# गीत रंग



REFBK-008898

विषय संगीत
सं. नं. ४४३

गो. स. टेंबे.

मराठी 29046

अनुक्रम

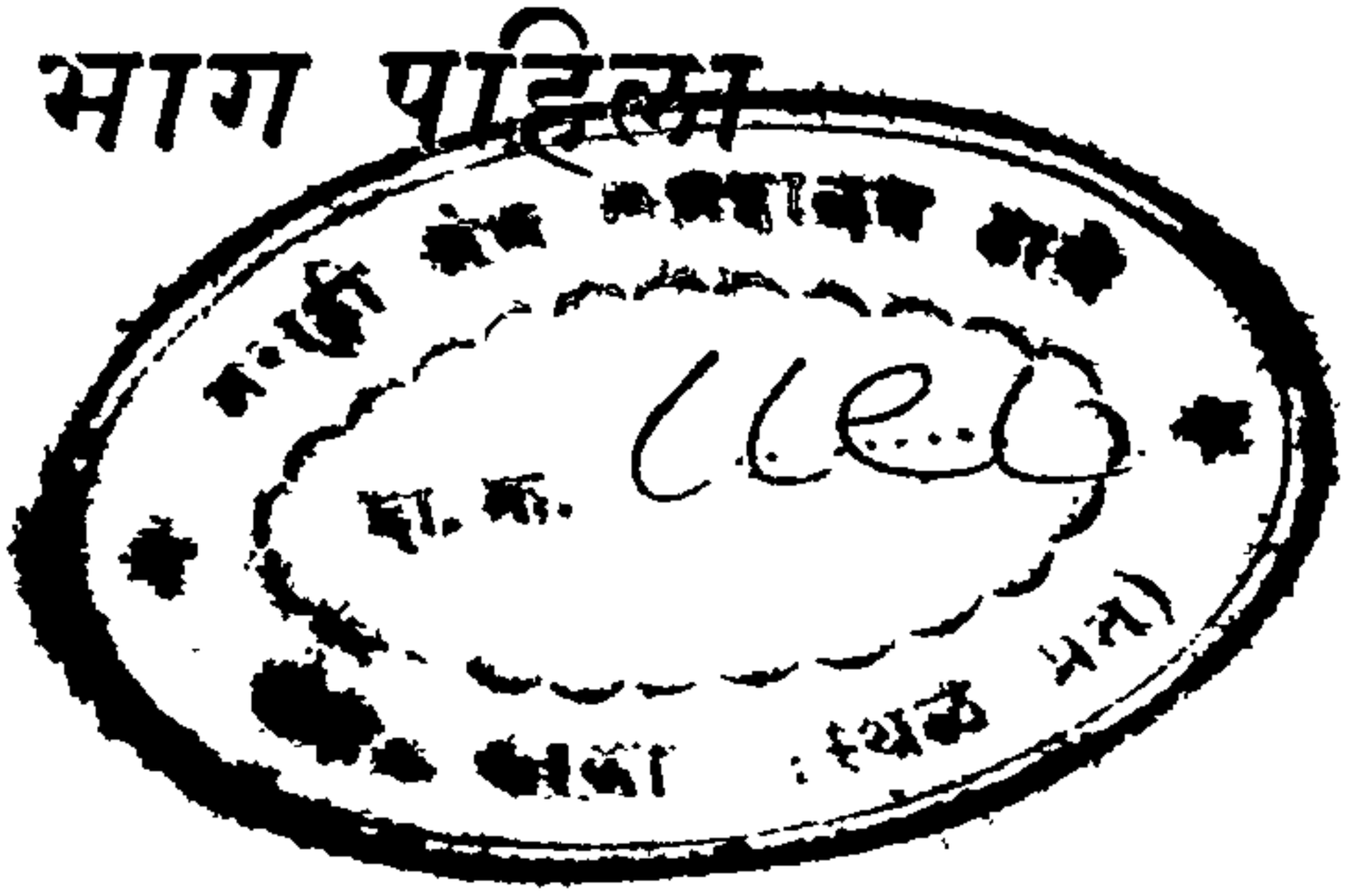
क्रमांक 6423



# जीवन व्यासंग

( कै. गोविंदराव टेंबे यांचे लेख व भाषणें )

भाग पहिला



REFBK-000898

गोविंदराव टेंब स्मारक समिति
कोल्हापूर.

प्रमुख विक्रेतेः— महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, कोल्हापूर.

प्रकाशक :

**श्री. न. वि. तथा बाबूराव जोशी**

चिटणीस, गोविंदराव टेंबे स्मारक समिति,

कोल्हापूर.

प्रथमावृत्ति १९५६

किंमत ५ रुपये

मुद्रक :

**गो. वा. कुलकर्णी**

सेवा मुद्रणालय,

१६७ बी, कोल्हापूर.

अ
नं
दि

# कस्तुरीची पेटी

गोविंदरावांना जाऊन आज उणे-पुरें एक वर्ष लोटलें. या अवधींत त्यांचें कार्य आणि व्यक्तित्व या विषयीं चिकित्सा करणारें जें कांहीं वाङ्मय निर्माण झालें, त्या सर्व वाङ्मयांत गोविंदरावांच्या व्यक्तित्वाविषयीं जें मुख्य सूत्र दिसतें तें म्हणजे त्यांची कलासक्ति. त्यांच्या जीवनामधील ही कला-सक्ति सतत नाट्य आणि संगीत या दोन ध्रुवबिंदुंच्या आसांभोंवतीं फिरत होती. आणि खरोखरच या दोन कलांच्या मूल्यांची आपल्या आयुष्यांत त्यांनीं जितकी कदर केली असेल, तितकी दुसऱ्या कशाची केली नसेल. आयुष्याच्या अगदीं अखेरीअखेरीसुद्धां आपल्या वयाला आणि शक्तीला झेपणार नाहींत अितके परिश्रम त्यांनीं नाटकें व स्वरनाट्यें बसविण्यासाठीं केले, आणि मित्रमंडळीच्या मोहबतीसाठीं दोन-दोन-तीन-तीन तास पेटी वाजविण्याचे कष्ट घेतले.

गोविंदरावांच्या एकंदर वृत्तींत नटवेपणाचा रसिकभाव फार प्रबळ होता. अनघड सौंदर्य किंवा घासपूस न केलेली कृति त्यांना फारशी रुचत नसे. ख्यालाची एखादी उपज असो, हार्मोनियममधील एखादी तान असो, मैफलीचें एखादें वर्णन असो, पदाची रचना असो वा त्याची स्वरयोजना असो, त्यांची सौंदर्यदृष्टि त्याभोंवतीं सारखी रुंजी घालून त्यांतून गोड लेणें खोदून काढीत असे. हें लेणें फुलांच्या मुशीसारखें अलवार असे. दीप-कलिकेसारखें तरल पण आकारयुक्त असे. मात्र त्यांत थिल्लरपणाचा यत्किंचितही अंश कधींही नसे. पेटीवादनापासून परवां-परवां त्यांनीं रचिलेल्या 'महाश्वेता'. 'जयदेव' या स्वरनाट्यांपर्यंतच्या कृतींत व्यक्त झालेली त्यांची अभिरुचि पाहिली तर तींत वरील प्रत्यय आल्यावांचून राहणार नाहीं. या वृत्तींतून अंकुरलेले विषय अर्थातच कधींही भडक नसत. सौम्य रंग, सौम्य स्वर, सौम्य लेखन, सौम्य भाषण अशा रितीनें

त्यांच्या सर्व आभिव्यक्तींत साधारणपणें चंद्रातपाची शीतलता असे. त्यांचें व्यक्तित्व संस्कृत नाट्यांतील 'धीरललित' नायकाप्रमाणें होतें. आणि कलासक्ति, मृदुत्व व नागर आचार हीं त्याचीं वैशिट्यें होतीं.

अस्सल कलावंत म्हणून गोविंदरावांचें नांव ज्या एका विशेषामध्यें शाश्वतचें टिकून राहील तो विशेष म्हणजे त्यांचें पेटीवादन. त्यांनीं पेटीला नुसताच अनन्यसाधारण दर्जा आणून दिला असें नव्हे, तर मैफलींत तिला स्वतंत्र नवजीवन दिलें. तींत प्राणांची फुंकर घातली. थिरकवांनीं आपल्या वादनानें ज्याप्रमाणें गवयाच्या उजव्या हाताचा तबला गवयाच्या जागीं आणून बसविला, त्याप्रमाणें गोविंदरावांनीं गवयाच्या डाव्या हाताची पेटी खुद्द गवयाच्या जागीं आणिली.

> The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
> Doth glance from heaven to earth, from earth
> to heaven;
> And as imagination bodies forth
> The forms of things unknown, the poet's pen
> Turns them into shapes, and gives to airy nothing
> A local habitation and a name.

यांत म्हटल्याप्रमाणें त्यांनीं पेटीला जन्म देऊन तिचा नवीन संसार उभा केला आणि तो चालता केला. गोविंदरावांपेक्षां अधिक तयारीनें, अधिक ईर्ष्यनें, अधिक जोषानें, अधिक लयकारीनें हार्मोनियम वाजविणारें वादनकार पुष्कळ असतील, पण गोविंदरावांच्या वादनांतील खुशबू कांहीं न्याराच होता. खरोखर ते 'हातानें गात असत'. मरहूम फेयाझखाँनीं त्यांच्या वादनाविषयीं असे उद्गार काढिले होते कीं, 'इस बाजामें दिल बजता है दिल, बाजा नहीं बजता!' त्यांच्या या असामान्य पेटीवादनाचें रहस्य ज्याप्रमाणें त्यांनीं केलेल्या विपुल मधुसंचयामध्यें आणि अचाट मेहनतीमध्यें होतें, त्याप्रमाणेंच तें त्यांच्या गानरचनेमध्येंहि होतें. दिवसाचा पुष्कळ वेळ त्यांचें गुणगुणणें चालूं असे. त्यांना आवाजी नव्हती. पण ते गावयास बसले म्हणजे कितीहि अवघड राग असला तरी त्याची

मांडणी ते विलक्षण सहजतेनें आणि बिनचूकपणें करीत. हीच सहजता त्यांच्या पेटीवादनांत अंगोपांगीं भरलेली होती. शारीरिक व्यायामाचें महत्त्व गोविंदरावांना जन्मांत कधीं पटलें नाहीं. ते म्हणत. "मनुष्याला व्यायामाइतकी निसर्गविरुद्ध गोष्ट दुसरी कोणतीच नसेल !" पण गाण्याबजावण्यांतल्या मेहनतीचा किंवा नाटकाच्या तालमीचा प्रश्न आला कीं त्यांचा सारा जिव्हाळा उसळून वर येअी. या मेहनतीमुळेंच त्यांच्या हातांत विलक्षण प्रसन्नपणा आणि निर्मळपणा आला होता. पेटीच्या पट्टयांची कट-कट-कट कधीं होत नसे. श्रुतिपेटीवर त्यांची अनेक सप्तकी तान भरारत चालली म्हणजे पारिजातकाच्या फुलांचा हलका, शुभ्र केशरी सडा भोंवतालीं पडतोसें वाटे. वादनांत आपली लांबसडक करंगळीही ते अगदीं खुशाल वापरीत. एकदां त्यांना "तुम्ही वादनांत करंगळी कां वापरतां? अितर कोणीही ती वापरीत नाहीं." असें विचारिलें, तेव्हां त्यांनीं चटकन उत्तर केलें, "कां वापरुं नको? माझी करंगळी पट्टीला पोहोंचते हें एक, आणि रंगदेवतेसाठीं कांहींही करायला हरकत नाहीं." खरा कलावंत एकाच वेळीं कसा रंजक आणि भंजक असतो, त्याचें हें निदर्शन आहे. गायनांतलीं पुष्कळ अंगें ते पेटींत आणण्याचा यत्न करीत असत. त्याचसाठीं मैफलींत आणि मित्रमंडळींतसुद्धां हव्या त्या विशिष्ट दर्जाचे स्वर देणारी श्रुतिपेटीच ते घेत असत. अशा पेटीवर ते एखाद्या स्वरावर माता भरून ठरले म्हणजे ज्योत लागल्यासारखें वाटे. पेटीमध्यें ते वारा घेत तो फार कसबानें, आणि थांबत तेहि कौशल्यानें व पुढील इशारा देत. गाण्याचीं दुसरींही अंगें ते प्रकट करीत. मींड, गमक, लोच, स्वराची झालर, चिजेचा भास, शब्दांचे कमानदार, भावमय उच्चार, श्वास, निःश्वास-अेक ना दोन, किती गोष्टी सांगाव्या? हें सर्व तंत्र त्यांनीं स्वतःचें स्वतः बसविलें होतें. पेटींत साधारणपणें न निघणारे आलापप्रधान राग ते लीलेनें वाजवीत. अनवट राग तर त्यांचा हातखंडा. पण चंद्र हा सूर्यप्रकाश शीतल करून जगाला देतो, त्याप्रमाणें अल्लादियाखाँची तेजस्वी, बिकट, तेढीबांकी गायकी गोविंदराव पेटींत नमवून मृदु करून सोडीत. स्वतःचें गाणें हा त्यांच्या पेटीवादनाचा कच्चा माल होता. त्यामुळेंच त्यांची पेटी ही

निव्वळ पेटी अशी कधींच राहिली नाहीं. ती कस्तुरीची पेटी बनली ! आणि तिचा सुगंध अद्यापि मनामध्यें दरवळून राहिला. वादनाच्या कलामय आकाराची त्यांना पराकाष्ठेची जाणीव होती. त्या आकाराला डंख पोहोंचेल अशा रितीनें त्यांचा हात कधींही पडत नसे. या कलामय संयमामुळें मैफलीवर त्यांचा सतत काबू रहात असे. देशी, बिलासखानी, तिलककामोद, सिंदुरा, बिहागडा, मुलतानी, दे हाता, उगिच कां कांता, किति किती सांगूं तुला–इत्यादि चिजा त्यांच्या पेटींतून ऐकणें म्हणजे एक पर्वणी होती. ' किति किती सांगूं तुला ' हें पद वाजवितांना सुभद्रेच्या असहाय जीवनांतल्या सुखदुःखांचा, आर्ततेचा, हळहळीचा सगळा कडूगोड काला मूर्तिमंत उभा करून ते श्रोत्यांना मोहून टाकीत. अशा पदामधले त्यांचे ह्रस्वदीर्घांचे उच्चार देखील कधीं ढळले नाहींत. यामुळें त्यांच्या पेटीवादनांत ठुंबऱ्या आणि पदें यांना प्रौढ बोज असे, आणि प्रसंगीं त्यांनीं वाजविलेली एखादी धूनसुद्धां ख्यालासारखा असर मनावर टाकून जाई शब्दोच्चारांची इतकी कदर करणारा आणि त्याचबरोबर आपला अभिमान आणि कलेची बूज ठेवणारा असा बादशहा पुन्हां कधीं निर्माण होईल, तें सांगवत नाहीं.

गोविंदरावांच्या ठिकाणीं झालेली आभिजात संगीताची मुरवण आणि त्यांच्या वादनामधील सफाअी व संयम यांमधून त्यांच्या नवस्वररचनेचा जन्म झाला. किंबहुना, या तिन्ही गोष्टी परस्परांशीं संयुक्त ( inter-penetrated ) झालेल्या आहेत. त्यांच्या नाटकांतील किंवा बोलपटांतील चाली सुंदर पडल्या याचें कारण झालें तरी हेंच होय. आभिजात्य, सफाई आणि संयम यांचा संगम म्हणजे गोविंदरावांची पद्यरचना, आणि तिचा स्वरपरिवेष. ' दे चंद्रमौलि उदारा ', ' विधितनये शारदे ', ' मितभाषिणी', ' शांत व्हा हो मानसा ', ' रामरंगीं रंगलें ', ' कुसुमांजलि वाहिली ', ' प्रेम सेवा शरण ', ' प्रेम हें नितांत तुझें ', ' कनक कमलावरी ' हीं पदें आणि शब्द ऐकतांना गोविंदरावांच्या स्वरांचें हृदयंगम, तरलमधुर वलय त्यांच्या भोंवतीं गिरकत असलेलें दिसेल. ' महाश्वेता ' या स्वरनाट्यामधीलहि कांहीं पदें अशाच योग्यतेचीं आहेत. यांतलीं कित्येक पदें

गवयांच्या मैफलींचीं भूषणें होऊन बसलेलीं आहेत आणि त्यांवर कित्येक गायकांनीं आपलीं कीर्तिमंदिरें उभारिलीं आहेत.

गोविंदरावांची विपुल साहित्यनिर्मिति ही गौण नसली तरी एक आनुषंगिक गोष्ट आहे. ते मूळचे संगीतकार, किंवा जुन्या परिभाषेनें बोलावयाचें म्हणजे, 'वाग्गेयकर'. कलाकारांचा जो पिंड त्यांना लाभलेला होता, त्यामधून त्यांच्या साहित्याचा फुलोरा फुललेला होता. गुलाबाच्या झाडाला एकाच डहाळीवर दोन रंगांचीं फुलें यावीं त्याप्रमाणें, 'माझा संगीतव्यासंग', 'कल्पना–संगीत', 'माझा जीवनविहार', 'अल्लादियाखाँचें चरित्र' या त्यांच्या कृति साहित्यगुणांनीं नटलेल्या आहेत, असें नुसतें म्हणणें योग्य होणार नाहीं. संगीत किंवा नाट्य यांमधून त्या जन्मलेल्या आहेत. त्यामुळें त्यांना साहित्याचा दर्जा लाभलेला आहे. शाकुन्तला ही आपली औरस मुलगी नसतांहि कण्वाला शाकुन्तलेविषयीं जसें वात्सल्य वाटूं लागलें त्याप्रमाणें गोविंदरावांना साहित्यकलेविषयीं पोक्त वयांत जिव्हाळा वाटूं लागला. संगीत, नाट्य, साहित्य यांच्या विषयीं गोविंदरावांच्या मनांत जरी उणीअधिक प्रीति होती, तरी त्या तिन्हींचा आविष्कार मात्र त्या–त्या क्षेत्रांत एकजिनसी आणि एकसंघच होता. 'संगीतव्यासंगा'तिल त्यांची उन्मादक व्यक्तिमत्ता मूळ संगीतसाधनेंतूनच जन्मलेली आहे, आणि गोविंदरावांना प्रतीत झालेली संगीताची सर्व सुंदर दुनिया त्यांत साकार झाली आहे. संगीताचा इतका विविध संपन्न अनुभव असलेली, आणि त्याचा जवळून इतिहास पाहिलेली अशी व्यक्ति मिळणें कठीण. या पुस्तकांत संग्रहीत केलेले त्यांचे 'रत्नाकर' मासिकांतील गोहरजान, भास्करबुवा यांवरचे लेख म्हणजे संगीताच्या अशा आस्वादक वाङ्मयाची गंगोत्रीच होत. गोविंदरावांच्या 'व्यासंगांत' व अशा लेखांत त्यांची व्यक्तिमत्ता जितकी भरघोसपणानें प्रकट झाली आहे, तितकी दुसऱ्या कशांत क्वचितच प्रकट झाली असेल. त्यांत संगीताचा विविध अंगांनीं, पण सौंदर्यात्मक दृष्टीनें परामर्श आहे. हा परामर्श विपुलतेनें, नावीन्यानें आणि हर्षानें नटलेला आहे. त्यांत माधुर्य आहे, तरलता आहे,

सूक्ष्मता आहे. चंद्रिकाविहाराचें मादकत्व आणि जलविहाराची शीतलता त्यांत ओसंडून राहिलेली आहे.

गोविंदरावांची साहित्यनिर्मिति म्हणजे नाट्य अथवा संगीत या त्यांच्या कलेची एक किनार आहे. या किनारीचें स्वरूप अतिशय लोभस आहे. या साहित्यांत उपरोध, उपहास, मिस्किलपणा, कडवटपणा, उग्रपणा हेही व्यंजनगुण प्रकट झालेले आहेत. त्यामुळें त्यांतील कांहीं साहित्य वृत्तपत्रीय स्वरूपाचें देखील उतरलेलें आहे. या सर्वांचें कारण असें कीं, जुने थोर आदर्श ते विसरूं शकत नाहींत. ते त्यांच्या जीवनपटांत विणून गेलेले आहेत. गोविंदराव हे आपल्या काळचें फळं होतें. त्यांच्यासारख्या अभिरुचीच्या व्यक्तीला ज्या आदर्शांनीं मोह घातला, त्यांची सौंदर्यकला कोणत्या दर्जाची असेल हें आपण कल्पनेनें ताडूं शकतों. अशा स्थितींत अबर-चबर कलेला जेव्हां दर्जा येऊं पाहतो तेव्हां मंडूकांचें जग विशाल होतें ! मंडूकांचें गायन मधुर होतें ! मंडूकांचे डोळे हरिणासारखे दिसतात ! आणि उंटाला सौष्टव प्राप्त होतें ! कोणत्या अस्सल कलावंताचें मन यानें विदीर्ण होणार नाहीं ? गोविंदरावांच्या साहित्यांत जो असमाधानाचा भाग आहे त्याची मीमांसा अशा प्रकारानें करतां येईल. पण या असमाधानासमवेतच समृद्ध कलेचा गौरव करितांना ते किती फुलीं फुलून येतात, हेंही भास्करबुवा, गोहरजान, भाऊराव यांच्याविषयींच्या लेखांतून स्वच्छ दिसतें. त्यांत त्यांचे मानदंडही पर्यायानें आढळतात. संगीताविषयींच्या किंवा नाट्याविषयींच्या त्याच्या विधायक सूचना आणि संगीताला शास्त्राच्या जड शृंखलांतून मोकळें करण्याची तळमळ इत्यादि गोष्टी तर ठायीं-ठायीं दिसून येतील. त्यांची उद्योगशीलता फार मोठी होती. त्यांच्या आयुष्यांत शेवटीं शेवटीं या उद्यमशीलतेचा कळस झाला. पण तिनेंच त्यांच्या हातून एवढें लेखन-आणि रुचिर लेखन निर्माण झालें.

संगीत आणि नाट्य हे त्यांचे परवलीचे शब्द होते. त्यांच्या द्वारा कोणींही त्यांच्याकडे जावें, आणि जुनें गायन, जुनें नाट्य यांच्या कथा तासानुतास ऐकत रहाव्या. नाट्यकलेविषयींच्या त्यांच्या अनेक कल्पना तत्त्वांवर किंवा उपपत्तींवर आधारलेल्या नसून ' सौभद्र ', ' शारदा ',

'मृच्छकटिक', 'भाऊराव' यांसारख्या केवळ आदर्शांवर आधारलेल्या होत्या. त्यामुळें नवनाट्याच्या निर्मितीची आगामी दिशा दाखविण्याला या कल्पनांचा उपयोग तादृश कमी आहे. आदर्शांच्या या लंगरांमधून गोविंदराव सहसा बाहेर पडले नाहींत. त्यामुळें आदर्शांचें अनुसरण करणें हा त्यांच्या लेखनाचा ठोका आहे, असें दिसेल. किंबहुना, 'जें नाट्य जुन्या काळीं निर्माण झालें त्याचे केवळ झिरपेच आपल्यापर्यंत पोहोंचलेले आहेत; त्याच्या खऱ्या जोष-जल्लोषाची केवळ धुकट कल्पना काय ती आपल्याला आहे; आजचें सर्व नाट्य स्थूल, पसरट, हलकें, सवंग, पाणचट आहे; पीठ कालविलेलें हें पांढरें पाणी आपण धारोष्ण दूध म्हणून मोठ्या चविष्टपणानें पीत आहों; आणि त्यानें आपल्या अंगांत तकवा आणि अंगावर तजेला येईल, अशी वेडी आशा आपल्याला झुलवीत आहे–' अशी गोविंदरावांची स्थूल मानानें विचारसरणी आहे. ती वाचल्यावर आपण गप्प राहतों. मनांतल्या मनांत चुळबुळतों. भाऊराव, गणपतराव, किर्लोस्कर, देवल या आदर्शांना आपण मान लवावितों–आणि गोविंदरावांना दिसणार नाहीं अशा बेतानें नकाराची मान हलवितों! आणि आपल्या उद्योगाला लागतों. धूर्त गोविंदराव हेंही ओळखतात. गोविंदरावांचें जुने आदर्श वंदनीय आहेत, यांत शंका नाहीं. पण केवळ या आदर्शांवर उभी असलेली त्यांची नाट्यविषयक विचारसरणी मात्र सोपपत्तिक आणि अचूक ठरण्याचा संभव कमी आहे, असें वाटतें.

संगीताबद्दलहि त्यांच्या विचारसरणीचा कांहीं भाग अशाच स्वरूपाचा आहे. राग आणि भावना अथवा रस, स्वर आणि भावना, नाटक आणि संगीत अशा विषयांबद्दलचे त्यांचे विचार कांहीं चिकित्सकांना पटणार नाहींत. त्यांत रूढ गोष्टींची वकिली पद्धतीनें केवळ आधुनिक, नीटस फेरमांडणी करण्याचा प्रयत्न दिसतो. तींत या समस्यांचा तलस्पर्श आढळत नाहीं. त्याचप्रमाणें अल्लादियाखाँसाहेबांच्या चरित्रांत खाँसाहेबांच्या गायकीपासून त्यांच्या शागीर्द मोघूबाई यांचा संबंध तोडण्याचा जो विचित्र, अनाहूत प्रयास गोविंदरावांनीं केलेला आहे तो किती चुकीच्या वळणावर

गेला आहे, याचा निर्वाळा मोघूबाईंचें गायन ऐकणारा कोणीहि समंजस व निष्पक्ष श्रोता सहज देईल. गोविंदरावांचे हे पेच कसे सोडवावयाचे, तें दूरवर्ती माणसाला कदाचित् उलगडणार नाहीं. पण त्यांच्या अभिमानाचे, आग्रहाचे आणि पाचपेचाचे हे कांहीं प्रसंग सोडले तर एरवीं जुन्या नाट्यादर्शांची जशी त्यांनीं इमानदारीनें राखण केली, तशीच संगीताचीहि रखवाली त्यांनीं मोठ्या साक्षेपानें आणि जिद्दीनें केली. आजच्या कांहीं उत्तम तरुण गायकांना त्यांनीं पुष्कळ बाबतींत दिलासा दिला. मात्र गोविंदरावांची शाबासकी अशा वेळीं मार्मिक, खोचक आणि रेखीव असे. तिनें फुशारून जाण्यापेक्षां आत्मपरीक्षणाचा मार्ग त्या गायकांना मोकळा होई. विद्यमान संगीतांतील तानबाजी, सरगम, योजनाभाव अशा पुष्कळ गोष्टींवर त्यांनीं टीकाही केली, चरचरीत टीका केली. पण गवयांची कुचेष्टा मात्र त्यांनीं कधींहि खपवून घेतली नाहीं. गवयांचा शिक्षणाभाव, व्यसनाधीनता, संकुचितपणा, विक्षिप्तपणा, विद्यावितरणाविषयींचा जिंदपणा, स्वयंकेंद्रितता असे दोषहि त्यांनीं उदारपणानें पोटांत घातले आहेत. कारण त्यांची आभिजात पारंपारिक संगीताबद्दलची इर्ष्या व श्रद्धा ही जबर होती. त्याचमुळें 'संगीताचें मराठीकरण' आणि 'संगीतांतील नवमतवाद' हे दोन वाद ते शेलारमामांच्या हिरिरीनें लढले. याच नाट्यविषयक ईर्ष्येमुळें त्यांनीं 'मृच्छकटिका' बद्दलहि खळखळून वाद घातला. या दोन प्रकारच्या वादांनीं पुन्हां एकदां आरंभीं सांगितलेले त्यांचे मूलभूत श्रद्धेचे दोन ध्रुवबिंदु प्रकट झाले.

नाटकांतील पहिलें ख्याली गायन, पहिला मराठी बोलपट, पेटीचे 'पहिले' वादनकार, संगीताचे पहिले सौंदर्यमीमांसक, स्वरनाट्याचे पहिले प्रवर्तक, अशा अनेक विषयांत गोविंदराव पहिले होते. महाराष्ट्राला एका परीनें त्यांनींच प्रथम पेटीवादन ऐकविलें. पानाला चुना लावण्यापासून तों पटाबिहागची अथवा त्रिवेणीची चर्चा करण्यापर्यंत, किंवा 'शारदे'चें रीतीसौष्ठव विवरून सांगण्यापासून तों 'आंधळ्याच्या शाळे'चें परीक्षण करण्यापर्यंत ज्यांची सौंदर्यदृष्टि कधीं ढळली नाहीं; आयुष्याच्या सायंकाळच्या सावल्यांतही जे कधीं विसांवले नाहींत; ज्यांच्या सहवासाचा

हर्ष गगनोपम व्हावा ; ज्यांना नुसतें पाहिल्याचा आनंद अपूर्व वाटावा ; ज्यांच्याशीं चर्चा केल्याचा अभिमान बाळगावा ; ते मित्रांशीं मधुर असलेले आणि सर्वांशीं सुसंस्कृतपणें वागणारे गोविंदराव–मैफलची शान असलेले, पण स्वतःविषयीं अबोल राहणारे गोविंदराव–आज आपल्यांत नाहींत. त्यांचा गानानंद, नाट्यानंद आणि साहित्यानंद तेवढे येथें आहेत. गोविंदरावांच्या व्यक्तित्वामधून उतरलेली त्यांची रुचि विशेष आहे. तथापि त्यांच्या जाण्यानें लागणारी चुटपुट निमत नाहीं. अल्लादियाखाँ गेल्यावर त्यांनीं असे उद्‌गार काढले होते कीं, संगीतमंदिराच्या कळसाचा दिवा मालविला गेला ! गोविंदरावांच्या जाण्यानें गाभाऱ्यांतली ही ज्योत आतां मालविली गेली आहे !

विजयादशमी,
रविवार, १४।१०।१९५६.

अरविंद मंगरूळकर.
पुणें.

29078
1563

# कै. गोविंदराव टेंबे : वामन हरी देशपांडे

गोविंदरावांना जाऊन आतां उणेंपुरें एक वर्ष लोटलें. या अवधींत मी अनेक मैफली ऐकिल्या पण त्या सर्वच मैफली मला सुन्या वाटल्या. कारण गोविंदराव गेले, आणि त्यांच्या बरोबर मैफलींतली शानही गेली. गाण्याच्या बैठकींत अथवा नाट्याच्या सभेंत गोविंदरावांचें आगमन म्हणजे एक event असे. "गोविंदराव आले" "गोविंदराव आले" असें सर्व मंडळी आपापसांत कुजबुजूं लागत; व ते मधून उठून गेले म्हणजे मैफल अगदीं सुनी-सुनी वाटे. आपल्या नुसत्या येण्यानेंच सबंध श्रोतृसमुदायावर असा प्रकाशाचा झोत टाकणारी व जाण्यानें मैफलच मालविल्यासारखी वाटविणारी अशी गोविंदरावांसारखी दुसरी व्यक्ति माझ्या तरी पाहण्यांत नाही.

माझी त्यांची ओळख होण्यापूर्वीं मी त्यांना अशाच तऱ्हेनें पुष्कळ वेळां पाहिले होतें. गाणें ऐकत असतांना तर त्यांना पाहणें ही सौंदर्यात्मक अनुभूतिच होती. म. मंजीखाँसाहेबांचें ढंगदार गायन चालू असावें व गोविंदराव तें ऐकत असावे. ऐकतां ऐकतां त्यांचे चेहऱ्यावरचे भाव, नजरेंतली चमक व शोभिवंत हातवारे इतके कांहीं मोहक होत असत कीं, 'गाणें ऐकावें कीं त्यांच्याकडेच पहात बसावें?' असें मन द्विधा होऊन जाई. आणि कधींकाळीं या पुरुषाची व आपली ओळख होईल का, अशी ओढ लागून राही. सत्तावीस वर्षांपूर्वींची ही हकीकत काल घडल्या प्रमाणें आज डोळ्यांसमोर उभी राहते.

गोविंदरावांचा मृत्यु दिल्लीमध्यें राजधानींत व्हावा, ही घटना एका दृष्टीनें स्वाभाविक व क्रमप्राप्तच म्हटली पाहिजे. त्यांचें सर्व जीवनच इतकें राजयोग्याचें होतें कीं राजधानींत त्यांचा अंत झाला हें उचितच झालें असें म्हटलें पाहिजे. मध्यम स्थितींतल्या कुटुंबांत जन्म घेऊन संगीत,

नाट्य व साहित्य यांचा प्रपंच करणाऱ्या या माणसाच्या आयुष्यांत एक एक घटनाच अशा सतत होत गेल्या कीं त्यांचा एकाद्या राजर्षीलाहि हेवा वाटावा. त्यांचे स्नेह व ऋणानुबंध पुष्कळच राजे महाराजे यांच्या बरोबर होते. पण त्यांच्या मागें राज्य करण्याची अथवा केलें असें दाखविण्याची तरी तकलीफ होती. पण गोविंदरावांना काटे न सलतांच गुलाबाचें सौंदर्य व सुगंध हीं भोगतां आलीं. प्रपंचाची काळजी त्यांना कधीं करावी लागली नाहीं म्हणा अथवा तशी त्यांना सवयच नव्हती म्हणा. धनिक, समर्थ आणि कलावन्त नेहमीं त्यांच्या इतके उश्या पायथ्याशीं असत, कीं त्यामुळें त्यांची कोठलीहि नड कधींहि भागावयाची राहिली नाहीं व अर्थातच त्यामुळें त्यांना आपल्या सौंदर्याच्या उपासनेंत कधीं खंड पडूं द्यावा लागला नाहीं. त्यांनीं कोठल्याहि गोष्टीचा अवास्तव लोभ कधीं धरला नाहीं आणि अर्थात् तिच्या अप्राप्तीमुळें होणारें दुःखहि त्यांचे वाट्यास आलें नाहीं. आणि याच्या जोडीला हेंहि सांगितलें पाहिजे कीं दुःखद प्रसंगावर पडदा टाकण्याची त्यांची करामतहि अजब होती.

माझ्याकडेच ते राहत असतां सुमारें सोळा वर्षांपूर्वीं त्यांचे जिवलग स्नेही व जीवनांतला आधार असे म्हैसूरचे युवराज वारले व त्यांच्या स्मशानयात्रेनंतर अत्यंत दुःखित अंतःकरणानें गोविंदराव घरीं परत आले. इतके दुःखित झाल्याचें मी त्यांना पूर्वीं कधीं पाहिलें नव्हतें. त्यामुळें रात्रीं मी त्यांना म्हणालों, "तुमचें जीवन हें एक शॉक-अब्सॉर्बरच आहे. कोठून कसाहि आघात झाला तरी तुम्ही तो बरोबर 'neutralise' करूं शकतां आणि आजच तुम्ही असें काय आरंभिलें आहे?" पण यानंतर तात्काळ त्यांनीं दुःख आवरलें खरें. त्यांना दुःख झाल्याचें नवल नव्हतें, तें त्यांनीं आवरल्याचें नवल होतें.

पण खऱ्या कलावंताचें असेंच असावें. भास्करबुवांची लाडकी कन्या वारली आणि चार दिवस झाले तरी सर्व मंडळी सुन्नच. शेवटीं बुवाच त्यांना विचारते झाले, 'अहो तुम्ही मंडळी अशी सुन्न काय बसला, मला गायला कां सांगत नाहीं?' गोविंदरावांनीं प्रत्येक गोष्टींत अशी अलिप्तता शेवटपर्यंत राखली आणि याच अलिप्ततेमुळें म्हणा अथवा जीवनांतल्या

एकंदरींत संयमामुळें म्हणा त्यांना सौंदर्याची उपासना इतक्या एकनिष्ठतेनें करतां आली आणि त्यामुळेंच ती इतकी समृद्ध व सर्वस्पर्शी झाली.

माझ्या वरील विधानाचा पुष्कळांना अचंबा वाटेल. परंतु सतत पंचवीस वर्षें त्यांना मी त्यांचा शागीर्द या नात्यानें अगदीं जवळून पाहून हा निष्कर्ष काढला आहे. त्यांनीं मात्र मला एक जिवलग स्नेही म्हणूनच मानलें व स्वतःच्या अंतरंगांत खोल प्रवेश करूं दिला आणि याच एकमेव अधिकारावर मी वरील विधान संपूर्ण जबाबदारीनेंच करीत आहे. गोविंदरावांनीं जीवनाचा संयत आस्वाद घेतला, स्वतःला वाहवून दिलें नाहीं.

घराणेदार कर्मठ गायकांनीं देखील गोविंदरावांचें नाटकांतलें पद आनन्दानें गाण्यांत धन्यता मानली. आज भरभराटीला आलेल्या मराठी बोलपटांत पहिला गद्य आणि स्वरमय मराठी बोल फुटला तो गोविंदरावांनीं लिहिलेल्या 'अयोध्येच्या राजांत'! संगीतावर साहित्य निर्माण करणाऱ्या लेखकांनीं आदर्श ठेवला तो 'संगीत-व्यासंगां'तील शैलीचा! गोविंदरावांनीं जीवनाचीं अशींच दालनें ओलांडून स्वतःचें आयुष्य समृद्ध केलें. तसेंच त्यांनीं आपल्या कलाजीवनांत अनेक उच्चांकहि प्रस्थापित केले. या दोनहि गोष्टींना फार महत्त्व आहे. कारकुनी, वकीली, सर्कसची मॅनेजरी सोडली तरी नट, नाटककार, नाटक मंडळीचे मालक, तालीम मास्तर, नाटक व सिनेमांचे दिग्दर्शक वगैरे गोष्टी त्यांच्या जीवनाची जशी विशालता दर्शवितात, तशीच त्यांनीं एक चतुरस्र सांगीतिक, वाग्गेयकार, पद्यकार अथवा स्वररचनाकार म्हणून मिळविलेलें अनन्यसाधारण स्थान व लोकप्रियता, त्यांच्या जीवनाच्या सखोलतेचीं निदर्शक आहेत.

आयुष्यामध्यें गोविंदरावांनीं अनेक उद्योग केले तरी गेलीं जवळ जवळ पन्नास वर्षें कशाचा जबरदस्त व्यासंग त्यांनीं केला असेल तर हार्मोनियमचाच. महाराष्ट्रांत व महाराष्ट्राबाहेर त्यांचें नांव कशानें दुमदुमून राहिलें असेल तर त्यांच्या अलौकिक पेटीवादनामुळेंच; इतकी त्यांनीं हार्मोनियम वादनांत क्रांति करून टाकली होती. पाश्चात्यांनीं स्वतःच्या संगीताच्या सोयीसाठीं तयार केलेल्या या वाद्यांत त्यांनीं हिंदुस्थानी संगीतांतली उच्च गायकी आणली व गेलीं जवळ जवळ चाळीस वर्षें हार्मोनियम

म्हणजे गोविंदराव व गोविंदराव म्हणजेच हार्मोनियम हें समीकरण प्रस्थापित करून ठेवलें.

पेटी वाजविणारे त्यांचे आधींहि कांहीं होते, समकालीनहि पुष्कळ झाले व आजहि कांहीं कमी नाहींत. पण गोविंदरावांनीं जितकी आपल्या वादनानें समाजावर मोहिनी टाकली तितकी कोणीहि टाकली नाहीं. तज्ज्ञांनींहि मान डोलवावी व अज्ञांनींहि मोहून जावें व मैफल झाल्यानंतर कित्येक वर्षें ती अभ्यासूंच्या कानांत रहावी असें अद्वितीय स्थान गोविंदरावांनींच मिळविलें. पेटीवर बोटें टाकण्याची त्यांच्याइतकी निर्मळ व अंतःकरणाची पद्धत, त्यांच्याच शिक्षणानें उजळून निघालेल्या महाभागांखेरीज इतर कोणामध्येंहि आढळलेली नाहीं. त्यांच्या ऐन उमेदीच्या कालांत त्यांची तयारीहि विलक्षण असे. पण तिला वादनाच्या सुंदरपणावर कधींहि कुरघोडी करूं दिली नाहीं अथवा सौंदर्याच्या लयबद्ध व लडिवाळ बंदिषीखेरीज त्यांनीं वादनांत दुसरा कसलाहि चमत्कार करून दाखविला नाहीं. आजच्या चमत्काराच्या युगामध्यें या गोष्टीचें महत्त्व आवर्जून आणि अट्टाहासानें सांगणें मात्र जरूर झालें आहे.

नारायणराव बालगंधर्व यांच्या सहज सुंदर व बाळसेदार गायनाला घराणेदार गायकीचा आधार मिळाला म्हणजे जी कला सिद्ध होईल ती गोविंदरावांची असें ढोबळपणानें म्हणावयास हरकत नाहीं. मला गोविंदरावांची ओळख झाल्यावर पुष्कळ दिवस कोडें होतें कीं नारायणराव गोविंदरावांचा उल्लेख ' गुरुवर्य ' म्हणून कां करतांत ? किंवा गोविंदराव तरी त्यांना इतके कां मानतात ? पण आदल्या दिवशीं गोविंदरावांची पेटी व दुसरे दिवशीं नारायणरावांचें गाणें ऐकल्यानंतर या कोड्याचा उलगडा आपोआप झाला कीं, दोघांची सौंदर्यप्रणालीच एक आहे. मग एके दिवशीं नारायणरावांनींच नागपूर मुक्कामीं मला सांगितलें कीं, " बाप्पा, गोविंदरावांचा मला फार फार फायदा झाला आहे. तुम्हीहि त्यांचा फायदा जरूर करून घ्या बरं ! " गोविंदरावांच्या सौंदर्यप्रणालीचा विकास नारायणरावांनीं स्वतंत्र केला, तरी तिचा उगम व स्फूर्ति गोविंदराव हीच होती यांत शंका नाहीं.

गोविंदरावांचें पेटीचें शिक्षण खास अमक्या एका गुरुजवळ झालें असें सांगतां येणार नाहीं. त्यांच्या वादनांची सुरुवात नाटकांच्या पदांतून झाली व विकासहि झाला तो भाऊराव कोल्हटकर, दत्तोबा हल्याळकर, पांडोबा यवतेश्वरकर वगैरे प्रथितयश नटांच्या प्रेरणेनें अथवा सहवासांतच. पुढें पुढें भास्करबुवा, मोजूद्दीन, मियाजान, अल्लादियाखां अशा असामान्य कलाकारांच्या नित्य श्रवणानें त्यांच्या एका प्रकारची गुंफण आली. या सर्व कलाकारांचें गायन वादन ऐकतां ऐकतां अथवा त्याला प्रत्यक्ष साथ करीत असतां त्यांच्या जागा बंदिषी, हरकती हमखास त्याच डौलानें व अगदीं तशाच रेखीव कशा येतील याकरतां त्यांनीं घरींदारीं अविश्रांत मेहनत घेतली. स्वरावर आली तरी डौल येईपर्यंत व बंदिष आली तरी लडिवाळपणा उतरेपर्यंत त्यांना कधीं चैन पडलें नाहीं. याच्या उलट आज अशी स्थिति आहे कीं, रुक्षपणाचें किमान मापटें भरल्याखेरीज ज्यांचें शास्त्रीयत्व अथवा पांडित्यच सिद्ध होत नाहीं अशा असुरांचेंच साम्राज्य पसरल्यासारखें दिसत आहे. अशा वेळीं गोविंदरावजीसारख्यांच्या ऐन मध्यान्हकालच्या प्रभावाची जरूरी होती. तानेच्या चक्रांत सापडलेल्या अथवा तालाशीं झुंज खेळण्यांत जीवनाचें सार्थक मानणाऱ्या आजच्या कांहीं गायकांना गोविंरावांचा ऐन वैभवाचा काळ पाहावयास मिळाला नाहीं याचें दुःख वाटतें.

गोविंदरावांच्या कलात्मकतेचा आणखी एक विशेष सांगावयाचा म्हणजे त्यांनीं आपल्या वादनांत उत्कर्षाला नेलेला संयम. एका स्वरानें अथवा स्वरपुंजाचें सोज्वळ सौंदर्य दाखवितांना त्यांनीं त्याला अत्यंत शोभून दिसेल अशीच पार्श्वभूमि योजिलेली असे. एकाच सौंदर्यवस्तूची शोभा दाखवतांना तिच्यांत विक्षेप येईल असें त्यांनीं आपल्या वादनामध्यें कधींहि कांहीं केलें नाहीं. अशा रीतीनें एक आवर्तन सिद्ध झालें कीं त्यांत पुन्हा हें धोरण ठेवावयाचें कीं पुढच्याला त्याची पुन्हा सबंध पार्श्वभूमि म्हणून उपयोग व्हावा व दर पुढच्या आवर्तनाला पाठीमागच्या आवर्तनाचा बोजा उचलूनच आपली शोभा वाढवावी लागे. अशाच रीतीनें कोणत्याहि चालू चिजेचा अथवा गतीचा परमोच्च बिन्दु ( Climax ) ते साधीत

असत. त्यांची तानप्रकाराची गुंफणहि याच धोरणानें आखलेली असे व त्यांतील प्रत्येक आवर्तनांतील अन्तर्गत गुंफणहि अशाच धोरणावर अधिष्ठित असे. संगीतक्षेत्रांत जें असामान्यत्व येतें तें आविष्काराच्या अशा योजना–चातुर्यानेंच.

जन्मभर पेटीचा व संगीताचा व्यासंग करून त्यांनीं आपली कला नीरस अथवा रुक्ष न होऊं देतां सौंदर्यलक्ष्मी बनाविली. त्यांचें सर्व जीवनच सौंदर्यमय होतें. विधात्यानें त्यांच्यावर अनेक गुणांची मुक्त हस्तानें खैरात केली होती. व कोणाच्या गायनांत, वादनांत, नृत्यांत, लिहिण्यांत अथवा बोलण्यांत सौंदर्याचा कण सांपडला तरी त्यांचा चेहरा अगदीं फुलून येत असे. परवाच मोगूबाई कुर्डीकर मला म्हणाल्या कीं 'गाणें ऐकावें तर गोविंदरावांनींच व गायकाला जेव्हां, जिथें, जितकी वाहवा हवी तितकी पुरेपूर मिळावयाची ती गोविंदरावांकडूनच.'

गोविंदरावांच्या हृदयाला असंख्य 'तरफा' असत व त्यांत जणू कांहीं प्रत्येक कलाकाराकरतां एक स्वतंत्र तार होती. गाणारा अथवा वाजविणारा जी तार छेडील तिचा बरोबर प्रतिसाद देईल अशी त्यांच्या हृदयांतील नेमकीच तार संवाद देत असे. इतकेंच नव्हे तर, त्यांच्या प्रतिसादाचा हा भाव त्यांच्या चेहऱ्यावर कधींहि लपलेला अगर लपविलेला दिसला नाहीं. आणि म्हणूनच त्यांच्या मैफलींतल्या अस्तित्वाची गायकांकडून अथवा श्रोत्यांकडून इतकी कदर केली जात असे. ज्याला कोणाला मोठा कलाकार व्हायचें असेल त्यानें आपले कान अत्यंत तीक्ष्ण व हृदयवीणा इतकी समृद्धच ठेवली पाहिजे. संवेदना घेण्याचीं द्वारेंच बंद केलीं तर मोठें होण्याचा मार्गच बंद होणार.

गोविंदरावांनीं विद्या जरी कै. भास्करबुवांच्यापासून घेतली व शेवटपर्यंत जरी ते त्यांच्याविषयीं कृतज्ञ राहिले तरी त्यांची कलात्मक वृत्ति मात्र जडली होती ती खांसाहेब अल्लादियाखां यांचेवरच. खांसाहेबांचेवर त्यांची भक्ति अपार व प्रेम अलोट होतें. 'खांसाहेबांच्या घरचें कुत्रें सुद्धां मी पवित्र मानतो' असें माझ्यासमोरच त्यांनीं एका मित्राला सांगितलें होतें. पण 'खांसाहेबांचें कुत्रेंहि असेंच असेल कीं त्याची ऐट दुसऱ्या कोणत्याहि

कुव्याला असणार नाहीं, असें आपल्या विधानाचें लगेच त्यांनीं समर्थनहि केलें. इतकी अव्यभिचारी निष्ठा खांसाहेबांचे ठिकाणीं असल्यावर त्यांच्या वादनांत, स्वभावांत, हातवाऱ्यांत अथवा एकंदर सौंदर्यप्रणालींत त्यांच्याच प्रभाव उठून दिसावा यांत आश्चर्य नाहीं. त्यांच्या वादनाची बैठकच खांसाहेबांच्या खास गायकीवर आधारलेली होती. खांसाहेबांच्या सौंदर्य-तत्त्वाचा त्यांनीं शोध घेतला होता. इतकेंच नव्हे तर त्याचा त्यांनीं नेमका वेधहि घेतला होता. फरक एवढाच झाला, आणि तो होणें अपरिहार्यच होतें, कीं गायकाचा गळा आणि पेटीचा आवाज यांच्यांतील गुणधर्माच्या वेगळेपणानुसार कराव्या लागणाऱ्या आनुषंगिक अशा तांत्रिक फेरफारांचा.

गोविंदरावांचें सांगीतिक सव्यसाचित्व जणूं कांहीं हार्मोनियममध्यें मावलें नाहीं म्हणून त्याचा लोट (" Overflow ") त्यांनीं नाटकाला मिळविला. त्यांच्या संगीत-सिद्धीच्या स्फूर्तीचा उगम अथवा विकास नाटकांतूनच झाल्यामुळें पेटींतून उरलेली 'शेष सिद्धि' नाटकालाच समर्पण केली गेली व तीच आतां "प्रमाणसिद्धि" झाली आहे. त्यांनीं आपल्या प्रतिभेनें 'मानापमान', 'विद्याहरण' वगैरे नाटकांना ज्या निवडक चाली दिल्या त्यामुळें नाट्यसंगीतांत दुहेरी क्रांति झाली. त्यांनीं हिंदुस्थानी संगीताच्या उत्तम गायकीच्या जशा चाली दिल्या तशाच त्यांच्या त्यांतल्या अनेक चाली 'पूरब' ढंगाच्या आहेत. त्यांतील उदाहरणें म्हणून 'नाहीं, मी बोलत नाथा', 'सतताचि भासे मला', 'भालीं चंद्र असे धरिला', 'मी अधना' इत्यादि आतांच ओठांवर येतात. हिंदुस्थानी उच्च गायकी व पूरबचा बाज यांचा प्रभाव नाट्यसृष्टींत तेव्हांपासून पडला व आजहि तो कायम आहे. त्याचें सर्व श्रेय अथवा जनकत्व गोविंदरावांकडेच आहे.

गोविंदरावांची पहिली प्रीति संगीताची खरी, पण त्यांचें साहित्यिक जीवनहि तितकेंच समृद्ध होतें. इतकें कीं त्यांच्या 'सांगीतिक षड्जाला साहित्यिक' पंचम होता आणि त्यांच्या जीवनांतला सांगीतिक व साहित्यिक असा 'षड्ज-पंचम-भाव' पुरा जाणल्याखेरीज गोविंदरावांच्या कलाजीवनाची समजच पूर्ण होऊं शकणार नाहीं. उण्यापुऱ्या दोनअडीच हजार पृष्ठांचें त्यांचें छापीलच वाङ्मय आहे. त्यांत 'संगीताचा व्यासंग'

आहे, संगीताच्या शास्त्रीय छाननीचा ग्रंथ आहे, आत्मचरित्र आहे, खांसाहेबांचें चरित्र आहे, नाटकें आहेत, पद्यरचना आहेत, तशाच स्वर-नाटिकाहि आहेत. भाषासौष्ठव, नादमधुर शैली व विषयांचें व प्रकारांचें वैविध्य या दृष्टीनें त्यांचा वाङ्मय–प्रपंचहि बहुरंगी व चतुरस्रच झाला असें म्हटलें पाहिजे. त्याखेरीज त्यांचें अप्रकाशित राहिलेलें वाङ्मय वेगळेंच.

'माझा संगीत व्यासंग' ही त्यांची कलाकृति संगीत सृष्टीमध्येंच नव्हे तर साहित्यांतहि अमर अशीच राहील. या ग्रंथामुळें संगीत–विषयक वाङ्मयाला एक अभिनव अशी कलाटणी मिळाली व साहित्यांतहि एक नवीन दालन उघडलें गेलें. स्वतः ऐकलेल्या महान् कलाकारांच्या मनोहर पुण्यस्मृति सांगतां सांगतां संगीताच्या स्थिर मूल्यांची जाणीव तर या ग्रंथानें करून दिलीच, पण त्यामुळें अशा प्रतिभात्मक लेखनाचा खास स्वतःचा असा संप्रदायच त्यांनीं निर्माण केला. आणि या दृष्टीनें पहातां त्यांना या वाङ्मयप्रकाराचें 'कुलस्वामी'च म्हणावें लागेल.

गेल्या वर्षीं प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या 'कल्पना संगीत' या ग्रंथानें संगीत – विषयक वाङ्मयांत अशीच मोलाची भर पडली आहे. सप्त स्वरांच्या उत्पत्तीविषयींची अभिनव अशी उपपत्ति, स्वर–लेखनाची नवीन व दृश्य अशी इंग्रजी स्टाफ नोटेशनच्या पद्धतीवर बसविलेली रचना, कै. भातखंडे–प्रणीत 'थाट' कल्पनेपेक्षां भरत–कालीन 'जाती' सारखी स्वतःच अभ्यासपूर्वक बसविलेली "जाति–व्यवस्था", प्रचारांतल्या सुमारें शंभर राग–रागिण्यांचीं अत्यंत कलात्मक व समोर रागाची मूर्ति अथवा आकृति उभी करणारीं अशीं प्रतीकात्मक शब्दचित्रें अशीं किती-तरी या ग्रंथाचीं खास वैशिष्ट्यें म्हणून सांगतां येतील. कलात्मक अनुभूति व शास्त्रीय बैठक यांची हात–जुळणीच या ग्रंथांत झाली आहे.

त्यांच्या नाट्य व संगीत जीवनाचें सर्वस्व ज्यांत ओतलेलें आहे असा आणखी एक महत्त्वाचा पैलू म्हणजे गोविंदरांनीं केलेली पद्यरचना व त्यांना दिलेल्या चाली. त्यांनीं स्वतः 'तुलसीदास,' 'पटवर्धन,' 'वरवंचना' वगैरे अनेक नाटकें लिहिलीं व रंगभूमीवर आणलीं. त्यांतील पद्यरचना त्यांचीच आहे व चालीहि त्यांनींच केल्या. त्यांनीं केलेलीं बहुतेक पदें

ख्यालत्वच पावलीं आहेत. संगीतज्ञ, उच्च कलाकार व शिवाय साहित्यिक असे अनेक गुण एकाच व्यक्तीमध्यें इतक्या उत्कर्षानें क्वचितच वास करतात. जुन्या संस्कृत वाङ्मयांत अशा व्यक्तींना 'वाग्गेयकार' अशी संज्ञा आहे. गोविंदराव हे अलीकडच्या काळांतील अशा तऱ्हेचे पहिले वाग्गेयकार होत असें म्हणावें लागेल.

सांगीतिक, नट व नाटककार म्हणून त्यांच्या जन्मभरच्या व्यासंगाचा आणखी एक उच्चांक म्हणजे त्यांनीं लिहिलेल्या व बसविलेल्या 'स्वर-नाटिका' अथवा ऑपेरे. रेडिओवर झालेलीं 'जयदेव' व 'महाश्वेता' हीं त्याचीं उदाहरणें होत. महाश्वेतेचे स्टेजवरहि प्रयोग झाले होते. स्वरनाटिका अथवा ऑपेरा ही चीज मराठी वाङ्मयांत नवी आहे. तिच्या विषयीं अनेक अभ्यासूंचीं अनेक मतें आहेत. स्वरनाटिका हा संगीत-प्रकार समजावा कीं वाङ्मय प्रकार समजावा, त्याकरतां उच्च संगीताचा उपयोग करावा कीं नाटक अडखळतें म्हणून फक्त लोकसंगीताचाच वापर करावा, अथवा तिचे रंगभूमीचे तंत्रांत काय फरक करावयास पाहिजेत, असे अनेक तात्त्विक पंथहि वरेच आढळतील. पण फक्त उच्च रागदारीच्या संगीताचाच उपयोग करून संपूर्ण संगीतमय असें अडीच तासाचें नाटक बसवून तें सुगम व आकर्षक करणें व त्यांतील नाट्यवस्तूचा स्टेजवर प्रभाव पाडणें याला किती कौशल्य व किती मेहनत लागेल याचा विचार करावा. नट म्हणून त्यांनीं गाजविलेल्या 'धैर्यधर', 'कच', 'दुष्यन्त', 'अर्जुन', 'पुंडलीक' अथवा 'चारुदत्त' अशा अनेक भूमिकांच्या, तसेच नाटककार व सांगीतिक या नात्यानें मिळविलेल्या अनुभवाचा परिपाक म्हणूनच जसा ह्या स्वरनाटिकांचा उल्लेख करावा लागेल, तसेंच त्यांची नावीन्याची हौस व प्रयोगशीलता वयाच्या चौऱ्याहत्तराव्या वर्षापर्यंतहि कशी ताजी व टवटवीत होती यांचेंहि उदाहरण म्हणून त्या समजाव्या लागतील.

ऑगस्ट (१९५५) अखेर मी पुण्यास गेलों त्या वेळीं रेडिओकरितां ते संक्षिप्त सौभद्राचा प्रयोग बसवीत होते. मी भेटलों तेव्हां नारदाचं 'राधाधर मधुमिलिंद' हें पद त्यांनीं त्या पात्राकडून मुद्दाम म्हणवून घेतलें. सदरहू

गायकाचें गाणें मीं पूर्वीहि ऐकलें होतें. परंतु 'राधाधर' हें पद त्यांनीं इतकें हृदयंगम रीतीनें म्हटलें कीं गोविंदरावांच्या स्वर-स्पर्शानें सामान्याची कलाहि किती उजळून निघत असे याचें प्रात्यक्षिकच त्या दिवशीं मी पाहिलें.

त्यांच्या कलात्मकतेचें वर्णन तरी कसें आणि कोठवर करणार ! स्त्रीचा हळुवारपणा व ज्योतीचें तेज यांचा तो मधुर संगम होता. गेल्या पंचवीस वर्षांत मी त्यांच्यापासून अनेक धडे शिकलों, तरी त्याकडून मला आणखी कित्येक चिजा घ्यावयाच्या राहूनच गेल्या. पण आतां हें सर्व स्वप्न ठरलें आहे.

★ ★ ★

# आभार

कै. गोविंद सदाशिव टेंबे यांच्या प्रथम स्मृति–दिनानिमित्त स्मारक समितीनें जें कार्य व कार्यक्रम हातीं घेण्याचें ठरविलें त्यांत गोविंदराव टेंबे यांच्या अनेक लेखांपैकीं व भाषणापैकीं कांहीं निवडक लेखांचा एक संग्रह प्रसिद्ध करण्याचें ठरविलें. त्यांच्या लिखाणापैकीं कांहीं लेखांची व भाषणांची निवड करून त्यांचा अंतर्भाव या 'जीवन व्यासंगांत' केला आहे. संगीत नाट्यकला व वाङ्मय विषयांचा जन्मभर कै. गोविंदराव टेंबे यांनीं व्यासंग केला आणि म्हणूनच या त्यांच्या लेखसंग्रहाला 'जीवन व्यासंग' हें नांव देण्यांत आलें आहे.

या पुस्तकाच्या पहिल्या आवृत्तीचे अधिकार गोविंदराव टेंबे यांच्या सुपुत्रांनीं स्मारक समितीला दिले याबद्दल समिति त्यांची आभारी आहे. या संग्रहांतील लेख पूर्वीं प्रसिद्ध झालेले आहेत. ते पुनर्मुद्रित करण्याची अनुमति देण्याचें सौजन्य दाखविल्याबद्दल 'सह्याद्रि' 'रोहिणी' 'विविध-वृत्त' 'मौज' 'दै. लोकसत्ता' दै. पुढारी या नियतकालिकांच्या संपादकांचे आम्ही आभारी आहों. 'रत्नाकर' 'समीक्षक' व 'साहित्य' या मासिकांच्या संपादक, मालक, प्रकाशकांच्याकडे अनुमति देण्याबद्दल श्री. मा. गो. टेंबे यांनीं पत्रें पाठाविलीं होतीं. पण त्यांच्याकडून वेळेवर उत्तरें आलीं नाहींत. तरीपण पुनर्मुद्रणाची अनुमति देण्याचें सौजन्य त्यांचे संपादक दाखवितीलच याबद्दल मनोमन खात्री असल्यामुळें त्यांतील लेख प्रसिद्ध केले आहेत. त्यांनीं याबद्दल क्षमा करावी.

हा लेख–संग्रह छापण्याचा निर्णय फार उशीरा ठरला, शिवाय अपेक्षेपेक्षां पृष्ठसंख्येची मर्यादा दीडपटीनें वाढली. मुद्रण–योग्य प्रत करण्यासाठीं निम्मा अधिक मजकूर हातानें लिहून काढून अवघ्या २५ दिवसांत सेवा मुद्रणालयाचे चालक श्री. दादा कुलकर्णी व मुद्रणालयांतील त्यांचे सहकारी यांनीं पुस्तक छापून पूर्ण केल्याबद्दल त्यांचे आभार मानावेत तेवढे थोडेच आहेत.

अद्याप ३०० पृष्ठें होतील एवढा मजकूर हातावेगळा करावा लागला. तोहि छापला जाण्याचा योगायोग यावा अशी इच्छा आहे. म्हणून या संग्रहाला 'जीवन व्यासंग,' भाग पहिला असेंच संबोधण्याचें समितीनें ठरविलें.

कै. गोविंदराव टेंबे यांचे एक चाहाते व गुणग्राहक समीक्षक प्राध्यापक अरविंद मंगरूळकर यांनीं प्रथम प्रासूनच सूचना देऊन व प्रस्तावना लिहून समितीस ऋणी करून ठेवलें आहे. तसेंच श्री. वामनराव देशपांडे यांनीहि कै. टेंबे यांच्या व्यक्तिमत्वाबद्दल लेख पाठवून दिला. तेव्हां त्यांचे व मुखपृष्ठावरील रेखाचित्र देणारे श्री. बाबूराव चव्हाण यांचे व उपरिनिर्दिष्ट सर्व सज्जनांचे मनःपूर्वक आभार मानून हा **जीवन–व्यासंग** रसिकांच्या हातीं देत आहों.

**गोविंदराव टेंबे स्मारक समिति**

# अनुक्रमणिका


| | विषय | पृष्ठ |
|---|---|---|
| | कस्तुरीची पेटी | (३) |
| | कै. गोविंदराव टेंबे | (१२) |
| | आभार | (२२) |
| = | संगीत–सम्राट भाऊराव कोल्हटकर | ३ |
| = | गुरुवर्य भास्करबुवा बखले | ११ |
| = | गायिका गोहरजान | २५ |
| – | श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर | ४४ |
| ▬ | सुरेशबाबू माने | ५४ |
| | नटश्रेष्ठ दत्तोपंत हल्याळकर | ६० |
| ⊂ | महाराष्ट्रीय संगीताची सद्यःस्थिति | ७१ |
| | संगीताचें मराठीकरण | ९१ |
| | संगीतांतील नवमतवाद | १०३ |
| १ | नाटकांतील संगीत | ११० |
| १ | मराठी रंगभूमीवरील संगीताचें धर्मांतर | १२२ |
| ४ | आमच्या रंगभूमीवरील संगीत चाली | १३६ |
| १ | राग आणि रस | १४९ |
| १ | चित्रपट संगीत | १५७ |
| १ | शास्त्रीय संगीत व भावना संगीत | १६४ |
| १ | महाराष्ट्रीय संगीत परंपरा | १७२ |
| १ | हार्मोनियम | १८७ |
| १ | नाट्यकलेचें उद्दिष्ट | २०१ |
| १ | भारत नाट्यसंमेलन, पुणें | २०८ |
| २ | चाल्दत्तावरील संक्रांत | २३९ |
| २ | मराठी वाङ्मय परिषद, बडोदें | २६८ |
| २ | स्वरनाटिका | २९१ |

कै. **गोविंदराव टेंबे** यांचे मराठी व इंग्रजी हस्ताक्षर.

स्वतःची फार प्रशंसा.

भारतीय स्त्रीयांचा एक विशेष हा आहे की
गुणसंपन्नतेच्या अलौकिक अलंकारांनी सजून स्वतःचा
कार्यभाग व जगण्यातील आनंद अधिकाधिक साधतो.
सूर्याच्या अस्तोदयाकडे उघड्या डोळ्यांनी पहिला. मार्तंड,
पाहून गोरे, पुढेकाहीं इतिहासकी इतिहासकी आहेत
आहेत सभा प्रसंगाचा होता आहेत इतिहास पुढे आहेत
आहेत कोणत्या तरी स्वतःची होणार व प्रसंगी
पडलेल्या रोगाची लक्षणांची सारी तीव्रता होत आहे.
कोणतेही गाणे वाढते या रोगाची अधिक गुंतागुंत होण्या
पेक्षा वाढत नाही; कारण त्यांचा सूर स्वतःच्या
व प्रसंगी विसरी गाणे.

My dear Bal,
your Sonnet is simply wonderful!
God bless you. I have suggested a few alternatives
- they are not alterations or corrections. The Sonnet
even as it stands is of a high order. Nostalgia (literal-
ly means homesick-ness. That is not the background
of your sonnet; on the otherhand, it emanates a flavour
of sweet and tender memories shrouded in hazy dreams
and bringing on sweet regret and a feeling of frustration.
This is, I think, as it should be. The regret & frustration
are temporary and the sweetness lingers long.
It sounds impolite!
I personally have a bias against crowds.
I came here last night from Delhi.
I may be here till the 13th inst. Met dear Rama
he will get

# व्यक्ति-चित्रें

वि. ...
अनुक्रमांक ... नों. दि. ...

# संगीत नटसम्राट

# भाऊराव कोल्हटकर

थोड्या दिवसांपूर्वीं 'महाराष्ट्राचे दहा कर्ते पुरुष' हें पुस्तक माझ्या वाचनांत आलें. त्यांत वर्णिलेल्या दहा महान् व्यक्तींमध्यें भाऊराव कोल्हटकर या आद्वितीय संगीत नटवर्याचा समावेश केलेला पाहून माझ्या मनाला अत्यंत हर्ष झाला आणि त्यांचें वर्णन श्री. केशवराव भोळे यांच्या लेखणींतून उतरलेलें आहे असें जेव्हां अनुक्रमणिकेंत आढळलें, त्या वेळीं आनंदाइतकेंच आश्चर्यहि वाटलें ! कारण भाऊरावांना प्रत्यक्ष पाहण्याचा किंवा रंगभूमीवरील त्यांच्या भूमिका पाहण्याचा योग श्री. केशवरावांना आला असेल हें असंभवनीय आहे. भाऊरावांचीं छायाचित्रें व वर्णनें त्यांच्या परिचयाचीं असलीं पाहिजेत, याविषयीं शंकाच नाहीं. आणि एवढ्या सामग्रीवर त्यांनीं भाऊरावांचें शब्दचित्र रंगविलें हें खरेंच आश्चर्य आहे. निसंशय ही एक सिद्धि आहे ! त्यांतून श्री. भोळे यांनीं भाऊरावांना स्वप्नसृष्टींत आणून सोडल्यामुळें त्यांच्या लेखणीला मनसोक्त मुभा मिळाली आहे. या त्यांच्या लिखाणाचा एक मात्र फायदा असा आहे कीं, सत्य हें नेमकें स्वप्नाच्या उलट दिशेला असतें असा जो सर्व-सामान्य ग्रह आहे त्याला पुष्टि मिळेल.

वास्तविक स्वप्नरंजनाला कोणी विशेष महत्त्व देत नाहीं. ज्याला स्वप्न पडतें त्यालाच काय ती त्याच्या फलाची चिंता लागून राहते. परंतु वरील पुस्तकांत लो. टिळक, आगरकर, साने गुरूजी इत्यादि नऊ पुरुषांच्या सत्यकथांमध्यें हें एकच स्वप्नरंजित समाविष्ट केल्यामुळें तें देखील अलीकडच्या

---

प्रकाशन—सह्याद्रि, नोव्हेंबर १९५३.

पिढींतील वाचकांना सत्यच वाटण्याचा संभव आहे. यासाठीं भाऊराव व त्यांच्या भूमिका ज्यानें प्रत्यक्ष पाहिल्या आहेत अशा कोणीतरी त्यांविषयीं किंचित् कल्पना देणें आवश्यक वाटल्यामुळें तसा थोडा प्रयास करणें प्राप्त झालें आहे.

भाऊराव कोल्हटकर यांचा स्वप्नाशीं संबंध जोडावयाचाच झाला तर तो एवढाच कीं, भाऊराव रंगभूमीवर दिसले म्हणजे प्रेक्षकांना स्वप्नसृष्टींत आपण आहोंत असें वाटें ! असा आभास निर्माण करणाऱ्या या नटोत्तमाच्या अंगीं कोणते असामान्य गुण होते यांचें किंचित् दिग्दर्शन करण्याचा प्रस्तुत प्रयत्न आहे. आणि श्री. केशवराव भोळ्यांच्या स्वप्नरंजिताला त्याचें श्रेय देणें योग्य होईल.

महाराष्ट्रीय जीवनांतील कलात्मक वृत्तीचा विकास करणारी, महाराष्ट्रीय संस्कृतीला उच्चत्तर श्रेणींत स्थान मिळवून देणारी आणि महाराष्ट्रानें अभिमानपूर्वक मिरवावी अशी जर एखादी प्रमुख शक्ति असेल तर ती नाट्यकला—**मराठी रंगभूमि**. इतर कलांना महाराष्ट्रीय पारखा आहे असें नाहीं. तथापि महाराष्ट्रीय जीवनाशीं व संस्कृतीशीं आत्मीयतेनें समरस झालेली अशी नाट्यकलेइतकी दुसरी कोणतीहि कला नाहीं. आणि यांचें श्रेय बहुतांशानें भाऊराव कोल्हटकर आणि गणपतराव जोशी या दोन सम्राटांना द्यावें लागेल. प्रस्तुत लेखांत भाऊरावांच्याच गुणविशेषांचें वर्णन करावयचें आहे. शिवाय गणपतराव जोश्यांच्या गुणांचें वर्णन कितीहि केलें तरी तें कमीच.

एखाद्या समाजाला, प्रांताला किंवा राष्ट्राला एखाद्या गुणाची अत्यंत आवश्यकता असेल अशा वेळीं त्या त्या गुणांचा प्रसार करण्यास समर्थ अशी एखादी व्यक्ति निर्माण होते. हा जणूं ईश्वरी संकेत असावा असें वाटतें. कारण तो अशा व्यक्तींमध्यें असे कांही विविध व अलौकिक गुणविशेष ठेवतो कीं त्यामुळें सर्व समाज जणूं काय भारला जातो. इतकेंच नव्हें तर समाजाला त्या व्यक्तीपासून चिरकाल टिकणारी प्रेरणा मिळते; आणि ती व्यक्ति त्या त्या क्षेत्रांत युगनिर्माणक ठरते. अशा युगप्रवर्तकांमध्यें भाऊरावांची गणना करावी लागते. रंगभूमीला, पूर्वीच्या पौराणिक

दलदलींतून वर काढणारे असे अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे देखील नाट्यसाहित्यक्षेत्रांतील युगपुरुष होते यांत संशय नाहीं. परंतु रंगभूमीवरील युगपुरुष भाऊराव हेच होत.

सन १८८१ सालीं अण्णासाहेब किर्लोस्करांना संस्कृत शाकुंतल नाटकाचें भाषांतर करण्याची प्रेरणा व्हावी हा एक विधिसंकेतच समजला पाहिजे. महाराष्ट्रीय जनतेला आभिजात नाट्यकलेची गोडी अभिज्ञान शाकुंतलानेंच प्रथमत. लावली.

त्यापूर्वी सुमारें ४० वर्षेंपावेतों पौराणिक नाटकांनीं प्रेक्षकांमध्यें नाट्यप्रयोगांविषयीं जरी आतुरता निर्माण केलेली असली तरी ते अतृप्त आणि असमाधानीच राहिले. 'शाकुंतल' नाटकाचा प्रयोग पाहून त्यांची आतुरता वृद्धिंगत झाली, परंतु ती पूर्णांशानें तृप्त झाली नाहीं. येथपर्यंत अण्णासाहेबांनीं भाऊरावांच्या आगमनाप्रीत्यर्थ रंगभूमि सर्व प्रकारें नटवून सजवून जशी कांहीं ठेविली होती. जगांतील सर्वांगसुंदर नाटक व मोरोबा वाघोलीकर, बाळकोबा नाटेकर, स्वतः अण्णासाहेब यांसारख्या गुणवान पात्रांचा संच निवडून तो तयार ठेवला होता. इतकेंच नव्हे तर शंकरराव मुजुमदारांसारख्या गौंडस परंतु गद्य पात्राला शकुंतलेची भूमिका देऊन कांही प्रयोग देखील पुणें व मुंबई येथें करून प्रतिष्ठित समाजाचा दृष्टिकोन अभिजात नाट्यकलेला अनुकूल करून घेतला होता.

इकडे बडोद्यास असामान्य सुंदर व दिव्य कंठाचा एक युवक कीर्तनकाराच्या मागें साथ देत देत तालाचा खंबीरपणा व स्वरांचा भावनापूर्ण विलास आत्मसात् करीत होता. आणि हाच तो युवक १८८२ मध्यें किर्लोस्करांच्या रंगभूमीवर अवतीर्ण झाला आणि त्यानें आपल्या अतुलनीय कंठप्रभावानें आणि रूपतेजानें सतत १८-२० वर्षें रंगभूमि दिपवून व दुमदुमून सोडली. हेच ते भाऊराव कोल्हटकर, महाराष्ट्राचा आवडता 'भावड्या' आणि मराठी संगीत रंगभूमीवरचा खरा युगपुरुष!

या सर्व योगायोगांमध्यें आकस्मिकता नसून तो एक योजनाबद्ध विधिसंकेत होता असें म्हणण्याचें आणखी एक कारण आहे. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच करणें उचित, अशी कल्पना देखील त्या जमान्यांत कोणालाहि

कधीं शिवत नसें. पौराणिक नाटकांतील स्त्रीभूमिका पुरुषच वठवीत आणि प्रासापत्ति म्हणून प्रेक्षकहि त्यांत समाधान मानून घेत आणि अद्यापिहि घेत आहेत ! परंतु हें न्यून किर्लोस्करांच्या आभिजात व उत्क्रांत रंगभूमीवर शक्य तों नजरेला खुपूं नये म्हणूनच कीं काय, भाऊरावांचा बांधा, अंगकांति, चेहेऱ्याची ठेवण, अवयवाची घडण इत्यादि बाह्यांगें उच्चवर्गीय स्त्री-भूमिकांना अनुरूप आणि सर्वथा स्त्रीस्वरूपाचा रंगभूमीवर भास निर्माण करूं शकतील अशींच विधात्यानें भाऊरावांना वहाल केलीं होतीं. फार काय, स्त्रीनटांचा पुरुषीपणा हटकून जाहीर करणारा जो आवाज, तो देखील त्यांना स्त्रीकंठसदृश लाभला होता ! केवळ सफेता व पिंडी अशा तुटपुंज्या रंगसाधनांच्या त्या काळांत रंगानें उजळ अशींच मुलें स्त्री-भूमिकेसाठीं निवडलीं जात. पुरुष-भूमिका निवडतांना देखील सुदर्शन व गौरवर्ण या गुणांना फार महत्त्व असें. आणि अशा एकजात सतेज व सुरूप पात्रांनाहि निस्तेज करणारें असें भाऊरावांचें दर्शन नेत्रदीपक होतें.

भाऊरावांच्या बाह्यांगी गुणविशेषांनंतर त्यांच्या संगीताचें व नाट्यगुणांचें वर्णन करणें आवश्यक व सर्वांत अधिक महत्त्वाचें आहे. कारण सुदर्शन हें रंगभूमीवर सकृत् यश देणारें साधन असलें तरी तें अंतर्गत गुणांच्या अभावीं फार वेळ टिकूं शकत नाहीं. संगीत नाटकांतील प्रमुख पात्रांचे आवाज निकोप, त्यांतून स्वरेल व पल्लेदार असणें आवश्यक असतें. त्यांतून स्त्री-पात्राचा आवाज नोकदार व जितक्या चढ्या स्वराचा असेल तितका तो स्त्रीत्वाचा आभास अधिक प्रमाणांत टिकवूं शकतो. मधुर परंतु पुरुषी आवाजाचा स्त्री–पार्टी नट कितीहि रूपसंपन्न असला, तरी स्त्री–त्वाचा आभास त्याला आपल्या गायनाच्या सुंदर लकेरींतून किंवा लाडिक व अस्फुट शब्दोच्चारांतून क्षणभरहि निर्माण करतां येत नाही. आपल्या गायनशैलीनें तो सर्वांना गुंगवूं शकेल खरा; परंतु त्याची पुरुषजाति त्याच्या आवाजामुळें क्षणोक्षणीं जाहीर होत राहील. भाऊरावांचा आवाज असा होता कीं स्त्री–कंठाची उंची व पल्ला सहज गांठून तो त्यापुढेहि पांचसहा स्वर उंच जात असे ! त्यांच्या आवाजांत असा कांहीं चमत्कार होता कीं त्यांच्या नैसर्गिक आवाजाची तारसप्तकांतील मर्यादा संपली कीं एक प्रकारच्या

कृत्रिम आवाजानें त्याहीपेक्षा उंच सप्तकांत ते सहज स्वरविलास करीत. त्यांत विशेष हें कीं, त्या दोन प्रकारच्या आवाजाचा सांधा कोणत्या ठिकाणीं जोडला गेला तें समजून येत नसे ! सारांश त्यांचा आवाज म्हणजे रबरी धाग्यासारखा कितीहि ताणला तरी लांबत असे, पण तुटत नसे. एकजात तेजस्वी, जबारदार, मधुर व भरपूर तीन सप्तकांवर स्वामित्व गाजविणारा असा आवाज दिव्यच म्हटला पाहिजे !

भाऊरावांची गायकी एखाद्या मैफली गवैय्यासारखी केवळ स्वरनिष्ठ किंवा गेल्या तीस चाळीस वर्षांपासून मराठी रंगभूमीवर मोकाट सुटलेल्या सारखी, बेफाट तानबाजीचीहि नव्हती. ती अधिकतर लावणीच्या पद्धतीकडे झुकलेली असे. हाहि योगायोगच कीं मराठी नाटकांतील पद्यांना शोभणारा खास महाराष्ट्राचा असा जो लावणीचा रंग त्या काळांत लोकप्रिय होता, नेमका तोच रंग भाऊरावांच्या गायकींतहि असावा हा मणिकांचन योगच म्हटला पाहिजे. तथापि भाऊरावांच्या गायनाची शोभा केवळ लावणीवजा मुरक्यांत व खटक्यांत सांचलेली नव्हती; त्यांच्या ताना देखील मनस्वी तयार, दाणेदार व इतक्या तेजस्वी असत कीं जणूं काय बिजली चमकते आहे. एखाद्या स्वरावर ते थांबले तर तो स्वर म्हणजे प्रकाशाचा एक स्तंभ उभारल्यासारखा वाटे ! आणि ही सर्व प्रभावी सामग्री, शब्दांतील भावना श्रोत्यांच्या मनांत सखोल बिंबाविण्याच्या कामीं अत्यंत जागरूकतेनें त्यांनीं वापरली. नाटकांतील गायन विशेषें करून शब्दनिष्ठ असावें लागतें. पद्यांतील भावना व शब्दांचा भावार्थ अनुकूल स्वरांनीं व अनुरूप स्वरालंकारांनीं नटवून श्रोत्यांच्या मनांत ते ते रस तत्काळ निर्माण करणारे असें भाऊरावांचें परिणामकारक नाट्य-गायन असे. पदांतील प्रत्येक शब्द, प्रत्येक अक्षर थिएटरच्या कोनाकोपऱ्यालाच काय पण रात्रीच्या प्रशान्त वेळीं बाहेरच्या जनसमुदायालां देखील स्पष्टपणें ऐकायला मिळे. त्यांचे स्वरालाप तर त्याहीपेक्षां दूरवर पोहोंचत. आणि केव्हां एकदां थिएटरच्या आवारांत आपण पोहोचूं असें होई ! जितके प्रेक्षक थिएटरच्या आंत असत जवळ जवळ तितकेच श्रोते बाहेर उभे असत ! असा त्या दिव्य आवाजाचा प्रभाव होता. बरें, त्यांत आक्रोश, आरडाओरड इत्यादि

कृत्रिम अट्टाहास नसे., केवळ भावनापूर्ण अंतर्भेदी स्वरविलास असे. इतका पल्लेदार व कणखर आवाज असूनहि तो इतका स्वरेल होता कीं साथीला फक्त एक हार्मोनियम–आणि ती देखील विंगमध्यें-असतांना सर्व थिएटरभर व आसमंतांतहि स्वरेल वातावरण निर्माण होई.

यानंतर भाऊरावांच्या अभिनयाविषयीं. नटसम्राट गणपतराव जोशी यांच्याशीं कोणाहि नटाची तुलना करणें व्यर्थ आहे. तसा नट रंगभूमीच्या इतिहासांत अद्यापि झाला नाहीं. नटांचा आदर्श–नव्हे, नटाच्या हातीं न लागणारें असें तें एक साकार स्वप्न होतें. भाऊरावांची तुलना गणपतराव जोशी यांच्याशीं करण्याचा त्या वेळचे लोक प्रयास करीत; परंतु तो चित्रकाराची शिल्पकाराशीं तुलना करण्यासारखा अनाठायीं असे. कारण या उभयतांच्या अभिनयकलेचें माध्यमच मुळीं भिन्न होतें. नटसम्राट गणपतराव जोशी गद्य नट असल्यामुळें, आपल्या दिव्य वाणीनें, मुद्राभिनयानें आणि आंगिक व्यापारानें तो रस सिद्ध करीत; तर भाऊराव मुख्यत्वें स्वरलहरींनीं विविध रस निर्माण करीत. हॅम्लेट नाटकांतील " हें चित्त पहा– आणि हें चित्र पहा " इत्यादि भाषणांत गणपतराव शब्दोच्चारांनीं आणि मुद्राभंगानें प्रेक्षकांचीं अंतःकरणें गद्गदित करीत, तर भाऊराव " माझ्या मानिचें हितगुज " यासारख्या पदांतील आर्तस्वरांनीं श्रोत्यांचीं हृदयें सद्गदित करीत. भाऊरावांच्या भाषणांतहि जरूर तें मार्दव व काठिण्य दिसून येई. याचा प्रत्यय सुभद्रा व मंथरा या परस्परभिन्न स्त्रीभूमिकांतून आणि चारुदत्त, शूरसेन व कोदंड या पुरुषभूमिकांतून ठिकठिकाणीं येई.

अनेक वर्षें स्त्रीभूमिका केल्यानंतर पुरुषभूमिकाहि तितक्याच परिणामकारक वठविणारा भाऊरावांसारखा संगीत नटसम्राट् अद्यापि झाला नाहीं. त्यांचा आवाजच मुळीं असा होता कीं स्त्रीसुलभ मार्दवाइतकेंच पुरुषसहज गांभीर्य व ओज त्यांतून प्रतीत होई. जातिकुसुमासारखी नितांत कोमल शकुंतला, कृष्ण-भगिनी असूनहि हताश झालेली सुभद्रा, अशा हळुवार भूमिकांइतकीच कलिपुरुष संचारलेल्या मंथरेची उद्दाम व व युयुत्सु भूमिका अविस्मरणीय व अनन्यसाधारण अशी ज्यांनीं वठाविली त्यांना पुंडरीक,

चारुदत्त, शूरसेन व कोदंड या पुरुष–भूमिकाहि नटविण्यांत अधिकाधिक यश मिळत जाणें मुळीं क्रमप्राप्तच होतें. अर्थात् या उभयविध नाट्य-सिद्धीच्या प्राप्तीचा अर्धा वाटा देवलांच्या मार्मिक शिक्षणाकडे व भाऊरावांच्या धारणाशक्तीकडे जातो.

नट या नात्यानें भाऊराव अतुलनीयच होते; पण व्यक्ति या नात्यानेंहि त्यांची योग्यता तितकीच मोठी होती. अण्णासाहेबांनीं स्थापन केलेल्या नाट्यसंस्थेमध्यें जनतेच्या दृष्टीला यत्किंचित्हि न्यून दिसूं नये म्हणून वयाला तीस वर्षें होण्यापूर्वीच त्यांनीं स्त्री-भूमिका करण्याचें सोडून दिलें ! स्त्री-भूमिकेला सर्वस्वी अनुरूप असें लावण्य, बांधा व मार्दव विधात्यानें भरपूर दिलें असूनसुद्धां चेहऱ्यावरील कोंवळेपणा किंचित् कमी होतोसा वाटतांच त्यांनीं स्त्रीभूमिका केली नाहीं आणि लोकांना नाक मुरडण्याची संधि दिली नाहीं. भाऊरावांवर लोकांची प्रीति आणि भक्ति इतकी होती कीं त्यांना केवढेंहि दीर्घायुष्य असतें तरी अखेरपर्यंत त्यांच्या स्त्रीभूमिकेचें स्वागतच झालें असतें. पण त्यांना भूमिकेची ही विटंबना नको होती.

भाऊराव स्त्रीभूमिकांतून मुक्त होण्याच्या वेळीं त्यांची जागा कांहीं अंशांनीं तरी भरून काढणाऱ्या योग्य युवकास दरमहा ५०० रुपये देखील पगार देण्याची त्यांनीं जाहिरात दिली होती. (५० वर्षांपूर्वीच्या या पगाराची किंमत आज चौपटीनें करावी लागेल !) परंतु तसा कोणी योग्य तरुण न मिळाल्यामुळें संस्थेचें विसर्जन करायलाहि ते तयार झाले होते ! शेवटीं अनेक हितचिंतकांच्या आग्रहाला मान देऊन त्यांनी संस्था चालू ठेवली; मात्र स्त्रीभूमिका न करण्याच्या आपल्या निश्चयापासून ते ढळले नाहींत. त्यांनीं पुढें पुरुषभूमिकाच नटविल्या. यामुळें त्यांची लोकप्रियता यत्किंचितहि कमी झाली नाहीं. उलट, नट या नात्यानें त्यांचा लौकिक वृद्धिंगतच होऊं लागला.

भाऊराव व्यवहारदक्ष व स्वाभिमानी पुरुष होते. तथापि स्वत:च्या कर्तबगारीचा जो आत्मविश्वास त्यांना वाटत होता तो केवळ ईश्वरदत्त आवाज व सौंदर्य यांमुळें वाटत नव्हता; तर अण्णासाहेब व देवल यांच्या शिक्षणाखालीं ते तयार झाल्यामुळें वाटत होता. त्यांच्या भोंवती अनेक

थोर थोर लोक गोळा होत, विशेष आत्मीयता दाखविण्याचा प्रयास करीत; परंतु भाऊराव कोणाच्याहि आहारीं गेले नाहींत किंवा कोणाच्या तंत्रानें वागले नाहींत. व्यवहारांत हिशेबी कारकुनाची दक्षता असे; परंतु कंपनीच्या संस्थानी दिमाखांत त्यांना किंचितहि काटकसर खपत नसे. अनेकांना दयाबुद्धीनें त्यांनीं साहाय्य केलें. कित्येक प्रसंगीं नाट्यप्रयोगांचें उत्पन्न सार्वजानिक कार्याला त्यांनीं अर्पण केलें. तें असो. परंतु मृत्युपत्रांत आपल्या हिश्यांतून त्यांनी मराठीकरिता एक शिष्यवृत्ति ठेवली ! कोणत्याहि नटामध्यें असा शिक्षणाविषयीं सक्रिय जिव्हाळा आजतागायत आढळून आलेला नाहीं.

आजकालची रंगभूमि पाहून भाऊरावांना काय वाटलें असतें हें कोण कसें सांगणार ? पण एवढें मात्र खास कीं ज्यांच्या स्त्रीवेषापुढें रूपगर्वितेचाहि अहंकार गळावा त्यांना आजकालच्या रंगभूमीवरील स्त्रियांमध्यें स्त्रीत्वापलीकडे विशेष असें कांहींच आढळलें नसतें ! ज्यांच्या कंठांत नैसर्गिक ध्वनिक्षेप होता त्यांना मायक्रोफोनची गरज असणाऱ्या हल्लुवार स्त्रीकंठाचें कौतुक कितीसें वाटणार ? कंठानें आणि रूपानें रंगभूमि उजळणाराला विजेच्या रोषणाईची कितीशी नवलाई वाटणार ? रंगीबेरंगी विद्युत्प्रकाशाचे झोत पात्राच्या मुखवट्यावर टाकून अभिनव-कलेचें दैन्य झांकण्याचा आजकालचा असला प्रयास भाऊराव कोल्हटकरांना केविलवाणा व हास्यास्पद मात्र वाटला असता. आणि पडद्याऐवजी कापडी भिंतींचा दिवाणखाना उभा केला आणि झाडू मारणारा बाल्या दाखविला म्हणजे रंगभूमीचें स्वरूप वास्तव झालें किंवा अधिक स्पृहणीय झालें, असें कल्पनारम्य नाटकांत रमलेल्या भाऊरावांनीं स्वप्नांत सुद्धां म्हटलें नसतें.

★★★

# गुरुवर्य भास्करबुवा बखले

गुरुवर्य भास्करबुवा यांच्या अलौलिक गायनाचा आस्वाद घेण्याचें अलोट भाग्य प्रस्तुत लेखकाला सुमारें २५ वर्षांच्या दीर्घ कालावधींत असंख्य वेळ लाभलें होतें. इतकेंच नव्हे तर गुरुवर्यांच्या चरणीं विनम्र शिष्यवृत्तीनें बसण्याचें पुण्यहि त्याला लाभलें होतें. तेव्हां गुरूंची प्रतिमा पाहून त्यांच्या गायनाचे गुणानुवाद अनुयायाच्या तोंडून निघावेत हें साहजिकच आहे. आठवणीपलीकडे गायकाच्या पश्चात् त्याच्या कलेचें स्मारक असें कांहींच रहात नसतें; गायकाबरोबरच तीहि सहगमन करते. कवीची कृति स्वतः मागें राहून त्याच्या जीविताचा संदेश अनंत काल जगावर पसरते, त्याचप्रमाणें चित्रकाराची किंवा शिल्पकाराची कलाहि त्याच्यामागें दीर्घ कालपर्यंत मूर्त स्वरुपांत कायम राहाते. इच्छा असूनहि मानवी संपत्तीला अगर शक्तीला दुर्लभ असें ललितकलेच्या राज्यांत कांहीं असेल तर ते दिवंगत गायकाच्या संगीताचें मूर्तस्वरूप हें होय. ग्रामोफोनच्या साहाय्यानें अलीकडे अंशतः तरी संगीत सांठवून ठेवण्याचें साधन उपलब्ध झालें आहे हें खरें; परंतु ज्याप्रमाणें गंगाप्रवाहाच्या विस्ताराची व वैभवाची कल्पना यात्रेकरूनें भरून आणलेल्या गंगाजळींतील उदकावरून होणें अशक्य आहे, त्याप्रमाणेंच ग्रामोफोनमध्यें कोंडलेल्या चार निर्जीव आलापांवरून श्रेष्ठ गायकाच्या कलेची यथार्थ कल्पना होणेंहि अशक्य आहे. गंगाजळींतील उदक प्राशन केल्यानें गंगाजलाची रुचि चाखली व काशीला गेल्याचें पुण्य संपादन केलें अशी मनाची समजूत करून घेण्याला एक मार्ग आहे; अर्थात् ती समजूत म्हणजे एक प्रकारची मनाची फसवणूकच होय. बाकी भास्करराव यांच्या गायनाची रेकार्डसहि नसल्यामुळें दुर्दैवानें मनाचें

---

प्रकाशन– रत्नाकर, जून १९२७.

समजुतीचें समाधान मिळविण्यालाहि मार्ग नाहीं. गुरुवर्य भास्करराव गंधर्वलोकीं गेले आणि त्यांची स्वरगंगाहि त्यांच्याबरोबरच स्वर्गवासी झाली.

भास्करराव यांचें गायन म्हणजे एक काव्य होतें; आणि ज्याप्रमाणें उत्कृष्ट काव्याचा मुख्य गुण म्हणजे त्यांतील जिवंतपणा हा होय, त्याप्रमाणें भास्करबुवांच्या गायनांतील प्रचंड स्वरविस्ताराच्या प्रत्येक कणामध्यें विलक्षण जिवंतपणा दिसून येत असे. जिवंतपणाच्या पोटीं प्रकाश आणि प्रकाशाच्या पोटीं सौंदर्य अशी परंपरा आहे; आणि खरा कलावान् तो, कीं जो विश्वांत इतस्ततः विखुरलेलें सौंदर्य, आपल्या कलाप्रभावानें सुसंघटित स्वरूपांत पुढें मांडतो.

विश्वांत दुमदुमून राहणारा विविध नाद सप्तकाच्या प्रमाणांत बद्ध करणें म्हणजे स्वर; सप्तकांतील निरनिराळ्या स्वरांच्या उत्कर्षानें किंवा अपकर्षानें निरनिराळ्या हृदयस्पर्शी नाद लहरी निर्माण करणें म्हणजे रागरचना; आणि रागाला कालमर्यादेच्या बंधनांत खेळविणें, आळविणें म्हणजेच संगीत. सारांश, नादब्रह्माचें अगाध सौंदर्य व अनंत विस्तार, स्वर, राग व ताल या तीन प्रमाणांनीं व्यक्त करणें हें खऱ्या संगीतज्ञाचें काम आहे, आणि हीं तिन्ही प्रमाणें भास्करबुवांनीं वीर पुरुषाच्या तीक्ष्ण आयुधाप्रमाणें अखेरपर्यंत एकजात उजळ ठेविलीं होतीं. प्रो. भास्करबुवांच्या ऐन उमेदींत, निरनिराळ्या प्रसिद्ध घराण्यांतील अनेक गवई उत्तरेकडून दक्षिणेंत आले होते. त्या प्रत्येकामध्यें कांहीं तरी विशेष गुण प्रमुखपणें वास्तव्य करीत होता यांत संशय नाहीं. कोणामध्यें तानेची कल्पनातीत तयारी, कोणामध्यें गळ्याची मनस्वी माधुरी, कोणामध्यें आलापाचें सौंदर्य तर कोणामध्यें तालाचा अजस्र खटाटोप दिसून येई. परंतु स्वराचा जिवंतपणा, रागाचा सच्चेपणा व तालाचें लालित्य हे तिन्ही गुण सारख्या उत्कर्षाला पोहोचलेले गुरुवर्य भास्कररावाप्रमाणें क्वचित्च इतर गायकांच्या अंगीं दिसून येत असत.

आतां वरील तिन्ही गुणांचा किंचित् विस्तारानें विचार करणें आहे. प्रथम स्वरांतील जिवंतपणा म्हणजे काय असा प्रश्न सहजी उद्भवतो. एखाद्या व्यक्तीच्या अंगीं जिवंतपणा आहे असें आपण बोलून जातों

त्या वेळीं श्वासोच्छ्वास करणारीं सर्वच माणसें जिवंत असतात अशा अर्थानें आपण जिवंतपणा हा शब्द वापरीत नाहीं. खऱ्या जिवंतपणाला जे गुण मनुष्याला अंगीं बाणावे लागतात तेच गुण स्वराच्याही ठिकाणीं असावे लागतात, तरच त्या स्वराला जिवंत स्वर म्हणतां येईल. पहिली गोष्ट म्हणजे प्रत्येक स्वर सच्चा असला पाहिजे. त्यांत धरसोडपणा असतां कामा नये. प्रत्येक स्वराचें स्थान ठरलेलें आहे तें त्यानें अचुक गांठलें पाहिजे व आपापल्या स्थानांवर ते ते स्वर इच्छित काळपर्यंत स्थिर राहिले पाहिजेत. स्वरांना रागरचनेंतील स्वतःचा दर्जा समज़ला पाहिजे व योग्य वेळीं आपलें तेज प्रगट करून तो दर्जा त्यांनीं राखला पाहिजे. तसेंच, एखाद्या तुसड्या माणसाप्रमाणें कोणताही स्वर इतर स्वरांपासून तुटक असतां कामा नये–मागच्यापुढच्या स्वराशीं त्याचे सूक्ष्म संबंध व त्यामुळें त्याची वाढती शोभा दिसून आली पाहिजे. विसंवादी स्वरांना दबवून त्यांना डोकें वर काढूं न देतां रागाचा विशेष दाखविणाऱ्या वादी-अनुवादी स्वरांची शोभा वाढविण्याचें कर्तव्य इतर प्रत्येक स्वराच्या अंगीं असलें पाहिजे. सारांश, प्रत्येक स्वर ज्या ज्या वेळीं प्रमुखपणें उपयोगांत आणिला जाईल त्या त्या वेळीं त्यानें आपलें अस्तित्व पीळदारपणानें जाहीर केलें पाहिजे; इतकेंच नव्हे तर एखाद्या रुबाबदार सरदाराप्रमाणें आगाऊ आपल्या आगमनाचा इषारा व गेल्यानंतर मागें आपला नाद सूक्ष्म श्रुतींच्या अनुरणनानें कानांवर घातला पाहिजे. तसेंच मृदुप्रकृतीच्या रागिणी गातांना एका स्थानावरून दुसऱ्या स्थानावर स्वर नेतांना, मृदु रेणुमार्गावर उमटलेल्या विलासिनीच्या पदमुद्रेप्रमाणें त्यांचा मार्ग स्पष्ट दिसेल तरच कलेचे वल्लभश्रोते तिच्या मागोमाग येतील. वरील सर्व गुणांची स्थापना रागांतील प्रत्येक स्वराचे ठिकाणीं करून त्यांचा सांभाळ व उत्कर्ष योग्य प्रमाणांत करण्याची कला गुरु० भास्काररावं यांना बेमालूम साधली होती. अशा गुणमंडित जिवंत स्वरांनीं आळविलेल्या रागरागिणी किती हृदयंगम होत असतील यांचें वर्णन ज्याप्रमाणें शब्दांनीं करणें अशक्य आहे त्याचप्रमाणें स्वरांना जिवंत ठेवण्याची ही संजीवनी विद्या हस्तगत करण्याचें कर्म किती कठीण आहे, याचीही कल्पना करणें अशक्य आहे. अलीकडे संगीताचा प्रसार इतका

झपाट्यानें झाला आहे, कीं कोणत्याही ठिकाणीं रस्त्यांतून, गल्लोगल्लीं रागदारीचे आलाप आणि तानेच्या सुरकुंड्या कानांवर येतात. संगीत विद्यालयें अस्तित्वांत आल्यामुळें व संगीत नटांना शास्त्रीय गायनाचा वास लागल्यामुळें हा गायनाचा प्रसार इतका सार्वत्रिक झाला आहे. रागांची सर्व-साधारण शास्त्रीय माहितीही कांहीं लोकांना विद्यालयांतून व पुस्तकांच्या द्वारें मिळत आहे. बऱ्याच लोकांनीं नाटकांतील पदांच्या चालीवरून, कित्येकांनीं ग्रामोफोनच्या प्लेटीवरून, कांहींनीं वर्तमानपत्रांतून प्रसिद्ध होत असलेल्या चीजांच्या नोटेशनवरून, प्रचलित प्रमुख रागिणींचा परिचय करून घेतला आहे आणि या आधारावर नाटक मंडळीचे किंवा एखाद्या संगीतसंस्थेचे आधारस्तंभ होण्याची आपली लायकी त्यांनीं पुढें मांडिली आहे व जनतेनें ती पूर्णपणें मान्य केली आहे असें वर्तमानपत्रांतून येणाऱ्या वर्णनावरून दिसून येतें. परंतु गुरुगृहीं अनेक वर्षें राहून संगीताचा शास्त्रोक्त अभ्यास केलेल्या धंदेवाईक गवयाच्या गायनांत जो जिवंतपणाचा दुर्मिळ गुण आढळतो तो संगीत नाटकांतील पात्रांच्या अगर संगीत विद्यालयांतून बाहेर पडणाऱ्या किंवा ग्रामोफोनवरून गळा फिराविणाऱ्या लोकांच्या गायनांत औषधालासुद्धां मिळणें मुष्कील आहे.

आजकाल गळ्याची तयारी म्हणजे तानांचा वर्षाव, व उच्च दर्जाचें गायन म्हणजे गळ्याची तयारी असें समजण्यांत येतें. परंतु तानबाजी ही गायन-विद्येंतील सर्वांत सुलभ गोष्ट आहे हें आजूबाजूला जरा कान दिल्यास कोणालाही कळून येईल. चालू जमान्यांत ताना मारीत नाहीं असा गवई, संगीत नट, षोकानें गाणारा विद्यार्थी अगर तमाशांतील पोरदेखील दिसून येणार नाहीं. उलटपक्षीं गंभीर स्वरभरणा करून आलाप मूर्छना, मींड वगैरे अलंकारांनीं नटविलेलें रागांचें सांगोपांग स्वरूप दाखविणारे किती गायक मिळतील ? स्वर, राग व ताल या तिहींचें कुंपण काढून टाकलेल्या ऐसपैस पटांगणांत भिंगरीप्रमाणें गिरक्या मारणें हें लहान मुलालादेखील शक्य आहे. परंतु ताणलेल्या दोरीवरून रागाचा व तालाचा तोल संभाळून सफाईनें चालून जाणें नामांकित विद्वानांसच साधतें.

अशा प्रकारची असाधारण विद्या साध्य करून घेण्याकरितां गुरु०

भास्करराव यांना गुरुसेवेच्या प्रखर दिव्यांतून मोठ्या धैर्यानें पार पडावें लागलेंच; परंतु केवळ गुरुगृहीं प्राप्त झालेल्या ज्ञानावर समाधान न मानतां, त्यांनीं शेवटपर्यंत गायनकलेचा निदिध्यास कायम ठेवल्यामुळें व अंत-कालपर्यंत आपल्या तेजस्वी बुद्धीनें संगीत कलेचें सूक्ष्म निरीक्षण करून लहानथोर हा भाव मनांत न वागवितां जेथें जेथें जे विशेष गुण दिसून आले ते सर्व आदरबुद्धीनें ग्रहण केल्यामुळेंच त्यांना संगीताचें एक स्वतंत्र आणि मोहक असें स्वरूप निर्माण करितां आलें. गुरु० भास्करराव हे केवळ एखाद्या घराण्याची अंध परंपरा राखणारे गवई नव्हते. ते डोळस व चौकस गवई होते. त्यांनीं गायनाचें एक नवीन, सर्वांगसुंदर व तेजस्वी घराणें निर्माण केलें. सबंध शतकांत असा एकादा पुरुष निर्माण होतो असें त्यांच्याविषयीं कोणीही म्हणावें एवढी त्यांची थोरवी होती.

ज्याप्रमाणें समाज व व्यक्ति यांचे अन्योन्य संबंध मनस्वी गुंतागुंतीचे आहेत त्याचप्रमाणें राग व स्वर यांचे परस्पर संबंध फार सूक्ष्म आहेत. व्यक्तीवांचून समाजघटना नाहीं; तथापि समाजाचें विवक्षित स्वरूप समजल्यावांचून त्यांतील व्यक्तीचा दर्जा उमजत नाहीं. त्याचप्रमाणें स्वर-समुदायांपासून रागाची घटना होते खरी; परंतु रागाचें स्वरूप पूर्णपणें बिंबल्यावांचून त्यांतील स्वरांचा दर्जा ओळखण्यास मार्ग नसतो; आणि स्वरांना जिवंतपणा आणावयाचा असेल तर स्वरांचा दर्जा रागस्वरूपाच्या अनुरोधानेंच जाणला पाहिजे. यावरून प्रथम स्वर कीं प्रथम राग असा वाद निर्माण होतो. प्रथम बीज कीं प्रथम वृक्ष या स्वरूपाचाच हा वाद आहे; आणि गुरु० भास्करराव यांच्या गायनांत दिवसेंदिवस जी उत्क्रांति होत गेली तिचें सूक्ष्म निरीक्षण करितां असा निर्णय लागतो कीं, या शुष्क वादांत न पडतां, प्रथम उज्ज्वल गुरुशिक्षेच्या प्रभावानें रागांचीं स्वरूपें पूर्णपणें मनांत ठसलीं म्हणजे नंतर त्यांतील स्वरांचा दर्जा आपल्या चौकस बुद्धीनें शोधून काढून त्या प्रत्येकाला त्याच्या योग्यतेप्रमाणें उजळा देत राहणें हेंच कलानिपुणाचें अखंड ध्येय असलें पाहिजे. इतरांना दुष्प्राप्य अशी सिद्धि तपोबलानें प्राप्त करून घेतल्यानंतर देखील 'तप चाले अजुनी' अशा शाकुंतलांत वर्णन केलेल्या मुनीप्रमाणें गुरु० भास्करराव यांची

झपाट्यानें झाला आहे, कीं कोणत्याही ठिकाणीं रस्त्यांतून, गल्लोगल्लीं रागदारीचे आलाप आणि तानेच्या सुरकुंड्या कानांवर येतात. संगीत विद्यालयें अस्तित्वांत आल्यामुळें व संगीत नटांना शास्त्रीय गायनाचा वास लागल्यामुळें हा गायनाचा प्रसार इतका सार्वत्रिक झाला आहे. रागांची सर्व-साधारण शास्त्रीय माहितीही कांहीं लोकांना विद्यालयांतून व पुस्तकांच्या द्वारें मिळत आहे. बऱ्याच लोकांनीं नाटकांतील पदांच्या चालीवरून, कित्येकांनीं ग्रामोफोनच्या प्लेटीवरून, कांहींनीं वर्तमानपत्रांतून प्रसिद्ध होत असलेल्या चीजांच्या नोटेशनवरून, प्रचलित प्रमुख रागिणींचा परिचय करून घेतला आहे आणि या आधारावर नाटक मंडळीचे किंवा एखाद्या संगीतसंस्थेचे आधारस्तंभ होण्याची आपली लायकी त्यांनीं पुढें मांडिली आहे व जनतेनें ती पूर्णपणें मान्य केली आहे असें वर्तमानपत्रांतून येणाऱ्या वर्णनावरून दिसून येतें. परंतु गुरुगृहीं अनेक वर्षें राहून संगीताचा शास्त्रोक्त अभ्यास केलेल्या धंदेवाईक गवयाच्या गायनांत जो जिवंतपणाचा दुर्मिळ गुण आढळतो तो संगीत नाटकांतील पात्रांच्या अगर संगीत विद्यालयांतून बाहेर पडणाऱ्या किंवा ग्रामोफोनवरून गळा फिरविणाऱ्या लोकांच्या गायनांत औषधालासुद्धां मिळणें मुष्कील आहे.

आजकाल गळ्याची तयारी म्हणजे तानांचा वर्षाव, व उच्च दर्जाचें गायन म्हणजे गळ्याची तयारी असें समजण्यांत येतें. परंतु तानबाजी ही गायन-विद्येंतील सर्वांत सुलभ गोष्ट आहे हें आजूबाजूला जरा कान दिल्यास कोणालाही कळून येईल. चालू जमान्यांत ताना मारीत नाहीं असा गवई, संगीत नट, षोकानें गाणारा विद्यार्थी अगर तमाशांतील पोरदेखील दिसून येणार नाहीं. उलटपक्षीं गंभीर स्वरभरणा करून आलाप मूर्छना, मींड वगैरे अलंकारांनीं नटविलेलें रागांचें सांगोपांग स्वरूप दाखविणारे किती गायक मिळतील ? स्वर, राग व ताल या तिहींचें कुंपण काढून टाकलेल्या ऐसपैस पटांगणांत भिंगरीप्रमाणें गिरक्या मारणें हें लहान मुलालादेखील शक्य आहे. परंतु ताणलेल्या दोरीवरून रागाचा व तालाचा तोल संभाळून सफाईनें चालून जाणें नामांकित विद्वानांसच साधतें.

अशा प्रकारची असाधारण विद्या साध्य करून घेण्याकरितां गुरु०

भास्करराव यांना गुरुसेवेच्या प्रखर दिव्यांतून मोठ्या धैर्यानें पार पडावें लागलेंच; परंतु केवळ गुरुगृहीं प्राप्त झालेल्या ज्ञानावर समाधान न मानतां, त्यांनीं शेवटपर्यंत गायनकलेचा निदिध्यास कायम ठेवल्यामुळें व अंत-कालपर्यंत आपल्या तेजस्वी बुद्धीनें संगीत कलेचें सूक्ष्म निरीक्षण करून लहानथोर हा भाव मनांत न वागवितां जेथें जेथें जे विशेष गुण दिसून आले ते सर्व आदरबुद्धीनें ग्रहण केल्यामुळेंच त्यांना संगीताचें एक स्वतंत्र आणि मोहक असें स्वरूप निर्माण करितां आलें. गुरु० भास्करराव हे केवळ एखाद्या घराण्याची अंध परंपरा राखणारे गवई नव्हते. ते डोळस व चौकस गवई होते. त्यांनीं गायनाचें एक नवीन, सर्वांगसुंदर व तेजस्वी घराणें निर्माण केलें. सबंध शतकांत असा एकादा पुरुष निर्माण होतो असें त्यांच्याविषयीं कोणीही म्हणावें एवढी त्यांची थोरवी होती.

ज्याप्रमाणें समाज व व्यक्ति यांचे अन्योन्य संबंध मनस्वी गुंतागुंतीचे आहेत त्याचप्रमाणें राग व स्वर यांचे परस्पर संबंध फार सूक्ष्म आहेत. व्यक्तीवांचून समाजघटना नाहीं; तथापि समाजाचें विवक्षित स्वरूप समजल्यावांचून त्यांतील व्यक्तीचा दर्जा उमजत नाहीं. त्याचप्रमाणें स्वर-समुदायांपासून रागाची घटना होते खरी; परंतु रागाचें स्वरूप पूर्णपणें बिंबल्यावांचून त्यांतील स्वरांचा दर्जा ओळखण्यास मार्ग नसतो; आणि स्वरांना जिवंतपणा आणावयाचा असेल तर स्वरांचा दर्जा रागस्वरूपाच्या अनुरोधानेंच जाणला पाहिजे. यावरून प्रथम स्वर कीं प्रथम राग असा वाद निर्माण होतो. प्रथम बीज कीं प्रथम वृक्ष या स्वरूपाचाच हा वाद आहे; आणि गुरु० भास्करराव यांच्या गायनांत दिवसेंदिवस जी उत्क्रांति होत गेली तिचें सूक्ष्म निरीक्षण करितां असा निर्णय लागतो कीं, या शुष्क वादांत न पडतां, प्रथम उज्ज्वल गुरुशिक्षेच्या प्रभावानें रागांचीं स्वरूपें पूर्णपणें मनांत ठसलीं म्हणजे नंतर त्यांतील स्वरांचा दर्जा आपल्या चौकस बुद्धीनें शोधून काढून त्या प्रत्येकाला त्याच्या योग्यतेप्रमाणें उजळा देत राहणें हेंच कलानिपुणाचें अखंड ध्येय असलें पाहिजे. इतरांना दुष्प्राप्य अशी सिद्धि तपोबलानें प्राप्त करून घेतल्यानंतर देखील 'तप चाले अजुनी' अशा शाकुंतलांत वर्णन केलेल्या मुनीप्रमाणें गुरु० भास्करराव यांची

स्थिति होती. नुसते स्वरांचें वर्ज्यावर्ज्य किंवा वादीविवादित्व समजल्यानें कोणताहि राग गातां येईल किंवा अशा रीतीनें निरानिराळे राग निर्माण करितां येतील अशी अलीकडे कांहीं पंडितांची जी सवंग समजूत झालेली आहे तिचा फोलपणा भास्करराव्यांसारख्या विद्वानांचें गायन ऐकतांच तत्काळ प्रत्ययाला येत असे. त्याचप्रमाणें तीव्र-कोमल बारा स्वरांचे ठोकळे निरनिराळ्या प्रकारांनीं लिहून संगीताचा प्रसार करण्याचें व या सुंदर विद्येची वाताहत करण्याचें धारिष्ट व आग्रह, गुरु० भास्करराव्यांसारख्या गायकांचें श्रेष्ठ गायन ऐकूनही कांहीं हटवादी शास्त्रज्ञांनीं धरावा व असल्या कलाविघातक कृत्याला लोकांची मान्यता व सहानुभूति मिळावी हें गायन-कलेचें दुर्दैव आहे. अशा पुस्तकी व विद्यालयांतील सवंग सोयीमुळें सर्वच लोक शास्त्रोक्त रागरागिणी गाऊं लागले आहेत.

आज प्रचलित रागरागिण्या सर्वच गातात. परंतु प्रत्येक रागाचें भिन्न सौंदर्य श्रोत्यांपुढें निर्मळपणानें मांडण्याची कला किती लोकांना साधते? एकमेकांपासून अलग, प्रत्येक अवयवाच्या ठिकाणीं विशिष्ट सौंदर्य दाखविणारें, अगदीं स्वतंत्र रंगाची छाया पसरणारें असें प्रत्येक रागाचें स्पष्ट स्वरूप श्रोत्यांच्या अंत:करणावर ठसाविण्याची कला गुरु० भास्करराव्यांइतकी त्यांच्या समकालीन बरोबरीच्या गायकांपैकीं फारच थोड्यांना साध्य झाली होती. इतकेंच नव्हे, तर यमन, कल्याण, भीमपलासीसारख्या सर्वतोमुखीं झालेल्या व संगीत नटाच्या गळ्यांत वेळीं अवेळीं उमटणाऱ्या या सामान्य रागांचें स्वरूप भास्करराव्यांच्या गळ्यांतून ऐकलें असतां त्याची शोभा कांहीं अजब दिसत असे. ही सामान्य परिचित रागाची गोष्ट झाली; परंतु अलीकडे १५–२० वर्षांत कांहीं अपरिचित सुंदर रागांचा महाराष्ट्रांत बराच फैलाव झाला आहे. या महत्त्वाच्या बाबीचें श्रेय मुख्यत्वें संगीतसम्राट् प्रो. अल्लादियेखां यांचें, व त्यांच्या प्रसादानें संपन्न झालेल्या गुरु० भास्करराव्यांचें आहे. केवळ मामुली रागरागिणी गाऊन भास्करराव्यांना कधींही समाधान वाटलें नाहीं. एखादा नवीन राग श्रोत्यांच्या कर्णपथावर घालून, प्रो० अल्लादियेखां यांची अतुल योग्यता श्रोत्यांना पटवून देण्याची संधि त्यांनीं कधींही दवडली नाहीं. कांहीं अपरिचित

नवीन रागांमध्यें व कांहीं इतर रागांमध्यें वरवर पहाणारांना पराकाष्ठेचें साम्य असल्यासारखें भासतें, आणि ज्यांना अशा रागांचें स्वरूप पूर्णपणें आकलन झालेलें नसतें असे गायक हें साम्य आधिक तीव्रतेनें भासवितात. परंतु ज्याप्रमाणें कांहीं विशिष्ट चिन्हावरून मातेला आपल्या जुळ्या मुलांमधील भेद दर्शवितां येतो, त्याप्रमाणें समान भासणाऱ्या रागलक्षणांचा भिन्नपणा गुरु० भास्करराव इतका स्पष्ट दाखवीत कीं श्रोत्यांना त्याविषयीं किंचिताहि शंका राहात नसे. ही कला त्यांना मुख्यत्वें प्रो. अल्लादियाखां यांचेकडून अवगत झाली. अशा रीतीची बिकट भेदलक्षणें संभाळून अनेक नवे नवे राग विस्तारानें गाऊन ते लोकप्रिय करण्याचें सामर्थ्य गुरु. भास्करराव यांच्या इतकें फार थोड्या गवयांच्या ठिकाणीं दिसून येतें.

स्वरांचा जिवंतपणा राखण्यांत व रागाची सूक्ष्म छाननी करण्यांत गुरु० भास्करराव यांची योग्यता फार मोठी होती हें येथपर्यंत सांगितलें. त्यांच्या गायनांतिल तिसरा महत्त्वाचा भाग म्हणजे ताल हा होय. आणि तालाचा विचार करावयाचा म्हणजे प्रथम चीजांच्या प्रदेशांत पाऊल टाकावें लागतें. नुसत्या स्वरालापानें रागाचें स्वरूप दाखवितां येतें; पण तालाच्या बंधनानें तें मर्यादित केलें नसेल तर त्या गायनाला संगीत ही संज्ञा प्राप्त होणार नाहीं आणि त्याचा श्रोत्यांच्या मनांवर फारसा परिणामहि होणार नाहीं. अस्ताव्यस्त जंगल आणि कौशल्यानें आंखलेला बगीचा या दोहोंत जो फरक आहे तोच तालविहीन रागालाप व तालबद्ध गायन यांमध्यें आहे. आतां गायन तालबद्ध करण्याकरितां त्याला वर्णांचा–शब्दांचा आधार लागतो. या व्यवस्थेनें काव्याला उपयोग होतो व काव्यांतील शब्दक्रियेचें तालक्रियेला अधिष्ठान मिळतें. ( याप्रमाणें या दोन कला केवळ परस्परोपकारीच नव्हे तर परस्परोपजीवी झाल्या आहेत. तेव्हां चीज म्हणजे तालसुरांत गाण्याकरितां रचलेलें कोणतेंहि कवित्व असें दिसून येईल. परंतु काव्य तसें पाहिजे. )

अशा प्रकारची चीज गायची म्हणजे गायकावर एक नवीन जबाबदारी येऊन पडते. चीज गाणें म्हणजे वर्णासहित स्वर उच्चारणें; तेव्हां वर्णोच्चार

जर अस्पष्ट असला तर चीजेचें महत्त्वच नाहींसें होतें. बहुतेक गायकांना-ते इतर बाबतींत कितीहि योग्यतेचे असोत-वर्णोच्चार स्पष्ट करण्याची संवयच नसते; किंबहुना अस्पष्ट वर्णोच्चार ही गायनाची मोठी शोभा आहे असा त्यांचा समज झालेला दिसतो. परंतु हा दोष भास्करराव यांचे गायनांत यत्किंचितहि दिसून येत नसे. इतकेंच नव्हे तर त्यांच्या वेळच्या अनेक श्रेष्ठ दर्जाच्या गायकांत, त्यांच्या इतका वर्णोच्चाराचा स्पष्टपणा व रेखीवपणा चुकून एखाद्यामध्यें दिसून येत असे. तेजस्वी रेखीव वर्णांना जिवंत स्वरांचा रागरक्तिमा चढवून, बांधणीचें कौशल्य वाढवून व त्यांनीं शक्य तर काव्यार्थभावानें वेळोवेळीं सुवासित करून गुरु० भास्करबुवा ज्या वेळीं एखाद्या चीजेची प्रमाणबद्ध सुंदर मांडणी करीत, त्या वेळीं मंदारकुसुमाभरणांनीं नटलेल्या स्वर्गांगनेचें ललित नृत्य आपल्यापुढें चाललें आहे कीं काय असा मोह श्रोतृवृंदाला पडत असे यांत नवल नाहीं. जिवंत स्वरालापाची जादू बडोद्याचे पै. वा. फैजमहमदखां गवई यांचेकडून त्यांनीं पैदा केली. त्याचप्रमाणें भावपूर्ण वर्णोच्चाराचा व तालबद्ध चीज मांडण्याचा मोहिनीमंत्र भास्करारावांनीं म्हैसूर दरबारचे मरहूम नथ्थनखां यांचेकडून प्राप्त करून घेतला. आमच्या बहुतेक गायकांची चीज म्हणण्याची रीत अगदीं साधी व निर्जीव अशी असते. एखाद्या विशिष्ट रागांत बांधलेली चीज म्हणून टाकायची आणि त्यांतील एखादी सोयीस्कर मुक्कामाची जागा पाहून तेथें आपल्या आलापाचा व तानबाजीचा प्रमाणाबाहेर वर्षाव करावयाचा, असा त्यांचा क्रम असतो. परंतु ज्या अलौकिक संगीत गायकांनीं चीज बांधण्यांत निरनिराळ्या ठिकाणीं स्वररचनेचें व तालविभागाचें अतुल चातुर्य दाखविलेलें असतें त्या विशिष्ट सौंदर्याच्या जागाच मुळीं बहुतेक गायकांना समजलेल्या नसतात. चीजेच्या अंगभूत असलेल्या विशिष्ट शोभेच्या जागा भास्करराव इतक्या मार्मिकपणानें व सफाईनें दाखवीत कीं तीच चीज इतरांच्या तोंडून ऐकली असतां चकाकणाऱ्या हिरकणीपुढें मातीच्या ढेकळाप्रमाणें निःसत्त्व दिसत असे.

वर वर्णन केलेल्या स्वर, राग व वर्णोच्चार या गुणांप्रमाणें भास्करारावांच्या गायनांत तालबद्धता हा गुणहि प्रमुखपणें वास करीत होता.

एवढा मोठा गवई तालांत गात असे ही कांहीं मोठीशी तारीफ नाहीं, असें सकृद्दर्शनीं वाटेल. प्रत्येक गवयाबरोबर तबला वाजतच असतो आणि तबला हें तालदर्शक वाद्य आहे. ताल, काल, सम वगैरे स्थानें सर्व गायकांना समजत असतात. यांत गुरु० भास्करराव्यांच्या गायनाचा विशेष गौरव तो काय? असा प्रश्न कोणीहि करूं शकेल. त्याचें उत्तर हेंच कीं, जरी सामान्यतः बहुतेक गायक तालमर्यादेंत गातात तरी चीजेचा, आलापाचा किंवा तानेचा प्रत्येक भाग त्या त्या तालविभागाशीं संलग्न झालेला फार थोड्या गवयांच्या गायनांत जाहीर दिसून येतो. किंबहुना तो तसा संलग्न झालेला नसतोच. भास्करराव्यांच्या गायनांत हा तालाचा अंतरपाट स्वरांच्या रेशमी रजईला इतक्या बेमालूम रीतीनें जोडला जात असे कीं, एखादा शेवट पुढेंमागें झालेला किंवा कोठेंहि एखादी चुणी अगर सुरकती केव्हांहि दिसून येत नसे. आणि खरी तालबद्धता ती हीच. वरील भेद उपमेनें विशद करावयाचा झाल्यास आपण अशी कल्पना करूं कीं अथांग पाण्यानें भरलेला एक विस्तीर्ण तलाव आहे आणि त्यांतून जामिनीवर येण्याला एकच दगडाची पायरी आहे. अशा तलावांत एखादा दर्दी पोहावयाला पडला तर तो त्या तळ्याचा अंदाज बांधून, एक दोन तीन मनाला वाटेल तितक्या निरानिराळ्या फेऱ्या घालून प्रत्येक खेपेस तीरा-सारखा हमखास डोळे मिटून ती पायरी गांठील. आणि कच्चा पोहणारा असल्यास, तो जरी बुडणार नाहीं, तरी विना अंदाज पोहत जाईल, दम संपल्यामुळें घाबरेपणानें डोळे मिटून सांपडेल तो दगड पकडील, पुन्हां चार हात मारील, कांहीं तरी धडपड करील आणि शेवटीं कसा तरी त्या पायरीला कवटाळील. अशा घाबरट तरण्याला ज्याप्रमाणें पोहणें म्हणत नाहीत, त्याचप्रमाणें कशातरी बिनअंदाजी ताना मारून, चार ठिकाणीं जोड देऊन, अक्षरें विकृत करून चांचपडत सभेची जागा गांठणें यालाहि तालबद्धता म्हणत नाहींत. भास्करराव यांची आलापाची, तानेची किंवा बोलाची उपज इतक्या हिशेबी मोजमापानें होत असे कीं, श्रोत्यांना देखील समेची जागा आगाऊ दिसत असे आणि तत्पूर्वीच त्यांचें समाधान व्यक्त होत असे.

स्वर, राग व ताल यानंतर तयारी हें एक गायनाचें अंग शिल्लक राहतें, आणि इतर अंगांनीं गायक कितीही योग्यतेचा असला व त्याचें तयारीचें अंग जर लुलें असेल तर श्रोत्यांना–विशेषतः आधुनिक श्रोतृ-समाजाला त्या गायकाची कांहींच किंमत वाटत नाहीं अशी स्थिति आहे. याकरितां तयारीच्या दृष्टीनें भास्करबावांचा दर्जा काय होता हें पाहणें अवश्य आहे. वास्तविक तान म्हणजे एक प्रकारचा अलंकार आहे व तो चीजेच्या कांहीं भागांना जोडून दिलेला असतो व याचा उच्चार नेहमीं अत्यंत वेगाचा असतो असाहि नियम नाहीं. गवयांच्या परिभाषेमध्यें तानेचा हा दुसरा अर्थ संमत आहे असें दिसतें. तयारी म्हणजे तानेची तयारी-तानबाजी, रागांग स्वरांचा आरोहावरोह किंवा त्यांतील निरानिराळ्या तुकड्याची लांबट मालिका बनवून ते अत्यंत जलद उच्चारणें म्हणजे तान घेणें असा हल्लीं रूढ समज आहे. आतां ही तयारी करायची म्हणजे आवाजांत विलक्षण कंप आणि एका सुरावरून अनेक सुरांवर जाण्याकरितां गळ्यांत मनस्वी चंचलता पैदा करावी लागते. अर्थात् या दोन्हीहि कृत्यांचा नूतन गायकानें ध्यास घेतला म्हणजे त्यामुळें स्वरांचा सच्चेपणा, भरदारपणा व स्थिरपणा इत्यादि आवश्यक गुण संभाळण्याची त्याच्या गळ्याची कुवत कमी होते आणि त्याचें एकंदर गायन अस्थिर, किरटें आणि केवळ तानेच्या वेटोळ्यांत गुरफटलेलें रसहीन असें होतें. क्वचित् प्रसंगीं असल्या गायनाचा श्रोत्यांना क्षणिक चमत्कार वाटतो; पण त्यांच्या मनावर त्याचा चिरकाल परिणाम रहात नाहीं; आणि असें होणें अगदीं अपरिहार्य आहे. कारण तान म्हणजे स्वराचा वेग परमावधीला नेण्याकरितां गळ्याचें एकदां यांत्रिक गिरमिट केलें म्हणजे सूक्ष्म यांत्रिक कपड्याच्या धाग्याप्रमाणें त्यांतून निघणारी तानही टिकाऊ होत नाहीं. पुढें पुढें हा वेगाचा हव्यास इतका वाढतो कीं, गायक स्वतःच सर्वस्वीं तानेच्या स्वाधीन होतो आणि ब्रेक नसलेल्या मोटारसायकलस्वाराप्रमाणें कोठेंतरी कोलमडून पडतो. अलीकडे श्रोत्यांची व गायकांची तानबाजीची तलफ इतक्या परमावधीला पोहोंचली आहे कीं खरें गायन म्हणजे तानेच्या तारनळ्याची एकजात आतषबाजीच अशी व्याख्या होऊन बसली आहे ! मर्यादेंत भ्रमण

करणाऱ्या असंख्य तेजस्वी ताऱ्यांची चमकही आज त्यांना नको आहे किंवा चंद्रकिरणाच्या शीतल शांतपणाचा आल्हादही नको असतो. वास्तविक तान म्हणजे चीजेचीं अंगें नटाविणारा अलंकार—पण या अलंकाराच्या ढिगाखालीं बिचारी चार दोन ओळींची चीज कोठें बेपत्ता होऊन जाते, तिचा मागमूसही राहात नाहीं-केव्हांतरी ती घाबरून तोंड वर करते एवढेंच. अशी परिस्थिति निर्माण होण्याची कारणें शोधित बसण्याचें हें स्थल नव्हे. अशी परिस्थिति आहे हें मात्र खरें, आणि गुरु. भास्करराव याही परिस्थितींतून मोठ्या कौशल्यानें पार जात असत. कसल्याही परिस्थितीला तोंड देण्याइतके ते अष्टपैलू दमदार गवई होते. परंतु त्यांची विशेष तारीफ ही कीं, समाजाच्या प्रवाहाप्रमाणें त्यांनीं गळ्याची कल्पनातीत तयारी केली तरी त्या तयारीला आपल्या काबूच्या बाहेर कधींच जाऊं दिलें नाहीं. श्रेष्ठ दर्जाच्या गवयाच्या तयारीमध्यें तानेचे गुणधर्म अनेक असतात. त्यांची तान अव्वलपासून अखेरपर्यंत निर्मळ आणि मोत्याच्या एकसरा-प्रमाणें समांतर स्वरांनीं खचलेली असते. त्यांत कोठेंही अस्पष्टपणा किंवा पुसटपणा दिसत नाहीं. तान कितीही तयार असली तरी त्यांतील स्वरांचा भरदारपणा, जाडी व रसदारपणा, आवाजाची रुंदी कमी होत नाहीं. तानेंतील प्रत्येक दाणा तालविभागाच्या पकडींत बसलेला असतो, सप्तकांतील कोणत्याही स्थानावरून तान सुरू करायला त्यांचा गळा समर्थ असतो, तानेच्या तयारींत देखील ते रागाची छाया केव्हांही लोपूं देत नाहींत आणि तानेवर त्यांचा इतका ताबा असतो कीं, इच्छित ठिकाणीं ती तान ते सहज सौंदर्यानें तोडूं शकतात आणि वर्णांशीं किंवा दुसऱ्या तानेशीं जोडूं शकतात. इतक्या सर्व गुणांनीं युक्त व शाखेंतून उपशाखा व त्यांतून पुन्हा फांटे फुटणाऱ्या भरदार वृक्षाची शोभा दाखविणारी तयारी ज्यांच्या गळ्यांत आहे असे चालू जमान्यांत प्रो. अल्लादियाखां हे एकच गवई आहेत आणि त्यांचें मनोभावानें शिष्यत्व पत्करलेल्या भास्करराव्यांसारख्या उज्ज्वल बुद्धीच्या आधिकारी गायकाच्या अंगीं वरील सर्व गुण फार मोठ्या प्रमाणांत समाविष्ट झाले होते व या सर्व गुणांमुळें त्यांच्या तयारीची शोभा असामान्य दिसत असे हें सांगावयाला नको.

गुणवंताचें गुणगायन कितीही केलें तरी अपुरेंच राहणार, तरी भास्कररावांच्या आणखी एकदोन गुणांचा उल्लेख करून हा त्यांचा गौरव आटोपतां घेणें स्थलसंकोचास्तव जरूर आहे.

गायनांतील आवश्यक गुणांचा, गुरु० भास्करराव यांचे ठिकाणीं किती पराकाष्ठेचा उत्कर्ष झालेला होता हें वरील विवेचनावरून वाचकांच्या ध्यानांत आलें असेल. उपरोक्त सर्व गुण अंगीं असून गायक जर वृत्तीचा उज्ज्वल व उल्हासी नसेल तर त्याच्या गायनाला रंगदेवता क्वचित् प्रसन्न राहते. आपल्या सर्वांच्या पहाण्यांत कितीतरी असे गायक आहेत कीं गायन सुरू होण्यापूर्वीं व गात असतांना, त्यांच्या मुद्रेकडे पाहून श्रोत्यांच्या मनांत अनेक कल्पनांचें काहूर माजतें. हा प्राणी कसल्या संकटांत पडला आहे तें कळत नाहीं. हा स्वरावर संकट आणण्याच्या विचारांत आहे, कीं तालसुराच्या भावी संकटाखालीं स्वतःच दडपून गेला आहे असें वाटतें; मुद्रा अशी केविलवाणी होते कीं, हे गृहस्थ आतां गाणार आहेत, कीं आणखी कांहीं करणार आहेत अशी शंका येते. कांहीं गवई सुराबरोबर साठमारी करायला आले असावेत असें त्यांच्या एकंदरींत त्रस्त व चिडलेल्या मुद्रेवरुन वाटूं लागतें. स्वरांच्या मोहांत गुंग झालेले कांहीं गायक डोळे मिटूनच गाऊं लागतात, व मग रागाकडे व तालाकडेही त्यांचीं डोळेझांक असते. अशा अनेक तऱ्हा आपल्याला पहावयास मिळतात. पण पुन्हां साभिमान कौतुकानें सांगावेसें वाटतें कीं, गुरु. भास्करराव मैफलींत आपल्या स्थानावर विराजमान झाले, म्हणजे पराक्रमानें पूर्वींच वश करून घेतलेल्या राज-कन्येच्या स्वयंवर मडपांत बसलेल्या विजयी वीराप्रमाणें त्यांची मुद्रा खुललेली दिसे; आणि अशा प्रफुल्ल अन्तःकरणानें केलेली आराधना रंगदेवतेला निरंतर लोलुप कां करणार नाहीं? स्वतःचा उल्हास गायक श्रोत्यांवर पसरतो आणि श्रोत्यांचा उल्हास म्हणजे रंगदेवतेचा प्रसाद; आणि हा प्रसाद भास्करररावांना अखण्ड मिळत असे.

श्रोत्यांचा उल्हास कायम राखण्यासाठीं गायकानें त्यांच्या अन्तर्यामीं शिरावें लागतें, म्हणजे मैफल जाणावी लागते, तरच मैफल मारतां येते.

श्रोतृवर्गांची प्रवृत्ती कसल्या प्रकारच्या गायनाकडे आहे, कोणते राग या मैफलींत पसंत होतील, कोणत्या चीजा, कोणतीं गीतें गाऊन जमलेल्या श्रोत्यांना आपण खास खुलवूं इत्यादि गोष्टी ते अचूक शोधून काढीत आणि अनेक वेळीं टाळ्यांच्या गजरांत त्यांची चीज सुरू होई, इतका श्रोत्यांच्या हृदयाचा त्यांना ठाव सांपडत असे. श्रोत्यांचा सन्तोष हेंच त्यांचें मुख्य ध्येय होतें. आपल्याच विद्वत्तेच्या प्रदर्शनाचा पसारा वाढविण्यांत गर्क होऊन कांहीं गायक एकंदर श्रोतृ समाजाला अतृप्त व असन्तुष्ट ठेवतात आणि शेवटीं त्यांना कंटाळाहि आणितात. असल्या दोषांना भास्करराव हे फार जपत. त्याचप्रमाणें लहानमोठा श्रोतृसमाज असेल त्या मानानें सर्वांना स्वच्छ ऐकू जाईल व सर्वत्रांवर आपल्या गायनाची छाप पडेल अशा रीतीनेंच ते गायन सुरू करीत. भलत्याच वेळीं भलताच रुक्ष राग गाऊन किंवा रागाची धरसोड करुन बैठकीचा रंग त्यांनीं कधींहि बिघडविला नाहीं किंवा ठुंबरी, भजनें, नाटकांतील पद्यें वगैरे क्षुल्लक प्रकृतींच्या गीतांचा त्या वेळच्या इतर गवयाप्रमाणें त्यांनीं तिरस्कारहि केला नाहीं. इतर लोकांची आभिरुचि क्रमाक्रमानें उच्च गायनाकडे वळावी या हेतूनें लोकप्रिय ठुंबऱ्या व नाटकांतील पद्यें अत्यन्त कौशल्यानें श्रोत्यांपुढें मांडण्याचा साम्प्रदाय प्रथम भास्कररवांनींच सुरू केला. इतकेंच नव्हे तर ख्याल-टप्याप्रमाणें ठुंबरी, लावणी, भजनें व नाटकांतील पदें वगैरे निरानिराळ्या गायनप्रकारांत जें जें निरनिराळें विशिष्ट सौंदर्य असतें तें भास्करराव आपल्या तेजस्वी आवाजांतून इतक्या मार्मिकपणें दाखवीत कीं, वरील प्रकार गाण्याचा ज्यांचा पेशा आहे त्या लोकांना देखील आपण आपल्या कलेपासून फार दूर आहोंत अशी खात्री पटे.

जेथें जेथें गुण असेल तो आदरानें मान्य करणें, गुणीजनांचा आपल्याकडून होईल तितका आदर व गौरव करणें, गुरुजनांचे ठिकाणीं अढळ भाव राखणें व अल्पगुणालाहि कौतुकानें उत्तेजन देणें, विद्यातुरांना अष्टौप्रहर पोटच्या पोराप्रमाणें निरलसपणें विद्यादान करणें आणि अखेरपर्यंत

जेथें जेथें संगीत विद्येंतील जे विशिष्ट गुण आढळतील त्यांचा विद्यार्थी-वृत्तीनें संग्रह करणें इत्यादि अनेक सद्गुणांचें भास्करबावांच्या ठिकाणीं उत्कट वास्तव्य होतें. असा अष्टपैलू गुणमंडित गायक शतकामध्यें एखादाच निर्माण होतो. खऱ्या कलासंपन्न गुणीजनांच्या योग्यतेचें मर्म आपल्या अल्पबुद्धीप्रमाणें व भक्तिभावानें जनतेपुढें मांडून खऱ्या कलेकडे तिचें लक्ष वेधावें या हेतूनें केलेलें हें गुरुमाउलीचें गुणगान तिच्या चरणीं अर्पण असो.

★★★

# गायिका गोहरजान

हिंदुस्थानांतील विख्यात गायिका **गोहरजान** यांचा थोडे दिवसापूर्वीं म्हैसूर राजधानींत अन्तकाल झाला. हिंदी पद्धतीच्या ललित संगीताचा आदर्श भंगून गेला. चोहोंकडे पसरलेल्या कांचेच्या तुकड्यांत कलेचें छिन्न-विछिन्न स्वरूप पाहूनच यापुढें समाधान मानून घेणें रसिकांना प्राप्त झालें आहे. आपल्या नाजूक व मादक परिमलानें श्रोत्यांना आल्हाद देणारी हिंदी संगीताच्या उपवनांतील जातिकुसुमाची लता मातींत मिसळली.

गोहरजानच्या मृत्यूची बातमी इकडील मोठमोठ्या इंग्लिश व मराठी वर्तमानपत्रांनीं प्रसिद्ध केली, तीवरून गायनकलेच्या उपासकांना उच्च व प्रतिष्ठित समाजांत मृत्यूमुळें तरी कांहीं महत्त्व येतें अशी प्रथम समजूत झाली; परंतु गोहरजान यांनीं मागें ठेवलेल्या इस्टेटीच्या भानगडीची हकीगत वाचून ती समजूत जिथल्या तिथेंच मावळली. ही भानगड उपस्थित झाली नसती तर त्यांच्या निधनाच्या वार्तेची या वर्तमानपत्रांना दादसुद्धां लागली नसती. गोहरजानच्या मृत्यूमुळें हिंदी संगीताच्या ललितप्रदेशांत केवढी मोठी जागा उजाड पडली या गोष्टीचें दिग्दर्शनहि न करतां तिच्या संपत्तीच्या संचयाचा अंदाज व त्या संपत्तीची विल्हेवाट कशी काय होणार याचीच काळजी या वार्ताहरांना वाटत असावी असें दिसतें ! हिंदी संगीत कलेच्या अनवस्थेचें दुसरें द्योतक काय असणार ? मृच्छकटिक नाटकांतील राजशालक शकाराला वसंतसेनेच्या अंगीं जो एकच एक गुण दिसून आला तो हा कीं, ती धनकनकसंपन्न कलावंतीची पोरगी होती ! अशापैकींच हा प्रकार ! गोहरजाननें दोन लाख रुपये मागें ठेविले कीं दहापांच लाखांचें जडजवाहिर तिच्या तिजोरींत सांपडलें, आणि आतां हा सर्व संपत्तीचा

---

प्रकाशन—रत्नाकर, मासिक १९२७.

वारसा तिनें धार्मिक भावनेनें मृत्युशय्येवर वरलेल्या तिच्या पतीला मिळणार कीं ती दौलत बेवारशी म्हणून सरकारजमा होणार, याचीच काळजी सर्वांना लागून राहिलेली दिसते. वर्तमानपत्रांच्या उपेक्षेमुळें गुणवतीच्या गुणांत कांहीं न्यून पडत नाही असें जरी असलें तरी तीवरून वरिष्ठ दर्जाच्या जनतेंतील गुणग्राहक वृत्तीच्या अभावाची मात्र नीट कल्पना येते. कारण जनतेला पाहिजे तसलाच मालमसाला वर्तमानपत्रें पुरवितात. भारतीय संगीतशास्त्राचें तुटपुंजें अध्ययन करून हिंदी संगीतकलेच्या नांवाखालीं आपल्या कलाशून्य संगीताचें धेडगुजरी हिंडीस स्वरूप पाश्चात्यांपुढें किंवा तशा लोकांपुढें बिनदिक्कत मांडणाऱ्या कलाविहीन धाडसी लोकांची छायाचित्रें देऊन त्यांचें मनसोक्त गुणवर्णन अशा वृत्तपत्रांत यावें व आज सतत ३५।४० वर्षें जिनें आपल्या विशिष्ठ मोहक गायनपद्धतीनें हिंदी संगीताला असामान्य शोभा आणिली तिच्या गुणविशेषाचा स्थूलमानानें देखील वृत्तपत्रांनीं उल्लेख करूं नये हें कशाचें द्योतक म्हणतां येईल? पाश्चात्यांच्या मान्यतेची बेगडी मोहोर दिसल्यावांचून स्वतःच्या देशांतील विद्येचें, गुणांचें किंवा कलेचें तेज आमच्या पोषाखी समाजाच्या डोळ्यांत भरतच नाहीं. तशांतून गोहरजानचा पेशा कलावंतीचा—प्रतिष्टितांनीं हीन ठरविलेला; तेव्हां अशा व्यक्तीचे गुण—मग ते कितीहि असामान्य असोत—प्रतिष्ठित वाचकवर्गापुढें मांडण्याचें धाडस कोण करणार! पाश्चात्यांच्या आवडी निवडी आत्मसात् करणारी आमच्या संस्थानिकांची हल्लींची पिढी, त्यांच्याच परावलंबी आवडींचें अनुकरण करणारे आमचे धनकनकसंपन्न फॅशनेबल तरुण, त्यांच्या मागोमाग जाणारे अर्धवट फक्कड व त्यांच्या पावलावर पाऊल टाकून चालणारे नाटक तमाशाच्या आवारांत वावरणारे तमासगीर आणि शेवटीं या सर्वांच्या आश्रयावर पोसलीं जाणारीं वृत्तपत्रें इत्यादींची वृत्ति पाहिली म्हणजे सुंदर व उच्च प्रकारची हिन्दी संगीतकला नामशेष होण्याच्या पंथाला लागली हेंच योग्य आहे असें वाटल्यावांचून राहात नाहीं. असो.

सुमारें पंचवीस वर्षांपूर्वीं या प्रसिद्ध गायिकेचें आगमन प्रथम मुंबईस झालें. त्यापूर्वीच कांहीं थोडीं वर्षें गोहरजानच्या कीर्तीचा पारिमल दक्षिणेकडे

वाहत आला होता. त्या सुमारास मुंबईस भरलेल्या प्रचंड प्रदर्शनांत त्यांचीं ग्रामोफोनमधील कांहीं रेकॉर्डस्हि प्रथम ऐकण्यांत आलीं. अर्थात् रेकॉर्डस्वरून त्यांच्या गायनाची अगदींच अपुरी कल्पना येत असे. उलट गायनकलेंत त्यांची तेवढीच कुवत अशीही भावना बऱ्याच लोकांची झाली. कारण त्या वेळीं मुंबई, पुणें, कोल्हापूर इत्यादि शहरांतील प्रमुख शहरांत कांहीं गायिका प्रसिद्ध होत्या. अशा तयार गाणारणींचें गायन ऐकलेल्या लोकांच्या मनांवर तीन मिनिटांच्या रेकॉर्डमधील गायनाचा काय परिणाम होणार ? शिवाय रेंकॉर्ड ही जादू त्या वेळीं नवीनच असल्यामुळें त्यांतील गायनाकडे लक्ष जाण्यापेक्षां या अजब शोधाचेंच अधिक कौतुक होत असे. लोकमतानें अशा प्रकारें विरुद्ध दिशा घेतल्यानंतर गोहरजान थोड्या दिवसांनीं मुंबईस आल्या.

सुमारें २५ वर्षांपूर्वींची मुंबई—मोहमयीच ती ! गेल्या ८—१० वर्षांत जे अनेक नामांकित गायनवादनपटु कालवश झाले ते सर्व त्या वेळीं मुंबई शहरांत वास्तव्य करीत होते; इतकेंच नव्हे तर आपआपल्या विद्येच्या ते भर जवानीमध्यें होते. त्या काळांत मुंबईत ठिकठिकाणीं वरचेवर गायन—वादनाच्या जशा मैफली झडत त्याच्या शतांशानेंही हल्लीं होत नाहींत. गायनाचा बराच व्यासंग करून नांवरूपाला आलेल्या अनेक गायिकांनीं त्या काळच्या मोहमयी नगरीला शोभा आणिली होती. अशांपैकींच एक घराणें त्या वेळीं मुंबईस अत्यंत संपन्न व प्रसिद्ध होतें. परप्रांतांतील कोणीही नामांकित गायक आला, कीं त्याचें योग्य स्वागत व गुणगौरव या संगीत-प्रेमी घरामध्यें झाल्यावांचून राहात नसे. मग जिच्या अलौकिक गायन—कौशल्याची कीर्ति दक्षिणेपर्यंत येऊन पोहोंचली होती त्या गोहरजानचें स्वागत प्रथम या घरीं झाल्यावांचून कसें राहील ? गोहरजान आली व तिची मैफल फलाण्या तारखेस फलाण्यांच्या घरीं ठरली—हाच एक विषय त्या वेळच्या गायकवादकांमध्यें कांहीं दिवस चालू होता. शेवटीं एकदां तो दिवस—ती रात्र आली. मुंबईस त्या वेळीं चार दोन गायिका बऱ्याच नांवाजलेल्या होत्या, त्यांनाही गायनाचें निमंत्रण होतें. कारण पाहुण्याचें गायन ऐकायचें तर प्रथमतः आपल्या घरचें गायन त्याला ऐकविलें पाहिजे

असा मैफलीचा शिरस्ता आहे. त्या रात्रींच्या मैफलीचें वर्णन करणें हा एखाद्या लेखाचा नसून काव्याचा विषय होईल.

तो शृंगारलेला डुमदार दिवाणखाना, गॅसच्या झुंबराचा लखलखाट, सुंदर वेलपत्तीच्या गालिच्यावर गाद्या-तक्क्यांची शुभ्र बैठक; गुणानें, रूपानें आणि वैभवानें एकमेकींशीं स्पर्धा करणाऱ्या मोहमयी नगरींतील अप्सरांचा तो समुदाय, मुंबईत त्या वेळीं असलेले सुप्रासिद्ध गायकवादक आणि निवडक रसिक श्रोते इत्यादींच्या योगानें त्या प्रसंगाची स्मृति जन्मभर कायम राहील तर नवल नाहीं. हे कोण ? फलाणे खानसाहेब-हे कोण ? दक्षिणेंतील प्रख्यात गवई, ग्वाल्हेरच्या प्रसिद्ध गवयांचे शिष्य.-हे कोण ? आग्ऱ्याचे प्रासिद्ध तंतकार. हे कोण ? अमके खानसाहेब-ती प्रख्यात गोवेकरीण यांचीच शागिर्द आहे-आज तिचेंही गायन आपल्याला ऐकावयाला मिळेल ! इत्यादि कुजबुज मंडळींत चालली होती; परंतु प्रत्येकाचें लक्ष दरवाजाकडे लागून राहिलें होतें. आजच्या समारंभाची मुख्य देवता केव्हां दृष्टीला पडते असें सर्वांना होऊन गेलें होतें. शेवटीं सारंगी, तबला वगैरे साज घेऊन दोन नोकर आले व त्यांच्या मागून तीं वाद्यें वाजविणारे साथीदार सरदारी रुबाबांत झुलत आले. त्यानंतर, अखेर घरच्या मालकिणीच्या हातांत हात घालून गोहरजानबाई-ही कलकत्त्याची कोकिळा-दिवाणखान्यांत आली. सर्व गाणारणींनीं उत्थापन देऊन तिचें स्वागत केलें. त्या वेळीं गोहरजानचें वय ३४-३५ वर्षांचें असेल. प्रसन्नवृत्ति, हंसतमुख, उजळ वर्ण, ठोंसर बांकदार भुंवया, तलम जरतारी वस्त्रांनीं नटलेला व टपोऱ्या पाणीदार हिऱ्यांनीं शृंगारलेला आणि किंचित् वर्तुलाकृति होऊं पाहाणारा भरदार देह इत्यादींचा जमलेल्या मंडळीवर विलक्षण प्रभाव पडला. रूपाच्या व मोहक नटवेपणाच्या बाबतींत कोणालाही हार न जाणाऱ्या सौंदर्यदेवता त्या वेळीं मुंबईत कमी नव्हत्या; परंतु रसिकता, शालीनता, विद्येचें तेज व वृत्तीचा प्रेमळपणा इत्यादि गुणांनीं गोहरजानच्या चेहऱ्याला असा कांहीं असामान्य उज्ज्वलपणा दिला होता कीं, त्यापुढें मुंबईचें नटवें सौंदर्यहि फिकें पडलें यांत संशय नाहीं. औपचारिक कुशल प्रश्न झाल्यावर मुंबईतील निवडक गायिकांचें गायन

झालें. अर्थात् शक्य तितक्या कसून व जवळच बसलेल्या वस्तादांच्या जोरजोराच्या उत्तेजनामुळें खुललेल्या दिलानें, प्रत्येकीनें आपापल्या गायनकौशल्याची पराकाष्ठा केली हें सांगायला नकोच. शिवाय प्रत्येक गायिकेच्या विशिष्ट घराण्याचे अभिमानी श्रोतेही तेथें कांहीं कमी नव्हते– त्यांनींही 'वाहवा' देऊन आपापल्या बाजूचा अभिमान दाखविण्याची पराकाष्ठा केली; एक गाऊन गेली म्हणजे यानंतर दुसरींचें काय तेज पडणार असेंच प्रत्येकाला प्रथम वाटे. परंतु दुसरीनेंही आपली छाप पूर्णपणें ठेवूनच तंबोरा खालीं ठेवावा, असा क्रम चालू झाला. सर्वांच्या नंतर त्या वेळची मुंबईची प्रख्यात गाणारीण गायला बसली. मुंबईची सर्व मदार तिच्या गायननैपुण्यावर. वस्तादजींचें समस्त कुळ पुढें सरसावलें. तंबोरे, सारंग्या विशेष कसोशीनें तपासल्या गेल्या. या गायिकेनें गायनविद्येवर अनेक वर्षें फार परिश्रम केले होते व आपल्या घराण्याचें गाणें ती खरोखरच उत्कृष्ट गात असे.

या सुप्रसिद्ध मुंबईकरणीनें वस्तादांच्या अनुमतीनें एक अप्रासिद्ध बिकट रागिणींतील चीज सुरू केली. बिचारी पाहुणी गोहरजान ! तिला या मुष्किल रागीणीची मोड काय समजणार ! अस्ताई सुरू होऊन पहिल्याच समेच्या तोंडावर "अहाहा !" "जीतेरहो" "माषाल्ला" "सुभानाल्ला" इत्यादि तारफेचा वस्तादजींनीं नुसता भाडिमार केला. सुरवातीपासून ही जी "अल्लाची" सरबत्ती सुरू झाली ती गायन संपेपर्यंत श्रेढीच्या प्रमाणांत वाढतच गेली ! गायिका अत्यंत कसोशीनें व उत्कृष्ट गात होती; परंतु गायनापेक्षां प्रेक्षकांच्या कानांवर "वाहावा !" चा कोलाहालच आधिक आदळत होता. जणूं काय आपल्या शिष्यिणीपुढें या कलकत्तेवाल्या पाहुणीला तोंड उघडूं न देण्याचा या मुंबईच्या वतनदार वस्तादांनीं चंगच बांधला होता, असें गोहरजानकडे रोखलेल्या त्यांच्या विजयोन्मत्त कटाक्षांवरून स्पष्ट दिसत होतें. इकडे गोहरजान प्रसन्न मुद्रेनें व मुक्त कंठानें ठिकठिकाणीं त्या गायिकेची प्रशंसा करण्यांत कसूर करीत नव्हत्या. शेकडों राजवाड्यांतून व चुरशीच्या मैफलींतून जयपत्र मिळविलेल्या त्या गायिकेला असले थिल्लर प्रकार थोडेच भेवडावूं शकणार. त्यांच्या चेहऱ्यावरील हास्य

यत्किंचित्ही मावळलें नाहीं. उलट मुंबईच्या या गायिकेचें गायन संपल्यानंतर गोहरजाननें तिच्यावर स्तुतीचा वर्षाव करून आपल्या वृत्तीचा उमदेपणा सर्वांच्या निर्दशनाला आणून दिला.

मुंबईकरणीचें गायन संपलें आणि गोहरजान गाण्याला बसल्या. श्रोत्यांची उत्सुकता परमावधीला पोहोंचली होती. मुंबईकर वतनदार वस्ताद मंडळी आणखी थोडी पुढें सरसावली. त्यांच्यांतील कांहीं दुड्डाचार्य "आतां ही काय गाणार" अशा अर्थानें मागें सरून उपेक्षेच्या आविर्भावानें तक्क्याशीं रेलले; साथीदारांनीं साज मिळविले व गायनाला सुरवात झाली. फुललेल्या उद्यानांत पाऊल टाकतांच आंतील दरवळेलल्या सुवासाच्या झोतानें चित्तवृत्ति ज्याप्रमाणें धुंद होते त्याप्रमाणें गोहरजान यांनीं खुल्या गळ्यानें भरदार स्वर लावतांच सर्व श्रोतृसमाज गुंगून गेला. एकंदर प्रसंग पाहून त्यांनीं एक पेंचदार घडणीची सुंदर चीज सुरू केली. तो रसानें ओथंबलेला खुला, ऑर्गनसारखा भरदार स्वरेल आवाज, बोलांचा स्वच्छपणा व लाडकेपणा, नववधूच्या भालपटलावर मौक्तिकमालेप्रमाणें शोभणारी चिजेच्या मुखड्यावरील दाणेदार तान, कसलेल्या सारंगीवाल्यांची साथ व दिल्लीवाल्या नामांकित तबलियाचा वरातीच्या अबलक वारूप्रमाणें नाचत येणारा तयार सफाईदार तबल्याचा बोल, आणि या सर्वांचे एकाच वेळीं पूर्ण मिलाफानें समेवर येणें, यांचा श्रोत्यांच्या मनावर अननुभूत परिणाम झाला. पहिल्यांच समेच्या वेळीं सर्व दिवाणखाना "हां" "वाहावा"च्या घोषानें चिल्लावून उठला. एक नवीन वातावरण निर्माण झालें. नदीच्या उगमस्थानाची आणि तिच्या मुखाची तुलना जशी अशक्य त्याचप्रमाणें ग्रामोफोन मधील रेकॉर्डस् व प्रत्यक्ष मैफलींतील मनसोक्त गायनाची तुलना करणेंहीं अशक्य आहे. पहिली चीज झाली. मुंबईच्या गायिकांनीं व त्यांच्या वस्ताद लोकांनीं फारसें समाधान व्यक्त केलें नाहीं किंवा त्यांच्या मुद्रेवर तें दिसलें तरी नाहीं; आणि असें होणें सहाजिक आहे. कारण दीड दीड तास एक एक चीज पिसणाऱ्यांना व रागरागिणीचा शास्त्रीय कीस काढणाऱ्या पंडितांना २०-२५ मिनिटांत संपवलेल्या चिजेचें महत्त्व काय वाटणार ? प्रो० अल्लादियाखांसारखे असामान्य गायक एकच चीज दोन

दोन तास मोठ्या कौशल्यानें गातात, परंतु ते दोन तास केव्हां निघून जातात याचे श्रोत्यांना भानही नसतें. त्यांचें कौशल्य कोणाला आलें नाहीं. परंतु एकाच चिजेचे तासभर कंटाळवाणें दळण घालणें म्हणजेच गायनप्रवीणतेची परिसीमा अशी मात्र सर्व प्रकारच्या गायकांची ठाम समजूत झालेली ! याचें प्रत्यंतर थोड्याफार प्रमाणांत आमच्या नाटकांतून सुद्धां अनुभवास येतें. असो. समोर बसलेल्या मंडळींची ही वृत्ति गोहरजाननें ओळखून रागरागिणीचे भानगडींत न पडतां ठुंबरीला सुरुवात केली. ठुंबरी, कवाली, भजन इत्यादि नाजूक संगीताचे प्रदेश तर पूरब (पूर्व) कडील गायकांच्या खास हिश्श्याचे असें समजलें जातें. आणि त्यांतून प्रो० मौजउद्दीनखां सारख्या ललित संगीताच्या बादशहाकडून गोहरजानला बरींच वर्षें तालीम मिळालेली, मग अशा गायनाची मोहिनी एकजात सर्व मैफलीवर पडल्यास आश्चर्य नाहीं. उपेक्षा करण्याच्या हेतूनें मागें सरलेले लोक प्रशंसा करण्याकरितां न कळत पुढें सरूं लागले. हुर्यो करण्यांकरिता चोरून मैफलींत शिरलेले उल्लू लोक मंत्रमुग्ध नागाप्रमाणें डोलूं लागले.

अशा प्रकारच्या दहापांच खासगी मैफली त्या वेळीं मुंबईस निरनिराळ्या ठिकाणीं झाल्या व नंतर गोहरजाननें मुंबईचा निरोप घेतला. मात्र पूर्वेकडील ललितसंगीताचा मासला दाखवून त्यांनीं मुंबईकरांना चांगलाच चटका लावून सोडला. त्यानंतर कांहीं कालानें दुसऱ्या खेपेस त्यांचें मुंबईतील टाऊन हॉलमध्यें सार्वजानिक तीन जलसे झाले. त्या वेळीं मुंबईतील व बाहेरगांवच्या अनेक गायनप्रेमी रसिकांना त्यांच्या गायनाचा मनमुराद आस्वाद घेतां आला. पुढें हिंदुस्तानांतील बहुतेक मोठमोठ्या शहरीं त्यांनीं सार्वजनिक जलसे करून तेथील रसिकांना आपल्या मोहक गायनाचा लाभ दिला. अलीकडे कांहीं दिवस त्यांचें मुंबईत वास्तव्य होतें; परन्तु उतार वयामुळें व प्रकृतीच्या कारणामुळें त्यांना मुंबई सोडणें भाग पडलें. शेवटी अखेरच्या दिवसांत म्हैसूर दरबारनें त्यांना आरामशीर नोकरी देऊन त्यांचा गौरव केला व म्हैसूर शहरांतच त्यांचा साठ वर्षें वयानंतर अंतकाल झाला.

ज्या विशिष्ट गुणांमुळें आज २५–३० वर्षें गोहरजानचें नांव अखिल

हिन्दुस्तानांत गाजून राहिलें त्या गुणविशेषाची यथामति अल्पशी चर्चा केल्यावांचून प्रस्तुत लेखाचें कार्य पूर्ण झालेंसें वाचकांना वाटणार नाहीं; म्हणून अशा प्रकारचा थोडा उपक्रम करणें योग्य होईल.

गेल्या साठसत्तर वर्षांपूर्वीपर्यंत, हिंदुस्थानी गायनामध्यें निरानिराळ्या मुख्य चार बानी (प्रकार) प्रचारांत होत्या. हे प्रकार विशिष्ट भावनेला तसेंच गायकाच्या आवाज-धर्माला व विशिष्ट वृत्तीला पोषक व्हावेत या हेतूनें निर्माण झाले असावेत. तूर्त या प्रकारांच्या चर्चेशीं आपणांस कांही कर्तव्य नाहीं, कारण हल्लीं प्रचारांत हे भेद बहुधा राखले जात नाहींत. तथापि स्त्रियांच्या व पुरुषांच्या आवाजामध्यें जो स्पष्ट भेद निसर्गानें ठेविला आहे त्याला अनुसरून गायन कलेमध्यें हे दोन भिन्न प्रकार होणें अपरिहार्य आहे व ते तसे निरानिराळे ठेवणेंहि आवश्यक आहे, हें कोणीहि कबूल करील. पुरुषाचा आवाज सामान्यतः जाड, गंभीर, खोल व उदात्त असा असतो, तर स्त्रीचा आवाज बारीक, लवचिक, उंच व नोकदार असा असतो. दोहोंतहि निरानिराळ्या जातीचें माधुर्य असतेंच. त्याचप्रमाणें पुरुषजातीची व्यक्ति अधिक बुद्धिप्रधान असते, तर स्त्रीजातीचें जीवन विशेषतः भावनाप्रधान असतें. या मूलभूत निसर्गनियमित भेदाला अनुसरून जर व्यवहारकृत्यांची व कलाविलासाची विभागणी केली तरच जीवनक्रमाला सौख्य व सौंदर्य या दोहोंचीहि प्राप्ति होईल हें उघड आहे. त्यांतून संगीतकला म्हणजे भावनांचा विलास; इतकेंच नव्हे तर बाह्य साधनांचें साहाय्य न घेतां इतरांमधील भावना जागृत करण्याचें कार्य संगीताइतकें दुसऱ्या कोणत्याहि कलेला साधत नाहीं. चित्रकला, शिल्पकला, नाट्यकला, अगर काव्यकला या सर्वांना कल्पनेचें साहाय्य आवश्यक असतें, आणि कल्पनेला मूर्तीचें निसर्गश्रीचें, एखाद्या प्रसंगाचें किंवा या सर्वांच्या स्मृतीच्या तरी साहाय्याची अपेक्षा असते. परंतु गायनकलेला बाह्यसृष्टीची अगर बाह्योपकरणांची वास्तविक गरजच नसते. अन्त.करणांत जी भावना उचंबळली असेल तद्दर्शक ध्वनि मुखावाटे बाहेर पडतो व तोच ध्वनि कानावाटे घुसून दुसऱ्याच्या अन्तःकरणांतील तुल्यभावना हालवून सोडतो. करुणस्वर

दुःखभावनेचा द्योतक, आर्तस्वर भीतीचा, कंपितस्वर संतापाचा इत्यादि स्वर निसर्गसिद्ध आहेत; आणि हेच स्वर कर्णकटु न होतां आल्हादकारक होतील अशा प्रमाणांत उच्चारणें म्हणजेच गायनकला. निदान भारतीय संगीत कलेच्या मूळ उत्पत्तीविषयींचा हा तर्क सुसंगत दिसेल. अनेक पक्ष्यांचा किलबिलाट, वाऱ्यानें हलणाऱ्या झाडपाल्याचा सळसळाट, नदी-प्रवाहाचा खळखळाट इत्यादि निसर्गांतील जंगली गोंगाटापासून पाश्चात्य संगीताची उत्पत्ति मानली जाते व ती तशी असणें अगदीं संभवनीय आहे.

भावनानिर्मित भिन्नभिन्न सहजध्वनींना शास्त्रीय बुद्धीनें स्वरूप दिलें व अशा स्वरांवर संगीतशास्त्राचें तिनें मंदिर उभारलें खरें; पण स्वरांना आधारभूत अशा ज्या भावना त्या मात्र शास्त्राच्या पायांत खोल गाडून नामशेष केल्या. परंतु भावना ही ज्याप्रमाणें स्वरांची त्याचप्रमाणें रसांची देखील जननी असल्यामुळें, स्वरांचा केवळ शास्त्रशुद्ध परंतु भावनाविहीन उच्चार केल्यानें रसनिष्पत्ति होणें अशक्य असा अनुभव आला असावा; आणि त्यामुळें प्रत्येक रागाला व त्याच्या विशिष्ट स्वर-समुदायाला अनुरूप भावनेचें अवगुंठन आणि अशा भावनेला पोषक अशा समयाचें साहचर्य देणें भाग पडलें असावें; आणि या कारणानें रागांची वृत्ति आणि ते गाण्याचे ऋतु व समय मुक्रर करण्यांत येऊन शेवटीं बुद्धि व भावना अर्थात् शास्त्र व कला यांच्या संमिश्रणानें आमच्या भारतीय संगीताला परिणतावस्था आली असली पाहिजे. परंतु या शास्त्राचा प्रपंच इतका गुंतागुंतीचा झाला आहे कीं, त्यांत पारंगत होणें हेंच काय तें गायनकलेचें सर्वांत महत्त्वाचें अंग असें आमच्या बुद्धिप्रधान महाराष्ट्रांत तरी समजण्यांत येत आहे असें म्हणावें लागतें. सारांश, बुद्धीनें भावनेचें म्हणजे शास्त्रानें कलेचें सिंहासन हिसकावून घेतलें आहे. तथापि मूळ गादीच्या मालकाला न विसरणारा पराक्रमी सेवक ज्याप्रमाणें लोकप्रेमाला सर्वथैव पात्र होतो, त्याचप्रमाणें भावनेला न विसरणारा गायक अर्थातच अधिक लोकप्रिय ठरतो. गोहर-जानच्या असामान्य लोकप्रियतेचें हें एक मुख्य कारण होतें कीं, त्यांनीं भावनेला आपल्या गायनापासून कधींहि दूर लोटलें नाहीं.

शास्त्र व कला या दोहोंच्या मिलाफानें जी हिंदी गायन-पद्धति निर्माण

झाली तिला वाङ्मयाप्रमाणें **शास्त्रीय** व **ललित** अशीं दोन स्वरूपें येणें प्राप्तच होतें. पुरुषांच्या वृत्तीनें भावनेला कमीपणा देऊन **शास्त्रीय** संगीतावर विशेष भर दिला; उलट स्त्रियांची भावनाप्रवृत्ति **ललित** संगीताकडे आपोआप झुकणें अगदीं साहजिकच होतें आणि या दृष्टीनें धमार, ध्रुवपद, ख्याल इत्यादिसारख्या म्हणजे ज्यामध्यें रागाची शुद्धता, सुराचा प्रस्तार व तालाचा खटाटोप शास्त्रीय बोजेदार पद्धतीनें सांभाळावा लागतो अशा गंभीर गायनाचा पुरुषांनीं प्रसार केला; व ठुंबरी, भजन, कवालींसारख्या नाजूक व लवचिक कंठांतून सरस वठणाऱ्या भावनाप्रधान आणि ज्यामध्यें शास्त्रीय रागतालाचीं बिकट बंधनें कमी अशा **ललित** संगीताचा स्त्रियांनीं पुरस्कार केला. ही विभागणी स्त्रीपुरुषांच्या नैसर्गिक प्रवृत्तीला अनुसरून झाल्यामुळें सौंदर्यपोषक अशीच ठरली. उत्तर हिंदुस्थानांत ही विभागणी बऱ्याच मोठ्या प्रमाणांत सांभाळली जात आहे.

आतां आमच्या महाराष्ट्रांत अलीकडे २५—३० वर्षांत संगीत विद्यालयामुळें गायनांचा मनस्वी प्रसार झाला खरा; परंतु वरील भेदाभेद न पाळला गेल्यामुळें संगीताचें गोंडस स्वरूप मात्र येथें राहिलें नाहीं. गवैय्यांना ठुंबरी, गझल, कवाली गाण्याची फर्माष जलशांतून व खासगी बैठकींतून होऊं लागली, व अशाच इतर कारणांमुळें मोठमोठ्या गंभीर व अवघड रागांवर मेहनत घेण्याची गायिकांना गरज भासूं लागली. "He who pays the piper calls the tune" ही म्हण प्रसिद्धच आहे. या विपरीत प्रकाराच्या कारणपरंपरेचा धागा सोवळ्या समाज सुधारकांच्या अचरटपणापासून तों मर्मज्ञपणाची शेखी मिरविणाऱ्या उल्लू धनिकांच्या रसिकपणा पर्यंत पोहोंचूं शकेल; शिवाय नाटकांत येणारे गवईपेशाचे लोक व त्यांनीं नाटकी संगीताच्या प्रदेशांत चालविलेला धुमाकूळ आणि अशा गवई नटांच्या कक्षेंत फिरणाऱ्या तरुणांची नादिष्ट वृत्ति इत्यादि देखील या अनिष्ट संकटाचीं कारणें आहेत तीं निराळींच. कांहीं असो, परंतु आज महाराष्ट्रांत जें गायनाचें स्वरूप दिसून येत आहे तें असें कीं, जाड, रुंदट, राकट व भरड आवाजाच्या गायकाला ठुंबरी, कवाली, नाटकांतील नखरेदार पदें आपल्या जिवाचें रान, भावनेचा खून आणि देहाचे हाल करून

गाण्यावांचून गत्यंतर नसतें. भावनेचा वास नाहीं, गळ्याचा लवाचिकपणा नाहीं, आवाजांत नाजूक तासीर नाहीं व ललित संगीताकडे प्रवृत्ति नाहीं अशा अनेकविध आपत्तीशीं टक्कर देऊन केलेलें गायन म्हणजे अर्थातच गवयाची आणि गायनाची साठमारीच ! श्रोत्यांच्या कर्णापेक्षां नेत्रांचीच करमणूक या योगानें अधिक होते.प्रो.मौजउद्दीनखानसारखे क्वचित् अपवाद होऊन गेले. परंतु अशा **ललित** संगीतावर त्यांचा व्यासंगहि प्रचंड होता. गवयाप्रमाणें महाराष्ट्रांतील गायिकांचीहि उलटी स्थिति आहे. गेल्या ३०।४० वर्षांत आपल्या इकडे ज्या गायिकांनीं नांवलौकिक मिळविला तो बहुतेक शास्त्रीय संगीताचा पुरस्कार करूनच. ख्यालाचें शास्त्रीय गायन अधिक बोजेदार, जनानी कंठाला न झेंपण्यासारखें, गमकेची व तानबाजीची दमछाकी त्यांत फार करावी लागते; आणि रागाचें स्वरूप आविकृत राखण्याची जबाबदारी जास्त व भावनाविलासास वाव कमी अशा गायनाची हांव आमच्या गायिकांमध्यें मनस्वी दिसून यावी हें आश्चर्य आहे. अर्थात् अशा गायकीचें पर्यवसान सामान्यतः जातिवंत सुंदर कंठांत रुक्षपणा आणण्यांत व्हावें यांत नवल नाहीं. ( त्याला केसरबाई अपवाद होत. ) आणि या कारणामुळेंच नाजूक प्रकृतीच्या रागिणी अगर भावनाप्रधान गीतें महाराष्ट्रीय गायिकांकडून मोहकपणानें व रसाविष्करणानें वठविलीं जात नाहींत असा अनुभव आहे. ( सुंदराबाई अपवाद आहेत. ) तंबोऱ्यामागें तोंड लपवून त्रस्त मुद्रेनें एखाद्या अवजड ख्यालाची रुक्ष अक्षरें कशींतरी उच्चारून वस्तादजीनें घोकून घेतलेल्या ताना मारण्यापलीकडे त्यांची गायनकलेंत प्रगति झालेली दिसून येत नाहीं. कलावंत पेशा असल्याकारणानें ठुंमरी, गजल, कवाली इत्यादींचें साभिनय गायन करण्याचा त्यांच्यावर प्रसंग येतो आणि तसलें तें भावनाशून्य गायन ऐकण्याचा आणि हावभावाचें ठराविक हातवारे पाहण्याचा श्रोत्यांवरहि प्रसंगच येतो. अर्थशास्त्रानें काव्याचा खटाटोप करणें व कवीनें जमाखर्चाच्या वहींत डोकें खुपसून बसण्यापैकींच आमच्या महाराष्ट्रांतील गायक व गायिकांची स्थिति झाली आहे. निसर्गाच्या हेतूविरुध्द ध्येय पत्करल्यामुळें श्रम मात्र अधिक पण श्रेय कांहींच नाहीं.

जनानी व मर्दानी गायनांची अशा रीतीनें थारेपालट किंवा खिचडी झाल्याकारणानें गायनाच्या कोणत्याहि एका विशिष्ट प्रकारांत विशेषानें चमकणारी ( Specialist ) अशी व्यक्ति आपल्याकडे नांव घेण्याला आढळून येत नाहीं; तेंच निसर्गनिर्मित नाजुक कंठाला अनुकूल अशा केवळ भावनाप्रधान **ललित** संगीतावरच्च सर्वस्वीं मदार ठेविल्यामुळें गोहरजानला श्रोत्यांच्या अंत.करणावर सतत छाप ठेवितां आली. प्रमुख रागरागिणींची मोड किंवा त्यांतील चिजांचें त्यांना शिक्षण नव्हतें असें नाहीं. अनेक नामांकित गवय्यांकडून त्यांनीं संगीत शिक्षण मिळविलें होतें व शेवटपर्यंत त्यांनीं विद्यार्जनाची वृत्ति कायम ठेविली होती. केव्हां केव्हां बोजेदार रागरागिणीहि त्या गात असत. परंतु अशा शास्त्रीय गायकींत त्यांनीं विशेष मन घातलेलें अगर प्ररिश्रम केलेले दिसून आलें नाहीं. आवाजांत भरदार भारदस्तपणा यावा व संगीत शास्त्राच्या रागतालादि मूलभूत अंगांचें स्वरूप नीट आकलन होऊन त्यांचा आधार आपल्या **ललित** संगीताला प्रसंगानुसार घेण्यासाठींच अशा चिजांचा संग्रह त्यांनीं केला होता असें दिसतें. त्यांचा सर्व भर नाजूक प्रकृतीच्या **ललित** संगीतावरच असे आणि त्यांत त्यांचा हात धरणारी व्यक्ति आज तरी आढळांत नाहीं. गोहरजानची रेकॉर्डस् व इतर प्रसिद्ध गाणारणींचीं रेकॉर्डस् तुलनात्मक दृष्टीनें ऐकल्यास वरील विधानाची सत्यता वाचकांना पटेल.

गोहरजानच्या आवाजांत उपजत माधुर्य व रसदारपणा तर होताच; परंतु मंद्र, मध्य व तार सप्तकांत तो एकजात खुला, सहज व अकृत्रिम-रीतीनें लागत असे. जात्याच मधुर गळा असलेले बरेच गायक व गायिका आपल्या गायनांत अधिक माधुर्य आणण्याकरितां गळा आवळून, नाकांतून किंवा विव्हळून स्वर लावण्याची संवय जडवून घेतात. अशा विकृतीमुळें निसर्गदत्त सुंदर आवाजाची गळचेपी होऊन त्यांच्या एकंदर गायनाला किरटेपणा व कृत्रिमपणा येतो आणि त्या योगानें त्यांच्या गायनाचा श्रोत्यांच्या मनांवर विशेष खोल ठसाही उमटत नाहीं. छातींतून निघालेल्या मोकळ्या आवाजाचें भरदार सौंदर्य किरट्या कृत्रिम गुंजनाला येणें अशक्य आहे. वर्षाऋतूंत दुथडी भरून वाहणाऱ्या व गंभीर निनाद करणाऱ्या

नदीची शोभा कोणीकडे आणि ठिकाठिकाणीं चर खणून कसा तरी प्रवाह चालू ठेवलेल्या उन्हाळ्यांतील ओढ्यांची खळखळ कोणीकडे ! गोहरजानच्या आवाजांतील रस व भरदारपणा स्वरांवर थांबतांना जितका दिसून येई तितकाच तो मींड, मुरकी, तान इत्यादि घेतांनाहि दिसून येई—जणुं काय द्राक्षाच्या वेलीवर एकजात रसानें थबथबलेले परिपक्व फळांचे लहानमोठे घोंसच लटकत आहेत.

शास्त्रीय गाण्याच्या कसरतीवर सर्वस्वीं भर दिल्याकारणानें गळ्याला व वृत्तीला भरमसाट तानबाजीची संवय लागून आमच्या महाराष्ट्रांतील गायिका ठुंबरीसारख्या चिजाही तानांच्या दोरखंडांत गुरफटून टाकतात. वास्तविक ठुंबरी, कवाली इत्यादि गायनाचें वैशिष्ट्य, त्यांतील बोल निरनिराळ्या लहानशा स्वरसमूहांनीं नटविण्यांत असतें. चार चार हात लांबीच्या चक्की तानांच्या वर्षावानें अशा चिजांचें मातेरें मात्र होतें. कारण ठुंबरीसारख्या चिजांची गायकी मुख्यत्वें भावनाप्रधान असल्यानें चिजेंतील बोल भावनानुकूल स्वरसमुदायांत गोंवले गेले पाहिजेत हें उघड आहे. आणि प्रथम बोलांचा उच्चार अत्यंत गोंडस व अर्थपूर्ण असा केला तरच रसानुकुल भावन[1] जागृत होते; आणि बोलामध्यें ही भावना पूर्णपणें मुरली म्हणजे तिचा सुवास त्यांवरील स्वरांच्या आभरणांलाही लागल्यावांचून राहात नाहीं. कस्तुरीचा सुगंध कुपीवर गुंडाळलेल्या कपड्यालाहि आपोआप लागतोच. बोलांच[1] योग्य भावनेनें मोहक उच्चार करणें व गोड शोभिवंत स्वरालंकारांनीं त्यांना निरानिराळ्या प्रकारें नटविणें या दोन्ही कृत्यांत गोहरजानचा हातखंडा असे. मोहकपणानें चिजेचे बोल उच्चारणाऱ्या कांहीं गायिका उत्तरेकडे आहेत; परंतु ते बोल स्वरालंकारांनीं नटविण्याच्या कामीं गोहरजानइतकी विविधता, सफाई व योजनेचें कौशल्य त्यांच्या ठिकाणीं दिसून येत नाहीं.

१) " बोलमें बात पैदा होना चाहिये, " २) " सुरमें बात पैदा होना चाहिये " व ३) " बातमें बात पैदा होना चाहिये " या एकापेक्षां एक वरचढ अशा तीन कसोटींना ठुंबरीसारखें गायन उतरलें पाहिजे असा तज्ज्ञांचा कटाक्ष आहे. पहिली कसोटी ' बोलमें बात पैदा होना चाहिये '

याचा अर्थ असा कीं, दर शब्दागणीं चिजेंतील मुख्य भावना ध्वनित झाली पाहिजे. दुसरीचा अर्थ असा कीं, ज्या स्वरांमध्यें अगर स्वरसमुदायामध्यें ते शब्द गुंफले जातील त्या स्वरांमधूनही ती विशिष्ट भावना पोसली गेली पाहिजे. आणि तिसरीचा अर्थ असा कीं, भावनेच्या निरनिराळ्या कमी अधिक छटा दाखविणारे नवे नवे स्वरालंकार, त्याच स्वरसमुदायाला अंगभूत असे निर्माण झाले पाहिजेत. हे तिन्ही प्रयोग सौदर्यानें व कौशल्यानें सिद्ध झाल्यांवाचून गायनाच्या या ललित प्रकाराला वैशिष्ट्य प्राप्त होत नाहीं. फुलझाडाच्या जातींपैकीं गुलाबाची यथायोग्य पूर्ण कल्पना येण्याकरितां, केवळ त्या फुलाचें किंवा नुसत्या पानाचें चित्र रेखाटून कांहीं उपयोग होत नाहीः फूल, पान, त्याच्या शाखा व उपशाखा, कांटेदेखील चित्रांत रेखाटिले पाहिजेत. इतकेंच नव्हे तर यांपैकीं एकाच्याही अभावीं गुलाबाच्या फुलझाडाची पूर्ण कल्पना कधींही येणार नाहीं; तोच नियम या ललित-संगीताला लागू आहे. आणि अशा प्रकारचें भावनाप्रचुर गायन गोहरजानच्या सारख्या गोड व निर्दोष कंठांतून ऐकतांना, जणूं काय गायनमंदिराच्या शृंगारलेल्या अजब ऐनेमहालांत प्रवेश केल्याप्रमाणें श्रोत्यांना वाटलें तर त्यांत आश्चर्य नाहीं ! त्या वेळीं मुंबईत व महाराष्ट्रांत, गोहरजान व तिचें गायन हाच एक गायनप्रेमी लोकांना कुतूहलाचा व चर्चेचा विषय होऊन राहिला होता. पुढें कांहीं दिवसांनीं गोहरजानचीं कितीएक रेकॉर्डस् बाजारांत आलीं आणि सतत १५–२० वर्षें दाक्षिणेंत घरोघरीं त्यांचा किती प्रसार झाला हें सर्वांना माहित आहेच.

मोठमोठ्या शहरीं झालेले सार्वजनिक जलसे व ग्रामोफोनच्या फैलावामुळें सतत कानावर पडणारीं रेकॉर्डस् या दोहोंच्या योगानें महाराष्ट्रांतील गानलोलुप लोकांमध्यें गोहरजानच्या मोहक गायनपद्धतीविषयीं आपोआप अभिरुचि उत्पन्न झाली. आणि त्यामुळें धंदेवाले व बिनधंदेवाले लहानमोठे बरेचसे गायक गोहरजानच्या गायनाचें शक्य तों अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करूं लागले यांत आश्चर्य नाहीं. मोती ज्या शिंपल्याच्या आश्रयानें वास करतें त्या शिंपल्याला आपल्या तेजाची थोडीतरी छटा दिल्यावांचून

राहात नाहीं. सारांश, अलीकडे १०–१५ वर्षांत मांड, पिलू, पहाडी, खमाज, झिंजोटी, भैरवी इत्यादि ललित प्रकृतीच्या रागिणींचे बाबतींत महाराष्ट्रीय गायकांवर गोहरजानच्या गायनपद्धतीची कमीअधिक प्रमाणांत छाया पडावी हें साहाजिकच होतें. परंतु दुर्दैवाची गोष्ट ही की, अशी मोहक पद्धति पूर्णपणें आत्मसात् करण्याची प्रवृत्ति आजकाल आमच्या नवीन पिढींतील गायक व अध्यापक वर्गांत दिसून येत नाहीं. आधींच आमच्या महाराष्ट्रीय गायक व गायिकांचा कल भावनेकडे नसून शास्त्रीय संगीताकडे झुकलेला; त्यांतून संगीत शिक्षणाच्या शाळा मनस्वी फैलावल्या-पासून महाराष्ट्रांतील शालेय संगीताचें स्वरूप अधिकच रुक्ष होत चाललें आहे. बेसुमार तानांची कर्णकटु कसरत व नोटेशन (स्वरलेखन) द्वारा शिक्षणाचा अवास्तव पुरस्कार या दोन दगडांच्या चक्कींतून हल्लींची संगीत-कला भरडून निघत आहे. संगीत शाळेंतील शिक्षणाचा ज्यांना संपर्क झालेला नाहीं अशा गाणाऱ्यांच्या गायनांत जो कांहीं थोडासा गोडपणा व झोंक दिसून येतो त्यांवरून वरील विधानाची सत्यता पटेल. आतां अकृत्रिम सोज्वल आवाज व गळ्याचा निसर्गदत्त लवचिकपणा असलेले कांहीं धंदेवाले व बिनधंदेवाले गायक आज आपल्याकडे आहेत; परंतु त्यांच्या स्वतःच्या गायनपद्धतींत ते इतके गुरफटून गेले आहेत व या निसर्गदत्त भांडवलावरच त्यानीं इतकी सवंग लोकप्रियता संपादन केली आहे कीं, आपल्या स्वतःच्या गायनपद्धतीपलीकडे इतरांपासून कांहीं घेण्यासारखें आहे असें त्यांना वाटत नाहीं. शिवाय स्वतःच्या पद्धतीचीं त्यांच्यावर इतकीं जाड पुटें बसलीं आहेत, कीं त्यांतून ते कधीं बाहेर निघतील ही आशाच नको. गळ्याच्या गोडीवर स्वतःच खुष असणाऱ्या गायकांना भावनेची कदाचित् गरजच भासत नसेल, किंवा त्यांच्या वृत्तींत भावनेचा विलास अगदींच अल्प प्रमाणांत असेल. बेछूट गळा फिरविणारे तानबहादुर व वाटेल तसलें गायन लिहून काढणारे नोटेशन कारकून यांना, बिचाऱ्या गोहरजानच्या टीचभर तानेची किंवा बोटभर मुरकीची काय प्रतिष्ठा वाटणार! गोहरजानची जिथें एक तान असेल तेथें आमचे तानबहादुर नीरस पन्नास ताना, पंचवीस मुरक्या आणि निदान पंधरा तरी उलट्यासुलट्या कोलांट्या

घेतील ! "अहाहा ! भैरवीच्या ठुंबरींतील गोहरजानची एक ती जागा काय सुंदर आहे !" असे कोणी उद्गार काढल्यास, आमचे नोटेशनशास्त्री म्हणतात, "अहाहा करण्यासारखें त्यांत काय आहे ? ही पहा ती पांच सुरांची बोटभर जागा–प म् ग् रे् सा ! ही दुसरी पाहा–सा रे् ग्-रे् ग्-म्-ग्मूप प म् ग् रे् सा ! अशा साध्या जागा तर आमच्या विद्यालयांत पहिल्या वर्षांच्या शिक्षणक्रमांत पहिल्याच महिन्यांत आमच्या विद्यार्थ्यांना आम्हीं शिकवितों. नोटेशनपद्धति म्हणजे मूलतत्त्व आहे समजलां?" आणि हें सर्व खरें आहे; परंतु मोहकपणा म्हणून गायनांत एक जरुरीचा पदार्थ आहे तो मात्र जन्मभर त्यांत सांपडत नाहीं हेंहि पण तितकेंच खरें आहे ! झुंबराचा लोलक आणि कोहिनूर खडा हे रसायनशास्त्रदृष्ट्या एकरूपच आहेत खरे; परंतु एक सम्राटाच्या मुकुटावर विराजमान होतो व दुसरा चोरबाजारांत पैशाला मिळतो. ( हल्लीं नोटेशनची एक तान एक पैशाला मिळण्याची सोय झाली आहे असें वर्तमानपत्रांतील जाहिरातीवरून समजतें ! ) हा मुद्दा विशेष तीव्रतेनें मांडण्याचें प्रयोजन असें आहे कीं, एकंदर श्रोतृवर्गाला तल्लीन करणाऱ्या गोहरजानच्या गायनांतील विशेष आमच्या महाराष्ट्रांतील बऱ्याच सांप्रदायिक गायकांना पटत नाहीं. गोहरजान म्हणजे कोणी असामान्य दर्जाची गायिका होती असें मानावयास ते मुळीं कबूलच नाहींत ! "ठुंबरी, गजल गाणारी" या तुच्छतादर्शक उद्गारानें तिची बोळवण करण्यांत येते. टोपलीभर करवंदांवर ज्यांची फरुटपार्टी होते त्यांना परिपक्व द्राक्षांच्या दुर्मिळ रसास्वादाची काय कल्पना येणार ? पिकलेल्या काळ्या करवंदांनाही थोडी चव असते, परंतु रसदार द्राक्षांवरच रसिकांच्या उड्या पडतात त्याला कोण काय करणार ?

आपल्या महाराष्ट्रीय गायकवर्गाच्या प्रवृत्तीमध्यें आढळून आलेले अनिष्ट प्रकार नजरेला पडून त्यांनीं ते काढून टाकावे व योग्य दिशेनें संगीत-कलेची वाढ करावी या हेतूनें वरील सर्व चर्चा केली आहे हें सांगणें अवश्य आहे. उत्तरेकडील कलावानांना बहुधा ही चर्चा लागू होतच नाहीं. कारण त्यांच्या गायनांत भावनेची छाया कमीअधिक प्रमाणांत दिसून येत असल्यामुळें त्यांच्या एकंदर गायनांत आकर्षकपणाहि अधिक

प्रमाणांत असतो असा सामान्यतः अनुभव आहे. सारांश, आमच्या गायकांनीं आपल्या आवाजाला अनुकूल व वृत्तीला अनुरूप अशी गायनाची **शास्त्रीय** अगर **ललित** या दोहोंपैकीं एक कोणती तरी पद्धति स्वीकारावी व तीमध्यैंच शक्य तितकें प्राविण्य संपादन करावें. त्याचप्रमाणें आमच्या इकडील गायिकांनींहि **शास्त्रीय** अवजड पद्धतीचा हव्यास न धरतां स्त्रीकंठाला व भावनाविलासाला सहजसुलभ असा **ललित** संगीताचा एकनिष्ठेनें व्यासंग केल्यास आज आमच्या महाराष्ट्रांत संगीताचें जें भेसळ व भेसूर स्वरूप दिसून येत आहे ते नाहींसें होईल यांत संशय नाहीं.

गोहरजाननें ललित संगीतांत असाधारण प्राविण्य मिळविलें. या कलेंत त्या असामान्यतेच्या ( Specialist ) च्या दर्जाला पोहोंचल्या आणि आजकाल असामान्यतेबांचून मान नाहीं असें आपण इतर सर्व व्यवसायांत पाहातोंच. पूर्वीं धमार, ध्रुपद, ख्याल, टप्पा इत्यादि निरनिराळ्या गायन प्रकारांचे Specialist असत. आपापली वाणी कोणी सोडूं नये असा कटाक्ष असे व त्यामुळें प्रत्येक प्रकाराचें परमोत्कृष्ट गायन श्रोत्यांना ऐकायला मिळे आणि विद्यार्थ्यांना निरनिराळे आदर्श पहावयाला मिळत. त्याच्या उलट, हल्लीं सर्वांनीं सर्वच तऱ्हा आपल्या कंठांत आणण्याचा हव्यास धरल्या कारणानें आपल्याकडे संगीताचा कोणताच प्रकार परम दर्जाला पोहोंचलेला आंढळून येत नाहीं. वरील विधानास अपवादात्मक अशा हल्लींच्या गायक पिढीमध्यें प्रो. मंजीखांसाहेब व गायिकांच्या मर्यादित क्षेत्रांत मुंबईच्या केसरबाईसारख्या व्यक्ति आपल्याकडे आहेत. उभयतांहि संगीताच्या शास्त्रीय व ललित शाखेच्या उंच फांदीला पोहोंचलीं आहेत. परंतु अशा व्यक्ती अपवादादाखल होत. त्यांचें सव्यसाचित्व सर्वांनाच प्राप्त होणें दुरापास्त आहे. गायनसम्राट प्रो. अल्लादियाखानसाहेब यांचें उभयतांनाहि दीर्घकाल एकजात शिक्षण–एक त्यांचे चिरंजीव व दुसरी त्यांची पट्टशिष्यीण असल्यामुळें **शास्त्रीय** संगीतांत उभयतांनींहि अत्युच्च दर्जा प्राप्त करून घ्यावा हें योग्यच आहे, परंतु त्याबरोबरच भावनानुकूल व सौंदर्यशोधक वृत्तीचें पोषणहि अशा अतुल गुरुच्या प्रसादानें झाल्यामुळें **ललित** संगीतामध्यें देखील त्यांनीं पराकाष्ठेचें यश संपादन

केलें आहे. अर्थात् विद्येची खरी अभिरुचि व अव्याहत व्यासंगपरायणता हे गुणहि असामान्यतेला आवश्यक आहेत हें सांगावयास नको. अशी सर्व प्रकारें अनुकूल परिस्थिति इतरांच्या वांट्याला येईल असें म्हणतां येत नाहीं; आणि म्हणूनच गोहरजानचें उदाहरण पुढें ठेवून आमच्या गायिका जर स्त्रीसुलभ अशा **ललित** संगीताचाच एकनिष्ठेनें अभ्यास करतील आणि पुरुष गायक आपल्या मर्दानी आवाजाला शोभेल अशा गंभीर **शास्त्रीय** संगीताचा रसपूर्वक पुरस्कार करतील तर महाराष्ट्रांतील गायनाला अधिक व्यवस्थित व मनोहर स्वरूप येईल व श्रोत्यांच्या अभिरुचीलाहि इष्ट वळण लागेल.

गोहरजानच्या इतर गायनानुषंगी गुणांचें दिग्दर्शन केल्यावांचून प्रस्तुत लेखाचें कार्य पुरें होणार नाहीं. यापैकीं प्रमुख गुण हा कीं, सर्व प्रकारच्या लोकांचें समाधान करण्याचें ध्येय त्यांनीं खासगी बैठकींत किंवा सार्वजनिक जलशांत कधींच दृष्टीआड केलें नाही. जमलेल्या श्रोत्यांतील निरनिराळ्या वर्गांना असा भास होई कीं, खास आपल्याकरितांच ही गायिका गाण्याचे कसून श्रम घेत आहे. त्याचप्रमाणें गायनाच्या वेळीं प्रसन्न मुद्रा व उल्लसित वृत्ति या तर त्या गायनदेवतेच्या ऋद्धिसिद्धीच होत्या. त्यांच्या गायनाची व बोल उच्चारण्याची शैली उत्तरेकडील भाषा न समजणाऱ्या श्रोत्यांवरहि मोहिनी पाडण्यासारखी जरी होती तथापि ज्या भिन्नभिन्न भाषेच्या प्रदेशांत गोहरजान जात असत त्या त्या भाषेंतील एक दोन तरी लोकप्रिय चिजा पैदा करून व त्या चिजांची प्रांतविशिष्ट मोडणी गळ्यांत बसवून तेथील श्रोत्यांपुढें त्या गाण्याचा त्यांचा उपक्रम कौतुक करण्यासारखा होता. हिंदी ठुंबरी, उर्दू गझल, व्रिज भाषेंतील भजनें, मारवाडी मांड, गुजराथी गर्बे, बनारसी कजली, बंगाली कवित, इंग्रजी बॅलडस् इत्यादि सर्व तऱ्हेच्या गायन पद्धतीची माहिती करून घेण्यांत त्यांनीं अखेरपर्यंत कसूर केली नाही. त्यांच्या सुंदर आवाजामुळें व मोहक गायनपद्धतीमुळें हे सर्व प्रकार त्यांच्या गळ्यांतून अत्यंत मनोवेधक रीतीनें वठत हें सांगावयाला नकोच. महाराष्ट्रांत एका शहरीं त्यांनीं सौभद्र नाटकांतील 'वद जाऊं कुणाला शरण' हें पद इतक्या भावनापूर्ण सौंदर्यानें आळविलें कीं, खुद्द मराठी रंगभूमीवरील

नाट्यप्रयोगांतहि तशा प्रकारचें भावना हलविणारें गायन अलीकडे २५।३० वर्षांत ऐकण्यास मिळालें नाहीं असेंच श्रोत्यांना वाटलें !

केवळ गायनाच्या प्रदेशांतच भावनाविलास दाखविण्यावर संतुष्ट न राहतां गोहरजान स्वतः कवित्वहि करीत. उर्दू भाषेंत किती एक गझल त्यांनीं स्वतः रचिले आहेत, इतकेंच नव्हे तर राधाकृष्णाच्या पवित्र प्रेमाचीं भक्तिरसपूर्ण अशीं स्वतः रचलेलीं किती एक भजनें, ठुंबऱ्या मैफलींत व जलशांत त्या अत्यंत भक्तिभावानें गात असत. सर्वांत विशेष कौतुकाची गोष्ट ही कीं, महायुद्धाच्या वेळीं 'It's a long way to Tipperarry' या त्या वेळच्या अत्यंत लोकप्रिय War songचें त्यांनीं उर्दूमध्यें स्वतः केलेलें सुंदर रूपांतर मूळ इंग्लिश चालीबरहुकूम त्या गाऊन दाखवीत हें पुष्कळांना माहीत आहे.

गोहरजान आपल्या साथीदारांना अत्यंत औदार्यानें वागवीत. त्यांच्या बाबतींत किंबहुना संगीताच्या कोणत्याहि प्रदेशांत त्यांनीं हिंदु व मुसलमान हा भेद कधींहि ठेवला नाही. हिंदुस्तानांतील एकवेळचे नामांकित तबला-वादनकार कांताप्रसाद त्यांच्याबरोबर कांहीं वर्षें होते. ते म्हणत कीं, 'गोहरजान केवळ गाणारी नाहीं—राणी आहे!' त्याप्रमाणें एकंदर गायक वर्गाविषयींहि त्या अत्यंत प्रेमळपणा व आदरभाव बाळगीत. स्त्री-पुरुष, लहान-मोठा कसाहि गायक असो त्याजकडे त्यांनीं उपेक्षेनें कधींहि पाहिलें नाही. अहंमन्यता व मत्सर—गायक वर्गांचे हे आहिमहि—यांचा त्यांना स्पर्शहि झाला नाहीं. ललितवृत्ति, कंठमाधुरी, व्यासंगतत्परता व सौंदर्यदृष्टि इत्यादि संगीताला आवश्यक अशा गुणांचा भरपूर निधि त्यांना निसर्गानें बहाल केला होता व त्याचा त्यांनीं योग्य दिशेनें विनिमय केल्यामुळें त्यांचें नांव आज २०।४० वर्षें अखिल हिंदुस्तानांत दुमदुमून राहिलें. अशी कलासंपन्न गायिका आज आपल्यांतून नाहींशी व्हावी हें हिंदी संगीतकलेचें दुर्दैव होय.

★★★

# श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर

श्रीपाद कृष्ण उर्फ तात्यासाहेब कोल्हटकर या प्रतिभासंपन्न नाटककाराच्या निधनाला आज १ जून १९५३ रोजीं एकोणीस वर्षें पुरीं होतात. साहित्यिकाच्या कीर्तिमंदिराची इमारत नामशेष होण्याइतका एकोणीस वर्षांचा कालखण्ड खास प्रदीर्घ नाहीं. असें असूनहि श्रीपाद कृष्णांचें नांव साहित्य सृष्टींत फार क्वचित् ऐकूं येतें. फार काय, पण त्यांना 'नाटककार' मानण्यास देखील आजकालची वास्तववादी म्हणून मिरवणारी कांहीं मंडळी तयार नाहींत. ! पूर्वीच्या पिढ्यांमध्यें वीस पंचवीस वर्षांनीं बदल होत; त्यानंतर तो दहा बारा वर्षांनीं झालासा वाटे आणि आजकाल तर तो दर पांचसात वर्षांनीं होत असलेला दिसून येतो. या दृष्टीनें श्रीपाद कृष्ण उर्फ तात्यासाहेब कोल्हटकर यांची स्मृति एक दोन पिढ्या टिकली हें भाग्य ! गद्यांतील वाक्याचे कुठें तरी आणि कसे तरी खण्ड पाडून ते अनेक छोट्या ओळींत लिहिले कीं, त्याला काव्याचा दर्जा देणारे असे आत्मसंतुष्ट कवि व टीकाकार आहेत, ते जिथें मोरोपन्तांसारख्या हिमनगतुल्य अतुलनीय कवीला "यमक्या व प्रासाड्या" म्हणतात तेथें बिचारे तात्यासाहेब नाटककारच नव्हेत असें ठरविण्यांत आलें असेल तर नवल नाहीं. दऱ्याखोऱ्यांतील बिकट वाट चालतांना खड्या–कपऱ्यांच्या भीतीनें ज्यांची नजर स्वतःच्या पायावर खिळलेली असते त्यांना उत्तुंग नगशिखरांचीं भव्य शोभा प्रतीत होणार कशी ? अशीच कांहींशी स्थिति कै. तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या नाट्यलेखनाबाबत झाली आहे. नाटककार या नात्यानें त्यांच्याविषयींच्या अनादराचा उगम आजकालच्या वास्तववादाच्या वृथाभिनिवेशांतून झालेला आहे हें निराळें सविस्तर सांगायला नको.

---

प्रकाशन—सह्याद्रि मासिक, जून १९५३.

सन १८९५-९६ सालापर्यंत तों पुढील सुमारें वीस पंचवीस वर्षें तात्यासाहेबांची गणना " आद्य नाटककारा " मध्यें केली जात असे. श्री. अण्णासाहेब किर्लोस्कर, नंतर श्री. देवल, श्री. कोल्हटकर व शेवटीं खाडिलकर असा क्रम नेहमीं ध्वनित होत असे. मात्र हा क्रम गुणनिदर्शक नव्हता किंवा त्यांत तरतम भावाची हीन भावना नव्हती. वरील चारहि नाटककार सर्वोच्च श्रेणीचे, प्रत्येकाचे गुण पृथक् आणि त्या गुणांचे चहाते व भोक्ते निरनिराळ्या दृष्टीनें पाहण्यास समर्थ व उत्सुक असे असत. " वाग्भट श्रेष्ठ कीं चरक श्रेष्ठ " या वृथा वादांत पडण्याची कोणालाच गरज भासत नसे. कारण वरील प्रत्येक नाटककारांमध्यें लोकांची दृष्टि दिपविण्याइतकी प्रतिभेची निरनिराळ्या प्रकारची चमक प्रत्ययास येई.

प्रस्तुत लेखकानें श्रीपाद कृष्णांच्या नाट्यलेखनाविषयीं जे कांहीं चार शब्द अल्पमतीनें लिहिण्याचें योजिलें आहे, याकडे श्रद्धाञ्जलि या नात्यानें पाहावें अशी वाचकांना नम्र विनंति आहे.

प्रथम नाट्यलेखनाबाबत कोल्हटकर यांची मनोभूमिका काय होती हें पाहणें इष्ट होईल. सौंदर्योपासना हा तात्यासाहेबांच्या वृत्तीचा व लिखाणाचा स्थायीभाव होता असें म्हणतां येईल. आणि या कामीं आपल्या बुद्धीला व अचाट कल्पनाशक्तीला त्यांनीं मनसोक्त राबवून घेतलें. शिवाय त्यांच्या वृत्तीमध्यें जन्मजात विनोद असल्यामुळें ही त्यांची सौंदर्यपूजा महान् बुद्धिमानावर देखील विलक्षण मोहिनी घालूं शकली. कोल्हटकरांचें 'गुप्तमंजूष' नाटक पाहात असतांना, लोकमान्य टिळक एकदम उद्गारले, " काय हा बुद्धिमत्तेचा दुरुपयोग ! " या उद्गाराचें तात्पर्य हेंच कीं अशा प्रकारची सौंदर्यशोधक बुद्धि नाटकासारख्या क्षुद्र ( लोकमान्यांच्या-मतानें ) विषयांत गुंतविण्याऐवजीं राजकारणाच्या कामीं लाविली असती तर राजकारणासारख्या रुक्ष विषयामध्यें देखील लालित्य आणि अर्थातच अधिक आकर्षण निर्माण झालें असतें; प्रतिपक्षाला नामोहरम करण्यासाठीं एक प्रभावी आयुध हातीं आलें असतें ! आणि मग मात्र तो लोकमान्यांच्या देशहितैक दृष्टीनें बुद्धीचा सदुपयोग ठरला असता. तें कसेंहि असो, परंतु लोकमान्यांच्या चित्ताची चलबिचल करण्याचा प्रभाव

श्रीपाद कृष्णांच्या कल्पनाविलासांत, कोट्टिक्रमांत आणि भाषाशैलींत होता, हें कबूल केलें पाहिजे. याचें आणखी एक उदाहरण म्हणजे 'प्रेमशोधन' नाटकामध्यें नायकाच्या तोंडीं ऋषिकालीन पुण्यभूमीचें एक कल्पनारम्य वर्णन आहे, तें ऐकून साहित्यसम्राट श्री. न चिं. केळकर उद्गारले, "असें उदात्त व सुंदर वर्णन कोल्हटकरांची प्रतिभाच करूं जाणे!"

वरील हकीगत पन्नास वर्षांपूर्वीची आहे. तात्यासाहेबांचें गुप्तमंजूष हें तिसरें नाटक. यापूर्वी त्यांची 'वीरतनय' व 'मूकनायक' हीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं होतीं व 'मूकनायक' नाटकाचा नटसम्राट भाऊराव कोल्हटकर नुकतेच दिवंगत झाले असतांना देखील, मनस्वी बोलबाला झाला होता. अभिनव आणि अभिजात असा विशिष्ट सम्प्रदाय निर्माण करणारे एक श्रेष्ठतर दर्जाचे नाटककार असा 'मूकनायक' नाटकामुळें तात्यासाहेबांचा लौकिक चोहोंकडे पसरला. नाट्य व साहित्यसृष्टींत त्यांचें उच्च स्थान कायम झालें.

कै. तात्यासाहेबांनीं नाट्यलेखनाला सुरुवात केली तो जमाना प्रथम दृष्टीसमोर ठेवला पाहिजे. त्यांना संगीताचा, विशेषतः नाट्यसंगीताचा, पराकाष्ठेचा नाद होता आणि त्याला अनुसरून त्यांनीं संगीत नाटकेंच लिहिलीं. तेव्हां त्या काळांतील संगीत रंगभूमीवरील नाटकांचें स्वरूप कसें होतें तें पाहणें जरूर आहे. सुमारें आठ-दहा संगीत नाटकसंस्था त्या वेळी महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरांतून दौरे काढून आपला योगक्षेम चालवीत होत्या. त्यांमध्यें **किर्लोस्कर संगीत मंडळी** ही अग्रगण्य संस्था होती. अभिजात नाटकें, गुणवान् पात्रें आणि अमाप लोकप्रियता इत्यादि गुणांमुळें किर्लोस्कर मंडळी ही महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या दर्जाचा जणु काय निकषच ठरली होती. महाराष्ट्रीय संगीत रंगभूमीची परंपरा संस्कृत नाटकांतून निर्माण झालेली असल्यामुळें 'शाकुंतल', 'विक्रमोर्वशीय', 'मृच्छकटिक' हीं भाषांतरित व ह्याच धर्तीवर लिहिलेलीं 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग' 'शापसंभ्रम' एवढ्या पांच-सहा नाटकांवर किर्लोस्कर मंडळीचा निर्वाह होत असे. नंतर कोल्हटकरांचें 'वीरतनय' व देवलांचें 'शारदा'. परंतु हीं दोन्ही नाटकें चालू परंपरेला सोडून होतीं व त्यामुळें

त्यांच्या लोकप्रियतेचें व यशाचें निश्चित असें मूल्यमापन अद्यापि झालेलें नव्हतें. या नाटकांचे प्रयोग **भाऊराव कोल्हटकरांच्या** हयातीमध्यें प्रथम होत असल्यामुळें या दोन्ही नाटकांतील गुणावगुणाचें प्रमाणमूल्य पारखण्याचें कारणहि पडलें नाहीं. कारण भाऊराव कोल्हटकर म्हणजे रंगभूमीवरील अशी कांहीं प्रचंड शक्ति आणि मोहिनी होती कीं त्यांच्यामुळें नाटकांतील काय पण समोर दिसणाऱ्या इतर पात्रांतील गुणदोषांकडे लक्ष देण्याचें प्रेक्षकांना भान राहात नसे व कारणहि पडत नसे.

भाऊरावांच्या मृत्यूमुळें संगीत रंगभूमि, किर्लोस्कर मंडळी आणि इतर नाटकांबरोबर 'वीरतनय' व 'शारदा' हीं नाटकेंहि उघडीं पडलीं. रंगभूमीवरील या सूर्यास्तानंतर या नाटकांचे गुणदोष पारखतां येऊं लागले. आभिजात साहित्यिक गुणांच्या अभावामुळें 'शारदा' नाटक सवंग लोकप्रियतेचें साधन ठरलें आणि कथानक, भाषा व संगीत वगैरे सर्व अपरिचित आणि बोजड आहे अशी 'वीरतनय' नाटकावर टीका होऊं लागली. नाट्यलेखनाच्या शैलीमध्यें श्री. देवल पुरेपुर सरावलेले असल्यामुळें त्यांना 'शारदा' नाटकाच्या यशाबाबत पूर्ण खात्री वाटत होती, म्हणून टीकालेखांना त्यांनी कधीं उत्तर दिलें नाही. उलट तात्यासाहेबांची 'वीरतनय' ही पाहिलीच नाट्यकृति आणि अनुभव तर मुळींच नव्हता, म्हणून त्यांनीं "वीरतनयाची ढाल" या शीर्षकाखालीं लेखमाला लिहून उत्तर दिलें ! टीकेच्या बाबतींत तात्यासाहेब थोडे असाहिष्णु वृत्तीचे होते असें, त्यांनीं पुन्हां एकदा 'गुप्तमंजूष' नाटकावरील मर्मभेदक टीकेला उत्तर देण्याचा प्रयास केला यावरून वाटतें.

तथापि आपल्या नाट्यलेखनाबाबत देवलांप्रमाणें त्यांना भरपूर आत्मविश्वास होता; मात्र तो "कालो ह्ययं निरवधिर्विपुलाच पृथ्वी" अशा प्रकारचा होता. याचें कारण उच्च शिक्षण घेणाऱ्या तरुणांची संख्या वाढूं लागली होती आणि त्यांच्या आभिरुचींत बदल होणें क्रमप्राप्तच होतें. तेव्हां या वर्गाची वाढती सहानुभूति मिळण्याची त्यांना खात्री वाटत होती. आणि त्यानंतर थोड्याच कालानें त्यांना 'मूकनायक' नाटकानें जें भरपूर यश मिळवून दिलें तें पाहतां त्यांचा आत्मविश्वास अस्थानीं नव्हता असें

श्रीपाद कृष्णांच्या कल्पनाविलासांत, कोटिक्रमांत आणि भाषाशैलींत होता, हें कबूल केलें पाहिजे. याचें आणखी एक उदाहरण म्हणजे 'प्रेमशोधन' नाटकामध्यें नायकाच्या तोंडीं ऋषिकालीन पुण्यभूमीचें एक कल्पनारम्य वर्णन आहे, तें ऐकून साहित्यसम्राट श्री. न. चिं. केळकर उद्‌गारले, "असें उदात्त व सुंदर वर्णन कोल्हटकरांची प्रतिभाच करूं जाणे!"

वरील हकीगत पन्नास वर्षांपूर्वीची आहे. तात्यासाहेबांचें गुप्तमंजूष हें तिसरें नाटक. यापूर्वी त्यांची 'वीरतनय' व 'मूकनायक' हीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं होतीं व 'मूकनायक' नाटकाचा नटसम्राट भाऊराव कोल्हटकर नुकतेच दिवंगत झाले असतांना देखील, मनस्वी बोलबाला झाला होता. अभिनव आणि अभिजात असा विशिष्ट सम्प्रदाय निर्माण करणारे एक श्रेष्ठतर दर्जाचे नाटककार असा 'मूकनायक' नाटकामुळें तात्यासाहेबांचा लौकिक चोहोंकडे पसरला. नाट्य व साहित्यसृष्टींत त्यांचें उच्च स्थान कायम झालें.

कै. तात्यासाहेबांनीं नाट्यलेखनाला सुरुवात केली तो जमाना प्रथम दृष्टीसमोर ठेवला पाहिजे. त्यांना संगीताचा, विशेषतः नाट्यसंगीताचा, पराकाष्ठेचा नाद होता आणि त्याला अनुसरून त्यांनीं संगीत नाटकेंच लिहिलीं. तेव्हां त्या काळांतील संगीत रंगभूमीवरील नाटकांचें स्वरूप कसें होतें तें पाहणें जरूर आहे. सुमारें आठ-दहा संगीत नाटकसंस्था त्या वेळी महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरांतून दौरे काढून आपला योगक्षेम चालवीत होत्या. त्यांमध्यें **किर्लोस्कर संगीत मंडळी** ही अग्रगण्य संस्था होती. अभिजात नाटकें, गुणवान् पात्रें आणि अमाप लोकप्रियता इत्यादि गुणांमुळें किर्लोस्कर मंडळी ही महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या दर्जाचा जणु काय निकषच ठरली होती. महाराष्ट्रीय संगीत रंगभूमीची परंपरा संस्कृत नाटकांतून निर्माण झालेली असल्यामुळें 'शाकुंतल', 'विक्रमोर्वशीय', 'मृच्छकटिक' हीं भाषांतरित व ह्याच धर्तीवर लिहिलेलीं 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग' 'शापसंभ्रम' एवढ्या पांच-सहा नाटकांवर किर्लोस्कर मंडळीचा निर्वाह होत असे. नंतर कोल्हटकरांचें 'वीरतनय' व देवलांचें 'शारदा'. परंतु हीं दोन्ही नाटकें चालू परंपरेला सोडून होतीं व त्यामुळें

त्यांच्या लोकप्रियतेचें व यशाचें निश्चित असें मूल्यमापन अद्यापि झालेलें नव्हतें. या नाटकांचे प्रयोग **भाऊराव कोल्हटकरांच्या** हयातीमध्यें प्रथम होत असल्यामुळें या दोन्ही नाटकांतील गुणावगुणाचें प्रमाणमूल्य पारखण्याचें कारणहि पडलें नाहीं. कारण भाऊराव कोल्हटकर म्हणजे रंगभूमीवरील अशी कांहीं प्रचंड शक्ति आणि मोहिनी होती कीं त्यांच्यामुळें नाटकांतील काय पण समोर दिसणाऱ्या इतर पात्रांतील गुणदोषांकडे लक्ष देण्याचें प्रेक्षकांना भान राहात नसे व कारणहि पडत नसे.

भाऊरावांच्या मृत्यूमुळें संगीत रंगभूमि, किर्लोस्कर मंडळी आणि इतर नाटकांबरोबर 'वीरतनय' व 'शारदा' हीं नाटकेंहि उघडीं पडलीं. रंगभूमीवरील या सूर्यास्तानंतर या नाटकांचे गुणदोष पारखतां येऊं लागले. आभिजात साहित्यिक गुणांच्या अभावामुळें 'शारदा' नाटक सवंग लोकाप्रियतेचें साधन ठरलें आणि कथानक, भाषा व संगीत वगैरे सर्व अपरिचित आणि बोजड आहे अशी 'वीरतनय' नाटकावर टीका होऊं लागली. नाट्यलेखनाच्या शैलीमध्यें श्री. देवल पुरेपुर सरावलेले असल्यामुळें त्यांना 'शारदा' नाटकाच्या यशाबाबत पूर्ण खात्री वाटत होती, म्हणून टीकालेखांना त्यांनी कधीं उत्तर दिलें नाही. उलट तात्यासाहेबांची 'वीरतनय' ही पाहिलीच नाट्यकृति आणि अनुभव तर मुळींच नव्हता, म्हणून त्यांनीं "वीरतनयाची ढाल" या शीर्षकाखालीं लेखमाला लिहून उत्तर दिलें ! टीकेच्या बाबतींत तात्यासाहेब थोडे असहिष्णु वृत्तीचे होते असें, त्यांनीं पुन्हां एकदा 'गुप्तमंजूष' नाटकावरील मर्मभेदक टीकेला उत्तर देण्याचा प्रयास केला यावरून वाटतें.

तथापि आपल्या नाट्यलेखनाबाबत देवलांप्रमाणें त्यांना भरपूर आत्मविश्वास होता; मात्र तो "कालो ह्ययं निरवधिर्विपुलाच्च पृथ्वी" अशा प्रकारचा होता. याचें कारण उच्च शिक्षण घेणाऱ्या तरुणांची संख्या वाढूं लागली होती आणि त्यांच्या आभिरुचींत बदल होणें क्रमप्राप्तच होतें. म्हणून त्यांना या वर्गाची वाढती सहानुभूति मिळण्याची त्यांना खात्री वाटत होती. आणि त्यानंतर थोड्याच कालानें त्यांना 'मूकनायक' नाटकानें जें भरपूर यश मिळवून दिलें तें पाहतां त्यांचा आत्मविश्वास अस्थानीं नव्हता असें

श्रीपाद कृष्णांच्या कल्पनाविलासांत, कोटिक्रमांत आणि भाषाशैलींत होता, हें कबूल केलें पाहिजे. याचें आणखी एक उदाहरण म्हणजे 'प्रेमशोधन' नाटकामध्यें नायकाच्या तोंडीं ऋषिकालीन पुण्यभूमीचें एक कल्पनारम्य वर्णन आहे, तें ऐकून साहित्यसम्राट श्री. न. चिं. केळकर उद्‌गारले, "असें उदात्त व सुंदर वर्णन कोल्हटकरांची प्रतिभाच करूं जाणे!"

वरील हकीगत पन्नास वर्षांपूर्वीची आहे. तात्यासाहेबांचें गुप्तमंजूष हें तिसरें नाटक. यापूर्वी त्यांची 'वीरतनय' व 'मूकनायक' हीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं होतीं व 'मूकनायक' नाटकाचा नटसम्राट भाऊराव कोल्हटकर नुकतेच दिवंगत झाले असतांना देखील, मनस्वी बोलबाला झाला होता. अभिनव आणि अभिजात असा विशिष्ट सम्प्रदाय निर्माण करणारे एक श्रेष्ठतर दर्जाचे नाटककार असा 'मूकनायक' नाटकामुळें तात्यासाहेबांचा लौकिक चोहोंकडे पसरला. नाट्य व साहित्यसृष्टींत त्यांचें उच्च स्थान कायम झालें.

कै. तात्यासाहेबांनीं नाट्यलेखनाला सुरुवात केली तो जमाना प्रथम दृष्टीसमोर ठेवला पाहिजे. त्यांना संगीताचा, विशेषतः नाट्यसंगीताचा, पराकाष्ठेचा नाद होता आणि त्याला अनुसरून त्यांनीं संगीत नाटकेंच लिहिलीं. तेव्हां त्या काळांतील संगीत रंगभूमीवरील नाटकांचें स्वरूप कसें होतें तें पाहणें जरूर आहे. सुमारें आठ-दहा संगीत नाटकसंस्था त्या वेळी महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरांतून दौरे काढून आपला योगक्षेम चालवीत होत्या. त्यांमध्यें **किर्लोस्कर संगीत मंडळी** ही अग्रगण्य संस्था होती. अभिजात नाटकें, गुणवान् पात्रें आणि अमाप लोकप्रियता इत्यादि गुणांमुळें किर्लोस्कर मंडळी ही महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या दर्जाचा जणु काय निकषच ठरली होती. महाराष्ट्रीय संगीत रंगभूमीची परंपरा संस्कृत नाटकांतून निर्माण झालेली असल्यामुळें 'शाकुंतल', 'विक्रमोर्वशीय', 'मृच्छकटिक' हीं भाषांतरित व ह्याच धर्तीवर लिहिलेलीं 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग' 'शापसंभ्रम' एवढ्या पांच-सहा नाटकांवर किर्लोस्कर मंडळीचा निर्वाह होत असे. नंतर कोल्हटकरांचें 'वीरतनय' व देवलांचें 'शारदा'. परंतु हीं दोन्ही नाटकें चालू परंपरेला सोडून होतीं व त्यामुळें

त्यांच्या लोकप्रियतेचें व यशाचें निश्चित असें मूल्यमापन अद्यापि झालेलें नव्हतें. या नाटकांचे प्रयोग **भाऊराव कोल्हटकरांच्या** हयातीमध्यें प्रथम होत असल्यामुळें या दोन्ही नाटकांतील गुणावगुणाचें प्रमाणमूल्य पारखण्याचें कारणहि पडलें नाहीं. कारण भाऊराव कोल्हटकर म्हणजे रंगभूमीवरील अशी कांहीं प्रचंड शक्ति आणि मोहिनी होती कीं त्यांच्यामुळें नाटकांतील काय पण समोर दिसणाऱ्या इतर पात्रांतील गुणदोषांकडे लक्ष देण्याचें प्रेक्षकांना भान राहात नसे व कारणहि पडत नसे.

भाऊरावांच्या मृत्यूमुळें संगीत रंगभूमि, किर्लोस्कर मंडळी आणि इतर नाटकांबरोबर 'वीरतनय' व 'शारदा' हीं नाटकेंहि उघडीं पडलीं. रंगभूमीवरील या सूर्यास्तानंतर या नाटकांचे गुणदोष पारखतां येऊं लागले. आभिजात साहित्यिक गुणांच्या अभावामुळें 'शारदा' नाटक सवंग लोकप्रियतेचें साधन ठरलें आणि कथानक, भाषा व संगीत वगैरे सर्व अपरिचित आणि बोजड आहे अशी 'वीरतनय' नाटकावर टीका होऊं लागली. नाट्यलेखनाच्या शैलीमध्यें श्री. देवल पुरेपुर सरावलेले असल्यामुळें त्यांना 'शारदा' नाटकाच्या यशाबाबत पूर्ण खात्री वाटत होती, म्हणून टीकालेखांना त्यांनी कधीं उत्तर दिलें नाही. उलट तात्यासाहेबांची 'वीरतनय' ही पाहिलीच नाट्यकृति आणि अनुभव तर मुळींच नव्हता, म्हणून त्यांनीं "वीरतनयाची ढाल" या शीर्षकाखालीं लेखमाला लिहून उत्तर दिलें ! टीकेच्या बाबतींत तात्यासाहेब थोडे असाहिष्णु वृत्तीचे होते असें, त्यांनीं पुन्हां एकदा 'गुप्तमंजूष' नाटकावरील मर्मभेदक टीकेला उत्तर देण्याचा प्रयास केला यावरून वाटतें.

तथापि आपल्या नाट्यलेखनाबाबत देवलांप्रमाणें त्यांना भरपूर आत्मविश्वास होता; मात्र तो "कालो ह्ययं निरवधिर्विपुलाच पृथ्वी" अशा प्रकारचा होता. याचें कारण उच्च शिक्षण घेणाऱ्या तरुणांची संख्या वाढूं लागली होती आणि त्यांच्या अभिरुचींत बदल होणें क्रमप्राप्तच होतें. म्हणून या वर्गाची वाढती सहानुभूति मिळण्याची त्यांना खात्री वाटत होती. आणि त्यानंतर थोड्याच कालानें त्यांना 'मूकनायक' नाटकानें जें भरपूर यश मिळवून दिलें तें पाहतां त्यांचा आत्मविश्वास अस्थानीं नव्हता असें

श्रीपाद कृष्णांच्या कल्पनाविलासांत, कोट्टिक्रमांत आणि भाषाशैलींत होता, हें कबूल केलें पाहिजे. याचें आणखी एक उदाहरण म्हणजे 'प्रेमशोधन' नाटकामध्यें नायकाच्या तोंडीं ऋषिकालीन पुण्यभूमीचें एक कल्पनारम्य वर्णन आहे, तें ऐकून साहित्यसम्राट श्री. न. चिं. केळकर उद्‌गारले, "असें उदात्त व सुंदर वर्णन कोल्हटकरांची प्रतिभाच करूं जाणे !"

वरील हकीगत पन्नास वर्षांपूर्वीची आहे. तात्यासाहेबांचें गुप्तमंजूष हें तिसरें नाटक. यापूर्वी त्यांची 'वीरतनय' व 'मूकनायक' हीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं होतीं व 'मूकनायक' नाटकाचा नटसम्राट भाऊराव कोल्हटकर नुकतेच दिवंगत झाले असतांना देखील, मनस्वी बोलबाला झाला होता. अभिनव आणि अभिजात असा विशिष्ट सम्प्रदाय निर्माण करणारे एक श्रेष्ठतर दर्जाचे नाटककार असा 'मूकनायक' नाटकामुळें तात्यासाहेबांचा लौकिक चोहोंकडे पसरला. नाट्य व साहित्यसृष्टींत त्यांचें उच्च स्थान कायम झालें.

कै. तात्यासाहेबांनीं नाट्यलेखनाला सुरुवात केली तो जमाना प्रथम दृष्टीसमोर ठेवला पाहिजे. त्यांना संगीताचा, विशेषतः नाट्यसंगीताचा, पराकाष्ठेचा नाद होता आणि त्याला अनुसरून त्यांनीं संगीत नाटकेंच लिहिलीं. तेव्हां त्या काळांतील संगीत रंगभूमीवरील नाटकांचें स्वरूप कसें होतें तें पाहणें जरूर आहे. सुमारें आठ-दहा संगीत नाटकसंस्था त्या वेळी महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरांतून दौरे काढून आपला योगक्षेम चालवीत होत्या. त्यांमध्यें **किर्लोस्कर संगीत मंडळी** ही अग्रगण्य संस्था होती. आभिजात नाटकें, गुणवान् पात्रें आणि अमाप लोकप्रियता इत्यादि गुणांमुळें किर्लोस्कर मंडळी ही महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या दर्जाचा जणु काय निकषच ठरली होती. महाराष्ट्रीय संगीत रंगभूमीची परंपरा संस्कृत नाटकांतून निर्माण झालेली असल्यामुळें 'शाकुंतल', 'विक्रमोर्वशीय', 'मृच्छकटिक' हीं भाषांतरित व ह्याच धर्तीवर लिहिलेलीं 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग' 'शापसंभ्रम' एवढ्या पांच-सहा नाटकांवर किर्लोस्कर मंडळीचा निर्वाह होत असे. नंतर कोल्हटकरांचें 'वीरतनय' व देवलांचें 'शारदा'. परंतु हीं दोन्ही नाटकें चालू परंपरेला सोडून होतीं व त्यामुळें

त्यांच्या लोकप्रियतेचें व यशाचें निश्चित असें मूल्यमापन अद्यापि झालेलें नव्हतें. या नाटकांचे प्रयोग **भाऊराव कोल्हटकरांच्या** हयातीमध्यें प्रथम होत असल्यामुळें या दोन्ही नाटकांतील गुणावगुणाचें प्रमाणमूल्य पारखण्याचें कारणहि पडलें नाहीं. कारण भाऊराव कोल्हटकर म्हणजे रंगभूमीवरील अशी कांहीं प्रचंड शक्ति आणि मोहिनी होती कीं त्यांच्यामुळें नाटकांतील काय पण समोर दिसणाऱ्या इतर पात्रांतील गुणदोषांकडे लक्ष देण्याचें प्रेक्षकांना भान राहात नसे व कारणहि पडत नसे.

भाऊरावांच्या मृत्यूमुळें संगीत रंगभूमि, किर्लोस्कर मंडळी आणि इतर नाटकांबरोबर 'वीरतनय' व 'शारदा' हीं नाटकेंहि उघडीं पडलीं. रंगभूमीवरील या सूर्यास्तानंतर या नाटकांचे गुणदोष पारखतां येऊं लागले. आभिजात साहित्यिक गुणांच्या अभावामुळें 'शारदा' नाटक सवंग लोकाप्रियतेचें साधन ठरलें आणि कथानक, भाषा व संगीत वगैरे सर्व अपरिचित आणि बोजड आहे अशी 'वीरतनय' नाटकावर टीका होऊं लागली. नाट्यलेखनाच्या शैलीमध्यें श्री. देवल पुरेपुर सरावलेले असल्यामुळें त्यांना 'शारदा' नाटकाच्या यशाबाबत पूर्ण खात्री वाटत होती, म्हणून टीकालेखांना त्यांनी कधीं उत्तर दिलें नाही. उलट तात्यासाहेबांची 'वीरतनय' ही पाहिलीच नाट्यकृति आणि अनुभव तर मुळींच नव्हता, म्हणून त्यांनीं "वीरतनयाची ढाल" या शीर्षकाखालीं लेखमाला लिहून उत्तर दिलें ! टीकेच्या बाबतींत तात्यासाहेब थोडे असहिष्णु वृत्तीचे होते असें, त्यांनीं पुन्हां एकदा 'गुप्तमंजूष' नाटकावरील मर्मभेदक टीकेला उत्तर देण्याचा प्रयास केला यावरून वाटतें.

तथापि आपल्या नाट्यलेखनाबाबत देवलांप्रमाणें त्यांना भरपूर आत्मविश्वास होता; मात्र तो "कालो ह्ययं निरवधिर्विपुलाच पृथ्वी" अशा प्रकारचा होता. याचें कारण उच्च शिक्षण घेणाऱ्या तरुणांची संख्या वाढूं लागली होती आणि त्यांच्या आभिरुचींत बदल होणें क्रमप्राप्तच होतें. तेव्हां या वर्गाची वाढती सहानुभूति मिळण्याची त्यांना खात्री वाटत होती. आणि त्यानंतर थोड्याच कालानें त्यांना 'मूकनायक' नाटकानें जें भरपूर यश मिळवून दिलें तें पाहतां त्यांचा आत्मविश्वास अस्थानीं नव्हता असें

कबूल करावें लागतें. श्रीपाद कृष्णांचें अव्वलपासून तों अखेरपर्यंतचें साहित्य या सुशिक्षित आणि अर्धशिक्षित तरुण समाजाचें समाधान करण्याच्या हेतूनें लिहिलें गेलें असावें असा निष्कर्ष काढला तर तो चुकीचा ठरणार नाहीं. 'शारदा' नाटकानें सर्वसामान्य लोकांमध्यें जिव्हाळा निर्माण केला आणि 'मूकनायक' नाटकानें सुशिक्षितांमध्यें पराकाष्ठेची आपुलकी निर्माण केली.

किर्लोस्करादि सुप्रसिद्ध नाटककारांचीं युगें क्रमशः सांगण्याची अलीकडे प्रथा पडली आहे. पौराणिक नाटकांना मागें सारून संस्कृत नाटकांच्या अभिजात परंपरेचें युग अण्णासाहेबांनीं सुरूं केलें व त्यांचीच जोपासना देवल, डोंगरे वगैरे नाटककारांनीं केली. त्यानंतर नवें युग निर्माण करण्याचें कार्य मात्र श्रीपाद कृष्णांनीं केलें. आणि हें कार्य नाट्यसृष्टींतच नव्हे तर महाराष्ट्राच्या एकंदर ललित-साहित्यसृष्टींत क्रांतिकारक ठरलें. रंगभूमि आणि वाङ्मय या सरस्वतीच्या दोन्ही अपत्यांना त्यांनीं कायमचें हंसतें-खेळतें स्वरूप आणलें. नाटक-कथा-कादंबरीसारख्या ललित वाङ्मयाला देखील विनोद म्हणजे विद्रूप करणारें गालबोट असें मानण्यांत येई. परंतु श्रीपाद कृष्णांनीं आपल्या अभिनव कोटिक्रमाची तीट लावून तें शोभिवंत केलें. पुढें पुढें त्यांचें हिरीरीनें अनुकरण करणारांनीं तिटीचा भला मोठा किळसवाणा टिळा केला, हा भाग निराळा. तथापि रंगभूमीवर विनोदाला अत्यंत महत्त्वाचेंच नव्हे तर हक्काचें आवश्यक असें स्थान श्रीपाद कृष्णांनीं मिळवून दिलें आणि अद्यापि तें अढळ राहिलें आहे.

विनोद हें त्यांच्या नाट्यलिखाणाचें एक अतिप्रभावी पण बाह्यांगी साधन म्हणतां येईल. यानंतर त्यांच्या नाट्यलेखनाच्या अंतरंगासंबंधी कांहीं कल्पना मांडणें योग्य होईल. अभिजातता आणि सौंदर्यसाधना या दोन स्थायी प्रेरणांवर त्यांचा लेखनविलास आधारलेला होता. ते ध्येयवादी कीं वास्तववादी नाटककार होते असा प्रश्न श्रीपाद कृष्णांच्याविषयीं अनाठायीं म्हणावा लागेल. कारण ते वास्तववादापासून फार दूर होते हें त्यांच्या नाटकांवरून तत्काळ समजूं शकतें. तसें पाहिलें तर हे दोन कप्पे

जलनिरोधक (वॉटर टाइट) नाहींत. वास्तववादी नाटकांत कांहींतरी ध्येय असेंच आणि ध्येयवादी नाटकांत वास्तवाचा आधार थोड्या फार प्रमाणांत घ्यावा लागतो. या दोन्ही प्रकारांपलीकडे जाऊन तात्यासाहेबांना **सौंदर्यवादी नाटककार** असें म्हणणें यथार्थ होईल. वास्तवांतील सत्य ते जाणत नव्हते असें नाहीं. परंतु लक्षावधि वर्षांच्या संतत उत्क्रांतिक्रमानंतर देखील वास्तव व समाज हे अद्यापि एकंदरींत, खडबडीत, काटेरी आणि दृष्टीला खुपावेत असे राहिले आहेत याचा त्यांना अचंबा वाटत असावा. आज इतक्या प्रचंड कालानंतर ते कसे असायला पाहिजे होते हें सांगण्याचें ध्येय त्यांनीं आपल्यासमोर ठेविलें होतें असें म्हणावें लागतें. आहे तसें व दिसतें तसें हुबेहूब उभें करण्यापेक्षां कसें असावें व कसें दिसावें, हें कथानक, प्रसंग, भाषाविलास, भूमिका इत्यादि बाबतींतून प्रतीत व्हावें असा त्यांचा प्रयास होता. आपल्या अचाट कल्पनाविलासाचा झगझगीत मुलामा चढवून वास्तवाला त्यांनीं झाकून टाकलें; तसेंच ध्येय-वादाच्या प्रचारगर्भ व रानवट अट्टाहासालाहि त्यांनीं थारा दिला नाहीं. त्यांच्या प्रत्येक नाटकांत सामाजिक विषमता, अन्याय, मद्यपान इत्यादी-विरुद्ध प्रचार आहे; पण हे विषय त्यांनीं सौंदर्यदृष्टीनें, समतोलपणानें व हळुवारपणें हाताळले आहेत. **रंगभूमि ही केवळ कलात्मक सौंदर्याची व अभिजात संस्कृतीची विलासभूमि आहे;** मतप्रचाराची चावडी किंवा दवंडी पिटण्याचा चौक नव्हे; अशा दृष्टीनें त्यांनीं कलात्मक संयम राखून आपलीं नाटकें लिहिलीं. त्यांतील प्रचार बुद्धया शोधूनच काढावा लागेल.

कै. श्रीपाद कृष्णांच्या विचारांची ठेवण सुधारकी होती. कै. आगर-करांनीं आपल्या दिव्य लेखणीनें सामाजिक अनिष्ट रूढींचें खंडन केलें तसें तें श्रीपाद कृष्णांनीं आपल्या उपहासगर्भ व बिनतोड कोट्क्रिमानें केलें. तथापि रंगभूमीवरून केलेल्या प्रचारामुळें कोणत्याहि अनिष्ट प्रथेचें वा परंपरागत रूढीचें आसन डळमळेल असें त्यांना कधींच वाटलें नाहीं उलट

प्रचाराचाच अट्टाहास केला तर नाट्कांतील कलात्मतेची, आभिजातेची, आणि सौंदर्यसाधनेची निःसंशय हानि होते असें त्यांना वाटत असावें. प्रचार किंवा उपदेश करायचा तर तो " साखरेंतून कडू चिराईत दिल्याप्रमाणें, नाट्यविषयाशीं आपला बादरायण संबंध तरी आहे का " अशी प्रेक्षकांना शंका सुद्धां येऊं न देतां तो करावा, असें त्यांचें मत त्यांनीं ' मूकनायक ' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत व्यक्त केलें आहे. आतां इतक्या जपून हळुवारपणानें नाटकें लिहायचीं म्हणजे तें एक दिव्यच ! पण तात्यासाहेब त्यांतून सहीसलामत पार पडले. समाजांतील कांहीं तुरळक व ठळक व्यक्तींच्या अतिरंजित भूमिका निर्माण करून आणि वास्तववादाचा वृथा अभिनिवेश दाखवून कोणाचींहि अंतःकरणें त्यांनीं दुखाविलीं नाहींत; किंवा पौराणिक विभूतींच्या आदराचीं कवच-कुंडलें चढवून श्रोत्यांवर प्रचाराच्या अस्त्रांचा छुपा माराहि केला नाहीं. समाजांतील वास्तव भूमिका घ्यायच्या नाहींत आणि पौराणिक भूमिकांना राबवायचें नाहीं, अशा धोरणामुळें त्यांना काल्पनिक कथानकें व सर्वस्वी काल्पनिक पात्रें निर्माण करण्यावांचून दुसरा मार्ग नव्हता. आणि हा मार्ग त्यांच्या प्रवृत्तीला सर्वस्वी अनुकूल असाच होता. कारण त्यांच्या कविकल्पनेच्या भराच्या वास्तववादाला न पेलणाऱ्या व विसंगत ठरल्या असत्या; त्यांच्या कोट्क्रिमाची आतषबाजी अस्थानीं व विजातीय दिसली असती; त्याचप्रमाणें त्यांची भाषाशैली अनाठायीं खर्ची पडली असती आणि वास्तवांतील गंगू, यमू, पार्वती इत्यादि पात्रांच्या नांवापलीकडे त्यांच्या नाटकांत वास्तवांतील ओळखीचें असें प्रतिबिंब कोठेंच उमटलें नसतें. पुढें पुढें त्यांनीं जीं सामाजिक म्हणून नाटकें लिहिलीं त्यांमध्यें काव्यमय कल्पनेचे पंख जरी त्यांनीं स्वतः होऊन थोडे छाटले होते तरी देखील तीं नाटकें वास्तववादी म्हणतां येण्यासारखीं नाहींत.

सुरुवातीस श्रीपाद कृष्णांनीं काल्पनिक नाटकेंच लिहिलीं. पाहिजे तसलें कथानक, पाहिजे तशा भूमिका, वाटेल तितका कल्पनाविलास, काव्य, भाषा, कोट्क्रिम यांना वाटेल तितकें क्षेत्र, आणि ही सर्व सामग्री

काल्पनिक स्थलकालांत चापरण्याची असल्यामुळें समाजजीवन दुखावलें जाण्याचीहि धास्ती नव्हती. " अतक्यार्थसमृद्ध सामग्रीतून अखेर निर्माण काय झालें आणि रंगभूमीला काय लाभ झाला ? सामान्य जनतेला न समजणारीं गुंतागुंतीचीं कथानकें, डोकीवरून जाणाऱ्या काव्यकल्पनांनीं खचलेली क्लिष्ट पद्यरचना, शैलीदार भाषेची अनाठायीं खैरात, प्रचारगर्भ नाटक असून प्रचार मात्र गर्भामध्येंच मृत झालेला, आणि भरमसाट कोटिक्रमाची उधळपट्टी ! " अित्यादि प्रकारचे आक्षेप श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकावर घेणारा एक वर्ग होता व आहे. त्याविषयीं थोडा उहापोह करणें अप्रस्तुत होणार नाहीं.

वरील आक्षेप घेणारे बहुधा रूढ परंपरेचे अभिमानी असत. ' यतिभंग-प्रवर्तस्य यतिभंगो न विद्यते ' अशा मासल्याचें त्यांना उत्तर मिळे. रूढ परंपरेचें उच्चाटन करणें हीच ज्यांची भूमिका त्यांना रूढी झुगारल्याचा दोष देण्यांत काय शहाणपणा ! श्रीपाद कृष्णांच्या या भूमिकेचा विचार करतां असें दिसून येतें कीं " नाटक हें वास्तवाचा आदर्श " ही व्याख्या फक्त भावनाविष्काराच्या बाबतीखेरीज इतर कोणत्याहि बाबतींत लागू पडत नाहीं; नाटक किंवा इतर कोणतीहि कला उलट **वास्तवाला आदर्श दाखविण्यासाठीं** निर्माण झाली आहे; वास्तव व नाटक यांचा समन्वय होऊंच शकत नाहीं. त्यांच्या मतें नाटक हें नेहमीं वास्तवापुढें आदर्श ठेवणारें असल्यामुळें तें केव्हांहि प्रत्येक गोष्टींत वास्तवाच्या पुढेंच राहणार आणि त्यामुळेंच वास्तवामध्यें सुधारणा होऊं शकणार. दुसरी गोष्ट अशी कीं कै. कोल्हटकरांच्या दृष्टीपुढें सुविद्य आणि बौद्धिक आनंदाचा भोक्ता असा श्रोत्यांचा वर्ग वावरत असावा आणि नाटकाचा खरा आस्वाद घेणारा हाच एक वर्ग होय अशी त्यांची दृढभावना होती असें म्हणावें लागतें, कलेनें जनताभिमुख होण्यासाठीं खालीं उतरण्या-ऐवजीं जनतेनें कलाभिमुख होण्यासाठीं वर चढण्याचा प्रयास करावा अशी त्यांची विचारसरणी असावी आणि या दृष्टीनें पाहिलें तरच त्यांच्या नाट्य-लेखनाचें मूल्य व महत्त्व कळून येईल. प्रेक्षकांपुढें उच्चतर संस्कृतीचा

आदर्श दाखवण्याचें ध्येय पुढें ठेवून त्यांनीं नाटकें लिहिलीं. ज्यांनीं त्यांचीं नाटकें पाहिलीं, त्यांत भूमिका केल्या, तीं शिकाविलीं, निदान तीं वाचलीं त्यांना श्रीपाद कृष्णांनीं मराठी रंगभूमीवर एक अभिनव, अभिजात व सुसंस्कृतीचें सुरम्य वातावरण निर्माण केलें असें मान्य करावें लागेल.

काल्पनिक कथानक निर्माण करण्यांत देखील, तीं उच्चतर संस्कृतीचीं व राहणीचीं द्योतक म्हणजे राजेरजवाडी वातावरणांतील असावींत अशी त्यांनीं खबरदारी घेतली. कारण आपल्यापेक्षां उच्च दर्जाच्या व्यक्तींचे आचारविचार, राहणी वगैरेंचें अवलोकन व अनुकरण करण्याची उत्सुकता सर्वांना वाटत असते. अर्थातच श्रीपाद कृष्णांसारख्या सौंदर्यवादी लेखकाला आपल्या प्रतिभेच्या बळावर कल्पनारम्य सृष्टि निर्माण केल्यावांचून उच्च संस्कृतीचे अनुकरणीय आदर्श आपल्या प्रेक्षकांपुढें ठेवण्याचें ध्येय गाठतां आलें नसतें. सारांश, नाटकांमध्यें **नीतिबोधापेक्षां रीतिबोधाचें** महत्त्व त्यांना अनेक पटींनीं अधिक वाटत असावें; आणि याचें प्रत्यंतर त्यांच्या प्रत्येक कृतींतून पाहायला मिळतें. राजाराणीपासून दासदासीपर्यंतच्या व बालकापासून जरठापर्यंतच्या सर्वच पात्रांच्या ठिकाणीं आढळणारें भाषासौष्ठव, काव्यशास्त्राच्या जोडीला बसणारा विनोद, आचारविचारांचें सौंदर्यशाली प्रकटन इत्यादि वास्तववादी नाटकांमध्यें न खपणारे प्रकार तात्यासाहेबांना काल्पनिक नाटकांच्या द्वारेंच प्रेक्षकांच्या पचनीं पाडतां आले; आणि साहित्यिकांनाहि अनुकरणीय व आवश्यक वाटूं लागले.

'वीरतनय', 'मूकनायक', 'गुप्तमंजूष' व 'प्रेमशोधन' या सर्वस्वी काल्पनिक नाटकांतून आपला प्रतिभाविलास व सौंदर्यवाद श्रीपादकृष्णांना उत्कर्षानें साधतां आला. परंतु 'मतिविकार', 'वधूपरीक्षा', 'जन्मरहस्य' 'सहचारिणी' हीं जीं वास्तववादाची झूल पांघरणारीं नाटकें त्यांनीं लिहिलीं ती विशेष प्रभावी ठरलीं नाहींत. त्याचें कारण कर्त्याच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीला आणि कल्पनेच्या स्वैरसंचाराला त्यांत भरपूर क्षेत्र मिळणें शक्य नव्हतें. तरी देखील अभिजातता, भाषावैभव, विनोदी कोट्यिक्रमाची

आरास इत्यादि गुण त्या नाटकांमध्येंसुद्धां–विशेषतः 'मतिविकारा' मध्यें ठिकठिकाणीं प्रत्ययास येतात.

श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांतील पदें क्लिष्ट व दुर्बोध आहेत असे आरोप करण्यांत येत आणि प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें पाहतां ते मान्य करणें प्राप्त आहे. पण हा क्लिष्टपणा म्हणजे काव्यरसविहीनतेचा खडखडाट व खडबडीतपणा नव्हता. अचाट कल्पनाविलासाला चालींच्या वेड्यावाकड्या सांच्यांत चुस्त बसवायचें म्हणजे अपरिचित संस्कृत शब्द, दूरान्वय इत्यादि अनिष्टांना आश्रय देणें त्यांना भाग पडलें असलें तर नवल नाहीं. चालींचा घाट न बदलण्याचा कोल्हटकरांचा बाणाच होता; आणि या कामीं त्यांनीं शब्दसृष्टि जणूं काय पणाला लावली होती.

★ ★ ★

# सुरेशबाबू माने

उत्तर हिंदुस्थानी अभिजात संगीताच्या कलात्मक अंगाचा नष्टांश व्हावा असा विधात्यानें संकल्प केलेला दिसतो आणि त्याचा प्रत्यय सुमारें तीस पसतीस वर्षांपासून विशेष तीव्रतेनें जाणवूं लागला आहे. याचें अगदीं ताजें प्रत्यंतर म्हणजे सुरेशबाबूंचें अकालीं, आकस्मिक व अत्यंत शोचनीय निधन. व्यक्तिशः सुरेशबाबूंची व त्यांच्या कौटुंबियांची माझ्याविषयीं जी दीर्घकालीन प्रेमादरभावना वृद्धिंगत होत गेली तिच्या जाणिवेनें मी अंतःकरणांतील दुःखाचा उमाळा व्यक्त करणें हें माझें कर्तव्यच आहे; तथापि केवळ प्रेमळ अंतःकरणाचा व जन्मजात सौंदर्यदृष्टीचा एक संगीत कलाकार कायमचा गेल्यामुळें व्यक्तिगत विषादापेक्षांही संगीत कलेच्या क्षेत्रांत वरचेवर पोकळ शून्यें निर्माण होत जावींत याचें अधिक दुःख होतें.

सुरेशबाबूसारखे कलावान जातात आणि त्यांची जागा अखेरपर्यंत रिकामी राहाते. विशेषतः गेल्या २५-३० वर्षांच्या अल्पावधीमध्यें ज्यांना खरे कलावान म्हणता आलें असे कितीतरी कलावान, त्यांची अत्यंत गरज असतांना कालवश झाले. संगीत-कलेचा हा केवढा दैवदुर्विलास ! कलात्मक उच्च संगीताच्या संपूर्ण ऱ्हासाची ही अखेरची अवस्था आहे; तिचा अस्त-काल आतां दृष्टीच्या टापूंत येऊं लागला आहे. संगीताचें नीरस शास्त्र व सवंग संगीत हीं दोन्ही हातीं मशाली घेऊन दोहोंबाजूनें उच्च कलेच्या उद्यानाला वणवा लावीत आहेत. आपल्या कलाजीवनाच्या प्रभावानें हा वणवा फैलावूं न देणारे कै. बाळकृष्णबुवा, भास्करबुवा, रहिमतखां, अब्दुल करीमखां, वझेबुवा, बर्कतुल्ला, अब्दुल्लाखां, मंजीखां, हैदरखां, अल्लादियाखां, फैय्याजखां, अमानतअल्ली, सवाई गंधर्व वगैरे होऊन गेले.

---

प्रकाशन–दै. लोकसत्ता, २१ मार्च १९५३

'लोकसत्ते'च्या सौजन्यानें.

संगीत कलेचे ( शास्त्राचे नव्हे ) जे अवशेष आतां हाताच्या बोटांवर मोजण्या-इतकें आजकाल उरले आहेत ( ईश्वर त्यांना शतायुषी करो. ) त्यापैकीं कै. सुरेशबाबू हे एक होते आणि तेहि कायमचे गेले ! हें असें कां व्हावें ?

गेल्या दोन तीन पिढ्यापूर्वीचे बहुतेक संगीत कलाकार दीर्घायुषी होऊन निधन पावले. मग अलीकडील कलाकार तसे कां आयुष्यमान झाले नाहींत किंवा होत नाहींत ? केवळ परमेश्वराची इच्छा असें उत्तर देऊन कोणा-चेंहि समाधान होण्यासारखें नाहीं. त्यापेक्षां गायनकलेचा अंत पाहण्याचा प्रसंग त्यांच्यावर येऊं नये म्हणून निवडक कलावंतांना तो अल्पायुषी करतो, असेंही उत्तर देतां येईल. हें उत्तरही तितकेंच बेजबाबदारपणाचें आहे. मृत्यु ही घटना सर्वस्वी परमेश्वराच्या स्वाधीन आहे; मृत्यु केव्हां येईल याचा नियम नाहीं वगैरे सर्व गोष्टी अगदीं खऱ्या आहेत. परंतु कलावानाच्या मृत्यूचें शल्य त्याची जागा भरून काढली जाण्याची शक्यता नसते म्हणून एकसारखें खुपत असतें. ही अशक्यता निर्माण करण्याचें पाप परमेश्वरावर लादतां येणार नाहीं. त्या पापाचे धनी आमचे आम्हींच आहोंत.

गेल्या सुमारें साठसत्तर वर्षांच्या कालावधींत आमच्या समाजाच्या कोणत्याही वरिष्ठ वर्गाकडून अभिजात संगीताच्या उन्नतीकरितां हार्दिक व सक्रिय परिश्रम केले गेले नाहींत. इंग्रज राज्यकर्त्यांना आमच्या कलेचें व कलावानांचे सोयरसुतक बाळगण्याचें कारणच नव्हतें. उलट त्यांनीं आपल्या वृंदसंगीताची व युगुल-नृत्याची मोहिनी संपन्न समाजावर पसरली; आणि त्या योगानें आमच्या कलाकारांचें महत्त्व कमी कमी होऊं लागलें. संगीतिकांना समृद्ध आश्रय देणाऱ्या पूर्वीच्या संस्थानिकांचे वारस आमच्या उच्च संगीताकडे तुच्छतेनें पाहूं लागले. पाश्चात्यांना प्रिय असणारे असे नवे नवे षोक त्यांना जडले. गेल्या चार दोन पिढ्यांतील राजेलोकांनीं कलावंतांना लाजेकाजेनें जो आश्रय दिला तो इतका तुटपुंजा होता कीं तो झुगारून, शिकवण्या करण्याचा पेशा गायकवादकांना पत्क-रावा लागला. संस्थानें विलीन झाल्यामुळें कलेचा आश्रय गेला असा आक्रोश करण्याच्या योग्यतेचा तो आश्रय खास नव्हता. बरें आज जे

राज्यकर्ते व सत्ताधारी आहेत त्यांपैकीं कोणालाही अभिजात संगीताचा, कलेचा जिव्हाळा नाहीं. यांत त्यांचा दोष नाहीं. असें हें राजाश्रयाचें सांप्रतचें स्वरूप बनत आलें आहे. इकडे खरे कलावान मृत्यूमुखीं पडत आहेत.

उतार वयांतहि सूर्योदयापासून मध्यरात्रीपर्यंत तीन चार जिन्यावर चढउतार करायची, शागीर्दांच्या निरानिराळ्या कंठाबरोबर स्वतःचा गळा घासायचा, मिळेल तो खुराक, मिळेल त्या हॉटेलांत कसातरी गिळायचा आणि अशा रीतीनें स्वतःच्या कुटुंबाचा, योगक्षेम चालवून हंसत मुखानें शहरांत वावरायचें ! पिढीजाद अत्युच्च कलाकारांची ही अशा प्रकारची दिनचर्या गेलीं चाळीस वर्षें लेखकाच्या पाहाण्यांत आहे. उतार वयाच्या ज्या अवस्थेमध्यें घरबसल्या आरामांत विद्यादान करून कलेचा प्रसार करावयाचा त्या वयांत कॉन्फरन्स, रेडियो वगैरेसांठीं धांवपळ व प्रवास करण्यांत शरीर कष्टवायचें ! इतकें खडतर कष्ट करूनही हे कलावान पन्नाशी गांठतात हें आश्चर्य ! यांना आणि यांच्या कलेला जगविण्याची गरज सुसंकृत समाजाला वाटत नाहीं. खरे कलासंपन्न गुणीजन अत्यंत कष्टानें जगत आहेत आणि हाल अपेष्टेंत मरून जात आहेत. परंतु त्या बरोबर श्रेष्ठ कलात्मक संगीताचा शतपटीनें ऱ्हास होत आहे याची दाद घेणार कोण ?

सामाजिक मान्यतेच्या दृष्टीनें देखील संगीतकलेला गेल्या ४०–५० वर्षांत, शास्त्रीय पांडित्याची झळ लागल्यामुळें ती करपून जाऊं लागली. ज्या कलेच्या आधारावर शास्त्राची उभारणी झाली त्याच शास्त्राचें कुंपण कलेचें उद्यान उध्वस्त करूं लागलें. शास्त्राचें महत्त्व कोण नाकारूं शकेल ? पण शास्त्र म्हणजेच कला असा पद्धतशीर बुद्धिभेद करण्याचा आमच्या सांगीतिक पांडितांनीं जणूं काय विडाच उचलला होता. संगीत विद्यालयें, महाविद्यालयें, संगीत ग्रंथ, संगीताच्या लेखी परीक्षा, पदव्या इत्यादि कलानिरपेक्ष उपक्रमांना इतका मोहोर आला कीं संगीत ही कला नसून गणित किंवा तर्कासारखें तें एक शास्त्र मानण्यांत आलें आणि ठराविक वर्षांत ठराविक क्रमानें आत्मसात् करतां येऊं लागलें आणि कलावान म्हणून कोणालाहि मिरवतां येऊं लागलें. संगीताचे शिक्षक, अध्यापक, प्राध्यापक शेंकडों–हजारोनीं उत्तीर्ण होणारे पदवीधर ( त्यांच्यामधील

पांचांना देखील कलेचा गंध नसतो. तें असो.) इत्यादि अवडंबरें उच्चकलेला मारक असलीं तरी त्याबद्दल कोणी विषाद मानला नसता. संगीताचें हें निव्वळ शास्त्रीय व कलेपासून उघड उघड फारकत घेतलेलें क्षेत्र आहे असें मानतां आलें असतें. परंतु शास्त्राच्या प्रचाराबरोबर कलावंतांची अवहेलना, निर्भत्सना, अनादर करण्याचा मोह या पंडितांना आवरतां आला नाहीं. कारण कलेला व कलावानांना सरसकट गौणपणा दिल्यावांचून शास्त्राचें आणि पंडितांचें स्तोम माजणें आणि सरकारदरबारांत बस्तान बसविणें शक्य नव्हतें. सर्वसामान्य सुविद्य समाजाची दिशाभूल होणें हें क्रमप्राप्तच होतें. कारण स्वरांनीं मोहित करण्यापेक्षां शब्दांनीं मोहित करण्यास कमी कष्ट पडतात.

आश्रयाचा अभाव आणि नव्या पिढीची दिशाभूल करणारें शास्त्रीय पांडित्य, इत्यादिमुळें गेल्या ३०—४० वर्षांतील वातावरण कलानिष्ठ संगीताला व संगीतिकांना सर्व बाजूंनीं अनिष्ट होऊं लागलें. त्यामुळें प्रपंचाची विवंचना, वृत्तीचें दैन्य, मनोमालिन्य इत्यादि अशुभांच्या मगरामिठींत बहुतेक सर्व कलासंपन्न व्यक्ति सांपडल्या. सुरेशबाबू अशापैकींच एक जन्मजात कलाकार; परंतु उपेक्षेमुळें हताश होऊन-नव्हे, चिडून, समाजाशीं कुटुंबाशीं, फार काय स्वतःशीं व स्वतःच्या कलेशीं देखील बेदरकार राहून त्यांनीं आयुष्य कंठण्याचा मार्ग स्वीकारला. अशा जन्मजात कलावानाची पारख करून त्याची आपलेपणानें जोपासना करणारा आणि त्याच्या कलेची प्रतिष्ठा वाढविणारा एकही संस्थानिक किंवा धनिक पुढें आला नाहीं. मग नाटकांत काम करणें, शिकवण्या करणें, गणेशोत्सवांमध्यें सार्वजानिक चौकांतील गाणीं तमासगिरांच्या रहदारींत पार पाडणें, रेडिओ कार्यक्रमासाठीं दगदगीचा प्रवास करणें, असलें खडतर आयुष्य कंठण्याची पाळी सुरेशबाबूवर वा इतर कलाकारांवर यावी आणि आपल्या कलेची कदर न झाल्यामुळें निराश वृत्तींत आणि आपल्यामागें कलेचा मागमूस न ठेवतां एक दिवस अचानक मृत्युमुखीं पडावें याचा दोष घ्यायला कोणीच तयार नाहीं. कलाकार जन्माला आला काय आणि मरून गेला काय! त्याचें सोयरसुतक कोणालाच नाहीं. परंतु अस्सल कलावान व्यक्ति दसलाखांत

एखादी निर्माण होते आणि तिचें अपूर्वाईनें संगोपन केलें तरच राष्ट्रांतील कला जिवंत राहाते; हजारों छापील गणपती प्रतिवर्षीं प्रसवले तरी कला-संवर्धनाच्या कामीं त्यांचा कांहींच उपयोग नसतो.

सुरेशबाबू जन्मजात संगीतिक कलावान म्हणजे स्वराबाबत सौंदर्यदृष्टि घेऊन जन्माला आले होते. त्यांच्या बोलण्याच्या देखील आवाजावरून ही व्यक्ति गाणारी असावी अशी कल्पना मनांत येई. सुरेशबाबूच्या आठ-राव्या वर्षांपासून त्यांचें गायन निरनिराळ्या दृष्टीनें ऐकण्याचे योग मला आले. त्यांच्या आवाजांत पुरुषी रुंदपणा होता तितकाच बायकापेक्षांहि लवचिक नाजुकपणा होता. आवाजाची जात भरपूर स्वरेल व मधुर; शिवाय त्यांत कृत्रिमपणा नसे. गायनाच्या सुरवातीलाच पै. अब्दुल करीमखांच्या संप्रदायाची शोभा प्रतीत होई; परंतु त्यांत स्वरसाधनेचा दीर्घसूत्री आविर्भाव नसे. परंपरेचे संस्कार कायम ठेवून सुरेशबाबूंनी आपल्या गायनात एक नवीन व मनोरम असा प्रवाही गुण आपल्या कल्पनेनें निर्माण केला होता; त्यामुळें त्यांच्या प्रत्येक आलापनांतून निर-निराळें सौंदर्य प्रकट होत असे. संथ व सुंदर आलाप हेंच त्यांच्या गायनाचें प्रमुख आकर्षण असे. शिवाय त्यांची स्वतःची वृत्तीहि त्यांतच रमत असल्यामुळें त्यांच्या आलापनांत रसवत्ता व नवीनता असे. कोणताही स्वर दाखल करतांना किंवा तो सोडून देतांना पदराला लावलेल्या सूक्ष्म झिरमिळ्यासारखी त्यांच्या स्वराला शोभा येई. अशा प्रकारें स्वरांची शोभा सहजपणें साधण्यांत गायकाची कलात्मकता जाहीर होते. कला आणि शास्त्र यांचा बेबनाव किंबहुना इथूनच सुरू होतो.

गमकेच्या किंवा तयारीच्या अंगामध्यें बाबूराव कधीं मनानें व वृत्तीनें रंगले नाहींत. गमक अंगानें ते गात नसत असें नाहीं. पण त्यांत त्या अंगाचें व्यंगाचित्र काढण्याचा जणूं काय ते प्रयास करीत आहेत असें वाटे. सुरेशबाबू तसे नकलाकार होते. तयार तानबाजीकडेहि त्यांचा मनापासून ओढा नव्हता. त्यांची तान विलक्षण तयार होती, परंतु तीमध्यें तयार तानेची हेटाळणी आहे कीं काय अशी शंका वाटे; कारण त्या तयारींत दाणेदारपणच शिल्लक राहत नसे आणि हा दोष न समजण्याइतके कांहीं

ते तयारीच्या आधीन झालेले नव्हते. जिन्याच्या पायऱ्या जलदी उतरण्याच्या शर्यतीत कठड्यावरून एकदम घसरून शर्यत जिंकण्यासारखी त्यांची तानबाजी असे. सारांश राग गायनाचें जें प्रमुख व आजकाल दुर्मिळ अंग स्वरालापन त्यावरच त्यांची वृति व कल्पनाशक्ति सर्वस्वी केंद्रित झाली होती. या कारणानें सुरेशबाबूच्या गायनाची स्थूल रूपरेषा त्यांच्या परंपरेला धरून असली तरी त्यांतील छायाप्रकाश, रंगसंगति व प्रवाहीगुण त्यांनीं स्वतःचे असे स्वतंत्र निर्माण केले होते. ही त्यांची विशिष्ट कला, त्यांच्या ख्याल, ठुंबरी, पद्यें वगैरे सर्व प्रकारांत प्रामुख्यानें दिसून येई.

आणखी एक गोष्ट म्हणजे ही आपली विशिष्ट पद्धति त्यांनीं शेवटपर्यंत अव्यभिचारी ठेविली होती. अमुक एका पद्धतीची किंवा रंगाची आज चलती आहे म्हणून तशा प्रकारची भेसळ त्यांना सहजसाध्य असून देखील स्वतःच्या गायकीमध्यें केली नाहीं आणि ती करण्याची त्यांना गरजही नव्हती. कारण त्यांचें कलायुक्त सहज स्वरालापन इतकें आकर्षक होतें कीं पंजाबी, गंधर्वी, बंगाली वगैरे रंगढंगाची त्यांत भर घालण्याचें प्रयोजनच नव्हतें.

असो. मोहक गायन शैलीचा एक जन्मजात कलाकार दिवंगत झाला आणि त्याची जागा रिकामी राहणार याचें दुःख होतें. कोणत्याही कलावानाभोंवतीं रसिक चहात्यांचें एकादें मंडळ जमतेंच आणि त्यापैकीं कांहीं त्यांच्या सहवासाचा लाभ घेतात; कांहीं थोडे शिक्षणही घेतात. सुरेशबाबूच्या चहात्यांचें व शिष्यांचें मंडळ आहे पण त्यांच्या कलेचा गाभा त्यांच्या बरोबरच गेला. तथापि, त्यांच्या शिष्यशिष्यांचें गायन ऐकलें म्हणजे एवढें खास वाटतें कीं ही मंडळी कलेच्या सुरम्य दालनांत वावरणारीं आहेत; शास्त्राची झळ त्यांना न लागो म्हणजे झालें !

सरकार, संस्थानिक व समाज या सर्वांनींच उपेक्षिलेले असे कितीतरी छोटे मोठे संगीत कलाकार कसा तरी कष्टानें आपला गुजारा करीत आहेत. त्यांचें जीवन सुखाचें निदान सुसह्य करून त्यांना कलासंवर्धनाच्या कामीं प्रोत्साहन देण्याची भरीव योजना जर आमच्या सरकारनें हातीं घेतली तरच आमची संगीतकला जिवंत राहील. खऱ्या कलेचे लहान मोठे जिवंत झरे उपेक्षेनें आटूं दिले तर कलात्मक संगीताचा मागमूसही राहणार नाहीं.

★ ★ ★

एखादी निर्माण होते आणि तिचें अपूर्वाईनें संगोपन केलें तरच राष्ट्रांतील कला जिवंत राहाते; हजारों छापील गणपती प्रतिवर्षीं प्रसवले तरी कला-संवर्धनाच्या कामीं त्यांचा कांहींच उपयोग नसतो.

सुरेशबाबू जन्मजात संगीतिक कलावान म्हणजे स्वराबाबत सौंदर्यदृष्टि घेऊन जन्माला आले होते. त्यांच्या बोलण्याच्या देखील आवाजावरून ही व्यक्ति गाणारी असावी अशी कल्पना मनांत येई. सुरेशबाबूच्या आठ-राव्या वर्षापासून त्यांचें गायन निरनिराळ्या दृष्टीनें ऐकण्याचे योग मला आले. त्यांच्या आवाजांत पुरुषी रुंदपणा होता तितकाच बायकापेक्षांहि लवचिक नाजुकपणा होता. आवाजाची जात भरपूर स्वरेल व मधुर; शिवाय त्यांत कृत्रिमपणा नसे. गायनाच्या सुरवातीलाच पै. अब्दुल करीमखांच्या संप्रदायाची शोभा प्रतीत होई; परंतु त्यांत स्वरसाधनेचा दीर्घसूत्री आविर्भाव नसे. परंपरेचे संस्कार कायम ठेवून सुरेशबाबूंनीं आपल्या गायनात एक नवीन व मनोरम असा प्रवाही गुण आपल्या कल्पनेनें निर्माण केला होता; त्यामुळें त्यांच्या प्रत्येक आलापनांतून निर-निराळें सौंदर्य प्रकट होत असे. संथ व सुंदर आलाप हेंच त्यांच्या गायनाचें प्रमुख आकर्षण असे. शिवाय त्यांची स्वतःची वृत्तीहि त्यांतच रमत असल्यामुळें त्यांच्या आलापनांत रसवत्ता व नवीनता असे. कोणताही स्वर दाखल करतांना किंवा तो सोडून देतांना पदराला लावलेल्या सूक्ष्म झिरमिळ्यासारखी त्यांच्या स्वराला शोभा येई. अशा प्रकारें स्वरांची शोभा सहजपणें साधण्यांत गायकाची कलात्मकता जाहीर होते. कला आणि शास्त्र यांचा बेबनाव किंबहुना इथूनच सुरू होतो.

गमकेच्या किंवा तयारीच्या अंगामध्यें बाबूराव कधीं मनानें व वृत्तीनें रंगले नाहींत. गमक अंगानें ते गात नसत असें नाहीं. पण त्यांत त्या अंगाचें व्यंगाचित्र काढण्याचा जणूं काय ते प्रयास करीत आहेत असें वाटे. सुरेशबाबू तसे नकलाकार होते. तयार तानबाजीकडेहि त्यांचा मनापासून ओढा नव्हता. त्यांची तान विलक्षण तयार होती, परंतु तीमध्यें तयार तानेची हेटाळणी आहे कीं काय अशी शंका वाटे; कारण त्या तयारींत दाणेदारपणच शिल्लक राहत नसे आणि हा दोष न समजण्याइतके कांहीं

ते तयारीच्या आधीन झालेले नव्हते. जिन्याच्या पायऱ्या जलदी उतरण्याच्या शर्यतीत कठड्यावरून एकदम घसरून शर्यत जिंकण्यासारखी त्यांची तानबाजी असे. सारांश राग गायनाचें जें प्रमुख व आजकाल दुर्मिळ अंग स्वरालापन त्यावरच त्यांची वृत्ति व कल्पनाशक्ति सर्वस्वी केंद्रित झाली होती. या कारणानें सुरेशबाबूच्या गायनाची स्थूल रूपरेषा त्यांच्या परंपरेला धरून असली तरी त्यांतील छायाप्रकाश, रंगसंगति व प्रवाहीगुण त्यांनीं स्वतःचे असे स्वतंत्र निर्माण केले होते. ही त्यांची विशिष्ट कला, त्यांच्या ख्याल, ठुंमरी, पद्यें वगैरे सर्व प्रकारांत प्रामुख्यानें दिसून येई.

आणखी एक गोष्ट म्हणजे ही आपली विशिष्ट पद्धति त्यांनीं शेवटपर्यंत अव्यभिचारी ठेविली होती. अमुक एका पद्धतीची किंवा रंगाची आज चलती आहे म्हणून तशा प्रकारची भेसळ त्यांना सहजसाध्य असून देखील स्वतःच्या गायकीमध्यें केली नाहीं आणि ती करण्याची त्यांना गरजही नव्हती. कारण त्यांचें कलायुक्त सहज स्वरालापन इतकें आकर्षक होतें कीं पंजाबी, गंधर्वी, बंगाली वगैरे रंगढंगाची त्यांत भर घालण्याचें प्रयोजनच नव्हतें.

असो. मोहक गायन शैलीचा एक जन्मजात कलाकार दिवंगत झाला आणि त्याची जागा रिकामी राहणार याचें दुःख होतें. कोणत्याही कलावानाभोंवतीं रसिक चहात्यांचें एकादें मंडळ जमतेंच आणि त्यापैकीं कांहीं त्यांच्या सहवासाचा लाभ घेतात; कांहीं थोडे शिक्षणही घेतात. सुरेशबाबूच्या चहात्यांचें व शिष्यांचें मंडळ आहे पण त्यांच्या कलेचा गाभा त्यांच्या बरोबरच गेला. तथापि, त्यांच्या शिष्यशिष्यांचें गायन ऐकलें म्हणजे एवढें खास वाटतें कीं ही मंडळी कलेच्या सुरम्य दालनांत वावरणारीं आहेत; शास्त्राची झळ त्यांना न लागो म्हणजे झालें !

सरकार, संस्थानिक व समाज या सर्वांनींच उपेक्षिलेले असे कितीतरी छोटे मोठे संगीत कलाकार कसा तरी कष्टानें आपला गुजारा करीत आहेत. त्यांचें जीवन सुखाचें निदान सुसह्य करून त्यांना कलासंवर्धनाच्या कामीं प्रोत्साहन देण्याची भरीव योजना जर आमच्या सरकारनें हातीं घेतली तरच आमची संगीतकला जिवंत राहील. खऱ्या कलेचे लहान मोठे जिवंत झरे उपेक्षेनें आटूं दिले तर कलात्मक संगीताचा मागमूसही राहणार नाहीं.

★★★

# नटश्रेष्ठ दत्तोपंत हल्याळकर

नाट्यकलेविषयींचा नाद वयाच्या १४ व्या वर्षापासून मला लागला. नाटकाचा षोक करणारा मुलगा त्या वेळीं समाजदृष्टीनें बिघडलेला असे. तथापि अशा त्या वेळीं दत्तोपंतांनीं मोठ्या धडाडीनें कोणाचीहि पर्वा न करतां मला आपल्या "करवीर निवासिनी" व नंतरच्या "महालक्ष्मी" प्रासादिक नाटक मंडळींत घरच्याप्रमाणें वावरूं दिलें.

दत्तोपंतांची ओळख होण्यापूर्वींच हार्मोनियम वाजविण्याचा छंद मला भरपूर लागला होता. नाटकांत जाऊन काम करावें अशी इच्छा मला कधीं शिवली नाहीं. आणि एक गोरागोमटा मुलगा नाटकाच्या नादीं लागला आहे तेव्हां त्याला शालू नेसवावा अशी दत्तोपंतांनींहि कधीं माझ्याबाबत ईर्षा धरली नाहीं हे तरी त्यांचे उपकारच ! कारण नाटकाची आवड असली तरी रंगभूमीवर स्त्रीपार्ट करण्याबद्दलची असलेली नैसर्गिक अरुचि, मोहसुलभ बालवयांत स्त्रीपार्टींचें कौतुक व चोचले पाहून मावळणें अगदीं साहाजिक असतें. कदाचित मी त्या मोहाला बळी पडलों असतों. आणि गेलीं २०–२५ वर्षें स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच करणें अवश्य आहे असें प्रतिपादन करीत मीं राहिलों, त्या ऐवजी पुरुषांनींच स्त्रियांच्या भूमिका केल्या तरच त्या यथायोग्य वठतात असें दाखविण्याच्या प्रयासांत हास्यास्पद ठरलों असतों. दत्तोपंतापासून नटांच्या परिचयाला प्रथम सुरवात झाली व पुढें नट व नाट्यसंस्था यांचा परिचय वाढूं लागला, त्यांच्याबद्दल जिव्हाळा वाटूं लागला आणि त्यानंतर नाट्यवाङ्मय व नाट्यकाव्य या कलांची उपासना करण्याची गोडी लागली. सारांश रंगभूमीची

---

कै. दत्तोपंत हल्याळकर स्मारकोत्सव प्रसंगीं केलेल्या उद्घाटन समारंभाच्या भाषणांतील निवडक भाग. बेळगांव १९४४.

निरनिराळ्या प्रकारें जी अल्प सेवा माझ्या हातून घडली त्याचें मूळ उगमस्थान कै. दत्तोपंत हल्याळकर हे होते.

महाराष्ट्राच्या राजकारण क्षेत्रांत अलीकडे लोकमान्यांची स्मृति अत्यंत तीव्रतेनें जाणीव देते; तशीच संगीताच्या क्षेत्रांत कै. गु. भास्करराव बखले यांची आठवण पदोपदीं होते; याच कारणानें नटसम्राट गणपतराव जोशी व भाऊराव कोल्हटकर यांची स्मृति रंगभूमीवरील अभिनयाच्या गद्य आणि संगीत या क्षेत्रांत उत्कटतेनें उभी राहते. आणि भाऊराव कोल्हटकर यांचें नांव घेतलें म्हणजे पाठोपाठ दत्तोपंतांचें नांव आपोआप तोंडावाटे निघतें. रामाचा अनुयायी भरत ज्याप्रमाणें सीतेला दुरून राम-सदृश दिसला असे महाकवी भासानें आपल्या अप्रतिम 'प्रतिभा' नाट-कांत दाखविलें आहे तसें दत्तोपंत रंगभूमीवर पूर्ववयांत भाऊरावांचा भास उत्पन्न करीत.

आकर्षक व्यक्तिमत्व, डोळ्यांत भरण्यासारखी रूपसंपदा व भरदार पहाडी आवाज वगैरे जन्मजात गुण त्यांच्या अंगीं होते तरी देखील भाऊराव कोल्हटकरांचे गुणविशेष, अनुकरणानें आत्मसात करण्याचा जो दत्तोपंतांनीं अव्याहत प्रयास केला, त्यामुळें त्यांना लोकप्रियता व प्रसिद्धी अल्पकालांत लाभली. "भाऊराव ते भाऊराव" असे ते स्वतः वारंवार म्हणत. एखाद्याचें "अनुकरण म्हणजे त्याची सोळा आणे खुशामत" अशा अर्थाची इंग्रजींत म्हण आहे. परंतु अनुकरण म्हणजे आत्यंतिक गुणगौरव असेंहि अनेक उदाहरणांवरून म्हणतां येईल. भाऊरावांसारख्या अलौकिक गुणसंपन्न व्यक्तीचेंच अनुकरण करण्याची प्रवृत्ति होणें, हें देखील भाग्यच आहे. भाऊरावांसारखी व्यक्ति अनेक नटांच्या डोळ्या-पुढें त्या वेळीं वावरत होती; परंतु एकलव्यानें द्रोणाचार्यांची केवळ प्रतिमा पुढें ठेवून ज्याप्रमाणें धनुर्विद्येंत द्रोणाचार्यांचे गुण अर्जुनापेक्षांहि अधिक आत्मसात केले तसे खुद्द भाऊरावांच्या निकट सहवासांत असलेल्या नटा-पेक्षां देखील दत्तोपंतांनींच भाऊरावांचे गुण अधिक आत्मसात केले होते; आणि भारी दराच्या किर्लोस्कर मंडळीचीं नाटकें ज्या वर्गाला परवडत नसत त्या वर्गाला, दत्तोपंतांनीं भाऊरावांच्या अलौकिक गुणांची कल्पना

करून दिली; इतकेंच नव्हे तर तिनईकर व गोवेकर अशा अगदींच दुय्यम दर्जाच्या नाटकमंडळशिीं लहान वयांत प्रसंग पडल्यामुळें, विक्रम शाशिकला, न्यायविजय अशा नाटकांत काम करण्यांची संवय जडली असूनसुद्धां, दत्तोपंतांना ज्या वेळीं कोल्हापुरास आपली स्वतःची नाट्यसंस्था स्थापन करतां आली, त्या वेळीं सौभद्र, शापसंभ्रम, रामराज्यवियोग, या अभिजात नाटकांनीं संस्थेची सुरवात केली व पुढें वीरतनय, मृच्छकाटिक व शारदा ही किर्लोस्कर मंडळीचीं नाटकें करून, त्यांत भाऊराव करीत असलेल्या भूमिकाच दत्तोपंतांनीं केल्या आणि त्या द्वारें खालच्या वर्गांत उच्च नाटकांची आभिरुचि निर्माण केली. सुदैवानें नाटकांच्या मोनॉपलीची [ राखीव हक्काची ] प्रथा त्या वेळीं नव्हती व त्यामुळें वरील नाटकें व भाऊरावांच्या सुभद्रा, पुंडरीक, मंथरा, शूरसेन, कोदंड व चारूदत्त या सर्वच भूमिकामध्यें त्यांनीं प्रशंसनीय लौकीक मिळविला व त्या काळांतील संगीत रंगभूमीवर स्पृहणीय असें स्थान प्राप्त करून घेतलें.

भाऊराव कोल्हटकरांच्या निधनापर्यंत म्हणजे १९०१ सालापर्यंत दत्तोपंत त्यांचे समकालीन होते. त्यानंतर १९१६ पर्यंत ते हयात होते. म्हणजे भाऊरावांच्या पाठीमागें ते सुमारें १४–१५ वर्षें रंगभूमीवर काम करीत होते, हा तपशील सांगण्याचा हेतु असा, कीं भाऊरावांच्या हयातीपर्यंतचे म्हणजे १९०१ पर्यंतचे दत्तोपंत हल्याळकर आणि त्यानंतरचे दत्तोबा हल्याळकर यांच्यामध्यें फरक पडला. मला स्वतःला तरी रंगभूमीवरील कामाच्या दृष्टीनें, ते निरानिराळ्या दोन व्यक्ति असल्याप्रमाणें वाटलें.

१८९६ सालीं कोल्हापुरास भाऊरावांना मी प्रथम शापसंभ्रममधील पुंडरीकाच्या दिव्य भूमिकेंत पाहिलें. त्याच सालीं त्यांचें सुभद्रेचें आणि मंथरेचें काम पाहिलें. त्या सर्वच कामांचा ठसा आजामितीला माझ्या अंतःकरणावर उमटलेला कायम आहे. त्या वयांत तर मंत्रानें मी भारून गेल्यासारख्या स्थितींतच होतों. पुढें लौकरच दत्तोपंतांचें " रामराज्य वियोग " नाटक पाहाण्याचा योग आला, आणि " व्यर्थ आम्ही अबला" हे चरण पडद्यांत सुरूं करून नटीनें प्रवेश केला. मला वाटलें किर्लोस्कर मंडळी कोल्हापुरास फुटली आणि " भावड्या "–हें भाऊरावांचें सर्वांमुखी

झालेलें लाडकें टोपण नांव–या दुसऱ्या कंपनींत आला कीं काय ? चेहऱ्याची ती रेखीव एकच बाजू प्रथम दृष्टीला पडली आणि आलेली शंका जास्तच बळावली. कारण " भावड्या " खेरीज इतक्या रेखीव मुखवड्याचा नट येईल कोठून ! आवाजाचा झोत आणि जात देखील तशीच !! क्षणार्धांत चेहरा जेव्हां प्रेक्षकांकडे वळला तेव्हां शंका नाहींशी झाली आणि हे भाऊराव नव्हेत पण त्यांच्याशीं स्पर्धा करणारी ही कोणी नवीन व्यक्ति आहे अशी भावना झाली. परंतु " व्यर्थ आम्ही अबला " हें पद ऐकल्यावर " भाऊराव ते भाऊराव " हें सत्यहि पटलें. तथापि मराठी रंगभूमी दणाणून सोडणारी दत्तोपंत ही देखील एक प्रभावी शक्ति होणार याबाबत नाटक संपल्यावर प्रेक्षकांचें दुमत दिसून आलें नाहीं. कारण मंथरेची बेफाट भूमिका आणि दणकट पदें, दत्तोपंतांनीं भाऊरावांच्या तडफेनें वठाविलीं. दत्तोपंतांचा आवाज भाऊरावांच्या आवाजासारखा पहाडी होता तरी त्यांत भाऊरावांच्या आवाजांचा नोकदार–लवचीकपणा व पल्लेदारपणा नव्हता. अक्षरांचें वळण एकच परंतु शाई न फुटणाऱ्या कागदावरचें–इतकाच दोघांच्या आवाजामध्यें फरक असे. परंतु हा फरक दत्तोपंतांच्या पहिल्या अमदानींत म्हणजे १९०१–२ पर्यंत विशेष दिसून येत नसे. तोपर्यंत त्यांचा आवाज निकोप होता. आणि मंथरेच्या बहुतेक पदांमध्यें गायनापेक्षां आवेशाची अपेक्षा असल्यामुळें त्यांची ती भूमिका अत्यंत उठावदार होई. मंथरेची भूमिका करण्याचा त्यानंतर अधूनमधून कांहीं नटांनीं प्रयत्न केला, परंतु भाऊरावांनंतर, मंथरा म्हणजे दत्तोपंत हल्याळकर हें समीकरण आजामितीलाहि मान्य करावें लागतें.

" रामराज्य वियोग " नाटकाचे तीनच अंक किर्लोस्कर मंडळी करीत असे; कारण शेवटचे दोन अंक लिहिण्यापूर्वीच आण्णासाहेब दुर्दैवानें परलोकवासी झाले. मला वाटतें रा. देव या नांवाच्या गृहस्थांनीं पुढील दोन अंक लिहिले होते. आणि त्यांत दत्तोपंत कौसल्याची आणि शेवटच्या अंकांत भरताची भूमिका करीत. रामचंद्राला वनवास घडाविणारी दुष्ट मंथरा आणि पुत्रवियोगाचें असह्य दुःख भोगणारी माता कौसल्या या परस्परविरुद्ध भूमिका एकाच पात्रानें करणें हें औचित्याला धक्का देणारें

दृश्य होतें यांत शंका नाहीं. परंतु या दोन भिन्न भूमिका दत्तोपंत फार सफाईनें करीत, त्यामुळें औचित्यभंगाकडे लोक दुर्लक्ष करीत. शिवाय खूष करणारा नट जितका जास्त वेळ पहायला व ऐकायला मिळेल तितका प्रेक्षकांना पाहिजेच होता. या नाटकाच्या प्रारंभीं या औचित्याच्या दृष्टीनें अण्णासाहेबांनीं ज्या अजब चातुर्यानें नटी आणि मंथरा या दोन भूमिकांचा मेळ घातला आहे त्याचा जातां जातां उल्लेख करावासा वाटतो नाटकांतील सुरवातीच्या पदापासूनच सूत्रधाराची भार्या बंडखोर बायकोची वृत्ति धारण करते व पुढें झंझावाताप्रमाणें, ऋतुवर्णनाचें पद्यांत " राजा वसंत मृत जणु झाला " अशा अशुभ शब्दांनीं कलीचा संचार जाहीर करत आणि शेवटीं " रामासि अनुकूल असतील त्यांचे पाडीन दांत तरच खरी मी " अशी कलिस्वरूपी मंथरा बनते. औचित्यभंग न होऊं देतां दोन विजातीय भूमिकांचा असा बेमालूम दुवा जोडून पुढील घटनेची सूचना देण्याचें हें कौशल्य, नाट्यवाङ्मयांत क्वचितच आढळेल. असो, हें विषयांतर झालें.

या नाटकाच्या शेवटच्या अंकांतील दत्तोपंतांची भरताची भूमिका खरोखरीच अविस्मरणीय झाली. त्या वेळी दत्तोपंतांचें वय २३।२४ वर्षांचें असेल. शरीरयष्टीहि सुटसुटीत आणि चेहरा तरतरीत दिसे. शिवाय स्त्रीभूमिकेमध्येंच नेहमी दिसणारें पात्र, पुरुषभूमिकेंत एका निराळ्या प्रकारचें कौतुक व आकर्षण निर्माण करतें. भाऊरावांची पुंडरीकाची भूमिका प्रेक्षकांना जो एक विस्मयाचा मधुर हेलकावा देत असे, त्याचें देखील हें एक कारण होतें. विशेष हें कीं, प्रथमपासून स्त्रीभूमिकाच करण्याचा सराव झालेला असूनहि पुरुषभूमिका वठवितांना स्त्रियोचित हावभाव विसरून जाण्याची कला या दोघांहि नटांना साधली होती. दत्तोपंतांचीं भरताचीं पद्यें " जो कमलनयन कमलवदन राम " आणि " धन्य जाहला माझा राम पाहिला " त्या वेळीं सर्वतोमुखीं झालेलीं होती. श्री. बालगंधर्व, " धन्य जाहला माझा राम पाहिला " या पदानें आपल्या पूर्व वयांतील गायनाच्या मैफलीची सांगता करीत. ' विद्याहरण ' या नाटकांत त्यांनीं याच चालीवरील पद " लग्न होइना नाथा तात साहिना."

मोठ्या हौसेनें करवून घेतलें होतें. हीं दोन्ही पद्यें ते अतिशय रंगून गातात. गंधर्वांच्या गाण्याची रंगत, या पदापुरती वाखाणणें म्हणजे साखर चहांत काय ती गोड लागते असें म्हणण्याइतकेंच शहाणपणाचें होईल! तथापि भाऊराव, दत्तोपंत यांच्या अमदानींतील रंगभूमीवरील संगीत व त्यानंतरच्या जमान्यांतील पद्यगायन या दोहोंतील फरक या प्रसंगीं उल्लेख करण्यासारखा आहे. तुलनात्मक दृष्टीनें हा फरक दाखविण्याचा हेतु नाहीं. कारण या दोन प्रकारांत तुलना होऊंच शकत नाहीं.

भाऊरावांच्या नंतरच्या काळांत मराठी रंगभूमीवरील गायन फार वाढलें. जुन्या नाटकांतील गायकीला जोरदार खणखणीत आवाज, अस्खलित शब्दोच्चार आणि अक्षरें नटविणाऱ्या छोट्या छोट्या मुरक्या, त्रुटित ताना वगैरे प्रकारांवर, गळ्याची पूर्ण हुकमत असावी लागे. आवाज स्वरेल पाहिजे ही अट सर्वच जातींच्या गायनाला लागू आहे हें सांगायला नकोच. सारांश, मुख्यत्वें पद्यामार्फत नाटकाचा गाडा पुढें ओढायचा असल्यामुळें, बैठकीच्या गायनाचें रिंगण—किंवा प्रौढ भाषेंत—केवळ स्वरालाप व तानामोयेचा मनसोक्त विलास—पूर्वीच्या नाटकांत खपत नसे. कारण नाट्यकलेच्या दृष्टीनें तो परिणामकारक होत नसतो. भाऊराव, दत्तोपंत व मोरोबा यांची गायकी पूर्व पद्धतीची असे. आणि पद्यप्रचुर अशा त्या नाटकांच्या प्रकृतीला देखील, भूमिकेच्या कार्याचा बोध होईल अशा, शब्दनिष्ठ, अर्थनिष्ठ व भावनानिष्ठ गायनाचीच आवश्यकता होती. पूर्वीच्या नाटकांत देखील शास्त्रीय रागरागिणीचीं पद्यें असत आणि बाळकोबा नाटेकर यांच्यासारखे गायकहि असत; परंतु अशीं पद्यें फार थोडीं आणि तीं देखील, रागविस्ताराची विद्वत्ता दाखविण्याच्या हेतूनें गायलीं जात नसत. त्या रागदारीचा उपयोग शब्दांतील भावनेचा व रसाचा परिपोष होईल इतकाच मर्यादित असे. भाऊरावांच्या कंठांत भिंगरीसारखी जलद तान होती, पण ती योग्य ठिकाणीं व परिणाम करील अशा रीतीनेंच ते वापरीत. दत्तोपंतांनीं थोडासा प्रयत्न केला असता, तर त्यांना देखील लांबट तानबाजी साध्य झाली असती (कारण तानबाजी हा संगीतांतील

सर्वांत कमी कष्टसाध्य प्रकार आहे), पण त्यांनीं तो व्याप केला नाहीं; कारण नाट्यसंगीताचा प्रपंच शक्यतों कमी तानबाजीनें करायचा असतो, हें त्या वेळच्या सर्व नटांना कळत होतें. परंतु दत्तोपंतांच्या आवाजाच्या झोतापुढें, जोरदार शब्दोच्चारामुळें आणि माफक गायकीपुढें त्या सर्वांची तानबाजी फिकी पडे !

आतां त्यानंतरच्या काळांतील—म्हणजे "गायन फार वाढलेल्या" काळांतील गायकीसंबंधानें सांगायचें तर, ही गायकी म्हणजे जुन्या नाटकांतील अर्थपूर्ण, भावपूर्ण व सुबोध पदांवर तो अक्षम्य अत्याचार होता, हें कबूल करणें भाग आहे. याचीं कारणें अनेक आहेत. नवीन नटांच्या कंठांत पूर्वींच्या नटाइतका कणखरपणाच नव्हता; नाटकांत पद्यभाग कमी होऊं लागला व गद्य माजूं लागलें; पद्यरचनेंत प्रसाद, नादमाधुर्य व अर्थातच पद्यांचें कार्य, संगीताची करमणूक मात्र पुरविण्यापलीकडे उरलें नाहीं; मग अशीं पद्यें बैठकींतील चिजांच्या धर्तीवर रचलीं जावींत व ख्यालीं ढंगानें गायलीं जावींत यांत आश्चर्य नाहीं. अशा या 'वाढलेल्या' गायकींत नाट्य किंवा भावनाविलास दाखवावा म्हटलें तरी तें शक्य होत नाहीं; आणि प्रेक्षकांनाहि त्याबाबत अपेक्षा नसते. संगीताकरितां पदें ऐकायचीं आणि भावनाजागृतिकरितां भाषणें ऐकायचीं ! असे सोयीचे दोन पृथक विभाग पडले गेले.

तात्पर्य, भाऊराव—दत्तोपंतांच्या वेळेचें नाट्य—संगीत आणि नंतरचें गायकी—संगीत या दोहोंच्या रंजकतेची मदारच मुळीं भिन्न साधनावर ठेविली गेली. एकाचें साधन शब्दनिष्ठा तर दुसऱ्याचें स्वरनिष्ठा; आणि या वेगवेगळ्या दोन निष्ठांच्या विलासाचीं कलाक्षेत्रें अर्थातच वेगळीं आहेत. म्हणून या दोहोंमध्यें श्रेष्ठ—कनिष्ठ भाव ठरवितां येत नाहीं—ठरवायचा झाला तर **रंगभूमीवर**—कोणत्या निष्ठेचें संगीत **नाट्याला**—पोषक होईल या कसोटीवरच प्रस्तुत वादाचा निर्णय लावला पाहिजे; आणि या दृष्टीनें नाट्याचा उत्कर्ष, पूर्वींच्या नाट्य—संगीतानेंच साधणें शक्य आहे, असें कबूल करावें लागतें. उलटपक्षीं, असेंहि सांगणें कर्तव्य आहे कीं, आपल्या अभिजात—(रागरागिणींच्या उच्च) संगीतकलेचा उत्कर्ष केवळ स्वरनिष्ठेनेंच

साधला जातो, शब्दनिष्ठेला तसल्या संगीतांत फारसें स्थान नाहीं. म्हणून नाटकाला तें अपायकारक आहे.

रंगरंगोटीच्या आणि वेषभूषेच्या बाबतींत दत्तोपंतांनीं कधीं फार आयास केलेले मला आठवत नाहींत. १९०२–३ पर्यंत "जातीच्या सुंदरांना कांहींही शोभतें" अशी त्यांची अंगकांति व शरीरकाठी होती. स्त्री-भूमिकेंत शाशिकला व सुभद्रा आणि पुरुष भूमिकेंत भरत या तिन्हीमध्यें ते दृष्ट लागण्यसारखे सुंदर दिसत.

१९०४–५च्या पुढें दत्तोपंत वाढीला लागले असें म्हणावेसें वाटतें; आणि मंथरेच्या खेरीज ते स्त्रीभूमिका करीनासे झाले. शिवाय कोदंड, शूरसेन इत्यादि दणदणीत पुरुषभूमिका बेफाटपणें करण्याचा परिणाम त्यांच्या आवाजावर होऊं लागला; व त्यांतील झोत जरी प्रचंड होता; तरी त्यांतील भेदकगुण कमी झाला. तरी देखील चारुदत्ताच्या भूमिकेमुळें व त्यांपैकीं विशेषतः एका दिंडीवर त्यांनीं मुंबईस मृच्छकटिकाचा भाऊरावांच्या पश्चात् पुन्हा बोलबाला केला. कोदंडाचें काम दत्तोपंतांइतकें तडफेनें नंतर कोणीच केलें नाहीं. १९०३च्या पुढें दत्तोपंतांच्या भूमिका जरी वाखाणल्या गेल्या तरी त्यांतील संयम सुटूं लागला होता हें सांगणें प्रामाणिकपणाचें होईल. १९११ सालीं भाऊरावांच्या निधनामुळें मराठी संगीत रंगभूमीची प्रभा एकदम क्षीण झाली आणि आपला दिव्य कलादर्श नाहींसा झाल्यामुळें, जणूं कांहीं रंगभूमीवरचें दडपणच नाहींसें झालें अशी त्यांची भावना झाली असल्यास नकळे; शिवाय भाऊराव गेल्यानंतर अनुकरण करण्यासारखें दुसरें पात्र किंवा प्रतीक त्यांच्या एकनिष्ठ वृत्तीला आढळलें नसावें. नाटकांची निवड करण्यांतहि त्यांना तज्ज्ञांची मदत झालेली दिसून आली नाहीं; शिवाय नाटकाकरितां कोणाची मनधरणी करण्याचा त्यांचा स्वभाव नव्हता. त्यांच्या वाढत्या भव्य देहयष्टीच्या दोन भूमिका मीं पाहिल्या. त्या 'रामराज्यांतील' दशरथाची एक आणि दुसरी 'महानंदें'तील शंकराची. अभिनयाच्या दृष्टीनें दशरथाची भूमिका इतक्या सुंदर रीतीनें वठवलेली माझ्या पहाण्यांत नाहीं. शंकराची भूमिका दर्शनाच्या भव्यतेमुळें अत्यंत परिणामकारक वाटे.

यशाच्या दृष्टीनें दत्तोपंतांची अखेरची आमदानी तितकीशी चमकदार राहिली नाहीं. याचीं इतर अनेक कारणें सांगतां येतील. १९०६-७ सालापासून मराठी रंगभूमीवरील नाटकांत नायकाचें प्रामुख्य कमी होऊं लागलें, आणि नायिकेचें प्राधान्य हळूंहळूं वाढत चाललें. अर्थातच नाटकाचें यश स्त्रीभूमिका करणाऱ्या नटांभोंवतीं फिरूं लागलें. जीं यशस्वी नाटकें त्या वेळीं रंगभूमीवर आलीं तीं राखीव हक्काच्या नव्या प्रथेमुळें दत्तोपंतांना किंवा इतर कुणाला मिळणें शक्य नव्हतें. त्यामुळें त्यांतील प्रमुख पुरुष-नटाशीं, अशा लोकप्रिय नवीन भूमिकेंत दत्तोपंतांची तुलना होण्याची शक्यता राहिली नाहीं. अर्थात्च त्यांच्या गुणांना नव्या जमान्यांत वाव मिळाला नाहीं. तरी देखील स्त्री-भूमिका आणि पुरुष-भूमिका सारख्याच कौशल्यानें आणि सारख्याच यशस्वितेनें करून सुमारें २० वर्षें रंगभूमीवर नांव गाजवणाऱ्या अशा, भाऊराव कोल्हटकरानंतर जर कोणा पूर्वीच्या पिढींतील नटाचा नामनिर्देश करावयाचा झाला तर दत्तोपंत हल्याळकर यांचेंच नांव घ्यावें लागेल.

★ ★ ★

# संगीत

# महाराष्ट्रीय संगीताची सद्यःस्थिति

हिंदुस्थानची स्थिति इतर बाबतींप्रमाणें संगीतकलेंतहि दिवसेंदिवस खालावत चालली आहे असें मोठ्या कष्टानें म्हणावें लागतें. महाराष्ट्रीय रसिकांना पूर्ण परिचित असे संगीतकलेंतील कित्येक नामांकित कलावान पुरुष या पांचसहा वर्षांत कालवश झाले. प्रो. रहिमतखान, प्रो. भास्कर-बुवा, इमदादखान, गणपतराव भैय्या, मिय्याजान, अब्दुल्लाखां, मोजउद्दीन, वगैरे अनेक संगीताचार्यांचा अन्तकाल झाल्यामुळें संगीत-विद्येची जी हानि झाली आहे ती भरून येणें अशक्य आहे. चार पांच वर्षांच्या अवधींत कलावानांची एक पिढी नाहींशी व्हावी यापेक्षां संगीत-कलेचें दुर्दैव तें काय? अल्लादियाखां, बाळकृष्णबोवा, वझेबुवा, अब्दुल-करीमखां, हैदरखां असे कांहीं गायनाचार्य सुदैवानें हयात आहेत; परंतु वृद्धावस्थेमुळें त्यांचा संगीतविद्येच्या प्रसाराकडे विशेष उपयोग होण्या-सारखा नाहीं. इतर प्रांतांपेक्षां महाराष्ट्राला वरील गुणीजनांची हानि अधिक तीव्रपणें भासत आहे, यांत शंका नाहीं; कारण गेल्या पन्नास वर्षांत उत्तरहिंदुस्थानी संगीताविषयीं इतर प्रान्तांपेक्षां महाराष्ट्रानें अधिक आभिरुचि, प्रेम व जिज्ञासा दाखविली आहे असें कोणासहि कबूल करावें लागेल.

वास्तविक, चिकित्सक वृत्तीच्या महाराष्ट्राला दाक्षिण-हिंदुस्थानी शास्त्रबद्ध संगीत पद्धति पसंत पडावयास पाहिजे होती. पण तसें न होतां उलट परिस्थित्यनुरूप परिवर्तन पावत गेलेली, भावनाप्रधान व स्वैर स्वभावाची उत्तर हिंदुस्थानी संगीत-पद्धति महाराष्ट्रास प्रथम सर्वस्वी प्रिय व अनुकरणीय वाटावी हेंच आश्चर्य आहे. या अनैसर्गिक आश्चर्यजनक प्रकाराचे दुष्परिणाम

---

प्रकाशन—नमुना अंक, रत्नाकर मासिक, १९२६

झाल्याशिवाय राहिले नाहींत. कारण, गेल्या दोन तीन पिढ्यांतील संगीतप्रेमी महाराष्ट्रीयांनीं उत्तरेकडील संगीताचें प्रेमानें स्वागत करून आपला रसिकपणा व्यक्त केला खरा; परंतु त्यांच्या हृदयांत रसपरिपोषक भावनेचा अभाव असल्यामुळें कलेंतील स्वारस्य उत्तरेंतच राहिलें व कलेचा स्वैरपणा मात्र महाराष्ट्राच्या पदरांत पडला आहे, असें हल्लींच्या पिढींतील महाराष्ट्रीय गायकांच्या गायन पद्धतीवरून दिसून येईल. आणि झाला हा दुष्परिणाम पुरेसा न वाटूनच कीं काय, या स्वैरपणाला आळा घालण्याच्या हेतूनें संगीतशास्त्रावर अलीकडे मराठींत जे प्रमाणग्रंथ म्हणून प्रसिद्ध होत आहेत त्यांचा रोख दाक्षिणात्य संगीताची शास्त्रशृंखला उत्तर हिंदुस्थानी संगीताच्या गळ्यांत घालण्याचा दिसतो. या प्रकाराचा परिणाम एवढाच होईल, कीं आधींच रोगग्रस्त असलेल्या महाराष्ट्रीय संगीताचें लवकरच पुरें प्राणोत्क्रमण होऊन त्याची उत्तरक्रिया मात्र उरकावी लागेल. हा प्रयत्न असाच चालू राहिल्यास विटाळ्यांत घातलेल्या कवितादेवीप्रमाणें भारतीय संगीत विद्येचीहि शोचनीय स्थिति होईल व दक्षिणेकडील शास्त्रानें जखडलेलें परंतु उत्तरेकडील पद्धतीचें असें खास गंगाजम्नी संगीत अखेर महाराष्ट्राकरितां तयार होईल व तसें होण्याचीं पूर्व चिन्हेंहि आलिकडे दिसून येत आहेत.

वरील अवस्थेचा उगम शोधायचा झाल्यास आपल्याला पन्नास साठ वर्षांपूर्वीची महाराष्ट्रीय संगीत-विद्येची परिस्थिति काय होती तें लक्षांत घेतलें पाहिजे. पहिली गोष्ट ही कीं, खुद्द महाराष्ट्राचें विशिष्ट असें संगीतशास्त्र केव्हांहि नव्हतें. अभंग, ओव्या, भूपाळ्या, लावण्या, वगैरेंचें गायन महाराष्ट्रांत फार पूर्वीपासून चालत आलें आहे. पण त्या गायनांत खास महाराष्ट्रीय संगीतशास्त्र अगर पद्धति निर्माण करण्याचें सामर्थ्य असणें शक्यच नव्हतें. संगीतकलेचा अगर कोणत्याहि कलेचा उत्कर्ष होण्यासारखी महाराष्ट्राची राजकीय सुस्थितीच कधीं नव्हती असें म्हटलें तरी चालेल. मग सध्यां ज्यास आपण महाराष्ट्रीय संगीत म्हणतों तें काय व तें कसें आणि कोठून आलें? हे प्रश्न महत्त्वाचे आहेत. तेव्हां महाराष्ट्रीय संगीताचा मूळ उगम कोठें व कसा झाला तें प्रथम पाहूं.

उत्तर हिंदुस्थानांत संगीतविद्येचा उदय अकबराचे कारकीर्दींत झाला. व गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धांत तिचा उत्कर्ष परमावधीस पोहोंचला असें ऐकण्यांत आहे. त्या वेळीं ध्रुवपद, प्रबंध वगैरे भारदस्त, मर्दानी व जोरदार गायनाचा लोप होत चालला होता. व ध्रुवपदापेक्षां कमी गंभीर प्रकृतीचें, मुख्यत्वेंकरून शृंगाररसाला पोषक व ज्यांत तानेचा मनसोक्त उपयोग व निरनिराळे भावनादर्शक स्वेच्छाचार (ख्याल) करण्याची मुभा आहे असें 'ख्याल' 'टप्प्याचें' गायन ऐन भरांत आलेलें होतें. जयपूर, रामपूरप्रमाणें ग्वाल्हेर हें एक त्या वेळीं गाण्याचें आगर होतें व ग्वाल्हेर ही महाराष्ट्रीय रियासत असल्यामुळें तेथील महाराष्ट्रीयांत उत्तर हिंदुस्थानी गायनाचा फैलाव साहजिकच होऊन त्यांच्या शिष्यपरंपरेमार्फत हें गायन दक्षिण महाराष्ट्रांत आलें. मुख्यत्वेंकरून तेव्हांपासूनच महाराष्ट्राला संगीतविद्येची अभिरुचि व जिज्ञासा वाटूं लागली. महाराष्ट्राच्या दृष्टीनें ही कामगिरी अत्यंत महत्त्वाची झाली यांत संशय नाहीं. उत्तरेकडून आणलेली ही संगीताची शिदोरी महाराष्ट्रीय गायकांनीं त्या वेळीं कोणताहि प्रपंच न करितां इकडील शिष्यवर्गापुढें व समाजापुढें मनमुराद लुटण्याकरितां खुली केली व त्यामुळें उत्तरहिंदुस्थानी संगीत अनेकमुखी होऊन गेल्या पन्नास वर्षांत त्यानें अखिल महाराष्ट्र आपल्या ताब्यांत घेतलें. समाजांत गायनाच्या मैफली झडूं लागल्या, गायनाची अभिरुचि फैलावली, त्या शास्त्राविषयीं जिज्ञासा उत्पन्न झाली, शिष्यवर्ग वाढूं लागला, गायनाचें प्रेम वाटूं लागलें, चोहोंकडे कमीजास्त प्रमाणानें या पद्धतीचें अनुकरण होऊं लागलें, व शेवटीं हेंच महाराष्ट्रीय संगीत असें समजण्यांत येऊं लागलें. परंतु या सर्व घडामोडींत खऱ्या कलेच्या दृष्टीनें महाराष्ट्राच्या पदरांत काय पडलें हें पाहूं गेलें असतां मोतीं काढून घेतलेले शिंपले महाराष्ट्राच्या पदरांत पडले असेंच आढळून येईल.

यांत बुद्ध्या कोणीं कोणाची फसवणूक केली अशापैकीं प्रकार नाहीं. मूळ उत्तरहिंदुस्थानी गायनाची भावना, व महाराष्ट्रीय स्वभावाची रचना यांतच मुळीं उत्तर-दक्षिण ध्रुवांइतकें अंतर असल्यामुळें भिन्नवृत्तीचे महाराष्ट्रीय विद्यार्थी उत्तरेकडील भिन्नभावनेच्या मुसलमानी गायनांतील

मर्म साध्य करूं शकले नाहींत, हें खरें कारण आहे. ध्रुवपद, प्रबंध इत्यादिकांचें भक्तिरसविषयक व भारदस्त गायन मागें पडून ख्याल, होरी, ठुंबरी वगैरे जातीचें शृंगाररसाच्या भावनेनें भरलेलें गायन ज्या वेळीं उत्तरेंत अत्यंत उत्कर्ष पावलें होतें त्या वेळीं ही मंडळी गायनाचा अभ्यास करण्याकारितां उत्तरेंत गेली. बादशाही आरामांत लोळणाऱ्या, नुकत्याच नष्ट झालेल्या सत्तेच्या दिमाखांत मिरवणाऱ्या व शृंगाराच्या भावनेंत मुरलेल्या विलासी मनोवृत्तीच्या लोकांच्या गायनाचें मर्म, अकिंचन व सात्त्विक परिस्थितींत वाढलेल्या बिचाऱ्या महाराष्ट्रीय विद्यार्थ्यांना समजावें कसें व समजल्यावांचून त्यांनीं त्याचें ग्रहण करावें कसें ? महाराष्ट्रीय शृंगार सोवळा व संस्कृत तर उत्तरहिंदुस्थानांतील मुसलमानी शृंगार उत्कट व उत्तान ! बरें, ध्रुपदादि संस्कृत व भारदस्त गतीचें गायन मागें पडलेलें ! अशा स्थितींत हातीं पडलें तें गोळा केल्यावांचून महाराष्ट्रीय विद्यार्थ्यांना गत्यंतर नव्हतें. ख्याल-टप्प्याच्या गाण्याला त्या वेळीं उत्तरेंत ऊत आलेला; तेंच गाणें या मंडळींना मिळणें शक्य झालें. परंतु ख्यालांची गायकी स्वैर व अनियंत्रित; त्यांतील कविता शृंगारभावनामय; त्याची प्रकृति ध्रुपदापेक्षां चंचल व नाजूक; शृंगारिक वृत्तीमुळें अंगीं मुरलेला मद व विरहाचे सूक्ष्म निश्वास त्या गायकीच्या अंतरंगांत समरस झालेले ! अशा त्या गायकीचें खरें मर्म, खरें स्वारस्य भिन्न वृत्तीच्या महाराष्ट्रीय विद्यार्थ्यांना साध्य होणें शक्य नव्हतें. कारण कोणत्याहि देशाची संगीतपद्धति त्या त्या देशांतील लोकांच्या उत्कट भावनेशीं संलग्न असते. उत्कट भावना ही काव्याप्रमाणें संगीतपद्धतीचीहि जननी आहे. महाराष्ट्राच्या-विशेषतः महाराष्ट्रीय ब्राह्मणवर्गाच्या ठिकाणीं बुद्धिमत्ता व चिकित्सकपणा आहे, पण उत्कट भावना म्हणून कोणतीहि नाहीं. तेव्हां उदासवृत्ति व चिकित्सक बुद्धि हीच ज्यांची परंपरा अशा लोकांना शृंगाररसविशिष्ट गायनपद्धतीचें मर्म हस्तगत होणें शक्य नव्हतें. सारांश, उत्तराहिंदुस्थानांतून महाराष्ट्रीयांनीं त्या वेळीं विद्येची जी कांहीं कमाई केली ती म्हणजे प्रचलित रागांच्या परभाषेंतील विकृत झालेल्या चिजा, भाषेच्या अडचणीमुळें अर्थाच्या दृष्टीनें त्या छिन्नविच्छिन्न करण्याची हातोटी, पुष्कळशी तानेची तयारी व तिकडील

गायकांच्या तऱ्हेवाईकपणाचें कमीजास्त प्रमाणानें अनुकरण ही होय. संगीत-कलेचें खरें मर्म व स्वारस्य उत्तरेंतच राहिलें आणि गळ्याची कसरत, व इतर शुष्क अवडंबर मात्र त्यांनीं मुबलक बरोबर आणलें, तें इकडच्या प्रदेशांत मुबलक पसरलें व तें मुबलक उगवलेंही !

उत्तरेकडील संगीताचें शुष्क टरफल पेरून दख्खनच्या पंडितांनीं लौकिकाचें भरपूर पीक पैदा केलें हें पाहून त्या पिढीच्या मिरासदारांच्या मुसलमानी परिवारापैकीं कांहीं लोकांच्या तोंडाला पाणी सुटून त्यांनीं दक्षिणेकडे मोर्चा फिरविला व मुंबईसारख्या बकाल पण संपन्न शहरीं आपलें ठाणें देऊन गायनकलेचा व्यासंग करणाऱ्या प्रतिष्ठित व धनिक हिंदु नायकिणींच्या घरीं शिक्षण देण्याचा उपक्रम सुरू केला. दाक्षिणेंतील कांहीं संस्थानिकांकडूनहि थोड्या गवैय्यांना आश्रय मिळाला. या लोकांची गायकी अधिक लोचदार व मोहक असल्यामुळें उत्तरेकडील गायनपद्धति महाराष्ट्रांत अधिकच रूढ झाली. पण महाराष्ट्रीय शिष्यवर्गाला मात्र या लोकांपासून जी विद्या प्राप्त झाली ती अतिशय कष्टानें व तुटपुंजी अशीच होती. केवळ द्रव्यार्जनाकरितां आलेल्या या गवैय्यांपासून द्रव्याच्या अभावीं खरी विद्या मिळणें अर्थात् मुष्कील असणार. जो कांहीं थोड्याशा लोकांना किंचित् लाभ झाला तो त्यांच्या खऱ्या खास विद्येचा नसून फक्त वरवरच्या स्थूल पद्धतीचा, गळेबाजीचा व इतर आनुषंगिक आर्ष आणि अव्यवस्थित प्रकारांचा मात्र झाला व अद्यापि तीच स्थिति कायम आहे. महाराष्ट्रीय संगीताच्या जन्माची व वाढीची ही अशी विचित्र कहाणी आहे.

हल्लीची परिस्थिति पहावें तों ती याहीपेक्षां उद्वेगजनक आहे. पहिल्या लोकांनीं उत्तरेकडील जी थोडी फार संगीतविद्या इतक्या प्रयासानें साध्य करून दाक्षिणेंत आणिली तिची जोपासना अगर वाढ करण्याची व तिचें खरें मर्म साध्य करून घेण्याची प्रवृत्ति अलकिडील पिढीमध्यें दिसून येत नाहीं. नूतन पिढीला संगीताचा शोक आहे. परंतु तो नाटकांतील संगीताचा आहे. त्यांची संगीतविषयाची जिज्ञासा, त्यांचें ज्ञान व अनुकरण इत्यादि सर्व नाटकांतील संगीताभोंवतीं घुटमळत आहे. नाटकांतील संगीत

अलिकडे पराकाष्ठेच्या उच्च दर्जाला पोहोंचलें आहे अशी त्यांची ठाम कल्पना झालेली दिसते. तथापि जें उच्च दर्जाचें संगीत अर्धवट जुजबी शिक्षण घेतलेल्या नटांचे गळ्यांतून त्यांना इतकें आकर्षक व आल्हाद-कारक वाटतें त्याचें मूळ काय आहे, त्याचा पाया काय आहे हें जाण-ण्याची, ऐकण्यांची किंवा त्याचा गौरव करण्याची प्रवृत्ति हल्लींच्या तरुण पिढींतील प्रेक्षकाच्या ठिकाणीं दिसून येत नाहीं. उलट कधींकाळीं गवैय्याचें गायन ऐकण्याचा प्रसंग (!) त्यांच्यावर आलाच तर त्यानें अत्यंत परिश्रमानें साध्य केलेल्या उच्च दर्जाच्या गायनाची हेटाळणी करून त्याला नाटकांतील पद्यें म्हणण्याची फर्माष अलीकडे जलशांतून व मैफलींतूनहि केली जाते. अशा वृत्तीच्या तरुण समाजाकडून उच्च संगीतावियेची वाढ व जोपासना व्हावी कशी ?

आमच्या पुढाऱ्यांकडे पहावें तों राष्ट्रोन्नतीच्या चिंतेंत चूर झाल्यामुळें असो अगर नैसर्गिक अरसिक वृत्तीमुळें असो, ते ललितकलेविषयीं नेहमीं उदासीन! आमच्या राजकीय व सामाजिक विद्वान् पुढाऱ्यांचा वर्ग प्रसंगोपात्त अध्यक्षस्थानावरून संगीतविद्येच्या महतीचे व गौरवाचे औप-चारिक चार शब्द बोलण्यापलीकडे या कलेविषयीं कोणतीच सहानुभूति दाखवीत नाहीं. सामाजिक सुधारकांना तर संगीतव्यासंगी धंदेवाल्याची सावलीहि खपत नाहीं. कांहीं रावसाहेब रावबहादुरांना संगीत पाहिजे आहे, पण तें गव्हर्नर साहेबांच्या अगर इतर सत्ताधारी आंग्ल विभूतींच्या गौरवाप्रीत्यर्थ पोषाखी, औपचारिक व शक्य असेल तर पाश्चात्य धर्तीवर पाहिजे आहे! संगीतशास्त्राचा अगर धंदेवाल्या गवयांचा गौरव केल्यास समाजांत विशेषतः स्त्रीसमाजांत अनीति माजेल अशी त्यांना भीति वाटते. हेच समाजसुधारक स्त्रीशिक्षणाच्या संस्थामधील वर्गांतून गायनवादनाचें शिक्षण देण्याच्या मताचा पुरस्कार करितात, पण खऱ्या व उच्च संगीताची गोडी स्त्रीसमाजांत उत्पन्न करण्याची मात्र यांच्या मनाची अद्यापि तयारी नाहीं! तसा त्यांचा प्रयत्न नाहीं; उलट उच्च संगीताची आवड म्हणजे अनीतीची जोड, असाच त्यांचा अंतस्थ समज आहे असें दिसतें. वरील वस्तुस्थितीच्या वर्णनावरून असें दिसून येईल कीं, राजकीय अगर सामाजिक

पुढाऱ्यामार्फत महाराष्ट्रांत संगीतविद्येची अभिवृद्धि होण्याची आशा बाळगण्यास फारशी जागा नाहीं.

वाटेल तितकें द्रव्य देऊन आस्थेनें संगीताचा अभ्यास करणारा वर्ग म्हणजे मुंबईंतील कलावंतिणींचा होय, ही गोष्ट जगजाहीर आहे. कमीजास्त प्रमाणानें या स्त्रियांनीं गायनकलेची सेवा मनोभावानें केली व लोकांची अभिरूची थोडीफार जिवंत ठेविली असें कबूल करणें भाग आहे. पण या वर्गाविषयीं प्रतिष्ठित सभ्य समाजांत साहजिकच अनादर आहे; निदान समाजाला हा वर्ग नको असें जाहीर रीत्या दर्शविणें हल्लीं अगत्याचें वाटत आहे. लग्नकार्याच्या निमित्तानें व इतर अनेक आनन्दोत्सवाच्या प्रसंगीं या गायिकांच्या नृत्य-गायनाचा कार्यक्रम ठेवण्याची पूर्वपार पद्धत असे, पण तीहि आधुनिक समाजसुधारकांच्या दृष्टीनें अश्लाघ्य व अनीतिकारक ठरविण्यांत आली आहे व त्यामुळें आश्रयाच्या व सार्वजनिक उत्तेजनाच्या अभावीं हा कलावंतिणींचा वर्गहि दिवसेंदिवस गायनाविद्येपासून पराङ्मुख होऊन गृहस्थाश्रमी बनूं लागला आहे, किंवा अन्य गौण मार्गांनीं आपला चरितार्थ चालवूं लागला आहे. अर्थात् याहि वर्गांतून संगीतकलेचें हळूहळू उच्चाटन होऊं लागलें आहे.

आतां राहिला वर्ग संगीत नटांचा. हल्लींच्या काळीं या वर्गाची व प्रेक्षकवर्गाची जोड मात्र चांगलीच जमली आहे. संगीत नट प्रेक्षकांना खूष करितो व प्रेक्षकहि त्याच्यावर खूष असतात. पण या योगानें खरें उच्च दर्जाचें संगीत मात्र दिवसेंदिवस नष्टप्राय होत आहे. या नटवर्गाची स्थिति संगीताच्या बाबतींत अगदीं विलक्षण झाली आहे. अलीकडच्या बहुतेक प्रमुख नटांना संगीताचें थोडें फार शिक्षण मिळालेलें असतें. पण तें दाक्षिणी गुरुपरंपरेनें व त्यामुळें भावनाशून्य व रुक्ष असें दिसतें. उलट नाटकांतील पद्यें भावनेचा थोडाबहुत तरी वास लावून गावयाचीं असतात. अर्थ न समजतां अर्थात् भावनेपासून निर्लेप— मुसलमानी चिजांचे बोल व कांहीं त्या त्या रागांतील रुक्ष ताना मारणारा गळा तयार करण्यापलीकडे यांना गुरुगृहीं दुसरें शिक्षण मिळालेलें नसतें. त्यामुळें या पात्रांकडून नाटकांतील कोणत्याही प्रसंगाचें

काव्य ( पद्य ) शून्यभावनेनें व अमर्यादं तानबाजीनें गुरफटलेलें असें गाइलें जातें. अल्पावधींत व अल्प वयांत संगीतविद्येचें तुटपुंजें शिक्षण घेऊन नाटकधंद्यांत ऐन तारुण्यामध्यें प्रवेश करणें फायदेशीर असल्यामुळें या नटांची वृत्ति साहाजिकच स्थिर झालेली नसते. भिन्न भिन्न भावनांचा त्यांच्या अंतःकरणांत प्रादुर्भाव झालेला नसतो व त्यामुळें भावनात्मक नाटकी गायनही योग्य रीतीनें यांच्याकडून वठत नाहीं व जें कांहीं गायनाचें शिक्षण यांना मिळालेलें असतें त्याचा कलेच्या दृष्टीनें अनाठायीं उपयोग होत असल्यामुळें त्याचा उत्कर्षही यांच्या हातून होत नाहीं. सारांश, तारुण्याच्या चंचल वृत्तीमुळें आणि चमत्कृतिलोलुप प्रेक्षकांकडून तानेच्या चऱ्हाटांना तत्काल मिळणाऱ्या उत्तेजनामुळें कलेचें गायन किंवा गायनाची कला यापैकीं एकाही गोष्टीची सिद्धता त्यांच्याकडून होत नाहीं. गायन म्हणजे गळ्याची उलटीसुलटी वेसूर कसरत व सुरेल बेसुर तानांचा अमर्याद वर्षाव अशी या नटांची कल्पना झालेली असते. याच प्रकारच्या संगीत नटांकडून अलीकडे लग्न-कार्यें व इतर उत्सवप्रसंगीं गायनाची हौस भागवून घेण्यांत येते. गुजराथेंतील कांहीं शहरांत तर, नीतिमत्तेच्या सबबीखालीं कलावंतिणींच्या गायनावर बहिष्कार घालण्यांत येऊन त्याऐवजीं स्त्रीवेषधारी नाटकांतील पात्रांना पाचारण्याचा उपक्रम सुरू झाला आहे. सामाजिक व नैतिक उन्नतीचा हा एक अजब मासला म्हणावयाचा ! अशा प्रकारच्या संगीत नटांकडून अथवा त्यांच्या चाहत्यांकडून गायनकलेचा उत्कर्ष कधींकाळीं होईल अशी अपेक्षा करणें व्यर्थ आहे.

संगीतविद्येचें व्यवस्थित शिक्षण देण्याच्या हेतूनें अलीकडे १५–२० वर्षांत मुंबई, पुणें इत्यादि अनेक शहरांतून विद्यालयें, महाविद्यालयें, समाज, छोटेखानी क्लास इत्यादि संस्था निर्माण झाल्या आहेत. पण उच्च दर्जाच्या संगीताची उन्नति अगर प्रसार करण्याच्या कामीं त्यांचा ताद्दश उपयोग झाला नाहीं व होत नाहीं असेंच आढळून येईल. या सर्व प्रयत्नांच्या फलाचा जर आढावा काढला तर नामांकित गायकांच्या वर्गांत बसण्याच्या लायकीचे, निदान दोन तीन तास गाऊन मैफल रंगाविण्याची

अंगीं करामत व पात्रता असलेले असे चार दोन विद्यार्थी देखील या सर्व संस्थांमधून इतक्या वर्षांत तयार झालेले दिसत नाहींत ! विद्यालयाच्या नांवाखालीं नांवाजले जाणारे, कांहींशा योग्यतेचे गायक क्वचित् ऐकावयाला मिळतात, नाहीं असें नाहीं. पण त्यांना प्राप्त झालेली विद्या विद्यालयांतील क्रमिक वर्गामधून झालेली नसून अध्यापकांच्या खास खासगी शिक्षणामुळेंच प्राप्त झाली आहे हें विसरतां कामा नये. सारांश, विद्यालयें, महाविद्यालयें, समाज वगैरे संस्था स्थापण्यांत उच्च कलेच्या उन्नतीच्या दृष्टीनें मोठीच दिशाभूल झालेली आहे. तथापि वरील प्रकारचे प्रयत्न ज्या ज्या संगीतज्ञांनीं केले त्यांना केव्हांहि धन्यवादच दिले पाहिजेत, हें कोणीही कबूल करील ; कारण कोणत्या तरी दिशेनें संगीतविद्येच्या उत्कर्षाकरितां त्यांनीं आस्थापूर्वक झटून प्रयत्न केले आहेत यांत संशय नाहीं. परंतु हजारों लाखों रुपये जनतेकडून जमवून देखील श्रमाच्या मानानें हा सर्व खटाटोप उच्च संगीताच्या उन्नतिकार्याला निरुपयोगी ठरला आहे असें मोठ्या कष्टानें म्हणावें लागतें. वरील विद्यालयें स्थापन झाल्यानें बऱ्याच लोकांना संगीताचें प्राथमिक अल्पसें ज्ञान झालें असेल व सामान्य जनतेंत या कलेविषयीं किंचित् कुतूहलहि उत्पन्न झालें असेल. पण चालकांची सर्व शक्ति, जमविलेला सर्व पैसा, उमेदीचा बराच भाग व काल, संस्थेचें बाह्यांग आकर्षक व भव्य करण्यांत व पाश्चात्य डामडौलाचें आणि शिस्तीचें अनुकरण करण्यांत खर्च झाल्यामुळें उच्च दर्जाच्या कष्टसाध्य संगीताकडे दुर्लक्ष होणें अपरिहार्य झालें, व जेथें खुद्द अध्यापकांचें संगीतज्ञान या व्यापामुळें मलिन झालें तेथें विद्यार्थीवर्गाला उच्च शिक्षण कोठून मिळणार ? अनेक विद्यार्थ्यांच्या बरोबर वर्गांत मिळालेल्या पांच सात वर्षांच्या क्रमिक तुटपुंज्या शिक्षणावर विद्यार्थी संगीताचे प्रोफेसर व गायनाचार्य म्हणून खुशाल मिरवितात ! संगीतविद्या इतकी सुलभ खास नाहीं ! या महाविद्यालयामुळें फार झालें तर प्राथमिक संगीतशिक्षणाचा थोडासा प्रसार झाला इतकेंच म्हणतां येईल, आणि या अल्पशा कामागिरीबद्दल या संस्थांचे चालक केव्हांहि प्रशंसेला पात्र आहेत. आतां कोणी अशीही शंका काढतील कीं, प्राथमिक शिक्षण हें उच्च

शिक्षणाचा आधार आहे, व वरील संस्थांनीं प्राथमिक शिक्षणाचा फैलाव करून उच्च संगीताची एक प्रकारें कामगिरी बजावली आहे. पण हा नियम इतर सामान्य शिक्षणाला जसा लागू पडतो त्याप्रमाणें संगीत कलेला लागू पडत नाहीं. मुलगा लिहावाचावयास शिकला व मग पुढील शिक्षण जरी त्यानें सोडून दिलें तरी लिहिणें वाचणें एवढें तरी त्याच्या पदरांत पडतें, व आयुष्यांत त्याला अनेक प्रसंगीं त्याचा उपयोग होतो. पण संगीताच्या बाबतींत Little knowledge is dangerous ही म्हण विशेष सार्थ ठरेल. चारपांच वर्षांत सुराची अर्धवट व ढोबळ मानानें ओळख होणें व वर्गांत अनेक विद्यार्थ्यांच्या आवाजाबरोबर कमीजास्त सूर लावून, नोटेशनच्या रुक्ष पद्धतीनें रागाचें यथार्थ ज्ञान न होतां, ठराविक चिजा शिकणें म्हणजे संगीताचें शिक्षणहि नव्हे अगर खऱ्या कलेची ओळखहि नव्हे ! उलट, अशा अर्धवट व विकृत ज्ञानामुळें विद्यार्थ्यांच्या ठिकाणीं या शिक्षणपद्धतीचा नसताच अभिमान उत्पन्न होऊन, उच्च संगीत समजण्याची किंवा त्यापासून आनंद घेण्याची त्यांच्यांतील वृत्तिहि मावळून जाते; व त्यामुळें उच्च संगीताविषयीं आदर वृद्धिंगत करण्यापेक्षां तो नाहींसा करण्याचें पुण्य मात्र या शिक्षणपद्धतीनें संपादिलें जात आहे.

खऱ्या व उच्च दर्जाच्या संगीतकलेची पिछेहाट होण्याला दुसरी एक अशीच तिच्या उन्नतीच्या प्रयत्नामध्यें दिशाभूल होत आहे. कांहीं विद्वान् संगीतशास्त्रज्ञांनीं संगीतलेखनपद्धति प्रचारांत आणून त्यामार्फत संगीतशिक्षण देण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगली आहे. सकृत्दर्शनीं हें म्हणणें वाचकांना नास्तिकपणाचें वाटेल. परंतु हिंदुस्थानी गायनाचें खरें स्वारस्य ज्यांना समजलें आहे, त्यांना हें कारण पटेल. संगीत विद्यालयें निर्माण झालीं त्याच वेळीं संगीत लेखनपद्धति ( नोटेशन ) नेटानें प्रचारांत आणणें जरूर पडलें. कारण अनेक विद्यार्थ्यांना एकाच वेळीं शिकविण्यास सुलभ असा शिक्षणक्रम आंखणें आवश्यक झालें. शिक्षण आणि विद्यार्थीसमूहाला सोयीचें व सुलभ व्हावें म्हणून क्रमिक चिजा नोटेशनच्या यंत्रांत बसवून दिल्या गेल्या व त्याबरहूकूम ठराविक रीतीनें चिजा शिकविण्यांत येऊं लागल्या. या पद्धतीनें अर्थात् त्या चिजांमधील

जीव व स्वारस्य नाहींसें झालें. कोणतीहि कला सुलभ व स्वस्त करण्याचा प्रयत्न केला म्हणजे त्यांतील खरें आनंददायी, उच्च व सूक्ष्म सौंदर्य नष्ट होतें असा मुळीं सामान्य नियमच आहे. त्यामुळें क्रमिक चिजा शिकण्यास व शिकविण्यास सोप्या व सुटसुटीत झाल्या खऱ्या, पण उलट त्यांतील कलेचा विशिष्टपणा नाहींसा झाला. आमचें उत्तर हिंदुस्थानी संगीत जगांतील सर्व संगीतांपेक्षां अत्यंत पूर्णावस्थेला पोहोंचलेलें व म्हणून तें अत्यंत सूक्ष्म व स्वैर आहे. फार कशाला, दाक्षिणात्य संगीत उत्तरेकडील संगीताइतकें कर्णमनोहर व आकर्षक न वाटण्याचें मुख्य कारण स्वरलिपीच्या ( नोटेशनच्या ) फाजील शिस्तेची पद्धतीमुळें त्या संगीताची गळचेपी झाली आहे हेंच होय. अशा प्रकारचें घातकी बंधन घालण्याचा प्रयत्न म्हणजे कलेच्या उच्च भरारीचे पंख कापण्यासारखें आहे. यावरून संगीताची लिपी असूं नये किंवा तिला व्यवस्थित स्वरूप देण्याचा प्रयत्न करूं नये असें म्हणण्याचा उद्देश नाहीं. लिपी असावी, ती शक्य तितकी पूर्णहि असावी, पण तिच्यावर सर्वस्वी अवलंबून गायनाचें शिक्षण देण्याचा अट्टाहास करणें व आग्रह धरणें हें गायनकलेच्या उन्नतीला व जिवंतपणाला घातक होत आहे.

कारण, चीजांचें नोटेशन म्हणजे एक स्मरणार्थ टिप्पण होय. यापलीकडे त्याची मातबरी असूं नये. रागांच्या स्वरूपांची ओळख त्या त्या रागांच्या चीजांचें गुरुमुखांतून योग्य शिक्षण घेऊनच प्रथम व्हावी लागते; व अशा चीजांतील कांहीं स्थानांचें कालांतरानें विस्मरण पडलें अगर त्या संबंधानें संशय उत्पन्न झाला तर त्यांची दुरुस्ती करण्यापुरता, अथवा ओळखीच्या रागांतील एखाद्या नवीन चीजेची रूपरेषा स्थूल मानानें आंखून घेण्यापुरताच नोटेशनचा उपयोग फार झाला तर होऊं शकेल. एखाद्या नवीन रागाचें अगर नवीन चीजेचें यथार्थ सर्वांग स्वरूप केवळ नोटेशनच्या द्वारें आकलन होणें अगर तें व्यवस्थितपणें वठविणें अशक्य आहे. कारण ज्या स्वरसमूहाच्या विशिष्ट रचनेमुळें रागाचें विशिष्ट व भिन्न स्वरूप बनतें, त्यांतील प्रत्येक स्वराचेंहि त्या त्या रागाच्या योजनेला अनुकूल असें विशिष्ट

शिक्षणाचा आधार आहे, व वरील संस्थांनीं प्राथमिक शिक्षणाचा फैलाव करून उच्च संगीताची एक प्रकारें कामगिरी बजावली आहे. पण हा नियम इतर सामान्य शिक्षणाला जसा लागू पडतो त्याप्रमाणें संगीत कलेला लागू पडत नाहीं. मुलगा लिहावाचावयास शिकला व मग पुढील शिक्षण जरी त्यानें सोडून दिलें तरी लिहिणें वाचणें एवढें तरी त्याच्या पदरांत पडतें, व आयुष्यांत त्याला अनेक प्रसंगीं त्याचा उपयोग होतो. पण संगीताच्या बाबतींत Little knowledge is dangerous ही म्हण विशेष सार्थ ठरेल. चारपांच वर्षांत सुराची अर्धवट व ढोबळ मानानें ओळख होणें व वर्गांत अनेक विद्यार्थ्यांच्या आवाजाबरोबर कमीजास्त सूर लावून, नोटेशनच्या रुक्ष पद्धतीनें रागाचें यथार्थ ज्ञान न होतां, ठराविक चिजा शिकणें म्हणजे संगीताचें शिक्षणहि नव्हे अगर खऱ्या कलेची ओळखहि नव्हे ! उलट, अशा अर्धवट व विकृत ज्ञानामुळें विद्यार्थ्यांच्या ठिकाणीं या शिक्षणपद्धतीचा नसताच अभिमान उत्पन्न होऊन, उच्च संगीत समजण्याची किंवा त्यापासून आनंद घेण्याची त्यांच्यांतील वृत्तिहि मावळून जाते; व त्यामुळें उच्च संगीताविषयीं आदर वृद्धिंगत करण्यापेक्षां तो नाहींसा करण्याचें पुण्य मात्र या शिक्षणपद्धतीनें संपादिलें जात आहे.

खऱ्या व उच्च दर्जाच्या संगीतकलेची पिछेहाट होण्याला दुसरी एक अशीच तिच्या उन्नतीच्या प्रयत्नामध्यें दिशाभूल होत आहे. कांहीं विद्वान् संगीतशास्त्रज्ञांनीं संगीतलेखनपद्धति प्रचारांत आणून त्यामार्फत संगीतशिक्षण देण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगली आहे. सकृत्दर्शनीं हें म्हणणें वाचकांना नास्तिकपणाचें वाटेल. परंतु हिंदुस्थानी गायनाचें खरें स्वारस्य ज्यांना समजलें आहे, त्यांना हें कारण पटेल. संगीत विद्यालयें निर्माण झालीं त्याच वेळीं संगीत लेखनपद्धति ( नोटेशन ) नेटानें प्रचारांत आणणें जरूर पडलें. कारण अनेक विद्यार्थ्यांना एकाच वेळीं शिकविण्यास सुलभ असा शिक्षणक्रम आंखणें आवश्यक झालें. शिक्षण आणि विद्यार्थीसमूहाला सोयीचें व सुलभ व्हावें म्हणून क्रमिक चिजा नोटेशनच्या यंत्रांत बसवून दिल्या गेल्या व त्याबरहूकूम ठराविक रीतीनें चिजा शिकविण्यांत येऊं लागल्या. या पद्धतीनें अर्थात् त्या चिजांमधील

जीव व स्वारस्य नाहींसें झालें. कोणतीहि कला सुलभ व स्वस्त करण्याचा प्रयत्न केला म्हणजे त्यांतील खरें आनंददायी, उच्च व सूक्ष्म सौंदर्य नष्ट होतें असा मुळीं सामान्य नियमच आहे. त्यामुळें क्रमिक चिजा शिकण्यास व शिकविण्यास सोप्या व सुटसुटीत झाल्या खऱ्या, पण उलट त्यांतील कलेचा विशिष्टपणा नाहींसा झाला. आमचें उत्तर हिंदुस्थानी संगीत जगांतील सर्व संगीतांपेक्षां अत्यंत पूर्णावस्थेला पोहोंचलेलें व म्हणून तें अत्यंत सूक्ष्म व स्वैर आहे. फार कशाला, दाक्षिणात्य संगीत उत्तरेकडील संगीताइतकें कर्णमनोहर व आकर्षक न वाटण्याचें मुख्य कारण स्वरलिपीच्या ( नोटेशनच्या ) फाजील हिशेबी पद्धतीमुळें त्या संगीताची गळचेपी झाली आहे हेंच होय. अशा प्रकारचें घातकी बंधन घालण्याचा प्रयत्न म्हणजे कलेच्या उच्च भरारीचे पंख कापण्यासारखें आहे. यावरून संगीताची लिपी असूं नये किंवा तिला व्यवस्थित स्वरूप देण्याचा प्रयत्न करूं नये असें म्हणण्याचा उद्देश नाहीं. लिपी असावी, ती शक्य तितकी पूर्णहि असावी, पण तिच्यावर सर्वस्वी अवलंबून गायनाचें शिक्षण देण्याचा अट्टाहास करणें व आग्रह धरणें हें गायनकलेच्या उन्नतीला व जिवंतपणाला घातक होत आहे.

कारण, चीजांचें नोटेशन म्हणजे एक स्मरणार्थ टिप्पण होय. यापलीकडे त्याची मातबरी असूं नये. रागांच्या स्वरूपांची ओळख त्या त्या रागांच्या चीजांचें गुरुमुखांतून योग्य शिक्षण घेऊनच प्रथम व्हावी लागते; व अशा चीजांतील कांहीं स्थानांचें कालांतरानें विस्मरण पडलें अगर त्या संबंधानें संशय उत्पन्न झाला तर त्यांची दुरुस्ती करण्यापुरता, अथवा ओळखीच्या रागांतील एखाद्या नवीन चीजेची रूपरेषा स्थूल मानानें आंखून घेण्यापुरताच नोटेशनचा उपयोग फार झाला तर होऊं शकेल. एखाद्या नवीन रागाचें अगर नवीन चीजेचें यथार्थ सर्वांग स्वरूप केवळ नोटेशनच्या द्वारें आकलन होणें अगर तें व्यवस्थितपणें वठविणें अशक्य आहे. कारण ज्या स्वरसमूहाच्या विशिष्ट रचनेमुळें रागाचें विशिष्ट व भिन्न स्वरूप बनतें, त्यांतील प्रत्येक स्वराचेंहि त्या त्या रागाच्या योजनेला अनुकूल असें विशिष्ट

सूक्ष्म व भिन्न स्वरूप असतें; व हें स्वराचें स्वरूप अगर दर्जा केवळ श्रुतिग्राह्य व भावनाप्रधान आहे. हेंच आमच्या संगीताचें विशिष्ट व श्रेष्ठतम अंग होय. तें अंग लेखनाच्या स्थूल पद्धतींत नाहींसें होणें अपरिहार्य आहे व या दृष्टीनें संगीतलेखनाचा फाजील प्रचार उच्च कलेला विघातक होत आहे.

आणखी एका कारणामुळें संगीतकलेची पिछेहाट होत आहे. हें कारण नूतन व सुशिक्षित पिढीमध्यें धंदेवाईक गायनकलाकारांविषयीं दिसून येणारा अनादर हें होय. गाण्याच्या मैफलींत, विशेषतः सार्वजानिक जलशांतून गवैय्याचें गायनवादन शांतपणें व सभ्यपणें अखेरपर्यंत ऐकून घेण्याची प्रवृत्ति अलीकडील पिढींत व सुशिक्षित समाजांत दिसून येत नाहीं, असें कष्टानें म्हणावें लागतें. बिचाऱ्या गायकाच्या कसबाकडे किंवा त्याच्या विशिष्ट पद्धतीकडे लक्ष न देतां त्याचे अंगविक्षेप, हावभाव, चेहेऱ्याचा विचित्रपणा व बिघाड वगैरे क्षुद्र दोषांकडेच केवळ लक्ष देण्याची व त्याबद्दल त्या गायकाचा उपहास करून त्यापासून करमणूक करून घेण्याची प्रवृत्तीच आधुनिक श्रोतृवर्गामध्यें अधिक दिसून येते. विचित्र अंगविक्षेप, हातवारे अगर भयानक मुद्रा करणें हीं सुलक्षणें आहेत असें कोणीहि म्हणणार नाहीं. पण जलशाला अगर गायनवादनाच्या मैफलीला पैसे व वेळ खर्चून जावयाचें तें गायकाच्या अंगविक्षेपापासून करमणूक करून घेण्याकरितां जावयाचें नसतें. त्याच्या गायनांत विशेष काय आहे, त्याची गायकी किती उच्च दर्जाची आहे, त्यानें किती परिश्रम केले आहेत वगैरे गोष्टी जिज्ञासेनें पाहून आपल्या गायनकलेच्या ज्ञानांत व अभिरूचींत भर घालण्याकरितां गायन ऐकावयाचें असतें. पण दुर्दैवाची गोष्ट ही कीं, गायनवादनाच्या निरनिराळ्या अंगांची माहिती व्हावी, निदान त्यांची ओळख तरी असावी ही भावनाच मुळीं अलीकडील श्रोतृवर्गांत दिसून येत नाहीं. त्यामुळें जन्मभर या विद्येच्या पायीं देह झिजाविलेला बिचारा गायक प्रेक्षकांच्या उपहासामुळें खिन्न होऊन त्याची विद्यावृद्धीची उमेद सर्वस्वी खचून जाते. गायनवादन ही कलाच अशी आहे कीं, श्रोत्यांकडून समजून अगर न समजतां उत्तेजन मिळेल तरच ती खुलते. "घाबरल्या

धीर, ताल गीताला " या उक्तींतील मर्म असें कीं, केवळ तज्ञांनींच नव्हे तर कोणीहि ताल देऊन गायनाकडे आपलें पूर्ण अवधान आहे असें दर्शविल्यास गायकाची वृत्ति खुलते. पण उत्तेजनाऐवजीं जेथें उपहास मात्र वांट्याला येतो तेथें कलेचा उत्कर्ष व्हावा कसा?

त्याच प्रमाणें संमेलनांतून, म्युझिकल कॉन्फरन्स मधून व विद्वानांनीं गायनावर प्रसिद्ध केलेल्या वाङ्मयामधून, धंदेवाल्या गवैय्यांच्या शिक्षणाभावाची; त्यांच्या विक्षिप्तपणाची, त्यांच्या अनीतीची, व्यसनाधीनतेची व त्यांच्या अंधपरंपरारुचीची कमीजास्त प्रमाणानें निर्भर्त्सना केलेली आढळून येते. धंदेवाला गवैय्या हा प्राणी कशा परिस्थितींत वाढलेला आहे, त्याच्या ठिकाणीं आधुनिक शिक्षणाचा अभाव असणेंच कसें साहाजिक आहे, गुरुपरम्परेला चिकटून राहण्याचा त्याचा दुराग्रह किती क्षम्य आहे इत्यादि गोष्टींचा विचार न करितां प्रत्येक आधुनिक सुशिक्षितानें संधि मिळाली कीं, सभांमधून व लेखांमधून गवैय्याच्या उणेपणावर झोड उडवून द्यावयाची, अशानें खऱ्या कलेचें किती नुकसान होत आहे याची कोणास कल्पना नाहीं.

वरील एकंदर हकीगतीवरून, महाराष्ट्रीय संगीतविद्येचा उगम, तिची परंपरा व हल्लींच्या तिच्या शोचनीय स्थितीचीं कारणें वगैरे गोष्टींचें त्रोटक स्वरूप वाचकांच्या लक्षांत आलें असेल. आतां संगीतकलेच्या ऱ्हासास कारणीभूत होणारे वरील अनेक प्रकार अद्यापि महाराष्ट्र-समाजांत पुरतेपणीं खिळले नाहींत तोंच ते नाहींसे करून उच्च संगीताची समाजांत अभिरुचि उत्पन्न करून तिची जोपासना व उन्नति करण्याचे मार्ग कोणते याचा थोडा विचार करणें जरूर आहे.

महाराष्ट्रीयांनीं उत्तरहिंदुस्थानी संगीताची निवड करण्यांत निसर्गाविरुद्ध प्रकार कसा झाला हें वर सांगितलेंच आहे. पण आतां ती चूक सुधारणें शक्य नाहीं व ती सुधारण्याची गरजहि नाहीं. उत्तरहिंदुस्थानी संगीतपद्धति हीच आतां महाराष्ट्रांत कायमची रूढ झाली आहे व यापुढें ती बदलून तिच्या जागीं दाक्षिणात्य अगर दुसरी कोणतीहि पद्धति रूढ होणें शक्य व इष्टहि नाहीं; हें एकदां कबूल झाल्यावर महाराष्ट्रीय संगीताची

सध्यांची दुःस्थिति सुधारावयाची झाल्यास तिचें हल्लींचें स्वरूप अत्यंत उच्च, रम्य व भारदस्त व सुव्यवस्थित कसें होईल हेंच पाहिलें पाहिजे. ज्याप्रमाणें परकी भाषेचें यथार्थ ज्ञान होण्याचा आणि तिचें सौंदर्य व खास उच्चार समजण्याचा खरा मार्ग म्हणजे तद्देशीय गुरूपासूनच ती भाषा शिकणें हा होय; त्याप्रमाणें उत्तरेकडील संगीताचें यथार्थ व मार्मिक ज्ञान होण्याला त्याच लोकांकडून संगीताचें शिक्षण घेण्याची व्यवस्था झाली पाहिजे. ही गोष्ट दिसते तितकी सहजसाध्य नाहीं. एक तर उत्तरेकडील बहुतेक नामांकित व विद्वान् गायक कालवश झाले आहेत. तथापि जे कोणी आज हयात आहेत त्यांचा पुष्कळसा उपयोग होण्यासारखा आहे. अशा गवयांच्या चरितार्थाची योग्य तरतूद होईल अशी एखाद्या जबाबदार महाराष्ट्रीय संस्थेनें हमी घेतल्यास, त्यांची मदत या कार्याला सहज मिळूं शकेल.

असे विद्वान् गायक शोधून, बारापासून पंधरा वर्षें वयाचीं आवाजदार व गायनाची उपजत प्रवृत्ति ज्यांच्या अंगीं दिसून येईल अशीं पांच पांच मुलें गायनवादनाचें शिक्षण घेण्याकरितां निदान सहा वर्षें प्रत्येक गायकाच्या स्वाधीन करण्यांत यावींत. अशा एकंदर निदान पंचवीस विद्यार्थ्यांना भरपूर शिष्यवृत्ति देण्याचीहि तजवीज करावी लागेल. शिक्षकांची, विद्यार्थ्यांची अशा रीतीनें सोय झाल्यानंतर दरवर्षीं किती अभ्यास झाला पाहिजे व सहा वर्षांनीं प्रत्येक विद्यार्थ्याची योग्यता गायक या नात्यानें काय असली पाहिजे याची मर्यादा व क्रम आंखून तो वरील मुदतींत पुरा करण्याच्या करारानें शिक्षक व शिष्यवर्गास बांधून घेतलें पाहिजे. या योजनेला दरमहा सुमारें तीन हजार रुपये खर्च येईल, असा अंदाज आहे. सहा वर्षांनीं अशा रीतीनेंच शिक्षण झाल्यानंतरहि ज्याची इच्छा असेल त्याला आणखी दोन तीन वर्षें गुरुगृहीं काढण्याची तजवीज व्हावी. त्यानंतर या तयार झालेल्या गायकांनीं प्रत्येकीं पांच पांच विद्यार्थी स्वतःप्रमाणें तयार करण्याची हमी घेतली पाहिजे व या शिक्षणाकरितां त्यांना योग्य तनखाहि मिळण्याची तजवीज व्हावी. अशा परंपरेनें हें संगीताचें शिक्षण फैलावत गेलें तरच त्याची उन्नति होईल. दरवर्षीं या विद्यार्थ्यांची परीक्षा तज्ज्ञांकडून घेऊन त्यांना उत्तेजनादाखल पारितोषिकेंहि मिळावींत.

या बाबतींत एक सूचना मात्र मोठ्या कटाक्षानें करावीशी वाटते ती ही कीं, या शिक्षकांना कोणत्याहि विशिष्ट पद्धतीनेंच नोटेशन अगर इतर शिक्षण देण्याविषयीं बंधन असूं नये. तसेंच शिकविण्याच्या चीजांचे अर्थ व त्यांतील शब्दांची अर्थाच्या दृष्टीनें सुधारणा, भाषा-पांडितांनीं शिक्षकांच्या संमतीनें करावी. शिक्षणपद्धतीसंबंधानें शिक्षकांना पूर्ण मोकळीक असावी. कारण, प्रत्येक वस्तादाच्या घराण्याची शिक्षण पद्धति, चीजा वगैरे भिन्न असतात व त्या सर्व आपल्या इकडे अवगत झाल्या पाहिजेत. सहा वर्षांत प्रत्येकाचे पांच शिष्य गायनांत अमुक एका दर्जाला पोहोंचले पाहिजेत, एवढीच मुख्य जबाबदारी शिक्षकाच्या शिरावर असावी. भरपूर तनखा मिळेल तर अशा अटीवर आपल्या कार्यापुरते उत्तरेकडील विद्वान व घराणेदार गायक खास मिळतील. मुंबईसारख्या शहरीं राहून कलावंतिणींच्या शिकवण्या पत्करून कष्टानें चरितार्थ चालविण्यापेक्षां हा प्रतिष्ठेचा मार्ग त्यांना खास अधिक पसंत पडेल. पूर्वीचे राजेरजवाडे अशाच रीतीनें होतकरू विद्यार्थ्यांना संगीतविद्येंत तयार करीत असत, असा इतिहास आहे. खुद्द ग्वाल्हेरचे हस्सूरखां हे अशाच राजाश्रयामुळें तयार झाले हें सर्वश्रुतच आहे. हल्लीं ज्या प्रमाणें सार्वजनिक जलसे करून लोकाश्रयावर पोट भरणें गुणिजनांना आवश्यक झालें आहे, त्याचप्रमाणें राजाश्रयाच्या अभावीं ह्या कलेला ऊर्जितावस्था आणण्याचें कार्य जनतेनेंच पत्करलें पाहिजे हें उघड आहे.

सदरील योजनेला अनुसरून संगीतशिक्षणपद्धतीचा पुरस्कार करणें झाल्यास, शिक्षकाच्याविषयीं विद्यार्थ्यांच्या मनांत आदर व गुरुभक्ति निर्माण झाली पाहिजे व ती निर्माण होण्यास गुरूच्या ठिकाणीं विद्यादानाची भावना व प्रतिष्ठितपणाची वर्तणूक असणें हें जितकें आवश्यक आहे तितकेंच शिष्यवर्गाच्या अंतःकरणांत गुरूविषयीं प्रेम बाणलें पाहिजे. गुरूच्या इतर दोषांकडे न पाहतां त्याचे ठिकाणीं असलेल्या विद्येकडे आदरयुक्त श्रद्धेनें पाहण्याची वृत्ति त्यांनीं ठेविली पाहिजे. गुरुशिष्यांचे ठिकाणीं ही अन्योन्य प्रेमभावना निर्माण करण्याकरितां समाजांतील सुशिक्षित व तज्ज्ञ लोकांनीं, गायकवादकांविषयीं अनादराचे व तुच्छतेचे उद्गार

काढण्याची व त्यांना तुच्छतेनें लेखण्याची व वागविण्याची हल्लीं जी पद्धति प्रचारांत आली आहे ती नाहींशी करून या गायकवर्गाच्या अनेक दोषांकडे क्वचित् कानाडोळा करून त्यांना सन्मानानें वागविण्याचें धोरण स्वीकारलें पाहिजे. गायकवादकांचा वर्ग म्हणजे फक्त सनई—वाजंत्र्यांच्या वर्गापेक्षां कांहींसा उच्च वर्ग अशा भावनेनें जें आजमितीला त्यांना लेखण्यांत येत आहे, त्यामुळें दिवसेंदिवस हा वर्ग सुशिक्षित समाजापासून अधिकच दुरावत चालला आहे. अपवादादाखल समाजाकडून मान्यता मिळविणाऱ्या कांहीं व्यक्ति सांपडतील, नाहीं असें नाहीं ! परंतु ज्या आदरानें व प्रतिष्ठेनें या कलाव्यासंगी लोकांना सुधारलेल्या पाश्चात्य राष्ट्रांत वागविण्यांत येतें त्याचा अल्पांशहि इकडे दिसून येत नाहीं. प्रत्येकाचें खासगी आचरण व त्याचे दोष तोलूनच त्याच्या गुणांची किंमत करणें केव्हांहि योग्य होणार नाहीं. उलट, निर्विकार मनानें केवळ गुणांचा गौरव समाजाकडून होत गेला म्हणजे सभ्य व प्रतिष्ठित समाजाचीं रूढ बंधनें कांहीं काळानें या स्वैरवृत्ति गायकांच्या वर्तनालाहि आळा घालण्यास समर्थ होतील. समाजानें त्यांना जवळ करूनच त्यांच्यामध्यें सुधारणा घडवून आणली पाहिजे. केवळ दोषैकदृष्टीनें त्यांना दूर लोटण्यानें त्यांची विद्याहि हस्तगत होत नाहीं व नीतिभक्ताहि वाढत नाहीं.

हीच गोष्ट गायिकांविषयींहि म्हणतां येईल. या गायिकांच्या वर्गाला पूर्णपणें बहिष्कार घालण्याची समाजाची प्रवृत्ति कलेला अत्यंत विघातक आहे. कलावंतीण म्हणजे विश्वयोषिता हा समज या प्रवृत्तीच्या मुळाशीं आहे. नृत्य, गायनादींचा व्यासंग करून उपजीविका करणाऱ्या कलावंतिणींचा वर्ग पूर्वापार प्रतिष्ठित समजला गेला आहे. व विश्वयोषितांच्या वर्गापासून प्रत्येक बाबतींत अशीं धार्मिक, नैतिक, सामाजिक व व्यावहारिक भिन्न आचरणाविषयीं विशिष्ट बंधनें त्यांना आहेत व त्यांमुळें त्यांना एक प्रकारची सामाजिक मान्यताही मिळत आली आहे. केवळ संगीतकलेंतील त्यांच्या प्राविण्याकडे गुणग्राहक दृष्टीनें पाहण्याची प्रवृत्ति ठेवल्यास समाजांत अनीतीचें बीज पसरेल ही भीति निराधार आहे. समाजांत अलीकडे शिरलेल्या या नीतिमत्तेच्या विपरीत व नाजूक कल्पनेमुळें हा गायिकांचा

वर्ग उत्तेजनाच्या अभावीं गायनाच्या बाबतींत मागासल्यासारखा झाला आहे. अशा गायिकांचीं बरीचशीं चांगलीं घराणीं नृत्यगायनाचा पेशा सोडून गृहस्थाश्रम स्वीकारून अथवा अन्य मार्गांनीं चरितार्थ चालवूं लागलीं आहेत. गायनकलेच्या दृष्टीनें ही स्थिति समाधानकारक खास नव्हे.

गायन हें केव्हांहि स्त्रियांच्या नैसर्गिक मधुर कंठांतून जितकें कर्णमधुर व चित्ताकर्षक वाटतें तितकें तें पुरुषांच्या गळ्यांतून वाटत नाहीं. पण आज आपल्या समाजाकडे पहावें तों कुलीन घराण्यांत गायनाचें नांव काढण्याची सोय नाहीं. मग स्त्रियांना उच्च गायनाचें शिक्षण देण्याची सोय कोठून होणार? इकडे धंदेवाल्या गायिकांवर समाजानें बहिष्कार घातलेला! अशानें उच्च संगीत-कला स्त्रीजातींतून परिणामीं समूळ नष्ट होणार, म्हणजे संगीताचें मधुर स्वरूपच नाहींसें होणार! संगीतविद्या जर उत्कर्षाला पोहोंचवावयाची असेल तर गायिकांच्या वर्गाला फक्त कलेच्या दृष्टीनें भरपूर उत्तेजन व मान्यता हीं दिलीं पाहिजेत; इतकेंच नव्हे तर, कुल-स्त्रियांनीं गायनवादनाचा पद्धतशीर अभ्यास करून, त्याचें मर्म व खरें स्वारस्य समजून घेऊन, उच्च दर्जाचें संगीत समाजापुढें निर्भीडपणें मांडण्यास तयार झालें पाहिजे. वास्तविक, कुलीन व अनाथ स्त्रियांना इतर धंदेशिक्षण देऊन स्वतंत्र रीतीनें चरितार्थाची तरतूद करतां येण्याची पात्रता त्यांच्या अंगीं आणून देणें जसें आज समाजाला आवश्यक व उपयुक्त वाटतें, त्याचप्रमाणें गायनकलेंत निष्णात होऊन व त्याच कलेचा व्यासंग करून प्रतिष्ठितपणें उदरनिर्वाह करण्यास गरजू कुलस्त्रियांना कां प्रत्यवाय असावा हें समजत नाहीं. मास्तरकीचा, डॉक्टरीचा, नर्सिगचा वगैरे इतर धंदे करण्यानें स्त्रियांच्या नीतिमत्तेला बाध येतो असें कोणीहि सुज्ञ व विचारी लोक समजत नाहींत. मग गायनासंबंधीं तोच समज कां नसावा! स्वतःच्या कष्टानें अंगीं योग्यता आणून कोणताहि पेशा पत्करून चरितार्थ चालविणाऱ्या तेजस्वी स्त्रियांचें अभिनंदन करण्याचें सोडून त्यांच्या नीतिमत्तेकडे क्षुद्र व साशंक नजरेनें पाहाण्याची प्रवृत्ति आमच्या सभ्यद्रुव समाजांतून नाहींशी झाली पाहिजे. तेजस्वी, करारी व संगीतकलेविषयीं आवड व कळकळ बाळगणाऱ्या कांहीं स्त्रियांनीं संगीताचा शास्त्रोक्त अभ्यास

करण्याचा निश्चयानें प्रयत्न केला तर संगीतासारखा सात्त्विक आनंद देणाऱ्या कलेचा राजरोस पेशा करणाऱ्या सभ्य स्त्रियांना पाश्चात्य देशांतील गायिकांप्रमाणेंच जनतेकडून इकडेही सन्मान व प्रतिष्ठा कालांतरानें मिळेल यांत संशय नाहीं. क्षुद्र व कुत्सित लोकांच्या निंदेला भीक न घालतां ही सुंदर कला नांवारूपाला व प्रतिष्ठेला आणण्याचें श्रेय आमच्या महिलासमाजानेंच संपादन केलें पाहिजे. नीतिमत्ता, शील, सदाचार इत्यादि सद्गुण अगर कोणतेहि दुर्गुण एखाद्या धंद्याला अगर कलेला चिकटलेले नसतात. व्यक्तींच्या मनोरचनेशीं व वर्तणुकीशीं ते संलग्न असतात. अमुक एक कला स्वभावतःच अनीतीला पोषक असते ही कल्पना केवळ क्षुद्र वृत्तीची द्योतक आहे.

आणखी एक सूचना येथें केली पाहिजे. संगीतकलेचें व शास्त्राचें सूक्ष्म अवलोकन करून कांहीं महाराष्ट्रीय विद्वानांनीं संगीतावर अलीकडे बरेंच वाङ्मय निर्माण केलें आहे, व त्या योगानें संगीतविद्येची चिकित्सक बुद्धीनें छाननी करणाराला त्यांनीं थोडा मार्ग दाखवून दिला आहे यांत संशय नाहीं. परंतु या वाङ्मयांतील बराच भाग स्वरांदोलनें, स्वरलिपी यांसारख्या वादग्रस्त विषयांवर चर्चेंदाखल असल्यामुळें मतभेदाचें ग्रस्थ त्यांत बरेंचसें माजलें आहे. त्यामुळें हें वाङ्मय विशेष उद्बोधक अथवा मनोरंजक न होतां रुक्ष व वादविवादात्मक आणि क्लिष्ट असें झालें आहे. उच्च संगीताची सुव्यवस्थित, विस्तृत व मनोरंजक रीतीनें माहिती देणारें, गायनवादनकारांचें सहानुभूतीनें गुणदोषवर्णन करणारें व विशेषतः संगीतविद्येविषयीं आणि संगीतकलेचा व्यवसाय करणाऱ्या व्यक्तींविषयीं समाजांत आदर, प्रेम व जिज्ञासा उत्पन्न करणारें, असें वाङ्मय निर्माण होणें जरूर आहे. नाहींपेक्षां उच्च संगीताचें शिक्षण ज्या लोकांकडून मिळविण्याचा प्रयत्न करावयाचा त्या लोकांच्या अज्ञान, अनीति, अव्यवहारीपणा वगैरे वस्तुतः संगीतकलेशीं संबंध नसलेल्या इतर दोषांबद्दल उपहासप्रचुर वाङ्मय निर्माण करणें आत्मघातकीपणाचें आहे.

संगीतामध्यें प्राविण्य मिळविण्यास स्वरज्ञान होणें सर्वांत अधिक महत्त्वाचें आहे याबद्दल वाद नाहीं. परंतु स्वरज्ञान झालें म्हणजे संगीतकला

हस्तगत झाली, आणि नोटेशन लिहितां वाचतां आलें व करितां आलें म्हणजे स्वरज्ञान पूर्ण झालें, म्हणजे पर्यायानें नोटेशनचें ज्ञान झालें कीं, संगीतविद्येच्या ज्ञानाची परमावधि झाली, अशा प्रकारचा समज हळुहळू समाजांत रूढ होऊं लागला आहे. हा समज समूळ नाहींसा करण्याचे प्रयत्न झाले पाहिजेत. लेखनकलेचा भाषेशीं जो संबंध आहे तोच नोटेशनचा संगीताशीं आहे. स्वच्छ अक्षरानें एखाद्याला जलद लिहितां आलें म्हणजे तो ज्याप्रमाणें भाषा-विशारद समजला जात नाहीं, त्याचप्रमाणें नोटेशन करतां आलें म्हणजे कोणी संगीतज्ञ अथवा गायक होऊं शकत नाहीं. लोकांना रंजाविणारी खरी संगीतकला अगदीं स्वतंत्र व श्रवणद्वारेंच साध्य होणारी आहे हें विद्यार्थ्यांना व जिज्ञासूंना पूर्णपणें उमगेल अशा रीतीचा प्रयत्न झाला पाहिजे. पुस्तकी ज्ञानाचा संगीताला कांहीं उपयोग नाहीं. उलट, विद्यासाधनाच्या मार्गांत अडचण उत्पन्न करण्याला हें पोपटी ज्ञान कारण होतें.

तसेंच, उच्च दर्जाच्या गायनवादनकारांचें गायनवादन वेळोवेळीं ऐकण्याचे प्रसंग संगीतप्रेमी लोकांच्या फायद्याकरितां खासगी स्वरूपाच्या बैठकींतून, उत्सव प्रसंगीं वगैरे हल्लीं करण्यांत येतात. त्यापेक्षां शतपट अधिक व्यवस्थितपणें, गायनवादनाविषयीं आदर व प्रेम ठेवून व योग्य त्या बडेजावीनें जमवून आणण्याचा प्रघात पाडला पाहिजे. थिएटरमध्यें अलीकडे होणारे जलसे भिन्नरुचीच्या प्रेक्षकांकरितां असल्यामुळें त्यांत खऱ्या उच्च संगीताची हेळसांड मात्र होते.

उच्च संगीत हें कानावर नेहमीं पडत गेल्यानेंच त्याबद्दलची आभिरुचि वाढते व अशी आभिरुचि सर्वसाधारण लोकांत वाढविण्याचा आणखी एक उपाय म्हणजे निरानिराळ्या रागांचीं यथार्थ स्वरूपें दाखविणाऱ्या निवडक सुंदर चिजा अधिकारी, घरंदाज प्रसिद्ध गायकांकडून ग्रामोफोनच्या रेकॉर्ड्समध्यें घेतल्या जाव्यात. प्रत्येक रागाचें सांगोपांग स्वरूप व त्याचा विस्तार करण्याचे विविध प्रकार या रेकॉर्डस्मध्यें रीतसर घेतले जावेत. प्रत्येक रागाला पांच पासून सात किंवा अधिकही रेकॉर्डस् लागतील. प्रसिद्ध व अप्रसिद्ध १००-१२५ रागांची रेकॉर्डस् घेऊन त्यांचा

फैलाव झाल्यास आपल्या उच्च संगीतकलेचें जतन करण्याचे कामीं या पाश्चात्य शोधाचा चिरकालीन फायदा करून घेतल्यासारखें होईल. अशा रीतीचीं शिक्षणोपयोगी रेकॉर्डस् ( Educational Records ) प्रत्येक संगीतप्रेमी हौसेनें संग्रहीं ठेवील यांत संशय नाहीं व त्या योगानें संगीताच्या अभिरुचीला योग्य वळण लागेल. रेकॉर्डमुळें हल्लीं नाटकी गायनाचा किती प्रसार झाला आहे हें पाहिलें असतां वरील कल्पनेची उपयुक्तता सर्वांना पटेल.

वरील योजनेचीं सर्व अंगें अमलांत आणण्याकरितां पुणें अगर मुंबई शहरीं एक मध्यवर्ती जबाबदार संस्था स्थापन करण्यांत यावी, किंवा हल्लीं अस्तित्वांत असलेल्या गांधर्व महाविद्यालय, पूना गायनसमाज, भारत गायनसमाज इत्यादिसारख्या संगीतसंस्थांनीं हें कार्य हातीं घ्यावें. त्यांतल्या त्यांत पूना गायनसमाजाला हें कार्य अधिक सुकर आहे असें वाटतें. कारण सरकारांतून समाजाला मिळणाऱ्या वार्षिक ग्रँटचा व समाजाच्या इमारत-फंडाकरितां मंजूर झालेल्या मोठ्या रकमेचा विनियोग, टोलेजंग इमारत उठविण्यापेक्षां वरील योजना अमलांत आणून, शरपंजरीं पडलेल्या संगीत-कलेला उठविण्याकडे करणें हें अधिक श्रेयस्कर व प्रशंसनीय होईल. असो. आतांपर्यंत यथामति केलेल्या अनेक सूचनांचा संगीतप्रेमी व व्यासंगी तज्ज्ञ लोकांनीं विचार करावा, त्यावर साधकबाधक चर्चा करावी, त्या योग्य रीतीनें अमलांत आणण्याची खटपट करावी, व महाराष्ट्रांत उच्च प्रतीच्या संगीताची जोमानें वाढ होण्याचा काल समीप यावा हीच लेखकाची कळकळीची इच्छा आहे.

★ ★ ★

# संगीताचें मराठीकरण

संगीताचें मराठीकरण याचा मुळीं अर्थच काय ? संगीत हा एकाद्या परभाषेचा ग्रंथ असता तर कोणीहि विद्वानानें त्याचें बेमालूम मराठी-करण केलें असतें. किंवा संगीत म्हणजे कोणी परदेशी व्यक्ति आहे म्हणून तिला मराठा-नागरिक करायचें, कीं चंदेरी बत्ती आहे म्हणून ग्वाल्हेरी पागोट्याऐवजीं तिचें पुणेरी पगडीकरण करावयाचें ? बाकी ही मराठीकरणाची प्रथा महाराष्ट्रांत पूर्वापार चालत आलेली आहे हें कबूल केलें पाहिजे. आमचें करवीर क्षेत्र हें काशी क्षेत्राचें मराठीकरणच नव्हे तर काय ? तसेंच ( अलाहाबाद ) प्रयागाचें मराठीकरण केलेलें करवीराचेंहि प्रयाग-तीर्थ चार मैलांवर आहे. हीं जुनीं मराठीकरणें झालीं. अलीकडे देखील किर्लोस्कर बंधु हें हेन्री फोर्डचें मराठीकरण व त्यांचे नांगर म्हणजे मोटारगाडीचें मराठीकरण असेंहि मोठमोठे लोक म्हणतात. तानसेन, चित्ररथ, बर्नार्ड शॉ इत्यादींचीं मराठीकरणें तर आपल्यापुढें वावरत आहेतच. मराठीकरणाचा हा मावळी बाणा असाच वाढत गेला तर हिमालयाच्या भव्यतेचें मराठीकरण पर्वतविर व काश्मीरच्या वनश्रीचें मराठीकरण वंड-गार्डनवर दिसण्याचा संभव आहे. कांहीं दिवसांनीं परदेशी युक्लीडच्या सिद्धान्तांचें मराठीकरण होऊन समांतररेषा वाङ्मय-वीराप्रमाणें संधि मिळेल तेथें एकमेकांना थडकतात अशासारखे नवीन भूमितीचे सिद्धान्त महाराष्ट्राकरितां तयार होतील; नाहीं कोणी म्हणावें !

सारांश, कोणत्याहि गोष्टीचा दुरभिमान हास्यास्पद ठरतो. प्रांताभिमान मातृभाषाभिमान इत्यादि सोज्वल नांवाचें रंगीबेरंगी कातडें पांघरून

---

प्रकाशन-रत्नाकर मासिक, मे १९३३

कलेच्या उद्यानाची नासाडी करण्याचा कोणालाहि अधिकार नाहीं. तथापि हें 'मराठीकरण' चें हास्यास्पद खूळ संगीताच्या क्षेत्रांत घुसूं पाहतें आहे आणि कांहीं सन्मान्य व्यक्तींचा त्याला पाठिंबा मिळत असल्यामुळें हें खूळ कोणाला कसें नाचवील याचा नेम नाहीं; व त्यापायीं संगीत विद्येची व कलेची पुरती विटंबना व्हायला वेळ लागणार नाहीं.

भारतीय संगीत हें अखिल भरतखंडाचें आहे आणि भारतीय संगीताच्या शास्त्रसिद्ध व पूर्वापार अशा दोनच पद्धती आहेत; एक **हिंदुस्थानी** व दुसरी **दक्षिणादि.** यांत प्रांताभिमान मातृभाषाभिमान इत्यादींचा कांहीं संबंध नाहीं. तथापि खास महाराष्ट्राकरितां म्हणून आणखी एक तिसरीच स्वतंत्र पद्धति निर्माण करण्याची महत्त्वाकांक्षा जर या मराठीकरणाच्या मुळाशीं असेल तर तिचें थोडें कौतुक वाटलें असतें. परंतु नाइलाजाची गोष्ट आहे कीं, महाराष्ट्रांतील सर्व गायकांच्या व सर्व संगीत विद्यालयांच्या कितीहि परिषदा भरविल्या तर संगीताची स्वतंत्र पद्धति निर्माण करण्याचें त्यांच्यांत कधींहि सामर्थ्य येणार नाहीं. महाराष्ट्रांत विशिष्ट अशी संगीत पद्धति कधीं नव्हती. तशी जर असती तर महाराष्ट्रांतील गायकांना उत्तरेंत जाऊन हिंदी चिजांच्या द्वारें हिंदुस्थानी संगीत शिकण्याची व त्याचा महाराष्ट्रांत फैलाव करण्याची गरजच पडली नसती. लावण्या पोवाडे, अभंग इत्यादींचें गायन पूर्वापार पासून चालत आलें असेल; परंतु तें गायन म्हणजे कांहीं **संगीत पद्धति** नव्हे. तसल्या गायनांत स्वरश्रुतींचा विचार अगर रागरचनेचे प्रकार किंवा तालप्रस्ताराचा स्वतंत्र विचार नाहीं. तसेंच रागदारींत म्हणण्याकरितांच रचलेलीं अशीं पदें, प्रबंध अगर चिजा, फार काय, महाराष्ट्राचें द्योतक असें एकाद्या रागाचें नांव देखील कोठें आढळत नाहीं. लावण्यांचे फड, पोवाड्यांचे आखाडे, किंवा भजनाचे अड्डे स्थापन केल्यानें महाराष्ट्राची स्वतंत्र संगीत पद्धति निर्माण होईल असें कोणाला वाटत असेल तर तो भ्रम आहे. महाराष्ट्रानें हिंदुस्थानी संगीत पद्धति स्वीकारली आहे आणि तीच पद्धति पूर्णपणें उत्कर्षाला नेणें हेंच संगीत कलेबाबत महाराष्ट्राचें कर्तव्य आहे.

आज शंपन्नास वर्षें जें संगीत महाराष्ट्रानें आवडीनें ऐकलें, आपल्या श्रेष्ठ गायकांनीं अत्यंत परिश्रमानें प्राप्त करून घेतलें व आमच्या नाटकांतून, भजनी मंडळांतून, मेळ्यांतून इत्यादि तालसुरांत गाण्याचे जितके म्हणून प्रकार आहेत त्यांमधून ज्या संगीताचा फैलाव झालेला आहे व ज्याची सर्वांवर छाप पडलेली आहे त्याच हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीची सर्वांगीण उन्नति करण्याचें श्रेय आतां बुद्धिमान् महाराष्ट्रानेंच मिळविलें पाहिजे. कारण आजकाल महाराष्ट्राकडे ही संधि चालून आलेली आहे. खुद्द उत्तरेकडे उच्च प्रकारच्या संगीताला ओहोटी लागलेली आहे व त्यामुळें आपल्या महाराष्ट्रीय गायकांचा शास्त्रीय गायनाच्या बाणींत उत्तरेकडे बहुमान होत आहे. परंतु केवळ शास्त्रीय ज्ञानानें किंवा गळ्याच्या तयारीनें एकाद्या विशिष्ट श्रोतृसमाजाला दिपविण्यांत संतोष न मानतां हिंदुस्थानी पद्धतीच्या संगीतांतील रस व डौल हस्तगत करून घेऊन सर्व उत्तर हिंदुस्थानाला झुलविण्याची महत्त्वाकांक्षा आमच्या गायकांनीं बाळगली पाहिजे. तें सोडून संगीताच्या मराठीकरणाची संकुचित वृत्ति स्वीकारून या सुंदर पद्धतीचे पाय मोडण्याला आमच्या संगीतविशारदांनीं प्रवृत्त व्हावें हें दुर्दैव आहे.

संगीताच्या मराठीकरणाची कल्पना किती विक्षिप्तपणाची व अशक्य कोटींतील आहे आणि कलेच्या उन्नतीला ती किती मारक आहे हें आतां वाचकांच्या ध्यानांत आलें असेलच. श्री. विनायकरावांना देखील हें पूर्णपणें माहीत आहे. म्हणून त्यांनीं संगीताचें मराठीकरण याचा अर्थ **हिंदी चिजांचें** मराठीकरण असा सांगितला आहे. दगडापेक्षां वीट मऊ! लावणी-गायनाचें पुनरुज्जीवन करून संगीताचें मराठीकरण करूं पाहाणाराऱ्यापेक्षां हिंदी चिजांप्रमाणें मराठी चिजा तयार करून त्याच आपल्या गायकांनीं म्हणाव्या असा आग्रह धरणारे कांहींसे बरे. पहिला उपाय अगदींच वेडगळ असल्यामुळें त्याचा अधिक विचार करण्याचें प्रयोजन नाहीं. श्री. विनायकरावांच्या वेडांत थोडी शिस्त असल्यामुळें तें संगीताला विघातक होण्याचा संभव आहे; याकरितां त्याचा जास्त विचार करणें अवश्य आहे.

हिंदुस्थानी संगीत मराठी चिजांच्या द्वारें गाण्याचा दुराग्रह, दादोबांच्या

व्याकरणावरून इंग्लिश भाषा बोलण्याइतकाच हास्यास्पद आहे. श्री. विनायकरावांनीं आपल्या गुरुपरंपरेकडे जर थोडें लक्ष दिलें तर त्यांचें हें वेड खास कमी होईल. त्यांचे परात्पर गुरु, गायनाचार्य कै. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, हे गायन शिकण्याकरतां उत्तरहिंदुस्थानांतच गेले होते. त्यांनीं हिंदुस्थानी संगीत गाऊनच सतत ४०-५० वर्षें महाराष्ट्राचें मनोरंजन केलें. महाराष्ट्रीय शिष्यांना हिंदी चिजा शिकवूनच त्यांच्या द्वारें त्या संगीतपद्धतीचा फैलाव केला आणि हिंदी चिजा गाऊनच आपली कीर्ति अजरामर केली. त्यांना काय महाराष्ट्राचा अभिमान नव्हता कीं मराठी भाषेचा अभिमान नव्हता ? किंवा हिंदी चिजांबरहुकूम मराठी पदें करून देणारा त्यांच्या हयातींत कोणी कवीच त्यांना मिळाला नाहीं ?

त्याचप्रमाणें श्री० विनायकरावांचे गुरु कै० पंडित विष्णुबुवा पलुस्कर हे जोपर्यंत ऐन जोसांत गायनाच्या मैफली व जलसे करीत असत तोपर्यंत त्यांनीं हिंदी चिजांवरच आपला गुजारा केला होता. पुढें पुढें त्यांच्या अवाढव्य व्यापामुळें त्यांचें गायनावरील लक्ष नाहींसें झालें. तरीदेखील त्यांचे अखेरचे दिवस हिंदी तुलसीरामायणाचीं पारायणें करण्यांतच गेले. कै० विष्णुबोवा हे बुद्धिमान् कर्ते पुरुष होते; संगीताच्या मराठीकरणाची त्यांना खरोखरीच जरुरी भासली असती तर हिंदी चिजांवर मराठी चिजा त्यांना रचतां किंवा रचून घेतां आल्या असत्या. परंतु त्यांनीं असला अव्यापारेषु व्यापार आपल्या कर्तबगारीच्या दिवसांत कधींच केला नाहीं. तुलसीदास, कबीर इत्यादिकांचीं पदें रागदारींत गातां येणें शक्य असलें तरी हिंदुस्थानी संगीताची साधना, हिंदुस्तानांत जे गायक म्हणून होऊन गेले त्यांनीं बांधलेल्या हिंदी चिजांच्या द्वारेंच होऊं शकतें, हें कै० विष्णुबोवा कधीं विसरले नाहींत.

आतां, याप्रमाणें सर्व आयुष्य हिंदी चिजांच्या व हिंदी ग्रंथांच्या वातावरणांत घालवून देखील, अखेर गांधर्व महाविद्यालयाची परिषद् जेव्हां पुण्यास दाणेआळींतील थिएटरमध्यें भरविण्यांत आली होती त्यामध्यें हें संगीताच्या मराठीकरणाचें पिल्लू स्वतः विष्णुबोवांनींच प्रथम सोडलें हें खरें. आणि तेव्हांपासूनच श्री. विनायकराव पटवर्धन यांनीं त्याची

जोपासना चालविली आहे. निदान महाराष्ट्रांत तरी त्याचा गाजावाजा तेव्हांपासून सुरू झाला. परंतु कै० विष्णुबोवांचा अवाढव्य व्याप व त्याकरितां त्यांना काय काय खटपटी लटपटी कराव्या लागत होत्या हें विनायकरावांना माहीत आहेच. गांधर्व महाविद्यालयाचे जलसे, गांधर्व महाविद्यालयाच्या परिषदा, गांधर्व महाविद्यालयाची इमारत इत्यादि अनेक प्रकारचे उपक्रम एक आपलाच पंथ व संप्रदाय फैलावण्याकरतां त्यांना करायचे होते. तेव्हां त्यांची वृत्ति 'गंगा गये गंगादास; जमुना गये जमुनादास!' अशासारखी संग्राहक व लवचिक होणें साहजिक होतें. जोंपर्यंत कै० विष्णुबोवांचा व्याप उत्तर हिंदुस्थानांत व मुंबई शहरापुरताच होता तोंपर्यंत संगीताच्या मराठीकरणाची आवश्यकता त्यांना भासली नाहीं. परंतु पुणें हें मातृभाषाभिमानाचें केंद्र असल्यामुळें त्याचें मर्मस्थान डिवचल्यांवांचून गांधर्व महाविद्यालयाची परिषद् यशस्वी होणार नाहीं, म्हणून मातृभाषेच्या जाज्वल्य आविर्भावानें त्यांनीं मराठी-करणाचा ठराव पुढें आणला! परंतु गुरुजींचा आभिनिवेश वेळेपुरता होता, त्यांचें पूर्वीपासूनचें आचरण अगदीं ठरावाच्या उलट होतें, इत्यादि उघड उघड गोष्टींकडेसुद्धां कानाडोळा करून हें मराठीकरणाचें स्तोम त्यांच्या शिष्यशाखेनें निष्कारण माजविलें आहे, असें दिसून येईल. पुण्याची परिषद संपली, मराठीकरणाचा ठराव गांधर्व महाविद्यालयानें मंजूरहि केला; परंतु हिंदी तुलसीरामायण कै. विष्णुबोवांच्या हातांत कायमचेंच होतें. गांधर्व महाविद्यालयाचे अनेक प्रोफेसर हिंदी चिजाच अद्यापि गात आहेत. विद्यालयांतील शिक्षणक्रमाच्या चिजा अद्यापि हिंदी आहेत कीं त्यांचें मराठीकरण झालें आहे तें प्रस्तुत लेखकाला माहीत नाहीं. भक्तिभावाविषयीं अशीच एक दंतकथा आहे. एका योगीराजाच्या जटेचा एकच केंस अमर्याद वाढला होता. भक्तजनांना त्या केंसाचे फार कौतुक वाटतेंसें पाहून खुद्द योगीराजहि त्या केंसाची अत्यंत जोपासना करीत आणि त्या केंसाच्या आधारानें माझे भक्त स्वर्गाला पोहोंचतील असा ते निर्वाळा देत. योग्यांना हजारों वर्षांचें आयुष्य असतें; तेव्हां तो एकच केंस स्वर्गापर्यंत लांब वाढेल अशा भावनेनें त्या एकाच केंसाची

पूजाअर्चा होऊं लागली व खुद्द योगीराज बाजूलाच राहिले. अशापैकीं या मराठीकरणाचें खूळ पिकलें आहे. कै. विष्णुबोवांनीं एक चूष दाखविली व ते बाजूला झाले. त्यांच्या शिष्यांनीं तिचीच पूजाआर्चा चालूं ठेविली आहे.

तसेंच, हरदासी परंपरेंतील कांहीं गायकांना संगीताच्या मराठीकरणाची जरूरी भासणें साहजिक आहे. परंतु हा मातृभाषेचा अभिमान आहे कीं, आपल्या पिढीजाद व्यवसायाची तरतूद आहे हें आज सांगतां येणें कठीण आहे. पुढेंमागें कीर्तन करण्याचा सुयोग आलाच तर आज गवई व पुढें कीर्तनकार या दोन्ही नात्यांनीं मराठी चिजांचा उपयोग करण्याचें त्यांचें धोरण असेल. परंतु एका वर्गाचें हित हें कांहीं संगीतकलेचें हित म्हणतां येणार नाहीं. आणि अशा लोकांनीं मातृभाषेच्या अभिमानाचा पोरकट आव कितीहि आणला तरी त्याला कोणी महत्त्व देणार नाहीं. मोर नाचतो म्हणून लांडोर नाचते, यापैकींच हा प्रकार आहे.

त्याचप्रमाणें कांहीं देशभक्तांचा या मराठीकरणाला पाठिंबा मिळत आहे. खऱ्या देशभक्ताला देशाभिमानाखेरीज दुसरी दृष्टीच नसते. आतां मायदेश आणि मायभाषा हीं जुळीं भावंडेंच आहेत. तेव्हां कोणत्याहि कलाविषयाकडे त्यांनीं या एकाच दृष्टीनें पहावें हें साहजिक आहे. कुंजवनांत क्रीडा करणाऱ्या राधेचें जर अत्यंत सुंदर चित्र घरीं असेल तर खरा देशभक्त त्या परदेशी राधेच्या लेहेंग्यावर चांगलें दाक्षिणी अठरा हाती कासोट्याचें नेसण कोणाकडून तरी चिताडून घेईल आणि गजानन मिल्सच्या शंभर टक्के स्वदेशी लुगड्यांच्या जाहिरातीकरितां तें चित्र गिरणीच्या मालकाला बक्षिस देईल ! ( अलीकडे नामांकित चित्रकार स्वतःच जाहिरातीकरितां सुंदर चित्रें काढून देतात म्हणून ठीक. ) तेव्हां अशा जाज्वल्य देशभक्तांनीं संगीताबाबतहि मराठीकरणाची तळी उचलावी हें योग्यच आहे. परंतु देशभक्त असूनसुद्धां रसज्ञ व कलाप्रेमी श्री. तात्यासाहेब केळकर यांनीं या वेडाला उचलून धरावें हें संगीताचें दुर्दैव आहे.

हिंदी भाषा मराठीपेक्षां मधुर, मऊ व लवचिक आहे हें श्री.तात्यासाहेबांना मान्य आहे; तथापि हिंदीप्रमाणें सोपे व मृदु शब्द घालून रागदारीवर

गाण्याकरतांच मराठी चिजा बांधतां येतील असें त्यांचें म्हणणें आहे; (अशा चिजा बांधतां येतील असें कोणीच म्हणत नाहीं.) आणि स्वतः या हेतूनें रचलेलीं बरीचशीं पदें (प्रबंध) त्यांनीं 'रत्नाकर'च्या अंकांत प्रसिद्ध करून आपलें म्हणणें सिद्ध केलें आहे. विशेषतः त्यांपैकीं 'पानी भरेली' या हिंदी चिजेवर त्यांनीं रचलेलें "गारा भरारा दाही दिशा करिती किती मारा–तडातड!" हें गीत गायकाला गातांना व श्रोत्यांना ऐकतांना हिंदी चिजेइतकेंच गुदगुल्या करील असा त्यांचा आवेश आहे! श्री. तात्यासाहेबांच्या ६१ व्या वाढदिवसानिमित्त काढलेल्या रत्नाकराच्या 'केळकर' अंकांत ही चीज प्रसिद्ध झाली आहे. **देशभक्त** श्री. तात्यासाहेब यांना असलें हें मराठीकरण परवडणें रास्त आहे; परंतु कलाप्रेमी **रसज्ञ** श्री. तात्यासाहेबांना तें मानवावें हें आश्चर्य आहे. या गारा भरारांचें नोटेशन करून त्याबरहुकूम गाणारे त्यांच्याजवळ गायक असतीलच. त्यांच्या किन्नर कंठांतून निघणारा 'गारा भरारा'चा मारा श्रोत्यांना ठार करणार यांत संशय नाहीं. तडा ऽ ऽ ऽ ऽ तड!

या संगीताच्या मराठीकरणाविषयीं आपलें मत देतांना श्री. तात्यासाहेबांनीं 'हलवाई' गोड कीं 'मिठाईवाला' गोड या कोल्हापुरांतील जुन्या वादाची एक गमतीची आठवण सांगून हिंदी चिजांच्या अभिमान्यांची गुळचट थट्टा केलेली आहे. ज्या अर्थी 'हलवाई' 'मिठाईवाला' संगीताच्या मराठीकरणांत शिरले आहेत त्या अर्थीं मराठी चिजा गोड असल्याच पाहिजेत असा कोणीं दुराग्रह धरला तर त्याला कोण काय उत्तर देणार! दुसरा एक असाच वाद होता! आपल्या पुरुषसूक्त इत्यादि बऱ्याच वैदिक सूक्तांचीं मराठींत भाषांतरें झालीं आहेत व होत आहेत आणि त्यामुळें त्यांचें महत्त्व दिवसेंदिवस सर्वांना पटत चाललें आहे. येथपर्यंत सर्व ठीक झालें; परंतु मूळ संस्कृत ऋचेसारख्या मराठी ऋचा बनवून वर खालीं तसेंच स्वर लावून स्नानानंतर त्यांचें नित्य पठण कां करूं नये असा हा वाद होता. एकानें अशा ऋचा बनविल्या देखील. पहिलीच ऋचा—

सहस्रशीर्षा पुरुषः सहस्राक्षः सहस्रपात् ।
स भूमिं विश्वतो वृत्वात्यंतिष्ठद्दशाङ्गुलम् ॥

तिचें पठणाकरितां मराठीकरण असें—

हजारं डोक्या पुरुष हजार डोळ्या हजारं पाया ॥
तो जमीनं सगळी झाकून उरला दहा बोटें शिल्लक ॥

गाण्याकरितां हिंदी चिजांचें मराठीकरण आणि वरील ऋचेचें पठणाकरितां मुद्दाम केलेलें मराठीकरण या दोहोंत फारसा फरक नाहीं; हीं दोन्ही मान्य असतील तर वादच संपला म्हणायचा !

श्री. तात्यासाहेबांनीं रचलेले प्रबंध हिंदुस्थानी प्रबंधाप्रमाणें गातां येतात असें त्यांनीं 'रत्नाकरां'तील मुलाखतींत म्हटलें आहे. मराठी प्रबंध गातां येणार नाहींत असें कोणाचेंही म्हणणें नाहीं. आपले जुने कीर्तनकार श्लोक, आर्या, अभंग, ओव्या, पदें वगैरे राग ताल-सुरावर गात आले आहेत; त्याचप्रमाणें अलीकडील कीर्तनकार नाटकांतील लोकप्रिय चालींवर रचलेलीं पदें गाऊन आपलें आख्यान रंगवितात; आणि नाटकांतील पदें बहुतेक हिंदी चिजांवर रचलेलीं असतात; म्हणून हरिदासांची गणना कोणी गवैय्यांत करीत नाहींत, किंवा त्या गायनाला गवैय्यांची गायकी म्हणत नाहींत. श्री. राजा भैय्या हे उत्कृष्ट गवयी आहेत; म्हणूनच हिंदी शब्दांचा ख्याल गातांना व तोच श्री. तात्यासाहेबांचा मराठी प्रबंध गातांना, त्यांना किती फरक वाटला असेल हें न सांगतां समजण्यासारखें आहे. शिवाय गायकीच्या सर्वांगांनीं त्यांनीं तो घोळवून गायला असेल तर इतर श्रोत्यांना कसें काय वाटलें त्या वेळीं तें समजण्यास मार्ग नाहीं. प्रबंध सुंदर आहेत, मराठी आहेत, हें कबूल; परंतु हिंदी गायकीच्या ते सोयीचे आहेत कीं नाहींत आणि अशा गायकींत त्यांची वाटेल ती ओढताण झालेली श्रोत्यांना म्हणजे मराठी भाषेला सोसेल कीं नाहीं हा प्रश्न आहे.

हिंदी चिजांवरून मराठी नाटकांतील पदें रचण्याचा प्रस्तुत लेखकालाही थोडा अनुभव आहे. आपापल्या कुवतीप्रमाणें संगीत नट तीं

रंगभूमीवर नटावितातही. त्याचप्रमाणें निरानिराळ्या रागांतील प्रचलित हिंदी चिजांवर त्यानें मराठींत बरींच लक्षण गीतेंही रचिलीं आहेत. हिंदी चिजांच्या अस्ताई अंत्र्याप्रमाणें तीं म्हणतां येतात. चार दोन ठिकाणीं मुक्काम करून हल्लींच्या गळेबाज गायकांना भिंगरीसारख्या लांबलचक ताना मारण्याचीही त्यांत सोय सांपडेल; परंतु मूळ हिंदी चिजांचा झोंक त्यांत येत नाहीं व अनिर्बंध गायकीला हिंदी चिजांप्रमाणें त्या गीतांचा तादृश उपयोग नाहीं हें कबूल करावें लागतें. कौतुक म्हणून अस्ताई अंत्रा गाऊन दाखविण्यापलीकडे खऱ्या सबूढंगी गायकीला असल्या गीतांचा कांहीं उपयोग होणार नाहीं.

महाराष्ट्रीय गायकांनीं हिंदी संगीत-पद्धति कायमची स्वीकारली आहे. पद्धति म्हणजे गायकी, आणि गायकी ही चिजांच्या द्वारेंच साध्य होते आणि त्या चिजांच्या योगानेंच तिचा विशिष्ट डौल संभाळतां येतो व तो लोकांत फैलावतां येतो. मग ती हिंदी पद्धति असो वा दाक्षिणादि असो. केवळ स्वरज्ञान, रागांचे वर्जावर्ज, वादी-संवादींची माहिती, सरगम करण्याची पात्रता इत्यादि शास्त्रीय अंगें तयार असलीं तरी त्यापासून कांहीं विशिष्ट गायकी किंवा पद्धति अंगीं बाणत नाहीं. त्या विशिष्ट पद्धतीच्या नित्य प्रचारांतील अनेक चिजा मूळच्या स्वरालंकारांसह जेव्हां उत्तम रीतीनें गळ्यांत बसतात व त्या पद्धतीचे कलावंत त्या चिजा कशा झोंकानें म्हणतात, त्या चिजांतून रागाचें स्वरूप ते कसें मांडतात, रागाचा विस्तार कसा करतात, लय-कारीच्या वैचित्र्याकरितां त्या चिजांचे कसे तुकडे पाडतात इत्यादींचें जेव्हां गळ्यांतून सहज अनुकरण होतें, तेव्हांच ती पद्धति अगर गायकी साध्य झाली असें म्हणतां येईल. हिंदी चिजांवरहुकूम मराठी चिजा जरी रचतां आल्या तरी त्यांच्या द्वारें हिंदुस्थानी संगीत गावयाचें असेल आणि फैलावयाचें असेल तर महाराष्ट्रीय गायकांच्या संगीतामध्यें आज जी थोडी गोडी व ऐट आढळून येते ती मात्र नाहींशी होईल. त्यांत आणि नोटेशनवरून गाणें शिकविण्याचें खूळ माजल्यास संगीताची स्थिति आहे त्यापेक्षांही केंविलवाणी होईल. संगीताच्या सद्यःस्थितीविषयीं 'रत्नाकराच्या' नमुना-अंकांत प्रस्तुत लेखकानें ऊहापोह केला आहे. त्याची पुनरावृत्ति

करण्याचें प्रयोजन नाहीं. थोडक्यांत सांगायचें म्हणजे मराठीकरणाच्या व नोटेशनच्या प्रसादानें कानडी इसम ज्याप्रमाणें मराठी बोलतो त्याप्रमाणें आपले महाराष्ट्रीय गायक हिंदुस्थानी संगीत गाऊं लागतील. असला घेडगुजरी प्रकार सध्यां रंगभूमीवर चालूं आहेच आणि तेंच मीठ आतां गायनकलेच्या प्रांतांत पोहोचविण्याचा हा प्रयत्न सुरू आहे.

अलीकडे मराठी पदें म्हणण्याचा श्रोत्यांकडून गायकाला अत्याग्रह करण्यांत येतो म्हणून संगीताचें मराठीकरण झालें पाहिजे असेंही एक कारण दाखविण्यांत येतें. परंतु ही केवळ धूळफेक आहे. श्रोते **मराठी** पदें म्हणण्याचा आग्रह करीत नसून **नाटकांतील** पदें म्हणण्याचा आग्रह करतात; आणि नटाचा व गवैय्याचा जोडधंदा करणारे गायकच त्याला कारणीभूत झाले आहेत असें म्हणावें लागतें. श्रोते नाटकांतील पदें म्हणावयास सांगतात याचें कारण काय ! नट म्हणून जगापुढें वावरणाऱ्या गायकाला कोणीही नाटकांतील पदेंच म्हणायला सांगणार. इकडे नाटकांतील पदही ऐकायला मिळतें व इकडे पदाबरोबर गवई थाटाची थोडी गायकीही ऐकायला मिळते ! अशी जर दुहेरी सोय होत असेल तर सामान्य श्रोत्यांना ती नकोशी कां होईल ? आतां सर्वच नट कांहीं संगीतशास्त्रविशारद असतात असें नाहीं. हिंदी चिजा गाऊन श्रोत्यांची मनें आकर्षक करण्याची कुवत जर एकाद्या नट-गायकांत नसेल तर श्रोते तरी दुसरें काय करणार ? ते म्हणणारच कीं, " आतांपर्यंत या गायकानें आपल्याला खेंचून घेतलें नाहीं बुवा ! निदान नाटकांतलें पद तरी म्हणायला सांगा. त्यांचें पेटंट पद गायला सांगा इ० " त्यांना माहीत असतें कीं, असल्या गवैय्यांचें चिजेपेक्षां पदच पेटंट झालेलें असतें. नाइलाजास्तव पदाची फर्माष केली जाते, यावरून श्रोत्यांची 'मराठीकरणा'-बाबत कळकळ व्यक्त होत नसून संकटकाळीं देखील तोंड गोड करून घेण्याची उदारवृत्ति दिसून येते. चांगल्या गायकीनें रंगून गेलेल्या श्रोत्यांना स्वतःची आवडनिवड फारशी रहातच नाहीं. ग्वाल्हेरचे गवई श्रीराजाभैय्या पुण्यास आले होते. पुण्यास त्यांच्या मैफली झाल्या; पण एकाही बैठकींत

त्यांना मराठी पद म्हणायला सांगण्याचं श्रोत्यांना कारणच पडलें नाहीं. त्यांच्या गायकींत एक प्रकारचा भारदस्तपणा होता, त्यामुळें ते गातील त्यांत श्रोत्यांना समाधान वाटत असे. क्वचित् प्रसंगीं कांहीं विशेष कारणामुळें श्री. तात्यासाहेबांनीं रचलेला एकादा प्रबंध त्यांना म्हणावयास सांगितला असेल. तो केवळ कुतूहलानें व आदरपूर्वक–पण सर्वस्वीं त्यांच्या इच्छेवर अवलंबून! आतां गवैय्याच्या आसनावर एकादा नट विराजमान झाला, म्हणजे एखादी चीज झाल्याबरोबर 'नाटकांतलें पद होऊं द्या' असा आरडाओरडा होणारच. गवैय्याचा पेशा पतकरून उत्कृष्ट नांवलौकिक मिळविण्याइतकी संगीत विद्या शिकूनही नटाचा जोडधंदा महाराष्ट्रांतील तरुण गायकांनीं स्वीकारल्यामुळें, रंगभूमीवर मराठी पदांचें हिंदीकरण झालेलें दिसून येतें व गवैय्याच्या मैफलींत मराठीकरणाची दंगल सुरू होते.

कोणापासून कशाची अपेक्षा करावी हें श्रोत्यांना चांगलें कळतें. कॉलेजांतील विद्यार्थीवर्गाची गोष्ट अगदीं अलग आहे. ते मात्र कोणापासून कोठें कशाची अपेक्षा करतील याचा नेम नाहीं. विद्यार्थ्यांच्या या वृत्तीला देखील नट–गायकांचा जोड धंदाच मुख्यत्वें कारणीभूत आहे. असो. परंतु संगीताच्या श्रोत्यांना मराठीकरणाची खरोखर आवश्यकता वाटली असती तर त्यांच्याकडून यापूर्वीं केव्हांच तशी जोराची मागणी आली असती; फार काय, एकाही महाराष्ट्रीय गायकाला हिंदी चीज गाऊं दिली नसती. श्रोतृसमाजांत ही शक्ति भरपूर आहे. तथापि श्रोतृसमाजांत या मराठीकरणाचें स्तोम माजविलेलें दिसत नाहीं. श्रोते गायन ऐकावयास जातात ते केवळ मनोरंजनाकारितां; गायन हिंदी चिजांचें, मराठी प्रबंधांचें कीं नाटकांतील पदांचें आहे याविषयीं ते आगाऊ चौकशी करून येतात असें थोडेंच. खासगी मैफल असो अगर थिएटरमधील जलसा असो, गवैय्याचा नांवलौकिक अगर नवेपणा यावरच श्रोतृसमाज जमा होतो. त्यानंतर, गायक श्रोत्यांच्या ताब्यांत जातो कीं श्रोत्यांना तो ताब्यांत घेतो यावर पदांचा किंवा दुसरा कसलाही आग्रह अवलंबून राहतो. निव्वळ मराठी प्रबंधांचा व नाटकांतील पदांचा जलसा करायाचें कोणी गवैय्यानें मनांत आणिलें तर रसिक श्रोत्यांच्याकडून त्याचें कितीसें स्वागत होईल हें

एकदां श्री० विनायकरावांनीं स्वतः पहावें. म्हणजे, श्रोत्यांना मराठी-करणाची किती आवश्यकता वाटते याचा त्यांना कयास बांधतां येईल; मराठी पदांमुळें गायन-कलेचें क्षेत्र किती मर्यादित होतें याचाही त्यांना अंदाज लागेल आणि श्रोत्यांचें ध्येय संगीताचा उत्कर्ष व रंजकता हें आहे कीं हिंदी चिजांचें मराठीकरण हें आहे याचाही निर्णय लागेल.

★ ★ ★

# संगीतांतील नवमतवाद

प्रो. फडके हे माझे निकटवर्ति स्नेही आहेत. त्यांचा संगीतावरचा व्यासंग चांगला आहे. आज मी माझ्या स्नेह्यावर टीका करणार नसून त्यांनीं आपल्या भाषणांत जशी आपली बाजू मांडली तशीच आजच्या व्याख्यानांत मी मांडणार आहे. प्रा. फडके यांच्या व्याख्यानाला दुर्दैवानें मला स्वतःला हजर राहतां आलें नाहीं. म्हणून मला, त्यांच्या भाषणाचे वृत्तपत्रांत जे वृत्तांत प्रसिद्ध झाले आहेत तेच आधाराला घेऊन, बोलणें भाग आहे. प्रा. फडके यांचा विषय ऐकून मला वाटलें होतें कीं ते आपल्या भारतीय संगीतांत कांहीतरी योग्य सुधारणा व्हावी या विषयीं एखादी नवी योजना पुढें मांडतील. पण तसें त्यांनीं कांहींच केलेलें दिसत नाहीं. आपल्या संगीतांतील अमुक इतक्या गोष्टींना फाटा दिला पाहिजे, भलतींच बंधनें पाळण्याचें कारण नाहीं, अशा तऱ्हेच्या फक्त नवमतवादाच्या नांवाखालीं विध्वंसक सूचना तेवढ्या त्यांनीं केल्या. म्हणून नवमतवादाच्या नांवाखालीं आपल्या शास्त्रशुद्ध व उच्च अशा भारतीय संगीताविषयीं जनतेची दिशाभूल होऊं नये एवढ्याच हेतूनें मी भाषण करण्यास उद्युक्त झालों. असो, आतां आपण प्रा. फडके यांच्या विधानांचा थोडक्यांत विचार करूं.

प्रा. फडके यांचें म्हणणें असें कीं आपल्या भारतीय संगीतांत हार्मनी नाहीं. तसेंच त्यांचें म्हणणें असें कीं आम्हांला पाश्चात्य संगीताची ओळख अगदीं अलीकडे झालेली आहे. माझ्या मतें वरील दोनहि विधानें बरोबर नाहींत. पाश्चात्य संगीताची ओळख अलीकडची नाहीं; पेशवाई बुडून

---

७ जून १९३९ रोजीं पुणें येथें कै. तात्यासाहेब केळकर यांच्या अध्यक्षतेखालीं दिलेलें व्याख्यान.

अव्वल इंग्रजी अमदानी सुरू झाल्यापासूनची, म्हणजे सुमारें सवाशें वर्षांपासूनची ती आहे. इतकीं वर्षें पाश्चात्य संगीत आमच्या कानावर पडत असतां त्याचा एक कण देखील आमच्या पूर्वजांनीं आपल्या संगीतांत घेतला नाहीं. तसेंच आपलें संगीत ऐकणाऱ्या श्रोत्यांनाहि यांत पाश्चात्य संगीत नाहीं म्हणून उणीव भासली नाहीं. यावरून असें दिसतें कीं, पाश्चात्य संगीतांतील हार्मनी आपल्या भारतीय संगीताशीं विसंगत आहे.

असें दिसल्यावरूनच त्यांनीं त्याचा आपल्या संगीतांत अंतर्भाव केला नसेल. आपल्या बहुतेक सर्व कलांवर पाश्चात्य कलांची छाप पडलेली आपणाला दिसतेः पण आपली भारतीय संगीत कला ही एकच अशी निर्भेळ कला आज शेंकडों वर्षें जशीच्या तशी राहिली आहे कीं ज्या कलेवर पाश्चात्य संगीत कलेची पुसटदेखील छाया पडलेली नाहीं. आमच्या पूर्वजांनीं स्वर-विस्ताराकडेच फक्त लक्ष दिलें आणि हार्मनीकडे दुर्लक्ष केलें असा प्रो. फडके यांचा एक आक्षेप आहे. पाश्चात्य हार्मनीमध्यें व पौर्वात्य रागदारीच्या गाण्यांत पुष्कळच फरक आहे. आमच्या रागिणींत कांहीं वर्जावर्ज स्वर असतात. पाश्चात्य संगीतांत असलेले गांधार, पंचम व निषाद याच तीन स्वरांचें तिकाटणें जर आम्हीं आमच्या प्रत्येक रागरागिणीला लावूं लागलों तर तें कसें चालेल ? अशा तऱ्हेची स्वराची भेसळ करण्यानें विसंवादित्व निर्माण होणार नाहीं काय ? त्यांचें स्वरसप्तक आपल्यासारखें स्वाभाविक नाहीं. त्यांनीं आपलें सप्तक गणित करून बरोबर समविभागांत विभागलें आहे. आमचें स्वरसप्तक शुद्ध आहे, तर पाश्चात्य स्वरसप्तक सोयीच्या दृष्टीनें तयार केलेलें आहे. तेव्हां आपण, प्रो. फडके म्हणतात तसें, पाश्चात्य हार्मनी घेण्याच्या नादाला लागलों तर, आपल्या संगीताचा पायाच उखडून जाईल. आणि रागरचना हा तर आपल्या भारतीय संगीतरूपी इमारतीचा पाया आहे. आपल्या पूर्वजांनीं पाश्चात्य संगीतांतील हार्मनीचा मुळीं विचारच केला नव्हता असें म्हणतां येणार नाहीं. त्यांनीं गांधार, पंचम व निषाद हे पाश्चात्य हार्मनीचे त्रिकूट आपल्या रागरागिणींत बसविण्याचा प्रयत्न केला; पण त्यामुळें रागांत विसंवादीपणा उत्पन्न होऊं लागला व संगीतशास्त्राचा आपला शास्त्रशुद्ध

पाया अशास्त्रीय व अशुद्ध होऊं लागला म्हणून त्यांनीं तो प्रयत्न सोडला. पाश्चात्य लोक चिकित्सक आहेत. मला तर असें पक्कें वाटतें कीं आज ना उद्यां पाश्चात्य संगीत शास्त्रज्ञच आपल्या भारतीय संगीताचा अंगीकार करतील.

प्रो. फडके यांचा दुसरा आक्षेप असा कीं गवयानें अमुक वेळीं अमुकच राग गावेत असें त्याच्यावर आणि ऐकणाऱ्या श्रोत्यांवर बंधन कां असावें? याला थोडक्यांत उत्तर असें कीं, आपल्या पूर्वजांनीं अनुभव घेऊन राग व वेळ याची सांगड घातली व श्रोत्यांनींहि ती मान्य केली म्हणून अगोदर भाषा आणि मग व्याकरण हें जसें, तसेंच आपल्या पूर्वजांनीं त्या वेळीं देशांत जीं निरनिराळीं गाणीं प्रचलित होतीं तीं सर्व एकत्रित केलीं. मग त्याला शास्त्रशुद्ध शिस्त लावली. त्यांनीं प्रथम सहा राग मुख्य कल्पिले. पण त्याबद्दल शास्त्रज्ञांत मतभेद होऊं लागले. म्हणून आपले पूर्वज मग निसर्गाकडे वळले. सूर्योदय व सूर्यास्त हा एक कालखंड व माध्यान्ह व मध्यरात्र हा दुसरा कालखंड असे दोन कालखंड कल्पून त्यांत त्यांनीं रागांची विभागणी केली. हे राग त्यांनीं वेळेला अनुकूल होतील, विसंवादी होणार नाहींत, अशी खबरदारी घेऊन ठरविले व ते सर्वांना मान्य झाल्यामुळें तोच पुढें दंडक ठरला आणि तो आज शेंकडों वर्षें परंपरा म्हणून कायम राहिला. रागाचा आणि वेळेचा संबंध नको असें प्रतिपादन करतांना प्रा. फडके हे नाटकांतील संगीताचा आधार देतात, पण तो आधार अगदींच निराधार आहे; कारण नाटकांतील संगीताचा वेळेशीं संबंध असतोच असें नाही. नाटकांतील संगीताची योजना वेळेपेक्षां रस व घटनेचा उठाव यावरच अधिक केलेली असते. रागरागिणी परंपरागत चालत आलेली म्हणून तिचें बंधन नको असें प्रा. फडके यांना म्हणावयाचें असेल तर वादच मिटला. पण शास्त्रशुद्धतेच्या दृष्टीनें विचार करतां रागरागिणींचें बंधन ढिलें करण्यांत कांहीं स्वारस्य नाहीं असेंच कोणीहि म्हणेल. शिवाय एका प्रहरांत एकच राग गायला पाहिजे असें तरी बंधन आपल्यांत कोठें आहे? एका प्रहरांत २०-२५ राग गाण्याची सोय केलेली असतां सकाळचा राग दोनप्रहरीं म्हणा असा आग्रह धरण्यांत

काय अर्थ? परंपरेमुळें गवयाच्या व श्रोत्यांच्या मनावर जे संस्कार झालेले असतात ते संस्कार पुसून टाकण्याचा नवमतवाद्यांचा हट्ट कां असावा? शिवाय भलत्याच वेळीं भलताच राग गातांना गवयाची वृत्ति उचंबळून येणार नाहीं. हें मी उगीच कांहीं तरी विधान करीत नसून सर्व गवयांचा व श्रोत्यांचा तसा अनुभव आहे.

प्रा. फडके यांचा आणखी एक आक्षेप असा आहे कीं नुसत्या आलापापासून रसानिष्पत्ति होत नाहीं. मी प्रा. फडके यांना असें विचारतो कीं बिनावरती जोडकाम करणाराच्या हातून रस निर्माण होत नाहीं असें त्यांना वाटतें काय? स्वरामध्यें रस निर्माण करण्याची शक्ति आहे. दोन संवादी स्वर तारा छेडून काढले तर रस निर्माण होतो. प्रत्येक रसाकरितां ठराविक राग असतात. तेव्हां एकाच रागांतून भलभलते रस निर्माण करून दाखविण्याचा अट्टाहास कां धरावा? सारांश, काल आणि राग यांचा संबंध जसा अभेद्य, तद्वत् रस आणि राग यांचीहि जोडी न फुटणारी आहे. या जोड्या फोडण्याचा हट्ट धरणें म्हणजे पूर्वजांनीं संगीताचा जो देव्हारा बनविला आहे त्याची पूजा न करतां तो मोडून तोडून टाका असें म्हणण्यासारखें आहे. यालाच प्रा. फडके नवमतवाद म्हणत असतील तर तो आम्हाला मान्य नाहीं. पाश्चात्यांचे संगीतांतील शोध जर आपल्या मूलभूत तत्त्वावर घाव घालणारे नसतील तर ते अवश्य घ्या. त्यांना तुम्ही राबवा. पण आपलें संगीत सोडून पाश्चात्य संगीत हेंच आपलें आहे असें म्हणून त्याच्या आहारीं जाऊं नका, एवढेंच मला या प्रसंगीं सांगावेंसें वाटतें. आमचें गायन स्वरनिष्ठ व व्यक्तिनिष्ठ आहे, उलट पाश्चात्यांचें गायन संघनिष्ठ आहे. समुदायाला जें गाणें आवडेल असेंच गाणें गवयांनीं आतां यापुढें गायिलें पाहिजे असें प्रा. फडके यांचें म्हणणें आहे. यावर माझें उत्तर असें आहे कीं, जें आम्ही गातों तेंच गाणें समुदायाला ऐकविण्याकरितां सेन्सेटिव्ह मायक्रोफोनचा उपयोग कां करण्यांत येऊं नये? सारांश, त्यांचें यंत्रसाहित्य घ्या व राबवा पण आपलें संगीत त्यांच्या हातीं देऊं नका.

श्रोत्यांच्या मनांत विशिष्ट भावना निर्माण व्हाव्या म्हणून शब्दयुक्त आलापांची जरूरी आहे आणि एवढ्याच पुरतें फार झालें तर संगीताचें मराठीकरण करणें युक्त होईल. ख्यालाची गायकी शब्दनिष्ठ नसते ती स्वरनिष्ठ असते. ख्यालाला मेणाच्या बाहुलीची उपमा देतां येईल. पण बाहुलीवर गवयानें आपल्या जवळचे संगीतशास्त्रांतील आलापांचे विविध दागिने चढवावे व आपलें रत्नभांडार जनतेपुढें ठेवावें. ज्याला जे आवडतील ते तो घेईल. गवयानें ज्ञानभांडार खुलेंच करूं नये असा हट्ट नवमतवाद्यांनी कां धरावा? ख्यालाच्या गायकींत शब्द व रस यांचा समन्वय करण्यांत अर्थ नाहीं. मी संगीताचें मराठीकरण करूं नका असें जें म्हणतों त्याचें एक कारण असें आहे कीं, गवई लोक स्वरविस्तार करतांना मराठी भाषेचे अगदीं हाल करून सोडतील. (या ठिकाणीं श्री. टेंबे यांनीं 'प्रेम भावें' या पदाची गवई कशी लांडगेतोड करतात हें गाऊन दाखविलें व ही विटंबना आपणाला पसंत आहे का असा श्रोत्यांना प्रश्न विचारला. त्यावर श्री. तात्यासाहेब केळकर यांनीं सार्थ आणि मापांत शब्द बसवून दिले तर तुमची हरकत आहे का असा व्याख्यात्यांना उलट सवाल केला.) व्याख्याते पुढें म्हणाले, गायनांत हिंदी भाषेची कशी ओढाताण होते ही तुम्ही पाहातांच ना? मग तीच आपत्ति मराठविर कां आणतां? स्वरप्रधान गायकींत भाषेला महत्त्व नसतें; उलट ठुंबरी गज्जल, कवाली, दादरा या गाण्यांत शब्दाला महत्त्व असतें, आलापांना नसतें. अशा वर्गांत पडणाऱ्या संगीताचें मराठीकरण करतां येईल व ख्यालासारख्या स्वर-प्रधान गायकीचें मराठीकरण करण्याचा अट्टाहास धरणें बरोबर होणार नाहीं. कवीच्या मदतीनें पाहिजे तशा चिजा (ख्याल गायकीच्या) बांधतां येतील. पण त्या गवयाला गातां येणार नाहींत. त्या गातांना रसभंग होईल. शिवाय बोल-ताना घेतांना अडचण येईल ती वेगळीच. म्हणून मी म्हणतों कीं चिजांचें मराठीकरण करणें कांहीं जमणार नाहीं.

मराठीकरणामुळें उच्च गायनाचें क्षेत्र मर्यादित होईल असेंच मीं स्पष्टपणें प्रतिपादन केलें होतें. (दि. १५।६।१९३९ ला केलेला खुलासा) इतकेंच नव्हे तर मराठी भाषेंतील ह्रस्व-दीर्घ, लघु, यमक, यति, इत्यादि

संस्कृतिनिदर्शक बंधनें हिंदी प्रमाणें जर निखालस झुगारून देण्याची श्रोत्यांची व गायकांचीं तयारी असेल, तरच मराठीकरणाला उच्च गायकींत शिरकाव मिळण्याचा संभव आहे. म्हणजे हिंदी संगीताचें मराठीकरण होण्याऐवजीं मराठी भाषेचें हिंदीकरण होण्यांत या अट्टाहासाचें पर्यवसान होईल, असें मी प्रतिपादन केलें होतें. मराठीकरणाला माझी मुळींच मान्यता नाहीं.

रागांचा व प्रहरांचा समन्वय मान्य आहे परंतु तो थोडा शिथिल असावा, या श्री.तात्यासाहेब केळकर यांच्या मताला कोणीहि विरोध करणार नाहीं. परंतु तो समन्वय योग्य व निसर्गसिद्ध आहे असें माझ्याप्रमाणें त्यांचेंहि मत आहे. प्रा. फडके म्हणतात ' ताल व उच्चार यांच्या बदलानें रागाचा रस बदलूं शकतो ' हें मला व तात्यासाहेबांना मान्य नाहीं. हें सभेंत सप्रयोग सिद्ध करून दाखविलें आहे. प्रा. फडके यांच्या सप्रयोग व्याख्यानानंतरदेखील अनेक मंडळीप्रमाणें हार्मनीसंबंधीं स्पष्ट कल्पना श्री. तात्यासाहेब केळकरांना आली नाहीं, असें त्यांनीं जाहीरच केलें. त्यामुळें जुळल्यास हार्मनीचा समावेश आमच्या संगीतांत करावा हें त्यांचें विधान मी मान्य करूं शकत नाहीं.

पुढें शारदीय ज्ञानसत्रांतील व्याख्यान मालेंत दि. ११-१२-१९३९ रोजीं याच विषयावर श्री. गोविंदराव टेंबे यांनीं व्याख्यान दिलें. त्यांत त्यांनीं असें प्रतिपादन केलें कीं, ( ज्ञानप्रकाशवरून )—

हार्मनी आमच्या संगीताला मानवणारी नाहीं. आमच्या संगीताची प्रकृतीच भिन्न आहे. अनेक स्वरांत वाजणाऱ्या वाद्यांत आपल्या प्रकृतीनें गवयाला गाणेंच अशक्य होईल आणि जर गायचेंच म्हटलें तर ठराविक नोटेशननेंच गायला पाहिजे. याचा परिणाम म्हणजे गवयाच्या स्वरविलासाला मर्यादा घालण्यांत होईल. आणि गवयाचे वैयक्तिक गुण व तपश्चर्या यांना वाव राहणार नाहीं. मी नुकताच युरोपमधून जाऊन आलों आहे. जातांना कांहीं देशी चिजा हार्मनीच्या पद्धतीवर बसविल्या होत्या. त्या हार्मनीच्या पद्धतीवर व आपल्या पद्धतीवर झाल्यावर त्या त्या देशांतील तज्ज्ञांनीं ही गोष्ट कबूल केली कीं, आमच्या संगीताची प्रकृतीच भिन्न

आहे, त्याला हार्मनी मानवणार नाहीं. 'हार्मनी' जरा गडबड उडवून देणारें नाचाचें संगीत आहे. आमचे संगीत मनाला आत्यंतिक आनंद देणारें आहे. तुम्हांला नाचायचें असेल तर खुशाल पाश्चात्य पद्धति अंमलांत आणा; पण, ती आमच्या पद्धतींत मिळाविण्याचा आग्रह धरूं नका.

प्रत्येक रागाला आणि स्वराला रस आहे. तो नाहीं असें जर मानावयाचें असेल तर स्वराला ध्वनि मानावे लागतील. नवमतवादी स्वराला रस मानीत नाहींत. तर ध्वनि मानतात. यांतूनच पुढचा मुद्दा म्हणजे ज्या चिजा गायल्या जातात त्यांचे शब्द समजले पाहिजेत. **वास्तविक आमच्या गायन पद्धतीचा आधार स्वरविलास आहे.** स्वरानें रस उत्पन्न करून लोकांना आनंद देणारेंच खरें संगीत असतें. या स्वरांना अल्पशी मदत दिलेली असतें. आतां जर शब्दाला महत्त्व देऊन गायचें म्हटलें तर विलासाला अडथळा येईल, आणि संगीताची हानि होईल. काव्य आणि संगीत या कला स्वतंत्र आहेत. काव्यांत संगीताचें प्रमाण जास्त येऊं लागल्यानें काव्याची हानि आहे असें एका प्रमुख साहित्यिकानें मजजवळ बोलून दाखविलें आहे. काव्याचा प्रभाव जर संगीतावर पडूं लागला तर संगीताची हानि होईल.

★ ★ ★

# नाटकांतिल संगीत

आजकाल हा विषय वास्तविक अप्रस्तुत आहे. कारण वरील शीर्षकापैकीं नाटक ही संस्था बहुतेक नामशेष झाली आहे, आणि संगीत या विषयाला संक्षेप जाऊन उत्तर 'एक' आलें आहे. आणि एक = बोलपट संगीत, असें आजकालचें सर्वमान्य समीकरण आहे.

परन्तु 'समीक्षक'चा हा नाट्यसम्मेलन खास अंक निघत आहे आणि नाट्यसंमेलनप्रसंगीं कांहीं नाटक–प्रयोगहि करून दाखविण्यांत येणार आहेत. त्यावरून रंगभूमीच्या ऊर्जितावस्थेचा काल समीप आला असावा असा आशांकुर रसिकाच्या मनोभूमींत फुटूं लागला आहे आणि त्याची कोणत्या प्रकारानें जोपासना करावी, त्याला कोणतें खतपाणी घालावें इत्यादि ऊहापोह आधींपासून करणें इष्ट आहे.

नाट्यकला जिवंत ठेविली पाहिजे याबाबत दुमत नाहीं. नाटकें पाहिजेतच; बोलपटांनीं समाधान होत नाहीं अशी आज १०।१२ वर्षांच्या अनुभवानें रसिकांची खात्री पटत चालली आहे. सिनेमांतील चित्रें सुसंस्कृत समाजाच्या मनोरंजनाकरितां निरुपयोगी ठरत आहेत. सिनेमाचा प्रेक्षकवर्ग व रंगभूमीचा प्रेक्षकवर्ग यांमध्यें आभिरुचीचा फार फरक आहे असें प्रत्यहीं प्रत्ययास येत आहे; म्हणून रंगभूमीची ऊर्जितावस्था झाली पाहिजे अशी तळमळ लागलेल्या व्यक्तींनीं नाटकाची नाहीं तरी नाट्यसम्मेलनाची परंपरा जगाविण्याचा प्रयास चालविला आहे आणि त्यांच्याच प्रयत्नानें रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन होईल अशी बरीच आशा वाटते.

रंगभूमीला नवचैतन्य आणायचें तर अर्थात् नाटकें पाहिजेत आणि तीं नवीं पाहिजेत. जुन्या नाटकांवर या कामीं सर्वस्वी मदार ठेवून चालणार

---

प्रकाशन–समीक्षक, नाट्यसंमेलन अंक, १९४१.

नाहीं. नवीं नाटकें पाहिजेत–तर मग तीं संगीत असावींत कीं गद्य असावींत ? हा एक महत्त्वाचा प्रश्न प्रथम पुढें येतों आणि तो मोठ्या वादाचा विषय होऊन राहिला आहे. म्हणून या विषयाची सांगोपांग चर्चा होऊन कांहीं तरी ठाम निर्णय लागेल तर त्या धोरणानें लेखकांना नवीं नाटकें लिहिणें सोयीचें होईल.

नाटकाकडे केवळ संगीताच्या दृष्टीनें पहाणारा एक वर्ग आहे. संगीताच्या चाली आणि पात्रांची गायकी यावांचून इतर गोष्टींचें त्यांना फारसें महत्त्वच वाटत नाहीं. उलट, दुसरा असा एक वर्ग आहे कीं नाटकांमध्यें संगीताला मुळींच स्थान नसावें. इतकेंच नव्हे तर संगीतामुळें महाराष्ट्र रंगभूमि नामशेष झाली असें ठासून सांगण्यापर्यंत त्यांची मजल गेली आहे. पुस्तकांत चित्रें घालण्याची प्रथा पडल्यामुळें साहित्याची धुळधाण झाली; किंवा कै. देवलांनीं म्हटल्याप्रमाणें "कोकिळा दुष्काळाला कारण झाली" असें म्हणण्यापैकीं हें आहे. पण असा वितंडवाद बाजूला ठेवून संगीताबाबत रंगभूमीचा शंभर वर्षांचा नाहीं, तरी गेल्या ५०।६० वर्षांचा काय अनुभव आहे तें तपासून पाहिलें पाहिजे.

## रंगभूमी आणि संगीत–निरीक्षण

महाराष्ट्र रंगभूमीची परंपरा प्राचीन संस्कृत नाटकांवर व नाट्यशास्त्रावर उभारलेली आहे. नाट्यशास्त्रांत रंगभूमीवर संगीताला महत्त्वाचें स्थान आहे आणि त्याला अनुसरून संस्कृत नाटकांत गाण्याकारितां घातलेल्या प्रबंधांची किंवा वृत्तांची रेलचेल आहे. त्या बहुतेक नाटकांचीं भाषान्तरें प्रथम मराठी रंगभूमीवर अवतीर्ण झालीं आणि त्यामुळें सुरवातीपासून संगीताला अत्यन्त महत्त्वाचें स्थान महाराष्ट्र रंगभूमीवर मिळालें. संगीतावांचून नाटक म्हणजे नाकाडोळ्यांवांचून चेहरा अशी प्रेक्षकांची वृत्ति झाली आणि त्यायोगें पौराणिक, सामाजिक, शेक्सपेरीयन वगैरे सर्व नाटकांतून संगीताला स्थान देणें आवश्यक झालें. कांहीं असामान्य नटांच्या व्यक्तिगत गुणवैभवामुळें व जिव्हारीं लागणाऱ्या कथावस्तुंमुळें कांहीं गद्य नाटकें संगीताइतकींच लोकप्रिय झालीं व केवळ गद्य नाटकांचा प्रपंच करणाऱ्या चारदोन नाट्यसंस्था कांहीं काल गाजल्याही. परंतु त्यांतील गुणसंपन्न

व्यक्ती पुढें कार्यनिवृत्त किंवा कालवश झाल्यामुळें व कथावस्तूंची प्रासंगिक तीव्रता नाहींशी झाल्यामुळें, त्या चारदोन गद्य नाट्यसंस्था लयाला गेल्या. या निखालस गद्य नाट्यसंस्थांच्या नाशाला संगीत कारणीभूत झालें असें कोणालाहि म्हणतां येणार नाहीं. बरें, बोलपटांमुळें रंगभूमी उध्वस्त झाली असें गृहीत धरलें तरी तें कारण गद्यसंस्थांना लागू पडत नाहीं. कारण बोलपटाचें आक्रमण होण्यापूर्वीच त्या संस्था नामशेष होत चालल्या होत्या.

संगीत नाटक मंडळ्याविषयीं इतकें तरी म्हणतां येतें कीं, बोलपटाच्या आक्रमणाखालीं देखील त्यांनीं कसातरी इतके दिवस टिकाव धरला, आणि आजच्या ज्या चार दोन संस्था महाराष्ट्र. रंगभूमीचे अवशेष म्हणून दाखवितां येतात त्या तरी संस्था संगीतच आहेत; गद्य नव्हेत. सारांश संगीताचा जीवटपणा त्यांचें अस्तित्व जेमतेम का होईना टिकविण्यास कारणभूत झाला आहे आणि तो नाटकांतील संगीताची आवश्यकता सिद्ध करीत आहे. हा धंद्याच्या म्हणजे पर्यायानें नाट्यसंस्थेच्या आयुर्मानाच्या दृष्टीनें वरील अनुभव आहे व तो नाकबूल करतां येत नाहीं.

यानंतर आतां कला विलासाच्या दृष्टीनें नाटकांतील संगीताचा विचार करावा लागेल. इतर कलाक्षेत्रांत जसा ध्येयवाद व वास्तववाद यांचा झगडा आहे तसाच तो रंगभूमीच्या क्षेत्रांतहि असणें अपरिहार्य आहे.

## पूर्वीं नाटकें वास्तव होतीं का ?

आजकालच्या सुविद्य समाजाचे डोळे इब्सेन, शॉ, बॅरी, मॉम्, कॉवर्ड पिनॅरो, ऑस्कर वाइल्ड, इत्यादींच्या वास्तववादी व म्हणून विचारप्रवर्तक गद्यनाट्यकृतींनीं दिपून गेल्यामुळें संगीत हें नाट्यकलेला सर्वस्वी मारक आहे असें वाटावें आणि पाश्चात्यांचा एकमेव आदर्श व समाजवादाचें ध्येय ज्यांच्यापुढें आहे, त्यांना वरील प्रकारच्या लेखकांची नाट्यकृतीच काय ती वास्तववादी वाटावी हें सहाजिक आहे. परंतु त्या बरोबरच आपलीं पुरातन लोकप्रिय नाटकें वास्तवतेला सोडून होतीं कीं काय हें पाहाणें देखील आपलें कर्तव्य आहे. प्रस्तुत वादाच्या निर्णयाकरितां तरी वाचकांपुढें हा मुद्दा मांडणें भाग आहे.

"हरिश्चंद्रा" सारखीं ध्येयवादी व कांहीं काल्पनिक पुराणीं नाटकें सोडून दिलीं तर रंगभूमीवर आपल्याला परिचित अशीं जीं प्राचीन नाटकें तीं देखील वास्तववादीच आहेत असें थोड्या विचारांतीं दिसून येईल. अगदीं पुरातन अभिजात अशीं शाकुंतल, मृच्छकटिक, मुद्राराक्षस, किंवा भासाचीं नाटकें हीं त्या वेळच्या वास्तवतेला धरूनच आहेत. विजन आश्रमांत तपानुष्ठान करणारे कण्वमुनि आजच्या काळांत नसतील. परन्तु प्राचीन काळीं कण्वासारखे कुलगुरु व त्यांचे शिष्य भरतखंडांत अनेक होते व शिक्षणाचें कार्य सर्वस्वी तेच करीत होते. त्यापैकीं एखाद्याला बिनवारशी मूल सांपडणें ही काल्पनिक किंवा ध्येयवादी घटना मानण्याचें कारण नाहीं. राजा शिकारीला जाणें आणि त्याचें उपवर मुलीवर प्रेम बसणें ही अगदीं वास्तववादी व सर्वकालीन सत्यकथा आहे. आजचे राजे जंगलांत शिकारीला क्वचितच जातात पण परदेशांत मात्र नेहमीं जातात आणि तेथल्या कसल्या तरी कुळांतील तरुणीवर मोहित होऊन तिला राणी करतातच कीं नाहीं? हाच काय तो फरक,—मध्यंतरीं तिला विसरतात हें देखील चालतेंच. तसेंच "मृच्छकटिक" या नाटकासारखें तर वास्तववादी सामाजिक नाटक जगांत दुसरें लिहिलेंच गेलें नाहीं. 'मुद्राराक्षस'-मधील राजकारण आणि आजच्या युरोपियन राजकारणांतील डावपेंच, पांचवे स्तंभ, क्लृप्त्या, मुत्सद्देगिरी वगैरे बाबतींत तात्त्विक, नैतिक किंवा वास्तविक फरक काय आहे? आणि अशा विविध वास्तव हेतूंनीं वावरणारीं पात्रें ज्या नाटकांतून आढळतात त्या नाटकांची रचना, प्रसंग वगैरे वास्तववादी नसतील हें कसें शक्य आहे?

आणि मुख्य मुद्दा असा कीं अशा वास्तववादी— "मृच्छकटिक" सुद्धां सर्व नाटकांतून गाण्याकरितां भरपूर काव्यप्रबंध घातलेले आहेत. म्हणजे, कलात्मक रचनेला किंवा कथाप्रवाहाला काव्यामुळें म्हणजेच संगीतामुळें—बाधा होते असें कालिदास, भास, शूद्रकादि असामान्य कवींनाहि कधीं वाटलें नाहीं. बरें कलाविलासाच्या दृष्टीनेंहि या नाटकांना मागें टाकणारे असें एकहि नाटक कोणाहि वास्तववाद्याच्या लेखणीतून अद्यापि बाहेर पडलेलें नाहीं!

## संगीतानें वास्तवाची हानि होते ?

वास्तविक कलाक्षेत्रांत वास्तव व संगीत यांचा विरोध येण्याचें कारण नाहीं. नाट्यकलेच्या अनेक माध्यमांपैकीं संगीत हें एक अत्यंत प्रभावी माध्यम आहे. हें पूर्वकालीन कवींनीं जाणलें व मानलें आणि त्याचा त्यांनीं कलाविलासाला किंवा वास्तवतेला बाध न आणतां भरपूर उपयोग करून घेतला. पण आजकालच्या वास्तवाची व्याख्या दृक्प्रत्ययावर आधारलेली दिसते. पहायचें, ऐकायचें आणि तसेंच तें कागदावर लिहून काढायचें म्हणजे सोळा आणे वास्तववादी नाटक किंवा कादंबरी ! चहाच्या हॉटेलचें हुबेहूब दृश्य किंवा वर्णन, तेथील नोकरांचें हुबेहूब अनुकरण, तेथें जमलेल्या लोकांचें हुबेहूब वर्णन व संभाषण–अर्थात् अशा ठिकाणीं संगीत केव्हांहि अयोग्य–पण असलीं हीं पार्श्वभूमीचीं उपकरणें जमाविलीं म्हणजे कांहीं वास्तववादी प्रवेश किंवा कथानक होत नाहीं. तथापि वरील वास्तव पार्श्वभूमि व तेथील भाषणांची प्रतिक्रिया एखाद्या पात्रावर होऊन त्याच्या अंतःकरणांतील हर्ष, विषाद, त्वेष, दुःख इत्यादिपैकीं एखाद्या भावनेचा उद्रेक झाला तर तो संगीताच्या माध्यमानें इतर योग्य स्थलीं दर्शविण्यांत वास्तवतेची किंवा कलेची हानि होण्याचें किंवा कथाप्रवाहांत अडथळा येण्याचें कांहींच कारण नाहीं. अशा प्रसंगीं, त्या पात्राच्या तोंडीं काव्यमय अवास्तव गद्य घालण्यांत मात्र वास्तववाद्यांना हरकत वाटत नाहीं ही गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे. पण संगीत म्हटलें कीं त्यांचें पित्त उठतें !

## संगीत हें नाटकाचें प्रभावी माध्यम

बरें, संगीत नको होतें ना ? मग तीं पुरातन अभिजात नाटकें किंवा कलेच्या दृष्टीनें सरस ठरलेलीं शारदा, सत्तेचे गुलाम, एकच प्याला इत्यादि आधुनिक व सामाजिक संगीत नाटकें निखालस गद्य करून रंगभूमीवर कां आणलीं गेलीं नाहींत ? आणि त्यांचा गद्यरूपी प्रभाव प्रेक्षकांवर अनेक पटींनीं अधिक पडतो असें कोणीहि कां सिद्ध केलें नाहीं ? उलट मुळच्या गद्य नाटकांत पद्यें घालण्याची प्रथा सरसहा प्रचारांत आणली गेली आहे आणि तशा गद्य नाटकांचें संगीतस्वरूप अधिक लोकप्रिय झाल्याची किती तरी उदाहरणें दाखवितां येतील. पात्रांतील संगीतगुणाच्या

अभावामुळें क्वचित् अशीं नाटकें लोकप्रिय झालीं नसतीलहि, म्हणून तो कांहीं संगीताचा दोष नव्हे. सारांश, संगीत हें नाटकाचें एक अत्यन्त प्रभावी माध्यम आहे, हें नाकबूल करून चालणार नाहीं.

संगीताची आवश्यकता मान्य झाली तरी पुढें प्रश्न असा येतो कीं तें नाटकांत किती असावें? तें कशा प्रकारचें असावें, आणि तें नाटकांत कोणत्या प्रसंगीं व कोणत्या पात्राला असावें, हें ठरविण्याचें काम नाटककाराचें आहे. वास्तववादी नाटककारानें तर या बाबतींत विशेष जपलें पाहिजे. पण बहुधा तो देखील संगीत पात्रांच्या आहारीं जातो; अर्थात् हा दोष कांहीं संगीताचा नव्हे. तसेंच पात्रांनीं दिलेल्या चालीवर-हुकूम केलेलें काव्य खडकाळ, नादहीन व नाट्याला विघातक झालें तर नवल नाहीं. नाटकांतील गद्य ज्याप्रमाणें कोणीहि नाटककार पात्रांच्या संमतीनें लिहीत नाहीं, त्याप्रमाणें तो आपलें पद्यहि स्वयंस्फूर्त व नादपूर्ण होईल अशा आपल्या सरावाच्या वृत्तांत किंवा चालीवर कां रचीत नाहीं? मग पात्रानें वाटेल तशी चाल त्या गीताला लावावी, संगीताबाबत पात्राधीनता हा दोष संगीताचा नव्हे. आपल्या रीतीनें आपण काव्य शक्य-तों सुंदर करण्याचा आणि तें तसेंच नाटकांत घालण्याचा निश्चय केला तर तें काव्य नाटकाला अधिक शोभा देतें असें आढळून येईल आणि संगीत कलाविघातक आहे अशी खोटी ओरड करण्याचें कारण पडणार नाहीं.

## संगीताच्या चालींचा मोह

होतें काय कीं, संगीताच्या चालींचा मोह हळुहळू खुद्द नाटककारालाहि पडल्यावांचून राहात नाहीं व त्या चाली कोठेंतरी वापरल्यावांचून त्याला चैन पडत नाहीं; आणि मग नाहीं त्या ठिकाणीं, नको त्या प्रसंगीं, मिळेल त्या पात्राला गावयाला लाऊन त्या चालींची वासलात लावावयाची! **संगीताच्या अतिरेकावद्दल ओरड केली जात आहे, त्याची गुन्हे-गारी पात्रांइतकीच नाटककारांच्याहि पदरांत टाकणें न्याय्य होईल.** तात्पर्य पद्यें किती, कोठें घालावयीं व तीं प्रसादपूर्ण व नादयुक्त कशीं रचावयाचीं ही जबाबदारी नाटककारावर आहे. ती योग्य रीतीनें पार पाडली म्हणजे संगीताची योग्यता कळून येईल.

## गायनाची मर्यादा

यानंतर पद्यें केलीं, नटाला मानवलीं, त्याच्या चाली लोकांना आवडल्या, असें धरून चालूं. परंतु त्यांचें गायन मर्यादित असावें कीं त्याला मर्यादाच नसावी असा प्रश्न उद्भवतो. आणि हा प्रश्न बऱ्याच गुंतागुंतीचा असल्यामुळें त्यासंबंधीं सामान्य नियम कोणाला सांगतां येणें अशक्य आहे. कारण गायनाची मर्यादा ठरवणें ही बाब पात्रांच्या गायन-कौशल्यावर व लोकांच्या मान्यतेवर बहुतांशीं अवलंबून राहणार. गाणाऱ्या पात्रानें व श्रोत्यांनीं जर उभयपक्षीं संयम राखला तर रंगभूमीवरील अमर्याद गायनाला आळा बसला असता व संगीत हें एक अरिष्ट आहे असें मानण्याचें कारण पडलें नसतें. परंतु केवळ पात्रांनीं व श्रोत्यांनीं असा संयम राखला नाहीं, म्हणून नाटकांत संगीतच नको असें म्हणणें त्याग्याचें द्योतक आहे.-तें सयुक्तिक नव्हे.

नव्या चालीचें नवें नाटक प्रथम जेव्हां रंगभूमीवर येतें त्या वेळीं कोणताहि नट, मग तो केवढाहि गायक असो, आपलींपद्यें प्रथमतः जपूनच गातो. कारण चाली नवीन असल्यामुळें त्याला तितका आत्मविश्वास वाटत नाहीं आणि कोणत्या पदांना लोकांची मान्यता मिळेल याचा अंदाज त्याला लागलेला नसतो. चार-दोन प्रयोगानंतर त्याला प्रेक्षकांची नाडी समजूं लागते आणि मग कांहीं निवडक पद्यें तो रंगवूं लागतो - किंवा घोळवूं लागतो. प्रेक्षकांच्या आवडीचा असा नटाकडून गौरव होऊं लागला, म्हणजे नटाचा उलट गौरव करणें हें प्रेक्षकांचें कर्तव्य ठरतें आणि त्यामुळें १५-२० मिनिटें कसोशीनें एखादें पद गायल्यावर सुद्धां 'वन्समोअर'ची टाळी देऊन तें पुनः पुनः गाऊन घेतलें नाहीं तर आपल्या इभ्रतीला व रसिकतेला बट्टा लागेल असें प्रेक्षकांना वाटतें. शेवटीं संगीत नाटकाच्या यशाचें मुख्य गमक काय तर कोणत्या पात्रांना व पदांना किती वन्समोअर मिळाले हें! थोडक्यांत अशा प्रकारची ही संगीताच्या अमर्याद वाढीची कारण-परंपरा आहे. पण याला तोड काय? प्रेक्षक म्हणतात आम्ही पैसे देतों, तेव्हां भरपूर मनपसंत करमणूक करून घेण्याचा आमचा हक्क आहे. प्रेक्षकांची त्यांच्या इच्छेप्रमाणें भरपूर करमणूक करणें

यांतच स्वतःच्या, कंपनीच्या, व नाटकाच्या लोकप्रियतेचें मर्म सांठविलेलें आहे अशी नटांची भावना असते व त्या दृष्टीनें ती चुकीची म्हणतां येत नाहीं. फार काय, नाटककार देखील या " वन्समोअर " च्या प्रवाहांत वाहून जातो. कारण नाटकांतील संगीत जर लोकप्रिय झालें नाहीं तर इतर अंगानीं गोंडस असलेलीं बरींच नाटकें अयशस्वी होतात हा अनुभव कर्त्याच्या डोळ्यांसमोर असतो आणि त्या भयानें संगीताचें हें " देवाण, घेवाण " त्याच्या वास्तववादी दृष्टीला देखील मानवूं लागतें. टाळी वाजली कीं नटाला कृतकृत्य वाटून त्यानें पुन्हा दुप्पट उत्साहानें पद गायचें म्हणजे लांबवावयाचें आणि प्रेक्षकांनीं त्याचें चक्रवाढीनें कौतुक करावयाचें. शेवटीं नटाचा गळाच थकला किंवा कायद्यानें घातलेल्या वेळेची मर्यादा ओलांडण्याची भीति पुढें उभी राहिली तरच ही संगीताची लयलूट थांबायची. दिवसा होणाऱ्या प्रयोगांना कायद्याचें बंधन नसतें. तेव्हां दोन प्रहरीं ३ वाजतां सुरू झालेलें नाटक रात्रीं ११।। वाजतां संपल्याचे प्रसंग सर्वांना माहीत आहेत. रात्रीच्या खेळाच्या करमणुकीचा कर वसूल करणारा अधिकारी येतो तेव्हां हा दिवसाचाच संगीतामुळें लांबलेला प्रयोग आहे असें त्याला कितीहि सांगितलें तरी त्याचा त्यावर विश्वास बसत नाहीं ! तो पुन्हा पुन्हा चौकशी करतोच !

## संगीत आणि भावगीत

**वास्तविक प्रेक्षकांनींच ही बाब हातीं घ्यायला पाहिजे होती. परंतु आमच्या प्रेक्षक वर्गाला संवयच होऊन गेली आहे कीं, एका नाटकाचे पैसे खर्चून दोन तीन नाटकांचें संगीत ऐकावयाचें.** 'वन्समोअर' झाला व पात्रानें हिय्या करून त्याची क्वचित् उपेक्षा केली तर पुनः पद सुरू करीपर्यंत हात व पाय आपटावयाचे आणि आपली इभ्रत संभाळायाची असा प्रेक्षकांचा हिय्या असतो. टाळी देणें केवळ मान्यतेचें व गौरवाचें निदर्शक आहे, त्यांत 'वन्समोअर' ची म्हणजे पुन्हां पद म्हणण्याची किंवा ऐकण्याची अपेक्षा नसते असा संकेत पाश्चात्याप्रमाणें आपल्याकडेहि रूढ झाला असता तर संगीताला थोडीफार मर्यादा बसली असती. थोडीफार मर्यादा म्हणण्याचें कारण कीं

वन्समोअरच्या निराशेनें किंवा अगदीं निरपेक्ष बुद्धीनें प्रथमच मनसोक्त गाऊन घेणारीं पात्रें असतातच ! म्हणून त्यावरहि कांहीं तरी इलाज करायला पाहिजे होता व तो रामबाण इलाजहि प्रेक्षकांच्या हातांत होता.

पण संगीत म्हटलें कीं त्याविरुद्ध जाणें अरसिकपणाचें लक्षण आहे असें प्रेक्षकांना वाटतें-मग तें संगीत कसें व कितीहि असो. तमाशे, सिनेमा, कीर्तन, कविता गायन, संमेलन, मेळे, वगैरेमधून कमी अधिक प्रतीचें संगीत ऐकण्याकरितां लोकांची नेहमीं गर्दी असतेच. तीच गोष्ट नाटकाची. वास्तववादी किंवा ध्येयवादी कसलाहि नाट्यप्रयोग असो, त्याचें रचनातंत्र नवें असो कीं जुनें असो; संगीताचें मुख्य तंत्र जर त्यांत साधलें नसेल तर तो प्रयोग चिरकालीन लोकाश्रयाला सहसा पात्र होत नाहीं. "आंधळ्याच्या शाळे"सारख्या शंभर टक्के वास्तववादी असा निर्वाळा देण्यांत आलेल्या नाटकांमध्यें देखील एकदोन भावगीतें घालण्याचा मोह कर्त्यांला आवरतां आला नाहीं व त्या एक-दोन भावगीतांमुळें त्या त्या प्रसगांना विशेष उठाव आला असे अनेक वास्तववाद्यांनींहि पण मुक्तकंठानें उद्गार काढले आहेत. यावर भावगीत गायन म्हणजे नाटकी थाटाचें संगीत नव्हे असें कोणी म्हणतील. **परन्तु त्याला उत्तर इतकेंच कीं भावगीत हें नाटकी संगीत जसें नाहीं तितकेंच तें वास्तववादी गद्यहि नाहीं. भावगीताला संगीताचा एक पर्याय तरी म्हणतां येईल. परंतु वास्तववादी गद्याचा तें एक पर्याय आहे असें म्हणतां येणार नाहीं.** हरिदास देखील श्लोक किंवा आर्या प्रथम गाऊन त्याचें निरूपण करतांना गद्यांत तेच शब्द उच्चारतात-म्हणून कांहीं तें तत्काल गद्य होत नाहीं. तरीपण, वास्तववादी नाटकाला भावगीतें चालत असतील तर तीं खुशाल घ्यावींत; आतां संगीताची तहान तीं कितपत भागवूं शकतील तें श्रोतेच सांगूं शकणार.

## भावगीत वास्तव होऊं शकेल का ?

अलीकडे बोलपटांच्या बाजारांत भावगीतांना भाव आला आहे म्हणून नाटकांत संगीत घालणें अपरिहार्यच असेल तर ती हौस भावगीतांनीं भागवावी असें बऱ्याच वास्तववादी रसिकांचें मत आहे व केवळ तडजोड

हा त्यांतील एकच गुण मान्य करण्यासारखा आहे. कारण, भावगीतांची व्याख्या त्याच्या नांवावरूनच अशी ठरते कीं एखादी भावना उत्कटतेनें व काव्यमय शब्दांत ज्यांत प्रकट केली जाते तें भावगीत. अर्थात् हें गीत कमीत कमी १०—१५ ओळींचें अगर ५—६ कडव्यांचें असणारच, नाहींपेक्षां ती काव्यमय भावना पूर्णांशानें प्रकट करणें अशक्य असतें. कमीत कमी पांच सहा मिनिटें या भावगीत गायनाला वेळ लागणार व त्यांत गायनाचा कोणताहि विलास अगर खेळखंडोबा करण्यास अवसर नसणार, इत्यादि सर्व कांहीं ठाकठीक असतें.

परंतु या भावगीतानें कथाप्रवाह स्थगित होण्याचें किंवा दुसऱ्या पात्राला तिष्ठत ठेवण्याचें संकट कांहीं टळत नाहीं. बरें, नित्याच्या व्यवहारांत म्हणजे वास्तवांत असें भावगीत, मुद्दाम एकाद्या कार्यक्रमांत भाग घेतल्या-वांचून किंवा कोणी सांगितल्यावांचून उगीचच अथपासून इतिपर्यंत कोणी गात नाहींत. तेव्हां वास्तवाबरहुकूम जर त्याचा उपयोग करावयाचा झाला तर त्याच्या करतां एखादा कृत्रिम प्रसंग वास्तववादी नाटकांत मुद्दाम योजावा लागेल. उदाहरणार्थ, चहापार्टीच्या वेळीं जमलेल्या लोकांनीं नायिकेकडून भावगीत गाऊन घेण्याचा प्रसंग निर्माण करणें किंवा एखादा वल्लभ आपल्या प्रियकरणीला भेटतो आणि उभयतांच्या प्रेमालापांत मध्येंच त्यानें सांगावें "लाडके! ते "तनय कुमाराग्रज" कवीचें किंवा कुठलेंसें भावगीत आपल्या या प्रसंगाला तंतोतंत लागू पडतें नाहीं? तें तेवढें म्हण पाहूं." इ.—अशा सारखी पूर्वतयारी करावी लागेल. पण तिला नैसर्गिक किंवा वास्तववादी म्हणतां येईल का? नायिकेनें तें गीत संपूर्ण गावें आणि वल्लभानें तंद्री लावून तें ऐकावें! यांत नाट्याला अवसर नाहीं, कथा-नकाची प्रगति नाहीं, स्वभावाचा परिपोष नाहीं, किंवा वास्तवतेचा मागमूस नाहीं, वेळेचीहि बचत नाहीं. म्हणजे नाटकी संगीताचे सर्व दोष भाव-गीतामध्येंहि असूं शकतात. असें जर आहे तर गायनाची थोडीफार ज्यामध्यें रंगत ऐकायला मिळते तीं पद्यें काय वाईट?

उत्कट भावना अनुरूप गायनानें आविष्कृत करणाचा जो पूर्वापार अधिक मनोरंजक व प्रभावी संकेत सर्वमान्य झालेला आहे तो

वास्तववाद्यांनीं मानला म्हणजे या सर्व अडचणी दूर होतात. आपण अनेक प्रकारचे संकेत मानीत आलोंच ना ? तसेंच रंगभूमीवरहि कांहीं संकेत आहेतच. स्वगत भाषणें, जनांतिक भाषणें, चौथी भिंत नसणें, इत्यादि संकेत आवश्यक मानले गेले आहेत. तसाच पद्यें असणें हा देखील संकेत आहे. अर्थात् पद्यें असणें व तीं अनुरूप राग, ताल, स्वरांत गाणें आणि केवळ गाण्याकरितां पद्यें घुसडणें या दोन गोष्टी अगदीं भिन्न आहेत. **कथावस्तूशीं निकट संबंध असलेलीं व कथाप्रवाह पुढें ढकलणारीं पद्यें कलात्मक रचनेचें व भावनाविष्काराचें कार्य अधिक गोंडसपणानें करतात.** तीं पात्रांनीं समजून म्हणावींत व **पात्रांना समजतील अशीं नाटककारानेंहि पण तीं रचावींत** वगैरे दंडक कसोशीनें पाळल्यास, कलात्मक संगीत हें नाटकाला अत्यंत पोषक होईल. केवळ एका कवनांत म्हणण्याच्या भावगीतांनीं संगीताचें कार्य होणार नाहीं—आणि संगीतावांचून तूर्त तरी रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन होणार नाहीं अशी भीति वाटते. भीति वाटते म्हणण्याचें कारण, वास्तववादी विचारप्रवर्तक व चालू सामाजिक परिस्थितीवर प्रकाश पाडणाऱ्या नाटकांची आज वाण आहे खरी, परंतु जनतेचें लक्ष पुनः रंगभूमीकडे खेंचण्यास कलानिष्ठ संगीताची आवश्यकता दृष्टीआड करून तूर्त तरी चालणार नाहीं.

गेल्या पाव शतकांत महाराष्ट्र रंगभूमीवर ज्या उच्च दर्जाचें संगीत वापरण्यांत आलें—किंवा 'बेलगाम मोकाट सुटलें'—त्यामुळें निदान उच्च दर्जाच्या संगीताची ओळख व आवड सुशिक्षित समाजाला लागली व तिचा फैलाव करण्याची एक तरी अत्यंत अभिनंदनीय कामगिरी नाटकांतील संगीतानें केली हें कबूल करणें भागच आहे. कांहीं निर्लेप व्यक्तींना हें सत्य अप्रिय वाटेल. पण सत्यापुढें वास्तवता काय करणार ?

रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन जर करायचें असेल तर प्रत्येक लहान मोठ्या शहरांतून—जिथें जशी जागा मिळेल तिथें, थिएटरांत नाहीं तर मांडवांत, देवळाच्या मंडपांत, कुठेंहि—अगदीं थोड्या दरांत अनेक नाटकांचे प्रयोग वरचेवर करून दाखविणें हाच एक मार्ग आहे. **सिनेमापेक्षां रंगभूमीवरील कला व करामत अधिक जिवंत, जातिवंत व खरा जिव्हाळा**

**उत्पन्न करणारी असते हें सर्व जनतेच्या निदर्शनाला आणून दिलें पाहिजे.** अर्थात्, अशा नाट्यप्रयोगांतील संगीत, बोलपटांतील विजातीय अवनत संगीतापेक्षां जिवंत व कलायुक्त पाहिजे. पण असें संगीत गाणाऱ्या पात्रांची केव्हांहि वाण पडणार. त्यांतून नाट्यप्रयोगांत स्त्रियांचा आतां अभाव असून चालणार नाहीं. संगीताबाबत अशा कांहीं अडचणी आहेत खऱ्या. सुदैवानें कांहीं कुलीन स्त्रिया रंगभूमीवर येऊं लागल्या आहेत, परंतु कलायुक्त संगीताची त्यांच्यामध्यें वाण असण्याचा संभव अधिक. तेव्हां तडजोड या नात्यानें भावगीतांवर तूर्त भागवून घेणें प्राप्त आहे.

भावगीत गायनानंतर थोड्या अवधींतच कलाविलासी संगीताला मागणी येऊं लागेल अशी आशा करूं. कसेंहि असलें तरी महाराष्ट्रीय रंगभूमीला जर पुन्हा उत्कर्षाचे दिवस दिसावयाचे असतील तर आज संगीतावर बहिष्कार घालून चालणार नाहीं. तूर्त तें भावगीताचें संगीत असो; पण पुढें खरेंखुरें संगीत अवश्य लागेल. कोणी सांगावें कदाचित भावगीतापेक्षां नाटकांत आजिबात संगीत नसलेलें पुरवलें, असेंहि लोकमत बनेल! मात्र तें कलात्मक संगीताबाबत झालेल्या निराशेचें व भाग्याचें द्योतक असणार.

★ ★ ★

# मराठी रंगभूमीवरील संगीताचें धर्मांतर

संगीताचा मूळ धर्म कोणता? असा पहिला प्रश्न उद्‌भवतो. काव्य, नाट्य, शिल्प याप्रमाणें संगीत हें देखील प्रमुख कलांमध्यें गाणिलें जातें. तेव्हां इतर कलांचा जो धर्म तोच संगीताचाहि मूळ धर्म असला पाहिजे हें उघड आहे. कोणत्याहि कलेचा मूळ धर्म भावनाप्रदीपन हा होय. किंबहुना भावनाप्रदीपन जी साधूं शकत नाहीं ती कलाच नव्हे असेंहि म्हणतां येईल. आणि त्या दृष्टीनें संगीत कलेचा धर्म अत्यन्त प्रभावी आहे. आमच्या भारतीय नाट्यकलेच्या प्रपंचामध्यें, फार काय वेदामध्यें देखील सामवेदाला—म्हणजेच संगीत वेदाला—सर्वोच्चस्थान मिळालें आहे, तें संगीताच्या या प्रभावी धर्मामुळें. रंगभूमीवर सर्वच कलांना कमी अधिक स्थान आहे, परंतु त्या सर्वांमध्यें संगीताला प्रामुख्य आहे, हें नाकारतां येत नाहीं. अत्यंत वास्तववादी आधुनिक नाटकांतून व वास्तवाचा तोरा मिरविणाऱ्या बोलपटांतूनहि संगीताची मुबलक पेरणी केल्यावांचून बोलपट यशस्वी होत नाहीं असा आजपर्यंतचा अनुभव आहे. असो.

पूर्वीपासून संगीताच्या योजनेची आवश्यकता भासल्यामुळें मराठी रंगभूमीवरील नाटकाच्या अगदीं प्रथमावस्थेमध्यें तें संगीत कोणत्या रीतीनें व कशा तऱ्हेचें वापरलें जाई हें पाहणें मनोरंजक होईल. मराठी रंगभूमीच्या अवस्थेचे दोन खंड कल्पिले जातात. एक कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या 'शाकुंतल' नाटकापूर्वीचा, आणि दुसरा त्यानंतरचा. निरनिराळ्या भूमिका घेऊन त्या कथानकाला सुसंगत अशा रीतीनें वठवून दाखविण्याच्या कृत्याला नाटकप्रयोग असें नांव आहे. कै. विष्णुदास

---

प्रकाशन—साहित्य,

भावे–महाराष्ट्राचे आद्य नाट्याचार्य यांनीं पौराणिक कथानकावर अनेक नाटकें राचिलीं, त्यांतील पद्यरचना स्वतः केली, स्वतः नटसंघ जमविला, तो नाट्यक्षम केला, स्वतः नेपथ्यादि उपकरणें सिद्ध केलीं, सांगली संस्थानाधिपतींचा आश्रय मिळविला आणि स्वतःची नाटक संस्था इतक्या प्रयासानें व चिकाटीनें स्थापन केली. अर्थात् कै. विष्णुदासांच्या या आद्य नाट्य संस्थेमुळें नाटक कलेची महाराष्ट्रांत स्वतंत्र रंगभूमीवर स्थापना झाली. नाट्यकला त्यापूर्वीहि अस्तित्वांत होती; परंतु ती लळितें गोंधळ, बहुरुपी इत्यादि पुरतीच मर्यादित होती. स्वतंत्र रंगभूमीची त्यांत अपेक्षा नव्हती. कै. विष्णुदासांच्या नाट्य-संस्थेचें अनुकरण करणाऱ्या त्यानंतर कांहीं नाट्यसंस्था महाराष्ट्रांत निर्माण झाल्या आणि त्यांच्या त्या वेळच्या नाटकांतील योजना कशा प्रकारची होती हें प्रथमः पाहिलें पाहिजे.

अगदीं अल्पवयांत पाहिलेल्या पौराणिक नाटकांतील संगीतासंबंधी मला जीं पुसट आठवण आहे त्यावरून, असें अनुमान काढतां येतें कीं, सुरवातीच्या नाटकांचे जसे विषय तसेंच संगीतहि कीर्तनांच्या गोत्रांतील होतें. जीं वृत्तें व ज्या पद्यांच्या चाली कीर्तनकार वापरीत तींच वृत्तें व चाली पौराणिक नाटकांत वापरल्या जात होत्या. उजव्या बाजूच्या विंगेंत मृदंगाच्या घोडीवर रेलून उभा राहिलेला सूत्रधार आणि कीर्तनाला उभा राहिलेला हरिदास यांच्या पोषाकांत जसा फरक नव्हता तसाच तो त्यांच्या संगीतांतहि नव्हता. साकी, दिंडी, आर्या, कामदा इत्यादि वृत्तें हरिदासा इतकींच सूत्रधाराच्या संगीतांतहि मुबलक पेरलेलीं असत. एक लहानसा फरक होता तो एवढाच कीं, हरिदासबुवा प्रत्येक आर्येच्या शेवटीं "रामा रामा रघोत्तमा रामा" हें उसनें पालूपद घोळून घोळून म्हणतात व शेवटीं 'पुंडलीक वरदे हरि विठ्ठल' असा श्रोत्यांना हरिनामाचा गजर करण्यास भाग पाडतात, तसा प्रकार सूत्रधाराला करतां येत नसे ! सारांश कीर्तन व नाटक या दोन्ही संस्थांचें संगीत समान जातीचें व समान दर्जाचें होतें. मात्र त्या संगीताचा वापर अगदीं निरनिराळ्या प्रकारें होत असे.

कीर्तनकार जेव्हां एखादें आख्यान रंगवूं लागतात त्या वेळीं ते आख्यानांतील निरनिराळ्या भूमिकेशीं तद्रूप होतात, प्रसंगाशीं स्वतः समरस होतात,

आणि योग्य ठिकाणीं प्रसादपूर्ण काव्य स्वतःच गाऊन रसनिष्पत्ति करतात, क्वचित् श्रोत्यांनाहि जागृत करतात; अशा रीतीनें ते आपलें कीर्तन प्रभावी करतात. परंतु पौराणिक नाटकांतील सूत्रधाराच्या संगीताची जाति हरदासी असली तरी स्थिति केविलवाणी असे. उदाहरणार्थ, पतीसंबंधीं अनिष्ट वार्ता कानांवर येतांच शोकाकुल होत्साऱ्या नायिका रंगभूमीवर मूर्च्छित पडत आणि इकडे विंगमधील सूत्रधार, सती सुलोचना किंवा मंदोदरी शोकानें हंबरडा फोडीत धरणीवर लोळण घेत आहे; 'आहा नाथ! तुम्ही या अभागिनीला कसें टाकून गेला' इत्यादि अर्थाचें शोकरस परिपूर्ण पद्य गाण्यास सुरुवात करी! कोणी सूत्रधार जर विशेष कुशल तालिम मास्तर असला तर नायिकेला गडबडा लोळायला व आक्रोश करायला सूचना देई आणि प्रेक्षकांमध्यें शोकरसाऐवजीं हास्यरसाचा हलकल्लोळ निर्माण होई; सूत्रधाराचें पद संपल्याबरोबर पात्र शुद्धीवर येई. सारांश सूत्रधाराचें पद्य-गायन व पात्राचें नाट्य हीं दोन कर्में दोन निराळ्या व्यक्तींकडून साधलीं जात. आजकालच्या बोलपटांतील संगीताच्या (Cynchronising) तंत्राची ही प्राथमिक अवस्था होती असें म्हणतां येईल. बोलपट निर्मितीच्या वरील तंत्रामुळें संगीताशीं वैर असणाऱ्या पात्राच्या कंठांतून सुरेल संगीत बेमालूम निर्माण करतां येतें! वास्तविक हें संगीत दुसऱ्याच गायकानें गायिलेलें असतें; आणि त्या गायकाला भावना, प्रसंग विशिष्ट रस इत्यादिकांचा संपर्कहि नसतो. म्हणजे रसनिष्पत्तीच्या दृष्टीनें बोलपटांतील या अद्यावत् यांत्रिक संगीताचा कांहींच परिणाम होत नाहीं, तसाच तो सूत्रधाराच्या संगीतानेंहि होत नसे. इतकेंच कीं नाटक ही जुनीपुराणी साधीभोळी संस्था बोलपटापेक्षां शेंकडोपटीनें प्रामाणिक असल्यामुळें, न गाणारा नट आणि गाणारा सूत्रधार अशा दोन भिन्न व्यक्ती उघड उघड प्रेक्षकांच्या दृष्टीस पडत. उलट बोलपट निर्माते न गाणाऱ्यावर अदृश्य गाणाऱ्याचा मिथ्याभास निर्माण करून प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत धूळ फेकण्याचा प्रयत्न करतात. दोहोंमध्यें साम्य एकच कीं, रसनिष्पत्तीच्या दृष्टीनें दोन्ही प्रकार कमकुवत व कुचकामाचे ठरतात. असो. हें थोडें विषयांतर झालें.

कथेंतील निरनिराळ्या भूमिकेशीं समरस होऊन कथासूत्र पुढें चालविणें,

मधून मधून संवाद बोलणें व रसोत्कर्षासाठीं योग्य ठिकाणीं संगीताचें साहाय्य घेणें हीं सर्व कृत्यें हरिदास ही एकच व्यक्ति करीत असते आणि त्यामुळें आख्यान परिणामकारक होतें. कीर्तनामध्यें आबालवृद्ध श्रोत्यांची वृत्ति अशा संगीतामुळें अधिक रसग्राहक बनते. उलट पूर्वीच्या सूत्रधाराचें संगीत कंटाळवाणें होई; केव्हां एकदां तें थांबेल आणि रंगभूमीवरील पात्र पुढील उद्योगाला लागेल याची प्रेक्षकजन वाट पाहत असे. आख्यानहि तेंच व संगीतहि त्याच प्रकारचें असें असून देखील कीर्तनांतील करुण प्रसंगानें श्रोत्यांचीं अंतःकरणें गहिंवरून यावींत आणि नाटकांतील करुण प्रसंगानें हास्य निर्माण व्हावें असे वरचेवर अनुभव आल्यामुळें नवरस-सिद्धीकरतां भूमिका करणाऱ्या नटानेंच आपापलें संगीत गायिलें पाहिजे अशी क्रान्तिकारक नाट्यघटना करणें आवश्यक वाटलें असावें. आणि सन १८८०–८१ सालीं अण्णासाहेबांनीं संगीत "शाकुंतल" नाटक रंगभूमीवर आणून ही क्रान्ति घडवून आणिली; आणि येथून पुढें मराठी रंगभूमीवर संगीत ही एक महान् शक्ति ठरली. अशा या संगीताची पुढें उत्क्रान्ति झाली कीं कसें याचा उहापोह करण्यापूर्वीं, पौराणिक नाटकांतील सूत्रधाराच्या संगीताचा अल्पसा गौरव करणें न्यायाचें होईल. अर्थात् हा सूत्रधाराचा गौरव नसून आद्य नाटककार विष्णुदास भावे व त्या वेळेच्या इतर नाटककारांच्या योजनाचातुर्याचा गौरव आहे.

पहिली गोष्ट ही कीं, नाटक ही संस्था मुख्यत्वें जरी नटाच्या अभिनय-चातुर्यावर आधारलेली असली तरी त्याच्या जोडीला, रसोत्कर्षसुलभ अशा संगीत कलेचें त्यांनीं साहाय्य घेतलें. नाट्यसंस्थेच्या प्रथमावस्थेंत गाणाऱ्या पात्रांचें दुर्भिक्ष्य किती असेल याची कोणालाहि कल्पना येईल. तेव्हां संगीताला अजिबात छाट देऊन नाटकाचें आकर्षण नाहींसें करण्यापेक्षां, नटाशीं व नाट्याशीं फारकत करून का होईना, एकट्या सूत्रधाराकरवीं संगीताची पेरणी त्यांनीं रंगभूमीवर ठिकठिकाणीं करून ठेविली आणि पुढील पिढीला त्याचीं फळें चाखतां आलीं. रंगभूमीला संगीताचा संपर्कहि नको आणि त्याचा सासुरवासहि नको अशी वृत्ति आद्य संस्थापकांनीं प्रारंभींच ठेविली असती तर गद्य नाटकांना प्रथमपासूनच मराठी

रंगभूमिवर प्राधान्य मिळालें असतें; आणि आंग्ल रंगभूमीप्रमाणें आमची रंगभूमि मुख्यत्वें गद्यमय, व कदाचित् अभिनय कलेला पोषक झाली असती. पण पराकाष्ठेच्या संगीतप्रिय महाराष्ट्राला, सर्वस्वी गद्य-रंगभूमि मानवली नसती अशी त्यांना खात्री वाटली असावी आणि या दृष्टीनें सूत्रधाराकडून का असेना पण–संगीताची रंगभूमीवर प्राणप्रतिष्ठा आद्य नाट्याचार्यांनीं केली. सूत्रधाराचें संगीत हरदासी वळणाचें असलें तरी स्वर–ताल–लयबद्ध असें तें संगीत असे. मराठी भाषेला अनुकूल अशीं साधीं वृत्तें निवडल्यामुळें पद्यरचना सुबोध असे. रंगभूमीवरील संगीताचा हा उगम.

त्यानंतर अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनीं बरीचशी पौराणिक पद्यमय आख्यानें नाटक मंडळ्यासाठीं रचलीं आणि दोन गद्य नाटकें देखील लिहिलीं. परंतु गद्य नाटकें महाराष्ट्रीय रंगभूमीवर तग धरत नाहींत व आबालवृद्ध आणि सर्व श्रेणींच्या समाजाचें समाराधन त्यायोगें होत नाहीं हें पाहून त्यांनीं शाकुंतल नाटकाचें भाषांतर करण्याचें कार्य हातीं घेतलें व त्यांच्या प्रथम अभिनव संगीत प्रयोगानें, महाराष्ट्र रंगभूमीच्या संगीत–मंदिराची कोनशिला बसविली. पुढें पन्नास वर्षेंपर्यंत या मंदिराच्या आवाराचा इतका प्रचंड विस्तार झाला कीं नाट्यदेवतेचें मूळचें मंदिर कोठें आहे याचा माग लागेनासा झाला ? गेल्या १५–२० वर्षांत बोलपटामुळें, वास्तववादी त्रुटित नाटकांमुळें रंगभूमीवरील संगीताचा प्रपंच पुष्कळच संकुचित झाला आहे. पण प्रस्तुत मर्यादेबाहेर हें संगीत आहे.

सन १८८० सालापासून संगीत शाकुंतल नाटक आणि त्यांतील संगीताचें अनुकरण करणारीं जीं संगीत नाटकें त्यानंतर अवतीर्ण झालीं त्यांतील संगीताच्या स्वरूपाचा ऊहापोह करणें यानंतर योग्य होईल.

'शाकुंतल' नाटकांत एकंदर दोनशें पद्यें आहेत ! ह्यांपैकीं सुमारें नव्वद पद्यें साकी, दिंडी, अंजनीगीत इत्यादि प्रचलित वृत्तांच्या चालींवर रचलेलीं आहेत. बाकीच्या पद्यांपैकीं बरीचशीं त्या काळीं बहुतेकांना परिचित अशा देवादिकांच्या पदांच्या चालीवर आहेत. अगदीं नवीन चालीवर–म्हणजे लोकांना अपरिचित अशीं–सुमारें वीस पद्यें आहेत.

यावरून असें दिसून येईल कीं शाकुंतल नाटकांत संगीताची 'उत्क्रांति' पंचवीस पदांपुरती झाली; बाकीचें संगीत सूत्रधारी संगीताच्या परंपरेचेंच राहिलें. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं मनोरंजनाचें उद्दिष्ट साधण्याकरितां तें तसें राहूं दिलें असें म्हणावें लागतें. शाकुंतलांतील संगीताकडे व्यापक दृष्टीनें पाहिलें तर असें आढळून येईल कीं, त्या काळच्या श्रोतृसमाजाच्या सर्व दर्जांतील लोकांना, कांहीं ना कांहीं तरी आपापल्या आवडीचें व परिचयाचें संगीत ऐकायला मिळालें असें वाटावें, अशी अण्णासाहेबांची दृष्टि होती. ह्या काळांतील शाळेंतील मुलांना कवितेंतील तोंडपाठ अशीं कामदा, साकी, दिंडी वगैरे वृत्तें, हरिभक्तांना देवादिकांच्या चाली, स्त्रियांना 'आजि अक्रुर हा नेतो श्रीकृष्णाला' अशा स्त्रीगीतांच्या चाली, रसिक व षोकी जनाकरितां लावणीवजा आणि संगीतज्ञांकरितां रागदारीच्या चालीवरील पद्यें-या 'शाकुंतल' नाटकांत ऐकावयास मिळत. आणि पदांची संख्या दोनशें (आधुनिक पंधरावीस नाटकांना पुरेल इतकी !) असल्यामुळें, परिचयाचें संगीत पोटभर ऐकल्याचें समाधान प्रत्येकाला वाटे.

उठल्या बसल्या साकी, दिंडी, पद, तबला, पेटी यामुळें नाट्यप्रयोगांत वैगुण्य येतें इत्यादि प्रकारचे आक्षेप 'शाकुंतल', 'सौभद्रा'दि नाटकांतील संगीतावर घेतले जातात, परंतु संगीतामुळें नाटक रंगलें नाहीं असा आरोप प्रेक्षकांनीं केल्याचा कोठेंच दाखला नाहीं; यांचें कारण वरील नाटकांतील साक्या, दिंड्या व बरीचशीं पद्यें कोणी घोळून नटवून गात नसत, तीं एकेकदां ताल सुरांत म्हणून टाकीत इतकेंच. त्या वेळीं प्रयोगांवर वेळेचें बंधन नव्हतें; नाटक समग्र करावें लागे आणि त्या दृष्टीनें व्यवस्थित प्रयोगाला या सर्व पदांची आवश्यकता वाटे. एक तर हीं पद्यें कथानकाशीं संलग्न व संदर्भ राखणारीं अशीं आहेत. नाटक संगीत आहे म्हणून केव्हां तरी कोठें तरी पद असणें भाग आहे, नसतें तरी चाललें असतें, अशा आगतिक भावनेनें हीं पदें योजिलेलीं नाहींत. मूळ संस्कृत शाकुंतलांतील प्रत्येक श्लोकाचें कै. अण्णासाहेबांनीं पद्यात्मक भाषांतर केलें आहे. त्या ऐवजी आधुनिक टीकाकारांना संमत व आधुनिक प्रेक्षकांना पचतील अशीं फक्त पांचपंचवीस पद्यें च जर ह्या नाटकांत ठेविलीं असतीं आणि इतर

सर्व श्लोकांना गद्यांत आणिलें असतें किंवा त्यांना आजिबात फाटा दिला असता तर शाकुंतल नाटकांतील जीवनरस कितीसा बाकी राहिला असता? या साक्या, दिंड्या यांच्या बाबतींत आणखी एक गोष्ट लक्षांत घेण्या-सारखी आहे ती ही कीं, एखादा बाळकोबा नाटेकरासारखा गायक नट असेल तर तो या वृत्तांना निरानिराळ्या रागदारीच्या चाली सहज लावूं शकतो व नाट्य प्रसंगाचा रस-परिपोष उत्कृष्ट रीतीनें साधूं शकतो. त्या वेळच्या किती तरी नाटकांतील अनेक साक्या–दिंड्यांना नवीन नवीन चाली लावून, बाळकोबा व भाऊराव कोल्हटकर यांनीं त्या वृत्तांना लोकप्रिय केलें. विशेषतः या साकी वृत्ताची मोठी मौज आहे. आण्णा-साहेब आणि त्यांच्या देवलादि अनुयायांनीं हें साकी वृत्त, वाटेल त्या प्रसंगीं आणि कोणत्याहि भावनेचा परिपोष करण्याकरतां वापरलेलें आहे! साकीवर प्रवेशाचा किंवा अंकाचा पडदा पडायचा असा जणूं कांहीं रंगभूमीवर संकेतच ठरून गेला होता; आणि त्या जमान्यांतील बहुतेक नाटकांतून तो पाळला जात असे.

'शाकुंतलां' तील रागदारीच्या पदासंबंधीं सांगायचें झालें तर ललित, मालकंस, सोहनी, जोगी, असावरी, कानडा असे परिचित शास्त्रोक्त राग पात्रांच्या व प्रसंगाच्या गांभीर्याला उचित अशा रीतीनें वापरलेले आहेत. 'शाकुंतला' नंतरच्या 'सौभद्र' 'रामराज्य-वियोग,' व देवलांच्या 'मृच्छकाटिक,' 'विक्रमोर्वशीय,' 'शापसंभ्रम' व त्या वेळेच्या इतर नाटकांतून संगीताची योजना बहुधा 'शाकुंतला' चा आदर्श पुढें ठेवून झालेली आहे. आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे कर्नाटकी, हिंदुस्थानी लावणीवजा वगैरे नव्या नव्या चाली किर्लोस्करांनीं जितक्या आपल्या अडीच नाटकांत दाखल केल्या तितक्या इतर नाटककारांना करतां आल्या नाहींत. नाटक या दृष्टीनें "सौभद्र" अवीट आहेच, परंतु चालींच्या दृष्टीनें आज पन्नास वर्षांनंतर देखील "सौमद्रा" ला फार उच्च स्थान द्यावें लागेल. देवलांच्या 'मृच्छकटिका' दि नाटकांतून रागदा-रीचीं कांहीं पद्यें आहेत, परंतु तीं देखील सर्वांना परिचित अशा रागामध्येंच आहेत.

यानंतर रागदारीचा उपयोग कै. वासुदेवराव डोंगरे यांनीं आपल्या 'वेणीसंहार' व 'इंद्रसभा' नाटकांत प्रामुख्यानें केला. कारण त्यांच्या नाटकांत नामांकित गवई समाविष्ट झाले होते. शास्त्रोक्त गायकांनीं नाटकांत कामें करण्याची प्रथा अगदीं प्रथमपासूनच रंगभूमीवर चालू झाली होती, असें यावरून आढळून येईल. मराठी रंगभूमीला उच्च संगीताचें जन्मापासून बाळकडू पाजलें गेलें होतें आणि पुढें तिला अशा उच्च संगीतामुळेंच बाळसें आलें; शेवटीं संगीताची तिला सूज आली, हा भाग निराळा.

नाटकांतील उच्च संगीताच्या बाबतींत पांडुरंग गोपाळ गुरव यवतेश्वरकर यांचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. 'शाकुंतला' नंतर सुमारें आठदहा वर्षांनीं त्यांचें संगीत 'द्यूत-विनोद' हें नाटक लोकांपुढें आलें. त्यांतील शास्त्रोक्त गायकी-चीजा-वरील पद्यांचा उच्चांक अद्यापि कोणत्याहि संगीत नाटकाला गांठतां आला नाहीं. या १८९०-९२ सालांतील नाटकांत सुमारें पासष्ट पद्यें आहेत आणि त्यामध्यें नैवेद्याला किंवा औषधाला फक्त एक साकी आहे. इतर पदांपैकीं फार थोडी लावणी थाटाची व एखाद दुसरें 'सौभद्रा' 'शाकुंतला' पैकीं असेल; बाकीचीं सुमारें पन्नास पद्यें जयजयवन्ती, आरबी, सिंधूरा, आडाणा, सुहाग, वसंत, परज, बहार, मालकंस, वसंत-बहार बिभास, मल्हार, भैरव, इत्यादि अनेक राग, अनेक रागिणींतील ठुमऱ्या, गजल, तराणे, सरगमा अशा शास्त्रोक्त बैठकीवर 'द्यूतविनोदा' चें संगीत आधारलेलें आहे. असें असूनहि हें नाटक अत्यंत लोकप्रिय झालें होतें, ही लक्षांत घेण्यासारखी गोष्ट आहे. केवळ एकाच पात्राच्या कंठमोहिनीवर भर देऊन वरील 'द्यूत-विनोद' नाटकांतील संगीत-योजना केलेली नाहीं, हें त्यांत विशेष आहे. या रागदारी पद्याच्या गायनाविषयीं एक महत्त्वाची गोष्ट नमूद केली पाहिजे आणि ती ही कीं, गायनाच्या बाबतींत त्या वेळच्या नटांना अतिशय संयम राखावा लागे व त्यांना तो तसा राखतां येई. 'शाकुंतला' 'सौभद्रा' दि नाटकांत कांहीं थोडींच पद्यें रागदारीचीं असत, परंतु

बहुतेक पद्यें लावणी ढंगाचीं व कांहीं कर्नाटकी चालीचीं आहेत आणि त्यांची गायकी विशिष्ट पद्धतीची व मर्यादित असे. त्यांतील मुरकी, खटके, ताना इत्यादि स्वरालंकार, शब्दांना किंवा त्यांतील अक्षरांना झेपतील व शोभतील असे शोभिवंत असत व त्यामुळें पद्यांतील चरणांचा अन्योन्य संबंध व एकजिनसीपणा नष्ट होत नसे. जेथें कोठें 'आ' कार 'ए' कार मिळेल तेथें बैठक मारून प्रमाणाबाहेर अनेक तालावर्तनांची तानबाजी करणें लावणीच्या ढंगाला शोभत नसे. आणि अशा गायकीच्या संवयीमुळें रागदारीचीं पद्यें देखील योग्य संयम ठेवून गायिलीं जात.

आमच्या संगीतशास्त्रांतील राग-रागिणी हीं अमूल्य रत्नें आहेत. स्वरेल कंठानें व वर्ज्यावर्ज्यादि नियम पाळून कोणत्याहि रागांतील पद्याचा उच्चार केला कीं, एक निराळीच सृष्टि निर्माण होते. आणि थोड्याशा आलाप-चारीनें त्या पद्याचा उद्देश सफल होत असे. त्यामुळें रागदारींच्या पदांचा सामान्य श्रोत्यावर देखील परिणाम होई. आपण कांहीं तरी, कसल्या तरी शास्त्रीय खटाटोपाच्या आणि तानबाजीच्या जाळ्यांत गुरफटून, घुसमटून गेलों आहोंत असें श्रोत्यांना वाटत नसे. आपण नाटकांतील पदच ऐकत आहोंत परंतु कांहीं तरी रम्य व नवीन स्वरांच्या वातावरणांत नकळत आकर्षिले जात आहोंत अशी आल्हादकारक भावना सर्व दर्जाच्या प्रेक्षकांत निर्माण होत असे. शिवाय पद्यरचना देखील सुबोध व नाट्यवस्तूला निग-डित अशी असल्यामुळें, केवळ आपल्या गायकीच्या प्रदर्शनानें अर्थाची हानी आणि रसाची दुर्दशा करण्याचें पातक नटाकडून सहसा होत नसे. सारांश, पौराणिक नाटकांतील सूत्रधाराच्या हरिदासी संगीताच्या आवरणां-तून हळूहळू बाहेर पडून मराठी रंगभूमीच्या संगीताची मजल शास्त्रोक्त गायकीपर्यंत पोचली आणि श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय' नाटका-पर्यंत–१८९५ पर्यंत ही साधी, सोज्ज्वल, नाट्यभावानुकूल व शब्दार्थनिविष्ट गायकी, त्या वेळेच्या दर्जेदार नाटकमंडळींत प्रचलित होती. वरील पंधरा वर्षांच्या कालखंडांत 'शाकुंतल', 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग', 'मृच्छकटिक', 'शापसंभ्रम', 'द्यूतविनोद', 'चंद्रसेना', 'रासोत्सव', 'वेणीसंहार', 'इंद्रसभा' व अशा जातीचीं इतर कांहीं थोडीं नाटकें

लोकप्रिय होतीं; आणि ही लोकप्रियता, त्यांच्यामधील नाट्यगुणाइतकीच त्यांतील संगीतामुळें व महाराष्ट्रीयांच्या संगीतलोलुपतेमुळें त्यांना प्राप्त झाली होती. अर्थात् सुसंस्कृत व पांढरपेशा समाजांत रागदारीचीं पद्यें, चंगीभंगी लोकांत लावणीवजा पद्यें वगैरेसारखा पदांच्या लोकप्रियतेमध्यें फरक असे.

त्यानंतर कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय,' 'मूकनायक,' व 'गुप्तमंजूष' या नाटकांनीं रंगभूमीच्या संगीताचें स्वरूप पालटलें, आणि येथूनच त्याचें धर्मान्तर झालें. 'वीरतनय' नाटकानंतर तीनचार वर्षांनीं कै. देवल यांचें 'शारदा' नाटक रंगभूमीवर आलें आणि तें इतकें लोकप्रिय झालें कीं 'वीरतनय' नाटक साफ मागें पडलें. तरी पण 'शारदा' नाटक त्यांतील संगीतामुळें लोकप्रिय झालें असें म्हणतां येत नाहीं. त्यांतील पद्यें आबाल स्त्री-पुरुषांच्या तोंडीं झालेलीं होतीं; वृद्धांच्या तोंडीं मात्र तीं पद्यें जमण्या-सारखीं नव्हतीं !—कै. भाऊराव कोल्हटकरांनीं आपल्या कोदंडाच्या पदांनीं महाराष्ट्र रंगभूमी दणाणून सोडली. इंदिराकाकू, शारदा, वल्लरी वगैरे सर्वच पात्रांचीं पद्यें मुलीबाळी देखील आळवूं लागल्या. तरी देखील 'शारदा' नाटकानें संगीतविषयक कांहीं क्रान्ति घडवून आणली असें म्हणतां येत नाहीं; किंवा संगीताच्या अपूर्वाईमुळें 'शारदा' नाटक इतकें विलक्षण लोकप्रिय झालें असेंहि नाहीं. इतर अनेक अंतर्गत गुणसमुच्चयामुळें तें इतकें आकर्षक ठरलें. तरी देखील त्यांतील संगीत काढून टाकलें असतें तर लोकांनीं त्या नाटकाचें इतकें कौतुक केलें नसतें खास. मात्र त्यांतील संगीताचें अर्धें अधिक यश कै. देवलांच्या सुबोध, प्रसादपूर्ण व भावनोत्तेजक पद्यरचनेकडे जातें यांत शंका नाहीं. सारांश, शारदा नाटकांतील संगीतामध्यें उत्क्रान्ति किंवा धर्मान्तरहि नव्हतें. संगीताची जुनी परंपरा राखूनच त्यांत नवीनपणा आणण्याचा प्रयत्न होता.

जुनी परंपरा आजिबात मोडण्याचें श्रेय मुख्यत्वें कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय' इत्यादि नाटकांना दिलें पाहिजे, आणि येथून नाटकांतील संगीताच्या धर्मांतराचें युग सुरू झालें असें म्हणावेसें वाटतें. रसोत्कर्ष साधणें हा जो

संगीताचा मूळ धर्म तो डावलून स्वररचना-कौशल्य हाच संगीताचा खरा धर्म असें ठरूं लागलें. त्या वेळीं मुंबईस, खुनेनाहक, बजगे फानी, इत्यादि उर्दू नाटकांतील संगीत चाली अत्यंत लोकप्रिय झाल्या होत्या व तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या नावीन्यशोधक वृत्तीवर त्या उसन्या चालींची व तिरप्या तालाची विलक्षण मोहिनी पडली होती, ती इतकी कीं, मिळविता आल्या तेवढ्या सर्व चाली त्यांनीं आपल्या नाटकांतून वापरल्या. कोल्हटकर हे श्रेष्ठ दर्जाचे कवि, परंतु हिंदी-उर्दू शब्दामध्यें ऱ्हस्वदीर्घ, लघुगुरु इत्यादि संबंधीं जें शैथिल्य व स्वातंत्र्य असतें तें मराठी व संस्कृत शब्दांच्या बाबतींत घेतां येत नाहीं. त्यामुळें कवित्व उच्च दर्जाचें, चाली बरहुकूम पद्यें, परंतु तीं दुर्बोध आणि अर्थात् भावनानिर्लेप अशीं झालीं; शिवाय त्यांत उर्दू चालींचा अस्सल झोंक आला नाहीं तो नाहींच ! आतांपर्यंतची जी पदांची गायकी होती, ती या नवीन चालीमध्यें शोभण्यासारखी नव्हती. याचा परिणाम मात्र असा झाला कीं नाटककाराचें, नटांचें व पुढें श्रोत्यांचें लक्ष्य पद्यांतील भावना व अर्थावर केन्द्रित न राहतां तें पद्याच्या चालीवर जडूं लागलें.-तात्पर्य, रंगभूमीवरील भावनानिविष्ट व शब्दनिविष्ट संगीत तेथून पुढें स्वरनिविष्ट बनूं लागलें-म्हणजेच त्या संगीताचें धर्मान्तर झालें.

जुन्या वळणाच्या-म्हणजे शाकुंतलादि-नाटकांतील पद्यरचना, जी येथपर्यंत भावनोत्कर्षक होती ती कोल्हटकर, गडकरी, खाडिलकर, केळकर, वरेरकर इत्यादिकांच्या नाटकांत स्वरविलासी व संगीतोत्कर्षक होऊं लागली. आणि पुढें पुढें ती गाणाऱ्या पात्रांच्या आवडीनिवडीवर अवलंबून राहूं लागली. अर्थातच मग पद्यांतील प्रसाद, भाव, नाद इत्यादि गुणांशीं व कथानकाशीं संबंध ठेवण्याची गरज व जबाबदारी नाटककारांना वाटेनाशी झाली. सामान्य सिद्धान्त सांगणारीं पद्यें गातांना त्यांत भावना प्रकट करणें कसें शक्य होणार ? क्वचित् भावनात्मक पद्य असलें तरी चालीच्या जंजालांत सांपडल्यामुळें, क्लिष्ट व दुर्बोध असावयाचें. अशा प्रकारचीं पद्यें गातांना, केवळ आपल्या गायकीवरच सर्वस्वी मदार ठेवणें हें पात्रांना सोयीचें होऊं लागलें. पद्यांतील शब्दोच्चार भाऊराव कोल्हटकर किंवा

कृष्णराव गोरे यासारख्यांच्या दिव्य वाणींतून जरी स्पष्ट व दणदणून श्रोत्यांच्या कानांवर आदळला तरी पद्यांतच जिथें दूरान्वय व दुर्बोधता, तिथें भावनाविकास किंवा विलास साधणार कसा ?

याच वेळीं हार्मोनियम आणि तबला हीं साथीचीं वाद्यें रंगभूमि व प्रेक्षक यांच्यासमोर मांडण्याची प्रथा सुरू झाली. हळूहळू सारंगी, फिडल या वाद्यांची त्यांत भर पडली. एवढ्या साथीच्या गोंगाटांतून पद्याचे शब्द प्रेक्षकांच्या कानांवर जाणें दुरापास्त होऊं लागलें. मग ह्या पद्यांत भावना असो वा नसो. वरीलप्रमाणें या भरघोस गोंगाटामुळें पद्यें शब्दाऐवजीं स्वरांच्या मार्फत प्रेक्षकांना प्रतीत होऊं लागलीं. पद्यावलीची किंवा नाटकाच्या पुस्तकाची गरज प्रेक्षकांना याच काळांत भासूं लागली. पुस्तकावर डोळे आणि गाण्याकडे कान ! पात्रांना देखील साथीच्या गोंगाटामधून आपली करामत दाखविण्याकरतां मनःपूत तानबाजीचा आश्रय घेणें आवश्यक वाटूं लागलें असावें.

तालमीमुळें पद्यांच्या चालींची ठराविकता बेमालूम होते, परंतु पात्राच्या मनसोक्त तानबाजीची साथ कधींच कोणाला साधत नाहीं. तीन वादनकार एकाच पाय वाटेनें एकाच वेळीं पात्राच्या तानेचा पाठलाग करीत असतात; एकमेकांचे पायांत पाय अडकतात आणि पात्राची तान तर केव्हांच निघून गेलेली असते ! पुन्हां तानबाजीला मैदान मोकळें ! या वेळीं संगीताबाबत आमच्या रंगभूमीवर एकंदर परिस्थिति अशी जमून आली कीं, संगीत नटाला रंगभूमीवर जर उच्च दर्जा प्राप्त करून द्यायचा असेल तर तो अभिनयाचा, भावनेचा, शुद्धवाणीचा किंवा सुंदर चालीचा देखील आश्रय करून नव्हे; केवळ भरपूर व भरमसाट तानबाजीनेंच तो प्राप्त होई ! हळूहळू श्रोत्यांनाहि तानबाजीची संवय व आवड लागली. संगीतांतील तानबाजीची लज्जत, कानांत पंखाचें टोक घालून तें फिरविण्यासारखी आहे. त्यावांचून चैनच पडत नाहीं. नाटकांतील पद्यरचनेंतील रस, प्रसाद, सुबोधता, योजना इत्यादीकडे कोणाचें अवधानच राहीनासें झालें—ना कर्त्याचें, ना पात्राचें, ना श्रोत्यांचें कीं टीकाकारांचें.

संगीतप्रिय महाराष्ट्राला संगीतावांचून रंगभूमि ही विधवेच्या कुंकुम-विरहित भालप्रदेशाप्रमाणें अमंगल व ओकी ओकी वाटते. पूर्वीच्या नाटकांतील रसानुकूल सुबोध पद्यांचें व त्यांच्या मर्यादित भावनिष्ठ गायकीचें त्यांनीं मुक्त हस्तांनीं स्वागत केलें. संगीताचें धर्मांतर झाल्यावरदेखील गोड, नव्या चालीचें गद्यरूपपद्यांचेंहि, आणि विशेषतः त्यावरील तानबाजीचें महाराष्ट्रीयांकडून भरपूर कोडकौतुक पुरविलें जात आहे हें पाहून, रंगभूमीवर गायक-विशेषतः तानबाज गायकपात्रांची भरती होऊं लागणें क्रमप्राप्तच होतें. जुन्या संगीत पात्रांना देखील गळा फिरविणारीं चक्रें कंठांत कोंबणें आवश्यक वाटूं लागलें. मग या चक्रांतून बाहेर पडणारे तानांचे कण स्वरेल आहेत कीं नाहीं याची त्यांना पर्वा नव्हती आणि पारखहि नव्हती. या पात्रांना (व संगीताबाबत पात्रांच्या अधीन झालेल्या नाटककारांना) नव्या आकर्षक चाली पाहिजे होत्या. पण हीं तानबाज पात्रें त्या चालीचें अभिनव स्वरूप प्रेक्षकांपुढें साफल्यानें मांडण्याचा प्रयत्न कधींच करीत नसत. फक्त त्या चालींत थांबण्याची जागा तेवढी शोधून काढीत-बहुधा निर्माण करीत आणि तेथें गळा फिरवीत व प्रेक्षकांकडून हटकून टाळी मिळवीत. कांहीं पात्रें आपल्या विशेष सरावाचे अनेक राग अशा मोक्याच्या एकाच जागेवर पोट भरून गात असत. प्रेक्षकांना त्याचेंहि पोटभर कौतुक वाटे.

यानंतर त्याच त्याच रागांतील तानबाजीचा कंटाळा येऊं लागला म्हणून कीं काय, नव्या नव्या रागांतील चिजांवर पद्यें रचण्यांत येऊं लागलीं. आणि मराठी नाटक म्हणजे रागदारीच्या संगीताची मेजवानीच वाटूं लागलें. अर्थात्, या मेजवानीचें स्वरूप उच्च संगीताचीं उच्छिष्ट पक्वान्नें जिल्हईच्या ताटवाट्यांत वाढल्याप्रमाणें असे. या पक्वान्नांची मोजदाद करणें ही गोष्ट कठीण आहे; कारण त्यांची भेसळ झालेली असते. स्थूल-मानानें इतकें खात्रीपूर्वक सांगतां येईल कीं, १९१० पासून आजपर्यंतच्या मराठी नाटकांत बहुतेक सर्व शास्त्रीय रागांतील पद्यें आढळून येतील. संगीत हा ज्यांचा व्यासंग नाहीं अशा सामान्य रसिक श्रोत्यांना उच्च रागदारीची ओळख नाटकांतील पदावरूनच पटते. आणि हळूहळू त्यांची

उच्च संगीत ऐकण्याकडे प्रवृत्ति होते. या दृष्टीनें मराठी रंगभूमीनें शास्त्रीय संगीताचा फैलाव करण्याची स्पृहणीय कामगिरी गेल्या ३०–३५ वर्षांत बजाविली यांत संशय नाहीं. परंतु रंगभूमीवरील संगीताची जी भावनोत्कर्षाची मुख्य कामगिरी किंवा जो मुख्य धर्म त्याला मात्र अर्धचन्द्र मिळाला. हें धर्मान्तर घडवून आणण्याच्या कामीं नाटककाराइतकेच नट आणि नटाइतकेच प्रेक्षकहि कारणीभूत झालेले आहेत. दोष कोणाला द्यायचा ?

★★★

# आमच्या रंगभूमीवरील संगीत चाली

पस्तीस वर्षांपूर्वीची गोष्ट ! मुंबईत ग्रँटरोडवरील रिपन थिएटरमध्यें रविवारीं दोनप्रहरीं " संगीत मानापमान " नाटकाचा पहिला प्रयोग किर्लोस्कर संगीत मंडळींनीं करून दाखविला. तेंच ' मानापमान ' नाटक आज मितीला देखील त्या पहिल्या प्रयोगाइतकेंच उत्सुकतेनें पाहणारे महाराष्ट्रांतील प्रत्येक शहरांत किती तरी प्रेक्षक आहेत. अलीकडे गेल्या पांच-सात वर्षांत ' मानापमान ' नाटकाचे प्रयोग क्वचित् होतात. त्याचीं कारणें म्हणजे, नाटकसंस्था नष्ट झाल्या आणि ' मानापमान ' नाटकाला हात घालणारे हौशी नटहि आजकाल पैदा होत नाहींत. शिवाय अलीकडे वास्तववादी नाटकें करणें फार सोपें व सोयीचें झाल्यामुळें व विनोद आणि बाष्कळपणा यांतील भेद नाहींसा झाल्यामुळें, नवीन तंत्राच्या नांवाखालीं नाट्यापासून अलिप्त राहून देखील नट, नाटककार, नाट्यदिग्दर्शक यांपैकीं कोणत्याहि व्यक्तीला आपला षोक पुरा करून घेतां येतो. विशेष कष्ट न करतां जर षोक पुरा होतो, तर मग ' मानापमान ', ' सौभद्र ', ' विद्याहरण ', ' मृच्छकटिक ' इत्यादीसारख्या कष्टसाध्य व नाट्यगुणांची आवश्यकता असणाऱ्या नाटकांना बोजड व जुनाट ठरवून ती रंगभूमी-वरील एक अडगळ असें लेखण्यांत येऊं लागलें तर नवल नाहीं. तरी देखील ' मानापमान ' नाटक जर एखाद्या नाट्यसंस्थेनें अधूनमधून केलें– आणि तें कसल्याहि अननुभवी नव्या नटांकरवीं केलें–तरी देखील, पूर्वींच्या प्रयोगांशीं तुलना करून आपली स्मृति पुन्हां ताजीतवानी करण्याकरितां व मानापमानावरील आपलें प्रेम व्यक्त करण्याकरितां तो प्रयोग कौतुकानें

---

प्रकाशन–विविधवृत्त, दिवाळी अंक, १९४५

पाहणारे व 'आज बुवा **नाटक** पाहिलें', असें मानून घेणारे असंख्य प्रेक्षक अद्यापि आहेत.

सतत पस्तीस वर्षें आपली लोकप्रियता कायम ठेवणारें व अद्यापि लोकांची जिज्ञासा जागृत ठेवणारें असें या नाटकांत विशेष काय आहे! एखादें नाटक **कांहीं वर्षें** अत्यंत लोकप्रियं होतें याचीं कारणें व **कित्येक तपें** एखादें नाटक लोकप्रिय राहण्याचीं कारणें निराळीं असतात—आणि बहुधा तीं कारणें अनेक नसून एखादेंच मुख्य कारण असतें. अर्थात् अशा लोकप्रियतेचें **संगीत नाटका**बाबत कारण म्हणजे त्यांतील **संगीत** हें सांगायला नको.

विदग्ध—वाङ्मयांत स्थान मिळवून देणारा नाटकाचा मुख्य गुण म्हणजे त्यांतील साहित्यिक गुण. परंतु तो दर्जा भविष्यकालीं—निदान शें दोनशें वर्षांनीं मराठींतील कोणत्या नाटकांना प्राप्त होईल हें सांगता येणार नाहीं. परंतु **प्रयोगाची** लोकप्रियता गद्यनाटकांपेक्षां संगीत नाटकांना कितीतरी पटीनें दीर्घकाल लाभते यांत संशय नाहीं. याचें कारणहि उघड आहे. नाटकाचे रचनात्मक व साहित्यिक गुण कितीहि उच्च असले तरी प्रयोगाच्या लोकप्रियतेची मदार नटांवर असते. गद्य नटांचें व गद्य नाटकांचें गुणगान जोंपर्यंत तें रंगभूमीवर असतें तोपर्यंत—क्वचित् त्यानंतर कांहीं वर्षें चालू असतें; परंतु संगीत नाटकांचें गुणगान त्यांतील संगीताचें गायन जितक्या पिढ्यांत फैलावेल तोंपर्यंत चालूच राहातें आणि तें नाटक पाहण्याची जिज्ञासाहि कायम राहते.

पस्तीस वर्षांपूर्वीची ती मुंबई! सिनेमा पाहण्यासाठीं फुटपाथ, रस्ते, ट्रामगाड्या इत्यादींची रहदारी थांबविणाऱ्या, सिनेमा थिएटरच्या तिकीट ऑफीसवर हल्ला करणाऱ्या सवंग शोकीनांची ती मुंबई नव्हती. आपापल्या बौद्धिक व सांस्कृतिक कुवतीला मानवतील अशीं नाटकें पाहणाऱ्यांची ती मुंबई होती. त्यांतून सर्वश्रेष्ठ दर्जाच्या किर्लोस्कर मंडळीचें आणि 'केसरी'चे संपादक व 'कीचकवधा'चे कर्ते श्री. कृ. प्र. खाडीलकर यांचें पहिलें संगीत नाटक प्रथम पाहण्याची पर्वणी मुंबईचा निवडक रसिक समाज कसा दवडील. ?

मानापमान नाटकाच्या पहिल्या अंकावर पडदा पडला. भामिनीची दोन पद्यें 'हा टक्कमका पाही' व 'वरि गरिबा वीरा जी अबला;' धैर्यधराचीं दोन पदें 'माता दिसली' 'रणगमन' या पदांविषयीं प्रेक्षकांनीं गौरवाचे उद्गार काढले. दुसऱ्या अंकाचा पडदा पडला. मी प्रेक्षकांतून उठून बालगंधर्वांचें व जोगळेकरांचें अभिनंदन करण्यासाठीं स्टेजकडे जाण्याकरितां दरवाज्यांतून बाहेर पडतों तोंच कांहीं ओळखीच्या व कांहीं तोंड ओळखीच्या रसिकांनीं मुक्तकंठानें माझें संगीताबद्दल अभिनंदन करण्यांत मला गुंतवून ठेवलें. तिसरा अंक सुरू झाला आणि मी आपल्या जागेवर जाऊन बसलों. तिसरा अंक म्हणजे 'भामिनी'च्या संगीत व नाट्यविलासाचा! 'नयनें लाजवीत' व 'मला मदन भासे' या दुसऱ्या अंकांतील पदांनीं प्रेक्षकांच्या मनाची तयारी करून ठेविली होती, त्याच प्रमाणें "धैर्यधरा"च्या "चंद्रिका ही जणु," "दे हाता या शरणागता" व विशेषतः "या नव नवल नयनोत्सवा" या पदांनीं प्रेक्षकांना प्रसन्न केलें होतें. तिसऱ्या अंकांतील 'भामिनी'च्या 'पाही सदा मी,' 'नाहिं मी बोलत नाथा,' 'दूती नसे ही माला,' 'धनराशी, दिसतां' या सर्व पदांवर आधींच खुषींत आलेल्या प्रेक्षकांच्या टाळ्यांचा वर्षाव झाला.

मी जेव्हां बाहेर पडलों, त्या वेळचें तें अभिनंदन आणि तेंही मुंबईच्या सहृदय व उदारवृत्तिच्या समाजाचें अभिनंदन मी केव्हांही विसरणार नाहीं. माझें अभिनंदन होण्याचें कारण या "मानापमान" नाटकांतील बहुतेक चाली मीं दिल्या होत्या हें होय. या चाली मी स्वतः निर्माण केल्या होत्या असें मुळींच नाहीं. त्या पद्यांच्या मूळ चिजांचा मीं माझ्या पोतडींत संग्रह करून ठेंवला होता, इतकेंच. "प्रेम सेवा शरण" या एकच पदाला मीं स्वतःच्या निर्मितीची चाल लावण्याचें धारिष्ट केलें होतें. सारांश, संग्रहीं असलेल्या परक्याच्या दौलतीचा मुक्त हस्तानें मी विनियोग केला, तें धन मीं योग्य ठिकाणीं व्याजीं लावलें व त्याची दामदुप्पट काय पण दामशतपट झाली हेंच माझें भाग्य; यांत आत्मश्लाघा करण्यासारखें काहींच कर्तृत्व नाहीं. जोंपर्यंत नाटकाला योग्य अशा चिजा शिल्लक होत्या, तोंपर्यंत स्वतः चाली बांधण्याचा प्रयास मी कधींच केला

नाहीं; त्या सर्व चिजा संपल्या, तेव्हां मात्र अगतिक होऊन मी स्वतःच्या 'पटवर्धन,' 'तुलसीदास' इत्यादि नाटकांतिल चाली बनवूं लागलों. "मानापमान" नाटकामुळें मराठी रंगभूमीवरील संगीतामध्यें क्रान्ति घडून आली, त्याची कारणमीमांसा या लेखाच्या द्वारें मींच करावी असा कांहीं रसिक स्नेह्यांचा आग्रह पडल्यामुळें आत्मश्लाघेचा दोष व धोका पत्करून हें कार्य अंगावर घेत आहे. वाचकांनीं क्षमा करावी.

मराठी नाट्यसृष्टींत पद्यांच्या चालींकडे नटांचें व प्रेक्षकांचें लक्ष प्रथमतः कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं वेधलें. त्यांनीं लिहिलेल्या 'वीरतनय' या पहिल्याच नाटकांत नवीन तऱ्हेच्या चाली श्रोत्यांच्या कानावर पडल्या. त्यापूर्वीच्या नाटकांत चाल या शब्दाला विशिष्ट असें स्वरूप नव्हतें. भाऊरावांनीं दिंडीला अशी चाल लावली, बाळकोबा नाटेकरांनीं साकीला अशी चाल लावली, एवढाच शब्दप्रयोग गायक पात्रांच्या तोंडीं असे, आणि त्याचा अर्थ एवढाच कीं साक्या, दिंड्या, अंजनीगीतें, ओव्या इत्यादि गीतें म्हणण्याची जी एक रूढ व परिचित अशी प्रथा होती, त्यांत त्यांनीं **स्वरांचा** बदल केला व रागरागिणीचे त्यांवर संस्कार केले. याशिवाय जीं इतर पद्यें नाटकांत असत, तीं बहुतेक लावणीच्या धाटणीवर असत. या लावण्यांचें दहा पंधरा रूढ प्रकार आहेत आणि ते बहुतेक त्या वेळेच्या नाटकांत वापरले गेले आहेत. अर्थात् अशा मर्यादित प्रकारांची पुनरावृत्ति होणें साहजिकच होतें; आणि तशी पुनरावृत्ति झाली तरी त्याबाबत कोणाला कांहीं बिघडल्यासारखें वाटत नसे. याचें कारण नाटकांतील पद्यांच्या स्वररचनेपेक्षां काव्य आणि शब्दनाद यांनीं प्रेक्षकांचें अधिक समाधान होत असे. मराठी वाणीच्या लावणीची खास घडण मराठी भाषेला सर्वस्वी अनुरूप व अनुलक्षून साधलेली अशी असल्यामुळें अशा पद्यांत भाषाविलास, काव्योत्कर्ष व शब्दनाद मुबलक आढळून येई. शिवाय त्या वेळच्या बहुतेक संगीत नटांचे आवाज जीवट, जातिवंत व पल्लेदार असल्यामुळें स्वरविलासाची व तानप्रसाराची श्रोत्यांनीं कधीं अपेक्षा बाळगली नाहीं. अशा पद्यांतील स्वररचना व ताल यांचा निरानिराळ्या रसांच्या परिपोषाच्या दृष्टीनें वापर होत असे असाही भाग नाहीं. त्यामुळें एकाच

# आमच्या रंगभूमीवरील संगीत चाली

पस्तीस वर्षांपूर्वीची गोष्ट ! मुंबईत ग्रँटरोडवरील रिपन थिएटरमध्यें रविवारीं दोनप्रहरीं " संगीत मानापमान " नाटकाचा पहिला प्रयोग किर्लोस्कर संगीत मंडळींनीं करून दाखविला. तेंच ' मानापमान ' नाटक आज मितीला देखील त्या पहिल्या प्रयोगाइतकेंच उत्सुकतेनें पाहणारे महाराष्ट्रांतील प्रत्येक शहरांत किती तरी प्रेक्षक आहेत. अलीकडे गेल्या पांच-सात वर्षांत ' मानापमान ' नाटकाचे प्रयोग क्वचित् होतात. त्याचीं कारणें म्हणजे, नाटकसंस्था नष्ट झाल्या आणि ' मानापमान ' नाटकाला हात घालणारे हौशी नटहि आजकाल पैदा होत नाहींत. शिवाय अलीकडे वास्तववादी नाटकें करणें फार सोपें व सोयीचें झाल्यामुळें व विनोद आणि बाष्कळपणा यांतील भेद नाहींसा झाल्यामुळें, नवीन तंत्राच्या नांवाखालीं नाट्यापासून अलिप्त राहून देखील नट, नाटककार, नाट्यदिग्दर्शक यांपैकीं कोणत्याहि व्यक्तीला आपला षोक पुरा करून घेतां येतो. विशेष कष्ट न करतां जर षोक पुरा होतो, तर मग ' मानापमान ', ' सौभद्र ', ' विद्याहरण ', ' मृच्छकटिक ' इत्यादीसारख्या कष्टसाध्य व नाट्यगुणांची आवश्यकता असणाऱ्या नाटकांना बोजड व जुनाट ठरवून ती रंगभूमीवरील एक अडगळ असें लेखण्यांत येऊं लागलें तर नवल नाहीं. तरी देखील ' मानापमान ' नाटक जर एखाद्या नाट्यसंस्थेनें अधूनमधून केलें—आणि तें कसल्याहि अननुभवी नव्या नटांकरवीं केलें—तरी देखील, पूर्वीच्या प्रयोगांशीं तुलना करून आपली स्मृति पुन्हां ताजीतवानी करण्याकरितां व मानापमानावरील आपलें प्रेम व्यक्त करण्याकरितां तो प्रयोग कौतुकानें

---

प्रकाशन—विविधवृत्त, दिवाळी अंक, १९४५

पाहणारे व 'आज बुवा **नाटक** पाहिलें', असें मानून घेणारे असंख्य प्रेक्षक अद्यापि आहेत.

सतत पस्तीस वर्षें आपली लोकप्रियता कायम ठेवणारें व अद्यापि लोकांची जिज्ञासा जागृत ठेवणारें असें या नाटकांत विशेष काय आहे! एखादें नाटक **कांहीं वर्षें** अत्यंत लोकप्रिय होतें यांचीं कारणें व **कित्येक तपें** एखादें नाटक लोकप्रिय राहण्याचीं कारणें निराळीं असतात—आणि बहुधा तीं कारणें अनेक नसून एखादेंच मुख्य कारण असतें. अर्थात् अशा लोकप्रियतेचें **संगीत नाटका**बाबत कारण म्हणजे त्यांतील **संगीत** हें सांगायला नको.

विदग्ध—वाङ्मयांत स्थान मिळवून देणारा नाटकाचा मुख्य गुण म्हणजे त्यांतील साहित्यिक गुण. परंतु तो दर्जा भविष्यकालीं—निदान शें दोनशें वर्षांनीं मराठींतील कोणत्या नाटकांना प्राप्त होईल हें सांगता येणार नाहीं. परंतु **प्रयोगाची** लोकप्रियता गद्यनाटकांपेक्षां संगीत नाटकांना कितीतरी पटीनें दीर्घकाल लाभते यांत संशय नाहीं. याचें कारणहि उघड आहे. नाटकाचे रचनात्मक व साहित्यिक गुण कितीहि उच्च असले तरी प्रयोगाच्या लोकप्रियतेची मदार नटांवर असते. गद्य नटांचें व गद्य नाटकांचें गुणगान जोंपर्यंत तें रंगभूमीवर असतें तोपर्यंत—क्वचित् त्यानंतर कांहीं वर्षें चालू असतें; परंतु संगीत नाटकांचें गुणगान त्यांतील संगीताचें गायन जितक्या पिढ्यांत फैलावेल तोंपर्यंत चालूच राहातें आणि तें नाटक पाहण्याची जिज्ञासाहि कायम राहते.

पस्तीस वर्षांपूर्वीची ती मुंबई! सिनेमा पाहण्यासाठीं फुटपाथ, रस्ते, ट्रामगाड्या इत्यादींची रहदारी थांबविणाऱ्या, सिनेमा थिएटरच्या तिकीट ऑफीसवर हल्ला करणाऱ्या सवंग शोकीनांची ती मुंबई नव्हती. आपापल्या बौद्धिक व सांस्कृतिक कुवतीला मानवतील अशीं नाटकें पाहणाऱ्यांची ती मुंबई होती. त्यांतून सर्वश्रेष्ठ दर्जाच्या किर्लोस्कर मंडळीचें आणि 'केसरी'चे संपादक व 'कीचकवधा'चे कर्ते श्री. कृ. प्र. खाडीलकर यांचें पहिलें संगीत नाटक प्रथम पाहण्याची पर्वणी मुंबईचा निवडक रसिक समाज कसा दवडील.?

मानापमान नाटकाच्या पहिल्या अंकावर पडदा पडला. भामिनीची दोन पद्यें 'हा टक्कमका पाही' व 'वरि गरिबा वीरा जी अबला;' धैर्यधराचीं दोन पदें 'माता दिसली' 'रणगमन' या पदांविषयीं प्रेक्षकांनीं गौरवाचे उद्गार काढले. दुसऱ्या अंकाचा पडदा पडला. मी प्रेक्षकांतून उठून बालगंधर्वांचें व जोगळेकरांचें अभिनंदन करण्यासाठीं स्टेजकडे जाण्याकरितां दरवाज्यांतून बाहेर पडतों तोंच कांहीं ओळखीच्या व कांहीं तोंड ओळखीच्या रसिकांनीं मुक्तकंठानें माझें संगीताबद्दल अभिनंदन करण्यांत मला गुंतवून ठेवलें. तिसरा अंक सुरू झाला आणि मी आपल्या जागेवर जाऊन बसलों. तिसरा अंक म्हणजे 'भामिनी'च्या संगीत व नाट्यविलासाचा! 'नयनें लाजवीत' व 'मला मदन भासे' या दुसऱ्या अंकांतील पदांनीं प्रेक्षकांच्या मनाची तयारी करून ठेविली होती, त्याच प्रमाणें "धैर्यधरा"च्या "चंद्रिका ही जणु," "दे हाता या शरणागता" व विशेषतः "या नव नवल नयनोत्सवा" या पदांनीं प्रेक्षकांना प्रसन्न केलें होतें. तिसऱ्या अंकांतील 'भामिनी'च्या 'पाही सदा मी,' 'नाहिं मी बोलत नाथा,' 'दूती नसे ही माला,' 'धनराशी, दिसतां' या सर्व पदांवर आधींच खुर्षीत आलेल्या प्रेक्षकांच्या टाळ्यांचा वर्षाव झाला.

मी जेव्हां बाहेर पडलों, त्या वेळचें तें आभिनंदन आणि तेंही मुंबईच्या सहृदय व उदारवृत्तीच्या समाजाचें अभिनंदन मी केव्हांही विसरणार नाहीं. माझें अभिनंदन होण्याचें कारण या "मानापमान" नाटकांतील बहुतेक चाली मीं दिल्या होत्या हें होय. या चाली मी स्वतः निर्माण केल्या होत्या असें मुळींच नाहीं. त्या पद्यांच्या मूळ चिजांचा मीं माझ्या पोतडींत संग्रह करून ठेंवला होता, इतकेंच. "प्रेम सेवा शरण" या एकच पदाला मीं स्वतःच्या निर्मितीची चाल लावण्याचें धारिष्ट केलें होतें. सारांश, संग्रहीं असलेल्या परक्याच्या दौलतीचा मुक्त हस्तानें मी विनियोग केला, तें धन मीं योग्य ठिकाणीं व्याजीं लावलें व त्याची दामदुप्पट काय पण दामशतपट झाली हेंच माझें भाग्य; यांत आत्मश्लाघा करण्यासारखें काहींच कर्तृत्व नाहीं. जोंपर्यंत नाटकाला योग्य अशा चिजा शिल्लक होत्या, तोंपर्यंत स्वतः चाली बांधण्याचा प्रयास मी कधींच केला

नाहीं; त्या सर्व चिजा संपल्या, तेव्हां मात्र अगतिक होऊन मी स्वतःच्या 'पटवर्धन,' 'तुलसीदास' इत्यादि नाटकांतिल चाली बनवूं लागलों. "मानापमान" नाटकामुळें मराठी रंगभूमीवरील संगीतामध्यें क्रान्ति घडून आली, त्याची कारणमीमांसा या लेखाच्या द्वारें मींच करावी असा कांहीं रसिक स्नेह्यांचा आग्रह पडल्यामुळें आत्मश्लाघेचा दोष व धोका पत्करून हें कार्य अंगावर घेत आहे. वाचकांनीं क्षमा करावी.

मराठी नाट्यसृष्टींत पद्यांच्या चालींकडे नटांचें व प्रेक्षकांचें लक्ष प्रथमतः कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं वेधलें. त्यांनीं लिहिलेल्या 'वीरतनय' या पहिल्याच नाटकांत नवीन तऱ्हेच्या चाली श्रोत्यांच्या कानावर पडल्या. त्यापूर्वीच्या नाटकांत चाल या शब्दाला विशिष्ट असें स्वरूप नव्हतें. भाऊरावांनीं दिंडीला अशी चाल लावली, बाळकोबा नाटेकरांनीं साकीला अशी चाल लावली, एवढाच शब्दप्रयोग गायक पात्रांच्या तोंडीं असे, आणि त्याचा अर्थ एवढाच कीं साक्या, दिंड्या, अंजनीगीतें, ओव्या इत्यादि गीतें म्हणण्याची जी एक रूढ व परिचित अशी प्रथा होती, त्यांत त्यांनीं **स्वरांचा** बदल केला व रागरागिणीचे त्यांवर संस्कार केले. याशिवाय जीं इतर पद्यें नाटकांत असत, तीं बहुतेक लावणीच्या धाटणीवर असत. या लावण्यांचें दहा पंधरा रूढ प्रकार आहेत आणि ते बहुतेक त्या वेळेच्या नाटकांत वापरले गेले आहेत. अर्थात् अशा मर्यादित प्रकारांची पुनरावृत्ति होणें साहजिकच होतें; आणि तशी पुनरावृत्ति झाली तरी त्याबाबत कोणाला कांहीं बिघडल्यासारखें वाटत नसे. यांचें कारण नाटकांतील पद्यांच्या स्वररचनेपेक्षां काव्य आणि शब्दनाद यांनीं प्रेक्षकांचें अधिक समाधान होत असे. मराठी वाणीच्या लावणीची खास घडण मराठी भाषेला सर्वस्वी अनुरूप व अनुलक्षून साधलेली अशी असल्यामुळें अशा पद्यांत भाषाविलास, काव्योत्कर्ष व शब्दनाद मुबलक आढळून येई. शिवाय त्या वेळच्या बहुतेक संगीत नटांचे आवाज जीवट, जातिवंत व पल्लेदार असल्यामुळें स्वराविलासाची व तानप्रसाराची श्रोत्यांनीं कधीं अपेक्षा बाळगली नाहीं. अशा पद्यांतील स्वररचना व ताल यांचा निरानिराळ्या रसांच्या परिपोषाच्या दृष्टीनें वापर होत असे असाही भाग नाहीं. त्यामुळें एकाच

लावणीची धाटणी आनंद, उत्साह, शोक वगैरे भिन्नभिन्न प्रसंगीं यो जिलेली आढळून येते. सारांश, पदांतील स्वरसामग्रीपेक्षां पद्यांतील अर्थ, भाव, नाद इत्यादि गुणांनीं पूर्वींचीं पदें लोकांच्या स्मृतींत, गुणगुणींत व गायनांत फैलावलीं होतीं. त्यांतच पात्रांच्या खणखणीत सुरेल कंठाची, ठसठशीत वर्णोच्चाराची आणि अनुरूप चटकदार स्वरालंकाराची जोड मिळाल्यामुळें नाटकी गायन हा विशिष्ट स्वतंत्र प्रकार होऊन राहिला होता. म्हणून, "**चाल**" हा शब्द ज्या अर्थानें श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या "वीरतनय" नाटकापासून संगीत नाट्यसृष्टींत रूढ झाला आहे, त्या अर्थानें तो पूर्वी प्रचारांत नव्हता असें म्हटलें तरी चालेल. अण्णासाहेब किर्लोस्कर, देवल इत्यादि त्या वेळचे नाटककार आपल्या पदांच्या मथळ्यावर "×××या चालीवर" अशी टीप देत होते. परंतु त्या बहुतेक चाली त्या वेळीं रूढ असलेल्या लावण्या, देवाचीं पदें, गौळणी वगैरे घाटाच्या असल्यामुळें जिज्ञासूंना त्यांचें विशेष महत्त्व नव्हतें. काव्यनाद व शब्दसौष्ठव या दोन गोष्टींवरच प्रेक्षकांचें विशेष लक्ष असे.

यानंतर 'वीरतनयांत' कोल्हटकर यांनीं ज्या ऊर्दू-पारशी चाली आणल्या, त्या मराठी काव्यगुणाला बाजूला टाकणाऱ्या अशा होत्या. श्रोत्यांना त्या नवीन वाटल्या, इतकेंच; पण महाराष्ट्र रंगभूमीवर त्या अर्थात् विसंगतही दिसल्या. आण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं आपल्या 'सौभद्र' व 'रामराज्यवियोग' नाटकांत कानडी धर्तीचीं पदें रचलीं (आणि त्यांतील कांहीं पद्यें उत्कृष्ट चालींचे नमुने म्हणून निर्देश करण्यासारखीं आहेत.) परंतु मराठी भाषेला व काव्यगुणाला त्यामुळें बाधा झाली नाहीं, किंवा रंगभूमीवरील गायन पद्धतींत कानडीचा खडखडीतपणा आला नाहीं. परंतु पार्शी, ऊर्दू, गुजराती नाटकांतील चालींची केवळ नवीनतेच्या नादानें, कोल्हटकरांनीं मराठी रंगभूमीवर मनसोक्त खैरात केली. त्यानंतरच्या त्यांच्या "मूकनायक" या सुंदर नाटकांतील चालींची निवड अधिक उच्च दर्जाची होती. आणि तेव्हांपासून मराठी सं. नाटक मंडळ्यांना नव्या नव्या चाली शोधण्याचा नाद लागला आणि आमच्या रंगभूमीवरील गायनपद्धतींत फरक पडूं लागला. या नवीन नागमोडी चालींच्या चक्रव्यूहांत

सांपडल्यामुळें नाटकांतील काव्य मात्र दुर्बोध होऊं लागलें. तेजस्वी आवाजाचे नटही अस्ताला गेले होते व जात होते. अशा स्थितींत चालींचें नावीन्य आणि गायनाचा विस्तार या दोहोंवर संगीताची मदार ठेवणें भागच पडलें. त्यामुळें चालींच्या युक्तायुक्ततेच्या दृष्टीनें कांहीं विधिनिषेध बाळगण्याचें कारण नसे. कारण चाली नवीन पाहिजेत हाच हव्यास लागल्यामुळें, कोणत्या प्रसंगाला व कोणत्या रसाला पोषक कोणती चाल होईल इकडे साहजिकच दुर्लक्ष होऊं लागलें. क्रोधावेश आणि शोकावेग या दोनच प्रसंगीं काय तें रागस्वरांच्या ऐवजीं लयीच्या कमीआधिक गतीचें तारतम्य संभाळलें जाई. इतर सर्व रसांच्या बाबतींत, पात्राला व कर्त्याला आवडतील त्या चालीवर पद्यें रचण्याची प्रथा रूढ झाली. अर्थातच त्याबरोबर पद्यांतील काव्यगुण व नादमाधुर्य संपुष्टांत येऊं लागलें. अस्खलित वाणींतून येणाऱ्या भावनापोषक गायनाची जागा मुळमुळीत शब्दांनीं व अमर्याद स्वरविस्तारानें पटकाविली. शास्त्रीय संगीतज्ञ म्हणजे तानबाज कलावान यांचाच रंगभूमीवर शिरकाव व गौरव होऊं लागला. इतरांचा नाट्यादि गुणांबद्दल गौरव होत असला, तरी तो नांवाला. अशा चक्की-तानबाजीच्या वादळी वातावरणांत 'मानापमान' नाटकाकरितां चालींची निवड करण्याची कामगिरी अचानक माझ्याकडे आली. ती कां आली व कशी आली, त्याचा इतिहास मनोरंजक असला, तरी तो अप्रस्तुत आहे. संगीताच्या आतषबाजीनें व्यापलेल्या त्या वेळच्या रंगभूमीच्या वातावरणांत, किर्लोस्कर मंडळीसारख्या श्रेष्ठ मंडळीच्या व खाडिलकरांसारख्या श्रेष्ठ साहित्यिकाच्या नाटकांतील संगीताची योजना माझ्या वांट्याला यावी याचा मला अभिमान वाटला नाहीं असें म्हणणें असत्य व अमानुष ठरेल.| लग्न-समारंभांत साखरेच्या पुड्या वांटण्याची कामागिरी चुकून एकाद्या अल्पवयी बालकाच्या वांट्यास आली असतां त्याला जितका अभिमान वाटावा त्यापेक्षांहि अधिक अभिमान मला वाटला. असो.

वर सांगितलेंच आहे कीं, रसाच्या किंवा प्रसंगाच्या युक्तायुक्ततेचा विशेष विचार करून चालींचा वापर करण्यांत येत नसे. सौभद्रादि जुन्या नाटकांतून अशीं कित्येक स्थळें दाखवितां येतील कीं एकच चाल अगदीं

विरुद्ध रसाच्या प्रसंगीं बिनदिक्कत वापरीत! याचें ढळढळीत उदाहरण म्हणजे उल्हसित प्रसंगीं सुभद्रेचें " पांडुनृपति जनक जया " आणि त्याच चालीवरील सुळावर जातेवेळीं चारुदत्ताचें अत्यंत करुण पद 'बाळा घालोनियां गळा, रक्तसुमनाच्या माळा;' पुन्हा तीच चाल 'रामराज्य वियोगां 'तील कैकयीची मनधरणी व निषेध करणारें दशरथाच्या तोंडचें पद 'कटुतर तव शब्दाहुनि । कंदफळें तीं सेवुनि । राहिल का राम वनीं । सांग कैकयी । ' वरील तीन प्रसंगांत साम्य नाहीं, रसांत साम्य नाहीं. तथापि चाल मात्र तीच! परंतु पद्यांतील शब्द-नाद, भावनेची उत्कटता इत्यादि काव्य-गुणांमुळें चालीची व तिच्या योजनेची मातब्बरीच भासत नसे. कोल्हटकर युगांतील नाटकांमध्येंहि असाच योजनेचा अभाव होता. पण त्याचें कारण मात्र, नवीनतेचा हव्यास आणि तानबाजीची चढती कमान हें होतें. 'तानबाजी 'पेक्षां 'स्वरनिष्ठा' हा शब्द गौरववाचक दिसला असता; पण तो सत्याला सोडून! स्वरनिष्ठा आणि शब्दनिष्ठा यांचा योग्य मिलाफ किर्लोस्कर–देवलांच्या युगांत दिसून आला. त्यानंतरच्या युगांत दोन्ही निष्ठा तळास गेल्या आणि खडकाळ शब्दाभोंवतीं तानांचें शेवाळ मात्र जमूं लागलें. पुढें पुढें नव्या चालींचा सोस कायम राहिला, पण तो रसपरि-पाकाकरितां नसून पात्रांच्या हौसेचा व नाटककारांच्या इभ्रतीचा भाग म्हणून राहिला. कारण चाल कितीहि अभिनव, सुंदर असली तरी तिचा मुखडा, बांधा, अंगलट याच्याकडे दृष्टि न देतां जागा मिळेल तेथें तानांची जाळी पसरविण्यापलीकडे नटांना चालीचें कौतुकच करतां येत नसे. अशीं तानबाज गायक पात्रें आणि खडबडीत पद्यें रंगभूमिवर मिरवीत असल्या-मुळें, चालींची इभ्रत टिकेल अशी आशा करणें चुकीचेंच होतें.

एक गोष्ट बरी होती कीं, काव्यांतील शब्दसौष्ठव, नाद वगैरे गोष्टींकडे लक्ष देण्याची माझी पात्रता व वृत्ति नव्हती. त्यामुळें चालीप्रमाणें गुरुलघु आहेत कीं नाहींत आणि हिंदी मूळ चिजेची मराठी प्रतिकृति आहे कीं नाहीं एवढेंच मी पाहात असे. शब्दाच्या सौष्ठवाविषयीं पात्रांइतकाच मी देखील बेफिकीर असल्यामुळें नाटककार व पात्रें खूष असत. तरी पण थोडीशी चौकस वृत्ति असल्यामुळें ज्या प्रसंगविशेषाकरितां एखादी चाल

निवडायची, त्या प्रसंगाची एकंदर ठेवण काय, प्रमुख रस कोणता, तत्पूर्वी कोणत्या भावनेचा किंवा रसाचा प्रादुर्भाव होता याचें अनुसंधान मी समजावून घेत असें, निदान त्याचा विचार करीत असे आणि माझ्या समजुतीप्रमाणें त्या जागेला अनुरूप अशी चाल मी धुंडाळीत असें.

**उदाहरणार्थ:**—वेळ संध्याकाळची आहे, भामिनीची सखी कुसुम तिला येण्याचा आग्रह करते आहे, ती येत नाहीं म्हणते, रागावते, गरिबाशीं लग्न करणार नाहीं, श्रीमंतच नवरा पाहिजे इत्यादि, भाषणाला धरून पद करायचें, त्याला चाल द्यायची माझा पहिला प्रश्न "वेळ कोणती?" एका जुन्या नटाचें उत्तर: "मुंबईला रात्रौ ९ वाजतां, बाहेरगांवीं १० वाजतां नाटक सुरु होतें. नांदीला ७–८ मिनिटें आणि नंतर भाषणाला ३–४ मिनिटें ही वेळ! ९ वाजून १२ मिनिटें फार तर ९। वाजतां!"

**माझा प्रश्न:**—नाटकें केव्हांहि सुरू होतील. ( आजकाल तर रात्रीची दीडपासून सकाळीं सहापर्यंतची वेळ खेरीज करून केव्हांहि नाटकें करतां येतात व होतात ) पण ही भामिनी जें पद म्हणणार, त्या नाटकांतील प्रसंगाची वेळ मला पाहिजे.

**श्री. खाडीलकर:**—"अगदीं संध्याकाळ. सूर्य मावळतो आहे. गाणार बालगंधर्व."

संध्याकाळ, मुख्य नायिका, तिच्या गाण्याचा झोक, पदाचा आविर्भाव, आवेशाला अनुरूप अशी लय आणि सुरवातीचा रंग भरण्याची आवश्यकता, इतक्या बाजू सांभाळून चाल निवडायची. अस्तमान समयाला बहुधा, गौरी, पूर्वी, श्री, पूर्या, धनाश्री, मारवा हे राग ऐकण्याची श्रोत्यांना संवय झालेली असते. मारव्याखेरीज वरील राग शांत प्रकृतीचे परंतु उदासवृत्तीकडे झुकणारे असे वाटतात. मरावा राग थोडा लढाऊ वृत्तीचा व अवघड आहे. शिवाय तो स्त्रीभूमिकेला शोभणारा नाहीं. त्यांतून भामिनीची भूमिका करणारे बालगंधर्व—त्यांचा कण्ठ व गायन अत्यन्त मोहक; परन्तु त्या वेळीं त्यांच्या गळ्यांत रूळलेल्या रागरागिणीच्या

खुलणार; तेव्हां अशा अडचणींत रागसमयाबाबतचा निर्बंध ढिला करणें भाग पडलें आणि दिवे लागल्यानंतरचा यमन कल्याण-त्यांतील मध्यलयीची 'पियरवा ते हारी नेक नजरपर' ही चीज निवडली. पस्तीस वर्षांपूर्वीची गोष्ट; त्या वेळीं, यमन, भूप, भीमपलास व मांड याच रागांच्या तानांचीं अनेक पदरी भरगच्च पेंडीं बालगंधर्वांच्या गळ्यांत रूळत होतीं. प्रेक्षकांच्या दृष्टीनेंहि सुरवातीचा रंग भरणारा यमन कल्याणच्या तोडीचा दुसरा राग मला आढळला नाहीं. सारांश, वरील राग मीं माझ्या मनांत मुक्रर केला. आतां यमन कल्याणला रागांतील कित्येक चिजा संग्रहाला होत्या. त्यांत निवडायची कोणती? येथें चीज आणि चाल यांतील फरक पाहणें जरूर आहे.

प्रत्येक रागरागिणींत अनेक चिजा बांधलेल्या आहेत आणि बांधल्या जात आहेत. परंतु एखाद्या जातीमध्यें एखादी दुसरी व्यक्तीच उठून दिसते. आणि त्या जातीबद्दल आदर किंवा गोड भावना निर्माण करते. असा कांहींसा प्रकार या चिजांचा असतो. माणसांत ज्याप्रमाणें व्यक्तिमत्व असतें, मग तें बुद्धिमत्तेमुळें, शरीरसौष्ठवामुळें अगर संस्कृतीमुळें असो आणि त्यामुळें जसें आपआपल्या समाजांत त्याला उच्चतर स्थान प्राप्त होतें, त्याप्रमाणेंच विशिष्ट आकर्षक घडण ज्या चिजेची असेल तीच चीज त्या त्या रागांतील उत्तम **चाल** होऊं शकते. म्हणजे, रागाचे स्वर एखाद्या तालचक्रांत बसविले, म्हणजे चाल तयार झाली असें मुळींच नाहीं. माणसामध्यें ज्याप्रमाणें चेहरा हें उत्तमांग, तसेंच चालीचा मुखडा हें उत्तमांग आणि तो मनांत भरला म्हणजे अर्धें काम होतें. त्यानंतर मग बाहू, छाती, कमर इत्यादि-म्हणजे ज्याला स्थायी किंवा अस्ताई म्हणतात तें. आणि या अंगावरच चालीचें तीन चतुर्थांश आकर्षण सिद्ध होतें. चालीचा अंत्रा म्हणजे तिच्या मांड्या, नितंब, पिंढऱ्या वगैरे. त्यांतहि निरनिराळेपणा असतो; परंतु चेहऱ्याप्रमाणें तो तीव्रतेनें प्रतीत होत नाहीं. म्हणून बहुतेक चिजांचे अंत्रे सामान्यतः सारखेच असतात. ज्या चालींत अस्ताई व अंत्रा या दोहोंमध्येंहि वैशिष्ट्य असतें, ती चाल विशेष आकर्षक होते. परंतु अशा चिजा व चाली दुर्मिळ.

भामिनी करितां योजलेली चाल अशापैकीं होती. 'हा टकमक पाही' हें पद त्याच चिजेवरून तयार झालें. आणि कर्त्याच्या कल्पनेप्रमाणें तें परिणामकारक झालें.

त्याच्याच पुढचें पद अधिक उडत्या लयीचें – परंतु मागील पदाच्या राग-स्वराला मिळतें असें पहाडी रागिणीचें; सारांश प्रसंग, पात्र व परिणाम इत्यादींच्या धोरणानें चालीची निवड केल्यास ती नाट्यप्रयोगाला उपकारक होतेच, परंतु थोड्या दिवसांनीं त्या पदाला चालीची प्रतिष्ठा प्राप्त होते आणि कलावंत गायकांच्या मैफलींत अशीं पद्यें चिजेसारखीं गायिलीं जातात–म्हणजे उच्च संगीताचे अनेक संस्कार त्यांवर होऊन ती संगीतसृष्टींत मान पावतात. अशा पद्यांतील शब्दप्रयोग जर श्रोत्यांच्या जिभेवर चटकन् विरघळणारा, लुसलुशीत असला, तर तें पद्य एकमेवच राहतें. तीच चाल होऊन निराळें पद्य करण्याचा अनावर मोह झाला तरी तें धाडस कोणी करीत नाहींत. याचीं ठळक उदाहरणें म्हणजे सौभद्रांतील "किति सांगूं तुला", मानापमानांतील "दे हाता", "चंद्रिका", "नाहिं मी बोलत नाथा" इत्यादि. एक प्रकारचा मोनॉपली हक्क तें पद्य आपोआप निर्माण करतें.

चाल, तिची योजना, पदें व त्यांतील शब्दसौष्ठव इत्यादींचें थोडेंफार विवेचन येथपर्यंत झालें; परंतु चालीच्या लोकप्रियतेमध्यें पात्राच्या गायन-कौशल्याचा भाग जमेला धरला नाहीं असा आक्षेप येण्यासारखा आहे आणि त्याचा विचार करणें योग्य होईल. गायक जर वरच्या दर्जाचा नसेल, तर कोणतीहि चाल लोकांच्या नजरेंत भरेल कशी ? प्रश्न त्रिनतोड आहे; परंतु तो प्रस्तुत नाहीं. चालीच्या स्वरूपगौरवांत गायकाच्या योग्यतेचा प्रश्नच येत नाहीं. एकच पद एकादा नट अधिक रंगवील, दुसरा कमी करामत दाखवील. परंतु त्यामुळें चालीच्या अंतर्गत घडणीच्या स्वरूपांत फरक पडत नाहीं. एकाद्या अल्हड कुमारिकेनें कानांत घाललेले लोंबते इअररिंग्ज आणि वय झालेल्या बायकांनीं घातलेले तेच इअररिंग्ज यांचा परिणाम प्रेक्षकावर अगदीं भिन्न भिन्न होईल; पण त्यामुळें इअररिंग्जमध्यें कांहींच फरक

पडत नाहीं. याहीपुढें जाऊन म्हणतां येईल कीं चालीची निवड गानकौशल्याबाबत निरपेक्ष असेल, तरच तिला महत्त्व. सुरेल आवाजाच्या सामान्य गायकानें किंवा नटानें ती चाल आत्मसात करून गायिली तरी देखील श्रोत्यांचें लक्ष खेंचण्याची शक्ति तिच्यामध्यें असली पाहिजे. "चाल छान आहे; पण नटानें ती रंगाविली नाहीं" असे अनेक प्रसंगीं प्रेक्षकांचे उद्गार निघतात, त्यांतच चालीचा खरा गौरव आहे. बालगंधर्व, सवाई गंधर्व, दीनानाथ, सौ. हिराबाई बडोदकर, शंकरराव सरनाईक इत्यादीसारखी गळेबाज मंडळी, अभंग-गौळणी पासून तों ख्यालापर्यंत वाटेल ते गेयछंद आपल्या गायकीच्या व गळ्याच्या जोरावर पिसून काढतात-त्यांना चाल आवडली तर गाण्यांत आणखी भर पडते; परंतु नवीन चालीच्या घडणीचें सौंदर्य प्रदर्शित करण्यापेक्षां आपल्या गायकींत तिला गुरफटण्याकडे त्यांची करामत खर्च होते. अर्थात् त्यांच्या गायनाचा प्रभाव कोणीही अमान्य करणार नाहीं. कदाचित् चालींचा दर्जा त्यांच्या गायनामुळें वाढेलही; पण तो मुळांत गायन-निरपेक्षच असतो; असला पाहिजे.

यानंतर स्त्रीभूमिका व पुरुष-भूमिका यांच्याकरितां चालींची निवड अगदीं भिन्न दृष्टीनें करावी लागते. हर्ष, खेद, क्रोध, करुण इत्यादि प्रसंगांत स्त्री व पुरुष दोघेंही सांपडतात परंतु रसप्रसंग जरी एक असला, तरी स्त्रीभूमिके-करितां योजण्याची चाल अगदीं निराळी असली पाहिजे. त्यांत मोठी नड अशी येते कीं स्त्रीभूमिका करणाऱ्या नटाला आपण ख्यालगायक आहोंत या भावनेनें पछाडलेलें असतें आणि पुरुष भूमिका करणाऱ्या नटाला आपण ठुंबरी कवालीसारखें नाचणी गाणें सर्व नाजुक मुरक्यांसह गाऊं शकतों हें प्रदर्शित करावें, असें वाटतें ! अशा नटांच्या प्रवृत्तीला मान तुकविण्याचे प्रसंग 'माना-पमान'च्या वेळीं माझ्यावर आले नाहींत हा सुयोग होता, आणि त्यामुळें चालींमध्यें एक प्रकारच्या सुसंगत भिन्नतेचें आकर्षण निर्माण झालें. ही परिस्थिति 'विद्याहरण' नाटकाच्या चाली देतांना अखेरपर्यंत राहिली नाहीं. कांहीं थोड्याफार चाली मीं दिल्यानंतर, गाणाऱ्या पात्रांना आपापल्या चाली पसंत करण्याची मुभा मिळाली; त्यामुळें चाली व चिजा जरी चांगल्या

असल्या, तरी त्या कोठें ? कोणाला ? व कशा ? हें योजनेचें सूत्र त्या वेळीं तुटलें. गायनाच्या व सुंदर नाट्यवस्तूच्या प्रभावामुळें नाटक उठावदार झालें व कांहीं चाली लोकप्रिय झाल्या हा भाग निराळा. परंतु 'मानापमान नाटक म्हणजे चालींच्या मेजवानीचें व्यवस्थित वाढलेलें ताट' अशी त्यानंतरच्या नाटकांना प्रशस्ति मिळाली नाहीं. असो.

शब्दनिष्ठा व स्वरनिष्ठा यांची फारकत झाल्यामुळें पदांमध्यें शब्दांचें स्वारस्य क्वचितच आढळून येई हें पूर्वी सांगितलेंच आहे. गायकीचें स्तोम वाढूं लागलें होतें—आणि लोकांना तें पचूं लागलें होतें. मग संगीताचा तरी उत्कर्ष होऊं दे अशी एक वृत्ति माझ्यामध्यें त्या वेळीं आली खरी; तरी देखील त्यांत पर्याय होता. पूरब कडील ठुंबरी, कजली, कवाली इत्यादींच्या नवीन रंगाची माझ्यावर त्या वेळीं जबरदस्त मोहिनी पडली होती आणि मराठी रंगभूमीवर तो रंग फैलावला तर बहार होईल असें वाटे. विशेषतः स्त्रीभूमिकांना व सौम्य आवाजाच्या पात्रांना तो ढंग फार शोभून दिसेल अशी खात्री होती. सुदैवानें बालगंधर्वांसारख्या मोहक आवाजाचें पात्र त्या वेळीं प्रकाशांत आलें होतें व तें उपलब्धही झालें. आणि त्यामुळें त्या जातीच्या चाली भामिनीच्या वांट्याला भरपूर आल्या. बालगंधर्वांनीं आपल्या रसिक वृत्तीनें, सुंदर आवाजानें व गायनकौशल्यानें त्या चिजांचें यथाशक्ति चीज केलें यांत संशय नाहीं; तथापि पूरबचा खास रंग आत्मसात करण्याऐवजीं त्यांनीं आपला स्वतःचाच रंग त्या चालींना दिला आणि त्या चाली अत्यंत लोकप्रिय केल्या हा कांहीं त्या वयांत लहानसा पराक्रम नव्हता.

पुरुषभूमिकांकरितां शक्य तों रागदारीच्या गायकींतील किंचित धांवत्या लयीच्या चिजा वापराव्या व त्यामुळें पात्रांत गायकी दाखवायला अवसर मिळावा आणि त्या योगें प्रेक्षकांमध्यें रागरागिणीच्या गायनांचें वाढतें आकर्षण वाटावें असा हेतु होता. कारण गवय्यानें गायिलेल्या चिजेपेक्षां रंगभूमीवर पात्रानें गायिलेल्या त्याच चालींचा प्रेक्षकांवर जास्त सखोल ठसा उमटतो व ह्या चालीच्या द्वारें तिच्या रागाचें स्वरूप परिचित होतें.

रंगभूमीवर शब्दनिष्ठ व रसनिष्ठ संगीत पुन्हा येण्याची आशा नसल्यामुळें निदान वरिष्ठ जातीच्या संगीताचा फैलाव व्हावा हा हेतु धोक्याचा असला तरी क्षम्य होता असें वाटलें. परंतु पारिणामीं धोकाच खरा ठरला. पुढें पुढें गायकी चालींचें प्रस्थ इतकें वाढलें कीं मैफलींत पूर्वरंग भरणाऱ्या, ऐसपैस पल्लेदार चिजा गायनाचार्यांच्या जबड्यांतून ओढून त्यांवरील चाली रंगभूमीवर अंथरण्यांत येऊं लागल्या, आणि मराठी रंगभूमि म्हणजे गायनाची बैठक होऊं लागली. मानापमान नाटकांतील पदांच्या चालींवरून हा विषय निघाला म्हणून वरील विवेचन किर्लोस्कर मंडळीलाच लागू होतें असें समजण्याचें कारण नाहीं. लहान मोठ्या सर्वच मराठी संगीत मंडळ्यांतून हें रागदारीच्या नव्या चालींचें खूळ माजलें होतें व पुढें नव्या नव्या **रागांचें** ही खूळ पिकलें. सिनेमातंत्राचीं, व वास्तववादी पण भावगीतावर संगीताची आरोप करणारीं नाटकें वर्ज्य केलीं, तर आतांपर्यंतच्या नाटकांत आपल्या संगीतांतील बहुतेक राग राबवलेले आढळतील.

नव्या चाली, नवे राग, नवे सीन, नवे पोषाख हे केव्हांही रंगभूमीच्या उत्कर्षाला उपकारक असतात. पण या सर्व गोष्टी योग्य स्थळीं योजिल्या तरच ! पात्राच्या हौसेकरितां नव्या रागाच्या चाली आणि कर्त्यांच्या हौसेकरितां नवे सीन–नवे पोषाख ! मात्र प्रेक्षकांच्या हौसेकरितां कांहींच नाहीं–भूमिकेला अनुरूप अशी पात्रांची निपज किंवा निवडही नाहीं. आम्ही हे असे अखंड–यौवनसंपन्न पुराणपुरुष आहोंत–आम्हीं जें कांहीं अजब ऐकवूं व जें कांहीं अजस्र दाखवूं तें मुकाट्यानें शिरोधार्य समजा. अशा वृत्तीमुळें चालींचा संगीताशीं, संगीताचा काव्याशीं, काव्याचा रसाशीं, रसाचा नाटकाशीं आणि नाटकाचा रंगभूमीशीं संबंधच राहिला नाहीं; अर्थातच शेवटीं रंगभूमीचा प्रेक्षकांशीं संबंध न राहणें क्रमप्राप्तच होतें !

★ ★ ★

# राग आणि रस

**रागरचना** हें आमच्या भारतीय संगीताचें अनन्यसाधारण व अत्यंत प्रभावी असें वैशिष्ट्य आहे. मग तें संगीत उत्तर हिंदुस्थानी असो, दाक्षिणात्य असो, पंजाबी असो कीं बंगाली असो; तसेंच तें संगीत क्षुद्र असो वा शास्त्रीय असो.

आमच्या रागांची निर्मिति षड्ज व पंचम हे दोन अविकृत किंवा अचल स्वर आणि रिषभ, गंधार, मध्यम, धैवत, निषाद या पांच स्वरांच्या कोमल-तीव्र अशा दहा अवस्था, मिळून १२ स्वरांची निरनिराळी जुळणी करून झालेली आहे. केवळ हिशेबी दृष्टीनें असे सुमारें ३५००० हजार राग निर्माण होऊं शकतात. परंतु प्रत्यक्ष प्रचारांत दीडशेंपासून फार तर दोनशें राग आढळून येतात. रागांची संख्या इतकी मर्यादित होण्याचें कारण, ज्या स्वरांच्या जुळणीपासून रंजक, नादसुंदर आणि कलात्मक वातावरण निर्माण होऊं शकलें तेवढ्याच जुळणीला राग असें मानण्यांत आलें. इतकेंच नव्हे तर रंजकता हें राग निर्मितीचें अत्यंत आवश्यक लक्षण ठरविण्यांत आलें आहे. 'रंजयतीति रागः' अशीच मुळीं भारतीय प्राचीन संगीताचार्यांनीं रागाची व्याख्या निश्चित केलेली आहे.

संगीत, नाट्य, काव्य इत्यादि कलाक्षेत्रांत रंजकता व रसवत्ता हे दोन्ही गुण समानार्थी वापरण्यांत येतात असें म्हटलें तरी चालेल. म्हणजे, रसनिष्पत्ति होत असेल तेथेंच रंजकता निर्माण होऊं शकते. आणि येथूनच रागांचा व रसांचा जिवाभावाचा ऋणानुबंध जोडला गेला व तो प्रत्ययास येऊं लागला. 'प्रत्ययास येऊं लागला' म्हणण्याचें कारण, ज्या ज्या स्वरामध्यें नैसर्गिक सुसंवादक्षमता असेल अशाच स्वरांना संगीतोपयोगी स्वर

---

अप्रकाशित – २४-३-१९५१

रंगभूमीवर शब्दनिष्ठ व रसनिष्ठ संगीत पुन्हा येण्याची आशा नसल्यामुळें निदान वरिष्ठ जातीच्या संगीताचा फैलाव व्हावा हा हेतु धोक्याचा असला तरी क्षम्य होता असें वाटलें. परंतु पारिणामीं धोकाच खरा ठरला. पुढें पुढें गायकी चालींचें प्रस्थ इतकें वाढलें कीं मैफलींत पूर्वरंग भरणाऱ्या, ऐसपैस पल्लेदार चिजा गायनाचार्यांच्या जबड्यांतून ओढून त्यांवरील चाली रंगभूमीवर अंथरण्यांत येऊं लागल्या, आणि मराठी रंगभूमि म्हणजे गायनाची बैठक होऊं लागली. मानापमान नाटकांतील पदांच्या चालींवरून हा विषय निघाला म्हणून वरील विवेचन किर्लोस्कर मंडळीलाच लागू होतें असें समजण्याचें कारण नाहीं. लहान मोठ्या सर्वच मराठी संगीत मंडळ्यांतून हें रागदारीच्या नव्या चालींचें खूळ माजलें होतें व पुढें नव्या नव्या **रागांचें** ही खूळ पिकलें. सिनेमातंत्राचीं, व वास्तववादी पण भावगीतावर संगीताची आरोप करणारीं नाटकें वर्ज्य केलीं, तर आतांपर्यंतच्या नाटकांत आपल्या संगीतांतील बहुतेक राग राबवलेले आढळतील.

नव्या चाली, नवे राग, नवे सीन, नवे पोषाख हे केव्हांही रंगभूमीच्या उत्कर्षाला उपकारक असतात. पण या सर्व गोष्टी योग्य स्थळीं योजिल्या तरच ! पात्राच्या हौसेकरितां नव्या रागाच्या चाली आणि कर्त्यांच्या हौसेकरितां नवे सीन–नवे पोषाख ! मात्र प्रेक्षकांच्या हौसेकरितां कांहींच नाहीं–भूमिकेला अनुरूप अशी पात्रांची निपज किंवा निवडही नाहीं. आम्ही हे असे अखंड–यौवनसंपन्न पुराणपुरुष आहोंत–आम्हीं जें कांहीं अजब ऐकवूं व जें कांहीं अजस्र दाखवूं तें मुकाट्यानें शिरोधार्य समजा. अशा वृत्तीमुळें चालींचा संगीताशीं, संगीताचा काव्याशीं, काव्याचा रसाशीं, रसाचा नाटकाशीं आणि नाटकाचा रंगभूमीशीं संबंधच राहिला नाहीं; अर्थातच शेवटीं रंगभूमीचा प्रेक्षकांशीं संबंध न राहणें क्रमप्राप्तच होतें !

★ ★ ★

# राग आणि रस

**रागरचना** हें आमच्या भारतीय संगीताचें अनन्यसाधारण व अत्यंत प्रभावी असें वैशिष्ठ्य आहे. मग तें संगीत उत्तर हिंदुस्थानी असो, दाक्षिणात्य असो, पंजाबी असो कीं बंगाली असो; तसेंच तें संगीत क्षुद्र असो वा शास्त्रीय असो.

आमच्या रागांची निर्मिति षड्ज व पंचम हे दोन अविकृत किंवा अचल स्वर आणि रिषभ, गंधार, मध्यम, धैवत, निषाद या पांच स्वरांच्या कोमल-तीव्र अशा दहा अवस्था, मिळून १२ स्वरांची निरनिराळी जुळणी करून झालेली आहे. केवळ हिशेबी दृष्टीनें असे सुमारें ३५००० हजार राग निर्माण होऊं शकतात. परंतु प्रत्यक्ष प्रचारांत दीडशेंपासून फार तर दोनशें राग आढळून येतात. रागांची संख्या इतकी मर्यादित होण्याचें कारण, ज्या स्वरांच्या जुळणीपासून रंजक, नादसुंदर आणि कलात्मक वातावरण निर्माण होऊं शकलें तेवढ्याच जुळणीला राग असें मानण्यांत आलें. इतकेंच नव्हे तर रंजकता हें राग निर्मितीचें अत्यंत आवश्यक लक्षण ठरविण्यांत आलें आहे. 'रंजयतीति रागः' अशीच मुळीं भारतीय प्राचीन संगीताचार्यांनीं रागाची व्याख्या निश्चित केलेली आहे.

संगीत, नाट्य, काव्य इत्यादि कलाक्षेत्रांत रंजकता व रसवत्ता हे दोन्ही गुण समानार्थी वापरण्यांत येतात असें म्हटलें तरी चालेल. म्हणजे, रसनिष्पात्ति होत असेल तेथेंच रंजकता निर्माण होऊं शकते. आणि येथूनच रागांचा व रसांचा जिवाभावाचा ऋणानुबंध जोडला गेला व तो प्रत्ययास येऊं लागला. 'प्रत्ययास येऊं लागला' म्हणण्याचें कारण, ज्या ज्या स्वरामध्यें नैसर्गिक सुसंवादक्षमता असेल अशाच स्वरांना संगीतोपयोगी स्वर

---

अप्रकाशित – २४–३–१९५१

समजण्यांत येतें आणि अशा स्वरांमध्येंच रसनिर्मिति व रंजकता निर्माण करण्याचें सुप्त सामर्थ्य असतें.| रागरचनेमध्यें हें सुप्त सामर्थ्य एकजिनसी स्वरूपांत प्रत्ययास येतें. सारांश, स्वरांच्या या रसवत्तेमुळें रागांतूनही रस-निष्पत्ति होणें क्रमप्राप्तच आहे. म्हणून रागाचा रसार्शी समन्वय हा केवळ स्वरांवरच आधारलेला आहे; त्याला लय, काव्य किंवा नाट्य वगैरे इतर कोणताहि आधार नसतो व अभिजात रसपूर्ण रागरचनेला त्यांची अपेक्षाहि नसते. गाण्याची लय वाढविली म्हणजे रागांतील रस बदलतो, चिजेंतील काव्यामुळें रागापासून रसप्राप्ति होते, गायकाच्या आविर्भावामुळें राग रंजक होतात इत्यादिसारखीं विधानें अनेक विद्वान करूं लागले आहेत. परंतु त्यांतील ग्राह्यांश इतकाच आहे कीं वरील प्रकारांनीं रागाच्या अंगभूत रस अधिक उत्कट होतो व कधीं कधीं उत्तान आणि ग्राम्य वाटूं लागतो. वास्तविक, रागांत विशिष्ट रस हा, त्या रागांतील स्वरमालिकेमुळेंच सिद्ध होतो.

आतां, प्रत्येक स्वराच्या विशिष्ट रसाचा पृथक् विचार करण्यापूर्वी रागजन्य रस म्हणजे काय? असा प्रश्न उपस्थित होतो. रस हा शब्द कानांवर पडतांच आपल्यासमोर काव्य-नाटकादि साहित्यांतील शृंगार, वीर, करुण, भयानक, हास्य, रौद्र, बीभत्स, अद्भुत व शांत असे नवरस उभे राहतात. हे सर्वच रस, त्यांच्या शास्त्रीय व्याख्या व नियम वगैरे बरहुकूम, **निरनिराळ्या रागरागिणींतून** निर्माण होऊं शकतात किंवा त्यांच्यावर संकेत म्हणून लादले जातात याचा विचार करणें जरूर आहे.

आज परिस्थिति अशी आहे कीं रागाला रस असतो याची जाणीवच कोणी गायक ठेवीत नाहींत. कारण आजकालची गायकी केवळ तंत्रनिष्ठ बनली आहे आणि त्यामुळें रागाच्या रसाला **परिपोषक** होणारेच मींड, गमक, तान, खटका इत्यादि अलंकार वापरायचे असा धरबंधच राहिला नाहीं; कोठेंही कोणतातरी अलंकार वापरायचा आणि उमाप तानबाजी करायची हीच काय ती आज उच्च गायकीची परिसीमा समजली जाते. रसाचा प्रश्न येणार कुठे? गळा भरमसाट फिरवता येतो ना? रागाचे आरोहावरोह बरोबर आहेत ना? ग्वाल्हेरी, जयपुरी, आग्रेवाली, पंजाबी,

बनारसी–झाडून साऱ्या गायकीच्या लकबा, हरकती गळ्यांतून निघतात ना ? सरगमची तयारी भरपूर आहे ना ? झालं. हीच काय ती अत्युच्च दर्जाची अभिजात गायकी असें आज मानण्यांत येतें. शिवाय, जें काव्य (म्हणजे चिजा) गायिलें जातें त्यांतील रस बहुधा रागांग रसापासून अगदीं विजातीय असतो. शिवाय गायकाचे हुंकार, उड्डाण, अनाघात, तिय्ये, दुय्ये ! असल्या या भयानक चक्रव्यूहामध्यें रागाचा आत्मा जो रस तो नामशेष झाला तर नवल नाहीं. असल्या गायनांत रौद्र, भयानक आणि हास्य हे रस मात्र हमखास पैदा होतात हें कबूल केलें पाहिजे. पण ही कलावानाची किमया आहे. रागाचा रस नव्हे.

असो. मुख्य मुद्दा हा आहे कीं प्रत्येक स्वरांतून भिन्नभिन्न रसाची छटा प्रतीत होते. तेव्हां सप्तकांतील प्रत्येक स्वराची वृत्ति किंवा स्वभाव काय आहे, किंवा तो तो स्वर उच्चारला असतांना कोणकोणत्या भावनांचा म्ह. रसाचा भास निर्माण होतो, हें प्रथम तपासलें पाहिजे. अर्थात् माझा व्यक्तिगत आभास मी सांगूं शकणार. सर्वांनाच तो सर्वतोपरी मान्य होईल असें नाहीं. गेल्या पन्नास वर्षांत अनेक गायकवादक माझ्या ऐकण्यांत आले आणि त्यांच्या रसपूर्ण स्वरविलासाच्या ज्या कांहीं छटा, माझ्या मनावर उमटल्या, त्या मी सांगणार आहे. या विषयावर लिहिणाऱ्या एकदोन लेखकांच्या मताशीं त्या बऱ्याचशा जुळतात, हें भाग्य. शिवाय हा विषय १५–२० मिनिटांच्या अवधींत, अत्यंत संक्षेपानेंच सांगावा लागणार, हें उघड आहे.

पहिला स्वर षड्ज. या स्वराच्या आधारावरच सप्तकांतील इतर प्रत्येक स्वराचें स्थान आणि मूल्य निश्चित केलें जातें. फार काय या मूलाधार स्वरांतूनच बाकीचे सहा स्वर निर्माण होतात, म्हणून त्याला षड्ज हें नांव मिळालें, असें शास्त्र सांगतें. या षड्जाची अवस्था निर्विकार, निश्चल अशी असते–योगनिद्रेंतील योगिराजाप्रमाणें याची निर्लेप वृत्ति असते.

षड्जाच्या पुढील निकटचा स्वर **कोमल रिषभ**. निद्रेंतून अर्धवट जागृत अवस्थेंत आलेला व निद्राभंगामुळें नाराज, मलूल व खिन्न अशा वृत्तीचा हा स्वर आहे.

याच्या पुढील स्वर **तीव्र रिषभ.** हा संपूर्ण जागृतावस्थेचा द्योतक आहे; तथापि इच्छेविरुद्ध झोप मोड झाल्यामुळें कीं काय, हा षड्जाकडे वळलेला, आणि डोळे उघडून जांभई देणाऱ्यांच्या सुस्तपणाची आठवण देतो.

यानंतर **कोमल गंधार**; हा भांबावलेला व असहाय आणि त्यामुळें केविलवाण्या करुणवृत्तीचा स्वर आहे. तथापि एकादी रमणी उदासीनतेमध्यें आकर्षक दिसते तसा हा आकर्षक आहे.

या लगतचा स्वर **तीव्र गंधार.** हा स्वर पराकाष्टेचा चौंकस वृत्तीचा आहे. कां? कशासाठीं, केव्हां, कोठें? कोण? असा लहान मुलासारखे प्रश्न विचारणारा व तशाच आनंदी वृत्तीचा व खेळकर असा आहे. त्याच्यामुळें घरचें वातावरण प्रसन्न व प्रफुल्लित होतें.

यानंतर **कोमल मध्यम.** हा स्वर अत्यंत गंभीर, उदात्त आणि अत्यंत प्रभावी स्वर आहे. तसाच, मोकळीक मिळाली तर इतर सर्व स्वरांवर आपली सत्ता गाजविणारा व वातावरण धुंद करणारा हा स्वर आहे.

या पुढील स्वर **तीव्र मध्यम**. हा स्वर अत्यंत तरल व चंचल वृत्तीचा आणि विलासी चेष्टा व क्षुद्र वासना दाखविणारा आहे. कमालीचा खेळकर असल्यामुळें निकटच्या पंचम स्वराला हा सांधि मिळेल तेथें डिवचत असतो. तथापि पंचमाकडे त्याची मनस्वी ओढ असते.

यानंतर **पंचम.** हा अत्यंत तेजस्वी; स्वयंभू अविकृत व रंगेल वृत्तीचा स्वर आहे. हा स्वर षड्जाची जणू काय अर्धांगी आहे. षड्जाशीं पूर्ण संवाद करणारी, स्वरसप्तकाच्या सदनाला उजाळा देणारी, सर्वांचें विराम स्थान, व आपल्या सौदर्यानें उद्दीपन करणारी परंतु सुप्रातिष्ठित व हसत-वृत्तीच्या कुलकामिनीप्रमाणे पंचमाची वृत्ति आहे.

पंचमाचा निकटवर्ती पुढील स्वर **कोमल धैवत.** एकंदर सप्तकांत या स्वराइतका शोक व दैन्य दाखविणारा दुसरा स्वर नाहीं. शोकरसाची परिसीमा या स्वरानें गांठली आहे.

त्यानंतरचा स्वर **तीव्र धैवत.** या स्वरांत दणकट व धष्टपुष्ट मल्लाची

वृत्ति आहे. याच्या वृत्तींत सौम्यपणा किंवा नागर–रीतीचा अभाव आहे. याच्या आविर्भावांत ग्राम्य व उग्र कामुकतेची छटा आढळून येते.

पुढील स्वर **कोमल निषाद.** हा स्वर सौम्य, प्रसन्न, वात्सल्यपूर्ण व किंचित् करुणवृत्तीचा आहे. तथापि केव्हां केव्हां हा खंबीर वृत्ति धारण करतो. सर्वांशीं मैत्री ठेवणारा हा स्वर असल्यामुळें शृंगार, वीर, करुण, आनंद इत्यादि भावनामध्यें तो समरस होऊं शकतो.

यानंतर सप्तकांतील उपान्त्य स्वर **तीव्र निषाद.** हा स्वर भाल्याच्या टोंकासारखा तीक्ष्ण वाटतो. अत्यंत आर्तरवाची किंकाळी किंवा तीव्र वेदना या स्वरांतून प्रतीत होते. तार षड्जाची अपेक्षा श्रोत्यामध्यें निर्माण करून त्यांना बेचैन करणारा हा स्वर आहे.

आणि शेवटीं **तार षड्ज.** हा मध्य षड्जाच्या दुप्पटीचा एकजीव झालेला प्रतिध्वनि व रागरसाचा अत्यंत उत्कट बिंदु; जणु काय रागाचा अर्क या ठिकाणीं गळूं लागतो, व रागाचा आस्वाद पूर्णांशानें मिळाल्याचें समाधान वाटतें.

अशा प्रकारचे प्रत्येक स्वराचे नैसर्गिक भाव किंवा स्वभाव मान्य झाले, म्हणजे ज्या रागांत ज्या स्वराचें सर्वांत अधिक प्राबल्य असेल त्या स्वराच्या वृत्तीचें आवरण त्या त्या रागावर साहजिकच पसरतें. आणि त्यावरून स्थूल मानानें, त्या रागाचा रस दिङ्निर्णीत होतो. स्थूल मानानें म्हणण्याचें कारण मूळ स्वभाव किंवा वृत्ति कांहींही असली तरी ज्या इतर स्वरांच्या संगतींत तो स्वर असेल किंवा एखादा स्वर वर्ज्य करून त्यावर आघात पडेल तर त्याची वृत्ति बदलते. पम्ग्री आणि पग्री या दोन स्वरसंहितापैकीं पाहिलींतील ग् कोमलता दाखवितो व दुसरींत प वरून एकदम आघात झाल्यामुळें त्याच्या वृत्तींत वीर रसाचा आविर्भाव येतो. अशीं अनेक उदाहरणें सांगतां येतील. त्याचप्रमाणें स्वरांना आंदोलन दिल्यानें स्वरांची वृत्ति किंचित् नरम होते. शिवाय आमच्या कांहीं रागांना सूक्ष्म मध्यंतरांची, म्हणजे श्रुतींची आवश्यकता असते, व त्या ठिकाणीं स्वरांच्या मूळ वृत्तींमध्यें, कोमलतर किंवा तीव्रतर असा

फरक होतो. अशा अनेक प्रकारच्या पर्यायामुळें, सजातीय किंवा समस्वरी रागांतून, मुख्य रसाच्या बारीक सारीक छटा देखील प्रत्ययास येऊं शकतील; आणि प्रत्येक रागाची विशिष्ट रस, छाया सिद्ध करतां येईल. परंतु प्रस्तुत या खोल पाण्यांत न शिरतां, रागांची स्थूलमानानें विभागणी करणें सोयीचें होईल.

कांहीं रागस्वर कानांवर पडले म्हणजे मनांत करुण भावना, कांहींमुळें गांभीर्य व कांहींमुळें उल्लासवृत्ति निर्माण होते असा सर्वांचा अनुभव आहे. यांत शब्दांचा किंचितहि वाटा नसतो. तसेंच एकाच स्वरमालिकेपासून कांहीं श्रोत्यांच्या मनांत करुण भावना जागृत होते व कांहींची वृत्ति उल्लसित होते, असें कधींच प्रत्ययास येत नाहीं. यावरून रागाचा रस व्यक्तिनिष्ठ असतो, हा कित्येकांचा ग्रह मान्य करण्यासारखा नाहीं. अर्थात् रागांचा रस स्वयभूं आहे.

परिणामाच्या दृष्टीनें आमच्या रागांचे, मूलगामी असे दोन मुख्य विभाग पडतात : एक **उत्तेजक** व दुसरा **उद्वेजक**. उत्तेजक या वर्गांत शृंगार, वीर, हास्य व शांत या चार रसांचा समावेश होऊं शकेल व उद्वेजक या वर्गांत करुण, भय, रौद्र, बीभत्स व अद्‌भुत या पांच रसांचा समावेश होईल. केवळ स्वरनिष्ठ उच्च गायनकला, ही निसर्गांतील किंवा समाजांतील दृश्यावर व प्रसंगावर इतर कलांप्रमाणें आधारलेली नसल्यामुळें, भावनांचें अत्यंत हळुवारपणानें उद्दीपन व उदात्तीकरण साधणें, एवढेंच तिचें कार्य असतें. त्यामुळें, हास्य, रौद्र, भयानक, बीभत्स व अद्‌भुत या प्रक्षोभकारक रसांना आमच्या राग रचनेंत स्थान दिलें गेलें नाहीं. कानाला त्रास देणाऱ्या कुसंवादी अशा स्वरपंक्ती रचून प्रक्षोभक रस निर्माण करतां येतात; नाहीं असें नाहीं. पाश्चात्यांच्या बँडमधून केव्हां केव्हां आणि सिनेमामधून नित्यशः , रौद्र, भयानक, बीभत्स वगैरे रसांचा आस्वाद, आजकाल सर्वांनाच चाखायला मिळतो. परंतु हें संगीत आमच्या रागव्यवस्थेंत बसत नाहीं, कारण रंजकतेचा त्यांत अभाव असतो. असो.

वरील कारणामुळें, करुण, शांत, शृंगार व वीर या चारच रसांचा आविष्कार आमच्या रागांतून होत असतो; व तो देखील संयमानें व अभिजातपणानें. आक्रांत, आक्रोश, उत्तान शृंगार, स्मशानशांतता, रुद्रावतारी वीररस आमच्या रागांतून प्रकट होत नाहीं. असले रस निर्माण करण्यास शब्दांचे, विक्राळ अभिनयाचें व नितंबनृत्याचें साहाय्य घ्यावें लागेल. पण तें रागांग उच्च संगीत होणार नाहीं.

कै. पंडित भातखंडे यांनीं प्रचारांतील रागांचे मूलगामी तीन वर्ग पाडले आहेत. १ तीव्र रिषभ, तीव्र गंधार व तीव्र निषाद घेणारे; २, कोमल रिषभ, तीव्र गंधार व को. धैवत घेणारे; ३ को. गंधार व को. निषाद घेणारे राग. ही वर्गवारी अत्यंत मार्मिक अशी आहे. या तीन वर्गांचा शृंगार, करुण व वीर, या तीन प्रमुख रसाशीं समन्वय जोडतां आला, तर अतिशय सोयीचें झालें असतें. परंतु प्रत्येक समस्वरी रागाचा प्रमुख, म्हणजे वादी स्वर निराळा असल्यामुळें रागाची वृत्ति-भावना म्हणजे रसही बदलतो. या कारणानें वरील वर्गीकरण रसाच्या दृष्टीनें फारसें उपयोगी पडत नाहीं.

आणि प्रमुख म्हणजे वादी स्वरावरूनच, रागाची स्थूलमानानें भावना ठरविणें हा एकच मार्ग शिल्लक राहतो. तरी देखील, संवादी, अनुवादी विवादी स्वरांच्या अनेक प्रकारच्या संगतीमुळें, मूळ भावनेंत निरानिराळ्या छटा निर्माण होतातच. तथापि एवढें म्हणतां येईल कीं, सामान्यतः को. मध्यम ज्या रागांत मुक्त व प्रबल असतो असे राग बहुधा उदात्त व गंभीर असतात. उदा० मालकंस, ललत, केदार, बागेश्री दुर्गा, इत्यादि. यांत देखील बागेश्रीमध्यें तीव्र धैवत व कोमल निषाद ही जोडी जोरदार असल्यामुळें त्या रागावर करुण रसाची छाया पडते.

ज्या रागांत पंचम स्वराचें प्राबल्य असतें, ते राग उत्साहवर्धक अर्थात् शृंगाररसाचें वातावरण बहुधा निर्माण करतात, असें ठोकळ मानानें म्हणतां येईल. तीव्र गंधारही कमी प्रमाणांत हीच भावना जागृत करतो. ज्या रागांत कोमल धैवतावर भार असतो, ते राग करुण रसाचा परिपोष

करतात. त्यांत कोमल रिषभ किंवा को. गंधार मदतीला असेल तर अधिक भर पडते. फक्त भैरव राग अपवाद म्हणतां येईल.

अशा प्रकारें वादी-संवादी, अनुवादी-विवादी स्वरांच्या संकलित प्रभावावरून, रागांच्या भावना निश्चित करून, त्यांचा शृंगार, वीर, करुणा व शांत या चार प्रमुख रसांशीं समन्वय निश्चित करतां येण्यासारखा आहे. आभिजात सांगीतिकांनीं एकत्र येऊन त्याचा सूक्ष्म रसैक दृष्टीनें विचार केला, तरच ही गोष्ट शक्य आहे. रागाचा व रसाचा समन्वय साधणें हें भारतीय संगीताचें विशिष्ट प्रधान अंग आहे. रागांच्या निर्मितीचा रस-सिद्धि हाच मुख्य हेतु आहे. तान गमकादि अलंकार रसपोषाकरितांच योग्य ठिकाणीं वापरले पाहिजेत. केवळ कंठाची कसरत दाखविण्याकरितां नव्हेत. आज संगीताची गंगा गल्लोगल्लींतून वहात आहे. तिला रसवत्तेचें पावित्र्य आणणें, हें आजकालच्या सुविद्य सांगीतिकांचें कर्तव्य आहे. तें त्यांनीं केलें नाहीं, तर तानांच्या आणि पंजाबी सुरनळ्यांच्या आतषबाजींत कांहीं दिवसांनीं रागच दिसणार नाहीं-मग रसाबद्दल बोलायलाच नको!

★★★

# चित्रपट संगीत

जाहिरातवजा किंवा जाहिरात मिळविण्याचें आशाळभूत लिखाण सोडून दिलें तर, आमच्या बोलपटाबाबत बहुतेक टीकाकारांनीं एकंदरींत भरपूर प्रतिकूल अभिप्रायच दिलेला आहे असें आढळून येईल. कथानकांत दम नाहीं, सुसंगति नाहीं, फोटोग्राफी ठीक नाहीं, ध्वनिलेखन स्पष्ट नाहीं, पात्रांची निवड चुकीची झाली, दिग्दर्शन सदोष आहे, इत्यादिपैकीं चार दोन दोष नसलेला असा चित्रपट अलीकडे क्वचितच निर्माण झाला असावा, असें त्यांच्या टीकेवरून अनुमान करायला हरकत नाहीं. या सर्व टीका बऱ्याच विस्तृत, थोड्याफार सडेतोड, क्वचित् विधायक आणि उद्बोधक सुद्धां असतात. मात्र बोलपटांतील संगीतासंबंधीं, हे टीकाकार फारशी वाच्यता करीत नाहींत. याचें कारण, संगीतविषयाचें त्यांना विशेष ज्ञान तरी नसावें, किंवा आजकालचें बोलपटांतील संगीत बरेंवाईट म्हणण्याच्याही योग्यतेचें नसावें; हा दुसरा तर्कच बहुधा खरा असावा.

बोलपटांतील संगीताबाबत, केवळ व्युत्पन्न टीकाकारांची, किंवा बुद्धिजीवि चिकित्सक प्रेक्षकांचीच तेवढी, निंदाव्यंजक वृत्ति आहे असें नसून, ज्यांच्या मनोरंजनाचें बोलपट हें एकमेव साधन ठरलेलें आहे, अशा श्रमजीवि असंख्य प्रेक्षकांमध्यें देखील, अलीकडील बोलपट–संगीताविषयीं लालसेऐवजीं, अरुचीच उत्पन्न झालेली दिसते. गेल्या पंधरा-वीस वर्षांत आमच्या बोलपटांनीं संगीताबाबत जर कांहीं कमाई केली असेल तर तिचें स्वरूप वरीलप्रमाणें आहे.

पौराणिक, काल्पनिक, सामाजिक, ऐतिहासिक वगैरे कोणत्याहि प्रकारचा बरा वाईट बोलपट असो, त्यामधील संगीत जर प्रभावी असेल,

---

नागपूर आकाशवाणी भाषण, मार्च १९५२

तर तो हमखास लोकप्रिय होतो, याचा सुरुवातीपासून निर्मात्यांना पुरा प्रत्यय आलेला होता. चित्रपटांत रंगभूमीपेक्षां वास्तवता आधिक असल्याचा दावा सांगणारे व तसा प्रयास करणारे दिग्दर्शक, संगीताला अवास्तव म्हणून तुच्छ लेखतात. तथापि संगीतावांचून एखादा तरी चित्रपट लोकप्रिय व फायदेशीर करणारा निर्माता किंवा दिग्दर्शक अद्यापि हिंदुस्तानांत निर्माण झालेला नाहीं. सुंदर कथानक, नटनटींचा सुंदर संच, उत्कृष्ट दिग्दर्शन, सुंदर फोटोग्राफी वगैरे सर्व कांही सुंदर असलें, तरी त्यांत संगीत जर नसेल तर जसें एकाद्या पुरातन मूर्ति नसलेल्या सुंदर मंदिराकडे, स्थापत्याच्या किंवा शिल्पकलेच्या नजरेनें पाहाणारेच तेवढे आकर्षित होतात, भक्तिभावनेनें प्रेरित अशा प्रचंड जनसमुदायाला त्याची बिलकूल मातबरी वाटत नाहीं, तशी—त्या बोलपटाची केविलवाणी दशा होईल. याच्या उलट इतर बाबतींत अगदीं सामान्य असलेले बोलपट, केवळ आकर्षक संगीतामुळें विलक्षण लोकप्रिय होतात, या अनुभवामुळें आजकालचे सर्व बोलपट—निर्माते संगीताची कास धरून राहिलेले आहेत.

सारांश, संगीत अगदीं अपरिहार्य, म्हणून त्याचा व दिग्दर्शकांचा, संगीताबाबत सापत्नभाव आहे. याचें कारण त्यांना आमच्या संगीतांतील भावनापोषक गुण कधीं समजलेच नाहींत. या अज्ञानाची भरपाई त्यांनीं पाश्चात्य बोलपटांतील संगीताच्या हास्यास्पद अनुकरणानें केली आहे. २५—३० वृंदवादकांचा तांडा व त्यांचा गोंगाट हें पार्श्वसंगीत, आणि अर्धवट गायकांचें ठराविक ठशाचें गीत-गायन-ज्यामध्यें स्वरांचा भावनोद्दीपक प्रभाव पूर्णपणें लुप्त झालेला असतो, असें हें बोलपट संगीत! कवीनें आपल्या बेछूट काव्यलहरींनीं, प्रेमरसाची गंगा अगदीं गटारांतून जरी वाहवली, विरहाच्या निश्वासांचा धूर, पोरांसोरांनादेखील घुसमटून टाकूं लागला, नटींच्या गिरक्यांनीं पहाणारांना भोंवळ जरी येऊं लागली, आणि वृंदवादकांच्या प्रचंड तांड्यानें, कितीहि रसशून्य गोंगाट, जरी गीतांच्या मधून वैचित्र्य आणण्याच्या दृष्टीनें केला, प्लेबॅक देणाऱ्या भाड्याच्या गायिकेनें, आपल्या सुंदर आवाजांतून, कितीहि हिसके—अचके दिले तरी प्रसंगाचा रस व भूमिकेची भावना, अशा वेडगळ व महागड्या प्रकारांनीं

उद्दीपित होणें अशक्य असतें. भावना परिपोषाला, इतक्या गोंगाटाची किंवा पात्रांच्या अचक्यांची व गिरक्यांची गरज नसते–उलट त्यामुळें भावनांची गळचेपी होते.

कोणताहि रस उत्कट करण्याचें सामर्थ्य, आमच्या रागस्वरांमध्यें भरपूर आहे, परंतु त्याची जाणीव असलेले दिद्दर्शक, संगीत–दिद्दर्शक किंवा निर्माते, आमच्या बोलपट व्यवसायांत फारच विरळा. क्वचित् पदवीधर, थोडेफार नुकतेच साक्षर, कुणी यांत्रिक, कोणी तांत्रिक, कोणी मिराशी हक्कदार, अशा पैकींच बहुतेकांच्या हातीं आमच्या बोलपटांची निर्मिति आहे. ज्यांना कथानकांच्या प्रसंगांतील सौंदर्याबिंदूची पारख नसते, अभिजात भावनापूर्ण वाङ्मयीन कलावृत्तीचा जे लीलेनें बोजवारा उडवितात, अशा या विश्वकर्म्यांना, आमच्या अभिजात व हळुवार राग–स्वरांच्या सौंदर्याची, व त्यांच्या रसपोषक प्रभावाची कल्पना कशी येणार?

रंगभूमीवर काय किंवा बोलपटामध्यें काय, भावनांची किंवा रसाची प्रचीति प्रेक्षकांना अधिक उत्कटतेनें प्रतीत व्हावी, हा संगीताचा खरा व मुख्य उपयोग असतो. रंगभूमीवरील संगीतसुद्धां गेल्या पंचवीस तीस वर्षांत, गायनाच्या मैफलीप्रमाणें रसशून्य बनत गेलें, आणि बोलपटांतील संगीत तर गेल्या दहाबारा वर्षांत वाद्यप्रचुर, खड्या स्वरांचें, व तांत्रिक मुरक्याचें, व अचक्याचें लचक्याचें बनलें आहें. असलें ठोसर व कर्णकटु गोंगाटाचें संगीत, कदाचित वीर रसाला किंवा भिल्लांच्या रानटी नाचाला आणि आजकालच्या तांडव नृत्याला अनुकूल असेल; परंतु प्रेमाच्या, विरहाच्या किंवा वात्सल्यादि मधुर व हळुवार रसांचा उत्कर्ष, असल्या खडकाळ आणि कोरडवाव संगीतानें कधींच होत नसतो. विशिष्ट रसाला अनुरूप अशा अभिजात रागरागिणीचे किंवा चालीचे चार स्वर, चाळीस वादकांच्या तांड्यापेक्षां शतपटीनें अधिक प्रभावी होऊं शकतात, ही जाणीव निर्मात्यांना कधीं झाली नाहीं व त्याची प्रचीतीहि घेण्याची बुद्धि त्यांना सुचली नाहीं. केवळ अनेक वाद्यांतून, आगापीछा नसलेल्या स्वरांच्या तुकड्यांनीं, किंवा नट–नटींच्या उत्तान गिरक्यांनीं भोवळ आणणारे कडक असें संगीत तेवढें त्यांना समजतें.

आमच्या रंगभूमीवरील संगीतामध्यें, चालींना बांधेसूद आकर्षकपणा तरी असे. सिनेमासंगीतामध्यें आजकाल चाली अशा नाहींतच. कवीनें प्रेमाचे किंवा विरहाचे छंद रचायचे, संगीत दिग्दर्शकानें ठराविक चार ठशाचे त्यांना स्वर लावायचे, कांहीं जातींत भाड्यानें रडणारे आणतात तसे भाड्यानें गाणाऱ्यांनीं आपल्या कंठाच्या प्रेरणेनें तें गायचें आणि वृन्दवादकांनीं गाण्यामधील खांच खड्डे, असंबद्ध स्वराच्या डबरानें भरून काढायचे, नंतर सर्वज्ञ टीकाकारांनीं उत्कृष्ट किंवा कनिष्ट असा त्या संगीतावर शेरा मारायचा आणि एकाद्या गाण्यांतील प्रारंभीचे प्रेमयाचनेचे शब्द, व्याकुलतेनें व काकुलतीनें तरुणांनीं तरुणींच्या मेळाव्यांत, व तरुणींनीं ग्रामोफोन-रेडिओवर गायचे, असें हें सिनेमा संगीताचें हल्लीचें स्वरूप आहे. असल्या या संगीतानें शेवटीं साधलें काय? तर न भावनोत्कर्ष, न रसपरिपोष, ना संगीताची प्रतिष्ठा, ना उच्च अभिरुचि! उलट सामान्य जनतेमध्यें हीन संगीताचा फैलाव, पांचटपणाचा सुकाळ, कलेचें दिवाळें, आणि पैशाचा निष्कारण चुराडा. शिवाय सर्वांकडूनच शेवटीं निर्भत्सना. आणि याचें मुख्य कारण निर्मात्यांमधील संगीताबाबत अज्ञान आणि तें कोणाच्या दृष्टोत्पत्तीस येऊं नये, याबद्दल हास्यास्पद व भरमसाट खर्चाचा प्रयास; मात्र त्यामुळें अंधानुकरणाची संवय बोकाळली. एकानें केलेली गोष्ट केवळ नाविन्यामुळें क्वचित् लोकप्रिय झाली म्हणजे तशीच ती चक्रवाढ पद्धतीनें इतर निर्मात्यांनीं करायची असा बोलपट सृष्टींत जणु शिरस्ताच पडलेला आहे. एकाद्या उपक्रमांत कलात्मकता आहे कीं नाहीं हें कळण्याची कुवतच निर्मात्यांमध्यें नसते. आणि ती क्वचित् कोणामध्यें असेल तर श्रेष्ठ प्रतीचे भावनोत्कर्षी व अल्पखर्चाचें संगीत वापरून, अधिक प्रभावी बोलपट निर्माण करण्याची धडाडी त्याला नसते.

सारांश, प्रचंड रकमांचा चुराडा करणें आणि जाहिरातबाजीनें लोकांवर भुरळ घालणें यांतच बोलपटाचें यश सामावलें आहे, अशी जेथें अंधश्रद्धा आहे तेथें अल्पमोली परंतु बहुगुणी अशा अभिजात संगीताची कदर कोण करणार? मला अतिशय नवल वाटतें आणि अत्यंत विषाद वाटतो तो आमच्या महाराष्ट्रीय बोलपट निर्मात्यांच्या वृत्तीचा. वास्तविक

पहिला बोलपट महाराष्ट्रानें भारताला दाखविला. उच्च अभिरुचि आणि दर्जेदार बोलपटाची निर्मिति म्हणजे महाराष्ट्रीय स्टुडिओचा जणूं काय राखीव हक्क, अशी प्रतिष्ठा आमच्या निर्मात्यांनीं सुरवातीस मिळाविली. सुश्लील कथानकें, दर्जेदार संगीत, प्रसंगाची गुंफण, दिग्दर्शनाचा दर्जा इत्यादि बाबतींतील अभिजातपणा आमच्या निर्मात्यांनीं व दिग्दर्शकांनीं पाहिल्या पहिल्यानें कसोशीनें राखला. इतर बाबतींत आमच्या बोलपटांची किती अवनति झाली याचा विचार प्रस्तुत नाहीं. संगीताच्या बाबतींत मराठी बोलपटांनीं आपला अधःपात करून घेतला हें मला नाकबूल करतां येत नाहीं.

बोलपट सृष्टींत एक वेळ बंगाली संगीतानें इतर संगीतावर जय मिळवला होता. आतां तेथें पंजाबी संगीतानें आपला अड्डा जमविला आहे. आणि महाराष्ट्रीय निर्माते तसल्या या संगीताचा उदो उदो करीत आहेत. धंद्याच्या दृष्टीनें हें ठीक असेलहि. पण आपल्या हक्काचें उच्च स्थान सोडावें, हिणकस संगीताला प्रेमानें कवटाळावें आणि महाराष्ट्रानें अभिजात संगीत कलाक्षेत्रांत जें अत्यंत स्पृहणीय व गौरवाचें उच्च स्थान मिळविलें तें आमच्या निर्मात्यांनीं राखूं नये, यासारखी नामुष्की दुसरी कोणती असेल? महाराष्ट्रीय निर्माते अलिकडे लावण्या, छक्कडी, डफतुणतुणें वगैरेच्या संगीताची खैरात करीत आहेत. त्या कामीं अनेक शाहिरांचीं चरित्रें त्यांनीं राबाविलीं आहेत. पण त्यांतील संगीत, आकर्षणाच्या किंवा कलात्मकतेच्या दृष्टीनें बंगाली पंजाबीपेक्षांहि खालच्या दर्जाचें आहे. इतर निर्मात्यावरच काय पण खुद्द मराठमोळ्या जनतेवर देखील त्याचा फारसा इष्ट परिणाम झालेला नाहीं. उलट तरुण पिढींमध्यें तमासगीरांची वृत्ति व आवड निर्माण करण्याचें पुण्य मात्र त्या संगीतानें पदरीं घेतलें आहे.

हिंदी बोलपटांमधील नाचरें, निकृष्ट व आगापीछा नसलेलें संगीत आणि छक्कडी, लावण्यांचें किंवा त्या धर्तीचें मराठी बोलपटांतील रानवट व कलाहीन संगीत ऐकलें म्हणजे सोज्वळ भावनानुकूल अशा रागरागिणींच्या उच्च संगीताचा आस्वाद यानंतरच्या तरुण पिढींना कधीं चाखायला

मिळेल कीं नाहीं अशी शंका वाटते. कारण बोलपटांतील हें हीन जातीचें संगीत अहर्निश कानांवर पडल्यामुळें, आणि तें उत्तान कामुक दृश्यांनीं संलग्न असल्यामुळें तरुण पिढी साहजिकच भारली जाते. वरिष्ठ संस्कृतीच्या युवकांना तमासगीर बनवावयाचें पातक, निदान महाराष्ट्रीय बोलपट निर्मात्यांनीं तरी पदरीं घ्यायला नको होतें. वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, कोणत्याहि दिग्दर्शकाला संगीताचा खरा जिव्हाळा नाहीं. एक आपद्धर्म म्हणून तें स्वीकारलें जात आहे. कारण संगीताबाबत सर्वच दिग्दर्शक बहिरे असतात. त्यांना संगीताची माधुरी चाखण्याचें देवानें इंद्रियच दिलेलें नाहीं असें दिसतें. आणि दुर्दैवानें अशाच लोकांचें प्राबल्य सिनेमा-सृष्टीवर गाजत आहे. आपल्या अगाध ज्ञानावर, अचाट बुद्धिमत्तेवर आणि आपल्या दिग्दर्शन चातुर्यावर आपल्या बोलपटाचें यश आधारलेलें असतें असा प्रत्येक दिग्दर्शकाला भरपूर आत्मविश्वास वाटत असतो. तरी देखील संगीतावांचून बोलपट यशस्वी होणार नाहीं याची जाणीव तो विसरूं शकत नाहीं. म्हणून मग इतर बोलपटांचें अनुकरण करणाऱ्या संगीताचा ठेका कोणाला तरी द्यायचा. खर्च किती का होईना, पैसे स्वतःचे नसतातच, अर्थात् ठेकेदारीचें संगीत ठराविक दर्जाचेंच असणार. आणि मग त्याला संगीत कां म्हणायचें हा सर्वांनाच प्रश्न पडतो. अशी आज बोलपटांतील संगीताची अवस्था आहे.

बोलपटांच्या यशाची मदार संगीतावर नसून ती सर्वस्वी दिग्दर्शकाच्या अतिमानुष चातुर्यावर जर असेल आणि कसलेंहि संगीत जर चालत असेल तर मग दर्जेदार संगीताचा उपयोग करायला या दिग्दर्शकांचें काय खर्चतें हेंच कळत नाहीं. कसलें तरी संगीत घालायचें म्हणून घालायचें ना ? मग तें उच्च दर्जाचें तरी घाला, आणि अभिजात संगीताचा तरुण पिढीमध्यें फैलाव करण्याचें, व त्यांची अभिरुचि उच्च प्रतीला नेण्याचें पुण्य अनायासें मिळवा. पण आमच्या दिग्दर्शकांना पटावें कसें ? कारण अनुकरण आणि हीन अभिरुचि या दोन गुणांवर ज्यांची मुख्य मदार आणि अभिजात कलादृष्टीचा अभाव, हेंच ज्यांचें भांडवल, त्यांना नवीन मार्ग सुचणें, आणि त्या त्या मार्गानें पाऊल टाकण्याचें धारिष्ट्य होणें, दुरापास्त आहे.

तरुण पिढ्यांना तमासगीर बनविण्याचें आणि त्यांची दिशाभूल करून गल्ला उकळण्याचें ज्यांचें ध्येय, त्यांच्याकडून अभिजात संगीत कलेचें कल्याण तर होणार नाहींच, उलट भारतीय संगीत कलेचें दर्शनहि बहुसंख्य जनतेला होणार नाहीं. मुख्यत्वें महाराष्ट्रीय निर्मात्यांवर व दिग्दर्शकांवर अभिजात संगीत कलेची मदार होती, कारण इतर प्रांतांपेक्षां महाराष्ट्रीयांनीं या कलेची अधिक उपासना व तिचा अधिक फैलाव केला आहे. पण आमच्या दिग्दर्शकांनीं तिला दगा दिला. आतां कलात्मक संगीताला बोलपटापासून कांहीं उत्तेजन मिळण्याची अपेक्षा बाळगणें व्यर्थ आहे.

★★★

ग्रंथालय.
अनुक्रमांक .....
मागणी क्रमांक .....

# शास्त्रीय संगीत व भावना संगीत.

ख्यालाच्या अभिजात गायकीमध्यें भावना निर्मितीसाठीं चिजांतील काव्याचा आधार घ्यावा असें जें मत अलीकडे प्रतिपादलें जात आहे तें अभिजात व स्वरनिष्ठ उच्च संगीताला मारक आहे. भावगीतें, सिनेमा-गीतें, नाटकांतील पदें, अभंग, लावण्या, गौळणी इत्यादि शब्दनिष्ठ गायनाची आज चलती आहे म्हणून ख्याल गायनामध्यें शब्दनिष्ठा स्वीकारून स्वरनिष्ठ, उच्च गायनाची हळुहळू गळचेपी करावी अशा मताचा फैलाव व्हावा आणि तो गायकांनीं व पंडितांनीं करावा हें दुर्दैव आहे. वास्तविक स्वरनिष्ठ संगीत आणि शब्दनिष्ठ संगीत असे पूर्वापार आपोआपच दोन विभाग पडलेले असतांना केवळ सवंग लोकप्रियतेच्या किंवा किफायतीच्या हेतूनें उच्चतर संगीतामध्यें हिणकसपणा आणूं पहाणें हें अभिजात कलासंवर्धनाच्या दृष्टीनें अत्यंत गैर आहे. पाश्चात्यांच्या हार्मनीचा आपल्या रागदारीच्या संगीतांमध्यें समावेश करावा किंवा संगीताचें मराठीकरण करावें या मतांइतकेंच स्वरनिष्ठ संगीतांत शब्दांना भाव द्यावा हें मतहि ख्यालाच्या संगीताला मारक आहे. ख्यालाच्या गायकीची व शब्दनिष्ठ गायकीची मुळांत प्रकृतीच भिन्न आहे. याविषयीं थोडा अधिक उहापोह करणें आवश्यक आहे.

## ख्यालगायनाची स्वरनिष्ठ कला

ख्याल–गायनाचा शामियाना सर्वस्वीं स्वरतंतूंनीं विणलेल्या बहुरंगी कापडाचा असतो. त्याचें छतहि स्वरमय आणि कनातीहि स्वरमय. ज्या शब्दांच्या खांबावर तो उभारला जातो ते जरी अर्थवाही असले तरी त्यांना शोभेच्या म्हणजे कलेच्या दृष्टीनें महत्त्व नसतें. शिवाय हे शब्द व त्यांतील

---

प्रकाशन:– लोकसत्ता २१।९।५२.

सर्व अक्षरें स्वरांनीं पूर्णपणें अवगुंठित असतात. केवळ मंडपाची आकृति चौकोनी आहे कीं गोल आहे, कीं अष्टकोनी आहे याची कल्पना यावी व स्वराविलासामधील कलात्मकता ठिकाठिकाणीं प्रतीत व्हावी इतकाच शब्दांचा उपयोग असतो. अर्थातच अशा या एकजिनसी स्वरमय वातावरणामध्यें श्रोत्यांच्या अंतःकरणांत भावना जागृत करणें व त्यांना रसास्वाद देणें हें कलेचें कार्य सर्वस्वीं स्वरांच्या माध्यमानें घडून येतें. शब्दांचा त्यांत कांहींच भाग नसतो.

बरें, कोणीहि दर्जेदार ख्यालगायक ख्याल गातांना काय काय करतो तें पाहूं. तो प्रथम तंबोरा जुळवितो तो स्वरांच्या आधाराकरितां; वाजवितोहि स्वरांच्या दृष्टीनें ( लयीच्या नव्हे ), तबला जुळविला जातो तो स्वरांच्या दृष्टीनें (डग्गादेखील शक्यतों स्वरांत घुमावा अशी अपेक्षा असते.) त्यानंतर योजिलेल्या रागांच्या स्वरांचें स्वतःशीं तो गुंजन करतो ( चिजेच्या शब्दांचें नाहीं ). नंतर चिजेच्या दोनतीन स्वरयुक्त शब्दांनीं तालाच्या समेवर येऊन तबलियास तालाची व लयीची जाणीव करून देतो व आपण त्या चिजेची स्थायी ( अस्ताई ) पुरी करून पुन्हां समेवर येतो. असा एकदोन वेळ प्रकार केल्यानंतर तो रागाचा स्वरविस्तार धीम्या स्वरांलापांनीं करूं लागतो. मधून मधून स्वतःच्या सोयीप्रमाणें व योजनाचातुर्याच्या कुवतीप्रमाणें चिजेंतील एखाद्या शब्दांतील अक्षरांवर मींड मुरकी, जमजमा यासारख्या स्वरालंकाराचें लेणें चढवितो; तें देखील स्वरविलासाकरितां ( शब्दांचा भाव किंवा अर्थ विशद करण्यासाठीं नव्हे); यानंतर तो संथ लयींत तान घेऊं लागतो—त्यांत शब्दांचा संबंध मुळींच नसतो. गमकयुक्त ताना घेतांना तो चिजेंतील अक्षरांचा उपयोग केवळ स्वरांच्या गमकेला जोर यावा म्हणून करतो. या क्रियेमध्यें तर शब्दांचें जणूं काय पृथक्करण होतें. अक्षरागणिक शब्दाचे तुकडे पडतात. यापुढें दुपटीच्या, नंतर चौपट लयींच्या द्रुतगति तानांची आतषबाजी सुरू होते आणि त्यांत शब्दाला मुळींच स्थान नसतें. शेवटचा प्रयोग बोलतानांचा असतो. (आजकाल तो क्वचित्च आढळतो.) यांमध्यें चिजेचे सर्व शब्द प्रत्येक

वेळीं निरनिराळ्या स्वरांमध्यें उच्चारले जातात आणि तालाशीं क्रीडा करणें हा हेतु असतो.

या कृत्यांत शब्दांची, त्यांतील अक्षरांची कशीहि मोडतोड व ओढाताण झाली तरी गायक किंवा श्रोता त्याची फिकीर करीत नसतो. त्याचें लक्ष फक्त समेचें तोंड पकडण्याकडे असतें. चिजेंतील शब्द मध्यंच तोडणें या क्रियेला तर बोलाच्या काटछाटीचें कसब समजलें जातें. ( तालक्रीडेच्या दृष्टीनें हा प्रकार फार मनोरंजक व उत्साहवर्धक असतो; मात्र तो तितकाच अवघडहि असतो. ) रागस्वरांनीं चिजेचा सर्वप्रकारें विस्तार केल्यानंतर वैचित्र्यासाठीं अक्षरांच्या आघाताचें साह्य या बोलतान-क्रियेसाठीं घ्यावें लागतें इतकेंच. अर्थ किंवा भावना-निदर्शनाच्या कामीं तिचा उपयोग मुळींच होऊं शकत नाहीं. शिवाय बोलतानेचीं अक्षरें रागस्वरांमध्येंच कसोशीनें उच्चारावीं लागतात. अन्वय-अर्थांसाठीं तीं स्वररहित उच्चारायचीं नसतात. वरील सर्व प्रकारांत गायकाच्या व्यक्तिगत करामतचीं-तिच्या घेऊन समेवर येणें इत्यादींचीं-भर पडत असते व त्या एकांतहि काव्यार्थाला किंचितहि महत्त्व दिलें जात नाहीं. सारांश, ख्यालगायनाची कला निर्भेळ स्वरनिष्ठ आहे आणि ती दोनतीनशें वर्षें अशाच स्वरनिष्ठेनें गायली गेली व उत्कर्ष पावली. शब्दांतील म्हणजे काव्यांतील भावनेचा तिनें कधींच पुरस्कार केला नाहीं.

## स्वरसंगीतानें भावनाजागृति

आतां, कला म्हटली म्हणजे तिच्यापासून भावनाजागृति अर्थात् रस-निर्मिति झाली पाहिजे आणि हा गुण केवळ शब्दांमध्यें असतो असें नाहीं. चित्रकलेंत रंगसंगतीमुळें भावनाजागृति होते, तशीच ती संगीतकलेमध्यें स्वरसंगतीमुळें होते. या दोन्ही कला शब्दनिरपेक्ष आहेत. जी कला दुसऱ्या कलेच्या माध्यमाची उसनवारी करून रसनिर्मिति साधते ती अभिजात उच्चपदाला पोहोचूं शकत नाहीं.

आमच्या संगीतामध्यें रागस्वरांमधूनच रसनिष्पति होत असते. प्रत्येक रागालाच काय परंतु प्रत्येक कोमल तीव्र स्वराला विशिष्ट भावना निर्माण

करण्याची शक्ति असते. ख्यालांतील अर्थवाही शब्दाऐवजीं तराण्यासारखे अर्थशून्य वर्ण वापरले तरी रागाच्या रंजनक्षमतेला यत्किंचितहि बाध येत नाहीं. शेंकडो चिजा पाठ करायला सुलभ व्हाव्यात आणि सामान्य श्रोत्यांना परिचित शब्दामुळें उच्च संगीताविषयीं थोडी आपुलकी वाटावी या पलीकडे ख्यालांतील शब्दांना अधिक महत्त्व देण्याचें कारण नाहीं व ख्यालाच्या शब्दार्थाचें व त्यांतील भावनांचें निरूपण करण्याच्या दृष्टीनें जर ख्याल गाण्याचा प्रयत्न केला तर ख्याल गायनाचें अफाट क्षेत्र अत्यंत संकुचित होईल, आणि त्याला हरदासी निरूपणाचें स्वरूप येईल.

## रागस्वरांचे विलास

ख्याल गायनांतील भावनिर्मिति व रससिद्धि केवळ रागस्वरांच्याच विविध विलासांनीं घडून येते; त्याचा दुसरा पुरावा असा कीं, चिजेंतील काव्यभावना आणि रागस्वरांतून निर्माण होणारी भावना या बहुधा विसंगत असतात. एकाच रागांत निरानिराळ्या रसांच्या चिजा असतात, अशा स्थितींत काव्यांतील भावना पोसायची कीं रागांची स्वरासिद्ध भावना फुलवावयाची ? चिजेंतील शृंगारिक भावनेचा परिपोष वीर किंवा करुण प्रकृति रागस्वरांच्या आलापांनीं कसा काय साधणार ? अशा प्रकारची काव्यरस व रागरस यांमध्यें विसंगति असलेल्या असंख्य ख्यालाच्या चिजा आढळतात. पण रागांग स्वरांमध्येंच भावना व तज्जन्य रस निर्माण करण्याची स्वयंभू शक्ति असल्यामुळें ती इतकी प्रभावी ठरते कीं शब्दांतील भावना तिच्यापुढें टिकाव धरूं शकतच नाहीं. अशा या अनेक कारणांमुळें स्वरनिष्ठ अशा रागसंगीतामध्यें शब्दार्थाचें प्रस्थ माजणें शक्य नाहीं आणि तें अट्टाहासानें माजविलें तर रागांची मूलभूत रंजकताच नाहींशी होईल व रागविस्ताराचें क्षेत्र मर्यादित राहील. रागरसाची मातब्बरी न ठेवतां चिजेंतील भावनांचा परिपोष करावयाचा म्हटलें, तर रागरसाला पोषक अशाच चिजा निवडाव्या लागतील किंवा रचाव्या लागतील किंवा चिजांतील रसांना पोषक तेवढेच राग गावेत असा दंडक घालावा लागेल. दुसरा मार्ग म्हणजे जुन्या सुंदर बांधणीच्या चिजांचे राग बदलून त्या

समप्रकृति रागांत बसविणें. पण हें धाडस आमच्या एकाहि गायकाकडून किंवा पंडिताकडून होईल असें वाटत नाहीं. गणपति करायला जावें आणि वानर निर्माण व्हावें अशापैकीं प्रकार होणार, याची सर्वांना खात्री आहे; आणि अशा तऱ्हेचा कोणी प्रयत्न केला तरी शब्दांची प्रतिष्ठा राखण्या-साठीं स्वरविलासांची गळचेपी करावी लागणारच.

## स्वरनिष्ठ संगीताचें रसग्रहण

स्वरनिष्ठ संगीतानंतर शब्दनिष्ठ संगीताविषयीं थोडा उहापोह करणें क्रमप्राप्त आहे. शब्दनिष्ठ संगीतामध्यें ठुमरी, गझल, कजली, सावन, सिनेमागीतें, भावगीतें, अभंग, गौळणी, लावणी, छकडी, पोवाडे वगैरेचा समावेश होतो. या सर्वांना स्वर व ताल यांची गरज असतेच. शिवाय हे सर्व प्रकार कोणत्या तरी राग-रागिणीच्या स्वरांनीं गायिले जातात. या जातीच्या संगीतांत काव्यांतील शब्दांना म्हणजे त्यांतील भावनेला अतिशय महत्त्व द्यावें लागतें व बोलहि त्याच दृष्टीनें उच्चारायचें असतात. स्वरनिष्ठ संगीतापेक्षां शब्दनिष्ठ संगीत सर्वसामान्य जनतेला अनेकपटीनें आकर्षक वाटतें. याचें कारण शब्दांतील भावना कसल्याहि श्रोत्यांना सहज आकलन होते आणि तत्काल आनंद देते. उलट स्वरांतील सूक्ष्म भावना कळण्यास बुद्धीला थोडे कष्ट द्यावे लागतात आणि असल्या कामीं बुद्धी खर्चणारा श्रोतृवर्ग केव्हांहि अल्पसंख्यच राहाणार. ( आणि याच अल्पसंख्य वर्गा-मुळें अभिजात कलात्मक संस्कृतीची जोपासना होते. )

## ठुमरींतिल मनोहर संगम

वरील शब्दनिष्ठ प्रकारामध्यें शब्दनिष्ठा आणि स्वरनिष्ठा या दोहोंचा अत्यंत मनोहर संगम ठुमरीगायनामध्यें काय तो आढळतो. अलंकारांमुळें रुपाला शोभा आली कीं रूपामुळें अलंकारांना शोभा आली हें सांगतां येत नाहीं, असें जें लावण्यवतीच्या सौंदर्याचें वर्णन आहे तसें स्वरांमुळें शब्दांना शोभा आली कीं शब्दांमुळें स्वरांना शोभा आली याचा ठुमरी ऐकतांना संदेह निर्माण व्हावा असा ठुमरी गायनाचा मोहक प्रकार आहे. अर्थात् त्याचें क्षेत्र रागविलासाच्या दृष्टीनें तर मर्यादित आहेच; परंतु शब्दभावाच्या बाबतींत

देखील मर्यादितच आहे. कारण, ठुमरीमध्यें स्थायीच्या एकदोन ओळी आणि अंतऱ्याच्या एकदोन ओळी यापेक्षां अधिक शब्द बहुधा नसतात. ठुमरी हें एक उत्कट भावनादर्शक लघुत्तम काव्य असतें आणि त्यांतील अक्षरांचा उच्चारहि काव्यांतील भावनेच्या निश्वासांनीं करावा लागतोच, पण त्याचे स्वरदेखील त्या भावनेला पोषक होतील अशी काळजी घेऊन वापरावे लागतात. तेच तेच शब्द जरी पुनः पुनः उच्चारले गेले तरी स्वरांच्या अनुरूप योजनेमुळें त्याच शब्दांतून भावनेच्या निरनिराळ्या प्रकारांचा आविष्कार होऊं लागतो आणि प्रत्येक वेळीं त्याच शब्दाची शोभा निराळी वाटते. अशा रीतीनें स्वरांच्या साह्यानें शब्दांना महत्त्व व शोभा देणारें ठुमरीचें गायन असतें, अर्थात् त्याचें क्षेत्र मर्यादित असतें. कजली, सावन, वगैरे प्रकार असेच शब्दनिष्ठ असतात, परंतु ठुमरीच्या मानानें ते क्षुद्र वाटतात.

## शब्दनिष्ठ 'गझल'

गझल हा सर्वस्वीं शब्दनिष्ठ प्रकार आहे. यामध्यें भावनेवर आधारलेल्या कविकल्पनांचा शाब्दिक पण मनोहर विलास असतो. संगीतांतील स्वर आकर्षक असतात म्हणून त्यांचा उपयोग करून काव्याला अधिक माधुरी आणण्यापलीकडे स्वरांचें महत्त्व गझलमध्यें नसतें. या कवनांत अनेक अंतरे असतात. त्यामुळें भावनेचा परिपोष करण्यास शब्दांचें मुबलक साहाय्य मिळतें व स्वरांचा उपयोग शालूच्या पदराला झिळमिळ्या असतात, त्याप्रमाणें केवळ शोभेदाखल करण्यांत येतो.

## भावगीत गायकाची भावनाशून्यता

यानंतर विशेषतः महाराष्ट्रांत हल्लीं फैलावलेल्या शब्दनिष्ठ संगीताच्या स्वरूपाचा किंचित परामर्श घेणें योग्य होईल. अलीकडे भावगीत हें महाराष्ट्राचें प्रमुख शब्दनिष्ठ संगीत बनलें आहे. मात्र गीतांतील शब्दांचें आकर्षण नाचरी चाल आणि गळा आवळून गाणें या दोन मार्गांनीं वाढविण्याचा त्यांत प्रयास असतो. शिवाय वृंदवादकांचा तांडा मदतीला असतोच. मात्र त्यामुळें परिणाम भलताच होतो.

शब्दच नीट ऐकूं येत नाहींत, मग काव्यांतील भावना काय उमगणार? भावगीताला कांहींतरी चाल लावलेली असते – आणि या चालीदेखील ठरलेल्या चाकोरींतून जातात.–म्हणून गायकाला कोठें कोठें पंजाबी मुरक्या, खटके वगैरे ठराविक अलंकार वापरून निभाव करावा लागतो. सर्वसामान्य श्रोत्यांना भावगीताचें इतकें आकर्षण वाटतें याचें कारण वृंदवादनाचे ध्वनि कानावर मनमुराद पडतात. प्रणयाचे पालुपद वरचेवर ऐकूं येतें आणि मुख्यतः आपल्या मराठी भाषेंतील शब्दांविषयीं विशेष आपुलकी वाटते. मात्र भावनोत्कटतेनें व आर्द्रतेनें शब्दांचा व स्वरांचा उच्चार करून गीतांतील भावना श्रोत्यांच्या अंतःकरणांत भिनविणारा भावगीत गायक क्वचितच आढळतो. याचें मूलभूत कारण महाराष्ट्राची– निदान महाराष्ट्रीय गायकांची वृत्तीच मुळीं भावनाप्रदर्शक नाहीं. ठुमरीचें यथायोग्य गायन कोणाहि महाराष्ट्रीय गायकाला किंवा गायिकेला साधत नाहीं याचें कारण या वृत्तींत आहे. भावनेचा पुकार किंवा हळुवार निश्वास शब्दांतून व स्वरांतून प्रकट करणें त्यांच्या वृत्तीलाच खपत नाहीं. अनुकरण करण्याची भरपूर बुद्धिमत्ता असल्याकारणानें पंजाबी, बंगाली, कानडी, लखनौ वगैरे ढंगाचें तांत्रिक अनुकरण ते झपाट्यानें करूं शकतात, परंतु भावनाप्रधान अशा पूरबच्या रंगाकडे त्यांचा ओढाच नाहीं.

जी गोष्ट भावगीतांची तीच नाटकांतील पदें, लावण्या, अभंग, गौळणी वगैरेंची. हीं सर्व भावनापूर्ण अर्थात् शब्दनिष्ठ संगीतानेंच आळविण्याचीं कवनें. परंतु तें न करतां त्यांत निरनिराळे ढंग दाखल करायचे, ख्याल गायकींतील तानबाजी देखील करायची, वादकांच्या तांड्यामुळें भावनेनें तर नाहींच, पण साध्या स्पष्टोच्चारानें समग्र काव्याचे शब्द श्रोत्यांच्या कानांवर येऊं द्यायचे नाहींत अशी खुद्द शब्दनिष्ठ संगीताची अवस्था आहे.

वरील सर्व प्रकार डोळ्यांसमोर घडत असूनहि स्वरनिष्ठ अशा ख्यालाच्या संगीतामध्यें शब्दांचा अर्थ, चिजांचा भाव आणि शब्दांचा स्पष्टोच्चार इत्यादि उपेक्षणीय व अनुपकारी गोष्टींचा आग्रह धरण्यांत कांहींच अर्थ नाहीं. शब्द ठासून उच्चारले म्हणजे कांहीं रस निर्माण होत नाहीं आणि

चिजेचा अर्थ व भाव विशद करून कांहीं रागस्वरांची मूळ प्रकृति बदलत नाहीं. वास्तविक, शब्दनिष्ठ संगीतांतील स्वर या दोहोंनाहि रसवत्तेचा ओलावा आणण्याची किमया जर आमच्या गायकांना साधली असती तर अभिजात स्वरनिष्ठ उच्च कलेचे पंख तोडणारे हे अशक्य व अनवश्यक उपाय सुचविण्याचें त्यांना प्रयोजनच वाटलें नसतें.

प्रस्तुत लेखावरून कांहीं गायक असाहि निष्कर्ष काढतील कीं गायकानें चिजेचे शब्द स्पष्ट उच्चारूं नयेत, त्यांचा अर्थ व भावना समजावून घेऊं नये, त्यांचें शुद्धीकरण होऊं नये वगैरे वगैरे. पण तसा लेखकाचा आशय नाहीं. चिजेचे शब्द स्पष्ट उच्चारावेत परंतु स्वरांच्या अवगुंठनाला धक्का न लागेल अशी काळजी घ्यावी. स्पष्ट उच्चारांचें पर्यवसान रुक्ष सूर व नीरस उच्चारांत होऊं नये; आणि चिजेंतील भावनेचा आविष्कार करण्याच्या आयासांत रागस्वरांची मूळची भावना नष्टप्राय होऊं नये. गायकानें शब्दांचा अर्थ व भाव जरूर परिचित करून घ्यावा आणि चिजेंतील काव्याचा मनमुराद आस्वाद घ्यावा; परंतु तो गायनाच्या द्वारें श्रोत्यांवर लादण्याचा प्रयास न करणें सर्व प्रकारें श्रेयस्कर ठरेल.

(लोकसत्तेच्या सौजन्यानें.)

★★★

# महाराष्ट्राची संगीत परंपरा

आपल्या भारतामध्यें संगीताच्या 'उत्तर हिंदुस्थानी' व 'दाक्षिणी' अशा दोनच शास्त्रबद्ध पद्धति पूर्वापार चालत आलेल्या आहेत. पहिली भावना–विलासी व दुसरी अधिकतर शास्त्रकठोर, असा या दोन पद्धतीमध्यें भेद आहे. खुद्द महाराष्ट्राची अशी विशिष्ट संगीत पद्धति कधींच नव्हती. मराठ्यांच्या राजवटीमधील राजदरबारांत किंवा छोट्या मोठ्या संस्थानांमधून ज्या गायकांना आश्रय मिळाला, ते सर्व उत्तर हिंदुस्थानी कलाकार पद्धतीचेच कलाकार असत. बुद्धिविख्यात महाराष्ट्रानें शास्त्रनिष्ठ दक्षिणी संगीताऐवजीं भावनिष्ठ उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतीचा स्वीकार करावा, हें अस्वाभाविक असून देखील, गेल्या दोनअडीचशें वर्षांपासून महाराष्ट्रामध्यें उत्तर हिंदुस्थानी पद्धति निर्विवाद मान्य झाली. आणि आज तीच पद्धति प्रसृत झाली आहे; इतकेंच नव्हे, तर महाराष्ट्रानें ती पद्धति व तिचें शास्त्र इतकें आत्मसात् केलें आहे कीं, अखिल भारतामध्यें महाराष्ट्र आज त्या बाबतींत अग्रेसर ठरला आहे. महाराष्ट्राला ही अभिमानास्पद प्रतिष्ठा मिळवून देण्यास जी कारणें घडून आलीं त्यांचा थोडक्यांत इतिहास सांगणें जरूर आहे.

## ध्रुपदधमार

ज्याला शास्त्रीय संगीत असें निर्देशिलें जात असे, त्यापैकीं ख्यालाचें संगीत आजकाल महाराष्ट्रांत प्रसार पावलें आहे. सुमारें ऐंशी वर्षांपूर्वीं ख्याल गायकीचा महाराष्ट्राला प्रथम परिचय झाला. पेशवे, छत्रपति किंवा संस्थानिक यांच्या पदरीं त्यापूर्वीं जे गायक होते, ते सर्व ध्रुपदधमार गाणारे असत. ही ध्रुपदधमाराची गायकी ओजस्वी, गंभीर, तालांशीं

---

प्रकाशन– लोकसत्ता ता. १७।१०।५२.

झुंजार, स्वरांची खंबीर आणि शास्त्रनियमांना आधारभूत अशी होती. अर्थात् अशा गायकीचें आकर्षण किंवा तिचा प्रसार सर्वसामान्य जनतेमध्यें होणें शक्य नव्हतें. गायकवादक पदरीं असणें हें रसिकतेचें द्योतक, संस्थानची शोभा, आणि देवस्थानाची सेवा, या तिहेरी हिशेबानें राजेरजवाड्यांतून त्यांना आश्रय मिळे. कांहीं नादलुब्ध प्रतिष्ठित व समव्यवसायी कलाकार, यांच्याखेरीज त्यांच्या कलेचा गौरव करण्यास इतर समाज फारसा उत्सुक नसे. बोलांची दुगणचौगण, मात्रांची आड-कुआड, आघात-अनाघात इत्यादि गणिती रुक्ष प्रकार तेवढे इकडील गायकांनीं आत्मसात केल्यामुळें, ध्रुपदधमाराचें गांभीर्य व आल्हादकारक सोज्वलता कमी कमी होऊं लागली व ध्रुपदधमार म्हणजे गायक व पखवाजी यांचें नीरस रणक्षेत्र ठरलें.

## ध्रुपदधमारापुढें ख्यालाची काय कथा !

उत्तरेस, सहासातशें वर्षांपूर्वी अमीर खुशरू यांनीं ख्यालाच्या गायकीची प्रथा पाडण्याचा यत्न केला; परंतु त्या वेळीं ध्रुपद–धमाराचें आकर्षण इतकें जबर होतें कीं, ख्यालाचें बीज रुजूं शकलें नाहीं. यावरून ध्रुपद–धमाराचें गायन म्हणजे तालस्वरांची केवळ झुंज नसून वास्तविक तो एक प्रशांत व गंभीर असा भरपूर मनोरंजनाचा प्रकार होता, असें म्हणणें सयुक्तिक होईल. उत्तरेकडील वजीरखां, दौलतखां, अलाबंदेजाकुरुद्दीन इत्यादि गायकांचे ध्रुपद–धमार ज्यांनीं ऐकले त्या सर्व ज्ञात्यांना व ख्याल गायकांनाहि कबूल करावें लागत असे कीं, ध्रुपद–धमारापुढें ख्यालाची मातब्बरी कोणी सांगूं नये.

पुढें सदारंग–आदारंग या दोन बंधूंनीं दिल्लीपति महमदशहा (इ. स. १७१९–४८) याच्या कारकीर्दीत ख्यालाची गायकी पुन्हां प्रचारांत आणली, आणि या वेळीं मात्र तिचें बीज चांगलेंच रुजलें. गेल्या दोनशें वर्षांत ख्यालाची गायकी एकसारखी पसरतच गेली. अर्थातच ध्रुपद–धमार मागें पडले व पिढीजात घरंदाजीची निशाणी म्हणून भरगच्च कलाबतूची अवजड आभरणें बांसनांत बांधून दास्तानीं ठेवावीं व क्वचित् कोणीं तीं दिमाखानें वापरावीं तशीं त्या ध्रुपद–धमारांची दिवसानुदिवस

अवस्था होऊं लागली. आजकाल तर तीं नाममात्रच झालीं आहेत.

गेलें एकोणिसावें शतक म्हणजे उत्तर हिंदुस्थानी संगीत कलेचा सुदीर्घ पर्वकाळच म्हटला पाहिजे. बडे महमदखां, मुन्नारक अल्लीखां, तानरसखां, हद्दुहस्सूखां इत्यादींनीं आपल्या अतुल आराधनेनें ख्यालगायकी इतकी फुलाविली होती कीं, तिच्या परागांपासून देखील ख्यालाच्या वेली इतस्ततः उगवूं लागल्या. ध्रुपद-धमार गाणारांचेहि नामवंत अवशेष भिंतीला पाठ लावून ख्यालियांशीं सामना देत होतेच. चमत्कार असा कीं, राजकीय दृष्ट्या हा काल अत्यंत आस्थिर, अशाश्वत व भयंकर धकाधकीचा होता. १८५७ सालच्या बंडाची पूर्वतयारी आणि नंतरचीं कटु फळें वगैरे सर्व एकोणिसाव्या शतकांतच घडून आलें आणि याच खडतर कालखंडामध्यें संगीतकला-गायन, वादन व नृत्य या तिन्हीं अंगांनीं-एकसारखी समृद्ध होत रहावी हें केवढें आश्चर्य! प्रदीर्घ शांततेच्या व सुबत्तेच्या काळांतच कलावृक्ष पोसतो व बहरतो असा समज चूक असून, खडतर अवस्थेमध्येंच कलेला बहर येतो असेंहि म्हणणें योग्य होईल.

## बाळकृष्णबुवांची ख्याल गायकी

अशा वेळीं महाराष्ट्रांतील ज्या थोड्या व्यक्ति केवळ, संगीतकला शिकण्याच्या हेतूनें अत्यंत हालअपेष्टा सोसून उत्तरेकडे विशेषेंकरून ग्वाल्हेर येथें गेल्या आणि महाराज जयाजीराव शिंदे यांच्या आश्रयाखालील हद्दुहस्सूखाँ यांच्या सहवासांत राहून ज्यांनीं ख्याल गायकी कंठगत केली अशा कांहीं महाभागांचें ऋण महाराष्ट्रावर प्रथमचें राहीलच; परंतु ख्याल गायकी अत्यंत कष्टानें आत्मसात करून, ती महाराष्ट्रांत आणली, आणि उदार वृत्तीनें इतरांना दिली अशा आद्य संगीत भीष्माचार्य कै. बाळकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर यांच्या उपकारांना सीमाच नाहीं. केवळ अनेक रागांच्या चिजा व इतर शास्त्रीय माहिती सांगून, किंवा ख्याल गायकीची रूपरेषा दाखवून तिची आवड निर्माण करण्याचा तो मनु नव्हता. तर प्रत्यक्ष गाऊन मैफली रंगविण्याच्या कुवतीचा, व ध्रुपदि-यांशी एकाकी सामना देणाऱ्याच्या लायकीचा कस ठरविणारा असा तो जमाना होता. बाळकृष्णबुवांचा आवाज पल्लेदार व रुंद, घुमारदार व

रसाळ असल्यामुळें आणि ध्रुपदाइतकीच बोजेदार वाटणारी व भरदार तानागमकांचा वर्षाव करणारी अशी त्यांची स्वरेल गायकी असल्यामुळें अल्पावधींत ख्यालगायनाची अभिरुचि त्यांनीं अखिल महाराष्ट्रांत पसरविली. त्या काळच्या ध्रुपद गायकांनादेखील या ख्याल गायकीपुढें नमतें घेण्यांत कमीपणा किंवा मानहानि वाटली नाहीं. कारण बाळकृष्णबुवांच्या ख्यालगायकींत ध्रुपदधमाराच्या तोलाचा भारदस्तपणा तर होताच, शिवाय तानगमकांचा अकृत्रिम, सरळ, साधेपणा होता आणि कलाकुसरी लालित्याची पेचदार भानगडहि त्यांत नव्हती. अरुंद आवाजीच्या हलुवार वा नखरेल अलंकारप्रचुर इतर ख्यालगायकीची हल्लींइतकी छाप पडणें; ध्रुपदियाच्या त्या कणखर, भांडकुदळ जमान्यांत तरी दुरापास्त होतें.

कै. बाळकृष्णबुवा ग्वाल्हेरहून महाराष्ट्रामध्यें आल्यावर १०-१५ वर्षांच्या अवधींत त्यांनीं आद्य ख्यालिये म्हणून स्वतः कीर्ति मिळाविली, अनेकांना विद्यादान केलें; तसेंच अखिल महाराष्ट्राला ख्याल-गायकीची चटक लावली; आणि महाराष्ट्रीय गायकांनीं ध्रुपद-धमाराचा जो धुमाकूळ माजविला होता, त्याची पिछेहाट केली. १८७५ ते १८९५ चा सुमारें वीस वर्षांचा कालखंड हा सांगीतिक महाराष्ट्रामधील बाळकृष्णबुवांच्या एकछत्री सत्तेचा निदर्शक होता. साताऱ्यापासून तो धारवाड-हुबळीपर्यंतच्या सांगली, मिरज, इचलकरंजी, कुरुंदवाड, कोल्हापूर, बेळगांव वगैरे ज्या ज्या ठिकाणीं गायनकलेची कदर असे, तेथील सर्व ख्यालगायक-गायिकांना, कमी अधिक प्रमाणांत बाळकृष्णबुवांचें शिक्षण मिळालेलें आढळून येई. मुंबई ही सर्व प्रकारच्या मालाची त्याचप्रमाणें कलांचीहि उतारपेठ, तेव्हां तेथें ख्याल-गायकीचें शिक्षण देणारे इतर थोडे उस्ताद होते, परंतु तेथें देखील बुवांनीं चारदोन शिष्यिणींना विद्यादान केलेंच. खुद्द पुणेकरांमध्ये मात्र ख्यालाचें शिक्षण घेतलेला गायक कोणी त्या वेळीं झाला नाहीं. बाळकृष्णबुवांचें वास्तव्यहि पुण्यास फारसें झालें नाहीं. असो. या महापुरुषाच्या अविश्रांत श्रमामुळें व विद्यादानाच्या औदार्यामुळें १८९५ पर्यंत दक्षिण महाराष्ट्रामध्यें ख्याल गायकीचा प्रचार बराच झाला होता, व रसिकांमध्यें ख्याल

गायकीची आभिरुचीहि दृढमूल झाली होती. अर्थात् ही एकछत्री गायकी एकाच छापाची असणें अपरिहार्य होतें.

## ख्याल गायकीची जोपासना

ख्याल गायकीची रोपें दाक्षिण महाराष्ट्रांत लावून त्यांची जोपासना बाळकृष्णबुवांनीं व त्यांच्या शिष्यांनीं सतत पंधरावीस वर्षें केली. आणि याच कालावधींत त्या रोपांना फुलविणारे वनमाळी भास्करबुवा बखले हे दुसरे अतुलनीय तरुण गायक, बडोदा दरबारचे विद्वान गायक फैजमहमदखाँ यांच्या तालमींत ख्यालाची विशेष रंगदार व आभिनव गायकी आत्मसात् करीत होते. या गायकीमध्यें स्वरालाप बीनावरील मींडीसारखा पिळदार आणि भरीव असे, आणि स्वरसंगीतामध्यें इतकें योजनावैचित्र्य असें कीं, अगदीं साध्या सीध्या रागांचा देखील अननुभूत असा परिणाम होई. गायनाला सुरवात झाली कीं, पांच मिनिटांतच रागाची मोहिनी श्रोत्यांना मंत्रमुग्ध करीत असे. परंतु एवड्या एका सिद्धीवर संतुष्ट न राहतां, भास्करावजींनीं आग्रा घराण्याच्या गायकीचे निर्माते नथ्थनखाँ यांच्या तालमींत त्यांच्या तालविलासाची व स्वरगुंफणीच्या पेचदार पद्धतीची आपल्या गायनांत भर टाकली. शेवटीं कोल्हापूर दरबारचे गायनमहर्षि अल्लादियाखाँ यांच्या मुष्कील व अवर्णनीय अशा सर्वांगपरिपूर्ण गायन-पद्धतीचा त्यांनीं परिचय करून घेतला. अत्यंत श्रेष्ठ पदवीला पोहोंचलेल्या अशा या तीन उस्तादांच्या गायनपद्धतींचा सूक्ष्म दृष्टीनें व अत्यंत मार्मिक रसिकतेनें अभ्यास करून, आणि आपल्या बुद्धिमत्तेची त्यांत भर घालून, भास्करावजींनीं हें त्रिविध रंगसंगतीचें गायन सतत पंचवीस तीस वर्षें महाराष्ट्रीय श्रोत्यांना मनमुराद ऐकविलें. हें किंचित् विस्तारानें सांगण्याचें महत्त्व असें कीं, त्यांच्यामुळें महाराष्ट्रांतील श्रोत्यांचें श्रवण चोखंदळ बनलें, आणि कोणत्याहि घराण्यांतील गायकाच्या गुणांचें कांटेतोल मूल्यमापन करण्याची जी दृष्टि त्यांना आली त्याचें श्रेय प्रथम भास्करावजींना दिलें पाहिजे. आभिजात संगीताची कदर, महाराष्ट्राइतकी इतर कोणत्याहि प्रांतांत डोळसपणें होत नाहीं, असा अनुभव आल्यामुळें पुढें उत्तरेकडील अनेक नामवंत गायकांनीं महाराष्ट्रांत आपलें कायमचें निवासस्थान केलें.

## कलात्मक-अभिजात संगीताला भरती

१८९५ पासून १९२० पर्यंतच्या कालावधींत महाराष्ट्रामध्यें कलात्मक अभिजात संगीताला तुफान भरती आली होती. बाळकृष्णबुवा, भास्करराव बखले, अल्लादियाखाँ, नथ्थनखाँ, राहिमतखाँ, अब्दुल करीमखाँ, रामकृष्णबुवा वझे, मिय्याजान, अनंत मनोहर, बर्कतुल्ला सतारिये, मुरादखाँ बीनकार यांच्यासारखे आपापल्या विशिष्ट घराण्याचे अग्रेसर कलावंत महाराष्ट्रांत कायम वस्ती करून राहिले होते. साहाजिकच त्यांनीं व त्यांच्या प्रमुख शिष्यांनीं महाराष्ट्रीय जनतेला, भिन्नाभिन्न प्रकारांच्या गायकींचा चांगलाच परिचय करून दिला, व प्रत्येकानें कमी-अधिक प्रमाणांत आपापला शिष्यगण आणि अनुयायी वर्ग निर्माण करून, निरानिराळ्या परंपरा स्थापन केल्या. आजमितीला देखील बाळकृष्णबुवांची ग्वाल्हेरी परंपरा, अल्लादियाखाँ यांची जयपुरी, नथ्थनखाँ यांची आग्रेवाली, भास्करबुवांची एक व अब्दुलकरीमखाँ यांची एक अशा पांच प्रमुख परंपरा महाराष्ट्रांत नांदत आहेत.

## मराठी रंगभूमीचा हातभार

याशिवाय उत्तरेकडील इतर घराण्यांचे अनेक गायक व गायिका, महाराष्ट्रांत मधूनमधून संचारार्थ येत असत. सारांश, अभिजात गायनाची गंगा उत्तरेकडून दाक्षिणेकडे तुफान वेगानें वाहूं लागली होती. तसेंच उच्च गायनाची आवड, महाराष्ट्रीय सर्वसामान्य (साक्षर) जनतेमध्यें निर्माण करण्याचें श्रेय वरील कालखंडांतील मराठी रंगभूमीला देखील फार मोठ्या प्रमाणानें द्यावें लागेल. संगीत रंगभूमीच्या आत्यंतिक वैभवाचा हा काल होता. सुमारें चाळीस धंदेवाईक संगीत नाटक मंडळ्या महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरांतच नव्हे तर जिल्ह्यांच्या व तालुक्यांच्या ठिकाणीं संचार करीत होत्या. त्या बहुतेकांतील संगीत उच्च दर्जाच्या गायकी चिजांवर आधारलेलें असे; अर्थात् गाणारीं पात्रेंदेखील उच्च गायकीचा संस्कार झालेलीं व तिचा अभिमानानें पुरस्कार करणारीं अशींच निवडलीं जात. साहाजिकच रंगभूमीला त्यांनीं गवयाच्या मैफलीचें

स्वरूप आणलें ! आणि त्यामुळें रंगभूमीवरील अभिनयाला उपकारक असें भावनोत्कट संगीत मागें पडत चाललें. कांहीं थोड्या कालानें अभिनयाच्या दृष्टीनें संगीत नाटकें पाहण्याची प्रेक्षकांची संवयच नाहींशी झाली. संगीत नाटकांना अलोट आश्रय देणारे ते नाटकाचे प्रेक्षक राहिले नाहींत; ते तानबाजीच्या ख्याली गायकीचे भोक्ते बनले. प्रमुख नटांची कसोटी त्यांच्या अभिनय चातुर्यावर न लागतां, ती त्यांच्या चक्रीकंठावरून ठरूं लागली. अभिनयाची जबाबदारी सर्वस्वीं गद्य नटांवर सोपविलेली होती. बहुतेक सर्व रागरागिणींच्या मैफली चिजा या काळांतील संगीत नाटकांतून पेरल्या गेल्या. सारांश, सर्वसामान्य महाराष्ट्रीय प्रेक्षकवर्गामध्यें उच्च गायनाची आवड पसरविण्याची कामगिरी मराठी रंगभूमीनें, मोठ्या कसोशीनें बजाविली यांत संशय नाहीं.

वरील प्रकारची घटना संगीताचा षोक फैलावण्यास उपकारक झाली, परंतु रंगभूमीचें वैशिष्ट्य जें भावनास्पर्शी नाट्य-संगीत त्याचें अल्पावधींत समूळ उच्चाटन झालें आणि कांहीं काळानें तानबाजीची कंटाळवाणी व कलाशून्य गायकीमात्र रंगभूमीवर थैमान करूं लागली. हळूहळू तीच तयारीची गायकी मैफलीहि रंगवूं लागली. त्यामुळें झालें काय, कीं रागदारींतील स्वरांना कांहीं भावना असते आणि रंगभूमीवरील काव्यामध्यें कांहीं रसवत्ता असते याची जाणीव बाळगण्याचें किंवा तशी अपेक्षा करण्याचें गायकांना, नाटककारांना व श्रोत्यांना प्रयोजन वाटेनासें झालें. सजलेल्या मुखड्यांतून निघालेल्या चक्री तानांना, श्रोत्यांकडून जशा हमखास टाळ्यावर टाळ्या मिळत तशा त्या गायनाच्या मैफलींत देखील मिळाविण्याची होतकरू तरुण गायकांमध्यें अनावर अभिलाषा उत्पन्न झाली तर नवल नाहीं. फार काय परंतु संगीताचें सशास्त्र शिक्षण घेतलेल्या बहुतेक उदयोन्मुख गायकांना नाटकांत जाण्याचा मोह त्यामुळें आवरतां आला नाहीं. पुढें रंगभूमीला अनेक कारणांनीं उतरती कळा लागली, आणि गायक-नट आपला गवयाचा मूळ पेशा करूं लागले. ऐन उमेदीचें वय नाटकांत घालविल्यामुळें पूर्व वयांत जें गुरुमुखीं शिक्षण मिळालें होतें त्यांत भर पडली नाहीं, किंवा तें पक्व करून त्याला कलात्मक झिलई देण्याची कवहुना

ख्याल गायकींतील खरी कलात्मकता कशांत असते हें शोधण्याची त्यांना फुरसत नव्हती, व गरजहि वाटली नाहीं. त्यांच्या मैफलीचा बहुतेक रंग नाटकांतील पदांनीं भरला जाई. त्यांच्या ख्याल गायकींत कलानिदर्शक संथ स्वरालापापेक्षां तानाक्रिया दसपटींनें अधिक असे. नाटकांतील पदें गाण्यांत भावनेचा, फार काय, स्पष्ट शब्दोच्चाराचाहि मागमूस नसे. आपलें मैफली गवयाचें स्थान प्रस्थापित किंवा पुनर्स्थापित करण्यास भरमसाट तानबाजी इतकें दुसरें प्रभावी आयुध नाहीं असा त्यांना रंगभूमीवरचा अनुभव होताच. तयार गळा आणि अनुकरण–शक्ति या दोहोंच्या जोरावर कोणत्याहि घराण्याच्या गायकासारख्या ताना, स्वतःच्या कंठांतून काढणें तेवढी एकच महत्त्वाकांक्षा त्यांच्या गायनांत पदोपदीं दिसून येई. राग, तेच, चिजादेखील अनेकदां त्याच असून निरनिराळ्या घराण्यांतील गायकीची पद्धत कशामुळें अलग-अलग वाटते, त्यांच्या तानासुद्धां कशा योजनापूर्वक वापरल्या जातात इत्यादि गोष्टींचा विचार करून त्यांचा वापर करण्याची दृष्टि त्यांना नव्हती असें नाहीं. परंतु तानांच्या अस्ताव्यस्त फुलबाज्यामुळें ती दिपून अंध झाली. गेलीं पंचवीस वर्षें या 'तानमेव गायकी'चें स्तोम महाराष्ट्रीय अर्धवयस्क व तरुण गायक-गायकांनीं मनसोक्त माजविलें. आजमितीला सुद्धां महाराष्ट्रांतील अभिजात गायकी म्हणजे सुरवातीपासून अखेरपर्यंत तानांची खैरात, क्षुद्र गायनाला शोभणाऱ्या मुरक्या व लचका आणि पंजाबी ढंगाची घसरण किंवा सुरकुंडी ! त्यांत योजनेचें चातुर्यहि नसतें आणि स्वतःची सौंदर्यदृष्टीहि नसते. फक्त अनुकरणाची लाचारी मात्र दिसून येते. रागरागिणींचें स्वरूप, स्वरालापनाचें प्रशांत व पीळदार सौंदर्य इत्यादि आपल्या अभिजात गायनाचीं महत्त्वाचीं अंगें आज या तानमुरक्यांच्या राशींखालीं गाडलीं गेलीं आहेत.

## तबलियाशीं झटापट

तबलेवाल्याशीं तालक्रियेची झुंज करणें हें एक आजकाल ख्यालगायकीचें प्रमुख अंग होऊं पहात आहे. तानांच्या पुनरावृत्तीचें व त्यामधून प्रतीत होणाऱ्या अनुकरणपटुत्वाचें विचाऱ्या श्रोत्यांना अजीर्ण झालें म्हणजे तबलियांशीं झटापट करण्यावांचून इलाज नसतो. आणि अजीर्णावर

व्यायामासारखा तोडगा नाहीं ! शिवाय श्रोत्यांची वृत्ति उत्तेजित करायला धक्काबुक्कीइतकें आकर्षक साधन दुसरें कोणतें ? तसेंच रसाची हानि करणारें सरगम स्तोमहि फार माजलें आहे. तात्पर्य, असल्या नानाविध विजातीय तांत्रिक साधनांनीं गेलीं वीस वर्षें महाराष्ट्रांतील ख्यालाची गायकी आपला निर्वाह करीत आहे. रेडियोवरून नित्य हीच गायकी कानावर पडत असल्यामुळें तर श्रोत्यांना देखील तिच्यांतल्या तानबाजीचें कौतुक किंवा चमत्कार वाटेनासा झाला आहे. मग सामान्य जनतेला व परदेशीयांना तो सर्व प्रकार भांबावून टाकणारा, रुक्ष व हास्यास्पद वाटला तर नवल काय ?

अशा व इतर अनेक अनिष्ट व अनाकर्षक प्रकारांमुळें गेल्या दहांपांच वर्षांमध्यें ख्यालाच्या गायकीविषयीं तरुण पिढींतील संगीत-प्रेमी श्रोत्या-मध्येंसुद्धां अरुचि निर्माण होऊं लागली आहे. आजकालचे गायक देखील श्रोत्यांच्या समाधानाऐवजीं इतर गायकांवर मात करण्याचा चंग बांधून असतात. या पहा, अमक्यासारख्या मलाहि ताना घेतां येतात; तबलि-याशीं मलाहि दोन हात करतां येतात; मलाहि सरगम करतां येतें; माझ्याहि गळ्यांत पाहिजे तेवढी पंजाबी ढंग आहे, मुष्किल रागांत मलाहि गळा फेकतां येतो; इत्यादीसारख्या कल्पनांचें काहूर त्यांच्या बुद्धींत, माजलेलें दिसून येतें. किंबहुना हा एक न्यूनगंड असावा. अशा वृत्तीच्या कलावानाकडून ख्यालाच्या उच्च, सोज्वळ आणि स्वराविलासी मोहक गायकीचा आविष्कार कितीसा होणार ? अभिजात भारतीय संगीत-कलेचा हा दैवदुर्विलास आहे.

## संगीत शिक्षणाच्या शाळा

याच कालामध्यें संगीत शास्त्रावर मराठींत कांहीं ग्रंथ निर्माण झाले व चर्चात्मक वाङ्मय प्रसिद्ध होऊं लागलें. परंतु याहीपेक्षां दुसरी महत्त्वाची बाब म्हणजे पूर्वींची गुरुगृहीं विद्यासाधनाची प्रथा मोडून तिच्याऐवजीं संगीत शिक्षणाच्या शाळा निर्माण होऊं लागल्या. महाराष्ट्रांतील लहान-मोठ्या सर्व शहरांत मोठ्या दिमाखानें त्या गाजूं लागल्या. या शालेय संस्थेमुळें गेल्या २५-३० वर्षांत संगीताचें थोडेंफार शास्त्रीय शिक्षण घेणें सर्वांना सुलभ झाल्याकारणानें या संस्थांमधून शिक्षण घेतलेल्या व घेत

असलेल्या मुलामुलींची संख्या कित्येक हजारांनीं सांगावी लागेल. संगीताच्या प्रचाराचें व प्रसाराचें हें वाखाणण्यासारखें कार्य यापूर्वी कधींहि झालें नव्हतें.

संगीत शिक्षणाची शाळा, श्रीमंत सयाजीराव महाराज बडोदें यांनीं प्रथम बडोद्यास सुरू केली. परंतु राज्याच्या प्रांगणांतील एक पारिजाताचें रोप यापलीकडे त्या संस्थेला अधिक महत्त्व नव्हतें. महाराष्ट्रांतील व उत्तर भारतांतील अनेक प्रमुख शहरांतून दौरे काढून तेथील प्रतिष्ठित व प्रमुख नागरिकांची सक्रीय सहानुभूति संपादन करणें, त्या त्या ठिकाणीं अशा संगीत शाळा स्थापन करणें व त्या सुसूत्रपणें चालविण्यास लायक असे संगीत शिक्षक स्वतःच्या कडक शिस्तींत तयार करणें इत्यादि त्या वेळच्या संगीतकांच्या दुनियेला सर्वस्वी विजातीय वाटणारी अशी ही कामागिरी कोणी करून दाखविली असेल तर कै. बाळकृष्णबुवांचे पट्टशिष्य पंडित कै. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनीं, यांत संशय नाहीं. त्यांच्या गांधर्व महाविद्यालयाच्या शाखा अनेक छोट्या मोठ्या शहरांत व्यवस्थित रीतीनें चालल्या आहेत. अशाच तऱ्हेच्या दोन संस्था पुढें अब्दुल करीम खाँ आणि गु. भास्करराव बखले यांनीं पुणें येथें स्थापन केल्या. हे दोघेहि केवळ कलानिष्ठ व अत्यंत उच्च श्रेणीचे गायक असल्यामुळें प्रचारानुकूल, व्यवहारी चातुर्यापासून ते अलिप्त राहिले होते. त्यांनीं स्थापन केलेल्या 'आर्य संगीत विद्यालय' आणि 'भारत गायन समाज' या संस्था त्या दोघांचीं दोन स्मारकें या नात्यानें टिकाव धरून राहिलीं आहेत. यानंतर शहरोंशहरीं अनेक छोटीं-छोटीं विद्यालयें म्हणजे संगीताचे क्लास सुरू झाले. म्युनिसिपल व सरकारमान्य शाळांतून संगीताचें प्राथमिक शिक्षण मिळूं लागलें. आतां तर संगीत हें एक ऐच्छिक विषय म्हणून दुय्यम परीक्षेकरतां स्वीकारण्यांत आलें आहे, सारांश गेलीं शेंकडों वर्षें संगीत हें केवळ धंदेवाईक कलावानांचें अस्पृष्ट क्षेत्र मानलें जात आल्याकारणानें तें अस्पृश्यहि ठरवलें गेलें होतें तें आतां सर्वांना खुलें झालें आहे. आतां शालेय संस्थांच्या परीक्षा उत्तीर्ण होणें व पदवी मिळविणें ही बाब सर्वांना शक्य व सुलभ झाली आहे. गेल्या चाळीस वर्षांच्या काळामध्यें विद्यालयें,

रेडिओ, ग्रामोफोन, म्युझिक सर्कल्स इत्यादि साधनांच्या द्वारें महाराष्ट्रांत संगीताचा विलक्षण प्रसार होत आला आहे. याचें श्रेय बहुतांशीं विष्णु दिगंबरांदीना व तितकेंच तरुण पिढीच्या हौसेला द्यावें लागेल. कारण गेल्या चाळीस वर्षांत संस्थानिकांनीं आमच्या संगीताबाबत फारशी आस्था दाखाविली नाहीं. त्यांचा आश्रय त्यांच्या पूर्वजांच्या मानानें नाममात्रच राहिला होता. तसेंच गेल्या दीड-दोनशें वर्षांत आमच्या संगीताची नुसती दखलहि घेणारें असें केंद्रीय किंवा प्रांतिक सरकार नव्हतें.

यानंतर संगीतविषयक साहित्याची थोडी माहिती सांगणें योग्य होईल. महाराष्ट्रामध्यें ख्यालाची गायकी पेरण्याचा पहिला मान जसा कै. बाळकृष्ण-बुवांना दिला पाहिजे, तसाच संगीताचें शास्त्रीय ज्ञान पुस्तकांमधून देण्या-चाहि पहिला हक्क त्यांनीं १८८५-८६ मध्यें '**संगीत दर्पण**' हें मासिक मुंबईस सुरू करून तें दीडदोन वर्षें चालवून मिळविला, हें प्रथम नमूद केलें पाहिजे. संगीत-शास्त्राचें सोपपत्तिक विवेचन करणारें असें वाङ्मय चालू शतकाच्या पहिल्या दहा वर्षेंपर्यंत मराठी भाषेंत तरी निर्माण झालें नव्हतें. कारण संगीत हा विषय शाब्दिक विवरणाचा नसून तो कंठाच्या करामतीचा आहे, अशी त्या काळांतील सर्व संगीतकांची ठाम समजूत असे. गुरुमुखांतून मिळालेल्या विद्येचा अहर्निश कंठगत व्यासंग व त्या कामीं सर्व बुद्धिवर्चस्व वेंचणें या पलिकडे त्यांना इतर कोणत्याहि उपक्रमाची जाणीव नव्हती व जरूर वाटत नसे. कलेच्या अशा असीम निदिध्यासामुळेंच ते अलौकिक कलावान ठरले. अर्थात् जें कांहीं वाङ्मय निर्माण झालें तें संगीताविषयीं आत्यंतिक आस्था व प्रेम असलेल्या पंडितांच्या परिश्रमामुळेंच निर्माण झालें. या कामीं अग्रपूजेचा मान कै. भातखंडे यांना द्यावा लागेल.

'हिंदुस्थानी संगीतपद्धति' या नांवानें त्यांनीं मराठी भाषेंत पंचवीसशें पृष्ठांचे जे चार भाग (१९१२ ते १९३२) प्रसिद्ध केले ते संगीतावरील चर्चात्मक साहित्याच्या दृष्टीनें खरोखर अतुलनीय आहेत. याखेरीज त्यांनीं अत्यंत परिश्रमानें आणि चिकित्सक बुद्धीनें निरानिराळ्या कलाकारांकडून आत्मसात् व कंठगत केलेल्या प्रसिद्ध व अप्रसिद्ध रागांतील सुमारें अडीच हजार चिजांचे सहा भाग नोटेशनसह प्रसिद्ध केले आहेत. सारांश

संगीताची कला शब्दद्वारें जितकी विशद करणें शक्य होतें तितकी तीं कैलासवासी पंडित भातखंडे यांनीं केली आहे. कांहीं मतभेदाच्या बाबी व अशिक्षित कलावानांच्या अवहेलनेचे उल्लेख सोडून दिले, तर मराठी भाषेंतच काय, परंतु इतर कोणत्याहि भाषेंत हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीवर इतका अधिकृत, विस्तृत व चिकित्सक ग्रंथ निर्माण झाला नाहीं, असें म्हणणें अतिशयोक्तीचें होणार नाहीं. गेल्या पंचवीस तीस वर्षांमध्यें या ग्रंथाचा महाराष्ट्रीय संगीतक्षेत्रांवर इतका विलक्षण प्रभाव पडला आहे कीं, महाराष्ट्रीय संगीत कलानिष्ठ न राहतां तें विशेषतः शास्त्रनिष्ठ बनत चाललें आहे. यानंतर संगीताच्या शास्त्रीय साहित्यास हातभार लावणारे जे इतर विद्वान लेखक होऊन गेले त्यांत कै. रावबहादूर देवल, कै. मंगेशराव तेलंग, प्रो. आचरेकर यांचा उल्लेख केला पाहिजे. रावबहादूर देवल यांनीं हिंदुस्थानी संगीताविषयीं आस्था बाळगणारे मिस्टर क्लेमंट डिस्ट्रिक्ट जज यांच्या साहाय्यानें बऱ्याच संस्थानिकांचा आश्रय मिळवून '**फिलहर्मोनिक सोसायटी**' स्थापन केली व सन १९१८ ते १९२३ च्या पांच वर्षांत Ragas of Hindustani या नांवाचीं तीन पुस्तकें प्रसिद्ध केलीं. त्यामध्यें श्रुतिस्थानांची चर्चा, रागांचे वर्ज्यावर्ज्य, पाश्चात्य नोटेशनद्वारां हिंदी चिजांची मांडणी इत्यादि प्रकार होते. वरील इंग्रजी पुस्तकांचा मतितार्थ सांगणारी एक पुस्तिकाहि 'आर्य संगीत शास्त्राची' उपपत्ति १९२३ मध्यें त्यांनीं प्रसिद्ध केली.

प्रो. आचरेकर यांनीं '**मत्सरीकृता मूर्छना**' या नावांची श्रुतिविषयक छोटशी पुस्तिका प्रसिद्ध केली. शिवाय "**भारतीय संगीत**" या भारत गायन समाजाच्या मासिकांतूनहि त्यांचे चर्चात्मक लेख येत असत. आचरेकर हे बीन वाजवीत असत; शिवाय गायक असून अतिशय कल्पक कारागीरहि होते. पाश्चात्य स्वरांच्या हार्मोनियममध्यें त्यांनीं भारतीय संगीताला उपयुक्त अशा स्वरांचा मेळ जमविला व तशी हार्मोनियम तयार केली.

सन १९३८ सालीं प्रा. ग. ह. रानडे यांनीं '**हिंदुस्तानी म्युझिक**' हें इंग्रजी भाषेंत व त्यापूर्वी '**संगीताचें आत्मचरित्र**' मराठींत अशी

दोन उत्कृष्ट शास्त्रीय पुस्तकें प्रासिद्ध केलीं. भारतीय संगीताची मूळ प्रकृति आणि सौंदर्य इत्यादींची सोपपत्तिक व मौलिक चर्चा या दोन्ही पुस्तकांतून केलेली आहे.

गेलीं चार वर्षें मुंबईचे संगीत प्रोफेसर देवधर मासिकामधून संगीतशास्त्र व संगीत कलाकारांचीं चरित्रें, संगीत संस्थांचा वृतान्त वगैरे निरनिराळ्या विषयावर लेख प्रसिद्ध करीत आहेत. प्रो. देवधर यांचें कार्य स्तुत्य आहे.

संगीत शिक्षणाच्या अनेक खासगी संस्था निर्माण झाल्यामुळें विद्यार्थ्यांकरितां प्रत्येक प्राध्यापकांनीं आपापलीं क्रमिक पाठ्यपुस्तकें नोटेशनसह छापून काढलीं आहेत. परंतु त्यांची गणना संगीताच्या शास्त्रीय साहित्यांत करतां येणार नाहीं.

संगीताच्या मासिकामधून आपल्या संगीताच्या स्वरश्रुतींची गणिती आंकड्यांनीं अत्यंत सूक्ष्म छाननी करणारी अशी गेल्या दोन वर्षांमध्यें एक लेखमाला श्री. ल. रा. पटवर्धन बी. ई. (कन्हान) हे प्रासिद्ध करीत आहेत. ही लेखमाला पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध झाली म्हणजे ध्वनिशास्त्राचा स्वरशास्त्राशीं संबंध अशा एका संशोधनात्मक ग्रंथाची संगीतावरील शास्त्रीय साहित्यांत भर पडेल. हें एकंदर साहित्य विपुल नसलें तरी मौलिक, भरीव व सर्वांगीण आहे व तूर्त पुरेसें आहे. तसेंच गेल्या पाव शतकामध्यें संगीतविषयक 'ललित' म्हणजे ज्याला आस्वादक साहित्य म्हणतां येईल, असें बरेंच लिखाण प्रसिद्ध होऊं लागलें आहे. सुरम्य भाषेच्या व काव्यमय कल्पनांच्या द्वारें एखाद्या श्रेष्ठ गायकाची मैफल रंगविणें आणि त्या गायकाच्या कलेंतील सौंदर्यस्थळें वाचकांच्या मनश्चक्षूंपुढें उभीं करून अभिजात संगीत ऐकण्याची आतुरता निर्माण करणें हा आस्वादक साहित्याचा मुख्य हेतु असतो. अशा या लिखाणामध्ये कलावानांच्या गुणाबरोबर त्याच्या दोषांचाहि उल्लेख असला तरी छायेमुळें प्रकाशाची शोभा वाढविण्याच्या हेतुनेच तो केलेला असतो. केवळ दोषैक दृष्टीच्या व असूयागर्भ लिखाणाला केव्हांहि आस्वादक म्हणतां येणार नाहीं. त्याला साप्ताहिकी टीका साहित्य म्हणावें लागेल. अशा प्रकारचें अनिष्ट लिखाणहि मधूनमधून निर्माण होत आलें आहे.

'आस्वादक' साहित्याचे पुष्कळ लेख आहेत. परंतु 'धनंजय' यांचें कलावंताच्या सहवासांत व 'शुद्धसारंग' यांचें 'आवाजाची दुनिया' हीं दोनच पुस्तकें प्रसिद्ध झालीं आहेत. 'धनंजय' यांचें पुस्तक आस्वादक साहित्याचा एक सुंदर नमुना आहे. तसेंच प्रा. अरविंद मंगरुळकर यांचे फैयाजखां, श्री. केसरबाई, मोगूबाई इत्यादि कलासंपन्नावरील विविध लेख अत्यंत मार्मिक, काव्यमय उपमादि अलंकारांनीं व भारदस्त भाषेनें नटविलेले, अतिशय मनोरंजक आणि अभिजात संगीताला उपकारक असे आहेत. हे सर्व लेख पुस्तकरूपानें प्रकाशित होणें अत्यंत आवश्यक आहे. प्रस्तुत लेखकाचें 'गायिका गोहरजान', 'गु. भास्करराव बखले यांचा गुणगौरव' हे 'रत्नाकर' मासिकांत २५ वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध झालेले लेख व '**माझा संगीत व्यासंग**' हा ग्रंथ आस्वादक साहित्यांत समाविष्ट करण्यास हरकत नाहीं.

काव्यमय भाषेंत गायनाची कल्पना देण्याचा प्रयत्न अलीकडे बरेच लेखक करूं लागले आहेत हें अभिजात संगीताच्या दृष्टीनें अत्यंत हितावह आहे. कारण अशा ललित लिखाणामुळें उच्च कलेचा आस्वाद घेण्याची लालसा व रसिकता सुशिक्षित जनतेंत उत्पन्न होईल व वाढेल अशी आशा आहे. अनादि वेदकालापासून स्वरांनीं अक्षरांना शोभा दिली. परंतु आतां तो क्रम उलटला आणि स्वरांचा अक्षरांनीं गौरव करण्याचा मनु आला आहे.

वरील उद्‌गारांचें कारण असें कीं, आजकाल केवळ स्वरनिष्ठ अशा उच्च संगीतामध्यें शब्दनिष्ठेची आवश्यकता मोठ्या आग्रहानें प्रतिपादिली जात आहे. यांचें कारण हेंच आहे कीं, केवळ स्वरांच्या द्वारें रसोत्पत्ति करण्याच्या–मग शब्द कोणतेहि असोत–आणि श्रोत्यांना स्वरलहरींवर झुलविण्याच्या कुवतीचा व तपश्चर्येचा आजकालच्या गायकांमध्यें अभाव असतो. परंतु हें कारण दृष्टीआड करून चिजांच्या शब्दांचा अर्थ कळावा, त्यांतील भावना गायकानें प्रकट करावी–मग रागस्वरांची भावना कोणती का असेना ! अशा प्रकारचे सवंग लोकप्रियता मिळविण्याचे सुलभ उपाय सुचविले जात आहेत. आणि त्यांत फारसे कष्ट नसल्यामुळें ख्यालगायकीला

ठुंबरी, गजल, कवालीचें लौकरच स्वरूप येण्याचा संभव दिसतो. ठुंबरी, गजल, कवाली, भावगीतें यांची गायकी सर्वस्वी शब्दनिष्ठ असते आणि त्यामुळें त्यांच्या रागाचें व स्वरप्रसाराचें क्षेत्रहि संकुचित असतें. कारण गायक एकदां शब्दांच्या आहारीं गेला म्हणजे स्वरविलासाचा संकोच होणें अपरिहार्य असतें. ठुंबरी इत्यादीचें गायन बोलविलासामुळें मनोरंजक वाटतें. परंतु त्यांतील स्वरविलास फारच अल्प असल्यामुळें त्याला क्षुद्र गायनप्रकार म्हणतात. ज्यांतील स्वरविलासाची सीमा क्षितिजाप्रमाणें कधीं संपत नाहीं त्यालाच उच्च व अभिजात गायनप्रकार अशी संज्ञा आहे. म्हणूनच ख्यालाच्या गायकीचें महत्त्व आज दोनशें वर्षें टिकून राहिलें. परंतु आजकाल उलटें वारें वाहूं लागलें आहे. उच्च व क्षुद्र हा भेदभाव इतर क्षेत्रांप्रमाणें संगीताच्या प्रदेशांत देखील नाहींसा करण्याची आजकाल प्रवृत्ति आहे. खाऱ्या पाण्याच्या अफाट समुद्रामध्यें विलीन होणाऱ्या गंगामुखांतलें पाणी खारें होणारच. त्याला इलाज नाहीं.

( ऑल इंडिया रेडियोच्या कृपेनें ).

'लोकसत्ते'च्या सौजन्यानें.

★ ★ ★

# हार्मोनियम

संगीताच्या प्रचाराचें कार्य आजकाल झपाट्यानें–नव्हे भुतानें झपाटल्याप्रमाणें–प्रगति करीत आहे. दादरचे श्री. वि. कृ. जोगळेकर यांनीं गेल्या " **मौज** " साप्ताहिकांत " हार्मोनियमचें भूत " या मथळ्याखालीं संगीत–कलानिधि मास्टर कृष्णराव यांच्या भाषणावर खरमरीत शास्त्रीय (!) टीका केली आहे. " हार्मोनियमचें भूत " गाडण्यासाठीं, त्यांनीं कमर कसली आहे व श्रुतीची स्मृति होऊन पुराणोक्त आधारहि दिले आहेत. पुणें येथील ' नवीन श्रीकृष्ण संगीत विद्यालयाच्या ' बक्षीस समारंभाच्या प्रसंगीं अध्यक्ष या नात्यानें मास्टर कृष्णरावांनीं विद्यार्थ्यांना उत्तेजनपर छोटेंसें भाषण केलें. त्याप्रसंगीं मी हजर होतों. विद्यालयांतील तीन चतुर्थांश विद्यार्थी हार्मोनियमचें शिक्षण घेत आहेत अशा प्रसंगीं उत्तेजनार्थ हातानें बक्षिसें द्यावयाचीं व तोंडानें हार्मोनियमची निंदा करायची असा प्रकार मास्तरांनीं करावयास पाहिजे होता असा जोगळेकरांच्या लिहिण्याचा आशय दिसतो ! मास्तरांना असला उलटा व्यवहार करण्याचें जमलें नाहीं ! त्यामुळें त्यांच्या भाषणाला " बाताशास्त्री " असें नामाभिधान लेखकानें दिलें आहे. मास्तर गातां गातां तरी बाता मारतात, परंतु गायनवादनापैकीं कांहीं न करतां बाता मारणारे किंवा लिहिणारे हेच खरे " बाताशास्त्री " होत. " संगीत कला ही सर्वस्वी, अशिक्षित, निरक्षर व व्यसनी लोकांच्या हातीं राहिल्यामुळें त्यांना शास्त्रीय दृष्टि असणें शक्य नाहीं " इत्यादि ठराविक साचाचीं, बुरसटलेलीं विधानें करून त्यांनीं आपल्या लेखाची पार्श्वभूमी सजविली आहे आणि बुद्धीपेक्षां श्रद्धा

---

प्रकाशन– मौज साप्ताहिक, २५-९-१९४०

व विचारापेक्षां विकार यांचें प्राबल्य "परंपरेची गायकी थोडी फार टिकविणाऱ्या" बिचाऱ्या गायकाच्या माथीं मारलेली आहे.

तथापि या बुद्धिनिष्ठ संगीत वाताशास्त्र्यांचा प्रस्तुत लेख वाचून ते स्वतःच रोडिओच्या समंधानें पछाडलेले दिसतात आणि विकारवश स्थितींतच त्यांनीं सारासारविवेक सोडून झिंझ्यातोड केली आहे असें म्हणावें लागतें. कारण आज पन्नास वर्षें ज्या वाद्यानें आखिल हिंदुस्थान व्यापिलें त्याचा घातकीपणा सिद्ध करण्याकरितां क्लेमंट, कुमारस्वामी, देवल यांच्या रुक्ष प्रयोगांचा व "ऋषीमुनींच्या हिंदभूमी"बद्दल उसना उमाळा आलेल्या परकीयांच्या मानभावी विधानांचा आधार घेऊन रोडिओ अधिकाऱ्यांच्या मतलबी अरेरावीचें लेखकानें समर्थन करावें यांत देखील "आंतरः कोपि हेतुः" नसेल असें कोणी म्हणावें? मला तरी हा प्रयत्न हेतुपुरःसर केला असावा असें वाटतें. कारण मास्तर कृष्णरावांनीं जें वाक्य उच्चारलें होतें तें असें कीं, "हार्मोनियम हें वाद्य शास्त्रशुद्ध नसतेंच असा गैरसमज झालेला दिसतो. पण हल्लीं तर बावीस श्रुतींची शास्त्रशुद्ध हार्मोनियम तयार झाली असून **अशा हार्मोनियमचा प्रसार होणें जरूर आहे.** कांहीं बऱ्याच सुधारणा झाल्या आहेत व यापुढें होतील व गायनाचे बहुतेक प्रकार त्यांतून निघूं शकतील." वरील अवतरणांतील "नसतेंच" या ऐवजीं "नाहीं" असा क्रियापदभेद 'अग्रणीं' मधील रिपोर्टांत झालेला आहे तरी देखील पुढील वाक्याच्या संदर्भावरून "नसतेंच" असा म्हणण्याचा मास्तरांचा आशय स्पष्ट दिसतो. परंतु जोगळेकरांनीं संदर्भ वाक्य बराच वेळ बगलेंत मारून पहिल्या वाक्यांतील **गैरसमज** या शब्दावर झोड उठाविली आहे. श्रुत्यंतराबाबत कोणाचाच गैरसमज नाहीं, परंतु हार्मोनियममध्यें भारतीय संगीतोपयोगी स्वर घालतांच येत नाहींत असा गैरसमज झालेला दिसतो हें मास्तरांचें म्हणणें. यांत पाश्चात्य चालू हार्मोनियमच्या स्केलची मास्तरांनीं तरफदारी केली आहे असें कसें सिद्ध होतें? हार्मोनियम शिकण्यास सुलभ आहे व साथीला परिणामकारक म्हणून त्या वाद्याची महति मास्तरांना किंवा प्रत्येकाला वाटणें साहाजिकच आहे. तें वाद्य भारतीय स्वरांतराला धरून नाहीं ही गोष्ट मला काय

किंवा मास्तरांना काय किंवा कोणाही संगीतव्यासंग्याला नवीन आहे असें थोडेंच आहे. परंतु " नादमधुरता, नादनवीनता व वादनसुलभता " या तीन गुणामुळें या वाद्यानें भरतखंडांत आपलें कुटुंबागणीं घर केलें आहे.

कै. रा. ब. देवल व क्लेमंटसाहेब यांनी दोनतारी वीणेवर श्रुत्यंतरें सिद्ध करण्याचा प्रचंड खटाटोप केला; परंतु आपले सिद्धांत लोकानुरंजक व चित्ताकर्षक व्हावेत म्हणून शेवटीं हार्मोनियममध्यें म्हणजेच ऑर्गनमध्यें-नवीन बटणें घालण्यावांचून त्यांना देखील गत्यंतर नव्हतें. विलायतेंतील कारागीरांकडून तसलें ऑर्गन आणून त्यांनीं कित्येक बड्या लोकांच्या गळ्यांत बांधलेंहि आहे. यावरून काय सिद्ध होतें कीं सामान्य जनतेचें मन वेधण्याला समर्थ असें हार्मोनियम अगर आर्गन सारखें दुसरें आकर्षक व सुलभ वाद्य नाहीं. भारतीय संगीताला उपयुक्त असें हार्मोनियम क्लेमंट-साहेबांनीं बनविलें. परंतु त्यांत वादनसुलभता व वादनशक्यता नव्हती म्हणून तें बाजूला पडलें. त्यानंतर कै. आचरेकर यांनीं आपल्या बुद्धि-कौशल्यानें तें पूर्वीइतकें वादनसुलभ तर ठेवलेंच पण त्यांत प्रत्येक स्वराचा षड्ज पंचम भाव तंबोऱ्याप्रमाणें तंतोतंत व अनेक पटीनें जोरदार असा प्रतीत व्हावा अशी रचना करून हार्मोनियम हें वाद्य इतर कोणत्याही वाद्यापेक्षां भारतीय स्वरांतरें कायम करण्यास अधिक उपयुक्त आहे असें सिद्ध केलें. अशा प्रकारच्या सुधारलेल्या हार्मोनियमचा गायकांनीं व वादकांनीं कटाक्षानें उपयोग करावा असें माझेंहि शेवटचें सांगणें आहे आणि मास्तर कृष्णराव तरी तेंच म्हणतात. " माझ्या साथीला पाश्चात्य टेंपर्ड स्केलचाच ऑर्गन पाहिजे " असा तर मास्तर कृष्णराव यांचा हट्ट नाहीं ना ? तसें असतें तर जोगळेकरांची टीका कितीहि व्यक्तिगत असली तरी रास्त होती. परंतु विधानाचा रोख न समजतां किंवा बुद्ध्या संदर्भ वगळून टीका करण्यांत अर्थ काय ?

गेलीं दहा वर्षें मीहि सुधारलेलीच हार्मोनियम वाजवीत आलों आहे आणि शक्य तितका तिचा फैलाव करीत आहे. हळूहळू मींड काढण्याचीहि योजना झाल्यास प्रयत्न करीत आहें. कारण वाद्य या नात्यानें हार्मोनियम हें वाद्य सर्वांना सोयींचें व संगीताविषयीं आवड, जिज्ञासा फैलावण्याच्या

कामीं इतर वाद्यापेक्षां मला अधिक प्रभावी वाटतें आणि आज पन्नास वर्षें ही कामगिरी त्या वाद्यानें बजाविली आहे. अशा या वाद्यांत शक्य त्या सुधारणा करून तें शक्य तितक्या स्वस्त किंमतींत सामान्य लोकांना मिळावें म्हणून एकादा मोठा कारखाना काढण्यास वास्तविक सरकारी रेडिओनें मदत केली पाहिजे होती; परंतु त्या ऐवजीं उलट हार्मोनियमचें उच्चाटण क्लॅरोनेट, सॅक्सोफोन इत्यादींच्या सांथीवांचून उघड्या पडणाऱ्या गझल कवालीच्या गायनाचा फैलाव करून जनतेची आभिरुची बिघडविण्याचा व मामकांना मलिदा चारण्याचा रेडिओनें उपक्रम चालविला आहे आणि त्याबद्दल जोगळेकर रेडिओ अधिकाऱ्यांची पाठ थोपटीत आहेत !!

कृष्णा मास्तर आर्गनच्या साथीचा आग्रह कां धरितात याबाबत स्वतःच त्यांनीं खुलासा केला पाहिजे. मला वाटतें, बरींच वर्षें रंगभूमीवर आर्गनच्या साथीची त्यांना संवय झाली असल्यामुळें त्यावाचून त्यांची वृत्ति खुलत नसेल. शिवाय शेंकडों नव्हे, पण हजारोंच्या समुदायापुढें गाण्याचे प्रसंग नेहमीं येत असल्यामुळें केवळ दोन तंबोऱ्यांचा "सुरम्य निनाद" गायक व श्रोत्यांमधील अंतर नादलहरींनीं भरून काढण्यास असमर्थ ठरतो असा त्यांना अनुभव आला असेल. शेंपन्नास श्रोत्यांच्या मर्यादित आवारांत दोन काय, पण एक तंबोऱ्यावर देखील ते बहारीनें गायल्याचें माझें स्मरणांत आहे. परंतु असे मर्यादित आवारांत गाण्याचे प्रसंग त्यांना कधीं कधीं येत असले तरी संवय ही एक शक्ति आहेच ना ? आर्गनच्या सांथीला वाटेल तेव्हां झुगारून देतां आलें तरी जोंपर्यंत गायकाचें व श्रोत्यांचें वाढतें समाधान करते तोंपर्यंत ती काय म्हणून झुगारून द्यायची ? हा प्रश्न गायकाच्या इच्छेचा आहे. कृष्णा मास्तरांच्या योग्यतेचा गायक सर्वस्वी आर्गनच्या साथीवर अवलंबून असतो हें म्हणणें धाडसाचें व कुत्सितपणाचें आहे. श्रोतृसमुदाय कोणत्या प्रकारचा आहे, सामान्य लोकांचें त्यांच्या रीतीनेंच प्रथम समाधान करून हळूं हळूं उच्च संगीताची गोडी पटवून देण्याची जबाबदारी आजकालच्या गायकावर वाढत्या प्रमाणांत येऊन पडली आहे इत्यादि गोष्टीकडे जोगळेकरांसारख्या टीकाकारांचें लक्षच जात नाहीं. रेडिओनें हार्मोनियम हांकलून दिली, क्लेमंड असेंच म्हणतो,

पंडित जवाहरलालचें असेंच फर्मान आहे मग आपणहि त्यांची री ओढावी. पंडित जवाहरलालजी हजारों लोकांपुढें भाषण करतात त्या वेळीं त्यांच्यापुढें ध्वनिक्षेपक नसेल तर कसें होईल ? गायकापुढें ध्वनिक्षेपक ठेवण्याची प्रथा सुरूं झाली आहे, तरी त्यांतून देखील तंबोऱ्याचा नाद सर्व आवारांतून घुमून जात नाहीं. अशा वेळीं हार्मोनियम व ऑर्गनच कामीं येतो. ध्वनिक्षेपकामुळें वक्त्याच्या आवाजांत भेसूरपणा येतो. परंतु तेथें आवाजाचा प्रश्न गौण असतो. गायकाच्या बाबतींत आवाजाची नैसर्गिक गोडी ध्वनिक्षेपांतून नाहींशी होते हें एक, व तंबोरे वाजतात कीं नाहीं हेंच कळत नाहीं आणि त्यामुळें गायन उघडें, नागडें, भसाडें असें कानांवर आदळतें. अशा प्रसंगीं ऑर्गनच्या स्वराचा भरणा कामीं येतो. तंबोरा तंबोरा म्हणून एकसारखें तुणतुणें वाजवतांना मैफलीकडे थोडें लक्ष दिलें पाहिजे एवढें देखील टीकाकारांना तारतम्य नसावें !

यापुढें " हार्मोनियममधील खड्या सुरांच्या भयंकरपणामुळें भारतीय संगीत-साम्राज्य पार उध्वस्त केलें आहे. " असें एक जोगळेकरांनीं विधान केलें आहे. आणि " बावीस श्रुतींच्या हामोनियममध्यें बेसुरपणाचा दोष टाळतां आला तरी त्यांतील खड्या स्वरामुळें गायकीला घोडदौडीचें वळण लागलें आहे तें नष्ट होईल का ? " असा त्यांनीं सवाल टाकला आहे. " घोडदौडीचें वळण " म्हणजे कसें आणि " वीणेच्या ढंगाचें वळण " तें कसें असतें याचा नीट बोध मला तरी होत नाहीं. कोणत्याहि गायकींचें वळण साथीच्या वाद्यानुसार बदलतें हा शोध अजब आहे ! म्हणजे वाद्य गायकाची साथ करीत नसून गायक वाद्याची साथ करतो असें जोगळेकरांना वाटतें ! जणूं कांहीं पेटी वाजवणाराचा हात जसा धांवेल तसा गायकाचा गळाहि धांवूं लागतो, व त्यामुळें हें " घोडदौडीचें " गायन फैलावलें आहे असा त्यांचा सिद्धान्त !

बरें, हें " घोडदौडीचें गायन म्हणजे तयार तानबाजीचें गायन असा त्यांचा आशय असेल तर त्याचें पातक पेटीवर काय म्हणून लादायचें ? पेटीचा प्रचार होण्यापूर्वीं गायनांत विलंबित लयीप्रमाणें द्रुतलय फिरत नव्हतीच किंवा कल्पनातीत तयार तानबाजी करणारे पूर्वीं गायक नव्हते

असें म्हणणें कीं काय? आणि होते तर त्यांची तयारी भारतीय संगीत शास्त्राला किंवा "तंबोरा ढगाला" विसंगत अशी होती कीं काय? मागल्या काळीं त्यांच्या गायनांत हे घोडदौडीचे प्रकार आले कुठून? कारण त्या वेळीं हार्मोनियमचा मुळींच प्रचार नव्हता. आजकालचे गायक (पेटीवर किंवा पेटीविना) कोणत्या तरी निर्भेळ किंवा मिश्र परंपरेचीच गायकी अधिक "घोडदौडी" नें गात आहेत ना? केवळ साथीला पेटी असते म्हणून हल्लींच्या तयार तानेच्या व पूर्वीच्या तयार तानेच्या कंठगत स्वरूपांत कांहीं फरक आला आहे कीं काय? कीं हार्मोनियमच्या भुतानें गायकांच्या गळ्यांतील स्वरोत्पादक अखंड तंत्रीचे पेटीच्या पट्ट्याप्रमाणें तुकडे पाडले आहेत!

उच्च गायकीच्या ख्यालांतील "स्वरगुंफा" पेटीत निघणें शक्य नसेलहि; पेटी या वाद्याचा तसा केव्हांहि दावा नव्हता. पेटीमध्यें उच्च गायकीच्या चिजा विकृत होत असतील; पण ती विकृति गायकाला जडण्याचें कारण? पेटीची पडछाया बनणारा प्राणी गायक या संज्ञेला पात्रच होणार नाहीं. "गमक प्रकारानें गीताक्षरें गुंफणाऱ्या या बाताशास्त्र्यांनीं पेटींतील खड्या स्वराचा एकादा अलंकार स्वतःच्या नाहींतर कोणाच्या तरी गळ्यांतून काढण्याचा प्रयत्न करून पहावा म्हणजे त्यांना कळून येईल कीं, गळा आपल्या नैसर्गिक वळणावर जाणार. पेटीप्रमाणें त्याला तानालंकारांत स्वरोड्डाण करतांच येत नाहीं. बरें, बिलंपद, आलापचारी वगैरे प्रस्तार अलीकडील गायक करीत नसतील; हा त्यांचा दोष आहे. पण त्यांचें खापर हार्मोनियम वाद्यावर काय म्हणून फोडावयाचें? संथपणानें आलापदारीचें गायन करण्यास हार्मोनियम काय नको म्हणते? सारांश, गायनाचें ज्यानें थोडें फार व्यवस्थित शिक्षण घेतलें आहे, अशा गायकाच्या गळ्यांत विकृति जडविण्याची हार्मोनियम किंवा कोणत्याहि वाद्यांत कुवत नाहीं.

वस्तुस्थिती अशी आहे कीं तयारी हें हार्मोनियमच्या पूर्वीपासून गायनाचें एक प्रमुख अंग मानलें गेलें आहे. आजकाल याच अंगाचा अधिक प्रचार झाला आहे हें खरें; कदाचित् हा युगधर्म म्हणतां येईल. पांच मैलाऐवजीं पंचवीस मैलांच्या वेगानें आजचें जीवन धांवत आहे. श्रोत्यांची

वृत्ति धांवती झाली आहे. त्याला अनुसरून गायकांची वृत्ति धांवणें क्रमप्राप्तच आहे. अस्ताई संथपणानें भरणारे गवई आजकाल नाहींतच असें नाहीं. त्यांनीं आलापचारी, मींड, गमक, इत्यादि पराकाष्ठेचें कौशल्य दाखविलें तरी थोड्याच वेळानें श्रोत्यांना तानबाजी ऐकण्याची तहान लागतेच ना? ही श्रोत्यांची वृत्ति चुकीची असेल पण त्या चुकीचें कारण हार्मोनियमचा प्रचार हें खास नव्हे. "हार्मोनियमच्या फेऱ्यांत न सांपडलेले गायक रोडओवर सरसहा गात आहेतच कीं नाहीं? त्यांचें घोडें कांहीं हार्मोनियमसाठीं अडून बसत नाहीं." असें एक विधान रा. जोगळेकर यांनीं केलें आहे. त्यांत त्यांनीं विशेष काय सांगितलें हेंच कळत नाहीं. हार्मोनियमवांचून ज्यांचें घोडें पूर्वीं कधीं कोठें अडलें नाहीं तें रोडओवरहि अडणार नाहीं हें उघड आहे. तरी पण रोडओवर गाणारे बहुतेक गायक त्या फेऱ्यांत सांपडलेले आहेतच. त्यांचीं इतर मैफलींत गाणीं ऐकलीं तर कांहींना सारंगीची, कोणाला पेटीची, कोणाला दोन्हींची साथ असतेच. त्यांना त्याची आवश्यकता आहे असें नाहीं; ते नुसत्या तंबोऱ्यावरहि गाऊं शकतात. पण हा साथीचा प्रश्न केवळ गाणाऱ्याकरतां नाहीं; मुख्यत्वें तो श्रोतृसमूहाकरतां आहे. श्रोत्यांना आपलें गाणें भरदार वाटावें, मैफलीचें आवार स्वरानें भरून निघावें आणि त्यायोगें गायन अधिक रंगावें या दृष्टीनें त्यांना साथीची इष्टता वाटते. शिवाय साथीमुळें त्यांच्या गायनावर कसलाच अनिष्ट परिणाम होऊं शकत नाहीं. साथीदार मध्येंच नको ती कामगत करूं लागला, तर गायक त्याला दबवतोच कीं नाहीं? सारांश, हा साथीचा प्रश्न मोठमोठ्या समुदायाच्या दृष्टीनें सोडविण्याचा आहे. आणि हार्मोनियम व ऑर्गन या वाद्यांनींच तो सोडवला आहे.

गवयानें फक्त तंबोऱ्यावर गावें या मताचा मी देखील आहे. परंतु त्याबरोबर मैफल देखील पांच पन्नास श्रोत्यापेक्षां विस्तृत नसावी. अशा मैफलींत गायकाला किंवा श्रोत्यांना साथीची उणीव मुळींच भासणार नाहीं. पण हजार पांचशें लोकांच्या पुढें दोन नव्हे चार तंबोरे तरी काय करणार? कै. विष्णु दिगंबर चार तंबोरे ठेवीत, तरी देखील त्यांना

पेटीची साथ असेच. त्यांनीं आपल्या गांधर्वमहाविद्यालयाला हार्मोनियम तयार करण्याचा कारखाना देखील जोडला होता असें मला स्मरतें. कारण संगीताच्या प्रचाराला हार्मोनियम सारखें रंगीन साधन नाहीं हें त्यांनीं हेरलें होतें.

सुरीले व टेंपर्ड स्वर, त्यांचे सेट इत्यादि हकीकत आतां लोकांच्या इतक्या परिचयाची झाली आहे कीं, ती सांगण्याचें प्रयोजन नव्हतें; तरी पण आपण कांहीं नवीन माहिती देत आहोंत असें श्री. जोगळेकरांना वाटलें असावें ! असो.

## रेडिओवरील हार्मोनियमची बंदी.

वाईटांतून केव्हां केव्हां चांगलें निघतें या न्यायानें एक गोष्ट चांगली झाली. पंजाबी व बंगाली गायक स्वतः हार्मोनियम वाजवून गात असत, त्यामुळें त्यांच्या कर्कश पेट्यांचा आवाज ध्वनिक्षेपकाच्या सान्निध्यामुळें कर्णकटु तर लागेच पण तो गाणाऱ्याच्या आवाजाला गाडून टाकीत असे. असले गायक जोगळेकर म्हणतात त्याप्रमाणें हार्मोनियमचे सेवक, गुलाम, दास काय वाटेल ते असतात खरे ! आणि मला वाटतें अशा गायकामुळें रेडिओला पेटी सोसेनाशी झाली असावी. पण बाजूला साथ करणारी पेटी देखील रेडिओला नको ती काय कारणानें ? बोलपटांत गाणीं घेतांना पांच पंचवीस वाद्यांचा आर्केस्ट्रा असतो. त्यांतून गाण्याचाच आवाज व पदांचीं अक्षरें स्पष्ट व प्रामुख्यानें ऐकावयाला येतातच ना ? ध्वनिक्षेपक योग्य ठिकाणीं ठेवण्याचें ज्ञान नसलें म्हणजे एकटी सारंगी देखील गाणें खाऊन टाकतें हा नेहमींचा रेडिओवरील अनुभव काय सांगतो ? नाचायला येईना आणि आंगण वांकडें !

रेडिओनें हार्मोनियम बंद केला आणि क्लॅरोनेट सॅक्सोफोन चालू ठेवलें ( या वाद्यांतील स्वरांतरें भारतीयच असतील आणि त्यांतून बीन, सारंगी सारखी मींड मसक निघत असेलच ! ) म्हणून लोक कांहीं हार्मोनियमवर बहिष्कार घालणार नाहींत आणि हार्मोनियममध्यें जरूर ती सुधारणा होण्याची राहाणार नाहीं. साथीपुरतें देखील आपआपल्या ठरलेल्या पट्टीचें सप्तक सुरेलें करणें हें अगदीं सोपें काम आहे. कांहीं कांहीं गवयांनीं

त्याप्रमाणें तजवीज केलीहि आहे. पेटींत मींड, गमक नाहीं हें खरें; पण गायक मींड काम करूं लागला तर पेटी वाजविणारा त्या वेळीं स्वस्थच बसेल. गायक ज्या सुरावर ठरेल तेथें साथ देऊन तो स्वराला भरदारपणा आणि गाण्याला रंगत आणील; एवढा तरी रंग काय म्हणून गमवावयचा?

आलापाचें, मींडीचें व अस्ताई भरण्याचें गायन मागें पडलें, याचें वास्तविक कारण हार्मोनियम नसून "सरगम"चा उडता व रुक्ष प्रचार वाढूं लागला हें आहे. शिक्षण संस्थांतून व अलीकडे गायनांतून हें जें "सरगम" चें खूळ माजलें आहे त्याचा आपल्या गायकीवर काय परिणाम होत आहे तिकडे प्रथम लक्ष द्यावें आणि मग हार्मोनियमला 'भूत' म्हणावें.

श्री. जोगळेकर यांच्या आग्रहाला अनुसरून हार्मोनियम हें वाद्य हिंदुस्थानांतून नाहीसें झालें तर काय होईल तें आतां पाहूं.—संगीताची आवड पुष्कळांना असते, परंतु गायनाला लागणारे गळ्याचे धर्म त्यांतील फार थोड्यांच्या ठिकाणीं असतात म्हणून बहुतेकांना कोठल्या तरी वाद्यालाच हातीं धरावें लागतें. आमची भारतीय—म्हणजे अर्थात् रेडिओनें मान्यता दिलेलीं—वाद्यें बीन, विचित्रवीणा, सतार, दिलरुबा, सारंगी, सरोद, फिडल, जलतरंग, सनई, अलगूज, क्लॅरोनेट, सॅक्सोफोन, बँजो, गीटर आणि तंबोरा. पैकीं तंतूवाद्यासंबंधीं पाहिली अडचण म्हणजे तारा जुळविण्याची. केवळ तंबोऱ्यावर गायला शिकायचें असा निश्चय करून सुरवात करायची म्हटलें तरी गुरूजी आहे तोंपर्यंत ठीक. विद्यार्थ्यानें केव्हांहि धडा घटवायचा म्हणून तंबोरा छेडावा तों त्याची एकादी तार अगदींच उतरलेली व इतर तारा कमी अधिक बिघाड झालेल्या! मग त्या बिचाऱ्यानें जवळपास कोणी तज्ज्ञ असेल त्याच्याकडे तंबोरा घेऊन जायचें! नसेल तर दुसरे दिवशीं गुरुजी येईपर्यंत वाट पाहावयाची. दुसऱ्या दिवशीं पुनः तोच धडा पहिल्यापासून. ही झाली संपन्न माणसाची गोष्ट; म्हणजे ज्याला घरीं गुरूजी ठेवून शिकण्याची ऐपत आहे त्याची. वरील प्रकार मी अनेक ठिकाणीं पाहिला आहे. तात्पर्य, गुरूजी असे तोंपर्यंत तंबोरा व तेवढेंच गायन! म्हणजे गायन शिकायचें तर गुरुगृहींवास किंवा

एखादा तंबोरा जुळविणारा कसबी इसम कायमचा ठेवून द्यायचा? ज्याला या गोष्टी शक्य आहेत त्यानें जरूर कराव्यात. परंतु आजकाल मजेखातर गायन शिकणारे लोक हा व्याप करतील कीं काय त्याची शंका वाटते. इतर तंतूवाद्यांचें तसेंच. विद्यार्थ्यांचे कान तारा जुळविण्याइतके तयार होण्यास जो दीर्घ काळ जावा लागतो तेवढ्यांत त्याची हुरूपहि मावळून जाते. ज्यांना गायनवादनाचा आजन्म व्यवसाय करावयाचा त्यांनाच फक्त असली तपश्चर्या करणें शक्य आहे. परंतु तारा जुळविण्याच्या व्यापामुळें आवड असून देखील ती मनांतल्या मनांत जिरवावी लागते. हौसेनें दिलरुबा, किंवा सतार विकत घ्यावी व थोडेच दिवसांनीं अडचण होते म्हणून माळ्यावर ठेवून द्यावी किंवा कोणाला तरी देऊन टाकावी असें घरोघरीं घडत आहे. शिवाय, फिडल सारंगीसारख्या वाद्यांना पडदे नसल्यामुळें शिकणाराचीं बोटें काय स्वर काढतील याचें वर्णन कोण करूं शकेल! सात स्वर हस्तगत होईतोंपर्यंत शेजाऱ्यावर घर खालीं करुन जाण्याची वेळ येणार. हार्मोनियमवर कशींहि बोटें टाकलीं तरी अंगावर शहारे आणणारे अपस्वर तरी कानावर येणार नाहींत.

सनई, क्लॅरोनेट, सॅक्सोफोन, अलगूज इत्यादि शिकून 'संगीताची तहान शमविणारे कितीसे आढळतील ईश्वर जाणे! बीन तर आतां नांवालाच राहिला आहे. अशा स्थितींत संगीताचा पेटीमुळें जो फैलाव झाला आहे त्याची लौकरच पीछेहाट झाल्यावांचून राहणार नाहीं. उच्च संगीताच्या साथीला पेटी द्या किंवा नका घेऊं; परंतु त्या वाद्यामुळें असंख्यात हौशी लोकांना संगीताच्या बाहेरील आवारांत तरी अल्प श्रमानें व उत्साहानें वागडतां येईल, व त्यांच्या जिवाला थोडा विरंगुळा मिळेल ना? त्यांतील थोड्यांना तरी कलामंदिराच्या गाभाऱ्यांत प्रवेश करून घेण्याची पात्रता येण्याचा संभव आहे. अशा लोकप्रिय वाद्याला "हार्मोनियमचें भूत" म्हणून गाडण्याचा प्रयत्न करणें हें शास्त्रीय शिष्टपणाचें असलें तरी हास्यास्पद आहे. असले कितीहि प्रयत्न झाले तरी "हार्मोनियमचें" "सुधारलेलें भूत" शास्त्र-प्रमाणाच्या अंधारांत चांचपडणाऱ्या अरसिकांच्या मानगुटीला बसणार यांत संशय नाहीं. शिवाय यांत 'भूतदयेचा एक प्रश्न

आहेच; कारण श्री. कृष्णराव मुळे इत्यादि अनेक शास्त्रज्ञांनीं हार्मोनियम शिक्षणाचीं जीं पुस्तकें छापलीं आहेत त्यांचा खप या 'भूता'च्या दयेवर अवलंबून आहे हें श्री. जोगळेकर यांना माहीत असलें पाहिजे.

उच्च संगीताच्या साथीला हार्मोनियम हें वाद्य अपुरें आहे—तसें पाहिलें तर कोणतेंहि वाद्य अपुरें आहे—इत्यादि माझ्या मतांतील प्रामाणिकपणाची श्री. जोगळेकरांनीं मुक्त कंठानें प्रशंसा केली आहे त्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे. तसेंच श्रुति—हार्मोनियम विषयीं लिहितांना मी तितकाच प्रामाणिक होतों असें त्यांना मी नम्रपणें सांगू इच्छितों. **भरदार व शास्त्रशुद्ध स्वराची साथ देणारें हें साधन तत्काळ उपयोगांत आणून त्याचा फैलाव करण्याचें श्रेय आमच्या गायकांनींच संपादलें पाहिजे** असें माझें विधान व त्याबाबत मजकूर 'संगीत व्यासंगा'च्या शेवटच्या लेखांकांत पाहाण्याची मी जोगळेकरांना विनंती करतो.

★ ★ ★

# नाट्य व रंगभूमि

# नाट्यकलेचें उद्दिष्ट

"कला मग ती कोणतीहि असो निरुपयोगी आहे." असे सुप्रसिद्ध नाटककार ऑस्कर वॉइल्ड यांनें कलाविषयक चर्चा करतांना एका प्रसंगीं उद्‌गार काढले आहेत. ऑस्कर वॉइल्ड हा, इंग्लंड देशाला साहित्य क्षेत्रांत उच्च दर्जा मिळवून देणारे जे कांहीं थोडे साहित्यिक एकोणिसाव्या शतकांत होऊन गेले, त्यांच्यामध्यें अग्रगण्य मानला जातो. तो उत्कृष्ट नाटककार, निबंधलेखक, कवि, सर्व प्रकारच्या कलात्मक विषयांचा रसिक व मार्मिक टीकाकार आणि कलादृष्टीनें जीवनांतील प्रत्येक गोष्टीकडे पहाणारा असा कलात्मक कर्मयोगी होता. कलासागरांत अहर्निश डुंबणाऱ्या या लेखकानें कला ही एक निरुपयोगी चीज आहे असे उद्‌गार काढावेत हें नवल आहे. परंतु या उद्‌गारांचा संदर्भ लक्षांत घेतला म्हणजे त्याचे उद्‌गार एका अर्थानें बरोबर वाटतात. त्याचें म्हणणें असें कीं जीवनाला लागणाऱ्या अन्नवस्त्रासारख्या आवश्यक वस्तूंपैकीं अथवा ऐषआरामादि उपभोग देणाऱ्या साधनांपैकीं कोणताहि गुण कलेमध्यें नसतो. आणि हें अगदीं खरें आहे. कोणत्याहि कलेचा यत्किंचितदेखील संपर्क होऊं न देतां अत्यंत सुखांत व ऐषआरामांत जगणारे असेच जीव बहुतेक आढळून येतात, कलेविना त्यांचें मुळींच कांहीं नडत नाहीं. कला ही चीज जरी अस्तित्वांत नसती तरीहि त्यांचें कांहीं नडलें नसतें !

कलेवांचून जर जगतां येतें तर मग कलेची आवश्यकताच काय ? आणि तिच्या संगोपनाविषयीं व संवर्धनाविषयीं एवढा आक्रोश आणि आटापीटा कशासाठीं ? तिचा उदोउदो करणारे लोक प्रत्येक राष्ट्रांत

---

प्रकाशन- पुढारी, दिवाळी अंक १९५३.

कशासाठीं निर्माण होतात? असे प्रश्न पुढें येतात तेव्हां त्यांचा सखोल विचार करणें योग्य होईल.

विश्व-निर्मात्याचें स्वरूप "सत्य, शिव व सुंदर" या तीन गुणांनीं युक्त आहे असें महान् तत्त्वज्ञांनीं ठरविलें आहे. आणि तें तसें नसतें तर मनुष्यमात्राच्या उत्क्रांतीची मजल शरीराचें पोषण व आच्छादन या पलीकडे गेली नसती. परंतु बुद्धिवान् मानवप्राण्याला केवळ उदरभरण आणि वस्त्रप्रावरण इत्यादि शारीरिक आराम देणारीं साधनें जरी उपलब्ध झालीं तरी त्याच्या मनाला व बुद्धीला वाढता आनंद देण्याचें सामर्थ्य त्यांमध्यें नव्हतें. म्हणून वस्तूजातामागें अंतिम तत्त्व काय, समाजधारणेचें खरें साधन कोणतें आणि या दोहोंबद्दल आवड निर्माण करणारें तत्त्व कोणतें? या तीन जिज्ञासा बुद्धीला बेचैन करूं लागल्या आणि अनुक्रमें 'सत्य, शिव व सुंदर' हे तीन गुण विश्वधारणेला आवश्यक आहेत असा तिनें निष्कर्ष काढला. अध्यात्माच्या साधनानें 'सत्यम्'ची प्राप्ती होते, शास्त्राच्या मार्फत 'शिवम्'ची म्हणजे समाजाच्या धारणेची व कल्याणाची प्राप्ति होते, आणि कलेच्या मार्फत ज्यामुळें 'सत्यं व शिवं'वर आसक्ति जडते त्या 'सुंदरम्'ची म्हणजे वस्तुमात्रांतील सौंदर्याची प्रचीति देणें हें कलेचें उद्दिष्ट आहे हें ओघानेंच ठरतें.

संगीत, साहित्य, नाट्य, चित्र व शिल्प या पांच प्रमुख कला मानल्या गेल्या आहेत. कारण या कला ज्ञानेंद्रियामार्फत सौंदर्याची प्रचीति देतात. आणि इतर कला कर्मेंद्रियांचें समाधान करतात, त्यांना कसब म्हणणें यथार्थ होईल. असो.

वरील पांच कलांपैकीं प्रस्तुत नाट्यकलेच्या उद्दिष्टाविषयीं उहापोह करावयाचा आहे. नाट्यकला या शब्दाचा केवळ अभिनयकला असा अर्थ नसून रंगभूमीवरील प्रयोग असा अर्थ येथें अभिप्रेत आहे. कारण नाट्यकला ही रंगभूमीवरील प्रयोगांतच उत्कर्षानें प्रतीत होते. यानंतर सौंदर्यप्रचीति हें जें कलांचें कार्य तें रंगभूमीवरील नाट्यकलेमार्फत कितीसें साधलें जातें तें पाहूं.

सृष्टीमध्यें ठिकाठिकाणीं विखुरलेलें सौंदर्य एकवटून तें नित्य नवोनव वाटेल अशा रीतीनें प्रदर्शित करणें हें प्रत्येक कलेचें कार्य आहे आणि रंगभूमीवरील प्रयोगामध्यें वरील सर्व कलांचा समावेश केला जातो. नाटक-प्रयोगाला उत्कृष्ट गद्य, अभिजात काव्य, भावनास्पर्शी निवडक संगीत, सुंदर अभिनेते, मनोहर नेपथ्य, इत्यादि सर्व कांहीं सौंदर्यलक्षी असावें लागतें, सौंदर्यविघातक प्रकार रंगभूमीवर सहसा खपत नाहींत, आणि खपवायचे झाले तर ते मूळ सौंदर्याला आधिक उठाव देण्याकरितां संयमानें व तारतम्यानेंच योजावे लागतात. सारांश एक नाटक प्रयोग पाहिल्यानें सर्व कलांतील गाळीव सौंदर्याचा प्रेक्षकांना परिचय व्हावा हें मुख्यत्वें रंग-भूमीचें उद्दिष्ट आहे. ( निदान तें तसें असावें असा मुळचा संकल्प खास होता; आजकाल तो मुळींच पाळला जात नाहीं हा भाग निराळा. )

दुसरी विशेष महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे रंगभूमीवरील नाट्यकलेचें माध्यम जिवंत बोलतीं चालतीं माणसें असतात; इतर कलांचीं माध्यमें शब्द, रंग, पाषाणादि सारख्या निर्जीव वस्तु असतात; हा फार मोठा फरक आहे आणि त्यामुळें सौंदर्यनिदर्शनाच्या कामीं इतर कलांपेक्षां रंगभूमीवरील नाट्यकला अत्यंत प्रभावी ठरते. चालत्या बोलत्या माणसांनीं केलेला शृंगार-वीर-करुण-हास्य वगैरे रसांचा आविष्कार केव्हांहि अधिक परिणाम-कारक व प्रत्येक वेळीं नवोनव वाटावा हें साहजिक आहे. ( अर्थात् नाटकें व भूमिका करणारे नट कलासंपन्न असतील तर. )

अशा प्रकारचीं सौंदर्यलक्षी नाटकें पाहिलीं व त्यामुळें अनेक सौंदर्य-बिंदूंची प्रचीति आली तरी त्यापासून आपल्याला किंवा समाजाला फायदा काय, असा प्रश्न येतो. अर्थात् रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगापासून भरपूर मनोरंजन होतें. आणि नित्याच्या सांसारिक कटकटींतून पांच सहा तास तरी मुक्त झाल्यासारखें वाटतें, हा प्रथमतः मुख्य फायदा असें सांगतां येईल. आणि हा फायदा कांहीं कमी नाहीं. पण अशा प्रकारचा फायदा इतर प्रकारानें उ. पत्ते खेळून, निशापाणी करून मिळण्यासारखा आहे. मग रंगभूमीचीच ऐवढी मातब्बरी काय ! रंगभूमीची जी मातब्बरी आहे ती सुगंधी सामानाच्या दुकानांत बसण्यासारखी आहे. नको म्हटलें तरी

अनेक प्रकारचीं अत्तरें मनगटांवर व कपड्यांवर माखलीं जातात आणि रस्त्यानें जातांना स्वतःला आणि इतरांना आल्हादित करतात. आणि सौंदर्याचें नेमकें हेंच म्हणजे इतरांना आल्हाद देणें कार्य आहे; नाहीं पेक्षां सौंदर्याला महत्त्व कोण देणार? म्हणजे दुसऱ्याला ज्यापासून आनंद मिळेल तेंच खरें सौंदर्य, व हें सौंदर्य, कलाकृतींच्या नित्य निरीक्षणानें थोड्यातरी प्रमाणांत अंगीं बाणल्यावांचून राहात नाहीं, आणि त्याचा परिणाम आपल्या नित्याच्या बोलण्याचालण्यांत, वागणुकीत व आचार विचारांत न कळत घडून येतो. सौंदर्य हें कांहीं केवळ शरीरसौष्ठवांत किंवा रेखीव नाकाडोळ्यांतच सामावलेलें नसतें. आचार, विचार, भाषण, वागणूक, चालचलन, हातवारे, मुद्रा इत्यादींचें सौष्ठव देखील सौंदर्यांतच गणलें जातें, कारण तें दुसऱ्याला आनंद देतें. आणि सर्व दर्जाच्या श्रोत्यांना या सौष्ठवाचा कांहीं थोडा सुवास लागावा आणि त्यांचा सांस्कृतिक, आचारिक व वैचारिक दर्जा वाढावा या दृष्टीनें ही रंगभूमीवरील वेदतुल्य नाट्यकला निर्माण झाली असली पाहिजे.

अध्यात्म, धर्म, न्याय, नीति इत्यादि शास्त्रीय विषयांचा ओझरता उल्लेख प्रसंगोपात्त स्वभाव-परिपोषाकरितां नाटकामध्यें आढळला तरी, उपदेशाचे घुटके व न्यायनीतिशास्त्राचे धडे देणें किंवा राजकीय पक्षाचा अगर कोणत्याहि विषयाचा प्रचार करणें हें रंगभूमीचें उद्दिष्ट आहे असें म्हणतां येणार नाहीं. कारण बोधामृत पाजण्याची व प्रचारकार्य करण्याची स्वतंत्र साधनें आहेत. रंगभूमीवरून हीं कार्यें परिणामकारक होऊं शकत नाहींत, असा अनुभव आहे. अपवाद म्हणून 'शारदा' नाटकाचा उल्लेख वरचेवर केला जातो. परंतु 'शारदा' ही प्रथम कलाकृति आहे, नंतर प्रचार.

असो. तात्पर्य, रंगभूमीचें उद्दिष्ट केवळ कलात्मक आहे, म्हणजे मानवी जीवनाच्या नानाविध आचारांतील, प्रसंगांतील व व्यक्तिस्वभावांतील सौंदर्यबिंदु सांठवून त्यांच्या शृंगार, वीरादि नवरसांच्या द्वारें श्रोत्यांना मधुर आस्वाद देणें हें मुख्य उद्दिष्ट आहे. भूमिकेच्या स्वभावपरिपोषाकरितां किंवा प्रसंगाला उत्कटता आणण्याकरितां सुभाषितें, बोधवाक्यें, वाक्प्रचार नाटकांतून ठिकाठिकाणीं राबविलीं जातात व त्यांतूनच काय जो निघेल

तेवढाच बोध श्रोत्यांना पुरेसा होतो. हेतुपुरस्सर नीतिबोध व प्रचारकार्य मात्र कलेला बाधक होतात. वरील मर्यादा डोळ्यासमोर ठेवून जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं तींच तेवढीं चिरकाल टिकलीं आहेत आणि अभिजात वाङ्मयामध्यें त्यांची गणना होते. त्यांमध्यें बोध देण्याचें ब्रीद नसतें किंवा प्रचाराची प्रतिज्ञा नसते, यामुळें यांना सार्वकालीन व शाश्वत लोकप्रियता प्राप्त झालेली आहे.

अशा या कलात्मक नाटकांचें, केवळ सौंदर्यनिदर्शन हें प्रधान उद्दिष्ट असतें; यावरून न्याय, नीति इत्यादि तत्त्वें झुगारून दिलीं जातात किंवा तीं दिलीं गेलीं तरी हरकत नसते असें मानणें चुकीचें होईल. कारण 'सुंदरम्'ची आराधना करतांना 'शिवमूर्ती'ची म्हणजे कल्याणकारक नीतिधर्माची, यत्किंचितहि पायमल्ली होऊं नये अशी खबरदारी व्यावीच लागते. अशी खबरदारी घेतली नाहीं तर तीं नाटकें अनीतीची आणि अधर्माचा प्रचार करणारीं अशी ठरतील. लेखक कितीहि पुरोगामी किंवा नवमतवादी असला आणि त्याचें नाटक कितीहि कलानिविष्ट असलें तथापि त्याला नीति, धर्म न्याय इत्यादि तत्त्वें आदरावींच लागतील. कारण रंगभूमी-वरील न्यायनीति व्यवहारांतल्यापेक्षां अधिक कणखर व कांटेकोर असावी लागते. तशी ती नसेल तर तें नाटक लोकादराला पात्र होत नाहीं आणि त्यामुळें त्यांत जें कांहीं कलात्मक सौंदर्य असेल तें वाया जातें. जोपर्यंत न्याय, नीति, सत्य, सदाचार इत्यादींच्या दृढमूल कल्पना समाजानें बदलल्या नाहींत, खून, दरोडे, काळाबाजार, व्यभिचार, विलासोत्तर विवाह इत्यादि प्रकार कल्याणप्रद मानले जात नाहींत, तोपर्यंत तरी सदा-चार व दुराचार यांच्या जुन्यापुराण्या रूढ व्याख्या स्वीकारून, रंगभूमीवर सज्जनांचा जय व दुर्जनांचा अपजय दाखविल्यावांचून कलात्मक सौंदर्य आकर्षक होऊं शकत नाहीं.

आजकालचीं वास्तववादी नाटकें श्रोत्यांचें शाश्वत समाधान करण्याच्या कामीं निष्प्रभ ठरतात व अल्प कालांतच नामशेष होतात याचें कारण वास्तवामध्यें नीतिनिर्बंध झुगारणारे कांहीं प्राणी यशस्वी झाल्याचीं बरींच उदाहरणें आढळतात आणि म्हणून नाटककार तशा प्रकारांचा पुरस्कार

करणारीं वास्तववादी नाटकें लिहितात. अशा कांहीं नाटकांतून कलात्मक सौंदर्य कोठें कोठें प्रतीत होते. नाहीं असें नाहीं, परंतु जुन्या नीतिनियमांना व आचारविचारांना गाडून टाकण्याच्या हेतूनें लिहिलेलीं हीं वास्तववादी नाटकें अल्पकालानें स्वतःच गाडलीं जातात. एकूण, सौंदर्य कितीहि कलाविलासानें निदर्शित केलें तरी तें कल्याणकारक म्हणजे 'शिवम्' असल्यावांचून त्याला प्रतिष्ठा मिळत नाहीं, किंबहुना तें सौंदर्य नकोसें वाटतें. तात्पर्य कलासौंदर्याच्या अभिनिवेशानें रूढ नीतिबंधनें तोडून टाकण्याचा हव्यास कलेला मारक व सौंदर्याला घातक होतो.

असो. रंगभूमि ही नीतिबोधाचें व्यासपीठ नव्हे किंवा प्रचारकार्याची चौपाटीहि नव्हे तर मग श्रोते नाटक पहायला गर्दी कां करतात? आणि नाटक पाहून त्यांनीं शिकायचें तरी काय? पहिल्या प्रश्नाचें उत्तर नाटकामध्यें जिवंत माणसें नानाविध मनोरंजन करतात म्हणून मुख्यत्वें रंगभूमीकडे श्रोते आकर्षिले जातात. आणि विचारसौष्ठवापेक्षां आचार-सौष्ठवाची म्हणजे उच्च दर्जाच्या संस्कृतीची शिकवणूक मनोरंजक रीतीनें त्यांना मिळावी हें रंगभूमीचें मुख्य उद्दिष्ट असतें, आणि तशी शिकवणूक नकळत त्यांना मिळते हें दुसऱ्या प्रश्नाचें उत्तर.

लोकांना आल्हाद होईल असें गोड व शुद्ध बोलणें, उठणें, बसणें, मुद्रा करणें, हातवारे करणें, हास्यशोकादि विकार सौंदर्यानें दर्शविणें, कोणताहि गालिच्छ, अश्लील किंवा किळसवाणा प्रकार न करणें इत्यादि आचार सौष्ठवाचे नमुने रंगभूमीवर सर्व लोकांस पाहण्यास मिळावे, अशी मुळांत योजना होती आणि भरत नाट्यशास्त्रांत त्यानुसार नियमहि सांगितले आहेत. पूर्वीच्या नाटकांतून हे नियम कसोशीनें पाळले जात असत आणि सभ्याचाराचें अनुकरण सर्व दर्जाच्या लोकांमध्यें शक्यतों केलें जात असे; आणि त्यामुळें आपला सांस्कृतिक दर्जा बाह्यांगीं तरी वाढण्याचें साधन रंगभूमीपासून मिळत असे.

सभ्याचार हें सभ्य विचारांचें दर्शनी स्वरूप आहे अशी पूर्वी सर्वसामान्य भावना होती. या उलट, आमच्या वास्तववादी नाटकांचा बाणा समाजांत जे निरर्गल वाक्यप्रचार, आचार, विचार बोकाळले ते जसेच्या

तसे दाखविण्याचा असल्यामुळें व कसलेंच उच्च ध्येय नसल्यामुळें हल्लींच्या रंगभूमीमार्फत कांहींच उद्दिष्ट साध्य होत नाहीं. रंगभूमीच्या अधःपाताच्या अनेक कारणांपैकीं हें एक प्रमुख कारण आहे असे कां म्हणूं नये ? लोकांनीं पहावयाचें काय ? आणि ध्यायचें काय ? हल्लींच्या वास्तववादी नाटकांतून कशा प्रकारचे उत्तान आचार विचार, बेछूट व आचरट हालचाली आणि बाष्कळ हास्यरस बोकाळला आहे यांचीं उदाहरणें देण्याचा मोह स्थल-संकोचास्तव आवरणें भाग आहे.

अशिक्षित व सुशिक्षित पिढीचें मनोरंजन करण्याचें आमिष दाखवून भरपूर गल्ला उकळणाऱ्या बोलपट धंद्यानें रंगभूमीवर आर्थिक संकट आणिलें, त्यापेक्षांहि नैतिक, वैचारिक व आचारिक संकट फार मोठ्या प्रमाणांत आणलें आहे. रजतपटांवरील उत्तान आचार विचार, अपरिपक्व पिढींत पसरले आणि अर्थातच वास्तववादी नाटकांतून ते रंगभूमीवर दाखविणें अपरिहार्य झालें. त्यामुळें रीतिसौष्ठवाचें जें रंगभूमीवरील प्रमुख उद्दिष्ट तें नष्टप्राय झालें.

★ ★ ★

# भारत नाट्यसंमेलन, पुणें

सन्मान्य बंधुभगिनींनो,

यंदाच्या नाट्यसंमेलनाचें अध्यक्षस्थान देऊन आपण माझा सन्मान केला, त्याबद्दल मी अत्यंत कृतज्ञपणानें व नम्रतेनें आपले आभार मानतों. मी कोणी नामांकित नाटककार, नटवर, किंवा वक्ता नाहीं. तथापि नाट्य कलेची जी अल्पसेवा मी मनोभावानें केली, तिचें हें पारितोषिक आपण मला दिलें. यांत माझ्या योग्यतेपेक्षां आपलें औदार्यच आधिक दिसून येतें. मी वक्ता नाहीं हें मी आतांच सांगितलें. परंतु पांचामुखीं परमेश्वर अशी म्हण आहे, आणि परमेश्वर दगडालाहि वाचा देतो. आज आपणांमधील परमेश्वर मला वाचा देत आहे. पण मी असा दगड आहे कीं त्याचा उपयोग मला हें भाषण वाचण्यापुरताच होणार आहे, आणि आजच्या या जबाबदारीच्या प्रसंगांतून आपल्यामधील परमेश्वर मला वाचाविणार आहे. असो.

नाट्यसंमेलनाच्या प्रसंगीं, नाट्यकलेची थोरवी प्रथम सांगण्याचा परिपाठ आहे. नाटक म्हणजे पांचवा वेद, इत्यादि गौरवोद्गार आपल्या परिचयाचे आहेत. माझ्यापेक्षां श्रेष्ठ विभूतींनीं नाट्यकलेचें गुणगायन प्रत्येक संमेलनाच्या अध्यक्षस्थानावरून केलेलें आहे. त्यांत भर टाकण्याची माझी कुवत नाहीं. आपण सर्व विद्वान्, रसिक, कलावान्, कलाभिमानी, चिंकित्सक स्त्रीपुरुष, नाट्यसंमेलनास जमलां आहांत, यापेक्षां नाट्यकलेच्या मोठेपणाचा दुसरा अधिक गौरव कोणता असणार? परंतु आपण आज नाट्यकलेचा गौरव करण्याकरितां किंवा नाट्यकला स्वयंवराची माळ कोणाच्या गळ्यांत घालणार आहे, ती पाहाण्याकरितां जमलां नसून नाट्यकला अत्यवस्थ

---

आहे म्हणून तिच्या समाचारासाठीं आत्मीय भावनेनें जमला आहांत. तिला कोणती व्याधी जडली आहे याची चिकित्सा करावी या हेतूनें. म्हणजे आपण डॉक्टर लोकांची कमिटी आहांत असा आशय नव्हे. कारण डॉक्टरांच्या कमिटीचा निर्णय आणि रोग्याचा प्राण, हे दोन्ही एकाच वेळीं बाहेर पडतात असा प्रवाद आहे. आपली तसली कमिटी नाहीं... आप्तेष्ट, हितचिंतक या नात्यानें आपण येथें जमलां आहांत. मानसोपचार, निसर्गोपचार इत्यादि कोणी कांहीं इलाज सुचवतील तर पाहावें. सर्व उपाय थकल्यावर कमिटी आहे. असो. आपल्यापुढें आज मुख्य दोन प्रश्न असे आहेत कीं, सिनेमामुळें नाट्यसंस्थेचा ऱ्हास होत आहे कीं काय, आणि तसें असेल तर त्याला उपाय काय? आणि ह्या दोन प्रश्नांचाच उहापोह करून कांही योजना मुक्रर करावी हाच या संमेलनाचा मुख्य उद्देश आहे असा मला कार्यकारी मंडळीकडून इषारा मिळाला आहे.

## बोलपट व नाट्यसंस्था

तेव्हां बोलपटामुळें नाट्यसंस्थेचा ऱ्हास झाला आहे कीं काय, हें आज मुख्यत्वें पाहावयाचें आहे. नाट्यसंस्था म्हणजे प्रमुखत्वें नाटक मंडळ्या व इतर क्लबवजा संस्था.

वास्तविक सिनेमा–संस्था आणि नाटक–संस्था यांच्या निर्मितीचे हेतू मुळांतच भिन्न आहेत. निरानिराळ्या कलांची उसनवारी करून व मोठें भांडवल जमवून चित्रपटांचा हा पसारा, धंदा या नात्यानें निर्माण झाला व धंदा या नात्यानेंच त्याचा जगभर फैलाव झाला आहे. कोणी झाले तरी सिनेमाचा धंदा करावयाला पाहतो; कला म्हणून नव्हे. उलट नाट्य-संस्था प्रथम कलाविकासाकरितां निर्माण झाल्या. केवळ संस्थेचा संसार चालविण्यापुरताच त्यांना धंद्याचा आविर्भाव दाखवावा लागला इतकेंच. अशा भिन्न भूमिकांवर निर्माण झालेल्या या दोन संस्था असतांना एकी-मुळें दुसरीचा ऱ्हास झाला आहे कीं काय, या गोष्टीचा आज विचार करावयाचा आहे.

कोणत्याही कलाविषयक संस्थेच्या ऱ्हासाचीं कारणें पाहूं जातां तीं

सामान्यतः **मूळ हेतूशीं प्रतारणा, समाज रंजनाची अपात्रता** व **दूरदर्शीपणाचा अभाव** हीं आढळून येतात. नाट्यसंस्थेच्या आजच्या ऱ्हासाला, वरील कारणें कितीशीं लागूं पडतात, आणि सिनेमामुळेंच तिच्यावर अनिष्ट परिणाम झाला कीं काय, या दोन्ही गोष्टी पाहाणें जरूर आहे. रोग्यानें कांहीं कुपथ्य केलें नाहीं, अशी प्रथम खात्री करून घेऊन मगच कोणाचा संसर्ग बाधला कीं काय हें ठरविणें सोयीचें असतें. तरी पण सिनेमाचें संकट दृष्टीपुढें ठेवूनच या गोष्टीचा आतां विचार करणें आपल्याला जरूर आहे. कारण आजचा मुख्य प्रश्नच मुळीं तो आहे.

## कलाविकास–मूळ हेतूशीं प्रतारणा

मी आतांच बोलून गेलों कीं, मूळ नाट्यसंस्था कलाविकासाकरितां निर्माण झाली. मोठमोठीं घरें बांधावींत किंवा चाळींचें, जमीनीचें उत्पन्न करून ठेवावें, या हेतूनें नाट्यसंस्था प्रथम कोणींहि स्थापन केली नाहीं. ज्यांचा नाटकाकडे मनस्वी ओढा, नाट्यकलेविषयीं अत्यत आदर-भाव अशा रसिक, कलालोलुप व्यक्तींच्या स्वयंस्फुर्तीमुळें नाट्यसंस्था निर्माण झाल्या; आणि त्यांत पडलेले सर्व प्रमुख लोक केवळ हौसेनें अंगीं असलेल्या नाट्यगुणोत्कर्षाकरितांच पडले. महाराष्ट्रनाट्यसंस्थेच्या ८०–८५ वर्षांच्या अस्तित्वापैकीं ६०–६५ वर्षेंपर्यंत कलाविकास हाच प्रेरक हेतु होता. परतु 'साठी आणि बुद्धी नाठी' असा प्रकार झाला कीं काय कोण जाणे! गेल्या २०–२५ वर्षांत नाट्यसंस्थेला धंद्याचें भेसूर स्वरूप येऊ लागलें. नाटक म्हणजे एक धंदा.....धनोत्पादनाचें साधन, अशी प्रेरणा चालकांच्या मनांत होऊं लागली. धंदा केल्याशिवाय संस्था चालणें अशक्य झालें. आणि क्रमाक्रमानें कला धंद्याच्या आहारीं गेली. आतां ही प्रेरणा सर्वस्वी नाहीं तरी कांहीं अंशीं सिनेमाच्या संसर्गामुळें बळावूं लागली हें कबूल करावें लागेल. पण नाट्यसंस्थेचे चालक व आधारस्तंभ या धंद्याच्या आमीषाला बळी पडले खरे.

नाट्यसंस्था केवळ नाट्यकलेच्या विकासाच्या हेतूनें निर्माण झाली. आणि अभिनय व नाटक या दोहोंच्या मिलाफानें मुख्यत्वें तिचा उत्कर्ष होतो. नेपथ्य, संगीत, देखावे, वेशभूषा इत्यादि तिचीं उपांगें आहेत.

परंतु अभिनय कलेच्या मानानें त्यांना गौण महत्त्व आहे. नाटकाला दृश्य काव्य म्हणतात. याचा अर्थ लोकांना दिसेल व हृदयस्पर्शी होईल असा काव्याचा अभिनय, अर्थात् अभिनयाला पूर्ण वाव मिळेल असें काव्य म्हणजे नाटक; परंतु अभिनयाऐवजीं केवळ देखावे, अचाट प्रसंग, किंवा बहुमोल वेशभूषा, यावरच अवलंबून असणारीं नाटकें जर धनोत्पादनाच्या दृष्टीनें रंगभूमीवर आणणें आवश्यक वाटूं लागलें तर ती नाट्यसंस्थेच्या मूळ हेतूशीं प्रतारणा आहे असें म्हणणें भाग आहे.

## अभिनयाऐवजीं आविर्भाव

पूर्वीं नवीन नाटक काढायचें म्हणजे नाटकाची आभिजात मांडणी, नाट्यकुशल पात्रें, व संगीत या संबंधीं चिकित्सा होत असे. त्यानंतर अलीकडे नवीन नाटक काढायचें म्हणजे त्यांत अवाढव्य किंवा विचित्र सीन घालतां येतील, कपड्या–दागिन्यांच्या सजावटींत काय भरमसाटपणा आणतां येईल, सत्यसृष्टींत घडणारे विलक्षण प्रसंग त्यांत आहेत कीं नाहींत, इत्यादि गोष्टींनाच महत्त्व देण्यांत येऊं लागलें. संगीताच्या बाबींतहि असेंच. संगीताला छाट देऊन, पद्यापेक्षां साथीदारांचीच संख्या वाढाविण्याचा प्रयत्न जास्त होऊं लागला. या सर्व खटाटोपीचा परिणाम असा झाला कीं नाट्य बाजूलाच राहिलें आणि हीं उपांगें व उपकरणेंच इतकीं वाढलीं कीं, नाट्यसंस्थेला खर्चाचा बोजा सोसेनासा झाला. प्रथम कांहीं दिवस या दृश्यांच्या व दिखाऊ डामडौलाच्या लकाकीनें प्रेक्षकवर्ग दिपला. पण कलेशीं विसंगत असे प्रकार पाहण्याचा मोह रसिकांना किती झुलविणार ! अवाढव्य देखावे, भयानक नाटकें, ओसरलेलीं पात्रें आणि कृत्रिम..... अभिनय तर नाहींच, पण आविर्भाव, यांचा कांहीं दिवसांनीं वीट येणारच. खालच्या समाजाचें असल्या दिवाळखोर खर्चिक प्रकारांनीं जोपर्यंत रंजन होत होतें, तोंपर्यंत जमाखर्चाची कशी तरी तोंडामिळवणी होऊं शकली. परंतु आतां अशीं भव्य दृश्यें, विचित्र प्रसंग दसपटीनें दाखविण्याची सोय सिनेमानें केल्यानें, रंगभूमीवरील या बेगडी दृश्यांना कोण विचारणार ? याचा दोष सर्वस्वी सिनेमाला देणें वाजवी आहे कीं काय याचा आपण विचार करावा. आभिनयाची व काव्याची आपली परंपरा

व खास बाणा सोडून रंगभूमीनें सिनेमाची उसनवारी आणि अनुकरण केलें. रंगभूमीवर सिनेमाचीं दृश्यें दाखविण्यापर्यंत मजल आली, किंबहुना सिनेमाला आपला पाहुणा म्हणून घरांत घेतलें आणि आपण होऊन आजची आपत्ति ओढवून घेतली, असें तर झालें नाहीं ना याचा निर्णय आपण केला पाहिजे.

भिन्न भिन्न रुचीच्या समाजांचें समाराधन करणारें नाटक हें एकच साधन असें महाकवि कालिदासानें म्हटलें आहे. कालिदासकालीन समाज कशा प्रकारचाही असो पण तो भिन्न रुचीचा होता. परंतु त्या वेळीं सिनेमा किंवा बोलपट नव्हते. आमच्या पुराणकाळीं सर्व कांहीं होतें, असें म्हणणारे कांहीं संशोधक बुद्धिमान्, माझ्या विधानांवर आक्षेप घेतील. त्यांची परवानगी असेल असें धरून मीं हें विधान केलें आहे. असो. आतां यानंतर नाट्यकलेच्या ऱ्हासाचें कारण आणि आमचा हल्लींचा भिन्न रुचीचा समाज याचा विचार करणें जरूर आहे.

## समाजरंजनाची अपात्रता

महाराष्ट्रांतील हल्लींच्या नाट्यसंस्था रंजनकुशल आहेत कीं नाहीं हें पाहाण्यापूर्वीच, ज्या समाजाचें रंजन करावयाचें तो समाज कोणता हें पाहिलें पाहिजे. तथापि बालकाप्रमाणें केवळ दृष्टिगम्य सुखावर संतुष्ट असणारा असा जो अशिक्षित समाजाचा मोठा वर्ग आहे त्याचा वरील वाक्यांत समावेश होईल कीं काय याची शंका वाटते. कलेच्या प्रांतांत दृष्टीची आवड अगदीं प्राथमिक आहे. त्याच्यापुढील पायरी म्हणजे श्रवणाची, त्यापुढील आवड बुद्धीची आणि शेवटीं हृदयाची. तेव्हां साहजिकच आज कामकरी, कारागीर वगैरेंचा अशिक्षित, असंस्कृत असा जो प्रचंड वर्ग आहे त्याला प्रत्यक्षाइतकें दुसरें कशाचेंच महत्त्व वाटत नाहीं. आणि सिनेमाच्या धंद्याचें यश मुख्यत्वें या प्रचंड प्राथमिक दृष्टीच्या आवडीवर म्हणजे दृश्यावर अवलंबून आहे. अलिकडे बोलपटांतहीं जरी सिनेमाच्या धंद्यांत श्राव्य साधनाचा समावेश झाला असला, तरी विशेषतः दृश्याचें महत्त्व बोलपटांत राहाणारच. व त्या मानानें सिनेमाच्या आश्रदात्यांचा

वर्गाहि वर सांगितलेल्या प्रकारचा असणार आणि त्याच वर्गावर सिनेमाचा धंदा केव्हांहि अवलंबून राहणार.

परंतु नाट्यकलेचा मूळ हेतू व वाणा निराळा आहे. नाट्यकलेचा आस्वाद प्रत्यक्षापेक्षां अधिक सूचक आहे व दृश्याइतकाच श्राव्य आहे, अधिक बुद्धिगम्य आहे, आणि अधिक भावनानुकूल आहे. म्हणून प्रत्यक्षापेक्षां भाषेनें व अभिनयानें बुद्धीला चालन देणाऱ्या व भावनेला स्पर्श करणाऱ्या अशा सूचक कलेचा जे आस्वाद घेऊं शकतात अशा सुविद्य रसिक वर्गाकरितां नाट्यसंस्थेचें आस्तित्व आहे. परंतु हा सुसंस्कृत वर्ग, अर्थात्च संख्येनें मर्यादित असणार. आणि या यांत्रिक युगांत, असला वर्ग केव्हांहि संपन्न नसणार. याला इलाज नाहीं. कसेंहि असलें तरी नाट्यकला मुख्यत्वें याच वर्गाच्या मनोरंजनाकरितां आहे, आणि याच वर्गाकडून खऱ्या नाट्यकलेचें चीज होणार आहे. मी असेंहि म्हणण्याचें धाडस करितों कीं, बोलपट कांहीं काळानें नाट्यसंस्थांना पोषकच होतील. कारण बोलपटांनीं श्राव्य माध्यमाचें साहाय्य घेतल्यामुळें ते खालच्या समाजांत नाट्यकलेची आवड उत्पन्न करीत आहेत. आणि ही आवड एकदां निर्माण झाली म्हणजे रंगभूमीवांचून ती इतर कोणत्याहि साधनानें तृप्त होणार नाहीं, मग ते चित्रपट असोत, बोलपट असोत, संगीत असोत वा रंगीत असोत.

रंगभूमीचा दर्जा नाट्याच्या बाबतींत केव्हांहि अबाधित व श्रेष्ठ रहाणार, आणि खऱ्या कलाविकासाकरितां खऱ्या नटांना काय किंवा मार्मिक प्रेक्षकांना काय शेवटीं रंगभूमीकडेच पहावें लागणार. परंतु रंगभूमीनें आपला दर्जा न सोडतां धंदा करण्याची व व्यक्तीवर बडेजावाची हाव सोडली पाहिजे. अभिनय व काव्य या दोहोंच्या उत्कर्षाचें ध्येय सोडून केवळ भडक दृश्यें व भडक पोशाखाच्या साधनांनीं पैसे उकळण्याच्या भरीला जर नाट्यसंस्था पडल्या तर त्या सिनेमापुढें केव्हांहि टिकाव धरूं शकणार नाहींत. खरें पाहिलें तर नाटकाला सिनेमाच्या एक दशांशहि नव्हे, एक शतांशहि उपकरणें लागत नाहींत आणि खऱ्या कलेला त्याची गरजहि नसते. ज्या कलेला जितक्या अल्प सामुग्रीवर व थोड्या उपकरणांवर अवलंबून राहतां

येईल तितकी तिची योग्यता अधिक. सिनेमाची गोष्ट अगदीं निराळी आहे. तो धंदा आहे. बोलघुमट बांधावा तेव्हां बोलपट तयार होतो. सिनेमांतील प्रत्यक्षाचा खटाटोप व रंगभूमीवर सूचकपणा याचें आपल्या सर्वांच्या परिचयाचें एक उदाहरण देऊन मी आपलें म्हणणें आपल्या पुढें मांडण्याची परवानगी घेतों.

मृच्छकटिक नाटकाच्या दुसऱ्या अंकांत मस्त हत्तीच्या सोंडेंतून एका यतीला सोडविल्याचें वर्तमान कर्णपूरक नांवाचा भव्या मोठ्या अभिमानयुक्त आवेशानें वसंतसेनेला सांगतो. रंगभूमीवर हा प्रवेश आपण पाहात आलाच आहां. त्यांत प्रत्यक्ष हत्ती नाहीं कीं यति नाहीं, किंवा लोकांची गर्दी अथवा धांवपळहि नाहीं. पण मृच्छकटिक नाटकांतील तोच प्रसंग जर बोलपटांत समाविष्ट करावयाचा झाला तर हत्ती, यति, गर्दी, मारामारी, वगैरे गोष्टी अवाढव्य खर्च करून अवश्य दाखवाव्या लागतील. वाटेल तेवढा खर्च झाला तरी दृश्य प्रत्यक्ष दाखविलें गेल्यावांचून सिनेमाच्या प्रेक्षकांचें समाधान होणार नाहीं. कारण त्या प्रेक्षकांची कल्पना, कल्पनाशक्ति किंवा कुवतच तितकी असते. लहान मुलाप्रमाणें त्यांची दृष्टि प्राथमिक म्हणजे दृश्याभोंवतीं गुरफटलेली असते. ते म्हणतात, असल्या प्रसंगाच्या गप्पा आम्हांला ऐकावयाच्या नाहींत; काय आहे तें प्रत्यक्ष दाखवा. झालें. मग व्याप आलाच. कोठल्या तरी संस्थानिकाचा नाहींतर एखाद्या सर्कसवाल्याचा हत्ती आणा. तो कांहीं दिवस पोसा. यतीचें काम करणाऱ्याच्या आयुष्याचा विमा उतरा. शेंकडो हजारों माणसें 'बघे' म्हणून गोळा करा, मग त्यांना त्या वेळचे पोषाख घालावयास द्या. एकंदर दृश्य हुबेहूब होईल यांत शंकाच नाहीं. परंतु त्यापुढें चारुदत्तानें अलंकार घालण्याच्या जागा म्हणजे हात, कान, तपासून एक निश्वास टाकून अंगावरील शेला कर्णपूरकाला देणें ही क्रिया अगदींच फिकी पडणार. आणि वास्तविक त्या सर्व प्रवेशाचा मुख्य हेतु चारुदत्ताच्या औदार्याच्या वर्णनानें वसंतसेनेला उत्कंठित करणें हा आहे...हातांतील बहुमोल कंकण देऊन ती तो शेला यःकश्चित् भव्याकडून घेते व पांघरते. हाच प्रसंग रंगभूमीवर नुसत्या कर्णपूरकाच्या भाषणानें व अभिमानानें रंगत जातो.

सारांश, मुख्य वस्तूला गौणत्व न देतां भाषेनें व अभिनयानें एखादा प्रसंग दृश्याचा खटाटोप न करतां रंगविण्याची कला फक्त रंगभूमीवरच साधते, आणि याच श्रेष्ठ कलेची हल्लीं अशी स्थिति झाली आहे.

याच्या उलटहि उदाहरण आहे. याच मृच्छकटिक नाटकामधील पावसाच्या देखाव्यासंबंधानें. विचाऱ्या शूद्रकानें 'पर्जन्यं नाट्यति' या पलीकडे कांहींहि स्टेज डिरेक्शन दिली नाहीं. परंतु नळ्यांतून पडणाऱ्या पाण्याच्या निर्जीव सरीखालीं मुद्दाम उभे राहून अंगावर शहारे आणणें यांत काय नाट्य आहे? पाण्याच्या खालीं हट्टानें उभे राहिल्यावर कोणीहि आपोआप कांकडेल, आंखडेल, त्याला नंतर इन्फ्ल्युएंझासुद्धां होईल. आणि नाटक बाजूला राहून प्रेक्षक देखील गारठतील. आणि ज्या प्रसंगावरून नाटकाला नांव दिलेलें आहे तो म्हणजे मातीचा गाडा नको, सोन्याचा गाडा पाहिजे असा हट्ट धरणाऱ्या रोहसेनाची आपले दागिने देऊन वसंतसेना समजूत करते व ज्या दागिन्याच्या पुराव्यावरून चारुदत्ताला प्राणदण्डाची शिक्षा होते तो प्रवेश आम्ही पुष्कळ वेळां प्रयोगांतून गाळून टाकतों. कारण त्यांत अवाढव्य व्याप असा कांहींच नाहीं. अशीं अनेक उदाहरणें देतां येतील. शकुंतलेची अंगठी पडणें, ती माशानें गिळणें, कोळ्यानें मासा धरणें, तो चिरणें, त्यांत त्याला ती अंगठी सांपडणें, असल्या दृश्यांवर सिनेमा डायरेक्टरांच्या नुसत्या उड्या पडतील. सारांश, सिनेमाच्या प्रेक्षकवर्गाला प्रत्यक्ष दृश्यांवाचून कांहीं पटत नाहीं व नाटकाच्या प्रेक्षकाला कलायुक्त व रसाळ शब्दांनीं सूचित केलेले प्रसंग उभे करतां येतात, असा या **दोन प्रेक्षकवर्गांमध्यें फरक आहे. म्हणून नाट्यकलेनें सिनेमा धंद्याचें अनुकरण करूं नये.** तो तिचा प्रांत नव्हे. तिचे ते प्रेक्षक नव्हत. नाट्यकलेचें चीज करणारा समाज अगदीं निराळा आहे. आणि चरितार्थापुरतें द्रव्य देण्याइतकेंच या समाजाचें अल्प सामर्थ्य आहे. तरी पण नाट्यकलेचें जतन हा समाज करूं शकेल.

याचा अर्थ म्हणजे आपण आहोत तर संस्था आहे, आपल्या संस्थेचें आपल्या मागें काय होईल, याची बेपर्वा. नाट्यसंस्थेचा ऱ्हास कां होत चालला आहे, हा आज आपल्यापुढें प्रश्न यावयाचें कारण, महाराष्ट्रांतील

प्रमुख संस्था बंद होत आहेत. त्यांतील नट सिनेमाकडे धाव घेत आहेत हें आपल्याला समोर दिसत आहे. म्हणून हा प्रश्न आपल्यापुढें आला आहे. आणि आपण आज हळुहळू याचा विचार करण्याकरितां व उपाय योजण्याकरितां जमला आहांत. परंतु हा विचार त्या त्या संस्थेच्या मालकांनीं, चालकांनीं, व हितचिंतकांनीं यापूर्वी कित्येक दिवस करावयाला पाहिजे होता. बोलपटाचें अरिष्ट जरी नसतें, तरी देखील हा विचार करणें अगत्याचें होतें. आमच्या महाराष्ट्रांतील बहुतेक नाट्यसंस्था मुख्यतः एकएका व्यक्तीच्या गुणांवर उभ्या राहिल्या आहेत. परंतु आपल्या भूमिका करण्याच्या अवतारसमाप्तीनन्तर संस्था कशी चालू ठेवावी याची त्या व्यक्तींना कधींहि फिकीर पडली नसावी. नाहीं तर त्यांनीं पुढील धोरणें ठेवून कांहीं तरी योजना केली असती. आपण आहोंत तोंपर्यंत संस्था ... ही भावना याचे मुळाशीं कदाचित् सर्वस्वी असेलहि. माझा हा तर्क चुकला असेल. प्रेक्षक समाजाची आपल्या आवडत्या नटाविषयीं तशी भावना असेल. परंतु मनुष्याच्या तारुण्याला, गुणोत्कर्षाला, देखणेपणाला व लोकांच्या प्रेमाला कांहीं सीमा आहे. स्वतःला मागें ठेवण्याची केव्हांतरी आपल्यावर पाळी येणारच. आपण आपली तयारी करून ठेवावी. लोकांचा आग्रह असेल तोंपर्यंत आपण आहोंतच; नको त्या दिवशी त्यांच्या मनोरंजनाकरितां आगाऊ दुसरी तजवीज केलेली असेल, तरच स्वतःमागें संस्था चालण्याची शक्यता आहे.

मात्र ही तजवीज आयत्या वेळीं होत नाहीं. निदान चार पांच वर्षें त्याबाबत कष्ट व खटपट केली पाहिजे. परंतु तसा उपक्रम कोणी केला नाहीं व करण्याची जरूरहि कोणाला वाटली असेल कीं नाहीं याची शंका आहे. आमच्या अंगच्या गुणांवर आम्हीं संस्था स्थापिली व चालविली. आपल्या जबाबदारीवर आम्ही साम्पत्तिक अडचणींत आलों. आपल्या जबाबदारीवर आम्ही संस्था आतां बंद करतों. या पलीकडे माणसानें आणखी यश तें काय मिळवायचें? फुलें वेंचलीं तिथें माघार घेऊन गोऱ्या वेंचायच्या? आम्ही आहोंत तर संस्था. आम्हीं नाहीं तर संस्था नाहीं; अशी वृत्ति असेल किंवा इतर व्यापामुळें चालकांना याबाबत विचार करण्यासहि

फुरसत मिळत नसेल. आणि या परिस्थितींच्या यातना होऊन, आपण जमलेल्या आप्तेष्टांनीं त्यांतून मार्ग काढण्याचा आतां प्रयत्न करावयाचा.

आपल्या नटवर्यांची वृत्ति लाडक्या मुलाप्रमाणें असते. मीं कांहीं केलें तरी नाट्यसंस्थेची व आमची काळजी करण्याला रसिक समाज समर्थ आहे, अशी त्याची दृढ भावना आहे. समाजाला वाटेल तर त्यांनीं या बिकट स्थितीचा विचार करावा. आणि खरोखरच आपण त्या उद्देशानें येथें जमलों आहोंत. नाट्यसंस्थेचा ऱ्हास होत असलेला आपल्याला उघड्या डोळ्यांनीं पहावत नाहीं. म्हणून हा संमेलनाचा उपक्रम. आमच्या नाटक-मंडळींना ऐन उमेदीच्या दिवसांत भरपूर द्रव्यप्राप्ति होत होती; त्या वेळीं नाट्यकलेला अनावश्यक, विसंगत व तिला घातक असे नको ते व्याप करण्यांत त्या द्रव्याचा अपव्यय करण्यांत आला. संकटाचे वेळीं किंवा आपला अवतार संपुष्टांत आल्यावर संस्था कायम राखण्याकरितां, चार पैसे राखून ठेवण्याचा कोणीं प्रयत्न केला नाहीं. संस्थेचा व स्वतःचा भलताच बडेजाव वाढविण्याचे जेवढे मार्ग तेवढे करून पाहण्याकडे सर्व प्राप्तीचा विनियोग करण्यांत आला. कोणीं केवळ स्वतःच्या ऐषआरामाकरितां उधळपट्टी केली असें मी म्हणत नाहीं. आणि तें कळण्याला मार्ग पण नाहीं. परंतु मिळत असलेल्या पैशाच्या जोरावर मृगजळाच्या मागें लागून कर्जाचा बोजा मात्र लादून घेतला. संस्थेच्या हिताऐवजीं व्यक्तीचें प्रस्थ माजलें आणि कलेच्या व्यासंगाऐवजीं कर्जाची विवंचना मागें लागली, आणि 'हम करेसो कायदा' असा वैतागून गेलेल्या वृत्तीनें सर्व संस्थांचा कारभार होऊं लागला. नाट्यसंस्थांना व रंगभूमीला गरज नसणारे व कलावानाच्या हातून न निभावणारे असे अनेक व्याप करण्यांत आले व पैशाचा चुराडा झाला. आतां अधिक ऊहापोह करण्यापासून कांहीं फायदा नाहीं.

आज नाट्यसंस्थेची ही स्थिति कां झाली याचीं इतर अनेक कारणें आहेत. परन्तु मुख्य मुख्य कारणें मीं पुढें मांडलीं आहेत. झालेल्या गोष्टी होऊन गेल्या; ही परिस्थिति सुधारण्याला काय उपाय योजावेत हें आतां पाहिलें पाहिजे. मात्र यापुढें जें कांहीं करणें आहे तें केवळ संकटाला तात्पुरतें तोंड देण्याकरितां करूं नये अशी माझी आपणांला विनंति आहे.

आपल्यांतल्या प्रमुख नाट्यसंस्था नाहींशा होत आहेत याचें दुःख करीत बसून कांहीं उपयोग नाहीं; व त्याची जरूरीहि नाहीं. मोडकळीला आलेल्या इमल्याची डागडुजी करीत बसण्यापेक्षां पायाशुद्ध नवीन इमारत बांधलेली अधिक चिरस्थायी होईल. या नाट्यसंस्थांतील नटांनीं आपले २०, २५ वर्षें मनोरंजन केलें. त्यांची मुदत संपली. सिनेमा संस्था त्यांना हात द्यायला तयार असतील तर आपण त्यांत आनंदच मानला पाहिजे. आणखी पांचपंचवीस वर्षें त्याच नटांनीं नाट्यकलेची सेवा केली पाहिजे असा आग्रह धरणें निसर्गाला सोडून आहे. नाट्यकलेची परंपरा राखणें त्यांच्या हातून झालें नाहीं, तरी आपल्याला ती राखणें प्राप्त आहे. कारण राष्ट्रांतील कलासंवर्धनावरून राष्ट्राची संस्कृति ओळखिली जाते. संगीतकला नाट्यकला, चित्रकला, इत्यादि कलांच्या उत्कर्षावर महाराष्ट्राची महनीयता भविष्यकाळांत मापली जाणार, म्हणून नाट्यसंस्थेचें पुनरुज्जीवन करण्याची जबाबदारी आपल्यावर महाराष्ट्राच्या सुविद्य व रसिक वर्गावर आहे. आणि ही जबाबदारी पार पाडण्याकरतांच आपण येथें जमला आहांत. या कामीं आपल्या बुद्धिमत्तेला आणि नाट्यकलेवरील प्रेमाला विद्यमान नटांच्या अनुभवाचेंही साहाय्य मिळेल याची मला खात्री आहे. यानंतर नाट्यसंस्थांची पुनर्घटना पायाशुद्ध करण्याकरितां कोणते उपाय योजावे याविषयीं मी अल्प मतीनें कांहीं सूचना आपल्यापुढें मांडण्याची परवानगी घेतों.

**१. नाट्यकलेला धंद्याचें स्वरूप न देणाऱ्या संस्था,** स्थापन झाल्या पाहिजेत. कलेनें धंद्याशीं स्पर्धा केली कीं, ती कला अधोगतीला जाते. आज ज्या सोशल क्लबच्या विद्यमानें हें नाट्यसंमेलन घडविण्यांत आलें आहे, त्या क्लबच्या आज सतत तीस चाळीस वर्षांच्या कामगिरीकडे पाहिलें तर कलेच्या व्यासंगापासून किती पुण्यसंचय होतो याचा प्रत्यक्ष पुरावा मिळेल. केवळ नाट्यकलेच्या हौसेनें संबद्ध झालेल्या या सुशिक्षितांनीं आजपर्यंत तीस चाळीस हजार रुपये सार्वजनिक फंडांना दिले. ज्या एकाच नांवामागें नटसम्राट ही पदवी सार्थ ठरते त्या नटसम्राट कै. गणपतराव जोशी यांचें स्मारक या सोशल क्लबनें केलें. नाट्यसंशोधनाचें अवघड

कार्य हीच संस्था करीत आहे. मुंबईस नाट्यकलान्यायनिकेतनहि याच स्तुत्य उद्देशानें स्थापन झालेला आहे.

२. म्हणून **ही कला आतां सुशिक्षित तरुण पिढींनें हातीं घेतली पाहिजे**, तरच नाट्यव्यवसाय म्हणजे इतर व्यवसायापेक्षां हीन दर्जाचा व हानीकारक, हा समज किंवा हें कमीपणाचें वारें, समाजांतून नाहींसें होईल. नटांचा सामाजिक दर्जा हल्लीं वाढला आहे, वगैरे उद्गार ऐकूं येतात; परंतु तो कमी होता, याची आतां जाणीवहि होऊं देऊं नये.

## नटाचा दर्जा कमी कां ?

तर प्रथम समाजानें तो तसा ठरविला म्हणूनच ना ? बिचाऱ्या नटाचा तरी काय दोष ? समाज आपल्याला तुच्छतेनें लेखतो, मग आपण तरी समाजाची काय पर्वा करावयाची ? नटांनींहि सामाजिक प्रतिष्ठेचा नाद सोडला आणि तेहि स्वेच्छाचारी बनले; हें पाहून समाज त्यांना अधिक तुच्छतेनें वागवूं लागला. अशा प्रकारचें हें घातकी चक्र प्रथम सुरू झालें. अद्यापिही कांहीं प्रमुख नट सोडून, (उदा० दाते, औंधकर, वैशंपायन, भट इ० ) इतरांविषयीं आपल्या भावना काय आहेत हें, प्रत्येकानें आप-आपलें अंतःकरणांत तपासून पाहावें. नाट्यव्यवसायासंबंधीं व त्यांतील व्यक्तींसंबंधीं आपल्या या विपरीत भावना पार नाहींशा झाल्यावांचून नाट्यकलेचा दर्जा वाढणार नाहीं, आणि नाट्यव्यवसायाकडे सुशिक्षित तरुणांचीं मनें ओढ घेणार नाहींत. उलट सुशिक्षित स्त्रीपुरुषांनीं या नाट्य-कलेला हातीं धरल्यावांचून समाजाची तिला मान्यता मिळणार नाहीं.

यापुढें कुलीन, सुशिक्षित व संपन्न स्त्री-पुरुषांनीं जर आवडीनें व धारिष्टानें या कलेचा स्वीकार केला, तर समाजाचा दृष्टीकोन आपोआप बदलल्यावांचून राहणार नाहीं. बरें प्रथमपासूनच समाज नाट्यकलेकडे तुच्छतेनें पहात होता असें मानणेंहि सयुक्तिक होणार नाहीं. तसें पाहिलें तर भरतमुनींनीं नाट्यशास्त्रहि लिहिलें नसतें, आणि कालीदासासारख्या महाकवींनीं नाटकेंहि लिहिलीं नसतीं. नटाकडे तुच्छतेनें पाहण्याची प्रथा केव्हांपासून सुरू झाली हें सांगणें कठीण आहे. परंतु मला वाटतें कीं, पुरुषांनीं स्त्रियांच्या भूमिका करण्याचा प्रसंग ओढवल्यापासूनच, समाजाचा

नाट्यकलेविषयीं दृष्टिकोन बदलला असावा; नाहीं पेक्षां रसिक समाजाला अनैसर्गिक वाटण्यासारखी नाट्यव्यवसायांत दुसरी कोणती बाब नाहीं.

स्त्रियांना रंगभूमीवर मज्जाव झाला त्या वेळेसच नाट्यकलेचें दुर्दैव ओढवलें. नाट्यकलेप्रमाणें स्त्रियांचीं चित्रें कोणी काढूं नयेत व काढावयाचीं झालीं तर पुरुषांना स्त्रियांचा वेष देऊन काढावींत असा जर आपल्या समाजाचा दंडक असता तर चित्रकला किती दिवस टिकाव धरून राहिली असती? आज गायनकलेची जी अवनति झाली आहे तिचें मूळसुद्धां 'क्वचित् गानी पतिव्रता' या सुभाषितांत नव्हे, तर कुभाषितांत आहे. आज सिनेमानें रंगभूमीवर मात केली याचें इंगित रंगभूमीप्रमाणें चित्रपटांनीं स्त्रियांना दूर ठेविलें नाहीं यांतच आहे. इतकेंच नव्हे तर पुरुष, कितीहि सुंदर, नाजूक व स्त्रीपार्टाला योग्य असला तरी, स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच केल्या पाहिजेत अशीच प्रथा त्यांनीं पाडली आहे. आपण बुद्धिमान महाराष्ट्रीय स्त्रियांनीं रंगभूमीवर कामें करावींत कीं नाहीं, याचा वाद करीत राहिलों, आणि सिनेमानें मात्र स्त्रियांना खुलें दालन करून आपला प्रपंच सुखाचा केला. नाट्याचार्य खाडीलकरांनीं विलासधरजींच्या तोंडांत एक सुंदर वाक्य घातलें आहे. 'स्त्रियांना गमावलें म्हणजे लक्ष्मीचा पाय घराबाहेर जातो;' तशी स्थिति आपल्या रंगभूमीची झाली आहे.

## कांहीं आक्षेपांचें निरसन

कांहींजणांचा कटाक्ष असा आहे कीं, स्त्रियांनीं रंगभूमीवर येणें आवश्यकच असेल तर निदान कुलीन स्त्रियांनीं येऊं नये. मला वाटतें, हल्लीं ज्या नाटकमंडळ्या अस्तित्वांत आहेत त्यांची परिस्थिति, तेथील वातावरण व परंपरा पाहून हें विधान त्यांनीं केलेलें दिसतें; आणि त्या दृष्टीनें तें ठीकच आहे. परंतु नाट्यसंस्थेचें पुनरुज्जीवन होऊन नाट्यसंस्थेची प्रतिष्ठा वाढविण्याची असेल तर कुलीन व सुविद्य स्त्रियांनीं रंगभूमीचा ताबा घेतला पाहिजे. नाट्यमन्वंतर या संस्थेचा उपक्रम स्तुत्य होता. संस्था बंद व्हावी हें दुर्दैव! चालूं धंद्यांतील परिस्थितीचा व अडचणींचा हा प्रश्न नाहीं. नाट्यकलेच्या भावी प्रतिष्ठेचा हा एकच उपाय आहे. आजपर्यंतची

घातकी परंपरा नाहींशी केली पाहिजे व नव्या जामिनीवर नवा पाया खणून नव्या नाट्यसंस्था स्थापिल्या पाहिजेत. आणि त्या कुलीन व सुविद्य स्त्रीपुरुषांनींच अलंकृत केल्या पाहिजेत.

## ' कुलीन ' या शब्दाची व्याख्या

अशी कीं, जे सामाजिक नीतिबंधनें कसोशीनें पाळतात; केवळ घराण्याच्या नांवावर विकणारे नव्हेत, किंवा नव्या नीतीच्या नांवाखालीं सांवळा गोंधळ घालणारे नव्हेत ते कुलीन. अशा लोकांच्या मागें घराण्यांतील प्रतिष्ठा कितीहि असली तरी नव्या नाट्यसंस्थेंत त्यांची नवनीति व कुलीनपणा हीं दोन्हीं कुचकामाचीं नव्हेत तर उलट धोक्याचीं ठरतील.

अर्थात् सुविद्य व कुलीन स्त्रीपुरुषांनीं चालविलेल्या नाट्यसंस्थेचें वातावरण आजकालच्या इतर शिक्षणसंस्थांच्या वातावरणाप्रमाणेंच राहील. त्यापेक्षां जास्त प्रतिबंध घालण्याचें किंवा अधिक स्वातंत्र्य घेण्याचें कारणच पडणार नाहीं. स्त्री-पुरुषांच्या वागणुकीसंबंधानें आज कॉलेजसारख्या संस्थांवर आक्षेप घेण्याचें कोणी धारिष्ट करणार नाहीं. त्याप्रमाणें या नवीन नाट्यसंस्थेवर आक्षेप घेण्याचें धाडस कोणी करणार नाहीं; आणि केलेंच तर त्याची पर्वा करूं नये. आजकालच्या कॉलेजच्या विद्यार्थि-विद्यार्थिनींवर अल्लडपणाचा, उथळपणाचा, चटोरपणाचा फार तर कोणी दुष्टाचार्य आरोप करतील. पण त्यांच्यावर नीतिभ्रष्टतेचा सहसा आरोप करण्याची कोणा-चीहि प्राज्ञा नाहीं. आणि ती उगाच नाहीं. शाळा कॉलेजमधील मुली जर नीतिभ्रष्ट असतात असें मानायला सबळ पुरावा असता तर एकहि कॉलेजांतील विद्यार्थिनींचें लग्न झालें नसतें. स्त्रीशिक्षणाचा उपक्रम फोल ठरला असता. उलट आजकालच्या तरुणांचा आपली सहचारिणी शाळा कॉलेजांत शिक्षण घेतलेली असावी असा कटाक्ष असतो.

रंगभूमि म्हणजे इतर शिक्षणसंस्थांप्रमाणें नाट्यकलेचें शिक्षण घेण्याची व परीक्षा देण्याची जागा ही भावना तरुण पिढीच्या मनांत बिंबली-आणि ती कां न बिंबावी हें कळत नाहीं.—म्हणजे नाट्यसंस्थांना कॉलेज-मधील डिबेटिंग, जिमखाना, स्पोर्टस, इत्यादिप्रमाणेंच प्रतिष्ठेचें निर्मळ स्वरूप येईल.

कॉलेजमध्यें अलीकडे म्युझिक सर्कलस् वगैरेंची स्थापना होत आहे. त्याचप्रमाणें ड्रॅमॅटिक सर्कलस्ही निर्माण झालीं पाहिजेत. आणि म्युझिक सर्कलमध्यें आजमितिला संगीत शिक्षण नाहीं, तरी धंदेवाईक कलावंतांचें गायन, वादन, इ. ऐकविण्यांत येतें. त्याचप्रमाणें ड्रॅमॅटिक सर्कल्समध्यें अनुभविक नटांकडून एकएक भूमिकेचें साभिनय सूक्ष्म विवेचन व शिक्षण घेण्याची सोय करावी. नाटकें निवडणेचीं तीं सिनासिनेरीच्या खटाटोपाची, बाष्कळ विनोदाचीं, अगर चटोर शृंगाराचीं निवडूं नयेत. इतकेंच नव्हे तर नाटिका अगर एकांकी नाटकें आपल्याचपैकीं कोणीतरी लिहून तिचे प्रयोग कॉलेजच्या ॲम्फीथिएटरमध्यें माहिन्यांतून एक वेळ तरी करण्याची प्रथा पाडावी. प्रत्येक कॉलेजांत असे दोन चार क्लब स्थापिले गेल्यास नाट्यकलेची आवड असणाऱ्या सर्व विद्यार्थ्यांना व विद्यार्थिनींना प्रगति करितां येईल. अभिनय व नाट्यतंत्राची माहिती होण्याकरितां नाटकांतील अनुभवी शिक्षकांची वेतन देऊन योजना करावी. सारांश, जें कार्य आज युनिव्हर्सिटी करीत नाहीं तें कार्य म्हणजे ड्रॅमॅटिक फॅकल्टी निर्माण करण्याचें कार्य आपणच केलें पाहिजे.

त्याचप्रमाणें संगीताबाबत. मी संगीताचा कितीहि भक्त व सेवक असलों तरी आपल्याला संगीताविरूद्ध एक सूचना करावीशी वाटते. नाटकांत संगीत असावें कीं नाहीं, हा वाद आज अप्रस्तुत आहे. माझी सूचना ही कीं, संगीतामुळें आपण अडचणून बसू नका. संगीताची बाब किंवा धोंड आपण बाजूला सारिली पाहिजे. नाटकें, नाटककार, संगीत, नेपथ्य, या कशावरहि तूर्त आपण अवलंबून राहूं नका. विद्यार्थ्यांना परवडेल व चार काळे, हिरवे, साधे पडदे, रंग, सामान इत्यादींचा खर्च भागेल इतकीच वर्गणी व प्रवेश फी ठेवून दिली, तरी सुद्धां नाट्यसंस्था जिवंत राहूं शकते. ग्यादरिंगचें नाटक करण्याची परंपरा उत्तमच आहे. परंतु त्यांत उत्सवांतील हुल्लडीचें स्वरूप येतें. नाट्यशिक्षणाचा कायम फायदा त्यांत तितकासा मिळत नाहीं. आणि म्हणूनच ड्रॅमॅटिक सर्कलची स्थापना करणें जरूर आहे. कॉलेजच्या शिक्षणाबरोबर एक सुंदर कला आपल्या पदरांत पडली पाहिजे. त्यायोगें कॉलेजांतून बाहेर पडल्यावर

करमणुकीचे किंबहुना उपजीविका करण्याचें एक रम्य साधन तरी हातीं येईल. नुसत्या पदवीधराची स्थिती आपण पहातच आहांत.

यानंतर नाट्यसंस्थेसंबंधीं नागरिकांच्या जबाबदारीचा प्रश्न येतो. आजचे विद्यार्थी उद्यांचे नागरिक होणार हें खरें. तथापि तोपर्यंत आजच्या नागरिकांवर थोडीतरी जबाबदारी पडते. आपलें पुणें शहर हें महाराष्ट्रीय संस्कृतीचें केंद्र समजलें जातें. पुणें शहरास नवीन लाभलेले नगराध्यक्ष तरुण पिढीचे व ताज्या उत्साहाचे आहेत. त्यांनीं व इतर नगर पित्यांनीं आतां नाट्यकलेच्या जीर्णोद्धाराचें कार्य हातीं घेतलें पाहिजे. विद्यार्थीवर्गानें नाट्यमंडळें स्थापणें ही पूर्व तयारी, त्याचप्रमाणें नगरपालिकेनें एक नाट्यगृह व नगरपालिकेच्या आश्रयानें चालणारी एक नाट्यसंस्था निर्माण करणें ही पुढची पायरी. त्यावांचून नाट्यकलेचा जीर्णोद्धार होणार नाहीं व तिला समाजांत प्रतिष्ठा मिळणार नाहीं. दरमहा अंदाजें तीन चार हजार खर्चाची व तितक्या उत्पन्नाची बाब कोणत्याहि नगरपालिकेला अवघड अगर आंवाक्याबाहरेची वाटूं नये. या संस्थेच्या अंतर्गत व्यवस्थेचा तपशील येथें सांगण्याचें प्रयोजन नाहीं. मात्र अशी संस्था प्रत्येक मोठ्या शहरीं स्थापन झाली तर नाट्यकलेमध्यें नवचैतन्य येण्यास व तिचा सामाजिक दर्जा वाढण्यास वेळ लागणार नाहीं. मुंबईस म्युनिसिपालिटीच्या खर्चानें संगीताचे कार्यक्रम राणीच्या बागेंत केले जातात, हा भाग निराळा. परंतु त्याचप्रमाणें सुशिक्षित मध्यम वर्गाच्या करमणुकीकरतां नगरपालिकेनें नाट्यसंस्था स्थापणें आवश्यक आहे. आजकाल नाटक प्रयोगाकरितां नाट्यगृह मिळेनासें झालें आहे. नाटकगृहें धंदा करण्याकरितां बांधलेलीं असतात; कलेला साहाय्य करण्याकरितां नव्हेत. नाट्यसंस्थेनें कलेचा अभिमान सोडून धंदा केला. नाटकगृहाचीं भाडींहि धंदा म्हणून वाढलीं.

याला उपाय म्हणजे एकच. नाट्यप्रयोगाकरितां नगरपालिकेनें एक नाट्यगृह बांधणें व अल्प दरानें त्यांत नाट्यप्रयोग आपल्या व्यवस्थेखालीं करणें व इतर नाटकसंस्थांना आपलें नाटकगृह अल्प भाड्यानें देणें. पुण्यासारख्या शहरीं हा उपक्रम झाला तरी महाराष्ट्रांतील प्रत्येक लहानमोठ्या

शहरीं त्याचे अनुकरण होईल. माझें म्हणणें सकृद्दर्शनीं अशक्य कोटींतील वाटेल; पण आपण तसा कसून प्रयत्न कराल तर ही योजना अगदीं शक्य आहे; इतकेंच नव्हे तर सहज अंमलांत येण्यासारखी आहे, किंबहुना फायदेशीर आहे अशी आपली खात्री होईल; आणि आज नाहीं उद्यां हा उपक्रम नगरपालिकेला करावाच लागेल.

नागरिकांच्या या नाट्यसंस्थेमध्यें देखील सुशिक्षित व कुलीन स्त्रीपुरुषांनींच भूमिका कराव्या असा पहिल्यापासूनच कटाक्ष असावा. अभिनयदर्शक या नात्यानें अनुभवी नटांची योजना करावयाला हरकत नाहीं. नाट्यसंस्था बंद पडल्यामुळें अशा बऱ्या नटांची तरतूदहि होईल. मात्र त्यांनीं स्त्रियांना स्त्रीभूमिकेचे नाटकी हावभाव शिकविण्याचा खटाटोप करूं नये. पुरुषांनीं स्त्रीभूमिका केल्यामुळें रंगभूमीवरील अभिनयांत जो अस्वाभाविक उत्तानपणा आला आहे, तो नाहींसा झाला पाहिजे. भूमिकेचें मर्म समजण्याइतक्या सुशिक्षित स्त्रिया असल्यावर पुरुषांनीं स्त्रियांचें साहजिक हावभाव स्त्रियांना शिकविण्याचें प्रयोजनच नाहीं. नाट्यव्ययसायाच्या निर्मल हेतूनें जे सुशिक्षित स्त्रीपुरुष अशा नागरिकांच्या नाट्यसंस्थेंत काम करतील, ते एकमेकांशीं वागतांना आपला प्रतिष्ठितपणा, शील, सौजन्य व घरंदाजपणा सोडतील असें मानण्याचें कांहींच कारण नाहीं. तसें असेल तर त्यांनीं आपल्या शिक्षणक्रमाच्या वेळीं आपल्या नांवाला व कॉलेजच्या नांवाला काळिमा लावला असता. अशा प्रकारचें एखादें निंद्य उदाहरण वादाकरितां पुढें केलें तरी तें अपवादादाखलच ठरेल. तात्पर्य कॉलेजांतील लेक्चरच्या वेळीं किंवा इतर स्पोर्टसच्या वेळीं जी परस्पर वागणुकीची तऱ्हा असते त्याचप्रमाणें या नाट्यसंस्थेंत काम करतांना राहील. शिवाय धंदेवाल्या नाटकमंडळ्याप्रमाणें मुक्काम बदलणें व त्यामुळें नटांचे स्नानभोजनादि व्यवहार एके ठिकाणीं होण्याचे प्रसंगहि येणार नाहींत. कामानंतर इतर म्युनिसिपल कामगार किंवा ऑफिसरप्रमाणें हे लोकहि घरीं जातील. इतक्या व्यवस्थेनंतरहि यांत कोणाला अनीति दिसेल त्यांचें समाधान करणें अशक्य आहे. **यानंतरचा विचार नाटकें व नाटककार यांचा.**

आर्थसंबंधीं माझा बोलण्याचा कोणताच अधिकार नाहीं. नाटकें हीं बहुतेकरून विद्वानांनीं लिहिलेलीं असतात. आणि अनेक वेळ त्या कारणानेंच हीं रंगभूमीवर निभावून जातात. परंतु यापुढील नाटकें विद्वान लेखकांनीं केवळ विद्वत्तेच्या बळावर बुद्धीच्या विकासाकरितां न लिहितां तीं सहृदयपयोगाच्या कसोटीला पूर्णपणें उतरतील अशीं लिहावीं. कॉलेजांतील नाट्यमंडळांत जीं नाटकें बसवावयाचीं तीं आटोपशीर नाटिका-संप्रदायांपैकीं असावीं आणि शक्यतो तीं आपापल्या कॉलेजांतील लेखकांनीं लिहावीं. मग तीं भाषांतरें असोत अगर स्वयंप्रेरित असोत. अभिनयकलेचा सराव करावयाला केव्हांहि तीं उपयोगी पडतील. नव्या लेखकांना उत्साह वाटेल आणि अशा नवीन लेखकांमधूनच पुढील नाटककार निर्माण होतील.

धंदेवाल्या नाटकमंडळ्यांनीं रंगभूमीवर आणलेल्या नाटकाचे प्रयोग कॉलेजांतील गॅदरिंगच्या वेळीं केले जातात. त्यापेक्षां अगदीं स्वतंत्र नाटकाचे प्रयोग करण्याचा उपक्रम करावा म्हणजे धंदेवाल्या नटांशीं तुलना करून घेण्याचा प्रसंग त्यांचें अनुकरण करण्याचा मोह पडायला नको. आणि नवशिक्या विद्यार्थ्यांना नाटकाचा बागुलबोवा व तुलनेची भीति किंवा मनाला संकोच वाटायला नको.

नगरपालिकेच्या नाट्यसंस्थेमार्फत होणारीं नाटकें हल्लींच्या अनेक सामाजिक विषयांवर लिहिलीं गेलीं पाहिजेत, मग ते विषय स्थानिक असोत, प्रान्तिक असोत किंवा राष्ट्रीय असोत. समाजांत आपल्या भोंवती कोना-कोनाला हृदयद्रावक सामाजिक दृश्यें अनेक आढळून येतील. असे विषय उत्कंटतेनें व सहृदयतेनें रंगविणारे आपल्यांत अनेक विद्वान लेखक आहेत. त्यांनीं अशा विषयांवर नाटकें लिहिलीं व तीं सुशिक्षित स्त्री-पुरुषांनीं नागरिकांच्या नाट्यसंस्थेंत बसविलीं व अगदीं थोड्या दरांत तीं नाटकगृहांत पहायला मिळालीं तर समाजसेवा व लोकरंजन हीं दोन्हीं पुण्यें आमच्या नगरपालिकेच्या पदरांत पडतील. समाज सेवेवांचून व्यक्तीला काय किंवा संस्थेला काय समाजांत कायमची प्रतिष्ठा मिळत नसते. म्हणून नाट्यसंस्थेला जर समाजांत कायमच्या प्रतिष्ठेचें स्थान मिळावें अशी

शोभणारें पाहिजे; आमच्या लेखकांना इतक्या दिव्यांतून पा तील
**ण्याचा प्रयत्न करावा लागतो;** ते तो करतात आणि त्यांचं घडतेच
कदाचित् जगतात देखील.

संगीत नाटकें व गद्य नाटकें असे दोन विभाग आहेत. पण ग ा दर्जा
कांना संगीताचा साज चढविण्याचा व संगीत नाटकांत गद्य भा णी प्रश्न
घालण्याचा अलीकडे प्रचार सुरू झाला आहे. त्यामुळें गद्य ा नाटक-
नामशेष झाल्या; पण संगीत कंपनीचीहि कुचंबणा होऊं लाग वाढविण्या-
भेसळीमुळें संगीत कंपन्यांत संगीतनटाइतकेंच प्रोज नटहि ठेवा ज, 'बाबा
परंतु संगीत संस्था म्हणून केव्हांहि संगीताला अग्रस्थान असण ्या खेळा-
प्रोज पात्रांना नेहमीं दुय्यम स्थान मिळतें. आणि त्यांच्य ा 'त्वयार्धं
अभिनयकौशल्याला केव्हांहि पूर्ण वाव मिळत नाहीं. संगीतपा ाय आदर
अभिनयाच्या दृष्टीनें प्रोज पात्रापुढें फिक्कें पडतें, म्हणून ी आहे.
कोंडमारा होतो. विनोदी पात्रें नाटकभर धुडगूस घालतात. पण ैन्यता
देखील एकाद दुसरें पात्र गाणारें असावें लागतें. त्यामुळें ाहि-
आहे काय कीं, प्रेक्षकांनाहि एकाच नाटकाच्या प्रयोगापासून गायक
संगीत भावनासंगीत, दणदणीत गद्य, भरपूर विनोद, इत्यादि हरएक
प्रकारची करमणूक करून घेण्याची संवय लागली आहे. इकडे नाटक
कंपनीच्या चालकांना संगीत, प्रोज आणि विनोदी असा तिहेरी संच ठेवावा
लागतो. आणि कोणत्याहि विशिष्ट गुणाला भरपूर वाव मिळत नाहीं,
प्रेक्षकांच्या मनावर नाटकाचा परिणाम होत नाहीं व अमूक एका गुणावर
नाटक यशस्वी होईलच असा चालकांना भरंवसा वाटत नाहीं. हॅम्लेटमध्यें
वर्णन केल्या प्रमाणें ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, राजकीय, विनोदी,
शोकपर्यवसायी, आनंदपर्यवसायी, अद्भुतरम्य अशा विविध प्रकारच्या
आमच्या नाट्यसंस्था झाल्या आहेत. तसेंच आमच्या नटांमधील बहुतेक नट
यामुळें सर्वगुणसम्पन्न असेच आढळून येतात, यूरोपमधील नटाप्रमाणें ए
ग्रेट ट्रॅजेडीयन अथवा ए ग्रेट कॉमेडीयन असें कोणालाच म्हणतां येत
नाहीं, आणि म्हटलें तर आवडणार नाहीं.

परन्तु हल्लींचा मनु स्पेशालिस्टांचा आहे. आपली नैसर्गिक प्रवृत्ति ज्या

आर
बहुतेक
नेंहिल.
आख्यान
आणि त्य
त्यांचीं
समाजचित्रें
प्रगोगरूपानें
वैशिष्ठ्य आ
आहे. आ
देणें असेल
केल्या प
नाटक
नाट

असेल त्यांतच एकमेव म्हणवून घेण्याची महत्त्वाकांक्षा आतां नटांनीं पाहिजे व नाट्यसंस्था देखील याच तत्त्वावर स्थापन झाल्या. विशिष्ट रसाचीं नाटकें पाहायचीं तर तीं विशिष्ट संस्थेचीं पहावीं. ह्यावांचून नाटकांचा पूर्ण विकास होणार नाहीं आणि नटांनाहि व मिळणार नाहीं.

त्र गद्य हे विभाग आपल्यामध्यें होतेच. पण ते आतां नांवा- आहेत. गद्य नाटकें लिहिणाऱ्या तेजस्वी विद्वान् लेखकाची कडे दृष्टि फिरली. तेव्हांपासून गद्य, संगीत व विनोद यांची डी होऊं लागली. त्यामुळें नटांना, नाटकांना किंवा नाट्य- शिष्ट गुणदर्शक असें स्वरूप राहिलें नाहीं. म्हणून गद्य, संगीत, शा मुख्यत्वें तीन जाति केल्या व एकीचें दुसरीकडे अतिक्रमण म्हणून प्रत्येकीचें क्षेत्र ठरवून दिलें, आणि लेखकांनीं व टीका- नीं तें मान्य केलें तर या संमेलनानें नाट्यकलेची एक फार मोठी कामगिरी केल्यासारखें होईल. विद्यार्थी, नागरिक व नाटककार यांच्या नाट्यसंस्थेविषयींच्या कर्तव्यासंबंधीं विचार मी आपल्या अल्पमतीनें आपल्यापुढें मांडले.

यानंतर महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे आमच्या स्त्रियांनींहि नाट्यकलेला आपला प्रेमळ हात दिला पाहिजे. त्यांची सक्रिय सहानभूति गृहीत धरूनच आतांपर्यंत नाट्यसंस्थेच्या उन्नतीची योजना मीं पुढें मांडली. तथापि वर वर दिसणाऱ्या वास्तविक क्षुल्लक परंतु संकोच उत्पन्न करणाऱ्या कांहीं अडचणी स्त्रियांना वाटण्यासारख्या आहेत. त्यासंबंधीं त्यांची थोडी समजूत घालणें आवश्यक आहे. त्यापूर्वी मला एकच गोष्ट आपल्याला नम्रपणें सांगायची आहे. समजूत घालायची किंवा गैरसमज काढायचे ते फक्त ज्यांना नाट्यकलेची स्वाभाविक हौस आहे, किंवा नाट्यकलेमार्फत समाज-सेवा करण्याची ज्यांना धमक आहे अशा स्त्रियांची समजूत घालावयाची आहे. कॉलेजांतून असो किंवा नगरपालिकेच्या नाट्यसंस्थेंतून असो, कांहीं स्त्रियांना पुरुषांच्या बरोबर भूमिका करण्यांत प्रथम संकोच वाटेल. मनाची हौस असून धारिष्ट होणार नाहीं.

याकरितां वसंतगौरी, मंगलागौरी, इत्यादिसारख्या घरगुती तील प्रसंगीं स्त्रियांचीं व मुलांमुलींचींच छोटिशीं नाटकें करून तो दिवस घडतेच करावा. आपल्या भागिनीवर्गाच्या हौसेकरितां छोटेखानी नाट्यप्रसंग दर्जा देण्यास, कितीतरी लेखक, लेखिका तयार होतील. या उपक्रमामुळें प्रश्न म्हटलें म्हणजे कांहीं तरी अमर्याद, हिडीस, अनैसर्गिक, प्रकार नाटक-क्षेप इत्यादि गैरसमज नाहींसा होईल. दुसरें, नाटक म्हटलें कीं ढाविण्या-रंग लावून कांहींतरी विलक्षण वेषांतर करावें लागतें अशी ने, 'बाबा आहे; परंतु या गोष्टी पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकप्रयोगांना ग्या खेळा-आपल्याला त्याच्याशीं कांहीं कर्तव्य नाहीं. आपल्याला घरगुत 'त्वयार्ध नाट्यप्रसंग मौजेकरितां व कलेच्या हौसेकरितां करावयाचे आहे आदर स्त्रियांना निराळी वेशभूषा करण्याचें किंवा चेहऱ्याला रंग लावण्यो आहे. कारण नाहीं, आपण हळदीकुंकवाच्या दिवशीं अगर सभा संन्यता जातांना किंवा लग्नकार्यप्रसंगीं जी पेहरावाची काळजी घेतो, तेवढी सजे या घरगुती नाट्यप्रयोगाला पुरेशी आहे. पुरुषांना स्त्रियांच्या भूमिका कराव्या लागल्यामुळें हा रंगरोगणाचा मुखवटा थापणें त्यांना जरूर असतें. स्त्रियांना त्याची गरज नाहीं; मात्र रंगीत मुखवट्याऐवजीं आमच्या स्त्रियांच्या चेहऱ्यावर जो निर्विकार मुखवटा असतो तो नाहींसा झाला पाहिजे. नाटकांतलि प्रसंगांशीं समरस होऊन आपल्या अंतःकरणांतील भावना संकोच न धरतां चेहऱ्यावर आणणें व भाषेनें त्या त्या वेळेपुरत्या प्रगट करावयाच्या म्हणजे त्यांत नाट्य आलें, सजावट आली, सर्व कांहीं आलें. यांत प्रतिष्ठितपणाला किंवा कुलीनपणाला बाध आणण्यासारखें काय आहे? मुलींनीं फुगडी घालणें, झिम्मा खेळणें, लहान सहान नकलेचे चुटके करून दाखविणें, याला कोणी नांवें ठेवीत नाहींत; परंतु याच गोष्टी एखाद्या प्रसंगाच्या सूत्रास जुळवून जर ठरलेल्या अनुक्रमसुसंगतीनें केल्या तर त्यांत गैर काय आहे? मुली उपवर झाल्या कीं त्यांनीं आपल्या चेहऱ्यावर हा निर्विकार परब्रह्माचा मुखवटा धारण केलाच पाहिजे असा जणूं कांहीं संकेतच आहे. इतर मुलींचे खेळ निर्विकार मुद्रेनें पाहाण्यापलीकडे जन्मभर त्यांनीं कांहीं करूं नये अशी आमची प्रतिष्ठेची पुरातन कल्पना आहे.

भार स्त्रियांमधून ही विचित्र कल्पना हळूंहळूं कमी होत आहे !
बहुतेक यांत लहानांपासून थोरांपर्यंत सर्वांनाच भाग घेतां येण्यासारखा
नाहीत. एखाद्या सामाजिक प्रसंगांतून छोटेखानी नाटक घरच्या दिवाण-
आख्यान करण्याची रूढी पाडली म्हणजे सर्वांची करमणूक होऊन समाजां-
आणि त्य द्या अन्यायाकडे आपल्या इष्टमित्रांचें लक्ष न कळत खेचतां येईल.
त्यांची ध्यम वर्गाच्या कष्टमय जीवितांत स्त्रियांना कांहींतरी करमणुकीचें
समाजचित्रें ल आणि यामुळें गृहकृत्यांत कांहीं व्यत्यय येईल असें मानण्याचें
प्रगोगरूपानें ण नाहीं. तें अधिक उत्साहानें केलें जाईल. त्याचप्रमाणें नाटक
वैशिष्ठ्य आ त्यांत संगीत पाहिजेच ही कल्पना देखील चुकीची आहे.
आहे. आ ट्यप्रसंगांत संगीताची मुळींच जरूरी नाहीं. तथापि हल्लीं
देणें असेल या अभ्यास करीत आहेत, तो संगीताची लेखी परीक्षा देण्या-
केल्या प नाहे कीं, कसें तें मला माहीत नाहीं. पण ज्यांना गातां येतें त्यांनीं
नाटकां य स्थळ पाहून नाट्यप्रसंगांत गाणीं गावींत, गातां येत नसेल त्यांनीं
नाट भावगीतें म्हणावींत. त्याला तालसुराची जरूर नसते.

प्रत्येक घरांतून नाहीं, तरी पण प्रत्येक पेठेंतून असा उपक्रम आपल्या सुशिक्षित पुढारी स्त्रियांनीं सुरू केला पाहिजे. प्रभात फेऱ्या वगैरेंमध्यें आमच्या स्त्रीवर्गानें भाग घेऊन केवढी कामगिरी केली, तें सांगण्याचें कारण नाहीं. तें सर्वांना माहित आहे. विद्यार्थी व विद्यार्थिनी उद्यां गृहस्थाश्रमी नागरीक झाल्यावर देखील त्यांनीं नाट्यमंडळें स्थापून अल्प दरांत नाट्यप्रयोग दाखविण्याचा उपक्रम करावा. ब्रिज, कॅरम वगैरेमध्यें जो वेळ व केव्हां केव्हां पैसाहि जातो, त्याच्या चतुर्थांश वेळांत हें लोक-रंजनाचें, समाज सुधारण्याचें व स्वतःच्या आयुष्यांत सौंदर्य व रंजकता आणण्याचें कार्य सहज होऊं शकेल.

यानंतर धंदेवाल्या नाट्यसंस्थांविषयीं विचार करणें जरूर आहे. मी अल्पमतीनें मांडलेल्या या सूचना कदाचित् मान्य झाल्या, तरी त्या अंमलांत येण्यास कालावधि लागणारच, आणि त्या अंमलांत आल्या तरी धंदेवाले नाट्यकलेचा धंदा करणारच. त्यांना गत्यंतर नाहींच. इष्ट त्या सुधारणा करून जर त्यांनीं नाटकें केलीं, पुरुषांकडून स्त्रीभूमिका करवण्याचें

सोडून दिलें, आपल्या संस्थेंतील वातावरण निर्मळ राखलें, तर स मंगल- त्याबद्दल आदर वाढूं लागेल. सुशिक्षित नाट्यप्रेमी स्त्रीपुरुषांचे नाद साजरा सुरूं झाल्यावर धंदेवाल्यांना फार काळजीनें नाट्यकलेचा अभ्यास लिहून लागेल. समाजाच्या भावना संभाळाव्या लागतील आणि नाद, नाटक उत्कर्ष अशा रीतीनें होईल. सारांश, नगरपालिकेच्या नाट्यसंचा काल- ठिकाणीं स्थापन झाल्या, तर धंद्याची सुधारणा होईल, आणि, तोंडाला स्त्रीपुरुषांना उद्योगाचें व कलाव्यासंगाचें एक मोठें दालन खु एक समजूत

कालमानाप्रमाणें धंदेवाल्या नाट्यसंस्थामधूनहि थोड्या थो लागू आहेत. होत आहेत. ी सामाजिक

स्त्रियांना रंगभूमीवर मज्जाव करण्यांत मोठी चूक झाली त; त्यांत धंदेवाईकांना वाटतें आहे. मग तें सिनेमाधंद्याकडे पाहून अ चें कांहीं स्वतःच्या धंद्याकडे पाहून असो. हल्लींच्या धांवत्या जीवनक्रमाला लनाला नाटिकासम्प्रदाय सुरू झाला आहे. सामाजिक बरींच नाटकें रंगभू वट येऊं लागलीं आहेत. केवळ नाट्यसंस्थेच्या हिताकरितां येथील सोश- क्लबसारख्या संस्था नाट्यसंशोधनाची अत्यंत प्रशंसनीय कामगिरी चिका- टीनें करीत आहेत. याबद्दल महाराष्ट्र रंगभूमि सोशल क्लबची सदैव ऋणी राहील. हीं सर्व चिन्हें नाट्यकलेला हितावहच आहेत. मात्र समाजांतील उत्साही स्त्री-पुरुषांनीं आपलें नाट्यकलेबाबत कर्तव्य, जागृत राहून, धडाडीनें केलें पाहिजे. उदयोन्मुख नटांचा आपण सत्कार केला, अस्तंगतांचा आपण गौरव केला; पण नाट्यकला जिवंत राहावी याकरिता काय केलें? असा सवाल कोणीं केल्यास त्याला उत्तर देण्यास तोंड नाहीं अशी पाळी आपल्यावर येऊं नये येवढेंच मागणें आहे.

केवळ सिनेमाचा धंदा आपल्या नाट्यकलेला घातक झाला आहे, हें म्हणणें सर्वस्वीं युक्तिवादाला धरून नाहीं. मराठी भाषेंत आजपर्यंत फारतर ४०।५० बोलपट निघाले असतील, त्यांत चार पांच लोकप्रिय झाले. परंतु तेवढ्यामुळें आमच्या नाट्यसंस्था बंद पडूं लागल्या? मराठी भाषेंत असे काय शेंकडों बोलपट तयार झाले आणि त्यामुळें नाटकांना विषय राहिला नाहीं, पात्रें राहिलीं नाहींत कीं, सुशिक्षित प्रेक्षकसमाज

सुशिक्षित नाहिला नाहीं ? उत्तमांतला उत्तम मराठी बोलपट आठ दहा तेव्हांपेक्षां जास्त दिवस, महाराष्ट्रांतील कोणत्याहि शहरांत क्वचितच आहे नाहीं असेल. ( अपवाद-तुकाराम. पण तुकाराम नाटक त्यापेक्षां जास्त खान्यांत ) परंतु तेवढ्यामुळें एकंदरींत महाराष्ट्रीय नाट्यसंस्थांवर त्याचा तीळ एवढा परिणाम झाला हें बुद्धीला पटत नाहीं. सर्कस, उत्सव, जत्रा वगैरेसारखीं सुशिक्षित मनोरंजनें मधून नाट्यकलेवर येत होतीं. तात्पुरती अडचण भासली साधन मिळेपर्यंत नाटक कंपन्या आपला प्रभाव दाखवीत असत.

मुळींच कारण असतां बोलपट निघण्यापूर्वीपासूनच आमच्या नाट्यसंस्थेच्या म्हटलें कीं, अधोगति झाली आहे. त्यांच्यांतील जोम नाहींसा झाला. त्यांची सामाजिक पत हीनदशा झाली. आपलें कलात्मक ध्येय सोडून धंदा करण्याच्या पुष्कळ चालक आमिषांना बळी पडून प्रमाणाबाहेर खर्च वाढविले आणि पुरता बोजा वाढविलें. त्यामुळें त्याच प्रमुख नाटक संस्था बोलपटापूर्वीच उतायोग लागल्या होत्या. वृत्तपत्रांतून त्यांची कितीहि उत्साहवर्धक वर्णनें आलीं तरी खऱ्या परिस्थितीच्या बोचण्या चालकांना लागल्याच होत्या. इकडे सांपत्तिक भेसूर परिस्थिति, स्वतःमधील आकर्षक शक्ति कालमानाप्रमाणें संपुष्टांत आलेली आणि स्तुतिप्रियतेमुळें नवा उपक्रम करण्याची प्रवृत्ति नाहीं, अशा अडचणींतून संस्थेचा गाडा किती दिवस चालूं शकणार? कांहीं व्यक्तींच्याबद्दल जनतेची कितीहि सहानुभूति व प्रेम असलें तरी त्याचा शब्दापलीकडे काय उपयोग ? रोख पैसे देणाऱ्या प्रेक्षकांना कांहीं तरी कलाविकासाचें नवीन आकर्षण पाहिजे असतें. वीस वीस वर्षें तींच तींच पात्रें कंटाळवाणीं वाटावीं हें साहजिकच आहे. प्रेक्षकांचा काय दोष? जुन्या प्रेक्षकांना जुनें तें सोनें वाटेल; पण नव्या पिढीला हीं दृश्यें खपणार कशीं ? आज महाराष्ट्रांतील प्रमुख पुरुष नायिका म्हणजे मालक-नायिका सर्व वत्तीशी पार पडलेल्या आहेत. जुन्या लोकांना हीं दृश्यें पटणार कशीं? पण मालक या वेळीं तरी काय करणार ? पोटाला चिकटलेला धंदा, पाठीला चिकटलेला खर्च व कर्ज आणि अंगांत भिनलेला जुनापुराणा आत्मविश्वास या त्रिविध आपत्तींतून सुटका होणार कशी ? गजेंद्राचा पाय नक्राच्या जबड्यांत सांपडला, तसा आमच्या नटेंद्रांचा पाय जरेच्या

जबड्यांत सांपडला आहे. अभिमान टाकून गजेंद्रानें सुंदर कमल भ[illegible] अर्पण केलें, आणि आपली मुक्तता करून घेतली. परंतु वृथाभिमा[illegible] कलेचें अभिनव पुष्प जनता-जनार्दनाला अर्पण करण्याची वृत्ति न[illegible] ठिकाणीं नसल्यामुळें आज नाट्यसंस्था आसन्नमरण झाली आहे.

मंगल-साजरा लिहन [illegible] नाटक

बदलत्या काळाप्रमाणें आपल्या नाट्यसंस्थेंत सुधारणा न क[illegible]चा काल-सिनेमामुळें नाट्यसंस्थेचा ऱ्हास होत आहे, हें म्हणणें [illegible], तोंडाला सिनेमाचा बागुलबोवा दाखवून मुलानें आईला घाबरें केलें हें एक समजूत आपली नाट्यकला सर्व नाटकांची आदिमाता आहे. सिनेलागू आहेत. तमाशे, लळीतें, कीर्तनें, व्यारूयानें इत्यादि सर्वांना कमीअधिक सामाजिक नाट्यकलेची उसनवारी करावीच लागते.

[illegible]त; त्यांत

परंतु रंगभूमीनें कोणाची उसनवारी केली तरी तिची प्रतिष्ठ[illegible]चें कांहीं कमी होते. रंगभूमीवरील नट चित्रपटावर चमकूं शकत नाहीं असें [illegible]लनाला मत आहे हें खरें आहे. चित्रपटावरच काय पण सर्कस, तमाशे, लोकवट कीर्तनें इत्यादि व्यवसायांतहि रंगभूमीवरील नट चमकूं शकणार नाहीं. हरिदास, गायक, वगैरेंचा रंगभूमीनें अनुभव घेतलाच आहे. त्याप्रमाणें चित्रपटांतील नटांचा अनुभव रंगभूमीनें एकदां घेण्यासारखा आहे. तरी पण रंगभूमीनें या भानगडींत पडूं नये हें बरें. अभिजात काव्य, आभिजात नाट्य, व अभिजात संगीत हे रंगभूमीचे विशेष आहेत, ते तिनें सोडूं नयेत व सिनेमाकडे दोषैकदृष्टीनें किंवा केविलवाण्या नजरेनें पाहूं नये. रंगभूमीची कला काव्यमय व सूचक आहे. उलट प्रत्येक सूचक गोष्टी-वरचा पडदा दूर करून तिला चौपटीनें चित्रित करण्याचा चित्रपटाचा धंदा आहे. म्हणून सिनेमाचें अनुकरण रंगभूमीनें कधींही करूं नये. चित्रपटावर मधूनमधून पात्राचें निकट दर्शन घडतें म्हणून रंगभूमीनेंहि प्रेक्षकांच्या हातांत मधून मधून दुर्बिणी देऊं नयेत.

सारांश काय, नाट्यसंस्थेचा ऱ्हास होण्यास सिनेमा हें कारण होत नाहीं आणि झालें असलें तरी, त्याचें दुःख करण्याचें कारण नाहीं. धंदेवाल्या नाट्यसंस्थेची परंपरा चालवून नाट्यकलेचा उत्कर्ष होण्याची आशा आतां करण्यांत अर्थ नाहीं. रंगभूमीला आपल्या ऐन उमेदीचा भरपूर

सुशिक्षित [illegible]ल्यानंतर धंद्याच्या दृष्टीनें बोलपटाचा आश्रय केला तर आपण तेव्हां नटांना दोष काय म्हणून द्यावा? पंधरा पंधरा वीस वीस वर्षें आहे[illegible]ची सेवा केल्यानंतर शेवटीं धंद्याच्या दृष्टीनें त्यांनीं सिनेमांत पडल्या-खान्यांत [illegible]पण विषाद मानण्याचें कारण नाहीं. आर्थिक अडचणी व कर्जाचा तील एखा[illegible]दवीत त्यांनीं संस्थेचा डळमळीत डोलारा घेऊन अखेरपर्यंत सुशिक्षित [illegible]युष्य कंठावें अशी आपली इच्छा खात्रीनें नसणार. सिनेमाचा साधन मिळे[illegible]ी होऊन आपल्या आवडत्या जुन्या नटवर्गाची सांपत्तिक स्थिति मुळींच कार[illegible]रत असेल तर त्याबद्दल सिनेमाच्या धंद्याला आपण धन्यवादच म्हटलें कीं, [illegible]. जुन्या नटांची व्यवस्था लागली किंवा लागेल. पण नटांचा सामाजिक न[illegible]गी करावयाचा हा प्रश्नच आहे. तो समाजानें सोडविला पाहिजे पुष्कळ सि[illegible]ा कसा सोडवितां येईल हें मीं यथामति सांगितलें. सिनेमाकडे बोट पुरता [illegible]न आपण आपल्या जबाबदारींतून मुक्त होऊं शकत नाहीं. आणि योग्य [illegible]माजानें कानावर हात ठेविले तर, नाट्यकलेचा ऱ्हास टळूं शकत नाहीं.

नाट्यकलेच्या ऱ्हासाचीं इतर कांहीं कारणें असोत. परंतु समाज-धुरीणांनीं तिला सन्मानानें व आपलेपणानें वागविलें नाहीं किंवा वागवितां आलें नाहीं हें खरें, आणि हेंच मुख्य कारण आहे. समाजानें नाटकें पहाण्यांत पुष्कळ पैसा खर्च केला, परंतु इतर कलांप्रमाणें हिला मायेनें कुरवाळलें नाहीं; आपलेपणाचा जिव्हाळा दाखविला नाहीं, फार काय तिला आपल्या घरच्या उंबरठ्याबाहेर उभी केली. प्रतिष्ठित समाजाच्या आबाळीमुळें नाटककलेची ही आज अनवस्था झाली आहे असें सूक्ष्म विचाराअंतीं आपल्याला मान्य करावें लागेल. नाट्यकलेच्या ऱ्हासाचीं कारणें व उपाय माझ्या अल्पबुद्धीप्रमाणें सादर केलीं आहेत. कारणें सांगतांना मीं जीं विधानें केलीं तीं कोणा संस्थेला किंवा व्यक्तीला उद्देशून नव्हतीं. मी स्वतः देखील यांतील बहुतेक चुका केल्या आहेत आणि त्याचा उघड उच्चार करून माझ्या प्रमादाचें क्षालन केलें असें समजा. आतांपर्यंत जे उपाय मीं आपल्याला सुचविले त्याचा गोषवारा सांगण्याची परवानगी घेतो.

१. कोणतीहि नाट्यसंस्था धंद्याला बळी पडूं न देणें.

२. कॉलेजांतून नाट्यमंडळें स्थापून त्यांत स्त्री-पुरुष विद्यार्थ्यांनी भाग घेणें व नाट्यशिक्षणाची सोय करणें.

३. नगरपालिकेनें नगर-नाट्यमंदिर बांधून केवळ नाट्यप्रयोगांकरितां तीं राखून ठेविणें.

४. नगरपालिकेनें नगरनाट्यसंस्था स्थापणें.

५. सुशिक्षित नागरिकांनीं नाट्यमंडळें स्थापून त्यांत स्त्रियांनी भाग घेणें.

६. नागरिक कुलीन स्त्रियांनीं मंगलप्रसंगीं घरगुती नाट्यप्रयोग करणें.

७. धंदेवाल्या नाट्यमंडळ्यांनीं आपल्या संस्थेंत स्त्रियांचा भरणा करणें.

८. नाटकाचे प्रकार, जाती व क्षेत्र ठरविणें.

९. आणि शेवटीं नाट्यकला ही इतर कलांइतकीच प्रतिष्ठित आहे, धनोत्पादनाचा धंदा नव्हे. परंतु अंतःकरण हालविणारें, बुद्धि शाबूत चालना देणारें, आणि जीविताला सौंदर्य देणारें असें वेदतुल्य निर्मळ किंवा साधन आहे, अशी जाणीव समाजाला देणें.

हीं सर्व कार्यें तरुणपिढींतील स्त्रीपुरुषांनीं हौसेनें अंगावर घेणेचीं आहेत. सामाजिक वगैरे क्षेत्रांत महाराष्ट्रीय स्त्रीपुरुषांनीं जो आत्मयज्ञ केला व जी धडाडी दाखविली त्यावरून पहातां कलेच्या बाबतींत ते उदास राहणार नाहींत अशी खात्री वाटते. नाट्यसंस्थेला कोणाशीं स्पर्धा करावयाची नाहीं, तिला धंदा करावयाचा नाहीं, पाटीभर दागिने घालून व रंगीबेरंगी पोषाख करून चव्हाट्यावर किंवा रस्त्यांतून फिरण्याचा तिचा जातिस्वभाव नाहीं, तिला भव्य शृंगारमंदिरें नको आहेत. तिला मायेनें कुरवाळणारा सहृदय व सुसंस्कृत समाजाचा प्रेमळ हात पाहिजे आहे. आपल्या महाराष्ट्रीय समाजानें उदार बुद्धीनें तिला आपल्या मतें खेळूं बागडूं दिलें तर नाट्यकलेचें नष्टचर्य संपून महाराष्ट्रीय संस्कृतीची पताका म्हणून ती निरंतर फडकत राहील. आपल्याच कृपेनें मला सुचलेले चार शब्द आपल्या चरणीं सादर करून व पुनः एकदां अत्यंत नम्र भावानें व कृतज्ञ बुद्धीनें आपले आभार मानून मी आपली रजा घेतों.

★★★

# वाङ्मय

# चारुदत्तावरील संक्रांत

मुंबई येथील 'साहित्य-संघा'च्या विद्यमानें निघणाऱ्या 'साहित्य' या द्वैमासिकाच्या गेल्या अंकांत प्राध्यापक व सुप्रसिद्ध कादंबरीकार ना. सी. फडके यांनीं 'मृच्छकटिकांतील चारुदत्त' या मथळ्यानें एक विचारप्रवर्तक व प्रक्षोभक लेख लिहिला आहे; आणि चारुदत्ताच्या स्वभावचित्रणावर अभिनव प्रकाश पाडण्याचा प्रयास केलेला आहे. तर्कशास्त्राच्या प्राध्यापकांनीं तर्काच्या सूक्ष्मदर्शक दुर्बिणीच्या गोलचीदार भिंगांतूनच कोणत्याहि वस्तूवर प्रकाश पाडावा, हें साहजिकच आहे; आणि अशा भिंगांतून केंद्रित केलेल्या किरणांचे चटके चारुदत्तालाच काय पण नाटककार भास व शूद्रक आणि 'मृच्छकटिक' नाटकाची व चारुदत्ताच्या भूमिकेची प्रशंसा करणारे यांना सुद्धां लागावे हें क्रमप्राप्तच आहे. बिचारा चारुदत्त तर होरपळूनच निघाला आहे! तथापि सोन्याची विशुद्धता तावून सुलाखूनच सिद्ध होते. म्हणून प्रा. फडके यांच्या जळजळीत लेखाचें स्वागत करणें इष्ट आहे.

भास-शूद्रकाविषयीं फार श्रेष्ठ भावना बाळगणारे आणि त्यांच्या 'मृच्छकटिक' नाटकाविषयीं व त्यांतील पात्रांविषयीं मधुर भावना उराशीं कवळून धरणारे अनेक लोक होऊन गेले, ते या नव्या दृष्टिकोनाला मुकले; तथापि असे अनेक लोक अद्यापि आहेत व मी एक त्यापैकींच आहे. प्रा. फडके यांच्या मतें या मृच्छकटिक नाटकाविषयी व त्याच्या कर्त्या-विषयीं मोठमोठ्या टीकाकारांनीं अवास्तव "दबदबा" वाढविल्यामुळें सामान्य वाचकांमध्यें चमत्कारिक लोकभ्रम निर्माण झाला आहे. हा 'लोकभ्रम' सुमारें दोन हजार वर्षें तसाच चालू रहावा हा त्याहिपेक्षां मोठा चमत्कार आहे! पण पृथ्वीभोंवतीं सूर्य फिरतो असा भ्रम हजारों

---

प्रकाशक–रोहिणी मासिक, जून व जुलै १९४५.

वर्षें चालत आला होताच; त्यापूर्वीचें जग आंधळ्याप्रमाणेंच होतें ना
तो टीकाकार आपला बडबडत सुटतो कीं, चारुदत्त हा धीरोदा त्त क दुबळा
काचा अप्रतिम नमुना आहे; असें नाटक जगांत कुठें नाहीं; ाष्ट्र आहे;
शिकायला असें दुसरें योग्य नाटक नाहीं, वगैरे; आणि हा क्रम आ होती!
वीस शतकें, टीकाकारांनीं आंधळ्या हट्टानें चालू ठेवला आहे. सुम
डोळ्यांत अंजन घालणारा आतांपर्यंत एकहि बुद्धिमान डोळस त्य हा एक
झाला नाहीं, हें दुर्दैव! परंतु आतां प्रा. फडके यांनीं तें नाट ंला एक
तर्काच्या व टीकास्त्राच्या कसोटीला लावण्याचा उपक्रम सुरू े . त्याच्या
त्यामुळें या लोकभ्रमाचा निरास होईल अशी आशा करायला ह फल तील प्रत्येक

"मृच्छकटिक" नाटकाच्या गुणावगुणांची चर्चा खचित रू नेक सन्मा-
सारखी आहे. हें नाटक खरोखरीच आदर्श आहे कीं काय? च दारिद्र्याचा
नाटकाचा नायक म्हणतां येईल कीं काय? चारुदत्त नव्हे, परंतु ' प्राणी नव्हे
हा नायक आहे वगैरे आजपर्यंत कोणाच्या स्वप्नांतहि न आलेल्या ?
कधीं कोणाला न सुचणाऱ्या अशा प्रश्नांवर—ते प्रश्न निर्माण करून—नभःकुंडीं, वारचीकी
प्रकाश पाडलेला पाहण्याची कोणाला आतुरता वाटणार नाहीं. मात्र त्यांचा स्त
प्रस्तुत लेख चारुदत्ताची नालायकी सिद्ध करण्यापुरताच मर्यादित आहे, यामुळें थोडी निराशा वाटते. तथापि ज्या हिरीरीनें प्रा. फडके यांनीं लेख लिहिला आहे तीवरून नाटकाचे गुणावगुण, तंत्र, इत्यादि इतर मुद्यांचाहि ते असाच समाचार घेतील अशी उमेद वाटते. त्यांच्या या अपेक्षित समग्र लिखाणानंतर इतर वाचकांप्रमाणें प्रस्तुत लेखकाचाहि भ्रम दूर होईल.

परंतु गेलीं पन्नास वर्षें या नाटकाविषयीं व त्याच्यांतील पात्रांविषयीं ज्या कल्पना बाळगल्या आणि त्या नाटकाचे अनेक प्रयोग पाहून परशुराम तात्यांचें मुळाबरहुकूम दशांकी प्रकरण वाचून, देवलांच्या सात अंकी नाटकांतील चारुदत्ताच्या भूमिकेचें सूक्ष्म अवलोकन करून मानवी व्यवहाराच्या व स्वभावाच्या तराजूंत तोलून बघितल्यामुळें ज्या कल्पना दृढतर झाल्या, त्या प्रा. फडक्यांच्या एका फेकीनें कशा उद्ध्वस्त होणार! आपली दृष्टि निवळावी अशी उत्कट इच्छा असून देखील, डोळ्याला शस्त्र लागूं देण्यापूर्वीं आपल्या गैरसोयी अगदीं असह्य आहेत कीं काय,

तेथें गवसंढावा घ्यावासा वाटतो आणि कदाचित् आपले डोळे आधिकच सोडलें ज किंवा अगदींच जातील, अशी जबरदस्त भीति वाटूं लागते. बहिष्क आजपर्यंत ज्या मधुर भावनांनीं 'मृच्छकटिक' नाटकाकडे, शक्य कर्त्याकडे व चारुदत्ताच्या भूमिकेकडे आपण पाहिलें, त्यांचें यांनीं ठे समर्थन करावें व शस्त्रक्रिया अनावश्यक ठरवून ती टाळावी, त्यावरून प्रस्तुत लेखकाचा प्रयास आहे. इतक्या प्रस्तावानंतर प्रा. फडके कौतुकास्पदत्ताला नालायक ठरविण्याकरितां जे मुद्दे उपस्थित केले आहेत

ार करूं.

कै. देवकेके यांचा मुख्यत्वें एकच अट्टाहास आहे, कीं चारुदत्त हा याऐवजीं 'यक्ष नाहीं; किंबहुना, त्यांच्या लेखाचें हें पालुपदच आहे. चारुदत्त 'मृच्छकटिक' नाटकाच्या कथानकाचा जो संक्षिप्त गोषवारा परंतु ग्रहे त्यावरून तो कै. देवलांच्या सात-अंकी रंगावृत्तीवरून दिलेला घातलं मूळ दहा अंकी प्रकरणावरून नसावा असें दिसतें. हा संक्षिप्त

हारा देतांना ठिकठिकाणीं त्यांनीं तर्कशास्त्राचे किरण कंसांतून टाकिले हेत. म्हणजे वाचकांचा परंपरागत दृष्टिकोण बदलाविण्याची प्रा. फडके यांनीं सुरुवातीपासूनच खटपट सुरू केली आहे. वास्तविक कथानक सांगतांना तें निर्विकार त्रयस्थाच्या दृष्टीनेंच मांडायला पाहिजे होतें. चारुदत्ताच्या धीरोदात्ततेचा "दबदबा आधीं मनावेगळा केला पाहिजे" असा सक्त दंडक वाचकांना घालायचा आणि स्वतः लेखकानें मात्र स्वतःच्या पूर्वग्रहाच्या रंगानें भिजवून कथानक पुढें मांडायचें, हा कुठला 'प्रामाणिकपणा' म्हणजे 'प्रमाणा' नुसारी प्रकार ?

## चारुदत्ताच्या दैन्याचा "बोभाटा"–

आतां त्यांच्या मुद्द्यांचा विचार करूं. चारुदत्ताच्या दैन्याचा मुद्दा गौण आहे म्हणून प्रा. फडके यांनीं तो प्रथम विचारांत घेतला आहे. त्यांचें आरंभींचें वाक्य असें आहे कीं, "चारुदत्त आपल्या तोंडानें दारिद्र्याचें रडगाणें सतत गात असतो, उसासे सोडीत असतो. माझे मित्र मला सोडून गेले, मला आतां कोणी विचारीत नाहीं, असें हें 'रडगाणें'

उगीचच गात बसण्याची जन्मसिद्ध खोड असलेला चारुदत्त हा ए नें यावर माणूस आहे. " त्याचें दारिद्र्य ही देखील एक अविश्वसनीय गो त, ती कारण काय, तर त्याचा वाडा चारचौकी होता ! वाड्यालगत बाग केला नोकरचाकर होते ( वर्धमानक व दासी रदानिका ) शिवाय मैत्रेय ब्रा हा वृद्ध आश्रित होता व मित्रहि होता; जाईच्या फुलांनीं सुवासित केले असेल. शेलादखील, चूर्णवृद्ध नांवाच्या एका मित्रानें त्याला दिला होता नव्हे तर पत्नीच्या गळ्यांत रत्नमाला होती " पृथ्वीमोलाची ! " नाटकां लतीचा पात्र ' धन्य तो महाभाग ! ' असे उद्गार काढितें, इत्यादि व ई० आणि नाच्या गोष्टी धडधडीत दिसत असतां आपल्या दैन्याचा व आनिघतात. " बोभाटा " करणारा चारुदत्त हा भयंकर " थापेबाज " ला डाग कां ? असा प्रा. फडके यांचा तर्कशास्त्रासिद्ध रोकडा सवाल आहे. सत्त्वधीर

एकंदरींत त्यांचा रोख असा दिसतो कीं, चारुदत्ताच्या च कलंक, वाड्यावर मारवाड्यानें किंवा सावकारानें जप्ती आणली आहे; भांडं गोन, गाद्यापलंग, गाडीबैल, रत्नमाला ( पत्नीचें स्त्रीधन ) इत्यादि चीजवस्तच पुढल्या चौकांत मांडून त्यांचा लिलाव चालविला आहे; चारुदत्ताच्या प्रपंचाकरितां वाड्यामागील अडगळीची खोली दिलेली आहे. कशाचीच फिकीर न करितां चारुदत्त वैश्वदेव करून पुण्यबळी ठेवितो आहे आणि ईश्वराच्या लीलेचें मोठ्या उल्हासानें कौतुक व स्वागत करतो; " देवा, तुझे केवढे उपकार ! त्या भिकार श्रीमंती वैभवापेक्षां ही दरिद्री संपन्नता शतपटीनें श्रेष्ठ ! " आणि हें सारें स्टेजवर प्रत्यक्ष कृत्यांच्या रूपानें शूद्रकानें नाटकांत घडवून आणलें असतें, तरच कदाचित् चारुदत्ताचें दारिद्र्य आणि त्याची धीरोदात्तता प्रा. फडके यांना पटली असती. पण कविकुलगुरु भासाला किंवा शूद्रकाला हें प्रत्यक्ष प्रमाणाचें नाट्यतंत्र सुचलें नसावें, किंवा बहुधा पटलें नसावें.

तसेंच, पुण्यबळी ठेवण्याची जी सदनांगणांमधील जागा, तेथें गवत वाढलें आहे आणि जो पुण्यबळी पूर्वी सारस वगैरे पक्षी खात असत तो आतां कीटक खात आहेत ही तर चारुदत्ताची अगदींच " थाप " आहे आणि फारच " लोणकढी " आहे. कारण काय, तर माळी नसल्यामुळें

क्त उगवेल, तसेंच दारिद्र्यामुळें चारुदत्ताला मित्रांनीं एक वेळ असेल, पण सारस पक्ष्यांनीं-निदान कावळ्यांनीं त्याच्या अंगणावर ार घातला होता, हें खरें असणें कावळ्याच्या स्वभावधर्मानुसार नाहीं. अर्थात् ती एक " लोणकढी थाप " आहे असें प्रा. फडके रविलें आहे. आमच्यासारख्यांना हें तार्किक सूक्ष्म निरीक्षण आणि सिद्ध केलेला चारुदत्ताचा " लोणकढी थापेबाजपणा " कितीहि द वाटला तरी तो पटत नाहीं, हें कबूल करणें भाग आहे.

## कीटक आणि कावळे

लांच्या पद्यांत थोडासा फरक करून ' पुण्यबली हा कीटक खाती ' पुण्यबली हा काक भक्षिती ' असें असतें तर प्रा. फडके यांना सत्यकथन करीत आहे, तो थापा मारीत नाहीं, असें वाटलें असतें. सामान्य माणसांनीं मात्र कावळ्याची आणि थापेबाजीचीच सांगड ली असती का, तें पाहूं. नाटकांतील प्रसंग असा आहे कीं, चारुदत्त बळी घेऊन प्रवेश करितो. ( तो ठेवण्यासाठीं एखादा चबुतरा किंवा दगड असेल कदाचित्. ) तेथें तो बळी ( थोडासा भात ) ठेवतो; त्याला अर्थात् वांकावें लागतें. त्या वेळीं तेथें त्याला कीटक दिसतात. अस्ताव्यस्त गवत वाढलेलेंहि दिसतें. पण कावळे कांहीं त्याला दिसत नाहींत. हे कावळे मोठे धूर्त प्राणी असतात. खाद्यपदार्थांच्या आसपास कोणी असेल तर ते दूर कोठें तरी टपून बसतात आणि तो माणूस तेथून जाण्याची वाट पाहत असतात. असे टपून बसलेले कावळे तेथें छपरावर व झाडावर असतीलहि; परंतु ते चारुदत्ताच्या नजरेला पडणें शक्य नव्हतें. कारण चारुदत्त तेथून गेल्याखेरीज कावळे खालीं उतरून बळीवर झडप घालणार नाहींत. बळी ठेवतांना त्याला फक्त कीटक दिसतात; म्हणून ' पुण्यबळी हा कीटक खाती ' हे त्याचे उद्गार शंभर टक्के प्रामाणिक आहेत. प्रा. फडके यांच्या तर्कानुसार ' पुण्यबळी कावळे खात आहेत ' असे उद्गार जर कर्त्यानें चारुदत्ताच्या तोंडीं घातले असते तर मात्र ती ' थाप ' ठरली असती. शूद्रकाच्या सूक्ष्म निरीक्षणाला ती बाध आणणारी झाली असती.

कीटकांच्या बाबतींत आणखी एक गोष्ट ध्यानांत येते ती अशी कीं,

चारुदत्ताला हे किडेमुंग्या बळी ठेवतांना दिसतात; म्हणजे, त्यां यावर हे कीटक तेथें होते. परंतु खाद्य नसतांना तेथें कीटक जगतील तर, ती आणि येथेंच कवीच्या चातुर्याची प्रचीति पटते. वैश्वदेव केल्यानंतर केला लेल्या ताज्या भाताच्या बळीला कांहीं तत्काळ कीडामुंगी लागत ना हा किंवा बळीकरीतां कीटक टपूनहि राहत नाहींत. मग चारुदत्त असेल. दिसले कसे? आमच्यासारख्या सामान्य माणसाचा तर्क तो काय ? नव्हे तर पण तो असा आहे कीं, दोन प्रहरच्या वैश्वदेवानंतरचा बळी लतीचा चिमण्यांनी फस्त केल्यानंतर त्यांतली जीं इतस्ततः उडविलेलीं शि ० आणि होतीं तीं शिळीं झाल्यावर त्यांना हे कीटक लागले असावेत. आणि निघतात. दुसरा तर्क करतां येत नाहीं. आणि "पुण्यबळी हा कीटक ला डाग एवढ्या एका वाक्यानें कवीनें असें ध्वनित केलें आहे कीं, ज्या सदन सत्त्वधीर निगा व स्वच्छता राखण्यासाठीं नोकर-चाकर सज्ज होते, त्याच सदन कलंक, पुण्यबळी ठेवण्याची जागा धुऊन सारवून स्वच्छ ठेवण्याची नित्य न, कामगिरी करायला नोकर नाहींत. त्यामुळें गवत वाढलें आहे. शित पसरलीं आहेत आणि कीटक तीं खात आहेत. "वाढें सांप्रत तृण त्या ठायां, पुण्यबळी हा कीटक खाती" या एका चरणांत चारुदत्ताच्या दुर्दशेचें चित्र कवीनें उभें केलें आहे. त्याचप्रमाणें "सारसादि जे बलि भक्षुनियां क्रीडत होते सदनांगणीं या" या अंऱ्यांतील पहिल्या अर्धांत चारुदत्ताचें पूर्ववैभव फारच रम्य मर्यादेनें ध्वनित केलें आहे. तें सुंदर सदनांगण, तरुवेलींची निगा राखलेली तो बाग, ते सारसादि पाळीव पक्षी, एखादें रमणीय कारंजें, अशा अनेक गोष्टी प्रेक्षकांच्या व वाचकांच्या दृष्टीपुढें येतात. मग एखादे वेळीं चारुदत्ताच्या अंतःकरणाची त्यामुळें कालवाकालव होणें साहजिक नव्हे का? त्याला का रडगाणें म्हणायचें?

## चारुदत्ताचें "रडगाणें!"

कवीनें चारुदत्त हा, ज्याला 'उगीच रडगाणें गायची जन्मसिद्ध खोड आहे' असा, एक रडवा नायक रंगविला आहे, असें प्रा. फडके यांचें म्हणणें आहे. 'थापेबाजी' नंतर या 'रडगाण्या' विषयीं विचार करूं. दुसऱ्या व्यक्तीपुढें उठल्याबसल्या गायलें तरच तें रडगाणें. स्वतःशीं

दुर्दैवाचे विचार किंवा उद्गार यांना कोणी रडगाणें म्हणत नाहीं. भाषणें किंवा पद्यें म्हणूं नयेत असा आधुनिक नाट्यतंत्राचा त्या दंडक नव्हता. तेव्हां टीकाकारांनीं त्यांचें 'स्वगत' या दृष्टीनेंच ठरविलें पाहिजे. सर्वस्वाची हानि-मग ती वित्ताची असो, माणसाची कीं चारित्र्याची असो–झालेल्या व्यक्तीचें अंतःकरण कितीहि धीर-असलें तरी त्याला आपल्या हानीचे पावलोपावलीं चटके बसतात; ची तीव्रतेनें जाणीव मिळतेच. मात्र जगापुढें ती जाणीव जो नाहीं तो धीरोदात्त, हें तत्त्व प्रा. फडके यांना सुभाषिताच्या यें मान्य आहे. या कसोटीनें चारुदत्त आपल्या दारिद्र्याचें टिकभर कोठें कोठें गायला आहे, तें पाहणें आवश्यक आहे.

दत्ताचें पहिलें पद ( सार्थाचि ते वदती ) स्वगत आहे. तेव्हां तें ं होऊं शकत नाहीं. त्यानंतर त्याचा मित्र मैत्रेय येतो व चूर्णवृद्धानें ला सुवासित शेला घेऊन चारुदत्त सचिंत बसतो. त्यावर " चिंतन कसलें करतोस " असें मैत्रेयानें विचारल्यामुळें तो म्हणतो, " दुःखामागून सुख मिळालें म्हणजे अंधारांत दिवा लागल्याचा आनंद होतो, उलट सुखानंतर ज्याला दुःख भोगावें लागतें तो माणूस जिवंत असूनही नसल्या-सारखा आहे. हें कांहीं दारिद्र्याचें रडगाणें नाहीं. जो मी दुसऱ्यांना वस्तु देत आलों, त्या मला दुसऱ्याच्या वस्तु घेण्याचा प्रसंग यावा याबद्दल विषाद वाटला. " ' रडगाण्या ' चा ध्वनि यांत कोठेंच नाहीं. त्यानंतर मैत्रेय त्याला विदूषकी प्रश्न विचारतो कीं, " दारिद्र्य आणि मरण यांतून तुला कोणतें बरें वाटतें ? " तो उत्तर देतो, " मरण, मरणाच्या यातना एकदांच होतात. दारिद्र्याच्या सतत जाळतात " अनुभवाच्या बळावर सांगितलेला हा एक सिद्धांत आहे. यांत " रडगाणें " कोठें आहे ? शिवाय मैत्रेयानें मुद्दाम केलेल्या प्रश्नाचें तें उत्तर आहे. त्यानंतर " तुझ्या वैभवाचा क्षय तुला अधिकच शोभतो असे मैत्रेयाचे उद्गार आहेत. त्यावर चारुदत्त स्पष्ट म्हणतो कीं, " वैभव नष्ट झालें याचा मला मुळींच खेद वाटत नाहीं. माझ्या दुःखाचें सलणारें बीज, मित्रांनीं मला सोडलें हें आहे. " यांत दैन्य नाहीं कीं ' रडगाणें ' नाहीं. जगाची विपरीत रहाटी कशी असते

तें यांत ध्वनित केलें आहे. त्याच संदर्भानें पुढें तो सांगतो, " निर्धनता दुबळा मुळें काय अनर्थ घडतात, पहा. त्यामुळें तेज नाहींसें होतें, अनादर होतो; मानहानीमुळें जीवित निष्फल वाटतें, शोकामुळें बुद्धि जाते, बुद्धिनाश होतो; परवैर, मित्रांची निंदा, घरदार उलटणें, असे हा एक ताप सोसावे लागतात. ही सर्व अनर्थपरंपरेची मीमांसा आहे. त्याच्या त्याला यांपैकीं कांहींच भोगायला लागलेलें नाहीं; मग 'रडतील प्रत्येक काय म्हणून गाईल? आणि त्याला 'रडगाणें' काय म्हणून म्हणतील अनेक सन्मा-

त्यानंतर चारुदत्त जपाला वसला आहे. काळोख पडला : दारिद्र्याचा क्यांत शकाराच्या तावडींतून शिताफीनें सुटलेली वसंतसेना प्राणी नव्हे काळोखामुळें आणि कोणी परकी स्त्री तेथें येण्याचा संभव नसे त्याला साहजिकच वाटतें कीं, ती घरची दासी रदनिका असावी चारचौकी शेला तिच्याकडे फेकतो; वसंतसेना तो घेते पण कांहीं बोलत नाहीं व तो कुंडी, हालतही नाहीं. उघड्यावर निजलेल्या बालकाच्या अंगावर पांघरूण घालण्याचें काम सांगितलें तें न करतां दासीनें स्तब्ध रहावें, याचा त्याला विषाद न वाटावा तर काय वाटावें, असें प्रा. फडके यांना वाटतें? त्यांच्या तर्कसिद्ध व तंत्रशुद्ध धीरोदत्त नायकानें अशा प्रसंगीं काय केलें असतें? शिवाय, दारिद्र्याच्या अनर्थपरंपरेची चारुदत्तानें मैत्रेयापाशीं नुकतीच जी नामावळी सांगितली होती तींतला एक अनुभव लगेच आला व त्याचें सखेद आश्चर्य वाटलें. पण "शिवशिव! माझाच काळ फिरला, तुझ्याकडे काय दोष?" या त्याच्या उद्गाराचें 'रडत सुटणें' असें प्रा. फडके यांनीं वर्णन केलें आहे; आणि "धीरोदात्त माणसाचें का हें लक्षण!" असे उपहासाचे उद्गार काढले आहेत. अशा प्रसंगीं धीरोदात्त माणसानें काय करायला पाहिजे होतें हें मात्र त्यांनीं सांगितलें नाहीं. ताडकन् उठून फाडकन् तिच्या तोंडांत दिली असती म्हणजे त्याची धीरोदात्तता प्रा. फडक्यांना, 'प्रत्यक्ष कृतीमुळें' मान्य झाली असती (आणि वसंतसेनेचीही तर खात्रीच झाली असती!), असें समजायचें का? सारांश, पैशाचा जोर नसला म्हणजे नोकराची बेपर्वाई अशीच सहन करावी लागते आणि

तेथें गर्व सोडून असेच उद्गार निघणें हेंच मनुष्यस्वभावाला धरून आहे सोडलें तर तेलाहि धरून आहे.

बहिष्कृत्याच्या वेळचा सुब्बत्तेचा जमाना फारच प्राचीन–वंशपरंपरेच्या शक्य अशा नोकरांचा तो जमाना. पण आजदेखील आपण नोकरांच्या यांनीं ठ्य पाहतों ? बालू, मोलकरिणी यांचा उद्धटपणा, बेपर्वाई त्यावरून ह्यानें म्हणजे धीरानें सोसतोंच ना ? पुष्कळ वेळां प्रत्येकाच्या कौतुकास्पदें, चांगली भडकावून द्यावी आणि लाथ मारून अशा राबाहेर हाकलून द्यावें. पण चारुदत्तासारख्या धीरोदात्त कै. देवें मनांतच येत नाहीं कीं, असला अत्याचार करावा. त्याला याऐवजी वाटतो. आणि ' आपलाच काळ फिरला, नोकराकडे काय चारुदत्त सें तो समाधान करून घेतो. केवळ कांहीं अचाट कृत्यें करून परंतु म्ह नच धीरोदात्तता शाबीत होते, असें मुळींच नाहीं. घडोघडी घालावे रख्या सलणाऱ्या लहानसान प्रसंगींसुद्धां दुसऱ्याला न दुखाविण्याची हें देखील धीरोदात्तपणाचें गमक आहे. ( या ' धीरोदात्त'पणाविषयीं पुढें लिहावें लागणारच आहे. तूर्त ' रडगाण्या'चा विषय संपाविणें इष्ट आहे. ) वरील प्रसंगालगतची साकी ' होतां भाग्य क्षीण ' हे चारुदत्ताचे आत्मगत उद्गार आहेत, तेव्हां तें ' रडगाणें ' नाहीं.

पुढें ' गतवैभव झालों ऐसा ' हें पद देखील स्वगत आहे. ' लाजवील ही सुर युवतीसी' यांत वसंतसेनेच्या गुणरूपांचें उल्हासानें केलेलें वर्णन आहे.

'प्रस्तुत तुझे अलंकार ठेवून घेण्यासारखें माझें घर नाहीं ' या चारुदत्ताच्या वाक्याला तर्काची कसोटी लावून त्याला लबाड व दुसऱ्याची दौलत कस्पटाप्रमाणें लेखणारा असा प्रा. फडके यांनीं निष्कर्ष काढला आहे. चार-चौकी वाड्यांत एकहि बंदिस्त फडताळ नव्हतें ही गोष्ट खोटी– मैत्रेयासारख्या मूर्ख म्हाताऱ्याजवळ रखवालीला दागिने देणें ही बेपर्वाई– असें त्यांचें तर्कशास्त्र आहे.

या संबंधांत नाटकांतील संवादावरून माझ्यासारख्याला असा कयास बांधावासा वाटतो कीं, चारुदत्ताला प्रथम ही जबाबदारी घ्यायची नव्हती; आणि वसंतसेनेला तर दुखवायचें नव्हतें. कोणाला दुखवायचें नाहीं हा

तर त्याचा स्वभावसिद्ध बाणा होता. दुसरी गोष्ट, दुसऱ्याचे जिन्नस घेण्याचा—मग ते ठेव, कर्ज अगर कोणत्याही रूपानें असो—त्यावर प्रसंग आला नव्हता; दुसऱ्याला दान करणें—कोणालाहि रिक्तहस्तानं न पाठविणें, हेंच त्याचें जणूं कांहीं ब्रीद! तेव्हां त्यानें डागडुजी नस घराचा उल्लेख केला—आणि तो खराहि होता. फडताळ होतें की कुलूप होतें कीं नाहीं, या गोष्टीचा त्याला विचार करण्याचें प्रयोज नाहीं. वसंतसेनेचा आग्रहच म्हणून त्यानें दागिने ठेवून घे मैत्रेयाजवळ दिले; व त्याला बजाविलें, 'ही ठेव आहे. दिवसा वर्धमानकानें संभाळावे आणि रात्रीं तूं संभाळावे इ० ' आ वाड्याच्या कुजक्या फडताळापेक्षां माणसानें कोणतेंहि जड जा तें अवजड नसेल तर—स्वत:जवळ बाळगणें हेंच जास्त सुरक्षि आपलें आम्हांसारख्यांना वाटतें. किंबहुना, सर्वांत सुरक्षित असा त तरी हाच उपाय होता. आणि आज तरी काय, कोटाच्या खिशांत ठेवून कोट उशाशीं घेऊन झोपणें हाच उपाय सर्वांना सुरक्षितपणा वाटतो. या आमच्या गांवठी तर्काप्रमाणें चारुदत्त हा दुसऱ्याची दौलत कस्पटाप्रमाणें मानणारा बेजबाबदार प्राणी होता, असें ठरत नाहीं. उलट त्यानें आपली जबाबदारी पूर्ण ओळखली होती.

## शेल्यावरील भाष्य

नाटकांतील याच प्रसंगीं प्रा. फडके यांनीं आणखी एकदोन श्लेष काढले आहेत. त्यासंबंधीं जातांजातां थोडी चर्चा करणें सोयीचें होईल. काळोखांत न ओळखल्यामुळें त्यानें वसंतसेनेकडे जो शेला फेकला त्याचा सुवास घेऊन ती म्हणते,

"मधुर—जाति सुमनांचा वास यास येत असे ।
यौवनभर म्हणुनि याचा खास अजुनि पूर्ण असे ।। "

या चरणांवर प्रा. फडके यांचें तार्किक भाष्य त्यांच्या इतर भाष्याप्रमाणेंच अद्भुतरम्य आहे. ते म्हणतात, कपड्याच्या सुगंधावरून तारुण्यभराचा अदमास करणारी ही शूद्रकाची वसंतसेना वात्स्यायनाच्या कामसूत्रांपलीकडचीं कामसूत्रें कोळून प्याली होती, असें दिसतें! प्रा. फडके यांनीं

तेथें गव' याचा अर्थ लैंगिक तारुण्यमद असा केलेला दिसतो. नाहींपेक्षां सोडलें स्यायनाच्या पलीकडचीं कामसूत्रें सुचलीं नसतीं आणि वसंतसेनेला बहिष्कानीं कोळ पाजलें नसतें. वास्तविक चारुदत्त विपन्न अवस्थेमुळें शक्य विलासविन्मुख जडवृत्ति होऊन आपल्या अनुनयाचा अनादर यांनीं ठर नाहीं ना, अशी भीति व शंका तिला वाटणें साहाजिक होतें. त्यावरून सुवास देऊन नंतर तो पांघरणारा पुरुष विलासविन्मुख खास कौतुकास्प.आपलें मन रुक्षवृत्ति झालेल्या इसमावर जडलें नाहीं व आपल्या

ैर होणार नाहीं, याविषयीं निर्धास्त होऊन काढलेले तिचे ते

कै. देवगार आहेत.

याऐवजी ' **दासीला उमगलेलें धोरण**

चारुदत्त प्रसंग या दागिन्यापायीं त्या दुष्टांनीं माझी पाठ पुरावली आहे, परंतु गुण सांगून आपले दागिने ठेवून घेण्याविषयीं ती चारुदत्ताला घालावं करिते. प्रो. फडके यांनीं तर्क चालवून ' दागिने जाण्याचें भय वाटलें, पण अधिक मूल्यवान असें लावण्य लुटलें जाण्याचें तिला भय वाटलें नाहीं बरं का ? ' असा त्यांत पर्याय किंवा त्याचा विपर्यास केला आहे ! शकार ( फडक्यांच्या ठाम मतें नाटकाचा नायक ) आणि त्याचे हस्तक दागिन्यासाठीं नव्हे, तर तिच्या लावण्यासाठीं तिच्या पाठीस लागलेले होते, हें तिला पूर्ण माहीत होतें. ' बलात्कारानें आम्ही तिला वश करीत आहोंत' इत्यादि शकाराचा निरोपहि तिच्या समोरच मैत्रेयानें चारुदत्ताला सांगितला होता. मग दागिने जाण्याचें भय तिला कसें वाटेल ? लावण्य लुटलें जाण्याचेंच तिला खरें भय होतें. पण प्रा. फडक्यांचा तर्क नेमका उलटा आहे.

पुढें, ' अरे ! वसंतसेना जर एकटी जाणार नव्हती तर दागिने चारुदत्ताकडे ठेवण्याचें प्रयोजन काय उरलें होतें ? ' असे या संबंधांत प्रा. फडक्यांनीं प्रश्नोद्गार काढले आहेत. आतां, काय प्रयोजन होतें हें आमच्यासारख्यानें प्रा. फडके यांना सांगणें म्हणजे त्यांच्या तर्कशास्त्राचा उपमर्द होणार. दुसऱ्या अंकांत वसंतसेनेचें ' जरि सदना जाउनियां इ.' पद आहे. त्यावर तिची दासी मदनिका म्हणते, ' म्हणूनच वाटतें, त्यांच्या घरीं अलंकार ठेवलेत ? ' दासीला जें धोरण उमगलें तें प्राध्यापकांच्या

तर्काला आकलन होऊं नये हें आश्चर्य तरी कसलें ! त्यांचा सारांच [illegible]नें यावर प्रकार विकृत आणि विपरीत आहे. असो. विपन्न अवस्थेमुळें तो [illegible], ती भेट देखील घेणार नाहीं, तेव्हां दागिने परत आणण्याच्या मिषान [illegible] केला त्याच्या घरीं जाऊन त्याचें दर्शन घेतां यावें, या हेतूनें आपले दु[illegible]ग हो वसंतसेनेनें तसेच चारुदत्ताकडे राहूं दिले. दुसऱ्या अंकांत चारुदत्त [illegible] असेल. नसल्यामुळें त्याला नालायक ठरविण्यासारखें कांहीं मिळणार नाहीं. नव्हे तर दृष्टीनें दुसरा अंक प्रा. फडके यांनीं नजरेआड केला असावा. [illegible]लतीचा

पहिल्या अंकाच्या शेवटचें 'रजानिनाथ हा नभीं उगवला' [illegible]' आणि अगदीं उल्हसित वृत्तीनें ओतप्रोत भरलेलें आहे. त्यांत 'र[illegible] आनिघतात. लेशहि नाहीं. या ठिकाणीं नाटकाचा पहिला अंक संपतो; अ[illegible]ला डाग विवेचनावरून सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या किंवा वाचकांच्या दृष्टीनें सत्त्वधीर म्हणजे कोणी 'थापेबाज' 'रडगाणें' सांगणारा 'दळूबाई' नसून [illegible]कलंक' वस्थेंत देखील गृहस्थधर्म पाळणारा, सात्त्विक, सत्यवक्ता, दारिद्र्या[illegible]गेन' अनर्थपरंपरेची पूर्ण जाणीव असलेला, परिस्थितीला धीरानें तोड देणारा[illegible]च आणि शकारासारख्या रंडीपुत्र-राजशालकाच्या दर्पभरित धमकावणीला भीक न घालतां, वसंतसेनेला, कर्तव्यबुद्धीच्या निधड्या छातीनें व उजळ माथ्यानें, तिच्या सहवासाची संधी घेण्यासाठीं नव्हे-सुरक्षित घरीं पोहोंचविणारा, रसिक व धीरललित असा नायक आहे, असें सिद्ध होतें.

## चारुदत्ताचा गाढवपणा

यानंतर पुढें तिसऱ्या अंकामध्यें चारुदत्ताच्या वाड्याच्या भिंतीला पूर्णकुंभाकृति भोसका पाडून शार्विलक ते दागिने क्लृप्तीनें पसार करतो. भोसका पाहतांच चारुदत्ताची सौंदर्यदृष्टि उसळून येते. आणि हा 'भोसका तरी किती डौलदार पाडला आहे.' इ. उद्गार त्याच्या तोंडून निघतात. त्यानंतर मैत्रेय तर्क करतो कीं चोर नवा असला पाहिजे, कारण उज्जयिनींतील प्रत्येकाला माहीत होतें कीं, गतवैभव चारुदत्ताच्या घरीं कांहीं मिळणार नाहीं. त्यावर चारुदत्त म्हणतो कीं, वाडा मोठा पाहून तो चोर फसला. पण माझी अपकीर्ति आतां चोरांपोरांमध्यें होईल. म्हणजे चारुदत्त धनापेक्षां (आणि शेवटीं प्राणापेक्षांहि) अपकीर्ति न व्हावी या गोष्टीला आधिक

असें सिद्ध होत नाहीं का ? पुढें चोराच्या हातीं आपल्या घरीं ऐवज मिळाला–मग तो ठेवीचा ऐवज का असेना–हें कळतांच समाधान वाटलें. तें कशामुळें ? तर आपली अपकीर्ति टळली चोर कांही रिक्त हस्तानें गेला नाहीं, ( कृतार्थ होऊन गेला असे शब्द आहेत. ) असे आनंदोद्गार तत्काळ त्याच्या तोंडून निघतात. ांना गडकरी 'झटका' ( touch ) अशी संज्ञा प्रा. फडक्यांनीं दिली ो चारुदत्ताच्या विलक्षण औदार्याविषयीं लोकांना फसविण्याचा त्न केला आहे असें त्यांचें म्हणणें आहे. चोर देखील आपल्या न्मुख जाऊं नये असें वाटणाऱ्या चारुदत्ताला त्यांनीं सरळ ठरविलें आहे !

बुद्धि ' सावध ठेविलेल्या विद्वानांनीं एखाद्या सामान्य व्यक्तीला ' म्हणावें यांत आश्चर्य नाहीं. पण नाटककारानें चारुदत्त हा न्य असा रंगविला आहे; आणि प्रेक्षकांना व वाचकांना तो असा-य उदार वाटावा असेंच त्याचें स्वभावचित्रण अव्वलपासून अखेर-पर्यंत केलें आहे आणि त्याची धीरोदात्तता त्यानें पटाविली आहे. सोन्याच्या कसोटीवर हिरा घासून त्याची पारख करण्यापैकींच हा फडके यांचा प्रयत्न आहे. त्याचप्रमाणें त्यांचें तर्कशास्त्र मोठें सोयीस्कर आहेसें दिसतें. आपलें वित्त नाहींसें झालें म्हणून ( त्यांच्या मतें ) रडगाणें गाणारा चारुदत्त त्यांनीं रडवा दळुबाई असा ठरविला आहे; पण पुढें तो चारुदत्त चोरी झाल्याची पर्वा न करतां चोर कृतार्थ झाला व आपली अपकीर्ति वाचली याचा धीरानें आनंद मानतो तेव्हां त्याच प्रा. फडके यांचें तर्कशास्त्र त्याला गाढव ठरवितें ! पेढा मी खाईन आणि खिशांतहि घालीन या दोन्ही गोष्टी साधणार कशा ?

असो, चोरीला गेलेले दागिने दुसऱ्याचे–वसंतसेनेचे–होते, याची आठवण मैत्रेयानें करून देतांच आनंदाच्या तंद्रींत असलेल्या चारुदत्ताला चांगलाच धक्का बसतो व तो विचारमग्न होतो. एका अपकीर्तीची आपत्ति टळली तों त्याहिपेक्षां दुःसह असें चोरीचें दूषण दत्त म्हणून उभें ! लोकापवाद कांहीं केल्या टळत नाहीं, आणि त्याचें मूळ निर्धनता, हे

विचार कांहीं 'रडगाण्याचे' द्योतक होऊं शकत नाहींत. मैत्रेयानें यावर जी मसलत सांगितली कीं, दागिन्याबाबत कानांवर हात ठेवावेत, ती चारुदत्ताला 'मानवली नाहीं' असा प्रा. फडके यांनीं शब्दप्रयोग केला आहे. त्यावरून त्यांनीं 'गाढव' ठरविलेल्या चारुदत्ताला अशा हा सदुपदेश नाहींच आवडणार असेंहि त्यांना ध्वनित करावयाचें असेल. वास्तविक ही मसलत चारुदत्ताला 'मानवली नाहीं' इतकेंच नव्हे तर 'शिव शिव! काय सांगतोस हें?' अशा उद्गारांनीं त्यानें त्या मसलतीचा धिक्कार आणि निर्भर्त्सना केली आहे. 'दारोदार भिक्षा मागेन' आणि वसंतसेनेचें ऋण फेडीन' असे त्याच्या तोंडून तत्काळ उद्गार निघतात. पण त्याचे पुढचे उद्गार अधिक महत्त्वाचे आहेत. 'परंतु ह्या लाला डाग लागेल असे शब्द कधींहि उच्चारणार नाहीं.—' यावरून त्याच्या सत्त्वधीर वृत्तीचा उत्तम पुरावा मिळतो. परंतु प्रा. फडके यांनीं 'कीर्तीला कलंक' इ. चा उल्लेख बुद्ध्याच केला नाहीं, आणि 'दारोदार भिक्षा मागेन' इत्यादि उद्गारांत कांहीं अलौकिक धीरोदात्तता आहे असेंहि त्यांना मुळींच वाटत नाहीं; कारण नाहींतर तो 'डांबीस' ठरला असता—परंतु या भिक्षा मागण्याच्या निर्धारामुळें तो ठरला नाहीं इतकेंच! समाजांत पुष्कळ पापभीरु असतात, त्यापैकीं हा एक! (शिवाय 'रड्डूबाई' आणि 'गाढव' असें त्याला त्यांनीं आधींच ठरवून टाकलें आहे!) म्हणजे कांहीं तो धीरोदात्त नायक नव्हे! अशी या चारुदत्ताच्या उद्गारांवर फडक्यांची तर्कशुद्ध (!) मल्लिनाथी आहे.

थोडासा विचार केला तर अशीं पापभीरू माणसें समाजांत किती दुर्मिळ असतात हें समजेल; आणि निर्धन असून पापभीरू तर त्याहिपेक्षां दुर्मिळ! मैत्रेयाखेरीज दुसरा कोणी साक्षी नाहीं, वसंतसेना गणिका, अर्थात् जगाच्या दृष्टीनें धनलोभी; शिवाय तिनें आपलें जडजवाहीर चारुदत्ताकडे ठेविलें, ही गोष्ट ती शाबीत करूं शकली नसती. अशा परिस्थितींत सामान्य पापभीरूनें दुसऱ्याच्या मालाचा अपहार न करावा या हेतूनें तिची भरपाई केली असती. पण तो अगदीं निर्धन असता तर त्यानें काय केलें असतें? सरळ कानांवर हात ठेवले असते—ना साक्षी ना

पुरावा. फार तर पापक्षालनार्थ कसलें तरी प्रायश्चित्त घेतलें असतें. शिवाय वेश्येचे दागिने—पापकर्मानें मिळविलेले, असेंही समाधान मानून घेतलें असतें. हताश झाल्यामुळें पापभीरुता बाजूला गुंडाळून ठेवणारींच बहुतेक समाजांतील 'सामान्य पापभीरु' माणसें असतात. चारुदत्तासारखा कोणी निघाला तर तो देखील दुसरा चारुदत्त-धीरोदात्त नायक-समजला जाईल.

त्यानंतर, मैत्रेय चारुदत्ताच्या पत्नीनें दिलेली रत्नमाला घेऊन येतो आणि त्याला उल्हासानें देतो. ती घेतल्याबरोबर मात्र त्याला दारिद्र्याच्या दुःखाचा भयंकर चटका बसतो आणि खरे दुःखोद्गार त्याच्या तोंडून बाहेर पडतात. दारिद्र्याबद्दल दुःख व्यक्त केलेला असा हा खरा एकच प्रसंग आहे. परंतु त्यांतसुद्धां पत्नीचें स्त्रीधन घेण्याचा प्रसंग यावा या भावनेचेंच प्राबल्य आहे. तरीदेखील तो स्वतःला सावरून घेतो आणि निश्चयानें—सांगतो कीं, "मी निर्धन नाहीं; कुलशीलवती पत्नी आणि तुझ्यासारखा मित्र असतांना मला कोण निर्धन म्हणेल? पत्नीचें आणि मित्राचें सुख निर्धनाला कधीं मिळतें?' या उद्गाराला रडगाणें ठरविणें कसें शक्य आहे?

## शूद्रकाची 'क्लृप्ति'

पुढें तो ती रत्नमाला दागिन्यांचा मोबदला म्हणून मैत्रेयाबरोबर वसंतसेनेकडे पाठवितो. तसेंच दागिने **द्यूतांत गमावले** असें कारण कळविण्यास सांगतो. येथें प्रा. फडके यांना एक कोडें पडलें आहे. दागिने चोरानें नेले असें सरळ न सांगतां ते द्यूतांत गमावले असें खोटें कां कळवावें? येथें वास्तविक त्यांनीं तर्कबुद्धि चालवावयास पाहिजे होती. यांत अतर्क्य असें कांहींच नाहीं. पण त्यांना नाटककाराची "क्लृप्ति"—मखलाशी उघड करायची होती! "काय, चोरानें नेले असून द्यूतांत घालविले म्हणतो! चारुदत्ता, या तुझ्या गुणांवरून प्राण ओवाळून टाकावेत असें वाटतें." केवळ वसंतसेनेच्या या उद्गारांना परिणामकारकता आणण्यासाठीं नाटककारानें ही म्हणे सर्व खटपट केली आहे! असें हें शूद्रक कवीचें प्रा. फडके यांनीं भलें 'बिंग' बाहेर काढलें आहे! निदान तशी त्यांची कल्पना आहे. "चारुदत्तानें हें खोटें कारण सांगितलें यांत

वसंतसेनेला त्याचा कोणता गुण आढळून आला, देव जाणे!'' देव कशाला, प्रा. फडकेदेखील जाणूं शकतात, पण तें त्यांना कबूल करायचें नाहीं. चारुदत्तानें चोरीचें कारण न सांगतां द्यूताचें निमित्त पुढें केलें यांत त्याचा थोरपणा सिद्ध होणार होता. आणि तें तर प्रा. फडके यांना नको होतें. वसंतसेनेला चोरीचें वृत्त सांगितलें असतें तर ती हा मोबदला घेणार नाहीं, अशी चारुदत्ताची खात्री होती; आणि कशाही युक्तीनें तिला ती रत्नमाला स्वीकारायला लावून तिच्या ऋणांतून मुक्त होणें हेंच त्या प्रसंगीं चारुदत्ताला आपलें कर्तव्य-सर्वस्व वाटलें. जुगारी म्हणून आपल्याविषयीचें वसंतसेनेचें मत वाईट होईल याची त्यानें क्षितीच बाळागिली नाहीं आणि शूद्रकानेंही असल्या अपेक्षेनें रत्नमाला पाठाविण्याची 'क्लृप्ति' योजिली नाहीं. प्रा. फडके उद्गारतात, "तुझे नसलेले दागिने तूं तुझेच समजून द्यूतांत गमावलेस होय! फारच प्रामाणिक दिसतोस!" पण त्याच्या प्रामाणिकपणाची शंका कर्त्यानें शिल्लकच ठेवलेली नाहीं. अलंकाराच्या अनेकपट मूल्यवान रत्नमाला मैत्रेयाच्या हातीं देऊन प्रत्यक्ष कृतीनें चारुदत्ताचा दसपट प्रामाणिकपणा सिद्ध केला आहे. वसंतसेनेकडून रत्नमालेचा स्वीकार झाला व चारुदत्तानें तिच्या ऋणांतून व लोकापवादांतून आपली मुक्तता करून घेतली, हेंच त्याचें उदात्त चारित्र्य; आणि याच गुणांवरून "प्राण ओवाळून टाकावेत" असें वसंतसेनेला वाटावें हें अगदीं योग्य आहे असेंच कोणीहि सूज्ञ माणूस म्हणेल. अनुरक्त कामिनीच्या हातामध्यें वल्लभाच्या गुणांची जपमाला कायमची असते, हें शूद्रकाला पूर्ण माहीत होतें. त्याकरितां प्रा. फडके सांगतात तशी 'खटपट' करण्याचें त्याला कारण नव्हतें.

शेवटीं, सहाव्या अंकांतील न्यायसभेमधील "अरे, ज्या मीं बहरलेल्या वेलींवरचीं फुलें देखील खुडलीं नाहींत त्या मीं या हातांनीं वसंतसेनेचा प्राण घेतला असेल काय?" अशा अर्थाच्या उद्गारांना प्रो. फडक्यांनीं विलाप (रडगाणें) अशी पदवी बहाल केली आहे. आमच्यासारख्यांना आपलें असें वाटतें कीं, तो विलाप नसून "तूं खून केलास का?" असा प्रश्न करणाऱ्या तर्कबुद्धीची निर्भर्त्सना आहे आणि तो एक प्रकारचा

सात्त्विक संताप आहे. विलापाचा त्यांत मागमूसही नाहीं. ज्यानें गुन्हा केला नाहीं त्याला रडें येत नाहीं, संताप येतो, हें प्रा. फडके यांना माहित नाहीं असें नाहीं. पण बुद्धयाच वेड पांघरायचें !

## "बासी" मौज

चारुदत्ताला नादान ठरविण्यासाठीं प्रो. फडके यांनीं आणखी एक असाच तर्क लढविला आहे. "रात्रभर केलेली चैन त्याला अपुरी वाटली असावी आणि आतां सकाळच्या प्रहरीं 'बागेंत बांसी' मौज लुटण्याचा. त्यानें बेत केला असावा. मजनला देखील ही शृंगारचेष्टा सुचली नसेल !" मजनूनला नसेल, चारुदत्ताला तर शक्यच नाहीं. परंतु प्रोफेसरांना हा तर्क सुचला खास !

शृंगारांतील 'बांसी मौज' ही काय चीज आहे, कळत नाहीं. शिळ्या पुरणपोळीची चव कांहीं और असते, अशापैकीं कांहीं तरी प्रकार असावा. पण त्याकरतां घर सोडून बाहेर बागेंत जाण्याचा व्याप कोण करील ? पुष्पकरंडक उद्यानांत कांहीं चारुदत्ताचा खास मदनमहाल नव्हता. शिवाय स्वतः पुढें जावयाचें व नंतर वसंतसेनेस त्या उद्यानांत बोलावून घ्यावयाचें, यांत 'बासी' किंवा ताजी मौज ती काय ? चांगली पडद्याची गाडी होती. दोघांनीं बसून मजा करीत जायचें ! पण तें चारुदत्ताला मानवलें नाहीं ! खरें म्हटलें तर त्यानें शकाराच्या पुष्पकरंडक उद्यानांत कां जावें व वसंतसेनेला तेथेंच कां बोलावून घ्यावें, हा मुख्य मुद्दयाचा प्रश्न आहे; परंतु त्याला प्रा. फडके यांनीं बगल दिली आहे. चारुदत्ताच्या निडर वृत्तीचा तो एक प्रत्यक्ष पुरावा, असा कोणी तर्क केल्यास तो अधिक सयुक्तिक होईल. दुष्ट पालक राजानें सरकारी बगीचा आपल्या मेहुण्याला शकाराला बक्षीस दिला ही गोष्ट चारुदत्ताला मुळीं कबूलच नव्हती; म्हणून वसंतसेनेला प्रेमानें निरोप देण्याकरितां मुद्दाम त्यांनें तें उद्यान निवडलें असावें, तेथें त्यानें बरेंच मोठें राजकाजही साधलें आहे. पण तो विषय प्रस्तुत नाहीं. सारांश, तर्क काढायचे ते नाट्यवस्तूशीं सुसंगत, संदर्भाला धरून, पात्रांच्या स्वभावानुसार आणि नाटककाराच्या हेतूंकडे

लक्ष देऊन काढले तरच ते सामान्य जनतेला पटतील. नुसती निंदा करून कांहींच सिद्ध होत नाहीं.

## कुतर्कांच्या पायावर विकृत सिद्धांत

'मृच्छकटिक' नाटकाचा नायक चारुदत्त हा एक अलौकिक धीरोदात्त पुरुष होता हा जो 'लोकभ्रम' व 'बोभाटा' आज दोन हजार वर्षें टिकून राहिला आहे त्याचा फोलपणा सिद्ध करण्यासाठीं प्रा. फडके यांनीं 'साहित्य' द्वैमासिकांत लिहिलेल्या व आपल्या 'झंकार' साप्ताहिकांत पुनर्मुद्रित केलेल्या लेखाचें समीक्षण करून त्याचे तर्कप्रहार व विकृत विचार सर्वसामान्य रसग्राही लोकांना पटण्यासारखें कां नाहींत याचें विवेचन आतांपर्यंत आम्ही केलें आहे. त्यावरून त्यांच्या 'तर्कशुद्ध' मुद्यांचें मूळ कुतर्कनिष्ठेमध्यें आहे, हें वाचकांना कळून आलें असेलच. त्यांनीं केलेल्या कुतर्कांना व त्यांवरून काढलेल्या विपरीत अनुमानांना वाचकांची मान्यता मिळावी म्हणून त्यांनीं शास्त्रीय सिद्धांताचेंहि पाठबळ घेतलें आहे. शास्त्राच्या बागुलबुवांनीं भेदरून असले विकृत सिद्धांत आमच्या सारखी अजाण माणसें मुकाट्यानें गिळतील आणि आपला अलौकिक नायक चारुदत्त ही कोणी असामान्य व्यक्ति नसून तो थापेबाज, उल्लू व व रड-तोंड्या दळुबाई असा एक यःकश्चित् सामान्य प्राणी आहे, अशी आपली समजूत करून घेतील, असा प्रा. फडके यांना विश्वास वाटला असावा. कुतर्कांच्या पायावर विकृत सिद्धांत गळीं बांधण्यास तर्कशास्त्राची मान्यता असेल तर ती प्रस्तुत लेखकाला माहींत नाहीं; कारण सुदैवानें त्याला तर्कशास्त्र अवगत नाहीं.

"चिकित्सक-साहित्य समीक्षक दृष्टि इत्यादि "दरखास्त हुकुमनामा कैफियत" सारख्या या शब्दावडंबरानें गोकुळाप्रमाणें कोणी वाचक घाबरून जाईल आणि प्रो. फडक्यांच्या विपरीत विधानांना मुकाट्यानें मान तुकवील कीं काय हा प्रश्नच आहे!

त्याच्या या "चिकित्सक-साहित्य समीक्षक" दृष्टीला पुढील शास्त्रीय प्रमाणाच्या किरणांचें त्यांनीं साहाय्य घेतलें आहे. तर्कशास्त्र, नाट्यतंत्र, परिणामकारकता, प्रत्यक्ष-क्रिया-प्रतीति, टीकाशास्त्र व त्यांतील पुराव्यांचे

दर्जे इत्यादि, इतक्या किरणांच्या प्रकाशामुळें जगाचे डोळे दिपून जातील असें प्रो. फडके यांना वाटलें तर नवल नाहीं. कारण त्यांचा साहित्यिक लौकिक, असामान्य बुद्धिमत्ता आणि आध्यापनांतील योग्यता इत्यादि गुणांचा त्यांना भरपूर पाठिंबा आहे.

## गृहीत कृत्यैंच विपर्यस्त नि विकृत

तर्कशास्त्रासंबंधीं आमच्या सारख्याला एवढेंच माहीत असतें कीं, कोणीहि कोणत्याहि विषयावर कसेहि तर्क करतो आणि आपल्याला हवीं असलेलीं अनुमानें सिद्ध करतां यावींत म्हणून तो प्रारंभीचीं गृहींत कृत्यैंच मुळीं विपर्यस्त आणि विकृत धरतो. प्रो. फडके यांनीं देखील चारुदत्ताचे उद्गार म्हणजे अथपासून इतिपर्यंत एक रडगाणें असें गृहीत धरून अशा दळूबाई रडव्याला अलौकिक धीरोदात्त नायक म्हणणाऱ्यांना मूर्खांत काढलें आहे. त्याचप्रमाणें मोठमोठ्या टीकाकारानींहि त्याच्या धीरोदात्ततेचा उगाच दबदबा वाढविला आहे हें दुसरें एक गृहीत कृत्य मानलें आहे. (चारुदत्ताच्या औदार्यांखालीं हे मोठेमोठे टीकाकार दबले होते व त्याची फेड म्हणून त्यांनीं हा 'दबदबा' वाढविला असें तर नाहीं ना?) वास्तविक कोणत्याहि टीकाकारानें चारुदत्ताला धीरोदात्त–म्हणण्यास हरकत नसूनहि–असें म्हटलेलें नाहीं.

अनेक टीकाकारांनीं नायकाचे तीनचार नमुने सांगितले आहेत ते, धीरोद्धत, धीरोदात्त, धीरललित, धीरप्रशांत इत्यादि. या नायकांचीं प्रमुख लक्षणेंही सांगितलीं आहेत. आणि या दृष्टीनें, चारुदत्ताच्या चारित्र्याचें आमूलाग्र निरीक्षण करून त्यांनीं त्याला **धीरललित** जातीचा नायक ठरविलें आहे; कोणीं कोणीं त्याला **धीर प्रशांत** असा ठरविला आहे. वास्तविक धीरोद्धत किंवा धीरोदात्त नसून चारुदत्त हा **धीरललित** नायक आहे हें ठरवायला मोठमोठे टीकाकार नको आहेत. त्याचें एकंदर चारित्र्य निर्विकार दृष्टीनें पाहणाऱ्या आमच्यासारख्या सामान्य प्रेक्षकाला देखील तो धीरललित नायक आहे असेंच वाटेल आणि आज दोन हजार वर्षें सर्वांना असेंच वाटत आलें आहे. नाहीं त्या गोष्टीचा

लक्ष देऊन काढले तरच ते सामान्य जनतेला पटतील. नुसती निंदा करून कांहींच सिद्ध होत नाहीं.

## कुतर्कांच्या पायावर विकृत सिद्धांत

'मृच्छकटिक' नाटकाचा नायक चारुदत्त हा एक अलौकिक धीरोदात्त पुरुष होता हा जो 'लोकभ्रम' व 'बोभाटा' आज दोन हजार वर्षें टिकून राहिला आहे त्याचा फोलपणा सिद्ध करण्यासाठीं प्रा. फडके यांनीं 'साहित्य' द्वैमासिकांत लिहिलेल्या व आपल्या 'झंकार' साप्ताहिकांत पुनर्मुद्रित केलेल्या लेखाचें समीक्षण करून त्याचे तर्कप्रहार व विकृत विचार सर्वसामान्य रसग्राही लोकांना पटण्यासारखें कां नाहींत यार्चे विवेचन आतांपर्यंत आम्ही केलें आहे. त्यावरून त्यांच्या 'तर्कशुद्ध' मुद्यांचें मूळ कुतर्कनिष्ठेमध्यें आहे, हें वाचकांना कळून आलें असेलच. त्यांनीं केलेल्या कुतर्कांना व त्यांवरून काढलेल्या विपरीत अनुमानांना वाचकांची मान्यता मिळावी म्हणून त्यांनीं शास्त्रीय सिद्धांताचेंहि पाठबळ घेतलें आहे. शास्त्राच्या बागुलबुवांनीं भेदरून असले विकृत सिद्धांत आमच्या सारखीं अजाण माणसें मुकाट्यानें गिळतील आणि आपला अलौकिक नायक चारुदत्त ही कोणी असामान्य व्यक्ति नसून तो थापेबाज, उल्लू व व रडतोंड्या दळुबाई असा एक यःकश्चित् सामान्य प्राणी आहे, अशी आपली समजूत करून घेतील, असा प्रा. फडके यांना विश्वास वाटला असावा. कुतर्कांच्या पायावर विकृत सिद्धांत गळीं बांधण्यास तर्कशास्त्राची मान्यता असेल तर ती प्रस्तुत लेखकाला माहींत नाहीं; कारण सुदैवानें त्याला तर्कशास्त्र अवगत नाहीं.

"चिकित्सक-साहित्य समीक्षक दृष्टि इत्यादि "दरखास्त हुकुमनामा कैफियत" सारख्या या शब्दावडंबरानें गोकुळाप्रमाणें कोणी वाचक घाबरून जाईल आणि प्रो. फडक्यांच्या विपरीत विधानांना मुकाट्यानें मान तुकवील कीं काय हा प्रश्नच आहे!

त्याच्या या "चिकित्सक-साहित्य समीक्षक" दृष्टीला पुढील शास्त्रीय प्रमाणाच्या किरणांचें त्यांनीं साहाय्य घेतलें आहे. तर्कशास्त्र, नाट्यतंत्र, परिणामकारकता, प्रत्यक्ष-क्रिया-प्रतीति, टीकाशास्त्र व त्यांतील पुराव्यांचे

दर्जे इत्यादि, इतक्या किरणांच्या प्रकाशामुळें जगाचे डोळे दिपून जातील असें प्रो. फडके यांना वाटलें तर नवल नाहीं. कारण त्यांचा साहित्यिक लौकिक, असामान्य बुद्धिमत्ता आणि आध्यापनांतील योग्यता इत्यादि गुणांचा त्यांना भरपूर पाठिंबा आहे.

## गृहीत कृत्यैंच विपर्यस्त नि विकृत

तर्कशास्त्रासंबंधीं आमच्या सारख्याला एवढेंच माहीत असतें कीं, कोणीहि कोणत्याहि विषयावर कसेहि तर्क करतो आणि आपल्याला हवीं असलेलीं अनुमानें सिद्ध करतां यावींत म्हणून तो प्रारंभीचीं गृहींत कृत्यैंच मुळीं विपर्यस्त आणि विकृत धरतो. प्रो. फडके यांनीं देखील चारुदत्ताचे उद्गार म्हणजे अथपासून इतिपर्यंत एक रडगाणें असें गृहीत धरून अशा दळूबाई रडव्याला अलौकिक धीरोदात्त नायक म्हणणाऱ्यांना मूर्खांत काढलें आहे. त्याचप्रमाणें मोठमोठ्या टीकाकारानींहि त्याच्या धीरोदात्ततेचा उगाच दबदबा वाढविला आहे हें दुसरें एक गृहीत कृत्य मानलें आहे. (चारुदत्ताच्या औदार्याखालीं हे मोठेमोठे टीकाकार दबले होते व त्याची फेड म्हणून त्यांनीं हा 'दबदबा' वाढविला असें तर नाहीं ना?) वास्तविक कोणत्याहि टीकाकारानें चारुदत्ताला धीरोदात्त–म्हणण्यास हरकत नसूनहि–असें म्हटलेलें नाहीं.

अनेक टीकाकारांनीं नायकाचे तीनचार नमुने सांगितले आहेत ते, धीरोद्धत, धीरोदात्त, धीरललित, धीरप्रशांत इत्यादि. या नायकांचीं प्रमुख लक्षणेंही सांगितलीं आहेत. आणि या दृष्टीनें, चारुदत्ताच्या चारित्र्याचें आमूलाग्र निरीक्षण करून त्यांनीं त्याला **धीरललित** जातीचा नायक ठरविलें आहे; कोणीं कोणीं त्याला **धीर प्रशांत** असा ठरविला आहे. वास्तविक धीरोद्धत किंवा धीरोदात्त नसून चारुदत्त हा **धीरललित** नायक आहे हें ठरवायला मोठमोठे टीकाकार नको आहेत. त्याचें एकंदर चारित्र्य निर्विकार दृष्टीनें पाहणाऱ्या आमच्यासारख्या सामान्य प्रेक्षकाला देखील तो धीरललित नायक आहे असेंच वाटेल आणि आज दोन हजार वर्षें सर्वांना असेंच वाटत आलें आहे. नाहीं त्या गोष्टीचा

आरोप टीकाकारांवर व लोकांवर अगोदर करायचा आणि त्यावर अनुमानें काढावयाचीं; हें असलें तर्कशास्त्र आम्हांला तरी आकलन होत नाहीं खरें. पंचकल्याणी अचलख घोड्याला जग अंबारीचा हत्ती म्हणतें असें बेधडक विधान करून सिद्धांत काढावयाचा कीं, त्याला सोंड नाहीं, उंची नाहीं, सुपासारखे कान नाहींत, तेव्हां तो 'हत्ती' नाहीं. तुम्ही सारे अंधळे आहांत! पाठीवर अंबारी घालण्याच्या लायकीचा हा प्राणी बिलकूल नाहीं! पण कोणीं कधीं घोड्याला हत्ती म्हटलें होतें?

## 'धीरोदात्त' शब्दाची चिकित्सा हवी

धीरोदात्त हें विशेषण कदाचित् एखाद्या टीकाकारानें चारुदत्ताला चुकून दिलें असेल तर प्रो. फडके यांनीं धीरोदात्त म्हणजे काय व ही पदवी कसल्या स्वभावाच्या व कसलीं कृत्यें करणाऱ्या नायकाला देणें योग्य असतें याची निदान सकारण व सहोदाहरण चर्चा केली असती आणि चारुदत्त हा धीरोदात्त नसून इतर कोणत्या तरी प्रकारचा नायक आहे हें त्यांनीं तर्कशास्त्र, टीकाशास्त्र, मानसशास्त्र, नाट्यशास्त्र इत्यादिकांच्या आधारें आपल्या सुंदर भाषेंत सांगितलें असतें तर अनेक लोकांचा भ्रम दूर झाला असता. आणि सर्वांनीं प्रो. फडके यांना धन्यवाद दिले असते. पण तें सोडून त्यांनी चारुदत्त हा धीरोदात्त नाहीं, धीरललित किंवा कसलाच नायक होण्याच्या लायकीचा नाहीं. अर्थात् तो नाटकाचा नायकच मुळीं नाहीं, तो एक गाढव, रड्या दळूबाई आहे असें ठरवून, दुष्ट व मूर्ख शकार हाच नाटकाचा नायक आहे असा त्यांनीं सिद्धांत ध्वनित केला आहे! अर्थात् त्यांच्या सविस्तर प्रतिपादनाची वाचक आतुरतेनें वाट पहात असतीलच. तोपर्यंत दुसऱ्या बाजूकडून त्यांच्या या उपक्रमाचें कसें काय स्वागत होईल, याची किंचित् कल्पना वाचकांना व प्रो. फडके यांना द्यावी, हें बरें.

## 'नायक' म्हणजे काय?

प्रो. फडके प्रश्न करितात, 'मृच्छकटिक' नाटकांतील चारुदत्ताच्या हातून असें कोणतें महत्त्वाचें कृत्य घडतें कीं, ज्यायोगें नाटकांतील मुख्य

घटना घडून येतात ? आणि ' **एकाहि नाहीं** ' असें त्यांचें तेच ' **खरें** ' उत्तर देतात. अर्थातच त्यांच्या मतें नायक चारुदत्त नसून शकार आहे असें ठरलें तर नवल नाहीं. अशा प्रकारचा वाद कांहीं नवा नाहीं. ' अथेल्लो ' नाटकाचा नायक यागो, सौभद्राचा नायक कृष्ण, पॅरडाइज् लॉस्टचा नायक सैतान इत्यादि दावे वरील कारणावरच आधारलेले आहेत. त्याच विचारसरणीनें असेंहि ठरवितां येईल कीं, ' एकच प्याला'चा नायक तळिराम; ' हॅम्लेट'चा नायक हॅम्लेटच्या बापाचें पिशाच्च, ' शाकुंतल'चा नायक दुर्वास किंवा शकुंतलेच्या मुखाभोंवतीं घिरट्या घालणारा भुंगा, इत्यादि कितीतरी नवे नवे नायक मान्य करावे लागतील–त्यांपैकींच हा ' नायक शकार ' ! पण आमच्या सारख्यांना या कडवट गोळ्या गिळवत नाहींत; ' महत्त्वाचें कृत्य करणारा ' तो नायक हें प्रमेयच मुळीं पटत नाहीं; त्याला काय करावयाचें ? आधुनिक नाट्यशास्त्र निराळें असेल तर आम्हांला कांहीं माहीत नाहीं. परंतु आजपर्यंतचीं कांहीं जुनीं नवीं निरनिराळ्या रंगभूमीवर बरीं वाईट नाटकें पाहिलीं व बरीचशीं वाचनांत आलीं, त्यावरून असें वाटतें कीं, कृत्य करणारी कोणीहि महान् व्यक्ति असली तरी त्या कृत्यांचे व त्या कृत्यांमुळें निर्माण होणाऱ्या घटनांचे सुष्ट–दुष्ट परिणाम **ज्या व्यक्तीवर घडून येतात** आणि अखेर त्या त्या घटनांच्या वावटळींतून जी व्यक्ति सहिसलामत सुटते अगर तींत नष्ट होते तीच नाटकाचा नायक अगर नायिका; आणि ती व्यक्ति नाटक-काराच्या दृष्टीपुढें अव्वलपासून अखेरपर्यंत असते, आणि तिच्या कारणानेंच त्याचें नाटक रचलेलें असतें. वावटळीची मौज वाऱ्यांत नसते, त्यांत गिरक्या–गोलांट्या घेणारीं पानें–पलें पाहाण्यांत असते.

" चारुदत्ताची धीरता, उदात्तता, विद्या किंवा अलौकिक गुण कोठेंच **प्रत्ययाला** येत नाहींत " असा एक प्रा. फडके यांनीं पवित्रा घेतला आहे. आणि तो इतिहास-संशोधन व कथा वाङ्मयीन शास्त्रांवर आधारलेला आहे म्हणे. या शास्त्रांत असें कायसें ठरविलें आहे कीं, पात्रानें प्रत्यक्ष केलेल्या गोष्टी, हा त्याचा सुष्टदुष्टपणा ठरविण्याचा पहिल्या नंबरचा पुरावा;

त्याचे स्वत:चे उद्गार हा दुसऱ्या नंबरचा पुरावा आणि इतर पात्रें त्याच्या-विषयीं जें काय बोलतील तो कनिष्ठ दर्जाचा पुरावा. (दर्जा कनिष्ठ असला तरी तो पुरावा आहे हें शास्त्राला मान्य आहे, अर्थात् त्याला कांहीं किंमत आहेच.) वरील तीन प्रकारचे पुरावे व त्यांच्या किंमती सर्व तऱ्हेच्या मानवी व्यवहारांत अनादि कालापासून मानल्या गेल्या आहेत आणि त्यांच्यासाठीं शास्त्राचे आधारहि नको आहेत. पण मुख्य नड अशी आहे कीं, वरील सर्व दर्जाचे पुरावे सांपडणें नेहमीं शक्य नसतें, मग काय करायचें? अशा वेळीं ज्या दर्जाचा पुरावा मिळेल त्यावरून पात्राचा बरेवाईटपणा ठरवावा लागतो.

## चारुदत्ताच्या नायकत्वाचे पुरावे

आतां चारुदत्ताच्या बाबतींतच पहा. त्यानें अनेक गोष्टी प्रत्यक्ष केल्या आहेत. पण प्रो. फडके यांना त्यांकडे ढुंकूनदेखील पहावयाचें नाहीं; तेव्हां नंबर एकचा पुरावा असूनसुद्धां त्यांना तो निरुपयोगी वाटतो! बरें, स्वत:च्या गुणांचें वर्णन चारुदत्त स्वमुखानें एकदांही करीत नाहीं. (चारुदत्त "गाढव" आणि शूद्रक महामूर्ख!) जे कांहीं चार दोन उद्गार सांपडले ते प्रो. फडके यांनीं प्रामाणिकपणें जमेच्या बाजूस लिहिले आहेत. बाकी सर्व भाग "बोभाट्याच्या स्वरूपाचा" आहे, असें त्यांनीं ठरविलें आहे. हा "बोभाटा" म्हणजे इतर पात्रांनीं चारुदत्ताची मुक्त कंठानें केलेली प्रशंसा—अर्थात् हा निकृष्ट पुरावा. दोन आंधळे आणि एकाला दिसत नाहीं, अशी त्यांनीं या तिन्ही जातींच्या पुराव्यांची वासलात लाविली आहे. परंतु स्वत: डोळे मिटून घ्यायचे आणि जगाला आंधळे ठरवायचें, असला हा अट्टाहास त्यांनीं केला आहे, असें म्हणणें भाग पडतें. सरळ दृष्टीनें पाहिलें तर, कथानकांत अनेक कृति करून चारुदत्तानें आपला अलौकिक नायकाचा हक्क शाबीत केलेला आहे; १ विपन्नावस्थेंतदेखील गृहस्थाश्रमाचे नित्य विधि करण्यास तो चुकत नाहीं. (बलि ठेवणें, नित्याचा जप करणें) २ पुत्रवात्सल्य (उघड्यावर निजलेल्या मुलाच्या अंगावर घालण्याकरितां शेला देणें). ३ नागररीती

(वसंतसेना आपल्या अंगावरील शेल्यानें दूषित झाली असेल ही सूक्ष्म जाणीव व त्याबद्दल क्षमा मागणें) ४. संकटीं साहाय्य (वसंतसेनेचे दागिने ठेवून घेणें व ठेवीची जबाबदारी पत्करणें—ज्या दागिन्यांच्या पुराव्यामुळें त्याच्यावर सुळी जाण्याची पाळी येते.) ५. धीरवृत्ति—(राजाच्या मर्जीतील राजशालक शकाराचें हाडवैर पत्करून, राजमार्गानें जरूर तर मशाल पेटवूनदेखील उजळ माथ्यानें वसंतसेनेला तिच्या घरीं पोचविणें). सारांश, पहिल्याच अंकांत वरील अनेक गुण त्यानें प्रत्यक्ष कृतीनें सिद्ध केले आहेत. पुढें तिसऱ्या अंकांत चारुदत्त, रेभिल गायकाचें गायन ऐकून आलेला आहे आणि एखाद्या मार्मिक रसिकाप्रमाणें तो त्या गायनाची प्रशंसा करीत आहे. (गाण्याची मैफल दाखवून तेथें चारुदत्त "वाहवा" देत आहे इत्यादि प्रत्यक्ष कृत्य दाखविलें असतें तरच प्रा. फडके यांच्या मतें हा त्याच्या कलावृत्तीचा पुरावा कदाचित् ग्राह्य झाला असता.) तसेंच चोरानें पाडलेल्या बोगद्याच्या कौशल्याची तो प्रथम तारीफ करितो—वरील दोन्ही गोष्टी त्याच्या अंगच्या उत्कट **रसिकतेचीं** प्रत्यक्ष प्रमाणें आहेत. पत्नीची रत्नमाला वसंतसेनेकडे पाठविणें आणि तिच्या ऋणांतून व जनाच्या निंदेंतून मुक्त होणें हा त्याच्या **उदात्तवृत्तीचा** फार मोठा सक्रिय पुरावा आहे. याच त्याच्या कृत्यामुळें वसंतसेना त्याला भेटायला आली आणि दुसरें दिवशीं पुष्पकरंडक उद्यानांत शकारानें तिचा गळा घोटला आणि चारुदत्तावर खुनाचा आरोप घातला, इत्यादि महत्त्वाच्या घटना घडून आल्या आहेत.

## चारुदत्ताचें अलौकिक कृत्य

त्याच सुमारास त्याच उद्यानांत चारुदत्तानें असें एक फार मोठें कृत्य केलें आहे—जें देवलांच्या नाटकांत वगळलें आहे—परंतु मूळ संस्कृत नाटकांत आहे.—कीं, त्यामुळें त्याच्या धीरोदात्त स्वभावाविषयीं कसलीच शंका कोणीहि घेऊं शकणार नाहीं. प्रो. फडके यांनीं तो प्रसंग साफ दृष्टीआड केला आहे. तो प्रसंग असाः गाड्यांची अदलाबदल झाल्यामुळें, शकाराच्या गाडींतून गैरसमजानें वसंतसेना उद्यानांत आली. (राजाच्या मेहुण्याची सुसज्ज गाडी आणि दरिद्री चारुदत्ताची भिकारडी गाडी या दोहोंतला

फरक वसंतसेनेला कळला नाहीं का ? असें प्रो. फडके यांनीं उपहासगर्भ आश्चर्य प्रकट केलें आहे. संपन्न स्थितींत बांधलेली चारुदत्ताची गाडी राजाच्या पेक्षां नाहीं तरी राजशालकाच्या गाडी इतकी छानदार खासच होती. शिवाय गाडीची महिरप, बैलांचा रंग, गाडीवाल्याचा पेहराव ही पहाण्यासाठीं वसंतसेना गाडीच्या पुढच्या अंगाला गेली नव्हती व तिला गाडी निरखण्याचें कारणहि नव्हतें. पडदा वर करून मागील अंगानें खालीं मान घालून दारासमोरच्या गाडींत बसायचें एवढेंच तिला माहीत.) असो.

इकडे चारुदत्त तिची उद्यानांत वाट पहात बसला होता. इतक्यांत त्याची स्वतःची गाडी आली. आणि सिंहासनस्थ राजा पालकानें एका सिद्ध पुरुषाच्या भाकिताला भिऊन ज्या बिचाऱ्या गोपालपुत्र आर्यकाला बंदींत टाकलें होतें तो आर्यक गाडींतून उतरून चारुदत्तापुढें आला. पालकाच्या बंदींतून चोरून सुटलेला आर्यक, रहदारीच्या उद्यानांत चारुदत्ताशीं गोष्टी करतो ही एकच घटना चारुदत्ताचा शिरच्छेद होण्यास पुरेशी होती. दुसऱ्या कोणीहि पुरुषानें तेथून पाय काढून आपल्या जिवावरचें संकट टाळण्याची पराकाष्ठा केली असती. परंतु चारुदत्तानें प्रथम काय केलें, तर त्या उघड्या उद्यानांत दुर्दैवी आर्यकाच्या शृंखला काढून टाकल्या. आणि स्वतःवरील संकटाची पर्वा न करितां त्यानें आर्यकाला आपल्या बुरख्याच्या गाडीतून सुरक्षित ठिकाणीं जाण्यास मदत केली. या त्याच्या अलौकिक कृत्यामुळें पुढें राजक्रांति झाली, आर्यक राजा झाला व शेवटीं सिद्ध पुरुषानें केलेलें भाकित खरें ठरलें. प्रा. फडक्यांच्या तर्कशास्त्रविहीन धीरोदात्त नायकानें यापेक्षां अधिक प्रत्यक्ष असें काय केलें असतें, तें तेच सांगूं शकतील.

## रसिक परंपरेची अवहेलना

वर नमूद केलेल्या चारुदत्ताच्या प्रत्यक्ष कृत्यांवरूनच तो एक असामान्य व धीरललित उदात्त नायक आहे याविषयीं आज दोन हजार वर्षें टीकाकारांची व सामान्य लोकांची खात्री पटलेली आहे. परंतु प्रो. फडके यांनाच मात्र तीं कृत्यें प्रत्यक्ष आहेत, असें वाटत नाहीं; हा सारा त्यांना 'बोभाटाच' वाटतो; पण जग आंधळें नाहीं. उलट, प्रत्यक्ष कृति नाहीं

असा जो त्यांनीं उगाच बोभाटा केला आहे, तो बुद्धया डोळे झाकून, किंबहुना मार्मिक टीकाकारांची व परंपरेची अवहेलना करण्याच्या हेतूनें केलेला आहे असें कां म्हणून नये?

मृच्छकटिक नाटकाच्या रचनेबाबतं, त्यांतील पात्रांच्या स्वभाव-परिपोषाबाबत व एकंदरींत नाट्यगुणाबाबत प्रो. फडके यांना बरीच मळमळ वाटत आहे असें दिसतें. केव्हांतरी ती बाहेर पडेलच.

## शूद्रकाचा असामान्य नायक

शूद्रक कवीनें चारुदत्त हा एक असामान्य नायक निर्माण केला आहे; असामान्य या अर्थानें कीं, त्या काळांतील संस्कृत वाङ्मयांत नेहमीं आढळणारे राजे, राजपुत्र, स्वर्गस्थ देव किंवा स्वर्गीं गमन करणारे अशापैकीं तो नाहीं. बहुधा, दिव्य व्यक्तीविषयीं लोकांच्या मनांत पूर्वापार आदरभावना वसलेली असते आणि अशा नायकाविषयीं प्रेक्षकांची सहानुभूति तत्काळ निर्माण करण्याचें अर्धें आधिक काम त्यांचें नांव घेतांच साधलें जातें. परंतु चारुदत्त हा एक समाजांतील सुशील, संपन्न सत्त्वशील असा साधासुधा मानव कवीनें कल्पिलेला आहे. पुराणांत किंवा दंतकथेंतून त्याचें चरित्र पूर्वीपासून लोकांच्या कानांवर कधीं आलेलें नव्हतें. अशा पारिस्थितींत त्याच्याविषयीं प्रेक्षकांच्या मनांत सकृत् सहानुभूति कशी निर्माण करावी हा प्रश्न कवीला पडणारच. तेव्हां शूद्रकानें त्याच्या अंगीं असीम औदार्याचा गुणारोप करून त्याच्या विषयीं प्रेक्षकांची सुरुवातीपासून सहानुभूति मिळविली आहे.

औदार्य हा गुण इतका प्रभावी असतो कीं, त्याच्यापुढें शौर्य, सौंदर्य, बुद्धिमत्ता इत्यादि इतर सर्व गुण फिके पडतात. महाभारतांतील कर्ण सर्व प्रकारें धीरोदात्त, धीरोद्धत, शूरवीर सर्व कांहीं आहे. पण सहस्त्रावधी वर्षें आबालवृद्धांच्या तोंडांतून कर्णासारखा **उदार**, कर्णासारखा **दाता** असेच उद्‌गार निघतात. कर्णाचे शौर्यादि गुण महाभारताच्या वाचकांनाच काय ते परिचित असतात फार काय, कर्णाची धीरोद्धतता, सत्पक्षाशीं वैर

इत्यादीमुळें त्याच्याविषयीं जी अरुचि निर्माण होते तिच्याकडे देखील सहानुभूतीनें पाहण्याची इच्छा, या त्याच्या उदार वृत्तीमुळेंच उद्भवते. सारांश दातृत्वाचा गुण ज्याच्यामध्यें पराकोटीला पोंचलेला आहे असा नायक निर्माण करून शूद्रकानें प्रेक्षकांची सहानुभूति प्रथम हस्तगत केली आणि केवळ दातृत्वामुळें दारिद्र्यावस्थेंत त्याला प्रथमपासून शेवटपर्यंत खेळविल्यामुळें ही सहानुभूति वाढतच जाते. खेरीज, रसिकता, धर्मप्रवृत्ति, सुशीलता इत्यादि गुणांच्या मिलाफामुळें चारुदत्त हा त्याचा मनोज्ञ व धीरललित असा नायक लोकप्रशंसेला पात्र झाला तर नवल काय ? यांत लोकभ्रम मुळींच नाहीं.

## औदार्यांत गाढवपणा ?

चारुदत्ताच्या औदार्यांत उदारपणा नसून "गाढवपणा", आहे असें प्रा. फडके यांनीं ठासून सांगितलें आहे. त्याची पराकाष्ठेची दातृत्वेच्छा प्रत्यक्ष पुरावा नसतांना त्यांनीं मान्य केली आहे, ही त्यांची मेहेरबानी ! मात्र त्यांत मोतीलाल नेहरूंचा उदात्तपणा नसून माजी इंदोर महाराजांचा छंदीपणा, लहरीपणा, अविचार अतएव "गाढवपणा" होता असा त्यांनीं भेद केला आहे. म्हणजे चारुदत्तानें नाचरंग इत्यादि ख्यालीखुशालींत हाताला हाड नसल्याप्रमाणें संपत्तीचा विनाश केला असें त्यांचें म्हणणें आहे. ज्यानें देवालयें, उद्यानें, सरोवरें, धर्मशाळा वगैरे बांधून उज्जयिनी शहराला शोभा आणली, जो दीनजनांचा कल्पतरु, त्याच्या व साहाय्य सज्जनांच्या दातृत्वामध्यें मात्र प्रा. फडके यांना उदात्तपणा दिसत नाहीं ! ज्या दर्जाच्या पुराव्यावरून त्यांनीं त्याची दातृत्वेच्छा जमेस धरिली आहे त्याच प्रकारच्या पुराव्यावरून तिचा उदात्तपणा मान्य करण्यास मात्र ते तयार नाहींत ! आणि तो देखील विरुद्ध पक्षाच्या तोंडून निघालेला पुरावा.

## सुविद्यतेची साक्ष सहज पटते !

प्रो. फडके म्हणतात कीं चारुदत्ताची विद्या कोठेंहि प्रत्ययाला येत नाहीं. "मुद्रा राक्षसां"तील चाणक्याच्या योग्यतेचा तो असायला पाहिजे अशी तर त्यांची अपेक्षा नाहीं ना ! वरच्या दर्जाच्या नागरिकाप्रमाणें तो

बहुश्रुत आणि सुविद्य होता असें कोणालाही आढळून येईल. सर्व नाटकभर त्याच्या तोंडी इतकीं बोधवचनें कवीनें घातलीं आहेत कीं, त्याच्या सुविद्यतेची सर्वांना साक्ष पटावी ! यापेक्षां सुविद्यतेचा प्रत्यय आणखी कसा यायचा हें कळत नाहीं. शिवाय विद्याभूषण, महामहोपाध्याय, तर्कालंकार किंवा वेदशास्त्रसंपन्न असा त्याला कवीनें मुळीं कल्पिलेलाच नाहीं. बरें, प्रत्यक्ष कृतीनें विद्यासंपन्नतेचा पुरावा कसा देतां येणार ? गुरुकुलांत तो अध्ययन करीत आहे किंवा शास्त्रीपंडितांच्या महासभेंत तो वादविवाद करीत आहे, असा प्रत्यक्ष प्रसंग दाखवावयाचा कीं काय ? पण शूद्रक नाटककार होता.

## ही सामान्य माणसाची पुण्याई नव्हे !

शेवटच्या अंकांत, लोकांच्या गर्दीतून चारुदत्ताला वधस्तंभाकडे नेत असतांना झालेल्या दुःखाविषयीं प्रा. फडके म्हणतात कीं, कोणीहि सामान्य मनुष्य निरापराध सुळीं जात असेल तर कोणालाही त्याचा कळवळा येईल; यांत चारुदत्ताचें असामान्यत्व तें कसलें ? सामान्य माणसाबद्दल सर्वांना हळहळ वाटेल, " अरेरे, बिचारा फुकट मरतो आहे ! " असे त्यांचे उद्गार निघतील खरे, परंतु चारुदत्ताला पाहून सभोंवतींच्या सर्व पुरुषांच्या डोळ्यांतून अश्रूंचे पूर वहावेत " तुझें रक्षण करण्याचें आमच्या अंगीं बळ नाहीं," " स्वर्गांत तरी तुला सुख होवो," " मनुज योनीला धिःकार असो." असे आपुलकीचे विलाप अंतःकरण फाडून बाहेर यावेत, ही सामान्य माणसाची खचीत पुण्याई नव्हे. ती असामान्य, उदारधी, आदर्शवत्, धीरललित, नायक चारुदत्ताचीच पुण्याई आहे.

## अजब तर्कशास्त्र

प्रत्यक्ष कृतीचें प्रो. फडके यांनीं जें अमोघ अस्त्र चारुदत्ताविरुद्ध ठिकठिकाणीं उगारलें आहे, त्याचें आणखी एका दृष्टीनें निवारण करणें अवश्य आहे. शूद्रकानें चारुदत्त जो सुरुवातीलाच दाखविला आहे तो निर्धन झालेल्या अवस्थेंत. पूर्वीं दानधर्माचीं कृत्यें केल्यामुळें तो दरिद्री झाला होता. अर्थात् अशीं अनेक कृत्यें त्याच्या हातून घडलेलीं होतीं.

त्यामुळें नाटकांतील कथानकाच्या काळांत कोणतेंहि औदार्याचें कृत्य करण्याचें साधनच त्याच्याजवळ उरलेलें नव्हतें. तेव्हां त्याचें औदार्य प्रत्यक्ष कृतीच्या रूपानें दाखविणें कसें शक्य होईल? अगदीं आटून गेलेल्या तलावाचेंच जेथें चित्र काढलें आहे तेथें पाणी नाहीं, मासे नाहींत, पोहणारीं माणसें नाहींत, पाणी भरायला येणाऱ्या बायका नाहींत हें कांहीं चित्रांतील दोष नव्हेत; पण म्हणून त्यांत कधीं पाणी नव्हतेंच असें ठरत नाहीं; किंवा तो तलावच नाहीं असेंहि कोणी म्हणत नाहींत. कुशल चित्रकार कांहीं ठिकाणीं किंचित् हिरवळ दाखवून जलाशयाची झटकन कल्पना आणून देतो. अशा स्थितींत शूद्रकाला देखील अत्यंत हृदयंगम अशा चारदोन प्रसंगीं चारुदत्ताचें औदार्य सूचित करण्यापलीकडे प्रत्यक्ष असें काय दाखवितां आलें असतें? तशी अपेक्षा करणेंच चुकीचें आहे. एल्बा बेटावर बंदींत पडल्यानंतरच्या कथानकांत विश्वविजयी नेपोलियनचीं अचाट वीर कृत्यें कशीं काय दाखवावयाचीं? तीं केवळ ध्वनित करितां येतील. म्हणून काय नेपोलियननें केलेले पराक्रम व संपादलेले विजय हे सर्व "बोभाटे" वजा ठरवायचे?

होतकरू नटांना नाट्यशिक्षण घेण्यास मृच्छकटिक नाटकासारखें माध्यम नाहीं असें इतर अनेक अनुभवी नटाप्रमणें प्रस्तुत लेखकाचेंहि मत आहे. प्रा. फडके यांना याबद्दल कांहीं शंका असल्यास, कै. देवलांच्या प्रत्यक्ष तालिमीचा अनुभव असलेल्या अनेक मंडळींचा त्यांनीं अभिप्राय विचारावा किंवा शक्य असल्यास त्यांच्याकडून, कोणातरी होतकरू नटाला एखाद्या प्रवेशाची तालीम देण्याचा प्रयोग करून पाहावा. प्रा. फडके यांनीं नाटकें बसाविलीं आहेत व स्वतःहि नाटकांत कामें केलीं आहेत—तेव्हां त्यांनींच 'मृच्छकटिक' नाटक बसवावें, म्हणजे त्या नाटकामध्यें नाट्याला किती विविधजातीचा अवसर आहे, किती तऱ्हेचे सूक्ष्मभाव आहेत, किती हालचाली आहेत, किती सक्रिय नाट्य आहे याचा त्यांना पडताळा पहातां येईल. आणि शेवटीं शकार गळा दाबीत असतांना 'आतां ओरडूं तरी कशी? वसंतसेना ओरडते असं लोक म्हणतील' असे पराकोटीच्या कुलीन स्त्रीला लाजविणारे उद्गार जिच्या तोंडून निघतात ती वसंतसेना म्हणजे

" रात्रभर ज्या चारुदत्ताच्या मिठींत तिनें काळ काढला, त्याला आतां पुन्हा सकाळीं बागेंत जाऊन लतामंडपांत आलिंगन देण्यासाठीं इतकी अधीर झाली होती, कीं तिच्या डोळ्यांना धड कांहीं दिसेना " अशी एक अतृप्तकामा कुलटा होती असा हास्यास्पद तर्क काढण्यांत प्रा. फडके यांनीं काय साधिलें तें कळत नाहीं.

सारांश, चारुदत्त, वसंतसेना इत्यादि पात्रें व ' मृच्छकटिक ' नाटक यांच्या उत्कृष्टतेचा " लोकभ्रम व दबदबा " नाहींसा करण्याचा हा जो प्रा. फडके यांनीं अट्टाहास केला आहे, त्यावरून, आपल्या तर्कबुद्धीचा व सुंदर लेखणीचा उलटा उपयोग करून तरी, लोकांची दृष्टी दिपवावी अशी त्यांना लहर आली असावीसें वाटतें.

★ ★ ★

# मराठी वाङ्मय परिषद, बडोदें

साहित्य प्रेमी बंधु-भगिनी !

योग्यता नसतां, कष्ट न करतां आणि कल्पनाहि नसतां, कांहीं व्यक्तीवर सद्‌भाग्य लादलं जातं अशा व्यक्तीपैकीं मी एक आहे. असं मला जन्मभर वाटत आलं आणि तोच अनुभव मला आज येत आहे. सद्‌भाग्य याचा अर्थ मी अनुभवानं असा करीत आलों आहे कीं; खुशालचेंडूचें मजेदार आणि मनःपूत आयुष्य कंठावं आणि समाजानं त्याचं कौतुक करावं ! मात्र आजच्या प्रसंगाचं सद्‌भाग्य मला चांगलंच जाचणार आहे; आणि याची मला पुरेपूर जाणीव आहे. पण लादलं जाणारं भाग्य टाळतां येत नाहीं आणि तें टाळण्याचा प्रयत्न करणं हें कृतघ्नपणाचं आणि करंटेपणाचं लक्षण आहे. या वेळीं माझ्या मनाची कितीहि भांबावलेली आणि केविलवाणी अवस्था झालेली असली, तरी या अधिवेशनाचं अध्यक्षपद मला बहाल करून माझा आपण बडोदेकर बंधुभगिनी जो गौरव करीत आहांत त्याबद्दलचा माझ्या मनांतील कृतज्ञभाव यत्किंचितहि पुसट झालेला नाहीं; इतकंच नव्हे तर तो माझ्या आयुष्याच्या अंतापर्यंत कायम राहील. सद्‌भाग्य चिरकाल टिकत नसतं–पण त्याची स्मृति जन्मभर टिकते आणि स्मृतीबरोबरच कृतज्ञतेची भावनाहि दृढमूल होत जाते. मधुर स्मृति आणि कृतज्ञवृत्ति या दोहोंवरच आयुष्याची अखेर सुखानं साधतां येते.

माझ्या अंतःकरणांतील कृतज्ञतेची भावना मोडक्या तोडक्या शब्दांनीं व्यक्त केल्यानंतर देखील, माझ्यावर ही अध्यक्षपदाची धुरा कशासाठीं लादण्यांत आली, हा प्रश्न मला एकसारखा भेडसावीत आहेच. गौण

---

मराठी वाङ्मय परिषद्, बडोदें, १८वें अधिवेशन अध्यक्षीय भाषण.

लादतात ती केव्हांहि बैलावरच लादतात, हें मला माहीत आहे ! पण हा धन्याचा अति कृपाळूपणा माझ्यावर चांगलाच बेतणार अशी मला भीति वाटते.

आपल्या सन्मान्य चिटणीसांच्या कृपापत्रांत जेव्हां मी वाचलं, कीं बडोदा वाङ्मय परिषदेच्या १८ व्या अधिवेशनाचं अध्यक्षपद मला बहाल करण्यांत आलं आहे—आणि तें देखील प्रचंड बहुमतानं ! तेव्हां मी प्रथम आश्चर्यानं स्तिमित झालों ; नंतर मला शंका येऊं लागली कीं यांत कुठं तरी दिशाभूल झाली असावी. पण अनेकांची दिशाभूल कशी होऊं शकेल ? तेव्हां सर्वच मंडळींनीं कांहीं तरी संगनमत केलं असावं, असा संशय आला ! आणि हें संगनमत अशासाठीं केलं असावं कीं, पूर्वीच्या अधिवेशनाचं अध्यक्षस्थान ज्या साहित्यिक प्रचंड विभूतींनीं भूषविलं आणि आपल्या अधिकार वाणीनं तें स्थान गाजविलं त्या स्थानावर एकाद्या मामुली माणसाला बसवावं आणि या अधिवेशनास करमणुकीच्या कार्यक्रमाची सुरवात अध्यक्षीय भाषणापासूनच करावी ! किंवा असंहि असेल कीं आजपर्यंत ज्ञात्यांच्या तोंडून बहुमोल असे वाङ्मयीन विचार ऐकिले ; या वर्षीं **वाङ्मयाचें कुपथ्य** असलेल्या व्यक्तीचे विचार ऐकण्याची कार्यकारी मंडळाला लहर आली असावी, अशी मी मनाची समजूत करून घेतली आणि तिला अनुसरून मी आज आपल्यासमोर या महत्त्वाच्या आसनावर बसण्याचं धारिष्ट केलं आहे. करमणूक करून घेण्याची जबाबदारी आपल्यावर आहे. करमणुकीच्या दृष्टीनेंदेखील आपण केलेली माझी निवड यथार्थ ठरेल कीं नाहीं याची मला शंकाच आहे. मात्र मनांत येईल तसं मी बोलणार आहे; त्याला आदि, मध्य, अंत कांहीं नाहीं.

याचं कारण कसल्याच वाङ्मयाचा मी अभ्यास, व्यासंग, मनन वगैरे फारसें—म्हणजे, मुळींच केलेलं नाहीं. ही मोठी लाजिरवाणी गोष्ट असेल; पण ती खरी आहे. वाङ्मय परिषदेच्या अधिवेशनाचा अध्यक्ष होण्याचा प्रसंग माझ्यावर येईल, अशी मला निदान पंधरावीस वर्षांपूर्वीं अगदीं अंधुकशी कल्पना असती—फार काय, तशी अशक्य महत्त्वाकांक्षा मनाच्या कोपऱ्यांत दडून बसली असती तर कदाचित् मीं त्या दिशेनें वाङ्मयाचा

अभ्यास नाहीं पण वाचन तरी केलं असतं. पण आज माझी स्थिति अशी आहे कीं माझीं कांहीं नाटकं, लेख वगैरे प्रसिद्ध झाले असले, तरी मला साहित्यिकाचा दर्जा मिळवून देणारं चलनी-मूल्य त्यामध्यें नव्हतं असं दिसतं. अशा सामान्य माणसाला अध्यक्षस्थान देण्यांत केवळ उदार वृत्ति दिसून येते. मात्र अनाठायीं औदार्य अंगशीं येतं एवढाच इशारा देऊन ठेवतों.

## वाङ्मय आणि साहित्य

फार काय वाङ्मय आणि साहित्य यांच्यामधील भेदाविषयीं देखील माझ्या मनामध्यें गोंधळ माजलेला असतो. कांही विद्वानांचं म्हणणं असं आहे की वाङ्मय ही कसल्याहि लिखाणाला लागूं पडणारी सर्वव्यापी संज्ञा आहे, आणि साहित्य या संज्ञेंत मुख्यत्वें कथा, कादंबरी, नाटक, काव्य इत्यादि लिखाण अभिप्रेत असतं. दुसऱ्या कांहीं प्राथितयश लेखकांच्या मतें वाङ्मय याचा अर्थ जें जें कांहीं बोललं जातं तें आणि जें कांहीं लिहिलं जातं तें साहित्य. या व्याख्येप्रमाणं रंगभूमीवर **बोललं** जातं तेव्हां नाटक हें वाङ्मय असतं आणि तेंच नाटक आपण **वाचतों** तेव्हां तें **साहित्य** होतं कीं काय असा प्रश्न पडतो. शिवाय व्यवहारांत वाङ्मय आणि साहित्य हे दोन्ही शब्द पुष्कळ वेळां समानार्थीहि वापरलेले आढळतात. तरी या दोन्ही शब्दांच्या व्याख्या या अधिवेशनांत निश्चित ठरवाव्यात अशी माझी नम्र सूचना आहे; म्हणजे माझ्यासारख्याचा घोटाळा होणार नाहीं.

असो. माझी कृतज्ञतेची भावना आणि योग्यतेचा अभाव प्रांजलपणें व्यक्त केल्यानंतर मुख्य कामाकडे वळायला हरकत नाहीं.

साहित्यिक अधिवेशनाच्या अध्यक्षाकडून साहित्यविषयक, विद्वत्ताप्रचुर, विचारप्रवर्तक अशा विस्तृत भाषणाची श्रोत्यांनीं अपेक्षा करणं हें अगदीं साहाजिक आहे. अशा अधिवेशनाचा तो एक प्रमुख कार्यक्रम असतो. पण खरं सांगायचं म्हणजे अशा अधिवेशनांतील चार दोन भाषणंच साऱ्या आयुष्यांत मी प्रत्यक्ष अशीं ऐकलीं आहेत. कारण अशा अधिवेशनांना हजर राहण्याचीहि माझी योग्यता नव्हती. वरं जीं कांहीं भाषणं मीं वाचलीं त्यांचं अनुकरण करणं माझ्या बुद्धीच्या आवाक्याबाहेर आहे. तसंच

गतवर्षांतील ग्रंथांचा आढावा घेण्याची किंवा साहित्यांतील प्रवाहांची चर्चा करण्याची प्रथा चालूं ठेवणं माझ्या कुवतीपलीकडे आहे. तेव्हां चार साध्या शब्दांत **साहित्य आणि संस्कृति** या विषयासबंधीं माझे विचार सांगण्याचं मी योजिलं आहे. त्यांत अधिकारवाणीचा अभिनिवेश नाहीं किंवा सिद्धांत मांडण्याइतकी विद्वत्ताहि आपणाला दिसून येणार नाहीं. एका सामान्य माणसाचे स्वैर विचार; एवढीच आपण उदार दृष्टि ठेवावी.

## साहित्य आणि संस्कृति

साहित्य या संज्ञेच्या व्याख्येविषयीं माझ्या मनांत निश्चिति नसली, तरी पुढील विवेचनासाठीं साहित्य म्हणजे ललित–वाङ्मय, अशा अर्थानेंच मी ती संज्ञा वापरणार आहे; त्या अर्थीं काव्य, नाटक, कादंबरी, कथा, लघुकथा इत्यादि वाङ्मय प्रकारांनाच अनुलक्षून माझे विचार असणार, हें सांगावयाला नको.

आतां साहित्य म्हणजे ललित वाङ्मय, असा गृहित संकेत मानल्यानंतर, ललित म्हणजे काय? असा प्रश्न साहाजिक येतो. मला वाटतं ललित म्हणजे भावनाविलासासाठींच निर्माण केलेलं, आणि रसास्वाद देणारं वाङ्मय. इतर वाङ्मय–प्रकार हे वस्तुनिष्ठ असतात. आध्यात्मिक, आधिभौतिक, ऐतिहासिक, वैज्ञानिक, इत्यादि प्रकारच्या वाङ्मयांत मूळ वस्तु, तिचं विश्लेषण, तिचीं रूपांतरं, स्थित्यंतरं, समाजांत आणि राष्ट्रांत निर्माण झालेले संघर्ष वगैरेंचा परामर्ष घेतला जातो. अखिल चराचराला व्यापणारं एकच सूक्ष्मतत्त्व आहे; पाण्याचं पृथक्करण केलं तर त्यांतून विशिष्ट वायूंची प्राप्ति होते; पानिपतची लढाई, नारायणराव पेशव्यांचा वध इत्यादिसारख्या घटना कोणत्या सालीं, कोठें, कां, कशा कारणांनीं घडल्या वगैरेचं ज्ञान देणारे धार्मिक, वैज्ञानिक आणि ऐतिहासिक ग्रंथ, हें वस्तुनिष्ठ वाङ्मय होईल. परंतु त्याला ललित वाङ्मय म्हणजे आपल्या गृहित व्याख्येप्रमाणें, साहित्य म्हणतां येणार नाहीं. कारण त्यांत भावना जागृतीची आणि रसोत्पादनाची प्रतिज्ञा नसते किंवा तशी त्या वाङ्मयाची भूमिकाहि नसते.

परंतु नारायणराव पेशव्यांच्या वधाचं " भाऊबंदकी " सारखं नाटक अथवा कादंबरी किंवा पोवाडा, हें मात्र साहित्य म्हणजे ललित-वाङ्मय समजलं जातं. कारण तें वाचतांना वाचकांच्या, ऐकतांना श्रोत्यांच्या, आणि पाहातांना प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांमध्यें, प्रसंगपरत्वें सुखदुःख, राग-लोभ, त्वेष-घृणा इत्यादि भावनांची निर्मिति झाली पाहिजे आणि तज्जन्य रसांचा त्यांना आस्वाद मिळाला पाहिजे, अशी लेखकाची प्रतिज्ञा असते; आणि वाचकांचीहि अपेक्षा असते. साहित्य हें कटाक्षानं रसनिष्ठ असतं आणि या कारणानं वस्तुनिष्ठ म्हणजे रसनिरपेक्ष वाङ्मयापासून साहित्याला विभक्त करून त्यांची रसनिष्ठ अशा संगीत, नाट्य, चित्र, या प्रमुख कलांमध्यें गणना केली जाते. कारण भावनानिर्मिति ही प्रत्येक कलेची प्रतिज्ञा असते. तशी ती नसेल तर तो प्रयास **कला** या संज्ञेला पात्र होणार नाहीं. आतां कला आणि संस्कृतीचा संबंध पाहूं.

## संस्कृति

पण त्यापूर्वी संस्कृति म्हणजे तरी काय, हें नीट रीतीनें समजावून घेतलें पाहिजे. आम्हांला स्वराज्य मिळाल्यापासून लोकशाही, रामराज्य, दारुबंदी, विकासकेंद्र इत्यादि अनेक शब्दांइतकाच, संस्कृति हा शब्दहि वरचेवर कानावर येत असतो. राजकीय, सामाजिक, औद्योगिक, आध्यात्मिक वगैरे अनेक प्रकारचीं शिष्टमंडळं भारतांतून अन्य राष्ट्रांकडे पाठविलीं जातात; परराष्ट्रांचीं शिष्टमंडळं भारतांत येतात आणि एकमेकांशीं विचारविनिमय करून, त्या त्या विषयापुरता आपआपल्या राष्ट्राचा फायदा करून घेण्याचा प्रयास करतात. तथापि वरील अनेक विषयांच्या शिष्टमंडळांव्यतिरिक्त मुद्दाम सांस्कृतिक शिष्टमंडळेंहि पाठविण्यांत येत असतात. यावरून असें अनुमान निघतं कीं संस्कृति ही एक अगदीं निराळी, स्वतंत्र चीज आहे. इतकंच नव्हे तर ती राष्ट्रांच्या संगोपनाला, संवर्धनाला आणि प्रतिष्ठेला आवश्यक आहे. नाहींपेक्षां संस्कृतीसाठीं शिष्टमंडळ ( Mission ) बोलवायची आणि पाठवायची, हा खर्चाचा उपद्व्याप कोणतं राष्ट्र बुद्धया करील ?

या सांस्कृतिक शिष्टमंडळाबाबत दुसरी एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत येते ती ही, कीं अशा मंडळांत राजकारण पटु, मुत्सद्दी, राजेरजवाडे, सेनाधिकारी, धनाढ्य व्यापारी, जमीनदार, शास्त्रज्ञ, तत्त्ववेत्ते इत्यादि व्यक्तींचा समावेश सहसा केला जात नाहीं. सांस्कृतिक शिष्टमंडळांत साहित्यिक, कवि, सांगीतिक, चित्रकार, नट–नटी, अशा कलासम्पन्न व्यक्तींचाच कटाक्षानं समावेश केला जातो. यावरून संस्कृतीचा जर कोणाशीं अतिनिकट ऋणानुबंध असेल तर तो कलेशीं असतो, असं म्हणायला हरकत नाहीं.

मात्र, इतर शिष्टमंडळांतील व्यक्तींना संस्कृति नसतेच असा निष्कर्ष काढणं धोक्याचं असलं तरीं अगदींच चुकीचं ठरणार नाहीं. मीं हें विधान करण्याचं धाडस करितों याचं कारण असं कीं, व्यापारी शिष्टमंडळांत एकादा काळाबाजारवाला किंवा मजुरांची पिळवणूक करणारा गिरणीमालक असूं शकेल; पोलिटिकल मिशनमध्यें, प्रजेला नागविणारा एखादा संस्थानिक किंवा जमीनदार असूं शकेल, प्रयोगशाळेंत अष्टौप्रहर कोंडून घेणारा संशोधक एकाद्या सायंटिफिक मिशनमध्यें असूं शकेल; त्याचप्रमाणं आध्यात्मिक मिशनमध्यें समाजाशीं संपर्क न ठेवणारा आणि जीवनाला तुच्छ मानणारा योगाभ्यासी पुरुषहि असूं शकेल. परन्तु सांस्कृतिक शिष्टमंडळांत त्यांना स्थान नसतं. कारण अशा आत्मनिष्ठ ज्ञानवंताला आणि स्वार्थपरायण महाभागांना समाजाची आणि संस्कृतीची दखल घेण्याला फुरसतच नसते आणि पर्वाहि नसते. यामुळं त्यांच्या जीवनक्रमामध्यें सामाजिक किंवा राष्ट्रीय संस्कृतीला पोषक असं सहसा कांहीं नसतं.

संस्कृतीचं निश्चित असं स्वरूप सांगणं माझ्यासारख्याला तरी कठीण आहे. संस्कृति ही सुखी जीवनाची कला आणि किल्लीहि आहे. सुगंध देणारी ती कस्तुरी आहे, असं मला वाटतं. उत्क्रांति आणि उन्नति या दोन अवस्थांमधून मानवी प्राण्यानं केलेल्या प्रगतीचं संस्कृति हें गमक आहे. उत्क्रांति ही निसर्गानियमित आहे; उन्नति ही मानवाची कर्तबगारी आहे; ती स्वतःच्या सुखाकरितां तो करून घेत असतो. परंतु ही उन्नति

जेव्हां इतरांच्याहि सुखासाठीं करून द्यावी असं त्याला वाटतं व इतरांच्या सुखाकरितां ती वेचण्यांत आनंद वाटूं लागतो, तेव्हांपासून मानवाच्या उन्नतीचं संस्कृतींत रूपांतर होतं. याचा अर्थ, संस्कृति ही इतरांच्या सुखासाठीं, म्हणजे समाज-सापेक्ष असते. समाजापासून अलिप्त राहणारा मानव कितीहि श्रीमान्, धीमान्, सौंदर्यदृष्टी, मधुरभाषी, नीतिमान्, सज्जन व आत्मसंतुष्ट असला तरी त्याचे गुण त्याच्या पुरते. या गुणसमुच्चयाचा सुगंध जर समाजांत दरवळेल तरच त्याचा सांस्कृतिक दर्जा ठरवितां येईल. संस्कृतीचा ऋणानुबंध समाजाशीं असतो आणि तिचं दर्शन समाजांतून होऊं शकतं. समाज हें संस्कृतीचं क्रीडांगण आहे, इतकंच नव्हे तर तिची निर्मिति व वृद्धीहि समाजाच्या संकलित सहकारांतून व घडामोडींतून होत असते.

मानवप्राणी संघचारी असल्यामुळें अनेक व्यक्ति एकत्र येऊन समाज निर्माण होतो. आणि अशा समाजाकडून समान धर्म, समान श्रद्धा, समान आदर्श, आचार-विचार इत्यादींतून सांघिक जीवनाला एकाजिनसी आणि सुखरूप बनविणाऱ्या कर्तव्यांची परंपरा निर्माण होते आणि कालांतरानं ती कर्तव्यं प्रत्येक व्यक्तीकडून पाळलीं जातात आणि कांहीं पिढ्यानंतर ती व्यक्तींच्या हाडामासांत मुरून जातात. तेव्हां अशा समान कर्तव्याची व आचार-विचारांची गोळाबेरीज म्हणजे संस्कृति, असंहि म्हणतां येईल. सारांश संस्कृतीचं हें लेणं समाजाच्या आनंदाकरितांच अंगावर घालण्यासाठीं समाजानं व्यक्तीला दिलेलं असतं. केवळ स्वतःपुरती उन्नति ही संस्कृति नव्हे.

यावर असाहि आक्षेप येण्याचा संभव आहे कीं, वरील प्रकारचे आचारविचार अगदीं प्रारंभीं अर्थात् एखाद्याच व्यक्तीच्या ठिकाणीं दैववशात् दिसून येणार आणि अनुकरणानं त्यांचा समाजांत प्रसार होणार. म्हणजे संस्कृति ही समाजाला व्यक्तीकडून प्राप्त होते, असं सिद्ध होत नाहीं का? असं सकृद्दर्शनीं वाटतं इतकंच. जोपर्यंत एखाद्या व्यक्तीच्या आचारविचारांचं, श्रद्धादि प्रेरणांचं, त्यांतील नवलाईमुळें किंवा संघचारीवृत्तीमुळें इतरांकडून अनुकरण होत असतं, तोपर्यंत त्याला एक संप्रदाय

म्हणतां येईल. अशा संप्रदायांतील आचारविचार, धर्म, श्रद्धा, आवडी निवडी समाजाच्या अंगीं भिनून बहुसंख्य व्यक्तींचा त्या जेव्हां स्वभावधर्म बनतात तेव्हांच अशा समाजव्यापी दृढमूल अवस्थेला संस्कृति असं म्हणतां येईल, असं मला वाटतं. समाजाला आनन्दप्रद, एकरूप आणि एकजिनसी बनविणारं असं हें संस्कृतीचं स्वरूप आणि सामर्थ्य आहे.

## संस्कृतीचा उगम आणि साधना

अशा या संस्कृतीचा उगम तरी कसा झाला ? आणि तिचा मूलाधार कशांत आहे, हें पाहणें आवश्यक आहे. त्यावांचून तिचं महत्त्व कळणार नाहीं. आज अमक्या राष्ट्राची किंवा समाजाची एकंदरींत संस्कृति उच्च दर्जाची आहे, तमक्या राष्ट्राची संस्कृति हीन दर्जाची आहे, असं जेव्हां आपण म्हणतों त्या वेळीं संस्कृतीची कांहीं एक अव्यक्त कल्पना आपल्या मनांत वावरत असते आणि तिचा उगम पाहूं जातां "**सर्वांना आनंद देणें**" या तीन शब्दांत आपणांला सांपडेल. त्याच्याहि मागें आपण गेलों तर सर्वांभूतीं एकच आत्मा या महावाक्यांत सर्व संस्कृतीचं मूळ सांपडेल. अध्यात्मांत फार खोल न जातां देखील आपल्याला या महा-वाक्याची प्रचीति नित्य येत असते. अर्थाअर्थीं कसलाहि संबंध नसतांना, एखाद्या माणसाची दुःखद अवस्था पाहून आपलं अंतःकरण व्यथित व्हावं, दुसऱ्याला अन्याय झाला तर आपल्याला चीड यावी; कोणाचं तरी मूल रस्त्यानं धांवतांना पाहून तें ठेंच लागून पडेल या कल्पनेनंसुद्धां अंगावर शहारे उठतात; तितक्यांत मोटर आडवी आली तर आपलं काळीज आपल्या कंठांत येतं. सारांश, इतर प्राण्यांच्या दुःख, दैन्य, यातना, अपघात इत्यादींचे आघात आपणांवर नेहमींच होत असतात, आणि ते नकळत–नको म्हटलं तरी–होत असतात.

पण जितक्या उत्कटतेनं आणि तीव्रतेनं दुसऱ्याच्या दुःखाविषयींची संवेदना निर्माण होते तशी ती दुसऱ्याच्या **सुखा**विषयीं आपणांला होत नाहीं; हें सत्य आहे व तें कबूल केलं पाहिजे. म्हणून 'सर्वाभूतीं एक आत्मा' या महावाक्याची सत्यता सुखद प्रसंगीहि अनुभवण्यासाठीं संस्कृतीचा अवतार झाला असावा असें वाटतं. म्हणजे दुसऱ्याच्या आनंदांत

आपलाही आनंद आहे याची जाणीव देणारी, आणि ती जाणीव शक्यतों कृतींत उतरविणारी अशी समाजव्यापी साधना म्हणजे संस्कृति.

आतां ही साधना दोन प्रकारची असते. एक अंतरंगी व एक बाहिरंगी. दुसऱ्याच्या सुखांत आपलंहि सुख आहे, हें ।विचारांतीं अंतःकरणांत पूर्णपणें बिंबविणं ही एक आणि इतरांना सुख होईल अशीच **कृति** करण्याचा सराव करणं, ही दुसरी; अशी ही द्विविध साधना आहे. या साधनेचा तिसरा एक अकरणरूपी प्रकार आहे. इतरांना आल्हाद किंवा सुख देण्याचे आचार-विचार कठीण वाटत असले तरी निदान दुसऱ्याला दुःख देणाऱ्या किंवा किळस आणणाऱ्या आचार-विचारांना थारा द्यावयाचा नाहीं, एवढं जरी साध्य झालं तरी संस्कृतीच्या मंदिरांत प्रवेश करण्याचा हक्क प्राप्त होतो. पण येवढ्यावर संतुष्ट असलेल्या व्यक्तीची, समाजाची किंवा राष्ट्राची संस्कृति, निर्जीव आणि निष्प्रभच ठरणार; किंबहुना ही संस्कृति नसून निष्क्रियता ठरेल. म्हणून इतरांना दुःख द्यावयाचं नाहीं एवढ्यावर न थांबतां इतरांना सुख होईल असा शक्यतों प्रयास करणं, हें संस्कृतीचं गमक म्हणतां येईल. नित्याच्या व्यवहारांत देखील आपल्या बोलण्या-चालण्यानं, येण्याजाण्यानं, भाषापद्धतीनं, अंगव्यापारानं वगैरे हरेक प्रकारानं इतरांना आनंद देणं, हें जें संस्कृतींचं दर्शनी स्वरूप आहे हें अधिकांत अधिक जर आपल्या अंगवळणीं पडेल तर संस्कृतीच्या अंतरंगाचंहि आकर्षण आपणाला वाटूं लागेल.

संस्कृतीच्या अंतरंगाचं मूळ स्वरूप म्हणजे, दुसऱ्याच्या आनंदांत स्वतःचा आनंद मानणं. हा अंतरींचा उमाळा नैसर्गिक तरी असतो किंवा सूक्ष्म विचार व मनन करून तो अंगीं बाणवावा लागतो. या अंतरंगी संस्कृती-वांचून बहिरंगी संस्कृतीला ओलावा व टवटवी नसते, हें खरं; तरी देखील बाह्यांगी म्हणजे आचारांचं किंवा रीतभातींचं सौष्ठव जर अंगीं बाणलं तर कांहीं काळानं अंतरंगावरहि त्याचं प्रतिबिंब पडूं लागतं. सारांश, संस्कृतीचं बहिरंग आणि अंतरंग हीं परस्परांना पोषक असतात. संस्कृति ही चलनी नाण्यासारखी आहे. चांदीचा गोल तुकडा नाणं म्हणून वापरतां येत नाहीं. त्यावर बाह्यांगीची सुंदर नक्शी व राजमुद्रा असावीच

लागते. त्याचप्रमाणं कसल्यातरी धातूच्या गोल तुकड्यावर तसलीच नक्शी रंग, रूप, आकार असूनसुद्धां त्याला नाणं म्हणतां येणार नाहीं, हेंहि खरं. तरीसुद्धां व्यवहारांत रीतिसौष्ठव दाखवून, लहानसान गोष्टींतदेखील इतरांना आनंद देण्याची वृत्ति ज्या प्रमाणांत अंगीं बाणेल त्या प्रमाणांत त्या व्यक्तीचा किंवा समाजाचा सांस्कृतिक दर्जा वृद्धिंगत होईल. सारांश, रीतभात, बोलणं चालणं, हंसतमुख, आदब, संयम, मर्यादा इत्यादि बाह्योपचार आणि इतरांच्या आनंदामध्येंच आपलाहि आनंद अंतर्भूत असतो अशी अंतर्यामींची गाढ निष्ठा, या दोहोंच्या मिश्रणांतून संस्कृतीची सिद्धता व प्राप्ति होतात. तात्पर्य, इतरांना आनंद देण्याची सक्रिय प्रवृत्ति म्हणजे संस्कृति. तो आनंद मग क्षणभर टिकणारा असो कीं चिरकालीन असो.

आतां आनंद म्हणजे तरी काय? आनंदाचा उगम कशांत आहे? या विषयीं थोडा ऊहापोह क्रमप्राप्त आहे. मला वाटतं आनंदाचा उगम सौंदर्यांत आहे. सौंदर्य म्हणजे केवळ दृष्टिगम्य सौंदर्य नव्हे. काव्यादि साहित्यांतून प्रकट होणारं कल्पना व भावनासौंदर्य, नृत्यांमधील चलन-वलनाचं सौंदर्य, संगीतांतील स्वरमेलाचं सौंदर्य, नाट्यांतील भावदर्शी कृति-सौंदर्य, इत्यादि अनेक प्रकारचं सौंदर्य आहे आणि तें निरानिराळ्या कलांच्या द्वारेंच प्रतीत होतं व आनंदाच्या उर्मी निर्माण करतं.

अर्थात् सौंदर्याची प्रचीति देणं आणि सौंदर्यशोधक वृत्ति बनविणं हें कलेचं मुख्य कर्तव्य आहे. साहित्य, संगीत, नाट्य, चित्र इत्यादि सर्व कला, सौंदर्यदृष्टि देऊन अनेकांना आनंदप्राप्ति व्हावी यासाठींच निर्माण झाल्या आहेत. आनंद झाल्यामुळें दुःखाचा विसर पडलेल्या क्षणांची गणति केली तर त्यांतील बहुसंख्य क्षण कलानिर्मित सौंदर्यामुळं आपल्या वाट्याला आले, असें मान्य करावं लागेल; आणि त्याचं राजमान्य व लोकमान्य प्रत्यंतर म्हणजे सांस्कृतिक शिष्टमंडळांमध्यें कलाव्यासंगी आणि कलोपासक व्यक्तींचाच समावेश करण्यांत येतो.

यावरून कलेचं किंवा संस्कृतीचं उगमस्थान आनंद आणि आनंदाचं उगमस्थान सौंदर्य, असं म्हणण्यास प्रत्यवाय नाहीं. आतां, सौंदर्याचं

आपलाही आनंद आहे याची जाणीव देणारी, आणि ती जाणीव शक्यतों कृतींत उतरविणारी अशी समाजव्यापी साधना म्हणजे संस्कृति.

आतां ही साधना दोन प्रकारची असते. एक अंतरंगी व एक बहिरंगी. दुसऱ्याच्या सुखांत आपलंहि सुख आहे, हें विचारांतीं अंतःकरणांत पूर्णपणें बिंबविणं ही एक आणि इतरांना सुख होईल अशीच कृति करण्याचा सराव करणं, ही दुसरी; अशी ही द्विविध साधना आहे. या साधनेचा तिसरा एक अकरणरूपी प्रकार आहे. इतरांना आल्हाद किंवा सुख देण्याचे आचार-विचार कठीण वाटत असले तरी निदान दुसऱ्याला दुःख देणाऱ्या किंवा किळस आणणाऱ्या आचार-विचारांना थारा द्यावयाचा नाहीं, एवढं जरी साध्य झालं तरी संस्कृतीच्या मंदिरांत प्रवेश करण्याचा हक्क प्राप्त होतो. पण येवढ्यावर संतुष्ट असलेल्या व्यक्तीची, समाजाची किंवा राष्ट्राची संस्कृति, निर्जीव आणि निष्प्रभच ठरणार; किंबहुना ही संस्कृति नसून निष्क्रियता ठरेल. म्हणून इतरांना दुःख द्यावयाचं नाहीं एवढ्यावर न थांबतां इतरांना सुख होईल असा शक्यतों प्रयास करणं, हें संस्कृतीचं गमक म्हणतां येईल. नित्याच्या व्यवहारांत देखील आपल्या बोलण्या-चालण्यानं, येण्याजाण्यानं, भाषापद्धतीनं, अंगव्यापारानं वगैरे हरेक प्रकारानं इतरांना आनंद देणं, हें जें संस्कृतीचं दर्शनी स्वरूप आहे हें अधिकांत अधिक जर आपल्या अंगवळणीं पडेल तर संस्कृतीच्या अंतरंगाचंहि आकर्षण आपणाला वाटूं लागेल.

संस्कृतीच्या अंतरंगाचं मूळ स्वरूप म्हणजे, दुसऱ्याच्या आनंदांत स्वतःचा आनंद मानणं. हा अंतरींचा उमाळा नैसर्गिक तरी असतो किंवा सूक्ष्म विचार व मनन करून तो अंगीं बाणवावा लागतो. या अंतरंगी संस्कृती-वांचून बहिरंगी संस्कृतीला ओलावा व टवटवी नसते, हें खरं; तरी देखील बाह्यांगी म्हणजे आचारांचं किंवा रीतभातींचं सौष्ठव जर अंगीं बाणलं तर कांहीं काळानं अंतरंगावरहि त्याचं प्रतिबिंब पडूं लागतं. सारांश, संस्कृतीचं बहिरंग आणि अंतरंग हीं परस्परांना पोषक असतात. संस्कृति ही चलनी नाण्यासारखी आहे. चांदीचा गोल तुकडा नाणं म्हणून वापरतां येत नाहीं. त्यावर बाह्यांगीची सुंदर नक्शी व राजमुद्रा असावीच

लागते. त्याचप्रमाणं कसल्यातरी धातूच्या गोल तुकड्यावर तसलीच नक्शी रंग, रूप, आकार असूनसुद्धां त्याला नाणं म्हणतां येणार नाहीं, हेंहि खरं. तरीसुद्धां व्यवहारांत रीतिसौष्ठव दाखवून, लहानसान गोष्टींतदेखील इतरांना आनंद देण्याची वृत्ति ज्या प्रमाणांत अंगीं बाणेल त्या प्रमाणांत त्या व्यक्तीचा किंवा समाजाचा सांस्कृतिक दर्जा वृद्धिंगत होईल. सारांश, रीतभात, बोलणं चालणं, हंसतमुख, आदब, संयम, मर्यादा इत्यादि बाह्योपचार आणि इतरांच्या आनंदामध्येंच आपलाहि आनंद अंतर्भूत असतो अशी अंतर्यामींची गाढ निष्ठा, या दोहोंच्या मिश्रणांतून संस्कृतीची सिद्धता व प्राप्ति होतात. तात्पर्य, इतरांना आनंद देण्याची सक्रिय प्रवृत्ति म्हणजे संस्कृति. तो आनंद मग क्षणभर टिकणारा असो कीं चिरकालीन असो.

आतां आनंद म्हणजे तरी काय? आनंदाचा उगम कशांत आहे? या विषयीं थोडा ऊहापोह क्रमप्राप्त आहे. मला वाटतं आनंदाचा उगम सौंदर्यांत आहे. सौंदर्य म्हणजे केवळ दृष्टिगम्य सौंदर्य नव्हे. काव्यादि साहित्यांतून प्रकट होणारं कल्पना व भावनासौंदर्य, नृत्यांमधील चलन-वलनाचं सौंदर्य, संगीतांतील स्वरमेलाचं सौंदर्य, नाट्यांतील भावदर्शी कृति-सौंदर्य, इत्यादि अनेक प्रकारचं सौंदर्य आहे आणि तें निरानिराळ्या कलांच्या द्वारेंच प्रतीत होतं व आनंदाच्या उर्मी निर्माण करतं.

अर्थात् सौंदर्याची प्रचीति देणं आणि सौंदर्यशोधक वृत्ति बनविणं हें कलेचं मुख्य कर्तव्य आहे. साहित्य, संगीत, नाट्य, चित्र इत्यादि सर्व कला, सौंदर्यदृष्टि देऊन अनेकांना आनंदप्राप्ति व्हावी यासाठींच निर्माण झाल्या आहेत. आनंद झाल्यामुळें दुःखाचा विसर पडलेल्या क्षणांची गणति केली तर त्यांतील बहुसंख्य क्षण कलानिर्मित सौंदर्यामुळं आपल्या वाट्याला आले, असें मान्य करावं लागेल; आणि त्याचं राजमान्य व लोकमान्य प्रत्यंतर म्हणजे सांस्कृतिक शिष्टमंडळांमध्यें कलाव्यासंगी आणि कलोपासक व्यक्तींचाच समावेश करण्यांत येतो.

यावरून कलेचं किंवा संस्कृतीचं उगमस्थान आनंद आणि आनंदाचं उगमस्थान सौंदर्य, असं म्हणण्यास प्रत्यवाय नाहीं. आतां, सौंदर्याचं

उगमस्थान कोठें आणि तें कशांत आहे, याचाहि अनुषंगानं विचार करण्यासारखा आहे. माझ्या अल्प समजुतीप्रमाणं कलेंतील सौंदर्याचा उगम रसवत्तेंत म्हणजे भावना प्रकटनांत आहे. कोणत्याहि कलेमध्यें ज्या ज्या ठिकाणीं मानवाच्या अंतःकरणांतील नैसर्गिक भावनांना स्पर्श होतो त्या त्या ठिकाणीं सौंदर्य प्रकट होतें आणि भावनानिविष्ट वृत्तीनं कलाकार जी कृति निर्माण करतो तिलाच कलेचा दर्जा प्राप्त होतो आणि तीच कला सौंदर्यलक्ष्यी ठरते. केवळ नादमय शब्द प्रासानुप्रासांत किंवा यतियमकांत जखडले म्हणजे तें कलात्मक काव्य होत नाहीं; किंवा केवळ नियमबद्ध आकृति आणि डोळे दिपाविणारी रंगसंगति म्हणजे चित्रकला नव्हे; अथवा केवळ शास्त्रशुद्ध स्वररचना म्हणजे संगीतकला नव्हे. या सर्व प्रयासांतून भावनेचा आविष्कार होत नसेल तर त्यांपासून सौंदर्याची, आनंदाची, कलेची किंवा संस्कृतीची प्रचीति येणार नाहीं.

शेवटीं भावनांचा उगम कशांत आहे? असाहि प्रश्न येणारच! भावनांचा उगम निसर्गसिद्ध आहे. मानव प्राण्यांमध्येंच नव्हे तर सर्व प्राणिमात्रांमध्यें सुख-दुःख, राग-लोभ, इत्यादि भावनांचं अस्तित्व असतं आणि त्यांचा उगम जीवन आणि सृजन या दोन मूलभूत निसर्गाच्या प्रेरणांमध्यें आहे; आणि सर्वांभूतीं एकच आत्मा या आदितत्त्वाचा निसर्ग हा आविष्कार आहे.

आपण असं पाहिलं, कीं निसर्गजन्य भावनानिर्मितीवांचून सौंदर्यप्राप्ति नाहीं; सौंदर्यावाचून आनंद नाहीं; आनंदावांचून कलेला अस्तित्व नाहीं आणि कलेच्या आधारावांचून संस्कृतीला अस्तित्व नाहीं. साहित्य हाच प्रस्तुत विषय आहे, तेव्हां असं म्हटलं तरी चालेल कीं साहित्य आणि संस्कृति ही कलाजन्य दोन भावंडं आहेत; यापैकीं साहित्य हें थोरलं आणि संस्कृति हें नंतरचं अपत्य; आणि साहजिकच थोरल्यानं धाकट्याचं संगोपन करावं अशी अपेक्षा असते.

साहित्याला ज्येष्ठ अपत्य म्हणण्याचं कारण वाङ्मयामध्यें भावनांचा आविष्कार होऊं लागल्यानंतर त्यांत लालित्य दिसूं लागलं, तें सुंदर वाटूं लागलं आणि त्यानंतरच तें ललितकलामध्यें समाविष्ट झालं; आणि अशा

ललित वाङ्मयाच्या, म्हणजे साहित्याच्या व इतर कलांच्या आधारावर संस्कृतीची निपज व वाढ झाली. भावनाजन्य आनंद व सौंदर्य यांची प्रचीति देणं, ही साहित्यादि सर्व कलांची प्रतिज्ञा असल्यामुळं, अशा कलात्मक वातावरणांत संगोपन झालेल्या संस्कृतीची देखील आनंद व सौंदर्य, हींच दोन वैशिष्ट्यं अर्थात् असणार. साहित्यादि कलाविषयीं आवड पूर्णपणें अंगीं मुरणं, तिची जोपासना करणं, ती आपला स्वभावधर्म बनणं, आणि तो धर्म नित्याच्या आचरणांत प्रकट करणं, ही संस्कृतीचं मंदिर गांठण्याची सोपानपरंपरा आहे. शेवटीं आचाराप्रमाणं आनंददायी आणि सौंदर्यलक्ष्यी विचारांचींहि बीजं मनोभूमिकेंत पेरण्याची संवय समाजाला जडली म्हणजे संस्कृतीचं अत्युच्च शिखर गांठलं, असं म्हणतां येईल. आणि हे सांस्कृतिक गिर्यारोहण बहुतांशीं साहित्यादि कलांच्या साहाय्यानं शक्य आणि सुकर होतं.

## पाश्चिमात्य संस्कृति

पाश्चिमात्य राष्ट्रांनीं, ही बाह्यांगीण संस्कृति, म्हणजे नित्याचे व्यावहारिक व सामाजिक आचार, राहणी, चालरीत, टापटीप इत्यादीची जोपासना, फार कसोशीनं आत्मसात् करून घेतली आहे. कुटुंबांतील प्रत्येक व्यक्ति, स्वतःची पत्नी असो कीं मोलकरीण असी, आपले इष्टमित्र असोत, परकी राव असो कीं रंक असो—आपल्याकडे पाहून, आपली वागणूक पाहून, आपलं बोलणं ऐकून आपली टापटीप, राहणी, घर, अंगण पाहून त्या प्रत्येकाला आल्हाद व्हावा, असा प्रयास त्या राष्ट्रांतील वरिष्ठ व मध्यमवर्गीय समाजाच्या अंगवळणी पडला आहे आणि कांहीं थोड्या प्रमाणांत कनिष्ठ समाजापर्यंतहि पोहोंचलेला आढळतो. मात्र पाश्चात्य संस्कृतीचं हें बाह्यांगी दर्शन, कांहीं मर्यादेपर्यंत ठीक आहे—अनुकरणीयहि आहे. परंतु ही बाह्यांगीण संस्कृति जेव्हां सजातीय, सधर्मीय व सवर्णीय अशा मामकांकरितांच वापरली जाते आणि जेव्हां तिला उच्च राहणीच्या उद्दामपणाचा दर्प येऊं लागतो, तेव्हां ती निरानिराळ्या वाढत्या गरजा निर्माण करते आणि त्या निभावण्यासाठीं अंतरंगींची संस्कृति स्वार्थासाठीं तुडाविली जाते. अर्थात् मग आक्रमण, संहारक शस्त्रास्त्रं, अणुबॉंब, हायड्रोजन बॉंब

इत्यादीची निर्मिति करून, निरुपद्रवी दुबळ्या राष्ट्रांची व समाजांची पिळवणूक व हिंसा करणं, हाच तथाकथित सुसंस्कृत राष्ट्रांचा स्वभावधर्म बनतो आणि हीं सर्व अमानुष कृत्यं आपण संस्कृतीच्या प्रसारासाठीं करीत आहोंत, असा त्या राष्ट्रांचा दावा असतो! हिटलर तर उघडउघड बोलून दाखवीत असे; मुरब्बी मुत्सद्दी व राजकारणपटु उघड बोलत नाहींत. Politics is the game of scoundrels, ( राजकारण हें दुरात्म्याचं क्रीडांगण आहे ) असं बर्नार्ड शॉनें म्हटलं आहे तें त्यांच्या सभोंवतींच्या आणि आजुबाजूच्या मुत्सद्यांना उद्देशूनच म्हटलं होतं! परंतु पौरस्त्यांची विशेषतः भारताची अशी आक्रमक किंवा संहारक संस्कृति कधींच नव्हती. भारतामध्यें युद्धें झालीं, पण तीं आक्रमणाच्या प्रतिकारासाठीं झालीं.

असो. इतर देशांच्या संस्कृतीविषयीं अधिक ऊहापोह करण्याचं प्रयोजन नाहीं. आज आपल्या संस्कृतीचं स्वरूप कशा प्रकारचं आहे हें तपासून पाहणं आवश्यक आहे, असं मला वाटतं. आम्हां भारतीयांची अंतरंगी संस्कृति भक्कम पायावर उभारलेली आहे आणि ती 'सर्वे सुखिनः संतु' या सूत्रांत गोवली गेली आहे. कसलाहि दारुण संघर्ष असो, तो अहिंसेनं, सौजन्यानं व शांततेनं मिटविण्याचा प्रयास शक्यतो करणं, ही प्रवृत्ति आम्हां भारतीयांच्या हाडामांसांत हजारों वर्षांपूर्वीपासून खिळलेली आहे. प्रथम साम, जरूर तर दामसुद्धां आणि नाईलाज झाला तरच शेवटीं दंड हा क्रम आमच्या आबालवृद्धांच्या तोंडीं आहे. जगांतील पाशवी संस्कृतीमुळं होणाऱ्या मानवी संहाराला आणि दारुण दुर्दशेला आळा घालावयाचा असेल तर भारताच्या अहिंसामय संस्कृतीच्या साहाय्याचीच गरज लागते, याची प्रचीति आजहि येत आहे. भारताच्या अंतरंगीं मुरलेल्या संस्कृतीचा हा पाश्चात्यांच्या हिंसाप्रिय संस्कृतीवर प्रचंड विजय आहे. परंतु एवढ्या एकांगावर संतुष्ट न राहतां, आपली बाह्यांगी संस्कृति देखील आपल्या अंतरंगी संस्कृतीला शोभेशीच आहे, हें आपल्या बहिरंगी म्हणजे नित्याच्या लहानसहान व्यवहारांतून व जीवनक्रमांतून प्रतीत झालं पाहिजे. आजमितीला तर त्याची फार आवश्यकता आहे.

संस्कृतीचा उच्छेद करणाऱ्या या वणव्याची झळ भारतालाहि लागणं

अपरिहार्य होतं. युद्धकाळांत व युद्धोत्तरकाळांत मिळेल त्या देशबांधवाला लुबाडून, राबवून, त्याचं रक्त शोषूनदेखील पुंजीपति बनलेला व बनूं पाहणारा असा अंतःकरणशून्य आणि संस्कृतिशून्य धनिकांचा एक नवाच वर्ग निर्माण झाला. त्यांना बाह्यांगी संस्कृति नव्हतीच आणि जी थोडी अंतरंगी होती तीहि नष्ट झाली. अर्थातच त्यांच्या कक्षेंत फिरणारांचीहि तीच दशा व्हायला वेळ लागला नाहीं. अशा या घातचक्राचा परीघ वाढतां वाढतां तो समाजाच्या शेवटच्या थरापर्यंत पोहोचला. त्यांत कामकरी, व्यापारी, मुलं, विद्यार्थी-सर्व प्रकार आले. शिवाय या काळांत संस्कारक्षम तरुण मनांवर अमेरिकन बोलपटांची आधिकाधिक मोहिनी पडूं लागली. बोलपटांतील त्या उत्तान प्रणयचेष्टा, स्त्रियांच्या नग्नावस्थेची कल्पना देणारीं वस्त्रं व दृश्यं; खुनी, डाकू, तमासगीर, मवाली लोकांचे ते वेश, त्यांचे पिंजारलेले केस, जगाकडे तुच्छतेनं पाहणारी त्यांची उर्मट नजर, इत्यादि अश्लाघ्य गोष्टींचं अनुकरण केलं, म्हणजे अमेरिकेचं स्वातंत्र्य आणि संस्कृति जणुंकाय आपण हस्तगत केली, अशी आमच्या तरुण पिढीची समजूत होऊं लागली. आणि योगायोग असा कीं अशा परिस्थितींत भारताला स्वातंत्र्य मिळालं ! स्वातंत्र्यासाठीं कष्टणारे कष्टून गेले, कांहींनीं देहदंड दिला, कांहींनीं प्राण वेंचले. परंतु ज्या पुढील पिढीच्या उन्नतीसाठीं ते अहर्निश झटले त्या पिढीला स्वातंत्र्य म्हणजे मनःपूत आचरण करण्याचा ताम्रपट, असं सामान्यतः वाटूं लागलं. विचारांची उन्नति तर दूरच पण विचार करण्याची आवश्यकताच वाटेनाशी झाली. आचारांतील संयम सुटला; भाषेंतील विनय नकोसा झाला; शिस्तीचा अभाव म्हणजे स्वातंत्र्य, ग्राम्यता म्हणजे समानता, वाचाळता म्हणजे विद्वत्ता, अशा अनेक अनिष्ट प्रवृत्ति, राजकारणापासून तो कौटुंबिक जीवनापर्यंत फैलावूं लागल्या आहेत. रीतिसौष्ठवाऐवजीं आडदांडपणा आणि भावनेऐवजीं बेछूटपणा, हींच दोन आपल्या संस्कृतीचीं आज प्रमुख दर्शनं होऊं पहात आहेत. दर्शनांत, पोषाखांत, भाषेंत, वागणुकींत, विचारांत, कल्पनेंत—कोणत्याच व्यवहारांमध्यें सौष्ठव, मार्दव, संयम, किंवा सौंदर्य इत्यादि, संस्कृति-निदर्शक गुणांना, फारसं स्थान उरलेलं नाहीं.

## आधुनिक संस्कृति

प्राचीन काळीं भारतीयांची संस्कृति सबाह्यांतर अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाला गेली होती. त्याचा पुरावा त्या काळांतील रामायण-महाभारत इत्यादि सर्व काव्यांतून आणि शांकुंतल, मृच्छकटिक इत्यादि सर्व नाटकांतून पदोपदीं मिळतो. पुढें परकीयांच्या सतत आक्रमणामुळें व यवनांच्या आणि पाश्चात्यांच्या प्रदीर्घ राजवटीमुळं आमची अंतर्यामीची संस्कृति जरी शाबूत राहिली तरी बाह्यांगीण संस्कृति डळमळूं लागली. राजकर्त्यांच्या आचार-विचारांचं अनुकरण मोठ्या आवडीनं होऊं लागलं. शेवटीं जागतिक युद्धांत आमचे ब्रिटिश राज्यकर्ते पडले आणि त्यांनीं आम्हांलाहि त्या अमानुष युद्धांत खेचलें. या महायुद्धापासून कोणत्याहि राष्ट्राला लाभ झाला नाहीं. उलट सर्व राष्ट्रांतील संस्कृतीची सोज्वल बंधनं मात्र शिथिल झालीं. सुश्लिष्ट आचारविचारांना रानटी छटा आली, जीवन सुखी होण्याचं तर बाजूलाच राहिलं. उलट मानवी जीवनालाच मुळीं मोल राहिलं नाहीं.

जीवनकलह ही अनादि संस्था आहे. परंतु आजकाल जीवनाकरितां कलह आहे कीं कलहाकरितां जीवन आहे हें ठरविणं कठीण झालं आहे. भेसूर बातम्या देण्याची आणि वाचण्याची, उत्तान वागणूक व अश्लाघ्य कृत्यं सिनेमांत पाहण्याची आणि जमल्यास ती आचरण्याची वृत्ति बहुसंख्य तरुणांमध्यें वाढत्या प्रमाणांत आढळून येत आहे. याला अपवाद आहेत; पण ते अपवादच. Thou shal't not be found अशी एक पाश्चात्यांनीं ११ वी Commandment ( धर्माज्ञा ) अलीकडे निर्माण केली आहे; म्हणजे वाटेल तें करावं-मात्र सांपडूं नये. आपली हल्लीची संस्कृति त्याही पुढं गेलीं आहे. " Don't fear if thou art found thou shal't not be found " " कशाचीही पर्वा करूं नको म्हणजे कोणी कांहीं करीत नाहीं " ! याचा परिणाम असा झाला आहे कीं स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर आमच्याच लोकशाहीला नाना प्रकारचे नवे नवे कायदे करणं भाग पडत आहे; आणि या कायद्यांचा सुळसुळाट इतका झाला आहे कीं केव्हां एकाद्या कायद्याच्या शेपटीवर कोणाचा पाय पडेल याचा नेम नाहीं !

अगदीं प्रारंभीं कायदे करण्यांत आले त्या वेळीं समाजांतील सर्व व्यक्ती सामान्यतः सचोटीनं आणि सभ्यतेनं वागणाऱ्याच असतात; क्वचित् जर कोणी दुसऱ्याची हानी करण्याच्या वृत्तीचे असतील तर अशा व्यक्तींना दहशत व शासन व्हावं असा कायदे करणारांचा मूळ हेतु असे. याच्या उलट आजकालचे कायदे कानू पाहिले म्हणजे जणुं काय सर्वच समाज चोर, लुटारू, गुंड, दुर्वर्तनी व्यक्तींचा बनलेला आहे आणि त्यांच्या शासनासाठीं नवे नवे कायदे करावेच लागतात, असं दिसतं, अर्थात् त्यामुळं समाजांतील निरापराधी सज्जनांना उपद्रव व गैरसोय झाली तरी समाजहितासाठीं त्यांना ती निमुटपणं सोसावी लागते, असा विपरीत प्रसंग आला आहे. अशा प्रकारचे कायदे करणं आपल्याच लोकशाहीला भाग पडावं. हें समाजाच्या सांस्कृतिक अधःपाताचं लक्षण नव्हे का? समतेच्या व व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या नशेमध्यें दुसऱ्याला किळस, उपद्रव आणि क्लेश देणारीं अशीं हजारों अपकृत्यं उघड्या माथ्यानं बेछूट घडत आहेत. मनःपूत वर्तन म्हणजे समता व स्वातंत्र्य हें समीकरण आज बहुसंख्य समाजाच्या संस्कृतीचं प्रतीक झालं आहे. समतावाद हा मतदान, राजकारण, लोकशाही, समानसंधि, इत्यादि बाबतींत अत्यंत हितावह आहे. परंतु संस्कृतीच्या आणि कलेच्या क्षेत्रामध्यें हा समतावाद अहितकारक आणि धोक्याचा आहे. राष्ट्रांतील सर्व व्यक्तींना समान संधि, समान हक्क व त्यासाठीं कायदे इत्यादि कल्पना अत्यंत उदात्त आहेत, आणि त्या अंमलांत आणणं हें लोकशाही राजवटीचं आद्य कर्तव्यच आहे. मात्र त्याबरोबर प्रत्येकाला सामान्य व्यवहारांत मनःपूत वर्तन करण्याची मुभा, असा समता या शब्दाचा अर्थ होऊं पाहात आहे—आणि भारताच्या संस्कृतीला हाच धोका आहे; तशीं चिन्हंहि दिसूं लागलीं आहेत. आणि हा धोका टाळण्याचं सामर्थ्य कशांत असेल तर तें विशेषतः साहित्य कलेंत आहे.

समाजाची किंवा राष्ट्राची खरी संस्कृति कायद्यानं तर नाहींच पण लोकमताच्या एकमुखी मागणीनं किंवा सत्याग्रहानं देखील साध्य होत नसते. समाजाचं किंवा राष्ट्राचं हित साधण्याचं व्रत अंगीकारून त्या कामीं तन, मन, धन अर्पण करणं, हा सर्वोच्च मानव-धर्म आहे; आणि अशा

त्यागपरायण अनेक व्यक्ती आमच्या राष्ट्राला लाभल्या हें राष्ट्राचं सद्भाग्य म्हणतां येईल. परंतु अशा विभूति, राष्ट्राला जरी स्वातंत्र्याच्या, उत्कर्षाच्या व प्रगतीच्या मार्गावर नेऊं शकल्या तरी संस्कृतीच्या प्रगतीचा मार्ग त्यांना दाखवितां आला नाहीं. महात्मा गांधीजी अन्तर्बाह्य संस्कृतीचें एकमेव प्रतीक व आदर्श होते. म्हणून कांहीं त्यांच्या कोट्यवधि अनुयायांमध्यें अन्तरंगी तर दूरच राहो, पण बाह्यांगीण संस्कृतीसुद्धां त्यांना बाणवितां आली नाहीं. त्यांच्या अनुयायांकडूनहि तसा प्रयासदेखील कधीं केला गेला असं आढळून आलं नाहीं. महात्माजींच्या बाह्यांगी संस्कृतीचं सकृत् दर्शन त्यांच्या मुद्रेवर सतत झळकणाऱ्या निर्व्याज स्मितहास्यांतून होत असे. त्या हास्याचा आस्वाद दिल्यानंतर मग तें आपल्या अंतरंगी संस्कृतीची जाणीव देत. गांधी टोपी बरोबर गांधींचं निर्व्याज आणि मोहक असं हास्य जरी मुखावर धारण करण्याचा प्रयास केला असता तर त्यांच्या असंख्यात अनुयायांनीं मग ते कितीहि मागासलेले किंवा पुढारलेले असोत, संस्कृतीचा पहिला टप्पा गांठला असता.

विशाल बुद्धिमत्ता, प्रचण्ड विद्वत्ता, अमाप संपदा, कर्तुमकर्तुम् सत्ता इत्यादि गुणांची संस्कृतीला अपेक्षा नसते. किंबहुना असल्या गुणांकडून ती बहुधा उपेक्षिली जाते. याचं कारण असंहि असेल, कीं सत्ता, सम्पदा वगैरे गुणांच्या जोरावर ज्यांना लोकांकडून धन्यवाद मिळतात त्यांना संस्कृतीची गरजच वाटत नसेल. परंतु सामान्य व्यक्तींना मात्र संस्कृतीवांचून इतरांना आनंद देण्याचं दुसरं साधन नाहीं. सारांश, नीतिसौष्ठव व रीतीसौष्ठव अशी संस्कृतीची दोन स्वरूपं आहेत आणि या दोहोंच्या संकलित, एकरूपाचं दर्शन घडविणं आणि त्याचं आकर्षण निर्माण करणं, हें साहित्याचं कर्तव्य आहे.

## साहित्य व संस्कृतीमधील नातें

संस्कृति ही विशिष्ट विचार प्रणाली नाही; ती प्रथमतः आचार प्रणाली आहे. आचारांच्या द्वारानें विचार सौष्ठव प्रकट करण्याची ती कला आहे. यानंतर, साहित्याच्या द्वारें तिची कितीशी जोपासना होऊं शकेल व होत आहे हें पाहणं जरूर आहे.

राष्ट्राची संस्कृति त्या त्या राष्ट्राच्या साहित्य, संगीत, नाट्य, चित्र शिल्प इत्यादि कलांच्या परिणतीवरून, आणि अशा कलांची अभिरुचि समाजांत किती सखोल रुजली आहे यावरून मापली जाते. अध्यात्म, विज्ञान, व्यापार, वैद्यक, कायदेकानू वगैरेवरून राष्ट्राची किती **प्रगति** किंवा **उन्नति** झाली आहे. याची कल्पना येते. परंतु संस्कृति ही चीज अगदीं निराळी आहे. तिचा दर्जा किंवा तिचं मूल्यमापन साहित्यादि कलांच्या दर्जावरून आणि त्याच्या दीर्घकालीन परंपरागत जोपासनेवरूनच होऊं शकतं. आणि या कामीं साहित्याचा वांटा सर्वांत मोठा आहे; जबाबदारीहि मोठी आहे.

साहित्य म्हणजे **ललित–वाङ्मय**. ललित याचा अर्थ, भावना-विलासांतील सौंदर्य दाखवून मनोरंजन करणारं व आनंद वितरणारं लिखाण. मला तरी हा अर्थ अभिप्रेत आहे. अनेक प्रकारच्या बाष्कळ, अश्लील, बीभत्स, हास्यास्पद लिखाणापासून तात्पुरतं मनोरंजन होत असेल, परंतु त्याला ललित वाङ्मयांत म्हणजे साहित्यामध्यें स्थान मिळणार नाहीं व मिळूंहि नये. ज्या लिखाणांमध्यें घटना, प्रसंग, कल्पना, विचार, आचार, शब्द, संवाद सर्व कांहीं भावनास्पर्शी आणि सौंदर्यलक्षी असतात त्यालाच साहित्य म्हणणं शोभेल; मग तें पौराणिक, ऐतिहासिक, काल्पनिक, वास्तव, टीकात्मक, चरित्रात्मक, प्रदीर्घ, त्रुटित, काव्य किंवा गद्य–कशाही प्रकारचं असो. आतां सौंदर्यलक्ष्यी किंवा भावनास्पर्शी वाङ्मयाची प्रचीति सर्व वाचकांना सारखीच येईल किंवा प्रत्येकाला तींच सौंदर्य स्थलं दिसतील असं नाहीं. तेव्हां त्याबाबत सर्वसाधारण निश्चित असं गमक ठरवतां येईल तर उत्तम.

स्थूलमानानं मी याबाबत असं सुचविण्याचं धाडस करतों कीं साहित्याच्या कोणत्याहि कलाकृतींमधील सुष्ट व्यक्तींचा आपल्या स्वतःवर आरोप करून घेण्याचा मोह जेवढ्या अधिक प्रमाणांत वाचकांवर पडेल त्या मानानें त्यांतील सौंदर्यनिष्ठा आणि कलात्मकता यांचा दर्जा ठरेल. त्यांतील सत्प्रवृत्त व्यक्ति आपणच आहों; अशा प्रसंगीं आपण असंच वागलों असतों असंच बोललों असतों, असाच सभ्याचार, संयम, दया,

धैर्य, औदार्य दाखविलं असतं–अशा प्रकारची आत्मीयता बहुसंख्य वाचकांच्या मनांत निर्माण झाली तर तें ललित वाङ्मय–म्हणजे साहित्य; आणि त्याचीच अभिजात साहित्यांत गणना होईल. एखाद्या तरुणीचं सुंदर शब्दांत केलेलं उत्तान वर्णन वाचून मनाची चलबिचल व्हावी आणि तसलं रूप आणि तशा चेष्टा आपल्या पत्नीमध्यें नाहींत म्हणून बिचारी-विषयीं अरुचि वाटूं लागावी अशा प्रकारच्या अनिष्ट प्रेरणा ज्या साहित्या-पासून मिळतात, तें केव्हांहि अधम साहित्यच म्हटलं पाहिजे. हीच गोष्ट पुरुषाच्या वर्णनालाहि लागूं आहे. भोगवासना किंवा लैंगिक आकर्षण निर्माण करणं म्हणजे सौंदर्याची प्रतीति देणं नव्हे. तरुण पिढीला अत्यंत आवडणाऱ्या प्रणयाच्या कथा–कादंबऱ्यांतून अशा प्रकारचीं वर्णनं प्रसंग व पात्रं कटाक्षानं टाळलीं पाहिजेत. ही गोष्ट भोगवासनलेाच लागूं नाहीं. कोणताहि उत्तान उन्माद निर्माण करण्याच्या हेतूनं लिहिलेलं साहित्य कितीहि सुंदर शब्दांनीं नटविलं तरी त्यांतून सौंदर्याऐवजीं **वासना**, आणि वासना तृप्त होत नाहीं म्हणून **यातना** मात्र भोगाव्या लागतात. आपल्या आवडत्या साहित्यप्रकाराचा अशा रीतीनं निर्देश केल्याबद्दल कोणांची मनं दुखावलीं असतील तर त्याबद्दल क्षमा असावी. माझा सांगण्याचा हेतु एवढाच कीं, वर्णनांतून भावनेचं सौंदर्य प्रतीत व्हावं–वासनेचा उन्माद प्राप्त होऊं नये.

तसेंच नीतीचा आणि कलेचा–(प्रस्तुत साहित्य कलेचा–) अर्थाअर्थीं कांहींहि संबंध नसावा, असं अनेक मान्यवंत साहित्यिकांचं म्हणणं आहे; तें सर्वांशीं मान्य होईल कीं नाहीं याची शंका आहे. तथापि नीतीशीं नसला तरी संस्कृतीचा आणि साहित्याचा बंधु-भगिनीइतका गाढ ऋणानुबंध आहे, कारण संस्कृति आणि साहित्य या दोहोंचंहि आनंदनिर्मिति हें एकच कार्य आहे. म्हणून साहित्यानें नीतीच्या बाह्यांगालाहि म्हणजे संस्कृतिनिदर्शक नीतीला देखील जपलंच पाहिजे.

यासाठीं साहित्याचं मूल्यमापन प्रथम संस्कृतीचा निकष लावून झालं पाहिजे. कादंबरी, लघुकथा, नाटक, काव्य इत्यादि साहित्याचा कोणताहि प्रकार असो, त्यांतून आचार-विचार-सौष्ठवाची भरपूर पखरण झाली

आहे कीं नाहीं हें प्रथम पाहिलं पाहिजे. आजकाल तर त्याची अत्यंत आवश्यकता आहे. कथानक, प्रसंग, घटना, स्वभावपरिपोष इत्यादि इतर गुणदोष त्यानंतर पारखले जावेत. याचा अर्थ असा समजूं नये कीं, साहित्याची कसोटी लावतांना आचार-सौष्ठवासारख्या वरवरच्या गुणांनाच प्राधान्य द्यावं. पण सौंदर्यप्रतीति ही ललितसाहित्याची एकमेव कसोटी आहे आणि त्या प्रतीतीचा आनंद घेण्याची पात्रता येण्याला आचार-सौष्टवाच्या दीपिकांमुळं मार्गदर्शन होतं! आणि अशा मार्गदर्शक दीपिकांची आपल्या साहित्यांत विशेष आवश्यकता आहे. कारण संस्कारक्षम तरुण मनाची पकड घेणारं ललित साहित्य हेंच अत्यंत प्रभावी अस्त्र आहे.

या आचार-सौष्ठवाच्या कसोटीला आजचं साहित्य किती प्रमाणांत उतरेल हें आपणच सांगूं शकाल; मला सांगता येणार नाहीं. कारण माझं वाङ्मयाचं आणि साहित्याचं वाचन अगदींच तुटपुंजं आहे. तथापि कादंबरी, लघुकथा, नाटक, काव्य इत्यादि जें थोडं साहित्य माझ्या वाचनांत आलं, त्यांत प्रणयी लीलांना जरी प्राधान्य असलं, तरी कथानक, प्रसंग, भाषा, स्वभाव-रेखाटन इत्यादींमध्यें पुष्कळच नवीनता दिसून येते, यांत संशय नाहीं. परंतु अलीकडच्या कादंबरीमध्यें व्यक्तींच्या विचारसरणीला आणि संभाषणाला जें थोडं महत्त्व असतं त्याहिपेक्षां भाषणापूर्वीं त्या व्यक्तीच्या क्षुल्लक चाळ्याचं, नाजुक लकबीचं आणि आंगिक चेष्टांचं वर्णनच अधिक प्रभावी करण्याचा प्रयास दिसून येतो, असं मला वाटतं. कादंबरीची लोकप्रियता अशा वर्णनामुळें वाढते असा लेखकांचा अनुभव असेल. पूर्वीच्या कथाकादंबरींमधून निसर्गश्रीची, सुरम्य मंदिरांची, प्रसादांची पाल्हाळिक वर्णनं असत; स्त्रीपुरुषांची वर्णनं उपमा अलंकारांनीं खचलेलीं असत; परंतु तीं वस्तुपरिचयासाठीं असत आणि व्यक्ति किंवा पार्श्वभूमींची पूर्ण कल्पना आणून देण्यास तीं समर्थ असत. हल्लीं स्त्री-पुरुषांच्या क्षणोक्षणीं होणाऱ्या चाळ्यांच्या वर्णनाशिवाय आधुनिक कथाकादंबरीचं पानच हालत नाहीं. पदराचा शेवट, वेणीचं शेपूट, केसाची बट, पायाचीं बोटं इत्यादीशीं चाळा केल्यावांचून कादंबरींतील सुंदर स्त्रियांना साधंसुधं वाक्य बोलतां येत नाहीं. तीच गत पुरुषांची!

सर्वच व्यक्ति कांहींना कांही चाळे करीत असल्यामुळें वाचकांच्या मनश्चक्षूपुढें कोणाचेंच व्यक्तिमत्व शेवटपर्यंत टिकून राहात नाहीं. सर्वच कादंबरींतील व्यक्ति एक सांच्याच्या वाटतात.

## वास्तववाद

जी गोष्ट कथाकादंबरीची, तीच गोष्ट आधुनिक वास्तववादी नाटकांतील पात्रांची. या ठिकाणीं साहित्यांतील वास्तववादाविषयींचें माझे विचार आपल्यापुढें मांडण्याची मी संधी घेणार आहे, याची क्षमा असावी.

साहित्य म्हणजे ललित वाङ्मय, आणि तें सौंदर्यलक्षी असेल तरच तें कलेच्या क्षेत्रांत समाविष्ट होईल. आतां निसर्गात म्हणजे चराचर सृष्टीत तशीच मानवी जीवनांत असंख्यात सौंदर्य स्थलं असतात म्हणून कांहीं यच्चयावत निसर्ग अथवा मानवी जीवन सौंदर्यमयच असतं असं थोडंच! निसर्ग काय किंवा जीवन काय बहुतांशीं खडकाळ, कांटेरी, कष्टमय असतं आणि त्यामध्यें लपलेलीं सौंदर्यस्थळं शोधून काढावी लागतात, आणि हें कार्य निरानिराळ्या कलांनीं सर्वस्वी आपल्या अंगावर घेतलं आहे. किंबहुना या सौंदर्य शोधनाच्या कार्यासाठींच कलांचे अवतार आहेत. या दृष्टीनं वास्तववादी साहित्य किती कार्यक्षम आहे हें पाहणं जरूर आहे.

निसर्गात किंवा मानवी जीवनांत जें कांहीं इंद्रियांच्या द्वारें अनुभवतां येतं तें वास्तव; आणि जें साहित्य अशा वास्तवावर प्रतिज्ञेनं आधारलं जातं, ते वास्तववादी साहित्य. हल्लीचं कथा, कादंबरी, नाटक, काव्य वगैरे वाङ्मय बहूतांशीं वास्तववादी आहे हें सांगायला नको. परंतु सर्वस्वी वास्तवाचा दावा सागणारं हे वाङ्मय कलानिष्ठ असूं शकणार नाहीं; कारण केवळ वास्तवाला चिकटून राहणं हीच त्याची प्रतिज्ञा असते. उलट, कला ही वास्तवाच्या पुढें धांव घेते; निसर्गांतील कुरूपता नाहींशी करून त्या ठिकाणीं तिला सौंदर्याचं आरोपण करायचं असतं. कोणतीहि कला घेतली तरी ठिकठिकाणीं नव्या नव्या सौंदर्यांची भर घालून निसर्गाला किंवा जीवनाला आनंदमय करणं, आणि जीवात्म्याला परमात्म्याच्या सुंदरम् या गुणाची प्रचीति देणं, हें तिचें अंतिम ध्येय असतें. आणि या

अंतिम कसोटीनं पारखलं, तर केवळ वास्तवाशीं निगडित अशा वास्तववादी वाङ्मयाला कलाक्षेत्रांत स्थानच देतां येणार नाहीं. कलेच्या प्रांतावर वास्तवाला Jurisdicion च नाहीं असा त्या वादाचा निकाल लावतां येईल. कलेचा वास्तवाशीं संबंध एवढाच कीं वास्तव हें कलेचं अनेकांपैकीं एक साधन आहे. 'सुंदरम्' ची प्रचीति सुलभतेनं करून देण्याची वास्तव ही एक भूमि आहे. चित्रकलेला कागद, भिंत किंवा भूमि लागते; म्हणून कागद किंवा भिंत ही जशी कला होऊं शकत नाहीं. फार काय, वास्तव किंवा जीवन जर सर्वस्वी सौंदर्यपूर्ण असतं तर कला हा शब्दच आस्तित्वांत आला नसता.

**सत्यम्–शिवम्–सुंदरम्** हे जे परमात्म्याचे तीन गुण मानले आहेत त्यांत मानवाच्या निःश्रेयसाच्या दृष्टीनं सत्यम् या गुणाला अग्रस्थान दिलेलं आहे. सत्याची आत्यंतिक आराधना हेंच मोक्षाचं साधन, हें निश्चित. परंतु कोणतीहि वस्तु किंवा स्थिति प्राप्त करून घ्यायची तर प्रथम तिच्या-विषयीं आपल्याला कांहीं आकर्षण वाटलं पाहिजे. आणि असं आकर्षण सौन्दर्यावांचून वाटत नाहीं. सारांश सत्याचं आकर्षण वाटावं म्हणून सुंदरम् या गुणाचा समावेश परमेश्वराच्या त्रिगुणात्मक स्वरूपांत केला असावा; आणि या सुंदरम् गुणाची प्रतीति निरनिराळ्या ज्ञानेंद्रियांकरवीं जीवाला नित्यशः येत राहावी आणि सत्याविषयीं आकर्षण निर्माण व्हावं म्हणून साहित्य, संगीत, चित्रादि कलांचं जीवनामधील कार्य वास्तवापेक्षां सुरम्य आणि स्वतंत्र ठेवलं गेलं. आणि या कारणानं कलांच्या साहाय्या-वांचून मानवाची अंतर्बाह्य संस्कृति सिद्ध होत नाहीं.

वरील व्यापक आणि मूलग्राही विचारसरणी बाजूला ठेवून, तथा-कथित वास्तववादी साहित्याचं आजकालचं स्वरूप स्थूलमानानं कसं आहे तें पाहाणं इष्ट आहे. अलीकडील ललित वाङ्मयाशीं माझा जो अल्प परिचय आहे तो कथा-कादंबरी-काव्य वगैरेपेक्षां नाट्यवाङ्मयाच्या मार्फत झालेला आहे आणि तो देखील वयोमानामुळं पुसट झाला आहे. इतर आधुनिक साहित्य फारसं माझ्या वाचनांत नाहीं. तथापि माझ्या अल्प

परिचयावरून मला या वास्तववादी साहित्याचा जो सामान्य निष्कर्ष काढतां आला तो असा कीं या साहित्यामध्यें, हें **असं आहे**; हें **असं चाललं आहे**–हें प्रचारांतील व्यक्ती, प्रसंग, भाषा, पार्श्वभूमि इत्यादि नित्यानुभवाच्या माध्यमांनीं सांगितलं जातं. याला देखील फार बुद्धिमत्ता व निरीक्षण शक्ति लागते यांत संशय नाहीं. परंतु तें **कसं असावं, कसं असलं पाहिजे** म्हणजे जीवन आनंदमय आणि जगण्यायोग्य होईल, हें त्यांत सांगितलं किंवा सिद्ध केलं जात नाहीं; तसा प्रयासही नसतो. कांहीं विशिष्ट परिस्थितींत निर्माण झालेली समस्या, जणुं काय ती एक समाजव्यापी महा विघ्न आहे, अशा आवेशानं शक्य तितक्या वास्तव पार्श्वभूमीवरून मांडली म्हणजे कर्त्याची जबाबदारी संपते. ती समस्या सोडविण्याची जबाबदारी वाचकावर किंवा प्रेक्षकावर! हें असं आहे! कसं असावं तें तुमचं तुम्ही ठरवा आणि उपाय देखील तुम्हीच शोधून काढा.

अशा प्रकारचं वाङ्मय म्हणजे वेशी लगतच्या अर्धवट बांधलेल्या कमानी सारखं वाटतं. कमानीचा दुसरा भाग पुरा त्यांत नसतो; आपआपलीं दुखणीं वेशीवर टांगण्यापुरता काय तो अशा अर्धवट शिल्पाचा उपयोग होतो. आपल्याहि गांवाच्या वेशीला अशी कमान असावी असं वाटण्याइतकी तिच्यांत कलाच नसते. परंतु साहित्य म्हणजे कलात्मक ललित वाङ्मय असं आपण मानलं आहे. म्हणून वास्तववादी साहित्य हा शब्द प्रयोगच शशशृंगासारखा अवास्तव वाटतो. कारण वास्तववादी साहित्याची **यथार्थ दर्शन** ही प्रतिज्ञा असते. सौंदर्यदर्शनाशीं त्याचा मुळींच संबंध नसतो. तेव्हां अशा वास्तववादी लिखाणाला कलात्मक साहित्यामध्यें स्थान काय म्हणून द्यावयाचं? असाहि त्यावर आक्षेप घेतां येईल. दुसरी गोष्ट, कल्पनेला व भावनेला उद्दीपित करणारी आणि कलात्मकतेला आधारभूत अशी जी सूचकता, तिचा वास्तववादी वाङ्मयांत अभाव असतो. सारांश, वास्तववाद म्हणजे वाङ्मयीन फोटोग्राफी किंवा वर्तमानकाळाची नोंद म्हणतां येईल. कदाचित् अनेक पिढ्यानंतर त्याला ऐतिहासिक मूल्य प्राप्त होईल. आज मात्र त्याची ललितसाहित्यामध्यें गणना करणं तत्त्वतः अयोग्य होईल.

तथापि वास्तववादी लिखाणांची गणना साहित्यामध्यें केली जाते खरी. याचें कारण, कांहीं थोड्या लिखाणावर वास्तवाचा नांवाला पेहेराव असतो, परंतु त्याचा गाभा कलात्मक व सौंदर्यलक्षीच असतो. अर्थात् अशा कथा, कादंबऱ्या, नाटकं इत्यादींना ललित साहित्यामध्यें हक्काचं स्थान असतं. त्याबरोबर गुण नाहीं—पण वाण असलेल्या लिखाणाचीहि साहित्य—कला-मंदिरांत वर्णी लागली तर नवल नाहीं. उरलं सुरलेलं वास्तववादी कलाशून्य लिखाण, जें वस्तुनिष्ठ असेल तें वाङ्मय आणि नसेल तें साहित्य—अशा अकरणरूपी व्याख्येमुळें, तें सुद्धां साहित्यांत समाविष्ट केलं जातं. यासाठीं साहित्य आणि वाङ्मय यांच्या व्यवच्छेदक व्याख्या ठरल्या पाहिजेत. ज्या लिखाणांत कलात्मक आणि सौंदर्यलक्षी शाश्वत मूल्यें नाहींत आणि जें लिखाण वस्तुनिष्ठ म्हणजे आध्यात्मिक, शास्त्रीय, ऐतिहासिक इत्यादि पैकींहि नाहीं, अशा निर्गुण लिखाणाला एक स्वतंत्रच नांव द्यावं. असो.

## रहस्य वाङ्मय

अलीकडे **रहस्य-कथांची** फार मोठ्या प्रमाणांत निर्मिति होऊं लागली. आहे. त्यांचाहि साहित्यांतच समावेश करण्यांत येतो. अशा लिखाणाला दिलेलं **रहस्य वाङ्मय** हें नांव यथार्थ वाटतं. सौंदर्य व संस्कृति यांना पोषक असा साहित्यिक गुण त्यांत क्वचित् आढळतो. रहस्यकथेचा प्रारंभ एका छिन्नविच्छिन्न प्रेतानं, आणि शेवट बहुधा गुन्हेगाराच्या आत्महत्येनं होतो. मध्यंतरीं एक दोन खून भरतीला असतात. एक डुकराच्या मेंदूचा मद्दड पोलिस अधिकारी आणि केसाच्या रंगावरून किंवा सिगारेटच्या राखेवरून गुन्हेगार शोधून काढणारा अचाट बुद्धीचा डिटेक्टिव्ह, त्याच्या मदतीला एकादी सुंदर स्त्री, तशीच गुन्हेगाराला सामील अशी दुसरी एक सुंदर तरुणी इत्यादि, वास्तवांत क्वचित् आढळणाऱ्या सामग्रीवर आणि क्वचित् घडणाऱ्या घटनावर आधारलेलं हें रहस्य—वाङ्मय असतं. इंग्रेजी भाषेंत अशा रहस्य-कथांची निपज फारच मोठ्या प्रमाणांत होत आहे. अर्थात् आपल्याकडेहि ती तशीच होऊं लागली तर आश्चर्य नाहीं; कारण बहुतेक रहस्य कथा इंग्रजी कथांचीं भाषांतरं असतात, असं आढळून येईल.

रहस्य वाङ्मय हें बुद्धिनिष्ठ असतं. तें अत्यंत लोकप्रिय होतं याचं कारण

त्यांतील रहस्य आणि अवास्तवता. कसलंही गुपित जाणण्याचं कुतूहल नसलेला मानव प्राणी विरळाच ! यामुळें रहस्यवाङ्मयापासून मनोरंजन करून घ्यावयाला वाचक केव्हांहि तयारच असतात. अर्थात् हें मनोरंजन अल्पकाळ टिकतं. मात्र संस्कारक्षम मुलामुलींच्या मनामध्यें आपण डिटेक्टिव किंवा अट्टल गुन्हेगार व्हाव–निदान तसं साहस तरी करून पहावं, अशा कल्पना येण्याचा संभव आहे. रहस्य–वाङ्मयामध्यें भरपूर कल्पकता असते, रचनाकौशल्य असतं, परंतु सौंदर्यलक्षी कलात्मकता त्यांत नसल्यामुळें तें संस्कृतीला पोषक होऊं शकत नाहीं, कीं तिचा दर्जा वाढूं शकत नाहीं. म्हणून रहस्यकथांचा साहित्यांत समावेश न करतां रहस्यवाङ्मय हा एक स्वतंत्र प्रकार मानणं योग्य होईल.

## विनोदी वाङ्मय

यानंतर **विनोदी वाङ्मय.** हा एक साहित्यांत प्रविष्ट झालेला महत्त्वाचा प्रकार आहे, आणि तो इतर प्रकारांना मागें सारून, संधि मिळेल तेथें वेळीं अवेळीं प्रकट होऊं लागला आहे. नाट्यसाहित्यामध्यें तर आजकाल विनोदानें प्रधानपद बळकावलें आहे. बुद्धिबळांतील वजीराप्रमाणं विनोदाचा संचार अनिरुद्ध असतो. निखालस मराठींत विनोदी वाङ्मय जरी इतर वाङ्मयाच्या मानानें फार कमी प्रमाणांत निर्माण होत असलं तरी साहित्याच्या सर्व प्रकारांत ते इतस्ततः पेरलेलं आढळतं.

विनोदाच्या एका टोंकाला बुद्धिगम्य व संयमशून्य शाब्दिक कोटिक्रम असतो आणि दुसऱ्या टोंकाला बुद्धिविहीन बाष्कळपणा असतो. मध्यभागावर कोठेंतरी, हृदयंगम, आल्हादकारक, प्रसंगानिष्ठ व सहजस्फूर्त विनोद तरंगतांना क्वचित आढळतो. 'काव्यशास्त्रविनोद' इत्यादि सुभाषितांत उल्लेखिलेला विनोद निःसंशय चिरकाल आनंद देतो आणि मनोमालिन्य नाहींसं करतो. अशा उच्च श्रेणीच्या विनोदालाच साहित्य मंदिरांत प्रतिष्ठेचं स्थान देणं उचित होईल. असा विनोद संस्कृतीला उपकारक होतो, इतकंच नव्हे तर त्यामुळें संस्कृतीचा दर्जा देखील वाढतो.

अलीकडे कथा–वाङ्मयांमधून मनोविश्लेषणाचं दीर्घसूत्री तंत्र वापरण्यांत येऊं लागलं आहे. अंतर्यामीं उफाळून आलेल्या भावनांचा कीस काढण्याइतकी

प्रशांत वृत्ति आणि चिकित्सक बुद्धि कथेंतील पात्रांच्या ठिकाणीं अशा प्रसंगीं असते हें आश्चर्य ! शिवाय यामुळें कथानकाचा प्रवाह स्थगित होतो आणि मानसशास्त्रांतील एखाद्या दुर्गम सिद्धांताचं विवरण आपण वाचीत आहों कीं काय, अशी शंका येऊं लागते. कथा-कादंबऱ्या जर मानसशास्त्राच्या सरोवरांत विहार करूं लागल्या तर साहित्याचं अर्ध अंग लुलं पडेल. असो याविषयीं चर्चा करण्याचा माझा अधिकार नाहीं; मीं एकहि लघुकथा लिहिलेली नाहीं.

## जनताभिमुख साहित्य

यानंतर एकाच गोष्टीचा परामर्ष घेऊन माझं भाषण संपणार आहे. आपलं साहित्य जनताभिमुख झालं पाहिजे, असा एक दावा आलिकडे इतक्या निकरानं मांडला जातो कीं याच्यामागं कांहीं मुत्सद्दी कावा तर नाहीं ना, अशी अंधुक शंका वाटूं लागते. जनताभिमुख साहित्य म्हणजे काय ? तर अशिक्षित, अल्पशिक्षित, साक्षर होऊं इच्छिणारे श्रमजीवी, शेतकरी, कामकरी इत्यादि अफाट जनतेच्या जीवनावरील, त्यांना समजेल अशा भाषेंत लिहिलेलं ललित वाङ्मय. असलं वाङ्मय लोकशाहीच्या विरुदाला आणि भूमिकेला शोभेसं होईल यांत संशय नाहीं. परंतु वरील बहुसंख्य जनतेचा सांस्कृतिक दर्जा वाढविण्याच्या किंवा तिचं मनोरंजन करण्याच्या कामीं या जनताभिमुख वाङ्मयाचा कितीसा उपयोग होईल याचा आधीं विचार करूं या.

साहित्य ही एक महान् कला आहे; तें कांहीं चालवाङ्मय नव्हे. उच्च दर्जाचं काव्यादि कलात्मक साहित्य लिहूं शकणारे कलाकार कोणत्याहि देशांत एका हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतकेहि नसतात. ते जन्मजात प्रतिभासंपन्न असतात, अत्यंत सौंदर्यलक्षी आणि एक प्रकारचे द्रष्टे असतात; ते कवि असतात. त्यांना जिथं जिथं भावनांचं, निसर्गाचं, जीवनाचं सौंदर्य दिसेल किंवा तें निर्माण करणं जरूर असेल तिथं तिथं त्यांची प्रतिभा जागृत होते आणि त्यांच्या हातून साहित्यिक कलाकृति निर्माण होते-मग तें राजमंदिर असो कीं गारिबाची झोंपडी असो. परंतु त्यांनीं अमक्या ठिकाणींच आपली सौंदर्यदृष्टि ठेवली पाहिजे, आपली प्रतिभा शेतांतच

राबविली पाहिजे, ग्रामीण किंवा गिरणबाबूचीच भाषा वापरली पाहिजे इत्यादि आग्रहाला तें कितीसा मान देणार ?

तसेंच केवळ वरच्या दर्जाच्या समाजाची आणि व्यक्तींचीं चित्रें आपल्या कथा-कादंबरींतून ते रेखाटतात, असा आरोप कांहीं प्राथितयश प्रतिभा-संपन्न लेखकांवर केला जातो, तो देखील संस्कृतीविघातक आणि कलेचा दर्जा खालीं आणणारा आहे. सर्वसामान्य जनतेला तिचा आस्वाद मिळावा म्हणून कांहीं उच्च श्रेणीची कला निकृष्ट माध्यमांचा स्वीकार करूं शकत नाहीं. साहित्य, संगीत, चित्र, शिल्प इत्यादि कोणतीहि अभिजात व उच्च ध्येयात्मक कला सामान्य जनतेच्या समाराधनासाठीं आपली प्रभावळ सोडून खालीं येणार नाहीं. शिवाय, सर्वसामन्य जनतेमध्यें तिचा आस्वाद घेण्याची पात्रता येईपर्यंत उच्च साहित्यकलेविषयीं त्यांना जिज्ञासाहि वाटणार नाहीं, हें उघड आहे. म्हणून उच्च साहित्याची निर्मितीच स्थगित करावी कीं काय ?

बरं, झोंपडींतील, शेतांतील, चाळींतील खडतर जीवन ज्यांच्या नित्य परिचयाचं झालं आहे त्यांना तसल्याच जीवनांतील घटना व त्यांचीं वर्णनं कथा-कादंबरींतून वाचतां आलीं तरी त्यांना त्यांत काय अपूर्वाई वाटणार आणि काय रंजन व लाभ होणार ? ज्यांना सुख दुखतं अशाच भाग्यवानांना चाळींतल्या किंवा झोंपडींतल्या जीवनामध्यें सौंदर्य शोधण्याची व त्याचा आस्वाद घेण्याची क्षणैक लहर येते. बरं, कथा-कादंबरी वाचणारा जो समाजांतील मध्यम वर्ग आहे त्यामध्यें खालच्या वर्गाविषयीं आत्मीयता निर्माण करून त्याची दुःस्थिति निवारण्याचा हा प्रयास असेल तर तोहि व्यर्थ आहे. कारण सुविद्य मध्यम वर्गाजवळ सहानुभूतीखेरीज त्याला देण्यासारखं दुसरं कांहींच नसतं. अशा प्रकारच्या अनेक इतर कारणामुळं साहित्य जनताभिमुख व्हावं हा आग्रह वरून कितीहि सोज्वळ दिसला तरी तो अव्यवहार्य, निरुपयोगी आणि कला व संस्कृति यांना विघातक आहे. हल्लीं बाल-वाङ्मय मुबलक निर्माण होत आहे त्याचप्रमाणं ग्रामीण वाङ्मय निर्माण होणं आवश्यक आहे आणि त्याचं केव्हांहि स्वागतच होईल. परंतु साहित्यिकावर जनताभिमुखतेचा निर्बंध घातल्यानं साहित्याचा, संस्कृतीचा आणि कलेचा दर्जा मात्र खालावेल अशी भीति वाटते.

गेल्या अर्ध्या शतकांत जें कथा कादंबरीचं वाङ्मय प्रसिद्ध झालं तें बहुतांशीं उच्चवर्गीय धनिक आणि मध्यमवर्गीय सुखवस्तु समाजाभोंवतीं फिरत होतं; हें खरं आणि म्हणूनच मी असं म्हणण्याचं धाडस करतों कीं कांहीं वर्षांनीं बहुसंख्य जनता साक्षर झाल्यावर तिची सांस्कृतिक उन्नति होण्याच्या कामीं अशा प्रकारचं उच्च व मध्यमवर्गीय जीवनावरील साहित्यच उपयुक्त होईल. कारण खालच्या वर्गांच्या बहुसंख्य जनतेपुढं त्यांच्यापेक्षां उच्चतर संस्कृतीची आवड निर्माण करणारं असं वाङ्मय असेल तर त्याची सुधारणा होणार. साहित्यादि कलांवरून राष्ट्राची संस्कृति मापली जाते हें मान्य असेल तर शक्य तितक्या उच्च समाजाच्या संस्कृतीचं म्हणजे त्यांच्या आचार व विचार सौष्ठवाचं दर्शन आकर्षकपणें देणारंच साहित्य निर्माण झालं पाहिजे. ज्या समाजाचा सांस्कृतिक दर्जा वाढवून त्याची उन्नति साधायची आहे, रीतभात, राहाणी, विचारसरणी सुधारायची आहे, त्यांच्या हातीं त्यांच्याच निकृष्ट दशेचा फोटोग्राफ देण्यांत अर्थ काय? आपणापेक्षां उच्चतर समाजांत प्रविष्ट व्हावं, निदान अशा समाजांतील व्यक्तीची वागणूक, राहाणी, हालचाली इत्यादींची माहिती व्हावी, असं प्रत्येकाला वाटत असतं. आणि अशा प्रकारच्या साहित्यामध्येंच त्याचं मन रमतं. रामायण, महाभारतादि सर्व महाकाव्यें, शाकुंतलादि नाटकें वगैरे संस्कृत भाषेंतील अभिजात साहित्य, देवदेवता, राजेमहाराजांसारख्या उच्चतम संस्कृतीच्या आदर्श व्यक्तींवर उभारलेलं असल्यामुळें, तें हजारों वर्षें भारतीय संस्कृतीचा आधार ठरलं आहे आणि भारतीयांच्या जीवनामध्यें त्या साहित्यानें एकजिनसी प्रतिष्ठितपणा आणला आहे, किंवा आणला होता.

आपलं ध्येयवादी व वास्तववादी साहित्य सुविद्य समाजाच्या कालक्षेपाकरितां किंवा समाराधनाकरितांच बहुधा लिहिलं जातं. परंतु आजमितीला सुविद्य तरुण पिढीकडूनहि रीतिसौष्ठव व नीतिसौष्ठव हीं संस्कृतीची दोन्ही अंगें उपेक्षिलीं जात आहेत. म्हणून सुंदर कथानक, शैलदार भाषा; स्वभावपरिपोष इत्यादि गुणांबरोबर ज्यांमधून संस्कृतीचा, विशेषतः तिच्या दर्शन-सौष्ठवाचा ठिकाठिकाणीं प्रत्यय येईल व तिचं आकर्षण वाटूं लागेल,

अशा साहित्याची आज गरज आहे. "युवतीनांच लीलया" वर केंद्रित झालेलें साहित्य म्हणजेच कांहीं ललित वाङ्मय नव्हे. त्या लीलांविषयीं घृणा उत्पन्न होण्याइतकी त्याची निपज झाली आहे तेवढी पुरे. आपल्या संस्कृतीची विस्मृति पडलेल्या तरुण पिढीपुढें नीति व रीतीच्या आदर्शभूत व्यक्ति कलानिष्ठेनं व भाषाशैलीनं ज्यांमध्यें रंगाविल्या आहेत, असें साहित्य निर्माण होणं आतां अत्यंत आवश्यक आहे आणि अशा प्रकारचं साहित्यच सर्व श्रेणीच्या जनतेमध्यें संस्कृतीचं आकर्षण उत्पन्न करील व भारताचा सांस्कृतिक दर्जा वाढवील. बहुजनसमाजाची संस्कृति तीच राष्ट्राची खरी संस्कृति; आणि तिचा दर्जा वाढविण्याची जबाबदारी कलावान साहित्यिकावर आहे. देवी सरस्वती त्यांना प्रेरणा व यश देवो.

## आधुनिक काव्य

आतां पर्यंतच्या माझ्या भाषणांत काव्याचा उल्लेख माझ्याकडून केला गेला नाहीं. यांच कारण आधुनिक काव्याची मला भीति वाटते. काव्य म्हटलं म्हणजे काव्य गायनाचा कार्यक्रम माझ्या दृष्टीसमोर नाचूं लागतो आणि अंगावर शहारे येतात आणि माझ्या अज्ञानाची आणि अरसिकतेची मलाच कीव येऊं लागते. खरें म्हणजे मला आधुनिक काव्य कळतच नाहीं. मोरोपंत, वामन पंडितादि महान कवींच्या काव्यांतील समास यतियमकादींच्या कांटेरी कुंजांतून वावरतांना अंगाला म्हणजे बुद्धीला ओरखडे पडले तरी त्यांचं भान राहात नाहीं, कारण ते सुवासिक गुलाबाचे कांटे असतात. रचना कितीहि अवजड असली, यति-यमक साधण्यासाठीं कितीहि शाब्दिक कसरत केलेली असली तरी त्या काव्यांतील आशय निदान समजतो आणि त्यामुळें त्यांतील भावनाजन्य आनंद घेण्याला अडचण पडत नाहीं. उलट, आधुनिक काव्याचे शब्द समजण्याला सुलभ पालापाचोळ्यासारखे नित्य परिचित विषय, चालू फॅशनचीं परीट घडीचीं उपमादि आभरणं, इत्यादि सर्व कांहीं सुलभ असूनसुद्धां काव्यांतील आशय मात्र समजत नाहीं! कवीला काय म्हणायचं असतं हें त्याचं त्याला माहीत असेलहि पण वाचणाराला कळत नाहीं, निदान मला तरी कळत नाहीं खरं. प्रदीर्घ नसो पण दीर्घ काव्याची निर्मितीहि अलीकडे, मला

वाटतें, फार क्वचित् होत असावी. आपल्या साहित्य क्षेत्रांत कथा कादंबरीचं इतकं आक्रमण झालं आहे कीं विस्तृत काव्याला साहित्यांत पुरीशी जागाच राहिली नाहीं. फार काय, गद्य सुद्धां काव्य होऊं शकतं असाहि दावा मांडण्यांत येऊं लागला आहे. 'गद्य-काव्य' ही अभिनव संज्ञा सर्वपरिचित झाली आहे. निर्यमक काव्य, हें गद्य-काव्याचं आघाडीचं सैन्य तें काव्यप्रदेशांत प्रथम घुसलं. केवळ उपमादि अलंकार हें एकच काय तें काव्याचं व्यवच्छेदक लक्षण असं मानल्यानंतर उपमालंकारांनीं लादलेलं गद्य, गद्य-काव्य ठरलं तर नवल नाहीं. भावनाजागृति व रसनिष्पत्ति हा काव्याचा निकष मानण्याची आणि काव्याला छंद-वृत्तादींची शोभिवंत प्रभावळ असण्याची आज गरज वाटत नाहीं. गद्याचे लहानमोठे तुकडे करून ते एकाखालीं एक लिहिले म्हणजे ते आपोआप काव्याच्या सदरांत मोडूं शकतात ! अशा प्रकारामुळं काव्य आणि गद्य यामधील सीमारेषा पुसून गेली आहे.

यानंतर, गेयत्व हा काव्याचा व्यवच्छेदक गुण मानावा व गेयत्वापलीकडे आतां काव्याची मातबरी साहित्यांत राहिलेली नाहीं, असं देखील ज्ञानी साहित्यिक उघड उघड म्हणूं लागले आहेत. त्यामुळें अशी भीति वाटत कीं, गायल्या जाणाऱ्या भावगीतांनाच तेवढी काव्य अशी संज्ञा पुढें लागूं होणार ! चमत्कार असा कीं, भावगीतांमध्यें देखील भावाचा अभावच असतो. त्यांत **भाव** असतो पण तो रेडिओ स्टार्स आणि रेडिओ न चुकतां ऐकणाऱ्या तरुण तरुणींनाच फक्त तो कळतो. हा भाव कसल्या प्रकारच्या वासना निर्माण करतो तें आपण जाणतां. आंबेबन, पोपटमैना, तूं माझा, मी तुझी इत्यादिसारखी बुभुक्षित अंतःकरणाची व्यथा आर्तस्वरानं जाहीर करणारीं कवनं आपल्या कानावरहि पडत असतीलच. कांहींमध्यें शब्दलालित्य आणि कांहींमध्यें गूढगुंजन; बहुतेकांमध्यें दारुण निराशेची शोकांतिका असते. सुदैवानें यशवंतादि प्रथितयश कवींची प्रतिभा नवकाव्यनिर्मिति अद्यापि करीत आहे; तशा सुश्लिष्ट काव्याचे विविध आदर्श नवोदित कवी-पुढं आहेत. परंतु त्यांतील आदर्श गुणांची आजकाल कोणालाच गरज वाटत नाहीं. अल्पसंतुष्ट वृत्तीमुळं आणि प्रसिद्धीचे अनेक मार्ग उपलब्ध

असल्यामुळं प्रतिभा उमाप असूनहि ती भलत्याच रीतीनं राबविली जात आहे. प्रणयाच्या सुस्काऱ्यांनीं धूसरलेलं असं लघुतम-उद्गार काव्य केवळ त्याच्या गायनक्षमतेमुळं साहित्यांत समाविष्ट करूं द्यायचं कीं काय या प्रश्नाचा साहित्यिकांना पुढें विचार करावा लागणार आहे. काव्याची सूज आलेलं आणि झूल पांघरलेलं गद्य आणि गद्याचा माज चढलेलं हुमदांडगं काव्य आज साहित्यांत घुसूं पहात आहे. ही परिस्थिति निर्माण होण्याला, वाजवीपेक्षां अधिक महत्त्व पावलेली वास्तवनिष्ठा, स्वातंत्र्यनिष्ठा आणि प्रणयनिष्ठा, हे त्रिदोष कारणीभूत आहेत; त्यांचं निवारण करण्याचा आपण साहित्यप्रेमी बंधुभागिनींनीं कसोशीनं प्रयत्न केला पाहिजे.

अल्प परिचय आणि जुनाट विचार या दोन कारणांनीं मला जी साहित्यांतील अनिष्ट प्रवृत्तींची भीति वाटत आहे, ती निराधार असेल तर माझं म्हणणं मी आनंदानं परत घेतो. माझे विचार जुने पुराणे बुरसलेले आहेत याची मला पुरती जाणीव आहे. तथापि सौंदर्य आणि संयम या ज्या साहित्याच्या, म्हणजे ललित-वाङ्मयाच्या प्रमुख निष्ठा आणि प्रतिज्ञा आहेत त्या चिरकालीन आहेत; त्या कधींच जुन्या होत नाहींत. आणि म्हणूनच संस्कृतीची जोपासना साहित्यादि कलांमधील शाश्वत सौंदर्य-मूल्यांशीं निगडित झाली आहे. वस्तुनिष्ठ असं ऐतिहासिक, शास्त्रीय, संशोधनात्मक, धार्मिक वगैरे नानाविध वाङ्मय आजकाल मुबलक निर्माण होत आहे आणि तें पाहिलं म्हणजे लेखकांच्या पुढं आदरानं मस्तक नम्र करावसं वाटतं. आपल्या राष्ट्राची प्रगति व उन्नति होण्याच्या कामीं हें विविध वाङ्मय अत्यंत उपकारक होत आहे, यांत मुळींच शंका नाहीं; परंतु राष्ट्राच्या संस्कृतीचं दर्शन आणि मूल्यमापन त्यांतून होत नसतं; कारण अशा वस्तुनिष्ठ वाङ्मयांत कलात्मक सौंदर्याची अपेक्षा नसते.

संस्कृतीचं संवर्धन करण्याची शक्ति कलात्मक, व सौंदर्यनिष्ठ अशा ललित-वाङ्मयाच्या म्हणजे साहित्याच्या अंगीं असते आणि यासाठीं त्यामध्यें सौंदर्यविघातक अशा कोणत्याहि प्रवृत्तींना किंवा संप्रदायांना थारा मिळूं नये. एवढीच माझी सर्व साहित्यप्रेमी व्यक्तींना अखेरची विनंति.

★★★

# स्वरनाटिका

## —श्री. गोविंदराव टेंबे यांची प्रो. वाळिंबे यांनीं— घेतलेली मुलाखत

प्रश्न–आपल्या रंगभूमीवर सर्वस्वी नवीन असलेल्या ऑपेराचा प्रयोग करावा अशी कल्पना आपल्या मनांत कशी उद्‌भवली ?

उत्तर–सुमारें पंधरा वर्षांपूर्वीं यूरोपच्या प्रवासाच्या निमित्तानें मी इटलीमध्यें गेलों होतों. रोम शहरांत अतिशय प्रसिद्ध असा ऑपेरा पाहण्याचें भाग्य मला लाभलें. Ida (आयुडा) हें त्या ऑपेराचें नांव होतें असें मला स्मरतें. एका धंदेवाईक मंडळीनें या ऑपेराचा प्रयोग केला. फार प्रचंड प्रमाणावर हा प्रयोग झाला. ओपन एअर थिएटरमध्यें निदान तीस हजार तरी प्रेक्षक अगदीं व्यवास्थित बसले होते. ऑर्केस्ट्राच अडीचशें कलावंतांचा होता. स्टेज सवाशें फूट रुंद व शंभर फूट खोल इतकें मोठें होतें. नाटकांत काम करणाऱ्या नटांनीं आवाज कमावण्याच्या बाबतींत इतकें सायास घेतले होते कीं, मायक्रोफोनच्या मदतीवांचूनहि अगदीं शेवटच्या रांगेत बसलेल्या माणसाला रंगभूमीवरील पात्रांचा आवाज स्वच्छ ऐकूं येत होता. नटींचा आवाजहि अगदीं स्पष्ट होता. रंगभूमीवरील प्रकाशाची योजना अप्रतिम होती. त्याचप्रमाणें रंगभूमीवरील दृश्येहि प्रसंगानुरूप व कल्पनारम्य होती. एकंदरींत रंगभूमीवरील देखावा मोठा आकर्षक व वैभवशाली होता. रोममधील रंगभूमीवर झालेला हा यशस्वी प्रयोग पाहिल्यावर आपल्या रंगभूमीवरहि असा एखादा ऑपेरा करून दाखवावा अशी अंधुक कल्पना माझ्या मनांत जागृत झाली.

प्रश्न–असल्या प्रचंड प्रमाणावर आपल्या रंगभूमीवर ऑपेराचा प्रयोग होणें ही गोष्ट पूर्णपणें अशक्य आहे याची कल्पना असूनसुद्धां आपण या व्यापांत कां पडलां ?

उत्तर–रोममध्यें ओपन एअर थिएटरमध्यें हा जो ऑपेरा झाला तसा ऑपेरा सर्वत्र करतात असें नाहीं. नेहमींच्या प्रयोगासाठीं बंदिस्त थिएटरमधील रंगभूमीचाच उपयोग करतात. खास ऑपेरासाठींच बांधलेली नाट्यगृहें तिकडे पुष्कळ आहेत. अशा थिएटरांतहि लहान प्रमाणावर ऑपेराचा प्रयोग करतां येतों हें मीं प्रत्यक्ष पाहिल्यामुळेंच आपल्याकडील रंगभूमीवरहि असा प्रयोग करून पहावा असा विचार प्रबळ झाला.

## स्वरूप विस्तार

प्रश्न–आपण जो ऑपेरा करून दाखविणार आहांत त्याच्या स्वरूपाची कल्पना दिलीत तर बरें होईल.

उत्तर–उत्कट भावना शब्दांच्या साहाय्यानें, संगीतांतील स्वरांच्या माध्यमाच्या द्वारें श्रोत्यांना प्रतीत करून देणें हें ऑपेराचें प्रधान कार्य आहे, असें रोममध्यें मीं जो ऑपेरा पाहिला त्यावरून मला दिसून आलें. या प्रकारच्या ऑपेरामध्यें गद्याला मुळींच स्थान नाहीं. अशा सर्वस्वी संगीतमय ऑपेराला 'ग्रँड ऑपेरा' म्हणतात. साध्या ऑपेरामध्यें संगीताचें प्राचुर्य असलें तरी त्यांत कांहीं गद्य भाग असतोच. गेल्या शतकांत महाराष्ट्रामध्यें संस्कृत नाटकांच्या आधारानें मराठींत जीं नाटकें आलीं त्यांच्यापैकीं शाकुंतल, सौभद्र इत्यादि नाटकें या दुसऱ्या प्रकारच्या ऑपेराच्याच सदरांतील होत. प्राचीन संस्कृत नाटकें म्हणजे एक प्रकारचे ऑपेराच होत. या जुन्या मराठी नाटकांत गद्य भाग असूनहि संगीताचें इतकें प्राचुर्य त्यांत दिसून येतें याचें एक महत्त्वाचें कारण आहे. मला वाटतें, भावना व संवेदना उत्कटतेनें प्रकट करण्याचें सर्वांत प्रभावी साधन संगीत हेंच आहे. संगीताचा हा असा प्रभाव लक्षांत घेतला असतां ज्यामध्यें काव्याला संगीताची भरपूर मदत दिली जाते असा ऑपेरा हें भावनांच्या प्रकटीकरणासाठीं एक उत्कृष्ट साधन होऊं शकेल, हें मान्य केलें पाहिजे. संस्कृत नाटकांतील काव्यानें हेंच कार्य चोखपणें बजावलें. संस्कृत नाटकांतील वृत्तबद्ध पद्यें कांहीं तरी स्वराची जोड देऊनच म्हणत असले पाहिजेत यांत शंका नाहीं. आणि जरी मुद्दाम अशी स्वररचना केली नाहीं तरी सुद्धां वृत्ताच्या धाटणीला मुळांत थोड्या तरी स्वरांची जोड ही असतेच.

नाट्याचा श्रोत्यांच्या मनावर होणारा परिणाम हा मुख्यतः भावनात्मक असतो. आणि या परिणामासाठीं गद्यापेक्षां काव्य हें अधिक महत्त्वाचें साधन होय. काव्यमय नाटकें नुसत्या गद्य नाटकापेक्षां परिणामाच्या दृष्टीनें अधिक प्रभावी ठरतील असें वाटल्यामुळें प्राचीन संस्कृत नाटककारांनीं आपल्या नाटकांमध्यें काव्याला इतकें मानाचें स्थान दिलें असावें हें उघड आहे. त्यांतून काव्याला संगीताची जोड म्हणजे दुधांत साखर !

## महाराष्ट्रीय वैशिष्ट्य

प्रश्न–ऑपेराचें हें क्षेत्र अशा प्रकारें सर्वव्यापी असल्यामुळें अखिल भारताला उपयुक्त व्हावा यासाठीं आपण ऑपेराचा प्रयोग हिंदीमध्यें कां करीत नाहीं ?

उत्तर–तसाहि प्रयत्न मी चालविलेला आहे. तथापि मराठींतच प्रथम ऑपेराचा प्रयोग करावयास मी कां उद्युक्त झालों याचें कारण असें कीं, आपली मराठी रंगभूमि एका काळीं वैभवाच्या शिखरावर होती असें आपण म्हणतों. रंगभूमीला हें जें वैभव प्राप्त झालें त्याचें सर्वांत महत्त्वाचें कारण म्हणजे भावनांचा उत्कर्ष करणारें विपुल काव्यमय संगीत हेंच होय असें माझें मत आहे. नाट्यसंगीताची इतकी पकड महाराष्ट्राबाहेर इतर कोणत्याहि प्रांतांत दिसत नाहीं–असें गेल्या शंभर वर्षांच्या अनुभवावरून म्हणावयास हरकत नाहीं. ऑपेरासाठीं अत्यंत अनुकूल अशी प्रेक्षकांची मनोभूमिका कोठें असेल तरी ती महाराष्ट्रांतच आहे. अशी खात्री झाल्यामुळें महाराष्ट्रांतील रसिकांनाच ऑपेराचे प्रयोग रुचतील असें मला वाटलें. आणि म्हणूनच मीं या प्रयोगाचा विचार निश्चित केला.

तथापि गेल्या शतकाच्या शेवटीं लिहिलेलीं संगीतप्रचुर मराठीं नाटकें ऑपेराच्या सदरांत घालतां येण्यासारखीं असलीं तरी त्यांतील संगीत व सध्यां मी बसवीत असलेल्या ' महाश्वेता ' या ऑपेरांतील संगीत यांत कांहीं महत्वाचा भेद आहे.

## प्रसंगानुरूप संगीत

प्रश्न–हा भेद कोणता तें आपण स्पष्ट कराल काय ?

उत्तर–जुन्या मराठी संगीत नाटकांतील पदें बव्हंशीं सुबोध, प्रासादिक,

काव्यमय व नादमय होती हें खरें आहे. तथापि त्यांच्या चालींतील स्वर-योजना त्या त्या रसाला पोषक होईल अशी दृष्टि ठेवून केलेली होती असें निश्चयपूर्वक म्हणतां येत नाहीं. कांहीं ठिकाणीं अभावितपणें रस व स्वर यांचा गोड मिलाफ जमून येत असे ही गोष्ट वेगळी. अभावितपणें घडून आलेल्या अशा कांहीं योगामुळेंच पूर्वीच्या नाटकांतील विविध प्रसंगांची परिणामकारकता वाढली यांत शंका नाहीं. पण त्या वेळीं जें संगीत लोकांच्या परिचयाचें होतें त्याच संगीताचा आधार घेऊन नाटककारांनीं चाली वापरल्या. हरदासांदिकांकडून जीं जुनीं पदें समाजांत रूढ झालेली होतीं त्यांच्या चालींचा आणि कामदा, दिंडी, साकी इत्यादि छंदांचा त्यांनीं भरपूर उपयोग करून घेतला. याच्याच जोडीला आभिजात संगीतांतील विविध रागदारीचा क्वचित् उपयोग करण्याचाहि त्यांनीं उपक्रम केला. तथापि त्या काळांत स्वररचनेचे, म्हणजेच चालींचे, जे आराखडे उपलब्ध होते ते पुष्कळच मर्यादित होते, यामुळें नंतरच्या काळांत, म्हणजे या पन्नास वर्षांत जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं त्यांच्यामध्यें रागदारीचें विपुल वैचित्र्य जसें दिसून येतें तसें तें जुन्या नाटकांत दिसून येत नाहीं. या वैगुण्यामुळेंच निरनिराळ्या भावना व निरनिराळे प्रसंग यांसाठीं कित्येक वेळां त्याच त्या चालींचा उपयोग करणें जुन्या नाटककारांना भाग पडलें.

या पुढच्या काळांत श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं आपल्या नाटकांतील पदांसाठीं मिळतील तेथून मिळतील त्या चालींचा भरपूर संग्रह केल्यामुळें प्रसंग व भावना यांना अनुरूप अशा चाली वापरणें त्यांना शक्य झालें. कोल्हटकरांचीं पदें शब्दरचनेच्या दृष्टीनें बहुतांशीं क्लिष्ट हें मान्य केलें तरी भावना व प्रसंग यांना अत्यंत अनुरूप चालींचा प्रथम उपयोग करण्याचे श्रेय त्यांनाच दिलें पाहिजे.

## आत्यंतिक श्रद्धा !

प्रश्न—आपल्याच म्हणण्याप्रमाणें कोल्हटकरांनीं व त्यांच्या आसपासच्या नाटकारांनीं भावना व प्रसंग यांना अनुरूप आणि रस परिपोष करणाऱ्या विविध चालींचा मुबलक उपयोग केला, असें असतां आतां सर्वस्वी

संगीतमय अशा ऑपेराचा प्रयोग करण्याचें प्रयोजनच काय ?

उत्तर–या प्रश्नाच्या उत्तराला दोनतीन अंगें आहेत. महाराष्ट्रीय रंगभूमीवर आतांपर्यंत नाट्याचे बहुतेक सर्व प्रकार ( संगीत नाटकें, गद्य नाटकें, प्रहसनें इत्यादि ) प्रयोगरूपानें येऊन गेले हें खरें आहे. मी जेव्हां इटलींत प्रथमच ग्रँड ऑपेरा पाहिला तेव्हां त्याचा माझ्या मनावर विलक्षण परिणाम झाला. यामुळें महाराष्ट्रीय रंगभूमीवर सर्वस्वी संगीतमय ऑपेरा-चीच तेवढी उणीव आहे असें मला दिसून आलें. सर्वस्वी संगीतमय नाटक आपल्या रंगभूमीवर कां यशस्वी होऊं नये या विचारांत मी गढून गेलों. हार्मोनियम हें वाद्य स्वतंत्र रीतीनें वादनक्षम कां होऊं नये असा विचार पन्नास वर्षांपूर्वी माझ्या मनांत प्रबळ झाला होता त्याचप्रमाणें ऑपेराच्या प्रयोगाविषयींचा हा विचार माझ्या मनांतून कांहीं केल्या जाईना. महाराष्ट्रीय रंगभूमि सर्वांगपरिपूर्ण व्हावी याच हेतूनें ऑपेराचा हा प्रयोग करण्याचा प्रयास मी करीत आहे.

ही झाली वैयक्तिक प्रेरणा. दुसरें असें कीं, सूक्ष्म विचारान्तीं मला असें वाटूं लागलें कीं, माणसांच्या शारीरिक हालचालींचा सर्वांत उत्कृष्ट व सौंदर्यपूर्ण परिपाक ज्याप्रमाणें नृत्यकलेंत होत असतो त्याप्रमाणें उत्कटतेला पोंचलेल्या भावनांचा परिपूर्ण आविष्कार केवळ संगीतकलेच्या द्वारेंच होऊं शकेल. भावनांचें प्रकटीकरण सौंदर्यपूर्ण रीतीनें करणें हीच जर भाषेची अंतिम परिपूर्ण अवस्था असेल तर ही अवस्था शब्दांना स्वरांची जोड कलापूर्ण रीतीनें देऊनच प्राप्त करून घेतां येईल ! किंबहुना शब्दांच्या अभावीं देखील केवळ स्वरांच्या द्वारें भावनांचें उत्कटतेनें प्रकटीकरण करतां येणें ही सर्वांत स्पृहणीय अवस्था आहे असें मी म्हणेन. कारण अखिल मानव जातीला तत्काळ समजणारी एकच भाषा जर कोणती असेल तर संगीत हीच ती भाषा होय हें कोणासहि मान्य करावें लागेल. संगीताच्या कार्यासंबंधीं निदान माझी तरी ही आत्यंतिक श्रद्धा आहे.

## खऱ्या कलेचें स्वरूप

प्रश्न–परंतु आपण म्हणतां त्याप्रमाणें केवळ स्वरांच्या द्वारें सर्वच श्रोत्यांमध्यें सारखीच भावना निर्माण होणें कसें शक्य आहे ?

उत्तर–या बाबतींत आणखी एक मुद्दा स्पष्ट करणें जरूर आहे. आपले श्रोते कितीहि जाणकार असले तरी केवळ स्वरांच्या द्वारें विशिष्ट भावनांचा त्या सर्वांच्या मनामध्यें सारखाच प्रादुर्भाव होईल असें नाहीं हें खरें. यासाठीं सुसूत्र कथानक सांगणाऱ्या शब्दांना संगीताची यथायोग्य जोड दिली तर सर्वसामान्य रसिकांना त्यांतील भावना अधिक उत्कटतेनें प्रतीत होतील. म्हणजे श्रोत्यांच्या भावना कथानकाच्या योगानें एकाच विषयांत केंद्रित होतील.

प्रश्नः– शंभर टक्के संगीताखेरीज ऑपेराची दुसरीं कांहीं वैशिष्ट्यें आहेत का ?

उत्तरः– आहेत तर ! सर्व संवाद जसे संगीतमय असावे लागतात तसेंच सर्व क्रिया नृत्यमय असाव्या लागतात. चालण्यांतून, हातवाऱ्यांतून, हालचालींतून नृत्यकलेचें अंग स्थूलमानानें दिसावें लागतें. प्रत्येक शब्द व प्रत्येक क्रिया लयबद्ध असावी लागते.

प्रश्नः– पण असा प्रयोग शंभर टक्के अनैसर्गिक आणि अवास्तव दिसेल ना ?

उत्तरः– होय. पण वास्तवाच्या आणि निसर्गाच्या पलीकडे जाऊन त्यांच्या अंतिम रम्यतेचें आणि सौंदर्याचें दर्शन घडवील तीच खरी कला, असें माझें मत आहे. आणि या दृष्टीनें काव्य, संगीत आणि नृत्य या तीन्ही कलांचा एक जिनसी आविष्कार ऑपेरामध्येंच साधला जातो. पण ही साधना अत्यंत कष्टाची आहे आणि सुरुवातीलाच ती आपल्या प्रेक्षकांना मानवणार नाहीं. म्हणून तूर्त नृत्यकलेचा अभिनिवेश बाजूला ठेवणेंच श्रेयस्कर आहे.

प्रश्न–आपला आशय मला समजला. आतां एक जरा सूक्ष्म प्रश्न विचारतों. या ऑपेराचा प्रयोग यशस्वी होण्यासाठीं कांहीं व्यावहारिक गोष्टींची आवश्यकता आहे, असें मला वाटतें. उदाहरणार्थ, यांत भाग घेणाऱ्या कलावंतांची निवड यथायोग्य व्हावयास पाहिजे. शिवाय गुणी कलावंत मिळाले तरी त्यांना फार परिश्रम करावे लागतील. सर्व दृष्टीनीं गुणी कलावंतांचें साहाय्य लाभलें तरच अशासारख्या ऑपेराचा प्रयोग

यशस्वी होईल असें मला वाटतें. आपण या बाबतींत योग्य ती तरदूद केलेली असलीच पाहिजे याविषयीं मला शंका नाहीं. तथापि आपण जर थोडासा तपशील दिला तर बरें होईल.

## कथानकाची निवड

उत्तर—इटलींत ऑपेरा पाहिल्यानंतर मीं अनेक मनोराज्यें बांधलीं. उत्कृष्ट भावनांनीं भारलेलें कथानक हें ऑपेराचें एक महत्त्वाचें अंग आहे याची खात्री झाल्यामुळें असें आकर्षक कथानक शोधून काढण्याच्या तयारीला मी लागलों. सुदैवानें या बाबतींत मला फारसे श्रम करावे लागले नाहींत. गु. देवल मास्तरांचें 'शापसंभ्रम' हें नाटक माझ्या डोळ्यासमोर होतेंच. या नाटकात मीं स्वतः भूमिकाहि केलेली होती. खुद्द देवल मास्तरांची तालीमहि मला मिळाली होती. 'शापसंभ्रमां'तील कथेसारखी सोज्वळ ट्रॅजेडी मला इतरत्र कोठेंहि आढळली नाहीं. या कथेंतील करुणरसानें भरलेल्या सौंदर्यपूर्ण वातावरणाचा माझ्या मनावर फार मोठा परिणाम झालेला असल्यामुळें हीच कथा मी ऑपेरासाठीं निवडली. मोझार्त व वाग्नैर यांच्या सारख्या नामांकित पाश्चात्त्य सांगीतिकांनीं लिहिलेल्या ऑपेरांचे इंग्रजी अनुवाद वाचल्यानंतर तर 'शापसंभ्रमां'तील कथेचें मला विशेषच आकर्षण वाटूं लागलें.

## महाश्वेता

कथानकाची निवड ही जितकी महत्त्वाची गोष्ट आहे तितकीच महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे गुणी पात्रांची निवड. ही निवड सर्व दृष्टीनें उत्कृष्ट व्हावी या हेतूनें गेलीं तीन चार वर्षें मीं खूप प्रयत्न केला. परंतु माझ्या कल्पनेंतील ऑपेरासाठीं योग्य अशीं पात्रें माझ्या डोळ्यांसमोर नव्हती सुदैवानें सुमारें दीड दोन वर्षांपूर्वीं मुंबई रेडिओनें 'महाश्वेता' या माझ्या ऑपेराचा प्रयोग केला. या प्रयोगाच्या वेळीं ज्यांचें सहकार्य मला लाभलें ते कलावंत उच्च दर्जाचे संगीतज्ञ होते यांत शंका नाहीं. आणि म्हणूनच तो प्रयोग अत्यंत यशस्वी झाला. याचें सर्व श्रेय त्या गुणी कलावंतांचेंच; तथापि हा प्रयोग यशस्वी झाला असला तरी तेवढ्यानें माझें समाधान होण्यासारखें नव्हतें. कारण 'महाश्वेता' या नाटिकेंतील काव्यरचनेच्या बाबतींत मीं जे

परिश्रम केले ते केवळ या 'स्वरनाटिके'चा (संपूर्ण संगीतमय ऑपेराला पर्याय म्हणून '**स्वरनाटिका**' हा शब्द मी वापरणार आहे. हा शब्द अत्यंत सार्थ असल्यामुळें तो रूढ करावयास हरकत नाहीं.) रंगभूमीवर प्रयोग व्हावा याच एका हेतूनें.

## कलावंत लाभले

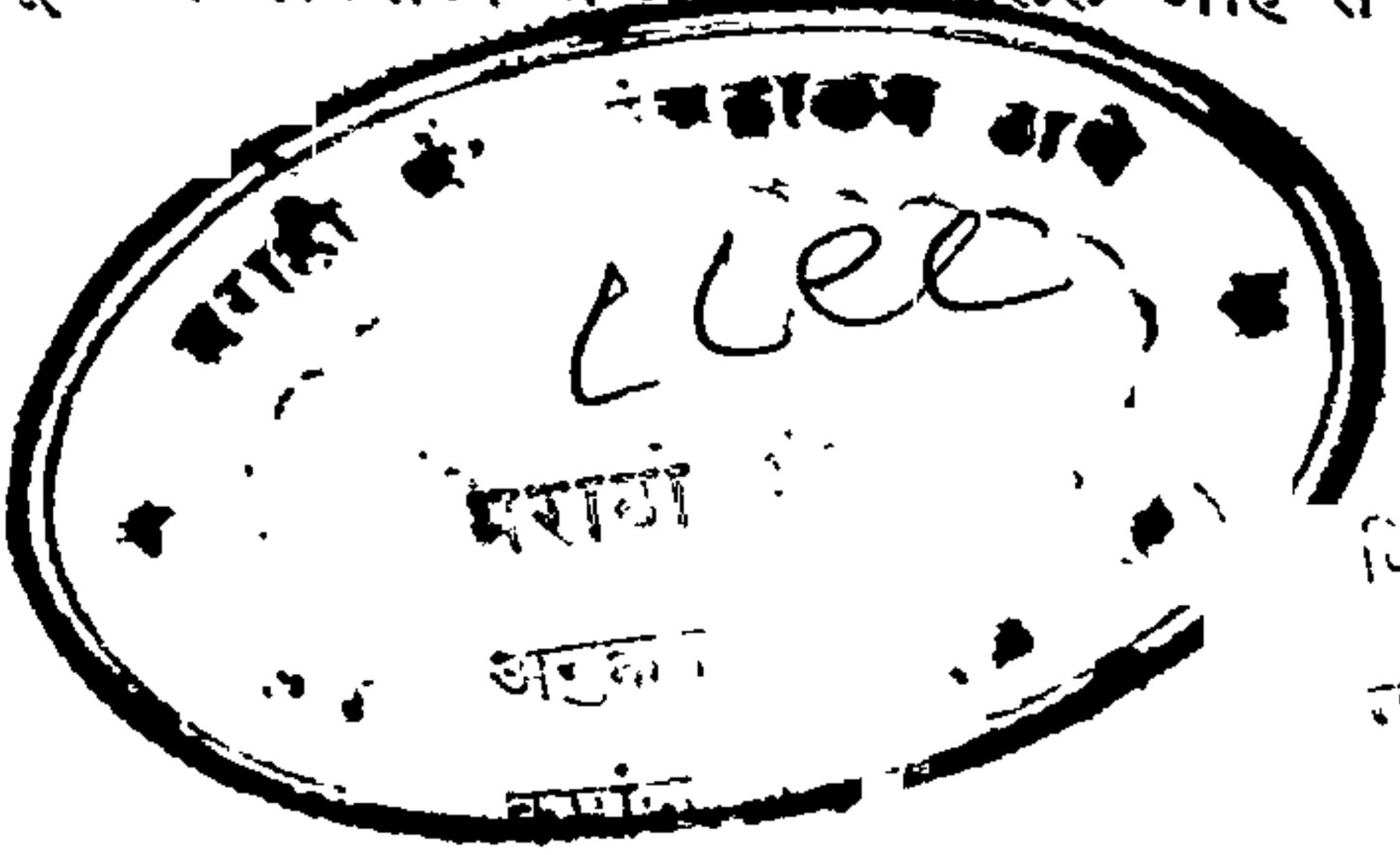
एक मोठी अडचण अशी कीं रंगभूमीवरील ऑपेराच्या प्रयोगांत भूमिका करणारे कलावंत केवळ संगीतकुशल असून भागत नाहीं. संगीताच्या द्वारें भावनांचें उत्कटतेनें आविष्करण करणें हाच हेतु 'महाश्वेता' लिहितांना माझ्या मनांत होता आणि उच्च प्रतीचें गायन स्वरेल व मुग्धलक करण्यांत ते कितीहि प्रवीण असले तरी भावनांच्या अविष्काराकडे ते लक्ष देत नाहींत व त्यांत तल्लीन होत नाहींत. असा माझा गेल्या चाळीस वर्षांतील अनुभव आहे. रंगभूमीवरील अशा गायक पात्रांचें सोडूनच द्या. त्यांच्यामुळें रंगभूमिवर मैफलींतील संगीत ऐकावयास मिळावें अशी विचित्र चटक आपल्या प्रेक्षकांनाहि लागली आहे हें नाकबूल करण्यांत कांहीं अर्थ नाहीं. प्रेक्षकांच्या या असल्या अभिरुचीमुळें माझें कार्य आणखी कठीण झालें. रेडियोवरील प्रयोगामध्यें भाग घेतलेल्या गुणी कलावंतांचा माझ्यावर लोभ असल्यामुळें ऑपेराच्या रंगभूमीवरील प्रयोगासाठीं मी त्यांना माझ्या इच्छेप्रमाणें तयार करूं शकलों असतों. परंतु त्यांच्या स्वतःच्या व्यावसायिक अडचणीमुळें हीहि गोष्ट शक्य झाली नाहीं. यामुळें या स्वर नाटिकेचा प्रयोग रंगभूमीवर करण्याच्या बाबतींत मी निराश झालों असतानांच सुदैवानें सुमारें चार महिन्यापूर्वीं माझ्या मनांतील कल्पना शक्य तितक्या भावनापूर्ण व सौंदर्यपूर्ण रीतीनें रंगभूमीवर मूर्त करूं शकतील अशा सुविद्य व उत्साही कलानिष्ठांचें सहकार्य लाभण्याचा सुयोग आला. आणि या त्यांच्या सहकार्यामुळें या बाबतींतील माझ्या श्रमांचें बरेंचसें चीज होईल असें मला वाटूं लागलें.

## प्रेक्षकांची मनोवृत्ति

प्रश्न–आपली हरकत नसेल तर त्यांचीं नांवें कळावीत अशी माझी इच्छा आहे.

उत्तर–तुम्ही पुण्याचेच असल्यामुळें हे सारे कलावंत तुमच्या परिचयाचे असलेच पाहिजेत. तथापि नांवें सांगण्यास हरकत नाहीं. डॉ. कु. सुमनताई माटे, श्री. मधूकरराव गोळवलकर, कु. कुंदाताई किरकिरे, श्रीकांत मोघे श्री. घाणेकर आणि संगीत दिग्दर्शक श्री. बाळासाहेब माटे व वादनकार या सर्वांनीं कमालीच्या उत्साहानें ही स्वरनाटिका बसविली आहे, यामुळें ही माझी स्वरनाटिका नसून त्यांचीच आहे असेंहि म्हणावेंसें वाटतें. असलीं कामें पूर्णपणें स्वतःचींच आहेत असें मानल्याशिवाय यशस्वी होत नसतात.

कलावंत चांगले मिळूनहि माझ्या दृष्टीनें एक अडचण उरलेली आहेच. ती म्हणजे प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीची ! शंभर टक्के संगीत नाटकाचा प्रयोग पाहण्याची आपल्या प्रेक्षकांच्या मनाची कितपत तयारी होईल हीच माझ्या मनांतील खरी भीति आहे. कारण आजकाल नाटकांत मुळींच संगीत नसावें असा प्रचार जोरानें चाललेला दिसतो; तरीसुद्धां संगीत नाटकाची प्रेक्षकांच्या मनावर आजहि भरपूर पकड आहे. हें जरी खरें तरीसुद्धां ज्यांत औषधाला गद्य नाहीं असें संपूर्ण संगीतमय नाटक त्यांना मानवेल किंवा नाहीं याची मला तितकीशी कल्पना नाहीं. ग्रँड ऑपेरा पहावयाचा म्हणजे सर्व प्रयोगभर केवळ संगीतच ऐकावयाचें हा संकेत मनांत ठेवूनच प्रेक्षकांनीं प्रयोग पाहिला पाहिजे. आणि दुसरें असें कीं, ऑपेरा पाहणें म्हणजे अस्ताव्यस्त तानबाजीचें मुबलक मैफली संगीत ऐकणें नसून भावनात्मक व कलापूर्ण संयमानें गायिलेलें संगीत ऐकणें होय, हा विचार मनांत ठसवूनच प्रेक्षक आले तर 'स्वरनाट्य' हें रसिक व सुसंस्कृत समाजाच्या रंजनाचें सर्वश्रेष्ठ साधन आहे अशी त्यांना प्रचीति येईल. पाश्चिमात्य राष्ट्रांनीं रंगभूमीवर ऑपेराला जें अग्रस्थान दिलेलें आहे तें याच कारणानें.



★★इंग्रजपत.

दि. .....

ता. दि: .....

झाल्याशिवाय राहिले नाहींत. कारण, गेल्या दोन तीन पिढ्यांतील संगीतप्रेमी महाराष्ट्रीयांनीं उत्तरेकडील संगीताचें प्रेमानें स्वागत करून आपला रसिकपणा व्यक्त केला खरा; परंतु त्यांच्या हृदयांत रसपरिपोषक भावनेचा अभाव असल्यामुळें कलेंतील स्वारस्य उत्तरेंतच राहिलें व कलेचा स्वैरपणा मात्र महाराष्ट्राच्या पदरांत पडला आहे, असें हल्लींच्या पिढींतील महाराष्ट्रीय गायकांच्या गायन पद्धतीवरून दिसून येईल. आणि झाला हा दुष्परिणाम पुरेसा न वाटूनच कीं काय, या स्वैरपणाला आळा घालण्याच्या हेतूनें संगीतशास्त्रावर अलीकडे मराठींत जे प्रमाणग्रंथ म्हणून प्रसिद्ध होत आहेत त्यांचा रोख दाक्षिणात्य संगीताची शास्त्रशृंखला उत्तर हिंदुस्थानी संगीताच्या गळ्यांत घालण्याचा दिसतो. या प्रकाराचा परिणाम एवढाच होईल, कीं आधींच रोगग्रस्त असलेल्या महाराष्ट्रीय संगीताचें लवकरच पुरें प्राणोत्क्रमण होऊन त्याची उत्तरक्रिया मात्र उरकावी लागेल. हा प्रयत्न असाच चालू राहिल्यास विटाळ्यांत घातलेल्या कवितादेवीप्रमाणें भारतीय संगीत विद्येचीहि शोचनीय स्थिति होईल व दक्षिणेकडील शास्त्रानें जखड-लेलें परंतु उत्तरेकडील पद्धतीचें असें खास गंगाजम्नी संगीत अखेर महाराष्ट्राकरितां तयार होईल व तसें होण्याचीं पूर्व चिन्हेंहि आलिकडे दिसून येत आहेत.

वरील अवस्थेचा उगम शोधायचा झाल्यास आपल्याला पन्नास साठ वर्षांपूर्वीची महाराष्ट्रीय संगीत-विद्येची परिस्थिति काय होती तें लक्षांत घेतलें पाहिजे. पहिली गोष्ट ही कीं, खुद्द महाराष्ट्राचें विशिष्ट असें संगीतशास्त्र केव्हांहि नव्हतें. अभंग, ओव्या, भूपाळ्या, लावण्या, वगैरेंचें गायन महाराष्ट्रांत फार पूर्वीपासून चालत आलें आहे. पण त्या गायनांत खास महाराष्ट्रीय संगीतशास्त्र अगर पद्धति निर्माण करण्याचें सामर्थ्य असणें शक्यच नव्हतें. संगीतकलेचा अगर कोणत्याहि कलेचा उत्कर्ष होण्यासारखी महाराष्ट्राची राजकीय सुस्थितीच कधीं नव्हती असें म्हटलें तरी चालेल. मग सध्यां ज्यास आपण महाराष्ट्रीय संगीत म्हणतों तें काय व तें कसें आणि कोठून आलें? हे प्रश्न महत्त्वाचे आहेत. तेव्हां महाराष्ट्रीय संगीताचा मूळ उगम कोठें व कसा झाला तें प्रथम पाहूं.