म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय ..... निबंध
सं. क्र. 3405

साहित्य

देय आणि श्रेय

REFBK-0026265

प्रा. केशव सद्रे

संदर्भ विषय
३४०५
२६२६५
२५।१५९०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागले.

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

साहित्य : देय आणि श्रेय

केशव म. सद्रे

REFBK-0026265

राजहंस वितरण - पणजी



प्रकाशक
प्रभाकर द. भिडे
राजहंस वितरण
१-मीनाक्षी
व्हुल्फांगु द सील्व्ह मार्ग
पणजी ४०३ ००१

© सौ. अरूणा के. सद्रे,
लक्ष्मण निवास, खोर्ली,
म्हापसे, गोवा. ४०३ ५०७

मुखपृष्ठ
दिगंबर शिंगबाळ

अक्षर रचना
एलिगंट ऑफसेट प्रिंटर्स,
३५२४, नार्वेकर गल्ली,
बेळगांव

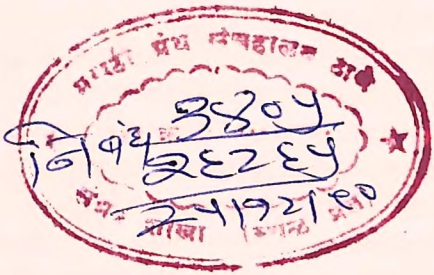
मुद्रण
शिवमुद्रा पॅकेजिंग प्रा. लि.,
७२, बेतोडा,
फोंडा ४०३ ४०१.

प्रकाशन क्रमांक : ७३

प्रथम प्रकाशन : १९९०

मूल्य : सत्तर रुपये

ISBN 81-85339-72-4



माझ्या घडण्यात
ज्याचा वाटा मोठा आहे
त्या
प्रिय मित्र
कै. प्रा. सुहास शालचंद्र बापट
याच्या
प्रेरक आणि आश्वासक
आठवणींस

— केशव

निवेदन

गेल्या २४/२५ वर्षांत बी. ए. व एम्. ए. च्या वर्गांत मराठी साहित्य शिकविण्याच्या निमित्ताने वेगवेगळ्या पुस्तकांचा काही विशेष अभ्यास होत गेला. त्यात स्वत:च्या कुतूहलाचा आणि जाणिवेच्या शोधाचा भागही होता. चर्चासत्रांत निबंध सादर करण्यासाठीही काही साहित्यकृतींचा अभ्यास करण्याचा योग आला. त्यातील १९६० नंतरच्या साहित्यकृतींनी मन वेधून घेतले खरे, पण कधी आव्हान दिल्याची भावना निर्माण केली, तर कधी चक्रावून टाकले. अशा वेळी, ती पुस्तके शिकविण्यापूर्वी वा निबंधलेखनापूर्वी अध्यापनाच्या क्षेत्रांतील कै. प्रा. ल. ग. जोगांसारख्या गुरुजनांशी, तसेच माझे अत्यंत जवळचे मित्र कै. प्रा. सुहास भालचंद्र बापट यांच्याशी अनेकानेक वेळा झालेल्या चर्चांचा मला उपयोग झाला. त्या पुस्तकांवर पूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या मान्यवरांच्या समीक्षणात्मक लेखनाचाही आधार मिळाला. कै. पु. शि. रेगे, त्र्यं. वि सरदेशमुख, ना. ग. जोशी, गंगाधर गाडगीळ, माधव आचवल, धों. वि. देशपांडे, द. भि. कुलकर्णी, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, विजया राजाध्यक्ष, केशव मेश्राम यांच्या लेखनाचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष आधार घेऊन माझे हे लेखन झाले आहे. या शिवाय सध्या निरनिराळ्या ठिकाणी वाङ्मयाचे अध्यापन करीत असलेल्या डॉ. प्रल्हाद वडेर, प्रा. एस्. एस्. नाडकर्णी, प्रा. रवींद्र घवी, प्रा. बाळ आपटे, प्रा. चंद्रशेखर गाडगीळ यांच्याशी झालेल्या चर्चाही उपयुक्त झाल्या, हे आवर्जून सांगावेसे वाटते.

यातील 'कोसला', 'जी. ए. कुलकर्णींच्या कथा' व 'स्वस्तिक', 'रानातल्या कविता' आणि 'संध्याकाळच्या कविता' यांवरील लेख हे अनुक्रमे १९७५, १९७६ व १९७७ च्या फेब्रुवारी-मार्चमध्ये, मुंबई विद्यापीठाच्या पणजी येथील पदव्युत्तर केंद्रातर्फे भरवलेल्या चर्चासत्रांत निबंध म्हणून प्रथम सादर केले गेले. १९७० ते १९७७ पर्यंत जी चर्चासत्रे झाली त्यांतील अनेकांच्या निबंधाचे एक पुस्तक 'सहा वाङ्मयीन चर्चासत्रे' या नावाने प्रसिद्ध व्हायचे होते, परंतु काही दुर्दैवी घडामोडींमुळे ते राहून गेले. मी स्वतंत्रपणे आपले लेखही त्यावेळी इतरत्र प्रकाशित केले नाहीत, कारण १० + २ + ३ या नव्या शैक्षणिक आकृतिबंधामुळे महाविद्यालयीन प्राध्यापकांना जी असुरक्षितता निर्माण झाली तिचा संघटितपणे मुकाबला करणे ही त्यावेळी काळाची गरज बनली होती. १९७७ ते १९८८ पर्यंत गोव्यातील प्राध्यापक चळवळीमध्ये स्वत:ला झोकून दिल्यानंतर वरील निबंधांचे प्रकाशन वगैरे गोष्टी त्यावेळी बाजूला पडल्या. त्यानंतर गोवा

विद्यापीठाच्या मराठी विभागाने १९८७ मार्च व १९८८ मार्च मध्ये 'गोमंतकीय मराठी साहित्य' व 'समकालीन मराठी नाटक' या विषयांवर अनुक्रमे जी दोन चर्चासत्रे घेतली त्यामध्ये 'गोमंतकीय मराठी साहित्याची संकल्पना' व 'कानेटकरांच्या नाट्यलेखनातील प्रयोग' असे दोन निबंध मी वाचले होते. जी. ए. कुलकर्णींच्या कथांवरील लेख व हे दोन्ही निबंध, 'दूधसागर' या प्रा. गोपाळराव मयेकरांच्या संपादकत्वाखाली निघणाऱ्या मासिकातून प्रसिद्ध झाले. 'योगभ्रष्ट' व 'एका नृत्याचा जन्म'वरील लेख हे एम्. ए. च्या विद्यार्थ्यांना शिकविण्यासाठी केलेल्या अभ्यासाचे फलित आहे, तर 'मर्ढेकरांच्या कवितेतील देव' हा लेख त्या कवितेच्या अभ्यासातून सुचलेला विषय आहे. 'काशि म्हंटा' या कोंकणी कवितासंग्रहावरील माझा कोंकणी लेख 'वांगडी' या कोंकणी मासिकात १९८३ मध्ये प्रसिद्ध झाला होता. मराठी वाचकांना कोंकणीतील या संग्रहाची माहिती व्हावी म्हणून त्या लेखाचे मराठी रुपांतर येथे समाविष्ट केले आहे.

हे पुस्तक तयार करताना प्रा. एस्. एस्. नाडकर्णी, प्रा. डॉ. अशोक जोशी, प्रा. रवींद्र घवी आणि प्रा. अनिल सामंत ह्या सर्व सुहृदांनी हस्तलिखित वाचून मौलिक सूचना केल्या. शक्य तेथे त्या सूचनांनुसार दुरुस्ती करून पुस्तक प्रकाशित होत आहे. 'राजहंस वितरण' पणजी, चे श्री. प्रभाकर भिडे यांनी प्रस्तुत पुस्तक प्रकाशित करण्याची जबाबदारी तत्परतेने स्वीकारली व उत्तम तऱ्हेने पार पाडली. एलिगंट ऑफसेट, बेळगांव यांनी कंपोज व छपाईचे कामही उत्कृष्ट रीत्या पूर्ण केले. श्री. दिगंबर शिंगबाळ यांनी या पुस्तकाला देखणे बाह्य रूप दिले.

या सर्वांचा मी नि:संशय ऋणी आहे.

— केशव म. सद्रे.
लक्ष्मण निवास, खोर्ली,
म्हापसे, गोवा.
४०३ ५०७

साहित्य : देय आणि श्रेय

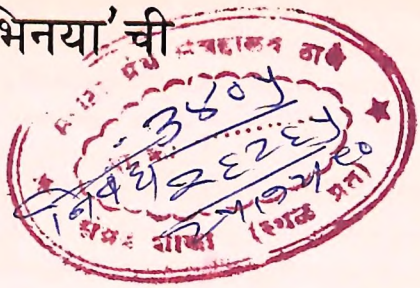
केशव म. सद्रे
मराठी विभाग
सेंट झेवियर्स कॉलेज, म्हापसे, गोवा.
४०३ ५०७.

राजहंस वितरण

अनुक्रमणिका

		पृ. क्र.
	निवेदन	
१.	भूमिका : 'अभिनया'ची	१
२.	कवितेचे उलगडणे	७
३.	मर्ढेकरांच्या कवितेतील 'देव'	१७
४.	'योगभ्रष्ट' आणि मर्ढेकरांची कविता	३३
५.	'स्वस्तिक', 'रानातल्या कविता' आणि 'संध्याकाळच्या कविता'	५७
६.	'काशि म्हंटा' : एक कोंकणी कवितासंग्रह	७७
७.	जी. एं. च्या कथा	८७
८.	एका नृत्याचा जन्म	१०९
९.	कोसला : नव्या जाणिवेचा प्रभावी आविष्कार	१३५
१०.	कानेटकरांचे नाट्यलेखनातील प्रयोग	१५५
११.	गोमंतकीय मराठी साहित्याची संकल्पना	१६३
	टीपा.	

भूमिका : 'अभिनया'ची



कथा, कादंबरी या कथात्म साहित्यात, नाटकात आणि कित्येकदा काव्यातसुध्दा 'कथा' हा समान घटक असतो. या घटकामुळे एक प्राथमिक पातळीवरचे कुतूहल वा गोडी वाचकांमध्ये निर्माण होते. स्थळ आणि काळाच्या संदर्भात घडणारी घटिते व त्यांच्याशी संबंधित अशा त्या घटितांमध्ये गुंतलेल्या व्यक्तींच्या जीवनातील वेगवेगळ्या भावनांचे आणि प्रेरणांचे ताणतणाव या सर्वांमधून शब्दांकित होत असतात. अभिप्रेत आशय शब्दांकित करताना साहित्यिक कधी निव्वळ अनुभव साकार करणे एवढ्याच हेतूने ते करीत असेल, तर कुणी लेखक त्या त्या लेखनातून काही एक विशिष्ट दृष्टिकोन मांडत असेल, तर कुणी जीवनातील असंख्य घडामोडींमधील त्याला जाणवणारी संगती वा तिचा अभाव अधोरेखित करीत असेल. यापैकी काहीही करणे, हे त्या त्या साहित्यिकाच्या साहित्याकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनावर अवलंबून असते. साहित्यिकाने आपापल्या साहित्यकृतींत मांडून ठेवलेले हे सगळे वाचत, आस्वादत असताना त्यातील आशय वाचकाच्या मनात रिघत असतो आणि त्याचे रचनासौंदर्य वाचकाला जाणवत असते आणि दोन्हीही त्याच्या जाणिवेत कळत नकळत भर टाकत असतात.

वाचक अशा साहित्याकडे केवळ मनोरंजनासाठी वळतो असे म्हणणे योग्य ठरणार नाही. याचा अर्थ अशा साहित्याने मनोरंजन होत नाही असेही नाही. परंतु, केवळ वाचकांचे मनोरंजन करण्याचा हेतू ठेवून लिहिलेले साहित्य, हे साहित्यिक गुणवत्तेच्या निकषावर कितपत उतरेल याबद्दल शंका आहे. या शंकेला अर्थातच काही विशिष्ट विचारसरणी वा दृष्टिकोन कारणीभूत आहे.

माणूस व इतर जीवसृष्टी, विशेषतः प्राणिसृष्टी यातील एक फरक हा की, माणूस आपले जीवन जगता जगता त्यावर विचार करू शकतो, एवढेच नव्हे तर ते जीवन अधिक समृद्ध व्हावे असे त्याला वाटते म्हणून

त्यासाठी प्रयत्न करीत राहणे ही त्याची प्रवृत्ती असते. कलाविष्कार हा देखील त्याच्या या प्रवृत्तीमधून साकार होत असतो. तेव्हा या कलाविष्कारातून त्याचे जीवन समृद्ध करण्याचा हेतूही साध्य होणे आवश्यक आहे. हे जीवन समृद्ध होणे म्हणजे त्याच्या जीवनाचे उन्नयन होय. अनेक साहित्यकृती या जीवनाच्या उन्नयनाला प्रत्यक्ष हातभार लावतील वा लावीत असतात असे नाही. अनेकदा साहित्यकृती ही आधी सांगितल्याप्रमाणे फक्त वाचकाच्या जाणिवेला समृध्द करणारी असते. अशी जाणीव समृद्ध होणे, हे सुद्धा जीवनाच्या उन्नयनाचाच भाग मानले पाहिजे.

करमणूक वा रंजन करणारे साहित्य हे केवळ वाचकाला, त्याच्या नित्य जीवनातील बऱ्याच अनावश्यक वा नकोशा वाटणाऱ्या गोष्टींपासून सुटका, विरंगुळा देऊ शकते. रंजक साहित्य हे त्याच्या जीवनाला समृध्द करण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरण्याची शक्यता कमी असते, असे म्हटले ते या अर्थाने. साहित्याने फक्त रंजन करावे असा आग्रह धरणारे लेखक, वाचकही समाजात असणारच. परंतु, त्यांची जर साहित्यनिर्मितीवर प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष सत्ता चालू लागली तर साहित्याच्या दुरवस्थेला अंत राहणार नाही. साहित्याने रंजन होते, पण ते एक आनुषंगिक कार्य असते. मुळात साहित्यिक आपल्या साहित्यातून -- कथा, कांदबरी, नाटक, कविता, प्रवासवर्णन किंवा इतर ललित लेखनामधून – त्याला स्वतःला झालेले जीवनदर्शन वाचकांसमोर ठेवत असतो. त्याला जाणवलेला जीवनाचा अर्थ त्याने त्यातून 'सांगितलेला' असतो. या अर्थाने केवळ काव्यच नव्हे, तर कोणतेही सृजनशील साहित्य हे जीवनभाष्यच असते. असे जीवनभाष्य हे गंभीर प्रकृतीचेच असले पाहिजे असे नाही. तर मानवी जीवनातील विसंगतींचे गमतीदार दर्शन घडवून एखादा साहित्यिक वाचकांना हसवण्याचेसुद्धा कार्य करतो. पण तरीही साहित्यिकाचे एकूण गांभीर्याने घेतलेले आणि केलेले कार्य हे रंजनाचे नसून जीवनदर्शनाचे, जीवनभाष्याचे असते; अगदी विनोदी साहित्यसुद्धा याला अपवाद नाही, यावर दुमत होऊ नये.

तेव्हा, साहित्यनिर्मिती करताना साहित्यिक, ज्या समाजात तो जन्माला आला, ज्याचे भाषेसकट सारे सांस्कृतिक संचित त्याला 'आपोआप' प्राप्त झाले, त्या समाजाचे एक प्रकारे ऋण फेडत असतो. जीवनाने व समाजाने त्याला जे काही दिलेले असते ते, त्यावर आपली सृजनाची प्रक्रिया करून तो समाजालाच आपल्या साहित्यकृतींमधून परत करीत असतो. या अर्थाने ते त्याचे साहित्यातील देय म्हणजे देणे असते. परंतु, त्याने काय दिले पाहिजे या संबंधीच्या सामान्य अपेक्षांचा विचार केला की ते 'देण्यायोग्य',

'आदर्श' या अर्थाने देय बनते. ते असे एकूण जीवनसमृद्धीला, जीवनाच्या उन्नयनाला हातभार लावणारे, वाचकाच्या जाणिवेत भर टाकणारे असेल तर आदर्श साहित्य म्हणवले जाते. आदर्श म्हणजे अनुकरणीय नव्हे तर 'जसे असायला पाहिजे तसे' या अर्थाने आदर्श साहित्य या पदवीला ते प्राप्त होते.

साहित्यिकाने निर्मिलेले हे साहित्य जेव्हा जीवनसमृद्धीला उपकारक, पोषक असते तेव्हाच आपण त्याला 'चांगले साहित्य,' श्रेयस्कर साहित्य असे म्हणू शकू. अशा चांगल्या साहित्यातून समाजाला दिले जाते ते श्रेय. साहित्यातील श्रेय काय (आणि हेय काय) याची भरपूर चर्चा होत आली आहे आणि होत राहील. अशी चर्चा ही दोन्ही अंगांनी होते. एक तात्त्विक अंग आणि दुसरे प्रत्यक्षानुसारी अंग. त्यालाच आपण सैद्धान्तिक समीक्षा व उपयोजित समीक्षा असे म्हणतो. उपयोजित समीक्षा हे पूर्वोक्त जीवनभाष्यावरील भाष्य असते, तर अशा भाष्याची तत्त्वे सैद्धांतिक, तात्त्विक समीक्षेत ग्रथित झालेली असतात. तात्त्विक समीक्षा ही जरी तत्त्वांचाच विचार करणारी असली तरी मुळात जीवन बदलत राहते म्हणून साहित्य बदलत राहते आणि साहित्यकृतीत होत जाणाऱ्या बदलांमुळे, त्यांच्या आधारेच निर्माण झालेल्या तात्त्विक समीक्षेतही बदल होणे अपरिहार्यच असते. तात्त्विक समीक्षेत पूर्वापार निर्माण झालेल्या उत्तमोत्तम साहित्यकृतींमधून मिळालेले निकष वापरले जातात. सर्व कलाकृती – त्यात साहित्यकृतीही आल्याच – एका अर्थाने स्वयंपूर्ण असतात. त्यांचे स्वतःचे असे तंत्रही असते. साहित्यिक, साहित्यकृती आणि वाचक एवढ्या भिन्न भिन्न प्रकृतीचे असतात की त्या सर्वांना एकत्र आणणाऱ्या उपयोजित समीक्षेत अनेकनिकषवादाला पर्याय नाही, असेच म्हणणे भाग पडते. तसेच समीक्षेचे शास्त्र असले तरी त्यातील सिद्धांत हे भौतिक शास्त्रांतील सिद्धांतांइतके अपरिवर्तनीय असत नाहीत. मुळात भौतिक शास्त्रांमधील सिद्धांतसुध्दा अपरिवर्तनीय आणि/वा त्रिकालाबाधित असत नाहीत. डॉ. जयंत नारळीकरांसारखे शास्त्रज्ञ त्या सिद्धांतांना *Laws on probation* म्हणतात. समीक्षेतील सिद्धांतांमध्ये परिवर्तन होत राहते. तसेच, व्यक्तीने एखादेवेळी अभ्यासपूर्वक बनवलेले मतही काही काळानंतर बदलणे शक्य असते. असे करण्याची वाङ्मयाभ्यासकाची, अध्यापकाची, समीक्षकाची तयारी असली पाहिजे. कलाकृतीच्या बाबतीत बनवलेली मते अंतिम सत्ये असत नाहीत, मानू नयेत. कारण ज्या जीवनातून साहित्यकृती आपला जीवनरस शोषत असतात, त्या जीवनाबद्दलच अंतिम काही असेल का याबद्दल सार्थ शंका आहे.

वरील सर्व वैशिष्ट्यांनी परिसीमित झालेल्या साहित्याभ्यासाच्या क्षेत्रात वावरताना, म्हणजे मुख्यतः अध्यापन करताना अनेक वेळा अध्यापक व समीक्षकाच्या कार्याचे नटाच्या कार्याशी साम्य जाणवले. काही ज्येष्ठ अध्यापकांना, समीक्षकांना हे मत धक्कादायक वाटण्याची शक्यता आहे. कारण, सकाळी उठल्यावर ज्यांचे तोंडसुद्धा पाहू नये, अशांच्या यादीत एकेकाळी बिचाऱ्या नटाचेही नाव होते. मध्यंतरीच्या काळात नटांकडे बघण्याचा समाजाचा एकूण दृष्टिकोनही खूप बदलला आहे. तरीही अध्यापकांच्या(च) कार्याला उदात्त मानणाऱ्यांना हे खटकणे शक्य आहे. मी मात्र, 'साहित्याच्या अध्यापकाचे व समीक्षकाचे कार्य हे नटाच्या कार्यासारखेच असते' हे माझे मत विचारपूर्वक आणि पूर्ण गांभीर्याने मांडत आहे.

अभिनय, अभिनेता हे दोन्ही शब्द नी–नयति या धातूला अभि हा उपसर्ग जोडून बनलेले आहेत. अभि+नयति = जवळ नेतो असा मूळचा अर्थ असून अभिनय या शब्दाचा यौगिक *(Etymological)* अर्थ 'जवळ नेणे' असा आहे.[१] नाटककाराने व्यक्त केलेल्या आशयाच्या 'जवळ नेण्या'चे कार्य अभिनेता किंवा नट आपल्या अभिनयाने करीत असतो. नाट्यकृतीचे 'सत्त्व' *(Essence)* तो आपल्या अभिनयाने / अभिनयातून प्रेक्षकांपर्यंत पोचवत असतो; किंवा वेगळ्या शब्दांत, तो आपल्या अभिनयाव्दारे प्रेक्षकांना नाट्यकृतीच्या 'जवळ नेत' असतो. त्यासाठी नट जो अभिनय करतो, तो आंगिक, वाचिक, आहार्य आणि सात्त्विक असा चार प्रकारचा मानला जातो. आंगिक अभिनयात, शरीर व मुख यांच्या विविध हालचालींमधून नाटककाराला अभिप्रेत असलेला अर्थ / भाव प्रकट केला जातो. वाचिक अभिनयात शब्दोच्चाराचा समावेश होतो. हे शब्दोच्चार केवळ कानाने ऐकूनसुध्दा प्रेक्षकाला/श्रोत्याला पात्राच्या मनोऽवस्थेची कल्पना आली पाहिजे, अशी अपेक्षा असते. आहार्य अभिनयात पात्राला अनुरूप अशी वेषभूषा व रंगभूषा यांचा समावेश केला जात असे. आज मात्र आपण या गोष्टी थोड्याफार प्रमाणात नेपथ्याला जवळच्या मानू शकू. सात्त्विक अभिनयात अष्ट सात्त्विक भावाचे प्रदर्शन असते, असे काहीजण मानतात.[२] श्री. के. नारायण काळ्यांनी मात्र सात्त्विक अभिनयाची कल्पना थोडी वेगळ्या तऱ्हेने मांडली आहे. ते म्हणतात, "– भूमिकेच्या अभिव्यक्तीसाठी आंगिक अभिनयाला शब्दांची जोड देणे क्रमप्राप्त असते. नटाने उच्चारलेला सार्थ किंवा ध्वनित शब्द म्हणजे वाचिक अभिनय. रंगाविष्कारकलेला काव्याची जोड मिळाल्यानंतर वाचिक अभिनयास अधिक महत्त्व प्राप्त झाले. भूमिकेचे प्रकटन करण्यासाठी नट कोणत्यातरी आदर्शाची नक्कल

करीत असला, तरी ती नक्कल मूळ आदर्शाचे केवळ बाह्यदर्शन घडवावे या हेतून केलेली नसते. त्या आदर्शाचे सत्त्व व वैशिष्ट्य यांचे नटाला जे दर्शन घडले असेल, त्याचा प्रत्यय प्रेक्षकाला देऊन आपली अनुभूती परिपूर्ण करावी आणि प्रेक्षकाला आपल्या अनुभूतीत सहभागी करावे, असे सर्जनशील प्रयोजन त्याला अभिनयाद्वारे साध्य करावयाचे असते. यामुळे त्याला झालेले मूळ आदर्शाचे सम्यक ज्ञान हेच त्याच्या निर्मितीचे खरेखुरे स्वारस्य असते. **अशा प्रकारच्या स्वारस्यमूलक भूमिकानिर्मितीच्या प्रयत्नाला 'सात्त्विक अभिनय' ही संज्ञा आहे. रामाची भूमिका करणाऱ्या नटाने रामाचे बाह्यरूप अथवा त्याचे शब्द यांच्याच व्दारा प्रेक्षकांना केवळ रामाच्या भूमिकेचा परिचय व त्याच्या कृतीचे व उक्तीचे संवाहन करण्यात धन्यता न मानता, रामाचे व्यक्तिमत्व स्वतः समजून, ते पाहणाऱ्याला समजेल व उमजेल अशा रीतीने अभिव्यक्त करणे व त्याची प्रेक्षकांना प्रतीती देणे, हा सात्त्विक अभिनय होय[१].**" (जाड ठसा माझा)

वरील विवेचनातील अभिनयाचे, आहार्य, आंगिक व वाचिक प्रकार येथे अजिबात प्रस्तुत नाहीत. मला अभिप्रेत आहे तो 'सात्त्विक अभिनय.' 'अभिनय' हा शब्द मी यौगिक अर्थाने वापरत आहे हे खरेच, परंतु त्यातील 'सात्त्विक अभिनया'चे उपरोक्त अवतरणातील स्पष्टीकरण हे मला जास्त महत्त्वाचे वाटते. नटाने अशा 'सात्त्विक अभिनया'ने साकारलेली भूमिका हे त्याचे त्या भूमिकेचे आणि एकूण नाट्यकृतीचेही *Interpretation* असते. भूमिकेचे व एकूण नाट्यकृतीचे त्याला आकलन झालेले 'सत्त्व' तो प्रेक्षकांना **समजेल** व **उमजेल** अशा पध्दतीने साकार करत असतो. म्हणजे नटाची सारी धडपड ही मूळ आदर्शाचे **सत्त्व** व **वैशिष्ट्य** यांचे **त्याला** जे दर्शन घडले असेल त्याचा प्रत्यय प्रेक्षकाला देऊन आपली अनुभूती पूर्ण करून प्रेक्षकालाही त्या अनुभूतीत सहभागी करावे, यासाठी असते.

असेच कार्य साहित्याच्या अध्यापकाला व समीक्षकाला करावयाचे असते. त्यांनी अध्यापनासाठी व समीक्षणासाठी घेतलेल्या साहित्यकृतीचे सत्त्व आणि वैशिष्ट्यपूर्ण अस्तित्व आधी त्यांना जाणवून घ्यावे लागते. केवळ स्वतःच्या आकलनशक्तीच्या द्वारा त्यांना ते जमले नाही तर त्या साहित्यकृतीवरील इतरांच्या अभिप्रायांचा व समीक्षेतील साधारण तत्त्वांचाही आधार घ्यावा लागतो. अनेकदा अगदी भिन्न भिन्न प्रकृतीच्या आशय व अभिव्यक्ती असणाऱ्या साहित्यकृती शिकवाव्या लागतात किंवा त्यांची समीक्षा करावी लागते. विद्यार्थ्यांना व वाचकांना त्या त्या साहित्यकृतीच्या वैशिष्ट्यपूर्ण आशयाभिव्यक्तीच्या, 'सत्त्वा'च्या, सौंदर्याच्या

'जवळ न्यायचे' असते. साहित्याच्या अध्यापकाचे व समीक्षकाचे हे महत्त्वाचे कार्य होय. कोणत्याही साहित्यकृतीच्या गुणवत्तेचा विचार करून तिचे मूल्यमापन करणे हे उपयोजित समीक्षेचे ध्येय असते, हे सर्वमान्य आहे. पण त्यासाठी त्याहीपेक्षा व्यापक असे एक उद्दिष्ट साध्य करावे लागते. ते म्हणजे साहित्यकृतीच्या 'सत्त्वा'चे वाचकांजवळ पोचणे. साहित्याचा अध्यापक व समीक्षक दोघे हे कार्य करत असतात. दोघांच्या या कार्यात फरक असलाच तर एवढाच असतो की अध्यापक हे कार्य वर्गातील विद्यार्थ्यांसमोर करतो तर समीक्षक ते वाचकांसाठी करतो; एरवी त्यामध्ये मूलतः फरक नाही.

साहित्याच्या अध्यापकाचा व समीक्षकाचा हा 'अभिनय' बौद्धिक, वैचारिक पातळीवर व क्वचित अंतःस्फूर्तीच्या आधारे चालतो. दोघांनाही या कार्यासाठी साहित्याची, साहित्यकृतीची आपली जाण वाढवीत राहणे आवश्यक असते. अशी वाढलेली जाण घेऊन अध्यापक/समीक्षक जेव्हा स्वतः साहित्यकृतीच्या 'जवळ जातात' आणि विद्यार्थ्यांना / वाचकांना त्या कृतीच्या 'जवळ नेण्याचा' प्रयत्न करतात, तेव्हा ती सर्व प्रक्रिया म्हणजे उपयोजित समीक्षाच मानावी लागेल.

प्रस्तुत पुस्तकातील लेखन, हे अशा आस्वादक अंगाने जाणाऱ्या उपयोजित समीक्षेचाच प्रकार वा विस्तार आहे.

कवितेचे उलगडणे

आकलन, आस्वाद, विश्लेषण आणि मूल्यमापन या उपयोजित समीक्षेतील वेगवेगळ्या पायऱ्या मानल्या जातात. पण भावकवितेच्या बाबतीत त्या पायऱ्या लक्षात येतील इतक्या वेगवेगळ्या असतीलच असे नाही. कवितेचा आशय उलगडणे यातच अनेकदा आकलन, आस्वाद, विश्लेषण आणि काहीसे अस्पष्ट मूल्यमापनही घडत असते. कधी त्यातील आस्वाद विश्लेषणाचा क्रम बदलत असेल. छंदोबद्ध कवितेच्या बाबतीत अनुभवाची मांडणी करताना कवीने एक सवयीची, सरावाची वाटेल अशी रचनाकृती स्वीकारलेली असते. आणि त्याने त्या रचनाकृतींमध्ये (Patterns) 'सर्व काही किती छान बसवले' याचा एक सूक्ष्म आनंद वाचकांना जाणवत असतो. 'सर्व काही' म्हणजे एकीकडे कवीच्या अनुभूतीतील संवेदनात्मक भावात्मक आणि विचारात्मक भाग किंवा आशय आणि दुसरीकडे त्या सर्वांची लयबद्ध व संस्मरणीय शब्दांमधली रचना. तेच कवितेचे शब्दरूप. ते वाचकाला, रसिकाला उलगडावे लागते. कवितेच्या भाषेत तर्कसंगतीपेक्षा भावसंगतीला महत्त्व असल्याने ही भावसंगती जाणवणे म्हणजे कवितेचे उलगडणे. मुक्तछंदातही हे सगळे असेच असते. फक्त त्यातील रचनाकृती या ठरीव ठशाच्या असत नाहीत, तरी त्यातील लयबद्धता ही आशयाच्या प्रवाहात येणाऱ्या किंचित विश्रामांशी संबद्ध असते. भावसंगती जाणवणे हे दोन्ही प्रकारच्या कवितांमध्ये आवश्यकच असते. मुक्तछंदामध्ये बऱ्याचदा अनुभवातील विचारात्म वा चिंतनात्म भाग अधिक असतो परंतु काव्यात तो येतो तेव्हा तो भावरूप होऊन येतो. तसा तो नसेल तर त्याने 'काळीज हलणे' हे होणे दुरापास्त. तर एकूण कवितेचे उलगडणे हे कोणत्याही कवितेवर काही बोलण्या लिहिण्यासाठी किमान आवश्यक असते हे सर्वमान्य असावे.

मर्ढेकरांच्या कवितेनंतर मराठी काव्यात खूप काही नवे, वेगळे होत गेले. जीवनाचे स्वरूप बदलले. जीवनाचे स्वरूप बदलते याचा अर्थ त्याच्या

मूलभूत घटकांत फार बदल होतो असे नाही. मुख्यतः जीवनातील वाढलेल्या गुंतागुंतींमुळे जो काही बदल झालेला असतो त्याचे कवीला व वाचकाला होणारे वा झालेले भान वेगळे असते. त्यासाठी कवीला अभिव्यक्तीतही बदल करणे आवश्यक बनते, आपल्या अनुभवाच्या रसिकापर्यंतच्या वहनासाठी नवी 'वाहने' शोधावी लागतात. साहजिकच, या प्रकारच्या कवितेच्या उलगडण्याला जरा जास्त महत्त्व यावे हे ही स्वाभाविक होय. कवितेचे उलगडणेच अडले तर कविता भावणे व त्याहूनही समजावणे अशक्य होते.

दोन वेगवेगळ्या पिढ्यातील कवींच्या परंतु १९७५ नंतरच्या कवितांचा विचार करून हे उलगडणे कसे घडू शकते ते पाहता येईल.

एक विरुपिका

त्यांनी पदर ओढला, म्हणून तिने पातळ सोडले;
खरा प्रकार एवढाच झाला.
मी म्हणालो, "ओढणारेच गुन्हेगार"
तू म्हणालास, "सोडणारीच गुन्हेगार"
कुणी म्हणाले, "अरे यार, मजा आला,
गुन्हा शोधणारेच गुन्हेगार"

पहिला वकील, "१२१५ अ, १९५० ब, १९७५ क्ष"
दुसरा वकील, "१२१५ ब, १९५० अ, १९७५ ज्ञ"

पहिला जड्ज, "गुन्हेगार हात ठरतो, माणूस नव्हे."
दुसरा जड्ज, "पदर कुठे संपतो आणि पातळ कुठे सुरू होते हे सांगणे कठीण आहे; वाऱ्याला विचारा."
खरा प्रकार एवढाच झाला.
त्यांनी पदर ओढला म्हणून तिने पातळ सोडले.
('मौज' दिवाळी अंक १९७५, –विंदा करंदीकर)

कवितेचे शीर्षक 'एक विरुपिका' असे आहे. यात कवीच्या अनुभवाचे विरूपन झाले आहे म्हणून ही विरूपिका. वरवर पाहता, एखादा विनयभंगाचा प्रकार व तद्जन्य विविध प्रतिक्रिया हे या कवितेचे केंद्र वाटणे सहज शक्य आहे. त्या अर्थापर्यंतच वाचकाला थांबता येईल.

पारंपरिक पद्धतीने विचार करायचा तर त्याला कवितेचा वाच्यार्थ म्हणावे लागेल. परंतु केवळ त्या वाच्यार्थासाठी ही कविता नाही, नसावी असेही जाणवल्यानंतर कवितेचा थोडासा देशकालपरिस्थितीचा संदर्भ पाहू गेले की पुढील गोष्टी ध्यानी गेऊ लागतात. ही कविता 'मौज' च्या १९७५ च्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध झाली. त्यावेळी आपल्या देशात विशिष्ट राजकीय परिस्थितीमुळे आणीबाणी जाहीर झालेली होती. देशातील जवळजवळ सर्वांचेच स्वातंत्र्य व मूलभूत हक्क गोठवून टाकले गेले होते. आविष्कारस्वातंत्र्यावरसुद्धा अशी बंधने आली होती की आणीबाणीविरूद्ध जाहीरपणे अवाक्षरसुद्धा उच्चारणे अशक्य होते. कुठल्याही खऱ्या खोट्या कारणासाठी एखाद्याला उचलून तुरूंगात टाकले तरी कुणालाही काहीही करता येणार नाही अशी अवस्था होती. एकूण परिस्थितीवर जाहीर मतप्रदर्शन अशक्यच होते. पण खाजगीत चर्चा चालत. सगळ्यांच्या दम कोंडलेल्या अवस्थेचा प्रत्यय कवीलाही येत असला पाहिजे. तेव्हा असा कवी या परिस्थितीवर व्यंग्यार्थपूर्ण भाष्य करतो आहे हे प्रथम ध्यानी घेणे आवश्यक आहे. खाजगीतल्या चर्चांमध्ये कुणी राज्यकर्त्यांना दोष देत तर लोकांना शिस्तीचे धडे द्यायला उत्सुक असणारी व एरवीही हुकूमशाहीचे समर्थन करणारी मंडळी शासनव्यवस्थेच्या बाजूने बोलत होती. या परिस्थितीचे निमित्त होतेः गुजरात--बिहार आंदोलन, अलाहाबाद हायकोर्टाचा ऐतिहासिक निकाल, व त्यामुळे त्यावेळच्या राज्यकर्त्या व विरोधी पक्षांतील लोकांना चढलेला आवेश. त्या वेळी आणीबाणीचे समर्थन असे केले जात होते की, लोकशाही टिकवण्यासाठी राज्ययंत्रणेने लोकशाहीची वस्त्रे टाकून देऊन, हुकूमशहाचा गणवेष आणि शस्त्रसंभार धारण करणेच योग्य होय. अत्यंत छोट्या पदांवरची माणसेसुद्धा हिटलरच्या तोऱ्यात वावरत होती. कुणी विरोधकांना गुन्हेगार ठरवीत होते तर कुणी शासनयंत्रणेला व लोकशाहीला. कुणी लोकशाहीच्या वस्त्रहरणालाच आनंदोत्सव मानू लागले. दोन्ही बाजूंचे समर्थक वकिलांच्या आवेशात आपली बाजू मांडायचे, आणि त्यासाठी लोकशाहीच्या इतिहासातील महत्त्वाच्या टप्प्यांची साक्ष काढायचे. या सर्वांच्या प्रातिनिधिक प्रतिक्रिया कवीने येथे एकत्र केल्या आहेत. पण ते केवळ एकत्रीकरण नाही, तर त्यात अनेकार्थसूचकता भरून केलेली नवनिर्मिती आहे.

कवितेतील पहिल्या दोन ओळींत, घडलेल्या गोष्टींचे सार अगदी थोडक्यात सौम्यपणे आणि थंड तिऱ्हाईतपणे सांगण्याचा प्रयत्न किंवा आव आहे. त्या परिस्थितीकडे अशा तऱ्हेने पाहण्याचा दृष्टिकोणही काही

लोकांचा होताच. नंतर येतात त्या दोन ओळींमध्ये कोणत्याही दोन परस्परविरोधी मते असणाऱ्या सामान्य माणसांच्या प्रतिक्रिया आहेत. आणीबाणी आणली गेली तो आंदोलन छेडून राज्ययंत्रणेची एक प्रकारे छेड काढल्यानंतर. त्याची प्रतिक्रिया म्हणून **शासकीय राज्ययंत्रणेने** लोकशाही रूप टाकून देऊन, आपले खरे, अमर्याद दमनशक्ती असलेले रूप दाखवायला सुरूवात केली आणि एरवी लोकशाहीमध्ये, लोकांचे, लोकांकरता व लोकांनी चालवलेले सरकार जाऊन तिथे हुकूमशाही अंमल सुरू झाला. २०व्या शतकात कोणत्याही देशातल्या हुकूमशाही राजवटीने आपले राज्य करताना लोकांचेच नाव घेतले हे विसरता कामा नये. पहिल्या व दुसऱ्या वकिलाचा संवाद हा प्रातिनिधिक असला तरी त्यांच्या उद्‌गारांतील आकडे हे नुसते आकडे नाहीत. लोकशाहीच्या जागतिक व आपल्या देशातील इतिहासाचे ते तीन टप्पे आहेत. इ.स. १२१५ साली त्यावेळच्या इंग्लंडच्या राजाला, किंग जॉनला, मॅग्ना कार्टावर सही करावी लागली. त्या सहीने इंग्लंडच्या प्रजेला एक प्रकारे स्वातंत्र्याची सनदच मिळाली. त्या सनदेमध्ये, सर्वसंमतीने कर बसवणे, सर्वांना कायद्याचे संरक्षण, कायदा हा राजापेक्षाही वरिष्ठ मानला जाणे, सर्वांना न्यायाची समान संधी वगैरे गोष्टी प्रजेला मिळून राजाचे/राज्यकर्त्यांचे अधिकार मर्यादित झाले. जाने. १९५० मध्ये आपल्या देशाने मूलभूत स्वातंत्र्यावर आधारित राज्यघटनेचा स्वीकार केला. इंग्लंडमधील पूर्वोक्त गोष्टी त्यात अनुस्यूतच होत्या. जून १९७५ मध्ये उपरोक्त पार्श्वभूमीवर राज्यकर्त्यांनी सर्व नागरिकांचे मूलभूत हक्क गोठवून टाकले. यात गुन्हेगार कोण? लोक, लोकप्रतिनिधी, विरोधी पक्ष, राज्यकर्ते की आणखी कोणी? घटनांचा क्रम असा दिसतो की राज्ययंत्रणेला लोकांनी वा विरोधी पक्षीयांनी छेडले म्हणून तिने आपले 'शाहीत्वा'चे रूप प्रगट केले.

'त्यांनी पदर ओढला, म्हणून तिने पातळ सोडले.' लोकशाही राज्यव्यवस्थेमध्ये लोकप्रतिनिधींनी केलेल्या गोष्टी गैर ठरतात का? लोकप्रतिनिधींना लोककल्याणाच्या नावाखाली अमर्याद अधिकार प्राप्त होतात का? लोकप्रतिनिधी कुणाला म्हणायचे? राज्यकर्त्या पक्षाच्या लोकांना की विरोधी पक्षीयांनासुद्धा? ते गुन्हेगार की लोकच गुन्हेगार? की गुन्हा शोधू पाहणारेच गुन्हेगार? लोकशाहीमध्ये शासनयंत्रणेतील लोकांचा सहभाग कुठे संपतो आणि शासनयंत्रणेचा अधिकार कुठे सुरू होतो? याबद्दलचे पुरावे कसे गोळा करावयाचे? या सगळ्या प्रश्नांची नेमकी उत्तरे नि:पक्षपाती लोकांनाही देता येणे कठीण होते. अशांनाच कवीने न्यायाधीश बनवले आहे. त्यांनाही तारेवरची कसरत करावी

लागते. तेच पहिल्या, दुसऱ्या जड्जाच्या विधानांतून व्यक्त झाले आहे. कवितेत शेवटी पहिल्या दोन ओळीच क्रम बदलून येतात. मधल्या ओळींतून वास्तवाचे आपापल्या परीने आकलन करून झाल्यावर पुन्हा पहिल्याच निष्कर्षापर्यंत पोचावे लागते. पण त्यासाठी सगळा वर्तुळाकार प्रवास करून मगच ह्या दुसऱ्या (की पहिल्याच?) टोकाशी आपण पोहोचतो.

या कवितेला केवळ त्या वेळच्या राजकीय परिस्थितीवरचे भाष्य एवढाच अर्थ नाही. तिला एक समाजशास्त्रीय अर्थ आहे. समाजातले वेगवेगळे घटक एखाद्या घटनेवर आपापली प्रतिक्रिया व्यक्त करतात तेव्हा त्यांतून केवळ काही व्यक्तींची मनोवृत्ती attitude व्यक्त होत नाही, तर त्यांच्यावर समाजातील वेगवेगळ्या मतप्रवाहांचासुद्धा कसा प्रभाव असतो तेही व्यक्त होते. कवीने इथे एकीकडे फक्त अशा प्रातिनिधिक प्रतिक्रिया एकत्र करून त्यांना एक नाट्यात्म रूप दिले. आणि त्यातून एक मार्मिक, व्यापक अर्थाचे जीवनभाष्य निर्माण झाले. (यात कवी विशिष्ट मत प्रदर्शनापासून मुद्दामच अलिप्त राहिला आहे असे वाटते.) या भाष्याला एक सार्वकालीन अर्थ आहे. या कवितेतील व्यंग्यार्थ २०व्या शतकातील आणि येथून पुढच्या लोकशाही आणि हुकूमशाही राजवटीवरचे भाष्य आहे. असे भाष्य जॉर्ज ऑरवेलच्या 'ॲनिमल फार्म' व 'नाईण्टीन एटी फोर' मध्ये होते, हक्सलेच्या 'ब्रेव्ह न्यू वर्ल्ड' मध्ये होते. या कवितेतील हा एवढा सगळा अर्थ किती अल्पाक्षरतेने व व्यंजकतेने आपल्यापर्यंत पोचतो हे ध्यानी आले की कवितेतील रमणीयता व संस्मरणीयता अधिक चांगल्या रीतीने पटते.

सत्यकथेच्या जून १९८० च्या अंकात आलेली वसंत आबाजी डहाके यांची पुढील कविता ही करंदीकरांपासूनच्या खूपच नंतरच्या पिढीतील कवीची कविता. तिचा आशय उलगडताना काय जाणवते?

कागद

बाजारात या वर्षी फक्त काळेच कागद आले आहेत.
पांढरे मिळतच नाहीत, इतर रंगीत कागदांचं उत्पादन
बंद केलं असल्याचं कळतं.
चोरून थोडा पांढरा कागद विकला जातो म्हणतात,
पण भाव जबर आणि त्यांचं पांढरेपण संशयास्पद,
म्हणजे जवळजवळ काळपटच. त्यावर कुठल्या शाईनं
लिहायचं, हा एक प्रश्नच आहे.

असं का व्हावं याचं संशोधन सुरू आहे म्हणे.
लगद्‌यातच मूलभूत असा काही बिघाड घडून येतो
की बांबूंची जातच वाईट?
कागदकारखान्यातला भाऊ म्हणाला,
तें मोठं घातकी वर्तुळच आहे म्हणे एक.
रान विरोध करतं, यंत्रं विरोध दर्शवतात, यांतनंच
असं काही वेडंविद्रं घडतं.
कारण की जबरीनं सगळं चालवलं जातं.
शक्य आहे की बांबूंचं जंगलच एक दिवशी वेढा टाकेल
आणि आतल्या संतापानं यंत्रं फुटून जातील.
रक्ताच्या गुळण्यांप्रमाणं काळ्या कागदांची भेंडोळी
ओकायला लागल्या आहेत फॅक्टऱ्या
आणि पांढऱ्या रंगाची सगळी कोठारं
बारूदीनं उडवून दिली आहेत केव्हाचीच
मी सगळीकडे हिंडून चौकशी केली
पण दऊतभर पांढरी शाई मिळाली नाही कुठेही.

डहाक्यांच्या कवितेचे हे शब्दरूप. कुठल्याही कवितेचे शब्दरूप स्वतंत्रपणे सुंदर असत नाही. तिचे शब्दरूप आणि वाचक या दोघांकडून होणाऱ्या सहसर्जनातून कवितेचे सौंदर्य जन्माला येते. कवितेचे शब्दरूप आपल्या मनातील काही विशिष्ट कल्पनांना स्पर्श करते. या कवितेच्या वाचनात मला ताबडतोब सुचलेल्या दोन गोष्टी अशा : मर्ढेकरांची 'भरून येईल हृदय जेधवा' ही कविता आणि पांडुरंग सांगवीकरचे 'कोसला'तील वाक्य : 'कागदाच्या एका तावाची किंमत एक लाख रूपये, आता कोण लिहितंय बोला.' या दोन गोष्टींचा तसा परस्परांशी काही संबंध नाही. पण या दोन बिंदूत कुठे तरी मला या कवितेचा आशय शोधायचे सूत्र सापडेल असे वाटले. आणि जाणवत गेल्या त्या गोष्टी पुढीलप्रमाणे;

या कवितेमध्ये एक तक्रारवजा आर्त सूर आहे. पांढऱ्या कागदावर काही तरी लिहायची सवय झालेला – नव्हे ती ज्याची आता मूलभूत गरज बनली आहे असा – निवेदक/कवी, 'पांढरा कागद मिळणं जवळ जवळ अशक्य झालंय आणि काळ्या कागदावर लिहिता येऊ शकेल असा पांढरा रंगही मुद्‌दाम नष्ट केला गेला आहे, दऊतभर पांढरी शाईही कुठेसुद्धा मिळत नाहीय,' असे सांगतो आहे. म्हणजे त्याने आता लिहायचे म्हटले तरी त्याला लिहिता येणार नाही. त्याने सावरकरांसारखे आपले

काव्य पाठ करून ठेवायचे म्हटले तरी आधी तो कविता कशावर कशाने तरी लिहील तेव्हाच ती त्याला मुखोद्‌गत करता येईल आणि मग ती कविता नेहमीची लेखनसामग्री मिळाल्यांवर लिहून काढून लोकांपर्यंत पोहोचविता येईल. पण निवेदकाला त्याच्या कागदकारखान्यातल्या भावाने अगदी आतली बातमी म्हणून जे सांगितलंय त्यावरून त्याला लिहिता येणे आता जवळ जवळ अशक्यच झाले आहे अशा निष्कर्षाप्रत तो येऊन पोचला आहे. लिहिणे ही ज्याची मूलभूत गरज आहे, त्याला लिहिणे अशक्य झाल्याने त्याची होणारी घुसमट आता आपल्याला थोडीफार जाणवू लागली. ही कविता फक्त कवीची, लिहिता न येण्याची घुसमट व्यक्त करते का? काळा आणि पांढरा रंग यांना प्रतीकात्मक अर्थ आहे. काळ्या रंगातून वाईट, दुष्ट, अशुभ इ. अर्थ सुचविले जातात तर पांढऱ्या रंगातून चांगल्या, सुष्ट, शुभ इ. गोष्टी सुचविल्या जातात. 'भरून येईल हृदय जेधवा' या कवितेत मर्ढेकरांनी, हातून काही चांगले घडावे (लेखन नव्हे) अशी इच्छा प्रकट करताना काही पूर्व अटी सांगितल्या आहेत. त्या अटी ईश्वरी शक्तीविषयी त्यांचा उत्कट श्रद्धाभाव व्यक्त करणाऱ्या आहेत. आपले हृदय जेव्हा उत्कट भावनेने भरून आलेले असेल आणि शब्दांच्या-एरवी स्वैर धावणाऱ्या वारूंच्या–तोंडात 'तुझा' ('त्या' ईश्वरी शक्तीचा) लगाम गच्च बसलेला असेल तेव्हा, आणि फक्त तेव्हाच आपल्या हातून या जगात काही भले, काळ्यावर जरा पांढरे व्हावे, असे मर्ढेकर म्हणतात. आणि एरवी आपल्या हातून जास्तीत जास्त कर्तृत्व असे काय घडते आहे? तर हेच : पांढऱ्यावरती काळे. या ओळींवरून असे वाटते की मर्ढेकर इतर कोणत्याही अस्सल व अहंकाराचा वारा न लागलेल्या कलावंताप्रमाणेच जीवनाला जीवनभाष्यापेक्षा, कलाकृतीपेक्षा मोठे मानतात.

डहाक्यांच्या कवितेत कवीच्या कोंडमाऱ्याहून अधिक अर्थ व्यक्त होतो तो असा : कागद व शाईचा वापर करणाऱ्या, मध्यमवर्गीय कलमबहाद्दुर पांढरपेशांच्या हाती आता काहीही राहिले नाही. ते फक्त सुन्न होऊन बसू शकतात. कारण जगात दुष्प्रवृती आता एवढ्या प्रबळ झाल्या आहेत की सामान्य माणसांनी, सुष्टांनी, काळ्यावर थोडे पांढरे करू इच्छिणाऱ्यांनीसुद्धा सुन्न होऊन जावे. कुणी कुठे एवढेसे काही चांगले करू पाहील तरी आजच्या जटिल समाजव्यवस्थेमध्ये ते चांगलेसुद्धा आपल्या परीने संशयास्पद होईल. जगभरची ही सगळी यंत्रणा इतकी मुळातून सडली आहे की तिच्यात सुधारणा करायची असेल तर कुणालाही काहीही करता येणार नाही. जगण्याला विज्ञानाच्या प्रगतीने, जग जवळ येण्याने काही बाबतीत प्रचंड परिमाणे आली आहेत पण ती अशी गुंतागुंतीची

आहेत की मानवी आयुष्यातील अनेक गोष्टी एकत्रितपणे प्रचंड बनल्या आहेत, तर व्यक्तिगत रीत्या माणूस अत्यंत क्षुद्र, सामान्य, किड्यासारखा नगण्य बनला आहे. या जगड्व्याळ गुंतागुंतीमध्ये त्याची जागा एखाद्या सामान्य स्क्रू किंवा कॉग सारखी आहे. माणसातला चांगुलपणा – जो त्यानं त्याच्या नैसर्गिक स्वभावावर थोडीफार मात करून सांस्कृतिक प्रगतीने हजारो वर्षांच्या कालावधीत कमावला होता – टिकेल, वाढेल असे सगळेच इथे बारूदीने नष्ट करून टाकले आहे. ही बारूद माणसानेच निर्माण केली. बारूदीचा सर्वात भयंकर वापर त्याने दोन्ही महायुद्धांतल्या प्रचंड संहारात अनुभवला. मुख्य म्हणजे माणसांबरोबर आणि त्यांच्या मालमत्तेबरोबर, त्यानेच हजारो वर्षात निर्मिलेल्या, जपलेल्या पुढच्या पिढ्यांना दिलेल्या मूल्यांचाही संहार झाला. सामान्य संवेदनाक्षम माणसाला, त्याच्या जगण्याला एक हताश निष्क्रियतेचे परिमाण या मूल्यसंहाराने दिले. पांढऱ्या रंगाची कोठारे बारूदीने उडविली गेली. माणसाने गुहामानवापासून घडवत आणलेली, त्याला 'माणूस' बनविणारी मूल्येच त्याने निर्माण केलेल्या बारूदीने नष्ट झाली. बारूद पूर्ण काळी असत नाही. तिच्यात पांढरा अंशही असतो म्हणून ती दिसते करड्या रंगाची. युद्धे खेळली जातात ती केवळ दुष्प्रवृत्तींकडून वा दुष्प्रवृत्तीच्या शमनासाठी नव्हे. कधी त्यातून कुणाला दुष्प्रवृत्तीचे दमनही करायचे असते. त्या युद्धांतच माणसाने ज्यांचासाठी प्राणांची बाजी लावावी अशी मूल्येही मिसळलेली, गुंतलेली असतात. पण युद्धाचा निखळ परिणाम चांगली मूल्ये नष्ट होण्यातच होतो ही खरी शोकांतिका आहे. आता मानवी जीवनातला संहार आणि सर्वनाश कोण रोखू शकेल? काळ्यावरती जरा पांढरे कुणाला करता येईल? कारखान्यातील यंत्रे दुष्प्रवृत्तीच्या काळ्या कागदांची भेंडोळी ओकायला लागली आहेत. हे सगळे जगण्या मरण्याच्या सक्तीतून होते आहे. ही यंत्रे म्हणजे यंत्रवत बनलेली माणसे. रान म्हणजे निसर्ग, माणसाच्या सर्व प्रकारच्या नैसर्गिक प्रेरणा. बांबूचं जंगलच वेढा टाकेल म्हणजे निसर्गप्रेरणाच सगळ्या माणसांना, त्यांच्या जिण्याला वेढून टाकेल. ती नेमकी कोणती प्रेरणा असेल कोण जाणे. काळ्या कागदाच्या भेंडोळ्यांवर दोन पांढऱ्या रेघाही ओढता येण्याची शक्यता नाही. अशा वेळी ज्याची विवेकबुद्धी जागृत आहे अशा माणसाने काय करावे? असा हतबुद्धतेचा भाव या कवितेत व्यक्त झाला आहे.

या दोन्ही कविता मुक्तछंदात आहेत. आजच्या कवितेत मुक्तछंदाचाच प्रामुख्याने वापर आढळतो. हे चूष वा सोय म्हणून घडत नसावे. पूर्वीच्या कवितेसारखी आज कविता निव्वळ, भावनांचेच प्राधान्य असलेली विशुद्ध

भावकाव्य राहिली नाही, तर तिची बैठक प्रामुख्याने बौद्धिक होऊ लागली आहे. २० व्या शतकाच्या उत्तरार्धातील समाजजाणिवेचा (social ethos) हा प्रभाव आहे, पण विचारसुद्धा येथे भावरूप बनून येतो. गोविंदाग्रजांनी बुद्धीला भावजलात जिरवण्याची आकांक्षा व्यक्त केली होती. ती येथे आजच्या पिढीत अशी साकार झालेली पाहायला मिळते. आजची ही कविता माणसाच्या जाणिवेच्या निरनिराळ्या अवस्थांचे कवीचे व्यामिश्र आकलन शब्दांकित करणारी आहे. अर्थात आजही कित्येकदा विशुद्ध भावकविता छंदोबद्ध रूप घेऊन येते. उदा.

लता मंगेशकर

माहेराहून गलबत आले
मला सखीचे स्वप्न जडे
हृदयामधल्या गुपितामध्ये
निशिगंधाचे फूल पडे.
अंतर्ज्ञानी युगाप्रमाणे
शब्द परतले घरोघरी
जडबंधाच्या मिठीत रूसली
चैतन्याची खुळी परी
या वाटेवर रघुपती आहे
त्या वाटेवर शिळा
सांग साजणी कुठे ठेवू मी
तुझा उमलता गळा

–ग्रेस. सत्यकथा फेब्रु. १९८०

या कवितेत कवीला या अलौकिक गानकर्तृत्वाच्या उत्तुंग व्यक्तिमत्वाविषयी वाटणारा तेवढाच अलौकिक सख्यभाव आणि त्या गानकर्तृत्वाबद्दल वाटणारा नितांत प्रेमभाव व्यक्त झाला आहे.

आजची कविता छंदोबद्ध असो वा मुक्तछंदात असो, तिच्यातील संगती ही तर्कसंगती नसून भावसंगती असते हे सर्वमान्य आहे. या कवितांमधून पूर्वोक्त सगळ्या मानसिक अवस्थांना, अंतर्मनातील घडामोडींना जोडणारी एक बौद्धिक विचारशृंखला असते. मनाची ही व्यामिश्र जाणीव शब्दांकित करताना वापरलेल्या तेवढ्याच गुंतागुंतीच्या प्रतिमाप्रतीकांनी ही कविता कधी दुर्बोधही बनते, विशेषत: ही प्रतिमाप्रतीके जेव्हा अगदी वैयक्तिक पातळीवर पोचतात तेव्हा. मात्र सामान्यत: या प्रतिमा अंतर्मनातील घडामोडींचा वेध घेणाऱ्या, बाह्य वास्तवाला आंतर वास्तवाशी जोडणाऱ्या

असतात. साहजिकच त्यांच्यामुळे अभिव्यक्ती संक्षिप्त, अल्पाक्षरी आणि तरीही सामर्थ्यपूर्ण बनते. जागृत मनातील घडामोडींशी वाचक सामान्यत: परिचित असतो. एका विशिष्ट अर्थाने अनुभवातील, वस्तुनिष्ठ नसला तरी वस्तुनिष्ठतेच्या जवळ जाणारा असा हा व्यक्तिनिष्ठ वा आत्मनिष्ठ भाग म्हणता येईल. परंतु अंतर्मनातील घडामोडी मात्र बऱ्याचशा अपरिचित आणि दुर्बोध म्हणता येतील. त्या घडामोडींचा संबंध हा कवीच्या विशिष्ट अनुभवसंचिताशी असतो. ते अनुभवसंचित जेवढे व्यक्तिविशिष्ट असते तेवढे ते इतरांच्या व खुद्द कवीच्या आकलनकक्षेत येताना बिचकणारे असते. कवीची –कधी त्यालाही नकळत चाललेली– धडपड हे विशिष्ट अनुभवसंचित शब्दांच्या पोहऱ्यात आणण्याची असते. एका अर्थाने हा त्याचा आत्मशोध असतो. आपण वाचक म्हणून त्या आत्मशोधाचा प्रत्यय घेतो आणि त्या प्रत्ययातच सौंदर्यप्रतीती होत असते. अशा सौंदर्यप्रतीतीच्या कळा त्या त्या कवितेत/कलाकृतीत दडलेल्या असतात. त्या आपल्या हाती लागणे महत्त्वाचे. मूल्यमापनाचा जाणीवपूर्वक होणारा व्यवहार ही काहीशी नंतरची गोष्ट आहे. मूल्यमापनात आपण आपल्या प्रत्ययाचे वर्गीकरण, सामान्यीकरण करतो आणि/किंवा त्याला रूढ, मान्य चाकोरीत बसविण्याचा प्रयत्न करीत असतो. अशा प्रयत्नाची पूर्व अट म्हणून कवितेचे उलगडणे आवश्यक ठरते. कवीचा आत्मप्रत्यय आणि वाचकाचा आत्मप्रत्यय यांना एकत्र आणण्याचे, महत्त्वाचे कार्य कवितेच्या उलगडण्यातून होते.

अशा उलगडण्याची एक सामान्य दिशा येथे दाखवली आहे.

मर्ढेकरांच्या कवितेतील 'देव'

मर्ढेकरांच्या कवितेतील देव या संकल्पनेचा इथे मागोवा घेण्याचा प्रयत्न करावयाचा आहे. मर्ढेकरांच्या इतर लेखनातील, यासंबंधीचे उल्लेख वा त्यांच्यावरील इतरांचे लेख यांचा संदर्भ घेण्यापेक्षा त्यांच्या कवितांचे शब्दरूप[१] हाच प्रामुख्याने या प्रयत्नाचा आधार आहे.

फ्रेडरिक नीत्शे सारख्या तत्त्वज्ञाने *God is dead* असे म्हणून जगभरच्या विविध समाजांतील हजारो वर्षे चालत आलेल्या / विकसित झालेल्या विचारप्रणालींवर एक जबरदस्त आघात केला. त्याची ही करणी काहीशी प्रातिनिधिक म्हणता येईल. निरीश्वरवाद, बौद्धमत, चार्वाकमत इ. सारख्या निव्वळ तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील व मार्क्सवाद, समाजवाद इ. सारख्या काही राजकीय विचारप्रणालींनी देखील देव ही संकल्पना संपूर्णपणे त्याज्य मानली. या सगळ्यांच्या प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष प्रभावाखाली असलेल्या भारतीय आणि युरोपीय समाजामध्ये वावरणारे, त्यांचा संस्कार झालेले मर्ढेकर त्यांच्या काव्यातून जेव्हा देवाशी संवाद करताना दिसतात, तेव्हा त्या देवाचे, अशा संवादाचे स्वरूप पाहणे उद्‌बोधक ठरेल असे वाटते. या प्रयत्नाचे फलित काहीही असले तरी देव गृहीत धरायला, किंवा तसा गृहीत धरणाऱ्या मर्ढेकरांच्या विचारातील गफलती दाखवायला आणि अर्थातच प्रस्तुत लेखातील त्रुटी दाखवायला जाणकार वाचक मोकळे आहेत.

स्वतःला बुद्धिप्रामाण्यवादी मानणाऱ्यांमध्ये दोन गट दिसतात. एक गट देव, त्यावर अधिष्ठित धर्म इ. गोष्टी पूर्णतया नाकारतो, एखादे बौद्धधर्मासारखे धर्मतत्त्वज्ञान देव नाकारून उभे राहते; तर दुसऱ्या गटात देव नाकारला जात नाही. पाश्चात्य विचारवंतांमध्ये देकार्त, स्पिनोझा व काण्ट इ. तत्त्वज्ञ बुद्धिप्रामाण्यवादी असूनसुद्धा देव मानतात. आपल्याकडे मराठीत मात्र बुद्धिप्रमाण्यवादी म्हणविणाऱ्यांमध्ये देव, धर्म नाकारण्याची रीत दिसते. परंतु या गटात नसलेले अनेक बुद्धिप्रामाण्यवादी वा बुद्धिमंत जेव्हा देव ही संकल्पना गृहीत धरतात तेव्हा एक गोष्ट नक्की म्हणता

ओ देणारा देव, अशी त्यांची देवाविषयी कल्पना नसावी. मर्ढेकरांच्या कवितेत, ते देवाशी ज्या प्रकारे संवाद करतात, त्यावरून असे म्हणता येईल की मर्ढेकरही देवाकडे नवसाला पावणारा वगैरे दृष्टिकोनातून पाहात नाहीत. उलट, ते देव गृहीत धरतात, म्हणजे देव हे एखादे दैवत नसून, 'काही तरी मूलस्वरूपी, चैतन्यमय, शक्तिशाली, या विश्वाला व्यापून असणारे व विश्वापलीकडेसुद्धा असणारे, शाश्वत असे तत्त्व आहे' असे ते मानीत असावेत असे दिसते. ते, 'देव गृहीत धरतात' असे म्हटले, परंतु काही सोयीसाठी हे गृहीत धरणे आहे असे दिसत नाही, किंवा त्यातून त्यांना पुढे काही सिद्ध करावयाचे आहे असेही नाही, तर देव हा मर्ढेकरांच्या जाणिवेचा भाग आहे.

व्यक्तीच्या जाणिवेमध्ये लहानपणापासूनच्या प्रत्यक्षानुभवातून आलेले ठसे जसे साठलेले असतात तसा लहानपणापासून माणूस ज्या संस्कारांमध्ये वाढलेला असतो, त्या संस्कारांचाही भाग असतो. देव गृहीत धरणारी मर्ढेकरांचीसुद्धा ही जाणीव अशी लहानपणापासूनच्या संस्कारांतून निर्माण झाली असली पाहिजे. पूर्वोक्त विशिष्ट बुद्धिप्रामाण्यवाद वा जडवाद स्वीकारायचा तर ही विचारसरणी मानणारे काही लोक करतात तसे देवाला नाकारले पाहिजे. देवाला असे नाकारणाऱ्यांमध्ये पुन्हा दोन प्रकार आहेत. जाहीरपणे देवाला असे नाकारणे व खाजगीत वेगवेगळ्या कारणांसाठी तो स्वीकारणे हा एक प्रकार व अत्यंत प्रामाणिकपणे देव पूर्णतया नाकारणे हा दुसरा प्रकार. पैकी पहिल्याशी आपल्याला कर्तव्य नाही. परंतु दोन्ही प्रकारच्या या नास्तिकांवर लहानपणी आस्तिकतेचे संस्कार झालेले असतात, तरी देवाला नाकारताना ही माणसे एखाद्या नव्याने धर्मांतरित झालेल्या माणसांइतक्याच उत्साह व आवेशाने देव नाकारतात. एरवी, जगातील व्यवहारावर आपली दृष्टी टाकताना, त्यावर भाष्य करताना मर्ढेकर त्या दृष्टीला व वाणीला शल्यचिकित्सकाच्या सुरीचा थंड नेमकेपणा देतात आणि देव गृहीत धरताना मात्र, देवभोळेपणा स्वीकारतात, असे घडते का? 'देव गृहीत धरतात' याचा अर्थ असा की त्यांना देव वरील पद्धतीने नाकारण्याची गरज वाटत नाही; उलट ते देवाला दोष देतात, धारेवर धरतात, आणि तरीही वेगळ्या अनन्यशरणबुद्धीने त्याच्यापाशी काही याचना करतात, वा त्याच्या दाराशी धरणेही धरतात. त्यांच्या संपूर्ण 'कविते'त देवाशी चाललेल्या संवादाचा थोडा सविस्तर विचार करताना काय दिसते?

'शिशिरागम' हा त्यांच्या कवितालेखनाच्या एकूण प्रवासातील पहिला टप्पा. नवथर वयातील प्रेमनैराश्याच्या कटू अनुभवाने व्यथित झालेल्या व

जाग्या होत असलेल्या स्वत्वाच्या बळावर त्या अनुभवातील विखारावर मात करू पाहणाऱ्या मर्ढेकरांचा अनुभव यात प्रामुख्याने व्यक्त झाला आहे. प्रेयसीला देवतास्वरूप मानणे हा प्रेमिकांचा एक पारंपारिक भावनिक साचा येथेही आढळतो. ('शिशिरागम' क्र. ६ पृ. ९) जे अदृष्य रूप शोधण्यात तो थकूनभागून गेला होता, आणि सान्निध्यात येणाऱ्या कुणाही व्यक्तीमध्ये जे त्याला आढळले नव्हते, ते येथे प्रेयसीत आढळले; समुद्धारिणी भक्ती तिच्या रूपाशी लीन होऊन गेली. पण येथेच दुर्दैवाला सुरूवात आहे. ती प्रेयसी आहे पार्थिवत्वाच निःभ्रांतपणे गुंगून राहणारी. तरीही, इतरांपेक्षा तिलाच देवता मानून आळवणारा तो, तिच्या सौंदर्याला निष्प्रेम वाटेवरच्या फुफाट्यातली सावली मानतो. कारण, तिच्या सौंदर्याच्या सावलीने त्याला आपले या फुफाट्यातले चालणे सार्थ झाले, असे वाटते. आपल्या मनाच्या माळरानावर भावनांची झुडुपे टिकणार नाहीत, अशी एकीकडे खात्री असताना, त्या सौंदर्य-देवीच्या दर्शनाची तहान मात्र त्याला लागते. कारण जीविताचे ऊन या विश्वात जोवर तापते आहे तोवर फक्त त्या दर्शनानेच काही थंडावा लाभेल, अशी त्याची आस आहे. मात्र तिच्याशी प्रत्यक्ष भेटीत प्रश्नोत्तरे झाल्यावर तिचे तोडून टाकणारे, 'देवाच्या घरच्या न्याया'चा हवाला देणारे शब्द त्याला असह्य वाटले तरी, वस्तुस्थितीची व त्या दोघांमधील सर्व प्रकारच्या अंतराची जाणीव करून देणारे आहेत. म्हणूनच, 'आपण रस्त्यातील भिकार कवी आणि प्रेयसी प्रासादशृंगी राहणारी' हा त्याच वस्तुस्थितीचा भागही नाईलाजाने स्वीकारला जातो. (शि. क. ९. पृ. १२) प्रेयसीने असे तोडून टाकल्यानंतर, जगणे निरर्थक वाटू लागणे हेही स्वाभाविक. त्यातूनच आपल्यासारख्या माणसालाच नव्हे तर सगळ्या भूतमात्राला यंत्रासारख्या फिरवणाऱ्या 'त्या' शक्तीला, परमेश्वराला, 'आता अंत कशास पाहसि' असा प्रश्न विचारला जातो. (शि. क. १०. पृ. १३) याच कवितेत 'आपल्या न्यायमंदिरात बसून साक्षीपुराव्याविना' न्याय देणाऱ्या देवाची ही निर्घृण न्यायतृष्णा तृप्त होवो' असे वैतागून काढलेले उद्‌गारही येतात. आपण नित्यातला सत्क्रम मनापासून पाळणारे असलो तरी, एकनिष्ठ प्रेम हाच कदाचित आपल्या हातून अक्षम्य गुन्हा (दुर्वर्तन) घडला असेल, तर त्याचीच ही शिक्षा असावी असाही काहीसा भाबडा अंदाज बांधला जातो. अर्थात हे केवळ मनाचे सांत्वन करून घेणे आहे हे आपण समजू शकतो.

आता कवीने, प्रेयसीकडून झिडकारले जाणे, जवळ जवळ स्वीकारले आहे आणि त्यातूनच आत्महत्येचे स्वाभाविक विचारही मनात घोळू लागतात. त्या आत्महत्येसाठी हृदयात सुरी खुपसल्यावर आपल्या रक्ताची

जी चिळकांडी उडेल त्या रक्तगंगेचे लवभर आचमन केले तरी विश्वाचे अभिषिक्त, न्यायनिष्ठुर देव तरून जातील आणि मानव होतील, असे कवी म्हणतो. (शि. क. ११. पृ. १४) आपल्या प्रेमभावनेचे शुद्धत्व आणि रक्ताचे पावकत्व देवांनाही तारण्याइतके श्रेष्ठ असेल, हा कवीचा विश्वास त्या वयातील प्रेमभग्न मनोऽवस्थेतील भावनेची तीव्रता आणि उत्कटता दाखविणारा आहे. पराभवातही पराभव न मानणारा असा तो अहंकारच होय. परंतु समूळ उखडून टाकू पाहणाऱ्या जगण्यातल्या अशा अनुभवावर मात करण्यासाठी तो आवश्यक असतो हेही खरे. आपण केलेले प्रेम म्हणजे या व्यवहारी जगातला मोठाच मूर्खपणा होता; तो टळावा असे शहाणपण आपल्याला देवाघरी लाभले नाही, असे कवी म्हणतो, तेव्हा त्यातून 'मानवी जीवनातील सर्वच बऱ्यावाईट गोष्टींचे कर्तृत्व' तो देवाविषयीच्या सामान्य रूढ समजुतीप्रमाणे देवाला देतो. (शि.क. १३. पृ. १७) देव गृहीत धरण्याचे मूळ असे जाणिवेत किती पक्के आहे, त्याचे हे निदर्शक मानता येईल. प्रेयसीने आपल्याला झिडकारले, त्यात ती एकाच्या आधाराने वर जाण्याची आणि दुसऱ्यालाच प्रेमाने वरण्याची जगाची रीतच पाळते आहे. तरी आपल्या रेताड जीवनातसुद्धा सौंदर्यरूपी ईश्वराचे ते रूपच या हृदयात असल्याने दिव्य शांतीचा प्रत्यय आपल्याला येईल, तथापि तारूण्य आणि रूप दोन्हीही सरल्यावर तिच्या वाट्याला येणार असलेल्या अशांततेच्या शांतीची मात्र तिला जाण नाही. आयुष्यात आपण असफल प्रेमाचा अनुभव घेतला तरी ती एक सचिंत *(Full of anxiety)* पारध होती. 'पुढे शिकारी मागे सावज'ची उफराटी रीत पाळणारी पारध. डोंगरमाथ्यावर जिथे प्रभूची पावले तेज पसरताना दिसतील तिथेच ही पारध संपायची; या अर्थाच्या ओळींनी 'शिशिरागम' मधील तारूण्यातील असफल प्रेमाची कहाणी संपते आणि परमेश्वराविषयीच्या समजुतीचाही एक अंक, एक अवस्था संपते. मात्र 'फक्त तुझी जर दगडी भिवयी' या कवितेतील आशयाशी आपल्याला या अवस्थेचा कोणता संबंध, कसा जोडला जातो ते पाहायचे आहे.

'काही कवितां'तील सुरवातीला येणाऱ्या नाठाळ गाथेतील रचनांमध्ये मर्ढेकरांचा परमेश्वराशी संवाद अधिक प्रमाणात आहे. कारण हा पारंपरिक रचनाबंध संतकवींनी परमेश्वराशी संवाद आणि जीवनभाष्य अशा दोन्हींसाठी वापरला होता. मर्ढेकर स्वतःला संतांपुढे एक डफ्फर किंकर मानत असले तरी या रचनाबंधाच्या स्वीकारात हा संवाद अनुस्यूतच आहे. 'शिशिरागम'मधील सगळा संवाद प्रामुख्याने त्यातील प्रीतिदेवता 'सुहास'शी आहे. पुढे प्रीतिदेवतेची जागा परमेश्वराने घेतली आहे, आणि प्रेमाची,

'शिशिरागम'मधील मुख्य पण मर्यादित आशयाची जागा, व्यापक मानवी जीवनाने घेतली आहे. मानवी जीवनाचा आणि परमेश्वराचा संबंध शोधणे ही अस्तित्वशोधाची, तत्वज्ञानाच्या क्षेत्रात शिरणारी वेगळी दिशा येथे मर्ढेकरांनी धरली आहे. अर्थात, त्यांची परमेश्वराविषयीची कल्पना मूलभूत रीत्या बदलली नसली तरी ती अधिक विकसित होत आहे असे जाणवते. 'माझा अभंग माझी ओवी' या पृ. २९ वरील रचनेपासूनच हा विकास जाणवू लागतो. त्याचा संबंध मर्ढेकरांच्या विकसित होत असलेल्या व्यक्तिमत्वाशी आहे. आपल्या अंतरातून कवितारूपाने जे अनुभवाचे अंबर जन्माला येऊ पाहात आहे त्याची आपल्या व्यक्तित्वाशी जोडलेली नाळ त्याने तोडावी अशी विनवणी नारायणाला केली जाते. आपले येथून पुढील काव्य कसे असेल आणि असावे त्याची पूर्वकल्पनाच मर्ढेकर इथे हृद्य आणि तरीही सडेतोड शब्दांत सांगतात. 'प्रेमाचे लव्हाळे' (का. क. पृ. ३०) मध्ये माणसाने २० व्या शतकात जे काही युद्धकर्तृत्व गाजवले आणि मनुष्यसंहार माजवला, त्यावर प्रतिक्रिया व्यक्त करताना, मर्ढेकर त्या भोळ्या विश्वंभराला त्याचे श्रेय देऊन म्हणतात की, तो या पृथ्वीवरचा सर्वच गोष्टींचा पाचोळा सडवतो आहे, कारण मग त्या पाचोळ्याने प्रलयाच्या, अंतिम संहाराच्या ज्वाळा छान फुलतील! एरव्ही, फुलांनी भरलेली परडी अशी ही पृथ्वीची ('देवा तुझे किती सुंदर आकाश,' 'किती रम्य पसरली वसुंधरा'सारख्या कवितांमधली पृथ्वी) तिरडी मग भली जळो! असा निपटारेपणाचा भावही येथेच व्यक्त होतो.

लष्करातील छोट्या अधिकाऱ्याचे व त्याच्या आयुष्याचे किंचित रेखाचित्र काढतानाही कवीला, 'ओल्या दारूगोळ्याने लढू पाहणाऱ्याला नारायण सांभाळण्याची शक्यता नाही' हे आवर्जून सांगावेसे वाटते. (का. क. २. पृ. ३२) हा अर्थातच मर्ढेकरांच्या अनेकवेळा उद्‌भवणाऱ्या उपरोधिकतेचा भाग आहे. अशी उपरोधिकता बऱ्याच ठिकाणी आढळते, म्हणूनच जे जन्मलेच नाहीत वा मेले आहेत, त्यांना आपुले म्हणणारा, कवीला केवळ मुत्सद्दीच नव्हे तर देव त्याच्याच ठायी पाहावा असा नेता वाटतो. (का. क. ३. पृ. ३३) माणसाच्या आयुष्यात निराशा, दुःख, अज्ञानादी अंधाराची आग कोण्या देवाने लावली असा प्रश्न मर्ढेकरांना पडला आहे. घडणाऱ्या एकूण गोष्टींनी मन शुष्क होऊन लाकूड बनून गेले आहे. (एरव्ही, जळी स्थळी काष्ठी पाषाणी भाविकांना देव दिसायचा म्हणतात.) तर अशा काष्ठ झालेल्या मनात व इतरत्रही हा देव कुणाला दिसतो का असा आर्त प्रश्न मर्ढेकर विचारतात. वेगवेगळी आस्तिकमताची दर्शने वा विचारप्रणाली आणि उपासनापंथ म्हणजे मर्ढेकरांच्या मते, माणसाकडून

देवाच्या शोधासाठी व त्याला प्रसन्न करण्यासाठी केल्या जाणाऱ्या यज्ञांतील (?) आहुतींच्या चर्चा होत. या चर्चांनंतर, त्या वैश्वानराने (अहं वैश्वानरो भूत्वा प्राणिनाम् देहमाश्रितः) ही पूजाअर्चा स्वीकारावी अशी प्रार्थना मर्ढेकर करतात. माणसाच्या कोत्या मनातील भूतांचीच ('भूत'='जे जे झाले वा होऊन गेले ते ते सगळे' हाही 'भूत'चा एक अर्थ आहेच.) आहुती द्यावयाची आहे; परंतु ती आहुती देताना बोटांना लागलेले आशेचे तूप मात्र पूर्णतया आहुतीत पडत नाही. देवाच्या यज्ञासारख्या अशा उपासनेतही 'आशा सुटत नाही आणि देव भेटत नाही' हेच नव्याने प्रत्ययाला येते. (का. क. ४ पृ. ३४) पुन्हा, अज्ञानाच्या अंधारातच अशी पूजा करताना तिचा थाट, प्रकार आपल्याला उमगला नाही आणि तरीही त्या कृपावंत देवाने वाट देऊन, त्याला समजण्याची आपली जी धडपड चालली आहे, तिला यश द्यावे, कृपेच्या पावसाने ही आग विझवावी अशीही विनवणी मर्ढेकर करतात.

या जीवनातील असंख्य चराचर गोष्टींशी माणसाचे नेमके नाते काय? संवेदनांमधून त्या गोष्टी जाणिवेत येतात पण त्यांचा नेमका अर्थ काय? विज्ञानाने महंत बनलेल्या आणि भावनेने संत असलेल्या जिवाची जन्ममृत्यूची खंत काही टळत नाही. मरणाचे साक्षात दर्शन झाले की भांबावणाऱ्या जिवाला हे कळून चुकते की केवढेही ज्ञान मिळाले तरी शेवटी त्याची धाव स्मशानाच्या कुंपणापर्यंतच. आईबाप, बहीण, बायको ही आधार देतात तोवर जगायला थोडीफार हिंमत तरी लाभते. (यांच्याऐवजी इतरही काही काही नाती माणसाला उपयोगी पडत असतील.) पण हीसुद्धा नाती संपली की मग आयुष्याचा अर्थ काय उमगणार, जिवाच्या शिवाशी असलेल्या नात्याचा सुगावा कसा काय लागणार? (का.क. ५. पृ. ३५)

आधुनिक विज्ञानाच्या जगात, अणुयुगात वावरणाऱ्या जिवाला आपण बुद्धीने अपंग नाही आहोत याचा अभिमान आहे. इथे लंगडा (विमानातून) हिमालय ओलांडतो तर पाण्याच्या पोटातून पाणबुडी प्रवास करते. आणि इथेच मानवी जिवाची किंमत पैशाला पासरी झाली या कृपेलाही तो माधवच (पंगुं लङ्घयते गिरीं यत्कृपा तमहं वंदे परमानंदं माधवं) जबाबदार! त्या ब्रम्हानंदाला वंदन करीत राहावे! ते केले की मग जगाच्या स्वार्थाच्या बाजारात आपल्यासकट कुणी काहीही केले वा इथे काहीही चालू असले तरी 'वंदे तमहं'च्या नादात सारे काही विसरायला होते. (का. क. ६-पृ. ३६) इथे मर्ढेकरांनी प्रगतीचा डंका पिटणाऱ्या माणसाच्या स्वार्थ आणि सत्तालालसा या दोहोंपायी जगाच्या झालेल्या दुरवस्थेला जबाबदार

(?) असणाऱ्या देवावर कृतक उपरोधाची धार धरली आहे. खरा रोख माणुसकीशून्य माणसावर आणि ढोंगी भक्तीवर आहे हे ध्यानात येते.

'माणसामाणसांमधील इतर तर सोडाच पण रक्ताची सुद्धा नाती खरी नव्हेत.' ('कुणी कुणाचे नाही' हा सगळ्या पारमार्थिकांचा जग व जीवनाबद्दलचा निष्कर्ष सर्वज्ञात आहे.) तर मग मानवी भावनांचा, अपत्यप्रेमादी वेगवेगळ्या गोष्टींचा अर्थ काय लावायचा? एक पिढी दुसऱ्या पिढीला नाळेने जोडलेली असते आणि कुशीकुशीच्या रक्तामांसाच्या गिलाव्यातून हे मानवी देहाचे बांधकाम उभारलेले असते. याचा कर्ता जर 'तो' असेल तर मर्ढेकर त्याला विचारतात, हे सुंदर बांधकाम केवळ नश्वरतेचेच मखर आहे का? की मिथ्यत्वाचे महाद्वार? आणि तसे असेल तर मग हाडांच्या या महालात हरीच्या लालाची, चिरंतनाच्या पुताची स्थापना कशासाठी? बिलोरी वास्तुशास्त्रात बिलोरी भाडेकरी. बिलोरी झाली तरी ती भंगुर काचच. अशा काचेच्या महालात नश्वर असा भाडेकरी, हा मानवी जीव वस्तीला कशाला धाडतोस असा रोकडा सवाल मर्ढेकर त्या देवाला करतात. (का. क. १२. पृ. ४२)

जन्मापासून 'तो' भेटावा म्हणून जिवाचे रान केले, काळोखातूनच (अज्ञानाच्या) तो येईल अशी आस धरली. मात्र आपण, काही पारमार्थिक करतात तसे, जगातून उठलो नाही, वा एका जागी बसून ध्यानचिंतनाचा, अंडी उबवण्यासारखा उद्योग केला नाही, म्हणून तर तो रूसून ब्रम्हांडांत बसला नसेल ना? केव्हा तरी तो आणि आपण एक होतो. मग ही ताटातूट कशी, केव्हा झाली याची काहीच आठवण उरली नाही. मात्र पाखराच्या अंगाला वारा बिलगावा तसा त्या अज्ञाताचा फवारा आपल्याला येऊन बिलगतो. त्याने शब्दांची पिसे उंच उडू लागतात आणि त्यांना ज्ञाताची गोफण खाली पाडते. एकूण, ज्ञात आणि अज्ञात यांच्या अशा काचणीत हा जीव सापडला की संज्ञाशक्ती विंचरणे व त्यात 'तो' सापडणे अशक्यच असे मर्ढेकरांना वाटते. मग अज्ञानाच्या काळोखाची वाफ अंतःकरणात दाटते आणि जिथे देवाला साधे आवाहन असायचे तिथे इंजिनाच्या कर्णकटू शिटीसारखी हाक कवी त्याला घालतात. काळोखातून पुन्हा काळोखातच जाण्यासाठी का होईना, पण 'त्या'ने यावे, अशी तळमळ मर्ढेकरांना लागली आहे. (का. क. १३ पृ. ४३) आपल्याला जगाविषयी नको तितकी आसक्ती नाही किंवा आपण भाबडे भाविकही नाही, मात्र आपण 'त्या'च्या परिमळाला मात्र मुकलो आहोत, याची खंत वाटते, आणि यातून, 'एकटा असून मनीं दोन झालों' याची भीतिदायक जाणीवही कवींना होते. पण तरीही एक आत्मविश्वास आहे की, या जगातला हा

तमाशा आपण नीट साद्यंत रंगवू शकू; या खेळात– जो मुळातच खोटा, मिथ्या असतो – आशेचीच वात आणि आशेचेच तूप करून जाळायचे असते, कारण बाकीचे सगळेच आधार तुटत जाणारे, तुटून जाणारे असतात. 'ही ही जातील गा देवा' हे पूर्वी म्हणून झाले आहेच. हा तमाशा रंगवताना शेवटचा पडदा खाली पडेपर्यंत 'आपण इतरांना हसवतो आहोत' या विदूषकी समाधानात राहता येते, ही जाणीव मर्ढेकरांना सुखाची वाटते. (का. क. १५. पृ. ४५)

ज्ञान आणि वासना या दोन गोष्टींच्या, मानवी जीवनातील रस्सीखेचीत जिवाची अवस्था मध्येच सापडलेल्या लुंग्या-सुंग्या फकिरासारखी आहे. वासनेतून ज्ञान होणे आणि ब्रम्हज्ञानातही विषयसेवनाची गोडी असणे यातल्या विसंगतीने मर्ढेकर चक्रावल्यासारखे होतात. ही जिवाशिवाची, मर्त्यांश अमर्त्यांशाची रस्सीखेच अशीच चालू राहणार का? तोच तर या जिवंत सृष्टीचा पेच आणि पायाही नव्हे ना? जीवनाचे ज्ञान न होताच जे मरून जातात त्यांना देव पोटी धरत असेल का? की त्यांच्या बाबतीत निष्ठुर होऊन देव त्यांना दूर लोटतो? अशा अज्ञानी जिवांची आयुष्ये म्हणजे त्या परमेश्वराच्या मळ्यातले खत आणि बी तर नव्हे? माणसाने अनेक ज्ञानक्षेत्रात चालविलेली धडपड पाहून मर्ढेकर म्हणतात, वाळूच्या कणासारखे, कण कण करून आम्ही ज्ञान वेचले, पण वेचता वेचता केवळ बुद्धीलाच प्राधान्य देणारे बुद्धिप्रामाण्यवादी कोरडे पाषाण आम्ही बनलो. आमची संज्ञा किंवा जाणीव म्हणजे देहापुरती, ज्ञानेंद्रियांपुरतीच, ज्ञानेंद्रियांना जाणवू शकत नाही ते न मानणारी, कोरडी अशी झाली आहे. शिवाय माणूस म्हणजे पृथ्वीवरचा सर्वात बुद्धिमान प्राणी हा अहंकार आहेच. (का.क. १७ पृ. ४७)

मुळात इथरसारख्या द्रव्याने भरलेल्या अवकाशात जडत्वाचे रीळ कसे निर्माण झाले, ही पृथ्वी व तिच्यावरील जीवसृष्टीची उत्पत्ती कशी झाली, या जिवांना मने कशी लाभली, यासारखे विश्वरहस्याचे प्रश्न मर्ढेकरांना पडतात. हे प्रश्न पडतात खरे, पण या रहस्याचा उलगडा करायला त्या जगजेठीने माणसालाच वेठीला का धरावे ते मात्र त्यांना उमगत नाही. या विश्वाचे रहस्य उलगडूच असा आम्हा मानवांना आत्मविश्वास असला आणि सत्याविषयी ओढ असली तरी शेवटी परमेश्वराचे स्वरूप समजून घ्यायचे असले तर आम्हाला 'तो' गोकुळातला गुरे राखणारा वगैरे वगैरे असला तरच किंवा त्याच पातळीवर आकळतो. यात कवींना सगळ्या धडपडीचा निरर्थकपणा किंवा काहीतरी गफलत वाटते म्हणूनच शेवटी 'ढोरांचाच कान्हा तू' असे उपरोधात्मक उद्‌गार देवाला उद्‌देशून ते

काढतात. (का.क. १८ पृ. ४८)

भिकाऱ्याच्या पोरांनी टिर्‍या बडवल्याशिवाय किंवा ओंगळ देखावा दाखवल्याशिवाय आमची दयाबुद्धी जागी होत नाही आणि तसे झाल्यावरच आम्ही शेट सावकार (!) पैपैशाची भीक घालतो. त्यांना पोटासाठी हे करावे लागणे आणि आपण फार दया-धर्म करतो आहोत अशा भावनेने आम्हीही ते करणे या दोन्ही गोष्टी सारख्याच नंगेपणाच्या आहेत. एकीकडे सत्तेच्या तूपपोळीसाठी माणुसकीची होळी होते, आणि एकीकडे भुकेचे, भुकेसाठी, भुकेतून असे नंगेपणाचे नंगेच प्रदर्शन करावे लागते तेव्हा ही असली भूकच मुळात देवाने माणसाला का द्यावी? (का.क. १९ पृ. ४९) गवंड्याने बांधलेली घरे काय किंवा देवाने घडवलेली मने काय, दोहोंवर अंतिम सत्ता देवाची, असे परमेश्वरासंबंधीची रूढ आणि बहुमान्य संकल्पना गृहीत धरते. पण आता त्या घरात वा मनात काय चालते याची खंत 'त्या'ला नाही. कारण या दोन्हींचाही सगळा कारभार इथल्या, सर्वार्थाने मवाल्यांच्या हाती आणि परमेश्वराला त्याचे काहीच वाटू नये? (का.क. ३२ पृ. ६६)

देवळात, मठीत माणसे देव शोधतात खरी. काळोख्या देवळातल्या कंदिलाची काजळी आणि जळणाऱ्या प्रेतांच्या भावनांचे काजळ हे सगळे सारखेच. देवळामठात देव शोधणाऱ्यांना पाहून मर्ढेकर म्हणतात, परमेश्वरी कृपेचे काजळ असलेली सळई (अंजन असलेली शलाका) जर आपल्या डोळ्यांतून खरेच जाईल तर शततारकांचे, (गॅलॅक्झींचे?) पुंज हातावर खेळवण्याचे अद्वितीय दैवी सामर्थ्य आपल्याला – म्हणजे मानवाला – लाभेल. हा मर्ढेकरांचा विश्वास आहे. (का.क. ३५ पृ.६९) या जगातले आपले अस्तित्व हे 'त्या'च्याच डोळ्यांदेखत सुरू झाले, एखाद्या घेणेकऱ्याने दारात ठाण मांडून बसल्यासारखे आपण येथे पडून आहोत, आणि आपले घेणे वसूल होईपर्यंत, जगणे म्हणजे हे खितपत पडणे असेच चालू राहणार आहे; असे आपल्या निष्क्रिय आणि निरर्थक जीवनावरील भाष्य 'त्या'च्या कर्तृत्वशीलतेच्या संदर्भात व्यक्त होते. (का.क. ३९-पृ. ७३) निसर्गक्रमाने भाते पिकून पिवळी होण्याचे कर्तृत्वही माणूस पारंपरिक श्रद्धेतून देवाचेच मानतो. ('देवाजीने करूणा केली भाते पिकुनी पिवळी झाली'ही प्राथमिक वर्गातली पाठ्यक्रमातली एक कविता.) माणसाची ही श्रद्धा मर्ढेकरांना हास्यास्पद वाटत असावी असे दिसते. जिच्यामुळे एरवीच निसर्गक्रमाने पिवळी झालेली भाते किंवा जरठ झालेली मनेसुद्धा एकाएकी बिचकून हिरवी होतील, तीच खरी परमेश्वरी करूणा असे या कवितेतून मर्ढेकरांना सांगायचे आहे. (का.क.४० पृ. ७४)

कितीही शोधले तरी तो देव शहामृगासारखा आपले तोंड लपवून बसला आहे आणि त्याने आम्हाला दिलेले हे इथले जगणे, जगणाऱ्यांच्या अंगाला शेकणारे (त्रिविध तापांनी भाजून काढणारे) आहे. अशा या जगण्यात, सुके बोंबिल तळून काढावेत तशी आमची अवस्था. निदान आम्हाला खाऊन 'त्या'ला करपट ढेकर तरी आणू द्या. (का.क. ४३. पृ. ७७)

आमच्यासारखे पांढरपेशे मनातल्या मनात केली जाणारी कितीतरी पापे भर रस्त्यात करतात. (जशि पाप्याची नजर फिरावी, अनोळखीच्या उरावरूनी, या साऱ्यांची भेकड वृत्ती, वावरते तशि जगण्यामधुनी) आणि वर आम्ही 'त्या'ला शिव्याही हासडतो. देवाने अशा आम्हाला एवढेच दान द्यावे की या शिव्या द्यायला सोकावलेली ही आमची जीभ अगदी मरेपर्यंत सिद्ध राहावी, ती गळून जाऊ नये! (का.क. ४९ पृ. ८३) परिस्थितीचे ॲसिड पिऊन आमची हडकुळी मने लिबलिबित झाली आहेत. आमच्या मनावर कधी तरी 'त्या'च्या इच्छेतून फळणारे, फुलणारे नारळ-बकुळी लागतील का? (का.क. ५० पृ. ८४)

'किती वितींचे जीवन माझे' मध्ये परमेश्वराचे अनादि अनंतत्व, सर्वसाक्षित्व, विश्वनियंतृत्व नव्या प्रतिमांमधून व्यक्त झाले आहे. आपल्या सगळ्या हालचाली 'त्या'च्याच इच्छेने होतात. शरीराच्या स्नायूंच्या तारांचा स्वीच 'त्या'च्याच हाताखाली आहे, आपली तहान भूक (इच्छा आकांक्षा) तिचे प्रमाण आणि परिमाण सगळे 'त्या'लाच ठाऊक आहे. 'त्या'च्या साक्षात्काराचा एखादाच क्षण आपल्या वाट्याला असा यावा की मेल्याशिवायच या स्नायूंच्या सगळ्या तारा जळतील आणि स्नायूंचे कण न कण त्याच्या अस्तित्वाने तरारून उठतील. (का.क. ५४ पृ. ८८)

'हाडांचे सापळे हासती' या वेगळ्या कारणासाठी गाजलेल्या कवितेत, 'संवेदनाशून्य, आशाशून्य आणि यांत्रिकतेच्याही पलीकडच्या अवस्थेत असलेले या जगातले हे सगळे हाडांचे सापळे – हे सगळे मानव एकदाचे भस्म करून टाक!' असे आवाहन मर्ढेकरांनी त्या भोळ्या भैरवाला केले आहे. (का. क. ५६. पृ. ९०)

मर्ढेकरांच्या कवितेतील देवाचे सगळे उल्लेख हा एक अर्थाने त्यांच्या आध्यात्मिकतेचा भाग असला तरी कधी कधी ही आध्यात्मिकता जास्त निखळ स्वरूपात येते. 'वावडी वाहत्यात माझी' मध्ये असे घडलेले दिसते. आपल्या जाणिवेच्या वाहत्यात वावडीला या विश्वाच्या पोकळीच्या गजांपर्यंत परमेश्वराने जाऊ द्यावे असे ते त्याला मनःपूर्वक विनवतात. विश्वाबद्दलचे मर्ढेकरांना पडणारे बरेचसे प्रश्न आध्यात्मिक म्हणजे *Metaphysical* स्वरूपाचे आहेत हे एव्हाना स्पष्ट होऊ लागले असेल. इथे माणसांच्या फार

तर दोन पिढ्या नाळेने जोडलेल्या असतात. पण विश्वातील इतरांशी (माणसे, प्राणी वा इतर चराचर सृष्टी) त्याचे काहीच नाते नसते. या सगळ्यांना ओलांडून पलीकडे जाण्याची तीव्र आस, सांत मानवाची अनंत अज्ञाताकडे असलेली ओढ या कवितेत व्यक्त झाली आहे. अर्थात या आध्यात्मिकतेतही मर्ढेकरांचा स्थायीभाव वाटणारे नैराश्य आहेच. (का.क. ५७ - पृ. ९१)

आणखी काही कवितांची नांदी वाटावी, अशी 'भरून येईल हृदय जेधवा' या ओळीने सुरू होणारी कविता मर्ढेकरांच्या लेखनाबद्दल काही सांगणारी आहे तशी ती देवाकडे काही याचना करणारीही आहे. मर्ढेकरांच्या कुठल्याही याचना लौकिक वा *Material* स्वरूपाच्या नाहीत हे स्पष्टच आहे. ते म्हणतात, 'भावनेने हृदय अगदी भरून आलेले असावे आणि एरवी वाटेल तशा उधळणाऱ्या शब्दांच्या वारूंच्या तोंडात 'तुझा' लगाम गच्च बसलेला असावा. फक्त तेव्हाच माझ्या हातून या जगात काही तरी भले (काळ्यावर पांढरे) व्हावे. एरवी आपण नेहमी पांढऱ्यावर काळे करीत असतोच.' पांढऱ्यावर काळे म्हणजे लेखनकामाठी. माणूस बडबड करीत असला म्हणजे त्याच्याकडून ठोस असे शारीर; बौद्धिक काम होणे कठीणच असते. (भारतातील लोकांच्या व्हर्बल डायरिया आणि इंटलेक्चुअल कॉन्स्टिपेशन संबंधीचे कुणा परकीयांचे वचन सुप्रसिद्धच आहे)

'भंगू दे काठिन्य माझे' या 'आणखी काही कवितां'मधील पहिल्या कवितेत मर्ढेकरांनी 'त्या'च्याकडे मागितलेले आधुनिक पसायदान शब्दांकित झाले आहे. पूर्वायुष्यातील लेखनामधील भावनांचा खळखळाट आता शांत झाला आहे. अशावेळी मागितलेले हे पसायदान २० व्या शतकातील जाणिवेशी सुसंगत अशा प्रतिमांमधून साकारत जाते. यातल्या 'आशयाचा तूच स्वामी, शब्दवाही मी भिकारी' पासून पुढील ओळींमध्ये संतांच्या परमेश्वराशी एकरूपत्वाच्या भावनेचा अत्यंत स्पष्ट आणि हृद्य असा पडसाद उमटलेला दिसतो. (आ. का. क. १ पृ. १००) गंगा नदी आणि भारतीय मनाची आध्यात्मिक ओढ यांचे नाते सुपरिचित आहे. या गंगेच्या काठी मर्ढेकरांना गंगेत गगन वितळल्याचे 'दिसते,' सर्व द्वंद्वात्मकतेच्या अतीत गेल्याची भावना अनुभवाला येते. त्या संपूर्ण वातावरणात मनात उद्भवणाऱ्या संवेदनाभावनाविचारांचा अनुभव एवढा तरल आहे की, परमेश्वराच्या वेगळ्या साक्षात्काराची त्यांची गरज संपुष्टात येते. 'त्या'ने, 'तो' असेल तेथे राहावे, त्याच्या अस्तित्वाचा हा गंगेकाठी जाणवणारा फवारा मर्ढेकरांना पुरेसा वाटतो. (आ.का.क. ८ - पृ. ११०)

गणपत वाण्याचे, सामान्य जीवन जगणाऱ्या एका अतिसामान्याचे, माडी

कितीही शोधले तरी तो देव शहामृगासारखा आपले तोंड लपवून बसला आहे आणि त्याने आम्हाला दिलेले हे इथले जगणे, जगणाऱ्यांच्या अंगाला शेकणारे (त्रिविध तापांनी भाजून काढणारे) आहे. अशा या जगण्यात, सुके बोंबिल तळून काढावेत तशी आमची अवस्था. निदान आम्हाला खाऊन 'त्या'ला करपट ढेकर तरी आणू द्या. (का.क. ४३. पृ. ७७)

आमच्यासारखे पांढरपेशे मनातल्या मनात केली जाणारी कितीतरी पापे भर रस्त्यात करतात. (जशि पाप्याची नजर फिरावी, अनोळखीच्या उरावरूनी, या साऱ्यांची भेकड वृत्ती, वावरते तशि जगण्यामधुनी) आणि वर आम्ही 'त्या'ला शिव्याही हासडतो. देवाने अशा आम्हाला एवढेच दान द्यावे की या शिव्या द्यायला सोकावलेली ही आमची जीभ अगदी मरेपर्यंत सिद्ध राहावी, ती गळून जाऊ नये! (का.क. ४९ पृ. ८३) परिस्थितीचे ॲसिड पिऊन आमची हडकुळी मने लिबलिबित झाली आहेत. आमच्या मनावर कधी तरी 'त्या'च्या इच्छेतून फळणारे, फुलणारे नारळ-बकुळी लागतील का? (का.क. ५० पृ. ८४)

'किती वितींचे जीवन माझे' मध्ये परमेश्वराचे अनादि अनंतत्व, सर्वसाक्षित्व, विश्वनियंतृत्व नव्या प्रतिमांमधून व्यक्त झाले आहे. आपल्या सगळ्या हालचाली 'त्या'च्याच इच्छेने होतात. शरीराच्या स्नायूंच्या तारांचा स्वीच 'त्या'च्याच हाताखाली आहे, आपली तहान भूक (इच्छा आकांक्षा) तिचे प्रमाण आणि परिमाण सगळे 'त्या'लाच ठाऊक आहे. 'त्या'च्या साक्षात्काराचा एखादाच क्षण आपल्या वाट्याला असा यावा की मेल्याशिवायच या स्नायूंच्या सगळ्या तारा जळतील आणि स्नायूंचे कण न कण त्याच्या अस्तित्वाने तरारून उठतील. (का.क. ५४ पृ. ८८)

'हाडांचे सापळे हासती' या वेगळ्या कारणासाठी गाजलेल्या कवितेत, 'संवेदनाशून्य, आशाशून्य आणि यांत्रिकतेच्याही पलीकडच्या अवस्थेत असलेले या जगातले हे सगळे हाडांचे सापळे – हे सगळे मानव एकदाचे भस्म करून टाक!' असे आवाहन मर्ढेकरांनी त्या भोळ्या भैरवाला केले आहे. (का. क. ५६. पृ. ९०)

मर्ढेकरांच्या कवितेतील देवाचे सगळे उल्लेख हा एक अर्थाने त्यांच्या आध्यात्मिकतेचा भाग असला तरी कधी कधी ही आध्यात्मिकता जास्त निखळ स्वरूपात येते. 'वावडी वाहत्यात माझी' मध्ये असे घडलेले दिसते. आपल्या जाणिवेच्या वाहत्यात वावडीला या विश्वाच्या पोकळीच्या गजांपर्यंत परमेश्वराने जाऊ द्यावे असे ते त्याला मनःपूर्वक विनवतात. विश्वाबद्दलचे मर्ढेकरांना पडणारे बरेचसे प्रश्न आध्यात्मिक म्हणजे *Metaphysical* स्वरूपाचे आहेत हे एव्हाना स्पष्ट होऊ लागले असेल. इथे माणसांच्या फार

तर दोन पिढ्या नाळेने जोडलेल्या असतात. पण विश्वातील इतरांशी (माणसे, प्राणी वा इतर चराचर सृष्टी) त्याचे काहीच नाते नसते. या सगळ्यांना ओलांडून पलीकडे जाण्याची तीव्र आस, सांत मानवाची अनंत अज्ञाताकडे असलेली ओढ या कवितेत व्यक्त झाली आहे. अर्थात या आध्यात्मिकतेतही मर्ढेकरांचा स्थायीभाव वाटणारे नैराश्य आहेच. (का.क. ५७ - पृ. ९१)

आणखी काही कवितांची नांदी वाटावी, अशी 'भरून येईल हृदय जेधवा' या ओळीने सुरू होणारी कविता मर्ढेकरांच्या लेखनाबद्दल काही सांगणारी आहे तशी ती देवाकडे काही याचना करणारीही आहे. मर्ढेकरांच्या कुठल्याही याचना लौकिक वा *Material* स्वरूपाच्या नाहीत हे स्पष्टच आहे. ते म्हणतात, 'भावनेने हृदय अगदी भरून आलेले असावे आणि एरवी वाटेल तशा उधळणाऱ्या शब्दांच्या वारूंच्या तोंडात 'तुझा' लगाम गच्च बसलेला असावा. फक्त तेव्हाच माझ्या हातून या जगात काही तरी भले (काळ्यावर पांढरे) व्हावे. एरवी आपण नेहमी पांढऱ्यावर काळे करीत असतोच.' पांढऱ्यावर काळे म्हणजे लेखनकामाठी. माणूस बडबड करीत असला म्हणजे त्याच्याकडून ठोस असे शारीर; बौद्धिक काम होणे कठीणच असते. (भारतातील लोकांच्या व्हर्बल डायरिया आणि इंटलेक्चुअल कॉन्स्टिपेशन संबंधीचे कुणा परकीयांचे वचन सुप्रसिद्धच आहे)

'भंगू दे काठिन्य माझे' या 'आणखी काही कवितां'मधील पहिल्या कवितेत मर्ढेकरांनी 'त्या'च्याकडे मागितलेले आधुनिक पसायदान शब्दांकित झाले आहे. पूर्वायुष्यातील लेखनामधील भावनांचा खळखळाट आता शांत झाला आहे. अशावेळी मागितलेले हे पसायदान २० व्या शतकातील जाणिवेशी सुसंगत अशा प्रतिमांमधून साकारत जाते. यातल्या 'आशयाचा तूच स्वामी, शब्दवाही मी भिकारी' पासून पुढील ओळींमध्ये संतांच्या परमेश्वराशी एकरूपत्वाच्या भावनेचा अत्यंत स्पष्ट आणि हृद्य असा पडसाद उमटलेला दिसतो. (आ. का. क. १ पृ. १००) गंगा नदी आणि भारतीय मनाची आध्यात्मिक ओढ यांचे नाते सुपरिचित आहे. या गंगेच्या काठी मर्ढेकरांना गंगेत गगन वितळल्याचे 'दिसते,' सर्व द्वंद्वात्मकतेच्या अतीत गेल्याची भावना अनुभवाला येते. त्या संपूर्ण वातावरणात मनात उद्भवणाऱ्या संवेदनाभावनाविचारांचा अनुभव एवढा तरल आहे की, परमेश्वराच्या वेगळ्या साक्षात्काराची त्यांची गरज संपुष्टात येते. 'त्या'ने, 'तो' असेल तेथे राहावे, त्याच्या अस्तित्वाचा हा गंगेकाठी जाणवणारा फवारा मर्ढेकरांना पुरेसा वाटतो. (आ.का.क. ८ - पृ. ११०)

गणपत वाण्याचे, सामान्य जीवन जगणाऱ्या एका अतिसामान्याचे, माडी

बांधण्याचे तेवढेच सामान्य स्वप्न 'तो' देव खरे करतो, पण केव्हा? तर तो मेल्यावर. त्याला ती 'वरची' माडी देऊन. त्याचा मृत्यू म्हणजे एक डोळा मागणाऱ्या जन्मांधाला देवाने दोन डोळे देण्यातला प्रकार झाला. हा गणपत वाणी म्हणजे तुम्ही आम्ही सगळी सामान्य माणसे हा मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेला अर्थ ध्यानी आला की इथे मर्ढेकरांचा उपरोधिक सूर पुन्हा लागला आहे हे स्पष्ट जाणवते. (आ.का.क. ९. पृ. ११२)

त्यांच्या आध्यात्मिक तळमळीचा आणखी एक आविष्कार 'राहूं दे जिवंत तगमग' या कवितेत पाहायला मिळतो. या अस्तित्वाच्या प्रवाहात 'त्या'ची वस्ती व्हावी म्हणून तर सारी धडपड आहे. पण मर्ढेकरांना एकीकडे आपल्या अज्ञानाची चीड येते तर दुसरीकडे कीव येते. आणि त्यातूनच आपल्या परमेश्वरविषयक तळमळीला 'कोरडी तहान' असेही ते हिणवतात. या तळमळीचे स्वरूप कसे आहे? तर जुन्या भाविक श्रद्धाळूंनी, संतसज्जनांनी सांगितल्याप्रमाणे, त्यांनी ठायी ठायी 'त्या'चे रूप बघण्याचा दावा केला. जनी जनार्दन किंवा लोकी राघव पाहण्याची आस धरली. मात्र तसे काही घडले नाही. लोकांचे रूप स्व-रूपात लोपून गेले, केवळ डोळ्यांची पाहण्याची खाज तेवढी शिल्लक राहिली. एकूण, जगात वा लोकांत त्याचे रूप पाहण्याचे गणित आपल्याला कधीच जमणार नाही, अशा निष्कर्षाला मर्ढेकर आले आहेत. कारण 'त्या'ने शून्यात वस्ती केली आहे, तीसुद्धा एखाद्या आग लावून नामानिराळ्या राहणाऱ्या कोलितासारखी. म्हणून तर त्याचे दर्शन होत नाही, जिवाला जळावे मात्र लागते. (आ.का.क. १३ पृ. ११९)

मर्ढेकर हा सगळा संवाद देवाशी करीत असले तरी तो त्यांचा एकट्याचा नसावा. अनेकदा ते २० व्या शतकातील माणसाच्या प्रातिनिधिक भावनाही प्रतीकात्मक पद्धतीने व्यक्त करीत असावेत असे वाटते. कारण त्या आशयाला प्रातिनिधिक, प्रतीकात्मक अर्थ असतो. उदा. ओठांवर 'त्या' देवाची पूजा येते. श्रवण, स्मरण कीर्तनादी नवविधा भक्ती करण्यासारखी भोळीभाबडी अवस्था आज राहिली नसली तरी पापाची जाणीव एवढी तीव्र असते की त्या सर्वज्ञ देवाला सगळेच माहीत असावे या भयाने कापरे भरते. आयुष्याची सबंध वाटचाल म्हणजे केवळ एका पापाकडून दुसऱ्या पापाकडे जाण्याचा विचार. अशा अवस्थेत संसाराच्या त्रिविध तापांचे ऊन माथ्यावर घेतले तरी, कटीखांद्यावर–मनात नव्हे–उघड उघड काळेबेरे घेऊनच आम्ही वावरतो. अशा परिस्थितीत 'त्या'च्या भेटीची आवड असूनही अगदी डोळ्यांच्या कडेपर्यंत, त्याच्या आवडीचे आलेले क्षणही मागे फिरतात. कारण तो 'त्या'च्या आवडीचा क्षण

स्वार्थामतलबाच्या मातीने गढूळलेला असतो. अशा क्षणांच्या शिंपल्यात त्याच्या आवडीचे, सगुण सुंदर अलौकिक रूप कोठून तयार व्हायला? अशा वेळी उरते ती निव्वळ भयाण भीती, वैऱ्याची रात्र. (आ.का.क. १८ पृ. १२७)

'सांदीला पण सोवळ्यात' या कवितेत मर्ढेकर एक वेगळाच सामाजिक आशय मांडतात. शुचिर्भूततावाद्यांनी म्हणजे आपल्या भटाब्राम्हणांनी देवाला इतके दिवस जे सोवळ्यात, पण सांदीकोपऱ्याला ठेवले होते, त्यांनीच त्याला सोवळ्याओवळ्याच्या कचाट्यातून बाहेर ढकलावे, तरच समाजधारणेतील मुळ्या आणि फांद्या यांचे खरे नाते जडू शकेल. हे असे म्हणण्याचे कारण असे दिसते की, हिन्दुसमाजाची दयनीय अवस्था ही जातीय विषमता, उच्चनीचता व सोवळ्या ओवळ्यासारख्या निरर्थक कर्मकांडातून निर्माण झालेली आहे. युरोपीय समाजातील धर्माचे व सामाजिक अवस्थेचे नीट अवलोकन केलेल्या कुणालाही आपल्या समाजातील या त्रुटींची वा उणिवांची तीव्र जाणीव होऊन त्यावर असे भाष्य सुचणे स्वाभाविक आहे. मर्ढेकर अनेकदा व्यक्तिकेंद्री विचारसरणी मांडताहेत असे वाटले तरी त्यांच्या एकूण जाणिवेत सामाजिकतेचा प्रवाहही तेवढाच जोरात वाहत असतो असे म्हणता येईल, हे इतरही अनेक कवितांवरून दाखविता येईल. (आ.का.क. २०-पृ. १२९)

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून एवढे ध्यानात येते की मर्ढेकरांची तक्रार वैयक्तिक दुःखाबद्दलची नाही. ('शिशिरागम' मधील कवितांचा अपवाद करावा लागेल.) इतकेच नव्हे तर ही तक्रार दुःखाबद्दलही नाही. कारण माणसाच्या जीवनातील दुःखाच्या अपरिहार्यतेची जाण मर्ढेकरांसारख्या चिंतनशील, तत्त्वज्ञ कवीजवळ नसावी असे म्हणता येत नाही. 'ह्या दुःखाच्या कढईची गा' मध्ये मर्ढेकर कुंतीसारखा कायम दुःखाचा वर मागतात. कारण त्यांना कुंतीची ती मलूल भक्ती मोलाची वाटते. दुःखाची ही कढई कितीही जळत राहिली तरी तिच्यात जळत राहण्याची कणखर शक्ती ठसत राहावी. कुंतीच्या मोलाच्या भक्तीचेच खिळे ह्या कढईच्या कपाळी 'त्या'ने पक्के ठोकून द्यावेत. ह्या कढईत कढणाऱ्या नावाचा थोडा तरी कैफ त्या कढईच्या सांध्यात शिल्लक राहील असा त्यांना विश्वास वाटतो. (आ.का.क. २९. पृ. १३०)

'तुझ्यासाठी देवा काय म्यां झुरावे'मध्ये मर्ढेकर आपले परमेश्वरासाठी झुरणे म्हणजे झुरळाने पतंग होण्याची आस धरणे होय, असे म्हणतात. कारण, जिथे त्याच्या दारी साधुसंतही रात्रंदिवस तिष्ठत बसलेले असतील तिथे आपली परमेश्वरावरील भक्तिभावनेची पकड किरटी, दुबळीच

म्हणावी लागेल. आणि परमेश्वराशी संवाद साधण्याची सारी कृती म्हणजे निव्वळ लांडी धडपड. आपले असे हे सर्वार्थाने थिटेपण, अपुरेपण देवाजवळ बोलून दाखविणे म्हणजे उघड उघड नाचक्की आणि अंतःकरणातील भावनेची बोळवण होय. (आ.का.क. ३०. पृ. १४२)

'अजून येतो वास फुलांना' आणि 'जमीन म्हणते मीच धावते' या दोन्ही कवितांमधून मानवी जीवितावरचे, माणसाच्या तथाकथित प्रगतीवरचे आणि त्याच्या अहंकारावरचे तिखट आणि कडवट भाष्य येते. या भाष्याला मुळात आपल्याकडे हौसेने आयात केलेल्या 'मानवतावादा'बद्दल मर्ढेकरांची साशंकता कारणीभूत दिसते. रेनेझांने शास्त्रीय प्रगती दिली, बुद्धिप्रामाण्यवाद दिला. जोडीला मानवतावादही आला. त्यावेळच्या सगळ्या बुद्धिवाद्यांना यांचे आकर्षण वाटावे हेही लक्षणीय आहे. बुद्धिप्रामाण्यावाद्यांतील नास्तिकांना समाजमनातील देवाची जागा मानवतावाद घेऊ शकेल असे वाटले होते. कारण सामान्य माणूस देवाच्या नावाने दगड पूजीत होता. मानवी जीवनाचा आपण संपूर्ण कायापालट करू शकतो असा विश्वास धरणाऱ्या बुद्धिप्रामाण्यवाद्यांना हे कळले नाही की केवळ शब्द बदलून फारसा फरक पडत नाही. मर्ढेकरांचा बुद्धिप्रामाण्यावाद्यांना खडा सवाल आहे की, मानवतावाद हा संस्कृत शब्द जरी आणला तरी, मुळात माणसाने माणुसकीच सोडली आहे. (ती तशी सोडली याचे वाटेल तेवढे पुरावे दोन्ही महायुध्दांनी, फाळणीने दिले.) तर पूजेच्या देव्हाऱ्यावर नवीन कांती, नवे तेज कोठून येणार? उलट मर्ढेकर म्हणतात, देव म्हणून पूजलेला दगड गाडून टाकला तशी मानवता म्हणून पूजलेली हाडे - ज्यांचे प्रचंड ढीग जगभर लागलेत– गाडून टाका. माणसाला अज्ञानातच जगू व मरू देणेसुद्धा (तथाकथित) ज्ञानवंतांना बरे व सोयीचे ठरेल! एकूण या विश्वाच्या पसाऱ्याचा (त्यातील गॅलॅक्सी वगैरेंचा) विचार केला तर माणसाची या जगातली वस्ती आणि अवस्था ही टेस्टट्यूबमधल्या अब्जावधी सूक्ष्म जीवजंतूसारखीच. 'श्रेष्ठत्व' इ. गोष्टींचा डंका पिटण्यात काय मतलब आहे? एकूण येथे पुन्हा मर्ढेकरांचा सूर चढा लागलेला दिसतो. (आ.का.क. ३२ पृ. १४४ व ३५ पृ. १४८)

'आणखी काही कवितां'च्या शेवटी येणाऱ्या 'किती पायी लागू तुझ्या'मध्ये पुन्हा परमेश्वराविषयीचा उत्कट अनन्यशरणभाव व्यक्त होतो. आपले सर्व लेखन म्हणजे नुकतेच लेखनाला सुरूवात करणाऱ्या मुलासारखे बाराखडी खरडणे होय. बाराखडीमध्ये केवळ विशिष्ट क्रमाने, यांत्रिकपणे स्वरयुक्त व्यंजनांची रांग असते. आपले शब्द एक तर चोंबडे आहेत किंवा टिनपट तरी आहेत. आपल्या लेखनाविषयीचा मर्ढेकरांचा हा विनय आणि

'त्या'च्या सर्वशक्तिमत्वाबद्दलचा पूज्यभाव लक्षणीय आहे. परमेश्वराच्या साध्या नखाचा स्पर्श आपल्या गळ्याला झाला आणि त्याच्या सामर्थ्याचा स्वर आपल्या गळ्यातून निघणाऱ्या व्यंजनाला लागला तर आपल्याकडून जे काही निर्माण होईल त्याला अर्थ असेल, असा भाव त्या ओळींमधून मर्ढेकर व्यक्त करतात. (व्यंजन शब्दांतून येऊन अर्थपूर्ण व्हायला त्याला स्वराची गरज लागते, एरवी ते पांगळे असते.) आजच्या अनेकानेक कवींसारखे मर्ढेकर कोणत्याही अर्थाने स्वतःवर म्हणजे स्वतःच्या निर्मितीवर खूष नव्हते, हे अशा अनेक ठिकाणी स्पष्टपणे जाणवते. (आ.का.क. पृ. १५०)

'ॐ नमः सावल्ये!' आणि 'फक्त तुझी जर दगडी भिवयी' या दोन कवितांमधून परमेश्वराशी चाललेला हा संवाद एका अर्थाने उत्कर्ष बिंदूपर्यंत पोचला असे म्हणता येईल. पैकी 'ॐ नमः सावल्ये!' या कवितेत, 'मर्ढेकरांनी त्यांच्या सगळ्या कवितेत मांडलेल्या तत्त्वज्ञानाचा गोषवारा आलेला आहे', असे प्रा. धों. वि. देशपांडे म्हणतात. हे तत्त्वज्ञान मर्ढेकरांनी सांगितलेले नवीन तत्त्वज्ञान आहे, असे नसून पूर्वीच्या संतांनीच सांगितलेले आहे, असेही पुढे त्यांनी म्हटले आहे.[१] सावली ही कुठल्या तरी मूळ गोष्टीची पडते. केवळ मानवच नव्हे तर त्याची जाणीव ही देखील 'त्या' मूळ परतत्त्वाची सावली. मानवाला मात्र गर्व आहे तो आपला, आपल्या जाणिवेचा, कर्तृत्वाचा आणि त्या जाणिवेत आजवर पकडलेल्या सगळ्या गोष्टींचा. अशा ह्या सावलीला, म्हणजे माणसाला मर्ढेकर काहीशा उपरोधाने वंदन करतात. म्हणून 'ॐ नमः सावल्ये' या शब्दांनंतर एक उद्‌गार चिन्ह येते. 'फक्त तुझी जर दगडी भिवयी'मध्ये मर्ढेकरांनी त्या पारभौतिक शक्तीच्या पायाशी लोळण घेऊन मुठीत नाक धरून तिच्या डोळ्यांशी आपले डोळे लावले आहेत. जीवितातील त्रिविध तापांचे पोळणे आणि वर त्या शक्तीच्या साक्षात्कारासाठी चाललेले जिवाचे जळणे हे सगळे या ओळींतून प्रगट होते. पृथ्वीचा जन्म केव्हा, कसा झाला, तीवर जीवसृष्टी कशी आली, त्या सृष्टीतच मानवी मनेही कशी निर्माण झाली आणि त्या मनांमध्ये अनुभूतींचा वाफा कसा फुलला हे प्रश्न विज्ञानाला पडतात तसे तत्त्वज्ञानालाही पडतात. मर्ढेकर याच प्रश्नांची उत्तरे त्या शक्तीकडे मागताहेत. ते मागणे त्यांचे एकट्याचे नाही हे पुन्हा सांगणे आवश्यक वाटते. ते सर्व मानवतेच्या वतीने ही उत्तरे मागताहेत आणि त्या उत्तरांसाठी 'त्या'च्या पायाशी अनन्यशरणभावानेच त्यांनी लोळण घेतली आहे, इतर कुठेही आपले समाधान होणार नाही असा भाव त्यात आहे. त्यांच्या काव्यात इतरत्र त्यांनी 'त्या' देवाला दोष दिला, धारेवर

धरले, त्यांच्याच भाषेत सांगायचे तर 'शिव्याही हासडल्या' तरी त्याचे विश्वनियंतेपण त्यांनी इतक्या निरपवादपणे मान्य केले आहे की आपल्या प्रश्नांची उत्तरे त्याच्याचकडून मिळतील अशी त्यांना खात्री वाटते. म्हणूनच त्याच्या दगडी भिवयीत थोडी जरी हालचाल जाणवली तरी आपल्या या तळमळीचे आणि धडपडीचे सार्थक होईल असे मर्ढेकरांना वाटते.

हे त्यांचे म्हणणे त्यांच्या अपेक्षा, विश्वास व शरण्यभाव यांचे द्योतक आहे.

मर्ढेकर सगळ्या कवितेतून आपला अस्तित्वशोध शब्दांकित करतात. परमेश्वराला गृहीत धरणाऱ्या, वरील पद्धतीने त्याच्याशी संवाद साधू पाहणाऱ्या त्यांच्या दृष्टीने, परमेश्वराचा चाललेला हा शोध, त्याचे आणि माणसाचे नाते शोधण्याची धडपड हा नुसता त्या अस्तित्वशोधाचा भाग नाही, तर त्याचा सर्वोच्च बिंदू वा शिखर आहे. संतांचा असा शोध पूर्ण झाला असेलही, मर्ढेकरांचा हा शोध मात्र अपुरा आहे आणि त्या अपुरेपणाने त्याची वेधकता वाढली आहे.

'योगभ्रष्ट' आणि मर्ढेकरांची कविता

'योगभ्रष्ट' हा डहाक्यांचा पहिला संग्रह १९७२ साली प्रसिध्द झाला त्यातील कविता ही त्यापूर्वीच्या ५/१० वर्षातली कविता आहे. आधुनिक मराठी कवितेत, मर्ढेकरांनंतर जवळ जवळ २०/२५ वर्षांनंतर आलेल्या या संग्रहाच्या स्थानाचा विचार करताना मर्ढेकरांच्या काव्याशी या संग्रहातील कवितांची तुलना अगदी स्वाभाविकपणे अनेक समीक्षणांमध्ये केलेली आढळली (टीपा पहा). तेव्हा मर्ढेकरांची कविता आणि 'योगभ्रष्ट'मधील कविता यांचा एकत्रित विचार करावा असे वाटले. असा विचार करताना साम्यभेदाची जी काही स्थळे आढळतील त्यांचा मागोवा घेणे व शक्य तर काही निष्कर्ष हाती येतात का ते पाहणे हा प्रस्तुत लेखाचा हेतू आहे.

'योगभ्रष्ट'मधील कवितांचे मूळ मर्ढेकरांच्या कवितेत सापडेल. मर्ढेकरांच्या कवितेत आणि या कवितेत मुख्य साम्य जीवनाकडे बघण्याच्या वृत्तीत आहे. 'योगभ्रष्ट'मधील कविता मर्ढेकरांच्या कवितेनंतर सुमारे २५ वर्षांनी आलेली असल्याने ती साहजिकच खूप वेगळी वाटते. ('मर्ढेकरांची कविता' अशा शब्दप्रयोगातून प्रामुख्याने 'काही कविता' व 'आणखी काही कवितां'मधील कविता अभिप्रेत आहे. मर्ढेकरांशी निगडित अशी नवता, वृत्तिविशिष्टता या दोन संग्रहातच दिसते. अर्थात 'शिंशिरागम'मध्ये त्या नवतेच्या खुणा बीजरूपाने दिसतात.) मर्ढेकरांच्या कवितेची आठवण बहुसंख्य समीक्षकांना 'योगभ्रष्ट'च्या संदर्भात झालेली आढळते, म्हणून 'योगभ्रष्ट'चे वेगळेपण तपासण्याआधी मर्ढेकरांच्या काव्याचीही प्रकृती व स्वरूप थोडक्यात पाहणे उपयुक्त ठरेल.

मर्ढेकरी घाटाची नवी वळणे त्यांच्या 'काही कवितां' पासून स्पष्टपणे उमटून दिसतात. २० व्या शतकातील दोन महायुद्धे व इकडे हिंदुस्थानात झालेली फाळणी व तद्जन्य अत्याचार इ.चा दृश्य परिणाम मानवी जीवनमूल्यांच्या प्रचंड अवमूल्यनात जाणवतो. त्याने गोंधळलेल्या, व्यथित

व संतप्त झालेल्या सुसंस्कृत, संवेदनक्षम मनाचा हा आविष्कार आहे. समकालीन मराठी कवींच्या कवितेपेक्षा हा अगदी वेगळा आहे. मर्ढेकरांना 'नवकाव्याचे प्रणेते' म्हटले जाते ते या काव्यापासून दिसू लागलेल्या वेगळेपणामुळे. हाच वेगळेपणा त्यांच्या नंतरच्या कवींच्या काव्यात अगदी स्पष्ट व दृढमूल झाला. परंतु मर्ढेकरांच्या मनाचे मूळचे नाते पारंपरिक मराठी कवितेशी आहे. संतकाव्याबद्दल आणि त्यांच्या कार्याबद्दल त्यांना खूप आदर आहे. ज्ञानेश्वर, तुकाराम, रामदास व आधुनिकातील बालकवी, माधव ज्युलियन यांच्या कवितेचा संस्कार तर त्यांच्या कवितेवर आहेच पण संतकवींच्या वृत्तीचा त्यांच्यावर विशेष परिणाम दिसतो. अर्थात संतांच्या आणि मर्ढेकरांच्या प्रेरणा अगदी वेगळ्या आहेत. संतांच्या पारमार्थिक प्रेरणा, "आपुली आपण करा सोडवण" किंवा "बुडती हे जन न देखवे डोळा"शी संबंद्ध आहेत, तर मर्ढेकरांची प्रेरणा ही आधुनिक आविष्कारवादी प्रेरणा आहे. आणि तरीही त्यांना संतांसारखीच माणसाविषयी, त्याच्या दुःखाविषयी अपार कणव व सहानुभूती वाटते हे त्यांच्या काव्यातून पदोपदी जाणवते. 'काही कवितां' मध्ये पुढील गोष्टी स्पष्टपणे दिसतातः

१. मर्ढेकरांचा आत्मविश्वास.

२. आजूबाजूच्या वास्तवाचे स्वरूप समजावून घेण्याची धडपड. जाणवले ते धीटपणे वाचकांसमोर मांडण्याची तयारी. मर्ढेकरांमधील हा धीटपणा इतर समकालीनांमध्ये दुर्लभच आहे. कारण त्यांच्या व मर्ढेकरांच्या दृष्टीत मूलभूत फरक पडला आहे.

३. आपल्याला भावलेले वास्तव व्यक्त करताना शब्द व प्रतिमांचा अगदी धीट, असांकेतिक व अर्थबोधाच्या बाबतीत बेपर्वा वृत्ती दाखवणारा वापर.

४. समकालीन युरोपमधील काव्यातील प्रतिमावाद.

५. आशयात प्रामुख्याने माणसाची यंत्राधीनता, औद्योगीकरणातून अपरिहार्यपणे आलेले शोषण आणि नष्टचर्य. अणुयुगाचे चमत्कार आणि मानवी मूल्यांचे अभूतपूर्व अवमूल्यन व त्याबद्दलची प्रतिक्रिया. या सर्वांचा परिणाम म्हणून माणसाच्या मूलभूत प्रेरणा, संवेदना व गरजा यांची झालेली भयानक कोंडी आणि त्यातून माणसाची होणारी गोची.

६. विज्ञानाने केलेली प्रगती वाया गेली, माणसाच्या हाती नरोटीच राहिली. म्हणून मग मूळचे सश्रद्ध असलेले मर्ढेकर अश्रद्ध,

सिनिक् बनल्यासारखे 'दिसतात'. मानवाची संज्ञा (जाणीव) आंधळी बनली. संवेदनाक्षम, विचारक्षम माणसाच्या दृष्टीने जाणीवच आंधळी होण्यासारखे दुसरे दुःख नाही. त्यांच्या कवितेतील दुःखाचा एक पदर हा आहे.

७. माणसांचे केवळ कीडामुंगीसारखे जीवजंतू बनून जाणेच नव्हे, तर निर्जीव यंत्रामध्ये रूपांतर होणे.

८. त्रुटितता म्हणजे एक दुसऱ्यापासून तुटलेला असणे, विलगता *alienation.* हे नवे भान त्या काळात दिसू लागले. एकूणच जीवनप्रणालीमधील खंडितता अशा पद्धतीने कुणाचाही कुणाशीही संवाद जुळणे अशक्य करू लागली म्हणून तथाकथित सहजीवनाला अर्थ उरला नाही.

९. या सगळ्यातून निर्माण झालेला रित्या मनाचा भकासपणा या कवितेत ठिकठिकाणी व्यक्त होत राहिलेला दिसतो.

'आणखी काही कवितां'मध्ये मर्ढेकरांच्या काव्याची वरील वैशिष्ट्ये नुसतीच परिपूर्ण झाली असे नव्हे तर त्यांच्या एकूण अभिव्यक्तीमध्ये विलक्षण प्रगल्भता, संयतता, गांभीर्य, सखोलपणा, अनेकार्थवाहित्व आणि अल्पाक्षरता आलेली दिसते. 'काही कवितां'नी मराठी कवितेला लावलेले नवे वळण, 'आणखी काही कविता'नी पक्के व स्पष्ट केले. या नवेपणाचा परंपरेशी दोन्ही प्रकारचा संबंध आहे. परंपरेची आठवण करून देणारा आणि काही ठिकाणी जुने तोडून नवे निर्माण करणारा. निर्माण झालेली ही नवता नंतर पुन्हा मराठी कवितेच्या परंपरेचा भाग बनलेली आपण पाहतोच.

१८८५च्या सुमारास केशवसुतांनी मराठी काव्यात जी क्रांती केली, तिच्यामुळे कविता खऱ्या अर्थाने आत्मलक्षी, आत्मनिष्ठ बनली. तोच धागा पुढीलांनी जोपासला. जवळपास ६० वर्षांनी मर्ढेकरांनी मराठी कवितेत पुन्हा क्रांती केली. त्यांची कविता पूर्वकालीन व समकालीन कवितेपेक्षा इतकी वेगळी होती की तिच्या अंतर्बाह्य रूपाने भले भले चक्रावले. केशवसुतांनी आपल्या कवितेत एक अद्‌भुतरम्य आदर्शवाद रंगवला. त्यांच्या कवितेत आत्मनिष्ठेबरोबरच व्यक्तिनिष्ठा आली. इंग्रजीतून आपल्याकडे येणाऱ्या उदार व्यक्तिवादाशी याचा संबंध आहे. केशवसुतांच्या आगेमागे वावरणाऱ्या पिढीचा अस्त झाल्यानंतर रविकिरण मंडळ व त्यानंतरच्या कवींनी थोडाफार वास्तववादाचा घोष केला. पण त्यांचा हा वास्तववाद खऱ्या अर्थाने रूजू शकला नाही. उलट त्या पिढीतल्या कवींना रम्याद्‌भुत आदर्शवादाची व स्वच्छंदवादाचीच खरी ओढ होती असे दिसते. युरोपात

हे सगळे बदलले होते. इंग्रजीची एम्. ए. पदवी घेऊन आय्. सी. एस्. होण्यासाठी युरोपमध्ये गेलेल्या मर्ढेकरांनी तेथील जीवन व कलाविषयक नवी जाणीव प्रत्यक्ष अनुभवली. युरोपीय साहित्य व इतर कलांच्या अभ्यासाने त्यांची स्वतःची जाणीवही पूर्णतया बदलून गेली. समकालीन इंग्रजी, फ्रेंच व इटालियन साहित्याचाही त्यांच्यावर मोठा प्रभाव पडला. त्यांच्या या नव्या जाणिवेत टी. एस्. इलीयट, इझरा पाऊंड, जिराल्ड मॅनली हॉपकिन्स व बोदलेयर यांचा विशेष संस्कार असावा असे म्हणतात. मर्ढेकरांनी आपल्या जाणिवेत कुठल्याही बाह्य तत्त्वज्ञान वगैरेंच्या निष्ठेपेक्षा आपली आंतरिक निष्ठा महत्त्वाची मानली असे दिसते. वैज्ञानिक दृष्टिकोनाचा स्वीकार त्यांनी केला असेही म्हणता येईल. कारण विज्ञानाच्या प्रगतीचे प्रचंड कर्तृत्व समोर सातत्याने दिसत होते. 'प्रायोगिक सत्य' या संकल्पनेचे महत्त्वही त्यांना पटू लागले होते, पण मानव्याशिवाय केलेल्या वैज्ञानिक प्रगतीला अर्थ नाही, हेही मत त्यांच्या काव्यातून तीव्रतेने प्रगट झाले आहे.

मर्ढेकरांनी त्यांच्या पूर्वीच्या कवींच्या स्वच्छंदवादी कवितेतील आत्यंतिक भावविवशता आपल्या कवितेतून दूर ठेवली, तसेच केशवसुतांच्या कवितेतील आदर्शवाद आणि स्वर्गसमक्षतेची स्वप्नेही बाजूला सारली. अभिव्यक्तीची जुनी पद्धतीही टाकून दिली, उलट मनातील अनुभूतींची अभिव्यक्ती करण्यासाठी त्यांनी मुक्त साहचर्याच्या *(free associations)* तंत्राचा प्रभावी वापर सुरू केला. या तंत्रामुळे अनावश्यक शब्दांच्या जागी अनेकार्थसूचक, व्यंजक प्रतिमा आणल्या आणि आपल्या नव्या जाणिवेचे दर्शन वाचकांना घडवले. मात्र हा सर्व प्रकार वाचकांना अर्थात नवा व अनपेक्षित होता. त्यांनी प्रचलित केलेल्या नवकाव्यासंबंधी ना.ग. जोशी म्हणतातः

"या नवकाव्यात एका विचाराने किंवा प्रतिमेने दुसऱ्या सहचारी विचारकल्पना ध्वनित केलेल्या असतात. मग त्या असंज्ञ मनातून वर तरंगत आलेल्या असोत किंवा बुद्ध्याच त्यांना 'आवाहन' दिलेले असो. एका गोष्टीवरून दुसरी सुचणे हे 'आवाहना'चे *(evocation)* तंत्र आहे. एका गोष्टीचा दुसरीशी तार्किक किंवा बौद्धिक दुवा असलाच पाहिजे असे नाही. या सर्व प्रक्रियेला 'मुक्त साहचर्य' असे म्हटले जाते. या साहचर्याच्या द्वारे 'सूचने'चे किंवा 'ध्वनी'चे कार्य होते. खरोखर ही ध्वनित करण्याची पद्धती नेहमीच काव्यात वापरली गेली आहे. नवीन एवढेच आहे की, त्या प्रक्रियेला आता बौद्धिक बैठक दिली गेली. भावनेपेक्षा बुद्धीने ते सूचन अधिक होऊ लागले. नव मनोगाहन शास्त्राने हे बौद्धिकीकरण सुलभ

बनविले'".

मर्ढेकरांचे हे सगळे प्रयोग मराठी कवितेला, रसिकांना व समीक्षकांनाही पूर्णतया नवीन असल्याने बहुसंख्यांना ते दुर्बोध वाटले. काहींनी दुर्बोधता हेच नवकाव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण मानले. ते अर्थात चूक होते. कारण दुर्बोधता ही अगदी वेदोपनिषदांपासून अभंग, गवळणी, भारूडे व भेदिक लावण्यांमध्येही आढळते. नवे व जुने काव्य ही वर्गवारी एका अर्थी तशी कालसापेक्षच होय. मर्ढेकरांच्या वृत्ती व दृष्टीमधील नवता ही जास्त महत्त्वाची होय. कारण ती अधिक मूलगामी आहे.

त्यांच्या काव्यातील दुर्बोधता आता तेवढी तीव्र राहिली नाही. याचे कारण आज वाचक त्यांच्या कवितेतील प्रतिमांसारख्या प्रतिमांना सरावला आहे. मात्र काव्यातील दुर्बोधतेविषयीचे प्रा. गो. वि. करंदीकरांचे विचार या संदर्भात मननीय आहेतः

"–उत्कट संवेदना, उत्कट भावना किंवा उत्कट विचार यांचे अस्तित्व स्वतंत्रपणे जाणवू शकेल अशा किंवा या घटकांना माफक प्रमाणातच परस्परानुजीवी करणाऱ्या कविता रसिकांना दुर्बोध वाटत नाहीत. या सर्व घटकांचे उत्कट एकात्मीकरण झाले, त्यामुळे अभिव्यक्तीचे अपरिचित घाट निर्माण होऊ लागले. आणि मूलतः अनिश्चयात्मक असलेली भाषा अधिकाधिक बहुमुखी होत चालली की काव्यात्म दुर्बोधता रसिकांच्या प्रत्ययाला येऊ लागते."[२]

मर्ढेकरांनी काव्यात केलेल्या क्रांतीचे स्वरूप आणि त्या कवितेत येणाऱ्या दुर्बोधतेची मीमांसा थोडक्यात पाहिल्यानंतर आपल्याला त्या काव्याचे एकूण काव्येतिहासाच्या प्रवाहातील स्थान ध्यानात घेता येईल. या प्रवाहात कविता तशी सतत बदलत राहते कारण सामाजिक वास्तवही बदलत असते. या बदलाचे काळजीपूर्वक निरीक्षण तीन अवस्था दाखवते.

१) नवीन जाणिवा आणि त्यांचे नवे आविष्कार. सुरवातीला हा नव्या जाणिवांचा आविष्कार संथ गतीने होत असतो. केशवसुत वा मर्ढेकर अचानक टपकले नाहीत, त्यांना काळाने तयार केले/ 'घडविले'.

२) या आविष्काराला प्रभावी आणि निश्चित स्वरूपाचे असे स्थान देणारा कवी/साहित्यिक असला म्हणजे त्याच्या नावानेच त्या काळातील कविता वा तो कालखंड ओळखला जातो. आत्मनिष्ठा हे केशवसुतांच्या क्रांतीतील महत्त्वाचे लक्षण नंतरच्या सगळ्या कवींच्या काव्यात दिसत असले तरी जेव्हा ही दुसरी अवस्था सुरू झाली तेव्हा कविता रूढ, प्रचलित व लोकप्रिय बनली; (मराठी वाक्प्रचारः 'माजघरात गेली') पण नंतर तिचाही साचा बनला. याचाच अर्थ सामाजिक वास्तवाशी त्या कवितेने

फारकत घेतली. त्यातल्या हास्यास्पद गोष्टींचे केशवकुमारांनी 'झेंडूच्या फुलां'मधून विडंबन केले.

३) या तिसऱ्या अवस्थेत साऱ्याविरूद्ध बंड होते आणि विद्रोही साहित्य जन्माला येते. विद्रोही म्हणजे ते एखाद्या तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी सांगणारे असलेच पाहिजे असे नाही.

पैकी पहिल्या अवस्थेतील कविता ही तशी विद्रोही कविता नव्हे. कारण तो एक प्रकारे वाङ्मयीन उत्क्रांतीचा भाग असतो. उलट, विद्रोही कविता ही अधिक *self conscious* असते, जाणीवपूर्वक मोडतोड करणारी असते. त्यामुळे तिच्यात काही गुणदोष येतात. उदा- नावीन्य, ताजेपणा, टवटवी, आशयआविष्कारातील वैचित्र्य, कधी नव्या जाणिवेने येणारी दुर्बोधता इत्यादि. अशा विद्रोही कवितेचा केवळ प्रतिक्रियात्मकता हाच आधार असेल, तर ती अल्पजीवी ठरते. उलट, ती एक सजीव, स्वयंभू प्रेरणा असेल तर ती दीर्घजीवी बनते. मर्ढेकरांची कविता ही अशी विद्रोही कविता आहे. तिची सामान्य लक्षणे/वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे आहेत:

१) ही कविता व्यक्तिकेंद्री आहे. पूर्वीची मराठी कविता प्रासंगिक वा विषयानुरूप रचलेली असायची. त्यातल्या त्यात सामाजिक जाणिवेच्या अर्थाने (मर्ढेकरांच्या पूर्वीचे) केशवसुत वेगळे ठरतात व त्यांच्यानंतर थेट कुसुमाग्रजच.

२) या व्यक्तिकेंद्री कवितेत 'अनुभवा'ला प्राधान्य आहे. ही कविता बदलत्या सामाजिक वास्तवाची त्यांच्या पद्धतीने दखल घेते.

३) आशय बदलला म्हणून प्रचलित रूप उपयोगी पडणार नाही याची जाणीव होऊन मर्ढेकरांनी रचनात्मक प्रयोगही केले. त्यांनी सातत्याने वापरलेल्या पादाकुलक वृत्ताला दिलीप चित्र्यांनी यांत्रिक म्हटले असले,[१] तरी त्यांचे रचनाबंधाचेसुद्धा प्रयोग लक्षणीय आहेत.

४) मर्ढेकरांची कविता या सामाजिक वास्तवातील बदलाकडे व माणसाकडे – तो केंद्रबिंदू असल्याने– कडवटपणाने, उपहासाने, उद्वेगाने पण मुख्यतः कारूण्याने व सहानुभूतीने पाहते. मर्ढेकरांच्या कवितेत माणूस तसा तुकड्या तुकड्यानी येत नाही समग्र येतो. उपहास, उद्वेग, कारूण्य, संवेदना, सौंदर्यानुभूती, उदात्त भावना इ. सर्वांचा आविष्कार या कवितेत आढळतो.

५) ही कविता सामाजिक वास्तवाची दखल घेणारी असूनही कवीच्या दृष्टीने व्यक्तिकेंद्री आहे, आणि हा दृष्टिकोण एकप्रकारे 'मुक्त' म्हणता येईल. कारण कुठल्याही विशिष्ट तत्त्वज्ञानाशी तो बांधला आहे असे वाटत नाही. पण तरी त्यांच्या कवितेत सामाजिक आशय व्यक्त होतो. तसेच

मर्ढेकरांची कविता माणसाशी निगडित जाणिवांचा, विशेषतः लैंगिक अशा जाणिवांचा आधीच्या कवितेच्या तुलनेने उघडावाघडा आविष्कार करते. (त्यांच्यावरील अश्लीलतेच्या खटल्याची, त्यावेळच्या मराठी कवितेवर सत्ता गाजविणाऱ्या काही वाचकांच्या मनोवृत्तीची द्योतक अशी आठवण आजही पुरेशी उद्वेगजनक वाटते.)

६) त्यांच्या कवितेतील माणूस हा आत्मकेंद्री, असुरक्षित, एकाकी, व विश्वाच्या तुलनेत अतिशय क्षुद्र अशा पातळीवरचा आहे. मर्ढेकरांनी रेखाटलेले माणसाचे रूप भव्य, उदात्त नाहीच. कारण त्यांना ते जाणवलेच नाही. अर्थात यालाही अपवाद आहे तो 'नव्या मनूतील गिरिधर पुतळ्याचा' आणि 'उद्याच्या माउली'चा. पण हे अगदी क्षीण दर्शन होय. एरवी, मर्ढेकर माणसाची दोनच रूपे रेखाटतात. एक तर त्यांना माणसाचे क्षुद्र रूप जाणवते किंवा दुसरे विकृत रूप जाणवते. क्षुद्र रूप हे अपरिहार्यपणे विकृत असेलच असे नाही. विकृत रूप मात्र भव्य, क्षुद्र कसेही असू शकेल. 'मी एक मुंगी' किंवा 'सर्वे जन्तु रूटिनाः' हे मर्ढेकरांच्या मते आजच्या माणसाचे उत्क्रांत (?) होऊन बनलेलेच रूप आहे. मर्ढेकर माणसांना वाईट म्हणत नाहीत. उलट माणसाबद्दल सहानुभूती, करूणा, माणसाचे दुबळेपण जाणवणे इ. गोष्टी येथे दिसतात. मर्ढेकर प्रश्न उभा करतात, 'माणसाला असे क्षुद्र कोणी केले?' किंवा आपला, वाचकांचा प्रश्न असा की, 'मर्ढेकरांना माणूस असा क्षुद्र का दिसतो?' तर त्याचे उत्तर असे दिसते की,

अ) मर्ढेकर माणसाकडे वैश्विक जाणिवेच्या चष्म्यातून पाहातात.

ब) औद्योगिक क्रांतीने जन्म दिलेल्या यंत्रसंस्कृतीमध्ये माणूस नगण्य, क्षुद्र बनला असे त्यांना जाणवते.

क) समाजापासून माणसाला तोडले जाणे किंवा सामाजिक जाणीव व्यक्तीशी निगडित न होणे, यामुळे त्यांना हा माणूस लघु, क्षुद्र, असहाय्य, दुर्बल दिसतो.

७) मर्ढेकरी कविता रूढार्थाने *Romantic* नाही. (अपवाद 'शिशिरागम') मर्ढेकरपूर्वकालीन कवितेत माणसाच्या क्षुद्रपणाची जाणीव फार क्षीण स्वरूपात होती. (उदा. नरेचि केला हीन किती नर)

८) मर्ढेकर कोणत्याही अर्थाने आशावादी नाहीत. त्यांच्यात श्रद्धेचा अंश असूनही ते आशावादी वाटत नाहीत. श्रद्धेमुळेच त्यांना मूल्ये मान्य आहेत. (आजचा विद्रोही कवी मूल्येही नाकारतो) पण ती मूल्ये कधी जीवनात उतरतील असा आशावाद त्यांच्या जवळ नाही. त्यामुळे त्यांच्या एकूण कवितेवर नैराश्याचे सावट आहे.

मराठी कवितेतील या मर्ढेकरप्रणीत नव्या प्रवृत्तीचे नंतर स्थिरीकरण झालेले आढळते. १९४८ ते १९६० या काळात मर्ढेकरांचा प्रभाव इतर कवींवर ही आढळतो. दिलीप चित्रे, आरती प्रभू यांच्या पहिल्या संग्रहात तर तो दिसतोच पण बा.भ. बोरकर किंवा इंदिरा संतांसारख्या वेगळ्या प्रवृत्तीच्या कवींवरही तो प्रभाव प्रतिमावाद किंवा Syntax च्या बाबतीत काही प्रमाणात आढळतो. नंतरची कविता पुन्हा नवे वळण घेऊ लागली. कारण सामाजिक वास्तव बदलले. बदललेल्या सामाजिक वास्तवाचा व्यक्तीवर परिणाम होतोच. त्या वास्तवाकडे बघण्याचा दृष्टिकोणही बदलतो. साहजिकच, १९६० नंतर वरील साच्यातून सुटण्याची धडपडही सुरू झाली.

१९६० नंतरच्या कवितेत दिसणारे प्रमुख प्रवाह पुढीलप्रमाणे

१) स्वच्छंदवादी कविताः इंदिरा संत, बा. भ. बोरकर, ना. धों. महानोर, वसंत सावंत.

२) व्यक्तिकेंद्रित्वाची, दुर्बोधतापूर्ण पण स्वच्छंदवादी कवितेशी थोडीफार जवळिक असणारी व वेगळ्या अर्थाने आध्यात्मिक कविताः ग्रेस, शंकर रामाणी.

३) गीतरचनाः ग.दि. माडगूळकर, शांता शेळके, सुरेश भट.

४) पारंपरिक कविताः पाडगावकर, वसंत बापट, करंदीकर.

५) दलितांची विद्रोही कविताः नारायण सुर्वे, ढसाळ, दया पवार, फ.मु. शिंदे, इ.

पैकी **दलित कविता सोडून,** पहिल्या चार गटातील कवितेची साधारण वैशिष्ट्ये म्हणजे शब्दचित्रे, ताल व लयीवरील हुकमत, रचनेतील अभ्याससिद्ध सफाई, रचनाप्रयोग, रोमँटिकवृत्ती, हलकाफुलका विनोद, सामाजिक परिस्थितीवरच्या प्रतिक्रिया मांडणारा माफक उपरोध वगैरे.

दलितांची कविता ही सामाजिक विषमता व अन्यायाविरूध्द केलेल्या आक्रोशाने व तिच्यातील आव्हानाच्या सुराने संपूर्णपणे वेगळी उमटून पडते. तिचा स्वतंत्रपणेच विचार करणे आवश्यक आहे.

या सगळ्या कवितेचे 'योगभ्रष्ट'शी काहीही नाते नाही. 'योगभ्रष्ट'मध्येही आक्रोश आहे पण त्यातील दुःखाची मुळे सामाजिक विषमतेत वगैरे नसून ते दुःख अस्तित्वाशीच निगडित आहे. 'कोसला'चा नायक पांडुरंग सांगवीकराच्या दुःखाची आणि 'योगभ्रष्ट'तील दुःखाची जातकुळी मला एक वाटते.

'योगभ्रष्ट'मधील योग या शब्दाचा पारंपरिक अर्थ योगाशी संबंधित आहे. भगवत्गीतेतील सहाव्या अध्यायात, 'शुचीनां श्रीमतां गेहे योगभ्रष्टोऽ

भिजायते' असा उल्लेख येतो. त्याचा गीतेतील संदर्भात अर्थ असाः पूर्वजन्मात योगसाधना करणारा एखादा जीव त्या योगसाधनेपासून भ्रष्ट होतो. त्याच्या हातून घडलेल्या एखाद्या चुकीमुळे हे घडते. असा जीवात्मा पृथ्वीवर एखाद्या ठराविक मनुष्यदेहाने वावरत असला तरी एका अर्थाने तो या जगातला नसतो. या जगातले विषयांचे भोक्तृत्व भोगून विषयवासना संपवण्यासाठी केवळ काही काळाकरता पृथ्वीवर आलेला हा जीव उपऱ्यासारखा, परक्यासारखा असतो. जगातले सामान्य व्यवहार करणारा हा जीवात्मा इथल्या सगळ्या व्यवहारांमध्ये असला तरी तो अलिप्त असतो. बाह्यतः देहाने सर्वांमध्ये असूनही सर्वांपासून दुरावलेला असा हा जीव मनातून परमात्म्याशी एकरूप होण्याची तीव्र आस बाळगणारा, मुक्तीची इच्छा करणारा असा असतो. 'योगभ्रष्ट' हे शीर्षक संग्रहाच्या संदर्भात काही विशेष अर्थ सुचविते. योग या शब्दाचे शब्दकोशात जवळ जवळ ३२ अर्थ असले[४] तरी इथे जाणवतो तो अर्थ असाः योग म्हणजे कुठल्या तरी गोष्टीशी नीट, पक्का संबंध असणे, बांधिलकी असणे. या कवितेतील नायक/निवेदक हा असा सगळ्याशी असलेली बांधिलकी सुटलेला, योगापासून भ्रष्ट झालेला आहे. त्याच्या या तुटलेपणाचा, दुरावलेपणाचा *(alienation)* सविस्तर विचार पुढे येईलच.

'योगभ्रष्ट' या संग्रहातील कवितेची पुढील वैशिष्ट्ये अगदी प्रथम जाणवतात. मर्ढेकरांच्या काव्यासारखीच हीसुद्धा आत्यंतिक व्यक्तिकेंद्री कविता आहे. म्हणूनच ती अनेक ठिकाणी दुर्बोध बनल्यासारखी वाटते. *Communication* किंवा संवाद ही एक सामाजिक प्रक्रिया आहे, आणि इथे तर त्या संवादालाच व्यक्तित्वाच्या पोलादी चौकटीने अवरूद्ध केलेले दिसते. तसे पाहिले तर, बऱ्याचशा कलावंतांची व्यक्तित्वे गुंतागुंतीची असतात. त्यामुळे त्यांच्या कलाकृतीद्वारा व्हायला हवे ते *Communication* ही अवघड होऊन बसते. मग अशा कलावंतांच्या कलाकृतींतील समजेल तेवढा भाग समजून घेणे व इतर सोडून देणे अशाही प्रतिक्रियेपर्यंत रसिक येऊन पोचतो. या कवीच्या कवितेत जे 'दुरावलेपण' जाणवते ते केवळ समाजापासूनच 'दुराघलेपण' नव्हे, तर इथे कवी स्वतःपासूनही दुरावल्याचा प्रत्यय येतो. अशा कवीची कविता ही वाचकासाठी असते का? वेगळ्या शब्दांत, 'कुठलीही कविता हे मुळात *Communication* चे संवादाचे साधन बनू शकते का?' या प्रश्नाला दोन बाजू आहेत. आणि समर्थक व विरोधक आपापल्या जागी ठाम असतात. उदाहरणार्थ, 'कविता हे *Communication* चे साधन नसते' असे म्हणणाऱ्यांच्या मते, कोणतीही खरी कविता पूर्णपणे आत्मकेंद्री, आत्मलक्षी इ. असते, वर्णन

आणि वस्तुनिष्ठतेला तिच्यात स्थान नसते. उलट, 'कविता हे *Communication* चे साधन असते' असे मानणाऱ्यांनाही आपली बाजू आहे. त्यांच्या मते, 'जिथे भाषा हे साधनच एक **सामाजिक संस्था** असून संवाहक असते, तिथे त्या भाषेत कवीने काहीही 'म्हणून' ठेवले की, त्या कवितेतून *Communication* व्हावे हे गृहीतच धरावे लागेल. अगदी पूर्णपणे **असंगत** किंवा निरर्थक असा शब्दसमूह कविता म्हणून उभा असला की/तरी त्याला 'अर्थ' असणारच.' प्रश्न येतो तो वाचक व कवीच्या तारा जुळण्याचा. तेव्हा 'योगभ्रष्ट'सारख्या पुस्तकांमध्ये आपण वाचतो तो मजकूर 'कविता' आहे की नाही हा एक मूलभूत प्रश्न उपस्थित होणे शक्य आहे. आणि या मजकुराला 'कविता' म्हटल्यास ती 'चांगली' आहे की नाही हा याच संदर्भातील दुसरा प्रश्न आहे. तिचे रूपघटक, *form*, आणि बाह्यवैशिष्ट्ये पाहणे हा तिसरा प्रश्न आहे.

"कविता म्हणजे उत्कट भावानुभवजन्य लयबद्ध संस्मरणीय रचना" अशी एक काव्याची व्याख्या प्रा. सरदेशमुखांनी केली आहे.[५] 'योगभ्रष्ट'मधील बऱ्याचशा चिंतनात्मक, विचारात्मक अशा आशयाचे आधी भावानुभवात रूपांतर झाले आणि नंतर तो लयबद्ध संस्मरणीय अशा शब्दरचनेत अवतरला. यातली प्रत्येक ओळ संस्मरणीय आहे असे मला म्हणावयाचे नाही. पण कुणाला गद्यसदृश वाटणाऱ्या या कवितेतल्या अनेक ओळी मला 'हलवतात,' अस्वस्थ करतात आणि त्यातील लयबद्धता तर मला ओळी मनात घोळवतानाही जाणवते. तेव्हा या लेखनाला 'कविता' म्हणून स्वीकारूनच मी पुढे जाणार आहे. एरवी, बऱ्याचदा असे होण्याची शक्यता असते की, परंपरेमुळे (किंवा सवयीमुळेसुध्दा) वाचक विशिष्ट पद्धतीने छापलेला मजकूर कविता आहे असे गृहीत धरतो. एखाद्या चांगल्या तयारीच्या वाचकाला 'योगभ्रष्ट'मधील लेखनासारखे लेखनही अनाकलनीय ठरेल तर दुसऱ्या एखाद्याला ते उत्तम कळेल, आवडेल. या कवितेबाबत वाद होईल तो तिला 'कविता' मानणारे व न मानणारे या दोघांमध्ये नव्हे तर कविता मानणाऱ्या दोघांमध्येच तो होऊ शकेल, आणि तोही कवितेचे स्वरूप, आशय यांच्याशी संबंधित असेल; कारण येथे वाचकाच्या व्यक्तिनिष्ठतेचा संबंध येतो.

'योगभ्रष्ट'मधील ही नवी कविता आवाहक आंणि उद्देशिकेच्या स्वरूपाची आहे. प्रेमकविता 'ती'ला उद्देशून आहेत, तर बाकी कवितांमध्ये कुणाला, कसले आवाहन आहे ते पुढे स्पष्ट होईल. परंतु जुन्या प्रकारच्या *Odes* मध्ये आणि डहाक्यांच्या या उद्देशिकांमध्ये मूलभूत फरक आहे. जुनी उद्देशिका ही ढोबळ प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाची असायची. (—स हे

तर त्यातल्या काही कवितांचे रूप आज खूप गमतीदार वाटेल.) डहाक्यांनी जुन्या कवितेतले आवाहन वा प्रतिक्रिया व्यक्त करणे घेतले, पण दोन्हींचे रूप पूर्णतया बदलून टाकून ते चालू काळाशी निगडित करून टाकले. कवीची या कवितांतूनही व्यक्त होणारी जाणीव ही अर्थहीनतेची, तुटलेपणाची, दुराव्याची आणि तरीही खास व्यक्तिकेंद्री अशी आहे. म्हणून, पूर्वीच्या उद्देशिकांसारखी वर्णने, निवेदने वा ढोबळ प्रतिक्रिया न येता त्यात त्यांचा आत्माविष्कार तेवढा येत राहतो.

'योगभ्रष्ट'मधील सगळी कविता ही संपूर्णपणे एका 'मी'ची कथा आहे. रूढार्थाने कथा नव्हे, तर कुणा एका 'मी'ची कहाणी त्यात सांगितलेली आहे या अर्थाने कथा. कथा म्हणजे स्थल, काल, जन्म, मृत्यू यांच्या चौकटीत बसणारी वा मोडू पाहणारी एखादी घटना, अनेक घटना किंवा व्यक्ती या दोन्हीच्या संदर्भातील नाट्य. कथेमध्ये सतत काल व अवकाशात काहीतरी 'घडत' असते. ते 'घडणे' ही वैशिष्ट्यपूर्ण असते. या 'मी'ची कथा जन्मापासून ते मृत्यूपर्यंतच्या 'मी'च्या वेगवेगळ्या अवस्था, वेगवेगळे संस्कार, यांचे *cohesion* किंवा संयोग आणि त्यातील नाट्य हा या समग्र कवितेचा/कथेचा आशय आहे. या कथेत एक सूर *alienation* चा 'दुरावलेपणा'चा आहे आणि दुसरा सामाजिकतेचा. आपल्या सनातन प्राक्तनाचाही सूर कवी इथे लावीत असताना दिसतो. याचा संबंध त्या 'मी' वरील मानसशास्त्रीय संस्कारांशी आहे. हा सगळा आविष्कार करणारा 'मी' वेगळ्या अर्थाने विश्वव्यापी आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेत जसा व्यक्तिवादी दृष्टिकोणातून सामाजिक आणि वैश्विक आशय व्यक्त होतो तसाच या कवितेतही डहाके सामाजिक आणि वैश्विक आशय व्यक्त करतात. 'योगभ्रष्ट'मधील कथेला एक महाकाव्यसदृश स्पर्श आहे. कारण एक वेगळ्या प्रकारची अनादि अनंत शोकसंवेदक कथा तीतून मांडली गेली आहे. एक प्रचंड नैराश्य, औदासिन्य तिला व्यापून राहिले आहे. या नैराश्याला छेद देणारी एकच गोष्ट आहे. ती म्हणजे 'ती'ची आयुष्यात झालेली भेट आणि त्यातूनच हेही सगळे सोसायची मिळणारी ताकद. मर्ढेकरांच्या कवितेबद्दल असे म्हणता येईल की प्रेमनैराश्याने कवीची दृष्टी नंतर फाकारून त्याला वैश्विक दुःखाची जाण झाली, तर येथे वैश्विक दुःखाच्या, निस्संदर्भतेच्या जाणिवेला थोडा फार छेद जातो तो तिच्या प्रेमाने. ('योगभ्रष्ट'मधील प्रेमकवितेचा अधिक विचार नंतर येईल.) तर या नैराश्यापासून मुक्ती मिळवणे हा या 'मी'चा ध्यास आहे. हा ध्यास हेच एका अर्थाने या कवितेचेसुद्धा मूळ आहे. या ध्यासातूनच ही कविता जन्मलेली आहे. या औदासिन्याचे कारण कुठलेही वैयक्तिक अपयश

वगैरे नाही, तर कवी जे अनुभवतो ते सगळे विश्वच उद्ध्वस्त विश्व आहे. या उद्ध्वस्ततेची कारणे शोधणे किंवा ती दूर करण्यासाठी प्रयत्न करणे हा या 'मी'चा स्थायिभावच नाही; (मानवतावाद, मार्क्सवाद इ. सारख्या कुठल्या तरी तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी असणाऱ्या मंडळींचा असतो.) तर स्वतःपुरती 'मुक्ती' मिळविणे हा त्याचा ध्यास आहे. यातूनच एक काहीसे नवलाचे वैशिष्ट्य जन्माला येते ते असे की प्राचीन काळातील वैदिक प्रार्थनासूक्ते, ऋचा इ. मध्ये पावित्र्य, मांगल्य, कारूण्य, त्यामागे असलेली गूढ शक्तीविषयीची भीती इ. भावनांचा जो साक्षात्कार वाचकाला होतो तसाच काहीसा सूर इथेही जाणवतो. उदा.

तर हे कवितेच्या देवा,
तू आपली प्रचंड दगडी पावलं
या शब्दाशब्दावर ठेवीत जा.

तर हे भुकेच्या, उन्हाच्या,
उद्ध्वस्त रात्रीच्या देवा,
आपल्या अजस्त्र दगडी पावलांखाली
मला सुखानं झोपू द्या.

(पृ. १ 'योगभ्रष्ट')

किंवा

पडू दे रे बाँब
आम्हांवर
हे दयाघना
पडूं देरे बाँब
आम्हांवर.

मर्ढेकरांच्या कवितेत त्यांनी हाडांचे सापळे भस्म करण्याचे आवाहन त्या भोळ्या भैरवाला केल्याची आठवण येथे होते. 'भंगू दे काठिन्य माझे'मध्ये परमेश्वराकडे त्यांनी मागितलेल्या गोष्टी ह्या भौतिक मागण्या तर नाहीतच पण स्वतःसाठी मागितल्या त्याही गोष्टी एका वेगळ्या अर्थाने सामाजिक आहेत. आपण समाजाचे घटक आहोत आणि आपल्याला सामाजिक भल्यासाठी कवितेतून काही व्यक्त करायचे असल्याची ठाम जाणीव तिथे आहे.

जाऊं दे कार्पण्य 'मी'चें,
दे धरू सर्वांस पोटी
भावनेला येऊ दे गा

शास्त्रकाट्याची कसोटी.

धैर्य दे अन् नम्रता दे
पाहण्या जे जे पाहणें,
वाकुं दे बुद्धीस माझ्या
तप्त पोलादाप्रमाणे;

तर 'फक्त तुझी जर दगडी भिवयी'मध्ये,

हासडल्या तुज शिव्या तरीहि
तुझ्याच आलो पायी लोळत;
मुठींत धरूनी नाक, लाविले
तव डोळ्यांशी डोळे पोळत.

असा एक वेगळ्या पातळीवरचा शरण्यभाव आहे. उलट 'योगभ्रष्ट' या संग्रहात योगभ्रष्ट याच शीर्षकाच्या कवितेत,

तुझ्या अजस्त्र पावलाखाली
मला अगदी दडपून टाक;
नष्ट करून टाक मला
अगदी नष्ट
माझे आवाज,
माझ्या ईर्षा

अशी नष्ट होऊन जाण्याची इच्छा प्रगट झालेली दिसते. डहाक्यांच्या अशा कवितांची पूर्वोक्त वैदिक प्रार्थनांशी तुलना करता इथे वेगळेपण असे जाणवते की, या आवाहनाचे लक्ष्य कुठलेही विशिष्ट दैवत नाही, भौतिक स्वरूपाच्या मागण्या नाहीत. काही वैदिक वा उपनिषदांतील प्रार्थनांमध्ये सर्व समाजासाठी काही तरी मागणे, – विशेषतः सुखी जीवनासाठी, जीवनातील श्रेयससाठी–मागितले जाते, तर इथे कवीला सरळ सरळ मुक्तता हवी आहे. मात्र ही मुक्ती पारंपारिक मोक्षमुक्तीच्या जातीतली नव्हे. कवीला मुक्तता हवी आहे ती अशा गोष्टींपासून की ज्यांचा निर्देश या संग्रहातील पानापानांवर आढळतो. आयुष्यालाच एकदा दूरस्थ शहर मानले की या दूरस्थ शहरात,

मी ऐकतोय माझे कान फुटेपर्यंत
भोंगळ न्यायतत्त्वांच्या जर्जर ध्वनिमुद्रिका,
घोंगावताहेत अविरत
कॅपिटॅलिस्ट ज्यूकबॉक्समधून.
उलगडताहेत दर क्षणाला वकिली लपंडाव,

भटाभिक्षुकांचे स्वार्थी डावपेच
सोडतीच्या प्रत्येक गिरकीतून.

सारख्या ओळींमधून येणारे तथाकथित न्यायतत्त्वे भोंगळ कशी आणि का आहेत त्याबद्दलचे कवीचे भाष्य हे आपण स्वीकारले नाही तरी समजू शकतो. हे सगळे जीवन त्याला मर्ढेकरांसारखेच मर्त्य नकशीकाम वाटते आणि वेगवेगळी तत्त्वज्ञाने किंवा दर्शने,

या चरित्रहीन आयुष्यावर
भविष्याचं चाललेलं हे जरतारी भरतकामः
कर्मवाद जडवाद स्याद्वाद अध्यात्मवाद
हे दुखवट्यांचे मुखवटे.

असे दुखवट्याचे मुखवटे ठरतात. कवीला लोकशाही म्हणजे,

असंख्य सांगाड्यांचे उंच उभारलेले हडकुळे हात
आणि तापलेल्या जमिनीत रूतलेले
साखळदंडांनी जखडलेले हडकुळे पाय.
कुणाच्या तरी जयजयकाराचा सैतानी जल्लोष
अवकाशाच्या पोकळीत घुमणारा आणि निःशेष होत जाणारा.
गुलाब झडू लागले आहेत महारोगी सूर्यकिरणांनी
तरी सांगाडे उभेच आहेत शतकांच्या कोंडीत सापडून
श्वास बंद झालेले.....

वाटते. साहजिकच असल्या आयुष्यात त्याला कशातही रस वाटू नये, कुणाचाही आधार वा विश्वास वाटू नये हेही आपण स्वाभाविक म्हणू. आपण एक बरणीतील महापुरूष आहोत, ही त्याची भावना लक्षणीय आहे. जगाच्या या बाजारपेठेत सगळेच विक्रीला ठेवले आहेत. देवदूत किंमत चार आणे, राक्षस किंमत आठ आणे, लहान जबड्याचा राक्षस फुकट मिळेल, पाच रुपयेवाल्या महात्म्यासोबत. या ओळींमध्ये सगळ्यांची किंमत करून झाली. या बाजारपेठेत चिरक्या चडफडत्या आवाजातली सौदेबाजी चालते. गटारांतून काळ्या काळजाचे पाणी वाहाते आणि फाटलेल्या कातड्याचा म्हातारा धार्मिक ग्रंथांची झोळी घेऊन रस्त्यावरून भरदिवसा अनवाणी हिंडतो आहे.

स्फुट कवितांबरोबर दीर्घ कवितांमधूनही असाच उद्ध्वस्ततेचा, निःसंदर्भतेचा, निरर्थकतेचा आणि सगळे आयुष्य एक नको असलेले, लादलेले अस्तित्व असल्याचा प्रत्यय डहाके साकारतात. ''प्रदीर्घ चिंतनाच्या नागमोडी रेखाकृतींवरून लवलवत जाणाऱ्या या कवितांचा आणखी एक गुण आहे. कवीला जे जे आपले वाटते ते ते सारे जशास तसे त्याला

दुसरीकडे सापडत जाते. सापडण्याची शक्यताही जाणवते. 'आत जळतंय एक शहर' ही प्रतिमा खूप सूचक आणि भावतरल आहे. इतिहासाच्या व मानववंशशास्त्राच्या अभ्यासकांनी १९२४ मध्ये मोहोंनजोदारोचे उत्खनन केले. सर जॉन मार्शल, व्हिलर आणि मॅके यांच्या प्रयत्नांनी जशी एक दिशा मिळाली, तसे हे मनातले चेतनाशून्य नगर डहाके शब्दान्वित करतात. डोक्यातला सूर्य, डोळ्यातले पोकळपण आणि चौफेर पसरलेले आकाश अशा वेधकपणे ही सगळी शोधभूमी समोर उलगडली जाते.''६

डहाक्यांच्या कवी आणि कवितांबद्दलच्या कल्पना लक्षात घेण्यासारख्या आहेत.

म्हणजे काय तर एकट्याने गुडघ्यात तोंड खुपसून रडणे.
तो म्हणे कवितासंग्रह. त्याची म्हणे अर्पणपत्रिका
एखाद्या माणसाच्या छातीत जखम झालेली असावी,
त्या दुःखांतून सारख्या वेदनेच्या कळा निघाव्यात,
त्या दुःखाच्या व्यथेच्या गुंगीत डोळे मिटावे,
स्वप्ने पडावी, कण्हावे, मध्येच सुस्कारे उसासे
दबलेले ओठांतून बाहेर पडावे, जे व्यक्तच करतां
येत नाही असे दुःख एखाद्या शब्दांतून साकार होऊ पाहावे,
तशा ह्या कविताः
स्वप्नातले कण्हणे. मरणाच्या सावलीत वेदनेच्या गुंगीत
भरकटलेले मन. आभासमय नंदनवन
मर्त्य जीवांना सादर समर्पित.

(योगभ्रष्ट पृ. १३३)

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

एक चित्र काढले
काळ्या आणि लाल रंगात कवीचे
ओठ फुटलेले. छाती उसवलेली. रक्त बाहेर ओघळतेय
डोळ्यांत आग. मस्तकात गरगरणारे चक्र.
लाल. सूर्य फाटून गेल्याप्रमाणे कविता.
आत्म्याच्या प्रदीर्घ आजारानंतर
निरर्थक आणि बंदिस्त अंधारलेले आंधळे जीवन झुगारून देता यावे.
आणि माझ्या मेंदूवर उमटलेली शापवाणी गळून पडावी.

('योगभ्रष्ट' पृ. १२५)

डहाक्यांच्या कवितेबद्दलच्या कल्पनेचा आणि या संग्रहात कविता म्हणून जे काही समोर येते त्याचा साक्षात संबंध आहे. या संग्रहाचे भरतवाक्य

म्हणता येईल अशी पृ. १४९ वरील रचना एकूण संग्रहाच्या आशयावर प्रकाश टाकणारी आणि पूर्वोक्त आवाहनाच्याच जातीतील आहे.

रक्तवाहिन्या आटताहेत, या उद्ध्वस्त दिवसाच्या
कोरड्याकरड्या सापळ्यात मी बंदिस्त.
मुक्त मी नाही कधीच;
पाताळात बांधलेला. दगडाला
माझ्याच अज्ञात वासनांच्या.
युगयुग त्रस्त जीवाचें
अंधारून आलेय आकाश.

तर देवा, उजळ रे तम हे.

जांभळे पक्षी असतील तुझ्या दारी
नाचत नाच दिव्य अप्सरोगायने
रोग येथे कुरतडताहेत इमारती,
रस्ते, बागबगीचे;
पंख तुटलेला एक गंधर्व
तुटलेल्या वाद्यावर मंजुगीते.....
नाही, नाही. आकांत त्रस्त आत्म्याचा.
रामरामराम मर कोरडाच
अतृप्त पिशाच्च हों.
सुटका नाही कोठेच.

नाही एक अक्षर जुळत सरळ.

मर्ढेकरांच्या नंतर सुमारे २०/२५ वर्षातली ही कविता इतर बहुसंख्य समकालीनांसारखी मुक्तछंदात आहे. म्हणजे मर्ढेकरांच्या कवितेतील आणि 'योगभ्रष्ट'मधील वरवरचा वाटेल असा एक भेद आणि योगायोग लक्षात घेण्यासारखा आहे. मर्ढेकरांनी आपली सगळी कविता छंदोबद्धच लिहिली. 'इरेस पडलो जर बच्चंजी'मध्ये मुक्तछंदाची थोडीशी चेष्टा केली, आणि तरीही एक कविता मुक्तछंदात लिहिली.

आलों क्षणिंचा विसावा म्हणून;
टेकले पायः
तो तूंच हटकलेंस 'कोण' म्हणून

आणि मनांतले शिणलेले हेतू
शेण झाले.

(मर्ढेकरांची कविता. प. आ. पृ. ९५)

कोणत्याही कवीचे पोषण, त्याच्या व्यक्तित्व–घडणीच्या काळात *(formative years)* पूर्वसूरींच्या काव्यावर अधिक प्रमाणात होत असते तर समकालीनांचा संस्कार तुलनेने कमी असतो. मर्ढेकरांवरील संस्कार पूर्वीच्या छंदोबद्ध मराठी काव्याचे अधिक आहेत. अनिल व पु. शि. रेग्यांचा मुक्तछंदाकडील ओढा मर्ढेकरांना मानवला नसावा. आणि तरीही मुक्तछंदातील रचना त्यांना करायचीच असती तर ती कशी होऊ शकली असती त्याचा, उपरोक्त कविता, एक नमुना आहे. उलट 'योगभ्रष्ट' या संग्रहातील ८० कवितांमध्ये एकच कविता छंदोबद्ध असून बाकीच्या सगळ्याच मुक्तछंदात आहेत. छंदोबद्ध आहे तीही लोकगीताच्या अंगाने जाणारी अगदी चारच ओळींची आहे.

वारं
सांडलं ग सारं कुंकू
देहभर झालं सारं
कसं सकाळीं सकाळीं
सैरभैर आलं वारं.

('योगभ्रष्ट' पृ. ७०)

असे होण्याचे कारण असे दिसते की मर्ढेकरांना नवी जाणीव मांडायची असली तरी, छंदोबद्धतेचे–त्यातही पादाकुलकासारख्या, ओवी अभंगासारख्या सुकर छंदांचे-वाहन त्यांना टाकाऊ वाटले नाही. उलट त्यांनी छंदोबद्धतेतही काही प्रयोग केले. ते प्रयोग 'काळ्या बंबाळ अंधारी' 'फलाटदादा,' नाठाळगाथेतील अनेक रचना, 'गोंधळलेल्या अन् चिंचोळ्या,' 'फुटेल होती वेडी आशा', इत्यादींमध्ये आढळतात. छंदोबद्ध रचनेच्या बाबतीत मर्ढेकर समकालीन मराठी कवितेशी धागा राखून होते. त्याच सुमारास अनिल, पु. शि. रेगे यांचा मुक्तछंद हळूहळू लोकप्रिय होऊ लागला होता. तरीही मर्ढेकरांना त्याचा वापर करावासा वाटला नाही. नंतरच्या २५ वर्षात मराठी कवितेच्या प्रवाहाला आणखीही काही वेगळे वळण लागले होते. त्यातला महत्त्वाचा भाग मुक्तछंदाशी संबद्ध आहे. मुक्तछंदातील रचनेबाबत बा. भ. बोरकरांनी एकदा काढलेले उद्‌गार विचारात घेण्यासारखे आहेत. 'छंद कवीच्या अंगात मुरलेला असला म्हणजे त्याचा मुक्तछंदही अतिशय नेटका आणि खराच लयबद्ध होतो, जसे एखाद्या नर्तिकेचे नेहमीचे, रस्त्यावरचे चालणेही लयबद्ध आणि सुडौल

असते तसा.' यातून एक प्रश्न उभा राहतो तो असा, केवळ मुक्तछंदाचाच वापर करणारी 'योगभ्रष्ट' मधील ही कविता गद्यप्राय, गद्यसदृश वाटते का? वाटत असल्यास का? ती गद्यप्राय आहे की कसे? याचा विचार पुढीलप्रमाणे करता येईल.

१) या संग्रहातील स्फुट कविता आणि 'सर्वत्र पसरलेली मुळं', 'योगभ्रष्ट' वगैरेसारख्या दीर्घ कविता सगळ्या मुक्तछंदातच आहेत. कवितेतील छंदोबद्धता ही चित्रकलेतील ठराविक ठशांची डिझाईन्स किंवा *patterns* असतात तसा काहीसा आभास निर्माण करते. तर इथे आपल्या सवयीची, विशिष्ट ठशांच्या पुनरावृत्तीतून येणारी लयबद्धता नाही म्हणून आपल्याला– विशेषतः ज्यांची संवेदनशीलता प्रामुख्याने छंदोबद्ध कवितेवर पोसली त्यांना ती जरा खटकते. वास्तविक त्यातही लयबद्धता कशी आहे वा असते ते आपण पूर्वी पाहिलेच. ती लयबद्धता लक्षपूर्वक पाहून, मनात वा ओठावर घोळवून नक्की जाणवते.

२) या सबंध कवितेतून सतत एक शोकसंवेदक कहाणी सांगितली जात आहे. कहाणी किंवा कथा ही स्फुट भावकवितेत नसते असे नाही. जशी मर्ढेकरांच्या 'भटकत फिरलो भणंग आणिक'मध्ये किंवा पु. शि. रेग्यांच्या 'देशांतरीच्या गोष्टी सांगता'मध्ये कहाणी आहे, किंवा 'रानातल्या कविता'मध्ये कविता क्र. ६ मध्ये दुष्काळाची कहाणी आहे, तशी ती याही कवितेत, संपूर्ण संग्रहभर, सांगितलेली आहे. परंतु इथल्या कहाणीचे स्वरूप हे बरेचसे कथाकाव्यातील कहाणीसारखे आहे. फक्त कथाकाव्यातील कहाणीमध्ये आपल्याला आदी-मध्य-अंत इ. घटक जाणवतात तर इथली कहाणी ही अनादि अनंत शोकसंवेदक कहाणी आहे. तसेच ही कहाणी एकट्या कवीची नसून अखिल मानव जातीची आहे. आधुनिक काळातल्या कथाकाव्याशीच तिचे आणखी एक साम्य आहे, ते म्हणजे माधव ज्युलियन, अनिल वगैरेंच्या कथाकाव्यात अनेकदा आपल्याला जशी गद्यप्रायता ठायी ठायी जाणवते तशीच ती येथेही जाणवते. फक्त इथे ती मुक्तछंदामुळे चटकन जाणवू वा बोचू लागते.

३) पूर्वीची वा समकालीन छंदोबद्ध कविता डहाक्यांनी वाचून छंद पचविला असावा, परंतु महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कवीला सांगावयाचा आशय आणि त्याने वाहन म्हणून वापरलेला मुक्तछंद यांच्यामध्ये एक अपरिहार्य अशी एकात्मता आहे. कवितेच्या

आशयाचे थोडेफार स्वरूप आपण पाहिले आहे. कवी हा आशय जर छंदात सांगत बसला असता तर त्याला अभिप्रेत नसलेला सुबक, रेखीवपणा त्याच्या अभिव्यक्तीत, मांडणीत आला असता. कवीला अनुभव सांगावयाचा आहे तो उद्ध्वस्ततेचा, निस्संदर्भतेचा, निरर्थकतेचा, विस्कळितपणाचा आणि अतार्किकतेचा. (ही जाणीव खास २० व्या शतकातील आणि ६ व्या ७ व्या दशकातील आहे.) तेव्हा त्याच्याशी सुसंगत असा मुक्तछंद आणि काहीशी वरवरची गद्यप्रायता त्यात आली आहे. त्याला दोष म्हणावयाचे की कसे हा ज्याच्या त्याच्या कवितेच्या समजाचा *(understanding)* आणि कवितेकडून असलेल्या अपेक्षेचा भाग आहे. "'योगभ्रष्ट' मधील अनेक कविता मुक्तछंदात असूनही लिरिकल वाटतात. कारण कवी कोणताही अनुभव स्वतःशी पक्का बांधून ठेवून त्यातील आत्मनिष्ठा हरवू देत नाही[८]." याच संदर्भात उपरोक्त 'वारं' ही कविताही लक्षात घेण्यासारखी आहे. या कवितेत लिरिकल क्वालिटी असूनही ती केवळ छंदोबद्ध म्हणून या संग्रहातून सुटी पडते असे नाही तर तिच्यातील आशयाचे 'योगभ्रष्ट' मधील इतर कवितांशी काहीही नाते नाही. या संग्रहातील ८० कवितांपैकी ३६ कविता प्रेमकविता म्हणता येतील. त्या कवितांमधून पूर्वोक्त लिरिकल क्वालिटी अधिक स्पष्टपणे जाणवते. 'स्वगत', 'माझ्या रखरखत्या छातीवर', 'किनारे', 'रस्ते', 'एक निराधार नृत्य', 'एक एक नक्षत्राची रात्र', 'सूर्यफूल', 'दोन नुस्ते चेहरे', 'अव्यक्ताचा नुसता आभास', 'भयाणरिक्त आकाशाखाली', 'एक अमानवी युगुल', 'तू अशी आतून बाहेरून', 'सर्वातून सुटा होऊन', 'तुझे एकदाचे डोळे', 'हाक', 'तुझ्या दृष्टीपलीकडे', 'पाकळ्या', 'हात', 'अगाध आतून' 'भणभण एकाकीपण', 'तुझं माझं एक सूर्यफूल', 'रक्ताच्या पलीकडची', 'चेहरा' 'अस्त', 'तू एकटी नाहीस', 'स्पर्श', 'आज पुन्हा सूर्य', 'रूपक', 'डोळे', 'दूध', 'झाड', 'पावलं', 'कळत नाही', 'वारं', 'मनुष्यहीन किनाऱ्यांवर', 'कुमारगंधर्व ऐकताना' या सगळ्या कवितांतून त्याच्या आणि तिच्या नात्याचा भावानुभव आलेखित झालेला पाहायला मिळतो. 'वारं' ही प्रेमकविता आहे असे म्हटले तरी इतर प्रेमकवितांचा ज्या तऱ्हेने बाकीच्या कवितांशी आशयांतर्गत धागा जुळतो तसा या कवितेचा जुळत नाही. एकूण

प्रेमकवितांतही ही कविता वेगळीच म्हणावी लागेल. मर्ढेकरांनंतर एकूणच प्रेमकवितांमध्ये एक महत्त्वाचा बदल घडला तो असा की त्यातील प्रेमभाव हा प्रेम, प्रीती, हृदय असल्या शब्दांनी सांगितला न जाता दोन व्यक्तींमधील त्या अमूर्त नात्यातील एखादीच भावछटा विशिष्ट भावस्थितीतून सुचविली जाते. असे आपल्याला इंदिराबाईंच्या कवितेतही झालेले आढळते.

डहाक्यांच्या या प्रेमकवितांमधून आपल्याला असे जाणवते की कवीला उद्ध्वस्ततेचा, निरर्थकतेचा, निःसंदर्भतेचा जो प्रत्यय एरवी सगळ्या जगण्यामधून येत असतो त्याला प्रेमाच्या अनुभवाने छेद दिलेला आहे. आणि त्यामुळेच त्याला सारे जगणे सुसह्य होते. उदा. त्याला जगणे अमर्याद समुद्रावरील वेदनेचा तवंग वाटते आणि मरण म्हणजे गाळ. अशावेळी आपले आक्रोश गळ्यातच अडले तर तिच्यापर्यंत पोचणारही नाहीत आणि हात थकले तर किनारे कसे जवळ येतील असा प्रश्न त्याला पडला आहे. सगळ्याच प्रेमकवितांमधून एकेक भावछटा ते नाते उलगडत जाते. (अर्थात सगळ्या कवितांमधून ते उलगडत गेले तरी पूर्णपणे स्पष्ट कधीच होणार नसते कारण प्रेमानुभव हाही एक निरंतर चालणारा अस्तित्वशोधच असतो.) तर दुराव्याच्या अलिप्त वाऱ्याने त्याचे अंग शहारते. नासलेल्या नक्षत्ररात्रीसारखी हाक फुटून बाहेर येईल तेव्हा तिचं मन पिळवटलेलं असेल का असा प्रश्न तो तिला विचारतो. (तसं ते असावं ही त्याची इच्छा स्पष्टच आहे.) ती आणि तो म्हणजे दोन नुस्ते अवाक् चेहरे. आयुष्याच्या परिघात अडकलेले. स्वतःतच खोल बुडालेले. अशा वेळी भाषा हे किती अर्थहीन शस्त्र असते अंधार भेदण्यासाठी, त्याची त्याला तीव्र जाणीव होते आणि तो तिला देह विसरायला सांगतो. भयाणरिक्त आकाशाखाली आपलं अधांतरी आयुष्य काळाच्या लाटांवर वरखाली होत असतं, तेव्हा आपण केवळ जखमी जनावर असतो. एकेकटे आणि अशाच वेळी तिने त्याचे असणे, राहणे, त्याला आवश्यक वाटते. या काही मोजक्या उदाहरणांवरून त्याची तिच्याकडून असलेली अपेक्षा स्पष्ट होते, तसाच या निःसंदर्भ, निरर्थक, वेदनांनी सतत जळणाऱ्या जगण्यात तिचा त्याला आधार कसा वाटतो तेही कळते.

मर्ढेकरांची प्रेमकविता 'शिशिरागम'मध्येच मुख्यतः आढळते. सुहास हे त्यांच्या प्रीतिदेवतेचे नामरूप. बऱ्याच कवितांत त्या

नामरूपाचा उल्लेख येतो. सुरवातीला तिच्या अप्रतिम, दिव्य सौंदर्याने कवीचे चकित होऊन जाणे, तिचे विभ्रम, त्याने आपले हृदय तिच्यापुढे उघड करणे आणि मग तिच्याकडून झालेल्या अनपेक्षित वंचना व हेटाळणीमधून कवीचा दुखावलेला अहंभाव आणि प्रेमनैराश्याला दडपून टाकण्याची ईर्षा त्या कवितांमध्ये जाणवत राहते. 'चंद्रकिरणांनो तुम्हा वाजते का कधी थंडी स्वतःची?' मध्ये प्रेमाचा उल्लेख नसला तरी त्यातील नैराश्याचा परिणाम जाणवतो. 'दवांत आलिस भल्या पहाटीं', 'अभ्ररम्य पश्मिनी मोकळ्या तुझिया केसांतुन' आणि 'भटकत फिरलो भणंग आणिक' या 'आणखी काही कवितां'मधील तीन रचना त्यातील भावानुभवाच्या दृष्टीने प्रेमकविताच होत; परंतु त्यांचे 'शिशिरागम'मधील कवितांशी नाते नाही. पुढचीच 'रहा तिथे तू जिथे आपुल्या' ही पुन्हा 'शिशिरागम'मधील प्रेमनैराश्याच्या अनुभवाशी जोडलेली वाटते. असंग्रहित गटातील 'संपली आशा अता अन् निराशाही मावळे' ही कविताही 'शिशिरागम'शीच आशयांतर्गत नाते सांगणारी आहे. 'दवांत आलिस' 'अभ्ररम्य पश्मिनी' आणि 'भटकत फिरलो' या तीन कवितांमध्ये मर्ढेकरांची प्रेमभावना 'शिशिरागम'पेक्षा वेगळ्या तऱ्हेने व्यक्त झाली आहे. त्या अभिव्यक्तीचे नाते नंतरच्या (इतर कवींच्या) प्रेमकवितांशी आहे. प्रेम, प्रीती इ. शब्दांचा वापर न करता तिथे भावस्थिती अभिव्यक्त करण्याकडे कल आहे.

मर्ढेकरांच्या आणि 'योगभ्रष्ट' मधील प्रेमकवितांचा एकत्र विचार करता असे वाटते की प्रेमनैराश्याने मर्ढेकरांची एकूण जीवनविषयक जाण अधिक व्यापक, सखोल बनली. एकूण जीवनानुभूती व त्यातील दुःखसंवेदना त्यांच्या नंतरच्या सगळ्याच कवितेने आपल्या कवेत घेतली तर डहाक्यांच्या कवितेत जीवनातील दुःखसंवेदना प्रेमानुभवाने सुसह्य केली.

जीवनाला उबगल्याच्या, विटल्याच्या मर्ढेकर आणि डहाके दोघांच्याही प्रतिक्रिया त्यांच्या काव्यात आपापल्या प्रकृतीनुसार व्यक्त झाल्या आहेत. दोघांच्या ईश्वराकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणाचीही तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. मर्ढेकर देवाला दोष देतात, धारेवर धरतात, जाब विचारतात आणि तरीही कधी अनन्यभावाने शरण जातात. 'किती पायी लागू तुझ्या' या कवितेत आणि

आशयाचा तूच स्वामी
शब्दवाही मी भिकारी
मागण्याला अंत नाही
आणि देणारा मुरारी
काय मागावे परी म्यां
तूंहि कैसें काय द्यावें;
तूंच देणारा जिथे अन्
तूच घेणारा स्वभावें!

सारख्या ओळींमध्ये हा त्यांचा भाव स्पष्ट दिसतो. मात्र त्यांना कुठल्याही भौतिक स्वरूपाच्या मागण्या मागायच्या नाहीत. डहाके देव नाकारू पाहातात पण जाणिवेचा आणि संवेदनशीलतेचा *(Sensibility)* भाग बनलेला हा देव तसा नाकारू म्हणता नाकारता येत नाही, म्हणून नष्ट होण्याच्या इच्छेची पूर्ती त्या देवाकडेच मागितली जाते. कवी, 'मी ईश्वरनिंदा करतो' असे म्हणतो. जगाचा कर्ता त्याला भयंकर प्रेतकळा आलेला दिसते. त्याला ईश्वर सर्वत्र भिनलेला दिसतो, आणि त्याला ईश्वराऐवजी विदूषक म्हटले तरी कवीच्या दृष्टीने ते एकच असते. कारण तो अस्वस्थ विदूषक परमात्मा अस्वस्थ रंगभूमीवर अस्वस्थ भुसा भरलेली गाणी म्हणतो. ईश्वराचा केव्हाच खून झालेला आहे, आणि गुन्हेगार मात्र फरारी असा शोध कवीला लागला आहे. आपल्यासकट सगळी माणसे म्हणजे काचेच्या बरणीतील महामानव असून त्यांना सांभाळणारा या पदार्थसंग्रहालयाचा मख्ख व्यवस्थापक हल्लीच गहाळ झालाय असेही कवीला वाटते. हे सगळे असे व्यक्त करताना आपण देव, ईश्वर नाकारला असे डहाक्यांना वाटत असावे, परंतु ईश्वर ही संकल्पना पूर्णपणे नाकारता येत नाही म्हणून कुमारगंधर्वांचे गाणे ऐकताना ते **ईश्वरी** शराबभट्टीतील विलक्षण गहिरे मद्य वाटते, कारण ते आत जळत जाते आणि लक्ष दिवे उजळते. तसेच, युगयुग त्रस्त जीवाचे आकाश अंधारून आलेले असताना त्या देवाला, 'तर देवा उजळ रे हे तम' म्हणावेसे वाटते. म्हणजे ईश्वर नाकारता नाकारताच त्याचा एका वेगळ्या अर्थाने स्वीकार केला गेला आहे, असे म्हटल्याशिवाय यातील संगती लावता येणार नाही. अर्थात डहाकेही या देवाकडे कुठल्याही भौतिक मागण्या मागत नाहीतच.

या कवितेतील व्यक्त होणाऱ्या जीवनभाष्यातून काही सलग, संगतीयुक्त असे 'तत्त्वज्ञान' आढळते का या प्रश्नाचे उत्तर होकारार्थी द्यावे लागेल. विजया राजाध्यक्ष म्हणतात, ''डहाके कोणतेही तत्त्वज्ञान सांगत नाहीत[९],'' हे मान्य करणे अवघड आहे. त्या पुढे म्हणतात, ''पण तरीही ते तत्त्वज्ञ कवी आहेत. कारण, ईश्वर, समाज, नियती, मानवीसंबंध यांच्यासंबंधी त्यांनी खोल चिंतन केले आहे.[१०]'' प्रत्येक कवी नवीन किंवा वेगळे तत्त्वज्ञान सांगत नसतो. त्याचे ते कामही नसते. परंतु समकालीन समाजजाणिवेचे उद्‌गार मात्र तो काढीत असतो. आणि त्याच्या त्या, एका अंगाने व्यक्तिगत आणि दुसऱ्या अंगाने सामाजिक प्रतिक्रियांचे विश्लेषण केले, त्यांची संगती लावली तर त्या उद्‌गारांचे नाते कुठल्यातरी परिचित, प्रचलित विचारसरणीशी दाखविता येते. 'योगभ्रष्ट'मध्ये डहाके जे काही सांगतात त्यात आणि जी.एं.च्या कथांमध्ये, नेमाड्यांच्या 'कोसला'मध्ये काही एक साम्य निश्चित आहे. त्यांच्या कवितेतील चिंतनाचे नाते साहित्यातील अस्तित्ववादी विचारसरणीशी आहे. काम्यूचा आऊटसायडर आणि डहाक्यांचा 'योगभ्रष्ट' यांची तुलना उद्‌बोधक ठरेल. सार्त्रच्या 'अस्तित्ववादाच्या सौंदर्यशास्त्रातील पुढील तीन सूत्रे या कवितेत पुनःपुन्हा स्पष्टपणे आढळतात. *'Hell is other people,' 'Man is condemned to be free,' 'Life is an ineffective passion.'* सार्त्रच्याच तत्त्वज्ञानासंबंधी असे म्हटले जाते की, *His ethics is an attempt to draw the consequences of ceasing to believe in a God who decrees and reveals the rules that men live by.* यातील 'देव नाकारण्यातून उद्‌भवणारी परिस्थितीच' आपल्याला डहाक्यांच्या कवितेत पाहायला मिळते असे मला वाटते. 'आमच्या पूर्वजांच्याच नशिबी नपुंसकगिरी नव्हती, म्हणून हे फेरे. मर्द बापापायी' ह्या 'कोसला'तील पांडुरंग सांगवीकराच्या दृष्टिकोणाशी सरळ सरळ नाते असणारा दृष्टिकोण या कवितेत दिसतो. आयुष्य हे आपल्यावर लादले गेले आहे ही भावना अनेकदा व्यक्त झालेली दिसते. आणि जे लादले गेले आहे, नकोसे आहे, ते संपवावेसे वाटणे ही इच्छाही स्वाभाविकच म्हणावी लागेल, त्यातूनच अस्तित्ववादी विचारसरणीत असलेली *death wish* किंवा *death instinct* ची धाराही येथे सतत जाणवते. किंबहुना ही संपूर्ण कविता अस्तित्व आणि मृत्यू या दोन टोकांमध्ये असलेला ताण साकार करणारी कविता आहे असेही म्हणता येईल.

'स्वस्तिक', 'रानातल्या कविता' आणि 'संध्याकाळच्या कविता.'

कोणत्याही समीक्षेत आकलन आस्वाद, विश्लेषण आणि मूल्यमापन या पायऱ्या महत्त्वाच्या असतात. तथापि कवितेच्या आकलन, आस्वाद, विश्लेषण व मूल्यमापन या चारही गोष्टी सुट्या न रहाता परस्परांत मिसळूनही जातात. या सर्व बाबतीत समीक्षेतील आदर्शभूत ठरेल अशी वस्तुनिष्ठता येणे जवळजवळ अशक्य असते, या अनुभवसिद्ध गोष्टींचा विसर पडू न देता पुढील विवेचन करीत आहे.

या तीनही समकालीन कवींचे पहिले संग्रह 'नवे कवी-नवी कविता' या पॉप्युलर प्रकाशनाच्या योजनेत प्रसिद्ध झाले आहेत. पैकी वसंत सावंत यांच्या 'स्वस्तिक'वरील माझ्या प्रतिक्रिया प्रथम नोंदणार आहे. जुन्या पिढीतील कवींना आपले वेगळेपण सिद्ध करताना सुरवातीला बरीच उमेदवारी करावी लागे. मासिकांतून प्रसिद्ध होणाऱ्या कवितांनी रसिकांचे लक्ष वेधायचे. बऱ्याच कवींचे समग्र कवितासंग्रह उशिरा वा हयातीनंतर प्रसिध्द झाले. मध्ये रविकिरण मंडळाच्या कवितेपासून एकूणच कवितेला लोकप्रियतेच्या दृष्टीने बरे दिवस आले. काव्यकर्तृत्व लोकांच्या नजरेत भरू लागले. कवींचे अनेक कवितासंग्रह प्रसिध्द होऊ लागले. १९३० च्या सुमारास लिहायला सुरूवात केलेल्या काही कवींचे अजूनही नवे संग्रह प्रसिध्द होत आहेत. झपाट्याने बदलणाऱ्या जमान्यात व विशेषतः मर्ढेकरांच्या नंतरच्या आजच्या काळात एखाद्या कवीला पहिल्याच संग्रहात आपले वेगळेपण प्रस्थापित करता आले नाही तर त्याची कुणी फारशी गंभीरपणे दखल घेत नाही. वसंत सावंत, ना. धों. महानोर आणि ग्रेस या तिघांनीही तसे आपले वेगळेपण सिद्ध केले असून, गेल्या सुमारे १५ वर्षातील महत्वाच्या, वैशिष्ट्यपूर्ण मराठी कवितेत त्यांच्या कवितेचा

समावेश होतो हे गृहीत धरून पुढे तपशिलात शिरायचे आहे. पुढील विवेचनात, 'स्वस्तिक', 'रानातल्या कविता' व 'संध्याकाळच्या कविता' या संग्रहातील कवितांची मर्यादा मुद्दामच घालून घेतली आहे.

'स्वस्तिक'मध्ये काय आहे, त्याचा रॅपरवरील मजकुराच्या अनुषंगाने शोध घ्यायचा तर, 'ती कविता.....लयधुंद, भावपर, विशुद्ध, आणि सर्वथा आत्मपर, निसर्गाच्या चित्रलिपीतून तरल, इंद्रियगोचर संवेदनांचे विविध संभ्रम निर्माण करणाऱ्या शैलीत स्वप्नसदृश जाणिवांचे मधुजाल विणण्याची स्वाभाविक ओढ असणारी.....संतवाणीतील शब्दकळेचे वरदान असणारी..... इ. इ. आहे.' हे सगळेच वर्णन नीट तपासून बघावे लागेल. तशी ती आहे काय हे पाहूच. पण नसली तरी तशी व्हायची उत्कट आस आणि भवितव्याचे आश्वासन तिच्यात आहे असे आढळले तरी पहिल्या संग्रहाने त्या कवितेने मिळवलेले उपरोल्लेखित महत्त्वाचे स्थान योग्यच म्हणावयाचे.

कवी म्हणून वसंत सावंतांचे जुने संचित आणि नवे भागधेय यांचा विचार करताना संतकवींची सश्रद्धता आणि शब्दकळा, पु. शि. रेग्यांची शब्दांची कोरीव कामगिरी, पाडगावकर, बापट यांच्याशी असलेले आशयांतर्गत नाते, बोरकरांसारखी शब्दयोजना आणि वृत्तिसाम्य व खुद्द कवीची स्व-अर्जित लयीवरील हुकमत या गोष्टी स्पष्ट दिसतात. 'स्वस्तिक', 'मुक्या जंगलातून जाताना', 'चांदण्यात सुरूचे झाड कोसळावे', 'शब्दात पकडता येत नाही इतका पाऊस', 'बैल', 'तो एक आणि तो एक', 'दैवे भेट घडावी', 'जाच', 'भुते', 'कृष्णा गोसावी', 'चुकल्या क्षणांची किंमत', या कविता नुसत्या नजरेत भरतात असे नाही तर त्या कवीची पृथगात्मताही दाखवून देतात, लक्षात राहतात आणि कवीच्या पुढील भागधेयाकडे डोळे लावायला प्रवृत्त करतात.

१९५७ ते १९७० या काळातील सुमारे ६८ कवितांपैकी उपरोक्त १०/१२ कविता आणि 'मना नच भय' इ. पाच अल्पाक्षरी, अभंगसदृश रचना अशा एकूण १७/१८ कविताच कवीचे स्वत्व आणि पृथगात्मपण जाणवून देणाऱ्या आहेत. या संग्रहात प्रथम भेटतात प्रेमभाव आणि विरहवेदना साकारणाऱ्या कविता. त्यातही शारीर प्रणयाहून भावमुग्ध प्रीतीला आणि 'प्रीती'च्या प्रेमाला जास्त स्थान देणारी अशी ही सुरवातीची कविता वाटते. असफल प्रीतीच्या कविता जवळपास सर्वच कवी सुरवातीच्या काळात लिहीत असतात. एका अर्थाने हा असफल प्रीतीचा दुःखपूर्ण अनुभव कुणाही कलावंताला संजीवक ठरतो. त्यातूनच त्याची जीवनाविषयीची जाण घडत जाते, दृष्टी फाकारते, सखोल, व्यापक बनते. आयुष्यातल्या सगळ्या गोष्टींचे अर्थ बदलून जातात. आपल्या आणि

आजूबाजूच्या सगळ्यांच्या अस्तित्वाचा शोध घेणारी नवी अंतर्दृष्टी insight त्याला लाभते. हा शोध पुढे आपल्या संचितानुसार, विकसलेल्या व्यक्तित्वानुसार चालू राहतो. वसंत सावंतांच्या या शोधाच्या काही खुणा १९६१-६२ पासून पुढील कवितांमध्ये जाणवू लागतात.

ज्या क्षणांची संगती लागत नाही, आयुष्यात त्या क्षणांनीं मला इथे आणले ज्या क्षणांची वाट पाहात आपण कधीही थांबलो नाही, त्यांनी आपल्याला भेटविले
नाही तर तू कुठे भेटली असतीस? हा सुध्दा एक प्रश्नच आहे उत्तराचा, खरंच कित्येकदा काही खरं नाही.....काही खोटं नाही.... फक्त आपण असतो हेच एक सत्य असते.

(शब्दांत पकडता येत नाही)

या ओळींमध्ये किंवा 'तो एक आणि तो एक'मध्ये हा शोध स्पष्टच चिन्हांकित झालेला दिसतो. जसेः

'प्रत्येकाच्या पायाला असते गती – असते माती
जरी त्यांच्या ओठांवर कृष्ण, बुद्ध, ख्रिस्त
आणि तुकाराम असतो–
म्हणतो तो एक
जे भिंत तोडतात तेच ती घालतात
ती बर्लीनची असो वा चीनची
जे जे शब्दरूप तेवढेच जिवंत
मी सुद्धा; जेव्हा जेव्हा कविता लिहितो
तेव्हा; आणि तेव्हाच फक्त जिवंत असतो!

तरीही नंतर हा अस्तित्वशोध इतर कवितांमध्ये फारसा खोल गेल्याचे दिसत नाही.

हा शोध घेताना बऱ्याचदा जीवनातील घटिते व व्यक्तींबद्दलची प्रतिक्रिया ही उपरोधाची असते. इथे अगदी अपरिहार्यपणे पाडगावकरांच्या कवितेतील उपरोधाशी तुलना केल्यावाचून राहवत नाही. मात्र पाडगावकरांचा उपरोध एखाद्या सिनिकचा वाटेल असा व दुखावलेल्या अहंकारातून उगम पावणारा असा वाटतो तर सावंतांचा उपरोध एका सश्रद्ध मनात जागलेल्या एकूण मानवतेबद्दलच्या करूणेतून निघालेला असतो, हे वेगळेपण आवर्जून लक्षात ठेवले पाहिजे.

सावंतांच्या वृत्तीची समलय जुळते ती निसर्गाशी. बाकी जीवनाचा विचार करताना वा त्यावर आपली प्रतिक्रिया मांडताना त्यांना त्यांचा समानधर्मा असलेल्या बोरकरांसारखाच, त्यातील परस्परविरोधी गोष्टींचा

ताण सतत जाणवत असतो/असावा. अपेक्षा आणि अपेक्षाभंग त्यांच्या कवितेतून एका ठराविक Pattern मध्ये व्यक्त होत राहतात. उदाहरणार्थः

''चुकल्या क्षणांची किंमत मरणाने द्यावी लागते असे अनंत क्षण जगावे तेव्हा आयुष्याचा थोडा अर्थ हाती यावा.''

''जियें मी जीव लावला तिथे जीव जायची वेळ आली.''

''मी सुखाला पाहिले की अश्रु येती लोचनी
दुःख माझे साजणे होते तमाची चांदणी.''

वर सांगितलेली समलय आणखी एका ठिकाणी जुळते. जिथे कवी परमात्म्याशी–त्या आदिशक्तीशी–संवाद साधू पाहातो अशा कवितांमध्ये. 'माझे हंबरले प्राण', 'दासांच्या पादुका नेताना', 'तू निवारा', 'श्रीरंग' यासारख्या कविता आणि 'मना नच भय' 'खूण' 'पुष्कळाची वाट' या कविता कवीच्या अशा जुळणाऱ्या समलयीचा प्रत्यय देतात, जसाः

आदी आणि अंत
जेथ नाही तेथ
कुणीतरी मज
उभा दिसे
निष्फळाची बात
पुष्कळाची वाट
यांच्या तिठ्यावर
घर त्याचे....

(पुष्कळाची वाट. पृ. ५५)

सावंतांच्या दीर्घचरणी कवितांचा एक वेगळाच गट करता येईल. त्या कवितांमध्ये मुक्तछंदाचा हात धरून कवीने आशयाचा एक तुलनेने विस्तृत पट मांडलेला दिसतो. जसे;

''हुंकारावी घनचक्र गर्दीची गाडी, भरावी गाडीची शीळ कानांत कणकणून
कुणी द्यावी जागा; जुळावी मैत्रीची शाळा, हंसावे बाळ ओळखीची ओळख ठेवून
न सुटणाऱ्या प्रश्नांची उत्तरे द्यावी, निदान प्रयत्न करावा; मध्ये आपले स्टेशन आले की जावे.
कुणी सांगावें कां आलों येथे? कां हांसलों? कां गहिवरलों? कुठे असते कुणाचे कोण?''

(दैवे भेट घडावी. पृ. ७४)

"एक चूक केली ती लांबत गेली; आयुष्य वाटते तितके नाही सरळ सुतासारखे
संगती असंगती प्रश्न एक आणि उत्तरे अनेक; काही क्षण भेडसावती भुतासारखे.
दंव चोरून प्यालो होतो स्वप्नांच्या काठावरील; तळहात चुरचुरतात आता
पाणी जाळले तेलासमान त्याची नशा उतरली नाही अजून कधी गाता गाता"

(जाच पृ. ७६)

"बाई विनाशी! बाईच्याच गोष्टी खूप खपतात म्हणती हल्ली संपादक
बाकी संपादकाची मते ही भुते असतात शितावर चालणारी!
आता हिरव्या नोटांना तरी काय किंमत उरली आहे–अवमूल्यनानंतर?
जन्माला यायचे आणि फक्त तुंबलेली बिले भागवायची इतका आयुष्याचा अर्थ!

(भुते पृ. ७७)

स्वतंत्रपणे त्या कविता मनाला भिडणाऱ्या असूनही त्यांचा एकत्रित विचार करताना असे लक्षात येते की इथे कवितेने जे सांगायचे ते कवीच सांगतो आहे, वर्णन, निवेदन करतो आहे.

शब्दब्रम्हामध्ये	थेंब थेंब
अणू माझा एक	इंद्रधनु
माझा म्हणोनिया	ओठांवर
असूं देत.	ओठ जणूं
अस्तित्व शब्दांचे	रंग ओले
होता ब्रम्हमय	गार गार
खूण त्याची होय	तिचा माझाः
तेवढीच	असा करार
(खूण-पृ. ५४)	(पृ. २५)

यासारख्या रचना व त्या दीर्घचरणी कवितांची तुलना केली की वरील मुद्दा स्पष्ट होईल. या दीर्घचरणी व तुलनेने दीर्घ कवितांमध्ये जाणवणारा एक प्रवाह म्हणजे 'नाटकीकरणाचा', *dramatisation* चा आहे.

"माझे मला कधीच मिळाले नाही, हात राखून दिलेस, कफल्लक तू
माझे हातच घेऊन जा हवे तर, इतका कद्रू नाही मी, उमज तू"

(जन्मवाद पृ. ७२)

नाटक जसे प्रयोगसापेक्षता व प्रेक्षकसापेक्षता गृहीत धरून लिहिले जाते

तशा या कविता लिहिल्या गेल्या असतील का? रसिकांसमोर कविता म्हणायची आहे, हे गृहीत धरून?

विशिष्ट शब्द, कल्पना, प्रतिमा आणि आशयाची पुनरावृत्ती हा प्रत्येक कवीचा एक वृत्तिविशेष म्हणून मान्य करायला हवा. त्यातून जसे त्या कवीचे विशिष्टत्व व्यक्त होते, तसेच त्यातूनच त्याच्या अभिव्यक्तीच्या मर्यादाही जाणवण्याची शक्यता असते. रसिकाला ओढ असते ती नित्यनूतनाची. रसिकाइतकीच ती कवीलाही असावी, असली पाहिजे. पण ती आशयाभिव्यक्तीत उतरणे महत्त्वाचे. असे घडते तेव्हा आपल्याला कवीच्या कलात्मक व्यक्तिमत्वाच्या विकासाचा आलेख काढता येतो.

कवीच्या प्रतिमासृष्टीचा विचार करताना, त्यावर कितीही लिहिले तरी न संपणारी अशी बोरकरांसारखीच सदा अतृप्त असलेली निसर्गाची ओढ आणि त्यातून सहजच येणाऱ्या निसर्गसृष्टीतील प्रतिमांचे वैपुल्य प्रथम लक्ष वेधून घेते. उदा. 'उभे रस्त्यांतून स्मृतीचे साग,' 'तमातुन चांदण्या आल्या', 'विश्रांत दर्या', 'उमलते चंद्राचे फूल पूर्वेच्या डोई', 'सावल्यांना चंद्रगीताची घाई', 'सुरूंच्या झाडांतून पेंगुळले चांदणे', 'फूलगीत गायिले, दंवादंवात ऊन भिजून लाजू लवूं' 'कशी अडवू आता – भिरीं गगनपिशीं', 'इंद्रधनूच्या रंगमय रेषांनी विणलेला आकाशझुला', 'तुझा गंध प्यालो विजेच्या गतीने, नभांनी झुरावे अशा या क्षणांना', 'निळाईतून झुरूमुरू झुरूमुरू झरला चंद्र अंगणात', 'काळजात पेटणारे हजारो उन्हाळे' 'चांदणंच अंगावर सांडले थोडे तर', 'तारांची रांगोळी' 'तुला तमाने गिळली की तू खोटी असशी' 'आभाळाचा रंग निळा का ठरला खोटा', 'थेंब थेंब इंद्रधनु ओठांवर ओठ जणू' 'फुलें फुलें जीव भुले तिचा माझा चंद्र झुले.' 'झुंबरल्या अंबराला, मंद्र लोलक ताऱ्यांचे, सांज समयीं मनांत तिचे चंद्रबिंब नाचे' इ. प्रतिमा पाहाव्यात.

या प्रतिमा कवीच्या वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दकळेचे महत्त्वाचे अंग आहे. शब्द आणि अनुभव यांच्यामध्ये असलेल्या सनातन द्वंद्वावर हा कवी कशा प्रकारे मात करण्याचा प्रयत्न करतो याचे ही शब्दकळा म्हणजे प्रत्यक्ष उदाहरणच होय.

'स्वस्तिक' 'पाऊस' 'निळा रंग' आणि वेगवेगळ्या ठिकाणी पुनःपुन्हा येणारे चंद्र, चांदण्या, इ. ही सावंतांची अभिव्यक्तिविशिष्टता आहे आणि एका अर्थाने पायातली बेडीही. स्वस्तिक, निरांजन, तुळस, गौरीहर, दासांच्या पादुका यांच्याशी त्यांच्या श्रद्धाशील मनाचा सरळसरळ संबंध आहे. ''या कविमनावरील संस्कार हे अभिजात भारतीय आहेत. त्याची जीवनदृष्टी ही परंपरेने चालत आलेल्या मूल्यसंकेतांनी निश्चित झाली आहे.

'स्वस्तिक' हे शुभत्वाचें, मांगल्याचें, आनंदाचे प्रतीक म्हणून येत असतानाच ते प्रणयाच्या उत्कट भावनेचेही प्रतीक म्हणून येते.''[१] अर्थात हे जर कवीच्या व्यक्तिमत्वाचाच भाग असेल तर ते जाणीवपूर्वक नाकारावे असे नाही. याबाबतीत प्रा. डहाके म्हणतात. ''.....त्यांच्या कवितेत संक्रांत झालेली धर्मशीलता सांस्कृतिक संचिताचा वारसा घेऊन येते. ....या दृश्य जगापलीकडचे अलौकिक विश्व साक्षात व्हावे ही ओढ असल्याने, जीवनातल्या सुंदर क्षणांना, त्या अलौकिकाचा आभास स्पर्श झालेला वाटणे स्वाभाविक आहे. त्यामुळे प्रेम आणि निसर्ग हेही कवितेचे वेगळे विषय म्हणून येत नाहीत. प्रेमाचा अनुभव ईश्वरदर्शनाच्या अनुभवाशी एकाकार होऊन जातो..... निसर्गाच्या सौंदर्याचाही प्रत्यय शेवटी ईश्वराचाच प्रत्यय असतो.''[२] सावंतांच्या या सश्रद्धतेच्या जोरावरच ते 'कधी-कधी', 'तो एक आणि तो एक' इ. कवितेतल्यासारखे अनुभव पचवूनसुद्धा कवितेशी आणि निसर्गाशीही क्रीडा करीत राहतात. सगळे आयुष्य 'त्या'चीच कृपा किंवा प्रसाद म्हणून ते स्वीकारतात असे वाटते. तसेच त्यांच्या कवितेच्या आकलनात कुठेही, कसलाही अडथळा, दुर्बोधता येत नाही. म्हणजे सावंतांच्या कवितांतीत आशय अतिशय सुलभ, सुबोधपणे वाचकांच्या मनात संक्रमित होतो. या दोन्ही अर्थांनी या कवितेला 'प्रासादिक' कविता म्हणायला हरकत नाही. पण अशा श्रद्धेचा स्वीकार करणाऱ्याला एक ध्यानात ठेवायला हवे की अस्तित्वशोधाच्या उघड्या बोडक्या माळावर अनवाणी वाटचाल करताना सगळ्या अस्तित्वाचाच कस लागतो आणि त्यासाठी वाटेल ती किंमत मोजायची तयारी ठेवावी लागते. अस्तित्वशोधाचा असा जीवघेणा प्रत्यय सावंतांना येईल का आणि ते तो आपल्या कवितेतून देऊ शकतील का असा प्रश्न पडतो. फक्त 'स्वस्तिक' या संग्रहापुरते बोलायचे तर या प्रश्नाचे होकारार्थी उत्तर मिळणे कठीण दिसते. थोड्या वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर, त्यांच्या या संग्रहातील संपूर्ण कवितेचा वाचकावर होणारा एकूण संस्कार तृप्तीचा आहे, स्वस्थतेचा आहे, अस्वस्थपणाचा नाही. कारण खुद्द कवीलाच ती विलक्षण अस्वस्थता जाणवताना दिसत नाही. आणि ही अस्वस्थपणाची शिदोरी तर अस्तित्वशोधासाठी अगदी आवश्यक असावी असे वाटते.

रानातल्या कविता:– 'रानातल्या कवितांना' काही समीक्षकांनी अगदी डोक्यावर घेतले आहे,[३] तर काहींनी 'ही शहरी वळणाचीच अभिव्यक्ती आहे,[४] असे म्हणून किंवा मध्यमवर्गीय मराठी रसिकतेवरील तिच्या परिणामाचा शोध घेऊन तिला झुकते माप देऊ पाहणारांना आपली एकदेशीय अभिरूची पारखून घेण्याची आवश्यकता दाखवून दिली आहे.[५]

तर कुणी 'या संग्रहातून खेड्यातील मातीचा प्रत्यय वगैरे काही आढळत नाही. ही एक 'रोमँटिक' वृत्तीची कविता आहे.' असे म्हटले आहे.[६] तर कुणी 'तिच्यातील पहिलटकरणीची मुग्धता मान्य करून तिच्यात अवघडलेपणा मुळीच नसून ती सरस, सकस, आणि तितकीच निःसंग आणि सहजसुंदर असल्या'चा निर्वाळा दिला आहे.[७] महानोरांच्या या संग्रहातील काव्यवैशिष्ट्यांचा विचार येथे प्रस्तुत आहे.

कवितांना शीर्षके नाहीत म्हणून त्या क्रमांकाने निर्देशित कराव्या लागतात. कवितांचे हे चटकन लक्षात येणारे वैशिष्ट्य. मर्ढेकरांशी या संदर्भातील साम्याची आठवण होते. मात्र साम्य तेवढेच. बाकी मर्ढेकरांशी संबद्ध नवतेचा या कवितेला फारसा स्पर्श नाही.

या शेताने लळा लाविला असा असा की
सुखदुःखाला परस्परांशी हसलो-रडलो
आता तर हा जीवच अवघा असा जखडला.
मी त्याच्या हिरव्या बोलीचा शब्द जाहलो.

ही पहिली कविता त्यांच्या एकूण कवितेचीच *Key note* आहे. या कवितेत कवी आणि रान एकरूप होण्याचा अनुभव प्रामुख्याने व्यक्त होतो. यातील रान शब्द अरण्यपासून सिद्ध होणारा असला आणि शहरी वाचकाचा दृष्टीने त्याचा एक अर्थ अरण्य असाच असला तरी हे रान म्हणजे ग्रामीणांच्या बोलीतले रान म्हणजे प्रामुख्याने शेत, मळे. पण तेवढेच नव्हे तर त्यांच्या परिसरातला अवघा निसर्ग. तर कवीची ही रानाशी एकरूपतेची अनुभूती अस्सल, जिवंत अशी आहे. निर्मितीत गढून गेलेल्या रानातले आणि त्या निर्मितीशी साक्षात संबंध असलेल्या मनातले चैतन्य जणू नव्याने एकरूपत्वाचा अनुभव घेते आणि तो अनुभव शब्दरूप घेतो.

ह्या नभाने ह्या भुईला दान द्यावे
आणि ह्या मातीतुनी चैतन्य गावे
कोणती पुण्ये अशी येती फळाला
जोंधळ्याला चांदणे लखडून जावे.
- - - - - - - - - - - -
गुंतलेले प्राण ह्या रानात माझे
फाटकी ही झोपडी काळीज माझे

बालकवींच्या निसर्गकवितेत न जाणवणारा स्थलविशिष्ट *Persona* इथे अगदी स्पष्टपणे जाणवतो. याचे मूळ निव्वळ शब्दचित्रात नाही तर कवीच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीत आहे. 'अनुभव घेणे' हे शब्ददेखील काहीसा जाणीवपूर्वकतेचा आभास निर्माण करतात; म्हणून त्यांना 'मुद्दामपणा'चा

वास येतो. तसे महानोरांच्या 'अनुभवा'च्या संदर्भात घडलेले दिसत नाही. निसर्गात घडणाऱ्या, कवीच्या रानात घडणाऱ्या निर्मितिप्रक्रियेशी तो एवढा एकजीव झालेला आहे की त्याचे हिरव्या बोलीचा शब्द होणे त्याच्या या प्रतीतीचाच आपल्यालाही प्रत्यय देते.

रान हा जसा कवीच्या अनुभूतीचा अपरिहार्य भाग आहे, तसाच स्त्री आणि तिचे रानातील विभ्रम हा देखील त्याच्या अनुभूतीचाच भाग आहे. किंबहुना, या कवितेतील रानाची रूपे जेवढी आकर्षक वाटतात तेवढीच वेधक रूपे स्त्रीचीही वाटतात. रानाचा कवीला मोह पडतो तो रानाच्या सृजनशीलतेमुळे. तीच सृजनशीलता त्याला स्त्रीतही प्रतीत होते, म्हणून स्त्रीची या कवितेत येणारी रूपेही सृजनाशी, निर्मितिप्रक्रियेशी या ना त्या अर्थाने संबंधित आहेत. रानाची सृजनशीलता दुष्काळाने काही काळ संपुष्टात आल्यासारखी वाटते तेव्हाची कवीची सुन्नपणाची भावना कविता क्र. ६ मधून फार यथार्थपणे व्यक्त झाली आहे. जो शरीरभोग एरवी सृजनाचे आदिस्थान, तो निव्वळ पासरीभर ज्वारी मिळवून जगता यावे म्हणून देऊन टाकणाऱ्या स्त्रीचे याच कवितेत येणारे रूपही कवीला उद्विग्नतेचा प्रत्यय देणारे आहे.

मी एकटा स्तब्ध उभा झाडाच्या बुंध्याशी, उघड्या डोळ्यांनी
उघड्या डोळ्यांनी पाहिलीत दोन भुकेने तडफडून मेलेली कारटी.
पाणवटल्या डोळ्यांनी गोऱ्या राजाचे महिमान गाणारी जख्ख म्हातारी
मी पाहिल्या पासरीभरी ज्वारीवर भोग देणाऱ्या रूपवंत पोरी
नांगरून पडलेली जमीन सर्वत्र. नुसताच शुकशुकाट
एखादेच चुकार वासरू कुठेतरी. उद्ध्वस्त घाट.

कविमन, रान आणि स्त्री ही सगळीच एकमेकांना भोग्य विषय करतात, एकमेकांचे भोग्य विषय बनतात, आणि या निर्मितीचा आनंद भोगताना इतर कसलीही उपरी जाणीव त्यात शिरत नाही.

या कवितेत येणाऱ्या शृंगाराला नीतिनिरपेक्षतेचे वरदान आहे. इतर अनेक कवींच्या कवितांत एरवी शृंगाराची चित्रे कधी दडपणाखाली वावरतात, संकेतांत घुसमटतात किंवा बंडखोरीचा आव आणून उघडेवाघडेपणात धन्यता मानतात. इथे आहे ती शृंगारालाही जीवनप्रक्रियेचा एक अपरिहार्य, सहज भाग मानणारी नीतिनिरपेक्ष जाणीव. तेव्हा, एकूण रसिकमनाला—त्यातही विशेषतः शहरी संस्कृतीत वाढलेल्या रसिकमनाला—मानसिक ओढ वा प्रीतिभावनेपेक्षा, शारीरिक प्रणयाला, शृंगारालाच प्रमुख स्थान देणाऱ्या या कवितेने 'नवेच काहीतरी' म्हणून

भुरळ घालावी यात नवल नाही.

पु. शि. रेग्यांच्या मते[५] 'कवितेचे मुख्य विषय दोनच. सृजन आणि मरण.' सर्वच प्रेमकविता प्राधान्याने सृजनाशी संबंधित असते असे म्हणता येईल. या संग्रहातील सगळी कविता प्रामुख्याने सृजन याच विषयाला वाहिलेली आहे. अपवाद आहे तो उपरोक्त दुष्काळाचे चित्रण करणाऱ्या क्रमांक सहा या कवितेचा.

निसर्ग हा अनुभव म्हणून अनेक कवींच्या कवितेत येतो. त्यासाठी इंद्रियसंवेदनांचे अलौकिक देणं कवीजवळ असेल तर तो मणिकांचनयोग होतो, आणि कवीची अनुभूती, प्रतिभाशक्ती आणि अर्थात शब्दकळा यांचा सुंदर संयोग होऊन, ती अनुभूती शब्दरूपाने सचेत बनते, रसिकाच्या दृष्टीने प्रत्ययकारीही ठरते. महानोरांची अल्पाक्षरी पण घाटाचे भान राखणारी कविता हे अशा मणिकांचनयोगाचे साक्षात उदाहरण आहे.

कातीव निळाई
माखली सुदूर
अस्पष्ट झांजरे स्वर

मखमली हिर्वळ
दाटली दर्वळ
ज्वानीचा रिघे मोहर
डोंगर झाडीत
झुकले अंबर
इंद्राचे लक्ष मिनार

(क्र. २३. पृ. ३१)

रातझडीचा पाऊस
पाऊस
भिजले रान
झाडे झाली मुकी,
फुलातुन
गळे हिमान
पिकात केशरगंध
- - - - - - -
मिठीत बिलगुन चिंब
निथळती

सोनपहाट
ओलेचिंब सबंध नसांतुन पेटुन रान
रातझडीचा पाऊस पाऊस भिजले गान.

(क्र. २५)

संध्याकाळ व रात्र या वेळा ग्रेस आणि इतर अनेक कवींसारख्याच महानोरांच्याही अनुभूतीत महत्वाचे स्थान असणाऱ्या आहेत. त्यात संध्याकाळ ही वेळ मोठी विलक्षण. एकीकडे दिवसभराच्या उद्योगांनी व व्यापातापांनी शरीर व मन थकलेले. तरी तेच मन एका वेगळ्या अर्थाने तरल, हळुवार आणि संवेदनाक्षम बनलेले असते. परिस्थितीनुसार रात्र काही वेगळ्या अपेक्षा निर्माण करणारीही असू शकते. कधी ऐंद्रिय जाणिवांच्या पलीकडचे काही त्या मनाला खुणावू लागते. संध्याकाळच्या आणि रात्रीच्या या वेगवेगळ्या भावावस्था कवी पुढील शब्दांत पकडण्याचा प्रयत्न करतो.

सांजल्या मनात
जाणीव जागली
लेऊन मोत्याचा तुरा

(क्र. २४)

कधी 'बोलता बोलता अवेळीच सांज' होते. (क्र. १६) तर कधी,

'सांजावताना, वाऱ्याच्या गंधगर्भ लयीत आकाश ओथंबून येतं.
हर्षोन्मादानं पानापानांतून हसताना सोन्याचं हसू सांडतं
- - - - - - - - - - - - - - - - - - -
तशाच किलबिलत जाणाऱ्या बायका स्वप्नांची झुंबरं उराशी
कवटाळून प्रत्येक पाउलाला बहरून जातात..... सांजावताना....
पांखरांसारख्या....

(क्र. ९)

सजलेली रात माझी फुलतोरणाची
अमृताच्या गोडव्याची ओथंबली रती (क्र. १२)

दीस होईल कलता राया येईल घराला
चवळीच्या भाजीसंगे चव कांदा भाकरीला

फुललेल्या बोंडापरी माझं फुललेलं मन

कशी वेचू बोंड, मनी गोड स्वप्नांचं इंधन! (क्र.१९)

ही कविता मर्ढेकरांच्या 'बोंड कपाशीचे उले' या कवितेची आठवण करून देते.

जरा अस्मान झुकले, शुभ्र तारकांचे झेले
क्षितिजांचे रंगरेखा संथ पाण्यात न्हालेले. (क्र. २०)

दिवेलागणीची वेळ, रोज अंगण हिंदळ
नव्या गर्भार पोरीची काही कानात चावळ (क्र. २१)

महानोरांची शब्दकळा चटकन लक्षात येईल अशी संमिश्र स्वरूपाची आहे. ग्रामीण बोली आणि नागर बोली अशा परस्परविरोधी भाषारूपातून उचललेल्या शब्दांना ही शब्दकळा आपल्यात सामावून घेते. 'चावळ', 'दांडात', 'थेंबुटे', 'सकवार', 'डोंगरझापी', 'फुलवण', 'बिंदोली', 'दीस' यांच्याच हातात हात घालून 'स्वप्नस्थ बैसल्या', 'कातीव निळाई', 'अंधारबनात', 'प्रसूत', 'गंधगर्भलय', 'हर्षोन्माद', 'ऋतुगंध', 'शब्दगंधा' हे शब्द आणि प्रतिमा या शब्दकळेत वावरताना आढळतात. कारण स्पष्ट आहे. महानोरांची कवी म्हणून संवेदनशीलता ही या दोन्ही प्रकारच्या बोलींनी/भाषारूपांनी संस्कारित झालेली आहे.

या संग्रहातील लय प्रामुख्याने लोकगीतांची आहे. अर्थात नागर पद्धतीच्या रचनांचेही तिला अप्रूप असल्याने म्हणजे कवीला त्याही प्रकाराचा मोह पडत असल्याने नागर लयीतल्या रचनाही मध्येच आढळतात. पण त्यांचे कवी म्हणून वेगळेपण उमटून पडते ते या लोकगीतांच्या लयीचा वापर करणाऱ्या रचनांमुळे. विजया राजाध्यक्ष म्हणतात. ''– महानोरांच्या कवितेत लयीच्या वेगवेगळ्या परी असल्या तरी त्यांना अजून बोलभाषेची लय आत्मसात करता आलेली नाही. .....महानोरांची कविता वाचताना मात्र त्याला (वाचकाला) बऱ्याच ठिकाणी जुळवून घ्यावे लागते. ह्या कवितेतील विरामांच्या जागा 'ठरलेल्या' नसतात. या अर्थाने, महानोरांची कविता छंददृष्ट्या अचूक नाही. पण म्हणूनच ती ठराविकही नाही. ती मुक्त आहे. बोरकरांच्या कवितेतील लय संगीततत्त्वांवर आधारलेली असते. तीही वाचकाच्या सरावाची होऊ शकते. बोरकरांच्या कवितेतील लयीत शास्त्रोक्त संगीत असते; महानोरांच्या लयीत लोकसंगीत आहे. तिच्या मुक्तपणाचे, गावरानपणाचे हे आणखी एक कारण आहे. ..... महानोरांच्या कवितेचा जीव तिच्या लयीत असतो. आणि ही लय

कवितेतील अनुभवाशी एकरूप झालेली असते. काही वेळा तर लय हाच महानोरांचा अनुभव असतो[९].''

अशी ही लय वाचकाला ओळखता आली पाहिजे. मनातल्या मनात (हवी तर मोठ्याने) ओठांवर घोळवता आली पाहिजे; तरच तिचा खरा आस्वाद घेता येणे शक्य आहे असे वाटते.

या कवितेत विचारानुभवांना फारसे स्थान नाही. चिंतन ही तशी तिची प्रकृतीही नाही. रानाशी, त्याच्या निर्मितिप्रक्रियेशी आणि स्त्रीच्या विविध रूपांशी कवीने एकजीव (नुसते एकरूप नव्हे) होत केलेले हे स्वगत वाटते. आपण फक्त ते लपून ऐकावे, स्वतःशी गुणगुणून पहावे आणि कवितेतल्या लयीवर झुलत राहावे. तिचे विश्लेषण करू नये असे नव्हे. पण कधी कधी ते करता करता शब्दाळपणाच्या चकव्यात सापडण्याची फार भीती असते.

चिंतन ही जशी या कवितेची प्रकृती नाही तसेच कुठल्याही आतून बाहेरून आलेल्या 'दर्शना'शी, तत्त्वज्ञानाशी तिचे नाते नाही. रानाच्या हिरव्या बोलीचा शब्द होणे, 'ती'ला वेगवेगळ्या रूपांत न्याहाळणे, जमल्यास 'ती'च्या मनात डोकावणे आणि ते ते शब्दांकित करणे एवढे श्रेय कवीला खूप आहे. त्याच्यापलीकडे जायची ओढ वा आस त्याला दिसत नाही. ('वही' या पुढच्या संग्रहात आपल्याला 'रानातल्या कवितां'मध्येच भर पडलेली आढळते आणि उपरोक्त लोकसंगीताशी छान इमान राखणाऱ्या लावण्या भेटतात.)

''खेड्यातील दुःख आणि आनंद, सौंदर्य आणि कुरूपता, ऐश्वर्य आणि असहाय्यता, दिवस आणि रात्र मराठी कवितेत आज प्रथमच आपापल्या अनन्यसाधारण रंगगंधांसह साकार होत आहेत. जे मन हे अभिनव अनुभवविश्व मूर्तिमान करीत आहे ते खेड्याच्या मातीतूनच वर आलेले व त्या मातीतच सदा राबणारे व रमणारे असे एक संवेदनाक्षम मन आहे.'' एखाद दुसरी कविता सोडता, प्रा. वा. ल. कुलकर्णींनी पुस्तकाच्या रॅपरवर केलेल्या ह्या प्रशस्तीतील दुःख, असहाय्यता, कुरूपता इ. बद्दलचा उल्लेख इतर कवितांना लागू पडत नाही. कवीचे मन प्रा वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणे खेड्याच्या मातीतून वर आलेले, त्या मातीतच राबणारे व रमणारे असेलही पण ह्या संवेदनशीलतेवर काही शहरी संस्कारही झालेले आहेत. त्यामुळे, ''त्याच्या अनुभूतीचे व अभिव्यक्तीचे आदर्श शहरी नाहीत.'' हे प्रा. कुलकर्णींचे पुढील विधान अगदीच लटके पडते. लोकगीतांची लय बरोबर पकडलेल्या, रानाची निर्मितिप्रक्रिया सांगण्यात आणि रानातील स्त्रीचीही विविध रूपे चितारण्यात गुंग झालेल्या या कवीचे आदर्श कवितेत मांडलेल्या आशयाच्या तपशिलावरून प्रत्यक्षतः

शहरी वाटत नसले तरी अप्रत्यक्षतः ते शहरी, मध्यमवर्गीय कवीचेच आहेत. त्यामुळे शहरी वातावरणात वाढलेल्या, बदल म्हणून खेड्याशी संपर्क येऊ देणाऱ्या मध्यमवर्गीय रसिकतेलाच या कवितेने जबरदस्त भुरळ घातली आहे. उपरोक्त प्रशस्ती त्याचीच द्योतक आहे. अस्सल लोकनाट्याला शहरी सुशिक्षित मराठी माणूस आज जसा सहपरिवार जाऊन दाद देतो आणि लोकनाट्येही आपली मूळ प्रकृती बदलतात आणि 'हाऊस फुल्ल' 'प्रयोग' करीत राहतात तसाच प्रकार येथेही आहे. अर्थात यात काही गैर आहे असे मला मुळीच म्हणावयाचे नाही. जग लहान होत चालले असताना परक्या, विदेशी संस्कृतीचे आपल्या संस्कृतीवर कलम होणे जर अपरिहार्य आणि आवश्यक वाटत असेल तर आपल्याच नागर आणि ग्रामीण संस्कृतींमध्ये नसत्या भिंती कशाला हव्यात?

संध्याकाळच्या कविता:– ग्रेसच्या कवितांचा विचार करताना प्रामुख्याने 'संध्याकाळच्या कविता' या संग्रहातील कविताच आधाराला घेतल्या आहेत. आधीच्या दोन कवींच्या मानाने या कवीच्या काव्यव्यक्तित्वाशी संवाद साधण्याचा प्रयत्न करताना आपण बरेच अंधारात चाचपडतो आहोत असे वाटले. त्यातल्या त्यात तहान, अर्थ, कावळ्यांचा रंग, पाऊस, स्वप्न, माणूस, घर, वाट, चिमणी, सांज या कविता कळल्यासारख्या वाटतात. उपलब्ध समीक्षणे व रॅपरवरील मजकूर (बहुधा ग्रेसलिखित) यांचा आधार घेण्याचा प्रयत्न केला, तेव्हाच पुढील टिपण तयार होऊ शकले. प्रा. त्र्यं. वि. सरदेशमुखांचे सत्यकथेच्या मार्च व एप्रिल १९७४ मधील दोन लेख या कवितेच्या आकलनासाठी खूपच उपयोगी पडले. ते उपलब्ध नसते तर मला ग्रेसच्या कवितेविषयी काही लिहिता आले असते किंवा कसे याबद्दल मी साशंक आहे. या सर्व लेखनाच्या आधारे ग्रेसच्या कवितेसंबंधी काही निष्कर्ष किंवा विधाने पुढीलप्रमाणे:

१. ही कविता धूसर वाटते. वाचकांशी संवाद साधण्याऐवजी, "ग्रेस यांच्या सगळ्या कवितेत स्वत्वाला प्रदर्शित होऊ न देण्याचा अट्टाहास आहे.[१०]"

२. ग्रेसच्या कवितेवर पु.शि. रेग्यांचा संस्कार असला तरीही रेग्यांच्या कवितेपेक्षा ती पुष्कळच भिन्न आहे. शब्दकळा आणि काव्यातील अनुभूती या दोन्ही बाबतीत ही भिन्नता या कवितेचे 'वेगळेपण', 'स्व-तंत्रता' सिद्ध करते.

३. 'ग्रेसच्या कवितेत रसार्द्रता, गूढ अज्ञाताचा वेध घेणारी भावमंथर वृत्ती आढळते.[११]'

४. "संध्याकाळच्या धूसर वातावरणात ग्रेसचे दुःख फिरून फिरून जन्म

घेते. .....कारण याचवेळी–फक्त याचवेळी तो स्वतःतून वाहणाऱ्या उगमापर्यंत जाऊ शकतो[१३]'' –म्हणजे या दुःखाची जात आध्यात्मिक आहे.

५. ''उदासपण, एकटेपण, गूढपण, निःशब्दता, अधीरेपण–प्रतीक्षा आणि आभास या सर्वांना मुक्तपणे सामोरी जाणारी ही कविता आहे.[१४]''

६. ग्रेसच्या कवितेतील एकाकीपण–यालाच मी दुरावलेपण *alienation* म्हणतो–दुधारी/दुहेरी आहे.

७. ''दुःखप्रत्यय हा ज्याचा अनिवार्य परिणाम आहे, त्या प्रेमासंबंधी बोलताना ग्रेस 'दुःख' हा शब्द योजतात.[१५]''

या कवितेतील आशयाभिव्यक्तीचा विचार करताना वरील विधाने उपयोगी पडतील.

या कवितेत दुःखाचा एक आपली संवेदना बधिर करणारा सूर सतत लावलेला आढळतो. किंबहुना त्याच त्या डोहामध्ये ती कविता सतत डुंबून येते आणि वाचकालाही तसा प्रत्यय देऊ पाहते. इथे प्रश्न असा पडतो की शरदबाबूंच्या देवदासच्या दुःख 'उपभोगण्या'च्या प्रकाराला आपण *Indulgence* म्हणू शकू का? ग्रेसच्याही दुःखाचा प्रकार (त्याचे मूळ कशातही असले तरी) हा *Indulgence* मानता येईल का? असलाच तर मला वाटते तो देवदासचा किंवा जी.एं.चा जेवढा प्रांजळ आहे तेवढाच ग्रेसचाही आहे असे म्हणायला हरकत नाही.

मागे एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे, पु.शि. रेग्यांच्या मते, ''–खरे पाहता कवितेचे मुख्य विषय दोनच संभवतात. पहिला सृजन. यातच प्रेम, शृंगार, करूणा यांचा अंतर्भाव होतो. दुसरा मरण. या दुसऱ्या विषयात सकारण किंवा अकारण उपस्थित होणाऱ्या अटळ अनस्तित्वाची मीमांसा केलेली आढळते. माझी प्रकृती सध्या तरी पहिल्या विषयाशी अधिक मिळती आहे.[१५]'' ग्रेसने आपल्या कवितेत या दोन्ही विषयांचा मागोवा घेतला असला तरी त्या कवितेला मरणाची आणि तदनुषंगिक शोकाची जवळिक जास्त आहेसे वाटते. 'थडग्यांची आरास', 'मरणगंधातून वाहणारी सतारीच्या चाकाची देवळे', 'मावळतीचे दुःखसरण', 'पायावर येऊन पडती मरणाच्या हिरव्या राशी', 'घुमे मरणगंध हा हृदयपूर्ण देहातला', 'मरणफुलांची गंधित भूल', 'जसे मीच बसून असावे माझ्या प्रेताशी' यासारख्या अनेक प्रतिमा व शब्दांतून हे मरणाचे *Obsession* आहे हे ध्यानात यावे. माझ्या मते ते *Death instinct* चा आविष्कार आहे. ही *Death instinct* म्हणजे, 'मनुष्याला पूर्वस्थितीत जाण्याची मधून मधून

जाणवणारी ओढ' होय. ही 'पूर्वस्थिती' प्राप्त करणे अर्थातच जीवाच्या अंतातून म्हणजे मरणातून, एक चक्र पुरे करूनच (किंवा थांबवून) शक्य असते. कलावंत नसलेल्या व्यक्तीत या *instinct* ने विकृतीचे रूप घेतले तर त्यातून अनेक अनिष्ट गोष्टी संभवतात. आत्महत्येचे आकर्षण वा सतत आत्महत्येविषयी विचार मनात येत राहणे हे सामान्य माणसाच्या बाबतीतले या *instinct* चे दृश्य स्वरूप. कलावंत मात्र तिला कलेतून अशी वाट करून देतो आणि तात्कालिक चित्तशुध्दी किंवा रिलीफ मिळवीत राहतो. मला तर या *instinct* चा आणि 'दुरावलेपणा'चाही प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष संबंध संभवतो असे वाटते. सर्वच अस्तित्ववादी लेखनात 'मरण' या कल्पनेला मिळालेले प्राध्यान्य या संभवनीयतेकडे बोट दाखविते.

प्रीती आणि सौंदर्यप्रतीतीचे या कवितेला वावडे नाही. 'चुडा', 'पहाट', 'आषाढबन', 'वर्षाव' इ. कविता उदाहरणे म्हणून पाहता येतील. पण प्रेम आणि शोकानुभव यांचीही सांगड कवीच्या संवेदनशीलतेतच आहे आणि शोकानुभव या कवितेत जास्त संवेद्यरूप धारण करतो. प्रीती वा प्रेम सारख्या शब्दांचा वापर न करता प्रेम या भावनेचा प्रत्यय देणे हेही एक लक्षणीय वैशिष्ट्य म्हणावे लागेल.

रचनाबंध आणि शब्दकळा ही आविष्काराची दोन प्रमुख अंगे. त्यांचा विचार करताना पुन्हा अपरिहार्यपणे पु.शि.रेग्यांची आठवण होते. पण असेही जाणवते की या पहिल्या संग्रहात तरी या कवितेला रेग्यांइतका मुक्तछंदाचा सोस नाही. रेग्यांची शब्दकळा कधी अपरिचित, काहीसे नित्याच्या वापरात नसलेले म्हणून बोजड वाटणारे संस्कृत शब्दही बिनदिक्कत वापरते. तसाच अगदी नेहमीच्या व्यवहारातील शब्दांचाही तीत वापर असतो. ग्रेसची शब्दकळा मात्र छंदोबद्ध रचनांमध्ये आणि मुक्तछंदातही प्रतिमा आणि प्रतिमांच्या संकरातून आपली रूपसिद्धी शोधते. काही मोजक्या उदाहरणातून त्या प्रतिमा आणि प्रतिमासंकर कसे असतात त्याचा अंदाज यायला हरकत नाही. थेंबउणे उन, ओली आणभाक, प्राजक्ती स्मशान, राघववेळ, अनवाणी निळा अवकाश, शुभ्र फुलांची ज्वाला, सांजबन, अंधारबन, अंगव्याकुळ डोह, चंद्रदुःख, इ. ही उदाहरणे थोडी असली तरी जवळजवळ सर्व कविता अशाच प्रतिमा व प्रतिमासंकरांतून घडलेली आहे. या कवितेतील जवळजवळ सगळे शब्द तुमच्या आमच्या परिचयाचे असतात. त्यांच्यातून तयार झालेले समास आपण समजू शकतो. त्यांचे वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थही साधारण रसिकांस ज्ञात असतात. मग कविता आपल्याशी लपंडाव खेळते ती का? तर शब्दांची अभिव्यक्तीशक्ती आणि मानवी अनुभूती यामध्ये एक सनातन द्वंद्व असते.

अनुभूतीचे स्वरूपच जर विलक्षण, अत्यंत गुंतागुंतीचे, व्यामिश्र आणि *unique* असेल तर ते कवितेतून व्यक्त करायला प्रचलित व्यवहाराची भाषा तर सोडाच पण कवितेत रूढ झालेल्या प्रतिमा ही टाकाऊ ठरतात आणि मग कवीला स्वतःच्या नव्या भावनानिष्ठ समतानता नव्या प्रतिमांमधून व्यक्त कराव्या लागतात. कवी येथे मग भाषेचा असा अतिवैयक्तिक आणि अतिव्यंजक वापर करतो.

माणूस
घरांनीं आपलीं दारें बंद केलेलीं असतात,
डोळ्यांना वेढून बसलेल्या अस्तित्वांच्या
रांगाही निवून जातात.
वैराण आणि एकाकी आकाशाच्या
पार्श्वभूमीवर संथपणाने हा जात असतो.....
त्याच्या चेहेऱ्यावर कदाचित् कमळांचीं
सरोवरें उगवलीं असतील.....
परंतु इतक्या लांबून ती दिसत नाहीत.
त्याच्या पावलागणिक माझ्या गीतांची
शकले होउन रस्तोरस्तीं सुरांचीं
कारंजी उडतात, आणि तुझ्या–माझ्यापासून
निघालेला हा दुःखाचा काळोख, केवळ
त्यांच्या निसटत्या स्पर्शानेंहि पैंजणासारखा
रूणझुणत वाहूं लागतो.....

यासारखी कविता आपल्याला थोड्या एकाग्र मनाने वाचतावाचता कळू लागते आणि;

शिलालेख
विराट उग्र गंधांनीं माखलेले
फुलांचे जंगली प्रदेश.
सुगंधाने निर्गुण झालेला जिथून
उतरतो शेवटचा संधिप्रकाश.....
धुक्यानें विसरलेल्या दिशांत; क्षितिजाच्या
एका अतूट दिशेला विश्व-मंदाराची झाडें.....
बकुळीसारख्या सूक्ष्म नक्षीचा मेणा;
माझ्यातील अंधाराला कापीत जातो आहे,
जेथे बांधिले आहेत ईश्वराने माझ्या
सर्वांगांचे स्पर्श–काहूर शिलालेख.

ही कविता मात्र उपरोक्त प्रतिमा व प्रतिमासंकराच्या वापरातून दुर्बोध होत जाते आणि मग ती भाषाही आपल्याला गूढ वाटू लागते. ''ग्रेसच्या कवितेतील शब्दपिसेपण कवितेच्या आशयाला अर्थांतरवलये सादर करते ती वलये पकडताना व्यंजनेच्या तरल लहरींनाच मार्गदर्शक मानावे लागते.[१६]'' ह्या प्रा. सरदेशमुखांच्या विधानात ग्रेसच्या कवितांची कळ सापडण्याची दिशा दाखवलेली आहे खरी परंतु ती प्रत्येक कवितेच्या वेळी सापडणे हा मात्र वाचकाच्या संचिताचा आणि विधिलिखिताचा भाग ठरतो की काय अशी शंका येऊ लागते. डॉ. द.भि. कुलकर्णींनी 'पांढरे हत्ती' या कवितेचा व्यंजनेच्या अंगाने असा शोध घेऊन, ' 'सोन्याच्या मोहरा', 'काच', 'पाऊस', 'साजण', गाव' 'घोडे' या कविताही (अशाच 'पांढरे हत्ती' सारख्या) नवलकथात्म प्रतिमारूप कविता असून अशा नवलकथा हे या कवितेचे खास वैशिष्ट्य आहे.' असे म्हटले आहे.[१७]

ग्रेसच्या कवितेतील आशयात पुनःपुन्हा कोणते सूत्र आढळते, त्याबद्दल प्रा. सरदेशमुख म्हणतात, ''एक पोरकेपण, एक अथांग व्याकुळता, एक संन्यस्त व्रतमग्नता, आदिअंतहीन कालप्रवाहावर तरंगत जाण्याची सिद्धता या गोष्टी वारंवार कवीच्या जाणिवेचा विषय होताना दिसतात.[१८]''

कधी पांघरावे मीहि
माझ्या रक्ताचे प्रपात,
गूढ घावांचे किनारे
मीच तोडावे वेगात

अशा लाघवी क्षणांना
माझ्या अहंतेचे टोंक,
शब्द फुटण्याच्या आधी
ऊर दुभंगते हाक.
(निर्मिति पृ. १७)

अंधार कडे घेऊन
हे कोण रडाया आले?
दृष्टीत अरण्यामधले
मातीचे चंदन ओले.....

तरि तुझ्या कुशीचा रंग

शरिरावर माझ्या उमटे
की चिंब अभंगामधला
भगवंत स्मृतीवर दाटे.....
(भगवंत पृ. २४)

'भुरभुरत्या संधिप्रकाशात भिजलेलें
कार्तिकांतील धुकें
डोळ्यांच्या बाहुल्यांना चिकटलेले
मायेचे क्षण.
सरकणाऱ्या क्षितिजावर ओळख.
हरवून बसलेली छायादेळ.
अथांगपणांत बुडालेलें माझें
स्वप्नगंध.
(पार्श्वभूमि पृ. १९)

तहान
कुठल्याही क्षणीं यावेसें वाटतें.
हुतात्म्याच्या समाधीवरील फुलांसारखे
मंद मधुर दिवस.....
मृत्यूच्या पार्श्वभूमीवर गळणारें तुझें लावण्य
कुठल्याही क्षणीं प्यावेंसे वाटते.
(पृ. ३७)

या प्रकारच्या आशयात मला एक 'दुरावलेपण' *Alienation* आढळते. हे दुरावलेपण माणसाच्या एका मूलभूत प्रेरणेशी *Gregarious* instinct शी साक्षात विरोधी म्हणता येईल. परिणामी, साहजिकच जगण्यात एक सतत ताण निर्माण होतो. हा ताण जाणीव–नेणिवेला ढवळून काढतो (काढीत असावा) आणि मग ती खळबळ लयबद्ध शब्दांव्दारे या कवितेत व्यक्त होते. जाणिवेतल्या व्यापारांशी आपण साधारणपणे परिचित असतो. त्यामुळे आपल्याला त्या कवितेतील काही भाग कळल्यासारखा वाटतो, तर काही अनाकलनीय राहतो. कळलेले व न कळलेले दोन्ही अस्वस्थ करते, पण न कळलेले अधिक अस्वस्थ करते. अशी अस्वस्थता वाचकाला देणे हा ग्रेसच्या कवितेचा एक परिणाम निश्चित आहे. त्यातील दुःखाची उत्कटता एवढी तीव्र असते की त्या कवितेशी एकरूप होण्याचा प्रयत्न

करणाऱ्या वाचकाच्याही अस्वस्थतेचा त्यातून जन्म होतो.

ग्रेसच्या या सगळ्या कवितांमध्ये प्रेम वा प्रीती हा शब्दच नाही. उलट त्याचा परिणाम म्हणजे दुःख हाच शब्द प्रेमासंबंधी बोलताना वापरला जातो. प्रेमाची सांगड सतत मरणाशी घातली जाते. प्रेम आणि मरण या एका अर्थाने परस्परविरोधी गोष्टी या कवितेत सारख्या हातात हात घालूनच वावरतात. प्रा. सरदेशमुखांनी त्यांना आलेल्या ग्रेसच्या पत्राच्या आधारे 'त्याच्या कवितांतील पोरकेपणाच्या भावनेचा संबंध त्याच्या व्यक्तिगत जीवनातील, आईच्या मृत्यूशी जोडून दाखविला आहे.'[१५] एकदा हा भाग अशा रीतीने उलगडला की ग्रेसची या संग्रहातील बरीचशी कविता पहिल्या वाचनाइतकी दुर्बोध राहात नाही.

ग्रेसच्या कवितांवर काही बाबतीत, पु.शि. रेग्यांचा प्रभाव आहे, असे अनेक समीक्षक म्हणतात. रेग्यांची पुढील कविता ही मला ग्रेसच्या कवितेच्या संदर्भात *contact point* वाटते.

अभिलाषाच.
अभिलाषाच जर दुःख झाली
तर तिच्यातून नंतर अलगणाऱ्या दुःखाचे
नवीन नाव काय?
मी एक विषाचा समुद्रच रिता केला आहे.
सगळ्याच दुःखांना आटवायला.
—आधीच्या, नंतरच्या
उरलें आहे ते एक रेताड मन.
रित्या समुद्रापलीकडची तुझी हाक
त्या हाकेचा निरस्त आकार.

(पृ. ६६ सुहृद्‌गाथा)

अभिलाषा म्हणजे तीव्र इच्छा हा अर्थ घेऊन ही तीव्र इच्छा कुठल्याही एखाद्या गोष्टीशीच निगडित करण्याऐवजी एकूण सगळ्या जगण्याशीच ती जोडली गेली की मग जीवनाची दुःखपूर्णता आणि त्यातल्या असंख्य गोष्टी ग्रेसच्या कवितेत कसली रूपे घेऊन येतात ते कळावे. ग्रेसच्या संपूर्ण कवितेचा आशय हा आधी सांगितल्याप्रमाणे मुख्यतः व्यंजनेचा हात धरूनच पुढे सरत राहतो. पुन्हा या व्यंग्यार्थाला नेहमीच्या भाषेतील पदबंधाची गरज नसते. एक एक शब्द, प्रतिमा वा प्रतिमासंकर हेच व्यंगार्थसूचक असतात. हे मान्य केले की, आणखी एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागेल. ती ही की व्यंग्यार्थ हा जसा उद्‌गार काढणाऱ्या व्यक्तीवर म्हणजे तिच्या मनःपिंडावर व त्या व्यक्तीला अभिप्रेत असणाऱ्या संदर्भावर, विशिष्ट

परिस्थिती *Situation* वर अवलंबून असतो तसाच तो वाचकाच्या संवेदन–क्षमतेवर, त्याच्याही संचितावर आणि अर्थांतरवलयांवर स्वार होण्याच्या कुवतीवरही अवलंबून असतो. कारण कवितेचा अर्थ वा सौंदर्य ही गोष्ट दोहोंवर–कविता, म्हणजे तिचे शब्दरूप आणि रसिक या दोहोंवर–अवलंबून असते. म्हणजे ग्रेसच्या कवितेचा विचार करता करता आपण वाचकाच्या आत्मनिष्ठेपर्यंत येऊन पोचतो आणि समीक्षक हा कितीही आणि कसाही 'क्वालिफाईड' असला तरी तोही एक वाचकच असतो.

'काशि म्हंटा' : एक कोंकणी कवितासंग्रह

'काशि म्हंटा' हा कोंकणीतील अनेकार्थांनी नवा कवितासंग्रह. जुन्या हिंदी चित्रपटसंगीताला अर्पण केलेला. संग्रह जुन्या हिन्दी चित्रपटसंगीताला अर्पण केलेला असणे आणि त्यात आढळणारी कवीची विशेष दृष्टी यांचा मला साक्षात संबंध जाणवतो. जुने हिंदी चित्रपटसंगीत हे आजच्या चित्रपटसंगीतासारखे नव्हे. ते अंतःकरणातून दूर करणे शक्यच होत नाही. मऊ हळूवार काट्यासारखे ते काळजातच रूतून बसते.[१] बाहेर काढून टाकावे असेही वाटत नाही. त्या काट्याचे सुख आणि दुःख दोन्ही एकच. स्वतःच्या आणि आजूबाजूच्या जीवनाकडे पाहण्याची कवीची दृष्टी कशी आहे ते काही प्रमाणात त्याच्या ह्या आवडीवरून, ओढीवरून कळू शकते. वाचकांची एक पिढी शरदबाबूंच्या बंगाली (प्रामुख्याने अनुवादित) साहित्यावर पोसली गेली. काही कलाप्रेमी पिढ्यांवर बालगंधर्व, केशवराव भोसले, गणपतराव जोश्यांसारख्या गायक आणि गद्य नटांचाही प्रभाव पडला होता. नव्या जीवनाचे स्वागत करणारी एक तरूण पिढी ही उपरोक्त जुन्या हिंदी चित्रपटसंगीताला तसाच मान देते, तेवढेच मोलाचे मानते. या संगीतात भावभावनांचे सूक्ष्मातिसूक्ष्म तरंग असतात. ('बिढार' कादंबरीत या संगीताविषयी नायकाच्या मनात येणारे विचार खास प्रातिनिधिक म्हणता येतील.[२]) त्या संगीताला पाया असतो लोकसंगीताचा आणि शास्त्रीय संगीताचा. अशा चित्रपटसंगीताला आपला पहिलाच संग्रह अर्पण करणाऱ्या ह्या 'काशिनाथाचे' ('काशि'चे) म्हणणे काय आहे ते समजून घेता येते का पाहू या.

पशूपेक्षा मनुष्याचे एक महत्त्वाचे वेगळेपण असे की, माणूस जगत असतानाच आपले आयुष्य बारकाईने न्याहाळीत असतो, त्या आयुष्याबद्दल

विचार, चिंतन इ. करतो आणि शक्य झाले तर ते आयुष्य बदलण्याचा, सुधारण्याचा, वेगवेगळ्या तऱ्हेने समृद्ध करण्याचाही प्रयत्न करीत असतो. आयुष्यात येणाऱ्या अनुभवांची नवीन मांडणी करून त्यातून नवनिर्मितीही करतो. अशा हजारो वर्षांच्या प्रयत्नांचे फळ म्हणजे आमची संस्कृती आणि आमची कला असे म्हणता येईल. ह्या संस्कृतीचा आणि कलेचा संबंध माणसाच्या 'मनुष्यत्वा'शी, 'माणुसकी'शी असतो. परंतु कला किंवा संस्कृती ही एकेकट्या माणसाने निर्माण केलेली नाही, नसते हेही लक्षात ठेवणे आवश्यक. म्हणूनच त्या दोन्ही गोष्टी बदलतात, वाढतात, विकसित होतात. आणि कधी कधी पूर्णपणे नष्ट होऊन पिरॅमिड्स आणि ममीज्च्या रूपाने शिल्लकही राहतात. संस्कृती आणि कला या असंख्य माणसांनी वेगवेगळ्या दिशांनी व क्षेत्रांत केलेल्या प्रयत्नांचा एकसंध संकीर्ण परिणाम असतो. कलावंतसुद्धा मानवी जीवनासंबंधी विचार करतात. मात्र अनेकदा त्यांचे हे चिंतन अबोध पातळीवर चालते आणि आपल्यापुढे मात्र त्यांची कलाकृतीच तेवढी येते. कलावंताला जीवनात जे काही अनुभवाला येते, जी संगती वा विसंगती जाणवते ते सगळे त्याला इतरांना, वाचकांना दाखवावेसे, सांगावेसे वाटते. हे त्याचे सांगणे कधी नाटकाचे रूप घेते, कधी कादंबरीचे, कधी कथेचे तर कधी कवितेचे. 'रूप घेते' म्हणणेही फारसे बरोबर नाही. खरे तर कवीचे किंवा साहित्यिकाचे हे 'सांगणे'रूप घेत नाही तर ते एक मुखवटा (कोंकणीत 'रूपडे') घेऊन आमच्यापुढे उभे राहते. हा मुखवटा वेधकही असतो आणि थोडाफार पारदर्शकही असतो. कवी वा साहित्यिकाच्या अनुभवाच्या मूल स्त्रोताकडे, मानवी जीवनाकडेच आपले लक्ष वेधून घेण्याचा प्रयत्न जणू हा मुखवटा करतो आणि आयुष्याकडे पाहण्याची एक वेगळी दृष्टी वाचकांना देतो. कवी काशिनाथ शांबा लोलयेकरांच्या अनुभवांचा व त्या अनुभवांनी कुठले रूप वा मुखवटा धारण केला आहे, त्याचा मागोवा घेण्याचा पुढे प्रयत्न केला आहे.

संग्रहाच्या सुरवातीलाच एक मुक्त अभंग आढळतो. अभंगाची परंपरा मराठीतील आहे. तुकारामादि संतांपासून आधुनिक कवींच्या फटकळ अभंग, नाठाळ गाथा या सर्वांचा समावेश करणारी अशी ही परंपरा. तर हा काशिनाथ स्वतःला मराठी संतांप्रमाणेच (तुका म्हणे, नामा म्हणे इ. चालीवर काशि म्हंटा = काशि म्हणे) स्वतःला समजतो आणि भाष्ये करू लागतो. अर्थात मांडणी आजच्या कवींसारखी, आजच्या काळाला शोभेल अशी. त्याची जीवनदृष्टी मराठीतल्या थोर संतकवीची—तुकारामाची—आठवण करून देते. दोघांच्या फटकळपणात आणि मूलगामी भाष्ये

करण्यात जसे साम्य आहे तसेच अंतःकरणातल्या उमाळ्यांचेही साम्य जाणवते. बाकी तुकारामाशी तुलना करण्याचा हा प्रयत्न नाही हे आवर्जून सांगायला हवे. काशि म्हंटा या नाममुद्रेने सुरू होणाऱ्या ओळींमध्ये कवी जणू अलिप्त होऊन भाष्ये करतो. आपल्याला संत काशिनाथ स्वतःच म्हणवून घेऊन कवीने एक थट्टा केली आहे, स्वतःची आणि वाचकांची सुद्धा. आयुष्याचा बारकाईने विचार करताना, त्यातल्या कारूण्याचा आणि विनोदाचा केवढा साक्षात संबंध असतो हे लक्षात येते. कधी कधी तर कारूण्य व विनोदाच्या सीमारेषाच नाहीशा होतात, एवढे ते एकमेकांत मिसळून गेलेले असतात. ह्या सबंध कवितासंग्रहात हे बऱ्याचदा जाणवत राहते. उदा. या पहिल्याच मुक्त अभंगात कवीने कोंकणीतल्या म्हणी वा वाक्प्रचारांचा वरवर पाहता प्रथम गमतीदार वाटावा असा वापर केला आहे. 'काम जाले वैज मेलो' म्हणजे मराठीतल्या 'गरज सरो वैद्य मरो'चा कोंकणी अवतार. आपली ओळख करून देताना काशि म्हणतो, 'काम जावच्या पैली जेचो वैज मेलो तोच हांव काशिनाथ' गरज सरण्यापूर्वीच ज्याचा वैद्य मेला तोच मी काशिनाथ. यातला विनोद वेगळा केला की एक भयाण सत्य समोर येते. ज्याला बरा करणारा आता कुणी वैद्य राहिला नाही, हा तो अर्थ. इन्ने घेऊन फुन्ने तासप (रंधा घेऊन कुल्ले तासणे) कुकुडशाच्या बारशाक जल्म आनी माजराच्या सटयेक मृत्यू (कोंबड्याच्या अंगावरील बारीक किड्याच्या बारशाला ज्याचा जन्म झाला आणि मांजराच्या षष्ठीला ज्याचा मृत्यू तो) ह्या काही कोंकणी म्हणी व वाक्प्रचारांच्या ओळीचा वापर नुसता विनोदी नाही तर विदारकही आहे. आपण त्या विनोदी अर्थात गुंतलेले असतानाच कवी फटकन म्हणतो,

म्हजो जल्म जालो ताका आवयबापूय ऑब्रिगाद
आता म्हज्या मर्णाक ऑब्रिगाद कोण रावतोलो?

(माझ्या जन्माबद्दल आईबापांचा आभारी आहे. किंवा माझ्या जन्माला आईबाप जबाबदार. आता माझ्या मृत्युसाठी कुणाचा बरे आभारी होऊ? माझ्या मृत्यूला कोण जबाबदार असेल?) हे शब्द वाचताच आपण खाडकन् जागे झाल्यासारखे विचार करू लागतो. हे असले उद्गार कवी सहजपणे काढून जातो आणि मरणाबद्दलचा अगदी मूलभूत प्रश्न विचारतो. जन्माबद्दल आईबापांचे आभार मानणारा कवी शेवटी म्हणतो,

काशि म्हंटाः म्हज्या फाटसून सगलें सोपलें
तेन्ना कालच्या अितलींच वरां जाल्लीं.
(काशि म्हणे, माझ्या मागे सगळे संपले
तेव्हा कालच्या इतकेच वाजले होते.)

सबंध जन्म काहीही करून घालवताना माणूस तऱ्हेतऱ्हेच्या गोष्टी करीत असतो, त्यांना हजार लेबले लावतो, तेव्हा त्याच्या लक्षातही नसते की आपल्या मरणानंतर सगळेच संपेल. पण जगाची ही फार पुरातन रीत आहे. म्हणून कवी म्हणतो 'तेव्हा कालच्या इतकेच वाजले होते.' कुणाच्याही मृत्यूने जगाच्या गाड्याला कधीच खीळ बसत नाही, तो चालूच राहतो. हेच विनोदाच्या, स्वतःच्याच केलेल्या थट्टेच्या आवरणातून सांगणे हे एकीकडे खूप सोपे आणि दुसरीकडे तेवढेच कठीण. सोप्या गोष्टी अवघड करून सांगणारे विद्वान आणि कलावंत जगात थोडे नाहीत. परंतु कठीण गोष्टी सोप्या शब्दांत हसत हसवत वाचकांसमोर ठेवणे हे काम तसे कठीणच. असा कलावंतच ते सहजतेने करू शकतो.

'दोंगरा माथ्यार कॉलेज आनी पायथ्याकुच मोसुंडी

(डोंगरमाथ्यावर कॉलेज आणि पायथ्याशीच स्मशान)

हे जसे एका कुठच्या तरी कॉलेजचे वर्णन आहे तसेच ते जीवनात भरून राहिलेल्या विसंगतीचेही दर्शन आहे. विसंगतीतून येणारे दुःख अटळ. मात्र यातली प्रतीकात्मता ध्यानात घ्यायची इच्छा हवी. कवी पुढे म्हणतो,

'आपुण कॉलेजींत शिकलो अुदास जावपाक'

(आपण कॉलेजात शिकलो उदास व्हायला)

आता अशा संवेदनशीलतेचा माणूस कुठेही वाढला तरी त्याचे उदासपण हे त्याचे भागधेयच असते, 'आनी जीयेताना सामको ऑकवर्डुच जायत गेलो' (आणि जगताना अगदी ऑकवर्डच होत गेलो) हाच त्याचा अटळ मार्ग असतो. पुढे तो म्हणतो,

अुप्रान हांव अुल्लोच ना
हांव जावन गेलो
तेन्नाच म्हाका गोमले
की आता हांव जल्मात केन्नाच मरपाचो ना
जसो कॉलेजीतल्या अेखाद्या हसीनाचेरसुद्धा
मरपाचो बहाना मेळ्ळो ना.
(मग मी राहिलोच नाही.
'मी होऊन गेलो!'/ किंवा मी जन्माला आलो.
तेव्हाच मला कळून चुकले
की आता मी जन्मात कधीच मरायचा नाही.
जसा मला कॉलेजातल्या एखाद्या सुंदरीवरसुद्धा मरायचा
बहाणा मिळाला नाही.)

असला बहाणा न मिळणे ही त्याची अटळ नियती आहे. आणि ज्या

वयात जीवन आणि स्वप्ने दोन्हीही फुलून यावीत वा येतात त्या वयात हा कवी म्हणतो, 'मी आता उरलोच नाही.' आता मला कळलंय की मी आता कधीच 'मरायचा' नाही. आपण उरलोच नाही हे ज्याला माहीत आहे त्याला मरणाचे कसले भय किंवा कौतुक? वाटेवरच्या अनाथालयातील मुले मजेत, आनंदात, उत्साहाने पतंग खेळत असतात आणि आपल्याच वाट्याला ही उदासी का? मग तो शेवटी अशा निष्कर्षाला येऊन पोचतो की, **कार्नेवाल सोपल्या उप्रान किंग मोमो उदास उदास जालो**

(कार्निव्हल संपल्यावर किंग मोमो उदास उदास झाला.)

कार्निव्हल हा गोव्यातला काहीसा शिमग्याशी समांतर असा उत्सव. एकमेकांवर मजेने रंग उधळणे वगैरे. त्यात कुणी एखादा माणूस किंग मोमो बनतो. आणि 'खा, प्या, मजा करा' असा पूर्णपणे धुंद वागण्याचा आदेश आपल्या 'प्रजेला' देतो, आपले राज्य उपभोगतो. किंग मोमोचा वेष उतरविला की अर्थातच त्याच्या मनःस्थितीची आपण कल्पना करू शकतो.

या ओळीतून कवीला म्हणायचे आहे, आयुष्याच्या सुरवातीलाच, जे राजाचे सोंग वठवण्यासाठी आपल्याला या जगात पाठविण्यात आले होते, तो राजाचा वेष आपण आता उतरवून बसलो आहोत. 'खा, प्या, मजा करा'चा कार्निव्हल आता संपलाय. किंवा बालपणातील 'खा, प्या, मजा करा'चा कार्निव्हल आता संपलाय. साहजिकच आता उदास उदास होऊन बसणेच भाग आहे.

'बांय' (विहीर) या कवितेत एका प्रौढ व्यक्तीचा आणि एका साध्या भोळ्या जिवाचा गंमतीदार संवाद आहे. ती व्यक्ती त्याला दोर, कळशी, साबण, टॉवेल वगैरे घेऊन विहीरीवर जा, अंघोळ कर, मन कसे प्रसन्न होईल वगैरे सांगते. अंघोळ झाल्यावर काय करू असे तो, अजाणपणे वाटावे, तसा प्रश्न करतो. उत्तरादाखल ती व्यक्ती त्याला दोर कळशी इतरांना उपयुक्त होईल अशा तऱ्हेने तेथेच ठेवायला सांगते. हा पुन्हा साबण, टॉवेल इ. चे काय करू असे तितक्याच भाबडेपणाने विचारतो. तेव्हा त्याला सांगण्यात येते, दोन्ही गोष्टी विहीरीत फेकून दे, टॉवेल पाण्यावर तरंगेल आणि साबण विहीरीच्या तळाशी जाईल! मुळातला संवाद गंमतीदार वाटतो. खोलात अर्थ पाहिल्यावर लक्षात येते की जगण्याच्या संदर्भात कोणी कुणाला काहीही शिकवण्याचा प्रयत्न करणे तसे निरर्थकच असते. कारण या जगात माणसे आपापल्या **स्वभावानुसार** जगत राहतात, तर गोष्टी घडत राहतात त्या नियतीने ठरवून ठेवल्याप्रमाणे. तेव्हा अशा परिस्थितीत माणसांच्या इच्छास्वातंत्र्याला काय अर्थ आहे?

प्रस्तुत संग्रहातल्या सगळ्याच कवितांची उदाहरणे देऊन त्यांचा मी लावलेला अर्थ सांगायची गरज दिसत नाही. ते करण्याची ही जागाही नव्हे. पण या संग्रहाची सहजपणे जाणवणारी वैशिष्ट्ये सांगितल्यावाचून राहवत नाही म्हणून हा सगळ प्रपंच.

या संग्रहातल्या भाषेचे प्रथमदर्शनी जाणवणारे वैशिष्ट्य म्हणजे ती खास उत्तर गोव्यातल्या बारदेश भागातली कोंकणी आहे, पण सारस्वती कोंकणी नव्हे. तर बहुजनसमाजाच्या–कधी कधी ख्रिश्चनांच्याही–नेहमीच्या वापरातली कोंकणी. तिच्यातील शब्द कोणत्याच टाकसाळीत घडविलेले नाहीत. उदास, हसीना, बहाना, ढग, झिलमिल, हवालदिल होणे, इ. शब्द हा कवी इतर भाषेतले म्हणून मुद्दाम अट्टाहासाने दूर ठेवीत नाही. आविष्काराला योग्य वाटतील ते शब्द कसेही, कुठूनही घ्यायची त्याची निरोगी, स्वागतशील वृत्ती येथे दिसते. (कोंकणीच्या संदर्भात या वृत्तीची विशेष गरज वाटते म्हणून हे वृत्तीचे वेगळेपण लक्षणीय आहे.) कवीच्या सगळ्या भाषेलाच इथल्या जगण्याचा वास आहे.

या कवीने कवितेच्या रचनाबंधाच्या बाबतीतही बरेच प्रयोग केलेले आढळतात. आई१ आई२, पिंपळ१ पिंपळ२, एक सॉनेट, अेक नाट्यकाव्य, दर्या, या कविता वाचताना या प्रयोगांचे वेगळेपण लक्षात येते. उदाहरणार्थ आई१, आई२ या रचना पाहू या..

आई गे ऽऽ शाळा सुटली.
फटः आईन म्हटलें
आई गे ऽऽ पाटी फुटली
फटः आईन म्हटलें
आई गे ऽऽ म्हाका भूक लागली.
आनी आई दुदासारकी हासली.
(कोंकणीतले 'फट' म्हणजे मराठीतले 'खोटे'.)

कवितेचा हा भाग तसा समजण्यास कठीण नव्हेच. आई आणि तिच्या छोट्या मुलाचा हा संवाद. नुकताच शाळेत जाऊ लागलेला मुलगा शाळा सुटली पाटी फुटलीचे सर्वपरिचित पालुपद म्हणू लागतो. त्याच्या तोंडच्या पहिल्या दोन ओळींना आई 'खोटं' म्हणून उत्तर देते. मुलगा 'भूक लागली' म्हणतो तेव्हा मात्र तिला खोटं म्हणता येत नाही, म्हणवत नाही. भुकेजल्या बाळाला दूध पाजताना त्याच्या तृप्त हसण्याची आठवण तिच्या मनात जागी होते. (त्याच्याही मनात तीच आठवण जागी होत असेल का?) आणि तिचे आईपण तिला 'दुधासारखे' हसवते. दुधासारखे हसणे ही प्रतिमा म्हणूनच लक्षणीय आहे. आई मुलाचे प्रेम आणि नाते हे एकच

नाते एका अर्थाने जगातले अत्यंत नैसर्गिक नाते. इतर सारी नाती जोडलेली किंवा आपसुख स्वीकारावी लागतात तशी. समाज या संस्थेतून निर्माण झालेली. आईमुलाच्या नात्यातील सगळे निर्मळपण, निष्पापपण *(In spite of Freud)* दुधासारखी हसली ह्या प्रतिमेतून व्यक्त होते. एवढ्यानेही हा भाग पुरेसा स्पष्ट झाला असे वाटत नाही. परंतु, आई२ हा भाग वाचल्यावर एक वेगळाच प्रकाश ह्या भागावर पडतो. आणि पहिल्याचा प्रकाश दुसऱ्या भागावर पडतो. असे हे दोन्ही भाग एकमेकांना उजळून टाकतात. आई२ मध्ये एक वयाने वाढलेला, आयुष्याच्या एका नव्या उंबरठ्यावर असलेला पण आयुष्यात नैराश्यग्रस्त झालेला, जगण्याला विटलेला तरुण, आईला म्हणतो,

आई ऽऽ
म्हाका जीयोशे दिसना गेऽऽ
आई फकत दुकां पुशीत
सोलीत रावली
कांदो.

ज्या वयात स्वप्ने फुलायची वा पाहायची, कर्तृत्व दाखवायचे त्या वयात हा म्हणतो, आई मला जगावंसं वाटत नाही ग ऽ. तेव्हा बापड्या आईला, मुलाला काय उत्तर द्यावे हेच समजत नाही. तिला एवढे मात्र उमजले आहे की मुलाच्या ह्या अवस्थेत ती त्याच्यासाठी काहीच करू शकणार नाही. त्याच्या दुःखावर तिच्यापाशी ना औषध, ना उपाय. तिच्या डोळ्यात येणारे पाणी हे त्याच्या दुःखामुळे की ती सोलीत असलेल्या कांद्यामुळे तेही त्याला सांगता येत नाही, एवढी त्यांच्यातली दरी आता वाढली आहे. पहिल्या भागातले मायलेकांमधले सहजसुलभ *communication* आणि दुसऱ्या भागातला *communication* चा अभाव या दोहोंतला विरोध आपल्या काळजाला भिडतो.

कवीची आणखी एक रचना 'एक सॉनेट' अशीच रचनाबंधाचा प्रयोग या दृष्टीने लक्षणीय.

पहिल्या बारा ओळीत, हाच तो काशि जो सबंध दिवस झक मारतो, हाच तो काशि जो ब्राम्हण नाही, हाच तो काशि जो काशीला जाण्यापूर्वी मांजर मारू पाहातोय, इ. इ. लोकांची त्याला उद्देशून म्हटलेली वाक्ये आहेत. शेवटच्या दोन ओळी मराठीत अशाः

ए ऽऽ आता बोल पटकन् तुझी शेवटची इच्छा काय आहे?

काशि म्हणे, 'एखाद्या मुलीच्या प्रेमात पडावे एवढीच. आणि काय!' या वाचताच, कवीने आपल्यापुढे एक कुणाला तरी फासावर दिले जाण्याचा

देखावा उभा केला आहे, असे ध्यानी येते. हा दुसरा, तिसरा कुणी नव्हे. कवीच तो. काशि. जगाची हीसुद्धा एक रीतच असते की कुणीही एखादा मनुष्य जेव्हा इतरांसारखा वागत, वावरत नाही तेव्हा त्याच्यावर कसले तरी आरोप ठेवायचे आणि त्याला शिक्षा फर्मावायची. अगदी सुळी देण्याचीसुद्धा. कुत्र्याला ठार मारण्यापूर्वी त्याला पिसाळलेला ठरविणे आवश्यक असते. हल्ली तर त्याला मारण्यासाठी त्याहीपेक्षा सोपे कारण पुरते. कुत्रा, 'अनाथ'; 'बेवारशी' आहे एवढे म्हटले की बस्स. त्याचा गोळी घालून कपाळमोक्ष करता येतो. कुणालाही फासावर चढविण्याआधी त्याला त्याची शेवटची इच्छा विचारणे, ह्यातली भयानक विसंगती कवी अगदी सहज आपल्यासमोर ठेवतो. कवितेत इतरांनी त्याच्यावर केलेले आरोप किंवा त्याला ज्या गोष्टीसाठी 'गुन्हेगार' ठरवले त्या मुद्दामं बघण्यासारख्या आहेत. कुणाच्या मते ह्याने आपली झोप काशांवांत (कॉफिनमध्ये) बंद करून ठेवलीय हाच त्याचा गुन्हा, तर कुणी त्याला 'बामण' नसल्याबद्दल दोष देतो, इ. इ. तो मात्र सगळे गंभीरपणे घेऊन एखाद्या मुलीच्या प्रेमात पडण्याची नैसर्गिक इच्छा शेवटची इच्छा म्हणून सांगून टाकतो. ह्याच कवितेत माहितगारांच्या लक्षात येईल असा एक मार्मिक विनोद आहे. गोव्यात कधी कधी एकाच गावाची/भागाची दोन दोन नावे असतात. एक हिंदूच्या वापरातले तर दुसरे ख्रिश्चनांच्या वापरातले. (उदा. पणजीतल्या ज्या भागाला 'मळा' म्हणतात त्यालाच दुसरे नाव 'फॉन्तायनेश' असे आहे.) काशिबद्दल बोलताना एकजण म्हणतो, 'हाच तो काशि जो पेन्ह द फ्रान्सला जायला म्हणून निघाला आणि बिठ्ठोणला पोचला.' बिठ्ठोण आणि पेन्ह द फ्रान्स ही एकाच गावाची दोन नावे. या एकाच ओळीची अनेक इंटरप्रिटेशन्स संभवतात. एकाच गावाची दोन वा अधिक नावे (काशी, वाराणसी, बनारस, वारणावत इ.) आणि एकाच व्यक्तीविषयी हजारांची हजार मते यातला संबंध सहज स्पष्ट होईल.

कवीची या संग्रहातली दृष्टी ही एकीकडे अस्तित्ववादाशी तर दुसरीकडे नियतिवादाशी नाते सांगणारी वाटते. कुठल्याही बाह्य गोष्टीचा आधार न घेता फक्त आपल्या अस्तित्वाच्याच आधारे कुठल्याही गोष्टींबद्दल निर्णय घेणे आणि अर्थातच परिणामाला तोंड देण्याची तयारी ठेवणे ही साहित्यातील अस्तित्ववादी धारेची एक खूण म्हणता येईल. तसेच, जगात घडणाऱ्या सर्व गोष्टी ह्या आधीच ठरवून ठेवल्याप्रमाणे घडत असतात. मनुष्याच्या हाती फक्त आपल्या **स्वभावाप्रमाणे** वागत राहणे तेवढे असते, याला नियतिवादाचे चिन्ह म्हणता येईल. ह्या संपूर्ण संग्रहात,

ह्या दोन्ही धारा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष रीत्या दिसतात असे मला वाटते. या दोन्ही धारा परस्परविरोधी नसून पूरकच आहेत हे सूज्ञांस सांगणे नलगे.

कवीचे शब्दांशी खेळणे हाही त्याच्या वैशिष्ट्याचाच भाग म्हणता येईल. उदा. मंझील, झिलमिल, मनझील (झिलमिल पृ. ३१) देवामयी मोगामयी (म्हूर्त पृ. २६) उतरांक उतरांचो आसता–मुयतु मोग–उतरापरस....पुण उतरा तो उलोवन दाखयना. कारण उतरांलागी नासतात–उतरां. (उतर=शब्द, चंद्रीम पृ. ४८) 'सुशेगात' (पृ. ६२) 'हुमाणें' (पृ. ८) या संपूर्ण कविता पाहिल्या तरी आपल्याला कवीचे हे शब्दांशी खेळणे, नीट ध्यानी येऊ शकेल. अनेक पिढ्यांचे शहाणपण ज्यांत सामावलेले असते, पण ज्यांचा *Stock expressions* म्हणून कुणीही वापर करतो, अशा म्हणी वा वाक्प्रचारांचा गमतीदार वापर करणे हेही वेगळ्या प्रकारे शब्दांशी खेळणेच होय. 'आनंदावांगडा अेक सांज' या कवितेत सुरवातीला आनंद हे कुणा मित्राचे, व्यक्तीचे नाव असावेसे वाटते. पण कवितेच्या शेवटी आनंद ही एक एक भाववृत्ती *(mood)* बनते आणि कवी तिच्या अभावी एकटा, एकाकी बनतो. आणि संगतीला चार आण्यांच्या शेंगा घेतो. त्याला कळून चुकलेले असते की एखाद्या व्यक्तीशी संवाद काही एका मर्यादेपर्यंतच होऊ शकतो, त्यापलीकडे जो तो आपल्या कोठडीत बंद. हे एकाकीपण असूनही वा कळून सुद्धा 'ते नाही' अशी स्वतःची समजूत काढण्यासाठी माणसाला आवश्यकता भासते सुटाबुटाची, (फातः एक रॉजार पृ. १९) शेंगांची, पदवीची, संस्थांची, मित्रांची, प्रेमाची, प्रेममयीची (प्रेयसी) आणि सगळ्या समाजाची. कवी अर्थात ह्याच्याही पलीकडे जाऊन पोचला आहे. म्हणून तो म्हणू शकतो की, 'सुकलेल्या प्रत्येक फुलाचा शेवटी दगड होतो.' (म्हूर्त. पृ. २६) मग तो दगड तुम्ही फेकून द्या किंवा त्यावर आपले डोके फोडून घ्या. हा अनुभव कवीचा असला तरी तो वाचकांचाही असेल तर वाचकांची आणि कवीची तार इथे जुळते. निदान कवितेपुरता तरी दोघांत संवाद निर्माण होतो.

वरील विवेचन म्हणजे या छोटेखानी कवितासंग्रहाचे परीक्षण नव्हे. त्याचा पूर्ण अभ्यास करायचा तर कितीतरी कवितांचे विश्लेषण करायला हवे, *Interpretations* शोधायला हवीत, कवीवर कुठल्या कुठल्या साहित्याचा व साहित्यिकांचा प्रभाव आहे ते दाखवायला हवे. (उदा. पारशेकार आनी लोलयेकार कवितेत कवी म्हणतो, पारशेकार कितें आनी लोलयेकार कितें. ह्या वाक्यांशाचा अर्थ आणि त्यातली लय जाणकारांना 'कोसला'तील 'सांगवीकर काय आणि सांगलीकर काय'ची आठवण करून देईल. तसेच या कवीवर, पु.शि. रेगे, जी.ए. कुलकर्णी, क्वचित शंकर

रामाणी, बा.भ. बोरकर यांचाही प्रभाव असावा असे जाणवते.) ते इथे फारसे झालेले नाही याची जाण आहे. पण या कवितासंग्रहाच्या अभ्यासाची, मूल्यमापनाची ही एक दिशा होऊ शकेल.

एक खंत इथे नोंदणे आवश्यक वाटते. कोंकणीतल्या रसिकांनी ह्या संग्रहाकडे सुरवातीला लक्षच दिले नाही. हा कवी, कोंकणी भाषा मंडळाने तयार केलेल्या शुद्धलेखनाच्या नियमांचे पालन करीत नाही म्हणून तर असे घडले नसावे ना? की त्याच्या पुस्तकाच्या गडद काळ्या कव्हरामुळेच रसिकांनी त्यात काय आहे ते पाहण्याचे कष्ट घेतले नाहीत? की तो कुठल्याच गटात सामील झालेला नाही, मराठीतल्या सारखेच दोस्तांचे घट बसवीत नाही, कोणत्याही 'मठा'ला मानीत नाही म्हणून त्याचा हा संग्रह दुर्लक्षित झाला3? आता तरी कोंकणी रसिकांचे त्याच्याकडे लक्ष गेले म्हणजे मला समाधान वाटेल.

आपण सर्वांनी एक गोष्ट मात्र पक्की ध्यानात ठेवायला हवी की कवीच्या दृष्टीने, ''स्वतः कवी काय, वाचक काय, टीकाकार काय आणि पारितोषिके देऊन कुणाचाही बहुमान करण्याचे ढोंग करणारे काय, 'सगळ्यांनाच शिट्टीने आडवे मारले आहे.'' काशि म्हंटा पारशेकार कितें आनी लोलयेकार किते. दोगांकूय पिल्लुकेन शेटार माल्यात. यातली पिल्लुक म्हणजे शिट्टी, ही जी.एं. च्या 'रत्न'मधील कृष्णगरूड, सुवर्णगरूड यांच्या शीळेची आठवण करून देते. त्या एकेका शीळेने एक जीवन संपते व एक सुरू होते. हे वाचकांनी आठवले म्हणजे ह्या कवितेतील नियतिवादाची धारा आणखी स्पष्ट होईल.

जी. एं. च्या कथा

जी. ए. कुलकर्णी यांच्या 'निळासावळा' ते 'रमलखुणा' या संग्रहांतील कथा व इतर काही असंग्रहित कथा ह्यांच्यामध्ये दोन गट अगदी स्पष्टपणे दिसतात. विशिष्ट कुटुंबातल्या व्यक्तिजीवनावरील किंवा समूहजीवनावरील माणसाच्या उद्ध्वस्ततेची कहाणी सांगणाऱ्या कथा आणि 'काजळमाया' मध्ये येणाऱ्या 'दूत', 'गुलाम', 'रत्न', 'ठिपका', 'कळसूत्र', 'विदूषक' ह्यांसारख्या अगदी अनोख्या वातावरणातील दुसऱ्या गटात मोडतील अशा कथा. त्यांच्या अलीकडेच प्रसिद्ध झालेल्या 'सांजशकुन' मधील कथा – ज्यांना पुस्तकाच्या मलपृष्ठावर 'रूपककथा' न म्हणता दृष्टान्तकथा म्हणता येईल असे म्हणून एक वेगळाच गट करावा असे सुचविले आहे –ह्या मला त्यांच्या 'काजळमाया' मधील दुसऱ्या गटाला अधिक जवळच्या वाटतात.

आपल्या बहुतेक कथांमध्ये जी.एं.नी माणसाचे दुःख, त्याचा एकाकीपणा, त्याची विश्वरचनेपासून तुटल्याची, 'विलगते'ची जाणीव, (Alienation) त्याच्या दुःखाच्या असंख्य परी आणि तऱ्हा आणि त्या सगळ्यांतून जाणवणारी माणसाची असहाय्यता व मानवी जीवनाचा निरर्थकपणा ह्यांचा वेध घेतलेला असतो. किंबहुना, 'काही खरे नाही', हे सिद्ध करून दाखविणे, याचसाठी त्यांनी कथा लिहिल्या आहेत, असे म्हणण्याचा मोह होतो. मात्र असे वाटणे म्हणजे त्यांच्या कथांचा जो प्राथमिक परिणाम कुणालाही जाणवेल तिथेच थांबल्यासारखे होईल. त्या कथांचा आणखी विचार करताना असे लक्षात येते की, जी. एं. ना मानवी जीवनाची निरर्थकता तर जाणवतेच, पण तरीही ते शोध घेत असतात तो मूलभूत जीवनप्रेरणेचा. 'इतके सगळे असे असूनही हा माणूस (नावाचा बेटा) असा कसा?' 'तो कसा जगतो?' 'तो जगतोच का?' ह्या प्रश्नांच्या शोधाचा त्यांनी ध्यास घेतला आहे. इतक्या प्रतिकूल परिस्थितीतही जगत राहणाऱ्या माणसाच्या जिद्दीचे, त्याच्या ताठ कण्याचे त्यांना कौतुक वाटते

आणि अशा ह्या मानवी जीविताविषयीचे, त्याच्या गुंतागुंतीचे, आणि 'तरीही' जगत राहणाऱ्या माणसाविषयीचे कौतुक आणि कुतूहलच त्यांना लिहायला प्रवृत्त करीत असावे असे वाटते.

पहिल्या गटातील कथा व्यक्तिजीवनातील दु:खाचा, त्यातील चिरंतन शोकसंवेदनेचा वेध घेतात; तर दुसऱ्या गटातील कथांमध्ये आपल्याला जाणवतो तो, ज्या मूल्यांच्या आधारे माणूस जगत असतो त्या शाश्वत वा अशाश्वत मूल्यांचा लेखकाने घेतलेला शोध. किंबहुना आपल्या असेही लक्षात येते की या कथांतून मूल्यांचे मूल्यत्व आणि शाश्वत - अशाश्वतत्व ह्यांचा मागोवा घेण्याचा लेखक प्रयत्न करीत आहे. पैकी पहिल्या गटातील बऱ्याचशा कथा बेळगाव-धारवाडकडील शहरवजा गावांच्या पार्श्वभूमीवर घडणाऱ्या, कुटुंबांच्या कथा आहेत. पण म्हणून त्या 'ग्रामीण' कथांसारख्या आहेत असेही नाही. या कथांमध्ये दिसते ते कुटुंबांचे वा माणसाचे होत जाणारे विघटन. त्यांच्या या कथांतली पात्रे जाणिवेच्या अगदी वेगवेगळ्या पातळीवरील आहेत. माधव आचवलांनी म्हटल्याप्रमाणे, " 'बळी' मधील अमाशी हे जाणिवेचे एक टोक, तर 'पडदा'मधील प्रिन्सिपल ठकार हे दुसरे टोक.१" आणि त्या दोन टोकांमध्ये जेवढी पात्रे तेवढ्या त्यांच्या जाणिवेच्या विविध पातळ्या. त्यांच्या ह्या प्रकारच्या कथांमधील दु:खाला एका अर्थाने त्या त्या व्यक्तींची जाणीवच जबाबदार आहे. एकीकडे अटळ, अपरिहार्य अशी नियती आणि दुसरीकडे आपल्या जाणिवेच्या जोरावर त्या नियतीच्या तावडीतून सुटण्याची असहाय्य धडपड करणारा; दु:खापासून सुटू पाहणारा माणूस या दोघांमधील संघर्षच त्या कथांमधून साकारलेला असतो. हा संघर्ष माणसाची सगळी मुळेच उखडून टाकणारा असा असतो. त्या माणसांनाही कधी नियतीच्या अपरिहार्यतेचे भान असते किंवा होऊ लागते. (जेव्हा ते भान नसते तेव्हा नेणिवेतील मूलभूत प्रेरणा त्या पात्रांना नाचवीत असतात). मग ती माणसे दु:ख आणि मृत्यूचे भय ह्यांच्यापासून सुटण्यासाठी वासनेचा आधार घेऊ पाहातात. त्यात वासना म्हणजे सामान्यत: Sex असा अर्थ असला तरी सोने, रत्ने, सत्ता इ. चे मानवी मनाला असलेले तीव्र आकर्षणही त्याच शब्दातून व्यक्त होते. शिवाय माणसामधल्या पशुसदृश अशा ज्या काही इतर प्रेरणा असतात, त्यांच्याही तीव्र आवेगाला वासना हेच नाव द्यायला हवे. (त्यातील कामक्षुधेचे हळवे Romantic स्वरूपाचे, स्वप्नरंजनात्मक किंवा पलायनवादी चित्रण जुन्या मराठी कथेने व चालू काळातील रंजनवादी मासिकांतील कथेने वीट यावा इतके करून ठेविले आहे.) वासनापूर्तीतून मिळणारे सुख हे क्षणभंगुर असेल, चिरंतन दु:खाशी तुलना करताना त्याला जवापाडेही म्हणता येणे

कठीण, पण ती वासनाच माणसांचे इतरांशी नाते – क्षणाचे का होईना – जोडायला उपयोगी पडते. तसेच ती दु:खाची संवेदनाही काही काळ बधिर करते. त्यांची पात्रे कधी कधी आजूबाजूच्या माणसांशी वेगवेगळ्या तऱ्हांनी संवाद साधण्याचा प्रयत्न करतात. कधी पशुपक्ष्यांशी तर कधी झाडापेडांशी नाते जोडू पाहतात. (अशा नात्यांमधून नंतर प्रतीकात्मक अर्थही प्रकट होतो.) कधी जोडलेले नाते आठवणींच्या रूपाने असलेल्या वस्तूंमधून सजीव करू पाहतात. पण आपापल्या कोठड्यांत बंद असलेली ही माणसे असल्या कोणत्याच प्रयत्नात यशस्वी होत नाहीत. जी माणसे असे इतरांसारखे सरपटायचे नाकारतात, – उदा. 'रत्न', 'ठिपका' 'गुलाम' इ. कथांचे नायक – इतकेच नव्हे तर सारी नाती अव्हेरून कुठल्यातरी अज्ञेयाच्या, अप्राप्याच्या मागे धावू लागतात. त्यांचाही अंत अगदी केविलवाणा आणि भ्रमनिरास करणारा असाच होतो. किंबहूना मृत्यू हाच त्यांच्या बाबतीत सर्वांत मोठा लेव्हलर ठरतो आणि त्यांना इतर सरपटणाऱ्यांच्या पातळीवर – मातीत – आणून सोडतो. म्हणजे माणसे अनिच्छेने किंवा यदृच्छया वाट्याला आलेले आयुष्य, त्याला हजार तऱ्हेची लेबले लावून अर्थपूर्ण करायचा प्रयत्न करीत असतात. आणि त्यांच्या प्रत्येक कृतीचे फासे पडत असतानाच तो पटच अगदी सहजगत्या आणि हेतुशून्यतेने उलथवून टाकणारी नियती सगळे जगणेच अगदी निरर्थक करीत राहते. ह्यातली नियती ही एखादी निर्गुण, निराकार गोष्ट असावी, तर तसेही नाही. ती माणसांच्या आयुष्यात हजारो रूपे धारण करून येते आणि तिचा मागोवा घेणारा किंवा तिच्यापुढे दंड थोपटणारा, दोघेही तिच्याच हातातील पिठाच्या बाहुल्या – इस्किलार – ठरावीत असे तिचे कर्तृत्व असते. अशा या नियतीच्या अटळतेचे, हेतुशून्यतेचे आणि विश्वाच्या या ब्रम्हघोटाळ्याचे व माणसाच्या त्याच्या स्वत:च्या लेखी महान पण नियतीच्या लेखी क्षुद्र अशा संघर्षाचे अतिशय कलात्मक व प्रत्ययकारी दर्शन घडवीत राहाणे हा जी. एं. च्या कथांचा जीवितहेतू आहे. मानवी आयुष्याचे – जे मुळातच अगदी हेतुशून्य, तर्कशून्य, अस्ताव्यस्त पसाऱ्यासारखे (chaos) असते – जी. एं. च्या कथांमधील रूप मात्र अतिशय बांधीव, योजनाबद्ध असल्यासारखे, आणि हेतुपूर्ण असावे यातला विरोधाचा प्रत्यय लक्षणीय आहे. त्यांच्या पूर्वोक्त पहिल्या गटातील कथांमध्ये आपल्याला दु:खाचे नाते, कुटुंबातील किंवा कुटुंबाबाहेरील माणसांच्या संबंधांचे विघटन कसे होत जाते त्याच्याशी असल्याचे दिसेल. कुटुंबांचे वा व्यक्तींचे विघटन (disintigration) होत जाणे हा एक मानवी जीवनातील महत्त्वाचा शोकात्म अनुभव. त्या दु:खाचे, विघटनाचे

स्वरूप कसे असते, त्याचे एक उदाहरण 'प्रदक्षिणा' ह्या कथेतून पाहता येईलः ''शांताक्कांनी आयुष्यातील घरपण सोप्यासोप्याने काढून टाकले. आपले घर, पण माझे नव्हे. घराने मला काही दिले नाही, मी काही त्याला दिले नाही. पण एका शून्यात आणखी एक शून्य याप्रमाणे आपण एकत्र अनेक वर्षे राहिलो. तीस वर्षांचे दिवस अंगावरून ओघळून गेले. पण देणेघेणे रहावे असे व्यवहारच झाले नाहीत. सुखाचे एक जाऊ दे, ते क्षणभंगुरच असते. पण दुःखेदेखील एकेक विझून गेली. सुखदुःखाची काहीच बाकी न रहाण्यासारखे क्षुद्र आयुष्यच शेवटी आपल्या वाट्याला आले, या विचाराने शांताक्का सुन्न झाल्या, आणि अर्धपुतळ्यासमोरील खुर्चीत त्या पूर्ण पुतळ्यासारख्या बसून राहिल्या.'' म्हणजे येथे आयुष्यातील दुःखाबद्दलही तक्रार नाही, तर दुःखेसुद्धा न उरल्यावर येणारा भकास रितेपणा आणि त्यात सापडलेल्या व्यक्तीची असहाय्यता ही लेखकाला या कथेतून साकार करायची आहे.

माणसाच्या दुःखातच हा लेखक आशय का शोधतो आहे, असा कुणी प्रश्न विचारला, तर त्याला त्यांनी आपल्या 'रक्तचंदन' या संग्रहाच्या सुरवातीला टॉलस्टॉयचे एक अवतरण देऊन उत्तर देऊन ठेवले आहे. "Happy families are all alike but every unhappy family is unhappy in its own way." दुःखातच आशय शोधणे हा कुणाला आशयातला भोवरा वाटेल. पण तसा तो नाही. कारण प्रत्येकाच्या दुःखाची जात आणि परी वेगळी आहे. एक माणूस दुसऱ्या माणसापासून जेवढा वेगळा असतो तेवढी. आणि लेखकाचे कर्तृत्व निव्वळ ते वेगळेपण दाखवण्यापुरते नाही, तर त्या माणसांच्या परस्परसंबंधांतून किंवा संबंधांच्या अभावातून ज्या विलक्षण आकृती आणि आकार तयार होतात ते शोधण्यात आणि त्यांच्या प्रत्ययकारी चित्रणात आहे. त्यांच्या सुरवातीच्या 'निळासावळा', 'पारवा' आणि 'हिरवे रावे' या तीन संग्रहांच्या सुरवातीला, कथांतील आशयावर प्रकाश टाकणारी अशी अवतरणे नाहीत. हा एक विशेष जाता जाता नोंदून ठेवण्यासारखा आहे. 'रक्तचंदन' नंतरच्या 'काजळमाया' मध्ये दोन्ही गटांतील कथा आहेत. 'रमलखुणा' मध्ये व 'सांजशकुन' मध्ये दुसऱ्या गटातील कथा आहेत. त्या कथांवरही प्रकाश टाकणारी पुढील अवतरणे मुद्दाम पाहण्यासारखी आहेत.

"If a man does not keep pace with his companions, perhaps, it is because he hears a different drummer."

— Thoreau (काजळमाया)

"No, no why further should we roam?
Since every road man journeys by,
Ends on a hillside, far from home
Under an alien sky." — Walter de la Mare.

(रमलखुणा)

"Over these unremembered marble columns,
Birds glide their old remembered way,
Dive in the red-gold setting tide,
And write dark alphabet on the evening sky
Whether an epitaph, chorus, or strange augury,
Little man, you only hope to know!"

(सांजशकुन)

जी. एं. नी काही व्यक्तींच्या आयुष्यात डोकावून – नव्हे, जणू त्यांचे आयुष्य स्वत: जगून एकूणच मानवी जीवितविषयक सत्य आकळण्याचा, त्यांच्या अनेक कथांमधून – विशेषत: पहिल्या गटातील कथांमधून प्रयत्न केला; आणि मग त्यांना जाणवले असावे की, इच्छा असो वा नसो, सत्याचा शोध घेण्याचा हा प्रयत्न पुन्हा तत्त्वज्ञानाच्या प्रांतात शिरायला लागतो. किंबहुना असेही म्हणता येईल की सत्याची विविध रूपे हुडकणाऱ्या जाणिवेला कलेच्या मार्गाने इथपर्यंत येऊन पोचल्यावर बहुधा दुसरा मार्गच नसतो. तिला ह्या तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्राकडेच वळावे लागते. त्यातूनच त्यांच्या अलीकडच्या, आणखीच प्रदीर्घ बनलेल्या 'दूत' 'रत्न' 'कळसूत्र', 'गुलाम', 'ठिपका', 'विदूषक', 'प्रवासी', 'इस्किलार', 'यात्रिक', 'ऑर्फियस', इ. सारख्या वेगवेगळ्या प्राचीन तत्त्वज्ञानांचा मागोवा घेणाऱ्या आणि पुन्हा त्यातील तत्त्वबोधाचेही वैय्यर्थ्य जाणवून देणाऱ्या कथा जन्माला आल्या आहेत असे वाटते. त्यांच्या ह्या प्रकारच्या कथांची बीजे आपल्याला 'पारवा' ह्या संग्रहातील 'रंगरेखा' या शीर्षकाच्या रूपककथांच्या गुच्छामध्ये पाहायला मिळतात. मराठी माणसांचे आवर्तित प्रतिक्रियांचे जीवन त्यांना काही काळानंतर त्यांच्या आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठी अपुरे वाटू लागले म्हणूनच ते त्या जीवनाच्या पलीकडे गेले असावेत का असाही एक प्रश्न माझ्या मनात उभा राहातो. त्यांच्या या प्रकारच्या कथांमध्ये काही मूल्यशोध असतो. तो मूल्यशोध कशा प्रकारचा असतो त्याची कल्पना येण्यासाठी तीन अवतरणे पाहता येतील.

"खाली खडकाच्या पायथ्याशी मात्र एकच प्रश्न रात्रंदिवस विचारीत असल्याप्रमाणे समुद्राच्या लाटा त्याच त्या अविरत फेसाळ आवाजात फुटत

होत्या व माघारी जाऊन पुन्हा परतत होत्या. साऱ्या आयुष्यात तांडेलाला आपण तांडेलच का झालो, हे समजले नाही. रात्रंदिवस अस्वस्थपणे विचार करणाऱ्या समुद्राला सुद्धा अनंत काळ जाऊनदेखील 'आपण समुद्रच का झालो?' त्याचे उत्तर कदाचित अद्यापही मिळाले नसेल." – इस्किलार

"आता हळूहळू घरांची दारे उघडली आणि रात्रभर भेदरून जीव मुठीत धरून जगलेली माणसे पुढे टाकलेल्या एका दिवसाच्या सूर्यप्रकाशाचा तुकडा चाटण्यासाठी हावरेपणाने बाहेर पडू लागली. आणि प्रवाशाला वाटले इतरांचे प्रवास संपतात. रस्ता राहतो. पण आपला मात्र आता रस्ता संपून गेला आणि प्रवास मात्र चालूच राहणार आहे." – प्रवासी.

"नाही. देवते, ती दोघेही शहाणी आहेत. कारण त्यांनी दोघांनीही आपल्या मर्यादा ओळखल्या आहेत. ह्यालाच कदाचित ज्ञान देखील म्हणता येईल. वाट्याला अमर्याद दुःख, पण ते सहन करण्याची मर्यादित शक्ती, अपार आकांक्षा, पण त्या साध्य करण्यासाठी क्षीण सामर्थ्य, सावल्यांच्या जगात त्यातल्या त्यात कमी चंचल अशा सावल्यांचा आधार घेत जीवन जगण्याचा कपाळी आलेला शाप, अमृतबीज पेरूनही हाती विषफळच पडण्याची बाधा – असा हा मानव. आपणाला यापैकी कशाचाच ताप नाही. त्यांचे कोणतेच अग्निदिव्य आपणाला कधी भोगावे लागत नाही. मग देवते, त्यांच्या बाबतीत योग्य-अयोग्य ठरविण्याचा आपणा निवळ देवांना काय अधिकार आहे?" – ऑर्फियस – सत्यकथा सप्टें. १९७३.

त्यांच्या कथांतील आशयाचा हा थोडासा विचार पाहून झाल्यावर त्यांच्या आविष्काराकडे वळायला हवे. आपल्या आविष्कारासाठी त्यांनी कथा हा घाट निवडला. माधव आचवलांच्या मते, "ह्या प्रकारच्या शोकसंवेदनेच्या ह्या एकमार्गी ध्यासाला कविता किंवा कादंबरी हे वाङ्मयप्रकार जास्त सोयीचे ठरले असते.[३]" मला वाटते, कथा हे माध्यम/प्रकार निवडताना व त्याचाच सतत वापर करताना जी. एं. नी प्रथम आपली मर्यादा निश्चित करून घेतली आहे. कदाचित सुरवातीला हे एवढे जाणीवपूर्वक घडलेही नसेल. पण एकदा कथा ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या मर्यादांचा स्वीकार केल्यानंतर मग मात्र त्या प्रकारातील त्यांच्या प्रतिभेच्या विलासाला खरोखर क्षितिजाचीही मर्यादा नाही असे काहीसे अतिशयोक्तीने म्हणता येईल. मला तर पुढे असेही म्हणायचे आहे की त्यांनी कथा हा फॉर्म निवडूनही इतर प्रमुख फॉर्मस् - म्हणजे भावकविता, नाटक व कादंबरी या सर्वांच्या बलस्थानांचा अतिशय नेटका वापर आपल्या कथांमध्ये केलेला आहे. या तीन फॉर्मस्चे स्वरूप थोडक्यात

पाहिले म्हणजे माझा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. विशिष्ट भावस्थिती (mood) व प्रतिमांचा परिणामकारक वापर ह्यातून भावकवितेचा पोत घडत जातो. जीवनातील नाट्याचे आणि संघर्षाचे व ताणांचे दृश्य-श्राव्य रूप पात्रे व प्रसंगांमधून नाटकाचे पोत घडविते. (नाट्य हे घटितांमध्ये असते तसेच ते मानसिक, वैचारिक पातळीवरही असू शकते, असते.) तर जीवनाच्या व्यामिश्रतेचे एका प्रदीर्घ पटावर दर्शन घडविताना निर्मिलेली अनेक पात्रे आणि प्रसंग व त्यांच्या परस्परसंबंधातून, संघर्षातून एखादी गुंतागुंतीची कहाणी कादंबरीच्या विणीत गुंफलेली असते. या तीनही फॉर्मस्‌मधील वरील वैशिष्ट्यांचे जी. एं. च्या कथांमध्ये असे काही विलक्षण रसायन तयार झालेले असते की अलीकडे वाङ्मयीन घाट कसे एकमेकांमध्ये मिसळून जातात त्यांचे एक उदाहरणच यात मिळावे. याचा अर्थ असा नव्हे की, त्यांची कथा म्हणजे भावकविता, नाटक, कादंबरी असे सगळे काही असते. मात्र, त्या त्या वाङ्मयप्रकारांच्या बलस्थानांचा आपण निवडलेल्या वाङ्मयप्रकाराच्या मर्यादेत राहूनही त्यांनी वापर केलेला आहे आणि आपल्या कथांमध्ये विलक्षण नाट्य, अत्यंत काव्यात्मकता आणि जीवनाची एक अतिशय व्यापक आणि सखोल अशी व्यामिश्र जाणीव भरून एकूण कथाच अतिशय संपन्न केली आहे. अलीकडच्या त्यांच्या कथा प्रदीर्घ असून त्यात पात्रप्रसंगांची गर्दी असते हे खरे असले तरी त्यांचे एकसंस्कारित्व त्यांना कथा ह्याच प्रकारात ठेवते असे म्हणता येईल.

त्यांच्या अनेक कथांमध्ये खूप काही घडत असते. पण हे 'घडणे' केवळ जुन्या मराठी कथेतील घटनाप्रधान किंवा कथानकप्रधान कथांसारखे असत नाही. कारण जी. एं. ची कथा सहसा कालानुक्रमाने घटितांचे निवेदन करीत नाही, तर वर्तमानक्षणांचे चित्रण होत असतानाच त्यात भूतकाळ आणि भविष्यकालदेखील एकवटलेला असतो. एकीकडे घटितांचे निवेदन होत असतानाच पात्रांचे किंवा प्रमुख पात्राचे मनोविश्लेषणही केले जाते. नवकथेमध्ये कित्येकदा फक्त मनोविश्लेषणावरच भर असतो. जी. एं. ची कथा नवकथेनंतरची असूनही तिच्यात कथानक व घटितांचे निवेदन हे जुन्या कथेचे विशेष आणि आवश्यक तेथे मनोविश्लेषण येते. त्या दृष्टीने या कथेचे नवकथेपेक्षा वेगळेपण लक्षणीय ठरते. त्यांच्या बहुतेक सर्व कथांचे निवेदन तृतीयपुरुषी असून त्यात लेखक जणू सर्वसाक्षी, पण केवळ साक्षीभूत अशा व्यक्तीसारखा असतो. 'तुती', 'राधी', 'सांगाती', आणि 'कैरी' या कथांमध्ये मात्र प्रथमपुरुषी निवेदन आहे. त्यांच्या कथांना कथनीयता आणि श्रवणीयता ही अंगे असून, प्रदीर्घ कथांमध्येदेखील घटितांबद्दलची व पात्रांचे पुढे काय होणार अशी आपली उत्सुकता

टिकवून धरण्याचे सामर्थ्य असते. त्यांच्या कथांमधील भावात्म भाग, विचारात्म भाग आणि नाट्यात्म भाग हे एकमेकांशी एवढे एकजीव झालेले असतात की त्यांना वेगळे काढले तर त्यांच्या कथेची सेंद्रिय सजीवताच नष्ट होण्याची भीती असते.

जी. ए. हे सगळे कसे साधतात? तर प्रतिमांचा आणि प्रतीकांचा विलक्षण प्रभावी वापर करून. त्यांच्या कथांतील प्रतिमा ह्या त्यांच्या आशयाचे अलंकरण नसते तर ती जन्मजात कवचकुंडले असतात. ती काढू म्हणता काढता येणार नाहीत आणि ओरबाडून काढली तर त्यांच्या कलाकृतींत जीव उरणार नाही. त्यांच्या कथांची नुसती शीर्षके व त्यांचा आशय पाहिला तरी प्रतिमा प्रतीकांच्या वापराबद्दलच्या त्यांच्या साक्षेपाची कल्पना येईल. 'पडदा', 'सांगाडा', 'कैरी', 'नाग', 'काकणे', 'पाळणा', 'गुंतवळ', 'गिधाडे', 'तक्षक', 'पारधी', 'इस्किलार' ही नुसती शीर्षके नाहीत तर त्या सबंध कथांतील भावाशय तोलून धरणारी प्रतीके वा प्रतिमा असतात. त्यांचे अर्थ प्रसरण पावत असतात. आणि त्याचबरोबर अतिशय खोल असा परिणाम आपल्या मनावर करीत असतात. प्रतिमांच्या वापराचा आणखी एक परिणाम असा होतो की शब्दांच्या नेमक्या संघातातून ती ती भाववृत्ती वा विचार व्यक्त होऊन त्या भावनाशयालाच एक गहिरेपणा व सघनता मिळत जाते. चांगल्या भावकवितेतील शब्द बदलता येत नाहीत, कमी जास्ती करता येत नाहीत. त्यांच्या कथांमध्येही त्यांनी वापरलेली प्रतीके/प्रतिमा हा त्यांच्या भावाशयाचा महत्त्वाचा व अविभाज्य असा घटक असल्याने त्यामध्ये काही बदल करता येत नाही. त्यांच्या दीर्घ कथांचा संक्षेपही करता येणे अशक्य असते. वापरलेल्या प्रत्येक शब्द, प्रतिमा व प्रतीकांमधून जे वातावरण तयार होते त्यातच त्यांची 'कथा' असते. त्यांच्या कथा म्हणजे या प्रतिमा आणि प्रतीकांचा खेळ असतो आणि प्रत्येक प्रतिमेला आणि प्रतीकाला आपले कार्य व स्थान असते. बऱ्याचदा त्या कथांमध्ये एक मुख्य प्रतिमा वा प्रतीक असते. एक विशिष्ट भाववृत्ती वा विचार त्यामुळे अधोरेखित होतो आणि पोषक अशी इतर अनेक प्रतीके व प्रतिमा आपापल्या जागी येऊन बसल्या की लेखकाला अभिप्रेत असलेला मूळ अर्थ अधिक प्रभावीपण व्यक्त होतो. बऱ्याचदा या प्रतिमा आर्ष प्रतिमा Archetypal images म्हणतात तशा असतात. उदा. सर्प, मंदिर, झाड, विहीर वगैरे. उपरोक्त वातावरण निर्मितीलाही या प्रतीक प्रतिमांचे साह्य होते. आणि कथेचा शेवटचा परिणाम जाणवतो तोही या प्रतिमांमुळे आणि प्रतिमांमधूनच. 'वंश' सारख्या त्यांच्या कथेत फुटक्या शिवलिंगाचा, सुकून गेलेल्या नारळाचा

उल्लेख येतो. कथेचा अर्थ पूर्णपणे प्रतीत होताना त्या फुटक्या शिवलिंगाला, सुकून गेलेल्या नारळाला देखील प्रतीकात्मक अर्थ येतो. तिला मूल देऊ न शकणारा तिचा नवरा फुटक्या शिवलिंगाच्या देवळात रोज रात्री जुगार खेळायला अधीर होत असतो. मूल होण्यासाठी तोडगा म्हणून तिला नारळ पुरायचा असतो पण तो नारळ असतो सुकलेला वगैरे. कथेत हा तपशील सुद्धा अर्थपूर्ण बनून जातो.

आता अशा या प्रतिमांच्या वापरावरून सुचणारा पुढील मुद्दा असा की जी. एं. च्या कथा कुणासाठी असतात? तर त्यांच्या कथा ह्या विशिष्ट वाचकवर्गासाठी असतात. हरिभाऊ, गुर्जर, फडके, खांडेकर यांच्या कथा वाचून जर कुणी एकदम जी. एं. च्या कथांकडे वळेल तर त्या वाचकाला त्या कथांमध्ये काही कळेल वा रस वाटेल याबद्दल शंकाच आहे. हा मुद्दा आधिक स्पष्ट करायचा, म्हणजे ज्या वाचकाची बौद्धिक पातळी वा आकलनक्षमता व एकूण जाणीव काही पद्धतशीर वाचनातून किंवा अनुभवातून प्रगल्भ बनलेली असेल त्यालाच या कथा 'अपील' होतील. कारण त्यांच्या कथांतील भावाशय तोलून धरणाऱ्या प्रतिमा प्रतीकांचा अर्थ ज्याला उलगडेल त्यालाच त्या कथांमध्ये रस वाटेल, व तो जर अधिकाधिक वाचून विचार करू लागला तर त्याला त्या कथा झपाटून टाकतील. त्यांच्या कथांना खरोखरच एक झपाटून टाकणारी अशी गती आणि ताण असतो. कारण त्या कथांतील सत्याचा शोध एखाद्या शिकाऱ्याने सावजाचा घ्यावा तसा असतो. शिकारीतला तोच ताण, तीच सावधता, तीच जिद्द, तीच उत्सुकता आणि उत्कंठा आणि शिकार संपल्यावर येणारी तीच विकलता. ह्या सगळ्या अवस्था लेखक कथानिर्मितीच्या वेळी अनुभवीत असावा असे वाटते; कारण त्या कथा वाचकालाही याच सगळ्या अवस्थांचा अनुभव देत असतात. ह्या कथा विशिष्ट वाचकवर्गासाठीच का असतात याचे थोडक्यात कारण द्यायचे तर असे म्हणता येईल की जी. एं. चा विशिष्ट शोकात्म आशयाचा एकमार्गी वेध, त्यांचा आशयघन प्रतिमांचा प्रभावी वापर आणि मानवी जीवितातील वैविध्यपूर्ण दु:खाच्या चित्रणामधील सूक्ष्मता हे होय. हे सगळे त्यांच्या दुसऱ्या गटातील कथांमध्येही असतेच. शिवाय फॅण्टसीच्या आधारे निर्मिलेली विलक्षण सृष्टी, पात्रे आणि प्रसंग यातून काही वाचकांना त्या सगळ्याबद्दल आणखी वेगळाच दुरावा वाटत असणे शक्य आहे. हे त्यांच्या कथांचे सगळे विशेष पेलण्याची वाचकाची दोन अर्थांनी तयारी हवी असते. एक म्हणजे willing suspension of disbelief ह्या अर्थाने व दुसरी म्हणजे आकलनशक्तीची काही विशिष्ट पातळी गाठलेली असणे ह्या अर्थाने

ही 'तयारी' हवी. त्यांच्या कथांचा वाचकांच्या मनावर एक प्रकारचा ताण येत असतो. त्या कथांतील प्रतिमा, प्रतीके आणि भावनाशय असा काही दृक्-श्राव्य परिणाम साधीत जातात की वाचकांची त्या कथांमधली Involvement ही फार अटळ गोष्ट असते, आणि असे Involve झाल्यावर होणारा ताणाचा परिणामही अटळ असतो. काही वाचकांना ती कथा 'अपील' होते पण तो ताण नकोसा वाटतो. परंतु ज्यांना अपीलच होत नाही त्यांच्या बाबतीत एवढेच म्हणता येईल की, 'तान् प्रति नैष यत्न:।'

त्यांच्या प्रतिमांच्या वापराचे संपूर्ण विवेचन हा एक स्वतंत्र लेखाचा विषय होऊ शकेल, परंतु थोडी उदाहरणे येथे द्यावीशी वाटतात. प्रतिमांच्या वापरातून जिची काव्यात्मकता व काही गूढरम्यता विलक्षण प्रत्ययकारिकतेने अनुभवाला येते, अशा त्यांच्या 'ऑर्फियस' या कथेतील काही प्रतिमा पुढीलप्रमाणे आहेत. ऑर्फियस आपल्या मृत प्रेयसीच्या शोधासाठी अधोलोकात जायला निघतो तेव्हा त्याला सहा तोंडाचा भयानक क्रूर कुत्रा आडवा येतो. त्याला आपल्या दिव्य संगीताची भुरळ घालण्यासाठी ऑर्फियस आपले वाद्य छेडू लागतो. त्याचे वर्णन जी. ए. पुढीलप्रमाणे करतात. "त्याने संथपणे तंतूंच्या उभ्या रेषांना गोंजारायला सुरुवात केली. त्या घन अंधारात स्वरांच्या लहरींबरोबर नितळ सूर्यप्रकाश दिसू लागला. तोच सूर्यप्रकाश उजळून त्याच्या रंगच्छटा वाद्यातून निर्माण होऊ लागल्याप्रमाणे गीत प्रकट होऊ लागले. अंधाराच्या कडेला प्रथम लाल पाण्याची भरतीची लाट आली, व ती संथ होऊन क्षितिजावर सोनेरी पसरली. मग गोल शिडांचे एक जहाज त्यावर प्रवास करू लागले. हळूहळू त्याचा प्रवास महान निळ्या सागरात विस्तारू लागला. आणि सायंकाळी पुन्हा लाल ओहोटी येताच सोने-रत्ने यांनी ओझावून गेलेले जहाज आपला स्वप्नप्रवास संपवून क्षितिजाखाली निघून गेले, आणि त्याची स्मृती डोळ्यात ठेवून दीपस्तंभ मात्र रात्रभर एखाद्या तपस्व्याप्रमाणे खडकावर ध्यानस्थ राहिला." .....

"अरे तुला जर संगीताच्या साहाय्याने मानवी आयुष्याच्या वस्त्रातच विणलेले दु:ख नाहीसे करता आले किंवा मृतदेह सजीव करता आले तर तू आणि आम्ही देव यांत फरक काय राहिला?" .....

"वेलीत झरझर रस चढून ती फुलांनी भरावी, त्याप्रमाणे ऑर्फियसचे मन आनंदाने भरून गेले." .....

"उत्कट आनंदाचे आपण गोळा करत असलेले क्षण म्हणजे अखेर मृत्यूच्याच गळ्यात घालायच्या हारातील मणी आहेत, हे मला आता उमजत आहे." ....

प्रतिमा, प्रतीक, रूपक या सर्व गोष्टी जी. एं. च्या कथांचा असा अविभाज्य भाग का व कसा बनतात, त्यावर प्रकाश टाकणारे त्यांच्या 'यात्रिक' मधील डॉनचे पुढील उद्‌गारदेखील जी. ए, कोणताही अनुभव कसा घेतात ते कळायला उपयोगी पडावेत. आयुष्यातील अयशस्वी शिलेदारी संपवून गलितगात्र झालेला आणि तरीही मन जिवंत असलेला डॉन आपल्या गावाकडे परतल्यावर सॅन्कोबरोबर गावाबाहेर थांबलेला असतो. डॉन सॅन्कोला ढगाकडे बघायला सांगून त्याला काय दिसते ते विचारतो. होणाऱ्या प्रश्नोत्तरांनी व त्यातच डॉनला होणाऱ्या भासांनी वैतागून जाऊन सॅन्को त्याला उपरोधाने उत्तर देऊन गप्प करू पाहतो, आणि आपल्याला जसे झाड दिसते तसेच आणि तेवढेच ते आहे, आणखी पन्नास माणसेही तेच म्हणतील असे म्हणतो. त्यावर डॉन त्याला म्हणतो, ".... तू एखाद्या स्त्रीचे डोळे हिऱ्यासारखे आहेत असे म्हणतोस; म्हणजे तू तसे कधी म्हटले नाहीस म्हणा, पण समज तू तसे म्हटलेस तर ते वेडेपणाचे नाही, कारण डोळ्यांच्या चित्रात हिरेदेखील शेजारी-शेजारी असतातच. म्हणजे बघ, समोर जे दिसते ते एकपदरी कधीच असत नाही. तू जितकी रूपके वापरतोस तितके त्याला जास्त पदर सुटत जातात. जिच्यामुळे एकही रूपक सुचत नाही ती वस्तू नव्हे, ज्याला एकही रूपक सुचत नाही तो माणूस नव्हे. मी तशी रूपके वापरत जगलो इतकेच."

त्यांच्या कथेतील वेगवेगळ्या भाववृत्ती ह्या नेहमीच अतिशय उत्कट अशा असतात. साधे, सपक असे काही त्यात आलेच तर ते केवळ जे उत्कट असते त्याला विरोधाने अधिक उत्कट करण्यासाठी. त्यांच्या अनेक कथांतून पुन:पुन्हा दिसणाऱ्या काही लकबी आहेत, त्यांतील एक म्हणजे, एखाद्या विशिष्ट ताणाच्या अवस्थेत एखाद्या – बहुधा प्रमुख, – पात्राच्या मनात येणारे विचार, भावना, संवेदना इ. चे त्यांनी कधी क्रियापदे गाळून केलेले संज्ञाप्रवाहसदृश चित्रण. उदा. "..... आणि त्या शब्दाने (जोखमार) त्याच्या जखमा पुन्हा वाहू लागल्या. गौरीभोवती टाकलेले प्रेमाचे वस्त्र, जोखमार, दुधिया कबुतराप्रमाणे नाचणारे चंद्रावळीचे शिंपल्यासारखे पाय, केवड्यासारखे तिचे अंग, आणि त्यांत दंश करणारा बिरादार पाटलाचा काळा बूट, चाळणीसारखा चेहरा, दोन काळ्या पंखांवर भीतीने किलकिलणारी मुठीएवढी चंद्रावळ, आणि शेवटी उधळलेली तिची पिसे, हे सारे धक्का बसलेल्या आकाशदिव्यातील चित्राप्रमाणे वेड्या गोंधळाने फिरू लागले. या साऱ्यांची करवतीचे दात असलेली, अत्यंत विषारी काळी ज्योत झाली. तिच्या धगीने आतापर्यंत उभे केलेले चीड, अभिमान, वयाची जाणीव हे सारे बांध नाहीसे झाले. आणि सण्ण्या एखाद्या

लहान मुलाप्रमाणे, अनिर्बंध निर्लज्जपणे खांदे हलवून मोठ्याने रडू लागला." (चंद्रावळ)

"..... या जमिनीवर आपण पाय ठेवला व लगेच एका अदृश्य जाळ्यात ओढले गेलो; आता तेजस्वी रंगाचे तुकडे, धुरातील आकृती आणि वेदना यांचे एक मोहोळ आपल्या भोवती उठले आहे असे त्याला वाटू लागले. उद्याच येथून जा, मंदिरात जाऊ नकोस असे म्हणणारा धीवर, रंगीत साप; निळसर धुरात नाचणारी नर्तिका, सेरिपी, स्कहार, चार बाजूंनी एकाच वेळी ओढले गेलेले वृद्ध शरीर; तोडलेला ताईत; एली म्हणजे वसंत ऋतु; मेखलेवर चमकणारा प्रकाश, मासात रूतलेले आगमुंगळे; ही अंगठी असली की, तू लवकर परत येशील, आता तिचे मन या जगात नाही; अंगठीच नव्हे तर अंगठी घालणारी बोटेही त्याला अपरिचित नाहीत. आला क्षण मोत्याचा, गेला क्षण मोत्याचा." – (इस्किलार)

वरील प्रकारच्या वर्णनातून जी. ए. वर्तमानक्षणात भूतकाळ आणि भविष्यकाळही एकत्र आणण्याची किमया कशी करीत असतात, तेही ध्यानात येऊ शकेल.

त्यांच्या कथेतील वर्णने अगदी तपशीलवार आणि तरीही नेमका दृक्-श्राव्य प्रत्यय देणारी असतात. म्हणजे त्यांतून निर्माण झालेल्या शब्दचित्रांना नुसत्याच चित्रकलेतील दोन मिती नसतात, तर शिल्पकलेतील किंवा वास्तुकलेतील तिसऱ्या मितीचाही परिणाम ते साधतात असे मला वाटते. त्यांच्या दूरच्या काळातील कथांना रूप देताना त्यातल्या काळाचे भान सतत जागे राहते. जणू ती त्या त्या चित्रांची चौथी मितीच. त्यामुळे 'दूत' 'विदूषक' ह्यासारख्या कथांची भाषा मराठी असूनही एवढी संस्कृतनिष्ठ (जी ते नेहमी वापरीत नाहीत) बनते की केवळ त्या भाषेतूनही तो काळ आपल्याला जाणवत राहावा.

त्यांची कथा वाचकाला अधिक डोळस करते, आणि आपल्याच आयुष्याकडे आतापर्यंत पाहिले नव्हते अशा अंतर्दृष्टीने (Insight) पाहायला लावते. मला वाटते, श्रेष्ठ कलाकृतींचाच हा एक गुणधर्म आहे. त्या आपल्याला निव्वळ कलात्मक आनंद देऊन थांबत नाहीत, तर 'आपल्यातलाच एक डोळा नव्याने उघडतात.'

त्यांच्या काही कथा अतिशय दीर्घ असतात. अनेक पात्रे-प्रसंग त्यात खचून भरलेले असतात. एक अतिविस्तृत असा जीवनपट त्यांनी आपल्या आविष्कारासाठी निवडलेला असतो. त्या पात्रांच्या परस्परसंबंधांतील नाट्य, कुठे संवादांमधून तर कुठे निवेदनामधून वा लेखकाने केलेल्या मनोविश्लेषणातून आपल्यासमोर उलगडत जाते. त्यांच्या वर्णनात अगदी

मोजक्या शब्दांमधून जिवंत व्यक्तिरेखा उभ्या केल्या जातात. तसेच त्यांच्या परस्परसंबंधांचे व संघर्षाचे आणि ज्या नियतीच्या रंगमंचावर ती हलत असतात, त्या सगळ्यांचे एक दृक्-श्राव्य रूप आपल्या मनाच्या डोळ्यांसमोर उभे केले जाते. त्या सगळ्यांचा एक प्रकारचा Circuramic effect आपल्यावर होतो आणि त्यात आपणही गुंतत जातो. परिणामाच्या बाबतीतही त्यांची कथा नाटक-कादंबरीच्या जवळ जाते. पण कादंबरीसारखा अनेककेंद्री परिणाम मात्र ती करीत नाही, तर तो परिणाम असतो एककेंद्रीच. 'रमलखुणा' मधील 'प्रवासी' व 'इस्किलार' ह्यासारख्या त्यांच्या आतापर्यंतच्या कथांमधील सर्वांत जास्त दीर्घ कथा जरी घेतल्या व त्या कथांमधील उपकथानकांची आपल्या वेगळेपणाने जाणीव होत असली तरी, दोन्ही कथांचा अंतिम परिणाम हा एकात्मिक आहे असे दिसते, कारण त्या उपकथानकांचा जाणवणारा परिणाम हा कथेच्या मुख्य परिणामाला पोषक, पूरक असा तरी असतो किंवा तो त्या परिणामात मिसळून तरी जातो. 'प्रवासी' कथेत शेवटी प्रवाशाची 'रस्ता संपून गेला आणि प्रवास मात्र चालूच राहणार आहे.' हीच अवस्था शेवटचा impact करते; तर 'इस्किलार' वाचल्यानंतर एवढ्या विलक्षण अनुभवातून जाऊन आणि नियतीला आव्हान देऊनही त्यातला नायक स्वत:च्या हातून बहिणीचा होणारा वध आणि बापाच्या मृत्यूलाही कारणीभूत होण्याचे भवितव्य बदलू वा टाळू शकला नाही, हाच एकमात्र परिणाम आपल्या मनात घर करून राहातो. त्यांच्या कथांत मानवी भावनांचा गहिरा खेळ असूनही त्यात कुठेही अतिरंजन; भावविवशता, हळवेपणा ते येऊ देत नाहीत. या सर्वांचा विचार करताना लक्षात येते ती जी. एं. ची विलक्षण कलात्मक अलिप्तता. त्यांच्यातील कलावंत, माधव आचवलांनी म्हटल्याप्रमाणे, "एखाद्या निर्जीव मुखवट्यासारखा अलिप्तपणे ह्या खेळाकडे पाहात असतो आणि त्याच्यावर जिवंततेची थरथर उमटू लागते न लागते तोच काशभट तो मुखवटा आपल्या धाबळीच्या पिशवीत टाकून घराकडे निघतो.२" आपल्या कथांतील पात्रांना ते लेखणीने नव्हे, तर आपल्याच जीवनरसाने जिवंत करतात आणि झालेली ही निर्मिती, एखाद्या मुलाने साबणाचे फुगे सोडून द्यावे, तेवढ्या सहजतेने तिच्यापासून स्वत:ला अलग करीत सोडून देतात.

त्यांची अलीकडची कथा ही मराठीत अगदी वेगळी, नवी, ताजी अशी आहे. तिच्यातील घटित हे बऱ्याचदा तुमच्या आमच्या जगातील वास्तव आणि लेखकाने कल्पिलेले व अघटित वाटेल अशा वास्तवाच्या मिश्रणातून बनलेले असते. (आणि तरीही त्या कथेच्या चौकटीत ते सगळे 'खरे'च

असते) उदा. ठिपका कथेची सुरुवात नेहमीच्या वास्तवातील आहे तर पुढील भाग व शेवट कल्पित वास्तवाचा आहे. क्वचित जी. एं. नी जुन्या परिचित कथांकडे नव्या दृष्टीने पाहिलेले असते. उदा. 'ऑर्फियस', 'यात्रिक', 'सांजशकुन' या संग्रहातील 'भेट' इ. कथा. त्यांच्या या प्रकारच्या कथांमधले वातावरण अनोखे अपरिचित असते. कधी ते ग्रीक पुराणातले, तर कधी 'अरेबियन नाईटस्' मधले, कधी भारतीय पुराणे वा इतिहास काळाच्या सीमारेषेवरचे, तर क्वचित वन्य जमातीच्या जीवनाचे दर्शन घडविणारे असे असते. काही कथा वर सांगितल्याप्रमाणे परिचित वास्तवातून सुरु होऊन कल्पित वास्तवात संपतात. पण त्या कथांमधून विचारात्म, भावात्म आणि नाट्यात्म आशयाचे रसायनच आपल्यापुढे येत राहाते. बुद्धीला भावजलात जिरविण्याची गडकऱ्यांची आकांक्षा जी. एं. नी आपल्या कथांत साकार केली आहे असे वाटते.

'सांगाती', 'अंजन', 'स्वप्न', 'दूत', 'ठिपका', 'गुलाम', 'कळसूत्र', 'रत्न', विदूषक', 'ऑर्फियस', 'प्रवासी', 'इस्किलार', 'रक्तमुखी', 'यात्रिक', 'अहम्' ह्या त्यांच्या उपरोक्त नव्या प्रकारच्या कथा. या कथांमधील वास्तव कसे असते ते आधी आपण पाहिलेच. परंतु त्या कथांमध्ये महत्त्वाचा असतो तो मूल्यांचा शोध. हा शोध त्या कथांचे नाते सबंध मानवतेशी व मानवी संस्कृतीच्या इतिहासाशी जोडतो. ह्या शोधामध्ये एक विश्वात्मकता, universality असते जीवनातील असंख्य प्रकारच्या अनुभवांचा परिपाक म्हणजे विचार व तत्त्वशोधन. त्यांच्या या अलीकडच्या कथांमध्ये हे तत्त्वशोधन अधिक आढळते. मानवी जीवनमूल्यांच्या शोधाच्या ह्या प्रयत्नातही, त्या शोधाच्या व प्रयत्नांच्या मर्यादांवरच लेखकाचा भर असावा असे वाटते. किंबहुना, असल्या प्रयत्नांच्या जाळ्यात जीवनातील अंतिम सत्ये किंवा मूल्ये सापडत नाहीत, असेच लेखकाला सुचवायचे असावे, असे वाटते. त्यातल्या काही कथांचा विचार करताना एक विशेष जाणवतो तो म्हणजे, 'गुलाम', 'प्रवासी', 'इस्किलार', 'रत्न', 'अहम्' इ. कथांतील नायकांना नावे नाहीत. पण नाव न देऊनही त्यांची जगावेगळी व्यक्तिमत्वे उभी करून लेखकाने त्या त्या व्यक्तिरेखांना मानवजातीतील एका विशिष्ट प्रकारच्या – अज्ञेयाच्या, अप्राप्याच्या, नित्यनूतनाच्या शोधात आपले व्यक्तित्व आणि जीवित होमून टाकणाऱ्या – माणसांचे प्रतिनिधित्व बहाल केले आहे. त्या नाव नसलेल्या नायकांत व भैरू, रामण्णा, डॉन इत्यादिंसारख्या नाव असलेल्या नायकांत समान गुण म्हणजे त्यांचा अज्ञेयाचा, अप्राप्याचा ध्यास. तो ध्यास जगावेगळा असला, तरी नियतीला त्याचे कौतुक असण्याचे कारण नाही. तिच्या लेखी तो ध्यास म्हणजे

मानवजातीतील काहींनी तिच्या पंज्यातून सुटण्याची केलेली केविलवाणी धडपड असावी.

या कथांतील 'विदूषक', 'प्रवासी', 'इस्किलार' ह्या कथांतून त्यांच्या Epic Vision ची आपल्याला कल्पना येते. अतिविस्तृत जीवनपट, पात्रप्रसंगांना असलेली प्रतीकात्मकता आणि चित्रित केलेल्या भावसत्यांना असलेले सार्वकालीन मूल्य ही या Epic Vision ची प्रमुख लक्षणे होत. 'ऑर्फियस', 'यात्रिक' ह्यांसारख्या पूर्वपरिचित कथांमध्ये ते आपली भर टाकून त्या कथांचे नवेच रूप आपल्यापुढे ठेवतात. 'यात्रिक' मध्ये त्यांनी आपल्याला परिचित असलेल्या सर्व्हांटिसच्या कथेचा आणि ती घडविणाऱ्या पात्रांचा अतिशय खोल आणि वेगळ्याच कोनातून छेद घेऊन त्या पात्रांची नवी व्यक्तिमत्वे आपल्याला दाखवली आहेत. मूळ 'डॉन क्विक्झोट' ही कादंबरी जिथे संपत येते तिथे जी. एं. ची कथा सुरू होते. मूळ कादंबरी ही त्या वेळच्या मध्ययुगीन काळातील शिलेदारीवर उपहासात्मक भाष्य करणारी लोकप्रिय स्पॅनिश कहाणी आहे. तिच्यातील डॉन शिलेदारीच्या रोमँटिक कथा वाचून डोक्यावर परिणाम झालेला आणि साहसांसाठी बाहेर पडलेला तरूण गृहस्थ आहे. सॅन्को पॅन्झा हा त्याचा शिलेदारीतील साथीदार असला तरी त्याचे पाय मात्र कायम जमिनीवर असतात. पवनचक्क्यांना राक्षस समजून त्यांच्यावर आपल्या हत्याराने वार करणे, मोलकरणीला सुंदर, सद्‌गुणी राजकन्या समजून तिची सुटका करणे, असल्या प्रकारची त्या डॉनची साहसे मूळ कादंबरीत आहेत. शेवटी त्याचा एक मित्र आणि हितचिंतक त्याच्याशी द्वंद्व करून, त्यात त्याला हारवून आपल्या गावाकडे परत पाठवतो, वर्षभर कसलीही साहसे करायची नाहीत, हे त्याच्याकडून कबूल करून घेऊन. डॉन वर्षभर शांतपणे मेंढपाळाचे आयुष्य जगायचे म्हणून ठरवितो, पण आपल्या गावी परतताना आजारी पडून थोड्याच दिवसात मरण पावतो. जी. एं. च्या 'यात्रिक' मधला डॉन बाह्यतः तोच असला तरी जी. एं. नी त्याचे अंतरंग उघडून दाखविले आहे. समोर असलेल्या प्रत्येक गोष्टीची असंख्य रूपे त्याला दिसतात. तो म्हणतो, "... म्हणजे बघ, समोर जे दिसते, ते एकपदरी कधीच असत नाही. तू जितकी रूपके वापरतोस तितके त्याला जास्त पदर सुटतात. जिच्यामुळे एकही रूपक सुचत नाही, ती वस्तू नव्हे; ज्याला एकही रूपक सुचत नाही तो माणूस नव्हे. मी तशी रूपके वापरीत जगलो इतकेच - - - " डॉनला अंतिम सत्य अंतिम ज्ञान, अंतिम धर्मप्रणाली या जीवनातील गोष्टींचा शोध घ्यायचा असतो. 'अंतिम ज्ञान झाले आहे', असे म्हणणारा एक धर्मोपदेशक डॉनला भेटतो. पण तो ते ज्ञान अंतिम कसे, ह्याबद्दलचा वस्तुनिष्ठ निकष

डॉनला सांगू शकत नाही. ज्यूडासचे पात्र ह्या कथेत येणे हा तर जी. एं. च्या कल्पनेचा एक अपूर्व विलास आहे. ज्यूडास कथेत येतो तो Interpolation च्या तंत्राने. आपण येशूला विश्वासघाताने पकडून देऊन व मग सुळावर जायला लावून पापाचे अंतिम टोक गाठले आहे, असा त्याचा दावा आहे. तर डॉन त्याला त्याच्याही पुढची भयंकर पापे सांगून त्याचा भ्रमनिरास करतो. परिणाम एवढाच की, 'असल्या पापांची तुम्ही कल्पना करता म्हणजे तुम्हीच अधिक पापी आहात'. असे डॉनला सांगून ज्यूडास तेथेच झाडावर स्वत:ला फास लावून घेऊन आत्महत्या करतो. धर्मोपदेशक आणि डॉन, सॅन्को आणि डॉन, ज्यूडास आणि डॉन यांच्यात होणारी तत्त्वचर्चा ही लेखकाची खास स्वतंत्र निर्मिती आहे. (किंबहुना, त्या तत्त्वचर्चेचे प्रयोजन न कळून प्रस्तुत कथेवर झालेला चांगलाच विस्तृत वाद सत्यकथेच्या फेब्रुवारी १९७६ च्या अंकात आलेला असल्याने पुनरावृत्तीचे मुद्दे टाळलेले बरे). डॉन अगदी मरणाच्या जवळ पोहोचला असताना सॅन्कोने त्याच्याजवळ आपले अंत:करण उघडे करणे, 'मी तुमच्याहून वेगळा कुठे आहे? मी तुमचाच एक भाग आहे.' असे म्हणणे या गोष्टी सॅन्को आणि डॉन ह्या व्यक्तित्वांना अतिशय उंचावर नेणाऱ्या आहेत. तेथे डॉन निव्वळ जगाने हेटाळणी केलेला डॉन क्विक्झोट राहात नाही, तर स्वप्नांवर जगत नवनवीन स्वप्ने पाहणाऱ्या अख्ख्या मानवतेतील एका गटाचा प्रतिनिधी बनतो, आणि सॅन्को त्या स्वप्नांच्या ज्वाळांनी होरपळून कायम जमिनीवर सरपटणारा आणि तरीही स्वप्ने बाळगणाऱ्यांविषयी व स्वप्नांतच जगणाऱ्यांविषयी सुप्त आदर असणारा आणि आपल्या इच्छा आकांक्षा त्यांच्यात साकार व्हाव्यात अशी सुप्त इच्छा बाळगणारा ठरतो. तसे नसते तर, डॉन मरताना गव्हाच्या व लाकडाच्या व्यापाराचे जे बोलतो, ते ऐकून त्याला खरेखुरे दु:ख झालेच नसते. माझ्या मते हीच अनुभवघटकांची नवी मांडणी आहे आणि म्हणूनच ही नवनिर्मिती आहे.

'ऑर्फियस' ही देखील अशीच एक नवनिर्मिती. जी. एं. नी इथे मूळ ग्रीक मिथचे अस्तित्ववादी शोकांतिकेत रूपांतर केले आहे. Man is condemned to be free ही अस्तित्ववाद्यांची एक पक्की समजूत आणि दृढ विश्वास. त्यामुळे निर्णय घेणे आणि परिणामांना सामोरे जाणे ह्या गोष्टींना अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानात खूपच महत्त्व. या तत्त्वाच्या प्रकाशात पाहू लागले की जी. एं. च्या ऑर्फियसची कथा ही मानवजातीची प्रतीकात्म शोकांतिका बनते. मूळ ग्रीक मिथला जी. एं. नी नवे रूप, नवा आकार दिला आहे. ऑर्फियस आणि त्याची प्रेयसी यूरिडिसी या दोघा

मानवांच्या व्यक्तिरेखा रेखीव आणि भावदर्शी केल्या आहेत. मूळ कथेत यूरिडिसी सर्पदंशाने मेल्यावर अधोलोकात जाते आणि ऑर्फियसला काहीही करून तिला परत माणसांच्या जगात आणावयाचे असते. आपल्या दिव्य संगीताच्या, वादनाच्या साहाय्याने तो अधोलोकाच्या विवरद्वाराशी असलेल्या भयानक कुत्र्याला – सेर्बेरियसला – मोहनिद्रा आणवून अधोलोकाच्या अधिष्ठात्यापर्यंत पोहोचतो, त्याची मागणी मान्य होते, पण यूरिडिसीला परत जगात घेऊन जाताना मागे वळून पाहायचे नाही अशी अट त्याला स्वीकारावी लागते. वाटेत न राहवून तो चुकून मागे पाहातो आणि अट मोडल्याचा परिणाम म्हणून यूरिडिसी कायमची अधोलोकात परत जाते. जी. एं. च्या कथेतील ऑर्फियस तिला घेऊन परत जात असताना तिच्याकडे मागे वळून न पाहता तिच्याशी बोलू लागतो. बोलत असताना त्याला जाणवते की, जिच्यावर आपले प्रेम होते, जिच्या संगतीत आपले सगळेच आयुष्य एखाद्या सुंदर फुलासारखे झाले, ती यूरिडिसी ही नव्हे. मृत्यूचा साक्षात अनुभव घेतलेली ही यूरिडिसी आता आपल्याबरोबर कोणताच आनंद उपभोगू शकणार नाही, हे त्याच्या लक्षात आल्यावर तो थांबतो. मागे वळून न पाहण्याची अट घालून, पाहण्याचे व न पाहण्याचे स्वातंत्र्य आपल्याला दिल्याबद्दल देवाला दोष देतो, आणि आपण वळून पाहताक्षणीच यूरिडिसी परत जाईल हे माहीत असूनही **तसे करण्याचा, मागे वळून पाहण्याचा, जाणीवपूर्वक निर्णय घेतो.** इतकेच नव्हे तर अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञान जगणाऱ्या कुणाही माणसाप्रमाणे आपल्या या निर्णयाची जबाबदारी स्वीकारून मिळेल ती शिक्षा भोगण्यासाठी अधोलोकात जाऊन देवापुढे उभा राहतो. अधिष्ठाता देव त्याला समजावून घेतो, तर देवता त्याच्या चुकीच्या वर्तनाबद्दल त्याची निर्भर्त्सना करते. पुन्हा एका अटीवर यूरिडिसी त्याच्या बरोबर माणसांच्या जगात येऊ शकेल असे देव त्याला सांगतो. सहा महिने त्याच्याबरोबर जगात व सहा महिने अधोलोकात राहणे ही ती अट. ऑर्फियसची आशा पुन्हा पालवते; पण आता यूरिडिसीच आपल्या मर्यादा ओळखून त्याच्याबरोबर जायला नकार देते; येथे त्या दोघांनी जाणीवपूर्वक निर्णय घेणे, हा निर्णयाचा क्षण असह्य दु:खद वाटणे आणि मग त्या निर्णयाची जबाबदारी स्वीकारून भवितव्याला सामोरे जाणे ही सर्व पुन्हा जी. एं. ची निर्मिती आहे. या कथेतील ऑर्फियसच्या दिव्य संगीताचा प्रभाव, त्याचे यूरिडिसीबरोबर होणारे संभाषण व संपूर्ण कथेचे निवेदन अतिशय काव्यात्म आहे. देवदेवतांनाही नियती अटळ असते हे सांगतासांगताच, त्यांनाही मानवी भावनांचा मानवी स्पर्श देऊन त्यांची व्यक्तिमत्वे जिवंत केली आहेत. त्यातही देवाची

व्यक्तिरेखा अधोलोकाच्या अधिष्ठात्याला साजेशी, एखाद्या न्यायाधीशासारखी कर्तव्यकठोर, गंभीर, बरेचसे जाणणारी आणि विशेषत: माणसांच्या व देवांच्याही मर्यादा जाणणारी आणि प्रत्येक नव्या घटनेत आणखी नवे ज्ञान होताना ते ज्ञान स्वीकारणारी अशी आहे; तर देवतेची व्यक्तिरेखा स्त्रीसुलभ उतावीळपणा, विकाराधीनता, ज्ञानाचा व समंजसपणाचा अभाव, हळवेपणा, व गतकाळ आणि त्याशी संबद्ध अशा nostalgic feeling मध्ये रमणारी अशी विरोधी गुणांनी रेखाटली आहे. कथेचा एकूण परिणाम काव्यात्म आणि शोकात्म आहे.

त्यांच्या अलीकडच्या कथांतील 'विदूषक' ही मराठीतील एक अप्रतिम कथा आहे. तिच्यातील वातावरण आणि पार्श्वभूमी अगदी पुराणकाळातील आहे. त्या काळाला साजेशी संस्कृतनिष्ठ भाषा आणि इतर तपशील वापरून तो काळ व ती पात्रे जिवंत केली आहेत. त्यातील दिव्याची कल्पना मात्र मूळ लोककथेतील असावी. (F.R. Stockton ह्या लेखकाच्या नावे The Lady or the Tiger अशी एक कूटकथाही प्रसिद्ध झाली होती त्यातही अशीच दिव्याची कल्पना आहे.) मूळ कुठलेही असले तरी जी. एं. नी तिला खास मध्ययुगीन वा पुराणकालीन भारतीय साज चढविला आहे. स्टॉकटनच्या कथेतील अपराध्याला अपराधी वा निरपराध ठरविण्याची आणि त्याबद्दल बक्षिस किंवा शिक्षा देण्याची एक विलक्षण पद्धती तो राजा वापरीत असे. खुद्द राजकन्येवरच प्रेम केल्याच्या (तिचेही त्याच्यावर उत्कट प्रेम असते) अपराधाबद्दल एका भणंगाला न्याय द्यायचा असतो. एका प्रचंड एरिना मध्ये अपराध्याला बोलावले जाते. राजा, ती राजकन्या आणि हजारो प्रेक्षकांच्या साक्षीने हे न्यायदान व्हायचे असते. अपराध्याच्या बाजूला दोन बंद दरवाज्यांच्या खोल्या असतात. पैकी एकीत एक-दोन दिवस उपाशी ठेवलेला वाघ असतो आणि दुसरीत एक रूपसुंदर युवती. अपराध्याने स्वत:च्या अक्कलहुशारीने एका खोलीत प्रवेश करून मृत्यू किंवा ती सुंदरी यांचा स्वीकार करावयाचा असे ते दिव्य असते. तो अपराधी राजासमोर येऊन अभिवादन करतो. बाजूला बसलेल्या आपल्या प्रेयसीकडे – राजकन्येकडे – तो पाहतो. तिला कोणत्या खोलीत काय वाढून ठेवले आहे, ते माहीत असल्याने ती एका विशिष्ट खोलीकडे, फक्त त्यालाच कळेल अशा तऱ्हेने खूण करते. तिने कोणत्या खोलीकडे इशारा केला असेल हे कायम न सुटणारे कोडे. याचाच थोडा वापर ध्रुवशीला व चंचला ह्यांनी अभयराज व विजयराज ह्या दोघांनाही दिव्यातून पार पडण्यासाठी किंवा मरण्यासाठी केलेल्या गूढ इशाऱ्यांमध्ये जी. एं. नी त्यांच्या या 'विदूषक' कथेमध्ये केला असावा असे वाटते.

ह्या कथेत पात्रप्रसंगांची गर्दी आहे. सत्तेसाठी अभयराज, विजयराज, धर्मगुरू ह्यांच्यात चाललेला संघर्ष आहे. त्यातच चंचला व विजयराज, आणि ध्रुवशीला व अभयराज यांच्या उत्कट प्रेमाचा व वासनांच्या संघर्षाचा धागा गुंफलेला आहे. व्यक्तीव्यक्तींमधील वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील संघर्ष व ताण आहेत. त्याचबरोबर वैचारिक संघर्ष आणि मूल्यांमधील संघर्ष हाही त्या सगळ्या कथेला जीवननाट्याचे आगळे मूल्य प्राप्त करून देतो. त्यातील प्रमुख पात्रे पुरूष आणि स्त्री यांची प्रतिनिधी असून त्यांचा संबंध नेहमीचाच म्हणजे सेक्सचा आहे. विदूषक हे पात्र सतत दोन पातळ्यांवर वावरते. एक पातळी इतरांच्या कृती-उक्तीवर भाष्य करणारी, त्यांचा अन्वयार्थ लावणारी तत्त्वज्ञाची, तर दुसरी विदुषकी रंजनाची. हा विदूषक – मूळ नाव पंडित विष्णूशर्मा – इंग्रजी आणि संस्कृत नाटकातल्या परंपरा एकत्र करून पचविलेला असा आहे. म्हणूनच त्याने विकृत वच, वेष आणि आचरणाचा मुखवटा चढविला आहे आणि त्याने सांगितलेल्या छोट्या कथा, त्याची कृतकनम्रता, ह्या गोष्टी कुणाचेही – विशेषत: राजकारण्यांचे – वर्म उघडे पाडणाऱ्या, त्यांना झोंबणाऱ्या आणि विचार करायला लावणाऱ्या आहेत. त्याचे रंजन ही अस्तित्वासाठी चाललेली धडपड आहे, तर त्याचे तत्त्वज्ञान हा स्वत:च्या व इतरांच्या अस्तित्वाचा त्याने घेतलेला शोध आहे. अभयराज, विजयराज, चंचला, ध्रुवशीला, धर्मगुरू, डोंब ही जिवंतपणे जगणारी आणि मरणारीही – माणसे आहेत, तर त्यांच्या जगण्यावर भाष्य करणारा, रंजनात आणि बुद्धिगम्य कोडी सोडविण्याच्या अहंकारात रमणारा आणि शेवटी अनुभवातून मिळविलेले ज्ञान, तत्त्वज्ञान किंवा त्याचे तुकडे हे सगळेच निरर्थक आहे अशा निर्भ्रम (disillusioned) अवस्थेला पोहोचणारा, कागदी जीवन जगणारा बुद्धिमंत आहे. कथेतील सगळ्या थरारक नाट्याला तो साक्षी आहे. माहीत नसलेले सगळे धागे त्याच्यापुढे, त्याला धक्के देत देत उलगडतात. पण शेवटी ध्रुवशीला आणि डोंबाच्या शृंगाराला मात्र तोही साक्षी नाही. सत्तेचा गर्व वाहणाऱ्या आणि सगळ्या कपटनाटकात यशस्वी होणाऱ्या धर्मगुरूंनाही ध्रुवशीला ही डोंबासाठी जीव टाकते हे माहीत नाही. अभयराजशी आपल्याला धर्मपत्नी म्हणून संसार करता येणार नाही, हे माहीत असूनही ती आणि अभयराज ह्यांनी क्ष णिक वासनेसाठी गुप्त रीतीने गांधर्वविवाह केलेला असतो. धर्मगुरुशी तिचे रखेलीसारखे नाते असून आपण त्यांनाच फार मानतो, असे ती भासवीत असते, आणि तिच्यातल्या स्त्रीचे समाधान करणारा पुरूष मात्र तिला भेटतो तो निव्वळ नर, बलदंड नर असलेल्या डोंबात. ध्रुवशीला आणि धर्मगुरूंचे संभाषण विदुषकाच्या (त्यांच्या न कळत) कानी पडते आणि

त्याचा उरलासुरला गर्व नष्ट झाल्याने, आता ध्रुवशीला व डोंब यांच्या प्रणयाचा धक्का सोसायची त्याच्यात ताकद नाही, म्हणून या शेवटच्या शृंगारप्रसंगाला – एकापाठोपाठ घडणाऱ्या अभयराज, विजयराज, चंचला ह्यांच्या मृत्यूनंतर लगेच येणाऱ्या त्या वासनेच्या खेळाला मात्र साक्षी आपण – वाचक! ही पात्रे, हे प्रसंग, हा काळ आपल्यापासून फार दूर आहे, म्हणूनच त्यांचा आपल्यावर होणारा परिणाम हा एखाद्या एरिनामध्ये चाललेल्या खेळासारखा आहे. त्या दूरवर चाललेल्या खेळातही आपण प्रेक्षक म्हणून Involve होतोच. त्या खेळाला अनेक मिती आहेत, त्यात भावनिक ताण आहेत, मृत्यू आणि वासना ह्या प्रबळ गोष्टींचा खेळ आहे, बुद्धिगम्य कूटे आहेत, सत्तेसाठी चाललेले संघर्ष आहेत, कपट आहे आणि विशेष म्हणजे मानवी जीविताचा एखादा सजीव तुकडाच कापून ठेवावा अशी त्यातली स्पंदने आहेत. ही स्पंदने हाच जी. एं. च्या कथांचा प्राण असतो.

अलीकडे, जी. एं. च्या कथांवर लिहिताना व खाजगी संभाषणात बोलताना त्यांच्यावर एक आक्षेप अनेक लोक घेऊ लागले आहेत. त्याचे थोडक्यात स्वरूप असे की, त्यांच्या कथांमध्ये, विशेषत: आशयात व काही वेळा आविष्कारात तोचतोपणा येऊ लागला आहे. 'सांजशकुन' मध्ये हे विशेष तीव्रतेने जाणवते, असे अनेकांचे म्हणणे आहे. त्याचा थोडक्यात येथे विचार करायचा तर असे म्हणता येईल की ज्या मानवी जीवनातून लेखकाला आपली अनुभवसामग्री मिळत असते, त्यात खरोखरच काही संपूर्णतया नवे असे तात्त्विकदृष्ट्या आणि व्यवहारत: असते का? ह्या प्रश्नाचे उत्तर 'नाही' असे आहे. त्यामुळे लेखकाचे अनुभवघटक आणि त्याची प्रतिक्रियापद्धती यांच्यामधील तथाकथित आवर्तनशीलता ही स्वीकारण्यावाचून गत्यंतर नाही. आता प्रश्न आहे तो लेखक या अनुभवघटकांची नवनवी मांडणी कशी करतो हा. त्याचा विचार केला तर 'निळासावळा' ते 'सांजशकुन' पर्यंत जी. एं. चा लेखक म्हणून होत गेलेला विकास, त्या लेखनात दिवसेंदिवस येणारी प्रगल्भता ही अगदी ठळकपणे जाणवणारी, आणि तपासता येणारी गोष्ट आहे. कॅलिडिओस्कोपमधील वेधक आकृती दाखविणारे काचांचे तुकडे वगैरे घटक बदलत नाहीत, पण त्याला छोटासा धक्का दिला तरी त्या आकृती बदलत राहातात. एकीसारखी दुसरी आकृती असणे ही केवळ गणिती संभाव्यताच असते, प्रत्यक्षात एका आकृतीसारखी दुसरी आकृती शोधून सापडत नाही. त्या आकृती एकमेकींपेक्षा वेगळ्या असतात. त्यांच्यातील मूळ घटक बदलत नाहीत. त्यांनी तयार होणारे आकार व त्यांतून निर्माण होणारे

भास-आभासांचे जग मात्र बदलत राहते. जी. एं. च्या कथांचेही तसेच आहे. त्यांच्यात येणारा तोचतोपणा व आवर्तितता ही असलीच तर या प्रकारची आहे. वास्तविक मानवी दु:खी जीवनाचेच रूप ते कथांमधून मांडीत राहतात. पण त्यासाठी माणसाला फार वेगवेगळ्या अशा situations मध्ये ठेवून त्याच्या दु:खाचा वेध ते घेत असतात. आता यालाच आवर्तितपणा म्हणायचे की काय ते सुजाण वाचकांनी ठरवायचे३.

एका नृत्याचा जन्म

गेल्या २५ वर्षांतील मराठी कथाकारांमध्ये अव्वल दर्जाचे कथाकार म्हणून स्वत:चे स्थान श्री. दा. पानवलकरांनी निर्माण केले आहे. 'गजगा' या त्यांच्या पहिल्या संग्रहाने फारसे लक्ष वेधून घेतले नाही; परंतु 'औदुंबर' या १९६३ मध्येच प्रसिद्ध झालेल्या संग्रहामुळे त्यांना सुजाण वाचकांची दिलखुलास दाद मिळाली. नंतर त्यांचा 'सूर्य' हा संग्रह १९६८ साली आणि 'एका नृत्याचा जन्म' १९७५ साली प्रसिद्ध झाला. प्रस्तुत लेखात 'एका नृत्याचा जन्म' या संग्रहातील कथांचा विचार करता करताच पानवलकरांच्या कथाकार म्हणून साधारण वैशिष्ट्यांचाही विचार येणे अपरिहार्य आहे.

यातील कथांचे आशयानुसारी वर्गीकरण करताना त्यांचे साधारण तीन गट होतात.१ 'गारठा', 'टक्कर', 'चांदणं', 'फोमण्या येत आहे', 'प्रवासी' - 'बक अप रावण' सारख्या पहिल्या गटातील कथांतील आशयात सामान्य मध्यमवर्गीय वाचकाला अपरिचित असे अनुभव किंवा वास्तव प्रकट झालेले असते. दुसऱ्या गटात अत्यंत रसरशीत, जिवंत व्यक्तिमत्वांच्या भोवती गुंफलेल्या 'अपील', 'अजन्मा', 'बक अप रावण', 'ओलीस' वगैरे कथांचा समावेश करता येईल. तर तिसऱ्या छोट्याशा गटात, 'सावली', 'अनाहत' कथा मोडतील. या कथांमध्ये मानवी जीवनातील तरल सूक्ष्म भावबंधांची वा अनुभवांची मांडणी आढळते. हे गट अगदी व्यवच्छेदक रीतीने जाणवतात असे नाही. कारण कधी ते परस्परात मिसळून जातात.

पानवलकरांच्या या संग्रहातील व इतरही संग्रहातील बहुतेक कथांमधून सर्वप्रथम जाणवणारे वैशिष्ट्य म्हणजे अनुभवातील नाट्य आणि रोमांचकारिता. या नाट्याची विविधता स्तिमित करणारी आहे. एखाद्या बोक्याने आपल्या मालकाचा गळा फोडून जीव घेणे ही घटना मुळात नाट्यपूर्ण आहेच. परंतु 'अपील' मध्ये ती केवळ एक नाट्य म्हणून येत नाही, तर पानवलकर अशा साऱ्या घटनांच्या प्रवाहात ज्या प्रेरणा व

प्रवृत्तींचे अंत:प्रवाह दडलेले असतात, त्यांच्यातील अर्थ, संगती आणि नाट्य शोधण्याचा प्रयत्न करताना दिसतात. इथे नाट्य या शब्दाचा अगदी स्थूल अर्थ घेऊन चालणार नाही. दोन किंवा अधिक व्यक्तींमधील वा प्रवृत्तींमधील संघर्ष हा नाट्याचा स्थूल अर्थ. परंतु व्यक्ती, व्यक्तिमत्वे, प्रवृत्ती, विचार, कल्पना, तत्त्वे, नैसर्गिक प्रेरणा, मानव आणि निसर्ग, मानवनिर्मित मूल्ये यांच्यापैकी परस्परविरोधी असणाऱ्या कोणत्याही गोष्टी समोरासमोर नुसत्या उभ्या ठाकल्या की त्यात नाट्य निर्माण होते. त्यातच आकस्मिकतेचे, अनपेक्षितपणाचे तत्त्व मिसळलेले असले की त्या नाट्यातील रंगत आणि वेधकता वाढते. असे नाट्य आपल्या आजूबाजूलाच नव्हे तर आपल्या मनातही घडत असते. ते शब्दबद्ध करून प्रत्ययकारिकतेने वाचकांसमोर ठेवणे हे एका अर्थी अवघड काम आहे. ते नुसते शब्दबद्ध करण्यात स्थूलता येण्याचा संभव असतो. आणि ही स्थूलता टाळायची तर त्या अनुभवातील सर्व अंगांचा – भावनिक, वैचारिक आणि संवेदनात्मक अंगांचा – थरथरता 'फील' वाचकाना देता आला पाहिजे. पानवलकरांच्या कथेत हा परिणाम कसा साधला जातो ते पाहण्यापूर्वी कथाकाराच्या कार्यासंबंधी, ललित साहित्यातून साधल्या जाणाऱ्या परिणामासंबंधी माधव आचवल काय म्हणतात ते पाहणे उपयुक्त ठरेल.

"कोणतीही कलाकृती हा एक आभास असतो. ज्या विशिष्ट गोष्टींचा हा आभास असतो ती गोष्ट तसेच या आभासाचे स्वरूप ही प्रत्येक कलेत निराळी असतात. ललित साहित्यात जीवनाच्या चैतन्याचा आभास असतो. जीवन हे स्थल व काल या दोन परिमाणांत गतिशील असल्यामुळे त्याचे रूप सारखे बदलत असते. तसे ते बदलत असताना जी स्पंदने जाणवतात ती चैतन्यतत्त्वाची अनेक रूपे. आपला जीवनातील प्रत्येक अनुभव ही ती स्पंदने होत. या स्पंदनांची गुणवत्ता दोन संदर्भांमुळे त्यांना लाभते असे म्हणता येईल. त्यातील पहिला संदर्भ म्हणजे प्रत्येक व्यक्तीचे अंतर्विश्व व त्याचे प्रकट जीवन यांच्यामध्ये असलेला ताण. माणसाची कळत वा नकळत घडणारी प्रत्येक कृती ही त्याच्या जागृत व सुप्त मनातील भावना, संवेदना, इच्छा, विचार व कल्पना यांच्या विलक्षण गुंतागुंतीच्या प्रवाहाचा परिणाम म्हणून घडलेली असते. या दोघांत असणाऱ्या संबंधाचा या स्पंदनाच्या रूपावर परिणाम होतो. तसेच दुसरा संदर्भ असा की बाह्य विश्वात पहिल्या तऱ्हेचे अनेक संबंध एकाच वेळी वावरत असतात. आणि त्यांच्या अशा एकत्र वावरण्यामुळे अनेक नवीन ताण निर्माण होतात. या दोन संदर्भांमुळे आपल्या अनुभवातील भावनात्मक आशयाला विशिष्ट वजन, छटा, गतिमानता, दिशा व लय ही मिळतात. अशा अनेक

स्पंदनांच्या जाणिवेतूनच आपणांस जीवनातील चैतन्यतत्त्व प्रतीत होते.

स्थलकालात गतिशील असलेल्या व सारखी नवनवीन रूपे धारणे करणाऱ्या जीवनातील चैतन्याचे दर्शन घडविण्याचा ललित साहित्याचा प्रयत्न असतो. पण कोणतीही ललित कलाकृती ही स्वभावतःच एक स्वयंपूर्ण, स्थिर व निश्चित आकाराने बांधलेली अशी गोष्ट आहे. त्यामुळे कलाकृतीतून व्यक्त होत असणारा अनुभव हा स्वाभाविकच जीवनाच्या ओघापासून निराळा झालेला असतो. जीवनौघातील त्याच्या आधीच्या व पुढच्या स्पंदनाशी त्याचा संबंध राहिलेला नसतो. म्हणजेच ज्या एका गोष्टीमुळे चैतन्य हे चैतन्य असते तीच नेमकी कलाकृतीतून काढली जाते. मग ललित कलाकृतीत जाणवते ते चैतन्य कुठले? ते चैतन्य म्हणजे जीवनात जाणवणाऱ्या चैतन्याचा आभास असतो; आणि या अर्थाने प्रत्येक कलाकृती हा एक आभास होय.

पण कलाकृतीच्या मूलभूत स्वरूपामुळेच जे चैतन्य तिच्यात असू शकत नाही त्याचा आभास तरी आपणांस कसा होतो? तो घडविण्यासाठी कलावंताला काय करावे लागते? जीवनातील ज्या विशिष्ट अनुभवांचे कलावंत चित्रण करीत असतो, त्यातील भावनात्मक आशयांच्या घटकांची गुणवता (वजने, छटा, गतिमानता, लय) लक्षात घेऊन तो त्यांची एक पुनर्रचना किंवा एक नवीन रचना करतो. असे करताना त्यांमधून काही नवीन संबंध प्रस्थापित होतात; या संबंधामुळे निर्माण होणाऱ्या ताणांची एक नवीन आकृती बनते; आणि आकृतीच्या गुणवत्तेमुळे एक निराळ्या तऱ्हेचे चैतन्य कलाकृतीत पुन्हा दिसू लागते. या चैतन्यात आपणांस प्रत्यक्ष जीवनातील चैतन्याचा आभास होत असतो. म्हणून एक गोष्ट महत्त्वाची ठरते की, कलाकृतीत जाणवणारे चैतन्यतत्त्व हे प्रत्यक्ष जीवनातील चैतन्यतत्त्वापेक्षा निराळे असते, आणि ते त्या विशिष्ट कला-आकृतीमुळे जाणवलेले असते."२

पानवलकर त्यांच्या कथांतून या चैतन्यतत्त्वाचा प्रत्यय वाचकांना देतात, तसेच त्या त्या कथेच्या अनुभवातील घटकांची वैशिष्ट्यपूर्ण मांडणी करून, त्यातून स्वत: न डोकावता, जीवनावरील अर्थपूर्ण भाष्य साकार करतात. त्यात संगती, विसंगती, सुसंगतीतून अनेक आकृती वाचकांना जाणवत राहतात.

हे नेमके कसे घडते ते या संग्रहातील अनुभवाचे, नाट्याचे व त्याच्या मांडणीचे स्वरूप न्याहाळून समजेल असे वाटते.

'अपील' कथेतील नाट्य सर्वार्थाने विलक्षण आहे. त्यात संग्या पेणकर नावाचा एक खुनी गुन्हेगार, त्याला सेशन्स कोर्टात झालेली फाशीची

शिक्षा, आणि त्याचे अपील वरच्या कोर्टात लढविणारे वकीलसाहेब या सर्वांशी संबंधित संघर्ष आहे. वकीलसाहेबांनी एका मांजरीच्या पिलाला कुत्र्याच्या तावडीतून सोडवून आणून पाळलेले असते. काळ्या रंगाचा हा गब्दुल व इरसाल बोका झक्कू हे प्रस्तुत कथेतील महत्त्वाचे पात्र असून त्याच्यात व त्याच्या मालकात अनेक गमतीदार साम्यभेद कथेत दाखविलेले आहेत. संग्या पेणकरने खून केला, तो त्याच्या नव्यानेच लग्न झालेल्या बायकोवर बलात्कार करणाऱ्या तालेवार पोराचा. हायकोर्टातल्या अपीलात वकीलसाहेब बुद्धिचातुर्याने खुन्याला सोडवतात. बायकोवरचा बलात्कार हे खुनी माणसाच्या मनाचा तोल नष्ट होण्यासाठी पुरेसे कारण आहे असे दाखवून ते हा विजय मिळवतात, फाशीची शिक्षा पुढे ढकलून घेण्यात यशस्वी होतात. कोर्टात बुद्धिचातुर्याच्या जोरावर हे करणारे वकीलसाहेब व्यक्तिगत जीवनात मात्र अनैतिक संबंधांत नुसते बुडलेले नव्हे तर त्यात स्वत:वर खूष असलेले 'सभ्य' गृहस्थ आहेत. संग्या पेणकरचा गुन्हा हा त्याच्याकडून तोल गेलेल्या मानसिक विकलावस्थेत ('Unsoundness of mind') घडलेला आहे, हे कोर्टाला पटविताना वकीलसाहेबांनी अप्रत्यक्ष आधार घेतला आहे नैतिक-अनैतिकतेच्या प्रचलित संकेतव्यूहाचा आणि लग्नाच्या बायकोवरील नवऱ्याच्या सर्व प्रकारच्या अधिकाराच्या कल्पनेचा. खुद्द वकीलसाहेब मात्र अनेक बायकांच्या लफड्यात गुंतलेले असून त्या त्या स्त्रियांच्या नवऱ्यांना ते कळले तर वकीलसाहेबांची धडगत नाही. पण प्रत्यक्षात त्यांचा जीव घेतला जातो तो त्यांच्या पाळीव झक्कूकडून. भुकेने आणि संतापाने वेडापिसा झालेला झक्कू, वकीलसाहेब आपल्या जिवावर उठले आहेत असे समजून, त्यांचा गळा फोडून, त्याचा लचका तोडतो. यातील नाट्याचा उत्कर्षबिंदू कथेत विलक्षण वेगाने व अनपेक्षितपणे गाठला जातो. पानवलकर हे नाट्य निव्वळ प्रभावीपणे चितारतात असे नाही, तर माणसाच्या मूळ प्रेरणा व प्रवृत्तींचाही या व इतरही कथांमध्ये शोध घेत असतात. कथेतील झक्कू ह्या बोक्याच्या मनातील म्हणून जे विचार दाखविले आहेत, ते माणसाच्या कृती उक्तीवरील भाष्य, त्यानेच रचलेल्या जीवनव्यवहारातील नीतिअनीतीच्या संकेतांच्या अवडंबरातील संगती आणि विसंगती दाखविणारे आहे. वकीलसाहेबांना मधून मधून झक्कूशी बोलण्याची सवय आहे. त्या बोलण्यातून त्यांची आपल्या बुद्धिचातुर्यावर खूष असण्याची वृत्ती दिसते. बोक्याच्या मनातले विचार वकीलसाहेबांच्याच नव्हे, तर माणसाच्या जातीच्या संदर्भातही चिंतनीय आहेत. उदा.... 'आम्ही पडलो प्राणिमात्र. त्यातून हिंस्त्र म्हणे... वस्तुत: निसर्ग आमचा सखासोयरा. कर्ताकरविता. सगळं काही त्याच्या तालासुरानं पण आपाप घडतं

आमच्याकडून. टिमकीच्या मालकानं जेव्हा वीट फेकून मारली आमच्यावर, मस्तक झिणझिणलं. डोळ्यांत ओरखडे उमटले. पण टिमकी पुन्हा आली. आपलं अंग घेऊन. **आमचा संताप भुकेसारखा तीक्ष्ण** असतो. **भूक संतापासारखी. म्हणून जेव्हा नरडं फोडतो एखाद्याचं तेव्हा त्यातलं एक काहीतरी असतं किंवा दोन्ही.** आम्ही स्वातंत्र्य मानतो. त्याआड कुणी येता कामा नये. आल्यास जे घडेल तिथं अपील नाही. खरं म्हणजे तुम्ही माणूसलोकच भयंकर. कायदे करता तुम्ही. मोडताही तुम्हीच. कुणाचाही गळा कारण अकारण घोटायचा किंवा मोकळा करायचा.... तू झोप वरच्या वझेबाईबरोबर काळा कोट घालून शहाजोगपणे. कलमं पोटकलमं लावून. कायदा कोळून पोटभर प्यालेला तू. पण गुन्हा पचवण्यासाठी तो ओकावा लागतो गळा फाडून. तुम्हाला कोण अडवणार? तेव्हा तुम्हा लोकांत खरं तरी काय असतं? रक्त, ईश्वर, गळा, आई हे सगळं शपथेसाठी वेठीला धरता आणि वर करू नये ते करता. ——— **आम्हांला पाळू म्हणणाऱ्यांनी स्वत:ला सांभाळावं. स्वत:च्या स्वभावाला जागून आम्ही स्वाभिमानानं जगतो. लाथा खात नाही. लाळ घोटत नाही. फार झालं तर आम्ही नरडं फोडू. मग ते कुणाचं का असेना. रक्त महत्त्वाचं, ते बेटं खरं असतं.** आम्ही काय करतो याचं निश्चित भान आम्हांला असतं. आम्ही आम्हालाच बाळगू शकतो. तुम्हांला स्वत:चा तोल सांभाळता येत नाही. एखाद्याचं नरड दाबून मारलं तर उडालेले रक्ताचे डाग तसेच ठेवता स्वत:वर. गाफीलपणे. आम्ही पडलो तरी पायांवरच. पावलांचा आवाज नाही. अंग स्वच्छ. तुम्ही लोक घाणेरडे. समर्थनं, पोटासाठी भानगडी, नसते धंदे स्वभाव विसरून,.. त्यापेक्षा नागडे राहा, फिरा नागवे. म्याँव. म्हणे प्रेम, जिव्हाळा! मेल्या उंदरासारखे जपा तुम्हीच..... गुर्रर्र...! (पृ.१४) (जाड ठसा माझा)

म्हणजे पानवलकरांच्या कथेत निव्वळ एकामागोमाग एक घटना व व्यक्तींचे वर्तन, यांचे निवेदन येत नाही, तर या सगळ्यांमधून पानवलकरांना माणसाच्या जीवनातील आणि वर्तनातील जी काही संगती, सुसंगती, विसंगती आढळते वा जाणवते तशी ती ते वाचकांसमोर मांडतात. बाह्य घटितांमध्ये आणि माणसाच्या मनातील घडामोडींमध्ये असलेल्या संबंधांचे असे अनेक रचनाबंधांचे प्रकार, पैलू आणि पदर त्या कथांमधून पाहायला मिळतात. वकीलसाहेब अपिलात आपल्या पक्षकाराला जवळजवळ सोडवतात, निदान त्याची फाशी टाळण्यात त्यांनी यश मिळवले आहे. आरोपीला मेडिकल ऑब्झर्वेशनखाली ठेवून मानसशास्त्रज्ञांनी त्याची प्रगती वेळोवेळी कोर्टाच्या निदर्शनास आणावी असा न्यायालयीन आदेश

घेण्यात ते यशस्वी झाले आहेत. डेथ हॅज टु वेट नाऊ... द केस इज हेल्ड इन अबेयन्स. पण त्यांनी पाळलेल्या बोक्यानेच त्यांचा संतापातून – वकीलसाहेब आपल्या जिवावर उठले आहेत अशा भावनेतून संतापून – त्यांचा जीव घेतला तर त्या बोक्याला कुठल्याही कायद्याची कलमे लागू नाहीत, किंबहुना त्याने नकळत दिलेल्या या निकालावर कुठेही अपील करायची सोय नाही. अपील शब्दावर या कथेत वेगवेगळे अर्थ सुचविणारा प्रकाश पडत जातो. झक्कूने – त्यांनी ज्याला लहानपणी कुत्र्याच्या तावडीतून सोडवले त्या मांस, मासे घालून पोसलेल्या बोक्याने – वकीलसाहेब विजयाच्या व दारूच्या धुंदीत असताना संतापाने त्यांचा जीव घेणे यात एक काव्यगत न्याय आहे. न्याय अशासाठी म्हणायचे की, वकीलसाहेब हे एका अर्थाने कायद्याचे रखवालदार, अपराधी आणि निरपराध अशा दोघांनाही कायद्याच्या पंज्यातून सोडविणारे आणि दुसरीकडे अनेक बेकायदेशीर, अन्याय्य, अनैतिक गोष्टी करणारे वा त्यांना संरक्षण देणारे आहेत. हे सगळे करताना ते ज्या बौद्धिक खटपटी, लटपटी करतात त्यातले काहीही त्यांना वाचवू शकत नाही. फक्त कायद्यानेच त्यांचा न्याय करायचा असता, तर बौद्धिक लटपटींच्या जोरावर ते स्वत: अशा गोष्टी करीतच राहतील वा इतरांना सोडवीत राहतील, अशी एकूण मानवनिर्मित कायदा व नीतीची संरचना आहे. 'जीवो जीवस्य जीवनम्' हा सनातन न्याय येथे किती तरी वेगवेगळ्या संबंधांमधून प्रकट होतो. कथेतील सर्व प्रमुख घटनांना पाया आहे तो रक्तातल्या 'गुणां'चा. म्हणजे काम, क्रोध, भूक इ. सहजप्रेरणा आणि त्यांचे अचानक उद्रेक एकीकडे तर माणसाने समाजधारणेसाठी उभे केलेले नीती, कायदा, न्यायालये, जजमेंट, अपील वगैरेंचे अवडंबर दुसरीकडे अशी या कथेची मांडणी आहे.

कायदा आणि नीती माणसानेच समाजधारणेसाठी निर्माण केली असली तरी त्या दोहोंच्या कचाट्यातून सुटण्यासाठी व रक्तातील प्रेरणेप्रमाणे वागता यावे म्हणून माणूस किती विलक्षण खटपटी करतो याचे प्रत्ययकारी दर्शन त्यांच्या अनेक कथांमधून घडत आले आहे. माणसाच्या या प्रकारच्या जगण्यावरचे उत्कृष्ट भाष्य असलेल्या किती तरी कथा आपल्याला त्यांच्या 'औदुंबर' या संग्रहापासून पाहायला मिळतात; आणि तरीही त्यांच्यात तोचतोपणा जाणवत नाही. कारण, प्रत्येक कथेतील भावनाशयावर आधारलेले नाट्य आणि त्याचा थरथरता 'फील' वाचकांना देताना, पानवलकर लेखक म्हणून त्यांच्या अंगी असलेल्या सगळ्या कौशल्याचा प्रभावी वापर करतात. त्या त्या कथेतील वास्तवाचे एक स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण जग निर्माण करतात.

पानवलकरांच्या 'गजगा' ह्या पहिल्याच संग्रहाच्या परीक्षणात समीक्षकाने पुढील विचार व्यक्त केले होते.

"...ललित वाङ्मयाचा घटक या नात्याने कथा ही जीवन उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न करीत असते; व जीवनाच्या उत्क्रांत स्वरूपाबरोबरच ललितवाङ्मयाचीही उत्क्रांती होत असते. निदान ती तशी झाली पाहिजे. त्यामुळेच ललितातील नवेंपण कायम राहाते. 'मागील पानावरून पुढे चालू' हा न्याय जीवनाच्या बाबतीत खरा असला, तरी सूक्ष्मदृष्ट्या जीवन बदलत राहाते. माणूस बदलतो, त्याच्या भावना बदलतात. म्हणजे त्याचा पिंड कायम राहातो, पण त्यांचे स्वरूप बदलते; त्यांना अनेक कंगोरे प्राप्त होतात. साक्षेपी लेखकाला या कंगोऱ्यांना स्पर्श करता आला पाहिजे; मानवी मनाचा तळ शोधता आला पाहिजे. यामुळेच कोणतेही नवे साहित्य पाहिले म्हणजे मनात येते ते असे की, या साहित्याने माणसाच्या मनाच्या काही गूढ प्रेरणांचा शोध घेतला आहे काय? अथवा एखाद्या स्थूल भावनेचा काही आविष्कार दर्शविला आहे काय?"३ असे सुरवातीला म्हणून नंतर 'गजगा'मधील कथालेखनातून जाणवणारी पानवलकरांची काही वैशिष्ट्ये नोंदवून, "ती कमी आहेत आणि दिलासा देणारी नाहीत." असेही म्हटले होते; मात्र "तेवढ्यावरून लेखकाच्या भवितव्याची चिंता करणारे 'चिंतातुर जंतू' आपण बनू नये हे चांगले!४" अशा एका सूचक पण अर्थपूर्ण वाक्याने त्या परीक्षणाचा शेवट केला होता. हे शेवटचे वाक्य समीक्षकाला पानवलरांच्या क्षमतांची कुठे तरी चाहूल लागली असावी, म्हणून आले आहे असे म्हणावेसे वाटते. किंबहुना पानवलकरांच्या नंतर आलेल्या "औदुंबर"५ या संग्रहातील कथांपासून पुढील लेखनात त्यांनी या परिच्छेदातील अपेक्षा अतिशय यशस्वीपणे पुऱ्या केल्या असे म्हणता येईल. 'एका नृत्याचा जन्म' कथासंग्रहात त्यांच्या या कथाकर्तृत्वाच्या विकासाचा आलेख पाहता येईल.

'गारठा' या कथेमध्ये जुन्या संस्थानी वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर स्त्रीमनाच्या विविध पैलूंचे लेखकाने दर्शन घडविले आहे. एकीकडे आपल्या रूपगुणवैभवाचा सार्थ अभिमान असलेल्या राणीसाहेब व त्यांच्या मनातील पुत्रप्राप्तीची इच्छा आणि दुसरीकडे अगम्य नियती आणि त्यातच माणसाची असहाय्य धडपड यातील ताणाचे चित्रण या कथेत पाहायला मिळते. राणीसाहेब आणि राजेसाहेब मुलासाठी, पुत्रासाठी आसुसलेले आहेत. बहुधा आगामी मातृत्वाची अस्पष्ट चाहूलही राणीसाहेबांना लागली आहे. म्हणून त्या आपल्या संस्थानच्या सीमेपलीकडे असलेल्या श्रीसिद्धिविनायकाच्या दर्शनाला निघतात. संस्थानची गाडी आणि कारभारी व ड्रायव्हर दिमतीला

आहे. वाटेतून कृष्णामाई वाहते आहे हे कळताच त्या मुद्दाम पायउतार होऊन नदीकडे निघतात. पाऊलवाटेवर चिंचेचा आकडा मिळताच त्यांना तो उचलून खावासा वाटतो. त्यातून दोन गोष्टी व्यक्त होतात. राजवाड्याच्या बंदिस्त, वैभवशाली वातावरणाच्या बाहेर निघण्याची इच्छा आणि आगामी मातृत्वाची चाहूल. कृष्णामाईचे दर्शन घेण्याची तीव्र इच्छाही त्यांच्या मनाचा कल दाखविणारी आहे. वाहत्या नदीचे कृतार्थपण आणि स्वत:ची ती अवस्था यांची सांगड त्यांना घालावीशी वाटते. श्रीसिद्धिविनायकाचा आणि कृष्णामाईचाही आशीर्वाद त्यांना हवा आहे. अनागताचे काहीसे भय आणि त्यातून सुटण्यासाठी दैवी कृपेची सावली हवीशी वाटणे अशा मनाच्या कातर, हळुवार अवस्थेत त्या आहेत. म्हणून कृष्णामाईला 'आमचे राज्य राख' असे साकडे त्या घालतात. तिथे घाट बांधून खणानारळांनी ओटी भरण्याचा नवस करतात. राज्य राखायचे ते कुणा शत्रूपासून नव्हे, तर राज्याला वारस मिळून ते 'राखले' जावे ही त्यामागची भावना आहे. महादर्शन हे सगळ्यांना सांगण्याचे निमित्त. देवाची, विघ्नहर्त्याची कृपा हवी आहेच, परंतु त्याचबरोबर पुजारीणबाईंच्या तान्ह्या बाळाला पाहण्याचे व्यक्तिगत, काहीसे गुप्त निमित्तही आहे. बाळंतविड्याचा, चांदीच्या बाळलेण्याचा भरघोस अहेर, त्या सवाष्ण ब्राम्हणीचा मनापासून आशीर्वाद मिळावा या अपेक्षेतून आहे. नियतीने तिथे वेगळेच ताट वाढून ठेवले आहे. पुजारीण सरुबाईंचे मूल बहुधा नुकतेच मृत झाले आहे. परंतु राणीसाहेब येत असल्याची सूचना आधीच एक्स्प्रेस पत्राने मिळाली असल्याने, मुलाचा मृत्यू दडवून ठेवून ईश्वरभटजी आणि सरूबाई राणीसाहेबांच्या सरबराईत उणे पडू न देण्याची असहाय्य, केविलवाणी धडपड करतात. महादर्शनाच्या वेळी १५१ रूपयांची दक्षिणा श्रींपुढे ठेवून मनोभावे आळवणी करून, राणीसाहेब पुजाऱ्यांच्या घरी जाऊन, जेव्हा बाळंतविडा पुढे करतात तेव्हा मात्र पुजारीणबाईंना रडू फुटते. 'त्यातले आपल्याला काहीही नको' असे त्या गयावया करून म्हणतात. राणीसाहेब मुलाला पाहू इच्छितात, तेव्हा तर दोघांची विलक्षण पंचाईत होते. मूल मेलेले असल्याचे व ती गोष्ट राणीसाहेबांपासून दडवून ठेवल्याचे उघडकीला येईल या भीतीने भटजी, 'तो आताच झोपलाय' वगैरे सांगून राणीसाहेबांना पाळण्यापासून दूर ठेवण्याचा प्रयत्न करतात. राणीसाहेबांना त्या गोजिरवाण्या, 'झोपलेल्या' बाळाला पाहून वात्सल्याचे भरते येते. 'बाळराजे' अशी हाकही नकळत हलकेच त्यांच्या तोंडून निघून जाते. पण मुलाला हात लावून त्याच्या जावळातून हात फिरवताना, मूल लाकडी बाळासारखे कलंडते, त्याचा थंडगार स्पर्श

एकाएकी जाणवल्यानंतर मृत्यूच्या भयानक गारठ्याचा प्रत्यय राणीसाहेबांना येतो; आणि बाळाची पावलं – हात नव्हे – बाळलेण्याच्या तबकाला लावण्याचा रीतिरिवाज पाळण्याची आज्ञा कारभाऱ्यांना देऊन त्या, त्या भीषण गारठ्यापासून वेगाने दूर जाऊ लागतात. यातल्या नाट्यात, कारूण्याचा एक अनपेक्षित, अनोखा प्रवाह मिसळलेला आहे. मूल मेले असले तरी ते जिवंत असल्याचे नाटक सरूबाईंना आणि ईश्वरभटजींना करावे लागते, यात कारूण्य आहे. पण ज्या परिस्थितीत हे नाटक करावे लागते त्या परिस्थितीने त्या कारूण्याला गहिरेपणा आणला आहे. यात राणीसाहेबांचा अपेक्षाभंग व तद्जन्य मनोभंगही आहे, परंतु परिस्थितीने माणसाला आणलेली असहायता ही अधिक सुन्न करून टाकणारी आहे. स्थूल घटितांखाली वाहणाऱ्या अंत:प्रवाहांचा या कथेतला खळखळाट हा आपल्याला जीवननाट्याचे एक वेगळेच दर्शन घडवतो. 'गारठा' या शीर्षकातून अनेक अर्थ सुचविले जातात. सुरवातीला राणीसाहेबांना कृष्णेच्या काठी मोकळ्या हवेत गारठा जाणवतो. कारण एरवी राजवाड्याबाहेरची मोकळी हवा त्यांना अनुभवायला मिळत नाही. (लग्नापूर्वी, लहानपणी कदाचित मिळत असावी.) तो गारठा निवारायला कारभारी शाल देऊ करतात. त्या ती नाकारतात. ईश्वरभटजींच्या घरी अनुभवाला येणारा, उबदार आतिथ्यावर मात करणारा, मृत्यूचा गारठा, त्यातले अकल्पित नाटक आणि कारुण्य राणीसाहेबांच्या सगळ्या आशाआकांक्षांना गोठून टाकणारे ठरते आणि त्यावर कसलाही इलाज नसतो. परतीच्या वाटेवर भरधाव धावणाऱ्या गाडीत बसलेल्या राणीसाहेबांच्या मनात ठिबकणारा गारठा हा जसा थोड्या क्षणांपूर्वी अनुभवलेल्या घटनांचा आहे तसाच, आता पुढे काहीही होऊ शकेल, आपले जीवन मातृत्वाने कृतार्थ होईल की नाही, आपले 'राज्य राखले जाईल की कसे' या अनागताच्या शंकेनेही त्या गारठून गेल्या आहेत.

'भूमी' मध्ये नायकानेच निवेदन केलेली एक पांथस्थ आणि कुणी मरूभूमीतील (मारवाडातील?) स्त्री यांच्यात घडलेल्या अवचित संबंधाची कहाणी आहे. भटकत्या पांथस्थाला श्रीनीलकंठेश्वराच्या मंदिरात जायचे आहे. ते देवालय त्याला सापडते. पण तिथेच कुणा अपत्यासाठी तळमळणाऱ्या, नीलकंठेश्वराला लक्ष बेल वाहणाऱ्या विवाहित स्त्रीची व त्याची भेट होते. नियतीने ठरवून ठेवल्यासारखी त्यांची भेट झाल्यावर दोघे एकमेकांकडे आकर्षित होतात. ती त्याला आपल्या वाड्यात घेऊन जाते आणि तिथे रात्र काढून पांथस्थ पुन्हा मार्गक्रमणाला लागतो असे थोडक्यात कथासूत्र आहे.

सुरवातीला कथेतील हा नायक/निवेदक नीलकंठेश्वराच्या देवालयाची चौकशी करीत असतो, तो त्याला कुणी तरी जटाधारी, अंगार डोळ्यांचा पुरूष भेटतो, आणि देवळाच्या दिशेने केवळ हात दाखवून "जाव जल्दी वहाँ मंदिरमें" सांगून निघून जातो. त्याला पाहून नायकाला, कुंतीला मंत्र देणाऱ्या दुर्वासाची आठवण होते. देवळाजवळ पोचण्याच्या आधी नदीवर सहा ओलेत्या दिसतात तर त्याला त्या कृत्तिकांसारख्या वाटतात. नीलकंठेश्वराची पिंड पहिल्या बाजीरावाने मस्तानीच्या गोऱ्यापान शब्दांसाठी म्लेंच्छांच्या तावडीतून सोडवलेली असल्याची आख्यायिका त्याला ऐकायला मिळते. नीलकंठेश्वराला एक स्त्री लक्ष बेल वाहून प्रदक्षिणा घालीत असते. तिचा नवरा बाजूला झऱ्यात साठणाऱ्या विहीरीसारख्या कुंडातल्या तीर्थोदकाचे पैसे तेवढे मन लावून गोळा करीत असतो. त्या मारवाडी वाणाच्या माणसाच्या विरोधाला न जुमानता, तो त्या कुंडात उतरतो, तर नेमका एका मोठ्या कासवाच्या पाठीवर उभा राहातो. या व इतर अनेक ऐतिहासिक, पौराणिक उल्लेखांनी प्रस्तुत कथेला एक रोमँटिक परिमाण प्राप्त करून दिले आहे. नायकाच्या आणि त्या स्त्रीच्या संबंधाची कथा इथे मोठ्या संयमित पद्धतीने चित्रित झाली आहे. एरवीही पानवलकरांच्या कथेत अनेकदा स्त्रीपुरुषसंबंधांचे चित्रण येत असले तरी त्यांनी केवळ तसल्या चित्रणासाठी चित्रण केले आहे असे कुठे वाटत नाही. सामाजिक संकेतांच्या दृष्टीने पाहिले तर त्या परस्त्रीचा आणि नायकाचा संबंध हा अनैतिकच. पण अशा संबंधांना पुराणांमध्ये, काही ऐतिहासिक कथा दंतकथांमध्ये वेगळ्या सामाजिक संकेतांनी स्वीकारलेलेही आहे. भूमीमध्ये धान्य रुजणे आणि अपत्यप्राप्तीसाठी तळमळणाऱ्या स्त्रीचा अशा पुरुषाशी असा संबंध येणे यातील साम्यदर्शक अशी 'भूमी' ही प्रतिमा शीर्षकस्थानी आहे. त्या प्रतिमेला आणखीही अर्थांतराची वलये आहेत. नीलकंठेश्वराच्या देवालयाचा शोध यातूनही एक प्रतिमा सूचित होते. शोध घेणारा हा पांथस्थ म्हणतोः

> "कुठल्या भूमीत मी सापडलो होतो? कसलंही नातं नसलेलं आकाश. दिशांचा रंग जोगिणीसारखा. हवा ओलसर गाभाऱ्यातली निर्माल्यवत. पाय थकले तरी मन चुकमुकल्यासारखं झालं. रस्ता चालतच होता. इतका की वाटायला लागलं मीच स्थिर झालो आहे."

तो देवळाजवळ पोचतो तेव्हा एक यात्रेकरू त्याला न विचारताच बोलतो, "श्रीनीलकंठेश्वर त्या तिथं भुईकोटातल्या दालनात."

"का?"

"त्या बाजीरावानं त्याला बचवला. छातीशी गच्च धरून डोंगरावरनं खाली आणला. आणि इथं आणून स्थापला."

"एवढी यातायात बाजीरावाला?"

"मस्तानीच्या गोऱ्यापान शब्दांत बाजी गुंतला. नाहीतर श्रीनीळकंठाला डोंगरावरच दळूनकांडून गनिमांनी फुंकून उडवला असता अबिरासारख्या!"

एवढ्या मुलखात हाच एक प्राणी बोलला. आधी भेटले ते सारे हात दाखवणारेच निघाले.

हा ईश्वर बाजीरावाला पावला म्हणून मी देवळात जाण्यास उत्सुक झालो..... (पृ. ८६-८७)

याच मंदिरात ती कुणी स्त्री त्याला भेटते. तिच्या लक्ष बेल वाहून प्रदक्षिणा चालू असतात. पुढे ती त्याला प्रसाद म्हणून पाकात मुरवलेलं अंजीर देते. झऱ्यातनं तीर्थ घेण्यासाठी तो कुंडात उतरतो तेव्हा त्याच्यावर खेकसणारा तिचा नवरा मऊ होतो. जणू, आता त्या दोघांमध्ये निर्माण होत असलेली जवळीक त्याला मान्य व्हायला लागली आहे. तिच्या वाड्यावर गेल्यानंतरचे पुढील संयत वर्णन स्त्रीपुरूषसंबंधातल्या अलवार नाजूक पातळीचा प्रत्यय देते. त्यात समर्पक सूचक प्रतिमांचा फार मोठा वाटा आहे. अशाच अर्थवाही प्रतिमा पानवलकर सर्वत्र वापरत असतात.

"संध्याकाळ ओसरून रात्र थरथरत उगवली. तीत कुठंतरी गुंतून मी मुरत राहिलो. तिच्या दातांच्या अर्धस्पर्शांनी सरसरून जिव्हाळी लागली. भांग सोडून बिंदी सरकली ती सोन्याच्या साखळीसकट पाठीवरच्या वेणीच्या शेपट्यावर उतरलेली भासली. त्या भूमीत रूजलोसं झालं.

सकाळी धमन्यांत सुवास दरवळत असतानाच वाड्याबाहेर आलो. एक निमिष थांबलो. मन धावत येऊन गळ्यात हाताची मिठी घालत छातीवर आपलं जावळ घोळसू लागलं.

सूर्यकिरणांनी लखलखलेल्या वाड्यापुढल्या अंगणातून निघालो. कबुतरांचा थवा दाणे टिपत होता, तो भर्रकन चौफेर उडाला. त्या प्रदक्षिणा अजून मी मोजत होतो. मनातल्या मनात लांबवत राहिलो. त्या लिंबोणी मुंडाशातल्या जटाजूटधारी दुर्वासापर्यंत पोचणार होत्या.

जे व्हायचं ते अटळ. होऊन गेलं. भूमीचा स्पर्श कानाशी येऊन समजूत काढत होता की काय न कळे. मी आलो होतो त्या दिशेनं परत निघालो. कोंदलेल्या मनात टपोरा अश्रू थांबला. वळून

पाहिलं. पाणपुरूष वाड्याच्या शेवटच्या पायरीवर थांबून निरोप देत होता. मी हात उंचावला. वळलो. आणि दुतर्फा वृक्षांच्या गर्द सावलीतून चालू लागलो. चालत राहिलो मऊ मातीतून." (पृ. ९०-९१)

'कुठल्या भूमीत मी सापडलो होतो?' या ओळीपासून शेवटच्या ओळीशी येऊन आपल्याला निवेदकात झालेल्या परिवर्तनाची जाण होते. त्याने अनुभवलेल्या परिवर्तनाचा तो सबंध प्रत्ययच ही कथा वाचकांपुढे उलगडून ठेवते. एखाद्या कमताकदीच्या लेखकाने या कथेला चटोर मासिकांतल्या व्यभिचारकथांच्या पातळीवर नेऊन सोडले असते. पानवलकर तसे करीत नाही. स्त्रीपुरूषसंबंधामधल्या असंख्य छटा त्यांच्या अनेकानेक कथांमध्ये ते चित्रित करतात. त्यात कधी 'भूमी' 'सावली', 'अनाहत' या कथांसारखा हळुवारपणा असतो, कधी 'अपील', 'फोमण्या येत आहे' इ. कथांतल्यासारखा धिटावा, दांडगाई, रंगेल आणि रगेलपणा असतो, तर कधी 'चांदणं' कथेतल्यासारखे पशूंच्याहीपेक्षा पलीकडच्या पातळीवरचे क्रौर्य किंवा 'अजन्मा' कथेतल्या स्वत:च्या बायकोवर – ओल्या बाळंतिणीवर केलेल्या बलात्कारासारखी मूढपणे केलेली अशी कृती असते.

'चांदणं' या एरवी रोमँटिक कथाकवितांमध्ये हमखास भेटणाऱ्या शब्दाचेच शीर्षक असलेली कथा वेगळ्या अर्थाने शहारे उठवून वाचकाला भयचकित करून टाकणारी (पण भयकथा म्हणता येणार नाही अशी) कथा आहे. देवराम पवार आणि त्याचा जिवलग मित्र गंगाप्पा तेली या दोघांचेही एकमेकांच्या बायकांशी नको ते संबंध आहेत. दोघांनाही ते माहीत आहेत तसेच गावकऱ्यांनाही. तरी दोघेही एकमेकांना तशी ओळख देत नाहीत. देवरामच्या मळ्यात चांदण्या रात्री जोंधळ्याच्या खळ्यावर गावकऱ्यांना मटणाची मेजवानी असते. मित्राला मिळालेल्या जोंधळ्याच्या राशीवर गंगाप्पा तेल्याने पांढराफेक तुरा असलेला दोन वाव उस, बिरोबाच्या देवळावरच्या निशाणासारखा पुरून ठेवला आहे, आपल्या मित्राच्या यशात आणि कर्तृत्वात आपल्याला वाटणारा अभिमान, गर्व व्यक्त करण्यासाठी. सर्वजण मेजवानीचा भरपेट आनंद लुटतात. जेवताना दोघांच्याही 'त्या' संबंधांवर गावकरीही सूचक शब्दांमध्ये थट्टेची शेरेबाजी – खास गावरान पद्धतीने – करतात. उदा:

तसा देवराम म्हणाला, "ही आमची आंगतपंगत हाय. गंगाप्पा माजा जानजिगर दोस्त. इचारा गावातल्या कुठल्याही कुत्र्याला."
असं म्हणून त्यानं पाटलाला विचारलं.
"काय पाटील? खरं का खोटं?"

पाटलाच्या तोंडात मटणाची नळी होती. काडकन फोडून पाटील म्हणाला, "आता हे काय सांगणं झालं, राव? तुम्ही काय आणि गंगाप्पा तेली काय, एका तालमीत घुमणारी. एकाला शिंक आली तर दुसऱ्याला सर्दी...."

"म्हंजे साटंलोटंच म्हणा की." मध्येच एक म्हातारा बोलला. बक्कळ हशा उडाला. (पृ. १११)

जेवणानंतर सगळे गावकरी पांगतात. देवराम अकस्मात गंगाप्पाला व त्याच्या बायकोला रात्री तेथेच खळ्यावर राहण्याचा आग्रह करतो. गंगाप्पा, देवरामच्या बायकोच्याही 'खास' आग्रहात काही सूचना असेल, या विचाराला बळी पडून राहायचे कबूल करतो. आपल्याच बायकोनं देवरामच्या इशाऱ्यानुसार आणून दिलेल्या घोंगडीवर पडून आरामात घोरायला लागतो. देवरामची बायको सखूबाई आणि रंगाबाई तेलीण गप्पा मारीत लवंडतात. सखूबाईलाही झोप लागून जाते. एवढा वेळ देवराम खोपीत वाट बघत बसून राहिलेला असतो. गंगाप्पा आणि सखूबाई दोघांनाही झोप लागून गेल्यावर देवराम कुऱ्हाड घेऊन, रंगीला आपल्या कृत्यात सामील करून घेऊन, 'तीन घावात गंगाप्पा तेल्याची आणि आपल्या बायकोची वैरण तोडून टाकतो.' तेलिणीच्या मदतीने प्रेतं घोंगड्यात गुंडाळून शेजाऱ्याच्या कोरड्या विहिरीत उतरून पुरून टाकतो आणि मग निश्चिंतपणे व निवांतपणे रंगीला खांद्यावर उचलून खोपीत शिरतो आणि तिला अलगद जमिनीवर ठेवतो. तेव्हा 'चांदोबा कलत होता आणि खळ्यावर चांदणं मुरत होतं.' कथा साडेचार पानात संपणारी असली तरी तिच्यातील हिंसेचे भयनाट्य स्त्रीपुरूषसंबंधाच्या चित्रणाला नुसती भीषण वेधकता देत नाही तर या प्रकारच्या गुंतागुंतीच्या संबंधांवर एक वेगळाच प्रकाश टाकते. यातला अनुभव मध्यमवर्गीय वाचकाच्या संवेदनशीलतेला अपरिचित असला तरी संभाव्यतेच्या कसोटीवर पूर्णतया उतरणारा आहे. या कथेचे बीज एखाद्या सत्य घटनेतही असू शकेल. गुहामानवांनी त्यांच्यांतली बाईवरून झालेली भांडणे कशी 'तोडली' असतील त्याचा हा एक नमुना. पण ही माणसं गुहामानव नाहीत तर खेड्यातली असली तरी तथाकथित संस्कृतीचेही हजारो वर्षांचे संस्कार झालेली माणसे आहेत. एका जबरदस्त प्रेरणेच्या आहारी गेलेला रगेल आणि रंगेल माणूस आणि त्याला साथ देणारी स्त्री कोणत्या थराला जाऊ शकतात त्याचे हे चित्रण वाचकाला हादरवून अस्वस्थ करणारे आहे. हक्काच्या स्त्रीवरचा म्हणजे बायकोवरचा माणसाचा अधिकार, त्यातील फसवणुकीचा सूड आणि तो उगवून झाल्यानंतर पुन्हा जणू वैऱ्याला मारून

जिंकून घेतलेल्या स्त्रीचा निर्वैर अवस्थेत उपभोग घेण्याची कृती या सर्वातील गुंतागुंतीची मानसिकता या कथेमध्ये स्पष्ट होते. त्यातील संभाव्यतेबद्दल आपल्याला कुठेही शंका वाटत नाही. कथाभर चांदण्याने त्या नाट्याला साथ केली आहे आणि शृंगाराला एक भयाण, भीषण अर्थही दिला आहे.

'प्रवासी' कथेत जीपने थंडीच्या रात्री प्रवास करणारा निवेदक (साहेब), दोघे साथीदार आणि ड्रायव्हर यांनी अनुभवलेले दोन अनोखे प्रसंग आहेत. रानातल्या वाटेवर रस्त्याच्या मध्येच एक हरिणी पाडसाला पान्हा देताना पाहून ड्रायव्हर गाडी हळूच थांबवतो आणि साहेबांना 'गोळी हाणा' असे सुचवतो. साहेब तसे करत नाही. हरिणी पाडसासकट दूर होते आणि जीप चालू झाल्यावर चुटपुटणाऱ्या ड्रायव्हरला निवेदक, 'तुझी मेजवानी मी चुकवली' असे म्हणतो. निवेदकाने हरिणी मारली नाही कारण कितीही केले तरी त्याचे मध्यमवर्गीय, सुसंस्कृतपणाचे संस्कार त्याला त्या अवस्थेत हरिणीवर गोळी घालू देत नाहीत. पण त्याने ड्रायव्हरला जरा छेडून मेजवानी चुकल्याबद्दलची प्रतिक्रिया विचारल्यावर, ड्रायव्हर 'रस्सा बिर्याणी खाऊन ढेकरा द्यायचं आपलं काम' असे सांगून आपली त्या सिच्युएशनमधली मनोऽवस्था स्पष्ट करून टाकतो. त्याला, पाडसाला पाजणाऱ्या हरिणीची हत्या वगैरे गोष्टी साहेबासारख्या खुपल्या नसत्या. पुढे चहाची तलफ आल्यावर एका खोपटातल्या हॉटेलात चौघेही शिरतात. आधीच्या प्रवाशांनी चहा पिऊन दूध संपवल्यामुळे, चहा मिळू शकणार नाही हे हॉटेलवाल्याकडून कळल्यावर सगळे तसेच जीपकडे परत निघतात. जीप सुरू करतात, तो हॉटेलवाला येऊन त्यांना जरा वेळ थांबायची विनंती करून चहा मिळेल असे सुचवितो. आत तान्हे मूल ठो ठो रडत असते. थोड्या वेळाने आलेला चहा पिऊन त्यांच्या मधले दोघेजण जीपमध्ये जाऊन बसतात. ड्रायव्हर मात्र जीपमधून खोपटाकडे परत आल्यापासून, 'दूध संपले असतानासुद्धा चहा करण्याची किमया हॉटेलवाल्याने नक्की कशी केली' ते गुप्त पोलिसी पद्धतीने शोधण्याचा प्रयत्न करीत असतो. हॉटेलवाल्याची बायको चहाचे कप त्यांच्या हाती देऊन आत गेली तेव्हा हॉटेलवाल्याच्या कडेवरच्या तान्ह्या मुलाने आकांतून रडायला सुरुवात केली हे त्याने पाहिलेले असते. तो निवेदकाला 'चहा पिऊ नका' असे सांगून स्वत:ही चहा तसाच टाकून जीपमध्ये जाऊन बसतो. त्याचे सांगणे मानून निवेदकही चहाचे पैसे मालकाच्या हातावर टिकवून चहा तसाच टाकून जीपमध्ये जाऊन बसतो. आता हॉटेलवाला येऊन त्यांची माफी मागू लागतो, 'चुकलो मी. जुतं काढून हाणा' म्हणतो. येथे निवेदकाला कळते

की पैशाच्या लोभाने हॉटेलवाल्याने आपल्या तान्ह्या, अंगावर पित्या पोराचे पोट मारून बायकोला चहा करायला लावलेला असतो. तिनेही मन मारून ते केलेले असते. या सगळ्या प्रकाराने अस्वस्थ झालेल्या बाळाजी ड्रायव्हरला सुसाट जीप उडवीत त्या अमानुष घटनेच्या जागेपासून दूर जायची घाई झालेली असते. साहेबाला कळमळून आलेले असते. पैशासाठी हॉटेलवाला वाटेल ते करायला तयार होतो व त्यात आपण नकळत सहभागी झालो आहोत अशी अपराधीपणाची जाणीव होऊन त्याला कळमळून येते. हरिणीच्या प्रसंगातली त्याची संवेदनशीलता इथे सुरवातीला बोथट होती म्हणूनच त्याला त्यातली अमानुषता, ड्रायव्हरने सांगूनसुद्धा कळलेली नसते. हॉटेलवाल्याने येऊन क्षमा मागितल्यावर त्याला काय घडले ते कळते. अर्थात याला त्याच्या संवेदनशीलतेचा शहरी, नागरपणाही कारणीभूत आहे. ड्रायव्हरला ते कळते कारण तान्ह्या पोरांचे रडणे आणि आयांनी त्यांना गप्प करणे त्याच्या अनागर, काहीशा अडाणी जीवनात नित्य परिचयाची गोष्ट असल्याने तो खोपटाभोवती सहज फिरतोसे दाखवून हॉटेलवाल्याची अमानुष हिकमत जाणून घेतो आणि साहेबाला 'चहा पिऊ नका' असे सांगून जीपमध्ये जाऊन बसतो. हरिणीची हत्या टाळली तेव्हा साहेबाला बरे वाटले होते कारण ती त्यावेळी पाडसाला पाजीत होती. कदाचित, मनोमन त्याने स्वत:कडे अधिक सुसंस्कृतपणा घेतला असेल. ड्रायव्हरला ज्या तऱ्हेने तो छेडतो त्यावरून तसे वाटते. इथे खुद्द बापानेच मुलाच्या तोंडचा घास काढून आपल्याला चहा दिला हे कळल्यावर माणसानेच माणसाला कुठे आणू पोचविले, हे ध्यानात आल्यावर त्याला कळमळून येते. माणसाच्या या अध:पतनात आपणही अप्रत्यक्षपणे सहभागी आहोत याची त्याला जाणीव झाल्याची ती खूण आहे. हरिणीच्या मांसाची मेजवानी चुकल्यामुळे चुटपुटणाऱ्या ड्रायव्हरचे इथे परिवर्तन आहे. साहेब इन्सेन्सिटिव्ह होत होते, तेव्हा त्यांना तसे होण्यापासून ड्रायव्हरनेच वाचवले. साहेबाचे परिवर्तन वेगळ्या प्रकारचे आहे. हरिणीच्या प्रसंगातल्या आणि या प्रसंगातल्या 'माणसा'च्या 'जागा' बदलल्या आहेत. या दोघांनी आपली माणुसकी, चहा प्यायचे नाकारून दाखविल्यावर हॉटेलवाल्याला आपल्या अपराधीपणाची जाणीव होते. त्याचेही इथे परिवर्तन होते. हरिणीच्या व शेवटच्या प्रसंगातला सांधा ढोबळही नाही वा कृत्रिम नाही. तिघांच्या परिवर्तनाचा हा क्षण पानवलकरांनी कळेल न कळेल अशा हळूवारपणे व सूचकतेने टिपला आहे. अनुभवाच्या आशयघटकातच ग्राम्यता येण्याची शक्यता असूनही ती ग्राम्यता कथेत येऊ दिली जात नाही, हे सहज वाटले तरी प्रत्यक्षात सहजसाध्य नाही. पानवलकर अशा अनेक

गोष्टी लीलया करतात.

'अजन्मा' कथेत, भिक्षुकी करणाऱ्या बाळकूनानांची पुत् नामे नरकातून वाचवणाऱ्या पुत्रप्राप्तीची केविलवाणी धडपड आणि बायकोला 'सातवी मुलगीच झाली' हे कळल्यावर, त्यांची सुरू झालेली 'सरकलेली भ्रमिष्ट यात्रा' पानवलकर साकार करतात. बाळकूनानांची भिक्षुकी, आपण करत असलेल्या सगळ्या कर्मकांडावरची त्यांची भाबडी पण अचल श्रद्धा आणि त्या श्रद्धेचे भयानक विकृत रूप, बारीकसारीक तपशिलासह वाचकांसमोर ठेवले जाते. त्यांच्या सातही कन्यांना त्यांनी नद्यांची नावे ठेवली आहेत. त्यावरनं कुणी 'देशातल्या सगळ्या नद्या संपल्या. आता हिमालय होऊ द्या' अशी त्यांची लागट चेष्टाही केली आहे. बाळकूनाना पुत्र होईपर्यंत पगडी न घालण्याचा निर्धार करतात आणि भ्रमिष्टावस्थेतसुद्धा काही संगती दाखवीत ती पगडी मढेघाटावरच्या चितेत समंत्र अर्पण करतात. "देवाधिदेवा उमापते श्रीशंकरा ..... देवा, तुझ्या उदरी प्रत्यक्ष श्रीगणाधीशानं जन्म घ्यावा, मग मीच का अभागी? सप्तनद्यांचा मी जन्मदाता म्हणून? का माझ्या घरी केवळ नद्याच वाहणार? त्यापेक्षा मला वांझोटा का ठेवला नाहीस?" या शब्दांमध्ये नानांची व्यथा केवढ्या पारदर्शकपणे व्यक्त झाली आहे. चितेसमोर उभ्या राहिलेल्या नानांना चक्क 'आकाशवाणी' होते, त्यांच्या 'उदरी आठवा अवतार होणार असल्याची.' ती आकाशवाणी 'खरी' करण्याची त्यांना घाई होते. त्याच पावली 'आठवा अवतार होणार' हे घोकीतच ते घरी येतात. घरी येऊन त्यांच्याकडून बिचाऱ्या बायकोवर – ओल्या बाळंतिणीवर होणारा बलात्कार हा निर्घृण, आपल्या अंगावर शहारे उठवणारा वाटत असला तरी ते सगळे एकीकडे त्यांच्या श्रद्धेत फिट्ट बसणारे आहे तर दुसरीकडे शरीरातल्या अनंग खविसाचा तो प्रताप आहे हे आपण उमजू शकतो.

'फोमण्या येत आहे' ही मुंबईच्या गुन्हेगारी जगाचे पांढरपेशाच्या नजरेतून दर्शन घडविणारी कथा आहे. कथानायक कुणा बावधनकराला सहज हातउसने म्हणून देलेले साडेतीनशे रुपये परत मिळवण्यासाठी अचानक त्याला गाठावे म्हणून (कारण एरवी तो तोंड चुकवत असतो) धुक्याने भरलेल्या रात्री जोगेश्वरीला जायला निघतो. त्याची झोपेची झापड अजून उतरलेली नसते आणि धुक्यात त्याला चकवा होतो. त्याला एक मागे पुढे तोंड असलेले दुतोंडी घोडं दिसते. मग त्या दोन तोंडातून दोन माणसे बाहेर पडतात. नगरपालिकेचा कर्मचारी, रस्त्यावर डांबर फासणारा एक आणि दुसरा छोटीमोठी दुरूस्ती करणारा, दोघे आपले काम सुरु करतात आणि थोड्या वेळात ते संपवून पुन्हां घोड्याच्या पोटात अदृश्य

होतात. हा अर्थातच त्याला होणारा भास आहे. या भासाच्या चित्रमय सविस्तर वर्णनातून कथेला सुरुवात होते. पुढे नेमका त्याला एक कागदाचा कपटा मिळतो. त्यावर तिरक्या (बायकी?) अक्षरात 'फोमण्या येत आहे' असा कुणासाठी तरी असलेला संदेश वाचायला मिळतो. रात्रीच्या काळोखात त्याला ज्याच्या हालचाली संशयास्पद वाटतात अशा एका माणसाचा त्याला नकळत पाठलाग करावासा वाटतो. त्याच्या पाठोपाठ जाताना तो एका इमारतीत शिरतो, तिथे त्याला गुप्त देण्याघेण्यातले हजारो रूपये एकाने दुसऱ्याकडे दिल्याचेही पाहायला मिळते. एव्हाना तो गुन्हेगारी जगात खेचला जातो. तो जसा कुणावर टेहेळणी करू पाहातो तसा त्याच्यावर वॉच ठेवणारेही कुणी असावेत, पण त्याच्या ते लक्षात आलेले नाही. त्याला त्या सगळ्या गुन्हेगारी हालचालींबद्दल कुतूहल वाटू लागलेले आहे. ही पैशाची देवाणघेवाण पाहण्यापूर्वी खरे तर 'संशयास्पद स्थितीत' रस्त्यावर रेंगाळण्याबद्दल गस्तीच्या पोलिसाने त्याला दोन लाफे चढवून गुमान घरी जायला फर्मावलेले असते. परंतु आता त्याला त्या गुन्हेगारी जगाबद्दल इतका इंटरेस्ट निर्माण झाला आहे की तो त्यात कळत नकळत गुरफटत जातो. परिणामी त्याला फोमणेसाहेब आणि गुन्हेगारी जगातला कुणी स्मगलर वगैरे अशा दोघांकडून व त्यांच्या साथीदारांकडून भरपूर मार खावा लागतो. जिवाच्या भीतीने पळायचे म्हणून तो स्टेशनवर उभ्या असलेल्या गाडीत ती लोकल गाडी असावी असे समजून, चढतो तर ती नेमकी 'थ्रू' ट्रेन निघते. गुन्हेगारांचा दरारा एवढा की ती गाडी थांबवून, त्याला खाली उतरवून त्याची गठडी वळली जाते. फोमणेसाहेब, – हा कुणीतरी पोलिस अधिकारी, कस्टम्स् मधला अधिकारी किंवा असाच गुन्हेगारांकडून लाच घेऊन त्यांना मदत करणारा सरकारी अधिकारी असावा – आणि त्याचा मारवाडी साथीदार पुन्हा भेटतात. तो पांढरपेशा असला तरी त्याला आता वाटू लागते की हा फोमण्या उर्फ फोमणेसाहेबच या सगळ्या मारहाण वगैरेच्या मुळाशी आहे, म्हणून जखमी अवस्थेत असला तरी तो फोमणेसाहेबाचा गळा दाबून जीव घेऊ पाहातो. फोमणेसाहेबाची वेळ बरी म्हणून गळा पूर्ण दाबला जाण्यापूर्वीच त्याचा साथीदार व ड्रायव्हर, साहेबाला त्याच्या तावडीतून सोडवतात. त्या प्रसंगातला त्याचा आवेश आणि भाषा अशी आहे की गुन्हेगारी जगाची नशा त्यालाही चढली आहे असे वाटते. किंबहुना हे जाणवून आणि जुनी पुसट ओळख आठवून फोमणेसाहेबाचा तो मारवाडी सफेद कपडेवाला साथीदार त्याला जिवंत सोडायचे ठरवतो. गिरगाव नाक्यावर आणून त्याला टॅक्सीबाहेर काढून एका दुकानाच्या फळीवर सोडले जाते. कसाबसा

आपल्या चाळीजवळ पोचतो तेव्हा कुणी चाळकरी शेजारी जोडपे आपल्या मुलीच्या लग्नाची चिंता एकमेकांशी बोलत परतते आणि गुन्हेगारी जगातले नमुन्याचे मरण अनुभवून तो पुन्हा पांढरपेशांच्या जगात परतलेला असतो. गुन्हेगारी जगातले क्रौर्य, निर्दयपणा, बेदरकारी, गूढ धंदे, व्यवहार, बाहेरच्यांविषयी असलेला संशय, गुन्हेगारांचे पोलिस, रेल्वे कर्मचारी, टॅक्सीवाले, हमाल, हॉस्पिटल, नर्सेस इत्यादींबरोबर असलेले लागेबांधे या सगळ्या गोष्टी जशा या कथेत दिसतात, तसेच त्या जगाशी संबंध नसलेल्या या पांढरपेशा माणसाची एक वेगळी व्यक्तिरेखा, त्याची जिद्द, काहीशी बेफिकिर वृत्तीही दिसते. एकीकडे तो भीतीने सतत पोखरला जात असतो (कारण त्याची पांढरेपेशी वृत्ती) व एवढा मार खातो तरी रेल्वेतून भलत्या ठिकाणी उतरवल्यावर त्याला एका जुनाट घरात जेव्हा एक नर्स भेटते, तेव्हा तिच्याशी बोलताना त्याची कलंदर वृत्ती दिसते. नंतर फोमणेसाहेबावर हल्ला करून जेव्हा तो त्याचा जीव घ्यायला उठतो तेव्हा त्याच्या जिवंतपणाचे कौतुक वाटते. कारण, एरवी बरीच पांढरपेशी माणसे मुर्दाडपणे जगत असतात. या कथेतील नाट्य हे तीव्र, हिंसक, अनपेक्षित घटनांवर आधारित आहे. त्यामुळे त्याला एक गतीही आहे. सुरवातीला त्याला झालेला दुतोंडी घोड्याचा भास हा कथेतील आशयात अर्थपूर्ण वाटतो. गुन्हेगारी जगातील माणसे आणि गुन्हेगारी जगाच्या बाहेरची माणसे ही परस्परांहून फारशी वेगळी असत नाहीत, दुतोंडी घोड्याची जणू ती दोन तोंडेच असतात असा काहीसा अर्थ त्या भासातून सुचविला जातो.

'सावली' वा 'अनाहत' मध्ये असे तीव्र, भडक वाटणारे नाट्य नाही. 'सावली' कथेत एकाच ऑफिसमध्ये काम करणाऱ्या दोन व्यक्तींच्या तरल भावबंधांची कहाणी आहे. शिवाय त्या कहाणीत लेखकाने अगम्य नियतीचा खेळही प्रभावीपणे सूचित केला आहे. कथेतील 'ती'च्या वेगळ्या वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाने निवेदक प्रभावित होऊन तिच्याकडे आकर्षित होतो. त्याला तिच्याबद्दल असणाऱ्या भावनेतील कोवळीक तिला जाणवते, परंतु ती भावना अजूनही काहीशी अनामिकच असते. त्याच्या तिच्याबद्दलच्या भावनेत वासनेची वखवख नाही, हे तिनेही ओळखलेले असले, तरी तिच्याकडून त्याला उत्तेजक प्रतिसाद मिळत नाही. तिने त्याला पूर्णतया झिडकारलेलेही नाही. तिचे आयुष्य फुलावे, सफल व्हावे अशी त्याची तिच्याबद्दलची भावना होत असतानाच तिचे लग्न ठरते. त्याला रीतसर हार्दिक निमंत्रण मिळते. लग्नाला हजर राहून तो तिला इंटिमेट सेंट भेट देतो. लग्नानंतर ती अहमदाबादला जाते. निवेदकाची अन्

तिची नंतर अनपेक्षितपणे पार्ल्यात भेट होते. बरोबर वडील असतात. त्यांची ती ओळख करून देते. पण यावेळी 'तिची खिन्न सावली तिच्या अंगभर सरकत होती' असे त्याला वाटते. वडलांच्या बोलण्यातून ती बाळंतपणासाठी आल्याचे कळते. याला चुकल्याचुकल्यासारखे वाटते. वाटते 'हिनं आई होऊ नये.' नंतर एकदा तिचे वडील याला लोकल गाडीत भेटतात. त्यांच्याबरोबर गोजिरवाणे मूल असते. शेजारपाजारचे प्रवासी त्या गोजिरवाण्या बाळाला घेत असतात. हा त्यांना ओळखतो आणि ते कुठे उतरणार, म्हणून विचारतो, तर त्यांना हा आठवत नसतो. ओळख करून दिल्यावर ते सांगतात 'हा तिचाच मुलगा'. बाळाचे पापे घेताना त्यांचे अंग गदगदत असते. गाडीतून हा उतरतो तरी बाप्पा – तिचे वडील – हुंदका आवरीत कुठेतरी पाहात असतात. यातून आपल्याला कळते की ती बहुधा या जगात नाही आणि तिच्या गोजिरवाण्या मुलाचा सांभाळ करणे बाप्पांच्या नशिबी या उतारवयात आले आहे. अनपेक्षितपणे झालेला, पण कथेत नुसताच सुचविलेला तिचा मृत्यू हा या कथेतील जीवननाट्याला आणि नियतीच्या खेळाला वेगळी पातळी आणि कलाटणी देतो.

'अनाहत' कथेतील नाट्य स्थूल आणि सूक्ष्म अशा दोन्ही पातळ्यांवर अवतरते. अनाहत म्हणजे न सरावलेला, न रूळलेला, रॉ, किंवा कोरा. योगविद्येतील अनाहत नाद ही संज्ञा आपल्याला परिचित आहे. या कथेत वाङ्मयाचा व काव्याचा आपल्या परीने सूक्ष्म आस्वाद घेऊ शकणारी व त्याचा प्रत्यय विद्यार्थ्यांना वर्गात शिकवताना देणारी प्रा. मिस् मीरा कर्वे तन्मय होऊन काव्य शिकवीत असते, तेव्हा वर्गातील इतर सगळ्या विद्यार्थ्यांसारखाच सदाशिव जोशीही तिच्या चेहेऱ्याकडे तन्मय होऊन पाहात असतो. बाईंच्या तन्मयतेने जणू तोही मंत्रमुग्ध होतो. पण त्याचे असे 'मंत्रमुग्ध' होऊन आपल्याकडे पाहात राहणे व त्याची 'नजर' बाईंना खटकते. एकदा त्याला वॉर्निंग देऊन झाल्यानंतर पुन्हा तोच 'प्रकार' झाल्यावर बाई हे प्रकरण प्रिन्सिपलांपर्यंत नेतात आणि प्रिन्सिपलांच्या वॉर्निंगने, बाईंच्या एकूण वागण्याने हतबुद्ध झालेला जोशी बाईंच्या तासाला बसायचे सोडून देऊन आपल्यापुरता सगळा प्रश्नच मिटवून टाकतो. परंतु, त्याने वर्गात बसायचे सोडून दिले हेही प्रा. मिस् मीरा कर्व्यांना पुरेसे अस्वस्थ करणारे आहे. अर्थात त्यांची लेक्चर्स चालूच राहतात. कथा तिथेच संपते. पण वाचकाच्या मनात ती चालूच राहते. बाईंच्या शिकविण्यात, दृष्टिकोणात आणि प्रत्यक्ष वागण्यात विसंगती आहे. एखादी व्यक्ती कुठलेही काम अत्यंत तन्मयतेने करीत असेल, त्या कामात स्वत:ला पूर्णपणे झोकून देत असेल तर अशा व्यक्तीकडे पाहणे हा सुद्धा एक

आनंदाचा भाग असतो, हे दुर्दैवाने बाईंना समजत नाही. शिकवतानाच नव्हे तर एरवीही आपल्या संवेदनाशीलतेला जपणाऱ्या, इतर प्राध्यापकांना संवेदनाहीन समजणाऱ्या कर्वेबाईंना जोशीचे आपल्याकडे तन्मयतेने पाहाणे, त्याची उत्कटता समजू शकत नाही. त्याच्याऐवजी एखादीच काय, कितीही मुली 'तसे' पाहात असत्या तर बाईंना त्यात काही वाटले नसते. आपल्या स्त्रीत्वाची, तारुण्याची (व कदाचित सौंदर्याचीही) जरा ज्यादा जाणीव त्यांच्या यथातथ्य आकलनाच्या आड येते. असेही म्हणता येईल की, एखाद्या पुरुषाने कुणाही स्त्रीकडे एकटक पाहण्यात अभिलाषा आणि अभिलाषेचा अभाव यांना विभागणारी सीमारेषाच फार पुसट असली पाहिजे. जोशीला व इतर मुलांना बाई 'रॉ' – अनाहत – समजतात पण त्याही 'रॉ'च आहेत, म्हणून हे सगळे असे घडते. जोशीचे पाहणे लक्षात आल्यावर बाईंनी एकदा वर्गातील लेक्चर अर्धवट सोडून निघून जाणे, सदाशिव जोशीला वॉर्निंग देणे, नंतर प्रिन्सिपलांकडे तक्रार, त्याबद्दल कॉलेजमध्ये उमटणाऱ्या प्रतिक्रिया इ. गोष्टींमध्ये स्थूल नाट्य आहे, तर जोशी आणि बाईंच्या मनातील आंदोलने ही सूक्ष्म नाट्याची रूपे आहेत. इथे बाई आणि जोशी दोघेही न सरावलेले, न रुळलेले असे आहेत आणि म्हणूनच त्या दोघांत निर्माण झालेल्या विरोधनाट्याचा नाद कुणीच हेतुतः न केलेला आणि तरीही झालेला असा आहे.

त्यामुळे, या एकाच नव्हे तर 'गजगा', 'औदुंबर', 'सूर्य' या संग्रहांतील आणि त्यानंतर आलेल्या 'एका नृत्याचा जन्म' व 'अजन्मा' या (त्यावेळी संग्रहरूपात प्रसिद्ध न झालेल्या) कथांचा आढावा घेताना डॉ. इंदुमती शेवडे यांनी केलेले पुढील विधान फारसे बरोबर नाही. त्या म्हणतात, "इथे घटनेला, कृतीला नाट्याला प्राधान्य आहे, भावनांना, वातावरणाला, मनोविश्लेषणाला स्थान नाही."६

खरे तर, पानवलकरांच्या कथेतील नाट्य हे फक्त कृतीतूनच अवतरते असे नाही. त्या कृतीमागे असणारी/असणाऱ्या भावना त्या नाट्यामध्ये खरीखुरी रंगत आणीत असतात. शिवाय पानवलकर केवळ तिथेच थांबत नाहीत, तर ते मानवी जीवनातील गूढ प्रेरणांचा व प्रवृत्तींचा शोध घेत असतात. 'अपील' मधील वकीलसाहेबांच्या कृतीउक्ती, बोक्याच्या मनातले माणसाच्या करणीवरचे भाष्य, व शेवटी त्याने वकीलसाहेबांचा जीव घेऊन, रक्त चाखून त्यांच्याच कॉटवर आरामात ताणून देणे, फोमणेसाहेब आणि इतरांच्या गुन्हेगारी जगामध्ये 'मिस्‌फिट' असतानाही त्या कथेतील 'त्या'चे त्या जगाविषयीचे कुतूहल आणि त्याच्या कृतींचे पानवलकरांनी घडवलेले दर्शन, 'गारठा'मधील राणीसाहेबांचे वर्तन, 'चांदणं'मधील निर्घृण खून आणि

त्यानंतरचा लेखकाने केवळ सुचविलेला देवराम व रंगीचा शृंगार, प्रा. मीरा कर्वेच्या आणि सदाशिव जोशीच्या मनांतील आंदोलनांचा घेतलेला वेध, 'ओलीस'मधील टिल्लू मास्तराने पंढरपूरच्या हॉटेलमालकाच्या तावडीतून सुटण्यासाठी जिवाची बाजी लावून केलेले पलायन व हॉटेलवाल्याचे बाराशे रुपयांचे बिल न भरता, आपल्या जानी दोस्ताला – टिल्लू मास्तराला – त्या हॉटेलवाल्याच्या हवाली करून, ओलीस ठेवून गायब झालेला दादी फियाटवाला मेला, हे कळल्यावर त्या हॉटेलवाल्याकडे परत ओलीस म्हणून राहायला निघालेल्या टिल्लू मास्तरांचे वागणे, बोलणे या सगळ्यांमध्ये गूढ प्रेरणांचा शोध आहे. फक्त पानवलकर तो अशा पद्धतीने घेतात की त्यांनी त्या त्या कथांमध्ये या शोधात वाचकाला सहभागी करून घेतलेले असते.

मनोविश्लेषण हा शब्द भावे-गाडगीळ-गोखल्यांच्या नवकथेच्या संदर्भात जरा जास्त चलनात आला. जुन्या कथाकारांच्या तुलनेने हे मनोविश्लेषण यांच्या कथांत खूपच प्रमाणात आढळते. परंतु त्याच्या अतिरेकाने १९५८-६० च्या दरम्यान मराठी कथेला आलेला साचेबंदपणा लक्षणीय आहे. ढोबळ वा अतिरेकी मनोविश्लेषणातून पानवलकरांनी इथे आपली कथा मुक्त ठेवली आणि पात्रांचे मनोविश्लेषण करण्याचे काम कथेच्या अनुभवात सामील करून घेतलेल्या वाचकांवर सोपवले आहे, असे ध्यानात येते. त्यासाठी कधी ते प्रथमपुरुषी निवेदनाचा वापर करतात तर कधी कथेचा निवेदक हा कथेतील पात्र नसून जणू सर्वसाक्षी असतो व त्याच भूमिकेतून तो कथाशय आपल्यापुढे ठेवतो. उपरोक्त कथांतील पात्रांचे मनोविश्लेषण वाचकांनी करायचे नाही असे ठरविले तरी ते अशक्यच आहे. वाचक ते करत राहतो. उदा. 'चांदणं' मधील देवराम पवार आपल्या बायकोचा आणि तिच्या प्रियकराचा म्हणजे आपल्या जिगर दोस्ताचाच अगदी ठरवून केल्यासारखा निर्घृणपणे खून करतो. प्रेयसीच्या मदतीने प्रेतांची विल्हेवाट लावतो, (प्रेयसी त्या मित्राचीच बायको आहे) आणि प्रेयसीला उचलून घेऊन उपभोगासाठी आपल्या मळ्यावरच्या खोपटात शिरतो, या सगळ्या घटनांमध्ये गुंतलेल्या मनांचे व कृतींचे विश्लेषण टाळता येत नाही.

पानवलकरांच्या यापूर्वीच्या संग्रहांतील विशेषत: 'औदुंबर' व 'सूर्य' मधील काही कथा या पुरूषपात्रांना मध्यवर्ती ठेवणाऱ्या कथा असून ही माणसे रगेल, रंगेल आणि 'मर्द' असतात. विवाहबाह्य संबंधांमध्ये गुंतणारी ही माणसे व त्यांच्या जीवनातील नाट्याचे दर्शन हे पानवलकरी कथांमध्ये अनेकदा येते हे खरे. ज्या सामाजिक व्यूहात सामान्य मध्यमवर्गीय पापभीरू माणसे जगत असतात, त्यात अशा माणसांकडून अशा 'मर्दपणा'ची

अपेक्षा चुकीची ठरेल. अर्थात अशा मध्यमवर्गीयांमध्ये विवाहबाह्य संबंध घडत नसतील असे नाही. पण ते मिरवण्यापेक्षा झाकण्याकडेच भीरू बुद्धीची सगळी खटपट आणि लटपट असते. 'औदुंबर', 'श्रीमंतांचा वस्तरा', 'इसार', 'माझं नाव धैर्यधर', 'सर्च', 'यापरि सांडुनि दमयंती' 'परदु:ख', 'सूर्य' या कथांमध्ये उपरोक्त रगेल आणि रंगेल पात्रे मध्यवर्ती आहेत. या संग्रहात अशी माणसे तुलनेने कमी आढळतात. चवदा कथांपैकी 'भूमी', 'अपील', 'चांदणं' आणि 'एका नृत्याचा जन्म', या चारच कथांमध्ये अशी पात्रे आहेत.

'पानवलकरांच्या कथेत वातावरणाला स्थान नाही' असे म्हणणे तर अगदीच चूक म्हणावे लागेल. इतर काही लेखक वातावरण लक्षात येईल अशा पद्धतीने निर्माण करतात. पानवलकरांच्या कथेतील आशयद्रव्यात वातावरण इतके एकजीवपणे मिसळून गेलेले असते की आशय मांडला जात असतानाच त्या वातावरणाची निर्मिती होत जाते, हे कदाचित कुणाला स्वतंत्रपणे जाणवत नसेल. परंतु, प्रत्येक कथेच्या स्वतंत्र वास्तवाची – वेगळ्या जगाची – निर्मिती करताना लेखक जो तपशील भरत जातो त्यातूनच आवश्यक ते वातावरणही निर्माण होत जाते. उदाहरणार्थ, 'अपील'मध्ये मनुष्यनिर्मित कायदेकानून, कोर्ट, वकील, पक्षकार, साक्षीदार, उलटतपासणी, वगैरेंचे प्रत्ययकारी चित्रण हे वातावरणनिर्मितीशिवाय होणे शक्य नाही. उलट, बोक्याच्या मनातील विचार हे रक्ताच्या गुणांवरील, म्हणजे माणसांच्या व पशूंच्या आहारनिद्राभयमैथुनादी समान प्रेरणांवरील भाष्य आहे आणि या कथेतील संघर्ष हा मूलत: या दोन व्यूहांमधील आहे, हे जाणवायला हे वातावरणच उपयोगी पडते. 'गारठा'मधील संस्थानी वातावरण, मंदिर-परिसर आणि पुजाऱ्याच्या घरातील वातावरण हे किती बारीकसारीक तपशिलाने जिवंत झाले आहे ते पाहायला ती कथाच वाचणे आवश्यक आहे. सगळ्याच कथांमधील वातावरणाचा या दृष्टीनेही विचार करता येईल.

'अनाहत', 'सावली', 'अजन्मा', 'सहदेवा अग्नी आण', 'ओलीस', 'गारठा', 'टक्कर', 'प्रवासी' सारख्या कथांमध्ये पानवलकर त्यांच्या पूर्वीच्या कथांपेक्षा काही वेगळ्या निर्मितीत गुंतलेले दिसतात. माणसे, त्यांचे जीवननाट्य, त्यातील अनेकानेक शक्यता वाचकांसमोर मांडताना ते अधिकाधिक सूक्ष्म पद्धतीने जीवनप्रेरणांचा व त्यातील संघर्षनाट्याचा वेध घेऊ लागले आहेत असे वाटते. त्यातून लेखकाच्या कलात्मक विकासाची जाणीव होते.

ज्या कथेचे शीर्षक या संग्रहालाही दिले आहे, ती 'एका नृत्याचा जन्म'

ही कथा या संग्रहातील, काहीसा गूढ अर्थ सांगणारी अप्रतिम कथा आहे. या कथेवरील दोन भाष्ये पुढीलप्रमाणे आहेत. "सर्पाचा संभोग व मानवी संभोग यावर आधारलेली ही कथा म्हणजे काव्यच आहे. हे काव्य त्याच्या प्रकृतीनुसार थोडेसे दुर्बोध झाले आहे. एकदा वाचून समजणार नाही. पुन्हा वाचावे व आस्वाद घ्यावा अशी ही कथा आहे. 'एका नृत्याचा जन्म' हे शीर्षकही समर्पक व सूचक आहे.७"

"पण 'अजन्मा' व 'एका नृत्याचा जन्म' या दोन कथांत, विशेषत: दुसरीत पानवलकरांची कथा नवी क्षितिजे धुंडताना दिसते. या कथा 'पानवलकरी' नाहीत. 'एका नृत्याचा जन्म' ही एक रूपकात्मक, कल्पना-कथा आहे. जीवनात मोह, उपेक्षा, भय, कोल्हेकुईरूपी निर्भर्त्सना यांचे हालाहल पचवले की नृत्यरूपी श्रेयस साध्य होते, असे ही कल्पना-कथा सुचवते."८

या वरील दोन्ही अर्थांशी काहीसा मिळता जुळता, काहीसा वेगळा असा पुढील अर्थही लावता येईल. या कथेचे निवेदन प्रथमपुरूषी आहे. प्रथमपुरूषी निवेदनातील आवाहकता आणि परिणाम हा लक्षात येण्यासाठी निवेदनाचा प्रकार मुद्दाम सांगितला. निवेदक आणि कथेतील स्त्री यांचे परस्परसंबंध हे पूर्वापार चालत आलेले नरमादीचेच म्हणजे सुरताचे सुख देणाऱ्या व घेणाऱ्यांचे आहेत. मात्र यातील स्त्री नुसती मादी नाही, तर कुणाला तरी वात्सल्य देणारी माताही आहे. नागसर्प हे तर आक्रमक वासनेचे मूर्तिमंत प्रतीक. ती वासना म्हणजे एकीकडे सर्पाच्या जहरासारखी ठार करू शकणारी आणि पेलायची तयारी असेल त्याला नशा वा धुंदी देणारी. त्या नागाच्या जहराच्या सेवनाने येणाऱ्या धुंदीचे प्रतीकात्मक पण तरीही प्रत्ययकारक चित्रण कथेत केले आहे, व शेवटी शेवटी मोर आणि नागाचे थरारक युद्ध आहे. हा मोर व त्याचे नृत्य म्हणजे सौंदर्याचे प्रतीक. सौंदर्याची निर्मिती किंवा आस्वाद या दोन्ही गोष्टी मानसशास्त्रीय सिद्धांतानुसार कामवासनेचे उदात्तीकरण (sublimation) होय. नाग आणि मोराचे युद्ध म्हणजे जणू वासना आणि सौंदर्य यांचेच समोरासमोर ठाकणे. परस्परविरोधी असणाऱ्या वा भासणाऱ्या अशा गोष्टींचे समोरासमोर ठाकण्यातूनच पानवलकरांच्या कथांतील (किंबहुना कुठल्याही साहित्यातील) स्थूल, सूक्ष्म वा गूढ पातळ्यांवरील नाट्य अवतरत असते. नाग आणि मोर ज्या पवित्र्यात समोरासमोर येतात, त्यात व पुढच्या प्रत्यक्ष युद्धाच्या वर्णनातूनच हे स्पष्ट होते की या दोहोंपैकी एकच शिल्लक राहील. नागाला कथेतील स्त्रीने पदराखाली धरून मग तृप्तीने सोडलेले असते. मग तो नाग मोराशी झुंजतो. वासनेला बळ लाभते वात्सल्यातून म्हणजे पुन्हा प्रेमातून,

तर सौंदर्याला बळ लाभते सृष्टीच्या कृपेतून, पावसातून. नागाला ठार करून मोर पुन:पुन्हा वृक्षावरून झरणाऱ्या टपटप सरींच्या थेंबांनी आपली तहान भागवतो आणि नाचू लागतो. मोराच्या नृत्याला, सौंदर्यनिर्मितीला बाह्य प्रयोजन नाही. त्याच वेळी निवेदक आणि ती सावरी मदालसा परस्परांच्या जवळ आणि नृत्याला साक्षी असणे हा निव्वळ योगायोग. नाग आणि मोराच्या जीवघेण्या युद्धाकडे एकाग्रतेने पाहणारी ती दोघे नंतर शृंगारात मग्न होतात. मोराचे नृत्य आणि त्यांचे मीलन या दोन्ही गोष्टींचे चित्रण करताना लेखकाने चित्रपटातल्यासारखे 'फ्युजिंग इन्टू' चे तंत्र वापरले आहे. त्या दोघांच्या मीलनात आणि मोराच्या नृत्यात असलेल्या साम्याधारातून पुढे त्या गोष्टी परस्परातून मिसळून गेल्याचे दाखविण्यातील व्यंग्यार्थ वाचकाच्या मनोवृत्तीनुसार किती तरी होऊ शकतील.

पानवलकरांच्या एकूण कथालेखनातील परिणामकारकतेमध्ये त्यांच्या भाषेचा, शब्दकळेचा आणि तपशीलवार वर्णनातील अनेक घटकांना असलेल्या सूचक अर्थांचा फार मोठा वाटा आहे. त्यांची शब्दकळा आणि प्रतिमा खास पानवलकरी मुद्रा घेऊनच येतात. या संग्रहातील कथांचा या दृष्टीनेही अभ्यास करता येईल. 'अपील' कथेतील बोका अगदी सुरवातीला येतो तोच, 'कबुतराच्या गरम रक्ताच्या वासाचं ऊन खाऊन;' आणि 'वकीलसोहबांकडं पाहत तोंड भरून अणकुचीदार जांभई देतो.' झक्कूचा रंग काळाभोर आहे तर वकीलसाहेब काळा कोट घालून कोर्टात आर्ग्युमेंटस् करतात, परंतु एरवी जमेल तशी काळी कृत्ये करतात. बोक्याला फक्त रक्ताचा गुण कळतो. स्वत:ला माणूस व म्हणून पृथ्वीवरचा सर्वश्रेष्ठ प्राणी समजणाऱ्या जातीतले वकीलसाहेब पशूसारखेच वागतात, पण त्यात बुद्धीच्या हिकमती लढवून सारवासारवी करणारे. मात्र तेही विजयाच्या आणि दारूच्या धुंदीमध्ये घरी परततात, तेव्हा त्यांच्या आणि झक्कूच्या मध्ये घडणारे नाट्य पानवलकरांच्या प्रत्ययकारी भाषेतून पुढीलप्रमाणे साकारते. वकीलसाहेब काळोखात धडपडत दिव्याचे बटन शोधता शोधता त्या बोक्याशी बोलत असतात.

"..... डोळ्यासकट **तुझं टाळकंच सडकतो** ! बघतोस काय माझ्याकडं असा भडकून?"

तोंड फास्टून **झक्कूनं क्रँव कर्कश आवाज केला. ठिणग्या फुटून लखलखल्या.** किरण घेतला.

गुर्रर्रर्र!

"माझंच खाऊन माझ्यावर गुर्रर्रर्र? मला तू जनावर समजतोस की काय? आय विल सी दॅट यू आर शॉट....." म्हणत असतानाच बोटांना

दिव्याचं बटण लागलं.

"कुठं आहेस रे तू?"

भगभगीत प्रकाशात झक्कू दिसला. डोळ्यासरशी कान दडपलेले. अंग राठ भरकटल्यासारखं.

वकीलसाहेबांनी उरलेलं पाणी पिण्यासाठी तांब्या उचलला. रिकामा होता. मस्तकात सणक आली. त्यांनी तांब्या झक्कूच्या दिशेनं भिरकावला. तांब्या भिंतीवर आदळला. किरणासरशी काळीभोर छलांग प्रकाश छेदून आपल्या ओझ्यासकट गच्चकन नरड्यावर पडली. "अरे, अरे, हे काय?" म्हणत वकीलसाहेब बेताल हसले. भयग्रस्त तडफडले. साताठ दाभणं गळ्यात घुसत राहिलीसं झालं. भेलकांडत ते भिंतीच्या आधारानं घुसमटले, आणि जमिनीवर तडफडत कोसळले.

झक्कू सुटा झाला तो नरड्याचा लचका तोंडात घेऊनच. बंद दाराच्या कोपऱ्यात गेला बुबळं बारीक करत. पुढल्या पायांच्या पंज्यात लचका धरून जबडा तिरका करत कचकावला. डोळे मिटून चावला. चावून तसाच टाकून दिला. बाजूला पडलेल्या वकीलसाहेबांच्या बेबंद बुटांकडे पाहिलं. एकीकडून कायद्याचा लाल ओघळ पसरून वाहत येत होता. कान उचलून त्याची लाली निरखली.

खोलीभर कायद्याचा कडूझर वास सुटला.

संथ पावलांनी झक्कू ओघळाच्या उलट्या दिशेनं वकीलसाहेबांच्या पोकळ गळ्याशी आला. वास घेतला. नाकपुड्या हलल्या. ओघळाकडं हिरवी नजर लावून पाहिलं. अर्धाअधिक ओघळ चाटून पाहिला. चवीला औरच चटचटत्या उन्हासारखी गरम. त्यानं चहूकडं मंद नजर टाकली. वकीलसाहेबांच्या शरीराभोवती दुरून पाहत वळण घेतलं.

दार बंदच होतं. वर कडेपाटाच्या बारीक फटीतून प्रकाशाची पुसट चीर दिसत होती. बाहुल्या आक्रसल्या. नजरेपुढं लालसर हिरवे पिवळट डाग चमकले.

लाल चिकट जबड्यानं त्यानं वकीलसाहेबांच्या रिकाम्या पलंगावर झेप घेतली. 'म्याँव' करून डाव्या-उजव्या डावलीनं मिश्या, तोंड साफसूफ केलं. अंगावरून जीभ फिरवली. चारही बाजूंना पाहून घेतलं. डोळ्यांतले किरण मावळू लागल्यासारखे वाटू लागले. डोळे सुस्तावले. जड झाले. कान मऊ पडले.

झक्कू पलंगावर सरळसोट आडवा झाला.

खिडकीच्या वरच्या फटीतून जेव्हा केव्हातरी बाहेरचे उबदार लवसर किरण त्याच्या सफेद कानावर सरकत आले, तेव्हा बाहेर चिमण्यांचा

चटकदार किलबिलाट सुरू झाला होता." (पृ. २१-२२)

काहीशा विस्तारानेच दिलेल्या उपरोक्त उताऱ्यातील **अधोरेखित शब्द** हे पानवलकरी ठसा घेऊन आलेले आहेत. त्यांना दृक्प्रत्ययी मूल्य आहे. त्याशिवाय कथेतील एकूण अनुभवाच्या भावाशयाशी ते शब्द अर्थपूर्ण रीतीने घट्टपणे जोडले गेले आहेत. एखाद्या वस्त्रामध्ये तंतूंचे जे कार्य असते ते या कथांमध्ये असे शब्द करीत असतात. त्या त्या अनुभवाच्या विणीमध्ये, पोतामध्ये शब्द व प्रतिमांचे कार्य तसे महत्त्वाचे असते.

त्यांच्या अनेक कथांचा शेवट हा कथानकाला अनपेक्षित वळण देणारा वाटतो. 'अपील' कथेसंबंधी आलोचनेतील समीक्षणात म्हटले आहे, "....दुसरा एक विशेष म्हणजे कथेला शेवटी मिळणारे अनपेक्षित वळण (turn). त्यांच्या अनेक कथांत शेवटी एक अनपेक्षित धक्का असतो. मात्र हा धक्का अपरिहार्यपणे येतो. हिंदी चित्रपटात असतो तसा हा ठरवून दिलेला धक्का नव्हे. पहिलीच 'अपील' ही कथा वाचता वाचता शेवटी 'असं' काही होईल ही कल्पनाच येत नाही. पण 'ते' झाल्यावर वाटते, ' हेच व्हायला हवं होतं.' आधीची वाक्ये, आधीच्या सूचना आपल्याला हळूहळू याच अटळ घटनेकडे नेत असतात. हे अनपेक्षित पण अपरिहार्य वळणच कलात्मक वाटते."९

पानवलकरांच्या या संग्रहातील व इतरही संग्रहातील असा कलाटणीवजा शेवट असणाऱ्या कथा या एका बाबतीत मराठीतील नवकथेच्या पेक्षा वेगळ्याच नव्हेत, तर काहीशा जुन्या वळणाच्या आहेत आणि ते स्वाभाविकही आहे. कारण पानवलकरांची कथा ही एकीकडे, सळसळती जिवंत व्यक्तित्वे साकारणारी असली, तरी ते कथानक, त्याची गती, त्याचा विशिष्ट उत्कर्षबिंदूकडे जाणारा प्रवाह या इतर घटकांकडेही पुरेसे लक्ष देणारी अशी आहे. कथेतील वातावरण वा भाषा त्यातील इतर घटकांपासून वेगळी काढता येत नाहीत, म्हणून; 'अजन्मा' मधील बाळकूनानांची रस्त्यात टिंगल करणारा वाटसरू 'शेणकाला फेकावं तसं हसून घेतो', वासनेने झपाटलेले बाळकूनाना 'केसाळ भुजंग शिरावा तसे घरात शिरतात'. वासनेचा भर ओसरल्यावर नाना केळीच्या गारीत जाऊन पडून राहतात. तेव्हा 'त्यांच्या पापण्या ब्रह्मसमंधासारख्या सताड उघड्या पडलेल्या असतात'. 'गारठा' मध्ये 'गार वारं राणीसाहेबांच्या अंगाभवती भिंगुळतं', 'जहरी गारठा सर्पासारखा पाळण्यात उतरतो', आपल्या राजवाड्याकडे परतणाऱ्या राणीसाहेबांच्या 'सुन्न मनात गारठा ठिबकतो', 'चांदणं' मध्ये 'हवा चावट झाली होती', 'मटणाचा झणका अंगभर मुरत होता'. 'देवराम सणसणलेल्या हंड्यागत लाली लाल झाला होता'. 'एका

नृत्याचा जन्म' मध्ये 'निळाजर्द फणा तरारून फोफावतो' त्रक त्रक द्विजिव्हा चमकते', अशा वाक्यांची जागा दुसरी कसलीच वाक्ये घेऊ शकणार नाहीत हे आपल्याला मनोमन पटते.

पानवलकरांच्या कथांतील कथानकामध्ये कृतीला महत्त्व असतेच असते, त्या अर्थाने त्यांना कृतिप्रधान कथा असे म्हणता येईल. त्या कृतींमधील तीव्रता, वेधकता, काहीसा भडकपणा हे सगळे भावनांशीच संबंधित असते हे पुन्हा आवर्जून नोंदले पाहिजे. पण म्हणजे त्यांच्या कथा भडक मेलोड्रामा असतात असे मात्र नव्हे. त्या विशिष्ट भावनाशयाची अपरिहार्यता लेखकाने कशी सिद्ध वा साध्य केली ते पाहिले की, त्या भावनाशयाच्या आणि भावानुभवाच्या घटकांमध्ये व्यक्ती, स्वभाव, विशिष्ट परिस्थिती आणि पात्रांच्या कृती व त्यांचे परिणाम या सगळ्यांमधले अविभाज्य संबंध ध्यानी येऊ लागतात. अशा संबंधावर व त्यातील परिवर्तनावर प्रकाश टाकण्यासाठी तर पानवलकरांच्या कथांचा जन्म असतो.

कोसलाः नव्या जाणिवेचा प्रभावी आविष्कार

कोसला कादंबरीची दखल घेताना समीक्षकांनी आणि वाचकांनी अगदी भिन्नभिन्न प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या. 'ही अत्यंत थोर कादंबरी आहे' पासून 'ही कादंबरीच नव्हे' पर्यंत सर्व प्रकारची मते जाहीरपणे व खाजगीपणे मांडली गेली. कोसला प्रथम प्रसिद्ध झाल्यानंतर आता सुमारे दोन तपांचा कालावधी लोटला असून, 'कोसला'शी आशयाभिव्यक्तीच्या बाबतीत जवळीक जाणवणाऱ्या अनेक कादंबऱ्या मराठीत प्रसिद्ध झाल्या आणि मराठी कादंबरीच्या विकासक्रमातील कोसलाचे स्थान निश्चित झाले. पुस्तक प्रथम प्रसिद्ध झाले, त्या वेळी या कादंबरीच्या भाषेने वा अति प्रामाणिक निवेदनाने बसलेला धक्का किंवा कादंबरीविषयक पारंपरिक कल्पनांना कोसलाने दिलेला हादरा हे प्रतिकूल टीकेचे कारण असले, तरी त्याही वेळी तिची वाचनीयता बहुतेक सर्वचजण मान्य करीत होते. सुवर्ण महोत्सवी मराठी साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षांनीसुद्धा, 'कोसलाने आपल्याला अस्वस्थ केल्याची' ग्वाही दिली, ह्यातही प्रस्तुत कादंबरीच्या वाङ्मयीन आणि लौकिक यशाची खूण दिसते.

३२७ पानांची ही कादंबरी तिच्यातील आशयाच्या दृष्टीने कुणाला पाल्हाळिक वाटणे शक्य आहे. माझ्या मते मात्र ती तशी पालहाळिक नसून तिच्यातील सर्व काही योग्य जागी आहे आणि अपरिहार्यपणे आलेले आहे. कादंबरीत नेमके काय आहे, हे पहायला सगळी कादंबरीच उद्धृत करावी लागेल. तरीही सोयीसाठी आपण थोडक्यात कथानक पाहूः पांडुरंग सांगवीकराची ही गोष्ट आहे. प्रथमपासून शेवटपर्यंत तिच्यात अनेक 'गोष्टीं'ना स्थान आहे. तिची कथनीयता आणि श्रवणीयता/वाचनीयता ही

दोन्ही अंगे वाचकांना गुंतवून ठेवतात. गोष्ट ही कोणत्याही कादंबरीची एक किमान व अपरिहार्य अशी गरज असते, हे सर्वांना मान्य असावे. पांडुरंग हा सुमारे २५ वर्षांचा तरूण. खानदेशातल्या एका खेडेगावात जन्मलेला व वयाच्या १७व्या वर्षापर्यंत तिथेच वाढला शिकलेला. वडील गावातील श्रीमंत प्रतिष्ठित शेतकरी. मुलाने शिकून मोठे वगैरे व्हावे, अशी अपेक्षा बाळगणारे. कॉलेज-शिक्षणासाठी पांडुरंग पुण्यात येतो. सुरवातीचा बावळटपणा लवकरच टाकून कॉलेजमध्ये 'चमकायला' लागतो. पण शेवटी बी. ए. न होताच सर्व गोष्टींना वैतागून गावाकडे परत जातो. आणि तिकडे गेल्यावर अगदी निष्क्रिय असे आयुष्य जगायला लागतो. रूढार्थाने किंवा फडकेप्रणीत तंत्रमंत्रात बसेल, असे हे कथानक नव्हे. कारण इतर कादंबऱ्यांसारखे सलग घटित ह्यात फारसे नाही. परंतु जे काय घडले ते आत्मनिवेदनाच्या एका विशिष्ट घाटातून लेखकाने मांडले आहे आणि तो घाटही जेवढा विचार करावा तेवढा लक्षणीय वाटेल, असा आहे.

ही एक आत्मचरित्रात्मक कादंबरी आहे, (किंवा असावी), असे अनेकजण म्हणतात. पण तसे म्हटल्याने फक्त कादंबरीच्या वर्गीकरणाचा प्रश्न सुटतो. अधिक काही हाती लागत नाही. एकतर ज्याला लेखकाच्या चरित्राची जास्तीत जास्त माहिती आहे, तोच हे विधान करू शकेल. परंतु काही प्रसंगांचे वा व्यक्तींचे लेखकाच्या जीवनातील व्यक्तींशी वा प्रसंगांशी साम्य दाखविता आले, तरी कादंबरीतील भाष्ये वा विचार कोणाचे असा प्रश्न केल्यास लेखक केव्हाही सोयिस्करपणे सांगवीकराकडे बोट दाखवू शकेल, आणि सांगवीकर तसा 'मृत' असल्याने त्याला विचारायची सोय नाही. तेव्हा कादंबरी आत्मचरित्रात्मक की कशी, ह्या विशिष्ट वर्गीकरणाचा नाद सोडून आपण ती 'कादंबरी' आहे, एवढे मान्य करून पुढे जाऊ. शिवाय, एका अतिव्यापक अर्थाने 'सर्वच ललित साहित्य हे आत्मचरित्रात्मक असते', हे मान्य केल्यास ह्या कादंबरीला आत्मचरित्रात्मक असे विशेषण लावण्यातील निष्फळता वेगळीच. तिच्या 'कादंबरीत्वा' चा आणि 'थोर'पणाचा विचार पुढे सविस्तर येईलच. मात्र आत्मचरित्र वाटावे, अशा खुणा तीत जागोजाग असल्याने आणि एखाद्याच्या खाजगी गोष्टींबद्दल माणसाला अपार कुतूहल असल्याने आपला कादंबरीतला 'इंटरेस्ट' शेवटपर्यंत टिकतो, ही एक जमेची बाजू नोंदवून आपण पुढे जाऊ.

कादंबरीतील आशयाचा विचार करताना प्रथमच लक्ष वेधून घेते ती तिच्यातील वास्तवता. या वास्तवतेचा अधिक विचार करताना असे लक्षात येते की, काही ठिकाणी ती वस्तुनिष्ठ आहे, तर काही ठिकाणी

व्यक्तिनिष्ठ आहे. सबंध कादंबरीभर पांडुरंग सांगवीकरचा एक विशिष्ट दृष्टिकोण पसरून राहिला आहे. वास्तवातील वस्तुनिष्ठता व व्यक्तिनिष्ठता यांचा शोध घेतानाच आपल्याला असेही जाणवते की, ही कादंबरी एका वेगळ्याच व पूर्वीच्या मराठी कादंबरीला अज्ञात असलेल्या मार्गाने पुढे जात आहे. माणसाचे या विश्वामध्ये स्थान काय, आपण कोठून आलो, आपले आयुष्य असे असेच का, .व त्याचा अंतही असा असाच का, माणसाला खरोखरच काही स्वतंत्र इच्छा असते का, इच्छास्वातंत्र्याचा वापर केला तर वाट्याला येणारे त्याने भोगावे का, भोगायची त्याची तयारी असते का, माणसांचे परस्परांमधील संबंध कोणकोणत्या मूल्यांवर ठरतात, माणसाच्या 'लहान' 'मोठे'पणाचे निकष कोणते इ. अनेक प्रश्नांच्या भूलभुलैयामध्ये (या शब्दातली रोमँटिक छटा वगळून) आपल्या मनाला घुमविण्याचे आणि फिरता-फिरता नकोसे करण्याचे विलक्षण सामर्थ्य या कादंबरीमध्ये आहे. आजूबाजूला जे दिसते ते पांडुरंग ढवळून पहातो. एकेक गोष्ट उलटी करून पाहताना समाजाच्या मूल्यांचेच मूल्य त्याला कळायला लागते. स्वत:च्या मनाच्या खळबळीचाही ठाव घ्यायची त्याची धडपड चालू आहे. त्याची डायरी ह्या दृष्टीने मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखी आहे. "हे वर्तुळातले दिवस नको वाटतात. चौकोन हवे वाटेवर हवे कोपरे कोपरे रुमाल फडकवणारे. ..... मीभर काळ कोरतो माझ्या पुरता. प्रत्येक क्षणावर शिल्पं कोरतो माझ्या रूपाची. पाळण्यातून आढ्यावर कोरली तेव्हा. शतेषु जायते शूर:।.... एखाद्याला जास्तीत जास्त गोष्ट सांगता येईल शंभर वर्षांची. मग गोष्टी सांगाच कशाला? ..... माणसाजवळ फारच थोड्या गुप्त गोष्टी असतात. ..... तिची इंद्रियं इथरात जाळी रोवून बसली आहेत. ..... स्वत:चंच आहे सगळं. बीज मात्र बापाचं. तरीही वंश वाढवणं भाग आहे. पूर्वजांच्याच नशिबी नपुंसकगिरी नव्हती. म्हणून हे फेरे–मर्द बापापायी ..... डाव्या हातावरची भाग्यरेषा उजव्या हातावर नाही. ..... अगणित गर्जणारे असते, तरी एकटा ते सगळं ऐकू शकतो. मी एकटा सोडून ते बाकीचे सगळे एक असतात. - - - - - - - -

भिकारी आहेत त्याहून जास्त हवेत. आज आमच्याजवळ पैसे नव्हते ही गोष्ट निराळी. पण भिकारी दिसण्याची आपल्याला लाज नाही. .... परवा परवापर्यंत म्हणायचो, आपण परीक्षेत फसलो, तरी आपण हे हे मिळवलं आहे. मिळवणं. च्यायला. काय मिळवलं? मिळवण्याची भाषाच बंद करावी. काहीच तसं मिळवता येत नाही. मिळवलेलं सगळं शेवटी इथं पृथ्वीवर ठेवून जावं लागतं. ..... न मिळवणंच बरं. ..... काहीतरी केलंच पाहिजे. काही तरी सणकन् करून एकदा आपल्या अंगावरची राख

सगळयांना दाखवली पाहचजे. नाहीतर आपल्याला अक्कल नाही हे सिद्ध झालं असं होईल. .... दोनतीन राग ऐकून मन झक्कास झालं होतं. .... आणि तेव्हा वाटलं की संगीत हे आत्म्याची भाषा आहे. आत्मा. च्यायला. आत्मा. नेमका आत्मा. पुन्हा. पुन्हा मृत्यूच्या भानगडी." ही थोडीशी पांडुरंगाच्या स्वत:विषयी व इतर सगळ्या गोष्टींसंबंधी विचार करण्याच्या पद्धतीची झलक. स्वत:विषयी आणि इतरांविषयी त्याला जे प्रश्न पडतात, त्यांची उत्तरे त्याला मिळत नाहीत. अर्थात अशा प्रश्नांची समाधानकारक उत्तरे मिळणे जवळजवळ अशक्य असते. हा शोधच एकूण तात्त्विक स्वरूपाचा, तत्त्वज्ञानाशी संबंधित असा आहे. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात अंतिम असे काही सापडण्याची शक्यताच नसते. कारण ज्ञान ही एक अखंड चालणारी प्रक्रिया आहे, आणि कोणताही 'वाद' हा एकूण ज्ञानाच्या वा तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातला निव्वळ एखादा भाग किंवा ज्याचा परिघ विस्तारतच जातो आहे अशा मोठ्या वर्तुळातील लहानसे वर्तुळ असते. तेव्हा कादंबरीत कुणाच्याही कुठल्याही मूलभूत प्रश्नांची उत्तरे मिळत नाहीत हे स्वाभाविकच आहे. तत्त्वज्ञानाप्रमाणेच साहित्यातही प्रश्न उभे करणे हेच महत्त्वाचे असते.

आधुनिक पाश्चात्य व अगदी अलीकडचे मराठी साहित्य ज्या विषयाचा विचार करीत आहे, तोच विषय ह्या कादंबरीत हाताळलेला आहे, तो म्हणजे आधुनिक माणसाचे 'दुरावलेपण', alienation किंवा 'एकाकीपण'. पाश्चात्य साहित्यात महायुद्धानंतर ही प्रवृत्ती विशेष दिसू लागलेली आहे. कुठलीच मानवी किंवा सामाजिक मूल्ये युद्धातील विनाशाला थांबवू शकली नाहीत; इतकेच नव्हे तर मानवी मूल्यांचे मूल्यत्वच नष्ट होऊ लागले; त्याचा हा अपरिहार्य परिणाम आहे. माणूस आपल्या आजूबाजूला जे काही असते, त्याच्याशी संवाद साधता येत नाही, म्हणून त्याच्यापासून स्वत:ला वेगळे काढायला लागतो. त्या गोष्टींशी जुळत वा पटत तर नाहीच, पण कित्येकदा त्या गोष्टी निव्वळ त्याच्या स्वातंत्र्यावर मर्यादा आणून स्वस्थ न बसता त्याच्या अस्तित्वावरही उठतात. परिणामी माणसाचे या गोष्टींशी संबंध हे असलेच तर नकारात्मक, निषेध, तिरस्काराचे वा दुराव्याचे, तुटलेपणाचे किंवा कोरडे असे होतात. एकीकडे त्याचे इच्छास्वातंत्र्य आणि दुसरीकडे ही अदृश्य पोलादी चौकट ह्यांच्या कचाट्यात सापडल्यामुळे त्याची अवस्था त्रिशंकूसारखी होते. अशा अवस्थेतून फक्त मृत्यूच त्याची सुटका करू शकतो. पाश्चात्यांनी निदान दोन महायुद्धे प्रत्यक्ष अनुभविली, तेव्हा त्यांच्याकडे असे काही व्हावे, हे स्वाभाविक आहे. आमच्याकडे मात्र ही प्रवृत्ती निव्वळ अनुकरणातून आलेली, आयात केलेली आहे, असे कुणी

म्हणत असल्यास, त्यावर एवढेच म्हणता येईल की, गेल्या काही दशकात जग एवढे लहान होत आहे की, जगभर होणाऱ्या महत्त्वाच्या घडामोडींची प्रतिक्रिया कुठेही उमटण्यात वा त्यांचा प्रभाव जगात कुठेही दिसून येण्यात अस्वाभाविक असे काहीही नाही. शिवाय, युद्धोत्तर आणि स्वातंत्र्योत्तर काळात देशाचे विभाजन, इ. सारख्या घटनांनी इथल्याही समाजजीवनात जुन्यानव्या सर्वच लोकांनी जीवनमूल्यांच्या बाबतीत एवढा मोठा, 'ग्रॅण्ड रिडक्शन सेल' अनुभविला आहे की, त्यातूनसुद्धा नव्या पिढीचे 'दुरावलेपण' alienation निघाले असेल तर त्याचा अस्सलपणा नाकारणे कठीण जाईल.

कोसलातील पांडुरंगाचे 'दुरावलेपण' कसे आहे? तर त्याला आपल्या खेड्यातील घराविषयी, तिथल्या लोकांविषयी विलक्षण चीड आहे. कारण तिथे बापासकट सगळेच पैशापैशासाठी धडपडत असतात. म्हणजे पैशाला निव्वळ व्यावहारिक विनिमयाच्या साधनापेक्षाही जीवनमूल्य म्हणून तिथे महत्त्व आलेले आहे. त्यांच्या प्रतिष्ठेच्या आणि 'मोठे'पणाच्या कल्पनाही त्याला खटकतात. अपमान करतील तेव्हा बुटाने मारणारे हे लोक. बापाविषयी प्रचंड तिरस्कार. कारण ह्याच्या सगळ्या हौसामौजा त्याने मारून टाकल्या. शिवाय, लहानपणचा बापाचा भ्याडपणा आणि मोठेपणी पैशाच्या उलाढाली करतानाचा ढोंगीपणा त्याला भलताच संताप आणतो. आईविषयी मात्र त्याला प्रेम असावेसे दिसते. गाव सोडून पुण्याला आल्यावर शहरी जीवनातील भंपकपणा आणि ढोंग त्याला हळूहळू कळायला लागते. कॉलेजातील तथाकथित सांस्कृतिक कार्यक्रम, प्रचलित परीक्षापद्धती, प्राध्यापकांचा बौद्धिक व इतर प्रकारचा कोतेपणा आणि उथळपणा, विद्यार्थ्यांचे टोळीवजा वागणे, रॅगिंग इ. गोष्टी त्याच्या शिक्षणाविषयीच्या आदराला धक्का देतात. पण हे घडत असतानाच त्यालाही इतर चारचौघांसारखे कॉलेज गाजवावेसे, चमकावेसे वाटतेच. त्यातच तो मेसचा सेक्रटरी म्हणून पैशाच्या भानगडीत सापडून त्याला भरपूर पैसे स्वत:च्या खिशातून भरून द्यायची वेळ येते. बापाकडून पैसे मागवून तो त्यातून स्वत:ची सुटका करून घेतो खरा; पण मग सख्खा बापच त्याला त्या पैशांनी विकत घेतल्याची भाषा करतो. घरे पैशावर चालतात हे सत्य त्याला असे उमगल्यावर त्याचा कुटुंबसंस्था, नात्यातील जिव्हाळा इ. गोष्टींवरचा विश्वास उडतो. परीक्षेसाठी अभ्यास करीत असतानाच त्याचा शिक्षणावरचाही विश्वास उडून जातो. मध्येच गावाकडे झालेला त्याच्या धाकट्या बहिणीचा मृत्यू त्याला मुळापासून हादरवून टाकतो. सगळ्याच गोष्टींचा अंत त्याला कळून चुकला आहे. कुठल्याही

गोष्टीला 'अमर' हे विशेषण किती भंपकपणाने लावता येते, ते तो त्याच्या विदूषकी पद्धतीने दाखवून देतो. सगळ्याच गोष्टींची किंमत तो त्याच्यापुरती ओळखून बसतो. घरातील लोकांची त्याने निराशा केलेली असल्याने, त्यांची सहानुभूती त्याने गमावली आहे. एकुलता एक मुलगा म्हणून घरचे लोक तरीही त्याला संभाळायला तयार आहेत. पण त्यांचे त्याला काहीच ऐकावेसे वाटत नाही. लग्न करून आपल्यासारखीच प्रजा उत्पन्न करावी आणि संसाराच्या ह्या फेऱ्यात मुलांना आणून सोडायला कारणीभूत व्हावे, असे त्याला वाटत नाही. मुळात त्याला लग्नच नको असते. पण शेवटी लग्न करायचे, तर जिला मूलबाळ होणार नाही, अशीच मुलगी पाहा, ही त्याची आईबापांना त्यांच्यावरील मेहेरबानीने केलेली सूचना. कॉलेज शिक्षण अर्धवटच सोडून गावाकडे परतलेला पांडुरंग गावातल्या अनेक रिकामटेकड्या लोकांमध्ये ऊठबस करायला लागतो. तिथेही त्याला अनेक विक्षिप्त लोक भेटतात. त्यांची आयुष्ये तो जरा जवळून पहातो. पण त्याला पडणारा प्रश्न कायमच. 'हे असं का?' शेवटी तो अशा निर्णयाला येऊन पोचतो की, **"कोणतीही गोष्ट मिळविण्यासाठी धडपडून काय, किंवा वाट्याला आलेल्या कुठल्याही गोष्टीमुळे तडफडून काय, शेवटी सगळेच निरर्थक."** "सबंध शिलालेखांच्या ओळी क्रमानं पुसट झाल्या. असं मी म्हणत गेलो. म्हटलं त्याच्या काठ्या झाल्या आणि स्वत:च्या पाठीत बसल्या. जिंकण्याचे लखपती दुसरेच. आम्ही खोट्याचेच धनी."..... "आपण सगळं करू. हे म्हणतात वगैरे ते सगळं, थेट इतकी वर्षं उदाहरणार्थ काढलीच की नाही? आणि आणखीही थेट वर्षं काढायची घमेंड वगैरे आहे. आपण कुणा दुसऱ्याची वगैरे वर्षं चोरणार नाही. किंवा कुणाच्या बापाचा पैसा वाया घालवणार नाही. वय गेलं असं हे अवांतर म्हणतात. ते मात्र उदाहरणार्थ बरोबर नाही. आणखी पुढे नाना वर्षं आहेतच. वर्षं नीट असतातच. आपण उदाहरणार्थ किती का उशिरां उठतना? त्या मानानं कसं का वागतना? आपापली वर्षं पुढे अचूक शिल्लक असतातच. ती वगैरे काही कमावता येत नाहीत. **तेव्हा गमावली ही भाषा मात्र उदाहरणार्थ तितकी बरोबर नाही. किंवा वर्षं अत्यंत वाया गेली, असं म्हणणं उदाहरणार्थ चूक आहे. म्हणजे बरोबरच."** (जाड ठसा माझा)

असे म्हणून तो सगळ्याच गोष्टी स्वीकारायच्या ठरवतो आणि सगळ्याला 'होय-होय' म्हणायला लागतो. इथं कादंबरी संपते. ती इथेच का संपली, असे विचारण्यात अर्थ नाही. कारण ती अशीच वाढविता आली असती. (कादंबरी फक्त कॉलेजजीवनाचेच चित्रण करते. जीवनाच्या इतर अंगांचा तिच्यात गंधसुद्धा नाही, असे म्हणणे हे कादंबरी या

वाङ्मयप्रकारासंबंधी व तिच्यातील जीवनदर्शनासंबंधी ठोकळेबाज कल्पना बाळगण्याचे लक्षण आहे.) इथे पांडुरंग सांगवीकर ज्या समाजाशी त्याचे पटत नाही, त्याच्याशी झगडायचे सोडून किंवा तो समाज बदलायचा प्रामाणिक व नम्र प्रयत्न करायचे सोडून त्याला शरण जातो आणि आपले जे काय व्हायचे असेल ते होऊ द्यायला तयार होतो. पण तरीही त्याने एक हक्क राखून ठेवला आहे. तो म्हणजे समाजाशी मनोमन फटकून राहण्याचा. ह्याचा अर्थ त्याचे शरण जाणे हे काही संपूर्ण शरणागती नव्हे. पण आहे ते त्या पोलादी चौकटीशी लढणेही नव्हे. त्याचे हे असले जगणे म्हणजे जिवंत असून नसल्यासारखे. म्हणून अर्पणपत्रिकेनंतर कादंबरी सुरू करण्यापूर्वी श्रीचक्रधरांच्या ओळी येतात, "बाइ मृताचे धर्म: जिवतां प्रति: कैसे निरूपावे।।"

वरील उतारा हा कादंबरीतला शेवटचा परिच्छेद आहे. त्याचा सविस्तर विचार पुढे येईलच. परंतु कादंबरीचा शेवट या अर्थाने तो मुद्दाम वाचनीय आहे. या पूर्वीच्या कादंबऱ्या आशयआविष्काराच्या बाबतीत वेगळ्या होत्या. कुठे तरी कथा सुरू होऊन कुठेतरी संपत असे. कथानकाचे सुटे धागे पुन्हा एकत्र यायचे व कादंबरीतल्या अनुभवाला एक साचेबंद आणि वरवरची अशी पूर्णता यायची. अलीकडची कादंबरी मात्र शेवटीही मिटत नाही. खुलीच राहते. याचे कारण उघड आहे. निव्वळ अलीकडच्या लेखकांना ती तशी ठेवावीशी वाटते म्हणून कादंबरी अशी खुली राहते, असे नव्हे. तर आजच्या अनुभवाचे स्वरूपच तसे असून लेखकांना ते रूप तसेच 'भावते' आणि त्याचे कादंबरीगत संकल्पनही तसेच खुले राहते.

वर उल्लेखलेले alienation ही गेल्या काही वर्षांत पाश्चात्त्य जीवनात, दिसू लागलेली एक महत्त्वाची प्रवृत्ती आहे. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात या प्रवृत्तीचे नाते अस्तित्ववादी विचारसरणीशी आहे. ज्या समाजात आपण जन्मलो, वाढलो त्या समाजाशी आपले कुठलेच नाते उरत नाही, ही जाणीव माणसाला ग्रासू लागते. त्या समाजाची मूल्ये या संवेदनाक्षम माणसाला निरर्थक वाटू लागतात. आळशीपणाने काहीच न करता तसेच जगत राहणे हेच अशा माणसांच्या दृष्टीने जीवनमूल्य बनलेले असते. कारण महत्त्वाकांक्षा व त्यापायी अनेक प्रकारची धडपड, लटपटी इ. गोष्टी त्याला हास्यास्पदच वाटतात. व्हिक्टर अनंत या मल्याळी लेखकाने म्हटले आहे "Alienation is living in cultural no-man's land". पाश्चात्य देशांतील हिप्पी वा तत्सम पंथ आणि त्यांचे तत्त्वज्ञान/जीवनविषयक दृष्टिकोण ह्या प्रकारच्या alienation मधूनच निघालेले. त्या विचारसरणीचा प्रत्यक्ष जीवनात किंवा वाङ्मयात होणारा

आविष्कार वेगवेगळा असू शकेल. पण मानवी जीवनातील संदर्भहीनता, निरर्थकता absurdity ह्या गोष्टी मूलभूत म्हणावयास हरकत नाही. मराठी वाङ्मयात ह्या प्रकारचा आशय ह्या पद्धतीने मांडणारी ही पहिलीच कादंबरी. १९६२ मध्ये श्री. अशोक शहाण्यांनी 'मनोहर' मासिकाच्या दोन अंकांत एक खळबळ उडविणारा लेख दोन भागांत लिहिला होता२. त्यात केलेल्या साहित्यविषयक तत्त्वचर्चेत त्यांनी अल्बर्ट काम्यू, दोस्तोयव्हस्की वगैरेंचे हवाले देऊन साहित्याचे काही निकष सांगितले होते. शिवाय, साहित्यिकांच्या एका तरूण पिढीचे काही समान दृष्टिकोणही त्यात व्यक्त झाले होते. 'वाङ्मय म्हणजे स्वत:ला प्रकट करण्याची कला. लेखकापुरते स्वत:चा शोध घेणे हेच वाङ्मयाचे उद्दिष्ट होय. लेखक हा स्वत:शीच बांधील असतो. इतर सर्व पारंपरिक बांधिलक्या निरर्थक आहेत. 'स्व'चा प्रश्न सोडविणे ही कलावंताची सर्वश्रेष्ठ बांधिलकी आहे' हा थोडक्यात त्यांचा दृष्टिकोण. एका अर्थाने ह्या बंडखोर साहित्यिकांच्या गटाच्या/पिढीच्या तत्त्वज्ञानाचे प्रत्यक्ष उदाहरण म्हणून ही कादंबरी मानायला हरकत नाही. "मराठी वाङ्मयावर क्ष-किरण उदाहरणार्थ कोसला वगैरे" या शीर्षकाच्या आलोचनेतील लेखात त्या समीक्षकाने तसा संबंध दाखवून दिला आहे३. आणि त्याबद्दल कुठे दुमत झाल्याचे ऐकिवात नाही. अशोक शहाण्यांनी त्यांच्या उपरोक्त लेखात सांगितलेल्या निकषांवर प्रस्तुत कादंबरी ही अप्रतिम असून तिच्यासारखे दुसरे काहीच असणार नाही, असे मत व्यक्त करून पुढे तो समीक्षक, प्रामुख्याने कादबंरीतील आशयावर व पांडुरंगाच्या वैयक्तिक मतांवर आक्षेप घेताना दिसतो. कारण असे असावे की, पांडुरंगाच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणात आणि समीक्षकाच्या दृष्टिकोणात फार फरक असावा. परीक्षणात असेही जाणवते की जिथे मते जुळतात तिथेही समीक्षकाला असे वाटत असावे की, जगण्याच्या दृष्टीने ही मते निरूपयोगी तर आहेतच. शिवाय, पांडुरंगाच्या वाट्याला आलेल्या दु:खांपेक्षा वेगळ्या तऱ्हेची व तीव्र दु:खे अनुभवणाऱ्यांचीसुद्धा जीवनासक्ती कायम राहाते. एकीकडे जगत राहणे आणि दुसरीकडे त्या जगण्यालाच शिव्या देत राहणे या गोष्टी विसंगत आहेत. हा पांडुरंगावरील आक्षेप या दृष्टीने विचारात घेण्यासारखा आहे.

दिलीप चित्रे यांचाही वर सांगितलेल्या पिढीचे एक साहित्यिक म्हणून अशोक शहाण्यांच्या लेखात उल्लेख आला आहे. त्यांनी प्रस्तुत कादंबरीचे ऑगस्ट १९६४ च्या सत्यकथेच्या अंकात एक परीक्षण लिहिले आहे, ते मुळातूनच वाचणे चांगले. त्यातील, वाङ्मयीन जाणीव निर्माण होणे,

जागविणे, लढविणे इ. संबंधाच्या त्याच्या विचाराशी दुमत होण्याचे कारण दिसत नाही. वाङ्मयीन निर्मितीवर एका विशिष्ट गटाची सत्ता चालते व त्यांच्या मागणीनुसार वाङ्मयनिर्मिती होत राहते, हेही मान्य करू या. पण वाङ्मयनिर्मितीपासून साहित्यिकाला होणारा आनंद व वाचनातून वाचकाला आनंद होणे वा तो अस्वस्थ होणे या गोष्टी सोडल्या तर बाकी वाङ्मयविषयक सर्वच घडामोडी – म्हणजे ते प्रसिद्ध करणे, चर्चा, परिसंवाद, परीक्षणे, मूल्यमापन या सर्वच गोष्टी – कमी अधिक प्रमाणात कृत्रिम किंवा घडवून आणलेल्या असल्याने त्यांचा necessary evils म्हणून स्वीकार करणेच चांगले. चित्र्यांच्या मते, मराठीत एकही थोर कादंबरी आजवर निर्माण झालेली नाही, व ती का झाली नाही, ते कळायला कोसला उपयोगी पडते.४ मला मात्र 'कोसला'मध्ये अस्तित्वविषयक एक समग्र जाणीव दिसते, आणि ती जशी वरवर पाहता अस्ताव्यस्त असते, तसेच तिचे या कादंबरीतील रूपही आहे. मात्र त्यात कलात्मक सुसंगती निश्चित आहे. मर्ढेकरांनी केलेली मराठी साहित्यातील आवर्तित प्रतिक्रियांसंबंधीची तक्रार मागे घेता येईल अशी परिस्थिती मराठी कवितेत खुद्द मर्ढेकरांच्या कवितेपासून निर्माण झाली. कादंबरीलेखनातला त्यांचा प्रयत्न मात्र काहीसा दुर्बळ ठरला. तथापि, 'कोसला'ने मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रातील ही कोंडी फार समर्थपणे फोडली. जेव्हा मी 'कोसला थोर आहे' असे म्हणतो, तेव्हा चित्र्यांनी तिचे 'थोरपण' आणि 'कादंबरीपण' नाकारताना वापरलेल्या शब्दांतच मला असे म्हणायचे आहे की, "अगोदर हे सांगताच आले नसते आणि आताच्याखेरीज इतर शब्दांत ते कधीही सांगता येणार नाही." थोर होण्याच्या प्रयत्नात फसलेले म्हणून मराठीतल्या ज्या 'कादंबरीकारां'चा उल्लेख चित्र्यांनी केला आहे,५ केवळ त्यांच्याच नव्हे तर मराठी कादंबरीकारांमध्ये ज्यांची नावे पारंपरिक टीकाकार आवर्जून घेतात त्या ह. ना. आपटे, ना. ह. आपटे, वा. म. जोशी, श्री. व्यं. केतकर, फडके, खांडेकर, विश्राम बेडेकर, मर्ढेकर, श्री. ना. पेंडसे, व्यंकटेश माडगूळकर, आणि चिं. त्र्यं. खानोलकर या सर्व लेखकांच्या लेखनाचा विचार लक्षात घेता असे म्हणता येईल की, मराठी जाणिवेचा प्रवाह, त्याची दिशा, गती आणि टप्पे त्यांच्या कृतींतून व्यक्त होतात. आणि नेमाड्यांनी 'कोसला' मध्ये जे केले, तो एक मराठी कादंबरीच्या विकासक्रमातील टप्पा असल्याने तो कालदृष्ट्या त्या आधी येऊच शकला नसता. कादंबरीच्या घाटासंबंधीच्या आपल्या कल्पना टीकाकारांना व वाचकांना पुन्हा तपासून घ्यायला लावणारी अशी ती एक कादंबरी आहे. मराठी कवितेच्या क्षेत्रात केशवसुतांनी व नंतर मर्ढेकरांनी क्रांती केली,

हे जर आपल्याला मान्य असेल, तर कादंबरीच्या क्षेत्रात ते नेमाड्यांनी 'कोसला'त केले आहे. या अर्थाने तो एक – "क्रांतिकारक उच्चार" आहे; नंतर स्वत:ची परंपरा निर्माण करून एकूण परंपरेचा भाग बनलेली ती एक नवता आहे. तरुण पिढीची वैफल्यग्रस्तता आणि दुरावलेपणा यांचे जे चित्रण, ज्या मुक्त शब्दांमध्ये तिच्यात येते ते त्यापूर्वीच्या पिढ्यांनी तसे अनुभवलेले नसल्याने व त्यांच्या प्रतिक्रिया या खास त्यांच्या असल्याने त्या आधीच्या कादंबरीकारांकडून व्यक्त होणेच शक्य नव्हते. दुरावलेल्या पिढीच्या शब्दांत सर्व काही व्यक्त झाले आहे.

ह्यातला पांडुरंग वयाने मोठा होत असताना एकीकडे स्वत:चे आजूबाजूच्या जगाशी असलेले संबंध तोडीत जातो. तो अतिशय संवेदनक्षम व बुद्धिमान आहे, आणि जगत असतानाच जगण्यासंबंधी त्याने केलेली भाष्ये मोठी चमकदार व वाचकाला चकित करणारी आहेत. मात्र त्यांचा शेवटी होणारा संकीर्ण परिणाम हा एकूण अस्वस्थ, सुन्न, अंतर्मुख करणारा असा आहे. त्याचे व्यक्तित्व अत्यंत अहंकेंद्री असल्याने त्याच्या विशिष्ट चष्म्यातून त्याच्याशी संबंधित असलेनसलेले बरेचसे जग तुच्छ, उपेक्षणीय, तिरस्करणीय आणि उपहासास्पद असे बनलेले आहे. ह्या त्याच्या दृष्टिकोणामुळे प्रा. ल. ग. जोग त्याला 'किडलेल्या मनाचा' म्हणतात.६ तर प्रा. कुरूंदकर म्हणतात, "खरे म्हणजे पांडुरंग सांगवीकर हा किडलेल्या मनाचा माणूसच नव्हे. तो संवेदनाक्षम व चिंतनशील तरूण आहे.... स्वत:विषयी, भोवतालच्या जगाविषयी सतत विचार करीत राहण्याची त्याला सवय आहे. तो आपले अपरिपक्व मन घेऊन नुसता खेड्यातून शहरात आलेला नाही, तर मूल्यांचे काही संस्कार अर्धवट झालेले मन घेऊन मूल्ये ढासळलेल्या वातावरणात पांडुरंग सांगवीकर येऊन पोचलेला आहे. .... त्याला कोणतेच मूल्य सापडलेले नाही. आणि म्हणूनच मूल्य गमावलेले असे त्याचे मन आहे. त्याचा चिकित्सकपणाही असाच भाबडा आहे. आजूबाजूच्या जगाविषयी अपरिपक्व मनाने वाटेल त्या कल्पना करीत राहणे हा त्याचा छंद आहे. म्हणून त्याची जीवनविषयक भाष्ये आपल्याला गंभीरपणे घ्यावीशी वाटत नाहीत."७ म्हणजे पांडुरंग किडलेल्या मनाचा आहे की नाही, याबद्दलची ही दोन टोकाची मते दिसतात. मला मात्र वाटते की, पांडुरंगाचे मन अपरिपक्व आहे असे म्हणणे हा त्याच्यावर अन्याय आहे. ज्याला तकलादू मूल्ये कोणती आणि शाश्वत मूल्ये कोणती हे कळते त्याला अपरिपक्व कसे म्हणता येईल? पांडुरंग प्रचलित समाजव्यवस्थेतील तकलादूपणावर, भंपकपणावर चिडून असला आणि त्याच्याविषयी त्याच्या मनात एक प्रकारची तुच्छता आहे

असे जाणवत असले तरी शाश्वत मूल्यांसाठी, भव्यदिव्यतेसाठी त्याच्या मनाची चाललेली तडफडही आपल्याला जाणवते. मात्र त्यासाठी नुसत्या ओळी वाचून चालत नाही, तर त्यांच्यातून वाहणाऱ्या अंत:प्रवाहाचा कानोसा घ्यावा लागतो आणि तोही कुठल्याही संप्रदायाची वस्त्रे अंगावर न ठेवता. पांडुरंगाला समजून घ्यायचे असेल, तर आपल्याला हे लक्षात घ्यावे लागेल की चालू काळातील एखाद्या लोकप्रिय किंवा मार्क्सवादासारख्या एखाद्या तथाकथित सर्वव्यापी तत्त्वज्ञानावर त्याचा विश्वास नाही. तत्त्वज्ञानाच्या वा जीवनदृष्टीच्या नात्याने त्याला महानुभाव जवळचे वाटतात; कारण त्यांनी म्हटले आहे; "स्वदेश संबंधु त्याज्यः" या जगात तो एकटा, परका, आऊटसायडर आहे. मानवनिर्मित व्यवस्थेचा बळी होणे ही त्याची शोकांतिका आहे. त्याला त्या व्यवस्थेशी झगडताही येत नाही आणि अनिच्छेने (की यदृच्छया?) वाट्याला आलेले आयुष्य संपवूनही टाकता येत नाही. कदाचित जगण्याच्या अनिवार, नैसर्गिक प्रेरणेचा तो परिणाम असेल. ज्यांना कुठल्या तरी तत्त्वज्ञानाच्या नावाने कुंकू लावून जगायचे असेल व आपण काही अर्थपूर्ण करीत आहोत अशा समजात वावरायचे असेल, त्यांनी तसे वावरायला पांडुरंगाची हरकत नाही. तो मनातल्या मनात जीवनाशी असहकार करीतच राहाणार. कारण त्याने समाजापासून दुरावल्यावर स्वत:चे असे अेक जग निर्माण केले आहे. त्या जगात तो एकटाच असतो. आणि दुसऱ्या जगात बाकीचे सगळे. आणि हे दुसऱ्या लोकांचे जग म्हणजे त्याच्या दृष्टीने जणू नरकच. Hell is other people. कधी क्वचित पांडुरंगाला स्वयंकेंद्रितता सोडून दुसऱ्या जगात डोकवावेसे वाटते, पण ते तेवढेच. सुभाष, मनी, रमी, महारोगी तापीराम ह्यांच्याविषयीच्या त्याच्या भावना पाहण्यासारख्या आहेत. त्याचे रमीशी असलेले संबंध ही एक लक्षणीय गोष्ट आहे. खरे तर हे प्रेमप्रकरणच. पण त्याची लेखकाने केलेली मांडणी एवढी संयमपूर्ण आहे की, हे एका वेगळ्याच अर्थाने प्लेटॉनिक लव्ह वाटावे. 'मांडणी' हा शब्दही कृत्रिमतासूचक ठरावा इतका सहजपणा ह्या चित्रणात आहे. दोनतृतीयांश कादंबरी कॉलेजजीवन चित्रित करणारी असूनही तीत रूढार्थाने प्रेमप्रकरणे नाहीतच. कॉलेजमधील तरूणतरूणींच्या प्रेमाविषयीची पांडुरंगाची मते विलक्षण आणि तरीही चिंतनीय आहेत. ह्या स्वयंकेंद्रित पांडुरंगाच्या सहानुभूतीचा विषय झालेल्या व्यक्ती एकूणच थोड्या. सुभाष, मनी, रमी, तापीराम ही सगळी मंडळी शारीरिक वा मानसिक व्याधींनी ग्रस्त आहेत. त्याची सहानुभूती मिळायची, तर हे आवश्यकच. शिवाय, ज्या समाजावर पांडुरंग संतापतो त्याच समाजाच्या क्रौर्याचाही बळी असले तर उत्तमच.

त्याच समाजाच्या क्रौर्याचाही बळी असले तर उत्तमच. हे सामाजिक क्रौर्य अनेक कारणांनी व्यक्तीच्या आयुष्यात येते. रूढी, सामाजिक संकेत, गतानुगतिकता इ.ची एक पोलादी चौकट असते. प्रबोधनाच्या काळात रूढींविरुद्ध गहजब झाला आणि आजच्या घडीला अनेक रूढी मोडल्याचे समाधान आम्ही मानीत असलो तरी सगळ्या रूढींचा तसा संपूर्ण नायनाट होणे कठीण आहे असे वाटते. कारण जुनाट रूढींची जागा नव्या रूढी घेत असतात. आपल्या मनाच्या 'विचित्र'पणाची, अधूपणाची त्याला जाणीव आहे आणि त्याला वाटते, आपल्याला असे बनविले ते या समाजव्यवस्थेने. म्हणूनच समाजाच्या इतर बळींविषयी त्याला सहानुभूती आहे.

कादंबरीच्या रचनेचा विचार करताना तिच्यातील गोष्टीचे महत्त्व विसरून चालणार नाही. पांडुरंगाने पंचवीस वर्षांत जे काही घडले व जे त्याला आठवते आहे, ते कालानुक्रमे सांगितले आहे. उगाच फ्लॅशबॅक तंत्र वगैरे प्रकार नाहीत. निवेदनाचा प्रकार प्रथमपुरूषी. म्हणजे जे काही सांगितले आहे ते त्याच्या दृष्टिकोणातून. त्यात निवेदने, संवाद आणि पांडुरंगाच्या मनातील घडामोडी अशी स्थूल विभागणी करता येईल. सुरवातीलाच नाव व वय सांगून तो वाचकांना म्हणतो, 'खरे तर तुम्हांला सांगण्यासारखे एवढेच.' पण अशी परवड होण्यासाठी, कुणाशीच जास्त संवाद साधू नये असे वाटण्यासाठी काय काय घडले ते थोड्याशा अनिच्छेने आणि मध्येच जणू काही आपण बंडखोरी करतो आहोत अशा आवेशाने सांगायला लागतो. 'बाइ मृतांचे धर्म : ...' मधून अनिच्छा, 'सांगणार म्हणजे सांगणारच' मधून आवेश तर भटकत्या भुताशी तुलना म्हणजे काहीसा 'सेल्फ पिटी'चा भाग आहे. मग येते ती गावाकडची हकीकत. त्यातही पांडुरंगाच्या मनात तयार झालेल्या काही गंडांची (complexes) कहाणी, आणि लहानपणी त्याला पडलेली स्वप्ने. २ऱ्या व ३ऱ्या प्रकरणात कॉलेजमधील घडामोडी व त्या घडत असतानाच सगळ्या गोष्टींवरील त्याचा विश्वास कसा उडत जातो त्याची कबुली. त्यातच धाकटी बहीण मनीचा गावाकडे झालेला मृत्यू. 'मृत्यू' या गोष्टीचे सर्वव्यापित्व आणि अपरिहार्यत्व यांची तीव्र आणि सगळे जगणेच व्यापून उरणारी जाणीव पांडुरंगाला या मृत्यूने होते. एका मृत्यूच्या जाणिवेने सगळ्या गोष्टींचा अंत त्याला कळून चुकतो. चौथ्या प्रकरणात पुन्हा कॉलेजचेच वर्णन असले, तरी आता पांडुरंग बदलला आहे. सुरवातीला उत्साहाने ओसंडणारा पांडुरंग, चिंतनशील होतो, अंतर्मुख बनतो. याच प्रकरणात त्याची पूर्वोक्त डायरी आहे. ह्याच प्रकरणात तो परीक्षा अर्धवट सोडून घरी निघून गेल्याची हकीकत येते. पाचव्या प्रकरणात घरी

परतल्यावर त्याच्या खेड्यातील आयुष्याबद्दलचा वैताग, शहरी जीवनाशी तुलना, त्याच्याचसारख्या अस्वस्थ व इतरांनी अयशस्वी ठरवलेल्या तरूणांच्या हकीकती येतात. शेवटच्या प्रकरणात, गिरधर, बंबासबुवा ह्यांच्याशी होणरी त्याची आध्यात्मिक चर्चा येते. ही चर्चाही पांडुरंगाच्या एकूण हकीकतीत अर्थपूर्ण आहे. कारण त्याच्या दृष्टीने निरर्थक ठरलेल्या अटळ अशा आयुष्याकडे पहायला काही वेगळी दृष्टी मिळते का, ते तो शोधतो आहे. आता या घटितांची कुठल्याही तथाकथित सामान्य माणसाच्या आयुष्यपटाशी तुलना करून पाहिली की, त्यातील साम्य द्वय वाटते. पारंपरिक पद्धतीने जगणारा माणूस गात्रे व मन शिथिल झाले की परमार्थ, अध्यात्म इत्यादिकडे वळायचा; हे जाणवून की सगळे व्यर्थ आहे, माया आहे. पांडुरंगही असाच अध्यात्माकडे वळला आहे, पण वयाच्या पंचविसाव्या वर्षीच सगळ्यांतली निरर्थकता अनुभवून. एरवी अनेकांना अशी निरर्थकता केवळ प्रेमातील नैराश्यामुळे (बहुतेक तात्पुरती टिकणारी) अनुभवाला येते हे आपण पहातो. पांडुरंगाचा प्रकार तसा प्रेमभंगाचा नसला तरी सामान्याच्या वाट्याला येणाऱ्याच सगळ्या गोष्टीतून तो गेला आहे. म्हणूनच कादंबरी अर्पण केली आहे ती शंभरातील नव्व्याणवांना. तसा पांडुरंग देव मानणारा दिसतो. म्हणजे शेवटपर्यंत त्याने निदान देवाचे अस्तित्व ठामपणे नाकारलेले दिसत नाही. बुद्धिप्रामाण्यवाद्यांना देव नाकारण्यात एक विशेष आनंद वाटतो तसा प्रकार येथे दिसत नाही. कदाचित, देवाचे अस्तित्व नाकारणे किंवा स्वीकारणे या दोन्ही गोष्टी त्याला सारख्याच अवघड वाटत असाव्यात. कहाणीच्या शेवटी तो आपली शरणागती कबूल करतो. खुंटावर येण्याची भाषा करतो. वर्षे वाया गेली म्हणणे कसे चूक व बरोबर (दोन्ही एकच) आहे ते सांगतो. वर्षानुवर्षे तसेच जगत राहण्याचा मोठाच निर्णय त्याने घेतला आहे. जगण्याने त्याला दिलेले निवडीचे महान (!) स्वातंत्र्य त्याने वापरले आहे. Man is condemned to be free. आणि असले हे जगणे अर्थातच जीवन्मृताचे जगणे. आता आपण पुन्हा, 'बाइ मृतांचे धर्म: जिवतां प्रति: कैसे निरूपावे।।' आठवले की, पांडुरंगाने विणायला घेतलेला कोश कसा आहे आणि त्याची परिणती काय ते आपल्याला कळायला लागते. 'कोसला' ही एक फार अर्थपूर्ण प्रतिमा लेखकाने वापरली आहे. (शब्दाच्या अपरिचितपणामुळे बऱ्याच जणांना त्याचा अर्थ आधी समजावून घ्यावा लागतो तो भाग वेगळा.) पांडुरंगाने आपल्याला 'गोष्ट' सांगितली. सुट्या सुट्या असंख्य लहान गोष्टींनी बनलेली. त्यातल्या कितीतरी गोष्टींचा परस्परांशी अक्षरश: कसलाच संबंध नाही. तरीही त्या सगळ्यांना जोडणारा

पांडुरंग. वरवर विस्कळित वाटणारी ही रचना तशी बांधेसूदच आहे. जगत असताना जगण्याविषयी विचार करणे ही खरे तर माणसाची स्वाभाविक प्रवृत्ती. पण हा विचारच पांडुरंगाला सगळ्यापासून तोडतो. त्याचा स्वत:चा असा कोश त्यातून तयार होतो आणि स्वयें बांधलेला हा कोसला त्याला 'मृत्यू'कडे घेऊन जातो. कादंबरीतील प्रकरणे पारंपरिक कादंबऱ्यांसारखी नाहीत. दृश्य मापाने त्यांची लांबी क्रमश: कमी कमी होत जाते. ज्या जीवनरसाचा जगण्यासाठी उपयोग व्हायला हवा त्याचा इथे उपयोग होतो आहे एक कोश तयार करण्यासाठी. कोश तयार होण्याच्या क्रियेची कल्पना केली तर असे म्हणता येईल की कोश विणणाऱ्या त्या किड्याच्या सगळ्या हालचाली सुरवातीला, बघणाराला नीट दिसतील. जसजसा कोश पूर्ण व्हायला लागेल, तसतशी त्याची हालचाल केवळ वरच्या तंतूमधून जाणवेल तेवढीच. कोश अगदी पूर्ण व्हायला येतो, तेव्हा तर फक्त तंतूंची गुंतवळच जास्त दिसणार. अशीच एकूण कादंबरीची रचना आहे. कुणाला ही कादंबरी शेवटी शेवटी कंटाळवाणी वाटते. कुणाला पांडुरंगाची डायरीच भंकस वाटते. या प्रतिक्रिया वरवरच्या आहेत. कारण सुरवातीची त्याची भाष्ये सर्वांनाच जशी चमकदार वाटतात तसे नंतर नंतर वाटत नाही. एकूण रचनेत सुरवातीला घटिते खूपच दिसतात. आणि अशा घटितांमध्येच रंगणाऱ्या वाचकाला शेवटी पांडुरंग जेव्हा बहिर्मुखतेकडून अंतर्मुखतेकडे वळतो, तेव्हा कादंबरी कंटाळवाणी वाटायला लागते. 'कादंबरी शेवटी कंटाळवाणी झाली आहे', हे म्हणणे कादंबरीपेक्षा अशा वाचकांविषयीच बरेच काही सांगून जाते. पांडुरंगाच्या वृत्तीत झालेला हा बदल आधी जे काही घडले व जे त्याने सांगितले त्याचा अपरिहार्य परिपाक आहे. प्रा. कुरूंदकर म्हणतात, "शेवटी शेवटी कादंबरी साफ कोसळत जाते. कारण पांडुरंग मुक्तपणे विचार करायचेच सोडून देतो."८ खरे तर कादंबरी कोसळत जाते वगैरे म्हणणे साफ चूक आहे. घटितांमध्येच गोष्ट, कथानक, नाट्य शोधायला सरावलेल्या वाचकाच्या मनाला त्याच्या आयुष्यातील चमकदार वाटणाऱ्या 'घटना' संपल्यावर ती कादंबरी कंटाळवाणी वाटते. म्हणजे शेवटच्या दोन प्रकरणांत खरी त्याच्या 'मरण्या'ची process सुरू झाली आहे. मृत्यूचे या प्रकारचे दर्शन काहींना अपरिचित किंवा अगम्य असते, म्हणून मग कादंबरी शेवटी-शेवटी साफ कोसळत जाते असली सोपी विधाने करून मनाचे समाधान केले जाते. पांडुरंग विचार करण्याच्या अशा अवस्थेला पोचला आहे की, आता त्याला नवीन असे काही सुचणार नाही. सर्व विचार शेवटी मृत्यूने वेढलेल्या सर्वव्यापी निरर्थकतेत बुडून जाणार. त्याच्या स्वाभाविक चिंतनशीलतेचा, प्रतिक्रिया व्यक्त करण्याचासुद्धा शेवट

हा एक प्रकारचा मृत्यूच. म्हणजे येथून पुढचे पांडुरंगाचे जगणे हे जीवन्मृताचे आहे, हा आशय त्याला वाचकांपर्यंत नेऊन पोहोचवायचा आहे. आणि तसा तो वाचकांपर्यंत – अर्थात पांडुरंगाला समजावून घेऊ इच्छिणाऱ्या – पोहोचतोही. वाचताना ही गोष्ट इतर अनेक कादंबऱ्यांपेक्षा वेगळी, ताजी व बोलीभाषेतल्या जिवंतपणाचे अंग निवेदनाला लाभलेली म्हणून आपला इंटरेस्ट कायम ठेवते व आपण शेवटपर्यंत वाचीतच जातो. पण एका वाचनानंतर पुन्हा ती कुठूनही वाचायला सुरूवात केली तरी फारसे बिघडत नाही. कारण तिच्यातील 'गोष्टपण' कधी संपत नाही. ई.एम्. फॉस्टर म्हणतो, "कादंबरीतील गोष्ट आपल्या कुतूहलाला आवाहन करते, कथानक (plot) बुद्धीला आवाहन करते, आणि तिचा विशिष्ट आकृतिबंध हा आपल्या सौंदर्यदृष्टीला आवाहन करतो".९ वरील विवेचनात प्रस्तुत कादंबरीतील गोष्ट, कथानक आणि आकृतिबंध यांचा विचार केला आहे. फॉर्स्टरचे निकष लावून पाहिले तर या कादंबरीची गणना थोर कादंबरीत करता येईल असे वाटते.

कादंबरीच्या भाषेचा विचार करताना प्रथम जाणवतो तो 'उदाहरणार्थ', 'वगैरे','च', 'देखील', 'ही' इ. शब्दांचा अतिरेकी व अनावश्यक वाटणारा असा वापर. पांडुरंगाच्या पौगंडावस्थेतील भावनांची तीव्रता 'च', 'देखील', 'ही' इ. शब्दांतून व्यक्त होते. कॉलेजजीवनाचे चित्रण प्रामुख्याने विद्यार्थ्यांच्या बोलीमध्ये असून त्यात पात्रांमधील संभाषण लिहिताना कोण बोलत आहे वगैरे अनावश्यक तपशील टाळला आहे. जिथे निवेदकाची नुसतीच भाष्ये वा निवेदने किंवा स्वगत चिंतने आहेत तिथेही क्रियापदांचा वापर टाळला आहे, किंवा अगदीच गरजेपुरता केला आहे. नेमाड्यांची या कादंबरीतील एकूण शैली एवढी सरळ आणि ओघवती आहे की कुठे अडखळायला होत नाही. आधीच्या मराठी कादंबऱ्यांकडे पाहिले, तर शैलीमधील लालित्याचे, भाषेतील अलंकारिकतेचे मराठी कादंबरीला अजीर्ण झाले होते. तसले लालित्य लेखकाने बुद्ध्याच टाळले आहे, असे वाटते. त्याच्या शैलीत एक फसवा, सपाट, साधेपणा व काहीसा कोरडेपणा आहे.१० म्हणजे भाषा बहुश: अनलंकृत, साध्या छोट्या-छोट्या वाक्यांची व साधीच वाटतील अशी निवेदने करणारी आहे. पण हे करता-करताच लेखक (की पांडुरंग?) अशा काही भेदक गोष्टी बोलून जातो की, आपल्याला दचकायला होते. दिलीप चित्रे म्हणतात," पांडुरंग सांगवीकराची शब्दाची निवड अचूक नसल्यामुळे तो वर्णन करताना मुख्यत: आपल्या आवाजाला आणि दृष्टिकोणाला महत्त्व देतो".११ नेमका हाच मला त्याच्या शैलीचा गुण वाटतो. कारण लेखकाने प्रामुख्याने पुस्तकी

भाषेऐवजी बोलीचा वापर जास्तीत जास्त प्रमाणात केला आहे. बोलीचा वापर करताना बोलीच्याच तत्त्वाशी प्रामाणिक रहायचे तर पुस्तकी भाषेतील शब्द व अर्थ ह्यांच्यातील rigid साहचर्य टळून जवळपासचे अर्थ व्यक्त करणारे आणि नेमके नसलेले शब्द वापरूनच लेखक त्याचा विवक्षित परिणाम साधू इच्छीत आहे. पांडुरंगाची पौगंडावस्था संपल्यावर त्याची भाषाही बदलते. लेखकाच्या कथनशैलीवर महानुभाव गद्यशैलीचाही प्रभाव जाणवतो.

शैलीचा विचार करतानाच आणखी एक गोष्ट ध्यानात घ्यायला हवी. ती म्हणजे J. D. Salinger ह्या अमेरिकन लेखकाच्या The Catcher in the Rye या कादंबरीशी जाणवणारे साम्य. त्या कादंबरीत, परीक्षेत अयशस्वी झाल्याने शाळा सोडावी लागणारा १६/१७ वर्षांचा होल्डेन कॉलफील्ड हा आपली गोष्ट सांगताना अशीच भाष्ये करतो. त्याची व पांडुरंगाची जगाकडे, मुलींकडे, सेक्सकडे बघण्याची दृष्टी सारखी वाटते. विद्यार्थ्यांची ठराविक बोलीभाषा (slang), काही शब्दांचा व शिव्यांचा पुन:पुन्हा वापर, अतिशयोक्त व सपाट आणि तरीही उत्स्फूर्त अशी निवेदनशैली ही आणखी काही साम्यस्थळे. पण हे साम्य आणखी ताणता येणार नाही. Sterne च्या The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman ह्याही कादंबरीची आठवण श्री.शंकर सारडांना या कादंबरीच्या संदर्भात झाली आहे१२. मात्र ह्या साम्यावरून या प्रकाराला वाङ्मयचौर्य म्हणणे लेखकाला अन्यायकारक ठरेल. कारण एक तर ही कादंबरी आशयाच्या दृष्टीने खूपच भिन्न आणि मांडणीमध्येही अधिक गंभीर आहे. शिवाय निर्देश न करता या कलाकृतीत थोडेफार अनुकरण वा प्रभाव जाणवत असला तरी ते आवडत्या लेखकाचे वा कलाकृतीचे स्वत:वर पडलेल्या प्रभावातून, कळत-नकळत झालेले अनुकरण आहे असे म्हणणे अधिक संयुक्तिक ठरेल.

मराठीत कोसलानंतर या प्रकारच्या अनेक कादंबऱ्या निर्माण झाल्या असे दिसते. 'बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर' या भाऊ पाध्यांच्या कादंबरीचा नायक अनिरुद्ध हा चांगली करिअर असलेला, वकिली करणारा, तथाकथित सुसंस्कृत व उच्चभ्रू समाजात वावरणारा आणि बसून खायचे ठरविले तर जन्मभर पुरेल अशी संपत्ती बापाकडून मिळालेला तरूण आहे. सुंदर, तरूण पत्नी ही एरवी इतरांच्या दृष्टीने असलेली आणखी एक हेवा करण्यासारखी बाजू. पण नेमक्या याच सगळ्या गोष्टींना तो विटतो, त्यात उच्चभ्रूपणाच्या अभिमानात गुंतणारी व त्यालाही गुंतवू पाहणारी त्याची बायको तर त्याच्या दृष्टीने त्या पोलादी चौकटीचे दृश्य, सजीव प्रतीकच.

तो पांडुरंगासारखा निष्क्रिय नाही. पण हेतुशून्यतेने काहीतरी उत्स्फूर्त आणि जगावेगळे करीत राहण्याची त्याला तीव्र इच्छा आहे. असल्या प्रत्येक कृतीच्या वेळी त्याची इच्छा एकच असते. डोक्यात अविरत फिरत असणारी विचारचक्रे थांबवून, 'शून्यपणा'चा अस्सल अनुभव मिळावा. म्हणजे तो पांडुरंगाच्या तुलनेने अधिक क्रियाशील वाटला, तरी आलोचनेतील समीक्षकाने म्हटल्याप्रमाणे तो पांडुरंगाचा संसारी अवतारच आहे१३. जगत असताना त्याला पडणारे प्रश्न आणि त्या प्रश्नांमुळे त्याच्या मनावर पडणारा ताण याबाबतीतही पांडुरंग आणि अनिरूद्ध यांच्यात बरेच साम्य आहे. फक्त विस्ताराच्या दृष्टीने ही कादंबरी खूपच छोटी व सुटसुटीत आहे.

जयवंत दळवींच्या 'स्वगत' मधील शिवा हा समाजाच्या खालच्या थरातला, कामगार वस्तीत जन्मला वाढलेला, अतिशय कुरूप आणि बुटका तरूण आहे. त्याच्या आईवडलांचे न पटल्यामुळे बाप परागंदा झालेला. आईने त्याच्या देखतच एका खाणावळवाल्याकडे रखेली म्हणून राहणे, त्या खाणावळवाल्याने आपल्या मतलबासाठी ह्याला मुलासारखे वागविण्याचा प्रयत्न करणे, हा वयात आल्यावर ह्याच्याहून वयाने मोठ्या असलेल्या तंबाखू विकणाऱ्या एका स्त्रीने स्वत:ची वासना पुरविण्याचे साधन म्हणून काही दिवस ह्याला जवळ करणे आणि तिला ह्याच्याहून चांगला असा दुसरा तरूण भेटल्यावर ह्याची हकालपट्टी होणे, ह्याची आई दिसायला चांगली असणे तर हा मात्र अति कुरूप निपजणे व म्हणून सर्वांच्याच कुचेष्टेचा विषय होणे. इ. अनेक गोष्टींनी त्याचा आजूबाजूच्या जगाशी संबंध तुटत जातो. वरील दोघा नायकांच्या तुलनेने त्याच्या आकांक्षा त्याच्या एकूण सामाजिक परिस्थिती व बौद्धिक आकलनाशी सुसंगत अशा माफक आहेत. एखादी बऱ्यापैकी नोकरी – पोट भरण्यापुरती – आणि देखणी बायको एवढेच त्याला हवे आहे. पण त्याच्या वाट्याला जन्मापासून ज्या गोष्टी आल्या आहेत, त्यामुळेच त्याच्या या माफक अपेक्षाही पुऱ्या होणे अशक्य आहे आणि ही परिस्थिती त्याला बदलता येणार नाही. 'हे असे का?' हा प्रश्न त्याच्या समजुतीच्या पातळीवर त्यालाही सतावतो आहे. अशा या शिवाचे 'दुरावलेपण' हाच याही कादंबरीचा समर्थपणे हाताळलेला विषय आहे.

त्र्यं. वि. सरदेशमुखांची 'बखर एका राजाची'चे कथानक तुलनेने जुन्या काळातले. सुमारे ५०/६० वर्षांपूर्वीचे. रघुवीरसिंह या एका छोट्या संस्थानच्या सुशिक्षित, सुसंस्कृत राजाचे वेगळ्या जातीचे दुरावलेपण सांगणारी ही कादंबरी. वरील इतर नायकांच्यापेक्षा अगदी वेगळ्या

सामाजिक पार्श्वभूमीचा हा नायक दोन/चार व्यक्तींचे जिवापाड प्रेम लाभण्याच्या बाबतीत भाग्यवान असला तरी त्याच्या दु:खाची मुळे आजूबाजूच्या व्यक्तींमध्ये आणि परिस्थितीत घट्ट रुतलेली आहेत. या राजाला आपल्या राणीविषयी तिरस्कार वाटतो. ती त्याला मूल देऊ शकणार नसते. तिच्यातील काही दोषामुळे. पण अडाणी कल्पनांच्या आहारी जाऊन ती मांत्रिक, देवदेवस्कीच्या नादी लागते आणि राजाच्या मनातून अधिकाधिक उतरत जाते. राज्यातल्याच एका तरूण विधवा शिक्षिकेशी राजाचे प्रेमसंबंध जुळतात. पण तिच्याशी लग्न करून तिला राजरोस राणीपद देणे राजाला सामाजिक दबावामुळे अशक्य असते. राणी साहजिकच राजाच्या प्रेयसीचा दु:स्वास करते. राजाला समजून घेऊन सांभाळणारी आणखी दोन माणसे आहेत. खाजगी चिटणीस देसाई आणि कुणी फकीर अवलिया वलीसाहेब हे दोघे आणि राजाचा अंगरक्षक त्याला सांभाळण्याची शिकस्त करीत असतात. राणी, राजाला प्रिय असणाऱ्या सगळ्यांच्याच जिवावर उठली आहे. साईखेड संस्थानचा स्वामी असलेला हा राजा स्वत:च्या इच्छेप्रमाणे जगू वागू शकत नाही. ब्रिटिशही त्याच्या जिवावर उठलेले. जमल्यास वारसाअभावी त्याचे संस्थान खालसा करू पाहतात. इथे राजाला पडणारे इच्छास्वातंत्र्य आणि अस्तित्वाविषयीचे मूलभूत प्रश्न हे उपरोक्त इतर नायकांशी त्याला समानतेच्या धाग्याने जोडतात. जगायचे का आणि असल्या आयुष्यात जगत राहिलेच पाहिजे का, आपल्याला हवं तसं का जगता येऊ नये, आपण राजा असूनसुद्धा हे असं का या प्रश्नांनी पुरी दमछाक झालेला हा रघुवीरसिंह शेवटी हाताची धमनी तोडून अन्नपाणी वर्ज्य केलेल्या अवस्थेत स्वत:च्या पुस्तकांनी भरलेल्या स्टडीमध्ये स्वत:ला कोंडून आग लावून घेतो आणि तिहेरी अमोघ मार्ग एकदमच वापरून आत्महत्या करतो.

मनोहर शहाणेंच्या 'पुत्र' मधील अच्युतचा संघर्ष आहे तो देव, धर्म यांचा स्वार्थ, फसवणूक आणि शोषण यासाठी वापर करणाऱ्या समाजाशी. त्याचा अंगारेश्वराचा पुजारी असलेला अतिशय कामुक बाप त्याच्या दृष्टीने ज्या प्रस्थापिताशी त्याला झगडायचे आहे त्याचे मूर्तिमंत प्रतीक. माणसाचे इच्छास्वातंत्र्य आणि वरील साऱ्याच नायकांना आतून बाहेरून छळणारी ती पोलादी चौकट, यांच्यामध्ये सापडून तोही हतबल आणि तुच्छतावादी बनला आहे. आपण 'संगिनीने पंख छाटलेले देवदूत' आहोत१४ आणि आपल्या या अवस्थेला हा प्रचलित समाज आणि त्यातले आपले अस्तित्वच कारण आहे अशी त्याची धारणा आहे.

'दूर गेलेले घर'चा तत्त्वज्ञानाचा प्राध्यापक असलेला आणि नको

असलेल्या महाराज घराण्याच्या परंपरेच्या ओझ्याखाली गुदमरणारा प्रल्हाद व आधी सांगितलेल्या कादंबऱ्यांचे सगळे नायक आणि पांडुरंग यांच्यात मनोवृत्तीचे खूप साम्य आहे. आधी म्हटल्याप्रमाणे त्यांच्या विचारसरणीचा वाङ्मयीन आविष्कार वेगवेगळा असला तरी, त्यातून वाहणारा मूलस्त्रोत एकच आहे. माणसाच्या आयुष्यात त्यांना खुपणारी निरर्थकता, हेतुशून्यता, संदर्भहीनता अगदी मुळापासून जाणवलेली आहे. ह्यातील सगळीकडे प्रतीत होणारा शोकात्म भाग हा अस्तित्वाशीच अपरिहार्यपणे जखडला असल्याने या शोकांतिकांना 'अस्तित्ववादी शोकात्मिका' असे अन्वर्थक नाव दिले जाते. 'अस्तित्ववादी शोकांतिका' या लेखात प्रा. द. भि. कुलकर्णी म्हणतात, "–– कधी या साहित्यकृतीतील सगळीच पात्रे संदर्भरहित जीवनाच्या शोकचक्रात अडकलेली दिसतात. (जसे, 'चंद्रावळ', 'एक शून्य बाजीराव') तर कधी त्यातील एखादेच पात्र या संदर्भरहिततेच्या बोधाने जीवनचाकोरीतून तुटून वेगळे झालेले असते, (जसे 'मेरेसोल', 'धोपेश्वरकर') पण हे त्याचे वेगळे होणे मानसिकच असते. व्यवहारदृष्ट्या ते पात्र चाकोरीतच उभे असते. आणि मग त्याचे सारे वागणे- बोलणे भोवतीच्या पात्रांना व कधी आपल्यालाही क्रूर, निष्ठुर, कलंदर, विक्षिप्त, बेहिशेबी, अव्यवहारी, आत्मकेंद्रित, संदिग्ध, गूढ वाटू लागते. हे त्यांचे असे वागणे, असे व्यक्तित्व हा जाणून-नेणून केलेला जीवनाच्या संदर्भरहिततेच्या, असंलग्नतेच्या, मूल्यहीनतेच्या विरूद्ध बंडावा असतो. अर्थपूर्ण, मूल्ययुक्त, व्यूहपूर्ण जीवनासाठी केलेला तो आक्रोशच असतो. कलाकृतीत जेव्हा, 'जीवन संदर्भरहित, मूल्यविहीन, पृथक आहे' असा आशय व्यक्त होतो, तेव्हा जीवनाला नाही, तरी जीवनाच्या आपल्या आकलनाला ती कलाकृती एक संदर्भ, मूल्य आणि सूत्र मिळवून देते१५."

'कोसला' मार्च १९६४ मध्ये प्रथम वाचली, त्या वेळी झालेली माझी प्रतिक्रिया इथे सांगतो. 'कोसला' वाचल्यावर पहिल्यांदा जाणवतो तो विलक्षण सुन्नपणा, आणि अस्वस्थता. हा अनुभव पूर्वी फक्त मर्ढेकरांच्या कवितांनी दिला होता. त्या सुन्नपणाचाही विचार करताना मग असे जाणवले की, आपल्याला आयुष्याविषयी जे काही अस्पष्टपणे जाणवत होते आणि काय ठसठसत आहे ते कळत नव्हते, ते सगळे येथे एकदम पाहयला मिळाले. आपण ते असे कधी मांडू शकलो नसतो आणि इतर कुणी असे इतक्या नेमकेपणाने मांडले नव्हते. स्वतः 'मृत' होऊन पांडुरंगाने आपल्याजवळच असलेला आणखी एक डोळा नीट उघडून दिला. तेच अनिरूद्ध धोपेश्वरकर, अच्युत, रघुवीरसिंह, इत्यादींनी केले, जी. एं. च्या अनेक पात्रांनी केले आणि निदान त्या जाणिवेने तरी हे जगणेच आपल्या परीने अर्थपूर्ण झाले. एरवी, "जिथला चंद्र क्षयरोगी आहे, जिथे सूर्योदय अस्तासाठीच होतो, जिथे दुःख हे सुखाचे अंगडे घालून जगाला छळीत असते, जिथे मांगल्याला अमंगळाची कीड लागलेली असते आणि जिथल्या अशाश्वततेला अंत नाही"१६, तिथले तसे सगळे निरर्थकच की.

कानेटकरांचे नाट्यलेखनातील प्रयोग

एकोणिसशे साठ नंतरच्या काळातील कानेटकर हे एक लक्षणीय नाटककार. ही लक्षणीयता प्रथमदर्शनी तरी त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांच्या संख्येवर (३७ नाटके) व त्यातल्या काही नाटकांच्या उदंड लोकप्रियतेवर प्रामुख्याने अवलंबून आहे. त्यांच्या समग्र नाट्यलेखनाच्या गुणावगुणांची चर्चा येथे अभिप्रेत नाही. तर या लक्षणीय नाटककाराने नाट्यलेखनात केलेल्या प्रयोगांचाच विचार प्रस्तुत आहे.

कुठल्याही वाङ्मयप्रकारात प्रयोगशीलता निर्माण होते, याचे कारण त्या त्या लेखकाला नवनव्या अनुभवांचा आशयांतर्गत शोध घ्यायचा असतो, असे वा एवढेच नसून, नवे अनुभव व त्यांच्या मांडणीतील सुध्दा 'नवीन' ता शोधायची असते. तशी ओढ/गरज वाटणे, हे चांगल्या साहित्यिकाचे लक्षण मानता येईल. असा साहित्यिक आपल्या व समकालीन साहित्यिकांच्या साहित्यकृतींमधून या ना त्या प्रकारे येणारा तोचतोपणा टाळू पहात असतो व म्हणून तो आपल्या लेखनात जाणता अजाणता प्रयोग करतो, असे म्हणता येईल. साहित्यिकाला असे करावेसे वाटणे नक्कीच स्वागतार्ह असते. परंतु तो करतो ते लेखन 'प्रयोग' कितपत असतात व ते त्या वाङ्मयप्रकाराच्या विकासाला वा नवनव्या शक्यता यशस्वीपणे आणि अर्थपूर्ण रीतीने धुंडण्याच्या प्रक्रियेला कितपत हातभार लावतात या दृष्टीने त्या प्रयोगांचे मूल्यमापन करण्याची समीक्षेत गरज असते.

कानेटकरांच्याच नव्हे तर कुठल्याही नाटककाराच्या लेखनातील प्रयोगांचा विचार करताना, प्रयोगक्षमतेशी१ असलेला प्रयोगशीलतेचा संबंध लक्षात घ्यावाच लागतो. नाटक या वाङ्मयप्रकारात, त्याची दृश्य–श्राव्यता, खेळसापेक्षता आणि प्रेक्षकसापेक्षताही बाजूला ठेवून, नाट्यलेखनातील प्रयोगांचा विचार करता येत नाही. नाटकाच्या बाबतीत जेव्हा प्रयोगशीलता ही खेळसापेक्षतेच्या आणि प्रयोगक्षमतेच्या आधारावरच

पुढे जाते तेव्हा नाटकाच्या विकासाच्या दृष्टीने काही लक्षणीय घडते असे म्हणता येईल.

कानेटकरांनी या दृष्टीने काय केले याचा तपास घेताना खुद्द त्यांची या बाबतीतील भूमिका अगदी थोडक्यात पाहून मग त्यांच्या नाट्यकर्तृत्वात ही प्रयोगशीलता कुठे, कशी व कितपत दिसते याचा विचार करता येईल. कानेटकर म्हणतात, — ''प्रयोग केवळ अनुकरणासाठी किंवा रूचिपालट यासाठी नसावेत. 'नावीन्य' हा प्रयोगशीलतेचा पाया असावा. अनुभवातले नावीन्य प्रयोगात अभिप्रेत असते. प्रायोगिक आणि व्यावसायिक नाटकाचे नाते लॅबोरेटरी आणि इंडस्ट्री या नात्यासारखे असावे. दोन परस्परशत्रू राष्ट्रांसारखे असू नये. प्रायोगिक नाटक म्हणजे फकिरी आहे, तर व्यावसायिक नाटक अमीरी आहे. प्रायोगिक नाटकाला दैवी असंतोषाचा वर मिळालेला असतो. तर व्यावसायिक नाटकाला अल्पसंतुष्टतेचा शाप भोवत असतो. म्हणून अखेर व्यावसायिक नाटक नाट्यगृहाच्या छताइतकेच उंच असते. प्रायोगिक नाटकाच्या उंचीला मात्र फक्त आकाशाचीच मर्यादा आहे. ----- नाट्यलेखनातील प्रयोगशीलता म्हणजे चमत्कृती किंवा तऱ्हेवाईकपणा नव्हे. किंवा पाश्चात्य प्रयोगांचं अनुकरण म्हणजे 'नवता' नव्हे. माझ्याच नाटकांतील उदाहरण द्यायचे असेल तर, 'वेड्याचं घर उन्हात'मधील भासचित्राचं किंवा दिवास्वप्नाचं देता येईल. कारण त्या भासचित्रातील 'दामूचं' अस्तित्व हे दादा या व्यक्तिरेखेपुरतंच आहे. 'लेकुरे उदंड जाली' मध्ये मी प्रेक्षकांना नाट्यसंवादात सामील करून घेण्याचा प्रयत्न केला. आणि 'मीरा-मधुरा' या नाटकात कृष्णाचा पुतळा ही व्यक्तिरेखा म्हणून वापरली. पण हे नवीन प्रयोग करताना मी 'रंगभूमी'चं भान कधी सोडलं नाही.२''

कानेटकरांनी 'वेड्याचं घर उन्हात' या नाटकात वापरलेलं केवळ भासचित्रच नव्हे तर एकूण नाट्यवस्तूसाठी त्यांनी वापरेली मानसशास्त्रीय हाताळणी हा एक प्रयोग मानणे अधिक बरोबर ठरेल. अपराधीपणाच्या भावनेपासून सुटका मिळवण्यासाठी दादासाहेबांनी, त्यांनी हाकलून दिलेल्या दामूची, एक विशिष्ट प्रतिमा त्यांच्या भासचित्रांमध्ये निर्माण करणे, त्यांच्या होणाऱ्या भासभेटींची संख्या उत्तरोत्तर वाढत जाणे, वास्तवातील श्रीमंत होऊन आलेल्या दामूला त्यांनी तोतया नानणे, व शेवटी त्याने 'पूर्वी मारलेत तसे मारा मला' म्हटल्यावर स्वतः दादासाहेबांचे त्यांच्या कल्पनेतल्या भिकारी, खुळ्या दामूच्या प्रतिमेशी एकरूप होऊन खिडकीतून उडी टाकून घर सोडून निघून जाणे हे सगळे मानसशास्त्रीय कल्पनांशी सुसंगत आहे. एक दर्जेदार शोकनाट्य म्हणून त्या नाटकाचे स्थान, त्याच्या

एकूण मांडणी व दादासाहेबांच्या होणाऱ्या शेवटाच्या अपरिहार्यतेमुळे त्याला प्राप्त झाले आहे. अलीकडच्या कित्येक वर्षातील नाटकांमध्ये मानसशास्त्रीय संकल्पनेचा असा वापर कुणी केलेला आहे असे वाटत नाही. परंतु एखाद्या माणसाने उराशी धरून बसलेल्या एखाद्या कल्पनेचा त्याच्यावर उत्तरोत्तर जास्त पगडा बसत जाणे, त्याच्या मनातील वास्तव आणि अवास्तव यांमधील सीमारेषा पुसट होत जाणे आणि शेवटी त्याने वास्तवाला सामोरे जाता येत नाही म्हणून मृत्यूला कवटाळणे असे ज्याचे मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरण करता येईल असा विषय पूर्वी खाडिलकरांनी 'सवाई माधवराव पेशवे यांचा मृत्यू' या नाटकात हाताळला होता. काकासाहेब खाडिलकरांचा मानसशास्त्राचा अभ्यास कितपत होता, त्यावेळी मानसशास्त्रातील काहीशा नव्या कल्पना आपल्याकडील उच्चशिक्षित लेखकांना–विशेषतः खाडिलकरांना–ज्ञात होत्या की नाही, याबद्दल आज काही सांगता येणे कठीण आहे. पण मानसशास्त्रीय वाटावी अशीच प्रस्तुत नाटकाची हाताळणी खाडिलकरांनी केली आहे असे दिसते. खाडिलकरांनी मराठी नाटकात मानसशास्त्रीय कल्पनांचा केलेला वापर म्हणून या प्रयोगाचे मूल्य नाकारता येणार नाही. इथे खाडिलकरांची तुलना शेक्सपीयरशी करण्याचा उद्देश नाही. परंतु प्रस्तुत नाटकावर शेक्सपीयरचा प्रभाव असूनसुध्दा त्यातला जिवंतपणा व स्वाभाविक आणि वास्तव वाटणारे सवाई माधवरावाचे स्वभावचित्र लक्षणीय आहे. खाडिलकरांनी इथे भासचित्रासारख्या तंत्राचा वापर न करतासुद्धा, उत्तरोत्तर वाढत जाणाऱ्या सवाई माधवरावाच्या वेडाचे जे चित्रण केले आहे ते खाडिलकरांचा काळ व नाटक लिहिले त्यावेळचे त्यांचे वय वगैरे पाहता व कानेटकरांच्या उपरोक्त नाटकाशी त्याची तुलना करून पाहता अधिक लक्षणीय व वास्तवही वाटते असे म्हणता येईल. इथे मी अर्थातच फक्त 'वेड' आणि त्याची मानसशास्त्रीय वाटेल अशी हाताळणी यांचाच या दोन्ही नाटकांपुरता विचार केला आहे.

'लेकुरे उदंड जाली'मध्ये कानेटकरांची तीन पात्रे प्रेक्षकांशी प्रत्यक्षच संवाद करून, त्यांना काही प्रमाणात नाट्यानुभवात सहभागी करून घेतात. शिवाय 'इंटिमेट थिएटर' वगैरेंचा आव न आणता कानेटकर हे साधून जातात. हा त्यांचा प्रयोग नक्की लक्षणीय आहे आणि नाट्यक्षेत्रात क्वचित वाट्याला येणाऱ्या 'नावीन्या'चा सुखद अनुभव देणारा आहे. त्यापूर्वीची मराठी नाटकांतील स्वगते आणि असाईड्स् एकीकडे केवढी कृत्रिम असायची आणि विलिंग सस्पेन्शन ऑफ् डिस्बिलीफचा कसा अंत पाहायची हे आठवले की, या पार्श्वभूमीवर कानेटकरांच्या या प्रयोगाचे महत्त्व मराठी

नाटकांच्या दृष्टीने नक्कीच विशेष आहे. येथे शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट'मधील सुरूवातीचे स्वप्नदृश्य व त्यातील प्रेक्षकांशी केलेल्या अप्पासाहेबांच्या सरळ संवादाची कुणालाही आठवण होणे शक्य आहे, परंतु 'लेकुरे उदंड जाली' हे नाटक आधीचे आहे व 'नटसम्राट' नंतरचे आहे हे लक्षात ठेवायला हवे. आणखीही कुठे कुठे हा प्रयोग तुरळक झाला असावा. प्रेक्षकांशी संवादाचा हा प्रयोग लोकनाट्यामध्ये सहजतेने वापरला जात असे, अजूनही वापरला जातो. याच 'लेकुरे उदंड जाली'मधील गाणी ही इतर नाटकांमधील पदांसारखी न वाटता नाटकाच्या एकूण आशयाशी व फॉर्मशी अतिशय सहजपणे एकजीव झालेली आहेत, हाही कानेटकरांच्या प्रयोगशीलतेमधून आलेला भाग होय. पूर्वीची संगीत नाटके (नाटकांच्या सुवर्णयुगातील) व त्यांतील पदांची रचना आणि योजना तुलनेसाठी लक्षात आणावी. 'लेकुरे उदंड जाली'मधील पद्यमय संगीत संवादांची कल्पना 'माय फेअर लेडी' वरून सुचलेली असली, तरी ती या नाट्यवस्तूत व तिच्या ट्रीटमेंटमध्ये चपखलपणे बसून गेलेली आहे. मला जाणवलेले या नाटकाचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यात मांडणीसाठी फँटसीचा वापर तर केलेला नाही आणि नाटक परिणाम मात्र काहीसा फँटसीचा साधते ही एक खास किमया कानेटकरांनी साधली आहे.

ज्या नाटकाने कानेटकरांची लोकप्रियता निश्चित केली, त्या 'रायगडाला जेव्हा जाग येते'मध्ये ऐतिहासिक व्यक्तित्वांचा आधुनिक दृष्टिकोणातून शोध घेऊन, नाट्यगत व्यक्तिरेखा सादर झाल्या असून सर्वसाधारण वाचकाला ज्ञात असलेल्या शिवाजी–संभाजी बेबनावाचे आधुनिक मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरण शोधण्याचा एक काहीसा वेगळा प्रयोग पहायला मिळतो. संभाजी, औरंगजेब, येसूबाई यांची लोकज्ञात व्यक्तित्वे वेगळ्या स्वरूपात सादर करणे याही गोष्टींना खास कानेटकरी 'प्रयोग' म्हणावे लागेल. मात्र या प्रयोगांचे थोडक्यात मूल्यमापन करताना असे म्हणता येईल की, कानेटकर या ऐतिहासिक म्हणविल्या जाणाऱ्या कथावस्तूंच्या बाबतीत, ऐतिहासिकतेची बूज राखणे व नाटककाराचे कलात्मक स्वातंत्र्यही वापरणे अशा दोन्ही डगरींवर हात ठेवतात. त्यामुळे त्यांचे हे 'प्रयोग' समीक्षकांना व इतिहासज्ञांनाही मान्य होत नाहीत३. मात्र हे करताना कानेटकर त्या कालखंडातील घडामोडींना 'शल्य' मानतात व भक्कम रायगडाला साक्षी ठेवून इतिहासातली रहस्ये उलगडण्याचा व रिकाम्या जागा भरण्याचा प्रयत्न करतात, हेही ध्यानात घेण्यासारखे आहे. या असल्या प्रयोगांचे व्यावसायिक यश नाकारता येत नाही. कारण त्याची खात्री बाळगता यावी असे घटक या नाटकांच्या आशयद्रव्यात वापरले

आहेत. त्यातला एक घटक म्हणजे मराठेशाहीचा इतिहास. मराठी माणसाच्या मनावर वा एकूण सामूहिक संवेदनशीलतेवर जी तीन ओझी आहेत, त्यातले एक म्हणजे आमचा मराठेशाहीचा अभिमानास्पद इतिहास. त्याला अशा तऱ्हेने हात घातला की बुद्धिमंत म्हणवून घेऊ इच्छिणाऱ्या मराठी बुद्धिजीवी वर्गावर त्याचा निश्चित प्रभाव पडतो. वर्तमानपत्री परीक्षणे व प्रेक्षकांची गर्दी असे खेळ उचलून धरते आणि मग त्याचाच मोह नाटककाराला पडत राहातो, असे निःभ्रांतपणे म्हणता येईल.

मराठी संवेदनशीलतेवरील दुसऱ्या ओझ्याचाही येथेच उल्लेख करायला हवा. ते ओझे म्हणजे सुभाषितवजा वाक्यांचे आकर्षण. या असल्या वाक्यांचे अपील बुद्धिजीवींना विशेष असते (खांडेकरांच्या लेखनातील अशा वाक्यांनी एकेकाळी तरूणतरूणींच्या वह्या भरलेल्या असायच्या.) कारण अशी वाक्ये एकीकडे भावनांना आवाहन करतात पण त्याचबरोबर बुद्धीलाही चमकावून जातात, आणि असें दुहेरी आवाहन लोकप्रियतेची खात्री देणारे असते. त्यात कानेटकरांना आणखी एका गोष्टीचा उपयोग झाला असावा. त्यांच्या नाटकांचे होणारे खेळ, त्यातील वेगवेगळ्या क्लृप्त्यांचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष होणारा फायदा, संवादफेकीतील नटांच्या कौशल्याचे होणारे दर्शन, आणि सुभाषितवजा वाक्यांचा प्रेक्षकांवर होणारा परिणाम (टाळ्या वगैरे) या सगळ्यांचा कानेटकरांवर लेखक म्हणून पुन्हा काही परिणाम होत असावा. तशी त्यांनी प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष कबुली त्यांच्या मुलाखतीमधून४ दिलेली आहे. मात्र या तथाकथित 'प्रयोगां'ची मेलोड्रामाटिक नाटकांमध्येच परिणती झाली, या मुद्याकडे शेवटी आपल्याला जायचे आहे.

फँटसीचा सुरेख वापर हा सुद्धा कानेटकरांच्या प्रयोगशीलतेचा भाग म्हणता येईल. 'देवांचे मनोराज्य'मध्ये कानेटकरांनी तो १९५८ मध्ये केला होता. त्यानंतर 'गोष्ट जन्मांतरीची' आले १९७८ मध्ये. दोन्ही नाटकांच्या विषयामधून *(Theme)* आदर्शवादी ओढ आढळते. म्हणजे फँटसीच्या वापराची आणि ह्या वैश्विक आदर्शवादी विषयांची काही एक सांगड दिसते. पण 'देवांचे मनोराज्य'चे खेळ फारसे झाले नाहीत, या वस्तुस्थितीमुळे कानेटकरांनी फँटसीच्या अशा वापराकडे पाठ फिरविली असेल का? या बाबतीतील शक्यता त्यांना शोधाव्याशा वाटल्याचे आढळत नाही. 'छूमंतर'मध्ये आशयघटकातच जादू, मंत्र, वगैरेंचा भाग असल्याने फँटसीला पुन्हा वाव मिळाला. पण फार्सची निखळ करमणूक प्रेक्षकांना देऊन ही फँटसी पुन्हा विरून गेली.

अलीकडच्या भूतकाळातील थोर व्यक्ती व त्यांच्या जीवनातील बहुज्ञात प्रसंग घेऊन, काल्पनिक नावांच्या व्यक्तिरेखा 'घडवून' त्यांच्यावर

आधारलेली नाटके लिहिणे (आणि त्यांना कर्मयोगी शोकांतिका म्हणणे) हा आणखी एक 'प्रयोग' कानेटकरांनी करून पाहिला आहे. 'हिमालयाची सावली', 'विषवृक्षाची छाया' व 'कस्तुरीमृग' ही ती नाटके. या नाटकांमध्ये कानेटकरांनी केला आहे तसा 'प्रयोग' कथा, कादंबरी या दोन्ही वाङ्मयप्रकारांमध्ये इतर अनेकांनी उदंड प्रमाणात केला आहे. कानेटकर, 'टिळक आगरकर'सारखे नाटक न लिहिता अशी नाटके लिहितात याचे पळवाट हे एक कारण दिसते. ('डॉक्टर लागू' या नावाच्या नाटकाच्या काही खेळांनंतर आचार्य अत्र्यांना कायद्याच्या बडग्याखाली नाटकाचे नाव बदलून नुसतेच 'डॉक्टर' असे करावे लागले होते, याची इथे आठवण होते.) संबंधित नाट्यगत व्यक्तीच्या वतीने कुणी नाटककाराला कायदेशीर भानगडींमध्ये गोवू नये किंवा नैतिक योग्यायोग्यतेच्या पेचात पकडू नये हा त्यातील व्यावहारिक हेतू असावा. शिवाय, नाटककार त्याला हवे ते दाखवायला मोकळा राहतो, हा कलात्मक-कम्-व्यावसायिक हेतूही त्यात आहे, असे म्हणता येईल. पुन्हा व्यक्तिरेखा एस्टॅब्लिश करण्यासाठी नाटककाराला फारसे काही करावे लागत नाही. कारण त्या नजीकच्या भूतकाळात व सुजाण वाचक-प्रेक्षकांच्या मनात तयार असतातच. मात्र अशा 'प्रयोगात' नाटककाराने किती व कसे स्वातंत्र्य घ्यावयाचे, त्याचा त्या व्यक्तींच्या लोकमानसातील प्रतिमांवर काय परिणाम होतो, वगैरे विषय कुणी उपस्थित केलेच, तर कलावंताच्या स्वातंत्र्याच्या नावाखाली त्याकडे दुर्लक्ष करावयाचे की चतुर खुलासे द्यायचे, एवढेच नाटककाराला करायचे असते.

'बेकेट' ह्या ज्यां अनुईच्या नाटकातील कल्पनेवर आधारित 'बेइमान' हाही कानेटकरांनी केलेला रूपांतराचा एक 'प्रयोग'च होता असे सोयीसाठी म्हणू या. परंतु मूळ नाटकातील अनेकार्थसूचकता, त्याचे गांभीर्य, इतिहासाशी असलेला संबंध या सर्वांमुळे गंभीर शोकनाट्याचे जे रूप 'बेकेट'ला लाभले आहे, त्याचा जराही वारा आपल्या नाट्यकृतीला लागू न देता, 'बेइमान'ला आधुनिक काळातील मालक-मजूर संघर्षाचे रूप देऊन कानेटकरांनी हा 'प्रयोग' हिंदी सिनेमाष्टोरीच्या पातळीवर आणून सोडला आहे. यापेक्षा या प्रयोगाबद्दल अधिक काही म्हणणे कठीण आहे.

मराठी संवेदनशीलतेवर असलेले तिसरे ओझे शेक्सपीयरच्या नाट्यकर्तृत्वाचे आहे. शेक्सपीयरच्या मराठी भक्तांना व त्या भक्तीचा मक्ता आपल्याकडेच आहे असे वाटणाऱ्यांना हे विधान कदाचित धक्कादायक वाटेल. पण त्याचा एकूण परिणाम काय झाला व होतो याचा सविस्तर विचार कुणा समीक्षकाने वा समीक्षकांनी करण्याची आज नक्की

गरज निर्माण झाली आहे. 'सवाई माधवराव पेशवे यांचा मृत्यू' या नाट्यलेखनाच्यावेळी खाडिलकरांना सवाई माधवरावात विकारवश हॅम्लेट सापडला हे ठीकच झाले. त्यांनी त्या एकाच व्यक्तिरेखेत बहुधा कुठल्याही पूर्वनियोजनाशिवाय ऑथेल्लोच्या संशयग्रस्त स्वभावाच्या छटा मिसळाव्यात हेही समजू शकते. त्यांच्या त्या नाटकाचे पुनःपुन्हा वाचन करूनही खाडिलकरांनी केले ते कुठे अवास्तव वा काही तरी 'करून दाखविण्याच्या' वृत्तीतून घडलेले वाटत नाही. येथेही, खाडिलकरांनी शेक्सपीयरची उंची गाठली असे अजिबात म्हणावयाचे नाही. परंतु खाडिलकरांच्या या 'प्रयोगा'ला मराठीत आजवर तोड नाही. त्यांच्या या शोकनाट्याचा यथोचित गौरवाने विचार केला जातो. त्या खाडिलकरांवर ताण करण्यासाठी म्हणून की काय कानेटकरांनी शेक्सपीयरचे चार नायक एकाच नाटकात व एकाच नायकात आणण्याचा 'गगनभेदी' 'प्रयोग'च नव्हे तर 'विक्रम' केला आहे! त्याचा पहिला खेळ लंडनमध्ये सादर करणे, वगैरे सगळाच प्रकार हा एक तर नाट्यलेखन व निर्मितीक्षेत्रातील एक चलाख बुवाबाजीसदृश चमत्कार तरी म्हटले पाहिजे किंवा पोरकटपणा तरी म्हटले पाहिजे. काही मराठी माणसांना हे सगळे फारच गौरवास्पद, अभिमानास्पद वाटत असले पाहिजे. एके काळी ब्रिटिशांना ठोकणाऱ्या, स्वतःला आर्यन वंशाचा म्हणविणाऱ्या हिटलरबद्दल काही सुशिक्षित मराठी माणसांना जसे प्रेम व कौतुक वाटायचे, त्याच वृत्तीचा हा एक वेगळा आविष्कार म्हणता येईल. तथापि, अमराठी किंवा शेक्सपीयरशी ज्यांचा वेगळ्या प्रकारे संबंध आलेला आहे, अशा अभ्यासकांचे मत या असल्या नाटकाबाबत (किंवा त्यातल्या प्रयोगाबाबत) अजमावून पाहण्यासारखे आहे. मात्र हाही कानेटकरांचा एक जबरदस्त 'प्रयोग'च आहे, एवढे म्हणून या नाटकाचा विचार येथेच सोडून देऊ.

कानेटकरांनी त्यांच्या, साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणातच नव्हे, तर पूर्वीही भारतीय जीवनातील शोकनाट्यासंबंधी विचार मांडला आहे. आता त्यांनी या प्रकारच्या शोकांतिकेला 'कर्मयोगी शोकांतिका' असे म्हटले आहे.५ पूर्वी हा शब्द न वापरता त्यांनी काहीसे असेच विचार व्यक्त केले आहेत.६ त्यांच्या शोकांतिकेवरील संकल्पित पुस्तकाच्या आधारे कदाचित त्यांच्या शोकनाट्याचा विचार करता येईल. पण आधी नाटके लिहिणे आणि मग त्यांना सैध्दांन्तिक अधिष्ठान देणारे पुस्तक लिहिणे असे पौर्वापर्य त्यांत घडेल.

एकूण सुरवातीला कानेटकरांनी नाट्यलेखनात निश्चितपणे काही प्रयोग केले. अगदी अलीकडे त्यांनी 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' मधील एका

प्रवेशाचे तब्बल २४/२५ वर्षांनी पुनर्लेखन केले आहे, असे म्हणतात. परिष्करणाचा हासुद्धा एक प्रयोगच म्हणता येईल. हे सगळे असे असले तरी त्यांच्या नाट्यलेखनाची एकूण वाटचाल मेलोड्रामाटिक म्हणतात, त्याच प्रकारची नाटके, नवनवीन विषय शोधून काढून, सादर करण्याच्या दिशेने होत गेली, असे दिसेल. याचा संबंध केवळ त्यांच्या स्वतःच्या लेखनक्षमतेशी नाही, तर नाटक ही एक सामूहिक कला आहे, खेळसापेक्ष व प्रेक्षकसापेक्ष निर्मिती आहे, याच्याशी आहे. सर्वसाधारण मराठी प्रेक्षकाला काय हवे असते, त्याची चांगली जाण कानेटकरांनी दाखविली आणि आपल्या कोणत्या नाटकांना लोकप्रियता का व कशी लाभली याचे ठोकताळेही त्यांना आत्मसात होत गेले. 'वेड्याचं घर उन्हात', 'देवांचं मनोराज्य', 'रायगडाला जेव्हा जाग येते', काही प्रमाणात 'लेकुरे उदंड जाली' सारख्या नाटकांत प्रतिभेची झेप दाखविणारे कानेटकर नंतर अतिरंजिततेच्या आहारी गेले. व्यावसायिक यशाची चटक लागल्यानंतर काय खपते, याचा अंदाज घेऊन कानेटकर तोच व्यवसाय यशस्वीपणे करीत राहिले. नाट्यलेखनातले 'प्रयोग' करण्याचे कार्य 'प्रायोगिक' म्हणविल्या जाणाऱ्यांनी करावे, प्रायोगिक रंगभूमीचे व व्यावसायिक रंगभूमीचे नाते लॅबोरेटरी व इंडस्ट्री सारखे असते, इत्यादि म्हणून बहुधा, लेखनात 'प्रयोग' करण्याची सगळी जबाबदारी कानेटकरांनी 'प्रायोगिक' वाल्यांवर टाकून आपले लेखन मात्र खास व्यवसायाभिमुख ठेवले आहे, असे दृश्य सांप्रत दिसते.

प्रयोगशीलतेची क्षमता असलेला एक नाटककार मात्र त्यात पाहता पाहता कधीच हरवून गेला.

गोमंतकीय मराठी साहित्याची संकल्पना

गोमंतकीय मराठी साहित्याला फार दीर्घ परंपरा आहे. (परिशिष्ट पहावे) इतिहासात खोल वा दूरवर जाण्याची गरज इथे नसली तरी सुरवातीला गतेतिहासातील एक प्रातिनिधिक घटना सांगतो. ज्ञानसाधनेच्या व बौद्ध धर्माच्या अभ्यासाच्या इच्छेने आचार्य धर्मानंद कोसंबी – ज्यांनी नंतर आंतरराष्ट्रीय कीर्ती मिळवली–प्रथमच १८९९ मध्ये पुण्याला गेले. तेथे ते डॉ. भांडारकरांना भेटायला गेले तेव्हा त्यांना मराठीतून चिठ्ठी लिहून पाठवली; चिठ्ठीतील मराठी मजकूर वाचून भांडारकर चकित झाले, तेव्हा, "इतके शुद्ध मराठी लिहिणारे गोव्यात पुष्कळ निघतील." असा धीट जबाब त्यांना धर्मानंदानी दिला. ही हकीकत त्यांनीच आपल्या 'निवेदना'त १९१२ मध्ये लिहून ठेवली आहे. या हकीकतीचा, आपण 'गोमंतकीय मराठी साहित्य' असे ज्याला म्हणू इच्छितो त्या साहित्याशी संबंध आहे, हे ध्यानात ठेवूनच पुढील काही विचार मी मांडणार आहे.

'गोमंतकीय मराठी साहित्य' हा शब्दप्रयोग भौगोलिक, सामाजिक, सामाजिक–ऐतिहासिक की वाङ्मयीन निकषांवर वापरला जातो हे समजूत घेणे आवश्यक आहे. हा शब्दप्रयोग जरा सैलसर अर्थाने वापरण्याच्या प्रथेला काही निश्चित कारणे आहेत. त्यांचा विचार करताना पुढील प्रकार ध्यानात घ्यावे लागतीलः-

१) जन्माने गोमंतकीय असलेल्या लोकांनी गोव्यातच राहून निर्माण केलेले मराठी साहित्यः उदा. सुखटणकर, कारे, प्रियोळकर, धर्मानंद, बा. भ. बोरकर, शंकर रामाणी, नरेंद्र बोडके, इ. चे साहित्य. मराठीतच साहित्य निर्मिती करणे ही गोष्ट या बहुतेक सर्वांना नैसर्गिक गोष्ट वाटली. कुणी क्वचित कोंकणीकडे वळले, पण त्यांची ख्याती मराठी साहित्यासाठीच

सर्वदूर पोचली.

२) जन्माने गोमंतकीय असलेल्या लोकांनी गोव्याबाहेर जाऊन. लिहिलेले साहित्य: यात पुन्हा दोन प्रकार आहेत. (अ) गोमंतकीय जीवन चित्रित करणारे साहित्य: उदा. सुभाष भेंड्यांची जोगीण, आमचें गोंय आमकां जाय इ. (ब) गोमंतकीय प्रादेशिक वैशिष्ट्यांच्या पलीकडे जाऊन लेखकांना जाणवलेले जीवन चित्रित करणारे साहित्य. उदा. सुभाष भेंड्यांची अंधारवाटा, वि.ज.बोरकरांची जिराफ, इ.

३) * गोमंतकीयेतरांनी गोव्यात राहून गोमंतकीय प्रदेश संदर्भाशिवाय लिहिलेले मराठी साहित्य. उदा. नरेश कवडी, मुरलीधर कुलकर्णी, प्रल्हाद वडेर, यशवंत कर्णिक यांचे साहित्य.

वर उल्लेखलेल्या गटांतील अनेक लेखकांचे साहित्य मराठीत सुरवातीला 'प्रादेशिक साहित्य' म्हणूनच ओळखले गेले. महाराष्ट्राच्या सीमांपासून पलीकडे असणाऱ्या या साहित्याला प्रादेशिक साहित्य असे म्हणताना काही निश्चित निकषांचा विचार आपण करणे आवश्यक ठरते. (तसा तो महाराष्ट्रातील इतर प्रादेशिक साहित्याबाबतही करावा लागतो.) अशा साहित्यात त्या त्या विशिष्ट प्रदेशातील जीवन चित्रित होत असताना त्यात अनेकार्थांनी पृथगात्मता येत असते. किंबहुना तशी ती आली तरच त्याला प्रादेशिक साहित्य म्हणता येईल. अशा साहित्यातील वातावरण, घटिते आणि त्यातील व्यक्ती, त्यांच्या वृत्ती-प्रवृत्ती, त्यांचे काही प्रमाणात विशिष्ट स्वभावधर्म, त्या व्यक्तींच्या परस्परांत व परकीयांशी होणाऱ्या क्रिया-प्रतिक्रिया आणि आंतरक्रिया या विशिष्ट प्रदेशाच्या प्रादेशिक भौगोलिकतेने व सामाजिकतेने प्रभावित झालेल्या असतात. या सगळ्यांच्या जडणघडणीत त्या भूमीचा व तिथल्या प्रदेशविशिष्ट जीवनाचा स्पष्ट आणि सरळ परिणाम झालेला असतो.

त्या त्या प्रदेशाची इतर प्रदेशांहून वेगळी लक्षणीय अशी काही सांस्कृतिक वैशिष्ट्ये असतात. ती वैशिष्ट्ये पोषाख, खानपानादि स्थूल गोष्टींपासून, सण, उत्सव, धार्मिक आणि सामाजिक व्यवहार, तसेच स्त्री-पुरुषांच्या संबंधांकडे बघण्याची विशिष्ट दृष्टी, त्यांची जीवनमूल्यांची

---

* गोव्यातील कला अकादमी तर्फे मराठी व कोंकणीतील पुस्तकांना पुरस्कार दिले जातात. त्या पुरस्कारांसाठी या गटातील लेखकांच्या पुस्तकांचाही समावेश 'गोमंतकीय मराठी साहित्य' या संज्ञेत केला जातो. हे भारतीय राज्यघटनेला धरूनच आहे.

संरचना अशा सूक्ष्म गोष्टींमध्येही सामावलेली असतात. त्या प्रादेशिक जीवनाचे ते वेगळेपणच असते. गोमंतकीय मराठी साहित्याचा विचार करताना असे ध्यानात येईल की, गोमंतकीय जीवन चित्रित करणाऱ्या, प्रामुख्याने कथा, कादंबरी आणि ललित गद्यामध्ये ही वैशिष्टये जरा अधिक ठळकपणाने आढळतात.

प्रादेशिकतेचे आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्टयपूर्ण अंग म्हणजे अशा साहित्यात निवेदनाच्या वेळी व पात्रांच्या संवादात वापरल्या जाणाऱ्या भाषेचे एकेरी वा दुहेरी रूप. गोमंतकीय साहित्यात असे आढळते की या बहुतेक साहित्यिकांनी निवेदनासाठी 'पुस्तकी' मराठीचा म्हणजे पुण्यामुंबईकडे बोलल्या जाणाऱ्या व शाळाकॉलेजांतून शिकविल्या जाणाऱ्या मराठीचा अत्यंत सहजपणे वापर केला आहे. किंबहुना त्या वापरामध्ये त्यांना व त्यांच्या वाचकांनाही अनैसर्गिक असे काही वाटले नाही. हे विधान सिद्ध करीत बसण्याचीही गरज नाही. आपण महाराष्ट्रापासून ऐतिहासिक घडामोडींनी अलग पडलेले असलो, तरी आपण 'महाराष्ट्रातलेच आहोत, निदान महाराष्ट्राशी आपले सांस्कृतिक नाते आहे,' असे मानणारा फार मोठा समाज गोमंतकात अगदी पूर्वीपासून या क्षणापर्यंत आहे. त्यांच्या या भावनेचा सुमारे ८० वर्षांपूर्वीचा एक उद्‌गार अगदी प्रातिनिधिक वाटतो म्हणून येथे उद्‌धृत करतो. पुस्तकी मराठीचा सर्व लेखी व्यवहारासाठी वापर करण्याच्या आजतागायत चालू असलेल्या परंपरेच्या संदर्भात पूर्वोक्त आचार्य धर्मानंदाच्या निवेदनातीलच हे वाक्य आहे. धर्मानंदांनी त्यांना आर्थिक मदत देऊ इच्छिणाऱ्या बडोद्याच्या गुणग्राही व दिलदार महाराजांना म्हटले होते की, "..... मी कोठेही असलो तरी बौद्ध धर्माचे ज्ञान आमच्या महाराष्ट्र बांधवांना करून देणे या माझ्या कर्तव्यास मुकणार नाही. तेव्हा पुणे-मुंबईसारख्या ठिकाणी राहून माझे काम मला करू द्यावे."

गोव्यात बहुसंख्य लोक कोंकणी बोलतात. तेव्हा ललित साहित्यात पात्रांच्या तोंडी संवादासाठी कोंकणीचा वापर करणे योग्यच होय. तसा तो लक्ष्मणराव सरदेसायांपासून अलीकडच्या पिढीतील ज्ञानेश्वर कोलवेकरांपर्यंत झालेला आहे. निवेदनातही कोंकणी व पोर्तुगीज शब्दांचा वापर अनेक ठिकाणी आढळतो. या दोन्ही गोष्टींमधून वाचकांना प्रादेशिकतेचा स्पर्श जाणवत राहातो, 'फील' येत रहातो. मात्र असेही म्हणता येईल की पुस्तकी मराठीत आपले लिखाण करणाऱ्या या सर्व लेखकांनी एक गोष्ट मनोमन मान्य केलेली दिसते की या प्रकारच्या मराठीचा वापर करूनच आपण लिहू शकू, कारण ती मराठी कुठे तरी आपल्या संवेदनशीलतेमध्ये अनुस्यूत आहे व त्याच मार्गाने आपल्या संवेदनशीलतेशी (sensibility)

सहकंप होणाऱ्या इतर मराठी भाषाबांधवांशी आपण संवाद साधू शकू. हे भाषाबांधव गोमंतकात राहणारे गोमंतकीय असतील, किंवा महाराष्ट्रात वा देशभर कुठेही पसरलेले गोमंतकीय किंवा इतर मराठी भाषी असतील. त्यांच्याशी आपापल्या साहित्यातून संवाद साधणे या गोमंतकीयांना निकडीचे वाटले आणि आजही वाटते हे कोण नाकारू शकणार? 'माती आणि आदेऊश', 'आमचें गोंय आमकां जाय', 'जोगीण' यांसारख्या वि. ज. बोरकर, भेंडे यांच्या कादंबऱ्यांत किंवा ज्ञानेश्वर कोलवेकर, अरूण हेबळेकर यांच्याही लेखनात निवेदनासाठी पुस्तकी मराठी व काही ठिकाणी संवादांसाठी कोंकणी हे तंत्र आजही अवलंबिलेले दिसते. याचा एक अर्थ असा असू शकेल की ऐतिहासिक विषयावरच्या ललित लेखनात सत्याभास निर्माण करण्यासाठी जसा काही विशेष गोष्टींचा उदा. ऐतिहासिक भाषा, वातावरण – वापर करावा लागतो/करणे अपरिहार्य वाटते, तसाच गोमंतकीय प्रादेशिकतेसाठीही असा दुहेरी भाषेचा वापर करावा लागतो हे ह्या लेखकांनी जाणले किंवा आवश्यक मानले.

गोमंतकीयांमधील एका मोठ्या समाजाने साहित्य निर्मितीसाठी वा कोणत्याही लेखनासाठी सातत्याने पुस्तकी मराठी व व्यवहारात बोलण्यासाठी कोंकणीचा वापर केला आहे. यातच समाविष्ट असलेल्या गोमंतकीय मराठी लेखकांच्या विशिष्ट अशा व्यक्तिमत्वाचा हा भाग आहे. गोमंतकीय मराठी साहित्याचा विचार करताना हे येथे नमूद करायला हवे आता या प्रकारच्या दुहेरी भाषाव्यवहाराचा प्रत्यक्ष साहित्यावर काय परिणाम होतो व झाला त्याचा विचार करताना हे ध्यानी घ्यावे लागेल की एखाद्या लेखकाला विशिष्ट अनुभव शब्दांकित करताना विशिष्ट भाषासरणी/भाषिक रूप – उदा. इथे मराठी कोंकणीचा मिश्र वापर, किंवा नुसताच मराठीचा वापर करणे, आवश्यक वाटले, तर ते स्वातंत्र्य त्याला असते, एवढेच नव्हे तर ते असलेच पाहिजे. हा भाग केवळ घटनात्मक मूलभूत हक्कापुरता मर्यादित नाही. ती त्याची कलात्मक निकड असते. वाचक/समीक्षकांचा वा इतरांचा संबंध, त्यातून सिद्ध झालेल्या प्रत्यक्ष साहित्याशी (end product) येईल, व तो हवीतर गुणवत्ता तपासायला, कलाकृतीचे विश्लेषण, मूल्यमापन वगैरे करायला मोकळा राहील. पण प्रादेशिकतेची आधी सांगितलेली व जवळजवळ सर्वमान्य असलेली जी इतर वैशिष्ट्ये असतात, त्यांचा महत्त्वाचा परिणाम म्हणजे जे जीवन साहित्यात येणार असते, त्यातील जिवंतपणाचाही थरथरता 'फील' या प्रादेशिक म्हटल्या जाणाऱ्या वैशिष्ट्यांमुळे येतो. जे त्या प्रादेशिक वैशिष्ट्यांशी प्रत्यक्षानुभवाने जोडलेले असतात त्यांना तर ती जिवंतता जाणवतेच परंतु

प्रत्यक्ष परिचित नसणारांनाही कल्पनाशक्तीच्या वापराने ती काही एका प्रमाणात तरी प्रत्ययाला येते.

प्रादेशिकतेच्या वैशिष्ट्यांचे आणखी एक अंग म्हणजे अशा लेखनात विशेषत: कथाकादंबऱ्यांमध्ये येणारे समूहचित्रण. गोमंतकीय साहित्यातच नव्हे तर इतरही प्रादेशिक साहित्याबाबत असे म्हणता येईल की, लेखक जर अस्सल जीवनचित्रण या निकषापेक्षा दुसऱ्या कोणत्याही निकषाच्या आहारी गेलेला नसेल – उदा. वाचकानुनय, नकली रोमँटिकपणा, कृतक आकृतिवाद वगैरे – तर हे समूहचित्रण थेट प्रत्यक्षदर्शी होते. हे निसर्ग-चित्रणाच्या बाबतीतही खरे आहे. अशा समूहचित्रणाला त्या समाजातील वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या जीवनव्यवहारातील क्रिया-प्रतिक्रियांचे व ताणतणावांचे पोतही लाभते. ज्या गोमंकीय मराठी साहित्याचा आपण विचार करणार आहोत, ते या अपेक्षेला कितपत उतरते हे पाहणे आवश्यक ठरेल. येथे उदाहरण म्हणून 'नागडा' या वि. ज. बोरकरांच्या कादंबरीचा विचार करता येईल. या कादंबरीत एका सणकेतून एका म्हाताऱ्या माणसाला नागडा करून चावडीवजा ठिकाणी बांधून ठेवल्याची घटना आणि त्या एका घटनेच्या संदर्भात सबंध गावातल्या व्यक्तींच्या समूहाचे अत्यंत प्रत्यक्षदर्शी असे क्रिया-प्रतिक्रिया व आंतरक्रियांचे रूप मला महत्त्वाचे वाटते. असे प्रत्ययकारित्व सगळ्याच समूहचित्रणात येणे अर्थात योग्य ठरेल.

पुस्तकी मराठी आणि व्यवहारातील कोंकणीचा उल्लेख केला त्याबाबत असे म्हणता येईल की ज्या ज्या लेखकांना असा वापर करणे अगदी नैसर्गिकरीत्या आवश्यक वाटले त्यांच्या बाबतीत ती दोन्ही भाषिक रूपे परस्परांशी जोडली जातात. ते जोडणे खटकत नाही वा वाचकाचा विरस करीत नाही. कदाचित कोंकणीशी अपरिचित वाचकांना थोडेसे अडखळल्यासारखे होत असेल परंतु असाच थोडा फार प्रकार इतर मराठी प्रादेशिक साहित्यातही होतो असे म्हणता येईल. इतर साहित्यातही निवेदनासाठी पुस्तकी मराठी व पात्रांच्या संवादांसाठी त्या प्रदेशातील व्यवहारातील बोलीभाषेचे रूप असे मिश्रण असतेच. 'गोतावळा' सारखी कादंबरी जेव्हा संपूर्ण प्रादेशिक व त्यातही ग्रामीण बोलीभाषेत लिहिली जाते तेव्हा पूर्णतया शहरी संवेदनशीलतेच्या वाचकाला तिचे आकलन करताना/आस्वाद घेताना अडखळल्यासारखे होते. तथापि, असेही म्हणता येईल की प्रादेशिकतेचे एक अंग म्हणून जेव्हा ही संवादासाठीची वेगळी भाषा वा भाषारूप येते तेव्हा ते आवश्यक तर वाटतेच, पण पूर्वोक्त जिवंततेचाही प्रत्यय देते. अर्थात हा जिवंततेचा प्रत्यय फक्त प्रादेशिक

भाषारूपच देते असे म्हणणे योग्य होणार नाही. बाकीच्या प्रादेशिक घटकांशी – म्हणजे निसर्ग वगैरे – भाषा हाही घटक एकजीव असावा लागतो.

हा जिवंततेचा प्रत्यय जर प्रादेशिकतेचा अनुकूल परिणाम असेल तर एक प्रतिकूल परिणामही आपण समजून घेतला पाहिजे. अनेकदा या प्रादेशिकतेच्या हव्यासाने जीवनदर्शनावर काही विशिष्ट मर्यादा येण्याची शक्यता असते. येथे एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे की प्रादेशिकता व ग्रामीणता यात फरक केला जाणे आवश्यक आहे. ग्रामीणता ही खेड्यातील जीवनदर्शनाशी संबंधित असते तर प्रादेशिकता ही एखाद्या विशिष्ट प्रदेशातील जीवनदर्शन घडवताना तेथील खेडी, व शहरे किंवा शहरवजा गावे या सर्व ठिकाणच्या माणसांचे व त्यांच्या जगण्याच्या पद्धतींशी संबंधित अशा जीवनाचे चित्रण करण्यात असते. परंतु या प्रादेशिकतेमुळे विशेषत: जीवनदर्शनावर हा प्रतिकूल परिणाम होऊ शकतो. माणसाचे जगणे, त्यातील वेगवेगळ्या प्रकारच्या गुंतागुंतीसह आणि त्यातील असंख्य शक्यतांसह लेखकाने दाखवावे, अशी जी कळत न कळत अपेक्षा वाचक/समीक्षकाची रास्तपणे झालेली असते त्या अपेक्षेला हे सगळेच साहित्य उतरेल की नाही याबद्दल शंका वाटते. असे होण्याचे एक कारण म्हणजे प्रादेशिकतेच्या चित्रणाच्या मोहाने एकूण जीवनदर्शनावर लेखकाच्या नकळत मात होत असते. याची आणखी कारणे काय असू शकतात यावर या चर्चासत्रात विचार व्हावा असे वाटते. तसेच प्रादेशिकता हे साध्य आहे की साधन आणि प्रादेशिकतेचा वाङ्मयीन गुणवत्तेशी व वाङ्मयीन महत्तेशी काय प्रकारचा संबंध असतो, त्याचाही विचार व्हावा ही अपेक्षा आहे.

गोमंतकीय मराठी साहित्याच्या एकूण मराठी साहित्याशी असलेल्या संबंधाचाही मुद्दा लक्षणीय आहे. आजच्या महाराष्ट्राच्या भौगोलिक सीमांबाहेर वा सीमावर्ती प्रदेशात पूर्वीपासून मराठी साहित्यनिर्मिती होत आहे. १९६१ च्या पूर्वीच्या काळातही मराठी साहित्यात गोमंतकीय मराठी लेखकांनी केवळ संख्यात्मकच नव्हे तर गुणात्मकही भर टाकली आहे. महाराष्ट्राबाहेरच्या, चंद्रशेखर, माधव आचवल (बडोदा), भा.रा.तांबे, काळेले, वि.स. सरवटे –(मध्यप्रदेश), दिवाकर कृष्ण ए.वि.जोशी–(हैदराबाद), जी.ए. कुलकर्णी, इंदिरा संत–(बेळगाव, हुबळी, धारवाड) या ख्यातनाम साहित्यिकांप्रमाणेच गोव्यातील आ. धर्मानंद कोसंबी, वि. स. सुखटणकर, लक्ष्मणराव सरदेसाई, दा.अ.कारे, अ. का. प्रियोळकर, बा. भ. बोरकर, शंकर रामाणी इत्यादि यांचीही मराठी साहित्यातील भर मोलाची असून, अभ्यासकांनी त्यांच्या साहित्याची नोंद कृतज्ञतापूर्वक आणि

अभिमानाने घ्यायला हवी. भाषेच्या मध्यवर्ती केंद्रापासून दूर असलेल्या साहित्यिकांची काही खास *Potentiality* निर्मितिक्षमता असते, असे वाटायला लावणारी अशी या अनेकांची निर्मिती आहे.

मुक्तीनंतरच्या काळात गोमंतकीय समाजजीवन अनेकांगांनी बदलू लागले. गोव्यात उद्योगव्यवसायाचे स्वरूप पालटले. गोव्याबाहेरच्या गोमंतकीयांची व इतरांची प्रचंड प्रमाणात व मुक्त आवकजावक सुरू झाली. ज्या गोष्टींपासून गोमंतकीय जीवन दूर होते त्या अनेक गोष्टींना इथला माणूस प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष तऱ्हेने *Expose* होऊ लागला. निदान बाह्यत: तरी आधुनिकीकरणाचे, शहरीकरणाचे जबरदस्त धक्के इथल्या एके काळच्या स्वस्थ, परंपराप्रिय जीवनाला बसू लागले. हे धक्के व या धडका बसत असताना माणसांचे व समाजाचे जे बदलते रूप आहे त्याचा साहित्यात कितपत व कसा आविष्कार होतो आहे? 'गोवा आधुनिक बनत आहे' असे आपण म्हणत असतानाच इथल्या साक्षर व सुशिक्षित लोकांचा दृष्टिकोण आधुनिक बनतो आहे असे दिसते का? इथल्या माणसाने आपल्या Attitudes ही नव्या बदलानुसार बदलल्या आहेत का? तशी कम्पल्शन्स जाणवताना त्याचे काय होते? व्यक्तिस्वातंत्र्य, मानवी प्रतिष्ठा, श्रमप्रतिष्ठा, सामाजिक न्यायबुद्धी आणि गतिशीलतेसारखी मूल्ये या माणसाने स्वीकारली आहेत का? की तो केवळ भयचकित होऊन गेला आहे? अनावश्यक गोष्टींना आपली प्राचीन संस्कृतिमूल्ये मानीत उराशी कवटाळून बसला आहे का? तसे असल्यास हे सगळे साहित्यात कोणत्या पद्धतीने येत आहे? हे प्रश्न मला स्वत:ला पडलेले आहेत आणि त्यांची उत्तरे कुठे ना कुठे मिळावीत असेही वाटते. साहित्यिकाचे काम सामाजिक प्रश्नांवर वा समस्यांवर उत्तरे शोधण्याचे नसते हे मी जाणतो, पण निदान ते प्रश्न मांडणे, उभे करणे हे तरी त्याच्याकडून अपेक्षित असते. ते कितपत घडते, याही दृष्टीने गोमंतकीय मराठी साहित्याचा विचार झाला तर बरे होईल. अर्थात फक्त या गोष्टी झाल्या तरच ते साहित्य 'चांगले साहित्य' असे नव्हे, 'स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय साहित्य' या प्रस्तुत विषयाच्या कक्षेत व संदर्भात मला योग्य वाटणाऱ्या प्रश्नांचा निर्देश मात्र येथे करीत आहे.

वरील प्रश्नांचा विचार करता करता आपल्याला शेवटी वाङ्मयाचे उद्दिष्ट काय असते याही प्रश्नाकडे वळता येईल. केवळ माणूस व त्याच्या जीवनातल्या असंख्य शक्यता दाखविणे एवढेच वाङ्मयाचे उद्दिष्ट असते की अप्रत्यक्षत: का होईना माणसाचे उन्नयन घडवणे हे असते या व्यापक प्रश्नाशी ही चर्चा जाऊन भिडू शकेल. हे याच दिशेने व्हावे असा माझा

आग्रह नाही. मी फक्त मला जाणवलेल्या शक्यता नोंदल्या आहेत.

परिशिष्ट

गोमंतकीय मराठी साहित्याची परंपरा केवढी दीर्घ आहे व हे मराठी साहित्य कोणकोणत्या प्रकारचे आहे त्याची थोडीफार कल्पना पुढील यादीवरून येईल. तरीही प्रस्तुत यादी पूर्णतया सर्वसमावेशक नाही, याची कल्पना आहे.

वैचारिक/संशोधनात्मक लेखन:— रा. मि. गुंजीकर, अ. का. प्रियोळकर, बा. द. सातोस्कर, पांडुरंग पिसुर्लेकर, वि. बा. प्रभुदेसाई, शणै गोंयबाब (वर्दे वालावलीकर) रा. ना. वेलिंगकर, लक्ष्मीकांत प्रभू-भेंब्रे, का. दा. नायक, वि. ना. शेणवी-धुमे, इ.

कादंबरी:— बा. भ. बोरकर, बा. द. सातोस्कर, चंद्रकांत काकोडकर, जयराम कामत, सुभाष भेंडे, वि. ज. बोरकर, ज्ञानेश्वर कोलवेकर इ.

कथा:— लक्ष्मणराव सरदेसाई, वि. स. सुखटणकर, महादेवशास्त्री जोशी, पु. शि. नार्वेकर, बा. भ. बोरकर, सुभाष भेंडे, मनोहर हिरबा सरदेसाई, विठ्ठल ठाकूर, वासंती नाडकर्णी इ.

नाटक:— हिराबाई पेडणेकर, गोपालकृष्ण भोबे, सुभाष भेंडे, मोहन बुगडे, महाबळेश्वर रेडकर. इ.

ललित लेखन:— लक्ष्मणराव सरदेसाई, बा. भ. बोरकर, गोपालकृष्ण भोबे, मलबाराव सरदेसाई. इ.

प्रवासवर्णन:— गो. ना. माडगावकर, महादेवशास्त्री जोशी, सुभाष भेंडे, रवींद्र केळेकर. इ.

चरित्र, आत्मचरित्र, आठवणी:— भाऊ दाजी लाड, धर्मानंद कोसंबी, राजाराम पैंगीणकर, महादेवशास्त्री जोशी, रवींद्र केळेकर, के. ना. बर्वे इ.

कविता:— दा. अ. कारे, बा. भ. बोरकर, शंकर रामाणी, नरेंद्र बोडके, प्रतिमा पै, चित्रसेन शबाब, सुदेश लोटलीकर, उदय सुखटणकर, अवधूत कुडतरकर, नीलिमा आंगले, द. वा. तळवणेकर, पुष्पाग्रज इ.

विनोद:— सुभाष भेंडे, विजय कापडी, अशोक नाईक इ.

कोशवाङ्मय:— रा. ना. वेलिंगकर, महादेवशास्त्री जोशी.

लोकवाङ्मय:— ज. स. सुखटणकर, विनायक खेडेकर, वसुधा माने.

'गोमंतकीय लेखकांच्या मराठी ग्रंथांची सूची' हा श्री. काशिनाथ वासुदेव केंकरे यांनी संकलित केलेला व मुंबई मराठी साहित्य संघाने १९७० साली प्रकाशित केला सूचिग्रंथ खऱ्या अर्थाने सर्वसमावेशक म्हणता येईल. उपरोक्त नामावळीत प्रामुख्याने मुक्तीनंतरच्या काळात प्रसिद्धीस आलेल्या अनेक साहित्यिकांचा समावेश केला आहे.

संदर्भ टीपा

१. भूमिका 'अभिनया'ची

१. पं. महादेवशास्त्री जोशी, 'अभिनय', **भारतीय संस्कृतिकोश,** खंड १ ला. (पुणे, भारतीय संस्कृतिकोश मंडळ, १ ली आ. १९६२) पृ. १८५.

२. तत्रैव.

३. के. नारायण काळे, 'अभिनय', **मराठी विश्वकोश,** (मुंबई: महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, १९७६), खंड पहिला, पृ. ३२६.

२. कवितेचे उलगडणे.

१. गोमंतक मराठी अकादमी, पणजीच्या विद्यमाने १९-३-१९८९ रोजी भरलेल्या कविता-शिबिरात हे टिपण वाचले गेले.

३. मर्ढेकरांच्या कवितेतील देव.

१. या लेखामध्ये **'मर्ढेकरांची कविता'** (मौज प्रकाशन, १ ली आवृत्ती, १९५९) या पुस्तकातील कविता व पृष्ठक्रमांक दिले आहेत.

२. धों. वि. देशपांडे, **'मर्ढेकरांची कविता: एक अभ्यास'** (नागपूर, साहित्यप्रसार केंद्र प्रकाशन, १९८०) पृ. ६७.

४. योगभ्रष्ट आणि मर्ढेकरांची कविता.

'योगभ्रष्ट' वरील पुढील समीक्षणांमध्ये कमी अधिक विस्ताराने मर्ढेकरांच्या कवितेचा उल्लेख आलेला आहे.

अ) वा. रा. कांत: **आलोचना,** नोव्हेंबर १९७३.

ब) विजया राजाध्यक्ष: **सत्यकथा,** जून १९७३.

क) शांता शेळके: **ललित,** सप्टेंबर १९७३.

ड) वा. रा. कात: **महाराष्ट्र टाइम्स** १० सप्टेंबर १९७२.

इ) केशव मेश्राम: **माणूस,** १४ एप्रिल १९७३.

फ) म. पां. भावे: **वाचनालय,** ऑगस्ट १९७२.

ग) मालती मराठी: **युगवाणी,** डिसेंबर १९७२ जानेवारी १९७३ जोडअंक.

१. ना. ग. जोशी, 'नवी मराठी कविता', **'साहित्य विवेचन',**

(पुणे, व्हीनस प्रकाशन, पहिली आवृत्ती, १९६८), पृ.६५.

२. गो. वि. करंदीकर, 'काव्यात्म दुर्बोधता', **परंपरा आणि नवता**, (मुंबई, पॉप्युलर प्रकाशन, १ ली आ.) पृ ७५.

३. दिलीप पुरूषोत्तम चित्रे, 'पुरूषोत्तम शिवराम रेगे यांची कविता, **सत्यकथा**, ऑक्टोबर १९६८, पृ. ४७

४. योग या शब्दाचे प्रा. वा. शि. आपट्यांच्या संस्कृत इंग्रजी शब्दकोशात *Joining, Union, Contact, Employment, Mode, Yoke, Consequence, Conveyance, Armour, Fitness, Trick, Plan, Endeavour, Remedy, Charm, Wealth* पासून *The system of philosophy established by* पतंजलि असे ३२ अर्थ दिले आहेत. त्यातील अनेक गोष्टींपासून सुटलेला, दुरावलेला, म्हणून 'योगभ्रष्ट' असाही अर्थ घेता येईल.

५. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'कविता: सर्ग, स्थिती आणि प्रत्यय', **'अंधारयात्रा'** (मुंबई, मौज प्रकाशन, १लीआवृत्ती '६८) पृ.१४२.

६. केशव मेश्राम, 'योगभ्रष्टचे परीक्षण', **'माणूस'** (साप्ताहिक, पुणे, १४ एप्रिल १९७३), पृ.१२.

७. मुंबई विद्यापीठाच्या पणजी येथील पदव्युत्तर केंद्रातील, मराठी घेऊन एम.ए.ला बसणाऱ्या विद्यार्थ्यांसाठी कै. बा. भ. बोरकरांची कवितेवर एक व्याख्यानमाला मार्च/एप्रिल १९७९ मध्ये, आयोजित केली होती. या मालेतील एका व्याख्यानात बोरकरांनी हे उद्‌गार काढले होते.

८. विजया राजाध्यक्ष, 'योगभ्रष्ट', **सत्यकथा**, जून १९७३, पृ.५३

९. कित्ता, पृ.४९.

१०. कित्ता, पृ.४९.

५. **'स्वस्तिक', 'रानातल्या कविता'** आणि **'संध्याकाळच्या कविता'**

१. समीक्षक, (उषा माधव देशमुख) **आलोचना**, जुलै १९७४, पृ.१९

२. वसंत आबाजी डहाके, 'पाच कवितासंग्रह', **सत्यकथा**, ऑक्टोबर, १९७४, पृ.३२.

३. वा. ल. कुलकर्णी, **रानातल्या कविता**, (पॉप्युलर प्रकाशन,

पहिली आवृत्ती), मलपृष्ठावरील मजकूर.
४. समीक्षक (केशव मेश्राम), 'शहरी वळणाचीच अभिव्यक्ती', **आलोचना**, ऑगस्ट १९६८, पृ. २६-३०.
५. गो. म. कुलकर्णी, 'रानातल्या कविता: काही विचार', **प्रतिष्ठान**, नोव्हेंबर १९७५, पृ. ३४-३६.
६. ल. ग. जोग, **वैशाली**, दिवाळी अंक, पृ.७७-७९.
७. बा. भ. बोरकर, 'रानातल्या कविता', **सत्यकथा**, सप्टेंबर, १९७८, पृ. २८-३२
८. पु. शि. रेगे, 'माझ्या काव्याची भूमिका', **छांदसी**, (मुंबई, मौज प्रकाशन, २ री आवृत्ती), पृ.१४०.
९. विजया राजाध्यक्ष, 'ना. धों. महानोर यांची कविता: उत्तरार्ध', **सत्यकथा**, जुलै १९७०, पृ. ३१.
१०. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'धुके आणि शिल्प' उत्तरार्ध, **सत्यकथा**, एप्रिल १९७४, पृ. ३४.
११. समीक्षक, (वा. रा. कांत) 'योगभ्रष्ट', **आलोचना**, नोव्हेंबर १९७३, पृ.१९.
१२. **संध्याकाळच्या कविता** (मुंबई, पॉप्युलर प्रकाशन. पहिली आवृत्ती) मलपृष्ठ.
१३. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'धुके आणि शिल्प पूर्वार्ध' **सत्यकथा**, मार्च १९७४, पृ.२१.
१४. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'धुके आणि शिल्प–उत्तरार्ध', **सत्यकथा**, एप्रिल १९७४, पृ.३५.
१५. पु. शि. रेगे, 'माझ्या काव्याची भूमिका', **छांदसी**. (मुंबई, मौज प्रकाशन, २ री आवृत्ती), पृ.१४०
१६. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'धुके आणि शिल्प–पूर्वार्ध', **सत्यकथा** मार्च १९७४, पृ.२७.
१७. द. भि. कुलकर्णी, 'पांढरे हत्ती–एक कविता', **सत्यकथा** सप्टेंबर १९६८, पृ.३०.
१८. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'धुके आणि शिल्प–पूर्वार्ध,' सत्यकथा, मार्च १९७४, पृ. ३०.
१९. त्र्यं. वि. सरदेशमुख, 'धुके आणि शिल्प–उत्तरार्ध',

सत्यकथा, एप्रिल १९७४, पृ.३८.

६. **'काशि म्हंटा': एक कोंकणी कवितासंग्रह.**

१. जुने हिंदी चित्रपटसंगीत कसे होते किंवा आजही कसे वाटते, ते जाणण्यासाठी जिज्ञासूंनी पुढील दोन पुस्तके आवर्जून पाहणे आवश्यक वाटते.

अ) शिरीष कणेकर, **'गाये चला जा'** (पुणे, मनोहर प्रकाशन)

ब) माधव मोहोळकर, **'गीतयात्री'** (मुंबई, मौज प्रकाशन)

२. भालचंद्र नेमाडे, **बिढार** (नागपूर, अमेय प्रकाशन, आ. पहिली १९७५) ह्या कादंबरीमधला नायक चांगदेव पाटील म्हणतो: "पलभरमे टूट गये सपनोंके मोती ..... आंसूमे डूब गयी नैनोंकी ज्योती, सूने सूने से हैआज मेरे आशाके द्वार नैया कैसी लगी पार जब सामने किनारा नही, होऽ कोई मनका सहारा नाही – ह्या गीता दत्तच्या आवाजामागे कसा हलका मृदु डफ वाजवला आहे! तो डफ कधी मनातून जात नाही. हिंदी सिनेमाच्या गाण्यात कोण अज्ञात कलाकार कुठे काय वाजवील हे सांगता येत नाही. साथी न कोई मंजिल दिया है न कोई मैफिल, चला मुझे लेके ऐ दिल, अकेला कहाँ ऽऽ – मधली एकतारी ही अशीच अस्वस्थ करणारी, आणि वेगवेगळ्या हजार गाण्यातल्या वेगवेगळ्या नायिका कोण? किती प्रकारच्या? किती तऱ्हेच्या शृंगारात तडफडणाऱ्या? किती प्रकारच्या चिरंतन घटना? किती हजार स्थितींमधून मन जात असतं? ये बिजली राख कर जायेऽगी तेरे प्यारकी दुनीऽया, न फिर तू जी सकेगा और, न तुझको मौत आयेगी – ह्या गाण्यानं गायकवाडांसारखा रुक्ष माणूसही किती अस्वस्थ होऊन जायचा. प्रेमानं रानटी माणसंही संस्कृतिक्षम मऊपणा घेऊन उठतात तर आमच्यासारख्या लोकांनी काय प्रेमाकडे पाठ फिरवावी? अंधेरे छा रहे होंगे ... हे कठीण आहे. 'रातने ऐसा जादू फेरा, औरही निकला रंग सहरका' – असं खरोखरच होतं. कहे झूमझूम रात ये सुहानी, पिया हौलेसे छेडो दुबारा, वही कलकी रसीली कहानी – हे उन्मादक संगीत सगळ्याच तरूण लोकांचं आहे. नाहीतर ह्या रात्रींना दुसरा अर्थच नाही. तेरे बिन साजन लागे न जीया हमाऽर. दीपके संग नाचे पतंगा, मै किसके संग नाचू बता जा. पिया अंग लगलगके भयी सांवली मै, मेरे तनपे

छाव हैऽ उसीकी रे, तुमने पुकारा और हम चले आये, दिल हथेलीपर ले आये रेऽ. प्यार किया कोई चोरी नही की. ... आज कहेंगे दिलका फसाना, जान भी ले ले चाहे जमाना. हे बेडर दणकट प्रेमाचे हजार पदर. स्थळकाळाला गुंडाळून अनेक चालींमधून अनेक प्रकारच्या भाषेला संगीतात भिरभिरवून टाकून मनाला अत्यंत हतबल करून टाकणारं स्त्रीरूप.

बेकसी हदसे जब गुजर जाये, कोई ऐ दिल जिये की मर जाये – हे ऐकताना तर अत्यंत सुन्न चांदणं. मेरे मेहबूब कयामत होगी – असं सगळ्याच तरूण पोरापोरींना सगळ्याच घटनांमधून अ-मानवी तत्त्व सापडत असावं आणि मग ते बेभान होऊन प्रेमासाठी काहीही करायला तयार होतात. आये भी न थे खुश्क हुए आंखोमे आँसू, हाय आँखोंमे आँसू, निकले भी न थे लुट गये अरमान बेचारे – नूरजहाँ तर ग्रेट आहे – है कौन जो बिगडी हुई तकदीर सँवारे. नूरजहाँला जबाब नाही. विरान है मेरी नींदे. सगळेच सिनेमातले संगीत देणारे, गाणारे, गाणी लिहिणारे ग्रेट आहेत. **हे आजचं लोकसंगीतच आहे. अनेक लोक मिळून ते कुठं तरी जन्म घेतं** आणि धडाक्यानं ते अनेक लोकांना बेभान करत रहातं **आणि वर्षानुवर्षे हजारो लोक ते गाऊन उन्मत्त होत असतात. सगळ्याच थरांतल्या सगळ्या प्रकारच्या लोकांच्या आशा आकांक्षा, स्वप्नं, अनुभव तारूण्याभिमुख भावभावना या संगीतात एकवटलेलं आहे.** जगात कुठे या उत्स्फूर्त काव्यप्रतिभेला तोड नाही. ह्याच जमान्यात आपण जन्मलो हे किती चांगलं झालं. नाहीतर बालगंधर्वांच्या जमान्यात जन्मलो असतो तर कठीणच झालं असतं. खास कामक्षुधित तरूणांच्या ज़मान्यातच असं संगीत जन्मू शकतं. एरवी, रतितृप्त जमान्यात ही अतृप्त जादू येणार नाही. ऐसा न हो तेरे रोनेपे महफिलमे तमाशा हो जाए. दिल छेड कोई ऐसा नगमाऽऽ दिल तुममे जमाना खो जाए. दिल छेड कोई ऐसा नगमा ही या कलावंताची आस अक्षरश: खरी होत आहे. – आणि त्यातला हार्मोनियमचा प्रचंड खर्ज आवाज. हे इतकं काव्य रोज कानावर पडत असताना ही किरकोळ इंग्रजी कवितांची पुस्तकं वाचायची गरज काय? पृ.२९०.(जाड ठसा माझा)

३. प्रस्तुत लेख कोंकणीत प्रसिद्ध झाल्यानंतर 'काशि म्हंटा' ह्या

पुस्तकाला 'कोंकणी भाशा मंडळांने पुरस्कार देऊन गौरविल्याचे कळते.

७. जी. एं. च्या कथा.

१. माधव आचवल, 'जी. ए. कुलकर्णी', **जास्वंद**, (मुंबई, मौज प्रकाशन, पहिली आवृत्ती, १९७४) पृ.९९.

२. कित्ता. पृ.११०.

३. या लेखाचे परिष्करण १९७६ मध्ये, प्रकाशित होऊ घातलेल्या पुस्तकासाठी केले गेले होते. नंतर जी. एं. ची आणखी काही पुस्तके आली, तसेच त्यांच्यावर बरेचसे समीक्षात्मक लिखाण झाले तरी हा लेख त्यावेळी होता, तसाच ठेवला असल्याने त्यात अपुरेपणा आहे याची मला जाणीव आहे.

८. 'एका नृत्याचा जन्म.'

१. 'औदुंबर' या संग्रहाच्या, **आलोचना** मासिकाच्या एप्रिल १९६४ च्या अंकात आलेल्या समीक्षणामध्ये समीक्षकाने (सुहास भालचंद्र बापट) केलेले कथानुभवाचे वर्गीकरण प्रस्तुत संग्रहातील कथांनाही लागू पडते, म्हणून ते वर्गीकरण थोड्या स्पष्टीकरणासह येथे घेतले आहे.

२. माधव आचवल, 'गंगाधर गाडगीळ', **जास्वंद**, (मुंबई, मौज प्रकाशन पहिली आवृत्ती १९७४) पृ.१-२.

३. समीक्षक,(सुहास भालचंद्र बापट) **'गजगा' आलोचना**, एप्रिल १९६४, पृ.३४-३५.

४. कित्ता.

५. 'औदुंबर' या पानवलकरांच्या दुसऱ्या संग्रहाचे आलोचनेच्या उपरोक्त अंकातच सुहास भालचंद्र बापट यांनीच केलेले समीक्षण आले असून, 'कसदार लेखन', 'कोणाचेही प्रभाव नसलेले कथाकार' इ. सार्थ गौरव त्यात केला आहे.

६. इंदुमती शेवडे, 'सत्यकथा-अभिरूची कालखंड', **'मराठी कथा: उगम आणि विकास'** (मुंबई, सोमैया पब्लिकेशन्स प्रा. लि., संक्षिप्त व सुधारित आवृत्ती, १९८२) पृ. ३१८.

७. समीक्षक, (पद्मजा बर्वे) 'एका नृत्याचा जन्म', **आलोचना**,

जून १९७७, पृ.२९-३१.

८. इंदुमती शेवडे, 'सत्यकथा-अभिरूची कालखंड', **मराठी कथा: उगम आणि विकास**, (मुंबई, सोमैया पब्लिकेशन्स प्रा. लि., संक्षिप्त व सुधारित आवृत्ती. १९८२), पृ.३२१.

९. समीक्षक (पद्मजा बर्वे), 'एका नृत्याचा जन्म', **आलोचना**, जून १९७७, पृ.३०.

९. 'कोसला': नव्या जाणिवेचा प्रभावी आविष्कार

१. दिलीप पुरूषोत्तम चित्रे, *Alienation in four Marathi Novels', Humanist Review, Quarterly, April — June 1969, मध्ये म्हणतात, — "He submits himself, to the society he is alienated from, allowing himself to be handled by it according to its conventions, but retaining only his right to secret, mental non- participation. What is retained is the freedom to feel and to have a special individual awareness of things. This is not rebellion : this is resignation.*

२. अशोक शहाणे, 'मराठी साहित्यावर क्ष-किरण', **मनोहर** (मासिक) नोव्हेंबर, डिसेंबर १९६२.

३. समीक्षक (सुहास भालचंद्र बापट), 'मराठी साहित्यावर क्ष-किरण-उदाहरणार्थ कोसला वगैरे', **आलोचना**, ऑगस्ट, १९६४.

४. दिलीप पुरूषोत्तम चित्रे, 'कोसला'चे परीक्षण, **सत्यकथा**, ऑगस्ट १९६४, पृ.७९

५. कित्ता.

६. ल. ग. जोग, 'कोसला', **दीपस्तंभ**, (मुंबई, अद्रीश प्रकाशन, १९७१), पृ. ६३.

७. नरहर कुरुंदकर, **धार आणि काठ**
(पुणे, देशमुख आणि कंपनी, आ. १ली, १९७१) पृ. २५४

८. कित्ता पृ. २६०

९. Forster E. M., Pattern and Rhythm, Aspects

of the Novel. (England, Penguin, Books Ltd, Reprint, 1968) p.152.

१०. ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, 'कोसला'चे परीक्षण, **वीणा** (मासिक), सप्टेंबर १९६४, पृ.२८.

११. दिलीप पुरूषोत्तम चित्रे, 'कोसला'चे परीक्षण, **सत्यकथा**, ऑगस्ट १९६४, पृ.७९.

१२. शंकर सारडा, 'कोसला'चे परीक्षण. काही पुस्तके : काही लेखक (मुंबई पॉप्युलर प्रकाशन, १ ली आ. १९३५) पृ. २३७

१३. समीक्षक (सुहास भालचंद्र बापट) 'पांडुरंग सांगवीकराचा संसारी अवतार' **आलोचना**, जून १९६८, पृ.२८.

१४. मनोहर शहाणे, **'पुत्र'** (मुंबई, मौज प्रकाशन, पहिली आवृत्ती) पृ.४२.

१५. द. भि. कुलकर्णी, 'अस्तित्ववादी शोकात्मिका' **सत्यकथा**, मे १९७१, पृ. ५१

१६. संपादक शं. वा. दांडेकर आणि इतर, **ज्ञानेश्वरी** (सरकारी प्रत आवृत्ती ३ री मुंबई महाराष्ट्र शासन, १९६३) अध्याय ९ वा ओवी क्र. ४९७,४९८ व ५०१, पृ.२२०-२२१.

१०. कानेटकरांचे नाट्यलेखनातील प्रयोग.

१. प्रयोग हा शब्द मराठीत प्रयोग म्हणजे experiment व प्रयोग म्हणजे performance या दोन्ही अर्थांनी वापरला जातो. या निबंधात प्रयोगक्षमता हा शब्द खेळ सादर करण्याची क्षमता या अर्थाने वापरला असून, प्रयोगशीलता हा शब्द नवनवे प्रयोग experiments करण्याची वृत्ती/तयारी या अर्थाने वापरला आहे.

२. राजन जयस्वाल, **'कानेटकरांची नाट्यसृष्टी'** (नागपूर, सृजन प्रकाशन) पृ. ९७-९८.

३. अ) दि. के. बेडेकर, 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' **साहित्यविचार**, (मुंबई, पॉप्युलर प्रकाशन, पहिली आवृत्ती) पृ.२७९-३०१.

ब) विजय तेंडुलकर, 'रायगडाला जेव्हा जाग येते, **आलोचना**, जाने. १९६३, पृ. २८

४. राजन जयस्वाल, **'कानेटकरांची नाट्यसृष्टी'**, (नागपूर, सृजन प्रकाशन) पृ.९९.
५. वसंत कानेटकर, **अध्यक्षीय भाषण**, अखिल भारतीय मराठी साहित्यसंमेलन, ठाणे, (दि. १,२,३ जाने. १९८८) पृ.१८-२०.
६. वसंत कानेटकर, 'शोकनाट्याची संकल्पना – हिमालयाची सावली आणि वेड्याचं घर उन्हात.'**आलोचना**, मार्च, १९७९, पृ.३-५.

REFBK-0026265

साहित्य : देय आणि श्रेय

.....साहित्यनिर्मिती करताना साहित्यिक, ज्या समाजात तो जन्माला आला, ज्याचे भाषेसकट सारे सांस्कृतिक संचित त्याला 'आपोआप' प्राप्त झाले, त्या समाजाचे एक प्रकारे ऋण फेडत असतो. जीवनाने व समाजाने त्याला जे काही दिलेले असते ते, त्यावर आपली सृजनाची प्रक्रिया करून, तो समाजालाच आपल्या साहित्यकृतींमधून परत करीत असतो.

या अर्थाने ते त्याचे साहित्यातील देय म्हणजे देणे असते. ..... साहित्यिकाने निर्मिलेले हे साहित्य जेव्हा जीवनसमृद्धीला उपकारक, पोषक असते तेव्हाच आपण त्याला 'चांगले साहित्य', श्रेयस्कर साहित्य असे म्हणू शकू. अशा चांगल्या साहित्यातून समाजाला जे दिले जाते ते श्रेय. साहित्यातील श्रेय काय (आणि हेय काय) याची भरपूर चर्चा होत आली आहे आणि होत राहील. अशी चर्चा दोन्ही अंगांनी होते. एक तात्त्विक अंग आणि दुसरे प्रत्यक्षानुसारी अंग .....

ISBN 81-85339-72-4