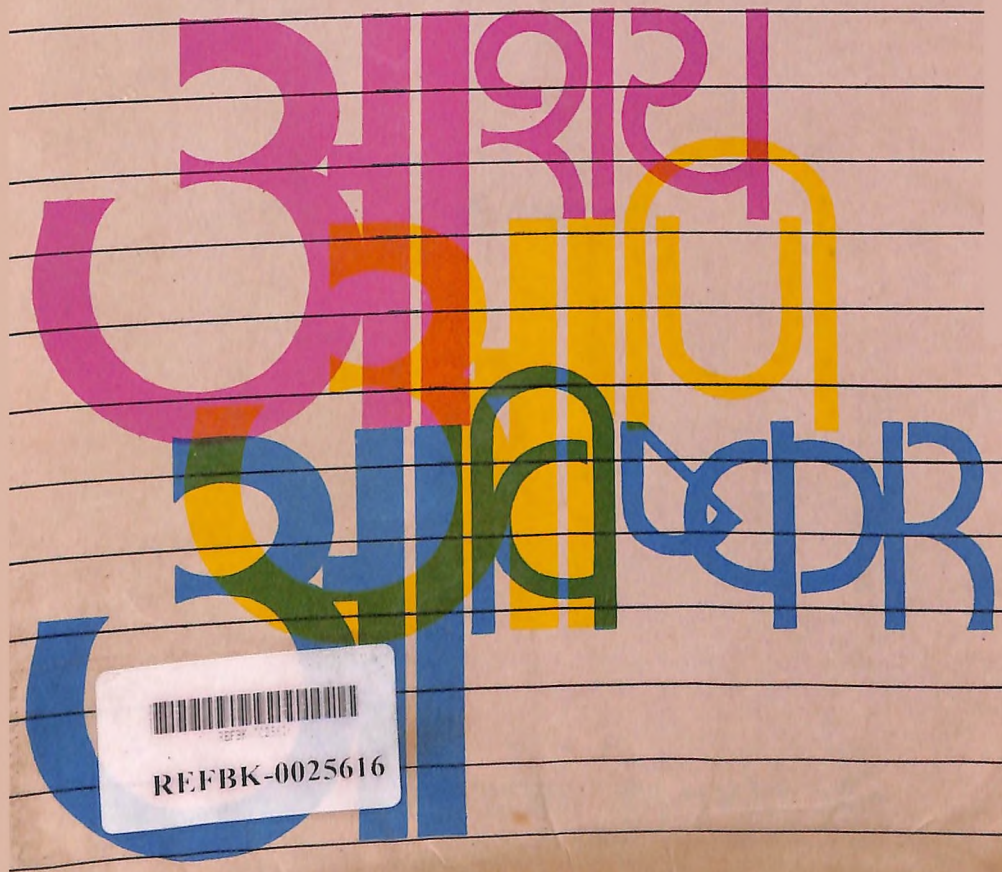
निबंध
३२६६

आशय आणि आविष्कार

डॉ. प्रल्हाद वडेर



REFBK-0025616

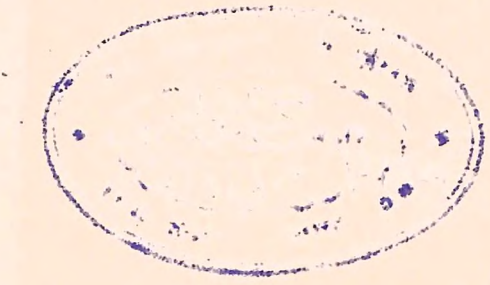
वर्गीकरण निबंध
३२६६
२५६१६
१४६८८

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 लागेल.

14 DEC 1988
21 DEC 1988
17 JUL 1988
14 AUG 1988
19 FEB 1989

(क्र. मा. पहा)
५०००–११–८६



आशय आणि आविष्कार

डॉ. प्रल्हाद वडेर

REFBK-0025616

मेहता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे ३०

प्रकाशक :

अनिल मेहता
मेहता पब्लिशिंग हाऊस
१२१६ सदाशिव पेठ, पुणे ४११ ०३०

मुद्रक :

हरीश विनायक चौधरी
अंजीश कर्मशियल आर्ट प्रिंटर्स
६६९ ई, शाहूपुरी, कोल्हापूर ४१६ ००१

© डॉ. प्रल्हाद वडेर
मराठी विभाग प्रमुख
गोवा विद्यापीठ, बाम्बोळी
गोवा ४०३ ००५

प्रथमावृत्ती : मार्च, १९८८

किंमत ४० रुपये

डॉ. वि. बा. प्रभुदेसाई
प्राध्यापक व मराठी विभाग प्रमुख,
नागपूर विद्यापीठ, याना –
स्नेहपूर्वक

अनुक्रमणिका

१	दुर्दम्य : चरित्र कादंबरीचा वेगळा प्रयोग	५
२	डोह : मृगजळातील यक्षघराचा शोध	१७
३	ललित वाङ्मयातील प्रादेशिकता	२४
४	दलित आत्मचरित्रे : एक सिंहावलोकन	३३
५	ना. सी. फडके : वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व व कलादृष्टी	४०
६	संत तुकारामाचे 'अभंग भागवत'	४५
७	'आधुनिकता' आणि मराठी कविता	६४
८	कवी, कविता आणि अनुभव	७४
९	काळोखातून जन्मलेली प्रकाशगर्भ कविता	७८
१०	कविता आणि प्रयोग : कै. बा. भ. बोरकर	८२
११	गोमंतकीय मराठी कवितेचा 'नंदादीप' : कै. दा. अ. कारे	८७
१२	स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय मराठी कविता	९३
१३	मराठी लघुकथा : १९२० ते १९६०	१०४
१४	आजची मराठी लघुकथा : १९६० ते ८०	११३
१५	कथाकार जी. ए. कुलकर्णी	१२५
१६	गडकऱ्यांची गद्यशैली	१२९
१७	समीक्षक गंगाधर गाडगीळ	१३३
१८	विजया राजाध्यक्षांची काव्यदृष्टी	१४३



दुर्दम्य : चरित्र कादंबरीचा वेगळा प्रयोग

गंगाधर गाडगीळ यांच्या 'दुर्दम्य' कादंबरीचा पहिला खंड १ ऑगस्ट, १९७० रोजी म्हणजे टिळक पुण्यतिथीला प्रसिद्ध झाला, तर दुसरा खंड १५ डिसेंबर, १९७१ रोजी प्रकाशित झाला. त्यानंतर गेल्या दहा वर्षांत मराठीत चरित्र कादंबरीला बरेच उधाण आले. गाडगीळांनी 'दुर्दम्य : लेखकाची भूमिका' हा लेख 'ललित'च्या जून १९७२ अंकामध्ये लिहिल्यानंतर त्यावर उलटसुलट चर्चा व पत्रे आली; पण एकूण मराठी टीकाकारांनी व प्राध्यापकांनी या कादंबरीवर टीकेची झोड उठवली. तसेच सामान्य वाचकांनी तिला 'स्वामी' किंवा 'आनंदी गोपाळ' प्रमाणे उचलून धरलेले दिसले नाही. या दोन कादंबऱ्यांप्रमाणे तिच्या अनेक आवृत्त्या तर सोडाच, पण दुसरी आवृत्तीही निघाली नाही ही वस्तुस्थितीही नमूद केली पाहिजे. गाडगीळांनी ज्या तऱ्हेने आपली चरित्र कादंबरी लिहिली तशी नंतरही कुणाला ती अनुकरणीय वाटली नाही. सावरकर (यज्ञ), लालबहादूर शास्त्री (अमृतपुत्र), र. धों. कर्वे (रघुनाथाची बखर), आचार्य अत्रे (साहेब), रे. नेहमिया गोऱ्हे (होरपळ) इत्यादी चरित्रपर कादंबऱ्या मराठीत लिहिल्या गेल्या. तरी त्यांची पठडी बहुतेक 'स्वामी' व 'आनंदी गोपाळ' सारखीच राहिली. 'दुर्दम्य' लिहिल्यानंतर आज जवळजवळ दहा वर्षांनंतर मराठीतल्या या चरित्र कादंबरीचा पुन्हा एकदा विचार करणे व चरित्र कादंबरीची कल्पना तपासून पाहणे आवश्यक व उद्‌बोधक ठरावे.

पौराणिक, ऐतिहासिक व चरित्र कादंबरी या संबंधीच्या कल्पनांवर मराठीत टीकाकारांनी बराच घोळ घातला आहे. काहींनी 'पौराणिक,' 'ऐतिहासिक' व 'चरित्र' या विशेषणांनाच काही अर्थ नसल्याचे सांगितले आहे आणि एका अर्थाने त्यांच्या कादंबरीचे मूल्यमापन कादंबरी म्हणून केले गेले पाहिजे,हा आग्रह समजण्या-

सारखा आहे. ऐतिहासिक व पौराणिक कादंबरी यांतला भेद स्पष्ट आहे. दोन्ही-भोवती इतिहासाचे एक गूढ धुके दाटलेले आहे, पण पौराणिक काल हा अधिक धूसर आहे, एवढेच नव्हे तर त्यात चमत्कार, शाप, उःशाप इत्यादींमुळे ती कादंबरी ऐतिहासिक कादंबरीहून वेगळी पडते. ऐतिहासिक कादंबरीही चरित्र कादंबरीहून वेगळी पडते ती इतिहासातील व्यक्ती व प्रसंग यांच्याभोवती ऐतिहासिक घटना व दंतकथा यांचे जे धुके साठलेले असते त्यामुळे. शिवाय ऐतिहासिक कादंबरीमध्ये बखरींचा जो मोठा भाग आहे व काही घटनांना अजिबात पुरावा नाही किंवा इतिहास संशोधकांत जे मतभेद आहेत त्यांमुळे ती चरित्रपर किंवा सामाजिक कादंबरीहून वेगळी पडते. पण एवढेच नाही, ऐतिहासिक कादंबऱ्या या बहुधा चरित्र नायकाभोवतीच घोटाळण्याचे कारण म्हणजे तत्कालीन लोक व समाज या संदर्भातील तपशिलाचा अभाव. त्यामुळे ऐतिहासिक कादंबरीच्या लेखकाला जे स्वातंत्र्य मिळते ते चरित्रपर कादंबरीकाराला मिळत नाही. पण एका अर्थाने चरित्र कादंबरी ही ऐतिहासिकच असते. आजचा काल हा काही वर्षांनी इतिहासातच जमा होणारा असतो. ऐतिहासिक कादंबरी कशाला म्हणावे यासंबंधीचे एक व्यवच्छेदक लक्षण ऑरव्हिल प्रेस्कॉटने सांगितले आहे तेही लक्षात घेण्यासारखे आहे.

तो म्हणतो : ' An historical novel, according to my personal definition, is any novel in which the action takes place before the author's birth, so that he must inform himself about its period by Study. Whether actual historical personages are the protagonists or whether the entire cast is imaginary, is irrelevant What matters is the all important fact that the author is not writing from personal experience, he is trying to write creative fiction about men and women who lived and loved and died in a world completely different from his own.[१] ' या दृष्टीने ' दुर्दम्य 'ला ऐतिहासिक कादंबरी ठरविता येईल. किंवा प्रेस्कॉटच्याच म्हणण्याप्रमाणे ' There are two principal varieties of political fiction : novels about characters involved in politics themselves; and novels designed to persuade their readers to share their author's political convictions, novels which are primarily propaganda pamphlets. '[२]

---

१. Orville Prescott : In My Opinion, Chartes Edition, 1963 p. 134.

२. Ibid : pp. 22–23

या व्याख्येप्रमाणे साहित्यात रॉबर्ट पेन वॉरेनच्या कादंबऱ्या व दुसऱ्यात जॉर्ज ऑरवेल व आर्थर कोस्लर यांच्या कादंबऱ्यांचाच समावेश प्रेस्कॉटने केला आहे. म्हणजे 'दुर्दम्य' ही राजकीय कादंबरीही ठरू शकते. पण गंगाधर गाडगीळांनी 'दुर्दम्य'ला चरित्र कादंबरी म्हटले आहे आणि आपली भूमिका विस्ताराने मांडली आहे. पण त्याहीपेक्षा त्यांनी ज्या चौकटीत स्वतःला बंदिस्त करून घेऊन तिची निर्मिती केली आहे ती अधिक महत्त्वाची आहे. चरित्रनायकाशी व त्याच्या काळाशी इमान राखण्याच्या भूमिकेतून तिची निर्मिती झाली आहे व या एका मुद्द्याच्या दृष्टीने तरी ती मराठीतच नव्हे तर कदाचित पाश्चात्य वाङ्मयातही अपूर्व ठरेल; कारण अशा प्रकारचा प्रयत्न केल्याचे उदाहरण वाचनात वा ऐकिवात नाही.

'दुर्दम्य'ची भूमिका सांगताना गाडगीळांनी म्हटले आहे की, चरित्रात्मक कादंबरीचा वाचकांच्या मनावर होणारा संस्कार हा संमिश्र असतो व दोन वेगवेगळ्या भूमिकांचा संकर घडवून आणणे हीच मुळी चरित्रात्मक कादंबरीची प्रकृती असते. चरित्रात्मक कादंबरी हा वास्तवाधिष्ठित साहित्याचा पुढचा टप्पा आहे व या प्रकारच्या कादंबरीत पात्रे, घटना, सामाजिक परिस्थिती इत्यादी सर्वांचे चित्रण प्रत्यक्षानुसारी असावं लागतं. या कादंबरीचा केंद्रबिंदू हा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे चरित्रनायक असावा लागतो. तिचा आकार हा त्या नायकाच्या चरित्राचा आकार असतो. तिचं भावविश्व हे त्या नायकाच्या भावजीवनाशी संबद्ध असतं. ज्या बहुविध प्रकारची निर्मिती लेखक स्वतंत्र कादंबरी लिहिताना करीत असतो, तशी करण्याचं स्वातंत्र्य त्याला इथे राहात नाही. लेखकानं आपलं स्वातंत्र्य इतकं मर्यादित का करावं याला गाडगीळांचं उत्तर असं की, एखाद्या व्यक्तीला नायक कल्पून कादंबरी लिहायला बसायचं आणि मग त्या व्यक्तीच्या चरित्राचा विपर्यास करायचा हा त्या व्यक्तीवर फार मोठा अन्याय आहे. त्यामुळे वाचकांचीही फसवणूक होते व लेखकाचा मूळ हेतूही फोल होतो; कारण चरित्र म्हणून जे लिहिलं ते काल्पनिक आहे असं एकदा वाचकाला कळलं की, त्याचा लेखकावरचा विश्वास उडतो आणि मग केवळ काल्पनिक कादंबरी म्हणून त्याच्या कृतीचा जो वाचकावर परिणाम व्हायला हवा तोदेखील होत नाही.

वास्तवनिष्ठेच्या कडक बंधनातून मुक्तता व्हावी म्हणून काही लेखक जो चमत्कारिक आडमार्ग पत्करतात, तोही गाडगीळांना अमान्य आहे. म्हणजे बालगंधर्वांवर कादंबरी लिहायची पण नायकाला बालगंधर्व म्हणायचं नाही किंवा महर्षी कर्व्यांच्या जीवनावर नाटक लिहायचं, पण त्याचा नायक म्हणजे महर्षी कर्वे अशी कबुली द्यायची नाही. पण त्यामुळे प्रत्यक्षात धड चरित्रात्मक नाही की धड काल्पनिक नाही अशी अवस्था होते. त्याचप्रमाणे महापुरुषांच्या व्यक्तित्वाला

legends चं म्हणजे सांस्कृतिक दंतकथांच स्वरूप आलं नसेल (जसं ते शिवाजी, चंद्रगुप्त, रामराजा यांना आलेलं आहे) तर आनंदीबाई जोशी वा लो. टिळक यांच्या चरित्रावर कादंबरी लिहिताना असं स्वातंत्र्य घेण्याची आवश्यकता नाही व लेखकाला तसा अधिकारही नाही असे गाडगीळांचे मत आहे. त्यातूनच 'दुर्दम्य'ची भूमिका सिद्ध झालेली आहे. 'दुर्दम्य' लिहिताना त्यांनी टिळकांच्या चरित्राशी शक्य तेवढ्या प्रमाणात इमान राखले आहे. कादंबरीचं चरित्रात्मक रूप न लपवता ते उलट त्यांनी अधोरेखित केलं आहे. प्रसंगांची तारीखवार माहिती दिली आहे, पुढे काय होणार ते वाचकाला माहीत आहे असे गृहीत धरणारी विधानं केली आहेत आणि वरवर पाहता कादंबरीशी एकरूप न होणारी अशी राजकीय व सामाजिक घडामोडींची माहिती दिली आहे. टिळकांचं समग्र जीवन, त्यातील विस्कळीतपणातूनही साकार व्हावं यासाठी त्यांच्या क्रमशः घडणाऱ्या जीवनातील कोणताही महत्त्वाचा भाग त्यांनी वगळला नाही आणि ज्याला आधार नाही असा निव्वळ काल्पनिक भागही त्यात घातला नाही. पण त्याचबरोबर पुष्कळसं रास्त स्वातंत्र्य जसं घेतलं तसं टिळकांच्या कौटुंबिक जीवनाबद्दलची धूसरता व संदिग्धताही त्यांनी कायम ठेवली. कादंबरीच्या निवेदन शैलीबाबतही ते साधं कालानुसारी व टिळकांच्या व्यक्तित्वाशी मिळतंजुळतं म्हणजे वरवर तरी गद्य, रुक्ष व अनलंकृत अशा भाषणाऱ्या शैलीत त्यांनी ठेवलं. 'दुर्दम्य' मागील त्यांची भूमिका ही इतकी स्वच्छपणे त्यांनी आपल्या लेखातून मांडली आहे की, गाडगीळ काय करू पाहत होते याची स्पष्ट कल्पना रसिकांना येते. त्यात ते कितपत यशस्वी झाले हा वेगळा मुद्दा आहे आणि तोही महत्त्वाचा आहे.

मराठीतील नायकप्रधान किंवा चरित्र कादंबरीशी 'दुर्दम्य'ची तुलना करता गाडगीळांची कादंबरी कशी वेगळी पडते हे पाहण्यासारखे आहे. अगदी आनंदी गोपाळ, रघुनाथाची बखर, यज्ञ, साहेब या जवळजवळ सर्वच कादंबऱ्यांतून प्रथम जर कोणती गोष्ट जाणवत असेल तर ती ही की, त्या वैयक्तिक जीवनाच्या कहाण्या आहेत. 'आनंदी गोपाळ' ही एका पतिपत्नीच्या खासगी आयुष्याची गोष्ट आहे. तत्कालीन समाजाचे चित्रण त्यात अपवादात्मकच आहे. तेच 'रघुनाथाच्या बखर' बद्दलही म्हणता येईल. या दृष्टीने 'दुर्दम्य' ही मात्र बाळ गंगाधर टिळक या माणसाच्या खाजगी आयुष्याची गोष्ट राहत नाही. किंबहुना टिळकांच्या जीवनात खासगीपणाचाच अभाव आहे. त्यांच्या जीवनाला व कार्याला अनेक केंद्रे आहेत. अगदी राजकारणापासून ते पंचांग संशोधन, फलज्योतिष आणि गीताभाष्यापासून आर्यांच्या मूलवसतिस्थान संशोधनापर्यंत त्यांचे आयुष्य अनेक घटनांनी, कोर्टकज्जांनी गजबजलेले आहे. इ. स. १८८० ते १९२० या कालखंडातील महाराष्ट्राचा आणि भारताचा इतिहास त्यांच्या जीवनात

प्रतिबिंबित झाला आहे. विशेषतः खुद्द टिळकांच्या जीवनातील विकासाचे सूत्रही महत्त्वाचे आहे. पुण्यातल्या एका गल्लीतील काहीशा वावदूक, तापट व हिरवट स्वभावाच्या तरुणाचे अखिल भारतीय नेत्यात झालेले रूपांतर हे या कादंबरीतील विकासाचे सूत्र आहे. या दृष्टीने तो शंभर-पाऊणशे वर्षांचा काळ लेखकाला चरित्रनायक व त्याच्या पार्श्वभूमीसह उभा करणे आवश्यक होते. या चरित्र-नायकाचे संबंध अनेक पातळ्यांवर अनेक व्यक्तींशी आले. त्यातून तो स्वतः घडत गेला व इतरांनाही त्याने घडविले. जीवनातल्या अनेक प्रसंगी संघर्षाचे क्षण आले व त्यांत तो पुरेपूर उतरला आणि तत्कालीन समाजाने या चरित्रनायकाकडे कोणत्या दृष्टीने पाहिले? त्याचे मित्र, त्याचे सहाध्यायी, त्याचे शत्रू, त्याची कुटुंबीय मंडळी व मुले या सर्वांच्या दृष्टींनी त्याच्याकडे पाहण्याची एक वेगळी दृष्टी लेखकाने वाचकांना, रसिकांना दिली आहे काय? या व इतर अनेक प्रश्नांची उत्तरे 'दुर्दम्य'मधून शोधणे आवश्यक आहे. पुन्हा मुख्य म्हणजे 'दुर्दम्य' ही चरित्र कादंबरी असे म्हणून ती वेगळी काढीत असताना कादंबरी म्हणून तिचा विचार करणेही क्रमप्राप्त आहे. लेखकाला जे 'दुर्दम्य' व्यक्तिमत्त्व जाणवले ते त्याने आपल्या वाचकांनाही तसेच प्रत्यक्षपणे जाणवून देण्यात तो कितपत यशस्वी ठरला आहे? त्या जीवनाचा लेखकाने लावलेला अन्वयार्थ रसिकांना तितकाच समर्थपणे भावतो काय? याच कसोट्यांवर – म्हणजे कलात्मक मूल्यांवर – 'दुर्दम्य'चेही मूल्यमापन करावे लागेल.

'दुर्दम्य'चे आजवर मराठी टीकाकारांनी जे मूल्यमापन केलेले आहे ते अपुरेच नव्हे, तर अन्यायकारक व चुकीचेही आहे. टीकाकारांच्या मनावर काही विशिष्ट कल्पनांचा पगडा आहे असे वाटते. चरित्रात्मक कादंबरी म्हणजे एखाद्या व्यक्तीचे निव्वळ चरित्र नसते, किंवा चरित्रनायकाचा अथपासून इतिपर्यंत उलगडून दाखविलेला जीवनपट नसतो; तर व्यक्तीच्या चरित्रातील घटितांतून त्याचे एक रूप, त्याची एक प्रतिमा त्याला गवसलेली असते आणि त्या प्रतिमेचे दर्शन कादंबरीकार घडवीत असतो. पण आमच्या मराठी कादंबरीकारांना चरित्रनायकाची प्रतिमाच नीट गवसलेली नसते असे डॉ. भालचंद्र फडके यांनी १९७१ सालातील कादंबरीसंबंधी म्हटले असून ते पुढे म्हणतात की, 'लो. टिळकांच्या 'दुर्दम्य' व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन घडवीत असताना गाडगीळांना त्यांचा काळही सजीव करा-वयाचा आहे. लो. टिळक, त्यांच्या निष्ठा, त्यांचे राजकीय जीवन यांवर एक प्रकारचा नवा प्रकाश टाकीत असताना त्यांच्या मनात टिळकांची कर्मभूमी, त्यांच्या भोव-तालची अनेक थोर माणसे यांच्याविषयी काही पूर्वग्रह असावेत असे वाटते. शिवाय केळकरांनी लिहिलेल्या टिळकचरित्रातून लो. टिळक जेवढे जाणवतात त्यापेक्षा 'दुर्दम्य'मधून अधिक काहीच जाणवत नाहीत. 'दुर्दम्य'चे लेखनप्रसंग दृश्यात्मक

असेच आहेत पण तेही आपले चित्त वेधू शकत नाहीत.' ३

चरित्र कादंबरी आणि सत्य यांचेही एक विरुद्ध नाते आहे अशी मराठी टीकाकारांची कल्पना दिसते. त्यातूनच ल. ग. जोगांसारखे 'समीक्षक' 'स्वतंत्रपणे वाङ्मयीन विचार करावयाचा म्हटला तर चरित्रात्मक कादंबरीत कल्पिताचे किंवा असत्याचे स्थान किती असते ?' असा प्रश्न विचारतात आणि संपूर्ण शंभर टक्के सत्यच असावे असे म्हटले म्हणजे ते 'चरित्रच' ठरण्याचा संभव अधिक!' ४ असे म्हणून चरित्रात्मक कादंबरीकडून व्यक्तिचित्रावद्दलच्या वारकाव्याची अपेक्षा नाही किंवा संपूर्ण चरित्राचीसुद्धा गरज नाही असा निर्वाळा देतात. गाडगीळांनी 'दुर्दम्य'मध्ये समाजाला वळण लावणारा एक थोर नेता त्या समाजातूनच कसा वर येत होता याचे मनोहर चित्र रेखाटले, पण कादंबरी म्हणून आवश्यक ते भान ते राखू शकले नाहीत, असे जोगांना वाटण्याचे कारण म्हणजे चरित्र कादंबरीतील सत्या-संबंधी त्यांची कल्पनाच विपरीत असावी; कारण याच लेखात ते म्हणतात की, 'गांधीवधातील आरोपी कोण याची शहानिशा होऊन सत्यासत्याचे रूप न्यायालयात पक्के झाले. पण 'कलाकृतीच्या सौंदर्यासाठी जर गोडसेऐवजी दुसऱ्याच कुणी गोळी झाडली असे दाखविणे कादंबरीकाराला आवश्यक वाटले तर त्याने कचरू नये.' ५ असा ते त्याला सल्ला देतात ! पण यामुळे 'सत्य' या शब्दालाच काही अर्थ उरत नाही हे त्यांच्या लक्षात आलेले दिसत नाही.

'टिळकांची जी एक रूढ व लोकप्रिय सार्वजनिक प्रतिमा आहे ती स्वीकारून गाडगीळांनी आपले लेखन व्यक्तीभोवती कुशल कारागिरीने सजविले आहे. ती प्रतिमा भेदून टिळकांच्या अंतरंगाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न फारसा केलेला नाही,' ६ असा आक्षेप वसंत पळशीकरांनीही केलेला आहे आणि 'एवढेच करावयाचे होते तर कादंबरीचा प्रपंच मांडण्याचे कारणच नव्हते,' असे त्यांनी शेवटी म्हटले आहे. ती कादंबरीही नव्हे तर कादंबरीच्या स्वरूपात लिहिलेले चरित्र असेही त्यांनी मत दिलेले आहे. पण जी चरित्र कादंबरीची कल्पना गाडगीळांनी मनाशी निश्चित करून 'दुर्दम्य'चे लेखन केले आहे तोच तिचा दोष आहे असा पळशीकरांचा

---

३. डॉ. भालचंद्र फडके : १९७२ सालातील कादंबरी, ललित, एप्रिल १९७२ पृष्ठ २७.

४. ल. ग. जोग : नवी मराठी कादंबरी, आलोचना, फेब्रुवारी १९७१, पृ. २४

५. ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, पृ. २४

६. वसंत पळशीकर : 'दुर्दम्य' ने स्वीकारलेली आव्हाने, प्रतिष्ठान, नोव्हेंबर १९७३, पृ. २१.

(वा इतर मराठी टीकाकारांचाही) आक्षेप चुकीचा आहे. गाडगीळांनी स्वत:वर घालून घेतलेल्या मर्यादांतून त्यांनी नेमके काय साधले हा खरा महत्त्वाचा प्रश्न सर्वांनीच बाजूला टाकला आहे. 'मुंबईच्या बहुरंगी जीवनात टिळकांची डाळ शिजली नाही' हे पळशीकरांचे विधानही पटण्यासारखे नाही. नाही तर टिळक दुसऱ्यांदा मुंबईस गेलेच नसते आणि गाडगीळांनी पळशीकरांना दिलेल्या उत्तरात दाखवून दिल्याप्रमाणे टिळकांनी फिरोजशहा मेहतांचे पुढारीपण नंतर खिळखिळे केलेच नसते. टिळकांची समाजवादी व सुधारक विद्वान मंडळींनी निर्माण केलेली सनातनी, प्रतिगामी, आकसाने वागणारे, गुंडगिरी करणारे, क्षुद्र डावपेच करणारे ही प्रतिमा गाडगीळांनी खरे तर स्वीकारलेलीच नाही.

'दुर्दम्य'च्या संदर्भात केळकरांच्या टिळक चरित्राचा व स. वि. बापट यांच्या 'लो. टिळक यांच्या आठवणी व आख्यायिका' या दोन पुस्तकांचा सतत हवाला देऊन 'दुर्दम्य'मध्ये त्याहून अधिक काही जाणवत नाही असे म्हटले जाते. मुळात टिळक चरित्र हे टिळकांच्या राजकीय कार्यावर भर देणारे आणि त्यांच्या समर्थनाच्या भूमिकेतून लिहिलेले आहे, तर स. वि. बापट यांच्या 'आठवणी व आख्यायिका' यांना कसलाच आकार नाही. 'दुर्दम्य'मध्ये त्यातील काही आठवणी व आख्यायिका यांचा चांगला उपयोग करून घेतला गेला आहे व बाळ-गोपाळांसंबंधी नवीन संशोधन, नवीन संशोधन असे जे म्हटले जाते ते खरोखर तितके नवीन आहे असेही वाटत नाही. उदाहरणार्थ य. दि. फडके यांच्या 'व्यक्ती आणि विचार' या पुस्तकातील 'वाग्युद्ध बाळगोपाळांचे' या लेखातील इ.स. १८९३ च्या हिंदू-मुसलमान दंग्यासंबंधी पुण्यात टिळकांनी भरविलेली सभा व तिचे उठलेले साद-प्रतिसाद 'दुर्दम्य'मध्ये सत्य न सोडता किती वेगळ्या प्रकारे जिवंत होऊन येतात हे पाहण्यासारखे आहे. त्यावरून चरित्रनायकाच्या आयुष्यातील वास्तव घटनांना कादंबरीकार कसे अर्थपूर्ण आकार शोधतो हेही कळून येते. या दृष्टीने केळकरांचे टिळक चरित्र आणि स. वि. बापटांच्या आठवणी हा केवळ कच्चा मालच ठरतो.

'दुर्दम्य' मध्ये गाडगीळांनी टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वावरोवर तत्कालीन समाजाचे जे चित्रण केले आहे तो एक त्याचा विशेष आहे. तसे 'आनंदी गोपाळ,' 'रघुनाथाची बखर,' 'होरपळ' किंवा अन्य कुठल्याच मराठी कादंबरीमध्ये (त्याला अपवाद फक्त हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्या.) साधलेले नाही. विशेषत: सनातनी टिळक आणि सुधारक आगरकर, रानडे व गोखले यांच्या रूढ समजुतीचा बुडबुडा गाडगीळांनी फोडून टाकला आहे आणि समाज जेवढा टिळकांना कळला होता तेवढ्या प्रमाणात तो या सुधारकांना कळला नव्हता हे गाडगीळांनी सांगितलेले सत्यच अनेकांना गिळणे फार कटू वाटत असावे. बहुतेक तत्कालीन सुधारक इंग्रज राज्यकर्त्यांपुढे नांगी टाकणारे, बोलके, समाजाचा तेजोभंग करणारे

आणि दुहेरी (किंवा दुटप्पी) वर्तन करणारे होते, ही वस्तुस्थिती कुणालाही डोळ्यांआड करणे कसे शक्य आहे. त्यातून रानडे, लोकहितवादी, गोखले इत्यादी कुणीच सुटू शकत नाहीत. तत्त्वे नुसती चांगली असून चालत नाहीत, तर ती सांगणाऱ्याच्या उक्ती व कृतीत मेळ असला पाहिजे अशी लोकांनी अपेक्षा केली तर ती चुकीची कशी म्हणता येईल ? या दृष्टीने टिळकांनी सुधारकांवर बाजी मारली हे सत्य आहे. पुन्हा राजकारण हा शक्तीचा खेळ आहे ही गोष्टही या तत्कालीन समाजधुरीणांनी ओळखलेली दिसत नाही. ती टिळकांनी पहिल्यांदा ओळखली त्यामुळे टिळक काळातील समाज, त्यांचे विविध भेद, तत्कालीन राजकारणाचे विविध धागेदोरे,राज्यकर्त्यांचे खरे व वरवर दिसणारे स्वरूप या सर्वांचे चित्रण हाही ' दुर्दम्य 'चा एक महत्त्वाचा विशेष आहे. ' राजकीय जीवन, समाजजीवन, समाज कसा घडतो, समाजातल्या शक्ती काय यांचे कॉम्प्लेक्स चित्र हे माझ्या मताने टिळकांना कळलेलं होतं आणि आगरकरांना कळलेलं नव्हतं ! हेच चित्र मी या कादंबरीतून देण्याचा प्रयत्न केला आहे. समाजाच्या शक्ती कुठल्या, समाज कसा घडलेला आहे, त्याला प्रेरणा कुठून मिळतात, त्या प्रेरणामुद्धा कशा परस्परांविरुद्ध असतात याचं चित्रण मला वाटतं, मी या कादंबरीत केलेलं आहे.' [७] असे गाडगीळ आपल्या प्रकट मुलाखतीतून म्हणाले आहेत आणि शिवाय हे चित्रण टिळक या व्यक्तीला प्राधान्य देऊन केलेले असल्यामुळं व्यक्ती आणि समाज यांच्या चित्रणातला समतोलही कुठे बिघडलेला नाही. टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वामुळे सबंध समाज कसा ढवळून निघतो आणि त्यांच्या शिक्षेच्या गैरहजेरीत तो कसा निपचित पडल्यासारखा वाटतो हे दाखविण्यात गाडगीळाना पुष्कळच यश आलेले आहे.

टिळकांच्या भोवती जी माणसं आहेत त्यांच्यात अनेक परस्परविरोधी घटकांचा समावेश आहे. खुद्द टिळकांची व्यक्तिरेखा ही अत्यंत विकसनशील आहे. दुर्दम्य खंड १ च्या सुरुवातीला भेटणारे टिळक आणि खंड २ च्या अखेरीचे टिळक यांत जमीन-अस्मानाचा फरक आहे. त्यांच्यात चाळीस-पन्नास वर्षांत झालेली स्थित्यंतरे विलक्षण आहेत. आडदांड, वावदूक, तापट व चिडखोर टिळक अखेर दुसऱ्याला समजून घेणारे, त्यांचे दोष पोटात घालणारे, आपल्या बरोबर घेऊन जाणारे आणि काहीसे भावनाशील असे झालेले दिसतात. ' दुर्दम्य 'मध्ये टिळकांच्या व्यक्तिरेखेवरोबरच कुणाची व्यक्तिरेखा जाणवत असेल तर ती गोपाळराव आगरकरांची. टिळकांना आपल्या या एकेकाळच्या सहकाऱ्याने आयुष्यभर विलक्षण अस्वस्थ केलेले आहे. कोणत्याही संघर्षाच्या, सुखाच्या, दुःखाच्या प्रसंगी त्यांना जर कुणी आठवत असेल तर ते गोपाळरावच. ते वारल्यानंतरही टिळकांना त्यांचा विसर

---

७. गंगाधर गाडगीळ : प्रकट मुलाखत, ललित, जानेवारी १९७६; पृ. ११

पडत नाही. त्यांच्या मनात आयुष्यभर रुजलेले गोपाळराव शरीराने अस्तित्वात नसूनही टिळकांप्रमाणेच वाचकांनाही झपाटून टाकतात. त्यामुळे टिळकांच्या मनातील कोमलपणाचे एक केंद्र निर्माण होते. आयुष्याच्या अखेरीस टिळक एकाकीच आहेत, अधिक अंतर्मुख झालेले आहेत, काहीसे हळवेही झालेले आहेत. टिळक व आगरकर ही 'दुर्दम्य'मधली नवनिर्मिती आहे. सौ. सत्यभामाबाई टिळक आणि ताईमहाराज या दोन स्त्रियाही परस्परविरोधी असूनही लक्षात राहतात. पहिली आपल्या सतीत्वाने आणि दुसरी आपल्या स्त्रीत्वाची पातळी सोडल्याने. सत्यभामाबाई व टिळक यांचे कौटुंबिक जीवन उपलब्ध माहितीच्या अभावी आणि स्त्रियांनी सार्वजनिक कार्यात भाग घेण्याविरुद्ध टिळकांची मते यामुळे गाडगीळांना ते चित्रण करणे अवघड होते. टिळक व त्यांची मुले यांमधील दुरावा हाही असाच एक अवघड प्रश्न होता. पण गाडगीळांनी सत्यभामाबाईंना व मुलांना त्यांच्या पार्श्वभूमीसह कौशल्याने चित्रित केले आहे. ताईमहाराजांच्या चित्रात मात्र नवीन फ्रॉईडप्रणीत मानसशास्त्राचा केलेला उपयोग काहीसा खटकतो. टिळकांच्या भोवतालची दुय्यम व्यक्तिचित्रे तर असंख्य आहेत आणि ती त्यांच्या विशिष्ट स्वभाव व लकबींसह गाडगीळांनी एकदोन फटकाऱ्यातही जिवंत केलेली आहेत. शांतिब्रह्म रानडे, गुरगुरणारे फिरोजशहा, स्त्रियांच्या दुःखाने झुरणारा आपटयांचा हरी, पुतण्यालाच घाबरणारे गरीब स्वभावाचे गोविंदराव, भावनाशील बंगाली, मिस्किल दादासाहेब खापर्डे, रगेल मुंजे, मंडालेच्या तुरुंगात टिळकाना अडकित्ता व सुपारी देणारे जेलर, बदामपिस्ते देणारा मुसलमान पहारेकरी अशा कितीतरी व्यक्ती हे 'दुर्दम्य'चे एक वैशिष्टच आहे.

'दुर्दम्य'च्या शैलीचा स्वतंत्रपणे विचार केला पाहिजे. स्वतः लेखकानेच तिच्याविषयी विस्ताराने सांगितले आहे. 'तिची एक विशिष्ट भाषा मी मनाशी योजलेली आहे. तिच्यात मी माणसाच्या मनात शिरायचं नाही असं ठरविलं आहे. ही बंधनं मी का घालून घेतली याला काही कलात्मक कारणं आहेत. ती बंधनं घालून घेऊन जितकं करता येईल तितकं करण्याचा मी प्रयत्न केला आहे... माझी मुळातली शैली इव्होकेटिव्ह एक्स्प्रेसिव्ह आहे. तरीसुद्धा इथं मी मुद्दाम गद्य वाटणाऱ्या डिस्क्रिप्टिव्ह शैलीचा अवलंब केला. डिस्क्रिप्टिव्ह शैलीने इव्होकेशन करता आलं तर ते करायचं असं मी ठरविलं होतं'[८] असे गाडगीळानी म्हटले आहे. या शैलीबद्दल व निवेदकाबद्दलही मला काही शंका आहेत. हा निवेदक कोण आहे ? तो समकालीन नक्कीच नाही; कारण पुढे घडून आलेल्या घटना वाचकांना माहीत आहेत, हे तो गृहित धरून काही विधाने करतो. (दादासाहेब

---

८. गंगाधर गाडगीळ : प्रकट मुलाखत, ललित, जानेवारी १९७६; पृ. ३६

खापर्डे यांनी गीतेच्या श्लोकाचा वेगळा अर्थ लावल्यावद्दल टिळकांची स्तुती केल्यावर ' दुसऱ्याची स्तुती करताना हात आखडता घ्यायला ते पुणेकर थोडेच होते, ' या निवेदकाच्या शैलीवरून तो तत्कालीनच नव्हे तर पुणेकरही नसावा !) हा निवेदक उत्तरकालीन आहे, इतकेच नव्हे तर टिळकांच्या मृत्यूनंतर पन्नास वर्षांनी म्हणजे १९७० मध्ये तो हे निवेदन करतो आहे. याला काही अंतर्गत पुरावे मिळू शकतात. (' दुर्दम्य ' इ. स. १९७० मध्ये प्रसिद्ध झाली हे इथे लक्षात येते आणि त्यामुळे तो निवेदक म्हणजे खुद्द मुंबईकर गाडगीळच असले पाहिजेत असा माझा तर्क आहे.) पुन्हा हे निवेदन टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाशी व लेखनशैलीशीही लेखकाला अनुरूप ठेवायचं होतं. त्यामुळे ते त्यानी साधं, दक्ष, गद्य शैलीत व कालानुसारीही केलं असं त्यानी ' दुर्दम्य 'संबंधीच्या भूमिकेत स्पष्ट केलेलं आहे. इथं टिळक स्वतःच निवेदन करते तर गाडगीळांचं म्हणणं योग्य होतं. पण टिळकांच्या मृत्यूनंतर जवळजवळ पन्नास वर्षांनी टिळक–जीवनचरित्र निवेदन करणाऱ्या लेखकाला ते का वाटावं? टिळकांच्या संभाषणातून वा लेखनातून त्याची गरज समजू शकते आणि पुन्हा गाडगीळांनी नेहमीच रुक्ष, गद्य शैली वापरली आहे असेही नाही. आता डिस्क्रिप्टिव्ह शैलीने इव्होकेशन करता आलं तर ते करून पाहणं हा एक निराळा मुद्दा आहे. पण ' दुर्दम्य ' मध्ये ज्या काही असमाधानाच्या जागा आहेत त्यांत गाडगीळांनी स्वीकारलेल्या शैलीचाही काही भाग असावा. मात्र डिस्क्रिप्टिव्ह शैलीनं आपल्याला अपेक्षित परिणाम करता येतो याचा प्रत्ययही 'दुर्दम्य ' मध्ये काही ठिकाणी येतो. उदाहरणार्थ विष्णुपंत छत्र्यांच्या सर्कशीवरोवर टिळक ब्रह्मदेशात जातात त्या संदर्भात, गाडगीळ एवढेच शेवटी लिहितात की, ' रंगूनचा मुक्काम संपवून बळवंतराव मंडालेला गेले आणि तेथे थोडा मुक्काम करून मग हिंदुस्थानला परतले.' (खंड २, पृ. ५७). मंडालेच्या या साध्या उल्लेखाने टिळकांना तिथे पुढे जी आठ वर्षे काढायची होती त्यांची आठवण येऊन अंगावर शहारे येतात.

या उलट दुर्दम्य खंड २ मधील पृ. १४९ वरील शैली ही गाडगीळांची नेहमीची शैली एक वेगळाच परिणाम साधून जाते.

' समोर पोफळ पोसवली होती. चिमुकल्या, नाजूक शेंदरी सुपाऱ्यांनी ती लगडली होती. तिच्या झावळ्या कृतकृत्यपणे डुलत होत्या. पलीकडे एक चाफ्याचं निष्पर्ण झाड होतं. तपस्व्याच्या भस्मचर्चित बाहूसारख्या त्याच्या ओक्याबोक्या फांद्या दिसत होत्या. त्यांपैकी एका फांदीच्या टोकाला एकच उग्र प्रकृतीचं पांढरं शुभ्र पुष्प होतं. ' अशीही शैली ' दुर्दम्य 'मध्ये आहे.

कादंबरी म्हणून ' दुर्दम्य 'ची आणखी एक त्रुटी जाणवते ती अशी की, ती

बहुकेंद्री आहेही आणि नाहीही. तिचं केंद्र अपरिहार्यपणे टिळक हेच आहे. पण टिळकांच्या जीवनाचा व कार्याचा पसारा एवढा मोठा आहे की,त्यात असंख्य घटना व व्यक्ती यांनाही स्थान आहे. त्या दृष्टीने ती बहुकेंद्री आहे; पण ही इतर केंद्रं कमीअधिक उंचीच्या व उत्कटतेच्या पातळीवर हाताळली न गेल्यामुळं (किंवा तशी ती हाताळता येणंही शक्य नसल्यामुळं) ती सर्व एकाच सपाट पातळीवर राहिली आहेत. त्यांतली काही तर फार दुबळी आहेत. शिवाय लेखकाने स्वतःच घालून घेतलेल्या शैलीच्या व इतर बंधनांमुळं त्या केंद्रांना आवश्यक ते चढ उतार लाभू शकलेले नाहीत. कादंबरीसाठी आवश्यक असलेली अनुभवाची सलगता, प्रदीर्घता आणि उत्कटता, टिळकांच्या जीवनातील लहान मोठ्या घटनांना स्थान देण्याचं बंधन लेखकाने आपल्यावर लादून घेतल्यामुळे एरव्ही खटकला नसता तो 'दुर्दम्य' चा विस्तार अधिकच खटकल्याशिवाय राहत नाही. विशेषतः दुसऱ्या खंडातील टिळकांच्या जीवनातील विविध प्रसंगांचे चित्रण जवळजवळ एकाच तऱ्हेने आणि शैलीतही केले गेले आहे आणि टिळकांच्या गणिताचा नको तितक्या वेळा दोन्ही खंडांत उल्लेख आला आहे. टिळकांच्या विविध सभा टाचणी पडली तरी ऐकू आली असती इतक्या शांतपणे पार पडल्या असल्याचेही पुनःपुन्हा सांगितले जावे, हे खटकते.

मला वाटते की, 'दुर्दम्य' लिहिताना टॉलस्टॉयची 'वॉर अँड पीस' ही कादंबरी गाडगीळांच्या सतत नजरेसमोर असावी. 'वॉर अँड पीस' ने त्यांना कसे झपाटून टाकले आहे, हे त्यांच्या 'पाण्यावरची अक्षरे' मधील दोन आणि तरीही त्यांना अपुऱ्या वाटणाऱ्या रसग्रहणांवरून स्पष्ट होते. तिचा प्रचंड आवाका, तिच्यात एका विशिष्ट घाटाचा असलेला अभाव, विस्कळीतपणा, शैलीतील गद्य साधेपणा, व्यक्तिचित्रे रेखीव करण्याकडे केलेलं दुर्लक्ष आणि निवेदक म्हणून कुठलीही एक भूमिका न घेता निवेदनात सतत होणारे बदल या 'वॉर अँड पीस'च्या वैशिष्ट्यांचा (गाडगीळानीच सांगितलेल्या) प्रभाव 'दुर्दम्य' लिहिताना कळत नकळत लेखकाच्या मनावर पडला असावा आणि गाडगीळानी आपल्यावर जवळजवळ तीच बंधने घालून घेतल्यामुळे 'दुर्दम्य' मध्ये जसे त्यानी काही कमावले, तसे काही गमावले, हेही खरे ! पण एक चरित्र कादंबरी म्हणून 'दुर्दम्य' मला विलक्षण प्रयोगशील वाटते. मराठीतल्या इतर चरित्र कादंबऱ्या पाहिल्या तर गाडगीळांच्या प्रयोगशीलतेचे महत्त्व कळून येते. मराठीत चरित्र कादंबरीला जी अवकळा आली ती खरे तर मराठी टीकाकारांच्या चरित्र कादंबरीसबंधीच्या विपरीत व भलत्या अपेक्षांमुळेच. त्यामुळे त्यांनी चरित्र कादंबरीतील चरित्र नायकाचे विकृतीकरण, चारित्र्यहनन किंवा उलट उदात्तीकरण हे खपवूनच घेतले असे नव्हे तर त्याचे समर्थनही केले. त्यावर 'दुर्दम्य' हाच एकमेव उतारा आहे. जे केळकरांच्या 'टिळक

चरित्रा'तही नाही आणि वापटांच्या 'आठवणी व आख्यायिका' मध्येही नाही असे वास्तव कादंबरीत घडविण्यात गाडगीळांनी जो प्रयोग केला तो निश्चितच वेगळा होता. त्यामुळे 'दुर्दम्य' ही मराठीतील एकमेव चरित्रात्मक कादंबरी आहे असा दावा करण्याचा मोह गाडगीळांना झाला तर त्यात नवल नाही. अर्थात प्रयोग आणि फलश्रुती यांत काही अंतर पडले असले तरी त्यांच्या या दाव्याचा गंभीरपणे विचार करण्याचा हा एक प्रयत्न याच दृष्टीने या लेखाकडे पाहिले जावे.

(प्रतिष्ठान : कादंबरी विशेषांक, १९८१)

□

डोह : मृगजळातील यक्षघराचा शोध

श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांचा 'डोह' हा ललित लेखांचा संग्रह ऑगस्ट १९६५ मध्ये प्रसिद्ध झाला. त्या आधी 'मौज,' 'सत्यकथा' मधून त्यात समाविष्ट असलेले लेख प्रसिद्ध होत असतानाच रसिकांना या एका वेगळ्या प्रकारच्या लेखनाने आकर्षून घेतले होते. हे लेखन इतकी विविध रूपे घेते की, त्याचे अमुक एका वाङ्मयप्रकारात वर्गीकरण करणे कठीण आहे. ते एकाच वेळी ललित निबंध, आत्मचरित्र, आठवणी, स्मरणे (Memories), चिंतन, स्थलवर्णन अशी अनेक रूपे घेते आणि कुठल्याही एका प्रकाराला व्यापून पुन्हा जणू ते दशांगुळे उरते! त्याचा वेगळेपणा केवळ त्यातील गद्य हे काव्यमय होण्यात नाही. (तशी अनेकांची गफलत झालेलीही दिसते.) तो एक त्याचा विशेष आहे, पण एकमेव मात्र नव्हे. गो. वि. करंदीकर, दुर्गा भागवत, इरावती कर्वे, माधव आचवल, मधुकर केचे आणि ग्रेस इत्यादींनी कमीअधिक प्रमाणात मराठी ललित गद्याला एक नवे चिंतनपर, काव्यमय असे बरेचसे लवचिक रूप अलीकडच्या काही वर्षांत प्राप्त करून दिलेले आहे; पण श्रीनिवास कुलकर्णी यांनी 'डोह' मधील लेखांतून एक नवेच रसायन आकाराला आणलेले आहे. त्यातून एका मृगजळातील यक्षघराला जाणारी वाट जणू त्यांना गवसलेली आहे. 'मृगजळातील' आणि 'यक्षघर' हे दोन्ही शब्दही अत्यंत अर्थपूर्ण आहेत. 'मृगजळातील' या शब्दावरून त्याचा आभास जसा सूचित होतो, तशी 'यक्षघरा'वरून त्याची अद्‌भुतताही व्यक्त होते. एकेकाळच्या बालविश्वाचा आभास आणि अद्‌भुतता यांची पुनर्निर्मिती हीच 'डोह'ची प्रमुख वैशिष्ट्ये आहेत. आणि ज्या मनःपूर्वकतेने, सूक्ष्मपणे व तरलपणे 'डोह'मधील जग त्यांनी शब्दा-शब्दांतून साकार केलेले आहे, ती किमयाही मराठीत तशी दुर्मिळच म्हणावी लागेल. 'डोह' मधील लेखन वाचताना बालकवींची कविताच आपण गद्य रूपात पुन्हा

एकदा वाचतो आहो की काय असा भास होतो, तो उगीच नाही. पण इथे काव्यापेक्षा त्या जगाला दिलेले बालरूप अधिक विलोभनीय आहे.

'डोह' मध्ये वानरे, सुसरी, गिधाडे, वटवाघळे, ऊन, वारा, पाणी इत्यादी विषय असले तरी लेखकाचे बालजग हेच त्या सर्वांचे केंद्र आहे. विषय वेगळे आहेत, पण यक्षघर तेच आहे. बाळपणी लेखक जे जीवन जगला, त्याने जी माणसे पाहिली व निसर्ग डोळ्यांत साठविला त्यांची चिंतनात्मक व मननात्मक पातळीवर पुनर्निर्मिती करण्यात तो येथे यशस्वी झालेला आहे. एकाच वेळी भूतकाळ व वर्तमानकाळ अशा दोन पातळ्यांवर तो या लेखांतून वावरताना दिसतो. त्याचे ते बालपण, ते जुने चिमणे जग आता दूर गेले आहे. मृगजळातल्या-प्रमाणेच ते जग आता काहीशा आभासाच्या पातळीवर उभे आहे. मृगजळातल्या यक्षघराकडे जाणारी वाट आपल्याला कायमची हरवलेली आहे, याची त्याला जाणीव आहे आणि म्हणूनच की काय, एकेकाळचे ते इवले जग त्याने आपल्या स्मृतिकोषात घट्ट पकडून ठेवण्याचा, उत्कटपणे साठविण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्या जगाचा सूक्ष्म तपशीलही तो आपल्या मुठीतून निसटून द्यायला जणू तयार नाही. ते जग आज आपल्यापासून दूर गेलेले आहे म्हणून वाटणारी हळवी भाव-विवशता मात्र फारशी येथे नाही. तशी ती असती तर हे सर्वच लेखन शब्दबंबाळ आणि वटवटीत झाले असते. सुदैवाने तो हळवेपणा टाळण्यात लेखकाने यश मिळविले आहे. मात्र ते जग दूर गेले म्हणून वाटणारी अस्वस्थता, वियोगामुळे आलेली कातरता, एक प्रकारचा 'नॉस्टॅल्जा' मात्र इथे त्याला जाणवतो आणि 'डोह' चे वाचन संपून पुस्तक खाली ठेवल्यानंतर आपलेही ते चिमणे जग दूर गेले अशी भावना रसिकांनाही जाणवते. लेखकाचे जग हे आपलेच वाटावे, ती आपल्याच बालजगाची पुनर्निर्मिती वाटावी आणि ते वाचून संपल्यानंतर त्याच्या वियोगाची खिन्न जाणीव व्हावी, अशी काहीशी अद्‌भुत किमया कुलकर्ण्यांनी येथे साधलेली आहे.

'डोह' मधील अकरा लेखांतून 'डोहा'चा कुठे ना कुठे तरी संबंध आहे. माणसे, पशू, पक्षी आणि निसर्ग या सर्वांनाच 'डोहा'ची पार्श्वभूमी लाभली आहे. सांगली जिल्ह्यातील औदुंबर या दत्तात्रेयांच्या प्रसिद्ध क्षेत्राजवळील भुवनेश्वरवाडी या लेखकाच्या जन्मगावाची व बालजगाची ही पुनर्निर्मिती म्हणजे एक स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण विश्व आहे. या डोहाच्या परिसरात जीवन फुलते आणि मृत्यूही काही जणांना घेऊन जातो. या परिसरातच लेखकाची जडणघडण होते. त्यात त्याचे दादा, थोरली आई, आई इत्यादींचा जसा वाटा आहे तसा वानरे, सुसरी, घुबडे, ऊन, वारा आणि पाणी यांचाही भाग आहे. आपल्यावरचे हे संस्कार लेखकाने एका विशिष्ट शैलीतून, 'इंप्रेशनिस्टिक' पद्धतीने साकार केले आहेत. तुकड्यातुकड्यां-

मधून एखादे संपूर्ण चित्र निर्माण करावे, किंवा हस्तिदंतावर कोरीव नक्षीकाम करावे अशा सूक्ष्म तपशिलाच्या आधारे लेखकाने या जुन्या जगाचे दर्शन स्वत: घेतले आहे आणि मग ते इतरांनाही घडविण्यात तो यशस्वी झाला आहे.

'आम्ही वानरांच्या फौजा' या पहिल्याच लेखाची सुरुवात इतर कुठल्याही लेखाप्रमाणेच निसर्गवर्णनाने होते. पाऊसच पाऊस पडत असताना पडवीत एक चिंब भिजलेली लेकुरवाळी वानरी आश्रयाला आल्याच्या एका साध्या प्रसंगातून हे वानराचे जग आपल्यापुढे उलगडू लागते. एका उंच वडाच्या शेंड्याशी आराम-खुर्चीसारख्या खोवणीत तासन्तास पडून राहणारे, चाळिशी चढवून वाचन केल्यासारखे वाटणारे बुद्धिमान वानर, आईबरोबर जाताना कुठून तरी पुढे धपदिशी उडी मारून तोंड विचकून गेलेले वानर, लसणाच्या कुडीसारख्या असणाऱ्या लक्ष्मीबाईना वाकुल्या दाखविणारी वानरे, खूप दूध देणाऱ्या नारीच्या अंगावरचे दूध नियमाने पिऊन जाणारी वानरी, सारी नर पोरे वेचून कडाकड फोडून मारणारा हुप्प्या, घुंगुरवाला वानर आणि त्याचा झालेला करुण शेवट, माणसासारखेच आपल्या पोरांचे कौतुक करणाऱ्या, एकमेकींच्या केसांतल्या उवा मारणाऱ्या वानऱ्या अशी वानरांची कितीतरी रूपे जशी दिसतात, तशीच लेखक आणि त्यांचे दादा ही घरातली 'दोन पायांची वानरे'ही येथे भेटतात आणि वानराणी असलेले लेखकाचे लागेबांधे स्पष्ट होतात. थोरल्या आईने हाक मारली तर कोलांटी घेऊन तिच्याजवळ जाणारे, रक्त शुद्ध होते म्हणून कच्चा पाला, कडुलिंब खाणारे, 'हुप्प' करून लेखकाच्या उघड्या पोटात आपले डोके खुपसणारे दादा हेही 'डोह' मधले एक केंद्र आहे आणि या खालोखाल थोरली आई, दादा आणि लेखक यांच्यामधील भावबंध हे 'डोह'चे एक विलोभनीय वैशिष्ट्य आहे. लहानपणी आपण वानर म्हणून का जन्मलो नाही याची सूक्ष्मशी खंत लेखकाच्या मनात होती. त्याच्या निर्भर जीवनाचे विलक्षण कडे तेव्हा वाढता वाढता त्याच्याभोवती कसे पडलेले होते हे जसे रसिकांना जाणवते तसेच थोरल्या आईच्या बोलण्यातून त्याच्याशी असलेले जुने नातेही त्याला कळते. थोरली आई म्हणते की, 'बरं का आपली आणि त्या मोठ्या कुणाची प्रत्येक जन्मी गाठभेट होते आहे... तो गोकुळात कृष्ण म्हणून आला तेव्हा आपण गोपाळांच्या मेळ्यात होतो, तो रामराजा होता त्या वेळी आपण त्याच्या वानरांच्या फौजेत होतो.' असे हे जन्मोजन्मीचे नाते नकळत उलगडत जाते.

'जुन्या जन्मीच्या माणसा'मधले वाघळांचे जग आणि 'रात दिवाभीताची' मधली घुबडे यांबद्दलही लेखकाला एक कुतूहल आणि भीतीही आहे. त्याच्या कुठल्याही उत्सुकतेत दादांचा उत्साह येऊन नेहमीच मिसळणारा आहे. संध्याकाळ झाली की एक एक उठून वडाला व गावाला फेरी मारणारी वाघळे, मुळीच न

हलणाऱ्या डोहाच्या पाण्याचे पान फाडणारी वाघळे आणि या सगळ्या वाघळांचा स्वतःच एक वाघूळ बनून गेलेला घाणेरडा शंकऱ्या तांबट असे हे सगळे वाघळांचे आंधळे जग. त्यांच्या जीवनमृत्यूचा भयाण, करुण कशिदा काढता काढता लेखकाला आठवते ते हे की, पंक्तिप्रपंच केल्याने वाघळाच्या जन्माला गेलेली ती गेल्या जन्मीची माणसे आहेत, असे थोरली आई सांगे. गावातल्या मरून गेलेल्या माणसांच्या छटा कुठल्या वाघळातून दिसताहेत का ते पाहायला तेव्हापासून आपण वडाखाली येत असू असे सांगता सांगता शेवटी लेखक म्हणतो की, '... थोरल्या आईने सगळ्यांकरता करताना एकाला एक एकाला एक असे कधीच केले नाही.' यातून तो केवढेतरी सूचित करतो.

'रात दिवाभीताची' या सर्वच लेखावर घुवडाच्या घूः घूः आवाजाची वाईट काळी हवा गावातल्याप्रमाणेच पसरून राहिल्याचा भास होतो. त्या रात्री घुवड कौलाराच्या आढ्यावरच येऊन ओरडले आणि आजारी असलेली थोरली आई मग सकाळी उरली नाही, त्याचे आणि दिवाभीतांचे नाते इतके खोल आहे !

ऊन, वारा, पाणी या निसर्गाच्या घटकांनीही लेखकाच्या मनावर जादू केली आहे. लहानपणी कुणीतरी त्याचे घर उन्हात बांधणार होते; पण खरे तर उन्हानेच त्याच्या मनात कसे जन्मापासून घर केले आहे. वाऱ्याचीही अनेक रूपे त्याच्या मनात साचलेली आहेत. कधी तो वारा वेडयासारखा वागतो, तर कधी शहाण्यासारखा आणि दादा नि आई असलेल्या घरीच नेमके त्या वाऱ्याने आपल्याला सोडले हा त्याचा केवढा चांगुलपणा, असे त्याला वाटते. वाऱ्याप्रमाणेच त्याच्या बालजगाला पाण्याचाही एक वेढा पडलेला आहे. देवळात पाणी आले की देव वर न्यावे लागत. पूर आला की दिवसातून कितीतरी वेळा देव वर येत, खाली जात. पाणी असे सारखे दमवीत राही, सुखवीत राही. पाण्याप्रमाणेच डोहातल्या सुसरीशीही लेखकाचे लागेबांधे जुळलेले आहेत.

'डोहापलीकडे,' 'शब्दांच्या संध्याकाळी' आणि 'हा चौघडा झणाणे' हे लेख काहीसे वेगळे आहेत. अधिक आत्मपर आहेत. त्यातून लेखकाभोवतालच्या माणसांचे जग उत्कटपणे व्यक्त झालेले आहे. त्यात दादा हे प्रमुख आहेत. किंबहुना दादा त्याचे सर्वस्व आहेत. त्यांच्या मिस्किल, खटयाळ, थोडे खरे, थोडे खोटे सांगण्यातून त्याचा मनःपिंड घडला आहे. डोहापलीकडील देवी, तिथली चिंगू आजी, तिला होणारे दृष्टांत यांमधली अद्भुतता जशी त्यातून कथा होते त्याचप्रमाणे 'शब्दांच्या संध्याकाळी' मधून दादांच्या शब्दांचे अर्थ कसे पसरत,त्यांना रस्त्याला फाटे फुटावे तसे अर्थ कसे फुटत यांतून शब्दांना लहानसे धक्के देण्याच्या त्याच्या स्वभावाचे गंमतीदार दर्शन होते. शब्दांभोवर्तीच्या, नेहमीच्या अर्थाचा प्रकाश दादा दुसऱ्या

अर्थाने मालवून टाकत असताना शब्दांची संध्याकाळ होत चालली आहे असे लेखकाला वाटते.

'हा चौघडा झणाणे' मधील अनुभव हा इतर लेखांहून वेगळा उमटून पडतो. तो गंभीर आहे. लेखकाच्या भाक्या या भावाच्या मृत्यूचे पडसाद त्या चौघडचाच्या आवाजातून जणू झणाणून उठतात. भुवनेश्वरीच्या देवळातल्या चौघडचाचे आणि गावातल्या जीवनक्रमाचे घट्ट जुळलेले नाते त्यातून जसे उलगडते, तसेच मरणाचेही. भाक्या मेला आणि सुरू व्हायला लागलेला चौघडा पुढे झडलाच नाही. तो मेलेला असताना नि घरातले दुःख म्हणजे काय हे कळत असतानाही आपण केळी आणि बिस्किटे आधाशासारखी खात होतो, ही जाणीव आणि तिची शरम ही आजही लेखकाच्या मनात कुठे तरी आहे. अवेळी थांबलेला चौघडा आणि ते खाणे यांचा अन्वय त्यामुळेच त्याला लागला नाही. तो अन्वय शोधणारे एक खिन्न, अस्वस्थ झालेले बालमन प्रौढपणी इथे दिसते आणि जीवनातच मृत्यूचेही धागे कसे एकमेकांत घट्ट गुंफले गेले आहेत याची जाणीव होते.

'डोह' हा बालपणीच्या संस्कारांचा, त्यातील कडुगोड, उग्र, भयानक, अद्भुत अशा अनुभवविश्वाचा एक शोध आहे. एक आरस्पानी, नितळ आणि लोभस सौंदर्यविश्व त्यातून व्यक्त होते. त्याच्या पाठीमागे कसलीही 'भूमिका' नाही. त्यात माणसे, प्राणी, निसर्ग इत्यादींची एक विलक्षण गूढ सरमिसळ झालेली आहे. त्यातून व्यक्त होणारे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व विलक्षण संवेदनाक्षम, तरल कल्पनाशक्ती असलेले नि गूढ कल्पनांनी झपाटलेले आहे. यात त्याने आपला बालपणा जपलेला आहे. तसेच यात प्रौढपणीच्या आपल्या निवर जाणिवांना घुसू दिलेले नाही आणि तरीही ते नुसते 'बाल'च नाही. दादा, थोरली आई आणि आई यांच्या संस्कारात वाढत असतानाची त्याच्या मनावरची गूढतेची, अद्भुततेची भीतीची आणि अपार कुतूहलाची आवरणे त्याने जशीच्या तशी पकडली आहेत, तशीच आता प्रौढपणी त्या दूर गेलेल्या यक्षधराकडे, त्यातल्या सुखदुःखांकडे काहीशा खिन्नतेने पण अलिप्तपणेही तो पाहू शकलेला आहे. माणसे, वानरे, वटवाघळे, घुबडे यांबरोबरच वारा, पाणी, ऊन यांच्याशी आपले लहानपणीचे नाते जुळवता जुळवताच त्याच्या तरल कल्पनाशक्तीने त्यांच्यात एक वेगळाच अर्थ पाहिला आहे. कुणाकुणाच्या मागे राहून गेलेल्या नुसत्या सावल्यांतच जीव भरला आहे नि त्यांची वानरे झाली आहेत असे वाटणारे हे मन. कुठल्या अज्ञात शब्दशक्तीने उजळलेल्या आकृतिबंधात जसे पहिल्या शब्दात पुढल्या शब्दांचे सूचक स्वर असावेत तशी ही मनातल्या उन्हांची अनेक स्मरणे. कुठे न सरणारी... त्यांचे कितीतरी जुने जुने निळे क्षण त्याने जपून ठेवलेले आहेत. आपण मोठे झालो की पुन्हा लहान होतो. लहान झालो की पुन्हा मोठे असे वाटणारे, परीकथेत रमणारे, छानसा वास

हलणाऱ्या डोहाच्या पाण्याचे पान फाडणारी वाघळे आणि या सगळ्या वाघळांचा स्वतःच एक वाघूळ बनून गेलेला घाणेरडा शंकऱ्या तांबट असे हे सगळे वाघळांचे आंधळे जग. त्यांच्या जीवनमृत्यूचा भयाण, करुण कणिदा काढता काढता लेखकाला आठवते ते हे की, पंक्तिप्रपंच केल्याने वाघळाच्या जन्माला गेलेली ती गेल्या जन्मीची माणसे आहेत, असे थोरली आई सांगे. गावातल्या मरून गेलेल्या माणसांच्या छटा कुठल्या वाघळातून दिसताहेत का ते पाहायला तेव्हापासून आपण वडाखाली येत असू असे सांगता सांगता शेवटी लेखक म्हणतो की, '... थोरल्या आईने सगळ्यांकरता करताना एकाला एक एकाला एक असे कधीच केले नाही.' यातून तो केवढेतरी सूचित करतो.

'रात दिवाभीताची' या सर्वच लेखावर घुबडाच्या घूः घूः आवाजाची वाईट काळी हवा गावातल्याप्रमाणेच पसरून राहिल्याचा भास होतो. त्या रात्री घुबड कौलाराच्या आढ्यावरच येऊन ओरडले आणि आजारी असलेली थोरली आई मग सकाळी उरली नाही, त्याचे आणि दिवाभीतांचे नाते इतके खोल आहे !

ऊन, वारा, पाणी या निसर्गाच्या घटकांनीही लेखकाच्या मनावर जादू केली आहे. लहानपणी कुणीतरी त्याचे घर उन्हात बांधणार होते; पण खरे तर उन्हानेच त्याच्या मनात कसे जन्मापासून घर केले आहे. वाऱ्याचीही अनेक रूपे त्याच्या मनात साचलेली आहेत. कधी तो वारा वेडयासारखा वागतो, तर कधी शहाण्यासारखा आणि दादा नि आई असलेल्या घरीच नेमके त्या वाऱ्याने आपल्याला सोडले हा त्याचा केवढा चांगुलपणा, असे त्याला वाटते. वाऱ्याप्रमाणेच त्याच्या बालजगाला पाण्याचाही एक वेढा पडलेला आहे. देवळात पाणी आले की देव वर न्यावे लागत. पूर आला की दिवसातून कितीतरी वेळा देव वर येत, खाली जात. पाणी असे सारखे दमवीत राही, सुखवीत राही. पाण्याप्रमाणेच डोहातल्या सुसरीशीही लेखकाचे लागेबांधे जुळलेले आहेत.

'डोहापलीकडे,' 'शब्दांच्या संध्याकाळी' आणि 'हा चौघडा झणाणे' हे लेख काहीसे वेगळे आहेत. अधिक आत्मपर आहेत. त्यातून लेखकाभोवतालच्या माणसांचे जग उत्कटपणे व्यक्त झालेले आहे. त्यात दादा हे प्रमुख आहेत. किंबहुना दादा त्याचे सर्वस्व आहेत. त्यांच्या मिस्किल, खटयाळ, थोडे खरे, थोडे खोटे सांगण्यातून त्याचा मनःपिंड घडला आहे. डोहापलीकडील देवी, तिथली चिंगू आजी, तिला होणारे दृष्टांत यांमधली अद्भुतता जशी त्यातून कथा होते त्याचप्रमाणे 'शब्दांच्या संध्याकाळी' मधून दादांच्या शब्दांचे अर्थ कसे पसरत,त्यांना रस्त्याला फाटे फुटावे तसे अर्थ कसे फुटत यांतून शब्दांना लहानसे धक्के देण्याच्या त्याच्या स्वभावाचे गंमतीदार दर्शन होते. शब्दांभोवतीच्या, नेहमीच्या अर्थाचा प्रकाश दादा दुसऱ्या

अर्थाने मालवून टाकत असताना शब्दांची संध्याकाळ होत चालली आहे असे लेखकाला वाटते.

'हा चौघडा झणाणे' मधील अनुभव हा इतर लेखांहून वेगळा उमटून पडतो. तो गंभीर आहे. लेखकाच्या भाक्या या भावाच्या मृत्यूचे पडसाद त्या चौघड्याच्या आवाजातून जणू झणाणून उठतात. भुवनेश्वरीच्या देवळातल्या चौघड्याचे आणि गावातल्या जीवनक्रमाचे घट्ट जुळलेले नाते त्यातून जसे उलगडते, तसेच मरणाचेही. भाक्या मेला आणि सुरू व्हायला लागलेला चौघडा पुढे झडलाच नाही. तो मेलेला असताना नि घरातले दुःख म्हणजे काय हे कळत असतानाही आपण केळी आणि बिस्किटे आधाशासारखी खात होतो, ही जाणीव आणि तिची शरम ही आजही लेखकाच्या मनात कुठे तरी आहे. अवेळी थांबलेला चौघडा आणि ते खाणे यांचा अन्वय त्यामुळेच त्याला लागला नाही. तो अन्वय शोधणारे एक खिन्न, अस्वस्थ झालेले बालमन प्रौढपणी इथे दिसते आणि जीवनातच मृत्यूचेही धागे कसे एकमेकांत घट्ट गुंफले गेले आहेत याची जाणीव होते.

'डोह' हा बालपणीच्या संस्कारांचा, त्यातील कडुगोड, उग्र, भयानक, अद्भुत अशा अनुभवविश्वाचा एक शोध आहे. एक आरस्पानी, नितळ आणि लोभस सौंदर्यविश्व त्यातून व्यक्त होते. त्याच्या पाठीमागे कसलीही 'भूमिका' नाही. त्यात माणसे, प्राणी, निसर्ग इत्यादींची एक विलक्षण गूढ सरमिसळ झालेली आहे. त्यातून व्यक्त होणारे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व विलक्षण संवेदनाक्षम, तरल कल्पनाशक्ती असलेले नि गूढ कल्पनांनी झपाटलेले आहे. यात त्याने आपला बालपणा जपलेला आहे. तसेच यात प्रौढपणीच्या आपल्या निवर जाणिवांना घुसू दिलेले नाही आणि तरीही ते नुसते 'बाल'च नाही. दादा, थोरली आई आणि आई यांच्या संस्कारात वाढत असतानाची त्याच्या मनावरची गूढतेची, अद्भुततेची भीतीची आणि अपार कुतूहलाची आवरणे त्याने जशीच्या तशी पकडली आहेत, तशीच आता प्रौढपणी त्या दूर गेलेल्या यक्षधराकडे, त्यातल्या सुखदुःखांकडे काहीशा खिन्नतेने पण अलिप्तपणेही तो पाहू शकलेला आहे. माणसे, वानरे, वटवाघळे, घुबडे यांबरोबरच वारा, पाणी, ऊन यांच्याशी आपले लहानपणीचे नाते जुळवता जुळवताच त्याच्या तरल कल्पनाशक्तीने त्यांच्यात एक वेगळाच अर्थ पाहिला आहे. कुणाकुणाच्या मागे राहून गेलेल्या नुसत्या सावल्यांतच जीव भरला आहे नि त्यांची वानरे झाली आहेत असे वाटणारे हे मन. कुठल्या अज्ञात शब्दशक्तीने उजळलेल्या आकृतिबंधात जसे पहिल्या शब्दात पुढल्या शब्दांचे सूचक स्वर असावेत तशी ही मनातल्या उन्हांची अनेक स्मरणे. कुठे न सरणारी... त्यांचे कितीतरी जुने जुने निळे क्षण त्याने जपून ठेवलेले आहेत. आपण मोठे झालो की पुन्हा लहान होतो. लहान झालो की पुन्हा मोठे असे वाटणारे, परीकथेत रमणारे, छानसा वास

असलेला वारा एखाद्या वेळी उत्कटतेने कापरासारखा पेटेल अशी भीती वाटणारे, अधेळी थांबलेला चौघडा आणि भाक्या मेला ह्याची जाणीव असताना ते अधाशा-सारखे खाणे याचा अन्वय शोधणारे... असे एकाच वेळी लहान नि मोठे होणारे, क्षणात आपल्या बालपणाशी नि प्रौढ जाणिवांशी संवाद साधू पाहणारे मन हे 'डोह'चे एक वैशिष्ट्य आहे.

या 'डोहा' च्या परिसरातील व्यक्तीही तितक्याच वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत आणि त्यांचे दर्शन घडविताना लेखकाचा मिस्किलपणा सतत जाणवतो. दादा, थोरली आई व आई ही तर त्याच्या घरची माणसे. त्याची श्रद्धास्थाने आणि प्रीति-स्थाने. त्यांनी त्याला संस्कार दिले. स्वतः असामान्य नसूनही विलक्षण सुसंस्कृत, माणुसकी जपणारी अशी ही गेल्या पिढीतली माणसे जुन्या संस्कारांत वाढली आहेत. माणसाइतकीच पशुपक्षी आणि निसर्गाशी एकरूप झालेली, त्यांवर प्रेम करणारी आहेत. गावात इतरही माणसे आहेत. त्यात अंजी, कमळी व लिली या मैत्रिणीही आहेत. त्यांच्याकडे पाहून त्यांचे बालपण ओलांडणाऱ्या, मन आणि शरीर कुठेतरी चाळवले गेल्याच्या खुणाही आहेत. काटेवाळकावरच्या तपकिरी खुणा दातांनी खवलून टाकणारा द्वाड वानर पाहत असताना आपणही कमळीच्या तोंडा-वरच्या रंगाचे पिवळे चाफेपण नि त्यावरल्या अधुक तपकिरी छटेच्या शोभणाऱ्या इवल्या इवल्या पुळ्या... त्याही तशा दातलाव्यात अशी त्याला इच्छा होते. डार्विनचा सिद्धांत देशपांडे मास्तर सांगत नि त्या नकसकामावरून बाभळीवरल्या वानराची एक सावली हलून जाई. या वाक्यातील मिस्किलपणा गालांतल्या गालात हसवतो.

एखादा मारलेला दगड उगाळत बसण्याचा नाद असलेल्या त्या घुवडांनी 'भिक्याचे कितीतरी दगड खाल्ले असतील. पण भिक्याचे त्यांना काहीच करता येणे शक्य नव्हते; कारण त्याचा बाप मागेच मरून गेला होता.' यातील शेवटचे वाक्य किती साळसूदपणे येते. कुणी ऐकले नाही तरी गोबीच्या बाळबंटातील वाऱ्याचा पराक्रम पुनःपुन्हा ऐकविणारे, आफ्रिकेत राहून आलेले आंधळे बापूराव, वाऱ्याशी भांडणारी नि त्याला लाज आहे की नाही हे सुद्धा विचारणारी धोंडूबाई व देवळात पाणी आल्यावर देवाची वर खाली ने आण करणारे वासूनाना, भाऊ दातार आणि गौरीचे दाजी ही निष्ठावंत भाविक माणसे, पाण्यापाशी खुणा करून ते मोजणारा नि दरवर्षी गाळ जास्तच साठला म्हणणारा गजाननकाका, सुसर मारू न शकणारा खाडिलकर शिकारी, 'ए भटा, पॉट फोडीन' म्हणून कुणालाही शिव्या देणारी अंजी, अशी अनेक माणसे या विश्वाचा एक अविभाज्य भाग आहेत आणि त्यांचे मिस्किल दर्शन लेखक घडवितो. 'धोंडूबाईची रास मकर असली पाहिजे असे थोरली आई कधी तरी का म्हणे ते कळत नसे; पण मला मात्र

धोंडूबाई सुसरीच्या जन्माला जायची ती माणसाच्या जन्माला आली आहे असे खरोखरीच वाटे. ' अंजीच्या आईला सुसर डगरीला का येते असे विचारल्यावर ' शान ' खायला ती येत असेल असे ती उत्तर देते. अंजीची आई कधी कधी घरी कामाला आली नाही म्हणजे थोरली आई ' गेली असेल कुठेतरी शेण खायला ! ' असे म्हणे. ' अंजीची आई शेण कसे खाईल हे मला कळत नसे. तसे सुसरही शेण कशी खात असेल हेही. ' यातील निष्पाप बालमनाचे कुतूहल एक वेगळेच दर्शन घडविते. अशी कितीतरी उदाहरणे देता येतील. त्यासाठी ' डोह 'चे कोणतेही पान उघडावे.

' डोह 'मधील गद्याला काव्यात्मकतेने जसे एक वेगळे परिमाण मिळाले आहे तसेच त्यातील शब्दकलेला रूप, रस आणि नाद यांचेही. त्या सबंध भाषेला जुन्या जगाचा एक छान वास आहे. तो म्हणूनच जपून ठेवावासा वाटतो, पुनःपुन्हा त्याचा वास घ्यावासा वाटतो.

' डोह 'मधील लेख ही लेखकानेच म्हटल्याप्रमाणे अनेक स्मरणे आहेत. ती कुठे सरतच नाहीत. ही स्मरणवाट कुठवर आत जाते ते कळतच नाही. किती जुने जुने निळे क्षण लेखकाने जसेच्या तसे जपून ठेवले आहेत. त्यातूनच ' डोह 'ची एक मर्यादाही स्पष्ट होते. तपशिलात कोरीव काम करणाऱ्या शैलीचा जसा एक गुण आहे, तसाच एक दोषही असतो. त्यामुळे काही लेखांत तपशिलाला, माहितीला अधिकच महत्त्व मिळालेले आहे. त्यातील अनुभवाचे सुटे सुटे कण जसे कलात्मक पातळीवर जात नाहीत, तसेच त्या सर्वांना एकत्र गुंफणारा एक आकारही येत नाही. हे केवळ ' सुसरीचे दिवस, ' ' वारा वाहे रुणझुणा ' सारख्या लेखांतच नव्हे तर इतरही काही चांगल्या जमलेल्या लेखांतही होते; पण तिथे तो तपशील तेवढा जाणवत नाही. याचे कारण लेखकाच्या यक्षघराशी त्यांची वीण घट्ट जमलेली आहे, हेच आहे. आणि ' डोह ' नंतर कुलकर्णीही मृगजळातल्या यक्षघराकडून आता ' सोन्याचा पिंपळ 'मध्ये एक नव्या विश्वाकडे, अतींद्रिय अनुभवाकडे वळले आहेत. यावरून त्यालाही या डोहाच्या विश्वाच्या मर्यादा कळल्या आहेत असे वाटते; पण ' डोह ' मधून त्यांनी जे दिले आहे ते इतके वैशिष्ट्यपूर्ण आणि मोलाचे आहे की, मराठी ललित लेखनाला एक वेगळे परिमाण देणारे शिल्पकार म्हणून त्यांनी दखल घ्यावीच लागेल.

(**प्रतिष्ठान : जून–जुलै १९७९**)

□

ललित वाङ्मयातील प्रादेशिकता

(काही समज आणि गैरसमज)

मराठीत प्रादेशिक किंवा ग्रामीण वाङमय निर्माण होऊन बरीच वर्षे झाली. श्री. म. माटे यांनी ' उपेक्षितांचे अंतरंग ' उलगडून दाखविले ते १९४१ साली. पण त्याहीपूर्वी १९३० मध्ये वि. स. सुखटणकरानी ' सह्याद्रीच्या पायथ्याशी ' (१९३०) या कथासंग्रहात मराठीतील प्रादेशिक वाङमयाचा पहिला आविष्कार केला होता. मराठीत नंतर ही परंपरा दिघे, माडगूळकर, शंकर पाटील ते आज आनंद यादव यांच्यापर्यंत दाखविता येते; पण गेल्या दशकात ' प्रादेशिक ' किंवा ग्रामीण ही विशेषणे अधिक अभिनिवेशपूर्णतेने वापरली जात आहेत, जसे आज ' दलित साहित्या 'संबंधी होत आहे. ' ग्रामीण किंवा प्रादेशिक हेच खरे साहित्य,' ' आंबेडकरी स्फूर्तीतून निर्माण झालेले किंवा दलितांनी, दलितांसंबंधी व दलितांसाठी लिहिलेले तेच ' दलित साहित्य ' अशा घोषणाही ऐकू येऊ लागल्या आहेत. वाङमयात प्रादेशिकता आली पाहिजे, त्या त्या मातीचा रंग आणि गंधही व्यक्त झाला पाहिजे, असे नेहमी म्हटले जाते. भारतीय साहित्याच्या संदर्भातही ' देशी बीजे.' ' आपले ' जीवन व प्रश्न प्रतिबिंबित झाले पाहिजेत, असे म्हटलेले ऐकू येते. इतकेच नव्हे तर काटेकोर वास्तव चित्रणाचाही आग्रह धरला जातो. मराठीत गोवा, कोकण, विदर्भ, मराठवाडा, पश्चिम महाराष्ट्र इत्यादी प्रदेशांतील लोकजीवन व निसर्ग यांचे चित्रण करणारे लेखक लाभले. कमीअधिक यशस्वी प्रमाणात त्यांनी आपआपल्या प्रदेशातील जीवनचित्रण केले. त्यातूनच काही आग्रह आणि पूर्वग्रहही निर्माण झाले. त्यांतील एक म्हणजे वास्तव चित्रणाचा आणि दुसरा म्हणजे त्याच संदर्भात बोलीभाषेचा. सबंध कलाकृती त्या प्रदेशातील बोली भाषेतून लिहिली तरच ती अस्सल असे समीकरणही तयार झाले. रा. रं. बोराडे व आनंद यादव

यांनी त्यांच्या अनुक्रमे ' पाचोळा ' व ' गोतावळा ' या कादंबऱ्या संपूर्णपणे बोलीत लिहिल्या. कथाकादंबरीतही संवाद वाढत्या प्रमाणावर बोलीत लिहिले जाऊ लागले, इतकेच नव्हे तर भूगोल पुढे ठेवून प्रादेशिक कलाकृतीतील वास्तवतेचा पंचनामाही होऊ लागला, इतके महत्त्व या ' प्रादेशिक 'त्वाला आले. जणू ते एक महत्त्वाचे कलामूल्य आहे असे काही टीकाकारच नव्हे तर खुद्द लेखकही मानतात असे वाटू लागले आहे. म्हणून या संदर्भात ' प्रादेशिकता म्हणजे नेमके काय ?' 'प्रादेशिकता' किंवा ' ग्रामीणता ' या विशेषणांना किती ताणायचे ? एखाद्या प्रदेशातील निसर्ग व जीवन यांना रंग आणि गंध येण्यासाठी प्रादेशिकता किती प्रमाणात व कशी सहाय्यभूत ठरू शकते ? असे काही प्रश्न उभे राहतात. गोमंतकीय मराठी साहित्यात इथल्या मातीचा रंग व गंध कोकणीच्या तुलनेने नाही, असे नेहमी म्हटले जाते. त्यामुळे ही प्रादेशिकता म्हणजे नेमके काय व ती कशी जपायची याबद्दल लेखकांच्या मनातही गोंधळ निर्माण होतो. म्हणून श्रेष्ठ साहित्य आणि प्रादेशिकता यांचा कोणता संबंध आहे याचा विचार नव्याने करण्याची आवश्यकता वाटते.

अर्थात साहित्यात लोकजीवन, त्याचे प्रश्न व निसर्ग यांचे प्रतिबिंब पडावे, याबद्दल कोणाचे दुमत असण्याचे कारण नाही. प्रादेशिकतेला महत्त्व आहे यातही शंका नाही. वाङमयात वास्तवतेचा आग्रह धरणे चूक नाही. ' साहित्य हा मानवी जीवनाचा आरसा आहे ' असे शेक्सपिअरच सांगून चुकला आहे आणि हाच ' धागा ' पुढे पकडून प्रादेशिक वाङमयातही वास्तव चित्रणाची कमाल अपेक्षा केली जाते; पण ती कितपत बरोबर आहे ? पण त्याआधी प्रादेशिकता म्हणजे नेमके काय याचा विचार करू.

आकाशवाणीच्या नागपूर केंद्रावरून काही वर्षांपूर्वी कुसुमावती देशपांडे, शांताराम, श्री. मा. कुलकर्णी आणि गो. रा. दोडके यांनी प्रादेशिकतेसंबंधी एक चर्चा केली होती. त्यामध्ये एक महत्त्वाचा मुद्दा असा होता की, विशिष्ट प्रदेशात, तिथल्या भूमीवर, वातावरणात, झाडझुडपांच्या संगतीत वावरणाऱ्या माणसांचं जीवनच नव्हे तर त्यांचं मनही भिन्न होतं. प्रत्येक ठिकाणची माती रंगानं, गंधानं वेगळी असते, तशी पीकपाणी देण्याची तिची क्षमताही. घनदाट जंगल, थैमान घालणारा वारा, झाडी, या उलट उघडीबोडकी माळरानं, दुष्काळी नापीक जमीन यांचेही मानवी स्वभावावर म्हणजे जीवनावर परिणाम होणे शक्य आहे. त्यातूनच भिन्न भिन्न परिस्थितींत प्रदेशाप्रदेशांत भिन्नता निर्माण होते आणि त्यातून त्यांची व्यक्तित्वे व अस्मिता घडविली जाते. स्थानपरत्वे काही निष्ठा, देवळं जागृत होतात. उत्सव आणि सण यांचाही, सामूहिक प्रादेशिक जीवन घडविण्यात मोठा वाटा असतो. त्या जीवनात परंपरा, संकेत, रूढी, नियम, अधिकार आणि कर्तव्ये

यांना महत्त्व येते. गोव्याच्या संदर्भातच पाहायचे झाल्यास वि. स. सुखटणकर, लक्ष्मणराव सरदेसाई, व्यं. अं. पै रायकर, वा. भ. बोरकर इत्यादी लेखकांनी कमी-अधिक प्रमाणात या प्रदेशातील कुलपरंपरा, निष्ठा, सण, उत्सव किंवा थोडक्यात सांगायचे तर येथील संस्कृतीचे चित्रण केले आहे. आजही त्यांपैकी काही करीत आहेत.

म्हणजे व्यक्तिजीवनावरोवरच प्रादेशिकतेच्या संकल्पनेत सामुहिक जीवनाचाही अंतर्भाव होतो. अर्थात शहरी जीवनाचे चित्रण करूनही एखाद्या विशिष्ट समाजातल्या लोकांचे जीवन रंगविता येते हे ह. ना. आपटे यानी दाखविले आहे. डॉ. केतकरानी त्याना ' सदाशिव पेठी ' कादंबरीकारही ठरविले, पण आपटे यांचे चित्रण एका अर्थाने प्रादेशिकच होते. फडक्यांच्या ' अटकेपार 'मध्येही गोव्याकडचा निसर्ग आला आहे, पण आपटे किंवा फडके यांना प्रादेशिक कादंबरीकार आपण म्हणत नाही, पण दिघे, दांडेकर, पेंडसे यांना म्हणतो. म्हणून एखाद्या विशिष्ट प्रदेशातील जीवनाचे चित्रण करणारे वाङमय म्हणजे प्रादेशिक असे न म्हणता, एखाद्या विशिष्ट भू-प्रदेशातील निसर्ग आणि मानव यांचे सामूहिक चित्रण करणारे वाङमय म्हणजे प्रादेशिक वाङमय असे कथाकार शांताराम यानी नागपूर आकाशवाणीवरल्या चर्चेत म्हटले होते म्हणजे निसर्ग आणि मानव हे दोन्ही महत्त्वाचे. माणदेशी माणसांइतकाच माणदेशही महत्त्वाचा, कॅस्टरब्रिजच्या परिसराइतकाच तिथला मेयरही (टॉमस हार्डीच्या ' मेयर ऑफ कॅस्टरब्रिज ' या कादंबरीतला) महत्त्वाचा. माणसांपासून वाङमयातला निसर्ग वेगळा काढता आला, मग तो कितीही वहारदार असो, तर ते वाङमय प्रादेशिक ठरणार नाही. केवळ रुचिपालट हे येथे निसर्गाचे स्थान नसून त्याला एक वेगळे व्यक्तिमत्त्व असते. ते त्या जीवनाचे अविभाज्य अंग असते. म्हणून हरिभाऊ, फडके वगैरेंमध्ये प्रादेशिकतेचे काही विशेष असले, तरी त्यांना प्रादेशिक कादंबरीकार आपण म्हणत नाही, म्हटले जात नाही.

म्हणून विशिष्ट भौगोलिक प्रदेश, त्यातील व्यक्ती व तेथील समाज यांचे चित्रण प्रादेशिक वाङमयात जसे आवश्यक असते तसेच या तिन्ही अंगांची एकरूपताही आवश्यक असते. मराठी साहित्यात अशा प्रादेशिकतेचा आविष्कार झाला आहे, तसेच त्याचे फसवे, अभासमय चित्रणही झाले आहे आणि त्याचा नकलीपणाही लपून राहत नाही. केवळ ग्रामीण शब्द पेरून (पिरती, वकुत, न्याहरी, मेतरणी, बिगिबिगी इ.) ते होत नाही हे तर उघडच आहे. व्यंकटेश माडगूळकरांमध्ये माणदेशी माणसाप्रमाणेच तिथले फडचा निवडुंगासारखे वाढलेले दारिद्र्यचही त्यात झाले आहे. पेंडसे, दांडेकर, चि. व्यं. खानोलकरात कोकणातील श्रद्धा,

विश्वास, अंधविश्वास, देवदेवस्की, भूतखेतं यांनाही स्थान आहे. वि. स. सुखटणकर, लक्ष्मणराव सरदेसाई, महादेवशास्त्री जोशी यांच्या वाङमयातून जुन्या कुलपरंपरांप्रमाणेच श्रद्धा, सामाजिक व राजकीय दास्य इत्यादी अनेक जीवनप्रवाह व्यक्त झालेले आहेत. तो प्रदेश त्यांनी डोळ्यांपुढे उभा केलेला आहे यात शंका नाही.

वाङमयात प्रादेशिकता आणखी एका दृष्टीनेही महत्त्वाची आहे. एखाद्या प्रदेशाचे उत्कटपणे, जिवंतपणे, रेखीवपणे व वैशिष्ट्यपूर्णतेने घडविलेल्या दर्शनाने अनेक गोष्टी साधतात. त्या त्या प्रदेशाच्या संस्कृतीच्या रंगरेखा निश्चित होतात. प्रादेशिक साहित्याचा जीवनपट सीमीत असल्याने त्या चित्रणात व्यापकता नसते, या आक्षेपातही काही अर्थ नाही. टी. एस. एलियटने डब्ल्यू. बी. मेटस् था प्रसिद्ध आयरिश लेखकाबद्दल म्हटले होते की, ' As he became more and more Irish, he became more and more universal. ' लेखकाने आपल्या प्रदेशातील लोकजीवन व संस्कृती यांचे उत्कट चित्रण केले तर त्यातील पात्रे त्या संकुचित प्रदेशातच गुंतून पडत नाहीत. त्यांना एक विशाल व वैश्विक परिमाणही लाभते; कारण ती मग व्यक्तीचे प्रतिनिधित्व करीत नसून अखिल मानवजातीचेच प्रतिनिधित्व करतात; म्हणून प्रादेशिक सीमितता म्हणजे संकुचितता हे समीकरणच चुकीचे आहे.

या प्रादेशिकतेच्या विचारातूनच आपण वास्तवतेच्या मुद्द्याकडे येतो.प्रादेशिक चित्रण म्हणजे एखाद्या प्रदेशाचे, तिथल्या वातावरणाचे वास्तव चित्रण असे समजले जाऊ लागल्यापासून आधुनिक ग्रामीण वाङमयात आजच्या खेड्यांतील ग्रामीण जीवनाचे वास्तव दर्शन होत नाही, अशी हाकाटी करण्यात येऊ लागली. शहरी वाङमयातील जीवन आणि त्यातील प्रश्न आमचे नाहीत, (ते अमेरिकन, युरोपियन वगैरे समाजातील आहेत) म्हणजे त्यात आमच्या जीवनाचे प्रतिबिंब दिसत नाही; स्वातंत्र्योत्तर मराठी वाङमयावरील परिसंवादात हटकून हा मुद्दा मांडला जातो. त्यामुळे वास्तवतेसंबंधीच्या काही विपरित कल्पनाही रूढ झाल्याचे दिसते. उदाहरणार्थ ' देवदास ' ह्या शं. ना. नवरे यांच्या नाटकाची जाहिरात करताना ' प्रत्यक्ष स्टेजवर बैलगाडी पहा ' असे म्हणून आपण पूर्ण वास्तवता दाखवीत आहो असा निर्मात्याचा दावा होता. पण लोक बैलगाडी पाहायला जातात की नाटक ? बैलगाडी (किंवा रेल्वे किंवा इतर काहीही) महत्त्वाचे नसून त्याचा उपयोग नाट्य फुलविण्यासाठी कसा करून घेतला जातो हे महत्त्वाचे. तेच इथे नेमके विसरले जाते. वास्तवता हे एक जणू काही वाङमयीन मूल्य आहे असे मानले जाते.

पण वाङमयात केवळ वास्तवतेचे चित्रण केलेले नसते; कारण वाङमय ही

प्रत्यक्ष जीवनाची प्रतिकृती नाही.शेक्सपिअर म्हणाला असला तरी तो आरसा नाही. एका स्वतंत्र जगाची आणि एका प्रतिभावंताने केलेली ती निर्मिती आहे. अर्थात त्याची स्फूर्ती त्याने आजुबाजूच्या जगातून – म्हणजे वास्तवतेतूनच – घेतलेली असते. (वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणे चिखलातून फुललेल्या कमळाप्रमाणे) तिथली कलामूल्ये वेगळी आहेत. कलाकृतींना भूतकाळ नसतो आणि भविष्यकाळही नसतो. फक्त वर्तमानकाळच असतो. त्यामुळे केवळ वास्तवतेहून अधिक काहीतरी कलाकृतीत असते. म्हणजेच प्रादेशिकतेहून काही तरी अधिक, कारण वाङमयात कलावंत केवळ एखाद्या वास्तवतेचे चित्रण करीत नसून त्या परिस्थितीत आपल्याला आलेल्या अनुभवाचे चित्रण करीत असतो. परिस्थिती हे निमित्त असते. त्या अनुभवाचा आकार, स्वरूप लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाने पुष्कळसे निश्चित केलेले असते. म्हणजे लेखक केवळ प्रादेशिकता, वास्तवता व्यक्त करीत नसून तो विशिष्ट अनुभव समरसून व उत्कटपणे व्यक्त करीत असतो. कलाकृतींच्या संदर्भात प्रातिनिधिकत्वाची कल्पनाही सदोषच म्हणावी लागेल. कलावंत जो विशिष्ट अनुभव व विशिष्ट व्यक्ती यांना शब्दरूप देत असतो त्यांनाच पुढे प्रातिनिधिकत्व येत असते, पण तो ज्या प्रमाणात जिवंतपणे ते व्यक्त करू शकेल त्या प्रमाणातच ते शक्य होते. त्या प्रमाणात ती कथा, कादंबरी अगर अनुभव कलाकृती ठरते.

म्हणून साहित्यामध्ये जे वातावरण जिवंत होते ते केवळ प्रादेशिकतेमधून व्यक्त होत नाही, ते व्यक्त होते व्यक्तींमधून. त्यांचे स्वभाव, त्यांच्या कृती, त्यांच्या उक्ती या महत्त्वाच्या ठरतात. स. शि. भावे यानी ' साहित्य आणि प्रादेशिकता ' या संदर्भात एके ठिकाणी म्हटले आहे की, वातावरण साहित्यात जिवंत होते ते व्यक्तीचा निसर्ग, समाज आणि त्याचा स्वतःशी संबंध या तिहेरी संबंधातून. यातूनच कलेतील एक अर्थपूर्ण महत्त्वक्रम (Preference) लक्षात येतो. तो हा की, ' कलेत व्यक्तीच्या जिवंतपणासाठी वातावरण आहे. वातावरणासाठी व्यक्ती नाही. ' (अवतरण स. शि. भावे यांचे) अगदी महाभारतासारखे, तथाकथित वस्तुनिष्ठ निवेदनाने साकार झालेले महाकाव्य घेतले तरी त्याचा प्रधान हेतू ' समग्रता ' व्यक्त करणे हा नाही; तर ' विशिष्ट 'तेचे अनेक आकृतिबंध निर्माण करून विशिष्टता आणि समग्रता यांच्या संबंधाच्या असंख्य शक्यता दाखवून कार्यकारणभावाने किंवा अन्य शास्त्रीय तत्त्वाने एका सूत्रात बांधला न जाऊ शकणारा अनियमित व प्रसरणशील असा आकृतिबंधाचा महाबंध निर्माण करणे हा आहे. असा महाबंध शास्त्रज्ञांचा वेगळा असतो, तत्त्वज्ञांचा वेगळा असतो, कलावंतांचा वेगळा असतो. (पृ. ५-६) शास्त्रज्ञ किंवा तत्त्वज्ञ यांचा आकृतिबंध तार्किक व बद्ध असतो. कलावंताचा मुक्त असतो. कारण आय. ए. रिचर्डच्या म्हणण्याप्रमाणे कलावंत शास्त्रज्ञाप्रमाणे विधाने करीत नाही तर तो मिथ्या (Psudo) विधान

करीत असतो. म्हणजे तो खोटी विधाने करीत नसतो, तर वास्तव जगाच्यापेक्षा एका वेगळ्या पातळीवर तो प्रतिभेच्या सहाय्याने एका स्वतंत्र जगाची निर्मिती करीत असतो. त्यामुळे तार्किक पातळीवर तिथली विधाने तपासणे शक्य नसते वा आवश्यकही नसते. (नाहीतर कुसुमाग्रजांची 'पृथ्वीचे प्रेमगीत' किंवा बालकवींची 'फुलराणी' ही शास्त्रीय ज्ञानाच्या आधारे खोटी ठरेल; कारण पृथ्वी व सूर्य आणि रविकिरण व कळी यांचे कलेच्या स्वायत्त जगातील संबंध शास्त्रीय ज्ञानाच्या संबंधाविरुद्ध जातील.) कलावंताने निर्मिलेली अपर सृष्टी ही कपोलकल्पित प्रादेशिकही असू शकेल. उदा. गलिव्हर्स ट्रॅव्हल्समधले लिलिपुटियन्स, शांग्रिला वगैरे.

म्हणून भावे यानी विचारलेले दोन प्रश्न प्रादेशिकत्वाच्या बाबतीत महत्त्वाचे आहेत. (१) विशिष्ट कलाकृतीतले व्यक्तित्वदर्शन शक्य व्हावे इतकी प्रादेशिकता जिवंत झाली आहे काय ? आणि (२) वाचकाच्या मनाला व्यक्तित्व निःसंकोच भिडावे इतकी प्रादेशिकता पुसली गेली आहे काय ? म्हणजे प्रादेशिकता जिवंतही व्हावी लागते आणि ती पुसलीही जावी लागते. याचा अर्थ असा की, प्रादेशिकते-पेक्षाही माणसे, त्यांची व्यक्तित्वे अधिक महत्त्वाची असतात. कोणताही श्रेष्ठ कलावंत हा माणसातल्या माणसाचा शोध घेत असतो. त्याच्या व्यक्तिमत्वाचा वेध घेत असतो. प्रादेशिकता ही त्याची पार्श्वभूमी असते व त्या अर्थाने ती गौण असते.

असे असल्यामुळे प्रादेशिकता, ग्रामीणता, बोली वगैरे गोष्टींकडे एका वेगळ्याच दृष्टीने पाहण्याची आवश्यकता निर्माण होते. लेखक जो परिसर निवडतो त्याचे रेखीव, उठावदार व उत्कट दर्शन घडविण्यासाठी लेखकाला खूप परिश्रम करावे लागतात, हे तर उघडच आहे. कोकणच्या वनस्पती, चालीरीती, संकेत, पक्षी, प्राणी, लावणी, बेंदणी, कापणी, भाजणी, नावे, आचार, शिव्या एका टिपण-वहीत टिपून ठेवल्याचे गो. नी. दांडेकर 'शितू'च्या प्रस्तावनेत सांगतात, पण नागपूर आकाशवाणीच्या चर्चेत भाग घेणारे प्रा. श्री. मा. कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणे तरीही परिसराचा ठसा उमटावा इतका स्पष्ट नाही, पण त्याहीपेक्षा पुढे ते म्हणतात की, 'एखाद्या विशिष्ट परिसराचे चित्रण करताना ज्याने तो पाहिला नाही अशा वाचकाची लेखकाने आठवण ठेवली पाहिजे ...' श्री. ना. पेंडशांच्या 'गारंबीचा बापू' किंवा 'हत्या' या कादंबऱ्या वाचताना त्या प्रदेशाशी अपरिचित अशा माझ्यासारख्या वाचकाच्या त्यातील निरनिराळ्या गावांतील अंतर व त्यांच्या दिशा नीटशा लक्षात येत नाहीत. अनेक देवालयांचा, फुलांचा पऱ्हसांचा, पाटांचा, साकवांचा सारखा उल्लेख होत असतो व त्यातल्या माऱ्याने वाचक भांबावून जातो. हे असं होतं याला कारण... लेखकानं पुष्कळशा गोष्टी गृहित धरलेल्या असतात. कादंबरीकाराने फारशा गोष्टी गृहित न धरता,वाचकांना

त्या प्रदेशाची स्पष्ट कल्पना आणून द्यावी. या दृष्टीने त्यांना हार्डीच्या 'वेसेक्स नॉव्हेल्स' आदर्श वाटतात. त्या वाचून त्या प्रदेशाचा ठसा दीर्घकाळ वाचकाच्या मनावर कायम राहतो. याचे कारण त्याची निश्चित प्रत्ययोत्पादक व सुंदर शैली असे त्यांनी म्हटले आहे प्रादेशिक चित्रणाच्या मोहातून मराठीतही अनेकांनी भौगोलिक तपशीलावर फार भर दिलेला आहे.

मराठीतील प्रादेशिक कथा ही वि. स. सुखटणकरांच्या 'सह्याद्रीच्या पायथ्या 'पासून सुरू झाली. त्यानी गोमंतकीय जीवनाची जिवंत चित्रे रंगविली, पुढे श्री. म. माटे, दिघे, माडगूळकर, शंकर पाटील, मिरासदार, लक्ष्मणराव सरदेसाई, पं. महादेवशास्त्री जोशी, वा. भ. बोरकर यांच्या साहित्यातून प्रादेशिक जीवनाचे चित्रण झाले; पण यांपैकी एकाही लेखकाने प्रादेशिकता ही एखाद्या मूल्यासारखी वापरली नाही. जीवनमूल्ये आणि स्वभावचित्र यांच्या आकर्षणातून बहुतेकांची साहित्यनिर्मिती झाली. आनंद यादव यांच्या 'खळाळ 'पासून मात्र बोलीला महत्त्व आले. केवळ बोलीभाषेमध्ये निवेदन केल्याशिवाय प्रादेशिक वा ग्रामीण कथेला न्याय मिळणार नाही अशी भूमिका त्यानी घेतली. आतापर्यंतच्या लेखकांनी निवेदन नागरीत व संवाद बोलीत अशी विभागणी केली होती. इंग्रजीत सर वॉल्टर स्कॉटनेही 'English for narration and background description and Scot for the dialogue of those who are the natives for Scotland' अशी पद्धत स्वीकारली होती. रा. रं. बोराडे यांनी 'पाचोळ्या 'त औरंगाबादी बोली संपूर्णपणे वापरली, तर यादवानी 'गोतावळा' मध्ये पश्चिम महाराष्ट्राची; पण यामुळे रसिकांच्या आकलनात तर अडथळे आलेच. (विदर्भ, गोवा इत्यादी विभागांत जेव्हा या कादंबऱ्या विद्यापीठीय परीक्षांसाठी नेमण्यात आल्या तेव्हाही बोलीभाषेचा खडक फोडण्यात विद्यार्थ्यांचा खूप वेळ गेला, असा अध्यापकांचा अनुभव आहे.)

सुखटणकर ते बोरकरांपर्यंत नागरीत निवेदन व बोलीत संवाद लिहिले गेले. बोरकरांच्या 'भावीण' मध्ये नागरीचा व बोलीचा समतोल वापर होता; पण लक्ष्मणरावांप्रमाणेच तेही प्रादेशिक वातावरण निर्मितीत किंवा व्यक्ती जिवंत करण्यात कुठे कमी पडले नाहीत. याचाच अर्थ असा की, प्रादेशिकता ही केवळ त्या वातावरणाचा 'फील' देण्यासाठी हवी असते. घटना, स्थल, व्यक्ती यांना त्या मातीचा रंग आणि गंध आणण्यासाठी प्रादेशिकता हवी असते. ती एक वेगळा स्वतंत्र घटक म्हणून नव्हे. ती साध्य नव्हे तशीच केवळ साधनही नव्हे, तर त्याहून थोडी वेगळी. ऐतिहासिक कादंबरीच्या संदर्भात हरिभाऊ आपटे यानी ऐतिहासिक सत्य आणि ऐतिहासिक आभास असे तिचे दोन विशेष सांगितले होते. त्या ऐतिहासिक आभासाच्याप्रमाणे प्रादेशिकतेचा आभास हेही तत्त्व आहे. त्याची सीमा

प्रादेशिक वातावरण निर्मिती करण्यापुरती – पण त्यानंतर व्यक्तिचित्रण हेच प्रमुख केंद्र होय, व्यक्तीसाठी वातावरण – वातावरणासाठी व्यक्ती नसतात, हे यापूर्वी स्पष्ट झाले आहेच. त्यामुळे बोलीतले जितके अपरिचित शब्द जास्त वापराल तितकी प्रादेशिकता अस्सल व म्हणून कलाकृती अस्सल ही समजूत भ्रामक आहे. या समजुतीतूनच मग निवेदन व संवादही बोलीतच करा, अशी स्पर्धा सुरू होते. लक्ष्मणराव सरदेसाई यांच्या 'जानी' या कथेतील साठ–सत्तर टक्के संवाद कोकणीत आहेत. मग सर्वच कथा कोकणीत का नाही ? कोकणी न येणाऱ्या बहुसंख्य मराठी वाचकांना तो भाषेचा खडक आधी फोडावा लागतो; पण त्यात इतका वेळ जातो की मग रसग्रहण करण्याची त्यांची शक्तीच संपून जाते. याच संदर्भात वस्तुनिष्ठ प्रादेशिक चित्रणाचा आग्रहही भ्रामक आहे. कोलव्याला किनाऱ्यावर खडक नाहीत. पण एका लेखकाने ते तेथे असल्याचे दाखवून एक प्रणयप्रसंग चित्रित केला होता. आता कोलव्याला समुद्र किनाऱ्यावर खडक आहेत की नाहीत हा प्रादेशिकतेचा महत्त्वाचा मुद्दा नाही. ते तेथे नसले तरी आणि तसे असलेले दाखविले म्हणून काही फार बिघडते असे वाटत नाही. लेखकाने त्या प्रसंगाचा वापर आपल्या वातावरण, व्यक्ती व प्रसंग यांसंबंधाच्या संदर्भात कसा करून घेतला आहे याला खरे महत्त्व आहे. खरे नाटच त्यात आहे. केवळ भौगोलिक तपशिलात नव्हे.

ललित लेखकाने आपण बोलतो त्या भाषेतच लिहावे असाही एक विचार मांडला जातो. तो वरील भूमिकेचाच एक भाग आहे. गंगाधर गाडगीळांनी 'गोमंतक साहित्य सेवक मंडळा'च्या सुवर्ण महोत्सवानिमित्त भाषण करताना तिच्यातील फोलपणा दाखवून दिला आहे. वरील विधानातील सत्य लक्षात घेऊनही ते एक अर्धसत्यच आहे. कोकणीत लिहिले तरच आपला अनुभव सच्चेपणानं व्यक्त होईल असा ग्रह गोमंतकीय मराठी लेखकांनी करून घेऊ नये, असे त्यानी म्हटले आहे. कोकणीचा जिच्यावर संस्कार नाही अशा मराठीत लिहिणे, कोकणीच्या शब्दसामर्थ्याच्या मिश्रणातून आपली शैली व भाषा घडविणे किंवा पूर्णपणे कोकणी लिहिणे असे लेखकाला अनेक पर्याय असल्याचे त्यानी दाखवून दिले आहे. शिवाय सर्वांनी प्रादेशिकच साहित्य लिहिले पाहिजे असाही दंडक घालण्याचे कारण नाही. गोमंतकातील विशेषतः तरुण पिढीची कविता प्रादेशिकतेपासून दूर अशी स्वतंत्रपणे विकसित झाली आहे. म्हणून स्वतःच्या स्वत्त्वानुसार लिहिणं हे एकच बंधन कलावंताने पाळावयाचे असते हेच खरे. 'To thine ownself be true and then thou canst be false to anyone.' असे शेक्सपिअरने हॅम्लेटमध्ये सांगितले आहेच. प्रत्येक अनुभव एक स्वतःचा आकार, त्याची भाषा आणि त्याची लय घेऊन येतो आणि त्याच्याशी पूर्णपणे प्रामाणिक राहणे हेच लेखकाचे कर्तव्य असते. त्यात प्रादेशिकतेचे वा अन्य कोणतेही जोखड

खाद्यावर घेण्याचे काहीच कारण नाही.

आज जीवनातील प्रादेशिकता झपाट्याने नाहीशी होत आहे. तुटलेले, दुरावलेले प्रदेश जवळ येत आहेत. जंगले, दाट झाडी तुटत आहे आणि साहित्यातील प्रादेशिकताही त्यामुळे कमी होत जावी, हे अपरिहार्य आहे. गोवा गेल्या वीस–बावीस वर्षांत केवढा तरी बदलला. जीवनपद्धती, निष्ठा, संस्कृती श्रद्धा–अंधश्रद्धा ही सर्वच आज नष्ट होत आहेत. या सर्वांचे अवशेष आज कुठेतरी वातावरणात रेंगाळत आहेत. त्यांना सजीव करणे, रूप देणे महत्त्वाचे आहे आणि फार कठीणही आहे. प्रादेशिकतेच्या भ्रामक कल्पनांच्या आहारी न जाता समर्थ कलावंताला ते काम करता येईल. महाराष्ट्रातील इतर प्रादेशिक विभागांना जसे विविध कलावंत लाभले तसे ते गोव्यातही लाभू शकतील, पण त्यासाठी प्रादेशिकतेचा संकोच, बोलीचे अकारण प्रेम आणि भौगोलिक वैशिष्ट्यांचे निष्कारण स्तोम न माजविताही हे करणे शक्य आहे व आवश्यकही आहे. शेवटी कलावंताला शोधायचा असतो तो माणसातला माणूस – शुष्क भौगोलिक निर्जीव तपशील नव्हे ! म्हणून वास्तवतेप्रमाणेच प्रादेशिकता हेही वाङ्मयीन मूल्य नव्हे.

संदर्भ

१) आजच्या मराठी वाङ्मयातील प्रादेशिकता : नागपूर नभोवाणीवरील चर्चा, मौज (साप्ताहिक) २१ एप्रिल, १९५७.

२) स. शि. भावे : साहित्य आणि प्रादेशिकता (आनंद यादव यांच्या ' ग्रामीण साहित्य आणि वास्तव ' या पुस्तकाची प्रस्तावना. मेहता प्रकाशन, (१९८१)

३) गंगाधर गाडगीळ : पाण्यावरची अक्षरे, सुविचार, १९७९

४) गंगाधर गाडगीळ : साहित्याचे मानदंड, पॉप्युलर, १९६६ (दु. आ.)

(गोमंतक : दिवाळी, १९८३)

□

दलित आत्मचरित्रे : एक सिंहावलोकन

गेल्या पाच-सहा वर्षांत मराठीत दलित साहित्याला बहर आला. त्यातही कथा, कादंबऱ्या व कवितेबरोबर दलित लेखकांनी लिहिलेली आत्मचरित्रे व आठवणीही गाजल्या. त्यांतील दोन आत्मकथांना तर अमेरिकेतील फोर्ड फाऊंडेशनची अनुदानेही मिळाली. 'बलुतं' या दया पवारांच्या आत्मचरित्रावर ते १९७८ मध्ये प्रकाशित झाल्यापासून उलटसुलट खूपच वांदग माजले. त्यानंतर माधव कोंडविलकरांचे 'मुक्काम पोस्ट देवाचे गोठणे' (१९७९), प्र. ई.सोनकांबळे यांचे 'आठवणीचे पक्षी' (१९७९),लक्ष्मण माने यांचे 'उपरा' (१९८०) आणि अगदी अलीकडे शंकरराव खरात यांचे 'तराळ-अंतराळ'(१९८१) ही आत्मचरित्रे प्रसिद्ध झाली. त्यातच 'काट्यावरची पोटं' या उत्तम बंडू तुपे यांच्या आत्मकथेचाही समावेश केला पाहिजे. खरे तर या मालिकेतील राम नगरकरांचे 'रामनगरी' हे १९७५ मध्ये आलेले आत्मचरित्र आद्य आत्मचरित्र म्हणावे लागेल. पण त्याचे स्वरूप व भूमिकाही वरील आत्मकथांहून काहीशी निराळी आहे. या गाजलेल्या पाच-सहा दलित आत्मचरित्रांचा येथे एकत्रित विचार करावयाचा आहे. त्यातील तपशील सर्वांच्या माहितीचा आहे असे मी गृहित धरलेले आहे. त्यामुळे केवळ आवश्यक ठिकाणीच त्याचा उल्लेख मी करणार आहे.

येथे दलित कोण ? दलित साहित्य म्हणजे काय ? या व्याख्येच्या जंजाळात पडण्याचे कारण नाही; कारण फक्त शोषित व्यक्तींनीच लिहिलेले तेच केवळ दलित साहित्य नव्हे, तर इतरही ते लिहू शकतील अशी भूमिका नंतरच्या काळात दलित साहित्याचे एक समर्थक डॉ. म. ना. वानखडे यानीही घेतली आहे. पण इतर दलित साहित्याहून त्यांची आत्मचरित्रे हा वाङ्मयप्रकार काहीसा वेगळा पडतो असे मला वाटते. दलित कविता ही काही मोजके अपवाद सोडले तर भडक,

अलंकरणात्मक व केवळ विधानांच्या पातळीवरच उभी आहे. नाटक हा प्रकार तर अजून आपल्या पायांवर स्थिर व्हायचा आहे.त्यामुळे कथा व कादंबऱ्या या वाङ्मय-प्रकारापेक्षा आत्मचरित्र हाच प्रकार दलित लेखकांनी अधिक आत्मविश्वासपूर्वक हाताळलेला दिसतो व ते साहजिकही आहे; कारण दलित लेखक जे जीवन जगले किंवा जे त्यांच्या भोगवटचाला आले त्यातील 'फॅक्ट' त्यांना इतर वाङ्मयप्रकारा-पेक्षा आत्मकथेतच जशीच्या तशी वापरणे शक्य आहे. शिवाय कवितेप्रमाणे आत्मकथा हे त्यांनी आपल्या चळवळीने एक साधनही केलेले नाही. त्यामुळे दलित कविता जशी एखाद्या जाहीरनाम्याच्या पातळीवरच राहते, तशी आत्मकथा राहत नाही. दलित लेखकांच्या मनात आपल्याला जे जगावे लागले त्याबद्दल चीड नाही, असे नव्हे. या सर्वाला कोण जबाबदार आहे याचीही त्यांना जाणीव आहे; पण त्यांनी घेतलेले अनुभवच इतके प्रभावी, अनोखे, भयानक व तडफड व्यक्त करणारे आहेत की ते जसेच्या तसे मांडूनही त्यांचा अपेक्षित परिणाम वाचकांच्या मनावर झाल्यावाचून राहत नाही. इथे अभिव्यक्तीपेक्षा आशयच प्रभावी ठरतो. म्हणजे 'फॅक्ट'ने 'फॉर्म'वर मात केली आहे. त्यामुळे आत्मकहाणीचे सूत्र महमा कोठे बाजूला सरकलेले नाही.

'वलुतं'मध्ये दगडू मारुती पवार आपली कर्मकहाणी दया पवाराना सांगतो. त्याच्या वाटचाला आलेलं दुःखाचे वलुते भारतीय मनुप्रणीत समाजव्यवस्थेने त्याच्या पदरात बांधले. ते आपण त्याच्या शब्दांत शब्दांकन केले ही दया पवारांची भूमिका. तर लिहावंसं वाटलं म्हणून लिहीत राहिलो; आपल्याला आलेल्या अनेक खडतर भयानक अनुभवांचे नागडेउघडे चित्रण आपल्या बोलीभाषेत केले असे प्र. ई. सोनकांबळे यानी म्हटले आहे. अर्थात ते सलग आत्मचरित्र नाही; पण त्या तुकड्यांतूनही त्यांच्या जीवनाचे भीषण चित्रण होते. 'तराळ अंतराळ'च्या खराताना आपल्या जीवनाची कथाही ही केवळ वैयक्तिक नसून ती 'ए स्टोरी ऑव्ह द अनट्चेबल' आहे असे वाटते. एका व्यक्तीच्या, समाजाच्या, गावाच्या मानसिक, वैचारिक व सामाजिक जीवनात घडत आलेल्या, घडत चाललेल्या विकासाची ही कथा आहे, असे त्यानी म्हटले आहे. 'उपरा' हे माने यांचे आत्मचरित्र दलितांहून अधिक खडतर जीवन वाटचाला आलेल्या कैकाडी समाजातील तरुणाचे आहे. या भटक्या, विमुक्त जातीतल्या तरुणाला घर, शेत, गाव, जमीन वगैरे काहीही नाही. दलितांना घरे, जमिनी, वतने व गावं ही तरी आहेत. पिढ्यान्पिढ्या विऱ्हाडं पाठीवर घेऊन गाढवाचं जिणं जगणाऱ्या मंडळींच्या वेदना समाज समजून घेऊ शकला तरी खूप झालं ही माने यांची भूमिका आहे. जे भोगलं, अनुभवलं, पाहिलं ते ते तसंच लिहीत गेलो. पुन्हा एकदा तेच जगणं जगत गेलो. कुणावर दोषारोप ठेवावा हा हेतू कधीच नव्हता, असे त्यानी

'उपरा' मध्ये म्हटले आहे. 'काट्यावरची पोटं' चा लेखक उत्तम बंडू तुपे हाही दलित म्हणजे मांग जातीतला एक तरुण. केकताडाचा वाख वनविणे हा त्याचा पिढीजात धंदा. 'काटेकिजाळ केकताडाचा ह्यो पांढरा फेक वाख कसा हुतो ग आये?' या त्याच्या प्रश्नाला त्याची आई उत्तर देते की, 'बाळा, पाण्याच्या पोटात कोकताडाची आग थंड हुती नि त्येचाच रेसमागत मऊलूस वाख हुतो.' हे उत्तर सगळ्याच दलित आत्मकथांच्या संदर्भात फार अर्थपूर्ण आहे. कोंडविलकरांच्या 'मु.पो. देवाचे गोठणे' मध्ये दैनंदिनीच्या रूपाने चांभार समाजातील एक कुटुंबचित्र येते. तेथेही कहाणी निराळी नाही. म्हणजे जगल्याची, भोगल्याची ती नोंद आहे.

या सगळ्या आत्मचरित्रांची भूमिका जवळ जवळ समान आहे. बहुतेकांनी कसलीही 'पोज' घेतलेली नाही. काहींमध्ये क्वचित कुठे आत्मसमर्थन आलेले आहे. पण दलित समाजातील विविध स्तरभेद या आत्मकथांतून व्यक्त झाले आहेत. ते शहरी आहेत, तसेच ग्रामीण. ही 'बलुतं' मध्ये मुंबईतील पाताळनगरी म्हणजे कावाखान्याचे जग आहे. तर सोनकांबळे, तुपे, खरात, माने यांच्या आत्मकथांतून ग्रामीण जीवन आले आहे. पण दुःखे तीच आहेत. कोंडमारा, अपमान, अवहेलना यांचे हे अनुभव कमीअधिक प्रमाणात तेच आहेत. हे केवळ कालचे अनुभव नाहीत, आजही तेच चालू आहे, हे वृत्तपत्रांवरील रोजच्या दलितांवरच्या अत्याचारांच्या बातम्यांवरून कळते. अन्याय करणारा समाज आता वेगळी जात व नावे घेऊन येतो एवढाच फरक. दलितांच्या दुःखाची चिकित्सा केली तर ही दुःखे जशी विशिष्ट जातीत जन्माला आल्यामुळे वाट्याला आली, तशीच ती अज्ञानातूनही आली आहेत असे दिसते. पिढ्यान्पिढ्या ही माणसे शिक्षणापासून वंचित राहिली. धर्माचा अंधपगडा समाजाच्या डोळ्यांवर असल्याने त्याची वस्ती गावकुसाबाहेरच राहिली. या संदर्भात शिक्षण नसल्यामुळे कोणते अनर्थ झाले हे 'शेतकऱ्याचा आसूड' मध्ये म. जोतिबा फुले यांनी सांगितलेले आठवते :

'विद्येविना मती गेली; मतीविना नीती गेली; नीतीविना गती गेली! गतीविना वित्त गेले; वित्ताविना शूद्र खचले; इतके अनर्थ एका अविद्येने केले.' शिवाय या वर्गाच्या वाट्याला गावकीची घाण कामे आली. मृत जनावरे ओढणे, स्मशानात लाकडे टाकणे, प्रेते दवाखान्यात नेणे, मृताच्या अंगावरचा कपडा घेणे, मृत जनावरांचे मांस खाणे, भुताला टाकलेल्या चपात्या किंवा कोंबडा खाणे, उष्टे खाणे, मढ्यावर उधळलेले पैसे घेणे यांमुळे हा वर्ग समाजापासून अधिक दूर गेला. तो इतका खचला की, माणूस म्हणून त्याचे माणूसपणच संपल्यात जमा झाले! जनावरांनाही जी प्रतिष्ठा व वागणूक मिळे तिलाही तो पारखा झाला. शिवाय जातीजातींतील अभिमान व प्रतिष्ठेच्या कल्पना इतक्या टोकाला गेल्या की महार, ढोर, चांभार, मांग यांतही उच्चनीचतेच्या भक्कम भिंती उभारल्या गेल्या. कैकाडी

समाजातील जातीची भक्कम चौकट 'उपरा 'मध्ये मानेंनी दाखविली आहे, तर कोंडविलकर व खरातानी खेडेगावातील जातिचक्र उलगडून दाखविले आहे. सोनकांबळे यांना पोरकेपणामुळे ते अधिक अनुभवावे लागले आहे. या सगळ्या आत्मकथांच्या लेखकांनी व्यक्ती, कुटुंब आणि समाज अशा तिहेरी पातळींवर लहानपणी खडतर अनुभव घेतले. त्यातून महाराष्ट्रातील कालच्या व आजच्या गावगाड्यांचे एक भीषण चित्र आले आहे.

या सर्व आत्मकथांतील गाभा अशा प्रकारे एक जातिचक्राचा आणि त्यात पिळल्या जाणाऱ्या दलितांचा आहे. या वर्गाच्या वाट्याला आलेले दैन्य व अप्रतिष्ठा माणसाला किती खालच्या पातळीला नेते यांचे दर्शन विषण्ण करणारे आहे. 'बलतं' मधील पाताळनगरी कावाखाना व तेथील वेश्यांचे जग, 'उपरा 'मधील बायको गहाण टाकण्याचा प्रसंग, सोनकांबळे यांच्या वाट्याला आलेले जनावराहून हीन जीवन या सगळ्यांतून एक समाजचित्र डोळ्यांपुढे उलगडते. जातीच्या दृष्टीने गुन्हेगार ठरणाऱ्यांना शिक्षा दिल्या जातात. 'उपरा 'मध्ये 'ओक' म्हणजे असा खटला चालल्यावर गुन्हेगाराच्या डोक्यावर गू घाणीचं पाणी भरलेला डेरा दिला जातो व तो घेऊन फेऱ्या घालीत असता पंचलोक एक एक खडा त्या डेऱ्याला मारतात. खडा बसला की भोक पडून अंगावर घाण सांडते. शहरातलं बाळंतपण निराळे आणि रस्त्यावर आडोशासाठी झाडाला एक धडपा बांधून झालेलं कैकाडी स्त्रीचं बाळंतपण वेगळं. कोंडविलकरानासुद्धा बायकोच्या बाळंतपणाच्या वेळी गावातल्या डॉक्टरांची माणुसकीशून्य वागणूक अनुभवायला येते. खराताना लहानपणी उंटवाल्या इमामावरोवर शाळा शिकण्यासाठी औंधला जाताना उंटाच्या पाठीमागून पळत जावे लागते. छोटा शंकर आपले पाय दुखतात म्हणून इमामाला आपल्यालाही उंटावर घेण्याची विनंती करतो. त्यावर तो फाडकन् म्हणतो की, 'हँट लेका ! तू धेडका वच्चा ! तुला मी कसा काय उंटावर घेऊ ? माज्या रोटचा वाटतील की !' इतकंच काय, नदीच्या वाहत्या पाण्यात शंकर अंघोळ करीत असताना त्याला मराठ्यांच्या बैलगाड्या आल्यावर अर्ध्यावरूनच उठावे लागते; कारण त्यामुळे बैलगाड्यांतील त्यांच्या भाकऱ्या वाटल्या असत्या. तसेच मारुतीवर महार बायांची सावली पडते म्हणून त्यांना लांबच्या रस्त्याने पाण्याला जाणे भाग पाडले जाते. इतकेच काय, पण दरोडेखोरांनाही अस्पृश्यांच्या रोटचा चालत नाहीत !!

हे जातीजमातीचे चक्र सर्वात हास्यास्पद वाटते ते मान्यांच्या 'उपरा'त. त्यातील जातपंचायतीचे कार्य, तिथल्या नीतीच्या कल्पना, शिक्षा आणि त्यावर शोधून काढलेले तोडगे हे सर्वच विचित्र आणि विषण्ण करणारे. शशीशी लग्न केल्यावर 'ती मराठ्याची हाय याला पुरावा काय ? अन् ती बामनीन असली तरी आपल्या जातीत चालत न्हाय. गडचानं बाय ठेवली तरी चालंल. लगीन चालत

न्हाय. तू तिला ठेवली म्हन् तर इच्यार व्हईल.' शेवटी तिला उरसांड म्हणजे दत्तक घेण्याचा तोडगा निघतो. पण ती गरोदर आहे म्हटल्यावर एक गंभीर प्रश्न निर्माण होतो : 'तसं उरसांड होण्याआधीच पोर हाय ते जातीत कसं यील ? तेला आई हाय, बाप हाय, पण जात कुठाय ?' त्यातूनही पुन्हा एक तोडगा म्हणजे माने यांचं सुपारीशी लग्न लावलं जाऊन पेच सोडविला जातो. अशी ही जात जाता जात नाही. ती सतत माणसांची ससेहोलपट करते.

या आत्मकथांतून जी माणसे डोळ्यांसमोर उभी राहतात ती केवळ व्यक्ती म्हणून नव्हे तर त्या त्या समाजाची प्रतीके म्हणूनही लक्षात राहतात. व्यक्ती म्हणून या लेखकांच्या जीवनात अर्थातच त्यांना जिव्हाळ्याचे स्थान आहे. 'बलुतं' मधील लेखकाचे आई, वडील, तात्या, जावजीबुवा; 'उपरा 'तील आईवडिलांबरोबरच मामा, शशी; 'मु. पो. देवाचे गोठणे 'मधील लेखकाचे कुटुंब, अशा काही व्यक्तींबद्दल त्यांच्या मनात कृतज्ञता आहे. 'बलुतं 'मधील सई प्रकरणाबद्दल लेखकावर बरीच टीकाही झाली; पण लेखकालाही ती आठवण विषण्ण करणारी आहे, हे लक्षात घेतले तर पूर्वायुष्यातील एक चूक म्हणून ती सोडून देणे योग्य आहे. संशयकल्लोळातून लेखकाच्या मनात सैतान जागा होतो आणि तो सईला सोडतो. हीच सई पुन्हा त्याला नंतर आयुष्याच्या नव्या वळणावर भेटते. त्या वेळी तिने एका म्हाताऱ्याशी लग्न लावलेले असते. अंगावर एक विटकं पातळ, डोक्यावर गवताचा भारा आणि पाठीशी धोतरात बांधलेले लेकरू अशा अवतारात तिला पाहिल्यावर तिच्या आयुष्याला आपणच जबाबदार आहो ही जाणीव लेखकाला छळते. वेश्या झालेल्या आपल्या मावशीला अखेरच्या आयुष्यात झोपडपट्टीच्या तोंडाशी पाहूनही लेखक पांढरपेशी मित्र बरोबर असल्यामुळे तिला ओळख देत नाही. या डरपोकपणाबद्दलही तो स्वतःला बोल लावतो.

या बहुतेक आत्मकथांना केवळ कालचा संदर्भ नाही, तर आजचाही आहे. त्यात अपवाद म्हणजे 'आठवणींचे पक्षी 'चा. सोनकांबळे यानी अत्यंत अलिप्तपणे गतजीवनाचा मागोवा घेतला आहे. तरीही त्यातली उत्कटता हरवलेली नाही. इतरांच्या मानाने त्यांच्या वाटचाला कुत्र्या-मांजराहून अधिक वाईट जिणं आले. आधी महार जातीत जन्म घेतला, त्यात आईवडील नाहीत म्हणून दारिद्र्य, उपासमार व अवहेलना यांच्या वेदना शतपटीने वाढल्या. 'काटचावरची पोटं'मधील उत्तमलाही प्यून, गडी, माळी, हमाल अशी कामे करूनच पोट भरावं लागलं. पण या सर्वांना काही चांगली माणसंही भेटली. त्यांनी यांना हात दिला. विशेषतः शाळेतल्या मास्तरांनी वगैरे. त्याबद्दल या लेखकांच्या मनात अपार कृतज्ञताच आहे. या सर्वच लेखकांची बाळपणे मात्र भयानक गेली आहेत, किंबहुना बालपण असे काही त्यांना जगायला मिळालेच नाही याचे वाईट वाटते.

या सगळ्या आत्मकथांना काल व आज असा दुहेरी संदर्भ असला तरी कालचे दर्शन घडविण्यातच त्या अधिक यशस्वी होतात. आजचे दर्शन घडविणे त्यांना का कोण जाणे फारसे पेलत नाही. पुन्हा त्यांच्या कालच्या आणि आजच्या जीवनात एक दुरावा निर्माण झालेलाच आहे. वरचा समाज त्यांना आपले मानीत नाही, समाजात सामावून घेत नाही आणि हे पुरेसे नाही म्हणूनच की काय, स्वसमाजाकडे जाण्याचे या सर्वांचे दोरही त्यांनी स्वत:च जवळ जवळ कापलेले आहेत! अशी ही दुहेरी शोकांतिका आहे; त्यामुळे 'आज'चा जो महत्त्वाचा भाग ठरू शकला असता त्याचे चित्रण करण्यात ही दलित आत्मचरित्रे कमी पडतात.

आणखी एक गोष्ट अशी की, या आत्मकथांत एक प्रकारचा एकसुरीपणा आता जाणवू लागला आहे. सगळ्यांच्या वाट्याला आलेला दिनक्रम आणि जीवन एकाच प्रकारचे आहे. ही पाच-सहा आत्मचरित्रे वाचली की, जे अनुभव केवळ दलितांनाच मांडता येतील असे म्हटले जाते त्यात एक आवर्त निर्माण झाले आहे. कोंबड्या-बकऱ्यांचे वळी, बैल किंवा रेडा यांची कत्तल, मेलेल्या जनावरांचे वाटे घालणे, हे प्रसंग या आत्मकथांतून आले आहेत व त्यांची वर्णने सारखीच आहेत. 'उपरा'मध्ये बुक्कीने डुक्कर मारून, सोलून भाजण्याचे वर्णन आहे. काही अनुभव-मुद्रा या आत्मकथांत सारखेच आहेत.उदाहरणार्थ 'तराळ-अंतराळ'च्या पहिल्याच प्रकरणात लेखकाच्या वडिलाना बहीण वारल्याचे अर्धेच लिहिलेले कार्ड येते; पण गावातील मास्तर त्याच्याकडून चार दिवसांची लाकडे फोडून घेतल्याशिवाय ते त्याला वाचून दाखवीत नाही. नेमका हाच अनुभव 'उपरा'मध्ये दगडच्या म्हाराला आलेल्या टपालाचा आहे. त्याची मावशी मेल्याचे पत्र गावातला काका त्याच्याकडून सारी लाकडे फोडून घेतल्यावर मग वाचून दाखवितो. शाळेत, घरात, सार्वजनिक ठिकाणी, हॉटेल-हॉस्टेलात सगळीकडे या लेखकांना आलेले शिवाशिवीचे अपमानास्पद प्रसंगही सारखेच आहेत. त्यामुळे या पाच-सहा आत्मकथांत कितीतरी प्रसंगांची पुनरावृत्ती झाली आहे. त्यामुळे आता केवळ 'फॅक्टस' देऊन भागणार नाही आणि ही आत्मचरित्रे वाचक पुन:पुन्हा वाचण्यासाठी त्याकडे वळण्याचीही शक्यता कमी आहे. दया पवार याना आपल्या आत्मचरित्राची अवस्था काहीशी पोतराजासारखी तर होणार नाही ना, अशी साधार भीती वाटते. पोतराज स्वत:च्या उघड्या अंगावर आसुडाचे फटके मारतो. पायांतील चाळ वाजवीत फुगीर दंडात दाभण भोसकतो. रक्ताची चिळकांडी उडते. भोवताली जमाव टाळ्या पिटतो. कुणी 'बिच्चारा' म्हणून सुस्कारा टाकतो. रोमन काळातील ग्लॅडिएटरच्या किंवा आधुनिक स्पेनमधील बैलांच्या झुंजी पाहणाऱ्या प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीचा तर इथे पुन्हा प्रत्यय येणार नाही? दलितांनी जे भोगले त्याबद्दल पूर्ण सहानुभूती बाळगूनही ह्या आत्मकथा अशाच

स्वरूपात येणार असतील तर या वाङमयप्रकाराच्या भवितव्यावद्दल चिंता वाटू लागते.

या आत्मकथांतील सच्चेपणा व प्रामाणिकपणावद्दल कुणी शंका घ्यायचे कारण नाही व ती आजपर्यंत कुणी घेतलेलीही नाही. तरीही शंकरराव खरातांच्या 'तराळ–अंतराळ'मधील एका प्रसंगावद्दल शंका येते. मराठवाडा विद्यापीठाचे कुलगुरू म्हणून नेमणूक झाल्यावर त्याना गव्हर्नर 'तुम्ही औरंगाबादला कसे जाणार ?' असे विचारतात. तेव्हा खरात उत्तरतात की, 'सकाळच्या एस. टी. मोटारीने जाईन.' ज्यांचे कॉलेजचे सर्व शिक्षण फर्ग्युसनमध्ये झाले, ज्यानी पुण्यात अनेक वर्षे वकिली केली त्या खराताना एखादा विद्यापीठाचा कुलगुरू एस. टी. मोटारीने जात नाही हे खरोखरच माहीत नाही, हे पटवून घ्यायला फार जड जाते एवढे खरे.

या आत्मकथांतून दलितांच्या जीवनातच नव्हे तर सबंध समाजात होत चाललेल्या एका परिवर्तनाची चाहूल लागते; पण पहाट झालेली असली तरी सूर्योदय मात्र झालेला नाही. 'क्रांतीचे चक्र अर्धेच फिरले. आसासह चाक पूर्ण फिरल्याशिवाय खरी क्रांती होऊच शकत नाही. ते चक्र आम्हीच फिरवू.' या खरातानी दिलेल्या बाबासाहेब आंबेडकरांच्या उद्गारांतला आत्मविश्वास या आत्मचरित्रांच्या लेखकातही जाणवतो.

अशा रीतीने दलित आत्मचरित्र या वाङमयप्रकाराच्या कक्षा आज तरी बऱ्याचशा सीमित झालेल्या वाटतात आणि तशाच तऱ्हेने त्या येणार असतील तर या प्रकाराचे एक रूप ठरून जाईल. अर्थात तसे होणे हे वाङमयीनदृष्टचा मारक आहे. 'असली पुस्तके त्या त्या जमातीतला कोणताही मनुष्य लिहू शकेल' असे खासगीतले उद्गार ऐकल्यावर आपण चमकलो असे प्रा. म. द. हातकणंगलेकर यानी या संदर्भातच म्हटले आहे; पण या पाच-सहा आत्मचरित्रांतील प्रसंग व अनुभवाची पुनरावृत्ती पाहिल्यावर ते मत अगदीच चुकीचे नसावे असे वाटू लागते. अर्थात वरील म्हणणे खरे असल्याम अशी पुस्तके यापूर्वीच प्रसिद्ध व्हायला हवी होती या हातकणंगलेकरांच्या दुसऱ्या शंकेला असे उत्तर देता येईल की, अशी पुस्तके आजवर प्रसिद्ध झाली नाहीत याचे कारण आजपर्यंत हा समाज बोलू लागलेला नव्हता. त्याला आत्ता कुठे वाचा आलेली आहे. याचाच अर्थ असा की, दलित आत्मचरित्राने आता केवळ 'फॅक्टस'मध्ये गुंतून न पडता पुढे गेले पाहिजे. 'फॅक्टस' अर्थात महत्त्वाच्या आहेतच; पण तेवढचाच त्या पुऱ्या पडत नाहीत असेच जणू ही आत्मचरित्रे सुचवितात, असे मला वाटते. □

(साहित्य : दिवाळी १९८२)

ना. सी. फडके :
वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व व कलादृष्टी

श्री. ना. सी. फडके यांचे वयाच्या ८४ व्या वर्षी नुकतेच निधन झाले आणि त्यांच्या जवळ जवळ पन्नास-साठ वर्षांहून अधिक चाललेल्या लेखनावर नि जीवनावर काळाने कायमचा पडदा टाकला. येत्या 'अंजली'च्या दिवाळी अंकात 'अंबरी जोवरी शशिरवी' ही आपली ७५ वी कादंबरी लिहून ते मराठी वाङ्मयात एक विक्रम करणार होते. पुढील वर्षी दिवाळी अंक निघतील, पण त्यांची कादंबरी असणार नाही. आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात त्यांच्या नावाला एक विशिष्ट स्थान व महत्त्व आहे. त्यांच्या नावाशी मराठीत प्रदीर्घ चाललेला एक वाद निगडित झालेला आहे. कादंबरीसारख्या लोकप्रिय वाङ्मयप्रकारातली त्यांची लोकप्रियता वादातीत आहे. अर्धशतकाहून अधिक काळ त्यांचे लेखन सातत्याने चालले होते. कादंबरी, लघुकथा, टीका, गुजगोष्टी, प्रवास, आठवणी, क्रिकेट, संगीत इत्यादी अनेक वाङ्मयप्रकार त्यानी हाताळले. मराठीप्रमाणेच इंग्रजीतही त्यानी लेखन केले. वाङ्मयाप्रमाणेच वक्तृत्वाच्या क्षेत्रातही ते गाजले. त्यांचे रचनाकौशल्य, त्यांची तंत्रशुद्धता आणि मुलायम भाषा हे त्यांचे गुण त्यांच्या कठोरातल्या कठोर टीकाकारानेही कधी अमान्य केले नाहीत. त्यानी सकारण-अकारण खूप प्रवास केला, त्यांचे जीवन असामान्य म्हणता आले नाही तरी सक्तीची बेकारी नि जीवनातले चढउतार त्यांनीही अनुभवले आणि त्या सर्वांना त्यानी साहित्यरूप दिले. 'मराठी भाषेची दौलत उधळणारा जादुगार' असे त्यांचे वर्णन कै. शिवरामपंत परांजपे यानी केले. त्यांच्या 'अल्ला हो अकवर,' 'जादूगार,' 'दौलत' इत्यादी कादंबऱ्यांनी मराठीत कादंबरीलेखनाचे एक नवे युग सुरू केले.

त्यांच्या तंत्राचा, भाषेचा त्यांच्यानंतर आलेल्या अनेकांना मोह पडला. फडके यांनी वाचकांना हवे होते ते दिले आणि त्यामुळे त्यांच्या वाचकांनी त्याना सतत डोक्यावर घेतले याबद्दलही वाद नाही.

पण असे असूनही रसिकांना व समीक्षकांना त्यांच्याबाबत एक असमाधान वाटत आले आहे. त्यांच्या सुरुवातीच्या कादंबऱ्याच त्यांना अधिक का आवडाव्या? सतत नव्या नव्या अनुभवाच्या पाठीमागे लागणाऱ्या या लेखकाने केवळ आपल्या एका आभासमय विश्वात वाचकांना क्षणभर गुंगविण्यातच का सार्थक मानले ?

याचे कारण फडके यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वात व त्यांच्या वाङ्मयाकडे, जीवनाकडे आणि एकूण ललित कलांकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनात शोधावे लागेल. तसे ते जर शोधले तर त्यांचे व्यक्तिमत्त्व हे एक स्वतःतच मग्न झालेले, आत्यंतिक व्यक्तिवादी व आत्मरत असेच दिसते. जीवनातील विविध अनुभवांचे दर्शन त्यांनी घेतले खरे; पण ते त्याना मुळातून हलवून सोडू शकले काय,याचे उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागेल. ते दर्शन केवळ मनोरंजक वाटावे, त्याबद्दल वाचकांत फक्त कुतूहलच निर्माण व्हावे व त्यापलीकडे त्याचा काही इतर (सामाजिक वगैरे) संदर्भ आहे वा असावा याची जाणीव त्यांना ठेवावीशी वाटली नाही. देशातील प्रक्षोभाच्या, चळवळीच्या बाजूला, पण एका सुरक्षित अंतरावर उभे राहून त्यांची वर्णने करताना ते दिसतात. जी दुःखे येतात तीही अपरिहार्यपणे येताना दिसत नाहीत. केवळ विरोधाभासासाठी, सुखाची चव वाढावी म्हणूनच ती येतात. पार्श्वभूमीवलीकडे त्यांना अधिक महत्त्वाचे स्थानही नसते आणि फडकेही ह्या चळवळी, प्रक्षोभ वा दुःखे यांच्याशी मनाने पूर्ण समरस झाले आहेत, असेही वाटत नाही. याचे कारण त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वातच आहे, असे वाटते.

आणि त्यांचे हे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वही फार आधीपासूनच बनलेले दिसते. त्याहून आश्चर्य म्हणजे पुढेही त्यात फारसा (किंवा जवळ जवळ) मुळीच बदल झालेला दिसून येत नाही. जीवनाकडे, कलेकडे वा वाङ्मयाकडे पाहण्याची त्यांची दृष्टी क्लेटन हॅमिल्टन वगैरेंच्या वाचनाने एकदा जी बनली, किंवा त्यानी जी निश्चित केली तीत काही बदल करावा असे त्याना कधी वाटले नाही. आपल्यावर होणाऱ्या टीकेकडेही त्यांना लक्ष द्यावेसे वाटले नाही. उलट ' ललित साहित्याचे जे सिद्धांत आहेत त्यापासून मी कधी ढळलो नाही, ढळणार नाही आणि त्या सिद्धांतांना अनुसरून माझं कादंबरीलेखन चालू राहिलेलं आहे, राहणार आहे, '[१] असे त्यानी आपली सर्वांत आवडती कादंबरी कोणती हे सांगताना १९७३ मध्ये

---

१. ना. सी. फडके : कटाक्ष, १९७३, पृ. ४८.

टीकाकारांना बजावले आहे आणि आपली मते नुसतीच स्थिर झालेली नाहीत तर ती अधिकच दृढ झाल्याचे ते 'कुहू ! कुहू!' या पन्नासाव्या कादंबरीच्या प्रस्तावनेत सांगताना दिसतात.

लोकमान्य टिळक, म. गांधी यांच्यासारख्यांचा सहवास, १९३० च्या चळवळीत उडी घेतल्यावरची व तत्त्वनिष्ठेतून आलेली काही वर्षांची सक्तीची बेकारी व भटकंती, संस्थानी वातावरणातील काही संघर्षाचे क्षण व कौटुंबिक जीवनातील कसोटीचे क्षण असे विविध अनुभव त्यानी घेतले; पण या सर्वांचा त्यांच्यावर कुठे खोल परिणाम झालेला दिसत नाही. यातही त्यानी स्वतःची अलिप्तता कटाक्षाने जपली. 'जीविताकडे पाहण्याची माझी दृष्टी' या दि. १३-८-३८ रोजी मुंबई आकाशवाणीवरून केलेल्या भाषणात त्यानी म्हटले आहे की, 'मानवी सुखदुःखांकडं मी कलावंताच्या दृष्टीनं पाहायला शिकलो आहे. म्हणजे असं की सुखदुःखाचा तात्त्विक विचार करताना फार खोलात न शिरता दोहोंतलंही सौंदर्य अनुभवणं शक्य आहे असं मला वाटतं.'[२] कलावंत आपल्या प्रतिभेच्या सहाय्याने सौंदर्य निर्माण करतो, तद्वतच माणसाने स्वतःच्या अंतःकरणाची प्रसन्न वृत्ती त्या त्या अनुभवात घातली की, त्या अनुभवात आनंद प्रकट होत असतो. जीवित पूर्ण आनंदमय नसले तरी त्यातला आनंदाचा भाग वाढविणे हे प्रत्येक व्यक्तीचे कर्तव्य आहे; ही कलावंताची दृष्टी प्रत्येकाने ठेवली पाहिजे हे त्याच भाषणातील फडक्यांचे विचार लक्षात घेतले तर त्यांची दृष्टी व तिच्या कक्षा ह्या दोन्ही स्पष्ट होतात. कोणत्याही अनुभवात स्वतःला झोकून न देता, त्यातील वैशिष्ट्यपूर्णता व सुखमयता वाढविण्याकडेच फडके यानी लक्ष दिले आणि एका सुंदर पण आभासमय विश्वाची निर्मिती केली.

'साहित्यातील वास्तव आणि ध्येय' आणि 'साहित्याकडे पाहण्याची माझी दृष्टी' या त्यांच्या दोन व्याख्यानांतूनही त्यांची ही आनंद मिळविण्याची व तो वाढविण्याची वृत्तीच व्यक्त झाली आहे. ललित वाङ्मयाचे फडके यानी सांगितलेले कार्यही याच दृष्टिकोनाशी सुसंगत आहे. 'ऐहिकाच्या बंधनांनी जखडलेल्या आणि अपयशाचे व निराशेचे तडाखे खाऊन शिणलेल्या मनुष्याला आपल्या पंखावर घेऊन एका भरारीत सौंदर्यविलासाच्या रम्य वातावरणात नेऊन उभा करणे हाच साऱ्या कलांचा म्हणून साहित्याचाही मूळ हेतू आहे,'[३] असे त्यांनी १९३१ मध्ये 'प्रतिभासाधन' मध्येच म्हटले आहे. त्याचबरोबर 'All genius is unconscious' ही

---

२. ना. सी. फडके : गाजलेली भाषणे, १९४०, पृ. ९६.

३. ना. सी. फडके : प्रतिभासाधन, ९ वी आवृत्ती १९६५, पृ. १५.

सर्वसामान्य समजूत खरी नसून तिच्यातील सौंदर्य कलावंताने हेतुपूर्वक, परिश्रमपूर्वक निर्माण केलेले असते असे त्यानी 'वाङ्मयविहार' या १९३२ मधील लेखमालेत सांगितले आहे. फडके यांचे समग्र साहित्य या दोन विधानांची जवळ जवळ प्रात्यक्षिकेच आहेत, असे म्हणता येईल.

फडके यानी 'कलेसाठी कला' या तत्त्वाचा पुरस्कार केला; पण सतत वाचकांचाही विचार आपल्या डोळ्यांपुढे ठेवला असे दिसून येईल. जे जे आपल्याला वाटले, समजले ते ते लोकांना सहज समजेल अशा प्रकारे सांगण्याची रमणीय पद्धत लेखकाला माहीत असते; कारण तो वाचाशून्य सामान्य माणसाचा प्रतिनिधी असतो आणि त्याची संवेदनशक्ती त्यांच्यापेक्षा शतपटीने अधिक असते व विविध अनुभवांमागील कार्यकारणसंबंध शोधून काढण्याचे त्याचे सामर्थ्यही मोठे असते हे फडक्यांना मान्य आहे. पण तरीही लेखकाकडे एक प्रकारची दुय्यम व खुषमस्कऱ्याची भूमिका घेताना ते दिसतात. वास्तववाद आणि ध्येयवाद यांत भांडण खेळणं चुकीचं आहे असे म्हणूनही फडके पुढे त्या भूमिकेला अशी मर्यादा घालतात की, 'कादंबरी किंवा नाटकात ध्येयाचं दर्शन असावं; परंतु त्या ध्येयाच्या व वास्तवाच्या मर्यादा एकमेकीला लागलेल्या वाटतील इतक्या बेतानं ते केलेल असावं. गाढव आणि गाजर या गोष्टीतल्या गाजरासारखं ते असावं.'[४] त्यांच्या या भूमिकेत लेखकाने वाचकाला गुंगवून भुलवून आपल्या तंत्राचे, रमणीय भाषेचे मुलामा दिलेले साहित्याचे गाजर वाचकांपुढे धरावे व त्याला आपल्यामागून यायला लावावे अशी वाचकांवर दृष्टी ठेवून लेखन करण्याची वृत्ती दिसते. त्यामुळे त्यांच्या साहित्यातला वास्तववाद हा प्रखर, निर्भेळ नसून त्यांच्या कालखंडातील विविध संघर्ष व चळवळी यांच्या पार्श्वभूमीचे पडदेच का वाटतात हे कळून येते. आणि विशेष म्हणजे खुद्द त्यानाही पार्श्वभूमीपलीकडे महत्त्व द्यावे असेही वाटत नाही.

साहित्याकडे पाहण्याच्या त्यांच्या दृष्टीत वाङ्मयाच्या दोन शाखांपैकी 'शिकविणाऱ्या' शाखेपेक्षा 'रिझविणाऱ्या' शाखेला अधिक महत्त्व मिळाले आणि रिझवणे हाच तिचा प्रधान हेतू मानून अनुषंगाने इतर गौण हेतू साधणे अशक्य व अनिष्ट आहे असे नव्हे, असे त्यानी मानलेले आहे. रंजकता हीच साहित्याची मुख्य कसोटी व ती मान्य नसेल तर ललित वाङ्मयाचे 'ललित' हे विशेषणच व्यर्थ आहे असे त्यानी म्हटले. ललित वाङ्मयापासून आनंद निर्माण होण्याचे मुख्य कारण त्यांच्या मते असे की, त्यात सत्याचा जबरदस्त आभास उत्पन्न केलेला असतो. तो निर्माण करण्यासाठी 'जीवनाच्या कच्च्या मालालाच सुंदर आकर्षक आकार देऊन व आपल्या अपूर्व निवेदनशैलीचं गिलीट त्यावर चढवून कादंबरीकार आपल्या

---

४. ना. सी. फडके : गाजलेली भाषणे, १९४०, पृ. ९६.

ललित लेखनाचा पक्का माल तयार करीत असतो. कच्च्या मालाच्या नव्या नव्या जाती कुठल्या कुठल्या खाणीत अगर उतारपेठेत मिळू लागल्या याकडे हुशार कारखानदाराचं लक्ष असावं, तद्वतच भोवतालच्या जीवनात नाट्यमय प्रसंग उत्पन्न करण्यासारखी कोणती नवी स्थित्यंतरं होत आहेत याकडं जो आपली दृष्टी दक्षतेनं ठेवील त्या कादंबरीकाराचं लेखन लोकांस अधिक मोहिनी घालील हे उघडच आहे.'[५] असे त्यानी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या अध्यक्षपदावरून दि. १४ ऑगस्ट, १९३८ रोजी केलेल्या 'साहित्य सागरावरील लहानमोठी वादळे' या भाषणात म्हटले आहे. फडके यानी स्वतः एखाद्या हुशार कारखानदाराप्रमाणे जीवनाच्या बाजारपेठेवर बारीक लक्ष ठेवले यात शंकाच नाही. महात्मा गांधींच्या चळवळीपासून सुभाषबाबूंच्या आझाद हिंद फौजेपर्यंत, सावरकरी विचारसरणीपासून काश्मीर-हैदराबाद संघर्षापर्यंत आणि मानसशास्त्रीय समस्यांपर्यंत सर्वांचा त्यानी आपल्या लेखनासाठी उपयोग केला. मात्र यातही त्यानी सर्वप्रथम स्थान दिले ते नवलाईला व वैचित्र्याला. ललित लेखनाने नवीनपणावर नेहमी निशाण धरले पाहिजे याविषयी त्यांच्या मनात शंका नाही. तसेच 'काय सांगायचे,' 'कसे सांगावयाचे' यालाही त्यांच्या कलाविलासात अधिक महत्त्व आहे.

'विषय तसा नवा असावा किंवा जुन्या विषयाचीच पण नवीन मांडणी केलेली असावी. या संकेतामुळेच त्याच त्या जुन्या विषयाकडं कादंबरीकाराचं लक्ष वळतं. त्या विषयाचं नवीन तऱ्हेनं चित्रण केलं की पुरे हे त्यांना ठाऊक असतं,'[६] असे त्यानी जेम्स हिल्टनच्या (Time and Again) या कादंबरीचा परिचय करून देताना म्हटले आहे. स्वतःच्या लेखनात त्यानी कधी विषय नवा घेतला, तर कधी जुन्याच विषयाची नवीन मांडणी केली. त्यानी आपल्या नायक-नायिकांना निरनिराळ्या संघर्षांतून व प्रांतांतून फिरवून आणले; पण ते मनाच्या करमणुकीसाठी, जीवनाचा कंटाळवाणेपणा झडून जावा व वाचकांना रुचिपालट वाटावा एवढ्याच माफक हेतूने. या पलीकडे आणखी काही करावे हे त्यांच्या कलाविषयक दृष्टिकोनात बसतच नसावे. आपली आधुनिकता, अगदी अद्ययावत आधुनिकता त्यानी सतत जपली. त्यानुसार साहित्यातले सिद्धांत त्यानी जे एकदा निश्चित केले त्यांच्या फेरविचाराची त्याना कधी गरजच भासली नाही.

पाश्चात्य वाङ्मयाच्या त्यांच्या वाचनातही त्याना हेच आपले आवडते सिद्धांत सापडले. अक्षर वाङ्मयाचा गुणविशेष सांगताना कलाकृतींची आनंद देण्याची अविनाशी शक्ती त्याना सापडली. पण त्या आनंदाची प्रतवारी

---

५. ना. सी. फडके : गाजलेली भाषणे, १९४०, पृ. २१–२३

६. ना. सी. फडके : कस्तुरीची लूट, १९६०, पृ. १८१.

ठरविण्याची आवश्यकता त्याना वाटली नाही.' आशय आणि त्याचा आविष्कार या दोन भिन्न गोष्टी आहेत आणि कादंबरीची किंमत ठरवावयाची असते ती आशयावरून नव्हे तर आशयाचा आविष्कार करताना लेखकाने किती कल्पकता व चातुर्य दाखविले आहे यावरून,'[७] असे त्यानी अलीकडे आपल्या आवडत्या कादंबरीसंबंधीही म्हटले आहे. त्याना सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट वाटते ती 'सुंदर लिहिणं.' चित्रपटातल्या दिग्दर्शकाच्या 'टेकिंग'ला जे महत्त्व असते त्याच्याशी त्यानी कादंबरीकाराने ठिकठिकाणी पेरलेल्या वारकाव्यांची तुलना केली आहे. त्यामुळे कादंबरीची रंजकता वाढते, ही गोष्ट त्याना महत्त्वाची वाटते.

रंजकता, वैचित्र्य, आनंद देणे या सिद्धांतावरचा आपला विश्वास केवळ स्थिरच नव्हे तर दृढ झाल्याचे त्यानी अगदी अलीकडेही पुनःपुन्हा सांगितले आहे. सुंदर कलाकृतीची व्याख्याही ते अशी करतात की, 'सबंध कलाकृती तर मोहक असली पाहिजेच; पण शिवाय तिचा प्रत्येक भाग स्वतंत्रपणे आकर्षक असला पाहिजे.'[८] या कल्पनेला अनुसरूनच फडक्यांनीही आपल्या कादंबरीची विविध अंगे स्वतंत्रपणे लक्षात यावीत इतकी आकर्षक केली असेच दिसून येते.

वाचकांचे रंजन करणे, त्यांना आनंद देणे यावर फडक्यांनी अविचल श्रद्धा ठेवली. साहित्यक्षेत्रातले आपले खरे वैशिष्ट्य कोणते हे सांगताना त्यानी आपल्या आत्मचरित्रात म्हटले आहे की, 'या आयुष्यात जे जे पाहिलं, ऐकलं, अनुभवलं त्याला त्याला मी साहित्यरूप दिलं. हेच माझं वैशिष्ट्य, हेच माझं कर्तृत्व आणि हेच माझं अक्षय आनंदाचं निधान.'[९] 'जीवनासाठी कला' की 'कलेसाठी कला' या वादात सतत त्यानी कलेचा पक्ष घेतला; पण आयुष्याच्या संध्याकाळी त्यात थोडा बदल झाला असल्याचे त्यानी आपल्या आत्मचरित्रात म्हटले आहे; याचा अर्थ त्यानी मूळ सिद्धांत सोडला असे नव्हे, तर उलट तो दृढ झाला आणि त्यामुळे त्यांची नवी भूमिका त्यांनी अशी मांडली आहे की, 'मी जो जो उद्योग केला तो साहित्यनिर्मितीचा हेतू पुढे ठेवूनच. 'जीवनासाठी कला' की 'कलेसाठी कला' या वादात कलेसाठी कला या वादाचा मी नेहमी हिरीरीनं पुरस्कार करीत आलो. परंतु एक पाऊल पुढे जाऊन मी असं म्हणतो की, माझ्या साहित्यामागं 'कलेसाठी कला' एवढंच सूत्र नाही तर 'कलेसाठी जीवन' ही प्रेरणा अधिक अंशानं आहे.

---

७. ना. सी. फडके : कटाक्ष, १९७३, पृ. ५३.

८. ना. सी. फडके : माझं जीवन एक कादंबरी, १९६९, पृ. ३७५.

९. ना. सी. फडके : माझं जीवन एक कादंबरी, १९६९, पृ. ५४५.

जे जे पाहिल, ऐकलं, अनुभवलं त्याला त्याला साहित्यरूप देण्यासाठी मी झटलो आहे.' १०

फडके यांच्या 'कलेसाठी कला' या भूमिकेचे रूपांतर अखेर 'कलेसाठी जीवन' यात झाले यात आश्चर्य नाही. इथे त्यांच्या कलाविषयक भूमिकेचे एक वर्तुळ पूर्ण होते. किंबहुना सुरुवातीपासून जीवन व कला यांची त्यानी जी कृतीत विभागणी केली त्याचीच ही अपरिहार्य परिणती म्हणावी लागेल.पण त्यानी ही जी कलाविषयक भूमिका घेतली व विशेष म्हणजे सतत ती लढविली तिचा एक चांगला परिणामही झाला आणि तो म्हणजे कलेच्या स्वायत्ततेवर साम्यवाद, गांधीवाद यांसारख्या प्रभावी विचारसरणीचे आक्रमण परतून लावण्याचे बरेचसे कार्य तिने केले. पुरोगामी साहित्याचा वाद, सत्यं शिवं सुंदरम् वाद इत्यादी प्रत्येक वादाच्या वेळी फडके कलेच्या बाजूने ठामपणे उभे राहिले. त्यांमुळे त्यांच्या कलाविषयक भूमिकेला नकळत जरी साधनाचे स्वरूप आले तरी मराठी वाङमयाच्या दृष्टीने त्यांची भूमिका उपकारकच ठरली, यात शंका नाही.

त्यांच्या साहित्यदृष्टीचा परिणाम त्यांच्या टीकादृष्टीवर आणि वाङमयावरही अपरिहार्यपणे झाला आणि काही काळ तंत्र व कला ही एकच आहेत असा समजही उत्पन्न झाला. वाङमयाच्या द्वारे जीवनाची विशालता, विविधता व तीव्रता अनुभवायची असते याचा विसर पडून केवळ वैचित्र्य आणि नावीन्य हेच परवलीचे शब्द बनले.

फडक्यांच्या वाङमयीन व्यक्तिमत्त्वाची वैशिष्ट्ये स्थूलमानाने अशी आहेत. सर्वसाधारण माणसाला आपल्या अनुभवाचा स्थलकालनिरपेक्ष व पुनःप्रत्ययाचा आनंद देणे हे त्यानी आपले कार्य मानले. त्यामुळे त्यात निव्वळ रंजकतेवर व वैचित्र्यावर भर दिला गेला आणि त्याची परिणती एक स्वप्नाळू, आभासमय विश्वाची निर्मिती करण्यात झाली. पण त्यातूनही कलेची स्वायत्तता अबाधित राखण्याचा महत्त्वाचा प्रयत्न झाला. हेच त्यांच्या वाङमयविषयक भूमिकेचे यश नि अपयशही !

फडके आज आपल्यात नाहीत; पण त्यानी साहित्याच्या क्षेत्रात एक विशिष्ट दृष्टी रुजविण्यासाठी केलेल्या कार्याचे कधीच विस्मरण होऊन चालणार नाही.

(युगवाणी : फेब्रुवारी–मार्च, १९७८)

---

१०. ना. सी. फडके : माझ जीवन एक कादंबरी, १९६९, पृ. ५४८.



संत तुकारामाचे 'अभंग भागवत'

(संत तुकारामावर नवा प्रकाश)

महाराष्ट्रीय संतपरंपरेत विशेषतः भागवत संप्रदायात 'गीता,' 'ज्ञानेश्वरी' आणि 'व्यासभागवत' यांना विशेष महत्त्व आहे. भागवतसंप्रदायाची तर ती प्रस्थानत्रयीच आहे. महाराष्ट्रीय संतांनी या तिन्ही ग्रंथांतून स्फूर्ती घेतली आहे. 'व्यासभागवता'चा दशम व एकादश स्कंध तर त्यांचे अतिशय आवडते आहेत आणि त्यांच्या आधारे अनेक ग्रंथांची निर्मिती मराठीत झाली आहे. संत तुकारामही त्याला अपवाद नाही. संत तुकारामाचे महाराष्ट्र संतपरंपरेतील स्थान अबाधित असले, तरी त्यांच्या साधनेबद्दल, त्यांच्या व्यासंगाबद्दल आणि संस्कृत भाषेच्या ज्ञानाबद्दल अभ्यासकांत व टीकाकारांत अनेक मतमतांतरे व मतभेदही आहेत. त्याना संस्कृत येत नव्हते किंवा निदान येत नसावे असे एक मत प्रचलित आहे. त्यामुळे 'मंत्रगीता' या ग्रंथाचे कर्तृत्व बहुतेकांनी संशयास्पद मानले आहे. 'तुकाराम म्हणजे खेडवळ, कुणबी, त्याला संताजीच्या 'अस्सल' गाभ्यावरून अनुमान करिता, शुद्ध कसे बोलावे व शुद्ध कसे लिहावे हे देखील कळत नव्हते; त्याची भाषा ग्राम्य, कुणबाऊ; असा अनेक पंडितांनी बुद्धयाच समज करून घेतला आहे.'[१] असे कै. पु. मं. लाड यांनी आपल्या तुकारामचरित्रात म्हटले आहे. आणि 'साधना' या प्रकरणात तुकारामाच्या व्यासंगाचा त्यांनी विस्तृत आढावा घेतला आहे. त्या आधी कै. ल. रा. पांगारकर यानी आपल्या तुकारामचरित्रात तुकारामाच्या व्यासंगाचा उल्लेख केला आहे आणि त्यात कै. बाबाजी गणेश परांजपे व परळकर यांनी तुकारामाच्या व्यासंगाबाबत कशी धरसोड करणारी विधाने केली आहेत, हेही स्पष्ट केले आहे.

---

१. पु. मं. लाड : श्री तुकारामाचे चरित्र (पूर्वार्ध), १९५७, पृ. १०१

खुद्द पु. मं. लाड यानी म्हटले आहे की, 'आजकाल मराठी घेऊन एम. ए. झालेल्या विद्वानांपेक्षाही तुकारामाने ग्रंथांचा अधिक व्यासंग केला होता, ही कल्पना काहींना सहन होत नाही.' (लाडांचे हे विधान इ. स. १९५७ चे आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे !) लाडांना तुकारामाच्या व्यासंगाबद्दल शंका नाही. 'ज्ञानेश्वरांपूर्वीपासून सुद्धा भगवद्गीता हा महाराष्ट्रातील भागवतपंथाचा अत्यंत आवडता ग्रंथ होता. त्याची नवी नवी विवरणे चालूच होती. त्यांपैकी ज्ञानेश्वरी व गीतार्णव या दोन प्रसिद्ध टीका त्या ग्रंथावर तुकारामापूर्वीच झाल्या होत्या व तुकारामाच्या समकालीनांत गीतेचा मोठा प्रसार असून ती यथार्थ जाणून घेण्याचाही सारखा प्रयत्न चालला होता. भागवत संप्रदायात ज्ञानेश्वरीचे पारायण नित्यक्रमातले होते... साडेतीनशे वर्षांपूर्वी ज्ञानेश्वरीची भाषा लोकभाषेपासून विशेष दूर नव्हती, तेव्हा मुख्यत्वे ज्ञानेश्वरीच्या मदतीने तुकारामाने गीता उत्तम अवगत करून घेतली होती, यात काहीच शंका नाही. संप्रदायाचा दुसरा प्रधान ग्रंथ म्हणजे भागवत. एकनाथापूर्वीही याजवर मराठी टीका होती. परंतु एकनाथांचा सर्ववंद्य ग्रंथ नवीन होता. त्याची प्रत दुष्प्राप्य नव्हती.' [२] असे सांगून लाडांनी तुकारामाला आपल्या पांडित्याचे प्रदर्शन करावयाचे नसून आत्मज्ञानाकरिता वाचावयाचे असल्याने त्याने (महिपतीने वर्णन केल्याप्रमाणे) मूळ भागवत ग्रंथ सायासाने कसा पाहिला असेल त्याची नीट कल्पना येते, असे पुढे म्हटले आहे. तुकारामाने मूळ भागवताचे बाराही स्कंध नीट पाहिले होते. त्यांतील अनेक श्लोक त्याच्या पाठात वसून गेले होते हे पांगारकरानी वेचक उताऱ्यांच्या अंतःप्रमाणावरून सुस्पष्ट केले आहे, हेही लाडांना मान्य आहे. तुकारामानेही 'पाहिली पुराणे । धांडोळिली दरुषणे,' 'वेद अनंत बोलिला । अर्थ इतुकाची साधिला,' 'अठरा पुराणी सिद्धांत । तुका म्हणे हाचि हेत,' 'आम्ही क्षेत्रींचे संन्यासी । देहभारित हृषिकेषी... आहे. आहे तैसी वरी । खंडे निवडितो वेदांची' असे उद्गार वेळोवेळी काढले आहेत. 'तुकोबांना भावार्थ समजण्याइतके संस्कृत चांगले येत होते' ही पांगारकरांची समजूतही बरोबर आहे, असे लाडांना वाटते.

तुकारामाला गीता व भागवत या दोन ग्रंथांचा परिचय कसा होता हे पांगारकरानी विस्तृत प्रमाणात दाखविले आहे. 'अणोरणीयान्महतो महीयान्' याचेच रूपांतर 'अणुरणीया थोकडा । तुका आकाशाएवढा' हे होय. 'निर्दोषं हि समं ब्रह्म' याचेच अन्यरूप 'ब्रह्म सर्वगत सदा सम । जेथे आन नाही विषम ।' हे होय. 'अंतकाले च मामेव स्मरन्' या गीतावचनाचेच 'अंतकाळीं ज्याच्या नाम आले मुखा । तुका म्हणे सुखा पार नाही' हे प्रतीक होय... 'ते तं भुक्त्वा

---

२. पु. मं. लाड : श्री तुकारामाचे चरित्र (पूर्वार्ध), १९७५, पृ. १०२-१०३

स्वर्गलोकं विशालं क्षीणे पुण्ये मर्त्यलोके विशन्ति ' (गीता ९–२१) हीच गोष्ट

जरी मागो पद इंद्राचें । तरी शाश्वत नाही त्याचे ॥ २ ॥
स्वर्ग भोग मागूं पण । पुण्य सरल्या मागुती येणे ॥ ३ ॥ [३]

याप्रमाणे तुकारामाच्या अभंगात येते. त्यानी दिलेली 'गीता' व 'अभंग' यांतील आणखीही उदाहरणे अशी :

'यावानर्थ उदपाने' (गीता २–४६) या श्लोकाचाच भावार्थ ज्ञानेश्वरीच्या अनुरोधाने (२–१६२) त्यानी 'गंगेचिया अंतावीण काय चाड । आपले ते कोड तृषे पाणी' असा सांगितला आहे. 'ॐ तत्सदितिनिर्देशो' (गीता १७–२३) ह्या श्लोकाकडेच 'ॐ तत्सदिति सूत्राचे सार । कृपेचा सागर पांडुरंग ॥ १ ॥' ह्या अभंगपदाचा संदर्भ आहे. 'कर्मेन्द्रियाणि संयम्य य आस्ते मनसा स्मरन्' (गीता ३–६) याला देवांनी मिथ्याचार म्हटले आहे. या श्लोकाची छाया –

'त्यागे भोग माझ्या येतील अंतरा । मग मी दातारा काय करू ॥' या अभंगपदावर पडली आहे. 'उद्धरेदात्मनात्मानं,' (गीता ६–५) म्हणजेच 'आपणचि तारी आपणचि मारी । आपण उद्धरी आपणया ॥' त्याचप्रमाणे 'जीव न देखे मरण । धरी नवी सांडी जीर्ण ॥' म्हणजे 'वासांसि जीर्णानि' हाच गीता श्लोक (अ. २–२२) होय. 'अपि चेत्सुदुराचारो भजते मामनन्यभाक्' (अ. ९–३०) याचा अर्थ 'न व्हावी तीं जालीं कर्मे नरनारी । अनुतापे हरी स्मरता मुक्त' हा होय. हाही अर्थ ज्ञानेश्वरीच्या अनुरोधाने झाला आहे. (ज्ञाने. ४२०–२१) 'योगक्षेमं वहाम्यहम्' (गीता ९–२२) याचे प्रतिबिंब पहा :

संसारींचें ओझें वाहता वाहविना । तुजवीण अनंता नाही कोणी ॥ १ ॥
गीतेमाजी शब्द दुंदुभीचा गाजे । योगक्षेम काज करणे त्याचे ॥ २ ॥

वरील सर्व उदाहरणे देऊन पांगारकर म्हणतात की, 'एवढ्याच उदाहरणांवरून तुकोबांचा मूळ गीतेशी किती दृढ परिचय होता हे लक्षात येईल. तुकोबांकडे जे कुणी परमार्थमार्ग विचारायला जात त्यांना ते गीतेची पोथी देत व गीता आणि विष्णुसहस्रनामाचे पाठ करायला सांगत आणि बहिणाबाईना त्यानी स्वप्नात अनुग्रह दिला, त्या प्रसंगी त्यानी त्याना 'रामकृष्णहरी' हा मंत्र जपावयास सांगितला व गीतेचे पुस्तक दिले.' बहिणाबाईनी स्वतःच 'दिधले पुस्तक मंत्रगीता' असे म्हटल्याचे पांगारकर पुढे म्हणतात. यावरून तुकोबांच्या नित्यपाठात गीता असून शिवाय

---

३. ल. रा. पांगारकर : श्री तुकारामचरित्र, १९२७, पृ. १४८

गीतेच्या हस्तलिखित प्रतीही कोणा योग्य पुरुषाला देण्यासाठी त्यांच्या सग्रही असत असे दिसते, असा पांगारकर निष्कर्ष काढतात.

गीतेप्रमाणेच मूळ व्यासभागवताची त्यांच्या वाणीवर व विचारावर दाट छाप पडली होती,याचीही अनेक उदाहरणे पांगारकरानी आपल्या तुकारामचरित्रात दिली आहेत. 'मात्र गीतेचा अभ्यास म्हणजे ज्ञानेश्वरीचा अभ्यास व भागवताचा अभ्यास म्हणजे नाथ भागवताचा (एकादश स्कंध) अभ्यास असा जरी प्रकार आहे तरी त्यांनी गीता व मूळ भागवत (सर्व वाराही स्कंध) नीट पाहिले होते यात शंका नाही,' असे जे पांगरकर म्हणतात त्यावरून त्यानी स्वत: स्वतंत्रपणे वरील दोन्ही ग्रंथांचा अभ्यास केला नव्हता असे सुचवितात. पण पुढे 'भागवत ग्रंथ तुकोबांनी अनेकवार समग्र ऐकला, पाहिला, अनुवादला आहे.' 'भागवतातले अनेक श्लोक त्यांच्या पाठात बसून गेले, त्यातले सिद्धांत त्यांच्या हृदयात उतरले, त्यातील भक्तकथा त्यांच्या भक्तिप्रवणतेस उद्दीपक झाल्या,'[४] असेही ते म्हणतात. त्यानी दिलेल्या चौदा उदाहरणांवरून तुकोबांचा भागवताशी दृढ परिचय होता हे सर्वांस कबूल होईल, असे शेवटी त्यानी सांगितले आहे.

पांगारकरांप्रमाणेच लाडही आपल्या तुकारामचरित्रात तुकारामाने केलेल्या साधनेचा उल्लेख करतात. कीर्तन करण्यासाठी लागणारे पाठांतर व त्याकरिता लागणारे वाचन त्याने कसे केले असेल हे ते महिपतीच्या आधारे सांगतात. त्यात नामदेव, एकनाथ, ज्ञानेश्वर यांच्या ग्रंथांप्रमाणेच योगवासिष्ठ, अमृतानुभव, पुराणे यांचा उल्लेख येतो. 'भागवतींच्या कथा सुरस । स्वमुखे वदले महापुरुष । त्याही पाहिल्या सायासें । लीला विशेष श्रीहरीची ॥' अशी महिपतीची साक्ष आहे.

पण लाड किंवा पांगारकर तुकारामाला गीता, ज्ञानेश्वरी व व्यासभागवत यांचा दृढ परिचय होता, त्याची छाप त्यांच्या अभंगरचनेवर पडली होती एवढेच म्हणतात; पण तुकारामाला संस्कृतचे पूर्ण ज्ञान होते, असा निष्कर्ष मात्र काढीत नाहीत. तुकारामाने संस्कृत भाषेचा व्यासंग कसा व कुठे केला असेल कोण जाणे, पण त्याला ती गीर्वाणवाणी पूर्ण अवगत होती याचा एक नवा दस्तऐवज आता उपलब्ध झाला आहे. त्यावरून तुकारामाच्या संस्कृतच्या व्यासंगावर फार चांगला प्रकाश पडतो. त्याने भागवत केवळ सायासाने पाहिले होते, असे नसून त्यातील अनेक श्लोकांनी त्याला अभंगरचनेला स्फूर्ती दिली होती, याची जाणीव होते. इतकेच नव्हे तर तुकारामाचे अनेक अभंग हे भागवतातील काही श्लोकांचे केवळ भावानुवादच नव्हे तर सरळ सरळ अनुवाद आहेत हेही दिसते. काही भाषांतरे, काही अनुवाद, काहींच्या मध्यवर्ती कल्पनांचा विस्तार तर काही बीजरूपाने

---

४. ल. रा. पांगारकर : श्री तुकारामचरित्र, १९२७, पृ. १५१

आविष्कार अशा भागवतातील श्लोकांचा उपयोग तुकारामाने केल्याचे या नव्या पुराव्यावरून सिद्ध होते. त्यावरून तुकारामाने केलेल्या वेद, पुराणे, गीता, ज्ञानेश्वरी, भागवत इत्यादींच्या व्यासंगावद्दल पुन्हा नव्याने शोध करण्याची गरज उत्पन्न होते.

श्रीव्यासभागवतातील श्लोक व तुकारामाचे अभंग एकत्र असणारे हे हस्तलिखित कोल्हापूर येथील पंडित घराण्यातील सध्याचे वंशज श्री. यशवंत महाराज पंडित यांच्याकडून मिळाले. त्यात भागवतातील जवळजवळ तीनशे श्लोकांचे तुकारामाच्या अभंगांशी असलेले साम्य स्पष्ट केलेले आहे. या हस्तलिखिताला आदी व अंत नाही, त्यामुळे ते मूळचे किती पानांचे होते हे निश्चित नाही. काही श्लोकही नीट वाचता येत नाहीत. याच हस्तलिखिताच्या वहीत रामचंद्रपंत अमात्य यानी लिहिलेल्या शिवचरित्राच्या बखरीचीही नक्कल करून ठेवली होती. या हस्तलिखिताचा आकार ८ × ११ इंच (पृष्ठे १६२) असा असून वर भागवतातील श्लोक व खाली तुकारामाचा अभंग अशी रचना आहे. त्यात स्कंधाचा क्रम पाळलेला नाही, तसेच श्लोक व अभंग यांचेही क्रमांक नसून, लेखनही अत्यंत अशुद्ध आहे. ते नंतर कुणी तपासून पाहिलेले दिसत नाही. श्री. यशवंत महाराज पंडित यांनी या हस्तलिखितावरून मूळ भागवतातील अध्याय व श्लोक शोधण्याचे बरेचसे काम केले होते. उरलेले प्रस्तुत लेखकाने केले आहे. हे काम बराच वेळ खाणारे होते; कारण भागवतातील श्लोकांचे स्कंधही सर्वच ठिकाणी बरोबर दिलेले नाहीत व अध्याय व श्लोकक्रमांकही नाहीत. तसेच अशुद्ध लेखनामुळे मूळ श्लोक शोधून काढणेही जिकिरीचे होते. श्री. यशवंत महाराज यांच्यामुळेच हे हस्तलिखित प्रकाशित करण्याची संधी मिळत आहे.

या हस्तलिखिताचे कर्तृत्व कुणाचे याचाही निश्चित पुरावा मिळत नाही. कोल्हापूरचे राजे तिसरे शिवाजी (दुसरे) छत्रपती (इ. स. १७६०–१८१२) यांचे राजगुरू व पुण्याच्या कै. बाबा महाराजांचे पूर्वज महासिद्ध पुरुष श्रीसिद्धेश्वर-महाराज यांचे द्वितीय चिरंजीव नारायण पंडित ऊर्फ नानामहाराज यांच्याकडे त्याचे कर्तृत्व जाते असा अंदाज आहे. श्रीसिद्धेश्वरमहाराज यांस रामचंद्र, नारायण, वासुदेव, बहिणाबाई व कृष्णाताई अशी मुले होती. त्यांपैकी श्री. रामचंद्र पंडित संस्कृतचे गाढे विद्वान असून वासुदेव पंडित हे राजकारणी होते. त्यानी कोल्हापूरचे वकील म्हणून एल्फिन्स्टन साहेबाकडे व पेशवे सरकारकडे काम पाहिले, तर बहिणाबाई या विशाळगडकर प्रतिनिधींकडे व कृष्णाबाई या कळंबेकर देशपांडे यांच्या घराण्यात दिल्या गेल्या. श्रीसिद्धेश्वर ऊर्फ बुवा महाराज हे मूळ पुरुष इ. स. १८०० साली दिवंगत झाले. त्यांचे ज्येष्ठ पुत्र रामचंद्र पंडित गाढे विद्वान असून वेद, श्रुतिस्मृती, व्याकरण, शास्त्र, न्याय, अलंकार, ज्योतिष, वैद्यक, धर्म अध्यात्म, इतकेच नव्हे तर अश्वारोहण, गायन, शिल्प, भालाफेक, शस्त्रविद्या,

धनुर्विद्या, लिपी व भाषा इत्यादींत तज्ज्ञ होते. त्यांनी अनेक ग्रंथ लिहिले असून हिंदुस्थानी पदेही लिहिली आहेत. वाराणसीला व्यासपूजा करण्याचा त्यांना मान होता. शालिवाहन शके १७५२ (इ. स. १८३०) विकृत नाम संवत्सरे वैशाख शुद्ध अक्षय्यतृतीयेस त्यांचे निर्वाण झाले.

श्री. नारायण पंडित हेही गाढे विद्वान असून करवीरनिवासिनी श्रीमहालक्ष्मीचे उपासक होते. त्यांचा जन्म नरसिंहपूर (कराडजवळ) येथे ज्येष्ठ शुद्ध १४, शके १६९६ जय नाम संवत्सरे (२३ जून, १७७४) रोजी झाला, तर त्यांचे निर्वाण श्रावण वद्य २, शके १७३८ धाता नाम संवत्सर (३ ऑगस्ट,१८१६) रोजी झाले. ते नक्की कुठे वारले याबाबत एकवाक्यता नाही. श्रीसिद्धेश्वर महाराज यांचा इतिहास त्यांचे पणतू कै. श्री. श्रीनिवास पंडित ऊर्फ रावजी महाराज यानी तयार केला व तो त्यांचे चिरंजीव श्री. रामचंद्र महाराज पंडित ऊर्फ बाबामहाराज राजगुरू यानी कोल्हापूर येथे इ. स. १८८४ मध्ये प्रसिद्ध केला आहे. या चरित्रास त्यांनी ' सुबोधबखर ' असे म्हटले आहे व तिचा लेखनकाल त्यांनी शके १७७४, परिधावी नाम संवत्सर, श्रावण वद्य दशमी (दिनांक १० ऑगस्ट, १८५२ मोडक जंत्रीप्रमाणे मंगळवार) असा दिला आहे. त्यानीच ' श्रीसिद्धेश्वरगुरू गीतामृत ' हे पद्यमय चरित्रही शके १८३४ मध्ये लिहिले आहे. ही दोन्ही चरित्रे अनुक्रमे इ. स. १८८४ व इ. स. १९६५ मध्ये प्रकाशित झाली आहेत. त्यांत श्रीसिद्धेश्वरगुरू महाराजांच्याबरोबरच त्यांच्या तिन्ही चिरंजिवांची चरित्रे आली आहेत. त्यातील नाना महाराजांच्या चरित्राचा तपशील त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रकाश टाकणारा आहे व इतर माहितीवरून तुकारामाच्या अभंगासंबंधातील कर्तृत्व त्यांचेच असण्याची शक्यता दृढ होते.

' याप्रमाणे द्वितीय पुत्र नारायण महाराज पंडित ऊर्फ नानामहाराज यानी श्रीबाबामहाराज यांजपासूनच शास्त्रादी अध्ययन, कलाविकलांत संपादन करून त्यासारखेच विद्वत्तादी सर्वगुणसंपन्न झाले व ते नित्य स्नानसंध्येनंतर श्रीजगदंबेच्या दर्शनास जात असत आणि त्यानी पूजा केल्यावर जे त्यांचे बुद्धीत (मनात)असेल त्या फुलाचा प्रसाद घेणेस्तव पुढे उभे राहिल्यावर तिने ते प्रासादिक फूल दिले म्हणजे ते घेऊन परत यावे. तसे काही दिवस चालले असता एके समयी पुजारी यांनी कपटभावाने श्रीजगदंबेचे अंगावर काही (च) पुष्पे न ठेविता एक तुरा मात्र मुकुटावर बांधून ठेविला आणि हे दर्शनास गेल्यावर आज प्रसाद कसा होतो हे पाहू, म्हणून बोलल्यावर त्यांनी काही उत्तर न करिता पूजा करून उभे राहिले. तो ते दिवशी तोच तुरा हातात येऊन पडला. मग सर्व पुजाऱ्यांची खात्री होऊन त्यांनी साष्टांग नमस्कार घालून आपणासारखे भक्त नाहीत, आम्हावर रोष न करिता अपराध क्षमा करून श्रीजगदंबेची शेजारती नाही, ती आपण करून द्यावी;

म्हणून सर्वांनी विनंती केल्यावरून लागलीच ती शेजारती केली. तीच अद्यापि नित्य रात्रौ म्हणत असतात. ('निद्रा करि मंची जगदंबे पालित भक्तकदंबे' अशी तिची सुरुवात असून 'श्रीरामे करणे सहशयन विनवी नारायण' असा तीत शेवटी त्यांचा उल्लेख आहे.) अशी ज्यांणी भक्तीबळाने जगदंबा आपल्या स्वाधीन करून घेतली आणि ज्यांचे चातुर्य असे की दोन्ही हातांत दोन लेखण्या घेऊन दोन्हीकडून एक मजकूर लिहीत येऊन तो मध्ये मिळवावा आणि ते पुढे ज्या समयीं काशीयात्रेस गेले त्या समयीं ज्या ज्या देशात जातील तेथील दुभाषा बोलणारा मनुष्य आणून एक-दोन दिवस त्याबरोबर भाषण करून त्या भाषणाचे शब्दभेद समजून घेऊन ती भाषणे अवगत करून त्याच भाषेत तेथें नवीन कविता करून कीर्तन करावे आणि कीर्तनसमयीच लागलीच पदे वगैरे कविता करून म्हणावी. अशी अद्भुत फार त्वरित कविता करणेची शक्ती असून ज्या ज्या देशात गेले त्या त्या भाषेने कविता केल्या आहेत... यांचे विद्वत्तादि अद्भुत सामर्थ्य असे की, कोणी शास्त्री आदि जनांनी यांजबरोबर प्रसंग म्हणजे वादविवाद बहुशा केला नाही. एखादा मोठा विद्वान येऊन तो वाद करू लागल्यास याणी त्याचा गर्व परिहार केल्यावाचून त्यास सोडला, अशी गोष्ट जाहली नाही. याचे प्रत्यंतर असे : त्यास पंचकुंडी अग्निहोत्र असून मिशास कल्ले राखून काशीपर्यंत गेले. परंतु शास्त्र्याने त्याचे खंडन करून ते कल्ले काढवावेत असे सामर्थ्य कोणत्याही विद्वानाचे झाले नाही, ही गोष्ट इकडे व त्या प्रांतात सर्वांस प्रसिद्ध आहे. ते क्षेत्रात जाताना वाटेने नागपूर मुक्कामी शके १७३८ चित्रभानुमान संवत्सरात श्रावण वद्य द्वितीयेस सिद्धिगत झाले.' [५] (इंग्रजी दिनांक ३ ऑगस्ट, १८१६. मात्र १७३८ शकनाम चित्रभानू नसून मोडक जंत्रीप्रमाणे ते धाता असे आहे.)

श्रीनानामहाराजांचे नागपूर येथे निर्वाण झाले नसून ते अयोध्येत वैकुंठवासी झाले अशी माहिती बडोदे येथील एक साधुपुरुष श्री रघुपतीमहाराज यांच्या इ. स. १९८१ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या चरित्रात मिळते. त्या चरित्रातही नानामहाराजांच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रकाश पडून तुकारामाचे प्रस्तुत अभंग भागवत त्यांचेच असावे असे वाटते. सिद्धेश्वरमहाराजांनी समाधी (इ. स. १८००) घेतल्यावर 'नारायण महाराज यात्रेस निघाले व ते वीरक्षेत्री (बडोदे) पातले' आणि 'रघुपतीस लाभले,' असे श्री रघुपतीमहाराज चरित्राचा कर्ता व्यंबकसुत म्हणतो. हे चरित्र त्याने शके १८०२ (इ. स. १८८०) मध्ये समाप्त केले तरी ते प्रसिद्ध व्हायला १९८१ साल उजाडावे लागले व संग्राहक श्री. उमाकांत चिमणराव

---

५ श्रीनिवास पंडित ऊर्फ रावजी महाराज, श्री सिद्धेश्वर ऊर्फ बुवामहाराज यांच्या चरित्राची सुबोध बखर, १८८४

पिंपळसकर यानी ते प्रकाशित केले आहे. वडोद्याला नानामहाराजांकडून रघुपतीस अनुग्रह मिळाला. तेथील मठात अजूनही नानामहाराजांची पुण्यतिथी साजरी केली जाते. नानामहाराज वडोद्याहून द्वारका व काशीला गेले. तेथेही त्यानी बंडखोरी केली. क्षौरविधी न करता 'आपल्या दोघी स्त्रियांसह ते गंगास्नानाला' जाऊ लागले व त्यांच्या या शास्त्राविरुद्ध वर्तनाने वाद माजला. त्यानी तिथल्या ब्राह्मणांना शास्त्रवचन दाखवा असे आव्हान दिले. वाद अठरा दिवस चालला. शेवटी गंगेने ब्राह्मणांना 'तो महाज्ञानी नारायण। नृसिंह वरें झाला उत्पन्न। त्यावरीं तपश्चर्या करून। केला प्रसन्न पांडुरंग।'[६] असे बजावून त्याला वादात जिंकता येणार नाही असे त्यांना सांगितले व नानामहाराजांनी वाद जिंकला. पण हे उदाहरण इतरांच्या अधर्माला कारण होईल, अशी ब्राह्मणांनी विनंती केल्यावरून त्यांनी क्षौरही केले. ते गयेला आल्यावर प्रयाणाच्या आदल्या दिवशी ज्येष्ठ पत्नी व पुढे अयोध्येस दुसरी पत्नी मरण पावली. तेही तेथेच पुढे वारले, असे श्री रघुपतीचरित्र म्हणते व ते अधिक संयुक्तिकही वाटते. या चरित्रातही ते विशेष ज्ञाते, वादीविवादी, उद्धट, विप्रास नमस्कार न करणारे असे असल्याचे व पुढे उपरती होऊन वनात तपश्चर्या करून प्रत्यक्ष पंढरीनाथ प्रसन्न करून घेतल्याची माहिती आली आहे.

श्री नानामहाराज स्वतः अत्यंत विद्वान होते व त्यानी विविध काव्यरचना केली आहे. त्यानी हिंदुस्थानी पदेही केली आहेत. त्याशिवाय आरत्या, काकड-आरत्या, निद्रा वगैरे पदे प्रसिद्ध आहेत. ते स्वतः उत्तम कीर्तनकार असल्यामुळे गीता, भागवत, ज्ञानेश्वरी व उपनिषदे यांच्याशी त्यांचा दृढ परिचय निश्चितच होता; पण तुकाराम व विठ्ठल यांच्याशी त्यांचा आणखी एक भावबंध जुळला होता. तो म्हणजे 'श्रीविठोवा व तुकाराम यांनी वीणा दिला' तो अभंग व 'वासुदेव बावाचे पत्र व उत्तर' या त्यांच्या अप्रसिद्ध काव्यावरून त्यांचा विठ्ठल व तुकारामाकडील ओढा व्यक्त व्हावा. तो अभंग असा :

'येसी तुकारामा येसी सीतारामा।
येसी आत्माराम मायबापा ॥ १ ॥
येवूनी स्वप्नीं दिली पंढरीची वारी।
सवें हा श्रीहरी घेऊनिया ॥ २ ॥
भजन कराया दिधलासी वीणा।
विठ्ठल चरणा आठवावे ॥ ३ ॥

---

६. त्र्यंबकसुत : श्री रघुपतीमहाराज चरित्र, बडोदे, १९८१;
अध्याय ९, ओवी ८६

याचा अभिप्राय आम्ही काय जाणो ।
परि काही वर्णू यथामति ॥४॥
पंडित वैदिक न मानिती अभंग ।
किंवा पांडुरंग न स्मरति ॥५॥
तयाचे हातुन करवावे कीर्तन ।
आणि नामस्मरण आपुलेचि ॥६॥
आज्ञा केली याचा शेवट लावणे ।
पायाचे आधीन स्वामिचिया ॥७॥
नारायण म्हणे लाज तुजि तुज ।
आम्ही तो सहज पतीहीन ॥८॥ '

' वासुदेवबाबाचे पत्र ' मध्ये ' तुकया प्रसादे कीर्तनाचा मार्ग । हृदयी अनुराग नित्य राहो । आषाढीची यात्रा व्हावी पंढरीस । जावे उत्तरेस तीर्थाटणा । तुकादास देहू क्षेत्रा उत्साहास । यावे हे मानस मनी आहे ॥ ' असे म्हटले असून उत्तरात ' सर्व तारावया धरिला अवतार । तुकाराम साचार भूमी आले । संसाराच्या दुःखे गांजियले दीना । धांवले देखोन मायबाप । विणा देऊनिया लाविले भजना । विठ्ठल चरणा जोडविले । काय उपकार फेडू मायबापा । हरूनी संतापा सुखी केले । तेवी हे स्वरूप ऐसे जाणोनिया । नारायण माया विनवितो ॥ ' यावरून नारायण महाराजांच्या तुकारामाशी जडलेल्या नात्याबद्दल व व्यासंगाबद्दलही शंका राहात नाही. श्री सिद्धेश्वर गुरुमहाराजांचे दोन पुत्र श्री बाबामहाराज व वासुदेव ऊर्फ भाऊ महाराज यांच्याकडे या हस्तलिखिताचा संबंध दिसत नसल्यामुळे अखेर त्यांचे कर्तृत्व वरील पुरावा लक्षात घेता श्री नानामहाराजांकडे द्यावे लागते. सध्याचे वंशज श्री. यशवंत महाराज यांच्याशी चर्चा केल्यावर हे मत अधिकच दृढ झाले.

मी तुकारामाच्या या ' अभंग भागवता 'त एकूण २७९ अभंग बारा स्कंधांतून निवडले आहेत. काही अभंग व भागवतातील श्लोक यांचा पत्ता लागत नाही, तर काही श्लोक नीट वाचता येत नाहीत. ते सर्व एकत्र धरले तर एकूण अभंगांची संख्या ३०० च्या घरात जाते. यात भागवतातील दशम स्कंध व एकादश स्कंधामधील अभंगांची संख्या सर्वांत जास्त म्हणजे ती अनुक्रमे ६२ व ५५ आहे. भागवताचे दशम व एकादश स्कंध महाराष्ट्रीय संतांचे आवडते असल्यामुळे त्यांतील श्लोकांची संख्या अधिक असावी, यात नवल वाटत नाही.

स्कंधवार अभंग / श्लोक यांची संख्या अशी :

१	२१
२	१३

३	१८
४	२१
५	१४
६	२२
७	३७
८	३
९	६
१०	६२
११	५५
१२	७

एकूण २७९

भागवत श्लोकावरील तुकारामाचे अभंग काही वेळा इतर वेळी स्फुट स्वरूपात या २७९ अभंगांत आलेले आहेत. बाळक्रीडा, हिरण्यकश्यपू-प्रल्हाद, गोवर्धन व कलियुगाचे महिमान सांगताना ते सलग येतात. इतर वेळी भागवतातील श्लोकांचा सोलीव गाभा किंवा भावार्थ आधाराला घेऊन तुकारामाची अभंग रचना होते. काही वेळा भावानुवाद, काही वेळा मध्यवर्ती कल्पना घेऊन तिचा स्वतंत्रपणे केलेला विस्तार असे त्यांचे स्वरूप असते. पण त्या सर्वांना मूळ श्लोकाचा आधार आहे, हे त्यातील महत्त्वाच्या कल्पना, उपमा व रूपक आणि युक्तिवाद ही सर्व जशीच्या तशी आल्यामुळे शंका राहत नाही. श्रीकृष्णाच्या बाळक्रीडेचे किंवा प्रल्हाद यांचे अभंग तर तुकारामाने श्लोक पुढे ठेवून सरळ सरळ भाषांतरच केलेले दिसते. असेच अनेक श्लोकांबाबतही झालेले आहे. येथे दिलेल्या काही निवडक अभंगांवरून तुकारामाने भागवतातील श्लोकांच्या आधारे विविध तऱ्हेने अभंगरचना केल्याचे दिसून येते.

प्रथम भागवतातील मूळ श्लोक, नंतर त्याचे भाषांतर व नंतर तुकारामाचा अभंग दिला असून अभंगापुढील कंसातील आकडा पु. मं. लाड संपादित तुकाराम गाथेतील आहे. विशेष म्हणजे बहुतेक सर्व अभंग सरकारी गाथेत सापडतात. अभंगाचे शुद्धलेखन मूळ हस्तलिखिताप्रमाणे ठेवले आहे व त्यात बरीच अशुद्धे आहेत. काही पाठभेदही मिळतात.

१) स्कंध १, अध्याय ११, श्लोक ७

भवाय नस्त्वं भव विश्वभावन –
त्वमेव माताथ सुहृत्पतिः पिता ।

त्वं सद्गुरुर्नः परमं च दैवतं ।
यस्यानुवृत्त्या कृतिनो बभूविम् ॥

(हे जगत निर्माण करणाऱ्या कृष्णा ! तू आमचा नेहमी उत्कर्ष कर. तूच आमची माता, तूच आमचा मित्र, स्वामी, पिता गुरू, श्रेष्ठ देवता आहेस. याकरिता आम्ही तुझ्या सेवेने धन्य झालो आहो.)

अभंग (क्र. ३१०८)

विठो माझा जीव विठो माझा भाव । कुलधर्म देव विठो माझा ॥ १ ॥
विठो माझा गुरु विठो माझा तारू । उतरील पारू भवाब्धीचा ॥ २ ॥
विठो माझी माता विठो माझा पिता । विठो चुलता बहिणीबंधु ॥ ३ ॥
विठ्ठल हे जन विठो माझे मन । सोयरा सज्जन विठो माझा ॥ ४ ॥
तुका म्हणे माझा विठ्ठल विसांवा । स्मरताचि गावां जाईन त्याच्या ॥ ५ ॥

२) स्कंध २, अध्याय ३, श्लोक १८

तरवः किं न जीवानी भस्त्राः किं न श्वसन्त्युत ।
न खादन्ति न मेहन्ति किं ग्रामपशवोऽपरे ॥

(केवळ जगण्याचेच काम असेल तर ते वृक्षदेखील करीत नाहीत काय ? जगणे म्हणजे श्वासोच्छ्वास करणे असेल तर लोहारादिकांचे भातेही तेवढे काम करतात आणि खाणे-पिणे व मलमूत्राचा उत्सर्ग करणे हेच जर जगण्याचे चिन्ह असेल तर ती गोष्ट इतर गुराढोरासारख्या पशूंकडूनही घडत असते.)

अभंग (क्र. २४९८)

तरीच जन्मा यावे । दास विठ्ठलाचा व्हावे ॥ १ ॥
नाहीतरी काय थोडी । श्वानशूकरे बापुडी ॥ २ ॥
जन्मा आलियाचे फळ । अंगा लागो नेदि मळ ॥ ३ ॥
तुका म्हणे व्हावे । संत कीर्तन करावे ॥ ४ ॥

३) स्कंध ३, अध्याय ३०, श्लोक २२

क्षुत्तृटपरीतोऽर्कदवानलानिलैः संतप्यमान पथि तप्तवालुके ।
कृच्छ्रेण पृष्टे कशया च ताडितश्चलत्यशक्तोऽपि निराश्रमोदके ॥

(भूक आणि तहान यांनी तो व्याकुळ होऊन जातो. सूर्य, वणवा आणि वायू यांच्या उष्णतेने रस्त्यावरील वाळू तापलेली असल्यामुळे तेथे बसण्यास जागा व पिण्यास पाणीही त्याला मिळत नाही. चालताना भाजून जाऊन तो अत्यंत अशक्त

होतो व त्याच्याने चालवत नाही, तरी यमदूत त्याच्या पाठीवर कोरडे ओढीत असल्यामुळे तो मोठ्या कष्टाने कसाबसा चालतो.)

अभंग (क्र. ८०५)

विषयाचे सुख वाटे येथे गोड । पुढे अवघड यमदंड हाणिती ।। १ ।।
मारिती ताडिती निष्ठुर । यमाचे किंकर बहुसाल ।। २ ।।
तप्तभूमिवरी लोळविती देहा । अग्निस्तंभा वाहे कवटाळिती ।। ३ ।।
असिलतेची वने खैराचे इंगळ । तैलपाकी ज्वाळ निघताती ।। ४ ।।
म्हणोनिया आता येतो काकुळती । पुरे याला माती तुका म्हणे ।। ५ ।।

४) स्कंध ३, अध्याय ३२, श्लोक १९

नूनं देवेन विहता येनाच्युतकथासुधाम् ।
हित्वा शृण्वन्त्यसद्गाथा पुरीषमिव विड्भुजः ।।

(खरोखर असे पुरुष म्हणजे अत्यंत अभागी होत. भगवंतांच्या अमृतासमान कथा सोडून जे अकल्याणकारक अशा कथाच ऐकत बसतात, ते विष्ठा भक्षण करणाऱ्या डुकराप्रमाणेच होत.)

अभंग (क्र. ८१४)

शूकरासी विष्ठा माने सावकाश । मिष्ठान्नाचि त्यास काय गोडी ।। १ ।।
तेवि अभक्तासी आवडे पाषांड । नावडे त्या गोड परमार्थिक ।। २ ।।
श्वानासी भोजन दिले पंचामृत । परी त्याचे चित्त हाडावरी ।। ३ ।।
तुका म्हणे सर्पा पाजियल्या क्षीर । वमिता विखार विष जाले ।। ४ ।।

५) स्कंध ४, अध्याय ९, श्लोक ११

भक्तिं मुहुः प्रवहतां त्वयि मे प्रसङ्गो -
भूयादनन्त महताम् मलाशयानाम् ।
येनाञ्जसोल्वणमुरुव्यसनं भवाब्धिं
नेष्ये भवद्गुणकथामृतपानमत्तः ।।

(यास्तव, हे अनंता, माझी तुझ्याजवळ एवढीच मागणी आहे की, शुद्ध मनाने तुझी निरंतर भक्ती करणारे जे साधू असतील त्यांचा मला समागम घडावा. म्हणजे नित्य तुझ्या गुणसंकीर्तनरूपी अमृताच्या पानाने तृप्त होऊन, अनेक दुःखांनी भरलेल्या अशा या भवसमुद्राला अनायासे तरून जाईन.)

अभंग (क्र. २३०६)

हेचि दान दे गा देवा । तुझा विसर न व्हावा ॥ १ ॥
गुण गाईन आवडी । हेचि माझी सर्व जोडी ॥ २ ॥
नलगे मुक्ति धनसंपदा । संतसंग देई सदा ॥ ३ ॥
तुका म्हणे गर्भवासी । सुखे घालावे आम्हांसी ॥ ४ ॥

६) स्कंध ६, अध्याय ३, श्लोक २० व २१

स्वयंभुर्नारदः शम्भुः कुमारः कपिले मनुः ।
प्रल्हादो जनको भीष्मो बलि वैयासकिर्वयम् ॥ २० ॥
द्वादशैते विजानीयो धर्मं भागवतं भटाः ।
गुह्यं विशुद्धं दुर्बोधं यं ज्ञात्वामृतमश्नुते ॥ २१ ॥

(हे योद्धेहो, ब्रह्मदेव, नारद, शंकर, सनत्कुमार, कपिल, मनु, प्रल्हाद, जनक, भीष्म, बली, शुक व मी असे आम्ही बारा जण मात्र हा गुह्य, अत्यंत शुद्ध आणि दुर्बोध असा भगवंताने सांगितलेला धर्म जाणतो. या धर्माचे महत्त्व इतके आहे की, तो केवळ जाणला असताही मोक्ष प्राप्त होतो. मग आचरण केले असता मोक्ष प्राप्त होईल यात आश्चर्य काय ?)

अभंग (क्र. ४३५९)

नाम आहे जयापाशी । जेथे राहे तेथे काशी ॥ १ ॥
ऐसा नामाचा महिमा । जाणे वाल्मिक शंकर-उमा ॥ २ ॥
नाम जाणे प्रल्हादबाळ । जाणे पापी अजामिळ ॥ ३ ॥
नाम जाणे तो नारद । नाम ध्रुवा तो अक्षयपद ॥ ४ ॥
नाम जाणे हनुमंत । जाणताती महासंत ॥ ५ ॥
नाम गणिके तारी । पशु गजेंद्र उद्धरी ॥ ६ ॥
नाम जाणे शुकमूर्ती । जाणे राजा परिक्षिती ॥ ७ ॥
नाम जाणे तुका । नाही संसाराच्या लेखा ॥ ८ ॥

(७) स्कंध ६, अध्याय ९, श्लोक ५०

स्वयं निश्रेयसं विद्वान् न वक्तज्ञाय कर्म हि ।
न रातिरोगिणो ऽ पथ्यं वाञ्छतो हि भिषक्तमः ॥

(जसा अपथ्य पदार्थाची इच्छा करणाऱ्या रोग्याला आम वैद्य तो कुपथ्य-कारक पदार्थ देत नाही, त्याप्रमाणे स्वतः कल्याण जाणणारा ज्ञानी पुरुष अज्ञानाला प्रवृत्तिमार्गाचा उपदेश करीत नाही.)

अभंग (क्र. ३३१६)

नव्हो वैद्य आम्ही अर्थाचे भुकेले । भलते द्यावे पाले भलत्यासी ॥ १ ॥
ऐसे अकर्म सांगावे वळिवंता । हे नव्हे उचित आम्हालागी ॥ २ ॥
कुपथ्य करूनी विरवावे योगी । काय ते सलगी भीड त्याची ॥ ३ ॥
तुका म्हणे लामु फासु देऊ डाव । सुखाचा उपाव पुढे आहे ॥ ४ ॥

(८) स्कंध ७, अध्याय ५, श्लोक ४३ व ४४

दिग्गजैर्दन्दशूकैश्च अभिचारावपातनैः ।
मायाभिः संनिरोधैश्च यरदानैरभोजनैः ॥ ४३ ॥
हिमवाय्वग्निसलिलैः पर्वताक्रमणैरपि ।
न शशाक यदा हन्तुमपापमसुरः सुतम् ।
चिन्तां दीर्घतमां प्राप्तस्तत् कर्तुं नाभ्यपद्यत ॥ ४४ ॥

(त्याने त्याला दिग्गजाच्या पायांखाली तुडविले, मोठमोठ्या सर्पांकडून दंश करविले, त्याच्यामागे कृत्या लाविली, पर्वतशिखरावरून त्याला खाली लोटून दिले, नाना प्रकारे त्याचा घात करण्याचा प्रयत्न केला, खड्ड्यामध्ये घालून त्याला पुरले, विषप्रयोग केला, उपाशी ठेवले, कडक थंडीवाऱ्यामध्ये व अग्नीमध्ये टाकले व पाण्यामध्ये बुडविले आणि त्याच्या अंगावर पर्वतही फेकले, पण या सर्वही उपायांनी जेव्हा आपल्या निष्पाप पुत्रास मारण्यास तो असुर समर्थ झाला नाही तेव्हा तो अत्यंत चिंताग्रस्त झाला...)

अभंग (क्र. ३०९३)

वाटीभर विष दिले प्रल्हादाशी । निर्भय मानसी तुझ्यावळे ॥ १ ॥
भोक्ता नारायण केले ते प्राशन । प्रतापे जीवन झाले तुझ्या ॥ २ ॥
नामाच्या चिंतने विषाचे अमृत । झाले देखत नारायणा ॥ ३ ॥
तुका म्हणे ऐसे तुझे वडिवार । शिणे फणीवर वर्णवेता ॥ ४ ॥

अभंग (क्र. ३०९४)

अग्निकुंडामाजी घातला प्रल्हाद । तरी तो गोविंद विसरेना ॥ १ ॥
पित्यासी म्हणे व्यापक श्रीहरी । नांदतो मुरारी ठायीं ठायीं ॥ २ ॥
अग्निरूपे माझा सखा नारायण । प्रल्हाद गर्जोन हाक मारी ॥ ३ ॥
तुका म्हणे अग्नी झालासे सीतळ । प्रतापे सबळ विठो तुझा ॥ ४ ॥

(स्कंध ७, अध्याय ५ मधील श्लोक ४०–४१, अध्याय ८ श्लोक १३ ते १६, १८, २९ व ३२, अध्याय ९ श्लोक ८, प्रल्हाद आख्यानाच्या श्लोकांचे तुकारामाच्या अभंगात सरळ सरळ भाषांतर केले गेले आहे.) (पाहा, सरकारी गाथा अभंग क्र. ३०९३, ३०९५, ३०९६, ३०९१.)

९) स्कंद ९, अध्याय ४, श्लोक ६६

मयि निर्बद्धहृदयाः साधवः समदर्शनाः ।
वशि कुर्वन्ति मां भक्त्या सा स्त्रियः सप्तति यथा ।।

(पतिव्रता स्त्रीचा पती जसा तिच्या कल्याणाविषयी तत्पर असतो, तसा मी त्याच्या कल्याणाविषयी तत्पर असतो.)

अभंग (क्र. ९४२)

पतिव्रते जैसा भ्रतार प्रमाण । आम्हा नारायण तैशापरी ।। १ ।।
सर्व भावे लोभे आवडे ते धन । आम्हा नारायण तैशापरी ।। २ ।।
तुका म्हणे एकविध झाले मन । विठ्ठला वाचुन नेणे दुजे ।। ३ ।।

१०) दशम स्कंध, अध्याय १३, श्लोक १९

यावद्वत्सपवत्सकाल्पकवपुर्यावत्कराङ्घ्र्यादिकं यावद्
यष्टिविषाणवेणुदलशिग् यावद्विभूषाम्बरम् ।
यावच्छीलगुणाभिधाकृति वयो यावद् विहारादिकं
सर्वं विष्णुमयं गिरोऽङ्गवदजः सर्वस्वरूपो बभौ ।।

(जितके गोपबालक व वासरे हरविली होती तितक्या साऱ्यांसारखी लहान लहान रूपे धारण करून त्याने त्याच्यासारखाच काठ्या, पाने व निरनिराळी वस्त्रे धारण केली. त्या त्या गोपबालकांचे व वासरांचे शील, वय व खेळण्याची रीत ही अगदी जशीच्या तशी करून 'सर्वं विष्णुमयं जडत्' ही वेदवाणी खरी करून दाखविली.)

अभंग (क्र. ४५२६)

जीयेवेळी नेली चोरुनिया वत्से । तयालागी तैसे होणे लागे ।। १ ।।
लागे दोही ठायी करावे पाळण । जयाचा जीवन मायबाप ।। २ ।।
माय जाला हरी अवघ्या वत्सांच्या घरी । वत्से जिची तसा जाला ।। ३ ।।
जाला जैसा तैसा घरीचे गोपाळ । आणिक सकळ मोहरी पाने ।। ४ ।।
मोहरी पाने सिंगे वाहिल्या कहाळ । देखिला सोहळा ब्रह्मादिकी ।। ५ ।।
ब्रह्मादिकां सुख स्वप्नीतेही नाही । तैसे दोन्ही ठायी ओसंडले ।। ६ ।।

(स्कंध १०, अध्याय ५ मधील श्लोक १३ व १४, अध्याय ९, श्लोक १४; अध्याय १३, श्लोक ७ ते १० या श्रीकृष्णाच्या बालक्रीडाविषयक श्लोकांचे अनुवाद सरकारी गाथा अभंग क्रमांक १७३, २२२ व ४५३० मध्ये अनुक्रमे आले आहेत. त्याचप्रमाणे स्कंध १०, अध्याय १९, श्लोक ७, ८, ९, १०, १२ या श्लोकांत

श्रीकृष्णाने वणवा गिळून गोपबालकांचे रक्षण करण्याचा कथाभाग आला आहे. त्याचा अनुवाद सरकारी गाथा अभंग क्रमांक ४२३१, ४२३२, ४२३६ यांमध्ये सापडतो, तर अध्याय २५, श्लोक २ व ६, २० ते २२ या श्लोकांत श्रीकृष्णाने गोवर्धन उचलल्याचा भाग आला आहे. त्याचा अनुवाद जवळजवळ जशाचा तसा सरकारी गाथा अभंग क्रमांक ४५६२ व ४५६८ मध्ये आला आहे.)

११) स्कंध ११, अध्याय २, श्लोक ६

भजन्ति ये यथा देवान् देवा अपि तथैव तान् ।
छायेव कर्मसचिवाः साधवो दीनवत्सलः ।।

(देवांचे देणे भक्तांच्या सूक्तासूक्त कर्मानुसार मात्र चालते. परंतु साधूंचे तसे नाही. ते दीनावर दयाच करतात. साधु-संत जिवाचे पापपुण्य काही पाहत नाहीत.)

अभंग (क्र. ३४७)

जे का रंजले गांजले । त्यासी म्हणे जो आपुले ।। १ ।।
तोचि साधु ओळखावा । देव तेथेचि जाणावा ।। २ ।।
दया करणे जे पुत्रासी । तेचि दासा आणि दासी ।। ३ ।।
मृदु सवाह्य हे नवनीत । तैसे सज्जनाचे चित्त ।। ४ ।।
तुका म्हणे ऐशा स्थिती । तेचि भगवंताची मूर्ति ।। ५ ।।

१२) स्कंध १२, अध्याय ३, श्लोक २४ व २५

कलौतु धर्महेतूनां तुर्यांशोऽधर्महेतुभिः ।
एधमानैः क्षीयमाणो ह्यन्ते सोऽपि विनङ्क्ष्यति ।। २४ ।।
तस्मिंलुब्धा दुराचारा निर्दयाः शुष्कवैरिणः ।
दुर्भगा भूरितर्षाश्च शूद्रदाशोत्तरा प्रजाः ।। २५ ।।

(कलियुगामध्ये अधर्माच्या कारणांची वृद्धी होऊन त्यामुळे धर्माचे आधार ऱ्हास पावतात व त्यातला चतुर्थांश मात्र उरतो व तोही शेवटी नष्ट होतो. त्या युगात लोक दुराचारी, लोभी, निर्दय, निष्कारण वैर करणारे, दुर्दैवी, महत्त्वाकांक्षी असे असून त्यात शूद्र व कोळी यांना प्राधान्य असते.)

अभंग (क्र. ४०३२)

तुम्हा सांगतो कलियुग फळ । पुढे होईल ब्रह्मगोळ ।। १ ।।
आम्हा म्हणतील कंटक । ऐसा पाडिती दंडक ।। २ ।।
भक्तिभाविका उच्छेद । शब्दज्ञानेकरिता छेद ।। ३ ।।
हाती अंबेच्या क्रीडा काळ । शीवरूपी प्राणी सकळ ।। ४ ।।

स्त्रिया पूजा न सरे देती । भलते स्त्रियेसी भलते जाती ॥ ५ ॥
श्रेष्ठवर्ण वेद विद्वांस । आंगिकारिती मद्यमांस ॥ ६ ॥
चारी वर्ण अठरा याती । कवळ करिती एके पंक्ती ॥ ७ ॥
ऐसे होईल शकुन देतो । अगोधर सांगोनि जातो ॥ ८ ॥
तुका सद्गुरुदास्य करी । सिद्धी पाणी वाहे घरीं ॥ ९ ॥

(सरकारी गाथेतील क्रमांक २९७२ हा अभंगही कलियुगाचे स्वरूप सांगणारा व या श्लोकावर आधारित आहे.)

आणखीही अभंग देता येणे शक्य आहे; पण विस्तारभयास्तव एवढे नमुने पुरेसे व्हावेत. हे संपूर्ण हस्तलिखित प्रकाशित झाल्यावर तुकारामांच्या 'अभंग भागवता'वर अधिक प्रकाश पडणारच आहे.या 'अभंग भागवता'ने तुकारामांच्या कीर्तीला कुठलाच बाध येणार नसून उलट तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचे व कवितेचे आजवर अज्ञात असलेले विशेष लक्षात येणार आहेत. 'हेचि दान दे गा देवा,' 'जे का रंजले गांजले' इत्यादी तुकारामाच्या गाजलेल्या अभंगांवरून त्याने भागवतातल्या साध्या, सरळ श्लोकांना किती सुंदर व गोड रूप दिले आहे हे जाणवते. तुकारामाच्या संस्कृतच्या ज्ञानावरही त्यामुळे प्रकाश पडतो व 'मंत्रगीते'चे संशोधकांकडून आजवर संशयित राहिलेले कर्तृत्वही तुकारामाचेच आहे, हे पूर्णपणे सिद्ध होते. या दृष्टीने कोल्हापूरच्या गुरुमहाराज घराण्यातून उपलब्ध झालेले हस्तलिखित अतिशय मोलाचे आहे.

(**साहित्य : दिवाळी १९८३**)

□

'आधुनिकता' आणि मराठी कविता

मराठी कवितेतील आधुनिक युगाची सुरुवात इ. स. १८८५ पासून म्हणजे केशवसुतांपासून मानली जाते. खरे म्हणजे ती इंग्रजांचे राज्य भारतात आल्यापासूनच सुरू होते. पण आज ज्या अर्थाने आधुनिकतेची संकल्पना आपण मानतो ती केशवसुतांपासून सुरू होत नाही; तर त्यानंतरची, जगभर आणि विविध ललितकला क्षेत्रांत आणि साहित्यात आढळून येणारी आधुनिकता वेगळी आहे. इ. स. १९१० च्या सुमारास मानवी स्वभावातच बदल झाला असे व्हर्जिनिया वूल्फने म्हटले आहे. आधुनिकतेची संकल्पनाही या वर्षाच्या एक-दोन दशके आगेमागे सुरू होते. मराठी कवितेत केशवसुतांनी जी क्रांती केली तिची स्फूर्ती इंग्रजीतील रोमँटिक चळवळीपासून त्यांनी घेतली. (तीही 'गोल्डन ट्रेझरी' पुरतीच मर्यादित होती.) पण आधुनिकतेची नवी संकल्पना म्हणजे रोमँटिक चळवळीतून आलेली नव्हे, तर जेव्हा नित्से आणि रॅम्बो यांनी निरनिराळ्या अर्थाने परमेश्वराच्या मृत्यूची घोषणा केली तेव्हाच रोमँटिसिझमचाही मृत्यू झाला. किंबहुना आधुनिकतेची संकल्पना ही देव व धर्म यांना पर्याय म्हणूनच निर्माण झाली. तो केवळ शैलीचा आविष्कार नव्हता, तर अंतरंग व बहिरंग ढवळून टाकणारी एक नवी प्रभावी विचारप्रणाली म्हणून ती पुढे आली. युरोपात तिचा उदय व्हायला जवळ जवळ शंभर-दीडशे वर्षे लागली; पण मराठीत मात्र ती पन्नास वर्षांतच निर्माण झाली. आणि तिचे प्रवक्ते होते, कै. वा. सी. मर्ढेकर. गो. वि. करंदीकरांच्या शब्दांत सांगायचे तर पूर्व आणि पश्चिम यांच्या संगमावर उभ्या असलेल्या या माणसाने मराठी कवितेत नवकवितेचा हा प्रभाव आणून सोडला आणि तो 'आधुनिकते'चा आविष्कार होता.

रोमँटिक चळवळीपेक्षा आधुनिकता अनेक बाबतींत वेगळी आहे. स्वातंत्र्य,

समता, बधुता, बंड, निसर्गप्रेम, गूढ भूतकाळाबद्दलचे एक गूढ आकर्षण, अप्राप्या-बद्दलची ओढ असे रोमँटिसिझमचे काही विशेष. त्याचबरोबर एक प्रकारचा आशावाद, जग बदलून टाकू हा विश्वासही त्यामागे होता. केशवसुतांनीही या विश्वासाचा अनेकवार उच्चार केला; पण नव्या आधुनिकतेच्या संकल्पनेत अशा प्रकारच्या विश्वासाचा, आशावादाचाच मुळी अभाव आहे. एका अर्थाने ही नव्या आधुनिकतेची संकल्पनाच नकारात्मक आहे. भूतकाळाविषयी वाटणारे प्रेम येथेही असले तरी ते कोणत्याही बाह्य आकर्षणातून आलेले नाही, तर एका नव्या जाणिवेचा तो भाग आहे. आधुनिकतेचा संबंध कलेतील प्रयोगशीलतेशी आहे. त्यात विविध परस्परविरोधी घटक एकत्र आणून त्यातून एक सेंद्रिय कलाकृती निर्माण करण्याचा आहे. लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वापेक्षा कलाकृतीची एकात्मता, सलगता, अर्थपूर्णता, आकार (Form) या गोष्टी आधुनिकतेत महत्त्वाच्या ठरल्या. इलियटने कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार कलाकृतीत होतो हे अमान्य केले. ' It is not an expression of personality, but an escape from personality. ' असे त्याने म्हटले. त्यामुळे आधुनिकतेच्या संकल्पनेत व्यक्ती हे केंद्र जाऊन कलाकृती हे केंद्र झाले.

वाङमयाच्या संकल्पनेलाही आधुनिकतेने एक छेद दिला. रंजन, बोध, प्रबोधन, वाचकांशी संवाद वा परंपरागत नीतिमूल्ये यांची उचलबांगडी झाली. सोपेपणा, सुबोधता, सरलता यांची जागा दुर्बोधता आणि जीवनातील व्यामिश्रता यांनी घेतली. दुर्बोधता हे आधुनिक वाङमयाचे व्यवच्छेदक लक्षण मानणारेही समीक्षक पुढे आले. व्यामिश्रता पूर्वी नव्हती असे नव्हे, पण आधुनिकतेच्या संकल्पनेत तिला जवळ जवळ स्वतंत्र मूल्याचे स्वरूप आले. स्टीफन स्पेंडरने ' The Struggle of the Modern ' मध्ये या संदर्भात दोन मुद्दे मांडले आहेत. त्यापैकी एक म्हणजे ' Modern Art is that in which the artist reflects awareness of an unprecedented modern situation ' आणि दुसरे म्हणजे ' The principle of reality, in our time, is peculiarly difficult to grasp, and that realism is not an adequate approach to it. '

याचा एक अर्थ असा की, नेहमीची वास्तवता आजच्या आधुनिक जीवनातील व्यामिश्रता व्यक्त करण्यास असमर्थ आहे. त्यासाठी अनुभवाचे सोपे, सुबोध आविष्कार करण्यापलीकडे जाण्याची गरज सर्वच कलांमधील कलावंतांना भासत होती. त्यासाठी नव्या वाटा शोधायला हव्या होत्या. आशय आणि अभिव्यक्तीची एकात्मता वाङमयीन कलाकृतीच्या संदर्भात महत्त्वाची मानली गेली, तिच्या पाठीमागेही हाच विचार होता. केवळ भाववृत्तीच्या चित्रणापेक्षा, निवेदनापेक्षा विरोधाभास, उपरोध, उपहास, परात्मभाव (एलिनेशन) आणि मुख्यत्वेकरून प्रतिमांच्या

द्वारे आशय अभिव्यक्तीची एकात्मता साधणे याकडे या नव्या आधुनिकतेचा कल होता. ही प्रतिमासृष्टी सुद्धा आतापर्यंतच्याप्रमाणे केवळ निसर्गातली नव्हती, तर ती स्वप्नसृष्टीतलीही होती. फ्रॉईडने मनोविश्लेषणशास्त्राच्या रूपाने एक नवे विलक्षण विश्व कलावंतापुढे उघडे केले. अर्थात मनोविश्लेषण फ्रॉईडने कलावंतांच्याकडूनच घेतले व तशी त्यानी कबुलीही दिली आहे. त्यातच आकृत्या, चित्रे, माँटाज, प्रतीके, युरोपियन व ग्रीक, भारतीय व रोमन इत्यादी जागतिक वाङ्मयाचे व पुराण कथांचे संदर्भ यांचा वापर कलावंत करीत होते. त्यामुळे वाङ्मय व इतर ललितकलांतील संदर्भसंपन्नता विलक्षण समृद्ध झाली होती. शिवाय आतापर्यंत कलावंताचा एक डोळा वाचकावर ठेवून जे लेखन होते ते आता संपून वाचकाला आपण लिहितो ते किती समजेल, त्याचा प्रतिसाद इत्यादी विचार कलावंत करीत नव्हता. पूर्वीच्या तार्किक रचनेऐवजी आता तिची जागा भावनानिष्ठ रचनेने घेतली. आता कथानक, घटना, व्यक्ती इत्यादींना सुटे महत्त्व नसून आशय अभिव्यक्तीच्या अभिन्नतेच्या आकृतिबंधाला महत्त्व आले. आधुनिक कवितेत एकेक शब्दालाच नव्हे तर एखाद्या विरामचिन्हालासुद्धा विलक्षण महत्त्व आले ते यामुळेच.

पण त्याहीपेक्षा ही नवी आधुनिकता मूलतः अश्रद्धेवर आधारित असल्यामुळे संशयवादी वृत्ती हे कलावंताचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरले. ईश्वराच्या अस्तित्वाबद्दलच त्यांना शंका येत होती आणि डोस्टोव्हस्कीसारख्यांना त्याच्या अस्तित्वाची गरजही भासत होती. जेम्स जॉयस्, डी. एच. लॉरेन्स, फ्रँझ काफ्का यांनी प्रामुख्याने हा आधुनिकतेचा नवा प्रवाह वाङ्मयात आणून सोडला. व्यक्तिमत्त्वाची विलक्षण जाणीव हे या आधुनिकतेचे महत्त्वाचे लक्षण. जे काही निर्णय घ्यायचे ते व्यक्तीने आणि त्याची जबाबदारीही तिनेच भोगायची. त्यातूनच अस्तितवादासारखी एक महत्त्वाची विचारप्रणाली निर्माण झाली आणि सार्त्र, कामू व बेकेट यांनी ती पुढे आणखी समृद्ध केली. अतर्क्य नियती काफ्कामधून व्यक्त झाली तर आदिम प्रेरणांना डी. एच. लॉरेन्सने महत्त्व दिले. जेम्स जॉयसने तर या आधुनिकतेचा आविष्कार संज्ञाप्रवाहाच्या रूपाने व्यक्त केला. मिथ्सचा उपयोगही त्याने केला.

नवी आधुनिकता मिथ्सकडेही वेगळ्या दृष्टीने पाहते. ती आदिम माणसाच्या श्रद्धेने वा वृत्तीने पाहत नाही की, त्या जशाच्या तशाही स्वीकारीत नाही, तर त्यात विचारपूर्वक निवड करून त्यांचा नवा अर्थ ती लावते व आजच्या जीवनावर भाष्य करते. जेम्स जॉयसने 'युलिसिस'मध्ये मिथ्सचा वापर केला तसा इलियटने 'वेस्ट लँड'मध्ये आजच्या जीवनातील नीतिमूल्यांच्या अभावाने निर्माण झालेली 'मरुभूमी' दाखविली. कधी फँटसीच्या आधाराने तर कधी परिकथा, रूपककथा या रूपानेही कलावंतांनी नवीन जीवनभाष्ये केली. ऑरवेलचे 'ॲनिमल

फार्म ' किंवा आपल्याकडील ' ययाती ' (वि. स. खांडेकर), ' काळा सूर्य ' (कमल देसाई) हेही अशाच प्रकारे पण काहीसे क्षीण प्रयोग होते.

वाङमयातील आजच्या आधुनिकतेच्या कल्पनेत कलेतील शुद्धतेची कल्पना मागे पडली. त्यामुळे चित्रकलेत किंवा शिल्पात ज्याप्रमाणे अनेक माध्यमांचा किंवा द्रव्यांचा एकाच वेळी उपयोग झालेला दिसतो, त्याप्रमाणे वाङमयातही विरुद्ध प्रकारचे अनुभव आधुनिक साहित्यात व्यक्त होताना दिसतात. कोलरिजने आपल्या दुसऱ्या प्रकारच्या कल्पनाशक्तीच्या कार्यात विरुद्ध अनुभव जोडणे, एकत्रित करणे, विखरून टाकणे इत्यादी सूचित केले होते, ते येथे आठवते. (' It dissolves, diffuses, dissipates in order to recreate, or where this process is rendered impossible yet still at all events it struggles to idealise and to unify.') आधुनिकतेत कलेच्या समस्यांची व कलावंताच्या ' स्व 'ची जशी तीव्र जाणीव आहे तशीच जीवनातल्या व्यामिश्रतेचीही आहे. ही व्यामिश्रता तीव्र निराशा, वैताग, नियतिशरणता, परात्मभाव इत्यादी विविध छटांनी व्यक्त होताना दिसते.

आधुनिकता ही वाङमयातील गेल्या १०० वर्षांतील पाश्चात्य साहित्यातील वेगळेपणाची महत्त्वाची संकल्पना आहे. या उलट ' समकालीन ' साहित्य ही दुसरी संकल्पना आहे. समकालीन साहित्य आधुनिक काळात लिहिले जात असले तरी ते आधुनिक असेलच असे नाही. समकालीन संदर्भ कालसापेक्ष आहे तर आधुनिकतेचा संबंध हा समीक्षात्मक व्यवस्थेचा किंवा मूल्यमापनाचा आहे हे येथे लक्षात घेतले पाहिजे.

आधुनिकता ही एक अभावात्मक कल्पना आहे हे पूर्वी स्पष्ट केलेलेच आहे. ते शैलीविरुद्धही एक प्रकारचे बंड आहे. त्यातील दुर्बोधता त्यामुळे अपरिहार्य आहे, असे काहींना वाटते. प्रस्थापितांना व त्यांच्या साहित्याला ते एक आव्हान आहे. आधुनिक कलावंत अपरिचित वाङमयप्रकार निवडतो. अस्वस्थ करणारे विषय तो हाताळतो. वाचकांच्या भावना दुखावणारे व सनातनी टीकाकारांना आव्हान देणारे तो लिहितो. त्यामुळे त्याच्यावर कधी अश्लीलतेचे, कधी कंपूशाहीचे तर कधी खोटेपणाचे आरोप केले जातात. त्यांचा वैताग खोटा आहे. त्यांची ही बनवा-बनवी भंकस आहे, असे म्हटले जाते. मराठीतल्या एका टीकाकाराने तर या लेखकांना चांगली नोकरी, सुंदर बायको आहे व हे लोक मजेत जीवन जगतात, रोज बियर पितात, त्यामुळे त्यांचा साहित्यातील वैताग खरा नाही असे म्हटले होते. याचा अर्थ या टीकाकारांना कलावंत व त्याचे साहित्य यातील परस्पर संबंध कळण्याची कुवत नव्हती असाच आहे.

पण आधुनिकतेत शैली विरुद्ध बंड असले तरी आधुनिकता एक स्वतंत्र शैली निर्माण करीत नाही किंवा नवा वाङ्मयप्रकारही तिने जन्माला घातलेला नाही. याचे कारण तसे झाले तर ती आधुनिक राहत नाही. आधुनिकता कधी विजयीही होत नाही. ग्रॅहॅम हाऊ या समीक्षकाने म्हटले आहे की,' The dilemma that modernism must always struggle but never quite triumph, and then after a time must struggle in order to triumph ' म्हणूनच कलेतील आधुनिकतेला मरणही नाही. (काहींनी ती संपल्याची भाकिते वर्तविली आहेत, आयनेस्को व सॅम्यूएल बेकेटला जिचे अखेरचे क्षीण वारसदारही ठरविले आहेत.) पण आधुनिकतेला वाईट दिवस नेहमीच येतात. वाचक, समीक्षकांडून तिला अवहेलना, अपमान, शिव्याशाप सोसावे लागतात. ही कसली कविता, ही कथा नव्हेच असे उपहासाने जुने समीक्षक म्हणतात; पण अखेर वाचकांचा निवाडा नेहमीच चूक ठरतो. आधुनिकता प्रस्थापित मूल्यांविरुद्ध बंड करते आणि तीच अखेर विजयी होते.

आधुनिकता आणखी एका दृष्टीने आजच्या आधुनिक युगाच्या धारणेशी सुसंगत आहे. कलेने प्रश्नांची उत्तरे द्यावीत यावर पूर्वी भर होता; पण आधुनिक कलावंत प्रश्नाचे उत्तर देण्याचे बंधन मानत नाहीत. प्रश्न विचारणे हे त्याचे काम, त्यांची उत्तरे देणे हे नव्हे, असे इब्सेनने स्पष्ट बजावले, ते याच दृष्टीने. डोस्टोव्हस्कीचे नायकही जीवनाचा अर्थ काय असे विचारतात, पण त्याचे उत्तर देत नाहीत.

रोमँटिसिझम आणि आधुनिकता यातील महत्त्वाचा फरक म्हणजे व्यक्तिमनाचा स्वतःहून विशाल शक्तीशी एकरूप होण्याचा ध्यास. हे रोमँटिसिझमचे केंद्र व लक्षण होते. आपल्याकडे केशवसुत, बालकवी यांना व वर्डस्वर्थ वगैरेंनाही हे ' हरपलेले श्रेय ' शोधायचे होते. त्यांना निसर्गात पूर्णता दिसत होती; पण जॉयस काफ्का, ब्रेख्त यांना निसर्ग आणि आपण यातील हे नाते साफ नामंजूर आहे. निसर्ग माणसाचा शत्रूही नाही आणि मित्रही नाही. विराट विश्वाच्या पसाऱ्यात मानवाची क्षुद्रता त्यांना जाणवते. काफ्काच्या ' द ट्रायल ' आणि ' द कॅसल ' या दोन कादंबऱ्यांत आणि अनेक कथांत किंवा आपल्याकडील जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथांमधून या आधुनिकतेचा आविष्कार होतो.

टी. एस. एलियट, एझरा पाऊंड वगैरे कवी व लेखकांनी जॉयस, काफ्का, यांचा आधुनिकतेचा प्रवाह पुढे नेला. सार्त्र, कामू यांनी तो वेगळ्या दिशेने आणखीच समृद्ध केला. त्यांनी आपल्या प्रयोगक्षम लेखनाने इंग्रजी परंपरेचा व वाङ्मयाचा तोंडावळा बदलून टाकला; कारण खऱ्या अर्थाने ही नवी (अमेरिकन) परंपरा होती. ' न्यू पोएट्री ' या अमेरिकन व ब्रिटिश प्रातिनिधिक कविता-

संग्रहाच्या प्रस्तावनेत संपादक ए. अल्वारेझने जुन्या छंदाच्या संदर्भात थॉमस हार्डीने रॉबर्ट ग्रेव्हजजवळ जे उद्‌गार काढलेले दिले आहेत ते या दृष्टीने अर्थपूर्ण आहेत. त्याने म्हटले होते की, "Verse libre could come to nothing in England. All we can do is to write on the old themes in the old styles, but try to do a little better than those who went before us." म्हणून नव्या आधुनिक इंग्रजी कवितेची भाषा ही मूलतः अमेरिकन होती असे अल्वारेझने म्हटले आहे. (पुढे इलियटने आपण "anglo catholic in religion, royalist in politics and classicist in literature" आहोत अशी घोषणा करून या प्रयोगशीलतेला छेद दिला ही गोष्ट वेगळी; पण तिच्या अर्थाविषयी मतभेद आहेत.)

पण आधुनिक कवितेतील प्रयोगशीलता ही काहींना वाटते तशी केवळ तंत्राचा भाग नव्हती. "... The great modern experimented not just to make it new formally, but to open poetry upto new areas of experience. The kind of insights which had already been substantiated by the novelists – by Melville, Dostoyevesky, Lawrence and even at times by Hardy himself – seemed about to appear in poetry. The negative feedback came into action to stop this happening." या ए. अल्वारेझच्या शब्दांत आधुनिकतेच्या संकल्पनेतील नवेपणा स्पष्ट होतो.

मराठीमध्ये आधुनिकतेची सुरुवात मर्ढेकरांपासून झाली. बंगाली, हिंदी व कन्नडमध्येही साधारणपणे १९३९ ते १९४७ पासूनच हा आधुनिकतेचा प्रवाह सुरू झाला असे त्या त्या भाषेतील समीक्षक म्हणतात. मर्ढेकरांपूर्वी श्रीकृष्ण पोवळे, मनमोहन इत्यादी काही कवींमधून ही आधुनिकता काही प्रमाणात व्यक्त झालेली असली तरी मर्ढेकरांच्या 'काही कविता'च्या प्रकाशनानंतरच आधुनिक स्वसंवेदनाशीलता खऱ्या अर्थाने मराठीत व्यक्त झाली. त्यापूर्वी अनिल, पु. शि. रेगे इत्यादींचे कवितेतील काही प्रयोग हे तांत्रिक स्वरूपाचेच मानावे लागतील. अनिलांचा 'मुक्तछंद' हा खरोखरच खऱ्या अर्थाने 'मुक्त' होता काय याबद्दलही शंका घेणे योग्य होईल. कारण तो इलियटप्रमाणेच 'highly controlled and very subtly modulated medium' होता याबद्दल आता शंका वाटत नाही. त्यामुळे मर्ढेकर हेच नव्या आधुनिकतेचे प्रमुख प्रवक्ते ठरतात. मात्र मर्ढेकरांनी मुक्तछंद न लिहिताही मराठी कवितेला खऱ्या अर्थाने मुक्त केले !

मराठी कवितेत साधारणपणे आज चार प्रमुख प्रवाह दिसतात. त्यांतील

पहिला प्रवाह हा शरश्चंद्र मुक्तिबोध, विंदा करंदीकर, कांत, मनमोहन आणि नारायण सुर्वे यांचा आहे. यातच पुढे दलित कवितेचा निराळा प्रवाह येऊन मिळालेला दिसतो. सामाजिक बांधिलकी मानणारा हा प्रवाह आहे. मर्ढेकरांमध्ये वैयक्तिक आणि सामाजिक या दोन प्रवाहांचा जो यशस्वी मिलाफ आहे तो मात्र क्वचितच पुढे कुणाला साधलेला दिसतो. यांची कविता वैयक्तिक असूनही तिला त्यानी जे सामाजिक अधिष्ठान दिले तसे नंतर कुणाला साधले नाही. त्यांनी आधुनिक संवेदनाशीलतेबरोबरच मर्ढेकरी प्रतिमासृष्टी (इडियम) ही निर्माण केली. करंदीकरांची कविता ही काहीशी अलंकारणात्मक, दणकट, प्रयोगशील आणि प्रतिमांपेक्षा प्रतीकांतून अधिक स्पष्ट झाली. मनमोहन यांची कविता यश आणि अपयश यांची दोन टोके गाठते. 'महाकवी जन्माला यावा, मराठीचे गर्भाशय कोते' अशी त्यांची धारणा ! 'युगायुगाचे सहप्रवासी' हा त्यांचा एक यशस्वी आविष्कार. मुक्तिबोध आणि नारायण सुर्वे हा 'सामाजिक बांधिलकी' मानणाऱ्या कवींचा प्रवाह पुढे दलितांनी अलंकरणाच्या हव्यासाने आणि विद्रोहाच्या घोषणांनी बराच क्षीण केला. पण मर्ढेकरांत जसा परंपरा आणि नवता, संत परंपरा आणि युरोपियन आधुनिकता यांचा संगम झाला, जसा तो पुढे कधीच जमला नाही, आजही दिसत नाही. मंगेश पाडगावकरांनी 'विदूषक'मधून केलेले आजच्या जीवनातील प्रवृत्तींचे विडंबनही आधुनिकतेची एक क्षीण छटा व्यक्त करते. 'विदूषक' मध्ये राजकीय स्तर असला तरी मध्यमवर्गीय संवेदनाशीलतेलाच अधिक महत्त्व आहे आणि काही 'हॉट' शब्दांचा वापर हा त्यांच्या तंत्राचाच एक भाग वाटतो. त्यांचे खरे सामर्थ्य व्यक्त होते ते सौंदर्यवादी कवितेतून. नारायण सुर्वे यांच्या आधुनिक संवेदनशीलतेतील दाहक वास्तव, प्रखरता, दमदारपणा आणि प्रतिमांचे सामर्थ्य क्वचितच इतर कवींतून स्पष्ट होते.

मराठी कवितेतील रोमँटिक किंवा सौंदर्यवादी प्रवाह हा अनिल, ना. घ. देशपांडे, इंदिरा, आरती प्रभू, महानोर, पाडगावकर यांच्यामधून प्रामुख्याने व्यक्त होतो. या सर्वांनी अतिशय सुरेख गीते व भावगीते लिहिली आहेत. पु. शि. रेगे, बा. भ. बोरकर यांचाही अंतर्भाव येथेच करावा लागेल. त्यांपैकी पु. शि. रेग्यांनी आपल्या कवितेतून स्त्रीच्या प्रतिमांतून व्यक्त केलेली जाणीव ही आधुनिक संवेदनाशीलतेची द्योतक होती; पण पुढे पुढे भाषेच्या व शैलीच्या अंगानेच त्यांची कविता समृद्ध होत गेली. पण वरील सर्वांतून जी आधुनिकतेची जाणीव व्यक्त होते ती फार क्षीण स्वरूपाची आहे. पण तशी व्यक्त होत नाही याबद्दल तक्रार करण्याचे कारणही नाही. या सर्वांचे सामर्थ्य वेगळे आहे व त्यांची निर्मिती त्यांच्या क्षेत्रात अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. शंकर रामाणीही ज्या विलक्षण गंभीरपणे आपली काव्यनिर्मिती करताना दिसतात, तीही आज दुर्मिळ आहे. पण त्यांची

कविता प्रतिमांच्या व कल्पनांच्या आवर्तात सापडली आहे.

मराठी कवितेतील आधुनिकता खऱ्या अर्थाने आज तरुण कवींच्या दोन पिढ्यांतून व्यक्त होते. त्यापैकी एक पिढी आहे, डहाके, धुरी आणि दुसरी दि. पु. चित्रे आणि अरुण कोलटकर यांची आहे. आजच्या दलित कविता लिहिणाऱ्या ढसाळ, दया पवार, मेश्राम, यशवंत मनोहर इत्यादी कवींचा या आधुनिकतेच्या संदर्भातच विचार करावा लागेल. डहाके–धुरी, चित्रे–कोलटकर यांची कविता हा अस्तित्ववादी कवितेचा मराठीतील आविष्कार आहे. त्यातील अनुभूती, अनुभव आणि प्रतिमासृष्टी ही खास आधुनिक आहे. ती गोंधळात टाकणारी, धूसर आणि बौद्धिक कोडी घालणारीही आहे. अस्तित्वाच्या अटळ सर्वनाशाचे भान व्यक्त करणारी ही कविता स्वतःची एक एक स्वतंत्र भाषा आणि प्रतिसृष्टी घेऊन येते. त्यातही अरुण कोलटकरांची कविता अधिक चक्रावून टाकते (जशी 'ग्रेस' ची निराळ्या अर्थाने चक्रावून टाकते) पण त्यांची 'श्री ज्ञानेश्वर समाधिवर्णन' ही कविता वाचताना मर्ढेकरांप्रमाणेच परंपरा आणि नवता यांचे एक विलक्षण चित्रण रसिकांना एक सुखद धक्का देते. 'जेजुरी' या त्यांच्या दीर्घ इंग्रजी कवितेमध्ये ही परंपरा आणि आधुनिकता यांचा वेधक आविष्कार दिसतो.

दलित कवितेचा वेगळा विचार करताना बांधिलकीच्या चौकटीबाहेर पडण्याचा यशस्वी प्रयत्न ढसाळ, यशवंत मनोहर, मेश्राम, दया पवार यांच्यामध्ये दिसतो. पण इतर बहुसंख्य आणि विशेषतः नव्या दलित कवींत खऱ्या विद्रोहापेक्षा त्याचा आभासच अधिक जाणवतो. विद्रोह, बंड, प्रचंड आत्मविश्वास, यंत्राचे स्वागत आणि मराठी भाषेची, तिच्या परंपरेची नाळ तोडण्याच्या घोषणा यांतील अलंकरणामुळे खऱ्या दलित संवदेनाशीलतेचा आविष्कार अवघडल्यासारखा वाटतो. एकलव्य, शंबूक, कर्ण इत्यादी पुराण प्रतीकांना नवा अर्थ देण्याचा त्यांचा प्रयत्न आधुनिकतेच्या अंगाने जातो, पण तो पुरेसा नाही.

आतापर्यंत मराठी कवितेतील व्यक्त होणाऱ्या आधुनिकतेचा विचार केला. याहून अधिक सविस्तरपणे तो करणे अनेक कारणांमुळे अशक्य आहे. त्यात काही नावे राहिली असणे शक्य आहे. पण त्यात कोणताही हेतू नाही. मर्ढेकरानी १९४७ मध्ये आपल्या काही कवितांच्या रूपाने एक क्रांती केली. त्यांच्या मार्गाने जाणारे अनुयायी त्यांना मिळाले; पण आता पुन्हा या आधुनिकतेची कोंडी झालेली दिसते. आधुनिकतेसंबंधीचे काही गैरसमजही तिला कारणीभूत आहेत. मर्ढेकरांचा 'हाय सीरिएसनेस' आज कुठे दिसत नाही. त्यानी परंपरेवर केलेले नवतेचे कलमही दिसत नाही. आधुनिकता म्हणजे केवळ तिचा आभास नव्हे. समाजाला, परमेश्वराला शिव्या देणे, स्वतः सूर्य आहे असे वारंवार घोषित

करणे किंवा खोटा वैताग, नियतिवाद आणि घाऊक निराशा जागोजागी पेरून आधुनिकता येणार नाही, तशी काही जणांची कल्पना दिसते; पण ती चूक आहे.

ए. अल्वारेझने 'न्यू पोएट्री'च्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे की, " I am not suggesting that modern English poetry, to be really modern, must be concerned with psycho-analysis or with concentration camps or with the modern horrors. I am not suggesting, in fact, that it must be anything. For poetry that feels it has to cope with pre-determined subjects ceases to be poetry & becomes propaganda. " आजच्या मराठी कवितेलाही हे चपखलपणे लागू पडते.

अल्वारेझच्या मताप्रमाणेच मराठी कवितेलाही आज खरी गरज कशाची असेल तर ती 'new seriousness 'ची. या संदर्भात त्यांनी म्हटले आहे की, " I would define this seriousness simply as the poet's ability and willingness to face the full range of his experience with his full intelligence, not to take the easy exits of either the conventional response or choking incoherence. " आज गरज आहे ती मर्ढेकर आणि सामाजिक बांधिलकी मानणारे कवी हे दोन प्रवाह एकत्र येण्याची. त्यांच्या मनोमीलनाची. पूर्व आणि पश्चिम या दोन संस्कृतींच्या एकीकरणाची. तरच विंदा करंदीकर म्हणतात त्याप्रमाणे 'मिसिसिपीमध्ये मिसळू दे गंगा' हे एका द्रष्ट्याचे स्वप्न खरे होईल. परंपरा आणि आधुनिकता हे दोन प्रवाह कलात्मक पातळीवर कुठेतरी एकत्र आले पाहिजेत. त्यातूनच नवी सखोल जाणीव मराठी कवितेत येईल.

संदर्भ

1. Howe Irving : Literary Modernism (An Anthology)
2. Faulkner Peter : The Social Context of Modern English Literature
3. Eliot T. S. : Selected Essays
4. Frazer G. S. : The Modern Writer and His World
5. Spender Stephen : The Struggle of the Modern
6. Chitre Dilip : An Anthology of Marathi Poetry
7. Alvarez A. : The New Poetry (An Anthology)
8. Chitre Dilip : Mardhekar (in Poetry India) Jan., Mar. 1966

9. Achwal Madhav : Contemporary Marathi Poetry
(In ' Indian Writing Today ' No. 9 July. Sept. 1969)

10. Bedekar D. K. : Contemporary Marathi Literature
(In ' Indian Writing Today ' No 9 July. Sept. 1967)

११. जोग. रा. श्री. : मराठी कविता १९४५ ते १९६५

१२. राजाध्यक्ष विजया : कवितारती

१३. करंदीकर गो. वि. : परंपरा आणि नवता

(समुचित ऑनोडि : १९८५)

कवी, कविता आणि अनुभव

जेव्हा आपण एखादी कविता वाचतो तेव्हा तिच्याबद्दलची आपली पहिली प्रतिक्रिया अशी होते की, एकतर ती आपल्याला आवडते किंवा आवडत नाही. ती आवडली नाही की एक-दोन कडव्यांपुढे आपण ती वाचत नाही; किंवा वाचलीच तर चटकन विसरून जाण्याकडे आपला कल असतो. या उलट कविता आवडली की ती आपल्या मनाला एक प्रकारची भुरळ घालते आणि ती पुन्हा वाचून तिच्यातील शब्द ओठांवर घोळवीत तिचा आपण आस्वाद घेतो. एखाद्या नव्या कवीची फार चांगली कविता वाचली की आणखीही एक प्रतिक्रिया होते. ती म्हणजे इतरांनाही तिच्याविषयी सांगण्याची !

प्रत्येक कवी कविता लिहितो तेव्हा शब्द अपरिहार्य असतात; पण ते अनेकांनी अनेक वेळा वापरून गुळगुळीत झालेले असतात. अशा वेळी सत्कवी त्याच शब्दांना नवा अर्थ, नवा संदर्भ देण्याचा प्रयत्न करीत असतो. हे माध्यम स्वत:च्या प्रतिभेच्या भट्टीतून तावून सुलाखून तेजस्वी करीत असतो. एखादी कविता आपल्याला आवडते किंवा आवडत नाही तेव्हा शब्दांच्या माध्यमांतून प्रकट झालेल्या कवीच्या मनोभूमिकेजवळ आपण जात असतो.

काही अनुभव आपल्याला मानवतात, काही मानवत नाहीत, काही चटकन आकलन होऊ शकतात, काही कधीच हाती लागत नाहीत; पण अशी 'दुर्बोध' कविताही अनेकदा आपल्याला मोह घालू शकते; कारण जे कळले ते इतके ओढ लावणारे असते की जे कळले नाही ते जाणून घेण्यासाठी आपण आसुसतो. केशवसुतांच्या व मर्ढेकरांच्या कविता अशाच प्रकारच्या आहेत. 'बी' कवींचा 'चांफा' ही असाच धुंद करतो. केशवसुतांची 'झपूर्झा' सारखी कविता आपण वाचतो तेव्हा प्रारंभीच ती आपल्याला गोंधळात टाकते.

'हर्ष खेद ते मावळले
हास्य निमाले,
अश्रु पळाले
कंटकशल्यें बोथटली,
मखमालीची लव वठली,
कांही न दिसे दृष्टीला
प्रकाश गेला
तिमिर हरपला;
काय म्हणावे या स्थितिला !
झपूर्झा गडे झपूर्झा !'

कवितेतील शब्द परिचित वाटतात,पण त्यांतून एक सलग अर्थ चटकन लागत नाही, पण 'झपूर्झा गडे झपूर्झा' या धावत्या चालीतल्या ओळींनी आपण भारावून जातो. लहान मुली झिम्मा खेळताना 'जा पोरी जा' असे म्हणतात आणि त्याची धुंदी चढली की त्याची लय वाढवीत नेतात. या ध्रुपदाच्या आवर्तनांतूनच मग 'व्यर्थी अधिकच अर्थ दिसे' हे प्रत्ययाला येऊ लागते व हर्ष, खेद, अंधार, प्रकाश या सर्वांच्या पलीकडे पोहोचलेल्या एका मनोवस्थेशी नकळत समरस झालो की आपल्याला तिच्या अंतरंगाची ओळख पटू लागते.

पण कवितेतल्या अनुभवाशी समरस होण्याचा एकच मार्ग आपल्याला खुला आहे. त्यासाठी शब्दांच्या डोळ्यांनी कविता समजावून घेतली पाहिजे. कवीची सारी धडपड चाललेली असते ती त्याला जे जाणवले त्याचा प्रत्यय रसिकालाही आणून देण्यासाठी. त्या अनुभवांतील रंग, रूप, रस, गंध या सर्वांचा उत्कट प्रत्यय रसिकालाही घडवावा ही त्याची जिद्द असते. ही त्याची धडपड कधी यशस्वी होते, कधी होत नाही; पण कित्येक वेळा अपयशही यशापेक्षा मोठे असते – अगदी हेवा करण्याइतके.

येथे हे लक्षात ठेवले पाहिजे की कवितेचा आस्वाद घेताना आपला संबंध असतो तो फक्त कवितेत व्यक्त झालेल्या अनुभवाशी; त्यात कवीचे स्थल, काल, चरित्र यांचा संबंध नाही. कवीच्या जीवनातील एखाद्या खासगी छटेने कवितेच्या रसास्वादात भर पडू शकेलही; पण कवीनंतर उरते ती फक्त त्याची कविता आणि कवितेत व्यक्त झालेला अनुभव.

केशवसुतांच्या 'झपूर्झा,' 'हरपलेले श्रेय' सारख्या कवितांत ही धडपड यशस्वी झाली आहे आणि प्रत्येक नव्या वाचनावरोवर कवितेचे क्षितिज विस्तार पावताना दिसते.

हे जेव्हा घडते तेव्हा आणखी एक गोष्ट घडत असते. आपण कळत नकळत कवीच्या लेखनगर्भ मनोवस्थेशी समरस होत असतो हे खरेच, पण कविता लिहिताना कवीने ज्या पातळीवरून तो अनुभव शब्दांकित केला त्या पातळीवर आपण जातो आणि त्यांतील उत्कटतेने आपण थरारून जातो. या अनुभवाची आणखी थोडी चिकित्सा केली पाहिजे.

आपण केशवसुत, मर्ढेकर, बालकवी इ. कवींची एखादी उत्कट कविता वाचतो तेव्हा कवितेतील अनुभवाचा क्षण हलकेच आपल्या डोळ्यांसमोर येतो. क्षण जिवंत होतो. प्रत्यक्ष कवीने अनुभवलेला क्षण व त्याने कवितेत जिवंत केलेला क्षण हे दोन्ही मात्र एकच नव्हेत. कवीने एक क्षण अनुभवला, पण त्यावर अनेक संस्कार होऊन त्याच्या प्रतिभेच्या मुशीतून तो बाहेर पडल्यावर तो कवितेत जिवंत झाला. कवितेत जिवंत झालेला अनुभव ही कवीची मनोभूमिका. 'हरपलेले श्रेय' लिहिताना केशवसुतांनी हर्ष-खेदापलीकडे गेलेल्या एका विदेही स्थितीचा अनुभव घेतला आणि त्याचा उत्कट प्रत्यय कवितेतून दिला. नारायण वामन टिळकांनी एका व्यक्तीच्या ताटातुटीचा क्षण अनुभवला, आणि मग 'पांखरा येशील कधीं परतून' या कवितेत तो उत्कटपणे साकार केला. (तो क्षण 'बालकवीं'च्याच ताटातुटीचा असे समजण्याची आवश्यकता नाही; कारण त्याला आता स्वतंत्र व्यक्तित्व आणि अस्तित्व आहे.) त्या ताटातुटीची सगळी दुःखे, वेदना या कवितेत भरून राहिली आहेत. 'हरपलेले श्रेय,' 'पांखरा येशील कधीं परतून' वाचताना आपण नकळत कवीच्या मनोवस्थेशी समरस झालो आणि त्यांना जाणवलेला क्षण आपणही अनुभवतो.

पण काही कवितांत हे इतक्या सहजपणे होत नाही. बी कवींची 'चांफा,' मर्ढेकरांची 'पिपात मेले ओल्या उंदीर' सारख्या कवितेतील अनुभवांना अर्थाचे अनेक पदर व पातळ्या आहेत. त्या अनेक वाचनानंतरही विस्तारतच जातात. पण बालकवींसारख्या कवींच्या बाबत असे होत नाही. त्यातील कवीच्या मनोवस्थेशी आपण चटकन समरस होतो. आपण बालकवींच्या कवितेचे पुस्तक उघडतो आणि वाचायला सुरुवात करतो :

'ऐलतिरावर पैलतिरावर हिरवाळी घेऊन
निळा - सांवळा झरा वाहतो बेटाबेटांतुन.'

आणि त्याच क्षणी आपल्या डोळ्यांसमोर दृश्य उलगडू लागते.

चार घरांचे गांव चिमुकले पैल टेकडीकडे;
शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गर्दी पुढे
पायवाट पांढरी तयांतुनि आडवी–तिडवी पडे

हिरव्या कुरणामधुन चालली काळचा डोहाकडे
झाकळुनि जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर
पाय टाकुनि जळात बसला असला औदुंबर.'

पहिल्या दोन ओळींनंतर नकळत आपण कवितेतील रंगांच्या विश्वात आणि नादात विरघळून जातो आणि आपल्या डोळ्यांसमोर बेटाबेटांच्या पुंजक्यातून वाहणारा निळासावळा झरा, शेतमळ्यांची गर्दी, त्यातून आडवीतिडवी पडलेली पांढरी पायवाट आणि पलीकडे वसलेले चार-सहा घरांचे चिमुकले गाव दिसू लागते आणि ती आडवीतिडवी वळणे घेत पडलेली पांढरी पायवाट काळचा डोहाकडे ओढून नेते आणि मग दर्शन होते ते औदुंबराचे त्या काळचा डोहातले गोड पाणी त्याने झाकळून टाकले आहे आणि आपली मुळे पाण्यात सोडून तो बसला आहे. एखाद्या ध्यानस्थ योग्यासारखा. गावात माणसे जगतात, कौलारू घरांतून धूर निघतो, गावात पाप, अनाचार माजतात, पण त्या सर्वांचे या औदुंबरला काहीही नाही. तो या सर्वांच्या पलीकडे गेलेला आहे. इतकेच नव्हे तर या आपल्या वृत्तीच्या कृष्ण-छाया त्याने डोहाच्या गोडचा पाण्यावर पसरलेल्या आहेत. एकाच वेळी एक सुखद आणि भयद अनुभव देण्याचे सामर्थ्य बालकवींनीही आठ ओळींत काढलेल्या या निसर्गचित्रात आहे.

या कवितेतल्या प्रत्येक ओळीत एक निसर्गचित्र आहे. रंग, रूप आणि नाद ही सारी एकमेकांत जणू विरघळून गेली आहेत.

'औदुंबर' कविता वाचताना आपण आपले व्यक्तित्व क्षणभर विसरलो आणि कवितेतल्या अनुभवाशी समरस झालो.जळात पाय सोडून बसलेल्या औदुंबराचे दर्शन घेता घेता असा एक क्षण आला की कवी, निसर्ग आणि आपण एकाच पातळीवर स्थिर झालो. हीच ती कवीची मनोभूमिका. या पातळीवर जेव्हा आपण स्थिर झालो तेव्हा कवितेतील अनुभवाचा तो क्षण आणि त्यातील सारे भावविश्व जिवंत झाले.

बालकवींना डोहाशेजारी पाहिलेल्या एका औदुंबराने अशी विलक्षण अनुभूती दिली आणि पाहता पाहता त्या ध्यानस्थ औदुंबराचे व्यक्तित्व सगळ्या दृश्याला व्यापून राहिले. हा उत्कट प्रत्यय बालकवी शेवटच्या ओळीत रसिकाला घडवितात आणि कविता संपते. आणि त्यामुळे रसिकांचेही मन मोहरून येते.

काळोखातून जन्मलेली प्रकाशगर्भ कविता

कवी राम गोसावी यांच्या वयाला गेल्या ९ डिसेंबरला ६० वर्षे पूर्ण झाली. त्यांचे आतापर्यंत 'डोळे' आणि 'अंधारवन' हे दोन कवितासंग्रह प्रकाशित झाले आहेत. 'अंतर्वेध' या पाच कवींच्या कवितासंग्रहातही त्यांच्या २४ कवितांचा समावेश आहे. आजही त्यांचे लेखन जोमाने चालू आहे. १९६५ मध्ये त्यांना अचानक अंधत्व आले. जीवनातल्या एका फार मोठ्या दिव्यातून त्यांना जावे लागले; पण त्यांचे काव्यप्रेम आटले नाही की, कवित्वशक्ती मंदावली नाही. आजही निरनिराळ्या साहित्य संमेलनांना ते आवर्जून जातात आणि आपल्या कवितांनी रसिकांची वाहवा घेतात. इचलकरंजी येथे भरलेल्या सुवर्ण महोत्सवी अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाने ते पुढे आले आणि जळगावच्या साहित्य संमेलनाने जसे मराठीला बालकवी मिळाले तसे या संमेलनाने राम गोसावी हे नवीन कवी मिळवून दिले, असे गौरवोद्‌गार पु. ल. देशपांडे यानी काढले. 'आपल्या अंधकारमय आयुष्यातला तो सोनेरी क्षण होता' असे गोसावी यानी म्हटले आहे. त्यांच्या या दुर्दैवाशी दोन हात करून आपली काव्यज्योत सतत तेवत ठेवण्याच्या प्रयत्नात त्यांच्या पत्नी सौ. नलिनीबाई गोसावी यांचाही मोठा वाटा आहे. त्यानीच श्री. गोसावी यांची ही अंधारातील वाटचाल सुसह्य केली आहे.

श्री. राम गोसावी यांची कविता ही त्याना अचानक गाठलेल्या अंधत्वाशी बरीचशी निगडित आहे; पण ती तेवढ्यापुरतीच मर्यादित नाही. ज्याने डोळे उघडून हे सप्तरंगी जग पाहिले, निरनिराळे रंग आणि आकार डोळ्यांत साठवले त्याच्या सगळ्या सृष्टीवर एक दिवस ध्यानी-मनी नसताना अचानक एक काळा पडदा ओढला गेला, हा धक्का केव्हाही फार मोठा होता. ज्याने मुळातच ते रंगरूप पाहिले नसेल आणि प्रथमपासून केवळ अंधारच पाहिला असेल त्यांच्या मनः-

स्थितीत आणि गोसावी यांच्या मनःस्थितीत हा फार मोठा फरक आहे. गोसावींचे दुःख अधिक करुण आहे. जे एकदा पाहिले ते आता कायमचे दुरावले ही जाणीव त्यांच्या कवितेचा एक मोठा भाग व्यापते. तिची सुरुवात त्यांना आलेल्या अंधत्वाच्या नियतीच्या तडाख्याने होते. ४ जुलै, १९६५ या भीषण संध्याकाळी जे घडले त्याची प्रतिक्रिया व्यक्त करताना ते म्हणतात :

काळीज तडफडतंय शब्दरूप व्हायला
प्रेशर कुकरमधल्या वाफेसारखं
.....
रस्त्यातून चालता चमकल्या डोळ्यांपुढून
काजव्यांच्या ओळी
आकाशाचं प्रकाशझुंबर कोसळलं खाली
वाटलं...बंद पडलं वीजघर (डोळे)

आणि म्हणूनच 'दुःख, छळ, यातना, असह्य, प्रदीर्घ – येशूचं दुःखसुद्धा एक खिळाभर कमी असेल' अशा तीव्र जाणिवेचे रूप त्यांच्या शब्दाशब्दांना येते. पिसाटलेल्या मनाला आत्महत्येची साद मिळते. पण संसार फुलविणारे पत्नीचे हात आणि स्वच्छंदी पाखरांचे निष्पाप डोळे कवीला नवी जाणीव देतात आणि जिथे बारा महिने रात्र असते अशा एका अनोळखी ध्रुवावर राहणे नशिबी येते !

राम गोसावी यांच्या कवितेत हे काळोखाचे तीव्र पडसाद अनेक तऱ्हांनी, अनेक पातळ्यांवर मुखर होतात. 'अंधार' या कवितेत त्यांचे एक उत्कट रूप दिसते :

तळ्यात अंधार
अंधारात तळं
तळ्यात निळं
मेलेलं कमळ
मेलेल्या कमळात
तडफडतोय भुंगा
थांबव आता प्राणा
थांबव वेडा पिंगा

कधी काळोखाची नदी दुथडी वाहते. सारं विश्व कसं उदास, व्याकुळ होऊन मुक्तीची वाट पाहतं, अंधाराच्या थेंबामध्ये कवी भावफुलांची नाजूक लेणी कोरीत बसतो. सारे जग झगमगणारे, तू फक्त काळोखात बुडणारा – ही जाणीव त्याला

अस्वस्थ करते. काळोखाचा क्रूर विळखा पडणार आहे याची त्याला कल्पना नव्हती. 'हरवले रंग' सारख्या कवितेत या मनःस्थितीचे एक रूप दिसते. 'चित्रासाठी रंग जमविले तेव्हा उरला होता फक्त काळोख' अशा अर्थपूर्ण ओळीतून ही काळोखाची व्यथा कधी व्यक्त होते. आपल्या निःश्वासांनी सोन्याची माती होते, ओंजळीत फुले येताच त्यांचे काटे होतात, स्पर्शाने जळ आटते, वर पाहताच आभाळ फाटते आणि गडद अंधार उरतो; असे सगळे जीवनच मातीमोल झाल्याची जाणीव त्याला होते.

'डोळे' या पहिल्या संग्रहात सूर्याच्या दिशेने झेप घेणारे, डोळ्यांतले निळे पक्षी दूर उडून गेल्यानंतरची तीव्र तडफड आहे. हरवले आकार... हरवले प्रकार अशा स्थितीत एक हरल्याची, हरवल्याची जाणीव त्याच्या मनाला वेढून राहते.

'अंधारवन' या दुसऱ्या संग्रहातही कवी पूर्ण सावरलेला नाही. अंधाराचे ओझे त्याच्या पाठीशी बांधलेले आहे. स्वतःच्या एकटेपणाची जाणीव त्याला होते. त्याची मागणी आर्त दुःखातून आली आहे :

वाढ गे माये
प्रकाशाची कोर
दारी उभे पोर
व्याकुळून

या शब्दांत त्याची व्यथा बोलकी होते. त्याला सोने, चांदी, हिरे, मोती नकोत, तर फक्त 'लावी दोन ज्योती नेत्रांमाजी.' डोळे अचानक निघून गेल्यावर पावले सुजाण होतात, हातही समंजस होतात. अशी अवतीभोवती काजळमाया घुसमटल्यावर डोलविणाऱ्या, लोळविणाऱ्या, तारणाऱ्या, मारणाऱ्या त्या शक्तीचं कौतुक करावं, की शिव्या द्याव्या असा कवीला संभ्रम पडतो. 'प्रश्नचिन्ह' या कवितेत ही वेदना तीव्र होते. तुला प्रेमाने पीतांबर नेसविला असताना 'मज दिगंबर केले का गा ?' असा प्रश्न त्याच्या तोंडून निघतो. 'लक्ष लक्ष दिवे राऊळी लाविले । मज का लोटिले काळोखात ?' हे प्रश्नचिन्ह रात्रंदिन मोठे मोठे होत जाते.

असा हा काळोखाचा कवीला वेढून राहिलेला विळखा सतत त्याला छळत राहतो. पण त्यातूनही दिलाशाचे क्षण त्याला भेटतात. तो सावरतो. याच्याही खुणा काही कवितांत भेटतात; पण ज्याने एकदा प्रकाशाने न्हाऊन निघालेले विश्व पाहिले, त्याला ही काळोखाची जाणीव सारखी सलल्यावाचून राहत नाही. ती जखम सारखी भळभळते.

या काळोखसूक्तावरोवर गोसावी यांच्या कवितेचा तितकाच एक सच्चा

सूर आहे तो प्रीतीचा. हे प्रीतीचे धागे त्याला बांधून ठेवणारे नसते तर तो केव्हाच कोसळला असता. या प्रीतीच्या विश्वातून एक वेगळेच राम गोसावी रसिकांच्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात. त्यात ताटातुटीचे दुःख आहे, स्मृतीचे चंद्रतुकडे कवी एखाद्या बेसावधपणी शोधतो आहे. 'तिचं' व्यक्तित्वही दुहेरी आहे हे सांगताना तो एका फांदीवर झुलणारा रेशिम हिरवा स्वप्नपिसारा आणि दुसऱ्या फांदीवर उदास झुरणारा शून्यपसारा असे द्वंद्व व्यक्त करतो. कधी गैरसमजही होतो. 'माझी कळ तुला कळलीच नाही' असं वाटतं, कधी 'ती' आधार म्हणूनही येते. आपल्या काळोखी चित्रांना तुझी प्रकाशाची किनार असे त्याला वाटते. उन्हे उन्हेच न उरता ती भरजरी चांदणे होतात आणि 'ती' होते खोल कातळात उमललेले एक लयबद्ध गाणे. 'डोळे'मधील 'त्या झुलत्या फांदीखाली,' 'निरोप,' 'त्या तिथे...,' 'चंद्र असा कललेला' या कविता उत्कट आहेत, तर 'अंधारवन' या दुसऱ्या संग्रहातील 'तू तेव्हाची,' 'आताची,' 'हाती हात देताना,' 'नकळत,' 'तुझ्यामुळे' या कवितांतून प्रीतीच्या उदास छटा येतात. 'अंतर्वेध'मधील 'ती पैंजणे कशाला' व 'तट या तळचास माझ्या'मध्येही हाच सूर आहे.

अंधार आणि प्रीती या दोन सच्च्या सुरांबरोबर संतकवीच्या संवेदनशील मनाला जाणवणारी शल्येही आहेत; पण त्यांचा स्वर क्षीण आहे. निसर्गाच्या आणि अंधाराच्या प्रतिमांतून त्यांची कविता व्यक्त होते. अंधाराच्या तर कितीतरी विविध प्रतिमा त्यांनी वापरल्या आहेत. अंधारसागर, अंधारदरी, काजळने अंगण, अंधारबन, टपटपणारा अंधार यांतून त्यांचा हरवलेल्या प्रकाशाचा शोध सुरू होतो. त्यातून उत्कटतेने त्यांची व्यथांची वाकळ उलगडते. कवितेवर मनःपूर्वक प्रेम केल्यामुळेच या अंधारबनात ते स्वतःला सावरू शकले. 'शब्दगंध' या कवितेत ते म्हणतात की;

कविता नव्हेच माझी
ही स्निग्ध शांत ज्योत
हिचिया मृदू प्रकाशी
भासे सुरम्य वाट

त्यामुळेच काटेकुटे, कपारी त्यांना रोधू शकत नाहीत. उदासवाणी स्वप्ने दूर पळतात. आज ६१ व्या वर्षात पदार्पण करताना त्यांची कविता सदैव त्यांची साथ करीत राहील, असा विश्वास वाटतो. त्यांना मनःपूर्वक शुभेच्छा !

(साधना : १२-२-१९८७)

□

कविता आणि प्रयोग

(मुलाखत : कै. बा. भ. बोरकर)

(दिनांक २०–२–१९६७. पणजी येथील 'नटराज हॉटेल 'मध्ये कै. बा. भ. बोरकर अचानक भेटले. त्या वेळी बरोबर मधु मंगेश कर्णिक होते. शंकर रामाणीही असावेत. त्या वेळी झालेल्या संभाषणाचा हा आढावा बोरकरांच्याच शब्दांत दुसऱ्या दिवशी ,लिहून काढला होता. चर्चेचा मुख्य विषय होता कवितेतील प्रयोगाचा. 'सत्यकथे'च्या फेब्रुवारी १९६७ च्या अंकात श्री. र. कृ. जोशींच्या '१९५४ मधील तिसऱ्या शनिवारची कहाणी,' आणि चार कविता प्रसिद्ध झाल्या होत्या. 'तो' 'गुरदॉ किंवा तत्सम हॉटेलचा एक कोपरा,' 'को ?ण ?' 'तुझं माझं काही नाही' आणि 'विरामचिन्हची कविता' अशा त्या कविता होत्या. या चर्चेत शेवटी कोकणी–मराठी वादाचाही ओझरता उल्लेख आला. नुकतीच त्याना पद्मश्रीही मिळाली होती.)

प्रश्न : पद्मश्री मिळाल्यावर तुम्हाला कसा प्रतिसाद मिळाला ?

बाकीबाब : पद्मश्री मिळाल्यावर अखिल भारतातून मला ३०० पत्रे व ६२ तारा आल्या आणि त्या सर्वांना मी वैयक्तिक उत्तरं दिली. श्री. पु. भागवतांच्या पत्रात पद्मश्रीला विराजित असा उल्लेख होता.

प्रश्न : नव्या 'सत्यकथे'तील र. कृ. जोशींच्या कविता वाचल्या काय ?

बाकीबाब : पहिल्यांदा मला फार चीड आली व एक खडसून पत्र लिहावंसं

वाटलं. पण मी मोह आवरला. या कविता म्हणजे 'विरामचिन्हे' – (नुसतीच विरामचिन्हे) – म्हणजे शुद्ध चावटपणा वाटला. आणि भागवत–पटवर्धनानी हे मुद्दाम केलं आहे, असं वाटलं. पण भागवताना शंभर खून माफ आहेत. काशिनाथ रघुनाथ मित्रानंतर असा स्नेहशील, साहित्यावर प्रेम करणारा मित्र झाला नाही. लेखकांना मदत करणारा, त्यांना लिहायला लावणारा, त्यांचं लेखन संपल्यासारखं दिसलं तर स्वतः अस्वस्थ होणारा असा संपादक होणं विरळा.

आता र. कृ. च्या कविता ही एक ट्रम, प्रयोग. 'कोणासाठी' या कवितेतील पहिला 'कोणासाठी' हा शब्द जाड टाईपात टाकल्यामुळं एखाद्या वेळी उत्कटता वाढू शकते, नाही असं नाही; पण अशा प्रकारचे प्रयोग करणं म्हणजे फार मोठी 'रिस्क' घेणं आहे. त्यांना कविता म्हणणंही कठीण. मी उद्या नुसतं रागाचं नोटेशन छापलं तर त्याला तुम्ही काय म्हणाल ? रागाचं नुसतं नोटेशन म्हणजे जशी कविता नव्हे, तशी नुसती विरामचिन्हं म्हणजे कविता नव्हे, कारण विरामचिन्हांना आशय नाही, नसतो. कित्येक वेळा ('कोणासाठी' सारख्या कवितेत) एखादा शब्द मोठा छापून कवितेतल्या आशयाची थोडीफार खुलावट होऊ शकते. उदा० चांदण्यावरची कविता आहे. ती जर फिकट निळ्या कागदावर छापली तर चांदण्याचा आभास निर्माण होऊ शकेलही; पण तुम्हाला दुसऱ्या एका निराळ्या माध्यमाची मदत घ्यावी लागणं हा तुमचा पराभवच आहे, उणेपणा आहे. व्हॅन गॉफ्च्या चित्रांतून एखादी भावना तुमच्या मनात निर्माण होऊ शकेल, पण ते चित्रच जर मी कविता म्हणून छापू लागलो तर ती कविता ठरणार नाही. रंगांचा उल्लेख कवितेत आला तर रंगांचे तुकडे, चित्रे, आकृत्या वगैरे छापून कविता सजवली तर ती फार तर प्रेक्षणीय ठरेल, ती कविता असेलच असं म्हणता येणार नाही. शब्दांशिवाय निराळ्या माध्यमातून आशय शोधण्याचा खटाटोप करणं हा माझ्या मते मूर्खपणा आहे. कविता शब्दांच्याच माध्यमातून व्यक्त झाली पाहिजे.

प्रश्न : मग खऱ्या कवीचं श्रेष्ठत्व कशात आहे असं तुम्हाला वाटतं ?

बाकीबाब : खरा श्रेष्ठ कवी कोण ? कुसुमाग्रज ? नव्हे, माझ्या मते खरा श्रेष्ठ कवी ना. घ. देशपांडे. जो खरा Lyricist असतो तोच श्रेष्ठ कवी. कुसुमाग्रज 'विशाखे'त दिसले तसे पुढे दिसले नाहीत. ना. घं.ही 'शीळ'मध्ये खरे कवी दिसले. तो खरा Lyricist आहे. पण पुढं ना. घं. नी आपला स्वतंत्रपणा कायम ठेवला नाही. दुसऱ्याचं अनुकरण ते करू लागले. कुणाचेही गुण, लकबी तुम्हाला पचवता यायला हव्या. म्हणजे त्या पचवून तुम्हाला ढेकर देता आली पाहिजे, तेव्हाच ते पचवणं पूर्ण झालं असं म्हणता येईल. तुमच्या छापाचं नाणं खणकन् वाजलं पाहिजे. मीही अनेक कवी वाचले... पण मला माझी प्रकृती

सांभाळून जे संस्कार घेता आले तेच मी घेतले. जे घेता आले नाहीत, ते मी कटाक्षानं टाळले. या बाबतीत 'स्वधर्म निधनं श्रेयः । परधर्मो भयावहः' हे गीतेतलं सूत्र फार महत्त्वपूर्ण आहे. ना. घ. आज स्वतःचं स्वत्व सोडून करंदीकर, पाडगावकर वगैरेंची नक्कल करताहेत. त्यामुळे त्यांच्यातला खरा भावकवी (Lyricist) हरवला आहे असं माझं मत आहे.

प्रश्न : आणि पाडगावकर ? त्यांच्याबद्दल तुम्हाला काय वाटतं ?

बाकीबाब : पाडगावकरसुद्धा 'जिप्सी 'तलेच खरे. 'जिप्सी,' ही त्यांची कविता अपूर्व. त्यानी नंतर 'बात्रटिका' लिहिल्या, 'विदूषक' लिहिलं; पण त्यात त्यानी आपला स्वभाव सोडलाच. त्यात खरे पाडगावकर नाहीत. मुंबईला त्यानी मला बात्रटिका वाचून दाखविल्यावर 'कशा आहेत ?' असं मला विचारलं. मी टीका केल्यावर त्याना ती आवडली नाही. 'टीका करणं सोपं, लिहिणं कठीण' अस ते म्हणाले. मी त्या वेळी गप्प राहिलो. त्यानंतर ते अंघोळीला गेले. बाथरूममधून टॉवेल गुंडाळून बाहेर आलेले दिसल्यावर मी चटकन म्हटलं,

'एवढासा टॉवेल
त्यात कसं मावेल ? '

हे ऐकल्यावर त्यांची मुलं, यशोदा वगैरे सगळी खो खो हसू लागली आणि बात्रटिका लिहिणं किती सोपं आहे, याची त्याना खात्री पटली !

प्रश्न : म्हणजे खरा लिरिसिस्ट हाच श्रेष्ठ कवी ?

बाकीबाब : होय, तुम्हाला फ्रान्समधील एक गोष्ट सांगतो. फार गमतीदार आहे. एकदा To the Greatest Poet of France ' असं एक पत्र आलं. पोस्ट-खात्याला ते कुणाला द्यायचं असा प्रश्न पडला; पण तेही बेटं रुसकंच होतं. त्यानी ते पत्र व्हिक्टर ह्यूगोकडं पाठवलं. पण ह्यूगोनं ते स्वीकारलं नाही. ते त्यानं लामार्तिनला द्यायला सांगितलं. तो फ्रान्सचा सर्वांत श्रेष्ठ कवी असं त्याचं म्हणणं. लामार्तिननं ते पुन्हा ह्यूगोकडं पाठविलं. अखेर ते पत्र उघडून पाहिल्यावर ' To the Youngest Poet of France ' असं ते निघालं आणि ते म्यूसेसाठी होतं ! ज्याचा उल्लेख माझ्या ' जपानी रमलाची रात्र ' या कवितेत आला आहे. आता मराठीत असं होणं शक्य आहे काय, याचा विचार करा ! म्यूसे हा श्रेष्ठ लिरिसिस्ट. त्याचा माझ्यावर फार परिणाम झाला आहे.

प्रश्न : लिरिक हेच श्रेष्ठ म्हटल्यावर...

बाकीबाब : थांबा, ते बरोबरच आहे. आशय, गती आणि लय हे काव्यातले प्रमुख घटक. त्यांशिवाय ती कविताच नसते. विरामचिन्हांतून काही आशयच निर्माण

होणं शक्य नाही. र. कृं.च्या कवितेचं तेच झालंय. भाषेची बंधन तुम्ही तोडू पाहता; पण ती तुम्हाला पूर्णपणे तोडता येत नाहीत. भाषा हा एक संकेत आहे. प्रत्येक शब्दामागं एक संकेत ठरला आहे – तो तुम्हाला पूर्णपणे पुसून टाकता येणार नाही.समाजातल्या व्यक्तींकडून त्याची निर्मिती झाली आहे.फार तर त्यातली एखादी निराळी छटा तुम्ही दाखवू शकाल किंवा जे वापरून झिजलंय, मळलंय त्याला तुम्ही नवीन रूप देऊ शकता. पण भाषेची संपूर्ण मोडतोड करून नवा आशय शोधण्याची धडपड करणं व्यर्थ आहे. हा नुसता दुर्बोधतेचाच प्रश्न नाही. दुर्बोधता दुसऱ्या वाचनात, तिसऱ्या वाचनात कळू शकते. आज कळली नाही उद्या. म्हणजे काही काळानंतर कळू शकते. दुर्बोधता तीन प्रकारची असते. एम्पसनने सांगितलेल्या सात प्रकारच्या दुर्बोधता या तीन प्रकारांतच बसतात.

कवीला आलेला अनुभवच असा असतो की, मुळातच तो गूढ असतो. कवीलाच त्याचं स्वरूप स्पष्टपणे प्रतीत झालेलं नसतं. योगसमाधीचा अनुभव अशा प्रकारचा असतो. ही पहिल्या प्रकारची दुर्बोधता. दुसऱ्या प्रकारात कवी शब्द-सामर्थ्यात कमी पडतो. त्याचा अनुभव अस्सल, सच्चा असतो आणि तिसऱ्या प्रकारची दुर्बोधता ही मुद्दाम निर्माण केलेली. अनुभव साधा असूनही तो धूसर केलेली, अगम्य वाटणारी असते. ही तिसरी दुर्बोधता माझ्या मते त्याज्य आहे; कारण ती अप्रामाणिकपणातून आलीय. आज या तिसऱ्या दुर्बोधतेचं मराठीत फार पीक आलं आहे; कारण हा प्रयोगासाठी प्रयोग आहे. त्यात प्रामाणिकपणा नाही. सोलापूर कविसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून मी हे सर्व सांगितलेलं आहे. आता पुन्हा संधी आली की, पुन्हा सांगणार आहे.

प्रश्न : मराठी–कोकणी वादाबाबत तुमच्यावर फार टीका झाली. तुमच्या-बद्दल गैरसमजही निर्माण झाले...

बाकीबाब : गोव्याबाबत जे काही झालं त्यामुळं सर्वच गोष्टींना भलतं वळण लागलं आहे. त्यामुळं इथल्या मराठी–कोकणीचा विकास होण्यापेक्षा भांडणातच सगळी शक्ती खर्च होईल. गोव्याबाबत मी जी सूचना केली होती ती मान्य झाली असती तर बरं झालं असतं. महाराष्ट्रानं गोव्याची 'अस्मिता' मान्य करायला हवी होती; ती मान्य न केल्यामुळं हे सर्व झालं. मी स्वत: काका कालेलकरांना पत्र लिहून ही सूचना केली होती. भाऊसाहेब बांदोडकरांनाही ती मान्य होती. वसंतराव नाईक यांची तिला संमती होती. State within State ही ती कल्पना; आमची अस्मिता मान्य करा, म्हणजे आमचं सर्व सहकार्य मिळेल. पण बांदोडकरांचे कुणीतरी कान फुंकले आणि ती कल्पना बारगळली. आमचा ओढा मराठीकडे, महाराष्ट्राकडेच आहे यात शंका नाही. भारत सरकारला

केव्हातरी Union Territories बद्दल निर्णय घ्यावाच लागेल. त्यासाठी अमूक इतक्या काळानंतर शेजारच्या राज्यात विलिनीकरण असं भारत सरकारनं आधीच ठरवून दिलं असतं तर लोकही त्या दृष्टीनं विचार करू लागले असते व इतका कडवटपणा निर्माण झाला नसता. आता मात्र सगळीच बजबजपुरी निर्माण होईल आणि त्यात गोव्यातल्या कोकणी व मराठीची हानी होईल !

(पूर्वा : दिवाळी, १९८४)

□

गोमंतकीय मराठी कवितेचा 'नंदादीप':

कै. दा. अ. कारे

गेल्या २३ सप्टेंबर, ८५ रोजी गोमंतकीय मराठी कवितेचा 'नंदादीप' मालवला. कविवर्य दामोदर अच्युत कारे यांचे वयाच्या ७७ व्या वर्षी निधन झाले. कै. बा. भ. बोरकर यांच्या मृत्यूने बसलेला धक्का अजून ताजा आहे, तेवढ्यात या वर्षी कारे गेले.

गोमंतकीय मराठी साहित्य म्हटल्याबरोबर सर्वश्री वि. स. सुखटणकर, बा. भ. बोरकर, लक्ष्मणराव सरदेसाई आणि दा. अ. कारे हीच गोमंतकीय साहित्यिकांच्या पहिल्या पिढीतील नावे आठवतात. त्यातही कारे यांचे वैशिष्ट्य हे की, केवळ 'नंदादीप' हा एकच काव्यसंग्रह त्यांच्या नावावर असूनही गोमंतकीय मराठी कवितेतील त्यांचे स्थान अढळ आहे. 'नंदादीप' १९३४ मध्ये प्रसिद्ध झाला. अधूनमधून ते कवितारूपाने रसिकांच्या भेटीस येत राहिले; पण दुसऱ्या संग्रहाचा योग आला नाही. अलीकडेच त्यांनी त्या दृष्टीने कवितांची जुळवाजुळव व निवड करायला सुरुवात केली होती; पण तो प्रकाशित झालेला पाहण्याचे त्यांच्या नशिबात नव्हते! गेले वर्षभर त्यांची प्रकृतीही त्याना साथ देत नव्हती.

त्यांचा जन्म ४ मार्च, १९०९ रोजी काकोडे (गोवा) येथे झाला. मराठी पाचवीनंतर लिसेवचे म्हणजे पोर्तुगीजचे तीन वर्षांचे शिक्षण झाले. १९२७ मध्ये कै. द. व्यं. पै यांच्या 'हिंदू' या साप्ताहिकात ते उपसंपादक म्हणून काम करू लागले. 'हिंदू' सरकारी रोषाला बळी पडल्यानंतर त्यांनी मडगावला स्वतःचा

'गोमंत छापखाना' सुरू केला. एक सुबक व शुद्ध मुद्रण करण्याचे स्थळ म्हणून आजही तो प्रसिद्ध आहे.

'नंदादीप' या त्यांच्या एकमेव काव्यसंग्रहाला कै. वा. म. जोशी यांची सुंदर प्रस्तावना आहे. मुखपृष्ठावर प्रसिद्ध चित्रकार चिमुलकर यांचे अप्रतिम चित्र आहे. त्यांची पहिली कविता 'हृदयमंदिर' ही मडगाव येथे २०-९-१९२५ रोजी लिहिलेली आहे. त्यात त्यांनी आपल्या हृदयमंदिराचे जे दर्शन घडविले आहे ते त्यांच्या सर्व कवितेलाच लागू पडणारे आहे :

हे पहा उघडिले हृदयमंदिर द्वार
चल ! आत शिरोनी गाजव तव अधिकार !
हे प्रेम-भक्तीचे स्निग्ध दीप उजळिले
दिव्यता प्रभेने मंदिर कोंदुनि गेले !
गुंफिली सुनिर्मल भावसुमांची माला
अणू-अणूत आदर-सौरभ हा दरवळला !
बघ उत्सुक दारी उभे ठाकले चित्त
तव आगमनाची असे प्रतिक्षा करित !
ये ! होई अधिष्ठित हृदयमंदिरी मम या
करि पावन त्याला पदस्पर्शे तुझिया !

दूर विजनात राहून आपण महाराष्ट्र-शारदेची मनोभावे जी एकनिष्ठ सेवा केली तिची सांगता म्हणून हा नंदादीप घेऊन तिच्या मंदिरात प्रवेश करीत आहो, असे त्यांनी विनीत भावाने म्हटले आहे.

कै. कारे यांचे व्यक्तिमत्त्वच अत्यंत सौम्य, ऋजू आणि सौजन्यशील आहे. कवितांवरच्या वृत्तांच्या नावातही त्यांची सौंदर्यदृष्टी दिसते. कवितांवरची नावे आपण कै. माधवराव पटवर्धन यांच्या 'छंदोरचने'वरून घेतली आहेत, असे म्हणून 'सुरेख संगम किती' या चालीवरील जातीला त्यांनी 'शूर्पणखा' हे जे नाव दिलेले आहे ते बदलून आपण 'संगम' हे नाव दिले आहे, असे त्यानी लिहिले आहे. कारण काय, तर 'शूर्पणखा' हे नाव त्यांच्या सौंदर्यदृष्टीला रुचत नाही, असे त्यानी म्हटले आहे.

काव्यलेखनाशिवाय कै. कारे यानी पुस्तक परीक्षणे, टीका आणि संशोधनपर लेखही लिहिले आहेत. विशेषतः 'घनश्याम सुंदरा' ही प्रसिद्ध भूपाळी कवी होनाजीची नसून ती मूळ गोमंतकीय कवी 'विठ्ठल केरीकर' (मराठीतील तीन विठ्ठल कवींपैकी एक) याची आहे व होनाजीने त्यातील उसनवारी कशी केली आहे, हे त्यानी सप्रमाण सिद्ध केले आहे. (मराठी टीकाकार त्याची दखल

घ्यायला अजूनही तयार नाहीत !) पण गमतीची गोष्ट अशी की, त्यानी आपला लेख ज्याला त्याची सुवाच्च प्रत तयार करायला दिला त्यानेच तो आपल्या नावावर प्रसिद्ध केला ! आणि कान्यांना मग त्या तथाकथित गोमंतकीय संशोधकाच्या संशोधनाचा बुरखा फाडावा लागला. त्या वेळी एरव्ही सौम्य प्रकृती असलेले कारे किती वज्राहून कठोरही होऊ शकतात, हे दिसले.

'नंदादीप' नावाप्रमाणेच प्रकृतीने सौम्य, शीतल व पवित्र भावनांनी नटलेला आहे. कवी कारे हे तरुण आहेत, कल्पनाविलास करणारे आहेत. भावनाशील आहेत. परंतु व्याकरणाच्या नियमांकडे वगैरे दुर्लक्ष करण्याची बंडखोरी त्यांच्यामध्ये अद्याप आलेली नसल्याबद्दल त्यांचे अभिनंदन केले पाहिजे, असे वा. म. जोशींनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे. (ही गोष्ट आजच्या अनेक तरुण गोमंतकीय व मराठी कवीनीही ध्यानात ठेवण्यासारखी आहे.) त्यांची कविता भाविक व शुचिर्भूत आहे, सात्त्विक आहे. 'नंदादीप' या कवितेत त्यानी म्हटले आहे :

नको तेजाची झळाळी
जननेत्र दिपवाया
ठेवी हृदयी ओलावा
ज्योत पायी जागवाया
तुज माला अर्पायाला जन किती
कोलाहल दारी तुझिया करिती
शिरावया तयामाजी
अधीर न हा होईल
परी प्रतिक्षा करीत
शांत अंतरे राहील

शुद्ध, सरळ व प्रासादयुक्त भाषा, कल्पनाशक्तीचा सुरम्य विलास, त्यांना मिळालेली सुरम्य व सात्त्विक भावनांची जोड, त्यांची अकृत्रिम निसर्गभक्ती व मुख्य म्हणजे अंतःकरणपूर्वकता या त्यांच्या पाच वैशिष्ट्यांचा वामन मल्हारानी उल्लेख केला आहे.

त्यांच्या कवितेत बाकीबाब बोरकरांचे धुंद करणारे उन्मादक लावण्य नाही, मनाला भुरळ पाडणारे विलासी वाक्चातुर्य आणि गेयताही नाही. निसर्ग, स्त्री, देश, जीव आणि शिव हे त्यांचे काव्यपंचायतन आहे. त्यांच्या मनाला एक आध्यात्मिक तळमळ व हुरहूर लागली आहे. सृष्टीच्या जीवनाशी समरसून जावे, अशी आकांक्षा

त्यांच्या अंतःकोशात क्वचितप्रसंगी उत्पन्न होत असावी, असे वामन मल्हारांनी म्हटले आहे.

विश्वाचे जणु रम्य शैशव गमे
आहे उषःकाल हा
खेळे हास्यमुखी निरागस खुले
तेणेच ऐसे अहा !

असे त्यानी ' उषःकाल ' या कवितेत म्हटले आहे.

मनीषा स्वर्गसौख्यांची
जराही अंतरी नाही
रुचे माझी सदा माते
धरा वैचित्र्यपूर्ण ही

कारण :

फुले, वेली, नद्या, सिंधू
धरेला चित्रिती रंगी
इथे वर्णच्छटा नाना !
निळे सारेच त्या स्वर्गी

असे त्यानी ' पृथ्वी व स्वर्ग ' मध्ये म्हटले आहे.

' जगी या दुःख नांदोनी सुखाला देतसे गोडी ' असे याच कवितेत ते पुढे म्हणतात. त्यावरून त्यांची जातकुळी कै. भा. रा. तांबे यांच्या ' ल्हादैकमयी सृष्टी ' तत्त्वज्ञानाशी जुळणारी वाटते.

सात्त्विकतेच्या एकतारीवर कारे यानी आपली बहुतेक गीते गाईली आहेत. ' हुरहूर वाढे अंतरी काही न कळे मज काही । विश्वामाजी विलीन व्हाया आत्मा का पाही । ' असे त्याना विचारावेसे वाटते. ' मुक्त करुनि मज अनंत हृदयी नेई बाहून ' अशी ते ' त्याला ' विनवणी करतात.

दुःख, संसारातील पाश, व्यवहार यांमुळे कवीचे कवितेकडे दुर्लक्ष होते. ' मर्त्य लोकांचे जिवाला वेढिती हे बंध सारे । आणि स्फूर्तीच्या पंखास, ' ' खेची बांधुनि व्यवहार दोरी ' हे जरी खरे असले तरी कवीच्या अंतरंगात मात्र ज्वालामुखीच नव्हे, तर तप्त लाव्हा उकळतो आहे, असे ते म्हणतात. दुःखालासुद्धा जीवनात स्थान आहे हे त्यानी किती सुंदरपणे सांगितले आहे !

दुःख दैवी हा अतिथी
जेधवा दारात येई,

पाठवू विन्मुख कैसा,
स्वागता गेहांत घेई

या विचाराने कवीला दुःखभार सोसण्याची शक्ती लाभते.

निसर्ग हा कवीचा बालपणापासूनचा दोस्त. त्याच्या विविध भावभावनांत साथ करणारा, त्याच्या सुखदुःखाशी एकरूप होणारा; पण सौंदर्यावरोबरच श्रीमंती–गरिबीतली विषमताही कवीला खुपते. महालात श्रीमंती निजलेली आहे, सुखोपचार चालू आहेत आणि 'कामकरी कुणी परी रस्त्यावर खपती निथळत घाम' हे त्याला खटकते. 'भाताचे रोप' मध्ये त्याने विचारलेले प्रश्न कवीचे बालमन नाजूकपणे व्यक्त करतात.

कवीच्या जीवनात स्त्री–रूपाला, स्त्री–सौंदर्याला स्थान आहे; पण आदर-भावनेशिवाय तिथे दुसरी भावना नाही. स्त्री कान्यांना दिसते ती माता म्हणून, लक्ष्मी म्हणून. पुढे मर्ढेकरानीही तिला 'थांब, उद्याचे माऊली तीर्थ पायाचे घेईतो' असाच तिचा गौरव केला. कारे यानी म्हटले आहे :

नयनी नभी तुझ्या कृष्ण बाहुल्या
ढगापरी धरिती वीज आपुल्या

पुरुष मनाला स्त्री म्हणजे स्वर्गसुखाची बरसात करणारी मृगतारका वाटते, पण ती पुरुषाला अध्यात्म मार्गात पुरोगामी करणारी अद्‌भुत शक्ती आहे, असे कवीला जाणवते. कारण :

प्रीतीगांनी गुंगता । जीव घे उदात्तता
विश्वसंगीताचिया लयीत लीन होऊनी ।

'लाजरी' या कवितेत कवी म्हणतो –

माळ नको गुंफू मज गुंफ गळाभर
ही पुरे तुझी पूजा दुरुनी

असे म्हणून

परि देव न मी, तूही न दासी
कधी येशील अंतर हे सरुनी

असे तो तिला विचारतो. 'सोक्षमोक्ष' मध्ये नाजूक प्रणयचित्रण, सौंदर्य, सूचकता व भावोत्कटता यांचा प्रत्यय येतो.

कारे यांची कविता आत्मपर आहे व लौकिकापेक्षा अलौकिकाकडे तिचा ओढा आहे. भावनांच्या खळखळाटापेक्षा ती गूढ, शांत रसाचा अनुभव देते. त्यात व्यवहाराची काच लागून झालेली हृदयाची तळमळ आहे; पण कवी अंतर्बाह्य पोळलेला असला तरी तो आपल्या दैवाला दोष देत नाही. दुःखामुळेच सुखाची

गोडी वाढते अशी त्याची श्रद्धा आहे; कारण अखेर जीवनावरच त्याची श्रद्धा आहे. त्यातूनच त्याला जगण्याचे, दुःख सोसण्याचे बळ लाभते.

कारे यांचे निसर्गसौंदर्य हे वैशिष्ट्य वामन मल्हारानी गौरविले आहे, पण हा निसर्ग बोरकरांची धुंदी घेऊन येत नाही. मानवी मनाची गूढ कवाडे त्याच्या सान्निध्यात बोरकराना खुली होतात. कारे यांचा निसर्ग त्याना सुखदुःखात साथ करतो. तो निसर्गही गोमंतकातला आहे. गीम, साळीक, वेळ, वावणे, दमळ, मळभ, मेर इत्यादी कोकणी शब्दांचा त्यानी वापर केला आहे; पण त्यांची कविता अपरिचित शब्दांनी बोजड होत नाही.

' प्रतिभेस ' या कवितेत कारे यानी ' सृष्टीच्या हृदयांतरी शिरुनिया गूढे तिची सोडणे । स्वर्गाची रमणीयता अनुपम पृथ्वीप्रती आणणे ' असे प्रतिभेचे कार्य सांगितले आहे आणि बुद्धी जरी संसारपाशांतरी गुंतली असली, तरी ' सत्ता चालतसे तुझी, हृदयी माझ्या सदाची परी ' अशी त्यानी ग्वाही दिली आहे.

त्यानी ' चिमणा राजा ' सारखी काही बालगीतेही लिहिली आहेत; पण ती प्रौढांसाठीच आहेत. तसेच त्यांचे ' गोमंत देवी ' हे गीत कै. श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या ' महाराष्ट्र गीता ' इतकेच सरस आहे. एकेकाळी ते गोव्याच्या मराठी शाळांतून गाईले जात असे.

कारे यानी एकच ' नंदादीप ' महाराष्ट्र-शारदेच्या गाभाऱ्यात उजळला आणि ते थांबले. त्याचे कारण बाकीबाब बोरकर यांच्या ' प्रणयमुग्धेस ' या कवितेला उत्तर म्हणून ' संगीत परिणती ' या कवितेत काहीसे सापडते. बाकीबाबानी याना म्हटले होते की, ' नादांत गुंगती जे शब्दांत सांग बाले ! ' पण काऱ्यांचा स्वभावच निराळा. म्हणून त्यानी लिहिले :

निःस्तब्ध रहा क्षणी या, प्रणया ।
मौनात बोलूं दे निज हृदया ॥

मौनात बोलण्याची काऱ्यांची प्रकृती, तर बोरकर महाराष्ट्र-शारदेच्या दरबारात आपल्या गोमंतकीय कविता समयीची झाडे फुलवीत राहिले. काऱ्यांचा ' नंदादीप ' व बोरकरांचा ' प्रतिभा ' हे जवळजवळ एकदमच प्रकाशित झाले; पण काऱ्यानी बोरकरांचा हात तिथेच सोडला असला तरी त्यांचा ' नंदादीप ' अजूनही रसिकांच्या हृदयात तसाच सात्त्विकतेने व पवित्रपणे तेवत राहिला आहे. आज कारे शरीराने आपल्यातून गेले असले तरी रसिकांना त्यांच्या ' नंदादीपा 'चे कधीच विस्मरण होणार नाही ! □

(सकाळ : कोल्हापूर : ६-१०-८५)

स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय मराठी कविता

गोमंतकीय मराठी कवितेची पूर्वपरंपरा पाहिली तर ती साधारणपणे चौदाव्या शतकापर्यंत जाते. म्हणजे ज्ञानदेव, नामदेव यांच्या काळाशी ती समांतर आहे; पण गोमंतकातील पहिला ज्ञात काव्यग्रंथ मात्र इ. स. १५२६ पूर्वी सापडत नाही. कृष्णदास शामा याने आपला कृष्णचरित्र हा ग्रंथ शके १४४९ वैशाख शुद्ध १३ रोजी म्हणजे २५ एप्रिल, १५२६ रोजी केळशी येथील शांतादुर्गा देवालयात बसून लिहिण्यास सुरुवात केली. येथूनच गोव्यातील कवितेची लिखित परंपरा सुरू होते. त्यानंतर निवृत्ती, ज्ञानदेव इ. नावे धारण करून गोमंतकीय कवींनी काव्यरचना केली आहे. फादर स्टीफन्सचे ख्रिस्तपुराण, एतियां दला क्रुवाचे सेंट पीटर पुराण, आंतोनियु द सालंदाजचे सांतु आंतोनीची जीवित्व कथा, ख्रिस्ती दौत्रिनी इत्यादी मराठीत लिहिल्या गेल्या. कै. अ. का. प्रियोळकर, कै. पांडुरंग पिसुर्लेकर आणि डॉ. वि. बा. प्रभुदेसाई यांनी मराठी कवितेची ही गोमंतकातील ख्रिस्ती परंपरा प्रकाशात आणून प्राचीन मराठी कवितेशी तिचा दुवा जुळविण्याचे फार महत्त्वाचे कार्य केले आहे.

याच शतकात शंकर मंगेश नायक - करंडे ऊर्फ नायकस्वामी, नंतर महेश्वर-भट्ट सुखटणकर, सोहिरोबा, विठ्ठल केरीकर यांनी रचना केली आहे. एकोणिसाव्या शतकात गोव्यात मुद्रणकलेचा प्रवेश झाल्याने ग्रंथरचनेला उधाण झाले. आता-पर्यंतची ही गोमंतकीय काव्यपरंपरा भक्तिज्ञानवैराग्यपर आहे. इतिहास, पुराणे, रामायण, महाभारत व भागवत यांतून महाराष्ट्रातील मराठी कविपरंपरेप्रमाणेच तिनेही प्रेरणा घेतली. म्हणजे महाराष्ट्र व गोव्यातील मराठी काव्यपरंपरा एका अर्थाने समांतर आहे. पोर्तुगीज राजवटीनेही तिच्यात खंड पडला नाही. गोवाजी नाईक हा एक शाहीरही गोव्यात निर्माण झाला आहे.

गोमंतकीय मराठी कवितेच्या पूर्वपरंपरेचा एकोणिसाव्या शतकापर्यंतचा हा स्थूल आढावा अशासाठी केला की, प्राचीन कालापासून विसाव्या शतकातही ती मराठी कविपरंपरेशी कशी समांतर आहे हे लक्षात यावे. स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय मराठी कवितेचे प्रतिनिधित्व कै. वाकीबाब बोरकर व कै. दा. अ. कारे यांच्यापासूनच सुरू होते. त्यांपैकी कै. वाकीबाबांचे स्थान मराठी कवितेत निश्चित झाले असल्याने व त्यांच्या काव्याचे महाराष्ट्रात अध्ययन व अध्यापन सतत होत असल्याने त्यांचा येथे मी विचार केलेला नाही. त्यांची प्रेम व निसर्ग कविता शेवटपर्यंत अम्लान राहिली. कै. कारे यानी 'नंदादीप' (१९३४) नंतर कविता लिहिल्या,पण त्या असंग्रहित आहेत. त्यांतून शुद्ध व सात्त्विक भावना, कल्पनाविलास, अकृत्रिम निसर्गभक्ती, अंतःकरणपूर्वकता व प्रसाद हे 'नंदादीपा'तील त्यांचे विशेष नंतरही प्रकर्षाने जाणवतात, तर बोरकरांची कविता चिरतरुण, मोहक, धुंद करणारी अशी आहे. तिची लय, निसर्गसृष्टी, प्रतिमासृष्टी आणि तिच्यातील संगीत हे सर्वच अवीट गोडी निर्माण करणारे आहे.

कै. वाकीबाब व कै. कारे यांच्यानंतरची कविता श्री. शंकर रामाणी यांची आहे. त्यांच्या 'कातरवेळ' (१९५९) मधून अनुकरणाचे सूर दिसले तरी 'आभाळवाटा' (१९६७) मध्ये त्यांना स्वतःचा सूर सापडला. त्यांची कविता आत्यंतिक आत्मनिष्ठेतून आली आहे. तिला समकालीन संदर्भ व भाषाही नाही. ती स्वतःच्या दुःखात रंगलेली, बाह्य जगाशी असलेले धागे तुटलेली, वेदनेची ओवी उरी जोगवणारी अशी आहे. ती अमूर्त पातळीवर व्यक्त होते हा तिचा एक विशेष. ती आपल्या कथा-वेदनेचा कुठेही तपशील देत नाही. निसर्गाच्या विविध रूपांतून ती व्यक्त होते. या वेदनेचे गाणे 'अंतरला फासा वेदनेचा' अशा गंधमयी रूपात व्यक्त होते. पाखरू ही त्यांच्या कवितेत पुनःपुन्हा येणारी एक प्रतिमा आहे. त्यांच्या प्रतिमाही विरोधाभासात्मक असतात.

पुनवेला अर्थ आज
अवसेच्या संदर्भी
.....
दिवे लागले रे दिवे लागले
तमाच्या तळाशी दिवे लागले

'पालाण' (१९७९) मध्ये आभाळवाटांतलेच काही सूर व प्रवाह अधिक खोल व गहिरे झालेले दिसतात. 'एकल्याने गावे । एकट्याचे गाणे ।' असे म्हणून 'खरी आहे फक्त नागवली काया । हंबरते माया एकट्याची ।' अशा जाणिवेच्या टप्प्यावर कवी आला आहे. 'पालाण'मध्येही एकट्याच्या वाटांना 'चढविल्या

घाटा अंत नाही ' असे कवी म्हणतो. ' पालाण 'मध्ये गाव ही प्रतिमा अनेक अर्थांनी पुन्हा येते. एक संपन्न निनावी गाव, संपूर्ण अनोळखी गाव, गाव तुडुंब तंद्रीचे, निष्पर्ण गाव, पाण्यात बुडालेले, गाण्यातले गाव, ऐल विसरलेले, कुशीत शिरलेले, इंद्रियांच्या चंडमिठीत कधीच गुंतून पडलेले, स्पर्शाचे गाव, देहगाव अशा गावाच्या अनेक प्रतिमा येतात. यामागे एक सूत्र, एक अनाथ आर्तोत्सव आहे. अंतर्बाह्य फाटलेला एक पक्षी या सगळ्यांतून अज्ञात, अनादी वाट धुंडाळीत असतो. अश्रूंच्या मेण्यात बसून कुणा चुकल्या-मुकल्याची आठवण माहेराला येत असते. या सर्वांतून त्याला जी जाणीव होत असते ती स्वतःच्या एकाकी, अज्ञात, गूढ, खोल, उदासीची. ' इथे तिथे कुठे काय, तुझे माझे नाते काय ' अशा संभ्रमात पडत असतानाच –

फूल भाराने वाकले
शुभ्र मोगरीचे पाप
किती दरवळतो जरी
मला सुगंधाचे शाप

अशी एक विद्ध करणारी जाणीवही होते. हा आर्तोत्सव मराठी कवितेत एक दुर्मिळ रूप घेऊन जन्म घेतो. ' पालाण 'नंतरच्या असंग्रहित कवितेत आजही रामाणी आपले हे एकल्याचे गाणे विलक्षण आर्ततेने गात आहेत. आता त्यांच्या कवितेत काही कल्पनांची, प्रतिमांची पुनरावृत्ती होत आहे हे खरे. आध्यात्मिक प्रतिमाही त्याच त्या येतात. काही कोकणी शब्दांचाही वापर ते मुद्दाम करतात की काय अशीही शंका येते. त्यामुळे त्यांच्या कवितेत काही आवर्त निर्माण होतात व त्यांच्या मुळातच फारशा समृद्ध नसलेल्या प्रतिमासृष्टीचा आणखी संकोच होताना जाणवतो. इंदिराबाईनी ज्या सखोलतेने, आर्ततेने आपल्या कवितेत एका दुःखाचा वेध घेतला तेवढ्या प्रमाणात रामाणींची वेदना मनाचा तळ गाठीत नाही. निसर्गप्रतिमांतील सौंदर्य, नाजुकता, सूक्ष्मता या दृष्टींनीही रामाणी यांची कविता समृद्ध वाटत नाही. यांच्या कवितेत निर्माण झालेले आवर्त जर त्यांना टाळता आले तर तिच्यात नवी ' क्षितिजे ' गाठण्याचे सामर्थ्य आहे, यात शंका वाटत नाही.

रामाणींनंतरचा गोमंतकीय मराठी कवितेचा टप्पा कोणा एका कवी-कवयित्रीचा नसून तो अनेक तरुण कवींचा आहे. त्यात नरेंद्र बोडके, सु.म. तडकोड, पुष्पाग्रज, चित्रसेन शबाब इत्यादींचा व त्याच पिढीतील अद्याप ज्यांचे संग्रह प्रकाशित झालेले नाहीत अशा कवींचा समावेश आहे.

नरेंद्र बोडके यांचा ' पंखपैल ' अनेक दृष्टीने वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. मराठीतील आजच्या कवितेत अनेक कवी आपली निराशा, वैताग, भंकस, वांझपणा, विद्रोह इत्यादी संवेदना व्यक्त करताना दिसतात. गोमंतकीय कवीही त्याला अपवाद

नाहीत. बोडके यांच्या कवितेत त्यांच्यातल्या संतप्त तरुणाचे दर्शन होते. त्यांच्या कवितेत एक काळोख कमळ उमलताना दिसते. गाण्याच्या काळोख, खोल गुहा सैगलच्या स्वरासारखे मेंदूतील काळोखाचे अरण्य, पान पान जळत जाणारा काळोख, अशा काळोखाच्या अनेक प्रतिमा त्यांच्या कवितेत येतात. काळोख आणि दुःख हीच त्यांच्या काव्याची दोन प्रमुख केंद्रे आहेत. साऱ्यांकडे पाठ फिरवून हा प्रदीर्घ काळोखातील शोकनाटचाचा नायक त्याला शरण गेला आहे. स्वतःमधली उद्ध्वस्तता, मुळातून ढासळत चाललयाची जाणीव, समोरील संपलेल्या साऱ्या वाटा, मनातल्या मनात विझून गेलेल्या गाण्यांचा अचानक येणारा भला मोठा पाऊस, दुःखाचे ख्रिसमस आणि रात्रीचे शिस्तबद्ध कॅरोलसिंगिग ही शब्दाशब्दांतून भरून येतात. कुठल्या तरी गाण्याची नस पकडून काळोख वाहू लागतो. काळोख आणि गाणे असे बोडक्यांच्या कवितेत मिसळून गेलेले आहे. असे हे दुभंगलेल्या एका वादळाचा संदर्भ घेऊन येते. 'एका घराचा मृत्यू' मध्ये कवी म्हणतो –

कुणीतरी प्रकाशावर फुंकर मारून
सर्वत्र काळोख करा रे
मला पाहायचे नाहीत
माझ्या असंख्य चुकांचे चेहरे
मला पाहायचा नाही माझ्याकडे
आसऱ्याला आलेल्या घराचा मृत्यू
सर्वत्र काळोख करा,
सर्वत्र आकाश भरून काळोख

'श्रद्धांजली' या कवितेत ते लिहितात –

मी एकच साधा प्रश्न –
आयुष्याला विचारला,
'घरे उद्ध्वस्त का होतात ?'
आयुष्य म्हणाले,
'घरे उद्ध्वस्त होत नसतात
उद्ध्वस्त होतो ते आपण
घराच्या नावाने.'

अशासारख्या खोल जाणिवांतून बोडक्यांच्या कवितेतील उद्ध्वस्त विश्व व्यक्त होते. त्यांच्या काळोखाच्या प्रतिमा आणि वेगळी छंदमुक्त रचना (मुक्त-छंद नव्हे) यांचाही महत्त्वाचा वाटा आहे. 'पंखपैल' (१९७६) नंतर त्यांचा दुसरा संग्रह म्हणूनच त्यांच्याबद्दल अपेक्षा निर्माण करतो.

'चित्रसेन शबाब' हे टोपण नाव घेणाऱ्या श्री. सुतार यांच्या 'पाँझ'मध्ये त्यांच्यातल्या कवीबरोबर चित्रकाराचाही वाटा आहे. त्यातील कवी निसर्गवेडा आहे. स्वतःच्या दुःखांना तो निसर्गाच्या कोंदणात बसवून आपल्या हरवलेल्या क्षणांचे, शेवट नसलेल्या आठवणींचे, पराधीन अस्तित्वाच्या पदरांचे 'कोलाज' तो चित्रमाध्यमाच्या प्रतिमांतून व्यक्त करताना दिसतो. उभ्या रानाला हिरवेगार काकण, हिरव्या हवेत फुलत जाणारी चुकलेल्या क्षणांची एकेक फांदी, देठावर येणारी रानात शिपडलेली लालचुटुक फुलं, वेदनांचे वेरुळ, फ्रेस्कोची तादात्म्य गाणी अशा अनेक रंगप्रतिमांतून त्यांची कविता उलगडते. ती एकटी आहे. तिच्या सोबत असते ती फक्त वेदनांची विलक्षण लय, आठवणींना तळ नसतात, तसे शेवटही. असतात फक्त पराधीन अस्तित्वाचे पदर, कवीची अपुरी चित्रे म्हणजे –

स्वप्नं स्वप्नं नसतात –
जखमी रंगाचो ती
अनावर चित्रं असतात.

ती याच अर्थानं. आठवणींनी कंठ दाटून आला तर त्याची प्रेयसी कवीला म्हणते की,

माझ्यासाठी एवढंच कर :
मनात रंगाचा कशिदा
काढून त्यात
निर्हेतुक काळोखाची दिशा भर

चित्रसेन शबाबांची कविता 'पाँझ' मध्ये काहीशी शब्दबबाळ आहे. तिला तसा 'आकार' यायचा आहे. निरनिराळे छंद व लयींचे प्रयोग ते करतात; पण माध्यमावर तशी त्यांची पकड नाही. व्यवसायाने चित्रकार असल्याने एका निराळ्या माध्यमातून कवितेची रूपे न्याहाळण्याचा त्यांचा प्रयत्न वेगळा वाटतो.

सु. म. तडकोड यांचा 'रानमौन' हा पहिला संग्रह १९८३ मध्ये प्रसिद्ध झाला. त्यांच्या कवितेत जीवनातील अटळ यातना व दुःख यांचा प्रत्यय येतो. त्याबरोबर दोन तरुण देहा–मनाची एकमेकांना लागलेली अनावर ओढही. आता-आता वस्त्रे मोकाट सुटली आहेत ती त्यांच्यासाठो. 'वस्त्रांची गाठ मी सोडवणं हा तुझा अपमान, तर गाठ राहू देणं हा तू केलेला माझा अपमान' अशा दोन तरुण देहा–मनांच्या हिंदोळ्यावर उसासल्या प्रवाहांचा रोख, धपापल्या इच्छाची दिशा अन् सळसळत्या जगण्याची नशा हे त्यांच्या कवितेत उत्कटतेने व्यक्त होतात. आसक्तीच्या पलीकडे जाण्याची, एका निराळ्याच पातळीवर मीलन अनुभवण्याची, त्यातील जाणीवही वेगळी आहे. माझ्यातून तू जातो आहेस, 'आभाळ कवेत घेऊन जा खुंटल्या शरीरे, दिशातील तूच दीपमाळ फुंकून जा' असे प्रेयसी

म्हणते. 'बंधनांचा उद्घोष मी नाकारला केवळ तू माझ्या स्वप्नाचा सवाल होतास म्हणून,' असे ती त्याला सांगते. असं प्रत्येक क्षणाला जपत, प्रत्येक मनाला सांभाळत, स्वप्नांशी रात्ररात्रींशी दिशा विझल्या आयुष्याचा दवपाणी खेळत तिच्यातील कंशिया वहरतो, भरारतो.

अटळ नियती, अंधश्रद्धा, एकाकीपणाचं भान आणि अर्थहीन मानवी अस्तित्व हे अस्तित्ववादातील काही प्रवाह तडकोड यांच्याही कवितेत आहेत. एकदा अस्तित्व स्वीकारले की, अस्तित्व म्हणजे मरण पहाडच याची जाणीव होते, सुखाच्या दिवसांची पानझड सुरू होते. ऐन मोसमातच मरणाचे सोहळे साजरे होतात आणि श्वासांच्या परदेशात जेव्हा स्वप्नंच हटून वसतात तेव्हा ताजमहालाचे मनोरे सावकाशपणे ढासळू लागतात. जीवनातल्या अटळ अस्ताची पानगळीची एका संवेदनाशील मनाला झालेली जाणीव तडकोड आपल्या भारतीय व पाश्चात्य प्रतिमासृष्टीतून व 'मिथ्स 'मधून व्यक्त करतात. त्यांच्या भाषेला एक अनावर वेग आहे. त्यामुळे कधी कधी शब्द कवितेतल्या आशयावर कुरघोडी करतातही. त्यांच्या काही स्फुट व दीर्घ कवितांना लोकगीतांचा एक हळुवार स्पर्श आहे. त्यांच्या काही छोट्या कविता पु. शि. रेगे किंवा जपानी हायकूची आठवण करून देतात. मात्र आशयाचे व शब्दप्रतिमांचे आवर्त त्यानाही टाळता आलेले नाहीत.

पुष्पाग्रजांची 'कॅलिडोस्कोप 'मधली कविता इंग्रजी आधुनिकतेपेक्षा भारतीय व मराठी कवितेच्या परंपरेला अधिक जवळची आहे. बोडके–तडकोडांची स्वप्नं ती वास्तवाच्या पातळीवर व आसमंतातील ताणतणाव व्यक्त करते. आर्त, उदास व नैराश्यात्मक प्रतिक्रियेतून त्यांची पुष्कळशी कविता निर्माण होते. 'होडी बुडते आहे' मध्ये 'होडी बुडते आहे हे कळल्यानंतरचा हा प्रवास' असे कवी म्हणतो.

खरे हे आहे की मी बंदिस्त आहे
मी बंदिस्त आहे
तुझ्या जहाँवाज व्यूहरचनेत

ही जाणीव त्याला वेढून आहे. आपण अनाथ आहो, आपल्याला गाव नाही, मानवांची झाडे रस्त्यारस्त्यांवर वसलेल्या भिकाऱ्यांच्या वाढलेल्या खुंटासारखी असंख्य, अस्ताव्यस्त उभी आहेत. म्हणूनच अपरात्री रस्त्याच्या कडेला एखादे निराधार अस्तित्व गुडघ्यात मान खुपसून दीर्घ हुंदक्यांनी रडताना पाहून तो गदगदून जातो. त्याची सगळी वेदना, दुःखे निसर्गप्रतिमांतून व्यक्त होतात. पाऊस ही त्याची एक आवडती प्रतिमा. 'हे दुःख मात्र माझे एकट्याचे आहे' ही जाणीव 'कॅलिडोस्कोप 'मधल्या त्यांच्या कवितेचे एक प्रमुख केंद्र आहे.

त्यांची कविता तशी लयीत खूप कच्ची आहे. शब्दांतल्या सूक्ष्म छटा ती

काटेकोरपणे व्यक्त करतेच असे नाही; पण एका अमाप दुःखाने गदगदलेली, पण स्वतःचे स्वत्व अद्याप पूर्णपणे न सापडलेली त्यांची कविता अपेक्षा मात्र निर्माण करते.

रामदास प्रभू यांचा 'शब्दुली' हा कविता संग्रह १९६४ मध्ये प्रसिद्ध झाला, तर द्वारकानाथ शेंडे यांचे 'कोंब' व 'मृदुंगी' हे अनुक्रमे १९६५ व १९६९ मधले. रामदास प्रभू यांच्या कवितेत तरल अनुभव व्यक्त होतात. राष्ट्रीय भावनाही. पण प्रीती व भक्ती यांवरच्या त्यांच्या कविता अधिक लक्षवेधी आहेत. प्रियकराने फसविलेल्या गर्भवतीला कवी म्हणतो –

नको राहूस उदास
निर्मितीच्या दिव्यक्षणी
भांगेतली तुळसही
मोहरावी मंजिऱ्यांनी

(नको शापूस माऊली)

स्त्रीच्या सामर्थ्यावर विश्वास असल्यानेच 'नको शापूस माऊली । पुण्य आटेल पिढ्यांचे ।। ' असे तो तिला म्हणतो.

द्वारकानाथ शेंडे यांच्या दोन संग्रहांतून त्यांची रचनेची सफाई व माध्यमावरची पकड लक्ष वेधून घेते. 'मृदंगते' असे नामधातू करण्याची त्यांची लकब मोहक वाटते. त्यांच्यावर बा. भ. बोरकरांचा काहीसा प्रभाव जाणवतो.

श्री. वि. ज. बोरकर यांचा संग्रह प्रकाशित झालेला नसला व आज ते कादंबरीकार म्हणून स्थिर झाले असले तरी त्यांची कवी म्हणून आवर्जून दखल घ्यावी लागेल. 'सांध्य आकाशात,' 'चिमण्या, तुला जर मला फुलांसारखेच जपायचे असेल' यांसारख्या 'सत्यकथे'त त्यांच्या प्रसिद्ध झालेल्या कविता अविस्मरणीय आहेत.

तुला जर मला फुलासारखेच
जपायचे असेल
तर त्याला हळुवारपणे गोंजारणारा
तू वारा हो
तुला जर मला कथेसारखेच
चुंबायचे असेल
तर माझ्या घरावर कोसळणारी
प्रखरशी तू रात्र हो

असे सांगून शेवटी कवी म्हणतो –

तुला जर मला मुलासारखे
वाढवायचे असेल
तर मला कुशीत घेणारी
स्नेहाळशी तू माय हो

वि. ज. बोरकरांच्या रूपाने मराठीला एक समर्थ कादंबरीकार लाभला असला तरी एक कवी मात्र हरवला आहे, याची हळहळ वाटते.

प्रतिमा पै, पद्मश्री हेब्बाळकर, धर्म आनंद, उदय सुखटणकर, परशुराम पाटील या अगदी तरुण कवि–कवयित्रींचे संग्रह अगदी अलीकडे प्रकाशित झाले आहेत. त्यांतील प्रतिमा पै यांच्या 'काजळरात' मध्ये अंतर्विरोधाचे तीव्र ताण, प्रीतीचे गहिरे क्षण आणि एकाकीपणाच्या छळणाऱ्या व्यथावेदना यांचे दर्शन होते. काळोखाची काजळरात हे त्यांचेही एक आकर्षण केंद्र आहे :

तू दिली जी आसवे
त्यांची फुले झाली किती
माळल्या मी त्या स्मृती म्हणून
ही वाट चालताना
श्वासांत शामियाने
तू रात चांदण्यांना
सांगून ठेव गाणे

असे ती म्हणते. 'दुःखाला माझ्या दिशाच नाहीत, वेदनाच माझ्या शब्दातीत' अशा काळोख–वेदना त्यांची कविता व्यक्त करते. त्यांच्या कवितेत काही काही कल्पनांची व प्रतिमांची पुनरावृत्ती जाणवते, तसेच ग्रेस, करंदीकर इत्यादींचे सूरही नंतरच्या त्यांच्या कवितेत जाणवतात.

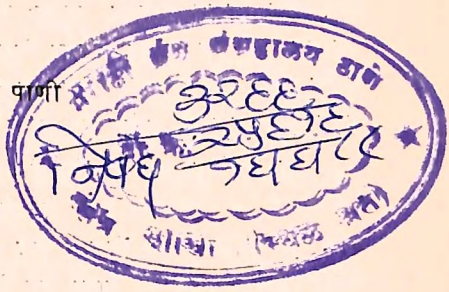
'रंग आभाळांचे' या पद्मश्री हेब्बाळकरांच्या कवितेत सच्ची प्रेमकविता सापडते. उत्कट प्रीतीचे धुंद क्षण या तरुण कवयित्रीने फार समरसून पकडले आहेत. राग, अनुराग, प्रीतीची हुरहूर, निराशा, विरह, तृप्ती या प्रीतीच्या विविध केंद्रांभोवती त्यांची कविता रुंजी घालते. त्यांची प्रतिमासृष्टी निसर्गातली आहे. त्यांच्या कवितांत पाऊस ओल्या ओल्या पावलांनी येतो. आभाळ छकुलीनं फुरंगटून बसावं तसं गप्प होतं. त्याचे रंगही अवखळ असतात.

कशाने झाले एवढी व्याकूळ
कशाने ही कळ काळजात

कशाने हे अनावर वेड
जनाचीही भीड, नुरली मज ?

असा भावनांचा निखळ आविष्कार लक्ष वेधून घेतो. 'वोगनवेल' या धर्म आनंद (धर्मानंद वेर्णेकर) यांच्याही पहिल्या संग्रहात प्रीतीचा आविष्कार आहे. त्यांची प्रतिमासृष्टी गोमंतकातील निसर्गातून येते. कधी मनाच्या काठावर पाय सोडून संध्याकाळ वसते, धुंद लाटांवर हळूच आभाळ वाकतं, किनारा रेंगाळत वाट बघत असतो. मधूनच टोकावर असते एखादी सुन्न लाट... पण मग...

तू येशीलच नक्की
हे ठाम दर्याच्या मना
मी कसं सांगू त्याला ?
माझ्याही डोळ्यांत खारे पाणी



किंवा

तू ऐकतेस ना हे
किनाऱ्याचे हुंकार ?
क्षितिजांच्या वेदनांचे
झंकार ?

आणि

नांगरून पडणाऱ्या ह्या लाटा
समुद्राच्या घरादारांवर
नांगर फिरवलेत ते कुणी ?

असा निसर्ग त्यांच्या भावजीवनात एकरूप झालेला आहे. त्यांच्या उपमा, उत्प्रेक्षा, प्रतिमा या समुद्र, लाटा इत्यादी खास कोकणी व गोमंतकीय प्रादेशिक पार्श्व-भूमीशी निगडित आहेत.

उदय सुखटणकर हे चौगुले उद्योग समूहाच्या 'दैनिक गोमंतक' च्या प्रेरणेने लक्ष वेधून घेतलेले कवी. त्यांच्या 'स्वप्नगंधा' या संग्रहात एका अनामिक व अबोध दुःखाची जाणीव आपल्याला होत असल्याचे कवी म्हणतो.

अर्थ झाले निरर्थक
शब्द मधेच संपले
आसवांच्या ओळीवर
मन भिजले भिजले

प्रीतीची हुरहूर, निराशेच्या लाटा, दूरस्थ सुखाची ओढ यांबरोबरच सम-कालीन जीवनातील उणिवांवर निषेधाचे आसूड त्यांची कविता ओढते. तुलनेने ती फार क्षीण वाटते आणि लयीतही ती फार कच्ची वाटते.

'आषाढझड'मध्ये विठ्ठल पाटील, कु. रेखा नाईक, दुलो नाईक व परशुराम पाटील या चौघांच्या एकूण चौऱ्याहत्तर कविता आहेत. त्यांतील परशुराम पाटील लक्ष वेधून घेतात. डॉ. नागेश सोनटक्के संपादित 'रानवाट'मध्येही बरेच तरुण कवी आहेत. 'स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय मराठी कविता' ह्या प्रल्हाद वडेर-नरेंद्र बोडके संपादित प्रातिनिधिक कवितासंग्रहात अनेक कवी आहेत. गेल्या २५ वर्षांत गोव्यात मराठी कवितेला उधाण आले आहे. अवधूत कुडतरकरांची 'रंभागर्भ' ही दीर्घ कविता लक्षणीय वाटते.सुदेश लोटलीकर हे अलिकडे 'अनुष्टुभ' वगैरेंमधून पुढे येत आहेत. त्याशिवाय दशरथ परब, द. वा. तळवणेकर, वा. सा. पवार, सुनीता साखळकर, विजय सातपुते, शरद नरेश, मुरलीधर कुलकर्णी, अनिल सामंत, गजानन रायकर यांनी अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत. विशेषतः शरद नरेश यानी केलेले काही कविताप्रयोग विशेष लक्षात राहतात. काही कवी मराठीकडून नंतर कोकणीकडे वळलेले आहेत तर काही दोन्हींतही तितक्याच सफाईने लिहितात.

कु. नीलिमा आंगले हिच्या बालगीतांचाही विशेष उल्लेख केला पाहिजे. 'चंदाताई' व 'पऱ्यांचा देश' या दोन संग्रहांत तिनं चिऊ, काऊ, पऱ्या, चंद्र, तारे यांचे एक वेगळेच जग निर्माण केले आहे. ते अत्यंत तरल व नाजूक आहे. त्यात काऊचिऊचं सनातन वैर नाही, तर चिऊ आपल्याला भाऊ नाही म्हणून –

आजपासून हो
तू माझा भाऊ

असं काऊला म्हणते. ताईच्या बाळाच्या डोळ्यांत तिला देवाची कमळं उगवलेली दिसतात. पऱ्यांच्या राज्यात राणी आहे. तिथं चोऱ्यामाऱ्या नाहीत. तिथं राजा नाही अन् म्हणून कुणी गुलामही नाही. स्वतःच्या शारीरिक उणिवांवर मात करून नीलिमाने हे पऱ्यांचे अद्‌भुत जग निर्माण केले आहे. तिची अन्य कविता मात्र अद्याप असंग्रहित आहेत.

आजच्या गोमंतकीय मराठी कवितेचा हा धावता आढावा घेत असताना तिची काही वैशिष्ट्ये जाणवतात. तीजशी गोव्यातील लेखकांनी समृद्ध केली आहेत तशीच ती व्यवसायानिमित्त आलेल्या, पण आता गोमंतकीयच झालेल्या कवींनीही. प्राचीन मराठी कवितेची परंपरा गोमंतकीय समकालीन कवींनी पुढे चालविली, तशीच अर्वाचीन मराठी कविता व गोमंतकीय मराठी कविता यांचेही प्रवाह समांतर वाहताना आज दिसतात. गोमंतकीय मराठी कवितेत अन्य मराठी कवितेतून कोणते वेगळेपण आहे याचे नक्की उत्तर देणे कठीण आहे; पण गोव्यातील प्रादेशिक निसर्गातून काहींची प्रतिमासृष्टी आली आहे. एकूण, आजच्या आधुनिक कवितेत मरण, दुःख, परात्मभाव आदींची निरर्थकता व सामाजिक अन्यायाचा निषेध व

विद्रोह या जाणिवा सगळीकडे सारख्याच दिसतात. गोमंतकीय मराठी कविताही त्याला अपवाद नाही. गोमंतकाची प्रादेशिक वैशिष्ट्ये कवितेपेक्षा कथा, कादंबरी अशा गद्य वाङ्मयप्रकारात का दिसतात हाही एक विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. कवितेचे माध्यम त्यासाठी अपुरे पडते काय ? गोव्याच्या समृद्ध निसर्गातून एखादा ना. धों. महानोर का निर्माण झाला नाही ? गोव्यात दलित कविता दिसत नाही, हे का ? एखादा दया पवार किंवा नारायण सुर्वेही येथे का उदय पावू शकला नाही ? याची कारणे सामाजिक पार्श्वभूमीत शोधता येणे शक्य आहे काय ?

मात्र एक गोष्ट स्पष्ट आहे की, गोव्यातील मराठी कवींची निर्मिती (अन्य वाङ्मयप्रकारांप्रमाणेच) दुय्यम दर्जाची नाही. बोरकर, रामाणी यांनी ती समृद्ध केली आहे. त्यानंतरच्या तरुण पिढीतही ती ताकद जाणवते. आजच्या एकूण मराठी कवितेला तिचा स्वतःचा चेहरा नाही असे म्हटले जाते, तिथे येथीलही कवितेबाबत तसे होणे क्षम्य आहे; पण मराठी कवितेत चाललेले विविध प्रयोग व प्रवाह गोमंतकीय कवींनी डोळसपणे पाहिले आहेत व स्वतःही मुक्तछंदाचे, छंदमुक्तीचे व लयींचेही विविध प्रयोग केले आहेत.

आणखी एक गोष्ट म्हणजे फार थोडी कविता ही प्रेमकविता आहे. हळवी सांकेतिकता त्यात नाही. प्रतिमा कामत, पद्मश्री हेब्बाळकर इत्यादींनी उत्कट प्रेम-कविता लिहिली आहे. गोमंतकीय कवींना 'काळोख' या प्रतिमेचेही विलक्षण आकर्षण आहे. अनेक कविकवयित्रींच्या कवितेचे ते एक प्रमुख केंद्र आहे. ही सगळी काळोखता, काळोखाचे कडे, गाण्याचा काळोख, खोल गुहा, सैंगलच्या स्वरांसारखे मेंदूतील काळोखाचे अरण्य, पान पान जळत जाणारा काळोख अशा काळोखाच्या विविध प्रतिमा सहज हाती येतात. अर्थात चंद्र, तारका, तारे यांचा भाव अगदीच उतरला आहे असे नव्हे. अशी ही स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय मराठी कविता एकेकाळी ज्ञानेश्वर, नामदेव आणि नंतर केशवसुत, कुसुमाग्रज वगैरेंबरोबर वाटचाल करीत राहिली. आज ती सुर्वे, डहाके, ग्रेस, चित्रे, आरती प्रभू यांच्या प्रवाहाशी समांतर आहे. तिच्या काही अंगभूत मर्यादा आहेतही. बहुतेक कवी (अन्यत्र होते तसे) एकाच संग्रहात दमछाक झालेले किंवा काहीसे स्थिरावलेलेही दिसतात; कल्पनाप्रतिमांचे आवर्त त्यांनाही टाकता आलेले नाही. पण अनेक तरुण कवि-कवयित्रींबद्दल अपेक्षा निर्माण होतात. येथे रसिकांची उणीव कधीच नसल्याने गोमंतकीय मराठी कवितेच्या परंपरेलाही खंड पडण्याचे कारण नाही.

(गोवा विद्यापीठात फेब्रुवारी, ८७ मध्ये 'स्वातंत्र्योत्तर गोमंतकीय मराठी साहित्य' या परिसंवादांत वाचलेला निबंध. गोमंतक म. सा. संमेलन, ८७)

(**दूधसागर : संमेलन विशेषांक : मार्च, १९८७**)

मराठी कथा : १९२० ते १९६०

इंग्लंड आणि अमेरिका या देशांतील कथेप्रमाणे मराठी लघुकथा ही आता पूर्वीसारखी राहिलेली नाही. उण्यापुऱ्या तीस पानांच्या कथेला आज 'दीर्घकथा' म्हटले जाते आणि शंभर-दीडशे पानांच्या कथेला चक्क 'कादंबरी' असा शिक्का बसतो. पण मराठी कथेबाबत झालेला बदल एवढाच नाही. तिच्या बाह्य शरीरातच नव्हे, तर तिच्या अंतरंगातही आता फार मोठा बदल झाला आहे आणि एक 'नवी कथा' निर्माण झाली आहे.

अर्थात हा बदल खरोखरच झालेला आहे की नाही याबाबत (नेहमीप्रमाणे) मराठी टीकाकारांत प्रचंड मतभेद आहेत. नवकथा या नावाची चीज निर्माण झाली आहे की नाही याबद्दलही काहींना शंका आहे; पण आता तिचे अस्तित्व नाकारणे व्यर्थ आहे. या नवीन कथेबरोबरच जुन्या वळणाची गोष्टही लिहिली जात आहे.

मराठी कथेचा इतिहास दोन कालखंडात विभागता येईल.

१९२० च्या सुमारास लघुकथा म्हणजे केवळ संक्षिप्त कादंबरी ही कल्पना नाहीशी झाली. श्री. दिवाकर कृष्ण यांच्या कथांतून अगदी पहिल्यांदा ही कलात्मक जाणीव प्रकट झाली. लघुकथेला तिचे स्वतःचे काही तंत्र व नियम आहेत हे त्यांच्या कथांतून प्रथम जाणवले. याच सुमारास श्री. ना. सी. फडके व श्री. वि. स. खांडेकर ही जोडी लघुकथा लिहू लागली. श्री. फडक्यांनी लघुकथेला एक अतिशय मोलाची देणगी दिली. ती म्हणजे तिचा घाट (Form). त्याचबरोबर त्यानी तिची नवीन भाषाही निर्माण केली. अर्थात लालित्य व तंत्र या दोन बाबींवर त्यांनी अवास्तव भर दिला, हेही तितकेच खरे. या तंत्रबाजीचे एक कारण असे सांगता येईल की, त्या वेळी एडगर ॲलन पो आणि ओ. हेन्री (आणि काही प्रमाणात मोपासाँ)

यांसारख्या तंत्राला अवास्तव महत्त्व देणाऱ्या पाश्चात्य लेखकांचा फार मोठा आदर्श व पगडा त्यांच्यावर होता. खांडेकर यांच्यावरही गांधीवाद व समाजवाद यांचा फार परिणाम झाला आणि त्यानी प्रत्येक गोष्ट त्या चष्म्यातून पाहिली. खलील जिब्रानच्या धर्तीवर त्यानी बऱ्याच गूढकथा व रूपकथाही लिहिल्या, पण त्यांची कथा ही नेहमीच Thematic story राहिली आणि ध्येयवादाने ती अकारण रंगून निघाली.

याच सुमारास मराठी कथेला साचलेल्या पाण्याचे स्वरूप येत चालले होते. तंत्रावर दिलेला अवास्तव भर आणि वाङ्मयीन घाटाची चौकट ही त्याची कारणे होती. सुदैवाने श्री. य. गो. जोशींसारखा कथाकार त्याच वेळी पुढे आला. त्यानी तंत्राच्या चौकटी मोडून व संभाषणात्मक पद्धतीचा अवलंब करून एका विलक्षण सहजतेने आपल्या कथा लिहिल्या. मराठी कथेत या वेळी पहिल्यांदाच लघुकथा, ललित निबंध आणि व्यक्तिचित्र यांच्यामधील सीमारेषा पुसली गेली. जोशी ज्या वर्गातून जन्मले त्या मध्यमवर्गीयांच्या सुखदुःखांचे जोशीबुवानी फार समरसून चित्रण केले. १९३५ च्या सुमारास वामन चोरघडे हा आणखी एक समर्थ कथाकार मराठी कथेच्या क्षितिजावर दिसू लागला. त्यानीही फडके-खांडेकरांनी निर्माण केलेल्या तंत्राच्या चौकटी मोडून टाकल्या. खुद्द य. गो. जोशी यांची स्वतःची कथाही तंत्राची टर उडविता उडविताच भोंगळ व विस्कळीत झाली होती. चोरघडयांनी मात्र आपल्या कथांतून जीवनाच्या उंबरठ्यावर नुकतेच पाऊल टाकलेल्या तरुण–तरुणींची भावजीवने अतिशय उत्कटतेने रंगविली. त्यांची शैलीही टागोर, लोककथा व जुने वाङ्मय यांच्या अभ्यासाने बनली होती आणि ती काव्यमय होती. याच वेळी प्र. शां. मांजरेकर व खं. सा. दौंडकर हे दोन लेखकही आपली वैशिष्ट्यपूर्ण कथा लिहीत होते. त्यांपैकी दौंडकर यांच्यावर मोपासाँ व ओ. हेन्री या पाश्चात्य लेखकांचा फार मोठा प्रभाव होता आणि तो त्यांच्या कथांच्या बांधणीत स्पष्टपणे जाणवतो.

१९४२ हा मराठी कथेच्या इतिहासाचा दुसरा टप्पा.दुसऱ्या महायुद्धाने मध्यम-वर्गीयांचे जीवन जवळजवळ उद्ध्वस्त करून टाकले. जुना ध्येयवाद मोडून पडला आणि सगळीकडे विनाश आणि निराश यांची गडद छाया पडली. डॉ. फ्रॉईड यांच्या मनोविश्लेषण शास्त्राचा लेखकावर पडलेला प्रभावही फार मोठा होता. या सर्वांच्या परिणामामुळे मराठी कथेच्या बाह्य शरीरातच नव्हे, तर तिच्या आत्म्यातच फार मोठे बदल घडून आले. पुन्हा या वेळी तंत्रविशारदांची चलती होती आणि मराठी कथा उकल, निरगाठ, सुरगाठ असल्या बाह्य खोड्यांत अडकून पडली होती. जीवनाची फक्त उजळ बाजूच लेखकाने रंगविली पाहिजे असेही काही वाङ्मयीन हवालदार सर्वांना दरडावून सांगत होते आणि खऱ्या जीवनातील ठसठसणाऱ्या

दुःखांना वाङ्मयातून कटाक्षाने दूर ठेवले जात होते.

पण १९४२ मध्ये नव्यानेच लिहू लागणाऱ्या लेखकांना ही बंधने जाचू लागली. वाङ्मयात सुंदरतेबरोबरच कुरूपतेचेही चित्रण का असू नये, असा रास्त प्रश्न ते विचारू लागले. जीवनातील सुंदरतेबरोबरच कुरूपतेचेही चित्रण करणे त्यांना अपरिहार्य वाटू लागले. सुंदरतेबरोबरच कुरूपता हाही जीवनाचा एक अविभाज्य भाग आहे, असा त्यांचा विश्वास होता, कारण चांगले आणि वाईट ही कधी एकटी नसतात; तर ती शेजारी शेजारी नांदतात आणि खरी कला त्या दोन्हींच्या मिश्रणात आहे. जीवनातील कडवट सत्याकडे बालिशपणे दुर्लक्ष करणाऱ्या प्रवृत्तींविरुद्ध त्यांचे हे बंड होते; पण ज्यांनी या बेगडीपणाविरुद्ध व खोट्या कल्पनारम्यवादाविरुद्ध बंड केले त्यांच्याविरुद्ध फार मोठा गहजब झाला (व अजूनही होतो आहे.) त्यांना विकृत मनोवृत्तीचे ठरविण्यात आले व त्यांच्याजवळ 'शैली' आणि 'फॉर्म' नाही, अशीही त्यांची संभावना करण्यात आली.

पण नवी मराठी कथा जुन्या कथेच्या साच्यातून निर्माण झाली नाही. किंवहुना या नव्या लेखकांना सनसनाटी घटना, भयानक यक्षप्रश्न किंवा शास्त्रीय गूढ प्रसंग यांचे आकर्षण नव्हते. शेक्सपीयरने फार पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे जीवनापुढे केवळ आरसा धरून त्याचे चित्रण अगदी सहजपणे व अलिप्तपणे करणे एवढेच लेखकाचे काम आहे अशी त्यांची श्रद्धा होती. त्यांनी जीवनातले उत्कट क्षण पकडले आणि त्यांचे चित्रण केले. यामुळे जुन्या साचेबंद कथेतली हवाच काढून घेतली गेली. जुन्या कथेतील त्या वेळचे जीवनही कृत्रिम होते आणि त्यातील खोट्या जीवनातील पात्रांना पडलेले यक्षप्रश्न व त्यांतील नायक-नायिका यांचे पराक्रम हेही खोटे होते. उलट जेम्स जॉईसप्रमाणे मराठी कथालेखकांनाही असे दिसून आले की, खऱ्या जीवनातील प्रश्नच इतके गुंतागुंतीचे असू शकतात की, लेखकाला मुद्दाम ते कृत्रिमपणे निर्माण करण्याचे कारण नाही.

१९४०-४२च्या सुमाराला निर्माण झालेली ही 'नवी कथा' जीवनाला अधिक जवळची व प्रामाणिक होती. कथानकाचा साचा किंवा कृत्रिम 'फॉर्म' यांना ती अवास्तव महत्त्व देत नाही. ती रचना नसून निर्मिती (Creation) आहे. प्रत्येक अनुभव हा स्वतंत्र असतो आणि त्याला स्वतःचा असा एक विशिष्ट घाट असतो. तो अनुभव मांडताना एका ठराविक चौकटीतच बसविण्याचे कारण नाही, या महान सत्याची जाणीव लेखकांना होऊ लागली. म्हणूनच एखादे विशिष्ट लेखन कधी भावकविता, ललित निबंध किंवा व्यक्तिचित्र याच्या सीमारेषेवर रेंगाळताना दिसते. कधी कधी जणू जीवन स्वतःच आपली कहाणी सांगत आहे असेही वाटते. पक्षी उडून गेल्यावरही काही वेळ फांदी थरथरत राहावी, तशा या कथाही

थरथरत राहतात, अशी एका इंग्रजी टीकाकाराने सार्थ उपमा दिली आहे. वरवरच्या स्थूल घटनेत गुंतून न पडता सूक्ष्म निरीक्षण आणि मनोविश्लेषण यांमुळे उजळलेले भावजीवन या कथांतून वाचकांपुढे उलगडत जाते आणि तेच अधिक महत्त्वाचे आहे. नव्या कथेतून जीवनाचे अनेक थर व अनुभवाचे अनेक क्षण उत्कटपणे प्रकट झालेले आहेत आणि त्यांत जराही खोटेपणा अगर कृत्रिमपणा नाही.

मराठी कथेतील या 'क्रांती'चे श्रेय ज्या लेखकांकडे जाते त्यांत गंगाधर गाडगीळ, व्यंकटेश माडगूळकर, अरविंद गोखले व पु. भा. भावे यांचा प्रामुख्याने उल्लेख केला पाहिजे. या चारांपैकी गाडगीळ यांचा 'सिंहाचा वाटा' आहे. विल्यम सारोयानप्रमाणे गाडगीळानीही असे दाखवून दिले की, कथेचे सगळे तथाकथित तंत्र व मंत्र उलटेसुलटे करूनही चांगली कथा लिहिता येते; ठराविक कथानक, ठराविक वातावरण आणि शेवटपर्यंत जपून ठेवलेले 'रहस्य' असल्या बाह्य साधनांची तिला काहीही गरज नाही. गाडगीळांच्या कथांतून व्यक्त झालेले अनुभव, त्यांनी रेखाटलेले जीवनातील कडू-गोड क्षण आणि त्यात केलेले अनेकविध भाववृत्तींचे चित्रण अतिशय वेगळे आहे. त्यांच्या कथांचा कलात्मक घाट अतिशय लक्षणीय असतो. वरवर साध्यासुध्या वाटणाऱ्या प्रसंगांतून जीवनातील गुंतागुंत वाढते आणि त्यांचेच रूपांतर मग एका भयानक निराशेत होताना त्यांच्या कथेतील पात्रांच्या आयुष्यात दिसते आणि तेच वाचकांना हलवून सोडते. मनोविश्लेषण हा त्यांच्या बाबतीत तरी एक तंत्राचा भाग राहिलेला नाही. तो त्यांच्या कथेतील अनुभवाशी बेमालूमपणे मिसळून गेला आहे. मात्र गाडगीळ वाचकांकडूनही काही अपेक्षा करतात आणि सूचकता हा त्यांच्या कथांचा फार मोठा विशेष आहे. पण जिथे वाचकांची मने निर्विकार आणि मठ्ठ राहतात तिथे त्यांच्या कथांत काहीच घडत नाही असा आरोप केला जातो, पण तसे पाहिले तर ह्या आरोपातून अँटन चेकोव्हसारखा श्रेष्ठ कथाकारही सुटलेला नाही. विनोद, उपरोध आणि अथांग करुणा यांच्या शिडकाव्यांनी गाडगीळांचे कथालेखन समृद्ध झाले आहे.

अरविंद गोखले दैनंदिन जीवनातील काव्य आपल्या सूक्ष्म निरीक्षणाने टिपतात. त्याना मुख्यत्वे करून 'मूड स्टोरी'कार म्हणता येईल. त्यांची 'कातरवेळ' यासारखी कथा एखाद्या भावकवितेसारखी वाटते. आखीव रचनेपेक्षा एखाद्या भाववृत्तीचे चित्रण हाच त्यांच्या कथांचा विशेष आहे. एकदा त्यांना हा मूड, ही भाववृत्ती सापडली व ती आपल्या नितळ शैलीने त्यानी पकडली की मग ते कुठेही मध्ये थांबत नाहीत.त्या भाववृत्तीची धुंदी अखेरपर्यंत उतरत नाही. गाडगीळांप्रमाणेच मनोविश्लेषण गोखल्यांच्याही अनुभवविश्वाचा एक अविभाज्य भाग आहे. ते अतिशय सूक्ष्म असूनही त्यात विलक्षण अलिप्तता आहे. समाजाच्या अनेक थरांतून

त्यानी माणसे रंगविली आहेत. 'मंजुळा'सारखी त्यांची कथा मुंबईच्या मध्यम-वर्गीयांच्या एका खोलीतला 'रोमान्स' रंगविते आणि त्याला गाडगीळांच्याइतकीच उपरोधाची धार येते. कधी कधी त्याना निराळी लहर येते आणि मग ते 'कराची' सारखी कथा लिहितात आणि महाराष्ट्रीय लोक निर्वासित म्हणून कराचीत गेले तर ते तेथे कसे जगतील याचे भीषण चित्र ते काढतात. त्यांच्या कथांतील बारकावा, नाजूकपणा आणि अलिप्तता या अनेक गुणांनी त्यांच्या कथेला एक वेगळे सौंदर्य लाभले आहे.

पु. भा. भावे यांचे सामर्थ्य त्यांची शैली व भाषाप्रभुत्व यांत मुख्यत्वेकरून साठलेले असले तरी त्यांचे अनुभवही तितकेच सामर्थ्यपूर्ण असतात. गोखले यांच्या-प्रमाणेच त्यांची कथाही मुख्यत्वेकरून 'मूड स्टोरी' आहे. त्यानी अनेक उत्कट प्रेमकथा लिहिल्या आहेत. बहुधा त्यांच्या कथेत स्त्री ही शिकारी असते आणि त्यामुळेच पुरुषाच्या आयुष्याची शोकांतिका होते. 'सतरावे वर्ष'सारख्या कथेत तारुण्याच्या उंबरठ्यावर पाऊल टाकणाऱ्या एका सतरा वर्षाच्या मुलाच्या मनात प्रेम आणि वैषयिक भावना यांचे तांडव कसे चालते याचे फार चांगले चित्रण आहे, तर 'पहिला पाऊस' यासारख्या कथेत, सगळ्या जगाला भाजून काढणाऱ्या उन्हाळ्यानंतर पहिल्या पावसाच्या थेंबांनी आणलेल्या थंडाव्याचे वर्णन अतिशय काव्यमय आहे.

या सर्वांत श्री. भावे यांच्या भाषेचाही फार मोठा भाग आहे. ती अक्षरशः एखाद्या धबधब्यासारखी कोसळते आणि तिला संयम कसा तो माहीत नाही. एच. ई. बेटसने आपल्या लघुकथेवरील पुस्तकात म्हटले आहे की, शब्द आणि नैतिक कल्पना या दोन्हींमुळे कथा बिघडू शकेल आणि भाव्यांना त्यांच्या या शब्दकले-पासून धोका नाही असे नक्की म्हणता येणे फार फार कठीण आहे.

व्यंकटेश माडगूळकरानी ग्रामीण कथेला एका वेगळ्या वाटेने नेले. त्यांच्या-पूर्वी र. वा. दिघे, ग. ल. ठोकळ, कै. श्री. म. माटे आणि चिं. य. मराठे यांनी ग्रामीण जीवन आपल्या कथांतून रंगविले होते; पण त्यांनी आपल्या शहरी चष्म्यां-तूनच त्या जीवनाकडे पाहिले. ग्रामीण जीवनातील रांगडा प्रणय आणि 'गंमत'च काहींनी बहुधा पाहिली आणि ग्रामीण जीवनाचे चित्रण करताना त्यांपैकी स्वतःला कोणी विसरू शकले नाही. शिवाय प्रत्येकाला आपल्या स्वतंत्र शैलीचा मोहही सुटला नाही. त्यामुळे जो अनुभव त्यांना कथेत मांडावयाचा होता त्याला दुय्यम स्वरूप आले. माडगूळकरांच्या कथांची मुळे माणदेशात खोल गेलेली आहेत. त्यांच्या कथांतून वाचकांपुढे ठसठशीतपणे उभी राहतात ती 'माणदेशी माणसे!' त्यांच्या जीवनातील हर्षविषादाचे क्षण त्यांची लेखणी तत्परतेने झेलते. 'सव्हिस मोटर'

सारखी त्यांची कथा आधुनिक यांत्रिक संस्कृतीचे खेडचावर होणारे आक्रमण अतिशय परिणामकारकपणे रंगविते. एका छोटचाशा शांत खेडेगावात एक दिवस बस सर्व्हिस सुरू होते आणि त्या शांत वातावरणाला मग तडा जातो आणि अखेर नैतिक मूल्यांचाही अधःपात होतो, ही या कथेची कथावस्तू. माडगूळकरांची भाषा तिच्यात अल्पाक्षरत्व असूनही अतिशय परिणामकारक आहे. तिच्यात इतर काही ग्रामीण लेखकांच्याप्रमाणे अपरिचित ग्रामीण शब्द वापरण्याचा हव्यास नाही. अनेक वर्षांच्या परंपरेत ज्यांची मने घडली गेली आहेत, त्या माणसांचे ती बरोबर चित्रण करते. माणदेशाबद्दल अपार आत्मीयता, मानव हा स्खलनशील प्राणी आहे या महान सत्याची जाणीव, निवेदनाचा नेमकेपणा व मोजकेपणा आणि आपण कोणाचा न्याय (किंवा उद्धार) करावयाला बसलेले आहोत अशा भूमिकेचा संपूर्ण अभाव ही त्यांच्या लेखनाची ठळक वैशिष्टचे आहेत.

वरील चार प्रमुख कथाकारांबरोबरच आज मराठी कथा अनेक छोटे–मोठे लेखक समृद्ध करीत आहेत. त्यांपैकी शांताराम, दि. बा. मोकाशी, सदानंद रेगे, अनंत काणेकर, प्रभाकर पाध्ये व इतर काही लेखक वरील 'चौकडी'च्या आधीदेखील कथालेखन करीत होते; पण त्यांच्या लेखनाला तेवढा वेगळेपणा आला नाही. आजही महादेवशास्त्री जोशी, अच्युत वर्वे, लक्ष्मणराव सरदेसाई, वि. वि. बोकील इ. आपल्या घासूनपुसून चकचकीत केलेल्या कथा लिहीत आहेत आणि त्यांना स्वतःचा एक वाचकवर्ग आहे. या उलट गो. के. भटांसारखे एके काळी वेगळे कथालेखन करणारे काही लेखक आज मूक आहेत.

वर उल्लेखिलेल्या चार प्रमुख कथाकारांपैकी फक्त गंगाधर गाडगीळ काय ते नवीन प्रयोग करताना दिसतात. एक वर्षापूर्वी फोर्ड फाउंडेशनच्या शिष्यवृत्तीवर त्यानी पृथ्वीपर्यटन केले आणि त्यानंतर त्यांनी जे कथालेखन केले त्यातून त्यानी वेगळे जग व नवी क्षितिजे पाहिली असल्याचा प्रत्यय वाचकांना आणून दिला. 'व्हेनिस,' 'काप्री,' 'कॅलिफोर्निया' अशा त्यांच्या कथांतून त्यानी प्रवास व कथा अशा दोन वेगळचा माध्यमांची एक नवीन गुंफण यशस्वीपणे करून दाखविली. बाकीचे तीन कथाकार मात्र शांत आहेत. माडगूळकरांनी गेल्या काही वर्षांत फारसे काही लिहिलेले नाही. 'बनगरवाडी' या त्यांच्या लघुकादंबरीची दुसरी आवृत्ती अलीकडेच प्रकाशित झाली. (तिचा इंग्रजी अनुवाद 'दि व्हिलेज हॅड नो वॉल्स' या नावाने 'एशिया पब्लिकेशन'ने नुकताच प्रकाशित केला आहे.) पु. भा. भावे आणि गोखले अधूनमधून आपल्या नेहमीच्या सराईतपणाने कथालेखन करीत आहेत; पण त्यांच्यामागे वेगळचा अनुभवांची जोड दिसत नाही.

नव्या पिढीत गाडगीळ, गोखले, भावे व माडगूळकर यांची जागा निश्चितपणे

घेणारे कथाकार कोण आहेत, या प्रश्नाचे उत्तर देणे सोपे नाही; पण ज्यांच्याबद्दल आशा वाटावी असे कथाकार मात्र अनेक आहेत. शंकर पाटील माडगूळकरांची ग्रामीण परंपरा तेवढ्याच सच्चेपणानं पुढे चालू ठेवतील, असे वाटते. त्यांच्या कथांतील अनुभव आणि व्यक्तिचित्रे माडगूळकरांइतकीच सामर्थ्यवान आहेत. द. मा. मिरासदार यांनीही काही वर्षांपूर्वी अशा अपेक्षा निर्माण केल्या होत्या, पण नंतर ते 'विनोदी ग्रामीण कथा' लिहू लागले. 'बापाची पेंड' या त्यांच्या पहिल्याच कथा संग्रहातून त्यांच्या सामर्थ्याची काही चिन्हे दिसू शकतात. रणजीत देसाई यांनी दक्षिण महाराष्ट्राचे ग्रामीण जीवन आपल्या कथांतून चित्रित करण्याचा प्रयत्न केला, पण त्यांच्या कथालेखनाची मुळे त्या प्रदेशात खोल गेलेली नाहीत, त्यामुळे ते चित्रण वरवरचे वाटते. त्यांच्या काही प्रणयकथा मात्र वाचकांत लोकप्रिय होण्यासारख्या आहेत. विदर्भ आणि कोकण या दोन विभागांचे दोन लेखक म्हणजे उद्धव ज. शेळके व मधु मंगेश कर्णिक. त्यांच्या अनुक्रमे 'शिळान' व 'कोंकणी गऽवस्ती' या दोन संग्रहांतून तिथल्या जीवनाच्या कडूगोड छटा कलापूर्ण रीतीने व्यक्त झाल्या आहेत. दत्ता कदम हेही कोकणचेच लेखक आहेत आणि आपल्या कातळवाडीतल्या लोकांचे ग्रह, पूर्वग्रह व आशा-निराशा ते यशस्वीपणे रंगवीत आहेत.

जी. ए. कुलकर्णी आणि ज्ञानेश्वर नाडकर्णी या दोघांवर गाडगीळ आणि गोखले यांच्या कथांचा बराच परिणाम झालेला दिसला तरी त्यांची स्वतःची वैशिष्ट्येही आहेत. मध्यमवर्गीयांच्या जीवनातील दडपलेल्या आशा-आकांक्षांचे, त्यांच्या दारिद्र्याचे नेहमीहून वेगळे चित्रण जी. ए. करतात आणि अशा चित्रणातून गाडगीळांत सहसा न आढळणारा सहानुभूतीचा एक पदरही त्यांच्या कथेला आहे. ज्ञानेश्वर नाडकर्णी देखील नेहमीहून वेगळे (क्वचित विकृत वाटणारे) अनुभव आपल्या विशिष्ट शैलीने कथांतून मांडतात. त्यांचे लेखन नव्या-जुन्याच्या सीमारेषेवर चालल्यासारखे वाटते.

या लेखकांवरोवरच अनेक नवे लेखक अधूनमधून वैशिष्ट्यपूर्ण कथालेखन करीत आहेत. त्यांतील अनेकांचे पहिले संग्रह अद्याप प्रसिद्ध व्हायचे आहेत. विद्याधर पुंडलिक यानी कधी गंभीरपणे तर कधी खेळकरपणे सांगितलेले मध्यमवर्गीयांच्या जीवनातील सुखदुःखांचे वेधक क्षण, हमीद दलवाई व आ. ना. पेडणेकर यांचे कोकणी माणसांचे नमुने, व. ह. पिटके, वि. ग. कानिटकर, श्री. ज. जोशी व विजय तेंडुलकर यांनी रंगविलेली कारकुनांच्या जीवनातील ससेहोलपट, मंगेश पदकी यांनी टिपलेली वासनेची आवर्तने, श्री. पाटणकर यांचे प्रेमभंगाचे तीव्र अनुभव, मधुसूदन अकलूजकर यानी ग्रामीण जीवनातून टिपलेल्या गमतीजमती, वि. शं. पारगावकरांचे चिमणे जग आणि शं. ना. नवरे यांच्या ओ. हेन्री टाईपच्या धक्कांतिका यांची येथे

आठवण होते. अर्थात ही यादी संपूर्ण नसून केवळ वानगीदाखल आहे.

मराठीतील कथालेखिकांपैकी सौ. वसुंधरा पटवर्धन व सौ. शिरीष पै या दोन लेखिकांनीच आपली वैशिष्ट्ये कायम ठेवली आहेत आणि दोघींचेही लेखन भरघोस आहे. मध्यमवर्गीयांच्या जीवनातील विविध प्रसंगांभोवती या दोन्ही लेखिकांच्या कथा फिरतात. पण त्या दोघींतले साम्य येथेच संपत नाही. दीनदुबळचा व दुःखी जीवनाच्याबद्दल या दोन्ही लेखिकांच्या मनात अपार सहानुभूती आहे. आणि ही दुःखे, हा अन्याय का, असे आक्रंदून विचारणारे हळुवार मन या दोन कथालेखिकांच्या लेखनातून दिसते. वसुंधराबाईच्या लेखनाला एक विनोदी छटाही आहे आणि आपल्या माफक उपरोधाने त्या वाचकांच्या ओठांवर हसू फुलवितात. खरे म्हणजे मराठीतील कथालेखिकांची परंपरा फार मोठी आहे. कृष्णाबाई, विभावरी शिरूरकर, कुसुमावती देशपांडे, इंदिरा संत ही त्या परंपरेतील ठळक नावे मराठी कथेचे काही टप्पे दर्शवितात, पण आज मात्र शिरीष पै, वसुंधराबाई पटवर्धन आणि कमल देसाई यांच्याव्यतिरिक्त नाव घेण्याजोगी कथालेखिका दिसत नाही. ह्यांपैकी कमल देसाईचे कथालेखन आशादायक आहे. बहुतेक नव्या कथालेखिका आपल्या कृत्रिम शैलीवर फार खूप दिसतात. त्यांच्याजवळ 'कसे' सांगावयाचे ही कला आहे; पण दुर्दैवाने (त्यांच्या व मराठी कथेच्या) त्यांच्याजवळ सांगण्यासारखेच काही नाही !

विनोद हा मराठी कथेचा (किंवा मराठी वाङ्मयाचाही) एक अविभाज्य भाग आहे. प्र. के. अत्रे, दत्तू बांदेकर, शामराव नीलकंठ ओक, अ. वा. वर्टी, चि. वि. जोशी, ना. धों. ताम्हनकर. कॅ. गो. गं. लिमये ही एकेकाळची या क्षेत्रातील मातब्बर मंडळी. त्यांपैकी आचार्य अत्रे यांनी तात्पुरता कथालेखन–संन्यास घेतला आहे आणि बाकीची मंडळी अधूनमधून लेखन करीत असूनही 'फॉर्मा'त नाहीत. दत्तू बांदेकर यांच्या विनोदाचे स्वरूप नेहमी वृत्तपत्रीयच राहिले. पु. ल. देशपांडे एकाकीपणे या प्रांतात उभे आहेत, मुंबईच्या चाळीतील जीवनाचे विनोदी चित्रण करणारी त्यांची 'बटाट्याची चाळ' अलीकडेच प्रसिद्ध झाली आहे. द. मा. मिरासदारानी दोन वर्षांपूर्वी आपला 'गंभीरपणा' टाकून देऊन या प्रांतात पदार्पण केले. ते फार चांगले कथानिवेदक आहेत; पण वेगळ्या अनुभवांची त्याला जोड नसल्याने त्यांच्या कथा फक्त जुन्या विनोदी चुटके किंवा हकीगती यांना उजाळा देणाऱ्या वाटतात. 'कोणे एके काळी' एकाच वेळी विनोदी आणि तरीही त्यातील कथानायकाच्या व्यथेमुळे वाचकाला अस्वस्थ करणारी मिरासदारांची कथा दीर्घकाळ लक्षात राहील. उमाकांत ठोमरे हेही एकेकाळचे गंभीर कथालेखक. त्यांच्या 'कानफाट्या' या नव्या कथासंग्रहात सारोयान, जेकल्स यांच्या विनोदी कथांची चांगली रूपांतरे आहेत; पण त्याहूनही त्यांच्या 'श्री. झावबा' यांच्या

वरील दोन स्वतंत्र विनोदी कथा अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. वि. आ. बुवा व पद्माकर डावरे हेही अधूनमधून वऱ्यापैकी लेखन करीत असतात; पण त्यांच्या लेखणीला संयम कसा तो नाही. त्यामुळे त्यांच्या लेखनाचा दर्जा एका विशिष्ट पातळीवर स्थिर राहताना दिसत नाही.

भारतीय व परभाषांतून आलेल्या अनुवादामुळेही मराठी कथा कितीतरी समृद्ध झाली आहे. वि. स. खांडेकरानी जिब्रान (की गिब्रान ?) च्या गूढ कथा अनुवादित केल्या, तर मामा वरेरकरानी शरश्चंद्रांच्या. रा. भी. जोशी व वि. गं. देशपांडे यानी अनुक्रमे उर्दू व बंगाली कथांची लेणी मराठीवर चढविली. माधव मनोहर यानी तर अनेक युरोपियन भाषांतून कथा निवडल्या आणि आता ते कॅरेल चॅपेकच्या ' प्रक्षिप्त कथा ' अनुवादण्यात मग्न आहेत.

मराठी कथेच्या प्रगतीचा हा स्थूल व धावता आलेख. त्यातून विसरलेल्या नावांची व निसटलेल्या प्रवृत्तींची अर्थातच पूर्ण जाणीव आहे. मराठी कथा आज एका संक्रमणावस्थेतून जात आहे. नव्या-जुन्याच्या सीमारेषेवर ती काहीशी स्थिरावल्यासारखी वाटते. ती दोन्हीकडेही खेचली जात आहे. पण एक गोष्ट मात्र निश्चित, की केवळ ' चार घटका मनोरंजन ' अशा कोत्या दृष्टीने तिच्याकडे निदान नव्या लेखकाकडून तरी पाहिले जात नाही. गंगेच्या चित्रणाइतके गटाराचेही चित्रण (मग ते काही वाङ्मयीन हवालदारांना आवडो वा न आवडो) आजच्या लेखकांना महत्त्वाचे वाटते. जीवनाचे अनेकविध दृष्टिकोनांतून वास्तव चित्रण करण्याचे ते एक अतिशय लोकप्रिय माध्यम आहे. एच्. इ. बेटसने म्हटल्याप्रमाणे, ' It is in every way a finer means of expression of our age of unrest, disbelief and distrust than either the novel or poetry. '

(नवयुग : २४ जानेवारी, १९६०)

□

टीप : (ऑक्टोबर, १९५९ मध्ये मुंबईत भरलेल्या ' तामिळ रायटर्स कॉन्फरन्स 'च्या स्मरणिकेसाठी लिहिलेल्या इंग्रजी लेखाचा मराठी अनुवाद – काही अधिक तपशिलासह आज म्हणजे जवळ जवळ २५ वर्षांनंतर त्या वेळी अपेक्षा निर्माण करणारी काही नावे इतिहासजमा झालेली दिसतील. याच संदर्भात मराठी कथा : १९६० ते १९८० ' हा लेख पहावा – **लेखक**)

आजची मराठी लघुकथा : १९६० ते ८०

आजच्या मराठी लघुकथेचा विचार करीत असताना पहिली गोष्ट जर कुठली जाणवत असेल तर ती ही की, नवकथाकारांच्या नंतरच्या चारपाच पिढ्या तरी आज लेखन करताना दिसतात. १९४५ च्या सुमारास निर्माण झालेल्या नवकथेच्या शिल्पकारांपैकी कै. पु. भा. भावे नुकतेच काळाच्या पडद्याआड गेले; पण बाकीचे अद्याप लिहीत आहेत. त्यांच्या आधीच्या म्हणजे फडके–खांडेकरांच्या पिढीतले काही कथाकारही (ठोकळांसारखे) तुरळकपणे लेखन करताना दाखवून देणे शक्य आहे. नवकथाकारांच्या आद्य शिल्पकारांनंतर शंकर पाटील, द. मा. मिरासदार, विद्याधर पुंडलिक, जयवंत दळवी, विजय तेंडुलकर, जी. ए. कुलकर्णी, चि. त्र्यं. खानोलकर, श्री. दा. पानवलकर, शरश्चंद्र चिरमुले, दिलीप चित्रे अशा लेखकांबरोबरच कमल देसाई, सरिता व मंगेश पदकी या नंतरच्या पिढीतील लेखकांचे कथालेखनही अद्याप चालू आहे. त्यानंतर आनंद यादव, रा. रं. बोराडे, वामन इंगळे, विजया राजाध्यक्ष, सुधा नरवणे, वसुधा पाटील इत्यादींची नावे येतात आणि अगदी अलीकडे म्हणजे गेल्या दशकातील अनिल डांगे, बाळकृष्ण प्रभुदेसाई, नरेश, ऊर्मिला सिरूर, सानिया, शाम मनोहर ही अगदी नवी पिढी आपले लेखन करताना दिसते. यातील एखादा दुसरा मागच्या पिढीतला असून त्याचा संग्रह केवळ अगदी अलीकडे प्रसिद्ध झाल्यामुळे त्याचा अंतर्भाव नव्या पिढीत करणे भाग पडते. (उदाहरणार्थ 'नरेश.') १९४५ नंतरच्या आधुनिक मराठी लघुकथेचा हा एक प्रातिनिधिक आलेख – त्यातील चूकभूल लक्षात घेऊनही – म्हणता यावा. याचबरोबर दुसऱ्या बाजूला ज्योत्स्ना देवधर, व. पु. काळे, रमेश मंत्री इत्यादी 'लोकप्रिय' कथाकारांचा एक वेगळाच आलेख काढता येईल. पण तो मला येथे अभिप्रेत नाही. हे सारे इतक्या पिढ्यांतील कथालेखक आज एकाच वेळी

मराठीत लेखन करीत आहेत ही खरोखर मला एक आनंदाची व भाग्याची गोष्ट वाटते.

दुसरी गोष्ट या संदर्भात लक्षात येते ती अशी की, मराठीत कथालेखनाला एक विलक्षण उधाण आले आहे. 'हल्ली नावलांची कीड फार वाढली असून लहान मुलेसुद्धा नावले लिहून पैसे मिळवीत आहेत,' हे १८७२ रोजी का. वा. मराठे यानी मराठी कादंबरीच्या संदर्भात काढलेलं उद्‌गार आजच्या मराठी कथेच्या बाबतीतही शब्दशः लागू पडावेत अशी स्थिती आहे. शिक्षण तळागाळात गेल्याने वाचकवर्ग वाढला आहे. मासिकांची संख्या बेसुमार फुगली आहे आणि मराठीत दरवर्षी प्रसिद्ध होणाऱ्या दिवाळी अंकांची संख्याही सतत वाढत आहे. संपादकाची मागणी प्रामुख्याने कथा व कादंबरी यांचीच आहे. हे दोन प्रकार सोडले तर मराठीतील निबंध, ललित निबंध, प्रवास, वैचारिक लेख इत्यादी गंभीर व चिंतनपर वाङ्मयप्रकार आता मागे पडले आहेत, ही वस्तुस्थिती कितीही कटू असली तरी सत्य आहे. चरित्र-आत्मचरित्र या प्रकारांची जी काही चलती दिसते ती त्यातल्या 'तसल्या भागा'संबंधीचे वाचकांचे कुतूहल पुरविण्यापुरतीच. मराठीत दरवर्षी चार ते पाच हजार कथांचे उत्पादन होत असावे. संख्यात्मक दृष्टीने पाहता मराठी कथेला बहर आला आहे हे खरे; पण तो खरा नसून फसवा आहे. गुणात्मक दृष्टीने पाहिले तर कथा या वाङ्मयप्रकाराचा आज संकोच होतो आहे. तिच्यातले सत्त्व जात आहे आणि मराठी कथा पुन्हा एकवार मनोरंजनाच्या – व तीही सवंग मनोरंजनाच्या – पातळीवर जाणार की काय, अशी भीती वाटण्याइतकी परिस्थिती गंभीर आहे. त्याला कारणे अनेक आहेत, त्यांपैकी काहींचा शोध घेण्याचा हा एक प्रयत्न आहे. त्यातूनच आजच्या मराठी कथेच्या स्थितीचा व तिच्या भविष्यकाळातील गतीचा बोध होणे शक्य व्हावे.

त्या आधी कथा या वाङ्मयप्रकारासंबंधी एका गैरसमजाचा परामर्श घेणे आवश्यक आहे. हा गैरसमज काही मान्यवर टीकाकारांनी पसरवावा ही त्यातील आणखी दुर्दैवाची गोष्ट. शंकर सारडा किंवा भालचंद्र नेमाडे यांच्यासारख्या विद्वान समीक्षकांनी कथा हा वाङ्मयप्रकार फार सोपा असल्याचे पुनःपुन्हा सांगितले आहे; पण हा एक गैरसमज आहे. कथा हा वाङ्मयप्रकार सोपा तर नाहीच, पण कवितेइतकाच तो कठीण आणि अत्यंत तीव्र व उत्कट आहे. जीवन-दर्शनातली त्याची शक्ती फार मोठी आहे. कथा म्हणजे कथालेखकाने एका विशिष्ट अँगलने घेतलेला जीवनाचा 'फ्लॅश' फोटोग्राफ, तर कादंबरी हा जीवनावर सोडलेला एक फ्लड्-लाईट आहे. कादंबरीत काही भाग शिथिल असला तरी खपून जावा असा तिचा दीर्घ व अनेक केंद्री कॅनव्हास असतो. पण कथेच्या घट्ट विणीत एखादे वाक्य वा एखादा शब्द फिरविणे किंवा जादा घालणे खपून

जात नाही. या दृष्टीने कथा हा वाङमयप्रकार हाताळायला अत्यंत अवघड आहे. कथा हा सोपा वाङमयप्रकार असता तर संख्या आणि गुणवत्ता यांचे प्रमाण मराठी कथेत आज जेवढे व्यस्त दिसते तेवढे दिसले नसते. अशा कलात्मक (केवळ लोकप्रिय नव्हे) कथेचाच विचार मला येथे अभिप्रेत आहे.

मराठी लघुकथेच्या संख्यात्मक वाढीसंबंधी माझ्या मनात कुठलीही शंका नाही, किंवा ती कुणाच्या मनात असण्याचे कारण नाही, इतकी ती स्पष्ट आहे. बहुसंख्य वाचकाला हव्या असतात त्या 'बहारदार,' 'दिवाळीच्या आनंदात भर घालणाऱ्या,' 'विनोदी,' 'उदरविदारक' अशा कथा; आणि जशी मागणी तसा त्यांचा पुरवठाही आज चालू आहे. मराठी विनोदाची आज जी दयनीय अवस्था झाली आहे तीच आणखी काही वर्षांनी मराठी कथेची तर होणार नाही ना, अशी साधार भीती वाटते; कारण ज्यांच्याबद्दल काही अपेक्षा बाळगाव्या, ज्यांनी दर्जा टिकवावा अशा कथालेखकांनीही आता काही तडजोडी केल्याचे दृश्य दिसते. एकेकाळी कलात्मक कथालेखन करणारे साहित्यिकही आज दिवाळी आली की कथालेखनाचा घाणा घालताना दिसतात. अपवाद असेल तर तो फारच थोडा. काही तर आपल्या जुन्या अनुभवांच्याच नव्हे, तर जुन्या कथांच्याच नव्या आवृत्त्या गिरवताना दिसत आहेत. परिणामतः आजची एकूण कथा अधिक नखरेल, अधिक नटवी व चटपटीत झाल्याचे दृश्य दिसते. तंत्रदृष्ट्या तिच्यात लक्षणीय बदल झाला आहे; पण तिच्यातल्या मंत्राचे काय ? एकेकाळी या मंत्रानेच मराठी कथेचा (आणि साहित्याचाही) गळा घोटला होता, यासाठी फार मागे जायला नको. आज पुन्हा तेच संकट मराठी कथेपुढे दबा धरून बसलेले दिसते. ही गोष्ट आजच्या मराठी कथेच्या स्थितीगतीचे विश्लेषण करताना महत्त्वाची ठरावी.

आजच्या मराठी कथेची ही 'गवताऐसी उदंड' वीण जशी जाणवते, तसाच तिचा उथळपणाही. एका विशिष्ट प्रकारचेच अनुभव बटबटीतपणे तिच्यात पुनःपुन्हा व्यक्त होताना दिसतात आणि तेही स्त्री-पुरुषांमधील कामवासनेचे. त्यापलीकडेही जीवन असल्याची जाणीव ती फार क्वचितपणे व्यक्त करताना दिसते. या तिच्या उथळपणाला व एकांगीपणाला वाचक, संपादकांइतके लेखकही जबाबदार आहेत. किंबहुना हे दोन्ही अवगुण टाळायचे असतील तर तिच्या निर्मात्यांनीच त्यांच्या बुंध्यावर घाव घातला पाहिजे, म्हणजे या फोफावलेल्या फांद्या आपोआप खाली येतील ! एरवी त्या उगीच फोफावतील व त्या सुजेलाच बाळसे म्हणण्याचा अनावस्था प्रसंग येईल. आजच्या मराठी कथेची संख्यात्मक वाढ ही सूजच आहे – बाळसे नव्हे.

मराठीतल्या आद्य नवकथाकारांची कामगिरी अविस्मरणीय आहे. तिला

कोणतीच बाधा येण्याचे कारण नाही. मराठी कथेच्या प्रांतात त्यांनी जे स्वातंत्र्याचे वारे आणले त्यामुळे त्यांच्यानंतरच्या आमच्यासारख्या कथालेखकांना विकासाच्या बारा वाटा मोकळ्या झाल्या. अशी कथा लिहिली जाऊ शकते हाच मुळी त्या वेळी एक चमत्कार वाटला, इतके तिचे रूप जुन्या कथेहून अनोखे होते. फडके-खांडेकरांच्या वांधीव घाटाची भुते त्यांनी कथाकारांच्या मानगुटीवरून कायमची उतरविली. गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, व्यंकटेश माडगूळकर, पु. भा. भावे, शांताराम इत्यादींनी अहमहमिकेने एकामागोमाग उत्कृष्ट कलात्मक कथा लिहून मराठी कथेच्या प्रांतात विलक्षण चैतन्य निर्माण केले – जसे ते मर्ढेकरांनी कवितेच्या प्रांतात केले. पण हे नवकथाकार आता थकले आहेत, असे म्हटले तर त्यांना त्याचा राग येऊ नये. कारण त्यांनी केलेल्या कामगिरीचे कधीही विस्मरण होण्यासारखे नाही. त्यांनी खोदलेल्या वाटांना त्यानंतरच्या शंकर पाटील, पुंडलिक, जी. ए. इत्यादींनी समृद्ध केले. तसेच त्यानंतरच्या खानोलकर, पानवलकर, चिरमुले वगैरेंनी ती आणखी पुढे नेली. पण या सर्वांनी तिला ज्या एका वरच्या दर्जाला नेऊन ठेवले तो नंतर वाढला काय, किंवा निदान टिकला काय हा प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचा आहे. त्याचे उत्तर शोधण्यापूर्वी त्यांच्या कथेने कोणकोणती वळणे घेतली हे पाहणे महत्त्वाचे आहे. त्यातूनच वरील प्रश्नाचे उत्तर मिळावे.

आद्य मराठीच्या नवकथाकारांची पहिली पिढी थकली, त्यांची कथा मराठी कथेच्या इतिहासाचा एक भाग बनली व तसे होणे हेही अपरिहार्य होते. अजूनही गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर (व परवापर्यंत कै. भावे) लिहितात, पण आता त्यांच्या जुन्या लेखनाच्या त्या सपक आवृत्त्या वाटतात. गाडगीळांनी इतर वाङ्मय-प्रकारांत आपली वैशिष्ट्येही दाखविली. त्यांच्याइतके कथेत इतर कुणी प्रयोग क्वचितच केले असतील.

दुसरीकडे लोकप्रिय पातळीवरची मराठी कथा जोमाने मराठीत फोफावतेच आहे. तिचे सगळे तंत्र-मंत्र जाणणारे व. पु. काळे रंजकता आणि कलात्मकता यांचा मेळ घालून दाखवताना दिसतात. ज्योत्स्ना देवधर, शं. ना. नवरे हे कधी या तर कधी त्या सीमारेषावर घोटाळतात. पण खरे ' मास्टर क्राफ्ट्समन ' म्हणता येतील ते व. पु. काळेच. अनुभवातले नावीन्य, व्यक्ती व प्रसंग, निवेदनचातुर्य, संवाद, विनोद, मानसशास्त्र हे सगळे पणाला लावून त्यांची कथा अवतरते; पण जीवनातल्या काळोखातल्या खोल गुहांना ती आपल्या कथाबाहेरच ठेवते. दुःख हवे, ते माफकच हवे, जीवन ढवळून टाकणारे नको; धक्का हवा, पण उगाच श्रद्धा,भावना दुखवायला नकोत ह्या बहुसंख्यांच्या अपेक्षा ती पुरविते. काठावर डुंबायला हवे, पण खोल पाण्यात गुदमरायला होते; म्हणून अशी कथा पोशाखाने, विभ्रमाने नवी, आधुनिक वाटली तरी अजून ती मूलतः असते सनातनच. ती अंगानं सगळीकडून विस्तारते;

पण मनाने वाढत नाही. त्यांच्यासारख्या जाणीवपूर्वक कथेची सजावट करणाऱ्या लेखकालाही वाचकांना निराळ्या विश्वात नेऊन, भूगर्भातील खोल अंधार दाखवून अस्वस्थ करण्याचे धैर्य होत नाही आणि अलीकडे ती काहीशी उपदेशांच्या बटबटीत पातळीवरही जात असल्याचे दिसते ! अशी कथा वाचून संपली की तिथेच संपते; मनात रेंगाळत नाही ! एखाद्या झाडाच्या फांदीवर बसलेले पाखरू उडून गेल्यावरही ती फांदी जशी थरथरत राहावी तसे या कथांचे होत नाही ! लोकप्रिय कथेच्या या मर्यादा आहेत आणि त्या तिच्या निर्मात्यांनीच घालून घेतल्या आहेत. कलात्मक किंवा प्रायोगिक कथाकारांनी त्या न मानल्यानेच मराठी कथेचा विकास होऊ शकला.

नवकथाकारांनंतर पाटील, मिरासदार, पुंडलिक, जी. ए. इत्यादींनी कथेला आणखी वेगळ्या दिशा देण्याचा प्रयत्न केला. तिच्या दर्जात लक्षणीय वाढ केली. पाटलांनी माडगूळकरांच्या ग्रामीण कथेला मनोविश्लेषणाचे एक निराळे परिमाण दिले. 'फॉर्म'च्या दृष्टीनेही ती अधिक बंदिस्त, बांधेसूद झाली. मिरासदारांच्या आधीच्या ग्रामीण व नंतरच्या गंभीर कथेनेही मराठी कथेचा आवाका वाढविला. विनोदाच्या अंगाने जसा तिचा विकास झाला तसा 'फॅन्टसी' (नव्याण्णवबादची एक सफर) व कहाणी (कोणे एकेकाळी) या अंगानेही तिचा विकास झाला. पुढे मात्र ती चावट ग्रामीण किस्स्यांत संपली ! जी. एं. नी मानवी अर्थशून्य अस्तित्वाच्या संदर्भात तिला एक वेगळीच ताकद दिली, तर पुंडलिकांनी मध्यमवर्गीय जीवनातील खोल कारुण्य कधी गंभीरपणे, तर कधी मिस्किलपणे टिपले. त्यांच्या दीर्घ कथांनीही तिला वरच्या पातळीवर नेऊन ठेवली. कमल देसाईंनी अंतर्मनातले संज्ञाप्रवाह पकडले आणि त्यातून मानवाच्या एकाकीपणाचे अत्यंत सूचक व तरल पापुद्रे सोलून दाखविले; पण एक दिशा दाखवूनच त्यांची कथा थांबली. चिरमुल्यांच्या कथेने मानवी जीवनातील 'कॉन्ज'ची जीवघेणी जाणीव उत्कटपणे व्यक्त केली. मराठी कथेने दहा-पंधरा वर्षांत घेतलेली ही विविध रूपे.

१९६०–७० पर्यंत मराठी कथा अशा प्रकारे शुद्ध, सकस आणि अनेक अकलात्मक बंधनांतून मोकळी झाली, अनेक अंगांनी मोहरू लागली. समाजाच्या वेगवेगळ्या थरांतून नवे लेखक निर्माण झाल्यामुळे तिचे अनुभवविश्वही विस्तारण्याला मदत झाली. या सर्वांचा फायदा त्या पुढच्या लेखकांना मिळाला. ग्रामीण, दलित, विज्ञान, ॲब्स्ट्रॅक्ट, वास्तव–अतिवास्तव, अस्तित्ववादी–अज्ञेयवादी अशा विविधरूपी मराठी कथेने या काळात रसिकांचे व समीक्षकांचे लक्ष वेधून घेतले. आजही या सर्वच प्रकारची कथा लिहिली जात असल्याचे दिसते. तिच्या यशापयशाचा ताळेबंद मांडण्याची त्यामुळेच आज गरज आहे.आजच्या मराठी कथेसंबंधी सर्वांच्या मनात एक प्रकारचे असमाधान का आहे ? ती काहीशी वाचकांपासून दूर

कोणतीच बाधा येण्याचे कारण नाही. मराठी कथेच्या प्रांतात त्यांनी जे स्वातंत्र्याचे वारे आणले त्यामुळे त्यांच्यानंतरच्या आमच्यासारख्या कथालेखकांना विकासाच्या बारा वाटा मोकळ्या झाल्या. अशी कथा लिहिली जाऊ शकते हाच मुळी त्या वेळी एक चमत्कार वाटला, इतके तिचे रूप जुन्या कथेहून अनोखे होते. फडके-खांडेकरांच्या बांधीव घाटाची भुते त्यांनी कथाकारांच्या मानगुटीवरून कायमची उतरविली. गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, व्यंकटेश माडगूळकर, पु. भा. भावे, शांताराम इत्यादींनी अहमहमिकेने एकामागोमाग उत्कृष्ट कलात्मक कथा लिहून मराठी कथेच्या प्रांतात विलक्षण चैतन्य निर्माण केले – जसे ते मर्ढेकरांनी कवितेच्या प्रांतात केले. पण हे नवकथाकार आता थकले आहेत, असे म्हटले तर त्यांना त्याचा राग येऊ नये. कारण त्यांनी केलेल्या कामगिरीचे कधीही विस्मरण होण्यासारखे नाही. त्यांनी खोदलेल्या वाटांना त्यानंतरच्या शंकर पाटील, पुंडलिक, जी. ए. इत्यादींनी समृद्ध केले. तसेच त्यानंतरच्या खानोलकर, पानवलकर, चिरमुले वगैरेंनी ती आणखी पुढे नेली. पण या सर्वांनी तिला ज्या एका वरच्या दर्जाला नेऊन ठेवले तो नंतर वाढला काय, किंवा निदान टिकला काय हा प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचा आहे. त्याचे उत्तर शोधण्यापूर्वी त्यांच्या कथेने कोणकोणती वळणे घेतली हे पाहणे महत्त्वाचे आहे. त्यातूनच वरील प्रश्नाचे उत्तर मिळावे.

आद्य मराठीच्या नवकथाकारांची पहिली पिढी थकली, त्यांची कथा मराठी कथेच्या इतिहासाचा एक भाग बनली व तसे होणे हेही अपरिहार्य होते. अजूनही गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर (व परवापर्यंत कै. भावे) लिहितात, पण आता त्यांच्या जुन्या लेखनाच्या त्या सपक आवृत्त्या वाटतात. गाडगीळांनी इतर वाङ्मय-प्रकारांत आपली वैशिष्ट्येही दाखविली. त्यांच्याइतके कथेत इतर कुणी प्रयोग क्वचितच केले असतील.

दुसरीकडे लोकप्रिय पातळीवरची मराठी कथा जोमाने मराठीत फोफावतेच आहे. तिचे सगळे तंत्र-मंत्र जाणणारे व. पु. काळे रंजकता आणि कलात्मकता यांचा मेळ घालून दाखवताना दिसतात. ज्योत्स्ना देवधर, शं. ना. नवरे हे कधी या तर कधी त्या सीमारेषावर घोटाळतात. पण खरे ' मास्टर क्राफ्ट्समन ' म्हणता येतील ते व. पु. काळेच. अनुभवातले नावीन्य, व्यक्ती व प्रसंग, निवेदनचातुर्य, संवाद, विनोद, मानसशास्त्र हे सगळे पणाला लावून त्यांची कथा अवतरते; पण जीवनातल्या काळोखातल्या खोल गुहांना ती आपल्या कथाबाहेरच ठेवते. दुःख हवे, ते माफकच हवे, जीवन ढवळून टाकणारे नको; धक्का हवा, पण उगाच श्रद्धा,भावना दुखवायला नकोत ह्या बहुसंख्यांच्या अपेक्षा ती पुरविते. काठावर डुंबायला हवे, पण खोल पाण्यात गुदमरायला होते; म्हणून अशी कथा पोशाखाने, विभ्रमाने नवी, आधुनिक वाटली तरी अजून ती मूलतः असते सनातनच. ती अंगानं सगळीकडून विस्तारते;

पण मनाने वाढत नाही. त्यांच्यासारख्या जाणीवपूर्वक कथेची सजावट करणाऱ्या लेखकालाही वाचकांना निराळ्या विश्वात नेऊन, भूगर्भातील खोल अंधार दाखवून अस्वस्थ करण्याचे धैर्य होत नाही आणि अलीकडे ती काहीशी उपदेशांच्या बटबटीत पातळीवरही जात असल्याचे दिसते ! अशी कथा वाचून संपली की तिथेच संपते; मनात रेंगाळत नाही ! एखाद्या झाडाच्या फांदीवर बसलेले पाखरू उडून गेल्यावरही ती फांदी जशी थरथरत राहावी तसे या कथांचे होत नाही ! लोकप्रिय कथेच्या या मर्यादा आहेत आणि त्या तिच्या निर्मात्यांनीच घालून घेतल्या आहेत. कलात्मक किंवा प्रायोगिक कथाकारांनी त्या न मानल्यानेच मराठी कथेचा विकास होऊ शकला.

नवकथाकारांनंतर पाटील, मिरासदार, पुंडलिक, जी. ए. इत्यादींनी कथेला आणखी वेगळ्या दिशा देण्याचा प्रयत्न केला. तिच्या दर्जात लक्षणीय वाढ केली. पाटलांनी माडगूळकरांच्या ग्रामीण कथेला मनोविश्लेषणाचे एक निराळे परिमाण दिले. 'फॉर्म 'च्या दृष्टीनेही ती अधिक बंदिस्त, बांधेसूद झाली. मिरासदारांच्या आधीच्या ग्रामीण व नंतरच्या गंभीर कथेनेही मराठी कथेचा आवाका वाढविला. विनोदाच्या अंगाने जसा तिचा विकास झाला तसा 'फॅन्टसी' (नव्याण्णवबादची एक सफर) व कहाणी (कोणे एकेकाळी) या अंगानेही तिचा विकास झाला. पुढे मात्र ती चावट ग्रामीण किस्स्यांत संपली ! जी. एं. नी मानवी अर्थशून्य अस्तित्वाच्या संदर्भात तिला एक वेगळीच ताकद दिली, तर पुंडलिकांनी मध्यमवर्गीय जीवनातील खोल कारुण्य कधी गंभीरपणे, तर कधी मिस्किलपणे टिपले. त्यांच्या दीर्घ कथांनीही तिला वरच्या पातळीवर नेऊन ठेवली. कमल देसाईंनी अंतर्मनातले संज्ञाप्रवाह पकडले आणि त्यातून मानवाच्या एकाकीपणाचे अत्यंत सूचक व तरल पापुद्रे सोलून दाखविले; पण एक दिशा दाखवूनच त्यांची कथा थांबली. चिरमुल्यांच्या कथेने मानवी जीवनातील 'कॉंग्ज 'ची जीवघेणी जाणीव उत्कटपणे व्यक्त केली. मराठी कथेने दहा-पंधरा वर्षांत घेतलेली ही विविध रूपे.

१९६०–७० पर्यंत मराठी कथा अशा प्रकारे शुद्ध, सकस आणि अनेक अकलात्मक बंधनांतून मोकळी झाली, अनेक अंगांनी मोहरू लागली. समाजाच्या वेगवेगळ्या थरांतून नवे लेखक निर्माण झाल्यामुळे तिचे अनुभवविश्वही विस्तारण्याला मदत झाली. या सर्वांचा फायदा त्या पुढच्या लेखकांना मिळाला. ग्रामीण, दलित, विज्ञान, ॲब्स्ट्रॅक्ट, वास्तव–अतिवास्तव, अस्तित्ववादी–अज्ञेयवादी अशा विविधरूपी मराठी कथेने या काळात रसिकांचे व समीक्षकांचे लक्ष वेधून घेतले. आजही या सर्वच प्रकारची कथा लिहिली जात असल्याचे दिसते. तिच्या यशापयशाचा ताळेबंद मांडण्याची त्यामुळेच आज गरज आहे.आजच्या मराठी कथेसंबंधी सर्वांच्या मनात एक प्रकारचे असमाधान का आहे ? ती काहीशी वाचकांपासून दूर

गेल्याची शंका का येते ? या व इतर अनुषंगिक प्रश्नांची उत्तरे या संदर्भात शोधण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. मागे निर्दिष्ट केलेल्या कथाप्रकारांच्या अनुक्रमाने आता त्याचा विचार करू या.

शंकर पाटील, मिरासदार यांनी मराठीतील ग्रामीण कथेला काही नवी परिमाणे देऊन तिच्या वेगळ्या दिशा सूचित केल्यानंतर आलेल्या आनंद यादव व उद्धव शेळके यांनी तिला नव्या वाटांनी नेण्याचा प्रयत्न केल्याच्या खुणा यादवांच्या 'खळाळ' व शेळके यांच्या 'शिळान' मध्ये दिसल्या, पण पुढे यादवानी तिच्या भाषेसंबंधीचे एक चुकीचे तत्त्वज्ञान निर्माण केल्यामुळे तिचे केंद्र 'बोली' हेच ठरले. शेळक्यानी ग्रामीण जीवनातील काही खोल दुःखांना आपल्या कथांतून वाचा फोडली; पण 'धग' या उत्कृष्ट कादंबरीनंतर त्यांच्या लेखनाने एक अकलात्मक वळण घेतले. इतरांची ग्रामीण कथा, चावट किस्से, विनोद, टुंगा, दंतकथा इत्यादींतच बघता बघता संपली ! आज ग्रामीण कथा शहरी कथेशी स्पर्धा करताना दिसते. शिवाय ग्रामीण व शहरी असा वेगळेपणाच मुळात न उरल्याने 'ग्रामीण कथेचे ग्रामीणत्व' ही आता संपल्यातच जमा आहे. आता जी कथा उरली आहे ती फक्त ग. ल. ठोकळ – र. बा. दिघ्यांसारख्यांच्या जुन्या रोमँटिक पातळीवरच. याचे आणखी एक कारण असे की, बहुतेक ग्रामीण कथालेखकांचा ग्रामीण जीवनाचा संपर्कच आता सुटला आहे किंवा तुटला आहे. त्यामुळे त्यांच्यात ग्रामीण जीवन जे येते ते त्यांच्या बालपणातल्या 'नंदनवना'तले किंवा काल्पनिक. आजची ग्रामीण कथा धड ग्रामीण नाही की शहरीही नाही. आजच्या ग्रामीण जीवनात जे नवे परिवर्तन घडत आहे त्याच्या आविष्कारासाठी ग्रामीण भागातून आलेल्या नव्या ग्रामीण लेखकांचीच वाट पाहणे भाग आहे व तसे कलात्मक लेखन करणारे ताकदीचे लेखक आज तरी मराठी ग्रामीण कथेच्या क्षितिजावर पुसटपणेही दिसत नाहीत. या दृष्टीने कसदार ग्रामीण कथेने एकेकाळी गाठलेला दर्जा आणि अपेक्षा आज पार भुईसपाट झाल्याचे करुण दृश्य दिसते.

मराठी ग्रामीण कथेची पिछेहाट होण्याचे आणखी एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे तिची कवचकुंडले हिरावून घेतली ती दलित कथेने. ग्रामीण जीवनातील अस्सल, रसरशीत अनुभव व्यक्त होण्याचे ग्रामीण कथेत थांबले आणि तिची जागा सुरुवातीला तरी दलित कथेने घेतली. बाबुराव बागुलांसारखा समर्थ दलित कथाकार उदयाला आला आणि 'जेव्हा मी जात चोरली होती' व 'मरण स्वस्त होत आहे' या दोन संग्रहांनी दलित कथेने सर्वांचे लक्ष वेधून घेतले. दलितांच्या एका व्यापक सामाजिक चळवळीचाही त्यामागे भाग होता. विद्रोहातून जन्मलेल्या या वाङ्मयाने हिंदू धर्म, मराठी वाङ्मय परंपरा व मराठी भाषा यांविरुद्ध घेतलेल्या भूमिकेने दलित काव्य, कथा व कादंबरी हे तिन्ही वाङ्मयप्रकार प्रकाशात आले आणि

सुरुवातीला तरी दलित कथेने पांढरपेशियांना अशक्य असे दलितांचे काही वेगळे व रसरशीत जीवनानुभव व्यक्त केले. तिने मराठी कथेची क्षितिजे निश्चितपणे विस्तारली; पण तिचे दुर्दैव असे की, बाबुराव बागुलांनंतर तितका समर्थ दलित कथाकार तिला मिळाला नाही व बागुलही दोन संग्रहांनंतर लिहायचे थांबले. आज तिच्यात व एकूण दलित साहित्यात विद्रोहाचे पाणी पेटल्याचा आरडाओरडाच जास्त आहे. इथेही ग्रामीण कथेप्रमाणे दलितांनी निर्माण केलेल्या तत्त्वज्ञानाने व भूमिकेने तिचा अकाली बळी घेतला. प्रारंभी तिचे 'रॉ-एक्स्पीरियन्स' म्हणून खूप कौतुक झाले आणि वाङ्मयात 'फॉर्म' नको, 'फॅक्ट' हवी अशी भूमिकाही आपल्या काही उत्साही समीक्षकांनी घेतली. पण आमच्या साहित्याला वेगळी मूल्ये लावा, आजची मराठी समीक्षा अपुरी आहे इत्यादी मागण्या करण्यातच ही चळवळ संपली. त्यामुळे दलित कथेचाही पुढे विकास झाला नाही. ती 'रॉ-मटिरियल' च्याच पातळीवर राहिलेली दिसते. इथेही ती ग्रामीण कथेप्रमाणे ३०–३५ वर्षांपूर्वीच्या लेखकांच्या बालपणातलेच अनुभव सांगताना दिसते. कारणे तीच त्यामुळे जे ग्रामीण कथेचे झाले तेच आज दलित कथेचेही झाले आहे.

मराठी कथेच्या गेल्या दशकातील एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे विज्ञानकथा. डॉ. जयंत नारळीकरांना याचे श्रेय जात असले तरी त्या पाठीमागे नारायण धारप वगैरे काहींनी त्या आधी त्या दिशेने काही पावले टाकली होती. रत्नाकर मतकरींच्या 'भयकथा' हाही एक मराठीतला लहानसा पण देखणा प्रवाह. पण विज्ञानकथा इथे रुजली नाही. त्यापेक्षा रंजनासाठी आसुसलेल्या बहुसंख्य वाचकांना भयकथा व रहस्यकथा अधिक मानवल्या. नारळीकरांची विज्ञानकथा विज्ञानाच्या अंगाने घट्ट पायावर उभी असली तरी कलात्मकतेच्या अंगाने ती असमाधानकारक आहे. शिवाय त्यातील विज्ञान तसे आकलनाला अवघडच आहे. वैज्ञानिक कल्पना वा तपशील यांचे अवडंबर न माजविता देखील कलात्मक विज्ञानकथा, 'फॅन्टसी' लिहिता येते हे इंग्रजीतील आता एक स्वतंत्र विभाग बनलेल्या 'सायन्स फिक्शन' ने दाखवून दिले आहे. अनेक मोठे शास्त्रज्ञ विज्ञानकथा लिहिताना त्यांच्याकडे दिसतात. त्यांच्या विज्ञानकथेचा दर्जा मराठीतल्या विज्ञानकथेला गाठायला अजून खूपच वेळ आहे. विज्ञानकथांपेक्षा हिंसाचार व लैंगिकता यांच्या खून व गुन्हेगार कथांचे पेव आपल्याकडे आज फुटलेले दिसते; पण त्यांना कसलाही कलात्मक दर्जा नाही. या कथा अमाप लोकप्रिय व्हाव्या, त्यांची स्वतंत्र मासिके प्रसिद्ध व्हावी यावरून आपल्या वाचकांच्या 'अभिरुची'वर प्रकाश पडावा!

वास्तव-अतिवास्तव पातळीवरच्या कथेने मराठी वाचकांचे लक्ष वेधून घेतले ते कै. चिं. त्र्यं. खानोलकरांच्या कथा-दीर्घकथांनी. कोकणातील भुते-खेते, जारण-मारण, गूढ निसर्ग, देवदेवस्की व अंधश्रद्धा यांची पार्श्वभूमी त्यांना उपकारक ठरली.

पण त्यांची कथा एवढेच देऊन थांबली नाही. त्यांच्या 'सनईतील' सुरांनी माणसांच्या खोल दुःखाचाही वेध घेतला. खानोलकरानी मर्ढेकरांच्या शब्दांत सांगायचे तर मरणातच असा एक कशिदा भरला की, त्यामुळे रसिकांचे डोळे विस्फारले आणि ओलेही झाले. त्यांच्या अनुभवातील अस्सलता, मनःपूर्वकता आणि त्यांनी धारण केलेले विविध आकार यांमुळे त्यानी आपल्या कथेला अशा एका उंचीवर नेऊन ठेवले की, त्यानंतरच्या दशकात ती पातळी गाठणे तिलाही कठीण झाले. अस्तित्व आणि मृत्यू या दोन धाग्यांची उभी-आडवी वीण त्यांच्या कथा व लघुकादंबऱ्यांतून दिसते आणि त्यामुळेही मराठी कथेला काही नवी परिमाणे लाभली. एकाच वेळी प्रादेशिक असूनही ती प्रादेशिकतेच्या मर्यादा ओलांडताना दिसते.

खानोलकरांनंतर आलेल्या त्यानंतरच्या अनेक लेखक-लेखिकांनी हे दोन धागे वेगवेगळ्या पद्धतीने पण स्वतंत्रपणे पुढे नेण्याचा प्रयत्न केला. विजया राजाध्यक्षांनी तरल काव्यात्म पातळीवर स्त्री-पुरुष संबंधाचे एक वेगळेच दर्शन घडविले, तर पुढे प्रवासवर्णन व कथेच्या एका वेगळ्याच घाटातून मानवांचे अस्तित्व व मृत्यू, त्यांचे एकाकीपण यांचे सखोल चित्रण केले. नरेश यानी उपरोधाच्या अंगाने आणि काहीशा 'सिनिकल' वृत्तीने मध्यमवर्गीयांची संस्कृती, त्यांचे ढोंग, बुवाबाजी इत्यादींवर कडवट भाष्य केले. ते करण्यात त्यांच्या शैलीचाही भाग मोठा आहे, किंबहुना त्यांची कथा तीवर थोडी अधिक विसंबल्याचाही भास व्हावा. ह. मो. मराठे यांच्या 'निष्पर्ण वृक्षावर' सारख्या कथेत हेच जाणवते. बाळकृष्ण प्रभुदेसाई यानीही खानोलकरांपेक्षा वेगळ्या वाटांनी कोकणच्या जीवनाचे काव्यात्म चित्रण केले.

विलास सारंग आणि अनिल डांगे या दोघांच्याही कथा फॅन्टसीच्या मार्गाने जाणाऱ्या. त्यातील सारंग काफ्काच्या प्रभावाखाली अतिवास्तव पातळीवर अधिक रंगतात. एखादे घडचाळ खोलून आतील गुंतागुंत वाचकांसमोर मांडल्यासारखी त्यांची कथा वाटते, तर डांगे वास्तवाच्या वाटेवरून जाऊनही 'फॅन्टसी'चे एक वेगळे रूप दाखवितात. सारंगांच्या कथेची मर्यादा त्यांच्या 'सोलेदार'मधील 'एक्झॉसिझम' ही कथा स्पष्ट करते कारण त्यापुढे तिच्यातील 'कम्युनिकेशनच' संपते ! डांगे मात्र जुन्या कहाण्या, इतिहास, विज्ञान इत्यादी सर्वांमधून नवी मिश्रणे करून 'फॅन्टसी'च्या मार्गाने अजूनही पुढे जाता येते हे दाखवितात. जातेगावकर हरिभाऊंच्या कुटुंबकथेला एक नवे परिमाण देण्यात काहीसे यशस्वी होतात; पण तसे ते एकटेच पडलेले आणि नंतर काहीसे भावविवश होतानाही दिसतात.

श्री. दा. पानवलकर, जी. ए. यांच्या कथेला मराठी कथेच्या विकासात एक विशिष्ट स्थान आहे. पानवलकरांकडे मराठी समीक्षकांनी तसे दुर्लक्षच केलेले आहे.

सर्वश्रेष्ठ कथाकाराचा मान त्यानी जी. एं.ना दिल्यामुळे इतरही काही गुणी कथाकारांकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाले आहे. पण पानवलकरांची कथा वेगळ्या अनुभवविश्वाचे दर्शन घडविणारी आहे, दणकट आहे आणि आक्रमक आहे. त्यांची माणसे असतात ती बेगुमान आणि बलदंड. अलीकडच्या त्यांच्या 'कमाई'सारख्या कथा वाचल्यानंतर त्यांच्या कथेचे सामर्थ्य थोडेसुद्धा उणावलेले नाही, त्यांच्या भाषेची चित्रमयता जराही कमी झालेली नाही हे जाणवते. ('कमाई' ही कथा तर मराठीत अपूर्वच म्हणावी लागेल.) पानवलकरांप्रमाणेच रत्नाकर पटवर्धन भरघोस तपशिलातून गंभीरपणे हळूहळू एखादे शिल्प रचावे तशी कथा लिहितात. याच संदर्भात ए. वि. जोशी हेही एक नाव उपेक्षित ठरू नये. पण मराठी समीक्षकांनी या सर्वांकडेच जी. एं.च्या कथेमुळे भारून दुर्लक्ष करून फार मोठा अन्याय केला आहे.

जी. ए.च्या कथेने गेल्या दशकात एक वेगळे वळण घेतले. तिला रूपककथा, पुराणकथा की प्रतीककथा म्हणावे याबाबत समीक्षकांचा अद्याप निर्णय होत नाही. 'हिरवे रावे आणि 'काजळमाया'तील काही कथांचे जी. एं.चे एक पर्व मानले तर त्यानंतर रूपककथा हे दुसरे पर्व. पण खरे म्हणजे तसे ते वेगळे नाही. त्यांच्या कथांची प्रवृत्ती तीच आहे. नियतीने केलेली माणसाची फसवणूक किंवा माणसाचे अर्थशून्य अस्तित्व हे दोन धागे तेच आहेत. त्यांच्या 'प्रदक्षिणा,' 'विदूषक,' 'कळसूत्र' आणि 'इस्किलार' किंवा 'प्रवासी' या विविध कथांतील अनुभवांनी धारण केलेले आकार तेच आहेत. त्यांच्या कथांना पत्त्याच्या डावातील तीच ती पाने पिसून टाकावीत असे एक विलक्षण सारखेपण आहे. ते आता पुनरुक्तीमुळे खटकल्यावाचून राहत नाही आणि जी. ए. आता आपल्या विलक्षण प्रतिमासृष्टीच्या कोठारावर अधिकाधिक विसंबून राहत असल्याचेही फार जाणवते. त्या प्रतिमासृष्टीचीही पुनरावृत्ती सुरू आहे. त्यामुळे त्यांच्या कथेतील कलेच्या सीमा ओलांडून केलेले चतुर जीवनभाष्य, चटपटीत संवाद, विरोधाभास, चमत्कृती या सर्वांनी 'ग्रेस'च्या कवितेप्रमाणेच आपल्या मान्यवर समीक्षकांना चकविले आहे, असे माझे स्पष्ट मत आहे. 'यात्रिक' या जी. ए. यांच्या कथेच्या वेळीच त्यातील धोक्याची सूचना मी व्यक्त केली होती, पण आकृतिवादी समीक्षकांनी जी. एं.च्या या मर्यादांनाच त्यांचे सामर्थ्य मानले. जी. एं.च्या कथेने आपले एक वर्तुळ आता पूर्ण केले आहे. यापुढे त्यांची कथा त्याच वर्तुळात गरगर फिरणार आहे की काही वेगळ्या वाटेने जाणार आहे याबद्दल कुणालाही उत्सुकता वाटावी.

आज लिहीत असलेल्या कथाकारांमध्ये सानिया, शाम मनोहर, ऊर्मिला सिरूर, गौरी देशपांडे, लक्ष्मण गोपाळ मयेकर इत्यादी नव्यांचाही वाटा आहे. पण त्यांच्याबद्दल आताच काही अंदाज बांधणे कठीण आहे. या सगळ्यांच्या कथेत व्यक्त होणाऱ्या जाणिवांचा विचार करता असे वाटते की, मराठी कथालेखक दलित,

शहरी, ग्रामीण, पांढरपेशा किंवा ब्राह्मण कोणीही असो–त्याच्या एकूण अनुभवांनाच मर्यादा आहेत. अजूनही आपले लेखक अनुभव विस्तृत करण्याच्या सोसानेच पछाडलेले दिसतात. 'मर्ढेकरांनी वाङ्मयीन महात्मते 'त म्हटल्याप्रमाणे ही अनुभवविस्तृतता अंतर्निष्ट नाही. 'अनुभव वेचण्याकरिता पृथ्वीपर्यटन करावयास निघालेल्या प्रवासीबुवांच्या, पोटाकरिता वणवण करीत दुपारची वेळ कशी जाईल याच्या सदैव चिंतनात ज्याला आपोआप पृथ्वी पालथी घालावी लागते अशा फकिराच्या अनुभवांत जो फरक असतो तोच फरक इथेही असतो. एक अनुभव वेचण्याकरिता फिरतो, तर दुसरा फिरण्यात अनुभव वेचतो. पहिल्याच्या परडीत रंग कदाचित असेल, पण गंध खास नसतो. दुसऱ्याच्या परडीत रंग आणि गंध यांचे जिवंत मीलन असते' या मर्ढेकरांच्या शब्दांवर अधिक भाष्य करण्याची गरज नाही! स्वातंत्र्यानंतरच्या गेल्या तीस वर्षांच्या अनेक अनुभवांना मराठी कथासाहित्यात कधी 'रिपोर्टाज' म्हणूनही स्थान मिळाले नाही! परिणामी आपला कथाकार तंत्रावरच अधिक विसंबून राहिलेला दिसतो. तंत्र हेच त्याचे एकमेव बळ राहिले. पण आशय मात्र सपक व पातळ होत गेला. दलित कथेत 'रॉ–मटिरियल' होते, पण तिथे तंत्राचा अभाव, असे उलट दृश्य दिसते. कथा, ललित निबंध, वृत्तांत (रिपोर्टाज), प्रवास इ. स्वरूपाचे बरेचसे अर्धेकच्चे लेखन 'कथा' या ऐसपैस व भोंगळ नावाखाली आज 'प्रयोग' म्हणून छापले जाताना दिसते. कोलारकर त्या सर्वांना सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा म्हणतात तेव्हा त्याचे नवल वाटते.

आजची मराठी कथा तिहेरी कोंडीत सापडल्यासारखी वाटते. आकृतिवादी समीक्षेला मराठीत आलेल्या बेसुमार महत्त्वामुळे आजच्या नव्या लेखकांच्या कथेला सरसकट एकसारखा घाट आलेला दिसतो; पण तो घाट सजीव नसून यांत्रिक आहे. 'सत्यकथे'तील कथा वाचीत असताना तेच ते यांत्रिक आकार पुनःपुन्हा व्यक्त होताना दिसतात त्यामुळे त्यात एक प्रकारचा निःस्वत्त्वपणा जाणवतो. तिच्यात एक प्रकारचे 'सॉफिस्टिकेशन' ही आलेले आहे. आणि लेखक आपले जीवनानुभव एका विशिष्ट चौकटीत बंदिस्त करण्याच्या प्रयत्नात दिसतो. त्यामुळे खऱ्या जीवनदर्शनातून येणारी गूढता, उत्सुकता किंवा चांगल्या अर्थाने येणारी दुर्बोधता ही सर्वच मारली जातात. या कथांचा शेवट काय होणार आहे याची आधीच कल्पना करता येते नि ती सहसा खोटी ठरत नाही. या यांत्रिक कथेची सुरुवात, मध्य आणि शेवट यांत काहीच वेगळेपणा असत नाही! वाङ्मयकृतीच्या घाटाची अतिरिक्त जाणीव किंवा सोस हेच आजच्या कलात्मक किंवा 'प्रायोगिक' कथेचे खरे दुखणे आहे. मराठी नवकथेच्या शिल्पकारांना हा कृत्रिम सोस नसल्यामुळेच त्यांची कथा अनुभवागणिक नवे नवे आकार घेऊ शकली.

आजच्या कथेची आणखी एक कोंडी म्हणजे लोकप्रिय कथा आणि कलात्मक कथा या दोहोंत आज कसलाही संवाद वा नाते नाही. या दोहोंतले वाढत जाणारे अंतर आणि त्यामुळे वाचकांच्या दोन अभिरुचींत पसरलेली प्रचंड दरी यांमुळे कलात्मक कथा एकाकी पडण्याचा आज फार मोठा धोका आहे. कलात्मक कथेचा लेखक आज एक प्रकारची 'न–कथा' (anti-story) लिहिण्यात धन्यता मानीत आहे आणि तिचा आधीच मर्यादित असलेला वाचक वर्ग आणखीच कमी होत आहे.

आजच्या कथालेखकाइतकेच आजचे समीक्षकही मराठी कथेच्या कोंडीला तितकेच जबाबदार आहेत. ते Craft लाच खरी कला समजत आहेत. कला आणि कारागिरी या दोहोंत त्यांचा गोंधळ उडाल्याचे स्पष्ट दिसते. कथेतील जीवनदर्शन कोणते आणि जीवनाचा भाग कोणता याबद्दल त्यांची फसगत झालेली आहे. लेखकांचाही त्यांनी तसा समज करून दिला आहे ही त्यातील अधिक दुर्दैवाची गोष्ट. या सर्वांचा दोष मराठीतील आकृतिवादी समीक्षकांकडे जातो. कलात्मक प्रायोगिक साहित्याला वाहिलेल्या नियतकालिकांचा अभाव हे मराठी कथेच्या कोंडीचे आणखी एक कारण. पाश्चात्त्य देशात केन्यॉन, हड्सन, पॅरिस, पार्टीझान, सदर्न जॉर्जिया इत्यादी रिव्हयूजनी जे काम केले व जे अद्यापही चालू आहे. त्यांचा आपल्या देशात संपूर्ण अभाव आहे. तिकडे निरनिराळी विद्यापीठे हे काम करीत आहेत. (आमची विद्यापीठे मात्र एखादा प्राध्यापक कथा लिहितो हाच त्याचा गुन्हा समजून त्याला साहित्याच्या जुन्या भंगाराच्या संशोधनाला जुंपण्यात धन्यता मानतात !) त्यामुळे एका बाजूला लोकप्रिय व कलात्मक अभिरुचीतील फरक, कला आणि कारागिरी यासंबंधी समीक्षक व लेखक यांचा उडालेला गोंधळ, प्रायोगिक साहित्याला स्थान देणाऱ्या नियतकालिकांचा अभाव आणि त्यामुळे विशिष्ट संपादकीय दृष्टिकोनाचाच पडलेला प्रभाव अशा कोंडीत आजची कलात्मक कथा सापडली आहे. एकीकडे ती फॅन्टसीच्या बाजूने, स्वप्नसृष्टीतील प्रतिमासृष्टीचा अवलंब करीत आहे आणि वास्तव–अतिवास्तव पातळीवर कधी 'खासगी' होत आहे तर कधी Craft मध्ये हरवून 'anti-story'चे रूप घेत आहे. त्यामुळे खऱ्या अर्थाने ती जीवनदर्शन घडविण्यात कमी पडलेली दिसते. आजच्या कथेला नको इतकी 'फॉर्म'ची जाणीव आहे. लेखकाला तंत्र आत्मसात करावेच लागते; पण तंत्र म्हणजेच सर्वस्व नव्हे ही जाणीवही तितकीच महत्त्वाची. म्हणून कथा सांगणे अधिक महत्त्वाचे. 'I have Something to tell, and think is worth telling and want to tell it as clearely and purely and simply as I can,' अशी जेव्हा लेखकांची निष्ठा असेल तेव्हाच खरी कलात्मक वा प्रायोगिक कथा निर्माण होईल. निराशावादाचे एक प्रकारचे घाऊक तत्त्वज्ञान निर्माण करून ते साधणे कठीण आहे !

दुसरी एक गोष्ट म्हणजे माणसाचा पराभव किंवा नाश, हिंसाचार, युद्ध

यांसारख्या फार मोठ्या विनाशक शक्तींनीच होतो असे नव्हे. माणसांची ही शोकांतिकाही एक ' Silent Tragedy ' सुद्धा असते. जॉयस कॅरॉल ओट्स या श्रेष्ठ कथा व कादंबरी लेखिकेने म्हटले आहे की :

" It seems to me that the greatest works of literature deal with the human soul caught in the stamped of time, unable to guage the profoundity of what passes over it, like the characters of Yates who live through terrifying events, but who cannot understand them. In this way history passes over most of us. Society is caught in a convulsion, whether of growth or of death, and ordinary people are destroyed. They do not, however, understand that they are destroyed. "

आजच्या मराठी कथा-कादंबरीकारांपैकी किती जणांना मानवाची ही मूक शोकात्मिका जाणवली आहे ? ती जोपर्यंत जाणवत नाही तोपर्यंत मराठी कथा तिने गाठलेल्या एके काळच्या पातळीच्या पुढे जाऊ शकणार नाही. ती जाईल अशी चिन्हे आज दिसत नाहीत, हे कटू असले तरी पूर्ण सत्य आहे !

(मराठवाडा : दिवाळी, १९८०)

□

कथाकार जी. ए. कुलकर्णी

जी. ए. कुलकर्णी यांची लघुकथा ही मराठीत एखाद्या मानदंडासारखी उभी आहे. मराठी कथेच्या आजवरच्या वाटचालीत जी. ए. यांच्या कथेने एक अत्युच्च शिखर गाठले आहे असा निर्वाळा समीक्षक व रसिक या दोघांनीही दिला आहे. सामान्य वाचक त्यांच्या कथेपासून दूर आहे; पण जी. ए. हे सामान्य वाचकांसाठी लिहीत नाहीतच. खरे तर ते लेखकांचे लेखक आहेत. त्यांच्या कथांतील मानवी जीवनविषयक सखोल जाणीव, त्यांची मनःपूर्वकता, गांभीर्य आणि त्यांची विलक्षण समृद्ध प्रतिमासृष्टी या सर्वांमुळे जी. एं.च्या कथांना मराठी साहित्यात एक अनन्य-साधारण स्थान आहे. त्यांच्या कथाविश्वाचा मर्यादित परामर्श घेणेही एवढ्या थोड्या वेळात अशक्य आहे. त्यांच्या कथेच्या ठळक वैशिष्ट्यांवरच फक्त बोलणे शक्य आहे.

जी. एं.च्या 'निळासावळा' या कथासंग्रहापासून आतापर्यंत त्यांचे सात स्वतंत्र संग्रह प्रसिद्ध झाले आहेत. 'रक्तचंदना'पर्यंत त्यांच्या कथांचा एक टप्पा पूर्ण होतो आणि 'काजळमाया' या १९७२ मध्ये प्रकाशित झालेल्या पाचव्या संग्रहा-पासून त्यांची कथा रूपककथांचे एक वेगळे वळण घेते. पण त्याचे कथाविश्व तसे फारसे बदललेले नाही. अगदी 'निळासावळा'मधल्या 'चंद्रावळ' आणि 'गुंतवळ' पासून ते तेच आहे. नियती आणि मानवाची असहाय्यता, त्याचा एकाकीपणा हीच त्यांच्या कथांची आशयकेंद्रे राहिली आहेत. 'चंद्रावळ'मधील नाजूक चंद्रावळ, 'गुंतवळ' मधील सरदारजी हे असेच कुठेतरी जखडले गेले आहेत. का ते त्यानाही माहीत नाही. दैन्य, दुःख, अपयश हीही जी. एं.च्या कथांतील व्यक्तींचा सतत पाठलाग करीत असतात. या व्यक्तींचे एकमेकांवर प्रेम असते. त्या साध्याभोळ्या असतात, निमूटपणे दुःख सोसतात, कधी विकृतीच्या वाटेने जातात, तर कधी

आत्महत्या करतात, नाहीतर परागंदा होतात. का ? ते त्यांचे त्यांनाही माहीत नाही. नियती ! चेहरा नसलेली नियती हेच त्याचं उत्तर ! !

अशा आशयहीन, निरर्थक आयुष्य मिळालेल्या व्यक्ती कधी मोहाला बळी पडतात आणि आयुष्य उधळून टाकतात आणि नंतर मेलेलं जिणं जगत राहतात. 'हिरवे रावे 'मधील 'गिधाडे' या कथेतील बापू सरळ जीवन जगता जगता पैसे घेऊन पळून जातो; पण नियतीची थप्पड खाऊन घरी परततो आणि त्याच्या जगण्याला मग रयाच राहत नाही. प्रत्येक दिवस गिधाडाप्रमाणे पंख पसरून त्याच्या आयुष्याचा लचका तोडत जातो. जीवनातली अटळता 'माणूस नावाचं बेट 'मधील दत्तूलाही जाणवते. इंजिनियर होण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगणाऱ्या दत्तूला शिक्षक व्हावं लागतं. त्यानं कोचे कांट, रसेल वाचले, आयुष्याच्या जिन्यावर रेखाची निशिगंधी पावलं ऐकली; शेवटी सारं ओघवून गेले आणि काय वाट्याला आलं ? तर ही घामट पोरं, वर्मिगहॅमचे कारखाने, चुकचुकणारी पाल आणि जत्रेत तात्पुरत्या थाटलेल्या दुकानांप्रमाणं चारचौघासारखा सरळ, सफळ संसार. 'माणसांचे काय माकडांचे काय 'मधले गणिताचे प्राध्यापक सुब्राव हे $X=00$ असे जीवनाचे समीकरण मांडतात. प्रचंड अंतराळ पोकळीत त्याना मानवी जीवनाची व्यर्थता जाणवते. 'तुती' या कथेतही दादा, नीता, सुभी या सर्वांचेच आयुष्य असेच व्यर्थ जाते.

नियती अनेकांच्या जीवनाशी असेच अतर्क्यपणे खेळते. नकळत प्रेयसीच्या अंगावरचा कोडाचा डाग तिच्या प्रियकराला दिसतो. 'सोडवण' या कथेतही दादा फाटक हा आपला कॉलेज मित्र दिवगीची प्रेयसी पळवतो. त्याची मुलगी पोहताना मरते आणि तिचा बापच तिला वाचवू शकला नाही म्हणून बायको त्याला सोडून जाते व एका माणसाकडे 'राहू' लागते. साध्या, क्षुल्लक प्रसंगांतून माणसाच्या जीवनाला अशी अतर्क्य वळणं मिळतात. सारं आयुष्यच नासून जातं. जगण्याचा पाढा असा चुकतो आणि परिस्थितीचा कडू काढा गळ्याखाली उतरवून घ्यावा लागतो.

'काजळमाया' या १९५२ मधल्या कथासंग्रहापासून जी. एं.च्या कथांनी एक नवं वळण घेतलं. अर्थात ते पूर्णपणे नवं नाही; पण त्याचा आविष्कार रूपककथांच्या माध्यमातून झाला आहे. त्यांची 'प्रदक्षिणा' आणि 'विदूषक' या दोन कथांचा गाभा 'फसवणूक' हाच आहे. 'प्रदक्षिणे 'मध्ये दादासाहेब हे शांताक्का, आबाजी, जान्हवी, रामकृष्ण या सर्वांचीच फसवणूक करतात. 'विदूषक 'मध्येही आपण जो बुद्धिमत्तेचा गर्व वाहिला ती सारी क्षणिक दैवाची कोडीच होती हे विदूषकाला कळून चुकतं. तिथंही सर्वांनी त्याची फसवणूकच केली.

बुद्धिमत्ता, पांडित्य हे सगळे व्यर्थ आहे हे त्याला जाणवतं. या दोन्ही कथांची वीण पाहिली तर जी. एं.ची कथा बदललेली नाही हे जाणवतं, निराळं आहे ते फक्त तिचं रूपककथांचं माध्यम !

'कळसूत्र 'मधील लाल गरूड आपल्या जमातीची फसवणूक करीत असतो. सम्राटाचे खोटेच आदेश आले असल्याचे तो सांगतो. अंधश्रद्धेतून एकाला तरी मुक्त करण्याचा आनंद त्याला हवा होता. पण सर्वांना पूर्वीचा काळोखच प्रिय आहे हे त्याचं दुःख आहे. 'तुम्ही अज्ञ आहात; पण आपण अज्ञ आहोत हे जाणण्याचं पहिलं पाऊल देखील तुम्हाला उचलता येत नाही, इतके तुम्ही अपंग, क्षुद्र होऊन बसला आहात' असं तो म्हणतो. पण यातही नियतीची अटळता ही की, त्याचीच खरी फसवणूक झाली. पर्वतापलीकडं खरंच सम्राट आहेत, एवढंच नाही तर अन्य काही करण्याचं तुम्हाला स्वातंत्र्यच नाही. सूत्रधार म्हणून सर्वांना आपण नाचवलं असं नाही, तर नाचवणारा निराळाच होता, हे लाल गरूडाला अशा प्रकारे उमजतं व त्याचा स्वकर्तृत्वाबद्दल भ्रमनिरास होतो.

'पिंगळा वेळ,' 'सांजशकुन' 'रमलखुणा' या नंतरच्या कथासंग्रहांतील कथांनी रुपककथेचे वळण घेतले आणि त्यातून 'स्वामी, 'यात्रिक' सारख्या कथा निर्माण झाल्या. 'ऑर्फियस 'सारख्या ग्रीक पुराणकथेला आणि डॉन क्विझोट या व्यक्ति-रेखेला जी. एं.नी नवं रूप दिलं. आयुष्याचा एक अखंड चालणारा शोध 'प्रवासी' आणि 'इस्किलार' या दीर्घकथांतून त्यानी घेतला. कधी अद्‌भुततेच्या अंगानं तर कधी फॅन्टसीच्या वळणानं. 'प्रवासी 'मध्ये नायकाला जीवनाचा शोध घ्यावयाचा आहे, पण त्याला भेटलेल्या एकाही माणसाला त्याचं उत्तर देता येत नाही. त्याचे उत्तर त्याला स्वतःलाही सापडत नाही. 'इस्किलार 'मधील नायकालाही आपलं भविष्य जाणवून घ्यावयाचं आहे, जन्मरहस्याचा शोध घ्यायचा आहे. त्याला त्यापासून अनेकजण परावृत्त करण्याचा प्रयास करतात; पण त्याला ते अखेर कळतंच. हा नियतीचा संकेत होता हे त्याला शेवटी उमजतं. 'सांजशकुन' या संग्रहात रूपककथांच्या द्वारे जी. ए. हा जीवनरहस्याचा शोध विविध प्रकारे घेतात, पण त्यात कुणालाही यश येत नाही आणि त्यात प्रसंगी प्राणही गमवावा लागतो. 'स्वामी 'सारख्या कथेत नियती एखाद्या माणसाला काही संबंध किंवा सूत्र नसताना एका मठाचा स्वामी होण्याची सक्ती करते आणि तिथून त्याची सुटका नसते. मरेपर्यंत तिथेच पूर्वीच्या अनेक स्वामींच्या हाडांच्या सापळ्यांच्या साक्षीने राहण्याची जबाबदारी नियतीने त्याच्यावर टाकलेली असते; पण स्वातंत्र्याकडे जाण्याची त्याची इच्छा एका लहानशा वेलीच्या प्रतीकातून जी. एं.नी व्यक्त केली आहे. तळघरातल्या त्या सगळीकडून बंदिस्त ठिकाणीसुद्धा एका लहानशा वेलीची वर वाढण्याची धडपड माणसाची मुक्त होण्याची आकांक्षा स्पष्ट करते. 'ऑर्फियस'

या ग्रीक कथेत ऑर्फियसला आपल्या प्रेयसीला जिवंत करण्याची दोनदा संधी मिळूनही तो ती घेत नाही. एकदा मृत्यूच्या राज्यात गेल्यानंतर पुन्हा सळसळणाऱ्या जीवनाकडे वळण्याची त्याची तयारी नसते. जीवन आणि मरण या दोन टोकांचा वेध घेणारी ही कथा त्यातील खोल आशय आणि काव्यात्म भाषा यांमुळे लक्षात राहते.

जी. एं.ची कथा ही वास्तव असो की रूपककथा किंवा 'अंजन'सारखी फॅन्टसीच्या वळणाने जावो, त्यात माणसाची निराशा, परात्मभाव, त्याची नियती शरणता आणि दुःख या अस्तित्ववादी विचारप्रणालीतील काही विशेषांचं दर्शन होतं.

त्यांच्या कथेची प्रकृती तशी रूपककथेकडं वळूनही बदललेली नाही. त्यांची माणसं मनस्वी स्वभावाची, जिद्दी व हट्टी आहेत. माणसामाणसांमधील नाती, दुरावा आणि त्यांचा खरा एकाकीपणा जी. ए. उत्कटतेनं व्यक्त करतात. त्यासाठी रहस्य, अद्‌भुत घटना, मिथ्स, स्वप्नं यांचा ते उपयोग करतात. त्यांची कथा एककेंद्री किंवा बहुकेंद्री नसून ती बदलत्या केंद्राची आहे, असे डॉ. द. भी. कुलकर्णी यांनी म्हटले आहे ते काही अंशी बरोबर आहे. पण त्याहीपेक्षा ती मला शास्त्रीय संगीतातील एखाद्या रागाच्या आविष्कारासारखी वाटते. ज्या एका बिंदूपासून ती सुरू होते तिथेच ती विलंबित व द्रुत आवर्तने घेऊन परत येते. अर्थात द्रुतपेक्षा विलंबितावर जी. ए. अधिक जोर देतात व आपल्या विलक्षण समृद्ध अशा प्रतिमासृष्टीच्या आधारे ते संथपणे एक बांधीव व अदभुत शब्दशिल्प घडवितात. फिरत्या केंद्रापेक्षा अनेक घटना, व्यक्ती व प्रसंग यांच्याभोवती फिरता फिरता जी. एं.ची कथा पुनःपुन्हा जणू समेवर येते. त्यांची प्रतिमासृष्टी अक्षरशः धुवाँधार पावसाच्या वर्षावासारखी कोसळते आणि त्यातून ते एक खोल जीवनानुभव व सत्याचा शोध व्यक्त करीत असतात. अलीकडं त्यांच्या कथेत आशयाची काहीशी पुनरावृत्ती झालेली जाणवते व कथेची लय व तिचा आकार हीही तीच ती राहिली आहेत हेही खरे आहे. ती काहीशी स्थिरावलीही आहे. पण असं असलं तरी ज्या एका गंभीरपणे व मनःपूर्वकतेनं तिनं मानवी जीवनाला गवसणी घातली आहे ती मराठीत अपूर्व आहे, यात शंका नाही !

(नागपूर आकाशवाणीवरून मे, १९८७ मध्ये केलेले भाषण)

□

गडकऱ्यांची गद्यशैली

कै. राम गणेश गडकऱ्याना नाटककार म्हणून विलक्षण यश लाभले आणि त्यामुळे कवी व विनोदकार म्हणूनही त्याना काहीसे झुकते माप दिले गेले. नाटककार म्हणून मिळालेल्या त्यांच्यां यशात त्यांच्या गद्य शैलीचा फार मोठा वाटा आहे. विष्णुशास्त्र्यांनंतर मराठी गद्यावर आपल्या व्यक्तिमत्वाचा प्रभावी ठसा उमटविणारा गडकऱ्यांच्यासारखा लेखक फार क्वचितच दाखविता येईल. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांची जॉन्सनच्या वळणाची भारदस्त शैली, टिळकांची अनलंकृत, रोखठोक शैली, आगरकरांची तळमळ, शिवरामपंत परांजप्यांची 'सौ सोनारकी'ची आठवण करून देणारी नक्षीदार शैली, फडक्यांची मुलायम लालित्यपूर्णता, माडखोलकरांची संस्कृतच्या प्रभावाने जडावलेली प्रभावी शैली आणि खांडेकरांची कोटिबाज शैली असे वेगवेगळचा शैलींचे प्रकार दिसतात. नंतरच्या काळातही पु. भा. भावे यांच्यासारख्या लेखकात हा शैलीचा प्रभाव दिसतो. आणि पु. भा. भाव्यांवर गडकऱ्यांचाच प्रभाव आहे हे लक्षात घेतले तर गडकऱ्यांच्या शैलीने मराठी वाङमयावर काही काळ आपला प्रभाव कसा गाजवला हे लक्षात येते. (किंबहुना अर्ध्याहून अधिक मराठी साहित्य हे शैलीचा बळी आहे, असे मार्मिक विधान म. वि. राजाध्यक्षानी केले आहे त्याची सत्यता पटते.)

शैली कलावंतांची

पूर्वीच्या टीकाकारांनी भाषा व शैलीचा विचार वेगळा केला नाही; पण आज आशय आणि अभिव्यक्ती यांत अभिन्नत्व मानले जात असल्याने भाषा व शैली यात फरक केला जातो. भाषेने घेतलेले रूप म्हणूनच आज शैलीकडे पाहिले जाते.शैली ही कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचा जसा एक अविभाज्य भाग आहे तशीच कोणत्याही कलाकृतीत आशयाची जी विशिष्ट रचना झालेली असते तिचाही अविभाज्य भाग आहे. भाषा सर्वांची असते, शैली मात्र कलावंताची असते. तशीच ती आशयाने धारण केलेलेल्या रूपबंधाची (आकाराची) ही असते. गडकऱ्यांच्या प्रत्येक कलाकृतीतली शैली ही जशी त्यांच्या व्यक्तिमत्वाचे दर्शन घडवीत असते तशी ती त्या आशयाशीही निगडित असते. शैलीचा एक समर्थ आविष्कार गडकऱ्यांच्या गद्य कलाकृतीतून दिसतो. ही शैली कधी गौडी म्हणजे आक्रमक असते, तर कधी वैदर्भी म्हणजे ऋजु व मुलायम असते. पण शैलीची गौडी रीतच गडकऱ्याना अधिक

मानवते. तिच्यातल्या वक्तृत्वगुणाने वाचक दिपतो. कोटयांचा अविरत वर्षाव सुरू होतो आणि विचार करायलाही सवड मिळत नाही.

या शैलीचे अनेक प्रकार गडकऱ्यांच्या नाटकांतून व विनोदातून दिसून येतात, कधी ती मालगाडीसारखी लांबलचक वळणे घेत जाते तर कधी ती अतिशयोक्ती. विडंबनाच्या मार्गाने वळसे घेते, कधी तिच्यातला ताण कमालीचा वाढतो, कुठे तो सैल पडतो, कधी ती मुलायम नाजूक होते तर कधी ती जोरदार आणि खडबडीत होते, कधी रंगतदार होते तर कधी रंगहीन होते, कधी ती ग्रांथिक होते, तर कधी ती अगदी बोलीभाषेच्या जवळ जाते. आशयाच्या मूळ प्रकृतीशी ती क्वचितच फटकून वागते. तिच्यातील ही विविधता आणि सामर्थ्य पाहून मन थक्क होते. तिच्यावर झालेले संस्कारही विविध आहेत. संतवाणी तिने पचविलेली आहे आणि लोकवाणीतून तिने बोलीभाषेचे संस्कार घेतले आहेत. ऐतिहासिक वाङ्मय, पोवाडे, लावण्यांचे बखरीचे सामर्थ्य तिने शोषून घेतले आहे. 'राजसंन्यास'मधली भाषा जोमदार मराठमोळ्या घाटाची आणि बालेघाटी थाटाची शाहिरी भाषा आहे. तीवर शिवकालीन वाङ्मयाचे संस्कार आहेत. त्यांची भाषाशैली वाचीत असताना मराठी भाषेचे सुप्त सामर्थ्य किती मोठे आहे हे जसे कळते, तसे मराठी भाषा ही वाकवील तशी कशी वाकविता येते ही जाणीव होते. त्यांची कल्पकता, अतिशयोक्ती, विसंगतीतून विनोद साधणे, शब्दांवर श्लेष वा कोटया करणे आणि कल्पनांची आतषबाजी करणे, ही त्यांची भाषिक वैशिष्टये दिसून येतात.

कधी ज्ञानेश्वरांच्या दृष्टांताच्या मालिकेप्रमाणे ते विस्तृत रूपकांची गोपुरे रचतात. कल्पनांवर कल्पना उभारतात आणि चमत्कृतीजनक कोटया व विनोद यांनी भरपूर हसवितात. प्रसंगी उग्र व भीषण अनुभूतींचेही दर्शन ते घडवितात. आपल्या भाषेने आणि वैशिष्टयपूर्ण शैलीने गडकऱ्यानी आपला एवढा प्रभाव निर्माण केला की मराठी नाटकांवर अजूनही बऱ्याच प्रमाणात त्यांचा ठसा जाणवतो, यातच त्यांचे वैशिष्टय दिसून येते.

गडकऱ्याना शब्दावर किंवा एखाद्या कल्पनेवर कोटयाच कोटया करण्याचा विलक्षण हव्यास आहे. हा गुण त्यानी आपले गुरू कोल्हटकरांपासून घेतला आहे. 'तोंड' या शब्दावर लतिका, प्रभाकर, विद्याधर, गोकुळ यांनी इतक्या कोटया केल्या आहेत की, आणखी काही कुणाला करायचे त्यानी बाकी ठेवलेलेच नाही. शब्दांची आलटापालट करण्याचीही त्याना आवड आहे. औषधासाठी दारू, दारूसाठी औषध, धुराचे दिवे, दिव्याचा धूर किंवा 'त्या दिवशी तुझ्या खऱ्याखुऱ्या सुखाचा जन्म झाला आणि माझे जन्माचे सुख नाहीसे झाले' (पुण्यप्रभाव) या वाक्यातही सुखाचा जन्म आणि जन्माचे सुख ही शब्दांची आलटापालट करून वेगळाच अर्थ गडकऱ्यांनी साधला आहे.

गडकऱ्यांच्या शैलीचा एक विशेष म्हणजे त्यातील अनुप्रास. चित्तभेदक चितेचे चित्र, मेलेले मनोरथ, प्रेमाचे प्रेतप्राय प्रलाप, मुक्या मनाच्या मातीत मिसळलेल्या महत्त्वाकांक्षा, 'पतिव्रतेची पुण्याई पातकी पुरुषालाही परमेश्वराच्या पदवीला पोहचविते व नरपशूला नारायण करते' (पुण्यप्रभाव) अशी वाक्ये ते सहज लिहून जातात. यातूनच 'मोठेपणाचा मार्ग मरणाच्या मैदानातून जातो,' 'पुरुष परमेश्वराची कीर्ती आहे, पण स्त्री परमेश्वराची मूर्ती आहे' अशी सुभाषिते येतात. शब्दाशी खेळ करावा तर गडकऱ्यानीच आणि त्यांच्याइतका अनुप्रास या अलंकाराचा विलक्षण वापरही कुणी केला नसेल !

एखाद्या शब्दावर जसे गडकरी सर्व कोटचा करतात तसेच एखाद्या कल्पनेच्या प्रेमात पडल्यावर कल्पनेचा सगळा आदिअंत ते ढवळून काढतात. 'पुण्यप्रभाव' मधील इंदूबिंदूच्या काळचा रंगावरील विनोद हे त्याचे उत्कृष्ट उदाहरण. ठकीच्या कुरूपणातूनही त्यांचा 'ब्लॅक ह्यूमर' निर्माण होतो. शारीरिक व्यंगावरचा विनोद हा खरे तर अत्यंत क्रूर विनोद; पण त्यातील कल्पकतेमुळे तो सुसह्य होतो. त्यातील अतिशयोक्तीचे उदाहरण म्हणजे 'बाकी दोघींशी लग्न केल्यावर तुमच्या काळचा रंगाच्या आधारावर जन्माची गुजराण करायला हरकत नाही. पांढरी पातळं नेसवून उन्हातान्हातून तुम्हाला घाम येईपर्यंत फिरवून आणावे, आणि ती पातळे खुशाल काळचा चंद्रकळा म्हणून विकीत सुटावे!' हे देता येईल. लग्नाच्या मोहिमेची पूर्वतयारी, कवींचा कारखाना यांतील अतिशयोक्त शैलीही याच प्रकारची आहे.

सुरेख लय

शब्दांवर विलक्षण प्रभुत्व, त्याच्या बारीकसारीक छटा आणि त्यातील सुप्त सामर्थ्य यांची जाणीव यातून त्यांची शैली निर्माण झाली आहे. त्यांच्या कोणत्याही वाक्याला एक सुरेख लय असते आणि त्यापाठीमागे रचनेची एक घट्ट बंदिश असते. वाक्य उच्चारले जात असताना त्यातील आरोह, अवरोह, चढउतार, शब्दांचे वजन या सर्वांमधून ते कोणत्याही रसाचा लीलया उत्कट आविष्कार करण्यात यशस्वी होतात. करुण रसाचा आविष्कार करताना ते रसिकांना अश्रूंत चिंब भिजवतात, तर दुसऱ्याच क्षणी ते त्याला खदखदा हसायलाही लावतात. त्यात त्यांच्या कल्पकतेचा वाटा मोठा असतो. नटांना -- विशेषत: अलीकडच्या - त्यांची भाषा पेलणे फार कठीण आहे.याचे कारण ती उच्चारताना त्यांची अक्षरश: दमछाक होते, हे त्यांच्या भाषेचे शिवधनुष्य पेलणे नव्या नटांना सहसा शक्य होत नाही, याचे कारण ती अभिजात संस्कारात वाढलेली आहे. गडकऱ्यांची शैली त्यांच्या नायक-खलनायकांबाबत काहीशी कृत्रिम व ग्रांथिक वाटत असली तरी स्त्रियांच्या बाबतीत ती सहसा तशी वाटत नाही. ती किर्लोस्कर–देवलांच्या

इतकीच बोलीभाषेशी व लोकभाषेशी निगडित वाटते. सिंधू–गीता–मालती–लतिका यांचे संवाद या दृष्टीने बोलके आहेत. पुरुषपात्राच्या बाबतीत गडकरीच बोलताहेत असे वाटते तर स्त्रियांच्या बाबतीत त्याना परकायाप्रवेश साधतो.

गडकऱ्यांच्या शैलीत शब्दांची अर्थवाहकता आणि त्यांच्या नादाची ध्वनि-वाहकता ही दोन्ही अंगे एकमेकांस कशी अनुरूप आहेत याचे एक चांगले विश्लेषण ना. सी. फडक्यानी 'प्रतिभासाधन 'मध्ये केले आहे. 'एकच प्याला 'तील चवथ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात सुधाकर सिंधूला म्हणतो –

'ज्या तुझ्या बापाच्या घरात रोज सदावर्ते चालावीत त्या तुला घासभर अन्नाला अशी महाग केली. की गीतेसारख्या मुलीनं तुझ्यावर दया करावी आणि तुला सहस्रभोजनाचा रस्ता दाखवावा.लहानपणी वाहुलावाहुलीच्या लग्नात चिमूकला अंतरपाट धरण्यासाठी तू बेदरकारपणाने पैठणीच्या धांदोट्या केल्या असतील त्या तुला आज फाटक्या कपड्यांमुळं बाहेर जाण्याची पंचाईत पडावी ! तुझ्या बापाच्या घरी खेळता खेळता ओंजळीच्या वैरणीनं तू जात्यात मोती भरडले असतेस तरी कुणाला त्याचं काही वाटलं नसतं, त्या तुझी मी अशी दशा करून टाकली की पोटासाठी आसवांचे मोती वेरून तुला मोलाचं दळण करणं भाग पडावं ... '

या एकेका वाक्यात गुंतागुंत, निरगाठ व उकल या अवस्था कशा आहेत ते पाहावे. वाक्य सुरू झाले की, चार-पाच धागे गुंतत चाललयासारखे वाटतात. वाक्याच्या मध्यावर आले की, पक्की निरगाठ वसल्यासारखी वाटते व तिथून पुढे निरगाठ सुटून सारे धागे विखरत गेल्यासारखे होऊन जमिनीवर पडून थांबलेसे वाटते.

या उलट खाडिलकरांच्या 'मेनका' नाटकाचे उदाहरण घेऊन अप्रयोग सर्वनाम कर्ता, विशेषण यांच्या जागांची अदलाबदल आणि अवश्य वाक्यसाधितांचा अभाव यांमुळे लेखन कसे निकृष्ट होते व लय नसल्याने एकाही वाक्याचा श्रुतीवर परिणाम होत नाही, हे फडके यानी आपल्या पद्धतीने पुढे दाखविले आहे. गडकऱ्यांच्या गद्य भाषेत सतत जाणवते ती लय आणि त्यातील आघात व खटके.

गडकऱ्यांच्या भाषाशैलीबद्दल फडके यानी म्हटले आहे की, त्यांची भाषा कुबेरासारखी संपन्न, प्रकाशासारखी सर्वगामी आणि मदिरेसारखी उन्मादक आहे, शब्दालंकार आणि अर्थालंकार यांचा त्याना सारखाच हव्यास होता. त्यामुळे त्यांची तारतम्याची जाणीव पुष्कळदा नाहीशी होत असे हेही खरे असले तरी गडकऱ्याना 'भाषाप्रभू' ही पदवी शोभते यात शंका नाही. हेच त्यांच्या काव्यशैलीलाही लागू आहे. त्याची चिकित्साही स्वतंत्रपणे करण्यासारखी आहे.

(नवप्रभा : ३ जून, १९८६)

समीक्षक गंगाधर गाडगीळ

'खडक आणि पाणी' या गाडगीळांच्या पहिल्या समीक्षालेखानंतरचा 'पाण्यावरची अक्षरे' हा दुसरा संग्रह. त्याच्या नावासंबंधी त्यानी प्रस्तावनेत म्हटले आहे की, 'खडक आणि पाणि' हे नाव देताना साहित्याविषयी काही लिहिणं हे खडक फोडण्यासारखं अवघड असतं, अशी आपल्या मनात तीव्र जाणीव होती आणि साहित्याचं रसग्रहण करणं हे वाहतं पाणी ओंजळीत पकडण्याच्या प्रयत्नासारखं असतं; पण 'पाण्यावरची अक्षरे' वाचून संपवल्यावर साहित्याचं वाहतं पाणी त्यांच्या ओंजळीतून फार गळून गेलेले नाही याची खात्री पडते, किंवहुना त्यांनी ते लीलया पकडलं आहे असेच वाटते.

'खडक आणि पाणी' प्रमाणेच याही पुस्तकात 'तत्त्वचर्चा,' 'आत्मनिवेदन' आणि 'रसग्रहण आणि समीक्षा' असे तीन विभाग आहेत. पहिल्या विभागात लघुकथा, ललित निबंध आणि कादंबरी, विनोदी साहित्याचे कलात्मक मूल्य, काव्य : सर्वश्रेष्ठ वाङ्मयप्रकार ?, गोमंतकाची अस्मिता आणि तिचा साहित्यातील आविष्कार या लेखांचा समावेश आहे. आत्मनिवेदन या विभागात गाडगीळानी आपली लेखक म्हणून झालेली घडण स्पष्ट केली आहे. यातील 'दुर्दम्य' आणि 'सातासमुद्रांपलिकडे' हे दोन लेख खरे तर 'तत्वचर्चे'च्या विभागात घालण्याइतके महत्त्वाचे आहेत. सौ. विजया राजाध्यक्ष यानी गाडगीळांची घेतलेली मुलाखत त्यांच्या व्यक्तित्वावर व विचारांवर फार चांगला प्रकाश टाकते. 'रसग्रहण आणि समीक्षा'मध्ये 'वॉर अँड पीस'ची दोन रसग्रहणे, टिळक-चरित्रकार केळकर, केशवसुत आणि हरिभाऊंची सदाशिव पेठ इत्यादींचा समावेश आहे.

गाडगीळांचे समीक्षालेखन रूढ मराठे समीक्षेहून वेगळे आहे. त्यात विशेष

म्हणजे पांडित्याचा अभाव आहे. इंग्रजी अवतरणांचा खच नाही की, विद्वत्तेचे प्रदर्शनही नाही. शिवाय त्यानी कोणत्याच एका समीक्षापद्धतीला स्वतःला बांधून घेतलेले नाही. त्यामुळे मुक्तमनाने साहित्याचे रसग्रहण आणि तत्त्वचर्चा करताना ते जसे आढळतात, तसेच एक प्रकारचा घणाघाती स्पष्टपणाही त्यांच्यात आहे. आपल्याला जे वाटते ते कुणाचीही पर्वा न करता ते स्पष्टपणे सांगून टाकतात. अर्थात तशी त्यांची मते ठाम आहेत, त्यामुळेच त्यांच्या टीकालेखनातून काहीशी आग्रही भूमिका ते घेताना दिसतात; पण हा आग्रहीपणा त्यांच्या पूर्वग्रहांतून न येता त्यांच्या आत्मविश्वासातून आला आहे हेही लक्षात येते.

आणखी एका दृष्टीने त्यांची टीका मराठीत तरी वेगळी उमटून दिसते. ती एका सर्जनशील टीकाकाराची टीका आहे. मराठीत विविध साहित्यप्रकारांत गाडगीळांनी जेवढे प्रयोग केले, तेवढे क्वचितच कुणी केले असतील. त्यांच्यात सतत जागा असलेल्या संवेदनाक्षम समीक्षकाचे दर्शन त्यांच्या ललित व समीक्षात्मक अशा दोन्ही प्रकारच्या लेखनांत नेहमीच होते. या दृष्टीने 'दुर्दम्य' आणि 'सातासमुद्रापलिकडे' या लेखांतील त्यांच्या प्रयोगांचे व विचारांचे महत्त्व खूपच मोठे आहे. दुर्दैवाने गाडगीळांचे लेखन मराठी समीक्षकांकडून दुर्लक्षिले गेलेले आहे, वा त्याबद्दल गैरसमजही निर्माण केले गेलेले दिसतात. पण काही मोजके लेखक सोडले, तर अशी सर्जनशील टीका इंग्रजीत वरीच असली तरी मराठीत ती दुर्मिळ आहे. या दृष्टीने 'खडक आणि माती,' 'साहित्याचे मानदंड,' 'खाडिलकरांची तीन नाटके' आणि आता 'पाण्यावरची अक्षरे' या त्यांच्या पुस्तकांकडे आता तरी मराठी समीक्षकांचे लक्ष जाईल अशी आशा वाटते. आणखी एक गोष्ट खरे म्हणजे सांगण्याची गरज नाही, पण सांगावीशी वाटते. आणि ती म्हणजे गाडगीळ आपली टीका सुबोध मराठीतच लिहितात. विशेषतः सौंदर्यशास्त्र मराठीत आल्यापासून अनेक टीकाकारांची टीका ही मराठीतच लिहिली जात आहे ना, हे पुनःपुन्हा पाहण्याचा मोह होतो; म्हणून गाडगीळांच्या सुबोध मराठी समीक्षेचे मोल अधिकच वाटते !

'आत्मनिवेदना'तील विजया राजाध्यक्ष यांनी घेतलेल्या त्यांच्या मुलाखतीतून गाडगीळांची लेखक म्हणून जडणघडण समजते. त्यांचे टीकालेखन नवकथेसंबंधी वादविवाद सुरू झाल्यावर प्रतिक्रिया म्हणून सुरू झाले असले, तरी केवळ ते समर्थन नव्हते. लेखक म्हणून आपण नक्की काय करतो याचाही तो शोध होता. साहित्यातील प्रयोगांच्या कुतूहलातून ते सुरू झाले आणि विश्लेषण व रसग्रहण अशा दोन्हींचाही त्यात समावेश आहे. या दोन भूमिकांत तसा विरोध नाही, असे त्यांनी म्हटले आहे. Critical Faculty तून (जी गाडगीळांना आवश्यक वाटते) त्यांचे समीक्षालेखन सुरू झाल्यामुळे ते मराठी तरी वेगळे झाले. मात्र टीकालेखन सोपे असते, निर्मिती करणे अवघड आहे; निर्मितीत जे

थ्रिल असते, जे अपार स्वातंत्र्य उपभोगायला मिळते, त्यातील आनंद त्याना वेगळाच वाटतो. मराठीत टीकालेखक व ललितलेखक अशी दुहेरी भूमिका बजावणारे जे मोजके लेखक आढळतात, त्यांत त्याना श्रीपाद कृष्ण, ना. सी. फडके व नंतर मर्ढेकर हेच दिसतात. साहित्याच्या responses मध्ये नेहमीच जे काही धुक्यातले भाग असतात ते सर्जनशील लेखकालाच पकडता येतात. कोणतीही वाङ्मयीन कलाकृती भाषा, वळ, रचना इ. अनेक घटकांचा पुनर्विचार करायला लावते. तो करणे Creative writer ला जेवढे जमते, तेवढे नुसत्या टीकाकाराला जमणार नाही. मराठीत असे नुसते टीकाकारच अधिक आहेत असे गाडगीळानी आपल्या मुलाखतीत म्हटले आहे.

गाडगीळांची ही मुलाखत त्यांच्या आणखी काही मतांच्या दृष्टीनेही महत्त्वाची आहे. ' Theatre of the absurd ' त्याना पटतच नाही. दलित साहित्याची इतरांना अस्पृश्य ठरविणारी नवी अस्पृश्यताही त्यांना मान्य नाही. आजची कथा त्याना फार पुढे गेली आहे, असे वाटत नाही. सोफिस्टिकेशनची रोगट हौस तिच्यात निर्माण झाली आहे, काही लेखकांचे अतिरिक्त कौतुक झाले आहे, काही दुर्लक्षित राहिले आहेत हे त्यानी (कुणी सांगत नाही म्हणूनच की काय) ठासून सांगितले आहे. कथेत जी. ए. कुलकर्णी यांच्या नवकथेने जितके नवे व वेगळे केले तसे केलेले नाही असे त्याना वाटते. सरकारी पारितोषिके, मार्क्सवाद, साहित्य संमेलने, दिवाळी अंक, भाषांतरे, संगीत नाटक इ. अनेक विषयांवरील गाडगीळांची मते वाचण्यासारखी आहेत.

' आजचे मराठी साहित्य ' आणि ' गोमंतकाची अस्मिता आणि तिचा साहित्यातील आविष्कार ' ही अनुक्रमे एका परिसंवादात वाचलेला निबंध आणि गोव्यातील गोमंतक साहित्य सेवक मंडळाच्या सुवर्ण महोत्सवानिमित्त केलेली भाषणे आहेत. पहिल्यात मराठी वाङ्मयाच्या आजच्या स्थितीचे रेखाटलेले चित्र भेदक आहे. आज वाङ्मयाचे वाढते व्यावसायिकीकरण होत असताना (पण तेही पुरेसे नाही) मराठी वाङ्मयात हिंसाचार, लैंगिक विकृती यांचे वटवटीत चित्रण होत असून त्यातही अनिष्ट म्हणजे त्यालाच चुकीने अस्सल वाङ्मय म्हणून समजण्याची चूक होत आहे, ही गाडगीळानी दाखवून दिलेली परिस्थिती खरोखरच भयावह आहे. सामान्य ऐतिहासिक व चरित्रात्मक कादंबऱ्यांना आलेला पूर, नकारात्मक भूमिकेतून उभे राहिलेले, पण श्रेष्ठ साहित्यकृतीचा संपूर्ण अभाव असलेले दलित साहित्य, भ्रमनिरास आणि वैफल्य यांची समाजात व लेखकांत फार मोठ्या प्रमाणात पसरलेली जाणीव, याच्या जोडीला भडकपणा, भावनातिरेक, अश्लीलता आणि संवेदनाक्षमतेचा अभाव असलेले खोटे लिखाण अस्सल मालाचे मुखवटे घालून मिरवत असून तथाकथित समजदार टीकाकारांच्याही ते ध्यानात

येत नाही, किंवा ते मौन स्वीकारण्याचा धूर्तपणा दाखवितात किंवा त्याहूनही वाईट म्हणजे प्रवाहाबरोबर वाहत जाताना दिसतात असे गाडगीळानी म्हटले आहे. या साहित्यातील लैंगिकतेवरील भर वाङमयीन अभिरुची बिघडविण्याला कारणीभूत होत आहे हा त्यांचा निष्कर्ष कुणाही विचारी माणसाला पटण्यासारखा आहे.

या लैंगिकता व हिंसाचाराच्या लाटेबरोबरच ज्याला 'अस्तित्ववादी' वाङमय असे म्हटले जाते, ते ललितलेखनही एका प्रामाणिक भ्रमाचे बळी कसे आहे आणि त्याबाबत काही नामांकित तथाकथित टीकाकारांची कशी फसगत झाली आहे हेही गाडगीळानी पुढे दाखवून दिले आहे. चरित्रात्मक व ऐतिहासिक कादबऱ्यांचे भरपूर पीक आले असूनही या प्रकारात लक्षणीय साहित्यगुण असलेली जवळजवळ एकही कृती नाही. उलट सत्याचा सहेतुक व निष्ठुर विपर्यास या जोडीला ही माणसे व त्यांनी निर्माण केलेला इतिहास समजून घेण्याची लेखकांतली अपात्रताच गाडगीळांना दिसते. गाडगीळांचे आणखी एक विधान येथे महत्वाचे आहे. ते म्हणजे नवसाहित्याने जसे भूतकाळापासून एक वेगळे वळण घेतले, तसे या नव्या लाटेने घेतलेले दिसत नाही. तरीही शैलीच्या बाबतीत मात्र आजच्या साहित्याने बरेचसे गमावलेले असले, तरी काहीसे कमावलेले आहे हे गाडगीळाना मान्य आहे. पण त्याचबरोबर न-साहित्य साहित्य म्हणून लिहिण्याचा एका मर्यादेपलीकडचा प्रयत्न आत्मवंचना करणारा ठरतो आणि एका झुंडशाहीने केलेली वाङमयीन छळवणूक यामुळे वाङमयीन निर्मितीचा मूलाधार जे व्यक्तिस्वातंत्र्य तेच धोक्यात आणणारी ही रोगट प्रवृत्ती त्याना अस्वस्थ करते. गाडगीळानी घेतलेला गेल्या दशकातील मराठी साहित्याचा आढावा अनेक दृष्टींनी विचारांना चालना देणारा झाला आहे.

'गोमंतकाची अस्मिता' या भाषणातही गाडगीळानी प्रादेशिकतेचा वेगळा विचार केला आहे. 'वास्तवता : एक वेगळे वाङमयीन मूल्य ?' या त्यांच्या एका लेखाच्या संदर्भात तो वाचता येण्यासारखा आहे. प्रादेशिकता म्हणजेच जणू सर्वस्व समजणाऱ्या काही लेखकांच्या व टीकाकारांच्या डोळ्यांत त्यामुळे भरपूर अंजन पडावे. बोलीभाषेत लिहिल्यामुळे साहित्यात आपोआप जिवंतपणा येतो, ही समजूत चुकीची आहे असे सांगून त्यानी पुढे म्हटले आहे की, प्रादेशिकत्वापेक्षाही आपल्या स्वत्वानुसार लिहिणे अधिक महत्त्वाचे आहे. बोलीभाषेचा उपयोग जेव्हा हाडाचा कलावंत करतो, तेव्हाच खऱ्या अर्थाने तिच्याद्वारे प्रदेशाचे अंतरंग व्यक्त होते. दुसरे म्हणजे परिस्थिती आणि पूर्वसंस्कार यांनी केलेली मनाची घडण म्हणजे मनोवृत्तीची प्रादेशिकता हा प्रादेशिकत्वाचा वेगळा अर्थ गाडगीळानी येथे सुचविलेला आहे. त्या दृष्टीने प्रादेशिकत्वाच्या जुन्या कल्पनांची जळमटे दूर व्हायला मदत होण्यासारखी आहे. अलीकडच्या काही ग्रामीण लेखकांनी बोलीभाषेला जे स्वतंत्र मूल्य देण्याचा अट्टाहास चालविला आहे, तो किती चुकीचा आहे हे त्यामुळे कळून यावे.

' दुर्दम्य – लेखकाची भूमिका ' हा गाडगीळांचा या पुस्तकातील एक महत्त्वाचा लेख. चरित्र कादंबरीच्या त्यांच्या व मराठी टीकाकारांच्या कल्पनांमध्ये फार अंतर असल्याने ' दुर्दम्य 'वर टीका झाली पण आपण जे केले नाही, किंबहुना आपणास जे करावयाचेच नव्हते ते केले नाही म्हणून टीकाकारांनी आपल्यावर झोड उठविली अशी त्यांची तक्रार आहे आणि त्यानी टीकाकारांच्या विपर्यस्त व खोट्या कल्पनांचा खरपूस समाचार घेतला आहे. मराठीत गेल्या काही वर्षांत ऐतिहासिक व चरित्रविषयक कादंबऱ्यांचा महापूर आला. पण त्यातून चरित्र, इतिहास व पुराणे यांच्या कंटाळवाण्या पुनर्लेखनाखेरीज दुसरे काहीच हाती लागले नाही. चरित्रविषयक कादंबऱ्यांतून तर चारित्र्यहनन आणि विपर्यास हेच दिसते ही वस्तुस्थिती आहे. गाडगीळाना असे विपर्यस्त चित्रण हे पावित्र्य व सांस्कृतिक मूल्य या दृष्टीने व्यक्तिस्वातंत्र्य व लेखनस्वातंत्र्य या मूल्यांशी प्रतारणा करणारे वाटते. त्यातून धड चरित्रात्मक नाही की, धड काल्पनिक नाही असे काही तरी निर्माण होते. बालगंधर्वांवर कादंबरी बेतायची, पण तिच्या नायकाला बालगंधर्व म्हणायचे नाही, किंवा महर्षी कर्व्यांवर नाटक लिहायचे, पण नायक म्हणजे महर्षी कर्वे हे मान्य करायचं नाही असा चमत्कारिक आडमार्गही गाडगीळाना अमान्य आहे. नायकाला जर दंतकथेचे स्वरूप काळाच्या ओघात प्राप्त झालेले नसेल, तर आनंदीबाई जोशी व लो. टिळक यांच्या जीवनावर कादंबरी लिहिताना लेखकाला तसं स्वातंत्र्य घेण्याची आवश्यकता नाही व तसा अधिकारही नाही, हा गाडगीळांचा आग्रह अनेकांनी आपल्या चरित्रनायकाचे चारित्र्यहनन व विपर्यास केल्याचे दिसून आल्यावर चुकीचा वाटत नाही.

गाडगीळानी ' दुर्दम्य ' लिहिताना तिचं चरित्रविषयक स्वरूप जसं मुद्दाम अधोरेखित केलं, तसंच ज्याला आधार नाही असा केवळ काल्पनिक भागही घातला नाही. कारण चरित्र-कादंबरी ही चरित्र व कलाकृती अशा दोन वेगळ्या भूमिकांचा संकर आहे हे गाडगीळांचे विधान महत्त्वाचे आहे. त्यासाठी त्यानी जे प्रत्यक्ष घडले त्याच्याच आधारे कादंबरी लिहायची हे बंधन स्वत:वर घालून घेतले; इतकेच नव्हे, तर तिची शैली टिळकांच्या शैलीशी व तत्कालीन मराठी भाषेशी जुळवून घेतली. टिळकांचे व्यक्तिमत्त्व हा कादंबरीचा केंद्रबिंदू करून ते त्यांच्या परस्परविरुद्ध विशेषांसहित जिवंतपणे साकार करण्याची त्यांची भूमिका होती. ' दुर्दम्य ' हे चरित्रच भासावे अशा स्वरूपात तिचे निवेदन करीत असताना, ' हे चरित्र म्हणजे अगदी कादंबरीच आहे ' असा दुहेरी संस्कार वाचकांवर करण्यात गाडगीळ खूपच यशस्वी झाले आहेत.

या संदर्भात गाडगीळाना कुतूहल म्हणून एकच विचारावेसे वाटते ते म्हणजे मग लेखकाने स्वातंत्र्य घेतले ते कशा प्रकारचे ? ' या कादंबरीत काल्पनिक प्रसंग

अनेक आहेत; परंतु केवळ काल्पनिक असा भाग या कादंबरीत नाही ' या गाडगीळांच्या विधानाचा अर्थ काय ? आणि शैलीबाबतही त्यांनी कादंबरीचे निवेदन टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाला व लेखनशैलीला अनुरूप असे साधे आणि कालानुसारी केले असेही ते म्हणतात. यावर एक प्रश्न मनात उभा राहतो की, या कादंबरीचं निवेदन नक्की कोण करतो ? टिळकांचा समकालीन की उत्तरकालीन ? आणि टिळक स्वतःच निवेदन करते, तर ते त्यांच्या व्यक्तित्वाशी व शैलीशी जुळवून घेणे योग्यच होते; पण दुर्दम्य लिहिताना प्रसंगांची तारीखवार माहिती देणे, पुढे काय होणार याची वाचकांना माहिती आहे असे गृहित धरणारी विधाने करणे यावरून टिळकांच्या नंतरच्या काळातील कुणीतरी ते निवेदन करीत आहे असे वाटते. मग टिळक व तत्कालीन कालाशी शैली जमवून घेण्याचे प्रयोजन लक्षात येत नाही. कदाचित यामुळेच टीकाकारांना ' दुर्दम्य ' काहीशी नीरस व कोरडी तर वाटली नसेल ? हे असे काही प्रश्न अनुत्तरीत राहिले, तरी ' दुर्दम्य ' ही मराठीतील एकमेव चरित्रात्मक कादंबरी आहे असा दावा करण्याचा गाडगीळाना जो मोह होतो, त्याचा गंभीरपणे विचार करणे भाग आहे.

' सातासमुद्रापलिकडे ' या लेखात प्रवासवर्णन या वाङमयप्रकाराची मूलगामी चर्चा करून गाडगीळानी प्रवासवर्णनपर लेखनाचा साचा कसा बदलता येतो हे दाखविले आहे. विशेषतः त्यांच्याच ' गोपुरांच्या प्रदेशांत ' या पुस्तकापेक्षा ' सातासमुद्रापलिकडे ' मध्ये अनुभवांना इतिहास, संस्कृती, कथा इत्यादी विविध आकार कसे प्राप्त झाले याची चिकित्सा त्यांनी केलेली आहे. या दृष्टीने प्रवासवर्णन या अशुद्ध वाङमयप्रकारात शुद्ध आणि अशुद्ध यांचे मिश्रण करून गाडगीळांसारखा कलावंत एक वेगळी किमया कशी घडवितो याचे रहस्य सांगितलेले आहे. पण कितीही झाले, तरी प्रवासवर्णन हा प्रकारच असा आहे की, तो शुद्ध स्वरूपात अवतरूच शकत नाही हे गाडगीळानाही मान्य व्हावे.

' विनोदी साहित्याचे कलात्मक मूल्य ' आणि ' काव्य : एक श्रेष्ठ वाङमय-प्रकार ' हे दोन लेख गाडगीळांच्या काहीशा आक्रमक शैलीत लिहिले गेले असले, तरी त्या दोन्हींत विचारांना चालना देणारे खूपच असे काही आहे. विशेषतः विनोदी साहित्याची त्यांनी केलेली चिकित्सा मूलगामी आहे. विनोदी साहित्याला ' वॉर ॲण्ड पीस ' किंवा ' ब्रदर्स कारमाझाव्ह ' सारख्या जागतिक वाङमयाच्या तोडीला बसविता यईल काय, म्हणजेच विनोदी साहित्याला दुय्यम दर्जा का दिला जातो, त्यावर दर्जेदार ग्रंथ का लिहिले जात नाहीत असा गाडगीळांचा सवाल आहे. विनोदावर लिहिणे अवघड आहे असे म्हणावे, तर अत्यंत अवघड विषयांवर मोठमोठ्या टीकाकारांनी ग्रंथ लिहिले असूनही विनोदावर कुणी का लिहीत नाही हा गाडगीळांचा प्रश्न. म्हणून गाडगीळांचा निष्कर्ष असा आहे की,

विनोदात तसे सामर्थ्यच नाही, याचे कारण असे की, ते वाचताना खऱ्या अर्थानं आपण तादात्म्य पावू शकत नाही; त्यात आपल्या तीव्र भावना गुंतू शकत नाहीत. ते जग तसे लुटूपुटीचे आणि त्या अर्थाने रक्तहीनच आहे. विनोदी साहित्यातील घटना अगर अनुभव हे खरे नसून केवळ विनोदनिर्मितीचे निमित्त असतात. विसंगती हा विनोदाचा आत्मा आहे हेही अर्धसत्यच आहे. कारण सगळ्याच विसंगती हास्यकारक नसतात. त्यामुळे साहित्यापासून ज्या विशिष्ट आनंदाची आपण अपेक्षा करतो, तोच मुळी येथे अल्प प्रमाणात मिळाल्यामुळे कळत नकळत, उघडपणे वा अप्रत्यक्षपणे विनोदी साहित्य 'वॉर अँड पीस' किंवा 'महाभारता'बरोबर बसविले जात नाही. याला अपवाद म्हणजे 'चिमणरावाचं जग' आणि 'स्मृतिचित्रे.' पण त्यांचे स्वरूप संपूर्ण विनोदी नाही हे गाडगीळानीच दाखवून दिले आहे, त्याचबरोबर हास्य आणि अर्थपूर्णता यांचे विशिष्ट प्रमाण चुकले की, त्यात विरोध निर्माण होतो हे त्यानी पु. ल. देशपांडयांच्या 'वटाट्याच्या चाळी'चे अखेरचं चिंतन सुरू झाले की विनोद संपतो व चिंतन फक्त राहते, यावरून स्पष्ट केले आहे.

विनोदी साहित्यातील अनुभवांचे स्थूल आकार, त्यांची सुलभ प्रतीतीक्षमता आणि गुंतागुंतीचा अभाव हेही विनोदाला श्रेष्ठ स्थान देण्याच्या आड येतात. या विनोदाच्या मर्यादा सांगताना ते निर्दोष आहेत म्हणून नव्हे, तर विषयाकडे लक्ष वेधावे म्हणून आपण हा खटाटोप केला आहे असे त्यानी म्हटले आहे; पण तसे म्हटले तर कादंबरी, महाकाव्य व नाटक सोडले, तर इतर छोट्या वाङ्मयप्रकारांना श्रेष्ठ जागतिक वाङ्मयात कुठे स्थान आहे असे गाडगीळांना विचारता येईल. लघुकथेवर तरी कुठे ग्रंथ लिहिले जातात? अनुभवाची सलगता हे तर श्रेष्ठ साहित्याचे गमक नसेल? गाडगीळानी दिलेली टॉलस्टॉय्, डोस्टोव्हस्की ही उदाहरणे हेच सुचवीत नाहीत काय? दुसरे असे की जीवनातील केवळ विसंगती वेगळी काढून तिचे वेगळे चित्रण विनोदी लेखक करतो, त्यामुळेच ते जग लुटूपुटीचे होत असावे. जिथे जीवनातून विसंगती वेगळी काढली जात नाही (चिमणराव, स्मृतिचित्रे), तिथे तो विनोद श्रेष्ठ वाटतो. आजच्या मराठी विनोदी (?) साहित्याची हीच तर फार मोठी शोकांतिका आहे! पण तरीही एक प्रश्न अनुत्तरितच राहतो; आणि तो म्हणजे आपण विनोदी साहित्याकडे पुनःपुन्हा का वळतो?

विनोदाप्रमाणेच काव्य हाही गाडगीळाना एक श्रेष्ठ तर राहू द्याच, पण दुय्यम वाङ्मयप्रकार वाटतो. साहित्य हे समाजजीवनाचे प्रतिबिंब असते असा सरधोपट सिद्धांत मान्य न करताही साहित्य व तत्कालीन समाजजीवन यांचे एक गुंतागुंतीचे नाते असते असे गाडगीळ मानतात. पण एखाद्या कालखंडाच्या प्रेरणा,

प्रश्न, वेदना अगर स्वप्ने काव्याच्या द्वारेच व्यक्त होतात हे त्याना मान्य नाही, जे काव्यात साधता येते ते सर्व गद्यात साधता येत नाही काय ? काव्य आणि छंदोबद्धता यांचा एकत्र विचार का करायचा असे त्यांचे काही प्रश्न आहेत. पण या लेखात काही फटी राहून गेल्या आहेत. छंदोबद्धतेमुळे परिणामाची तीव्रता, रेखीवपणा, संक्षेप, मोहिनी घालणे हे कार्य काव्य साधू शकते, हे ते मान्य करतात आणि साहित्याचे व संगीताचे काही तरी एक नाते आहे, त्याचा योग्य प्रकारे, योग्य ठिकाणी आणि योग्य प्रमाणात उपयोग केला तर पद्य आणि गद्य या दोहोंच्याही परिणामकारकतेत भर पडते; पण या नात्याचा उपयोग अर्थात पद्यच प्रभावीपणे करू शकते हेही त्यांना मान्य आहे. मात्र या ठिकाणी काव्यात्मक आशय हा गद्यात्मक आशयापेक्षा भिन्न कसा हा एक महत्त्वाचा प्रश्न त्यानी विचारला आहे; पण तो स्वतंत्र विवेचनाचा विषय म्हणून सोडून दिला आहे. या प्रश्नाचे उत्तर त्यांनी कधी तरी जरूर द्यावे. या लेखातील गाडगीळांच्या विधानात काही फटी आहेत असे जे म्हटले, त्यात असे विचारता येईल की, काव्यात जे साधते ते सगळे गद्यात साधता येते हे पूर्णांशाने खरे आहे काय ? बालकवींचे नादमाधुर्य गद्याला कधी तरी साधता येईल का ? आणि काव्य म्हणजे गाडगीळ केवळ स्फुट काव्य एवढाच अर्थ घेतात, की महाकाव्यापर्यंत सगळे काव्यप्रकार त्याना अभिप्रेत आहेत ? तसे असेल, तर महाकाव्ये हजारो वर्षे जो श्रेष्ठ आनंद देत राहिली आहेत ती का ? आपण काव्याकडे पुनःपुन्हा का वळतो ? या प्रश्नांची उत्तरे गाडगीळ देत नाहीत. त्यामुळे काव्य हा दुय्यम वाङमयप्रकार आहे, अशी त्याची केवळ हेटाळणीच केल्यासारखी वाटते.

'केशवसुत व त्यांना पडलेले काव्यविषयक प्रश्न' या लेखात मराठीत आजवर केशवसुतांवर झालेल्या पढिक व पांडित्यपूर्ण विवेचनापेक्षा वेगळे काही तरी वाचायला मिळते. विशेषतः आत्मपर कविता लिहिताना खासगी आणि आत्मपर यांत कवीला कसा भेद करावा लागतो, याचे केशवसुतांच्या संदर्भातील विवेचन आणि एका नव्या प्रकारचे काव्य लिहिण्याची केशवसुतांची धडपड व त्यात त्यांना आलेले यश व अपयश यांतून अनेक साहित्यविषयक प्रश्नांचा गाडगीळानी घेतलेला मागोवा महत्त्वाचा आहे. तसेच 'लघुकथा, लघुनिबंध व कादंबरी' या तीन वाङमयप्रकारांना विभागणाऱ्या सीमारेषा कोणत्या हे सांगताना गाडगीळानी आशयाच्या नाटचरूप धारण करण्याला महत्त्वाचे मानले आहे. लघुकथा व लघुनिबंध यांतील फरक म्हणजे ज्या ललितलेखनात आशय हा संपूर्णपणे नाटचरूप धारण करतो, म्हणजे लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वापासून अलग होतो ते लेखन म्हणजे लघुकथा, आणि जिथे असे होत नाही तो ललित निबंध असे त्यानी म्हटले आहे. मात्र इथेही गो. वि. करंदीकरांच्या 'स्नेही' सारखे ललित निबंध

किंवा श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांच्या 'डोह'मधील काही लेखन अपवाद ठरू शकतील असे वाटते.

लघुकथा एककेंद्री तर कादंबरी बहुकेंद्री असते हे गाडगीळांचे म्हणणे मान्य आहे. मात्र या संदर्भात मोठ्या कालखंडाचे अगर एका समाजाचे चित्रण करावयाचे म्हणजे अपरिहार्य कलाबाह्य संबंधाची चौकट उभारावी लागते आणि यमूचे आणि शंकरमामंजीचे परस्परांशी जे व्यवहार होतात, ते एका कलाबाह्य तर्कशास्त्रानुसार व्हावे लागतात व कादंबरीकाराला देखील जाणीवपूर्वक कलाबाह्य तर्कशास्त्रानुसार आपल्या कादंबरीतल्या समाजाची अगर इतिहासाची रचना करावी लागते, असे गाडगीळ म्हणतात. हा मुद्दा नीटसा स्पष्ट झालेला नाही. कलाबाह्य संबंधांची चौकट का? आणि कलाबाह्य तर्कशास्त्र म्हणजे काय? गाडगीळांनी उदाहरणे देऊन हे विवेचन केले असते, तर त्यांचा हा मुद्दा अधिक स्पष्ट झाला असता. मात्र या लेखात गाडगीळांनी मांडलेल्या मराठी कादंबरीच्या स्वरूपासंबंधीच्या मुद्द्याचा मुद्दाम उल्लेख केला पाहिजे. मराठीच्या बाबतीत कादंबरी म्हणजे काय हे हरिभाऊंना उमजले होते. पण दुर्दैवाने त्यांच्या लेखनपद्धतीतला पाल्हाळ व बोजडपणा काढून टाकताना मराठी लेखकांनी कादंबरीच्या महत्त्वाच्या गुणांना तिलांजली दिली आणि परिणामी कादंबरी गुणवत्तेने खुजी झाली असे गाडगीळांनी म्हटले आहे. त्याहीपेक्षा पु. शि. रेगे आणि मर्ढेकर यांनी कादंबरीचे गुणविशेष समजून न घेता कादंबऱ्या लिहिल्या आणि दुर्दैवाची गोष्ट अशी की, पु. शि.च्या कादंबऱ्या चांगल्या आहेत असा उगीच गवगवा झाला; त्यामुळे कादंबरीच्या स्वरूपाबद्दलच गैरसमज होऊन ती चुकीच्या दिशेने जाऊ लागली तर मात्र ती चिंतेची गोष्ट आहे या गाडगीळांच्या विधानाची गंभीर दखल घेणे आवश्यक आहे. एक नेमाडे सोडले तर अजूनही पु. शि. रेगे यांच्या कादंबऱ्यां (?) बद्दलचा मराठी टीकाकारांचा भयानक गैरसमज कायमच आहे हे लक्षात घेता या विधानाचे महत्त्व पटावे.

हरिभाऊंबद्दलही मराठी टीकाकारांत अनेक गैरसमज आहेत. त्यातील प्रमुख म्हणजे त्यांची सदाशिव पेठ संकुचित आहे हा. गाडगीळांनी 'हरिभाऊंची सदाशिव पेठ' या लेखात ही समजूत चुकीची असल्याचे सप्रमाण सिद्ध केले आहे. 'सदाशिव-पेठी कादंबरी' असा हरिभाऊंचा अधिक्षेप प्रथम डॉ. केतकरांनी केला आणि नंतर तो आपल्या 'सामाजिक जाणीव'वाल्या तथाकथित पुरोगाम्यांनी अनेकवार उगाळला; पण गाडगीळांनी असे दाखवून दिले आहे की, सदाशिव पेठ टीकाकारांना वाटते तेवढी मुळीच संकुचित नाही आणि या उलट साहित्यात सामाजिक आशय असावा असे म्हणणाऱ्यांनी केलेले चित्रण तर अत्यंत तकलादू आहे. हरिभाऊंची सदाशिव पेठ केवळ काल्पनिक नसून तत्कालीन समाजाचे ते वास्तव चित्रण आहे.

हरिभाऊंत सबंध समाजाचं दर्शन होत नाही नि त्याना केवळ कुटुंबचित्रणात व स्त्रियांतच रस होता हे म्हणणंही कसं अन्यायाचं आहे हे सांगताना गाडगीळानी म्हटले आहे की, तत्कालीन समाजाची घडणच अशी होती की, एका कादंबरीत समग्र सामाजिक जीवनाचा समावेश करण्याइतका एकसंघपणा त्या जीवनातच नव्हता. अन् तसे पाहिले, तर शरदबाबू नि टॉलस्टॉय हेही एक प्रकारे विशिष्ट वर्गापुरतेच मर्यादित होते.

तत्कालीन ब्राह्मणवर्ग श्रीमंत, सत्ताधारी व शोषण करणारा होता हा गोंडस सिद्धांत तथाकथित मार्क्सवादी विचारवंत मांडतात, तोही खोटा आहे; कारण सदाशिव पेठेतील बहुतेक ब्राह्मण गरीब, नोकरी करणारे व सत्ता नसलेले असेच होते. मूठभर माणसे श्रीमंत व सत्ताधारी होती. पण हे अन्य वर्गांबाबतही खरे होते. आणि कोणा एका सामाजिक उपपत्तीला हरिभाऊंनी बांधून न घेतल्यामुळे हे विश्व मर्यादित न होता बहुरंगी व संपन्न झाले आहे. साहित्याच्या मूल्यमापनाच्या विपरित कल्पनांमुळे सदाशिव पेठेच्या चित्रणावर संकुचित असा शिक्का मारणारे टीकाकारच खरे संकुचित आहेत आणि ते इतके की, हरिभाऊंच्या उच्च कलाकृतीदेखील त्यांच्या डोळ्यांवरची झापड दूर करू शकत नाहीत असे अखेर गाडगीळानी म्हटले आहे. अर्थात हरिभाऊंच्या काही मर्यादाही त्याना अमान्य नाहीत; पण तरीही समाजशास्त्रावरील पाच-दहा पीएच. डी.च्या प्रबंधांना पुरेल इतका मालमसाला हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत आहे, या गाडगीळांच्या विधानाचा आपल्या पुरोगामी (?) टीकाकारांनी नव्यानं विचार करणे जरुरीचे आहे.

गाडगीळांच्या इतर लेखांत 'वॉर ॲण्ड पीस'ची दोन रसग्रहणे त्यानी केली आहेत आणि तरीही त्यांचे समाधान झालेले नाही. टॉलस्टॉयच्या या महान कृतीतले काही धुक्यातले भाग त्यांनी छान पकडले आहेत. 'टिळक चरित्रकार केळकर'मध्ये चरित्रकार म्हणून केळकर किती मोठे आहेत हे त्यानी सांगितले आहे. गाडगीळांच्या टीकालेखनात केवळ सर्जनशील लेखकालाच पकडता येतील असे काही जरूर आहे आणि मुख्य म्हणजे कुठल्याही एका मठाच्या संप्रदायाला बांधून न घेता आपल्याला जे वाटते ते स्पष्टपणे सांगण्याचे धैर्य त्यांच्याजवळ आहे. त्यांची काही मते कदाचित विवाद्य वाटतीलही, काही लेखांत काहीसा अभिनिवेशही जाणवेल; पण विचारांना नवी दिशा दाखविण्याचे कार्य त्यांची समीक्षा करते. त्यांच्या प्रयोगशील ललित लेखनाइतकीच त्यांची समीक्षाही त्यामुळेच हवीहवीशी वाटते. मराठीतील समीक्षेची (आणि साहित्याचीही) बांधिलकी पाहिल्यानंतर गाडगीळांसारख्या टीकाकारांची किती आवश्यकता आहे हे कळते. म्हणूनच त्यांच्या समीक्षेची वाट पाहावीशी वाटते.

(नवभारत : जून, १९८१)

विजया राजाध्यक्षांची काव्यदृष्टी

'कवितारती' या अर्थपूर्ण नावाच्या पुस्तकात सौ. विजयाबाई राजाध्यक्षांनी 'कवी व कविता' या विषयावर वेळोवेळी लिहिलेल्या बारा लेखांचा समावेश आहे. त्यात अनिलांशी चर्चा आहे, 'बांधिलकी आणि मराठी कविता' हे बडोद्याच्या वाङ्मय परिषदेच्या १९७९ च्या अध्यक्षपदावरून केलेले भाषण आहे, कुसुमाग्रज व ना. धों. महानोर यांच्यावरील प्रदीर्घ विवेचने आहेत आणि वसंत आबाजी डहाके, नामदेव ढसाळ, वसंत बापट यांच्या संग्रहांच्या निमित्तानेही त्यानी लिहिले आहे. पु. शि. रेगे यांची परिष्करणे, कवी रा. श्री. जोग, तांब्यांच्या 'ते दूध तुझ्या त्या घटातले' या कवितेवर लिहिलेले रसग्रहण, 'एक कविता भेटते' व 'अलिकडची कविता : काही विचार' हे 'महाराष्ट्र टाइम्स'च्या मासिक कवी-संमेलनाच्या निमित्ताने लिहिलेले टिपण अशा या सर्वच साहित्याचा येथे समावेश आहे. १९६२ ते १९७९ या काळात एखादा कवी, कवितासंग्रह किंवा काव्यविषयक प्रश्न यांच्यासंबंधीच्या त्या त्या वेळी झालेल्या प्रतिक्रियांची नोंद या लेखांत असून त्यांच्यामागे काव्यविषयक कोणतीही निश्चित भूमिका नाही व तशी ती काहीशी अनैसर्गिकच ठरली असती, असे सौ. विजयाबाईनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे. पण हे लेखन केवळ एखादा कवी किंवा त्याचा काव्यसंग्रह एवढ्यापुरतेच मर्यादित नसून त्याचा आवाका मोठा आहे, हेही पुढे त्यानी स्पष्ट केले आहे. विशेषत: या लेखसंग्रहातून त्यानी जे काव्यविषयक प्रश्न विचारासाठी मांडले आहेत ते अधिक महत्त्वाचे आहेत.

काळाची निर्मिती

'दूरस्थ कुणी' या कुसुमाग्रजांवरील प्रदीर्घ लेखात कुसुमाग्रजांचा त्यांच्या काळातील आवेग, स्वप्नरंजन व ध्येयवाद यांच्याशी धागा जमला हा केवळ

योगायोग नव्हता, तर कुसुमाग्रज ही त्या काळाचीच निर्मिती होती; म्हणून त्या कालखंडाशी त्यांचा सूर कसा जुळला हे विजयाबाईनी मार्मिकपणे दाखवून दिले आहे. वि. स. खांडेकर हे कुसुमाग्रजांच्या पिढीचं दैवत होते हे लक्षात घेतले तर त्यांच्या कवितेवर रूपकांनी केलेली मात, प्रेम या अनुभवाचे त्यांनी केलेले उदात्तीकरण, स्वप्नाळू वृत्ती, त्यांच्या रक्तातच नसलेली नास्तिकता आणि त्यांच्या सामाजिक कवितेतील हळवेपणा ह्यांची कशी संगती लागते हे सांगून राजकीय जाणिवेच्या कवितेला कुसुमाग्रजानी दिली तशी नाटचमय, रोमँटिक व कल्पक कलाटणी मिळाली असती का ? आणि राजकीय कवितेत ' विशफुल थिंकिंग'ला कितपत वाव असतो ? हे विजयाबाईनी विचारलेले दोन प्रश्न विचारांना चालना देणारे आहेत. त्यांच्या निसर्गसृष्टीतही कधी सामाजिकता तर कधी अग्निसंप्रदाय शिरल्यामुळे त्यातही एक नितळ, एकाग्र दृष्टिकोनाचा असलेला अभाव, त्यांच्या भाषेवरील संस्कृतचे गाढ संस्कार व भाषेबाबतची एक विलक्षण निष्क्रीय वृत्ती यांचा उल्लेख करून ' स्वगत ' पासून काहीशी आत्मजागृती दिसत असूनही १९३५ ते १९४५ या काळातील अगदी थोडचा सच्च्या कवींपैकी प्रमुख असलेल्या या कवीने कवितेच्या बाबतीत कोणतीही प्रयोगशील दृष्टी दाखवू नये हे एक आश्चर्यच नव्हे काय, असे शेवटी विजयाबाईनी म्हटले आहे. कुसुमाग्रजांसारख्या श्रेष्ठ कवीचे यश आणि अपयश नेमके कुठे आहे याचे हे विश्लेषण लक्षात राहणारे आहे.

महानोरांचे वेगळेपण

ना. धों. महानोरांच्या कवितेवर लिहिताना मराठीतील त्यापूर्वीच्या निसर्गकवितेहून त्यांची कविता कशी वेगळी आहे हे विजयाबाईनी दाखविले आहे. बालकवींचे निसर्गप्रेम निरपेक्ष व उत्स्फूर्त, पण महानोरांप्रमाणे त्याचे लौकिक व्यक्तिमत्त्व संपूर्णपणे विरून मात्र गेले नाही. ते विशिष्ट परिसरातीलही नव्हते. महानोरांचा निसर्ग देहधारी आहे, त्यात कोणतेही मानवी संदर्भ येत नाहीत. निसर्गकवितेतील पौराणिक संदर्भ (वा. भ. बोरकर व इंदिरा), रूपकात्मकता (' धारानृत्य ' मधील पाडगावकर), ग्रामीण संदर्भ (आनंद यादव),रविकिरणी ' जानपद ' संकेत (ना. घ. देशपांडे), सृजन(पु. शि. रेगे) इत्यादी आतापर्यंतच्या विविध विशेषांहून ना. धों.ची कविता कशी वेगळी आहे हे विजयाबाईनी स्पष्ट केले आहे. मात्र ना. धों. यांचा निसर्ग विशिष्ट परिसरातला की कुठलाही हा प्रश्न या लेखात त्यानी काहीसा अनुत्तरितच ठेवला आहे. ' स्वत:विषयी अबोल राहिल्यामुळे महानोरांची कविता आत्मपर होत नाही...आणि स्वत:च्या गावाविषयीही ते असेच अबोल असल्यामुळे ती प्रादेशिक व सामाजिक होत नाही, ' असे त्यानी पुढे पृ. ६० वर म्हटले आहे, तेच खरे वाटते.

महानोरांच्या कवितेत देहधारी निसर्गाचे विभ्रम कसे विमुक्तपणे व्यक्त

होतात व त्यांच्या एंद्रिय व लैंगिक प्रतिमांनी त्यांच्या कवितेत देहधारी निसर्गाचा संवाद कसा होतो याचे दर्शन विजयाबाईनी समरसून घडविले आहे. त्यांचा हा आढावा पुन्हा 'रानातल्या कविते 'पुरताच मर्यादित नाही, तर १९७० पर्यंतच्या नंतरच्या कवितेचाही त्यात विचार आहे. महानोरांची कविता ही प्रयोगशील नाही म्हणजे ते जाणूनबुजून काहीतरी करीत आहेत असे वाटत नाही. पण ते अबोलपणे, नेणतेपणी जे करीत आहेत ते कोणत्याही चांगल्या प्रयोगाइतकेच महत्त्वाचे आहे हे स्पष्ट करीत असतानाच तिच्यातील दुर्बोधता ही भाषेची नसून प्रतिमांची आहे याचे दिग्दर्शन करीत असताना विजयाबाईनी म्हटले आहे की, 'जोपर्यंत कवितेतील ओळींमुळे, त्यांच्यात योजल्या गेलेल्या शब्दांचे व प्रतिमांचे भावबंध मर्यादित होत नाहीत आणि शब्द-प्रतिमांतील दुर्बोधतेचा शोध घेणाऱ्याला ते जखडत नाहीत, तोपर्यंत कविता दुर्बोध असली तरी काही बिघडत नाही' (पृ. ८६) हे विधान सर्वच कवींबाबत किती खरे आहे ! मात्र महानोरांच्या कवितेत अनुभव, लय, बांधणी, प्रतिमा व भाषा यांचे रसायन जमून आले असले तरी त्यांच्या दोषांकडेही विजयाबाईनी दुर्लक्ष केलेले नाही. त्यांच्या कवितेतील शब्दांची पुनरावृत्ती, सलग वर्णने किंवा उपरोध पेलण्याची तिची असमर्थता, नंतरच्या कवितेत आलेली सामाजिक भूमिका, भावविवशता, शहरीपणा या धोक्यांची त्यानी दिलेली सूचना किती खरी होती हे महानोरांची आजची कविता वाचून कळते.

डहाके आणि ढसाळ हे दोन कवी अलीकडे मराठीत वेगवेगळ्या संदर्भात लक्ष वेधून घेणारे ठरले. डहाके यांच्या कवितांना या दशकातील काही अनुभवांचा संदर्भ आहे. पण ती कालनिरपेक्षही आहे काय असा प्रश्न विजयाबाईनी उपस्थित केला आहे, तो महत्त्वाचा आहे. त्यांची कविता स्वतःशी, वास्तवाशी जखडलेली आहे. पण हा जखडल्याचा, अर्थशून्यतेचा अनुभव हेच मर्ढेकरांचेही केंद्र होते. तरी त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला इतर अनेक परिमाणे होती, तशी डहाक्यांना नसल्याने ती एकसुरी व पुनरावृत्तीपर वाटते आणि शिवाय विधाने टाळून एखादा अनुभव व्यक्त करणे, किंवा तो चहूबाजूंनी धुंडाळल्यावर त्यासंबंधी एखादे विधान करणे हे मर्ढेकरी वैशिष्ट्य डहाक्यांत दिसत नाही. या त्यांच्या काही मर्यादांचा उल्लेख करून विजयाबाईनी 'या दशकातील संवेदनाक्षम, प्रांजळ, जागरूक माणसाच्या विचारभावनांचा, प्रतिक्रियांचा, ठशांचा, दृष्टिकोनांचा 'कॅलिडोस्कोप' म्हणजे 'योगभ्रष्ट' असा त्यांचा सार्थ गौरवही केलेला आहे.

ढसाळ : ना अरत्र, ना परत्र

ढसाळांच्या 'गोलपिठा 'वरील लेख हे नुसते एक समीक्षण नाही, तर एका मध्यमवर्गीय, संवेदनाक्षम, कवितेवर मनापासून प्रेम करणाऱ्या एका रसिकाच्या

मुखावर उठलेल्या प्रतिक्रियांचा तो एक आलेखच आहे. त्यांची कविता हे प्रस्थापिताविरुद्ध बंड असले तरी ती प्रातिनिधिक नाही. कारण ती केशवसुतांप्रमाणे जनसामान्यांतील विचारभावनांचा जाहीर उच्चार करीत नाही, असे सांगून विजयाबाईनी पुढे म्हटले आहे की, त्यांचा सगळा संताप नकारात्मक असल्याने त्यांची कविता एकेरी, स्थूल, आततायी विषय व कललेली वाटते. त्यातील अतिशयोक्ती व अभिनिवेश यांचे वर्चस्व चांगल्या कवितेच्या मुळावर येते. ढसाळ नाकारीत आहेत ते फक्त वाङमयीन संस्कार नव्हेत (त्यांच्या कवितेच्या मांडणीत ते किती जागरूक आहेत हे दाखवून विजयाबाईनी ते खरे नाही हेही स्पष्ट केले आहेच.) तर सांस्कृतिक संस्कार; पण तशी ताकद,तोल ढसाळांत नसल्याने त्यांची अवस्था ना अरत्र ना परत्र अशीच आहे. ढसाळांच्या संदर्भात त्यानी उपस्थित केलेला आणखीन एक प्रश्न महत्त्वाचा आहे : दलित न राहता दलित समाजाबद्दल लिहिणारे ढसाळ पांढरपेशांबद्दल लिहिताना दलित का होतात ? स्वतंत्रपणे या जगाचं निरीक्षण का करीत नाहीत ? (पृ. १४७). पण ढसाळ उदात्त भाषेचे जंगल तोडीत गेले हे बरेच झाले. मराठी कवितेच्यादृष्टीने हे वेगळे काही घडत आहे व ते आपल्या अंगावर शहारे आणणारे असले तरी त्याची दखल घेतली पाहिजे असे विजयाबाईनी शेवटी म्हटले आहे.

अतिशय वेगळा लेख

'पु. शि. रेग्यांची परिष्करणे' हा लेख म्हणजे रेग्यांच्या कवितेतील केवळ शाब्दिक बदलांची चर्चा नाही, तर त्यातून रेग्यांचे व्यक्तित्वच किती हळुवारपणे उलगडते. या लेखातील सूक्ष्मता, मनःपूर्वकता, रेग्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची त्यातून झालेली उकल यांचा घेतलेला शोध या दृष्टीने हा लेख या पुस्तकात (आणि मराठीतही) अतिशय वेगळा आहे. मात्र यात काही वादग्रस्त मुद्देही आहेत. कवीला सुचलेल्या दोन्ही शब्दांना अर्थ असल्याने त्यातील अधिक योग्य कोणता हा कवीचा युक्तिवाद त्याना युक्तिवाद कौशल्याचाच भाग वाटतो. कवीने वाचकांचाही विचार केला पाहिजे असे त्याना वाटते. पण खरा कलावंत वाचकांना डोळ्यांपुढे ठेवून लिहितो का ? लिहू शकेल काय ? शब्द बदलल्यामुळे वाचकांच्या दृष्टीने भावबंध विस्कळीत होतो असे त्या पृ. १९७ वर म्हणतात, तर पुढच्याच पानावर, शब्द बदलले की अनुभवाचे रूपही थोडेच बदलते ? आणि ते जर तसेच राहणार असेल तर शब्दही तसेच राहू दिले तर काय वाईट ? असे त्या विचारतात. पण रेग्यांच्याच संदर्भात केवळ शब्दच नव्हे तर विरामचिन्हेही कशी महत्त्वाची ठरली आहेत हे विजयाबाईनीच दाखवून दिले आहे आणि 'काव्यात अर्थाला महत्त्व जास्त ही रेग्यांची भूमिकाही नंतर बदलली' हे त्यांचे विधानही गोंधळात टाकते. आणि 'त्रिधा राधा'सारख्या कवितेत मग 'संसिद्ध' व 'स्वच्छंद'

यांपैकी कोणता शब्द निवडायचा हे रेग्यांनी ठरवायचे. तो त्यांचाच अधिकार, (पृ. २१७) हे विजयाबाई कशा म्हणून शकतात ?

' चौथा आवाज ' असेल ?

वसंत वापटांच्या ' मानसी 'च्या संदर्भात खंडकाव्य आणि मालिकाकविता यांचा विचार सूक्ष्मपणे झाला आहे. मालिकाकविता ही एखाद्या दीर्घ भावकविते-सारखी असते. संविधानक, व्यक्तिरेखा इ. चे स्थान त्यात दुय्यम असते. कवीचे व्यक्तिमत्त्व, भावभावना हे तिचे केंद्र. क्रम महत्त्वाचा नसतोच. स्फुरण अविछिन्न व एकबीज आणि त्यातील क्रम फार विस्कळीत असत नाही व त्यात थोडे तरी निवेदन असते. त्यामुळे ' मानसी 'तील अनुभव हा भावकवितेसारखा कसा येतो याचे दिग्दर्शन करताना चर्चा न करता दोष गृहित धरावे आणि कवीत नवे काय घडत आहे याचा शोध घ्यावा ही विजयाबाईनी स्वीकारलेली भूमिका महत्त्वाची आहे. कवितेतील तीन आवाजांपैकी (संदर्भ टी. एस. इलियट) वापटानी आपला दुसरा आवाज इतका काबूत ठेवावा हे इतके अनपेक्षित आणि आनंददायक आहे की, ' मानसी 'तील काही दोषांचे जास्त भांडवल करण्याचे कारण नाही. शिवाय विजयबाईनी ' मानसी 'चे दोष दिग्दर्शनही करण्याचे टाळलेले नाहीच. कवीच्या, मनात घुमणाऱ्या व उमटणाऱ्या आवाजामुळे ' मानसी 'ला खरे वेगळेपण प्राप्त झाले आहे असे म्हणून हा कवितेतील ' चौथा आवाज ' असतो का असा एक नवा विचार त्यानी मांडला आहे, तो फार महत्त्वाचा वाटतो.

प्रदीर्घ, पण महत्त्वाचे भाषण

अनिलांशी केलेली काव्यचर्चा व त्यातून त्यांचा दिसणारा काव्यविकास, आजच्या होतकरू कवींना केलेले मार्गदर्शन, ताब्यांच्या ' ते दूध तुझ्या त्या घटातले ' या कवितेचे रसग्रहण यांबरोबरच या संग्रहातील ' बांधिलकी ' आणि ' मराठी कविता ' हे प्रदीर्घ भाषणही महत्त्वाचे आहे. बांधिलकी म्हणजे केवळ बराकीकरण नव्हे, तर ती साम्यवादी विचारसरणीखेरीज इतर गोष्टींशी (म्हणजे लेखकाच्या स्वातंत्र्याशीही) असू शकते हा नवा विचार त्यानी येथे मांडला आहे. बांधिलकीबद्दल इतक्या उदार लवचिक कल्पनेचा स्वीकार करून साहित्य-निर्मिती झाली आहे हे त्यानी येथे दाखवून दिले आहे. बांधिलकी म्हणजे प्रचार हे समीकरणही त्यांना चूक वाटते. दुसरा गैरसमज बांधिलकीमुळे कवीचे स्वातंत्र्य जाते हा. मुळात कवीचे स्वातंत्र्य ही एक ' मिथ् ' आहे. कवीला एकटे राहणे शक्यच नाही. तो समकालीन कल्पनांवर, विचारांवर, मूल्यांवर प्रकट वा मूक भाष्यच करीत असतो. केशवसुतांची बांधिलकी त्यांच्या किंवा इतर कोणत्याही, कलावंताच्या स्वातंत्र्याशीच होती.ही ' बांधिलकीची मुक्त कल्पना ' (हा शब्दप्रयोग)

'बांधिलकी' या शब्दाला आज चिकटलेल्या विशिष्ट संदर्भामुळे फार चमत्कारिक वाटतो, हे मात्र कबूल केले पाहिजे. मर्ढेकर, रेगे, करंदीकर, सुर्वेसारख्या कवींमधून कशी दिसते आणि वृत्तिगांभीर्य (हाय सीरियनेस) ही बांधिलकीतील अत्यावश्यक गोष्ट कशी आहे हे विजयाबाईनी स्पष्ट केले आहे. त्यावरोबरच कविता विशिष्ट परिस्थितीतच लिहिली जाते काय, आणि कवितांची आवाहन शक्ती कमी होण्याचा धोका संभवत नाही काय या महत्त्वाच्या प्रश्नांचा विचार करताना राष्ट्रीय भावना, समाजातील विषमता हे केवळ विषय नसून ते कवीचे 'अनुभव' झालेले असतात, केवळ प्रश्न नसतात, हे त्यानी मराठी कवितेच्या परंपरेच्या संदर्भात साधार दाखविले आहे.

याच संदर्भात दलित कवींनाही अन्यायाची चीड असली तरी ते समाजातील सर्वसाधारण विषमतेविषयी न बोलता फक्त दलित समाजातील विषमता त्याना अभिप्रेत आहे, या गोष्टीकडे लक्ष वेधले आहे. मात्र स्वातंत्र्याची जपणूक करण्याच्या कार्यात अ-दलितांनी त्यांच्या आवाजात आवाज मिळविला पाहिजे. या शब्दस्फोटातून खरी क्रांती घडून येईल, असे विजयाबाईनी पुढे म्हटले आहे. तिथे मात्र त्या 'बांधिलकीच्या उदार मुक्त कल्पनेपासून दूर जातात असे वाटते आणि बांधिलकीकरिता बांधिलकी' म्हणजे काय? या कवींनी अमूकच सांगितले पाहिजे, तमूक केले पाहिजे इ. सांगणे म्हणजे बांधिलकीच्या कक्षा सीमित करणे हे मान्य; पण 'बांधिलकीसाठी बांधिलकी' या कल्पनेत कोणते मनःपूर्वक गांभीर्य, निष्ठा आणि स्वातंत्र्याची कल्पना अतर्भूत आहे ? ही पुन्हा एक नवी यांत्रिक कल्पनाच नाही काय ?

जुन्यांना छेद

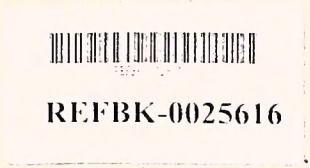
असे काही अनुत्तरित प्रश्न आणि 'बांधिलकी' हा गैरसमज निर्माण करणारा शब्द सोडला तर (पु. शि. रेगे यांनी बांधिलकी (कमिटमेंट) विरुद्ध 'सांधिलकी' (इन्व्हॉल्व्हमेंट) हा अर्थपूर्ण शब्द सुचविला होता.) विजयाबाईंचे हे भाषण जुन्या कल्पनांना छेद देणारे आणि विचारांना चालना देणारे आहे.

कवितेमधून विजयाबाईंच्या सूक्ष्म, सखोल, परखड आणि रसिक टीकादृष्टीचे सुखद दर्शन होते. तसेच त्यांच्यातील कवितेवर निस्सीम व जीव तोडून प्रेम करणारी एक कवयित्रीही भेटते आणि आपल्या कथांतून तरल व नाजूक काव्यात्मकतेचा आविष्कार करणाऱ्या या लेखिकेने कविता कशी लिहिली नाही याचे आश्चर्य वाटते !

(महाराष्ट्र टाइम्स : २० एप्रिल, १९८०)

□

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर


REFBK-0025616