

निबंध
१२६५



REFBK-0010870

REFBK-0010870

शिवंद १२६५

वाद - संवाद

शिवेंद्र-19284

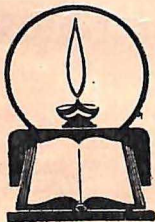
वाद-संवाद

श्री. के. क्षीरसागर



REFBK-0010870

REFBK-0010870



पॉप्युलर बुक डेपो, मुंबई ७

© श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर

प्रथम मुद्रण :

सप्टेंबर १९६०

आश्विन १८८२

किंमत सहा रुपये

मुद्रक :

व्ही. बी. खळे
जय गुजरात प्रिंटिंग प्रेस
व्हिक्टोरिया मिल कम्पाऊंड
गांवदेवी
मुंबई ७

प्रकाशक :

ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर बुक डेपो
लॅमिंग्टन रोड
मुंबई ७

श्री. मंगेशराव कुळकर्णी
यांस —

जुन्या ऋणानुबंधाच्या स्मरणार्थ
सप्रेम समर्पण

— श्री. के. क्षी.

मनोगत

‘ वा द - सं वा द ’ हे पुस्तक मराठी वाचकांपुढे आणि अभ्यासकांपुढे ठेवतांना त्यांतील विषयांची पार्श्वभूमी वाचकांपुढे मांडणे जरूर आहे. टीकाविषयक ग्रंथांचे उद्देशाप्रमाणे विविध प्रकार संभवतात. टीकेच्या व वाङ्मयाच्या विविध प्रकारांची ग्रंथाधारे चर्चा हा एक प्रकार; विशिष्ट ग्रंथांची आणि ग्रंथकारांची चर्चा हा दुसरा प्रकार. टीकावाङ्मयाचा आणि ललित वाङ्मयाचा ऐतिहासिक आढावा हा आणखी एक प्रकार. माझी स्वतःचीं आतांपर्यंत जीं टीकाविषयक पुस्तके प्रसिद्ध झालीं आहेत त्यांत ऐतिहासिक आढावा खेरीज करून वरील बहुतेक प्रकार आलेले आढळतील. पण या सर्व प्रकारांखेरीज व्यक्तिपरीक्षणाचा म्हणून एक प्रकार ‘ सुवर्ण-तुला ’ या माझ्या चौदा वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकाप्रमाणेच ‘ सागर-मंथन ’ या गेल्या वर्षांच प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकांतहि आढळेल.

आतांपर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या माझ्या पुस्तकांपैकीं कांहीं पुस्तके विद्यालयीन अभ्यासक्रमांत अन्तर्भूत झालीं असलीं, तरी केवळ अभ्यासक-वर्ग डोळ्यांपुढे ठेवून माझे टीकालेखन झालेले नाहीं. मराठी वाङ्मयांतील विविध प्रवाह व वाद यांच्यासंबंधींच्या माझ्या मनाच्या प्रतिक्रिया, वेळोवेळीं सर्वसामान्य विचारी वाचकांकरितां जशा लिहिल्या तशा, माझ्या वेळो-वेळच्या पुस्तकांत ग्रथित झालेल्या आढळतील. मराठी वाङ्मयप्रान्तांतील गेल्या वीस वर्षांतली वाङ्मयीन चर्चा न्याहाळली, तर तिजमध्ये मानसिक हेलकावे वेगवेगळ्या नांवांनीं आणि निमित्तांनीं नोंदलेले आढळतील. आजचे युग मनोविश्लेषणाच्या मागोमाग आलेल्या अतिवास्तववादाचे आणि लोकशाहीच्या मागोमाग आलेल्या मानवतावादाचे आहे. तथापि आधुनिक मराठी वाङ्मयानें हरिभाऊ आणि केशवसुत यांच्या हस्ते केलेला कायापालट वास्तववाद आणि सौंदर्यवाद या दोनच शब्दांत सांगतां येईल. आधींच्या कादंबरींत नव्हती अशी कोणती प्रवृत्ति हरिभाऊंच्या कादंबरींत दिसू लागली ? तर मी म्हणेन ‘ वास्तववाद ’. आधींच्या ब्रिटिश आमदानींतल्याहि काव्यांत न दिसणारी कोणती प्रवृत्ति केशवसुतांच्या पिंडांत आणि काव्यांत प्रथमच दिसली ? मी म्हणेन ‘ सौंदर्यवाद ’ अथवा रोमँटिसिझम्. मराठी वाङ्मयांत निरनिराळ्या काळीं निरनिराळ्या वाङ्मयीन संज्ञा वापरून जे वाद

झाले, त्यांना कारणीभूत झालेल्या वाङ्मयीन प्रवृत्ति नीट ध्यानांत घेतल्याखेरीज त्या वादांचा संदर्भ लागणार नाही. मराठी वाङ्मयीन चर्चा वेळोवेळच्या सामाजिक राजकीय प्रश्नांच्या आणि उत्साहांच्या इतकी आहारीं गेलेली दिसेल की, त्या उत्साहाच्या भरांत ती लेखकांचा मूळ वाङ्मयीन पिंड विसरण्यासारखी भासेल. कधी कधी तर आमचे लेखक स्वतःच आपण कलाकार आहोंत हें विसरून तात्कालिक सामाजिक व राजकीय आवेगाच्या आहारीं गेलेले दिसतील. गेल्या पंधरावीस वर्षांत या सामाजिक, राजकीय आवेगाबरोबरच मानसशास्त्राचा गडूळ पावसाळी प्रवाहहि लेखकांना व टीकाकारांना फरफटत नेतांना दिसेल. या सर्व प्रवाहांचे पडसाद लेखनांत उमटणें हा दोष नसून गुण आहे, असेंहि प्रतिपादिलेलें आढळेल ! यालाच कोणी कोणी जीवनाशीं वाङ्मयाचा असलेला जिव्हाळ्याचा संबंध असेंहि म्हणतांना आढळतील. परंतु विविध 'वाद' अथवा 'इझ्म' हे जीवनाचा अर्थ किंवा जीवनाची व्यवस्था लावण्याचे प्रकार आहेत. पण कुठल्याहि 'इझ्म' पासून लेखक जितका अलिप्त असेल तितका तो जीवनाशीं अधिक प्रामाणिक राहील. कारण मग तो जीवन आपल्या हातांनीं मापील—आपल्या डोळ्यांनीं पाहील.

पण या सर्व 'वादां'त वास्तववाद आणि सौंदर्यवाद हे वाङ्मयाला अधिक जवळ आहेत. कारण ते समाजसुधारणा, राजकारण किंवा मनोविश्लेषण यांचें कार्य करण्याकरतां निघालेले नसून वाङ्मयाचें कार्य करतांना सहज उद्भूत झालेले आहेत. वाङ्मयांत दाखविलें जाणारें जग अद्भुतच असण्याचें कारण नाही; तें शक्य तितकें 'वास्तव' म्हणजेच संभाव्य असावें, या कलाविषयक आग्रहाला 'वास्तववाद' म्हणतात. तर केवळ जुन्या वाङ्मयीन आदर्शाचा किंत्ता गिरविणें अथवा ठराविक अलंकारांची सजावट करणें हा काव्याचा हेतु नसून, स्वतःच्या उत्कट भावना शक्य तितक्या प्रामाणिकपणें सांगणें हा काव्याचा हेतु आहे, या आग्रहाला वाङ्मयांतील सौंदर्यवाद अथवा रोमँटिसिझ्म म्हणतात. हे दोन्ही वाद अथवा दृष्टिकोण एकमेकाला काहीं दृष्टींनीं विरोधी असूनहि त्यांनीं मराठी वाङ्मयाचा कायापालट करण्यांत मात्र हातांत हात घालून सहकार्य केलें. मराठी कादंबरीला वास्तववादाचें रसायन (tonic) हवें होतें; तर मराठी काव्याला सौंदर्यवादाचें रसायन हवें होतें. इंग्रजी राजवटींतील सुशिक्षित लेखक केवळ पारमार्थिक काव्याला

आणि केवळ अद्भुत कथेला विटले होते. पण अद्भुतांतली पोरकट करमणूक सोडून प्रत्यक्ष जीवनांतली अद्भुतता ओळखायला मनाचा विकास व्हावा लागतो. असें पहिलें विकसित (mature) वाङ्मयीन मन हरिभाऊंचें होतें, ठराविक परमार्थाच्या आणि उसन्या वैराग्याच्या पूजनांतून बाहेर पडून जीवनाचें पूजन म्हणजेच प्रपंचपूजन गोड वाटायला, मन पुन्हां नव्यानें सजीव (sensitive) व्हावें लागतें. असा नव्यानें ' बालक बनलेला प्रौढ ' म्हणजे केशवसुत होय. आमच्या कोरड्या वेदान्त्यांना आणि ' टाळकुट्यां ' ना परमार्थपूजनाकडून ऐहिकपूजनाकडे वळविल्याशिवाय त्यांच्या भावनांना पुनर्यौवन (rejuvenation) प्राप्त होणार नाहीं हें केशवसुतांनीं ओळखलें. हरिभाऊ आणि केशवसुत यांनीं रूढीवर तिरंदाजी केली, यांत त्यांचा संप्रदाय नसून वास्तव चित्रण आणि भावनापूजन यांत त्यांचे संप्रदाय आहेत.

केवळ प्रचलित सामाजिक राजकीय प्रश्नांच्या चष्म्यांतून पाहिल्यानें प्रचलित वाङ्मयासंबंधीं जें अप्रमाण दर्शन (wrong perspective) झालेलें दिसत होतें, त्यांतून या पुस्तकांतल्या माझ्या ' वाद-संवादां ' चा जन्म आहे. या पुस्तकांत माझ्या गेल्या चौदा वर्षांतील चिन्तनाचा एका विशिष्ट उद्दिष्टानें निवडलेला भाग अन्तर्भूत झाला आहे.

हें झालें त्याचें अंतःस्वरूप. त्याचें बाह्य आणि ओळखीचें रूप सांगायचें झालें, तर त्यांत वास्तववाद, सौंदर्यवाद, मानवतावाद, ट्रेजेडी यांसारख्या या पिढीच्या जिवाळ्याच्या विषयांवरील दीर्घचिंतनांतून निघालेले माझे विचार अंतर्भूत झाले आहेत. प्रौढ अभ्यासक, अध्यापक, लेखक, संपादक वगैरेना हें चिन्तन क्वचित् विवाद्य वाटलें, तरी उपयुक्त आणि विचारप्रवर्तक वाटेल असा मला भरंवसा आहे.

माझे बऱ्याच वर्षांतील बरेंचसें लेखन ग्रंथरूपानें प्रकाशित होण्याचा वाटेवर आहे. अवकाश माझ्याकडूनच आहे. कारण वेळोवेळच्या चिन्तनावरोबर लेखन होऊन गेलें. परंतु त्याला ग्रंथरूपानें प्रकाशांत आणतांना त्याचें जें इतर बाळंतपण करावें लागतें, त्याला मी पुरा पडत नाहीं. यांतून मार्ग म्हणून मी माझ्या मित्रांवर एकेक पुस्तक सोपवून त्यांतून बाहेर पडायचें गेल्या वर्षीं ठरविलें. कारण पुस्तकाच्या छपाईत व प्रकाशनांत स्वतः मन घातलें तर ' अलिप्तता ' राहात नाहीं ! होय,

कलेप्रमाणेंच व्यवहारालाहि अलिप्तता लागते असें आढळून येतें ! नाही-
तर त्या व्यवहारांत दिरंगाई होते. या दृष्टीनें गेल्या वर्षी प्रकाशित
झालेल्या माझ्या 'सागर मंथन' या पुस्तकाचें संपादन मीं माझे मित्र
गोपीनाथ तळवलकर यांच्यावर सोंपविलें. तर आज प्रकाशित होत
असलेल्या 'वाद संवाद' या पुस्तकाचें सर्व काम माझे तरुण मित्र व
एके काळचे विद्यार्थी श्री. शंकर रा. सारडा यांचेवर सोंपविलें.

पुस्तकाच्या अर्पणपत्रिकेची पार्श्वभूमीहि आजच्या वाचकांना सांगितली
पाहिजे. माझे जुने ऋणानुबंधी श्री. मंगेशराव कुळकर्णी (एके काळच्या
विख्यात कर्नाटक प्रेसचे मालक) यांना मीं हें पुस्तक अर्पण करीत आहे.
त्यांचे माझे संबंध मीं त्यांच्याच 'प्रगति' साप्ताहिकांत लिहायला प्रारंभ केला
तेव्हांपासूनचे म्हणजे गेल्या तीस वर्षांचे आहेत. पण लेखक आणि प्रकाशक
एवढाच माझा त्यांचा संबंध नव्हता. (किंबहुना लेखक म्हणून जेवढा
संबंध यावा अशी त्यांची इच्छा होती तितका त्या काळांत अनेक कारणां-
मुळे आलाहि नाही.) त्यांचे माझे वैयक्तिक जिव्हाढ्याचे संबंध सांगण्याचें
हें स्थळ नव्हे. परंतु एका न फिटलेल्या ऋणाचा मात्र उल्लेख
केला पाहिजे. स्वामी विवेकानंदांसंबंधी एक पुस्तक 'कर्नाटक
प्रेस' करितां लिहून देईन असें मीं त्यांना आपण होऊनच वचन दिलें
होतें, त्याला आज वीस वर्षे झालीं. त्या वचनांतून व
व ऋणांतून मुक्त होण्याकरतां नव्हे, तर त्या वचनाचा 'कर्जरोखा' नव्यानें
करून देण्याकरतां हें पुस्तक मीं त्यांना अर्पण करीत आहे. श्री. मंगेशराव
व्यवसाय-निवृत्त झाले आहेत. तथापि माझ्या हातून वचनपूर्ति झाल्यास
महाराष्ट्राला विवेकानंद वाङ्मयाचे सुंदर तेरा खंड देणारे प्रकाशक या
नात्यानें त्यांना आजहि आनंदच होईल अशी खात्री आहे.

या पुस्तकाच्या वाचनानें मराठी वाङ्मयाच्या डोळस अभ्यासाला
मदत झाली, तर श्री. सारडा व प्रकाशक श्री. भटकळ यांच्या श्रमाचें चीज
झालें असें मीं समजेन.

१५ सप्टेंबर १९६०

तुकाराम आश्रम
टिळक वाडी, पुणे २

श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर

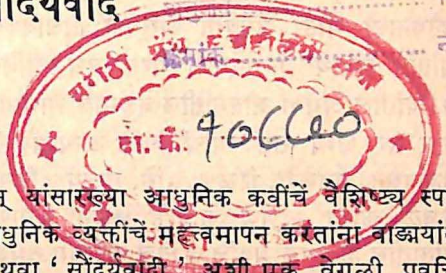
मनोगत	सात
१ सौंदर्यवाद	१
२ सौंदर्यवाद आणि गूढवाद	१२
३ नवमानवतावाद	२४
४ वास्तववाद	३२
५ सार्थ आणि व्यर्थ वास्तववाद	३९
६ कला आणि स्वातंत्र्य	४६
७ कला सहेतुक की निर्हेतुक ?	५२
८ विघातक टीका	५९
९ उमदा मानव आणि अंध नियति	६६
१० शोकनाट्यांतील भवितव्य-कल्पना	७४
११ मराठी गद्याचा विकास	८२
१२ सौंदर्यवादाचे प्रणेते-केशवसुत	९९
१३ आध्यात्मिक सत्यदर्शनानजीक पोहोचणारें वाङ्मय	१०८
१४ केशवसुत आणि तांबे	१२२
१५ 'कीचकवधा'चें मूल्यमापन	१३२
१६ एकच प्याला : एक विवेचन	१४५
१७ कादंबरी-तंत्र आणि केतकरांची 'प्रियंवदा'	२००



REFBK-0010870

REFBK-0010870

सौंदर्यवाद



तांवे अगर माधव जूलियन् यांसारख्या आधुनिक कवींचें वैशिष्ट्य स्पष्ट करतांना अथवा कित्येक आधुनिक व्यक्तींचें महत्त्वमापन करतांना वाङ्मयांत व जीवनांत 'रोमॅटिक' अथवा 'सौंदर्यवादी' अशी एक वेगळी प्रवृत्ति असते असें मला गृहीत धरावें लागलें आहे. या गृहीतकृत्यामुळें आधुनिक कवितेंतील कित्येक वैशिष्ट्यांचा अधिक समाधानकारक खुलासा करतां येतो; तसेंच आधुनिक काळांतील कित्येक व्यक्तींचें वैशिष्ट्यहि यथार्थपणें समजावून घेतां येतें, असें मला आढळून आलें. रोमॅटिक या अर्थी मी बहुधा 'सौंदर्यवादी' हा शब्द वापरीत असें; तर क्वचित् त्या शब्दांतील इतर छटांचा निर्देश विवक्षित असल्यास नावीन्यप्रेम, अद्भुतप्रेम, निरंकुशता, स्वातंत्र्यवाद वगैरेंचाहि निर्देश करीत असें.

रोमॅटिक अथवा सौंदर्यवादी प्रवृत्तीसंबंधींच्या माझ्या कल्पना अर्थातच इंग्रजी व इतर यूरोपीय टीकावाङ्मयाच्या वाचनानें स्पष्ट आणि विस्तृत झाल्या; पण 'रोमॅटिसिझम्' या प्रवृत्तीसंबंधीं अधिकाधिक माहिती करून घेण्याची मला बुद्धि होण्याचें कारण त्या प्रवृत्तीविषयींची माझी आत्मीयता हेंच होय. काव्यांत, कलेंत, सामाजिक क्रियांत किं बहुना अखिल जीवनांत नवनिर्मिति करून दाखविणारी, जीर्णता निरसून टाकणारी, वैचित्र्य व चैतन्य अर्पण करणारी अशी ही एक महत्त्वाची मानवी प्रवृत्ति आहे, असें मला इंग्रजी काव्यें, पाश्चात्य टीकाग्रंथ, आणि पाश्चात्य कवींचीं चरित्रें वाचून पुनः पुनः वाटे.

त्याबरोबरच मला हेंहि दिसून येई कीं, त्याच्या अगदीं विरुद्ध अशी स्थैर्य, नियमबद्धता, पूर्वादर्शभक्ति, परंपराप्रेम यांस सर्वस्व मानणारीहि एक प्रवृत्ति आहे. या दोहोंपैकीं कोणती श्रेष्ठ आहे आणि दोहोंत विरोध अपरिहार्य आहे कीं काय, हे माझ्या मतें गौण प्रश्न आहेत. निदान आजच्या माझ्या

विवेचनाला त्यांचा तितकासा उपयोग नाही. एक गोष्ट निश्चित, की या नावीन्यप्रेमी, सौंदर्यप्रेमी आणि वैचित्र्यप्रवण प्रवृत्तींचा कलेला आणि जीवनाला मोठा उपयोग असूनहि तिजविषयी कलेच्या व जीवनाच्या प्रांतांत यथार्थ ज्ञानाऐवजी गैरसमजच अधिक आढळतात; व त्यामुळे काव्यांतील अथवा जीवनांतील बहुमोल भागास विचित्र, विक्षिप्त, विकृत, फार तर क्षम्य समजण्याची चूक अन्य प्रवृत्तीचे लोक अनेकदां करतात. केशवसुत, गडकरी, टिळक, तांबे, माधव जूलियन् यांच्या यथार्थ आकलनास केवळ काव्य म्हणजे काय हे कळून भागणार नाही; तर काव्याच्या प्रांतांतील ही पृथक् प्रवृत्ति व तिचे परिणाम समजावून घ्यावे लागतील. शेलि, बायरन्, केशवसुत, माधव जूलियन् यांसारख्यांचीं चरित्रें समजावून घेतांनाहि, केवळ परिचित जीवनहेतु आणि परिचित जीवनवृत्तान्त डोळ्यांपुढे ठेवून चालणार नाही. फार काय, डॉ. केतकर, महात्मा गांधी यांच्या महत्त्व-मापनांतहि परिचित आदर्शांच्या मापानें मापल्यामुळे गफलत होते, हे मी सुवर्णतुला या व्यक्तिपरीक्षणविषयक पुस्तकांत दाखविले आहे.

सौंदर्यवादी प्रवृत्ति ही मानवी मनाइतकीच सनातन आहे, हे खरें असले तरी सौंदर्यवादी प्रवृत्ति आणि तद्विरुद्ध प्रवृत्ति, या दोन सनातन मनःप्रवृत्तींच्या अनुरोधानें वाङ्मयाचें व अखिल कलाभिव्यक्तीचें स्पष्ट वर्गीकरण मात्र पाश्चात्य टीकावाङ्मयांतच काय तें दिसून येतें. मजसारख्याच्या मनांत या दोन प्रवृत्तींसंबंधीचे विचार प्रथम मराठी वाङ्मयासंबंधी उत्पन्न होवोत की अन्य कोणत्या वाङ्मयासंबंधी उत्पन्न होवोत, त्या विचारांना स्पष्टता पाश्चात्य टीका-ग्रंथांतील एतत्संबंधींच्या विवेचनामुळेच येणें अपरिहार्य आहे. सारांश, 'रोमॅटिसिझम्' अथवा 'सौंदर्यवाद' हे वाङ्मयतत्त्व पाश्चात्य आहे असे म्हणणें अगर सर्वराष्ट्रीय आहे असे म्हणणें ही दोन्हीहि अर्धसत्यें होत. माझ्या विवेचनाच्या दृष्टीने पाहतां 'रोमॅटिसिझम्' ही एक मानवी मनांत मूलभूत व सार्वत्रिक असलेली, पण भारतीय टीका शास्त्रानें दुर्लक्षिलेली, अशी प्रवृत्ति आहे. तसेंच आधुनिक मराठी व इतर भारतीय वाङ्मयाच्या अभ्यासास या प्रवृत्तीचा अभ्यास आवश्यक आहे.

तथापि आज या प्रवृत्तीचें विवेचन मजसारखा एखादा मराठी टीका-लेखनार्थी संबद्ध असा अभ्यासक करूं लागल्यास, त्यास दुहेरी अडचण अनुभवावी लागते. इंग्रजी वाङ्मयाच्या अध्ययनाध्यापनार्थी संबंध असलेले

विद्वान् अशा विवेचनास इंग्रजी वाङ्मयाच्या अनुरोधानें प्राप्त झालेले वळणच दिलें जावें असें अपेक्षितात; तर मराठी आणि संस्कृत वाङ्मयाशीं अधिक संबंध असलेले लोक या प्रश्नाचा मराठीशीं संबंध आहे हें कबूल करण्यासच तितकेसे तयार नसतात ! कोणी कोणी अशा विवेचनांत केवळ मराठी वाङ्मयाचेच दाखले दिले जावे असाहि आग्रह धरतात. या संज्ञेच्या मराठी नामाभिधानासंबंधीहि बराच घोळ घातला जातो. तथापि जीवनांत अगर कलेंत परंपराप्रेम आणि नावीन्यप्रेम या दोन विरुद्ध प्रवृत्तींचा अभ्यास करणें आवश्यक व फलप्रद आहे, हें एकदां ध्यानीं घेतल्यास वरील आक्षेपास बरेंच गौण स्थान द्यावें लागेल.

‘रोमॅटिसिझम्’ या अर्थी ‘सौंदर्यवाद’ हा शब्द मीं जेव्हां प्रथम वापरला, तेव्हां तो शब्द मूळ इंग्रजी शब्दांतील सर्व अर्थच्छटा व्यक्त करूं शकतो अशी अर्थातच माझी कल्पना नव्हती. रोमॅटिसिझम् शब्दानें आज इंग्रजींत ज्या अनेक कल्पना मनांत उभ्या राहतात त्या इंग्रजींतहि अगदीं त्या शब्दाच्या जन्मापासून उभ्या राहत असें नाहीं. तसेंच रोमॅटिसिझम् अथवा रोमॅटिक या शब्दाला मजपूर्वीं इतरांनीं वापरलेले शब्दहि मोठे समाधानकारक होते असें नाहीं. कविवर्य तांबे यांचेसंबंधीं सुमारे दहा वर्षांमागें ‘लोक-शिक्षण’ मासिकांत लिहितांना ‘सौंदर्यवादी कवि’ असा शब्दप्रयोग मीं केला होता व पुढें कंसांत रोमॅटिक हा इंग्रजी शब्द दिला होता. संपादकांनीं सौंदर्यवादी हा शब्द असमाधानकारक असें समजून ‘अद्भुतरम्य’ हा (रोमॅटिक या अर्थी त्या वेळीं योजला जाणारा) शब्द वापरला. आणि कंसांतील इंग्रजी शब्द मराठीच्या अभिमानामुळें गाळून टाकला; व अखेर तांबे हे ‘अद्भुतरम्य कवि’ आहेत, अशा अर्थाचें विधान तयार झालें ! या दृष्टीनें पाहतां सौंदर्यवाद या शब्दांत रोमॅटिसिझम् या शब्दाचा अर्थ व्यक्त होत नाहीं असें म्हणणाऱ्यांनी इतर उपलब्ध मराठी शब्दांनी तो व्यक्त होत आहे असें मानू नये. तसेंच आणखी एखादा नवा शब्द तयार करतांना मूळ इंग्रजी शब्दासारखा ज्याचा उच्चार कानाला गोड लागेल त्यास अधिक पसंती दाखविणें हेंहि अशास्त्रीय व घातुक आहे^१. गेल्या सप्टेंबरचे अखेरीस महाराष्ट्र साहित्य-

१. या संबंधींचें माझें धोरण मीं ‘भाषाशुद्धीची अनौरस संतति’ या लेखांत स्पष्ट केलें आहे. (मौज, दिवाळी अंक, १९४५.)

परिषदेच्या विद्यमानें झालेल्या व्याख्यानमालेंत मीं या विषयावर व्याख्यान दिलें, त्या वेळीं प्रो. पोतदार यांनीं “रोमांचवाद” हा शब्द या अर्थीं बोलतांना सहज सुचविला. आणि मूळ इंग्रजी उच्चाराची हुबेहुब नकल वठविण्याकडे ज्यांच्या प्रतिशब्दांचा अधिक रोख असतो, अशा दैनिकांनीं व शास्त्रीयतेपेक्षा हास्यकारकता ज्यांस अधिक आकर्षित करते अशा अनभ्यस्त लेखकांनीं तो लगेच वापरूनहि पाहिला ! तथापि सौंदर्यासंबंधीं तीव्र जाणीव अथवा संस्कारक्षमता (A quivering sensibility in the presence of beauty) हें सौंदर्यवादी मनाचें एक प्रधान लक्षण आहे; व अशा ‘तरल संवेदनक्षमते’मुळेच जेथें सामान्य मनांना सौंदर्य प्रतीत होणार नाहीं, तेथील सूक्ष्म आणि अपरिचित सौंदर्य सौंदर्यवादी मनें ओळखतात. आणि प्रतीत झालेलें सौंदर्य कलेंत व्यक्त करतांना त्यांची ‘तरल संवेदना’ त्या सौंदर्याला एक प्रकारचें नावीन्य आणि विचित्रता अर्पण करते. या दृष्टीनें पाहतां, सौंदर्य-दर्शनानें मनावर होणारा परिणाम आणि सौंदर्याभिव्यक्तीची पद्धति, या दोन्हीहि बाबतींत सौंदर्यवादी मनें आपला वेगळेपणा दाखवितात. तसेंच कलेंतील अगर जीवनांतील शास्त्रशुद्धतेपेक्षां सौंदर्यानुभूतीला ते अधिक महत्त्व देतात; व या दृष्टीनें पाहतां त्यांस ‘सौंदर्यवादी’ ही संज्ञा लाविल्यास त्यांच्या प्रमुख लक्षणाचा बोध होतो, असें म्हणण्यास हरकत नाही.

आणि तरीहि मूळ इंग्रजी शब्दच हळूहळू इतका व्यापक, सूचक व ब्रह्मर्थकारक होत गेला आहे कीं त्याचा विचार करतांना विवेचकांना पुष्कळदां हात टेकावे लागतात.

“‘Romantic’ is an unsatisfactory term but everyone has some idea of what it means. It is *evocative* rather than *descriptive*.”³

असें एका पाश्चात्य विवेचकानें या विषयावरील ग्रंथांत म्हटलें आहे. जितके कल्पनातरंग आपल्या मनांत उभे करण्याचें (“*evoke*” करण्याचें) या शब्दांत सामर्थ्य आहे, तितके प्रत्यक्ष निर्दिष्ट करण्याचें मात्र सामर्थ्य

२. “Strangeness added to beauty” (Walter Pater).

३. Augustans and Romantics (H. V. D. Dyson and J. Butt).
(Italics mine).

त्यांत नाही असा या अभिप्रायाचा उघड अर्थ होतो. तथापि त्या शब्दाच्या अर्थातील विविध छटा सूक्ष्म आणि अचपळ आहेत, एवढ्यामुळे तो शब्द अशास्त्रीय, संदिग्ध अथवा गूढ असें म्हणून दुर्लक्षितां येईल असें मात्र नव्हे. “ A word which criticism has found not only-intelligible but necessary ” असें पाश्चात्य टीकाशास्त्राच्या दृष्टीनें एका पाश्चात्यानें या शब्दाबद्दल म्हटलें आहे. ‘ रोमँटिसिझम् ’ या शब्दानें सूचित आणि ‘ आहूत ’ होणाऱ्या कल्पनांचा विचार केल्याखेरीज आपल्याकडील वाङ्मयाचें हि रसग्रहण यथार्थतेनें करतां येणार नाही, असें प्रस्तुत लेखकाला म्हणावयाचें आहे. विशेषतः पाश्चात्य वाङ्मयाच्या संसर्गानें आपल्याकडे साहित्याचे व साहित्यिकांचे जे नवे नमुने निर्माण झाले, त्यांच्या आकलनास तरी ‘ सौंदर्यवादा ’ च्या विवेचनाची व आकलनाची आवश्यकता आहे असें माझे निश्चित मत आहे; व ही आवश्यकता पटविणें हाच माझ्या साहित्यपरिषदेतील व्याख्यानाचा उद्देश होता व हाच आजच्या या लेखाचा उद्देश आहे.

या विवेचनास मूळ इंग्रजी संज्ञेच्या उगमाचा अथवा तिजमुळें वेगवेगळ्या कालखंडांत निर्दिष्ट होणाऱ्या विविध कल्पनांचा इतिहास पाहणें मोठेंसें आवश्यक आहे असें नाही. व म्हणून या इतिहासाचा येथें केवळ अंगुलि-निर्देशच केला पाहिजे. ‘ रोमँन्स ’, ‘ रोमँटिक ’ आणि ‘ रोमँटिसिझम् ’ या तीन संलग्न संज्ञापैकीं ‘ रोमँन्स ’ ही संज्ञा प्रथम लॅटिन भाषेच्या प्राकृत रूपांस अनुलक्षून निघाली. ‘ संस्कृत ’ लॅटिनपासून विभिन्न अशा प्राकृत भाषेचा व तदुद्धृत (जुनी) फ्रेंच, प्रॉव्हेन्सल्, स्पॅनिश आदीकरून देशभाषांचा निर्देश ‘ रोमान्स लॅंग्वेजेस ’ असा होई. तदनंतर हा शब्द याच नूतन देशभाषांत लिहिल्या जाणाऱ्या वाङ्मयास, विशेषतः कल्पित कथांस, लाविला जाई. रोमँटिक हा शब्द कलाभिव्यक्तीतील एक एवंगुणविशिष्ट संप्रदाय म्हणून फ्रेंच चित्रकलेंत प्रथम वापरला गेला असें दिसतें. या शब्दाच्या अर्थाचा इतिहास परिश्रमपूर्वक संशोधणाऱ्या एका पंडितानें ‘ रोमँटिक ’ हा शब्द आजच्या अर्थानें प्रथम भूभागदृश्यांचे (Land-

४. Abercrombie.

५. (1) Pearsall Smith (Referred to by Abercrombie).

(2) Outline of Art (Sir William Orhau).

scapes चे) कांहीं विशिष्ट गुण निर्देशिण्याकरितां वापरला गेला ही गोष्ट निर्विवाद सिद्ध केली आहे. मध्ययुगीन यूरोपीय भाषांतील अद्भुतकथांची पार्श्वभूमि आणि मनोभूमि (Setting and mood) निर्माण करणारे वनश्री-चित्र 'रोमॅटिक' या उपपदानें निर्देशिलें जाई. जुन्या यूरोपीय भाषांतील 'रोमॅन्स' कोणतें वातावरण आणि कोणत्या वृत्ति जागृत करी, या प्रश्नाचें उत्तर देणें म्हणजेच 'रोमॅटिक' या अनेकार्थसूचक आणि 'अचपळ' (elusive) संज्ञेचा आजचा अर्थ सांगणें होय—निदान आजच्या विशाल अर्थाचा निरुंद उद्गम निर्दिष्ट करणें होय. आजचा अर्थ फ्रेंच चित्रकलेचा प्रांत अथवा वाङ्मयसंकेतांचा प्रांत सोडून कितीतरी पुढें गेला आहे. सतराव्या शतकांत 'रोमॅटिक' चा अर्थ 'कल्पित आणि अवास्तव' एवढाच होई; अठराव्या शतकांत त्यांत वैचित्र्य, अनिर्वच्यता, अद्भुतता या आजच्या अर्थातील छटा अन्तर्भूत झाल्या. आणि मग अठराव्या शतकाच्या अखेरीस नावीन्यप्रियता आणि पूर्वादर्शभक्ति (Romanticism & Classicism) यांमधील विख्यात विरोधास भरतें आलें. या विषयावर लिहिणाऱ्या एका इंग्लिश विद्वानानें या वादासंबंधींच्या ११३९६ पुस्तकांचा उल्लेख केला आहे! पण रोमॅटिक आणि क्लॅसिकल यांतील विरोध इतका दुर्लभ्य आहे म्हणावें, तर या दोहोंत खरा विरोधच नाही असेंहि मत अनेक विद्वान् विवेचकांनीं प्रतिपादिलें आहे. उलट 'क्लॅसिकल' यास प्रतिद्वंद्वी म्हणूनच रोमॅटिक ही संज्ञा निर्माण झाली; आणि तिच्या जन्मकालचें हें लक्षण प्रधान मानूनच तिचें निरूपण केलें पाहिजे असेंहि प्रतिपादिलें जातें. हे सर्व वाद आपल्या विवेचनास प्रत्यक्षपणें उपयोगी नसले तरी 'रोमॅटिक' या संज्ञेच्या आजच्या अर्थातील विविध छटांचा उगम लक्षांत राहण्यास या इतिहासाचा अप्रत्यक्ष उपयोग आहे.

रोमॅटिक हा शब्द प्रथम 'क्लॅसिकल' याचा प्रति-द्वंद्वी म्हणून जन्मलेला असो अगर नसो; सौंदर्य, विचित्रता, नावीन्य व स्वातंत्र्य यांच्या प्रीती-प्रमाणेंच, मानवी मनांत नियमबद्धता, रेखीवपणा, परिचित आदर्शांशीं संबद्धता या गुणांसंबंधीहि आदर असतो, यांत शंका नाही. कलेच्या व सांस्कृतिक जीवनाच्या, अखंड आणि सुदीर्घ प्रवाहाचा एक ऐतिहासिक-

६. (1) The Very Rev. W. R. Inge, (2) Prof. James E. C. Reighton (Encyclopaedia Americana).

आलेख काढावयाचा झाल्यास त्यांत जे उंच-सखल, संथ-प्रक्षुब्ध, परिचित अपरिचित अशा विविध स्थलांचे निर्देश करावे लागतील, त्यांचें स्वाभाविक वर्गीकरण 'रोमॅटिक' आणि 'क्लॅसिकल' या दोन अनादि आणि अविनाशी अशा प्रकृतिभेदांनींच निर्दिष्ट करावें लागेल.

पण या द्वंद्वाचा विचार करतानां हि विचारवंतांत अनेक तट पडल्याचें आढळून येईल. या सनातन विरोधांतूनच जीवनाचा लयबद्ध विकासक्रम (rhythm of progress) चालत आलेला दिसतो असें कोणी मानतात; तर यांपैकीं एक प्रवृत्ति ही निर्विवादपणें 'विकृति' मानून दुसरीस 'प्रकृति' मानणारे विचारवंतहि आढळतात.

आणि या दोन्ही विचारसरणी त्याज्य ठरवून रोमॅटिसिझम आणि क्लॅसिसिझम यांत मूलतः विरोध (Antithesis) मानणें हीच एक 'अविद्या' मानणारेहि कांहीं आहेत !

आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे ग्यऽटेसारखा सौंदर्यवादी कीं ज्याला विख्यात सौंदर्यवाद्यांचा कुलगुरु मानावा असें हि म्हणावेंसें वाटेल, तो उपरिनिर्दिष्ट तीन मतांपैकीं दुसरें मत प्रतिपादतांना दिसतो ! "Romanticism is disease, classicism is health," हें ग्यऽटेचें सुप्रसिद्ध मत वादांत तोंडावर फेकलेलें पाहतांच "Romanticism is life, classicism is death" असें म्हणावेंसें वाटल्यास आश्चर्य नाही. रोमॅटिसिझमचें पर्यवसान कलेंतील आणि आचारांतील विकृतींत होण्याचा जसा थोडाफार संभव असतो, तसाच क्लॅसिसिझमच्या नियमबद्धतेचा आणि परंपरानिष्ठेचा परिणामहि कला आणि नीति यांना निर्जीव आणि अर्धशून्य बनविण्यांत झालेला आपण पाहतों. "What definition of romance could exclude *Faust* and *the Sorrows of Werther* ?" असाहि एका टीकाकारानें याबाबत ग्यऽटे यास टोमणा मारला आहे. पण कवींना आदर्शराज्यांत स्थान नाही असें म्हणणारा प्लेटो आपल्या तत्त्वज्ञानाची व जीवनाची घडण काव्यमय करूं शकतोच कीं नाही ? मोठ्या व्यक्तींचीं कित्येक मते ही त्यांच्या प्रधान कृतीच्या प्रतिक्रियेंत जन्म पावतात.

पण या वादाशीं ग्यऽटेचा आणखी एक तांत्रिक संबंध आहे. आपला भक्त एकरमान् यास आपल्या एका कलाकृतीची घडण समजावून देत असतां ग्यऽटे यानें पुढील माहिती सांगितली आहे :

“The distinction between classical and romantic poetry, which is now spread over the whole world, and occasions so many quarrels and divisions, came originally from Schiller and myself.”^७

वस्तुनिष्ठ चित्रण हैं श्रेष्ठ कलेचें निश्चित लक्षण होय असें ग्यऽटे प्रतिपादी; तर त्याचा विख्यात मित्र शिलर हा आत्मनिष्ठ संप्रदायाचा भोक्ता होता. त्यानें Naive and Sentimental Poetry हा ग्रंथ आपल्या आत्मनिष्ठ संप्रदायाच्या समर्थनार्थच लिहिला. इतकेच नव्हे, तर ग्यऽटे तोंडानें कांहीहि म्हणो, तो काव्यलेखनांत आत्मनिष्ठ, भावनापूजक आणि रोमॅटिक आहे हें ग्यऽटे यास पटवून दिल्याचें ग्यऽटेच कबूल करतो. क्लासिकल आणि रोमॅटिक, वस्तुनिष्ठ आणि आत्मनिष्ठ या दोन कलाप्रवृत्तींची अधिक मीमांसा श्लेगेलद्वयानें केली व नंतर वाङ्मयक्षेत्रांतील या प्रवृत्तिभेदाची भाषा सर्व देशांत सर्वतोमुखी झाली.

पण क्लासिकल संप्रदायासंबंधीचा आपला आग्रह सोडून, “The only point is to use these forms with judgement, and to be capable of excellence—you can be absurd in both, and then one is worthless as the other.” हें मत ग्यऽटेनें कांहीं जागीं ग्राह्य मानिलें आहे.

कांहीं आधुनिक टीकाकारांनीं तर हें विरोधी द्वंद्व नसून परस्परपूरक युग्म आहे असें थोड्याफार वेदान्ती भाषेत प्रतिपादिलें आहे.

“In so far as poems communicate the unique awareness of a single exploring consciousness, they are Romantic; in so far as this communication attains a suitable and successful form they may be called classic.”^८ असा सूक्ष्म भेद सांगून हा भेद सांगणाऱ्या लेखकद्वयानें त्याच्या पलीकडे सूक्ष्मांत बुडी घेतली आहे. ते म्हणतात,

“Perhaps we may be permitted to play yet another variation on the theme, and suggest that the poet seeking immortality is romantic, the poem which achieves it, is classic.”

७. Conversations of Eckermann with Goethe.

८. Dyson & Butt.

९. Ibid.

हा भेद भारतीय वाचकास मुमुक्षुत्व आणि मोक्ष यांतील भेदासारखा वाटल्यास नवल नाही. आणि भक्तिमार्गी कवि मुक्तीपेक्षांहि भक्ति अधिक प्यार समजतात याचीहि येथें आठवण होईल.

हा सूक्ष्म वाद आणि हा वेदान्ती समेट हे दोन्ही कलाभिव्यक्तीच्या पद्धतीपुरतेच मर्यादित आहेत, हें उघड आहे. पण क्लॅसिसिझम् हें अभिव्यक्तीच्या पद्धतीपुरतें मर्यादित असलें तरी रोमॅंटिसिझम् ही केवळ कलाभिव्यक्तीची पद्धति नसून कलेंतील व मानवी मनांतील सनातन प्रवृत्ति आहे असेंहि या बाबतीत प्रतिपादण्यांत येतें. या मताच्या दृष्टीने 'रोमॅंटिक' आणि क्लॅसिकल यांतील विरोध 'मिथ्या' आहे; व म्हणून 'क्लॅसिक' या संज्ञेची प्रतिद्वंद्वी संज्ञा या नात्यानेच काय तो 'रोमॅंटिक' या संज्ञेचा अर्थ न लावतां तिचा स्वतःचा व स्वतंत्र अर्थ शोधला पाहिजे, असें या मताचे लोक मानतात. आणि या स्वतंत्र अर्थाच्या अनुरोधानें पाहतां 'रोमॅंटिक'ची प्रतिद्वंद्वी संज्ञा 'रिअॅलिस्टिक्' (वास्तववादी) होय असें ते प्रतिपादतात.^{१०}

हें मत ग्राह्य मानलें, तरीहि 'रोमॅंटिक' आणि 'क्लॅसिकल' यांच्या विरोधी अर्थांचा इतिहास पाहणें आवश्यकच ठरतें. कारण रोमॅंटिक शब्दाच्या आजच्या अर्थाचा उगम या ऐतिहासिक विरोधांत आहे.

'रोमॅन्स' हा शब्द प्रथम असंस्कृत लोकांच्या व्यवहारांत जन्म पावलेल्या, लॅटिनच्या प्राकृत रूपास लाविला जाई, याचा निर्देश यापूर्वी केलाच आहे. लॅटिनचें हें प्राकृत रूप फ्रान्सच्या दक्षिण भागांत विशेष परिणत रूपास आलें व त्याच्या द्वारां तेथें वाङ्मयनिर्मितिहि होऊं लागली. अकराव्या व बाराव्या शतकांतील शौर्य, साहस, दाक्षिण्य आणि स्वधर्मप्रेम यांस वाहिलेलें कथावाङ्मय आणि शाहिरी वाङ्मय या 'रोमान्स' भाषांत लिहिलें गेलें. देशकालानुरूप या वाङ्मयांत अद्भुत, रहस्यमय, आणि दैवी घटनांवर भर असणें साहजिकच होतें. अभिजात लॅटिन साहित्याहून हें मध्ययुगीन वाङ्मय सर्वथा भिन्न होतें. या नूतन पण अप्रतिष्ठित साहित्याहून भिन्न व प्रतिष्ठित म्हणून सुप्रतिष्ठित लॅटिन साहित्याच्या संदर्भांत क्लॅसिकल् या संज्ञेचा प्रथम उपयोग झाला.

या दोन संज्ञांतील सूचित कल्पना (implications) त्यांच्या या जन्मकालाशी संबद्ध आहेत. अठराव्या शतकातील इंग्लिश लेखकांनी अभिजात लॅटिन् साहित्याचें व तत्संबद्ध साहित्य-गुणांचें स्तोम पराकोटीला पोहोचविलें. या काळांतील लेखक आपल्या कालखंडाला 'ऑगस्टन्' कालखंड 'म्हणण्यांत धन्यता मानीत. ऑगस्टस् सीझर (ख्रिस्त पू० २७ ते ख्रि. स. १४) याच्या काळीं लॅटिन वाङ्मयाची अभिजातता पराकोटीला पोहोचली होती. "आम्ही त्या परमोच्च आदर्शावरहुकूम लिहिणारे" हा अठराव्या शतकांतील इंग्रजी लेखकांचा बाणा असे. 'क्लॅसिकल्' या शब्दानें त्या शतकांत सूचित होऊं लागलेल्या गुणविशेषांचा उगम या गर्वस्थानांत आहे. या काळांत सुप्रसिद्ध प्राचीन (लॅटिन) ग्रंथाशीं इमान राखणें या 'गुणा'चें महत्त्व अतोनात वाढलें. आणि 'निर्दोषता' आणि 'आदर्शानुसारिता' हेच काय ते साहित्यगुण होत, ही कल्पना बळावली. ज्या जुन्या 'रोमान्स' वाङ्मयांत या आदर्शाचें ज्ञान दिसून येत नसे त्यांस अर्थातच हे अभिजातप्रेमी लोक 'अनार्थ' वा 'असंस्कृत' मानीत.

रघुनाथ पंडित, वामन पंडित, मोरोपंत यांनीं होनाजी बाळा, राम जोशी, प्रभाकर वगैरे शाहिरांसंबंधीं जी तुच्छता दाखविली असती, तीच या मंडळीनें जुन्या 'रोमॅन्स' वाङ्मयासंबंधी दाखविली असती. या शतकाच्या अखेरीस व पुढील म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभास याच्या विरुद्ध वृत्तीची प्रतिक्रिया दिसू लागली.

सर्वमान्य आदर्शांना, संकेतांना, निकषांना आणि परंपरांना जाणून बुजून विरोध, हें या नव्या कालखंडाचें विशेष लक्षण होय. इंग्लंडमध्ये चॉसर, स्पेन्सर, शेक्सपिअर या महाकवींनीं प्राचीन परंपरेहून वेगळी अशी 'स्वदेशी' परंपरा आधीच स्थापित केली असल्यानें अठराव्या शतकाच्या अखेरीस उदय पावलेली बंडखोरी तितकीशी अप्रिय वा अशिष्ट ठरली नाहीं. पण फ्रान्स आणि जर्मनी या देशांत अभिजात परंपरा चांगलीच मूर्धाभिषिक्त असल्यानें या नव्या वृत्तीस अधिक विरोध झाला. पण जर्मनींत जुन्या वाङ्मयनिकषांना धक्का देणारे व नव्या वाङ्मयप्रवृत्तीला स्वतंत्र तत्त्वज्ञान पुरविणारे विचारवंत अधिक झाले. ग्युटे व शिलर यांच्या वादांत उमटूं लागलेले या दोन प्रवृत्तींचे सूर फ्रेडरिक श्लेगेल यानें

अधिक स्पष्ट केले. हा केवळ लॅटिन साहित्यादर्श मानण्याचा प्रश्न नसून मूलभूत कलात्मक प्रवृत्तींचा आणि ध्येयांचा प्रश्न आहे, हे या सुमारास अधिक स्पष्ट होऊं लागले. या बाबतीत ग्यऽटेचा भर इंग्लंडमधील 'ऑगस्टन्' अभिजात संप्रदायी लोकांप्रमाणें केवळ पूर्वादर्शावर नसून वस्तुनिष्ठ चित्रणावर होता. वस्तुनिष्ठ चित्रण हें श्रेष्ठ असें म्हटल्यावर त्यांत लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाला, वैयक्तिक भावनांना, वस्तूसंबंधींच्या अगर अनुभूतीसंबंधींच्या वैयक्तिक दृष्टिकोणाला गौण स्थान आलेंच. या दृष्टीनें पाहतां 'क्लॅसिकल' संप्रदायी कलेंत स्पष्टता, रेखीवपणा, निदोष रचना गूढतेचा अभाव यांना महत्त्व देण्यांत यावें असें मत स्पष्ट होऊं लागलें. उलट आत्मनिष्ठ कलेंत कलावन्ताच्या वैयक्तिक दृष्टिकोणाला, वैशिष्ट्याला प्राधान्य आलें. इतकेंच काय पण व्यक्तिमत्त्वाचें दर्शन म्हणजेच कला असें मानणारे कलावन्त उदयाला येऊं लागले. व्यक्तीचें अस्फुट अन्तर्जीवन — आशा, आकांक्षा, पूर्णतेप्रत पोहोचण्याची धडपड—याचें चित्रण होऊं लागलें. या दृष्टीनें पाहतां 'अभिजात' वाङ्मयांतील हें चित्रण सान्त पण स्पष्ट आणि पूर्ण असें होई; तर सौंदर्यवादी वाङ्मयांतील चित्रण अस्पष्ट, अपूर्ण पण अमर्याद अनुभूतीचें आणि अव्यक्त सौंदर्याचें सूचक होई.

अशा प्रकारें मूलतः 'क्लॅसिकल' आणि 'रोमॅंटिक' हे शब्द ऐतिहासिक आणि भौगोलिक परिस्थितींत जन्मले असले, तरी अखेर त्यांचा आशय वाढत-वाढत मानवी मनांतील दोन मूलभूत प्रवृत्तीपर्यंत जाऊन मिडला. आपल्यातील एक वृत्ति जें स्पष्ट, इंद्रियगोचर, मर्यादित सर्वगम्य असेल त्यावर अधिक भर देते; तेंच खरें, वास्तव आणि विश्वसनीय मानते, तर दुसरी प्रवृत्ति सत्य आणि सौंदर्य हीं दोन्ही या मर्यादित, परिचित आणि स्पष्ट अशा वास्तवतेच्या पलीकडे आहेत असें मानते.

या दोन प्रवृत्ति मूलभूत आणि खोल असल्यामुळेंच रोमॅंटिक आणि क्लॅसिकल हा वाद प्रत्येक कालखंडांत कोणत्याना कोणत्या रूपानें डोकें वर काढतो.

केवळ अभिव्यक्तीच्या अगर समीक्षेच्या पद्धति (modes) एवढ्या पुरताच हा वाद मर्यादित नाही हें पूर्वी निदर्शित केलेंच आहे. तथापि कलाभिव्यक्तीच्या पद्धति या दृष्टीनेंही यांच्या अर्थांत समाविष्ट होत गेलेल्या अनेक कल्पनांचा विचार केला पाहिजे; व नंतर मानवी मनांतील मूलभूत प्रवृत्ति या दृष्टीनें 'रोमॅंटिसिझम' या प्रवृत्तीची मीमांसा करावी लागेल.

सौंदर्यवाद आणि गूढवाद

रोमँटिसिझिम् अथवा सौंदर्यवाद ही एक महत्त्वाची प्रवृत्ति जीवनांत आणि कलेंत दिसून येते. या प्रवृत्तीचें अस्तित्व आणि महत्त्व गृहीत धरून मी वाङ्मयपरीक्षणात्मक आणि व्यक्तिपरीक्षणात्मक लिखाण आज बरींच वर्षें करीत आहे. अनेक वाङ्मयीन संप्रदायांबरोबर या संप्रदायाचाहि अभ्यास होणें जरूर आहे, हें प्रतिपादण्याकरितां मागें १९४६ च्या सप्टेंबर-मध्ये साहित्यपरिषदेच्या वाद-व्याख्यानमालेंत मीं एक व्याख्यान दिलें व तदनंतर या वादाच्या अभ्यासाचें प्रास्ताविक स्वरूप मीं 'साहित्य' नामक नियतकालिकाच्या प्रथमांकांत लेखरूपानें मांडलें. या प्रास्ताविक प्रकरणांत (१) या प्रश्नासंबंधीं मराठी अभ्यासकांतील अनास्था, अज्ञान आणि अपसमज, (२) कोणत्याहि आधुनिक वाङ्मयाइतकीच मराठी वाङ्मयालाहि या अभ्यासाची आवश्यकता, (३) या संज्ञेचा युरोपीय इतिहास, (४) या संज्ञेचा वाचक मराठी प्रतिशब्द, (५) रोमँटिक आणि क्लॅसिकल या दोन संप्रदायांतील द्वंद्वांचा इतिहास, व (६) या वादाची व्यापकता, इतक्या गोष्टींची प्रस्तावना केली होती.

या प्रास्ताविक विवेचनावरूनहि या वादाचें वाङ्मयीन महत्त्व आणि या संज्ञेच्या अर्थाचा 'अचपळपणा' (elusiveness) यांची कल्पना वाचकांस येण्यास प्रत्यवाय नाही. आणि ही कल्पना देणें हाच माझ्या व्याख्यानाचा आणि प्रस्तावनेचा उद्देश होता. येवढ्या विवेचनानंतर रोमँटिसिझिम् या प्रवृत्तीचा अधिक विचार करण्यास हरकत नाही.

ज्याला वाङ्मयांत 'रोमँटिक' म्हणून म्हणतात त्याची व्याख्या करतांना पाश्चात्य विद्वानांनीं हात टेकले आहेत व अखेर न्यायशास्त्रीय व्याख्येपेक्षां (Logical definitionपेक्षां) मानसशास्त्रीय पाया (Psychological basis) शोधणेंच अधिक सोईस्कर आणि फलप्रद होईल असें

ठरविले आहे^१. पण तो पाया शोधतांनाहि या शब्दाच्या धात्वर्थाचें, त्याच्या अर्थांत (connotation मध्ये) वेगवेगळ्या कालखंडांत झालेल्या फरकांचें, आणि तो शब्द आणि त्याचा प्रतिद्वंद्वी 'हॅसिकल' हा शब्द यांच्या लढ्याचें दडपण पाश्चात्य विद्वानांच्या मनांवर फार मोठें असतें. या संज्ञेचा आणि या वादाचा इतिहास कथन करतांना या सर्वांचा उपयोग आहे, यांत संदेह नाहीं. पण आज 'रोमॅटिक' या शब्दाला अनेक कालखंडांतील उपयोगानंतर जो अर्थ आला आहे, त्याची मीमांसा करतांना पुष्कळदां या अनेक पिढ्यांतील कुळकथेमुळें दृष्टि मलिन होण्याचाहि संभव असतो. दीर्घपरंपरेंतून आलेल्या कोणत्याहि संस्थेचा अगर संज्ञेचा विचार करतांना हीच अडचण अनुभवास येते. आजच्या ब्राह्मणवर्गाच्या घरांतील देवतार्चनाची आणि उपासनापद्धतीची कल्पना येण्यास यज्ञसंस्थेच्या इतिहासानें जितकी सोय होईल तितकीच अडचणहि होईल. तशीच कांहींशी स्थिति रोमॅटिक या संज्ञेची आहे. या संज्ञेचा संबंध लॅटिनोद्भव प्राकृत भाषांशीं आणि प्राकृत वाङ्मयाशीं (Medieval Romances शीं) असला, तरी आज 'रोमॅटिक' वाङ्मयप्रवृत्ति अथवा जीवनप्रवृत्ति म्हणतांच जे गुणावगुण डोळ्यासमोर उभे राहातात, त्यांतील फारच थोड्यांचा बोध या शब्दाच्या मूळ अर्थावरून अगर मूळ वाङ्मयीन नमुन्यावरून होईल. 'रोमॅटिक' च्या आजच्या अर्थाचा संबंध एकोणिसाव्या शतकांतील Romantic Revival शीं अधिक आहे. एकोणिसाव्या शतकांतील इंग्लिश काव्यांत दिसून येणाऱ्या प्रवृत्तीशीं आजच्या 'रोमॅटिक' चा अर्थ अधिक संबद्ध आहे. इंग्लंडमधील शेलि, जर्मनींतील ग्युटे, फ्रान्समधील शातो त्रियाँ, अमेरिकेमधील एडगर अॅलन पो व रशियांतील पुष्किन यांच्या मनोरचनेचा आणि काव्यरचनेचा बोध मध्ययुगीन अद्भुत कथांच्या मीमांसेनें फारच अल्प होईल. पण असें असूनहि रोमॅटिक कलेची अगर रोमॅटिक मनोवृत्तीची मीमांसा करतांना पाश्चात्य विद्वान् मध्ययुगीन अद्भुत कथांच्या प्रकृतीची चिकित्सा प्रथम करतात. याचें एक गमक म्हणजे इंग्लिश चिकित्साकांना रोमॅटिक प्रवृत्तीचा विचार करतांना कीट्सकृत "ला बेल दाम सान्स

१. Decline and Fall of the Romantic Ideal, (F. L. Lucas)

मसी” हे गीत अथवा कोलेरिजकृत ‘कुब्ला खान’ हे काव्य जितक्या वेळां आणि जितक्या सहजपणे स्मरेल, तितक्या सहजपणे शेळीकृत “One word is too often profaned.....” हे गीत आठवणार नाही. फार काय, कीट्सच्याहि प्रसिद्ध “Ode to a Nightingale” सारख्या कविता आठवणार नाहीत. हा पंक्तिभेद यदृच्छेचा द्योतक नसून, मूळ प्रवृत्तीचा आणि पूर्वाध्ययनाचा द्योतक आहे. ज्या वाङ्मयचित्रांचा संबंध स्वप्नसृष्टि, यक्षराक्षसयोनि, प्राचीन आणि निर्जन इमारती, निष्ठुर प्रेमवच्चरणा, यांच्याशी असेल तीं चित्रे ‘रोमँटिक’ वाङ्मयप्रकारांत निरपवादपणे समाविष्ट होतात, अशी ही पंडिती दृष्टि आहे. कारण, या चित्रांचा संबंध मध्ययुगीन वातावरणाशी आणि कथावाङ्मयाशी अधिक आहे. परंतु रोमँटिसिझमच्या अर्वाचीन अवतारांत (Romantic Revival मध्ये) यापेक्षा अधिक खोल आणि प्रभावी प्रवृत्तींनीं प्रवेश केलेला आहे. त्यांना हे परंपराभ्यासक पंडित ‘रोमँटिसिझम’ मध्ये अन्तर्भूत करित नाहीत असे नाही; पण जेव्हां त्यांना ‘निरपवाद सौंदर्यवादी’ चित्रांचा आणि वृत्तींचा विचार कर्तव्य असतो, तेव्हां तरी ते प्रथम या प्रवृत्तींचा निर्देश करित नाहीत.

पण मराठी वाङ्मयाच्या दृष्टीने या अर्वाचीन प्रवृत्तींचेच महत्त्व अधिक आहे. इतकेच नव्हे, तर युरोपीय वाङ्मयचर्चेच्या दृष्टीनेहि ‘रोमँटिक’ प्रवृत्तीचे हे उत्तरकालीन स्वरूप अभ्यासणेच अधिक फलप्रद होईल. कारण त्यांतच रोमँटिक मनोवृत्तीचा प्रकर्ष हातीं लागेल. आणि रोग्याच्या प्राथमिक अवस्थेहूनहि विकोपावस्थेंत त्याचीं लक्षणे जशीं अधिक स्पष्ट दिसतात, तशीं सौंदर्यवादाच्या उत्तरावस्थेंतच त्याचीं लक्षणे अधिक स्पष्ट कळू शकतील.

आज या प्रवृत्तीचा आणि संप्रदायाचा अभ्यास करतांना व्याख्या, इतिहास, (क्लासिसिझम्, रिअॅलिझम्, यांसारख्या) तद्विरुद्ध प्रवृत्तींचा अभ्यास, येवढ्यानेच भागत नसून, रोमँटिक हा शब्द उच्चारतांच पाश्चात्य अभ्यासकांच्या मनश्चक्षुपुढे कोणकोणत्या कल्पना उभ्या राहतात त्यांची परिगणना करावी लागते. आणि धात्वर्थ, संप्रदायेतिहास वगैरे साहित्याचा उपयोग करून थकल्यावर आजचे पंडित अखेर या स्फुट परिगणनेचाच आश्रय करतात, व ही पद्धति अपरिहार्यहि आहे आणि शास्त्रशुद्धहि आहे. पण या परिगणनापद्धतीचा उपयोग करतांनाहि पंडितांच्या मनांवर असलेल्या

अर्थेतिहासाचा (etymology चा) आणि संप्रदायेतिहासाचा पगडा कायम असतो; व त्यामुळे त्यांचे निष्कर्ष योग्य मर्यादेपर्यंत प्रगति करू शकत नाहीत असें आढळून येतें.

ॐबरक्रोम्बी यांनी या पद्धतीचा अवलंब करतांना, " 'Tis distance lends enchantment to the view ! "

ही कॅम्पवेल कवीची पंक्ति प्रातिनिधिक म्हणून घेतली आहे. या ओळींत व्यक्त झालेली भावना सर्व सौंदर्यवाद्यांना सुपरिचित वाटेल, आणि या भावनेचें मूळ शोधावयाचें म्हटल्यास सौंदर्यवादी मनाचीं बरींच लक्षणे हातीं लागतील, यांत शंका नाही. ॐबरक्रोम्बी यांनी प्रत्यक्ष आणि ' हस्तगत ' सुखापेक्षां, अप्राप्य सुखावर सौंदर्यवादी मनाचा भर असतो, असा यांतून काढलेला निष्कर्ष रास्तच आहे. पण त्याच्याहि पुढें जाऊन त्यांनीं रोमॅटिक मनाला ' अन्तर्गत अनुभवाची ' (Inner experience ची) मातब्बरी अधिक असते असें म्हटलें आहे.

एफ. एल. ल्यूकास यांना ' रोमॅटिक ' हा शब्द उच्चारतांच ज्या काव्यपंक्तींचें स्मरण होतें त्यांत

" The lady of the Lake

Sole-sitting by the shores..... "

" ' Forlorn ' the very word is like a bell " यांसारख्या पंक्ती प्रमुख आहेत. तसेंच कीट्सची " La Belle Dame... " आणि वॉल्टर द ला मेअरची " The Listeners " याहि कविता आहेत. या पंक्तींत नजरबंदी, चेटूक, निर्दय प्रेम, भुताटकी, भयाण रात्र, भयाण एकलेपणा वगैरेचें वातावरण आहे. ल्यूकास यांना आणखी अनेक पंक्ती आठवल्या आहेत. पण ज्या स्वयंस्फूर्त स्मरणपद्धतीचा अवलंब त्यांनीं केला आहे, त्या पद्धतीच्या दृष्टीनें पाहतां प्रथम आठवलेल्या पंक्तींना विशेष महत्त्व असणार हें उघडच आहे. या सहज आठवलेल्या काव्यपंक्तींतील वातावरण मध्ययुगीन अद्भुत कथांच्या वातावरणाला अधिक जुळतेंसें आहे. पण ' रोमॅटिक ' या शब्दानें आज सूचित होणारी प्रवृत्ति, या कल्पनापेक्षां किती तरी अधिक कल्पनांचा अन्तर्भाव करते. ॐबरक्रोम्बी आणि ल्यूकास या दोघांनीं इतरहि कल्पनांचा निर्देश केला आहे; परंतु ज्याला ते रोमॅटिक वृत्तीचा शुद्ध नमुना (Regular

type) म्हणतील त्यांत कोणत्या लक्षणांचा अन्तर्भाव होतो, हे वरील उदाहरणांवरून लक्षांत येईल.

पण रोमॅटिक कवीच्या मनांत घोळणाऱ्या या दृश्यांचें आणि कल्पनांचें 'सामान्य' सूत्र कोणतें? भयाणपणा, एकलेपणा, निर्दय प्रेम, चेटूक, नजरबंदी, भीषण आणि तरीहि मोहिनी घालणारी माणसें आणि स्थळें, यांचा ध्यास मध्ययुगीन युरोपीय वाङ्मयानें घेतला आणि अगदीं अर्वाचीन काळांतील कवींच्या काव्यांतहि त्यांचे उल्लेख आढळतात. पण या विचित्र वेडाचें मूळ कशांत आहे? कीं ग्यऽटेनें म्हटल्याप्रमाणें खरोखरच ही एक विकृति ('Disease') आहे?

अनेक वाङ्मयाभ्यासी पंडितांनीं या 'विकारा' चीं केलेलीं निदानें ल्यूकास यांनीं उल्लेखिलीं आहेत.

ह्यूगो, हाइन्, सिसमॉडी, जॉर्ज सॉ, जॉन्सन्, व्हॉल्टेअर, पेटर, वॅट्स-डंटन् यांसारख्या वेगवेगळ्या प्रवृत्तींच्या साहित्यिकांच्या, एतत्संबंधीं वेगवेगळ्या प्रसंगां व्यक्त झालेल्या अभिप्रायांवरून हा प्रश्न अत्यंत अचपळ आहे, येवढाच निष्कर्ष काढावा लागेल. व यामुळेंच या वादाची थोडीफार थड्याहि थड्येखोर साहित्यिकांनीं केलेली आढळेल. आल्फ्रेड द मसे यानें तर या वादासंबंधीं एक विडंबनात्मक कथाच रचली आहे! दोघां अजाण माणसांनीं 'रोमॅटिक' म्हणजे काय याचा शोध करण्याचें ठरविलें. त्यांना प्रथम वाटलें, अॅरिस्टॉटलचे साहित्यशास्त्रीय दंडक धाव्यावर बसविणें म्हणजे रोमॅटिसिझम्; नंतर वाटलें, उदात्त आणि विचित्र (Grotesque) यांचें मिश्रण करणें म्हणजे रोमॅटिसिझम्; नंतर वाटलें, भुतेंखेतें, विषण्णता, निर्दय प्रेमिक वगैरेंचीं चित्रें रंगविणें म्हणजे रोमॅटिसिझम्. आणि अखेर तर त्यांना असें वाटूं लागलें कीं भडक कपडे पेहेरून आणि केस विखरून भर रस्त्यांतून भटकणें म्हणजेच रोमॅटिसिझम्! त्यांनीं कायदेपंडितांचाहि सल्ला या बाबतींत घेण्याचें ठरविलें! पण अगदीं शेवटीं त्यांना असें आढळून आलें कीं रोमॅटिसिझम् म्हणजे दुसरें तिसरें कांहीं नसून "प्रत्येक नामाच्या गळ्या-भोंवतीं निदान अर्धा डझन् तरी विशेषणें अडकविणें"! आल्फ्रेड द मसे यानें या नाटाळ वादाची ही थड्या केल्याला शंभर वर्षे झालीं तरी आजहि या संबधांतील सर्वसाधारण समज फारसे पुढें गेलेले नाहींत, असा अभिप्राय ल्यूकास यानें (१९३६ सालीं) व्यक्त केला आहे.

मध्ययुगीन अद्भुत कथांचें वातावरण हें रोमँटिसिझमचें प्राणभूत लक्षण मानण्याकडे पाश्चात्य विद्वानांचा कल असला, तरी त्यांनीं परिगणित केलेल्या विशेषांवरूनहि रोमँटिसिझमच्या सत्यस्वरूपासंबंधी कांहीं वेगळाच बोध होणें शक्य आहे. ल्यूकास यांनीं प्रातिनिधिक अशा अनेक रोमँटिक काव्यपंक्तींचें पृथक्करण करून पुढील 'गुणधर्म' हे रोमँटिक वाङ्मयांत अगत्यानें आढळणारे गुणधर्म म्हणून निवडून काढले आहेत:—

(1) Remoteness, (2) Delight of desolation, (3) Silence, (4) The supernatural, (5) Dreaminess, (6) Vampirine love, (7) Stolen trysts, (8) Death of beauty, (9) Horrors and sadistic cruelties, (10) Death, (11) Madness, (12) Holy Grail, (13) Battles on the Border, (14) The love of the Impossible.

यांतील प्रत्येकाला मराठी प्रतिशब्द देत बसणें आपल्या विवेचनाला फारसें आवश्यक नाहीं. स्थूलमानानें असें म्हणतां येईल कीं (१) भयाण एकलेपणा, (२) प्रिय व्यक्तींची निर्दयता; किंवा निर्दय व्यक्तींच्या ठिकाणीं बसलेलें दुर्दैवी प्रेम, (३) अप्राप्य प्रेयस्, (४) प्रिय वस्तूचा नाश, (५) मतिभ्रंश, (६) प्राणांतिक साहस, (७) चोरख्या भेटी, यांसारख्या भावनांचा आणि घटनांचा अशा वाङ्मयांत अंतर्भाव होतो. अशा भावनांच्या आवडीला एक तर वाङ्मयीन विकृति म्हणतां येईल, किंवा प्रथम दर्शनीं विकृत - निदान विचित्र - दिसणाऱ्या या वाङ्मयीन वेडाचें मूळ अधिक खोलांत कोठें आहे कीं काय हें तरी पाहावें लागेल.

“Such are some of the spirits, fair or grotesque, called up for me by the word ‘Romance’. — Some of the things for which we are told, ‘There is no place in literature’.”

या शब्दांत ल्यूकास यांनीं केलेल्या गाऱ्हाण्यावरून युरोपीय टीकाकारांस या विचित्र प्रवृत्तीच्या मीमांसेंत होणाऱ्या यातनांची कल्पना येईल.

एका विशिष्ट कालखंडापासून वाङ्मयांत कांहीं चमत्कारिक वैशिष्ट्यें प्राचुर्यानें आढळू लागलीं; आदर्श वाङ्मयाच्या आणि निकोप विचारांच्या कल्पनांशीं त्यांचा कांहींच संबंध दिसत नव्हता; आणि तरीहि त्यांची पकड मात्र मानवी मनावर असाधारण होती. अशा या मूलभूत प्रवृत्तीची मीमांसा केवळ एका कालखंडांतील वाङ्मयविशेषांच्या अनुरोधानें केल्यास ती अपुरी आणि एकदेशीय झाल्यास नवल नाहीं.

‘रोमॅटिक’ विशेषांच्या पृथक्करणांतून कांहीं सामान्य मूलप्रवृत्ती काढण्याचे प्रयत्नहि अनेक पंडितांनीं केले आहेत. वर दिलेल्या स्फुट विशेषांच्या यादीहून या मूल प्रवृत्ती अर्थात्च अधिक सूचक व मूलगामी आहेत. “strangeness added to beauty” हें वॉल्टर पेटर याचें सूत्र प्रसिद्धच आहे. पण सौंदर्यांत वैचित्र्याची आणि अद्भुततेची भर घातल्यानें मानवी मनाची कोणती विशिष्ट भूक भागते, हें या सूत्रावरूनहि लक्षांत येईलच असें नाहीं. उलट मानवी सौंदर्य असो कीं वाङ्मयीन सौंदर्य असो, त्यास रचनाकौशल्य, नियमबद्धता व परंपरापालन यांनींच पूर्णता येते, असें समजण्याकडेहि मानवी मनाचा कल आहे. वॅट्सवुडंटन् यांचें “The Renaissance of Wonder” हें सूत्र त्याहूनहि सूचक व खोल आहे. कुतूहल व आश्चर्यभावना यांचा पुनरवतार जर “रोमॅटिसिझम” या प्रवृत्तीनें सूचित होत असेल तर मानवी जीवनांत आणि कलेंत आश्चर्यभावनेचें स्थान प्रथम निश्चित केलें पाहिजे. सृष्टिसौंदर्य, पराक्रम, विभूतिमत्त्व आणि मानवी सौंदर्य यांच्या दर्शनानें स्तिमित होणें, हें प्रगल्भतेचें लक्षण नसून पोरकटपणाचें लक्षण होय असें मानणारा पक्षहि टीकाकारांत असणारच. तसेंच कलेंतहि परिचित आदर्शांचें स्मरण करून देण्याचें ध्येय कलाकाराचें पुढें ठेवावें कीं अपरिचित सौंदर्याच्या दर्शनानें स्तिमित व अस्वस्थ करण्याचें ध्येय ठेवावें हाहि प्रश्न मूलभूत प्रवृत्तींचाच होय. रोमॅटिसिझम हा भावनापूजक संप्रदाय होय तर क्लॅसिसिझम हा बुद्धिपूजक संप्रदाय होय असेंहि या वादाचें सार काढण्यांत आलें आहे. कोणा^२ विवेचकाला अतिरेक हें रोमॅटिसिझमचें सर्वस्व वाटलें आहे. तर कोणी^३ रोमॅटिक वाङ्मयप्रवृत्तीला वाङ्मयीन अहंकाराचा आवेग ठरविलें आहे. जर्मन कवि हाइन् यानें ठरविलेलें “Reawakening of the middle ages” हें स्वरूप इतर अनेकांच्या मतांशीं जुळण्यासारखेंच आहे. पण शेलि, ब्राउनिंग, ग्यडटे यांच्या प्रतिभेची मीमांसा या सूत्रानें करणें कठिण आहे.

रोमॅटिसिझमची व्याख्या करणें अशक्यप्राय आहे असें कबूल करूनहि ल्यूकास यांनीं अखेर पुढील व्याख्या करण्याचें ‘घाडस’ केलें आहे —

२. Blake.

३. “Blind wave of literary egotism.” — Brunnetier.

“If I had to hazard an Aristotelian definition of Romanticism it might run—“Romantic literature is a dream-picture of life, providing sustenance and fulfilment for impulses cramped by society or reality.”

या व्याख्येत वर्णिलेले रोमँटिसिझमचें स्वरूप कोणताहि जातिवंत रोमँटिक मान्य करणार नाही. रोमँटिक व रोमँटिसिझम या शब्दांना त्यांच्या विरोधकांनीं चिकटवलेल्या अनेक अर्थामध्ये “सत्यसृष्टीच्या वीभत्सतेला भिऊन स्वप्नसृष्टींत दडून बसण्याची प्रवृत्ति” हा अर्थ प्रमुख आहे. आजच्या कम्युनिस्टाला जेव्हां एकादी राजकीय योजना अगर मतप्रणाली कुचकामाची ठरवावयाची असते तेव्हां तो तिला ‘शुद्ध स्वप्नवाद’ (“Sheer Romanticism”) असें म्हणतो. शेलि, कीट्स, ग्यडटे, ब्लेक यांसारखे कवि खोट्या स्वप्नचित्रांत रमून जाऊन, दुःखमय जीवनाचा विसर पडावा म्हणून धडपडत होते, असें म्हणणें म्हणजे त्यांच्या वाङ्मयाचें आणि जीवनाचें रहस्यच नाकारण्यासारखें आहे.

अर्थात् हें मध्ययुगीन वातावरण, हें प्रेमवेड, हें निसर्गप्रेम, हा अहंकार, हा परंपराविरोध, या सर्व बाह्य लक्षणांचें सर्वेकष मूळ दुसऱ्या एकाद्या खोल प्रवृत्तींत असलें पाहिजे. आणि हें खोल मूळ ल्यूकाससारख्यांनीं निवडलेल्या उदाहरणांतूनच काढून दाखविणें अशक्य नाही.

रोमँटिक हा शब्द उच्चारतांच ज्या अनेक काव्यपंक्ति ल्यूकास यांस आठवल्या त्यांत इमर्सनचा पुढील उताराहि आहे :—

“It is an odd jealousy; but the poet finds himself not near enough to his object. The pine tree, the river, the bank of flowers before him, does not seem to be nature. Nature is still elsewhere. This or this, is but outskirts and far off reflection and echo of the triumph that has just passed by and is now at the glancing splendour and heyday, perchance in the neighbouring fields, or, if you stand in the fields, then in the adjacent woods. The present object shall give you this sense of stillness that follows a pageant that has just gone by. What splendid distance, what recesses of ineffable pomp and loveliness in the sunset! But who can go where they are, or lay his hands or plant his foot, there-on? Off they fall from the round world for ever and for ever.”

या गद्यकाव्यांत रोमॅटिक मनाच्या निसर्गविषयक वृत्तीचें जितकें यथार्थ चित्र रेखाटलेलें दिसेल, तितकें अन्यत्र क्वचित्च दाखवितां येईल. अँबर-क्रोम्बी यांनीं, " 'Tis distance lends enchantment to the view ! " ही काव्यपंक्ति रोमॅटिक वृत्तीचें परिमाण (Measure) म्हणून घेतली आणि तत्पूर्वींच्या वेगवेगळ्या कवींच्या दूरस्थ दृश्यासंबंधींच्या प्रतिक्रिया तोलून दाखविल्या. कॅम्पबेल याच्या या एका ओळींत अँबरक्रोम्बी यांस रोमॅटिसिझमचा जणू अर्कचें हार्तीं गवसल्याप्रमाणें भासलें. त्यांच्या मतें रोमॅटिसिझममधील निसर्गविषयक वृत्ति तरी या ओळींत जितकी केंद्रित झाली आहे तितकी दुसऱ्या कोणत्याहि ' एका ' ओळींत सांपडणें कठिण. कारण, रोमॅटिक कवींची निसर्गविषयक वृत्ति ही प्रायः दूरस्थ निसर्गदृश्यासंबंधींच्या (' View ' संबंधींच्या) त्यांच्या भावनात्मक प्रतिक्रियेंतच अन्तर्भूत होते. आणि दूरस्थ दृश्यासंबंधींची त्यांची वृत्ति त्यांच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाचीहि द्योतक आहे. या वृत्तीतील कॅम्पबेलचा पूर्वगामी जो सक्किंग त्याच्या मतें " आपल्या प्रीतीचा विषय झालेल्या वस्तूचा साक्षात् परिचय करून घेण्याच्या भानगडींत पडूं नये, प्रियवस्तूच्या चितनावरच भर द्यावा. " तदनंतरच्या कॅम्पबेलादि मंडळींनीं त्यांतून पुढील जीवनविषयक सिद्धान्त वसविला : " मन बाह्य विषयापासून परावृत्त करून स्वतःवर केंद्रित केल्यानेंच जीवनांत संतोषाची प्राप्ति होण्याचा संभव अधिक. "

अँबरक्रोम्बी यांच्या मतें मनाला लागलेलें हें वळण (' Habit of mind ') म्हणजेच रोमॅटिसिझम. अँबरक्रोम्बी यांनीं कॅम्पबेलच्या निसर्गविषयक वृत्तींतून काढलेला हा निष्कर्ष भारतीय अभ्यासकाला वैराग्य आणि योगसाधन यांच्या अधिक जवळचा वाटेल.

" योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः " या पतंजलीच्या प्रसिद्ध सूत्रांत मानसिक समाधानाचा हाच मार्ग सांगितलेला आहे. सौंदर्यवादी (रोमॅटिक) कवि आणि काव्यें यांचा परिचय असणाऱ्या अभ्यासकास मात्र वृत्तिनिरोध आणि सौंदर्यासक्ति यांत मूलतःच विरोध वाटेल. अर्थात् कॅम्पबेलच्या उपरिनिर्दिष्ट पंक्तींत अँबरक्रोम्बींना भासल्याप्रमाणें रोमॅटिसिझमचें जीवनसर्वस्व उतरलें तरी नसेल, नाही तर अँबरक्रोम्बी यांना कॅम्पबेलच्या दूरस्थ दृश्यासंबंधींच्या वृत्तींत आढळलेला जीवनविषयक दृष्टिकोण तरी चुकीचा असेल.

तथापि अंबरक्रोम्बी यांनी निवडलेली, कॅम्पवेलसारख्या सामान्य प्रतीच्या कवीची सुप्रसिद्ध काव्यपंक्ति या विवेचनाला अनेक दृष्टींनी उपयुक्त आहे यांत मात्र शंका नाही. दूरस्थाबद्दल हुरहूर व जवळच्याबद्दल भीति अगर अप्रीति ही रोमँटिक मनाची एक प्रसिद्ध आणि परिचित वृत्ति आहे. प्रेमविषयक रोमँटिसिझमने मराठींत ज्या कवींच्या काव्यांत परमोच्च शिखर गांठलें, ते माधव ज्यूलियन एके जागीं म्हणतात,

सखये मजपासुनी दुरी
असशी तूं परि हें न वाउगें.
दुरुनी दिसतेस देवता
जवळूनी दिसशील तूं कशी ? ॥

बहुतेक सर्वच आधुनिक मराठी कवींची प्रेमविषयक वृत्ति रोमँटिक संप्रदायांत मोडणारी आहे; पण इंग्रजी टीकाकारांनीं, विशेषतः अंबरक्रोम्बी यांनीं केलेल्या रोमँटिसिझमच्या मीमांसेला माधव ज्यूलियन् यांच्या या ओळी फारच जवळच्या आहेत. तथापि कॅम्पवेलालादि कवि प्रिय दृश्यासंबंधी आणि माधव ज्यूलियनसारखे कवि प्रिय व्यक्तीसंबंधी ज्या वृत्तींत आणि सुरांत बोलतात त्यांची मीमांसा प्रत्यक्ष त्यांच्या वचनांवरूनहि करतां येणार नाही. त्यांच्या पिपासेचें नक्की स्वरूप, त्यांच्या दुःखार्ततेचें नक्की मूळ, त्यांचें त्यांनाहि कळलेलें नसतें. क्वचित् हेच कवि अन्यत्र आपल्या सुखदुःखांचें, आर्ततेचें, आकर्षणविषयाचें स्वरूप अधिक यथार्थतेनें वर्णन करतात, तर क्वचित् आपल्या या आर्ततेतून एकादा जुजबी जीवनसिद्धान्त काढून मोकळे होतात. माधव ज्यूलियन किंवा कॅम्पवेल म्हणजे कांहीं तत्ववेत्ते नव्हत आणि त्यांच्या विविध उद्गारांत त्यांच्या जीवनानुभूतीची उत्कटता अगर स्पष्टता सारखीच आढळेल असेंहि नव्हे. 'प्रिय व्यक्तीपासून दोन पावलें दूर असण्यांतच अधिक आनंद !' असा निष्कर्ष माधव ज्यूलियन यांनीं उपरिनिर्दिष्ट ओळींत काढला आहे; तर अन्यत्र तेच म्हणतात,

“जर उन्नती तव दर्शनें, जर सद्गती तव चिंतनें ।

तर कां भवास वृथा भिणें ? लपणें कुठें गिरिकंदरीं ?”

येथेंहि अंबरक्रोम्बी यांच्या सिद्धांताप्रमाणें अप्राप्त वस्तूच्या चिंतनापासूनच्या आनंदावरच भर आहे. तथापि दोन ठिकाणच्या वृत्तींत महदंतर

आहे. एका कवितेंत प्राप्तीमुळे भ्रमनिरास होईल अशी भीति व्यक्त केली आहे, तर दुसरीत प्रत्यक्ष प्राप्तीच्या अभावीं नुसत्या चिंतनानेहि जीवन सफल होईल, वैराग्याची अथवा नैराश्याची गरज नाही, असें कवीनें प्रतिपादिलें आहे.

‘ बालोन्मत्तपिशाच ’वत् गाणाऱ्याब्रळणाऱ्या या कवींच्या परस्परविरोधी वृत्तींतील सामान्य सूत्र काढण्याकरितां त्यांच्या उद्गारापलीकडे थोडें गेलें पाहिजे. आणि हें कार्य स्वतः रोमॅटिक कवि तर करूं शकणारच नाही, कारण तो एकेका वेळीं एकेका रंगानें रंगलेला आढळणार; पण हें कार्य स्वतः रोमॅटिक नसलेला आणि बाहेरून रोमॅटिक वृत्तीचें (अग्न विकृतीचें !) निदान करणारा विश्लेषणपटु आधुनिक टीकाकारहि करूं शकणार नाही ! व म्हणूनच इमर्सनसारख्या कवितत्त्ववेत्त्याच्या उपरिनिर्दिष्ट मीमांसेचें या विवेचनास विशेष महत्त्व आहे.

निसर्गाच्या सान्निध्यांत रोमॅटिक कविमनांत कोणत्या वृत्ती उसळतात ? मानापमान नाटकाच्या नायिकेला प्रियकराच्या गळ्यांतील हाराचा जसा राग येतो, प्रत्येक प्रियकराला प्रथम वस्त्रांचा आणि नंतर प्रत्यक्ष पार्थिव शरीराचाहि, निःशेष सायुज्यतेच्या वाटेंत, जसा अडथळा होतो, तसाच कांहींसा राग रोमॅटिक कवीला पार्थिव आणि प्रत्यक्ष निसर्ग पाहून येतो असें म्हणावें लागेल. प्रत्यक्ष दिसणारे लतावृक्ष, प्रत्यक्ष समोर दिसणारा नदीकांड, हे सर्व निसर्गाचे अवयव आहेत, (किंबहुना अवशेष आहेत !) पण निसर्ग कोठें आहे ? ज्याची ओढ या दृश्यांनीं रोमॅटिक मनांत अधिक तीव्र होते, त्याचीं हीं केवळ अस्फुट आणि विकृत प्रतिबिंबें होत. प्रिय वस्तूच्या ओढीनें धांवत यावें, तिच्या सान्निध्यांत पोहोचावें, आणि ती वस्तु होती त्याहूनहि दूर भासावी, — अशी ही मायामृगया भासूं लागते व कवीची आर्तता अधिकच वाढूं लागते !

इमर्सनकृत उपरिनिर्दिष्ट मीमांसेंत निसर्गाच्या मृगयेंतील या चमत्कारिक चुकामुकीचें—या विचित्र बंचनेचें—या “ Odd jealousyचें ” —केलेलें वर्णन इतर सौंदर्यांच्या आणि आनंदांच्या मृगयेलाहि लागू पडेल.

“ The poet does not find himself near enough to his object ” या इमर्सनकृत गद्यप्राय प्रतिवृत्तांत रोमॅटिक मनाच्या सुखांचें, दुःखांचें, आर्ततेचें, निसर्गप्रीतीचें किंबहुना कोणत्याहि रोमॅटिक आसक्तीचें

जेवढे रहस्य आढळेल, तेवढे अँबरक्रोम्बी यांनी निवडलेल्या कोणत्याहि कव्युक्तींत आढळणार नाही.

सान्निध्यांत अनुभवाला येणाऱ्या या दूरी भावास, प्रातीनंतरहि उरणान्या या असंतोषास आयर्विग वॅब्रिटसारख्या अमेरिकन् टीकाकारांनी "Nostalgia", "Nympholepsy" "Miserymongering" वगैरे ठरविण्याचा प्रयत्न केला आहे. अँबरक्रोम्बी, ल्यूकास, यांसारख्या टीकाकारांनी रोमँटिसिझमसंबंधी इतका विकृत विद्वेष दाखविला नसला, तरी त्यांनाहि त्यांत प्रत्यक्ष जगतापासून पळ काढून काल्पनिक जगतांत लपणेरमणें येवढेंच दिसतें.

रोमँटिक कवींच्या आंतरिक ओढीच्या मुळाशीं प्रत्यक्ष जगतासंबंधीची भीति आहे कीं अमूर्त आणि अदृश्य जगाच्या सौंदर्यासंबंधी आकर्षण आहे, या प्राणभूत प्रश्नाचाच विचार मुख्यत्वेकरून या विवेचनांत करावा लागेल व त्याकरितां पेटर, हाइन्, ब्रुनेटियर, ल्यूकास, अँबरक्रोम्बी, वॅट्सडंटन् वगैरे मंडळींची सोबत सोडून देऊन इमर्सननें दाखवून दिलेल्या गूढ प्रकाशमय वाटेनेंच आपणांस थोडें अधिक पुढें जावें लागेल.



नवमानवतावाद

एखाद्या साहित्याच्या नव्या अवस्थेमागची प्रेरक शक्ति कोणती, हे माहीत करून घेणें अगत्याचें असलें तरी सोपें मात्र नसतें. त्या अवस्थेच्या कालखंडांत तर ती शक्ति कोणती, हे ओळखलें जातच नाही; पण त्यानंतर चारदोन पिढ्या उलटल्यानंतर शांत आणि अधिकृत समालोचन करतांनाहि पुष्कळदा एखाद्या वाङ्मयीन क्रांतीमागची प्रेरक शक्ति कोणती, हे नीटसें समजलेलें नसतें. अर्वाचीन मराठी वाङ्मयांतलें प्रसिद्ध उदाहरण घ्यायचें झालें तर केशवसुत संप्रदायी कवितेचें घेतां येईल. या कवितेमागें प्रेरणा कोणती होती? नुसत्या सामाजिक क्रान्तीची होती, असें म्हणणें म्हणजे अर्धसत्य देखील नव्हे, आणि नुसत्या वाङ्मयीन क्रान्तीची होती असें म्हणणें म्हणजे वाङ्मयीन क्रान्तीसंबंधीचें अज्ञान दाखवणें होय. कारण वाङ्मयांत क्रान्तीकरितां क्रान्ति करण्याची तळमळ लागणें हे विचित्रच म्हटलें पाहिजे. अमुक एक आकांक्षा अगर जीवनमूल्य वाङ्मयांत व्यक्त होत नाही, याबद्दलचा असंतोषच कोणत्याहि खऱ्या वाङ्मयीन क्रान्तीच्या मुळाशीं असतो. केवळ वृत्तांच्या ऐवजी 'जाती' वापरणें, अभंग आणि लावण्या लिहिण्याऐवजीं सुनीतें आणि गझल लिहिणें ही क्रान्ति नव्हे. मग जुन्या उपमाऐवजीं नव्या उपमा वापरणें ही तर क्रान्ति नव्हेच नव्हे. जे अनुभव आणि ज्या आकांक्षा मराठी काव्यांत व्यक्त होत नाहीत म्हणून केशवसुतांचा आत्मा तळमळत असेल, आणि ज्या व्यक्त करण्याकरितांच केशवसुतांनीं अभिव्यक्तीच्या तऱ्हांतहि बदल केला असेल त्या कोणत्या होत्या? मोरोपंत-श्रीधर, कृष्णशास्त्री व कुंटे यांच्यापेक्षां 'कृष्णाजी केशव दामले' या अर्धपोटी इंग्रजी शाळामास्तरच्या आकांक्षा एकदम् वेगळ्या झाल्या, त्या कोणत्या विचारप्रवाहाच्या जोरावर? या प्रश्नाचें उत्तर केवळ अन्यायाची चीड हें नव्हे; आणि शैलींतला बदल हेंहि नव्हे.

तीच गोष्ट हरिभाऊंची. हरिभाऊंनीं खऱ्या आधुनिक कादंबरीचा प्रारंभ केला. त्या मार्गे प्रेरणा कोणती होती ? 'रूढीच्या दडपणाबद्दल चीड' ही ती प्रेरणा म्हणावी, तर बाबा पदमजींनाहि ती होती ! समाजाचें चित्र हें कल्पना—विलासासारखेंहि वाटतां कामा नये आणि उघड नीतिबोधार्थ लिहिलेल्या कथेसारखेंहि वाटूं नये,—तें खऱ्याखुऱ्या जीवनाइतकें 'वास्तव' किंवा संभाव्य वाटलें पाहिजे, ही त्यांच्या तंत्रामागची प्रेरणा होती. आणि तत्कालीन उदारमतवाद ही त्यांच्या त्या चित्रामागची तत्त्वप्रणालि होती. पण नुसत्या उदारमतादांत 'उषःकाल' या कादंबरीमागची प्रेरणा सांपडणार नाही; बरें देशभक्ति ही प्रेरणा मानावी तर 'वज्राघात,' 'चंद्रगुप्त' या कादंबऱ्यांतील भिन्नप्रांतीय आणि भिन्नकालीन इतिहासाशीं समरस होतांना उषःकालमधील देशभक्तीची प्रेरणा हरिभाऊंना फारशी उपयोगी नव्हती.

आजचा काळ लघुकथांचा आणि कवितांचा आहे व या काळाच्या प्रेरणा केशवसुत, हरिभाऊ यांच्या काळापेक्षां भिन्न आहेत हें, मला वाटतें, सर्वमान्य होईल. या बदललेल्या कथेमागची आणि कवितेमागची प्रेरणा कोणती ? हें नवें वाङ्मय कोणत्या नव्या आकांक्षा व्यक्त करण्याची धडपड करीत आहे ?

आजच्या वाङ्मयामार्गे एकच प्रेरक शक्ति नाही हेंहि, मला वाटतें, सर्वमान्य होईल. आधुनिक काळांत विशेष जाणवणारी 'विफलता' व आधुनिक वास्तवतेला विशेष मानवणारी 'अन्तर्मनाची सृष्टि' या दोन प्रेरणा आजच्या कांहीं वाङ्मयामार्गे आहेत, यांत शंका नाही. पण आजच्या सगळ्याच वाङ्मयाचें मूळ या दोन पायखुणांच्या मार्गे जाऊन सांपडण्यासारखें नाही. मानवाच्या महत्त्वासंबंधी व भवितव्यासंबंधी अधिक बळकट श्रद्धा,—किंबहुना बाकी यच्चयावत् श्रद्धांना निरोप देऊन त्यांच्याऐवजीं 'मानवतेसंबंधी' ची श्रद्धा हीच एक नवी निष्ठा मानणें, हें आजच्या कांहीं वाङ्मयाचें तरी सूत्र आहे, यांत शंका नाही. या निष्ठेलाच 'मानवतावाद' हें नांव दिलें जातें. पण ही निष्ठा अर्वाचीन मराठी कवितेंत अगदीं नवी नाही. पाश्चात्य वाङ्मयांत तर ती निर्माण होऊन बरीच शतकें लोटलीं आहेत. युरोपमध्ये मध्ययुगीन तत्त्वज्ञानाला आणि धर्मकल्पनांना बाजूला ठेवून ग्रीक आणि लॅटिन् वाङ्मयाचा मनसोक्त अभ्यास करण्याच्या चळ-

वळीला प्रथम हा शब्द लावला गेला. बौद्धिक काय कीं धार्मिक काय कोणत्याहि संप्रदायाचें जोखड विचार-स्वातंत्र्याच्या आड येऊं द्यायचें नाहीं, हा या मानवतावादी परंपरेचा बाणा होता.

या व्यापक अर्थानें मानवतावादाकडे पाहिलें तर बुद्धिवाद, विचार-स्वातंत्र्यवाद आणि मानवतावाद यांत फारसा फरक वाटणार नाहीं. या तिहींत थोडेफार नातें आहे हें खोटें नाहीं, आणि तरी 'मानवतावाद' ही एक वेगळीच वैचारिक शक्ति आहे असें दिसून येईल. आपल्याकडे प्रथमतः तिचें स्पष्ट दर्शन केशवसुतांच्या कवितेंतच झालें, ही गोष्ट अर्वाचीन कवितेच्या इतिहासांत विशेष निर्देशनीय आहे. 'नवा शिपाई' 'स्फूर्ति' या कवितांतील विलक्षण आवेशाचा खुलासा या नव्या निष्ठेचा, नव्हे, या नव्या धर्माचा अर्थ कळल्याखेरीज होऊंच शकणार नाहीं.

‘ देवदानवां नरें निर्मिलें हें मत सकलां कवळूं द्या ’

हे घोष नुसत्या सुधारणावादांतहि बसण्यासारखे नव्हते कीं नुसत्या उदार-मतवादांतहि बसण्यासारखे नव्हते. राजकीय व सामाजिक सुधारणावादांत दलितांचा उद्धार, सामाजिक व राजकीय प्रगति एवढ्यांचा अंतर्भाव होतो. पण मानवाच्या उज्ज्वल भवितव्यावरचा दृढविश्वास, आणि त्या भवितव्याच्या आड येणाऱ्या यच्चयावत् आंधळ्या कल्पनांना तिलांजलि देण्याची तयारी फक्त मानवतावादच देतो.

केशवसुतांच्या मानवतावादाचें मूळ प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपानें विहटमनच्या मानवतावादांत होतें असें म्हणायला पुष्कळच आधार आहे.

नव्या मनूंतिल नव्या दमाचा शूर शिपाई आहे
कोण मला वठणीला आणूं शकतो तें मी पाहें !
ब्राह्मण नाहीं, हिंदुहि नाहीं, न मी एक पंथाचा,
तेच पतित कीं जे आंखडिती प्रदेश साकल्याचा !

या तेजस्वी ओळींत केशवसुतांनीं आपल्या 'नव्या' मानवतावादाची निष्ठा पुकारली. या निष्ठेंत संकुचित प्रादेशिकता, हताश दैववाद आणि निर्जीव संप्रदाय यांच्याविरुद्ध शिंग फुंकलें आहे. नव्या शिपायानें पुकारलें हें युद्ध केवळ एखाद्या वर्गाच्या विमोचनासाठीं नाहीं, नुसतें विधवांच्या उद्धारासाठीं नाहीं (आगरकर-हरिभाऊंच्या जमान्यांत केशवसुत लिहीत

होते हैं लक्षांत घेतलें तर, हैं फारच भूषणावह आहे !), केवळ मजुरांच्या उद्वारासाठी नाही. अणुबॉम्ब आणि युद्ध यांच्याविरुद्धहि पुरून उरण्यासारखें तें युद्ध आहे हें लक्षांत घेतलें पाहिजे.

शान्तीचें साम्राज्य स्थापूं वघत काळ जो आहे,
प्रेषित त्याचा नव्या दमाचा शूर शिपाई आहे !

वास्तविक या निष्ठेपलिकडे मानवतावादी निष्ठा काव्याचा विषय करणें तरी अशक्यप्राय आहे, तथापि आजच्या काळांतली मानवतावादी निष्ठा याच्यापुढें गेली आहे, यांत शंका नाही.

आज एकीकडे जगांतला अन्तर्विरोध शेवटच्या टोंकाला जाऊन पोहोचला आहे, तर दुसरीकडे आन्तरराष्ट्रीय शासनसंघटना नकळत, नव्हे नाइलाजानें, आकार घेत आहे ! या दोहोंना उपयोगी असें आन्तरराष्ट्रीय समाजवादाचें तत्त्वज्ञान आर्धांच प्रायः सर्वमान्य झालें आहे. फक्त तें सत्यसृष्टींत आणतांना कोणता कार्यक्रम आणि कोणती साधनें वापरायचीं एवढ्यावरच राजकारणी नेत्यांत मतभेद आहेत. अशा काळांत केशवसुतांच्या मानवतावादी स्वप्नांतला अंधुक अरुण प्रकाश आणि प्रकाशाच्या अंधुकतेमुळेच चढलेला त्यांचा तार स्वर यांना स्थान कमी आहे. आज मानवतावाद हें स्वप्न उरलें नसून अपरिहार्य तत्त्वज्ञान झालें आहे.

शॉ, रसेल, एम्. एन्. रॉय, जे. कृष्णमूर्ति यांच्यासारख्यांच्या मानवतावादांत जी एक विलक्षण सुव्यक्तता—जी विलक्षण क्लॅरिटी—आलेली आपल्याला दिसते, तिच्या मुळाशीं मानवतेनें मारलेली ही पुढची मजलच आहे. व्हिटमन्, केशवसुत, शॉ, नेहरू, रॉय यांच्या मानवतावादी निष्ठेशीं आमच्या नवकवितेंततील आणि नवकथेंतील निष्ठेचा सूर कितपत मिळताजुळता आहे ?

आर्धी, सर्वच नवकाव्याची प्रेरणा मानवतावाद ही आहे, असें नाही, व ज्या थोड्या नवकाव्यांत मानवतावाद हा प्रेरक आहे, त्यांतहि दोन सूर दिसतात : एकांत मानवाच्या उज्ज्वल भवितव्याविषयीं आशावाद दिसेल तर दुसऱ्यांत यंत्रयुगांत मानवाची जी नैतिक आणि आत्मिक दुर्दशा उडत आहे, तिच्यासंबंधीं केलेला आक्रोश आढळेल. आशावादी कवींत केशवसुती मानवतावादाचे शेवटचे तेजस्वी प्रतिनिधि अनिल, कुसुमाग्रज, वोरकर

यांचा अन्तर्भाव प्रथम करावा लागेल. तथापि बोरकरांच्या काव्यांत मानवतावादापेक्षांहि ध्येयवाद, गूढवाद यांचेच सूर अधिक आहेत, असें म्हणतां येईल. अनिलांच्या कवितेंत मानवतावादाचें अभिनव स्वरूप दिसतें. पण खऱ्याखऱ्या नवमतवादानें धारण केलेलीं सश्रद्ध-अश्रद्ध, निकोप विकृत, ऋजु-दांभिक रूपें मर्दंकरांच्या काव्यापासून मराठी कवितेंत दिसूं लागलीं. मर्दंकरांच्या कवितेची 'प्रेरणा' मानवतावादांत आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं;—तथापि तिजमध्ये मानवतावादाचा एक नवा टप्पा आहे असें मात्र म्हणतां येईल. मानवाच्या भवितव्याबद्दल घोर निराशा व निराशेमुळेच लोटलेलें कडवट हंसूं हे स्वर त्यांच्या काव्यांत आढळतात. पण हे अंतः-प्रवाह व्यक्त करतांना ते जीं भाषा, जीं रूपकें व जीं प्रतीकें वापरतात, त्यांत त्यांच्या काव्याचें खरें नावीन्य व खरी प्रेरणा आहे. केशवमुतांच्या मानवतावादांतली श्रद्धा काढून टाकली कीं मानवतावादीच पण निराशा-गीतें तयार होतील. त्या निराशेंत एखाद्यानें दुःखाएवजीं विकट हास्य करावयाचें ठरवलें, तर मर्दंकरांनी मानवतावाद निर्माण होईल. पण या विकट आणि अश्रद्ध मानवतावादालाहि मर्दंकरांच्या भाषेची गरज भासेलच असें नाहीं. त्या भाषेची प्रेरणा त्यांच्या कलात्मक नावीन्याच्या विचित्र सिद्धान्तांत आहे आणि म्हणूनच ज्या अर्थानें अनिल, कुसुमाग्रज, बोरकर यांच्या कांहीं चांगल्या कवितांमार्गे मानवतावादी प्रेरणा आहे त्या अर्थानें मर्दंकरांच्या कवितांमार्गे मानवतावादी प्रेरणा नाहीं.

मर्दंकर संप्रदायांतले दोन प्रमुख मानवतावादी कवि सांगायचे झाले तर शरच्चंद्र मुक्तिबोध आणि विंदा करंदीकर हे सांगतां येतील.

आकान्त कां मांडतां हो माझे पंचप्राण
सशक्त व्हा, पाय रोवा, उद्यांचीच आण
पालटते कुणी विश्व-इतिहासपान
जीवनाची जय बोला उंचवा निशाण

या मुक्तिबोधांच्या ओळींत प्रामाणिक आवेश व श्रद्धा आहे, यांत शंका नाही. पण मुक्तिबोध देखील केवळ आन्तरिक आवेशाकरितांच लिहितात असें नाही. या ओघवत्या कवितेंतसुद्धां 'पालटते कुणी विश्वइतिहासपान' यासारखी अकारण अशुद्ध व विचित्र बनलेली ओळ घातलेली आढळेल.

मग, 'लाल कंदील' सारख्या उघड उघड नवकवितेंत पुढील विचित्र शैली व रचना आढळल्यास नवल नाही.

अंधाऱ्या बोळी

भूगत ड्रेनेज पाण्याच्यासमान तिमिराच्छन्न

खळाळहीन अंधाऱ्या स्तब्धशा !

सुतकी घराच्या समान खिन्नशा

अपमानिताच्या जखमी उराच्यासमान

भग्नशा अशान्त बोळी !!

अशा कवितेमागची प्रेरणा जीवनविषयक आवेशापेक्षां भाषिक प्रयोगांच्या आवेशांतच आहे, असें म्हणावें लागेल. मात्र मुक्तिबोधांच्या कवितेंतील मानवतावाद 'नवा' हि आहे व उत्कटहि आहे. केवळ त्या मानवतेशीं आणि आवेशाशींच ते प्रामाणिक राहते, तर त्यांची कविता केशवसुत व अनिल यांच्या कवितेपेक्षां विचित्र होण्याचें कारणच नव्हतें. पण मानवतावादाइतकेच ते भाषिक प्रयोगांचेहि भोक्ते आहेत, हेंच त्यांच्या विचित्र भाषेचें कारण म्हटलें पाहिजे.

मुक्तिबोध आणि करंदीकर यांच्या मानवतावादाचें आणखी एक गमक म्हणजे त्यांचें काव्य केवळ भावनात्मक मानवतावादावर अधिष्ठित नसून शास्त्रशुद्ध समाजवादावर अधिष्ठित आहे; पण हें शास्त्रशुद्ध अधिष्ठान जाहीर करण्याकरितां मुक्तिबोधांना गद्य प्रस्तावना लिहावी लागते ! त्यांच्या कवितेंतील मानवतावाद केशवसुत-अनिलांच्या मानवतावादापेक्षां वेगळा आहे, असें म्हणायला फारसा पुरावा सांपडत नाही !

विंदा करंदीकर यांच्या मानवतावादी श्रद्धेंत एक प्रकारचें आव्हान आणि त्या आव्हानाच्या पोटींच निर्माण झालेली बीभत्सतेची तयारी दिसून येते. अर्थात् हे मानवतावादी आव्हान सर्व जुन्या श्रद्धांना, आदरांना आणि बंधनांना आहे, तर त्यामागची श्रद्धा विज्ञानावर आणि त्याच्यापोटींच जन्माला आलेल्या यंत्रसृष्टीवर अधिष्ठित आहे. आशावादांत व विज्ञाननिष्ठेंत ते मर्देंकरापेक्षां वेगळे असले, तरी विकट आवेशांत ते मर्देंकरी संप्रदायाचेच वाटतील. त्यांच्या 'ये यंत्रा ये' या कवितेंतील बीभत्स वीररसाचा विलास पुढील ओळींत पहा :

ये यंत्रा ये !

सस्यश्यामला सृष्टीला आर्लिगुन
समाजपुरुषानें जें केलें मैथुन
त्या उत्कट सुरतांतिल
विज्ञानात्मक दाहक वीर्यापासुन
पिंड जयाचा बनलेला पोलादी
त्या अवतारी यंत्रा

‘यंत्रावतार’ या कवितेला कोणताच छंद नाही. तो मुक्त-छंदहि म्हणतां येत नाही. तथापि मधेंच कांहीं ओळी खरी श्रद्धा व चमक दाखवतात :

या यंत्राचा स्वीकार करा;
या यंत्राचा सत्कार करा;
या यंत्राचें वेदोक्त करा पूजन;
साम्यवेद म्हणारे !

या ओळींत लयीचेंहि भान नाही, हा दोष असला तरी त्यांतल्या आवेश जाणवल्याशिवाय राहात नाही. तसेंच—

शक्तीच्या सम्राटा !
चिरशांतीच्या भाटा !
ये ये हुडकित दडलेल्या मंत्रांना
मानवतेला दे मुक्तीचा ज्ञानांतुन नजराणा

या ओळींत निदान—

दुर्गे दुर्घटवारी तुजविण संसारीं
अनाथनाथे अंबे ! करुणा विस्तारी

या आरतीच्या ओळी इतपत ओघ आणि आवाहन खास आहे. पण ‘यंत्रावतार’ याच कवितेच्या शेवटीं गणपत्यथर्वशीर्षाचें जणू विडंबनच, अशा ज्या ऋचा या कवीनें वैदिक संस्कृतांत रचल्या आहेत, त्यांत मात्र मानवतावाद, विज्ञानवाद या सर्वांची नकळत थट्टा झाली आहे !

करंदीकरांच्या संग्रहांत कांहीं थोड्या कविता सफाईदार सुबोध मराठींतहि आहेत. त्या कवितांत ते अनिल व कुसुमाग्रज यांच्या दरम्यान निदान

भाषेपुरतें तरी स्थान मिळवूं शकतील. पण वर उल्लेखिलेल्या 'यंत्राथर्वशीर्षा' प्रमाणेच त्यांनीं एक 'विज्ञानब्रह्मसूक्त' हि रचलें आहे ! त्यांतील भाषिक आणि 'काल्पनिक' 'दंगामस्तीचा' (करंदीकरांचा शब्द !) थाट नासदीय-सूक्तासारखा आहे. पण त्याला $\sqrt{-१}$ (अंडररूट मायनस् वन्) हा मथळा देण्यांत विज्ञाननिष्ठा व्यक्त होत नसून नवकाव्यांतला एक 'स्टंट' मात्र सिद्ध होतो !

आजच्या वाङ्मयाला नवमानवतावाद खासच प्रेरणा देऊं शकेल. पण लॅनिन, नेहरू, रॉय किंवा बर्नार्ड शॉ यांच्या वाङ्मयांत ती नवी निष्ठा जशी अधिकृत स्वरूपांत दिसते, तशी ती मर्देंकरोत्तर काव्यांत कां दिसूं नये, हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे.

आजच्या म्हणजे मर्देंकरोत्तर वाङ्मयांत मानवतावाद थोडाफार असला तरी 'मानवतावाद' ही आजच्या वाङ्मयाची मुख्य प्रेरणा नव्हे, हेंच या प्रश्नाला उत्तर द्यावें लागेल असें मला वाटतें.



वास्तववाद

इंग्रजी अमलानें आणि शिक्षणानें वाङ्मयाच्या जुन्या वळणाचा शेवट केला. त्यानें वामन मोरोपंत, रामदास, तुकाराम निर्माण होणार नाहीत, अशी तरतूद केली. पण लगेच नव्या वळणाचे लेखक जन्माला घालणें हें कोणत्याहि राजवटीच्या ताकतीबाहेरचें असतें. ते जन्माला यायला अर्थातच अवकाश लागला. शाळा-कॉलेजें काढणें, वर्तमानपत्रें काढणें, इतपत नव्या जमान्याच्या हातांतले होतें. पण 'नव्या' कथा लिहिणें, नव्या कविता रचणें, हें राजवटीच्या बदलाबरोबर चुटकीसरशी होण्यासारखें नव्हतें. उघड सांगायचें, तर हरिभाऊ आणि केशवसुत हे जन्माला यायला या राजवटी-नंतर बराच अवकाश लागला. दरम्यानच्या काळांत सुबोध, ज्ञानवर्धक-शालोपयोगी (!) - गद्य पद्य पुष्कळ लिहिलें गेलें. कालचक्राच्या धडाक्यांत येऊन आदळलेल्या राजकीय सामाजिक क्रांतीबद्दल ओजस्वी भाषेंत लिहिणारे लोकहितवादी, चिपळूणकर, टिळक-आगरकरहि होऊन गेले. पण ते बाहेरच्या धक्क्यासंबंधीच बोलत होते. इकडे तर इंग्रजी विद्येनें आणि संपर्कानें आपलें अंतरंगसुद्धां बदलूं लागलें होतें ! कथा आणि काव्य यासंबंधीच्या अपेक्षाहि पार बदलूं लागल्या होत्या. आणि या बदललेल्या अपेक्षांचे खरे दूत हरिभाऊ आणि केशवसुत हे होते. एकानें नवी कादंबरी मराठींत आणली ; तर दुसऱ्यानें नवें काव्य मराठीला अर्पण केलें. तसें पाहिलें, तर आमच्या पहिल्या आधुनिक कादंबरीकाराची प्रकृति आणि पहिल्या आधुनिक कवीची प्रकृति एक नव्हती. टीकाशास्त्राच्या भाषेंत बोलायचें झालें, तर 'वस्तुनिष्ठ वास्तववाद' हा नव्या कादंबरीचा आत्मा होता, तर 'आत्मनिष्ठ सौंदर्यवाद' हा नव्या काव्याचा आत्मा होता. तथापि बाहेरून उलटसुलट दिसणाऱ्या या दोन प्रकृतींच्या बुडाशीं एक समान प्रवाह खेळत होता. तो म्हणजे अद्भुत चमत्कारांच्या आणि पौराणिक कथांच्या प्रेरणा सोडून, ही पिढी प्रत्यक्ष

व्यक्तीच्या अगर समाजाच्या चित्रणाकडे वळली होती. वस्तुनिष्ठ कथानक असो कीं आत्मनिष्ठ भावगीत असो, रामकृष्ण, व्यासवाल्मीकि यांच्या भोंवतालीं घोटाळ्याचें सोडून आतां महाराष्ट्रीय कुटुंब आणि कवीचें स्वतःचें मन यांना महत्त्व येऊं लागलें होतें. हरिभाऊंच्या काळच्या वास्तवतेची व्याख्या एका शब्दांतच सांगतां येईल. त्या काळची वास्तवता म्हणजे दुसरें तिसरें कांहीं नाहीं—तर फक्त 'संभाव्यता' ! रामायण-भारतांतली असो, कीं गुरुचरित्र-शनिमाहात्म्यांतली असो, अरबी सुरसकथांतील असो, कीं वेताळ पंचविशींतील असो, 'असंभाव्यता' ही आतां 'फॅशनच्या बाहेर' गेली होती. काव्यांतहि कुणाचीं तरी सुखदुःखें ठरीव उपमा-उत्प्रेक्षांच्या वेगडानें सजविण्याचा काळ गेला होता. कवीनें स्वतः अनुभवलेलें सुखदुःख लोकांना हवें होतें. काव्यांतली ही लाट कृत्रिमतेकडून स्वभाविकतेकडे, आलंकारिकतेकडून स्वभावोक्तीकडे झुकत होती. म्हणजे एका अर्थानें 'अवास्तव' कडून 'वास्तवाकडेच' झुकत होती. किंबहुना या काळांत, 'आधुनिकता' याचाच अर्थ 'स्वाभाविकता' असा होता. आजचे लेखक स्वतःला आधुनिकच म्हणवतात; पण मौजेची गोष्ट म्हणजे आधुनिक काळानें पुरस्कारलेली ही स्वाभाविक व संभाव्य वास्तवता मात्र त्यांना आज पुरेशी वाटत नाहीं ! हरिभाऊंची 'वास्तवता' आणि केशवसुतांची 'आत्मनिष्ठा' आजच्या कांहीं लेखकांना कृत्रिम आणि अवास्तव वाटूं लागली आहे. आणि आज वास्तवतेची चर्चा करायची आवश्यकता उत्पन्न होते याचाच अर्थ, वास्तवतेसंबंधीं कांहीं नवे प्रयोग होत आहेत. गेल्या बारा वर्षांत म्हणजे गेल्या महायुद्धाच्या सुरवातीनंतर या प्रयोगांची ओढ कित्येक मराठी लेखकांना विशेष लागली.

हरिभाऊंची वास्तवता ही 'शुद्ध वास्तवता' नव्हती, हा आरोप एका अर्थानें खोटा नाहीं. कारण स्वतःच्या मनांत असलेल्या आदर्शांच्या अनुरोधानें हरिभाऊ भोंवतालच्या वास्तवतेची निवड करीत. म्हणजे त्यांना समाजाची जी नवी रचना हवी होती, तिच्या अनुरोधानें ते समाजांतली व्यक्तींचीं व रूढींचीं चित्रें रंगवीत. त्या नव्या आदर्शांच्या अनुरोधानेंच ते आपलीं आदर्श पात्रेंहि रंगवीत. पात्रांच्या वृत्ति आणि कृती ते आपल्या चष्म्यांतून पाहात असत. व त्यांचा चष्मा एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीच्या उदार बुद्धिवादी सुधारकाचा होता. तीच गत केशवसुतांची.

वामन पंडित-मोरोपंताप्रमाणें ते सीता-सावित्रींच्या भावना वर्णन करीत नसतील; स्वतःच्याच आशा-आकांक्षा, राग-द्वेष यांचें मनमोकळें वर्णन करीत असतील. तथापि प्रेम, समाजक्रांति, काव्यस्फूर्ति, देशभक्ति यांच्या संबंधानें त्यांच्या कांहीं गृहीत कल्पना होत्या. आणि अगदीं 'स्वानुभूति' म्हणून सांगतांनादेखील ते त्या कल्पनांचा रंग त्या अनुभूतीला नकळत देत असत. त्यामुळें त्यांचें प्रेम 'दैवी' बनत असे, क्रान्ति 'सर्वशक्तिमान' ठरत असे, काव्यस्फूर्ति 'स्वर्गीय' दिसत असे. आणि त्यांचें प्रामाणिक आणि स्वाभाविक भावचित्रदेखील अशा तऱ्हेनें अद्भुत रंगानें रंगून निघत असे.

सामाजिक घटनांकडे आणि वैयक्तिक भावनांकडे याहून अधिक कठोर वास्तवतेच्या नजरेनें पाहिलें पाहिजे; पाहणें शक्य आहे, असा नव्या लेखकांचा दावा आहे. हा दावा आणि ही पिढी १९४० नंतर विशेष बोलकी झाली असली, तरी समाज आणि व्यक्ति यांच्या चित्रणांत आधीं-पासूनच बदल होत होता, हें लक्षांत आल्यावांचून राहात नाहीं. लांबून फोटो घेण्याऐवजीं 'क्लोज-अप' घेण्याकडे लेखकांची प्रवृत्ति या पूर्वीच वळली होती, किंबहुना लेखकांनीं चित्राच्या कुंचलीऐवजीं फोटोचा कॅमेरा हस्तांत घेतल्याला बराच काळ लोटला होता. सामाजिक घटनांप्रमाणेंच वैयक्तिक मनोविकारांच्या मागच्याहि प्रक्रिया शोधण्याचीं शास्त्रें, महाराष्ट्रांत १९२५ पासून अभ्यासलीं जात होती. वामनराव जोश्यांच्या कथात्मक चर्चांत मानसशास्त्र आणि नीतिशास्त्र यांचें प्रवचन दडून असे. डॉ. केतकर यांच्या कथानकांत सामाजिक घटनांपेक्षां त्यांचें समाजशास्त्रीय शास्त्रीय पृथक्करणच अधिक सूचित केले जाई. 'सुकलेलं फूल' 'कळ्यांचे निःश्वास,' 'राक्षस विवाह' या सारख्या मनोविश्लेषणात्मक कथांत बाह्य घटनांपेक्षां मानसिक घटनांचेंच वर्णन विस्तारानें केलेलें असें. यांतील कांहींनीं तर उघडपणें मनोविश्लेषणाची प्रतिज्ञाहि केलेली दिसेल आणि तरी १९४० नंतरच्या कथा आणि काव्य, यांच्याहि पलिकडे जाण्याची धडपड करीत होतें. तें कोणत्या बाबतींत पलिकडे गेलें, हेंच आपल्याला आतां मुख्यत्वेकरून पाहिलें पाहिजे.

१९४० पूर्वीच्या मनोविश्लेषणांत आणि समाजविश्लेषणांत भावनापूजन शाबूद होतें. वामनरावांसारखे संशयात्मे व केतकरांसारखे मूर्तिभंजक कितीहि

समतोल विश्लेषण करोत, त्यांचा म्हणून एक सामाजिक आदर्श त्यांच्या लिखाणांत सूचित होईच. 'सुकलेलं फूल,' 'राक्षसविवाह,' 'कळ्यांचे निःश्वास' या सारख्या विश्लेषणात्मक कथांत कांहीं आवडतीं स्वप्ने भंग पावल्याचें दुःख आहे. या अर्थानें पाहिलें, तर या सर्व कथा-कादंबऱ्यांचे लेखक वास्तवतेपेक्षां हि स्वप्नांचे पूजक आहेत. नव्या लेखकांच्या मते त्यांचा वास्तववाद हा 'वास्तववाद' नसून स्वप्नपूजन उर्फ रोमँटिसिझम् आहे. याचाच अर्थ, त्यांच्या मते वामनराव, केतकर, विभावरी शिरूरकर, पु. य. देशपांडे यांच्यासारखे लेखक घटनांच्या 'चित्रणा' पेक्षां 'विश्लेषणा' ला महत्त्व देऊं लागले असतील; पण वास्तवतेकडे पाहण्याची त्यांची दृष्टि सांप्रदायिकच होती ! ज्या ज्या सांकेतिक कल्पनांनीं वास्तवतेवर कृत्रिम मुलामा चढविला जातो, त्या त्या कल्पना पार झुगारून द्यायच्या, असें या नवीन लोकांनीं ठरवलें. भावनापूजन, आदर्शपूजन, नैतिक व भाषिक संकेतांचें पालन, हें सर्व झुगारून द्यायचें त्यांनीं ठरवलें. इतकेंच नव्हे तर वास्तवतेचें मानसिक आकलन आणि कथन यांच्याहि बाबतींतील संकेत झुगारून द्यायचें त्यांनीं ठरवलें !

वास्तवतेकडे पाहण्यांत एवढा आमूलाग्र बदल होणें, ही गोष्ट मानवतेच्या इतिहासांत अगदींच अद्भुत आहे, असें नाही. प्रत्येक युगप्रवर्तक माणसानें वास्तवतेकडे असेंच निर्वधमुक्त होऊन पाहण्याची शिकस्त केली आहे. बुद्धानें सुख, सौंदर्य, जन्म, मृत्यु, पाप, पुण्य या सर्व कल्पनांकडे एकदम वेगळ्या डोळ्यांनीं पाहिलें. शंकराचार्य, काण्ट, बर्गसाँ, यांच्यासारख्या तत्त्ववेत्त्यांनीं हि 'दिक्' आणि 'काल' यांच्या कल्पना उलट्याच्या पालट्या होतील, इतक्या वेगळ्या नजरेनें या मूलभूत पदार्थांकडे-कॅटेगोरीज्कडे-पाहिलें ! आमच्या नव-वास्तवतावादी लोकांनीं काल, दिक्, संवेदना यांच्या-संबंधीं असा कांहीं एखादा नवा मायावाद किंवा नवी सद्द्वस्तु (थींग इन् इटसेल्फ) काढली आहे कीं काय ? तसें तर कांहींच दिसत नाही ! त्यांना लौकिक आदर्श आणि संकेत यांच्यासंबंधीं आलेलें वैराग्यदेखील अगदींच आकस्मिक नाही ! या 'संप्रदायमुक्ते' चाहि एक 'संप्रदाय' आहे ! आणि इतर संप्रदायांसारखाच तो पाश्चात्य वाङ्मयांतून इकडे आला आहे !

या पाश्चात्य संप्रदायांत घटनांचें चित्रण लौकिक कालानुक्रमानें करायचें नसतें; घडलेल्या गोष्टी सांगतांना तार्किक सुसंगति पाळायची नसते; तसेंच

ललित वाङ्मयांत आपलें हृद्गत सांगतांना, त्यांतून तार्किक अर्थ निघण्याची आवश्यकता नाही, हें या संप्रदायाचें आणखी एक तत्त्व आहे. तसेंच मनोव्यापारांचें वर्णन करतांना बाह्य मनांतच आपण घुटमळलों तर आपली वास्तवता अगदींच उथळ आणि कृत्रिम होईल, म्हणून अन्तर्मनांतल्या व्यापारांचें वर्णन केलें पाहिजे, हें यांचें तिसरें तत्त्व आहे.

तें सर्व साधण्याकरतां या लेखकांनीं रूढ कथारचना, रूढ भावनाचित्रण, रूढ शब्दप्रयोग, रूढ उपमाउत्प्रेक्षा या सर्वांचाच परित्याग केला. घटनांच्या मागचे मनोव्यापार, आणि त्या व्यापारांच्याहि मागें दडलेले व्यापार शोधण्यांत ते कलेची सार्थकता मानतात. वर्ण्यविषयहि अस्फुट, व त्यांच्या वर्णनांत योजलेली भाषाहि अपूर्व ! या सर्व प्रकारामुळें, यांच्या कथांत व काव्यांत साहजिकच दुर्बोधता आली.

अशी कल्पना करा कीं, आपल्याला एखाद्या नदीच्या प्रवाहाएवजीं, तिच्या पाण्याचे सुटे कण दिसूं लागले; त्या कणांतले पुन्हां सूक्ष्म रोगजंतु सूक्ष्मदर्शक यंत्रांतून दाखवण्यांत, आले तर आपण जसे वावरून, चिडून जाऊं, तसे या नव्या वास्तवतेनें आपण चिडून जातो ! एखाद्या सुंदर शरीराकृतीनें आपल्या मनावर जो संकलित संस्कार होतो, तो 'अवास्तव' ठरवून, एखाद्या शरीरशास्त्रवेद्यानें आपल्याला तिच्या आंतल्या स्नायूंचीं चित्रें दाखविलीं, तर जसें वाटेल, तसें या 'विच्छेदक वास्तवते'नें वाटतें ! या संप्रदायाच्या कथेचा अस्सल नमुना मराठींत वा. सी. मर्ढेकर यांच्या 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीनें आणला. एका रात्रीच्या किंबहुना एका तासाच्या - अवधींत आपलें मन केवढें अमर्याद विश्व फिरून फिरून येतें, हें या प्रकारच्या अतिवास्तव चित्रांत पाहायला सांपडतें. हें अतिवास्तव विश्लेषणाचें तंत्र मर्ढेकरांनींहि पुन्हा वापरलें नाहीं. त्या तंत्राचें पूर्ण अनुकरणहि कुणी केलें नाहीं. तथापि वसन्त कानेटकरांच्या 'घर' या कादंबरीसारख्या क्वचित् एखाद्या पुस्तकांत या तंत्राचा, पंचेल इतक्या प्रमाणांत अद्यापहि उपयोग करण्याची प्रवृत्ति दिसून येत आहे. पण 'रात्रीचा दिवस' मधील आत्यंतिक विश्लेषण, मर्ढेकरांच्याच 'तांबड्या मार्तींत' शिल्पक राहिलें नसलें तरी या विचित्र संप्रदायानें जुन्या शैलींत व तंत्रांत चांगलीच उलथापालथ करून सोडली ! कथेप्रमाणेंच

मढेंकरांच्या काव्यांतहि जुन्या भावना, जुनी नीति, जुने आदर्श, जुने संकेत या सर्वांना झुगारून देण्याची शिकस्त केलेली आढळेल. अन्तर्मनांतील प्रवाहहि मधेंच एखाद्या चरणांत उफाळून आलेला दिसेल. ते अन्तप्रवाह व्यक्त करण्याची इलियट् संप्रदायी तऱ्हाहि मढेंकरांना चांगली अवगत दिसते. अन्तर्मनांतल्या प्रवाहानें उलटे पालटे झालेले वाक्प्रचार, उलटीं पालटीं आठवलेलीं सुभाषितें, मढेंकर बेमालूमपणें आपल्या काव्यांत पेरतात.

‘ सर्व चक्र भ्रमस्कारं मालकं प्रति गच्छति- ’

‘ शुभं करोति कल्याणं दारिद्र्यं ऋण संपही ’

यासारखीं उलटींपालटीं झालेलीं अवतरणें मढेंकर सहेतुकपणें वापरून इलियट् संप्रदाय चांगला चालवतात !

अलिकडे प्रामुख्याने पुढें आलेले कथालेखक श्री. गंगाधर गाडगीळ यांच्या कथांत नव्या वास्तवतेचें आणखी एक अंग दिसून येतें. सुधारलेल्या जगांत ज्या क्षेत्रांत भ्रमांचें आणि असत्याचें राज्य आहे, त्यांत लैंगिक वासनांचें क्षेत्र हें प्रमुख आहे, हें सांगायला नकोच. आपण ही वासना, मुळांत आहे त्याहून अधिक गोंडस भासवण्याचा तरी प्रयत्न करतो; म्हणजे शुद्ध शारीरिक भुकेला ‘ दिव्य प्रेम ’ ‘ त्यागी प्रेम ’ वगैरे नांवें देतो, नाही तर त्याच वासनेला घाणेरडी श्वानसूकरांची वृत्ति ठरवून तरी मोकळे होतो. गंगाधर गाडगीळांसारख्या आधुनिकांना या दोन्ही गोष्टी ‘ अवास्तव ’ वाटतात. लैंगिक वासनेचें वास्तविक स्वरूप आणि सामर्थ्य दाखवून देण्याचा प्रयत्न या दृष्टीनें त्यांच्या दोन गोष्टी विशेष निर्देशितां येतील. एक, त्यांची गाजलेली ‘ उंट आणि लंबक ’ ही गोष्ट; आणि दुसरी ‘ बलात्कार ’ ही गोष्ट. सामाजिक संकेत आणि भीति सोडून लैंगिकतेकडे पाहण्याचा यत्न, हें या गोष्टींतल्या वास्तवतेचें स्वरूप म्हणून सांगतां येईल.

पु. शि. रेगे आणि पाडगांवकर यांच्या कवितेंत एकेका क्षणाच्या संवेदना जास्तीत जास्त प्रामाणिकपणानें वाचकांना पोहोंचविण्याची शिकस्त दिसून येते. त्या पोहोंचवितांना ते जी भाषा आणि मनोमय चित्रमाला वापरतात ती पुष्कळदां दुर्बोधतेंत जमा होते, पण त्यांचाहि प्रयत्न पूर्वीच्या कवींहून क्षणिक संवेदना अधिकाधिक हस्तगत-शब्दगत !-करण्याचाच दिसतो.

आपले मनोव्यापार आणि ते व्यक्त करणारी आपली भाषा यांच्यासंबंधी या सर्वच मंडळींचे कांहीं मूलतः नवीन असे सिद्धान्त आहेत हे उघड आहे. तथापि या सर्वच संप्रदायावर सामान्यतः विश्लेषणपद्धतीचा आणि विशेषतः मनोविश्लेषणाचा पगडा आहे हे उघड आहे. कलेंत विश्लेषणाला जागा नाही, असें मी म्हणत नाहीं. व्यास, कालिदास, होमर, शेक्सपियर हे देखील विश्लेषण करतातच, पण जुन्या विश्लेषणाला प्रेरणा देणारी आणि मर्यादा घालणारी अशी एक 'संश्लेषक' (सिंथेटिक) जीवनदृष्टीहि होती. तिच्या प्रेमळ आणि विश्वासयुक्त बाहुपाशांच्या मर्यादेंत या कवींचें निष्ठुर विश्लेषणहि सुरक्षित आणि सुसंबद्ध असे. पण मढेंकर, गाडगीळ आणि इतर अनेक, यांचें विश्लेषण मोकाट आणि विच्छिन्न वाटतें ! याचें कारण जीवनाचें त्यांचें तत्वज्ञानच विच्छिन्न आहे. लेखकाच्या मनांत आदर्श रूपानें तरी एखादा शेवटचा मुक्काम निश्चित ठरलेला नसला तर त्याच्या वास्तव संशोधनाची मुशाफरी ही आंधळ्याच्या किंवा भ्रांतिष्टाच्या चांचपडण्यासारखी झाल्याखेरीज कशी राहिल ?

केवळ विश्लेषण, केवळ संकेतभंजन हे कलेची निर्मिति करूं शकणार नाहीं. आणि आजचा वास्तववाद हा तर या दोहोंच्याच मार्गें लागला आहे, असें मला वाटतें !



सार्थ आणि व्यर्थ वास्तववाद

श्री. गोविंदराव टेंबे यांनी आपल्या बडोदें परिषदेपुढील अध्यक्षीय भाषणांत वास्तववादासंबंधीं कांहीं आत्यंतिक (Extreme) सिद्धान्त आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धतीनें, म्हणजेच अगदीं बालबोध शब्दांत सांगितले आहेत.

वस्तुतः तो वास्तववादाला दिलेला एक बेमुर्वतखोर 'चॅलेंज' आहे. पण टेंबे यांनीं पांडित्य किंवा प्रक्षोभकता यांपैकीं कशाचाच उघड उपयोग न केल्यानें, त्यांचीं धक्का देणारीं विधानेहि, फर्स्ट क्लासच्या डब्यांतून साळसूदपणें प्रवास करणाऱ्या दहशतवाद्याप्रमाणें, आमच्या वृत्तपत्रीय 'टिकिट चेकर्स' नीं बिनतक्रार जाऊं दिलीं !

उदाहरणार्थ " कलेच्या प्रान्तांत वास्तववादाला 'ज्यूरिसूडिक्शन' च नाही." हा एकेकाळीं वकिली करण्याच्या विचारांत असलेल्या या संगीताचार्यानें दिलेला " फैसला " पाहा ! हा फैसला वाङ्मयाच्या प्रांतांतील आधुनिक प्रवृत्तीच्या तर सर्वथैव विरुद्ध आहेच; पण वास्तववाद व आधुनिकता या दोहोंतील विकृत भागाला निक्षून विरोध करणाऱ्या मजसारख्या विरोधकालाहि तो थोडा धक्का देणाराच वाटत आहे.

कलाविष्कार आणि वास्तवदर्शन यांचे संबंध तरी कोणते ? खरोखर आधुनिक कलास्वरूपचर्चेत या प्रश्नाइतका महत्त्वाचा आणि म्हणूनच तंत्र्याचा दुसरा प्रश्नच नाही, असें म्हटलें तरी चालेल. आणि ही गोष्ट तर निश्चितच की, वास्तववलक्षित्व हाच आधुनिकतेचा गाभा आहे. इथें मीं या दहापांच वर्षांत चार परस्परसहायक साहित्यिकांनीं 'पिकवलेलें,' तेंच आधुनिक, ही अलीकडची व्याख्या अर्थात्च गृहीत धरलेली नाही ! ललित वाङ्मयांत-विशेषतः कथावाङ्मयांत (अर्थात् नाट्य-वाङ्मयांतहि)-वास्तवदर्शनाला महत्त्व देण्याला प्रारंभ होऊन पुष्कळच काळ लोटलेला आहे. किंबहुना आधुनिक कादंबरी व जुनी दीर्घकथा यांत ठळक फरक कोणता

म्हणून विचारलें, तर 'वास्तवते' वरील भर हेंच उत्तर द्यावें लागेल. आधुनिक मराठीचा प्रारंभ कोणाच्या कादंबऱ्यापासून झाला ? अर्थात् हरिभाऊंच्या. पण हरिभाऊंच्या तरी कादंबऱ्यांचें व्यवच्छेदक लक्षण कोणतें ? अर्थात् आमचे गबाळग्रंथी muddle-headed नवसाहित्यिक या प्रश्नाचें उत्तर कांहीं तिसरेंच देतील. फार कशाला ? नववाङ्मयाचे तरफदार नसलेले टीकाकारहि, हरिभाऊंच्या कादंबरीचें विवेचन करतांना कांहीं फालतुक गोष्टींनाच महत्त्व देतांना आढळतात. " सामाजिक सुधारणा, " " रूढिग्रस्त समाजांतील मध्यमवर्गीयांचीं दुःखें " वगैरे गोष्टींच्या पुरस्कारांत व चित्रणांत हरिभाऊंचें वैशिष्ट्य आहे असें ते म्हणतील.

पण या वैशिष्ट्यवर्णनांतून हरिभाऊंच्या प्रचंड कथावाङ्मयांतील अर्ध-अधिक वाङ्मय निसटून बाहेर राहतें, याची या वैशिष्ट्यकथनांत या टीकाकारांना शुद्ध नसते !

सामाजिक अन्याय हा जर हरिभाऊंच्या वळणाचा विशेष विषय म्हणायचा, तर उपःकाल, वज्राघात, वगैरे कादंबऱ्या काय जुन्या वळणाच्या समजायच्या ? अर्थात् ऐतिहासिक व सामाजिक या दोन्ही कादंबऱ्यांना पोटांत सामावून घेणारें वैशिष्ट्य सांगण्याची या टीकाकारांना गरज भासत नाहीं, याचें कारण इतर क्षेत्रांतील पुढाऱ्यांचा पदर धरून चालण्याची आमच्या साहित्यिकांची गुलामी वृत्ति हेंच होय. जिथें केशवसुतांसारखा प्रखर व्यक्तिमत्त्वाचा कवि देखील केवळ सामाजिक सुधारणेचें प्रतिपादन - आणि तेंहि आगरकरांचें उष्टें ! - करण्याकरतां जन्मला अशी उपपत्ति टीकाकारांमागून टीकाकार देत सुटतात, तिथें हरिभाऊंसारख्या गद्य-लेखकाचें वैशिष्ट्य अधिक खोलांत जाऊन पाहण्याची गरज कुणाला ? पण तें कांहींहि असलें, तरी 'वास्तववाद' हेंच आधुनिक कादंबरीचें वैशिष्ट्य होय. आणि या वास्तववाद्यालाच गोविंदराव टेंब्यांच्यासारखा रसिकवर्च, 'ज्युरिसूडिक्शन' साफ नाकारून 'अपंक्त' ठरवीत आहे ! खरोखर आधुनिक नाटककादंबऱ्यांना तरी हें एक मोठें आव्हान आहे.

याच प्रतिपादनांत श्री. गोविंदराव टेंबे यांनीं कांहीं समेटाचीं विधानेंहि केलीं आहेत हें खरें. उदाहरणार्थ, ते म्हणतात : " कलेचा वास्तवाशीं संबंध एवढाच कीं वास्तव हें कलेचें अनेकांपैकीं एक साधन आहे. " गोविंदराव टेंब्यांच्या वृत्तीचे व विचारसरणीचे लोक 'वास्तव' हें कलेचें एक

साधन मानूनच थांबत असते, तर फारसा मतभेद झाला नसता; पण याच्याहि पुढे जाऊन ते कला हे 'वास्तव'ला सख्य आणि सुंदर करण्याचें एक साधन, असेहि प्रतिपादतांना दिसतात. म्हणजे जीवनांतील 'खडकाळ, कांटेरी, कष्टमय' सत्यें, - या मंडळींच्या मतें, - एक तर रंधा मारून, पॉलिश करून, रंग लावून तरी कलेंत मांडायची असतात; नाहीतर जीवनांतील कांटेकुटे वगळून नेमकीं फुलें निवडून तरी कलेंत मांडायची असतात !

खरोखर 'कलेंतील निवड' म्हणून जी म्हणतात, ती अशी लपवा-लपवीची, बनवाबनवीची, आत्मवंचनेची escapism ची असते काय ?

गौतम बुद्धाला प्रेत आडवें येऊं नये म्हणून वृद्ध शुद्धोदनानें जी तजवीज केली होती, तीच जीवनचित्रकारांनीं वाचकांकरतां करायची असते काय ? मुंबईसारख्या शहरांतील गल्लीकुच्ची टाळून जुने अधिकारी जसे एखाद्या प्रिन्स ऑफ् वेल्सला फिरवीत असत, तसेंच कथालेखकांनीं आपल्या वाचकांना फिरवायचें काय ?

पण असें प्रश्न मी विचारतो न विचारतो, तोंच वास्तववादाचा अत्यंत भिकार अर्थ करून अत्यंत रडड आणि मद्दड गोधड्या शिवून, त्यांनाच, "लोकोत्तर नवकथा म्हणून शालीप्रमाणें अंगावर मिरवा !" म्हणणारे बहादुर माझ्या डोळ्यांपुढें नाचूं लागतात ! त्यांच्या मतें, ज्या गोष्टी लोकांनीं न बोलण्यासारख्या म्हणून झांकून ठेवल्या, त्याच आचरटपणानें आणि निलाजरेपणानें फ्रॉइडच्या उसन्या उपपत्तीसह घोळविणें, म्हणजे लोकोत्तर नववास्तवता ! ज्यांत मनोविकृति नाही, ज्यांत अनौचित्य नाही, ज्यांत आंगळपणा नाही ती यांच्यामतें वास्तवताच नव्हे ! - निदान 'नवीनां' ना बहादुरी वाटण्यासारखी वास्तवता तरी खास नव्हे !

पहिल्या वर्गाला म्हणजे गोविंदराव टेंब्यांच्या वर्गाला मुद्दाम रंगवल्या-खेरीज किंवा अजिबात टाळल्याखेरीज 'वास्तवता' ही कलेच्या कामाला येईलसें वाटत नाही ; तर दुसऱ्या म्हणजे नवकथा-नवकाव्यवाल्या लोकांना सत्य गलिच्छ केल्याखेरीज अथवा गलिच्छ तेंच तेवढें सत्य म्हणून निवडल्याखेरीज नववाङ्मय निर्माण झालेंसें वाटत नाही ! या दोहोंतील कोणता पक्ष कलात्मक सत्याला अधिक नजीक आहे ? वास्तव आणि कला, सत्य आणि सौंदर्य, यांचे संबंध कशा प्रकारचे आहेत ? संपूर्ण वास्तव म्हणजे कोणतें ?

या प्रश्नाचें उत्तर ' कला म्हणजे काय ? आणि ' सौंदर्य म्हणजे काय ? ' या सौंदर्यशास्त्रीय (मूलभूत) प्रश्नाशीं निगडित आहे. दुर्दैवानें या अत्यंत मूलभूत प्रश्नांची चर्चा करतांना आमचे साहित्यिक, रसिक, आणि टीकाकार अंतर्मुखतेपेक्षां पुस्तक-संभारावरच अधिक विसंबून राहतात ! त्यामुळें एकीकडे टेंबे, फडके यांच्यासारखी मंडळी ' वस्तुमंडळात्मक ' सौंदर्य (Decorative Art) आणि वस्तुदर्शनात्मक सौंदर्य (Creative or representative art) या दोहोंत गोंधळ करतात; तर दुसरीकडे मनोविज्ञानवादी, मार्क्सवादी आणि विज्ञानवादी मंडळी ' वस्तुदर्शन ' उर्फ कलात्मक सत्य म्हणजे विज्ञानाधिष्ठित पृथक्करण असें मानतात ! अगदीं ओंगळ मढेंकरी संप्रदाय क्षणभर सोडला, तरी मार्क्सिस्ट, रॉयिस्ट व स्वतःला ढोबळ मानानें विज्ञानभक्त म्हणविणारे इतर टीकाकार, ' संपूर्ण सत्य ' ' नववास्तवता ' वगैरे शब्दप्रयोग करतांना कलात्मक सत्याच्या स्वरूपासंबंधीं अज्ञानच व्यक्त करीत असतात. त्यांच्या मते ' अन्यसंक्रान्तहृदय ' नायकाचें स्मरण करीत बसलेली नायिका, जेव्हां त्याच्या चिंतनांतूनच आर्सेनिक् मॉर्फिया, कोकेन यांच्या चिंतनापर्यंत मानसिक यात्रा करते, तेव्हां तुमचें वाङ्मयीन चित्र जर संपूर्ण सत्य रंगवणार असेल, तर त्यानें फ्रॉइड् किंवा मार्क्स यांचीच कास धरली पाहिजे ! तुमच्या वाङ्मयीन चित्रांत तुम्ही नायिकेच्या अन्तर्मनांतील अर्ध्यामुर्ध्या, फुटक्या तुटक्या लाटाहि चितारल्या पाहिजेत; तुमच्या त्या व्यक्तिचित्रांत नायिकेच्या दोन खणी खोलीपासून दोन मैल दूर व दोनशें फूट उंच धुमसणाऱ्या गिरणीच्या धुरा-ड्याचाहि अन्तर्भाव झाला पाहिजे;— तरच तें ' संपूर्ण सत्य ' होय; तरच तें ' संपूर्ण वास्तव ' होय.

होय ! वास्तवांतहि ' अपूर्ण वास्तव ' आणि ' संपूर्ण वास्तव ' असे भेद आहेत. पण ' अपूर्ण ' चें ' संपूर्ण ' करण्याचा हा विज्ञाननिष्ठ मार्ग मात्र हास्यास्पद आहे, कलाबाह्य आहे व म्हणूनच ' व्यर्थ ' आहे ! संपूर्ण सत्य हें असें सभोवतालचे तुकडे गोळा करूनहि होत नसतें, कीं वर्ण्यविषयाचे विश्लेषणात्मक तुकडे करूनहि होत नसतें. हा प्रकार म्हणजे डेस्टिमोनाच्या मनांत काय आहे हें पाहण्याकरतां तिचे तुकडे करून पाहण्यांतलाच प्रकार होय. तुम्हांला अन्तरंग रंगवायचें असेल, तर अन्तरंगानेंच अन्तरंगांत शिरा;— त्याकरतां फ्रॉइड्चें ' लान्सेट ' (सुरी)

वापरून काय फायदा ? आणि आसपास अर्थशास्त्रीय पाहणी करून तरी काय उपयोग ?

प्रथम वर्ण्य व्यक्तीच्या अंतरंगांत बुडी घ्या आणि मग आपोआपच तुमचे हातपाय त्या सरोवरांतील अनेकविध कमल-जालांत अडकतील आणि त्या जालांतील वेगवेगळे धागे अखेर खोल, गुप्त पूर्वयुष्य आणि विशाल, संकुल समाजायुष्य यांच्यांत गुंतलेले आढळतील. पण स्वतः लेखकानें मात्र त्या क्षणाला जिवंत वर्ण्य विषयाखेरीज इतर सर्व पांडित्य गुंडाळून ठेवले पाहिजे.

आमचे लेखक करतात मात्र याच्या अगदीं उलट ! वर्ण्य विषयाच्या अन्तरंगांत शिरण्याची कुवत नाही; पाण्डित्य बाजूला ठेवण्याची इच्छा नाही; नव्हे, कलेंत तें मुद्दाम मिरवण्याची हांव ! आणि तें पांडित्यहि मुळांत उथळ आणि वेताचेंच ! तें तरी एखाद्या ज्ञानकोशकार केतकरांच्या समाजशास्त्राइतकें खोल थोडेंच असतें ? अशा थाटांत रंगविलेलें ' वास्तव ' हें ' विशाल ' वास्तव होण्याऐवजीं उथळ, विच्छिन्न आणि कलाशून्य वास्तव मात्र होऊन वसतें !

वस्तुतः विशाल वास्तव, संपूर्ण सत्य, यांसारख्या शब्दप्रयोगांपेक्षां खोल वास्तव आणि उथळ वास्तव असा भेद करणेंच अधिक योग्य होईल. आणि अशा अर्थानें ' खोल ' वास्तवाची निष्पत्ति इलियट्, जेम्स जॉइस यासारख्यांनींहि तिळमात्र केलेली नाही; - मग आमचे देशी इलियट् आणि जॉइस तर काय बोलून चालून गतानुगतिक आणि गुलामी वृत्तीचेच !

जे खोल वास्तव दर्शन आधुनिक टॉलस्टॉयच्या चित्रांत आढळते; किंबहुना जो खोल आणि निर्भय वास्तववाद महर्षि व्यासांच्या समाजचित्रांत आणि व्यक्ति-चित्रांत आढळतो, त्याच्या सहस्रांशहि वास्तववाद उंच धुराडीं आणि गुप्त कामुकता वर्णन करणाऱ्या नव लेखकांच्या चित्रांत खास नाही ! आणि याचें कारण त्यांचा सत्य पाहण्याचाहि मार्ग चुकीचा आहे आणि सत्य दाखविण्याचाहि मार्ग चुकीचा आहे !

पण हा ' अतिवास्तवा ' चा भ्रान्त संप्रदाय सोडला, तरी वास्तव आणि कला, सत्य आणि सौंदर्य, यांचे संबंध कोणते ? या प्रश्नाचें उत्तर अल्पायुषी रोमॅंटिक कविश्रेष्ठ कीट्स् यानें एका साक्षात्कारी क्षणीं कायमचें देऊन

ठेवले आहे. “ सत्य म्हणजेच सौंदर्य आणि सौंदर्य म्हणजेच सत्य ” हे वाङ्मयाच्या प्रान्तांतील फार मोठे सत्य आहे. पण ते विस्ताराच्या अर्थाने मोठे नसून गहनतेच्या वाजूने मोठे आहे. कवि किंवा कथालेखक जे जे दिसते ते ते सर्व रंगवीत नाही; तर त्यांतून तो निवड करतो. ही निवड टेवे म्हणतात त्याप्रमाणे अप्रिय, कांटेरी व खडकाळ भाग वगळून, सुखद आणि गोंडस तेवढे निवडण्याकरितां नसते. पण ती त्याकरतांच असते, असें समजून वाङ्मय म्हणजे इथून तिथून गुलगुलीत गुलकंद असा अर्थ काढणारे बहादूर नाहीत असें नाही ! आणि सौंदर्यवाद म्हणजे तर त्याहूनहि गुलगुलीत आणि स्वप्नाळू संप्रदाय अशीहि या बहादूरांची कल्पना असते ! (टेवे अर्थातच कलेचा इतका एकांगी अर्थ करीत नाहीत !) ही कलात्मक निवड ‘ सार्थ ’ (Significant) वास्तव आणि ‘ व्यर्थ ’ (Insignificant) वास्तव या दोहोतून करायची असते. ही सार्थ निवड म्हणजेच वाङ्मयांतील अथवा कलेतील सत्य होय; आणि नेमक्या अर्थपूर्ण घटना अचूक हेरण्याची आणि कोणत्याहि घटनेतील अर्थ अचूकपणे हेरण्याची दृष्टि म्हणजेच प्रतिभावंताची, कवीची अथवा द्रष्ट्याची दृष्टि होय ! हा वास्तवतेत सांपडलेला अर्थ अथवा (Significance) म्हणजे सत्यहि होय आणि सौंदर्यहि होय.

हे सत्य सुंदरहि असते आणि खोलहि असते आणि म्हणूनच त्यांत परिस्थितीच्या परिवेष्टनासह वस्तूचे चित्र कर्मांत कमी तपशीलांत व जास्तीत जास्त तादात्म्याने निघालेले आढळते. याचें ठळक उदाहरण द्यायचें झालें, तर शरदत्रांबूच्या ‘ विराज बहू ’ (विराज वहिनी) चें देतां येईल. ज्याला केवळ कौटुंबिक भानगडीचें आणि तेहि जुनाट विचाराच्या कुटुंबाच्या खाजगी भानगडीचें चित्र म्हणतां येईल, असें तें कथानक आहे. भावनातिरेकी कुटुंबप्रमुख पुरुष, खोऱ्या त्यागमय आदर्शांच्या मार्गे लागलेल्या स्त्रिया, ऐदी आणि शीलभ्रष्ट श्रीमंत, असा सगळा संच त्यांत आहे. पण सुतमन, सरंजामशाही यांवर त्यांत व्याख्यानें नाहीत. नीलांबरसारख्या भावनातिरेकी आणि भाविक पुरुष, विराज वहिनींसारखी पतिनिष्ठेलाच जीवितसर्वस्व मानणारी स्त्री असा हा मामला आहे ! परंतु अंत्यंत सामान्य परिस्थितींतील त्या स्त्रीपुरुषांचें व त्यांनीं आपल्याच भावडेपणानें व अतिरेकानें स्वतःवर ओढवून घेतलेल्या त्या सर्वनाशाचें चित्र शरदत्रांबूंनीं

एवढ्या भीषण तादात्म्यानें आणि निष्ठुर प्रामाणिकपणानें (म्हणजेच वास्तवतेनें) काढलें आहे, कीं आपलीं हजारों हिंदु कुटुंबें शेंकडों वर्षें ज्या अन्तर्ब्राह्म वातावरणांत राहत आहेत, तें जसेच्या तसें नखशिखान्त डोळ्यापुढें उभें राहतें ! आपले सद्गुण व दुर्गुण दोन्हीहि आपल्यापुढें जणुं साकार होऊन उभें राहतात, व त्या दोहोंनाहि हें विकृत आणि अतिरेकी स्वरूप येण्याला कारणीभूत झालेल्या धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक परिस्थितीचा आपण विचार करूं लागतो !

पण एवढी खोल आणि म्हणूनच विशाल वास्तवता रंगवण्याकरतां शरदब्राबूंनीं फ्रॉईड आणि मार्क्स यांच्या पुस्तकांची उंच शिडी उभी केली होती कीं काय ? अर्थातच नाही.

टॉलस्टॉय किंवा शरदब्राबू यांच्यासारख्या श्रेष्ठ कलावन्तांजवळ संपूर्ण वास्तवता पाहण्याचें साधन एकच असतें; व तें म्हणजे तद्रूप होण्याची शक्ति ! आणि ही शक्ति आणि प्रेम करण्याची शक्ति या एकच होत !

या प्रेमाच्या, तदाकार वृत्तीच्या, प्रतिभेच्या नजरेनें सभोंवतालच्या दुनियेकडे पाहिल्यावर तिचा अर्थ एकदम व वेगळाच प्रतीत होतो. तो अर्थ सांगण्याकरतां काढलेलें चित्र वास्तवहि असतें आणि सुंदरहि असतें ! तें सुंदर करण्याकरतां वास्तवता वगळावी लागत गार्हीं; आणि तें वास्तव करण्याकरतां वैज्ञानिक पृथक्करणाची विद्रुप पद्धतीहि स्वीकारावी लागत नाही !



कला आणि स्वातंत्र्य

प्रथमतःच हे सांगावयास हवे, कीं कलेला केवळ राज्यंत्राच्या कायद्याचाच जाच होतो असें नाही. उलट कायद्याचा जाच उघड आणि तांत्रिक स्वरूपाचा असल्याने वक्रोक्ति, अन्योक्ति, गुप्त प्रकाशन यांसारख्या मार्गांनी त्यांतून निसटतां येतें. पण समकालीन समाजांत रूढ असलेल्या चुकीच्या कलाविषयक आणि नीतिविषयक आदर्शांचाच तिला अधिक जाच होतो. ज्यांना उद्देशून कलानिर्मिति व्हायची ते रसशहि अज्ञानामुळे या चुकीच्या आदर्शांमार्गे लागल्याने हा जुद्धम अधिक दुःसाध्य आणि सूक्ष्म असतो. मला खात्री आहे, कीं 'रचने'चे विद्वान संपादक केवळ राजकीय आणि आर्थिक स्वातंत्र्याचाच प्रश्न मनांत धरून या चर्चेला प्रवृत्त झालेले नाहीत.

आणि या अर्थाने पाहतां स्वातंत्र्याच्या भूर्मीतच कलेचे पुष्प जन्माला येतें यांत शंका नाही. पण "कलाकृति निर्माण व्हाव्या म्हणून आधीं स्वातंत्र्याची तरतूद केली पाहिजे" असा वाचा अर्थ नव्हे. कला निर्माण होते, याचाच अर्थ 'एक तरी मन स्वतंत्र आहे,' - 'भोंवतालच्या पारतंत्र्यांतूनहि आपले स्वतंत्र चैतन्य टिकवून आहे,' असा मी करतो. कलेचे स्वातंत्र्यामुळे पोषण होतें; इतकेच नव्हे, तर कला हा स्वातंत्र्याचा पुरावा आहे, असें मी म्हणतो, तेव्हां कलेचा माझा अर्थ गृहीत धरूनच मी बोलतो. कांकळपणा (Sensitiveness, संवेदनक्षमता), प्रामाणिकपणा (Sincerity) आणि सांगण्याची, व्यक्त करण्याची तळमळ, हीं मी खऱ्या कलावंताचीं लक्षणें मानतो. या लक्षणांनीं युक्त अशा कलावंताला चालू राज्याच्या तोंडाकडे पाहून किंवा प्रतिष्ठित चाकोरींतून चालून काळ कंठणें शक्य आहे असें मला वाटत नाही. भोंवतालच्या जगाच्या संपर्कांत होणाऱ्या त्याच्या उत्कट प्रतिक्रिया आणि त्या संवेदना जगाला प्रामाणिकपणें निवेदन करण्याची त्याची धडपड या गोष्टी एकदां गृहीत धरल्या कीं

स्वातंत्र्य आणि समाज यांच्याशी कलावंतांचे नाते कोणत्या प्रकारचे असते हे वेगळे सांगावयासच नको.

त्याच्या स्वतंत्र आणि उत्कट प्रतिक्रियांमुळे तो इतरांहून अधिक जिवन्त वाटतो; आणि त्याच्या अभिव्यक्तीच्या धडपडीमुळे तो इतरांहून अधिक समाजाभिमुख असतो. अशा स्वतंत्र वृत्तीच्या, चैतन्यमय आणि समाजप्रेमी इमानी प्राण्यावर खोगीर टाकण्याचा प्रयत्न समाजांतील इतर गटांनी केला नाही तरच आश्चर्य ! कोणी त्याला नीतिपाठांचा सोवळा प्रचारक बनवू पाहतात; कोणी जुन्या कलापरंपरांचा चलाख अनुयायी बनवू पाहतात; कोणी नव्या संप्रदायाचा उतावीळ अनुचर बनवू पाहतात; तर कोणी नव्या राजवटीचा हुकमी भाट बनवू पाहतात ! पण कलावन्त हा जर आपल्या 'पहिल्या प्रेमाचे' स्मरण ठेवील, तर यांपैकी कोणत्याच मागणीने त्याचे डोकें फिरून जाणार नाही. आणि हे त्याचे पहिले लग्न खऱ्या कलेशीं,— म्हणजेच उत्कट संवेदनेशीं आणि प्रामाणिक अभिव्यक्तीशीं—झालेले असते.

पण कलावन्ताने दुसऱ्यांनीं सांगितलेले काम पत्करले नाही म्हणजे लगेच त्याचा आणि समाजाचा संबंध उरत नाही, असा मात्र अर्थ नव्हे. समाजनीति आणि समाजक्रान्ति यांचा कलेशीं संबंधच आहे कीं नाही हा प्रश्न अशा वादांत नेहमींच डोळ्यापुढे उभा राहतो. नीति आणि क्रान्ति हीं कलावन्ताचीं समजूत पत्करलेलीं उद्दिष्टे असतील असें नाही (बहुधा नसतीलच.). पण म्हणून या दोहोंचा कलेशीं संबंध नसतो असें मात्र नाही. मला पुष्कळदा असें वाटते, कीं नीति आणि क्रान्ति यांचा घोष चालवणारेच पुष्कळदा या दोन श्रेयांपासून फार दूर असतात. तर उलट या दोहोंचा व आपला संबंध नाही, आपले त्यांचे वैर आहे !—असें मानणारे लोकच नकळत त्या श्रेयांची सेवा करित असतात. मनुष्यानें अन्तःप्रेरणेनें दाखवून दिलेली आपली भूमिका करावी मात्र,—आणि नकळत शंभर श्रेयांना त्यानें हातभार लावला आहे असें दिसून येईल. उलट कोणीतरी ठरवलेली, लादलेली भूमिका पत्करावी, आणि ज्या ध्येयाच्या प्रतिज्ञेनें ती पत्करली तेंहि पदरांत पडले नाही असें दिसून येईल !

कलास्वाद म्हणजे “रेषा, रंग, घनरूप, ध्वनि इत्यादि संवेदनांच्या लयबद्ध रचनांनीं वेडावून ” जाणें, आणि “त्या संवेदनांव्यतिरिक्त अर्थ असा शोधून काढण्याचा मोह ” टाळणें असें मत प्रतिपादणाऱ्या एका विद्वानांनीं एका

चांगल्या मराठी मासिकांत कलेचें सांस्कृतिक महत्त्व शून्यप्राय असल्याचें आग्रहपूर्वक सांगितलें आहे. अॅरिस्टॉटलनें भीषणनाट्याच्या दर्शनानें जी भावनाशुद्धि होते म्हणून म्हटलें ती जर खरीच होत असती, तर अनेक शतकांच्या कलास्वादानंतर आज मानवजात अधिक सभ्य आणि सात्त्विक झालेली दिसली नसती का ? असा हा वंश-संस्कार कला-संस्कार यांच्या गुंतागुंतीचा तोंडचा हिशोब विचारण्यांत आला आहे. क्षणिक संवेदनांचे डोळे झाकून पूजन करायचें सोडून, हे क्षणसौंदर्यवादी लोक मार्क्स-हेगेल-प्रमाणें ऐतिहासिक विकासाची कदर करूं लागले हेंहि काहीं थोडें नाहीं ! पण वेचालीस कुळ्यांच्या उद्धाराएवजीं एकेकानें स्वतःच्या जीवनावर कलास्वादाचा काहीं सुपरिणाम होतो किंवा कसें, हें पाहणें मला तरी अधिक सोईचें वाटतें.

पण कलेचा नैतिक परिणाम - प्रत्यक्ष सदाचाररूप - सद्विचाररूप परिणाम - कबूल करणें तर दूरच राहिलें, कलाकृतींतून काहीं 'अर्थ' काढणें हेंहि या क्षणसंवेदना-पूजकांना मान्य नाहीं ! त्यांचें म्हणणें असें कीं कलेतून काहीं आध्यात्मिक अर्थ काढणें म्हणजे 'शाब्द'-कलांच्या अनुरोधानें इतर कलासंबंधीं अपेक्षा करण्याची चूक करणें होय ! काव्यांतून निःसंदिग्ध आध्यात्मिक अर्थ निघत असेल; म्हणून लगेच शिल्पकृतींतून अगर ख्यालगानांतूनहि अर्थ काढत बसणार कीं काय ? - असा यांचा सवाल आहे. आधीं काव्यांतून निःसंदिग्ध अर्थ निघतो हेंच खरें नाहीं. (अध्यात्म - विरोधी नवकवींच्या शुद्धसंवेदना-वर्णनांतून देखील अर्थ निघत नाहीं, हें या मंडळींना सांगायला हवें असें नाहीं !) आणि कलावंताला एका प्रासादिक क्षणीं होणाऱ्या 'विश्वरूप दर्शना' चें वर्णन करण्याला शब्दांचा उपयोग इतर साधनांहून (रंग, रेषा, ताल, सूर यांहून) अधिक होतो, हें म्हणणें तर त्यांहूनहि कमी खरें आहे. या मंडळींना कलेचा अर्थ विचारण्याच्याहि आधीं 'आनंदा'चा अर्थ विचारला पाहिजे असें मला वाटूं लागलें आहे. रंग-रूप-ध्वनींच्या लयबद्ध रचनांनीं 'वेडावून जाणें' म्हणजेच त्यांना अनिर्वचनीय 'अर्थ (Significance) आहे' असें घोषित करणें नव्हे काय ? ज्या वस्तूला अर्थ नाहीं तिला आपण महत्त्व देऊं काय ? तिजमध्ये 'काहींच अर्थ नाहीं !' असें म्हणून आपण मोकळे होणार नाहीं का ?

कलाकृतींना अर्थ असतो, इतकेंच नव्हे तर एखाद्या वस्तूला चिन्तनाहें आणि निवेदनाहें अर्थ आहे असें वाटण्यांतच कलानिर्मितीचें मूळ आहे. मग कलावंत तो अर्थ कोणत्याहि पद्धतीनें व्यक्त करो; आणि त्याच्या कलाकृतीवर टीकाकार कोणत्याहि तत्त्वज्ञान संप्रदायाप्रमाणें भाष्य करो. पण एकाच निश्चित आणि निःसंदिग्ध अर्थाची अपेक्षा करण्यांत हे संवेदनावादी पुन्हां बुद्धिवाद्यांप्रमाणें संकुचितत्वाची चूक करित आहेत.

सौंदर्यांत 'अर्थ' शोधणें अगर 'उद्धारमार्ग' शोधणें व्यर्थ आहे, असें तेव्हा प्रमाणशास्त्रानें आणि उमाप ऐतिहासिक आधारांनीं सिद्ध करणें सोपें आहे. सौंदर्यदर्शनानें "कालातीत असें काहीं तरी संदिग्ध प्रकरण डोळ्यापुढें तरळें लागतें ... परंतु दुसऱ्या दिवशीं उठून पहावें तों अन्तरात्मा आपला पहिल्या इतकाच खोल विषयपंकांत रुतलेला!" - अशी तक्रार करणाऱ्यांचा आकरवाळेपणा चवाळ्यावर ओढणें अवघड नाहीं. कलेला अर्थशून्य, नीतिशून्य बनविण्यापुरतेच हे लोक इतर साधनांच्या परिणामकारकतेला यश देत असतात, हें लक्षांत घेतलें पाहिजे. वैयक्तिक जीवनांत मतक्रान्ति करण्याचें हुकुमी सामर्थ्य कोणत्या अन्य साधनांत आहे असें यांचें मत आहे, हें पाहण्याकरतां यांना छेडलें, तर हे लोक क्षणभंगवादी, शून्यवादी - निहिलिस्ट आहेत असें उघडकीस येणार आहे. आणि म्हणूनच काव्यांत देखील यांना विश्वव्यापी उपहास आणि सार्वत्रिक तुच्छता याखेरीज कशाचेंहि स्मरण होत नाहीं!

नैतिक क्रांति करण्यांत कला जितकी असमर्थ, तितकाच धर्महि असमर्थ; शिक्षणशास्त्रहि असमर्थ आणि पीनल् कोडहि असमर्थ, हें सिद्ध करणें अवघड नाहीं. अर्थात् मानवी संस्कृतीतील कोणतीहि संस्था नैतिक उद्धाराची हमी देत नसल्यानें, सर्वच मानवी संस्कृतीची लब्धप्रतिष्ठितपणें कुचेष्टा करणें हेंच काव्याचें आणि कलेचें कार्य आहे, असा यांच्या दृष्टिकोणांतून निघणारा आणखी एक उपसिद्धान्त आहे!

सौंदर्यवाद याचा अर्थ नुसत्या क्षणिक संवेदनांकरतां मानवी मनाचें यंत्र 'रिसीव्हर' सारखें खुलें करून ठेवणें नव्हे. तर विश्वाच्या मार्गें आणि स्वतःच्या जाणिवेच्या मार्गें असलेल्या शक्तीच्या सत्यतेबद्दल, श्रेयस्करतेबद्दल आणि लयबद्धतेबद्दल श्रद्धा अंकुरित व उद्घोषित करणें होय. सौंदर्यास्वाद

घेणें, आणि प्रेम करणें म्हणजे एक क्षणिक संवेदना नव्हे; तर अमर श्रद्धेचा उदय होय.

या श्रद्धेचे नैतिक परिणाम कोणते ? या श्रद्धेतूनच पूर्णत्वाचे आदर्श कलावन्ताच्या डोळ्यांपुढें तरंगू लागतात. अर्थात् या ठिकाणी 'कलावन्त' हा शब्द मी व्यापक अर्थानें वापरीत आहे. अभिव्यक्तीचीं शब्द, स्वर, रंग आदिकरून ज्ञात साधनें वापरणारेच केवळ नव्हेत, तर सौंदर्याच्या अमर अस्तित्वावर आणि अव्याहत निर्मितीवर श्रद्धा ठेवणारे सर्वच सश्रद्ध लोक मी येथें कलावन्त म्हणून उल्लेखित आहे. प्रस्तुत लेखकांन, एकदां सर्वश्रेष्ठ विद्यमान गूढवादी श्री. जे कृष्णमूर्ति यांना खाजगी भेटींत विचारलें :

“मी स्वतःला एका लहानशा क्षेत्रांतील कलाकार समजतां. आणि तें कलेचें क्षेत्र सोडून दुसऱ्या साधनमार्गांत शिरण्याची जर माझी तयारी नसेल, तर मला विमोचनाची कांहीं आशा आहे कीं नाहीं ?”

कृष्णजीनीं सांगितलें : “कलेचा अर्थ तुम्ही काय करतां यावर तें अवलंबून आहे. जे कविता करीत नाहींत, असे अनेक कवि आहेत. जे ब्रह्म हातीं घेत नाहींत असे अनेक चित्रकार असतील.”

या खोल अर्थाचें 'कलापूजन,' हें सर्व आदर्शांचें मूळ आहे. आणि या आदर्श-दर्शनांतच नीति आणि समाजप्रगति यांचें मूळ आहे.

पण आणखी एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. हा ध्येयवादी कलावन्त क्रान्तीचा पाठीराखा होईल कीं जुन्या जमान्याचा कैवारी होईल ? हाहि प्रश्न माझ्या मते उद्भूत होऊंच नये. 'प्रेम' आणि 'इमान' (Love of beauty and sincerity to one's ideals) यांच्या पूजनामुळें ज्यांना चालू जमान्याशीं न कळत संग्राम करण्यापर्यंत आणून पोहोचविलें नाहीं, त्यांचें आदर्श-प्रेमच खोटे आहे कीं काय अशी मला तरी शंका येईल. गांधीजींच्या इतका सौम्य, सोशीक, क्षमाशील इतकेंच नव्हे तर पुराणप्रिय माणूस दाखविणें कठीण गेलें असतें. पण ध्येयप्रेमानें त्यांना अखेर एका अपूर्व अशा लढ्यांत आणून सोडलेंच. जे कशाच्याहि बाबतींत इमान राखतील, त्यांना छळण्याचें कंकण समाज बांधीत असतो. आणि अखेर इमानामुळेंच अशा अश्राप ध्येयवाद्याचा अखेर 'कडवा सैनिक' बनतो. 'रेजिमेंटेशन' नें नव्हे, तर श्रद्धेमुळें क्रान्तीचे सैनिक तयार होत असतात.

आणखीहि एका कारणानें कलावन्त हा क्रान्तिकारक असणें अपरिहार्य असतें. त्याला एखादें राज्ययंत्र बळकावायचें नसतें, कीं बेकारांना भाकरी देण्याचें जाहीरनाम्यांतील वचन पाळायचें नसतें. पण सौंदर्यदृष्टि म्हणजेच स्वतंत्र-दृष्टि होय. कारण सभोवारच्या सृष्टीचा पोटाचें साधन म्हणून मर्यादित उपयोग मानण्याऐवजीं सौंदर्यदृष्टीनें अन्तिम अर्थ काढणारा मनुष्य केव्हांहि अगदीं वेगळीच भाषा बोलत आहे असें दिसणार ! आणि म्हणून कुठल्याहि नियमाचा, कुठल्याहि परंपरेचा, कुठल्याहि संस्थेचा किंवाहुना कुठल्याहि शब्दाचा तो एक वेगळाच अर्थ करीत आहे, असें पोटभरू (philistine) समाजाला वाटणें अपरिहार्य असतें. आणि याहि अर्थानें तो नकळत, अनिच्छेनें, क्रान्तिकारक ठरत असतो.

पण कलेला केवळ 'तंत्र' समजणारे; कलास्वादाला केवळ संवेदनास्वाद मानणारे; किंवाहुना कलेला क्रान्तीचें केवळ 'साधन' मानणारेहि, कलेंतून क्रान्तीपर्यंत पोहोचूं शकणार नाहीत. कला अथवा सौंदर्यपूजन हा एक स्वयंपूर्ण पुरुषार्थ मानाल, तर इतर पुरुषार्थ आपोआप आणि अधिक सुंदरपणें साधतील. पण तिला इतर साध्यांचें साधन मानाल, तर कलाहि साधणार नाही आणि इतर साध्येंहि साधणार नाहीत.

आणि म्हणूनच कला म्हणजे काय, हें समजावून घेणें हें अन्यमार्गीयांचें काम खासच आहे; पण कलेवर खोगीर चढविण्याच्या दृष्टीनें कलेचा अभ्यास होऊं नये; - होऊं शकणारहि नाहीं.

आजच्या कलेंतील [मुख्यत्वें करून वाङ्मयकलेसंबंधीं आणि त्याच्या खालोखाल संगीतासंबंधीं मी हें विधान करीत आहे] बहुतेक भाग अनुकरणानें तरी, नाही तर पांडित्य प्रदर्शनानें तरी ग्रस्त आहे आणि आजच्या कलेला जाब विचारणाऱ्यांचें मन बहुधा कोणत्या ना कोणत्या तरी उपयुक्ततावादानें ग्रस्त आहे. एरव्ही कला आणि स्वातंत्र्य यांचें नातें इतकें उघड आहे कीं त्यासंबंधीं शंकाच उपस्थित होऊं नये.



कला सहेतुक कीं निहेतुक ?

साहित्यिक हा संसाराचा, समाजाचा वा वास्तवतेचा (रिअॅलिटीचा) एक घटकहि असतो व भोक्ताहि (प्रेक्षकहि) असतो. तो इतरांहून अधिक संस्कारक्षम व जिवंत असल्याने त्याला प्रतीत झालेलें वास्तवतेचें स्वरूप त्यास अर्थपूर्ण व महत्त्वाचें वाटतें. तें स्वतःसच विशद आणि सुस्पष्ट व्हावें म्हणून व इतरांसहि प्रतीत करून द्यावें म्हणून तो शब्दरूप माध्यम हातीं घेतो. अर्थात् कलेंत सहेतुकता आहेच आहे, पण सहेतुकतेचा अर्थ कलावंतास ज्या प्रकारचा वाटतो त्याच प्रकारचा सर्वांस वाटत नसल्यानें वाद माजतात. सारांश, वाद माजवितात ते कलाशून्य आणि व्यवहारी (प्रॅक्टिकल) लोक माजवितात. त्यांचे हेतु आणि कलावन्ताचे हेतु एक असणें शक्य नाहीं.

जीवनानुभव घेणें व देणें व त्या अनुभवाच्या द्वारे जीवनाची संगति (अर्थ) लावणें व पटवून देणें हा कलेचा हेतु असतो; आणि या अर्थानें कलावंत परिणामासंबंधीं उदासीन कधींच नसतो. किंबहुना व्यवहारी मनुष्य आपापल्या विविध व्यापारांत परिणामासंबंधीं जितका आसक्त आणि सोत्कण्ठ असतो त्यापेक्षांहि कलावंत अधिक सोत्कण्ठ असतो. या उघड गोष्टीसंबंधीं रणें माजण्याचें कारण एवढेंच कीं, कलेंतील हेतु म्हटला कीं, कित्येक लोकांना व्यायामाच्या महत्त्वापासून तों अहिंसेच्या महत्त्वापर्यंत विविध तात्कालिक प्रचार दिसूं लागतात ! हे प्रचार कलेंत असतील तरच ती कला सहेतुक असा ते आग्रह धरतात, तर उलटपक्षीं कित्येकांस असला तात्कालिक राजकीय वा सामाजिक प्रचार नको असतो एवढ्याच खातर 'कलेकरतां कला' अशी ते ओरड करतात. कलेचे विशिष्ट हेतु व कलेची विशिष्ट समाजोपयुक्तता कळत नसल्यानें आणि राजकीय-सामाजिक कार्यासंबंधीं संकुचित कल्पना असल्यानें 'सहेतुक कलेचा' असा चुकीचा अर्थ केला जातो.

‘कलाहेतु’ संबंधींचें माझे वरील मत ध्यानीं घेतल्यास “सहेतुक कला-कृति ही कलादृष्ट्या अपूर्ण असणें अपरिहार्य आहे काय ?” हा प्रश्नच उरत नाही. सहेतुक असल्याखेरीज कला परिपूर्ण असूंच शकत नाही असें मी उलट म्हणेन. पण कलावंत जर कांहीं कलात्मक हेतु मनांत ठेवूनच लेखणी हातीं घेतो असें मीं म्हटलें आहे, तर अहेतुक कलेचा प्रश्न उरतोच कोठें ? अशीहि शंका निघेल. पण कलात्मक हेतु न ठेवतांहि कलाकृति करूं पाहणारे लोक आहेत. कोणी केवळ अनुकरण म्हणून, तर कोणी प्रचारहेतु डोळ्यांपुढें ठेवून कलानिर्मिति करूं पाहतात. अशांचे जे हेतु असतात ते बाजारांत अगर राजकारणांत ‘हेतु’ म्हणून मानले जातील; पण कलेंत त्या हेतूना किंमत नाही.

वरील उत्तरांवरून हें स्पष्ट झालेंच आहे कीं, मी ‘कलेसाठीं कला’ या मताचा नाही. कला ही जीवनार्थच असते. पण एक मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, पुष्कळशा लोकांना कलेचाहि अर्थ कळत नसतो व जीवनाचाहि अर्थ कळत नसतो आणि तरीहि ‘जीवनार्थ कला’ हें सूत्र ते पोपटाप्रमाणें उच्चारित असतात. मी ‘जीवनार्थ कला’ या मताचा असूनहि असल्या ‘जीवनार्थ कला’ वाल्यांस मला विरोध करावा लागतो.

कलेचा अर्थ कोणता हें मीं आरंभीं सांगितलेंच आहे. आतां जीवन म्हणजे मी काय समजतो व हे लोक काय समजतात हें सांगितलें पाहिजे. हे लोक जीवन म्हणजे चालू सार्वजनिक चळवळींतील चार घोषवाक्यें असें समजतात. कोणी जीवन म्हणजे खेड्यांतील जनतेच्या भाकरीचा प्रश्न असें समजतात; कोणी शहरांतील मजुरांच्या राहणीचा प्रश्न असें मानतात; कोणी देशाच्या स्वातंत्र्याचा प्रश्न असें मानतात; तर कोणी समाजाच्या वर्गावर्गांतील युद्ध असें मानतात. सारांश, ही मंडळी राजकारणव्याप्त (politically obsessed) असतात व तसे स्पष्ट कबूल न करतां आपणांस वाङ्मयाचा खरा हेतु व अर्थ कळतो असें भासवितात.

खरी गोष्ट अशी असते कीं, जीवनाचा व्यापक व खोल अर्थ या मंडळींस ठाऊक नसतो, तो ठाऊक करून घेण्यास त्यांना वेळहि नसतो कीं तशी त्यांची पात्रताहि नसते. उलट साहित्यिकाला चालू चळवळींतील व कोलाहलांतील महत्त्वाचा भाग किती व निव्वळ फेस किती हें कळतें. तसेंच जीवनांत

भाकरीइतकेच भावनांनाहि महत्त्व आहे हे तो स्वतः भावनाप्रधान असल्याने जाणतो. 'man does not live by bread alone' हे ख्रिस्तवचन अध्यात्माइतकेच कलेंतहि खरें आहे. सारांश, कलावन्ताला नित्यानित्यविवेक (essential आणि unessential चा विचार) करावा लागतो. तर अर्थ न कळतां 'जीवनार्थ कला' म्हणून ओरडणाऱ्यांना त्यांच्या चार दिवसाच्या हुलडीनें अनित्य हेंच नित्य वाटत असतें !

सहेतुक कलावाले लोक, दरवेळेला एका नवीन पण तात्पुरत्या (" अनित्य ") हुलडीला शेंदूर फासून साहित्यिकांना उपदेश करण्याचा यत्न करतात. १९३६ सालीं मार्क्सवाद्यांनीं 'पुरोगामी वाङ्मय' म्हणून खूळ उत्पन्न केलें आणि 'नित्यानित्य' वस्तूंची गळत करण्यास सुरुवात केली. मजुराचें जीवन म्हणजेच जीवन, आणि मार्क्सवाद म्हणजेच पुरोगामित्व असा पुकारा करण्यास सुरुवात केली.

आजकाल साने गुरुजी, आचार्य भागवत, चोरघडे, पाध्ये वगैरे मंडळी आणि कांहीं नियतकालिकें यांनीं गांधीवादाचा पुरस्कार करणारें वाङ्मय, हेंच काय तें श्रेष्ठ वाङ्मय, हेंच काय तें लोक-वाङ्मय असें म्हणण्यास सुरुवात केली आहे.

उपरिनिर्दिष्ट दोन्हीं चळवळींचें पर्यवसान एकच म्हणजे विशिष्ट मतांचा मुलामा दिलेल्या भिकार वाङ्मयालाहि श्रेष्ठ वाङ्मयाची पदवी देण्याचा वाङ्मयीन मूर्खपणा ! हा मूर्खपणा मार्क्सवाद्यांनीं प्रथम सुरू केला व आजकाल गांधीवाद्यांनीं तो कळसाला पोहोंचविला आहे.

प्रस्तुत लेखकांनं १९३६ ते १९४० पर्यंत मार्क्सवाद्यांच्या वाङ्मयांतील अतिप्रसंगास विरोध केला ; तर १९४५ सालीं त्यांनं साने गुरुजी-वाङ्मयाच्या रूपानें कळसास पोहोंचलेल्या गांधीवादी अतिप्रसंगास 'साने गुरुजी वादा'च्या रूपानें विरोध केला.

अर्थात् पुष्कळशा लेखकांना आणि वाचकांना प्रस्तुत प्रश्नाचें शास्त्रशुद्ध स्वरूपच माहीत नसल्यानें साने गुरुजींच्या वाङ्मयाला विरोध करणारा मनुष्य "कलेकरितां कला" वाला असला पाहिजे असें वाटतें. माझी कलेच्या हेतुसंबंधींची भूमिका वरील मजकुरावरून ध्यानीं आली असेलच.

तथापि 'जीवनाचा अर्थ सांगणे' हा हेतु म्हणून सांगितल्यावरहि साहित्य हे समाजाची कोणती सेवा करतें हे कित्येकांच्या नीटसे ध्यानांत येणार नाही. ज्यावेळीं विशिष्ट राजकीय आणि सामाजिक झगडा चालू असतो त्यावेळींहि जीवनाचा अर्थ आणि हेतु यांकडे जनतेचें आणि नेत्यांचें लक्ष वळविणें आवश्यक असतेच; नव्हे, अशा संग्रामाच्या आणि संक्रमणाच्या काळांतच 'भामट्यांपासून सावध रहा' असें बजावणें अधिक जरूर असतें. अशा काळांतच जीवनांतील शाश्वत मूल्यासंबंधी, जीवनाच्या अंतिम हेतुसंबंधी समाजमनांत गोंधळ माजतो. कित्येक लोक मंदमतित्वामुळे तर कित्येक भामटेगिरीमुळे अंतिम मूल्यावर धूळफेंक करतात. म्हणून या धुळवडीपासून अलित असलेल्या लोकांना समाजाचा अग्निरथ ज्या वाटेनें वेगानें धांवत सुटलेला असतो, त्या मार्गावर प्रकाशाचा झोत फेकावा लागतो. तर उलट या प्रकाशवान् आणि 'प्रकाशांतील' व्यक्तींना आपले बाजार-बुणगे बनविण्याचा (Camp-followers बनविण्याचा) यत्न राजकारणी लोक मंदमतित्वामुळे तरी, नाहीतर क्षणिक स्वार्थामुळे तरी, करतात ! जे त्यांच्या जाळ्यांत अडकत नाहीत त्यांस ते 'कलावाले' 'साहित्यिक' 'प्रेम-वीर' वगैरे शेलक्या शिव्या देतात, तर जे त्यांच्या 'अनित्य' विचाराचे ग्रामोफोन बनतात त्यांस ते 'लोकवाङ्मय' लिहिणारे, 'राष्ट्रीय वाङ्मय' लिहिणारे म्हणून डोक्यावर घेतात ! याला उदाहरण सानेगुरुजी यांच्या तिसऱ्या दर्जाच्या वाङ्मयाचें ! आणखी काहीं वर्षांनीं लोक या वाङ्मयाला हातहि लावणार नाहीत.

याचा अर्थ राजकीय वा सामाजिक हेतु डोक्यांपुढें ठेवून वाङ्मय लिहितां येत नाही असा नव्हे. पण तसा हेतु असणें वेगळें आणि त्या हेतूनें वाङ्मय निर्माण करूं शकणें वेगळें. केवळ राजकीय वा सामाजिक हेतु आहे एवढ्याकरितां वाङ्मय चांगले ठरविण्याची चूक आगल्याकडे फार होते.

राजकीय चळवळींत असलेल्याहि सर्वच लोकांना त्या चळवळीचा अर्थ कळतो असें नाही. आणि कळला तरी जीवनाच्या बहुरंगी (complex) चित्रांत चालू राजकारण व त्याचा लोकजीवनाशीं असलेला संबंध बसवून दाखविणें म्हणजे काहीं पोरखेळ नव्हे. अशा वेळीं हे राजकारणी कलावंत म्हणतात : "तुम्ही लिहीत नाही; तर आम्ही काय करणार ! आम्ही आम्हांला येईल तसे लिहितो !"

याला उत्तर असें कीं, एक तर जें तुम्ही लिहितां तें केवळ चालू राजकारणासंबंधींचें आहे, म्हणून वाङ्मयदृष्ट्याहि श्रेष्ठ आहे हा आग्रह सोडा; आणि दुसरें म्हणजे ज्यांत विचारांची सुसंगति नाही, ज्यांत जीवनाचें चित्र होण्याइतका जिवन्तपणा नाही, तें राजकारणमिश्रित वाङ्मय राजकारणाचेंहि कल्याण करूं शकणार नाहीं.

गांधींच्या सरळ सरळ लेखांनीं गांधीवादाचें जें कार्य होईल तें सानेगुरुजींच्या काव्यांनींहि होणार नाहीं. गांधींचें तर नांवच सोडा; पण जावडेकरांसारख्या तर्कशुद्ध लेखकाच्या दैनिक अग्रलेखांनै जें कार्य होईल, तें सान्यांच्या “गोड गोष्टीं” नीं होणार नाहीं. मग ‘साने, चोरघडे आणि मंडळी’ यांच्या वाङ्मयाची भरमसाट स्तुति होत आहे याचें कारण काय ? याचें कारण त्या पुस्तकांवर लिहिणाऱ्या लोकांचें वाङ्मयासंबंधींचें अज्ञान; तसेच याला कारण एखाद्या लघुकथेखालीं अथवा प्रस्तावनेंत ‘येरवडा जेल’चा उल्लेख पाहतांच आमच्या टीकाकारांच्या पोटांत उठणारा न्यूनगंडाचा गोळा !

अर्थात् याचेंहि एक सूक्ष्म सामाजिक (Social psychology चें) कारण आहे. तें म्हणजे महाराष्ट्राच्या मूळच्याच रुक्ष स्वभावामुळें आणि चालू निकृष्ट परिस्थितीमुळें लोकांना वाङ्मय ही एक अर्थशून्य चैन आहे, असें वाटूं लागलें आहे. “आजच्या वाङ्मयीन अश्रद्धेची मीमांसा” या लेखांत मीं या सामाजिक मनोरचनेचा अधिक विचार केला आहे.

उत्कृष्ट प्रचार आणि उत्कृष्ट वाङ्मय यांचा मिलाफ श्रेष्ठ कलावंत करूं शकले. वस्तुतः तो तसा मिलाफ करतो म्हणणेंहि अन्याय्य होय. कलेमुळें तो आपोआप होतो.

एखाद्या सामाजिक प्रसंगांतून निघणारे नैतिक निष्कर्ष, एखादी राजकीय संक्रमणवस्था, एखादा क्रान्तिकारक पुरुष यांचें सौंदर्य आणि रहस्य हीं कलावन्ताला इतकीं आकर्षक वाटतात कीं तो त्याचें चित्रण करतो व खुद्द त्या लढ्यांत भाग घेणाऱ्यांनाहि समजणार नाहीं इतका तो त्या व्यक्तीचा आणि लढ्याचा अर्थ स्पष्ट करून दाखवितो. पण याचा अर्थ एखादी मामुली चळवळ चालविणारा मनुष्य हें कार्य करूं शकेल असें मात्र नव्हे. जो जातिवन्त कलावन्त असेल तोच हें करूं शकेल. त्याचा प्रधान

हेतु सौंदर्यनिर्मिति आणि सौंदर्यदर्शन हा असेल; एखाद्या पक्षाचा किंवा एखाद्या तात्पुरत्या चळवळीचा प्रचार हा नसेल.

यावरून कित्येकांस असा भ्रम होतो कीं, राजकीय घटनांसंबंधी आणि व्यक्तींसंबंधी गुळमुळीत भाषेत व शृंगारिक प्रसंग मधेंच घुसडून लिहिले कीं, झाली त्याची कला ! वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, एखाद्या घटनेकडे पाहण्याची कलावन्ताची दृष्टि वेगळी असते आणि व्यवहारी माणसाची दृष्टि वेगळी असते. जीवनाकडे पाहण्याच्या या दोन अगदीं भिन्न दृष्टि आहेत हें मूलभूत सत्य लक्षांत घेतल्याखेरीज नुसत्या प्रचारी वाङ्मयाला आम्ही वाङ्मयच म्हणावयास कां तयार नाहीं, हें कळणार नाहीं. मुख्य प्रश्न लेखकाच्या मनोभूमिकेंत प्रथमस्थान सौंदर्यदर्शनास आहे कीं व्यावहारिक उद्देशास आहे हा होय.

या दृष्टीनें मी एकदोन प्रत्यक्ष उदाहरणांचा निर्देश करतो. पहिलें उदाहरण टॉलस्टॉय याच्या 'क्रायट्झर सोनाटा' या दीर्घ कथेचें घेतों. ही कथा इंग्रजी भाषान्तराचीं सुमारे दीडशें पानें भरते. तिचें मराठी भाषान्तर 'जारिणी' या नांवानें झालें आहे. व तिजमधील अत्यंत प्रभावी नैतिक संदेश सुस्पष्ट करण्याचा प्रयत्न मींच त्या कादंबरीला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंत केला आहे. ती प्रस्तावना लिहिली तेव्हां सानेगुरुजीवाद निघालाहि नव्हता. मीं त्या प्रस्तावनेंत गांधीवादी वाङ्मयाचा उत्कृष्ट नमुना म्हणून सदर लघुकादंबरीचा गौरव केला आहे. पण गांधीवादी वाङ्मयासाठीं तहानेलेल्या आजच्या कित्येक मराठी वाचकांस आणि टीकाकारांस ती कादंबरी दाखविल्यास ते तिची एक 'क्राइम स्टोरी' म्हणून वासलात लावतील ! कारण त्यांस कलेचे सत्यदर्शनाचे मार्ग अवगतच नसतात. त्यास बोधाच्या पाठ्या लावल्या असतील तरच तें वाङ्मय बोध करीत आहे हें समजतें.

सदर कथेंत टॉलस्टॉय यानें व्यभिचारी पत्नीचा खून करणाऱ्या पतीकडूनच त्या खुनाची आणि त्यानंतरच्या स्वतःच्या मनःस्थितीची हकीकत वदविली आहे. वैषयिकतेचे अपरिहार्य परिणाम आणि हिंसेचे वैयर्थ्य हें या कादंबरींत जितक्या प्रभावी रीतीनें प्रतिपादिलें आहे, तितकें दुसऱ्या कोणी क्वचितच प्रतिपादिलेलें आढळेल. कादंबरी एकदां

वाचतांच मनुष्य स्तिमित होतो; फिरून वाचतांच विचार करूं लागतो; व अनेक वेळां वाचल्यावर त्याला लेखकाच्या खऱ्या हेतूचा पत्ता लागतो. पण एकदां लेखकाचा संदेश समजल्यावर वाचक जन्मभर तो संदेश विसरत नाही. नव्हे, तो टॉलस्टॉय-संप्रदायी अहिंसावादीच होण्याच्या मार्गास लागतो.

आमच्या गांधीवादी कथालेखकानें अशी कोणती कथा लिहिली आहे की, जी दुसऱ्यांदा वाचावीशी वाटेल ? याचा अर्थ कित्येक असा करतील की, टॉलस्टॉय याचें लेखन दुर्बोध आहे. त्यांनीं उपरिनिर्दिष्ट 'क्रॉयट्झर सोनाटा' वाचल्यास इतकी सोपी लेखनशैली फारच थोड्या लेखकांस साध्य झाली आहे हें दिसून येईल. टॉलस्टॉयच्या कथा, भाषेनें सोप्या पण अर्थानें खोल असतात. ज्यावर विचार करावा लागत नाही तें लेखन परिणाम काय करूं शकेल ?

दुसरें उदाहरण मी शरत्चंद्र यांच्या 'पथेर दावी' कादंबरीचें देईन. सदर कादंबरीतील क्रान्तिकारकाचें चित्र आणि आमच्याकडील क्रान्तिकारकांचीं चित्रें यांतील अंतर पाहण्यासारखें आहे. मी या अंतराचें कारण एकच समजतो; व तें म्हणजे शरदबाबू सौंदर्यवाद्यांच्या डोळ्यांनीं पाहात होते, तर आमच्याकडचें 'राष्ट्रवादी' लेखक निवडणूक एजंटच्या अथवा निरक्षर कार्यकर्त्यांच्या डोळ्यांनीं पाहात असतात !

आजच्या ढोंगी, तुरुंगवादी वाङ्मयाच्या मानानें हरिभाऊ, गडकरी यांचें वाङ्मयदेखील कितीतरी पटींनीं अधिक राष्ट्रवादी आणि राष्ट्रोपयोगी म्हणावें लागेल ! 'एकच प्याला' नाटकांत जितका गांधीवाद आहे तितका साने गुरुजींचीं सर्व पुस्तकें एकत्र केलीं तरी त्यांत आढळणार नाही. कारण गांधीवादाचें रहस्य प्रेमाखातर आणि हृदयपालटाखातर शांतपणें दुःखें सोसण्यांत आहे.

पण ज्यांना कलेचे मार्गच ज्ञात नाहीत त्यांच्या हातीं कला गेल्यानंतर कलेचीहि हानि होणार आणि प्रचाराचीहि हानीच होणार !

विघातक टीका

वाङ्मयावरील टीकेचे 'विधायक' आणि 'विघातक' असे विभाग करणे मोठेसें शास्त्रशुद्ध होईल असें मला वाटत नाही. तथापि सर्वसामान्य माणसाच्या बोलण्यांत मात्र, 'विधायक' आणि 'विघातक' हे शब्द टीकेच्या संबन्धांत अनेकदा वापरलेले आढळून येतात ही गोष्ट खोटी नाही.

विधायक आणि विघातक अशी टीकावाङ्मयाची विभागणी करतां येणार नाही, एवढेंच नव्हे, तर त्या दोन स्वतंत्र टीकापद्धतीहि होऊं शकत नाहीत. त्या स्वतंत्र आणि स्वयंपूर्ण पद्धति आहेत, असें मानणे म्हणजे 'विघातक टीका करायची कीं विधायक करायची' ही टीकाकाराच्या मर्जीची गोष्ट आहे, असें मानण्यासारखें आहे. पण टीकेचा सूर कोणता लागेल आणि टीकेच्या हत्याराला धार किती येईल, हे समोर येणाऱ्या टीकाविषयावरच अधिक अवलंबून असते. त्यामुळे कोणत्याहि टीकाकाराला विषयानुरूप हे दोन्ही प्रकार वापरावे लागतात.

पण या भेदाचा विचार करण्यांत खरी अडचण वेगळीच आहे. टीका 'विधायक' कोणती आणि 'विघातक' कोणती हें ठरविणेच मुळीं तितकेसें सोपें नाही. गुळमुळीत मते आणि गोंजारणारी भाषा असल्यास ती टीका 'विधायक', आणि निश्चित मत आणि स्पष्टोक्ति असल्यास ती टीका 'विघातक', अशीहि समजूत मराठी वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत पुष्कळदा पाहायला सापडते. प्रतिकूल टीका म्हटली, कीं ती स्वतः ग्रंथलेखकाला तर विघातक वाटण्याचा संभव अधिकच ! तसेंच आपल्या आराध्य दैवतावर झालेली योग्य टीकाहि आपल्याला विघातक व कठोर वाटते. आणि कधी कधी तर एकच टीकालेख विधायक व विघातक या दोन्ही नांवांस पात्र होतो ! कारण एका वस्तूला चांगलें म्हणतांना दुसरीला वाईट म्हणण्याचा प्रसंग येतो; निदान त्या चांगल्या वस्तूला ज्यांनीं पूर्वी अकारण नांवें ठेवलीं असतील,

त्यांची हजेरी घेतल्यावांचून चांगल्याला चांगलें तरी कसें ठरवतां येणार ? व म्हणूनच समोर निर्णयार्थ आलेली वस्तु काय आहे व तिजसंबंधीं लोकांच्या पूर्वीच्या समजुती व उक्ति काय आहेत, यांवरच टीकाकाराच्या टीकेचा सूर अवलंबून असणार. वाङ्मय ही जशी सामाजिक-म्हणजे समाजाला उद्देशून असलेली-क्रिया आहे, तशीच 'टीका' ही देखील विशिष्ट समाजाला उद्देशूनच असणार. टीका ही कालनिरपेक्ष, स्थलनिरपेक्ष - जणुं अंतराळांत लोंबणारी ! - अशी कधींच असूं शकत नाही. समजा, आपल्याला गौतमबुद्ध, शंकराचार्य, लोकहितवादी, ज्योतिबा फुले यांच्यासारख्या इतिहासप्रसिद्ध समाजनेत्यांच्या विचारांसंबंधीं लिहायचें आहे. तर मग गौतम बुद्धांसंबंधीं 'विधायक' लिहितांना शंकराचार्यांसंबंधीं विघातक लिहावें लागेल. आणि ज्योतिबा फुल्यांच्यासंबंधीं अगर लोकहितवादीसंबंधीं अत्यादारानें लिहायचे म्हटल्यास, विष्णुशास्त्र्यांसंबंधीं अनादर दाखविण्याचा आरोप पत्करण्याची तयारी लागेल ! या 'ऐतिहासिक' आपत्ति आहेत; - त्या आपल्या हातच्या गोष्टी नाहीत !

म्हणूनच एखाद्यानें 'मी विघातक टीका करणार नाही,' - कारण 'मी विधायक टीकाकार आहे' असें म्हटलें, तर मला खरोखर हसूं लोटतें. वास्तविक टीकाकारानें सृष्टीतील प्रेम-द्वेष, सौंदर्य-कुरूपता, सौजन्य-दुष्टपणा इत्यादि प्रकृतिसिद्ध द्वंद्वांचें राज्य मान्य करून तुकाराम महाराजां-प्रमाणें -

मऊ मेणाहुनी आम्ही विष्णूदास ।

कठीण वज्रास भेदूं ऐसे ॥

भलेतरी देऊं कटीची लंगोटी ।

नाठाळाचे काठी देऊं माथां ॥

असा बाणा ठेवणेंच अधिक युक्त !

आणखीहि एक मौज विचारांच्या इतिहासांत पाहायला सापडते. विधायक टीका करणाऱ्यावरच - किंबहुना क्रिएटिव्ह टीका करणाऱ्या-वरहि - नेमका विघातक टीकेचा आरोप होतो, उलट ज्यांच्याजवळ

१ मूळ ग्राम्य पाठाऐवजीं येथें 'कटीची' हा शब्द पदरचा घातल्याबद्दल वाचक माफी करतील.

खरें नवीन असें कांहींच सांगण्यासारखें नसतें, ते मात्र सर्वांना माहीत असलेल्याच गोष्टी घोळून घोळून सांगत असल्यानें कठोरपणाच्या आणि विनाशकतेच्या आरोपांत सांपडण्याचा प्रश्नच नसतो ! ज्याला सर्वस्वीं नवीन सांगायचें आहे त्याला जुन्या शब्दांपासून, सर्वच खणून काढावें लागतें. नीत्शेनें म्हटलें आहे,

“ He that is destined to create ever destroyeth. ”

नीत्शेनें, झरतुष्ट्राच्या या वचनांत, आपल्या कलंदर वृत्तीला अनुसरून, विध्वंसकतेचा आरोप सपशेल पत्करला आहे. पण यांत आणखीहि एक दुर्घटना-एक ट्रेजिडी-असते. नवा विचार सांगणाऱ्यांनीं, अथवा नवें सौंदर्य दाखवून देणाऱ्यांनीं केलेला ‘ विध्वंस ’ तेवढा त्यांच्या पिढीला दिसतो ; पण त्यांनीं निर्माण केलेला नवा प्रकाश मात्र त्या पिढीला दिसत नाही. आणि मग अशा मूर्तिभंजकांच्या मार्गे, ‘ तुम्ही नुसते परंपरागत सिद्धान्त उध्वस्त करून टाकतां ; पण तुमचं म्हणून तत्त्वज्ञान काय तें सांगा ना ! ’-असा लकडा रेम्याडोक्यांकडून (mediocres) लावला जातो ! बर्नार्ड शॉ यांना एकदा- “ आपण आत्मचरित्र कां लिहीत नाही ? ” असें विचारण्यांत आलें. तेव्हां त्यांनीं उत्तर केलें, “ मग इतकीं वर्षे मी काय लिहितों आहे ? ” (“ What then have I been doing all these years ? ”) पुष्कळशा तथाकथित विध्वंसक टीकाकारांची स्थिति हीच असते. जुन्या मूल्यांची आणि कल्पनांची दाणादाण उडवतां उडवतांच, ते आपलीं स्वतःचीं मूल्यें उच्च रवानें सांगत असतात. पण रूढ कल्पनांच्या आणि परंपरागत टीकावाङ्मयाच्या आहारीं गेलेल्या समाजाला त्यांनीं सांगितलेलीं नवीं मूल्येंच नेमकीं समजत नाहीत !

या ‘ विध्वंसक ’ टीकाकारांवर आणखीहि एक आक्षेप असतो. उपरोध, आणि अन्योक्ति यांचा भडिमार करून समकालीन समाजाला बेजार करण्याऐवजीं, हे लोक सुसंगत, सोपपत्तिक, असा एक प्रबंध लिहून, त्यांत ‘ जे काय सांगायचें ते एकदांच एके जागीं सांगून ’ कां मोकळे होत नाहीत ? पण प्रबंध लिहिणारे प्राध्यापक आणि नवसंदेश देणारे पैगंब्र, या दोघांच्या अवतारकार्यांतच फरक आहे. ज्याच्याजवळ ‘ पैगाम ’ ऊर्फ संदेश आहे, त्याला तो केवळ मोराक़ो लेदरमध्ये बांधून समाधान नसतें !

समकालीनांच्या मेंदूंत त्या संदेशाला कोंदण करून दिल्याशिवाय त्यांना चैन पडत नाही. पण हे कार्य करतांना समाजाच्या मेंदूला बऱ्याच वेदना होतात हे मात्र खोटे नाही !

पण टीकाकार विध्वंसाला प्रवृत्त होणार, कीं नुसतें 'विधान' करून मोकळा होणार, कीं आपल्यासमोर आलेल्या टीकाविषयाच्या सौंदर्यानिं मोहित होऊन, टीकेच्या निमित्तानें एक नवें काव्यच बोलून जाणार, हे बऱ्याच अंशीं त्याच्या वांग्याला येणाऱ्या श्रोतृसमाजावर अवलंबून असतें, हे मला पुनः सांगितलें पाहिजे. शेक्सपियरचा मानसपुत्र आणि नाट्यभक्तांचा लाडका नाट्य-नायक हॅम्लेट, याचा 'प्रेम', 'स्नेह', 'पातिव्रत्य', 'पितृपूजन' यांसारख्या उदात्त गुणांवर आणि मूल्यांवर दृढ विश्वास आहे. पण त्याच्या समकालीन समाजावरील टीकेच्या फैरी ऐकणाऱ्यांना मात्र तो जगाला विटलेला 'सिनिक्' वाटला असता ! 'Frailty, thy name is woman !' (स्त्रीजात म्हणजे चंचलतेची मूर्ति !) असें म्हणणारा, 'Take every man after his desert and who shall escape whipping ?' (प्रत्येकाला त्याच्या लायकीप्रमाणेंच वागवायचें ठरलें तर एकजात सर्वांना फटके द्यावे लागतील !) असें म्हणणारा, 'To be honest as this world goes, is to be one man picked out of ten thousand !' (चालू जमान्यांत प्रामाणिकपणानें जगायचें याचा अर्थ दहा हजारांतून निवडलेला एक मनुष्य ठरायचें !) असा सरळ हिशेब करणारा हॅम्लेट. ... हा कठोर आणि निर्दयच ठरणार ? पण सभोवतालच्या राजद्रोहानें, व्यभिचारानें, आणि नीतिभ्रष्टतेनेंच एका पितृभक्त आणि कलाप्रेमी माणसाच्या ध्येयवादांत हा विखार कालविला होता, हे विसरून चालणार नाहीं.

माझा सांगण्याचा मुद्दा एवढाच कीं 'कठोर, जहरी, आणि मूर्तिभंजक उद्गार म्हणजे विध्वंसक टीका'; आणि 'गुळमुळीत सर्वपरिचित विचार म्हणजे सौजन्यपूर्ण टीका.' असें समीकरण मांडता येणार नाहीं. मी तर असें म्हणून की अज्ञानमूलक टीका हीच खरीखुरी विध्वंसक असूं शकेल. अशा टीकेचें शंभर नव्वरी - classical - उदाहरण म्हणून विष्णुशास्त्र्यांनीं लोकहितवादी, दयानंद आणि ज्योतिबा फुले यांच्यावर केलेल्या टीकेचें

सांगतां येईल. [अज्ञानमूलक टीका म्हणजे अविद्वानानें केलेली टीका असा अर्थ करतां येणार नाही, ही मात्र धोक्याची सूचना देऊन ठेवतो ! हॅझ्लिट या प्रख्यात इंग्रजी टीकाकाराजवळ विद्वत्ता म्हटली तर वेताचीच होती; तर उलट ज्याची गणना कीट्ससारख्या सुकुमार कविकुलावतंसाच्या वाङ्मयीन मारेकऱ्यांत होते, तो गिफर्ड नांवाचा टीकाकार, हॅझ्लिटपेक्षा अधिक पढिक विद्वान होता असें तज्ज्ञांचें मत आहे !] वास्तविक, अज्ञानांत जन्म पावणारी कठोर टीका ती विध्वंसक टीका म्हटल्यावर, तिचे प्रकार सांगत बसण्याचेंहि कारण नाही. तथापि विध्वंसक टीकेसंबंधी एकदा विषयच निघाल्यावर प्रचलित मराठीतील कित्येक विध्वंसक चक्रमकींचें स्मरण झाल्याखेरीज राहत नाही. चिपळूणकरांचाच हिशोब पुरा करायचा म्हटला, तर ज्योतिबा फुल्यांच्या पुराणसंशोधनासंबंधीची त्यांची टीका कडक असली तरी अज्ञानमूलक नव्हती, हें कबूल करावें लागेल; पण संशोधक म्हणून ज्योतिबांचें महत्त्व नसून, अत्यंत थोर मनाचा समाजसुधारक म्हणून त्यांचें महत्त्व होतें, हें चिपळूणकरांना कळलें नाही.

केवळ तांत्रिक दृष्टीनें विनचूक असलेली टीकाहि व्यापक दृष्टीनें पाहिल्यास 'विध्वंसक' ठरते असें दिसून येईल. खांडेकर यांनीं मागें कांहीं वर्षांपूर्वी 'सरोज' नांवाच्या एका संग्रहावर 'सरोज ? छे ! पंकज !' या मथळ्याखालीं टीका केली होती. त्यांनीं दाखविलेले दोष असत्य अगर अन्याय्य नव्हते. पण काळा बाजार करणारे बडे व्यापारी सोडून चार पैशाचें वृत्तपत्र पांच पैशाला विकणाऱ्या पोराला फटके मारण्यांतला तो प्रकार होता ! एका सर्वस्वी अप्रसिद्ध आणि नवथर कविमंडळावर एवढी कडक टीका करणें, आणि प्रसिद्ध लेखकांच्या दोषांबाबत सौजन्य दाखविणें, या दोन क्रिया मिळून एक 'विध्वंस' होऊं शकतो ! व म्हणूनच टीका ही सामाजिक संदर्भांत जोखण्याची गोष्ट आहे. 'पृथक्' आणि 'एकटें' अंकगणिताचें उदाहरण नव्हे, असें मीं आरंभीच सांगितलें. फडके यांच्या 'प्रतिभासाधन' वर झालेल्या टीकेचेंहि स्मरण येथें होणें अपरिहार्य आहे. फडक्यांच्या स्वतंत्र लिखाणांतील खऱ्या दोषांसंबंधी ज्यांनीं अज्ञान अगर गुळमुळीतपणा दाखविला होता, तेच लोक 'प्रतिभासाधनां' तील उसनवारीची फिर्याद कोणी तरी चावडीवर गुदरल्यावर वर्षानुवर्षे फडक्यांच्यासंबंधी नाही नाही तें लिहीत राहिले ! या टीकेलाहि मी 'व्यर्थ असून शिवाय कठोर' या अर्थानें

विध्वंसक असें म्हणेन. येथेहि ही टीका इतर कृतींच्या संदर्भातच 'अकारण कठोर' म्हणजेच विध्वंसक ठरते. मला वाटते या प्रतिभासाधनवादापासूनच मराठीत कांहीं काल तरी वैयक्तिक टीकेला ऊत आला. वैयक्तिक टीका ही विध्वंसक टीकेचीच एक विकृत जात आहे. पण त्यांत एक धोक्याची सूचना दिली पाहिजे ! कडक टीका म्हटली कीं लगेच ती वैयक्तिक द्वेषानें अगर अनादरानें प्रेरित असेलच असें मात्र म्हणतां येणार नाही. एखाद्या व्यक्तिसंबंधीं अत्यंत आदर असून त्याच्या वाङ्मयीन कृतीसंबंधीं अगर मतासंबंधी कडक लिहिणें शक्य असतें—लिहिणें आवश्यक होतें ! अशा बाबतीत दुसऱ्याच्या अन्तरंगाचे दाखले देण्यापेक्षां, 'मनोमन साक्ष' पटविणेंच अधिक खात्रीचें असल्यानें, माझेच एक दोन अनुभव मी सांगितलें, तर मला वाटते, तुम्ही क्षमा कराल. सावरकर, पटवर्धन आणि सानेगुरुजी या तिघांवर मी केलेली टीका कडक होती, हें मलाहि कबूल आहे. पण या तिघांहीविषयीं मला तेव्हांहि नितान्त आदर होता व आजहि नितान्त आदर आहे.

मित्रहो ! मला देण्यांत आलेला विषय थोडा नाजुक होता. त्याच्या नाजुकपणाला मी धक्का लावला कीं काय कोण जाणे ; पण माझ्या अल्पमती-प्रमाणें सत्याला आणि यथार्थ दृष्टीला धक्का लागूं नये म्हणून मात्र बरीच खबरदारी घेतली आहे. शेवटीं मी एवढेंच म्हणेन कीं, 'creative' अथवा 'काव्यमय' टीका हा सर्वोत्कृष्ट टीकाप्रकार होय, असेंच मी मानतो. पण रवींद्रनाथानीं प्राचीन संस्कृत काव्यावर जशी 'क्रिएटिव्ह' टीका लिहिली, तशी प्रत्येक ग्रंथावर थोडीच लिहितां येणार आहे ! चित्रकारानें प्रत्येक स्त्रीचें चित्र उर्वशीसारखें, नाही तर तिलोत्तमेसारखें काढलें पाहिजे, असें म्हणण्यांतलाच हा प्रकार आहे ! काव्यमय टीकेला विषय सांपडणें ही भाग्याची गोष्ट असते. त्याप्रमाणेंच विघातक अथवा कठोर टीकेचा प्रसंग येणें न येणें, हेंहि भाग्याच्या आधीनच आहे. खरा टीकाकार तोच, कीं जो स्तोत्रगानाच्या वेळींहि उणा पडत नाही—कीं दोषनिर्दालनालाहि कचरत नाही आणि वैयक्तिक अनुभव म्हणून मजप्रमाणेंच इतर टीकाकार-बंधूहि हे स्वानुभव म्हणून सांगतील कीं, "यथार्थ आणि निर्भेळ स्तुतिगानाच्या आणि सौंदर्य-दर्शनाच्या संधीची आम्ही नम्र सौंदर्यभक्त तर नेहमीं वाटच पाहात असतो !" उलट हेंहि बजावण्याची मला परवानगी द्या, कीं

“वाईटाला स्पष्ट वाईट म्हणायलाहि कचरणें, आणि चांगल्याला उघड चांगलें म्हणायलाहि कां-कूं करणें यांतच टीकावाङ्मयाचा खरा ‘विघात’ आहे.” यथार्थ स्तवनाला मान डोलावणें आणि यथार्थ निषेधालाहि दुजोरा देणें, हें अर्थातच तुम्हां रसिकांच्या कुशाग्रतेवर अवलंबून आहे. कारण लायक लिखाणाचें गुणगान केलें तर विभूतिपूजेचा आरोप; आणि नालायक लिखाणाचा निषेध केला तर विध्वंसाचा आरोप; असाहि प्रकार वाङ्मयाच्या इतिहासांत घडलेला आहे ! असें झाल्यास विचारा टीकाकार एकटा काय करणार ?



उमदा मानव आणि अंध नियति

‘ट्रॅजिडी’ हा वाङ्मयप्रकार पाश्चात्य आहे. आणि म्हणूनच त्यासंबंधीचे प्रमुख प्रश्न प्राचीन भारतीय साहित्य-शास्त्रांत उपस्थित केले गेले नसल्यास नवल नाही. अलीकडे मराठीत ‘ट्रॅजिडी’ संबंधीच्या सनातन कृटांचा उल्लेख अधूनमधून होतो. तथापि, ‘करुणरसाने आनंद कां व्हावा!’ या प्रश्नावरच मराठीतील चर्चा पुष्कळदां केंद्रित होते. करुणरसासंबंधीचा हा प्रश्न कितीही महत्त्वाचा असला, तरी ‘ट्रॅजिडी’संबंधीचे सर्व प्रश्न त्यांत अंतर्भूत होतात असें नाही. किंबहुना ‘ट्रॅजिडी’च्या विवेचनांत या प्रश्नाला मध्यवर्ती स्थान आहे, असेंहि नाही. ‘ट्रॅजिडींत’ करुणापेक्षांहि भयानकाला अधिक महत्त्वाचें स्थान आहे. निदान करुणरसासंबंधीचे प्रश्न सोडविले म्हणजे ‘ट्रॅजिडी’चें कोडें सुटलें, अशी कल्पना करून घेतां येणार नाही. ‘ट्रॅजिडी’चा आशय ‘भीषण नाट्य’ या शब्दानें व्यक्त करतां येईल. पण ‘भीषण नाट्य’ हा शब्द ‘ट्रॅजिडी’चा अर्थ संपूर्णतया व्यक्त करतो, असें मला म्हणावयाचें नाही. तथापि, मराठीतील एतत्संबंधीच्या चर्चेत करुण रसाच्या चर्चेवर दिला जाणारा भर कमी करणें—(‘एम्फसिस’ बदलणें) एवढें कार्य तरी ‘भीषण नाट्य’ या शब्दाच्या योजनेनें व्हावें, अशी अपेक्षा आहे.

पाश्चात्य वाङ्मयांतहि ‘ट्रॅजिडी’चा एकच ‘सांचा’ अगर नमुना आहे असें नाही. पाप-पुण्याच्या, नीति-अनीतीच्या कल्पना समाजरचनेतील फेर-फाराप्रमाणें अंशतः तरी बदलत असल्यानें ट्रॅजिडींतील घटनांच्या चित्रणांत आणि नायकाच्या चित्रांत कालमानाप्रमाणें फरक पडतो. ‘ट्रॅजिडी’च्या विवेचनांत ग्रीकांच्या ट्रॅजिडी-विषयक कल्पनांना अर्थातच अत्यंत महत्त्वाचें स्थान आहे. कारण तेच लोक या भीषणरम्य नाट्यप्रकाराचे जनक होत. तथापि, त्यानंतरच्या अनेक कालखंडांतील भीषण नाट्य ग्रीकांच्या सांच्यांत बसलें नाही, तर तेवढ्यावरून तें सदोष ठरवतां येणार नाही. त्याबरोबरच

ग्रीकांची ट्रॅजिडी, शेक्सपियरची ट्रॅजिडी, आणि फ्रेंच नाटककारांनीं जुने आदर्श समोर ठेवून लिहिलेली ट्रॅजिडी या सर्वांना अगदीं स्वतंत्र प्रकार मानून मोकळे होणेंहि बरोबर नाहीं. या सर्वांच्या मुळांशीं एखादा 'ट्रॅजिक' म्हणून म्हणतां येण्यासारखा, साधारण धर्म असणार. तो कोणता, त्याचे गुणधर्म कोणते, त्याचें वाङ्मयांत प्रयोजन काय, आणि आकर्षण कां, हे ट्रॅजिडीसंबंधीचे प्रमुख प्रश्न होत.

“समाजाला पूर्णत्वाकडे नेणारें 'उदात्त वेड'” या लेखांत दि. के. वेडेकर यांनीं ट्रॅजिडीचा नायक, त्यांचें आचरित, आणि समाजाची त्यासंबंधीची वृत्ति, यांच्यासंबंधीं एक उपपत्ति सुचविली आहे. त्यांच्या मते ट्रॅजिडीचा नायक हा समाजाकरिता स्वेच्छेनें स्वतःचें बलिदान करणारा वीरपुरुष असतो आणि त्याच्यासंबंधीं वाचकाला वाटणारी भावना कृतज्ञतेची आणि आदराची असते. 'ट्रॅजिक' नायकाच्या वृत्तीला त्यांनीं 'उदात्त वेड' असें म्हटलें आहे व अशा उदात्त वेडासंबंधीं इतरेजनांना कृतज्ञतायुक्त आदर वाटतो, असें ते म्हणतात. वीरपुरुषाच्या या आत्मबलिदानामुळे दुःख झालें तरी तें निर्भेळ नसतें तर, त्यांत सुखानुभूतीहि असते, असें त्यांचें प्रतिपादन आहे. सारांश, भीषण नाट्याचा नायक हा त्यांच्या या उपपत्तीप्रमाणें एक समाजबंध्य हुतात्मा असतो. त्यांनीं या संबंधांत सरदार भगतसिंग यांच्या वीरमरणाचें उदाहरण घेतलेंहि आहे.

तथापि 'ट्रॅजिडी' च्या दर्शनानें होणारें दुःख आणि सरदार भगतसिंग यांच्यासारख्याच्या कुरबानीनें होणारें दुःख यांचें स्वरूप एकाच प्रकारचें होय हें वेडेकर यांचें म्हणणें ट्रॅजिडीच्या अभ्यासकांना मान्य होण्यासारखें नाहीं. अगदीं साध्या वाक्प्रयोगाच्या रूपानेंहि याचें प्रत्यंतर देतां येईल. “भगतसिंग यांची ट्रॅजिडी झाली !” असें कोणीहि म्हटलेलें ऐकूं येणार नाहीं. कारण ट्रॅजिडीमध्ये केवळ बलिदान अभिप्रेत नसून अपयश, निष्फळता आणि अतर्क्य दैवाशीं टक्कर या कल्पनाहि तितक्याच प्रामुख्यानें अन्तर्भूत आहेत. आणि म्हणून 'ट्रॅजिक्' नायकासंबंधीं केवळ आदरयुक्त दुःख वाटत नसून, थोडी अनुकंपा आणि थोडें भयहि वाटतें. त्याच्या अन्तांत, 'उदात्तता' असली तरी 'साफल्य' असतें, असें म्हणतां येणार नाहीं. इतकेच नव्हे तर, त्याचें वर्तन प्रत्येक उदाहरणांत

बलिदानाच्या स्वरूपाचेंच असतें, असेंहि म्हणतां येणार नाहीं. वेडेकर यांनीं घेतलेल्या कांहीं उदाहरणांवरूनहि हें दिसून येण्यासारखें आहे. शकुनीचें कपट दिसत असूनहि स्वतःची पट्टराणी पणाला लावणाऱ्या धर्मराजाच्या वर्तनांत, समाजवन्द्य 'कुरवानी'चीं बीजें शोधून काढणें कठीण जाईल. सारांश, 'ट्रॅजिक्' नायक म्हणजे आत्मबलिदान करणारा लोकोद्धारक वीरपुरुष असतो, असें म्हणण्यापेक्षां तो कुटिल दैवाच्या फेऱ्यांत रंजीस आलेला सरळ, उमदा, पण कांहीं दृष्टींनीं उतावळा अगर अतिरेकी जीव असतो, असें म्हणणेंच अधिक युक्त होईल.

पाश्चात्य नाट्यमीमांसा-वाङ्मयांतील परिचित भाषेंत सांगावयाचें झालें, तर वेडेकर यांनीं ट्रॅजिडीच्या नायकाचें धीरोदात्तत्व लक्षांत घेतलें आहे, त्याचें दुःखमय पर्यवसानहि लक्षांत घेतलें आहे; पण त्याच्या मानवी बुद्धीचें मर्यादित्व आणि त्याच्याशीं भिडणाऱ्या भवितव्याची भीषण गूढता त्यांनीं जमेस धरलेली नाहीं. ट्रॅजिडीचा नायक हा केवळ विनाशाचाच वांटेकरी असतो असें नव्हे. तर तो भ्रम, प्रसाद आणि अपयश यांचाहि धनी असतो. भीषण-नाट्यदर्शनानंतर आपण एका सहेतुक आत्मबलिदानानें पुलकित झालेले नसतो; तर एका धीरोदात्त जीवनाच्या अपयशानें व वैयर्थ्यानिं खिन्न आणि भयभीत झालेले असतो. ट्रॅजिडीचा विषय आदर्श आणि वंद्य बलिदान हा नसून, धीरोदात्त मानव आणि अतर्क्य दैव यांचा हा झगडा आहे. किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल कीं, दैवाची कुटिलता आणि अतर्क्यता हा ज्याच्या आश्चर्याचा विषय झाला नाहीं, जो केवळ विज्ञान आणि पुरुषकार याच्या जोरावर जीवनाची लढाई जिंकणें शक्य आहे असें मानतो, त्याला 'ट्रॅजिडी' या वाङ्मयप्रकाराचा शतकानुशतकें चाललेला उद्योग अर्थशून्यच वाटेल !

ग्रीक वाङ्मयांत तर-आपल्या प्राचीन संस्कृत वाङ्मयाप्रमाणें-'देवांना आणि दैवाला माणसाचा उत्कर्ष पाहवत नाहीं' असाच ध्वनि असे. पण दैवाच्या चित्रणापेक्षां मानवी मनाच्या चित्रणांत अधिक रंगणाऱ्या शेक्सपिअरच्या नाट्यांत देखील, बहुगुणसंपन्न नायकाला लहानशा दोषाबद्दल घडणारी दैवी अदृष्ट, निर्दय आणि प्रमाणाबाहेर (out of all proportion) वाटल्याखेरीज राहत नाहीं. कमनीय गुणिजनांच्या आणि सज्जनांच्या

चरित्रांत अनुभवाला येणाऱ्या या सत्यांतच, ट्रॅजिडीच्या दर्शनाने वाटणाऱ्या करुणेचे आणि भयाचे रहस्य आहे. दैव म्हणून काहीं सचेतन शक्ति आहे कीं काय; आणि हिंस्र पशू आपल्या भक्ष्याशी खेळतात त्याप्रमाणे सज्जनांच्या जिवाचा खेळ मांडण्यांत त्या शक्तीला निर्घृण सुख लाभते कीं काय; कीं हा सर्वच, मानवाला मध्य कल्पून केलेला, आत्मनिष्ठ आणि अवास्तव कल्पनाविलास आहे, हा प्रश्न वेगळा. पण ट्रॅजिडीतील मानवचरित्र अवास्तव असूनहि आपणां मानवांना ते केवळ स्वजातीच्या पक्षपातामुळे प्रिय होत असले, तरीहि काव्य या दृष्टीने मी त्यांत वैगुण्य मानणार नाही.

पण वस्तुस्थिति आहे तरी काय ? मानवी जीवनांतील आपत्तींचा आणि क्लेशांचा विचार केला, तर आधुनिक बुद्धिवादी मंडळी समजतात तितके मानवी जीवन सुसूत्र आहे असें दिसून येते का ? मानवी जीवनांतील अनेक दुःखे अकारण, अन्याय्य आणि 'अपात्री' (undeserved) असतात, असें दिसून येईल. पण प्रत्येक अकारण दुःख हे काव्याचा विषय होऊ शकत नाही. तसेंच मानवी सुख-दुखांत सर्वथैव अराजक आणि नियम-शून्यता दिसते असेंहि नाही. काहीं दुःखांना कारणे नसतात; काहींना असतात; आणि काहींचीं कारणे कळूनहि त्यामुळे दैव अधिकच निर्दय ठरते.

जीवनात असेंहि एक दृश्य दिसते, कीं गुणवान् माणसें आपल्या गुणांमुळेच दैवाच्या फेऱ्यांत सांपडतात. जनावरांच्या मानाने माणसांच्या बांध्याला दुःख अधिक, आणि त्याच प्रमाणांत स्वार्थ-साधू, सामान्य, आणि साधारण (Normal) माणसांच्या मानाने बुद्धिमान्, प्रतिभावान् आणि 'असाधारण' माणसांच्या बांध्याला दुःख अधिक, अशी सुखदुःखाची उपपत्ति शोपेनहौर याने बसविली आहे. वेडेकर हे सफल, सार्थ, आणि स्वखुशीने पत्करलेल्या बलिदान-व्रताचा विचार करीत आहेत. अशा बलिदानाच्या दृश्यांत आदर आणि कृतज्ञता आहे; पण हृदयाला भयभीतता आणि बुद्धीला कूट, हा जो भीषण नाट्याचा दुहेरी परिणाम, तो त्या दृश्यांत नाही. भगतसिंगाच्या चरित्रांत 'प्राणघातक चूक' (Hamartia : Tragic Error) नाही; कीं मानवी छिद्राकडे नलचरित्रांतील कलीप्रमाणे किंवा विक्रमचरित्रांतील डोळे लावून बसलेले मत्सरी दैवहि नाही. ती कथा मरणाची

असली, तरी उघड सफलतेची आणि कृतार्थतेची आहे. ऑथेल्लो, मॅक्वेथ, लिअर यांची अंतकाळची मनःस्थिति कृतार्थतेची खासच नाही. फार काय, हॅम्लेट आणि (ईस्किलसचा) प्रॉमीथियुस हे अधिक ध्येयवादी आणि अधिक निष्पाप असले, तरी त्यांनाहि कृतार्थ वाटत होते, असें म्हणतां येणार नाही. ' आपलें कांहीं चुकलें तर नाही ना ? ', ' आपलें काय चुकलें बरें ? ' ही जाणीव त्यांच्या चरित्रांतहि आहे आणि अंतांतहि आहे. शेक्सपिअरच्या ट्रॅजिक नायकांच्या अखेरच्या भाषणांत स्वसमर्थनाची, ' Cheering up 'ची वृत्ति आहे, असें टी. एस्. इलिअट यांनीं म्हटलें आहे^१ व त्या वृत्तीचा संबंध त्यांनीं (सेनेकाच्या ग्रंथांच्या संस्कारानें एलिझाबेथन् नाटककारांच्या वृत्तींत आलेल्या) व्यक्तिवादाशीं जोडला आहे. तें कसेहि असलें, तरी शेक्सपिअरच्या नायकांना अन्तकाळींहि स्वसमर्थनाची जरूरी वाटते, याचाच अर्थ त्यांना आपल्या निष्पापपणाबद्दल खात्री नसते. आद्यग्रीक नाटककार ईस्किलस् याचा प्रॉमीथियुस्, मानवजातीच्या कल्याणाकरितां देवेन्द्र झ्यूस याचा कोप ओढवून घेतो. रोमॅटिक आणि मानवतावादी कालखंडांतील शेलीसारख्या कवींनीं प्रॉमीथियुस् याचें जें सर्वथैव अनुकूल आणि आदरणीय चित्र रंगवलें आहे, तें ईस्किलसच्या ट्रॅजिडींतील प्रॉमीथियुसच्या चित्राशीं झुळणारें नाही. ' ईस्किलसच्या प्रॉमीथियुसविषयीं आधुनिकांना जरी केवळ सहानुभूति वाटत असली, तरी त्या वेळच्या ग्रीक प्रेक्षकांना (व ईस्किलसलाहि) केवळ सहानुभूतीचीच भावना वाटत नव्हती. ग्रीक प्रेक्षकांना विपद्ग्रस्त प्रॉमीथियुसविषयीं कींवाहि वाटत होती. एवढेंच नव्हे तर त्यानें झ्यूसचा कोप आपल्या अत्याचारी वागणुकीनें ओढवून घेतला, याबद्दल त्यांना भयहि वाटत होतें', अशी एका टीकाकारानें प्रॉमीथियुस-संबंधीं मीमांसा केली आहे^२. ती मीमांसा पाहतां, भगतसिंग यांच्या फासावर लटकण्यांत ' ट्रॅजिडी ' होती; पण ती त्या काळांतील एखाद्या

१. Shakespeare Association Lecture, 1927.

२. "That Æschylus sympathised with Prometheus is pretty clear. No doubt the audience sympathised with him too. But, notwithstanding the representations of modern criticism, I venture to think that he was not to the Greek the purely sympathetic character which he has become to the modern. As far as bare intention goes, he was pro-

उदार ब्रिटिश ब्यूरॉक्रेटच्या दृष्टीने अगर आत्यंतिक अहिंसावाद्याच्या दृष्टीने होती ! बेडेकरांच्या दृष्टीने ती ट्रॅजिडी नव्हती ! बेडेकर व त्यांचे बनारस विद्यापीठांतील देशभक्त सहाध्यायी यांच्या दृष्टीने, ती ' डिव्हाइन् कॉमेडी ' च गणावी लागली असती.

ट्रॅजिडीपासून होणारा उदात्त आनंद हा कृतार्थतेचा आणि साफल्याचा ('पूर्तते' चा) असतो, ही बेडेकर यांच्या उपपत्तीतील प्रमुख कल्पना आहे. 'ट्रॅजिडी' मध्ये ध्येयवादाचा आणि तेजस्वितेचा आदर्श असतो व त्या आदर्शाच्यायोगे समाज पूर्णत्वाकडे नेण्याचें कार्य होतें, असेंहि त्यांनीं प्रतिपादलें आहे. कोणत्याहि अर्थानें का होईना, 'चित्तशुद्धि' हा ट्रॅजिडीचा उद्देश नसून, उत्साह आणि आशावाद यांचें वर्धन हा ट्रॅजिडीचा उद्देश आणि उपयोग आहे, असें बेडेकर म्हणतात. त्यांचें हें म्हणणें ट्रॅजिडीनें मनावर घडणाऱ्या परिणामाच्या दक्षिणोत्तर विरुद्ध आहे, असें दिसून येईल. 'एकच प्याला' च्या प्रस्तावनेंत मीं उद्धृत केलेल्या एका उताऱ्याच्या शब्दांत सांगावयाचें तर 'ट्रॅजिडी' आणि तत्सम कला पुढील कार्य करतात : 'They soften insolence, soothe affliction and subdue the mind to the dispensations of Providence.' मानवी मनांतील वृथा अहंकाराला नरम आणणें, मानवी दुःख सुसह्य करणें, मानवी मनाला ईश्वरी इच्छेपुढें मान लवविण्यास शिकवणें, हा भारत- रामायणादि काव्याचा उद्देश आहे, तसाच तो श्रेष्ठ प्रतीच्या 'ट्रॅजिडी' चाहि असतो. महाभारताच्या अखेरच्या पर्वांत जेते आणि जित दोघेहि घायाळ आणि विव्हाळ झालेले दाखविण्याचें रहस्य हेंच आहे. हें रहस्य आधुनिक प्रगतिवादाच्या आणि मानवतावादाच्या उत्साहावर विरजण घालणारें आहे, हें खरें. पण प्राचीन नाट्यकृतींची उपपत्ति लावतांना आजच्या सामाजिक चळवळी डोक्यांत आणणें बेडेकर सशस्त्र मानणार नाहींत, अशी खात्री आहे.

perly an object of pity in his distress, after the usual fashion of the tragedy in which he figured. At the same time his sacrilege, which has lost his sting for us, must have made him for the Greeks an object of horror equally."

—'Romance and Tragedy' by
Professor Hall Frye.

बेडेकर यांनी 'ट्रॅजिडी'ची जी उपपत्ति सुचवली आहे तिचा पुरुषमेधांतील बलिदानाशी संबंध मानणें संयुक्तिक व क्रमप्राप्तहि आहे. त्या दृष्टीनें व इतर अनेक दृष्टीनें ' यज्ञ आणि प्राथमिक अवस्थेंतील समाज ' (Yajna and Primitive Society) हा त्यांचा भांडारकर प्राच्यविद्या संशोधन मंदिराच्या Annals मधील विस्तृत लेख विद्वत्ताप्रचुर आणि विचारप्रवर्तक आहे. पण ट्रॅजिडीच्या उद्दिष्टाची आणि परिणामाची उपपत्ति त्यांनीं मानली आहे ती स्वीकारली, तरच यज्ञविधीशीं आणि त्यामधील बलिदानाशीं तिचा संबंध जोडतां येईल. आपल्याकडील नाट्याचाहि उगम यज्ञविधींतच आहे. पण आपल्याकडे शोकान्त नाट्यहि नव्हतें व भीषण नाट्यहि नव्हतें. आणि पाश्चात्यांच्या भीषण नाट्याचा अर्थच, बेडेकर मानतात त्याहून, वेगळा असल्यानें, यज्ञसंस्थेंतील बलिदानाच्या इतिहासानें त्यावर अधिक प्रकाश पडण्याचा संभव नाहीं.

ग्रीक ट्रॅजिडीचाहि संबंध धार्मिक उत्सवाशीं आहे. आणि त्या धार्मिक समारंभाच्या, म्हणजे डायोनिससच्या उत्सवाच्या पार्श्वभूमीवर, ' ट्रॅजिडी ' या वाङ्मय-प्रकाराची उपपत्ति फ्रीड्रिक् नीत्शे यानें बसविलीहि आहे. पण नीत्शेच्या उपपत्तींतहि मानवी बलिदानाहून सृष्टीतील संहारक शक्तीशींच ट्रॅजिडीचा अधिक संबंध जोडलेला आढळेल.

डायोनिससच्या उत्सवांतील संगीत अत्यंत करुण असे. (" A music echoing the untold, unspeakable sadness of things "). या शोकसंगीतांत ट्रॅजिडीचा उगम आहे अशी पूर्वापारची समजूत आहे. पण ट्रॅजिडींत मात्र केवळ विनाश, शोक आणि नैराश्य नाहीं. दुःख आणि यातना यांमधूनच ट्रॅजिडींत सौंदर्यशक्तीहि निर्माण होते आणि सौंदर्यहि निर्माण होतें. ट्रॅजिडींत भयानकाचें चित्र असतें, याचाच अर्थ भयानकावर एक प्रकारचा (कलात्मक) विजय असतो, अशा प्रकारची नीत्शेची उपपत्ति आहे.

ग्रीक नाट्य प्राचीन पौराणिक कथांचाच सर्रास उपयोग करी. आद्य ग्रीक नाटककार ईस्किलस् हा तर उघडच असें म्हणे कीं, " माझीं नाटकें म्हणजे होमरनें घातलेल्या पंचपकान्नांच्या मेजवानींतले शिळे तुकडे होत ! " प्राचीन ग्रीकांच्या पुराणांत आणि नाट्यांत मानवी भवितव्याचें जें चित्र रेखाटलेलें दिसेल, तेंच आजच्या वाङ्मयांत दिसावें, असें अर्थातच कोणीहि म्हणणार नाहीं. तथापि, मानवी जीवनांत दैवाच्या दुर्विलासाचा भाग बराच मोठा आहे; आणि नेमका तो भाग वगळून, संसाररथाच्या टेंचाळणाऱ्या आणि

थकलेल्या घोड्यांच्या पाठीवर थाप मारण्याच्या दृष्टीनेच वाङ्मय लिहिणें रास्त नाही, — नव्हे, तें अवास्तव आणि एकांगी आहे, असे मानणारे लेखक प्राचीन काळापासून आजतागायत झाले आहेत. पण उमदा मानव आणि अंध नियति यांचा हा विषम संग्राम, प्रत्येक युगांतील लेखक सारखाच रंगवील असें नाही. या दृष्टीनें ग्रीक नायक आणि शेक्सपिअरप्रणीत नायक यांत फरक असेल; महाभारतांतील विपद्ग्रस्त नायक आणि अर्वाचीन मराठींतील विपद्ग्रस्त नायक यांत फरक असेल. पण सज्जनांवरील संकटें आणि सत्प्रवृत्तांनाहि विनाशकारी होणारी विपरीत बुद्धि हा युगायुगांतील कवींच्या चिंतनाचा विषय आहे. या प्राणभूत विषयाकडे आत्मानुभूतीच्या तळमळीनें वळणें, हें गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याल्या' चें वैशिष्ट्य होय. 'एकच प्याल्या' तील सुधारक हा वंघ हुतात्माहि नव्हे, कीं दुर्बल मद्यपीहि नव्हे. आणि म्हणून एका मूलभूत मानवी प्रश्नासंबंधी लिहिलेल्या त्या नाटकाकडे केवळ आधुनिक उपयुक्ततावादी आणि सुधारणावादी चक्षुः्यांतून पाहणें ही फडके-खांडेकरांपासून वाल्मिब्यांपर्यंतच्या 'एकच प्याल्या' च्या टीकाकारांची मूलभूत चूक होय. एखादें बौद्धिक प्रमेय खुलवून सांगण्याकरितां केलेल्या क्लृप्त्या म्हणजे कला नव्हे, कलेंत अगदीं वेगळ्या भूमिकेवरून घेतलेल्या जीवनानुभवाचें चित्र असतें, हें हेगेलच्या सुविख्यात कलास्वरूपसिद्धान्ताच्या अनुरोधानें विशद करण्याचें काम बेडेकर यांनीं पूर्वी 'प्रसाद' मासिकांतून व अलीकडे 'नवभारत' मासिकांतून उत्तम प्रकारें केलें आहे. माझें व त्यांचें कलास्वरूपासंबंधींच्या आणि टीकाशास्त्रासंबंधींच्या कल्पनांत पुष्कळच मतैक्य आहे, तथापि, ट्रेजिडीसंबंधीं त्यांनीं सुचविलेली उपपत्ति मात्र मला मान्य नाही.

कलेच्या क्षेत्रांत बोधवाद शोधणाऱ्या संप्रदायाला बेडेकर विरोध करतात; पण ते स्वतः अद्याप सर्व राजकीय-सामाजिक संप्रदायांचा परित्याग करून शुचिर्भूत झालेले नसावेत, अशी त्यांच्या प्रतिपादनावरून मला शंका येते. बेडेकरांनीं बोधवादाचा धिक्कार केला आहे; पण प्रगतिवादाचा मोह अद्याप त्यांना सुटलेला नाही, असें मला वाटतें.

ट्रेजिडीसारख्या आत्यंतिक आणि निःसंग कलाप्रकाराच्या हृदयांत प्रवेश मिळवावयाचा असेल, तर कोणालाहि आपले आवडते वाद बाहेर ठेवूनच प्रवेश करावा लागेल.

'विनीतवेषेण प्रवेष्टव्यानि तपोवनानि नाम'

शोकनाट्यांतील भवितव्य-कल्पना

‘शोकान्तनाट्य’ अथवा ‘ट्रॅजिडी’ हा नाट्यप्रकार पाश्चात्य टीकाकारांच्या दीर्घकालीन चिन्तनाचा विषय झालेला आहे.

आपल्याकडे ‘शोकान्त’नाट्याची परंपरा नाही, तेव्हा आपल्याला या प्रश्नाशी फारसे कर्तव्य नाही अशी आपण कधी कधी समजूत करून घेतो. पण ती खरी नाही. आपल्याकडे प्राचीनकाळी ‘शोकान्त’ दाखविणारे नाट्य नसले, तरी शोकमय नाट्य, व विशेषतः शोक-काव्य विपुल आहे. रामायण आणि महाभारत या आपल्या राष्ट्रीय महाकाव्यांत धीरोदात्त व्यक्तींच्या यमयातनांचा भाग केवढा आहे हे सांगायला हवे असे नाही. ‘धीरोदात्त व्यक्तींचे कष्टमय चरित्र’ हा काव्याचा विषय कां व्हावा, हा प्रश्न टीकाकारांना एका मोठ्या आव्हानासारखा वाटतो हे साहजिकच आहे. त्या यातनांचे पर्यवसान सुखमय असते, तर या प्रश्नाचे उत्तर देणे तितकेसे अवघड वाटले नसते. पण एखाद्या सद्गुणी आणि अलोभनीय व्यक्तीच्या वांट्याला असे कांही जीवन यावे, की त्या व्यक्तीचा जन्म म्हणजे “रात्रंदिन आम्हां युद्धाचा प्रसंग” या कविवचनासारखा व्हावा; आणि अखेर एखाद्या उमद्या जीवाचा शेवटही त्या झगड्यांतच व्हावा, हे आपणाला मोठे विचित्र वाटते;—विषादकारकही वाटते. पण अशीं चरित्रे ऐकतांना आपण अगदी तन्मय होऊन जातो हे मात्र खोटे नाही!—आणि आपल्या वांट्यासहि असेच कांहींसे आले आहे असे भासविण्यांत आपणाला मूठभर मांस चढते, हेही खोटे नाही!

पण पाश्चात्य वाङ्मयांतील अर्थाने ज्याला शोककथा अथवा ट्रॅजिडी म्हणतां येईल तिचा हेतु केवळ एखादे गाव्हाने गाऊन सवंग सहानुभूति मिळवण्याचा नसतो.

किंबहुना या विषयावर सूत्रमय भाषेत लिहिणारा आद्य पाश्चात्य महर्षि जो अॅरिस्टॉटल त्याचा तर स्पष्ट रोख असा आहे कीं ट्रेजिडीचा विषय 'व्यक्ति' हा नसून 'कृति' आणि 'घटना' हाच तिचा मुख्य विषय असतो. पण 'घटना'—'दुर्दैवी घटना' हा नाट्यासारख्या दृश्यकाव्याचा विषय व्हायचा म्हणजे त्या दुर्दैवांतहि कांहीं सूत्र, कांहीं नियम, कांहीं योजना असावी लागते—निदान भासावी लागते. शुद्ध अपघात—मग तो कितीहि दारुण असला तरी—नाट्याचा विषय होऊं शकणार नाही. माणसाच्या वांट्याला ज्या आपत्ति येतात, जें अपेश येतें, त्यांच्यांतहि कांहीं सुसूत्रता आहे असें जाणवणें हें मनुष्याच्या परिपक्व अनुभवाचें एक लक्षण आहे. परिपक्व नाटककार व प्रेक्षकहि मानवी जीवनांतील हें सूत्र शोधण्याच्या नादांत असतात. मानवी सुखदुःखाचें मूळ केवळ त्याच्या स्वभावांत आहे असें म्हटलें आणि स्वभाव बनवणें आणि बदलणें हेंहि प्रयत्नसाध्य आहे असें म्हटलें, तर शोकनाट्याला फारच थोडा अवसर राहिल ! फार काय ईश्वर न्यायी आहे, 'सत्यमेव जयते' वगैरे महावाक्यांचा सवंग वाच्यार्थच घ्यायचा म्हटलें तरीहि शोकनाट्याला अवसर नाही; वास्तवशून्य, गुळमट आणि बोधपर वाङ्मय लिहिणें एवढा एकच मार्ग मोकळा राहिल ! अर्थात् तें मग बालवाङ्मय म्हणून लिहावें लागेल हें सांगायला नकोच ! कारण पोरनाळांखेरीज (आणि बौद्धिकदृष्ट्या त्यांच्याच जातींतील 'थोरां' खेरीज !) इतरांना तें हास्यास्पदच वाटेल.

अर्थात् मानवी संसारांतील कटु सत्य उघड्या डोळ्यांनीं पाहाणें आणि समजून घेण्याचा यत्न करणें, हा वीर पुरुषांचा सनातन उद्योग आहे. जीवनांतील दुःखपर्यवसान उघड्या डोळ्यांनीं कवटाळणें, वाङ्मयांत तेंच चितारणें आणि प्रेक्षक म्हणून तेंच मोठ्या आवडीनें पाहाणें हें मानसिक सामर्थ्याचें लक्षण आहे.

नाट्यविषय होणाऱ्या दुःखद घटना म्हणजे जर केवळ अपघात नसतील, तसेंच त्या घटना म्हणजे जर केवळ व्यक्तीच्या अपराधांचीं आणि अज्ञानाचीं फळें नसतील, तर त्यांचें स्वरूप तरी असें कोणतें असतें, कीं जें भीषण असूनहि पुनः पुनः पाहावेंसें वाटावें ? मानवी संसारांतील घटनांचा एकंदर रोख अनुभवून युगायुगांतील माणसें त्या घटनांचें म्हणून एक Dynamics, एक 'गतिशास्त्र' बनवीत आली आहेत. दुःखद घटनांची

उपपत्ति म्हणून मनुष्य 'ईश्वरी इच्छा' हा शब्दहि अनेकदां उच्चारतो. पण हा शब्द उच्चारणाऱ्याला ती इच्छा 'मंगल' आणि मान्य वाटत असेल तर ते शब्द उच्चारतांना उसासा सोडण्याचें कारणच नाही ! पण 'ईश्वरी इच्छा' असें म्हणण्याची आपल्या जीवनांतील वेळ, म्हणजे बहुधा उसासे सोडण्याचीच वेळ असते ! याचाच अर्थ ती 'मंगल' मानणें प्राप्त असतें, पण 'अमंगल' भासत असते ... पत्करण्यासारखी नसते, पण पत्करण्या-वांचूनहि गति नसते !

ही स्थिति झाली 'ईश्वरेच्छावाद्यां'ची ! अथवा ईश्वरेच्छा 'वाल्यां'ची ! पण जे ईश्वरी इच्छेचा पातळ आडपडदाहि न ठेवतां बोलतात, त्यांना तर कर्मगति, प्रारब्ध, भवितव्य, दैव यांसारखे शब्द वापरण्यावांचून इलाज नसतो.

फार कशाला, परम धर्मनिष्ठ आणि आस्तिक्यवादी अशा प्राचीन भारतीयांच्या राष्ट्रीय महाकाव्यांतहि कर्मगतीचें माहात्म्य ईश्वराच्या बरोबरीचें गायिलेलें दिसेल.

“ जिथें कार्यकारण भाव दिसून येत नाही तिथें 'कर्म' म्हणून मनुष्य कपाळाला हात लावतो, ” ही बुद्धिवाद्यांची कल्पना बरोबर आहे कीं नाही हें सांगायचें हें स्थळ नव्हे, पण या कल्पनेत दैववादाचें वर्णन पुरतें भडक झालें नाही असें मात्र मी म्हणेन ! कारण प्राचीन शोकनाट्यांत व महाकाव्यांत जो दैववाद आढळे, त्यांत जीवन-नियम सांपडत नाही. अशी तक्रार नसे; तर, जो नियम विश्वाच्या रचनेत आढळून येतो त्यांत मानवी सद्गुणाची व कर्तृत्वाची फारशी कदर दिसून येत नाही असा विलाप आढळे. मानवाच्या लहानशा जीवनाला, मानवाच्या क्षुद्र ध्येयवादाला विश्वाचा मध्य कल्पून आपण जें नीतिशास्त्र बनवलें त्याचा अंमल प्रत्यक्षांत फार बेताचा दिसत आहे, हें कबूल करण्याची धमक ज्यांच्या अंगी आहे तेच पुरुष शोकनाट्य लिहितात आणि तेच पुरुष शोकनाट्य आवडीनें पाहतात !

पण याचा अर्थ त्यांनीं स्वतः ध्येयवाद सोडलेला असतो असा मात्र नव्हे ! नाही तर त्यांनीं शून्यवादी नवकाव्यासारखेंच कांहीं विकृत विटकें वाङ्मय लिहिलें असतें ! पापपुण्य सद्गुणदुर्गुण यांचा जमाखर्च ठेवून जगाचा 'नियन्ता' अगर 'नियति' फळ देत नाही, हें कळल्यावरहि ज्यांचा

ध्येयवादावरचा आणि ध्येयसौंदर्यावरचा विश्वास उडत नाही, तेच ट्रॅजिडीच्या प्रान्तांत रममाण होतात.

थोर पुरुषांच्या आणि थोर गुणांच्या अपयशामुळेच त्यांचे थोर पुरुषां-वरचे प्रेम अधिक दृढ होते.

मानव आणि मानवी भवितव्य यांच्यामधील या दुर्दम्य द्वंद्वाला सौम्य करणारे एक मत आपल्या प्राचीन काव्यांत मान्य केलेले आढळते. ते मत म्हणजे पुनर्जन्मासंबंधीचे मत होय. पुनर्जन्माचे अस्तित्व तर्कसिद्ध आहे की नाही या वादाशी मला इथे काही कर्तव्य नाही; उलट अध्यात्म-शास्त्राच्या क्षेत्रांत पुनर्जन्म मानणाऱ्यांपैकीच मी एक आहे ! पण प्रत्यक्ष मानवी जीवनांत आणि त्याच्याच नाट्यरूप परोक्ष अनुभवांत या कल्पनेचा उपयोग कितपत असतो ? अध्यात्म शास्त्रांतील हा सिद्धान्त आणि धर्म-शास्त्रांतील हे गृहीतकृत्य आठवून पुत्रशोक, पतिशोक अथवा पत्नीशोक-वियोग जोपर्यंत कमी तीव्र होत नाही, तोपर्यंत मानवी भवितव्याचे कूट आहे तितकेच तापदायक राहणार !

नियतीशी अथवा ईश्वरी इच्छेशी व्यर्थ टक्कर घेणाऱ्या धीरोदात्त मानवासंबंधी करुणा, आणि रौद्रगंभीर ईश्वरी योजनेसंबंधी भयभीतता हाच शोकनाट्याचा कलात्मक परिणाम होय.

“या नाट्यान्तर्गत नियतीचे कोणते आडाखे ईस्किलस्पासून शेक्सपियर पर्यंतच्या पाश्चात्य नाटककारांनी व व्यास-वाल्मीकींपासून भवभूतिपर्यंतच्या भारतीय कवींनी बसवले आहेत,”—हा याच्यापुढचा महत्त्वाचा प्रश्न होय ! “Character is destiny”, “मानवी चारित्र्याचेच दुसरे नांव नियति असे आहे !” हे प्रसिद्ध सूत्र शेक्सपियरच्या पाश्चात्य अभ्यासकांनी काढले आहे. पण हे सूत्र नियतिवादाचे विळखे फारसे सैल करतं असें मला तरी वाटत नाही. फार काय, Character is “destiny” याऐवजी “Character is destined rather predestined” असा देखील यांतून एक उपसिद्धान्त काढण्याचा मला मोह होतो ! पण ते एक सोडले, तरी आमचे निष्ठुर नशीब आपले निर्दय उद्दिष्ट आमच्याच स्वभाव दोषांच्या द्वारे साधते, एवढाच जर या सूत्राचा अर्थ असेल तर ते अधिकच उद्वेग-कारक नाही का ? राजकीय गुन्हेगारांना फांशी देण्यापूर्वी त्यांच्याकडून खुलासे-

वार कबुलीजवाब लिहून घेण्याच्या हुकमशाही तंत्रांतलेंच तें एक तंत्र नाहीं का ? सीतेसारख्या स्त्रीरत्नाच्या यमयातनांचें मूळ कशांत ? तर बायकांना बुट्टीदार कपड्यासंबंधीं असणाऱ्या सर्वस्वीं स्वाभाविक अशा हट्टांत ! अँथेल्डो-सारख्या सरळ वृत्तीच्या सेनापतीला प्राणाहून प्रिय, रंभेहून रमणीय आणि बालकाहूनहि निष्पाप अशा नूतन पत्नीचा गळा दावावा लागतो, याला कारण 'Character' मधील, - 'चारित्र्या' मधील कोणतें पाप ? तर सरळपणा वा निष्कपटवृत्ति ! नलासारख्या पुण्यश्लोकराजाच्या अंगांत कलीनें त्याच्याच स्वभावाच्या छिद्रांतून प्रवेश केला एवढ्यावरून कली दोषमुक्त कसा होईल ?

आणि तसें पाहिल्यास चारित्र्य आणि सुखदुःख यांचा तरी अखेर कोणता संबंध निष्पन्न होतो ? ज्यांना 'काळीज' नांवाची वस्तु आहे ते लोक निर्दय, विधिनिषेधशून्य (unscrupulous) माणसांच्या मानानें अधिक दुःख भोगतात; नव्हे काळीज नसलेल्या लोकांकडून काळीज असलेले लोक भरडले जातात, हा तर गत इतिहासाचा आणि वर्तमान जीवनाचा इत्यर्थ होय ! उदार माणसें उदारपणामुळेंच धुळीला मिळाल्याचें दृश्य; असाधारण बुद्धिमत्तेचीं माणसें असाधारण बुद्धिमुळेंच व्यवहारांत पोटाचीं माणसांच्या मागें पडल्याचें दृश्य-यांसारखीं दृश्ये जीवनांतील कोणता फायदा दाखवून देतात ? आणि अशा गुणी जीवांच्या दुर्दशेचें सार्थक तरी अखेर कोणतें ? खिस्त म्हणतो, त्यांचे अश्रु परमेश्वर पुशील; खिस्ततुल्य सहानुभूतीचा शेक्सपियर म्हणतो, ज्या जगानें या रत्नांना रडवले - त्या जगाला मी या रत्नांकरतां युगानुयुगे रडवीन !

पण सज्जनांचा छळ दाखवून त्यांच्याबद्दल सहानुभूति उत्पन्न करणें हाच केवळ शोकनाट्याचा उद्देश नसतो.

तर जीवनाचे कांहीं भीषण कायदे दाखवून देणें हाहि हेतु असतो. यालाच अँरिस्टॉटलनें करुणा आणि भीति उत्पन्न करण्याचें तंत्र असें म्हटलें आहे. उमद्या आणि थोर माणसांचा नाश ज्या विशिष्ट शोचनीय अपराधामुळें होतो, त्याला ग्रीक नाट्यशास्त्रांत 'हॅमर्शिया' असें नांव दिलेलें आहे. पण थोरांच्या चरित्रांतील या चुकांवरून धडा घेण्याचा आणि नीतिपाठ, व्यवहारपाठ शिकण्याचा यत्न करणें म्हणजे टूजेडीचें आणि जीवनाचेंहि रहस्य समजून घेण्याची अपात्रता सिद्ध करण्यासारखें होय. भारतीय वीरांचीं चरित्रें असोत कीं शेक्सपियरनिर्मित नायकांचीं चरित्रें असोत, त्यांतील प्रमाद

म्हणजे नियतीने त्या नायकांना आणलेली तात्पुरती गुंगीच आहे की काय असें तरी वाटेल, किंवा तो त्यांचा स्वभावदोष तरी वाटेल. पण तो त्यांचा स्वभावदोष म्हणजे तरी कोणत्या जातीचा ?

थोरांचे स्वभावदोष म्हणजे त्यांच्या थोरपणाच्या दिव्याखालची सावलीच होय !

ज्या जमान्यांत हॅम्लेट जन्माला आला, त्या जमान्याच्या मानानें तो जास्त सुसंस्कृत होता, एवढाच त्याचा गुन्हा होय. सुसंस्कृत असल्यामुळेच सूड घेण्यासारखें भीषण कर्तव्य पार पाडण्याला त्याला तितकासा उल्हास वाटला नाही; त्याला पापपुण्याची क्षिति असल्यामुळेच त्याला आपल्या सावत्र बापाचाहि गुन्हा पुरता शाबीत होईपर्यंत त्याच्यावर शस्त्र उपसावेसें वाटलें नाही. त्याची प्रिया ऑफिलिया ही देखील भोळीभावडी असल्या-मुळेच आपल्या कपटी बापाच्या कारस्थानांतील बाहुलें बनली आणि हॅम्लेटच्या प्रेमाला मुकली-अखेर मति-भ्रंश होऊन आत्महत्येंत तिचा शेवट झाला ! सुधाकरचा दोष कोणता ? तर सभोवतालच्या निर्बुद्ध पोटार्थी वकीलांच्या मानानें तो बुद्धिमान् व मानी होता. आपल्या मानानें तिसऱ्या दर्जाच्या सबज्जपुढें तो लाचारी पत्करायला तयार नव्हता; आणि तो अखेर आत्मविस्मृतीकरितां मद्यपान करूं लागला. शोपेनहौर या जर्मन तत्त्ववेत्त्यानें तर बुद्धिमत्ता व स्वाभिमान ज्या प्रमाणांत अधिक, त्या प्रमाणांत मनुष्याला दुःख अधिक, असा सरळ 'रेशिओ' च बसवून दाखविला आहे. लॉजायन्स् या प्राचीन टीकाकारानें तर विशिष्ट प्रमाद हे लोकोत्तरवृत्तीला चिकटूनच येतात असें ठरवलें आहे. इतकेंच नव्हे, तर व्यवहारांत सदैव विनचुकपणानें वागतां येणें हें थोरपणाचें लक्षण नसून भिकार पोटभरुवृत्तीचें लक्षण आहे असें म्हटलें आहे !

ट्रॅजिडीचा विषय थोर आणि उमद्या जीवांचा नाश हा आहे; आणि थोरपणाचें लक्षण तरी कोणतें ?

जन्मांत एकहि प्रमाद न करतां, यश आणि सुरक्षितता मिळविणें, - कीं थोर कार्य, श्रेष्ठ प्रेम, उत्कट ध्येय यांच्या धुंदीत क्षुल्लक गोष्टींचा भ्रम पडणें ? मन मोठें असून त्या मोठेपणामुळेच माणसाच्या जिवावर बेतणें बरें कीं भिकार, पोटार्थी, कातडीबचावू असें मन लाभून मांजराप्रमाणें चोरट्या पावलांनीं जगणें बरें ? जे स्त्रीपुरुष मनाचा मोठेपणा, भावनांचा उत्कटपणा,

व ध्येयासंबंधींचा वेडेपणा कवटाळतात, ते विनाशाच्या कड्यावरून वावरण्याचा धोकाहि पत्करतात, असें जगाचा इतिहास व वाङ्मयाचा संदेश सांगत आहे.

पण नियतीच्या या नियमाला तोंड देऊन आपण विनाशाच्या धोक्यासह मोठेपणा पत्करला तरी काय ?

आपली जन्माची निवड झाली, पण नियतीचें आणि 'नियति-चित्र' अशा शोक-नाट्याचें कोडें तसेंच राहिलें ! लहानशा प्रमादाबद्दल मोठ्यांना मोठें शासन कां व्हावें ? आणि क्षुद्रलोक सहीसलामत रहावे ? सीतेनें अतिथीला भिक्षा घालण्याकरितां मर्यादेबाहेर पाऊल टाकणें, शकुन्तलेनें नूतनपतीच्या चिन्तनांत व्यग्र होऊन दुर्वासासारख्या तामसी अतिथीचा नकळत अवमान करणें, म्हणजे कांहीं — पंचमहापातकांतलें एखादें पातक नव्हे ! मग त्यांनाच एवढें कडक शासन कां व्हावें ?

हे प्रश्न सवंग बोधवादाच्या आणि समाजसुधारणावादाच्या तर आटोक्याबाहेरचे आहेतच, पण ज्याला काव्यक्षेत्रांतील न्याय अथवा poetic justice म्हणतात, त्याच्याहि पलीकडचे आहेत. मानवी जीवनांतल्या जीवनांतच सर्व घटनांचीं कारणें सांपडावीं असा हट्ट धरल्यास त्याचीं उत्तरे सापडणें अशक्य आहे. मानवी जीवन हें एक अपूर्ण दृश्य आहे. त्याच्या पलीकडे त्याच्यापेक्षां वेगळ्या जातीचें एक अस्तित्व आहे असें मानणारे अध्यात्मशास्त्र या कोड्यांचीं उत्तरे वेगळ्या भूमिकेवरून देऊं शकतें ... पण मी इथें एक वाङ्मयाभ्यासक म्हणून लिहित असल्यानें त्या उत्तरांचा इथें संबंध नाही. आणि त्या उत्तरांचा वाङ्मयांत आणि लौकिक जीवनांत फारसा उपयोगहि नाही.

कारण एखादा हॅम्लेट किंवा सुधाकर हा आपल्या उमेदपणामुळेंच भरडला जातो, हें जेव्हां आपण प्रत्यक्ष आणि प्रत्यहीं पाहतों, तेव्हां आपलें जीवन हें केवळ 'व्यक्तमध्य' आहे या गीतेच्या वेदान्ताचा आम्हांला उपयोग काय ?

मृत्युलोकावरचें व्यक्त जीवन हें अर्धें असो, एक तृतीयांश असो;—त्यांत शोकान्ताला वाव भरपूर आहे हें उघड आहे. मग असें भवितव्य काव्यांत दाखविण्याचा उद्देश काय ? जॉर्ज सान्तायाना या अर्वाचीन तत्त्ववेत्त्यानें

निराळ्या निमित्तानें त्याचें उत्तर दिलें आहे; दृष्ट्या कवीबद्दल—philosophic poet बद्दल तो म्हणतो.

He is never so much a poet as when in a single cry he summons all that has affinity to him in the universe and salutes his ultimate destiny.

It is the acme of life to understand life. The height of poetry is to speak the language of the Gods.



मराठी गद्याचा विकास

मराठीच्या अभ्यासाचा प्रवेश अलीकडे उच्च विद्यालयांतील सर्व वर्षांच्या वर्गांत झाला आहे. पहिल्या दोन वर्षांत सामान्यतः आधुनिक काव्य व गद्य यांचा थोडाफार परिचय अपेक्षिलेला असतो. गद्य आणि काव्य यांच्या लेखनाच्या उद्देशाप्रमाणेच अभ्यासाच्या उद्देशांतहि फरक असणे साहजिक आहे. आधुनिक काव्याच्या अध्ययनाचा उद्देश सहृदयतेचा विकास हा म्हटला तर आधुनिक गद्याच्या अध्ययनाचा उद्देश, विचारांचा आणि अभिव्यक्तीचा विकास हा म्हणतां येईल. केशवसुत, तांबे, गडकरी, यांच्या कविता वाचून विद्यार्थ्यांनी तशा कविता लिहाव्या अशी अपेक्षा नसते; तर तशा कवितांच्या पृष्ठभागी असलेल्या भूमिकेशी सहृदयतेने समरस होण्यास शिकावे ही अपेक्षा असते. गद्य हे पद्याच्या मानाने अधिक सरळ आणि उघड असल्याने, गद्यांतील वैयक्तिक भूमिकेशी समरस होण्याचा तितकासा प्रश्न नसतो. त्यांतील विचारांचे बौद्धिक आकलन करणे व अभिव्यक्तीच्या धाटणीचे, म्हणजेच शैलीचे, सूक्ष्म परिशीलन करणे हा गद्याच्या अभ्यासाचा मुख्य भाग असतो. प्रत्येकावर कवि होण्याची सक्ति करतां येणार नाही हे जितके खरे, तितकेच गद्यलेखन प्रायः कोणालाच टाळतां येणार नाही, हेहि खरे आहे, असे म्हटल्यास फारशी अतिशयोक्ति होणार नाही. उच्च विद्यालयांतील पहिल्या दोन वर्षांतील मराठी गद्याच्या अभ्यासाचा उद्देश, आधुनिक गद्याच्या परिचयाइतकाच, 'अभिव्यक्ती' च्या शक्तीचा विकास हाहि म्हणतां येईल.

‘अभिव्यक्तीचा विकास’ उर्फ ‘गद्य लेखन’ यासंबंधी आपल्या विद्यार्थ्यांत बऱ्याच विपर्यस्त कल्पना दिसून येतात. ‘विचार व्यक्त करतां येत आहेतच; कारण भाषा आपली आहे. तेच विचार आलंकारिक, प्रौढ आणि ढंगदार भाषेत मांडणे, एवढेच काय ते शिकायचे!’ अशी

अनेकांची कल्पना असते. तर कांहींची कल्पना 'गद्याच्या अभ्यासाने विचारांची वाढ करावयाची', ही असते. या दोन्ही कल्पना तितक्याशा बरोबर नाहीत. विचारांची वाढ करण्याची जबाबदारी केवळ मराठी या विषयावर नाही; आणि 'ढंगदार' लिहिण्याच्याहि आधी 'सरळ' लिहावयास शिकणे आवश्यक आहे. अपक्व लेखकांच्या लिखाणांत, आलंकारिकतेची अगर ढंगदारपणाची उणीव, हा मुख्य दोष नसतो. तर जे म्हणायचे आहे त्याहून वेगळेंच म्हटलें जाईल, असे शब्द लेखणीतून पडणे, हा मुख्य दोष असतो. प्रौढ विद्यार्थ्यांच्या हातून अनेकदां झालेल्या एका अगदीं ढोबळ प्रमादाचे उदाहरण देतो: 'लघुनिबंधांत विषय क्षुद्र असावा लागतो.' हें विधान ध्या.

यांत व्याकरणदोष नाही; आलंकारिकता अधिक हवी होती असें नाही; तर अभिव्यक्तीतील ढिलेपणा, भोगळपणा हा त्यांतील दोष आहे. त्या विधानाच्या लेखकाला म्हणायचे आहे कीं 'लघुनिबंधाला क्षुद्र विषय देखील चालतो'—'विषय महत्त्वाचा अगर गंभीरच असावा लागतो असें नाही.' पण त्याला यासंबंधांत जें माहीत आहे तें; जें म्हणायचे आहे तें; आणि त्याच्या संग्रहीं जे शब्द आहेत ते, यांपैकीं कशावरच त्या लेखकाची पक्की पकड नसल्यानें, त्याचे तें विधान केवळ शिथिलच नव्हे, तर विपरीतहि झालें आहे ! अर्वाचीन गद्यप्रभूंच्या निवडक उताऱ्यांचा सूक्ष्म अभ्यास आणि दीर्घ व्यासंग केल्यानें, वर सूचित केलेल्या अगदीं प्राथमिक पण फार महत्त्वाच्या अर्थाने, अभिव्यक्तीची कला कमावण्यास मदत होईल, असें वाटते.

इंग्रजी राजवटीनें, सुमारे सव्वाशें वर्षांपूर्वीं आपल्या पहिल्या संपर्काने महाराष्ट्राच्या एकूण एक जीवनांगांत आमूलाग्र बदल घडवून आणला. आज ज्याचा एवढा गौरवास्पद विकास झालेला दिसत आहे, त्या विचारप्रधान मराठी गद्याचा प्रारंभहि इंग्रजांच्या संपर्कानेच झाला. इंग्रजी अमलापूर्वीं प्रायः पद्यात्मक रचनेकडेच कल अधिक असला, तरी गद्याच्याहि कांहीं प्रकारांचा विकास पुष्कळच झाला होता. बखरी आणि राजकारणी पत्रव्यवहार हें या गद्याचें प्रमुख स्वरूप होतें. या दोन्ही प्रकारांत तत्कालीन राजकीय घडामोडींचेच चित्र प्रायः असलें, तरी वाङ्मयीन सौंदर्यांत ज्यांची बरोबरी करणारे ग्रंथ पुन्हां होणें मुश्किल आहे, असे 'भाऊसाहेबांच्या

बखरी' सारखे सुंदर ग्रंथहि त्यांत होऊन गेले. क्वचित् रामचंद्रपंत अमात्यांच्या 'आज्ञापत्रा' सारखे स्वतंत्र विषयांवरील सूत्रमय ग्रंथहि होऊन गेले. केवळ आधुनिक समजली जाणारी 'आत्मरती'ची प्रवृत्ति ज्या पुस्तकांत इंग्रजशाहीपूर्वीच उमटून गेली, असें नाना फडणीसांच्या छोट्याशा आत्मचरित्रासारखें असाधारण पुस्तकहि क्वचित् होऊन गेलें.

तथापि जुन्या आणि नव्या गद्यांतील फरक हा केवळ वाङ्मयप्रकारांचा अगर वाङ्मयविषयांचा नाही. तो केवळ शब्दयोजनेचा (Diction चा) अगर शैलीचा (Style चा) हि नाही. तो फरक मूलतः वाचकवर्गाचा आहे, हें लक्षांत घेतलें पाहिजे. इंग्रजी अमलानंतर थोड्याच दिवसांत सार्वत्रिक शिक्षणाचा — निदान सार्वजनिक शिक्षणाचा — पाया घातला गेला. या देशाचे लोक आपल्या हजारों वर्षांच्या इतिहासांत पहिल्या प्रथमच आन्तरराष्ट्रीय तुलनेच्या डोळ्यांनी पाहूं लागले. शिकलेल्यांच्या पहिल्या पिढीला स्वजनासंबंधी निकडीचें कर्तव्य दिसूं लागलें. ते स्वजनांना उद्देशून लिहूं लागले. त्यांचे लेख व ग्रंथ वाचणाऱ्यांची संख्या दरसाल वाढूं लागली. पण या सर्व गोष्टींचें श्रेय सार्वत्रिक शिक्षणाइतकेंच छापखान्यांच्या आगमनाकडेहि जातें !

नानासाहेब पेशवे यांच्या अगर गोविंदराव काळे यांच्या कांहीं सुंदर पत्रांसारखीं पत्रें तर एकेका वाचकाकरतांच असणार; पण जुन्या बखरी-देखील अल्पसंख्य वाचकांच्याच हातीं जाणार, हें त्यांच्या कसवी लेखकांना पुरतें माहित होतें. नव्या गद्याची स्थिति तशी नव्हती. आतां सर्वच वाचूं लागणार, याची जाणीव इंग्रजी अमलाबरोबर निर्माण झालेल्या लेखकांना होती. व यामुळें सार्वजनिक शिक्षणाप्रमाणेंच 'सार्वजनिक' गद्याचाहि, प्रारंभ इंग्रजी अमलानंतर झाला म्हटलें, तर चूक होणार नाही. गद्याचा अभ्यास करीत असतां, ही 'वाचकांची दृष्टि' लक्षांत न आल्यानें पुष्कळच विपरीत कल्पना रूढ होतात. या बाबतींत लोकहितवादीसंबंधींचे प्रचलित ग्रह उदाहरण म्हणून उल्लेखिण्यासारखे आहेत. स्वजनांचें हित डोळ्यांपुढें ठेवून विपुल आणि चिरस्थायी गद्य लिहिणारे पहिले लेखक लोकहितवादी हेच होत. (लेखनारंभ १८४८). यांनीं असंख्य निबंध लिहिले; तसेच अनेक ग्रंथहि लिहिले. पृथ्वीराज चव्हाणाचें चरित्र, स्वाध्याय, गीतातत्व, आगमप्रकाश, ऐतिहासिक गोष्टी (तीन खंड)

लंकेचा इतिहास, गुजरातचा इतिहास (भाषान्तर आणि विस्तृत स्वतंत्र विवेचन) यांसारखे अनेक बहुमोल ग्रंथहि त्यांनी लिहिले. तथापि त्यांच्या शतपत्रांतील व स्फुट लेखांतील विशिष्ट शैलीवरून, त्यांच्या लेखनांत कलेचा व सुसंस्कृततेचा अभाव होता, - इतकेंच नव्हे, तर त्यांच्या लेखनांत आचरटपणा व गांढळपणा होता, अशा प्रकारचे अभिप्राय अनेकांनी व्यक्त केले आहेत. एके ठिकाणी तर 'त्यांची भाषा इंग्रजी वळणाची होती' असा विलक्षण अभिप्रायहि व्यक्त करण्यांत आला आहे ! लोकहितवादींचा उद्देश आणि त्यांचा वाचकवर्ग ध्यानी घेतल्यास, त्यांतील बरेच गैरसमज टाकून द्यावे लागतील.

विष्णुशास्त्र्यांच्या काळीं सुशिक्षित वाचकवर्ग निर्माण झालेला होता. नव्या पदवीधरांना, 'आपण इंग्रजांशी आधुनिक लोकशाहीच्या आयुधानीं सामना देऊं शकूं' असा पहिला पहिला आत्मविश्वास वाटूं लागला होता. विष्णुशास्त्रींच्या नंतरच्या पिढ्या प्रौढ, पळेदार, आणि स्वजनगौरवयुक्त गद्य वाचनाच्या - व बहुधा लिहिणाऱ्याहि - होत्या. त्या फिरून लोकहितवादींच्या गद्याकडे वळतांच, त्यांना एकदम तफावत दिसणें साहजिक होतें. तथापि आपल्या सुस्त, स्वयंमन्य, आणि अशिक्षित जातिबांधवांकरितां परकीय अमलाच्या पहिल्याच पिढींत लिहूं लागलेल्या या पुरुषाचें गद्य, इतकें सडेतोड व फटकळ नसतें, तरच आश्चर्य. तें तसें नसतें, तर त्यास 'हितवादी' तरी खासच म्हणतां आलें नसतें. पण आजचे वाचक डोळ्यापुढें धरून आणि चिपळूणकरांसारख्यांचा भाषागौरवाचा हेतु इतरत्रहि गृहीत धरून, पहिल्या पिढींतील या वैतागलेल्या देशभक्ताच्या लिखाणाकडे पाहिल्यानें, असा दुष्ट ग्रह निर्माण झाला आहे. लोकहितवादींचा उल्लेख 'देशभक्त' म्हणून करणें, हेंहि वस्तुतः रूढ पद्धतीला सोडूनच आहे ! कारण, स्वजनांच्या गुणगौरवावर भर देणें म्हणजे देशप्रेम, अशी कल्पना चिपळूणकरांच्या स्वजन गौरवामुळे निर्माण झाली. पण लोकहितवादींनीं यच्चयावत् स्वजनांची निंदा केली होती, असेंहि म्हणतां येत नाहीं. खरें ज्ञान आणि खरा धर्म यांच्या ऐवजीं भाकड कथा आणि वर्षांतून साडेतीनशें व्रतें यांचें रान ज्यांनीं माजूं दिलें, त्या वरिष्ठ वर्गावर आणि विशेषतः रावबाजीच्या काळच्या पुण्यावर त्यांचा कटाक्ष होता. त्यांच्या शतपत्रांत त्यांनीं नाना फडणविसाचें शहाणपण निकालांत काढलें

आहे; परंतु 'राजस्तानचा इतिहास' या भाषांतरित पुस्तकाच्या स्वदस्तुरच्या टीपेत, त्यांनीं शिवाजी महाराजांस प्रतिरामचंद्र म्हणून गौरविलें आहे. त्यांनीं ब्राह्मणांना अत्यंत कडक शब्दांत दूषण लाविलें आहे, पण त्याबरोबरच आपल्याकडील ब्राह्मण, कायस्थ यांसारख्या विद्यापरंपरा असलेल्या जाती युरोपियनांहून बुद्धीनें वरचढ असतात, असा अभिप्राय, इंग्रजांना भूदेव मानण्याच्या काळांत दिला आहे !

लोकहितवादींच्याच स्फुटलेखनांतील भाषेहून त्यांची ग्रंथांतील भाषा वेगळी आहे. कारण ग्रंथलेखनांत त्यांनीं डोळ्यांपुढें ठेवलेला उद्देश व वाचकवर्ग वेगळा होता. वस्तुस्थिति अशी आहे कीं आंग्लयुगपूर्व बखरींची शैली आणि कृष्णशास्त्री यांच्यापासून सुरू झालेली आधुनिक पुणेरी शैली, यांना सांधून घेणारा दुवा म्हणजे लोकहितवादींची शैली होय. लोकहितवादी हे कृष्णशास्त्रींहून एक वर्पानें वडील. कृष्णशास्त्रींनीं स्वजनांच्या ऐतिहासिक दोषांनीं वेचैन होऊन स्वतंत्र लिहिलें असतें, तर बहुधा लोकहितवादींच्या शैलींतच लिहिलें असतें. परंतु त्यांचें गद्य प्रायः इंग्रजी कथावाङ्मयाच्या भाषान्तराच्या रूपाचें अगर शालेयज्ञानवर्धक निबंधांच्या रूपाचें असल्यानें तें प्रौढ, सौम्य व संस्कृतप्रचुर आहे.

तथापि टिळकांच्या पूर्वींच्या सर्वच लेखकांत-विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांतहि-एक प्रकारचा ओबडधोबडपणा (crudeness) आहेच, असें दिसून येईल. 'कां कीं', 'असो' यासारख्या पदांचा सुकाळ, हा तर विष्णुशास्त्रींच्या शैलींतील जुनाटपणा आणि ढिलेपणा जाणवून देतोच; पण त्यांच्या निबंधाची जातहि एकप्रकारें जुनाटच होती. लॉर्ड मेकॉले या प्रख्यात इंग्रज निबंधकाराचे अनेक दोष व गुण चिपळूणकरांनीं कळत नकळत उचलले होते. शंभर पानी मेकॉलेशाही निबंधाला निदान अर्वाचीन काळांत तरी चिपळूणकरांखेरीज फारसे अनुयायी मिळण्याचा संभव नाही ! चिपळूणकरांच्या शैलीचा परिणाम टिळकांच्या नंतरच्या (टिळकांच्या नव्हे) बहुतेक सर्व पिढ्यांवर झाला आहे. परंतु त्यांचा मेकॉलेछाप निबंधप्रकार पुढें चालू करण्याचें धाडस कोणीहि केलें नाही. कारण बारा बारा महिने मागील अंकावरून पुढें चालणारा चिपळूणकरी निबंध, आधुनिक काळांत लोकप्रिय होण्यासारखा नव्हता. पळेदार पण समतोल पेललेलीं वाक्यें, भडक आणि भुरळ पडणारी शैली, स्वजन-

गौरवाचे आणि आत्मसंतुष्ट मादक वारे, निःशंक विचार आणि ठसठशीत मांडणी, या सर्व दोषसंपृक्त गुणांत आणि गुणप्राय दोषांत, चिपळूणकर हे कळत नकळत मेकॅलेसंप्रदायाचेच होते. पण त्यांच्याहून अधिक विद्वत्ता, अधिक कळकळ, अधिक तर्कशुद्धता आणि अधिक गांभीर्य असलेली परंपरा, त्यांच्या हयातीतच टिळक-आगरकरांनीं सुरू केली होती.

चिपळूणकरी निबंधाचीच परंपरा टिळक-आगरकर यांनीं चालविली असें म्हणणें बरोबर नसलें, तरी चिपळूणकरांच्या शैलीचा परिणाम त्या नंतरच्या सर्वच पिढ्यांवर दिसतो, हें मात्र कबूल करावें लागेल. त्यांच्या भाषेतील थाट आणि डौल, त्यांच्या विचारांतील स्वजन गौरव, आणि त्यांच्या कोटिक्रमांतील निःशंकपणा आणि भडकपणा, यांनीं त्यांच्या नंतरच्या पिढ्यांतील तरुण वाचकांना अक्षरशः धुंद करून साहित्यिक बनवले, यांत शंका नाही. 'चिपळूणकर हे अर्वाचीन पुण्याचे निर्माणकर्ते आहेत.' या डॉ. केतकर यांच्या अभिप्रायांत^१ अर्वाचीन महाराष्ट्रावरील चिपळूणकरांच्या खोल ठशाचें यथार्थ वर्णन झालें आहे. पण चिपळूणकरांच्या कार्याचें मूल्यमापन, अर्वाचीन पुण्याच्या मूल्यमापनाप्रमाणेंच थोडेंफार विवाद्य ठरणें मात्र साहजिक आहे !

टिळकांची शैली आकर्षक नव्हती, किंबहुना टिळकांचे लेख शैलीच्या दृष्टीनें विशेष उल्लेखनीय नाहीत, अशाप्रकारचें मत प्रचलित होणें, हा चिपळूणकरी शैलीच्या मोहिनीचाच एक परिणाम होय. 'लेखनांत लेखकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा उमटलेला ठसा म्हणजे शैली' असें शैलीचें लक्षण पाश्चात्य टीकावाङ्मयांत केलें जातें; व 'Style is the man' ही आपल्याकडेहि आतां प्रायः म्हणच झाली आहे. तथापि सहेतुक कलात्मकता दिसेल, तरच आज आपण 'शैली' असल्याची ग्वाही देतो. वास्तविक शैलींतहि विविध भेद कल्पिणें शक्य आहे. मार्दवयुक्त (feminine) आणि कणखर (masculine); सहेतुक कलाकुसर असलेली (sophisticated) आणि सहज गुणांनीं अन्वित (unsophisticated); यांसारखे भेद केल्याशिवाय विविध पुरुषांच्या विविध 'वाङ्मयी मूर्ती'चें सौंदर्य समजावून घेतां येणार नाही. लोकहितवादी अगर टिळक

^१ केतकर यांचें खाजगी पत्र, "व्यक्ति आणि वाङ्मय" (श्री. के. क्षीरसागर), पृ. १५०.

यांची शैली चिपळूणकरांच्या शैलीसारखी नाही ; लोकहितवादींची तर स्थळविशेषीं जुनाट व ओबडधोबडहि वाटते. तथापि दोघांच्याहि लेखनांत दोन प्रखर समाज-भास्कर डोळ्यापुढें उभे राहिल्यावांचून राहात नाहीत. त्यांची तळमळ, त्यांचा पोक्तपणा, त्यांचा तापटपणा, त्यांची कुशाग्रता, त्यांच्या प्रत्येक वाक्यांत प्रत्ययाला येते ; — नव्हे, त्यांचा कडक आवाज आपण ऐकत आहों, त्यांची उग्र चर्या आपण पाहात आहों आणि ती चर्याहि आपणांकडे भेदकपणें पाहात आहे, असें वाटल्यावांचून राहात नाही.

बुद्धीची तीक्ष्णता आणि मनाची निर्भयता यांचा प्रत्यय टिळकांच्या वाक्यावाक्यांतून येतो. पण टिळकांच्या भाषेचें आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे चिपळूणकर-आगरकर, केळकर-कोल्हटकर, फडके-माडखोलकर, यांपैकीं कोणांहूनहि त्यांचा संस्कृत काव्यग्रंथांशीं व शास्त्रग्रंथांशीं अधिक परिचय असून, त्यांची भाषा मात्र कमी संस्कृतप्रचुर आहे. शुद्ध आणि अशिथिल वाक्यरचनेच्या बाबतींतहि, टिळकांची बरोबरी फारच थोडे मराठी गद्यलेखक करूं शकतील. शैलीच्या बाबतींत टिळकांना चिपळूणकरांइतके अनुयायी मिळाले नाहीत, हें सत्यहि आहे आणि साहजिकहि आहे. तथापि अर्वाचीन मराठी गद्यांत भाषा, विचार, आणि कोटिक्रम यांचा 'कडकपणा' ज्या ज्या गद्यलेखकांत आढळतो, त्यांनीं त्यांनीं टिळकांचा थोडाफार वारसा मिळवला आहे असें म्हणतां येईल. एकच ठळक उदाहरण द्यायचें म्हटल्यास प्रा. व्यं. शं. शेजवलकर यांच्या शैलीचें देतां येईल. तथापि अद्यापहि आलंकारिकता आणि माधुर्य हेच गद्य-शैलीचे प्रमुख घटक मानण्याकडे आपला कल असल्यानें, टिळक व लोकहितवादी यांच्या परंपरेचें व्हांवें तितकें अभिज्ञतायुक्त निरीक्षण झालेलें दिसत नाही.

गद्यशैलीचा आणि निबंधाचा विकास अजमावीत असतां, आणखीहि एक गैरसमज होत असल्याचें निदर्शनास येईल. पाश्चात्य देशांतील-विशेषतः फ्रान्स आणि इंग्लंडमधील-निबंधांच्या तुलनेनें आपल्याकडील निबंधांत कलात्मकता कमी दिसते, असा एक समज आहे. या दृष्टीनें निबंध वाङ्मयाचें परीक्षण करून, आपल्याकडील निबंधांत 'आत्म निष्ठा नसली तरी ध्येयनिष्ठा खचित आहे;^२ हा विद्वानांनीं काढलेला निष्कर्ष खरा असला

२. डॉ. शं. गो. तुळपुळे, "मराठी निबंधकार", प्रस्तावना.

तरी लेख, गंभीर निबंध, प्रबंध (दीर्घ-निबंध) आणि ललित निबंध, या प्रकारांचे वेगवेगळे स्थान आणि महत्त्व आहे ही गोष्ट विसरून चालणार नाही. “गंभीर निबंध जाऊन त्याच्या जागी लघु आणि ललित निबंध आला”, अशी स्थिति आपल्याकडेही नाही; पाश्चात्य देशांत तर नाहीच नाही. दोन्ही प्रकार प्रसंग-भेदाने आणि प्रवृत्ति-भेदाने प्रत्येक कालखंडांत चालू राहाण्यासारखेच आहेत व चालू राहिलेही आहेत.

म्हणूनच आज लिहिला जाणारा गंभीर निबंध हा चिपळूणकरी परंपरेंतलाच निबंध समजणे तितकेंसे बरोबर होणार नाही. आजच्या गंभीर निबंधांत शैली आणि मांडणी यांच्या दृष्टीने पुष्कळ फरक झालेला आढळून येईल. शॉ, चेस्टरटन्, रसेल, डीन इंग, हॅव्हॉल्क् एलिस् यांच्या गंभीर निबंधांतील व प्रबंधांतील गद्य, अत्यंत विचारधन असूनहि कलात्मक असल्याचे आढळून येईल. पण या गंभीर गद्यांतील कलात्मकता आणि लघुनिबंधांतील खेळकर प्रमेयनिरपेक्षता, यांत मात्र फारसे साम्य नाही. तसेच मेकॉले व चिपळूणकर यांच्या निबंधांतील गांभीर्य आणि शॉ, चेस्टरटन्, हॅव्हॉल्क् एलिस् यांच्या प्रबंधांतील गांभीर्य यांतहि साम्य नाही. शास्त्रीय प्रज्ञा, आवेश, श्रद्धा, बौद्धिक विनोद, भाषाप्रसुत्व, लयबद्धता, ओघ, यांसारख्या असंख्य गुणांनी नटलेले अर्वाचीन पाश्चात्य गद्य, लघुनिबंधांतील कलात्मकतेपेक्षां वेगळ्याच कलात्मकतेने मंडित आहे, असें दिसून येईल. आजच्या मराठी स्फुट गद्याचा विकास अर्थातच या प्रज्ञावंत पाश्चात्य गद्य-भास्करांच्या प्राणवर्धक प्रकाशांत होत आहे. या गद्यांतील विचारच मनाची पकड घेत असल्याने, आणि त्यांतील कला लघुनिबंधांतील कलेहून सूक्ष्मतर असल्याने, ते अद्याप चिपळूणकरी परंपरेंतच गणले जाते. तथापि जॉनसनचे गद्य आणि जॉर्ज बर्नार्ड शॉ यांचे गद्य, यांत जेवढा फरक आहे, मेकॉलेचे दीर्घ निबंध आणि हॅव्हॉल्क् एलिस्चे दीर्घ निबंध यांत जेवढा फरक आहे, तेवढाच चिपळूणकरांच्या काळचा मराठी विचारप्रधान निबंध आणि आजचा मराठी विचारप्रधान निबंध यांत फरक आहे. व म्हणून आज चिपळूणकरी निबंध आणि लघुनिबंध एवढाच फरक करून चालणार नाही.

ज्यांतील विचार तत्त्वज्ञानाच्या उंचीला पोहोचले आहेत; ज्यांतील श्रद्धा प्रेषिताची उत्कटता धारण करित आहे, आणि ज्यांतील कलात्मकता म्हणजे खेळकरपणा नसून काव्यमयता आहे, अशा अर्थमंथर आणि उत्कट गद्यांचे

पहिले प्रणेते विसूभाऊ राजवाडे, केतकर आणि सावरकर हे होत. त्यांच्या नंतरच्या पिढीतील प्रा. शेजवलकर यांचेहि नांव आतां विद्वन्मान्य झाल्याने यांत अंतर्भूत करण्यास हरकत नाही. या परंपरेतील याहूनहि अर्वाचीन नांवे निश्चित करण्याचा काळ अद्याप आला नसला, तरी कलात्मक गद्याची ही एक वेगळी परंपरा पूर्वीच निर्माण झाली आहे व आजहि वाढत आहे, हे निर्विद्य करणे जरूर आहे. कारण विचारघनता आणि कलात्मकता यांत विरोध आहे, या रूढ समजुतीमुळे, मराठी गद्यातील या प्रभावी संप्रदायाकडे पुष्कळदां दुर्लक्ष होते.

टिळकांच्या शैलीप्रमाणेच केतकरांच्या शैलीसंबंधीहि, आपल्या माधुर्य-विषयक कल्पनांमुळे गैरसमज झालेले दिसतात. वाचकांच्या विचारांना प्रत्येक विधानांत धक्का देणे; पूर्वग्रहांना पदोपदी आव्हान देणे; थोड्या शब्दांत विपुल अर्थ सामावून दाखविणे; सूक्ष्म आणि गहन इंग्रजी शब्दांना तितकेच अर्थपूर्ण प्रतिशब्द लीलया वनविणे; भविष्यासंबंधी अमर्याद आशावाद आणि दुर्मतांसंबंधी अमर्याद तुच्छता शब्दांशब्दांतून प्रतीत करणे, हे ज्ञानकोशकार केतकरांच्या शैलीचे विशेष होत. एवढ्या अपार स्फोटशक्तीने भारलेल्या या 'आर्ष' शैलींत, क्वचित् अपरिचित संस्कृत संज्ञा, 'कां कीं' यासारखी कंटाळवाणी अव्ययें, अगर 'देता झाला' 'बोलाता झाला' यांसारखा हरदासी भूतकाळ आढळला; किंवा एखाद्या कंटाळी वाक्याच्या 'होल्डॉल्' मध्ये त्याचे असंख्य गौणप्रधान अवयव वेडेवांकडे आवळले गेले, तर तो डॉक्टरांच्या शैलीचा, म्हणजे व्यक्ति-मत्त्वाचाच, एक भाग म्हणून गोड करून घेण्याचा वाचकाला मोह होतो !

या दोषाला जर व्यक्तिमत्त्वाच्या आवेगाचा अथवा violence चा दोष म्हटला, तर सावरकर यांच्या शैलींत तर तो वाजवीहून अधिक आहे, असे म्हणावे लागेल. प्रचारकी बाणा आणि भाषाशुद्धीचे व्रत, यांमुळेहि सावरकरांच्या भाषेत एकप्रकारचा राकटपणा—एकप्रकारचा violence आलेला आढळतो. तथापि विचारांतील असाधारण जोम, व्यक्तिमत्त्वांतील दुर्दम्य श्रद्धा, आणि मूळांतील भाषाप्रभुत्व यांमुळे केतकर—सावरकरांचे गद्य म्हणजे चिपळूणकरी गद्याच्याहि पुढची मजल आहे, हे लक्षांत घेणे जरूर आहे.

वस्तुतः व्यक्तिमत्त्व, विचार आणि शैली यांना पृथक् मानणेंच बरोबर नाही. व या दृष्टीनें अमुक एका लेखकानें गद्याला 'कलात्मकतेची जोड दिली', 'कल्पनाविलासाची जोड दिली' यांसारख्या शब्दप्रयोगांनीं चुकीचा समज निर्माण होण्याचा संभव असतो. जेथें प्रतिपाद्य विषय आणि कलात्मक मांडणी, प्रतिपाद्य विषय आणि कल्पनाविलास, असे दोन भाग दिसू शकतात, तेथें शैलीची-व अर्थात् मूळ व्यक्तिमत्त्वाचीहि-एकात्मता-Integrity नाही, अतेंच म्हणावें लागेल. शिवराम महादेव परांजपे यांच्या पहिल्या पहिल्या उत्कट लेखांत, व्यक्ति, विषय, आणि विलास अशी विभागणीच करतां येत नाही; तर पुढच्या पुढच्या क्षीणतर लेखांतून मात्र, मनांत मूळ विषय कोणता व मागाहून त्याला कल्पनाविलास कोणता चिकटविण्यांत आला, हें सहज निवडून काढतां येतें !

या दृष्टीनें पाहतां आपल्या प्रसिद्ध गद्यप्रभूंच्या गद्यांत, व्यक्तिमत्त्वानें विचारांना आकार दिलेला, आणि विचारसरणीमुळें शैली निश्चित झालेली, असाच प्रकार दृष्टीस पडेल. आणि म्हणूनच लोकहितवादी, चिपळूणकर, आगरकर, टिळक, गोळे, सावरकर, केतकर, माटे, न. र. फाटक, यांपैकीं प्रत्येकाच्या व्यक्तिमत्त्वाची व निष्ठेची जात समजावून घेणें आवश्यक होऊन बसतें. लोकहितवादी व आगरकर दोघेहि सुधारक, पण दोघांच्या शैलींत मोठीच तफावत आहे. लोकहितवादी सुधारक असले, तरी त्यांची धर्मश्रद्धा कडक होती, तर आगरकर पूर्ण नास्तिक होते. समोर नुकत्याच झालेल्या राजक्रान्तींतून, लोकहितवादी वास्तववादी शहाणपण शिकले होते ; तर आगरकर मिल्-स्पेन्सर यांच्या ग्रंथांतून केवळ 'अमूर्त' (abstract) समाजशास्त्रीय तत्त्वे शिकले होते. या तफावतीच्या परिणाम त्यांच्या शैलीवर दिसून आल्याखेरीज राहात नाही. न्यायमूर्ति रानडे आणि लोकहितवादी हे दोघेहि इंग्रजी राज्य हा ईश्वरी प्रसाद मानीत, आणि दोघेहि श्रद्धावान होते. पण लोकहितवादींच्या इंग्रज स्तुतीच्या बुडाशीं स्वजातिबांधवांच्या 'मूर्ख समजुती' विषयींची चीडच अधिक होती. रानड्यांच्या इंग्रजस्तवनांत, खराखुरा इष्टसिद्धीचा आनंद होता, तर लोकहितवादींच्या स्तवनांत इष्टापत्तीसंबंधीचा त्रागा होता. 'अशा कांहीं तरी दैवी तडाख्याखेरीज आमच्या विचारांत क्रान्ति होणें शक्यच नव्हतें' हा, बाजीरावी पुणें पाहिलेल्या सरदार गोपाळ हरींचा राग होता !

रानडे - भांडारकरांना पारलौकिक सद्गतीची तळमळ विशेष असल्याने ते व त्यांचा प्रार्थनासमाज, भागवतधर्माचा अधिक जवळ होते; तर आपल्या बांधवांच्या ऐहिक सुखाला लोकहितवादी प्राधान्य देत असल्याने ते आर्य-समाजासारख्या लढाऊ संप्रदायाला अधिक जवळ होते^३. या सर्व गोष्टींचा परिणाम त्यांच्या त्यांच्या शैलीवर दिसून आल्याखेरीज राहात नाही.

या दृष्टीने पाहतां, समाजविकासविषयक विचारांत व त्यांच्या प्रवर्तकांत पांचसहा प्रकार करतां येतील. व या वैचित्र्याचा परिणाम गद्यशैलीवर झालेला दिसून येईल. स्थूलमानानें वर्गीकरण करावयाचें झालें, तर (१) धर्मश्रद्धा सुधारक, (२) धर्मश्रद्धाहीन सुधारक, (३) कर्मयोगी सुधारक (४) सुधारकांचे सुधारक, (५) राष्ट्रवादी सुधारक (६) समाजशास्त्रज्ञ सुधारक असे भेद करतां येतील. हे भेद परस्परव्यवच्छेदक असतीलच असें मात्र नाही. गोळे, केतकर व माटे यांना 'उद्धारक' (revivalist) या अधिक परिचित नांवानें संबोधणेंहि सयुक्तिक होईल. परंतु 'आगरकरी' म्हणजेच 'केवळ तात्त्विक' सुधारकांची सामाजिक वस्तुस्थितीपासून आणि सामाजिक मानसशास्त्रापासून जी फारकत झाली होती, ती सांधून घेणें, हें गोळे, केतकर आणि माटे यांचें मुख्य कार्य आहे. व म्हणून त्यांच्या समाजविषयक लेखनांत समाजावरील टीकेपेक्षां, समाजसुधारकांवरील टीका अधिक आढळणें स्वाभाविक आहे. पण सुधारकांवरील त्यांच्या टीकेंत आणि विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांच्या टीकेंत, फरक आहे. व म्हणूनच 'सुधारकांचे सुधारक' असें या त्रयीचें वर्णन करण्यानें त्यांचें वैशिष्ट्य सूचित होईलसें वाटतें. महर्षि अण्णासाहेब कर्वे आणि महर्षि विठ्ठल रामजी शिंदे यांचा भर विचार प्रसाराहून प्रत्यक्ष कार्यावर अधिक असल्यानें, त्यांस कर्मयोगी सुधारक म्हणणें युक्त होईल. विवेकानंद आणि सावरकर हे दोवेहि निर्भय आणि कट्टे (uncompromising) सुधारक असले, तरी हिंदु समाज समर्थ आणि हिंमतवान् करण्यालाच त्यांनीं प्राधान्य दिलें असल्यानें, त्यांस राष्ट्रवादी सुधारक म्हणावें लागेल. डॉ. इरावती कर्वे आणि श्री. ना. गो. चाफेकर यांचें लिखाण सुधारणा विषयक म्हणण्यापेक्षांहि केवळ समाज पृथक्करण विषयक

३. दयानंद यांनीं लोकहितवादींना आर्यसमाजाच्या दृष्टी मंडळांतील घेतलें होतें ही गोष्ट अर्थपूर्ण आहे.

म्हणणेंच अधिक रास्त होईल. समाज हा त्यांचा अभ्यासाचा विषय आहे; व या दृष्टीनें त्यांस समाज सुधारक म्हणण्यापेक्षां समाजशास्त्रज्ञ म्हणणेंच अधिक युक्त होईल. वास्तविक डॉ. केतकर यांना या समाजशास्त्रज्ञ लेखकांच्या वर्गांत घालणें जरूर होतें. पण समाज हा केतकरांचा केवळ अभ्यासाचा विषय नव्हता; त्यांना काहीं तरी प्रत्यक्ष घडून येण्याची त्वरा होती. ही त्वरा व उत्कटता, हा त्यांच्या नुसत्या विद्वत्तेचा अगर मतप्रणालीचा भाग नसून, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा भाग होय. व म्हणूनच त्यांची शैली ही केवळ शास्त्रज्ञाची शैली नाही. शास्त्रज्ञाची शैली ही जितकी निर्विकार (आणि निर्गुणहि !) असावी असा काहीं लोकांचा आग्रह आहे, तितकी त्यांची शैली निर्विकार नव्हती. पण शास्त्रीयतेच्या दृष्टीनें काढलेला हा दोष, वाङ्मयीनतेच्या दृष्टीनें गुण ठरतो. कारण व्यक्तिनिरपेक्ष शास्त्रांची निर्विकारता संपून, व्यक्तिमत्त्वाच्या रंगरूपाचा प्रांत सुरू झाला, म्हणजेच शैलीचा व वाङ्मयाचा प्रांत सुरू झाला असें समजावें.

पण डॉ. इरावतीबाई कर्वे यांचें लिखाणहि केवळ समाजशास्त्रज्ञांचें लिखाण नाही. त्यांचें लिखाण समाजशास्त्र, ललितनिबंध आणि गद्यकाव्य या तिन्हींच्या सरहद्दींना भिडलें आहे. जुन्या रूढींचा त्यांस लक्ष्मणाच्या रेघेप्रमाणें अनुलंघ्य म्हणून, बाजू वाटत नाही; तसेंच नव्या रूढिसुक्ततें त्यांस, जुन्या सुधारकांस दिसे तसा मोक्षहि दिसत नाही. कौटुंबिक आणि विद्यालयीन संस्कारांच्या दृष्टीनें त्या इतक्या 'नवीन' पिढीतील आहेत, कीं वारकरी मंडळीसारख्या जुनाट भाविक समाजाकडे त्या एखाद्या फिरंगी मुशाफराच्या तिऱ्हाइट नजरेनें पाहूं शकल्या असत्या ! परंतु समाजशास्त्रज्ञानाच्या आणि सुधारकांच्या विच्छेदक दृष्टीबरोबरच, कवीचे डोळे आणि स्त्रीचे हृदय त्यांस लाभलें आहे असें दिसतें. (तें सर्वच स्त्रियांना लाभतें असें नाही !) यामुळें त्यांचें लिखाण, काव्य आणि शास्त्र यांचा दुर्मिळ संगम घडवून आणणाऱ्या लिखाणापैकीं आहे, असें म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही.

समाजशास्त्रीय लिखाणांत हा दुर्मिळ वाङ्मयगुण मिश्रित करणारी परंपरा महाराष्ट्रांत आधींच होती. प्रा. श्री. म. माटे यांच्या व्यक्तिमत्त्वांत हेंच मनोहर मिश्रण आहे. समाजाकडे वस्तुमात्राचा भेद करणाऱ्या शास्त्रज्ञाच्या नजरेनेंही पाहायचें, आणि वस्तुमात्रांत विरघळणाऱ्या साहित्यिकाच्या

नजरेनेंही पाहायचें, हा प्रा. माटे यांनीं आपला एक वाङ्मयीन विशेषच वनविला आहे. या दोहोंपेक्षांही आणखी कांहीं विशेष त्यांच्या वाङ्मयांत- व अर्थात् त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांतहि- आहेत. ते केवळ समाजाभ्यासक व समाजसुधारकच आहेत असें नाहीं;- त्यांना समाजासंबंधीं एक प्रकारचा उल्हास आणि हौस आहे. यामुळें समाजासंबंधींचें त्यांचें लिखाण शास्त्रज्ञांच्या लिखाणासारखें केवळ शास्त्रीय, अगर सुधारकांच्या लिखाणासारखें केवळ त्वेषयुक्त नसतें; तर सदैव प्रसन्न आणि उल्हासयुक्त असतें. त्यामुळेंच, विचारप्रधान लेखन करूनहि कादंबरीकाराइतकी लोकप्रियता मिळवण्याची करामत करणारे लेखक, असें त्यांचें वर्णन केल्यास वावगें होणार नाहीं.

त्यांचा आणखी एक विशेष म्हणजे त्यांचा प्रचारकी बाणा. या विशेषाचे फायदेहि असतात आणि तोटेहि असतात. या बाण्यामुळेंच, माटे यांच्या लिखाणांत अलीकडे विचारांची पुनरावृत्ति आणि (सुगमतेच्या लोभानें केलेला) अकारण विस्तार, हे दोष डोकावत आहेत. शब्दांच्या (diction) निवडीसंबंधीहि त्यांचा एक विशिष्ट संप्रदाय आहे. याचाहि प्रचारकी बाण्यामुळें क्वचित् अतिरेक होतो, असें दिसून येईल. पण कादंबरीकाराचें लालित्य, शास्त्रज्ञाची कुशाग्रता आणि केतकरांपूर्वीच्या सुधारकांत प्रायः न आढळणारी विचारांची परिपक्वता, यांचें अपूर्व मिश्रण प्रथमच जर कोणाच्या लिखाणांत आढळत असेल, तर तें प्रिं. महादेव शिवराम गोळे यांच्या प्रा. माटे यांनीं 'अधिकांकरितां अधिक' न लिहितां, केवळ निवडक वाचकांकरितां लिहायचें ठरवें असतें, तर गोळे यांच्या विनतोड सामाजिक विचारांचे आणि अनुकरणातीत गद्यशैलीचे आजचे प्रतिनिधि तेच ठरले असते, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

लोकहितवादी, चिपळूणकर, आगरकर व टिळक या चौघांच्याहि भाषेंत संयमापेक्षां आवेशाचाच प्रत्यय अधिक येतो असें म्हणावें लागतें. या चौघांत टिळकच, वाल्मीकीनें रामाचें वर्णन केल्याप्रमाणें, 'समुद्र इव गांभीर्ये स्थैर्येच हिमवानिव' असे होते. तथापि पराक्रमाच्या क्षेत्रांत प्रवेश केल्यावर, प्रत्यक्ष मुनीलाहि क्षोभ टाळतां येत नाहीं! यामुळें टिळकांच्या गद्यांत, संयमांतूनहि जाणवणाऱ्या प्रक्षोभाची प्रतीति येते. आगरकर तर उघडपणें सद्भावनांच्या आहारींच जात. चिपळूणकरांच्या लेखनांत झोकदारपणा आहे, पण संयम आणि सुश्लिष्टता नाहीं. विचारांची

प्रगल्भता, भाषेवर प्रभुत्वामुळेच आलेला, संयम जर मराठीत प्रथमच (व कदाचित् अखेरचाच ! -) कोणाच्या शैलीत दिसत असेल, तर तो प्रिं. गोळे यांच्या होय. आधुनिक मराठी गद्यांत झोकदार लिहिणारे कमी नाहीत ; ओजस्वी शैलीला तुटवडा नाही ; निर्दोष, निर्विकार, विद्वत्ताप्रचुर पण निर्गुण असे गद्य लिहिणारे कमी नाहीत. पण ज्याला इंग्रजीत 'Effortless authority' म्हणजे 'निरायास प्रभुत्व' म्हणतात, व जें इंग्रजी गद्याच्या सुवर्णयुगांतील एडमंड बर्कच्या प्रत्येक वाक्यांत दिसतें, तें मराठीतील कोणा एका लेखकाच्या गद्यांत निरपवादपणें दिसत असेल, तर तें प्रिं. गोळे यांच्याच गद्यांत, असें म्हणावें लागेल. बर्कचें अंतरंग फ्रेंच राज्यक्रांतीमधील अनन्वित कृत्यांनीं ढवळून निघालें होतें ; तर गोळे यांचें अंतःकरण सुधारकांच्या अतिरेकांनीं हालवून सोडलें होतें. आजच्या भाषेत सांगावयाचें, तर दोघेहि 'प्रतिक्रांती'चे नेते होते. पण गंभीर आणि संयत गद्य शैलीला, उदार प्रतिक्रांतीची भूमिका थोडीशी उपकारच होते, असें या दोघांच्या सुंदर शैलीवरून म्हणावेंसें वाटतें !

गद्यशैलीची परमोच्च अवस्था सिद्ध होण्यास समाज आणि व्यक्ति यांच्या जीवनांतील विशिष्ट अवस्थाच पोषक होतात असें म्हणतात. वाङ्मयाच्या इतिहासांत क्वचित् 'गद्याचा जमाना' म्हणून वेगळा निवडलेलाहि आढळतो. अॅरिस्टॉटल् यानें तर आपल्या 'व्हेटरिक्' वरील ग्रंथांत 'लोकव्यवहारवेत्या वृद्धांच्या तोंडींच काय तें प्रमेयवाक्य शोभतें, इतरांच्या तोंडीं शोभत नाही,' असा स्पष्ट अभिप्राय व्यक्त केला आहे.

"Sentences become not every man; but only old men and such as be well versed in business. For to hear a young man speak sentences is ridiculous; and to hear an ignorant man speak sentences is absurd."

पण '*Ars Rhetorica*' या ग्रंथांतील अॅरिस्टॉटलचे हे दंडक मुख्यत्वेकरून तोंडीं प्रतिपादनाला अनुलक्षून आहेत. अॅरिस्टॉटल नंतरचा

४ अॅरिस्टॉटल 'Sentence' ची व्याख्या मात्र पुढील प्रमाणें करतो-

"A sentence is an universal proposition concerning those things which are to be desired or avoided in the actions and passions of the common life."

Aristotle: "Ars Rhetorica",

अधिकारी टीकाकार डिमिट्रियस् (ख्रिस्तपूर्वक ३००) हा शैलीसंबंधी लिहितांना विषयानुरोधाने कोणती शैली कोठे शोभून दिसते, यासंबंधी सूक्ष्म विवेचन करतो. इतिहासवाङ्मयांत कोणत्या प्रकारचे वाक्यशिल्प शोभते; संवादांत कोणते योजावे आणि वादविवादांत कोणते योजावे, यासंबंधीहि त्याने दंडक घालून दिले आहेत. गद्यशैलीच्या परमोच्च विकासाला, व्यक्तिमत्व आणि वाचक या घटकांप्रमाणेच 'विषय' या घटकाचेहि महत्त्व असते. आणि म्हणूनच दोन गद्यप्रभूंच्या शैलीची तुलना करणे योग्य असले, तरी तेवढ्यावरून त्या लेखकांची श्रेष्ठ-कनिष्ठता ठरवता येत नाही. लोकमान्य टिळकांच्या प्रासंगिक लेखांतील भाषेहून गीतारहस्यांतील भाषा सथ, शांत आणि गंभीर आहे. आणि सामान्यतः आत्मविषयक उल्लेख टाळणारे टिळक, गीतारहस्याच्या प्रस्तावनेत जेथे आत्मपर होऊन प्रिय व्यक्ति आणि प्रिय विषय यांच्या सहवासाला अन्तरल्याबद्दल हळहळतात, तेथे त्यांच्या भाषेला कांही वेगळेच रूप आलेले आहे. आणि म्हणूनच 'सर्वगुणसम्पन्न गद्य' (perfect prose) म्हणून निवडून काढणे, ही गोष्ट थोडी मुष्किलीची होऊन बसते. तरीहि 'गद्याचा सुवर्णकाळ', 'गद्यप्रभु' असे शब्द आपणाला विशिष्ट काळासंबंधी आणि व्यक्तीसंबंधी वापरण्याचा मोह होतोच. विचारांची परिपक्वता, अभिव्यक्तीतील संयमयुक्त डौल आणि शब्दयोजनेतील औचित्ययुक्त माधुर्य या गुणांनी मंडित अशा गद्याला उत्कृष्ट गद्य म्हटले, तर प्रि. गोळे यांचे गद्य, तरुण अभ्यासकांपुढे आदर्श म्हणून ठेवता येईल.

मराठी गद्याचा गेल्या शंभर वर्षांचा आलेख असा स्फूर्तिदायक आहे. या स्फूर्तिदायक शतकांतील वाग्वैभवाचे कित्येक वारसदार आजहि विद्यमान आहेत. पाश्चात्य वाङ्मयाच्या संपर्काने आणि आधुनिक मानसशास्त्रादिकांच्या अध्ययनाने, विचारांतील व विकारांतील सूक्ष्मता वाढत आहे. पूर्वसूरींच्या पुण्याईने या सूक्ष्मतेलाहि पुरी पडेल, अशी शैली आज विकसित होत आहे. तथापि मराठी गद्याच्या चित्राची ही फक्त एक बाजू झाली. दुर्दैवाने या चित्राची दुसरीहि एक बाजू आहे. आणि तिचे अवलोकन केल्याखेरीज आजच्या मराठी गद्याचे सर्वांगीण अवलोकन होणार नाही. लेखनविषय, लेखनप्रकार आणि शैलीसंप्रदाय या तिन्ही बाजूंनी गेल्या पंचवीस वर्षांत मराठी गद्याची अमर्याद वाढ झाली आहे. एकट्या विचारप्रधान स्फुट गद्याचाच प्रांत घेतला, तरी त्यामध्ये केवळ चिपळूणकर, टिळक, राजवाडे

यांचेच अनुयायी आढळतील असें नाही. ज्यांच्या शैलीची व शब्दसंग्रहाची जातकुळी आतांपर्यंत वर्णिलेल्या घरंदाज घराण्यांत सांपडत नाही, असे अनेक लेखक आज विपुल लिखाण करीत आहेत. त्यांनीं आपली म्हणून एखादी शैली निर्माण केली आहे असेंहि नाही. त्यांच्या शैलीचें एकमेव लक्षण सांगायचें, तर नवे शब्द व नवे वाक्प्रचार तयार करणें अथवा अन्य प्रांतिक भाषांतून घेऊन रूढ करणें, हें होय. या प्रवृत्तीला फार तर प्रयोग म्हणतां येईल; पण शैली म्हणतां येण्याइतकें अर्थपूर्ण एकजीवित तिजमध्ये आलेलें नाही. कित्येकदां तर तिजमध्ये भाषाशैलीचाच काय, पण व्याकरण शुद्धतेचाहि घात करण्याइतका तऱ्हेवाईकपणा आढळतो. आणि अखेर तिचे प्रवर्तक, 'एक नवा प्रयोग' एवढेंच तिचें समर्थन करूं शकतात.

'नेत्रदीपक', 'भावुक', 'वक्तव्य', 'औद्योगीकरण', 'निर्लक्षरीकरण', 'अद्यावत्' यांसारखे गेल्या दहापांच वर्षांत रूढ झालेले शब्द अभ्यसनीय गद्यापर्यंत येऊन पोहोचल्यास, त्यांतील चुका दाखविणें अपरिहार्य होईल. भाषेंत अनेक सदोष शब्दोच्चार आणि रूपेहि रूढ होतात हें खरें. पण अडाणी लोकांनीं सौंदर्याकरितां केलेले व्याकरणदोष आणि सुशिक्षितांनीं द्रुम म्हणून केलेले दोष यांत फरक आहे. यांतील दुसऱ्या प्रकारच्या दोषांना सौकर्य हेंहि समर्थन नसतें. शिवाय अशा दोषांत कांहींच एकजातीयता अगर निश्चय दिसून येत नाही. सारांश, तें एक अराजक असतें. असें अराजक आजकालच्या गद्यांत फार मोठ्या प्रमाणावर वाढत आहे.

सुदैवानें अद्याप तरी सर्वमान्य (standard) मराठी भाषा म्हणून एक दाखविता येतें. गेल्या दहापंधरा वर्षांत जे अनेक सदोष आणि बोजड शब्द मराठी गद्यांत शिरले आहेत, त्यांना या सर्वमान्य भाषेंत स्थान द्यायचें किंवा नाही, हा प्रश्न साहित्य संस्था आणि शिक्षणसंस्था यांना लवकरच सोडवावा लागेल. आज मोठ्या वेगानें बाहेर पडणाऱ्या गद्यांत अशा आक्षेपार्ह शब्दांचा (व वाक्य प्रयोगांचाहि) भरणा बराच मोठा आहे. आदर्श गद्याच्या अभिमान्यांनीं वेळींच सावधगिरी न दाखविल्यास, आजपर्यंत टिकलेला आणि वाढलेला मराठी गद्याचा डौल नष्ट होण्याच्या मार्गाला लागेल अशी भीति आहे.

लेखनांतहि कधीं केवळ दुर्लक्षामुळें, तर कधीं छपाईच्या सोयीखातर, तर कधीं हिंदीच्या अनुकरणानें, अनेक दोष पत्करले जात आहेत. 'हृदय' (हृदय), 'कृति' (कृति), 'संसद' (संसद), 'निर्यात' (निर्यात) या शब्दांच्या लेखनांत रूढ होत असलेल्या चुका, छपाईच्या सोई म्हणून-किंबहुना लिपिसुधारणा म्हणून स्वीकारल्या जात आहेत! 'शरश्रंद्र' (शरचंद्र), 'घनःश्याम' (घनश्याम), 'राजनीतिक' (राजनैतिक) यांसारख्या शब्दांतील चुका हिंदीच्या अनुकरणानें रूढ होत आहेत. या सर्व प्रकारांचे प्रवर्तक कोणीहि असोत, त्यांचे हेतु कोणतेहि असोत, त्यांतील भाषादोष पाहतां मराठी गद्याच्या भवितव्याला या प्रवृत्तीपासून मोठाच धोका आहे हें नाकबूल करतां येणार नाही.

एखाद्या समाजाचें हृदय त्याच्या काव्यावरून समजत असलें, तरी त्याच्या विचारांची व्यवस्थिति आणि उंची, त्याच्या गद्यशैलीच्या विकासाकरून कळते. इंग्लंडमधील सर्वसामान्य वृत्तपत्रांतील शैलीहि इतकी प्रगल्भ, संपन्न आणि आकर्षक असते, कीं तीवरून सर्व राष्ट्रच्या राष्ट्र एका सुव्यवस्थित वैचारिक पातळीवर जगत असलें पाहिजे, असें वाटल्यावांचून राहात नाही. लोकहितवादींपासून ते आजच्या प्रतिष्ठित गद्यलेखकांपर्यंत, मराठी लेखकांच्या गद्यांतहि अभिमानास्पद विचारव्यवस्थितीचा पुरावा आढळत असे. पण आज झपाट्यानें वाढत असलेल्या गद्याच्या फारच थोड्या भागासंबंधी, हे अभिमानाचे उद्गार काढतां येतील असें वाटतें.



सौंदर्यवादाचे प्रणेते—केशवसुत

केशवसुतांचा सूर मराठी काव्याच्या प्रांतांत इतका नवीन होता—व कांहीं दृष्टींनीं इतका 'लहान' होता—कीं त्याचें आकलन त्यांच्या हयातींत अजिबात झालें नसतें तरी नवल नव्हतें. कांहीं प्रतिभावन्तांना त्यांच्या हयातींत कुणी सहचरच न मिळाल्याचेंहि वाङ्मयाच्या इतिहासावरून दिसून येईल. सुप्रसिद्ध 'इलेजी'चा कर्ता आंग्ल कवि ग्रे, 'हा जन्मांत कधीं बोललाच नाही!' असें एका टीकाकारानें त्याच्या सहचरशून्यत्वाला अनुलक्षून आलंकारिक भाषेंत म्हटलें आहे! केशवसुतांची कविता इतकी वेगळी होती व इतकी थोडी होती कीं हरिभाऊ आपट्यांसारखे प्रतिभावन्त समानधर्मे त्यांस लाभले नसते तर तीं कांहीं काळ विसरून जाण्याचाहि संभव होता. पण हरिभाऊ आपटे, वासुदेव बळवंत पटवर्धन यांच्यासारखे स्वतंत्र बुद्धीचे रसज्ञ; रेव्हरंड टिळकांसारखे उदारवृत्तीचे समकालीन कवि; आणि गोविंदाग्रजांसारखे उघडपणें स्वतःला 'सच्चा चेला' म्हणवून घेणारे पुढच्याच पिढीचे विख्यात अनुयायी केशवसुतांना लाभले हे त्यांचें भाग्य होय यांत शंका नाही. एवढ्या मोठ्या प्रतिभावन्तांनीं त्यांचें युगप्रवर्तकत्व आधींच मान्य करून ठेवलें नसतें, तर त्यानंतरच्या अस्थिर आणि चंचल बुद्धीच्या जमान्यानें त्यांना कोणतें स्थान दिलें असतें, हा एक प्रश्नच आहे!

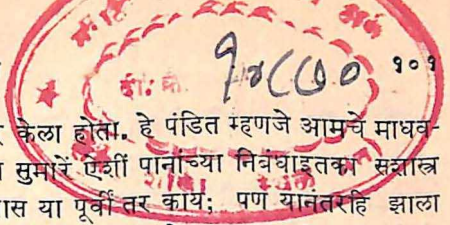
वास्तविक प्रत्येक पिढीला अशा युगप्रवर्तक कवींचें मूल्यमापन अधिकाधिक स्पष्ट आणि निश्चित व्हायला हवें.

ज्यांनीं अगदीं नव्या आणि वेगळ्या अशा सुरांतला जोम आणि नाजुकपणा ओळखला ते अर्थातच धन्यवादास पात्र आहेत. पण त्यांच्या-मागून येणाऱ्या टीकाकारांनीं त्या सुरांचा उमाळा कुठून येतो आहे हे निश्चित विशद करणें जरूर होतें. पण नवें मत म्हटलें कीं तें भिन्नच

असायला पाहिजे असें मानणाऱ्या आजच्या वैचित्र्यलोलुप जमान्यांत मूल्यापेक्षां मतभिन्नतेलाच अधिक मोल आलें तर नवल नाहीं. केशव-सुतांच्या मूल्यमापनांतली 'तेजीमंदी' शोधींत जाणें मोटें मनोरंजक होईल ! त्या संदर्भांत समोर पुस्तकांच्या आणि विशेषतः मासिकांच्या फायली घेऊन बसणें हास्यास्पद ठरेल. पण स्थूलमानानें काव्यभक्तांना जें आठवत असेल त्याचें पुनः स्मरण करायला हरकत नाहीं.

हरिभाऊ व रेव्ह. टिळक यांच्या पिढीनंतर आणि गोविंदाग्रजांच्या अकाली निधनानंतर कांहीं काळ मराठी काव्याच्या प्रांतांत एक प्रकारची शून्यता भासू लागली होती. चंद्रशेखर आणि तांबे या काळांत प्रतिभेच्या ऐन माध्यान्हीला होते हें खरें; पण हे मराठी शारदेचे सरदार दूरदूरच्या सुभ्यावर - बडोदें - ग्वाल्हेरला - अडकून पडले होते. अशा स्थितींत पुण्यांत कांहीं रावबाजींच्या करामतीला अवसर मिळाला असला तर नवल नाहीं. ज्या संधिकाळांत पुण्यांत 'अनंततनय' हेहि दरबार भरवूं शकत होते त्या काळाच्या मंदप्रभतेची कल्पनाच केलेली बरी. याच सुमाराला, काव्यांत जाणीवपूर्वक आणि सहकार्यपूर्वक हालचाल करण्याकरतां कांहीं तरुण कवि महाराष्ट्र शारदामंदिर या मोठ्या संस्थेंतच सवता संसार स्थापून बसले. ते रविकिरण मंडळाचे कवि होत. या मंडळांत नव्या दमाचे कवि होते तसे नव्या मूल्याचे टीकाकारहि होते. नव्या मूल्याचा पहिला टीकाकार - माडखोलकर - याच मंडळानें महाराष्ट्राला दिला. माडखोलकरांनीं आपल्या 'कवि-पंचकां' त क्रांतिकारक केशवसुतांचें रौद्र-रसपूर्ण स्तोत्र गाविलेले, माझ्याप्रमाणें अनेक काव्यभक्तांना, आढळले. पण याच माडखोलकरांनीं त्यानंतर दहाच वर्षांनीं आपल्या मूल्यमापनाचा, काव्यभक्तीचा आणि क्रांतिपूजेचा फेरविचार केला ! एकोणीसशें पस्तीसच्या सुमारास श्रीमंत सयाजीराव यांच्या वाढदिवसाच्या निमित्तानें निघालेल्या समालोचन-ग्रंथांत त्यांना विष्णुशास्त्रींच्या तुलनेनें केशवसुतांना स्वैण ठरवून, त्यांच्या क्रांतीच्या ध्वजावर स्वतःच चढवलेल्या 'गृध्रा'ला त्यांनीं स्वतःच दहा वर्षांच्या अवधींत 'चिमणी' ठरवून टाकलें !

पण याच्याहि आधीं, याच मंडळांतल्या एका प्रतिभावंत कवीनें आणि विद्वान पंडितानें केशवसुतांच्या कवितेवर एक विद्वत्ताप्रचुर प्रबंध लिहून



एका वाङ्मयीन कोशांत प्रसिद्ध केला होता. हे पंडित म्हणजे आमचे माधवराव पटवर्धन होत. त्यांच्या या सुमारे ऐशीं पानांच्या निबंधाइतका सशस्त्र असा केशवसुतकाव्याचा अभ्यास या पूर्वी तर काय; पण यानंतरहि झाला नाही असें मी म्हणेन. पण आजकाल बोकाळलेल्या काव्यविनाशक शवविच्छेदनाचें खरें मूळ माधवरावांच्या या प्रामाणिक, विद्वत्तापूर्ण पण भटकलेल्या काव्यविवेचनांतच आहे !

दरम्यान केशवसुतांच्या कवितेची भ्रांत स्तुति आणि भ्रान्त निन्दा होतच होती. कोणी तिजमध्ये समाजक्रांतीला आवाहन आहे म्हणून ती क्रांतिकारक असें म्हणत; कोणी तिजमध्ये नैराश्य आहे म्हणून ती रडवी आहे असें म्हणत; कोणी यमक आणि वृत्ते यांच्या परंपरा केशवसुती कवितेनें मोडल्या, यांत तिचें क्रांतिकारकत्व मानीत; तर कोणी हें सर्वच नाकारून इंग्रजी काव्याच्या वाचनानें जें सहज सगळीकडेच पसरलें, तें काव्यातच तेवढें क्रांतिकारक कसें म्हणतां येईल ! ... अशी शंका काढीत; तर कुणी केशवसुतांचें सामाजिक क्रांतिकारकत्वसुद्धां आगरकरांकडून उसनें घेतलेलें होतें असें ठरवून त्यांना एकट्यालाच नव्हे, तर सर्व काव्यालाच गद्याच्या मानानें नकली आणि सेकंडहँड ठरवीत ! मधून मधून न कळत शहाणपणाचें मूल्यमापन आणि काव्यनिदान होत नव्हतें असें नाही. पण एकंदरीत वर संग्रहित केलेल्या शहाणपणाच्या ताऱ्यांच्या मानानें तें कमीच पडलें असें म्हटलें पाहिजे. नाही तर आज केशवसुतांच्या निधनाला अर्ध शतक लोटल्यावर पुन्हां त्यांच्या संबंधींच्या प्राथमिक शंका कां निघाव्या ?

तपशील परिश्रमपूर्वक गोळा करायचा, परंतु मूळ गड्ड्याला हात घालायला मात्र मोठ्या सौजन्यानें कचरायचें; आपल्या प्रतिपाद्य मताचें सर्वतोपरी समर्थन करायचें, पण अखेर (वाचकांच्या) कोर्टानें आपल्या पक्षकारांचा 'संपूर्ण दावा मान्य केलाच पाहिजे असें कांहीं नाही' असा अर्ज आपणच नेऊन गुदरायचा ! यासारख्या तऱ्हांमुळे मराठी टीकावाङ्मयांत बाह्यतः समतोल वाटणारा परंतु अन्तःस्थपणे निर्णयशून्य ठरणारा एक प्रवाह बराच मोठा आहे. या संप्रदायामुळेच मराठी वाङ्मयाच्या 'हाटी' चांगला माल कधी पुरेसा चांगला म्हणून म्हटला जात नाही; आणि भिकार मालहि पुरेसा वाईट म्हणायला कुणाला धीर होत नाही ! भिकार आणि ओंगळ कविताहि " नांदूं द्या ! " म्हणून गळ घातली जाते;

आणि उत्तम कविताहि थोड्या तोऱ्यानेच - patronising वृत्तीनेच ! - कोपऱ्यांत बसवली जाते ! उघडच आहे; - कुणालाहि नांदवून घेण्याइतके सन्त टीकाकार घरधनी झाल्यावर जिला नांदवायला हवें तिला नांदवण्यांत थोडी हयगय होणारच !

केशवसुतांची कविता प्राचीन कवितेच्या तुलनेनें “ लौकिक, जीवननिष्ठ, आत्मलेखनात्मक भावगीतस्वरूपाची म्हणजेच वेगळी नाही काय ? ” असें प्रा. जोग आपल्या केशवसुतांवरील ग्रंथांत मोठ्या तळमळीनें विचारत आहेत. पण लगेच “ अर्वाचीन कवितेचे प्रणेते, युगप्रवर्तक हीं विशेषणें केशवसुतांस लावायचीं नसलीं तर लावूं नयेत ” अशी (प्रतिपक्षाला) ते औदार्याची सवलत देतात ! आणि लगेच पुढें सर्वच सज्जनांना प्रिय होणारा ‘ दुहेरी नकार ’ (double negative) वापरून ते लिहितात : “ पण तेवढ्यानें ... मराठी कवितेला इंग्रजी कवितेच्या अभ्यासामुळे निराळें वळण मिळून मराठी कवितेचें इतर मराठी वाङ्मयप्रकाराप्रमाणेंच निराळें युग सुरू झालें नाही असें होत नाही. ” पण एवढ्या ‘ नाही, असें होत नाही ’ नेच समाधान न होऊन, ते पुढें विचारांच्या केशवसुतांना आणखीहि कांहीं अभावात्मक आहेर (Left-handed compliments !) करतात तें पाहण्यासारखें आहे. ते म्हणतात : “ तें स्थान कोणाला द्यावें याचा शोध घेतां अखेर केशवसुतांसमोरच येऊन थांबावें लागेल. परंतु फेरविचार करावयास कांहींच हरकत नाही. ”

कोमल भावनांचे केशवसुत, प्रेषिताच्या आवेशानें वज्रहृदय भासणारे केशवसुत आणि सहज गमतीनें एखादी बोधपर कल्पना सुचली म्हणून कविता लिहून टाकणारे केशवसुत अशी त्रिविध दत्तात्रेयस्वरूप मूर्ति त्यांच्या काव्यसंग्रहांत दृष्टीस पडते असें एखाद्यानें म्हटलें तर त्यालाहि माझी ना नाही. फार काय केवळ ‘ रियाझ ’ म्हणून कालिदासाच्या एखाद्या सर्गाचें भाषांतर करणारें त्याचें चौथें मुखहि त्यांत भरीला घालून त्यांना ‘ चतुरानन ’ ठरवायलाहि माझी तयारी आहे ! पुष्कळ लोकांचें त्यांच्या भावनात्मक कवितांकडे दुर्लक्ष तरी झालें, किंवा लक्ष गेलेंच तर त्यांना ‘ रडवे ’ ठरविण्याकरितां गेलें हेंहि खोटें नाही. केशवसुत म्हटले कीं ‘ तुतारी ’; केशवसुत म्हटले कीं ‘ गोफण ’; अशा ठराविक कविता लक्षांत आणणारे लोक नकळत त्या कवितांतील ओजाचें आणि सौंदर्याचें

मूळ कशांत आहे हें विसरत असत आणि म्हणूनच त्यांना 'स्त्रैण' केशवसुत आणि 'क्रांतिकारक' केशवसुत असें द्वैत तरी दिसे; नाही तर 'सुधाकर' साताहिकांत मिल-स्पेन्सरच्या कोट्या लढविणारे 'गद्यप्रेषित' आगरकर आणि त्याच अन्यायावर चिडून 'पादाकुलकां'त नाही तर दोह्यांत लिहिणारे 'पद्यप्रेषित' केशवसुत या दोघांत अद्वैत तरी भासे !

पण वस्तुस्थिति निराळीच आहे. केशवसुतांचा रडवेपणा आणि केशवसुतांचा प्रक्षोभ, त्यांचा स्त्रैणपणा आणि त्यांचें पौरुष यांतलें अद्वैत या मंडळींनीं ओळखायला शिकलें पाहिजे; आणि प्रत्येक खरा काव्यभक्त तें ओळखून असतोहि ! मजसारखा केशवसुतभक्त केवळ कांहीं विरोधाभासाच्या पकडी करून दाखवीत आहे किंवा special pleading करीत आहे असें ज्यांना वाटेल त्यांना मला एवढेंच सांगायचें आहे कीं केशवसुतांचे उत्तम भाष्यकार आणि वकील केशवसुत हेच होत. त्यांनीं आपल्या 'कवितेचें प्रयोजन' या कवितेंत त्यांच्या पिढीच्या अरसिकांना ज्या गोष्टी समजाविल्या आहेत त्याच त्यांच्या वतीनें आजच्या पिढींतल्या 'रसिकां'ना समजावून देणें आवश्यक दिसतें ! केशवसुत म्हणतात—

त्याचा स्त्रैणपणा असा प्रकटला, वाटेल कोणा परी
धीरोदात्त असेंचि तो श्रुत असे, हें दूरही भूवरी
कालक्रीडित हें बघून रडला, हें व्यस्त कांहीं नसे
प्रौढत्वीं निजशैशवास जपणें, बाणा कवीचा असे

ज्यांना इथें केशवसुतांनीं सांगितलेला कवीचा विचित्र बाणा उमगला त्यांनाच आधुनिक कविता म्हणजे काय हें समजेल; त्यांनाच केशवसुत हेच तिचे प्रणेते कां, तें समजेल; आणि त्यांनाच आधुनिक कवितेचा खरा संप्रदाय कोणता आणि तो जुन्यांना ठाऊक असलेल्या काव्य-संप्रदायापासून वेगळा कसा तें समजेल. हें सर्व अवघड नाही; पण पांडित्याच्या जोरावर समजून घ्यायचें म्हटलें तर मात्र अवघड आहे. 'बाल्या' च्या आधारानें समजून घ्यायचें म्हटलें तर अवघड नाही !

जुन्या कवितेंत जर कोणत्या एखाद्या काव्याला प्राणभूत अशा गोष्टीची गळचेपी होत असेल तर ती कवीच्या बालसदृश सहज भावनांची ! जुन्या काळांत कवीला बालकाचें मुग्धत्व पाहून नाचावेंसें वाटत नसे का ? त्याला

महाराष्ट्राच्या निसर्गरम्य भूमींतलीं हिरवींचार पानें आणि सह्याद्रीच्या अजस्त्र कड्यावरून आपली हिमलधवल काया कुरवंडून टाकणारे जलौघ पाहून मंत्रमुग्ध होऊन उभे राहावेसें वाटत नसे का ? त्यांना जुन्या काळांतल्या महाराष्ट्रीय रमणीचें तें सलज सोज्वळ सुखकमल पाहून सौंदर्यस्तोत्र गावेसें वाटत नसे का ? त्यांना त्यांच्याचसमोर घडत असलेलें शिवप्रभूंचें अलौकिक अवतारकृत्य पाहून अठरा पुराणें गुंडाळून ठेवून एक नवेंच महाकाव्य लिहावेसें वाटत नसे का ? इतके विविध काव्यविषय समोर असतां, त्यांच्यातील पढिकांच्या काव्यांत रूपावळी-समासचक्र पढल्याचें आणि पुराणिकाचा धंदा केल्याचेंच तेवढें प्रत्यंतर यावें; आणि त्यांच्यातील 'अपंडितां' च्या काव्यांत ईश्वरभक्ति नाहीतर मोक्षपिपासा यांसारख्या एखाद्याच वैयक्तिक भावनेचें दर्शन व्हावें, हें कशाचें लक्षण ? हें लक्षण अर्थातच काव्याची आणि कवीची सहजवृत्ति साफ मारून टाकण्यांत आली होती या गोष्टीचेंच होय ! " तुम्ही संत म्हणून तरी लिहिलें पाहिजे, नाहीतर हरदास पुराणिक म्हणून तरी लिहिलें पाहिजे; नाहीतर तुमची गणना अशिक्षित आणि असभ्य शाहिरा-तमासगीरांत करूं ! " - अशी त्या वेळच्या कवींना सक्त ताकीद होती जणूं कांहीं !

पण पुढें इंग्रजी अंमल आला ! - होय, मला माहित आहे कीं या इंग्रजी अंमलाच्या उपपत्तीमुळें अनेक टीकाकारांची साफ फसगत झाली आहे. इंग्रजी अंमलाबरोबर लौकिक (प्रापंचिक व समकालीन) विषयांवरची बंदी उठली हें खरें; - पण म्हणजे लगेच कृष्णशास्त्री आणि कुंटे हे केशवसुतांसारखे लिहूं लागले असें मात्र नाही ! केवळ ऐहिकपर कविता लिहिणें म्हणजे आधुनिक-केशवसुती-कविता नव्हे फार काय इंग्रजी कवितेचें अध्ययन करून कुंट्यांच्या प्रमाणें महाकाव्याची योजना आंखणें म्हणजेहि आधुनिक कवितेचा आरंभ नव्हे; पण कांहीं पंडितांनीं विष्णु मोरेश्वर महाजनी आणि कुंटे यांना केशवसुतांचे पितर ठरविले आहेत ! पण हे पंडितांपुरतेंच राहिलें ! सर्वसामान्य काव्यभक्त आणि टिळक-गडकरी यांच्यासारखे प्रांजल आधुनिक कवि यांनीं केशवसुतांचें कविकुलगुरुत्व ओळखलेंहि आणि निरहंकारपणें मान्य केलेंहि !

कुंटे-महाजनी आणि केशवसुत यांच्यात फरक कोणता ? पहिले दोघे मराठी भाषेंत प्रयोग करणारे प्रौढवृत्तीचे पंडित होते; तर केशवसुत हे

स्वतःच्या पोटांत न मावणारे हर्ष-खेद, त्वेष-उत्साह पद्यमय व गेय भाषेत आविष्कृत करणारे शिशुवृत्तीचे कवि होते. सहजप्रवृत्तींना जपणें, भावनांना पवित्र मानणें, दुसऱ्यांनीं आणून दिलेले काव्यविषय न पत्करणें, सौंदर्यानें पुलकित होणें आणि तसें झाल्याचें सांगण्यांत अभिमान मानणें, अन्यायानें संतप्त होणें आणि तो संताप व्यक्त करणें हे एकशेंआठ रामायणें लिहिण्यापेक्षां पुण्यप्रद मानणें, निसर्गाशीं गुजगोष्ठी करणें—हा या नव्या 'शैशवपूजक' कवींचा संप्रदाय होता ! यालाच इंग्रजींत रोमॅंटिक स्कूल असें म्हणतात ; आणि यालाच मराठींत 'सौंदर्यवाद' म्हटलें पाहिजे !

मनुष्य इंग्रजी वाङ्मय वाचून सौंदर्यवादी होत असतां, तर कुंटे-महाजनीहि होऊं शकते, आणि आजचे डझनभर नवकवीहि सौंदर्यद्वेषे कां झाले असते ? 'सौंदर्यवाद' हा पिंडांत असावा लागतो ; तो इंग्रजी शिक्षणानें अथवा इंग्लंडच्या ब्रोटीनें 'इम्पोर्ट' करतां येतो असें नाहीं !

पण रोमॅंटिसिझम् म्हणजे काव्यांतील केवळ एखादा रीतिभेद (mere stylistic speciality) आहे असें समजणाऱ्यांचा पुन्हां कसा गोंधळ होतो हे पाहण्यासारखें आहे.

आधीं मराठी कवितेच्या आकलनास या पाश्चात्य संज्ञेच्या आकलनाची गरज आहे याचीच फारशी कल्पना आमच्या टीकाकारांना नव्हती. पुढें ती कल्पना देण्यांत आल्यावरहि त्या संज्ञेचा व्याप केवढा आहे हे समजून घेण्याची त्यांची तयारी नव्हती. उदाहरणार्थ, रोमॅंटिसिझम् उर्फ सौंदर्यवाद या विषयावर मीं एका वाङ्मयीन वादविषयक व्याख्यानमालेंत व्याख्यान दिल्यावर एका शहाण्यासुर्त्या टीकाकारांनीं मला म्हटलें, "काय हो ! केशवसुतहि रोमॅंटिक संप्रदायी आणि रेव्ह. टिळकहि रोमॅंटिक संप्रदायी हें तुमचं कांहीं पटत नाहीं आपल्याला !" तसेंच तांवे आणि केशवसुत यांना परस्परविरोधी संप्रदायाचे समजणारे लोक आहेतच. मुंबई साहित्य संमेलनानें हा वादाकरितां विषयच निवडला होता व त्या दोघांचा संप्रदाय एकच म्हणजे 'सौंदर्यवादी उर्फ रोमॅंटिक' हें मीं त्या वादाच्या उपन्यासादाखल वाचलेल्या निबंधांत स्पष्ट केले होते. पण हे गैरसमज 'रोमॅंटिसिझम्' या शब्दाचें भाषांतर करतांनाहि दिसून येतात. उदाहरणार्थ, 'स्वैर संप्रदाय' अथवा 'स्वच्छंद संप्रदाय' असें भाषांतर करणारे लोक, म्हणून काव्यपरंपरा-विरुद्धत्वच तेवढें लक्षांत घेतात. वस्तुतः

ती केवळ प्रतिक्रियात्मक अथवा निगेटिव्ह वाजू होय. या संप्रदायाची क्रियात्मक अथवा पॉझिटिव्ह वाजू म्हणजे सौंदर्यपूजन अथवा भावपूजन म्हणून एखादा शब्दच या संज्ञेला मराठी प्रतिशब्द होऊ शकेल. प्रख्यात अमेरिकन मानसशास्त्रज्ञ विल्यम् जेम्स यानें 'Valuing experience for its own sake' हे या संप्रदायाचें लक्षण प्रॅग्मॅटिझमवर लिहितांना जातां जातां केलें आहे, तेंहि अर्थपूर्ण आहे.

पण केशवसुत-संप्रदायाच्या आकलनाला मुख्य अडचण त्यांच्या प्रेषित भूमिकेंतील तात्त्विक कवितांची होते, असें दिसतें. 'तुतारी', 'गोफण' यांसारख्या कवितांतील सामाजिक तत्त्वज्ञानानें केशवसुतांच्या भक्तांची आणि अभक्तांची सारखीच फसगत केली आहे ! भक्तांना वाटूं लागलें कीं, सामाजिक पुरोगामित्वाचें च-हाट वळलें कीं केशवसुती कविता झाली ! आमचे सर्वद्वेषे आणि दांभिक 'नवकवि', केशवसुतांशीं सोयरिक करायला जातात, ते अशाच सामाजिक संतापाच्या कवितांच्या वशिल्यानें ! पण ज्याला कांहीं पूज्य आणि प्रिय आहे त्याचा राग आणि ज्याला सर्व तुच्छ आणि उपहास्य वाटत आहे अशा सिनिकाचा राग यांतील फरक खरे काव्यभक्त ओळखतात ! पण केशवसुतांचे हे खरेखोटे सगेसोयरे सोडून त्यांच्या प्रामाणिक विरोधकांकडे वळले, तर कै. तांब्यांचें नांव त्यांला डोळ्यापुढें उभें राहतें आणि टीकाकाराला एक धर्मसंकटच पडतें ! केशवसुतांच्या सामाजिक कवितांसंबंधीं सात्त्विक संतापानें बोलतांना मीं स्वतः तांब्यांना पाहिल्याचें मला चांगलें आठवतें ! हे काव्यविषय त्यांना निगेटिव्ह उर्फ केवळ प्रतिक्रियात्मक वाटत. तर कांहींना ते विचारप्रधान उर्फ डायडॅक्टिक म्हणून दुय्यम दर्जाचे वाटतात ! पण या विचारप्रधान कवितांसंबंधींहि अखेरची कसोटी भावनात्मकच आहे. निसर्गाच्या अथवा व्यक्तीच्या आकर्षणानें कवीची भावना आणि कल्पना प्रज्वलित होते, तशीच ती एखाद्या ध्येयानें अथवा उदात्त विचारानेंहि होऊ शकेल. मुख्य प्रश्न हा आहे कीं, कुठल्यातरी मूर्त सौंदर्याच्या आकर्षणानें कवीचें रक्त अधिक वेगानें वाहूं लागलें आहे, कीं नवकवीप्रमाणें तो थंड (कोल्ड ब्लडेड) प्राणी आहे ! आणि या कसोटीवरून पाहतां अमूर्त आदर्शासंबंधींहि मूर्तसौंदर्याइतक्याच वेहोषीनें लिहिणारे कवि मराठींत केशवसुत हेच होऊन गेले हें पाहून त्यांचें अधिकच कौतुक करावेंसें वाटतें !

किंबहुना प्रेषिताच्या भूमिकेमुळेच ते एका युगप्रवर्तक संप्रदायाचे कुलगुरु बनले.

एक नवा प्रांत, एक नवी जाणीव आणि एक नवा आदर्श आपल्याला सांपडला आहे याची उन्मादकारी जाणीव केशवसुतांच्या शब्दाशब्दांत दिसून येते. या संप्रदायाचे ते पहिलेच कवि असल्यामुळे असो कां माधवराव पटवर्धनांप्रमाणे कांहींशी 'कष्टप्रसू' प्रतिभा असल्यामुळे असो, त्यांच्या कल्पनांच्या आणि विचारांच्या वादळाला पुरे पडेल असे वाहन त्यांच्या वाणीत आढळत नाही. पण जेव्हां प्रतिभेची भट्टी भरपूर तापते तेव्हां तिजमधून बाहेर पडणाऱ्या तप्त सुवर्णाच्या शारदामूर्ति मराठी काव्यांत केव्हांहि पहिल्या पंक्तीत बसविण्याच्या योग्यतेच्याच ठरतील !

'सतारीचे बोल', 'थकलेल्या भटकणाऱ्यांचे गाणे', 'तुतारी', 'सिंहावलोकन', 'वातचक्र' या कवितांसारख्या कविता केशवसुतांखेरीज कोणता कवि लिहू शकला असता ? 'आम्ही कोण', 'कवितेचे प्रयोजन' आणि 'स्फूर्ति' या कवितांत दिसून येणारी कवींच्या जीवितकार्याविषयीची श्रद्धा दुसऱ्या कोणत्या कवीने व्यक्त केली आहे ? 'साध्याहि विषयां' तली अर्थपूर्णता केशवसुतांपूर्वी कुणाला दिसली होती ? — आणि त्यांच्यानंतर तरी किती कवींना ती त्यांच्याइतकी प्रतीत झाली ?

केशवसुतांच्या संप्रदायाचे मनन आणि आकलन ते गेल्याला अर्धशतकावर काळ लोटला तरी अजून पुरतें व्हायचेंच आहे !

आध्यात्मिक सत्यदर्शनानजीक पोहोचणारें वाङ्मय

वाङ्मयाचे उद्देश व वाङ्मयाचें स्वरूप यासंबंधी वेगवेगळ्या काळांत वेगवेगळ्या अपेक्षा आढळून येतात. अलंकार आणि अध्ययन यांचें प्रदर्शन करणें हा उद्देश एका कालखंडांत सर्वमान्य असलेला आढळून येईल. प्राचीन काव्यांच्या नमुन्यावरहुकूम काव्य वठविणें हाहि उद्देश एकेकाळीं मान्य ठरत असे. रामायण-महाभारतासारखीं आर्षे काव्ये सोडलीं तर वैदग्ध्य आणि पांडित्य याच दोन कसोट्या जुन्या संस्कृत पंडितांना निरपवाद वाटत असत, असें स्थूल मानानें म्हणतां येईल. त्यानंतर देशभाषांच्या काळांत मराठीपुरतें बोलायचें झालें तर-भक्ति आणि वैराग्य यांच्या गौरवाकरितां काव्य निर्माण होऊं लागलें होतें, असें म्हणतां येईल. या वाङ्मयांत कृत्रिमता आणि विद्वता यांचें माहात्म्य कमी झालें. अध्यात्म-ज्ञानाची आणि सत्यदर्शनाची भाषाहि सुरू झाली. तथापि ज्या वाङ्मयाला मी 'आध्यात्मिक सत्यदर्शनाचें वाङ्मय' म्हणत आहे, तें हें वाङ्मय नव्हे. आमच्या संतांचें साहित्य हें 'अध्यात्मविषयक' होतें, पण 'अध्यात्माचें साधन' नव्हतें. वाङ्मय न लिहितांहि त्यांना सत्यदर्शन झालें असतें; किंबहुना अन्य मार्गानें सत्यदर्शन झाल्यावरच ते त्यासंबंधी आपल्या वाङ्मयांत लिहीत. त्यांचे सत्यदर्शनाचे मार्ग प्रसिद्ध आहेत. एक म्हणजे नामस्मरण आणि दुसरा म्हणजे गुरुकृपा. मीं ज्या वाङ्मयांला आध्यात्मिक सत्याच्या नजीकचें वाङ्मय म्हणत आहे, तें वाङ्मय आध्यात्मिक सत्यदर्शनाचें साधन म्हणूनच वापरलें जात असतें. याचा अर्थ असा कीं हा कवि नामस्मरण, गुरुकृपा यांपैकी कुठल्याच साधनाचा उपयोग करित नसतो. सामान्य लोकांच्या भाषेंत बोलायचें झालें, तर तो परमार्थ-मार्गातील नसून सर्वथा प्रापंचिक असतो; बाह्यदृष्टीनें पाहणाऱ्याला तो केवळ वैषयिकहि भासतो. तथापि तो आपल्या विषयसेवनांतूनच -

यालाच तो सौंदर्यपूजन म्हणत असेल ! - अन्तिम सत्याचा ठाव घेण्याची हाव धरील. सारांश, विषयत्याग उर्फ वैराग्य हे त्याचें साधन नसून, मोह आणि तज्जन्य दुःख या दोन अवस्थांत डुंबत असतांही साक्षित्वाची आणि चित्रकाराची भूमिका न सुटणें हे या कवियोनीचें साधन असतें.

“ कारण मनाला आणि अन्तर्मनाला आलेले गूढतम आणि विषण्णतम अनुभव सुस्पष्टणें शब्दांत व्यक्त करण्याचें सामर्थ्य म्हणजेच कविप्रतिभा होय यांत संदेह नाही. ”^१

पण खेदाची गोष्ट म्हणजे पुष्कळशा वाङ्मयाचा संबंध मुळांत स्वानुभवाशीच नसतो ;—मग त्या अनुभवांतहि दृष्टीचें समत्व आणि सुस्पष्टत्व टिकण्याची गोष्ट तर दूरच आहे. स्वतः भोगलेल्या अनुभवांचें अन्तरंग समजावून घेण्याकरितां लेखणी हातीं धरण्याऐवजीं बहुतेक लेखक कांहींतरी कृत्रिम आणि बनावट जीवन रंगवूनच काम भागवितात ! सामान्य भाषेत सांगावयाचें झालें, तर ते हृदयानें लिहिण्याऐवजीं मेंदूनें लिहितात. पण या विभागणींतहि एक मोठा दोष आहे. कारण हृदयानें अथवा भावनेनें लिहूनहि मनुष्य उथळ आणि असत्य वाङ्मय लिहू शकतो ! लहान मुलांच्या आणि तरुण पिढीच्या ‘कल्याणा’ करितां लिहिलेले पुष्कळसें अश्रुपूर्ण आणि नीतिबाज वाङ्मय हे या असत्य आणि उथळ वाङ्मयांतच मोडतें. केवळ मेंदूचा उपयोग ज्याप्रमाणें कल्पित अर्थशून्य जाळीं विणण्याकरितां केला जातो, त्याप्रमाणेंच केवळ भावनांचा उपयोगहि अर्थशून्य अश्रुविमोचनाकरितां करतां येतो ! अश्रूंचा हा सवंग आणि फसवा उपयोग विशेषेंकरून बोधवादी आणि उपदेशपर वाङ्मय लिहिणाऱ्यांकडूनच अधिक व्हावा, हा तर एक विपरीत योगायोगच (irony) होय, यांत शंका नाही. केवळ मेंदूनें लिहिणाऱ्यांकडून दुसऱ्याची वंचना होत असते, तर केवळ भावनेनें लिहिणाऱ्यांकडून स्वतःचीहि वंचना होत असते, एवढाच फारतर फरक म्हणतां येईल ! केवळ भावना नव्हेत, तर भावनांतहि प्रामाणिक आणि जागृत राहण्याची वृत्ति, ही श्रेष्ठ वाङ्मयाची जननी होय ! या वृत्तीलाच अध्यात्ममार्गी लोक साक्षित्वभावना म्हणतात. पण या साक्षित्वाच्या भूमिकेला विषयत्यागाची आणि मुमुक्षुत्वाची गरज

आहे अशी सर्वसामान्य कल्पना असल्याने, कलेच्या विषयासक्त वातावरणांत ती आढळण्याचा संभव नाही; - नव्हे, तिची गरजच नाही, अशी सामान्य समजूत असते. काव्याचा प्रान्त म्हणजे शब्दस्पर्शादि विषयांत मनसोक्त निमज्जन करण्याचा आणि फुकाच्या कल्पनांचा स्वैर उपयोग करण्याचा प्रान्त, अशी सामान्यांची कल्पना असते. सामान्य वाङ्मयाच्या वावर्तीत ही कल्पना खरीहि असेल, परंतु ज्या वाङ्मयाचा परिणाम खोल घडतो, त्याच्या वावर्तीत ही कल्पना खरी नाही.

आणि म्हणूनच खोल, गंभीर आणि सत्य वाङ्मय कोणतें, याचा विचार करणें आवश्यक आहे. कारण जें वाङ्मय खोल आणि सत्य आहे, तें श्रेष्ठ आहे असेंहि आढळून येईल. पण केवळ श्रेष्ठ वाङ्मयासंबंधीच नव्हे, तर खोल वाङ्मयासंबंधीहि कित्येकदा चुकीच्या कल्पना आढळून येतात. जें वाङ्मय विद्वत्तेचें आणि कृत्रिम आलंकारिकतेचें प्रदर्शन करील, तेंच वाङ्मय विदग्ध वाङ्मय होय, अशी प्राचीनांचीहि कित्येकदां समजूत आढळून येईल. तर जें प्रसंग आणि ' प्रतिमा ' यांच्या वावर्तीत कांहीं तरी नव्या कल्पना लढवील, तें विदग्ध वाङ्मय होय अशी आजच्या एका सुधारलेल्या संप्रदायाची कल्पना आढळून येईल. तसेंच जें वाङ्मय परलोक, पापपुण्य व कर्माकर्म यांची चर्चा करील तें वाङ्मय खोल व तात्त्विक होय अशी कल्पना प्राचीनांत आढळते; तर जें वाङ्मय विकृत मनोविश्लेषणाच्या तंत्रानुसार मानवी मनाचीं चित्रें काव्यांत व कथेंत काढील तें वाङ्मय खोल होय, असें विसाव्या शतकांतील एक वाङ्मयसंप्रदाय मानतो. कृत्रिम कल्पना म्हणजे ज्याप्रमाणें वैदग्ध्य नव्हे, त्याप्रमाणेंच अध्यात्मचर्चा म्हणजे खोलपणा नव्हे; आणि मनोविकृतीच्या इस्वितळांतली चिकित्सा म्हणजे तर खोल वाङ्मय नव्हेच नव्हे. जुन्या लोकांना मानवणारा बोधवाद हा जितका खऱ्या वाङ्मयापासून दूर आहे, तितकाच नव्या लोकांना मानवणारा नवकल्पितवाद आणि मनोविश्लेषणवाद हाहि खऱ्या वाङ्मयापासून दूर आहे. जेव्हां खरा कवि अथवा कथालेखक अनुभवाच्या तळाशीं बुडी घेतो तेव्हां त्याला शात्याच्या (subject) व्यक्तिमत्त्वाच्या ठिकच्या दिसत नाहीत, तर शेयाच्या (object) गाभ्याची सगुण मूर्ति दिसते. सारांश, वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया मूलतः विश्लेषणात्मक (analytical) नसून संश्लेषणात्मक (synthetical) आहे. भोगलेल्या अथवा पाहिलेल्या जीवनांशाशीं

समरस होणें, आणि अशा तद्रूपतेत दिसलेलें जीवन तटस्थतेनें, म्हणजेच प्रामाणिकपणें, पण प्रेमानें—रतीनें रंगवणें हा कलावन्ताचा प्रकृतिधर्म आहे; नव्हे, तो त्याचा विशेष अधिकार आहे. त्या अधिकारांत त्याच्या आसनाचा वांटा नुसत्या अलंकारशास्त्र्यांना तर मिळणारच नाही, पण अध्यात्मशास्त्रज्ञांनाहि मिळणार नाही. काव्यशास्त्राच्या पुस्तकांतून काव्याचें रहस्य हस्तगत करूं पाहणारे खऱ्या साहित्यापासून जितके दूर असतात, तितकेच धार्मिकतेच्या जोरावर जीवनाचीं चित्रें रंगविणारेहि दूर असतात. जीवनावर प्रेम करणारे, त्याच्या मोहांत गुरफटणारे—पण त्या मोहावस्थेंतहि डोळस राहणारेच खऱ्या साहित्याचे अधिकारी होतात. सारांश, ही एक स्वतंत्र जात आहे, आणि हा एक वेगळा योगच आहे !

या अर्थानें खरें साहित्य कोणतें व खरे साहित्यिक कोणत्या साधनेंत निमग्न असतात याचा विचार करणें अगत्याचें आहे. “ जीवनाचें अविचल आणि संपूर्ण दर्शन ” (saw life steadily and saw it whole) हें—एका प्रसिद्ध पाश्चात्य टीकाकारानें केलेलें श्रेष्ठ साहित्याचें वर्णनच खऱ्या साहित्याचा विचार करतांना प्रथम मनांत आल्यावांचून राहत नाही. या दृष्टीनें पाहतां रामायण आणि महाभारत हीं आपलीं राष्ट्रीय महाकाव्यें श्रेष्ठ वाङ्मयाचे जगन्मान्य नमुने ठरतील यांत शंका नाही. या दोन काव्यांच्या स्थितप्रज्ञ जनकांनीं जीवन स्थिर नेत्रांनीं पाहिलें होतें व तें त्यांना संपूर्ण दिसलें होतें, यांत शंका नाही. पण अशी एक शंका मनांत येऊन जाते कीं, आमच्या प्राकृत मानवी जीवनाचें अवलोकन व चित्रण करण्याआधीं त्यांना कुठलें तरी श्रेष्ठतर जीवन दिसलेलें होतें. त्या आदर्शाच्या अनुरोधानें आणि त्या आदर्शाच्या पुरस्कारार्थच ते जणू मानवी जीवनाचें चित्र काढीत आहेत. दुसऱ्या भाषेंत सांगायचें झालें तर ते इहलोकांतून परलोकाकडे पाहत नसून, परलोकांतून इहलोकाकडे पाहत आहेत ! त्यांचीं जीवनचित्रें सत्य नाहींत असें नव्हे; खोल नाहींत असेंहि नव्हे. तथापि खऱ्या साहित्यांत वास्तवतेबरोबरच एक आत्मीयता असावी लागते;—किंबहुना एक प्रकारची जीवनासक्ति असावी लागते. ज्या श्रेष्ठ मुनींनीं आधींच परमार्थ साधला, त्यांना या प्रपंचासंबंधीं ही आत्मीयता, ही आसक्ति कुठून येणार ! अलिप्तता आणि उपदेश यांचा

अतिरेक हा अशा मुनींच्या वाङ्मयाचा स्वभावधर्म होणें अपरिहार्य असतें. 'मानवी जीवनाचीं तल्लीनपणें काढलेलीं चित्रें' हें त्यांच्या काव्याचें वर्णन होण्यापेक्षां, 'मानवी जीवनयात्रेकरतां उभे केलेले दीपस्तंभ' हेंच त्यांचें वर्णन ठरतें. त्यांच्या महाकाव्यांना आपण आधुनिक पाश्चात्य परिभाषेत 'राष्ट्रीय' महाकाव्यें (National Epics) असें म्हणतो. पण त्यांना 'धार्मिक' महाकाव्यें म्हणणेंहि तितकेंच यथार्थ होईल. रामायण आणि महाभारत या महाकाव्यांत भारतीयांच्या धर्मकल्पना जितक्या स्पष्टपणें मांडलेल्या आढळतील तितक्या त्या दुसऱ्या कोणत्या वाङ्मयीन वा धार्मिक ग्रंथांत आढळतील ?

हीं दोन प्राचीन काव्यें सोडल्यास, इतर बहुतेक प्राचीन काव्यांत वास्तवतेलाच थारा मिळणें आधीं कठीण ! आदर्श जीवन व अतिशयोक्तिपूर्ण भाषा हेंच आमच्या बहुतेक प्राचीन काव्याचें वैशिष्ट्य म्हणून सांगतां येईल. अर्थात् शाकुंतल, उत्तररामचरित यांसारखीं नाटकें याला अपवाद ठरतील हें कबूल केलें पाहिजे. अशा श्रेष्ठ नाट्यवाङ्मयांत वास्तवता, निगूढता आणि आत्मीयता (sympathy) यांचा सुंदर मिलाफ आढळेल.

या मानवी आत्मीयतेचा आणि वास्तवतेचा प्रत्यय अर्वाचीन पाश्चात्य वाङ्मयांत विपुलतेनें येतो. पाश्चात्य वाङ्मयाचा आदर्श पुढें ठेवूनच भारतीय भाषांतील अर्वाचीन वाङ्मय लिहिलें जात असल्यानें त्यांतील उत्कृष्ट भागांतहि वास्तवतेमुळें जिवंत वाटणाऱ्या आणि आत्मीयतेमुळें सखोल झालेल्या कलाकृतींचें दर्शन घडत आहे. पण एवढें मात्र निश्चित कीं, नुसत्या आलंकारिकतेचें किंवा नुसत्या तंत्राचें स्तोम माजविणें हें खऱ्या वाङ्मयाला जितकें मारक आहे, तितकेंच एखाद्या धार्मिक वा नैतिक सिद्धान्ताचें अनुयायित्व हेंहि मारक आहे. वाङ्मयीन सत्याचें श्रेष्ठत्व त्यांच्या स्वानुभूतत्वावर अवलंबून आहे. पुष्कळदां 'काय सांगितलें आहे' व 'कसें सांगितलें आहे' यांच्या अनुरोधानें वाङ्मय-चिकित्सेचे दोन विभाग केले जातात. कोणी 'काय सांगितलें आहे' याला महत्त्व देतात; तर कोणी 'तें कसें सांगितलें आहे' याला महत्त्व देतात. पण वाङ्मयीन सत्यदर्शनाच्या दृष्टीनें पाहतां या दोन्ही प्रश्नांना तितकेंसे महत्त्व नाहीं असें मीं म्हणें. जें सांगितलें आहे तें

कदाचित् श्रुतिप्रणीत ब्रह्मवाक्यहि असेल; आणि तें ज्या तऱ्हेनें वा 'रीती'नें सांगितलें आहे ती कदाचित् नितान्त चमत्कृतिपूर्णहि असेल. आणि तरीहि तें वाङ्मय निर्जीव आणि कृत्रिम असूं शकेल. वाङ्मयांत 'काय सांगितलें आहे?' व 'कसें सांगितलें आहे?' यापेक्षां जें सांगितलें आहे 'तें कुणाचें आहे?—स्वतःचें कीं दुसऱ्यांचें आहे?' याला अधिक महत्त्व आहे. तसेंच 'जें मिळवलें आहे तें कितपत खोल आहे' यालाहि तितकेंच महत्त्व आहे.

तत्त्वज्ञिज्ञासु मुनि जेवढ्या महान् संशोधनांत गर्क असतो, तेवढ्याच महान् संशोधनांत सौंदर्यपिपासु कवीहि गर्क असतो. ज्या लहानशा जीवनांगानें तो मोहित होतो, त्याच्या प्रकाशानें, त्याच्या वाटेनें, त्याचाच हस्तावलंब करून, तो जणू अखिल जीवनाचा ठाव घेत असतो. हा ठाव घेतांना त्याला सर्व सिद्धान्तांचीं चिरगुटे कांठावरच काढून ठेवावीं लागतात. एका महान् रहस्याच्या सन्मुख उभे राहणाऱ्याची जी आतुर पण नम्र वृत्ति असते, तीच वृत्ति सौंदर्यपिपासु, जीवनज्ञिज्ञासु कवीचीहि असते. सारांश, तो जितका नम्र, निर्मल व निर्लेप बनेल, तितका जीवनाचा ठसा त्याच्या हृदयावर अधिक वास्तव आणि सुस्पष्ट उमटेल. शेक्सपियर, टॉलस्टॉय यांच्यासारख्या श्रेष्ठ साहित्यिकांच्या वाङ्मयांत जर सर्वांत मूलभूत असा कोणता गुण असेल तर तो म्हणजे त्यांचें संपूर्ण आत्मविसर्जन, त्यांची संपूर्ण वस्तुशरणाता, (संपूर्ण 'ऑब्जेक्टिव्हिटी'), हा होय. स्वतःला व स्वतःच्या सिद्धान्तांना विसरून वर्ण्यवस्तूला सर्वथा शरण जाण्याचा पांचवा योगच या वाङ्मयीन योग्यांना जणुं साधलेला असतो! वस्तुनिष्ठा हीच त्यांची नवी निष्ठा असते.

पण 'ऑब्जेक्टिव्हिटी'चें अथवा वस्तुनिष्ठेचें हें माहात्म्य गातांना एक धोक्याची सूचना देणें आवश्यक आहे. खरी 'ऑब्जेक्टिव्हिटी' ही कितती खोल व कितती संपन्न वस्तु आहे याची पुष्कळांना कल्पना नसते. रूक्ष भावनाशून्य चित्रण म्हणजे वस्तुनिष्ठ चित्रण अशी ते कल्पना करून घेतात. कुठल्याहि उत्साहाचा आणि आत्मीयतेचा ज्या लेखनाला संपर्क नाही, तें लेखन वस्तुनिष्ठ होय, अशी त्यांची कल्पना असते! वस्तुनिष्ठ वाङ्मयाचें आणि उत्कट भावनेचें जणुं वांकडें आहे,

अशी त्यांची कल्पना असते. या खुळ्या कल्पनेमुळेच आजकालच्या नव-काव्याच्या व नवकथेच्या संप्रदायाने रूक्ष, कडवट आणि औपरोधिक चित्रे काढणे म्हणजेच वास्तवतेची परिसीमा अशी मूढ कल्पना करून घेतलेली आहे ! वस्तुनिष्ठ चित्रण करणारा कवि कुठल्याहि सिद्धान्तापासून, पूर्व-ग्रहापासून वा वैयक्तिक रागलोभापासून अलिप्त असेल; तथापि तो ज्या अनुभूतीचे वा वस्तूचे चित्र काढीत असेल तिजवर तो अनुरक्तच असेल; तिजमध्ये तो तल्लीनच असेल. एरव्ही त्याला त्या वस्तूच्या अंतरंगाला वाट कोणती ? कवि म्हणजे भौतिकशास्त्रशासकांखा बाह्यांगाचे पृथक्करण करणारा संशोधक नसून अनुरक्तीच्या बळावर वस्तूच्या अंतरंगांत शिरणारा कलावंत असतो, प्रेमिक असतो. या कलात्मक अनुरक्तीच्या जोरावर त्याला आत्मविसर्जन, रहस्यस्पर्श आणि प्रेमानुभव या तीन गोष्टी, कुठलेहि धर्मसाधन न करतां प्राप्त होत असतात. या तीन गोष्टी म्हणजेच त्याच्या जीवनातील वैराग्य, ज्ञान आणि भक्ति होत. जीवनासंबंधी पराकाष्ठेची आसक्ति आणि सौंदर्यासंबंधी पराकाष्ठेचे आकर्षण असणाऱ्या विषयपूजकांचा आणि वैराग्याचा संबंध जोडलेला पाहून कित्येकांना आश्चर्य वाटे. पण कलावंताच्या अनुभूतीसंबंधी आणि अनुरक्तीसंबंधी थोडा खोल विचार केला तर आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही. सुप्रसिद्ध सत्यसाक्षात्कारी सत्पुरुष जे० कृष्णमूर्ति यांना 'सौंदर्य म्हणजे काय ?' हा प्रश्न मुंबईस एका श्रोत्याने विचारला असता त्यांनी जें सांगितलें, तें ऐकून प्रस्तुत लेखकालाहि प्रथम असेंच आश्चर्य वाटलें होतें. ते म्हणाले, "सौंदर्याची व्याख्या करायची नसते, तें अनुभवायचें असतें. आणि त्या अनुभूतीकरतां आत्यंतिक sensitivity (संस्कारक्षमता, मृदुता) आणि आत्यंतिक austerity (कठोरता, विरक्ति) यांची गरज असते. "

या ठिकाणीं व्रत म्हणून अंगिकारलेल्या विरक्तीची आणि भक्तीची कल्पना आपण सोडली पाहिजे. वैराग्याची शपथ घेतलेल्या एखाद्या परिव्राजकाप्रमाणें कलावंताचें वैराग्य त्याला कायमचें चिकटून नसतें. त्याचें वैराग्य क्षणिक असतें; त्याचा रहस्यस्पर्श आणि त्याची भक्ति हीहि क्षणिकच असते. पण क्षणिकता हा जसा त्याच्या साधनांचा मोठा दोष होय, तसाच सहजता हा त्याचा मोठा गुण होय. त्याची विरक्ति किंवा

भक्ति त्यानें शिस्त अथवा व्रत म्हणून पत्करलेली नसते; त्याचें रहस्यज्ञान धर्मग्रंथांतून घेतलेलें नसतें, की गुरुमुखांतून पत्करलेलें नसतें.

दुसऱ्या भाषेंत सांगायचें, तर अनुरक्ति आणि 'वृत्तिप्रामाण्य' (sincerity) हीच कलावंताच्या आसक्तिमय जीवनांतील पुण्याई होय. या पुण्याईच्या जोरावर तो काय मिळवतो व कुठपर्यंत पोहोंचतो, हा प्रश्न जितका जटिल तितकाच मनोवेधक आहे. अर्थातच येथें आपणांला कवि अथवा साहित्यिक अन्तिम सत्याच्या म्हणजेच आध्यात्मिक सत्याच्या नजीक कितपत व कसा पोहोंचतो हेंच पाहायचें आहे. कवीच्या साधन-मार्गांतील ज्ञान, भक्ति आणि वैराग्य कोणतें याचा थोडा उल्लेख यापूर्वी केलाच आहे. ज्यांना त्या उल्लेखांत साहित्यिकांच्या पदरीं त्यांच्या लायकीपेक्षां अधिक पुण्याई बांधल्यासारखी वाटत असेल, त्यांच्याकरतां साहित्यिकांच्या तपश्चर्येचें थोडें कमी आध्यात्मिक व अधिक मानसशास्त्रीय वर्णन करतां येण्यासारखें आहे. एखाद्या वस्तूचें किंवा घटनेचें निहेंतुकपणें — कुठलाहि व्यावहारिक हेतु मनांत न धरतां — चिन्तन करणें, हा जर एक प्रकारचा योग असेल, यांत जर एक प्रकारची साधना असेल तर ती साधना चित्रकार, साहित्यिक वगैरे कलावंतांकडून नित्य घडत असते. शोपेनहौर यानें जी कलास्वरूप-मीमांसा केली आहे, तिजमध्ये कलाप्रक्रियेतील या भागाला आध्यात्मिक महत्त्व दिलें आहे. वासना आणि 'अहम्' — भाव या दोहोंपासून मुक्त, आणि तरी आपल्या उच्चतर शक्तींना व्यापणारी अशी जी जी क्रिया मानव करतो, तिला तिला आध्यात्मिक महत्त्व असतें. अशा क्रियांत निहेंतुक प्रेम आणि कलानिर्मिति यांचें स्थान फार मोठें आहे, हें कबूल करावें लागेल. (निहेंतुक प्रेमाला शोपेनहौरनें या वर्गांत स्थान दिलेलें नाहीं.) शोपेनहौरची ही उपपत्ति मान्य केल्यावरहि कला ही फार तर एक आध्यात्मिक साधना ठरेल; पण प्रत्यक्ष सत्यदर्शनाची सिद्धि ती कितपत संपादूं शकते, हा प्रश्न त्यानंतरहि उरेलच.

कलाप्रक्रियेपुरतें संपूर्ण आत्मविसर्जन करून कलावंत सृष्टीच्या अथवा reality च्या रहस्याला हात घालतो; पण हें महत्कार्य तो एकट्याच्या जोरावर करूं पाहतो हें त्याचें त्याहूनहि मोठें साहस होय. गुरुकृपेशिवाय अथवा धर्मप्रणीत साधनमार्गाशिवाय सत्यदर्शन होणें नाहीं,

असें अध्यात्ममार्गी लोक सांगतात व तें सत्यहि आहे. अशा स्थितींत सौंदर्यपूजक साहित्यिकाला विनायास संपूर्ण सत्यदर्शन होणें अर्थातच असंभवनीय आहे. 'सत्,'-'चित्,'-'आनंद'-स्वरूपी अन्तिम सत्याच्या एखाद्या किरणानें आकर्षिल्या गेलेल्या दुर्बल, प्रामाणिक आणि एकाकी अशा जीवनभक्ताची ती एक धाडसी झेप असते ! या धाडसांत बहुधा त्याच्या हातीं अपूर्ण सत्य येतें; कित्येकदां त्याच्या पदरीं संपूर्ण निराशा येते !

साहित्यिक-साधकाच्या सत्यदर्शनाचे त्यांतल्या त्यांत ठळक नमुने पाहायचे असतील, तर ते शोकनाट्य आणि सौंदर्यवादी (romantic) कवींचीं काव्यें यांत आढळतील. शोकनाट्य हें केवळ बाहेरून पाहिल्यास नैराश्यानें आणि नास्तिक्यानें भरलेलें वाङ्मय आहे असें भासेल. अर्थातच 'अशा वाङ्मयाचा आध्यात्मिक सत्यदर्शनाशीं संबंध कुठून असणार ?' असा प्रश्न वरवर पाहणाऱ्यास विचारावासा वाटे. शोकनाट्यांतून जे जीवन-विषयक अर्थ काढण्यांत येतात ते बहुधा अध्यात्मानुभवाच्या बरेच अलीकडे थक्कणारे असतात. शोकनाट्यांत जीवनाचा आणि नियतीचा प्रश्न उद्भूत केलेला असतो हें सर्वच टीकाकारांना मान्य आहे. तथापि जीवनाचा अर्थ आणि नियतीचे नियम शोकनाट्यहि सांगूं शकत नाहीं, हें तितकेंच खरें आहे. सज्जनांना, बुद्धिमन्तांना आणि ज्ञात्यांनाहि अपयश आणि आपत्ति टळत नाहीं, हाच अखिल गंभीर काव्याचा निष्कर्ष निघतो. हें उदासवाणें सत्य सांगण्याकरितां का शोकनाट्यें लिहायचीं ? अर्थात् यांतून जीवनाचा प्रश्न सुटण्याएवजीं, 'शोकनाट्यें कां लिहितात आणि कां पाहतात ?' हा नवाच वाङ्मयीन प्रश्न उपस्थित होतो ! व या प्रश्नांचीं उत्तरे अध्यात्मांत न शिरतांच देण्याचा यत्न बहुतेक वाङ्मय-टीकाकारांनीं करावा हें साहजिकच आहे. आधुनिक वृत्तीच्या टीकाकारांना तर अशा प्रश्नांच्या उत्तराकरितां अध्यात्मांत शिरणें म्हणजे एकप्रकारचा कमीपणा वाटतो !

अॅरिस्टॉटलची सुप्रसिद्ध उपपत्ति, शोकनाट्याचें फळ भावविरेचन (catharsis) हें होय, असें सांगतें. पण या मानसिक विरेचनाला अंतिम सत्यदर्शनाच्या दृष्टीनें फारच मर्यादित महत्त्व दिलें पाहिजे. अर्वाचीन मनोविश्लेषणाच्या युगांत मनोगंड, मनोविकृति, 'रिप्रेशन्स' वगैरे

टाळण्यांतील हेतु जितका अधिभौतिक असतो, तितकाच या शोकनाट्यात्मक विरेचनाचाहि असणार हें उघड आहे. शेक्सपियरच्या शोकनाट्यांतूनहि पुष्कळदां असाच मानसशास्त्रीय आणि उपयुक्ततावादी निष्कर्ष काढण्यांत येतो. सद्गुणी, कर्तबगार व कमनीय अशा पुरुषांच्या अंगच्या एखाद्या दोषामुळें त्यांच्या जीवनाचें पर्यवसान भीषण व्हावें, ही गोष्ट विचित्र आणि विषादकारक वाटते. वस्तुता जीवनाच्या या विचित्रतेमुळेंच मनुष्य-स्वभावाच्या पलीकडे जीवनाचीं मुळें शोधण्याची प्रवृत्ति व्हायला हवी. तथापि 'Character is destiny' यासारख्या सूत्रावरच पुष्कळदां हा शोध थांबतो. वास्तविक 'चारित्र्य म्हणजे भवितव्य' या सूत्राचा देखील अर्थ इतका संकुचित घेण्याचें कारण नाहीं. प्रत्यक्ष कलीलादेखील राजा नलाच्या स्वभावांतील एखाद्या छिद्रांतूनच प्रवेश करावा लागतो, यावरून मानवी भवितव्य आणि मानवी स्वभाव यांचा कांहीं वेगळाच संबंध निष्पन्न होतो. भवितव्य हें तर बलवत्तर असलेलें दिसतेंच, पण तें मानवी जीवितांत उघड हस्तक्षेप करण्याऐवजीं मानवाच्या हस्तेंच मानवाचा नाश करतांना दिसतें ! अशा दृष्टीनें पाहिलें तर शेक्सपियरच्या शोकनाट्यांतील नियति, ग्रीक नाट्यांतील नियतीहूनहि गूढ आणि कुटिल वाटायला हवी.

एखादा स्वभावदोष, एखादी दुष्ट सामाजिक रूढि सुधारली की दुःखमूल नाहीसें होईल ही आधुनिक कल्पना शोकनाट्याच्या आस्वादाला घातक आहे. आणि म्हणूनच आजच्या सुधारणावादी, प्रयत्नवादी, 'पुरुषकारवादी' काळांपेक्षां जुना दैववादी काळ, शोकनाट्याच्या आस्वादाला अधिक अनुकूल होता. आजची प्रवृत्ति दुःखनिवारण फाजील सुलभ करून दाखविण्याकडे तरी असते, नाहीतर दुःख निमूटपणें सहन करण्याकडे तरी झुकते. देवापुढें आणि दैवापुढें टाहो फोडण्याची ग्रीक-वृत्ति आजच्या यंत्रयुगांत मृतप्राय झाली आहे. 'कांहीं प्रश्नांना उत्तरें नाहीत' ही गोष्ट निमूटपणें पत्करण्यांतच आधुनिकता आहे, असें आपण समजतो, तर कांहींना सवंग उत्तरें देऊन मोकळे होतो. प्राचीन शोक नाट्यलेखकांनाहि या प्रश्नांचीं उत्तरें मिळतच नसत. पण दोघांच्या अखेरच्या वृत्तींत फरक आहे. निरुत्तरावस्था निमूटपणें पत्करणें हा नव्या मानवाचा धर्म बनत आहे. तर या निरुत्तरावस्थेमुळें भयचकित होणें, startle होणें हा जुन्या

मानवाचा मनोधर्म होता. जीवनांतील कांहीं गोष्टी आपण केवळ सुस्तपणानें 'जीवनक्रम', 'निसर्गक्रम' म्हणून पत्करतो व या 'पत्करण्याला'च 'वास्तववाद' हें गोंडस नांव देतो ! पण हें निव्वळ आध्यात्मिक आलस्य आहे. या निर्जीव आधुनिक 'पत्करण्यापेक्षां' 'acquiescence' पेक्षां आपण जर प्राचीनांप्रमाणें भयभीत होऊं, स्तिमित होऊं, startle होऊं तर सत्याच्या अधिक नजीक जाऊं; कारण मग आपणाला आपल्या, अल्पसंतुष्ट वास्तववादाचा आणि हतबल 'पत्करण्याचा' परित्याग करावा लागेल. मानवाच्या दुबळ्या आणि सर्वंग जीवितोपपत्तींना लथ मारणें, मानवाला या भिकार आश्रय-स्थानांतून हुसकावून बाहेर काढणें हा भीषण नाट्याचा अथवा ट्रॅजेडीचा प्रमुख आध्यात्मिक उपयोग होय.

“We are hardly.....in the neighbourhood of tragedy, till we are forced to reflect and yet find our reflection fail us.”

अशा रीतीनें शोकनाट्य आपल्या जीवनकल्पनांना 'weltanschauung' ला धक्का देतें, केवळ व्यक्ताचें चिंतन केल्यानें काम भागेल ही वास्तववाद्यांची खुळी, आत्मसंतुष्ट कल्पना उधळून देऊन, 'अव्यक्ता'च्या चिंतनाला प्रवृत्त करतें. हेंच शोकनाट्यानें अथवा ट्रॅजेडीनें साहित्याच्या माध्यमानें साधलेलें आध्यात्मिक कार्य होय. द्वैत, अद्वैत, 'personal god' यासारखा एखादा तार्किक सिद्धांत पदरांत बांधणें हें संप्रदायदृष्ट्या महत्त्वाचें असेल; पण अध्यात्मदृष्ट्या त्याला महत्त्व फार वेताचें आहे. अध्यात्मदृष्ट्या पहिली पायरी म्हणजे दृश्य जीवनालाच अंतिम मानण्याची दुष्ट खोड मोडून काढणें; जडवादी भावडेपणाला, materialistic superstition लाच एक जोराची लथ घालणें !

पण शोकनाट्याची दृष्टि - tragic sense - म्हणजे साधासीधा दैववाद नव्हे - कीं आत्मकेंद्रित निराशावादहि नव्हे. शोकनाट्याचा दृष्टिकोण म्हणजे दैवगतीच्या विचित्रतेचा, विपरीततेचा गंभीर अंदाज होय. कीट्स एके ठिकाणीं लिहितो, “एकीकडे आपण हंसत असतो, त्याचवेळीं दुसरीकडे एखाद्या दुर्घटनेचीं बीजे मानवी घटनांच्या विस्तीर्ण भूमींत पेरलीं जात असतात; आपण हंसत असतो तेवढ्यांतच त्यांना कोंभ फुटतात; तेवढ्यांतच

ती वाढतात; आणि अचानक त्यांना जे फळ लटकू लागते, ते आपल्याला चाखावे लागते.”

“शंकाहि नाही कालि ज्या । दुर्गति जवे ये तदा ।” असे ‘एकच प्याल्या’तील सिंधू म्हणते. या अनपेक्षित, अनाकलनीय दैवगतीची जाणीव देऊन अतर्क्य नियतीसंबंधी गंभीरपणे विचार करायला लावणे हे टूजेडीचे कार्य आहे. नीतिपाठ हेहि नव्हे — समाजसुधारणा हेहि नव्हे, की सिद्धान्त-प्रतिपादन हेहि नव्हे.

बुद्धिप्रेरित, अहंकारप्रेरित विचारमालिका कुठित करणे ही ‘ज्ञेन बुद्धिज्ञम्’ मधील आणि जे. कृष्णमूर्तीच्या मार्गीतील पहिली पायरी आहे, हे जाणत्या वाचकांना माहीतच आहे. भीषण-गंभीर नाट्य हेच कार्य करते.

मानवी दुःखाचे चिन्तन करणाऱ्या शोकनाट्यलेखकाप्रमाणेच सृष्टीतील सौंदर्याचे चिन्तन करणारा सौंदर्यपूजक (romantic) कवीहि आध्यात्मिक सत्याकडेच झेप घेत असतो. वास्तविक या दोघांचे मार्ग इतके भिन्न आहेत की दोघेहि एकाच सत्याकडे चालले आहेत हे म्हणणे वेडेपणाचेच वाटावे ! शोकनाट्यकार हा निदान धीटपणे, निष्ठुरपणे जीवनातील कटु सत्याकडे पाहण्याची तपस्या तरी करित आहे; पण —

“A thing of beauty is joy for ever” असे म्हणणारा क्वा —

“My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky”

असे म्हणून नाचणारा, क्वा —

“ज्योतिर्मय ही सखिची कान्ति । वाटे की कवळावी स्वान्ती । झुकांडीच दे येइ न हाती ।”

असे म्हणून हात चोळणारा कवि, आध्यात्मिक सत्याकडे जात आहे, हे कसे काय ?

या सौंदर्यपूजक संप्रदायाच्या कवीसंबंधी तर सर्वांत अधिक गौरसमज आहे. त्यांच्याच संप्रदायाच्या एका अध्वर्यूने — गटेने — तर हा संप्रदाय म्हणजे एक मनोविकृति आहे, असे उद्गार काढल्याने, त्या

मानवाचा मनोधर्म होता. जीवनांतील कांहीं गोष्टी आपण केवळ सुस्तपणाने 'जीवनक्रम', 'निसर्गक्रम' म्हणून पत्करतो व या 'पत्करण्याला'च 'वास्तववाद' हें गोंडस नांव देतो ! पण हें निव्वळ आध्यात्मिक आलस्य आहे. या निर्जीव आधुनिक 'पत्करण्यापेक्षां' 'acquiescence' पेक्षां आपण जर प्राचीनांप्रमाणें भयभीत होऊं, स्तिमित होऊं, startle होऊं तर सत्याच्या अधिक नजीक जाऊं; कारण मग आपणाला आपल्या, अल्पसंतुष्ट वास्तववादाचा आणि हतबल 'पत्करण्याचा' परित्याग करावा लागेल. मानवाच्या दुबळ्या आणि सवंग जीवितोपपत्तींना लाथ मारणें, मानवाला या भिकार आश्रय-स्थानांतून हुसकावून बाहेर काढणें हा भीषण नाट्याचा अथवा ट्रॅजेडीचा प्रमुख आध्यात्मिक उपयोग होय.

“ We are hardly.....in the neighbourhood of tragedy, till we are forced to reflect and yet find our reflection fail us. ”

अशा रीतीने शोकनाट्य आपल्या जीवनकल्पनांना 'weltanschauung' ला धक्का देतें, केवळ व्यक्ताचें चिंतन केल्यानें काम भागेल ही वास्तववाद्यांची खुळी, आत्मसंतुष्ट कल्पना उधळून देऊन, 'अव्यक्ता'च्या चिंतनाला प्रवृत्त करतें. हेंच शोकनाट्यानें अथवा ट्रॅजेडीनें साहित्याच्या माध्यमानें साधलेलें आध्यात्मिक कार्य होय. द्वैत, अद्वैत, 'personal god' यासारखा एखादा तार्किक सिद्धांत पदरांत बांधणें हें संप्रदायदृष्ट्या महत्त्वाचें असेल; पण अध्यात्मदृष्ट्या त्याला महत्त्व फार बेताचें आहे. अध्यात्मदृष्ट्या पहिली पायरी म्हणजे दृश्य जीवनालाच अंतिम मानण्याची दुष्ट खोड मोडून काढणें; जडवादी भावडेपणाला, materialistic superstition लाच एक जोराची लाथ घालणें !

पण शोकनाट्याची दृष्टि - tragic sense - म्हणजे साधासीधा दैववाद नव्हे - कीं आत्मकेंद्रित निराशावादहि नव्हे. शोकनाट्याचा दृष्टिकोण म्हणजे दैवगतीच्या विचित्रतेचा, विपरीततेचा गंभीर अंदाज होय. कीट्स एके ठिकाणीं लिहितो, “ एकीकडे आपण हंसत असतो, त्याचवेळीं दुसरीकडे एखाद्या दुर्घटनेचीं बीजे मानवी घटनांच्या विस्तीर्ण भूमींत पेरलीं जात असतात ; आपण हंसत असतो तेवढ्यांतच त्यांना कोभ फुटतात; तेवढ्यांतच

तीं वाढतात; आणि अचानक त्यांना जें फळ लटकूं लागतें, तें आपल्याला चाखावें लागतें.”

“शंकाहि नाही कालिं ज्या । दुर्गति जवें ये तदा ।” असें ‘एकच प्याल्यां’तील सिंधू म्हणते. या अनपेक्षित, अनाकलनीय दैवगतीची जाणीव देऊन अतर्क्य नियतीसंबंधी गंभीरपणें विचार करायला लावणें हें टूजेडीचें कार्य आहे. नीतिपाठ हेंहि नव्हे — समाजसुधारणा हेंहि नव्हे, कीं सिद्धान्त-प्रतिपादन हेंहि नव्हे.

बुद्धिप्रेरित, अहंकारप्रेरित विचारमालिका कुंठित करणें ही ‘ज्ञेन बुद्धिज्ञम्’ मधील आणि जे. कृष्णमूर्तीच्या मार्गीतील पहिली पायरी आहे, हें जाणत्या वाचकांना माहीतच आहे. भीषण-गंभीर नाट्य हेंच कार्य करतें.

मानवी दुःखाचें चिन्तन करणाऱ्या शोकनाट्यलेखकाप्रमाणेंच सृष्टीतील सौंदर्याचें चिन्तन करणारा सौंदर्यपूजक (romantic) कवीहि आध्यात्मिक सत्याकडेच झेप घेत असतो. वास्तविक या दोघांचे मार्ग इतके भिन्न आहेत कीं दोघेहि एकाच सत्याकडे चालले आहेत हें म्हणणें वेडेपणाचेंच वाटावें ! शोकनाट्यकार हा निदान धीटपणें, निष्ठुरपणें जीवनांतील कटु सत्याकडे पाहण्याची तपस्या तरी करीत आहे; पण —

“A thing of beauty is joy for ever” असें म्हणणारा किंवा —

“My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky”

असें म्हणून नाचणारा, किंवा —

“ज्योतिर्मय ही सखिची कान्ति । वाटे कीं कवळावी स्वान्ती । झुकांडीच दे येइ न हार्ती ।”

असें म्हणून हात चोळणारा कवि, आध्यात्मिक सत्याकडे जात आहे, हें कसें काय ?

या सौंदर्यपूजक संप्रदायाच्या कवींसंबंधी तर सर्वांत अधिक गौरसमज आहे. त्यांच्याच संप्रदायाच्या एका अध्वर्यूनें—गटेनें—तर हा संप्रदाय म्हणजे एक मनोविकृति आहे, असे उद्गार काढल्यानें, त्या

संप्रदायासंबंधीं सवंग आक्षेप घेणें अधिकच सोपें झालें आहे. पण एखाद्या कष्टमय मार्गांत रतलेल्या वाटसरूनें एखाद्या क्षणीं काढलेले उद्गार, त्या मार्गांत असलेल्यांनीं वाच्यार्थानें घेण्यांत त्यांचेंच नुकसान आहे. जेव्हां एखादी प्रेमळ माता मुलांच्या खस्ता खातां खातां, “नको हें आई होणें !” असें म्हणते, तेव्हां एखाद्या वांझ स्त्रीनें “मुलें होणें ही एक विकृति होय !” हें सिद्ध करण्याकरतां त्या उद्गारांचा उपयोग करणें बरोबर होणार नाहीं. ब्राह्मणतः पार्थिव सौंदर्याच्या मार्गें लागलेसे दिसणारे हे सौंदर्यपूजक कवि, आंतून कोणत्या पिपासेनें पीडित असतात, त्याचा विचार करणें जरूर आहे, आणि वर कविश्रेष्ठ तांबे यांच्या ज्या ओळी उद्धृत केल्या आहेत त्यांत त्या सौंदर्यपूजकांची अन्तःस्थ पिपासा सूचित झालेली आहे. जेव्हां एखादा रोमँटिक कवि एखाद्या नदीकिनाऱ्याच्या दृश्यांत विरघळतो-एखाद्या अनोळखी स्त्रीच्या मुखचंद्राला पाहून भान विसरतो,- तेव्हांची त्याची सौंदर्यभक्ति म्हणजे केवळ वैषयिकता समजणें तर चूकच होईल; पण तो केवळ सौंदर्याच्या दर्शनानें झालेला आनंद असतो, असें समजणेंहि चूक होईल. सौंदर्यासंबंधींचें अनिवार आकर्षण आणि त्याबरोबरच तें सौंदर्य खरेंखुरें प्राप्त होत नाहीं, हातीं येत नाहीं, possess करतां येत नाहीं, याबद्दलची चुटपुट, हें सौंदर्यवादी कवींच्या काव्याचें रहस्य असतें. या निसटत्या सौंदर्यालिंगनांतून,-सान्निध्यांतहि अनुभवाला येणाऱ्या या ‘झुकांडी’तून,-सौंदर्यवादी कवींच्या अध्यात्म-दर्शनाची वाट फुटत असते ! सौंदर्याचें आकर्षणच नसणें, म्हणजे आध्यात्मिक अंधत्व होय; पार्थिव सौंदर्यानेंच तृप्ति होणें, तें पुरेंसें मिळालें, पुरेंसें कळलें, पुरतें चितारतां आलें, असें वाटणें म्हणजे अर्धवट डोळसपणा होय. पण ज्याला ‘पार्थिव सौंदर्य हें आपल्याला खुणवीत आहे, झुलवीत आहे पण पुरतें सांपडत नाहीं !’ ही चुटपुट लागली, त्याला पार्थिवाच्या गाभ्याची गोडी लागली ! आणि पार्थिवाच्या टरफलानें तृप्ति न होणें हीच अध्यात्माच्या भुकेची पहिली पायरी होय ! ही अतृप्ति, हें असमाधान, ही Romantic melancholy, सौंदर्यवादी कवींच्या काव्यांत सर्वत्र दिसते. या असमाधानांतच त्यांचें आध्यात्मिक श्रेष्ठत्व आहे. पण अल्पतृप्त श्वानसूकरांना, ‘satisfied pigs’ ना, त्या असमाधानाचें रहस्य कळत नाहीं; सौंदर्यवादी वाङ्मयांत त्यांना मनोविकृति दिसते !

सारांश, वाङ्मयांतील खोल, गंभीर आणि उत्कट प्रकारांत—म्हणजेच शोकनाट्यांत आणि सौंदर्यपूजक भावगीतांत, आध्यात्मिक ओढ आणि आध्यात्मिक प्रकाशाची पहांट दिसून येते, आणि हेच खरें आध्यात्मिक वाङ्मय होय. याच मार्गांनीं त्रुटित लाभणाऱ्या गूढानुभवाचीं चित्रें काढणाऱ्या कवीचें वाङ्मयहि आध्यात्मिक वाङ्मयच होय. पण गूढानुभव-वर्णनाचें वाङ्मयच काय तें आध्यात्मिक, — निदान तें अधिक आध्यात्मिक, असें मात्र मी म्हणणार नाहीं. कारण या मार्गांत पिपासा ही चिरशक्ति आहे, अधूनमधून ओंजळींत पडणारा पाण्याचा घोट केवळ क्षणिक आहे.

सौंदर्यानुभवाच्या अगर दुःखानुभवाच्या मार्गांनीं अन्तिम सत्याच्या उंबरठ्यांत जाऊन थडकणाऱ्या या साहित्यिक साधकांना मी वाजवीपेक्षां अधिक श्रेय देत आहे अशी कुणी कल्पना करून घेऊ नये. इतर मार्गांप्रमाणें या मार्गांतहि खांचखळगे असणार; खरे खोटे यांत्रिकहि असणार. पण हा एक स्वतंत्र आध्यात्मिक मार्ग आहे. अन्यमार्गीयांनीं आपल्या बैठकीवरून या यांत्रिकांची परीक्षा करणें, — नव्हे त्यांना तिथूनच उपदेश करणें, म्हणजे दुसऱ्यावर अन्याय आणि स्वतःची वंचना करणें होय

दुर्दैवानें हा अन्याय आणि ही वंचना वाङ्मय-प्रांतांतील काहीं संप्रदायांकडूनच अधिक व्हावी हा एक दुर्विलासच नव्हे काय ?

केशवसुत आणि तांबे

‘केशवसुत आणि तांबे यांच्या संप्रदायांत विरोध आहे कीं काय?’ हा प्रश्न खरोखर मोठा ‘सूचक’ आहे. आपलीं आजचीं काव्यविषयक मते, त्या प्रश्नांत व त्यांच्या उत्तरांत सूचित होणार आहेत.

पण या प्रश्नाचें उत्तर देण्यापूर्वी किंबहुना तो प्रश्न विचारण्यापूर्वी, आपण केशवसुत हे कोणत्या संप्रदायाचे कवि होते, अथवा त्यांनीं कोणता नवीन संप्रदाय प्रवर्तित केला या प्रश्नाचें उत्तर स्वतःशींच निश्चित केले पाहिजे. जिला आपण अर्वाचीन कविता असें संबोधूं लागलों, तिचे जनक केशवसुत होत याबद्दल आतां फारसा वाद राहिलेला नाहीं. तथापि या कवितेचें – म्हणजे केशवसुत संप्रदायाचें – विशेष लक्षण कोणतें, याबद्दलच्या आजच्या कल्पना विसंगत आणि विपर्यस्त आहेत असें मला वाटतें, व मी वेगवेगळ्या प्रसंगीं माझें हें मत व्यक्त केलेलेहि आहे. केशवसुत हे क्रान्तिकारक कवि होऊन गेले, असें म्हणण्यांत येते, तेव्हां त्या मतांत बऱ्याच कल्पना अन्तर्भूत झालेल्या असतात.

(१) केशवसुतांनीं काव्याच्या क्षेत्रांत क्रान्ति केली. (२) केशवसुत सामाजिक क्रान्तीचे पुरस्कर्ते होते. (३) आणि केशवसुत जीवन, काव्य, आणि समाजरचना या तिन्ही बाबतींत क्रान्तिकारक होते, अशा तीनहि मतांचा अन्तर्भाव त्यांत प्रसंगानुसार होत असतो.

तथापि केशवसुत संप्रदायाचें वेगळेंपण सांगतांना – विशेषतः तांब्यांच्या संप्रदायाहून त्यांचा संप्रदाय भिन्न होता असें प्रतिपादतांना – विवेचकांच्या मनांत केशवसुतांचें सामाजिक क्रान्तिकारकत्वच प्राधान्येंकरून अभिप्रेत असतें असें आढळतें. त्यांचें काव्यांतील क्रान्तिकारकत्व मान्य करणारेहि कित्येकदां, ‘त्यांनीं लौकिक विषयांवर काव्य करण्यास सुरुवात केली’ आणि ‘वृत्तयमकादिकांत प्रयोग केले’ या गोष्टींनाच फाजील महत्त्व

देतात. 'जे आगरकरांनीं गद्यांत केलें, तेंच केशवसुतांनीं पद्यांत केलें' हा विद्यालयीन विवेचनांतील सुटसुटीत 'फॉर्म्युला' अगर 'फैसला', हा या वैचारिक गोंधळाचा, शेवटचा पण अर्थपूर्ण टप्पा होय ! आणि हा टप्पा मान्य करायचा म्हटल्यास, केशवसुत आणि तांबे यांच्या संप्रदायांत मोठाच विरोध मानावा लागेल.

परंतु वरील सुटसुटीत 'फैसल्यांत' सूचित झालेल्या लक्षणांनं केशवसुतांच्या काव्याच्या समग्र वैशिष्ट्यांची कल्पना येत नाही; नव्हे, त्यांच्या काव्यासंबंधी विपरीत कल्पना येण्यासच त्याची मदत होते. सामाजिक आणि काव्यक्षेत्रीय संकेतांविरुद्ध बंड, हें केशवसुतांच्या संप्रदायाचें एक 'एक' लक्षण होतें, पण 'एकमेव' लक्षण नव्हतें; किंबहुना तें त्यांच्या संप्रदायाचें प्रमुख लक्षणहि नव्हतें. 'समकालीन सामाजिक संघर्षाचे पडसाद' हें केशवसुतांच्या काव्याचें वैशिष्ट्य म्हणून सांगण्यांत येतें; तर 'सामाजिक संघर्षासंबंधी उदासीनता' आणि 'प्रीति आणि सौंदर्य यामध्ये तल्लीनता' हें तांब्यांच्या काव्याचें वैशिष्ट्य म्हणून सांगण्यांत येतें; व अशाप्रकारें, एक 'क्रांतिवादी' व दुसरा 'सौंदर्यवादी' असें वर्गीकरण करण्यांत येतें;.....एक 'वास्तववादी' व दुसरा 'स्वप्नाळू' असें समजण्यांत येतें. पण केशवसुत हे सामाजिक क्रांतीचे आणि वास्तववादाचे भोक्ते होते; एवढें म्हटल्यानं त्यांच्या काव्याचें आणि व्यक्तिमत्त्वाचें समग्र लक्षण होत नाही. त्यांच्या कवितांतील निसर्गपूजन, बाल्यपूजन, स्फूर्तिपूजन, सौंदर्यपूजन, आणि विशेषतः स्वप्नपूजन, वरील वर्णनांत वसत नाही—

—प्रत्येक मेघ वरती फिरतां नभांत,
एकेक शब्द लिहितों मम पुस्तकांत—

या सारख्या पंक्तींत, किंवा—

—ज्याचा ध्वनी न उमटे खगकूजितांत
नाहीं निगूढ इतिहास असा जगांत !—

या ओळींत, व्यक्त झालेली वृत्ति 'क्रांतिवादी' अगर 'वास्तववादी' या आजकाल महत्त्व पावलेल्या विशेषणांत अंतर्भूत होत नाही. तसेंच—

—अम्हां भ्रमिष्ट बालकांस काव्यदेवतेचिया
‘ जीव ’ निर्जिवांतलाहि नेमिले पहावया !’

यांसारख्या ओळींत व्यक्त झालेली वृत्तीहि वरील लक्षणांत अंतर्भूत होत नाही. त्याचप्रमाणे—

—नाडी माझी तव करीं वाहताहे,
हृदय माझें तव उरीं हालताहे !—

या ओळींतील प्रेमाचें अद्वैत, — किंवा माडखोलकरांसारख्या राजकीय क्रांतीच्या भक्ताच्या शब्दांत — यांतील ‘ स्त्रैणपणा ’ हा वरील क्रांति-कारकतेत अंतर्भूत होत नाही. तसेंच—

“ किती धसरलों किती चुकुनि शब्द ते बोललों !
करुनि भलतें किती पतित हंत ! हे जाहलों !
स्वयें ब्रह्मकुनी उगा स्वजन मानसें टोचिलीं !
वृथा स्वजन लोचनीं अहह ! आंसवें आणिलीं !—
— म्हणूनि अनिवार हें नयनवारि जें वाहतें,
असे अहह ! शक्त का कवणहि टिपायास तें ? ”—

असें म्हणून ‘ हळव्या ’ कौपरप्रमाणें, अगर ‘ पश्चात्तापदग्ध ’ रॉबर्ट बर्नस प्रमाणें, वाचकांच्या गर्ळी पडून रडणारे केशवसुत आजच्या क्रांतिपूजकांच्या आणि वास्तवपूजकांच्या चौकटींत बसत नसून, त्यांच्याफडून “ स्त्रैण ” म्हणून हिणवले जाण्यालाच अधिक पात्र आहेत ! केशवसुतांच्या थोड्या फार मागासलेल्या पिढींतहि त्यांना स्त्रैण म्हणून हिणवणारे शूर महाराष्ट्रांत होते, हें त्यांच्या, ‘ कवितेचें प्रयोजन ’ या प्रसिद्ध कवितेवरूनच स्पष्ट आहे—

‘ — त्याचा स्त्रैणपणा असा प्रकटला वाटेल कोणा परी ’

अशी शंका व्यक्त करून, ते कवींच्या बाण्यासंबंधीचें आपलें महान तत्त्व सांगतात —

‘ प्रौढत्वीं निज शैशवास जपणें बाणा कवीचा असे ’

हा बाल्याचा आदर्शहि क्रान्तिवादांत बसण्यासारखा नाही ! तसेंच —

तूं आणिक मी पूर्वीं होतो

खेळगडी रे ! स्मरुनि अहा तो ! —

काळ सुखाचा, आतां चित्ता खेद फार होतो !

या ओळींत आणि —

चिरतरुणा रे ! चिररुचिरा रे !

तुजसन्निध तो वास बरा रे !

तुजमजमध्ये परी केवढी आहे रंद दरा रे ! -

या ओळींत दिसून येणारं ' बाल्य-पूजन ' आणि ' निसर्ग-पूजन ' हे हि वरील लक्षणांत बसत नाही. अशा स्थितीत ' क्रांतिपूजना ' हून वेगळें आणि व्यापक, असें लक्षण केल्याखेरीज केशवसुतांच्या प्रमुख वृत्तींचा आणि विषयांचा खुलासा होणार नाही.

केशवसुत संप्रदायी काव्य म्हणजे इंग्रजी काव्यवाचनानें स्फुरलेलें काव्यहि नव्हे; कीं आगरकर-हरिभाऊ यांच्या समाजसुधारणेच्या कार्यक्रमाची पद्यात्मक आवृत्तीहि नव्हे. इंग्रजी काव्याच्या वाचनानें झालेली, परंतु आधुनिक कवितेंत स्थान न मिळालेली इंग्रजी शिक्षणानंतरची कविता उपलब्ध आहे. अँलेक्झँडर पोपचा आदर्श ठेवून केलेली कविता, किंवा गोल्डस्मिथचा आदर्श ठेवून केलेली कविता—फार काय मिल्टनचा आदर्श ठेवून लिहिलेली कवितादेखील ' इंग्रजीच्या संस्कारानें स्फुरलेली कविता होईल ' पण ' केशवसुती ' वळणाची कविता मात्र होणार नाही !

केशवसुत-संप्रदायी कविता म्हणजे केवळ समाजक्रांतिवादी कविताहि नव्हे, कीं केवळ इंग्रजी वळणाची कविताहि नव्हे. इंग्रजी काव्यांतील ज्या संप्रदायाला ' रोमँटिक स्कूल आफ पोएट्री ' म्हणतात, त्या संप्रदायांत केशवसुतांची कविता अंतर्भूत केल्याखेरीज केशवसुतांच्या कवितेचें संपूर्ण लक्षण होणार नाही. या संप्रदायाचें त्यांनीं अनुकरण केलें असें म्हणणें म्हणजे ' वदतो व्याघात ' होईल ! ' तळमळ ' आणि ' रचनास्वातंत्र्य ' (sincerity & freedom from convention) हा या संप्रदायाचा गाभा आहे. अनुकरणानें ' तळमळ ' येऊं शकेल असें म्हणणें म्हणजे सामाजिक फॅशन म्हणून, अगर सरकारी हुकुमावरून, प्रेम करतां येईल असें म्हणण्यासारखेंच आहे ! केशवसुत हाडानेंच ' रोमँटिक ' संप्रदायाचे - म्हणजे वर्डस्वर्थ, शेलि, कीट्स, बायरन् यांच्या संप्रदायाचे होते, हे मान्य केल्याखेरीज त्यांच्या काव्याची संगति लागत नाही. तुटपुंज्या इंग्रजी काव्यवाचनानें त्यांच्या अंतरंगांतील दाहक रोमँटिक द्रव्यांना केवळ स्फुल्लिंग पुरविण्याचें काम केलें.

रोमँटिक संप्रदायांत बाह्यतः विरोधी, पण मूलतः संबद्ध अशा अनन्त वृत्तींचा अंतर्भाव होतो हे इंग्रजी टीकाशास्त्राशीं परिचित असणाऱ्यांना सांगायला पाहिजे असे नाही. निसर्गासंबंधी, सौंदर्यासंबंधी, व बाल्यासंबंधी आकर्षण, सामाजिक व कलात्मक संकेतांसंबंधी तिटकारा, भावनांचें व काव्यान्तर्गत प्रामाणिकपणाचें (sincerity) पूजन, आत्मपूजन, प्रेमपूजन, स्त्रीपूजन यांसारखीं विविध वैशिष्ट्ये, या संप्रदायांत दिसून येतात. सामान्यतः हा संप्रदाय नव्या गोष्टींकडे लवकर आकर्षित होतो; पण स्कॉट आणि वायरन् यांच्याप्रमाणें जुना इतिहास आणि जीर्ण प्रासाद यांनींही यांची कल्पनाशक्ति कधीं कधीं चेतविलेली आढळते. याला कधीं कधीं 'रेनॅसन्स् ऑफ वंडर' असें म्हटलेलें आढळतें; तर कधीं स्वातंत्र्यप्रेम हे यांचें प्रमुख लक्षण केलें जातें; तर कधीं आत्मनिष्ठ आणि अंतर्मुख वृत्ति हे यांचें प्रमुख लक्षण मानलें जातें. याच्या आत्मनिष्ठेची आणि आत्मपूजनाची मजल कित्येकदां गूढानुभवापर्यंत जाऊन कविश्रेष्ठ इकबालप्रमाणें तो 'असूरारे खुदी' - (joys of the self) गाण्यांत दंग होऊन जातो. 'गोफणी' पासून 'झपूझा' पर्यंत; आणि 'तुतारी' पासून 'म्हातारी' पर्यंतच्या विविध वृत्तींना या संप्रदायांत जागा आहे; फक्त संकेतबद्ध आणि पांडित्यप्रदर्शक काव्याला यांत जागा नाही. यांत केशवसुत, टिळक व तांबे एकत्र बसू शकतील; परंतु वामन-मोरोपंताना मात्र जागा मिळणार नाही; एखादे वेळीं ज्ञानेश्वर आणि प्रभाकरहि, या भावनापूजक संप्रदायांत विनबोभाट एका पंक्तींत, अन्नग्रहण व पाणिग्रहण करतांना दिसतील !

पण स्वतःतांबेच केशवसुतांना तुच्छ लेखतांना-निदान रुक्ष लेखतांना-दिसतात त्याची वाट कशी लावायची ?

केशवसुतांच्या 'तुतारी' अगर 'झपूझा' यांसारख्या प्रसिद्ध कवितांना तांबे नीरस म्हणत हे प्रसिद्ध आहे; व त्यासंबंधी साश्चर्य चर्चा अद्यापहि होत आहे. व्यक्तिशः मला कै. माधव ज्यूलियन् आणि कवि गिरीश यांच्या घरीं तांब्यांनीं केलेली अविस्मरणीय काव्यचर्चा अद्याप आठवते. त्यांत त्यांनीं, केशवसुतांनीं रूढिविरोधांचें माजविलेलें स्तोम, व त्याला काव्यांत दिलेले अवास्तव स्थान, यासंबंधी दाखविलेली तुच्छता मला चांगली स्मरते. तांब्यांनीं काव्य, कला व जीवन यासंबंधी जितकी निःसंदिग्ध, सुगम आणि

विनतोड चर्चा केली आहे, तितकी मराठीत इतर कवींनीच काय, पण टीकाकारांनीहि केलेली नाही. तांब्यांचे हे श्रेष्ठत्व मान्य करूनहि मला असे वाटते की, बोधप्रचुर व तत्त्वचर्चात्मक-डायडेक्टिक-काव्यासंबंधी आपला तिटकारा जसाच्या तसा केशवसुतांवर आदळण्यांत तांब्यांकडून अन्याय होत होता. तांब्यांच्या इतक्या आदरणीय 'तत्त्वज्ञ' कवीशी वाद करणे, हे माझ्या संप्रदायांत बसत नसल्याने, पंधरावीस वर्षांपूर्वीच्या त्या बैठकींत त्यांच्या स्वतःकडून या गोष्टीचा खुलासा करून घेण्याची संधि मी साधली नाही.

काव्यांत नीतिबोधपर आणि तत्त्वचिंतनपर भाग असावा की नाही, हा मुख्य प्रश्न नाही. एखाद्या 'अमूर्त' तत्त्वासंबंधी का होईना तुमच्या भावना पुरत्या 'तापल्या' व 'द्रवल्या' आहेत की नाहीत हा मुख्य प्रश्न आहे. तसेच रूढींचा, बंधनांचा व ठरीव जीवनाचा निषेध करीत असतां, कवीच्या अंतर्मनांत-अस्फुट का होईना-एखादे संपूर्ण व संवादी सौंदर्याचे आदर्श चित्र चमकत आहे की नाही, हा प्रमुख प्रश्न आहे. तांब्यांची टीका रूक्ष, तार्किक आणि अश्रद्ध अशा आजकालच्या अतिवास्तववादी काव्याला कदाचित् योग्य ठरेल. परंतु तुतारी, गोफण, निशाणाची प्रशंसा यांसारख्या कवितांतील अमूर्त ध्येयासंबंधीचा केशवसुतांचा उन्मादक आवेश,—इतकेच नव्हे तर अमूर्ताला मूर्त करण्याची तांब्यांच्या अंगची शक्तीहि!—केशवसुतांत स्पष्ट दिसून येते. त्याचा खडबडीतपणाहि अशा आवेशांत एका सपाट्यांत लिहिलेल्या कवितांत, जलप्रपाताप्रमाणे मोहक भीषणता व रौद्र संगीत यांचा अनुभव घडवितो. अशा कवितांना तांबे नाक मुरडत असतील, तर तो साफ प्रमादाचाच प्रकार म्हटला पाहिजे. जीवनाच्या अगर सौंदर्याच्या विशिष्ट रूपांत तांब्यांसारखे मोठे आत्मे, कित्येकदा इतके समरस होतात की त्यांच्या अन्य रूपांसंबंधी ते प्रायः अंध बनतात. असे प्रकार वाङ्मयाच्या व तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासांत कमी होत नाहीत.

मला कधी कधी असे वाटते, की तांबे, केशवसुतांच्या 'गद्य प्रायते' वर चिडत आणि तिचे मूळ, 'बोधप्रधानतेत' असले पाहिजे असे मानून सुधारणावादी क्रान्तिवादी कवितांना नाक मुरडत! क्रान्तिदेवता देखील भारतीयांच्या विख्यात पूर्वजांनी कल्पिलेल्या काव्यमयरूपांत-रुद्राच्या रूपांत-वादन व नर्तन करीत काव्यांत अवतरली पाहिजे, असे तांब्यांना

वाटे! पण अस्सल शिवतांडवाचें नातें, तांब्यांच्या प्रमाणवद्द आणि गानानुकूल 'रुद्रा' र्शी जितकें आहे, त्याहून केशवसुतांच्या स्वैर आणि बेभान तुतारीशींच अधिक आहे, हें प्रत्यक्ष 'डमरुधारी' महारुद्रहि मान्य करील, असें मला वाटतें!

पण केशवसुतांची गद्यप्राय काव्यशैली, आवेशाची भट्टी मागें तेवत नसल्यास, कित्येकदां अगदींच 'वर्ड्सवर्थी' वळणाची - किंवाहुना 'माधव ज्यूलियनी' वळणाची होतें, हें खोटें नाहीं.

— आत्माराम सखेद होऊनि वदे तो आपणासी असे
काहीं सुंदर देखिलें खचित मीं, यामाजि शंका नसे।

यासारख्या गद्य 'अहवालवजा' 'माधव ज्यूलियनी' ओळी - किंवा -
— तूझी जमीन दुसरें मज पीक देतें —

यासारख्या रुक्ष (मॅटर ऑफ फॅक्ट) ओळी, केशवसुतांच्या कित्येक कवितांत आहेत. केशवसुतांच्या कोणत्याहि कवितेंतील कल्पना आणि दृष्टि कोण रम्य आहे! पण ती कल्पना कथन करीपर्यंत त्यांची मूळची तप्त मनःस्थिति थंड होऊन, केवळ प्रचाराचें अगत्य मात्र शिल्लक राही व परिणाम माधव ज्यूलियनी होई! 'झपूझा' ही कविता मला अत्यंत अर्थपूर्ण वाटत असूनहि तांब्यांची तक्रार काहीं दृष्टींनीं खरी आहे. (१) हर्ष खेदांच्या पलीकडेच श्रेष्ठ जाणीव आणि श्रेष्ठ आनंद आहे; (२) व्यावहारिक (युटिलिटेरियन, वर्ल्डली) शहाणपणा सोडल्यावरच खरा शहाणपणा हातीं येतो, आणि वेडेपणहि पदरीं येतो! (३) ज्ञात अनुभवापलीकडील अनुभवाची कितीतरी ' न नांगरलेली भूमि ' पडलेली आहे; (४) सामान्य ज्ञाताच्या, लौकिक व्यवहाराच्या पलीकडे दिव्य अनुभवाचें केवढें तरी मोठें क्षेत्र आहे, वगैरे अत्यंत सत्य आणि चिंतनीय अर्शा तत्त्वांत आहेत. पण अलौकिकाची जोरकस ' तरफदारी ' म्हणजे गूढ काव्य नव्हे. तो एक वक्तृत्वपूर्ण ' निबंध ' होईल. अलौकिकाच्या क्षणिक दर्शनाचें सुंदर आणि बेभान ' चित्र ', म्हणजे गूढ काव्य होय. या दृष्टीनें पाहतां तांबे गूढानुभवाच्या प्रकाशांत लिहीत. तर केशवसुत त्या प्रकाशाच्या अंदाजानें वा स्मरणानें लिहीत. एकाच्या कवितेंत अपूर्व

आनंदाचे प्रत्यक्ष ध्वनि आहेत; तर दुसऱ्यांत त्या आनंदाची तरफदारी आहे, व म्हणूनच

‘स्वरसंगम त्या क्रीडांचा—

ओळखणें हा ज्ञानाचा हेतु’

यांसारखीं गद्य वाक्यें या कवितेंत आढळतात! ही कविता दुर्बोध मुळांच नाही. (तो बोभाटा अज्ञ लोकांनीं केला आहे.) ती गडकऱ्यांच्या ‘फुटकऱ्या तपेली’ प्रमाणें ‘नकली’ तर खासच नाही. पण ती ‘गूढ अनुभवांत’ लिहिलेली नसून, गूढ अनुभवाच्या प्रामाणिक पण तार्किक अंदाजानें लिहिलेली आहे. “अध्यात्मानुभवाची ‘धडपड’ म्हणजे ‘गूढ काव्य’” अशी, आधुनिक बुद्धिवादी आणि प्रयत्नवादी युगाला शोभेशी व्याख्या करणाऱ्यांना ही कविता समाधान देईल; पण तांबे, रवींद्रनाथ, इकबाल यांना, ती अविवाहित माणसानें विवाहावर लिहिलेल्या प्रबंधासारखी वाटल्यास नवल नाही!

क्रान्तिवाद आणि सौंदर्यवाद यांत विरोध आहे, असें समजणें अज्ञानाचें आहे. कोणतें तरी संवादी सौंदर्य अन्तर्मनांत स्फुरल्याखेरीज, विसंवादी वास्तवतेवर ‘गोफण’ हाणा म्हणून ‘रणशिंग’ फुंकण्याला आवेश येणार नाही. केशवसुत मूर्तिभंजनाच्या क्षणीं जितके तन्मय होत तितके सौंदर्य-चिंतनाच्या आणि सौंदर्यचित्रणाच्या क्षणीं होत नसत-व त्यांतच त्यांची शैलीसंबंधींची ‘वर्डस्वर्थी’ कल्पना येऊन मिसळल्यावर ते सौंदर्याची, संगीताची, आणि दिव्यतेची तरफदारी गद्यप्राय भाषेंत—पण अधीरपणें व प्रामाणिकपणें करीत.

जीवनांतील ध्वंसनीय गोष्टींचा ध्यास केशवसुतांनीं घेतला होता; तर पूजनीय गोष्टींत तांबे आजन्म रममाण होते. आजच्या क्षुब्ध, वेचैन आणि अस्वस्थ युगाची वावटळ शांत झाल्यावरहि, तांब्यांच्या काव्यांतील शाश्वत मूल्याचें पूजन व गायन भावी युगांना मुदित आणि पावन करीत राहिल!

पण केशवसुत भंजनांत अधिक रमत असले तरी त्याचा संप्रदाय भंजनाचा नव्हता; तो संप्रदाय पूजनाचा, प्रेमाचा आणि भावनात्मकतेचाच होता. भंजन हें सौंदर्यवादाचें निगेटिव्ह स्वरूप आहे; तर गूढगुंजन हें पॉझिटिव्ह आणि परिणत स्वरूप आहे. सौंदर्यवादाचें पर्यवसान गूढवादांतच

होते. किंबहुना “ज्याला स्वतःची व स्वप्रेयाची अपूर्ण जाणीव झाली आहे, असा ‘गूढवादी,’ म्हणजेच, ‘सौंदर्यवादी’ ! (Romanticism is mysticism in its adolescence)” असें माझे मत आहे. या दृष्टीने ज्या भावनापूजनाची, सौंदर्यपूजनाची आणि आत्मपूजनाची सुरवात, केशवसुतांनी अस्फुट आणि अडखळत्या आवाजांत केली, त्याचे निश्चित, रम्य व अनुभवाचे सूर तांब्यांनी काढले.

गूढवाद व सौंदर्यवाद यांसंबंधी महाराष्ट्रांत किंचित् विद्वानांनी अपरिमित अज्ञान पसरविण्याचें कार्य केले आहे. ‘तांब्यांच्या कवितेंत गूढगुंजन नाही’ असें तांब्यांचा सहवास लाभलेल्या विद्वान संपादकांनीच म्हटलेले पाहून माझ्याप्रमाणें भावी पिढ्यांनाहि हंसावें की रडावें हें कळणार नाही ! उलट तांब्यांच्या गूढवादाच्या मानानें रवींद्रांचा गूढवादहि पातळ आणि आलंकारिक आहे हें मी अनेकवार प्रतिपादिलें आहे !

तांबे गूढवादी नसतील, तर गूढवाद कशाला म्हणायचें हा प्रश्नच आहे ! पण जे गूढवाद म्हणजे मद्यपानासारखी गर्ह्य गोष्ट समजतात, त्यांच्या मताला या प्रांतांत किंमत देणें गैर होईल ! किंबहुना.....

‘To be dispraised by whom
Is no small praise’

या मिल्टनच्या वचनप्रमाणें, त्यांच्या इन्कारानें तांबे अधिकच गूढवादी ठरण्याचा संभव आहे !

गूढवादाप्रमाणें सौंदर्यवाद या संप्रदायासंबंधीहि आजकालच्या विद्वानांत बऱ्याच विपर्यस्त कल्पना दिसून येतात. ‘रोमॅटिसिझम् म्हणजे स्वप्राबूपणा’ या उथळ आणि विकृत व्याख्येपासून, तों रोमॅटिसिझम् म्हणजे ‘इंग्लंडमध्ये कोणे एके काळीं होऊन गेलेली चळवळ,’ या अर्धवट कल्पनेपर्यंत, या संप्रदायासंबंधी अनेक चमत्कारिक कल्पना आमच्यांतील अनेक विद्वानांच्या तोंडीं एकावयास सांपडतात.

रोमॅटिसिझम् ही कोण्या एके काळची गोष्ट नसून, ती जिवंत आणि शाश्वत प्रवृत्ति आहे. ठरीव जीवनामुळे, अगर जन्मजात मंदवृत्तीमुळे, काहीं माणसें रुक्ष, पोटभरू, विटकीं आणि अश्रद्ध बनतात, तर उलट काहीं माणसें जीवनाकडे, ज्याच्या हृदयांतील उत्कंठा, कौतुक, लडिवाळपणा,

विश्वास मेलेला नाही अशा बालकाच्या चैतन्यमय डोळ्यांनी पाहतात. सारांश, जे जीवनाला 'इस्पितळ' हि समजत नाहीत की गिरणी हि समजत नाहीत, ते सौंदर्यवादी होत.

आपल्याला एकट्यालाच सौंदर्य नांवाची चीज सांपडली आहे असें सौंदर्यवादी समजतात की काय, हा प्रश्न वेगळा; पण सौंदर्यवाद्यांसंबंधी असा गैरसमज करून घेणाऱ्यांना मी असें सांगेन की आपणांला एकट्यालाच जीवनांतील वास्तवता सांपडली आहे, आणि ती 'विटकी', विद्रूप आहे, ही कल्पनाहि आजच्या विशिष्ट संप्रदायी लोकांनी खरी समजू नये.

जीवनाकडे पाहण्याची खरी दृष्टि इंग्लंडच्या अगर अमेरिकेच्या बोटी-कडे तोंड करून मिळणार नाही, तर स्वतःच्या हृदयाकडे डोळे वळवून - स्वतःच्या हृदयाची 'कोवळीक' जतन करूनच मिळणार आहे. या बाण्याकडे पाहतां केशवसुत व तांबे एका संप्रदायाचे होते.

'प्रौढत्वीं निजशैशवास जपणें' हे महावाक्य किंवा 'पांडित्यं निर्विद्य बाल्येन तिष्ठासीत' हे उपनिषदांतील महावाक्य म्हणजेच सौंदर्यवाद होय ! व म्हणजेच केशवसुत संप्रदाय होय !

‘ कीचकवधा ’ चें मूल्यमापन

बऱ्याच वर्षांपूर्वी ‘ एकच प्याला ’ या नाटकाच्या सातव्या आवृत्तीला प्रस्तावना लिहिण्याच्या प्रसंगानें मीं मराठी नाट्यासंबंधीं कांहीं विचार व्यक्त केले होते. विवेचनाच्या ओघांत, ‘ ट्रॅजेडी ’ या पाश्चात्य नाट्यप्रकाराचें विवेचन करतांना मीं ‘ भीषण-नाट्य ’ असा शब्दप्रयोग योजला होता. हा शब्द ‘ ट्रॅजेडी ’ या शब्दाला संपूर्णपणें जुळणारा प्रतिशब्द म्हणून मीं सुचविलेला नव्हता. शिवाय तो शब्द मींच प्रथम योजलेला होता असेंहि नाहीं. नाटकांचें वर्गीकरण त्यांतील विषयावरून, अगर तत्त्वबोधावरून करून, सामाजिक, ऐतिहासिक, बोधप्रधान, कल्पनाप्रधान असे विविधवर्ग मराठींतील नाट्य-विवेचनाच्या सोयीप्रमाणें पाडलेले आढळतात. नाटकांतील प्रधान रस आणि नाटककाराचा जीवन विषयक दृष्टिकोण यांच्या अनुरोधानेंहि असेच वर्ग करतां येतात; व ते विनोदप्रधान, सौंदर्यप्रधान व गांभीर्यप्रधान असे करावे लागतात, असा त्या विवेचनाचा रोख होता.

आनंदपर्यवसायी आणि शोकपर्यवसायी हे शब्द आधीं रूढ होते. तथापि पर्यवसानापेक्षां समग्र नाटकांतील वातावरणाकडे विवेचनाचा रोख नेण्याच्या दृष्टीनें ट्रॅजेडींतील भीषणतेकडे लक्ष वेधण्याचा माझा प्रयत्न होता. एखादा गंभीर प्रसंग, नाट्याकरितां निवडल्यास नाटककाराला भाषणें, स्वभाव-परिपोष, पर्यवसान या सर्वच बाबतींत वेगळा रंग आणि वेगळा कुंचला वापरावा लागतो. सर्वच आनंदपर्यवसायी नाटकांतील वातावरण व पात्रें, सारख्या रंगाचीं असतील असें नाहीं. कांहीं नाटके सुखपर्यवसायी असूनहि भीषण व गंभीर प्रसंगांनीं भरलेलीं असतील; कांहीं उत्कट पण कोमल प्रसंगांनीं भरलेलीं असतील तर कांहीं आरंभापासून अंतापर्यंत थड्या-विनोद, मोकळेपणा, निश्चित वृत्ति यांनीं भरलेलीं असतील. या तीन

नाट्यप्रकारांचीं रंगरूप बाह्यचिन्हें करायचीं म्हटलीं, तर विनोदप्रधान नाटकांचा पहिला पडदा फिकट गुलाबी असावा, काव्यकल्पनामय नाटकांचा तांबूस असावा, आणि भीषण गंभीर नाटकांचा गर्द काळा असावा, असें मीं म्हणेन.

नाटकांत स्पष्टपणें सांगितलेल्या बोधावरून, अगर नाटकाच्या अंतीं नायक यशस्वी होतो कीं अयशस्वी होतो यावरून, नाटकाचें वर्गीकरण केल्यानें नाटकाच्या या अंतर्गत भेदाकडे दुर्लक्ष होतें, एवढाच माझ्या विवेचनाचा अर्थ होता. अलीकडे ‘ कीचकवध ’ हें प्रसिद्ध मराठी नाटक अध्यापनार्थ वाचतांना, मला या वर्गीकरणाची गरज फिरून एकदां भासली. ‘ कीचकवध ’ हें नाटक ‘ पौराणिक ’ आहे असें म्हटलें, तरी त्यावरून अगदींच थोडा बोध होतो. तें आनंदपर्यवसायी आहे असें म्हटलें, तर त्यावरून दिशाभूलच होतें. कारण सामान्यतः आनंदपर्यवसायी या शब्दानें ‘ कॉमेडी ’ या प्रकारचें स्मरण होतें. आणि ‘ कीचकवध ’ हें नाटक टूजेडीपेक्षांहि कॉमेडीपासून अधिक दूर आहे ! तें त्यांतील प्रच्छन्न रूपकाच्या दृष्टीनें ‘ राजकीय ’ आहे; तथापि या माहितीनेंहि त्या नाटकाच्या एका किरकोळ बाजूनेंच ज्ञान होतें, असें मीं तरी समजतां. ‘ एका विख्यात पौराणिक नायिकेच्या जीवनांतील एका भीषण प्रसंगाच्या भीषण पर्यवसानासंबंधींचें एक नाटक ’ असें म्हणण्यानें त्याहून अधिक बोध होतो. हें पर्यवसान नायिकेच्या दृष्टीनें दुःखदायी नसेल; पण तें भीषणच आहे. ‘ संशयकल्लोळां ’तील आनंदी पण तऱ्हेवाईक स्त्रीपुरुष पात्रें, धडपडत चरफडत अखेरच्या प्रवेशांत जेव्हां खो खो हंसत सुटतात, त्या वेळचें पर्यवसान, आणि कीचकाची अक्षरशः गठडी बळून तेजस्वी आणि पवित्र द्रौपदीला भीम संकटमुक्त करतो, त्या वेळचें पर्यवसान, हीं दोन्ही सुखदपर्यवसानें असलीं, तरी त्यांच्या ‘ तप्ततेंत ’ - टेंपरेचरमध्ये - फरक आहे, व हा फरक लक्षांत घेतल्याखेरीज नाटकाचें विवेचन काय, पण लेखनहि नीट होणार नाही, असा माझा दावा आहे.

‘ कीचकवध ’ नाटक लिहीत असतां, कै. खाडिलकर यांच्याहि मनांत आपण एक ‘ पौराणिक ’ आणि ‘ राजकीय ’ नाटक लिहीत आहों याहून अधिक कल्पना होती असें दिसत नाही. पौराणिक, ऐतिहासिक व

सामाजिक हे नाटकाचे प्रकार केवळ कथावस्तूच्या काळाच्या दृष्टीने होत; अर्थात् त्या कथावस्तूच्या चित्रणांत, चालीरीति, 'ड्रेपरी' एवढ्यावरून फरक पडेल तेवढाच, बाकी नाटक हे इथूनतिथून एक! अशी कांहींशी मराठी नाटककारांची कल्पना असे. कांहीं प्रवेशांत कामुक शृंगाराची लज्जत, कांहींत (काल-विपर्यासाची क्षिति न बाळगतां!) गौण पात्रांनीं पिकविलेला हास्यरस, व उरलेल्या प्रवेशांत सदगुण-प्रशंसेच्या निमित्तानें अगर अन्यायाच्या चिडीच्या निमित्तानें, योजलेलीं लांबलचक वक्तृत्वपूर्ण भाषणें, हा मालमसाला जुन्या कोणत्याहि नाटकांत सारखाच सांपडे व म्हणूनच गद्य नाटकाचें संगीत नाटक करायचें म्हटलें, तरी लगेच एखाद्या 'बुवा'कडून चिजा मिळवून त्याच चालींची व त्याच 'वजना'चीं पदें करून देणें, यापेक्षां अधिक कांहींच करावें लागत नसे. 'कीचकवधा'चीहि संगीत आवृत्ति निघणें अशक्य होतें असें नाहीं! माझ्या म्हणण्याचा अर्थ असा कीं जीं पात्रें आणि जो प्रसंग खाडिलकर यांनीं हातीं घेतला होता, त्याला साजेशी रचना होण्याऐवजीं, त्यांच्या काळीं ठरून गेलेल्या नाटकाच्या सांच्याला अनुसरूनच त्याची रचना झालेली आहे. कथानक महाभारतकालीन व रौद्रभीषण असलें, तरी सांचा नेहमींचाच.—म्हणजे अंतीं मुख्य प्रसंग; तो येईपर्यंत समप्रमाण असे गुंता-गुंतीचे टप्पे; पौराणिक पार्श्वभूमि विसरूं नये म्हणून 'कौरव-पांडव,' 'हस्तिनापूर' वगैरेसंबंधींचे, पात्रांकडून व वाचकांकडून वारंवार गिरवून घेतलेले उल्लेख; एका गंभीर प्रवेशाआड एक विनोदी अगर गौण प्रवेश; असा हा सर्व मालमसाला होता. पण 'वायकांचें बंड,' 'विद्याहरण,' 'भाऊबंदकी' आणि 'कीचकवध' या नाटकांच्या वातावरणांत आणि गांभीर्यांत फरक आहे, व त्या दृष्टीनें त्या त्या नाटकांच्या रचनेंतहि फरक हवा, ही दृष्टि खाडिलकरांच्या नाटकांत दिसून येत नाहीं. आणि तो फरक न कळत पडण्याइतकी 'सहज' कला [unconscious art] तर, गडकरी व देवल सोडल्यास मराठी नाटककारांत क्वचितच दिसून येते.

वास्तविक पाहतां गंभीर नाट्याला अनुरूप असें साहित्य भारतीय नाटककाराला जितकें उपलब्ध आहे, तितकें युरोपीय नाटककारालाहि उपलब्ध नाहीं. रामायण व महाभारत हीं दोन्हीं काव्ये—विशेषतः महाभारत—भीषण नाट्याचा विषय होण्यासारख्या कथानकांनीं भरलेलीं

आहेत. अर्वाचीन युरोपमधील नाटककाराला असे प्रसंग शोधण्यासाठी ग्रीक व रोमन पुराण-कथांकडे व देवदेवतांकडे धांव घ्यावी लागते. तथापि ग्रीक रोमन लोकांच्या वीरचरितांची परंपरा ख्रिस्ती धर्माच्या स्वीकाराबरोबर साहजिकच दूरावली असल्याने, भारतीय वाचकाला द्रौपदीची संकटपरंपरा आणि द्रौपदीचें धैर्य जितकें आपलेंसें वाटतें, तितकें यूरोपीय वाचकाला एखाद्या ग्रीक नायिकेचें वाटत नाही.

शिवाय महाभारतांत मानवी भव्यतेचे जितके विविध नमुने आढळतात, तितके कुठल्याहि देशाच्या कुठल्याहि एका काव्यांत दाखवितां येतीलसें वाटत नाही. कांहीं टीकाकारांच्या मते, गंभीर नाट्याला जर प्रथम कशाची गरज असेल तर ती सुविख्यात वीर स्त्रीपुरुषांच्या दैवगतीच्या कथेची. अशा कथेंत दैवाची दुस्तरता आणि मानवाचें धैर्य हे दोन्ही घटक हटकून आढळतात; कथानक चालू प्राकृत जमान्यापासून दूरस्थ असल्यानें मूळांतच अशा घटनांसंबंधी एक प्रकारचा आदर असतो; व त्यामुळे अशा घटनांतून गंभीर नाट्य निर्माण करणें बरेंच सुलभ असतें.

‘कीचकवधा’त द्रौपदीसारख्या विपद्ग्रस्त अज्ञातवासी वीरांगनेची विटंबना, आणि राजकीय कारणामुळे ज्यांना आपलें खड्ग म्यानांत घालून ठेवावें लागतें, अशा तिच्या वीर पतीची कुचंबणा, मुख्यत्वेकरून रंगवावयाची आहे. मूळ महाभारतांतील द्रौपदीचें चरित्र इतकें चित्तक्षोभक आणि चित्र इतकें चित्ताकर्षक आहे, कीं कोणाहि अर्वाचीन नाटककाराला त्यांत भर घालणें अशक्य आहे. मूळचें बहुमोल साहित्य उचलून आपल्या आटोपशीर आणि अभिनव कथेंत ठाकठीक बसवितांना बिघडून वेढव न करणें, एवढीच अर्वाचीनांवर जबाबदारी असते. पण या नाजुक पुराणमूर्तीच्या स्थलान्तराचें हें कामहि सोपें नसतें. वीरचरित्रांच्या प्राचीन चित्रशाळेंतील चित्रें उचलून आपल्या प्राकृत रंगभूमीवर नाचवतांना त्यांचा डौल बिघडून देण्याची करामत एखाद्या सोफोक्लिज्जला अगर भवभूतीलाच साध्य असते. शेक्सपियरनेंहि ती करामत केली आहे; पण मानवी इतिहास व मानवी इतिहासकार यांच्यांतूनच त्याला उचल करायची असल्यानें, ग्रीक अगर भारतीय पौराणिक नाटककारांहून त्याचें काम सोपें होतें. मराठी-सारख्या प्राकृत भाषेंत आणि राजकीय बोधवादाला अवास्तव महत्त्व

देणाच्या या प्राकृत युगांत पौराणिक चरित्रांवर नाटक लिहिण्यांत केवढा धोका आहे, हें अनेक मराठी नाटकांवरून दिसून येईल. खाडिलकरांचें 'कीचकवध' हेंहि त्याला अपवाद नाही.

द्रौपदी ही एक मानी व रूपवान अशी राजकन्या व राजपत्नी होती. अशा स्त्रियांवर जुन्या क्षात्रप्रधान युगांत सामान्यतः ज्या अनन्त आपत्ति ओढवत त्याहूनहि द्रौपदीवर अधिक ओढवणें अपरिहार्य होतें. ती राजधर्मपरायण अशा पांच पतींची पत्नी होती, व त्यांमधील एक पति तर प्रत्यक्ष धर्माचा अवतार होता. असहाय प्रजा आणि पतिव्रता पत्नी, यांच्या जिवाचा खेळ करून तो आपले धर्माचे प्रयोग करित असतो! कीचकासारख्या पुरुषाच्या अधम वृत्तीचा विषय होण्याचे प्रसंग, द्रौपदीच्या चरित्रांत अनेकदां आले. दुर्योधन-दुःशासनांनीं तर तिला भर राजसभेंत विवस्त्र करण्याचा यत्न केला होता. पण त्यांच्या त्या मदान्धतेला घृतांतील आणि राज्यतृष्णेंतील ईर्ष्येची तरी पार्श्वभूमि होती. पण पुढें काम्यक वनांत असतां, दुर्योधनाचा मेहुणा जयद्रथ यानें तिला एकटी पाहून बलात्कारानें रथांत घालून पळवून नेण्याचा यत्न केला होता. ती कीचकाच्या दुष्ट वासनेचा विषय झाली, त्या वेळीं दासीच्याच वेपांत राहात असल्यानें तर, तिची स्थिति अधिकच त्रिकट झाली. वस्त्रहरणाचे वेळीं आपण दासी नसल्याचें ती आक्रोशून सांगत होती; पण विराटनगरींत तिला दासी असल्याचें कबूल करूनहि पुन्हां एका बलाढ्य सेनापतीच्या पापवासनेपासून स्वतःचा बचाव करायचा होता.

ती असहाय आणि अप्रसिद्ध असती, तरी तिचीं संकटें इतकीं त्रिकट झालीं नसतीं. कारण कदाचित् अप्रसिद्ध अशा एखाद्या दरिद्राच्या खोपटांत ती सुरक्षित राहिली असती, दुर्योधन अगर कीचक यांच्या कदाचित् नजरेसहि ती पडली नसती. कदाचित् कृष्णाकुमारीप्रमाणें प्राणत्याग करूनहि तिनें आपली संकटपरंपरा संपवून टाकली असती. परंतु ती पांडवांची पत्नी आणि कृष्णाची प्रिय भगिनी होती, व त्यामुळें तिला सामान्य स्त्रीप्रमाणें मरण्याचेंहि स्वातंत्र्य नव्हतें. वनवासांत भेटायला आलेल्या कृष्णाला ती व्याकुळपणानें विचारते,—

“कृष्णा! पांडवांची भार्या, तुझ्यासारख्याची सखी आणि धृष्टद्युम्ना-सारख्याची भगिनी अशी जी मी, तिला सभेंत कशी बरें ओढून नेतां येईल?

रजस्वला आणि एकवस्त्रा अशा स्थितीत मला सभेत ओढीत नेलें ! धिक्कार असो त्या भीमाच्या शक्तीला ! धिक्कार असो अर्जुनाच्या पौरुषाला ! मी मोठ्या कुळांत आणि अलौकिक रीतीनें जन्माला आलें. आणि त्या माझी केंसाला झोंबण्यापर्यंत परिस्थिति आली ! इथपर्यंत दशा झाल्यावर कोणती स्त्री जीव ठेवील बरें ? मला पति नाहीत, पुत्र नाहीत, आणि बांधव नाहीत ! भाऊ नाहीत, आणि पिता नाही !— कृष्णा, मला तूं देखील नाहीस !”

महाभारतांतील द्रौपदीच्या या तेजस्वी आणि हृदयद्रावक चित्राचा विघाड न करण्याची अवघड जबाबदारी अर्वाचीन नाटककारांवर आहे.

पण खाडिलकर यांना केवळ प्राचीन वीर स्त्रीपुरुषांचीं चित्रे रंगवायचीं नव्हतीं. त्यांना त्या वीरांच्या चरित्रांतील नैतिक प्रश्रहि सोडवावयाचा होता, व त्या प्रश्नावरोबरच स्वतःच्या पिढीच्या भारतीय वीरांना पडलेला राजनैतिक प्रश्रहि सोडवावयाचा होता. ‘विपद्ग्रस्त वीरांनीं क्षणिक क्षोभाला वळी पडून चिरकालीन आपत्ति ओढवून घ्यावी काय ?’ हाच खरोखर विराट नगरींतील अज्ञातवासी पांडवांपुढें प्रश्न होता; व तो प्रश्न ऐतिहासिक व राजकीय चित्रणाच्या दृष्टीनें चितारला असतां, तर त्यांतून अर्वाचीन नाट्यप्रवृत्तीला साजेसा सूक्ष्म बौद्धिक वादविवाद रंगविण्याची उत्तम संधि खाडिलकरांपुढें चालून आली होती. स्वपत्नीची विटंबना होत असली, तरी अज्ञातवास संपण्याला केवळ थोडा अवधि असतां, अविचारी प्रतिकारानें उघडकीला यायचें, कीं आणखी कांहीं काळ कळ सोसून शेवट साधायचा, या प्रश्नाला प्रामुख्य दिलें असतें, तर तें नाटक अधिक ‘राजकीय’ झालें असतें. खाडिलकरांच्या धर्मराजानें नैतिक प्रश्नावर अधिक भर दिला आहे, असें दिसतें.

पण महाभारतांतील युधिष्ठिर कीचक प्रसंगांत इतकी नैतिक चिकित्सा करतांना आढळत नाही. कीचक उन्मत्त होऊन अंगाशीं झोंबूं लागल्यावर द्रौपदी विराटाच्या राजसभेकडे धांवत गेली. तिथें तिच्या तेजस्वी आणि निर्भय वृत्तीला अनुसरून राजा विराट व त्याचे सभासद या सर्वांनाच, सरळ सरळ जात्र विचारण्यास सुरवात केली. तिनें विराटाला तोंडावर ‘दुर्बल’ आणि ‘अनार्यधर्मी’ तर म्हटलेंच, पण आपल्या गंधर्वपतींनाहि ‘पंड’ ठरवून पर्यायानें तिथें बसलेल्या धर्माच्या व भीमाच्या पौरुषाला

आव्हान दिलें ! भीम अर्थातच वेभान होऊन दांतओठ चावू लागला. येथेंच काय तें धर्मानें (कंकानें) या प्रसंगी तोंड उघडलेलें आढळतें. पण तें फक्त भरसभेंत क्रोधाचा अविष्कार न करतां द्रौपदीनें राणीवंशांत आश्रय घ्यावा एवढें सुचविण्यापुरतेंच. येथेंच त्यानें भीमालाहि (बलवाला) “ सर्पणाकरतां रानांत जाऊन वृक्ष तोड, इथें उदाम होऊं नको ! ” असाहि खुणेचा इशारा दिला आहे. पण या दोन्ही सल्ल्यांत पापपुण्याचा कीस काढलेला नसून, केवळ स्वसंरक्षणाचा राजकीय शहाणपणाच आहे. महाभारतांतील युधिष्ठिर इतर कांहीं प्रसंगीं धार्मिकतेची आणि सात्विकतेची भूमिका घेतो हें खरें आहे. द्वैतवनांत ‘ पंडिता ’ व ‘ पतिव्रता ’ द्रौपदीनें युधिष्ठिराला क्षमा आणि तेज या दोहोंतील श्रेष्ठ व श्रेयस्कर गुण कोणता, यासंबंधीं प्रश्न विचारून जो सूक्ष्म वाद केला आहे, तो या दृष्टीनें पाहण्यासारखा आहे. द्रौपदीच्या ओजस्वी भाषणानें वाचकाला धर्मराजासंबंधीं क्रोध यावा, पण लगेच धर्मराजानें त्यावर दिलेल्या विनतोड उत्तरानें द्रौपदीची कीव यावी, इतकी खोल आणि समतोल तत्त्वचर्चा त्या ठिकाणीं महाभारतकारांनीं केली आहे. पण खाडिलकरांच्या ‘ कीचकवधां ’तील कर्माकर्मचर्चा घड नैतिकहि नाही, कीं राजनैतिकहि नाही. ‘ कीचकवधां ’तील युधिष्ठिर, ‘ लोभाला किंवा क्रोधाला बळी पडून अधर्म करण्याला प्रवृत्त न होणें ’ हें आपलें एकच इष्ट व्रत म्हणून सांगतो; व म्हणून कीचकवधाला संमति देण्याचें त्यांच्या जीवावर येतें. ज्याच्या आश्रयानें पांडव विराट नगरींत राहिले, त्या विराटालाहि कीचकवधानें संकटांत पाडल्यासारखें होईल, हें आणखी एक धर्मसंकट खाडिलकरांच्या धर्मराजाला पडलेलें आहे. पण त्याला पडलेलें मुख्य संकट म्हणजे ‘ ज्ञानवृद्ध ऋषींनीं आंखून ठेवलेल्या मार्गापासून आम्हीं दूर दूर जात आहों किंवा कसें ? ’ हें होतें.

वास्तविक परस्त्रीवर आणि त्यांतून पतिव्रतेवर हात टाकणाऱ्या कीचकाचा वध करण्यांत ‘ ज्ञानवृद्ध ऋषींनीं आंखून ठेवलेला मार्ग ’ सोडण्याची भीति धर्मराजाला कां पडावी ? भारतांतील धर्मराजाला ती भीति वाटत नाही. भर राजसभेंत द्रौपदी आणि भीम यांनीं एखादा ‘ सीन ’ करूं नये, भीमानें राजाचा उजवा हात अशा कीचकाला भर सभेंत ठार केल्याचें उघडकीला येऊं नये एवढेंच काय तें धर्मराजाचें तेथें म्हणणें आहे

व तेथें त्याच्या इशान्याप्रमाणें वागून, नंतर भीम व द्रौपदी यांनीं गुप्तपणें कीचकाचा निकाल लावावयाचा तो लावलाच आहे. पण खाडिलकरांचा धर्मराज कीचकवधांतहि नैतिक प्रश्न काढतो ! त्यांची द्रौपदी धर्मराजाच्या आज्ञेखेरीज कीचकवध होऊं नये अशी खबरदारी घेते ! आणि त्यांचा भीमहि हाच निर्बंध पाळतो. हें सर्व त्या पात्रांच्या स्वभावाला धरूनहि नाही, कीं खाडिलकरांच्या राजकीय हेतूला फारसें आवश्यकहि नाही. १९०६-७ सालीं राजकीयदृष्ट्या कोणती गोष्ट शहाणपणाची होईल, याचाच विचार वेगवेगळे राजकीय पक्ष अधिक करीत. निदान राष्ट्रीय पक्ष आणि दहशतवादी पक्ष हे तरी, एवढाच विचार पहात. नेमस्त लोकहि सात्त्विक असले, तरी नैतिक गूढवादांत शिरत नसत. तेहि वास्तववादीच होते. मूळ महाभारतांतील धर्मराजहि कीचकप्रसंगापुरता तरी वास्तववादीच आहे. त्याला गूढ कर्माकर्म विवेकांत शिरायला लावण्यांत आणि त्याच्या धाकाखातर द्रौपदी (राष्ट्रीय पक्ष) आणि भीम (पिस्तुलवाला पक्ष) यांनाहि मवाळ बनवण्यांत खाडिलकरांचा राजकीय हेतु कितपत साधला, हें त्यांचें ते जाणोत ! भीम आणि द्रौपदी यांचीं नाट्यचित्रें मात्र निस्तेज झालीं.

पण धर्मराजाचें चित्र तरी महाभारतांतील शान्तिब्रह्म चित्राइतकें उदात्त झालें आहे का ? वर उल्लेखिलेल्या द्वैतवनांतील संवादाइतक्या उच्च पातळीचा कर्माकर्म विवेकहि खाडिलकरांच्या नाटकांत कुठें नाही. त्यांचा धर्मराज धड धार्मिक भूमिकाहि घेत नाही, कीं धड राजकीय भूमिकाहि घेत नाही. द्रौपदी आणि भीम यांच्यांतील तेजस्वीपणा त्यांनीं घालविला आहे; तर धर्मराजांतील सत्त्वधीरतेचें सौंदर्यहि त्यांनीं घालविलें आहे. जुन्या व्यास-प्रणीत सुवर्णातून, समकालीन राजकारणाची आकृति तयार करण्याकरतां इतकें ‘हीण’ त्यांत भरावें लागलें व अखेर राजकीय ‘पूर्णापमा’ साधली कीं नाही हें त्यांचें त्यांनाच माहीत !

खाडिलकरांनीं या नाटकांत सूक्ष्म नैतिक चर्चेची संधि वायां घालवली असें केवळ महाभारताच्या तुलनेनेंच म्हणावें लागलें असतें, तर खाडिलकरांना फारसा कमीपणा नव्हता. परंतु स्वातंत्र्यवीर सावरकरांच्या ‘संन्यस्त खड्ग’ नाटकांतील, हिंसा आणि अहिंसा यांच्या प्रवर्तकांमधील सूक्ष्म आणि तडफदार नीतिमीमांसा पाहिल्यास, अर्वाचीन नाट्यवाङ्मयांतहि

वैचारिक सूक्ष्मतेच्या दृष्टीने 'कीचकवधा' चें स्थान फारसें उच्च नाहीं असें दिसून येईल.

तीच गोष्ट स्त्री-हृदयाच्या चित्रांतहि दिसून येते. वास्तविक या 'रौद्रगंभीर' नाटकांत नाजुक शृंगाराच्या चित्रणाला जागाच नव्हती. तथापि केवळ 'गमत्या' प्रेक्षकांकरितां असो, कीं त्यांतच पुन्हां कीचकाच्या परिवर्तनाचा प्रयत्न दाखविण्याकरितां असो, खाडिलकरांनीं रत्नप्रभा आणि कीचक यांचा पर्येक-प्रवेश घातला आहे ! प्रा. फडके यांना या प्रवेशामुळे 'पुण्यप्रभावां' तील 'कालिंदी' च्या प्रवेशाचें स्मरण झालें, हें त्यांच्या मार्मिकतेचेंच द्योतक आहे; पण गडकऱ्यांनीं त्या प्रवेशांत स्त्रीहृदयाचें जें सूक्ष्म ज्ञान दाखवलें आहे, त्यामुळे त्यांचें निर्विवाद श्रेष्ठत्व सिद्ध होतें असें म्हणण्याचें मात्र फडक्यांना धाडस झालें नाहीं ! हा पूर्वसंस्काराचा प्रभाव म्हणावा काय ?

वास्तविक प्राचीन कथांतून अर्वाचीन राजकारणाचे सूर काढणें हें थोडेंसें गौणच होय. पण तात्पुरत्या प्रचाराकडे लक्ष देऊन तसें करणें क्षम्य ठरलेंच, तर त्या प्रसंगांचा वैचारिक सूक्ष्मतेच्या दृष्टीनें तरी भरपूर उपयोग करून ध्यायला हवा; आणि तें साधलें नसल्यास, मूळच्या कथेची भव्यता व उदात्तता न बिघडवितां वीरचरित रंगविणें तरी साधायला पाहिजे; पण कांहीं ठराविक वीररसाचे अथवा सत्त्वधीरतेचे प्रसंग सोडल्यास, एकंदर वातावरणांतील गांभीर्याची व भव्यतेची चिंता खाडिलकर आपल्या नाटकांतील फारशी करतांना आढळत नाहींत. त्यांच्या पौराणिक नाटकांतील गौण व काल्पनिक स्त्री-पुरुष पात्रें तर विसाव्या शतकांतीलच असतात; पण प्रमुख पात्रेंदेखील मुख्य प्रसंगखेरीज करून इतर वेळीं अर्वाचीन पुण्याच्याच वातावरणांत शोभतीलशीं असतात ! 'मानापमानां' तील भामिनीच्या प्रणयाहून 'विद्याहरणां' तील देवयानीच्या प्रण्यांत कालदृष्ट्या-व म्हणूनच गांभीर्याच्या दृष्टीनें-मोठासा फरक आढळत नाहीं. द्रौपदीचा सात्त्विक संताप आणि आनंदीबाईचा असात्त्विक संताप यांतहि 'dignity' च्या-दर्जाच्या-दृष्टीनें फारसा फरक आढळत नाहीं. किंबहुना आनंदीबाईचा असात्त्विक संतापच खाडिलकरांना अधिक जमतो !

भाषेचा आणि वातावरणाचा दर्जा विशिष्ट काळाला अनुरूप राखण्याची तर, मला वाटते, खाडिलकरांनीं पर्वाच केलेली नाही. ‘ कीचकवधा ’सारख्या पौराणिक नाटकाची भाषा, ‘ भाऊबंदकी ’सारख्या ऐतिहासिक नाटकाची भाषा, आणि ‘ मानापमाना ’ सारख्या काल्पनिक (पण दरबारी वातावरणाच्या) नाटकाची भाषा यांच्या पातळीत फरक असायला पाहिजे. (तसा थोडा खाडिलकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांत दिसून येतो.). पण पौराणिक नाटकांचें वेगळें उदात्त वातावरण राखण्याची आवश्यकताहि खाडिलकरांना भासत नसावीसैं वाटते !

‘ कीचकवधां ’तील मैत्रेय प्राचीन विदूषकांची आठवण करून देत असला तरी भाषा व भाषणें यांतून तो आपलें अर्वाचीन रूप उघड करतो. सिद्धपाक आचारी तर चंची घेऊन, तंबाखू चघळीत प्रवेश करतो ! आणि पाताळकुरूंतल्या एका मांत्रिकाकडून ताम्रमुखी ऊर्फ तंबाखू मिळाली असैं सांगतो ! ‘ कीचकवधां ’तील सैरंगीसारखी तेजस्वी स्त्री देखील, आजकालच्या एखाद्या मोलकरणीप्रमाणें ‘ इश ! कुणी ऐकेल ’ असैं म्हणून चोरट्या आणि शरमिध्या जीवनांत हलकट दासींशीं समरस होते. ती इतर दासी-प्रमाणें कीचकाच्या कटाक्षांत धन्यता मानीत नाही, यांतच विदर्भातील टीकाकार श्री. सहस्रबुद्धे हे खाडिलकरांच्या नाट्यकौशल्याची परमावधि मानीत आहेत ! पण जिनें विराटनगरींत प्रवेश करतांच रावापासून रंकापर्यंत प्रत्येकाजें ‘ ही ‘ दासी ’ असणें शक्यच नाही, ’ असे उद्गार काढले, तिच्या भाषेंत आणि इतर चवचाल दासींच्या भाषेंत ‘dignity’ -चा दर्जाचा, फरक दाखविण्याइतपत बारकावा खाडिलकरांच्या कुठल्याच नाटकांत नाही. ते त्यांच्या शेवटच्या नाटकांतच नव्हे, तर सर्वच नाटकांत जुजवी कसब आणि ‘ धसमुसळेपणा ’ व्यक्त करतात !

पट्टराणी सुदेष्णाहि आपल्या नोकरांचाकरांसमोर ‘ इश ! ’, ‘ अय्या ! ’ करीतच आहे ! एखाद्या अर्वाचीन तिसऱ्या दर्जाच्या संस्थानिकाची राणीहि खाडिलकरांच्या महाभारतकालीन सम्राज्ञीहून अधिक दरबारी डौल दाखविते असैं दिसून येईल.

मुख्य पुरुषपात्रांच्या तोंडीं असलेले कित्येक ग्राम्य शब्द, अर्वाचीन राजकीय जुलमाच्या वर्तमानपत्री वर्णनांत ठीक असलें तरी,

महाभारतकालीन क्षत्रियांच्या तोंडीं शोभत नाहीत. स्वतः भीम, द्रौपदीच्या 'निरीला हात घातल्या'चा उल्लेख करतो. धर्मराज पहिल्या अंकांतील स्वगत भाषणांतहि 'निरीला हात' हाच शब्दप्रयोग करतो. (या ग्राम्य प्रयोगांत वीररस आहे असा तर नाटककाराचा समज नव्हता?) राजा विराट 'अद्याप आपण इतके उल्लू झालो नाही' असें सांगतो. पण याच्याहि पुढें जाऊन क्वचित् अशिष्ट शब्द, तर कुठें कुठें, उर्दू नाटकांतील फुटकळ चलनी शब्द खाडिलकरांनीं शिष्टाचार न पाळतां वापरले आहेत असें दिसून येईल! या पौराणिक नाटकांतील प्रमुख पुरुषपात्र, आपल्या प्रिय स्त्रीला 'प्यारी!' म्हणून संबोधतांना पाहून कुणालाहि चमत्कारिकच वाटेल! या पौराणिक नाटकांतील प्रमुख पुरुष कीचक, 'हरदम जयजयकार' असाहि हास्यास्पद शब्दप्रयोग करतो! या नाटकांतील एक दशग्रंथी ब्राह्मण (विद्याधर), 'गरीब परवर' असाहि शब्द वापरतो! उर्दू नाटकांची पकड या काळांत खाडिलकरांच्या मनावर होती कीं काय, याची माहिती अर्थात् त्यांच्या चरित्रकारांना अधिक असणार. पण सर्वांत मोठा आश्चर्याचा धक्का, एका प्रतिष्ठित (त्यांतून पौराणिक!) नाटकांत, 'लवंडीच्या' हा गलिच्छ शब्द वाचून कोणालाहि बसल्यावांचून राहणार नाही! हा शब्द तर उघड उघड अश्लीलच आहे. शिवाय या शब्दाची नाटकांत मोठी समर्पकता आहे असेंहि नाही! सुदेषणेनें सैरंध्रीऐवजीं सौदामिनीला मद्यपात्र घेऊन पाठविलें हें पाहून संतापलेला मत्स्यदेशीय सेनापति, सुदेषणेनें 'एखादी बाजारांतील रंडी मजकडे पाठविली'—अशाप्रकारची 'उच्च' भाषा वापरतो!! एकदां तर तो भर दरबारांत व राजस्त्रिया समोर असतां, 'आजच्या रात्रीं ही सैरंध्री खात्रीनें माझी रंडी होणार' असें म्हणतो!

हे ग्राम्यतेचे दोष केवळ ग्राम्यतेमुळेहि अक्षम्य झाले असते; पण ज्या नाटकांत आपण भव्य पौराणिक वातावरणाची आणि प्रौढ गंभीर भाषेची अपेक्षा करतो, त्यांत तर ते अधिकच अक्षम्य वाटतात.

सामान्य वाचकाला समजतील अशा भाषेच्या चुकाहि या नाटकांत आहेत. 'शान्तिब्रह्माचे सागर' यासारखा हास्यास्पद शब्दप्रयोग, तसेंच, 'हा भीम जर काल हजर असता तर...एका जरासंधाचे दोन जरासंध जसे मी केले त्याप्रमाणें...' यासारखी उघड चुकीचीं वाक्यरचनाहि आढळते!

पण सर्वांत प्रमुख दोष म्हणजे ज्या घटनेवर हें पांच अंकी नाटक रंगवले आहे, ती घटना पांच अंक लांबवण्यासारखी नव्हती; आणि ती मुद्दाम लांबवतांना ज्या अडथळ्यांचा अथवा गुंतागुंतीचा लेखकानें उपयोग केला आहे त्या मोठ्याशा संभाव्य वाटत नाहीत. निदान त्या अगदीं किरकोळ झुळक वाटतात. मूळ महाभारतांत कीचकासारख्या प्रबळ पुरुषाच्या वासनेचा विषय झाल्यापासून तों त्यानें तिजवर बलात्काराचा प्रयत्न करीपर्यंतच्या घटना फार झपाट्यानें घडतात, व अखेर मायावीपणानें वागण्याची धाडसी मसलत पत्करूनच द्रौपदी भीमाच्या कारस्थानाला आणि बाहुबलाला संधि देते.

उलट खाडिलकरांच्या नाटकांतील कीचक, आंगठीकरतां रुसून बसणाऱ्या जांबयाप्रमाणें सैरंध्रीकरितां पंक्तीत रुसून बसतो ! तिला शोधण्याकरितां पोरीसोरींना धाडण्यांत व तिचें अगर कंकभटाचें मन वळविण्याचे वेत करण्यांत, प्रवेशच्या प्रवेश खर्ची पडतात ! ज्या काळांत ‘दासी’ ही किरकोळ देवघेवीची वस्तु असा समज होता, त्या काळांत साऱ्या विराट-राज्याची धुरा वाहणाऱ्या बलाढ्य सेनापतीची नजर एका खुबसुरत दासीवर गेल्यास, त्याच्या इच्छापूर्तीला वास्तविक विलंबाचें फारसें कारणच नव्हतें, एक इच्छापूर्ति तरी, नाही तर ती इच्छा करणाऱ्या अधमाचा कुटिल नीतीनें वध तरी !—पण दोहोंतील कोणतेहि पर्यवसान झालें तरी तें तडकाफडकींच होणें अपरिहार्य होतें.

खाडिलकरांची द्रौपदी तर उलट भीमाला एके ठिकाणीं कीचकाच्या वधापासून परावृत्त करते ! सैरंध्रीच्या शोधार्थ पोरीसोरींना धाडून विश्रांतीकरतां कीचक अमराईकडे जात असतां, भीमानें ती संधि घेण्याचें ठरविलें होतें ; पण खाडिलकरांची द्रौपदी त्याला विरोध करते ; “नको, प्राणनाथ, नको, तिकडच्या संमतीशिवाय आम्हांला कीचकवध करायचा नाही ! पुन्हां केव्हां तरी संधि येईल.” तर उलट महाभारतकारांची द्रौपदी भीमाकडे जाऊन जीव देण्याचा धाक घालते व त्याला कीचकवधाला प्रवृत्त करते. इतकेंच नव्हे तर, वरपांगीं त्या नराधमाला वश होण्याचें धाडसी कपट-नाटकहि ती यशस्वीपणें करते !

दुर्दम्य कामवासनेच्या आणि तेजस्वी वीरांगनेच्या कथेचा पांच-अंकी विस्तार होण्यासारख्या घटना या नाटकांत नाहीत ; आणि ज्या आहेत

त्या तकलुपी आहेत. जे वादविवाद आहेत ते महाभारतांत याच नव्हे तरी सदृश झालेल्या वादविवादांच्या मानानें क्षीण आहेत. 'जुलमी अधिकाऱ्याला घोर शासन' हा जो नाटकाचा प्रमुख राजकीय धडा, तोहि मध्यंतरींच्या विलंबामुळें महाभारतांतील चित्राच्या मानानें क्षीण झाला आहे.

केवळ तत्कालीन ब्रिटिश ब्युरॉक्रसीविरुद्ध सशस्त्र अत्याचारांच्या चिथावणीमुळें, एकदम या सामान्य प्रतीच्या नाटकांत, मराठी वाचकांना आणि प्रेक्षकांना श्रेष्ठ वाङ्मय-गुणहि भासूं लागले, असाच यांतून अर्थ काढणें भाग आहे !

पण चाळीसपंचेचाळीस वर्षांमागें राजकीय चिथावणीच्या गुप्त गुदगुल्यांमुळें व निश्चित वाङ्मयनिकषांच्या दुर्मिक्ष्यामुळें जें नाटक लोकप्रिय ठरलें, त्याची आजच्या काळांतहि खरी परीक्षा झाली नाही, तर तें मात्र शोचनीय होय. एका विशिष्ट पिढीच्या मनावर खाडिलकरांच्या नाटकांचा पगडा, कित्येक वाङ्मयबाह्य कारणांनीं केवढाहि असला, तरी त्यामुळें वाङ्मयपरीक्षेला कायमचे पारखे होण्यासारखी परिस्थिति नसावी. तथापि आजहि 'कीचकवधा' सारखें तात्पुरत्या कारणांनीं गाजलेलें, पण एरव्हीं आधुनिक मराठी वाङ्मयांतहि दुय्यम दर्जाचें ठरण्यासारखें हें नाटक, इंग्रजींत भाषांतरित झाल्यास, हॅम्लेट-मॅकबेथहूनहि श्रेष्ठ ठरेल, व 'शाकुंतला' प्रमाणें जगांतील पंडित त्याला डोक्यावर घेऊन नाचतील, असें प्रा. फडके यांजसारख्या प्रसिद्ध टीकाकारानें म्हटल्यावर मात्र मति गुंग झाल्याखेरीज रहात नाही. या तुलना मजप्रमाणेंच इतरांना भरमसाट आणि हास्यास्पद वाटत असतील अशी आशा आहे. आणि तसें नसेल तर मात्र मराठींत योग्य वाङ्मयपरीक्षा होण्याची आशा मला तरी दिसत नाही !

'संन्यस्त खड्ग', 'उत्तरक्रिया' यांसारखीं भीषण राजनैतिक नाटकें लिहिणाऱ्या सावरकरांची प्रतिभा अथवा 'पुण्यप्रभाव', 'एकच प्याला' यांसारखीं उत्कट भावनाविलासाचीं नाटकें लिहिणाऱ्या गडकऱ्यांची प्रतिभा, कीचकवधाच्या भीषण कथेकडे वळली असती, तर हेंच नाटक किती वेगळें झालें असतें ? - असा प्रश्न मनांत आल्यावांचून मात्र रहात नाही !

एकच प्याला : एक विवेचन

राम गणेश गडकरी हे मराठी वाङ्मयांत तीन नात्यांनीं विख्यात झाले आहेत. कवि, विनोदी लेखक आणि नाटककार. या तिन्ही क्षेत्रांतील त्यांच्या श्रेष्ठतेबद्दल त्यांच्या काळच्या व त्यांच्या नंतरच्या टीकाकारांनीं विविध मते व्यक्त केली आहेत. तथापि अद्यापहि त्यांच्या वाङ्मयकृति आतुरतेनें वाचल्या जात आहेत व वाचकांच्या मनाची पकड घेत आहेत. गडकऱ्यांच्या इतका लोकप्रिय लेखक मराठींत अद्याप झालेला नाही हे त्यांच्या टीकाकारासहि मान्य करावें लागतें. त्यांच्या वाङ्मयाच्या तीन शाखांपैकीं कोणतीनें लोकांचें मन अधिक ओढून घेतलें हे सांगणें सोपें नसलें तरी नाट्याचा संबंध साहजिकच अधिक लोकांशीं येत असल्यानें सर्वसाधारण लोकांस त्यांची ओळख नाटकांच्या द्वारेच अधिक आहे असें म्हणण्यास हरकत नाही. आणि त्यांच्या सर्व नाटकांत 'एकच प्याला' महाराष्ट्राच्या अधिक परिचयाचें आहे ही गोष्टहि सर्वमान्य आहे. 'एकच प्याला' रंगभूमीवर आणणारी गंधर्व नाटक मंडळी त्याकाळीं लोकप्रियतेच्या शिखरावर होती आणि एकच प्याल्यानें तिला त्याहूनहि अधिक लोकप्रिय करून दाखविलें. नाटक रंगभूमीवर येण्याच्या पूर्वीच त्याच्या विख्यात लेखकाचा शोकजनक अंत झाला. नाटकहि शोकान्तच होतें. अशा अनेकविध कारणांनीं 'एकच प्याला' रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच गाजलें होतें असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. बालगंधर्व आणि गडकरी हीं दोन नांवें आधींच विख्यात होती, पण 'एकच प्याल्या'च्या जन्मानंतर सिंधू, सुधाकर, तळिराम हीं नांवें देखील आबालवृद्धांच्या तोंडीं झालीं. शेक्सपियरच्या पात्रांसंबंधीं असें म्हणतात कीं, तीं पात्रें, प्रत्यक्ष होऊन गेलेल्या स्त्री-पुरुषांहूनहि जगाच्या अधिक परिचयार्ची आहेत. मराठींत ज्या अगदीं थोड्या नाटकांस राष्ट्रीय संसारांत इतकें 'वास्तव' स्थान मिळालें आहे, त्यांत

‘एकच प्याला’ हे एक आहे याविषयी तर अत्यंत कृपण टीकाकारहि वाद करीलसें वाटत नाही.

गडकऱ्यांच्या पश्चात् त्यांच्या समग्र वाङ्मयासंबंधी बारीक चिकित्सा सुरू झाली. कोठे कोठे तर प्रतिक्रियाधर्मास धरून विरोधी सूरहि निघू लागले. गडकऱ्यांचे कांहीं ठराविक दोष दाखविण्याची थोडीफार फॅशनहि पडून गेली. अशा बाबतींत गुणगायकांनीं अप्रयोजकपणा दाखविला एवढ्यामुळेच दोष दाखविणारे मार्मिक समजले जाण्याचा संभव असतो ! परंतु एखाद्या लेखकाची लोकप्रियता रास्त असली तरीहि गुण आणि दोष दोन्हीहि भलतेच दाखविले जाणें अशक्य नसतें. सदर प्रसिद्ध वाङ्मयकृतीचा अभ्यास करणाऱ्यानें तिनें महाराष्ट्रीय मनाची अनेक वर्षे पकड घेतली होती व आजहि तिला महाराष्ट्रीय मनांत खोल स्थान आहे एवढेंच गृहीत धरणें रास्त होईल. गुण आणि दोष दोहोंचाहि तपशील स्वच्छ मनानें नव्यानेंच ठरविणें आवश्यक आहे.

आणि तो ठरविण्याकरितां गडकरी, मराठी वाचक, आणि गडकऱ्यांचे टीकाकार या तिघांच्या मनोभूमीची ओळख होणें जरूर आहे. तसेंच टीका आणि दंतकथा बाजूला ठेवून अविद्वत मनानें सदर नाट्यकृति नव्यानेंच वाचणेंहि जरूर आहे.

गडकरी यांचें ‘प्रेमसंन्यास’ हे गद्य नाटक १९१२ सालीं रंगभूमीवर आलें. गडकरी १९१९ च्या जानेवारींत वारले. ‘एकच प्याला’ रंगभूमीवर पाहण्याच्या आधींच ते इहलोक सोडून गेले. या सहा वर्षांत त्यांची लोकप्रियता असाधारण वेगानें वाढत होती. आणि एक सामर्थ्यवान नाट्यकृति अत्यंत लोकप्रिय नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर ठेवून प्रयाण करणाऱ्या या तरुण लेखकासंबंधी त्यांच्या पश्चात् अभूतपूर्व भक्ति-जवळ जवळ वेडच !-उत्पन्न झालें असल्यास नवल नाही. मरण समयीं गडकरी यांचें वय चौतीस वर्षांचें होतें. गडकऱ्यांचें पहिलें नाटक रंगभूमीवर आलें त्यावेळीं कोल्हटकर, व खाडिलकर हीं नांवां रंगभूमीच्या क्षेत्रांत विख्यात होती. शाहूनगरवासी, महाराष्ट्र नाटक मंडळी या सारख्या मंडळ्या गद्य नाटकांमुळे प्रतिष्ठित ठरत असल्या तरी संगीत नाटकांचेंच सर्वत्र साम्राज्य होतें असें म्हणणें रास्त होईल. विख्यात किलोस्कर नाटक मंडळींत फूट पडून

नारायणराव राजहंस यांनी वेगळी 'गंधर्व नाटक मंडळी' स्थापन केली होती. खाडिलकर यांनी गद्य नाट्यांत यशस्वी झालेली आपली लेखणी संगीताकडे वळविली होती आणि गंधर्व नाटक मंडळीच्या नव्या संसारास, यशस्वी अशा 'मानापमान' नाटकाची जोड करून दिली होती.

[तरुण, तल्लख, भावनाप्रधान आणि भक्तिमान अशा गडकऱ्यांच्या मनावर त्यांच्या नाट्यसंसाराच्या प्रारंभकाळीं तत्कालीन नाट्याचार्यांचें दडपण असणें अगदींच साहजिक होतें. खाडिलकर व कोल्हटकर या दोघांचीं हि नाटकें आज थंडपणें वाचून त्यांच्या त्या काळच्या बोलवाल्याची कल्पना येणार नाहीं. खाडिलकर यांचीं नाटकें मुळांतच त्या काळच्या इतर नाटकांच्या मानानें वरच्या दर्जाचीं होतीं आणि त्यांतच टिळकांच्या परिवारांतील एक या नात्यानें त्यांस विशेष मान होता. कोल्हटकर यांस सार्वजनिक कार्यकर्ते या नात्यानें वेगळी प्रतिष्ठा नसली तरी त्यांनीं नाट्यलेखनांत अनेक नावीन्ये आणलीं; यामुळें तत्कालीन तरुणांत त्यांचा बोलबाला विशेष होता. याखेरीज रसिक मंडळींत देवलांच्या सहजमनोहर नाट्यकृतींचीहि पुष्कळच चहा होती. त्यांचें 'संशयकळोळ' आजतागायतहि लोकप्रिय आहे. अण्णासाहेब किलोस्कर हे तर आधुनिक रंगभूमीच्या पितृस्थानींच गणले जात असल्यानें आणि त्यांचें 'सौभद्र' गडकऱ्यांच्या काळीं हि रंगभूमीवर लोकप्रिय असल्यानें त्यांस महाराष्ट्रीय रसिक आणि नटवर्ग यांच्या हृदयांत मानाचें स्थान होतें. गडकरी यांचा संबंध वरील चार नाट्याचार्यांशीं केवळ वाङ्मयद्वारां अथवा केवळ प्रेक्षक म्हणूनच आला होता असें नव्हे. ऐन विशीत्राविशींत कॉलेजचा अभ्यासक्रम अर्धा टाकून त्यास त्याकाळीं विख्यात अशा किलोस्कर मंडळींत मास्तर म्हणून दाखल व्हावें लागलें होतें. अर्थात् नाटक पाहणें, नाटक बसवितांना पाहणें, नट आणि नाटककार यांच्याशीं प्रत्यक्ष परिचय होणें वगैरे विविध आणि दुर्मिळ अनुभव त्यास १९०६ पासूनच येऊं लागले. कोल्हटकर व गडकरी यांची भेटहि याच सालीं झाली. प्रेक्षकांची मनोरचना, नटांचें जीवन आणि कोल्हटकरांसारख्यांचा बोलबाला, यांचा तरुण गडकऱ्यांच्या अभिमानी पण भक्तिमान मनावर खोल आणि प्रक्षोभक परिणाम होणें अपरिहार्य होतें.

मराठी नाट्याचे मूळपुरुष सांगली येथील विष्णुदास भावे हे होत. यांचीं नाटकें संपूर्णपणें पौराणिक असत. रंगेल हरदासाच्या कीर्तनांत

साहजिकच जें नाट्य शिरतें त्यालाच त्यांनीं थोडाफार नाटकाचा आकार दिला. इंग्रजी वा संस्कृत नाट्याचा त्यांच्यावर संस्कार असणें शक्य नव्हतें. किलॉस्कर यांनीं त्याच नाट्यास परिणत स्वरूप दिलें. त्यांच्यानंतर इंग्रजी शिक्षितांच्या पिढीनें त्या क्षेत्रांत लक्ष घातलें. किलॉस्कर-देवलांच्या सहज-सुंदर गद्यपद्यासंबंधीं रसिकांत आदर असूनहि कोल्हटकरांच्या संबंधानें विशेष बोलबाला झाला, याचें कारण त्यांनीं नाट्यक्षेत्रांत आणलेलीं कांहीं वैशिष्ट्यें हें होय. त्यांतच त्याकाळीं अशिक्षित आणि भोळसर अशा नटवर्गाच्या मनांत तरी पदवीधर लेखकांसंबंधीं अकारण धाक होता असें दिसून येतें. खाडिलकरांच्यासारखा विद्वान् आणि देशभक्त नटांकरितां नाटकें लिहितो, कोल्हटकरांच्यासारखा डबल पदवीधर वकील नाट्यांत कांहीं नवीन करूं इच्छितो, या गोष्टीचें तत्कालीन लोकांस कांहीं विलक्षण महत्त्व वाटत असे !

कोल्हटकर यांनीं नाटकाच्या क्षेत्रांत तीन नावीन्यें आणलीं : बुद्धिप्रधान व कोटिबाज विनोद; पारशी कंपन्यांच्या धर्तीवर पदांच्या नव्या चाली; आणि “ स्वतंत्र ” आणि वैचित्र्ययुक्त कथानकें. त्यांच्या नाटकाचा चौथाहि विशेष सांगतां येईल व तो म्हणजे ते आपल्या कसल्याहि नाटकाला सामाजिक तत्त्वबोधाचें एक अंग ठेवीत.

[खाडिलकर हेहि नाटकाच्या द्वारें तत्त्वबोध करीत; पण तो बहुधा राजकीय स्वरूपाचा असे; सामाजिक असलाच तर ‘बायकांचें बंडा’तल्याप्रमाणें सुधारणाविरोधी असे; नाहीं तर ते ‘मानापमान’ प्रमाणें शुद्ध मनोरंजनाखातरहि लिहिण्यास कमी करीत नसत.]

कोल्हटकरांच्यासंबंधीं त्याकाळीं त्यांच्या स्वतःच्या व त्यांच्या चाहत्यांच्याहि मनांत आणखी एक अभिमानाची बाब असे. ती म्हणजे ‘स्वतंत्र’ कथानकें. पुराण, इतिहास वा अन्य भाषेंतील कथा यांचा आधार आपण एकाहि नाटकाला घेतला नाहीं हें आपलें इतर सर्व नाटककारांहून श्रेष्ठत्व होय असें कोल्हटकर मानीत. त्यांच्या एकेकाळच्या दबदब्यांत या गोष्टीचेंहि अंग होतें.

आदरशील, रसिक पण महत्त्वाकांक्षी, गडकन्यांना पदवीच्या प्रतिष्ठेची वाट आधींच सोडावी लागल्यावर आणि किलॉस्कर मंडळींत वावरणाऱ्या

नटांचे आणि नाटककारांचे ' गर्व आणि पूर्वग्रह ' अवगत झाल्यावर आपलें उद्दिष्ट स्पष्ट दिसू लागलें असावें. नाट्यांत पुढें येणें—किंवाहुना अल्पमात्र जागा मिळविणें!—म्हणजे कोल्हटकरांच्या वाटेनेंच पण त्यांच्याहि पुढें जाण्याचा यत्न करणें ! अर्थात् कोटिवाजपणा, सामाजिक पुरोगामित्व आणि स्वतंत्र वैचित्र्यपूर्ण कथानकें या ' त्रिपथा ' वरून हा बुद्धिमान आणि धाडशी तरुण वाट चालूं लागला.

लेखकाच्या मनाचा विकास शोधित जाणें हा वाङ्मयटीकेचा एक प्रमुख भाग गणला जातो. कारण त्यायोगें वाङ्मयकृतीची अधिक स्पष्ट संगति लागते. हा विकास शोधून काढतांना ब्राह्म संस्कारांचा तलास लावणें जरूरच असतें. पण प्रतिभावान्ताचें मन आणि तत्कालीन आदर्श यांचा हा झगडा असतो, हें विसरून चालणार नाहीं. कित्येक प्रतिभावान्त व्यक्तींना स्वतःलाच आपल्या कुवतीचा आणि भवितव्याचा अंदाज येत नाहीं. आणि म्हणून एखाद्या लेखकाचे प्रतिस्पर्धी, स्नेही किंवा तो स्वतःहि आपल्या आकांक्षांची आणि विकासाची जी हकीकत सांगेल ती ' रोख ' किंमतीनें न घेतां थोड्या ' कसरीनें ' घ्यावी लागते ! बायरन् यानें आपल्यापुढें पोपसारख्या गद्यप्रधान कवीचा आदर्श ठेवला होता. पण सुदैवानें त्याला त्याच्या प्रयत्नांत अपयश आलें आणि तो पोपहून फारच वेगळा आणि श्रेष्ठ कवि झाला. गडकरी यांच्या आवडत्या कवींत मोरोपंत होते. (एक दोन कवितांत त्यांनीं त्यांचें अनुकरणहि केलें आहे !) आणि कोल्हटकरांना ते स्वमुखानेंच गुरु म्हणत ! तथापि बायरन्चें बलस्थान शोधायचें झाल्यास जसे पोपचे संस्कार शोधून भागणार नाहीं, तसेंच गडकऱ्यांचें गडकरीपण हस्तगत व्हावयास हवें असेल तर त्यांच्यासमोर असलेल्या नमुन्यांकडे पाहून भागणार नाहीं. कित्येकदां प्रतिभावान् लेखक आपले दोष तेवढे प्रतिष्ठावान् समकालीनांकडून उचलतात. अर्थात् समकालीन संस्कारांचें संशोधन हें केलेंच पाहिजे; परंतु केवळ समकालीन संस्कृति आणि आकांक्षा यांच्या मापानें मोजल्यास खऱ्या प्रतिभावान्तांचे प्रधान गुण हातीं लागत नाहीत.

या दृष्टीनें पाहतां गडकरी यांचें ' एकच प्याला ' हें नाटक मोठें फसवें आहे. गडकऱ्यांच्याकाळीं आधुनिकपणाचीं आणि श्रेष्ठत्वाचीं गमकें म्हणून समजलीं जाणारीं सर्वच वैशिष्ट्ये त्यांच्या ' एकच प्याल्यां 'त आहेत. पण त्या नाटकांचा गाभा त्या लक्षणांत नसून अन्यत्र आहे.

गडकऱ्यांचें नाटक स्वतंत्र आहे-भाषांतर नाही !-(दुर्दैवानें या मामुली गोष्ठीलाहि मराठी वाङ्मयांत वैशिष्ट्याचा दर्जा प्राप्त होतो !), त्यांचें कथानकहि स्वतंत्र आहे; म्हणजे सिंधू-सुधाकर ही जोडी पौराणिक वा ऐतिहासिक नाही, अन्य वाङ्मयांतील तर नाहीच नाही ! तळिरामादि इतर मंडळीहि गडकऱ्यांच्या कल्पनेंतून जन्म पावलेलीं आहेत. सदर नाटकांत निदान एक तरी उपकथानक आहे. तसेंच त्यांत सामाजिक अन्यायाविरुद्ध प्रचार आहे. आणि इतरहि समकालीन चळवळींचे उल्लेख आहेत. नाटकांत कोटिबाज विनोदाचा तर पाऊस पाडला आहे. हीं सर्व वैशिष्ट्यें कोल्हटकरांतहि होती व तदनंतरच्या कोल्हटकरशिष्यांच्या पिढीला महत्त्वाची वाटत होती, एवढ्यामुळे या वैशिष्ट्यांनाच टीकाकार महत्त्व देतांना आढळतात. पण नाटक स्वच्छ मनानें वाचल्यास वरील गोष्ठी म्हणजे या नाटकाचीं केवळ उपांगें होत, आणि महत्त्वाचीं अंगें वेगळींच आहेत, असें दिसून येतें. उलट उपांगांत गुरफटून राहिल्यास नाटकाच्या प्रधान गुणांकडे दुर्लक्ष होतें असेंहि दिसून आल्यावांचून राहात नाहीं.

वरील सर्व वैशिष्ट्यें कोल्हटकर यांच्या 'मतिविकार' मध्ये आणि 'मूकनायक' मध्ये आहेत. आणि तरी तीं नाटकें 'एकच प्याल्या'च्या एकपंचमांशानेंहि प्रभावी ठरत नाहीत. मूकनायकांतहि गुंतागुंतीचें कथानक, बुद्धिप्रधान कोट्या, मद्यनिषेधाचा सामाजिक हेतु, सर्वस्वीं स्वतंत्र कथानक, सर्वस्वीं नव्या चाली वगैरे विशेष आहेत. इतके असून तें क्षीणबल आहे. याचें कारण कोल्हटकरांची प्रतिभा गडकऱ्यांच्या मानानें खालच्या दर्जाची होती एवढेंच केवळ नव्हे, तर कोल्हटकर आणि गडकरी यांची प्रतिभा वेगळ्या जातीची होती; तसेंच कोल्हटकर यांची कलाविषयक कल्पनाहि गडकऱ्यांच्या कल्पनेहून भिन्न होती. पण याचा अर्थ कोल्हटकरांना अगर गडकऱ्यांना स्वतःलाहि या प्रकृतिभिन्नत्वाची जाणीव होती असा मात्र नव्हे. तसेच जे कित्येक टीकाकार, विशेषतः कोल्हटकरसंप्रदायी टीकाकार, गडकऱ्यांच्या नाटकांतील कोल्हटकरी वैशिष्ट्यें टिपून काढतात तेहि अस्वत्वारीप करतात असें नव्हे. स्वतः गडकऱ्यांनींहि कोल्हटकरांच्या अनुकरणाचा आरोप अमान्य केला नसता. त्यांना स्वतःचा अभिमान होता; पण त्या अभिमानामुळे ते 'कोल्हटकरांच्या क्षेत्रांत आपण कोल्हटकरांनाच मार्गें टाकलें' एवढेंच फार तर म्हणाले असते.

कथानकस्वातंत्र्य, कथानक-वैचित्र्य, आणि कोटिबाजपणा यांत आपण गुरुवरहि ताण केली एवढेंच ते म्हणाले असते. पण आज इतक्या वर्षांनी आणि टीकाशास्त्राच्या एवढ्या प्रगतीनंतर विचार करणाऱ्यास गडकऱ्यांच्या नाटकांसंबंधी, विशेषतः 'एकच प्याल्या' संबंधी, कांहीं वेगळाच बोध होतो. गडकरी आपल्या 'अल्पमति' प्रमाणें तत्कालीन संप्रदाय गिरवीत होते; पण सर्वशक्तिमान 'प्रतिभा' नकळत त्यांचा हात धरून त्यांच्याकडून वेगळेंच वळण गिरवून घेत होती.

वर वर पाहतां 'एकच प्याला' हें कोल्हटकरी वळणाचें, सुधारकी विचाराचें, सामाजिक, संगीत नाटक आहे. गडकऱ्यांच्या काळीं याहून वेगळे वर्ग वाचकांसहि माहीत नव्हते, कीं नाटककारासहि माहीत नव्हते. अर्थात् आणखी एक वर्गीकरण सुशिक्षित वाचकांस माहीत होतें आणि तें म्हणजे आनंदपर्यवसायी आणि दुःखःपर्यवसायी. पण हें वर्गीकरण त्यांस माहीत होतें म्हणण्यापेक्षां ऐकून ठाऊक होतें हें म्हणणेंच जास्त शोभेल. एक तर दुःखःपर्यवसायी नाटकांनीं मराठी रंगभूमीवर चांगलेंसें मूळ धरलेलें नव्हतें. आणि दुसरें म्हणजे 'ट्रॅजेडी' आणि 'कॉमेडी' यांतील भेद म्हणजे केवळ 'पर्यवसानांतील' (अथवा पांचव्या अंकांतील) भेद नव्हे हें पुष्कळांच्या लक्षांत आलेलें नव्हतें ! एकदां सामाजिक नाटक म्हटल्यानंतर तें देवलकृत 'शारदा' असो, कानिटकरकृत 'तरुणीशिक्षण नाटिका' असो, कोल्हटकरकृत 'मतिविकार' असो, दीक्षितकृत 'सुदर्शन' असो कीं गडकरीकृत 'प्रेम-संन्यास' असो, टीकाकार त्यास सामाजिक नाटक या एकाच निकपावर घाशी. त्यांतील सामाजिक विचारसरणी, कथानकचातुर्य, विनोद यांचा विचार करी. कधीं कधीं कथानक-चातुर्याचा विचार करतां करतांच कथानकांतील एखाद्या अस्वाभाविकतेकडे बोट दाखवून स्वतःचें चातुर्य दाखवी !

तथापि सामाजिक प्रश्नाकडे पाहण्याचेहि भिन्नभिन्न दृष्टिकोण आहेत. सुधारणावादी लेखकहि सर्वच प्रसंगांचें चित्रण सारखें करतील असें नव्हे; एकाच सामाजिक परिस्थितीचे आणि रूढीचे परिणाम वेगवेगळ्या व्यक्तींवर वेगवेगळे होतील. सारांश, विशिष्ट सामाजिक रूढीप्रमाणेंच विशिष्ट मानवी मन हाहि नाटककाराच्या चित्रणाचा विषय आहे; नव्हे तोच मुख्य नाट्य-विषय आणि परिस्थिति ही केवळ पार्श्वभूमि होय, याची जाणीव टीकाकार

विसरत. निदान सामाजिक नाटकांच्या बाबत तरी विसरत. पण सर्वच नाटकांच्या बाबत विसरत असें म्हटलें तरी चालेल. पौराणिक नाटकांत पौराणिक सत्यास आणि उदात्त वातावरणास अधिक महत्त्व येई. ऐतिहासिक नाटकांत ऐतिहासिक सत्यास आणि वातावरणास महत्त्व येई. (त्या दोन्ही प्रकारांत क्वचित् व्यंजनेनें चालू परिस्थितीवर प्रकाश पाडणें हीहि एक स्पृहणीय करामत समजली जाई.) सामाजिक नाटकांत वास्तवता आणि सुधारणा-प्रेम यांस महत्त्व येई. अद्भुततावादी कथानकांत- उदाहरणार्थ 'मूकनायक', 'मानापमान'-सर्वच माफ असे. अशाप्रकारें मानवी मनाच्या चित्रास नाटकांत जें स्थान मिळालें तें मराठी नाट्यांत गडकऱ्यांच्या पूर्वी फारच अल्पप्रमाणांत मिळालें होतें.

आणि मानवी मन हा आपल्या अवलोकनाचा, अध्ययनाचा आणि चित्रणाचा विषय करणारे नाटककार आणि नाट्यसंप्रदाय गडकऱ्यांच्या पूर्वी झालेहि नाहीत. एखादी सामाजिक परिस्थिति रंगवितांना देवळ आणि ऐतिहासिक प्रसंग रंगवितांना खाडिलकर नकळत आपल्या पात्राच्या अन्तरंगापर्यंत शिरत. शारदा आणि इंदिराकाकू या मायलेकींची दुःखें रंगवितांना देवळ अन्तरंगापर्यंत पोहोचले आहेत; तरुण पेशवा सवाई माधवराव याच्या मानसिक यातना रंगवितांना खाडिलकरहि तद्रूप झाले आहेत. तथापि दोघांच्याहि चित्रणाचा विषय सामाजिक वा ऐतिहासिक प्रसंग होता; मानवी मन हा नव्हता. आणि या दृष्टीनें सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक हें वर्गीकरण त्यांच्या नाटकांच्या अभ्यासाला पुरेहि पडत असे. पण गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याल्या'चा-मद्यपाननिषेधावरील आणि विधवाविवाहावरील नाटक म्हणून अभ्यास करणें म्हणजे शाकुंतलाचा प्रीतिविवाहदुष्परिणाम' या विषयावरील नाटक म्हणून अध्ययन करण्यापैकीच होय. फार काय 'प्रेमसंन्यासा' सारख्या उघड उघड सुधारणापंथी नाटकाचा विचार देखील पुनर्विवाहावरील नाटक म्हणून केल्यास हीच चूक होणार आहे. 'राजसंन्यासा'चाहि विचार केवळ ऐतिहासिक नाटक म्हणून केल्यास हीच चूक होणार आहे.

समकालीन नाटककार लिहीत त्याच विषयावर गडकरी लिहीत असूनहि गडकऱ्यांच्या नाटकांचे विषय त्यांना स्वतःलाहि नकळत वेगळे होते. याचें

कारण गडकरी आणि त्यांचे समकालीन यांच्या प्रकृतीत भेद होता. हा भेद गडकऱ्यांचे चरित्र आणि वाङ्मय यांत आढळणाऱ्या त्यांच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यांवरून तर लक्षांत येईलच. तथापि वृत्तीने पूर्णतः कवि असून नाट्यलेखनांतहि यश मिळविणारे गडकरी हे एकच मराठी लेखक होत, या गोष्टीचे महत्त्व मराठी टीकाकारांनी पुरतेसे ओळखलेले नाही. पूर्वीच्या नाटककारांपैकी क्रोणांतच रसिकता नव्हती असा याचा अर्थ नव्हे ; त्यांपैकी कोणी पद्यरचना केली नव्हती असा तर नव्हेच नव्हे. पण केशवसुत, तांबे, टिळक, गडकरी, माधवराव पटवर्धन यांच्यासारख्या शंभर टक्के काव्यात्मवृत्तीच्या लेखकांनी, नाट्यक्षेत्रांत पाऊल टाकल्यास होणारे वाङ्मयीन परिणाम टीकाकारांनी लक्षांत घेतले पाहिजेत. असा मनुष्य एक शेली, बायरन्, ब्राउनिंग, गटे यांनी लिहिलीं तशीं काव्यमय पण प्रयोगास अपात्र अशीं नाटके तरी लिहिल, नाही तर तो इतर सर्वथा 'गद्य' (prosaic) अशा नाटककारांस निष्प्रभ तरी करून टाकील. हे सर्वच कवींच्या बाबतींत सत्य आहे ; पण आधुनिक भावगीतप्रधान कवींच्या बाबत तर ते अधिकच सत्य आहे. हे कवि प्राधान्येकरून आत्मनिष्ठ आणि भावनाप्रधान असल्याने, एक तर स्वतःच्या विविध वृत्तीखेरीज कशाचेंच चित्र काढूं शकत नाहीत ; नाहीपेक्षां आपल्या पाण्याहूनहि द्रव आणि हवेहूनहि सर्वगामी अशा सहृदयतेच्या जोरावर विविध भूमिकांत सूक्ष्मरूपाने प्रवेश करून 'इतरेजनां'हून अत्यंत जिवंत अशीं पात्रे तरी निर्माण करतात.

याचा अर्थ असा नव्हे की, केवळ काव्यमयतेच्या जोरावर त्यांच्या नाटकांत नाटकाचे सर्व गुण एकदम अवतीर्ण होतात ! जिवंत पात्रे, हृदयाचा ठाव घेणारीं भाषणे हे गुण अशा कवि-नाटककारांच्या ठिकाणीं सहजगत्या दिसत असले तरी प्रमाणबद्धता, नाट्यरचना आणि विनोद हे गुण काव्यमयतेच्या पोटीं येतातच असें नाही. किंबहुना नसण्याचाच संभव अधिक. यांतील पहिला गुण तर जवळ जवळ गणितशास्त्राच्या जातीचा आहे. इंग्रजी टीकावाङ्मयांत तर त्यास नाट्याचें 'स्थापत्य' असेंच नामाभिधान देतात ! आणि दुसऱ्या म्हणजे विनोद या गुणाचें सार वस्तुनिष्ठता (objectivity) हें असल्याने आत्मनिष्ठ आणि भावनाप्रधान माणसें कित्येकदां या गुणास पारखीं असतात. पण तीं सर्वदाच पारखीं नसतात, हें गडकऱ्यांच्याच उदाहरणावरून सिद्ध आहे.

हाडाचा भावनाप्रधान असूनहि नाट्यरचनेच्या स्थापत्यांत असाधारण प्रतिभा दाखविणारा शेक्सपियरसारखा नाट्यसृष्टीचा ईश्वर अर्थात्च विरळा. तथापि गडकऱ्यांच्या इतकी काव्यमयता, नाट्यकुशलता आणि विनोदशक्ति एकत्र आढळणें ही गोष्ट देखील दुर्मिळ होय. या दुर्लभ गुणसमुच्चयामुळेच गडकऱ्यांचें स्थान मराठी नाटककारांत असाधारण आहे. आणि या अभिनव सामर्थ्यामुळेच त्यांच्या समकालीनांस त्यांची जात ओळखणें जड गेलें. ते विचारे कोल्हटकर, खाडिलकरांच्या मापानें गडकऱ्यांना मोजूं पहात ! आणि गडकरीच स्वतःस कोल्हटकरशिष्य म्हणवून घेत असल्यानें तर त्यांच्या समकालीनांची अधिक त्रेधा उडे.

‘एकच प्याल्यां’तील पात्रें, उपकथानक, विनोद, औचित्य, अनौचित्य वगैरेची निश्चिति करण्यापूर्वीं त्यांतील मुख्य उद्देशाचा अथवा विषयाचा (‘motif’ चा) विचार केला पाहिजे. आणि हा मध्यवर्ती हेतु ठरवितांना वर निर्दिष्ट केलेले लेखकांचें वर्गीकरण ध्यानीं घेतलें पाहिजे. काव्यशून्य, बहिर्मुख, आणि गद्यजीवी (prosaic) लेखक ज्या मार्गानें विषय, कथानक, पात्रें आणि उपकथा शोधतात त्या मार्गानें गडकऱ्यांसारखे आत्मनिष्ठ आणि काव्यमय नाटककार शोधीत नाहींत. त्यांच्या कथानकाची वाढ सजीव सृष्टीच्या नियमांनीं (organic) होत असते. व म्हणूनच त्यास विषय आणि प्रसंग शोधण्याकरितां बाहेर हिंडण्याची गरज पडत नाहीं. उलट बाहेरचा एखादा प्रसंग सहज घेतलाच तर त्यांत ते आपल्या अन्तः-सृष्टीच्या प्रभावानें सर्वस्वीं नवीन प्राण घालतात. त्यांचा मुख्य विषय म्हणजे ते स्वतः ! नाट्यासारखा विविध पात्रांच्या सृष्टींत या आत्मनिष्ठ जातीचें आत्मरूपचित्रण (Self-portrait) कितीसें पुरणार ? असें प्रथम-दर्शनीं वाटतें. परंतु स्वतःच्या वृत्तींत स्वतःच्या मनोरथांत, स्वतःच्या मनोभंगांत, स्वतःच्या प्राप्त आणि अप्राप्त वैभवांत दंग असे हे कल्पना-रूढ जीव, केवळ स्वचित्राच्या धाग्यांतून किती विविध रूपें कल्पितात आणि निर्माण करतात याची कल्पना आत्मनिष्ठांखेरीज इतरांना येणेंहि कठीण आहे. व म्हणूनच पुष्कळां बहिर्मुख टीकाकार आपल्या परिचित सृष्टीच्या अनुरोधानें त्यांच्या कथेची आणि पात्रांची उपपत्ति लावूं पाहतात. गडकऱ्यांच्या निधनकाळीं-म्हणजेच ‘एकच प्याल्यां’च्या जन्मकाळीं-अशी एक

दंतकथा प्रचलित होती कीं, सुप्रसिद्ध नट बालगंधर्व यांच्या अनेक राज-विलासी भूमिकानंतर त्यास अत्यंत हाल अपेष्टांची-पोटाकरितां मोलमजूरी करण्याची-भूमिका देण्याची प्रतिज्ञा गडकरी यांनीं बोलून दाखविली होती. अर्थात् असे कित्येक गंमतीचे गौण हेतु लेखकांच्या मनांत नसतात असें नाही. तथापि संबंध कथानकाचे धागे या गौण उद्देशांतून हस्तगत होत नाहीत.

‘एकच प्याल्यां’तील पात्रांचे उगम शोधतांना खांडेकर यांनीं पुढील उपपत्ति बसविली आहे. मुख्य पात्रें हें हृदय, दुय्यम पात्रें हें शरीर आणि गौण पात्रें हे कपडे, असें नाटकांतील पात्रांचें रूपकात्मक वर्गीकरण ठरवून खांडेकर लिहितात, “दुय्यम पात्रें नाटकांत आवश्यक होऊन बसतात याचें कारण हेंच आहे. अपमान झाल्याबरोबर सुधाकर उठला आणि गुत्यांत गेला असें वर्णन कुणीं केलें तर त्यामुळें करुणरसापेक्षां हास्यरसच उत्पन्न होण्याचा संभव अधिक. सुधाकराच्या हातांत दारूचा पेला आकाशांतून पडणें अशक्य असल्यामुळें गडकऱ्यांना तो पेला देण्याकरितां तळिराम निर्माण करावा लागला. अट्टल दारूबाजाला बायको नसली तर आपल्या मद्यपानाचे प्रयोग तो विचारा कुणावर करणार ? या कारणामुळें तळिरामच्या जोडीला गीता नाटकांत आली. दुय्यम पात्रांचें उरलेलें त्रिकूट-रामलाल सुधाकराचा मित्र म्हणून, शरद सुधाकराची बहीण या नात्यानें आणि भगीरथ ‘झणि दे कर या दीना’ हा गुरुवर्य रामलाल यांचा उपदेश शरदचे पाणिग्रहण करून अमलांत आणण्याच्या सदुद्देशानें-या नाटकांत संचार करीत असतें.”

खांडेकर, हें वर्गीकरण करतांना चिकित्सकतेपेक्षां हास्यकारकते-कडेच अधिक लक्ष देत आहेत कीं काय असा भास होतो. परंतु मूक-नायकाच्या कथानकासारख्या अस्वाभाविक (unpsychological) आणि विचित्र कथानकांत पात्रें ज्या वाटांनीं गोळा होतात त्या वाटांनींच ‘एकच प्याल्यां’तील पात्रांचें मूळ शोधूं गेल्यास अशीच फसगत होणार. उलट गडकऱ्यांचें प्रकृतिवैशिष्ट्य ध्यानीं घेतल्यास ‘एकच प्याल्या’च्या विषयासंबंधीं, संविधानकासंबंधीं आणि पात्रांसंबंधीं कांहीं वेगळाच बोध होतो.

‘एकच प्याल्या’चा मुख्य विषय एका पाणीदार, बुद्धिमान आणि सरळ अशा पुरुषाची शोककथा-ट्रॅजेडी-हा होय. कथानकांतील मूळ बीजे, त्याला लाभणारे स्वाभाविक खतपाणी, त्यांतून तयार होणारा अपरिहार्य दुर्विपाक या सर्वांना नेमका लागू पडेल असा शब्द ‘ट्रॅजेडी’ हाच होय. त्याला नायकाच्या अधःपाताची हकीकत म्हणावी तर पतितासंबंधीं वाटणारा अनादर आपणांस सुधाकरासंबंधीं वाटत नाही. ही नायकाच्या ‘दुदैवा’ची हकीकत म्हणावी तर सुधाकराच्या आपत्तीची जबाबदारी सर्वस्वीं दैवावर लोटतां येत नाही. सत्प्रवृत्त आणि गुणवान् व्यक्तींवर ओढवणाऱ्या आपत्तींचा स्वभावधर्म ज्यास अवगत असेल त्यासच ‘एकच प्याल्या’तील कथानकाचा रोख सुसूत्रपणें ध्यानांत येईल. अशा व्यक्ति आणि त्यांजवर परिस्थितीचे होणारे परिणाम हा गंभीर वाङ्मयाचा फार प्राचीन काळापासूनचा विषय आहे. ओढे, नद्या, आणि समुद्र या सर्वांच्या पाण्याला गतीहि असतेंच. पण प्रत्येकाच्या गतीचे नियम वेगळे असतात. कथानकाच्या स्वभावधर्मानुरूप नाट्याच्या गतीचेहि नियम वेगवेगळे ठरत असतात.

‘एकच प्याल्या’चा पहिला प्रवेश हा गडकऱ्यांच्या वाढत्या नाट्यतंत्र-प्रभुत्वाचा द्योतक आहे. त्यांत प्रमुख पात्रांचा सुस्पष्ट आराखडा, गौण पात्रांचा खुबीदार परिचय, भावी आपत्तीचीं अशुभ चिन्हे वगैरे साहित्य तर आहेच; पण नायकाच्या गुणांची आणि मर्मस्थानांची माहितीहि गडकऱ्यांनीं अत्यंत वाक्त्रगारपणें ऐन ओघांत आणून दाखविली आहे.

प्रस्तुत शोकनाट्याचा पडदा उघडतो तो पांढरपेशांच्या नंदनवनावरच उघडतो. बुद्धिमान, कर्तव्यगार, मानी, हौशी आणि प्रेमळ असा पति; सुस्वरूप, भक्तिवान, भावडी आणि पुत्रसुखाच्या वाटेवर असलेली अशी पत्नी; रामलालसारखा थोर विचारांचा बंधुनिर्विशेष असा ऋणानुबंधी, संपन्न माहेर ! अशा या मध्यमवर्गीय सुखसागरांत कोठें कोपऱ्यांत प्रक्षोभ असेल तर तो रामलालभाई परदेशांत निघाला म्हणून आणि गृहलक्ष्मी प्रसूतीकरतांच चार दिवस माहेरीं जाणार म्हणून ! सुधाकरासारखा सुदैवी आणि आनंदी जीव अशा गोड आपत्तीची व आपल्या पत्नीच्या मधुर कारुण्याची चेष्टा करतो तें प्रेक्षकांना साहजिकच वाटतें. अभिजात पतिपत्नींची परस्पराविषयींची कोंवळीक, स्वसुखनिरपेक्ष रामलालची त्या उभयतांच्या

कल्याणाविषयींची दक्षता, सद्गुण आणि सद्भाग्य यांचा त्या सुखी संसारांत सुटलेला सुगंध आणि त्यांतूनहि सिंधूच्या कांधेखोर अन्तर्मनांत आणि रामलालच्या वेदान्ती मनांत पडलेल्या भावी दुर्गतींच्या छाया या सर्वांच्या करुण-रम्य मीलनामुळे हा बहारीचा प्रवेश 'उत्तररामा'च्या प्रथम प्रवेशाची आठवण करून देतो.

सिंधूच्या गंगा-जमुनांची थड्या करतां करतांच सुधाकर रामलालचे ऋणानुबंध ऐकवितो; व त्यांतच स्वतःची व आपल्या बालविधवा भगिनीची हकीकत निवेदन करतो. रामलालच्या प्रयाणामुळे आपल्यालाहि बाल्यापासूनचें ब्रह्माण्ड आठवत आहे, हा त्याच्या सांगण्याचा रोख आहे. रामलाल तर सिंधूसारख्या तत्पर पत्नीलाहि सुधाकराला सांभाळण्याविषयीं परोपरीनें सांगतो. या सर्व प्रकारांत या प्रेमळ मंडळींचा प्रेमळपणा तर आहेच; पण भावी आपत्तींची गुप्त सूचनाहि आहे. पहिल्या अंकांतील "लागे हृदयिं हुरहुर। अजि।" या पदापासून तो तिसऱ्या अंकांतील "शंकाहि नाहीं कालिं ज्या। दुर्गति जवें ये तदा।" येथपर्यंत गुप्तपणें वाट कापणाऱ्या आपत्तींचीं चोर पावलें प्रारंभींच्या नंदनवनांतहि कानोसा घेणाऱ्यास ऐकूं येतात. या आगामी आपत्तींचें मूळ केवळ दारूंत नाहीं, केवळ दौर्बल्यांत नाहीं, केवळ दैवाच्या लहरींतहि नाहीं. तें कशांत आहे तें शोधणें हा मानवी मनाचा सनातन उद्योग आहे; आणि तें ज्या मनःपिंडाच्या आणि परिस्थितीच्या सान्निध्यांत जीव धरतें, त्यांचें चित्रण करणें हा गंभीर नाट्याचा अथवा टूँजेडीचा सनातन विषय आहे. सुधारणावादी, वास्तववादी, कार्यकारणवादी वा अद्भुततावादी यांपैकीं कोणत्याहि दृष्टिकोणांतून पाहिल्यास अशा दुर्निवार शोककथेचे धागे उलगडत नाहीत.

रामलाल सुधाकरास सिंधूच्या हातीं निरवतांना पहिल्याच प्रवेशांत म्हणतो :

"ताई नीट बैस अशी. सुधा तूं पण बैस.....आतां तूं म्हणालीस कीं सुधाचा स्वभाव मला लहानपणापासून माहीत आहे. तें खरं आहे, आणि त्याबद्दलच तुला मला सांगायचं आहे. ताई हा सुधाकर म्हणजे जन-समुद्राच्या तळाशीं सांपडलेलं एक अमूल्य रत्न आहे. पण ताई अशीं रत्नें

लाभणं कठीण आणि लाभल्यावर त्यांना हार्ती ठेवणं तर फारच कठीण ! सुधाकर बुद्धिमान आहे. फार काय सांगावं खरोखरीच अलौकिक बुद्धिमान आहे. तो जात्याच मानी आहे आणि केवळ स्वावलंबनानं नांवलौकिकाला चढल्यामुळं त्याचा मूळचा मानीपणा हल्लीं इतका उग्र स्वरूपाचा झाला आहे कीं, तो त्याच्या चांगल्या मित्रांनासुद्धां असह्य होईल. त्यांतून व्यवहारी आयुष्याच्या सुरवातीच्या अवस्थेंतून तो मार्गक्रमण करीत आहे. प्रतिस्पर्ध्यांच्या गर्दींतून आपल्या बुद्धिमत्तेला शोभण्याजोग्या स्थळीं त्याला अजून पोहोंचायचं आहे तरुण बुद्धिमत्तेची आत्मविश्वासाची उग्रता या जुन्या लोकांना उर्मटपणाची आणखी अहंपणाची वाटून ते त्याचा उपमर्द आणखी तिरस्कार करीत असतात धंद्याच्या पटांगणांत त्याचं कौतुक करणारा, त्याला धीर देणारा, त्याचं समाधान करणारा आणि रागाच्या ऐन भरांत त्याचा तोल संभाळणारा कोणी तरी जिव्हाळ्याचा मनुष्य सध्यां त्याच्या नेहमीं जवळ असणं आवश्यक आहे सिंधू, आज विलायतेला जाण्यापूर्वी माझा पाठचा भाऊ आज मीं तुझ्या हवालीं केला आहे ...”

हें संबध दीड पानी भाषण, सुधाकराच्या स्वभावाचें तर निदर्शक आहेच ; पण ज्या जमिनींत सत्प्रवृत्तांचीं प्रायः अकारण अशीं दुःखें मूळ धरतात, त्या सुपरिचित आणि सुपीक जमिनीचेंहि निदर्शक आहे.

रामलालच्या प्रेमळ वेदान्ताबरोबर या पहिल्याच प्रवेशांत तळिरामाचेंहि एक निरुपद्रवी असें वाक्य कानावर पडतें. त्याची भावी कर्तबगारी लक्षांत घेतल्यास त्याच्या या क्षणिक दीनवाण्या प्रवेशाचें हंसूं आल्याशिवाय राहात नाहीं.

हें क्षुद्र पण विषारी जिवाणूं लगेच दुसऱ्याच प्रवेशांत आपल्या नजरेस पडतें. फांदीच्या कडेकडेनें लपत सरपटत जाणाऱ्या हात दीड हात विषारी जीवाला थोडें आडवून, हालवून पहावें ! म्हणजे त्याच्यांत जो नखशिखान्त विखार आणि जी तडफ दिसते, तिची आठवण तळिरामचें या प्रदेशांतील विपरीत कर्तृत्व पाहून झाल्याशिवाय रहात नाहीं. भगीरथासारख्या विचकत विचकत 'दीक्षा' घेणाऱ्या सुशिक्षितापुढें असो कीं गीतेसारख्या नखशिखान्त वरें ओळखणाऱ्या लग्नाच्या बायकोपुढें असो, हा निगरगट मद्यपी तोडीस तोड आणि पेंचास पेंच लढवितो.

तळिरामाची सदर शोककथेत योजना सुधाकराच्या हातीं दारूचा पेला घायला पाहिजे, एवढ्याच करितां आहे, ही कल्पना जितकी चुकीची तितकीच 'एकच प्याल्यां'तील दारूचे प्रवेश हे 'गंभीर कथेत' 'गाढवाच्या गोंधळासारखे' दिसतात (शि. गो. भावे) हीहि चुकीची आहे. तळिराम नसता तरीहि सुधाकर दारूकडे वळलाच असता. सुधाकर दारूकडे वळतो तो केवळ एखाद्या भिकार माणसाच्या बदमसलतीमुळे नव्हे. सुधाकराचा अधःपात हा सज्जनानें दुर्जनाची मैत्री केल्याचा परिणाम नव्हे, तर सज्जनांना स्नेहशून्य अशा अवस्थेंत जो भेसूर एकलेपणा अनुभवावा लागतो त्याचा परिणाम होय. आजच्या आपल्या समाजांत कोणत्याहि व्यवसायांत, आणि विशेषतः कोर्टाच्या वातावरणांत सुधाकरासारख्या ' रत्नाला ' (रामलालचें भाषण पहा), जो भेसूर एकांत, जी माणसांनीं गजबजलेली मसणवटी, वांट्याला येते तिच्यांतून सुटका आत्महत्या, कर्मसंन्यास किंवा दारू याखेरीज कशानेंहि नाही. हेंच दुःस्वप्न रामलालला त्याच्या प्रयाणकाळीं स्पष्टपणें दिसलें होतें आणि सिंधूच्या स्त्रीमुलभ अन्तर्दृष्टीला अस्पष्टपणें भेडसावीत होतें.

आणि येथूनच लेखकाच्या प्रकृति वैशिष्ट्याबरोबरच मानवी मनांचें प्रकृतिवैशिष्ट्य लक्षांत घेतलें पाहिजे. ज्या अपमानामुळे आणि सहानुभूतिशून्य वातावरणामुळे सुधाकर आत्महत्येच्या गोष्टी मनांत आणतो (अं. १, प्र० ५) व अखेर विसर पडावा म्हणून सर्वस्वनाशक मद्याचा पेला हातीं घेतो त्या वातावरणाचा परिणाम प्रत्येकावर सारखाच होईल असें नाही. एखाद्यानें तो अपमान गिळून टाकला असता; दुसऱ्या एखाद्यानें जमलेल्या जमावावर तडफेनें लाथ मारून अन्य व्यवसाय पत्करला असता; तिसऱ्या एखाद्यानें दारू पिऊनहि धंदा आणि अन्न वाढीला लावली असती. पण सुधाकर या टणक जातीपैकीं नव्हता. आणि कोणाला उपरिनिर्दिष्ट टणक जाती अधिक पसंत झाल्या तरी हीं मळखाऊ आणि रानवट माणसें काव्यविषय होऊं शकलीं नसतीं खास. उदार माणसें जेव्हां औदार्यामुळेच दुःखें भोगतात, सरळ माणसें जेव्हां सरळपणामुळेच गोत्यांत येतात, भक्तिमान भार्या जेव्हां पतिभक्तिमुळेच पतीचेंहि रक्षण करूं शकत नाहीत आणि आपलेंहि सुख मिळवूं शकत नाहीत तेव्हांच विनाशगर्भ-दूजिक-परिस्थितीचें चित्र कवि रंगवितो आणि तिच्या मूळ कारणाचा विचार तत्त्ववेत्ता करतो.

तथापि सुधाकरासारखा सरळ आणि गुणी मनुष्य ज्या वातावरणांत वाढत होता त्या वातावरणांचें चित्र हाहि अशा शोककथेचा एक आवश्यक भाग असतो; तसेंच सुधाकराच्याच व्यसनाचा त्याच्याहून हिणकस मनावर कोणता परिणाम होतो हें दाखविणेंहि क्रमप्राप्तच होतें. मिश्रण हें कलेंत विरोधी पार्श्वभूमि म्हणून तर उपयोगी असतेंच; पण जीवनहि असेंच विषम आणि मिश्र नाहीं काय ? तळिराम आणि त्याचे निशाचर 'गण' यांचें 'एकच प्याल्यां'तील स्थान हें अशाप्रकारें सृष्टिक्रमाशीं आणि दुनियेच्या संमिश्र रंगाशीं संबद्ध व सुसंगत आहे.

या दृष्टीनें पाहतां नाटकांतील विषयाचे एकाबाहेर एक असे (concentric) वर्तुळासारखे थर बनतात. गाभा म्हणजे बाजारी निगरगट्ट आणि मट्ट अशा जगांत मानी आणि सरळ मनाचा होणारा कोंडमारा. त्या बाहेरील थर म्हणजे अपमान आणि एकलेपणा यांचा विधारी दाह सद्य व्हावा म्हणून पत्करलेला तोडगा व त्या तोडग्यानें आपल्या स्वभावधर्माला धरून घेतलेला सूड. त्याच्या पुढील थर म्हणजे महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गाच्या विविध प्रतिनिधींचें संविधानकाच्या संदर्भांत चित्रण. सुधाकर, सिंधू, रामलाल यांज-सारखी अभिजात सुसंस्कृत मंडळी; भगीरथ, शरद यांसारखे जवळजवळ त्याच पातळींतील पण दुर्दैवाच्या खांच-खड्ड्यांत रुतलेले तरुण जीव; तळिरामसारखा बुद्धिमान पण कोडगा कारकून, त्याच्याशीं मंगळसूत्रानें बांधली गेलेली गीतेसारखी सरळ पण सिंधूच्या मानानें अनभिजात, ओबडधोबड (crude) महाराष्ट्रीय मुलगी; आर्यसंस्कृतीच्या, देशभक्तीच्या, टिळक-आगरकरांच्या गोष्टी ऐकत ऐकतच आधुनिक जीवनाच्या आडगळींत येऊन थडकलेले तळिरामाचे स्नेही; श्रीमंतीच्या तटवंदीआड सुरक्षित सांभाळले गेल्यामुळें दुनियेच्या सुधाकरांना आणि तळिरामांना सारखेच दुरावलेले सिंधूचे प्रतिष्ठित माहेरवाले !...या विविधरंगी आणि शंभर टक्के वास्तव अशा मध्यमवर्ग-चित्रापलीकडे, महाराष्ट्र महाराष्ट्र तो कुठें आहे ? भूतकालीन शिवराज्य, भविष्यकालीन स्वराज्य, पुस्तकांतच पाहिलेलें मजूरजग यांच्यासंबंधीं बोलणारे आणि लिहिणारेहि याच चारपांच थरांत कोठेंतरी घुटमळत असतात. सारांश, आधुनिक मध्यमवर्गीय महाराष्ट्राचें एक अंतर्भेदी आणि स्वयंपूर्ण चित्र हें 'एकच प्याल्या'चें स्वरूप, टीकाकार घ्यावें तितकें ध्यानांत घेत नाहींत. अशा चित्रांत प्रत्यक्षाप्रमाणेंच संभाव्य आणि

ध्येयभूत जगाचेंहि चित्र येणें अत्यावश्यक असते. व त्या कल्पनाराज्याला भरपूर वाव देण्याकरितांच गडकऱ्यांना रामलाल उभा करावा लागला आहे. मातृभूमीसंबंधीं मनांत उसळणारे विचार; प्रचलित सामाजिक-राजकीय ध्येयवादासंबंधीं मनांत येणाऱ्या कल्पना; ध्येयवादी म्हणून मिरवणाऱ्यांचा ढोंगीपणा; स्वतःच्या ध्येयवादासंबंधीं वाटणारा विश्वास आणि अविश्वासहि; मोह आणि त्याग या दोहोंची गडकऱ्यांसारख्या जिवंत आणि काव्यात्म मनाला वाटणारी दुर्दम्य ओढ; या सर्व कोंडलेल्या वाफेला वाट रामलालशिवाय कोण देणार? 'एकच प्याल्या'चा विषय एका वकिलाची जाणारी, येणारी, आणि फिरून जाणारी सनद एवढाच असता; अथवा एका दुर्बल मनाची व्यसनाधीनता एवढाच असता, तर खांडेकर किंवा शि. गो. भावे म्हणतात त्याप्रमाणें त्या नाटकांतून बऱ्याच पात्रांना, बऱ्याच प्रसंगांना आणि बऱ्याच भाषणांना रजा देतां आली असती. शिवाय अति आधुनिक तंत्राप्रमाणें पांच सहा पात्रांत नाटक आटोपून पैशाची बचत आणि आधुनिकतेची जोडहि झाली असती! परंतु त्यांत गडकऱ्यांच्या मनश्चरूंपुढें तरंगणारे संमिश्र आणि गूढ (complex) चित्र मात्र उभे राहिलें नसतें! तीच गोष्ट त्यांच्या असंबद्ध म्हणून निंदिल्या गेलेल्या (शि. गो. भावेकृत टीका पहा.) अवखळ विनोदी प्रवेशांची होय. टूजेडी हें अयशस्वी ध्येयवादाचें आणि आत्यंतिकतेचें चित्र असतें. जो आत्यंतिक ध्येयवाद दुर्भेद्य आणि विषमबल परिस्थितीशीं टक्कर घेऊन पराभूत होतो, तो लगेच ढोंगी जगापुढें आणि त्याच्या ढोंगी नीतीपुढें मान तुकवतो असें मात्र नव्हे. अर्थात् अशा दुःखांत नाट्यचित्रांत ध्येयवाद सुळावर चढवितां चढवितां त्याबरोबरच ढोंगी दुनियेचेहि पांच पाट काढून धिंड काढावी लागते. त्याशिवाय काव्यसृष्टीचा 'न्याय' (poetic justice) बरोबर झालासें होत नाही. ही धिंड अशा शोककथांतूनहि मोक्याट सुटलेल्या निरर्गल उपरोधान्नाकडून काढली जाते. आर्यमंदिरामंडळ, तळिरामाचें प्रेमावरील प्रवचन, खुदाबक्षाचें गीत प्रवचन, डॉक्टर-वैद्यांचा अतिरंजित अहंकार या सर्व प्रसंगांत केवळ भरमसाट विषयान्तर आणि पोरकट विनोद आहे असें म्हणणाऱ्या मंडळींना अशा नाटकाचा नितान्त संकीर्ण (complex) आणि गूढ असा हेतूच आकलन झालेला नसतो. ज्या जगांत सोन्यासारखे सुधाकर दारूकडे वळतात, रामलालसारखे विद्वान

कोट-बुटधारी संन्यासी बनतात, शरद-भगीरथासारखे कच्चे आणि अतृप्त जीव झुरत झिजत जगतात, त्या जगांत अनेक ठिकाणीं कांहीं तरी कुजत सडत असलेंच पाहिजे. आणि या कुजलेल्या कोपण्यांचें दर्शन घडविणें हा अशा शोककथांचा एक अपरिहार्य भाग होऊन वसतो.

‘हॅम्लेट’ नाटकांतील पोलोनियसचा पायघोळ लोचटपणा, हॅम्लेटचा स्वतःच्या प्रियेच्या मुखड्यांपासून तो मसणवटीच्या कवटीपर्यंत सर्वत्र स्वैर-संचार करणारा औपरोधिक विनोद, नाटकांतील छोट्या नाटकांत वक्रोक्ति रूपानें येणारे एकनिष्ठेसंबंधींचें व्याख्यान वगैरे सर्वच गोष्टींचा संबंध हॅम्लेटच्या उदात्त-गंभीर ध्येयवादाशींच आहे.

अर्थात् शेक्सपियरचें रचनाचातुर्य सर्वथा असाधारणच आहे. तथापि त्याच्याहि गंभीर नाट्यांतील अवखळ विनोदांचे, सरळसूत आणि पुस्तकी टीकाकारांस अनेकदां मोठें कोडें पडलें आहे ! आणि याचें कारण नाटकांच्या दोन सर्वस्वी भिन्न जातींचें अशा टीकाकारांस चांगलेंसें आकलन झालेलें नसतें एकांत अंतर्गत ऐक्य असतें; तर दुसऱ्यांत बाहेरून सीमेंटनें लिंपून घेतलेलें ऐक्य असतें. पहिल्या प्रकारच्या नाटकांत वर वर पाहतां अनेक जागीं असंबद्धता दिसते; तर दुसऱ्यांत सूक्ष्म आणि तन्मय दृष्टीनें पाहणारास सर्व ठिगळें (patch work) दिसतात ! श्रेष्ठ नाट्य आणि सुटसुटीत नाटक (well-made play) यांतील अंतर हें अशा प्रकारचें असतें.

केवळ मद्यपाननिषेध, केवळ करुणरस, केवळ सिंधु-सुधाकर यांची कथा यापैकीं एखादा उद्देश लेखकावर लादणाऱ्या टीकाकारांस ‘एकच प्याल्यां’-तील कित्येक स्थळें विसंगत वा अप्रस्तुत वाटतात. परंतु कोमल व सुंदर मन आणि निघृण व वीभत्स परिस्थिति यांची हृदय-विदारक टक्कर रंगविणारा लेखक इतकें सुटसुटीत व कर्णमधुर कथानक रंगविण्याच्या मनःस्थितींत नसतो. येशूख्रिस्तासारख्या कारुण्यमूर्ति ईशपुत्राबरोबर सुळावर चढण्यास बार्बुस नांवाचा पतित तस्कर पाठविणाऱ्या विधिघटनेला जें संमिश्र आणि रौद्र संगीत वठवावयाचें असतें तेंच ट्रेजेडीचें खरें पार्श्वसंगीत होय ! गडकऱ्यांच्या सारखा कवि-नाटककार प्रथम सामाजिक उद्दिष्ट, नंतर मुख्य पात्रें, नंतर गौणपात्रें अशा कृत्रिम क्रमानें नाट्यरचना ठरवीत नसून आपल्या अन्तर्मनांत उमटलेल्या संमिश्र संसारचित्राचें संमिश्र चित्रण करण्याचा यत्न करीत असतो.

‘एकच प्याल्या’च्या कथानकांतील ‘एकसूत्रता’ (unity) लक्षांत घेण्यास जिवंत ऐक्य (organic unity) आणि निर्जीव सुटसुटीतपणा यांतील अंतर ध्यानीं घेणें जरूर आहे. व त्याकरतां संसाराचें वा समाजाचें आकलन ‘तद्रूप’ होऊन करणाऱ्या ‘कवि-मना’ची घडण आणि त्याच समाजाचें आकलन बहिर्मुख राहून पुस्तकद्वारे करून घेणाऱ्या पुस्तकी अथवा गद्य मनांची घडण यांतील अंतर लक्षांत घेतलें पाहिजे. गडकऱ्यांचे अंगीं हे तद्रूप होण्याचें सामर्थ्य एवढें होतें कीं, ‘एकच प्याल्यां’तील अगदीं परस्पर विरोधी पात्रेहि त्यांच्याच मनाची एक बाजू दाखवीत आहेत असा भास होतो. सुधाकर म्हणजे मानी मनाचे, तल्लख बुद्धीचे, उतावीळ वृत्तीचे गडकरीच होत; रामलाल म्हणजेहि भावनावशतेमुळें टेंचाळलेले, मानी मनांत दुखावून गंभीर झालेले, तल्लख बुद्धीला वेदान्ताकडे फिरविण्याचा यत्न करणारे गडकरीच होत; फार काय अखिल कोमलवृत्तींचा मुहूर्तमात्र संन्यास करून वस्तुमात्रभेदक विनोदाचा आणि विकट हास्याचा आश्रय करणारे गडकरीच तळिरामचा हिडीस पण पराक्रमी मुखवटा चढवून कित्येक प्रवेश रंगवीत आहेत कीं काय असाहि भास होतो. आणि गडकऱ्यांची बुद्धि आणि प्रतिभा कितीहि तेजस्वी असली तरी त्यांच्यांतहि जो संकोच, जो भिडस्तपणा, जो भोळसरपणा, जें मनोदौर्बल्य होतें त्यांचेंच चित्र त्यांनीं भगीरथासारख्या सामान्य पात्राच्या द्वारे काढलें असें वाटतें.

आत्मनिष्ठ प्रतिभा (subjective imagination) आणि वस्तुनिष्ठ प्रतिभा (objective imagination) यांत आपण अनेकदां दुर्लभ्य द्वैत मानीत असतो. तथापि आत्मनिष्ठ मनें यांच्यांतील तद्रूप होण्याच्या सामर्थ्यामुळें पुष्कळदां वस्तुनिष्ठ मनाहूनहि अधिक स्पष्ट वस्तुचित्रें अथवा वास्तव चित्रें रेखाटतात. आत्मनिष्ठ कविमनें नाट्यरचनेच्या फंदांत सहसा पडत नाहींत; व एकदां मनापासून पडलीं तर ‘गद्य’मनाहून अत्यंत सुस्पष्ट अशीं नाट्यचित्रें रेखाटतात असें प्रस्तुत विवेचनाच्या आरंभीं म्हटलें आहे तें यामुळेंच.

अर्थात ब्राह्मसृष्टीशीं तदाकार होण्याचें सामर्थ्य असलेल्या कविमनांत एका भीषण घटनेचें पडलेलें चित्र या दृष्टीनें ‘एकच प्याल्यां’तील विविध प्रसंगांचा विचार व्हावयास हवा. कोल्हटकर, खाडिलकर फार काय किलोस्कर-देवल यांच्याहि नाट्योद्दिष्टांचा अथवा नाट्यतंत्रांचा आरोप

गडकऱ्यांच्या नाटकांवर, विशेषतः 'एकच प्याल्या'वर, केल्यास त्यांतील अनेक स्थळांची संगति लागणार नाही. एकमेव सामाजिक हेतु, एकमेव रस, एकमेव सुटसुटीत कथानक पुढें ठेवून लिहिलेलें नाटक म्हणून 'एकच प्याल्या'कडे पाहणें चूक होईल.

एका थोर मनाचें व एका अवनत समाजाचें संमिश्र आणि भीषण चित्र या दृष्टीनेच 'एकच प्याल्या'तील 'प्रस्तुत-अप्रस्तुत', 'उचित अनुचित', 'स्वाभाविक अस्वाभाविक' भाग ठरवावे लागतील. आणि हें ठरवितांना कविमनांत प्रतिबिंबित होणाऱ्या संसारचित्रांतील विशिष्ट प्रकाराचा एकसूत्रीपणा (unity) जसा समजावून घेतला पाहिजे, त्याचप्रमाणें भीषण नाट्याच्या कक्षेंत येणाऱ्या मानवी घटनांचे कायदेहि समजावून घेतले पाहिजेत. भीषण नाट्य अथवा tragedy हा वाङ्मय प्रकारच इतका अद्भुत आहे कीं तो अस्तित्वांतच कां यावा याचें साहित्यशास्त्रज्ञांना अनेकदां गूढ पडलें आहे ! प्रत्यक्ष सृष्टींतहि चांगलीं माणसें चांगलें करायला जाऊन वाईट करून वसतात.

येथ एक नवलावो । जो जो कीजे उपावो ।

तो तो अपावो । होय तें ऐक ॥

ज्ञानेश्वरी अ. ७

असें ज्ञानेश्वरमहाराजांनीं म्हटलें आहे. असें कां व्हावें ? आणि समजा प्रत्यक्ष सृष्टींत तसें होत असलें तरी फिरून काव्य-सृष्टींतहि या विघडलेल्या संसारांची आणि पराभव पावलेल्या पुरुषकारांचीं चित्रें कशाला ? आणि विकृत दुःखानुगामी (misery-mongering) साहित्यिकानें अशीं चित्रें रेखाटलींच तरी कवींना अभ्यवहारी आणि स्वतःला शहाणीं सुरतीं समजणारीं माणसेंहि वेळ आणि पैसा खर्चून हीं चित्रें पाहात रात्रीचा दिवस कां करतात ?

'ट्रॅजेडी' उर्फ 'दुःखपर्यवसायी नाटक' या वाङ्मयप्रकारचें मूळ प्राचीन ग्रीक वाङ्मयांपर्यंत पोहोंचविण्यांत येतें. इस्किलस्, सॉफॉक्लिस्, युरिपायडिस या विख्यात ग्रीक नाटककारानंतर या क्षेत्रांत ऐकूं येणारें विख्यात नांव म्हणजे रोमन ट्रॅजीडियन् सेनेका याचें. आणि त्याच्यानंतर जगविख्यात झालेलें नांव म्हणजे आंग्ल नाटककार शेक्सपियर याचें. अगदीं स्थूल आणि ठळक परंपरारेषा काढावयाची म्हटल्यासहि एवढीं

नांवे विचारांत घ्यावींच लागतात. तसेंच ट्रॅजेडी या वाङ्मयप्रकाराची चर्चा करतांना ज्या विख्यात ग्रीक महर्षींचीं वचनें आद्यसूत्रे म्हणून पुढें ठेवावीं लागतात, तो म्हणजे अॅरिस्टॉटल हा होय. तथापि महर्षि अॅरिस्टॉटल झाला तरी 'ट्रॅजेडी' कशी लिहावी याचे नियम सांगत नसून 'कशी लिहिली जाते' ती परंपरा सूत्ररूपानें सांगत आहे, असें म्हणणेंच ऐतिहासिकदृष्ट्या अधिक शास्त्रशुद्ध होईल. अर्थात् ट्रॅजेडीचा आद्य प्रवर्तक अॅरिस्टॉटल नसून ग्रीक समाज आणि तत्त्वविचार हाच होय. म्हणूनच ज्यांना या प्राचीन आणि गंभीर रंजनप्रकाराचा विचार करावयाचा असेल ते अॅरिस्टॉटलच्या पोथीपासून सुरवात करीत नाहीत, तर ग्रीक मनोभूमीपासून सुरवात करतात. नीत्शेसारखे 'आर्ष' तत्त्ववेत्ते तर अॅरिस्टॉटल यासहि ट्रॅजेडीचें रहस्य पुरतेंसें उलगडलें नाहीं असें मानतात. ट्रॅजेडीरूप महानदीचें मूळ, अॅरिस्टॉटलसारख्या ऋषीच्या कुळांतहि पुरतें सांपडत नाहीं, एवढ्यावरून हा विषय अज्ञेय अथवा असाध्य आहे असें मानण्याचें मात्र कारण नाहीं. जो विषय पोथ्यापुस्तकांनीं आटोक्यांत येत नाहीं, तो बहुधा जीवनग्रंथाच्या सहाय्यानें सुगम होतो. ग्रीक मन हें आज आपणांस कितीहि 'दूरस्थ' वाटत असलें तरी तें मानवी मनाचाच एक भाग होय.

'ट्रॅजेडी' शब्दाचें भाषांतर दुःखपर्यवसायी नाटक या शब्दानें मराठींत बरेंच वर्षे होत आहे. इतरहि शब्द, प्रतिशब्द म्हणून रूढ आहेत. पण त्यांतहि दुःख, शोक, कारुण्य वगैरेसच प्राधान्य दिलें गेलें आहे. तसेंच मराठींतील विविध प्रतिशब्दांत पर्यवसान, अन्त, या कल्पनांचा अन्तर्भाव बुद्ध्या केला जातो. आणि तिसरी गोष्ट म्हणजे सदर नाट्यप्रकाराचा जन्मसंबंध ग्रीक नाट्याशीं जोडला जातो. या सर्वच अर्थींचा आणि कल्पनांचा 'ट्रॅजेडी' शीं निश्चित आणि निकट संबंध आहे हें खोटें नाहीं. तथापि या विविध कल्पनाशींच थंबकल्यानें 'ट्रॅजेडी' त अन्तर्भूत असलेल्या आणखी कांहीं कल्पनांकडे दुर्लक्ष झालें आहे. आणि आज मराठींत 'ट्रॅजेडी' या वाङ्मयप्रकारासंबंधीं लिहिणारांचें या दुर्लक्षिलेल्या भागाकडे प्रथम लक्ष वेधणें अगत्याचें आहे.

'ट्रॅजेडी' या नाट्यप्रकाराचा संबंध 'करुणा' हूनहि 'भयानकाशीं' अधिक आहे. व नाटकाच्या अन्तावरूनच केवळ हा प्रकार ठरत नसून

नाटकाच्या प्रारंभापासूनच ट्रॅजेडी आणि कॉमेडी या वेगळ्या असतात. व म्हणूनच या प्रकारास 'दुःखपर्यवसायी नाटक' असे म्हणण्याऐवजी 'भीषण नाट्य'* असे म्हणणे अधिक अर्थवाहक होईल. तसेच या प्रकाराचे मूळ आणि ठळक नमुने आपण पाश्चात्य वाङ्मयांत शोधतो हे युक्तच असले, तरी त्यामुळे विशिष्ट जमिनीतच ही रसिकरंजक विषवल्ली उगवते अशी चुकीची कल्पना आपण करून घेतो. याला आणखी एक कारण म्हणजे आपल्या देशांत दुःखपर्यवसायी नाटके लिहिण्याचा प्रघात नव्हता हे होय. पण ट्रॅजेडीचा प्राणभूत भाग हा 'ग्रीस' सारख्या लहानशा देशांत अथवा 'पोएटिक्स' सारख्या (ॲरिस्टॉटल कृत) लहानशा ग्रंथांत मावण्याइतका लहान नाही. तो अखिल मानवी जीवनाला व्यापण्याइतका मोठा असल्याने कोणत्याहि वाङ्मयांत याची वीजे आढळतातच. आपल्याकडे दुःखान्त नाटके नव्हती, एवढ्यामुळे आपल्या वाङ्मयांत ट्रॅजेडीचा विचार कर्तव्य नाही अथवा त्यांत ट्रॅजेडीची वीजे आढळत नाहीत, अशी कल्पना करणे चुकीचे होय.

रामायण-महाभारत या काव्यांचे खरे हृदय समजावून घ्यावयाचे असल्यास भीषण काव्ये कां लिहिलीं जातात व कां प्रिय होतात हा पाश्चात्य टीकाशास्त्रांत विपुल चर्चिला गेलेला प्रश्न अभ्यासिल्याखेरीज गत्यंतर नाही. शाहनाम्यासारख्या वीरकथेंतील सोहराब आणि रस्तुमची कथा इतकी लोकप्रिय कां होतें, हे ठरवितांनाहि 'ट्रॅजेडी'च्या मूलतत्त्वांचाच विचार करावा लागेल. रामायण, महाभारत, शाहनामा यासारख्या ज्या काव्यांना आपण राष्ट्रीय महाकाव्ये, इतिहास, वीररसप्रधानकाव्ये वगैरे नावे देतो, त्यांतहि इतक्या स्थळीं दुःखपर्यवसायी कथा आढळतात कीं, आधुनिक भावगीतकारांना रडवें म्हणणारे वीर अज्ञानीच ठरावे! पण या सर्व विपरीततेचा अर्थ एवढाच आहे कीं, वीराच्या कथांत आणि प्रत्यक्ष घडलेल्या राष्ट्रीय इतिहासांतहि भीषण आणि दुःखमय भागास फार मोठे स्थान देणे अपरिहार्य होऊन वसतें! इराण सारख्या देशांत नाटकेच नसलीं, आणि हिंदुस्थानसारख्या देशांत दुःखपर्यवसायी नाटके शास्त्रनिषिद्ध असलीं, तरी

* या शब्दाचा उपयोग नीत्सेसंबंधी लिहितांना प्रसिद्ध विद्वान् आहिताग्नि राजवाडे यांनी केलाहि आहे.

तेथील वाङ्मयांतहि ट्रेजेडीचीं बीजे भरपूर होतीं. याचें कारण भीषणनाट्याचें वा काव्याचें मूळ विशिष्ट काव्यशास्त्रांत नसून मानवी मनांत आहे.

सजनांच्या आणि थोर पुरुषांच्या हालचें वर्णन ऐकणें हें अत्यंत श्रेष्ठ प्रतीच्या मनोरंजाचें साधन म्हणून आज हजारां वर्षे मानण्यांत आलें आहे. भारतवर्षांत या मानवी प्रवृत्तीस मुरड घातली गेली ती केवळ नाट्यापुरतीच. एरव्हीं या मानवी अभिरुचीला धरून अनेक कथा व काव्ये अनेक शतकें लिहिलीं जात आहेत. पांडवांचे हाल, सीतेचा वनवास, अग्निदिव्य आणि अखेर भूमिप्रवेश, रुस्तुम आणि सोहराब सारख्या राष्ट्रवीरांचे अकारण व दारुण अन्त या कथा राष्ट्रीय मनावर जितक्या खोल खोदल्या-जातात तितक्या सुखी आणि सुदैवी राजाराण्यांच्या कथा खोदल्या जात नाहींत. भीषण-नाट्याचा विचार करीत असतां नाट्यरचनेच्या नियमाहूनहि मानवी मनोरचनेचा हा नियम ध्यानांत धरणें अधिक आवश्यक आहे.

आपण आज बुद्धिवाद, प्रयत्नवाद, आणि सुधारणावाद यांचा अभिमान बाळगतो; नव्हे, या कसोट्यांवर जीवनांतील आणि वाङ्मयांतील आपले आदर्श घांसून पाहतो. 'एकच प्याल्यां'तील पात्रांचा आणि कथेचा विचार करतांना कित्येक टीकाकारांनीं याच कसोट्या लावून त्याचे गुणदोष ठरविले आहेत. पण बुद्धिमान आणि कर्तृत्ववान् मनुष्य सकृद्दर्शनीं अकारणच अपयश व क्लेश यांचा धनी होतो, हाच भीषण काव्यांचा विषय होत असल्यानें आपल्या चालू कसोट्या तेथें निरुपयोगी ठरतात.

कोणत्याहि दुःखाला अगर अपयशाला कारण, व्यक्तींतील अगर समाजांतील दोष होय आणि हा दोष दाखविणें व अशा चित्रणाच्या द्वारे तो दूर करण्यास मदत करणें, हें वाङ्मयाचें ध्येय होय, हीं आपण जवळ जवळ गृहीतकृत्यें समजतो. परंतु हीं गृहीतकृत्यें तात्पुरते उद्देश डोळ्यांपुढें ठेवून लिहिलेल्या वाङ्मयालाच पुरीं पडतात. दारूच्या व्यसनापायीं सुधाकर-सारख्या बुद्धिमान् आणि सुखभावी पुरुषाचा नाश होतो; द्यूताच्या अथवा जुगाराच्या पायीं धर्मराजासारखा धर्मात्माहि स्वतःच्या व स्वजनांच्या दुःखास कारणीभूत होतो, हे अनुक्रमें 'एकच प्याला' आणि 'महाभारत' यांतील हितबोध आहेत असें म्हणणें म्हणजे त्या त्या ग्रंथांचा गाभाच फेंकून देणें होय. बुद्धिमान् आणि सुखभावी असा एक आधुनिक नायक दारूकडे

कां वळतो ? धर्मराजासारखा महात्मा द्रौपदीसारख्या साध्वीला पणाला कां लावतो ? आणि त्याच्याहि पुढें जाऊन म्हणजे द्रौपदी, सीता, आणि राम यांजसारखे स्त्रीपुरुष कोणताहि अपराध नसतां क्लेश कां सहन करतात ? सुधारणावादी आणि बुद्धिवादी आधुनिकांच्या दृष्टीनें पाहतां हीं चित्रें अस्वाभाविक आहेत; निदान प्रगतिविरोधी तरी आहेत. पण प्राचीन कवि आपल्या डोळ्यापुढें तात्पुरत्या सुधारणा अगर क्षणिक आनंद हा हेतु ठेवीत नसत. मानवी जीवनाचे खोल, गंभीर आणि नितान्त वास्तव असें चित्र रेखाटणें हा त्यांचा हेतु असे. हें चित्र बहुधा भीषण व दुःखमयच कां असे हें कळण्यास मानवी जीवनांतील सुखद आणि दुःखद, उथळ आणि गंभीर, क्षीण आणि तीव्र या भागांचा विचार केला पाहिजे.

परिचित आणि स्थूल भाषेत सांगायचें झाल्यास, गुणी माणसांच्या आणि सज्जनांच्या वांट्यास दुःखें कां येतात ? आणि अशा दुःखांच्या कथा आपण इतरेजनांच्या सुखी संसाराच्या आणि सुयशाच्या कथांहूनहि अधिक आवडीनें कां ऐकतो या दोन प्रश्नांचीं उत्तरें देणें म्हणजे भीषण नाट्यांतील बहुतेक प्रश्नांचीं उत्तरें देणें होय. वास्तविक यांतील दुसरा प्रश्न पहिल्या प्रश्नांहून सोपा आहे. पण त्यावरच मराठी टीकावाङ्मयांत अधिक चर्चा झाली आहे. दुःखान्त नाटकापासून आनंद कां व्हावा याची चर्चा करतां करतां कांहींनीं तर आपणांस आनंद होतच नाही असें उत्तर देण्यापर्यंत मजल मारली आहे. मग आपण पैसे व वेळ खर्च करून अशीं नाटके कां पाहतों ? कदाचित् वरील उत्तर देणारी मंडळी दुःखान्त नाटके पाहण्याचें टाळीतहि असतील !

वस्तुतः हें कूट वाटण्याचें कारण ही मंडळी सुखाची अगदीं पार्थिव कल्पना कवटाळून बसतात हें होय. जे इंद्रियांना अनुकूल संवेदना घडवील तें (agreeable तें) सुख; आणि जें प्रतिकूल संवेदना घडवील तें (disagreeable तें) दुःख. याहून उच्चातर सुखदुःखांचा ते विचार करीत नाहीत. सज्जनांना सौजन्यामुळेच वांट्यास येणाऱ्या दुःखांच्या कथा ऐकून आपणाला एक प्रकारच्या हृदयविस्ताराचा, एका विशाल सहानुभूतीचा, एका पावक समागमाचा अनुभव घडत असतो. वाङ्मयीन आनंद हा पार्थिव सुखासारखा नसून आत्मविकासासारखा, हृदयोन्मेषासारखा असतो.

दुःखाच्या दृश्यामुळे परिचित अर्थाने 'सुख' होत नसले तरी कोणत्याहि विशाल, सत्य आणि खोल अनुभूतीमुळे होणारा 'आनंद' होत असतो. व म्हणूनच मीलनांत, प्रेयप्रार्थीत आणि सुखप्रार्थीत अन्त पावणाऱ्या पांचव्या अंकांहून डोळ्यांत अश्रूंचे अंजन घालणारे पांचवे अंक मानवी मनावर अधिक शाश्वत अधिराज्य गाजवीत आले आहेत.

सज्जनांवरील संकटांची चित्रे आपणांस आकर्षित कां करतात या प्रश्नांहूनहि, सज्जनांवर संकटे कां येतात हा प्रश्न अर्थातच अधिक गहन आहे.

या प्रश्नाकडे वेगवेगळ्या युगांतील विचारवंतांनी वेगवेगळ्या दृष्टीने पाहिले आहे. तत्त्ववेत्ते जेव्हां तर्कशास्त्राच्या जोरावर हा प्रश्न सोडवू पाहतात, तेव्हां त्याला 'कर्मविपाका' च्या मीमांसेचे स्वरूप येते. कवि जेव्हां याच प्रश्नावर आपली प्रतिभा खर्ची घालतात तेव्हां गंभीर काव्य अथवा भीषण नाट्य निर्माण होते. ग्रीक नाटककार सद्गुणसंपन्न नायकांवर येणाऱ्या संकटास कोणातरी देवतेचा क्रोध कारणीभूत झाल्याचे दाखवीत. स्वतःचा कोणताहि अपराध नसतां दुःख सोसणारे स्त्री-पुरुष, जेव्हां आधुनिक माणसें ग्रीक नाटकांत पाहतात तेव्हां त्यांस तें नाटक अवास्तव तरी वाटते किंवा निष्फळ तरी वाटते. जगांत कारणाशिवाय दुःखे सोसावीं लागतात असें मानले तरी तीं नाटकांत रंगवून फायदा काय ? अर्थात् तात्पुरत्या सामाजिक अगर वैयक्तिक सुधारणेच्या दृष्टीने पाहिल्यास अशी नाटके निष्फळ आणि निराशासूचकच वाटतील. तथापि बालविवाह, स्त्रीदास्य, मद्यपान वगैरेचे दुष्परिणाम दाखविणें एवढेच संकुचित कार्य वाङ्मयानें हातीं व्यावें असें प्राचीन कवि समजत नसत. जीवनाचे स्वरूप बरे असो कीं वाईट असो तें आकलन करणें, चित्रित करणें, व तें पत्करण्यास मन बळकट करणें हा प्राचीन तत्त्वचिंतनाचा आणि काव्यलेखनाचा उद्देश असे. जेव्हां एखादी अॅटिगॉनि किंवा एखादा युलिसिस अकारण यातना भोगतांना दिसे तेव्हांहि खोलवर पाहणारास त्यानें एखादा गुण तरी अतिरेकामुळे अगर एकांगीपणामुळे दोषाच्या पदवीला पोहोचविल्याचे दिसे. ग्रीक विचारवंत ज्याला nemesis म्हणून म्हणत, ती दैवी अद्दल केवळ दोषाबद्दलच घडे असे नव्हे तर गुणांच्या अतिरेकाबद्दलहि घडे. मानवानें कोणत्याहि गोष्टीला फाजील महत्त्व दिलें अगर एखाद्या गोष्टीवर फाजील भरंवसा ठेवला कीं, ग्रीक देवदेवतांना तें पाहवत नसे. त्यांतच त्याचा नाश आहे हें सिद्ध करून देण्याच्या मार्गास त्या लागत.

That which you love most
Shall in the end destroy you

ही ग्रीक म्हण गॉल्सवर्दी यांनी आपल्या सुप्रसिद्ध 'फॉर्साइट सॅगा' या आधुनिक जीवनदर्शक महाकाव्येच्या प्रारंभी ब्रीदवाक्य म्हणून घेतलं आहे. वरपांगीं पाहतां ग्रीक नायक-नायिका अकारण दुःख भोगतात. परंतु सूक्ष्मपणे पाहतां ग्रीक महर्षींना नरजन्मांत हरघडी अनुभवाला येणारा दारुण नेमानेम शिकवावयाचा होता असें दिसून येतें. मानवी दृष्टीला हा सृष्टिनियम अन्यायाचा आणि निर्दयतेचा वाटतो. तो अन्याय्य घटनेचा दोष कवीवर नको म्हणून ग्रीक नाटककार देवदेवतांना या दारुण घटनांचे सूत्रधार किंवा निमित्त कारण बनवीत.

आधुनिक मनाचा कल प्रत्येक दुःखाचें कारण शोधण्याकडे व तें कारण मानवी यत्नाच्या वा 'पुरुषकारा' च्या जोरावर निर्मूल करण्याकडे आहे. व म्हणून त्यास या प्राचीन कृति तर्कविरोधी व प्रगतिविरोधी वाटतील. तथापि प्राचीन भारतीयांची आद्य महाकाव्यें रामायण व महाभारत वाचणारांस त्यांत अत्यंत परिचित अशी जीवन-दृष्टि दिसेल. आत्यंतिक सात्विकतेमुळे, आत्यंतिक सत्यनिष्ठेमुळे, आत्यंतिक पितृभक्तीमुळे, आत्यंतिक पतिभक्तीमुळे किंबहुना कोणत्याहि चांगुलपणाच्या अतिरेकामुळे भारतीय महावीर आणि महासती यातना भोगतांना दिसतील आणि त्यांच्या यातनांची वर्णनें करणाऱ्या काव्यतीर्थांत अवगाहन करून पावन होण्याची मनीषा भारतीय रसिकांच्या हृदयांत वास्तव्य करीत असल्याचें दिसून येईल. शकुंतलेसारखी सुग्ध तापसकन्या 'अनन्य मानसा' नें पतीचें चिंतन करीत होती यांत वावणें तें काय होतें ? पण सृष्टीच्या नियमांची म्हणा, मृत्युलोकच्या वस्तीची म्हणा, ईश्वरी इच्छेची म्हणा कीं ग्रीक nemesis मध्यें सूचित केलेल्या दुष्ट विधिघटनेची म्हणा जाणीव देण्याकरितां तेथें शीघ्रकोपी दुर्वास येऊन दाखल होतो. दुर्वासाचा शाप ही मूळ महाकाव्यांतील घटना नसून उत्तरकालीन नाटककारांची करणी असली तरी त्यांत अल्पबल मानवाला सर्वशक्तिमान दैवाची आठवण करून देण्याची जी प्रवृत्ति आहे ती रामायण महाभारतांतच अधिक सार्वत्रिक आहे. वनवासांत देखील परस्परांच्या अनुरक्तीमुळे पृथ्वीचें नंदनवन बनवून टाकणारे देवतारूप राम

आणि सीता ; त्यांच्या सुखापलीकडे स्वर्गसुख म्हणून नाहीच असें मानणारा लक्ष्मणरूपी देवदूत या तिघांचेहि नितान्त सात्त्विक सुख, दुष्ट रावणानें सोडलेला मायावी मृग निमिषार्धांत भस्मसात् करतो !

असम्भवं हेममृगस्य जन्म ।

तथापि रामो लुलुभे मृगाय ।

प्रायः समापन्न विपत्तिकाले ।

धियोऽपि पुंसां मलिनीभवन्ति ॥ १ ॥

या घटनेंत दैवाचाहि भाग आहे आणि क्षम्य मानवी दौर्बल्याचाहि भाग आहे. देवाला सुख पाहवत नाही अशासारखी ग्रीकांची कल्पना होती. विशिष्ट सद्गुणाच्याहि अतिरेकामुळें आपण सृष्टीच्या कायद्याकडे दुर्लक्ष करतो व दुष्ट दैवाच्या फासांत अडकतो ही शेक्सपियरची कल्पना ; तर सज्जनांना देखील फाजील विश्वास आणि अभिमान वाटूं नये म्हणून देव त्यांची परीक्षा पाहतो ही भारतीयांची कल्पना ; या तिन्ही कल्पनांत सज्जनांवर व गुणीजनांवर अकारण ओढवणाऱ्या संकटांचें आपापल्यापरी निदान केलें आहे. तें सयुक्तिक समजणें न समजणें प्रत्येकाच्या प्रवृत्तीवर व अनुभूतीवर अवलंबून आहे. उथळ बुद्धिवाद्यांना पटण्याइतका सोपा कार्यकारणभाव, यांपैकीं एकाहि निदानांत नाही. व म्हणूनच आगरकरी सुधारणावाद आणि कोल्हटकरसंप्रदायी नाट्यतंत्र यांतून बाहेर न पडलेले टीकाकार एकच प्याल्यासारख्या भीषण नाट्यांत नायकनायिकांस भोगावी लागलेलीं दुःखें अकारण व अतिरंजित ठरवून मोकळे होतात.

अर्थात् ज्या तत्त्वदर्शी प्रतिभावंताना सृष्टीचा हा विपरीत पण दुर्लक्ष्य कायदा अवगत झालेला असतो ते आपापले विशिष्ट अनुभव, अवलोकन व वर्ण्यविषय लक्षांत घेऊन आपल्या दुःखकथेचें रूप ठरवितात. व म्हणून स्थूल मानानें व्यास-वाल्मीकी, सॉफॉक्लिस-शेक्सपियर यांनीं रंगविलेल्या दुःखकथांत एकच दृष्टिकोण दिसत असला, तरी प्रत्येकाच्या ट्रेजेडीचे नियम व अन्तिम हेतु वेगळे असल्याचें दिसून येतें. ग्रीक प्रेक्षक हे खोल भावना असलेले व वीर वृत्तीचे लोक होते. जीवनांतील कोमल व मधुर अनुभवाप्रमाणेंच भीषण अनुभवहि उघड्या डोळ्यांनीं व अपरिहार्य म्हणून पत्करण्यांत त्यांना जणूं एखादा हिमाच्छादित कडा चढून जाण्याचा आनंद

अनुभवास येई. शेक्सपियर हा अत्यंत सूक्ष्म दृष्टीचा, जवळ जवळ अन्तर्दृष्टि असलेला, द्रष्टा आणि चित्रकार होता. मोठमोठ्या उदारचरितांचें अपयश आणि दुःख चित्रित करणें व शक्य तर त्यांची संगति लावून दाखविणें हा त्याचा हेतू होता. समकालीन इंग्रज स्त्रीपुरुषांनीं त्याकडे कदाचित् केवळ खून, आत्महत्या आणि आरडाओरड्याचीं भाषणें एवढ्याच दृष्टीनें हि पाहिलें असेल ! आपल्या प्राचीन आर्ष कवींनीं कर्मविपाक आणि आत्म-विकास यांचें एक स्वयंपूर्ण तत्त्वज्ञानच बनविलें होतें, व त्यामुळें ते दुःखकाव्यें कां लिहीत आणि आपण तीं कां वाचीत असूं हा प्रश्न पाश्चात्यांच्या ट्रेजेडी प्रेमाहून सोपा आहे.

कुंतीनें भगवान् श्रीकृष्णाजवळ दुःखाचेंच वरदान मागितलें हें आज विसाव्या शतकांतहि भारतीय स्त्रीपुरुषांना अशक्य वा अयोग्य वाटत नाहीं. तसेंच जीं दुःखें नल-दमयन्ती, पांडव-द्रौपदी, भीष्म-कर्ण यांस भोगावीं लागतात तीं केवळ ईश्वराच्या अगर नियतीच्या 'वटहुकुमा' मुळें लागत नसून त्या त्या व्यक्तीच्या सूक्ष्म दोषांचें निमित्त घडूनच भोगावीं लागतात. या दृष्टीनें पाहतां, प्रारब्ध, दैवी क्रोप, मानवी मनांतील आत्यंतिकता, परिस्थितींतील शुद्ध योगायोग या सर्वांचेंच अवलोकन व चित्रण प्राचीन आदर्श कवींनी केलेलें आढळेल. आणि आजच्या काळांतहि तात्पुरत्या सामाजिक सुधारणेचा हेतु टाकून एखाद्यानें मानवी जीवनाचें करुणगंभीर चित्र काढावयाचें म्हटल्यास त्यास भीषण नाट्याच्या याच तंत्राचा अवलंब करावा लागेल.

अशा प्रकारें जीवनाकडे आणि कलेकडे पाहण्याचा भीषण व गंभीर असा एक वेगळा दृष्टिकोणच आहे असें म्हणावें लागतें. या भीषण दृष्टिकोणांत आणि कलाकृतींत गांभीर्य, आत्यंतिकता, उदात्तता, दैववाद वगैरे अनेक साधारणधर्म असले तरी प्रत्येक श्रेष्ठ कवि आपले म्हणून कांहीं नियम प्रस्थापित करतो. या दृष्टीनें प्राचीन शास्त्रशुद्ध (classical) ग्रीक नाट्य, शेक्सपियरनिर्मित निरंकुश नाट्य, ग्रीकोत्तर युरोपमधील फाजील नियमबद्ध नाट्य (neo-classicism) अशा तीन अवस्था युरोपीयन नाट्यकलेच्या इतिहासांत दिसून येतील. आणि अगदीं अर्वाचीन काळांत फिरून ग्रीकांच्याच कडक वळणाकडे जाणारे इब्सेन्चें तंत्र ट्रेजेडीची चौथी

अवस्था म्हणण्यास हरकत नाही. पाश्चात्य नाट्याच्या या सर्वच स्थितींचा महाराष्ट्रीय नाट्याशी संबंध पोहोचतो असें नाही. प्राचीन ग्रीक तंत्राप्रमाणे मर्यादित पात्रसंख्या, विशिष्ट गंभीर नृत्यगायन, मूळ कथेवर तटस्थपणे प्रकाश फेंकणारा 'कोरस' गण वगैरे गोष्टींचा प्रयोग अर्वाचीन भारतीय नाट्यांत कोणी केला नाही व करणारहि नाही हे सांगणे नकोच. तसेंच ग्रीक नाट्यशास्त्रांत सांगितलेले स्थल, काल, आणि कथावस्तु यांच्या संबंधीचे कडक कायदे (Unities of Time, Place and Action) हेहि आधुनिक मराठी नाटकाने कधीच पत्करले नव्हते याचें कारण आधुनिक मराठी नाट्यावर ज्या दोन नाट्यतंत्राचा विशेष पगडा बसला, त्या दोन्ही नाट्यतंत्रांत—संस्कृत नाट्य आणि शेक्सपियरप्रणीत इंग्लिश नाट्य या दोहोंतहि या स्थलकालादिकासंबंधी कडक कायदे नव्हते.

प्राचीन ग्रीक नाट्यशास्त्राप्रमाणे कालमर्यादा पाळायची म्हटल्यास कोणत्याहि नाटकांत चौवीस तासाहून अधिक काळांत घडणाऱ्या घटना घेतां येणार नाहीत. ती वसंतसेनेची कथा असो कीं शकुंतलेची असो, चौवीस तासांच्या हकिकर्तीत जेवढें नाट्य सामावेल तेवढेंच ग्रीक शास्त्राप्रमाणे ग्राह्य ठरेल; स्थलमर्यादा पाळायची म्हटल्यास शकुंतलाप्रमाणे एक अंक वनांत, तर दुसरा हस्तिनापुरांत, तर तिसरा पृथ्वी आणि स्वर्ग यांच्या दरम्यान असें करतां येणार नाही; आणि कथा-निर्वेध पाळायचा झाल्यास शेक्सपियर-शूद्रक किंवा कोल्हटकर-गडकरी यांच्या नाटकांत असतात तशीं उपकथानके घालतां येणार नाहीत.

तसेंच ग्रीक लोक आणखीहि एक निर्वेध कडकपणे पाळीत असत. आणि तो म्हणजे ते करुण आणि हास्य यांना एका नाट्यकृतीत स्थान देत नसत. सॉफॉक्लिस हवा असेल तर गांभीर्य आणि भीषणता याखेरीज कांहीं अपेक्षितां येणार नाही; आणि अॅरिस्टॉफेनीस उघडला तर हास्य आणि उपहास याखेरीज कांहीं आढळणार नाही !

हे सर्व पथ्य संस्कृत नाटककारहि पाळीत नसत आणि शेक्सपियरहि पाळीत नसे. अर्थात् आधुनिक मराठी नाटककारांनीहि त्याचें स्तोम माजविलें नाही. आणि असें असूनहि कित्येकदां मराठी टीकावाङ्मय मात्र, उपरिनिर्दिष्ट तीन निर्वेध (Three unities) किंबहुना स्थल, काल, कथा

आणि रस या चारही संबंधींचे मिळून चार निर्वंध (Four unities), सोयीप्रमाणें मानतें अगर अवमानतें ! गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याल्या'चा विचार करतांना प्राचीन ग्रीक अगर उत्तरकालीन फ्रेंच नाट्यनियमांचा विचार न करतां, शेक्सपियरच्या नाट्यतंत्राचा विचार अधिक केला पाहिजे.

शेक्सपियर हा वरील चारी निर्वंधांपैकीं एकाचीहि पर्वा करीत नसे व या दृष्टीनेच अनिर्वंध, स्वैर वा निरंकुश या अर्थानें त्याचें नाट्यतंत्र Romantic या कोटींत मोडे. रोमॅटिक या शब्दांत अनेक कल्पनांचा अन्तर्भाव होतो. त्यापैकीं एक म्हणजे जुने कलानिर्वंध झुगारून देणारी स्वातंत्र्यवादी प्रवृत्ति, ही कल्पना येथें अभिप्रेत आहे. त्याचप्रमाणें अनपेक्षित आणि अनियमित (strange and irregular) सौंदर्य ही कल्पनाहि या शब्दानें कधीं कधीं अभिप्रेत असते. या खेरीज या शब्दानें, अन्य संज्ञांच्या अपेक्षेनें अनेक अर्थ सूचित होतात. तथापि जेव्हां शेक्सपियरचें नाट्यतंत्र हें ग्रीक नाट्यशास्त्राच्या संदर्भानें पाहतां रोमॅटिक आहे असें पाश्चात्य टीकावाङ्मयांत म्हटलेलें असतें, तेव्हां कथानकाचें आणि रसाचें वैचित्र्य, आणि अॅरिस्टॉटलच्या कायद्यांतून मुक्तता, हे दोन विशेष अभ्यासकांस प्राधान्येंकरून ध्यानांत घ्यावे लागतात.

अॅरिस्टॉटल यानें ज्या तीन 'युनिटीज' सांगितल्या किंवा प्रत्येक नाटकांत जे पांच विभाग किंवा टप्पे असावे म्हणून सांगितले त्यांतील हेतु नाट्यकला शृंखलाबद्ध करण्याचाहि नव्हता कीं रेम्याडोक्यास नाट्यलेखनाचें तंत्र सवंग किंमतींत स्वाधीन करण्याचाहि नव्हता. फ्रेंच नाटककारांनीं अॅरिस्टॉटलचे नियम इतक्या इमानीपणानें पाळले कीं त्यामुळे त्यांची नाटके व त्यांनीं शिरोधार्य मानलेलें शास्त्र दोन्ही हास्यास्पद ठरलीं, उलट शेक्सपियरनें ट्रॅजेडीच्या बाह्यांगाचे नियम मोडले पण तिचा आत्मा बरोबर आत्मसात् केला; व त्या आत्म्याला साजेसें शरीर स्वतःच्या प्रतिभेनें निर्माण केलें.

शेक्सपियर यानें निर्मिलेल्या ट्रॅजेडीला 'रोमॅटिक ट्रॅजेडी' हें नामाभिधान कां पडलें' हें वरील विवेचनावरून ध्यानीं येईल. तसेंच 'रोमॅटिक' आणि 'ट्रॅजेडी' या दोन संज्ञांत पाश्चात्य साहित्यशास्त्रांत कोणकोणत्या कल्पनांचा अन्तर्भाव होतो, हेहि वरील विवेचनावरून ध्यानीं येईल. 'एकच

प्याल्या 'च्या तंत्राचा आणि गुणदोषांचा विचार करतांना शेक्सपियरने निर्मिलेल्या या स्वैर आणि संमिश्र नाट्यसंप्रदायाचाच विचार अधिक केला पाहिजे.

याचा अर्थ असा नव्हे कीं शेक्सपियर हा ज्या सूक्ष्म आणि हुकमी कसबाचा उपयोग करी तें कसब गडकऱ्यांना पूर्णपणें हस्तगत झालें होतें. याचा अर्थ एवढाच कीं गडकऱ्यांनीं काय योजिलें, काय साधलें आणि काय विघडविलें हें पहायचें असल्यास 'श्री यूनिटीज्' कडे पाहिल्यानें भागणार नाही; कीं खाडिलकर-कोल्हटकरांकडे पाहूनहि भागणार नाही.

[शेक्सपियर याच्या विशेष प्रख्यात ट्रॅजेडीज्कडे— किंग लियर, हॅम्लेट, मॅकबेथ, ऑथेल्लो यांजकडे— पाहिल्यास शेक्सपियरच्या नाट्यकल्पनांचा आणि नाट्यतंत्राचा कांहीं विशिष्ट आराखडा डोळ्यापुढें उभा राहतो. शेक्सपियरच्या नाट्यकर्तृत्वाच्या ज्या कालखंडास एका प्रख्यात टीकाकारानें "Out of the Depths" म्हणजे 'हृदयसंशोधन' हें नांव दिलें आहे, त्या कालखंडांतील नाटकासंबंधीं स्थूलमानानें सांगायचें तर असें सांगतां येईल कीं त्यांत उदारचरित आणि कांहीं दृष्टींनीं असाधारण अशा व्यक्तींच्या व्यक्तिमत्त्वाचें चित्र काढलेलें असतें. असाधारण गुण, असाधारण चांगुलपणा, आणि त्याबरोबरच मानवी सृष्टींत आढळणारा एखादा क्षम्य दोष आणि त्या दोषाबद्दल घडणारी अप्रमाण अदल हें शेक्सपियरच्या ट्रॅजेडीचें सूत्र म्हणून सांगतां येईल. तींत मानवी बुद्धीला मानवणारा न्याय नसून ईश्वरी सृष्टींत आढळून येणारी अपरिहार्यता असते. मॅकबेथ्, ऑथेल्लो, हॅम्लेट, ब्रूटस् या व्यक्ती आपापल्या घरीं असाधारण आहेत; आणि तरी मामुली व्यक्तींहूनहि त्यांचे आयुष्य दुःखमय आणि अयशस्वी होतें. ग्रीक नाटककाराप्रमाणें शेक्सपियर सर्वस्वी, दुष्ट दैव अगर कोपाविष्ट देवता यांच्यावर दुःखान्ताची जबाबदारी टाकीत नाही. आणि कांहीं आशावादी आधुनिकांप्रमाणें केवळ मानवी यत्नांनीं सर्व दुःखाचा परिहार होईल असेंहि सूचित करीत नाही. शेक्सपियर जीवनाचें, भवितव्याचे, यशापयशाचे कायदे कोणते मानतो? मानवी सुखदुःख नीतीवर अवलंबून आहेसें मानतो, कीं सामाजिक सुव्यवस्थेवर भर देतो, कीं वैयक्तिक सुशिक्षणावर भर देतो कीं कांहींहि केले तरी दुःख टळत नाही, हा आत्यंतिक दुःखवाद (pessimism)

पत्करतो ? ज्याने ' मर्चेट ऑफ् व्हेनिस्', ' ट्वेल्व्हथू नाइट', ' अँज यू लाइक इट ' यांतील मधुर आणि सुखपर्यवसायी सृष्टि रचिली, तो सर्वथा दुःखवादी होता असें म्हणवत नाही. उलट ज्याने आपल्या विख्यात ट्रॅजेडीज मध्ये मानवी कर्तृत्वाचें लघुत्व आणि दैवी करणीचें सर्वशक्तिमत्व दाखविलें तो पूर्णपणें आशावादी वा प्रयत्नवादी होता असेंहि म्हणवत नाही. इतकेंच काय, सुखी संसाराचे बक्षीस किंवा अपेशी जीवनाची अदृल हीं दोन्ही केवळ यद्दच्छेनें वाटेल त्याच्या वांट्यास लॉटरीच्या निकालप्रमाणें येतात असेंहि त्याला दाखवावयाचें होतें असें दिसत नाही.

स्थूलमानानें असें म्हणतां येईल कीं मानवी व्यक्तिमत्त्वाचे दोन नमुने शेक्सपियर कल्पितो. कांहीं मनें गंभीर, अतिरेकी आणि दैवाला आव्हान देणारी असतात; तर कांहीं साधी, सामान्य, खेळकर आणि मुंगी होऊन साखर खाणारी असतात. (मुंगी होऊन चिरडलें जाण्याचाहि संभव नसतो असें नाही; पण मुंगी चिरडल्यास ती ट्रॅजेडी होऊं शकत नाही !). या दृष्टीनें tragic nature म्हणजे गंभीर आणि आत्यंतिक वृत्ति म्हणून एक वेगळा नमुनाच मानावा लागेल. या वृत्तीचीं माणसें जीवननदीच्या कांटावर बसून क्षणभर आनंद करण्यांत समाधान मानणार नाहीत; तर भर पुरांत उडी घालण्याचा, पैलतीर गांठण्याचा, भोंवऱ्यांतहि शिरण्याचा यत्न करतील. टॉल्स्टॉय् डोस्टोव्हस्कि, तुर्गेनीव्ह यांच्या वाङ्मयांतील व्यक्ती अन्तिम भवितव्याला जणूं बोलवून आणीत आहेत असा भास होतो. अशा मानवी नमुन्यांना, गंभीर, खोल, भावनाप्रधान, उतावीळ, महत्त्वाकांक्षी, असंतुष्ट वगैरे कांहींहि म्हणतां येईल पण एक गोष्ट निश्चित कीं ते उथळ, अल्पसंतुष्ट आणि भावनाशून्य नसतात, अशा आत्यंतिक (extreme) व्यक्तींचा विचार ट्रॅजेडी लेखक करीत असतो. तरीहि गंभीर नाट्याचें महत्त्व केवळ गंभीर मनाचें चित्र एवढेंच असतें असें नाही. नाहीतर ' ट्रॅजेडी ' या नाट्यप्रकाराचें स्वारस्य केवळ स्वभावचित्रणापुरतेंच मर्यादित राहिलें असतें. शेक्सपियरच्या ट्रॅजेडीज्ला ' रोमॅटिक् ट्रॅजेडीज् ' म्हणतात, त्याप्रमाणें कित्येकदां ' कॅरॅक्टर ट्रॅजेडीज् ' असेंहि म्हणतात हें खरें असलें, तरी ग्रीक ट्रॅजेडी असो कीं ' शेक्सपिरियन् ' ट्रॅजेडी असो तिचें महत्त्व केवळ मानसशास्त्रीय (psychological) नसतें. तसें असतें तर अलीकडच्या कित्येक सूक्ष्म मनोविश्लेषणात्मक चित्राहून त्यांना अधिक महत्त्व आलें नसतें. ' ट्रॅजिक् '

व्यक्तिमत्त्वाइतकाच त्यांत 'ट्रॅजिक्' विधिघटनेचाहि विचार केलेला असतो. किंचहुना ज्याला ग्रीक नाटककार देवाचा वा देवतांचा, दुःखिलास म्हणून म्हणत तोहि विशिष्ट व्यक्तींच्याच जीवनांत आणि विशिष्ट स्वभावगत छिद्रांतूनच प्रवेश करतो असें दाखविण्याकडे शेक्सपियरचा कल अधिक आहे. अर्थात् 'मनुष्यरूप' भक्ष्यार्थी खेळण्याची दैवरूपी हिंस्र शक्तीची तन्हा ग्रीकांहूनहि अधिक सूक्ष्मपणें हेरण्याचा व चितारण्याचा शेक्सपियर यानें प्रयत्न केला आहे असें म्हणावें लागतें. वास्तवतेचें, सृष्टिक्रमाचें, विधिघटनेचें आणि मानवी मनाचें अधिकाधिक सूक्ष्म व स्पष्ट आकलन व चित्रण हा अशा श्रेष्ठ कलेचा विषय असतो. कलात्मक 'अन्तर्दृष्टि' (Intuition) हें तिचें हत्यार असतें. जें गवसलें तें तर्कशास्त्रांत, नीतिशास्त्रांत अगर ऐतिहासिक विकासवादांत वसतें कीं नाहीं हें पाहण्याची तिचें निर्माते पूर्वा करीत नाहींत. जें दिसलें त्यांतून आशावाद निघेल कीं निराशावाद निघेल, याचीहि ते क्षिति वाळगीत नाहींत. या सामाजिकहेतुनिरपेक्ष वृत्तींतूनहि कित्येकदां कांहीं फायदे मानवी समाज मिळवीत असेल तर मिळवो विचारा ! अशी त्यांची तटस्थ मुनीची भूमिका असते.

ग्रीक नाटककार भीषण कथेच्या आणि त्यास अनुकूल अशा संगीताच्या द्वारें सृष्टीतील संहारक शक्तींशीहि समरस होण्याची पात्रता मानवी प्रेक्षकांस प्राप्त करून देत, असा नीतशेनें ट्रॅजेडीचा अर्थ लावला आहे. विष्णूसारख्या सौम्य आणि दयार्द्र दैवताच्या चिंतनाप्रमाणेंच 'शिवा'सारख्या संहारक दैवताचें चिंतन मानवाला प्रिय झालें तरच त्यास संपूर्ण ईशस्वरूप प्रतीत आणि प्रिय झालें असें होईल. धर्माप्रमाणें कलेंतहि केवळ मृदु, केवळ मधुर अशा संवेदनांचाच आपण सवकलों तर तें एक दौर्बल्य होय. संगीत ज्याप्रमाणें विविध सुरांनीं समृद्ध होतें, तसेंच मानवी जीवनहि प्रिय आणि अप्रिय, सौम्य आणि कठोर अशा सर्व प्रकारच्या अनुभवांनीं मिळून पूर्ण होतें. त्यांतील अप्रिय अनुभवांच्या चित्रांनीं मन कणखर बनविणें ही कलेची एक आवडती क्रीडा आहे. आधुनिक उपयुक्तवादी आणि समाजवादी दृष्टींनींच तिचें महत्त्व सांगायचें झाल्यास 'वास्तवतेचें संपूर्ण आणि निर्भय आकलन' असें करतां येईल.

पण इतक्या विवेचनानंतरहि 'ट्रॅजेडी'चा प्रमुख वर्ण्यविषय 'मानवी मन' हा असतो कीं 'दैवी क्रम' असतो हा प्रश्न उरतोच. आणि त्याचें

उत्तर 'द्वंद्व'च्या (Dialectic च्या) भाषेतच दिलें पाहिजे. क्रोणतीहि अर्थपूर्ण आणि गंभीर घटना पृथक्करणार्थ हातीं घेतली तरी तिचें शेवटचें स्वरूप व्यक्ति आणि परिस्थिति या द्वंद्वांतूनच ठरतें. कवि आणि तत्त्ववेत्ते परिस्थितीचें केवळ सामाजिक रूप लक्षांत घेऊनच थांबत नाहींत; व्यक्तीच्या स्वभावानुरूप तिजभोंवतीं पाश फेंकणाऱ्या सचेतन आणि लहरी अशा एका गूढ शक्तीचा तिजवर आरोप करतात. यामुळें ट्रॅजिक कवींनीं मानलेली 'नियति' ही अधिक जिवंत, अधिक भीषण, पण अधिक काव्यमय अशी बनते. ट्रॅजिक नायकाइतकीच ट्रॅजिक नियतीची अथवा 'Destiny'ची भूमिका ट्रॅजेडीमध्ये महत्त्वाची असते. पण वैद्यकशास्त्राचें सिद्धान्त ज्याप्रमाणें निरोगी अवस्थेहून रूग्ण अवस्थेत आणि कणखर प्रकृतीहून नाजूक प्रकृतींत अधिक स्पष्ट पडताळतां येतात, त्याप्रमाणेंच नियतीचे नियम हे अतिरेकी आणि भावनाप्रधान व्यक्तींच्या जीवनांत अधिक स्पष्टपणें चित्रित होतात. अर्थात् असे तीव्रगंभीर स्वभाव आणि निर्दय खेळ दाखविणारें दैव असा दुहेरी विषय हा 'ट्रॅजेडी'चा वर्ण्यविषय होय.

हा विषय कवि आणि प्रेक्षक दोघांसहि प्राचीन काळापासून प्रिय होत आला आहे. तो कां प्रिय झाला याचें कितीहि विवेचन केलें तरी प्राचीनांनीं दिलेल्या उत्तरापलीकडे फारशी मजल जाईलच असें नाहीं !

“A virtuous man (says Seneca) struggling with misfortunes, is such a spectacle as Gods might look upon with pleasure. And such a pleasure it is which one meets with in the Representation of a well-written Tragedy. Diversions of this kind wear out of thoughts everything that is mean and little. They cherish and cultivate that Humanity which is the Ornament of our nature. They soften insolence, sooth affliction and subdue the mind to the dispensations of Providence.”

या पलीकडे ट्रॅजेडीचा उद्देशहि सांगतां येणार नाहीं कीं उपयोगहि सांगतां येणार नाहीं !

तथापि आधुनिक काळांत इन्सेन् सारख्यांनीं ज्या 'ट्रॅजेडी' लिहिल्या आहेत त्यांचा मात्र हा उद्देशहि नव्हे कीं उपदेशहि नव्हे. मनुष्यानें

भावनावशता, मोहवशता सोडून वास्तववादी दृष्टि ठेवल्यास ज्या दुःखांचा परिहार होईल त्यांचंच चित्रण इन्सेन करतो. किंबहुना आधुनिक बुद्धिवादी जगाचा हा महर्षि, असेंहि सूचित करतो कीं, मानवी जीवनांतील बहुतेक आपत्ती, ध्येयवाद (Idealism) सौंदर्यवाद (Romanticism) आणि परंपरासक्ति (Conservatism) यांतून निर्माण होतात. मानवी चक्षूवर वाढणारी हीं तीन घातुक पटले बुद्धिवादाच्या तीक्ष्ण शस्त्रक्रियेनें कापलीं कीं जीवनांतून ट्रेजेडीची हकालपट्टी होईल !

ग्रीक ट्रेजेडी व शेक्सपिरियन् ट्रेजेडी यांच्या मुळाशीं असलेला जीवन-विषयक व कला-विषयक दृष्टिकोण स्पष्ट करण्याकरितां प्राचीनांपासून तो आजतागायतपर्यंतच्या टीकाकारांनीं अनेक सूक्ष्म सिद्धान्त बसविले आहेत. त्या सर्वांचा अन्तर्भाव वर दिलेल्या विवेचनांत झालाच आहे. तथापि तपशीलांत शिरणाऱ्या अभ्यासकांनीं Catharsis (भावशुद्धि), Hamartia (Tragic Error दुर्घटनेच्या वेळीं नेमकी होणारी दुर्बुद्धि), Poetic Justice (काव्यसृष्टीतील न्याय), Nemesis (दैवी अदल Divine Retribution) वगैरे सिद्धान्तांचें, संज्ञांचें आणि कल्पनांचें विवेचन पाश्चात्य टीकाग्रंथांतून अधिक विस्तारानें वाचावें.

आतांपर्यंतच्या विवेचनाचा रोख असा आहे कीं गडकरी यांची मनोरचना काव्यमय आणि आत्मनिष्ठ असल्यानें, त्यांचीं स्वभावचित्रें आणि कथानक यांत तांत्रिक सुसूत्रता शोधण्याऐवजीं अन्तर्गत आणि जिवन्त (Inherent and Organic) सुसूत्रता (unity) शोधली पाहिजे. तसेंच गडकरी हे स्वतःस कोल्हटकरसंप्रदायी म्हणवीत असले, तरीहि त्यांच्या काव्यमय प्रतिभेनें त्यांस नकळत अधिक सूक्ष्म जीवनदृष्टीपर्यंत आणि नाट्यतंत्रापर्यंत खेचीत नेले. 'एकच प्याला' हें केवळ सामाजिक, वास्तववादी आणि पुरोगामी नाटक नसून तें गंभीर व सूक्ष्म जीवनदृश्य आहे. 'एकच प्याल्या'चा नायक हा एक असाधारण मानवी नमुना आहे; सर्वसाधारण माणसांच्या सुखदुःखविषयक प्रतिक्रियांहून अशा व्यक्तींच्या प्रतिक्रिया वेगळ्या असतात. अशा व्यक्तींत जितका चांगुलपणाचा अंश असतो तितकाच विनाश-प्रेरक भाग असतो व म्हणून त्या व्यक्ती दुष्ट दैवाचीं आवडतीं खेळणीं बनतात. मानवी सहानुभूतीच्या नियमाप्रमाणें, अशीं

गुणी पण दुर्दैवी माणसें सद्गुण-शून्य पण यशस्वी माणसाहून अधिक प्रिय होतात. 'एकच प्याल्या'चा विषय सुधाकराचे मानी व कोमल मन, हा जितका आहे, तितकाच 'ट्रॅजिक' दैवदुर्विलास हाहि आहे. गडकऱ्याचें नाटक शास्त्रशुद्ध (Classical) ट्रॅजेडीच्या वर्गातील नसून निरंकुश (Romantic) ट्रॅजेडीच्या वर्गातील आहे; व म्हणून त्यांत दारुण दुःखघटनांबरोबरच विदारक विनोदाचीं दृश्येहि आहेत. त्या दृश्यांचा उपयोग दुःखावेगाला क्षणिक विराम (Tragic relief) म्हणूनहि होतो आणि विरोधी समाजचित्रें या दृष्टीनेंहि होतो. याप्रमाणें मानी व सद्गुणसंपन्न मन, त्यावर झडप घालणारें निष्ठुर दैव, आणि ज्या भिकार आणि हिणकस जगांत अशा मनाला नांदावें लागतें तें क्षुद्र जग अथवा 'समाज' अशा तीन वस्तूंचें सदर नाटकांत चित्रण आहे.

हें चित्रण गडकऱ्यांनीं काव्यमय भाषा, सुटसुटीत कथानक आणि भेदक विनोद यांच्या सहाय्यानें अत्यंत प्रभावी केलें आहे. सदर नाटकांतील भाषा गडकऱ्यांच्या इतर नाटकांतील भाषेहून अकृत्रिम व अस्सल मराठी आहे हें फडके-खांडेकरांनींहि मान्य केलें आहे. नाटकांतील कथानक गडकऱ्यांच्या 'प्रेमसंन्यास' व 'पुण्यप्रभाव' यांतील कोल्हटकरी कथानकाप्रमाणें कृत्रिम व क्लिष्ट नाहीं हें प्रा. फडके यांनीं मान्य केलें आहे. * नाटकांतील विनोद इतर नाटकांहून स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ आहे हेंहि त्यांच्या टीकाकारांनीं मान्य केलें आहे. विनोदाकरतां पात्रें आणि कोटीकरतां वाक्यें एवढ्यावर 'एकच प्याल्या'तील विनोद संपत नाहीं. तळिरामापासून तो आर्यमदिरा-मंडळांतील फुटकळ व फटकळ सदस्यापर्यंत प्रत्येकाचा नाटकाच्या मध्यविंदुशीं संबंध आहे. तसेंच दहा वाक्यें बोलून जाणारे पात्रहि एका खऱ्याखुऱ्या महाराष्ट्रीय माणसाचें सुस्पष्ट चित्र आहे असें वाटल्यावांचून रहात नाहीं. नाटकांतील प्रमुख पात्रें व घटना आकर्षक व हृदयद्रावक आहेत. नाटक रंगभूमीवर असतां बालगंधर्व, गणपतराव बोडस यांजसारख्या नटश्रेष्ठांनाहि मार्गें सारून नाट्यविषय आणि त्याचा प्रतिभावन्त विधाता यांचेच ठसे विद्वान्-अविद्वान् प्रेक्षकांच्या मनांवर उमटत. लाखों प्रेक्षक एकत्र बसून खदखदां हसत व मुसमुसून रडत. भाषा व देश यांच्या बंधना-

* मनोरंजन १९१९ (पुनर्मुद्रण, टाकीचे घाव).

प्रमाणेंच, गडकरीप्रेमाचें एक नवें व नाजूक बंधनच तत्कालीन महाराष्ट्रीयाना एकत्र निबद्ध करूं लागलें होतें ! 'एकच प्याल्या'नें अल्पकाळांत दरिद्री महाराष्ट्राच्या खिशांतून अडीच लाख रुपये गंधर्व मंडळीला मिळवून दिले ! आणि त्यांतील कित्येक हजार अन्यभाषा बोलणाऱ्या गुजराथी, पारशी बंधूकडून व अन्य संस्कृतींत नांदणाऱ्या खिस्ती, यहुदी बंधूकडून आलेले होते.

सदर नाटकानें, जन्मतःच सूर्यचंद्र गिळूं पाहणाऱ्या अंजनीसुताप्रमाणें रंगभूमीवर पाऊल टाकतांच तत्कालीन नाट्यभास्करांस हतप्रभ करून टाकले होते. खाडिलकर नवी नाटकें लिहिण्याइतक्या उमेदींत होते. कोल्हटकर शिष्यानें केलेली मात पाहण्यास हयात होते. आणि तरीहि १९१९ सालच्या म्हणजे नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंतच गडकऱ्यांचे परममित्र व प्रसिद्ध कथालेखक श्री. गुर्जर हे नाटकावर झालेल्या अतिरंजनाच्या आरोपाचा उल्लेख करतात. प्रा. फडके यांनीं मनोरंजनमध्ये लिहिलेला सुप्रसिद्ध टीकालेखहि १९१९ मध्येच म्हणजे नाटकाच्या जन्मसालींच प्रसिद्ध झाला होता. त्यांतहि असंभाव्यता व अतिरंजन यांचे आरोप प्रा. फडके यांचेसारख्या मार्मिक टीकाकारानें केले आहेतच. त्यानंतर थोड्याच वर्षांत प्रसिद्ध झालेल्या शि. गो. भावेकृत 'गडकरी यांचा विनोद' या प्रबंधांत सदर नाटकाच्या वर्ण्यविषयासंबंधी (central theme) संबंध मार्मिक दृष्टि दाखविली असूनहि, त्यांतील विनोदी प्रवेशासंबंधी बरीच प्रतिकूल टीका अन्तर्भूत झालेली आहे. श्री. खांडेकर यांनीं त्यानंतर 'अर्वाचीन वाङ्मय सेवका'च्या खंडाकरितां लिहिलेल्या निबंधांतहि असंभाव्यतेच्या आरोपावरच भर दिला आहे; आणि कथाचौर्य आणि कल्पनाचौर्य यांचे आरोपांची गंभीरपणें चर्चा केली आहे. तसेंच 'मूकनायक', 'विद्याहरण', 'मतिविकार' यांशीं तोळून पाहण्यापलीकडे या नाटकाचा विशेष विचार करण्याचें कारण आहे असें खांडेकर यांचा सदर लेख व नंतर प्रसिद्ध झालेला 'व्यक्ति आणि वाङ्मय' हा ग्रंथ वाचून कोणास वाटणार नाही ! नाट्यात्मक संभाव्यता, नाट्यविषयक निबंध (unities) आणि कथानकाचे विषय याबाबतींत खाडिलकर-कोल्हटकरांच्या काळांतील टीकाकार कसें विशिष्ट आवर्तीत वावरत याचें थोडेफार विवेचन येऊन गेलेंच आहे. तथापि या नाटकांतील सर्वांत अधिक मान्याचा विषय झालेलें पात्र म्हणजे रामलालचें ! तसेंच

कोल्हटकरांच्या मूकनायकांतील रंगीवेरंगी ठिगळांची कथारूप गोधडी 'ही तुझीच वाकळ म्हणुनि मला लै प्यारी' असे म्हणून लपेटून घेणारे महाराष्ट्रीय विद्वान् 'एकच प्याल्यां'तील उपकथानकाचे बाबतीत मात्र अॅरिस्टॉटलच्या 'निर्बंधत्रया'चे (three unities) एकनिष्ठ सेवक बनत !

वस्तुस्थिति अशी आहे कीं विनोद, उपकथानक व आगरकरी सुधारणा-वाद यांचे गडकरी हे स्वयंस्फूर्त प्रवर्तक नसून अपरिहार्यत्वाने झालेले एक अनुयायी होते. कोल्हटकरांच्या सुधारणावादी, कोटिबाज आणि कृत्रिम नाट्यसंप्रदायाच्या शृंखला तरुण गडकऱ्यांनीं साहजिकच अलंकार समजून परिधान केल्या. तथापि बुद्धिमत्ता, प्रतिभा आणि सात्विकता यांच्या पुण्याई-मुळे त्या शृंखलांचे त्यांनीं खरेखुरे अलंकार कसें बनविले, हे पाहण्यासारखे आहे. प्रत्येक स्वतंत्र प्रतिभेचा पुरुष आपल्यांतील दुर्बलतम दुव्यानें सम-कालीन सामान्यजनांशीं संलग्न झालेला असतो, असें एका पाश्चात्य लेखकाने म्हटलें आहे. कोट्यांचें वेड, उपकथानकाचें लोढणें आणि सुधारणावादी प्रचार या गोष्टी नाटकांत असल्याखेरीज तें नाटक 'आधुनिक' नव्हे, 'गुरुसंप्रदायां'तील नव्हे, असें समजण्याइतपत समकालीनांचें दास्य, अर्थात्च गडकऱ्यांच्या अपोक्त आणि भक्तिमान् मनांत वास्तव्य करीत होतें. तथापि विनोद, उपकथानक आणि सुधारणावाद या हिणकस नाट्यांगांचें त्यांच्या प्रतिभेच्या परिसानें कसें सुवर्ण बनविलें हे कोल्हटकरांच्या कोणत्याहि नाटकाशीं 'एकच प्याल्या'ची तुलना केल्यास दिसून येईल.

बिचारा रामलाल आणि त्याच्याभोवतीं विणलेलें उपकथानक यांच्यावर खांडेकर आणि फडके या दोघांही सुप्रसिद्ध आणि अधिकारी टीकाकारांनीं उपहासाची आग उमाप पाखडली आहे. तो व्याख्यानें देतो, आश्रम चाल-वितो, सुधाकरावर स्तुतिमुमनांचा वर्षाव करतो पण जें करायचें तें (अर्थात् या टीकाकारांच्या मते !) मात्र करीत नाही. तो सुधाकराची दारू बंद करीत नाही ; तो सुधाकराला नोकरी लावून देत नाही ! या टीकाकारांच्या मते हा विद्वान् सुधारक आणि सुहृद्, लोककल्याण, रघुवंश, आणि वैयक्तिक अधःपात (पृ० ४८, ५८, ११५) यावर लांब लांब व्याख्यानें झोडण्या-ऐवजीं दारूच्या दुष्परिणामासंबंधीं एखादें व्याख्यान जरी सुधाकरापुढें देता, तरी सुधाकर सुधारला असता ; निदान नाटकाला वेगळें वळण लागलें असतें ; आणि स्वतः रामलाल कर्तव्यमुक्त झाला असता ! या मंडळींनीं

सुधाकर आणि रामलाल या दोन्हीहि पात्रांसंबंधीं गैरसमज करून घेतला आहे. भगीरथ जर रामलालच्या हातून व्यसननिवृत्त होतो तर सुधाकर कां होऊं नये ? ” असा प्रश्न प्रा. फडके यांनीं विचारला आहे. तसेंच “...अधिकाऱ्याकडून मुस्कटदात्री झालेल्या एखाद्या वक्त्याप्रमाणें रामलाल मुळीं सुधाकरापुढें मुकाच होतो ” यांत प्रा. फडके यास नाटककर्त्यांनीं अक्षम्य विसंगति केली आहे असें वाटतें.

गडकऱ्यांनीं आपल्या नाटकांत मानवी मनोरचनेसंबंधींची जी सूक्ष्म दृष्टि आणि जी सूक्ष्म कला योजिली आहे तिजसंबंधीं या टीकाकारांनीं योग्य आकलन दाखविलें नाहीं असें म्हणावें लागतें. व त्याकरितां या विवेचनाच्या पूर्वभागांत विवेचिलेले मानवी नमुने ध्यानांत घ्यावे लागतात. सुधाकर आणि भगीरथ यांच्या घडणींतील अंतर लक्षांत येण्यास ‘ट्रॅजिक’ मनांची घडण लक्षांत घेतली पाहिजे. सुधाकराचें मन उदार, कर्तबगार व करारी होतें, तितकेंच हट्टी, खोल आणि आत्मघातकी होतें. भगीरथाचें व्यसन आणि सुधाकराचें व्यसन या दोन्ही जणू गणितदृष्ट्या एकमूल्य रकमा होत अशी समजूत करणें, म्हणजे मानवी मनाचा जो सूक्ष्मपणा हा नाट्याचा विषय, त्याचें अस्तित्त्वच नाकारणें होय. ‘जो उपाय वा उपदेश राजारामास लागू तोच संभाजीस लागू ! एका परिस्थितीचा वा संगतीचा परिणाम ‘अ’ वर जो होईल तोच ‘ब’ वरहि झालाच पाहिजे !’ असा हा सुटसुटीत बुद्धिवाद आणि सुधारणावाद असतो. जो भगीरथ आणि शरद् यांचे पुढें लांब लांब व्याख्यानें देतो त्याची जीभ सुधाकर-सिंधूपुढें खिळून बसावी ही विसंगति नसून यांतच त्या त्या व्यक्तींच्या स्वभावाचें वैशिष्ट्य आहे. भगीरथाला शिकविणें जितकें सोपें होतें तितकें सुधाकराला शिकविणें सोपें नव्हतें. भगीरथ हा विचारांच्या आणि भावनांच्या दृष्टीनें रामलालहून खालच्या पातळीवर होता; तर सुधाकर हा सर्वच दृष्टींनीं रामलालहून वरच्या पातळीवर होता. किंबहुना तो अधिक बुद्धिमान, अधिक भावना-प्रधान, अधिक मानी आणि अधिक करारी असल्यामुळेंच त्याला त्याच्या भोंवतालचें जग असह्य वाटूं लागतें आणि तो त्या जगांतून बाजूला होण्याचा मार्ग शोधतो.

“ आत्महत्या ही नामदर्पणाची गोष्ट म्हणून म्हणतात-शिवाय आत्म-हत्येनं मी देहरूपानं सिंधूला अंतरेन-तिच्या दुःखाची कल्पना तर-तळिराम

शरीराचा नाश केल्यावाचून मरणाची जोड देणारं एखादं विष नाही का ?'' असें सुधाकर तळिरामाला विचारतो. जो लोककल्याणाचा वेदान्त भगीरथाला नूतन दृष्टिलाभासारखा वाटला, तो रामलालहूनहि अधिक सुंदर शब्दांत सांगण्याइतकें ज्ञान सुधाकराजवळ होतें. अशा स्थितींत रामलाल सुधाकराला नवीन मार्ग कोणता दाखविणार ?

शरदूच्या सहवासाच्या शीतल चंद्रिकेमुळें जर भगीरथाचे दारूचें व्यसन सुटण्याला मदत झाली, तर सिंधूच्या निःसीम भक्तीमुळें सुधाकराचें व्यसन सुटण्यास तर अधिकच मदत व्हायला हवी होती, हें तर्कशास्त्रहि वरच्या इतकेंच सुटसुटीत आणि टक्काशेर भाजीच्या सदरांतील आहे. भगीरथासारख्या दुय्यम दर्जाच्या, भावड्या, संस्कार-सुलभ तरुणावर रामलालसारख्या वेदान्त्याच्या वक्तृत्वाचा काय किंवा शरदूसारख्या करुणसुंदरीच्या वचना-मृताचा काय, जो परिणाम होईल, तोच परिणाम सुधाकरासारख्या, पत्नीवर प्रभुत्व गाजविणाऱ्या पतीच्या मनांवर होईल असें नाही. शिवाय तरुणाच्या जीवनांत नूतन परिचित तरुणीच्या सहवासामुळें जी गोड क्रान्ति घडून येते, ती रूढपद्धतीनें विवाह होऊन सालस पत्नीची अनन्यभक्ति लाभलेल्या कर्तव्यगार पतीच्या जीवनांत कशी घडून येईल ?

अर्थात् सिंधूसारख्या भक्तिमान् पत्नीच्या-स्त्रीच्या - सान्निध्याचा पतीच्या अन्तर्जीवनावर कांहींच हक्क नसतो असें येथें प्रतिपादन करावयाचें नाही. वर उध्दृत केलेल्या उद्गारांत देखील सुधाकरासारख्या तेजस्वी पतीच्या जीवनांत सिंधूसारख्या सौम्य आणि सात्त्विक स्त्रीला केवढें स्थान होतें तें स्पष्ट झालें आहे. ज्या भिकार समाजाला सुधाकर नरकप्राय समजतो त्यांतील यमयातना देखील तो सिंधूखातर सहन करण्याचें ठरवितो. सिंधूमुळें तो मरायला देखील स्वतंत्र नव्हता कीं राजी नव्हता. आणि म्हणूनच तळिरामासारख्या हलकट हैवानानें पुढें केलेलें ' मरणाची जोड देणारं ' ... ' विष नाही पण ... अमृत ' सुधाकरानें क्षणांत स्वीकारलें. भगीरथाला पटवावी लागली तितकीहि दारूची महति सुधाकराला पटवावी लागली नाही. सुधाकर तळिरामापुढें कांहीं आढेवेढे घेतो व आक्षेप काढतो. वरपांगी असें दिसतें कीं तळिराम त्याच्या शंकांचें निरसन करीत आहे; वस्तुस्थिति अशी आहे, कीं सुधाकराची समजूत सुधाकरच काढतो; आणि स्वतःची समजूत घालणें कठीण आहे हेंहि तो स्वतःच म्हणतो. (अं. १., प्र. ५).

तळिरामसारखा हलकट व्यसनी सुधाकराचा कारकून कसा अशीहि शंका काढण्यांत आली आहे. पण जीवनांत ज्या अनेक चमत्कृति आणि विसंगति दिसतात त्यांतील तो एक नमुना आहे. शिवाय हे क्षुद्र जीव नीचवृत्ति दाखविण्यास अनुकूल संधि येईपर्यंत किती सालसपणें वागतात हें समाजाचें अवलोकन असणारास वेगळें सांगण्याची आवश्यकता नाही. पुस्तकी सुसंगतीचीच अपेक्षा प्रत्यक्ष जगांत करायची म्हटल्यास गोष्ट वेगळी ! नाही तर तळिरामसारखे विषारी जीव सिंधू-सुधाकराच्या नंदनवनांत कसे शहाजोगपणें नांदत याचें कोणासहि नवल वाटण्याचें कारण नाही.

सुधाकराचा बचाव वेन्दाती मित्र अगर साध्वी पत्नी यापैकी कोणीच करूं शकत नाही म्हणून सखेद आश्चर्य करणारे व गडकरी यांचेवर अक्षम्य विसंगतींचा आरोप करणारे टीकाकार, सर्व माणसांना एकच नियम लावण्याची 'आधुनिक' चूक करतात. तसेंच उपदेशानें माणसें सुधारतात, पत्नीप्रेमाचा परिणाम प्रत्येकावर एकच होतो, अशीहि सुलभ समजूत करून घेतात या दृष्टीनेंच या विवेचनाच्या प्रारंभीं सुधाकराच्या स्वभावाची जात समजावून घेण्याची आवश्यकता प्रतिपादिली आहे. नाटककार गडकरी यांनीं पहिल्या प्रवेशांतच यात्रावर्तीत इतक्या स्पष्ट सूचना करून ठेवल्या आहेत कीं त्यांच्यावर दोष ठेवणें तितकेसें सोपें नाही.

सुधाकराच्या स्वभावाचें इंगित ओळखावयाचें असल्यास भावनाप्रधान आणि मानी माणसांच्या वांट्यास येणारें एकलेंपण (Isolation) लक्षांत घेतलें पाहिजे. त्याला क्वचित् Romantic Isolation म्हटलेलें आढळेल. स्वतःविषयींचा आत्यंतिक अभिमान, दुसऱ्याविषयींच्या आत्यंतिक अपेक्षा, कर्तव्यासंबंधींच्या आत्यंतिक कल्पना, यामुळें तेजस्वी पुरुष थोरहि होतात आणि पोरकेहि होतात. सिंधूसारख्या प्रेमळ अर्धांगीमुळें जीवनांतील वीभत्सता सह्य होईल किंवा उलट असह्यहि होईल. तसेंच अत्यंत दुखऱ्या मनःस्थितींत प्रेमाचीं माणसेंच नेमकी नकोशीं होतात. त्या मानानें स्वार्थी, असंस्कृत, आणि परकीं अर्शींच माणसें बरीं वाटतात.

“The oppressors' wrongs, the proud man's contumely
The pangs of despised love; the law's delay
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.”

यांत जी जीवितशल्यें शेक्सपियरनें परिगणित केलीं आहेत व जी बोचल्यामुळेंच हॅम्लेटला जगावें कीं मरावें हा प्रश्न पडला तींच शल्यें सुधाकरला बोचत होती.

सिंधू प्रेमळ आहे; सद्गुणी आहे; अत्यंत कोमल मनाची आणि पतिपरायण आहे. परंतु सुधाकरांसारख्या 'आत्यंतिक' जीवांना जेव्हां जीवन खावयास उठतें, तेव्हां अशा स्त्रियांची सावली होण्याऐवजीं ओझें मात्र होतें! सारांश सुधाकराच्या व्यवसायात्मक जीवनांतील असंतोष ओळखण्याइतकी अथवा त्याचा निरास करण्याइतकी त्याच्या जीवनाशीं ती समरस होणें शक्य नव्हतें. आणि दैवदुर्विलास (Irony) तो असा, कीं तिच्या आत्यंतिक सद्गुणी वृत्तीमुळेंच तिला तें शक्य नव्हतें. सद्गुणी पत्नी, मुग्ध अर्भक यांच्यामुळें सुख अधिक सुखद होतें, तसेंच दुःख अधिक दाहक होतें. अशा घरांत नंदनवन नांदतें म्हणूनच बाह्य जगांतील स्पर्धा, अपमान, नालायकांचा उत्कर्ष, लायक माणसांना येणारें अपयश या सर्व बीभत्सतेची झळ त्यांना लागूं देऊं नये ही मानी घरधन्याची पहिली मनीषा असते. प्रेमांमुळें कधीं कधीं धैर्य येतें; तर कधीं कधीं खचतें. या बाबतींत ठाम अंकगणिती नियम सांगणें म्हणजे मानवी जीवनांतील वैचित्र्य, सूक्ष्मता आणि गूढता यांच्याकडे डोळेझांक करून जीवितकूटाचें सोपें आणि सवंग उत्तर देण्याचा यत्न करणें होय !

रामलालचीहि गत तीच आहे. रामलालच्या मनांत सुधाकरसंबंधीं अपार प्रेम आणि अलोट कौतुक आहे. सिंधूहून जणूं जवळचें नातें असल्याप्रमाणें तो सिंधूलाहि त्याला जपण्यासंबंधीं सूचना देतो. एका अर्थानें तो सिंधूहूनहि जवळचा होता; कारण सिंधू त्याच्या 'काना मागूनच' सुधाकराच्या जीवनांत आलेली होती. पण दुसऱ्या अर्थानें तीं दोघेंहि सुधाकरला जवळचीं नव्हतीं. सिंधू सुधाकरावर फार अवलंबून होती; तर रामलाल पुस्तकी तत्त्वज्ञानावर फार अवलंबून होता. मानी सुधाकराच्या कांटेरी जीवनांत शिरण्याइतकें त्यापैकीं एकाचेंहि सुधाकराशीं साधर्म्य नव्हतें.

पहिल्या प्रवेशांत रामलाल सुधाकराच्या बलस्थानांचें आणि मर्मस्थानांचें अत्यंत मार्मिक वर्णन करतो हें खरें, पण त्या सूक्ष्म आणि सालंकृत वर्णनावरूनच त्याचा तात्त्विक आणि पुस्तकी स्वभाव सूचित होतो. तो

प्रेमळ असो कीं थंड असो, तो ज्ञानी असो कीं अज्ञानी असो, तो सुधाकरच्या गोत्राचो नव्हता आणि सुधाकरला वळविण्याइतका व्यवहारीहि नव्हता हें त्याच्या पहिल्याच भाषणावरून दिसून येतें. सारांश, प्रेमळ मित्र आणि भक्तीमान भार्या या दोघांच्या सान्निध्यांतहि सुधाकर एकटा होता. उत्कर्षाचा पर्वत चढेपर्यंत आणि वाढत्या वयाची ऊब होती तोंपर्यंत टिकलेला उत्साह, व्यवसायात्मक जीवनांतील बीभत्सता दृष्टीस पडतांच नष्ट झाला. त्या बीभत्सतेमुळें मनांत उद्भूत झालेला जीवनद्वेष लपविण्याकरितां तो नेमकी प्रिय व्यक्तींचीच तोंडें चुकवूं लागला आणि बेइमान निशाचरांच्या अड्ड्यांत, ' जीवंत मरण देणारें अमृत ' सेवन करूं लागला. यांत विसंगति नसून सूक्ष्म स्वभावचित्रण आहे.

परंतु प्रा. फडके यांनीं सुधाकराचीं विविध मानसिक स्थित्यंतरें, असंबद्ध, असमर्थनीय आणि तर्कविरोधी ठरवूनहि लगेच पुढें सुधाकरच्या स्वभावपरिपोषाची तारीफ केली आहे. 'एकच प्याला' नाटकांतील असंबद्धता आणि तर्कविरुद्धता त्यांस इतकी उद्वेगजनक (Revolting) वाटतें कीं तें नाटक पुन्हां पाहण्याच्या लायकीचें नाहीं हें ऐतिहासिक सत्य समजून ते त्याचीं कारणेंहि शोधू लागतात. ते म्हणतात " 'एकच प्याला' हें नाटक पुनः पाहवेंसें वाटत नाहीं याचें कारण, त्या नाटकामुळें रडूं येतें असें नसून त्या नाटकानें येणारें रडें असंबद्ध आहे असें मनाला वाटतें हें होय. "

' एकच प्याल्यां ' तील असंबद्धतेसंबंधीं इतक्या कडक शब्दांत निकाल दिल्यानंतर सुधाकराच्या स्वभावपरिपोषासंबंधीं ते म्हणतात " नाट्यरचनेच्या कांहीं मूलभूत तात्त्विक दोषाकडे जरा दुर्लक्ष केलें आणि तर्कशास्त्राची कडक कसोटी क्षणभर दूर ठेवली, तर विद्वान्, सद्गुणी, विनोदी, आनंदी, स्वाभिमानी, पण व्यसनाच्या कल्लोळांत सांपडलेल्या सुधाकराचें स्वभावरखन सरस आणि मार्मिक साधलें आहे हें खास. "

तसेंच चौथ्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांत गीता-सिंधु संवाद ऐकून सुधाकरच्या मनांत जें अनुकूल स्थित्यंतर घडून आलें त्यांत गडकरी यांनीं विसंगतपणाचा कळस केला आहे असा निकाल देऊन * लगेच त्याच दृश्याबद्दल प्रा. फडके यांनीं पुढील प्रशंसापत्र दिलें आहे " नंतर चवथ्या

अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत शुद्धीवर असतांना सुधाकरच्या कार्नी सिंधूचा व गीतेचा संवाद पडतो व त्याच्या मनांत एकदम जागृति उत्पन्न होते. या जागृतीमुळेहि सुधाकराच्या स्वभावाचा चांगला परिपोष झाला आहे. सुधाकराच्या मूळ स्वभावांतील सद्गुणाच्या अग्नीवर व्यसनाच्या राखेचा ढीग सांचला असला तरी एखाद्या साध्या प्रसंगाच्या फुंकराबरोबर तो राखेचा ढीग पार उडून जाऊन मूळचा सद्गुणांचा अग्नि प्रज्वलित झाला असें दाखविण्यांत श्रीयुत गडकरी यांनीं सच्चरित्र माणसाच्या स्वभावाचें फारच मार्मिक विवेचन केलें आहे यांत शंका नाही. ” *

प्रा. फडके यांच्यासारख्या मार्मिक विद्वानांनं एकाच परीक्षणलेखांत हीं दोन परस्परविरुद्ध विधानें केलेलीं पाहून आश्चर्य वाटतें. हीं विधानें परस्परास बाधकच नव्हेत तर छेदकहि आहेत यांत शंका नाही. पण तीं फडके यांनीं केवळ अनवधानानें केली असें मात्र नव्हे. संविधानक आणि स्वभावचित्रण हीं दोन अगदीं अलग खातीं आहेत असें मानण्यामुळे अशा प्रकारच्या चुका होतात. नाटकांतील रसोत्कटता, तर्कशुद्धता, स्वभावपरिपोष, सामाजिक बोध हे जणू नाटककाराच्या परीक्षेला नेमलेले वेगवेगळे विषय असून एका विषयांत नापास होऊनहि तो दुसऱ्या विषयांत पहिल्या प्रतीचे गुण मिळवूं शकेल, अशी समजूत कित्येक नाट्यपरीक्षणांतून दिसून येते ! वस्तुतः विविध नाट्यांगें हीं इतकीं पृथक नाहीत. आणि ‘ एकच प्याल्या ’-सारख्या स्वभावचित्रप्रधान नाटकांत तर (Character Tragedy), संविधानकांत असंबद्धता असल्यावर मुख्य पात्राचा स्वभावपरिपोष उत्तम साधला आहे असें म्हणण्याला अर्थच उरत नाही. व म्हणूनच कथावस्तूची सुसंबद्धता (Dramatic Unity) काव्यगत न्याय (Poetic Justice) नाट्यगत तर्कशुद्धता (Logic on the Stage) यापैकीं कोणत्याहि कसोटीनें ‘ एकच प्याल्या ’ कडे पाहावयाचें झालें तर त्यांतील प्रधानविषय व प्रमुख मानवी नमुना यांचें प्रथम आकलन करून घेतलें पाहिजे व त्या आकलनास आवश्यक म्हणूनच गडकरी यांची आत्मनिष्ठ प्रतिभा आणि सुधाकराचा आत्यंतिक व विनाशप्रेरक मनोधर्म (Tragic Type) याकडे लक्ष दिलें पाहिजे. या दोहोंचें सम्यक आकलन झाल्यास प्रस्तुत

नाटकांत सूक्ष्म आणि अंगभूत संबद्धता दिसू लागते. पण त्यांचे आकलन न झाल्यास आपण कांहीं विजातीय आणि गैरलागू निकषाप्रमाणे सदर 'रोमॅटिक ट्रेजेडी' चा विचार करू लागतो आणि फसतो.

ज्या सुधाकराला सुधारण्याचा प्रयत्न केला नाही म्हणून रामलालवर दोषारोप होतात. त्याच्या चित्रासंबंधी हे एवढे गैरसमज आहेत. मग विचाऱ्या रामलालसंबंधी तर विचारावयास नको. नाटकांत उपकथानक असावे की नसावे हा प्रश्न खरोखरच चिंतनीय आहे. पण ज्या काळांत उपकथानक घालणे म्हणजे दोन मजली घरावर तिसरा मजला चढविण्यासारखे एक सर्वथा इष्ट आणि गुणवर्धक नाट्यकौशल्य समजले जाई त्या काळांत गडकरी नाटकें लिहीत होते हे विसरून चालणार नाही. तत्कालीन अनेक उपकथानकांच्या मानाने गडकऱ्यांच्या उपकथानकांत कितीतरी जिवंतपणा आणि सुसंबद्धपणा आहे. रामलाल, भगीरथ, आणि शरद् यांचे जीवन म्हणजे राजाराणीच्या नाटकांतील हुजऱ्यांच्या बढफैली जीवनाचे आणि पोरकट भाषणांचे उपकथानक तर खासच नव्हे. अशी उपकथानके विनोदाकरतां अगर कंपनीतील नटांची सोय करण्याकरतां घालून, मूळ नाटकच चालू आहे याचा दस्तऐवजी पुरावा म्हणून अधून मधून नायक-नायिकेच्या हकीकतीचे उल्लेख आणण्या इतपतच गडकऱ्यांच्या काळच्या संविधानकचातुर्याने मजल मारलेली होती. त्या मानाने पाहतां भगीरथ, शरद् आणि रामलाल या त्रयीच्या जीवनाचे सुधाकर-सिंधूच्या जीवनाशी आणि मानसिक अधःपाताच्या चित्रणाशी अधिक सर्पिंडत्व आहे हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. रामलाल हा सुधाकरावर भावाहूनहि अधिक प्रेम करीत असे; शरद् ही तर सुधाकराची बहीणच होती; आणि भगीरथाच्या चित्राचा उपयोग रामलालभोंवती गुंफलेल्या उपकथानकालाच अधिक असला, तरी एकच मद्यपानरूपी विखार वेगवेगळ्या लोकांच्या जीवनांत कसा शिरतो व पुढे त्या त्या व्यक्तींच्या प्रतिक्रिया काय होतात, हे दाखविण्याकरितां तळिराम व भगीरथ या दोघांचाहि उपयोग आहे. अर्थात् तळिरामाचा उपयोग अंशतः खलनायक म्हणूनहि आहे. तथापि मदिरा असो की मदिराक्षी असो, मूळांत एकच वस्तु असली तरी प्रत्येकाच्या जीवनांत ती तोच खेळ करू शकेल असें मात्र नाही, हे दाखविण्याकरितां या विविध पात्रांचा उपयोग आहे. आणि मानी मनाचा

कोंडमारा आणि नाश हा या ट्रेजेडीचा प्रमुख विषय असला तरी पहिला मोह, पहिला स्पर्श, पहिला प्याला, हाहि त्याच्याच खालोखालचा विषय आहे. किंबहुना गडकरी यांना या दुसऱ्या विषयाचीच जाणीव पहिल्याहूनहि अधिक होती, हें नाटकाच्या नांवावरूनहि दिसून येण्यासारखें आहे. आपण दारूसंबंधींचें, दारूच्या दारुण परिणामाचें, आणि निषेधाचें, नाटक लिहून सर्वमान्य सुधारणावादी संकेत पाळीत आहोंत; आणि 'विद्याहरण-मूकनायकां'नीं सनाथ केलेल्या या लोकप्रिय विषयाला आपण फिरून कोल्हटकर-खाडिलकरांचे शिष्य या नात्यानें हात घालीत आहों अशीच त्यांच्या भावध्या व भक्तिमान मनाची समजूत होती. गडकरी यांनीं तत्कालीन प्रथा पाळण्याकरितां उपकथानकाच्या द्वारे विधवाविवाहादि लोकप्रिय सुधारणांची विपुल चर्चा केली, पण या तिन्ही बाबतींत म्हणजे मुख्य कथानक, उपकथानक आणि प्रचलित प्रश्नांची चर्चा या बाबतींत त्यांनीं समकालीनांच्या पुढें सहज मजल मारली. मुख्य कथानकाचे बाबत त्यांना वाटत होतें आपण 'मद्यपानरूप' सुपरिचित विषयावर लिहीत आहों. पण त्यांच्या आत्मनिष्ठ कविमनानें त्यांना शेक्सपियरसारख्या अन्तर्ज्ञानी द्रष्ट्यानें पुनीत केलेल्या Character tragedy आणि Romantic tragedy च्या क्षेत्रांत ओढून नेलें.

उपकथानकाच्या निमित्तानें त्यांनीं सुधारणावाद आणि राष्ट्रोद्धार या दोन महामंत्राशीं खेळणाऱ्या आधुनिक सुशिक्षिताच्या मनाचें जेवढें सूक्ष्म पृथक्करण केलें आहे तेवढें सूक्ष्म पृथक्करण निदान प्रसिद्ध सुधारकांपैकीं वा प्रसिद्ध ललित लेखकांपैकीं तरी कोणी केलेलें नाहीं. जणूं गांधीच्या आत्मसंशोधक आणि आत्मनिष्ठुर तंत्राचा अवलंब करून गडकरी आपल्या एकूण एक ध्येयवादी भ्रमांची तपासणीच करीत आहेत !

बेभानपणें आणि बेफामपणें मोहांत पडणाऱ्या वीरांहून, आणि उघडपणें आपलें दौर्बल्य पदरांत घेणाऱ्या दुर्बलाहूनहि पुष्कळां तपस्या आणि तत्त्वज्ञान यांचें अवडंबर माजविणारे तत्त्वनिष्ठ हे अधिक दुबळे आणि मोहपीडित असतात. तत्त्वचिकित्सेची जाळ्या-जळमटें आणि नियमनिष्ठेची तटबंदी यांच्या ओझ्याखालीं हे घाबरट आणि आत्मसंशयी जीव इतके टेकीस आलेले असतात कीं स्त्रीमोहाच्या भीतीमुळेच ते स्त्रीपुढें विनाप्रतिकार हात

टेकतात; आणि व्यसनाच्या पहिल्या दर्शनावरोबरच त्याचे दास होतात. ही माणसें व्याख्यानें देतात, आश्रम काढतात, विलास छानछोकी यांचा मोठमोठ्यानें निषेध करतात, जाडाभरडा पोषाख घालतात आणि कधीं कधीं दाढीहि वाढवतात. पण सुधाकरासारख्या व्यसनासक्ताहून अगर शरद्व्सारख्या अबलेहूनहि ते दुर्बल असतात.

अर्थात् या जातींतहि उच्चनीच भेद करावे लागतातच. आणि रामलाल हा उच्च जातीय तत्त्वनिष्ठ होता. तो प्रामाणिक, विद्वान्, तत्त्वनिष्ठ, निःस्वार्थी आणि उदार होता. तथापि अशीं माणसें 'मोहाचा पराभव' आणि 'पतितांचा उद्धार' या दोन फसव्या कार्यक्रमाकडे वळलीं, कीं केवढीं आत्मवंचना करून घेतात हें गडकरी यांस रामलालच्या चित्रणांत दाखवावयाचें आहे. पण टीकाकार, त्यांच्या तोंडचीं अघळपघळ भाषणें शंभर टक्के खरीं धरून त्यांच्या संबंधीं अंदाज करतात व अखेर त्यालाच दोष लावून मोकळे होतात. गडकरी यांना रामलालसंबंधीं असा कोणताहि भ्रम नव्हता.

“शब्दाचं शहाणपण शिकायला म्हणून मी इथं आलों आणि शहाणपणाचे शब्द शिकून परत चाललो” * या त्याच्या शब्दांत त्याच्या भूमिकेची आणि दौर्बल्याची स्पष्ट कल्पना गडकरी यांनीं दिली आहे. पण केवळ दौर्बल्याचें चित्र हा रामलालच्या चित्राचा उद्देश नव्हे- बाह्य सोवळेंपणावर भर देणारा मनुष्य अखेर आत्मसंशोधनापर्यंत जाऊन कसा पोहोचतो व “देहली तो बहुत दूर है” हें त्यास कसें आढळून येतें हें गडकरी यांनीं अत्यंत सूक्ष्मपणें दाखवून दिलें आहे. या दृष्टीनें पांचव्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांतील पहिलेंच स्वगत भाषण महत्त्वाचें आहे. “गीतेला शिकतांना पाहून शरद्व्ला समाधान वाटतें म्हणून मला त्यावेळीं उत्साह वाटे ! तो सुद्धां प्रियाराधनाचाच एक मार्ग होता ” या उद्गारांत रामलालनें केलेलें सूक्ष्म आणि कठोर आत्मपरीक्षण आजच्या विश्लेषणवाङ्मयाच्या काळांतहि कौतुकास्पद ठरेल. सामाजिकदृष्ट्या पंचवीस तीस वर्षांपूर्वींच्या विधवापूजनाच्या काळांत तर या अप्रिय अंजनाची केवढी आवश्यकता होती हें सांगणें नकोच. त्याच भाषणांत भगीरथासंबंधीं अन्तर्मनांत वाटणाऱ्या मत्सराचे जें अनावरण रामलालनें याच विश्लेषणतंत्रानें केले आहे, तेंहि तितकेच आश्चर्य-

कारक व म्हणूनच सत्यसृष्टीशीं स्पर्धा करणारे आहे. या निष्ठुर आत्म-परीक्षेच्या आवेगांतच रामलाल आपल्या सुप्तगुप्त पापांतून स्नान करून मोकळा होतो. आणि वांछित स्त्रीवर त्यागाचें उदक सोडतो. हें 'स्त्रीधना'चें दान स्वीकारणारा त्याचा तरुण शिष्य त्याच त्यागाच्या उदकानें शुचिर्भूत झालेला असतो (अंक ५, प्र. १). प्रेमभंगामुळें तळिराम-संप्रदायाकडे वळणारा, रामलालच्या उपदेशामृतानें फिरून रामलाल-संप्रदायांत सामील होणारा आणि तितक्याच सहजासहजीं पुनः स्त्रीप्रेमांत सांपडणारा हा लवचिक तरुण, अखेर गुरुभक्तीमुळें प्रियवस्तूचा त्याग करण्याइतका कणखर होतो. पांचव्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत, गडकऱ्यांच्या मनांत खोल घर करून बसलेला पौराणिक सत्त्वपरीक्षेच्या धर्तीचा ध्येयवाद दृष्टीस पडतो. श्रीकृष्ण-परमात्मा, मयूरध्वज राजा, करवतीनें स्वतःचेंच अर्धांग कापून देण्याची कल्पना बगैरे आत्यंतिक ध्येयवादाचा आणि सत्त्वपालनाचा मालमसाला या प्रवेशांत दिसून येईल. पण रामलालच्या आत्मसंशोधनांत आणि मुदीर्घ सामाजिक प्रवचनांत मात्र आधुनिक समाजसुधारकांच्या गुणदोषांची सूक्ष्म वास्तववादी परीक्षा त्यांनीं दाखविली आहे. वहिवाटीच्या, वडीलकीच्या आणि परंपरेच्या जोरावर मिळविलेली सत्ता गाजविण्यांत पुरुषार्थ मानण्याची प्रवृत्ति, ही परतंत्रता आणि पराक्रमशून्यता यांच्यामुळें आपल्या समाजांत शिरली आहे. हें सूक्ष्म सामाजिक सत्य ओळखण्यापर्यंत रामलालचें आत्मपरीक्षण पोहोचविणें ही लहानसहान करामत नव्हे.

उपदेश करणें हेंच ज्याचें वैशिष्ट्य तो रामलाल या प्रवेशांत (अंक ५, प्र. ३), "भगीरथ, उपदेश करणें हें इतक सोपें काम आहे कीं, त्यामुळें मला थोर म्हणणं केवळ हास्यास्पद आहे!" हा शेवटचा उपदेश करण्याइतकी प्रगति झालेली दाखवितो. रामलालच्या रूपानें गडकऱ्यांना, ज्ञानी असून आत्मवंचना करीत असलेल्या व अखेर भ्रमनिरास झालेल्या माणसाचें चित्र दाखवावयाचें आहे व तें चित्र 'एकच प्याल्या'च्या मुख्य विषयास पूरक आहे. रामलालच्या उपकथानकाच्या द्वारे गडकरी यांनीं प्रचलित प्रश्नसंबंधींचे आपले खोल विचार आणि अखेरचें मतहि सांगून टाकलें असल्यानें या प्रवेशाचें आणखीहि एक महत्त्व आहे.

"भगीरथासारखें अपवादभूत रत्न एखादेंच सांपडण्याचा संभव. बाकी बहुतेक समाज रामलालसारख्या मनाचाच आहे! माझ्या उदाहरणांवरून

मला वाटायला लागलं आहे कीं, आमची सुधारणेंत बरीचशी आत्मवंचना आहे !..... जिभेचा शेंडा कापून टाकला तर आमच्यांत संस्कृत व प्रौढ मानलेला सुशिक्षित कोणता आणि अप्रबुद्ध आणि विचारशून्य मानलेला अशिक्षित कोणता, हें देवालाहि कळायचं नाही ! ” (अं. ५, प्र. ३)

या रामलालच्या उद्गारांत जी तळमळ, जो धीट प्रामाणिकपणा, आणि जें समाजपरीक्षण आहे, तें व्याख्यानें झोडणाऱ्या आणि संस्था थाटणाऱ्या सुधारकांच्या अंगीं असतें, तर सुधारणेचें पाऊल फार झपाट्यानें पुढें पडलें असतें. अर्थात् गडकऱ्यांच्या काळाच्या मानानें आजच्या सामाजिक कार्यांत आणि कार्यकर्त्यांत आत्मवंचना खासच कमी आहे, याला कारण गांधीवाद आणि मार्क्सवाद यासारखीं अप्रिय सत्याला व प्रिय परंपरेच्या नाशाला न भिणारीं तत्त्वज्ञानेंच होत. आणि तरीहि आगरकर व विष्णुशास्त्री यांच्या विचारांना श्रुतिस्मृति समजणाऱ्या पिढींतील या तरुण कवीनें केवळ सात्त्विकतेच्या बलावर आत्मपरीक्षेंत एवढी मजल मारली हें निःसंशय कौतुकास्पद आहे. व हेंच रामलालच्या उपकथानकाचें महत्त्व आहे.

तळिरामच्या अड्ड्यांतील निशाचरगण आपल्या स्वैराचाराला सामाजिक राजकीय तत्त्वज्ञानाचे आधार देतात ! आणि अशाप्रकारें भोंवतालचें सार्वजनिक जीवन किती नकली झालें आहे हें सूचित करतात. जें कार्य 'आर्यमदिरा मंडळां'तील वेबंद कुचेष्टेमुळें गडकरी यांस साधावयाचें होतें, तेंच कार्य त्यास रामलाल व भगीरथ यांसारख्या, प्रचलित सुधारणामूल्यें घट्ट पकडून स्वर्ग गांठू पाहणाऱ्या आणि वाटेंत आडव्या येणाऱ्या आपल्याच पातकांशीं झगडून आत्मबल मिळविणाऱ्या, सात्त्विक समाजघटकांकरवीं दाखवावयाचें होतें !

रामलालचें पात्र नाटककर्त्याला कोणत्या उद्देशानें रंगवावयाचें होतें हा प्रश्न सोडवणारास बक्षीस लावण्याचा मोह होतो असें प्रा. फडके यांनीं आपल्या टीकालेखांत गंमतीनें म्हटलें आहे ! नाटककाराचें मनोगत ओळखण्याइतपत कल्पक सहृदयता असलेला कोणीहि वाचक हें बक्षीस सहज पटकावूं शकेल, असेंहि तितक्याच गंमतीनें म्हटल्यावांचून राहवत नाही !

भीषण नाट्याचा आत्मा आणि त्याच्या भीषण कथानकास प्रेरक अशा सुधाकरासारख्या पुरुषाच्या व्यक्तिमत्त्वाचें रहस्य, ध्यानांत आलेलें असल्यास

सिंधूच्या स्वभावचित्राचें मर्म ओळखणें फारसें अवघड नाहीं. सिंधूचें नशीब मुधाकराच्या नशीबाशीं बांशिंगांनें बांधलें गेलें आहे. ती त्याच्या छायेसारखी आहे. त्याच्या मुखापलीकडे तिला सुख नाहीं. आणि त्याच्या दुःखानंतर मुखाचा यत्न करण्याची कल्पना तर तिला हास्यास्पदच वाटतें. तिच्या प्रेमळपणाचें आणि भावडेपणाचे सौंदर्य, प्रा. फडके यांनीं उत्तम तऱ्हेनें ओळखलें आहे. आणि तरी सिंधूचें वर्तन योग्य कीं अयोग्य, स्त्रियांनीं सिंधूचा आदर्श डोळ्यापुढें ठेवावा कीं गीतेचा ठेवावा, यावर महाराष्ट्रांत अनेकदा वाद झाला आहे. यालाच मी “ बोधवादाची ट्रॅजेडी ” असें म्हणतो ! मानवी भवितव्याच्या पैलतीरापर्यंत दृष्टि पोहोंचलेला ‘ ट्रॅजेडी ’ - लेखक जेव्हां सद्गुणाचा, सौजन्याचा आणि सुकुमारतेचा दारुण विनाश चितारतो, तेव्हां तो शालेय वाचनमालेंतील बोधपाठ लिहीत नसतो. ट्रॅजेडीचा उद्देश भावनात्मक दृष्टि पुनीत करण्याचा असतो; औदार्य वाढविण्याचा असतो. सत्कर्माचें फळ आणि सद्गुणाचा विजय हमखास मिळवून देण्याचीं निवडणूक जाहिरनाम्यांतील थाप देण्याचा नसतो !

सिंधूच्याहि बाबतींत गडकरी आपल्या आवडत्या पूर्वकल्पनांच्या पुढें न कळत निघून गेले. पातित्रत्याची पौराणिक कसोटी, सच्चपरीक्षा, पुण्यप्रभाव वगैरे ठरीव कल्पनांच्या पलीकडे ते न कळत जाऊन पोहोंचले आहेत, पातित्रत्य, आर्य स्त्री वगैरे ठरीव, अमूर्त आणि आत्यंतिक कल्पनांचें किनारे सोडून, येथेंहि गडकऱ्यांना त्यांच्या ट्रॅजिक कथानकाच्या ओघानें जिवंत मानवी मनाच्या अफाट सागरापर्यंत खेचून नेलें आहे. गडकरी यांस “ अविवेकी आणि दुबळ्या पातित्रत्याचे ” घोर परिणाम * दाखवावयाचे होते असें म्हणण्यांत गडकऱ्यांचे प्रमाणेंच त्यांचें टीकाकारहि पातित्रत्य कल्पनेचा ‘ मनोगंड ’ दाखवितात !

पातित्रत्य, आर्य स्त्री, प्रतिज्ञापालन, शिवनिर्मात्य वगैरे हिंदू कल्पना-मुळेंच सिंधूचा भीषण अंत होतो असें नाहीं. केवळ स्त्रीपुरुषां-मधील नैसर्गिक प्रेमांमुळेंहि ती इतक्या त्यागाला आणि इतक्या दुःखाला तयार झाली असती. मूळच्या उमद्या आणि उदार, पण पुढें हेकेखोर आणि दारूबाज बनलेल्या, पतीबरोबर संसाराची फुटकी होडी वादळांत

फेंकण्यास किती तरी अहिंदु स्त्रिया तयार होतात. सिंधूत येणारा अतिरेक हा पातिव्रत्याचा अथवा आर्यत्वाचा अतिरेक नसून 'स्त्रीत्वा'चाच अतिरेक आहे. वसुंधरेच्या चित्रांत पुराणांतील अस्वाभाविक अतिरंजन आहे. सिंधूच्या चित्रांत देशकलानुसार भारतीय पातिव्रत्य कल्पनेचा उच्चार आणि मालमसाला असला, तरी तें चित्र अधिक सार्वत्रिक व अधिक स्वाभाविक आहे. पण याचा अर्थ ती आदर्श स्त्री आहे असा नव्हे; कीं तिचा नाश म्हणजे बाजीप्रभूचें धारातीर्थी पतन असाहि नव्हे. भीषणनाट्यांतील कोणताहि 'नाश' हा अतिरेकाचा वा दोषाचाच परिणाम असतो. सुधाकराला सुधारण्याकरितां सिंधू कंबर कशीत नाही हा सिंधूचा दोष नव्हे. तिनें कंबर कसतांच सुधाकर बचावला असता असें समजणारास ट्रॅजेडीचें जग अपरिचित आहे, असें म्हटलें पाहिजे. ट्रॅजेडीच्या आणि अर्थात मानवी भवितव्याच्या नियमानुसार पाहातां एकाच वस्तूवर वा व्यक्तीवर सर्व जीवन पणाला लावणें, हा सिंधूचा दोष होता.

“That which you love most
Shall in the end destroy you.”

या ग्रीक सूत्रांतच सिंधूचा नाश बसवावा लागतो. सुधाकर सद्गुणी आणि निरपराधी असला तरी त्यानें आपल्या इवल्याशा जगांत झालेल्या अपमानान्नाबत अतिरेक व आतत्यायीपणा केलेला होता. चांगल्या वृत्तीचाच कां होईना अतिरेक होऊन तो सुखाला पारखा झाला. सिंधूनेंहि अशाच एका चांगल्या वृत्तीचा म्हणजे अनन्यभक्तीचा अतिरेक केला. कोणतीहि अत्यासक्ती हा दैवी नियमाविरुद्ध गुन्हा होय. त्याबद्दल निष्ठुर आणि अप्रमाण अशीच अद्दल (Divine Retribution) घडणार, हें ट्रॅजेडीचें रहस्य होय.

गीतेच्या धीटपणावर, फटकळपणावर आणि व्यवहारवादावर बरेच वाचक व प्रेक्षक प्रतिक्रियान्यायानुसार निहायत खूप होतात. सिंधूच्या कडक ध्येयवादामुळे आणि निभैळ भक्तिमानतेमुळे गुदमरलेले वाचक, गीतेच्या फटकळ वेदान्ताचें माळरान मोठ्या उत्सुकतेनें पत्करतात. पण गीतेच्याहि नशीबीं दुःखच ठेवलेलें होतें. तिचा वेदान्तहि विजयी होत नाही, हें लक्षांत घ्यावयास हवे. अखेर ती आपले अश्रूंनीं भिजलेलें आणि वैध्यामुळे असहाय दिसणारें मुख घेऊन रामलालच्या आश्रमांतच येऊन दाखल होते.

तळिराम हा प्रसंगवशात् खलपुरुषाची कृति करतो खरा; पण त्यापेक्षांहि त्याच्याकरवीं गडकऱ्यांस निष्ठुर शून्यवाद (Nihilism) वदवावयाचा होता ! ज्याला कशाहिसंबंधी श्रद्धा उरली नाही; आणि कुणाहिसंबंधी आदर उरला नाही; आणि तरीहि ज्याची 'क्षुरस्य धारा इव' नितान्त तीव्र बुद्धिमत्ता बाकी उरली; आणि जो केवळ जीव आहे तोवर इंद्रियलालन करावयाचें या नियमानुसार जीवन व्यतीत करीत आहे, अशा तऱ्हेचा तो एक भयानक 'सिनिक' (cynic) आहे. तोहि गडकऱ्यांच्याच मनाचा एक खण होता. गडकरी कमालीचे ध्येयपूजक आणि भक्तिमान खरे, पण बीभत्स वास्तवतेकडे नजर फिरविल्यावर अशा भक्तिमान अंतःकरणाचा कित्येकदां कांहींच निभाव दिसत नाही. अशा वेळीं बहुमूल्य पण भंगुर अशी भावनात्मकता पाठीशीं घालून हे पंचहत्यारी वीर आपल्या बुद्धीचें कठोर खड्ग बाहेर काढतात; आणि आपल्याच उदात्त पण निष्फळ ध्येयवादावर आणि भाविकतेवर सूड घेतात. तळिरामाच्या बुरख्यांतूनहि गडकरीच बोलत आहेत.

आणि म्हणूनच तळिरामाचा विनोद केवळ थड्डेवारी नेण्याची आपली छाती होत नाही. शेक्सपियरची पावित्र्य-विडंबक विनोदी पात्रें कित्येकदां असें तत्त्वज्ञान बोलून जातात कीं गंभीर पात्रांचा सारा ध्येयवाद म्हणजे जन्माची दिशाभूलच वाटावी ! चार्वाकानुयायी तळिराम याचीहि गोष्ट तीच आहे. आणि निराशेच्या आणि अश्रद्धेच्या आवेगांत त्याचा 'सर्वशून्य-वाद' कितीहि विनतोड आणि गोड वाटला तरी अशा निरर्गल शून्यवादाचें पर्यवसान अखेर दुष्कर्मांत होतें, हेहि त्याच्याच चित्रांत गडकऱ्यांनीं सहज दाखविलें आहे. नाहीतर मुद्दाम एखाद्या सिंधूचा घात करण्याइतका उद्योग तळिरामानें कधीं केलाहि नसता ! तथापि त्याच्या निराशापंथांत आणि अनादरसंप्रदायांत (cynicism) एक उमदा उमेदवार सामील होण्याचा रंग दिसूं लागतांच त्याचा निष्क्रिय निराशावाद (आणि 'निशापाणी'वाद !) क्षणांत सक्रिय आणि गतिमान बनतो ! ज्याचा चांगुलपणावर विश्वास नाही तो वाईट वागूं लागला तर नवल कसलें ? तळिराम किती सहजासहजीं आणि किती शिताफीनें विचाऱ्या सिंधूचा नाश करतो हे पाहण्यासारखें आहे. पण त्यांत अप्रत्यक्षपणें कांहीं (निशापाण्याचा !) स्वार्थ असला, तरी चांगुलपणाचा आणि भाविकपणाचा जो जन्मजात द्वेष अशा 'काफीर'

लढवय्यांना वाटत असतो, त्याचाच भाग अधिक होता. सुधाकरसारखा उमदा मनुष्य वेगडी अब्रुदारपणा सोडून दारूच्या शूर संप्रदायांत सामील होत असतां, रामलालसारखा पुस्तकी पढतमूर्ख आणि सिंधूसारखी भोळसर पतिव्रता आड आल्यास तळिराम तें सहन कसें करणार ?

भीषणनाट्याची सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि (Artistic Intuition), मानवी मनासंबंधीची परिपक्व दृष्टि आणि अवखळ पण असाधारण विनोदबुद्धि यांनीं अत्यंत प्रभावी बनलेले हे नाटक असंख्य महाराष्ट्रीयानीं अक्षरशः डोक्यावर घेतले तें साहजिकच होतें.

या नाटकांत दोष नाहीत असें नाही. स्वैर कल्पनाशक्ति आणि अवखळ कोटिबाजपणा यांनीं नाटकाच्या गंभीर कथा-सूत्रावर आणि कोमल रसपरिपोषावर अनेक जागीं चाल केली आहे. आणि तरीहि इतर नाटकांच्या मानानें गडकऱ्यांनीं आपले हे तल्लख आणि अनावर 'वाजी' येथें बरेच लगामांत ठेवले आहेत. शिवाय सर्वसाधारण मनुष्य-स्वभाव विशेषतः प्रस्तुत नाट्यवस्तु यांना धाब्यावर बसवून केवळ कोट्या करणारीं गोकुळसारखीं पात्रें या नाटकांत नाहीत. आणि तरीहि मनुष्य अनेकदां यांतील विनोद विनोदी तत्त्वज्ञानाच्या इतका आहारीं जातो कीं 'मानवी दुःखावर जर कांहीं मानवी तोड असेल तर ती या बेलगाम विनोदी वृत्तीचीच !' असें क्षणभर तरुण वाचकांस वाटल्यावांचून राहात नाही.

विनोदाचे कोमल आणि कठोर असे भिन्न प्रकार कल्पिले पाहिजेत. केवळ कोमल विनोदच काय तो श्रेष्ठ अशी कल्पना करून कित्येक लोक "वन्सं...तुमचीं माणसंच भारी अचपळ !" (अंक ३, प्र० १) यासारख्या नर्म विनोदांतील जनानीपणा म्हणजेच काय तो विनोद, अशी कल्पना करतात. पण आपण आपल्या मनाचाच कानोसा घेतल्यास कोमलपणा, ध्येयवाद आणि भाविकपणा यांना सांभाळतां सांभाळतां जिकीरीला येऊन आपण कित्येकदां तळिरामाच्या वाममार्गानें मोक्याट पळूं इच्छितां; असें आढळून येईल. तळिरामची कृति करण्याइतके आपण भ्रष्ट झालेलें नसतों; आणि तरी त्याची उक्ति ही मात्र आपणांस जीवनाच्या पेचांतून पळवाट

वाटते ! तळिरामचे प्रवेश किती लोकप्रिय वठत हे टीकाकरांचे मत न घेतांही लाखों महाराष्ट्रीय सांगू शकतील.

तरीहि नाटकाच्या प्रमाणबद्धतेच्या दृष्टीने पाहतां संयमाचा अभाव हा गडकऱ्यांचा प्रमुख दोष होता. आणि त्याचा जन्म त्यांच्या गुणांच्या पोटीच होता. तथापि ज्यांच्या कथानकांत अनुभूति, वास्तवता, आणि मानसशास्त्र यांचा मागमूसहि नाही अशांच्या कथानकांत प्रमाणबद्धता आहे, एवढ्याने त्यांची गडकऱ्यांशी तुलना होऊ शकत नाही. भावनाप्रधान सात्विक जीव, आपल्या सुखदुःखावर घासून मानवी जीवनाचे जे अर्थ बसवितात, ते गडकऱ्यांच्या नाटकांत पाहावयास सांपडतात व हेच त्यांच्या नाटकांचे वैशिष्ट्य होय. व म्हणून केवळ संयमाभावामुळे त्यांच्या वाङ्मयाची पकड कमी होत नाही.

कित्येकदां अनवधान आणि आळस यामुळेहि प्रस्तुत नाटकांत दोष राहिले आहेत. भगीरथ ज्यावेळीं सिंधूच्या माहेरच्यांना तार करण्याचे तहकूब करून रामलालला 'काल'चा विषय पुरा करण्याची 'फर्माश' करतो, तेव्हां स्वाभाविकता आणि प्रेक्षक या दोघांनाहि गडकरी यांनी घाब्यावर बसवले, असें म्हणावे लागते ! आणि 'होमरहि कधीं कधीं पेंगू लागतो' या युरोपीय म्हणीची आठवण होते ! पहिल्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत सुधाकरनें "राणीसाहेबांच्या" तुंबलेल्या रजेसंबंधीं केलेली कोटि आजच्या दृष्टीने पाहतां ग्राम्यतेच्या सदरांत मोडेल. पण त्यासंबंधीं फाजील गवगवा करणारांनीं सुशिक्षित महाराष्ट्रीयीयांचीं सैपाकघर-माजघरांतील भाषणें आठवल्यास त्या कोटींत आजहि वास्तवता आहे असेंच त्यास कबूल करावे लागेल. तथापि वास्तवतेकरतांहि ग्राम्यता पत्करूं नये हे अधिक चांगले. पण येथेहि गडकरी यांस कोटीचा मोह आणि वास्तवतेचा वशिला या दोहोंमुळेच या चिखलांत खेळावेसे वाटले असावे !

पण मराठी नाट्यसंभारांत दुर्मिळ असे गुण म्हणजे जीवनानुभूति आणि मानवी हृदयाचे सूक्ष्म ज्ञान, हे गडकऱ्यांच्या इतर नाटकांतहि विपुल आहेत; आणि 'एकच प्याल्यांत' तर गडकरी भीषणनाट्याच्या खोल पाण्यांत प्रभुत्वानें संचार करीत आहेत. गंभीर, वास्तव आणि काव्यमय नाट्य या

नात्याने ' एकच प्याल्या 'च्या शेजारीं बसण्याचें धाडस मराठींतील एकहि नाटक करीलसें वाटत नाहीं.

या असाधारण भीषण नाट्याची (Tragedy ची) तुलना तत्कालीन सामान्य नाट्यकृतीशीं केली गेल्यामुळेंच त्या नाटकाची स्तुति आणि निंदा दोन्हीहि चुकीच्या दिशेनें होत राहिली. गडकन्यांच्या काळीं गडकन्यांनींच गुरुवर्य म्हणून गौरविलेल्या नाटककरांचें दडपण तत्कालीन टीकाकारांवरहि धसलें, तर नवल नाहीं.



REFBK-0010870

REFBK-0010870

कादंबरी-तंत्र आणि केतकरांची ' प्रियंवदा '

तंत्राच्या दाव्याला हिसके देणें ही सर्वच रंगेल कथालेखकांची आवडती क्रीडा आहे. आणि तरी एका जवान लेखकाचा अवखळपणा दुसऱ्या जवानाला रुचतोच असें नाही. नियमपालनांतच केवळ नव्हे, तर नियमभंगांतहि 'माझे खरें' हा अभिमान शिल्लक उरतोच; बंडखोरी माझी 'खरी,' तुझी 'खोटी,' असा पंथाभिमान पुन्हां जन्माला येतोच. हरिभाऊ आणि फडके या दोघांखेरीज बहुतेक प्रमुख मराठी कादंबरीकारांनीं तंत्राची थोडीफार हेटाळणी केलीच आहे. कधीं, 'आम्हांला तुमचें तंत्र-विंत्र समजत नाही !' असा बहाणा केला आहे; तर कधीं 'आमचा आशय तुमच्या तंत्रांत मावत नाही' असा पुकारा करून एक नवें तंत्र तयार केल्याचा आव आणला आहे. ही दंगामस्ती कादंबरीसारख्या भव्य शिल्पाच्या शास्त्रनियमांशीदेखील चालते, मग लघुकथेसारख्या छोट्या कृतीशीं त्याहूनहि अधिक निःशंकपणें चालत असली तर नवल नाही.

हरिभाऊंनंतरच्या दोघां विद्वान् कादंबरीकारांनीं वेगवेगळ्या प्रकारांनीं कादंबरी-तंत्राशीं अवखळपणा केला. वामनराव जोशी यांनीं नम्रता आणि सौजन्य यांच्या भांडवलावर कादंबरीच्या घरंदाज चालीशीं अतिप्रसंग केला. 'मीं काहीं मोठा कादंबरीकार नव्हे, मी जमेल तशी कथा तुमच्यापुढं उभी करीन', असा त्यांचा बहाणा असे. कादंबरीकारांनीं एकदां नम्रतेचें अवगुंठन घेतलें, म्हणजे त्यांची नक्की अडचण किंवा नक्की अपात्रता समजायला मार्ग नसतो. त्यांतून कादंबरीकार म्हणून दुर्बल, परंतु चिंतक आणि लेखक म्हणून सबळ, अशा वामनरावांसारख्या लेखकाच्या दोघांना गुणरूप देणारे अनेक भक्त लाभतात. वामनरावांना त्यांचें आणखीहि एक नाजुक बळ लाभदायक ठरलें. तें म्हणजे सौजन्य ! 'सौजन्य' हा प्रायः एक वाङ्मयीन

गुण समजून लेखकाच्या पदरांत मूल्यमापनचें झुकतें माप टाकण्याची परंपरा मला वाटतें, महाराष्ट्राखेरीज अन्यत्र नसेल ! वास्तविक पिंडानें कादंबरीकार नसण्यांत वामनराव आणि डॉ. केतकर हे एकाच कुळांतले ठरतील. किंबहुना या अभावात्मक गुणांत वामनराव केतकरांचे ज्येष्ठ बंधु शोभतील. केतकरांच्या कादंबरींतल्या घटना कशाबशा एकत्र आवळलेल्या असत, पण जिवंत भासत; वामनरावांचें कथानक कमी विस्कळित असे, पण बरेंच निर्जीव असे. केतकरांचीं पात्रें स्वतंत्र जिवंत व्यक्तींप्रमाणें कृति करतात, स्वतंत्र आणि खरोखरीच्या व्यक्तींप्रमाणें विचारहि करतात; पण तीं बोळू लागलीं म्हणजे मात्र केतकरांसारखीं बोलतात ! — आणि धाडशी समाजविश्लेषण करूं लागतात. वामनरावांचीं पात्रेंच काय, पण घटनाहि चर्चेकरतांच जन्माला येतात. अर्थातच अशा चर्चा कितीहि बौद्धिक, सुबोध आणि सुभग झाल्या, तरी जिवंत होणें अशक्य असतें. शास्त्रीय वाङ्मयांतल्या चर्चेला तर्क आणि भाषाप्रभुत्व एवढीं पुरेशीं असतात; पण ललित वाङ्मयांतली चर्चा पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वानें बांधलेली व व्यक्तिमत्त्वानें रंगलेली असणें जरूर असतें. तशाच ललित वाङ्मयांतल्या व्यक्तिघटनांशीं संबद्ध असाव्या लागतात, आणि कृतींतून त्यांनीं आपले अंतरंग दाखवणें अधिक योग्य असतें. पण वामनरावांच्या कादंबऱ्यांतील घटना व पात्रें निर्जीव असल्यानें, त्यांच्या चर्चाहि निर्जीवच भासतात ! इतकें असूनहि वामनराव यांस तत्त्वप्रधान कादंबरीच्या जनकत्वाचा मान महाराष्ट्रांत दिला जातोच !

कादंबरीच्या रूढ कल्पनेप्रमाणें आपण कादंबरीकार ठरणें शक्य नाहीं, — निदान यशस्वी कादंबरीकार ठरणें शक्य नाहीं, याची केतकरांना पुरेपूर जाणीव होती. मग त्यांचा बाणा होता तरी कसला ? त्यांना साधलें काय आणि साधलें नाहीं काय ? त्यांच्या बाण्यांत ' बाणा ' किती आणि ' ब्रह्मणा ' किती ? — हे प्रश्न मीं अलीकडे त्यांची ' प्रियंवदा ' फार वर्षांनीं सहज हातीं घेतल्यावर माझ्या डोक्यांत घोळूं लागले. ' गोंडवनांतील प्रियंवदा ' ही केतकरांची पहिली कादंबरी. ती ' वेगळ्या प्रकार 'ची कादंबरी आहे, असा केतकरांचा दावा होता. पण एवढाच दावा असता, तर ते केतकर कसले ! ती ' वेगळ्या जातीची कादंबरी आहे हें काहीं चाणाक्ष

वाचकांनीं ओळखलेच ' असाहि दावा त्यांनीं पुढच्या एका कादंबरीच्या प्रस्तावनेत केला आहे ! केतकरांची कादंबरी वेगळी आहे तरी कशाकशांत ? आणि ती तशी वेगळी कां झाली ? — हा प्रश्न केतकरांच्या कादंबऱ्यांच्या भोक्त्यांना मनोरंजकहि वाटेल आणि विकटहि वाटेल. अर्थात् ज्या महा-भागांना त्या कादंबऱ्या केवळ रटाळ आणि रुक्ष वाटतात, त्यांना हा प्रश्न पडणारहि नाही, सोडवायला लागणारहि नाही.

केतकर आणि वामनराव जोशी या दोघांच्याहि कादंबऱ्यांत चर्चा असतात हें साम्य असलें, तरी त्यांच्यांतलें साम्य इथेंच संपतें. केतकरांच्या कादंबऱ्यांत चर्चा असल्या तरी ते चर्चेकरतां पात्रें वा प्रसंग योजीत नाहीत. वामनराव केवळ चर्चेकरतां पात्रें योजतात म्हणणें थोडें निर्दय-पणाचें असलें, तरी त्यांचीं पात्रें निर्जीव आणि प्रसंग कृत्रिम असल्यानें, वाचकांवर परिणाम प्रायः तसाच होतो म्हटलें तरी चालेल. केतकरांच्या चर्चा वाजवीपेक्षां जास्त लांबल्यासारख्या वाटल्या, तरी त्या विलक्षण मूलगामी आणि विचारप्रक्षोभक असल्यानें रिकाम्या काथ्याकूटासारख्या भासत नाहीत. शिवाय केतकरांचे म्हणून कांहीं ठाम आणि खोल विचार आहेत याची खात्री पदोपदीं पटत असल्यानें त्या चर्चाहि जिवंत भासतात. तर उलट वामनराव कोणत्याहि एका बाजूचें मत निश्चित मांडल्यास दुसऱ्या बाजूवर अन्याय होतो असें मानणाऱ्या ' सज्जन ' जातीचे असल्यानें, पात्रें आणि प्रसंग यांच्याप्रमाणें त्यांच्या चर्चाहि बनावट, बुजऱ्या, प्रत्यय-हीन आणि ' अन्रिअल ' वाटतात.

केतकरांचीं पात्रें व प्रसंग जिवंत असतात, याचा अर्थ ते नीटनीटके पेश केलेले असतात असा मात्र खासच नाही. तूर्त आपण त्यांच्या पहिल्या कादंबरीबद्दल — ' गोंडवनांतील प्रियंवदे ' बद्दलच फक्त बोलत आहों. तींतली प्रियंवदा, बिंबा, शारदाबाई या स्त्रिया खऱ्याखऱ्या आणि स्वतःची म्हणून प्रबल जीवितेच्छा असलेल्या भासतात. तींतले पुरुषहि — अर्थात् ज्यांच्याबद्दल वाचकांना आपुलकी वाटावी अशी लेखकाची इच्छा आहे असे पुरुष — निर्भय आणि स्वतःची बुद्धि चालवणारे वाटतात. रामभाऊ, बंडोपंत, वैजनाथशास्त्री हे तिघेहि सामान्यांपेक्षा वेगळे, पण जिवंत आणि आवडण्यासारखे वाटतात. ते फारशी कृति करीत नाहीत — आणि हा

केतकरांच्या कादंबरींतला दोषच म्हटला पाहिजे — पण जी कृति करतात, ती खरी वाटण्यासारखी आणि जोरकस असते.

पण केतकरांच्याहि दृष्टीने त्यांची कादंबरी वेगळी आहे ती कशांत ? केतकर म्हणतात, माझी कादंबरी एका बुंध्याच्या महावृक्षासारखी नसून समबल अशा वृक्षराजीसारखी आहे, (आणि चाणाक्ष वाचकांनीं हे ओळखलेच' आहे!) केतकरांचें हे समर्थन मान्य केले तरी तें unityच्या अथवा सुसंघटिततेच्या अभावान्नदलच फक्त खुलासा करतें. केतकर आपली कादंबरी एवढ्या गोष्टींतच वेगळी समजत होते काय ? तसें असेल तर 'चाणाक्ष वाचकांनीं' आणखीहि कांहीं ओळखल्याचें त्यांना दिसून आलें असेल. केतकरांची कादंबरी आणि कादंबरीकल्पना इतरहि अनेक बाबतींत वेगळी होती. श्रेष्ठ कादंबरीवाङ्मयाबद्दल योग्य आदर बाळगणारा या नात्यानें मीं केतकरांवर पहिला आरोप असा ठेवीन कीं, कादंबरीलेखनाबद्दल केतकरांना योग्य तो आदर नव्हता.

'इरेस पडलों जर बच्चंजी...' या प्रतिज्ञेनें काव्य लिहायला प्रवृत्त होणाऱ्या मर्तेकरांच्या थाटांत ते कादंबरीलेखनाकडे पाहात, असें दिसून येईल ! त्यांचे बाळपणचे मित्र बाळकृष्ण संतूराम गडकरी यांनीं चिडवल्यामुळेच ते कादंबरीलेखनाकडे वळले कीं काय, असा भास होतो. कदाचित् हाहि केतकरी बहाणा असूं शकेल ! पण १९१६ सालीं ज्ञान-कोशाच्या कंपनीचे कागदपत्र कंपनी रजिस्टर करण्याकरतां पाठवल्यावर दीड-दोन महिने 'कुठलाच उद्योग नसल्यानें आपण कादंबरीलेखनाकडे वळलों' असें जेव्हां केतकर 'प्रियंवदे'च्या प्रस्तावनेंत स्वतःच सांगतात, तेव्हां खऱ्या कादंबरीकारांना व खऱ्या कादंबरीभक्तांना तो अपमान वाटल्याशिवाय कसा राहिल ? बाळकृष्ण संतूरामासारख्या मित्रांना हात दाखवण्याकरतां केतकर कादंबरीलेखनाकडे वळले, कीं केवळ वेळ घालविण्याचें साधन म्हणून वळले, कीं या दोन्हींतहि तुच्छतायुक्त बहाणा अथवा bluffing आहे, हा प्रश्न टीकाकाराला महत्त्वाचा नाही. कारण ही खाजगी अथवा आत्मनिष्ठ गुजगोष्ट लेखकानें सांगितली, एवढ्याचा फायदा घेऊन त्याच्याविरुद्ध ती वापरणें थोडें कृतघ्नपणाचेंच होईल. लेखकानें निर्माण केलेली कलावस्तु जर आपल्यासमोर आहे, तर त्याच्या तुच्छतेच्या वा परिहासाच्या उद्गारांवर अवलंबून राहा कशाला ?

प्रत्यक्ष कादंबरीकडे पाहिले तरीहि आपल्याला केतकर कांहींसें तुच्छतेनें, कांहींसें चेष्टेनें कादंबरी लिहीत आहेत असें वाटल्यावांचून राहात नाहीं, अशा माणसाला कादंबरी लिहिणें जमत नाहीं असेंदेखील आपण जरा जपूनच म्हटलें पाहिजे. कारण त्यांत आपल्या पदरीं भावडेपणा येण्याचाच संभव अधिक ! पण केतकरांच्या तुच्छतेचा आणि चेष्टेचाहि अर्थ आपण सावधपणें समजून घेतला पाहिजे. केतकरांना जीवनासंबंधीं तुच्छता नाहीं; महाराष्ट्राच्या परंपरायुक्त समाजजीवनाबद्दलहि तुच्छता नाहीं; मानवाच्या नाजूक, काव्यमय भावनांबद्दलहि तुच्छता नाहीं. त्यांना जीवनाबद्दल व भावनांबद्दल आदर आहे. त्यांना अविश्वास आणि अनादर आहे, तो पुण्यासुंबईकडच्या कथांतील खोऱ्या रोमान्सबद्दल ! आणि इंग्रजांचें मर्कटानुकरण करणाऱ्या सुधारकांबद्दल ! त्यांच्या पात्रांत आणि प्रसंगांत हा आदरहि दिसतो आणि हा अनादरहि दिसतो. पण जीवनाबद्दलचा आदर कादंबरीच्या द्वारे व्यक्त करायला कादंबरी-तंत्राशीं जितकें इमान राखावें लागतें, तंत्र हतगत करण्याकरतां जितकें राखावें लागतें, तितके केतकर इमानदार आणि कष्टाळू नव्हते. उलट खोऱ्या जीवनाबद्दलचा आणि खोऱ्या वाङ्मयाबद्दलचा अनादर, कल्पित प्रसंगांच्या द्वारे झणझणीतपणें रंगवण्या-इतके ते उपहासपट्ट होते. त्यामुळें त्यांच्या कादंबरींतला गंभीर भाग थोडा वोजड वाटतो, तर उलट उपहासप्रधान भाग कसलाहि असला तरी मनाची पकड घेतो.

पण केतकरांच्या बाजूनें च बोलायचें झालें, तर त्यांचे प्रसंग, त्यांची पात्रें, त्यांच्या पात्रांच्या भावना वास्तवतेंत वा उत्कटतेंत कमी पडत नाहीत. पण त्यांची निवेदनपद्धति कादंबरीसारखी वाटत नाहीं.—म्हणजे आजच्या वा कालच्या वास्तववादी, नीटनेटक्या कादंबरीसारखी वाटत नाहीं. केतकरांची कादंबरी तंत्रदृष्ट्या आधुनिक म्हणजे वास्तववादीच आहे. ती सहेतुकपणें तत्त्वप्रधान अथवा चर्चाप्रधानहि नाहीं. किंबहुना चर्चाप्रधान कादंबरी हाच मुळीं 'वदतोव्याघात' आहे. घटनांच्या द्वारे मानवी जीविताचें चित्र काढणें, घटनांच्या द्वारे मानवी नमुन्यांचींहि चित्रें काढणें हेंच तर कादंबरीचें खास कार्य. ज्याला अर्थपूर्ण घटनांनीं एकजीव बनलेले संसारचित्र उभें करतां येत नाहीं, तो कच्चा कादंबरीकारच चर्चांनीं पानें

भरून काढतो, ॲरिस्टॉटल तर स्वभावचित्रणदेखील घटनानिर्मितीच्या मानानें पोरामोरांचें काम समजतो. मग नुसती तार्किक चर्चा तर त्यानें कलेंत शिरलेला कचरा म्हणूनच फेंकून दिली असती. सारांश, चर्चाप्रचुर कादंबरी लिहिण्याचा हेतु कुठलाहि समर्थ कादंबरीकार आपल्यापुढें ठेवणार नाही. कोणी तसा ठेवलाच तर ' चर्चाप्रधान कादंबरीचा जनक ' म्हणून त्यांच्या तार्किक कसरतींचा गौरव कोणीहि जाणता टीकाकार करणार नाही. केतकर खऱ्याखऱ्या घटना व व्यक्ति निर्माण करण्याच्या हेतूनें च लेखणी हातीं घेत. लांबलेल्या अथवा अतीव विश्लेषणात्मक बनलेल्या चर्चा, हा त्यांच्या कादंबऱ्यांचा मुख्य दोष नव्हे. (कारण शरद्व्रावू सोडल्यास इतर कोणाहि कादंबरीकारापेक्षां केतकर अधिक प्रक्षोभक, अधिक चटकदार व अधिक वास्तववादी चर्चा लिहूं शकत. उदाहरणार्थ, ' गोंडवनांतील प्रियंवदे 'तील टेनांगवाला शेट आणि बंडोपंत घरकुट्टे यांच्यांतील कारखानदारीच्या धंद्याबद्दलचा संवाद पहा, किंवा शशिपाद साहा आणि रामभाऊ या इंग्लंडमध्ये शिकणाऱ्या दोघां विद्यार्थ्यांत भिन्नराष्ट्रीय व्यक्तींच्या विवाहाबद्दल झालेला संवाद पाहा.) आधुनिक तंत्राच्या दृष्टीनें केतकरांचा मुख्य दोष त्यांच्या निवेदनपद्धतींतच आहे. केतकरांच्या कल्पित सृष्टीचा निवेदक पडद्याआड राहात नाही. माँटेसरी शाळेच्या संमेलनांतील नाट्यप्रवेशांत ज्याप्रमाणें मुलांना सजवणाऱ्या, पढवणाऱ्या बाईंचें दर्शन स्टेजवर वाजवीपेक्षां जास्त घडतें, तसें केतकरांच्या निवेदन-क्रियेचें होतें !

पण हेंहि केतकरांना नकळत होतें असें कोण म्हणेल ? जेव्हां केतकर जुन्या जमान्यांतल्या कादंबरीकारांप्रमाणें " वाचक हो ... तुम्हांला चीड येणार हें स्वाभाविक आहे. असो. झालें तें झालें. ऑफिसांतून तुम्हांला आतां घरीच आणतो आणि गृहसौख्य दाखवतो. आतां तरी माझे थोडे आभार माना !!! " असें लिहितात, तेव्हां त्यांना आपण नव्या तंत्राचा भंग करीत आहों हें कळत नाही असें कसें म्हणतां येईल ? पण नव्या तंत्राचा अथवा ठाकठीक नाजूकसाजूक कादंबरीचा थोडा विनयभंग करून तिचा साज मुद्दाम विस्कटणें हेंच केतकरांचें तंत्र होतें असें दिसतें. सुन्नक, ठाकठीक कथातंत्राशीं असा अतिप्रसंग करणें, म्हणजे नवें तंत्र काढणें खासच नव्हे. तसेंच केतकरांचा नवा आशय सांगायला या तंत्रभंगाची आवश्यकता

होती असेंहि नाही. अशा प्रकारच्या लेखनांत ते कथालेखन करीत नसून प्रचलित कथालेखनाचें विडंबन करीत आहेत असेंच म्हटलें पाहिजे. पण अशा विडंबनाव्यतिरिक्तहि केतकरी कथातंत्रांत कांहीं वेगळे प्रकार होते. कथानिवेदक म्हणून केतकरांचा 'थाट' च वेगळा होता. (इथें 'थाट' हा शब्द मीं संगीत परिभाषेंतल्या अर्थानें वापरीत आहे.) केतकरांना नुसत्या चर्चा कथेच्या पोटीं पेश करायच्या होत्या, हें मत रास्त नाही. तसेंच त्यांनीं तंत्राचें विडंबन करण्याकरतांच अशा प्रकारच्या कथा लिहिल्या हें म्हणणेंहि बरोबर नाही. कांहीं भाग विडंबनात्मक असला, तरी कांहीं भाग त्यांच्या आशयाला अथवा व्यक्तिमत्वाला आवश्यक म्हणूनच त्यांच्या तंत्रांत शिरला आहे.

'वास्तववाद' हा आधुनिक कादंबरीचा आत्मा आहे, हें विधान सर्वमान्य होण्यासारखें आहे. तथापि केवळ वास्तववादांतहि आधुनिक लेखकाचें आणि वाचकाचें समाधान होत नाही. 'एक होता राजा' या प्रारंभाप्रमाणें 'एक होती यमू', 'एक होती रागिणी', 'एक होती प्रियंवदा' असा प्रारंभ करूनहि वास्तववादी कथानक सांगतां येणार नाही, असें थोडेंच आहे ? पण अशा पद्धतीनें सांगितलेली कथा आजच्या वाचकाला 'आजीबाई'—तंत्रांतली वाटेल. आजच्या वाचकाची मागणी वास्तववादी कथानकाचीच केवळ नसते, तर त्याला निवेदनापेक्षां प्रत्यक्ष दृश्यांची भूक असते. 'प्रियंवदा व तिचा पति,' 'रागिणी व भय्यासाहेब,' 'कालिंदी व शिवशरणाप्पा' एवढींच त्यांना डोळ्यांसमोर हवीं असतात. वाचक आणि प्रियंवदा, अथवा प्रियंवदा आणि तिचा पति या दोघांच्या मधें उपहासप्रिय, समाजविश्लेषणपटु ज्ञानकोशकारांची दिग्गजतुल्य मूर्ति त्यांना नको असते ! शास्त्रीय भाषेंत सांगायचें झालें, तर आजच्या वाचकाला नुसत्या वास्तववादानें समाधान होत नाही, तर निवेदनांत व चित्रणांत 'प्रत्यक्ष-सदृशता' अथवा 'Verisimilitude' हवें आहे. आणि उपहासप्रचुर, विश्लेषणमय केतकरी निवेदनपद्धतींत ही 'प्रत्यक्षसदृशता' येऊ शकत नाही.

पण एखाद्या कादंबरीतील निवेदनपद्धति प्रत्यक्षसदृश नसली, तर वाङ्मयानंदाची हानि होतेच, असें म्हणतां येणार नाही. त्यांत कांहीं

वाचकांचा - विशेषतः काहीं टीकाकारांचा ! - अपेक्षाभंग होईल, एवढेंच. कादंबरींतलें दृश्य डोळ्यांसमोर उभें राहण्यांत आभासाचा अथवा स्वप्नसृष्टीचा आनंद आहे; तर लेखकाच्या उपहासप्रचुर, विश्लेषणप्रचुर निवेदनासह त्याच प्रसंगाचें श्रवण करण्यांत एक प्रकारचा बौद्धिक विनिमय आहे. पहिल्या तंत्रांत आपण आभासांत बुडतो, तर दुसऱ्या तंत्रांत आपण एका महाबुद्धिमान् निवेदकाच्या व्यक्तिवैभवांत व विचार-वैभवांत अवगाहन करतो. ज्यांना केतकरांच्या कादंबऱ्यांतले तांत्रिक दोष दिसत असूनहि त्यांपासून पराकाष्ठेचा आनंद होतो, त्यांचा आनंद अखंड स्वप्नदर्शनाचा नसून विभूतिसमागमाचा असतो. श्रेष्ठ वाङ्मय वाचीत असतां आपण एका असाधारण अंतरंगांत प्रवेश मिळवल्याचा आनंदहि आपण चाखीत असतो. निवेदकानें स्वप्नसृष्टीवर आपल्या छाया पाडून स्वप्नभंग करूं नये हें खरें; पण केतकरांसारखा निवेदक जेव्हां आपल्या संपन्न व्यक्तिमत्वांत वाचकाला प्रवेश देतो, तेव्हां स्वप्नभंगाचेंहि त्या वाचकाला फारसें वाईट वाटत नाही.

पण याचा अर्थ केतकरांच्या कादंबऱ्यांचें माहात्म्य केवळ त्यांतील समाजशास्त्रीय सिद्धांतांमुळें आहे, असा मात्र नव्हे. समाजशास्त्रीय वाङ्मय आणि समाजचित्ररूप वाङ्मय असे दोन प्रकार मानल्यास केतकरांच्या कादंबऱ्यांचें महत्त्व त्यांतील अविस्मरणीय समाजचित्रांमुळेंच आहे असें मीं म्हणेन.

' गोंडवनांतील प्रियंवदा ' या कादंबरींतले स्त्रीपुरुष खरे वाटण्या-सारखे, प्रत्ययकारी नाहींत, असें कोण म्हणेल ? ते ठाकठीक, नाजुक कादंबऱ्यांतल्या स्त्रीपुरुषांहून वेगळे आहेत, एवढेंच काय तें. केतकरांची प्रियंवदा सुंदर, धीट, त्या काळच्या मानानें (आणि नवऱ्याच्या शिक्षणाच्या मानानेंहि) थोडी जास्तच शिकलेली, प्रेमळ, थट्टेखोर आणि स्वास्थ्यप्रिय आहे. तिचा प्रेमळपणा केवळ तिच्या नवऱ्याच्याच वांट्याला येतो असें नव्हे, तर सासूच्याहि वांट्याला भरपूर येतो. नवरा विलायतेला गेल्यावर ती माहेरीं न राहतां सासूजवळच राहते. कारण माहेरीं राहून पत्रांतून माहेरचें वर्तमान नवऱ्याला कळविण्यापेक्षां, सासरचें वर्तमान कळविणें अधिक अगत्याचें आहे, असें तिला वाटतें. परदेशांतील आपल्या

मुलाची काळजी करीत बसलेल्या आपल्या सासूला ती इंग्लंड-मधल्या राहणीसंबंधीची व युरोपमधल्या शहरासंबंधीची वर्णने वाचून दाखवते. सारांश, परदेशांत अभ्यास करीत असलेल्या आपल्या नवऱ्याजवळ मनाने राहण्यांत तिला आनंद आहे; पण ती नवऱ्याचा ध्यास घेऊन झुरणाऱ्या स्त्रियांपैकी नाही. ती नवऱ्याला धीट आणि उल्हासयुक्त पत्रे लिहिते. नवऱ्याबद्दल असलेली आपली मालकीची, 'Sole proprietorship'ची भावना ती मुळींच लपवीत नाही. ती मुख्यतः पतिपरायण आणि गृहपरायण असली, तरी पतीच्या परदेशनिवासाच्या काळांत ती नोकरीदेखील करते. पति नुकताच परदेशी गेला असता तिचा काळ त्याच्यासंबंधीच्या गोड चिंतनांत आणि उत्कट पत्रलेखनांत जाई. पण पति परदेशी जाऊन बराच काळ झाल्यावर ती थोडी अस्वस्थ, चिरचिरी आणि फाजील विचारी झाल्याचेंहि केतकरांनीं मोठ्या चातुर्यानें दाखवलें आहे. नवऱ्याची आई आणि नवऱ्यावरच जिचें सुख अवलंबून आहे अशी स्त्री म्हणून तिला आपली सासू कितीहि जवळची वाटत असली, तरी एखाद्या बरोबरीच्या मैत्रीणीची तिला गरज होतीच. मिस पुतळी पेनांगवाला म्हणून एक पारशी कुमारिका तिच्या सहवासांत येते; पण तिच्या आवडी व तिचीं सुखें प्रियंवदेच्या मानानें बरींच उथळ होती. इतर स्त्रिया तर अशिक्षित; त्यांच्याजवळ बोलायचें कशावर? अर्थात् तिला नवऱ्याबद्दल बोलायला कां होईना, कुणी सुशिक्षित महाराष्ट्रीय स्त्री मैत्रीण म्हणून हवीशी वाटूं लागली. अशा स्थितींत कादंबरीतील दुसरी एक प्रमुख स्त्री शारदाबाई तिच्याकडे पाहुणी म्हणून आली. शारदाबाई एक पधवीधर विधवा होती. या दोघांचा संवाद रंगवितांना केतकरांना कथानकाचेंहि भान राहिलेलें नाही, कीं स्वभावपरिपोषाचीहि आठवण राहिलेली नाही! या दोघांचें कांहीं बोलणें पाल्हाळ या सदरांतच मोडेल. कादंबरी संपत आल्यावर आणि अनेक स्त्रीपुरुषयुग्में कादंबरींत योजून तशींच ताटकळत ठेवल्यावर, या दोघांचा ऐसपैस पाल्हाळिक संवाद वाचतांना वाचकांना केतकरांच्या अकुशलतेची थोडी चीड आल्याखेरीज राहत नाही. उदाहरणार्थ, शारदाबाई कित्येकदां नागपुरांत येणाऱ्या पुण्याकडील व्याख्यात्यांची मुद्दाम टर उडवीत, कीं अहेतुकपणेंच तसें घडत असे, याच्यासंबंधीं केतकरांच्या या

बुद्धिमान् मानसकन्या केवढा कीस काढतात ! सूक्ष्म विचाराची ही केवळ उधळपट्टी वाटते. या सूक्ष्म विश्लेषणाचा उपयोग कादंबरीच्या उद्दिष्टाला काडीमात्र नाही. एरव्ही, विरोधी जोड्या कल्पिणे, त्यांचे चित्र काव्यमय सहानुभूतीने काढणे, त्यांच्या खोल भावना बाहेर पडतीलसे प्रसंग निर्माण करणे व अशा प्रसंगांच्या निमित्ताने त्याचे उदार, धाडसी, आणि सर्वथैव स्वतंत्र असे समाजविषयक विचार ऐकविणे, हे कार्य केतकर मोठ्या शिताफीने करतात. आतांची हीच जोडी पाहिली तरी काय दिसते ! प्रियंवदा विवाहित आणि प्रोषितभर्तृका, तर शारदा विवाहित आणि गतभर्तृका; शारदा अध्ययनाने मिळणाऱ्या ज्ञानांत श्रेष्ठ, तर प्रियंवदा अनुभवाने मिळणाऱ्या ज्ञानांत श्रेष्ठ; एक परदेशी गेलेल्या पण लग्नाने आपल्या झालेल्या पुरुषाचा विचार करीत आहे, तर दुसरी या देशांत असून दुसऱ्या दुनियेंत वावरणाऱ्या आणि अद्याप दुष्प्राप्य अशा प्रिय पुरुषाविषयी विचार करीत आहे. प्रेमसंपादनांत स्त्रियांनी पुढाकार घ्यावा की त्यांनी लज्जा, अभिमान यांच्या भरीला पडून पुरुषाने आपल्याजवळ येण्याची वाट पहावी ? प्रेमाच्या अनुभवामुळे मिळणारे शिक्षण जिला नाही, अशा एखाद्या पंडितेचेंहि ज्ञान सदोष गणले पाहिजे की नाही ? विवाह, प्रजावर्धन, समाजरक्षण यांसंबंधीचा धर्म ठरविण्याला पुरुष पात्र आहेत काय ? की त्यांसंबंधी नवा धर्म काढणे हे आजच्या स्त्रीचें काम आहे ? प्रियंवदेचेंच मत आणि प्रियंवदेचीच भाषा तुम्हांला हवी असली तर—

“ राष्ट्राचें रक्षण होणें, किंवा राष्ट्र नष्ट होणें हे स्त्रीसंख्येवर अवलंबून आहे; पुरुषसंख्येतर नाही.... आणि राष्ट्ररक्षण किंवा जातिरक्षण इत्यादि गोष्टीस जर अधिक महत्त्व असेल, तर प्रजोत्पादन ज्या स्त्रियांना करावें लागणार त्यांना नीतिनियमांनी बद्ध करण्याचा अधिकार पुरुषांना पोंचतच नाही...” —अशी तिची भाषा आणि तिची विचारसरणी आहे !

केतकरांच्या नायिकांचे विचार स्त्रीपुरुषसमानतेच्या ठराविक आणि निर्बुद्ध ध्येयावर येऊन आदळत नाहीत. खरोखरीच स्त्रीच्या गुणांचा आणि प्रेरणांचा मानवी संस्कृतीला फायदा मिळायचा असला, तर मातृसत्ताक

कुटुंबपद्धतीकडे वळायला हवें, येथपर्यंत केतकरांच्या धीट आणि प्रेमळ मानसकन्या मानसिक प्रवास करतात. प्रियंवदा म्हणते, “ विवाह आणि प्रजोत्पादन यांविषयी झालेले सर्व पुरुषी नियम व्यर्थ आहेत.” कारण आजच्या पुरुषप्रणीत संस्कृतीतील विवाह म्हणजे तरी काय ? - “ तर अपत्याची जबाबदारी पुरुषावर टाकायची पद्धति ! ! ”

केतकरांच्या कादंबरीतले स्त्री-पुरुष केवळ धाडसी ध्येयवाद बोलण्याकरतां किंवा मूलगामी विश्लेषण करण्याकरतां उभे केलेले ग्रामोफोन नव्हेत. त्यांच्या लोकविलक्षण पण सर्वथैव विश्वसनीय मनोरचनेत अनेक उदार गुण आणि प्रेरणा केतकरांनी ओतल्या आहेत. त्यांच्या पुरुषपात्रांत वैजनाथशास्त्रीसारखा एखादा असाधारण बुद्धीचा महापंडितहि असला तरी पांडित्य, पुढारीपण, समाजसेवा एवढ्याच गोष्टींनी केतकरांना पुरुष प्रिय होतात असें नव्हे. त्यांचा नायक रामभाऊ गोडबोले हा ‘इंटर’ मधे फेल झाल्याने आत्महत्या करायला निघालेला आहे. उपनायक बंडू घरकुट्टे हा मॅट्रिकमधेच तीनदां नापास झालेला असल्याने मोठ्या अधिकारवाणीने आपल्या मित्राला - रामभाऊ गोडबोल्याला - परीक्षांचे ‘वास्तविक स्वरूप’ पटवून आत्महत्येपासून परावृत्त करतो. (बंडोपंतांनी सुविचार ऐकविले नसते, तरीदेखील आमचे गुटगुटीत, गर्भश्रीमंत, सुविवाहित रामभाऊ जीव जाईपर्यंत विहिरीत थांबले असते, असें मला वाटत नाही. बहुधा ते पोहून बाहेर निघाले असते !)

तीनदां मॅट्रिक ‘फेल’ झालेल्या बंडूनाना घरकुट्ट्यांना त्यांच्या शिक्षकांनी ‘ढ’ म्हणून बाजूला काढले असले, तरी केतकरांचे मत त्यांच्यासंबंधी कांहीं वेगळेच आहे. ते म्हणतात, “ व्यावहारिक वात्रतीत बंडूनानास तीक्ष्ण दृष्टि उत्पन्न झाली होती. गांवांतील निरनिराळ्या मंडळांसंबंधाने बंडूनानांस खडान् खडा माहिती होती. कांहीं अंशी बंडूनानांसंबंधी लोकमत वाईट झाले होते. आणि याचें मुख्य कारण म्हणजे आमची सद्यो पुरुषपरीक्षा हें होय. युनिव्हर्सिटीच्या परीक्षांत जो भराभर पास होईल तो चांगला; जो होणार नाही तो वाईट; या तऱ्हेची लोकांत वृत्ति झाल्यामुळे बंडूनाना लोकांत वाईट ठरत असे, एवढेच नव्हे, तर त्यांच्या प्रत्यक्ष बापास हा मुलगा चांगला निघाला नाही असें वाटे. ”

डॉ. केतकरांची पात्रसंबंधीची दृष्टि या ठिकाणी थोडीशी सूचित झाली आहे. स्त्रिया असोत की पुरुष असोत, केतकरांना ते आकर्षक वाटण्यास त्यांच्यांत निकोपपणा व स्वतंत्रपणा हवा असे. या कादंबरीतील प्रियंवदा, विंबा व शारदा या तिन्हीहि स्त्रिया स्वतःची इच्छाशक्ति व स्वतःची विवेचकशक्ति असलेल्या आहेत. त्या केवळ समाजातील जुन्या रूढीनाच धक्का देतात असें नव्हे, तर सुधारक कादंबरीकारांनी फॅशनेबल बनवलेल्या नव्या कल्पनांनाहि धक्का देतात. त्यांना वर्तमानपत्रांत चमकण्यासारखे कांहीं करायचे नसून, चालत्याबोलत्या स्त्रिया म्हणून निसर्गाने त्यांच्यांत ज्या प्रेरणा घातल्या आहेत त्यांच्याप्रमाणे वागायचे आहे. त्या प्रेरणांच्या आड जुनी समाजपद्धति आली तर तीहि त्या धुडकावून देतात आणि नवे मिशनन्यांचे अनुकरण करणारे सुधारकी रिवाज आले तरी त्यांनाहि त्या धुडकावून लावतात. त्या अकारण जुने सोडायला तयार नाहीत. तशाच त्या योग्य दिसल्यास कोणतीहि नवी गोष्ट करण्यास भीत नाहीत, मंगळागौर करण्याची रूढि मोडण्याची प्रियंवदेला आवश्यकता वाटत नाही. मात्र नवरा इंग्लंडमधून परत आल्यावर पांची वर्षांच्या मंगळागौरी ती एकदम करणार आहे ! केवळ फॅशन म्हणून संगीत शिकण्याची तिला इच्छा नाही, की केवळ पदवीकरतां कॉलेजांत जाण्याची तिची इच्छा नाही. मात्र खरी आवश्यकता उत्पन्न होतांच नोकरी करण्याचीहि तिची तयारी आहे, विवाहबाह्य प्रजोत्पादन, मातृसत्ताक कुटुंबपद्धति इत्यादींचा पुरस्कार करण्याइतके तिचे विचार कधीकधी पुढे धांवतात; तर उलट तिच्या चालू संसारांत ती नवऱ्यावरच नव्हे, तर सासूवरहि उत्कट प्रेम करते. तशीच केतकरांची शारदाबाई विदुषी असली तरीहि तिला आपल्या विद्येचे व विद्यादानाचे महत्त्व मर्यादित आहे हे कळून चुकते. आपणांला प्रेमभावनेच अनुभव नसल्यामुळे आपले शिक्षण अपुरे आणि एकांगी आहे याची तिला जाणीव होते. ती मूळचीच विद्याप्रेमी असल्यामुळे बाकी कशाचाहि विचार न करतां ती एका असाधारण बुद्धीच्या विद्याप्रेमी पंडितावर प्रेम करू लागते. विंबा ही एका मालगुजाराची तरुण विधवा आहे व ती शारदाबाईची शिष्या आहे. तिचा बाप केवळ इस्टेटीकरतां जगणाऱ्या जुन्या म्हाताऱ्यांपैकी असला, तरी तो विंबास कांहीं सुधारकी

दंग करायला लावतो. वास्तविक त्याला सुधारणेची किंवा शिक्षणाची यार्किंचितहि कदर नाही. तरीपण युरोपियन लोकांच्या पुढेंपुढें करून त्यांच्या वशिल्यानें किंबहुना त्यांच्या ओळखीच्या दबदब्यानें आर्थिक फायदे करून घेण्याची संवय सरकारी नोकरींत असल्यापासून त्याला लागलेली आहे. तो आपल्या नुकत्याच विधवा झालेल्या सुंदर, तरुण मुलीला, केवळ तिच्याकडे कमिशनरीणबाई समाचाराला येणार आहेत म्हणून पायांत बूट घालायला लावतो ! युरोपियन स्त्रियांच्या कलत्रांत तिनें लोकप्रिय व्हावें म्हणून तिला गाणें शिकायलाहि भाग पाडतो. पण विद्येच्या प्रांतांत पुढें गेलेली शारदाबाई व श्रीमंतींत लोळणारीं तिची शिष्या त्रिंबा या दोर्घांनाहि प्रेमाशिवाय जीवन अपुरें वाटतें व समाजाची पर्वा न करतां त्या प्रेम जुळवितात. त्रिंबा आपला गायनशिक्षक सागरकडील 'लबाड' कऱ्हाडा-हरिभय्या मोघे याच्यावर प्रेम करूं लागते, तर शारदाबाई वैजनाथशास्त्र्यांना घेरते !

या कादंबरींत केतकरांनीं तीन प्रेमचित्रें रंगवलीं आहेत : प्रियंवदा व तिचा नवरा यांमधील विवाहोत्तर परंतु धीट प्रेम, त्रिंबा व हरिभय्या यांजमधील थोडेंसें लोकापवाद निर्माण करणारें प्रेम, आणि शारदा व वैजनाथशास्त्री या लोकविलक्षण जोडींतील प्रेम. वैजनाथशास्त्री हें पात्र केतकरांनीं दोन कादंबऱ्यांत रंगविलें आहे. समाजांतील लोकविलक्षण आणि ऋषितुल्य विद्वानांना रेभ्याडोक्यांचे नियम लागू नसावेत हा केतकरांनाहि या ऋषिवर्गाच्या नियममुक्ततेचे फायदे हवे होते व ते त्यांनीं कांहींसे घेतलेहि होते. पण आधुनिक ऋषींचें चित्र काढतांना सुदैवानें आत्मचित्रण करण्याची गरज नव्हती. त्यांच्याहूनहि लोकविलक्षण आणि निःस्पृह, प्रति-दुर्वासाचे अवतार असे इतिहासाचार्य विसूभाऊ राजवाडे हे त्यांच्या ऋषिचित्राला 'मॉडेल' म्हणून एकशें पांच टक्के उपयोगी पडण्यासारखे होते ! म्हणूनच केतकरांनीं त्यांना आपल्या दोन कादंबऱ्यांत रंगविलें आहे. वैजनाथशास्त्र्यांना विवाहाची गरज वाटत नव्हती. त्यांची बायको तरुणपणीं चारली त्या वेळीं त्यांना एक इष्ट गोष्ट घडल्यासारखेंच वाटलें होतें. व त्यानंतर फिरून लग्नाची आवश्यकता त्यांना भासली नाही. आणि त्यांच्यावर प्रेम करण्याचें धाडस तर कोणतीच स्त्री करणें शक्य नव्हतें. विसूभाऊ राजवाड्यांप्रमाणेंच ते इतिहाससंशोधक असल्यानें, "धोंडे वाचीत"

(शिलालेख वाचीत!) हिंडत असतां, त्यांची व विद्यार्थिनींसह ट्रिपला गेलेल्या शारदाबाईची गांठ पडते. विद्याव्यासंगी व संपूर्णतया विवाह-पराङ्मुख असा पुरुष आणि आपल्या परीनें विद्याव्यासंगी, परंतु व्यासंगा-बद्दल व जीवनाबद्दल साशंक बनलेली स्त्री यांच्यांतील संभाषण व आकर्षण केतकरांनीं तितक्याच लोकविलक्षण रीतीनें रंगवले आहे. “स्त्रियांनीं प्रेमांत पुढाकार घ्यावा”, “पुरुष ध्येयवादामुळे स्त्रीपराङ्मुख असल्यास स्त्रीनें आपल्या पराक्रमानें त्यास प्रेमांत ओढावें”, “इतकेंच नव्हे, तर सुशिक्षित व कर्तबगार स्त्रियांनीं अशा पुरुषांशीं विवाह करून त्यांना पोसावेंदेखील!”—ही केतकरांचीं लाडकीं मते होती. तीं त्यांनीं ‘ब्राह्मण-कन्ये’त फिरून मांडलीं आहेत. तीं त्या काळीं थोडींशीं लोकविलक्षण भासलीं, तरी आज तशीं प्रत्यक्ष उदाहरणेंहि आपल्या समाजांत दिसत आहेत. सारांश, केतकरांच्या स्त्रिया असोत, कीं पुरुष असोत, सुधारकांच्या अनुकरणप्रधान, पुस्तकी आणि घाबरट आदर्शापेक्षां केतकर वेगळे आणि कणखर आदर्श मुद्दाम रंगवतात.

जिवंत चित्रें आणि उत्कट भावना व प्रेरणा यांमुळे केतकरांची ‘गोंडवनांतील प्रियंवदा’ सजीव आणि रसरशीत बनली आहे. केतकरांच्या कादंबऱ्या म्हणजे प्रबंध नव्हेत, कीं त्यांचें महत्त्व त्यांतील सामाजिक सिद्धांतामुळेहि नव्हे, असें मला निश्चित वाटते, व तें मीं अनेकदां मांडलेहि आहे. याचें कारण, केतकरांच्या कादंबऱ्यांचें आकर्षण अखेर बौद्धिक अगर तार्किक नसून भावनात्मक, प्रेरणात्मक, आणि आदर्शात्मकच आहे. केतकरांची ‘प्रियंवदा’ वाचल्यानंतर त्या कादंबरींतले धीट, निकोप स्त्री-पुरुष आपणांस प्रिय होतात व आपल्या मनांत कायमचें वास्तव्य करण्यास येतात! हा परिणाम सिद्धांतांचा वा प्रबंधाचा खास नव्हे.

पण मीं जेव्हां असें म्हणतो, तेव्हां ‘गोंडवनांतील प्रियंवदा’ ही निर्दोष य प्रमाणबद्ध कथा आहे असें खासच म्हणत नाहीं. तसेंच, कांहीं अविस्मरणीय व्यक्ति व प्रसंग एवढेंच त्या कादंबरींतील आकर्षण आहे असेंहि मीं म्हणत नाहीं. कित्येक ठिकाणचे संवाद व कित्येक ठिकाणचे प्रतिपादन केवळ नवविचार म्हणूनहि अविस्मरणीय होण्यासारखें आहे. पण या कादंबरींतील कल्पनावैभव, विचारवैभव कितीहि मोलाचें असलें तरी

कादंबरीला 'कादंबरीपणा' देण्याला त्यांचा वशिला काडीमात्र उपयोगी नाही असेच मी म्हणेन. तसेच या कादंबरीच्या कथानकांतील असंगतपणाचे, केतकर कोणतेहि समर्थन करत, 'कादंबरी' या दृष्टीने तो दोषच आहे असेहि मी म्हणतो. तथापि या कादंबरीचे आकर्षण केवळ सिद्धांतसमूह म्हणून अगर प्रबंध म्हणून आहे असे मात्र मला वाटत नाही. महाराष्ट्रीय जीवनाचा जो भाग केतकरांना आकर्षक वाटला व जो भाग हास्यास्पद वाटला त्याकरतां, आणि हे दोन्हीहि भाग त्यांनीं या कादंबरींत ज्या सामर्थ्याने चितारले त्याकरतांच, मी ही कादंबरी पुन्हा हातीं घेतली व शक्य तर आणखी पुन्हां घेईन. उलट केतकरांचें समाजशास्त्रच मला केवळ हवें असेल तर मी ज्ञानकोशाकडे वळेन ! कारण तोहि मला तितकाच आकर्षित करतो.

• •

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलगत.

अनुक्रमांक वि:

क्रमांक नों: दि:



REFBK-0010870