म. ग्रं. स. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३३४८

REFBK-0026042

यीन निरीक्षणे

डॉ. दत्तात्रय दि. पुंडे

संदर्भ
निबंध —
३३५१
२६०४२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

14 FEB 1990

27 NOV 1996

31/5/99

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

वाङ्‌मयीन निरीक्षणे

डॉ. दत्तात्रय पुंडे

REFBK-0026042

प्रतिमा प्रकाशन

प्रकाशक :

अरुण वि. पारगावकर
प्रतिमा प्रकाशन,
१३५९, सदाशिव पेठ,
नवा विष्णु चौकाजवळ,
पुणे ४११०३०.

मुद्रक :

'एम्. जी. प्रिंटर्स'
१०६, नवी पेठ,
पुणे ४११०३०.

©

सौ. शकुंतला दत्तात्रय पुंडे
४/९, अर्चनानगर, एरंडवन,
गणेशनगरजवळ,
पुणे ४११०३८.

□

□

मुखपृष्ठ :

अभय पुरंदरे

मूल्य :

पन्नास रुपये

प्रथमावृत्ती

सप्टेंबर १९८९

माझा मोठा भाऊ
तीर्थरूप गंगाधरदादा याला
आदरपूर्वक अर्पण

— दत्ता

अनुक्रमणिका

	या संग्रहासंबंधी थोडेसे	५
१.	वा. म. जोशी यांच्या ललित वाङ्मयातून प्रकटणारी जीवनदृष्टी	९
२.	श्री. म. माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार	३२
३.	गदिमांचे ‘मंतरलेले’ व्यक्तिमत्त्व	४९
४.	पु. ल. देशपांडे यांचे विनोदी लेखन	६०
५.	कुसुमाग्रजकृत ‘जीवनलहरी’ आणि टीकाकारांची फसगत	७५
६.	क्रांतीचा जयजयकार : परिष्करण विचार	८७
७.	कुसुमाग्रजांची गेल्या दशकातील कविता	९३
८.	धर्मानंद	१०७
९.	‘माऊली’चे अंतरंग–दर्शन	११४
१०.	‘तोच चंद्रमा’ : गीत आणि काव्य	१२४
११.	‘जेव्हा यम हरला’ : संहितामूल्य आणि प्रयोगमूल्य	१२९
१२.	सिद्धान्त अनुभवांतराचा	१३६

मराठी ग्रं. संग्रहालय ठाणे
३३५९
२६०४२
निबंध

या संग्रहासंबंधी थोडेसे-

वेळोवेळी लिहिलेल्या समीक्षा-लेखांचा संग्रह प्रसिद्ध करणे ही मराठीतील पूर्वापार पद्धत आहे आणि त्या पद्धतीस अनुसरूनच हा संग्रह सिद्ध केला आहे. यातील बहुतेक लेखांमध्ये वाङ्‌मयविषयक माझी स्वतःची अशी काही निरीक्षणे आहेत. ती मला महत्त्वाची वाटतात. अभ्यासकांनाही ती महत्त्वाची व उपयुक्त वाटतील असा विश्वास वाटतो.

कलाकृतींची समीक्षा करणारे काही लेख या संग्रहात आहेत; परंतु लेखकाच्या 'दृष्टी'चा वेध घेण्याचा प्रयत्न असणारे लेख येथे संख्येने जास्त आहेत. "श्री. म. माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार" या लेखाचा या दृष्टीने मुद्दाम निर्देश करतो. १९४० च्या आसपास मराठी लघुकथेचे रूप झिजून बोथट झाले होते. श्री. म. माटे हे याच सुमारास आपल्या कथेतून नवा, मराठी लघुकथेला बऱ्याच अंशी अपरिचित असा खास देशी आशय मांडू पाहत होते. यांच्याच आसपास गाडगीळ-गोखलेप्रभृती नवकथेचे रूप सिद्ध करीत होते. परंतु श्री. म. माटे यांच्या देशी प्रकृतीला ते मानवणारे नव्हते. त्यामुळे आपल्याकडील मौखिक परंपरेतील बळ खेचून त्यांनी आपल्या कथेला स्वनिर्मित घाट कसा व का प्राप्त करून दिला यासंबंधीचे माझे निरीक्षण या लेखात आहे.

" वा. म. जोशी यांच्या साहित्यातून प्रकटणारी जीवनदृष्टी " या लेखासाठी आदरणीय प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांचे सहकार्य लाभले आहे. त्यांच्याशी त्यासाठी अनेक वेळा चर्चासंवाद केले आहेत. एखाद्या लेखकाच्या कृती कालाच्या व्यापक पटावर ठेवल्यावर त्यांचे वेगळेच आकलन कसे करून घेता येते, हे यावेळी मी प्रा. गो. मं. कडून शिकलो. वामन मल्हारांच्या कादंबरीलेखनाचा कालपट लक्षात घेऊनच त्यांच्या जीवनदृष्टीचा वेध घेण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखात केला आहे.

ललितलेखकाचे आत्मनिवेदनपर लेखन खूप बोलके असते. अशा लेखनांत इतस्ततः पसरलेल्या अनेक संदर्भांच्या सुविहित जुळणीतून त्याच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाची ओळख करून घेता येते. ग. दि. माडगूळकरांच्या 'मंतरलेले दिवस' या संग्रहाकडे मी या दृष्टीने पाहिले आणि त्यातून मला त्यांची एक कलावंत म्हणून होत गेलेली घडण शोधता आली.

'कुसुमाग्रज' हा माझ्या विशेष अभ्यासाचा विषय असल्याने या संग्रहात कुसुमाग्रज–साहित्यविषयी एकापेक्षा अधिक लेख आलेले आहेत. त्यातील " कुसुमाग्रजकृत जीवनलहरी आणि टीकाकारांची फसगत " या लेखासंबंधी एक गोष्ट आवर्जून सांगायला हवी. ती म्हणजे या लेखात ज्यांच्यावर टीका आहे त्यांपैकी कोणीही जराही रागावले नाही. (मराठीच्या क्षेत्रात ही सहिष्णु समज जरा दुर्मिळच म्हणायची.) उलट, डॉ. द. भि. कुलकर्णी आणि मित्रवर्य डॉ. सु. रा. चुनेकर यांनी या लेखाबद्दल समाधानच व्यक्त केले. यामुळे आपली वाङ्मयीन निरीक्षणे धीटपणे मांडण्याचे बळ मला आले.

कुसुमाग्रजांच्या संबंधाने लिहायचे–बोलायचे म्हणजे केवळ 'विशाखा' ह्या त्यांच्या संग्रहाबद्दलच बोलायचे, अशी एक मर्यादाच मराठी काव्यसमीक्षेने आखून घेतल्यासारखी दिसते. या स्व–स्वीकृत आंधळेपणामुळे 'विशाखा' संग्रहाच्या बाहेर दूरवर पसरलेले सशक्त व सतेज कुसुमाग्रज आपण पाहात नाही. " कुसुमाग्रजांची गेल्या दशकातील कविता " या लेखात म्हणूनच हेतुतः तसा प्रयत्न केलेला आहे.

शिरवाडकरांच्या नाटकांचा अभ्यास करीत असताना 'किंग लीयर' ते 'नटसम्राट' हा त्यांच्या नाट्यप्रतिभेचा प्रवास कसा झाला हा प्रश्न मला सतावत होता. त्या प्रश्नाची किंचित का होईना एक उकल करणारा एक स्वतःचा छोटासा सिद्धांत मी मांडू शकलो. " सिद्धांत अनुभवांतराचा " या लेखात तो तपशिलाने आणि मुख्य म्हणजे इतर काही कलाकृतींच्या उदाहरणांच्या आधारे विश्लेषित केला आहे.

या संग्रहातील अन्य लेखांबद्दलही असेच काही माझे 'म्हणणे' आहे. परंतु विस्तारभयास्तव ते मांडत नाही. कारण " या संग्रहासंबंधी थोडेसे " म्हणता म्हणता येथे मी बरेच लिहिले आहे.

या संग्रहातील काही लेख 'आलोचना', 'ललित', 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका', 'प्रतिष्ठान', 'विशाखा', 'साहित्य' आणि 'साप्ताहिक सोबत' या नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेले आहेत. त्या नियतकालिकांच्या संपादकांचा मी आभारी आहे. अन्य काही लेख डॉ. विलास खोले, डॉ. उषा मा. देशमुख, प्रा. गो. तु. पाटील आणि डॉ. शुभदा शेळके यांनी संपादित केलेल्या ग्रंथांत प्रकाशित झालेले आहेत. या सर्वांचाही मी ऋणी आहे.

"वा. म. जोशी यांच्या ललितसाहित्यातून प्रकटणारी जीवनदृष्टी" ह्या लेखाचे कामी आदरणीय प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांचे सहकार्य लाभले आहे हे वर निर्देशित झाले आहेच. त्यांचा मी कृतज्ञ आहे.

श्री. अरुण वि. पारगावकर हे माझे चांगले मित्र आहेत. या संग्रहाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी त्यांनी प्रकाशक म्हणून नव्हे, तर मित्रकार्य म्हणून स्वीकारली आणि नेटक्या स्वरूपात हा संग्रह प्रकाशित केला. त्यांनी दाखवलेल्या या मित्रप्रेमाबद्दल मी आनंद व्यक्त करतो. संग्रहाचे मुद्रण नीटस व निर्दोष करणाऱ्या 'एम्. जी. प्रिंटर्स' यांचे आणि मुखपृष्ठ सजविणारे चित्रकार श्री. अभय पुरंदरे यांचे मनापासून आभार.

डॉ. अंजली सोमण, डॉ. लीला गोविलकर, डॉ. कल्याण काळे, डॉ. सु. रा. चुनेकर व डॉ. जयंत वष्ट या मित्रमंडळींनी हा समीक्षासंग्रह काढण्याची माझी कल्पना उचलून धरली. असे मित्र मला लाभले आहेत, हे माझे भाग्यच होय.

—दत्तात्रय पुंडे

गणेशचतुर्थी

४ सप्टेंबर १९८९

लेखांच्या पूर्वप्रसिद्धीची माहिती

१. "वा. म. जोशी यांच्या ललित वाङ्मयातून प्रकटणारी जीवनदृष्टी", **वा. म. जोशी : जीवनदृष्टी आणि साहित्यविचार**, संपा. डॉ. विलास खोले, सुपर्ण प्रकाशन, पुणे, १९८३.

२. "श्री. म. माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार", **आलोचना**, ऑगस्ट १९८८.

३. "गदिमांचे 'मंतरलेले' व्यक्तिमत्त्व", **साहित्य**, जुलै–सप्टेंबर १९८७. (पूर्वप्रसिद्ध शीर्षक : "गदिमांचे 'मंतरलेले दिवस' : काही टिपणे")

४. "पु. ल, देशपांडे यांचे विनोदी लेखन", **विशाखा**, मे १९८८. (पूर्वप्रसिद्ध शीर्षक : "अथ विनोदमार्गेण")

५. "कुसुमाग्रजकृत जीवनलहरी आणि टीकाकारांची फसगत", **आलोचना**, जुलै १९८३.

६. "क्रांतीचा जयजयकार : परिष्करणविचार" **गर्जा जयजयकार : एक जागरण** (संपा. डॉ. उषा मा. देशमुख), चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर, १९८७.

७. "कुसुमाग्रजांची गेल्या दशकातील कविता", बारामती (जि. पुणे) येथील तुळजाराम चतुरचंद महाविद्यालयातील मराठी विभागाच्या वतीने दि. २२ व २३ जुलै १९८९ रोजी आयोजित केलेल्या 'कुसुमाग्रजांची कविता व नाटके' या विषयावरील चर्चासत्रात सादर केलेला निबंध. (हा निबंध तयार करताना **केसरी** दि. २ ऑक्टोबर १९८८ आणि **बकुलगंध**, दिवाळी अंक १९८८ यांमधील माझा कुसुमाग्रजविषयक लेखांतील सामग्रीचाच प्रामुख्याने वापर केलेला आहे.)

८. "धर्मानंद", **ललित**, ऑक्टोबर १९८१

९. "'माऊली'चे अंतरंगदर्शन", **प्रतिष्ठान**, मार्च–जून १९८६.

१०. "तोच चंद्रमा : गीत आणि काव्य", **सोबत**, १३ जानेवारी १९७४.

११. "जेव्हा यम हरला : संहितामूल्य आणि प्रयोगमूल्य", **जमलेली पानं**, संकलक व प्रकाशक : शुभदा शेळके, मुंबई, १९८७.

१२. "सिद्धान्त अनुभवान्तराचा", **नटसम्राट–समीक्षा**, (संपादक : प्रा. गो. तु. पाटील), चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर, १९८६. (पूर्वप्रसिद्ध शीर्षक : "साहित्यातील अनुभवांतर")

: १ :

वा. म. जोशी यांच्या ललित वाङ्.मयातून प्रकटणारी जीवनदृष्टी

: १ :

वामन मल्हारांनी जरी कथा-नाटकादी वाङ्मयप्रकारांत लेखन केलेले असले तरी ललितलेखनाच्या संदर्भात त्यांचा विचार केला जातो तो मुख्यतः कादंबरीकार म्हणूनच.[1] त्यामुळे त्यांची ललित वाङ्मयातून प्रकट होणारी जीवनदृष्टी शोधताना प्रामुख्याने विचारात घ्यावे लागते ते त्यांचे कादंबरीवाङ्मयच. वामन मल्हारांची त्यांच्या ललित वाङ्मयातून प्रकट होणारी जीवनदृष्टी लक्षात घेताना येथे त्यांच्या कादंबऱ्यांचाच मुख्यतः परामर्श घेतलेला आहे.

कोणत्याही लेखकाच्या साहित्याचा विचार करताना प्राधान्याने चार गोष्टींचा विचार करावा लागतो. त्या म्हणजे (१) त्या लेखकाचा काळ, (२) त्याचे व्यक्तित्व व प्रवृत्तिविशेष, (३) त्याचा वाचकवर्ग आणि (४) त्याने लेखनासाठी स्वीकारलेल्या वाङ्मयप्रकाराची परंपरा व त्याने त्यात आणलेली नवता. इतर

काही गोष्टींबरोबरच वामन मल्हारांचा येथे या चार गोष्टींच्या संदर्भात विचार करण्याचा प्रयत्न आहे.

: २ :

वामन मल्हारांची आयुर्मर्यादा (१८८२–१९४३) आणि मर्ढेकरपूर्व आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा काळ समानच आहेत. वामन मल्हारांचे लेखन १९१५ ते १९४२–४३ या कालखंडातील आहे. हा कालखंड म्हणजे टिळकयुगाचा उत्कर्षबिंदू ते अस्त (१९१५–२०) आणि गांधीयुगाचा उदय ते उत्कर्षबिंदू (१९२०–४२). टिळकयुगात फार मोठ्या प्रमाणावर राजकीय व सामाजिक घडामोडी होत होत्या. शहरी मध्यमवर्ग शिक्षित झाला होता, होत होता. शिक्षणामुळे नवे ज्ञान, नवे विचार त्याच्या थेट जवळ आले होते. ते त्याच्या चिंतनाचा, क्वचित आचरणाचा भाग होऊन बसले होते. रानडे–आगरकरांसारख्यांच्या विचारप्रवाहामुळे सुधारणेचे वारे वाहात होतेच. यातूनच स्त्रीविषयक विविध प्रश्न पुढे आले. त्यातच महर्षी धोंडो केशव कर्व्यांसारख्यांनी स्त्रीशिक्षणाची एक व्रतस्थ चळवळ सुरू केली. या साऱ्याचा परिणाम होऊन स्त्रीकडे एक स्वतंत्र व्यक्ती म्हणून पाहण्याचा दृष्टिकोन हळूहळू तयार झाला. या दृष्टिकोनाचा परिणाम केवळ 'स्त्री'वरच झाला नाही, तर तिच्याबरोबर तिचे संपूर्ण कुटुंब आणि समाज यांवरही झाला. स्त्रीचे कुटुंबातील स्थान केवळ नातेसंबंध सांगण्यापुरते नाही, तर ते त्याच्या पलीकडचे आहे, हे लोकांच्या ध्यानात येऊ लागले. अशा रीतीने नवी स्त्री घडण्याओळखण्याचा हा काळ होता असे म्हणता येईल. वामन मल्हारांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून जी 'नवी स्त्री' जन्माला घातली, तिची वैचारिक पार्श्वभूमी वरीलप्रमाणे आहे.

नव्या शिक्षणाचा परिणाम म्हणून आणखी एक गोष्ट घडून आली. ती म्हणजे अनेक पाश्चिमात्य तत्त्वचिंतकांची ओळख शिक्षित पिढीला झाली. त्यांनी प्रसृत केलेल्या नवविचारांच्या धारेत भारतीय परंपरेतील तत्त्वज्ञान तपासून पाहण्याची, प्रसंगी घासूनपुसून घेण्याची ऊर्मी अनिवार झाली. राजकीय आकांक्षा बाळगणाऱ्या भारतीयांना अशा तत्त्वज्ञानाची गरज भासत होती. असे तत्त्वज्ञान एकाच वेळी नवे असायला हवे होते आणि पुन्हा ते शंभर टक्के आयात केलेले नसावे, ते भारतीय परंपरेतले असावे, निदान भारतीय परंपरेत मिसळून जाईल असे असावे, असेही वाटत होते. यातूनच तत्त्वज्ञानाच्या मागोव्याची एक प्रक्रियाच सुरू झाली. एका बाजूने 'गीतारहस्य' उकलले जात होते, तर दुसऱ्या बाजूने 'सॉक्रेटिसाचे संवाद' आकलन केले जात होते. आचार्य जावडेकरांनी या काळाला 'भारतीय संस्कृतीच्या तत्त्वमंथनाचा काळ' म्हणून संबोधिले आहे, ते यासाठीच.[२]

हा काळ व्यक्ती, कुटुंब, समाज आणि राष्ट्र अशा वेगवेळ्या पातळ्यांवरील

अनेक लहानमोठ्या बौद्धिक वादांनी गजबजलेला दिसतो. सनातनी राष्ट्रवादी आणि सुधारक उदारमतवादी यांच्यात तर जणू उघड युद्धच सुरू होते. सुधारणापंथ स्वीकारायचा की राजकीय हालचालीत सामील व्हायचे असा तरुण सुशिक्षितांपुढे प्रश्न उभा होता.

१९२० नंतर भारतीय राजकारणाच्या मंचावर टिळकयुगाचा अस्त होऊन गांधीयुगाचा उदय झाला. गांधींकडे भारतीय राजकारणाची सूत्रे जाताच हिंदुस्थानच्या राजकीय व सामाजिक जीवनात पुन्हा एकदा महत्त्वपूर्ण घडामोडी झाल्या. याच सुमारास नवमानवतावादाचे तत्त्वज्ञान प्रबळ झालेले दिसते. महात्मा गांधींनी हे तत्त्वज्ञान भारतीय अध्यात्म परंपरेत वसवून दिले. यामुळे सनातनी राष्ट्रवादी आणि सुधारक उदारमतवादी यांच्यातील अंतर कमी होण्यास मदत झाली. गांधींच्या उदयाबरोबर सनातनी राष्ट्रवादी विरुद्ध सुधारक उदारमतवादी यांसारखे अनेक वादविवाद मागे पडले. जीवनाच्या व्यापक संदर्भात व्यक्तीच्या आत्मोन्नतीला आणि संसिद्धीला विशेष प्राधान्य आले. समूह आणि व्यक्ती यांच्या परस्परसंबंधांकडे एका वेगळ्या दृष्टीने पाहिले जाऊ लागले.

१९१७ त रशियात क्रांती झाली आणि त्याचे सादपडसाद जगभर उमटले. हिंदुस्थानातही १९३० च्या आसपास बोल्शेव्हिझम आला. येथील अनेक विचारवंत, ललित लेखक, राजकीय कार्यकर्ते विश्वकुटुंबवादाकडे आकर्षित झाले. मार्क्सचा समग्र अभ्यास करण्याच्या दृष्टीने येथे अभ्यासमंडळे स्थापन झाली, अभ्यासवर्ग चालविले जाऊ लागले. इतकेच काय, पण हे नवे तत्त्वज्ञान आचाराच्या पातळीवर स्वीकारण्याच्या दृष्टीने काही काळ येथे ' कॉम्यून्स 'ही अस्तित्वात आले.

एका बाजूने गांधीवाद व दुसऱ्या बाजूने मार्क्सवाद या दोन तत्त्वप्रणालींनी हा कालखंड (१९२०–४२) व्यापलेला आहे. टिळकयुगापेक्षा या कालखंडात एक नवी दृष्टी प्राप्त झाल्याचे दिसते. टिळकयुगात जीवनविषयक विविध प्रश्नांकडे समग्रतेने न पाहता सुट्यासुट्या स्वरूपात पाहिले गेले. गांधीयुगात गांधीवादाने (आणि मार्क्सवादानेही) जीवनविषयक प्रश्न असा अलग काढून न पाहता समग्र मानवी जीवनाच्या संदर्भात त्याचा विचार सुरू केला. आगरकर–टिळकयुगातील मिल्ल-स्पेन्सरचे तत्त्वज्ञान मागे पडून मार्क्स-एंजलसचे समाजवादी तत्त्वज्ञान पुढे आले. पण या समाजवादी तत्त्वज्ञानापेक्षाही गांधीप्रणित 'सत्याग्रही क्रांतिशास्त्रा ' ने[3] सर्वसामान्य भारतीय जनता अधिक प्रभावित झाली होती. कारण "सत्याग्रह हे एक राष्ट्रीय क्रांतिशास्त्र आहे, त्याचप्रमाणे ते सर्वांगीण क्रांतिशास्त्र आणि समाजसंघटनाशास्त्र अगर समाजधारणाशास्त्रही आहे. भारतीय संस्कृतीचे ते परिपक्व फळ आहे"[4] अशी विचारप्रणाली प्रसृत होत होती. अहिंसेचे अधिष्ठान असलेल्या, आत्मक्लेशात बळ शोधणाऱ्या, सत्याग्रहाचे शास्त्र पुरस्कारणाऱ्या आणि राजकीय

स्वातंत्र्यापलीकडेही व्यक्तीच्या आत्मिक उन्नतीचे ध्येय ठेवणाऱ्या गांधीप्रणित 'रामराज्य कल्पने' ने केवळ हिंदुस्थानातच नव्हे तर हिंदुस्थानाबाहेरही अनेक व्यक्ती आकर्षित झाल्या होत्या.

१९१५–४२ मधील राजकीय व सामाजिक जीवनात अशा घडामोडी वेगाने होत असतानाच जगातील विचारवंतांची वैचारिक बैठकच बदलून टाकणारे काही शोधसिद्धांत सामाजिक शास्त्रांत आकारत होते. फ्रॉईड आणि यूंग यांचे मानवी मनोव्यापारांसंबंधीचे अभिनव सिद्धांत, रसेलची नवनीती इत्यादींमुळे पारंपरिक विचारप्रणालीतील स्थितिशीलता तर नाहीशी झालीच; पण त्यांची बैठकच बदलून गेली. या नवप्रवाहांच्या धारेत आपली मते, आपले सिद्धांत तपासून घेण्याची प्रक्रिया सुरू झाली. माणूस आणि त्याचे जीवन याबाबतच्या आकलनाची नवी दिशा गवसली.

अशा रीतीने वामन मल्हार ज्या कालखंडात उमेदीने कादंबरीलेखन करीत होते तो कालखंड अनेक पातळ्यांवरील घटनाविचारांनी गजबजून गेलेला कालखंड होता. या कालखंडात घडलेल्या घटनांनी आणि प्रसृत झालेल्या विचारप्रवाहांनी आधुनिक सुशिक्षित मनात अनेकविध प्रश्नचिन्हे निर्माण केली होती. व्यक्तिमनात एक प्रकारचा गोंधळ, एक संदेह, एक कर्तव्याकर्तव्यविचार उद्‌भवलेला होता. थोडक्यात म्हणजे आधुनिक शिक्षित व्यक्तीची अवस्था युद्धपूर्व अर्जुनाप्रमाणे शंकाकुल झालेली होती. वामन मल्हारांच्या जीवनदृष्टीत या साऱ्यांचे सादपडसाद उमटलेले आढळून येतात.

: ३ :

वामन मल्हार हे तत्त्वज्ञ नव्हते तर एक विचारवंत होते असे मानले जाते.[5] 'विचार' हा त्यांच्या प्रवृत्तीचा महत्त्वाचा विशेष. हा विचार माणूस आणि त्याची सृष्टी यासंबंधीचा विचार होय. मानवी जीविताचा अपूर्णतेकडून पूर्णतेकडे होणारा प्रवास ही वामन मल्हारांच्या विचाराची कक्षा होती आणि पूर्ण ज्ञान होणे शक्य आहे का, अंतिम सत्य असे काही असते का यांसारखे प्रश्नही त्यांच्या 'विचारा'त अंतर्भूत होते. यामुळेच वामन मल्हार कोणत्याही एका विचारप्रणालीला बांधील नव्हते. उलट, एका विशिष्ट संदर्भात पटलेला, मान्य झालेला एखादा विचार वेगळ्या संदर्भातही तितकाच पटतो का, मान्य होतो का हे तपासून घेण्याची सवय त्यांनी स्वतःला लावली होती. विचार हा एकांगी व अपूर्ण असता कामा नये या भूमिकेतूनच त्यांनी विचाराच्या सर्व कला न्याहाळण्याची वृत्ती अंगी बाणून घेतली होती. त्यामुळे कोणत्याही एका विचाराच्या बाबतीत ते आग्रही नाहीत. उलट विचाराची शुद्धता राखण्याच्या त्यांच्या अनाग्रही व प्रांजळ वृत्तीमुळे आणि कोण-

त्याही विचाराच्या साऱ्याच कक्षा सारख्याच सहानुभूतीने तपासत राहण्याच्या वृत्तीमुळे वामन मल्हारांचे प्रतिपादन इतर अनेक विचारवंतांप्रमाणे ठाशीव वाटत नाही. त्यात एक प्रकारची धूसरताच आढळते. यामुळेच वामन मल्हारांवर 'संदेहवादा' चे शिक्कामोर्तब झालेले आहे. पण हा 'संदेहवाद' ज्ञानाच्या सर्वांगीण पाहणीच्या प्रवृत्तीतून निर्माण झालेला असल्याने तो निष्क्रिय ठरत नाही, हे येथे लक्षात घ्यायला हवे. विचाराच्या सर्वांगीण कक्षा लक्षात घेताना त्यातील गुंतागुंत ध्यानी घ्यावयास हवी, घाईगर्दीनें कोणतेही निष्कर्ष काढणे इष्ट नव्हे, असे वामन मल्हारांसारख्या एखाद्या तटस्थ, प्रांजळ विचारवंताला वाटले तर ते त्याच्या सत्यान्वेषी वृत्तीचे गमकच ठरते. त्यामुळे 'संदेहवादी' या बिरुदाने वामन मल्हारांचा अधिक्षेप न होता त्यांच्या या वृत्तिविशेषाचा तो गौरवच ठरतो. या संदेहवादामुळे निदान त्यांचे कादंबरीविश्व विविधतापूर्ण आणि वैचित्र्यपूर्ण होण्यास साह्यच झाले आहे, ते एक प्रश्नोपनिषदच बनले आहे.

वामन मल्हारांच्या या 'संदेहवादा'च्या किंवा 'संशयवादा'च्या संदर्भात 'संशयात्मा विनश्यति'च्या शापवाणीचा क्वचित उच्चार केला जातो. परंतु ज्या आध्यात्मिक श्रद्धाविश्वाच्या संदर्भात या वचनाचा उच्चार केला जातो ते श्रद्धाविश्वच वामन मल्हारांना नामंजूर होते. कारण हे आध्यात्मिक श्रद्धाविश्व ज्ञानाच्या परिपूर्णतेवर, आंतरप्रतीतीवर, साक्षात्कारावर (revelation वर) आधारलेले आहे. उलट वामन मल्हारांच्या दृष्टीने प्रचलित ज्ञानाच्या अंगाने नवे प्रश्न उपस्थित करणे, त्या ज्ञानातील सुप्त (latent) वा प्रकट पैलूचा अधिक ऊहापोह करणे, त्याची दुसरी बाजू पाहणे, त्यातील विसंगती, त्याची मर्यादा लक्षात घेणे ही एक सार्वकालिक आवश्यक अशी कधीही न संपणारी प्रक्रिया आहे. ज्ञानाच्या संदर्भातील आधुनिकता हा वामन मल्हारांच्या वृत्तीचा खास विशेष म्हणावा लागतो. या धारणेमुळेच विचारवंत असूनही वामन मल्हारांनी निश्चित स्वरूपाची अशी कोणतीही विचारधारा महाराष्ट्राला दिलेली नाही. परंतु निरंकुशपणे सर्वांगीण विचार करण्याची एक दिशा त्यांनी महाराष्ट्राला दाखवून दिली. त्यांचे स्वतःचे उद्गार या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखे आहेत. ते म्हणतात, 'मी... एकही निश्चित स्वरूपाचा विचार दिला नसला (तरी) पण... मी जर सद्विचार करण्याची व ओळखण्याची, तसेच सद्भावनांनी प्रेरित होण्याची व त्यांची मूल्यमीमांसा करण्याची शक्ती निर्माण केलेली असली, तर मला धन्यता वाटेल."[6] मानवी जीवनाच्या संदर्भात एखादी आदर्श विचारप्रणाली व्यक्त करणे हे वामन मल्हारांचे अंतिम ध्येय नव्हते; तर कोणताही विचारव्यूह उलगडून पाहण्याची, त्याची मूल्यमीमांसा करण्याची बौद्धिक शक्ती आधुनिक सुशिक्षितांत असायला हवी असे त्यांना वाटत होते. यासाठीच त्यांनी आपली प्रज्ञा राबविली. त्यांनी 'सॉक्रेटिसाचे

संवाद' (लेखन – १९१५–१६ : प्रकाशन – १९२२) अनुवादिले तेच मुळी "आपल्या तत्त्वज्ञानाचे व पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानाचे मराठी वाङ्मयमंदिरात आपणास सुलभतेनें व यथार्थतेने दर्शन व्हावे" म्हणून.[7] 'नीतिशास्त्रप्रवेश' (१९१९) या ग्रंथाच्या लेखनामागची त्यांची भूमिका चिकित्सक विवेकवाद्याची आहे. या विवेकवादामुळेच पितृतुल्य महादेव मल्हारांचा 'आधुनिक सुशिक्षितांचा वेदान्त' ते आहे तसा न स्वीकारता त्याला आपल्या शंकांची पुरवणी जोडतात. वामन मल्हारांचे एकूण व्यक्तिमत्त्वच हे असे प्रश्नप्रवण विवेकवादी तत्त्वचिंतकाचे आहे. या त्यांच्या तत्त्वचिंतनात सत्य, सौजन्य आणि सौंदर्य या मूल्यत्रयीला सर्वाधिक महत्त्व आहे.

स्वतः वामन मल्हारांच्या अंगी ही त्रयी बाणलेली आहे. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील प्रश्नप्रवण विवेकवादी तत्त्वचिंतकांमुळे त्यांची प्रवृत्ती स्वाभाविकपणे सत्यशोधनाची झालेली होती. सत्य म्हणजे काय, 'अंतिम सत्य' असे काही असते का, ही त्यांची शोधदिशा होती, वामन मल्हारांनी सत्याला सौंदर्य आणि सौजन्य यांची जोड दिलेली आहे. स्वतः वामन मल्हार हे सौजन्यमूर्ती होते हे त्यांच्या लिखाणातून जाणवत राहतेच. त्यांच्या चरित्रातील काही घटनाही त्यांच्या सौजन्यवृत्तीची साक्ष देणाऱ्याच आहेत. समर्थ विद्यालयात काम करीत असतानाच ते विजापूरकरांच्या 'विश्ववृत्ता'च्या संपादनाची जबाबदारी सांभाळत होते. 'विश्ववृत्तां'त प्रसिद्ध झालेल्या पं. सातवळेकरांच्या "वैदिक धर्माची तेजस्विता" या लेखामुळे झालेल्या खटल्यातून वामन मल्हार सहजासहजी सुटू शकत होते. त्यांच्या स्नेह्यांचाही त्यांना तसाच सल्ला होता. परंतु विजापूरकरांबरोबर आरोपी म्हणून उभे राहून वामन मल्हारांनी १००० रुपये दंडाची व तीन वर्षे सक्त मजुरीची शिक्षा भोगली. याच संदर्भात कराची येथील तुरुंगात वामन मल्हारांना जे अनुभव आले त्याचीही हकीगत त्यांनी नोंदविलेली आहे. या खटला-प्रकरणातून व तुरुंगवासातील अनुभवातून वामन मल्हारांचे सौजन्यशील व्यक्तिमत्त्वच प्रत्ययास येते. तुरुंगातून सुटून आल्यानंतर प्रो. कर्वे यांच्या संस्थेत रुजू होईपर्यंतच्या काळात म्हणजे १९११ ते १९१८ या काळात वामन मल्हारांना ज्या अस्थिरतेला नि आर्थिक दुःस्थितीला तोंड द्यावे लागले त्या बिकट परिस्थितीनेंही वामन मल्हारांना आपले सौजन्य टिकवून धरण्यास शिकविले असेल.

या सौजन्याच्या वृतिविशेषामुळे वामन मल्हारांच्या विचारात तर्ककर्कशता, तर्कदुष्टता किंवा रखरखीत एकांगीपणा राहिला नाही. एखाद्या विचारासंबंधी दुसऱ्याचे विशेषतः विरोधकाचे म्हणणे काय आहे, हे समजावून घेतले पाहिजे आणि आपले म्हणणे ऋजुतेने, अनाग्रहीपणे मांडले पाहिजे अशी त्यांची वृत्ती बनली. आणि यासाठीच त्यांना सौंदर्याचीही महती वाटली. आपला विचार, आपले म्हणणे कुरूप, काटेरी न वाटता सौंदर्यपूर्ण वाटावे, आकर्षक वाटावे म्हणून ललितमधुर संवादाचे

माध्यम त्यांनी पत्करले. सौंदर्याद्वारे ते सत्य रुचिर करून घेतात, प्रतीतीपूर्ण बनवितात. चातुर्य शहाणे करणे आणि प्रमेय रुचीस आणणे ही ज्ञानेश्वरप्रणित भूमिकाच वामन मल्हार आपल्या परीने आणि आपल्या काळाला अनुसरून पुढे चालविताना दिसतात. शिवत्व हे त्यांच्या दृष्टीने जीवनाचे अंतिम प्रयोजन आहे. सत्य–सौजन्य–सौंदर्य या तत्त्वत्रयीतून ते 'शिवा'कडे जाऊ इच्छितात. ज्ञानाच्या प्रकाशात देशकालपरिस्थितीने प्राप्त होणारी कर्तव्ये करीत माणसाने आपले 'श्रेयस' शोधीत राहावे; हे 'श्रेयस' शोधताना त्याला सत्य–सौजन्य–सौंदर्य याचे साह्य होते, अशी वामन मल्हारांची धारणा होती.

: ४ :

वामन मल्हारांनी आपल्यापुरता जो वाचकवर्ग गृहीत धरला होता तो तत्कालीन सुशिक्षित, विदग्ध, विचारप्रेमी असा वाचकवर्ग होता. हा वाचकवर्ग नवशिक्षण व नवसंस्कार यांना सामोरा गेलेला होता. त्याने जुन्याबरोबर नव्याचाही स्वीकार केलेला होता. स्त्रीशिक्षण, व्यक्तिस्वातंत्र्य यांसारख्या नवविचारांचे स्वागत करून ते आपल्या संस्कृतीत, आपल्या परंपरेत सामावून घेण्याच्या मन:स्थितीत असलेला वाचकवर्ग वामन मल्हारांनी नजरेसमोर ठेवला होता. संस्कृतीचे मर्म, नव्या ज्ञानाच्या प्रकाशात संस्कृतीचे पुनरुज्जीवन, भारतीय अध्यात्म, पाश्चात्त्य इहवाद, राजकारण, मानवी जीवनाची प्रगती, धर्माचे जीवनातील स्थान, इत्यादी चर्चाविषय या वाचकवर्गाच्या आस्थेचे विषय होते.[४] मानवी जीविताचे अंतिम प्रयोजन काय, कर्माकर्माचा निवाडा कसा करायचा, दोन उच्च मूल्ये एकमेकांच्या विरोधात, संघर्षमयी अवस्थेत आढळल्यास निर्णय कसा करायचा, 'स्वधर्म' कसा ओळखायचा, कर्तव्यकर्म कसे सिद्ध करायचे यांसारख्या प्रश्नांची निश्चित निर्णायक उत्तरे न मिळाल्यामुळे हा वाचकवर्ग एक प्रकारच्या गोंधळलेल्या अवस्थेत होता. या सर्व प्रश्नांबाबत त्यावेळी ज्या चर्चा होत, जे पूर्वपक्ष-उत्तरपक्ष झडत त्यांच्या एकांगीपणामुळे ह्या वाचकवर्गाच्या गोंधळात अधिक भर पडून त्याची अवस्था संभ्रमित अर्जुनासारखीच झालेली होती, 'आधुनिक सुशिक्षितांस विज्ञापना' किंवा 'आधुनिक सुशिक्षितांचा वेदान्त' असे मथळे देऊन ज्यांच्यासाठी वैचारिक लेखन केले जात होते, तोच आधुनिक, सुशिक्षित, सुसंस्कृत, विदग्ध वाचकवर्ग वामन मल्हारांसमोर होता. या वाचकवर्गाला वेदान्त-अज्ञेयवादाबरोबरच भौतिकवादाचेही आकर्षण होते, संस्कृती व स्वराज्य यांच्याबरोबरच सुधारणा व व्यक्तिस्वातंत्र्यही त्याला हवे होते. परंपरा आणि नवता यांचा मेळ कसा घालावा हा त्याच्यासमोर प्रश्न होता. वामन मल्हारांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न या सुशिक्षितांच्या जीवनसंदर्भाच्या आधारे केलेला दिसतो.

स्वतःसमोर असा उच्च, शिक्षित, विदग्ध, तत्त्वचर्चेत रमणारा वाचकवर्ग ठेवल्याचा काहीएक परिणाम वामन मल्हारांच्या कादंबरीलेखनावर झालेला दिसेल. त्यांच्या कादंबऱ्यांतील बहुतेक पात्रे जीवनाच्या श्रेय-प्रेयाच्या प्रश्नांनी व्याप्त झालेली आहेत. त्यांच्या चर्चांमुळे कादंबरीतील वातावरण प्रगल्भ, प्रांजळ नि विश्रब्ध झालेले आहे. त्यांच्या कादंबऱ्यातील व्यक्तिरेखा सुजाण, सुसंस्कृत, विचारसंपन्न व सौजन्यपूर्ण उतरलेल्या आहेत. प्रगाढ तत्त्वचिंतनाबरोबरच चातुर्यपूर्ण कोटिक्रम, नर्म विनोद, प्रसन्न संवाद, खेळकर वादविवाद इत्यादींचे त्यांच्या कादंबऱ्यांतील अस्तित्व याचेच निदर्शक आहे.

: ५ :

वामन मल्हारांच्या समोरचा वाचकवर्ग हा असा सुजाण, सुशिक्षित, शिवाय तत्त्वचर्चेत रमणारा, रस असणारा आहे. आणि वामन मल्हार ज्या काळात आपल्या लेखनातून विचार मांडू पाहत होते त्या काळात विचाराचे वाहन म्हणून 'निबंध' हा वाङ्मयप्रकार उपलब्ध होता. स्वतः वामन मल्हारांनी थोडेफार निबंधात्मक लेखन केलेले आहेच. वामन मल्हारांची मूळ प्रकृतीही कलावंताची असण्यापेक्षा ती अधिकतर प्रमाणात विचारवंताची आहे. असे असताना आपल्या विचारांचे वाहन म्हणून त्यांनी 'कादंबरी' हा वाङ्मयप्रकार का स्वीकारला ?

अगोदर म्हटल्याप्रमाणे वामन मल्हार हे एक विचारवंत आहेत, आणि त्यांच्या सर्व लेखनाची – त्यांच्या कादंबरीलेखनाची प्रेरणाही वैचारिकतेची आहे. यासाठी वास्तविक त्यांनी वृत्तपत्रलेख, निबंध यांचाच आश्रय करायला हवा होता, किंवा चर्चा, वादसभा यांतून भाग घ्यायला हवा होता. वामन मल्हारांनी ही माध्यमे कमीअधिक प्रमाणात वापरलेली आहेतही; पण कादंबरी हे माध्यम त्यांनी हेतुतः आवर्जून स्वीकारलेले दिसते.

वामन मल्हारांना विचाराची त्याच्या सर्व कळांनिशी मांडणी करायची होती. ती पुन्हा निबंधातल्याप्रमाणे तर्ककठोर, करकरीत स्वरूपात न करता देवाण-घेवाणीच्या स्वरूपात, सहसंवादाच्या स्वरूपात करायची होती. निबंध हा वाङ्मय-प्रकार जात्याच तर्कशुद्धतेची मागणी करणारा, शुद्ध वैचारिकतेतच रमणारा, गांभीर्याने भरलेला आणि स्वमतप्रतिपादनार्थ राबविला जाणारा असा वाङ्मय-प्रकार आहे. वामन मल्हारांना या तर्कशुद्धतेपेक्षा विचाराची शुद्धता आणि तीतील भावमाधुर्ययुक्त अशी प्रकाशकिरणे अधिक प्रिय होती. त्याचबरोबर विचार हा त्यांना अनेक कोनांतून, अनेक संदर्भांनिशी, साधकबाधक परिस्थितीच्या अनुरोधाने तपासून पाहायचा होता. माणसाच्या बुद्धीला नव्हे तर मनाला पटणारा, कल्पनेतील आदर्श म्हणून नव्हे तर वास्तवात स्वीकरणीय असा विचार वामन मल्हारांना

अभिप्रेत असल्याने त्यांनी निबंधाऐवजी 'कादंबरी' हा वाङ्मयप्रकार स्वीकारल्याचे दिसते. कोणताही विचार हा केवळ विचार म्हणून न राहता तो आचाराचा भाग व्हावयास हवा असेल तर तो आस्वाद्य (Palatable at the perceptual level) व्हावा असा त्यांचा प्रयत्न होता. या त्यांच्या प्रयत्नाला कादंबरीचे माध्यम अनेक दृष्टींनी उपकारक ठरणारे होते.

विचार हा एकदेशीय असू शकत नाही, असू नये म्हणून वामन मल्हारांनी कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार स्वीकारला. ही गोष्ट त्यांना आणखी एका दृष्टीने उपकारक झालेली आहे. निबंधात विचार हा विचार म्हणून केवलत्वाच्या स्वरूपात येतो. याउलट कादंबरीत तो कुठल्यातरी व्यक्तिरेखेच्या आश्रयाने येतो. विचार अशा प्रकारे व्यक्तिपरिस्थितिसापेक्ष झाल्याने त्याचा कस जोखता येतो; त्याची जीवनसंबद्ध यथार्थता, गुणावगुण तपासता येतात. उपयुक्तता व उदाहरण म्हणून 'प्रपंच का देशभक्ती' हा विचार निबंधात कसा मांडला गेला असता आणि 'इंदू काळे ...' मध्ये विनायकरावांच्या आश्रयाने कसा मांडला गेला आहे हे पाहावे. 'कादंबरी' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वीकारामागील वामन मल्हारांची दृष्टी आता लक्षात यावी.

: ६ :

वामन मल्हारांपूर्वी हरी नारायणांनी मराठी कादंबरीस वाङ्मयप्रकार म्हणून एक प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली. " ... कादंबरीच्या निर्मितीच्या उच्च इच्छा हरिभाऊंच्या मनात वास करीत असल्यामुळे पाश्चात्त्य कादंबऱ्या वाचून कादंबरीचे कादंबरीत्व कशात असते ते शोधण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला" आणि त्यात ते यशस्वीही झाले.[9] जे अभिव्यक्त करावयाचे ते सुरूपतेने अभिव्यक्त करण्यात हरिभाऊंमधील कलावंत जागरुक होता. मराठी कादंबरीच्या ऐन वयात येण्याच्या काळात हरिभाऊंनी तिला आशय-अभिव्यक्तींच्या दृष्टीने रूपवान बनविले. त्यांनी जीवनवास्तवावर भर देणारी कादंबरी लिहिली, आणि मराठी कादंबरीत 'हरिभाऊ युग' सुरू झाले.

परंतु वर दिलेली विविध कारणे लक्षात घेतल्यास वामन मल्हार या 'हरिभाऊ युगा'च्या छत्राखाली का गेले नाहीत ते स्पष्ट व्हावे. हरिभाऊंनी मराठी कादंबरीला ज्या प्रकारचे कादंबरीत्व दिले त्याचा कित्ता न गिरविता, हरिभाऊंनी सिद्ध केलेले कादंबरीचे वाङ्मयरूप न स्वीकारता वामन मल्हारांनी कादंबरीबाबत स्व-तंत्र अवलंबिले. वामन मल्हारांची वाङ्मयविषयक धारणाही याला काही प्रमाणात कारणीभूत आहेच.

(अ) " असत्य, दुर्जनता व हरतऱ्हेची कुरूपता यांचा विनाश करणे व सत्य, सौजन्य आणि सौंदर्य यांचे संस्थापन करणे " हे वामन मल्हारांना लेखकाचे 'अवतारकृत्य' वाटते.[10]

(आ) " दौर्जन्य कोठेही व कोणत्याही क्षेत्रात असो ते आपणास असह्य झाले पाहिजे. अन्याय नाहीसा करण्याकडे वाङ्मयाची प्रवृत्ती झाली पाहिजे. हे काम निर्भयपणे झाले पाहिजे. परतंत्रता कोणत्याही क्षेत्रातली असो, ती सामाजिक असो, धार्मिक असो, वाङ्मयात्मक असो, आपणास ती अवंद्य असली पाहिजे व सर्वांना ती अवंद्य होईल अशी आपली वाङ्मयप्रवृत्ती असली पाहिजे. दास्य राजाचे असो, संस्थानिकाचे असो, रूढीचे असो किंवा पुरातन शास्त्रांचे असो, त्याचे निर्मूलन करण्यास आपण प्रवृत्त झाले पाहिजे. थोडक्यात सांगायचे म्हणजे सत्य, सौजन्य आणि सौंदर्य या त्रिमूर्तींचेच ध्यान, भजन व पूजन आपण केले पाहिजे व कृत्रिम रूढी, परंपरा, संकेत इत्यादिकांचे दास्य, वर्चस्व किंवा बंधनत्व पार झुगारून दिले पाहिजे व झुगारून देण्यास लोकांना शिकविले पाहिजे. "[11]

(इ) " ज्या कलावंताला काहीएक सांगावयाचे नाही, ज्याच्याजवळ सांगण्यासारखे काही नाही, त्याची कला लहान मुलाच्या रबरी फुग्यासारखी दिसण्यास सुंदर पण अगदी पोकळ असेल. "[12]

(ई) " वाङ्मयात्मक कलेचा ज्ञानाशी आणि नीतीशी अत्यंत निकट, गुंतागुंतीचा व जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. "[13]

वामन मल्हारांच्या वर दिलेल्या आणि त्यांनी अन्यत्र मांडलेल्या विचारातून आपल्या लक्षात येते की ' जगातील दुःखाची कहाणी ' समाप्त करणे आणि ' दैवी संपत्तीचे जगात साम्राज्य ' निर्माण करणे ही वामन मल्हार वाङ्मयाची ध्येये मानतात. ही ध्येये गाठण्यासाठी वाङ्मयाने काही शिकविले पाहिजे, काही सांगावयाचे कार्य केले पाहिजे, अशी त्यांची भूमिका दिसते.

वामन मल्हार साहित्यकलेचे महत्त्व निःसंशय जाणतात, पण त्याबरोबरच साहित्याने अंतिमतः नीतिप्रवर्तक बनले पाहिजे असेही मानतात. त्यांच्या लेखी ' जीवन हे केवळ कलामय नाही ' तर ' जीवनात ज्या अत्यंत रम्य आणि वंद्य गोष्टी आहेत त्यांत कलेबरोबरच नीतीचा आणि सत्याचाही समावेश होतो. '[14] वामन मल्हारांची कादंबरीलेखनामागील भूमिका ही हरिभाऊंप्रमाणे केवळ जीवनवास्तवावर भर देणारी नाही, तर या जीवनवास्तवाच्या आधारे एक उच्च जीवनादर्श निर्माण करणे, असे मानणारी आहे. त्यांची भूमिका बरीचशी गुरुकुलातील आचार्यांप्रमाणे नीतिचिकित्सकाची आहे.

तसे पाहिले तर शिकविण्या-सांगण्याच्या म्हणजेच बोधवादाच्या भूमिकेत वामन मल्हारांच्या आगमागच्या काळातले बहुतांश लेखक आहेत. आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या आरंभकाळातील लेखक हा तसा नीतिशिक्षक असल्यामुळेच ' बोधवादी वाङ्मय ' ही संज्ञा समीक्षेत आली. परंतु नीतिशिक्षकाचे काम करणाऱ्या या लेख-

कांत आणि वामन मल्हारात फरक आहे. यातले बहुतांश लेखक हे एका विशिष्ट जीवनदृष्टीचे, या ना त्या जीवनदृष्टीचे समर्थक वा प्रचारक होते. जीवनकलहातील एखादा प्रश्न घेऊन त्या प्रश्नाची होकारार्थी वा नकारार्थी मांडणी आपल्या ललित-कृतीत करावयाची, अशी त्यांची रीत होती. समग्र जीवनव्यस्थेपासून प्रतिपाद्य प्रश्न सुटा करून घेण्याच्या त्यांच्या रीतीमुळे त्यांना अशी होकारार्थी-नकारार्थी मांडणी करणे सहज शक्य होई. परंतु जीवनव्यवहारातील प्रश्नांची इतकी सरळ उत्तरे देणे हे वामन मल्हार ललित वाङ्मयाचे ध्येय मानीत नाहीत. कारण तशी धोपट उत्तरे देता येत नसतात, हे ते ओळखून होते. यासाठी प्रश्न असा सुटा वा अलग करून न घेता त्या प्रश्नाशी निगडित अशा अनेकविध प्रश्नोपप्रश्नांच्या आवर्तात वाचकाला नेऊन सोडणे वामन मल्हार अधिक पसंत करताना दिसतात. जीवनाचा गुणधर्म पाहण्याच्या नव्हे तर तपासण्याच्या त्यांच्या वृत्तीमुळे एक सततचे प्रश्नोपनिषद् त्यांच्या मनात दाटलेले असते. वाचकाला या प्रश्नोपनिषदापर्यंत नेणे, सर्व कोनांतून त्याला प्रश्नांची सांगोपांग निरीक्षा करावयास भाग पाडणे आणि त्याचा त्यालाच आत्मशोध घेण्यास प्रवृत्त करणे वामन मल्हारांना आवडते. उदाहरण म्हणून 'इंदू काळे व सरला भोळे' मध्ये केवळ संदर्भाने आलेल्या अस्पृश्यतानिर्मूलनविषयक प्रश्नाकडे वामन मल्हार कसे पाहतात ते पाहा—

" ...एका अपृश्याला तळ्यात अंघोळ केल्याबद्दल गावकऱ्यांनी मरेमरेतो मारले, अशी बातमी वाचल्यावर त्याने (काळोबा बोरवणकर याने) ती आम्हास वाचून दाखविली, आणि 'अस्पृश्यांचे हे नष्टचर्य केव्हा संपणार कोणास ठाऊक ?' असे अर्धवट आपणाशीच आणि अर्धवट विनायकरावांना उद्देशून म्हटले. विनायकराव म्हणाले, 'संपेल, काही दिवसांनी संपेल, निराश होऊन कसं चालेल ?' पुढे तेच म्हणाले, 'या सगळ्या गोष्टी एकादोघांच्या किंवा एकदोन जातींच्या हातातल्या नाहीत. सबंध राष्ट्र म्हणजे लहानसहान का गोष्ट आहे ? आणि आपलं राष्ट्र म्हणजे नावाचं राष्ट्र. शेकडा ९० बायकापुरुष अशिक्षित; जातिभेद, धार्मिक तंटे, संघटनेची आणि शिस्तीची सवय नाही; एक ना दोन हजार भानगडी. त्यात पुन्हा सत्ता परकीयांच्या हातात. त्यात पुन्हा भानगड अशी उत्पन्न झाली आहे की, हे सत्ताधीश स्वतःच जगाच्या आर्थिक भोवऱ्यात सापडलेले. युद्धाची त्यांना भीती. त्यांच्या देशात पुन्हा क्रांतिकारकांची त्यांना भीती आहेच. जग सगळं महान वात-चक्रात सापडलेलं. त्यात जित, अशिक्षित, बावळे, भांडखोर असे जे आपण त्यांचा काय निभाव लागणार ?"

—'इंदू काळे...' (पुनर्मुद्रण), १९३९, पृ ११६–११७.

वामन मल्हार प्रश्नाचे असे समग्रलक्ष्यी आकलन करून घेऊ पाहतात.

त्यामुळेच त्यांचे सांगणे-शिकवणे हे इतर समकालीन लेखकांपेक्षा वेगळे होते. धनुर्धारी शिष्याला फक्त भास पक्षाच्या डोळ्यावर एकचित्त करावयास लावणाऱ्या शिक्षकापेक्षा वामन मल्हार वेगळे आहेत. स्थलकालपरिस्थिती इत्यादींचा पूर्वापार संबंध जोखून ते प्रश्नाकडे पाहू इच्छितात. त्यामुळेच त्यांच्या ललितलेखनाकडे केवळ बोधवादी रंजक वाङ्मय म्हणून बोट दाखवून मोकळे होता येत नाही.

: ७ :

वामन मल्हार ज्ञान हे अमृत आहे असे म्हणतात. त्यांच्या मताने अज्ञानात नरक आहे. सॉक्रेटिसाप्रमाणे अज्ञान त्यांना पाप वाटते. Know thyself हा 'ग्रीक क्वेस्ट' त्यांना प्रिय आहे. हे जग अपूर्ण आहे म्हणून येथे दुःख आहे; जोपर्यंत अज्ञान आहे, तोपर्यंत अपूर्णता अतःएव दुःख आहे. आजच्या जगव्यवस्थेत जरी अपूर्णता असली तरी मानवी प्रयत्नाने उद्या ते पूर्णत्वाला पोहोचेल अशी त्यांना आशा आहे. कारण त्यांचा 'क्रमा' वर (–उत्क्रांतीवर) विश्वास आहे. माणसाच्या चांगुलपणावर व कर्तृत्वावर त्यांची श्रद्धा आहे. ही पूर्णत्वाला जाण्याची प्रक्रिया वामन मल्हारांच्या लेखी तिपदरी आहे असे दिसते.

(१) उदारमतवादी लोकशाही-अधिष्ठित समतेतून (Liberal democratic equality मधून) येणाऱ्या मानववादामुळे जग पूर्णत्वाकडे जाईल, अशी वामन मल्हारांची विचारधारा दिसते. कारण समता म्हणजेच पूर्णत्व.

(२) हिंदुधर्मतत्त्वज्ञानातील पावित्र्य, शुचित्व इत्यादी दैवी संपत्तींच्या आधारे होणाऱ्या 'आत्मोन्नती' तून पूर्णत्वाकडे जाता येईल अशीही त्यांची धारणा दिसते. (नष्टमोह झालेल्या रागिणीचे शांत, अनाग्रही इत्यादी प्रकारे त्यांनी रंगविलेले चित्र येथे आठवावे) आत्मोन्नती, संसिद्धी या संज्ञा वामन मल्हार विशिष्ट अर्थानिशी वारंवार उपयोजितात.

(३) ग्रीकनिष्ठेची ज्ञानात्मकता, ज्ञानाची तहान हीही पूर्णत्वाला नेणारी गोष्ट वामन मल्हार मानतात. (येथे "आपल्या गुरूच्या विधानाबाबत संशय व्यक्त करणे म्हणजे पाप होय..." ही भावना सोडून धौम्य प्रतिप्रश्न करतो आणि त्याच्या या 'आत्मप्रत्यया'बाबत कुलपती त्याचे कौतुक करतात इत्यादी 'आश्रमहरिणी' तील भाग आठवावा.)

सारांश, इतर ललितलेखकांच्या सांगण्याशिकविण्याच्या भूमिकेपेक्षा वामन मल्हारांची सांगण्याशिकविण्याची भूमिका फार वेगळी, वैशिष्टयपूर्ण आणि उच्च आहे. खुद्द हरिभाऊंच्या भूमिकेपेक्षाही ती वेगळी आहे. वामन मल्हारांची भूमिका त्यांच्या विचारवंत व्यक्तित्वाशी निगडित आहे. त्यामुळे केवळ जीवनाचा गुणधर्म

वास्तवतेने सांगण्यासाठी हरिभाऊंनी सिद्ध केलेले कादंबरीचे रूप ते स्वीकारीत नसावेत.

: ८ :

वामन मल्हारांना जे सांगायचे-शिकवायचे होते ते त्यांच्या काळातल्या रूढ कादंबरीतल्यासारखे नव्हते, हे वर दिग्दर्शित झाले आहेच. त्यांना जीवनाच्या संदर्भात सत्य, विवेक, नीती इत्यादींची चर्चा करावयाची होती; माणसाच्या 'स्वधर्मा'ची चर्चा करावयाची होती. ही चर्चा पुन्हा एकेरी, एकतर्फी करायची नव्हती, तर वाचकांशी होणाऱ्या संवादाच्या–सॉक्रेटिक डायलॉगच्या स्वरूपात ही चर्चा करावयाची होती. त्यामुळेच त्यांनी आपली कादंबरी लिहिताना निरनिराळ्या शक्यता पडताळून पाहिल्या. यासाठीच त्यांनी 'रागिणी' या आपल्या पहिल्या कादंबरीला 'काव्य-शास्त्र-विनोद' असेही संबोधिले. कोणीतरी कोणत्यातरी 'धर्मा'विषयी प्रश्न विचारीत आहे आणि त्या प्रश्नाची चहूबाजूंनी उकल करून सम्यक् ज्ञान देण्याकरिता कथा किंवा कथामालिका सांगितली जात आहे, ही 'पुराणां'ची निवेदनपद्धती त्यांनी 'आश्रमहरिणी'साठी सहेतुकपणे वापरली. या पद्धतीचे त्यांना दुहेरी फायदे मिळालेले दिसतात. एक म्हणजे स्त्रीधर्मविषयक अपेक्षित प्रश्नांची संवादरूप चर्चा ते करू शकले आणि दुसरे म्हणजे ती चर्चा मनमोकळेपणे, निर्भीडपणे मांडूही शकले. (वामन मल्हारांच्या काळात लेखकाला असा मनमोकळेपणा, असा निर्भीडपणा लाभत नव्हता याचे उदाहरण स्वतः ते आणि त्यांचे 'आश्रमहरिणी'च आहे. 'आश्रमहरिणी'च्या पहिल्या लेखनात द्विपतिकत्वाचा मुद्दा टाळण्यासाठी गभस्तिगती व सुलोचना ह्यांचा सर्पदंशाने एकाएकी मृत्यू होतो असे दाखविले आहे.) 'रागिणी' ही तशी पुराणकथालेखनाच्या प्रकाराचे आधुनिकीकरण होय. तिची त्रिखंडात्मक रचना, विजयगाव हे काल्पनिक ग्रामनाम, हिमालय यात्रा, प्रियब्रह्मस्वामी, कथेमधली कथा, इत्यादी गोष्टी पुराणग्रंथांच्या पद्धतीच्या आहेत. 'नलिनी' या आपल्या कादंबरीचा वामन मल्हारांनी केलेला शेवट पुराणग्रंथातील फलश्रुतीच्या थाटाचा आहे. पुराणग्रंथात कथेपेक्षा, व्यक्तिरेखांपेक्षा नीतिचर्चा महत्त्वाची असते व वामन मल्हारांनाही तीच प्रिय आहे. त्यामुळे वामन मल्हार आपल्या कादंबरीलेखनाच्या प्रारंभकालात पुराण ग्रंथांच्या लेखनपद्धतीचा वापर करून घेताना दिसतात. त्यांच्या कादंबऱ्यांतील भरतवाक्ये म्हणणाऱ्या व्यक्तीही ऋषिमुनीतुल्य असतात. पुराणकथनपद्धतीला त्यांनी आधुनिक आशयासाठी उपयोजिले, कादंबरीलेखनात त्यांनी विविध प्रयोग आंतरिक गरजेने केले व ते प्रयोगशील कादंबरीकार ठरले.

: ९ :

१९१५–२० (टिळकयुग) आणि १९२०–४० (गांधीयुग) असे वामन

मल्हारांच्या लेखनाचे दोन कालखंड पडतात. पहिल्या कालखंडातील कादंबऱ्यांत ते जीवनविषयक अनेक प्रश्न सुटयासुटया स्वरूपात मांडतात व चर्चितात. याउलट पुढच्या कालखंडात ते जीवनाचा संदर्भ मध्यवर्ती ठेवून याच प्रश्नांची चर्चा करतात. पहिल्या कालखंडात स्वीकारलेला पुराणग्रंथ–लेखनाचा आदर्श ते पुढील कालखंडात सोडून देताना दिसतात. (पण वाचकांशी संवाद करण्याची त्यांची रीत ते सोडत नाहीत.) कारण हा आदर्श आता चालणारा नसतो. एकतर आता वामन मल्हारांच्या कादंबरीतले वास्तव अधिक कालसमांतर (contemporary) झालेले आहे. दुसरे म्हणजे ना. सी. फडके प्रभृतींनी कादंबरीलेखनाचे तंत्र पूर्वीपेक्षा अधिक सफाईदार, अधिक तजेलदार केले होते. तथापि वामन मल्हारांना हव्या-हव्याशा वाटणाऱ्या 'संवादा' करिता हे तंत्र उपयोगाचे नव्हते. त्यामुळे आपल्या कालसमांतर वास्तवाच्या अभिव्यक्तीसाठी ते पत्रे, बातम्या, वृत्तवार्ता, आत्मचरित्र इत्यादी वास्तवनिष्ठ गोष्टींचा अवलंब करतात. याद्वारे वाचकांशी संवाद करण्यासाठी ते वाचकांच्या अगदी जवळ जातात.

वामन मल्हार वाचकांच्या अगदी जवळ जाण्यासाठी, थेट त्यांच्यात जाऊन मिसळण्यासाठी आणखीही एक प्रकार करतात. ते स्वतःच मध्येच कुठेतरी कादंबरीत डोकावतात. कादंबरीतले एखादे पात्र त्यांच्यावर, त्यांनी अन्यत्र मांडलेल्या विचारावर टीकाटिप्पणी करते आणि कादंबरीतले वा. म. जोशी ती कधी सहजपणे, कधी भोळेपणाने तर कधी मिस्किलपणे स्वीकारतात. याप्रकारचे तंत्र वापरणारे वामन मल्हार हे पहिलेच मराठी लेखक. लेखनतंत्रांची विविधता ही येथे एक 'टूम' ठरत नसून आंतरिक गरज झाली आहे.

अशा रीतीने प्रश्नाचे उत्तर देण्यापेक्षा वाचकाची विचारक्षमता जागी करणे; त्याला चिंतनशील, अंतर्मुख करणे, त्याची त्या प्रश्नविषयीची समजूत विस्तारित करणे याकडे वामन मल्हारांची दृष्टी असते. विचार किंवा तत्त्वचिंतन हेच त्यांच्या कादंबरीतली घटना असते. ते आपल्या कादंबरीची रचना एखाद्या व्यूहासारखी करतात. विचार किंवा तत्त्वचिंतन ते या व्यूहाच्या केंद्रस्थानी स्थापित करतात. मग त्या व्यूहात वाचकासह स्वतः प्रवेश करतात. हा व्यूह भेदीत भेदीत त्यांचा प्रवास सुरू होतो.

: १० :

वामन मल्हारांना 'श्रीमद्‌भगवद्‌गीता' या ग्रंथाविषयी अतिशय प्रेम आहे. मात्र हे प्रेम त्यांच्या व्यक्तित्वानुसार अर्थातच आंधळे, प्रामाण्यवादी प्रेम नाही. (पाहा-"गीतेत कार्याकार्यनिर्णयाची कसोटी आहे काय?" हा त्यांचा लेख.) त्यांच्या सर्व कादंबऱ्यांतील पात्रे सतत गीतेचा संदर्भ देत असतात. गीतेत मानवी परस्परसंबंधांच्या (Human relationship च्या) संदर्भात कार्याकार्यनिर्णयाची चर्चा

आहे. नव्या वास्तवाच्या संदर्भात वामन मल्हारांना तीच करावयाची आहे. अगोदर म्हटल्याप्रमाणे वामन मल्हारांच्या समोरच्या वाचकांची स्थिती संभ्रमित अर्जुनासारखी आहे. 'बुद्धीला पटते पण मनाला कसेसेच वाटते'च्या पेचात हा वाचकवर्ग आहे. अशा सुशिक्षित वाचकाला 'स्वधर्म' ओळखण्यास प्रवृत्त करावे, त्याला 'आत्मोन्नती'च्या मार्गाकडे वळवावे ही वामन मल्हारांची भूमिका आहे. वामन मल्हार ज्याची चर्चाचिकित्सा करतात तो 'वेदान्त' 'सुशिक्षितांचा' आहे, तसाच तो 'आधुनिक'ही आहे. गीताग्रंथाबाबतही वामन मल्हार अशीच आधुनिक दृष्टी बाळगताना दिसतात. म्हणूनच त्यांचा अर्जुन श्रीकृष्ण सांगतो म्हणून ऐकणार नाही, तर तो पुनःपुन्हा 'शंकित' होऊन श्रीकृष्णाशी प्रतिवाद करणारा अर्जुन आहे.

माणसाची पशुत्वापासून संस्कृतीपर्यंत जी उत्क्रांती होते आहे त्यात वामन मल्हारांना रस आहे. ते 'स्वधर्म', 'आत्मोन्नती', 'वेदान्त' इत्यादी प्रकारची परिभाषा वापरीत असले तरी त्यांचे लक्ष मानवी संस्कृतीच्या श्रेयसावर आहे. मानवी संस्कृतीचा श्रेयसाच्या दिशेने जो प्रवास होतो आहे त्यात दोन प्रधान अडथळे आहेत. पहिला अडथळा 'दुरिता'चा व दुसरा मूल्यांच्या परस्परसंघर्षांचा. वामन मल्हारांना 'दुरिता'शी झगडण्यात रस दिसत नाही. 'रागिणी'तले रावसाहेब गुपचुपे हे 'शंकर मामंजी' नाहीत. माणसाच्या 'स्वधर्म' शोधनात दुरित हे आपसूक नाहीसे होणार असे वामन मल्हारांना वाटत असावे. (जसे जनुभाऊ चकणे हे अखेरीस जळून गेले.) वामन मल्हार दुष्ट विरुद्ध सुष्ट असा झगडा रंगविण्यात रस घेत नाहीत. मात्र दोन मूल्यांच्या संघर्षात त्यांना रस आहे. संस्कृतीला श्रेयसाकडे नेणारी दोन प्रिय मूल्ये जेव्हा एकमेकांविरुद्ध उभी राहातात तेव्हा माणसाचे कर्तव्य काय असते, हे कर्तव्य पुन्हा त्याच्या 'भावने'शी संवादी असते की फटकून असते, इत्यादी स्वरूपाच्या जीवनकलहात त्यांना रस आहे. हा जीवनकलह एकाच वेळी व्यक्ती, कुटुंब व समाज यांना व्यापून उरणारा आहे, याचे वामनरावांना अभिज्ञान आहे. त्यामुळे त्यांची दृष्टीही एकाच वेळी व्यक्ती, कुटुंब व समाज यांचा वेध घेऊ पाहते. व्यक्तिवादाला प्रिय असलेले व्यक्तीचे स्वातंत्र्य, कुटुंबकल्पनेला आवश्यक असणारे परस्परसामंजस्य आणि समाजधारणेत अनुस्यूत असणारी व्यक्तिव्यक्तिसंबंधाची संरचना या कल्पनांच्या चर्चांवर त्यांचा भर आहे. वामन मल्हार हे विशिष्ट पंथाचे कडवे पुरस्कर्ते नाहीत. कोणतीही एक विशिष्ट मतप्रणाली (school) ते आग्रहीपणे स्वीकारीत नाहीत. व्यक्तिधर्म, कुटुंबधर्म आणि समाजधर्म सांगणारी मूल्ये एकमेकांशी एका रेषेत वावरत नसतात; त्यांमध्ये सतत आदानप्रदान, आंतरक्रिया (interactions) चालू असते. पुन्हा या आंतरक्रिया संस्कृतिभेद, प्रदेशभेद, आर्थिक व सामाजिक विषमता, जातिभेद, स्त्रीपुरुषभेद यांमुळे शतगुणित होताना दिसतात. वामन मल्हारांना या सर्व आंतरक्रिया त्यांच्या गुंतागुंतीनिशी आकळलेल्या

होत्या. तथापि त्यांनी फक्त सुशिक्षित वाचकवर्गापुरतीच आपली दृष्टी मर्यादित ठेवली होती. (असे का घडले याचा अधिक शोध व्हायला हवा. मर्ढेकरपूर्व आधुनिक मराठी वाङ्मय हेच सुशिक्षित कुटुंबाभोवती रुंजी घालीत होते असे म्हणून या प्रश्नाची तात्पुरती सोडवणूक करून घेता येईल.)

'आत्मोन्नती' हे वामन मल्हार व्यक्तीचे ध्येय मानतात. या ध्येयाच्या प्राप्तीकरिता व्यक्तीने आपापला 'स्वधर्म', आपापले 'स्वकर्तव्य' ओळखणे आवश्यक असल्याचें ते सांगतात. हा 'स्वधर्म' स्वकालपरिस्थितीने विनटलेला असल्याने सतत बदलता असतो. (पुन्हा वा. म. असामान्यांसाठी वेगळा व सामान्यांसाठी वेगळा 'स्वधर्म' सांगून त्याची गती अधिक सूक्ष्म असल्याचें ध्यानात आणून देतात.) जीवनातील कुरूपता नाहीशी करून, म्हणजे दुःख कमी करून ते सुंदर बनविणे हे वा. म. व्यक्तिजीवनाचे प्रयोजन सांगतात. पशुत्वाकडून सत्त्वगुणाकडे वाटचाल करीत करीत जीवन सुंदर करणे यालाच वामन मल्हार व्यक्तीचे 'आध्यात्मिक' होणे मानतात.

: ११ :

दोन मूल्यांच्या संघर्षात व्यक्तीची होणारी कोंडी हा वामन मल्हारांच्या निरीक्षणाचा खास आवडता भाग असावेसे दिसते. 'दोन स्वदेशींचा लढा' मधील नलिनी म्हणते, "'कांता'ना दुःख होऊ नये म्हणून कॉन्शन्सलाही जाळण्यास मी तयार आहे – पण नको. कॉन्शन्सला सोडले, मग मनुष्यत्व काय राहिले ? आणि मी कॉंशन्सला सोडले तर 'कांता'चे माझ्यावर प्रेम राहील काय ?" असाच पेच 'चारित्र्यक्रांती' ('नवपुष्पकरंडक') मधील मेरीपुढे आहे. मेरीचा निर्णय अर्थातच तरतमभाव पाहून श्रेष्ठवर मूल्ये स्वीकारण्याचा आहे. तिच्या निर्णयाने नासीरखानच्या मनात क्रांती होते व त्याच्या मनातले दुरित जळून जातें. मूल्यसंघर्षात वामन मल्हार विवेक महत्त्वाचा मानतात. विवेकाच्या आधारे मूल्यांमधील तरतमभाव प्राप्त परिस्थितीच्या अनुरोधाने ठरवावा असे ते सुचवितात.

व्यक्तींच्या परस्परसंबंधाबाबतचे वामन मल्हारांचे सूत्र फार साधे पण फार महत्त्वाचे आहे. To understand all is to pardon all हे ते सूत्र होय. वामन मल्हारांना "हॅम्लेटवर बोलायची पाळी आली असती तर हॅम्लेटविषयी पूर्ण सहानुभूती असूनही त्यांनी त्याच्या आईची कैफियत देण्याचा प्रयत्न केला असता," हा वि. स. खांडेकरांचा अभिप्राय केवळ मौजेचा नाही.[15] समोरच्या व्यक्तीला समजून घेणे वामन मल्हारांना सदा महत्त्वाचे वाटते. (या समजून घेण्याच्या प्रक्रियेसाठी ते संवादाचे माध्यम स्वीकारतात.) 'रागिणी'तील सर्वच पात्रे एकमेकांना समजून घेत असतात. सुशीलेने काफला समजून घेतलेले असते. म्हणूनच त्याचा हात हातात

घेण्यात तिला गैर वाटत नाही. 'इंदू काळे...'तील सरलेचा देशवेडा पती तिला लिहितो, "...तुझ्या दृष्टीनेही मला पाहण्यास शिकले पाहिजे..." वामन मल्हार अशा रीतीने व्यक्तीचे 'स्व'च्या परिघाबाहेर निघणे व 'सहानुभूती' बाळगणे महत्त्वाचे मानतात. व्यक्ती व व्यक्तिस्वातंत्र्य अनेक पातळ्यांवर पाहण्याची, त्यांच्या परस्परसंबंधांचा विचार करण्याची वामनरावांची दृष्टी आहे.

: १२ :

स्त्री हा वामन मल्हारांच्या अत्याधिक आस्थेचा विषय. ते स्त्रीचे स्वतंत्र अस्तित्व सांगतात. 'आश्रमहरिणी'तील कुलपतींनी धौम्याला विचारलेला प्रश्न ("तिच्या – सुलोचनेच्या – आत्म्याला स्वतंत्र अस्तित्व नाही का ?") वास्तविक त्यांना सर्वच पुरुषांना विचारायचा आहे. मात्र असा प्रश्न विचारून वामन मल्हारांना आजच्याप्रमाणे स्त्रीमुक्ती सांगायची नाही. पुरुषाइतकीच स्त्री स्वतंत्र व्यक्ती आहे इतकेच त्यांना सुचवायचे आहे. स्त्रीचे हे स्वतंत्र अस्तित्व लक्षात घेतले तरच पुरुष तिला समानतेने वागवील असे त्यांना वाटते. स्त्रीला दयाबुद्धीने उपकारबुद्धीने वागविणे त्यांना चुकीचे वाटते. त्यामुळेच विधवा पुनर्विवाहाबाबत "शास्त्राचा प्रत्यवाय नाही" एवढे म्हटल्याने त्यांचे समाधान होत नाही, तर प्रथमविवाहाइतकाच पुनर्विवाह हा शुद्ध व इष्ट वाटावा, गौण पक्ष वा आपद्धर्म म्हणून नव्हे, तर सत्पक्ष व सद्धर्म म्हणून पुनर्विवाह व्हावा, असे त्यांना वाटते. (पाहा : आश्रमहरिणी, आवृत्ती ४ थी, १९३९, पृ. ७३) येथील सत्पक्ष व सद्धर्म हे शब्दप्रयोग वामन मल्हारांनी विचारपूर्वक केलेले आहेत, हे आवर्जून ध्यानात घ्यावे. कारण विधवापुनर्विवाह हा त्यांना विधवेचा उद्धार म्हणून नको आहे. त्यांच्या मते "विवाह हा कितवा आहे हे न पाहता तो ज्या स्त्रीपुरुषांमध्ये होतो त्यांचे एकमेकांवर प्रेम आहे की नाही, एकमेकांविषयी आदर आहे की नाही, ती एकमेकांना अनुरूप आहेत की नाहीत, हे पाहावं." (सुशीलेचा देव, आ. २ री, पृ. १५६.)

'विवाहविषयक स्त्रीधर्म काय' असा प्रश्न 'आश्रमहरिणी'त उपस्थित केला आहे, परंतु जिच्याविषयी प्रश्न आहे ती सुलोचना या प्रश्नाच्या चर्चेत कोठेही भाग घेताना दाखविलेली नाही. सगळी चर्चा कुलपती व धौम्यच करतात, असे का ? कदाचित विवाहविषयक स्त्रीधर्म पुरुषांनी ठरविलेला असल्यामुळे त्याचा पुनर्विचार पुरुषांनीच करावा, असे वामन मल्हारांना वाटत असावे.

पुरुषाची स्त्रीकडे पाहण्याची स्वामित्वदृष्टीही वामन मल्हारांना रुचत नाही. स्त्रीला आपल्याकडे 'धन', 'वस्तू' अशा स्वामित्वसूचक संज्ञांनी ओळखले–उल्लेखले जाते. पण स्त्री किंवा पत्नी ही पुरुषाच्या 'मालकीची आणि केवळ उपभोगार्थ

वा. नि...२

निर्मिलेली परतंत्र वस्तू आहे ' ही कल्पना वामन मल्हार त्याज्य मानतात. कुलपतीने धौम्याला या संदर्भात दोनदा प्रश्न विचारलेले आहेत :

(१) " मनुष्य ' माझे ' धन, ' माझी ' भार्या इत्यादी गोष्टींचा वृथा अभिमान बाळगून स्वतःस उगीच दुःखी करून घेत असतो. मनुष्य आज आहे नि उद्या नाही. (मग) ' माझे घर ', ' माझी पत्नी ' म्हणण्यात अर्थ काय ?"

(२) " सुलोचना ही तुझ्या सुखाकरिता का ईश्वराने निर्माण केली आहे ? तिच्या आत्म्याला स्वतंत्र अस्तित्व नाही का ?"

वामन मल्हारांना अर्थातच दुसरा प्रश्न महत्त्वाचा वाटत असणार.

स्वामित्वाची ही भावना पुरुषमनात किती खोलवर रुजून आहे ! आता आपली आत्मोन्नती झाली आहे असे सांगणारे धौम्य "सुलोचना जर अखेरपर्यंत माझी राहती तर किती चांगले झाले असते" असे अगदी अखेरी-अखेरीस म्हणतातच. सुशीला व काफ यांच्या बाबतीत बळवंतरावाच्या मनात जी कुशंका येते, तिचे मूळ याच स्वामित्वभावनेत शोधता येते. भाऊरावाला ज्या गुणांकरिता इंदू आवडली तेच तिचे गुण विवाहानंतर दोषास्पद वाटू लागतात, तेही या स्वामित्वभावनेनेच.

आपली विवाहसंस्था या स्वामित्वभावनेला पोषक आहे, नव्हे तिच्यावर आधारलेली आहे. तिच्यात त्यामुळे बदल आवश्यक आहे असे वामन मल्हारांना वाटते. त्यामुळेच सुशीलेच्या तोंडी ते या विवाहसंस्थेबाबत प्रागतिक चर्चा घालताना दिसतात. (पाहा : सुशीलेचा देव, आ. २, पृ. २३५–३६). विवाहसंस्था ही स्त्रीपुरुषांना एकत्र आणणारी संस्था. तिच्यामध्ये दीर्घकाळ टिकणाऱ्या सहजीवनाचे तत्त्व हवे. हे परस्परांच्या परिपूर्ण ओळखीनेच शक्य होईल. म्हणून वामन मल्हार पारंपरिक विवाहपद्धतीच्या विरोधात प्रेमविवाह पुरस्कारताना दिसतात. त्यांच्या सर्व कथाकादंबऱ्यांतले विवाह हे प्रेमविवाह आहेत. पतिपत्नीतील सामंजस्यांवर त्यांचा भर असल्याने विवाहक्षणानंतरच्या वैवाहिक आयुष्याबाबतची चर्चाही ते जागोजाग करीत राहतात. कारण " पतिपत्नींमधील गैरसमज म्हणजे सामान्य आपत्ती नव्हे " असे त्यांना वाटते. एकमेकांबद्दल गैरसमज, संशय असता, एकमेकांमध्ये प्रेमभावना अनुपस्थित असता पतिपत्नींनी एकत्र राहणे, प्रजोत्पत्ती करणे हे त्यांना पाप वाटते. (पाहा : सुशीलेचा देव, आ. २, पृ. २४९.)

पतिपत्नीचे नाते हे बरोबरीचे नि परस्पर सामंजस्याचे नाते असते हे वामन मल्हार पुनःपुन्हा सुचवितात. त्यामुळे या नात्यात अधिकाराची वा हक्काची भाषा उभयपक्षी व्यर्थ ठरते असे ते प्रतिपादन करतात. याबाबतचा उत्तरा व शास्त्रीबुवा यांच्यातला संवाद आणि रागिणीचे त्यावरचे परस्पर सामंजस्याचे भरतवाक्य

(रागिणी, आ. ५, पृ. ३१९.) पाहण्यासारखे आहे. वामन मल्हार सर्वच गोष्टीं-बाबत रूढ मतांपेक्षा व्यक्तिमनाकडे पाहून घेण्याचे निर्णय सुचवितात.

हिंदू समाजात स्त्रीला मनमोकळेपणे बोलता येत नाही याची त्यांना खंत वाटते. ("बायकांनी असं चोरटयासारखं का असावं"—उत्तरा, किंवा "पुरुषांप्रमाणे बायकांना पुढे कोठल्या तरी युगात मन मोकळे करून बोलताचालता येईल काय?" —सरला) पतिपत्नीत कुटुंबात व कुटुंबाबाहेरही स्त्रीपुरुषांचा मनमोकळा, निःसंकोच संवाद असावा अशी त्यांची दृष्टी आहे. सुशीला ही त्यांची सर्वात प्रगत व्यक्तिरेखा. ती असा मनमोकळा संवाद करताना दिसते. आपले मन बळवंतरावांच्या पूर्णपणे स्वाधीन झाले आहे अशी स्वतःची खात्री झाल्यावरच ती त्यांच्याशी पुनर्विवाह करण्यास तयार होते.

स्त्रीची गोष्ट वेगळी नि पुरुषांची गोष्ट वेगळी हा दंडकही पुरुषांनीच केला व स्त्रीभोवती कृत्रिम बंधने उभी केली. हा दंडक हिंदू स्त्रीच्या अंगवळणी चांगलाच पडलेला आहे. एरवी स्त्रीपुरुषसमानतेबाबत हिरीरीने बोलणारी उत्तरादेखील "... बायकांच्या परीक्षांचं मोठंसं महत्त्वही नाही तेवढं! तुमच्या (पुरुषांच्या) परीक्षेचं काही तसं नाही" असे सहज म्हणून जाते. पुरुषही स्वतःचे श्रेष्ठत्व जपण्यासाठी हा फरक सहजगत्या करीत असतात. विनायकराव भोळे यांनीही असा फरक केल्याचे इंदू काळे त्यांच्या लक्षात आणून देते व "असा फरक का?" असा सवाल विचारते. ('इंदू काळे...', आ. २. पृ. ७१.) पुरुषाच्या श्रेष्ठत्वाचा निदर्शक असा हा फरक स्त्री व पुरुष या दोघांच्याही मनात खोलवर रुजून आहे. आपल्या निर्भीड व तेजस्वी वक्तृत्वामुळे "चार लोकात त्यांच्यापेक्षा (आनंदरावांपेक्षा) माझंच तेज अधिक पडलेलं चांगलं दिसणार नाही" म्हणून उत्तरा आनंदरावांशी विवाह करण्याचा विचार मनातून काढून टाकते. (रागिणी, पृ. ७०) आनंदरावालाही उत्तरेशी विवाह नको वाटतो तो नेमक्या याच कारणासाठी. (पाहा : "...ती आपल्यापेक्षा अधिक बुद्धिमान, अधिक चाणाक्ष, अधिक बोलकी, अधिक तेजस्वी आहे. तिच्यापुढे आपले तेज फिके पडेल" ... रागिणी, पृ. ३०१.)

वामन मल्हार हे पुरुषापेक्षा स्त्रीची कैफियत मांडण्यात जास्त गढलेले दिसतात. आपण स्त्रियांचे पक्षपाती असल्याची ते स्वतःच कबुली देतात. (पाहा : स्मृति-लहरी, आ. ४ थी, पृ. २६.)

स्त्रीच्या स्वतंत्र आत्म्याबाबत, स्त्रीपुरुषाच्या समान नात्याबाबत, त्यांच्या वैवाहिक जीवनाबाबत वामन मल्हार एका बाजूने प्रगत दृष्टी दाखवीत असले तरी ते स्त्रीची भूमिका ही पुरुषाचे जीवन, त्याचा पुरुषार्थ, त्याचा पराक्रम, त्याचे ध्येय यांना परिपूरक असल्याचे सांगताना दिसतात. स्त्रीपुरुषसंबंधाबाबत व

विवाहसंस्थेबाबत अत्यंत प्रागतिक मते मांडणारी त्यांची सुशीलासुद्धा बळवंतरावाशी विवाह का करते, तर " या थोर मनुष्याला साहाय्य करून त्याचे कर्तृत्व वाढविणे हे आपले कर्तव्य आहे; एवढेच नव्हे, तर असे करण्यास सापडले तर हे आपले महद्‌भाग्यच आहे असे वाटू लागले " म्हणूनच. " आपण मला पदरात घेतली तर तो माझ्यावर उपकार होणार आहे," अशी ती भाषा वापरते. स्त्री ही पुरुषाच्या कर्तृत्वास परिपूरक ही वामन मल्हारांची भूमिका हिंदू विवाह कल्पनेशी जुळणारी आहे खास. (स्त्री पुरुषाच्या मार्गातील अडथळा नाही हे येथे परस्परच सिद्ध होते. स्त्री असा अडथळा नसल्याचा विचार वामन मल्हारांनी ठिकठिकाणी मांडला आहे.) परंपरा व नवता यांची टोके एकत्र आणण्याचा त्यांचा हा एक प्रयत्न म्हणावयाचा काय ?

: १३ :

वामन मल्हार जेव्हा समाजाचा विचार करू लागतात तेव्हा " जगाची सामाजिक घटनाच चुकीची झालेली आहे, म्हणून या मनुष्याला आपली सर्वांगीण उन्नती करून घेता येत नाही" (इंदु काळे...पृ. १२२) अशा अभिज्ञानापर्यंत ते पोहोचतात. त्यामुळेच 'सुशिलेचा देव' मध्ये ते 'विश्वकुटुंबवादा'चे तत्त्वज्ञान चर्चेस घेताना दिसतात. वामन मल्हारांनी मनूपासून मार्क्सपर्यंतचे सर्व पौरस्त्य व पाश्चात्त्य समाजतत्त्वचिंतक आस्थेने पाहिले-अभ्यासले असल्याचे त्यांच्या ललित-लेखनातूनही जाणवते. यांच्याच जोडीला फ्रॉईड-युंगसारखे मानसशास्त्रज्ञही त्यांनी अभ्यासलेले होते. या साऱ्यांच्या उपपत्तींचा त्यांच्या जीवनदृष्टीवर परिणाम झाल्याचे जाणवतेही. कारण मूलतः वामन मल्हारांचे व्यक्तिमत्त्वच ज्ञानाला, आधुनिकतेला आसुसले होते. असे असूनही त्यांचा एक पाय भारतीय परंपरेत आहे. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस व विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी पाश्चात्त्यांच्या संपर्कामुळे जे नवे ज्ञान उपलब्ध झाले, त्याची 'भारतीय' संदर्भात कशी व्यवस्था लावायची हा तेव्हाच्या सुशिक्षितांपुढील, विचारवंतांपुढील प्रश्न होता. भारतीय संदर्भ नि स्वत्व जपण्यासाठी त्याकाळच्या विचारवंतांनी गीताग्रंथाचा आधार घेऊन ही व्यवस्था लावली. गीतेचा आधार घेणे ही त्या काळातील विचारवंत, लेखक, सुशिक्षित, राजकारणी नेते यांची एक गरजच होती आणि वामन मल्हारही याला अपवाद नव्हते. नवे उपलब्ध ज्ञान भारतीय परंपरेच्या धारेत समाविष्ट करून घेण्यासाठी ते गीतेचा आधार घेतात. याकरिता ते गीतेचे आधुनिकीकरण करू पाहतात. अशा रीतीने अत्याधुनिक असूनही वामन मल्हार गीतेच्याच परंपरेत वावरतात. या परंपरेच्या प्रवाहात ते नवतेला समाविष्ट करून घेतात. वामन मल्हार अज्ञेयवादी असून इतर अज्ञेयवाद्यांप्रमाणे भारतीय परंपरेशी फटकून का राहिले नाहीत हे येथे कळते.

परंपरा व नवता या एकमेकांशी फटकून राहणाऱ्या नाहीत हे त्यांनी जाणले होते. परंपरेच्या प्रवाहातील हीण उपसून काढावे आणि आधुनिक, नव असे जे जे मानवी जीवनाला श्रेयस प्राप्त करून देणारे असेल ते ते परंपरेच्या प्रवाहात समाविष्ट करून घ्यावे अशी त्यांची दृष्टी होती. ही त्यांची दृष्टी सर्वदूरपणे त्यांच्या कादंबऱ्यांत अवतरलेली दिसते. वामन मल्हारांची कादंबरीलेखनाची ही विशिष्ट भूमिका विचारात घेतल्यास ते मराठी कादंबरीविश्वात नेमके उठून का दिसतात, त्यांना तत्त्वज्ञ कादंबरीकार असे का संबोधले जाते, याचा उलगडा व्हावा. वामन मल्हार हे 'विचारवंत' की 'कलावंत' हा प्रश्नही या संदर्भात यामुळे उभा होतो. त्यांच्या विचारशीलतेला महत्त्व देऊन त्यांच्या कलात्मक वैगुण्यांकडे बोट दाखविणाराही विचक्षणांचा एक वर्ग आहे. त्यांनी विचारालाच सुंदर रूप दिले, 'विचार-सौंदर्य' निर्माण केले, असे मानणारेही त्यांचे काही चाहते आहेत. विचार, संकल्पना, विशिष्ट जीवनदृष्टी यांचे कलेच्या संदर्भात कोणते नाते असते ? हे नाते वामन मल्हारांनी आपल्या कादंबरीविश्वात यशस्वीपणे सांभाळले आहे काय ? या प्रश्नांच्या होकार-नकारावर वामन मल्हारांच्या कादंबरीविश्वाचे कलापण अवलंबून आहे.

ललित वाङ्मयात विचारांना निःसंशय स्थान असते, पण केवळ विचार म्हणून नव्हे. पात्रांच्या, प्रसंगांच्या. वातावरणाच्या रचनेच्या पोतातून त्या विचारांचे रसात्मकतेत रूपांतर व्हावे लागते. वाचकाला जीवनाच्या चिंतनाला नव्याने प्रवृत्त करणे, त्याला अंतर्मुख बनविणे, संस्कारित करणे हे लेखकाचे ललित वाङ्मयातील अंतिम कार्य असते. विचार हा विचार म्हणून अलग न पडता तो येथे साऱ्या रचनाबंधाचा सावयवी भाग बनावा लागतो. त्याचे शुद्ध रसायन सिद्ध व्हावे लागते. तो संकल्पनेच्या पातळीवरून संवेदनेच्या पातळीवर सहजपणेच यावा लागतो. हे होण्यासाठी त्या कलावंताजवळ फार मोठी काव्यात्म सृजनशीलता आणि तदनुषंगिक संघटनासामर्थ्य असावे लागते. असे बळ वामन मल्हारांच्या ठिकाणी फार मोठ्या प्रमाणात होते असे त्यांच्या भक्तांनाही म्हणता येणार नाही.

वामन मल्हारांच्या सौंदर्यकल्पनेत बाह्यांग सौंदर्यापेक्षा अंतरंग सौंदर्याला अग्रस्थान आहे. हे त्यांचे अंतरंग सौंदर्य विदग्ध कोटिक्रम, खेळकर वातावरण, प्रौढ विचार, प्रगल्भ धारणा, सूक्ष्म अव्याज मनोहर विनोद इत्यादींतून सातत्याने पाझरत असते, आस्वाद्य बनते. यामुळेच "प्रत्येक रसिक या कादंबरीचा रसास्वाद घेतल्यानंतर... 'रागिणीची संगती गंगेसारखी, साधुसंगतीसारखी, कविसंगतीसारखी मला पावन वाटते !" असे उद्गार काढील असे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी म्हटलेले आहे.[16]

वामन मल्हारांनी वैचारिकतेला आपल्या परीने रुचिर बनविण्याचा प्रयत्न केला, आणि त्यासाठी काव्यशास्त्रविनोदाचे कौशल्यपूर्ण उपयोजन केले, या प्रकारच्या लेखनाची एक दिशा दाखविली, मराठी कादंबरीला एक वेगळे परिमाण देण्याचा प्रयत्न केला, यांबद्दल मराठी वाचकाच्या मनात वामन मल्हारांबद्दल एक कृतज्ञता-बुद्धीच सातत्याने नांदत आलेली आहे आणि नांदत राहिलही.

संदर्भ-टीपा

१. श्री प्रभाकर पाध्ये यांनीही वामन मल्हारांच्या ललित वाङ्मयातील सौंदर्याचा विचार करताना प्रामुख्याने आपल्या डोळ्यांसमोर ठेवले आहे ते त्यांचे कादंबरीवाङ्मयच (पाहा : प्रभाकर पाध्ये, "वामन मल्हारांच्या ललित वाङ्मयातील सौंदर्य", **वामन मल्हार आणि विचारसौंदर्य**, मुंबई, १९७० पृ. १०३.)

२. आचार्य शं. द. जावडेकर, **आधुनिक भारत**, (आ. ३ री), पुणे, १९६८, पृ. १८३.

३. 'सत्याग्रही क्रांतिशास्त्र' हा शब्दप्रयोग आचार्य जावडेकरांनी वापरलेला आहे.

४. आचार्य शं. द. जावडेकर, **आधुनिक भारत**, (आ. ३ री), पुणे, १९६८, पृ. ४८९.

५. तत्त्वज्ञ आणि विचारवंत या संकल्पनांतील भेद विशद करून वामन मल्हार हे तत्त्वज्ञ असण्यापेक्षा विचारवंत असल्याचे सूचन श्री. प्रभाकर पाध्ये करतात. (पाहा : **वामन मल्हार आणि विचारसौंदर्य**, पृ. १०९–११२)

६. वा. म. जोशी, "मी व माझे टीकाकार", **विचारसौंदर्य**, मुंबई, १९४०, पृ. १११.

७. वा. म. जोशी, "प्रस्तावना", **सॉक्रेटिसाचे संवाद**, धारवाड, १९२२, पृ. २.

८. 'रागिणी'त आलेल्या तात्त्विक चर्चाविषयांची एक लांबलचक यादीच वा. ल. कुलकर्णी यांनी खालीलप्रमाणे दिलेली आहे :

बुद्धी आणि श्रद्धा: श्रेष्ठ कोण ? ; अंत:प्रेरणा म्हणजे काय ? ; मनुस्मृतीत स्त्रियांची निंदा केली आहे की स्तुती ? ; मनूने घातलेल्या निर्बंधांची कारण-मीमांसा ; स्त्रीस्वातंत्र्य ; धर्म खरा की भौतिक शास्त्रे खरी? ; ब्रह्म निर्गुण की सगुण ? ; बुद्धीपासून फायदे व तोटे ; सत्य आणि नीती ; अंत:स्फूर्तिज्ञान विरुद्ध तर्कज्ञान ; ईश्वराचे अस्तित्व ; सृष्टीचा धर्म : स्वार्थ की स्वार्थत्याग? ; जग आनंदमय व प्रेममय आहे की दु:खमय व कलहमय आहे ? ; संसार.

आनंददायक की दुःखदायक ? ; जगात अन्यायाचे वास्तव्य आहे का ? नीतीचा उगम, इत्यादी. (पाहा : वा. ल. कुलकर्णी, **वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन**, (आ. ३ री), मुंबई, १९७४, पृ. २८–२९).

९. उषा हस्तक आणि वा. ल. कुलकर्णी, "कादंबरी", **मराठी वाङ्मयाचा इतिहास**, खंड ५, भाग पहिला, (संपा. रा. श्री. जोग), पुणे, १९७३, पृ. ४३३.

१०. वा. म. जोशी, "वाङ्मयाची प्रवृत्ती आणि ध्येये" विचारसौंदर्य, मुंबई, १९४०, पृ. ९०.

११. **तत्रैव.**

१२. वा. म. जोशी, "वाङ्मयविषयक माझी दृष्टी" **तत्रैव**, पृ. १०७.

१३. वा. म. जोशी, "नवमतवादाविषयी माझे काही स्फुट विचार", **विचारविहार**, मुंबई, पृ. २३.

१४. वा. म. जोशी, "वाङ्मयविषयक माझी दृष्टी", **विचारसौंदर्य**, पृ. १०५.

१५. वि. स. खांडेकर, "पार्श्वभूमी", **रागिणी** (संक्षिप्त आ.) पुणे, १९५९, पृ. २३७.

१६. श्री. कृ. कोल्हटकर, "रागिणी व तिची भावंडे", **कोल्हटकर लेखसंग्रह**, (संपा. वि. स. खांडेकर, ग. त्र्यं. माडखोलकर आणि गं. दे. खानोलकर), मुंबई, १९३२, पृ. ५८२.

□ □

: २ :

श्री. म. माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार

: १ :

श्री. म. माटे यांचे (१) उपेक्षितांचे अंतरंग (१९४१), (२) अनामिका (१९४६), (३) माणुसकीचा गहिवर (१९४९), (४) भावनांचे पाझर (१९५४) (५) भावकथा (१९५७) आणि (६) भावनांची मांडवी (१९५९) असे एकूण सहा कथासंग्रह आहेत. 'चित्रपट' (मी व मला दिसलेले जग) या आपल्या आत्मचरित्रात आपल्या ग्रंथनिर्मितीसंबंधी त्यांनी दिलेली माहिती, वरीलपैकी काही कथासंग्रहांना लिहिलेल्या त्यांच्या प्रस्तावना, अ. भा. मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणात त्यांनी मांडलेला साहित्यनिर्मितीसंबंधीचा विचार आणि 'पाश्चात्त्य पुरुषश्रेष्ठ,' 'जगाचे प्रवासी', आदि लेखनासाठी त्यांनी स्वीकारलेली पद्धती, या सामग्रीच्या आधारे माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार येथे केलेला आहे.

: २ :

माटे यांच्या कथालेखनाचा विचार करताना त्यांच्या वाङ्‌मयीन चरित्रातील काही गोष्टी मुद्दाम लक्षात घ्याव्या लागतील.

माटे यांनी आपले कथालेखन फार उशिरा, म्हणजे वयाच्या पंचावन्नाव्या वर्षी सुरू केले. त्यांनी आपली एकुलती एक कादंबरी तर थेट एक्काहत्तराव्या वर्षी लिहिली. आपल्या कथालेखनास प्रारंभ करण्याच्या कितीतरी अगोदरपासून माटे वैचारिक लेखन करीत होते 'अस्पृश्यविचार' (१९२२), 'अस्पृष्टांचा प्रश्न' (१९३३), 'परशुरामचरित्र व पंचमानव हिंदू समाज' (१९३७) असे काही वैचारिक ग्रंथ माटे कथालेखनाकडे वळण्यापूर्वीच त्यांच्या नावावर आहेत. या वैचारिक ग्रंथांमागे, माटयांच्याच शब्दात सांगावे म्हटले तर, '... तर्क, इतिहास व शास्त्र ह्यांच्या बळावर, अज्ञानग्रस्त समाजाच्या पायांखालची अशुद्ध भूमी निखळवून तेथील शुद्ध भूमी त्यांच्या नजरेस आणावी...' ही त्यांची दृष्टी होती.

याच ज्ञानैक दृष्टीने आणि महाराष्ट्रीय लोकांस बहुश्रुत करण्याच्या इराद्याने माटयांनी केसरीच्या पन्नास वर्षांच्या फायलींचे सार काढणारा 'केसरी–प्रबोध' (१९३१) हा ग्रंथ, न. चिं. केळकरांच्या एकसष्टाव्या वाढदिवसानिमित्त संपादित केलेला 'केळकर' (१९३२) हा ग्रंथ, 'महाराष्ट्र सांवत्सरिका'चे तीन खंड (१९३३, ३४ व ३५). आणि महाराष्ट्रीयांमध्ये शास्त्रीय दृष्टी यावी व ती प्रगत व्हावी, म्हणून तयार केलेला 'विज्ञानबोध' (१९३५) हा ग्रंथ, असे मौलिक ग्रंथ सिद्ध केलेले आहेत.

विचाराचा ओघ वाहता ठेवणारी आणि शास्त्रकाटयावर ज्ञान संपादन करणारी हीच दृष्टी माटे यांनी पुढील काळातही कायम ठेवली होती, हेही येथेच लक्षात घ्यावे लागेल. माटे यांचे कथालेखन विचारप्रवण का आहे, याचे उत्तर माटे यांच्या या वाङ्‌मयीन चरित्रपटात काही प्रमाणात मिळू शकते.

: ३ :

माटे हे नुसते पुस्तकी विचारवंत नव्हते. त्यांच्या विचारांना त्यांच्या क्रियाशीलतेची जोड होती. १९१७ पासून २० वर्षे त्यांनी पुण्यात अस्पृश्योद्धाराचे प्रत्यक्ष काम मोठ्या नेटाने आणि निरलसपणे केले होते. पतितपावनमंदिर बांधण्यासारखे किंवा सहकारी तत्त्वावर खरेदी–विक्री करून येणाऱ्या नफ्यातून तरुणांना व्यापारी शिक्षण देण्याची योजना आखण्यासारखे काही अयशस्वी प्रयत्नही त्यांच्या गाठी होते. काही काळ त्यांनी 'समाजविचारमंडळ' नावाची एक छोटीशी संस्थाही चालविली होती. हिंदू समाजाने आधुनिक व्हावे आणि त्यासाठी विज्ञाननिष्ठ व्हावे,

म्हणून माटे यांनी काही काळ संशोधन–संपादकाचा मार्गही स्वीकारला होता. अस्पृश्यतेच्या प्रश्नाबाबत महात्मा गांधींशी त्यांचे मतभेद झाले होते. महर्षी वि. रा. शिंदे हे त्यांना 'मूर्तिमत करुणाबुद्धि' वाटत होते.[1] अनेक छोटयामोठया सार्वजनिक, सामाजिक संस्थांशी माटे यांचा प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्ष संबंध होता.

'उपेक्षितांचे अंतरंग'च्या प्रस्तावनेत आपल्या सर्व कथांचे 'मुख्य मनोगत सामाजिकाकडे वळलेले आहे, असे दिसेल' असे माटे सांगतात,[2] त्यामागे प्रत्यक्ष सामाजिक कार्यातून, त्या कार्याच्या अनुभवातून तयार झालेले एक मानस माटे यांच्याकडे आहे, हे लक्षात घ्यावे लागेल.

: ४ :

लेखकाच्या लौकिक चरित्राचा संबंध त्याच्या लेखनाशी जोडू नये, असे सामान्यतः म्हटले जाते. परंतु माटयांसारख्या जीवननिष्ठ लेखकाच्या संदर्भात त्यांच्या लौकिक चरित्रांतील तपशील त्यांच्यातल्या लेखकाच्या घडणीत महत्त्वाचा ठरतो, हेही तितकेच खरे आहे.

माटे एक वर्षाचे असताना त्यांचे वडील वारले. त्यांच्या आईने ओढगस्तीच्या संसारात त्यांच्यासह त्यांच्या सर्व भावांचे संगोपन केले. नुसतेच संगोपन केले, असे नव्हे, तर काही संस्कारही केले. 'ब्राह्मणाच्या मुलाने विद्या ही मिळविलीच पाहिजे.' हा मंत्र तिने सदैव त्यांच्या कानांवर घातला. माटयांकडे असलेल्या ज्ञानैक दृष्टीचे मूळ आईने दिलेल्या या मंत्रात कदाचित असेल. केवळ स्वतःच्याच घरातले नव्हे, तर आपल्या खेडेगावातल्या. आजूबाजूच्या लोकांचे दारिद्र्य माटे यांनी अनुभवलेले आहे. प्लेगच्या साथीत गाव सोडून दूर शेतावर राहताना खेडयातले विविध नमुने, विविध जातीपाती त्यांना जवळून पाहावयास मिळालेल्या असणार. त्यांचा एक भाऊ पोलीसखात्यात होता. त्यामुळे गुन्हेगार जातीजमातींच्या नवलकथा त्यांना घरीच ऐकण्यास मिळालेल्या असणार. त्यांच्या आत्मचरित्रात याच्या खुणा दिसतातच. त्यांच्या कथांतून येणाऱ्या पिऱ्या मांग, सत्या रामवंशी, सगाजीबाबा इत्यादी व्यक्तिरेखा त्यांनी प्रत्यक्षात पहिल्या होत्या, असे ते स्वतःच सांगतात.

'हरदासी अथवा कथेकरी ही महाराष्ट्रातील संस्था माझ्या लहानपणापासूनच मला अतिशय प्रिय बनलेली होती,' असे माटे सांगतात.[3] माटे स्वतःच्या काळात प्रचलित असणारे लघुकथेचे रूप नाकारून 'गोष्टी'च का लिहितात, याचे रहस्य येथे काही प्रमाणात कळावे.

साताऱ्याच्या शाळेत शिकत असताना माटे यांना अच्युतराव कोल्हटकर आणि मुख्य म्हणजे आगरकर यांचे निष्ठावान सहकारी सीतारामपंत देवधर हे

दोघे शिक्षक म्हणून लाभले होते. 'विद्यार्थिदशेत माझ्या मनावर जर कोणाच्या सौजन्याचा, मार्मिकतेचा आणि विद्वत्तेचा दृढ संस्कार झाला असेल, तर तो सीताराम‌पंत देवधर व वासुदेवशास्त्री अभ्यंकर ह्यांचा होय.' असे माटे कृतज्ञतापूर्वक सांगतात.[4] सातारा येथील शिक्षण आटोपून माटे पुण्यास आले, तेव्हा टिळकपक्षीयांचे राजकारण जोरावर होते. परिणामी राजकीय स्वातंत्र्याच्या ध्यासाने त्यावेळचा तरुण विद्यार्थिवर्ग भारलेला होता. समाजसुधारणेचे क्षेत्र मागासण्याच्या या काळात माटे जाणीवपूर्वक समाजसुधारणेकडे वळले. याला देवधरांचे संस्कारच कारणीभूत असणार. 'कै. देवधर यांच्या शिक्षणाने, तुकारामबोवाच्या वचनाने, माझ्या घरच्या मूळ गरिबीने व भावांनी व आईने सोसलेल्या दैन्याच्या जाणिवेने' आपण अस्पृश्यांच्या प्रश्नाकडे वळलो आणि 'या प्रश्नाच्या चिंतनाने माझ्या जीविताला कायमचे वळण लागले,' असे माटे सांगतात.[5] अस्पृश्यतेच्या प्रश्नाने माटे यांच्या जीविताला जसे वळण लागले, तसेच त्यांच्या कथेलाही लागले, हे उघड सत्य आहे.

माटे यांच्या लौकिक चरित्रातील आणखीही एक गोष्ट महत्त्वाची आहे. ते वकील व्हावेत, असे त्यांच्या भावाला वाटे. परंतु खऱ्याखोटयाचा विधिनिषेध राहात नाही, म्हणून माटे यांनी वकील होण्याचे नाकारले. उलटपक्षी, त्या काळातला आदर्श असा अध्यापकाचा पेशा त्यांनी स्वीकारला. १९३५ पर्यंत ते शाळेत अध्यापक होते. १९३५ नंतर १९४५ पर्यंत ते पुण्याच्या स. प. महाविद्यालयात प्राध्यापक होते.

माटे हे हाडाचे शिक्षक होते. ते अत्यंत कळकळीने शिकवीत, असे त्यांचे विद्यार्थी आजही सांगतात. त्यांची तळमळ आणि कळकळ लक्षात घेऊनच ते 'माटे मास्तर' या नावाने संबोधले जाऊ लागले. त्यांच्या रक्तात भिनलेली ही मास्तरकी त्यांच्या कथावाङ्मयातही स्वाभाविकपणे डोकावते.

पुण्याच्या महारवाड्यात जाऊन माटे जे अस्पृश्योद्धाराचे काम करीत, ते काही सनातन्यांना रुचले नाही. त्यांनी माटयांना कुत्सितपणे 'महार माटे' म्हणण्यास सुरुवात केली. पण हे दिलेले दूषणच कार्यावरील अचल निष्ठेमुळे पुढे त्यांचे भूषण झाले. माटयांनी स्वीकारलेली ही 'महारकी'ही त्यांच्या कथालेखनावर परिणाम करते, हे इथेच सांगितले पाहिजे.

लघुकथेच्या प्रचलित घाटाऐवजी स्वतःचीच अशी कथा माटे का लिहीत राहिले, याची काही कारणे त्यांच्या वाङ्मयीन व लौकिक चरित्रात सापडतात.

: ५ :

श्री. म. माटे यांनी ज्या काळात कथालेखन सुरू केले त्याच्या आसपासच्या

काळात मराठीत लघुकथेच्या मंत्रातंत्राची भरपूर चर्चा सुरू होती. "लघुकथेच्या वाढीबरोबर त्याच्या (तिच्या) तंत्राचा व स्वरूपाचाही विचार या काळात होऊ लागला. श्री. आमोणकर यांनी 'रत्नाकरां'तून, श्री. वि. स. खांडेकर यांनी 'यशवंता'तून, प्रा. फडके यांनी 'प्रतिभासाधना'तून, प्रा. रा. कृ. नातू यांनी 'आवडत्या गोष्टीं'च्या प्रस्तावनेतून, श्री. खं. सा. दौंडकर यांनी 'अर्वाचीन मराठी साहित्या'तून श्री. म. ना. अदवंत यांनी 'मराठी साहित्या'तून व इतर बऱ्याच साहित्यिकांनी अन्य ठिकाणी लघुकथेचे तंत्र, तिचा विकास, तिचे समालोचन, तिच्यातील नव्या प्रवृत्ती, इत्यादिकांचा विचार करण्यास सुरुवात केली. त्याचप्रमाणे, लघुकथेच्या तंत्राची चर्चा करणारे श्री. गलगली यांचे 'लघुकथा कशा लिहाव्या?' व श्री. देशपांडे यांचे 'लघुकथा' ही, दोन पुस्तके याच काळात प्रसिद्ध झाली."[6] नंतरच्या काळातही ही लघुकथेच्या मंत्रतंत्राविषयींची चर्चा होतच राहिली होती, हे १९५२ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'लघुकथालेखन : मंत्र, आणि तंत्र' सारख्या ग्रंथावरून लक्षात येते. माटे या काळात पुण्यातच होते. एक प्रकारे ते या समग्र चर्चेला साक्षी होते; तरीही ते स्वतःला या चर्चेपासून दूर ठेवून होते.

'लघुकथेला काही तंत्र आहे, काही शास्त्र आहे, या वाङ्मयाला काही पीठिका उत्पन्न झाली आहे', असे आपण 'अनेक चांगल्या ठिकाणी व चांगल्या अधिकारी लेखकांनी लिहिलेले' वाचले, असे माटे सांगतात.[7] पण आपल्या कथा-लेखनांत कुठेही त्यांनी हे मंत्रतंत्र वापरले नाही. माटे ज्या काळात कथा लिहू लागले, त्या काळात 'गुंतागुंत–निरगाठ–उकल' हे कथेचे तंत्र चांगलेच विकसित झालेले होते. (खरे म्हणजे या तंत्राच्या वारेमाप वापराने त्या काळात मराठी कथेची वाटबंद अवस्था झाली होती.) पण या झकास तंत्रात बसतील अशा कथा माटयांनी लिहिल्या नाहीत. या तंत्राबाबत माटे स्वतः अनुत्सुकच होते. 'लघु-कथेच्या मंत्रतंत्राची कैची तज्ञांनी बळकट बसवून टाकली आहे. मी त्या कैचीच्या आसपासही फिरकत नाही,' असे माटे मुद्दाम सांगतात.[8]

या काळातली मराठी लघुकथा चेकॉव्ह, मोपॅसा यांसारख्या विदेशी कथा-कारांचे आदर्श नजरेसमोर ठेवून घडली होती. याचा एक परिणाम म्हणून वर सांगितलेल्या मंत्रतंत्राच्या यांत्रिकतेत तर ती अडकलेली होतीच, पण आणखीन म्हणजे आशयप्रदेशाच्या दृष्टीनेही ती आक्रसलेली होती. या काळातली बहुतांश कथा शहरी पांढरपेशा जीवनाचे पदर उलगडून दाखविण्यात, केवळ शिक्षित, मध्यमवर्गीय मनाचे दरवाजे ठोठावण्यात गर्क राहिली होती. मराठी कथेची अशी विशिष्ट घडण होण्याच्या काळात माटे पुण्यातच वास्तव्य करून होते. असे असूनही माटे यांच्या कथालेखनात शहरी मध्यमवर्गीय जाणिवा जराही आढळत नाहीत, हे मुद्दाम लक्षात घ्यावे लागेल.

याला बहुधा माटे यांच्या सामाजिक निष्ठा कारणीभूत असणार. विद्यार्थ्यांची पथके घेऊन माटे पुण्यातल्या अपृश्य वस्त्यांतून हिंडत असत. अशा वेळी ते विद्यार्थ्यांना सांगत : 'तुम्ही सुकुमार विचारांच्या सुंदर कविता पुस्तकांत वाचता आणि मी तुम्हाला समजावूनही सांगतो. पण तुम्हाला जिवंत आणि चालतेबोलते काव्य जर कोठे प्रत्यक्ष पाहावयास हवे असेल, तर माझ्याबरोबर अस्पृश्य वस्त्यांत चला. हाल, विपत्ती, दैन्य आणि निराशा ह्यांचे मूर्तिमंत अवतार तुम्हाला तेथे पाहावयास सापडतील.'[9] करुणा हे माटे यांच्या कथालेखनांतले केंद्रस्थानीचे सूत्र का आहे, याचे उत्तर येथे मिळते.

स्वकाळातील प्रचलित तंत्रमंत्रापासून माटे यांची कथा तर दूर होतीच शिवाय तिचा आशयप्रदेशही विभिन्न होता.

: ६ :

'लघुकथा' हा शब्दप्रयोग माटे कटाक्षाने नाकारतात. ते आपल्या कथांना 'गोष्ट' म्हणणे पसंत करतात. 'उपेक्षितांचे अंतरंग'च्या प्रस्तावनेत ते लिहितात : 'अशा प्रकारचे वाङ्मय लिहिण्याचा हा माझा अगदी नवाच यत्न आहे. त्यामुळे उत्क्रांत होत आलेले या वाङ्मयाचे तंत्र मला अजून माहीत झालेले नाही. लिहीत राहिल्याने ते हळूहळू हस्तगत होईल असा भरवसा वाटतो.'[10] तथापी माटे यांनी ते तंत्र अखेरपर्यंत आत्मसात केले नाही. कारण प्रचलित लघुकथेचे तंत्र व स्वरूप माटे यांच्या वृत्तीला व लेखणीला मानवणारे नव्हते. म्हणूनच 'भावनांचे पाझर' या आपल्या चौथ्या कथासंग्रहाच्या प्रस्थावनेत ते 'मी लघुकथा-लेखक नाही. मी कथा–वाङ्मय लिहितो' असे स्वच्छ सांगतात.[11] इतकेच काय, पण १९५६ साली वयाच्या एक्काहत्तराव्या वर्षी प्रसिद्ध केलेल्या आपल्या कादंबरीच्या प्रस्तावनेतही ते 'पंचावन्नाव्या वर्षी मी कथा वाङ्मय–लघुकथावाङ्मय नव्हे–लिहू लागलो' असेच ठासून सांगतात.[12] आपल्या या कादंबरीलाही माटे 'एक प्रदीर्घ कथा' किंवा 'काही माणसांच्या जीविताचा इतिहास' असे संबोधतात. कारण कथालेखनाप्रमाणेच कादंबरी–लेखनाच्या 'तंत्रादिकाचीही काही माहिती मला नाही' अशी आपली प्रांजळ समजूत ते व्यक्त करतात.[13] 'मला ललितलेखनाचे ज्ञान नाही' हा माटे यांचा सुरवातीपासूनच धोषा हवे होता आणि त्यांनी अखेरपर्यंत तो कायम ठेवलेला दिसतो. याचे कारण मराठी कथात्म वाङ्मयाचे प्रचलित घाट आणि आशयप्रदेश माटे यांच्या समाजमनस्क प्रतिभावंताला मानवणारे नव्हते, हेच होय.

: ७ :

आणि हेही खरे आहेच की, १९४० च्या आसपासच्या मराठी कथेचा घाट यांत्रिक झाला होता. आणि तिचा आशयप्रदेश 'अ–वास्तव' झाला होता, हा आक्षेप

तिच्यावर आला होता. मराठी कथेत येणारे जीवन कृतक आहे, तिच्यात वास्तव जीवन येत नाही, अशी टीका होऊ लागली होती. या पार्श्वभूमीवर माटे कथा लिहिण्यास बसले होते. साहजिकच आपल्या कथातून येणारे जीवन वास्तव आहे, या सत्यकथाच आहेत, हे ते आग्रहपूर्वक सांगतात.

माटयांना ललित लेखनास प्रवृत्त केले ते वि. श्री. मोडक व रा. ना. नातू या त्यांच्या दोन विद्यार्थिमित्रांनीच, हे सर्वांना माहीत आहेच. माटे या संदर्भात सांगतात : ' संध्याकाळी फिरायला जाताना तरुण लोकांची एक लहानशी टोळी माझ्याबरोबर नेहमीच असे. या विद्यार्थ्यांना आतापर्यंत मी केलेल्या सामाजिक व लेखनविषयक प्रयत्नांच्याही हकीगती मी गमतीने सांगत असे.'[14] त्या ऐकून मोडक-नातूंनी माटयांना कथा लिहिण्यास प्रवृत्त केले. ' लघुकथांना विषय शोभतील अशी बारीक बारीक वृत्ते माझ्यापाशी पुष्कळ असतात व ती मी विद्यार्थ्यांशी बोलताना माझ्या पद्धतीने सांगतोही' असे माटे नमूद करतात.[15] आपल्या कथा प्रसिद्ध होत असताना ' माझ्या गोष्टीत वास्तवाची–म्हणजे सत्याची–भूमिका आहे, असे मी वारंवार घोषित करीत असे' असे माटे आवर्जून सांगतात.[16] इतकेच नव्हे, तर आपल्या ' उपेक्षितांचे अंतरंग' या संग्रहातील कथांची उभारणी कोणकोणत्या वास्तव घटितांवर केलेली आहे, याची माहितीही माटे त्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत देतात. ' माणुसकीचा गहिंवर' (१९४९) या आपल्या तिसऱ्या कथासंग्रहाच्या प्रस्तावनेत माटे लिहितात : ' या सर्व गोष्टी रूपरेखा व घटिते यांच्या दृष्टीने सत्यकथाच म्हटल्या पाहिजेत. केवळ काल्पनिक असे काही लिहिणे मला पटत नाही.[17] ' भावकथा ' (१९५७) या त्यांच्या पाचव्या संग्रहातील तेराची तेरा कथानके म्हणजे सत्यकथाच आहेत, हे माटे आग्रहपूर्वक सांगतात. (या संग्रहाला जोडलेल्या 'आरंभीचे दोन शब्द ' या छोटेखानी प्रस्तावनेत माटयांनी 'सत्यकथा ' हा शब्दप्रयोग जाड ठशात छापला आहे.) ' उपेक्षितांचे अंतरंग' मध्ये येणाऱ्या बन्सीधर, सत्या रामवंशी, पिऱ्या, पुरंदरचा नामा, मुक्याने मेलेली सावित्री या सर्व व्यक्तिरेखा, तसेच 'भाव–कथा' मधील प्रभाकरपंत (' पण ती माझी बायको आहे'), भीमादादा व दुर्गादेवी (' खरी दुर्गादेवी वंजारीण होती'), गिरिजा ('सवत, पण तिचा संसार सुखाचा'), चंद्रावती ('चंद्रावती'), बंडोपंत व धोंडीबा ('दुर्दैवाचा हिसका') इत्यादी व्यक्तिरेखा म्हणजे सगळी वास्तवातली खरी माणसे होत, हे माटे मुद्दाम सांगतात.

सारांश, आपल्या आजूबाजूच्या बहुजनसमाजाच्या अनुभवातून, निरीक्षणातून गवसलेल्या प्रत्यक्ष हकिगती, बारीक वृत्ते, सत्यकथा आणि खरीखुरी माणसे यांची सर्वांची मिळून माटे यांच्या कथालेखनाची आधारभूमी आहे.

एकाबाजूने तंत्रमंत्राचा दबाव आणि दुसरीकडून चेकॉव्ह मोपॉसासारख्यांचे आदर्श, यामुळे मराठी कथा गुदमरून गेली होती. असे गुदमरलेले कथारूप माटे यांना जे सांगावयाचे होते, त्याकरिता उपयोगाचे नव्हते. सर्वदूर पसरलेल्या दीन-दुबळ्या देशी समाजाबद्दलची अपार करुणा, आपल्या ओढगस्तीच्या अवस्थेतही या समाजाने जागी ठेवलेली माणुसकी, या समाजाला फुटलेले भावनांचे पाझर आणि त्याचे सदा उपेक्षित राहिलेले अंतरंग, हा माटे यांच्या कथेचा आशयप्रदेश आहे. लोकसंस्कृतीशी एकजीव झालेला, काहीसा जाडाभरडा, राकट असूनही मनाचे बांध ओथंबून वाहू देणारा हा खास देशी आशय मांडण्यासाठी माटे यांना मध्यमवर्गीय जाणिवांशी जवळीक साधणाऱ्या प्रचलित 'लघुकथे'च्या कृत्रिम, तांत्रिक रूपापेक्षा लोकसंस्कृतीतून स्वाभाविकपणे सिद्ध झालेल्या, मौखिक परंपरेने चालत आलेल्या जिवंत 'गोष्टी'चेच रूप जवळचे वाटलेले असणार. हरदासी अथवा कथेकरी ही महाराष्ट्रातील संस्था माटे यांना लहानपणापासून प्रिय बनलेली होती, हा उल्लेख यापूर्वी आलेला आहेच. माटे यांच्या कथांचे आरंभ, त्यांच्या कथांचे शेवट, त्यांची शैली, त्यांच्या निवेदनांतला गोड पाल्हाळ, विषयांतरे, इत्यादी गोष्टी पाहिल्यावर माटे यांची कथा लोककथा, हरदासी कथा व जुनी गोष्ट या प्रकारांशी जवळीक साधणारी आहे, हे स्पष्टच होते. माटे यांची कथा अशा रीतीनें पारंपरिक 'गोष्ट' या रूपाशी काहीशी मिळतीजुळती असली आणि स्वत: माटेही आपल्या कथांना कथा न म्हणता 'गोष्टी'च म्हणत असले, तरी त्यांच्या कथेचे रूप 'गोष्टी'च्या रूपापेक्षा काही वेगळेच आहे.

'गोष्ट' या प्रकारात केवळ संगती असलेले, एककेंद्री सरळ निवेदन (नॅरेशन) असते. उत्सुकता हा 'गोष्टी' चा एकमेव निकष असतो. माटे यांनी आपल्या कथांतून निवेदिलेले अनुभव उत्सुकता जागवणारे आहेत, हे खरे आहे. बऱ्याच कथांमध्ये त्यांचे निवेदनही 'गोष्टी'च्या निवेदनाप्रमाणे सरळसोट आहे. नवीनता, अपूर्वता, अलौकिकता, असाधारणता, इत्यादी कारणांनी औत्सुक्यपूर्ण झालेला अनुभव हे 'गोष्टी'चे वैशिष्टच असते. माटे यांच्या अनेक कथांतील अनुभव असेच विशिष्ट आहेत. तरीही त्यांच्या कथांना 'गोष्ट' हे पारंपरिक अर्थाने येणारे लेबल चिकटवता येईल, असे वाटत नाही. कारण औत्सुक्यनिर्मिती व औत्सुक्यशमन यापलिकडे पारंपरिक 'गोष्ट' या प्रकारांतील निवेदनाला (नॅरेशनला) आणखी काही कार्य उरत नाही. माटे यांच्या कथांतील निवेदन (नॅरेशन) औत्सुक्यनिर्मिती व औत्सुक्यशमन यांच्या पुढे जाणारे आहे. उपेक्षितांच्या आगळेवेगळेपणामुळे, अपरिचिततेमुळे आपली उत्सुकता जागवणारे जीवन रंगवणे, एवढेच सीमित ध्येय माटे यांच्या कथेसमोर नाही. उपेक्षितांच्या जीवनाच्या गाभ्यालाच त्यांची कथा हात घालू पाहते.

उपेक्षितांच्या जीवनातील दैन्यभोगांची नेमकी नस ती कथा शोधते. आपणांस तिचे अनियमितपणे पडणारे ठोके अनुभवण्यास ती कथा लावते. त्यामुळेच 'गोष्टी' चे केवळ रंजक रूप माटयांच्या कथेत कधीही नसते.

ज्या लोकसमूहाला माटे आपल्या कथेचा विषय बनवितात, तो लोकसमूह परंपरेने आणि मुख्य म्हणजे परिस्थितीनेही महाराष्ट्राच्या लोकसंस्कृतीशी बांधला गेलेला आहे. त्यामुळेच हरदासी–कथा, लोककथा, दंत–कथा, इतिहास–कथा यांचे महाराष्ट्राच्या लोकसंस्कृतीत मुरलेले साचे माटे आपल्या कथांकरिता वापरतात. मात्र या साच्यांमधून माटे आपले करुणेने भारलेले, आस्थेने ओथंबलेले अंतःकरणच उघडे करीत असतात. त्यामुळे हे सर्व साचे, साचे न राहता जिवंत अनुभूतींच्या प्रत्ययकारी कथा होतात.

आणखीन म्हणजे माटे कधी परंपरेने दिलेल्या एखाद्या निवेदनरूपाचा साचा किंवा चेहरामोहरा स्वीकारतात, तर कधी तशाच एखाद्या रूपाचे अंतःसामर्थ्यही स्वीकारतात. उदाहरणार्थ, 'कहाणी' या परंपरागत कथानिवेदनरूपाच्या अंतर्यामी असलेले कारुण्य माटे यांनी आपल्या कथांसाठी स्वीकारलेले दिसेल.

: ९ :

माटे हे एक निष्ठावान शिक्षक होते. पुन्हा ते समाजमनस्कही होते. लोकांना काही सांगावे, शिकवावे, ही त्यांची वृत्ती होती. त्यांच्या कथालेखनातही त्यांची ही वृत्ती सदैव कार्यरत असते. त्यामुळेच त्यांची कथा रंजनाशी, व कलातम घाटाशी न घुटमळता काहीतरी सांगणारी, काहीतरी शिकविणारी अशी जीवनसन्मुख कथा होते. त्यामुळेच त्यांच्या कथेतील 'गोष्ट'ही अनेकदा तशी निमित्तमात्रच असते. ती गोष्ट जे जीवनदर्शन घडविते, जे जीवनाचे आकलन करविते, त्या गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. 'सगाजीबोवा' या कथेच्या उदाहरणाने हे जास्त स्पष्ट होईल. पिंपळाच्या पारावर लेखकाने शाळा काढली आणि त्याची व सगाजीची ओळख झाली. ही ओळख सगाजी कधीही विसरला नाही. पण शरीराने थकलेला, इंद्रिये थिजत गेलेला सगाजी विस्मरणाचा बळी होतो; लेखक मुद्दाम भेटण्यास गेला असूनही त्याला ओळख पटत नाही. 'कोन बोलतया कायनू ?' म्हणून तो खजिल होऊन गप्प बसतो. यावर माटे पुढे लिहितात—

'अरेरे! पंचवीस वर्षेपर्यंत जो मला कधीही विसरला नव्हता तो आज इतका थकला होता की माझे नावही त्याला आठवेना! त्याच्या सर्व शक्ती थिजत चालल्या होत्या. थोडयाच दिवसांत कळले की, सगाजीबुवाचा अवतार संपला आहे.'

वास्तविक ही कथा इथेच संपली पाहिजे. माटयांच्या काळी प्रचलित असलेल्या मराठी कथेचा घाट लक्षात घेता कथेचा आकार येथे पूर्ण होतो. मास्तरांची

सदा ओळख ठेवणारा सगाजी मास्तरांना ओळखूच शकत नाही, या त्याच्या दुर्दैव-दशेपाशी कथेचे वर्तुळ खरे तर पूर्ण होते. पण माटे यांना सगाजीची ही दुर्दैवदशा सांगावयाची नाही, तर सगाजीची व त्याच्यासारख्या जीवनच नाकारलेल्या अनेकांची वेगळीच दुर्दैवदशा माटे यापुढे चितारू लागतात. त्यामुळे येथपर्यंतची सगाजीची कथा ही माटे यांच्या मनात घोळणाऱ्या विचार-कथेची केवळ पार्श्वभूमी ठरते. सगाजीची कथा ही केवळ निमित्तकथा असते. सगाजीला आणि त्याच्या-सारख्या अनेकांना आपण, आपल्या समाजाने वर्षानुवर्षे 'मानवकोटीच्या पहिल्या रस्त्यावर पाऊल टाकायलासुद्धा संधी' नाकारलेली आहे, हा विचारानुभव माटे यापुढच्या कथाभागात शिजवतात. 'माणसाची जात आत्मद्रोही आहे. ती आपल्या-तील अनेकांचा द्रोह करते' आणि मुख्य म्हणजे ज्यांचा ती द्रोह करते त्या सगाजी-सारख्यांना द्रोह आहे हे उमजतसुद्धा नसते, या विचाराच्या अग्राकडे माटे यांची ही कथा सरकते. कथेकऱ्याची कथा, पुराणिकाची कथा आणि लोककथासुद्धा निमित्त-कथाच असतात. त्या जे चितारीत असतात, तेच निमित्त करून त्यापेक्षाही काही वेगळेच सांगत असतात. एखादे कथानक उभे करून लोकांना काही सांगणे, शिक-वणे, हा अशा कथांचा धर्म असतो. (उदाहरणार्थ, 'तारळखोऱ्यांतला पिऱ्या,' 'शेवं-तीचा खराटा' 'काखेतला कोंबडा' इ.) माटयांची कथा हा धर्म मनापासून पाळते. त्यामुळेच ती 'गोष्ट' या प्रकाराच्या केवळ रंजकतेपासून तसेच 'लघुकथेच्या' केवळ कलात्म आकारिकतेपासून दूर असते.

: १० :

'उपेक्षितांचे अंतरंग'मधील आपल्या सर्व कथांचे 'मुख्य मनोगत सामाजिका-कडे वळलेले असेल असे दिसेल' असे माटे सांगतात.[18] इतकेच नव्हे, तर या संग्रहातल्या प्रत्येक कथेमागची 'सामाजिक व्यवस्था' याच प्रस्तावनेत ते विशदही करतात. (काही कथांमधूनही या 'व्यवस्थे'वर ते भाष्य करतात.) कारण माटे यांची स्वतःची अशी एक सामाजिक जाणीव आहे. उपेक्षित, भटक्या, गावापासून—समाजापासून तुटलेल्या, गुन्हेगारीचा कायमचा शिक्का बसलेल्या जातींजमातींबद्दल एक प्रकारची अपराधी भावना या त्यांच्या जाणिवेच्या पोटातच आहे. आपल्या वैचारिक लेखनातल्या जाणीवाच आपण आपल्या कथावाङ्मयात उतरविल्या असे स्वतः माटेच आपणास सांगतात. या प्रकारात यश आल्यामुळे त्यांचा उत्साह वाढ-लेला दिसतो. ते लिहितात : 'अस्पृष्टांचा प्रश्न' हा ग्रंथ आखबंद माहिती, विवेचन, उपपत्ती, सूचना इत्यादींनी खरोखर गजबजलेला आहे. पण त्याच्याकडे समाजाचे लक्ष गेले नाही. त्याच ग्रंथात चारसहा ओळींत आलेल्या एका हकीगतीला मी जेव्हा ललित वाङ्मयाचे रूप दिले, तेव्हा त्या अस्पृष्टांच्या प्रश्नाकडे सरसकट

वा. नि...३

वाचकवर्गाचे लक्ष एकदमच वेधले[19] माटांच्या या उद्गारातच त्यांच्या कथालेखनाचे प्रयोजनही उघडे होते. आपल्या वैचारिक लेखनाद्वारे जी मते ते समाजाच्या गळी उतरवू इच्छित होते, तीच–किंवा निदान त्यांपैकी काही मते आपल्या कथालेखनाद्वारे माटे लोकांसमोर ठेवू इच्छित होते आणि या आपल्या प्रयत्नांत त्यांना यशही लाभले होते.

या यशाच्या जोरावरच, 'ललित वाङ्मयाने मतप्रचार होत नाही किंवा मतपरिवर्तन होत नाही, असे म्हणणाऱ्यांचा दावा अगदी चुकीचा आहे. प्रचार आणि परिवर्तन ही त्याने होतातच होतात, हे मी अनुभवाने पाहिलेले आहे' असे ते ठासून सांगतात.[20] ललित वाङ्मयाच्या प्रत्यक्ष परिणामक्षमतेवर माटे यांचा जबरदस्त विश्वास होता, असे दिसते. यामुळेच माटे यांच्या कथेच्या गर्भात वस्तुतः लोकजीवनातील अनेक कुतूहलजनक रहस्ये असतानाही ती केवळ रंजनवादी झाली नाही. ती काहीशी बोधवादी आणि बरीचशी विचारप्रवण झाली. इतिहासकथा, पुराणकथा, दंतकथा, संतकथा, लोककथा नि लोकसमजुती यांचे पाठबळ घेऊन ती महाराष्ट्राच्या देशी मनाला भिडणारी कथा होते.

: ११ :

माटे यांच्या कथेच्या देशीपणाच्या संदर्भात प्रा. शांता शेळके यांनी मांडलेले आकलन मोठे मौलिक आहे. 'उपेक्षितांचे अंतरंग'च्या संदर्भात त्या लिहितात :— 'दैव, समाज अगर परिस्थिती यांबरोबरच आमच्या ललितलेखकांनीही या बाह्यतः मलीन, अमंगल, दीनवाण्या, अज्ञानी अशा दिसणाऱ्या माणसांची उपेक्षा केली आहे. वस्तुतः आमच्या ललित वाङ्मयात हल्ली जो विशिष्ट वर्ग वर्णनविषय झालेला आहे, तो समाजात संख्येने फार थोडा आहे. या सधन, विलासी आणि आपल्याच भाव-भावनांचे चोज पुरविणाऱ्या मूठभर वर्गाबाहेर दारिद्र्य, अज्ञान आणि भोळेपणा, यांनी वेढलेला जो विस्तृत बहुजनसमाज आहे, त्यालाच खरे म्हटले तर ललितलेखकांनी अधिक प्रामुख्याने आपला वर्णनविषय बनवावयास पाहिजे. शहराची सीमा सोडून आपण बाहेर पडलो की पदोपदी हेच दीन लोक आपणास भेटतात. परंतु आपले दुर्दैव असे की, स्वतःच्या पांढरपेशेपणाला यांच्या संगतीने मलीनता येईल की काय, या भीतीने आम्ही जीवनात आणि वाङ्मयातही या लोकांना स्वतःपासून फार दूर ठेवले आणि कुठल्या तरी आभासाच्या काल्पनिक सृष्टीचे वर्णन करण्यातच आम्ही रंगून गेलो. यामुळे कृत्रिम ते आम्हास वास्तव वाटू लागले आणि जे खरेखुरे वास्तव त्याचा मात्र अर्थ कळेनासा झाला.'[21]

प्रा. शांता शेळके यांचा हा अभिप्राय अत्यंत महत्त्वाचा आहे. माटे यांच्या कथावाङ्मयाचे सत्त्व व स्वत्व त्यांनी नेमके हेरले आहे. त्याचा अस्सल देशीपणा

शांताबाईंनी अत्यंत परखडपणाने आपल्या लक्षात आणून दिलेला आहे. माटे यांच्या कथेचा मोहरा स्वकीयांकडे का व कसा आहे, हेच त्या आपल्या निदर्शनास आणीत आहेत.

शांताबाईंच्या या अभिप्रायांतून आणखीही एक गोष्ट लक्षात येते, ती म्हणजे साठोत्तरी दलित व ग्रामीण साहित्यविषयक चळवळींच्या पायखुणा माटे यांच्या कथालेखनांत स्पष्ट दिसतात.[22] याच संदर्भात आणखी पुढे जाऊन असे म्हणता येते की, ज्या कारणांसाठी दलित साहित्य व ग्रामीण साहित्य आज प्रस्थापित साहित्यशास्त्राहून वेगळ्याच साहित्यशास्त्राची अपेक्षा करीत आहे, त्याच कारणांसाठी माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार करताना मराठी लघुकथेच्या मूल्यमापनासाठी प्रचलित असलेल्या निकषांहून वेगळेच निकष शोधावे लागतील आणि हे निकष केवळ देशी वाङ्मयाच्या समग्र आलोचनेतून सिद्ध झालेले असावे लागतील.

: १२ :

ज्या देशीपणाशी, लोकजीवनाशी माटे यांच्या कथेचे नाते जुळते, त्या देशीपणात, लोकजीवनात कथेचे परंपरेने चालत आलेले एक रूप अगोदरच सिद्ध झाले आहे. अगोदर उल्लेख केल्याप्रमाणे हे कथारूप महाराष्ट्राच्या लोकजीवनाने जपलेल्या मौखिक परंपरेतून (oral tradition मधून) सिद्ध झालेले आहे. माटे यांच्या कथेचे रूप या रूपाशी खूप मिळतेजुळते आहे. किंबहुना माटे यांची कथा म्हणजे मौखिक परंपरेतल्या कथारूपाचा लिखित आविष्कार होय, असेही म्हणता येईल.

मुळात माटे यांच्या व्यक्तिमत्त्वातच मौखिक परंपरेतला कथाकार दडलेला आहे. '...मजकूर तोंडी सांगायची मला सवय आहे. मी हाताने फार थोडे लिहितो ...माझ्या वाङ्मयात त्यातल्या त्यात जे विशेष चांगले लिखाण असेल तेसुद्धा मी तोंडी सांगितलेले आहे.'[23] हे त्यांचे आत्मकथन महत्त्वाचे आहे. कथालेखनाची एक भीती असल्यामुळे सुरवातीच्या काळात माट्यांना आपल्या कथा आपल्या लेखनिकास तोंडी सांगता येत नसत. पण 'थोड्या प्रयत्नाने' त्याही ते तोंडी सांगू लागले. मुख्य म्हणजे फिरण्यास जाताना माटे ज्या हकीगती सांगत, त्या ऐकूनच मोडक–लागूंसारख्या त्यांच्या विद्यार्थ्यांनी त्यांना कथालेखन करण्यास भाग पाडले हेही येथे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

तथापि केवळ आपला मजकूर, आपल्या कथा कोणी तोंडी सांगतो, सांगू शकतो म्हणून तो मौखिक परंपरेतला निवेदक ठरतो असे नाही. मौखिक परंपरेतल्या कथेचे म्हणून जे स्वभावविशेष असतात ते माटे यांच्या कथांत सापडतात म्हणून त्यांना मौखिक परंपरेचे कथाकार म्हणायचे.

मौखिक परंपरेतल्या कथाकारांसमोर एक मोठा श्रोतृवर्ग असतो. त्याच्याशी

कथाकाराचा एक संवादच चाललेला असतो. त्याला विश्वासात घेऊन कथाकार आपली कथा पुढे चालवीत असतो. अशा कथांमधला निवेदक किंवा "मी" हा स्वतः कथाकारच असतो. माटयांच्या अनेक कथांतले निवेदक माटे स्वतःच असतात. त्याच्यातला "समाजसुधारक मी" किंवा "मास्तर मी" कथेमध्ये डोकावल्याखेरीज राहात नाही.

स्वतः कथाकार आपल्या श्रोत्यांसह आपल्या कथांतील पात्रांशी जवळीक साधत असतो. माटयांनी हा प्रकार अनेक कथांतून केलेला आहे. उदाहरणार्थ :

१) '**आपला हा** भिकोबा या मामलेदार साहेबांच्याकडे आडलीच होता'
('चंद्राबाईचे सुख', **भावनांची मांडवी**, पृ. ९२)

२) '**हा आपला** भोलागीर मोठा चलाख व बोलका असून...'
('शंभू शिखरीचा राजा', **माणूसकीचा गहिवर**, पृ. १२)

३) 'ती दोघे सध्या कोठे राहात होती हे **आपणाला** काय माहीत?'
('माणुसकीचा गहिवर', **माणुसकीचा गहिवर**, पृ. ५१)

४) '**तुम्ही** काहीही करा, सारजाबाईना गुण येईना', ('शेवटी तिथे मुलींचीच शाळा झाली,' **भाव–कथा**, पृ. ९०)

५) 'पुढे ते आणि त्यांच्या बायका काय म्हणाल्या हे **कोणाला** माहीत?'
('पैरणी कमावल्या आणि बायका गमावल्या' **भाव–कथा**, पृ. २५)

मौखिक परंपरेला कथाकार आपल्या कथेच्या सत्यतेबद्दल सारखा पुरावे देत असतो. आपल्या श्रोत्यांना आपण काहीच्या बाही सांगत नाही आहोत, हे पटविण्यासाठी कथेच्या सत्यतेची तो सारखी खातरजमा करीत असतो. 'दुर्दैवाचा हिसका' (भाव–कथा) या कथेचा प्रारंभ[24] किंवा 'शंभू शिखरीचा राजा' या कथेचा शेवट[25] वाचकांची अशीच खातरजमा करणारा आहे.

मौखिक परंपरेतला कथाकार आपल्या श्रोत्यांना कथानक–निवेदनाच्या ओघात आपली संस्कृती, आपले जीवन, आपली भूमी, आपले लोकाचार, आपले सण नि उत्सव इत्यादींबाबत भरपूर माहिती पुरवत असतो. अशी माहिती पुरवून आवश्यक तो ज्ञानप्रसार करीत राहणे हे लोकसंस्कृतीने त्यांच्यावर सोपवलेले कार्य असते. त्यामुळे खच्चून भरलेली माहिती हे अशा कथांचे एक अंगच असते. सुरवातीला बंदूक आली तर कथेच्या अखेरीस तिच्यातून गोळी उडालीच पाहिजे, या चेकॉव्ह पद्धतीच्या तंत्राचे बंधन तिच्यावर नसते. त्यामुळे कथेची अंगभूत आवश्यकता असो वा नसो, केवळ अनुषंगाने जरी एखादा विषय कथेत आला तरी मौखिक परंपरेतला कथाकार त्या विषयाची थोडीबहुत माहिती आपल्या श्रोत्यांना पुरवतो. माटे यांच्या कथारूपातही माहिती पुरविण्याचा, ज्ञानदान करण्याचा भाग

येत असतो. 'माझे दहन तुम्ही करा' (माणुसकीचा गहिवर) या कथेत निवेदनाच्या ओघात माटे महाराष्ट्रात गावोगावी पारशी लोक कसे येऊन राहिले, महाराष्ट्रात त्यांना निर्धास्त का व कसे वाटते, त्यांच्यात व आपल्यात काय काय सारखेपणा आहे, इत्यादी बाबतीतला चांगला पानभर मजकूर देतात. मूळ कथानुभवाशी या माहितीचा तसा फारसा संबंध नाही. पण वाचकांना ती पुरविल्याखेरीज माटयांना राहवत नाही.

कथेत दुसरी एखादी छोटीमोठी कथा गुंफून सांगणे, विशेषत: श्रोत्यांना परिचित, अर्धपरिचित अशा हकीगती-घटना निवेदित करणे हा मौखिक परंपरेतल्या कथाकाराचा आवडता प्रकार असतो. माटेही हा प्रकार अवलंबिताना दिसतात. उदा. 'श्रीनिवासरावांची गोड निराशा' या कथेत कै. गणेश व्यंकटेश जोशी या आपल्या आधीच्या पिढींतल्या सहृदय गृहस्थाची सत्य अशी हकीगत माटे वाचकांना मुद्दाम पेश करतात. अनेकदा आपल्या कथेत एखादा गंभीर असा पेचप्रसंग किंवा सामाजिक असा तंटा निर्माण करून मौखिक परंपरेतला कथाकार स्वत:कडे न्यायाधीशाची भूमिका घेतो आणि आपल्या श्रोत्यांना रुचेल–पचेल असा, जनरीतीला मानवेल असा किंवा एकूण समाजाला आपल्या यापुढील वाटचालीला मार्गदर्शन होईल असा न्यायनिवाडा करतो. 'तारळखोऱ्यांतील पिऱ्या', 'शेवंतीचा खराटा', 'जनावर आणि माणूस' इत्यादी कथांची उदाहरणे येथे आठवावीत.

मौखिक परंपरेतला कथाकार पूर्वापार चालत आलेली लोकसंस्कृतीच आपल्या कथेतून जपत असतो. गतकाळाबद्दल, गतजीवनाबद्दल त्याला आदर असतो, ओढ असते. त्यामुळे त्याच्या निवेदनशैलीत स्वाभाविकपणे एकप्रकारची भावविवशता येते. माटयांची शैलीही अशीच भावविवश आहे, हे वेगळे सांगायला नकोच.

आपल्या कथेच्या निवेदनात माटे अस्सल मराठमोळी शैली वापरतात, देशी शब्दप्रयोग वापरतात ते केवळ एक चूष म्हणून नव्हे. मौखिक परंपरेतली कथा ही स्वभावत: बोलीभाषेत निवेदिलेली कथा असते. प्रमाण भाषा, लेखनासाठी खास वापरली जाणारी भाषा तिथे वर्ज्यच असते.

माटे यांच्या कथेचे रूप हे महाराष्ट्राच्या मौखिक परंपरेतील कथारूपाशी मिळतेजुळते कसे आहे याची आणखीही चर्चा करता येईल, पण विस्तारभयास्तव ती टाळावी लागत आहे.

: १३ :

चाळीसोत्तरी कालखंडात गंगाधर गाडगीळांसारख्या कथाकारांना नवकथेची वाट शोधावी लागली ती केवळ मराठी कथा तंत्रमंत्रात घुसमटली होती म्हणून नव्हे. गाडगीळ जो आशय मांडू इच्छित होते त्यासाठी तंत्रमंत्राने सिद्ध झालेला

साचा निरुपयोगी होता. त्यांना जे 'म्हणायचे' होते ते या साच्यातून 'म्हणता' आले नसते. माटे यांचेही तसेच होते. माटयांना जे सांगायचे होते त्यासाठी तंत्रमंत्राची कैची त्यांना नकोशी वाटत होती. एकूण मराठी वाङ्मयच या कैचीत सापडल्या-बद्दल माटे नाराज होते, खंत बाळगत होते, म्हणूनच सांगली येथील १९४३ च्या अ. भा. मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून बोलताना त्यांनी 'प्रतिभा-वंतांचा मोहरा स्वकीयांकडे वळला पाहिजे' अशी आपली अपेक्षाही व्यक्त केली होती.[26] या भाषणात ते सांगतात, 'वाङ्मयाचे **रचनाविशेष** तर आम्ही त्यांच्याकडून उचलले, परंतु आम्ही आमची वाङ्मये ज्या वस्तूंवर रचायची त्या वस्तूही उचलू लागलो.[27] आपली वाङ्मयविषयक एकूण दृष्टीच सारखी बाहेर खिळून राहिली आहे, याबद्दल माटे तक्रार करतात आणि म्हणतात, 'वाङ्मयवस्तूंचे अनुकरण होत राहिले तर त्या वाङ्मयाला जिवंतपणा राहणार नाही व ज्याच्या वाचनात ते येते त्याला ते आपलेसे वाटणार नाही'[28] माटे आग्रहानें असे सांगतात की, '...आपल्या स्वतःच्या समाजाच्या चिंतनाने जे उत्पन्न होईल ते त्या समाजाचे ज्ञान; ...आणि त्या समाजात जे कोणी लोक आहेत त्यांच्या बुद्धीचे, वासनांचे आणि भावनांचे खेळ ज्या वाङ्मयात दिसतील ते त्यांचे वाङ्मय होय.'[29] म्हणूनच माटे तरुण लेखकांना 'तुमचा सर्वांचा मोहरा स्वकीयांकडे वळवा' असे आवाहन करतात.[30] माटे आपल्या या म्हणण्याची याच भाषणात भरपूर उदाहरणे देऊन चर्चाही करतात. अखेर ते स्वतःसंबंधाने म्हणतात, 'मी स्वतः ललितवाङ्मयात जो अल्पसा प्रवेश केलेला आहे तो याच बुद्धीने.'[31] माटे यांनी मराठी कथेचा मोहरा आशयाच्या दृष्टीने तर स्वकीयांकडे वळवलाच, पण महत्त्वाचे म्हणजे अंगावरचा परक्यांचा झगा काढून त्यांनी तिला देशी वळणाची आंगडीटोपडी नेसविली. मराठ-मोळ्या संस्कृतीत, इथल्या संस्कृतीत सिद्ध झालेले, मौखिक परंपरेने आलेल्या कथेचे रचना–विशेष माटे स्वीकारतात आणि आपली वाङ्मयवस्तू खास देशी वाणाची बनवितात.

संदर्भ-टीपा

१. श्री. म. माटे, 'माझे जीवितविषयक तत्त्वज्ञान' **माटे : व्यक्ति आणि वाङ्मय**, प्रकाशक : य. गो. जोशी, पुणे, १९४७, पृ. १०. (माटे : व्यक्ति आणि वाङ्मय)

२. श्री. म. माटे, 'आरंभी मला थोडे सांगावयाचे आहे,' **उपेक्षितांचे अंतरंग**, प्रकाशक : श्री. म. माटे, पुणे, १९४१, पृ १. (**उपेक्षितांचे अंतरंग**)

३. श्री. म. माटे, **चित्रपट (मी व मला दिसलेले जग)**, व्हीनस प्रकाशन, पुणे, १९५७, पृ. १९१. (चित्रपट)

४. **तत्रैव**, पृ. १५४.

५. **माटे : व्यक्ती आणि वाङ्मय**, पृ. ९.

६. म. ना. अदवंत, 'कथा वाङ्मय', **प्रदक्षिणा** (सहावी आवृत्ती) (अनेक लेखक), कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, १९७६, पृ. १५५.

७. **उपेक्षितांचे अंतरंग**, पृ. ३

८. श्री. म. माटे, 'पाझरांच्या काठावरून', **भावनांचे पाझर**, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, १९५४, पृ. १. (भावनांचे पाझर)

९. **चित्रपट**, पृ. २१४.

१०. **उपेक्षितांचे अंतरंग**, पृ. ७.

११. **भावनांचे पाझर**, पृ. १.

१२. श्री. म. माटे, 'माझे कादंबरी लेखन', **पश्चिमेचा वारा**, प्रकाशक : श्री. म. माटे, पुणे, १९५६, पृ. ७.

१३. **तत्रैव.**

१४. **चित्रपट**, पृ. ३८८–८९.

१५. **उपेक्षितांचे अंतरंग**, पृ. ३.

१६. **तत्रैव**, पृ. ४.

१७. श्री. म. माटे, 'माझे मनोगत', **माणुसकीचा गहिवर**, प्रकाशक : श्री. म. माटे, पुणे, १९४९, पृ. ६.

१८. **उपेक्षितांचे अंतरंग**, पृ. १.

१९. **चित्रपट**, पृ. ३८९.

२०. **तत्रैव**, पृ. ३९०.

२१. शांता ज. शेळके, 'उपेक्षितांचे अंतरंग', **माटे : व्यक्ति आणि वाङ्मय**, पृ. ११९.

२२. याची ग्रामीण साहित्यापुरतीची ग्वाही ग्रामीण साहित्य चळवळीचे अध्वर्यु डॉ. आनंद यादव यांनी दिलेली आहे. पाहा : डॉ. आनंद यादव, 'कथाकार माटे आणि मी', **महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका**, जुलै–सप्टेंबर १९८६, पृ. २२–२७.

२३. **चित्रपट**, पृ. ४४४.

२४. **'दुर्दैवाचा हिसका'** या कथेचा प्रारंभ असा आहे–

'कथेत घडलेला प्रकार कोठे घडला, हे सांगण्याची वेळ अजून आली नाही; पण ज्या गावी तो घडला, त्याच्या आसपासच्या टापूतील अनेक लहानमोठ्या लोकांच्या तोंडी या प्रकारची कथा अजूनही चालू आहे आणि ती वक्ते आणि श्रोते मोठ्या मौजेने सांगतात व ऐकतात आणि म्हणूनच ती लोककथा बनली आहे.'

२५. 'शंभू शिखरीचा राजा' या कथेचा शेवट असा आहे–
'आज इतक्या वर्षांनी त्या पारावर एक शंकराची आणि दुसरी पार्वतीची अशा दोन गोजिरवाण्या मूर्ती तुम्हाला दिसतील. ती पाषाणाची गाय त्यांच्याकडे टक लावून पाहत असते; त्यांच्या शेजारी ती पिवळी नागीण खेळत असते; आणि त्यांच्या डोक्यावर तो श्रेष्ठ अश्वत्थ आपले कृपाछत्र सदैव धरीत असतो.'

२६. श्री. म. माटे, 'अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलन अध्यक्षीय भाषण', '**मराठी–साहित्य–संमेलन : अध्यक्षीय भाषणे, खंड दुसरा,** (संपा. डॉ. भीमराव कुलकर्णी), म. सा. परिषद प्रकाशन, पुणे, १९७२, पृ. ३२.

२७ **तत्रैव,** पृ. ३१.

२८. **तत्रैव.**

२९. **तत्रैव.**

३०. **तत्रैव,** पृ. ३४ ते ३६ पाहा.

३१. **तत्रैव,** पृ. ३५.

□ □

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
निबंध ३३५९ / २६०४२ / २१।१।९०

: ३ :

गदिमांचे ' मंतरलेले ' व्यक्तिमत्त्व

: १ :

' मंतरलेले दिवस ' हे ग. दि. माडगूळकरांचे ललित निबंधांचे पुस्तक. यातील जवळ जवळ सर्वच लेख आत्मचरित्रात्मक आहेत. ' नेम्या ', ' वेडा पारिजात ', ' शाहीर ' हे लेख वरवर पाहता व्यक्तिचित्रे वाटतात. पण तेथेही ' गदिमां 'चे दर्शन आपणास होतच राहते. हे पुस्तक असे आत्मचरित्रात्मक लेखांचे असले तरी येथील नायक– म्हणजे ' गदिमा ' हे एक कलावंत, एक साहित्यिक आहेत. त्यामुळे या पुस्तकात ग. दि. माडगूळकर नावाच्या साहित्यिकाच्या आत्मचरित्रपर ललित लेखांचा समावेश आहे, याचे भान आपणास सतत ठेवले पाहिजे. हे पुस्तक म्हणजे ' गदिमां 'चे समग्र आत्मचरित्र नव्हे हे उघडच आहे. पण ज्या दिवसांनी आणि ज्या स्थळांनी माडगूळकरांना घडविले, वाढविले त्या दिवसांची नि त्या स्थळांची गौरव-गाथा माडगूळकर येथे शाहिरी निष्ठेने गाताना दिसतात. ज्या मंतरलेल्या दिवसांनी माडगूळकरांमधील कलावंताला जोपासले आणि ज्या दिवसांत– कालावधीत माडगूळकर एक बेहोष कलासक्त जीवन जगले त्या दिवसांबद्दल, त्यांच्या अपूर्वाई-

वद्दल माडगूळकरांच्या मनात अपार प्रेम, अपार श्रद्धा आहे. यामुळे "असे दिवस आता पुन्हा आपल्या आयुष्यात येणार नाहीत" अशी एक खंतही या लेखांतून सतत किनारत राहते.

लेखकाचे सगळे लिखाण म्हणजे त्याचे आत्मचरित्रच असते, असे एक विधान सुपरिचित आहे. पण हे विधान यथार्थतेने न घेता परमार्थाने घ्यायचे असते, हा दंडकही सुपरिचित आहे. मात्र ग. दि. माडगूळकरांच्या बाबतीत हा दंडक वापरण्याचे कारण दिसत नाही. त्यांचे सगळे लिखाण हे त्यांच्या प्रगट–अप्रगट मनातील अस्सल अनुभवांतून झेपावलेले असल्याने त्यातून त्यांचे आत्मचरित्र शोधता येते. स्वत: माडगूळकरच आपल्याला हे सांगतात, पटवून देतात. या दृष्टीने 'मंतरलेले दिवस 'मधील त्यांचे (१) मंतरलेले दिवस, (२) मोहोरलेला कडूनिंब, (३) बामणाचा पत्रा व (४) पंतांची किन्हई हे लेख पाहण्यासारखे आहेत.

या चार लेखांतून एक कलावंत म्हणून माडगूळकर कसे घडत–साकारत गेले, त्यांच्यातील कलागुणांची ओळख त्यांना स्वत:लाच कशी पटत गेली याचा एक सरळ आलेख शोधता येतो.

उदबत्ती विक्रीचा धंदा करण्यासाठी फैजपूर काँग्रेसला गेलेले तरुण ग. दि. माडगूळकर "देशासाठी बलिदान केले पाहिजे हा छंद" घेऊन परतले. त्या काळात त्यांना नाना पाटलांसारख्या वादळी क्रांतिकारकांचा सहवास लाभला. वारा प्यायलेल्या वासरासारखे बेभान झालेले गदिमा कुंडलच्या शिवालयातल्या अड्डयावर (जवाहिराश्रमात) तरुण मुलांसमोर "वाचलेल्या कथांची रसभरित निवेदने" करू लागले. याच ठिकाणी त्यांना आपल्यातल्या कथा–कथन–कलेच्या उपजतपणाचा साक्षात्कार झाला. ("कथनाची कला मला उपजतच साध्य होती"– पृ. ७८.)

"हाकारोनी सांगे तुका ।
संघावरी जाऊ नका ।।

असल्या कवित्वाच्या रांगण्याने प्रारंभ करून" ग. दि. माडगूळकरांची कविता 'एके दिवशी दोन्ही पायांवर उभी राहिली' (पृ. ५) एका बळकट आत्मविश्वासाने त्यांनी निकम नावाच्या गायक मित्राला एक प्रात:स्मरण लिहून दिले.

फुलाचा सुगंध फुलापेक्षा आजूबाजूच्यांना चटकन कळतो. याच न्यायाने माडगूळकरांतील लेखनशक्तीचा साक्षात्कार त्यांना स्वत:ला होण्याअगोदर त्यांच्या आसपासच्या लोकांनाच झाला. कुंडलमधल्या तरुण क्रांतिकारकांवर ममता करणाऱ्या शाळामास्तरीणबाईने माडगूळकरांकडून शाळेत करण्यासाठी काही संवाद लिहून घेतले. त्या संवादांना औंधकर राजाची वाहवा मिळाली. या गौरवामुळे

गदिमांना आपल्या हाती 'वॉशिंग्टनची कुऱ्हाड' आल्यासारखे झाले. ते वाटेल त्यावर लिहीत सुटले. त्यांनी "अस्पृश्योद्धार या विषयावर शंभर अभंग बघता बघता रचून टाकले" (पृ. ५) यानंतर 'स्वार्थत्याग' नावाचे एक नाटकही लिहिले ते म्हणतात, "मला लिहिण्याचे वेडच लागले". (पृ. ५).

परंतु ज्या मंतरलेल्या वातावरणाने आणि सख्यासोबत्यांच्या प्रेरणेने माडगूळकर लिहू लागले ते सर्व सोडून पोटपाण्याकरिता त्यांना कोल्हापुरी जावे लागले. ते 'हंस पिक्चर्स'मध्ये दाखल झाले. कोल्हापूरलाही माडगूळकर लिहीत होते. "पण त्या लिहिण्यात माझा जीव नव्हता" (पृ. ६) असे ते सांगतात.पण लेखन चालू होते हे महत्त्वाचे. याच काळात माडगूळकरांनी ग्रामोफोन कंपनीसाठी काही रचना लिहिल्या. ग्रामोफोन तबकड्यांवरील आपल्या रचनांनी तमाम मराठी भाषकांना वेड लावणारा गीतकार येथे जन्मला.

मंतरलेल्या दिवसांपासून दुरावल्याची खंत बाळगणाऱ्या माडगूळकरांना पुन्हा अद्भुताच्या वातावरणात नेले ते शाहीर निकमानेच. ।दवाळीत निकम माडगूळकरांकडे आला. "तुम्ही फक्त लिहून द्या. मी गातो. रान उठवतो" असे आश्वासक बोलला. माडगूळकरांमधला तबकडी–गीत–लेखक बाजूला गेला नि त्यांच्यातला दणकट पुरुषी शाहीर एकवार जागा झाला. त्यांनी निकमाला पोवाडा लिहून दिला. त्या पोवाड्याने खरोखरच रान उठवले. जिल्हा हादरवला. "त्या पोवाड्याने अक्षरशः हैदोस मांडला" (पृ. ९). निकम "कवीवाणीच्या (माडगूळकरांच्या वाणीच्या) सामर्थ्याचा अनुभव पदोपदी गोळा करीत होता." (पृ. ९). यामुळे माडगूळकर प्रत्यक्ष स्वातंत्र्यलढ्यात जाऊ शकत नव्हते; तरीही स्वर्गीय सुखात होते. काहीतरी करतो आहे, कशात तरी गुंतलो आहे, या आनंदात ते होते. स्वतःभोवती "एक अद्भुततेचे कडे" निर्माण केल्याच्या बेहोशीत ते होते (पृ. ११). स्वातंत्र्यलढा चालू होता. त्यात माडगूळकरांची "लेखणी यश घेत होती" (पृ. १२).

माडगूळकरांची लेखणी आता नुसती लेखणी राहिली नव्हती. तिला कवितेचा कैफच चढला होता. तिच्यातून काव्य झरत होते. कारण ते माडगूळकरांच्या ओठातच येऊन बसले होते. जी. डी. लाडाचा लग्नप्रसंग याची साक्ष देतो. त्यावेळी भाषण करायला उठलेल्या माडगूळकरांच्या तोडून जमलेल्या वऱ्हाड्यांना ऐकायला मिळाले ते एक रसरशीत कवनच. आपल्या "कवितेने निकम मोठा झाला. प्रतिसरकारचे (नाना पाटलांचे) प्रचारयंत्र बलवान झाले" याचा माडगूळकरांना मनोमन आनंद झाला. (पृ. १६). सारांश, स्वातंत्र्यलढ्यातले क्रांतीचे मंतरलेले दिवस आणि बेभान झालेले क्रांतिकारक मित्र यांमुळे माडगूळकरांमधील कलावंत जागा झाला. आपल्यातल्या काव्यशक्तीचा त्यांना स्वतःला साक्षात्कार घडला.

स्वातंत्र्यलढ्याचा डोक्यातला छंद आणि निकमासारख्या क्रांतिकारक शाहिराची मागणी यांतून माडगूळकरांमधला कवी साकारला हे खरे; पण ही बाह्यप्रेरणाच म्हणावी लागेल. कलावंत घडण्यास केवळ बाह्यप्रेरणा पुरेशी नसते. महत्त्वपूर्ण असे वाङ्मयीन संस्कार होणे आवश्यक असते. स्वतः माडगूळकरही संस्कारांचे महत्त्व मानताना दिसतात. ते लिहितात, " अनुभव आणि अभ्यास यांच्या जोरावर साहित्यकार कितीही प्रगत झाला, तरी बाल्यातील संस्कार व ऋणानुबंध त्याच्या साहित्यकृतीत वारंवार डोकावत राहतात " (पृ. ३४). माडगूळकरांवर त्यांच्या बाल्याचे, बालपणातील खेड्याचे संस्कार फार मोठे आहेत. त्यांच्या वाङ्मयातले अस्सल देशीपण हे या संस्कारांचेच फलित आहे. आपल्यावरील या संस्काराबाबत स्वतः ते लिहितात–

" माझं खेडेगाव, त्या खेड्यातील चालीरीती, तिथलं वातावरण, तिथला झाडझडोरा, माती–पाषाण असेच माझ्या स्मरणात टिकून राहिलेले आहेत. खेड्यातल्या माणसांच्या आकृती आणि स्वभावरेखाही अशाच मनावर ठसून गेल्या आहेत. नवं वाङ्मय लिहीत असताना, त्यातील अनेक दृश्यं, अनेक प्रसंग आणि अनेक स्वभावछटा माझ्या लिखाणात येतात, सदैव येतात; मग ती चित्रपटकथा असो, लघुकथा असो, गीत अथवा कविता असो, संगीतिका असो वा नाटक असो. " (पृ. ३५).

गावाकडच्या वातावरणाने आपल्यावर केलेल्या संस्काराबाबतची माडगूळकरांची आणखी काही विधाने मुद्दाम पाहण्यासारखी आहेत–

१) " माझ्या कवितेतील प्रतिमा मला माझ्या गावानंच दिलेल्या " आहेत. (पृ. ४३).

२) " नव्या मूल्यांचा जन्मसोहळा वर्णन करताना, मला खेड्यातल्या घरात झालेलं बालपण आठवतं..." (पृ. ४३).

३) " माझा गाव माझ्या साहित्यात ठायीठायी प्रतिबिंबित झाला आहे." (पृ. ४३).

४) " माझा पिंड जसा माझ्या गावच्या वातावरणानं घडलेला आहे, तसेच माझं लेखन माझ्या गावच्या संस्कारानं मढलेलं आहे." (पृ. ४३).

माडगूळकरांच्या लेखनात नुसतेच ग्रामीण वास्तव नाही, तर त्यात ग्रामीण वास्तवाची एक स्वाभाविक नैसर्गिकताही आहे. ही नैसर्गिकता का येते, कोणत्या संस्कारातून येते हे 'मंतरलेले दिवस' वाचल्यावर आपल्याला कळू शकते.

ग्रामीण परिसराबरोबरच ग्रामजीवनात त्यांना भेटलेल्या–आजूबाजूच्या नि काही नात्यागोत्यातल्या–माणसांचे अस्तित्व हाही माडगूळकरांच्या लेखनावरील

एक संस्कारच म्हणायचा. गावकडल्या लोकांच्या "सुखदुःखाच्या कहाण्यांतून अनेक कथाबीजे निर्माण होतात" अशी सरळ कबुली ते देतातच (पृ. ६४). वामणाच्या पत्र्यावर वस्तीला येणाऱ्या खेडूतांच्या निर्हेतुक बोलण्यातूनच 'पेडगावचे शहाणे', 'लाखाची गोष्ट' या व अशा अनेक चित्रपटकथांची बीजे आपल्या हाती आल्याची गोष्ट माडगूळकर स्वतःच सांगतात,(पृ. ६२) तेही येथे मुद्दाम आठवावे.

पंतांच्या किन्हईतले " दामोदर मनोहर हेडकॉन्स्टेबल आणि राखणी रामोशी रात्री बारा बारा वाजेपर्यंत वेगवेगळ्या विषयांवर बोलत. त्या कथा मोठ्या सुखद आणि चमत्कारिक असत." (पृ. ७९). अशा ऐकलेल्या अनेक गोष्टींचे संस्कार माडगूळकरांतील कथाकारावर झालेले दिसतात.

डोळे उघडे ठेवून पाहण्यामुळे आणि कान टवकारून ऐकण्यामुळे माडगूळकरांच्या प्रतिभेवर संस्कार झाले तसे वाचनाचेही झालेले आहेत. पंतांच्या किन्हईमध्ये माडगूळकर एक वर्षभर केवळ विश्रांतीलाच होते. या काळात त्यांनी "हरिभाऊ आपटयांच्या साऱ्या कादंबऱ्या, 'महाराष्ट्र-कुटुंब-माले'चे कैक ग्रंथ, 'मासिक मनोरंजन' आणि 'केरळ कोकिळ' यांचे अनेक अंक वाचून" फस्त केल्याचे माडगूळकर सांगतात.(पृ. ७७). याच किन्हईत फिरायला जातायेता ते " राम गणेशांच्या, शालकवींच्या कविता तोंडपाठ" म्हणत.(पृ. ७७). किन्हईतच माडगूळकरांना मोरोपंतांच्या वंशजाकडून मोरोपंतांचे वाङ्मय आणि सावरकरांचे लेख वाचायला मिळाले.

या वाचनाच्या जोडीला माडगूळकरांनी तृप्त होईतो 'ऐकलेलेही' आहे. गावातली भजने (महारांच्या तक्क्यावरील भजने), कीर्तने, लावण्या-पोवाडे आणि कथा-पुराणे यांवर त्यांचा कथाकाराचा नि कवीचा पिंड पोसला गेलेला आहे.

माडगूळाकरांवरील संस्कार हे अशा रीतीने बहुमिती (मल्टि–डायमेन्शल) आहेत. ते एकेरी नाहीत. त्यामुळेच त्यांचे वाङ्मयही एकसूरी नाही. ते देशी आहे– माणदेशी आहे; पण देशावरच्या दगडधोंड्यांप्रमाणे, नद्याओहोळांप्रमाणे, झाडाझुडपांप्रमाणे, गुरामाणसांप्रमाणे ते विविधतेने नटलेले आहे.

: ३ :

माडगूळकरांची अशी स्वतःची एक वाङ्मयीन भूमिका आहे. वाङ्मयाच्या निर्मितीबाबत काही एक धारणा आहे. ती त्यांनी वेळोवेळी आपल्या भाषण-लेखनांतून व्यक्तही केलेली आहे. 'मंतरलेले दिवस'मधील काही लेखांतूनही ती धारणा अपरिहार्यपणे अभिव्यक्त झालेली आहे.

'मंतरलेले दिवस' या आपल्या पहिल्या लेखाच्या आरंभी त्यांनी आपल्या एका अपुऱ्या कवितेला उद्देशून 'अनुभव–गीत' ही संज्ञा वापरलेली आहे. माडगूळ-

करांचे सारे वाङ्मय त्यांच्या अनेकपदरी अनुभवातून जन्म पावलेले आहे. त्यांच्या प्रतिमेवर झालेल्या संस्कारात या अनुभवाच्या खुणा जागोजाग दिसतात, हे आपण वर पाहिलेच आहे.

"कवित्व ही माणसातील देवपणाची बोली आहे," (पृ. ५८) असे जेव्हा माडगूळकर म्हणतात, तेव्हा ते या अनुभवाचे असाधारणत्व प्रतिपादन करतात. कारण त्यांच्या लेखी जीवनानुभवाचे "स्वरूप विशद करून सांगता येत नाही. कधी सांगितलंच तर ऐकणाऱ्याला त्याचा पुनःप्रत्यय येईल असे ठामपणे म्हणवत नाही." (पृ. १). असे असूनही वाङ्मयात ते जीवनानुभव प्रत्ययाच्या वा पुनःप्रत्ययाच्या पातळीवर पोहोचतात; अर्थातच यासाठी लेखकाला तो तो जीवनानुभव आहे तसा उचलून वाङ्मयात ठेवतापेरता येत नाही; लेखकाकडे त्या अनुभवाकडे सौंदर्याच्या दृष्टीने पाहण्याची शक्ती असावी लागते; अशी माडगूळकरांची धारणा दिसते' कारण त्यांच्यां मते "सौंदर्य हे दृश्यात नसतं–ते बघणाऱ्याच्या दृष्टीत असतं.'. (पृ. ३९). या प्रक्रियेचे एक उदाहरण पाहण्यासारखे आहे. माडगूळकरांना नेहमी दिसते ते स्वतःच्या गावाचे मोठेपण, त्यात फुललेला आनंद. मृगाच्या आगमनाने गावातल्या लोकांना झालेला आनंद त्यांनी अनेकवार पाहिला आणि कवितारूपाने तो त्यांच्या साहित्यकृतीत साकारला. अर्थात साकारला तो–

'माऊलीच्या दुधापरी,
आले मृगाचे तुषार'

अशा सौंदर्यपूर्ण रूपातच. (पृ. ४१).

माडगूळकरांना लेखनासाठी एकान्ताची आवश्यकता भासते. असा एकान्त मिळावा म्हणून कधी कधी ते आपल्या पुण्या-मुंबईतल्या व्यापांकडे पाठ फिरवून स्वतःच्या खेड्याकडेही धाव घेतात. तिथे वामणाच्या पत्र्यात मुक्काम ठोकतात. मग त्यांचे लेखन सुरळीत सुरू होते. "लिहिण्याचे...काम एकदा सुरू झाले की मग ते अडखळत नाही. विचारांची चाती फिरत राहते. मेंदू कापसासासारखा हलका आणि फुगीर होतो. कथानकाचा पीळदार धागा अतूटपणे निघत राहतो." (पृ. ६३–६४). यावरून आपल्या लक्षात येते, ती गोष्ट म्हणजे माडगूळकरांच्या लेखी वाङ्मयनिर्मिती ही एक अलौकिक प्रक्रिया आहे आणि ती तशी अलौकिक, सर्वांगसुंदर असल्याने सहजसाध्य आहे, कष्टप्रद नाही.

: ४ :

माडगूळकरांच्या प्रतिभेवर झालेले गावाकडील वास्तवाचे संस्कार लक्षात घेतले, की त्यांच्या वाङ्मयाच्या स्वरूपाचे आकलन होऊ शकते. माडगूळकरांची कविता शाहिरी वाणाची का आहे, त्यांची कथा ही लोककथेच्या घाटाची किंवा

कहाणी-किश्शाच्या स्वरूपाची का आहे, त्यांच्या लेखनाची भाषा ही ग्रांथिक प्रमाणभाषा न राहता बोलभाषा किंवा लोकवाणी का आहे, या सर्व प्रश्नांची उत्तरे त्यांच्यावर झालेल्या संस्कारात मिळतात.

माडगूळकरांच्या लेखनाला सुरुवात झाली, तीच मुळात शाहिराच्या पद्धतीच्या कवनांनी. 'मंतरलेले दिवस'मध्ये त्याचा सारा इतिहास ग्रथित झालेला आहे. शाहिरी परंपरेतील उत्स्फूर्तताही माडगूळकरांच्या प्रतिभेत शिगोशिग भरलेली. त्यामुळेच निकम आला की त्याला ते लगोलग रसपूर्ण पोवडा व गीत रचून देत. जी. डी. लाडाच्या आगळ्या लग्नप्रसंगी त्यांनी व्याख्यानाऐवजी स्वतःच्या कंठातून उत्स्फूर्तपणे एक कवनच बाहेर काढले. मराठी मुलखातली, लोकवाङ्मयातली ही शाहिरी परंपरा माडगूळकरांनी नवकाव्याच्या जमान्यात जोपासली आणि एक प्रकारे मराठी कविता ही परभृत होण्यापासून वाचविली असे म्हणता येईल का ?

ग्रामीण संस्कृतीतले लोकसंकेत माडगूळकरांच्या वाङ्मयात त्यांच्या नकळत येऊन जातात. आपण हे असे का लिहिले याचा त्यांना स्वतःलाही शोधच घ्यावा लागतो. 'मोहोरलेला कडूनिंब' या ललितनिबंधात माडगूळकरांनी असा शोध घेतलेला आढळतो. आपल्या एका चित्रपटगीतात (ह्या चित्रपटाची नायिका ग्रामसुंदरी नव्हती, तर एक आधुनिक तरुणी होती) 'बाभळीवरचा पिवळा बहर' आणि 'कावळ्याचा साद' का आला याचा शोध माडगूळकर घेऊ लागले. "कल्पनेच्या तीराने उगमापाशी पोहोचताच पटकन" त्यांच्या "ध्यानात आलं, की ही कल्पना माणदेशी खेड्यात उगम पावली आहे" (पृ. ३४). कावळा बोलतोय म्हणजे पाहुणा येणार, यासारखे लोकसंकेत माडगूळकरांच्या वाङ्मयात अलगद येऊन उतरतात. यावरून माडगूळकरांचे मन आपल्या लोकसंस्कृतीशी किती एकजीव झालेले आहे हे लक्षात येते. त्यामुळेच खंडोबाच्या माळाबरोबरच त्याखाली असलेले गुप्तधनही थोडेसे वेशांतर करून त्यांच्या चित्रकथेत सहजतेने येऊन जाते. (पृ. ३६). गावातल्या महारांनी बांधलेल्या तक्क्यातून ऐकू आलेल्या भजनांतूनच त्यांना 'झाला महार पंढरीनाथ' ही रचना स्फुरते (पृ. २८). माडगूळकरांचे सारे नातेच संतांशी नि शाहिरांशी आहे; आपल्या लोकसंस्कृतीशी आहे.

: ५ :

शाहिरी वाङ्मयाचा एक विशेष म्हणजे त्यात भूतकाळाचे, इतिहासाचे चांगले संस्मरण ग्रथित झालेले असते. पूर्वजांचे, पूर्वकालीन इतिहासाचे पवाडे गाणे, पूर्वजांच्या गौरवगाथा रचणे, ही तर शाहिरी वाङ्मयाची मध्यधाराच. या दृष्टीने पाहता 'मंतरलेले दिवस' हे संपूर्ण पुस्तक हे अशा रीतीचे संस्मरण आहे.

शाहिरांच्या या संस्मरण–जागरणाला आणखी एका भावनेचा मुलामा असतो.

ती भावना 'ते सुखाचे दिवस आता गेले', आता ते काही केल्या पुन्हा येणार नाहीत, अशी मनात खोलवर रुतलेली खंत व्यक्त करणारी असते. माडगूळकरांच्या लेखनातही ही खंत बलवत्तर आहे. स्वातंत्र्यलढ्याचे मंतरलेले, तेजाळलेले दिवस संपल्याचे दुःख त्यांच्या प्रतिभेने वारंवार कुरवाळलेले दिसते. ते लिहितात, "ते वय आता येणार नाही, तो आवेश आता साधणार नाही, तसला लढाही आता होणार नाही, तो गुप्त गर्व आता कधीच मनाला शृंगारणार नाही." (पृ. १६).

"माझा गाव माझ्या साहित्यात ठायी प्रतिबिंबित झाला आहे," असे जेव्हा माडगूळकर म्हणतात, तेव्हा तो गाव त्यांच्या लहानपणीचा असतो. त्यांच्या स्मृती-तला तो गाव सुंदर असतो. आपला गाव बदलत आहे, त्याचा कायाकल्प होतो आहे ही गोष्ट माडगूळकरांच्या मनाला रुचत नाही. ते म्हणतात, "खेड्यातल्या जीव-नाचा सोस वाटावा, इतकं माझ्या स्मृतीतलं खेडेगाव सुंदर होतं, गोड होतं, सुखी होतं. जमाना बदलतो आहे. मला माहिती आहे, त्याबरोबर माझं खेडेगावही बदल-णार आहे. त्याचा कायाकल्प होणार आहे." पण असा कायाकल्प होताना, "जुना जिव्हाळा आणि जुनी माणसाई त्यातून निघून गेली, तर मात्र ते माझं गाव राह-णार नाही," अशी भीतीही ते व्यक्त करतात. (पृ. ४२). माडगूळाकरांसारखे इतिहासकाळात रमणारे शाहिरी वृत्तीचे लेखक 'जुने सोने' नष्ट होण्याच्या भीती-मुळेच की काय, नव्याच्या आगमनाचे स्वागत करू शकत नाहीत. नवे असे काही त्यांच्या मनाला स्पर्शच करू शकत नाही. त्यांना स्थितिबदल मानवत नाही. 'पंताची किन्हई'चा शेवट या दृष्टीने मुद्दाम पाहण्यासारखा आहे.

आजची बदललेली स्थिती, गाव सोडून पुण्या-मुंबईसारख्या बाजारू शहरात राहावे लागण्याची परिस्थिती यांमुळे माडगूळकर मनोमन कष्टी होतात. मनाच्या या कष्टीपणाने ते आजूबाजूच्या गलबल्यापासून अलग होतात. मनातल्या मनात ते गतकाळात बुडी मारतात. तिथल्या सुखसागरात डुंबत राहतात. ("एकान्त वेळी अशा सुखाचे तोंडवळे दिसतात, मन भूतकाळात जाते. तिथल्या पाण्यात पंख फड-फडते. परत आजन्म उन्हात तरळू लागते."– पृ. १)

माडगूळकरांच्या बहुतांश लेखनात रम्य खेडे नि रम्य भूतकाळ यांच्या आठवाचे कढ चटचटताना दिसतात. हे असे का होते याचे रहस्य 'मंतरलेले दिवस' या संग्रहाच्या वाचनाने उलगडते.

: ६ :

माडगूळकरांवरील संस्कारांमुळे आणि त्यांच्या भूतकाळात रमण्याच्या वृत्ती-मुळे त्यांच्या वाङ्मयाच्या स्वतःसिद्ध मर्यादा निर्माण झालेल्या आहेत, हे इथेच लक्षात घ्यायला हवे. स्वतः माडगूळकरांनी दारिद्र्याचे चटके उपभोगलेले आहेत. दारिद्र्य

हा त्यांचा स्वानुभव आहे. पण जानपदजीवनातील दारिद्र्याचे चित्र रंगविणे त्यांच्या प्रतिभेला फारसे मानवत नाहीसे दिसते. त्यांचे शाहिरांसारखे मित्र सुदाम्याच्या गोत्रातले, निव्वळ दारिद्र्याचे पुतळे. पण खेड्यातल्या जाळत्यापोळत्या दारिद्र्याचे, उद्ध्वस्त दैन्यजीवनाचे चित्र रेखाटायला माडगूळकरांची लेखणी फारशी उत्सुक नाही, असेच म्हणावे लागते. त्यांच्या लेखनात डोकावणाऱ्या पददलित जीवनाचीही हीच स्थिती आहे. पददलित असल्यामुळे एखाद्याच्या वाट्याला आलेल्या जीवन-भोगाचे चित्र माडगूळकर रेखाटत नाहीत. दलितत्वाचा शाप त्यांच्या वाङ्मयात चमकून उठत नाही. उलट खेड्यातल्या दरिद्री दैन्यजीवनाला, शापित दलित जीव-नाला किनारणाऱ्या 'माणसाई'चे चित्रण करण्यातच माडगूळकरांची लेखणी धन्यता मानताना दिसते; खेडूतांच्या, पददलितांच्या भोगजीवनापेक्षा त्यागजीवनाच्या कथांत ती रमताना दिसते. याचा अर्थ माडगूळकरांना असे चित्रण करता येतच नव्हते, वाङ्मयात येणारे असे चित्रण मान्य नव्हते, असा नव्हे. पण "दु:खकष्टातून जीवनानंद वेचण्याची वृत्ती आपल्याला गावच्या मातीनं दिली", अशी त्यांची धारणा असल्याने त्यांना गावातील दु:ख, गावातले हेवेदावे दिसत नसल्याचे ते स्वत:च सांगतात (पृ. ४२), त्यामुळे बालवयापासून गोळा केलेल्या ग्रामीण अनुभवांना ते वास्तव समांतर करण्याऐवजी एक रोमँटिकतेची डूब देतात. (पाहा : "माझ्या गावाभोवती तट नाही, गर्द झाडीही नाही. तरी मला वाटतं, माझं गाव बंदिस्त आहे. त्याला एक मोठा दरवाजा आहे. तो दरवाजा भल्या पहाटे निळ्या हातांनी उघडला जातो. शुक्राची चांदणी उगवली की माझ्या गावात 'ये–जा' सुरू होते. मला वाटतं, माझ्या नगरीचं द्वार शुक्रच उघडतो... हा भास नाही, हा साक्षा-त्कार आहे"–पृ. ४२).

या रोमँटिकतेमुळेच माडगूळकरांचे ललितलेखन हे किस्से–कहाण्यांच्या निवेदनात अडकून पडलेले आहे. जी. डी. लाडाच्या लग्नाच्या आगळेपणाची कहाणी वधूने हातात खंजीर खूपसून, वराला रक्तटिळा लावण्याची कहाणी, किंवा "कुणी असे म्हणू नये की कवीला न–कवी भेटला" यासारखा किस्सा माडगूळकर रंगतदार पद्धतीने सांगत राहतात. 'माझा यवन मित्र' हा सगळा लेखच एका किश्शाचे रूप धारण करतो. 'वेडा पारिजात' हा कहाणीचे रूप धारण करतो. इतकेच काय, पण याच हिकमती लेखनकौशल्यामुळे 'नेम्या', 'लुळा रस्ता' किंवा 'शाहीर' हे लेखही 'मागणीप्रमाणे तयार केल्यासारखे वाटतात.†

---

† येथेच एक विचार करण्यासारखा मुद्दा उपस्थित होतो. तो म्हणजे ग. दि. माडगूळकरांसमोरचा वाचकवर्ग कोणता होता ? कोणत्या वाचकवर्गाच्या मागणीच्या परिपूर्तीसाठी ते लिहीत होते ? याचे एक उत्तर कदाचित पुढीलप्रमाणे

सारांश, माडगूळकरांनी स्वत: ग्रामीण वास्तव पाहिलेले, अनुभवलेले आहे. ते त्यांच्या मनभर पसरलेलेही आहे. पण मनाबाहेर झेपावताना हेच वास्तव 'रोमँटिक'तेच्या आश्रयाने येते. त्यामुळे त्यांच्या ग्रामीण वाङ्मयात 'माणसाई'चा नि सुखमयतेचाच तेवढा आविष्कार होताना दिसतो. ही त्यांच्या लेखनाची मर्यादा म्हणायला नको का ?

: ७ :

माडगूळकरांचे लेखन रोमँटिकतेची डूब मिळूनही वाचनीय झालेले आहे, याचे सारे श्रेय त्यांच्या भाषाशैलीला देता येते. संतांच्या नि शाहिरांच्या शब्दशक्तीवर माडगूळकरांचा पिंड पोसलेला आहे. खास खेड्यातल्या बोलभाषेचा किंवा लोकवाणीचा त्यांच्या लेखणीला एक स्वाभाविक असा सोस आहे. खेडुतांच्या तोंडचे कित्येक परिचित, अपरिचित शब्द माडगूळकरांच्या लेखनात अलगद येऊन बसतात. चहादारी, दगडी नाळ, गदगाफरी, माणसाई, हाथरी, सौंदर, नेपताड, झांजड, पायशिक्कल, टाकं, रूखावळ अशा ग्रामजीवनातच वावरणाऱ्या शब्दांची माडगूळकरांच्या लेखनात एक नैसर्गिक रेलचेल असते. आपल्या लेखनातल्या प्रतिमा आपल्याला आपल्या खेड्यानेच दिल्याचे ते नमूद करतात (पृ. ४३). साहजिकच ह्या प्रतिमा खास खेडेगावातल्या जीवनातून, निसर्गातून साकारलेल्या असतात. (पाहा : "इकडची गावं आमच्या माणदेशातल्या गावांसारखी उघडीबोडकी नव्हती. गोंडेदार, हिरव्या कुंच्या घालून बसविलेल्या गौरीपुढच्या बाळासारखी ती लोभस होती" पृ. ७०). त्यांच्या लेखनातले पाणी गार असते ते "विंचवासारखं," नकवी त्यांना नमस्कार करतो तो, "कपाळाला बुक्का लावून घेताना लावतात,

---

† देता येईल :

दुसऱ्या महायुद्धानंतर शहरातून असंख्य प्रकारे नोकऱ्या उपलब्ध झाल्या. याच सुमारास खेड्यातला पांढरपेशा वर्ग शेतीधंद्यांच्या संदर्भात बांडगूळ ठरत होता. (नव्याने येणारे शेतीविषयक कायदेही त्या वर्गाला प्रतिकूलच ठरत होते.) स्वाभाविकपणे उपजीविका शोधण्यासाठी हा वर्ग शहरातून गर्दी करू लागला होता. नव्यानेच शहरात आलेल्या या वर्गाचे एक मन खेड्यातच रेंगाळत होते. शहरी जीवनाच्या मर्यादा, त्यातल्या कुचंबणा, बंदिस्तपणा इत्यादींमुळेही या वर्गाला खेड्यातल्या ऐसपैस, मोकळ्याढाकळ्या जीवनाची आठवण जास्तच तीव्रतेने होत होती. यामुळे ग. दि. माडगूळकरांचे 'रम्य ते खेडे नि रम्य तिथले जीवन' या सूत्राभोवती रुंजी घालणारे साहित्य या पांढरपेशा वर्गाला जवळचे वाटले असणार. खेड्यातल्या 'माणसाई'च्या कथा सांगणारे नि 'सुखमयते'चा आविष्कार करणारे गदिमा-साहित्य या नव्याने शहरवासी झालेल्या वर्गाचा नॉस्टेल्जियाच पोसत, फुलवत होते, अशी मीमांसा करता येईल का ?

तशी बोटे झुकवून."

माडगूळकरांची भाषा आपल्या नैसर्गिक चालीने चालते. त्यामुळेच ती वाचताना तिच्यातले "हाग्या दम" किंवा "...दोघांचेही नशीब घोड्याच्या अवलादीचं..." यांसारखे वाक्प्रयोग आपणास दचकावीत नाहीत. त्यांची असली भाषा वर्ण्य विषयात विरघळून जाते. शब्द नाहीसे होत होत आपल्या डोळ्यासमोर चित्र साकार करण्याचे सामर्थ्य तिला आहे. प्रा. सीताराम रायकर व डॉ. अनिल अवचट यांनी एका चर्चासत्रात खेडुतांच्या भाषेविषयी एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला होता, त्यांची येथे आठवण होते. खेडुतांच्या मनात अनुभव तरळत असतात ते दृश्य स्वरूपात, डोळ्यासमोर दिसल्यासारखे, त्यांच्या रंगरूपांसह. त्यामुळे त्यांच्या भाषेत अमक्यागत, तमक्यागत असे उपमादृष्टांतयुक्त दाखले फार येतात. त्यांची भाषाच सचित्र, समूर्त असते. ती सहसा अमूर्ताकडे वळत नाही. असे एकूण रायकर-अवचटांचे प्रतिपादन होते. माडगूळकरांची भाषाही अशीच सचित्र आहे. ग्रामीण वास्तवाच्या मूर्त दर्शनातूनच ती आपली वळणे घेत राहते.

: ८ :

'मंतरलेले दिवस'मधून आपल्यापर्यंत येऊन पोहोचणारे माडगूळकरांचे व्यक्तिमत्त्व हे एका कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व आहे. त्यामुळे या संग्रहातील संस्मरणे ही ललित संस्मरणे झालेली आहेत. ही ललित संस्मरणे आपल्याला माडगूळकरांचे समग्र वाङ्मय आस्वादिताना मार्गदर्शक ठरणारी आहेत. कारण त्यात त्यांचे संस्कार, त्यांच्या वाङ्मयीन प्रेरणा, त्यांची वाङ्मयीन प्रवृत्ती आणि त्यांच्या वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया इत्यादींबाबतची स्वतः त्यांनी सांगितलेली मनमोकळी माहिती ग्रथित झालेली आहे. कलावंताचे आत्मचरित्र आणि ललितलेखन यांत असणारा अनुबंधच 'मंतरलेले दिवस'सारख्या पुस्तकामुळे आपल्या लक्षात येतो.

या पुस्तकाला प्रस्तावनाकारांनी 'एक मंतरलेले पुस्तक' असे म्हटलेले आहे. या पुस्तकाच्या वाचनातून आपल्यासमोर येते ते माडगूळकरांचे मंतरलेले व्यक्तिमत्त्व. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर कोणत्या मंत्राचा प्रभाव होता, हे या पुस्तकातील आत्मवाचक लेखांमुळे आपण जाणू शकतो. आणि एकदा का हा 'मंत्र' कळला की माडगूळकरांचे साहित्यिक मूल्यमापन करण्याची आपली दिशाही निश्चित होते. या पुस्तकाचे महत्त्व हे असे त्यात असलेल्या वाङ्मयीन मूल्यात्मकतेत आहे.

□ □

: ४ :

पु. ल. देशपांडे यांचे विनोदी लेखन

'हेतुसुंदर' मराठी विनोद

१९०२ साली श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी आपला 'साक्षीदार' हा पहिला विनोदी लेख प्रसिद्ध केला आणि मराठीमध्ये विनोदी लेखनाचा जन्म झाला. कोल्हटकरांपूर्वी विनोदी लेखन झाले नव्हते असे नाही, परंतु जे काही लेखन झाले होते त्यामध्ये विनोदनिर्मिती हा मुख्य भाग नव्हता. आणखीन म्हणजे ते लेखन 'हेतुसुंदर' नव्हते, तर केवळ 'हेतुप्रधान' होते. हेतुप्रधानतेमध्ये एक प्रकारचा प्रचारकीपणा असतो. साहजिक प्रचाराकरिता आवश्यक असणारे सारे गुणावगुण अशा लेखनात आपोआप येऊन बसतात. कोल्हटकरपूर्व काळातील विनोदी लेखन वाजवीपेक्षा जास्तीच हेतुप्रधान होते. त्यामुळे त्यातला विनोद कुचाळकी, ग्राम्यता किंवा विद्वेष यांनी डागाळलेला होता. कोल्हटकरांनीच मराठीमध्ये सर्वप्रथम प्रसन्न, मनमोकळचा आणि हेतुसुंदर विनोदी लेखनास प्रारंभ केला. त्यांच्या सभोवतालच्या समाजामध्ये त्यांना असंख्य प्रकारची विसंगती सहजपणाने दिसून आली. विसंग-

तीची ही रेलचेल पाहून इतर समाजचिंतक खंतावत होते, धास्तावत होते, विषाद वाटून घेत होते. अशा वेळी कोल्हटकरांनी या परिस्थितीवर टीका–टिप्पणी करण्याचा एक हसरा मार्ग शोधून काढला आणि एकप्रकारे खंतावलेल्यांना, धास्तावलेल्यांना आणि विषादग्रस्त झालेल्यांना जरा दिलासाच दिला म्हणायचा. कोल्हटकरांनी आखून दिलेल्या या हसऱ्या मार्गाने आज गेली ऐंशी-पंच्याऐंशी वर्षे मराठी विनोदकार जात आहेत.

मराठी विनोदाचे तीन(च) शिलेदार

मराठी विनोदी वाङ्मयाला अशी ऐंशीएक वर्षांची परंपरा असूनही मराठीतले विनोदी वाङ्मय फार समृद्ध आहे असे काही म्हणता येणार नाही. मराठी कादंबरी, मराठी कथा, मराठी कविता किंवा मराठी नाटक यांसारखे वाङ्मयप्रकार जसे गेल्या ऐंशी–शंभर वर्षांमध्ये समृद्ध झालेले दिसतात, तसे मराठी विनोदी वाङ्मयाचे चित्र दिसत नाही. इतर वाङ्मयप्रकारांमध्ये त्यांच्या प्रारंभकाळापासूनच्या प्रत्येक दशकामध्ये दोन-तीन मातब्बर कलावंत उंच दीपस्तंभाप्रमाणे मार्गदर्शन करीत उभे ठाकलेले दिसतात. विनोदाचा ऐतिहासिक आढावा घेऊ म्हटले तर असे काही आढळत नाही. श्रीपाद कृष्ण, चिं. वि. जोशी, पु. ल. देशपांडे आणि गर्दी करायची म्हटले तर बाळकराम (राम गणेश गडकरी), प्र. के. अत्रे, गंगाधर गाडगीळ व जयवंत दळवी अशी अगदी मोजकी नावेच समोर येतात. गडकऱ्यांनी मुख्यत्वे करून कोटीबाजपणा व शाब्दिक विनोदावर भर दिला; अत्र्यांनी 'हशा आणि टाळ्यां'वर नजर ठेवून विनोदी लेखन केले; गंगाधर गाडगीळांनी फॅन्टसीतून येणाऱ्या विनोदाचा आश्रय घेतला; तर सर्वप्रकारची क्षमता असूनही जयवन्त दळवींनी आपले विनोदाचे क्षेत्रच साहित्य-व्यवहारापुरते सीमित करून घेतले. त्यामुळे ही सारी मंडळी चांगले विनोदी लेखक असूनही श्रीपाद कृष्ण, चिं. वि. आणि पुलं यांच्याप्रमाणे अग्रभागी येऊ शकत नाहीत. इतर विनोदी लेखकांनी मराठी विनोदाची वंशवेल विस्तारित करायची कामगिरी बजावली, इतकेच म्हणता येईल.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, चिं. वि. जोशी आणि पु. ल. देशपांडे या तिघांनी मराठी विनोदी वाङ्मयाच्या बाबतीत अत्यंत महत्त्वाची कामगिरी बजावलेली आहे. या तिघांनी मराठी विनोद अत्यंत उच्च अशा पातळीवर नेलेला आहे. श्रीपाद कृष्णांच्या विनोदांची भाषांतरे वाचून (विनोदाचे खरोखर भाषांतर होऊ शकते का?) जेरॉम–केजेरॉम या विनोदी लेखकाने 'ही बिलाँग्ज टू अस' असे उद्गार काढले असे म्हतात. चिं. वि. जोशी व पु. ल. देशपांडे यांचे विनोदी लेखन जर या मजकूर–महाशयांना वाचायला उपलब्ध झाले तर 'दे बिलाँग टू ऑल' असंच ते म्हणतील, यात शंका नाही. विनोदी वाङ्मयाची मराठीतील सद्यः (दुः)स्थिती

पाहिली की कोल्हटकर, चिं. वि. जोशी व पु. ल. यांच्या मालिकेत जाऊन बसेल असा कुणी विनोदी लेखक आगामी दशकात निर्माण होईल की नाही याची शंकाच वाटावी. अन्यथा 'सावधान ! आम्ही विनोदी लिहीत आहोत. कृपया हसावे ' अशा पाट्या लावूनच अनेक विनोदी लेखक गुजराण करताना दिसतात. याचाच एक परिणाम म्हणजे चिं. वि. जोशी व पु. ल. देशपांडे अजूनही मराठीत तसे ' जुने ' होत नाहीत, जुने वाटत नाहीत. एका फार मोठ्या कालखंडावर त्यांची नाममुद्रा विनोदी लेखक म्हणून टिकून आहे. मराठी विनोदी लेखकाने जर पुढचे पाऊल उचलले नाही तर ही नावे शिलालेखावर खोदल्यासारखी चिरस्मरणीय व्हायची.

विनोदी लेखकाचा 'तऱ्हे'वाईकपणा

श्रीपाद कृष्ण, चिं. वि. जोशी आणि पु. ल. देशपांडे ही नावे जरी कालनुक्रमे एकापुढे एक अशी येणारी असली, तरी एकाच्या खांद्यावर दुसरा उभा आहे, असे मात्र त्यांच्या बाबतीत म्हणता येणार नाही (असे जयवंत दळवी आणि गंगाधर गाडगीळ यांच्याही बाबतीतही म्हणता येत नाही.). कारण या तिघांच्याही तीन स्वतंत्र 'तऱ्हा' आहेत. खरे तर प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या विनोदी लेखकाची स्वतःची अशी एक 'तऱ्हा' असते. किंबहुना ज्या लेखकाकडे स्वतःची सांगता येईल अशी 'तऱ्हा' नाही, तो यशस्वी विनोदी लेखक ठरतच नाही. कारण विनोदात 'कॉपी' अगदी हातोहात पकडली जाते. शिळा किंवा उचललेला विनोद जसा भावत नाही तशीच शिळी किंवा उचललेली 'तऱ्हा'ही वाचकांना विशेष रुचत नाही. विनोदी लेखकाचे लिखाण हे खरोखरीच स्वतंत्र आणि 'स्व–तंत्र' असेच असावे लागते. केवळ विषयाचे वेगळेपण तेथे उपयोगाचे नसते. कारण अखेरतः विनोद हा एक निवेदनप्रकार (मोड ऑफ नॅरेशन) आहे. (म्हणूनच अनेक विनोदी लेखक त्याच त्याच विषयांवर लिहितात, तरीही आपण ते वेगवेगळ्या रुचींनी वाचत राहतो. विनोदी लेखकांनी 'काय लिहिले आहे ' यापेक्षा ' कसे लिहिले आहे ' हाच प्रश्न अधिक महत्त्वाचा असतो.)

विनोदाकडून कारुण्या(–जीवना)कडे नेणारे पुलं

श्रीपाद कृष्णांकडून वारसा हक्काने मिळालेल्या विनोदाच्या इस्टेटीत पु. ल. देशपांडे यांनी स्वकर्तृत्वाने स्वतःचे म्हणवता येतील असे इमले उभारलेले आहेत. श्रीपाद कृष्णांची प्रसन्न, मनमोकळ्या नि अभिजात विनोदाची परंपरा तर पुलंनी पुढे चालू ठेवलीच; पण या विनोदाला अधिकाधिक मोकळ्या वातावरणात वावरायला लावून तो अभिरुचिसंपन्नही केला. अवतीभोवतीच्या माणसांच्या हालचालीतून उक्तीकृतीतून निर्माण झालेल्या पुलंच्या विनोदाचा प्रवास थेट माणसाच्या मनापर्यंत, अगदी अंतर्मनापर्यंत होत असतो. कारण पुलंच्या सर्व विनोदामागे आम्हा वाचकांना अंतर्मुख करणारा असा एक भावप्रवाह वाहात असतो. त्यामुळेच

त्यांच्या अनेक विनोदी लेखांचे शेवट अत्यंत करुणगंभीर असे झालेले दिसतात. ‘ बटाटयाची चाळ ’च्या शेवटी येणारी ‘ चिंतनिका ’ येथे मुद्दाम आठवावी. (‘ तुझे आहे तुजपाशी ’ या त्यांच्या नाटकाचा तिसरा अंक विनोदाच्या तडातड लाह्या फुटणाऱ्या पहिल्या दोन अंकांच्या पार्श्वभूमीवर एकाएकी प्रवाह बदलून कारुण्याच्या उंच सुळक्याकडे आपल्याला कसा घेऊन जातो हेही येथे आठवावे.) याचे कारण म्हणजे आपल्या अवतीभवतीच्या समाजाचे, स्वजनांचे, मुख्य म्हणजे खुद्द स्वतःतल्या ‘ मी ’चे पुलं स्वच्छ आणि कोणतेही पूर्वग्रह न ठेवता निरीक्षण करीत असतात. अशा सहज, निरपेक्ष निरीक्षणातून पुलंच्या हाती जे काही गवसते, ते पुलं मजेने आणि मौजेने आपल्यासमोर मांडतात. पुलंचे हे निरीक्षण इतके मनापासूनचे असते की आपले आहे तेच विस्कळीत जीवन, आहे तीच विसंगती ते अगदी सरळपणाने आपल्यासमोर उघडी करीत जातात आणि त्यातून आपोआप विनोदनिर्मिती होत राहते. विनोदी लेखनासाठी म्हणून त्यांना मुद्दाम कसरती–हिकमती कराव्या लागत नाहीत; किंवा त्यासाठी त्यांना काल्पनिक असे जगही निर्माण करावे लागत नाही. प्राप्त परिस्थितीकडे पुलं केवळ अनाग्रही दृष्टीने पाहत राहतात. त्यातूनच त्यांना त्यांच्या विनोदी लेखनाची बीजे आणि रूपेही गवसत जातात. ‘ खोगीरभरती ’ पासून ‘ खिल्ली ’पर्यंतचा पु. ल. देशपांडे यांचा प्रवास अशा विनोदमार्गाने झालेला आहे. तो खूप सुखाचा आहे.

पुलंची विनोद–भूमी

खोगीरभरती (१९५०) या आपल्या पहिल्या विनोदी लेखसंग्रहाने पु. ल. देशपांडे यांनी मराठी विनोदात भर घालायला सुरुवात केली. तेव्हापासून आजपर्यंत त्यांचे क्रमाने ‘ नस्ती उठाठेव ’ (१९५२), ‘ बटाटयाची चाळ ’ (१९५८), ‘ गोळाबेरीज ’ (१९६०), ‘ असा मी असामी ’ (१९६४), ‘ हसवणूक ’ (१९६८) आणि ‘ खिल्ली ’ (१९८४) असे विनोदी लेखसंग्रह प्रकाशित झालेले आहेत. यांपैकी ‘ बटाटयाची चाळ, ’ ‘ असा मी असामी ’ आणि ‘ हसवणूक ’ मधील ‘ बिगरी ते मॅट्रिक ’ या लेखनांचा जरा वेगळाच विचार करावा लागेल. (तो पुढे तसा केलेला आहेही.)

पु. ल. देशपांडे हे एक साहित्यिक, एक संगीतकार, एक पटकथाकार, एक नाटककार आणि चित्रपटात व रंगभूमीवर सहजतेने विहरणारे एक कलावंतही आहेत. त्यामुळेच की काय, त्यांच्या विनोदी लेखनात साहित्य, संगीत, नाटक, चित्रपट, इत्यादी ललितकलांमधील अपप्रवृत्तींचे, सोंगाढोंगांचे विडंबन फार मोठ्या प्रमाणावर येते. नोकरीपेशातला मध्यमवर्गीय मराठी माणूस ही पुलंच्या विनोदाची आश्रय–भूमी आहे. या मराठी माणसाचे साकळलेले जग, त्याच्या आशाआकांक्षा– त्याही खुरटलेल्या, त्याचे क्षुद्र हेवेदावे, त्याचे मनोरथ आणि त्याचे ओढगस्तीचे

जीवन यांचे विनोदाच्या माध्यमातून चित्रण करणे हेच पु. ल. देशपांडे यांनी आपल्या लेखणीचे ध्येय ठेवलेले दिसते.

विनोदाची मीमांसा करताना विसंगती हा त्याचा आत्मा असून अतिशयोक्ती हे त्याचे हत्यार आहे, असे नेहमी म्हटले जाते. मुंबई–पुण्यासारख्या शहरातून राहणाऱ्या नोकरीपेशातल्या मध्यमवर्गीय मराठी माणसाच्या जीवनात पु. ल. देश-पांडे यांना भरपूर विसंगती आढळली. मुख्य म्हणजे या चाळकरी मराठी माणसांना या विसंगतीची यत्किंचितही जाणीव नाही, हेही पुलंच्या चांगलेच लक्षात आले. त्याद्वारेच त्यांनी आपला सारा विनोद उभा केला. त्याचबरोबर कलेच्या, विशेषतः साहित्याच्या क्षेत्रात ज्या अपप्रवृत्ती ठाण मांडून होत्या आणि नव्याने प्रविष्ट होत होत्या त्याकडेही पुलंच्या विनोदाने आपली नजर वळवली. पुलं हे स्वतः एक कला-वंत असल्यामुळेच की काय, कलेच्या क्षेत्रातला खोटेपणा व दंभ यांवर त्यांच्या विनोदाने खास लक्ष केंद्रित केलेले दिसेल.

साहित्यिकांची व कलावंतांची पुलंनी हजेरी घेतली

'नाटक कसे बसवतात?', 'आणखी 'एकच प्याला', 'यंदाचे साहित्यिक भविष्य', 'आठवणी साहित्यिक आणि प्रामाणिक', 'महाराष्ट्रातील सहानुभाव संप्रदाय', 'लघुकथा कशा लिहाव्या', 'एका नूतन अमूल्य ग्रंथावरील अभिप्राय', 'आणखी एक रस (दगदग)', 'सुरंगा सासवडकर', 'त्यांचे व्यवच्छेदक लक्षण', 'संपादक, क्षमा करा', 'माझी कै. (हाय) पुस्तके,' 'मी आणि माझे लेखन (एक चडफडाट)','एक नवे सौंदर्यवाचक विधान', 'शांभवी : एक घेणे', 'माजघरातला स्फिंक्स', 'महाभारतकालीन वर्तमानपत्रे', 'माझी कु. संपादकीय कारकीर्द,' 'वाल्मीकीचे लोकरामायण', 'आमचा धंदा–एक विलापिका' अशा कितीतरी लेखांतून पुलंनी साहित्यिकांची, कलावंतांची आणि साहित्य व कला जगतातल्या अपप्रवृत्तींची चांगली कडक हजेरी घेतली आहे.

दुसऱ्या महायुद्धानंतर मराठी साहित्यात व मराठी समीक्षेतही अनेक 'नववाङ्मयीन प्रवृत्ती आणि प्रमेये' आली. हे सारे व्यूह फडके–खांडेकरांच्या वाङ्मयावर पोसलेल्या पिढीला मानवणारे नव्हते, पेलणारे नव्हते. परंतु ते तिकडून –परदेशातून आले होते. या एका गोष्टीलाच खूप प्रतिष्ठा होती. त्यामुळे ते समजून न घेता, त्याची मर्मस्थाने न ओळखताच एका खोटेपणाने फार मोठ्या साहित्यिक व समीक्षक पिढीने त्यांचे अनुकरण सुरू केले. यातून सगळ्या साहित्य व्यवहारात एक कृतक् असे वातावरण, एक खोटेपणा निर्माण झाला. (उदाहरणार्थ, दुर्बोधता हेच नवसाहित्याचे व्यवच्छेदक लक्षण बनले.) त्यामुळे केशवकुमारांनी 'झेंडूची फुले' निर्माण करून मराठी कवितेला ज्या धोक्यापासून वाचविले तसेच कार्य कुणीतरी

करणे आवश्यक होते. पु. ल. देशपांडे यांनी १९५० नंतर ते कार्य केले आणि साहित्य, साहित्यिक, साहित्य-प्रकार व साहित्य-समीक्षा या सर्वच प्रकारांतील खोटेपणाचा विडबनाच्या द्वारे समाचार घेतला.

साहित्य आणि समीक्षा यांमध्ये आलेली ही नवता एखादे मर्ढेकर, एखादे गंगाधर गाडगीळ किंवा एखादे तेंडूलकर सोडले तर इतरांना केवळ फॅशन म्हणून हवी होती. पुलंनी अर्थातच त्यांची रेवडी उडवली आहे. 'नाटकाच्या वहीला ते आता स्क्रिप्ट म्हणू लागले.' (खोगीरभरती, पृ. १२) यासारख्या साध्या पण खोचक वाक्यातून पुलं या वरवरच्या नवतेची टिंगल करू लागले. 'त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण' या लेखातील नवकवी हरी कुरणे हे पात्र म्हणजे नवकवितेची झिंग चढलेला अश्लील प्रतिमा वापरणारा, क्षुद्र काव्यविषय शोधणारा आणि क्रांतीची भाषा बरळणारा तरुण होय. 'आपण सारे जंतू आहोत,' इत्यादी प्रकारे त्याचे बोलणे पाहिल्यावर मर्ढेकर न पचता मर्ढेकर अनुकरणारे तरुण कवी कसे होते, हे लक्षात येते. हरी कुरणेच्या मित्राचा मालक बसवण्णा शेवटी मित्राला जेव्हा 'तू तुझ्या दोस्ताला नरसोबाच्या वाडीला ने. दोन महिन्यात दुरुस्त होईल बघ!' असे सांगतो तेव्हा तर हे नवतेचे भूत कसे पछाडते हेच पुलं दाखवून देतात.

प्रत्यक्ष साहित्यापेक्षाही साहित्यविचार व समीक्षा यांमध्ये या नवतेने खूपच गोंधळ उडवून दिल्यासारखी परिस्थिती होती. समीक्षेची म्हणून जी परिभाषा असते ती केवळ खोटे आणि जड रूप धारण करून बसली होती. समीक्षक एखाद्या न्यायाधीशाच्या तोऱ्यात राहून जणू 'जजमेंट'च दिल्याच्या आविर्भावात वावरत होता. या साऱ्यांचा यथेच्छ समाचार घ्यायला पुलं विसरत नाहीत. यातच मराठीचे अध्यापन व अध्यापक (म्हणजे कॉलेजातला प्राध्यापक) याही क्षेत्रांत दांभिकपणा सुरू झालेला पुलंच्या लक्षात आला. मराठीचा प्राध्यापक हा पुलंच्या सदैव चेष्टेचा विषय झालेला आहे. हाच प्राध्यापक पुन्हा समीक्षकही असतो. समीक्षेच्या भाषेतली निरर्थकता पुलंनी पक्केपणाने हेरली आहे. उदा. 'कुठल्याही ग्रंथाविषयी लिहिताना ग्रंथविषयासंबंधी परीक्षकाने आपले चार शब्द लिहिणे हे विद्वत्संप्रदायास फारसे सोडून नाही' ('एका नूतन अमूल्य ग्रंथावरील अभिप्राय–' खोगीरभरती.) समीक्षेची भाषा जितकी निरर्थक तितकाच समीक्षाविषयही क्षुद्र किंवा बिनमहत्त्वाचा, असेही कधी कधी होते. म्हणून रेल्वे टाईम टेबलचे ग्रंथ-परीक्षण केले जाते. आपण काही नवे मांडले आहे, नवे शोधले आहे (आणि तेही सप्रमाण याची एक ऐट टीकाकार त्याच्या लेखनात मिरवीत असतो. (उदा. 'त्याचे (गडकऱ्यांचे) व्यक्तिचित्रण अगदीच पुसट आहे, हे त्या नाटकाच्या पुस्तकातली चित्रे पाहूनही सहज लक्षात येईल–' आणखी 'एकच प्याला!' –खोगीरभरती.) ही नवसमीक्षापद्धती व वाचकांनी प्रतिक्रिया म्हणून केलेला पत्रव्यवहार हा एकूण कसा वेडेपणाचा बाजार असतो हे पुलं 'माजघरातला स्फिंक्स' द्वारे सांगतात.

जी गोष्ट समीक्षेची तीच संशोधनाची. 'वाल्मीकीचे लोकरामायण' मध्ये संशोधक व संशोधन यांचे विडंबन आढळते. मुख्य म्हणजे या समीक्षेची, संशोधनाची, साहित्यविचाराची भाषा कशी गोलगोल आणि केवळ अधांतरी झाली होती याचेही दिग्दर्शन पुल करतात. खालील दोन उदाहरने मुद्दाम पाहावीत :

(१) 'लघुकथेची सुरुवात ही ठुमरी गाण्यासारखी झाली पाहिजे. ज्याप्रमाणे एखादी ठुंबरी गाणारी गायिका एखादी लघुकथा सांगावयाला सुरुवात करावी इतक्या हळुवारपणाने ठुंबरीला हात घालते, त्याचप्रमाणे लघुकथेची सुरुवात इतकी हळुवार झाली पाहिजे की वाचकांना वाटावे की ही ठुमरीच आहे.' ('लघुकथा कशा लिहाव्यात ?'–खोगीरभरती)

(२) "मानसिक क्रियांचा प्रश्न सोडून तू शारीरिक क्रियांचा विचार करतो आहेस. तुझ्या बोलण्यात अंतर्गत विसंगती आहे. सौंदर्याचा सांकेतिक किंवा अर्थरूपात्मक विचार कर. ऑस्बोर्न वाचला नाहीस तू !' ('एक नवे सौंदर्यवाचक विधान'–गोळाबेरीज.)

आपण नव्या 'रसां'चा शोध लावणारे, सौंदर्यशास्त्रावर अॅथॉरिटीने बोलणारे, महाभारत, लोकसाहित्य यांवर संशोधन करणारे, नाना ग्रंथांवर मौलिक परीक्षण लिहिणारे असे कुणी विद्वान समीक्षक–संशोधक आहोत असा आपल्या लेखनातून आव आणणारे सारेजण पुलंच्या टीकेचे बळी झालेले आहेत.

मध्यमवर्गीयांचे 'सामाजिक' आत्मचरित्र

'बटाटयाची चाळ', 'असा मी असामी' आणि 'बिगरी ते मॅट्रिक' (हसवणूक) ह्या तीन कृती म्हणजे एक प्रकारे मध्यमवर्गीय मराठी माणसाचे सामाजिकतेच्या अंगाने लिहिलेले आत्मचरित्रच होय. ज्यांचा जन्म १९२० ते १९३० च्या दरम्यान झाला अशा शहरी मराठी मध्यमवर्गातल्या नोकरीपेशा करणाऱ्यांचे आत्मचरित्रच पुलं जणू सांगत आहेत. जीवनामागे धावावे लागत आहे, शेजाऱ्याचे सुख पाहवत नाही, आफत काय ती फक्त आपल्यावरच येते आहे, कुटुंबकबिला त्रासदायक ठरतो आहे, नाना चिंता ग्रासत आहेत आणि तरीही क्षुद्र मोहांसह, अतिक्षुद्र आशाआकांक्षा, जीवनेच्छा बळावतच आहे असा हा माणूस या कलाकृतीतून येतो. दुसरे महायुद्ध व त्याचे दुष्परिणाम, शिक्षणक्षेत्रातली तथाकथित क्रांती, कोंदटलेले शहरी जीवन यांतून निर्माण झालेला स्वतःपुरता जगणारा एक माणूस असतो. तोच कुठेतरी बटाटयाच्या चाळीत राहात असतो. स्वातंत्र्य येते. लोकशाहीची सनद येते. तरीही नागरिक म्हणून त्याला बहाल केलेले हक्क त्याच्यापर्यंत पोहोचतच नाहीत. कारकून म्हणून जगलेला हा भिजक्या चेहऱ्याचा असामी आहे तसाच राहतो. स्वातंत्र्याबरोबर काही नवे बळ येते, पण ते त्याच्यात मुळीच संक्रांत होत नाही.

त्याच्यातला 'मी' आहे तसाच राहतो. चाळीतून 'ब्लॉक 'मध्ये आणि इजार-धोतरातून पँट–कोटात प्रवेश होऊनही धोंडोपंत धोंडोपंतच राहतात. त्यांना मत नसते. अशा धोंडोपतांचे बिगरीपासून मॅट्रिकपर्यंतचे आणि नंतरच्या संसाराचे नि नोकरी-पेशाचे आत्मचरित्रच पुलं या कलाकृतींतून सांगतात. 'चाळकरी नसूनही बटाटयाच्या चाळीचे एवढे सर्वस्पर्शी जीवनचित्रण तुम्ही कसे करू शकलात ?' या विद्याधर पुंडलिकांच्या प्रश्नाला पु. ल. देशपांडे उत्तर देतात, '...त्या काळी सारा मध्यमवर्गीय महाराष्ट्र गिरगावात चाळीतच होता...' म्हणूनच 'असा मी आसामी', आणि 'बिगरी ते मॅट्रिक' या कलाकृतींतून तत्कालीन मध्यमवर्गाची संस्कृती तिच्या सर्व गुणावगुणासह, तिच्या नॉस्टेल्जियासह आपल्यासमोर उभी राहते, हे मान्य करायला हवे.

'किडलेली माणसं' आणि 'बटाटयाची चाळ'

गंगाधर गाडगीळांनी लिहिलेली 'किडलेली माणसं' ही लघुकथा आणि पुलंची 'बटाटयाची चाळ' यांची तुलना करण्यासारखी आहे. या तुलतेतून हे सहज लक्षात येते की मध्यमवर्गाच्या ज्या चाकोरीतल्या जगण्याला गंगाधर गाडगीळ एका गांभीर्याने भिडले आहेत त्याच निरुंद, झाकळलेल्या अंधाऱ्या जीवनाला पुलं हसत–खेळत सामोरे गेले आहेत. गाडगीळांनी सांगितलेले माणसांचे किडलेपण तर पुलं सांगतातच; पण असं किडलेपण चाळीतल्या या माणसांच्या नशिबी का आले याची काही एक सांस्कृतिक मीमांसाही पुलं करू पाहतात. गाडगीळांची 'किडलेली माणसं' ही कथा वाचून केवळ उद्वेग निर्माण होतो. (तो तसा निर्माण व्हावा हीच त्या कथेची फलश्रुती आहे.) 'बटाटयाची चाळ'मुळे असा उद्वेग निर्माण होत नाही किंवा चाळकरी माणसाच्या मनाच्या हलकेसलकेपणामुळे, त्याच्या क्षुद्र वृत्तिप्रवृत्तीमुळे आपल्या मनात त्याच्याबद्धल तिटकाराही निर्माण होत नाही. उलट त्याच्या सुखदुःखांच्या क्षुद्र कल्पनाकडे, त्याच्या खुरटलेल्या जीवन जाणिवांकडे आपण समजावून घेण्याच्या दृष्टीनेच पाहू लागतो. मुख्य म्हणजे या चाळीपासून आपण दूर नसून काही प्रमाणात काही बाबतीत त्या चाळीतलेच एक आहोत याचेही एक भान आपल्याला येत राहते. आपले आपल्या स्वतःलाच आजर्यंत न जाणवलेले खुजेपण, आपल्या न जाणवलेल्या वेड्यावाकड्या आशाआकांक्षा, आपल्या न जाणवलेल्या खुरट्या जीवनजाणिवा 'बटाटयाची चाळ'च्या वाचनाने आपल्या लक्षात येतात आणि त्या चाळीतल्या पंतांना, त्रिलोकेकरांना, पोंबुरपेकरांना, एच. मंगेशरावांना हसता हसता आपणही असेच हास्यास्पद आहोत याचे अभिज्ञान आपल्याला होते 'बटाटयाच्या चाळीत संबंध महाराष्ट्र राहायला आलेला होता' अशा स्वरूपाचे उद्‌गार पुलं जे काढतात, त्याचे मर्म आता कळावे.

नाव घेऊन उडवलेली खिल्ली

पु. ल. देशपांडे यांच्या सर्व विनोदी लेखनात वेगळेपणाने उठून दिसणारे

पुस्तक म्हणजे खिल्ली (१९८४). या पुस्तकामध्ये पुलंनी गेल्या दशकातल्या राष्ट्रीय पातळीवरच्या आणि महाराष्ट्रातल्या महत्त्वाच्या राजकीय घटना आणि त्या घटनांच्या संदर्भात मंत्र्यांनी व नेते मंडळींनी डोंबाऱ्यालाही लाजवतील अशा मारलेल्या उलटसुलट कोलांटउड्या यांचा यथेच्छ समाचार घेतला आहे. राजकीय पुढाऱ्यांचा दांभिकपणा, ढोंगीपणा आणि त्याच्यावरही वरताण करणारा त्यांचा निर्लज्जपणा पाहून पुलं कमालीचे अस्वस्थ होतात व तुकारामाच्या निष्ठेने ते या नाठाळांच्या पाठीत काठी हाणतात. अर्थात या साऱ्याने हे मंबाजीचे वंशज बधतील अशी आशा स्वतः पुलंही बाळगत नाहीत. किंबहुना जनतेने केलेल्या टीकेकडे जराही लक्ष न देण्याइतका मख्खपणा त्यांच्या अंगी जणू जन्मतःच असतो.

'खिल्ली'चे चटकन ध्यानात येणारे वैशिष्टय म्हणजे पुलंनी त्या त्या राजकीय नेत्यांची खरी नावे घेऊन टीकाटिप्पणी केली आहे. वास्तविक विनोदी लेखकाकडे–पुलंसारख्या कसलेल्या पट्टीच्या विनोदी लेखकाकडे एवढे प्रचंड भाषिक सामर्थ्य असते की ज्याची खिल्ली उडवायची आहे त्याच्या नावाचे विडंबन ते अगदी सहजासहजी करू शकतात. परंतु पुलंनी 'खिल्ली'त तो मार्ग स्वीकारला नाही. इंदिरा गांधी, यशवंतराव चव्हाण, यशवंतराव मोहिते, बॅ. अंतुले, शालिनीबाई पाटील, राजनारायण, चरणसिंग, जॉर्ज फर्नांडीस, मधू लिमये, चंद्रशेखर, मोरारजीभाई देसाई इत्यादी राजकीय नेत्यांची अगदी सरळ नावे घेऊन, त्यांनी घातलेल्या राजकीय सावळ्या गोंधळाची आणि त्यांनी केलेल्या लोकशाहीच्या क्रूर विटंबनेची अत्यंत परखड व कठोर हजेरी पुलं 'खिल्ली'त घेतात. वास्तविक हे काम कुठलाही विनोदी लेखक टोपण नावे किंवा विडंबन नावे वापरून करतो आणि करू शकतो. पुलंनीही अनेकदा अशी विडंबन नावे वापरलेली आहेतच. मुख्य म्हणजे अशा टोपण नावाने विनोदी लेखकाला कुणाची खिल्ली उडवायची आहे हे कळण्याइतका मराठी विनोदाचा वाचक (सुदैवाने) सुजाण आहे. मंगुअण्णा चिंचवडकर म्हणताना विनोदी लेखक मा. पं. मंगूडकर यांची 'मापं' काढत आहे, हे चाणक्ष वाचक सहज ओळखत असतात. तरीही ती नेहमीची रूढ 'तऱ्हा' बाजूला ठेवून पुलंनी 'खिल्ली'मध्ये बहुतांश ठिकाणी 'डायरेक्ट मेथड'च वापरलेली आहे. सर्कससुंदरीप्रमाणे तारेवरून चालण्याच्या प्रयत्नात सदैव धडपडणारा आणि प्रेक्षकांचे मुद्दाम मनोरंजन करणारा विदूषक अखेरच्या क्षणी त्या सुंदरीपेक्षाही अधिक सफाईने, अधिक कौशल्याने जेव्हा त्या तारेवरून इकडून तिकडे जाऊन दाखवितो, त्यावेळी प्रेक्षकांना जसा धक्का बसतो, तसाच एक धक्का 'खिल्ली'त पुलंनी वापरलेल्या या 'डायरेक्ट मेथड' ने पुलंप्रेमी वाचकांना दिलेला आहे.

पण पुलंनी तरी असा धक्का देण्याचे कारण काय? याचे उत्तर स्वतः पुलंनीच 'खिल्ली'ला जोडलेल्या आपल्या छोट्या प्रस्ताविकात दिलेले आहे. ते

लिहितात, "अतिशयोक्ती हे विनोदाचे महत्त्वाचे अंग मानले जाते. पण या नेतेमंडळींची वक्तव्ये आणि कृती यांतली अफाट विसंगती पाहिल्यावर कितीही अतिशयोक्ती केली तरी ती थिटीच पडेल अशी भीती वाटते. या व्यक्तीच आता कल्पनेतून वास्तवात उतरलेल्या चालत्याबोलत्या व्यंगचित्रांसारख्या दिसायला लागल्या आहेत. या पात्रांमुळे (येथील 'पात्र' या शब्दाला पुलंनी जरी अवतरणात घातले नसले तरी पुलंचे कसलेले वाचक त्यातली साभिप्रायता जोखतातच) 'साऱ्या सार्वजनिक जीवनाचंच एक विराट प्रहसन झालेलं आहे." राष्ट्रीय आणीबाणी आणि त्यानंतरचा 'पुन्हा स्वातंत्र्याचा काळ' यामुळे आपल्या देशात जी अभूतपूर्व परिस्थिती निर्माण झाली होती तिच्यामुळे मनाने अस्वस्थ झालेले असे फारच थोडे साहित्यिक होते (पुलंच्याच भाषेत सांगायचे झाले तर इतर सारे 'सहानुभाव संप्रदायी' साहित्यिक होते अन् ते कथाकवितांतून आपले सुस्कारे—तेही ऐकू जातील अशा बेताने अन् उघडकीला येऊ नये म्हणून टोपण नावांनी—टाकत होते.) अशा अस्वस्थ साहित्यिकांपैकी पुलं एक होते. पु. ल. देशपांडे देशातल्या या अभूतपूर्व आणि चमत्कारिक परिस्थितीमुळे इतके अस्वस्थ झाले होते की स्वतःच्या नकळत ते आपला विदूषकाचा मुखवटा उतरून ठेवून काही काळ एक क्रियाशील सैनिकच झाले होते. आणीबाणी उठल्यावर 'जनते' चे राज्य आले, पण याही सरकारने आपले घोळदार कार्यक्रम सुरू करून जनतेचा चांगलाच भ्रमनिरास केला. परिणामी ते सरकारच कोसळले ही घटनाही पुलंना अत्यंत अस्वस्थ करणारी ठरली. कारण या घटनेत लोकशाहीची चिता तर रूतलेली होतीच, पण मुख्य म्हणजे जनतेची, भावड्या जनतेची घोर फसवणूकही होती. यातूनच पु. ल. देशपांडे यांना 'जनता शिशुमंदिरात आम्ही' ही श्रेष्ठ, परिणामकारक अशी राजकीय उपहासकथा सुचते, नव्हे ती लिहिणे त्यांना भागच पडते. बहुधा राष्ट्रीय पातळीवरच्या, अव्वल दर्जाच्या म्हणून गणल्या गेलेल्या नेतेमंडळींची बालबुद्धी पाहून, बालसदृश चालचलवणूक पाहूनच पुलंना शिशुमंदिराची कल्पना सुचली असणार.

नेतेमंडळींची कमाल मर्यादाही ओलांडणारी स्वार्थपरायणता, अतिरेकी आत्माभिमानाने वागण्याची रीत, एकमेकांच्या उखाळ्यापाखाळ्या काढून सदैव एकमेकांवर कुरघोडी करीत राहण्याची वृत्ती आणि सगळ्यात कहर म्हणजे (राजनारायण सारख्यांचे) केवळ विदुषकी चाळे याचे भारताला आणि भारताबरोबर साऱ्या जगाला जे दर्शन घडत होते, ते सुजाण भारतीय नागरिकांना अपमानास्पद वाटत होते. राजकारणवाले इथून तिथून सारे एकच, अशा निष्कर्षापर्यंत सामान्य जनता केव्हाच येऊन पोहोचली होती. 'मुँहमे गांधी नाम' ठेवून गांधीवादी विचारसरणीला मूठमाती देणारे काँग्रेसवाले आणि राजघाटावर गांधींच्या समाधीपुढे, जयप्रकाशांच्या साक्षीने भारतीय स्वातंत्र्याची शपथ घेऊन ती सोयी-

स्करपणे अत्यंत अल्पावधीत विसरणारे ' जनता 'वाले एकाच पंक्तीत येऊन बसल्याचे पाहणे भारतीय नागरिकांच्या नशिबी आले. ' अंधरेमें एक प्रकाश ' देताना झिजून गेलेल्या जयप्रकाशजींची ही क्रूर थट्टा आहे, तमाम भारतीयांची ही घोर फसवणूक आहे, हे लक्षात येऊन सगळे लोक केवळ विषण्ण झाले. ' जनता शिशुमंदिरातील आम्ही ' या उपहासकथेच्या शेवटी–

' अरे, महात्मा गांधींच्या समाधीपुढे काय म्हणाला होता तुम्ही ?'

' ते आम्ही विसरलो गुरुजी.' सर्व मुले एका सुरात ओरडली.

असा जो संवाद येतो, त्यातून हीच विषण्णता वाहताना दिसते.

आपण जी मूल्ये स्वीकारून सत्तेवर आलो ती आपण विसरलो आहोत, हे पदोपदी आपल्या वागण्याबोलण्यातून दाखवून देण्याचा एक खास निर्लज्जपणा या नेतेमंडळींच्या अंगी असतो. त्याचे भेदक दर्शन घडवण्यासाठी पु. ल. देशपांडे यांना राजकीय उपहासकथा लिहिण्याचा मार्ग स्वीकारावा लागला. वरकरणी सदा हसणाऱ्या विदूषकावर कधी कधी दुर्दैवाने अशी वेळ येते की आपल्या अंतःकरणात भळभळत असणारी जखम त्याला उघडी करून दाखवावी लागते. तेही तो हसत हसत करतो. पण त्याचे ते हसणे त्याच्या त्या भळभळणाऱ्या जखमेच्या दर्शनाने येणाऱ्या अस्वस्थतेपेक्षाही अधिक अस्वस्थ करून सोडणारे असते.

' बटाटयाची चाळ 'च्या शेवटी येणाऱ्या संगीतिका व चिंतनिका आपल्याला अस्वस्थ करतात. पण ' जनता शिशुमंदिरात आम्ही ' या कथेची ताकद त्यापेक्षाही अधिक आहे. ती वाचून आपण विषण्ण होतो; स्वतःवरच चिडत जातो; आणि चिडूनही काही म्हणजे काही उपयोग नाही हे अभिज्ञान येऊन आपण अधिकच विषण्ण होतो. मराठी विनोदी साहित्याची उपेक्षा थांबवून त्याची समीक्षकांनी अभ्यासपूर्ण, गंभीर अशी दखल घेणे का आवश्यक आहे हे ही उपहासकथा आपल्या चांगलेच लक्षात आणून देते, हेही जाता जाता मुद्दाम लक्षात आणून द्यायला हवेच.

पुलंची राजकीय दूरदृष्टी

' खिल्ली 'तले ' काही नव्या राजकीय ध्वनिमुद्रिका ', ' यशवंतराव भागिले यशवंतराव, ' ' आम्ही सूक्ष्मात जातो, ' ' आम्हालाही उबग, ' ' लोकशाही–एक सखोल चिंतन, ' ' यीहारून अल् रशीद ' आणि ' अंतुले साहेब तुम्हारा चुक्याच ! ' हे सर्व विनोदी लेख म्हणजे राजकीय घटनाप्रसंगावरची सर्वांगसुंदर विडंबने होत. '...तात्कालिक राजकीय संदर्भ असलेले लेखन वर्तमानपत्रीय लिखाणासारखे' असल्याने ' असल्या अल्पजीवी व्यंग लेखांच्या पानांची जुडी बांधावी की बांधू नये ' असा प्रश्न पु. ल. देशपांडे यांना ' खिल्ली ' प्रसिद्ध करताना पडला होता. परंतु हे

सारे लेख पुलंनी प्रगट संदर्भानिशी लिहिलेले असल्यामुळे आज दहाबारा वर्षांनंतरही त्यांची वाचनीयता तशीच टिकून आहे. ज्या आंतरिक पेटलेपणातून पुलंनी हा उपहास उभा केला होता, त्यातली दाहकता तशीच टिकून आहे. (खरे तर राजकारणी मंडळींची चाल अद्यापीही आहे तशीच असल्याने पुलंचे हे लेख शिळे होण्याची आम्हा वाचकांना जराही भीती नाही.) उलट काही नव्या राजकीय संदर्भात ती अधिकच जाणवते. उदाहरण म्हणून 'काही नव्या राजकीय ध्वनिमुद्रिका' या लेखातल्या एका गोष्टीचे विश्लेषण (लेखविस्ताराचे भय असूनही मुद्दाम) करायला हवे.

'काही नव्या राजकीय ध्वनिमुद्रिका' या लेखातील शाहीर लोटांगणे आणि पार्टीने गायलेल्या गीतातली–

'राज्य होऊ द्या एकीचे'

ही ओळ तर तिच्यातल्या "एकीचे" या शब्दावर केलेल्या कोटीमुळे विशेष प्रत्यय देणारी ठरतेच; पण या समूहगीताच्या अखेरीस येणारे कडवेही आजच्या परिस्थितीचा खास प्रत्यय देणारे ठरते. ते कडवे असे–

'राज्य असो अतिरेकाचे
तिचे, मग तिच्या लेकाचे
लेकामागुनि तसेच चालो
लेकाच्याही लेकीचे......'

मुळात हा लेख जुलै १९७८ मधला आहे, इंदिरा गांधींनंतर त्यांचे सुपुत्र श्री. राजीव गांधी हे या देशाचे पंतप्रधान का व कसे झाले हे आपणा सर्वांना माहिती आहेच. पुलंनी १९७८ मध्येच सूचित केलेली घराणेशाहीची आपत्ती कालवशात खरी ठरली. पु. ल. देशपांडे यांचे बोलणे-लिहिणे हे एका विदूषकाचे बोलणे–लिहिणे आहे, हे आपणास १९७८ च्या अगोदरच एका राजकीय नेत्याने सांगितले होते. (आपणही खुळेपणाने त्यावर विश्वास ठेवला होता !) खरे तर विदूषकाचे बोलणे हे विषयासक्त राजाच्या (राज्यकर्त्यांच्या) बोलण्यापेक्षा अधिक शहाणपणाचे, अधिक दूरदर्शीपणाचे असते, हा संकेत आपल्या अभिजात संस्कृत नाट्यवाङ्मयाने आपल्याला अगोदरच सांगून, शिकवून ठेवला होता. परंतु अलीकडच्या लोटांगण संस्कृतीत वाढलेल्या आपणा सर्वांच्या निष्ठा 'लोटांगणवादा'वरच जास्त आहेत. पुलंसारख्या विनोदी लेखकाकडे कशी एक पल्लेदार दूरदृष्टी असते आणि तिच्याद्वारे ते आपली सांस्कृतिक समीक्षा कशी अचूकपणे करीत असतात, याचे आता अधिक विवेचन नको.

या राजकीय उपहासात्मक लेखांमध्ये पुलंचे नेहमीचे विनोद–निर्मितीचे कौशल्य–त्याच्या सर्व रीतींसह–आपल्या दृष्टीस पडते. दोनच जागा वानगीदाखल

उद्धृत करण्याचा मोह होतो. त्या अशा–

१) "कोण जयप्रकाश नारायण ?' त्या स्त्री–स्वरातल्या किंचाळीने मी हबकलो, 'इथे तुम्हाला भलत्यासलत्या लोकांची नावं घ्यायची गरज नाही.' आता जयप्रकाश नारायण हे 'भलते' नाहीत हे मला ठाऊक होते; पण या पवित्र वातावरणात ते 'सलते' आहेत हे मज गरिबाला काय ठाऊक ?" (पृ. १२८)

२) "आता 'कंट्री नीड्स यू' म्हटल्यावर आपण काय करणार ? आपलं बाकी काही असो. एकदा 'कंट्री' म्हटलं की आपण मागे हटत नाही. (इथे कंट्री याचा अर्थ देश. नाहीतर उगीचच एखाद्याला भलताच वास यायचा)."

राजकीय विडंबन– उपहासात्मक लेखांखेरीज 'खिल्ली' मध्ये 'पुलं तुम्ही स्वतःला कोण समजता ?' किंवा 'तुम्हाला कोण व्हायचं आहे ? मुंबईकर, पुणेकर की नागपूरकर ?' यांसारखे इतरही सातेक लेख आहेत. याही लेखांमध्ये पुलं मराठी माणसांची, साहित्यिकांची, त्यांच्या वृत्तिप्रवृत्तींची 'खिल्ली' उडवण्याचीच पद्धत हाताळताना दिसतात. यामुळेच की काय ज्या जयवंत दळवींनी आपल्या 'अक्षर–वाङ्मया'तून आणि ज्या वसंत सरवटयांनी आपल्या 'चित्रदर्शी शैली'तून साहित्यिकांची अशीच 'खिल्ली' उडविली आहे, त्या दोघांना पुलंनी हे पुस्तक अर्पण केले आहे.

वाचकही सुजाण, संपन्नच हवा

पु. ल. देशपांडे यांचा विनोद अनेक पातळ्यांवर वावरत असतो. शाब्दिक कोटी, श्लेष इत्यादी गोष्टी त्यात असतातच. पण या साऱ्यांना एक साहित्यिक, सांस्कृतिक ('खिल्ली' मधल्यासारख्या राजकीय लिखाणातही) पार्श्वभूमी असते. त्यामुळे त्यांचा विनोद सर्व अंगानिशी समजण्यासाठी वाचकही तितकाच सुजाण, अभिरुचिसंपन्न आणि सुसंस्कृत असावा लागतो. अन्यथा त्यांचा शाब्दिक विनोद कळणेही दुष्कर होऊन जाते. उदाहरणार्थ, 'बटाटयाच्या चाळी' मधल्या एच्च मंगेशरावांच्या पत्नी जेव्हा गाऊ लागतात तेव्हा पुलं लिहितात "आणि वरदाबाईंनी 'तुमबिन मोरी 'त तोंड घातले," हा विनोद 'तुमबिन मोरी' ही संगीतातली काय चीज आहे, हे माहिती असणाऱ्यांनाच कळेल. आणखी उदाहरण म्हणजे भाषेतले वाक्प्रयोग पुलं अगदी लीलया वाकवतात. 'पानाचा मान कमी होत चालला आहे.' यातला विनोद 'मानाचं पान' हा वाक्प्रयोग लक्षात घेतला तरच आस्वद्य ठरतो. उंदरांना 'एकलेपणाची आग' लागू नये म्हणून...' इत्यादी प्रकारे जेव्हा पुलं लिहितात तेव्हा एकेकाळी गाजलेल्या नाटयगीताचाच ते चातुर्याने उपयोग करून घेत असतात. त्यामुळे पुलंचे विनोदलेखन वाचणारा वाचक सांस्कृतिक दृष्टया जितका सुजाण, जितका संपन्न तितका त्याला पुलंचा विनोद अधिकाधिक आस्वा-

दिता येणार, हे उघड आहे.

मानसपुत्र निर्माण केला नाही

मराठीतल्या बहुतांश विनोदी लेखकांनी विनोदनिर्मितीसाठी आपापले मानसपुत्र निर्माण केलेले आहेत. हे त्यांचे मानसपुत्रही पुन्हा एकेकटे येत नाहीत. कोल्हटकरांच्या सुदाम्याबरोबर त्याचे मित्र पांडूतात्या व बंडूनाना हे संचार करीत असतात. चिं. वि. जोशांचा चिमणराव तर सहकुटुंब सहपरिवार (आई, बायको, मुले, बायकोची मैत्रीण, स्वतःचा मित्र) आपल्या भेटीला येतात. गाडगीळांचा बंडू सतत त्याच्या सौ. स्नेहलतेपाशी घोटाळून अडकून पडलेला दिसतो. सारांश, त्या त्या विनोदी लेखकांनी आपला मानसपुत्र आणि त्याचा एक संसार त्याचे एक जगच निर्माण केलेले दिसते. पु. ल. देशपांडे (आणि आचार्य अत्रे, बाळ गाडगीळ यांच्या-सारखे आणखी थोडे विनोदी लेखक) याला अपवाद होत. मानसपुत्रासारखी एखादी व्यक्तिरेखा तुम्ही का निर्माण केली नाही, असा प्रश्न प्रा. विद्याधर पुंडलिकांनी पुलंना विचारला होता. त्याचे उत्तर देताना पुलं म्हणतात, 'अशा व्यक्तिरेखेने लेखकावर एक प्रकारची सक्ती येते. अन् ही सक्ती मला कधीच मानवली नसती... मी एकदोन वेळा प्रयत्न करून पाहिला आणि सोडून दिला' (विद्याधर पुंडलिक 'संवाद एका राजा माणसाशी', ललित (पु. ल. देशपांडे – गौरवांक), जानेवारी १९७५) पु. ल. देशपांडे यांच्यासारखा लेखक परंपरेतलं काय स्वीकारतो याच्या-पेक्षा काय नाकारतो याचा विचार महत्त्वाचा ठरतो, कारण परंपरा नाकारण्यातही एक सामर्थ्य असते. पुलंना मानसपुत्र निर्माण करण्याची गरज वाटली नाही हा त्यांच्यातल्या लेखनसामर्थ्याचाच भाग म्हणायला हवा.

विनोद : एक 'परफॉर्मिंग आर्ट'

सर्व मराठी विनोदी लेखकांमध्ये पु. ल. देशपांडे हे एका महत्त्वाच्या कारणा-करिता वेगळेपणाने उठून दिसतात. ते म्हणजे इतरांनी विनोद लिहिला. पण महा-राष्ट्राला विनोद साभिनय सांगितला तो पु. ल. देशपांडे यांनीच. (यानंतर राम नगरकर, लक्ष्मण देशपांडे, रंगनाथ कुलकर्णी, मधुकर टिल्लू अशा अनेकांनी असा प्रयत्न केलेला आहे. येथे 'प्रयत्न केलेला आहे' हा समीक्षा प्रयोग महत्त्वाचा आहेच.) विनोद वाचण्यापेक्षाही रंगभूमीद्वारा अनुभवण्यात 'मझा' असतो हे पुलंनीच आम्हाला समजावून दिले. 'वाऱ्यावरची वरात,' 'असा मी असामी,' 'बिगरी ते मॅट्रिक' यांचे पु. ल. देशपांडे यांनी बहुपात्री–एकपात्रीप्रयोग केले. ही नाटके नव्हती, हा 'खेळ'ही (नवनाटच समीक्षेतला 'खेळ' हा शब्दप्रयोग येथे अभि-प्रेत आहे,) नव्हता. हा एक नवाच कलाप्रकार, एक नवाच परफॉरमन्स पु. ल. देश-पांडे यांनी मराठी रसिकांसमोर ठेवला आणि रसिकांनीही तो डोक्यावर घेतला.

वा. नि....५

विनोदाला पु. ल. देशपांडे यांनी हे एक नवेच परिमाण दिले. मराठीत त्यामुळे वाचण्या–सांगण्यासाठी नव्हे, तर प्रयोगासाठी विनोद निर्माण होऊ लागला. विनोद हा केवळ वाङ्मयप्रकार न राहता एक कलाप्रकार झाला. मराठी कला संस्कृतीला पुलंची ही एक मोठी देणगी होय.

प्रश्न असा आहे की पुलंमध्येच हा विनोदाचा परफॉर्मर कुठून आला ? त्याचे उत्तर पुलंनी स्वतःच्या नकळत एके ठिकाणी देऊन ठेवले आहे, 'गणगोत'मध्ये पुलंनी आपल्या आजीचे 'बाय' या नावाने एक व्यक्तिचित्र रेखाटले आहे त्यात ते लिहितात, 'माझ्या आजीला विलक्षण 'सेन्स ऑफ ह्यूमर' होता. तिच्या पिढीतल्या बायकांत ती चांगली परफॉर्मर होती.' याशिवाय याच लेखात 'माझे मामा चांगले स्टोरी–टेलर होते' असेही पुलं सांगतात. याचा अर्थ विनोदाचा परफॉरमन्स करायचा वारसा पुलंना आजोळकडून विशेषतः आजीकडून मिळालेला दिसतो. पुलंनी हा वारसा टिकवला, जोपासला आणि मराठी विनोदाला वाङ्मय-प्रांतातून उचलून थेट कलेच्या दालनात नेऊन स्थानापन्न केले. मराठी रसिकांनी याबद्दल पुलंचे ऋणी राहिले पाहिजे.

अथ विनोदमार्गेण

जगाच्या पाठीवर प्रवास करून आलेले दोन विनोदी लेखक आम्हा मराठी वाचकांना माहिती आहेत. एक म्हणजे पु. ल. देशपांडे आणि दुसरे रमेश मंत्री. दोघांनीही एकाच प्रदेशात जाऊन वेगवेगळी 'जगं' पाहिली. (मुख्य म्हणजे पाहण्याच्या वेळांमध्ये दिवस-रात्रीचा फरक करून वेगवेगळ्या वेळीही पाहिली.) इथे मला रमेश मंत्रींचा अधिक्षेप वगैरे काही करावयाचा नाही. खरे तर पुलं आणि मंत्री ही तुलनाही संभवत नाही. मुद्दा इतकाच आहे की विनोदी लेखकाची स्वतःची अशी दृष्टी असते. त्या दृष्टीनेच तो पाहात असतो. त्यामुळे त्याला गवसलेलं जग हे खास त्याचे स्वतःचे असते. पुलंनी सर्वत्र स्वच्छ, निरपेक्ष दृष्टीने पाहिले. बटाट्याच्या चाळीतला त्यांचा प्रवास असो, नागपूर–पुण्याचा तो प्रवास असो, शांतिनिकेतन-पर्यंतचा प्रवास असो किंवा परदेशाचा प्रवास असो; पुलंनी एकच वाहन सर्वत्र वापरले, ते म्हणजे निखळ, शुद्ध विनोद. त्यांचा प्रवास कोठल्याही वाहनमार्गाने, विमानमार्गाने कधी झालाच नाही. तो सारा प्रवास झाला तो विनोदाच्या मार्गाने. त्यामुळे पु. ल. देशपांडे यांची मराठी साहित्यातली मुशाफिरी म्हणजे 'अथ विनोद-मार्गेण' असे म्हणावेसे वाटते.

□ □

: ५ :

कुसुमाग्रजकृत 'जीवनलहरी' आणि टीकाकारांची फसगत

'जीवनलहरी' हा कुसुमाग्रजांचा पहिला कवितासंग्रह १९३३ साली प्रसिद्ध झाला. आजवर टीकाकारांनी या संग्रहाबद्दल जे काही सांगितले आहे त्याकडे मुद्दाम लक्ष पुरवावेसे वाटते. १९३३ ते १९८८ या अर्धशतकाधिक काळात कुसुमाग्रजांचे 'जीवनलहरी' (१९३३, १९४९), 'विशाखा' (१९४२), 'समिधा' (१९४७), 'किनारा' (१९५२), 'मराठी माती' (१९६०), 'स्वगत' (१९६१), 'हिमरेषा' (१९६४), 'वादळवेल' (१९६९), 'छंदोमयी' (१९८२) आणि 'मुक्तायन' (१९८४) या क्रमाने कवितासंग्रह प्रसिद्ध झालेले आहेत. 'जीवन-लहरी' पासून 'मुक्तायन' पर्यंतच्या कवितेची वेळोवेळी झालेली एकत्रित आणि स्फुट स्वरूपातली समीक्षा उपलब्ध आहे. समग्र कवितेची समीक्षा लिहिणाऱ्या सर्वांनी 'जीवनलहरी १९३३' हा संग्रह कुसुमाग्रजांच्या काव्यलेखनाचा आरंभबिंदू मानून

त्यांच्या काव्यप्रवासाचा शोध घेतलेला आहे. अर्थातच असा आरंभबिंदू मानणं कालानुक्रमास अनुसरणाऱ्या समीक्षापद्धतीत रास्तच होय. पण 'जीवनलहरी'च्या बाबतीत टीकाकारांची मुळातच फसगत झालेली दिसते. ती सकारण लक्षात आणून देणे एवढाच प्रस्तुत लेखाचा हेतू आहे.

'ध्रुवमंडळाचे' प्रथम प्रकाशन (आणि अखेरचेही) असलेला 'जीवनलहरी' (१९३३) हा छोटेखानी कवितासंग्रह कुसुमाग्रजांनी स्वतः प्रकाशित केलेला आहे.[1] रविकिरण मंडळाच्या लोकप्रियतेच्या काळात "...एकत्र येणे हीच गोष्ट मोठेपणा संपादन करण्यास आवश्यक आहे, असे गणित गावोगावच्या कवींनी मांडले आणि मंडळे स्थापन करून काव्यरचनेचे उद्योग केले. संस्कारशील वयात आम्हीही काही मित्र या लाटेत सापडलो आणि 'ध्रुवमंडळ' नावाच्या एका छोट्या संस्थेची स्थापना केली. जीवनलहरी हे त्या काळाचे आणि मंडळाचे मजजवळ उरलेले एक स्मृतिचिन्ह होय" अशा शब्दांत आपल्या पहिल्या काव्यसंग्रहाची जन्मकथा कुसुमाग्रज सांगतात.[2] या संग्रहाची पहिली चार पाने मुद्रणाच्या परिभाषेत सांगावयाचे झाले तर 'टायटल'ची पाने आहेत. यांपैकी पहिल्या पानावर ग्रंथनामादी मजकूर आणि दुसऱ्या पानावर प्रकाशक–मुद्रकासंबंधीचा मजकूर आहे. तिसऱ्या पानावर 'वाचकास–' उद्देशून एक जीवनलहरी आहे; ती अशी :

वाचकास–

भाई जे भाव हृदीं
आले वेळोवेळीं
त्यांची माला साधी
शब्दांतून ही रचली
मोलाची नच लेणीं
अर्थाच्या नच खाणी
हृदयाचे बोल इथें
बोलत जे हृदयाशीं

'टायटल' पान चारवर प्रसिद्ध आंग्लकवी कोलरिजचे खालील वचन छापलेले आहे :

"I expect neither profit nor general fame by my writings and I consider myself as having been amply paid without either. Poetry has been to me its own exceeding great reward; it has soothed my affictions; has multiplied and refined my enjoyments; it has endeared solitude; and it has given me the habit of wishing to discover the good and the beautiful in all that meets and surrounds me."

—Coleridge

या चार पानांनंतर प्रत्येक पानावर एक याप्रमाणे क्रमाने १ ते ६५ पानांवर ६५ जीवनलहरी छापलेल्या असून ६६ वे पान कोरे आहे. हा संग्रह आकारानेही चिमुकला (म्हणजे ३।" × ४।।" अशा आकाराचा) आहे.[3]

या संग्रहाचे तपशीलाने वर्णन देण्याचे कारण म्हणजे कुसुमाग्रजांच्या टीकाकारांपैकी (एक डॉ. सु. रा. चुनेकरांचा सन्मान्य अपवाद वगळता) कोणी हा संग्रह मुळातच पाहिलेला दिसत नाही. याची प्रथमदर्शनी खूण म्हणजे या संग्रहातील जीवलहरींची ६५ ही संख्या डॉ. द. भि. कुलकर्णी किंवा डॉ. उषा मा. देशमुख यांच्यासारख्या टीकाकारांनी ६० वर आणली आहे.[4] 'जीवनलहरी १९३३' मधील जीवनलहरींच्या संख्येबाबतची ही चूक "वेळोवेळी लिहिलेल्या सुमारे ६० 'जीवनलहरी' मी प्रथमतः १९३३ मध्ये छोटया स्वरूपात प्रसिद्ध केल्या" या कुसुमाग्रजकृत निवेदनातील 'सुमारे' या शब्दप्रयोगाकडे नजरचुकीने लक्ष न गेल्यामुळे झाली असण्याची शक्यता आहे.[5] पण टीकाकारांनी 'जीवनलहरी १९३३' हा संग्रह मुळातून पाहिलेला नाही, याची आणखी एक खूण आहे. ती म्हणजे सर्वांनी आपापल्या विवेचनात १९४९ च्या संग्रहातील जीवनलहरींची अवतरणे दिलेली आहेत.[6]

'जीवनलहरी १९३३' हा संग्रह न पाहता टीकाकारांनी आपले सगळे विवेचन 'जीवनलहरी १९४९'वर भिस्त ठेवून केले. याचा परिणाम काय झाला, याचा यापुढे विचार करावयाचा आहे.

पहिली गोष्ट म्हणजे 'जीवनलहरी १९३३' आणि 'जीवनलहरी १९४९' या दोन्ही संग्रहांत एक प्रकारचा अभेद आहे, एकरूपता आहे, अशी टीकाकारांनी आपली समजूत करून घेतली; 'जीवनलहरी १९४९' ही १९३३ च्या संग्रहाचीच वाढीव आवृत्ती आहे, असेही त्यांनी गृहीत धरले; आणि येथेच टीकाकारांची फसगत सुरू झाली. १९४९ मध्ये प्रकाशित झालेल्या संग्रहातील सर्व जीवनलहरी जणू काही कुसुमाग्रजांनी १९३३ मध्येच लिहिलेल्या आहेत, असे समजून टीकाकारांनी त्यांच्या आधारे कुसुमाग्रजांच्या कवितेचा विकास शोधलेला आहे. अशी समजूत करून घेण्यात टीकाकारांची केवढी फसगत झाली आहे, हे १९३३ व १९४९ चे 'जीवनलहरीं'चे संग्रह समोरासमोर ठेवून पाहिल्यावरच कळेल.

या दोन्ही संग्रहांचा तौलनिक विचार करता आपल्या लक्षात येतात त्या गोष्टी अशा :

(१) 'जीवनलहरी १९३३'मधील सर्वच्या सर्व जीवनलहरी 'जीवनलहरी १९४९'मध्ये समाविष्ट झालेल्या नाहीत; आणि
(२) ज्या जीवनलहरी १९४९ च्या संग्रहांत समाविष्ट झालेल्या आहेत, त्यापैकी ३ वगळता बाकीच्या जीवनलहरींची छोटीमोठी परिष्करणे झालेली आहेत.

१९३३ आणि १९४९ च्या 'जीवनलहरीं'ची प्रत्यक्ष तुलना करता खालील गोष्टी नजरेस येतात :–

(अ) 'जीवनलहरी १९३३' मधील ३२, ५३ आणि ५८ क्रमांकांच्या तीनच जीवनलहरी १९४९ च्या संग्रहात जशाच्या तशा समाविष्ट केलेल्या आहेत,

(आ) 'जीवनलहरी १९३३' मधील क्रमांक ३, ४, ८, ९, १५, १६, २२, २३, २८, २९, ३०, ३६, ३७, ४०, ४१, ४२, ४४, ४५, ४६, ४७, ४९, ५०, ५१, ५२, ५४, ६३ व ६५ अशा एकूण २७ जीवनलहरी १९४९ च्या संग्रहात घेतलेल्या दिसत नाहीत.

(इ) उरलेल्या ३५ जीवनलहरींची छोटीमोठी परिष्करणे केल्यावरच त्या १९४९ च्या संग्रहात समाविष्ट केलेल्या आहेत, असे दिसते.

(ई) ही परिष्करणे एका शब्दाची, एका वा अनेक ओळींची किंवा सगळ्या आठच्या आठ ओळींची, अशी अनेक प्रकारची आहेत. उदाहरणार्थ, 'जीवनलहरी १९३३' मधील ५६, ५७, ६४ या जीवनलहरींत केवळ एकेका शब्दाचे परिष्करण करून त्या 'जीवनलहरी १९४९' मध्ये क्रमांक ४०, ४१, व ४३ क्रमांकाच्या जीवनलहरी म्हणून समाविष्ट केलेल्या आहेत. जीवनलहरी १८ मधील शेवटच्या ४ ओळींचे परिष्करण करून ती १९४९ च्या संग्रहात क्रमांक १३ ची जीवनलहरी म्हणून आलेली आहे. जीवनलहरी क्र. १ मधील पहिल्या सहा ओळींचे परिष्करण झाले आहे. सर्वच्या सर्व ओळींचे परिष्करण झालेल्या जीवनलहरी म्हणून क्रमांक २, ११, २६, ३४ या क्रमांकांच्या जीवनलहरींची उदाहरणे देता येतील. (१९४९ च्या संग्रहातील यांचे क्रमांक अनुक्रमे २, २६, २९, ३४ असे होत.)

'जीवनलहरी' (१९३३) काय किंवा 'विशाखा' (१९४२) काय, आरंभ-काळात कुसुमाग्रज कवितांचे फार मोठ्या प्रमाणावर परिष्करण करीत होते, याकडे टीकाकारांचे लक्ष गेलेले नाही, ही सखेद आश्चर्याची गोष्ट आहे. निदान ज्या 'विशाखा' (१९४२) संग्रहामुळे रसिक आणि टीकाकार भारले गेले, मंत्रमुग्ध झाले, त्या संग्रहातील काही कवितांचे दुसऱ्या (१९४४) आणि तिसऱ्या (१९४७) आवृत्तींमध्ये परिष्करण झाले, ही गोष्ट तरी लक्षात यावयास हवी होती. 'जीवनलहरी' आणि 'विशाखा' यांमधील कवितांची परिष्करणे पाहता कवी म्हणून लोकप्रियता लाभलेल्या या काळात कुसुमाग्रज आपल्या कवितांचे सौंदर्य खास करून जपत होते, जाणीवपूर्वक जपत होते, असे म्हणता येईल.

वरील विवेचनावरून 'जीवनलहरी १९३३' पेक्षा 'जीवनलहरी १९४९' हा संग्रह स्वरूपाच्या दृष्टीने फारच भिन्न आहे, असे दिसते. ही भिन्नता इतकी प्रचंड आहे की, 'जीवनलहरी १९४९' हा संग्रह म्हणजे 'जीवनलहरी १९३३' या संग्रहाची दुसरी आवृत्ती मानता येऊ नये, अशी स्थिती आहे.[7] 'जीवनलहरी

१९४९ ' हा कुसुमाग्रजांचा स्वतंत्र संग्रह मानावा, असे सुचवावेसे वाटते. याची कारणे अशी :

(१) 'जीवनलहरी १९३३ ' मधील एकूण ६५ जीवनलहरींपैकी फक्त तीनच जीवनलहरी जशाच्या तशा स्वरूपात १९४९ च्या संग्रहात घेतलेल्या आहेत. ३५ परिष्कृत स्वरूपात घेतल्या आहेत, तर २७ जीवनलहरी गाळलेल्या आहेत.

(२) 'जीवनलहरी १९४९ ' मधील एकूण जीवनलहरींची संख्या १४३ आहे. म्हणजे नव्याने लिहिलेल्या जीवनलहरींची संख्या (जीवनलहरी १९३३ मधून घेतलेल्या ३ यथामूळ + ३५ परिष्कृत अशा एकूण ३८ जीवनलहरी वगळता) १०५ इतकी मोठी आहे.

'जीवनलहरी १९४९ ' हा संग्रह म्हणजे 'जीवनलहरी १९३३ ' ची वाढीव आवृत्ती, भर घातलेली आवृत्ती आहे, असाही एक समज टीकाकारांनी करून घेतलेला आहे.[8] तोही अर्थातच यथायोग्य नव्हे, हे इथपर्यन्तच्या विचारावरून लक्षात येईलच.

वरील सर्व विवेचनावरून 'जीवनलहरी १९३३ ' आणि 'जीवनलहरी १९४९ ' या संग्रहांना एकरूप मानण्यात टीकाकारांची फार मोठी फसगत झालेली आहे, हे मान्य व्हावे. टीकाकारांची ही जी फसगत झालेली आहे तिचे गंभीर परिणाम त्यांच्या कुसुमाग्रजविषयक लेखनावर झालेले आहेत, 'जीवनलहरी १९४९ ' मधील आशय कुसुमाग्रजांनी जणू १९३३ मध्येच अभिव्यक्त केलेला आहे, असे समजून त्याच्या आधारे कुसुमाग्रजांच्या कवितेचा विशाखा (१९४२), समिधा (१९४७), किनारा (१९५२) इ. क्रमाने विकास कसकसा झाला याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न या टीकाकारांनी केला आहे. या प्रयत्नात १९४९ चा 'जीवनलहरी' हा कुसुमाग्रजांच्या काव्यप्रतिभेचा बीजसंग्रह आहे, असे या टीकाकारांनी ठरविले आणि आपल्या पदरी कालविपर्ययाचा दोष घेतला. कसा, ते प्रत्येक टीकाकाराच्या लेखनाचे प्रत्यक्ष अवलोकन करून पाहू.

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी कुसुमाग्रजांच्या ' प्रतिभेची सर्व वैशिष्टये सूक्ष्म स्वरूपात घेऊन प्रगटलेला ' संग्रह म्हणून 'जीवनलहरी'ची ओळख करून दिलेली आहे.[9] त्यांनी आपल्या विवेचनासाठी वापरलेला संग्रह मात्र ' जीवनलहरी १९४९' हाच आहे. या १९४९ च्या संग्रहाच्या आधारेच द. भि. ' कुसुमाग्रजांच्या कल्पकतेने जीवनलहरीतच त्यांच्या कवितेचे अलंकारप्रधान व प्रतिमारहित स्वरूप निश्चित केले,' यासारखी निदाने करतात.[10] इतकेच नव्हे, तर ' जीवनलहरी १९४९' चीच चिकित्सा करून " जीवनलहरी 'त वस्तुनिष्ठ विचार आहे पण त्यात रसरशीतपणा नाही. यामुळे त्याला आशयाची पातळी लाभत नाही," असे मत व्यक्त करून

'...पण यातून मार्ग सापडला कुसुमाग्रजांना तो १९३४ च्या पुढे 'विशाखा'त,' असे निरीक्षण नोंदवितात.[11] द. भि. ज्या 'जीवनलहरी'च्या आधारे 'विशाखा' बद्दल (१९३४–४२) निरीक्षण नोंदवितात, त्या १९४९ च्या संग्रहातल्या आहेत. कालविपर्ययाचा दोष तो हा.

बा. भ. बोरकर आणि शंकर वि. वैद्य या दोघांनी मिळून 'रसयात्रा' (१९६९) हा 'कुसुमाग्रजांची निवडक कविता' असलेला संग्रह संपादित केलेला आहे. यात १९६९ पर्यन्तच्या कविता समाविष्ट असल्या, तरी प्रा. शंकर वैद्यांनी या संग्रहास लिहिलेल्या प्रस्तावनेचा एकूण भर 'विशाखा'तील कवितांच्या चिकित्सेवरच आहे.[12] त्यांनीही आपले लक्ष 'जीवनलहरी १९३३' ऐवजी 'जीवनलहरी १९४९' वरच केंद्रित केलेले आहे. 'रसयात्रे'तील निवडक कवितांची सुरुवात 'दूर मनोऱ्यात' 'हिमलाट' इ. 'विशाखा' संग्रहातल्या कवितांनी होते आणि 'रसयात्रे'त काही 'जीवनलहरी' या शीर्षकाखाली ज्या जीवनलहरी समाविष्ट आहेत, त्या 'जीवनलहरी १९४९' मधूनच घेतलेल्या आहेत, ही गोष्ट मुद्दाम लक्षात घेतली पाहिजे. प्रा. वैद्यांनी प्रत्यक्ष कवितांच्या निवडीमध्ये 'जीवनलहरी १९३३' हा संग्रह बाजूला ठेवलेला असला, तरी 'प्रस्तावने'तील आपल्या विवेचनात मात्र ते 'जीवनलहरी' हाच कुसुमाग्रजांच्या कवितेचा आरंभबिंदू मानतात. 'जीवनलहरी'च्या संदर्भात 'कुसुमाग्रजांच्या पुढील विकासासंबंधीचा विस्तार' या जीवनलहरींनी दिला, असे[13] किंवा 'कुसुमाग्रजांच्या जीवनलहरीलाही कवीच्या वाटचालीत गंगोत्रीचे स्थान' आहे, असे[14] प्रा. शंकर वैद्य सांगतात. त्याचप्रमाणे जीवनलहरींचा कुसुमाग्रजांच्या पुढील कवितेच्या स्वरूपावर कसा परिणाम झाला, याबाबत एखाददुसरे निरीक्षणात्मक विधानही ते करतात.[15] मात्र इतर टीकाकारांपेक्षा प्रा. शंकर वैद्य यांचे 'जीवनलहरी'बाबतचे निरीक्षण जरा वेगळे आणि म्हणून महत्त्वाचे आहे. '... विशाखेशिवाय केवळ या (जीवनलहरीतल्या) कवितांच्या आधारावर कुसुमाग्रजांना मानाचे स्वतंत्र स्थान प्राप्त झाले असते असे वाटत नाही,'[16] असे जेव्हा वैद्य म्हणतात, तेव्हा त्यांना कुसुसाग्रजांच्या एकूण काव्यप्रवासात 'जीवनलहरी' (१९३३) नव्हे, तर 'विशाखा' (१९४२) या संग्रहाच्याच आद्यत्वाची खूण कुठेतरी मनातून जाणवलेली असणार !

डॉ. विजया राजाध्यक्ष यांनी 'दूरस्थ कुणी' या आपल्या लेखाची सुरवातच मुळी 'जीवनलहरी १९३३'च्या निर्देशाने केलेली आहे.[17] परंतु 'एक वाचक या भूमिकेवरून कुसुमाग्रजांच्या **सुरवातीपासूनच्या** कवितेचा आढावा' घेताना डॉ. विजया राजाध्यक्ष यांनी आधार घेतलेला आहे तो 'जीवनलहरी १९४९' या संग्रहाचाच. १९१२ हे कुसुमाग्रजांचे जन्मसाल लक्षात घेता १९४९ मध्ये ते चाळीशीच्या जवळ आले होते, हे उघड आहे. तरीही 'जीवनलहरी १९४९' हा संग्रह आपल्या

विवेचनात नजरेसमोर ठेवूनही हाच कुसुमाग्रजांचा विशीतला संग्रह आहे, अशी विजयाबाई स्वत:ची समजूत करून घेतात आणि लिहितात, " कुसुमाग्रजांच्या त्या वेळच्या वयाचा विचार करता हे सगळे क्षम्य आहे. पण 'जीवनलहरी'ने कुसुमाग्रजांच्या कवितेवर काही दूरगामी परिणाम केले आहेत. कवितेची मूळची 'कल्पक' जात तिने पक्की केली आणि कविता संक्षेपाने लिहिण्याची कवीला सवय लावली. नंतरच्या काळात जेव्हा अनुभव गाठीशी जमा झाले, तेव्हा त्या अनुभवांबद्दल न लिहिता त्यातून निघणाऱ्या निष्कर्षांवर अधिक भर देण्याकडे कल झाला."[18]

कुसुमाग्रजकृत 'जीवनलहरीं'वर संपूर्ण, स्वतंत्र, चिकित्सक लेख लिहिणाऱ्या डॉ. उषा मा. देशमुख ह्या एकमेव टीकाकार होत. त्यामुळे त्यांच्याकडून खूप अपेक्षा होत्या; परंतु त्यांनीही खूपच अपेक्षाभंग केला. मुख्य म्हणजे केवळ 'जीवनलहरी' हेच त्यांच्या लेखाचे लक्ष्य असूनही त्यांना 'जीवनलहरी १९३३' व 'जीवनलहरी १९४९' या दोन संग्रहांचा तौलनिक अभ्यास करावासा वाटला नाही, याचा साश्चर्य खेद होतो. डॉ. उषा मा. देशमुख यांनीही आपले सगळे विवेचन १९४९ चा संग्रह समोर ठेवून (आणि तोच १९३३ चा आहे असे समजून) केलेले आहे. 'जीवनलहरीं'बाबत डॉ. श्रीमती देशमुख खूपच गोंधळलेल्या दिसतात. आणि या गोंधळलेपणामुळे त्यांचे लेखन बऱ्यापैकी सदोष उतरले आहे. (तथापि डॉ. श्रीमती देशमुखांच्या लेखाची समग्र चिकित्सा करण्याचे या लेखाचे प्रयोजन नाही.) डॉ. श्रीमती देशमुखांच्या गोंधळाचे एक उदाहरण नमूद करण्यासारखे आहे. आपल्या लेखाच्या पहिल्याच शब्दाला त्यांनी जी तळटीप दिलेली आहे, तिच्यात त्या कुसुमाग्रजांनी लिहिलेल्या एकूण जीवनलहरींची संख्या '१४३ + विशाखामध्ये १ + मराठी मातीमध्ये ११ = एकूण १५५' अशी देतात.[19] वास्तविक 'विशाखा' मध्ये ज्या तीन जीवनलहरी समाविष्ट आहेत, त्या 'जीवनलहरी १९४९' मध्ये क्रमांक ११५, ११६ आणि ११७ च्या जीवनलहरी म्हणून समाविष्ट आहेत. असे असून डॉ. श्रीमती देशमुखांनी ही आणखी एक जीवनलहरी कोठून आणली ? हे असो. "...पुढे कुसुमाग्रजांचा काव्यसंचार (–संभार ?) जो फळला फुलला आणि विस्तृत झाला त्याचे मूळ धागे मात्र 'जीवनलहरी'–मध्ये विणले गेले" यासारखे डॉ. श्रीमती देशमुखांचे या लेखातले निष्कर्ष 'जीवनलहरी १९४९'च्या आधारे काढलेले आहेत.[20] डॉ. श्रीमती देशमुखांचा संपूर्ण लेख हा कालविपर्ययाच्या दोषाने ग्रस्त असा लेख आहे. त्यामुळे (आणि त्यांच्या लेखातल्या इतर दोषांमुळेही) केवळ 'जीवनलहरी'वरचा स्वतंत्र समीक्षा लेख असूनही या लेखाचे मोल संशयातीत नाही, याचे वाईट वाटते.

'जीवनलहरी १९३३' आणि 'जीवनलहरी १९४९' या दोन संग्रहांचे पृथकत्व ज्यांच्या लक्षात आले आहे, असे एकमेव टीकाकार म्हणजे डॉ. सु. रा.

चुनेकर. मात्र डॉ. चुनेकरांच्यासारखा संशोधक-समीक्षकदेखील "१९३३ मधील 'जीवनलहरी'चे स्वरूप थोडे निराळे होते" इतकेच म्हणून– तेही पुन्हा कंसात– तो संग्रह बाजूला सारतो आणि 'प्रस्तुत लेखातील विवेचन १९४९ मधील आवृत्तीच्या आधाराने केले आहे' असे म्हणताना दिसतो, तेव्हा खरोखरीच खंत वाटते.[21] खंत वाटण्याचे कारण म्हणजे 'जीवनलहरी १९३३' व 'जीवनलहरी १९४९' यांतील वेगळेपण लक्षात येऊनही जेव्हा डॉ. चुनेकर फक्त १९४९ च्याच संग्रहाच्या आधारे आपले विवेचन मांडतात, तेव्हा तेही कालविपर्ययाच्या दोषाला बळी पडतात. कसे, ते पुढील अवतरणावरून लक्षात यावे :

"जीवनलहरी'त कुसुमाग्रजांनी आपल्या काव्याचे प्रयोजन सांगितले आहे, 'मार्ग वालुकामय आहे, मार्गात कुठे पाणी नाही. डोईवर सूर्य तापतो आहे. अशा वेळी पांथस्था, या कुंडात गीत गात जरा बैस, आणि उन्हे कलताच सुखाने आपल्या मार्गाला लाग.' (जी. ३७, ५६). परंतु 'विशाखा' मध्ये त्यांचे काव्यप्रयोजन बदलले आहे,

समिधाच सख्या या ...
पण एकच त्या आकांक्षा,
तव आंतर अग्नीं क्षणभर तरि फुलवावा !

सैगलवरील कवितेत 'घडीभर जागव रे अमुची अशीच मानवता' असे त्याला त्यांनी आवाहन केले आहे."[22]

डॉ. द. मि. कुलकर्णी, प्रा. शंकर वि. वैद्य, डॉ. विजया राजाध्यक्ष, डॉ. उषा मा. देशमुख, डॉ. सु. रा. चुनेकर, यांसारख्या समीक्षकांची 'जीवनलहरी' च्या बाबतीत अशी फसगत का व्हावी ? १९३३ व १९४९ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या दोन्ही संग्रहांची तुलना करण्याचे कारण नाही, अशी त्यांची समजूत का व्हावी ? १९३३ व १९४९ च्या या दोन्ही संग्रहांचे एकरूपत्व त्यांनी का मानले असावे ? कदाचित 'जीवनलहरी १९४९' च्या 'जीवनलहरी' या ग्रंथशीर्षकाखाली येणाऱ्या 'नव्या-जुन्या जीवनलहरींचा संग्रह' या माहितीवजा ओळीमुळे[23] आणि/किंवा 'जीवन-लहरी १९३३' मधील कवितांचा समावेश प्रस्तुत संग्रहात करण्यात आलेला' असल्याचा जो उल्लेख खुद्द कुसुमाग्रज १९४९ च्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत करतात, त्यामुळे अशी फसगत झाली असावी. पण असेही म्हणता येत नाही. कारण याच प्रस्तावनेत कुसुमाग्रज लिहितात "... यातील **बहुसंख्य** 'जीवनलहरी' **त्यानंतरच्या** काळात लिहिलेल्या आहेत.[24]

आता मुख्य प्रश्न असा आहे की, 'जीवनलहरी १९३३' आणि 'जीवन-लहरी १९४९' या दोन्ही संग्रहांना एकरूप मानता येते का ? याचे उत्तर उघडपणेच

नकारार्थी आहे. अर्थात् हे नकारात्मक उत्तर केवळ संख्यावळ (६५ विरुद्ध १४३) जीवनलहरी) किंवा प्रकाशनवर्ष (१९३३ विरुद्ध १९४९) यांवर आधारलेले नाही. हे या दोन्ही संग्रहाच्या आशयाच्या स्वरूपावर आधारित असे उत्तर आहे. या दोन्ही संग्रहांच्या स्वरूपातले वेगळेपण डॉ. सु. रा. चुनेकर यांना जाणवले होते, याचा उल्लेख यापूर्वीच आलेला आहेच. येथे या बाबतीत एका फार मोठ्या काव्यसमीक्षकाचा साक्षेपी अभिप्राय नोंदवावासा वाटतो. आणि तो नोंद- विल्यावर अधिक भाष्य करण्याची गरज उरणार नाही असेही वाटते. हे मान्यवर समीक्षक म्हणजे कै. प्रा. रा. श्री. जोग. प्रा. जोग आपल्या 'अर्वाचीन मराठी काव्य (केशवसुत आणि नंतर) ' या ग्रंथात 'जीवनलहरी ' (१९३३) बाबत लिहितात–

" पुढे 'विशाखे ' मधे जी बंडखोरीची वृत्ती त्यांनी (कुसुमाग्रजांनी) प्रकट केली ती या (जीवनलहरी १९३३) संग्रहात क्वचित दिसते. प्रणयाविषयी किंवा जीवनाविषयी हळवेपणाची वृत्तीच त्यात प्रकट झाली होती. त्यामुळे प्रणयप्रधान (किंवा स्त्रैण) अशा परंपरेत हाही नवीन कवी जमा होणार, अशी अपेक्षा वाचकांची झाल्यास नवल नव्हते, रचनेमध्येही पक्वता आली नव्हती."[25]

तात्पर्य, 'जीवनलहरी १९३३ ' हा संग्रह कुसुमाग्रजांच्या काव्यप्रवासातील गंगोत्री, बीजसंग्रह, वगैरे मानता येणे कठीण दिसते आणि 'जीवनलहरी १९४९ ' हा संग्रह आरंभबिंदू मानण्यात कालविपर्ययाचा दोष घडतो. हा दोषही पुन्हा फक्त 'विशाखा ' (१९४२) व समिधा (१९४७) यांच्याच बाबतीत घडतो, असे नव्हे, तर 'किनारा' (१९५२) च्या बाबतीतही तो घडतो. कारण 'किनारा 'मधील कालोल्लेखित कविता १९५० पर्यंतची आहे. म्हणजे एका वर्षाच्या फरकाने 'जीवन-लहरी १९४९ ' आणि 'किनारा ' हे दोन्ही कवितासंग्रह तसे समकालीनच ठरतात. त्यामुळे 'जीवनलहरी १९४९ ' हा कुसुमाग्रजांच्या काव्याच्या प्रवासातील आरंभबिंदू समजून त्याच्या आधारे विशाखा, समिधा, किनारा, इ. स्वरूपाचा क्रमविकास दाखविणे, ही वंचनाच होय.

मग असा प्रश्न पुढे येतो की, 'जीवनलहरी १९३३ ' या संग्रहास कुसुमाग्रजांच्या काव्यप्रवासात नेमके स्थान द्यावे तरी कोठे ? त्याचे काहीएक उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न येथे केला पाहिजे. 'जीवनलहरी १९३३ ' मधील जवळजवळ ४० टक्के जीवनलहरी गाळलेल्या असल्यामुळे आणि उर्वरित जीवनलहरींपैकी केवळ ३ वगळता इतरांचे परिष्करण केलेले असल्यामुळे 'जीवनलहरी १९३३' हा संग्रह 'जीवनलहरी १९४९' मध्ये विसर्जित झाला आहे, असे समजावे. असे समजणे इष्ट व सशास्त्र होईल काय ? बहुधा होईलसे वाटते. कारण " The 'creative process' should cover the entire sequence from the subconscience

origins of a literary work to those last revisions which, with some writers, are the most genuinly creative part of the whole..'[26] असे म्हटले जाते. जीवनलहरींच्या लेखनकाळापासून म्हणजे १९३१ सालापासून[27] १९४९ मधील परिष्कृत आणि वाढीव आवृत्तीपर्यंतच्या कालावधीत कुसुमाग्रजांची प्रतिभा जीवनलहरींच्या निर्मितीत गुंतून होती, ही वस्तुस्थिती आहे. त्यामुळे कुसुमाग्रजांच्या काव्यप्रवासाचा शोध घेताना 'जीवनलहरी १९३३' हा आरंभबिंदू मानण्याऐवजी 'विशाखा' (१९४२) हा आरंबबिंदू मानावा आणि 'जीवनलहरी'चे स्थान योग्य ठिकाणी–म्हणजे 'समिधा' (१९४७) आणि 'किनारा' (१९५२) या दोहोंमध्ये–ठेवून कुसुमाग्रजांच्या कवितेचे नव्याने मूल्यमापन करावे, असे वाटते.

संदर्भ-टीपा

१. **जीवनलहरी**, प्रकाशक : वि. वा. शिरवाडकर, नासिक, १९३३.
या संग्रहावर प्रकाशक म्हणून कुसुमाग्रजांनी स्वतःचे नाव छापले आहे, ते कुसुमाग्रज नव्हे, तर वि. वा. शिरवाडकर, याचीही जाता जाता नोंद घ्यावी.

२. 'प्रस्तावना' **जीवनलहरी**, पुणे, १९४९, पृ. १ व २.

३. 'जीवनलहरी १९३३' या संग्रहाच्या छोटेखानी आकाराच्या संदर्भात स्वतः कुसुमाग्रज रा. श्री. जोगांचे 'जोत्स्नागीत', 'निशागीत' हे छोटे संग्रह आपल्या डोळ्यांसमोर आहेत असे सांगतात. पाहा : वि. वा. शिरवाडकर, 'माझे पहिले पुस्तक,' **ललित**, मार्च १९६६, पृ. २१.

४. पाहा :– (१) '१९३३ साली प्रकाशित झालेल्या ६० जीवनलहरींच्या पहिल्या आवृत्तीबाबत ...' डॉ. द. भि. कुलकर्णी, 'कुसुमाग्रज', **दुसरी परंपरा,** नागपूर, १९७४, पृ. ७५. (२) 'पहिल्या आवृत्तीत **केवळ** ६० जीवनलहरींचा समावेश होता.' –डॉ. उषा मा. देशमुख, 'शब्द असा हा : रसरेषांची अगणित नगरे !" **युगवाणी** वर्ष ३८, अंक २६–२८, मे–जुलै १९८२, नागपूर, पृ. १४.

५. 'प्रस्तावना', **जीवनलहरी**, पुणे, १९४९, पृ. १.

६. याला एकच अपवाद आहे, तो म्हणजे डॉ. अ. ना. देशपांडे यांचा. त्यांनी आपल्या वाङ्मयेतिहासात 'जीवनलहरी १९३३' मधील अवतरण दिले आहे. पाहा : अ. ना. देशपांडे, **आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास** भाग दुसरा, पुणे, १९५८, पृ. ४७५.

७. 'जीवनलहरी १९४९' वर 'दुसरी आवृत्ती' असा उल्लेख नाही. तथापि १९४९ च्या संग्रहाची जी आवृत्ती १९७७ मध्ये प्रकाशित झालेली आहे, तिच्यावर पहिली आवृत्ती : १९३३, दुसरी आवृत्ती : १९४९, तिसरी आवृत्ती १९७७ असे उलेख आहेत.

८. पाहा : (अ) 'पुढे १९४९ मधे मधल्या काळात (१९३३ ते१९४९ या काळात) लिहिलेल्या जीवनलहरींचा अंतर्भाव करून एकूण १४३ जीवनलहरींचा संग्रह निघाला.' –डॉ. सु.रा. चुनेकर, 'वि. वा. शिरवाडकर (कुसुमाग्रज)–वाङ्मयदर्शन, **सहा साहित्यकार**, पुणे १९८२, पृ. १४६. (ब) 'नंतरच्या म्हणजे १९४९ च्या आवृत्तीत वाढ होऊन एकूण १४३ जीवनलहरींचा समावेश झाला' –डॉ. उषा देशमुख, **पूर्वोक्त**, पृ. १४.

९. डॉ. द. भि. कुलकर्णी, **पूर्वोक्त**, पृ. ८१.

१०. **कित्ता**, पृ. ७७.

११. **कित्ता**, पृ. ८३.

१२. 'कुसुमाग्रजांच्या कलावैशिष्ट्याचे मागील विवेचन प्रामुख्याने 'विशाखे'-च्या संदर्भात केले असले तरी ते काही अंशी 'किनारा', 'मराठी माती' व पुढच्या संग्रहातील अनेक कवितांना लागू पडणारे असल्यामुळे विशाखेवर भर देऊन विवेचन केलेले आहे." – प्रा. शंकर वि. वैद्य, "प्रस्तावना", **रसयात्रा** (संपादकः बा. भ. बोरकर– शंकर वि. वैद्य), पुणे १९६९, पृ. एकोणीस.

१३. **कित्ता**.

१४. **कित्ता**.

१५. उदाहरणार्थ हे विधान पाहा : "हे भव्यतेचे वेड कुसुमाग्रजांच्या कवितेत अगदी 'जीवनलहरी'पासून" आहे. – **कित्ता**. पृ. तेरा

१६. **कित्ता**. पृ. एकोणीस

१७. डॉ. विजया राजाध्यक्ष यांच्या लेखाची सुरुवात अशी :
"कुसुमाग्रजांचा पहिला काव्यसंग्रह 'जीवनलहरी' हा १९३३ चा आहे. कुसुमाग्रज लिहू लागले ते किती विपरीत काळी!" डॉ. विजया राजाध्यक्ष, 'दूरस्थ कुणी,' **कवितारती**, पुणे १९७९, पृ. १३.

१८. विजया राजाध्यक्ष, **पूर्वोक्त**, पृ. १४.

१९. डॉ. उषा मा. देशमुख, **पूर्वोक्त**, पृ. १४.

२०. डॉ. उषा मा. देशमुख, **पूर्वोक्त**, पृ. १६.

२१. डॉ. सु. रा. चुनेकर, **पूर्वोक्त**, पृ. १४६.

२२. डॉ. सु. रा. चुनेकर, **पूर्वोक्त**, पृ. १४८.

२३. ही ओळदेखील पुढे 'जीवनलहरी' च्या १९७७ त प्रकाशित झालेल्या आवृत्तीतून काढून टाकलेली आहे.

२४. 'प्रस्तावना' **जीवनलहरी**, १९४९, पृ. २.

२५, रा. श्री. जोग, **अर्वाचीन मराठी काव्य** (द्वितियावृत्ती), मुंबई, १९५१, पृ. ३०१.

२६. Rene Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature, Penguin Books, Harmondsworth. 1963, Page 85.**

२७. ध्रुवमंडळाचा काळ साधारणत: १९३१ ते ३३ असल्यामुळे येथे १९३१ असा सन गृहीत धरलेला आहे.

टीपा :

(क) 'जीवनलहरीं'चे दोन्ही संग्रह वेगवेगळे दाखविण्यासाठी या लेखात त्यांचे उल्लेख 'जीवनलहरी १९३३' आणि 'जीवनलहरी १९४९' असे केले आहेत.

(ख) या लेखातील **अधोरेखने** प्रस्तुत लेखकाचे आहेत.

□ □

: ६ :

क्रांतीचा जयजयकार : परिष्करणविचार

डमडमच्या तुरुंगातील राजबंद्यांनी अन्नसत्याग्रह सुरू केल्याची बातमी 'प्रभात'च्या वृत्तकचेरीत काम करणाऱ्या कुसुमाग्रजांना कळली आणि "अन्नत्याग करून मृत्यूच्या दारात पाऊल टाकताना राजबंद्यांच्या ओठावर" स्फुरलेला "क्रांतीचा जयजयकार" कुसुमाग्रजांच्या कवितेतून निनादला. क्रांतिकारकांच्या मनाच्या कणखर व भावकोमल अशा दोन्ही अवस्था आलेखित करणाऱ्या या कवितेचे भव्योज्ज्वल रूप लोभस आहेच आहे.

या कवितेला सर्वच टीकाकारांनी गौरविलेले आहे. "गांधीप्रणित अहिंसक क्रांतीच्या सर्व दैवी गुणांचा उज्ज्वल आलेख समूर्त करण्यासाठी त्याचा (या गीताचा) अवतार झालेला असला, तरी जगातील कोणत्याही क्रांतीचे आवेशपूर्ण प्रवक्तेपण ते समर्थपणे करू शकते," असा कविवर्य बा. भ. बोरकरांचा या कवितेवरचा अभिप्राय आहे.[1] प्रभाकर अत्रे यांना ही कविता वाचून, स्वातंत्र्यवीर सावरकरांनी १९१० साली जन्मठेपेची शिक्षा झाली असताना काढलेल्या "I am prepared to face

ungrudgingly the extreme penalties of laws in the belief that it is through the sufferings, sacrifice alone that my Motherland can march on to an assured, though not speedy triumph," ह्या उद्गारांची आठवण होते.[2] डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी या कवितेचा विस्तृत परामर्श घेताना "समाजमन विलक्षण चैतन्याने पण वस्तुनिष्ठ अस्तित्वाने प्रकट करणारी कविता" असे तिचे वर्णन केले आहे.[3] त्यांच्या मते "मराठीतील ही एक अनन्य कविता आहे. वीर, करुण, उदात्त अशा अनेक रसांच्या लाटा आपल्या मनात उठवीत (ही) कविता पुढे पुढे सरकते."[4] "कोणत्याही श्रेष्ठ कलाकृतीचा घाट हा त्या कलाकृतीने निर्माण केलेला पहिला आणि अखेरचा घाट असतो. कारण तो त्या कलाकृतीच्या आशयातून स्फुरलेला असतो आणि तिच्याशीच सर्वथैव निगडित असतो." असे श्रेष्ठ कवितेचे गमक सांगून प्रा. रमेश तेंडुलकरांनी या कवितेला श्रेष्ठ कलाकृतींच्या रांगेत मोठ्या प्रतिष्ठेने बसविलेले आहे.[5] अशा रीतीने मराठीतील सर्वच टीकाकरांनी या कवितेला निरपवादपणे गौरविलेले आहे. (डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी तर आपला 'दुसरी परंपरा' हा काव्यसमीक्षाग्रंथ या कवितेलाच अर्पण केला आहे.) खुद्द कुसुमाग्रजांच्याही स्वतःच्या या कवितेबद्दलच्या भावना अशाच उत्कट असणार ! बहुधा म्हणूनच 'विशाखा' या संग्रहात ही कविता घेताना आणि नंतर 'विशाखां'च्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या वेळी त्यांनी या कवितेचे किंचित परिष्करण करून ती अधिक लखलखीत बनविली आहे. या लेखात या कवितेच्या परिष्करणांचा विचार करावयाचा आहे.

ही कविता कुसुमाग्रजांनी अशा रीतीने प्रत्यक्ष लिहिली ती १२ जुलै १९३९ या दिवशी. ह्या कवितेचे प्रथम प्रकाशन 'ज्योत्स्ना' मासिकाच्या १९३९ च्या दिवाळी अंकात झाले. तेथे कवितेच्या आरंभी कुसुमाग्रजांनी दिलेली मूळ टीप अशी आहे :–

"अन्नत्याग करून मृत्यूच्या दारात पाऊल टाकताना **बंगाली**
राजबंद्यांच्या ओठांवर असलेच गाणे स्फुरले नसेल काय ?"

'विशाखा' या आपल्या काव्यसंग्रहाच्या पहिल्या आवृत्तीत ही कविता समाविष्ट करताना कुसुमाग्रजांनी कवितेच्या आरंभी येणाऱ्या या टीपेतील "बंगाली" हा शब्दप्रयोग गाळला. या कवितेच्या संदर्भात कुसुमाग्रजांनी केलेले हे पहिले परिष्करण होय.

'विशाखा'च्या पहिल्या म्हणजे १९४२ च्या आवृत्तीतील या कवितेच्या संहितेचे कुसुमाग्रजांनी दोन प्रकारे परिष्करण केलेले आहे. ते म्हणजे :–

(१) कवितेच्या "खळखळू द्या या अदय साखळ्या हातापायांत" या ओळीतील "साखळ्या" या शब्दप्रयोगाऐवजी "शृंखला" हा शब्दप्रयोग घातला आहे.

(२) " डमडमच्या तुरुंगात " हे या कवितेचे मुळातले नाव बदलून " क्रांतीचा जयजयकार " हे नाव दिले.

वरील परिष्करणांचा यापुढे विचार केला आहे.

प्रश्न असा आहे की ' साखळ्या ' या शब्दप्रयोगाऐवजी ' शृंखला ' हा शब्दप्रयोग वापरून कुसुमाग्रजांनी काय साधले ? कारण ' साखळ्या ' काय नि ' शृंखला ' काय, हे दोन्ही शब्दप्रयोग स्वातंत्र्यसंग्रामातील राजबंद्यांच्या हातापायांत पडलेल्या बेड्यांचेच निदर्शक होत. मग 'साखळ्या' या शब्दप्रयोगाचे परिष्करण करणे कुसुमाग्रजांना का आवश्यक वाटले असावे ? कुसुमाग्रजांच्या प्रतिभेचा एकूण कल अभिजात शब्दशैलीकडे आहे; त्यामुळे ' साखळ्या ' या देशी शब्दाऐवजी त्यांनी ' शृंखला ' हा शब्द वापरला. असे एक उत्तर पटकन सुचण्यासारखे आहे. परंतु ते तितके खरे नव्हे. आणि मुख्य म्हणजे ते कुसुमाग्रजांवर, त्यांच्या प्रतिभेवर अन्याय करणारे आहे. कुसुमाग्रज हे कलावंत नसून कारागीर आहेत, असे म्हणण्यासारखे ते होईल.

' साखळ्या ' या शब्दाने केवळ बेड्या या अर्थाचे सूचन तर होतेच; पण त्याचबरोबर हातात बेड्या असलेल्या व्यक्तीच्या गुन्हेगारीचेही सूचन होते. क्रांतिवीर हे काही गुन्हेगार नव्हेत. उलट ते तर पवित्र मनाचे नि व्रतस्थ वृत्तीचे. ते कैदी नसून राजबंदी होत. क्रांतीसाठी हौतात्म्य हे ज्यांचे ध्येय असते, अशी ती उदात्त व्यक्तित्वे होत. पवित्र मन, व्रतस्थ वृत्ती, ध्येयासक्ती, हौतात्म्य या साऱ्याच गोष्टी उदात्त होत; त्यांच्या अभिव्यक्तीसाठी उदात्त, अभिजात शब्दप्रयोगच हवेत. ' शृंखला ' या शब्दात ती उदात्तता, ती अभिजातता आहे.

क्रांतिकारकांच्या कपाळी लिहिलेले हे बंधन तिटकारा आणणारे नाही की अपराधीपणाची भावना निर्माण करणारे नाही. उलट त्याच एका बंधनासाठी, बंदिवासासाठी त्यांचे मन आसुसलेले असते. कारण त्यामुळे आपल्या आईच्या — मातृभूमीच्या हातापायांतले पारतंत्र्याचे पाश खळखळा तुटणार असतात, अशी त्यांची नितांत श्रद्धा असते. या बंधनाने त्यांचे मनोधैर्य खचणारे नसते तर अधिकाधिक बळकट होणारे असते. म्हणून या बंधनाचा असे क्रांतिकारक एकप्रकारे हव्यासच बाळगत असतात. क्रांतिकारकाच्या बंधनोत्सुक मनाच्या या साऱ्या धारणा टिपण्यासाठी यथार्थ शब्दप्रयोग हवा. ' साखळ्या ' या शब्दप्रयोगाने हे सारे अर्थदान होत नाही. अगोदर म्हटल्याप्रमाणे ' साखळ्या ' सारख्या शब्दामुळे डोळ्यासमोर येतात ते गुन्हेगार, समाजविघातक दुष्कृत्ये करणारे नीच गुन्हेगार. म्हणजे या शब्दप्रयोगाने अपेक्षित अर्थदान न होता विपरीत अर्थदानच होण्याची शक्यता अधिक. शिवाय ' साखळ्या ' या शब्दप्रयोगातील ध्वनिप्रतिमाही तितकी रसपोषक नाही. उलट

वा. नि....६

'शृंखला' या शब्दप्रयोगातील ध्वनिप्रतिमा रसपोषक तर आहेच, शिवाय वर दिग्दर्शित केलेल्या तिच्या अर्थवलयांमुळे ती रसपूर्णही झालेली आहे.

कविता ही एक एकाकृती असते असे म्हटले जाते. कवितेच्या सगळ्या अवयवांचे लक्ष – ध्वनिप्रतिमांचे नि अर्थप्रतिमांचे लक्ष – ही एकाकृती साकार करण्याकडे असायला हवे, हे ओघानेच आले. बहुधा हे ध्यानात घेऊनच कुसुमाग्रजांच्या संशोधक प्रतिभेने, कलासक्त प्रतिभेने 'साखळ्या' या खटकणाऱ्या शब्दप्रयोगाऐवजी 'शृंखला' हा शब्दप्रयोग स्वीकारला असावा.

आता "डमडमच्या तुरुंगात" हे या कवितेचे मूळ नाव बदलून "क्रांतीचा जयजयकार" हे नाव कवीने का स्वीकारले असावे याचा विचार करू. या संदर्भात पहिला प्रश्न उद्‌भवतो तो असा की, हे नाव अशा रीतीने बदलण्याची आवश्यक्ता होती का ? कुसुमाग्रजांनी "डमडमच्या तुरुंगात" हे या कवितेचे मूळ नाव "नंतर उगीच बदलले" असे प्रा. रमेश तेंडूलकर यांना वाटते.[6] ते म्हणतात, "...काही काही नावाभोवती एक चित्तथरारक इतिहास तयार होतो व त्याचे आवाहन सार्वकालिक स्वरूपाचे होऊन राहते. उदाहरणार्थ, अंदमान, डमडम या नावांमागेही एक प्रकारचे चित्तथरारक वलय निर्माण झाले आहे."[7] प्रा. तेंडुलकरांचा हा अभिप्राय स्वतंत्रपणे स्वीकारार्ह आहे, हे सुरवातीसच कबूल करायला हवे. तथापी व्यापक भूमिका घेता त्यांचा हा अभिप्राय सहज मान्य होण्यासारखा नाही, हेही लक्षात घ्यायला हवे. या संपूर्ण कवितेत कोठेही डमडमच्या तुरुंगातील घटनेचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष उल्लेख नाही. कवितेच्या 'जोत्स्ना' मासिकात प्रकाशित झालेल्या मूळ संहितेतल्या टीपेमधील "बंगाली" हा शब्दप्रयोग ही कविता 'विशाखा' या संग्रहात घेताना कुसुमाग्रजांनी का गाळला हे येथे लक्षात येते. कारण "डमडमच्या तुरुंगात" या शीर्षकाप्रमाणेच कवितेच्या आरंभी येणाऱ्या टीपेतील "बंगाली" या शब्दप्रयोगानेही डमडमच्या तुरुंगात घडलेल्या घटनेशी – केवळ त्याच एका घटनेशी कविता बांधली जाते. कुसुमाग्रजांना आपल्या कवितेतील आशय असा स्थलकालाशी बांधलेला राहावा, असे वाटत नाही असे दिसते. म्हणूनच त्यांनी ही कविता त्या दृष्टीने परिष्कृत केलेली दिसते.

डमडमच्या तुरुंगात घडलेल्या घटनेतील "सार्वकालिक आवाहना"पेक्षाही तिच्यातील सनातन, मूलकेंद्री संघर्ष टिपण्याचे आवाहन कुसुमाग्रजांच्या प्रतिमेला जास्त मोहित करणारे होते, हे उघड आहे. प्रा. तेंडुलकरांनाही हा सनातन संघर्ष जाणवलेला आहे, हे त्यांच्या या कवितेबाबतच्या "काळाच्या अतिभव्य रंगमंचावर दोन प्रबळ शक्तींत झडणाऱ्या अटीतटीच्या संघर्षाच्या एका अवस्थेचे एक सनातन तितकेच नित्यनूतन नाटयचित्र" या अभिप्रायावरून लक्षात येते.[8] इतकेच नव्हे, तर

या कवितेतील "...विशिष्ट कालखंडातील ज्वलंत संघर्षाला कुसुमाग्रजांच्या प्रतिभेने मनोमन दिलेले अक्षय्य कलारूप" देखील प्रा. तेंडूलकरांना जाणवलेले आहे.[१] प्रा. तेंडुलकरांची या कवितेबाबतची ही प्रचीती लक्षात घेता कवितेचे नाव बदलण्यामुळे कवितेची काही फार मोठी हानी झाली आहे, असे त्यांना म्हणायचे आहे असे वाटत नाही. फक्त कवितेचे पूर्वनाम राहण्याने हिंदुस्थानच्या स्वातंत्र्येतिहासातील एका चित्तथरारक पर्वाचे चिर–आवाहक असे रूप जपले जाईल, एवढाच त्यांच्या म्हणण्याचा आशय दिसतो.

एकूणात पाहता कुसुमाग्रजांच्या 'विशाखा'तील कवितांची प्रकृती तात्कालिक संदर्भांची कात टाकून देणारी आहे. अर्थात या विधानाला विरोध दर्शविताना "जालियनवाला बाग" या कवितेकडे कोणी बोट दाखवील. त्या कवितेचा आशय जालियनवाला बागेच्या घटनेशी निगडित असल्याचे आणि कुसुमाग्रजांनी या कवितेचे, कवितेच्या नावाचे परिष्करण केले नसल्याचेही कोणी लक्षात आणून देईल. तथापी नीट पाहिले तर असे लक्षात येईल की, "जालियनवाला बाग" या कवितेत देखील कुसुमाग्रजांचे लक्ष त्या घटनेतील संघर्ष–व्यथा–वेदना यांच्या चित्रणांवर नसून मानवी मूल्यांच्या ऱ्हासाच्या दिग्दर्शनावरच आहे. "प्रेम, शांती अन् क्षमा यांमध्ये वसतो परमेश!" म्हणणाऱ्या येशूच्या भक्तांनीच जालियनवाला बागेतील भीषण हत्याकांडाच्या रूपाने खुद्द येशूच्या काळजात आणखी एक जखम निर्माण केली आहे, असे म्हणून कुसुमाग्रजांनी येथे ऐतिहासिक घटनेचा संदर्भ मानवतेच्या मूल्यांशी, ती मूल्ये चिरडली जाण्याच्या वेदनेशी जोडलेला आहे. कविप्रतिभेने येथे घेतलेल्या वळणामुळे "जालियनवाला बाग" ही कविता वाचताना पाशवी सत्तेबद्दल भय, चीड, विद्वेष, इत्यादी भाव जागृत होता होता (किंवा खरे तर जागृत होण्याऐवजी) ख्रिस्तासारख्या थोर प्रेषिताच्या जीवितकार्याच्या असफलतेची दारुण जाणीवच आपल्या मनात दैन्यभाव निर्माण करते. ख्रिस्तप्रतिमेच्या संदर्भामुळे ही कविता दोन देशांतील वितुष्टांची भिंत ओलांडून क्रूरता व मानवता यांच्यातील आदिसंघर्षाकडे वळते.

'विशाखा'तली कुसुमाग्रजांची अनुभूतीच अशी देशाच्या सरहद्दी ओलांडून मानव्याच्या प्रदेशभर पसरणारी आहे. "क्रांतीचा जयजयकार" या कवितेने तर केवळ देश–कालाच्याच नव्हे, तर भाषेच्याही मर्यादा ओलांडल्या आहेत, याची प्रचीती खुद्द कविवर्य बोरकरांना आलेली आहे. ते लिहितात, "ही कविता वाचताच मी पेटून निघालो. सुखी संसाराचे कारागृह मला दुःसह वाटू लागले. गोव्यात त्यावेळी सालाझारच्या हुकूमशाहीने कहर चालवला होता. मी एकटा काही करू शकत नव्हतो. पण आतल्या आत तडफडत होतो. मनाची ही तडफड थोडी हलकी करावी म्हणून मी या कवितेचा पोर्तुगीज भाषेत अनुवाद केला आणि तो घेऊन मी जिला

माझी आत्मिक आई मानले त्या दॉना प्रॉपॅर्सबाईकडे गेलो. पोर्तुगीज साम्राज्यातील नामवंत लेखिका म्हणून त्या विख्यात होत्या. कितीतरी पारितोषिके त्यांना मिळालेली होती. अनेक पाश्चिमात्य भाषांचा आणि त्यातील साहित्याचा त्यांचा व्यासंग दांडगा होता आणि त्यांची रसिकता विलक्षण चोखंदळ होती. 'क्रांतीचा जयजयकार' या कवितेचा माझा अनुवाद जेव्हा त्यांनी वाचला तेव्हा अशा तोलाचा कवी आपल्या भारतवर्षात आहे, याचा त्यांना अभिमान वाटला आणि त्या उद्गारल्या की, ही कविता मार्सेलॅज या फ्रेंच राष्ट्रगीतापेक्षाही वरच्या दर्जाची आहे."[10] कविवर्य बोरकरांचे हे प्रचीतीचे बोल वाचल्यावर या कवितेचे शीर्षक कुसुमाग्रजांनी बदलले ते योग्यच झाले असे वाटते.

सारांश, या कवितेची सर्व परिष्करणे ही कवितेची आंतरिक गरज होती, यात शंका नाही.

संदर्भ

१. बा. भ. बोरकर, "टीपा", **रसयात्रा** (संपा. वैद्य-बोरकर), पुणे, १९६९, पृ. १८६.

२. प्रभाकर अत्रे, **कुसुमाग्रज**, पुणे, १९६१, पृ. १७.

३. द. भि. कुलकर्णी, "कुसुमाग्रज," **दुसरी परंपरा**, नागपूर, १९७४, पृ. ८४.

४. **तत्रैव**.

५. रमेश तेंडुलकर, "क्रांतीचा जयजयकार," **साहित्य-समीक्षा** (संपा. ग. वि. अकोलकर - बा. वा. दातार), नासिक, १९७६, पृ. १६३.

६. **तत्रैव**, पृ. १५६.

७. **तत्रैव**, पृ. १५६.

८. **तत्रैव**, पृ. १५६,

९. **तत्रैव**, पृ. १५६.

१०. बा. भ. बोरकर "कुसुमाग्रजांच्या कवितेचा प्रभाव," **साहित्य-समीक्षा**, पूर्वोक्त, पुरवणी १, पृ. ४.

□ □

: ७ :

कुसुमाग्रजांची गेल्या दशकातील कविता

"देशाला स्वातंत्र्य मिळाल्यावर माझा लढा स्वजनांशी—
त्यांच्यातल्या खलत्वाशी सुरू होईल." — **महात्मा गांधी.**

ज्ञानपीठ पुरस्काराकरिता कुसुमाग्रजांचे १९६७ ते १९८२ या काळातले साहित्य विचारात घेतले गेले आहे. या काळात इतर काही साहित्यकृतींबरोबरच कुसुमाग्रजांचे 'वादळवेल' (१९६९) आणि 'छंदोमयी' (१९८२) हे दोन कवितासंग्रह प्रसिद्ध झालेले आहेत. त्यानंतर म्हणजे १९८४ मध्ये त्यांचा 'मुक्तायन' हा कवितासंग्रह प्रकाशित झाला आहे. या तीन संग्रहांतली कुसुमाग्रजांची कविता खूप वेगळी आणि 'आधुनिक' आहे. मुख्य म्हणजे 'विशाखा' या गाजलेल्या व बहुचर्चित

संग्रहाच्या परिघाबाहेर झेपावलेली आहे; जीवनाचे, मानवी मनाचे आणि आक्रंदनाचे नवनवीन प्रदेश संशोधिणारी आहे. कुसुमाग्रजांच्या या गेल्या दशकातील कवितेकडे समीक्षकांचे म्हणावे तितके लक्ष गेलेले नाही. अजूनही समीक्षक "कुसुमाग्रज म्हणजे विशाखा" हेच समीकरण मनाशी बाळगून कुसुमाग्रजांबद्दल बोलत-लिहीत असतात.[1] 'विशाखा'मध्ये १९३४ ते १९४१ विशेषतः १९३६ ते १९३९ या काळात लिहिलेली रसरशीत, तेजाळलेली, कणखर, धीट कविता समाविष्ट आहे. हे लक्षात घेता पन्नास वर्षांपूर्वीच्या कवितेने आजही रसिकांच्या व समीक्षकांच्या मनावर अधिराज्य गाजवीत राहावे– या ५० वर्षांच्या काळात वैफल्यग्रस्त नवकविता, भाजून काढणारी, जाळपोळ मांडणारी दलित कविता, असे मराठी काव्यप्रांतात काही महापूर येऊन गेलेले असतानाही 'विशाखा'तील कवितेने अजूनही रसिकांची व व समीक्षकांची मने आपल्याच कक्षेत खिळवून ठेवावीत– या आश्चर्याला पारावर नाही, हे खरे. आणि यामुळेच केवळ कुसुमाग्रजांच्याच काव्यप्रवासाचा नव्हे, तर एकूण मराठी कवितेच्या वाटचालीचा 'विशाखा' हा एक अभिमानबिंदू ठरावा, हेही मान्य होणारे आहे. पण हेही तितकेच खरे आहे की, 'विशाखा' हे कुसुमाग्रजांच्या प्रतिभेच्या अंगणात खुलणारे एकमेव नक्षत्र नव्हे. कुसुमाग्रज 'विशाखा' या संग्रहात जितके आहेत, त्याच्यापेक्षा कितीतरी पटीने अधिक त्या संग्रहाबाहेरही आहेत. कुसुमाग्रज नावाच्या कवीची ओळख पटवून घ्यायची असेल तर 'विशाखा'बाहेर सर्वदूर पसरलेली अनेक शब्दरेषांनी ओहळलेली, व्यथा–वेदनांची कुहरे आणि यातनांची घरे धुंडाळणारी, सामान्य माणसातल्या एखाद्या इवल्याशा असामान्यत्वाने थरारून जाणारी, ईश्वरतेच्या पलीकडे जाऊन ईश्वरता निरखू पाहणारी आणि मुख्य म्हणजे 'माणूसपण' या एकमेव मूल्याचा ध्यास घेतलेली त्यांची विविध जीवनगर्भांनी संपृक्त असलेली कविताही पाहायला हवी.

जीवनविषयक संशोध हा कुसुमाग्रजांच्या प्रतिभेचा सुरवातीपासूनचा धर्म आहे. त्यांच्या पहिल्याच काव्यसंग्रहाच्या, 'जीवनलहरी'च्या स्वरूपावरून आणि नावावरूनही हे लक्षात यावे. 'वादळवेल'मध्ये कुसुमाग्रजांचे हे जीवनचिंतन अगदी आरंभीच म्हणजे पहिल्या कवितेच्या पहिल्या दोन ओळींतून–

> अखेर माझे जीवन म्हणजे माझे कळणे
> तिमिरहि माझा दिवाहि माझा माझे जळणे

अशा स्वरूपात सुरू होते. मुख्य म्हणजे–

> परंतु त्या ज्वलनात उमलते नवीत कळणे

हेही अभिज्ञान त्यांना होतच राहते. 'वादळवेल'मध्ये कुसुमाग्रजांचे हे जीवनासंबंधीचे "नवीन कळणे" अनेक ठिकाणी अभिव्यक्त झालेले आहे. या संग्रहातल्या "चाक" आणि "नकार" या दोन कविता या दृष्टीने पाहण्यासारख्या आहेत.

संस्कृतीच्या रथाला बांधून घातलेला दलित म्हणतो–

रथचक्राला बांधून मी हा
धावत आहे
जोवर मी हे मानीत आहे.
तोवर
तोवर
तोवर सारे
चक्राखाली चिरडत माझ्या
नभोगतांचे निळे पिसारे

कुसुमाग्रजांच्या जीवनशोधक नि जीवन जाणून घेणाऱ्या दृष्टीला दलित जगाची ही चक्राला बांधून घातलेली फरफट हालवून सोडते. त्यामुळे कविमन इतरेजनाप्रमाणे संस्कृतीच्या चाकाबरोबर पुढे जात नाही. ते दलितांच्या जखमांनी वाहणाऱ्या–

रक्ताच्या त्या रेषेबरोबर पाठीमागे

राहू इच्छिते.

प्रगत संस्कृतीतील माणूस निसर्गातून प्रवाहित होणाऱ्या सौंदर्याच्या आनंद-सुखास आपण होऊन पारखा झाला, हेही कुसुमाग्रजांचे "नवीन कळणे" आहे आणि संसारातील 'सुंदरा'भोवती आम्ही माणसांनीच आग पेरून ठेवली आहे, हेही त्यांचे "नवीन कळणे"च आहे. अशा प्रकारे कुसुमाग्रज 'वादळवेल'मध्ये जीवनार्थाचे जुनेच पुंज नव्या संदर्भानिशी आकळून घेतात. ('प्रतिसाद' या ललित संग्रहातील "हे शशांका!" हा लेख, 'हिमरेषा' या काव्यसंग्रहातील "हा चंद्र" ही कविता आणि 'वादळवेल' मधील "चांद माझा" ही कविता यांच्या तुलनेनेही जुने आशयपुंज कुसुमाग्रज नव्या संदर्भानिशी कसे मांडतात, हे लक्षात येईल.)

परमेश्वराशी केलेला मनमोकळा संवाद हा 'वादळवेल'मधील कवितांचा एक विशेष म्हणता येईल. परमेश्वराचा हात सोडून एखाद्या बालकाप्रमाणे स्वैरपणे दूर जाणारा कवी इतका दूर जातो की त्याला परमेश्वर दिसतच नाही ("जत्रा"). मात्र परमेश्वराची हाक त्याच्या कानी दूरवरून 'थेंबत' राहते. या जत्रेत (=संसारात) आपण स्वतःला सर्वस्वासह विकून बसल्याची कबूलीही कवी परमेश्वराला देतो. आपण असे दुनियेच्या जत्रेत रंगत असतो, रंगून परमेश्वरालाच दूषणे देत असलो तरी परमेश्वराला त्याचा राग नाही, अशी कवीची भावना आहे. उलट–

हातात दिवा तू घेऊन राहसी
उभा माझ्यासाठी देहलीवरी

अशीच कवीची भावना होते. इतकेच नव्हे, तर "फक्त ओठावर चिरंतन स्मित" असे परमेश्वराचे सदावत्सल रूप कुसुमाग्रजांना जाणवत राहते ("खंत ना तुज").

कुसुमाग्रजांचे पूर्वीच्या कवितांतील 'मी' संबंधीचे प्रश्नकाहूर 'वादळवेल'मध्ये मिटत आलेले दिसते. आता कुसुमाग्रजांना 'मी'चा शोध अनेक अंगांनी, अनेक दिशांनी घेता येतो, असे दिसते. मुख्य म्हणजे हे 'मी'पण म्हणजे 'आकाश'पण हे आता त्यांच्या चांगलेच लक्षात आले आहे. त्यामुळे हे 'मी' पण केवळ संदर्भांनीच आकारित होते, ही जाणीव कुसुमाग्रजांना झाली आहे. तरीही या 'मी' पणाचे स्वत:चे म्हणून काही अस्तित्व असतेच. त्यामुळेच ते 'मी' पण कधी क्वचित नि:संदर्भही असते. म्हणूनच 'वादळवेल'मधील थेट शेवटी येणाऱ्या कवितेत कुसुमाग्रज म्हणतात–

मीत्व आहे
एक केवळ
सर्व आणिक सर्वथा.
तेच देते सर्वतेला
पंख आणिक
ही व्यथा.

'वादळवेल' या संग्रहात "दुर्ग", "रूप", "प्रश्न", "पंढरीचा राया" इत्यादी सरळ रचना जशा आहेत, तशाच "पीस", "शेला", "नकोशी", "त्या मार्गाला", "रात्र", "आकलन, "चुगली", "वादळवेल" इत्यादींसारख्या गूढधूसर, अनाम, अबोध अनुभव आकारित करणाऱ्या कविताही खूप आहेत. येथे एक गोष्ट मुद्दाम सांगावीशी वाटते. ती म्हणजे नवकवितेमध्ये ज्या काळात दुर्बोधतेचे प्रस्थ वाढले, जेव्हा केवळ दुर्बोधता हेच आणि एकमेव असे नवकवितेचे लक्षण बनले, तेव्हा कुसुमाग्रजांनी त्या दुर्बोधतेला विरोध केला होता.[२] याचा अर्थ इतकाच की कुसुमाग्रजांचा दुर्बोध, गूढधूसर अनुभवांना विरोध नाही. सरळ, साधे, सहजपणे मनाला भिडणारे अनुभव केवळ दुर्बोधतेच्या हव्यासापायी नि प्रतिष्ठेपोटी वक्राकार करीत राहण्याच्या कृत्रिम शैलीला त्यांचा विरोध आहे. मराठी कवितेच्या प्रांगणास कुसुमाग्रजांनी आपल्या सशक्त व सतेज कवितेबरोबरच तितकाच निकोप व शुद्ध काव्यविचारही दिलेला आहे, हे महत्त्वाचे.[३]

'छंदोमयी' या काव्यसंग्रहात कुसुमाग्रजांचा स्व-संवाद वेगळ्याच माध्यमात सुरू होतो. या संग्रहातल्या पहिल्याच "देणं" या कवितेत कुसुमाग्रज म्हणतात–

मातीपण
मिटता मिटत नाही
आकाशपण
हटता हटत नाही

आकाश–मातीच्या
या संघर्षात
माझं जखमांचं देणं
फिटता फिटत नाही.

आणि याच संग्रहाच्या शेवटच्या "गालीब गीते" मधील शेवटशेवटच्या एका गझलेत ते म्हणतात–

जिव्हा नि ओठ देवा नच बोलती तुझ्याशी
व्रण, वेदना नि अश्रू ही बोलती तुझ्याशी

सारांश, 'छंदोमयी' तला कुसुमाग्रजांचा संवाद मुळातच असा व्यथा–वेदनांच्या माध्यमाद्वारे सुरू होताना दिसतो. जखमेतून चरत जाणाऱ्या या आत्मसंवादात कुसुमाग्रजांना–

दलदलित या अफाट माझा
अगतिक थकवा रखडत आहे

असे वाटत राहते. या देहाचे आपण अजून किती देणे लागतो आहोत, या विचाराने कविमनाला हा "अगतिक थकवा" आलेला आहे. त्यामुळेच–

लालतांबडे देह पेटवीत
शरीरता ही अजून जाळते

ही बोच त्याच्या मनाला आहे.

व्यथा, वेदना नि रक्ताळलेल्या जखमा यांच्या माध्यमातून होणारा हा संवाद कुसुमाग्रज जितका स्वतःशी करतात, त्याहून कितीतरी अधिक पटीने ते तो 'सभोवताल'शी करीत राहतात. किंबहुना असेही म्हणता येईल की, पूर्वीच्या काव्यसंग्रहांमधून आकाशस्थ अज्ञेयाचा शोध घेणारी त्यांची प्रतिभा आता भूमीवर अगतिकपणे सरपटणाऱ्या दैन्यदुःखाकडे करुणार्द्र मनाने पाहते आहे. स्वतः कुसुमाग्रजांनीच एके ठिकाणी म्हटले आहे की, "दारिद्र्य आणि पेटलेला वणवा या दोन गोष्टी माझे अंतःकरण हेलावून टाकतात."[4] अर्थातच कुसुमाग्रजांना हेलावून टाकणारा हा वणवा मनुष्यवस्तीपासून दूर असलेल्या विजन अरण्यातला नाही; तो माणसांच्या गर्दीत राहूनही माणसाच्याच मनात पेटलेला वणवा आहे. 'छंदोमयी' मधला दरिद्री म्हातारा आपल्या तारुण्यभारल्या लेकीला म्हणतो–

भीक आली भीक
डोळे पुसुनशान बये
थोडं तरी शीक ।।

स्वप्नातही न दिसणारी कापडाचोपडाची, धान्याधुन्याची, पैक्याअडक्याची समृद्धी

त्याच्या दाराशी चालून आली आहे. पण केव्हा, तर–

त्याच्यासाठी घरावर पण
कुऱ्हाड कोयतं झडलं पायजे
रस्त्यावरती रगत ओकून
पोटचं पोर पडलं पायजे ।।

दारिद्ररेषेच्या खालचं जीवन असुरक्षित तर आहेच, पण मुख्य म्हणजे ते भावनाविहीन आहे, अशी जी समजूत आपण सुरक्षित नि सुसंस्कृत (?) मंडळींनी करून घेतली आहे, त्याची एक चीडच कुसुमाग्रज इथे संयतपणे व्यक्त करीत आहेत. या म्हाताऱ्याच्या दरिद्री घरात सर्व जीवनावश्यक वस्तू कधी येतात ? सत्तासम्राटांच्या "भलाईला फूल आलंय" असे केव्हा त्याच्या प्रत्ययाला येते, तर–

त्येच्यासाठी काळजामंदली
माया थोडी सुटली पायजे
मवाल्यांच्या ओझ्याखाली
लाडकी लेक फुटली पायजे ।।

अशा असंख्य म्हाताऱ्यांच्या मनातले आक्रोश कुसुमाग्रजांच्या कानात सळयांसारखे घुसत असणार. म्हणूनच त्यांच्या कवितेतले शब्दही–

असे वाटते एक पिसा मी
अपार भेसूर प्रभावातूनी
धावत आहे
भयाणभरल्या निःशब्दातून
दोन शब्द ते "अता–पुरे"चे
शोधत आहे

असे आर्त आक्रंदन करीत राहतात. हे आर्त आक्रंदन केवळ नागरिकाला नाकारल्या जाणाऱ्या सुरक्षित जिण्याबद्दलचे नसते, तर राष्ट्रीय एकात्मतेचा टाहो फोडीत, भारतीय समानतेचे डांगोरे पिटीत आणि त्याचवेळी उरीपोटी फुटणाऱ्यांना अगदी सहजतेने डावलीत, उपभोगत आणि लाथाडत राहणाऱ्या आमच्या सत्तांध, जुलमी सवयींबद्दलचे ते आक्रंदन असते. "दुष्काळी यमके" या छोटया कवितेत हीच निर्दय नगण्यतेची भावना कुसुमाग्रज कोणतेही भाष्य न करता व्यक्त करतात, ती अशी–

उन्हात निखारलेली खडी
फुटता फुटेना
स्तनाला चिकटलेले मूल
सुटता सुटेना

करंगळीतून गळणारे रक्त
हटता हटेना
बाई फोडतच राहिली
बाई फुटतच राहिली

"बाई फुटत राहिली" हे दृश्य दिसताना आम्हाला डोळयावर कातडेही ओढून घ्यावेसे वाटत नाही, इतके आम्ही निगरगट्ट झालो आहोत; वेदना फक्त एक करुणार्द्र दृष्टिक्षेप मागते आहे, पण तोही आम्ही क्रूरपणे नाकारतो आहोत, इतके आम्ही नादान झालो आहोत; ही गंभीर वस्तुस्थिती कुसुमाग्रज स्वत: कोणतेही भाष्य न करता आपल्या अनुभवास आणतात.

कुसुमाग्रजांच्या करुणार्द्र वृत्तीला जीवनातले असे हेलावून टाकणारे क्षण दिसतात आणि त्यांच्या कवितांतून ते अपरिहार्यपणे उसासून येतात. "सातव्या मजल्यावर" (हा महाराष्ट्राचे मुख्यमंत्री मंत्रालयात बसतात तो सातवा मजला असेल काय ?) फ्रीजमध्ये राखलेली, बर्फाळ साखरेत माखलेली, सुंदर सफरचंदी मूल्ये कितीही थोर असली तरी कुसुमाग्रजांना त्याचे काहीही कौतुक नसते. पण—

एक मूल्य असे आहे
रस्त्यावर जे फिरते आहे
उकिरड्यावर चरते आहे
थंडीवाऱ्यात मरते आहे

ते कुसुमाग्रजांच्या मनात "एखाद्या सार्वभौम मेघासारखे" साचून राहते.

कुसुमाग्रज आपल्या काव्यप्रवासात किती दूरपर्यंत पोहोचले आहेत याच्या खाणाखुणा सांगणाऱ्या काही कविता 'छंदोमयी'मध्ये सहज सापडतात. "गिधाडे" आणि "पळस" या दोन कविता या दृष्टीने मुद्दाम पाहण्यासारख्या आहेत. "विशाखा"मध्ये कवी कुसुमाग्रजांना वाळवंटात एका श्वानाचे मढे कोरीत बसलेल्या गिधाडांना "जा जरा पूर्वेकडे" असे आवर्जून सांगावे लागले होते. आता कुसुमाग्रजांना तसे कुणाला सांगावेच लागत नाही. कारण आता "आभाळ लालभडक रक्ताळ मांसखंडांनी खचलेले" आहे आणि जमिनीवर आहेत "त्या आकाशाकडे एकटक पाहणारी"—

गिधाडे
निश्चल
असंख्य
या क्षितिजापासून
त्या क्षितिजापर्यंत.

माणसाचा त्याच्या माणुसकीसह संहार करण्यासाठी टपलेले मारेकरी पाहून कविमन अर्थातच कमालीचे विषण्ण होते.

'विशाखा'त (दुसरी आवृत्ती) कुसुमाग्रजांनी बालकवींना उद्देशून एक कणिका लिहिली आहे. तिच्यात त्यांनी बालकवींचे अमर विहंगम, गगनाचा रहिवासी, नीलसागरावरचा चतुर, फुलांचा प्रियसखा, ओढ्यांचा सांगाती, अशा नेमक्या विशेषणांनिशी वर्णन केले आहे. 'छंदोमयी'तली कविप्रतिभा आता अशी विशेषण-वर्णनांवर थांबणारी, संतुष्ट होणारी नाही. सगळा बालकवींच्या बालकवी स्वतःच्या आतून अनुभवण्याइतकी ती सक्षम व सखोल झाली आहे. आता बालकवींची कविता त्यांना मेघांच्या पळसासारखी, अस्ताच्या जाळासारखी, माणकाच्या माळेसारखी वाटते. या माणकाच्या माळेला जणू केशराचे पाणी दिले आहे, आणि—

केशराच्या पाण्यात
बालकवींची गाणी
बालकवींच्या गाण्यात
एक उदास पक्षी
पक्षाच्या पंखावर
श्रावणाची नक्षी
श्रावणाच्या नक्षीत
देवळांचे कळस
कळसावर पुन्हा
मेघांचे पळस

अशा एका चक्राकार गतीने कुसुमाग्रज बालकवी मनाच्या अंतर्मनातून अनुभवू लागतात.

आणि अखेरीस 'छंदोमयी' हा संग्रह आपल्या लक्षात राहतो तो त्यातील "प्रेमयोग" या अपारतेच्याही पलीकडील प्रेम-प्रदेश आपल्या स्नेहार्द्र श्रीकृष्णनजरेने न्याहाळणाऱ्या सुंदर कवितेमुळे. "प्रेम कुणावर करावं" या सनातन प्रश्नाला "कुणावरही करावं" हे तितकेच सनातन उत्तर कुसुमाग्रज कवितेच्या आरंभीच देऊन टाकतात. मग कविताभर विस्तारत राहते या "कुणावरही" या शब्दाची व्याप्ती. राधेचा वत्सल स्तन आणि कुब्जेचे विद्रूप कुबड येथपासून ते कंसाच्या काळजातील द्वेषाचा जाळ आणि पारध्याच्या बाणाने घायाळ होऊन अरण्यात एकाकी पडणारे स्वतःचेच शव अशा "अनंत" गोष्टी प्रेम करण्यासाठी उपलब्ध असल्याचे कुसुमाग्रज सांगतात. ही संपूर्ण कविता श्रीकृष्ण-चरित्राच्या संदर्भाने ओथंबलेली आहे. या संदर्भालाही एक अर्थ आहे. पूर्णपुरुष कृष्णाप्रमाणे प्रेमही असे पूर्ण असावे, असे एक सूचन तिच्यात आहे. म्हणून तर—

प्रेम काळजाच्या नात्यावर करावं
आणि खड्गाच्या पात्यावरही करावं

इतकेच नव्हे, तर–

ज्याला तारायचं त्याच्यावर करावं
ज्याला मारायचं त्याच्यावरही करावं

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
3352
26082
21/1/90

असे कवी आवर्जून सांगतो. कारण अखेरतः –

प्रेम आहे माणसाच्या
संस्कृतीचा सारांश
त्याच्या इतिहासाचा निष्कर्ष
आणि भविष्यकाळातील
त्याच्या अभ्युदयाची आशा
एकमेव.

'छंदोमयी'नंतर येणाऱ्या 'मुक्तायन' या संग्रहात कुसुमाग्रजांची प्रतिभा खरोखर मुक्त झाली की जीवनाशी अधिक बांधिलकी सांगू लागली? प्रतिभा मुक्त झाली हे खरे, पण तिने जीवनातील मांगल्य, पावित्र्य, संतत्व यांकडे आपला मोहरा वळवलेला आहे. त्यामुळेच जीवनात जेथे जेथे संकुचित, खुरटी वृत्ती दिसते, जेथे जेथे कुरूपता नि घृणास्पदता दिसते, जेथे जेथे दंभ नि स्वार्थांधता दिसते, तेथे तेथे कुसुमाग्रजांची प्रतिभा घुसमटते, कमालीची अस्वस्थ होते. पण या घुसमटीत किंवा अस्वस्थतेतही त्यांची जीवननिष्ठा ढळत नाही. त्यांच्या प्रतिभेने एक प्रकारचे प्रेषितपण आता स्वीकारलेले आहे.

'मुक्तायन'ची अर्पण-पत्रिका अशी आहे–

"आमटे परिवाराच्या
आनंदवन आणि अमरागड
येथील कार्यास–"

बाबा आमटे यांचे अलौकिक व्यक्तिमत्त्व, त्यांचे संतत्व कवितेतून आकळून घेण्याचा प्रयत्न कुसुमाग्रज करतात. बाबांचे संतत्व गाण्यासाठी ते आपल्या शब्दांचा महोत्सव सुरू करतात. बाबांमधील संत पाहताना आणि गौरविताना आपण त्यांच्यापासून खूप दूर आहोत (३०० मैल हे केवळ भौगोलिक अंतर, पण मनानेही खूप दूर?), आपण त्यांच्यासाठी देतो केवळ एखादा रविवार किंवा सुटीचा दिवस, याचे भान कवीला चांगलेच आहे. म्हणूनच कुसुमाग्रज अगदी प्रामाणिक मनाने बाबांना सांगतात–

तुला साथसोबत आम्ही
करणार नाही
आमच्या दिवाणखानी दिव्यांचा प्रकाश
तुझ्या रात्रीवर पडणार नाही

तुझ्या अलौकिक वेदनेसाठी
आम्ही रडणार नाही

बाबा आमटे यांना बुद्ध-ख्रिस्तासारखे एकाकीपण लाभले आहे आणि परमेश्वर(च) त्यांचा सांगाती आहे, या भावनेपाशी ही कविता मिटते.

'अनावरण' ही कविताही अशीच बाबासाहेब आंबेडकरांचे संतत्व प्रांजलपणे उलगडून पाहणारी. खरे तर, बाबासाहेब आंबेडकर "हा विषय कवितेत मावणारा नाही", हे कुसुमाग्रजांच्या कधीचेच लक्षात आले आहे. तरीही बाबासाहेबांच्या जीवितकार्याचे कविमनाने दर्शन घेण्यात कुसुमाग्रजांना–

"सहस्र कविता लिहिल्याचे अपूर्व समाधान"

मिळत राहते. जेथे "खाली" ही संज्ञाच शिल्लक राहिली नव्हती, अशा अखेरच्या तळाखालच्या तळावरून कुसुमाग्रज जेव्हा बाबासाहेबांकडे पाहतात तेव्हा त्यांना–

दिसत होता
जाणवत होता
एक विराट दाहक तेजोगोल
सूर्याच्या कोरोनासारखा.

संतांनी आणि महात्म्यांनी ज्या आस्थेने आणि सहृदयतेने वेदनेला आपलेसे केले, तीच आस्था नि सहृदयता घेऊन कुसुमाग्रज जीवनातील वेदना नि घृणास्पदता यांना सामोरे जातात. 'स्वगत' या संग्रहातील "ध्रुवपद" या कवितेत कुसुमाग्रज म्हणतात–

माणसाच्या माथ्यावर
दारिद्र्यासारखा शाप नाही
पृथ्वीच्या पाठीवर
इतके अमंगल, इतके दुःखकारक, इतके भेसूर
दुसरे पाप नाही.

स्वातंत्र्याचा सूर्य उगवल्यावर दुःखतिमिरांचा, व्यथावेदनांच्या रात्रपिशाच्यांचा नाश व्हायला हवा, असे कुसुमाग्रजांच्या आशावादी मनाला वाटत होते. पण तसे घडले नाही. स्वातंत्र्यसंगराच्या काळातली–

हजार देहातील वेदना
माझ्याही देहात जळे

ही वृत्ती आज आमच्यात उरली नाही. उलट या आमच्याच समाजातल्या तळागाळातल्या लोकांच्या दैन्यदुःखाकडे, व्यथावेदनांकडे आम्ही अचेतनाकडे पाहावे त्या तिऱ्हाईतपणाने व "इदम् न मम" वृत्तीने पाहात राहिलो याची कमालीची खंत कुसुमाग्रजांना वाटते. या वृत्तीत छपून असलेली घृणास्पदता त्यांनी "आश्चर्य"

आणि "घृणास्पद" या कवितांतून व्यक्त केली आहे.

वस्त्रहीन देहावर
उपेक्षेची वारुळं घेऊन फिरणारी
उपासमारीच्या आगडोंबात
जन्मभर जळलेली

आणि "करपलेल्या कातडीत बांधलेली", "सात जन्मांचे भयभीत भिकारीपण" मुद्रेवर साठवलेली, "उघड्या छातीवर उद्ध्वस्त स्त्रीत्वाचे अवशेष" घेऊन वावरणारी आदिवासी म्हातारी पाहून आपले पार्लमेंट, आपली साहित्यसंमेलने आणि मुंबई, पुणे, दिल्ली, काशी, कलकत्ता यांसारखी आपली सुसंस्कृत (?) शहरे, इत्यादी सारे काही कुसुमाग्रजांना केवळ निरर्थकच नव्हे, तर अतीव घृणास्पद वाटू लागते.

जीवनाच्या अखेरच्या तळाखाली जे जीवन आहे ते नाकारून, नगण्य समजून, त्याची क्रूर उपेक्षा करून आपल्याच कृत्रिम संस्कृतीच्या बेगडी मखरात मिरवणारे राजकारणी व साहित्यिक या दोहोंबद्दल एक चीड कुठेतरी कुसुमाग्रजांच्या मनात दडून आहे. म्हणूनच डोंगराच्या कडेला पालीसारखी चिकटून उभी राहिलेली आणि अंगभर सुरकुतलेली आदिवासी म्हातारी पाहिली की ही चीड एका दाहक उपहासरूपात आविष्कृत होते.

"राजहंस माझा" हीही अशीच घृणास्पदतेचा अनुभव देणारी कविता. खरे तर "राजहंस माझा" म्हणताच आपल्याला गोविंदाग्रजांची ती प्रसिद्ध कविता, त्या कवितेतील "दुर्दैव नगाच्या शिखरी" असणाऱ्या दुःखी मातेसह आठवते आणि आपण शहारतो. पण कुसुमाग्रजांच्या "राजहंस माझा" मधील मातेच्या दर्शनाने आपण सुन्न होतो, आपल्या मनाला दैन्यच येते. गोविंदग्रजांच्या कवितेतील मातेला निदान पुत्रशोकाचे मनसोक्त आविष्करण तरी करता येत होते. कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील मातेला हेही करता येत नाही. कारण सदा जाळणाऱ्या दारिद्र्याचा काच इतका मोठा की त्यापुढे पुत्रवियोगही निष्प्रभ व्हावा. "नाक्यावरचा गुदामवाला व्यापारी कुजलेल्या धान्याची पोती ओतीत सुटला आहे उकिरड्यावर" ही बातमी तिच्यापर्यंत येते, आणि–

बाईने आपला हंबरडा
आवरला घशामध्ये अर्ध्यावरच
मुलाचे कलेवर टाकले खाली
आणि घरातल्या पिशव्या गोळा करून
ती बेफाम धावत सुटली
उकिरड्याकडे वाहणाऱ्या यात्रेमध्ये
सामील होण्यासाठी.

एका बाजूला असे दुःख गोठवून टाकणारे जीवन निरीक्षित असताना दुसऱ्या बाजूला स्वातंत्र्योत्तर काळात आपण विकसित केलेल्या 'पुतळा संस्कृती'कडेही कुसुमाग्रजांची प्रतिभा लक्ष पुरवीत असते. महात्म्यांचे तत्त्वज्ञान नि हुतात्म्यांचे बलिदान सोईस्करपणे विसरून केवळ त्यांचे पुतळे उभारीत राहणाऱ्या या दांभिकतेबद्दलही कुसुमाग्रजांच्या मनात एक खंत आहे. ही खंत व तिच्यातून उद्‌भवलेली चीड त्यांच्या "प्रार्थना" (छंदोमयी), "ज्योतिराव", "समाधान", "अखेरची कमाई" (मुक्तायन) यांसारख्या कवितेतून वाहत राहते. महापुरुष मरतात तेव्हा "चौकातल्या शिल्पात त्यांचे आत्मे चिणून त्यांना मारतात," कायमचेच त्यांचे भक्त, असे निरीक्षण कुसुमाग्रज "प्रार्थना" या कवितेत नोंदवितात. येथे पुतळा म्हणजे एक प्रकारचे "संगमरवरी मरण" ही अर्थगर्भ कल्पना कुसुमाग्रज सहेतुकपणे वापरतात. "ज्योतीराव" कवितेत आरंभीच ज्योतीरावांचा पुतळा राजधानीत उभारला गेल्याचा आनंद व्यक्त करून कुसुमाग्रज म्हणतात–

ज्योतीराव परवडत नसले तरी
त्यांचे पुतळे आम्हाला परवडतात
आणि वर्षातून एकदा
घनघोर आठवतात
लांबरुंद लफ्फेदार भाषणांसाठी

ज्योतीरावांना नव्हे तर ज्योतीरावांच्या विचारांनाही आम्ही पुतळाबंद करून टाकले, आणि वर

तुम्ही आता फक्त पुतळा आहात,
पुतळ्यांना अधिकार नसतो
संतप्त होण्याचा,
भोवतालच्या व्यवहारात उतरण्याचा

हेही बजावून टाकले.

"समाधान"मध्ये तर पुतळा-संस्कृतीच्या या उपहास-शैलीचा कुसुमाग्रजांचा सूर चांगलाच लागला आहे. "जयंतीच्या उत्तररात्री पुतळ्याने अंगाखांद्यांवर साचलेले असंख्य नमस्कार झटकून टाकले, आणि तो पुटपुटला–

सुदैवानं
पुढील जयंतीपर्यंत
मला फक्त
कावळेच
सहन करावे लागतील."

शहरातले पुतळे एकत्र येऊन जेव्हा आपापल्या कमाईचा हिशोब करू लागतात, तेव्हा त्यांच्या लक्षात येते की अखिल मानवजातीसाठी काहीतरी भव्यदिव्य

करूनही आपण लोटलो गेलो आहोत फक्त आपल्याच जातीच्या आक्रसलेल्या प्रदेशात. ज्योतीराव फक्त माळ्यांचे, शिवराय फक्त मराठ्यांचे, आंबेडकर फक्त बौद्धांचे, लो. टिळक तर केवळ चित्पावनांचे (अखिल ब्राह्मण-जातीचेही नाहीत) अशी स्थिती झाली. तेव्हा आपल्या गळ्यातला गहिवर आवरून गांधीजींचा पुतळा त्यांना म्हणतो–

तरी तुम्ही भाग्यवान
एकेक जातजमात तरी
तुमच्या पाठीशी आहे.
माझ्या पाठीशी मात्र
फक्त सरकारी कचेऱ्यांतील भिंत !

कुसुमाग्रजांनी आरंभकाळापासून आपल्या कवितेतून आपले काव्यप्रयोजन मांडलेले दिसते. 'मुक्तायन'मधील "तर" या कवितेत त्यांचे भावी काळासाठीचे प्रयोजन साठवलेले दिसते. ते आता अगदी सिद्धहस्त कवी आहेत. पन्नास वर्षांच्या दीर्घ काव्यसाधनेमुळे "सुंदर शब्दांचे भरजरी शेले" ते कधीही सहजपणे विणू शकतात. पण हे नक्षीकाम आता त्यांच्या कविप्रतिभेला "नकोसे झाले आहे" कारण–

संस्कृतीच्या शामियान्याबाहेर
उभ्या असलेल्या दूरस्थांपर्यंत
ते जर पोचू शकत नसतील

तर हे शालूशेल्यांसारखे जरतारी कामाचे कवतिकांचे कारखाने अर्थशून्य आहेत, असेच त्यांना आता मनापासून वाटते. कुसुमाग्रजांच्या प्रतिभेचे लक्ष आता या दूरस्थांकडेच आहे.

या निबंधाच्या आरंभी महात्मा गांधींचे "देशाला स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर माझा लढा स्वजनांशी सुरू होईल" अशा आशयाचे वचन दिले आहे. "विशाखा" व 'विशाखा'च्या छायेतील कविता आणि तदनंतरची म्हणजे विशेषत्वाने गेल्या दशकातली कुसुमाग्रजांची कविता यांतील अंतर समजण्यासाठी गांधीजींचे हे वचन खूप उपयोगी ठरणारे आहे.

संदर्भ–टीपा

१. कुसुमाग्रजांना ज्ञानपीठ पुरस्कार जाहीर झाल्यावर अनेक वृत्तपत्रांतून आणि नियतकालिकांतून जे गौरव–लेख आले आहेत, ते मुद्दाम पाहावेत. बहुतांश

वा. नि...७

लेखकांनी ' विशाखा 'बद्दलच अतीव प्रेमाने व गौरवाने लिहिलेले आहे. पूर्वकालीन समीक्षा-लेखनाच्या संदर्भात खालील दोन संदर्भ मुद्दाम ध्यानात घेण्यासारखे आहेत:

(अ) **रसयात्रा** (संपा. बोरकर – वैद्य) या संग्रहात कुसुमाग्रजांची ' जीवन-लहरी 'पासून ' वादळवेल 'च्या कालखंडापर्यंतची कविता संपादित केलेली आहे. तरीही प्रा. शंकर वैद्य यांनी " प्रस्तावनेत " फक्त ' विशाखा ' चीच चर्चा केली आहे. इतकेच नव्हे, तर आपले सारे विवेचन " प्रामुख्याने 'विशाखे 'च्या संदर्भात" आणि " 'विशाखे' वर भर देऊन " केल्याचे त्यांनी त्याच प्रस्तावनेत नमूदही केले आहे. (पाहा : प्रा. शंकर वैद्य, " प्रस्तावना ", **रसयात्रा**, पुणे, १९६९, पृ. १९.)

(आ) कुसुमाग्रजांच्या कवितेबाबत १९७९ पर्यंत जे लेखन झालेले आहे, त्याबाबत प्रा. दिगंबर पाध्ये यांनी " हे लेखन मुख्यत: ' विशाखा ' संबंधी किंवा ' विशाखा ' ला मध्यवर्ती ठेवून झाले आहे, असे निरीक्षण नोंदविले आहे. (पाहा : दिगंबर पाध्ये, " विशाखा ", **आलोचना**, जून १९७९, पृ. २)

२. कुसुमाग्रजांनी मुळात नवकाव्यातील दुर्बोधतेला विरोध केलेला नसून " दुर्बोधता हेच " नवकाव्याचे " प्रमुख व स्थिर लक्षण " मानले जाण्याच्या काव्य-घातक प्रवृत्तीला विरोध केला आहे. (पाहा : कुसुमाग्रज, " नवकाव्य – एक प्रवृत्ती," **साहित्य-समीक्षा** (संपा. अकोलकर–दातार), नासिक १९७६, पृ. ३१७.

३. अधिक माहितीसाठी पाहा : दत्तात्रय पुंडे "कुसुमाग्रजांचा काव्यविचार" **कुसुमाग्रज–शिरवाडकर : एक शोध**, पुणे, १९८९, पृ. १७–२५.

४. प्रभाकर अत्रे, " आज दिसणारा वैफल्यवाद दुखावलेल्या अहंकारातून जन्मलेला आहे " (कुसुमाग्रजांची मुलाखत), **कथा सृजनाची**, मुंबई, १९७०, पृ. ४९.

□ □

: ८ :

धर्मानंद

आपण अनेक कादंबऱ्या वाचत असतो. त्या सगळ्याच आपल्याला भावतात असे नाही. काही थोड्या भावतात. अशा भावलेल्या कादंबऱ्यांपैकी पुन्हा आपल्या लक्षात राहतात त्या अगदी थोड्या कादंबऱ्या. अशा कादंबऱ्या लक्षात राहण्याची, मनात रेंगाळत राहण्याची कारणे वेगवेगळी असू शकतात. आपण जर साहित्याचे समजदार, जाणकार वाचक असू, तर रूढ, चाकोरीबद्ध वाट सोडून देणारी, नव्या दिशा धुंडाळणारी, काही प्रयोगशीलता स्वीकारणारी, जीवनाचे नवेच आकलन घडविणारी कादंबरी आपले मन बराच काळ व्यापून राहू शकते. पण कधीकधी किंवा क्वचित कधी वेगळाच चमत्कार, आगळाच साक्षात्कार घडतो. एखादी कादंबरी रूढ चाकोरी धरून चालणारी असते, प्रयोगशीलता वगैरेची झूल तिच्यावर नसते आणि तरीही ती आपल्या मनात चांगलीच रेंगाळत राहते. आपल्या मनाचा कब्जा घेते. जयवंत दळवी यांची ' धर्मानंद ' ही कादंबरी अशा प्रकारची कादंबरी

म्हणता येईल. मराठी कादंबरीचे आजवरच्या वाटचालीत जे काही साजिरेगोजिरे साहित्यरूप सिद्ध झालेले आहे तेच स्वीकारून 'धर्मानंद' आपल्यासमोर आलेली आहे. त्यामुळे 'धर्मानंद'ने नवी वाट, नवी दिशा वगैरे काही शोधलेली नाही. तसे पाहायला गेले तर दळवींनी आपल्या साऱ्याच कादंबऱ्या– 'चक्र' सकट साऱ्याच कादंबऱ्या, परंपरेने सिद्ध केलेल्या कादंबरीच्या साहित्यरूपाच्या आश्रयानेच आपल्यासमोर आणलेल्या आहेत. आणि तरीही 'चक्र', 'अथांग' किंवा 'धर्मानंद' यांसारख्या त्यांच्या कादंबऱ्या आपल्या मनात रेंगाळत राहतात; फार काळ आठवत राहतात. असा चमत्कार दळवी कसा करू शकतात ? या प्रश्नाचे उत्तर येथे 'धर्मानंद'च्या संदर्भात मिळते का हे पाहायचे आहे.

सर्वप्रथम आपल्या हे लक्षात येते की, दळवींच्या कादंबऱ्यांची आशयसूत्रे दमदार असतात. 'धर्मानंद'लाही असेच एक दमदार आशयसूत्र लाभलेले आहे. ते असे दमदार का आहे ? याचे उत्तर साहित्याच्या समाजशास्त्राच्या (Sociology of Literature च्या) अंगाने मिळेल. अखेरत: कादंबरी ही एक संसृतिटीकाच असते. त्यामुळे आज तरी मराठी कादंबरीला ना. सी. फडक्यांचा रोमान्स (= highly coloured falsehood) किंवा वि. स. खांडेकरचा हळवा, स्वप्नाळू ध्येयवाद मानवणारा नाही. कारण या दोन्ही गोष्टी तिला वास्तवापासून दूर नेणाऱ्या आहेत. बोधवादाची नि रंजनवादाची मराठी कादंबरीने कधीचीच कास सोडलेली आहे. आजची मराठी कादंबरी वास्तवातून उपसून निघते, झेपावते. वास्तवाचे संदर्शन, दिग्दर्शन हेच जणू तिचे ध्येय झाले आहे. परंतु केवळ वास्तवातून झेपावणारी, वास्तवाचे संदर्शन वा दिग्दर्शन करणारी कादंबरीही आपले समाधान करीत नाही. कारण अशा वास्तवाचे केवळ चित्रण करणाऱ्या कादंबरीला हकीगतीचे तेवढे मूल्य राहते. अवतीभवतीचे जे वास्तव आहे, त्याची व्यवस्था संशोधणारी, अशा वास्तवाचा धार्मिक, राजकीय नि सांस्कृतिक अनुबंधांचा समग्र नकाशा न्याहाळणारी, वास्तवाचे समाजशास्त्र तपासणारी कादंबरी खऱ्या अर्थाने काही साहित्यमूल्य धारण करू शकते. जयवंत दळवी यांनी 'धर्मानंद' मध्ये एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील (किंवा विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दुसऱ्या दशकातील) एका जमीनदार कुटुंबाची समाजशास्त्रीय व्यवस्था संशोधिलेली आहे.

'धर्मानंद' मध्ये दळवींना केवळ माजघराचीच नव्हे, तर एखाद्या जुनाटलेल्या वाड्याप्रमाणे तग धरून उभ्या असलेल्या हिंदू जमीनदार कुटुंबाचीच sociology गवसलेली आहे. एखाद्या अजस्र वृक्षाप्रमाणे सर्वत्र फांद्यांमुळे पसरवून सगळा जीवनरस शोषून घेणारे कुटुंबप्रमुख बाळाजी आजोबा आणि त्यांच्या छायेखाली आपापले खुरटलेले, किडलेले जीवन जगत राहणारी आजी, बाप्पा, बनात्या, एकाकाका (एकनाथ) ही माणसे यांची कहाणी 'धर्मानंद'मध्ये आलेली आहे. ही

कहाणी म्हणजे हिंदू कुटुंबाचे समाजशास्त्रीय आकलनच आहे.

धर्मानंदच्या घरातल्या लोकांचे नातेसंबंध खास जुन्या हिंदू कुटुंबातल्या संबंधांचे निदर्शक आहेत. या घराला एकच नातेसंबंध माहिती आहे. आणि तो म्हणजे स्वामीसेवकसंबंध. धर्मानंदचे आजोबा हे स्वामी आणि बाकी सारे गुलाम. सारे सुखोपभोग, सारे जीवनरस आजोबांकरिता. त्यांची पत्नी, मुलगे, मुली या साऱ्यांनी त्यांच्यासाठी राबायचे. घरात बापलेक, भाऊबहीण, नवराबायको, आजोबानातू अशी कुटुंबातली म्हणून जी नाती असतात त्यांचे मुळी अस्तित्वच नसते. केवळ कुटुंबकल्पनेने एकत्र जुडीसारखी राहणारी ही माणसे एका भयानक काळोखात वावरल्यासारखी राहत असतात. घरातल्या लोकांच्या या 'नसलेल्या' नात्याबद्दल धर्मानंदाला उदंड कुतूहल असते. आजी आणि आजोबा यांच्या वैवाहिक सहजीवनाबद्दलचे वयात आलेल्या धर्मानंदाचे मनोगत मोठे बोलके आहे. तो म्हणतो, "मी त्यांना (आजोबांना) आजीशी बोलताना तर सोडाच, आजीकडे बघतानासुद्धा कधी पाहिलेलं नाही. असं ऐकलंय की, लग्न झाल्यापासनंच ते आजीशी कधी बोललेच नाहीत...तरीही त्यांना तीन मुलं झाली... ही मुलं आजीला कशी झाली असतील ? ही बलात्काराची फळं ?...पण नाहीतरी दुसरं काय असू शकेल ? त्यांनी त्या काळात, तरुणपणी आजीशी कसं लग्न केलं असेल ? कसा स्पर्श केला असेल ? कसा संग घडला असेल ?..." इथे धर्मानंदच्या मनोगतातून जे सांगितले गेले आहे ते म्हणजे जुन्या कुटुंबव्यवस्थेचा, समाजात पसरलेल्या संकेतांचा परिपाकच. जुन्या हिंदू समाजाला पतिपत्नींचा मनमोकळा संवाद अमान्य होता. जुन्या घरांची रचना जशी कोंदट तसेच घरातले सगळे वातावरणही कोंदटलेले. धर्मानंदच्या घरी याचा अतिरेक झाला होता. कुटुंबप्रमुखाच्या स्वामित्वभावनेतून उफाळलेल्या आत्मनिमग्नतेमुळे कुटुंबातले सारेजण सर्वसामान्य सुखांनाही पारखे झाले होते. पण आत्मनिमग्न आजोबांना त्याचे काहीच वाटत नव्हते. दिवसभर घागरी भरभरून कलमांना पाणी घालणारे बाप्पा किंवा माडीवर भ्रमिष्टावस्थेत येरझरा घालणारा एकाकाका ही आपलीच मुले आहेत याचाही त्यांना जणू विसर पडला होता. त्यांच्यासाठी बदामपिस्त्याच्या गोळ्या कुटताना त्यांची पत्नी, धर्मानंदची आजी झिजत होती. त्या गोळ्या चघळून ते पौरुष कमावत होते; बंदरावरच्या हमिदाबानूला, टेकडीवरील बंगलीतल्या आणखी कोणा रक्षेला आणि गावातल्या बायांनाही उपभोगत होते. ते हुप्प्यासारखे ताकदवान असल्याने जणू हुप्प्याप्रमाणे अनेक माद्यांशी संग करीत होते. पण हे सुख त्यांनी घरातल्या लोकांना उपभोगू दिले नाही. आजी तर त्यांच्यासमोर परक्यासारखी वावरत असे. त्यांच्या एकाधिकारशाहीमुळेच की काय होनबायने, बाप्पाच्या पत्नीने जीव दिला आणि बाप्पा स्त्रीसुखाला कायमचे पारखे झाले. एकाकाकाची तानबायच्या सुंदर पोरीशी-बिजीशी घसट

वाढतेय हे लक्षात येताच आजोबांनी तिला इंग्रज कलेक्टरच्या कवेत ढकलली आणि एकाकाकाला भ्रमिष्ट करून टाकले. सोनबा जोशी भिक्षुक म्हणून बनात्याचे त्याच्याशी असलेले प्रेमसंबंध धुडकावून लावले. आजोबा आपल्या सगळ्याच भुका चवीचवीने भागवीत होते आणि त्यांच्या स्वामित्वामुळे इतरांना तेच सारे नाकारले जात होते. त्यांचे जेवण, त्यांची हजामत, त्यांचे स्नान, त्यांचा सारवट गाडीतला प्रवास, त्यांच्या सगळ्याच गोष्टी कशा रसपूर्ण असतात. ह्याच गोष्टी कुटुंबातल्या इतरांकडे येतात तेव्हा त्या जणू रसहीन चिपाडासारख्या पोचट झालेल्या असतात.

असे असले तरी या घरातले लोक बोलत नाहीत. सारे मुक्काटचाने सोसत असतात. हा हिंदू कुटुंबाला मूक सोशीकपणा दळवींनी चांगला चितारलाय. धर्मानंदचे खानोलकर मास्तर म्हणतात त्याप्रमाणे बोलता येत असून न बोलणारी ही माणसे, मनातलं बाहेर कळू न देणारी ही माणसे, म्हणजे अनाकलनीयच. बाप्पा, बनात्या, एकाकाका आपले मन कुणाला न सांगता गप्प होते. धर्मानंदची आईही तशीच. तिने जीव का दिला, पोटात आठ महिन्याचा धर्मानंद असताना विहीर का जवळ केली, हे कुणाला कळलेच नाही. आणि ते आपल्याला कळावे असेही कुणाला वाटले नाही. आपली मने आतून घट्ट बंद करून घेणाऱ्या या माणसांमुळे आजोबासारख्यांची स्वामित्वभावना पुष्ट होत राहते की सतत पुष्ट होत राहणाऱ्या स्वामित्वभावनेच्या भीतीमुळे ही माणसे आपली मने घट्ट बंद करून घेतात ?

स्त्रीला म्हणून या जुनाटलेल्या व्यवस्थेत सुख नाही हे दळवींचे आकलन लक्षणीय आहे. लग्नावाचून पिचत राहिलेल्या आपल्या आत्याच्या सुखाचा धर्मानंद विचार करत असतो. आत्याचे वेळीच लग्न झाले असते तर ती सुखी झाली असती, असे त्याला प्रथम वाटते. पण लगेचच त्याच्या मनात विचार येतो, "...सुखी होणं म्हणजे काय, हे एक त्रांगडंच आहे ! आजीचं लग्न झालं, मुलं झाली, ती कुठं सुखी आहे ! माझ्या आईचं लग्न झालं, मूल झालं... ती कुठं सुखी होती ? ती सुखी असती तर तिने कशाला विहिरीत उडी टाकून जीव दिला असता ?"

स्त्रीलाच काय, पण या एकारलेल्या स्वामित्वप्रधान कुटुंबातील पुरुषांच्या नशिबीही सुख नसते. बाप्पा, एकाकाका, धर्मानंद ही त्याची उदाहरणे. बाप जमीनदार असूनही बाप्पांना दोन पैशांचाही अधिकार नसतो. उमद्या एकाकाकाला तर अगोदर नमूद केल्याप्रमाणे आजोबा पार खच्ची करून टाकतात. धर्मानंदला त्यांचे प्रेम, त्यांची शाबासकी अशी कधी मिळतच नाही.

धर्मानंदचे आजोबा हे असे, इतके, टोकाचे आत्मनिमग्न का असतात ? असे वाटत राहते की, आपले एकारलेले अहंकार गाजवीत राहणाऱ्या या आजोबांसारख्या कुटुंबप्रमुखांनाही आपण थोडेसे समजावूनच घेतले पाहिजे. हे आजोबा प्रथम हिंदू

कुटुंबप्रमुख आहेत. प्रतिष्ठित जमीनदार आहेत आणि मग ते उरलेसुरले माणूस आहेत. आपल्या बंदिस्त समाजरचनेमध्ये ह्या भूमिकेत वावरणाऱ्या माणसावरही काही रूढीसंकेतांची अप्रत्यक्ष पकड असते असे वाटते. या साकळलेल्या समाजरचनेने निर्माण केलेल्या खोट्या प्रतिष्ठेच्या मूल्यांमुळे बहुधा आजोबांसारख्या कुटुंबप्रमुखांना आपल्या कुटुंबात आपली सुखदुःखे मनमोकळेपणे सांगण्याची मुभाच नसावी. कुटुंबप्रमुख म्हटले की, त्याने कठोरपणाचा चाबूक हाती घेत कुटुंबावर अधिसत्ता गाजवायलाच हवी अशासारख्या रूढ संकेतामुळे आजोबासारख्यांची मने आपोआप दगडाची होत असावीत. रूढीने प्रतिष्ठित जमीनदारांच्या पदरात बांधलेल्या ताठरपणाचे तर आजोबा बळी नव्हते ना ? आपल्या स्वामित्वाला कलंक लागू नये, ते कुठेही मलीन होऊ नये, उणावू नये म्हणून ते कुटुंबाच्या बाबतीत निर्विकार राहत होते का ? नीट विचार केल्यावर या प्रश्नांची उत्तरे काही प्रमाणात तरी होकारार्थी मिळू लागतात. समाजाने लादलेल्या करारी कुटुंबप्रमुखाच्या भूमिकेचे आजोबा बळी होते असे म्हणायला अवसर सापडतो. जेव्हा ही भूमिका पेलवत नाही तेव्हा ते हमीदाबानूकडे जातात. तिच्याकडे आपल्या मनाचे बांध मोकळे करतात. बंदिस्त, घट्ट मिटलेल्या समाजरचनेत न जमणारे, न पेलवणारे किंवा मनाई असणारे मनोविकार अभिव्यक्त करण्याची एक जागा म्हणून समाजातल्या या ठेवलेल्या स्त्रियांकडे पाहता येईल का ? एकाकाकाने आत्महत्या केल्यावर घरी टिपूस न काढणारे आजोबा हमिदाबानूकडे जाऊन का रडतात ? धर्मानंदशी न बोलणारे, त्याचा पहिला क्रमांक येऊनही त्याला शाबासकी न देणारे आजोबा, त्याला खरवस आवडतो ही गोष्ट हमिदाला का सांगतात ? हमिदाबानू सुंदर नसूनही आजोबा तिच्याकडे का जात होते? ह्या धर्मानंदला पडलेल्या प्रश्नांचे उत्तर येथे मिळते. हमिदा ही आजोबांची केवळ शारीर गरज नव्हती. समाजातला बंदिस्तपणा पेलवला नाही की मनाला येणारे दुबळेपण, दैन्य व्यक्त करण्याची सोय म्हणूनही ते हमिदाकडे पहात असावेत. अर्थात आजोबांसारख्या जमीनदारावर समाजाने लादलेल्या भूमिकेचे दिग्दर्शन जरी दळवींनी केलेले नसले तरी ते आपल्यापर्यन्त येऊन पोहोचल्याखेरीज राहत नाही. मात्र दळवींच्या मनात हे कुठेतरी सुप्त पातळीवर असणारच. त्यामुळेच त्यांनी आजोबांच्या व्यक्तिरेखेला एक चांगला न्याय दिलेला आहे. आणि तो म्हणजे आजोबांची वैषयिक भूक त्यांनी कुठेही चवीने चितारलेली नाही. या कादंबरीत तानीबाय किंवा बिजी यांची 'सेक्स' च्या संदर्भातील उन्मादक चित्रणं येतात. पण आजोबांनी उपभोगलेल्या एकाही पात्राचे येत नाही. धर्मानंद आणि बाहुली यांच्या क्रीडेचे तपशिलाने चित्रण करणारे दळवी आजोबांची एकही क्रीडा रंगवीत नाहीत, असे का ? याचे कारण हेच की आजोबांसारख्या पुरुषांचीही Sociology दळवींनी ओळखलेली आहे आणि तिचा

नकाशा कादंबरीत मांडावयाचा एवढीच कलात्मक गरज ते मानत असावेत. त्यामुळे आजोबांच्या सरंजामशाही मनोवृत्तीचेही भडक चित्रण दळवी सहजपणे टाळू शकले आहेत.

समीक्षण—परीक्षणाच्या रूढ पद्धतीनुसार 'धर्मानंद' या कादंबरीबाबत वेगळेच काही सांगता येणारे आहे. पण तसा प्रयत्न येथे हेतुतः केला नाही. 'धर्मानंद'सारखी एखादी कृती जेव्हा वास्तवाचा अन्वयार्थ लावण्याच्या प्रक्रियेत स्वतःला गुरफटून घेते तेव्हा काय घडते, हे सांगण्याचा हा एक प्रयत्न आहे. तरीही जाता जाता या कादंबरीबद्दल रूढ पद्धतीने एकदोन गोष्टी सांगाव्याशा वाटतातच. पहिली गोष्ट आहे, या कादंबरीत वावरणाऱ्या सर्व लहानथोर व्यक्तिरेखांविषयीची आणि दुसरी आहे ती आपल्या प्रचंड वानरफौजेनिशी बाप्पांच्या बागेत उत्पात मांडणाऱ्या हुप्प्यांच्या या कादंबरीत आलेल्या हकीगतीबद्दलची.

व्यक्तिचित्रण हा कादंबरीचा (अभ्यासकाच्या/परीक्षकाच्या दृष्टीने) एक महत्त्वपूर्ण घटक. (त्यामुळे बहुतांश परीक्षण/समीक्षणात त्याबाबत काही लिहिण्याची पद्धत आहे.) दळवींच्या कादंबऱ्यांत व्यक्तिचित्रण असा स्वतंत्र घटक असत नाही. कारण त्यांच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्ती केवळ चेहरेमोहरे आणि विचारविकार घेऊन अलगपणे अवतरताना दिसत नाहीत; तर त्या आजूबाजूच्या तपशिलांसह, घटनाप्रसंगांसह उभ्या राहतात. त्यांचे चेहरेमोहरे, त्यांचे विचारविकार या घटनाप्रसंगांतून आकारलेले असतात. येथे दळवींची 'सारे प्रवासी घडीचे' ही कादंबरी मुद्दाम आठवावी. मूलतः हे लेखन सुटयासुटया व्यक्तिचित्रांचे होते. पण जे होते ती केवळ व्यक्तिचित्रे नव्हती. त्यामुळे हे लेखन कादंबरीचा आकार धारण करू शकले. व्यक्तिरेखाटनात अनेकदा येणारा अलगपणा दळवी टाळू शकत असल्याने त्यांच्या व्यक्तिरेखा सजीव होतात. त्या कौटुंबिक, सामाजिक, सांस्कृतिक अनुबंधानिशी वावरू लागतात. ह्या सगळ्या व्यक्तिरेखा एकत्रितपणे वावरू लागल्या की, एक समाजच तयार होतो. 'धर्मानंद' मध्येही असा समाज तयार झालेला आहे.

आता हुप्प्यांच्या चित्रणाविषयी. हुप्प्यांनी बाप्पांच्या बागेतील मोहरलेल्या कलमांचा विद्ध्वंस केल्याने कलमे विकून पैसे मिळवायचे, बाजारपेठेत भुसार दुकान घालायचे बाप्पांचे स्वप्न संपुष्टात येते, हा भाग मूळ कथासूत्राशी जुळून आहे. पण त्याचे महत्त्व नाही. या निमित्ताने दळवी यांनी हुप्प्यांच्या संस्कृतीचे जे दर्शन घडविले आहे, त्याचा या कादंबरीतून दळवी ज्या संस्कृतीचे दर्शन घडवितात त्याच्याशी जुळलेला सांधा महत्त्वाचा आहे. एकाधिकारशाहीने वागणारा, अनेक माद्या उपभोगणारा हुप्प्या आणि त्याच्या अधिकाराखाली वावरणारा दीडशे-दोनशे वानरांचा जथा आणि धर्मानंदचे आजोबा व त्यांच्या आधिपत्याखाली वावरणारे

त्यांचे कुटुंब, त्यांची कुळे, अवतीभवतीची माणसे यांचे चित्रण आपोआप परस्परपूरक ठरते. माणसाची संस्कृती ही अखेरतः त्याच्या पूर्वजाची, हुप्प्याची संस्कृती ठरते काय, असाही विचार आपल्या मनात डोकावून जातो. बाप्पांच्या बंदुकीच्या गोळीने इंद्रिय उडवले जाताच जसा हुप्प्या हतबल होतो, अधिकार गमावून बसतो, तसेच मधमाशा चावल्याने अंगापायाला खटे पडलेले आजोबाही हतबल होतात; त्यांची स्वामित्वभावना, त्यांचा अहंकार संपुष्टात येतो.

'धर्मानंद' बद्दल असे बरेच काही सांगण्यासारखे आहे. पण ते सारे सांगण्यापेक्षा एवढेच म्हणून थांबावे, की वास्तवाची व्यवस्था, घटनाविघटना शोधू पाहणारी 'धर्मानंद' चोखंदळ मराठी वाचकांना चांगली भावेल.

□ □

: ९ :

'माऊली' चे अंतरंग-दर्शन

'माऊली' या कादंबरीपूर्वीच डॉ. आनंद यादव हे आपल्या 'गोतावळा' व 'नटरंग' या कादंबऱ्यांमुळे मराठीतील मातब्बर कादंबरीकार ठरलेले आहेत. त्यांच्या 'नटरंग'ला महाराष्ट्र शासनाचा उत्कृष्ट कादंबरीचा पुरस्कार प्राप्त झालेला आहे. 'गोतावळा'लाही पूर्वी पुरस्कार मिळालेला आहे. 'गोतावळा' ही यादवांची महत्त्व-पूर्ण कादंबरी. या पहिल्याच कादंबरीने त्यांना चांगलेच यश दिले आहे. या कादंबरीत ग्रामीण वास्तवाच्या चित्रणाबरोबरच नारबाच्या (रूढार्थाने हा कादंबरीचा नायक) जगाचा लेखकाने घेतलेल्या तलस्पर्शी वेधामुळे ही एक मूल्यवान कादंबरी ठरलेली आहे. अशा रीतीने 'गोतावळा' व 'नटरंग' या दोन गाजलेल्या कादं-बऱ्यांच्या पार्श्वभूमीवर येणाऱ्या 'माऊली' बाबत फार मोठ्या अपेक्षा साहजिकच बाळगल्या जातात. सुरवातीलाच हे नमूद करायला हवे की आपल्या या अपेक्षा 'माऊली' बऱ्याच प्रमाणात पुऱ्या करते.

'गोतावळा', 'नटरंग' व 'माऊली' या यादवांच्या तीन कादंबऱ्या तीन वेगवेगळ्या वाटांनी जाणाऱ्या आहेत. इतरांचेच काय, पण स्वतःचेही अनुकरण यादव नाकारतात ही गोष्ट किती चांगली! 'गोतावळा' व 'नटरंग' या कादंबऱ्या यादवांनी प्रयोग म्हणून लिहिलेल्या नाहीत. परंतु 'माऊली' वाचताना हे सतत जाणवते की, 'माऊली'चे लेखन मात्र मराठी कादंबरीलेखनातील एक प्रयोग वाटावा अशा स्वरूपात केलेले आहे. 'माऊली'चे लेखन हा यादवांनी एक मुद्दाम, जाणून-बुजून करून पाहिलेला प्रयोग आहे, हे या कादंबरीच्या अंगप्रत्यंगांमधून जाणवत राहाते. एखादी कादंबरी लेखकाने प्रयोग म्हणून लिहिली आहे, हे ती वाचताना सतत जाणवत राहणे हे कितपत रास्त, हा प्रश्न या निमित्ताने उभा राहतो. पण कादंबरीलेखनाचा रूढ, धोपट मार्ग नाकारणाऱ्या कादंबरीकारांना या प्रश्नाला नेहमीच सामोरे जावे लागलेले आहे, हेही आपणास माहिती आहेच.

या कादंबरीतील पात्रे म्हणजे माणसे नसून मांजरे होत. प्रथम पातळीवर ही एक मांजर–कुटुंबकथा आहे. एक मांजरी आणि बाळ्या, पवळ्या व ढवळी ही तिची तीन पिल्ले यांच्या जीवनाची ही कहाणी आहे. मांजरी या तीन मुलांना जन्म देते, त्यांचे संगोपन करते, स्वतःच्या पायावर उभी राहायला पिले समर्थ झाल्यावर ती त्यांच्या जीवनातून निघून जाते. परंतु एका इंग्रज टीकाकाराने Novels do not present a documentary picture of life, असे जे म्हटले आहे, ते येथे मुद्दाम आठवावे. 'माऊली'मध्ये यादवांना मांजरांचे जीवन चितारायचे नसून मांजरांच्या जीवनाच्या आधारे मानवी जीवनच तपासून पाहायचे आहे, हे उघड आहे. तसे ते त्यांनी येथे तपासूनही पाहिलेले आहे. या कादंबरीचा आणखी एक स्तर आहे. तो म्हणजे यादव मांजराचे जीवन (आणि म्हणून माणसांचे जीवनही) सृष्टीच्या ज्या एका आदिकारणाशी संलग्न झालेले आहे, त्या आदिकारणालाही या कादंबरीत स्पर्श करतात. हा स्पर्शही पुन्हा सनातन वैदिक धर्मतत्त्वज्ञानाच्या परिघात करू पाहतात. इथेच 'माऊली' या शीर्षकाचा अन्वयार्थही जाणवतो.

या कादंबरीलेखनासाठी प्रयोग म्हणून स्वीकारलेल्या एकदोन गोष्टी पाहण्यासारख्या आहेत. पहिली म्हणजे लेखनासाठी यादवांनी दैनंदिनी प्रकाराचा–डायरी या फॉर्मचा–वापर केलेला आहे. (यादव हा प्रयोग किती जाणीवपूर्वक करतात, हेतुपुरस्सर करतात हे लक्षात घेण्यासाठी या दैनंदिनीतील तारखा पाहा. या तारखा व महिने इंग्रजीत छापलेले आहेत). यादवांना दैनंदिनीचा वापर करावा असे वाटण्याचे कारण त्यांच्या कादंबरीच्या आशयसूत्राच्या गरजेत असावे. कारण दैनंदिनलेखन एकाच वेळी दोन (किंवा अधिकही) पातळ्यांवर चाललेले असते. दैनंदिनीमध्ये घटनेची नोंद आणि तिच्यावरील लेखकाची प्रतिक्रिया या दोन्ही गोष्टी एकाच वेळी, किंबहुना एकत्रित होत राहतात. पुन्हा नोंदीच्या निवडीचे,

तपशिलाच्या लांबीरुंदीचे स्वातंत्र्य दैनंदिनी–लेखकाला असतेच. याखेरीज आपल्या प्रतिक्रिया स्वैरपणे हव्या तशा नोंदविण्याचे स्वातंत्र्यही त्याला असते. यामुळे दैनंदिनीलेखन म्हणजे शुद्ध आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ती ठरते. यामुळेच यादवांनी अगदी जाणीवपूर्वक या लेखनप्रकाराची निवड केलेली दिसते.

आत्मनिष्ठ लेखनासाठी डायरीफॉर्म निवडण्याच्या या प्रयोगामुळे यादव आणखीही एक प्रयोग करू शकले आहेत. तो म्हणजे ते स्वतःच या कादंबरीत मांजरांच्या बरोबरीने फिरत आहेत, राहत आहेत, जगत आहेत. त्यामुळे 'माऊली' मध्ये येणारा 'मी' हा आजवरच्या मराठी कादंबरीत 'मी' जितक्या रूपांमध्ये आला आहे, त्यापेक्षा वेगळाच आहे. प्रत्यक्षातले डॉ. आनंद यादव हेच येथे 'मी' म्हणून वावरत आहेत. कादंबरीत अनेक रूपांनी 'मी' येत असतो हे आपल्याला माहिती आहेच. कादंबरीतील 'मी'चे रूप हे तिच्या निवेदनपद्धतीच्या स्वरूपानुसार बदलते राहते. 'माऊली'मध्ये डॉ. आनंद यादव यांना 'यादव–मी' पेक्षा वेगळा मी निवडता आला असता. परंतु त्यांनी तसे मुद्दाम केलेले नाही. कारण जो जिवंत अनुभव यादव तपासू पाहत आहेत, त्याच्या ते विरुद्ध गेले असते. कादंबरीला कदाचित कृत्रिमता आली असती. कादंबरीतून व्यक्त करावयाची सजीव अनुभूती कातरली गेली असती. परिणामी या कादंबरीतून जे सांगायचे आहे, ते कदाचित हरवले असते, सांगितले गेले नसते. त्यामुळे या कादंबरीत डॉ. आनंद यादवांनी स्वतःला, आपली पत्नी स्मिता व मुलगी स्वाती यांना वावरायला लावले आहे. इतकेच नव्हे, तर यादवांचे स्वतःचे राहते घर, त्यांचे शेजारीपाजारी, त्यांच्या सोसायटीशेजारची वेलदाराची वस्ती आणि अधूनमधून प्रा. शान्ता शेळके, प्रा. कमलाकर दीक्षित यांच्यासारखे त्यांचे स्नेही यांनाही त्या कादंबरीत हेतुतः गोवलेले आहे. आपल्या कादंबऱ्यांतून, ललितलेखनातून वामन मल्हार मध्येच चटकन डोकावून जात, हे आपल्याला माहीत आहेच; पण डॉ. यादव 'माऊली'मध्ये नुसतेच डोकवतात असे नसून संपूर्ण 'माऊली'भर ते आपल्या मांजरकुटुंबाबरोबरच वावरताना दिसतात.

कादंबरी वाचताना एक गोष्ट आपोआप जाणवते. ती म्हणजे मांजर हे तसे आपल्या आसपास वावरणारे, आपल्या घरात राहणारे, आपल्या पायात घोटाळणारे. पण कादंबरीत यादवांनी चित्रित केलेल्या त्याच्या जीवनक्रमाचा, त्याच्या आहाराचा, त्याच्या हालचालींचा, त्याच्या मिथुनक्रियेचा, त्याच्या लडिवाळपणाचा त्याच्या अलिप्ततेचा, त्याच्या आत्ममग्नतेचा बारीकसारीक तपशील वाचल्यावर मांजर या अतिपरिचित प्राण्याबद्दल आपले अज्ञानच अधिक असल्याचे आपल्या लक्षात येते. तथापि अगोदर नमूद केल्याप्रमाणे मांजर–जीवनविशेष चितारणे हा काही या कादंबरीचा हेतू नाही. ते कादंबरीचे केवळ आधारसूत्र आहे. निसर्गाने बहाल केलेले जीवन, सनातन–आद्यतन जीवन याचा संशोध हे 'माऊली' या कादंबरीचे

मूळ–सूत्र आहे. या संशोधाचे साधन म्हणून यादवांनी मांजर हा प्राणिविशेष निवडलेला आहे. कारण यादवांच्या मते 'निसर्गानं आरंभावस्थेत जशी घडी घालून दिली तसंच' जीवन आजही मांजर जगत आहे. आज सृष्टीची अत्यंत उत्क्रांत अवस्था असतानाही मांजर आपलं सनातन जीवन टिकवून आहे. यादवांना असे लक्षात आले आहे की, '...जगाच्या आरंभी मूळ मांजर जसं होतं तसंच आजचंही मांजर आहे. एक सनातन, न बदलणारं, शाश्वत प्रकृतीचं सत्य...' याउलट माणसाने मात्र 'संस्कृतीच्या भट्टीत' घालून मूळचे जीवन विसविशीत करून टाकले आहे. माणसाच्या मूळ जीवनाचे कोरेपण केव्हाच हरवून गेले आहे. संस्कृती आणि संस्कार यांच्या रूपाने माणसाने आपल्या जीवनासाठी निसर्गतः नसलेले असे, अर्थात् कृत्रिम, नियम तयार केले. कृत्रिम नाती मानली. नैसर्गिक नाती दोनच–एक नराचे आणि दुसरे मादीचे. वयात येताच आई–मूल हे नातेही मांजराच्या आयुष्यात विरघळून जाते. राहते ते एकच शाश्वत, सनातन नाते, आणि ते म्हणजे नर–मादीचे नाते. बाकीची नाती अनैसर्गिक किंवा मानवसमाजनिर्मित दिसतात. ती तात्कालिक, क्षणभराची आणि कल्पनेनं बनवलेली असतात. त्यांना अर्थ देऊन त्यांच्यासाठी शब्द तयार करून ती घडविलेली असतात,' यादव मग मांजरांच्या आयुष्याच्या अनुरोधानें या 'नात्यांचे' किंवा 'संबंधाचे'च केवळ रूप शोधत राहतात. या शोधात त्यांच्या असे लक्षात येते की, '...गूढ संबंध शब्दांनी बांधू नये, संकेताच्या कप्प्यात घालून त्याला एकाच बाजूने पाहू नये. आई, बहीण, भाऊ, मुलगा, मुलगी, प्रिया, पत्नी, दाता, माता, नेता, पिता सर्वच संबंध शब्दात नि संकेतात बांधलेले; म्हणून फसवे. प्रत्येक निर्माण होणारा संबंध हा अद्वितीय असतो. एक दुसऱ्यासारखा कधीच नसतो. म्हणून तो शब्दातीत ठेवावा.' संबंधाचे हे केवळ रूप अनुभवणे माणसाला आता दुरापास्तच झालेलं आहे, हेच यादव इथे सुचवू पाहात आहेत.

मांजरीचे पिलांना जवळ घेऊन पाजणे हेही यादव माऊलीच्या डोळ्यांनीच–आदिमातेच्या डोळ्यांनी पाहतात. मांजरी आपल्या 'पायाचा पंजा हातासारखा वाकवून पिलांना जवळ घेते आणि डोळे मिटून दूध होऊन पिलांच्या पोटांत जाऊ लागते. निसर्गाची अखंड क्रिया ही अशी चालवते. मूळ रूपाचा निसर्गातून असा चैतन्य–प्रवास सुरू होतो.' साहजिकच यादव 'त्या आदिमातेला नमस्कार' केल्याशिवाय राहात नाहीत.

मांजराच्या जीवनातील घटनातपशिलांतून यादव आपोआप चिंतनशील होत जातात. बाळयाच्या हरवण्याची घटना या संदर्भात विस्ताराने पाहण्यासारखी आहे. मांजरीच्या तीन पिल्लांपैकी बाळ्या नावाचे एक पिल्लू एकाएकी हरवते. दोनेक दिवस ते गायबच असते. त्याच्या हरवण्याने स्वतः यादव तर हवालदिल

होतातच, पण त्यांच्यापेक्षाही त्यांची मुलगी स्वाती फारच उदास होते. तिला बाळ्या हरवल्यापासून अन्नपाणी गोड लागत नसते. बाळ्या जसा गायब होतो तसाच एके दिवशी अवचित परततोही. त्याचे हे परतणे त्याचा ध्यास घेतलेल्या स्वातीला मोठे सुखद होते. बाळ्या येताच मांजरी त्याला चाटू लागते. इतर दोन पिल्ले–पवळ्या आणि ढवळी त्याच्या अवतीभवती–अवतीभवती फिरत राहतात. मांजरीला नि दोन पिल्लांना बाळ्या परत आल्याचाच आनंद झालेला असतो. तो कुठे होता, दोन दिवस त्याने काय केले, याचे कुतूहल यादवांना आणि स्वातीला होते; पण मांजरीला आणि तिच्या पिलांना असे कुतूहल नव्हते. असूनही उपयोग नव्हता. बाळ्या कुठे होता ह्याचे गूढ त्यांना कधीही कळणार नव्हते. ते सांगण्या-समजण्याची कुवत (= भाषा) त्यांच्यापैकी कुणाही जवळ नव्हती. यामुळेच मांजरे आपला अनुभव कुणाला देऊ शकत नाहीत, असे निरीक्षण यादव नोंदवितात. याउलट बाळ्या हरवल्याचा स्वातीचा अनुभव ती आपल्या वडलांना–यादवांना देऊ शकत होती. वडीलही स्वातीचा अनुभव समजावून घेऊ शकत होते. मांजरांचे हे स्वत:पुरते अनुभव घेत जगणे आणि माणसांचे अनुभवांची देवाणघेवाण करीत जगणे यातले अंतर यादवांनी या ठिकाणी मोठ्या कलात्म रीतीने दाखवलेले आहे. त्याकरिता त्यांनी स्वातीला पडलेल्या स्वप्नाचा मोठा सुरेख वापर केलेला आहे. बाळ्या हरवला म्हणून मनोमन हिरमुसलेली, खंतावलेली स्वाती तो परत येईल या आशेवर असते. तिला बाळ्या परत आल्याचे स्वप्न पडत असते आणि स्वप्नात ती बाळ्याला हाका मारीतच उठते. उठते तर तिला खरोखरच बाळ्याचा आवाज ऐकू येतो. बाळ्या खरोखरच परत आलेला असतो. स्वाती पूर्ण जागी होते, दार उघडते नि बाळ्याला पाहून आनंदित होते. माणसाचे अनुभव असे संमिश्र असतात. त्यांना स्वप्न आणि सत्य यांच्या धूसर सीमारेषा असतात. पुन्हा यांतली धुसरता स्पष्ट न झाल्याने माणसे अनेकदा अनुभवाच्या अनुभवानेच चकतात. अनेकदा या सीमारेषा एकमेकीत इतक्या मिसळून गेलेल्या असतात की, एक अनुभव आलेला असताना, येत असताना दुसराच अनुभव माणसावर स्वार होतो. उदाहरणार्थ, बाळ्या सापडल्याचा आनंद झालेला असताही स्वाती तो हरवल्याच्या दु:खावेगातच गुंतून राहते नि हुंदके देते.

बाळ्याच्या हरवण्याच्या घटनेतून यादव नुसतेच चिंतनशील होत नाहीत, तर त्यांच्यातला तत्त्वज्ञच जागा होतो. बाळ्याच्या हरवण्याचा अनुभव त्याची आई मांजरी किंवा त्याची भावंडे पवळ्या आणि ढवळी समजूउमजू शकत नाहीत. प्रत्येक मांजराचा अनुभव हा त्यांचा स्वत:चा आणि त्याच्यापुरताच असतो. याबाबतचे यादवांचे भाष्य मुद्दाम पाहण्यासारखे आहे. ते लिहितात, ‘ प्रत्येकाला आपापल्या अनुभवापासून जे ज्ञान मिळेल, आपल्या अनुभवातून जे शिकता येईल ती त्याची

शिदोरी. म्हणजे प्रत्येक नवा आरंभ, किंवा त्याच एका मूळ बिंदूपासून पुन्हा प्रत्येकानं सुरू केलेला स्वतंत्र प्रवास. ज्याच्या त्याच्या प्रवासापासून ज्यानं त्यानं धडा घ्यावा. कुणाला काही शिकवू नये स्वतः शिकत राहावं, शहाणं व्हावं.' म्हणजे जगाच्या आरंभी मूळ मांजर जसं होतं तसंच आजचंही मांजर आहे. एक सनातन, न बदलणारं, शाश्वत प्रकृतीच सत्य. एका बाजूने माणूस आपली मूलानुभव घेण्याची, स्वतः अनुभव घेण्याची ताकद गमावून बसला आहे आणि त्यामुळेच दुसऱ्या बाजूने तो शाश्वत, सनातन जीवनालाही पारखा झालेला आहे, हेच या यादवांच्या चिंतनाचे सार म्हणायचे.

या कादंबरीलेखनात यादवांनी आणखी एक प्रयोग केलेला आहे. तो म्हणजे या कादंबरीला 'निमा' नावाच्या त्यांच्या मैत्रिणीच्या कथेचे पूर्वसूत्र जोडले आहे. तसेच निर्मला नावाच्या त्यांच्या मोलकरणीच्या कथेचे उत्तरसूत्र जोडलेले आहे. निमाला तिच्या प्रियपुरुषाकडून–विनूकडून मूल हवे असते. परंतु निमाच्या आजूबाजूला असलेल्या समाजाने स्वीकारलेल्या जीवनसंकेतपद्धतीमध्ये निमाची ही इच्छा बसणारी नसते. कारण विनू हा विवाहित, मुलेबाळे असणारा गृहस्थ; तर निमा ही कुमारिका. स्त्रीपुरूषसमागमासाठी विवाहबंधनच नैतिक होय, असे मानणाऱ्या समाजात साहजिकच निमाची इच्छा अनैतिक ठरणारी असते. परंतु साऱ्या कौटुंबिक बंधनातून, सामाजिक–सांस्कृतिक संकेताच्या चौकटीतून मुक्त होऊन आई (माऊली) होण्याचे निमाने ठरविलेले असते. हा आपला निर्णय ऐकवण्यासाठीच तिने यादवांना आपला एक मित्र या नात्याने पाचारण केलेले असते. कादंबरीला निर्मलाच्या कहाणीचे जे उत्तरसूत्र आहे ते अस्वस्थ करणारे आहे. लग्न न झालेली निर्मला कुणाच्यातरी पोटची गरवार राहते, म्हणून बापूने तिला विष घालून मारून टाकलेले असते. या पूर्वसूत्र व उत्तरसूत्र यांमध्ये येणाऱ्या दोन निमांच्या कहाण्या मानवी संस्कृतीने स्वीकारलेल्या कृत्रिम नियमावलींवर–अनैसर्गिक जीवनसंकेतांवर–दोन्ही बाजूंनी प्रकाशझोत टाकतात. या दोन प्रकाशझोतांच्याच मध्ये केवळ मातृत्व हेच एक सनातन मूल्य सांगणारी मांजरीची कुटुंबकहाणी येते. या तिन्ही कहाण्या–पहिल्या निमाची, मांजरीची आणि दुसऱ्या निमाची (निर्मलाची) – एकत्र गरगरतात आणि यादव–मनात 'मांजरमुखी'ने घातलेले कोडे घुमू लागते. या कोड्याभोवतीच यादव एखाद्या ऋत्विजाप्रमाणे मार्जार–सूक्त विणून टाकतात.

मार्जारयोनीचा आदिमतेशी लावलेला संबंध हे या कादंबरीचे एक लक्षणीय वैशिष्ट्य होय. मांजरीला पिल्ले झालेले खोके पाहून यादवांची 'जगदंबेच्या देवळासारखं मला ते खोकं त्या क्षणी वाटलं' अशी प्रतिक्रिया होते. आपल्या नवजात पिल्लांचे काळ्या बोक्यापासून संरक्षण करू पाहणारी मांजरी त्यांना 'अदृश्य दशभुजा दुर्गा' वाटू लागते. मुन्या हा मांजरीचाच पुत्र. पुन्हा ती मुन्यापासूनच

फळते. तिला बाळ्या इत्यादी तीन पिल्ले होतात. या बाळ्याकडे मुन्या—त्याचा पिता नि त्याचा भाऊ असलेला मुन्या— अगदी तटस्थतेने पाहतो. यादवांना त्याच्या डोळ्यात पूर्वीची एकही ओळख दिसत नाही. त्यांना मुन्या एखाद्या 'तत्त्वज्ञ पुरुषासारखा थंड, अलिप्त, नामानिराळा' वाटतो. मुन्याचे हे अतितटस्थ वागणे पाहून यादव चिंतनशील होतात. ते विचार करू लागतात, ' ... माणसातील पुरुषही आदिम काळात असाच वागत असावा. त्यातूनच प्रकृति—पुरुषाचं तत्त्वज्ञान स्फुरलं असावं. पुरुष तटस्थ, तर प्रकृती प्राकृतिक गुणांनी युक्त. संसारात रमणारी. संसारच होऊन राहिलेली. ती या जगाची मालकीण. आदिमाता. पुरुष तिच्यात फक्त नव्या जीवाचं चैतन्य ओतून नामानिराळा राहणारा.' मांजरीचे पुत्रच तिच्यात आपली शुक्रबीजे टाकतात. म्हणजे तिचेच बीज ती पुन्हा स्वतःमध्ये घेते. मांजरयोनीसंबंधीच्या या निसर्गक्रमाबाबत यादव अगदी सूक्तमय पद्धतीने लिहितात, '...आदिमायेचं चक्र ती फिरवीत आहे. हिला पती नाही. फक्त पुत्र आहेत. हिचे पती हिचे पुत्रच. हिचे पुत्रच हिचे पती. स्वतःला मातृत्व देत हिच्यातून हीच जन्माला येते.' (ही छोटी छोटी वाक्ये सूक्तांप्रमाणे तालासुरात म्हणता यावीत अशी रचली गेली आहेत, हेही येथे लक्षात घ्यावे.) यापुढे ओळीने एकाखाली एक याप्रमाणे सूक्तपद्धतीनुसार 'स्वयंभू', 'स्वयंपूर्णा' इत्यादी पदांची रचना आलेली आहे. मुन्याला तीन पिल्ले झालेली आहेत. यादव मुन्याला जवळ घेऊन म्हणतात, 'तुला तीन मुलं झाली आहेत, तीन भावंडं झाली आहेत, तू एकाचा तीन झाला आहेस' आणि लगेच 'स एकाकी न रमते ।' हे वचन येते. यादवांनी सगळीकडे ही सनातन तत्त्वे, आदिमतेकडे जाणारे उद्‌गार पसरवून ठेवलेले आहेत, विखरून टाकले आहेत. पण असे पसरून—विखरून टाकले आहेत असे तरी कसे म्हणायचे ? मांजर—जीवनाच्या निरीक्षणातून यादव चिंतनशील होतात आणि त्यांच्या चिंतनशीलतेला सनातन तत्त्वांचा, आदिततत्त्वांचा आपोआप स्पर्श होतो, असेच म्हणायला हवे. ते कसेही असो, या आदितत्त्वाच्या आविष्करणामुळे ही कादंबरी मराठी तत्त्वप्रधान कादंबऱ्यांच्या मालिकेत जाऊन बसते, हे खरे.

ही कादंबरी वाचताना आपण वाचक आत कुठेतरी समृद्ध होत जातो. उदाहरण म्हणून मांजरी आपल्या पिलांना रोज सरडे, चिमण्या इत्यादींचा मांसाहार घालते यासंबंधीचे प्रसंगचित्रण पाहावे. स्वतः यादव मांजरीबरोबर राहात, वावरत आहेत. स्वतः यादव मांसाहार करीत नाहीत. 'जीवहत्या करून माणसानं जगण्याला' त्यांचा विरोध आहे. त्यामुळे स्वाभाविकपणे मांजरीने पिलांच्या भरणपोषणासाठी चालविलेल्या हत्त्याकांडाने ते अस्वस्थ होतात. पण शेवटी ते 'वास्तव' स्वीकारतात. 'मी एकटा निसर्ग बदलू शकत नाही,' असं म्हणत ते निसर्गातलं हे ' जीवो जीवस्य जीवनम् ।'चे वास्तव स्वीकारतात. सुप्रसिद्ध कन्नड लेखक डॉ. कोटि

शिवराम कारंत यांच्या मुलाची एक गोष्ट येथे सहज आठवते. कारंतांच्या मुलाने परिसर–रक्षणाचे व्रत घेतलेले असून, कर्नाटकातील निसर्गाच्या रक्षणासाठी त्याने थेट राज्य व केन्द्र सरकारपर्यन्त लढे दिलेले आहेत. लाकूड–गिरण्यांच्या हितसंबंधासाठी जंगलतोड होणे व विशिष्ट वृक्षांचीच लागवड केली जाणे, हे प्रकार तो थांबवू शकला आहे. अशाच एका वाचवलेल्या जंगलासमोर एका वन–अधिकाऱ्याबरोबर तो गप्पा मारत उभा होता. त्यावेळी तिथे हरणाचे एक पाडस गोड छलांगे मारीत आले. जणू ते पाडस आनंद-नृत्यच करीत होते. इतक्यात झाडाआडच्या एका रानकुत्र्याने त्याच्यावर झेप घेऊन त्याची तंगडी आपल्या तोंडात पकडली. स्वत: के. कारंत यांनी व त्या वन–अधिकाऱ्याने आपापल्या रायफली त्या रानकुत्र्याच्या रोखाने सरसावल्या. पण दुसऱ्याच क्षणी कारंतांनी आपली रायफल खाली घेतली व ते वनअधिकाऱ्याला म्हणाले, "थांबा ! मारू नका त्या कुत्र्याला. तो रानकुत्रा जंगलाच्या कायद्यानुसारच वागला आहे. त्यांच्या कायदेकानुनांमध्ये ढवळाढवळ करणारे आपण कोण ? आपण हे वास्तव स्वीकारूयात." जीवहत्या करून जगण्याला विरोध असणाऱ्या यादवांनी मांजरीचा मांसाहार अविरोध का स्वीकारला, ते या कथेवरून समजू शकते. 'माऊली'मध्ये असे आणखी थोडे प्रसंग आहेत की ज्यामुळे आपण समृद्ध होत जातो.

आता या कादंबरीची रचना व तिची शैली यांबाबत यादवांनी जे प्रयोग केले आहेत त्यांचा विचार करावयाचा आहे. रचनाविशेष हे या कादंबरीचे एक प्रयोगशील अंग आहेच. या कादंबरीला असणाऱ्या पूर्वसूत्र व उत्तरसूत्र यांचा यापूर्वी उल्लेख झालेला आहेच. पूर्वसूत्र व उत्तरसूत्र यामध्ये येणाऱ्या दोन्ही निमांच्या कथा भिन्न पण एकाच मानवी प्रवृत्तीच्या प्रतिनिधित्व करणाऱ्या आहेत. मानवाने समाज निर्माण केला व स्वत:वर अनैसर्गिक नियम लादून घेतले. त्या नियमांच्या काचात माणूस सापडला आणि निसर्गालाच अनैसर्गिक ठरवू लागला; अनैसर्गिक वागणे हेच नैसर्गिक आहे, असे समजण्याची, मानण्याची चूक करू लागला. हे अभिज्ञान केवळ मध्यकथेमुळे—मांजरीच्या कथेमुळे होत नाही, तर पूर्वसूत्र व उत्तरसूत्र यांतील कथांमुळे आपणांस ते होते. पण लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट म्हणजे हे अभिज्ञान सुरूवातीला व आरंभी येणाऱ्या दोन सूत्रकथांमुळे होत असले तरी ते त्या कथांतून होत नाही ते अभिज्ञान या दोन सूत्रकथांमध्ये येणाऱ्या गाभ्याच्या कथेतून—मांजरीच्या कथेतूनच होते. यादवांना म्हणूनच नुसती मांजर–कुटुंबकथा सांगायची नाही. यादवांनी पहिल्या निमाची कथा, मांजरीची कथा; आणि दुसऱ्या निमाची कथा अशा तीन कथा सांगितल्या आहेत. या तीन कथांची मिळून एक बृहद्‌कथा आपोआप तयार होते. ती अर्थातच दोन्ही निमांची व मांजरीची कथा राहात नाही. कृतक मानवी संस्कृती विरुद्ध आदि–माऊली यांच्यातल्या अंतराची ती कथा होते. यादवांनी

वा. नि...८

कादंबरीसाठी साधलेला हा रचनाविशेष म्हणूनच लक्षणीय ठरतो.

'माऊली'ची शैली एका बाजूने चित्रण–शैली आहे. छोटे-मोठे प्रसंग एखाद्या कुशल चित्रकाराने काही मोजक्याच रेषांनी परिणामकारकरीत्या चितारावेत तसे येथे चितारलेले आहेत. (उदाहरण म्हणून पवळ्याला झालेल्या गळवाचे–जखमेचे चित्रण पाहावे) पण याहीपेक्षा विशेष म्हणजे यादवांची शैली या प्रसंग-चित्रणांतून एकदम भाष्याकडे अलगदपणे कशी वळते ते पाहण्यासारखे आहे. अनुभवकथन व भाष्य यांच्या सीमारेषा कळू नयेत इतक्या पुसट आहेत. हे शैलीतले स्थित्यंतर जागोजाग सहजपणे होत राहते. वानगीदाखल एकच उदाहरण पाहण्यासारखे आहे. नुकतेच पिलांना पाजून निवांत बसलेल्या मांजरीजवळ आपलं अंग चाटून घेण्यासाठी मन्या जातो. यादव त्या प्रसंगाबाबत लिहितात, 'ती निवांत बसलेली बघून तो आपलं अंग चाटून घेण्यासाठी गेला नि तिच्या तोंडा-समोर आपलं डोकं पुढं करून बसला. ती आपल्या आईच्या मायेनंच त्याला चाटू लागली. मादीच्या आकर्षणानं, तो नर आहे या भावनेनं ती चाटत नव्हती. त्या विशिष्ट क्षणाचाच तो फक्त तिच्यासाठी नर होता. एरवी लेकराचं नातं. तेच खरं अस्सल नातं चिरस्थायी दिसतं. बाकीची नाती अनैसर्गिक मानवसमाजनिर्मित दिसतात...' यानंतरही यादव सोप्या सुटसुटीत भाषेत मानवी कल्पनेने निर्मिलेल्या निरनिराळ्या नात्यांवर भाष्य करीत राहतात, त्यातला विरोधाभास आपल्या नजरेला आणीत राहतात.

मांजरी व तिची पिल्ले यांची जीवनचित्रे रेखाटता रेखाटता त्यांच्यावरचे यादवांचे हे जे भाष्य चालू असते, ते कादंबरी वाचताना (अल्पसे अपवाद वगळता) आपल्याला का खुपत नाही ? एरवी कादंबरीत अशी जीवनभाष्ये येत असतात, तेव्हा ती किती नकोशी होतात ! 'माऊली'च्या बाबत अशी ती नकोशी का वाटत नाहीत ? याचे एक सरळ नि स्थूल उत्तर असे देता येईल की, 'माऊली'तील जीवनभाष्ये कादंबरी–निवेदनाच्या पोतातच सरमिसळून गेली आहेत. पण ती अशी सरमिसळून गेली याचे तरी रहस्य शेवटी काय ? तसे रहस्य वगैरे काही नाही. अगोदर म्हटल्याप्रमाणे या कादंबरीतला 'मी' हा निवेदक–मी नसून स्वतः आनंद यादवच होत. स्वतः कलावंत मांजरांचे आयुष्य, माणसाच्या आयुष्याच्या पार्श्वभूमीवर–माणसांचे सुखदुःखात्म जगणे, त्यांच्या भावभावना, रीतीरिवाज, त्यांचे सामाजिक व वैयक्तिक आयुष्य यांच्या पार्श्वभूमीवर–न्याहाळतो आहे. त्यासाठी स्वतः लेखक मांजराबरोबर अष्टौप्रहर राहतो आहे त्यामुळे मांजराचे 'सनातन' आयुष्य आणि मांजराचे 'नात्यागोत्या'चे आयुष्य यांची येथे एक अपरिहार्य अशी तुलना होत आहे. त्यामुळे वाचकच स्वतःवर 'हे चित्र पाहा नि ते चित्र पाहा' असा आदेश लादून घेतो आहे. वाचकांची अशी 'स्थिती', Conditioning करून

टाकण्याचे बळ कुठेतरी यादवांच्या रचनाविशेषात व लेखनशैलीत आहे, हे मान्य करावे लागते.

तथापि एक–दोन ठिकाणी या रचनाविशेषाच्या व शैलीच्या बाबतीत खुद्द यादवांनाच चकवा लागण्यासारखे झाले आहे. उदा., मांजरीची दोन पिल्ले कुठेतरी नाहीशी होतात. तो प्रसंग चितारल्यावर यादव जे काही लिहितात ते या कादंबरी-साठी त्यांनी स्वीकारलेल्या घाटाच्या बाहेर ओसंडणारे आहे आणि म्हणून ते कृत्रिम झाले आहे. पिल्लं गायब झाल्यामुळे हवालदिल झालेल्या मांजरीची अवस्था चितार-ताना यादव लिहीतात, 'कॉटवर बसलेली मांजरी डोळे झाकून मधूनच ओरडत होती. ती हळहळून पिल्लांचा आठव डोळे मिटल्यावरही करत असावी का तिला झोपेतही तेच स्वप्न पडत असेल ! आपली पोरं आपल्याजवळच राहावीत, भोव-तीनं खेळावीत, मोठी व्हावीत, एवढीच त्या मुक्या जीवाची अपेक्षा.' पण असे चित्रण केल्यावर यादव '...पण एवढीही तिची अपेक्षा माणूस पुरी करीत नाही...' असे म्हणून 'मांजरी'ची बाजू घेऊन 'माणसा'शी वाद घालू लागतात. 'आई-पासनं लेकराला तोडून नेण्याचा अधिकार तुला कोणी दिला ? मला अशी तळमळत ठेवणारा तू माणूस नावाचा कुत्रा कोण ? बुद्धिमान म्हणून घेतोस ना ? मग सोडव की तू तुझे प्रश्न...' किंवा स्वार्थाचा सतत विचार करून, 'प्रेम, लळा, जिव्हाळा लावणाऱ्या धूर्त, हिशोबी माणसापेक्षा मांजरीचं पिलांवरचं प्रेम पराकोटीचं, उत्कट, निकोप निरपेक्ष आहे. ते समजून घेण्याच्या अवस्थेत अहंकेन्द्री माणूस कधी येऊ शकेल वाटत नाही. असता तर युगानुयुगे जिवलग सोबत करणाऱ्या मांजराच्या पाठीत वाटीभर दुधासाठी मरमरेस्तवर बडगा हाणला नसता त्यानं.' इत्यादी प्रकारे जे विचार यादव व्यक्त करतात ते माणसाच्या दुष्टाव्याच्या दर्शनार्थच कर-तात, हे उघड आहे. इथेच या कादंबरीत यादवांच्या लेखणीचा कलात्मक तोल जरा ढळलेला आहे. मुद्दाम लक्षात घ्यायला हवे की यादवांनी 'माणसा' संबंधी इथे जे भाष्य केले आहे ते बरोबर की चूक, यथार्थ की अयथार्थ हा प्रश्न नसून कादंबरीच्या रचनेत, घाटात ते सामावणारे आहे की नाही, हा आहे. ते तसे सामावून जात नाही, हे स्पष्ट आहे. पण अशी चकव्याची एकदोन स्थळे सोडली तर यादवांच्या माऊलीची रचना आणि शैली आपले लक्ष वेधून घेतात. आणि लक्ष वेधून घेता घेताच जीवनाचे एक नवेच आकलन आपल्या चिंतनासाठी आपल्या तळहातावर ठेवतात.

□ □

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३३५९
दा. क्र. २६०४२
निबंध २१११-०
शाखा

: १० :

‘ तोच चंद्रमा ’ : गीत आणि काव्य

शांता ज. शेळके ह्या कवयित्री म्हणून प्रसिद्ध आहेतच. ‘सत्यकथा’ मासिकात त्यांच्या काही कविता प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. तेव्हा कवयित्री हे त्यांचे बिरुद कोणीही हिरावून घेऊ शकत नाही. त्याचबरोबर त्या एक प्रथितयश गीतकार म्हणूनही लोकप्रिय आहेत. त्यांनी लिहिलेली अनेक गीते हृदयनाथ मंगेशकर, लता मंगेशकर, उषा मंगेशकर, आशा भोसले, किशोरी आमोणकर, सुषमा श्रेष्ठ, अरुण दाते, बकुल पंडित, वसंतराव देशपांडे, शाहीर साबळे, सुलोचना चव्हाण इत्यादी सुप्रसिद्ध गायक-गायिकांनी गायली आहेत. ती सर्व गीते कमालीची लोकप्रिय आहेत. अशा १२० गीतांचा संग्रह ‘तोच चंद्रमा’ नावाने ‘अभिजित प्रकाशना’ने आपले पहिले प्रकाशन म्हणून प्रसिद्ध केला आहे. वास्तविक लोकप्रिय भावगीतांचे संग्रह प्रसिद्ध होणे ही गोष्ट मराठी भाषेत नवीन नाही. ‘गोड गोड भावगीते’पासून ‘आपली आवड’ पर्यन्तचे अनेक गीतसंग्रह गीतवेड्या रसिकांच्या परिचयाचे आहेत. तथापि तशा संग्रहांत अनेक छोट्यामोठ्या गीतकारांना एकाच पंक्तीत बसवलेले

असते. शिवाय गीतांची निवड करणाऱ्या बाबतीत संग्रहकर्ते चोखंदळ असतातच असे नाही. या पार्श्वभूमीवर ' तोच चंद्रमा ' हा गीतसंग्रह लक्षणीय ठरतो. एकाच गीतकाराची लोकप्रिय गीते संग्रहित करण्याचा व गीतांच्या निवडीच्या बाबतीत विशेष चोखंदळपणा दाखविण्याचा हा प्रयत्न प्रशंसनीय आहे. केवळ शांता ज. शेळके यांच्याच गीतांचा संग्रह काढून अभिजीत प्रकाशनाने एक फार मोठे कार्य केलेले आहे. एक गीतकार 'गीत' या प्रकाराची किती रूपे विविधतेने रसिकांसमोर सादर करू शकतो याची कल्पना या संग्रहाच्या आस्वादाने पुरेपूर येते.

' तोच चंद्रमा ' बाबत काही लिहिण्यापूर्वी एका वादग्रस्त प्रश्नाचा परामर्श घेणे जरुरीचे वाटते. ' गीत ' आणि ' काव्य ' ही भिन्नभिन्न साहित्यरूपे आहेत काय, हाच तो वादग्रस्त प्रश्न होय. या प्रश्नाबाबत अनेक ठिकाणी अनेक प्रकारे चर्चा झालेली आहे. यवतमाळ येथे झालेल्या मराठी साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून ग. दि. माडगूळकर यांनी केलेल्या भाषणातही या प्रश्नाची उकल करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. सर्वसाधारणपणे गीतकार हा सुरांच्या अनुनयात गुंतलेला असल्यामुळे शब्द आणि त्या शब्दांनी प्रतीत होणाऱ्या अनुभूतींकडे त्याचे लक्ष नसते, असा समज आहे. या समजापोटी गीतकाराला कवीपेक्षा कनिष्ठ लेखले जाते. माडगूळकरांना हे पटत नाही. माडगूळकरांच्या मते काही कवींना काव्य स्फुरते तेच मुळी छंदासह. असे काव्य केवळ वाचले गेले तर ' कविता ' या सदरात मोडेल आणि गायले गेले तर गीत म्हटले जाईल, अशी माडगूळकरांची धारणा आहे. म्हणूनच संमेलनाच्या व्यासपीठावरून त्यांनी "गीत गायले जाते एवढ्या अपराधासाठी त्याच्या अंगावरची कवित्वाची भूषणे काढून कशासाठी घ्यायची ?" असा खडा सवाल निःसंदिग्धपणे विचारला आहे. त्याचवेळी " अनुभूतीचे कलात्मक प्रकटीकरण म्हणजे जर काव्य असेल तर त्यातून गीत वेगळे करण्याचे कारण नाही," असा स्पष्ट निर्वाळाही त्यांनी दिला आहे. अशा प्रकारे चांगल्या गीतातही काव्य असल्याने त्या गीतास कनिष्ठ वगैरे समजण्याचे काही कारण नाही, अशी जी धारणा माडगूळकरांनी व्यक्त केली आहे, त्या धारणेस पोषक अशी बरीच गीते ' तोच चंद्रमा ' या संग्रहात आहेत. माडगूळकरांचा ' गीत ' आणि ' काव्य ' याबाबतचा दृष्टिकोन स्वीकारल्यास ' तोच चंद्रमा ' मधील ' जिवलगा ', 'ही वाट दूर जाते', 'विझते जळात जेव्हा', 'स्वप्नास जाग येई ' इ. गीतांना 'काव्य' म्हणण्यास प्रत्यवाय दिसत नाही. इतकेच काय, पण—

> सरले रडणे, उरले हसणे
> भवती रचितो भलती व्यसने
> भलती व्यसने
> विझवू बघतो जाळ आतला

अशा सरळ साध्या शब्दात जेव्हा एखादी वेदना गीतबद्ध होते तेव्हा त्या गीतालाही 'काव्य' दालनात समाविष्ट करणे सहज शक्य आहे. 'गीत' आणि 'काव्य' यांबद्दलची ही चर्चा येथे अधिक वाढविण्याचे कारण नाही. शिवाय खुद्द शांता ज. शेळके यांनी 'तोच चंद्रमा'च्या छोटया प्रस्तावणेत सर्वत्र 'गीत' हाच शब्दप्रयोग उपयोजिला आहे. त्यामुळे या चर्चेचे तसे प्रयोजनही राहात नाही. हेतू इतकाच की, 'तोच चंद्रमा' मधील बरीच गीते काव्यगुणसंपन्न आहेत याची नोंद घ्यावी.

शांताबाईंनी चित्रपट, नाटक, आकाशवाणी आणि ध्वनिमुद्रिका यांकरिता वेळोवेळी लिहिलेल्या अनेक गीतांपैकी निवडक गीतांचा समावेश 'तोच चंद्रमा'मध्ये केलेला आहे. या संग्रहातील गीतांची निवड करताना गीतरूपाच्या विविधतेचे भान ठेवले गेले आहे. ही गोष्ट अभिनंदनीय आहे. परिणामी एकाच घाटणीची गीते निवडली गेली असता येणारा एकसूरीपणा या संग्रहात जाणवत नाही, ही रसिकांच्या दृष्टीने मोलाची बाब आहे. याचबरोबर शांता ज. शेळके किती विविध प्रकारची गीतरूपे हाताळू शकतात याचाही प्रत्यय या संग्रहातून येतो. भावगीत, चित्रपट-गीत, नाटच-गीत, लावणी, बालगीत, भूपाळी, भलरी इ. गीतरूपे या संग्रहात विपुलतेने आढळतात, ही खरोखर समाधानाचीच गोष्ट आहे. शिवाय एकच गीतरूप वेगवेगळ्या तऱ्हांनी आविष्कृत करण्याची किमयाही शांताबाईंनी करून दाखवलेली आहे. उदाहरणदाखल 'लावणी' हे या संग्रहातले गीतरूप पाहा. या संग्रहात पंधरावीस लावण्या आहेत. पण प्रत्येक लावणीची जात वेगळी आहे. आविष्काराचा ढंग वेगळा आहे. कृष्णाची लावणी (विसरून जाते घरदाराते), राधेची लावणी (कशी गौळण राधा बावरली), पैठणीची लावणी (पैठणी मला नवी आणवा, रेशमांच्या रेघांनी), शृंगाराची लावणी (माझ्या नखऱ्याच्या शंभर तऱ्हा, आज आला तुम्ही राजसा), विरहाची लावणी (लहरि सजण कुणी दावा) इ. लावणीचे जेवढे म्हणून प्रकार मराठी शाहिरांनी रूढ केले आहेत ते सर्व शांताबाईंनी आत्मसात करून आविष्कृत केलेले आहेत. 'विराणी' हा असाच शाहिरांचा आवडता प्रकार आहे. शांताबाईंनी विराणीही लिहिली आहे (का धरिला परदेश). होनाजीसारख्या शाहिराने आपल्या लावण्यातून वेगवेगळे आशय आविष्कृत केलेले आहेत आणि ते सर्व सर्वसाधारण ग्रामीण गृहिणीच्या अनुभव-विश्वाच्या कक्षेतील आहेत. ही गोष्ट शांताबाईंच्या लावणीरचनेतही जाणवते. 'हिरव्या रंगाचा छंद' धरणारी गर्भवती स्त्री शांताबाईंनी चितारली आहे आणि त्याचबरोबर

चंद्राहुनी देखणा, ओळखीचा पाहुणा
आला ग भाऊराया

असे म्हणत भावाची वाट पाहणारी बहीणही त्यांनी चितारली आहे. इतकेच नव्हे तर ग्रामीण जनतेचे श्रावणमासावरील प्रेम लक्षात घेऊन त्यांनी 'श्रावणाची

लावणी 'ही लिहिली आहे. विशेष म्हणजे 'गणराज रंगी नाचतो' आणि 'एक एक विरते तारा' या अनुक्रमे गण आणि भूपाळीच्या धर्तीच्या रचनाही शांताबाईंनी केलेल्या आहेत. अशा प्रकारे या संग्रहात केवळ गीतरूपांचीच विविधता आहे असे नव्हे तर गीतरूपांच्या आविष्कारातही विविधता आहे हे खास जाणवते.

चित्रपट-गीते, नाट्य-गीते आणि भावगीते यांबरोबरच शांताबाईंनी भलरी, कोळीगीते, अंगाई, बालगीते इ. सर्व गीतप्रकार समर्थपणे आविष्कृत केलेले आहेत. 'मी डोलकर डोलकर', 'राजा सारंगा, माझ्या सारंगा–' ही कोळीगीते आणि 'विहीणबाई विहीणबाई', 'किलबिल किलबिल पक्षी बोलती', 'आई, बघ ना कसा हा दादा', 'पप्पा सांगा कुणाचे' ही बालगीते आज मराठी गीतांमध्ये लोकप्रियतेच्या शिखरावर आहेत. विशेष म्हणजे केवळ लोकप्रिय गीतप्रकारांवरच आपले लक्ष केंद्रित न ठेवता शांताबाईंनी अंगाई, भूपाळी, भलरी इ. मराठी गीतात दुर्मिळ होऊ लागलेले गीतप्रकारही हाताळले आहेत, ही गोष्ट शांताबाईंच्या कलाप्रेमी मनाची साक्ष पटवते.

शैली आणि शब्दकळा या दृष्टिकोनातून संग्रहातील जवळजवळ सर्वच गीते उल्लेखनीय आहेत. भाव व नाद यांना अनुसरणारी शैली व शब्दकळा लक्षणीय आहेत. आवश्यक तेथे प्रादेशिकता आकृत्रिमतेने आविष्कृत झालेली आहे ('सोनसकाळी सरजा सजला' किंवा 'श्रावणाची लावणी') शांताबाईंची तरल (आणि तरीही सशक्त) कल्पनाशक्ती संग्रहात जागोजाग दिसून येते. 'हा मंद मंद वारा या गीतातील

दाही दिशांमधूनी – ये पूर चांदण्याला
वाऱ्यात गंध आहे – हळुवार चंदनाचा
ओथंबली नभाची – फुलवेल तारकांची
आले तुझ्या स्मृतीने – डोळयांत आज पाणी

या पंक्तींतून किंवा 'बोलू नकोस काही' मधील

शब्दांहुनी खरी ही – डोळयांमधील भाषा
येतील काय हाती – पाण्यावरील रेषा
या वाहत्या जळाला – देऊ नको किनारे

या पंक्तीतून शांताबाईंच्या कल्पनाशक्तीची उंची लक्षात यावी. द्वंद्वगीते आणि कोरसगीते यासाठी आवश्यक अशी आवेशपूर्ण आणि खटकेबाज रचना, लावणीची नाजूक, ठसकेबाज रचना, भावगीतांची भावमधुर रचना, बालगीतांची सुलभ रचना इ. रचनाप्रकार शांताबाईंच्या गीतरचनेच्या सामर्थ्याचे दर्शन घडवतात. नादाला अनुसरणारी शब्दरचना गीत या प्रकाराला आवश्यक असते. शांताबाईंना ही गोष्ट साधली आहे, नव्हे तशी शब्दरचना करण्यात त्या पूर्णपणे यशस्वी झालेल्या आहेत.

Music is the language हे तत्त्व शांताबाईंनी आपल्या गीतरचनांच्या बाबतीत आत्मसात केलेले जाणवते.

'गीत' या रूपाला मूलतःच असणाऱ्या मर्यादा या संग्रहात जाणवतात. सुदैवाने अशा मर्यादा दिग्दर्शित करणारी स्थळे थोडीच आहेत. 'तर्ज आधी बांधली जाऊन तिच्यावर शब्द टाकण्याची कामाठी' शांताबाईंनी एकदोन ठिकाणी केलेली आहे (नंबर फिफ्टिफोर). कळत न कळत येणारी सांकेतिकता, पारंपरिकता यांचाही आश्रय शांताबाईंना 'मागणी तसा पुरवठा' या गीतांच्या बाबतीत हमखास लागू होणाऱ्या तत्त्वामुळे करावा लागलेला आहे (या कृष्णाला काय बाई म्हणू).

एकूण हा गीतसंग्रह गीतवेड्या रसिकांच्या अमाप कौतुकास पात्र ठरणारा आहे यात संदेह नाही. या संग्रहातील बहुतेक सर्व गीतांच्या ध्वनिमुद्रिका उपलब्ध आहेत. शांताबाईंच्या सुदैवाने त्यांच्या गीतांना उत्तमातले उत्तम संगीत दिग्दर्शक आणि गायक लाभलेले आहेत (हेच त्यांच्या गीतरचनेचे यश होय). शांताबाईंच्या संग्रहाच्या आस्वादाने होणाऱ्या आनंदाचे वर्णन त्यांच्याच शब्दात करायचे म्हटल्यास—

बहरल्या स्वरांच्या वेली
दरवळे गंध भवताली

असे म्हणावे लागेल.

□ □

: ११ :

'जेव्हा यम हरला' संहितामूल्य आणि प्रयोगमूल्य

: १ :

ग. त्र्यं. माडखोलकरांनी कोल्हटकरांच्या विनोदाला 'हेतुसुंदर' असे म्हटले आहे. हाच शब्दप्रयोग वसंत सबनीस यांच्या एकांकिकांकरिता वापरता येईल. सबनीस यांचे एकांकिका-लेखन खरोखरच 'हेतुसुंदर' आहे. येथे सर्वप्रथम 'हेतु-सुंदर' या शब्दप्रयोगाची अर्थनिश्चिती करायला हवी. मुद्दाम हे लक्षात घ्यायला हवे की, 'हेतुसुंदर' म्हणजे 'हेतुप्रधान' नव्हे. 'हेतुप्रधान' या शब्दप्रयोगात कुठे तरी एक लेखकाची स्वतःची इच्छा दडल्यासारखी वाटते. आपले म्हणणे, आपला विचार प्रेक्षक-वाचकांपर्यन्त पोहोचविण्याची लेखकाची कलाबाह्य असोशी त्या शब्दप्रयोगातून जाणवते. थोडक्यात 'हेतुप्रधान' या शब्दप्रयोगातील 'हेतु' हे पद 'हेतुसुंदर' मधील 'हेतू' पेक्षा वेगळ्या अर्थांचे आहे. 'हेतुप्रधान' मधील 'हेतु' हा

लेखकाच्या इच्छेचा निदर्शक आहे. 'हेतुसुंदर' मधील 'हेतु'चे तसे नाही. 'हेतुसुंदर' मधील 'हेतु' हा लेखकाच्या इच्छेशी नव्हे, तर त्याच्या 'कल्पना'शी (thematic conception शी) निगडित आहे. कलाकृती साकारत असते म्हणजे लेखकाला गवसलेले कल्पनच फुलत–बहरत असते, सौदर्यपूर्ण आकार घेत असते. सारांश, 'हेतुसुंदर' हा शब्दप्रयोग केवळ विशेषणात्मक नसून तो इथे कला आणि तिची निर्मिती या दोन्हींचाही निदर्शक आहे. आणि याच अर्थाने तो सबनीस यांच्या एकांकिका–लेखनासाठी वापरलेला आहे.

सबनीस यांनी स्वतःची अशी समर्थ एकांकिका–लेखनपद्धती तयार केलेली आहे. आपल्या अवतीभोवतीच्या जीवनवास्तवातून सबनीसांना काही एक 'कल्पन' गवसते. मग या 'कल्पन।'ला आकार देताना, ते फुलवताना सबनीस वास्तवाचा त्याग करतात आणि कल्पनारम्यता स्वीकारतात. अ-वास्तव स्वरूपात 'कल्पन' मांडू पाहतात. मात्र असे करीत असताना सबनीस आपल्या 'कल्पना'ची जीवनवास्तवता हरवू देत नाहीत; त्याचा वास्तवाशी असलेला संदर्भ निखळू देत नाहीत. हलक्याफुलक्या, नर्म, खुसखुशीत विनोदी प्रसंगांची निर्मिती करून सबनीस स्वतःला गवसलेले जीवनवास्तव मांडू पाहतात. जणू आपल्याला गवसलेले जीवनवास्तव अधिक परिणामकारकतेने मांडण्यासाठीच ते त्याला गंभीरपणे न भिडता कल्पनारम्य पातळीवर भिडू पाहतात. सबनीस जितके जितके कल्पनारम्यतेकडे जातात, तितके तितके हे जीवनवास्तव अधिक तीव्र होत जाते, असे त्यांच्या काही एकांकिकांतूत दिसेल. 'जेव्हा यम हरला' ही एकांकिका या दृष्टीने मुद्दाम पाहण्यासारखी आहे.

पुण्यशील सावित्रीपुढे यम हरल्याची पुराणकथा आपल्याला माहिती आहेच. सत्यवानाचे प्राण सावित्री यमाकडून परत मिळवते ते तिच्या पुण्याच्या बळावर. ही कथा आठवल्यावर आपल्या मनात येते की प्रत्यक्ष यमधर्मालाही आपल्या नियमास अपवाद करावयास लावण्याइतकी पुण्याई आज कोणाजवळ आहे का? आपण शोध घेऊ लागतो, तसतसे आपल्या लक्षात येते की, सध्या पुण्यात्मा कोणीच नाही. आपण आणखी शोध घेतला तर आपल्याला असेही दिसेल की, हा पृथ्वीतल जणू पापात्म्यांनी भरलेला आहे. नुसता पापात्म्यांनी भरलेला आहे असे नव्हे, तर हे पाप हेच येथील जीवनव्यवहारातील बलस्थान बनलेले आहे. या पापशक्तीच्या बळावर हे लोक कुणासही सहज हरवू शकतात. या लोकांची पापलालसा मृत्यूलाही भीक घालत नाही. स्वतःच्या वैयक्तिक सुखस्वार्थापलीकडे यांना इतरांच्या जीवनमरणाचीही पर्वा नाही. अधिकाधिक ऐहिक सुखासाठी अधिक सामर्थ्यवान होणे, एवढेच एक ध्येय यांच्यासमोर आहे. म्हणूनच ही माणसे अधिकाधिक पापसंचय करीत आहेत. इतकेच नव्हे, तर आपल्या पापकृत्यांबद्दल वाईट वाटण्याऐवजी

त्यांना एक प्रकारचा अभिमानच वाटत आहे. आजचे हे भयावह जीवनवास्तव सबनीस यांच्या नजरेला अगदी सहज गवसलेले आहे. तेच त्यांनी 'जेव्हा यम हरला 'मध्ये कल्पनारम्य पातळीवर, विनोदी पद्धतीने आपल्यासमोर मांडले आहे.

हे जीवनवास्तव मांडताना एकांकिकेत एका किरकोळ मोटार अपघाताची कल्पना केलेली आहे. जंगलालगतच्या एका रस्त्यावर हा अपघात घडलेला असतो आणि अपघातातून सहीसलामत वाचलेली माणसे आपसात गप्पा मारत बसलेली असतात. मृत्यूसारखी भीषण शक्ती जवळ येऊन गेलेली असूनही यांपैकी कोणीही अंतर्मुख झालेले नाहीत किंवा जीवनाच्या क्षणभंगुरतेमुळे बिथरलेलेही नाहीत. उलट-प्रत्येकाची जीवनेच्छा जास्तच तीव्र झाल्यासारखे झाले आहे. खाशेराव खुंटे या स्थानिक पुढाऱ्याला सगुणेचा नाच कसा पाहता येईल याची काळजी लागली आहे, तर विठ्ठलराव ताठे या वकीलमहोदयांना उद्याची तारीख कशी गाठता येईल याची. अगदी सात्त्विक वृत्तीच्या पावसकर मास्तरांनाही आपल्या मरणोन्मुख मुलीची भेट होते की नाही, याची काळजी लागली आहे.

मृत्यू इतका जवळ आला होता तरी कोणीही भयभीत झालेले नाहीत. उलट, ही मंडळी (मास्तर व त्रिवेणी यांचा अपवाद वगळता) मृत्यूवरच विनोद करीत बसली आहेत. आणि हे विनोद-सुख घेण्यात ती सारी मश्गुल आहेत. कसे ते पाहा :

(१) पंडित : वकीलसाहेब, आज खुद्द यमाची तारीख होती इथं; पण ती सुद्धा आपण चुकवली...

डॉक्टर : अरे, आमचा तर जन्म गेला यमाला हुलकावण्या देता देता आणि त्याच्या तारखा चुकवता चुकवता...

(२) पंडित : अहो, आपलं मरण म्हणजे यमाची चैन आणि आपलं जगणं म्हणजे यमाला अपघात.

डॉक्टर : वा पंडितराव...मला वाटलं होतं पोलीस म्हणजे अगदीच खरजेच्या मलमाच्या जाहिरातीसारखा रूक्ष मनुष्य ...पण नाही...तुमचं हे वाक्य ऐकून खुद्द यमसुद्धा खूष झाला असता बरं का.

मंडळी अशा रीतीने हास्यविनोदाचे बार उडवीत असतानाच प्रत्यक्ष यम आपल्या दूतांसह घटनास्थळी उपस्थित होतो, असा प्रसंग पुढे दाखविला आहे. तरीसुद्धा हा कुणी नाटकातला यम आहे असे समजून मंडळी त्याची टर उडवीत राहतात. "मी खरा यम आहे" असे स्वतः यम सांगत असतो, तरी कुणीच त्याच्याकडे लक्ष देत नसते. उलट, 'असले पुष्कळ यम बघितलेत आम्ही' किंवा 'यम आहेस तर रेडा दाखव' अशांसारख्या वाक्यांनी ते त्याची संभावना करीत असतात. खाशेराव खुंटे आणि पोलीस सब्‌इन्स्पेक्टर पंडित कोरडे तर यमाला हात-

उचल्याच ठरवतात. ('अपघात झाला आहे, जाता जाता काही हाताला लागेल तर तेवढंच...') ते गचांड्या देऊन यमाला हाकलून लावण्याची भाषा बोलू लागतात. या सगळ्या हास्यप्रसंगाची गंमत लुटत असतानाच वाचक-प्रेक्षकांच्या मनात एक प्रकारे सत्याला धुडकावून लावणारी आजची धटिंगणशाहीच लेखक आपल्यापुढे उभी करीत आहे, याची सूक्ष्म जाणीव उभी राहते.

अखेर यम आपल्या खऱ्या रूपाची चुणूक दाखवितो आणि हा खरोखरीचा यम असल्याची सर्वांना खात्री पटते. पण खात्री पटली म्हणून ते गंभीर होतात असे नव्हे; उलट, रोजच्या जीवनव्यवहारात क्षुद्र सुखे मिळवण्यासाठी ही मंडळी जे डावपेच लढवत असतात, समोरच्याला शब्दात पकडून स्वतःचे साधण्यासाठी जे प्रयत्न करीत असतात, तेच सारे प्रकार ते यमधर्मासमोरही सुरू करतात. 'आपण रिक्त हस्तानं कधी परतत नाही' असे यमाने सांगताच, हे युक्तिवादाने यमाशी बोलू लागतात. 'केवळ प्रतिष्ठेसाठी एखाद्याचा प्राण घेणं म्हणजे...', 'शक्य तोवर वाटाघाटींनी बिकट प्रश्न सोडविण्याची आमची प्रथा आहे', 'न्यायाधीशांची चूक कधीही होता कामा नये,' अशी ठेवणीतली वाक्ये ते यमाला ऐकवू लागतात. इथेही पुन्हा ही सगळी संभाषणे आपले मनोरंजन करीत असतानाच हीच आपल्या दैनंदिन जीवनातील आपली पालुपदे असल्याचे, आपण ती पदोपदी कळत नकळत वापरीत असल्याचे वाचक–प्रेक्षकांच्या लक्षात येते. जीवनातील कृत्रिमता व खोटेपणा सहजतेने लक्षात आणून देणे हे उपहासगर्भ विनोदाचे कार्य असते आणि सबनीसांना येथे ते छान साधले आहे.

आपण कुणाचा तरी एक प्राण घेऊन जाणारच, असे यमाने सांगितल्यावर प्रत्येकजण आपण जिवंत राहणे का आवश्यक आहे, हे सांगू लागतो. इथेही माणसाचे जगण्याचे हेतू किती क्षुद्र आणि निरर्थक आहेत, याचे दर्शन लेखक घडवितो.

शेवटी "जो अधिक पुण्यवान असेल, तो जीव नेण्याची आमची प्रथा आहे. त्या प्रथेला अनुसरून..." हे यमाचे म्हणणे पुरे व्हायच्या आतच प्रथम खाशेराव आणि नंतर इतर आपापल्या पापांचे पाढे वाचू लागतात. आपण पापी आहोत, हे पटवून देण्याची जणू त्यांच्यात अहमहमिकाच लागते. मग सारेजण यमाशी युक्तिवाद करू लागतात. खाशेराव म्हणतो, "...सर्वांत पुण्यवान माणसाला नेण्याची आपली बोली आहे. इथं पुण्यवान माणूस सापडलेला नाही. तेव्हा आता तुम्ही कुणालाच नेऊ शकत नाही."

युक्तिवादानेही यम ऐकत नाही म्हटल्यावर विठ्ठलराव ताठे यमाला एक वकिली तडजोड सुचवितात. मास्तर जिला भेटायला निघालेले असतात ती मास्तरांची मुलगी आसन्नमरण असते. यमाला रिक्त हस्ताने परत जायचे नसेल तर त्याने तिचे प्राण न्यावेत असे ते सुचवितात. दुसऱ्याच्या सरणावर पोळी भाजून घेण्याची

माणसाची नीच वृत्ती आपण ऐकून असतो. पण आपल्या स्वार्थासाठी माणूस आज कुणाही निरपराध व्यक्तीला सरणावर लोटायला मागेपुढे पाहीनासा झाला आहे हे कळून आपण वाचक–प्रेक्षक अवाक् होतो, सुन्न होतो. पण लगेचच आपल्या बहिणीचे प्राण वाचावेत म्हणून त्रिवेणी स्वतःच्या प्राणाच्या बलिदानास सिद्ध होते, हे पाहून आपल्याला जरा बरे वाटते.

यानंतर क्षुल्लक स्वार्थासाठी एकत्र आलेली माणसे स्वार्थामध्ये बिघाड होताच एकमेकांची कशी उणीदुणी काढतात, एकमेकांच्या प्राणावर कशी उठतात, याची एक छोटीशी झलक सबनीस आपणास दाखवितात.

शेवटी ज्या कोंबडीमुळे अपघाताचे आणि अपघातानंतरचे हे सारे रामायण घडते, ती अर्धवट मेलेली कोंबडी घेऊन तिचा मालक–शेतकरी तक्रार करीत येतो. धूर्त वकीलसाहेब ही संधी साधतात आणि यमराजाला अखेरचा धोबीपछाड घालतात. ते यमाला म्हणतात :

> " महाराज, आपला प्रश्न सुटला आहे. ही कोंबडी मरायला टेकली आहे. शिवाय हा जीवही अपघातातलाच आहे. इथलाच आहे. पापपुण्याचाही प्रश्न इथं उपस्थित होत नाही..."
>
> " माणसाचा प्राण नेला पाहिजे अशीही आपली अट नव्हती आणि सर्वांभूती एकच आत्मा आहे, असं आपल्यापैकी एका ज्ञानदेवानं सांगितलं आहे..."

विठ्ठलरावाच्या या सगळ्या बोलण्याचा घाट अगदी पूर्णपणे वकिली स्वरूपाचा, बिनतोड बाजू मांडणारा असा ' कायदेशीर पॉईंट 'चा आहे. इथेच आपल्या लक्षात येते की, कायदा व सुव्यवस्था यांचे काटेकोर पालन करण्याच्या आग्रही कटाक्षातच आपण त्यांचा अंत करून टाकला आहे. आपल्याला असेही जाणवते की, न्यायदेवता आंधळी नसते, उलट तिला सत्य दिसत असूनही कायद्यांच्या वेटोळ्यांमुळे तिला सत्यापर्यंत पोहोचता येत नसते. आम्ही अशा स्वरूपाची समाजव्यवस्था स्वीकारली आहे की न्यायदेवतेलाच नव्हे, तर आम्हापैकी व्यक्तिशः प्रत्येकाला न पटलेला निर्णय घ्यावा–द्यावा लागतो आहे. हा गंभीर आशय ही एकांकिका आपल्यापर्यंत पोहोचविते.

अशा रीतीने ' जेव्हा यम हरला 'द्वारे सबनीस आपल्याला एका गंभीर सामाजिक शोकांतिकेच्या टोकावर नेऊन सोडतात. या एकांकिकेतील कल्पनारम्यता तिच्यातला खळखळून हसवणारा विनोद आपण विसरून जातो. आपले मन काहीसे विषादग्रस्त होते. प्रेक्षकांना इतके अंतर्मुख करण्याचे यश सबनीसांच्या अन्य कोणत्या एकांकिकेला लाभलेले आहे काय ?

वसंत सबनीस हे ‘ विच्छा माझी पुरी करा ’फेम एक कुशल व यशस्वी वगनाटयलेखक आहेत, याची आठवण ‘ जेव्हा यम हरला ’ ही एकांकिका अधून-मधून करून देते. विशेषत: या एकांकिकेतील विनोदाचे स्वरूप आणि त्याचा ढंग, वगनाटयातल्या विनोदाप्रमाणे आहे. असे असले तरी एकांकिकेत विनोदाची पातळी वगनाटयाच्या पातळीवर ढासळलेली नाही. (क्वचित एखादा अपवाद आहे.) उलट, या एकांकिकेतला विनोद अभिरुचिसंपन्न आहे. असे असून या विनोदाला वगनाटयाच्या विनोदाचे स्वरूप कसे आले आहे ? वगनाटयातला विनोद हा ठसक्याचा विनोद असतो, फटाकडयासारखा फाटकन् फुटणारा असतो. विनोदाला असा ठसका प्राप्त होतो तो कधी बोलणाऱ्याच्या तल्लखपणामुळे ऐटबाज हुशारीमुळे, तर कधी प्रसंगाला लाभणाऱ्या अनपेक्षित संदर्भविहीनतेमुळे (irrelavance मुळे). “आडनाव नाही, गाव नाही—मग तुम्हाला इथं भाव नाही” हे यमाला उद्देशून उच्चारलेले वाक्ये ऐटबाज हुशारीचे वाक्य आहे. याची फेक वगनाटयातल्यासारखी आहे. “मग सांगा महाराज...ह्या सगळ्या पापांचा बाप मीच आहे की नाही ?” हे खाशेराव खुंटे यांचे वाक्यही याच जातीचे. सगळ्यांच्या वतीने यमराजाकडे माफी मागणारे वकीलसाहेब म्हणतात, “ आमच्या हातून अक्षम्य अपराध घडला आहे. पण आपण उदार मनानं सार्वजनिक क्षमा करावी. ” संभाषणात वारंवार वापरलेले म्हणून संदर्भहीन झालेले ‘ सार्वजनिक ’सारखे अनेक शब्दप्रयोग विनोदी लेखकांचे नेहमीच लक्ष्य झालेले आहेत. (याच वाक्यातील ‘अक्षम्य’ हा शब्द तर किती संदर्भविहीन झालेला आहे !) पण याहीपेक्षा संदर्भविहीनतेमुळे साधलेल्या ठसठशीत विनोदाचे खास वगनाटयात शोभण्यासारखे एक स्थळ पहा :

खुंटे : महाराज, मी तर जनतेचा पुढारी आहे. आम्ही मेलो म्हणजे जनता मेली— तिचं कसं होईल ?

सगुणा : खाशेराव, ही कोन वं जनता ? आन मला कदीबी बोलला न्हाई त्ये ?

अनपेक्षित संदर्भविहीनतेप्रमाणेच अनपेक्षित कलाटणीचा— वाक्यविपर्ययाचा विनोद हाही वगनाटयाचाच एक विनोद-प्रकार म्हणायचा. इंग्रजीत ज्याला Paradox म्हणतात त्याच्यासारखा किंवा त्याच्या खूप जवळ जाणारा हा विनोद असतो. ‘जेव्हा यम हरला’मधील डॉक्टर यमाने आपले प्राण नेऊ नयेत म्हणून स्वत:चे समर्थन करताना म्हणतो, “मी डॉक्टर आहे— आज पन्नास रोगी माझ्या-कडं आशेनं पहात आहेत— मला नेलंत तर निष्कारण आपलं काम आणखीनच वाढेल...आणि नाही नेलंत तर मी आपलंच कार्य करीत राहीन...”

वाक्य किंवा वाक्यार्थ यांमध्ये फिरवाफिरव करून हास्यविनोद साधणे हा

वगनाट्यशैलीचा एक खास विशेष म्हणता येईल. या प्रकारात ज्या पात्राचे वाक्य फिरवलेले असते, ते पात्र हास्यास्पद ठरते. एक प्रकारे त्या पात्राची फिरकीच घेतलेली असते. त्यामुळे वगनाट्यातील अशा प्रकारच्या विनोदाला 'फिरकीचा विनोद' असे नाव द्यावेसे वाटते. 'जेव्हा यम हरला' मध्ये अशा फिरकीच्या विनोदाची दोनतीनच पण खुसखुशीत स्थळे आहेत. उदा., यमासमोर आपली बाजू मांडणारा विठ्ठलराव म्हणतो, "मी वकील आहे आणि गरिबांना न्याय मिळावा म्हणून रक्ताचं पाणी करतो." यावर सगुणा चटकन म्हणते, "कुनाच्या ? गरिबांच्या रक्ताचं ?"

'जेव्हा यम हरला'मधील विनोदाचे स्वरूप हे वगनाट्यातील विनोदासारखे आहे, हे इतक्या विस्ताराने सांगण्यामागे एक प्रयोजन आहे. या एकांकिकेकडे आपण नीट पाहिले तर आपल्या असे लक्षात येईल की, प्रयोगदृष्टचा या एकांकिकेची रचना खूप लवचिक आहे. ही एकांकिका मराठी रंगभूमीवर नेहमीच्या एकांकिकेच्या स्वरूपात तर सादर करता येतेच, पण वगनाट्याच्या पद्धतीनेही सादर करता येण्याइतकी क्षमता तिच्यात जरूर आहे. उदाहरणादाखल एक स्थळ पाहावे. यम हा नाटकातला यम नसून खराखुरा यम आहे याची प्रचीती आलेला खाशेराव यमापुढे लोटांगण घालतो आणि नंतर त्याचा आणि सगुणेचा संवाद होतो—

सगुणा : खाशेराव... खाशेराव...माजा पाय बगायचा सोडून त्येच्या पाया पडताय ?

खुंटे : सगुणे... हे सोंग नाही... हे साक्षात यमराज आहेत... ओळख पटली मला... अगं, नमस्कार कर सावित्रीसारखा.

(सगुणा सावित्रीची पोज घेऊन नमस्कार करते.)

खाशेरावसारख्या उडाणटप्पू पुढाऱ्याने सगुणेसारख्या उठवळ बाईला "अग, नमस्कार कर सावित्रीसारखा" असे गंभीरपणाने सांगणे आणि सगुणेनेही लगेच "सावित्रीची पोज"(सावित्रीसारखी नव्हे) घेऊन नमस्कार करणे हा झटपट कायापालट वगनाटयाच्या ढंगाने सादर करता येण्यासारखा नाही काय ? याचप्रमाणे (१) पंडित : यम आहेस तर रेडा दाखव. म्हणच आहे तशी हो ! बाप दाखव नाही तर श्राद्ध कर, (२) सगुणा : ... निस्ती माडी न्हाई, एक भारी साडी घेनार हैत त्ये...तवा माडीकडं न्हाई तर साडीकडं—कशाकडं बी बघा नि आमाला सोडा, आणि (३) पंडित : अहो खाशेराव... दुसऱ्यांना चान्स द्याल की नाही पापं सांगायचा, यांसारखे संवाद वगनाट्यातील मुक्त अभिनयालाच अधिक वाव देणारे आहेत.

प्रयोगदृष्टचा आवश्यक असणारी ही लवचिकता 'जेव्हा यम हरला'मध्ये असल्याने, तिच्या लेखनात वसंत सबनीसांना विशेष यश मिळाले आहे.

□ □

: १२ :

सिद्धान्त अनुभवांतराचा

लेखक आपले अनुभव इतर व्यक्तींप्रमाणेच समाजजीवनातून, आपल्या व्यक्तिगत जीवनातून स्वीकारीत असतो. लेखक आपल्या आजूबाजूच्या वा स्वतःच्या जीवनातून ज्याप्रमाणे अनुभव स्वीकारीत असतो, त्याप्रमाणेच तो इतर लेखकांच्या साहित्यकृतींतूनही ते स्वीकारीत असतो, स्वीकारू शकतो. (अर्थातच इतर लेखकांच्या साहित्यकृतींचा आस्वाद घेणे हा पुन्हा लेखकाच्या किंवा सामान्यजनांच्याही व्यक्तिगत जीवनात समाविष्ट होणारा अनुभव होय.) लेखक असा साहित्यकृतीतूनही जीवनानुभव स्वीकारू शकतो, कारण साहित्यकृतींत असे अनुभव देण्याची क्षमता असते.

लेखक ज्यावेळी पूर्वकालीन वा समकालीन, स्वकीय वा परकीय कृतीचा आस्वाद घेतो, त्यावेळी त्या साहित्यकृतीतील अनुभवाचा त्याच्या रसिक व्यक्तिमत्त्वाप्रमाणेच साहित्यिक व्यक्तिमत्त्वावरही प्रभाव पडतो. तो साहित्यानुभव त्या लेखकाचा कब्जा घेतो. लेखकाला तो विशिष्ट साहित्यानुभव आपलासा

करावा असे वाटू लागते. आपल्यातील कलावंताच्या पातळीवर तो अनुभव जगण्याची त्या लेखकाला तीव्र इच्छा होते. अशा रीतीने दुसऱ्या लेखकाच्या एखाद्या साहित्यकृतीतून येणारा अनुभव जेव्हा लेखकास अस्वस्थ करतो, आपलासा करावा असे वाटते, त्यावेळी लेखक काय काय करू शकतो ? या प्रश्नाची संभाव्य उत्तरे अशी :

(१) लेखक त्या अनुभवाचे अनुकरण करील,
(२) त्या साहित्यकृतीचे भाषांतर वा रूपांतर करील,
(३) किंवा वेगळीच साहित्यकृती निर्माण करील. (यालाच यापुढील विवेचनात अनुभवांतर असे म्हटले आहे.)

अनुकरणात दुसऱ्या साहित्यकृतीतून येणारा अनुभव त्याच स्वरूपात पण आपल्या शैलीत मांडण्याचा प्रयत्न असतो. अनुकरणाने लेखक मूळ साहित्यकृती निर्माण करणाऱ्या लेखकाच्या साहित्यिक संप्रदायात दाखल होतो. असे संप्रदाय सर्व भाषांतील साहित्यात सर्व काळात आढळतात. अनुकरणात खरी नवनिर्मितीच नसते; नवनिर्मितीचा आभास असतो. साहजिकच अनुकरणात गुंतलेला लेखक पुढे खुरटतो.

परभाषेतील साहित्यातून येणाऱ्या अनुभवाने लेखक जर अस्वस्थ झालेला असेल, तर त्याची स्वाभाविक प्रतिक्रिया भाषांतर वा रूपांतर करण्याची असते. जाँ. अनुईच्या 'बेकेट'ने झपाटून गेलेल्या शिरवाडकरांना त्याचे मराठी भाषांतर करावे वाटले आणि ते केल्यावरच त्यांना बरे वाटले. भाषांतरित साहित्यकृतींना कमी लेखण्याकडे टीकाकारांची, रसिकांची प्रवृत्ती असते. तथापि भाषांतर ही काही निर्जीव प्रक्रिया नव्हे. नवनिर्मितीचे चैतन्य भाषांतराच्या प्रक्रियेतही असू शकते. लेखक त्या साहित्यकृतीत मनाने किती गुंतून पडलेला आहे, यावर ह्या चैतन्याचे प्रमाण अवलंबून राहील. भाषांतरेच्छू लेखकाला मूळ कृतीतील जो अनुभव भावलेला असतो, त्याच्या जास्तीत जास्त निकट जाण्याचा भाषांतर हा एक प्रयत्न असतो. "भाषांतर करताना एखादी कलाकृती जितकी समजते, तितकी नेहमीच्या वाचनात कधीच समजत नाही", हे वि. वा. शिरवाडकरांचे मत या दृष्टीने लक्षणीय आहे. (वि. वा. शिरवाडकर, "बेकेट", **ललित**, दिवाळी अंक, १९७३.) भाषांतरित कृतीचे मोल ठरविताना 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ करण्यात भाषांतरकर्ता किती यशस्वी झाला आहे हे पाहिले पाहिजे. स्टीफन झ्वाईगच्या 'बर्निंग सिक्रेट' या कादंबरीचे भाषांतर करताना बा. भ. बोरकरांना असा 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ करण्यात यश मिळाल्याचे दिसते. रूपांतरात 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ तर केला जातोच, पण त्याचबरोबर त्यात 'स्व'त्वदेखील आणण्याचाही प्रयत्न असतो.

वा. नि...९

अनुकरण, भाषांतर, रूपांतर यांपेक्षा अनुभवांतर हा प्रकार वेगळा आहे. असे दिसते की, दुसऱ्या साहित्यिकाची एखादी साहित्यकृती लेखकाच्या मनात खोलवर जाते. ती त्याला भारून, पछाडून टाकते. त्या साहित्यकृतीतील अनुभव त्याच्या मनात घर करून राहतो. आपल्या मनात घर करून राहिलेल्या या अनुभवाशी संलग्न वा समांतर असा अनुभव लेखकमनात जागृत होतो आणि त्यातून 'अनुभवांतरित कृती' जन्माला येते, असे म्हणता येते. साहित्याचे अनुभवांतर होण्याची ही प्रक्रिया उदाहरणांवरून अधिक स्पष्ट होईल.

कुसुमाग्रजांच्या 'मातीची दर्पोक्ति' (**विशाखा**, १९४२) या कवितेचा एक अनुभवांतरित कृती म्हणून विचार करता येतो. शेक्सपीरच्या 'सिंबेलिन' या नाटकातील Fidele हे पद, तसेच शर्ले ह्या आंग्ल कवीच्या SONG From CUPID AND DEATH आणि SONG from THE CONTENTION OF AJAX AND ULYSSES या दोन कविता पुढे दिलेल्या आहेत. त्यांच्याशी 'मातीची दर्पोक्ति' ताडून पाहिली की घडून आलेले अनुभवांतर सहज जाणवेल.

(1) Fidele

Fear no more the heat O' the sun,
Nor the furious winter's rages,
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone and ta'en thy wages.
Golden lads and girls all must,
As chimney sweepers, come to dust.

Fear no more the frown O' the great;
Thou art past the tyrant's stroke;
Care no more to clothe and eat;
To thee the reed is as the oak,
The scepter, learning, physic must
All follow this and come to dust.
Fear no more the lightening flash,
Nor the all-dreaded thunderstone;
Fear not slander, censure rash;
Thou hast finished joy and moan.
All lovers young, all lovers must,
Consign to thee and come to dust.

No exorciser harm thee !
Nor no witchcraft charm thee !
Nothing ill come near thee !
Quiet consummation have,
And renowned be thy grave !

[**Cymbeline, Act IV, Sc. II**

(2) SONG from CUPID AND DEATH

Victorious men of Earth, no more
Proclame how wide your Empires are;
Though you binde in every shore,
And your triumphs reach as far
as Night and Day,
Yet you proud Monarchs must obey,
And mingle with forgotten ashes, when
Death calls yee to the croud of common men.
Devouring famine, Plague and War,
Each able to undo man-kind,
Deaths servile Emissaries are,
Not to those alone confin'd,
He hath at will
More quaint and subtle wayes to kill
A smile or kiss, as he will use the art,
Shall have the cunning skill to break a heart.

(3) SONG from THE CONTENTION OF AJAX AND ULYSSES

The glories of our blood and state,
are shadows, not substantial things,
There is no armour against fate,
Death lays his icy hand on kings,
Scepter and crown,
Must tumble down,
And in the dust be equal made,
With the poor crooked sithe and spade.

Some men with swords may reap the field,
and plant fresh laurels where they kill,
But their strong nerves at last must yield,
They tame but one another still;
Early or late,
They stoop to fate,
And must give up their murmuring breath
When they pale Captives creep to death.
The garlands wither on your brow,
Then boast no more your mighty deeds,
Upon Death's purple Altar now,
See where the Victor–victim bleeds,
Your heads must come,
To the cold tomb,
Onely the actions of the just
Smell sweet, and blossom in their dust.

वरील तिन्ही कवितांत मृत्यु ही अखेरतः अंतिम अशी टिकणारी शक्ती आहे, मृत्यूपुढे सर्व मानव समान आहेत, मृत्यूपासून कोणाची–अगदी अजिंक्य अशा बलवंताचीही– सुटका नाही अशा जाणिवा अभिव्यक्त झालेल्या आहेत. याच सर्व जाणिवा 'मातीच्या दर्पोक्ति' च्या सुरुवातीच्या काही कडव्यांतून आलेल्या आहेत. पाहा :

"प्रासाद भिडू द्या गगनाला गर्वात
डोलू द्या पताका सत्तेच्या उन्मत्त
दौलती उठू द्या प्राशुनि दुर्बल रक्त
कोसळेल इमला समूळ एका राती
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !
दर्पणी पाहू द्या रमणि रूप दर्पात
वा बाहु स्फुरू द्या बलशाली समरात
पांडित्य नांदू द्या शब्दांचा आकांत
ते रूप बुद्धि, ती, शक्ति आमुची थरती
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !
धनवंत असू द्या, असू द्या दीन भिकारी
कुणी संत असू द्या का पापी व्यभिचारी
इकडेच वाहते सर्वांची रहदारी "

येथपर्यंतच्या कडव्यांमधून कुसुमाग्रज शेक्सपीयरच्या किंवा शर्लेच्याच जाणिवा अभिव्यक्त करीत आहेत. तथापि ते या जाणिवांपाशीच (किंवा त्यांच्या अनुवादापाशीच) थांबत नाहीत, तर या जाणिवांच्याही पुढील जाणिवांचा वेध घेतात आणि म्हणतात–

" मरणोत्तर वाटे होईल आशापूर्ति
स्वर्गीय मंदिरे घ्यायाला विश्रांति
लाभेल प्रभूची वा प्रमदांचा प्रीति

त्या व्याकुळ मतीला इथेच अंतिम शांति
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !

ही क्षुद्र बाहुली कोण करी निर्माण ?
बेताल नाचवी, सूत्रधार हा कोण ?
मातीतच अंति त्याचेही निर्वाण ?"

शेक्सपीयर किंवा शर्ले यांच्या कवितांत मृत्यूच्या संदर्भात फक्त ऐहिक जगाचीच जाणीव व्यक्त झालेली दिसते. कुसुमाग्रज मात्र ऐहिकाच्या या कक्षा ओलांडून या जगाच्या पार असलेल्या पारलौकिकाचा, परमेश्वरशक्तीचा आणि तद्विषयक हिंदू कल्पनांचा ' मातीवर चढणे एक नवा थर अंती ' या विचारसूत्राच्या अनुषंगाने आविष्कार करतात. त्यामुळेच त्यांच्या ' मातीची दर्पोक्ती ' या कवितेला एक नवे परिमाण प्राप्त होते आणि ती अनुभवांतरित कृती होते.

अशाच प्रकारे विचार केला, तर ड्रायडन या कवीच्या ' अलेक्झांडर्स फीस्ट ' (किंवा 'पॉवर ऑफ म्युझिक ') या कवितेचे केशवसुतांची 'सतारीचे बोल ' ही कविता अनुभवांतर म्हणता येईल. कारण 'अलेक्झांडर्स फीस्ट 'प्रमाणे 'सतारीचे बोल ' ही केवळ संगीताचा मानवी मनावर होणारा परिणाम दिग्दर्शित करणारी कविता राहात नाही. ती वेगळ्याच पातळीवर जाते. कवीच्या मनाचा 'आत्मकेंद्रित असणे' ते 'विश्वात्मक पातळीवर जाणे' असा प्रवास 'सतारीचे बोल' आलेखित करते. म्हणून ती अनुभवांतरित कृती ठरते.

हे साहित्याचे अनुभवांतर कवितेप्रमाणे कादंबरी, नाटक, कथा इ. वाङ्मयप्रकारांतही उपस्थित आहे. अनुभवांतराची ही प्रक्रिया मराठी साहित्यात कादंबरी या प्रकारांत सर्वाधिक दिसून येते. रेनल्ड्स्च्या 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन ' चे रूपांतर करण्याच्या हेतूने हरिभाऊंनी आपली लेखणी उचलली. तथापि त्यांची ' मधली स्थिती ' ही कादंबरी रेनल्डस्च्या त्या कादंबरीचे रूपांतर न ठरता अनुभवांतरच होऊन बसली. असे का व कसे घडले ? उत्तर असे की, " हरि नारायणांना प्रथमावस्थेत आगरकरांची मते पटत नव्हती. उलट त्यांनी अनेकदा आगर-

करांच्या सुधारकी संप्रदायावर उघडपणे टीकाही केली. सुधारकांकडे दोषैकदृष्टीने पाहण्याच्यां कृतीत असताना केवळ हौसेपोटी त्यांनी 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'-चे रूपांतर करावयास सुरुवात केली. लवकरच त्यात भोवतालच्या अप्रिय व्यक्तींची व्यंगचित्रे घालण्याच्या मिस्किलपणाची भर पडली व 'मधली स्थिती' या कादंबरीला रंग चढला. तीत **स्वतंत्र प्रतिभा** स्फुरू लागली." कुसुमावती देशपांडे यांचे हे 'मराठी कादंबरी : पहिले शतक (आ. २ री)' मधील विवेचन येथील अनुभवांतराच्या प्रक्रियेवर पुरेसा प्रकाश टाकणारे आहे.

'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या आपल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत कृ. प्र. खाडिलकर लिहितात, "'हॅम्लेट' व 'आयागो' अशा धर्तीची दोन पात्रे एकाच नाटकात आणली असता **नवीन** चांगले नाटक होईल, अशा कल्पनेत गुंग असता, रा. खरे यांचे नाना फडणविसांचे चरित्र माझ्या वाचण्यात आले." यानंतर याच प्रस्तावनेत खाडिलकरांनी हे नाटक रंगभूमीवर कसे अवतरले याची विस्तृत माहिती दिली आहे. खाडिलकरांच्या प्रस्तावनेतील संबंधित मजकुराचा एकूण सारांश असा की 'हॅम्लेट', 'ऑथेल्लो' ही शेक्सपीयरकृत नाटके आणि खरेकृत नाना फडणविसांचे चरित्र यांतून हे नाटक जन्मास आले.

शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट'ची जन्मकथा प्रसिद्धच आहे. मुळात शिरवाडकरांच्या मनात 'किंग लियर'चे रूपांतर करण्याचा विचार होता. परंतु "'लियर'च्या तीरावर रेंगाळत असतानाच केव्हातरी एक वेगळा विचार मनात आला; नानासाहेब फाटकांसारखा रंगभूमीचा एक 'राजा' घेऊनच आपण एका नव्या नाटकाची उभारणी का करु नये ?" असा प्रश्न शिरवाडकरांच्या मनात आला. ('नाटक मनात उभे राहते असे : नटसम्राट', **ललित**, दिवाळी अंक १९७२) अर्थातच 'नटसम्राट'चा अनुभव अशा रीतीने 'किंग लियर' मधून झेपावलेला असला, तरी या दोन्ही नाटकांतून प्राप्त होणारे अनुभव वेगळाले आहेत. त्यामुळे 'नटसम्राट' हे 'किंग लियर' चे अनुभवांतर ठरते.

चांगल्या साहित्यकृतीमध्ये अनुभव देण्याची क्षमता असते. त्यामुळेच अनुभवांतरित कृती जन्म घेऊ शकतात. 'रामायण' व 'महाभारत' या अभिजात महाकाव्यांतून स्फुरलेल्या अगणित साहित्यकृती सर्व भारतीय भाषांमध्ये (व काही परकीय भाषांमध्येही) उपलब्ध आहेत. या महाकाव्यांतील बृहदाकारी अनुभवांतून पल्लवित झालेले अनेक छोटेमोठे अनुभव विविध आकार घेऊन रसिकांना आनंद देत आहेत. ज्ञानेश्वरांनी महाभारताचा जो—

...... । जे कलाकौतुका जन्म स्थान
कि अभिनव उद्यानवन । विवेकतरूंचे ।। ज्ञाने. अ. १.२८

अशा रीतीने किंवा 'नवरससुधाब्धी', 'शारदेचे लावण्यभांडार' अशा शब्दप्रयोगांनी गौरव केलेला आहे, तो त्यांना महाभारताची अनुभव देण्याची शक्ती म्हणजेच साहित्य निर्माणक शक्ती आकळली होती म्हणूनच.

अशा रीतीने साहित्यकृतींमध्ये वाचक–साहित्यिकाला नव निर्माणक्ष अनुभव देण्याची शक्ती, किंवा साहित्य निर्माणक शक्ती असते. पूर्वकालीन वा समकालीन आणि स्वकीय वा परकीय साहित्याच्या आस्वादातून लेखकाची प्रतिमा तद्जन्य समांतर वा संलग्न असा अनुभव शब्दबद्ध करण्याइतकी चेतावली जाते आणि ह्या प्रक्रियेतून जन्मणारी नवी साहित्यकृती ही मूळ कृतीचे अनुकरण नसते. भाषांतर वा रूपांतर नसते, तर ती असते एका कलानुभवातून जन्मलेला दुसरा कलानुभव, म्हणजेच अनुभवांतर.

अनुभवांतराच्या या सिद्धांताच्या संदर्भात काही प्रश्न वा काही मुद्दे उपस्थित होतात. उदाहरणार्थ, विडंबन हा प्रकार दुसऱ्या साहित्यकृतीतून जन्म घेतो; मग त्याला अनुभवांतर म्हणायचे का ? हा प्रश्न तसा गोंधळात टाकणारा आहे. तथापि नीट विचार केल्यावर ह्या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थी द्यावेसे वाटते. कारण विडंबनाच्या आस्वादात मूळ कृतीचे स्मरण अपेक्षित असते. मूळ कृतीचे स्मरण झाले नाही किंवा मूळ कृती माहितीच नसेल तर विडंबनाची लज्जत चाखता येणार नाही. रे. टिळकांची 'पाखरा, येशील का परतून ?' ही कविता माहिती असल्याशिवाय केशवकुमारांच्या 'परिटा, येशिल कधी परतून ?'चा खरा आस्वाद घेता येत नाही. विडंबनाच्या आस्वादाला अशा रीतीने पूर्वकृतीचे स्मरण आवश्यक असल्याने विडंबनास अनुभवांतर म्हणता येणार नाही. अनुभवांतरित कृतीच्या आस्वादाला ज्या साहित्यकृतीतून ती स्फुरलेली असते. तिची माहिती, स्मरण वा आस्वाद आवश्यक नसतो, कारण अनुभवांतरित कृतीची मूळ कृतीशी असलेली नाळ पूर्णपणे तुटलेली असते. किंबहुना अशी नाळ तुटल्याखेरीज त्या कृतीला अनुभवांतर म्हणताच येणार नाही. आपण असेही म्हणू शकतो की, अनुभवांतरित कृतीच्या आस्वादात ज्या साहित्यातून ती स्फुरली तिचे स्मरण न होता विस्मरणच होणे आवश्यक आहे. 'नटसम्राट' अनुभवताना 'लियर'चा मुकुट रसिकाने आपल्या डोक्यावरून–डोक्यातून काढून ठेवलेला बरा. कारण हे दोन वेगळाले अनुभव आहेत. त्यामुळे ' हे चित्र पाहा नि ते चित्र पाहा' या चालीवरची तुलना रसिकमनात उद्भवण्याचे कारण नाही.

तुलना टाळण्याची ही गोष्ट अनुभवांतरित कृतीच्या समीक्षेच्या संदर्भात जास्त विचारार्ह वाटते. अनुभवांतरित कृतीचे मूल्यमापन करताना मूळ कृतीचा विचार करावयास हवाच का ? याही प्रश्नाचे उत्तर वरील कारणास्तव नकारा-

र्थीच द्यावेसे वाटते. असा तुलनात्मक विचार करावयाचा झाल्यास तो मूलभूत साहित्यविचाराच्या संदर्भात फार तर केला जावा. उदाहरणार्थ, 'नटसम्राट' व 'किंग लियर' यांचा 'ट्रॅजेडी' या साहित्यरुपाच्या संदर्भात एकत्र विचार होऊ शकतो, पण दोन कलाकृतींतील तरतमभाव ठरविण्याच्या दृष्टीने त्यांचा विचार करणे दोन्हीही कलाकृतींवर अन्याय करणारे होईल. तरीही एका साहित्यकृतीतून जन्म घेतलेल्या नि वेगळाच अनुभव सांगणाऱ्या दुसऱ्या साहित्यकृतीची समीक्षा कशी करायची हा एक विचारार्ह प्रश्न आहे.

साहित्यनिर्मितीच्या क्षेत्रात अनुभवांतराची ही प्रक्रिया खूप ठिकाणी कार्य करताना दिसते. अनुभवांतर हे साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेतील एक महत्त्वपूर्ण अंग होय. अनुभवांतराच्या प्रक्रियेचा शोध साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवर काही प्रमाणात प्रकाश टाकण्याची शक्यता आहे.

□ □

REFBK-0026042

कुसुमाग्रज, पु. ल. देशपांडे, आनंद यादव, शान्ता शेळके, जयवंत दळवी, वसन्त सबनीस या विद्यमान पिढीतल्या आणि वा. म. जोशी, श्री. म. माटे, ग. दि. माडगूळकर या गेल्या एकदोन पिढ्यांतल्या साहित्यिकांच्या कलाकृतींविषयीची महत्त्वाची निरीक्षणे प्रस्तुत संग्रहात अंतर्भूत आहेत.

साहित्याची व साहित्यविषयक प्रश्नांची स्वतःच्या दृष्टीने निरीक्षा करण्याचे एक चांगले बळ डॉ. दत्तात्रय पुंडे यांनी आपल्या सततच्या अभ्यासातून कमावलेले आहे. त्यामुळेच साहित्यकृतींच्या केवळ रसास्वादात्मक समीक्षेपाशी न घुटमळता ते आपली स्वतःची आकलने सिद्ध करू पाहातात.

'किंग लीयर' ते 'नटसम्राट' हा प्रवास नाटककार शिरवाडकरांच्या मनात कसा झाला याचे निरीक्षण करून ते साहित्यातील अनुभवान्तराचा आपला स्वतःचा सिद्धान्त मांडण्याचा प्रयत्न करतात. 'क्रांतीचा जयजयकार' या कवितेतील परिष्करणांमागे कुसुमाग्रजांचे स्वातंत्र्याकांक्षेने प्रदीप्त झालेले मनच कसे कार्यरत आहे, याचे ते दिग्दर्शन करतात आणि कुसुमाग्रजांची गेल्या दशकातील कविताही ते नीट न्याहाळतात.

वा. म. जोशींची जीवनदृष्टी शोधताना डॉ. पुंडे तत्कालीन सामाजिक सदर्भाला हेतुतः केंद्रस्थानो ठेवतात आणि श्री. म. माटे यांच्या कथेच्या रूपाचा विचार करताना ते अपरिहार्यपणे माटे यांच्या चरित्रात्मक तपशिलाकडे वळतात.

डॉ. पुंडे यांनी प्रस्तुत ग्रंथात मांडलेली ही विविध निरीक्षणे अभ्यासकांना वाङ्मयाच्या आकलनाच्या नव्या दिशा दाखविणारी आहेत. म्हणूनच ही 'वाङ्मयीन निरीक्षणे' महत्त्वाची नि मोलाची आहेत.

डॉ. लीला गोविलकर

प्रतिमा प्रकाशन