

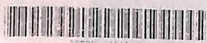
3033

वि  
मं

मंगेश विठ्ठल राजाध्यक्ष

# अम्लान

कवीने निश्चित काय करावे, कशाविषयी लिहावे  
आणि लिहू नये, हे सांगण्याच्या भानगडीत  
कोणी पडू नये. जगाचे सोयरसुतक न  
मानणारा चांगली कविता लिहील, तसा ते  
मानणारा आणि ते मानावे ही निष्ठा  
बाळगणाराही चांगली कविता लिहील.  
फक्त तो चांगला कवी असला पाहिजे.



RFFBK-0024192

॥ अम्लान ॥ अम्लान ॥ अम्लान ॥ अम्लान ॥ अम्लान ॥ अम्लान ॥ अम्लान ॥

संदर्भ विबंध  
3033  

---


28982  

---

७।६।८४

# ॥ अ म्लान ॥

मं गे श वि ढ ल रा जा ध्य क्ष



REFBK-0024192

॥ चेतथ्री प्रकाशन, अमलनेर, जि. जलगाव ॥



प्रकाशक सौ. य. वा. सोनार,  
चेतश्री-प्रकाशन,  
देशमुख चाळ, अमळनेर ४२५४०१

① मंगेश विठ्ठल राजाध्यक्ष

प्रथमावृत्ती डिसेंबर १९८३

सजावट दिलीप कुलकर्णी

मुद्रक य. गो. जोशी  
आनंद मुद्रणालय,  
१५२३ सदाशिव, पुणे ४११०३०

किंमत रुपये पंचवीस

---

या ग्रंथाच्या प्रकाशनार्थ महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाचे  
अनुदान लाभले आहे.

अनिल आणि कुसुमावती देशपांडे  
यांच्या स्मृतीस

## अनुक्रमणिका

|    |                                |     |
|----|--------------------------------|-----|
| १  | अनिल : एक अभ्यास               | १   |
| २  | जयकृष्ण केशव उपाध्ये           | १५  |
| ३  | 'शील'                          | २१  |
| ४  | बा. सी. मढेंकर                 | ४०  |
| ५  | अमरशेख यांची कविता             | ५७  |
| ६  | 'चैत्रपुष्प'                   | ६२  |
| ७  | 'ऐकीव' नाटके                   | ६६  |
| ८  | रत्नाकर मतकरी यांच्या एकांकिका | ७२  |
| ९  | 'धांवता घोटा'                  | ७७  |
| १० | कादंबरीकार मढेंकर              | ८७  |
| ११ | कथाकार र. वा. द्विघे           | ९३  |
| १२ | 'लपलेला ओघ'                    | १०० |
| १३ | 'कथाकांता'                     | १०५ |
| १४ | 'शेळूक'                        | ११४ |
| १५ | 'असे हे पु. ल.'                | १२१ |
| १६ | मराठीतील शेक्सपिअर             | १२६ |



## प्रास्ताविक

या पुस्तकात संग्रहित करण्यात आलेले माझे टीकालेख गेल्या पस्तीसएक वर्षांतील आहेत. त्यांना निवडक हे सवयीचे विशेषण लावताही येईल, कारण माझे तसले एकूणएक लेख यात नाहीत. माझ्यापाशी जो गळाठा जमला—खरे म्हणजे माझ्या पत्नीने नेटाने संशोधन करून जमवला—त्यापैकी थोडे लेख मागे ठेवले. काही फार त्रोटक आणि जुजबी म्हणून, काही विषयाची पुनरावृत्ती टाळावी म्हणून, तर काही पुस्तकपरीक्षणासारखे केवळ नैमित्तिक म्हणून. कोण जाणे, त्या संशोधकी नेटातून निसटलेले काही लेखन असण्याचा किंचित संभवही आहे. भावी काळातल्या एखाद्या अतिउत्साही संशोधकाची तेवढीच सोय. ते विस्मरणाचे वर्गरे सोडले तरी निवडीची ही चाळण लावून मागे उरलेले लेख इतके थोडे आहेत की चाळण फार उदार, अगदी ऐसपैस, म्हणावी लागेल.

खरे म्हणजे माझे असलेच नव्हे तर सर्व लेखन फार तुटपुंजे आहे—काळाच्या हिशेबाने, आणि एकंदर साहित्यिक जमातीच्या मापाने. विशेष न लिहिता मला लेखक, त्यातही टीकाकार, मानले जावे, याबद्दलच्या तक्रारीत तथ्य आहे. अर्थातच ती तक्रार तसे मानणाऱ्यांविषयी आहे. पस्तीस वर्षांत (निवडण्यासारखे) सोळा लेख म्हणजे लेखनशैथिल्याची, किंवा न-लिहितेपणाची परमावधीच झाली, असे लेखनाच्या काळ-काम-वेगाचे चालू गणित पाहिल्यावर कोणाला वाटले तर ते चूक नाही. वीस वर्षांपूर्वी माझ्या एका संग्रहाला प्रस्तावना लिहिताना मी आपल्या लेखणीला 'अडेल, आळशी, मंद' ही विशेषणे लावली, ती केवळ विनयाने नव्हेत. तिची प्रकृती अजूनही तशीच आहे; कदाचित वयपरत्वे आणखी उतरली असेल. म्हणजे शब्दांचा उपसा करण्याबाबत. 'दिसामाजी काहीतरी ते लिहावे' असल्या कर्तव्यबुद्धीवर तिची निष्ठा नाही. विस्ताराचे तिला वावडे आहे—नव्हे, त्याची तिला धास्ती आहे. आणि शब्दांविषयी तिला आदर आहे. हे शेवटचे कारण सर्वांत महत्त्वाचे, किंबहुना मूळ कारण, म्हणून ती सावधपणे, अतिसावधपणे असेल, रेंगाळत असावी. भोवती चेकाळलेली शब्दबाजी पाहिल्यावर विशेषच. तिचा मंदपणा गतीचा; बुद्धीचा नसावा—स्वतःच्या, किंवा वाचकांत गृहीत धरलेल्या.

या पंधरा लेखांत दहा 'प्रस्तावना' आहेत. ज्येष्ठांनी प्रस्तावना लिहायच्या असतात—म्हणजे ज्यांनी पुष्कळ लेखन केले आहे अशांनी—हा संकेत यात धुडकावला गेल्याचे उघडच आहे. त्याहूनही चमत्कारिक म्हणजे पुस्तकाच्या गळ्यात प्रस्तावनेचे लोटणे अडकवण्याच्या प्रथेची मीच चेष्टा करीत असे. 'प्रस्तावना कशी लिहावी' या लेखातही मी ती केली. आणि तरीही टीकालेखांच्या या माझ्या

पहिल्या संग्रहात दोन तृतीयांश प्रस्तावना आहेत; पृष्ठसंख्येने तर त्या तीन चतुर्थांश भरतील—हे कसे घडले? वस्तुतः एका मोठ्या साहित्यिकाच्या पुस्तकाला प्रस्तावना लिहायला अळंठळं करू लागलो म्हणून मी त्याचा राग ओढवून घेतला होता. पण पुढे ग. दि. माडगूळकरांच्या हट्टाग्रहापुढे मात्रा नकार दुबळा ठरला. आणि आग्रहाला बळी पडायची त्याला मग सवयच लागली. अर्थात हे सगळे स्नेहादरामुळे. खरे म्हणजे या दहांपैकी चार पुस्तकांच्या आरंभी छापल्या आहेत या तांत्रिक अर्थानेच प्रस्तावना म्हणाव्या लागतील; कारण त्या पुस्तकांचे लेखक वयाने, मानाने माझे ज्येष्ठ होते. तेव्हा मी त्यांच्या पुस्तकासाठी लिहिले त्याला रूढार्थाने प्रस्तावना म्हणणे आगाऊपणाचे ठरेल. किंबहुना, अनिलांच्या ‘सांगाती’ या संग्रहाच्या आरंभी मात्रा लेख आहे. त्याला ‘सांगाती—एक अभ्यास’ असे योग्य शीर्षक आहे. असो, पण इतर म्हणजे वयाने लहान असलेल्या लेखकांसाठी लिहिलेल्या प्रस्तावनांतही आशीर्वादाचा तीर्थरूप आव नाही, उत्तेजन देण्याचाही नाही. तेही लेख काहीसे परिचयवजा, आणि काहीसे परीक्षणवजा, आहेत. माथ परीक्षण फार चिकित्सक नाही, जरा झुकत्या मापाचे आहे, असे कोणाला वाटणे साहजिक आहे.

प्रस्तावना नसलेल्या पाच लेखांपैकी ‘ऐकीव नाटके’ हा त्या वाङ्मयप्रकारावर आहे. त्यातील ‘ऐकीव’ हे विशेषण आपल्याला खुपल्याचे रघुनाथ धोंडो कवें यांनी त्यावेळी ‘समाजस्वास्थ्या’त लिहिले होते. ‘रेडिओ प्लेज्’ किंवा ‘ब्रॉडकास्ट प्लेज्’चे ‘ध्वनिक्षेपित नाटके’ किंवा त्या धर्तीचे शब्दजड, दुर्बोध भाषांतर त्या काळच्या भाषांतरी रीतीभातीला अनुसरून असले तरी, कदाचित म्हणूनच, मला टाळायचे होते. ‘ऐकीव’ म्हटले ते काहीसे गमतीने, आणि त्या शब्दाला एकेरी अवतरणचिन्हाचे खिळे टाकायला सांगितले ते तो शब्द खुप नये म्हणून! असो. उरलेले चार लेख त्या त्या लेखकांच्या एकंदर किंवा विशिष्ट वाङ्मयप्रकारातील साहित्याविषयी आहेत. यांतील काही लेखांत, आणि बहुतेक प्रस्तावनांतही, ओघाने त्या प्रकारातील इतर लेखकांचा कधी तुलनेसाठी, कधी पूर्वपीठिका म्हणून, विचार केला आहे. एका प्रस्तावनेतील अशा तुलनेने एक फार श्रेष्ठ साहित्यिक फारच दुखावले होते; आणि त्यांचा राग अनेक वर्षे टिकून राहिला. त्यांच्या विशेष आपुलकीतल्या एका कवीवर मी जालीम (‘विषारी’ वगैरे) टीका केली असे त्यांना वाटले. माझे लिहिणे तसे कडक होतेच. ते गुळमुळीत नव्हते; असते तर त्या तुलनेला कणाच राहिला नसता. खरे म्हणजे त्या कवीविषयी मला योग्य तो आदर होता. मी लिहिले होते त्यांच्या एका कवितेतील एका वैगुण्याविषयी. मला ज्याच्याविषयी अतिशय आदर वाटतो, आणि आपुलकीही, अशा लेखकात सुद्धा वैगुण्ये आहेत याची जाण नसण्याइतका मी अडाणी नाही, किंवा भावडा नाही; आणि तसे न म्हणण्याइतका ढोंगी नाही.



अशी वैगुण्ये मी काढीत आलो ती लेखनातील, लेखकातील नव्हे—म्हणजे व्यक्ती म्हणून. अधम अथवा बाष्कळ वैयक्तिक टीकेचे आपल्या साहित्यक्षेत्राला काल-परवापर्यंत मुळीच वावडे नसे. आता परिस्थिती सुधारली आहे असे म्हटले पाहिजे. ज्या कवीच्या एका कवितेवरील माझ्या टीकेने त्याच्या स्नेह्यांचा दाह झाल्याचा वर उल्लेख आहे. त्या कवीच्या खाजगी आयुष्यातील काही घटनांना विपरीत रूप देऊन त्यांचे वर्षानुवर्षे चवीने चर्वण होत असे—लेखी आणि तोंडी. भले भले त्यात होते. वस्तुतः या पार्श्वभूमीवर माझी केवळ वाङ्मयीन अंगावरील टीका निर्मळ, आणि म्हणून सौम्य, वाटायला हवी होती. पण वाटली नाही खरी.

आणखी असे की या तुलनांमागे इतिहासाचा विचार असतो; आणि कोणी काही म्हटले तरी साहित्यालाही इतिहास असतो. त्याच्या विकासातील एखाद्या टप्प्याचा विचार करताना त्यापूर्वीच्या टप्प्याचा विचार करणे, त्यांतील साम्यविरोध दाखविणे, हे ओघानेच येते. त्यात प्रवृत्ती मुख्य; व्यक्ती गौण, केवळ उदाहरणवजा. अशा टप्प्याटप्प्यांतून, नवनवीन वळणांतून परंपरेचा प्रवाह वाहात जातो; म्हणून तो जिवंत असतो. हे प्राथमिक सत्य सांगावे लागू नये. पण आपल्या कुणा दैवताने अगर त्याच्या भगतांनी घालून दिलेल्या वाटा म्हणजेच परंपरा, असे समाजजीवनाप्रमाणे साहित्यातही मानणारी खूप माणसे असतात. अशा साहित्यिकांपैकी कित्येक सामाजिक रूढींविरुद्ध लेखणीच्या शिरा ताणत असतात, हा त्यातील विनोदाचा भाग.

आपल्या साहित्याच्या परंपरेची, म्हणजे जिवंत परंपरेची, जाण माझ्या कुवतीप्रमाणे मला आहे. आणि माझ्या बहुतेक टीका—लेखनाला तिची बैठक आहे. ही मुख्यतः या दीडशे वर्षांची परंपरा—म्हणजे जरा सैल अर्थाने 'आधुनिक' साहित्याची. त्यापूर्वीच्या, म्हणजे मध्ययुगीन, साहित्याची परंपरा परिचित आहे, पण ती ढोबळपणे. थोडीशी संस्कृतचीही. आणि व्यवसायाच्या सक्तीमुळेच नव्हे तर त्या विषयावरील प्रेमांमुळेही, इंग्रजी साहित्याची परंपरा थोडीफार ग्रहण केली. हे सांगण्याचा प्रपंच अशासाठी की आधुनिक मराठी साहित्यात, त्या त्या लेखकांच्या कळतनकळत या अन्य साहित्यांचे धागे गुंतलेले आहेत. आणखीही काही असणार. प्रवाहाचे रूपक चालू ठेवायचे तर असे म्हणता येईल की अशा कमीअधिक भूमिगत झऱ्यांतून त्या साहित्याच्या प्रवाहाचे पोषण झाले आहे. त्यांचे खोल, निसटते नाद हेरणे हा उत्तम पुस्तकाच्या वाचनातील आनंदाचा एक भाग आहे असे मला वाटते.

असा तऱ्हेतऱ्हेचा आनंद पुस्तकांनी मला दिला आहे. उत्तम पुस्तकांनीच नव्हे, तर सामान्य प्रतीच्या म्हणता येईल अशा पुस्तकांनीही. त्यांच्या 'सामान्यपणा'मुळे—म्हणजे त्यातील ढळढळीत दोषांमुळे—हसू आले या टवाळ अर्थाने नव्हे. कारण तसले हसू कित्येकदा असामान्य गणल्या जाणाऱ्या पुस्तकांनी, आणि लेखकांनीही, पुरवले आहे. आपल्या साहित्य—संसारत हा असामान्यत्वाचा शेंदूर वेळोवेळी काही भाग्यवंतांवर उगाच चढवला गेला आहे. तो खरवडून काढणे



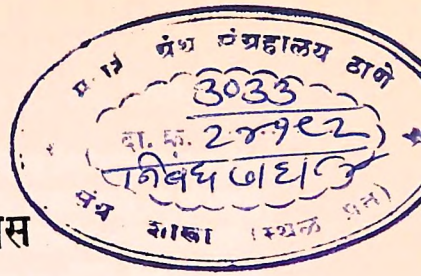
मौजेचे आहेच. पण मी वर म्हटला तो आनंद निराळा. एक तर, एरव्ही चांगल्या नसलेल्या लेखनात मधूनच अनपेक्षित गुण लकाकतो. मग ती कथा-कादंबरीतील एखादी घटना किंवा व्यक्ती असो, अथवा कवितेतील सुटी ओळ असो, अथवा भरड लिहिण्यात उठून दिसणारे चमकदार वाक्य असो. उलट, फार चांगल्या लेखनातही मधूनच, जणू दाताखाली खडा येऊन, अंगावर शहारे येतात- मग तो खडा कच्च्या भाषेचा असो की बनावट भावनेचा की मूढ विचाराचा. खरे तर हा लेखनाचा सगळा मामलाच सरमिसळ आणि म्हणूनच मनोरंजक आहे. लहानमोठा लेखक, बरेवाईट लेखन, इत्यादी जातवारी तारतम्यानेच ध्यायची. चांगलेपण हे कमी चांगल्याच्या तुलनेने उठून दिसत असते. अशा तुलना बहुधा अस्फुट, अभावित असतात. आपण ज्याला वरिष्ठ नाक उडवून 'सामान्य' म्हणून लेखतो, आणि जे त्या काळच्या सामान्य वाचकांना रुचलेले असते, ते त्या समाजाच्या काही अंगांशी तरी बांधलेले असते. या जाणिवेतून त्या काळाचे सापेक्ष दर्शन मिळायला मदत होते; इतिहासाचे भान बळकट होते.

ही संपूर्ण समज माझ्या या सगळ्या लेखांत आहे असा खुळा दावा मला करायचा नाही. आज मागे वळून पाहताना माझ्या या आणि अन्य लेखनात ती अर्धीमुर्धी, कुठे कमी, कुठे अधिक, कधी चाचपडत, कधी ठामपणे, व्यक्त झाली असावी असे वाटते. आणि काळाचा एवढा दीर्घ पळा, तेव्हा त्यात आपली रुची, कदाचित वृत्ती, यांच्या छटांत बारीक, पुसट बदल झाल्याचे मलाही उमगते. पण या सर्व लेखांमागे एक भूमिका आहे- मात्र ती लवचीकही आहे- असे अलिप्त, जाणकार वाचकांना वाटेल अशी आशा आहे.

मीही इतक्या वर्षांत निरनिराळ्या निमित्तांनी हातून घडलेल्या या टीका-लेखांकडे थोडे अलिप्तपणे पाहू शकतो. त्यांत हे हवे होते, ते नको होते, अशी कोठेकोठे पश्चात बुद्धीने उणिवांची जाणीव होते. ती न होऊ देण्याइतका आत्म-संतुष्टपणा माझ्यापाशी नाही. हे सगळे लखन केले ते ती पुस्तके आणि लेखक वाचून, अगदी चिकित्सेने वाचून, लाभलेला आनंद इतरांपर्यंत पोचवावा या ऊर्मीने आणि उत्साहाने. तो कितीजणांपर्यंत आणि कितीसा पोचला असेल कोण जाणे ! पण मुळात तो देणाऱ्या लेखकांचे ऋण मोठे आहे, आणि ते मी स्मरतो.

अभंग, साहित्य सहवास  
वांद्रे (पूर्व), मुंबई ५१  
८ मे १९८३

-मंगेश विठ्ठल राजाध्यक्ष



## अनिल : एक अभ्यास

अनिल गेली चाळीस वर्षे कविता लिहीत आहेत. या काळात वेळोवेळी मराठी कवितेच्या रूपरंगांत फेरबदल झाले. काही वरवरचे, तर काही अंतर्ग्राम दबळून टाकणारे. मंद दृष्टीतही भरतील इतके काही ठसठशीत, तर काही इतके सूक्ष्म की एकाग्र बुद्धीलाही सायासाने उमगावेत. यांतील कोणत्या फेरबदलांचा स्पर्श अनिलांच्या कवितेला झाला, आणि तिच्या प्रभावाने कोणते फेरबदल घडून आले, हा विचार करण्यासारखा आहे. त्या प्रभावाची तीव्रता आणि व्याप असा कधीच नव्हता की ज्यामुळे अनिलांचा 'पंथ' व्हावा, 'घराणे' बनावे. त्यांचा गंडा बांधलेले चेले नाहीत; नवशिक्याला घोटता येतील अशा खास लकवी त्यांच्यापाशी नाहीत. म्हणून 'फुलवात' या त्यांच्या पहिल्याच संग्रहामुळे (१९३२) वरिष्ठ श्रेणीच्या कवींत त्यांना स्थान मिळूनही—आणि त्यानंतरच्या त्यांच्या कर्तृत्वाने त्याला बळकटी येऊनही—त्यांना 'स्थान-माहात्म्य' लाभले नाही. ते एकटेच राहिले.

या एकटेपणाचे हे तर कारण नसेल ना की ते चालत राहिले? त्यांनी वेळीच कृतकृत्यपणे बैठक मारली नाही. आसनाभोवती गणलौकर जमतो, प्रदक्षिणा घालता येते, धूपदीपाचे संस्कार सहज घडतात. चालणाऱ्याला ते भाग्य कठीण. मागून दिंडी जाईल म्हणावे तर तिला मळलेली वाट लागते. या कवीला आवडते ती "वाट वळणाची....पायफसणीची....अडचणीची". "हीच माझी वाट होती" अशी कवीची भावना आहे. अशी वेगळी, बिनसरावाची वाट हा कवी धुंडीत आला; तो स्थिर झाला नाही. त्याने प्रयोग केले. त्यांतील काही इतरांना पचले; सर्व नाहीत. इतरांच्या प्रयोगांशी त्याचे नेहमीच जुळले नाही. अशा एखाद्या प्रयोगाचे भाग्य हे की त्याची पाहतापाहता परंपरा झाली. पायवाट रुंदावून तिचा सपाट 'मार्ग' झाला; आणि तिला रहदारी मिळाली. अनिलांची एकलकोंडी वाट कधी अशा मार्गाला मिळालीच नाही. ती हुलकावणी देत व घेत नागमोडीने जात राहिली. अशा चालीतच एखाद्या कविप्रकृतीचे सार्थक असते—की सर्वच कवींच्या? "कवि हा फिरता बरा" असे समर्थानी म्हटले असते कदाचित.

अनिलांनी प्रयोग केले ते कवितेच्या बहिरंगाप्रमाणे अंतरंगातही. पहिल्या बहरातील त्यांच्या प्रेमकवितेने त्या वेळच्या रसिकाला ओढून घेतले ते आपल्या वेगळेपणामुळे. असा वेगळेपणा आजवर विविध तऱ्हेच्या कवितेत त्यांनी टिकवला. पण साधारण वाचकाच्याच नव्हे तर अनेक शुष्क काव्यसमीक्षकांच्याही मनांत घट्ट सांगड बसली आहे ती अनिल आणि मुक्तछंद यांची. त्याची अढीच झाली आहे;



जणू मुक्तछंदापलीकडे त्यांनी काही लिहिले नाही, आणि तेवढीच त्यांची कर्तबगारी. मुक्तछंद हा काय प्रकार आहे व तो का, याविषयीच्या कल्पनाही जरा मोघमच असतात. आणि बहिरंगाबाबतही अनिलांनी आणखी प्रयोग करून पाहिले आहेत याची जाणीव नसते.

मुक्तछंदाचा आता मराठी डोळ्यांना ( आणि कानांना, म्हणजे ज्या कानांना छंदभेद उमगतात अशांना ) इतका सराव झाला आहे की पंचवीस वर्षापूर्वी त्याने केवढा हलकळोळ माजविला होता याची सांगून कल्पना यायची नाही. विरोधकांतील अगदीच बाष्कळ आणि मद्ध होते ते सोडले तरी इतरांचे मुख्य आक्षेप असे की मुक्तछंद म्हणजे गद्यच, आणि तो परस्फूर्त म्हणून मराठी परंपरेला विघातक आहे. त्यांचा निरास करताना मराठी भाषेची मोडणी, पंडितपूर्व कवितेची घडण, यांच्याशी मुक्तछंदाचे लागेबांधे असल्याचा अनिलांनी निर्वाळा दिला. त्याने फारजणांचे समाधान झाले असे नाही. ओवी-अभंगांसारख्या खऱ्या मराठी छंदांचा लवचिकपणा वृत्तांच्या कोष्टकावर वाढलेल्या पठिक वाचकाला खरोखर मानवला नव्हताच. जातिरचनाही गौण, अथवा आपद्धर्मासारखी, समजणारी संस्कृत-निष्ठा अशी पाय रोवून बसली होती. आता परिस्थिती इतकी बदलली आहे, छंदमुक्ती येथपर्यंत गेली आहे, की 'अनिलांनी घालून दिलेले दोन प्रकार ( 'प्रेमजीवन' आणि 'मानवता' ) हेच कित्येकांना अकारण जखडलेले वाटतात.

मुक्तछंदाच्या गद्यत्वावर भर देणारे असे म्हणत की ज्यांना बद्ध-छंदाची शिस्त जमत नाही त्यांनी ही मुक्तछंदाची पळवाट काढली आहे. मुक्तछंद लिहिण्यास सोपा असा समज. तो तसा असो वा नसो, अनिलांनी छंदःशास्त्र मान मोडून अभ्यासले आहे. वृत्तजातींची लक्षणे, लगक्रम, उदाहरणे, हे सगळे घटपट त्यांना मुखोद्गत आहे. तेच एकंदर परंपरेविषयी. जुने मराठी कवी त्यांनी गोडीने वाचले आहेत. या रूढिभंजक कवीच्या प्रयोगांना परंपरेची बैठक आहे. इतकेच की त्याची परंपरेची कल्पनाही रूढिभंजक आहे. कोण्या एके काळी निर्माण होऊन आजवर तशीच अभंग राहिलेली ती परंपरा असे न मानता प्रत्येक कलावंताच्या प्रयोगामुळे पुनर्घटित आणि समृद्ध होणारी तीच परंपरा. ती वाहती हवी, साचलेली नको. तो शब्दच बदनाम झाला आहे तो आपल्या कर्मठ पारंपरिकांमुळ.

काही आधुनिकांचेही संस्कार अनिलांवर झाले. त्यांपैकी केशवसुतांचे विशेष आणि विविध. वासुदेव बळवंत पटवर्धनांनी आपल्या विदग्ध रसिकतेने अनेक तरुणांतील काव्यप्रेम फुलविले, त्यांतील अनिल हे एक. पटवर्धन केशवसुतांचे अभिमानी; तो अभिमान अनिलांइतका त्यांच्या अन्य शिष्यांत उतरला असेल असे वाटत नाही. केशवसुतांना चिकटलेल्या 'रोमँटिक' या शब्दावर त्या वेळच्या काही तरुण कवींचे जितके प्रेम जडले तितके त्यांच्या कवितेवर जडले नसावे. केशवसुतांची अस्सल वैशिष्ट्ये गोविंदाग्रजांसारख्या त्यांच्या चेल्यानेच अर्धीमुर्धी हरवून



टाकली होती; उरलेली लौकरच त्या वाटेने गेली. राहिल्या फक्त 'आधुनिक कवितेचे जनक' इत्यादी आरत्या आणि मंत्रपुष्प. केशवसुतांचा आवेश पुढे काहींनी उचलला. पण शब्दांचा गोडवा आणि रचनेची जिल्हेई ही अशा आवेशाशी विसंगत असतात ही जाणीव त्यांनी सहसा ठेवली नाही. तांबे-पंथाची नादनिष्ठा गाजू लागल्यावर केशवसुती बाणा एकंदरीने वनवासी झाला. त्याची इमानाने संगत करणाऱ्या थोड्या कवींपैकी अनिल हे प्रमुख.

तरुण वयात कवीचा पिंड भरत असतो तेव्हा त्यावर तऱ्हेतऱ्हेचे दाब पडतात — काही हलके, काही बळकट. त्यांची परस्परांशी नेहमीच संगती लावता येते असे नाही. काहीच्या खुणा स्वच्छ आणि कायम राहतात, काहींच्या शोधाव्या लागतात. कोण जाणे, खुद्द कवीलाच त्यांतल्या काही पुसून टाकाव्याशा वाटत असतील. अनिलांच्या घडणीच्या काळात—साधारणतः १९१५ ते १९२८ पर्यंत—बालकवी आणि गोविंदाग्रज यांच्या प्रभावातून—जबरीतून म्हणा हवे तर—कोणी काव्यलंपट पोरगा सुटला असेल असे वाटत नाही. पुन्हा या दोघांचे सहज सूर परस्परांशी कित्येकदा विसंवादी. (केशवसुतांचाही सच्चा सूर तिसराच!) पण प्रतिभेच्या किमयेने, त्या दोघांत कधी असा मेळ जमून येतो की असली फोड आणि चिकित्साच बदसूर वाटावी. अगदीच एकमार्गी कवी क्वचित—म्हणजे खरा. कवी पाय फुटताच डोळ्यांना झापडे आणि कानांना दट्टे बसवून घेणारा. अनिलांवरून आणखीही कुणाकुणाचे वारे गेले असेल? बींची चटकन आठवण होते : बी केशवसुतांना गोविंदाग्रजांहून अधिक जवळचे. काव्याचा आचार आणि उच्चार यांबाबत ते इतर अनेकांहून अधिक आधुनिक, पण जुन्याचा कस पचवलेले. त्या जुन्यात संस्कृतापासून लावणीपर्यंत सगळे आले. अनिल व केशवसुत यांमधील बी हा एक घट्ट दुवा आहे.

पुढे अनिलांचा जो विकास झाला त्याचा आलेख पाहण्यासारखा आहे. 'फुलवात' मधील कविता १९३१ पर्यंतच्या, त्या सगळ्याच 'प्रेमाच्या' : ओढ, हुरहूर, अधीरता, सफलतेची थरथर यांच्या, आणि त्या अवस्थेला साजून दिसतील अशा आदर्शवत प्रेमाच्या. त्यानंतर अनिलांनी 'तसल्या' कविता लिहिल्या नाहीत. लिहिल्या असत्या तर त्या संग्रहाने मिळालेले यश दुणावत गेले असते. आपले वळण आपणच घोटत राहिले म्हणजे इतर ते गिरवू लागतात! पण ते कवीच्या वाढीशी विसंगत ठरले असते; कृत्रिम झाले असते. आपल्याकडे जो शालेय रोमँटिसिझम, त्याच्या सोप्यासोप्या आडाख्यांसह, त्या काळी पसरत होता (आणि अजूनही ज्याची डबकी कोठेकोठे घोघावत असतात!) त्याअन्वये कवित्वाला पंचविशीची सक्त मर्यादा होती. म्हणजे, ते वय उलटल्यावरही तसे काही न घडल्याचा भास चालू ठेवला पाहिजे! तीच कौवळीक, तोच हळवेपणा, तेच थेर. (मर्कटग्रंथी वापरून जवानी टिकवण्याचा शास्त्रीय प्रयोग तेव्हाच गाजला होता!)

प्रौढ आणि वयस्कर कविता कशीशीच वाटे. कवीने वय चोरले पाहिजे. तेच 'चिर-तारुण्य'; म्हणून कल्प लावलेली कविता तेव्हा पावलोपावली भेटे. प्रेमकवी अनिल 'फुलवात' भोवतीच घोटाळत राहिले नाहीत; 'प्रौढत्वीं निजशैशवास जपणें' हा बाणा प्रेमापुरता तरी बाळगणाऱ्या कवींपैकी ते नव्हते. प्रेमही प्रौढ, घरंदाज आणि गडद होते; नुसती फेसाळ खळबळ उठवण्याऐवजी खोल आणि विशाल अंतःप्रवाहासारखे ते अवघ्या संसाराला शीतळता देते. याची अनिलांच्या पुढील— 'पेतेव्हा' तील आणि या संग्रहातील—कवितेंत पुरी साक्ष आहे. त्यावरून आठवले, हरींद्रनाथ चट्टोपाध्यायांनी गमतीने म्हटले आहे की तरुणपणी माणूस फक्त 'प्रेमात पडतो', प्रौढपणी तो 'प्रेम करतो'! त्यांनी तारुण्याची मर्यादा पन्नास वर्षांपर्यंत ताणली आहे ते सोडा!

असल्या 'चिर-तारुण्याचे' वरदान अनिलांनी स्वतःला दिले नाही. ते सगळ्या अंगांनी वाढत होते. त्यांत लपवण्यासारखे त्यांना काही वाटत नसावे. 'फुलवात' नंतर तीन वर्षांनी त्यांनी 'प्रेम आणि जीवन' ही मुक्तछंदांतील दीर्घ कविता लिहिली आणि ती लगेच प्रसिद्धही झाली. त्यानंतर तीनच महिन्यांनी लिहिलेले 'भग्नमूर्ति' हे मुक्तछंदांतील खंडकाव्य मात्र पाच वर्षांनंतर प्रसिद्ध झाले. 'फुलवात'च्या कवीने ह्याही कविता लिहिल्या हे तेव्हा कित्येकांना खरेच वाटेना. एक तर मुक्तछंद : 'फुलवात'च्या शेवटी त्यातील काही गीतांचे स्वरलेखन देणाऱ्या—आणि ज्याच्या काही गीतांच्या तक्कड्या लोकप्रिय झाल्या त्या—कवीने असे करावे? तिकडे काणाडोळा केला तर कवितेच्या ऐवजाचे काय? 'प्रेम आणि जीवन'चा विषय तरी 'काव्यमय' होता—अगदी रोमँटिकच; पण भग्नमूर्ति' ही नावात जाहीर केल्याप्रमाणेच उघडउघड भंगलेल्या मूर्ती, देवळे, इत्यादीसंबंधी होती. पुस्तक बांधणीपासून सुंदर असले तरी ते उघडल्यावर एखाद्या जीर्ण वस्तुसंग्रहालयाचा 'कॅटलॉग' पाहत असल्याचा भास व्हावा अशी पानपानभर चित्रे त्यात होती. खुद्द कवितेत तसली भयानक नावे होती. आणि अशा मोडक्या मूर्तीपासून आणि अतिप्राचीन इतिहासापासून कायकाय बोध घ्यायचा त्याचे ठणठणीत प्रवचन होते. 'प्रेम आणि जीवन'देखील प्रवचनापासून सुटले नव्हते! बोधवादातून नुकतीच मराठी कवितेची सुटका झाल्याचे शुभवर्तमान नीटसे फ़ैलावले नाही, तोच काय हे?

भावनेचे क्षेत्र काव्याला आंदण देऊन विचाराचा प्रपंच गद्याच्या हवाली करणारी वाटणी समजूतदार म्हणून सर्वमान्य होऊ पाहात होती. भाषेबाबतही थोडीशी तसलीच फारकत धरून चालणारे पुष्कळ होते. 'गद्याची भाषा' कवितेत आली अथवा कविता 'वैचारिक' दिसली की ती नकोशी वाटे. 'बोधाची गाणी' गाणारे पूर्वीचे कवी हेही वैचारिकच असा समज होता. कवितेतला विचार हा भावनेशी एकजीव, किंवा तिच्यात संक्रांत, झालेला असतो हे त्याचे निराळेपण पाहिले जात नसे. तेच बोधाचे. 'प्रेम आणि जीवन'मधील विचारांत असली तिडीक आहे की गद्य



विधानांहून त्याचे तपमान अधिक आहे हे चटकन उमगते. 'भग्नमूर्ति' तील संस्कृति-रक्षणविषयक बोध अधिक उघड, क्वचित बटबटीतही, वाटला तरी मूलतः तो काव्य-विषयातच अंतर्भूत आहे; किंबहुना तोच काव्यविषय आहे. तो विचार वर्षानुवर्षांच्या व्यासंगातून आणि तळमळीतून स्फुरला आहे; मग तो पटो वा न पटो. त्याचा उच्चार सौम्य आणि रुचिर व्हावा म्हणून त्यावर कसले तरी काव्यमय पुढे चढविता आले असते. पण रोखठोकपणातच त्याचे विशिष्ट वळ आहे; ते अशा आडवळणी शब्दांतून विखरून गेले असते. एका आर्ष विषयावरील कवितेला आर्ष वाणीची ही रंग अनु रूप आहे.

तेच १९४३ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या ( आणि या संग्रहात समाविष्ट केलेल्या ) 'निर्वासित घिनी मुलास'चे. तशा एका मुलाचे छायाचित्र कवीने कोठे पाहिले; त्याचे 'कावरेवावरे भेदरेले' डोळे असे वोलके होते की त्यांनी कवीला अती बेचैन केले. तो काळच असा की मूढ आणि मुक्त या दोन जातींची माणसे सोडल्यास इतरांना दूर पेटलेल्या वणव्याची आतवर झळ लागत होती; युद्धाच्या दैनंदिन चढ-उतारांवर त्यांचा जीव टांगला होता. हे कोणते शिळोप्याच्या इतिहासातील शिकंदर आणि पोरस यांतील अथवा अमेरिकेतील यादवीचे युद्ध नव्हते. ते आजचे होते; त्याच्या निकालावर उद्याचे नशीब अवलंबून होते. प्रत्येकाच्या भावना त्यात गुंतल्या होत्या. आणि या भावना पोकळ व केवळ 'स्वार्थी' नसून दीर्घ आणि उत्कट विचाराचे ते चैतन्यमय रूप होते. हे अमानुषतेने बुजबुजलेले जीर्ण जग कोलमडत आहे, त्याच्या जागी सुंदर नवे जग उभे राहील, ही निष्ठा त्या कवितेने वोलून दाखवली आहे; तसाच युद्धपिसाटांचा आणि नफेवाजांचा जळजळीत निषेधही. 'पेतव्हा' ( १९४७ ) या संग्रहात दुसऱ्या महायुद्धातून आणि त्याची कृष्णछाया पडलेल्या परिस्थितीतून स्फुरलेल्या सुमारे दहा कविता आहेत. याही संग्रहात काही कविता अशा आहेत की ज्यांचा विषय कवीभोवतालच्या जगाची सुखदुःखे हा आहे. अशा कवितेवर 'सामाजिक', 'प्रचारात्मक' इत्यादी शिकके मारून तिला हिणकस ठरविण्याची फॅशन या पंधरा वर्षांत रुळली आहे—पद्धतशीरपणे रुळवली जात आहे.

पुन्हा पंचवीसतीस वर्षे मागे गेले पाहिजे. त्या काळी नव्या राजकीय विचारांची एक अत्यंत मोठी प्रवळ लाट आली. हजारो तरुण त्यात न्हाऊन निघाले. त्यांना नवे जग हवे होते; त्याचे आराखडे त्यांच्या डोक्यात थैमान घालीत होते. आणि या नव्या व जुन्या जगांच्या लढ्याची, व्यक्तीच्या सामाजिक संबंधांची, ज्याला जाणीव नाही आणि म्हणून जे तो वाचकांना देऊ शकत नाही ते साहित्य कुचकामी किंवा प्रतिगामी, आणि ती जाणीव प्रखरपणे असणारे ते पुरोगामी, अशी सुटसुटीत फाळणी त्यांनी केली. साहित्य लढाऊ असावे - क्रांतीच्या शस्त्रासारखे - अशी त्यांची श्रद्धा. युरोपातून—विशेषतः इंग्लंडातून—ही विचारप्रणाली येथे आली. त्या दशकाच्या शेवटी, म्हणजे दुसऱ्या महायुद्धाच्या आरंभी, उलट वारे



वाहू लागले. प्रथम अर्थात युरोप-अमेरिकेत, आणि मागोमाग या देशात. राजकीय प्रवाह बदलल्यामुळे वारे बदलले. जे प्रतिगामी होते ते एकाएकी पुरोगामी झाले — माणसे आणि साहित्य. तीच माणसे त्याच शिरा ताणून नेमके उलट ओरडू लागली. एका रंगाचे ठोकळे जाऊन दुसऱ्या रंगाचे ( किंवा बिनरंगाचे ) ठोकळे लोकप्रिय झाले. साहित्य हे केवळ प्रचाराचे साधन आणि तेही राजसत्तांकित करू पाहणारा हडेलहडपी विचार हटत गेला; आणि ' प्रचार ' साहित्यातील ' सामाजिक जाणीव ', ' दलितांविषयी सहानुभूती ' इत्यादींनी पित्त उठणारा कलावाद पुन्हा वर आला. या वादाला धनसत्तेचा आश्रय वर्ज्य नाही हे पुढे स्पष्ट झाले.

दरम्यान राष्ट्रीय चळवळीचा जोर वाढत होता, आणि तिच्यात बेचाळीसचा आवर्त निर्माण झाला. त्याने कुसुमाग्रजांची कविता चढली. ज्या भावनांनी आणि विचाराने देशाला भारले होते त्यांनीच त्या कवितेलाही भारले होते. ती चढवलीही गेली. श्रीकृष्ण पोवळ्यांच्या तशा कवितेचेही तेच. यात मौज अशी की ज्या टीकाकारांनी ही भडक तारीफ चालविली होती त्यांना तत्त्वतः तसली कविता मान्य नव्हती ! राजकीय आकांक्षा, सामाजिक दुःखे, वगैरे विषय त्यांना काव्यवाह्य ठरवायचे होते. असले विषय म्हणजे प्रचार, म्हणजे कृत्रिमता, असे त्यांच्या नव्या पाठ्यपुस्तकातील समीकरण होते. पण त्या काळाचा महिमा म्हणून, किंवा आणखी काही कारणाने, त्यांनी तसल्या विषयांवरील कवितेचा उदोउदो केला. मथळेबाजी माजली; विशेषणांना अर्थ उरला नाही. नावीन्याच्या सोसाने ' क्रांती ', ' रक्त ', ' अग्नी ' असला गरम मसाला वापरून झगझगीत विशेषणे बनवली गेली. या सगळ्याचा इतका अतिरेक झाला की अगदी भावडे वाचक सोडल्यास इतरांचे मन कलुषित व्हावे. ' अहि-नकुल ' मधील सापमुंगूस कोण याचा राजकीय अन्वय तावातावाने आणि तपशिलाने जाहीर होऊ लागला. ' गर्जा जयजयकार ' या सरळ-सोट गीतावर शब्दवंबाळ भाष्ये झाली. पण हा ताप चढला तसा एकाएकी उतरला. इतकेच नव्हे तर जणू घडलेल्या पापाचे क्षालन म्हणून या जातीच्या टीकाकारांनी यापुढे असल्या कवितेला ओवळी मानण्याचे व्रत घेतले. लढाई संपली. बदललेल्या जागतिक परिस्थितीत त्या व्रताचे माहात्म्य वाढले, अजून वाढत आहे, वाढविले जात आहे. कवीच्या आत काय घडते तेच महत्त्वाचे; त्याच्या भोवती काय घडते ते गैरलागू; त्याची दखल घेणारा तो अकवी. परिस्थितीचे सोयरसुतक कवीला नसावे. तो तिच्यापासून अलिप्त असतो—आणि मुक्त. जसा एखादा अवलियाच. याची उजळणी एकसुरात चालू असते. सामाजिक आणि राजकीय क्रांतीला विषय म्हणून साहित्यात मज्जाव असावा, साहित्यिकाला अन्यायाची चीड येऊ नये ( स्वतःवरील अन्याय सोडल्यास ), परदुःखाची आच त्याला लागू नये—थोडक्यात, साहित्यात असला ' प्रचार ' नसावा—याचा प्रचार मात्र तऱ्हेतऱ्हेने होत असतो.

म्हणून केशवसुतांच्या मोठेपणाला ' तुतारी ' हा डाग मानायचा ! बालकवी

हे 'शुद्ध' सौंदर्याचे कवी ! ( त्यांचा 'धर्मवीर' विसरणे एकंदरीत सोपे जाते. ) बालकवी 'तुतारी' तळीनपणे वाचून दाखवीत आणि त्यांनी ती अनेकांच्या मनावर ठसवली हे कितीजणांना ठाऊक आहे ? अनिलांनी 'प्रेमाच्या कविता' लिहाव्यात, त्वेषाच्या लिहू नयेत, हा याच संप्रदायाचा अभिप्राय. राष्ट्रीय हर्षाच्याही नकोत : तो सर्व लोकांचा ! कवीचे माणूसघाणे वेगळेपण त्यात कोठे उरले ?—म्हणून तोही बाद. आपल्या स्वातंत्र्यप्राप्तीने थरारून जाऊन कोणी कविता लिहिली की लग्नमुंजीवरील कवितेइतकीच ती मंगल मानणारी करंटी काव्यदृष्टी आपल्या माहितीची आहे. जगाविषयीही तीच वृत्ती. 'निर्वासित चिनी मुलास' या अनिलांच्या दीर्घ कवितेकडे तेव्हा कोणाचे लक्ष वेधलेच नाही. कोण चिनी मुलगा ? मला काय त्याचे ? वस्तुतः कुसुमाग्रजांचे 'जा जरा पूर्वेकडे' युद्धग्रस्त चीनविषयीच आहे. पण वर्षभरात दृष्टी पालटली....

अर्थात अमुक विषय काव्यहीन असे मानणे जेवढे चुकीचे तेवढेच तमुक विषय हमखास काव्यमय असे मानणेही. पूर्वी 'राष्ट्रीय' आणि तत्सम कविता तेवढी सोज्ज्वळ, बाकी केवळ 'रंडागीते' असा दावा असे. पण ती राष्ट्रीय अथवा उपदेशात्मक कविता, आणि कुसुमाग्रजांची वा अनिलांची, यांतील अंतर इतके उग्रड आहे की त्यावर लिहिणे अनावश्यक आहे. हा काव्य-अकाव्यांतील फरक आहे; 'प्रेमाच्या' कवितांतही—एकंदरीने 'आत्मनिष्ठ' म्हटल्या जाणाऱ्या कवितांतही—तसा फरक असू शकतो. राजकारण-समाजकारणावरील कविता भावगीतात्मक असू शकते, हे पुन्हा सांगण्याची वेळ आली आहे.

ज्या कवितेतील 'राजकीय' अथवा अन्य विचार कवितेने आत्मसात केलेला नाही—जो केवळ तार्किक विचार राहिला आहे, जो कवीच्या नसांतून खेळलेला नाही—ते नुसते पद्य. वृत्तरचनेचे चमत्कार दाखवण्याकरिता—अथवा प्रतिमांचे—लिहिलेली कविताही तसलीच, मग तिचा विषय कोणताही असो. पण केशवसुतांनी 'तुतारी' 'स्वप्राणाने' फुंकली, 'क्रांतीचा जयजयकार' मध्ये कुसुमाग्रजांच्या ध्येयनिष्ठेचे ओज आहे, आणि अनिलांच्या 'निर्वासित चिनी मुलास' सारख्या कवितांत या त्यांच्या ध्यासाचा सहज उच्चार आहे. सहजता एवढी की त्यांत किमान अलंकरण आहे; प्रतिमाही फार थोड्या. जे पिळवटून निघाले आहे त्याला भाषेची छानछोकी विशोभित दिसली असती. येथील भाषा साध्यात साधी, बोलल्यासारखी आहे. कुसुमाग्रजांवरील अन्य कवींच्या संस्कारांमुळे त्यांच्या असल्या काही कवितांच्या भाषेचा साज अकारण संपन्न, म्हणून थोडासा विसंगत, झाला. अनिलांच्या 'भग्नमूर्ति' तील गद्यप्राय भाषेला तेव्हाच्या वाचकांनी नाके मुरडली. 'निर्वासित चिनी मुलास' ची भाषा त्याहूनही भुंडी आहे. संस्कृत शब्दांचे वजन आणि नाद यांचा उपयोग आणखी कमी केला आहे. कित्येकदा ते वापरले आहेत ते उपरोधाला उठाव देण्यासाठी; क्वचित इंग्रजी शब्दांचे सुटसुटीत पर्याय म्हणून. अनिलांच्या कवितेत नेहमीच—



अगदी आरंभापासून—संस्कृत आणि बोलभाषा यांचे मिश्रण होते; क्वचित् विक्षिप्त वाटण्यासारखे. पुढेपुढे तसेच कारण असल्याशिवाय संस्कृतचा वापर कमीकमी होत गेला. काव्याच्या भाषेविषयी गेल्या पंधरा वर्षांत पुष्कळ फे विचार झाला. मर्देंकर, रेगे, इत्यादींच्या प्रयोगांनी त्या विचाराची काहीशी रुंगता झाली. त्याला अधिक बळही आले. पण याचा अर्थ असा नव्हे की 'काव्यमय' शैलीविषयीच्या जुन्या कल्पना अगदीच हटल्या. 'सुंदर' शब्दपंक्ती बनवण्याच्या हव्यासातून न सुटलेले नवकवीही आहेत ! 'झिजलेली विशेषणे' हा शब्दप्रयोग टीकाकारांत आणि संतुष्ट कवींत इतका लोकप्रिय झाला आहे की तोच थोडा झिजल्यासारखा झाला आहे. पण बारकाईने पाहिले तर तशी विशेषणे, कधी किंचित 'मेक-अप' करून, मिरवीत असतातच. पुष्कळ वाचकांना अशा रंगीत विशेषणांमुळे कदाचित नवता सुस्थ होत असावी ! अनिलांनी नेहमीच विशेषणांचा उपयोग हात राखून केला, अलिकडे तर अधिकच, आणि वापरली तीही काटेकोरपणे.

काव्याच्या भाषेबाबत अनिलांनी विविध प्रयोग केले. 'फुलवात'मध्ये ते अडखळत केले आहेत. गद्यप्राय रचना आणि शब्द यांचा वापर मधूनमधून दिसतो, पण कित्येकदा त्यांच्या संगतीला 'काव्यमय' शब्द आणि रचना आढळतात. रसायन नेहमीच जमलेले नसते. मुक्तछंदाने बद्धछंदाची चौकट मोडली; त्यामुळे केवळ ओळीच लवचिक झाल्या नाहीत तर भाषाही नवीन तऱ्हेने बळवण्यास संधी आणि ईश्या मिळाली. वृत्तातील लगक्रम मोठा कर्मठ. अक्षरांना हातपाय हलवायला त्यात जागा नसते. जातीत प्रत्येक अक्षर जखडलेले नसले तरी मात्रांचे तुकडे लिहिणाऱ्यांच्या आणि वाचणाऱ्यांच्या मनातही असे घट्ट बसलेले की उर्दू गजला-प्रमाणे कित्येकदा चलाख श्रोत्याला शायराबरोबरच उत्तरार्थ गुणगुणता येतो. हा काहीसा काव्यसंकेतांचा गुण, आणि काहीसा भाषेच्या संकेतांचा—म्हणजे तेथे जणू ओघातच आणि सवयीने ठराविक शब्दपंक्ती येते. कवी तसाच मनस्वी असल्याशिवाय ओघाविरुद्ध जात नाही. ओवी—अभंगांसारख्या अक्षरछंदांत बरीच मोकळीक असते; पण मोकळीक म्हणजे स्वैरपणा या संशयामुळे आधुनिक कवितेत परमेश्वरापलिकडे इतर विषयापार त्या छंदांना कोणी फारसे जाऊ दिले नाही. परमेश्वराला अर्थात जुन्या संतांमुळे त्यांची सवय जडलेली असते ! त्या छंदांची प्रतिष्ठा अलिकडे पुन्हा थोडीशी वाढली आहे ती मर्देंकरांनी लौकिक विषयांसाठी त्यांचा उपयोग केल्यापासून. मुक्तछंदाने ओवी—अभंगांची चपळता उचलली, पण त्यांच्या रचनेची ठरीव बांधणी मानली नाही; आणि त्यांच्यामागील भावसंकेत तर टाळलेच ! या सगळ्या कमीअधिक बांधलेल्या पद्यप्रकारांत नकळत शब्दांच्याही चाकोऱ्या पडत. ज्यांना चाकोऱ्या सुखावह आणि विनम्र वाटतात अशा पद्यकारांनी राजीखुषीने त्यांतून आमली ग.डी हाकलली. तेवढ्यापुरती चलाख कसरत. तशा तब्येतीच्या टीकाकारांनाही ते फार पसंत. त्यांच्या हिशेबी 'खडबडीत' शैली हा घोर अपराध—जशी

केशवसुतांची, अथवा गद्यात डॉ. केतकरांची. हिसकेगचकेनकोत, गुळगुळीतपणा हवा. अपेक्षाभंग करणारे शब्द जिवाला त्रास देतात. वस्तुतः अशा अपेक्षाभंगातून नाट्य निपजते. पण या नाट्यगुणाचा आधुनिक मराठी कवितेत फारसा सुकाळ नाही. अपवादादाखल चांगल्या नवकवितेचा उल्लेख केला पाहिजे.

गेल्या दोनतीन पिढ्यांत आपल्या साहित्यात कित्येक क्रांत्या घडल्याच्या, कित्येक कोंडी फोडल्याच्या, वार्ता आपण ऐकत आलो आहोत. त्याची शहानिशा येथे नको. पण अजूनही अनेकांचे काव्यपरीक्षण ओळींची लांबी मोजणे, यती आणि यमके तपासणे, व्याकरण आणि भाषा यांतील दोष हुडकणे, यापलीकडे जात नाही. काव्यातील 'श्रेय' धुंडण्याच्या होषात एखादा सत्कवी हे सर्व नियम-पोटनियम धुडकावून देईल हे पटत नाही. यमकाचा काच सैल झाला तोही केवढ्या बखेड्या-नंतर. काव्यशक्तीच्या अनिरुद्ध दावामुळे बद्धछंदातील एखादी ओळ लांबली तर तिने अर्थाला, सगळ्या कवितेला, उठाव येतो हे जाणून न घेता कवीचे वृत्तज्ञान कच्चे, असा पंतोजी शेरा देणारेच फार. तेच यतीविषयी, ओळींतील विरामांविषयी, शब्दसंक्षेपासाठी घेतलेल्या व्याकरणाच्या सवलतीविषयी आणि अर्थोत्कटतेसाठी बोलीतून उचललेल्या ('अशिष्ट') अथवा नवे रूप दिलेल्या अथवा जोडलेल्या शब्दांविषयी. जुन्या (म्हणजे पंडिती) कवींचे नाव सांगणाऱ्यांनी हे केले तर ते समजू शकते; पण इंग्रजी कवितेचे ऊठसूठ दाखले देणाऱ्यांनीही ते करावे हे चमत्कारिक वाटते. तिच्यात एवढे विलक्षण आणि तऱ्हेतऱ्हेचे प्रयोग झाले आहेत : गेल्या पाचपन्नास वर्षांतच नव्हे, तर फार पूर्वीपासून. शेक्सपिअर आणि मिल्टन यांसारख्या त्यांच्या दैवतांनीही ते केले आहेत. आपल्या आधुनिक साहित्यावर इंग्रजीचे फार खोल परिणाम झाले आहेत, हा दावा कधीतरी नीट तपासून घेतला पाहिजे. एकंदरीने परीक्षार्थी अथवा भाषांतरार्थी इंग्रजीच फार. अगदी ताज्या इंग्रजी पुस्तकातला वा नियतकालिकातला ऐवज फुगवून मराठीत मांडणारा अथवा तिकडची आजची नावे प्रौढीने तोंडात वा लेखणीत घोळवणारा विद्वान जरा टिचक्या मारून पाहायला हवा.

वर जो खडबडीतपणा म्हटला तो ब्राउनिंग या इंग्रजी कवीत ठायीठायी आढळतो. वासुदेव बळवंत पटवर्धनांचा ब्राउनिंग मोठा लाडका. अनिलांत ते प्रेम आले. खुद्द ब्राउनिंगच्या 'रोमॅंटिक' प्रेमप्रकरणाचीच पटवर्धनांच्या इतर शिष्यांना अधिक गोडी लागली असावी असा कयास आहे. किचकट विषय आणि कधी वातड वनणारी बोलभाषा ही ब्राउनिंगची वैशिष्ट्ये त्यांना नकोशी वाटली. अनिलांच्या प्रकृतीला ती थोडीशी मानवली. 'प्रेमाचा आशावाद' तिकडून आला का? त्याच ब्राउनिंगने नितळ प्रेमगीतेही लिहिली हे आठवते. शेक्सपिअर शिकवण्यावद्दलही पटवर्धनांची मोठी ख्याती असे. शेक्सपिअरच्या पूर्ण विकसित शैलीतील साधेपणाचे मर्म त्यांनी या शिष्याला समजावून दिले असले तर ते व्यर्थ गेले नाही. पटवर्धनांचे



आणखी एक दैवत म्हणजे तुकाराम; त्याच्या संतपणापेक्षा त्याचा विचार आणि कवित्व. त्या रोखठोक जिवंत वाणीची छाप अनिलांवर निश्चित पडली असणार, 'सांगाती'ला हाक मारणारा, तसा त्याच्याशी फटकळ तंटा करणाराही, तुकारामच.

संतमंडळाविषयी बोलायचे म्हणजे तेवढाच ठणठणीत रामदास आहे. पण ते भगवेषण या 'मुमुक्षु' नसलेल्या आणि 'अजून यौवना'त असलेल्या कवीत कोठे ओळखू येत नाही. ज्ञानेश्वरांची पताका अनिलांनी निष्ठेने मिरवली; त्याने या 'जीवनी' आसकत' असलेल्या माणसालाही 'थोडीसी ताटी' उघडली असेल. प्रतीतिधर्माची वृत्ती ('गूढगुंजना' ऐवजी तो शब्द अनिलांनी ज्ञानेश्वरीतूनच घेतला) आणि माधवराव पटवर्धनांनी केशवसुतांविषयी लिहिताना ज्यांची 'चमत्कृति-जनक परस्परविरोध' अशी हेटाळणी केली त्या 'फुटे शब्द निःशब्दाला' धर्तीच्या लौकिक-पार प्रतिमा हा ज्ञानेश्वरांचा प्रसाद. तसल्या लकबवजा प्रतिमा 'फुलवात' नंतर विरळ झाल्या, तरी त्यामागील विशिष्ट प्रतीकात्मता अनिलांत भिन्न गेली. ज्ञानेश्वरांची शैली अलंकारसंपन्न, आणि डौलदार. तुकारामाहून किती वेगळी. त्या दोहोंचे संस्कार अनिलांच्या कवित्वावर झाले. तसा संकर ओळखूही येतो. पण अशा विरोधी विशेषांच्या एकत्र न्यासातून कधी वेगळे सामर्थ्यही येते.

गेल्या दोन वर्षांत अनिलांनी दहा ओळींची एक नवी बांधणी करून पाहिली. तसल्या काही कविता या संग्रहात शेवटी आहेत. सुनीत हा प्रकार आपल्या परिचयाचा आहेच. इंग्रजीतून त्यावरोवर त्याच्या दोन मुख्य पोटजातीही आपण घेतल्या. एकूंत शेवटच्या सहा ओळींत आणि दुसरीत शेवटच्या दोन ओळींत निराळी गती मिळते. दोहोंचा यमकक्रम बराचसा ठरलेला आहे; त्यामुळे सुनीत बांधेसूद होते अशी कल्पना. ही दशपदी लांबीने लहान; यमकांच्या साखळीने ती एकत्र बांधली जात नाही, कारण तशा त्या पाच स्वतंत्र द्विपद्या असतात. तिची एकात्मता अंतर्गत असते. भाववृत्तीचे एकाग्र चित्रण करणाऱ्या या आटोपशीर कवितांत निसर्गाचा तपशील असला तरी तो वृत्तीच्या अंकित असतो, आणि या वृत्तीचा उच्चारही अतिसंयमित असतो. भावना आणि भाषा या दोहोंचाही फुलोरा टाळला आहे.

पण या प्रयोगाचे तांत्रिक अंग बारकाईने पाहण्यासारखे आहे. प्रत्येक ओळ स्वयंपूर्ण असते—म्हणजे स्वतंत्र वाक्य, पण शेवटी पूर्णविराम नाही. क्वचित स्वल्प-विराम, आणि शेवटी उद्गारचिन्ह. बहुतेक कवितांत, शेवटी सौम्य खटका आहे. ('कलाटणी' म्हणण्याइतका तो तीव्र नाही.) म्हणून उद्गारचिन्ह असावे. दर ओळीच्या शेवटी पूर्णविराम असता तर व्याकरणातील 'विरामचिन्हे' या (इंग्रजीतून घेतलेल्या) प्रकरणाचा मुलाहिजा वाळगल्यासारखे झाले असते खरे, पण त्या बिंदूमुळे कवितेचे ओळवार काप पडून तिच्या ओघाला बाध आला असता. हा ओघ डोळ्यांऐवजी कानांना जाणवला पाहिजे, आणि डोळ्यांच्या सोयीसाठी

छपाईने पुरवलेल्या चारपाच विरामांपेक्षा कितीतरी अधिक आणि सूक्ष्म विराम कानांना उमगतात. त्यासाठी कवीच्या तोंडून त्या कविता ऐकाव्यात—निदान तादात्म्याने आणि जाणकारीने स्वतःशी मोठ्याने वाचाव्यात.

गेल्या चाळीस वर्षांतील इंग्रजी कवितेतील छंदोरचना व भाषा यांवर ज्याचा दांडगा प्रभाव पडला त्या जेरर्ड मॅन्ली हॉपकिन्सने “ माझी कविता डोळ्यांनी वाचू नका, कानांनी वाचा ” असे कळकळीने पुन्हापुन्हा म्हटले. शाईत गोठलेल्या शब्दाला आणि शब्दसंहतीला जिवंत वाणीच चैतन्य देईल. पद्याच्या लेखी अंकगणितात एक किंवा दोन अशा पूर्ण मात्राच मोजण्याची सोय असते, पण त्याशिवाय मात्रेचे—कविवानी तेवढी तरल असली तर—अनेक अपूर्णांक संभवतात. एखाद्या अक्षरावरचा आघात वाढवता अथवा लांबवता येतो; एखाद्या अक्षराला स्पर्श केला न केला असा निसरडा उच्चार करता येतो; आणि वर म्हटल्याप्रमाणे, विरामाची विविधता साधते. म्हणून लयसुद्धा ढोबळ आणि यांत्रिक न होता अर्थाच्या उमाळ्याप्रमाणे ती हेलकावे घेते, सळसळते. जुनी गीते आणि वाळगाणी यांत अशी मूळ घट्ट पकडून रचनेची स्वैरता असते. लावणीत तर लयीचे नाचरे खेळ असतात. निसरड्या, लाडिक अक्षरांनी तिला निराळीच ढंगदार रुची येते. या दशपद्यांतील एखाद्या ओळीतील मात्रा चाळीसपर्यंत भरतात, कित्येकांत त्या तिसांहून कमी आहेत. पण त्या नेहमीच्या गणतीने. अनिलांच्या अर्थानुसारी आणि लयदार वाचनात तो फरक जाणवत नाही. ‘पेतेव्हा’ या संग्रहातील एका गीतावरील टीपेत अशा वाचनात ठसका कसा येतो ते सांगितले आहे.

अनिलांच्या काव्यवाचनात हा ठसका आहे. पण तो काव्यगायनाच्या जमान्यातील तबलापेटीची मर्जी सांभाळून जमवलेला ठसका नव्हे. त्यात सहजता असते. सूर बोलण्याचा, पण जरा अधिक गहिरा. त्यात निष्कारण आर्तता नाही की तारस्वरांची आदळआपट नाही. लयीतून आणि स्वरातून भावना उमलायला हवी, विचाराची धार जाणवायला हवी. गद्यप्राय ओळी ‘नुसत्याच’ वाचताना विरस करणाऱ्या वाटतात—कारण गद्यालाही लय आणि बंदीश असते हे आपण विसरलो आहोत. पद्याची अधिक रेखीव आणि गद्याची विस्कळित लय या एकत्र गुंफल्या तर कधी कवितेतील ताण सैल होतो, तर कधी त्यांच्यामधील विरोधाने उठाव येतो. चांगल्या मुक्तछंदातही—तो फारच ‘बद्ध’ नसला तर—तिला वाव असतो. अलीकडच्या अनेक कवींनी तिचा उपयोग केला आहे.

या दशपद्यांत, आणि एकंदरीने अलीकडच्या कवितांतही, अनिलांनी वापरलेली यमके बारकाईने पाहण्यासारखी आहेत. रूढ यमक म्हणजे शेवटचे अक्षर व त्यापूर्वीचा स्वर यांची पुनरावृत्ती. तशी यमके अर्थात आहेतच, पण ‘फुलवात’नंतर ती कमीकमी होत गेली. याहून निराळे प्रकार तऱ्हेतऱ्हेचे आहेत : केवळ शेवटच्या अक्षराचे यमक हा एक. दुसरा, लागलें-लागल्या ” (‘पीक’), “रांग-रंग ”



( 'मेघांची भूमि' ), " काळोख-ओळख " ( 'ओळख' ) असली काही स्वर-व्यंजनांची क्रम बदलून पुनरावृत्ती. क्रियापदांचे यमक या कवितांत वारंवार येते, तेही तेवढेसे रूढ नाही. कदाचित गद्यातील शब्दाचा क्रम बदलल्याशिवाय त्याचे पद्य हेत नाही या समजुतीमुळे ओळीशेवटी क्रियापद फारसे पाहायला मिळत नसावे ! अनिलांच्या कवितेत विशेषणांचे स्तोम कमी. परिणामी क्रियापदावर बराच भार, म्हणून जोर, असतो. तोच शब्द पुन्हा वापरल्यामुळे बनलेले यमक शिष्टमान्य नाही; तेही येथे आहे. ' सारेच दीप कसे मंदावले आता ' या साठ ओळींच्या कवितेतील सव्वीस ओळींच्या अंती ' आहे ' किंवा ' नाही ' आढळेल. आणि ' आज अंधारी रात ' च्या अकरा ओळींत सात ' आहे ' व एक ' नाही ' आहेत ! लोकाभिरुची लक्षात घेता हे धाडसच म्हणायचे. मुक्तछंदाने यमकाचे बंधन झुगारले याचा तेव्हा केवढा निषेध झाला होता ! त्याची वकिली करणाऱ्यांना निर्यमक रचनेची कटाक्षाने तरफदारी करावी लागत असे. त्या लहानशा वंडाचा अर्थ एवढाच होता की यमकाची सक्ती असू नये. ते त्या त्या कवितेच्या स्वरूपावर अवलंबून असावे. यमकबंदीचा प्रचार कोणी केला नाही. अनिलांनी नाहीच. म्हणून मुक्तछंदाच्या या प्रमुख प्रवर्तकाने आता मुक्तछंदातही यमके वापरली तर त्यांना उपरती झाली असल्याचा कोणी संशय घेऊ नये.

शब्दातील नादाचा उपयोग करण्याचा यमक हा सरळ आणि धोपट मार्ग आहे. पण इतरही अनेक आहेत. आणि त्यांच्या मोहिनीतून कवी सहसा ( आणि जाणता-अजाणता ) सुटत नाहीत. नादातून अर्थाची रंगत वाढते, कल्पनाशक्तीला जाग येते. कधी नाद आणि अर्थ यांमधील रेषा पुसली जाते, आणि नादाला जण स्वतःचा अर्थ फुटतो. बोरकरांच्या उत्कृष्ट कवितांत ही किमया घडते. यमकाप्रमाणे अंतर्गत यमक असते. ते कमी कृत्रिम म्हणून अनेकदा अधिक परिणामकारक होते. अनुप्रास हा पोरकट असू शकतो, तसा प्रौढ कवितेला खुलविण्याइतका परिणामकारकही असतो. अशी व्यंजनांची आणि स्वरांची पुनरावृत्ती, कधीकधी शब्दांचीही, करून अनिलांनी आपल्या कवितांत अनेकविध सौंदर्ये आणली आहेत. भाषेतील असल्या सामर्थ्याचा खरी कविता नेहमी शोध घेत असते. काव्यातील नवता हीच

अनिलांचा कविता नेहमीच सौंदर्याचा शोध घेत आली. सौंदर्याचा अर्थ मात्र फार व्यापक ध्यायचा. प्रेमाच्या ऐन भरातील ' फुलवात ' मध्येही शरीरसौंदर्याचे चोज केलेले नाही. ( अमूर्त आणि अनिश्रित प्रियेबाबत ते अधिक होते का ? ) तेथे प्रेमाच्या छटा फुलांत आणि निसर्गातील अन्य लावण्यांत प्रतिबिंबित झाल्या आहेत. निसर्गाचे वेड तेवढ्यापुरते नव्हते, ती फुलभाषा केवळ संकेताची नव्हती. या वृत्तीचा विकास झाला. आणि वर्णनात अधिकाधिक बारकावा आला. हा तपशील वर्णानुवर्णांच्या व्यासंगातून कमावलेला. झाडे, फुले, पक्षी यांची बारीकसारीक माहिती नादिष्टपणे आत्मसात केलेली. तसेच रंगज्ञानही. तरुणपणी कवीने थोडीशी

चित्रकलेची हौस केली होती. म्हणून असेल कदाचित, रंगाची उगीच उधळपट्टी नाही, की चमत्कारिक रंग-विशेषणे नाहीत. 'मेघांची भूमि' सारख्या एखाद्या कवितेत ढगांचे रंग आणि आकार यांच्या सूक्ष्म तपशिलांची लयलूट आहे; पण तोच कवितेचा विषय आहे. शेवटच्या दशपद्यांपैकी बहुतेकांत निसर्गाचे नितळ चित्रण आहे. पण ते नुसते वर्णन नाही; निसर्ग आणि कवी एकमेकांशी तदात्म झाले आहेत. एक दुसऱ्याची भाषा होतो.

अशी आणखी कितीतरी सौंदर्ये आहेत. जीवनात दंग असलेल्या या कवीला सगळ्याच अनुभवांतील—भावना, विचार आणि विकार यांतील, यशाप्रमाणे अपयशातीलही, आनंदाप्रमाणे उदासपणातीलही—उत्कटता खोलवर भिडते. भविष्याची ओढ आहे आणि भूतकाळाबद्दल दुबळी खंत नाही. त्याच अनुभवाभोवती गिरक्या घेत राहण्याचा धर्म नाही. "जिवाला लागते तहान तेव्हा", तेव्हा तिचा निरास होतो तो संसारातील विसाव्याच्या आणि निसर्गातील सुंदरतेच्या सुवासांनी. हा कवी संसाराच्या 'कोवळ्या गुंतागुंतीत' मग्न आहे. त्याच्या एकाएका परागाशी आणि केसराशी एकरूप झाला आहे. तो त्याच्या ओलाव्याने 'भिजून....ओलाचिंब' होतो, पण त्या कोषातच पूर्णपणे फसलेला नाही. त्यापलीकडचे तेही जवळचे, आतील, व्हावे तितके त्याच्या भावबंधाचे सूत्र विस्तारते. प्रीती निराळेपणातून "जगातल्या सुखदुःखी मिळालेपणा"पर्यंत फुलून येते. रामटेक येथील त्रिविक्रम वामनाची भंगलेली मूर्ती आणि मंदिर, त्यांतून उभी राहणारी संस्कृति-हासाची कथा, चीनमधील रणकंदनातून निसटलेला अनाथ पोरगा, नफेबाजांचे अनाचार, गरिबांचे भयाण संसार आणि असल्या भ्रष्टतेने 'अधःस्तर' झालेले आपले जीवन, यांनी या प्रीतिवंताचा प्रक्षोभ होतो. ज्याला जिवाभावाचे प्रेम करता येते तोच त्वेषाने उसळून येतो. सगळे व्यवहार सावधपणे सांभाळणाराला कोमटपणाचेच कौतुक वाटणार, आणि परपीडेने होरपळणे हे सोंग वाटणार. बाहेरच्या जगाशी मी संपर्क ठेवणार नाही, दारेखिडक्या बंद करून आणि पाय पोटाशी घेऊन माझ्या 'खाजगी' भावना मी उबवीत बसणार—एवढाच काव्यातील आत्मनिष्ठेचा अर्थ नव्हे हे कोणीही कवळू करील. पण कवीने फक्त तेच करावे ही हल्ली अनेकांची 'खाजगी' भावना असावी. आणि तिचा जाहीर उच्चारही एकसारखा होत असतो. आम्ही मंजूर केलेली लक्षणे ज्याला लागू पडतात तोच खरा कवी, या दुराग्रहाचा आज बडिवार आहे. वस्तुतः कवीने निश्चित काय करावे, कशाविषयी लिहावे आणि लिहू नये, हे सांगण्याच्या भानगडीत कोणी पडू नये. जगाचे सोयरसुतक न मानणारा चांगली कविता लिहील, तसा ते मानणारा आणि ते मानावे ही निष्ठा बाळगणाराही चांगली कविता लिहील. फक्त तो चांगला कवी असला पाहिजे. आजच्या जगात निष्ठा कोलमडत आहेत असे मानले तरी कोलमडलेल्या निष्ठेवरच कविता लिहावी, खंबीर निष्ठेवर लिहिल्यास कृत्रिम होईल, असे का मानावे? मौज अशी की ज्यांना



काल निष्ठा होत्या अशा काहींना कवी म्हणून आज त्याविषयी अवघडल्यासारखे वाटत असावे. जुनी शिंगे मोडून नव्या कळपात मिरवणे हे फायद्याचे कलम असेल कदाचित !

अनिलांची कविता इतकी वर्षे नवनवीन दिशा शोधीत आहे; त्यातील काही दिशांवद्दल मतभेद झाला तरी त्या शोधामागील ऊर्मीवद्दल आणि प्रेरणांवद्दल रसिकाला आदर वाटला पाहिजे—मग ते अमुक एका कळपात बसोत न बसोत. या कवीचे जीवन समृद्ध आहे : अनुभवांनी, भावभावनांनी आणि विचारांनी. अनेक कलांचे मर्म त्यांनी समरसतेने आस्वादिले आहे. या सर्वांचा मेळ आहे, नुसती विविधता नाही; आणि या विलक्षण समृद्धतेशी, जीवनावरील या अपार आसक्तीशी, त्यांच्या कवितेने आजवर इनाम राखले आहे.

★ ★ ★

## जयकृष्ण केशव उपाध्ये

कवित्व हे ललाटी असावे लागते, केवळ खटपटीने ते लाभत नाही. तसेच काहीसे कवी म्हणून लौकिक लाभण्याविषयी असावे. भाग्यात असला तर चारी वार्जुनी कोलाहल उठावा असा लाभतो, नसला तर शेषनास वाचकांपुरती त्याची कुजवूज मर्यादित असते. त्याचे गणित मांडता येत नाही. खटपटीने कोणी चहाते जमवील. त्यांच्या आवाजाचे फुगे उडवील. पण ते चार दिवस ! खरा कवी त्या वाटेला जाणार नाही. आत्मरतीच्या धुंदीत तो भविष्यातील समानधर्म्यांचीही फिकीर करणार नाही. पण कित्येकदा ह्यातीत न मिळालेले श्रेय मृत्यू मिळवून देतो. उलट अनेकदा मृत्यूनेही उपेक्षेत खंड पडत नाही, क्वचित ती वाढतेही. कवीच्या मृत्यूचीही उपेक्षा होते, त्याची धड वातमीही प्रसिद्ध होत नाही.

जयकृष्ण केशव उपाध्ये हे १९३७ मध्ये गेले तेव्हा तेच झाले. म्हणजे काहीच झाले नाही. कोठे चार ओळी आल्या असतील; एरव्ही सामसूम. वस्तुतः त्यांच्या नावावर कवितेची तीन पुस्तके होती; पण [त्यांनी ते तरले नाहीत. ती पाहायला मिळणेही सोपे नसे. पुण्यामुंबईत त्या काळी काव्यगायनाची चलती होती; कसकसल्या निमित्ताने त्याचे फड भरत. पण उपाध्ये कधी त्यात अरल्याचे स्मरत नाही. क्वचित् कवि-संमेलन अथवा साहित्य-संमेलनच असेल तर आपल्या कविता गाऊन वा म्हणून दाखवीत. एरव्ही स्नेह्यांच्या बैठकीत. त्या स्नेह्यांपैकी काहींचा पुढे उत्तम परिचय झाला तेव्हा त्यांच्याकडून उपाध्यांच्या खूप कथा ऐकल्या. पूर्वीही थोडथोडे ऐवल्या होत्या. त्या कथा सामान्यतः दिनेदी ढंगाच्या होत्या. ज्या कविता अथवा ओळी उद्धृत होत त्याही सामान्यतः दिनेदी असत.

कविते ! करीन तुला मी ठार

मजलागी तू कोण समजशी मी तों कवि कलदार

कलदारचि कां, शाहीरांचा फर्स्टक्लास सरदार

प्रल्हाद केशव अत्र्यांनी कवी हा विनोदाचा विषय करून टाकल्यावर अशा ओळी काहीजण चवीने घोळवीत. पण अत्रे आणि उपाध्ये हे दोघेही विनोदी कवी असले तरी त्यांचे गोत्र निराळे आहे. पुढे हेही समजले की उपाध्यांची कविता १९२७ ची. अत्र्यांची 'झेंडूची फुले' तेव्हा प्रसिद्ध झाली असली तरी त्यांचा प्रसार फारसा झाला नव्हता. त्यांच्या टिळामाळा होऊन विनोदी कवितांचा पंथ फोफावला तो काही वर्षांनी.

मला आठवते की उपाध्यांची ही कविता, खरे म्हणजे तिचे तोंड, कानी येण्यापूर्वी त्यांच्या दुसऱ्या एका कवितेने, किंवा तिच्यातील काही शब्दांनी, एका



साहित्यसंमेलनात कशी खळवळ उडवून दिली याची सुरस कथा पुन्हापुन्हा ऐकली होती. तीही कविता कवींची खिळी उडवणारी होती, - आणि ती त्याच वर्षीची- म्हणजे १९२७ ची होती. ( हे अर्थात नंतर समजले. ) खळवळजनक पंक्ती अशा :

कोणतेही मासिक उघडा । मम दिसे त्यांत कवि-कर्म  
मम अखंड काव्यस्त्राव । नच केवळ मासिक-धर्म

ऐकले होते की उपाध्यांनी या ओळी म्हणून दाखवताच पावित्र्य, संस्कृती, इत्यादींचे संरक्षण करण्यासाठी सदैव बद्धपरिकर असलेल्या काही साहित्यिकांचा क्षोभ अनावर झाला. ही कथा ज्यांनी ज्यांनी ऐकली त्यांच्या पाठांतरात या ओळी वरल्या हे सांगणे नलगे !

या कवितेचे नाव आहे 'शाहीर'. 'या महाराष्ट्र देशात । उपजलो मीच शाहीर' हे तिचे ध्रुपद. विद्या, व्याकरण, संगीत यांना धुडकावून बाजारात काव्य भरडणाऱ्या कवींचा त्यात परामर्श घेतला आहे.

शाहिरा कशाला विद्या । मळतसे काव्य विद्येने  
जरुजसे वाढते ज्ञान । तसतसे काव्य विलयाने  
शाहिरें न म्हणुनि शिकावे । असावे मस्त अज्ञाने

अज्ञानवारुवरि वार  
गर्वाची करि तरवार  
होउनिया वेदरकार

सर्वत्र गात सुटेन । उपजलों मीच शाहीर

या आणि 'कविते ! करिन तुला मी ठार' या दोन्ही कवितांत उपाध्यांचा रोख आहे तो काव्यसौंदर्याचे जुने निकष न जुमानणाऱ्या, स्वैर लिहिणाऱ्या आणि प्रसिद्धीसाठी हपापलेल्या कवींविरुद्ध.

मौज अशी की 'शाहीर' या कवितेतील त्या ओळींमुळे भर मंडपात संतप्त झालेले एक संस्कृतिनिष्ठ प्रा. श्री. नि. चाफेकर यांनीच दोन वर्षांनंतर त्या कवितेचा अंतर्भाव असणाऱ्या 'पोपट-पंची' या उपाध्यांच्या संग्रहास आशीर्वादपर प्रस्तावना लिहिली. तिचे नावच शुक्र-कौतुक ! उपाध्यांच्या जुन्या कवितेच्या कैवाराचे मुख्यतः कौतुक. ते वाचत असताना आठवण होत राहाते ती 'होडूच्या फुलां'ची, कारण त्याच्या प्रास्ताविक भागाचा रोख आहे तो चाफेकरांवर—विशेषतः त्यांच्या जड-जंवाल शैलीवर.

कवितेत रस घेणारे चार लोक एकत्र आले की थोडा हशा पिकवण्यासाठी त्या काळी उपाध्यांची एक छोटी कविता हटकून उपयोग पडे. तिचे नाव 'चहा-टळपणा'. यमक साधण्यासाठी वेदरकारपणे यतिभंग करणाऱ्या कवीचे त्यात विडंबन आहे. त्यातील काही ओळी अशा :

लाविला गुलाबी रंग । किती सुंदर अमुच्या बंग । ल्या प्रती  
शोभती कसे हे खांब । त्यांवरी वेलिही लोंब । ती किती  
मोगरी चमेली कुंद । लाविली चहुकडे सुंद । राकृती  
—आणि शेवटी

कवितेत जरी यतिभंग । जुळविले यमक परि चांग । लें किती

पण उपाध्यांच्या ज्या कवितेने विनोदबुद्धीला सर्वांत अधिक खुलवले ती म्हणजे 'चालचलाऊ भगवद्गीता'. दुर्दैवाने ती असावी तेवढी लोकांना ठाऊक नाही. 'पोपट-पंची'त ती नाही. ती त्यानंतरची. डॉ. केतकरांच्या 'विद्यासेवक' मासिकात ती प्रसिद्ध झाली. पुढे 'उपहासिनी' नावाचा विडंबन कवितांचा एक प्रातिनिधिक संग्रह श्री. दि. वि. देव यांनी संपादला, त्यात ही कविता आढळते. ही कविता म्हणजे, तिच्या शेवटी कवीने म्हटल्याप्रमाणे, 'श्री चालचलाऊ गीतायां प्रथमोऽध्यायः'. तिच्यात सतरा ओव्या आहेत. अर्जुनाचा विषाद, भगवान श्रीकृष्णाचे उत्थापन, हे विषय. या सगळ्या भव्यदिव्य गोष्टी उपाध्यांनी सामान्य माणसाच्या मापात बसवल्या आहेत; आणि सामान्य माणसाच्या भाषेतही : छापिल भाषेत नव्हे. बोलीत.

पार्थ म्हणे गा हृषीकेशी । या युद्धाची ऐशी तशी  
वेहेत्तर आहे मेलों उपाशी । पण लढणार नाही !  
धोंड्यांत जावो ही लढाई । आपल्या बाच्याने होणार नाही  
समोर सारेच वेटे जावाई । बाप, दादे, काके

अर्जुन पुढे म्हणतो :

लढाई का असते सोपी ? । मारे चालते कापाकापी  
कित्येक लेकाचे संतापी । मुंडकींही छाटती  
मग बायका वोंबलती घरीं । डोई वोडून करिती खापरी  
चाल चाल कृष्णा ! माघारीं । सोड पिच्छा युद्धाचा

भगवंतांचा निषेध असा :

कृष्ण म्हणे रे अर्जुना ! । हा कोठला वे ! बायलेपणा ?  
पहिल्याने तर टणटणा । उडत होतास लढाया  
तू वेट्या ! मुळचाच ढिला । पूर्वीपासून जाणतों तुला;  
परि आतां तुझ्या बापाला । सोडणार नाही बच्चम्जी !  
अहाहारे ! भागूबाई ! । म्हणे मी लढणार नाहीं;  
वांगड्या भरा कीं रडूबाई । आणि बसा दळत !  
कशास जमविले आपुले बाप ? । नसता बिचाऱ्यासि दिला ताप;  
घरीं डाराडुर झोंप । घेत पडलें असते ।



त्यावर - अर्जुन म्हणे गा हरी । आतां कटकट पुरे करी  
शेवटी - ऐसे बोलोनी अर्जुन । दूर फेकूनी धनुष्य-बाण  
खेटरावाणी तोंड करून । मटकन् खालीं वैसला !

अगोदर श्रीमद्भगवद्गीता म्हणजे देववाणी, म्हणजेच संस्कृतात. ज्ञानदेवाने ती मराठीत आणण्याची बंडखोरी केली म्हणून आपण आदराचे गहिवर काढीत असलो तरी त्याकाळच्या संस्कृतिनिष्ठांचा ( म्हणजेच संस्कृतिनिष्ठांचा ) ज्ञानदेवावर कोप झाला असणार. आता मराठीवर शालजोडी चढली, पण ती शिष्ट भाषेवर. या कवितेची भाषा तर अशिष्ट, गावरान. आणि ती भगवंतांच्या तोंडी ? पुन्हा दैवतांना क्षुद्र मानवांचे भाव दिलेले ! या पावित्र्य-विडंबनाने तेव्हाचे सोवळे जीव दुखावले असणार. कदाचित यामुळे ती कविता एवढी उपेक्षित राहिली असेल.

या आणि अशा विनोदी कवितांइतकेच, किंवाहुना त्याहूनही अधिक, उपाध्यांचे संभाषण-कौशल्य त्यांच्या चहात्यांत गाजत आले आहे. त्यांचे चुरचुरीत, हजर-जबाबी बोलणे, त्यांच्या कोट्या, त्यांची उत्स्फूर्त विडंबने यांची आदरपूर्वक उजळणी अजूनही होत असते. अजूनही त्यांची चमक उतरलेली नाही. त्याचा संग्रह निघायला हवा.

पण उपाध्ये म्हणजे केवळ विनोद नव्हे ! त्यांच्या लेखनाला आणि व्यक्ति-त्वालाही आणखी अंगे होती; ती नजरेआड झाल्यासारखी आहेत. खऱ्या विनोदी लेखकाचे हे दुर्दैव असते; तो केवळ विनोदी लिहीत नसतो. किंवाहुना त्याच्या चौरस-पणातूनच त्याच्या विनोदाला बळ लाभते. पण त्याच्या बहुतेक वाचकांच्या हिशेबी त्याचे इतर लिखाण असून नसल्यासारखे.

‘पोपटपंची’तील त्रेचाळीस कवितांपैकी फक्त सहा कवितांवर विनोदी हा शिक्का मारता येईल. उपाध्यांचे इतर पुस्तकरूपाने प्रकाशित साहित्य म्हणजे : ‘श्री लोकमान्य चरितामृत’ हे ओवीबद्ध टिळक-चरित्र, आणि उमर खय्यामच्या रुवायांचा अनुवाद. त्यांत विनोदाला वाचक नव्हता. नियतकालिकांत प्रसिद्ध झालेल्या पण असंगृहीत लेखनात विनोदाचे तेच प्रमाण असावे. ते प्रमाण किती अल्प आहे !

‘पोपटपंची’तील कविता या १९०९ ते १९२८ या वीस वर्षांतील. त्यांच्या विषयांत आणि घाटणीत त्या काळाचे प्रतिबिंब आहे. विनोदी आणि वैयक्तिक भाव व्यक्त करणाऱ्या कविता सोडल्या तर उरलेल्यांपैकी बऱ्याचशा कवितांचे विषय ईशस्तुती, रामकृष्णादि दैवते, स्वतंत्र हिंदुस्थान, हिंदुसंघटन, यांसारखे आहेत. हे विषय कंठाळी आणि सांकेतिक वाटले तरी उपाध्यांवावात ते तसे नव्हते; इतका त्यांचा त्यांना ध्यास होता. ते पुढे पाहूच. त्यांची गीते आजही टवटवीत वाटतात. शब्द आणि लय त्यांत एकजीव झाली आहेत.

एकदांच पाहिले

पाहिले तयाक्षणीच आपुली न राहिले.

हा एकाचा आरंभ आहे. शेवटच्या ओळीपर्यंत त्या लयीत ते गीत डोलत राहाते. आणि एक विराणी आहे.

कुणि काहीं म्हणा, कुणि कांहीं म्हणा  
 अनुसरलें अपुल्याच मना  
 रीत म्हणा, विपरीत म्हणा कुणि  
 दिले झुगारुनि आवरणा

यमक, अनुप्रास हे अशा कवितेत अलंकार नसतात; ते कवितेचे अंग बनतात. प्रीतीच्या परिभाषेत भक्तीचा उच्चार करण्याची ही पद्धतच नव्हे, तर तिच्यातील कित्येक रूपकेही पारंपरिक. तरीही या कवितेचा उठाव खास उपाध्यांचा आहे, त्यांच्या गीतगुणांनी तो दिला आहे. अशाच मुखड्याची तांब्यांचीही एक कविता आहे. तिचा उठाव तांबेशाही आहे. 'पोपटपंची'त 'गीतराघव' नावाचा राम-सीता विषयक सहा गीतांचा गुच्छ आहे. त्यात चालींची विविधता आहे, वेधक नादाची सुभगता आहे, आणि वेधक नाट्यगुणही आहे. असे दैवतपूजक गीतगुच्छ अलीकडे गायकामार्फत लोकप्रिय होत आहेत. उपाध्यांची ही गीते साठ वर्षांपूर्वीची !

उपाध्यांच्या कवितेतील गीतगुण हे काहीसे उपजत असणार; काहीसे त्यांच्या संगीताच्या व्यासंगातून आले; आणि काहीसे प्राचीन मराठी कवितेच्या अभ्यासातून ती कविता त्यांनी आत्मसात केली होती म्हणतात. या गुणविशेषांनी त्यांच्यातील कवी घडवला, तसा त्यांच्यातील कीर्तनकारही घडवला असणार. कीर्तनकाराची सहज, संपन्न आणि प्रसन्न वाणी कवीच्याही अंगी लागली असणार.

उपाध्यांच्या मनःक्रोधात प्राचीन कवितेतील तऱ्हेतऱ्हेची सौंदर्ये मुरली होती. पंडितकाव्याइतकेच संतकाव्याशीही ते समरस झाले होते. श्रीधर-महीपतीसारख्या आख्यानकारांइतकेच गीतकारही त्यांच्या नित्यपाठात असावेत. आणि हे संचित अनुकरणापुरते अथवा पडसादांपुरते नव्हते. त्यांचे कवित्व त्याने घडवले होते, त्याने भारलेले होते. याची विशेष साक्ष उपाध्यांच्या श्रीलोकमान्यचरितामृतात आढळेल. त्याचा तेरा अध्यायांचा प्रथम किंवा पूर्व खंड १९२४ मध्ये प्रसिद्ध झाला. उत्तर-खंडाचा बराच भाग हस्तलिखित स्वरूपात आहे म्हणतात. टिळकांचे चरित्र वर्णन करणाऱ्या या काव्याला केवळ आख्यानक काव्याचे रंग नाहीत. त्याला महाकाव्याचे वजन आहे, उदात्ताचा गंध आहे. हे टिळकांवरील भक्तीच्या उद्रेकातूनच आले नाही. त्याला समर्थ भाषेचे वाहन लाभले. जुन्या कवितेचा कस तिने आत्मसात केला होता; ते तिचे बलस्थान. या ओव्या वाचताना जुने कवी आठवत राहातात; सर्वांत अधिक रामदास. पहिल्या अध्यायाच्या आरंभी अनेक दैवतांना वंदन केले आहे; त्यांत कवी एकच : रामदास. रामदासांच्या अनेक लकवी या ओव्यांत आहेत : वक्तृत्वपूर्ण शैली, शब्दांची ठोस पुनरावृत्ती, मार्दव आणि अलंकार यांविषयी उदासीनता. कोठे विनोदाची झाक येते, कोठे उपरोधाची धार. ते तर उपाध्ये-वळण ! एकंदर कवितेचा



डौल खानदानी आहे. आधुनिक काळात चंद्रशेखर आणि उपाध्ये या दोघांत तो अंगचा वाटतो. जुना असून उसना नाही; जिवंत.

भाषेचे हे देणे म्हणा, किंवा कमाई म्हणा, उमरखय्यामच्या अनुवादात मात्र तेवढी प्रभावी ठरली नाही. याचे कारण मला वाटते हे असवे की उपाध्यांच्या पिंडाला उमरखय्याम मानवणारा नव्हता. भिडेखातर, प्रयोगादाखल, उपाध्यांनी तो अनुवाद केला इतकेच. कोठे सुखवादी, संशयवादी खय्याम, आणि कोठे अज्ञातवासात राहून जपजाप्य करणारे आणि धर्मनिष्ठ राजकारणाने प्रभावित झालेले उपाध्ये !

उपाध्यांची जीवनकथा खरोखरच कादंबरीसारखी आहे. शाळकरी दिवसांपासून परमार्थाची ओढ आणि दुसरे विवेकानंद होण्यासाठी हिमालयात वास करण्याची तळमळ. त्या आवेगात तीन वर्षे एकांत स्थळी रामनामाचे पुरश्चरण ( ज्या गुरूंच्या आज्ञेवरून ते केले त्यांनी ' रामानुज ' हे नाव दिले, पुढे गृहस्थाश्रमाचा अंगीकार करण्यास अनुज्ञा दिली ); पत्नीचा आणि एकुलत्या एक मुलीच्या अकाल मृत्यूने सुखी संसार उद्ध्वस्त; उरलेले आयुष्य फटिंग, भटकते, निःसंग. पण अशी अनेक दुःखे, अनेक अपूर्ती पचवून, अंतर्यामी दडवून, या माणसाने कोमल गीते लिहिली, आणि विनोदाने भोवतालचे जग आनंदित केले.

पण कधीकधी हा हसरा मुखवटा ढळे; कावूत ठेवलेले वादळ क्षणभर फुटे. आणि जन्मभर सोवत केलेली गहिरी उदासी उचवळून येई. त्यातून अशा ओळी एकदा आल्या.

एकटाच आलो आता एकटाच जाणार

एकटेंच जीवन गेलें मला मीच आधार

मधें द्वैत झालें काहीं

अंकुरास आले तेही

संपलाच परि तो सारा-संसार !

एकटाच आलो आतां एकटाच जाणार

सत्रे कोणी आले नाही, कोणीही न येणार

एकटाच हसलो रमलो

एकटाच फिरलो दमलो

एकट्याच जीवनी माझ्या मला मीच आधार !

अशा या लोकविलक्षण कवीच्या अंतकाळाविषयी एक कथा सांगितली जाते ती त्याला साजेशी आहे. अंग विकल झाले होते, वस्त्राची शुद्ध नव्हती. कोणी म्हटले, ' बुवा, डॉक्टर येताहेत, जरा धोतर सावरा '. उपाध्ये हसून म्हणाले, ' येऊ द्या. आता हा शेवटचा प्रयोग करून पाहू या. नंगेसे खुदाभी डरता है म्हणतात ना ! ' हास्यविनोदाने अशी शेवटपर्यंत सोवत केली !

### ३. शीळ

‘रानारानांत गेलि वाइ शीळ’ या कवितेची ध्वनिमुद्रिका १९३२ साली प्रकाशित झाली तेव्हा तिने खळवळ उडवली. तरुण मंडळींच्या तोंडी ती ऐकताच वसली आणि घोळू लागली—पण दवलेल्या सुरात, कारण वयस्कांना आणि अकालवयस्कांना तो नवा प्रकार नामंजूर होता. संगीत म्हणून आणि काव्य म्हणूनही. शास्त्रीय संगीताचा दवदवा होता. आणि रंगभूमीच्या त्या सरत्या वैभवकाळी हिंदुस्तानी संगीतातील अनवट रागात अथवा रागमिश्रणात आणि अवघड चालीत (कधी त्यात कर्नाटकी गुंता करून) मराठी शब्द, जरूर तर कानामात्रा ताणून, बांधण्याचा खटाटोप चढाओढीने होत होता. या पदांना सहसा नाटकातही अर्थ नसे, मग स्वतंत्रपणे कोठचा ? फार तर अस्ताईचा प्रसंगाशी दूरान्वय जमे. अंतः-च्याला स्वतःचाच अन्वय नसे. तानांच्या लडी टांगण्यासाठी सौयस्कर लांबीच्या मात्रांच्या खुंट्या त्यांत हारीने बसवीत. हे तेव्हाचे लोकप्रिय संगीत. अशा रीतीने पदांचे तराणे आणि गायकीचे आखाडे झाले असता सीधा ठेका व सुरेलपण सांभाळून अर्थाची खुलावट करण्यावर भर देणारी ही नवी गीतशैली वेगळेपणाने चमकून दिसली. नवाईचा बुजरेपणा ओसरताच तरुण रसिक तिकडे अधिकाधिक ओढला गेला. खानदानीचा ताठा उतरला नाही, पण तिचा आवाज फिका पडला. त्याच सुमारास त्याच गायकाची, म्हणजे श्री० गोविंदराव जोशी यांची, भास्करराव तांब्यांच्या ‘डोळे हे जुलम गडे’ या कवितेची ध्वनिमुद्रिकाही बाहेर पडली. श्री० केशवराव भोळे यांनी त्यापूर्वीच ती कविता ध्वनिमुद्रित केली होती, पण तिला उठाव आला नाही.

सौ० ज्योत्सना भोळे यांनीही याच सुमारास काही निवडक कविता ढंगदारपणे मैफलीत गाऊन या नव्या रुचीवर रेखीव कलेचे जणू शिक्षामोर्तव केले. पण या प्रतिष्ठेला पोचते न पोचते तोच हे नवे वळण उलट दिशेने घसरू लागले आणि लवकरच संगीत गेले, काव्य गेले, उरले भावगीत-गायन, अशी दुर्धर अवस्था आली. लोकप्रिय संगीताचे कंत्राट रंगभूमीकडून चित्रपटाकडे गेले; आणि या नव्या कंत्राट-दाराच्या बाजारी नीतीने त्या घसरगुंडीलाही कसबाची छटा दिली. ग्रॅमोफोनच्या तबकड्यांनी तीच छटा लाचारीने उचलली, कारण परिस्थितीमुळे त्यांना चित्रपट-संगीताच्या आश्रिताची कळा आली होती. ही लाचारी अनेक गायकांच्या आणि गीतकारांच्या पिंडाला मानवली. विकट चालींच्या जुन्या जोखडाऐवजी सैल चालीची नवी झूल किती हलकीफुलकी ! म्हणून पूर्वीचे ‘पद करणारे’ आता भावगीत बनवू लागले, आणि भावगीतकारांची नवी वीण अशी निपजली की ज्यांनी त्या



पदजुळव्यांना चांगले म्हणायला लावले. तेच ते गोड शब्द घोळवले, त्यांना बालिश भावनांची डूव दिली, आणि मात्रा मोजून लचक पुरवली. या सगळ्या बदफैलीत सुदैवाने काही कलावंतांनी इमान राखले. अशा गीतकारांपैकी ना० घ० देशपांडे हे एक. ते प्रथम कवी आणि नंतर गीतकार; कारण त्यांनी गायकाच्या गळ्यावर आपल्या कविता वेतल्या नाहीत, तर त्यांतील गीतगुणांनी गायक तिकडे ओढला गेला.

पण 'शीळ'च्या संगीताप्रमाणे त्यातील काव्यालाही त्या वेळी कित्येक नाके मुरडली आणि आठया चढल्या. वस्तुतः ते दिवस काव्यगायनाच्या सद्दीचे. गणेशोत्सवात आणि तत्सम कार्यक्रमांत पूर्वी मेळव्यांना स्थान होते ते करमणुकीच्या या प्रकाराने आता वळकावले होते. पण त्या उभय करमणुकींत बोधपरता होती; मेळयात अधिक उघड, काव्यगायनात थोडी आडून. काव्य असे सोज्वळ की (त्या वेळच्या) 'स्त्री-पुरुषांनी एकत्र वसून ऐकण्याजोगे', आणि लहानग्यांना त्यातील तात्पर्य समजावून सांगण्याजोगे. 'शीळ'चे काव्य त्या दृष्टीने गैरसोयीचे; थोडे उनाडच. त्यातील धुंदा आणि खुलेपणा मनात आवडता तरी जनात अवघडल्यासारखा वाटू लागणारा. तांब्यांचे डोळे 'जुलमी' असले तरी ते वाळबोध संसाराच्या जाड भिंगा-आडून, आणि त्यांची 'जादुगिरी' माजघरापुरती मर्यादित होती. तेव्हाचे लोकप्रिय गायक-कवी गिरीश, यशवंत अथवा मायदेव यांच्या काव्यातील प्रणयही नेमस्त असे. 'प्रणयपंढरीचे वारकरी' हे ज्यांचे अर्ध-विनोदी विरुद फार गाजले त्या माधव जुलियनांच्या काव्यातील प्रणयही मर्यादशील होता. त्यातच खुद्द कवींच्या तोंडून तो कानाला अधिकच मवाळ लागायचा. देशपांड्यांच्या प्रेमगीतांना संगीताचा पुरा साज आणि एका व्यावसायिक गायकाचा नखरेल आवाज लाभल्यामुळे जणू त्यांच्या उन्मादाला उठाव मिळाला. तो पुष्कळांना रुचला नाही, कारण तो अगदीच वेगळा होता.

तांब्यांचा पहिला संग्रह १९२० साली प्रसिद्ध झाला असला तरी ज्या विशिष्ट गीतशैलीने त्यांना लोकप्रियता आणि चेले मिळवून दिले ती त्यानंतरच्या काळात बहरली. त्या शैलीने काव्यारंभी रागाचे नाव सांगून संगीताशी आपले नाते घड केले; आणि अर्थाला त्याच्या नादी लावले. रविकिरण मंडळाचे काव्यगायन तुलनेने वाळबोध वाटू लागून श्रोता आता या उघड गायकी वाजाच्या आहारी गेला. त्याला साजेसे रंग काव्यविषयांतही होते. रविकिरणांची फिकी वास्तवता नकोशी झाली. तांब्यांत मध्यभारतीय सरंजामशाहीचा वेगळा थाट होता. त्यातील विलासाची सूचना रुचकर वाटली. प्रेमही अधिक धीट झाले. पुरुष-प्रकृतीच्या वेदांती रूपकात राधा-कृष्णाच्या पौराणिक सववीतल्याहून उन्मादाला कितीतरी मोठी सवड मिळाली. या सगळ्या भुलावणीच्या वळावर तांबेशाहीने रविकिरण मंडळावर कुरघोडी केली. ना. घ. देशपांड्यांच्या काव्यात नादसौंदर्य असले, आणि उन्मादही असला, तरी

ती तांब्यांच्या पठडीतील नाही. तो नाद कोमल व्यंजने वांधून जमा केलेला नाही; त्यात पदलालित्यासाठी संस्कृत समासांचा आसरा घेतलेला नाही. तो जणू अर्थाचेच एक अंग आहे. या काव्यात 'चाली'चा वडोजाव नाही. त्यातील उन्माद रूपकाचे अंतर न ठेवता अनुभवाच्या आधीन होतो, म्हणून त्याला वैयक्तिकतेची तीव्रता येते. तांब्यांच्या, आणि त्यांच्या चेल्यांच्या, बहुतेक कवितांत ती आढळत नाही.

लावणीतील उन्माद अनेकांना परिचित होता, पण तो आळीमिळीचा. ज्या सुशिक्षित वा अर्धशिक्षित वर्गाच्या रागलोभाविषयी आपण बोलत आहोत त्याला घरी-दारी सोवळी शिकवण मिळाली होती. पातकांची जी भली मोठी यादी त्याला तोंडपाठ होती त्यात लावणी ऐकणे हे एक. तीही बाईंच्या तोंडून ऐकायची या संकेता-मुळेच ते पातक दुष्पट कडक झालेले. त्यामुळे अर्थातच त्याची लज्जतही वाढली. ते चोरून करायचे आणि त्याविषयी डोळे मिचकवून बोलायचे—तेही खाजगीत. जरा पापभीरू पुरुष असला तर तो लावण्या चोरूनमारून फक्त वाचायचा. पण सगळे करून झाल्यावर वस्त्र झटकून मोकळा;—पुन्हा परीतघडीचा संभावित, आणि घडलेल्या पापाचे क्षालन म्हणून 'शिष्ट' साहित्यातील पावित्र्य सांभाळण्याबाबत तो फार जागरूक राही. पापपुण्याच्या या पांढरपेशा हिशोबात हाही एक भाग होता की लावणी ही जुन्या काळची; तिला इतिहासाचा आणि परंपरेचा थोडासा रंग चढलेला. या पुराणपणाची सवलत तिला द्यायला हवी; आणि उलट, त्यामुळेच हुळहुळलेल्या कल्पनेच्या प्रभावाने ती होती त्यापेक्षाही अधिक रंगेल वाटू लागली. आधुनिक काव्यात मात्र ती उत्तानता नव्हेच, पण थोडा मोकळेपणाही नको होता. आवरलाच नाही तर तो प्रेमावेग गूढ रूपकात ठेवा, झिरझिरीत अध्यात्मात लपेटा, राधाकृष्णाचा आडोसा घ्या, निदान भारदस्त संस्कृत समासात थिजवा. तो कदाचित आपदर्म मानला जात असेल; पण प्रेमाच्या मोकळ्या उच्चाराला काव्यात बंदी होती.

देशपांड्यांनी 'शीळ' सप्टेंबर १९२९ मध्ये लिहिली. त्या वेळी ते नागपूरच्या मॉरिस कॉलेजात बी० ए०च्या वर्गात होते. त्यानंतरच्या या दोन तपांत त्यांनी शेकडो कविता लिहिल्या, पण 'लिहिणे' आणि 'प्रसिद्ध करणे' हे कविकोशात समानार्थी शब्द होऊन बसलेल्या त्या काळातही त्यांपैकी बहुतेक कविता बाडातच राहिल्या. या संग्रहापैकी एकतृतीयांश कविता अजून अप्रकाशितच होत्या. त्यांतीलही दहा कविता 'अप्रसिद्ध असाव्यात असा कवीचा अंदाज आहे' ! अनेक कवितांचे लेखन-वर्ष कवीने 'अंदाजे' सांगितले आहे. ( कोठल्या गाडीत, कोठल्या स्टेशनांच्या दरम्यान, कोठल्या प्रहरी कवितेचे लेखन घडले हा अजरपट्ट्यावरचा तपशीलवार लेख कौरण्याचा कष्टाळूपणा न दाखवून देशपांड्यांनी भावी संशोधकांची केवढी नैरस्य केली आहे ! ) या संग्रहातील अप्रकाशित कवितांपैकीही कित्येक पंधरावीस वर्षांपूर्वीच्या आहेत. प्रसिद्धीसाठी आसुसलेल्या, अंकाला विलंब झाला तर टचकन डोळ्याला पाणी येणाऱ्या, उपेक्षेच्या शंकेने कुठणाऱ्या, आणि संग्रहासाठी प्रकाशक



व परीक्षणासाठी टीकाकार यांची केविलवाणी वाट पाहणाऱ्या हळूच्या कवींच्या जमान्यात देशपांड्यांची वेफिकिरी विलक्षणच होती. तसल्या कवींचे खत मिळाल्या-मुळे केशवकुमारांच्या ' झेंडूच्या फुलां 'ना केवढा बहर आला ! उलट, संपादकांच्या विनंतिपत्रांना उत्तर लिहिण्यास टाळाटाळ करणारा हा कवी. फार थोड्या मासिकांना त्याच्या कविता प्रसिद्ध करण्याचे भाग्य लाभले. त्या कवितांवर लुब्ध झालेले रसिक संग्रहाची आतुरतेने वाट पाहत होते; काही प्रकाशकसुद्धा उत्सुक होते. पण तो निघायला इतकी वर्षे लागली, कारण कवीच त्याबाबत उदासीन होता. ही उदासीनता काहीशी कवीच्या प्रकृतीचीच, आणि काहीशी परिस्थितीतून उपजली असावी.

ना० घ० देशपांड्यांच्या कवितेवर रसिक भाळले खरे, पण ते संख्येने थोडे होते. बहुसंख्य वाचकांना त्यांची ओळख असलीच तरी अगदी पुरुट होती. ' वऱ्हाडातील आणखी एक देशपांडे ' अशी मनातल्या मनात संभावना झाली असणार. एक तर कविता थोड्या. दुसरे म्हणजे " दावू गाउनि आमच्याच कविता आमहीच रस्त्यामध्ये " या पठडीतला हा कवी नाही. १९४१ साली मुंबई रेडिओने कविसंमेलन भरविले. तेव्हा ना. घ. देशपांड्यांनी कविता सरळ वाचून दाखवली— ना सूर ना ताल—आणि नाराजी ओढवून घेतली. ज्याला गळा नाही तो कवी कसला, ही सामान्य वाचक-श्रोत्यांचीच नव्हे तर बहुतेक साहित्यिकांची भावना ! गद्यपद्या-विषयीच्या बालिश कल्पना तेव्हा भरात होत्या. आता अर्थाला उठाव देणारे काव्य-वाचन ऐकून घेण्याइतखी समज हळूहळू येत आहे. तेव्हा ती नव्हती. ध्वनिमुद्रित कवितांवाबतही त्यांतील काव्यगुणांविषयीचा पहिला उत्साह ओर रून श्रोत्यांचे समस्त ध्यान संगीताकडेच असे. तेही मुख्यतः चालीकडे. गीताचे 'तोंड' मोहक हवे. त्यावर सगळी मदार, म्हणून त्याची सगळी मशागत. उरलेला भाग शोपट्यासारखा. तो सोय आणि निकड पाहून कमीअधिक लांब ठेवायचा. आवडीचे म्हणून गाणे गुणगुणताना बहुतेकांच्या स्मरणाची धाव त्या ' ध्रुपदा ' पुरती असायची. कडवी ' द ' किंवा ' न 'च्या वाराखडीने भरून काढायची. तांबे आणि रविकिरण या उभय ' घराण्यां 'च्या गायकी कवितेत ध्रुपदाची मिजास मोठी. नादमधुर हे गवाळे विशेषण खरोखर त्या तोंडापुरतेच असे. वारीक नजरेने पाहिले तर तशा कवितांत सफाईदार, नाजूक अक्षरांनी खचलेले ध्रुपद, आणि पुढे खडबडीत कडवी, अशी दिज्जोड कामगिरी वारंवार दिसते. जातिरचनेत ही वरच्या सफाईची मोठी सोय; म्हणून ती इतकी लोकप्रिय झाली असावी. कवितेवर तिची चालच नव्हे तर राग ही सांगण्यातील कटाक्ष अर्थपूर्ण आहे. काव्यात संगीत असते या तत्त्वाचा ढोबळ उर्थ घेऊन, कवितेचे स्वरलेखन जमले की तिचे सार्थक झाले अशी श्रद्धा. देशपांड्यांच्या काव्यातील संगीत केवळ चाल, नाजूक शब्द, यमके असल्या उसन्या ढंगांत नव्हते. ते सलग, सूक्ष्म आणि तांब्यांच्या काही उत्कृष्ट गीतांप्रमाणे अर्थाशी एक्कीव झालेले होते. ही शब्दांत भिनलेली भाव-लय गळ्याने ओढून काढण्यासारखी नसते. म्हणून काव्य-

संगीताचे थोर वरदान असणारा हा कवी काव्यगायनाच्या काळातही अनोळखीच राहिला. तोही केवळ सामान्य वाचकाच्या हिशेबी नव्हे. त्याला ज्यांनी दिशा दाखवायची त्या टीकाकारांनाही त्याची पुरी दखल नव्हती. प्राध्यापक रा. श्री. जोगांसारख्या व्यासंगी आणि मर्मज्ञ टीकाकारानेही १९४६ सालच्या 'अर्वाचीन मराठी काव्य' या ग्रंथात ना. घ. देशपांडे यांना 'नवोदित' कवींच्या रांगेत उभे करून " ( त्यांच्या ) जानपद वातावरणाच्या आणि प्रेमाच्या कविता अनेकांच्या मुखांत आज असलेल्या दिसतील. " या पाठ्योपटणीवर त्यांची बोळवण केली आहे. " एकत्रित काव्यसंग्रहाच्या अभावी त्यांच्या काव्याचा योग्य तो परामर्श घेणे अशक्य झाले आहे ", या त्यापुढील कवुलीत थोडीशी सवव आहे, पण ती अपुरी वाटते. काही वन्हाडी साहित्यिकांना या उपेक्षेत सूक्ष्म अढी भासली. पण आता प्रा. भवानीशंकर श्री. पंडित या तत्प्रांतीयाच्या ' आधुनिक मराठी कविता ' या ताज्या ( १९५३ ) इतिहासात ना. घ. देशपांडेयांच्या खाती चार ओळी अधिक खर्ची घातल्या असल्या तरी त्यांत ' पद्याचे प्रसाधन आणि नादमाधुरी ' यांपुरतेच जुजवी रसग्रहण आहे. आणि " ( त्यांच्या ) प्रेमगीतांत भावनेच्या आविष्कृतीपेक्षा पद्याच्या प्रसाधनाला अधिक महत्त्व दिलेले असते ", असा वर शेरा आहे. आधुनिक साहित्याचा आणखी एक ताजा इतिहास म्हणजे डॉ. वि. पां. दांडेकरांचा. त्यात देशपांडेयांचा केवळ नामोल्लेख आहे. दहापंधरा कवींवरीवर त्यांचे नाव एका वाक्यात कोंवलेले आहे. अशी त्यांची टीकाकारांकडून संभावना झाली आहे.

' भावगीत ' हे इतर अनेक साहित्यप्रकारांप्रमाणे, आपण इंग्रजीतून उचलले. ' लिरिक ' या इंग्रजी नावाचे ग्रीक मूळ शोधून त्यातील संगीतछटा आणण्याची भाषांतरी खटपट ' वैणिक ' या शब्दाने केली. पण खुद्द इंग्रजीतच ती छटा केव्हाच हरवून त्या जागी भावपरतेचे लक्षण स्थिर झाल्याचे ध्यानात येताच ' भावगीत ' हे नाव अधिक योग्य वाटून प्रचारात आले. पण नावनिशीवावत व्युत्पत्तीचा पंडिती पुळका आपल्याला नेहमीच फार; तेव्हा त्याच्याशी तडजोड म्हणून ' गीत ' पद राहिलेच ! वस्तुतः इंग्रजी साहित्यविचारातही या काव्यप्रकाराची निश्चित सरणी नाही, नव्हती. काळाप्रमाणे तिचे रंग बदलत गेले. मराठी भावगीतकारांच्या पहिल्या पिढीला स्फूर्ती मिळाली ती एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील ' रोमँटिक ' इंग्रजी कवींकडून. त्या कवींची उत्कट आत्मपरता, सौंदर्यासक्ती, निसर्गपूजा, बंडखोरी, इत्यादी विशेष आपल्या कवींत निरनिराळ्या मिश्रणांनी आणि कमीअधिक प्रमाणात उतरले. त्यांपैकी आत्मपरतेचे माहात्म्य सर्वांत अधिक. पण रोमँटिक या शब्दाप्रमाणेच आत्मपरता अथवा भावलेखन या विशेषांसंबंधी गैरसमज झाले. वर्डेस्वर्थच्या ' स्पॉटेनिअस ओव्हरफ्लो ऑफ पॉवरफुल फीलिंग्ज ' या अर्ध-व्याख्येच्या चिथावणीने धर भावना कर कविता असा धसमुसळा उद्योग शिष्टमान्य होऊ लागला. ती भावना विचारात जिरण्याइतकी असंत तिला न देता वरच्या फेसाची हलकीफुलकी मांडणी व्हायची. पण



गंभीरता आणि बोधकता असल्याशिवाय काव्य ' उच्च ' होणार नाही या संकेतामुळे साचलेल्या आणि अचेतन विचाराचा त्याला आधार पुरवायचा. भावनेला विचाराचे वजन नाही, की विचाराला भावनेची ऊव नाही. दोन्ही एकजीव हे ईनात. आधुनिक कवितेच्या पहिल्या प्रहरीच केशवसुती आदिगाला विनायकी मुरड पडली ती पुढे बहुतेक कवींच्या प्रकृतीला मानवली. चंचल भावना आणि मागे फरफटणारे शिथिल विचाराचे लोटणे या अजागळपणात किती तरी आधुनिक कविता अडखळून पडली. ज्या कवींत ही विकेंद्रितता टळली त्यांच्या काव्यात भावना आणि विचार यांचे रसायन एकजीव जमून आले, आणि सुट्या भावनेतील संकुचित आत्मनिष्ठा व्यापक झाली. वैयक्तिक सुखदुःखाचे हर्षविषाद व्यक्तीपार पररून त्यांना परार्थ आला. कवीचे स्वप्न हे खाजगी खेळणे राहिले नाही. त्यात बहुजनांनी आशांची पूर्ती पाहिली, आणि निराशांपासून निवारा घेतला.

ना० घ० देशपांड्यांच्या कवितेतील गीतगुण, लालित्य, ग्रामीण चित्रसौंदर्य, असल्या विशेषांवर भर देण्यात ती केवळ गौण अंगे आहेत याची जाणीव सुटते. ' प्रेमाचे कवी ' ही वावळट चिन्ही त्यांच्यावर डकविण्यात येते. तीही कित्येकदा अशा अभिप्रायाने की नवतारुण्यातील भावड्या स्त्रीपूजेची हिरवट गाणी लिहिणारा हा कच्चा कवी आहे. आपल्याच अवस्थेत सापडलेल्या वाचकांना चार क्षण झुलविण्यापलीकडे त्याच्या काव्यात सामर्थ्य नाही. त्याला विचाराचे वावडे. आणखी असाही सूर निघतो की जगाकडे पाठ फिरवून प्रेमाच्या नाजूक भातुकलीत रंगलेला हा कवी ' पलायनवादी ' आहे—सवव त्याचे काव्यही पोवळ आणि तकलुपी. त्याला जीवननिष्ठा नाही.

खरे म्हणजे ना० घ० देशपांड्यांच्या काव्यात आकृती, नाद आणि चित्रमयता यांची ठसठशीत लावण्ये आहेत. त्यांच्या बहुतेक कविता प्रेमाविषयी आहेत; इतकेच नव्हे, तर ते प्रेम माणसाचा वारा टाळून ' दूर रानी ' आसरा पाहते. ' ती चकाकती सगळी दूर राहिली दुनिया । या तमामध्ये वसवूं प्रेमपीठ शृंगेरी. ' हे सगळे उघडच आहे. पण याहीपेक्षा कितीतरी अधिक त्या काव्यात आहे. त्यातील प्रेम हीच निष्ठा आहे. ते काव्यशृंगारापुरते नुसते प्रेमाचे प्रेम नाही. अतिउत्कटतेमुळे या निष्ठेला स्वप्नांचे रूप चढले आहे. स्वप्नाप्रमाणेच ते प्रेम क्षणपूर्तीच्या भासाने आणि विफलतेच्या चटक्यांनी सुखवते आणि दुखवते. तेही असे की सुखदुःखामधील रेषा हरवावी. पण या सनातन निष्ठेला—नैसर्गिक प्रेमाला—दुराव्याने माणसातून उठविणाऱ्या आणि ' ओसाडीत ' वसवणाऱ्या समाजाची काळवंडलेली पार्श्वभूमी येथे आहे. ' पापीच निघाले सगळे पुत्र मनुचे. ' या पापाच्या सावलीला भिऊन संकोचणारे, तर कधी जणू ती विसरण्यासाठी उन्मादात रंगणारे प्रेम, ' व्यावहारी ' आणि ' स्नेहशून्य ' जगाचा धाक आणि तिटकारा, यांच्या उभ्याआडव्या धाग्यांनी हे काव्य विणलेले आहे. त्यातील प्रेमाचा धागा आपल्या विविधरंगी झळाळीने नजरेत

भरतो. दुसरा जन-निषेधाचा धागा फिका वाटला तरी त्याला पीळ अधिक आहे. या वस्त्राच्या सर्व रंगच्छटा मूळ धाग्यांच्याच आहेत; नंतर वाजारी रंगोटी त्यात केलेली नाही. हे घटक नितळपणे एकरूप झाले आहेत. कवितेचे परम यश म्हणजे ही एकरूपता अथवा एकात्मता. ना. घ. देशपांड्यांना लाभलेले हे यश आपल्या काव्य-प्रांतात वाटते तितके सुकाळाचे नाही.

वस्तुतः समाजाचा धिक्कार ही आधुनिक साहित्याइतकीच जुनी गोष्ट आहे. किंवा ती केव्हाच साहित्यिक रूढी होऊन बसली आहे. प्रेमप्रकरणात हटकून विंबा घालणारा, तसेच स्त्रिया ( म्हणजेच देवता ), मजूर-शेतकरी-अस्पृश्यादी दरिद्री, आणि सरसकट ध्येयवादी यांना गांजणारा खलपुरुष म्हणून शेकडो नाटक-कादंबऱ्यांतून तापलेल्या विशेषांनी, आणि उद्गारचिन्हांनीसुद्धा, त्याला टोचलेले आहे. काव्यानेही त्याला सोडले नाही. पण समाजाचे कातडे गोंड्याचे. त्याच्यावर मामुली ओरखड्यांपलीकडे काही परिणाम झाल्याचे नमूद नाही. साहित्याची शस्त्रेच बोथट अथवा लुटपुटीची असे नव्हे; तर ती चालविणाऱ्यांत ' लालित्या 'ची काकणे हातात भरलेले शेंदाडशिपाईंच अधिक. त्यामुळे वरवर चाटता वार आणि तोही अस्थानी करून, जिंकल्याची आरोळी मारणाऱ्यांच्या वीरश्रीने साहित्य उगाच गजवजून गेले. हरएक कथाकवितेने दिलेल्या दुशीमुळे समाज पुढे सरकत आहे अशी अनेकांची मठ समजूत आहे. केशवसुत, आगरकर अथवा हरी नारायण आपटे या आघाडीच्या धारकऱ्यांनी रण गाजवले. त्यांचे नाव घेऊन त्यांच्या हातवाऱ्यांची सुबक नकल करणाऱ्यांची पुढे झुंबड उडाली. केशवसुतांचा शुद्ध त्वेष किती थोड्या लोकांत उतरला ! त्यांच्या मानीव वारसदारांपैकी बहुतेकांचा ' सुधारणावाद ' म्हणजे वारीकसारीक चिरचिर होती; त्यांची लढत नाटकी होती. त्यांना समाज ' पुढे ' जायचा म्हणजे कोठे याची स्पष्ट कल्पना नव्हती. ' म्हटला तर पुढे, म्हटला तर मागे ' हे सावधपणाचे धोरण सोयीचे वाटत होते. आणि एकंदरीने मागेच वृष्टी पुनःपुन्हा भक्तीने वळत होती. ना० घ० देशपांड्यांच्या कवितेची वृष्टी एकाग्र आहे—प्रेम हा तिचा अनन्यविषय. त्यात व्यग्रता आणणाऱ्या समाजाची त्यांना उबग आहे. इतर ' सुधारणा ' शी—पर्यायाने इतर समाजदोषांशी—त्यांना कर्तव्य नाही. हा एकांगीपणा असेल, पण तो काव्याला पोषक आहे. या काव्याचे बळ विखरून वाया जात नाही.

उदाहरण म्हणून या संग्रहातील ' आज जाऊं दूर रानी ' या कवितेची माधव जुलियन यांच्या ' तेंचें चल राणी ' या सुप्रसिद्ध कवितेशी तुलना करण्यासारखी आहे. प्रेमपूर्तीसाठी दूर, ' कोठे तरी रानांत ' जाण्याची भूमिका उभय कवितांत आहे. तसेच ' व्यावहारी या जगाचा कायदा हा जीव जाळी ' ही देशपांड्यांची ओळ व त्याच्या मागील आणि पुढील अशा आणखी दोन ओळी काहीशा माधव जुलियनी घाटाच्या आहेत. पण देशपांड्यांच्या कवितेतील अधीर प्रीतीची निःसंगता



आणि अगतिकता 'तेथें चल राणी'त अल्पांशानेही नाही. कारण माधव जूलियनांचा प्रेमिक नुसताच प्रेमिक नाही. तो समाजाच्या दोषांची लंबीचवडी यादी आपल्या राणीला सुनवतो. रानावनातील त्याच्या: 'अज्ञात ठिकाणी' जो स्वर्ग वाट पाहत आहे त्यात प्रेमाशिवाय स्वातंत्र्य, शांती, साधेपणा, सत्य, निःस्वार्थता, कष्टाळू राहणी, इत्यादी घेयांस 'पुरा वाव' असल्यामुळे शेवटी खुद्द प्रेमासच तेथे कवितेतल्या-प्रमाणेच अवघडल्यासारखे होणार. 'ते हवेत माझे मला सखे परि भंवति सदा गलवला' अशी यशवंतांच्या एका नायिकेसारखी ही वापडी राणी हिरमुसणार. 'आल्या अनिकेतास खुलें स्वागत रानी' असा गृहिणीधर्म पाळण्यास तिला वजावले आहे. पण शेवटची लालूच फारच विकट आहे :

“अंकावर खेळून शिकूं सृष्टिसतीच्या, आत्मप्रगतीच्या  
त्या गूढ कथा ज्या न कुराणीं, न पुराणीं, तेथें चल राणी”

येथेच कविता संपते. (अनंत काणेकरांनी या वेगमेचे उत्तर का लिहिले नाही? ती अजूनही वेगम राहिली असावी!) शेवटी मनावर संस्कार राहतो तो कोमट सुधारणावादाचा, किंवा ध्येयवादाचा; प्रीतीच्या आवेगाचा नाही. प्रीतीला नवसमाजरचनेच्या स्वप्नाचे कोंदण पुरविण्याचा हा प्रयत्न आहे म्हणावे तर कोंदणच मुख्य ऐवज खाऊन टाकते. निवर उपदेशवाजीमुळे आणि उत्कटतेच्या अभावामुळे कवितेला कोठेच स्वप्नकळा येत नाही. वास्तवतेचा आरोप करायचा म्हटले तर रानावनातील अज्ञात ठिकाण चमत्कारिक वाटते. असो. देशपांड्यांची कविता लांबीने वरीच लहान; अगदी जेवढ्यास तेवढी आहे. तिची धुंदी अभंग आहे. जगाची आठवण त्यात आहे ती विसरण्यापुरतीच आहे—आणि क्षणभर विरोधासाठी. या रानात 'सौंदर्यशाली' सांज 'चांदण्याची शुभ्र जाळी' विणली जाण्याची वाट पाहत आहे. प्रेमाच्या देवघेवीचा 'वेडा सौदा' तिथे पटतो. काव्यही पटते; कारण त्यावरील अवधान एका शब्दातही सुटत नाही. देशपांड्यांची 'रंकाची राणी' ही कविताही अशीच रानच्या स्वच्छंद प्रणयाविषयी आहे. पण तीत पहिल्या अनावर भाराऐवजी तृप्तीचा गाढ आनंद आहे. 'नील जलांनी' या कवितेत या राठ, जाचक आणि पापी जगाची निर्भर्त्सना आहे ती निसर्गाच्या निरागस सौंदर्याशी विरोध दाखवून. त्यात प्रेमाचा कोठेच उच्चार नाही. ही कविताही किती बांधीव आहे!

वरील तुलनेत माधव जूलियन, आणि एकंदरीने रविकिरण मंडळ, यांच्या प्रेमकाव्यातील पुस्तकी प्रतिष्ठितपणा व संकोच आणि ना० घ० देशपांड्यांची निर्भरता आणि धुंदी यांतील अंतर मनात ठसेलच. पण समाजावातच्या या कवींच्या वृत्तीतील भिन्नता येथे विचारात घ्यावी. कवी म्हणून देशपांड्यांचा जन्म झाला तो रविकिरण मंडळाचा ऐन मोसम होता. त्याचा उडता वास तरी त्यांच्या काव्याला लागणे नैसर्गिक आहे; आणि तो लागलाही आहे. पण देशपांड्यांचा मूळ

गंधच निराळा. त्याच्या घमघमाटात रविकिरणांचा मंद वास कोनाकोपण्यांत शोधून मिळायचा.

एकोणीसशे वीसनंतरच्या दहापंधरा वर्षांत रविकिरण मंडळाला मोठी कीर्ती लाभली ती साहजिक होती. कारण त्या पिढीच्या इच्छा-आकांक्षा मंडळाने तिला समजतील आणि रुचतील अशा मापेत वोलून दाखविल्या. टिळकांच्या मृत्यूनंतर महाराष्ट्रात त्यांचे राजकारण हातपाय पोटाशी घेऊन सुस्त झाले. आणि तोवर त्याच्या कव्यात असलेले त्यांचे समाजकारण मात्र चेकाळून गुण दाखवू लागले. ते उघडपणे प्रतिगामी होते. उत्तरपेशवाई त्याला पुन्हा निर्माण करायची होती; हीच त्याची संस्कृतिसंरक्षणाची योजना. उलट, लोकहितवादींतून उगम पावलेला आणि आगरकरांनी पुढे भव्यता दिलेला पुरोगामी विचारांचा प्रवाह कालांतराने क्षीण झाला, आणि गढूळही बनला. राष्ट्रवादाने लोकसंग्रहाच्या कोत्या उद्दिष्टासाठी जीर्ण समाजरचनेशी तडजोड केल्यामुळे जुन्या दोषांना नव्या अभिमानाची वेगड चढली. धर्म-जातीचे सगळे क्षुद्र अहंकार पुन्हा प्रतिष्ठा पावले. इतिहासाला ते रंग फासले जाऊ लागले. याने बुद्धिभेद झालेला सुधारक दोन्ही दगडांवर पाय ठेवून होता. गडकऱ्यांप्रमाणे त्याने एका खांद्यावर जुन्याचा व दुसऱ्या खांद्यावर नव्याचा असे दोन्ही जरीपटके नाचवले. नव्याने वाचा फुटलेल्या दुःखांना जुन्या उपदेशाचे वळसे दिले. आगरकरांच्या प्रखर बुद्धिवादाची निरुपद्रवी भूतदयावादात परवड झाली.

रविकिरण मंडळाचा सुधारणावाद असाच फिकट होता. तरीही तो—विशेषतः माधव जूलियन यांच्यापुरता तरी—तत्कालीन रूढिग्रस्तांना जहाल वाटला. यात त्या रूढींचा मागासलेपणा स्पष्ट होतो. स्त्री-पुरुष-संबंध हा अर्थातच अटीतटीचा विषय. त्या संबंधांतील मोकळेपणाच्या अभावामुळे संसार कुवट झाले होते. पण सनातन्यांना त्यातच पावित्र्य दिसत होते. या कोंडमाऱ्यातून सरळ वाट म्हणजे बंडखोरी. ती झेपणारे फार थोडे. पळवाटा मात्र दोन होत्या. पावित्र्याचे सोंग कायम ठेवून खाजगी बदफैली ही एक. आणि दुसरी म्हणजे कल्पनेला चेतवून तिने पुरविलेल्या मुक्त प्रण्याच्या कैफात गुंगायचे. ते नेहमीच जाणूनवुजून होई असे नाही; कित्येक कवींचा तो प्रकृतिधर्मच होता. आणि त्यात इंग्रजी साहित्याचे—विशेषतः ‘रोमॅंटिक’ साहित्याचे—वाचन कल्पनेला आणखी गुदगुल्या करी. तो कैफ अर्थातच कवीच्या कल्पनाशक्तीच्या प्रमाणात कमीअधिक असे. गोविंदाग्रजांत त्याचा जोर फार होता. वाचकाच्याही डोक्यात तो सहज शिरे.

गोविंदाग्रजांच्या उद्दाम कल्पनाशक्तीने मराठी काव्यात जे वारे आणले त्यावर उतारा म्हणून रविकिरण मंडळाने त्याला संसाराच्या गाड्याला जुंपले व त्याचे सौंदर्य वाढवले असे म्हटले जाते. कल्पनेचे पंख कापून तिच्या स्वैर भरान्या त्यांनी थांबवल्या. पण संसारावर त्या पंखांचे कलम नीट जमेना, आणि दोन्ही खुरटू लागली. पण उड्डाणाचा भास उगाच होत राहिला. र्दषा उंच होत्या; कळकळही



प्रामाणिक होती. पण मंडळ झाल्यामुळे विविध प्रवृत्तींना सामावून घेताघेता ते इतके पसरट होऊन वसले की त्याला आकार येईना. नवे-जुने, शहरी-ग्रामीण, पंडिती-अपंडिती, कवि-अकवी यांची भेसळ झाली. त्यातच वहिरंगाची चिकित्सा आणि कौतुक फार वाढले; इतके की अंतरंग जेवढे बाहेर येऊन वसेल तेवढे छान असे वाटू लागले. गणमात्रांचे नवीन सांचे वसवून अथवा जुने मुद्दाम हुडकून त्यांवर नावनिशी चिकटविण्याच्या हव्यासात खुद्द काव्याची आवाळ झाली. 'प्रयोग' याला इतकाच अर्थ उरला. ना० सी० फडक्यांचे गद्यातील सुवक सांचे याच सुमाराला बाजारात आले आणि लोकप्रिय झाले. त्यांच्या प्रेमालाही 'उत्तान'—आणि त्यांना 'प्रेमाचे कादंबरीकार'—म्हणण्याचा प्रघात पडला. ते प्रेम फक्त सुवक होते. 'कोठे तरि जाऊं वसुनी'चा रविकिरणी 'अज्ञात' ध्येयवाद लवकरच वि० स० खांडेकरांत रंगून उठला. तोही सुवक होता. संसारतापाने जिवाची 'तल्लखी' झाल्यास या काव्याने आणि साहित्याने गारव्यासाठी पाणपोई पुरवली. तीत तापदायक समाजाला उपदेशाच्या चार गोष्टी कधी गोडीगुलावीने तर कधी हडसूनखडसून सांगण्याचीही सोय होती.

ना० घ० देशपांड्यांच्या कवितेला समाजाला काही सांगातचे नाही. ती आपल्याच मर्यादित परिघात गुंगलेली आहे. त्या परिघात अन्य विषय येत नाहीत. या प्रणयधुंद काव्यातील स्त्री ही केवळ स्त्री आहे—ती परजातीची अथवा संपत्तीने परवर्गातील नाही; परित्यक्ता नाही, पतिता नाही, अथवा बालविधवाही नाही. तिच्यावर कसलाही अन्याय झालेला नाही. तिच्या स्त्रीत्वाला असा कोणताच आंगुलक गुण चिकटवलेला नसल्यामुळे तिच्याविषयीचे प्रेम 'शुद्ध' आहे—म्हणजे ते फक्त प्रेम आहे. त्यात दया, सहानुभूती, उद्धार, इत्यादी 'सामाजिक' लचांडे नाहीत. जेथे समाजाचा विसर पडायला प्रेम शोधायचे तेथे पुन्हा त्याच्या बऱ्यावाइटाची उजळणी कशाला? 'झालें जगाचें कडें माझ्यातुझ्याएवढें' असे आपल्यापुरते जग आवरणारी ही प्रेम-समाधी आहे. ती उपन्या विकारांनी ढळत नाही.

पण या प्रेमात जशी जगाची बाधा नाही तसा अध्यात्माचाही नेहमीचा एखादा आव नाही. अलौकिक उत्कटतेचे हे प्रेम सर्वस्वी लौकिक आहे; शारीर आहे. त्याला सांकेतिक आडपडदा नाही. कवीला प्रीतीतून मुक्ती नको; प्रीती हीच त्याची मुक्ती. त्या पिढीतील अर्धवट सुधारकाला स्त्रियांना गोषातून बाहेर काढायचे होते; पण स्त्री-प्रेमाला झिरझिरीत का होईना पण कसला तरी गोषा चढवायचा होता. देशपांड्यांनी तो कधीच पाळला नाही. उलट, बहुतेक उर्दू प्रेमकर्वींची सुंदरी गोषातलीच, पण त्यांचे शाब्दिक विलास उठवळ असायचे. ती स्त्री विशिष्ट नाही; कोणतीही स्त्री. फक्त ती लावण्याची पुतळी हवी. माजलेल्या कल्पनेने तिच्या अंगप्रत्यंगांची वस्त्रगळ वर्णने घोटायची; सगळी सौंदर्ये अवयववार कोरायची—पण ती सांकेतिकच. देशपांड्यांच्या कवितेतील स्त्री ही केवळ स्त्री असली

तरी या उड्डाणटप्पू उर्दू अर्थाने कोणतीही स्त्री नाही. तिला नावगाव नसले, तरी व्यक्तित्व आहे; म्हणून निष्ठा आहे. तिच्या विरहाची अथवा अप्राप्तीची वेदना जिन्हारीची आहे; फक्त शब्दांना धार काढून खेळवलेली नाही. आणखी एक महत्त्वाचा फरक असा की, देशपांड्यांनी 'सजणी'च्या सौंदर्याचा कोठे फारसा गवगवा केला नाही. तिचे डोळे 'निळे फार फंदी' आहेत; तिची 'चांदणी कळा' आणि 'नवी नव्हाळी' कोठे उठून दिसते. पण हा अलग तपशील नाही. त्या भारलेल्या आठवणी आहेत. 'नजरेचे जुगार तुझ्यामाझ्यात ग.' ही प्रीती स्त्रीवर आहे; सौंदर्यावर नाही. प्रीतीच सुंदर आहे; व तिच्या किमयेने त्या स्त्रीला 'लावण्य-कळा आगळा' चढली आहे.

पण विररू म्हणून जग विसरता येत नाही—निदान फार काळ नाही. त्याची कमीअधिक दाट सावली देशपांड्यांच्या काव्यावर पडलेली आहे. त्या जगात प्रीती करपून जाते. म्हणून येथे प्रीतीला मखर दिले आहे ते अंधार, 'हिवाळी चांदणे', धुके, असल्या कुंद निसर्गाचे. तिची कळा फुलते ती सहसा गर्द वनात. 'मधुजाल तमाने विणले रे'. अंधाराचा आसरा मोठा; तिथे प्रीतीचा 'सवता सुभा' विश्वासाने निर्माण होतो. 'काळ्या गढीच्या जुन्या ओसाड भितीकडे' प्रेम सफल होते; आणि विफलतेने झुरते तेही 'ओसाडीत वसून'. या कवितांतील धुक्याचे उल्लेख मौजण्याजोगे आहेत. मावाची शिरशिरी अनेक कवितांतून भरून राहिली आहे. सुगीची 'नवकळा' अथवा 'शरदाच्या ढगाची झील' पहिल्यापहिल्या कवितांपैकी थोड्यांना लाभली आहे. वसंताची मिरास या कवीने मानलेली नाही. या झाकळलेल्या निसर्गसाजात नुसताच वेगळेपणा नाही. त्यात अर्थपूर्ण अनु-रूपता आहे.

प्रेमाच्या होपात समाजाचे पाश तोडणाऱ्या किंवा तोडू पाहणाऱ्या या काव्यात खोलवर त्या पाशांचे वळ उठलेले आहेत. त्यांच्या अस्वस्थ आठवणींनी 'ऊन-सावली'ची मिश्र—म्हणून काहीशी नाट्यमय—रंगत कवितांना येतेच. पण ते पाश अटळ आहेत, प्रेमाइतकेच अनिवार आहेत, ही जाणीव कधी सुटत नाही.

“मलाहि कळतें सगळें पण हें मन होतें भयभीत तरीः

कशी त्यजूं जनरीत तरी !”

या शंकेने व्याकुळ झालेली कोणी 'कुलवंता' पुढे 'देवधर्म सोडूच कशी?' असे विचारते. तिचे सामाजिक संस्कारही गाढ आहेत. ही ओढाताण कवितेकवितेतून मनात भरते. 'चिरलांछित ही आपुलकी'. प्रीतीच्या तपतीलाच 'चोरी', 'लाज', 'चुकी', असले अर्धे-ओशाळे शब्द येथे आढळतात ते त्यामुळेच. 'मनांतले अन् जनातले हे दुवे' सहसा जुळत नाहीत. अंतरातील संकोच उधळून लावावा ही प्रीतीची मनीषा; त्यासाठी ती रानावनातील अंधार आणि चांदणे शोधते. पण क्षणभरच्या स्वैरतेत वर्तनातील संकोच ढळला तरी अंतराच्या गाभ्यातून तो कधी



सरत नाही. चुकलेल्या अथवा मुक्या कोकराची प्रतिमा अनेकदा येते तिचा संदर्भ, मला वाटते, असाच काहीतरी असावा. येथे गळा चढवणारी कोकिला अथवा मैना क्वचितच भेटते. एरव्हीचे संगीत हळुवार आणि भिन्ने आहे; कुजबुज आणि गुणगुण यांहून वर सुर लागत नाही. 'शीळ' घुमते, पण तीही अगदीच पहिल्या बहरात. तेश्हेही 'राया तुला रे ताळमेळ नाही' म्हणून दवकावणी आहेच. स्वच्छंद प्रेमाच्या या स्वप्नात कसली तरी 'काळी निनावी भिती' तरळते. तिच्या विरोधी छटेमुळे स्वप्नाचे रंग खुलले तरी ती केवळ खुलावटीसाठी केलेली नाही. प्रेमाइतकीच ती सत्य आहे. किंवाहुना, एका अर्थाने तर प्रेमाचे स्वप्न म्हणून ती अधिक सत्य आहे. या दीनवाणेपणाची दुसरी वाजू म्हणून.

“ कुजबुजतो तो आहे विकृत;  
मुकाच वसतो तो आहे मृत;  
कर हिरिरीनें अन् त्वेषानें  
आवेशानें उंच तुझा स्वर; ”

अशी प्रखर चेतवणी 'तूच भिला तर' या कवितेत आढळते; पण तिची भूमिका प्रेमाची नसून काहीशी राजकीय आहे. ही कविता अगदी अलीकडची. तिच्या पहिल्या ओळीला पश्चात्तापाचा वास येतो का? या सगळ्याच प्रेमात तो सूक्ष्मपणे कोठे तरी वावरत असल्याचा भास होतो.<sup>१</sup>

“ आज जरी अंधार भासतो गगनावर या असा,  
उद्या बहरेल चंद्रिका नवी.”

असला भरवसा एखादे वेळी वाटला ('काल, आज आणि उद्या') तरी तो फिकटच. प्रेमाची शिरजोरी आणि समाजाचे दडपण अशा दुहेरी सक्तीतून या काव्याला त्याचे विशिष्ट स्वरूप आले आहे.

मग हे काव्य त्या समाजाविरुद्ध वंडाचा आवाज का उठवीत नाही? कवीची प्रकृतीच मृदु हे त्याचे उत्तर नव्हे. सांकेतिक वंडखोरीसारखीच ही मृदुताही अनेकदा फसवी असते. निष्प्रेम जगाचा निषेध यातील अनेक कवितांत आहे. 'दूर रानी'

१. या संग्रहात नसलेल्या त्यांच्या एका कवितेतील पुढील ओळी पाहा :

“ आवेगाचे आले वादळ :

उधळविल्या मग मी वाऱ्यावर  
उपदेशाच्या सर्व चिटोऱ्या !

.... ....

सारें वादळ ओसरल्यावर  
माझें मन पण अर्थांग भीषण  
अनुतापांतच पार बुडाले ! ”

प्रीतीच्या तालात हिंडत 'उभ्या विश्वास निंदू' हा साजणीचा बेत प्रेमापुरताच घेतला पाहिजे. 'इथे ममतेस मोबदला हवा' म्हणून 'देश हा परका;' म्हणून प्रेमाला वनवास. कवीला जगाचा वैताग येतो तो त्यातील आपुलकीच्या अभावामुळे. पण यापलीकडे त्याचे जगाशी फारसे भांडण नाही. असलेच तर ते जुनेपणाच्या अभिमानाने आहे. नीतिमूल्ये सोडल्यामुळे नवे जग घसरले—'स्वत्वाला विसरून' अभिमान-शून्य भारताने संस्कृती सोडली म्हणून त्याचे भाग्य संपले—ही कवीची श्रद्धा. ती ठासून उच्चारणाऱ्या काही कविता देशपांड्यांनी लिहिल्या आहेत. त्या या संग्रहात नाहीत; पण त्यांपैकी 'आर्यांचे गाणे' या कवितेतील

“ एक राज्य जगतावर पसरूं; विश्व करूं आर्य हें  
जिकत जिकत पुढेंच पसरूं; कार्य शिरोधार्य हें  
पतित पुरातन पुन्हा आज हा उंच धरूं वावटा  
उठा हो उठा....”

या ओळींवरून त्या श्रद्धेचे रंग आणि तिची दिशा ध्यानी यावी. समतेसारखे नवे आदर्श त्यांना मान्य नाहीत. धुंद प्रेमाच्या शाहिराच्या सामाजिक निष्ठा अशा असाव्यात हे विलक्षण आणि विसंगत वाटेल; पण त्यांची संगती त्या पिढीच्या दुहेरी जीवनाच्या संदर्भात लावता येईल. निदान तत्कालीन निमसुधारक कवींची दुटप्पी मनोरचना देशपांड्यांत नाही हा त्यांचा प्रामाणिकपणा लक्षणीय आहे. वस्तुतः त्या बहुतेक कवींचे धर्म-संस्कृति-परंपराविषयक विचार देशपांड्यांहून फारसे निराळे नव्हते; पण गोंधळामुळे किंवा आधुनिकतेच्या बहाण्यासाठी त्यांनी काव्यांत ती नवी झूल पांघरली. म्हणून अनेकदा ती प्रेमकाव्यातही अकारण लडवडताना दिसते. देशपांड्यांच्या काव्यात कसलाच उसना साज नाही. त्यातील प्रेमाची उत्कटता असंबद्ध विचारांमुळे कमी होत नाही. हे त्या काव्ययशाचे रहस्य; पण कवीच्या मनात मुरलेल्या विचारांचा वास त्या प्रेमाच्या वेपाला आणि प्रतिमांना येतो हेही खरे. तो वास कोणाला आवडो वा न आवडो, पण तो सच्चा आहे.

असे कवीचे जग प्रेमापुरतेच अपूर्ण आहे; त्याला पूर्णता आणील असे प्रेमही आदर्श हवे. त्याची आस या कवितेला लागली आहे. 'सुंदरतेचे मोहक दारुण घडले दर्शन'—ती 'चिन्मय तारा' ज्याने ओझरतीही पाहिली, त्याची अशांती 'चिरदाहक.' ती सुंदरता एखाद्या व्यक्तीत सामावलेली नाही, म्हणून एवढी दुर्लभ. तरल आणि बहुरंग कल्पना तिचे चित्र काढते, पण ती चित्रातून सृष्टीत उतरत नाही. अशी तिची 'अव्यक्त तन्हा.' अशा 'कुण्या तरी चांदणीकडे' ही प्रेमकवित झेपावत आहे. कधी झिंगलेल्या कल्पनेच्या किमयेने पूर्तीचे कैवल्य लाभते. पण अश कविता थोड्या आहेत; फारच थोड्या. 'गहन मनिषेने जतन केलेल्या, पण नऽ घडलेल्या, मधुर मीलनाचे गीत' अशी त्यांची जात आहे. पण ती गुंगी फार काळ अ....३



ठरत नाही. ती उडताच वेचैनी येते; एकलेपणाच्या झळांनी जीव होरपळून निघतो. या व्यथांनी आणि हुरहुरींनी देशपांड्यांची बहुतेक कविता भरलेली आहे. हवे आणि आहे यांतील साखळी जुळत नाही.

“ अंतराचा रंग कोठेही जुळेना  
भावनेचा गंध कोठे आढळेना  
यौवनामध्ये कधीचा धुंडतो मी  
आवडीचें फूल कोठेही फुलेना ”

ते ‘श्रेयस्’ वणवण फिरूनही गवसत नाही; म्हणून थकलेले जीवन ‘झुरते ओसाडीत वसून’. त्याचे ऊन उसासे कवितेकवितेत आहेत. पण नको म्हणून ते खूळ सुटत नाही.

“ जावा भास जुना म्हणून फिरलों :  
तो होत नाही कमी :  
सारें जीवन डावलून वसलों  
येऊन खेड्यांत मी.  
प्रीतीच्या मुलुखांतली मग पुन्हा आता नको बातमी. ”

‘समाधी’ सारख्या कवितेत त्या उदासीनतेला जणू मूर्तरूप येते. ‘अपमृत्यू’तही त्या भयाण अतृप्तीचे प्रतिबिंब आहे. आशानिराशांची ही ‘जीवनकथा’ सर्वस्वी कल्पनेने विणलेली आहे, की तिला अनुभवाची ठिगळे लावलेली आहेत, लावली असल्यास त्यांच्यावर नेमके बोट ठेवता येईल का, असल्या शंका मनात चुकचुकतात. पण त्यांचा सहज निरास व्हावा असली अजागळ कामगिरी ही नाही. आणि अनुभवाला वास्तवात कोंडून ठेवणेही काहीसे मद्दपणाचेच होईल. जेथे वास्तव आणि कवीचे स्वप्नजीवन यांची सरमिसळ आहे, आणि त्यांची परस्परांशी लग्न लागते, तेथे एकाला दुसऱ्यापासून अलग कसे काढणार ? अर्थात हे सगळे मानले तरी काही प्रश्न उरतातच. त्यांपैकी एक असा की यातील प्रेमपूर्तीच्या आणि तत्सम अनेक कवितांत सजणाच्या मानाने साजणीत अधिक धिटाई आहे हे कसे ?

‘प्रेमाचे कवी’ हा देशपांड्यांवर छाप मारला जातो तसा ‘ग्रामीण ( किंवा जानपद ) कवी’ हा आणखी एक. इंग्रजीतील ‘पास्टरल पोएट’चा हा मराठी अवतार. उसन्या उत्सहामुळे व्हायचे ते धिडवडे येथेही झाले. इंग्रजीतील या प्रकारामागे ग्रीक-लॅटिन-फ्रेंच परंपरेचे वळकट सूत्र होते; व त्याची कृत्रिमता हाही त्यातील एक धागा होता. आपण भाषांतरी घाईत ते नाव सैल करून खेडेगावाविषयीच्या सर्वच काव्याला लटकवून दिले. वस्तुतः काव्याचा असा नकाशा अथवा तत्का काढण्यात काही विशेष तथ्य नाही. पण असली अकारण कारकुनी आपल्या टीकाकारांच्या हाडीमासी खिळलेली आहे. देशपांड्यांना ‘ग्रामीण कवी’ म्हटले की

गावढळ शब्द अंतरांतराने पेरून सुंदर निसर्ग आणि साधीभोळी माणसे यांच्या-विषयी खोटी गाणी भरडणाऱ्यांपैकी ते एक असा व्यर्थ ग्रह होतो. त्यांचे काव्य शहरापासूनच नव्हे तर कसल्याच गावापासून दूर राहते. त्यातील निसर्गसौंदर्य अनुपंगाने आलेले आहे; अनुपानासाठी ओढूनताणून आणलेले नाही. आणि अगदीच अपवादादाखल चारदोन गाणी सोडल्यास त्यात कोठे 'जानपद' भाषेचा अड्डाहासही नाही. आपले वरेचसे ग्रामीण (अथवा जानपद) काव्य हा 'शहरी' (म्हणजे कौंदटलेल्या आणि वकाली) कवींचा विरंगुळा आहे; शब्दांशी खेळ आहे. देशपांड्यांत किंवा त्यांच्या काव्यात कोठलाच 'शहरी' अंश नाही—म्हणून खेडवळ सांग नाही. प्रा० भवनीशंकर श्री० पंडितांचे म्हणणे: "आडवळणाच्या वस्तीमुळे देशपांड्यांचे लक्ष शहरातील हालचालींकडे गेलेले नाही. त्यांनी धनगर, किसान व गवळी यांवर गीते लिहिली आहेत. परंतु ती त्या ग्रामीणांच्या आनंदावर आधारलेली आहेत." देशपांड्यांच्या कवितांत आनंदापेक्षा निराशा अधिक असल्याचे अपण पाहिलेच आहे. त्यांनी इतरां'वर' लिहिले नाही, इतकी तद्रूपता त्यांच्या कवितांत आहे. 'आडवळणाची वस्ती' इतके मात्र निरपवाद खरे. ना० घ० देशपांडे यांनी शिक्षणासाठी खामगाव व नागपूर येथील काही वर्षांचे वास्तव्य सोडल्यास मेहेकर या खेडेवजा तालुकागावी आपले आजवरचे आयुष्य घालवले.

देशपांड्यांच्या शैलीचा गोडवा वाखाणतानाही सावधपणा वाळला पाहिजे; कारण शैली आणि गोडवा यांबाबत शाळकरी मुलींना फार तर साजून दिसतील अशा कल्पना आपल्या अनेक वरिष्ठ साहित्यिकांच्याही डोक्यात मुरडत असतात. अनुप्रास, यमक, पदलालित्य, इत्यादी 'युक्त्या' चलाखीने वापरून गोड शैली बनविता येते—काव्याला विषय कोणताही असो, अथवा नसो—ही त्या कल्पनांची अक्का! तिच्यामागून इतर. जसे काही विषयच 'काव्यमय', तसेच काही शब्दही काव्यमय. ते कोठेही टाका, हटकून गुण. ग्रॅमोफोन अथवा चित्रपट या तेजीच्या बाजारांसाठी आजवर कित्येकांनी हे नाजूक घाणे सांगूनसवरून चालवले; परंतु घरंदाज मानल्या जाणाऱ्या कित्तीतरी कवींनाही या सवंग 'काव्यमय'तेचा मोह वारंवार पडला. देशपांड्यांच्या या कवितांत ओळीओळींनून साजुक शब्द भेटतात, अनुप्रासांचीही त्यांत रेलचेल आहे, यमके आहेतच; पण ही रगळी काव्याच्या ओघात येतात. त्यांचे वेगळे अस्तित्व जाणवू नये अशी जणू ती काव्यात विरघळतात. यमके आहेत, पण ती यांत्रिक नाहीत; अनेकदा ती स्वच्छंद आणि सैल असतात. अनुप्रास फार झाले की प्रौढ रुचीला त्यांचे हसू येते; पण हे व अन्य नादसौंदर्य अंगचेच असले, पूर्णपणे अर्थार्थकित असले, किंवाहुना अर्थार्थानुच स्फुरलेले असले, की ते अनिवार्य वाटते. देशपांड्यांच्या काव्यात बहुशः ही अनिवार्यता पटते. त्यांचे प्रेमतादात्म्यच नादमय आहे ही जाणीव होते. क्वचित कोठे लकब म्हणून अनुप्रासादी अलंकारांचा अतिरेक भासेल; पण तो अपवादासारखा. एरव्ही



ही सगळी नादाची मुलायम कुसर सुखवते. तिच्यात काहीच कृत्रिमता नाही. ती अलंकारासारखी नाही; अंगभूत आहे. या काव्याचे अंतरंगच ललित आहे. त्यामुळे यथे कितीतरी साध्यासुध्या, राकट—म्हणजेच ‘काव्यहीन’—शब्दांनाही लालि त्याचे पाणी चढले आहे. म्हणून ते खुपत नाहीत. या समरसतेत दिशपांड्यांच्या शैलीचे परम यश आहे.

या कविता वाचल्यानंतर त्यांच्या नादाइतकीच त्यांतील शब्दचित्रे फार काळ मनात तरळत राहतात.

“ जरा निळ्या अन् जरा काजळी  
दगांत होती सांज पांगली :  
ढवळी ढवळी वर वगळ्यांची संथ भरारी, गड ! ”

अथवा

“ हुंकारला पारवा;  
तेजाळला काजवा;  
हालून गेला जरा काळोख चोहूंकडे ! ”

अशी किती तरी चित्रे वर्षानुवर्षे रसिक-स्मृतीला बंचैन करतात. पहिल्या वाचनातील तजेला एका छटेनेही हरपत नाही. पुनर्वाचनाने आतुरता मंदावण्याऐवजी दुणावते, आणि अशाच तन्मय वाचनात एखादे अर्धेसिटले लावण्य अकल्पितपणे उमगते; आणि वाचक आनंदाने शहारतो. क्षणभर जणू मूळ अनुभूती वाचकाच्या अंगोपांगांतून सळसळून जाते. सगळ्या देहाचे विषयावर ध्यान लावून कवी सगळे ‘पंचरंगी सूर’ शोषून घेतो. ‘तन्मात्रांचे पांच नानाविध नाच—’सारखी आध्यात्मिक परिभाषा कोठे आढळली, तरी त्या नाचाच्या तंद्रीत शरीराचे भान सुटत नाहीच, उलट ते शत-गुणित आणि अतिसूक्ष्म होते. सरूपता लाभते ती परमार्थाशी नव्हे, अनुभवाच्या ऐहिक विषयाशीच. हा ब्रह्मानंद जगापारचा नाही.

ही सगळी सुंदर चित्रे कल्पनेच्या नशेत निर्माण झालेली आहेत. पण कवीच्या अंतर्जीवनानेच त्यांचे साहित्य पुरवले आहे. कुंद रंगांकडे कल दिसला, किंबहुना अनेकदा प्रतिमांच्या कडा लवचिक अथवा निसरड्या वाटल्या, तर त्यांचे रहस्य या कविवृत्तीच्या आतुरतेत शोधावे. त्याचप्रमाणे हे प्रतिमाविश्व कोणाला मर्यादित भासेल; पण ही सगळी निर्मितीच केंद्रित आहे. कवी इवल्याशा भावकोषात गुंगलेला आहे. ‘सर्व रात्रभर निजला, जिवलग, कळीत सुगंध’. या सगळ्या प्रतिमा लहानशा परिसरातील आहेत. तो परिसरही वर सांगितल्याप्रमाणे अंधार, धुके, गर्द वन यांनी भारलेला आहे. त्याच्या छायेत कित्येकदा वेगळ्या प्रतिमाही नजर नीट ठरण्यापूर्वी एकाच घाटाच्या, अगदी एकसारख्या, असाव्यात असे भासते. काही नादांच्या पुनरावृत्तीनेही तो भास वळावतो. पण असा वाटतो तेवढा तोचतोचपणा येथे नाही.

प्रत्येक प्रतिमा त्या त्या अनुभवाला विलगलेली आहे. या कवितांत वारंवार येणाऱ्या प्रतिमांचे परस्परांशी दुवे जोडल्यास त्या साखळीने कवीच्या अंतराचा परिघ अज-मावता येईल. जी 'धुंद एकली नदी' या प्रेमगीतांत पुन्हापुन्हा भेटते, तिचा उगम, वळणे आणि खोली यांची कोडी कोणी उकलून दाखवील का ?

हे सगळे चित्रतौंदर्य आणण्यासाठी देशपांड्यांना विशेषणांना फारसे वेठीस धरावे लागलेले नाही हे लक्षणीय आहे. विशेषणांच्या अतिरेकाने जडावलेली कविता आपल्या परिचयाची आहे. कवितेला वजन आणि 'नादमाधुर्य' पुरविण्याचा तो खात्रीचा उपाय असावा. सांकेतिक विशेषणेच नव्हेत, तर हट्टाने बांधलेली वेगळी विशेषणेही अनेकदा मुळावरील, लक्ष ढळवतात, आणि स्वतःकडे ते खेचून विसंगत अर्थलहरी निर्माण करतात. काव्ययोगातील नवशिक्यांना ही विशेषणांची वाधा फार !

देशपांड्यांच्या शैलीवर विविध संस्कार झाले असावेत. संतकाव्याच्या व्यासंगाची जशी साक्ष आहे, तसा लोकगीते व लावणीवाङ्मय यांचा रसरशीतपणाही येथे उतरलेला आहे. आपली बरीचशी 'आधुनिक' कविता हे बळ पाठीशी नसल्यामुळे, संस्कृत शब्द आणि इंग्रजी घडण या जोड-उसनवारीत मरगळून गेलेली आहे. लावण्यांतील शिळा शृंगार अनेकांनी चोखाळला; पण त्यांची भाषेची रंग ज्यांनी आत्मसात केली त्यांच्या काव्याला निरालेच पाणी चढले. देशपांड्यांच्या भाषेतील वन्हाडी लकवी वाचताच उमगतील; काहींना त्या खटकतील. आपल्याच पंचक्रोशीत आणि पोटजातीत वापरतो ती 'शिष्ट' भाषा, उरलेली अशिष्ट, हीच ज्यांच्या भाषाभिमानावो ( आणि ज्ञानाची ) व्याप्ती ते या 'अशुद्धां'ना नाक मुरडतील. ही कविताच 'पुस्तकी' नाही; म्हणून तिची भाषाही शब्दक्रोशातून वेचून काढलेली नाही. ती नैसर्गिक आहे. पण हा 'वन्हाडी'चा उपयोगही देशपांड्यांनी फारच थोड्या वेळा केलेला आहे आणि तोही ( काही 'जानपद' कवींप्रमाणे ) केवळ चूप म्हणून नव्हे.

ग्रांथिक ( म्हणजे मुख्यतः संस्कृतप्रचुर ) भाषा आणि जिवंत बोली यांचे देशपांड्यांच्या शैलीतील मिश्रण कोणाला गंगाजमनी वाटेल; पण ते अनैसर्गिक नाही. काव्यमय भाषा कृत्रिमच असली पाहिजे, रोजच्या व्यवहारात मळलेले शब्द रसहानी करतात, ही ज्यांची काव्याविषयी—आणि एकंदर साहित्याविषयी—सोबळी कल्पना त्यांना हा संकर दुःख देईल. " फार नको वाकूं जरी उंच बांधा, फार नको झाकूं तुझा गौर खांदा " या उघड्या, आणि फाजील सोप्या भाषेने एका टीकाकाराला अस्वस्थ केल्याचे आठवते. पण आपल्या काव्यशैलीचा इतिहास नीट निरखला तर वेळोवेळी जातिवंत कवींनी ती कृत्रिमतेकडे—पुस्तकीपणाकडे—चुकू नये म्हणून बोलीचा मोकळेपणाने उपयोग केल्याचे ध्यानात येईल. त्या त्या वेळी



गतानुगतिक वाचक आणि टीकाकार यांनी ' ही गद्यप्राय, काव्यहीन, खडबडीत शैली—ही शैलीच नव्हे ' म्हणून ओरड केलेली आहे. केशवसुतांपासून आजच्या नव्या कवितेपर्यंत टप्प्याटप्प्यावर ती नियमितपणे झाली. पण त्याने कोणी खरा कवी विचकून गेलेला नाही. माधव जूलियन, निशिगंध, काणेकर व अनिल इत्यादींनी रूढ शैलीत हा कसदार बोलीचा प्रवाह मिसळण्याचे कमीअधिक धाडसी प्रयोग केले ते अभ्यासण्यासारखे आहेत. पण त्यांतील जड संस्कृत शब्दांचे काय ? ज्ञान-संस्कारांनी समृद्ध झालेल्या कवीच्या व्यक्तित्वाचे ते सहजोद्गार असतात. जेव्हा ते तसे नसतात, आणि भारदस्तपणाच्या सोसाने मारूनमुटकून आणलेले असतात, तेव्हा जाणत्या वाचकाला त्यांची कृत्रिमता खटकते. कवितेची भाववृत्ती आणि तिची भाषा यांची मिळणी झाली पाहिजे; तेथे सुट्या शब्दांचे गणगेत तपारूण्याची गरज नाही. कोठे साधेपणाही कृत्रिम होईल ! म्हणून यावावत निर्वाणीचे नियम आखून देणे मळपणाचे ठरेल. तरीही ' शैली ' आणि ' बोली ' यांत स्पृश्यास्पृश्यभाव मानणे हे त्याहून अधिक मळपणाचे यावद्दल वाद नसावा. देशपांड्यांनी मुख्यता जिवंत बोली-तून आपली ' शैली ' बांधलेली असली तरी ठायीठायी, कधी विशिष्ट अर्थच्छटा दाखवण्यासाठी तर कधी रसाच्या ओघात, संस्कृत शब्दांचा वापर विनासायास केला आहे. ' किशोरी ' अथवा ' उत्कंठा ' यांसारख्या कवितांत तर कोणाला तो अतिरिक्त वाटेल. पण रसात न्हाऊन निघालेल्या आणि अर्थाने तळपणाच्या त्या शब्दांतील जाडथ जाऊन त्याऐवजी बोलीतील चैतन्याचा त्यांना स्पर्श होतो. ही किमया सर्वच ' गंगाजमनी ' काव्याच्या भाग्यात असते असे नव्हे !

फक्त शब्दांच्या वापरावावतच ना० घ० देशपांड्यांत बोलीचे सामर्थ्य आणि सहजता आहे असे नाही. तिच्या उच्चारांतील मोक्ळीकही कवितेत बोलण्याची लय आणि मस्ती आणते. एरव्ही गणमात्रांच्या करड्या हिशेवाने आणि यतीच्या धाकात कवाईत केल्यासारखी चालणारी कविता आपल्या सरावाचीच आहे. या कवितेतील सैलपणा—थोडासा स्वच्छंदपणा—तिच्या हालचालीत सहजसौंदर्य आणतो.

कविता म्हणजे कृत्रिमता, हरघडीच्या जीवनापासून दूर ठेवलेला कसलातरी ' पवित्र ' उद्योग, हा पिढ्यातपिढ्या आपल्या कुशिक्षणाने मनात भरवलेला भास असल्या शैलीने कमी होईल. असे अनेक वातड ग्रह आणि कोत्या कल्पना खिळ-खिळ्या करण्याचे सामर्थ्य ना० घ० देशपांड्यांच्या काव्यात आहे.

नादांचीच नव्हे तर शब्दांचीही पुनरावृत्ती करण्याची देशपांड्यांची लवब काहीशी लोकगीतांतून उचलल्यासारखी वाटली, तरी ती त्यांच्या काव्यप्रवृत्तीला पूर्णपणे अनुरूप आहे. अशा पुनरावृत्तीने रहसा वाचक जणू गुंगीमुळे डेलते, तर कधी चेतविला जातो. ही उभय करामत या काव्यात आढळेल; पण दुरूरीपेक्षा पहिलीच अधिक.

अशी विविध सौंदर्य देशपांड्यांच्या काव्यात आहेत. काही उडत्या वाचनातच मनात भरतात; तर काही इतकी गहिरी आहेत की त्यांचा धांग तरल आणि तळीन वाचनातच लागेल. हे काव्य नवे की जुने, त्यातील जीवनदर्शन पुरोगामी की प्रतिगामी, इत्यादी प्रश्न त्यांच्या आस्वादाआड येऊ नयेत. कवीने स्वतःशी पूर्ण इमान राखले आहे या प्रभावी सत्यातच अशा प्रश्नांचे निराकरण होते. रसिकाला मोह घालणारी या कवितेची कांती उसनी नाही. ती अंगची आहे. भाव आणि त्याचे गीत या गाढ मिलनातून निथळणारी ती कांती काहीशी चिकित्सेपारच राहणार. तिची धुंदी रसिकांत उतरते यातच तिचे साफल्य—आणि त्यांचे ऋण.

★ ★ ★





## बा. सी. मढेंकर

गेल्या वर्षी मढेंकरांचे 'कांहीं कविता' प्रसिद्ध झाले. त्याने महाराष्ट्रात खळबळ उडवली असे आपण म्हणतो ते पूर्णपणे खरे नव्हे; कारण कसल्याच कवितेने खळबळ उडणार नाही असा काहीसा काव्यविषयक सुन्नपणा महाराष्ट्राच्या प्रकृतीत आला आहे. काही थोड्या काव्यवेड्या वाचकांनी आणि संपादकांनी कवितेचे कौतुक केले, तरी इतरांचा काव्य हेच 'वेड' आहे असा खाजगी प्रह असतो. वाङ्मयीन शिष्टाचार म्हणून काव्याला नाइलाजास्तव जागा करून देणारे संपादक आणि सुसंस्कृतपणाची सोपी ग्वाही म्हणून कवितेवरून उडती नजर टाकणारे वाचक यांचीच संख्या अधिक; म्हणून महिमाही अधिक. मात्र, कवितेचे गाणे झाले, चाल आणि आवाज याचा गोडवा लाभला, तर तिचे भाग्य उघडते. हे ओळखून गेल्या काही वर्षांत काव्याने संगीताशी, अर्थांने सुराशी—पर्यायाने भेदूने गळ्याशी—तडजोड आरंभली आहे. त्यासाठी वाचक श्रोता वनायला राजी असतो. या लोकप्रिय तडजोडीतील अव्वल अष्ट अशी की कविता गायकाप्रमाणे श्रोत्याच्याही गळी विनासायास उतरावी. जसे शब्द श्वासाने विरघळण्याइतके साजुक असावेत, तसा अर्थही, कोठे खटकू नये म्हणून, जेवढा विरळ असेल तेवढा चांगला. स्वर टांगायला सोयीच्या खुंट्या म्हणून वापरायच्या शब्दांत अर्थाचे पीळ नकोत. ते इतके सुवक असावेत की पाहाताच मनात ठसले पाहिजेत. या सगळ्या गुळगुळीत मामल्यात विनकण्याच्या कवीला मोठे सुख. तो कोठेही आपले गोडीगुलावीने जमवून घेतो. संकट पडते ते फक्त आपल्या काव्याविषयी आग्रह असणाऱ्या कवीला. गेल्या वीसपंचवीस वर्षांतील मराठी कवितेचा इतिहास हा वऱ्याच अंशी अशा कुचंबणेचा इतिहास आहे. संधिसाधु अ-कवि विचारात घेण्याचे कारण नाही. पण अशी काही उदाहरणे डोळ्यांत खुपतात की जेथे चांगला कवीही हळूहळू स्वतःच सोडून प्रचारातील चाल उचलू लागतो. हे तो कदाचित उपेक्षेच्या भयाने करीत असेल. पण इतके करूनही ज्यांच्यासाठी काव्य लिहायचे तो समाज कवितेने हालवला असे कधीच घडत नाही. काव्य हेच सत्य वाटत नाही, सौंग वाटते, अशा अवस्थेत हा समाज आहे. ते अंगच लुळे पडले आहे. याची खंत बाळगून, किंवा इतर काही कारणाने, एखाद्या नियतकालिकाने कोणा कवीचा ठळकपणे गौरव केला, तरी सामान्य वाचकाला त्यात काही तरी विक्षिप्तपणा दिसतो. आणि काव्य हा केव्हाच विनोदाचा विषय होऊन बसला आहे ! मागे विडंबनाच्या सोसमात खोट्या कवींबरोबर खरे कवीही भरडले गेले; आणि काव्य हीच संशयास्पद चीज झाली. एके काळचे कवि श्री. प्र. के. अत्रे विडंबनकार म्हणून यशस्वी झाले. आणि पुढे जणू ते विडंबन खरे ठरवण्यासाठी स्वतःच ते

शब्दांचे रंगीत ठोकळे जमवून काव्य करून दाखवू लागले. ज्यांना काव्य कधीच समजले नव्हते, त्यांना विडंबने समजली. परिणामी काव्य आणि समाज यांच्यात दुरावा उत्पन्न झाला. याने अनेक कवी मुके झाले; आपण कवि आहोत हे झाकण्याचा आणि विसरण्याचा प्रयत्न करित त्यांनी अन्य प्रकारांना हात घातला, अथवा साहित्या-कडेच पाठ फिरविली. या विपरीत दिवसांत काही थोड्या जातिवंत कवींनी मात्र धीराने काव्याशी इमान राखले. उपेक्षा, उपहास, यांची तमा न वाळगता त्यांनी आपल्या काव्यत्रताचा भंग होऊ दिला नाही. थिजू लागणाऱ्या परंपरेत जीव आणण्यासाठी प्रयोग केले. कोणी काव्यविषयांची कक्षा वाढवली, कोणी रचनेतील कृत्रिमते-विरुद्ध वंड करून मुक्तछंद आणला, कोणी वाचकनिष्ठ काव्याची. उबग आल्यामुळे आत्मनिष्ठेचा गाभारा गाठला. यात परंपरेला विरोध झाला अशी वरकरणी खरी वाटणारी भीती अनेकांस वाटली, तरी थोड्या विचारांती त्यातून तिचा विकासच झाला हे पटले; नाहीतर परंपरा या शब्दाला अर्थच राहणार नाही. या प्रयोगांतील अगदी ताजा म्हणजे मर्ढेकरांचा. त्याने केलेली उलथापालथ मुळापासून आणि सर्वांगीण आहे. इतकी की, प्रयोग हा शब्द मवाळ वाटतो. ज्यांनी इतर नवे प्रकार थोडेफार श्रम करून पचवले अशा कित्येक रसिकांनाही तो झेपत नाही. त्याला 'प्रयोग' म्हणू, पण काव्य म्हणणार नाही, असा काहीसा त्यांचा चिडखोर अभि-प्राय आहे. कवितेत येऊ शकतील हे स्वप्नातही खरे वाटणार नाही, असे विचार आणि शब्द मर्ढेकरांच्या 'कांहीं कविता'त ओळीओळीत भेडसावतात. मग ते कवितेचे दुःस्वप्न म्हणावे? ते खरे असले तरी मनात ठेवावे, जनात सांगू नये, या काटेरी संसारात निदान स्वप्ने तरी गुलाबी राहू द्यातः अशी ही केविलवाणी मागणी आहे.

पण स्थूल अर्थाने मर्ढेकरांना गुलाबाचे वावडे नाही, आणि परंपरेचेही नाही. आठ वर्षांपूर्वी त्यांचा 'शिशिरागम' हा छोटा कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाला. त्याची आठवण आज उकरून काढली तर 'कांहीं कविता' ची काही मुळे तेथवर पसर-लेली आढळतीलच. पण,

मंद विखुरती मेघ गुलाबी गगनीं, अवनीतलीं  
गुलाबी पडली तत्सांवली

किंवा

गुलाब जाई फुललेली वाऱ्यावर करिती केली  
हांस गडे त्यांच्यासंगें सुमहृदया माला तूं गे  
हेही त्यात आहे.

सौंदर्याचें जगतावरती पसरे वध चांदणें  
राहिलें काय अतां मागणें !

हे तेथेच सापडते. पण 'शिशिरागमा'त तेवढेच नाही. वसंतापासून शिशिरा-



पर्यंतचा कोणा प्रेमिकाचा हा कु-प्रवास आहे. वर दिलेल्या गोंडस ओळी पहिल्या तीनचार कवितांतील आहेत. पुढे याने उलटावी, तशी कविसृष्टी काळवंडत जाते. निष्प्रेम 'पावसाळी अंधार-गारठ्यात' काकडणारा कवी 'वेहिम्मत आर्तरवानें' रडत नाही. पण साचलेल्या आसवांनी त्याचे अंतर कडवट होऊन जाते; आणि ज्यांनी एकेकाळी धुंदी दिली, त्यांचीच निराशेच्या अवसानाने तो कीव करतो.

चंद्रकिरणांनो, तुम्हां  
वाजते का कधी थंडी  
स्वतःची ? मध्यरात्रीं  
हिवाळ्यांत हुडहुडी !

नाहीं ना ? मी म्हणुनीच  
लांबवले मरणाळा;  
गारठून जाल जेव्हां  
चिंता हवी शेगोटीला.

ही छोटीशी विसावी कविता आहे. भयान थंडीवाऱ्यात कवीला तेवढीच ऊव, आणि तेवढाच उजेड ! ऊठसूठ डोक्यात राख घालणाऱ्या माणसाच्या अपशब्दांप्रमाणे कवीच्या तोंडी ही चिंता आणि मरणाची अशुभ भाषा रुळते; आठ वर्षांनंतरच्या 'काहीं कविता'त तर ती बळावलेली दिसते. पण हा शुभाशुभाचा प्रश्न नसून सत्यासत्याचा आहे ! सत्य आणि सौंदर्य यांची एकरूपता पाहणाऱ्या काव्यदृष्टीला तो प्रश्नच नाही. पण ती चिंताही नाजूक आणि सुंदर भावनांची आहे. 'शिशिरागम' ही त्या पुस्तकात आरंभी आणि पुनः शेवटी आलेली कविता, त्या सर्वांचे सार फार सूचकपणे प्रकट करते. 'शिशिरर्तुच्या पुनरागमं एकेक पान गळावया' लागले - मग.

पानांत जीं निजलीं इथें  
इवलीं सुकोमल पांखरें  
जातील सांग अतां कुठें ?  
निष्पर्ण झाडित कांपरें !!

असे कवी खिन्नपणे विचारतो. पण तेव्हा 'तुझ्या' बागेतली 'गोड ऊव' त्यांना मिळेल असा भोळा विश्वास होता. शिशिराच्या विषादालाही (कदाचित) यत्या वसंताच्या आशेची किनार होती. पुढे तीही विरली. उध्वस्त घरट्यातील 'इवली सुकोमल पाखरे' तशीच दीनवाणेपणाने भिरभिरत होती. पिसे झडली आणि कापरे मात्र राहिले. 'काहीं कवितां'त ते भरून राहिले आहे.

'शिशिरागम' म्हणजे हुरहूर, निराशा, अश्रू आणि मरणाची भाषा या प्रेमकाव्याच्या लोकप्रिय मीठमसाल्याचे केवळ आणखी एक नवे रांघण नाही.

गोविंदाग्रजांनी प्रेमनिराशा फार नाचवली; त्यात अतिरंजित कल्पनाविलासाला स्वैर वाव होता. रविकिरणमंडळाने तिला अधिक घरगुती वळण दिले. त्यातच उमर खय्यामच्या वेहोष इराणी सुस्तीच्या जांभ्या मिरळू लागल्या होत्या. 'शिशिरागमा'त क्वचित थोडे फिके रविकिरण आहेत; गोविंदाग्रजांच्या उद्दाम कल्पनाशक्तीची पुसट साक्ष आहे ( कारण कवीची आशयावरील पकड सहसा सैल झालेली नाही ); उमर खय्यामचा वासही नाही. या सर्वांहून अधिक कणखरपणा त्यात आहे. " याचना न केविलवाणी, मम वदेल कधिं वैखरी " अशा ताठ बाण्याचा हा कवी म्हणतो की, 'सुरा खुपसतां मी आत्महत्येस्तव' माझी रक्तगंगा 'दिक्काल ओलांडुन' वाहील, आणि देवांनी तिचे 'जहरी' आचमन घेतले तर ते तरून मानव होतील ! देवांची अमानुषता उघडी करण्यापुरताच हा आत्महत्येचा दुवळा विचार कवीला शिवतो. ही अश्रद्धा पुढे वाढीला लागली. आणखी एका महायुद्धाने केलेली वाताहत पाहिल्यावर-माणसांचे वोंवील मटकावून, 'ढेकर करपट' दावून ठेवणाऱ्या त्या पवित्र शहामृगाची 'शहाजोग' करामत पाहिल्यावर-'देवाजीने करुणा केली' चा तीव्र उपरोध 'कांहीं कवितां'त उठला आहे. 'शिशिरागमा'त कवितांच्या लेखन-कालाची नोंद नाही; पण 'कांहीं कवितां'तील प्रौढ सामर्थ्याशी तुलना केल्यास हे पहिल्या प्रेमाचे खेळ काहीसे काव्य-पंचविशीतीलच वाटतात ! आपल्या इवल्याशा प्रेमाभोवती गिरक्या घेणाऱ्या त्या कवितांना विचाराची दिशाल आणि स्थिर बैठक असूती तरच नवल !

'शिशिरागमा'ची बारीक चिकित्सा केली तर पूर्वकवींची बाधा ( चांगल्य अथनेही ) झाल्याची लक्षणे दिसून येतील. रविकिरणमंडळाचा उल्लेख वर आलाच आहे. विशेषतः आरंभीच्या काही कवितांत मंडळाची धाटणी रचना आणि शब्द-कळा यांत स्पष्ट उठून दिसते. कोणी नको अन् कांहीं नको, देवता तू एकली !' ही कविता, त्यातील 'मन्मनाच्या माळरानी भावना-डुडुपें जिथें' असली ओळ, 'तूझ्या' चातीनदा आलेला लांदिष्ट दीर्घपणा - हे सर्व पाहिल्यावर मंडेकरांच्या काव्य-जन्म-काळी त्या सप्तर्षींचे ग्रह उच्चिचे होते हे आठवते. पण त्या पुस्तकातही वसत-ग्रीष्मापुरतीच त्यांची वृत्ता आहे. पुढे शिशिराच्या वळा लागल्यावर ती सरते. 'कांहीं कविता'त अर्थातच ती नाही. तसेच हा शिशिर पुरा मराठी नसून थोडासा युरोपीयही आहे-इतका त्याचा गारठा कडक आहे-अशी शंका आल्यास ती व्यर्थ नाही. अगदी बर्फ पडले नाही, तरी उत्तरवाऱ्याचा राज उरुनाच वाटतो. मरणोत्तर 'दान्ते नि शेक्सपिअर-संगत आरुपास' लाभेल ही कवीची एक आशा ! कित्येक कल्पनांचा मूळ घाट परका आहे; त्यांना मराठी आकार देताना भाषेची ओढाताण होते. ठायीठायी चमत्कारिक जोड-शब्दांवर वाचक अडखळतो ( जसे : हस-मार्ग-दिवे, रुमीर-गारवा, मुशाफिर-तृष्णा, बगैरे ). त्यातील गंगाजमनीपणा भाषेचा सराव नसल्यामुळे आला असेल; पण शब्द आवळून बांधण्याची, अर्थघनतेची, ही



लकव इंग्रजीसारख्या भाषेची. तसेच, यातील सुनीतांची ठाशीव बांधणी आणि शेवटच्या दोन ओळींतील पीळदार कलाटणी पहावी. या सर्वांतून मढेंकर इंग्रजी काव्याची समरस झाल्याची साक्ष मिळते. 'कांहीं कविता'त ती समरसता ढळली नसली, तरी मराठीपणा वाढला आहे.

पण सर्वांत मजवूत धागा म्हणजे बालकवींचा. आणि तो मढेंकरांना काव्य-परंपरेची बांधतो, तसा 'शिशिरागम' आणि 'कांहीं कविता' यांनाही बांधतो. 'आनंदी आनंद गडे' म्हणून फुलराणीशी नाचणाऱ्या, नाजुक सौंदर्याचा जणू अर्क प्यालेल्या त्या कवीचा मरण, मढी, तिरडी, शेण, पू, यांचा (अनेकांना किळसवाणा वाटणारा) जप करणाऱ्या मढेंकरांशी संबंध लावावा हा तुष्ट विनोद वाटेल. पण मढेंकरांतील अनेक विरोधाभासांपैकी तो एक, आणि फार महत्त्वाचा आहे. खरे म्हणजे मढेंकर आणि बालकवि हा एक स्वतंत्र दीर्घ निबंधाचा विषय होऊ शकेल. थोडक्यात तो विरोधाभास असा :

'शिशिरागमा' तील पाचवी कविता :

|                         |                        |
|-------------------------|------------------------|
| गुलाव जाईं फुललेली      | वाऱ्यावर करिती केली    |
| हांस गडे त्यांच्यासंगें | सुमहृदया माला तूं गे   |
| नयनामधिं निर्मल पाणी    | सस्मित मधु अधरों गाणीं |
| गात गात आनंदूनी         | नंदनवन वनवी अवनी       |
| मिटलेल्या कोमल कलिका    | पानांमधिं लपवी लतिका   |
| एकेकिस शोधुनि काढी      | चुंनुनि ती फुलवी वेडी  |
| हात नका लावूं कुणिही    | कोमेजुन जातिल बाई      |
| शब्द नका काढूं कुणिही   | लपविल ही नाजुक जाई     |

या गोड ओळींत बालकवींच्या 'फुलराणी' चे पडसाद कोणीही ओळखील. पडसाद म्हणून कदाचित मुळांतील पुरी तलम सफाई नसेल; पण ही शाब्दिक नकळ नव्हे, त्या कवितेच्या शेवटच्या ओळी अशा :

|                        |                         |
|------------------------|-------------------------|
| चकित परी तन्मयता ही    | प्रश्न करी आश्चर्ये कीं |
| स्वर्गांतिल सौंदर्याला | बहर कसा भूवर आला !      |

स्वर्भूसंगमाची ही कल्पना बालकवींची, आणि टिळकांचीही, फार आवडती. 'शिशिरागमा' तील आणखी काही कविता पाहिल्या, तर बालकवींची दाट छाया आढळेल. नादरंगाची ती किमया परावर्तित म्हणून थोड्या फिकेपणाने येथेही दिसेल :

हिरवी राई पार पसरली हांसत हलते तुला,  
चालल्या कानगोष्टि कोठल्या ?

किंवा

नीलाकाशीं शुभ्र कापसी खवल्यांवर जांभळी  
झांक ही हलक्या हातें दिली.

पण हे 'शिशिरागमा'तील; 'कांहीं कविता'चे काय ? तेथेही,

शुभ्र-तिमिर-मोहक-वसना      मर्मर-रव-चर्चित-नयना  
संथ तरल येई रजनी      विश्वांतुन जपुनी जपुनी

या कवितेत बालकवी आहेत. अति हलक्या हाताने अंधरलेली शब्दांची 'फुलमाया' तेथे गारवा निर्माण करते. पण कुतूहल म्हणून पाहिले, तर त्यापूर्वीच्या कवितेची शेवटची ओळ 'ओंगळ समस्त । आम्ही नंगे' अशी आहे; व त्यानंतरची कविता पिपात मेलेल्या ओल्या उंदरांसंबंधीची ! असल्या विद्रूप मखरात बसविलेले बालकवी पाहिल्यावर कवीवर कोणी दुष्टपीपणाचा आळ घेईल. पण तो असलाच तर दुहेरीपणा आहे; एकाच काव्यप्रकृतीची ती दोन अंगे आहेत. ही वरवरची विसंगती इतकी बोचते, याला कारण बालकवीसंबंधीचा आपला एक आवडता समज. त्यांचे नेहमी वाचनात येणारे वेचे केवळ आनंदाने ओथंबलेले असतात. पण तो आनंद अक्षय नव्हता. पुढे त्याला ग्रहण लागले. 'परि हाय ! कुठुनि तरि आला । अति तीव्र विपारी वारा' आणि 'ती स्वप्नसृष्टि जळाली'. निष्पाप बालभावाने जे असीम सौंदर्य पाहिले होते, त्याच्या कोत्या सीमांची जाणीव होताच 'अशांतीच्या वणव्यांनी' अंतर धगधगू लागले. कसल्या परिस्थितीने बालकवींचा स्वप्नभंग करून, 'आनंदाच्या मागे वणवण दमलों भटकून' असले, उसासे आणले, याचे संशोधन झाले पाहिजे. मात्र ही निराशेची, उध्वस्त स्वप्नांची कविता पुरा आकार घेण्यापूर्वीच बालकवींचे आयुष्य संपले. अष्टाविसाव्या वर्षी अंत आणि पंचविसाव्या वर्षाच्या आसपास स्वप्नांची समाप्ती अशी ही शोककथा आहे. संसाराच्या चढत्या तापाने सौंदर्याचे इंद्रजाल वितळून गेले. यात कवींच्या व्यक्तीबाबत सहानुभूतीच वाटणार. पण ते गोड पटल गळल्यावर, विरोधाने अधिकच भकास दिसणाऱ्या जगाची पुरी प्रति-क्रिया त्यांच्या काव्यावर कशी झाली असती याबाबत मोठे कुतूहल वाटते. कोण जाणे, उघडयानागड्या संसाराविषयीची बालकवींची कविता अधिक उत्कट आणि अधिक स्पष्टवक्ती झाली असती; तिच्या 'मखमालीची लव वठली' असती. थोड्याफार फरकाने ते स्वरूप मढेंकरांत दिसेल. 'शिशिरागमा'त त्यांची सृष्टी डोळ्यांदेखत वठल्याचे सूत्र आहे. मधल्या दहापंधरा वर्षांनी त्या सूत्राला कितीतरी कडवट पीळ भरले, आणि त्याला 'काही कविता' पर्यंत आणून पोचवले. हा कडवटपणा बालकवींच्या मानाने अनेक पटीने जहाल आहे; कारण तो कित्येक वर्षे मुरलेला आहे. इतकेच नव्हे, तर बालकवींच्या छोट्या आयुष्यातील मर्यादित अनुभवांच्या मानाने मढेंकरांच्या अनुभवांचा पसारा परिस्थितीमुळे फार मोठा आहे. दुसऱ्या महायुद्धाची



पर्यंतचा कोणा प्रेमिकाचा हा कु-प्रवास आहे. वर दिलेल्या गोंडस ओळी पहिल्या तीनचार कवितांतील आहेत. पुढे याने उलटावी, तशी कविसृष्टी काळवंडत जाते. निष्प्रेम 'पावसाळी अंधार-गारठ्यात' काकडगारा कवी 'वेहिम्मत आर्तरवानें' रडत नाही. पण साचलेल्या आसवांनी त्याचे अंतर कडवट होऊन जाते; आणि ज्यांनी एकेकाळी धुंदी दिली, त्यांचीच निराशेच्या अवसानाने तो कीव करतो.

चंद्रकिरणांनो, तुम्हां  
वाजते का कधी थंडी  
स्वतःची ? मध्यरात्री  
हिवाळ्यांत हुडहुडी !

नाहीं ना ? मी म्हणुनीच  
लांबवले मरणाळा;  
गारठून जाल जेव्हां  
चिंता हवी शेगोटीला.

ही छोटीशी विसावी कविता आहे. भयण थंडीवाऱ्यात कवीला तेवढीच ऊब, आणि तेवढाच उजेड ! ऊठसूठ डोक्यात रात्र घालणाऱ्या माणसाच्या अपशब्दांप्रमाणे कवीच्या तोंडी ही चिंता आणि मरणाची अशुभ भाषा रुळते; आठ वर्षांनंतरच्या 'काहीं कविता'त तर ती वळावलेली दिसते. पण हा शुभाशुभाचा प्रश्न नसून सत्यासत्याचा आहे ! सत्य आणि सौंदर्य यांची एकरूपता पाहणाऱ्या काव्यदृष्टीला तो प्रश्नच नाही. पण ती चिंताही नाजूक आणि सुंदर भावनांची आहे. 'शिशिरागम' ही त्या पुस्तकात आरंभी आणि पुनः शेवटी आलेली कविता, त्या सर्वांचे सार फार सूचकपणे प्रकट करते. 'शिशिरर्तुच्या पुनरागमं एकेक पान गळावया' लागले - मग.

पानांत जीं निजलीं इधें  
इवलीं सुकोमल पाखरें  
जातील सांग अतां कुठें ?  
निष्पर्ण झाडित कांपरें !!

असे कवी खिन्नपणे विचारतो. पण तेव्हा 'तुझ्या' बागेतली 'गोंड ऊब' त्यांना मिळेल असा भोळा विश्वास होता. शिशिराच्या विषादालाही (कदाचित) यत्या वसंताच्या आशेची किनार होती. पुढे तीही विरली. उध्वस्त घरट्यातील 'इवली सुकोमल पाखरे' तशीच दीनवाणेपणाने भिरभिरत होती. पिसे झडली आणि कापरे मात्र राहिले. 'काहीं कवितां'त ते भरून राहिले आहे.

'शिशिरागम' म्हणजे हुरहूर, निराशा, अश्रू आणि मरणाची भाषा या प्रेमकाव्याच्या लोकप्रिय मीठमसाल्याचे केवळ आणखी एक नवे रांघण नाही.

गोविदाग्रजांनी प्रेमनिराशा फार नाचवली; त्यात अतिरंजित कल्पनाविलासाला स्वैर वाव होता. रविकिरणमंडळाने तिला अधिक घरगुती दृष्टण दिले. त्यातच उमर खय्यामच्या वेहोष इराणी सुस्तीच्या जांभया मिसळू लागल्या होत्या. 'शिशिरागमा'त क्वचित थोडे फिके रविकिरण आहेत; गोविदाग्रजांच्या उद्दाम कल्पनाशक्तीची पुसट साक्ष आहे ( कारण कवीची आशयावरील पकड सहसा सैल झालेली नाही ); उमर खय्यामचा वासही नाही. या सर्वांहून अधिक कणखरपणा त्यात आहे. " याचना न केविलवाणी, मम वदेल कधिं वैखरी " अशा ताठ वाण्याचा हा कवी म्हणतो की, ' सुरा खुपसतां मी आत्महत्येस्तव ' माझी रक्तगंगा ' दिक्काल ओलांडुन ' वाहील, आणि देवांनी तिचे ' जहरी ' आचमन घेतले तर ते तरून मानव होतील ! देवांची अमानुषता उघडी करण्यापुरताच हा आत्महत्येचा दुबळा विचार कवीला शिवतो. ही अश्रद्धा पुढे वाढीला लागली. आणखी एका महायुद्धाने केलेली वाताहत पाहिल्यावर-माणसांचे वीवील मटकावून, ' ढेकर करपट ' दावून ठेवणाऱ्या त्या पवित्र शहामृगाची ' शहाजोग ' करामत पाहिल्यावर- ' देवाजीने करुणा केली ' चा तीव्र उपरोध ' कांहीं कवितां 'त उठला आहे. ' शिशिरागमा 'त कवितांच्या लेखन-कालाची नोंद नाही; पण ' कांहीं कवितां ' तील प्रौढ सामर्थ्याशी तुलना केल्यास हे पाहिल्या प्रेमाचे खेळ काहीसे काव्य-पंचविशीतीलच वाटतात ! आपल्या इदल्याशा प्रेमाभोवती गिरक्या घेणाऱ्या त्या कवितांना विचाराची दिशाल आणि स्थिर बैठक असूती तरच नवल !

' शिशिरागमा 'ची बारीक चिकित्सा केली तर पूर्वकवींची बाधा ( चांगल्य अथ नेही ) झाल्याची लक्षणे दिसून येतील. रविकिरणमंडळाचा उल्लेख वर आलाच आहे. विशेषतः आरंभीच्या काही कवितांत मंडळाची घाटणी रचना आणि शब्द-कळा यांत स्पष्ट उठून दिसते. कोणी नको अन् कांहीं नको, देवता तूं एकली ! ' ही कविता, त्यातील 'मन्मनाच्या माळरानी भावना-इडुपें जिथें' असली ओळ, 'तूझ्या' चा तोनदा आलेला छांदिष्ट दीर्घपणा - हे सर्व पाहिल्यावर मर्डेकरांच्या काव्य-जन्म-काळी त्या सप्तर्षींचे ग्रह उच्चिचे होते हे आठवते. पण त्या पुस्तकातही वसत-ग्रीष्मापुरतीच त्यांची कृपा आहे. पुढे शिशिराच्या कळा लागल्यावर ती सरते. ' कांहीं कविता 'त अर्थातच ती नाही. तसेच हा शिशिर पुरा मराठी नसून थोडासा युरोपीयही आहे -इतका त्याचा गारठा कडक आहे-अशी शंका आल्यास ती व्यर्थ नाही. अगदी बर्फ पडले नाही, तरी उत्तरवाऱ्याचा साज उरुनाच वाटतो. भरणीत्तर ' दान्ते नि शेकरूपिअर-संगत आरुपास ' लाभेल ही कवीची एक आशा ! कित्येक कल्पनांचा मूळ घाट परका आहे; त्यांना मराठी आकार देताना भाषेची ओढाताण होते. ठायीठायी चमत्कारिक जोड-शब्दांवर वाचक अडखळतो ( जसे : हम-मार्ग-दिवे, रमीर-गारवा, मुशाफिर-तृष्णा, वगैरे ). त्यातील गंगाजमनीपणा भाषेचा सराव नसल्यामुळे आला असेल; पण शब्द आवळून बांधण्याची, अर्थघनतेची, ही



आपल्यालाही येथे झळ लागलीच; पण पश्चिमेच्या देशात आणि पूर्वेला जपानमध्ये जी वाताहात झाली, तिचे वाचनातून, आणि व्यवसायाच्या सक्तीमुळे रेडिओतून, कवीला जे भयाण दर्शन होत राहिले, त्याची आठवण कशी वुजणार? हिरोशिमा आणि काळा बाजार आणि ढोंगी रक्तशोषकांची पशुता (पण 'रेडिओत अन् राधेक्रिस्न !!') यांनी माखलेल्या विपारी हवेत कसली फुले आणि स्वप्ने ! त्या मानाने बालकवींचे नंतरचे जगसुद्धा हसरे म्हणावे लागेल. बालकवींची निराशा ही बहुतांशाने वैयक्तिक जीवनातील असावी; तिने जग करपल्यासारखे झाले. मर्दंकरांनी जणू जगाची दुःखे आपल्या कक्षेत घेऊन त्यांच्या कोटखवधी बळीपैकी एक बळी या भूमिकेवरून ही त्वेषाची कविता लिहिली. ज्यांनी मोठे सौंदर्य पाहिले, त्यांना असुंदरतेची किळसही फार मोठी; आणि ते तकलुपी वा नकली सौंदर्यात समाधान मिळवू शकत नाहीत. म्हणून सौंदर्याचा कवि हा भयाणपणाचा कवी होऊ शकतो ! मर्दंकर आणि बालकवी यांचे हे काव्यविकासाबाबतचे साम्य फार ताणून नये. इतर वाङ्मयीन साम्याप्रमाणे ते तारतम्याने ध्यायचे. पण ते आहे इतके मला निश्चित वाटते.

‘शिशिरागमा’ तील पुढील ओळी वाचल्यावर बालकवींचे मरण आठवते :

अपघात घडून देह हा पडला एक रुळावरी इथें.

बघुनी क्षण शांति मन्मनीं न कळे कां परि खास वाटली,

कुठुनी तरि शक्ति;....

मर्दंकरांची कविता हिडिस, बीभत्स आणि रोगट वाटते— त्याचा पुरावा म्हणून त्यांच्या अनेक ओळी कोणीही काढून दाखविल - पण त्यामागे अशी सौंदर्याच्या वाताहातीची भूमिका आहे.

प्रेमाचे लव्हाळें सौंदर्य नव्हाळें,

शोभू ? - आरुपास मुड्यांची रास;

आज माणूस जिवंतपणी मरण भोगतो; अन्नासाठी तो लाचार आहे. सवय म्हणून जगतो, आणि कर्तव्य म्हणून मरतो. हे उंदराचे जिणे-मरणे असले, तरी माणूसपणाचा अहंकार सुटत नाही. अर्ध्यामुर्ध्या ज्ञानाने यातना वाढल्या. आपल्या ‘ज्ञानाचे कुंपण स्मशानात’; पण ते ज्ञान आडमुठेपणाने नैसर्गिक वासनांचा कोंडमारा करीत असते. ‘परिस्थितीचे पिऊन अॅसिड, लिबलिबली ही मने हडकुळी’, आणि बरगड्याही ठिसूळ झाल्या आहेत. पण या दुबळ्या झोंबीत माणसाचे हाल आणखी वाढतात. त्यातच ‘सत्ता वैसे पैशापाठी’, म्हणून गरीब अधिकच भरडून निघत आहेत. ‘सत्तेचेच तूप । सत्तेचीच पोळी, मानव्याची होळी । भाजाया ती ॥’ आणि मग ही आग शमविण्याकरता किंवा विसरण्याकरता, आणखी ढोंगे !

मर्दंकरांच्या कवितेवर कोणी ‘लिंगवादी’ असा सोपा शिक्राही मारला आहे.

हे उफराटे आहे ! परिस्थितीने षंड वनविलेले जग वासनांनी कुरतडले जात असतेच. कला, संस्कृती यांतील काही पवित्र ढोंगांनी त्यावर पांघरूण घालण्याचा केविलवाणा प्रयत्न होत असतो. त्याची प्रतिक्रिया म्हणून हे अनैसर्गिकतेचे पाप समाजशरीरावर कोठे ना कोठे फुटतेच—कधी धर्माच्या नावाखाली, कधी वाङ्मयादी क्षेत्रांत खुद्द पवित्रतेच्या पताकेखाली. स्पष्टवक्ता मात्र चोर ठरतो. गलिच्छ वाङ्मय कसल्यातरी आवरणाखाली बुजवुजत असते; आणि गलिच्छपणाची चिकित्सा करणारा तेवढा आपल्या हिशेवी गर्हणीय. वस्तुतः मर्देंकरांच्या कवितेत लैंगिकतेवर भर नाही. सगळ्या संसाराचा जो आज खेळखंडोवा झाला आहे, त्यात लैंगिक आसक्तीचा दुबळेपणा हा एक भाग आहे. त्याचा काहीसा चिन्हवजा उपयोग मर्देंकरांनी काही ठिकाणी केला आहे. तेथील भाषा नागडी आहे. कदाचित तेथे संभावित अथवा गोंडस शब्दांचे वुरखे लपेटले असते, तर त्यांनी हुळहुळलेल्या वाचकांनी मनापासून तक्रार केली नसती. पण येथे अर्थ लपवण्याऐवजी तो उघडा करण्यासाठी शब्द वापरले जात आहेत. आपल्याच विचारांचे प्रतिबिंब पाहताना—आरसा प्रामाणिक असला तर—चोरल्यासारखे होते, व आपण आरशात दोष काढू पाहतो. कृत्रिम जीवनसरणीचा परिणाम म्हणून बहुसंख्य लोक, विशेषतः शहरी लोक, रोगटपणाच्या अर्थाने लिंगवादी झाले आहेत; पण आळीमिळीचा सामाजिक संकेत सर्वांची अबरू राखतो ! ' काहीं कविता 'तील ' ग्राम्य ' शब्द आणि ओळी त्या त्या संदर्भात तेवढा धक्का देत नाहीत; पण त्या तेथून खुडून स्वतंत्रपणे पाहिल्यावर अर्थात ग्राम्यपणावरच ध्यान केंद्रित होते ! अशा चिंजा चविष्टपणे घोळवणारे वाचक फार आहेत. आणि सोवळेपणाचा आव सहसा त्यांचाच ! यावरून लिंगवादाचा आरोप उफराटा कसा आहे हे ओळखता यावे.

मर्देंकरांची कविता वैतागाची असली, तिचा एकंदर सूर तेढा असला, तरी ती मानव द्रष्टी किंवा केवळ तुच्छतावादी नाही. मानव अ-मानुष होत आहे या व्यापक जाणिवेच्या यातनांची ती कविता आहे. तिच्यातील माणुसकीचा ओलावा नाटकी भूतदयवादाच्या पठडीतला नाही. म्हणून प्रगल्भ रसिकतेला तो विशेष हृदयंगम वाटेल. तसेच हे काव्य निराशावादी, जीवनाचे वैयर्थ्य ठसविणारे, म्हणून समाजधारणेच्या दृष्टीने दोषी किंवा प्रतिगामी, असे म्हणणे अन्यायाचे आहे. शाळकरी आशावाद किंवा ब्रीदवाक्यांची पोकळ उजळणी यांवर मिरवणारी कविताच कदाचित फसवी ठरायची. समाजाचा शक्तिपात झाला आहे हे अप्रिय सत्य सांगणाराच कमकुवत वाटणे हेच त्यां शक्तिपाताचे एक चिन्ह असेल का ?

मर्देंकरांची कविता ही एका दृष्टीने काही माजी आणि मानीव सौंदर्यांच्या भुताटकीची कविता असली, तरी तिच्यात काही चिरंतन सौंदर्यांचे सूक्ष्म धागेही आहेत; आणि त्यांची दिशा भविष्यकाळाकडे आहे. माणूस आज पिचून गेला असला, तरी त्या पिचण्यातून कधीतरी त्वेष उसळी घेईल. ' कुणी मारावे, कुणी मरावे. '



या कवितेत ( अभिरुचि, दिवाळी अंक, १९४७ ) या जगण्यामरण्यातून आणि हसण्यारडण्यातून “ अशाश्रुताच्या मुठी वळूनी, अपाप वरती सरतील वाह्या ’ हा विश्वास प्रकट केला आहे.—आणि

अखेर घेता टक्कर जरी मग  
युगायुगांचे फुटेल भाल  
अशाश्रुताच्या समशरीवर  
शाश्रुताचीही तुटेल ढाल !

पण या दूरच्या आशांप्रमाणेच निकटची भोळी समाधानेही आहेत. ‘ वोंड कपाशीचे फुटे, उले वेचतांना ऊर ’ या कवितेतील प्रेमळ संसाराची शांती, भोवतालच्या अशांतोच्या विरोधाने, अतिशय वेधक वाटते. गर्भवतीविषयीच्या मढेंकरांच्या कवितांसंबंधीही तेच म्हणता येईल. आजच्या पडझडीत नव्या आशेचा आसरा म्हणून गर्भवतीचे प्रतीक त्यांनी नाजुकपणे आणि सोज्जळपणे चितारले आहे. ‘ थां व उद्यांचे माउली, तीर्थ पायांचे घेईतो ’ यात त्या आशेची ओढ आहे. असे आणखीही उजाळे संसारात आहेत, पण अतिविचारी माणूसघ्राणेपणाची काजळी भिंगाला फासून त्याआडून कवी जगाकडे पाहातो म्हणून त्याला ते दिसत नाहीत; आणि परिणामी, त्याच्या कवितेत किमान प्रसन्नताही नाही. या आश्रेपात अर्थात काही तथ्य आहे. मढेंकर-पंचांगात वसंताचा, चैत्र-वैशाखाचा, जणू जायमचा लोप आहे, आणि शिशिराचे मात्र-फाल्गुन नेहमी अधिक येतात. ( कोणी म्हणेल, फाल्गुनच ! ) पण कविस्वभावाला औषध नाही, आणि कवी कसा असावा यापेक्षा तो प्रामाणिक आहे की नाही ही चौकशी खरी महत्त्वाची.

मढेंकरांच्या कवितेतून उपस्थित होणारे आणखी अनेक प्रश्न आहेत. त्यांपैकी बहुतेक प्रश्न साधारणतः नवीन कवितेच्या स्वरूपासंबंधीचे आहेत. त्यांची कक्षा मांडी आहे. येथे स्थलाभावी त्यांपैकी काहींचा स्थूल निर्देश करता येईल. त्या प्रश्नांपैकी मुख्य म्हणजे कवितेचे विषय आणि कवितेची भाषा ( किंवा अभिव्यक्ती ).

काळाप्रमाणे काव्याचे विषयही बदलतात हा विचार बहुतेकांना मान्य आहे. येथे विषय म्हणजे प्रेम, मृत्यू, निसर्ग असल्या ऐसपैस अर्थाने ध्यायचे नाहीत हे वावदुकांसाठी सांगणे अवश्य आहे. केशवसुतांचे ‘ साध्यही विषयांत आशय ’ .... वगैरे वगैरे, हे वचन टीकाकारांनी फार झिजवले; पण त्याचा पुरा आशय मात्र आपण पचवला नाही. काव्यक्षेत्रातील आपल्या अनेक सुधारणा नेमस्तपणे केशवसुतांपाशीच थांबून राहिल्या. गेल्या साठ वर्षांत काव्यविषयांबाबत काही प्रयोग झाले, पण त्यांपैकी बहुतेक मर्यादित स्वरूपाचे होते. साधारण वाचकाच्या समजुतीप्रमाणे काही विषय काव्यमय असतात. आणि काही नसतात. चंद्र, फुले, सुंदर स्त्री, इत्यादी काव्यमयतेचे मत्तेदार मशहूर आहेत. पण कवींच्या कित्येक पिढ्यांनी

त्यांतील काव्य उपसून टाकले आहे हे जाणत्या वाचकाला खटकतेच. असल्या बऱ्याच काव्यमय वस्तूंचा आजच्या जीवनाशी विशेष निकटचा संबंधही उरलेला नाही. संकेत म्हणून आम्ही ते वापरायचे. यात जिवंत कवीला समाधान नाही. त्याच्याभोवती निराळेच जग उभे आहे. त्याची दखल घेण्याची, त्यातील सुप्त काव्याचा थांग लावण्याची, त्याची आकांक्षा असते. या शास्त्रीय युगात चंद्राभोवती तो गूढतेचे अथवा दैवी वैभवाचे वलय पाहू शकेलच असे नाही. “ यापुढे चांदणे वरस ! ” हे इतालियन कवींच्या एका वंडखोर आधुनिक गटाचे ब्रीदवाक्य होते.

आज जीवन इतक्या गुंतागुंतीचे झाले आहे, अनुभव आणि त्यांच्या जाणिवा या वावतीत इतकी निराळी वळणे आपण घेतली आहेत, की ज्या काव्यसंकेतानी पूर्वीच्या पिढ्यांना थरारून सोडले, त्यांनी अजूनही तेच करीत रहावे ही अपेक्षाच चुकीची. शिवाजी-वाजीचे आडाखे आजच्या राजकारणात लावू पाहणाऱ्यांसारखेच हे. जुन्या संकेतांचे वास उडून गेले आहेत. नव्या जाणिवांतून नवे संकेत स्फुरल्या-शिवाय काव्यात जीव येणार नाही. आपले विचार आणि काव्य यांतील ही विसंगती काहीशी आजच्या काव्यविषयक अनास्थेला कारण आहे. म्हणून काव्य खोटे वाटते. एरव्ही सुटाबुटात वावरून प्रसंगविशेषी वडीलधान्यांच्या समजुतीखातर सोवळे गुंडाळणाऱ्या माणसाप्रमाणे आपला वाचक काव्यप्रांतात मोकळेपणाने फिरू शकत नाही. त्याला ते कृत्रिम वाटते, आणि थोडेसे स्वतःचेच हसू येत असते. दोन महायुद्धे झाली, तरी अनेक सुस्त सरंजामशाही कल्पना तेथे मिरवताना आढळतात. अर्थात आपला समाज एकजिनसी नसल्यामुळे ही विधाने मध्यमवर्गापुरतीच मुख्यतः खरी आहेत. शिक्षणामुळे, सक्तीच्या काव्यवाचनामुळे, अनिच्छेने असले तरी काव्यसंकेतांची लहान-मोठी मोटली त्याच्या गाठीशी असते. वेळप्रसंगी त्या भांडवलावर तो आपल्यासारख्याच चारजणांकरता कविता बनवूही शकतो. पण असल्या शिक्षणाचा ज्यांना लाभ मिळू शकला नाही, त्या वर्गाला तुमच्या या काव्याचे काय होय ? परंपरेने त्याच्या तोंडी जे थोडे काव्य आलेले असते, त्याचा असल्या पंडिती भांडवलाशी काही संबंध नसतो. आजच्या राहाणीतील ज्या गोष्टी उभय वर्गांना सारख्याच स्पर्श करतात, त्या आपल्या काव्यात अस्पृश्य मानल्या गेल्या आहेत. आगीचे फूटकार टाकणारे प्रचंड रेल्वे इंजिन पाहाण्यासाठी पाय धबकतात, त्यावर डोळे खिळतात, कल्पना चाळवतात—पण इंजिन काव्यात कोणी आणलेच, तर ते मुलांच्या अभिनयासाठी खेळणे म्हणून, किंवा विनोदी उपमेसाठी ! नवे अनुभव बोलीत शिरले, पण काव्यात त्यांना मज्जाव आहे; म्हणून बोली जितकी जिवंत तितकेच एकंदरीने आपले काव्य मृतप्राय झाले. आपण काव्यदेवतेच्या कानात बोळे आणि डोळ्यांवर झापडे चढविली. कोणाला हा घरंदाजपणाचा भाग वाटतो !

अशा वृत्तीच्या वाचकाला मर्ढेकरांच्या काव्यातील ‘मंत्र-जागर यंत्राचा’ ऐकून अंगावर शहारे आल्यासारखे होते. ही काव्याची ( अखेरची ) घरघर असावी



असा त्याला संशय येतो. त्याचे यंत्राशिवाय पाऊल पडत नसले तरी काव्यात त्याला अश्मयुगच हवे. मग तो सनातन सौंदर्यांच्या गोष्टी भावडेपणाने सांगेल. पण ती सौंदर्ये तो विचारा स्वतः कधीच अनुभवत नाही ! फक्त ती आहेत अशी त्याची श्रद्धा. आणखी असे की, आजच्या ओढाताणीने तो भांबावून गेला की, डोळे मिटून चांद्राती बागशाहीत आपल्याला गुरफटून घेतो. नव्या अडचणींवर जुने उतारे लागू पडले नाहीत, तरी फुंकर मारतील अशी आशा. इंजिन म्हटले की शहरी माणसाला ती दररोजची अर्धपोटी धावपळ आठवते. ती धावपळ का, हा क्लेशकारक विचार करण्यापेक्षा काव्यात बैलगाडीतून घुंगरांच्या तालावर वनभोजनासाठी जाणे किती सुखाचे ! आजचे प्रश्न की कालची गुंगी-जीवनावावत सन्मुखता की पराङ्मुखता-ही निर्णय काव्याने ध्यायचा आहे.

आजचे जीवनच काव्यहीन झाले आहे अशी तक्रार. पण ते कोणाला ? अनेक कारणांमुळे काव्यग्रहणशक्ती गमावून बसलेल्या वाचकाला. स्वच्या कवीला जीवन कधीच काव्यहीन होऊ शकत नाही. कवी आणि वाचक यांत एवढे अंतर पूर्वी कधी नव्हते. त्या मानाने इतर वाङ्मयप्रकार अधिक जीवनस्पर्शी झाले. प्रत्येक काव्य-वाचक हा थोडासा कवी असतो म्हणतात. त्याच्यातील हे किंचित-काव्य आटल्यावर कवी आणि अ-कवी यांतील भेद उमगेनासा झाला. बहिःपुढे बोलल्यासारखे त्याला फक्त कर्कश, ढोबळ, काव्य समजते. संवेदनाशक्तीचा हा न्हास ही आजच्या मराठी साहित्यासंबंधातील मोठी शोककारक घटना आहे.

मदेंकरांची ' फलाटदादा फलाटदादा ' ही कविता वरील विवेचनाच्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. मुंबईतील रेल्वे-प्लॅटफॉर्मच्या बहुरंगीपणातून ती स्फुरली आहे. हजारो लोक फलाट तुडवतात, गाड्यांची येजा चालू असते, सिग्नलांचा अनिश्चिप्त ( आणि ' मिशिकल ' ) पहारा आहेच. या दररोजच्या दृश्यांचेच कवी उलून आला. अर्थात ती कविता म्हणजे वर्णन नाही, किंवा रूढ अर्थाने ' फलाटावर माणसाच्या भावनांचा आरोप ' नाही. ' समद्यांची बारिक वात ' ठाऊक असणारा, ( ' हर गाडीची न्यारी शिट्टी; हर ड्रायव्हरचा न्यारा हात, ' ), कोठल्यातरी गाडीवर अबोल प्रेम करणारा तो फटिंग, आतून जळणारा पण वरून निर्विकार आणि गुळगुळीत असलेला फलाट म्हणजे या युगातील माणसाच्या एका जातीची प्रतिमा आहे. या मध्यवर्ती प्रतिमेला काही दुय्यम किंवा साहाय्यक प्रतिमा विलगल्या आहेत. त्या सर्वांचा एकजीव मिलाफ होऊन ती सुंदर काव्य-आकृती निपजली. आगगाडीचा फलाटही काव्य फुलवतो याचे त्या कवितेत स्वच्छ प्रात्यक्षिक आहे.

प्रतिमा हा काव्याचा प्राण असे मानण्याकडे आधुनिक टीकाशास्त्राची प्रवृत्ती आहे. अलंकारशास्त्रातील तांत्रिक अर्थाने रूपक, आणि प्रतीक, ही निराळी. कवीच्या अंतरंगाच्या किमयेने त्याने ग्रहण केलेल्या अनुभवांतून प्रतिमा निर्माण होतात. या गूढ क्रियेत अप्रगट मनाची कर्तबगारी मोठी आहे. या अप्रगट मनाला कोणी

समुद्राची उपमा दिली आहे, तीत विस्तारापेक्षा खोली सुचवली आहे. त्या समुद्रात निश्चित काय आहे, याचा नव्या मानसशास्त्राला पत्ता लागलेला नाही. पण त्यात दडपलेल्या वासनांची वळवळणारी रूपे आहेत; प्रगट मन विसरून गेलेल्या जुन्या लहानसहान अनुभवांच्या अस्पष्ट आठवणी दबा धरून आहेत. प्रगट मनाने न पचवलेला वाचनमननातील केवढा तरी तपशील तेथे स्तून वसला आहे. काव्य-निर्मितीच्या खळवळीने त्या समुद्रातील, त्या विलक्षण खजिन्यातील, अनेक गोष्टी क्षण-भर पृष्ठभागावर तरंगतात; आणि कविता त्या टिपून घेते—किंवा त्यांपैकी आपल्या आशयाशी ज्या सुसंवादी असतील त्या. पण या उद्योगामुळे जशी समृद्ध कविता होते, तशी ती वाचकाला दुर्बोध होऊ लागते. काव्यजन्माच्या जोपात, बुद्धीचे नेहमीच्या पातळीवरचे व्यवहार खंडित झाले आहेत अशा त्या समाधिप्राय अवस्थेत, कवितेचा आशय आणि या प्रतिमा यांचा 'संवाद' नेहमीच जमतो असे नाही. कधी दूरगन्वयाने आगंतुक प्रतिमाही आत घुसतात. हा अन्वय लागला नाही तर अर्थ कुठचा? वाचकाच्या अन्तर्मनात अनुभवांची निराळीच नातीगोती असायची. कवितेत कवीच्या अंतर्विश्वाचा बाह्यविश्वाशी जेवढा सुरळीत सांधा जमेल, तेवढा वाचकाचा उद्योग सुखाचा होईल. येथेच नव्या कवितेचे पाप उभे राहाते. मर्देंकरांसारख्या कवीत वस्तु (अथवा अनुभव) आणि त्यांच्या प्रतिमा यांतील साखळी तुटलेली आहे असा एक-सारखा भास होतो. याचे मुख्य कारण म्हणजे त्या दोन विश्वांतील फार मोठी विसंगती. संसार वैराण आहे; पण कविमनात मात्र जतन केलेली सुंदरता आहे. सहानुभूतीच्या अभावामुळे असेल, पण या दोहोतील लागेबांधे कमकुवत आहेत. कदाचित या सगळ्या काव्यव्यापारांची फाजील जाणीव हीदेखील याला थोडीशी जबाबदार असेल. डॉक्टर हा रोगी म्हणून वाईट असे म्हणतात; त्याप्रमाणे व्युत्पन्न टीकाकार हा कवी म्हणून थोडा लंगडा पडत असावा! तसेच, बंडखोरीची जाणीवही टाळता येत नसावी. इतर कवींनी वाचकाची खुशामत केली, तो लाडावला. म्हणून त्याला अद्दल षडविण्याचा हा प्रकार नाही ना? अर्थात हेही सगळे अप्रगट मनाचेच कारभार! पण एवढे खरे की मनात स्वैर तरंगणाऱ्या प्रतिमांना जोडणारे सूत्र लपवून वाचकांना भुलभुलावणीत सोडून दिल्याचा खोडकर आनंद यात आहे. वाचकनिष्ठ काव्याविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून आत्मनिष्ठ काव्याचा हा हट्ट? अर्थात खरे काव्य आत्मनिष्ठच असणार, म्हणून हा प्रश्न एवढा विकट होतो. मर्देंकरांच्या अनेक कविता दुर्बोध होण्याचे मुख्य कारण म्हणजे हा 'विसंवाद'. प्रतिमा आणि कवितेचा आशय यांतील धागा फार ताण पडल्यामुळे तुटत जातो; व त्या प्रतिमामुठ्या लोंबत राहतात. हा मेळ जमत नाही. कारण कवीच्या विश्वात कोणताच मेळ जमत नाही. सगळा तुटकपणा.

त्रुटित जीवनीं सुटी कल्पना,  
टिंग टिंग जैसा खोटा नंबर;





सलग जमेना एक भावना,  
हलो हलोला हलकट उत्तर.

आध्यात्मिक आणि वास्तव यांतील द्वंद्व आहेच; विचार आणि विकार या जुन्या सामन्याला ज्ञानवृद्धीचा अहंकार आणि त्यामुळे वाढत जाणारे विकारांवरील दडपण यामुळे अधिक रंग भरत आहे. या रणांगणांतून निवांतपणाचे संगीत कसे उमटणार ? पण रणांगणावरील धुमश्रुतीतही सूक्ष्म दृष्टीला व्यूहाची कल्पना उमगते, आणि कोलाहलाप्रमाणे भासणाऱ्या नादवैचित्र्यात सराईत कानाला संगीत ऐकू येते. म्हणजे अक्षीलतेप्रमाणे दुर्बोधताही वरीवशी व्यक्तीवर अवलंबून राहणार. कोठल्याही प्रतिमेतून अर्थाच्या लहरी पसरू लागतात. त्यांची जेवढी हलुवार जाणीव होईल, तेवढा काव्याचा माग अधिक लागेल. प्रतिमांचा परस्परसंबंधही त्यांतूनच मनात भरणार. सुट्या वाटणाऱ्या प्रतिमा नेहमीच सुट्या नसतात. त्यांना वांधणाऱ्या या 'पाण्यावरच्या रेखा' पाहातापाहाता विरतात इतकेच.

महंकरांच्या या नव्या कवितांपैकी काहींचा अर्थ मला अजूनही नीटसा उकलला असे वाटत नाही. कवितेचे असे वातड कोडे झाले की कधीकधी सहनशक्तीचा बांध फुटून, कवीला तरी ते सगळे समजले आहे का, जगाशी भांडण असले म्हणून जगावेगळी कविता का लिहावी, की ही फक्त थट्टा आहे—असले चिडखोर प्रश्न सैरावैरा धावतात. जाणिवेच्या संधिप्रकाशात घडवलेल्या (किंवा घडलेल्या!) अशा कविता, ती तंद्री उतरल्यावर कवीलाही पुसटपणेच ओळखू येत असतील अशी चोरटी आशाही वाटते. पण ती चीड कितीही सार्वत्रिक असली आणि ती आशा कदाचित खरी असली, तरी त्यामुळे काव्याचे मोल कमी होत नाही. कधीतरी अशा एखाद्या कवितेशी लय लागेल आणि क्षणभर चमक पडून अर्थ उजळेल ही आशा अधिक महत्त्वाची. 'पिपात मेले ओल्या उंदीर' या कवितेबाबत माझ्याप्रमाणे अनेकांचा तोच अनुभव असेल. मार्च १९४८ च्या 'अभिरुची'त आलेली त्यांची 'फुटेल (होती वेडी) आशा' आभाळाचा कर्मठ सांधा' ही महात्मार्जींच्या वधाविषयीची सुंदर कविता विनासायास समजली. त्याच महिन्याच्या 'सत्यकथे'त 'ह्या गंगेमधीं गगन वितळलें, शुभाशुभाचा फिटे किनारा' ही त्यांची कविता प्रसिद्ध झाली. तीही त्याच विषयावर असावी—कारण त्यावेळी अन्य विषय नव्हता—या समजुतीने अनेकांनी तिचा छडा लावण्याचा निकराचा प्रयत्न केला. पुढे ते वातावरण निवळून स्वच्छ आणि तटस्थ नजर आल्यावर आपण त्या कवितेवर जबरीने लादत होतो तो संदर्भ गैरलागू होता हे ध्यानात आले. आणि झाला तो उपद्रव आपणच ओढवून घेतला हे पटले !

राहिला प्रश्न भाषेचा. महंकरांच्या दुर्बोधपणाचे ते एक कारण आहे. विषयाप्रमाणे शैलीबाबतही 'काव्यमय' समजल्या गेलेल्या गोष्टींतील काव्य अतिपरिचयामुळे उडून गेले आहे. गद्याची भाषा साधी म्हणून कवितेची नटवी असली पाहिजे

या श्रद्धेने आपली काव्यशैली अतिशय कृत्रिम केली. असले रंगीत ठोकळे काही रूढ रचनेत बसवून त्यांना काव्य म्हणण्याचा प्रघात फ़ैलावला, हे आपल्या सुबुद्ध वाचकांनी काव्याकडे पाठ फिरवण्याचे एक कारण आहे. पंडिती काव्याच्या कृत्रिमतेविरुद्ध बंड म्हणून केशवसुतानी भाषित जो गद्यप्राय साधेपणा आणला तो आपण पचवू शकलो नाही. त्याबाबत त्याचा 'सच्चा चेला'च घसरला. गोविंदाग्रजांच्या भाषाविलासाच्या भुंदीत पुनश्च आपल्या कवितेचा मोहरा कृत्रिमतेकडे वळला. पुढे 'लालित्या'च्या वेडाने गद्यालाही घेरले; मग पद्य त्यातून कसे सुटणार ? गद्यच 'काव्यमय' झाल्यावर पद्य 'फ़ाजील काव्यमय' होणे हे ओघानेच आले ! फ़क्त यात 'काव्य' म्हणजे अकारण लचकणारी नखरेल शब्दरचना एवढाच अर्थ घ्यायचा. म्हणजे काव्याची भाषा मर्यादित झाली, बोलभाषा ओवळी ठरली. व्यवहारात जे दणकट शब्द भराभर अर्थ पेलतात, ते राठ आणि 'असंस्कृत' म्हणून काव्याच्या बाहेर ठेवले. फ़क्त कधी दिनेदी विडंबन किंवा कुचेष्टा असली हुल्लड निघाली, तर तेवढ्यापुरते त्यांना आत घेण्यात येत असे. भाषेच्या शुद्धीकरणाबाबत तात्त्विक चर्चा काहीही होवोत; आम्ही ते मागील दाराने अंमलात आणलेच. ( साधव जूलियन यांच्या कवितेने उतारवयात वाटगेपणाचे प्रायश्चित्त घेतले ! ) बोलतो तसे लिहिणार नाही ही प्रतिज्ञा. काव्यचिकित्सेसाठी रसांच्या पुराण्या नवकुंडांत डुंबायचे, तसेच काव्यशैलीसाठी 'गीतगोविंदा'ची सुगंधी आणि शीतळ सावली शोधावयाची ! 'संस्तीच्या' उन्हाळ्याने 'जिवाची तल्लेली' झाली की तशा सावलीत काव्याची दरवळणारी पाणपोई 'पांथसेवासाधनी' गारवा आणू लागली. पुढे तांब्याच्या प्रभावाने तेथे मधुघटांची आरास बसली. अशा प्रकारे कविता गोडव्याने थबथबली, आणि त्याच्या सुस्तीने रसिकाला जगाचा विसर पाडू शकली. काही थोड्या कवींनी या मदालस वातावरणातून निसटण्याचा प्रयत्न केला; काहींनी पुरा, काहींनी अर्धामुर्धा. पण त्यांची बूज झाली नाही. वस्तुतः शैली हा घासूनपुसून चकचकीत करण्यासारखा काव्याचा स्वतंत्र अवयव नाही. पण काही टीकाकारांनी तसा वाचकांचा ग्रह करून दिला—आणि कवींचाही ! सफ़ाईदार रचनेबद्दल शिफ़ारस होऊ लागल्यापासून कवी फ़क्त सफ़ाईच कशी आणतो याचे उदाहरण म्हणजे गिरीश.

अशा गोडव्यावर पोसलेल्या वाचकाला मर्हेकरांच्या नव्या कवितांची भाषा तामसी वाटावी यात नवल नाही. ती तशीच उग्र आणि झणझणीत आहे.

जिथें मारते कांदेवाडी  
टांग जराशी ठाकुरद्वारा—

( साहित्य, १९४७ ) असे काही पाहिले की तो कोसळतो. त्याच्या बोलण्यात हरघडी 'टांग' येत असली, तरी कवितेने तसला धसमुसळेपणा करणे त्याला नामंजूर असते. तेथे कांदेवाडीच्या रस्त्याने ठाकुरद्वारला आलिंगन दिले, किंवा तिर्यक्चुंबन



दिले, हे त्याला हवे असते. हे अर्थात काव्याची घरंदाज रीतभात म्हणून. मर्देंकरांच्या ओळींनी त्यांच्या मनात कांदेवाडी-ठाकुरद्वारच्या बकाल घसटीचे ठळक चित्र उभे राहते. त्या कवितेच्या आशयाशीही 'टांग'च जमते. तेच इंग्रजी शब्दांच्या वापरा-संबंधी. पानापानांत वाचक त्यावर अडखळतो.

इंजेक्शने वाढे शक्ति । इंजेक्शने जाई भीति

इंजेक्शने लहू होती । बुद्धि-स्नायू.

बेकलाइटी, मेकॅनिक, इंजिन, बस, पिस्टन, सिलिंडर, बल्व, पॉलिश, पंप, पंक्चर, क्रिस्टल, वेफर, असले शब्द ह्या कवितांत पाहिले की, सुजाण वाचकही प्रथम बुचकळघात पडतो; भग विचार करू लागतो—व विचार करावा ! यांतील बहुतेक शब्द साध्यासुध्या माणसाच्या बोलण्याऐकण्यातले. त्यांचा अर्थ पाहाण्यासाठी त्याला कोश धुंडाळावा लागत नाही; त्यांमागील कल्पनाही परिचित. खेड-वळाला ते सगळे अपरिचित भसेल, पण आपले काव्य खेडवळासाठी आहे हा लोकप्रिय भ्रमही विसरूया. उलट याच कल्पना 'आपल्या' भाषेत बसवू अशा 'राष्ट्रीय' हट्टाने कोणी भारदस्त कवि बैठक मारून बसला आणि तो हट्ट त्याने तडीस नेला, तर वाचकालाच काय, पण त्या कवीलाही कोश धुंडाळावे लागतील. संस्कृत कोशातून उकरून काढलेल्या भयानक परिभाषेहून ते इंग्रजी शब्द शतपटीने सुगम आहेत. यंत्रांनी धुरकटलेल्या आणि त्यांच्या खडखडाटाने वेचून झालेल्या जगात राहात असूनही तसे नसल्याचा 'काव्यमय' बहाणा कोठवर करणार ? आपल्या शहरी यातना अशा आहेत की मानेवर जू ठेवल्याच्या भाषेपेक्षा वाफेच्या रुळाखाली चिरडून गेल्याची भाषा मनाला अधिक भिडते. अधिक वाचकांना ती समजते.

यात काहीसा मौजेचा विरोधाभास आहे. अगदी प्रचारातील, साधे, खड-बडीत आणि फटकळ शब्द वापरणारी मर्देंकरांची कविता दुर्बोध आहे ! याला अनेक कारणे आहेत. त्यांच्या विषयांचे काहीसे वेगळे वळण, प्रतिमांचा विलक्षणपणा आणि त्यांवर हुकमत गाजविणारे अंतर्मन हे सगळे आहेतच; पण आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. भाषेला जिल्हई द्यायची नाही, त्याप्रमाणे शब्दांची शक्य तो काटकसर करा-यची हा कवीचा वाणा. अर्धमात्रा कमी झाल्याने पुत्रजन्मोत्सव मानणा-या वैश्या-करणाचा हा वंशज असावा. जणू तारेचा मजकूर लिहिल्याप्रमाणे ऐन मुदलाचे शब्द ठेवून संबंधदर्शक शब्द-अथवा वाक्याचे तुकडेही-गाळायचा हा प्रकार आहे. याचा आंतरेक झाला तर कविता कसल्यातरी सांकेतिक भाषेत लिहिली असल्याचा संशय येतो. शब्दवाजीमुळे आपल्या कवितेत जो ढिलेपणा आला आहे, त्यावरील हा उतारा जरा जालीम आहे असा अभिप्राय पडेल. असली आटीव कविता सकस असेल, पण ती पचायला जड आणि रुचीला मानवणे कठीण. शब्द न शब्द रवंथ करावा लागतो. एका प्रतिमेवरून दुसरीवर झप घेताना कष्ट पडतात; कारण मध्ये शब्दाचा किमान आधार नसतो.

काव्याच्या भाषेची प्रकृती या दृष्टीने गद्याहून निराळी असते. तिने वाचकाला चेतवले पाहिजे. शब्द तेच असले तरी काव्य त्यांच्या गाभ्याला स्पर्श करते. व्यवहारात सवंगपणे हाताळल्यामुळे मळलेले आणि सुरकतलेले वरचे पापुद्रे काढून आत जे रेखीव, कोवळे शब्दसत्त्व असते, तेच काव्याचे अधिष्ठान. भाषा तीच, पण अर्थ अगदी तोच नव्हे. मढेंकरांनी एका व्याख्यानात शब्दांना वाङ्मयातील परमाणु म्हटले आहे. या परिमाणूंचे पुरे चैतन्य काव्यात अभिप्रेत असते. पॉल वालेरी काव्याला “ a language within a language ” म्हणतो. ती व्याख्या फार महत्त्वाची आहे. याशिवाय अंतर्मनांतील साहचर्यामुळे शब्दांभोवती अर्थाच्या आणखी छटा जमतातच.

मढेंकरांची भाषा ही त्यांच्या काव्याचे विषय आणि त्यांची वृत्ती यांच्याशी पूर्णपणे सुसंवादी आहे. शहरात पिचणांरा, सर्वांगस्पर्शी सहानुभूती नसलेला, अनुभवाच्या छोट्या कोंडाळ्यात गुरफटून वसलेला, आत्मकेंद्रित, अतिविचारामुळे आणि स्वप्नभंगामुळे कसलीतरी अढी असलेला हा कवी लुसलुशीत आणि नाचरी भाषा लिहील ही अपेक्षाच चुकीची. ती त्याने लिहिली तरी खोटी. जुन्या स्वप्नांच्या आठवणींतून एखादी नाजूक ओळ मध्येच निसटली तरी ती या वृत्तीला परकी. विरोधाने ती आजची जाणीव अधिक तीव्र करील. ‘वाळली ही आतडी अन् शब्द झाला कातडी’ असे कवीच म्हणतो.

‘काहीं कवितां’त नसेल तेथे कित्येकांना अश्लीलता दिसते, त्याप्रमाणे नको तेथे विनोद दिसतो.

घनःश्यामसुंदरा श्रीधरा गिरिणोदय झाला,

उठि लवकर दिनपाळी.....

किंवा—

डोळे हे फिल्म गढे, खोकुनि मज पाहूं नका !

काढूं मी दळण कशी, निवडुं सख्या आणि मका !

ही ‘साप्ताहिक’-धर्तीची ‘विडंबने’ नाहीत. ती विनोदी नाहीत; इतकेच नव्हे, तर करुण आहेत. पहाटेची गाठ गिरणीच्या भोंग्याशी आणि गृहिणीची गाठ किडलेल्या मक्याशी घालणाऱ्या आजच्या अर्धपोटी संसाराची ती भकास कहाणी आहे. आणि अर्धसुप्त मनाच्या करामतीने शब्दांचा तो विनोदी भासणारा घोटाळा निर्माण केला आहे. म्हणून मढेंकरांचे विडंबन करणे अतिशय सोपे आहे आणि अतिशय कठीण आहे.

इंग्रजी वळणाचे, भाषांतराची शंका आणणारे, शब्दप्रयोग या कवितांत क्वचित आढळतात. शब्दच नव्हेत, प्रतिमांवावतही एखादे वेळी अशी शंका चमकून जाते की मूळ साहेबी पण त्यांना मराठी साडीचोळी नेसवली आहे. हा व्रात्यस्तोमविधी कधी फार खटपटीचा वाटतो. विक्षिप्त जोडशब्दही आहेतच. शैलीचा मराठीपणा



क्वचित कच्चा राहिल्यामुळे आणि क्वचित शब्द कमी करण्याच्या हव्यासामुळे संस्कृतची कास धरावी लागली आहे. पण ही सर्वच वैगुण्ये नव्हेत. उदाहरणार्थ, पाश्चात्य वाङ्मयाच्या गाढ व्यासंगामुळे लिहिण्यात परकी छटा येणे स्वाभाविक आहे.

मदेंकरांच्या रचनेबाबत आणखी एक चमत्कार असा की अशी ही नव्यात नवी कविता अभंग आणि ओवी या जुन्या छंदांत उतरली आहे.

इरेस पडलों जर वचचमूजी

मुक्तछंद तर लिहीन मीहि.

या कवीच्याच ओळी. मुक्तछंदाविषयीचा हा ग्रह आणि रामदास-तुकाराम या संतांवरील [ विशेषतः रामदासावरील ] भक्ती ही कोणाला परस्परांशी सुसंगत, पण या कवितेच्या थाटाशी विसंगत वाटतील. पण येथेही ठाम फॉर्म्युले वर विण्याचे कारण नाही. त्या जुन्या सरणीशी मदेंकर समरस झाले आहेत याची साक्ष पाना पानांत आहे. केवळ 'पै' वगैरे शब्द वापरण्यापुरती ती नकल नाही. संतवाणीचे रासवट सामर्थ्य आणि ठणठणीतपणा यातही छायारूपाने आहे. पण हा काहीसा विजोड कारभार उलगडण्यासाठी केवळ टीकाकारापेक्षा मनोविश्लेषणात तरवेज असलेला चरित्रकार पाहिजे असे वाटते !

हा मराठी काव्यपरंपरेशी मदेंकरांचा आणखी एक सांधा. त्या प्राचीन कवींना परमतत्त्वाची ओढ लागली होती, तशीच या अत्याधुनिक आणि अश्रद्ध कवीलाही लागली आहे. फक्त परिस्थिती निराळी. या उजाड जगात 'अंगा झोबे खारा वारा अदृश्याचा' अशी स्थिति होते. वैताग आहे, पण तो जीवनपराङ्मुख करणारा नाही; त्यातही आसक्ती आहे. यंत्रें विरुद्ध निसर्ग असला उथळ दावा नाही. उलट,

यंत्रमुग्ध अन् होउनि लावा

महालात या धूप नि समया !

अशी शास्त्रीय सामर्थ्यावरची निष्ठा आहे. आणि तरीही 'अज्ञाताचा फवारा' कवीला बिलगत असतो. काल बदलला, संसाराची रूपरेखा बदलली, म्हणून वरकरणी सुखदुःखांचे रंगही निराळे वाटले, तरी 'अज्ञात' आहे तेच आहे. 'माझ्या ज्ञानाचे कुंपण स्मशानात'; पण ज्ञान म्हटले तरी जी चिरंतन आस हटत नाही, तिचा नाद या कवितांत आहे. म्हणून त्यांची भाषा, विषय आणि प्रतिमा हे सर्व नवे की जुने हा प्रश्नच शेवटी व्यर्थ वाटतो.

## अमरशेख यांची कविता

श्री. अमरशेख यांच्या कवितेवर मोठासा ग्रंथ लिहिला गेला आहे हे प्रथम ऐकले तेव्हा ते अक्रितासारखेच वाटले. अजून ह्यात असलेल्या कवीविषयी इतक्या विस्ताराने कोणी सहसा लिहित नाही; आणि तेही श्री. अमरशेखांवावत घडावे हे विशेष! आजवर त्यांच्या कवितेवरील फारसे लेखही डोळ्यांत भरले नाहीत; कवितासंग्रहांवर कधी पोचवजा अभिप्राय दिसले होते; आणि साहित्याची चिंता सदैव वाहणाऱ्या नियतकालिकांनी तर त्यांचा उल्लेखही वर्ज्य मानला. पुस्तकी जमातीने, निदान तिच्यावर ताबा चालविण्याचा आव आणणाऱ्या शिष्टांनी, श्री. अमरशेखांन-असे वाळीत टाकावे अशी कोणती पापे त्यांनी केली होती? पहिले: हजारानी गणावेत असे श्रोते त्यांच्या गीतांनी भारून जात. दुसरे: त्यांचा (कालपरवापर्यंतचा) राजकीय विचार सदरहू शिष्टांना मंजूर नव्हता. यांपैकी दुसरे पाप अर्थातच अधिक घोर. त्या विचारांचा रंग अलीकडे थोडासा बदलला अस्ला ( व चालू रंगाच्या तो जरा जवळ आला अस्ला ) तरी 'पतित एकदा पतित तो सदा' हा कर्मठ न्याय त्यांच्या वावतीत कडवेपणाने लावण्यात आला आहे. सर्वांवावत तसे होत नाही. आजवर सोय पाहून अनेकांनी रंग बदलले, अनेकदा बदलले. कोणी रंगांच्या विसंगत छटाही अशा बेमालूम मिसळून टाकल्या की, ही का ती असा संभ्रम पडावा. पण साज जमवून घेण्याच्या व्यवहारकुशलतेने विसंगती झाकली; अशा पटाईतपणे की विसंगती हा सुद्धा गुण वाटावा! गोडीगुलावी हे त्या गुणाचे दुसरे नाव. किंवाहुना गुलाबी छटा ही ललित साहित्याप्रमाणे राजकारणातही संभावित झाली आहे—जेवढी फिकट तेवढी अधिक संभावित! पण अमरशेखांचा रंग थोडा मंदावला तरी गडद आणि उग्र राहिला; तो दृष्टीसमोर नकोसा वाटला.

आपल्या साहित्यप्रांतात लोकप्रियता हा अपराध गणला जातो तो दोन कलमां-खाली. एकतर साहित्याचा ( म्हणजे कला वगैरेचा ) आस्वाद घेण्याचा अधिकार अल्पसंख्यांना बहाल केलेला असतो. सबब तो आस्वाद बहुसंख्यांनी घेतल्यास ती कला (वगैरे) खरी नव्हे; म्हणजे तो कलावंतच खोटा. 'उपरिनिर्दिष्ट अल्पसंख्याक' हे असामान्य आणि उरलेले बहुसंख्याक हे सामान्य, हे त्यामागील सूत्र. दुसरे म्हणजे विशिष्ट परिस्थितीत, उदाहरणार्थ लेखक मृत झाल्यावर किंवा त्याची लेखनशक्ती मृतप्राय होऊन तो निरुपद्रवी झाल्यावर, लोकप्रियता क्षम्य मानली तरी 'लोक' या शब्दाचा व्याप मर्यादित ठेवला पाहिजे. थोडेफार शिक्षण झालेलं, कमीअधिक नियमित-पणे आणि आवडीने पुस्तके वाचणारे त्या मर्यादित बसतात. त्यापलीकडे पसरलेला अफाट बहुजनसमाज हा असून नसल्यासारखा. 'बहुजनसमाज' हा राजकारणात



कालपरत्वे परवलीचा शब्द बनला असला तरी साहित्यात त्याची नावनिशाणीही नसते. ( अपवाद : कथाकादंबऱ्यांत मालमसाला म्हणून तो खपतो. ) आजचे आपले जहाल कलावादी हे लोकमान्य टिळकांना 'तेल्यातांबोळ्यांचे पुढारी' म्हणून हिणविणाऱ्या मवाळांचे साहित्यिक वारस होत. त्यांच्या कलाकोष्टकात लोकप्रिय कलावंत हा तेल्यातांबोळ्यांचा कलावंत असतो; किंबहुना तो कलावंत नसतो. पोटाभरू लुपमस्कऱ्या असतो. असा हा बहुसमाज कलासाहित्याच्या व्यवहारात अस्पृश्याचे जिणे जगतो; म्हणून त्याचा कलावंतही अस्पृश्य. स्त्री-शूद्रांना वेद वाचण्याचा अधिकार नाकारणाऱ्यांचेच आपण वंशज. असे हे लोकप्रियतेचे व्यस्त गणित आहे. अमर-शेखांच्या गीतांनी लाखांना जिकले म्हणूनच कला-साहित्यांत त्यांना स्थान नाही; त्या पवित्र ( पण कुवट ) गाभाऱ्याच्या आसपास फिरकण्याची त्यांना मुभा नाही; ते फार तर पायरीचे मानकरी.

ही काही एकट्या अमरशेखांचीच परवड नाही; अलीकडच्या काळात तर हे पुन्हापुन्हा घडले आहे. अगदी कवितेच्या अंगणातील दाखला द्यायचा झाला तर श्री. ग. दि. माडगूळकरांचा देता येईल. त्यांच्या गीतांनी आणि गीतरामायणाने लक्षावधी श्रोत्यांना वेडे केले; पण कवित्वाचे शोलापागोटे त्यांना चढविण्याबाबत केवढा वाद ! फार तर त्यांना 'यशस्वी गीतकार' म्हणू असा गाभाऱ्याचा कौल पडला ! आचार्य अत्रे अथवा श्री. पु. ल. देशपांडे हे फारच लोकप्रिय असले तरी-सुद्धा त्यांची सर्वोत्कृष्ट निर्मिती लक्षात घेता आणि साकल्याने विचार करता-ते चांगले साहित्यकार आहेत असे म्हणावयास हरकत नसावी असा सावध आणि सवलतीचा सूर तेथूनच निघतो. श्री. रणजित देसाई यांच्या 'स्वामी'वर वाचकांच्या न भूतो न भविष्यति अशा उड्या पडू लागताच श्री. देसायांचे कलात्मक दोष एका-एकी उघडे झाले !

सध्या आपल्याकडे तुकारामाचा भाव खूपच वधारला असला तरी त्या काळाच्या पंडितांनी त्याची कशी संभावना केली ते आठवण्यासारखे आहे. खरे म्हणजे चित्रपटांतून आणि रंगभूमीवर आणि पुस्तकांतून ते आपण वारंवार आणि मोठ्या चवीने आठवीत असतो; त्याचे मर्म मात्र विसरतो. हे एकंदरीने जुन्या बंडखोरांचे दुर्भाग्य असते; ते निघून गेले की त्यांच्यावर शेंदूर चढतो आणि नव्या कर्मठांचे ते दैवत बनतात. तुकाराम हा शालशिष्टांचा कवी नव्हे; तो बहुजनसमाजाचा कवी. त्याच्या उघड्यावागड्या अभंगवाणीने त्या मरगळलेल्या समाजाला चेतना दिली; ती द्यावी हा त्या वाणीचा हेतू. त्यासाठी ती वाणी रावली, समर्पण झाली. म्हणून स्वयंमन्य उच्चपदस्थांनी ती बुडविण्याचा अट्टाहास केला तरी कृतज्ञ लोकगंगेने ती तारली, उचलून धरली. असला लोकसंपर्क आता साहित्याच्या हिशेबी संशयास्पद झाला आहे; आणि अशी जागविणारी, आवाहन करणारी कविता लिहिणे हे तर अन्नहण्यम्, आम्ही तिला काव्य म्हणणार नाही, असा अहंमन्य आणि आडमुठा ग्रह

पोपटपंचीने बोलून दाखविला जात आहे. असली पोपटपंची या कवितेवर प्रचारकी हा शिक्का मारते. अभिप्राय असा की पोपटिडिकेने उच्चारलेला विचार, आणि तोही समाजाला उद्देशून सांगतलेला—त्याच्या दोषांवर घाव घालणारा, त्याच्या उद्धाराचा विचार—कवितेतील काव्य नष्ट करतो. प्रचारकी साहित्य म्हणजे हीन साहित्य असे ठोकळेवजा सोपे समीकरण पाठ केले जात आहे. ही नवी कवाईत.

तुकारामाचीच नव्हे तर अनेक आधुनिक कवींचीही या शिक्क्यापासून सुटका नाही. आधुनिक कवितेचे जनक ही ज्यांची पदवी त्या केशवसुतांना त्या शिक्क्याने बरबटून टाकणे फार सोपे आहे. येत्या वर्षी त्या कविश्रेष्ठाची जन्मशतसंवत्सरी महाराष्ट्रभर साजरी होईल. त्या गौरवात असा सूर उठवला जाईल की, 'तुतारी', 'गोफण', 'नवा शिपाई' इत्यादी कविता लिहिणारा कवी कच्चा आणि कलादृष्ट्या अशुद्ध. खास गहिवर राखून ठेवला जाईल तो त्यांच्या प्रेमकवितांसाठी आणि 'झपूझा', 'हरपलेले श्रेय' यांसारख्या गूढ कवितांसाठी. पहिल्या प्रकारातील नाजूक भावना आणि दुसऱ्या प्रकारातील प्रतिभेची भरारी यांची वृज करणारी रसिकता अशा ठोकळेवाजांच्या आवाक्यात असेलच असे नाही. कवितेत हरवून जाण्याऐवजी आपली पढिक मोजमापे तिला अट्टाहासाने लावू पाहाणारांच्या हाती शेवटी तिचे चिपाड उरेल. 'जुनी मापकोष्टके जराशी बाजुस सारा ती' असे चाळीसपन्नास वर्षांपूर्वी बी कवी म्हणून गेले. आज ते ह्यात असते तर कदाचित् 'जुनी' ऐवजी 'नवी' असे परिष्करण त्यांनी केले असते.

या पुस्तकात आचार्य पोतदार यांनी अमरशेख हे केशवसुतांच्या परंपरेतील कसे हे तपशिलाने दाखवून दिले आहे. खुद्द अमरशेखांनीच केशवसुतांवरील कवितेत 'हे तात कृष्ण केशवा' असा त्यांचा धूपदाने गौरव केला आहे; त्यामागील उमाळा पूर्णपणे सच्चा आहे. वस्तुतः ज्ञानेश्वर—तुकारामांप्रमाणे केशवसुतांचेही नमनासाठी नाव घेण्याची टूम आता जुनी झाली आहे; पण ती वापरणाऱ्या कित्येक कवींचे गोत्र केशवसुतांशी मुळीच जुळणारे नाही. याची हवी तेवढी गमतीदार उदाहरणे देता येतील. विस्तार नको म्हणून ती टाळायची. पण केशवसुतांचा 'चेला सच्चा' हा अभिमान मिरविणारे गोविंदाग्रज देखील गुरुमार्गापासून चळले याचा तरी उल्लेख अवश्य केला पाहिजे. आजच्या जीवनावरील मढेंकरांची टीका ही निराळ्या सुरातील असेल, पण ती तळमळीने केलेली टीका आहे आणि म्हणून केशवसुतांच्या परंपरेत तिचा अंतर्भाव करता येईल हा विचारही आचार्य पोतदारांनी स्वच्छपणे मांडला आहे, याबद्दल त्यांना धन्यवाद दिले पाहिजेत. कोण जाणे, उद्या साहित्यक्षेत्रातले वारे उलटले तर कदाचित् प्रचारकी (किंवा 'सामाजिक' किंवा मानवतावादी) काव्य लिहिणारे अशी मढेंकरांची तारीफ करण्याची प्रथा पडेल !

'प्रचारकी' कवितेविषयी आणखी एक मौज. अजूनही ती भरपूर लिहिली जात आहे—कधी सांगूनसवरून, कधी चोरूनमारून. खोट्या नवतेच्या सोसाने



काहीजण तिचे खरे रूप छपवण्याची यातायात करतात आणि परिणामी तिला विद्रूप करून सोडतात. उघड प्रचारकी कवितेसंबंधीही एक चमत्कारिक फरक केला जातो. तुम्हाला न रुचणारा आणि न पचणारा विचार सांगणारी ती 'प्रचारकी' कविता आणि तुमच्या पंथाची ती मात्र राष्ट्रीय किंवा देशभक्तीपर इत्यादी. म्हणून आपापल्या पक्षाची गाणी बडवणारे बरेवाईट कवीही अमरशेखांना 'प्रचारकी कवी' अशी शिक्का घालतात ! म्हणजे ते कवीला वा कलावंताला स्वातंत्र्य देणार ते त्यांना स्वतःला पसंत असेल तेच सांगण्याचे; त्यांना नापसंत असलेले सांगण्याचे त्याने आरंभले तर त्याची मुस्कटदावी करायला हे मंबाजी सर्व सूक्तासूक्त मार्ग चोखाळायला तयार असतात. अमरशेखांचे विचार तुम्हाला पटत नसतील, पण ते मांडण्याचा हक्क तुम्ही हिरावून घेऊ शकणार नाही. ते विचार एकांतिक, कडवे असतील, पण इतर काही पंथ त्यांच्याहूनही कडवे आणि एकांतिक आहेत. त्या सर्वांनाच तो हक्क दिला पाहिजे. बट्टर जातीयवाद्याप्रमाणे बट्टर समाजवाद्यालाही उच्चारस्वातंत्र्य हवे, नाहीतर तो स्वातंत्र्याचा वकवासव्यर्थ आहे. समाजवादाविरुद्ध तऱ्हेतऱ्हेच्या संपन्न साधनांनी सांघिक प्रचार करणारी माणसेच समाजवादाचा प्रचार साहित्यात झाला तर बिथरून उठतात हा मोठा विनोद आहे.

अमरशेखांच्या कवितेची जात अलीकडच्या बहुतेक कवितेहून फार निराळी आहे. वाणी हे तिचे खरे वाहन आहे; मुद्रण नव्हे. आपल्याला कविता डोळ्यांनी वाचण्याची सवय झाली आहे, ती कानांनी वाचायला हवी, ही जेरड मॅनली हॉपकिन्स या इंग्रजी नवकाव्याच्या प्रणेत्याची मागणी लक्षात घेण्यासारखी आहे. छपाईत शब्द जणू थिजतात; कंठातूनच त्याचे सारे ऐश्वर्य आणि चैतन्य प्रकट होऊ शकते. तशा कंठाचे देणे अमरशेखांना आहे. छापील कवितेत आपण मात्रा आणि ष्वस्वदीर्घ मोजतो ते अगदी जुन्या पंतोजीच्या आविर्भावात; आणि मग कवितेवर शुद्धाशुद्धतेबाबत शेर मारतो. जिवंत वाणीच्या ओघात या भाकड तपासणीला अर्थ उरत नाही. हे गद्याबाबतही खरे आहे; त्याचा आपल्याला वारंवार विसर पडतो, म्हणून आपले बरेचसे छापील गद्य इतके बोजड आणि कृत्रिम असते. मुद्रणकलेने आपल्यावर अनंत उपकार केले असतील, पण तिच्यावर सदैव अवलंबून राहिल्याने भाषा पांगळी होण्याचा धोका असतो हे आपण जाणले पाहिजे. याचा व बोलीतील, एरव्ही अकारण अशुद्ध समजल्या जाणाऱ्या, शब्दांचा अमरशेखांनी कसा उपयोग केला आहे याविषयी आचार्य पोतदारांनी या पुस्तकात विवरण केले आहे. ते सर्वसंमत होण्यासारखे नसले तरी या मुद्द्याकडे लक्ष वेधण्यास त्याचा निश्चित उपयोग होईल.

या सगळ्या लिहिण्यामागे असा आग्रह नाही की अमरशेखांची सर्वच कविता गुणसंपन्न आहे. कोणत्याही कवीप्रमाणे त्यांच्यातही डावेउजवे आहेत. हे या पुस्तकाच्या लेखकालाही मान्य आहे. पण जे उजवे आहे त्याला न्याय मिळाला

पाहिजे. आणि कोणत्याही ' कलाबाह्य ' कारणासाठी तो नाकारणे अप्रामाणिकपणाचे ठरेल. संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीत आपल्या तेजस्वी वाणीने विलक्षण चैतन्य ओतणाऱ्या या लोककवीचे आपण मराठी माणसे ऋण मानतोच; पण कवी म्हणून त्याचे स्वतंत्र स्थान आहे, त्याची स्वतंत्र दीक्षा आहे, हे सुद्धा मानले पाहिजे. कवितेचे अनेक जातिवंत प्रकार असू शकतात; त्यांपैकी हा एक. कसली तरी झापडे बांधून याकडे डोळेझाक करणे अरसिकपणाचे होईल.

या वाळीत टाकलेल्या कवीचा आचार्य पोतदारांनी इतक्या कसोशीने अभ्यास केला, आणि त्या अभ्यासाचे फळ या पुस्तकाच्या रूपाने वाचकाला दिले. मराठी वाचकांतर्फे त्यांचे मी मनापासून आभार मानतो; आणि अभिनंदनही करतो.

★ ★ ★



## चैत्रपुष्प

सरिता पदकी म्हणजे पूर्वाश्रमीच्या शांता कुलकर्णी. दहाबारा वर्षांपूर्वी त्या कुमारी-नावाने त्यांच्या नवथर कविता मासिकात येऊ लागल्या तेव्हा वाचकांच्या ध्यानात ते नाव रुजले. त्या दोनचार वर्षांत अशी अनेक नावे रुजत होती, मूळ धरत होती. मराठी कवितेचेही जणू तेव्हा आश्रमांतर होत होते. पण नव्या आश्रमाच्या पताका कंठशोष करून मिरवणाऱ्यांपैकी शांता कुलकर्णी नव्हत्या; सरिता पदकीही नव्हेत. त्यांची कविता भिडस्त गळ्याची, आणि स्वभावतःच सौम्य भाषेची आहे. डोळ्यांवर यावेत असे सोस तिला नाहीत. कोणी म्हणेल, सहज डोळ्यांत भरतील अशी ठसठशीत लावण्येही तिच्यापाशी नाहीत. नसतील. तिच्या मर्यादशील चालचलणुकीला ती विशोभित दिसली असती. असल्या कवितेचा कुळधर्मच निराळा.

या कवितेचे कुळ कोणते? ऋषीप्रमाणे कवितेचेही कुळ पाहू नये असे खांडेकरांनी कधी म्हटल्याचे आठवत नाही; नसल्यास म्हणता येईल. कवीच्या पूर्वजांच्या अस्खलित याद्या म्हणणाऱ्या टीकाकारांची हुशारी ही काहीशी पंतोजीपणाची आणि काहीशी पंडेगिरीची असते. हा सगळा गोत्र-विचार फार ताणण्यात हशील नाही, कवितेच्या-आणि एकंदर साहित्याच्याही-क्षेत्रात नेहमीच गोलंकार होत आला आहे. संगीतासारखी येथे घराण्याची सोवळी प्रतिष्ठा नाही. म्हणून सरितावाईवर एखाद्या विशिष्ट काव्यगुरूचा शिकवा मारू नये. कवी म्हणून त्यांची घडण होत गेली तेव्हा अनेकांच्या कवितेने त्या भारून गेल्या असतील. त्यापैकी काहींचा कैफ ( हा सरितावाईच्या आवडत्या शब्दांपैकी एक ! ) तात्कालिक असणार. पण तो उतरता उतरता त्याचा एखादा ओरखडा मागे उरला असेलही. काही भारणे असे असणार की भारून गेल्याची जाणीवही राहात नसेल. तांबे आणि बोरकर यांच्या कवितेशी सरितावाई किती समरस झाल्या होत्या? कदाचित खुद्द त्यांनाच आज ते नीटसे आठवत नसेल. त्या दोन कवींतील गुरू-शिष्यभाव अगदी ग्रंथमान्य आहे. तांब्यांच्या नादस्पर्शाने बोरकर उमलले असतील; पण ते पुढे फुलून आले ते स्वतःच्या वेगळ्या वैभवाने आणि सुगंधाने. त्या गंधाची आणि तांब्याच्या गीतकळेची जोड-आठवण सरितावाईच्या कविता वाचताना पदोपदी सरकून जाते; पण इतकेच. त्या उभयतांची धाटणी सरितावाईंनी सहीसही उचलली असे नव्हे. शब्दांच्या नादावावत तांब्यांपेक्षा आणि प्रणयाच्या अभिव्यक्तीत बोरकरांपेक्षा त्यांच्यात अधिक संयम आहे. त्यांची प्रकृति वेगळी आहे; ती इंदिरा संतांना जवळची आहे. पद्मा गोळ्यांनाही. ही स्त्रियांची कविता. बोरकरांच्या भाषेचा डौल 'स्त्रीसुलभ' वाटला

तरी त्यांच्या प्रेमकवितांतील नजर पुरुषाची आहे ! अशी पुरुषाच्या नजरेने आणि भाषेने प्रेम रंगविणारी कवयित्री नाही असे नाही. पण या तिघींची कविता स्त्रियांची आहे- अगदी 'अपौरुषेय' ! 'कवयित्री' या लिंगभेददर्शक नावाला येथे अर्थ आहे.

पण अशी स्त्रियांची कविता खरोखरच निराळ्या वांध्याची असते का, आणि निराळ्या प्रकृतीचीही ? कोठल्याही साहित्यात पाहा, कवींच्या मानाने कवयित्री किती थोड्या असतात ! स्त्रिया शिक्षणात मागासल्या होत्या त्या काळीच नव्हे; पुरुष मागासले वाटावे अशा या काळातही. वाळपणी ज्या गीतांवर आपण पोसले जातो म्हणतात ती अर्थात 'स्त्रैण'च असतात - आणि जुनी. पण आपण आता कवितेत अन्य गुणांची अपेक्षा करतो. त्या मर्यादित अर्थाने स्त्रैण आणि हळवी कविता लिहिणाऱ्या आणि त्यांना साजून दिसेल अशा थ्याटाने त्या गाणाऱ्या स्त्रिया आताही आहेतच; पण त्यांचे कौतुक झाले तरी तेही मर्यादितच होते. म्हणजे आपल्या अर्थाने कविता हा पुरुषी वाण आहे का ? या जरा अवघड प्रश्नाचे उत्तर 'पुरुषी' शब्दाचा आपण काय अर्थ करतो यावर अवलंबून राहिल. आणि काव्याविषयीच्या आपल्या कल्पनांवरही. आत्मनिष्ठा हे काव्याचे मुख्य लक्षण मानले तर स्त्रियांना ते वर्ज्य आहे असे कसे म्हणावे ? पण काव्यातील आत्मनिष्ठा ही नेहमीची नसून, तिच्यात अलिप्तपणाचा, आपल्या भावानुभवाकडे वाहेरून पाहण्याचा भाग असतो हा विचार मान्य केला तर स्त्रीवृत्तीत त्याचा तेवढा सुकाळ नाही असे म्हणावे लागेल. म्हणजे स्त्रिया भावनाविषय असतात या पुराण्या समाजाचा हा पुनरुच्चार नव्हे. तसे अविरत गहिवराने लिवलिवीत झालेले पुरुष लेखक असतातच पण त्या लेखकांच्या पुरुषीपणाविषयी शंका घेतली जातेच !

आत्मनिष्ठा आणि अलिप्तपणा यांची अशी एकत्र गुंफण इंदिरा संतांना जमली. भावनेचा घोळ न घालता तिचे मर्म धरणारी आणि शब्दांची आरास न मांडता त्या मर्मावर ध्यान खिळवणारी कविता त्यांनी लिहिली. इंदिराबाईंची नवकवीत गणना होते ती मुख्यतः यासाठीच. प्रतिमा आणि भाषा यांबाबत चमत्कारिक प्रयोग करण्याचा अडाहास त्यांनी केला नाही आणि त्यातून दुर्बोधता पैदा केली नाही. नवतेच्या त्या लोकप्रिय उपाधी त्यांनी टाळल्या. तसे म्हटले तर एकंदरीने अलीकडच्या कवयित्री त्या वाटेला गेल्याच नाहीत. त्यातला बौद्धिक कसरतीचा भाग त्यांना नकोसा वाटला की संसारातल्याप्रमाणे काव्यातही नेटका व्यवहार हा स्त्रीला अधिक मानवतो ?

सरिताबाईंचे कवित्व फुलले ते नवकवितेच्या अगदी पहिल्या मोसमात. पण ते रुजत होते तेव्हा त्या मोसमाची चाहूलही नव्हती; दुसरेच वारे वाहत होते. सरिताबाईंच्या समययस्कांपैकी काहींनी लवकरच जुनी दिशा सोडली आणि ते नव्या वाऱ्याच्या धारेला लागले. सरिताबाईंबाबत असे झाले की नव्यातील ताज्या हुरुपा-मुळे त्यांच्या रचनेने व व्यासंगाने जे संचित जमवले होते त्याला टवटवी आली;



जुन्यातील जे कोमेजलेले आणि विसविशीत होते ते झडून गेले. पण ते संचित मुदलीच झटकून टाकले नाही. त्यांच्या कवितेची वाढ झाली, शब्दकळा अधिक रेखीव होत गेली, विशेषणांचा मोह ओसरला; पण मूळच्या रूपरंगात विलक्षण बदल झाला असे नाही. तसा कोणताच विलक्षणपणा या कवितेत नव्हता व नाही. एका रसिक सुसंस्कृत शालीन स्त्रीचे हे काव्यव्यक्तित्व. त्याच्या कुलीन थाटाशी कसलेही भडक वेगळेपण विसंगत दिसेल. या कवितेचा व्याप फार थोडा आहे. संसारातील प्रीती आणि वात्सल्य यापलिकडचे कक्षेत ओढण्याचा हव्यास नाही. निसर्गसौंदर्य येते ते प्रीतीच्या प्रतिबिम्बभावाने; आणि त्याचाही पसारा फार आवरलेला आहे. विविधता साधण्याचाही प्रयत्न नाही. तीच झाडे आणि तीच फुले. पण या प्रीतीच्या छोट्या अंगणात ती पुरेशी आहेत. ऋतूही तेच-आपढ आणि श्रावण आणि भाद्रपद-पण त्यांनीच हा संसार सदैव न्हालेला आणि डंवरलेला आहे. चैत्र नावापुरता ! निसर्ग काय किंवा एकंदर कवित्व काय, संसारापासून 'दूर दूर' जाण्याच्या पळवाट म्हाणून त्यांचा उपयोग केलेला नाही. संसाराच्याच गथेची ती भाषा आहे.

'सभ्य स्त्री' चांगली नटी होणार नाही या वर्नार्ड शॉच्या वचनाच्या चालीवर 'ती चांगली कवयित्री होणार नाही' असे कोणी म्हणेलही ! 'सभ्य' शब्द तुम्ही कोणत्या सुरात म्हणता यावर ते अवलंबून आहे. आणि कवित्वाचा काय अर्थ घेता यावरही. कवित्व म्हणजे निःसंग, कानफाटे स्वैरपण असे मानले तर कवयित्रींचे एकंदरीत कठीण आहे !

—याचा अर्थ असा नव्हे की सरितावाईंनी फक्त संसाराची हळवीचिंब माजघरातील गाणी लिहिली. जुन्या स्त्रीगीतांच्या तसल्या नव्या आणि रंगीत आवृत्त्यांचे काही वर्षांपूर्वी पेव फुटले होते. त्यातील मायेच्या पुरात मुलेबाळे, भावंडे, आईबाप, आत्यामावश्यासुद्धा बुचकळून निघत; पतिदेवांना देखील तसलाच ओलावा मिळत असे बहुधा ! प्रेमाचे ते एकच सोज्कळ आणि सरसकट रूप. सरितावाईंनी असली भावडी चंद्रभागा टाळली. प्रेमावर सावरून आणि सूत्रकपणे लिहिले, पण ते प्रेमावरच लिहिले. ते प्रेम प्रगल्भ आहे; पण त्याचेही प्रहरभराने बदलणारे, ऊनसावलीचे खेळ आहेत: कधी 'संताप्याचा उगाच त्रागा' असतो; कधी उपेक्षेची शंका खुपते; त्या 'खट्याळाच्या खोडीविषयी' कधी कुरकूर असते- आणि मग एकाएकी या सगळ्यांचा आवेगात निरास होतो. आणि ते प्रेम खुळेभोळे नाही; थिळर नाही. त्याच्या चालीत वजन आहे; विचाराचा नेट आणि विनोदाचो तजेला आहे.

पण प्रेमाने 'वेढलेल्या' ( सरितावाईंचा हा आणखी एक आवडता शब्द ! ) या कवितेला त्यापारचा, म्हणजे येथील अपूर्ण, संसारी प्रेमापारचा, एक निश्चळ ध्रुव आहे. निरभ्र क्षणी तो खुणावतो, त्याची ओढ लागते. ते विशाल आमंत्रण आणि घरकुलाची मिठी या दोहोंच्या ओढाताणीत कवितेला नाट्याचा पीळ चढतो. ही

ओढाताण काही नवी नाही; ती काव्याइतकीच सनातन आहे. मीराबाईने त्या झुवाची शोषणारी तहान संसाराच्या वोलभाषेत सांगितली. या कवितांत मीरा आणि तिचे घुंगुर आणि 'विषाचा प्याला' ही पुन्हापुन्हा येतात, ती केवळ एका पुराण्या संकेताचा सोपा उपयोग म्हणून नव्हे. तर त्या तगमगीचे कालनिरपेक्ष प्रतिबिंब म्हणून. तेच राधा-कृष्ण प्रतीकाचे. त्यातील 'युगानुयुगिची मनवाधा' पु. शि. रेग्यासारख्या कवीने किती ताजेपणाने चित्रित केली आहे! सरिताबाईंनीही ती चिरप्रतिमा अशीच मुक्त-प्रीतीच्या उच्चारासाठी वापरली आहे. आणि तीही हलक्या हाताने. 'आकाशाचा मधुर निळा घनश्याम' त्यांच्या कवितेत 'वसुधा - राधेशी' मीलन व्हावे म्हणून लवतो. या अपरिमित मीलनाची पार्थिव मीलन ही छाया; अस्थिर आणि अंधुक छाया. तशीच दाटलेली यमुना आणि फुटणारा घडा-आणि सगळथा प्रेमाचे माहेर, गोकुळ. या कवितांचे ते अलंकार नाहीत; किंबहुना केवळ रूपकेही नाहीत. इतके ते सगळे कवितेत विरून एकजीव झाले आहे.

धराअंगणात घोटाळणारी ही कविता म्हटले तर तशी निःसंगही आहे. कारण कधी 'कळ आनंदाची' झणझणली की 'दिशांची कवाडे' तिला खुली होतात. मग ती येथली राहात नाही. क्षितिजाच्या हातांत मग ती हरवते. ही जाणीव पुन्हापुन्हा होते, आणि पायांत घुंगुर खुळखुळू लागतात. तो नाद यांतील अनेक कवितांत आहे. त्या नादाची आणि शब्दांची लय कधी जमते, कधी जमत नाही. कित्येकदा शब्द, मुख्यतः विशेषणे, अतिपरिचयामुळे शिथिलता आणतात. कधी ओळखीचा, पण बाहेरचा, सूर चित्तांत व्यत्यय आणतो. पण अभंगाची साधी आणि नेमकी शब्दसरणी पाहिल्यावर विश्वास वाटतो की असला उमाळा झेपण्याइतकी भाषा सरिताबाईंच्या आवाक्यात आहे. तो उमाळा सच्चा आहे. त्यामागील काव्य-वृत्ती निकोप आहे. आजवरची तिची वाटचाल निरखून तिच्या भविष्यकालीन सामर्थ्याची आणि यशाची हमी देणे मोठेसे कठीण नाही ती कुंडली या कवितांतच स्वच्छ आहे.

\* \* \*



## ‘ ऐकीव ’ नाटके

आपण जागतिक विधाने न करता महाराष्ट्रापुरते वोलूया. रेडिओचे उपयोग परीक्षेपुरता निबंध लिहावयाचा असल्यास कितीही असले, तरी नेहमीच्या व्यवहारात फार थोडे आहेत : चित्रपटातील गाणी, भावगीते व त्याच तऱ्याचे ‘ हलके-फुलके ! ’ संगीत मनोभावे ऐकणे; आपल्याच ‘ जाती ’ साठी होणारे कार्यक्रम ऐकणे—जसे मुलांनी ( निदान शिस्त म्हणून ) मुलांचे, स्त्रियांनी ( श्रद्धेने ) स्त्रियांचे, कवींनी ( मत्सराने ) कवींचे; वगैरे. याहून खालच्या व प्रामाणिक पाथरीवरील उपयोग आहेतच. जसे, शेजाऱ्यास झोपू न देणे, नको असलेल्या माणसाचे वोलणे न ऐकण्यासाठी आवाज वाढवणे, ( न ) ऐकलेल्या ताज्या वातम्या लोकांस सांगणे, रेडिओ दुरुस्त करणाऱ्याला वारंवार काम देणे, वगैरे. असो. खानदानी गाणे, भाषणे इत्यादी कार्यक्रम सहसा चुकविले जातात. खानदानी गाणे वधी ऐकलेच तर ते आपण ऐकले हे दुसऱ्या दिवशी चार परिचितांस सांगण्यासाठी, मन घट्ट करून जांभया आवरेनाशा होईपर्यंत ऐकायचे असते. भाषण क्वचित ऐकलेच तर ते बोलणारा ओळखीचा असल्यास तोंडावर त्याची तारीफ करण्यासाठी. रेडिओतील सर्वांत उत्तम सोय म्हणजे तो बंद करण्याची कळ असे म्हणतात. शास्त्रीय संगीत आणि भाषणे याबाबत आपला तिच्यावर भार फार ! याशिवाय रेडिओवर मधून-मधून नाटके होत असतात. स्त्रिया, मुले व त्यांच्याप्रमाणे करमणूक म्हणून काहीही प्रकार सोशिकपणे सहन करणारे पुरुष ही नाटके शक्यतोवर ऐवतात. ज्यांना नाटकांची आवड असते अशांना ही नाटके सहसा ऐकवत नाहीत असा अनुभव आहे. हवाई नाटकांविषयीचे असे काही अनुभव व अपेक्षा येथे मांडण्याचा इरादा आहे. वरील विधाने बहुसंख्य, म्हणजे सर्वसाधारण, श्रोत्यांस लागू पडतात, सर्वास नव्हे, हे लिहिणे नलगे. आपण त्या साधारणांत नाही हे प्रत्येक चाणाक्ष वाचक धरून चालेलच.

आपल्या नाटकांच्या या प्रकाराची अजून सवय झालेली नाही हे आरंभीच कबूल करावे; किंबहुना एका लाकडी खोक्यासमोर बसून नाटक ऐकायचे ही कल्पनाच अनेकांना कशीशीच वाटते. नाटकासारखे नाटक हवे—( पैसे खर्च केले असतील त्या मानाने ) घामट किंवा सुवासिक गर्दी, झगझगीत दिवे, भव्य सजावट, रंगरोगण केलेली ‘ पात्रे ’, यांशिवाय नाटक नाही, हा पिढ्यापिढ्यांतून रक्तांत उतरलेला ग्रह हालणे कठीण. नाटक हे ‘ दृश्य काव्य ’ ही सनातन व्याख्या येथे खोटी ठरते. काव्याचा अर्थ खूप सैल करून काहीही चालवून घेतले तरी दृश्य शब्दाची कसलीही ओढाताण कामी येणार नाही. म्हणून अशा नाटकांसंबंधी एकंदरीत

उपेक्षाच अधिक. फार तर नाट्याचा एक गौण, कामचलाऊ प्रकार इतक्यापुरतेच त्याचे कौतुक. आणि अगदी कमाल सवलत म्हणजे अशी की रंगभूमीवर नाटक चालू आहे पण आपण डोळे मिटून ऐकत आहो अशी कल्पना करायची; न बघण्यासारखे प्रकार, - जसा अडीच मण ( बंगाली ) वजनाच्या नायिकेचा लाडिकपणा, —समोर घडत असता डोळ्यांना दिसत नाहीसे होते ती अवस्था कल्पायची. आंधळ्याच्या दृष्टीने नाटक पाहायची ही करामत आहे. रेडिओवरील नाटके— ज्यांना आपण ‘ ऐकीव ’ नाटके असे म्हणू — ऐकणाऱ्यांच्याच या कल्पना असतात असे नव्हे, तर ती करणाऱ्यांच्याही असाव्यात अशी वारंवार शंका येते. रंगभूमीचा आजवर अज्ञात असलेला एक प्रदेश आता खुला झाला आहे याची पुरेशी जाणीव झालेली नाही. जेथे सगळा साजच नवीन हवा तेथे जुन्यापुराण्या चिजांच्या डाग-डुजीवर भागवून नेण्याचे कल्पना-दारिद्र्य पदोपदी दिसते.

‘ ऐकीव ’ नाटकांचा हा नवेपणा केवळ दिखाऊ आणि वरवरचा नाही. त्याची सारी मोडणीच निराळी आहे. येथे डोळ्यांचा उपयोग नाही. नाट्यगृहातही आपण नाटक मुख्यतः ‘ ऐकतो ’—फक्त कानांना डोळ्यांची साथ मिळून त्या एकत्रित करणीला आपण नाटक पाहणे असे म्हणतो. या पाहण्यात अभिनयावरोवर सजावट असते. अनेक ‘ श्रोते ’ ( किंवा प्रेक्षक ) सजावटीलाच अधिक महत्त्व देतात. पडदे ( किंवा प्लॅट्स ), विंगा, कोच, शालू ही डोळे भरून पाहणारे भावडे ‘ बघे ’ मुबलक आहेत. आणि ते जाणून असली आरास वादशाही खर्चिकपणाने मांडणारे चतुर निर्मातेही कमी नाहीत. ते नाटक प्रेक्षणीय करण्याच्या खटपटीत असतात. ही डोळ्यांची कानांवर कुरघोडी होते हे असले निर्मातेही तात्त्विक चर्चेत कबूल करतील. डोळ्यांचे काम साथीचे, म्हणजे दुय्यम; पण तबलजीने गवयाला ‘ खाऊन ’ टाकल्याचा प्रकार येथे वारंवार होतो. म्हणून सजावट केवळ सूचक ठेवण्याकडे जाणत्या निर्मात्यांचा कल असतो. तसेच, ‘ अभिनय ’ आपण पाहतो हे बहुतेक प्रक्षकांवावट ढोबळ अर्थानेच खरे असते. रंगभूमीवर कितीही भडक रोषणाई केली तरी नटाच्या मुद्रेवरील भाव-दर्शन निरखण्याचे भाग्य पहिल्या चारआठ रांगांच्याच नशिबी असते. पण त्यांना, कदाचित, उघडतेने दितळणारे रंग आणि त्याने कसा-वीस झालेल्या मुद्राच अधिक स्पष्ट दिसायच्या ! मागील रांगांनी अदमासानेच अभिनयातील वारकावे जाणून घ्यायचे ! मुंबईतील रॉयल ऑपेरा हाउससारख्या प्रचंड नाट्यगृहात सर्वांत खालच्या वर्गाला ( म्हणजे खरोखर, सर्वांत वरच्या, तिसऱ्या मजल्यावरून डोळे ताणणाऱ्या, प्रेक्षकाला ) ‘ अभिनय ’ दिसतो असे म्हणणे दुष्टपणाचे ठरेल. त्या अस्मानी इसमाला, ‘ दूर-दृष्टी ’ इमानाने चालविली तर, स्त्री-पुरुष भेद आणि फार तर कामक्रोधादी प्राथमिक षड्-विकारांची मोघम ओळख पटत असेल. एकूण अभिनयातील सूक्ष्म सौंदर्याचे रसग्रहण फार थोड्यांना शक्य असते. विशेषतः ( नाटक चालू असता ) रंगपटात मुखाने बसून चहासिगरेट वसूल



करणान्या विद्वान टीकाकारांइतके इतरांना क्वचित्तच.

अभिनयाबाबत चित्रपटकलेने रंगभूमीला मोठाच शह दिला आहे. पडद्यावर चेहेऱ्याची रेषान् रेषा आता मोजता येते; डोळ्यांचे वारीकसारीक आणि वरेवाईट खेळ बॉक्सपासून तिसऱ्या वर्गाच्या प्रेक्षकांपर्यंत सर्वांना सारखेच उमगतात. तुलनेने रंगभूमीवरील अभिनय बद्धवाटला नाही तरच नवल ! कारण त्या नटाला दोनशे फुटांवरील प्रेक्षकांचे समाधान करायचे असते; म्हणून तो सगळेच ताणतो. खिकाळल्यासारखे हसतो, फेपरे आल्यासारखा रागावतो, आणि भाता दावल्यासारखे भयाण उसासे सोडतो. यामुळेच रंगभूमीवरील प्रेमी एरव्हीपेक्षा अधिक वेडसर दिसत असावा !

यावरून नाटकाच्या 'दृश्य' भागाचे माहात्म्य पूर्वीइतके राहिले नाही हे उघड आहे. नाटकाचे सत्त्व त्यातील भाषणांत असते; पात्रांच्या पोशाखांप्रमाणेच इतर सजावटही खरोखर दुय्यम. ती विसंगत नसावीत एवढेच. भाषणांचे पुरे सामर्थ्य फुलायला इतर फालतू गोष्टींचा अडथळा जितका कमी येईल तितका बरा. जिवंत शब्दशक्तीला रंगरोगण नकोच. शेक्सपिअरने ज्या रंगभूमीसाठी नाटके लिहिली ती या दृष्टीने लंकेची पार्वती होती. सगळा भुंडा कारभार. पण त्यामुळेच शेक्सपिअरने भाषणांत सर्वस्व ओतले; शब्दांत प्रतिभा उभ्या करून डोळ्यांची तहान कानांकरवी भागवली. सुतार अथवा रंगारी असल्या कारागिरांच्या आवाक्याबाहेरची सौंदर्ये त्याने ओळीओळीतून बांधली. जेसिका आणि लोरेन्झो यांच्या प्रणयप्रकरणी काव्यातून धुंद चांदण्याचा शिडकाव केला; आणि भर मध्यान्ही, उबड्या नाट्यगृहावर सूर्य तळपत असताही प्रेक्षक त्याच्याशी समरस झाले, आणि त्या चांदण्याच्या शिरशिरिने सुखावले. ते प्रेक्षक नसून श्रोते होते. नाटककाराने त्यांचीही कल्पनाशक्ती चाळवली की ते तिच्या किमयेने नसलेली दृश्ये पाहू शकत. त्या मानाने आधुनिक प्रेक्षकांची कल्पनाशक्ती सुस्त असते. तिच्यावर ताण पडू नये अशी आपण कोशीस करतो. आता 'ऐकीव' नाटकाने दृश्य भाग मुळांतच वगळून श्रोत्याच्या कल्पनाशक्तीला आवाहन केले आहे—किंवा आव्हान दिले आहे. येथे डोळ्यांनी कानांशी एकरूप होऊन आपली चित्रे आपणच निर्माण केली पाहिजेत. पण आता या दृष्टीवर दृश्य रंगभूमीची लाकडी अथवा कापडी बंधनेही राहिली नाहीत. ती चौकटीत जखडली जाणार नाही. ती क्षणाक्षणाला स्वैर संचार करील. 'दिक्कालाचे पडदे फाडून' यक्षभूमीत ती वावरेल. हे दृश्य रंगभूमीवर शक्य नाहीच, पण तिला जिचा हेवा त्या चित्रपटसृष्टीलाही ते फार कठीण आहे. म्हणजे या अदृश्य रंगभूमीवर पाहिजे ते दिसू शकेल ! फक्त श्रोता मरगळलेला असता कामा नये.

तीन वर्षांपूर्वीच्या मुंबईतील नाट्यमहोत्सवात एक 'ऑपेरा' झाला. त्यासाठी रंगभूमीवर राणीचा बाग उभा केला होता प्रेक्षकाला कोठे कोठे बघू असे झाले— आणि ते बघण्यात ऐकणे विसरून गेले. थोड्याफार फरकाने बहुतेक नाटकांत हेच

होते. हे डोळ्यांचे चोचले ‘ ऐकीव ’ नाटक पुरवणार नाही. त्यात सगळा भार भाषणांवर म्हणून ती लिहिणे आणि करून दाखविणे ही निराळीच, म्हणून कठीण, करामत आहे. त्याचप्रमाणे ती समजून ऐकणे हेही कठीण आहे.

रेडिओ-नाटकाने जुन्या रंगभूमीचा ‘ दृश्य ’ भाग वगळलाच; पण तिचा ‘ श्राव्य ’ भागही बदलला. तेथे अभिनयाप्रमाणे भाषणातही अतिरंजितता असते – कारण पुनश्च आपला दोनशे फुटांवरील श्रोता ! म्हणून एका पात्राने दुसऱ्याच्या कानांत सांगतानाही ओरडणे आवश्यक होते. रंगभूमीवरील सर्व पात्रे बहिरी असल्याचा त्यामुळे भास होत असतो. तेथे प्रेमही तारस्वरात करावे लागते. इतकेही करून आपली रंगभूमी ‘ वास्तव ’, अकृत्रिम वनत आहे असे आपण मानतो; त्यासाठी स्वगत भाषणे ही मागासलेली ठरवून आपण बंद केली. रेडिओ-नाटकात ही स्वगते कृत्रिम वाटत नाहीत. शहाणीसुर्ती माणसेही कित्येक वेळा स्वतःशी बोलतातच ! या दृष्टीने रेडिओ-नाटकात शतपटीने वास्तवता आहे. आवाजाच्या सूक्ष्म फरकांतून त्यात नाट्य दाखवता येते. दाबलेल्या हुदक्यांतून आणि हलक्या सुस्काऱ्यांतून दुःख अधिक टोचते. ‘ नाटकी ’ बोलावे लागत नाही. आपल्या रेडिओ-नाटकांतून अजूनही रडारड, ‘ जोरदार ’ भाषणे, वगैरे प्रकार होत असले तरी ते या नाट्यप्रकाराचा समज न पडल्यामुळेच. उलट, येथे नाट्याची कसोटी अधिक. शब्दन्शब्द समजून उच्चारला पाहिजे. पाठांतराची रक्ती नसल्यामुळे एक कान प्रॉम्प्टरकडे लावण्याचा रंगभूमीवरील प्रसंग येथे येत नाही. एकतानतेने आणि उत्कटतेने वाचण्यात भाषणातील सगळ्या नाजूक छटा दाखवण्यात असेल ते कसब कामी आणावे लागते. रंगभूमीवरील नटाला ‘ आवाजाची देणगी ’ हवी असे आपण म्हणतो, त्याचा सहसा अर्थ असा की त्याची फुफ्फुसे बळकट हवीत. रेडिओ-नाटकाकडून आवाजाची निराळीच देणगी अपेक्षित असते. येथे आवाज भाववाही हवा—कर्णसारखा नको. दृश्य भाग नसल्यामुळे नायक-नायिका गोंडस असाव्यात ही अट जशी येथे नाही तशी दमछाकीबाबतची पेहलवानी अपेक्षाही नाही. येथे माणसाने माणसासारखे बोलले की झाले !

आपले नेहमीचे रंगभूमीवरील नाटक हे ‘ तीन भितीआडचे ’ नाटक असे म्हणण्याचा प्रघात आहे. चौथी, म्हणजे प्रेक्षकांच्या वाजूची, भित नसतेच. त्या दिशेने आतील पात्रांचा संवाद, त्यांची खलबते, भांडणे, प्रेम, वगैरे जणू उघड्यावर चालते; कोणीही डोकावून पाहावे. म्हणजे प्रेक्षक हे खऱ्या मराठी पांढरपेशा शेजाऱ्यांसारखे रिकाम्या चांभारचौकशा रुदैव करीत असतात. उलट, शेजारीपाजारी कान देऊन ऐकत आहेत हे माहीत असूनही नसल्यासारखे दाखवीत मोठा आवाज काढून कृत्रिमतेने बोलणे चालणे करणाऱ्या कुटुंबासारखी नाटकातील पात्रे वागत असतात—म्हणजे ‘ नाटक ’ करीत असतात. रेडिओ नाटकाला प्रेक्षक नसतात, ते चार भिती-आड होते; त्या भिती अशा की पडद्यांनाही तेथे बंदी ! अर्थात, जणू सगळ्या जगाला



चहाडी सांगणारा वित्तवातमीदार मायक्रोफोन तेथे चौबडेपणाने लुडबुडत असतोच. पण सगळे जगच टक लावून पाहात आहे ही रंगभूमीवरील भावना येथे नसल्यामुळे बोलण्यात अधिक सहजता आणि आपुलकी यावी.

त्याचप्रमाणे अशा नाटकासंबंधी श्रोत्याची वृत्तीही थोडी निराळी असते. येथे त्याला ' वन्स मोअर 'च्या टाळ्या देता येणार नाहीत, किंवा ' पुंडलीक वरदे 'चा गजरही करता येणार नाही. यामुळे त्याला कसलातरी दुवळेपणा जाणवेल. नाट्य-गृहात नट आणि श्रोत्यांत जी सूक्ष्म देवघेव चालते, त्यांच्या आवडीनिवडींची पसंतीनापसंतीची परस्परांवर जी प्रतिक्रिया होत असते, ती या अदृश्य नाटकात नसते हे वैगुण्य आहेच. पण येथे श्रोत्याचे 'मी-पण' अधिक ताठ राहिलं, गर्दीतल्याप्रमाणे विरून जाणार नाही. नव्या, वेगळ्याच विचारांचे स्वागत अशा एकल्या श्रोत्याकडून अधिक चांगले होईल. कारण नाट्यगृहातल्याप्रमाणे भोवतालच्या चारचौघांकडे पाहून तो आपला मुद्दा बदलणार नाही ! गर्दीतला भिन्नेपणा येथे; नसणार.

रंगभूमीच्या या ' दृश्य', ' अदृश्य ' प्रकारांत फायद्यातोट्याचा चढउतार असला तरी एका बाबतीत ही अदृश्य रंगभूमी निश्चितपणे अधिक भाग्यवान आहे. स्थळकाळाची बंधने तिची गळचेपी करीत नाहीत. अलौकिक, विलक्षण, कल्पना-सृष्टीतच शक्य असणाऱ्या घटना ती निर्माण करू शकते. नाजूक पत्न्या, भुते, बोलणारी जनावरे-वगैरे चमत्कार रंगभूमीवर दाखवता येत नाहीत, हद्दाने दाखवले तर हसू येते, आणि मूळ हेतूवर बोळा फिरतो. पण रेडिओवरील नाटकांत त्यांना स्थान आहे. ब्रिटिश रेडिओने अशा नाटकांचे प्रयोग यशस्वी करून दाखविले. मराठीतही ते शक्य व्हावे. त्या दिशेने काही लेखकांची कल्पनाशक्ती विस्तारू लागल्यास वाङ्मयात आज उजाड पडलेला तो भागही समृद्ध होईल.

त्याचप्रमाणे नाट्यकाव्यासारखे अनेक अडचणींमुळे नेहमीच्या रंगभूमीवर आणता न येणारे प्रकार रेडिओवरून विनासायास पुरवता येतील. संगीतिकांबाबत प्रयत्न होतच आहेत. आणखीही अनेक नावीन्ये कल्पनावंतांस स्फुरतील. आपल्या रेडिओवरील नाटकांची प्रत सुधारली की आज त्यासंबंधी उदासीन असणारा श्रोतृवर्गही त्यात अधिक लक्ष घालू लागेल तो असा आहे म्हणून आज काहीही धकते. ब्रिटिश रेडिओने नाटकांची अभिमान वाटण्यासारखी परंपरा पाडली आहे. तेथीच श्रोता फार जागरूक असतो हे त्याचे एक कारण; त्यामुळे तेथील रेडिओ-निर्मात्यालाही सावध राहावे लागते, कसलीही कडक टीका ऐकून घेण्याची तयारी ठेवावी लागते.

जॉर्ज बर्नर्ड शॉचा नव्वदावा वाढदिवस नुकताच साजरा झाला. तेव्हा ब्रिटिश रेडिओचे मुख्य चालक सर विल्यम हॅली यांनी शॉला ' The B. B. C. 's Grandest Inquisitor ( रेडिओची सर्वांत खाष्ट सासूवाई ) अशी पदवी दिली.

फार वर्षांपूर्वीची गोष्ट. शॉचे Captain Brassbound's Conversion हे नाटक रेडिओवर झाले. ते ऐकल्यावर शॉने त्याबद्दल जबाबदार असणाऱ्या अधिकाऱ्याला एक पोस्टकार्ड पाठवून त्यात एवढेच लिहिले : आपण कोणाचे तरी पिस्तुल उसने घ्यावे आणि स्वतःवरच त्याचा उपयोग करावा. कळावे, लोभ असावा - इत्यादी.

—पण आपल्या देशात अजून हत्यारांचा कायदा जारी आहे !

★ ★ ★



## रत्नाकर मतकरी यांच्या एकांकिका

मराठी एकांकिकेचा जन्म दुहेरी गरजेपोटी झाला असावा. एखादी इंग्रजी एकांकिका फार आवडली म्हणून न राहवून तिचे रूपांतर करणाऱ्या उत्साही लेखकाची गरज, आणि पुऱ्या नाटकापर्यंत हे प न पोचणाऱ्या हौशी नटाची गरज. लेखकाच्या उत्साहात कधी मराठीत हा वाङ्मयप्रकार रुजावा ही तळमळही असे, तर कधी उघड किंवा लुप्या उसनवारीच्या झटपट यशाचे आकर्षण असावे. 'करमणुकीचा विविध कार्यक्रम' साजरा करणाऱ्यांची हौस पूर्वी नाटकांतील प्रवेशांवर भागे, बालनटांची 'संवादां' वर. पण मेळथांबरोबर 'संवादा' ची पुण्याई ओसरली, आणि हमखास रंगतीसाठी प्रवेश निवडले जात ते लोकप्रिय नाटकांतील. पण नाटकांची लोकप्रियता इतिहासजमा झाली होती. पुढे काही नाटकांचा थोडाफार गाजावाजा झाला; पण त्यांच्या 'आधुनिक तत्वा' मुळे त्यांत प्रवेशांची सोय नव्हती. एकांकिकेने हा प्रश्न तरी छान सोडविला. ती सुटसुटीत आणि स्वयंपूर्ण होती, आणि एकंदरीने करायला सोपी. शिवाय, दुसरी एक व्यावहारिक अडचण भागवण्यासाठी ती 'स्त्रीपात्रविरहित' अथवा 'पुरुषपात्रविरहित' असू शकते. अर्थात तऱ्याच प्रकृतीच्या काही संस्था सोडल्यास ही एकलिंगी मर्यादा पाळण्याचे हळुहळू कारणच उरले नाही. दुसरी एक नवीच नड उभी राहिली. ती म्हणजे, रेडिओला असले त्रोटक नाट्यलेखन हवे होते. एकांकिकेला तेथे सहज जमवून घेता आले.

अशी वीसपंचवीस वर्षांपूर्वी मराठी एकांकिकेला चालना मिळाली. त्यापूर्वी तिचे कोठे दर्शन झाले असले तरी ते अपवादासारखे; मनात ठरले नाही. इंग्रजी साहित्याच्या सावलीत वावरणाऱ्या लेखकालाही तोवर त्या प्रकाराचे विशेष आकर्षण वाटले नसावे; आता वाटू लागले. त्या पहिल्या बहरातील बहुतेक एकांकिका रूपांतरित असाव्यात. रूपांतरातील समज आणि रफाई कमीअधिक नसती तरच नवल. ती लेखकाच्या आवाक्यावर अवलंबून असणार. काही बापडे भाषांतरापार गेले नाहीत. पात्रांची नावे आणि वेष वटाक्षाने देशी केले तरी चाल रंगिबीच राहून गेली - वाक्यांचीदेखील ! उलट, शामराव ओकांची रफाई आणि चलाखी अशी की मूळ नाटकाचे धर्मांतर व्हावे, विबहुना त्याला 'मूळ' आहे अशी रंगितल्या-शिवाय शंका येऊ नये. अनंत काणेकर, माधव मनेहर, इत्यादींनी ताज्या ताज्या पाश्चात्य कृती मराठीत उतरवल्या. अगोदर इंग्रजीत भाषांतर, त्याचे मराठीत रूपांतर, असे कित्येकदा दुहेरी अंतर असूही संभ्रम होऊन यांपैकी काही लेखकांनी मूळचा ऐवज राखण्याचा इमानी प्रयत्न केला. स्वतंत्र ऐवजाची एकांकी नाटके

व्यंकटेश वकीलांसारख्या थोड्या लेखकांनी लिहिली; पण ती इतकी थोडी की 'स्वैर रूपांतर,' 'कल्पना परकीय', इतकीही गुळमुळीत कवुली नरुली तर बऱ्याशा नाटकांचे विदेशी मूळ हुंगून काढण्यासाठी कित्येक नाके ईर्षने आकुंचन पावत.

उत्कृष्ट परदेशी साहित्याचे रूपांतर करणे यात अर्थात काहीच गैर नाही. आणि ते रूच न घालविता करणे हे सोपे नाही. एकांकिकांची तशी काही रूपांतरे झालीतही; पण इंग्रजी (आणि पाश्चात्य) एकांकिकांतील विविधता मात्र आपल्या उसनवारीत उतरली नाही; निवड अगदीच एकांगी झाली. चटपटीत 'कथानक' आणि चुरचुरीत संवाद या मिश्रणापार रुची विशेष पोचली नाही. शेवटी कलाटणी हवी होती; थोडे प्रेम, आणि पालट म्हणून थोडी प्रेमाची (आणि स्त्रीवर्गाची) चेष्टा; हजरजबाबी, धार काढलेले बोलणे; क्वचित समाजाविरुद्ध उपरोध, आणि क्वचित त्याला पूरक असे किंचित कारुण्य, निदान हळवेपणा. ही रंगळी द्रव्ये एकजीव झाल्यास नाटक छान जमतेही. पण हा केवळ एक प्रकार झाला. इंग्रजीत आणखी अनेक आहेत. मोठ्या नाटकांत, तसे छोट्या नाटकांतही. त्यांची दखल आपण विशेष घेतली नाही. इंग्लंडातील व्यावसायिक रंगभूमीवर तेव्हा जी पोशाखी नाटके शिळवटल्यासारखी वाटू लागली होती त्यावर बेतलेली ही छोटी नाटके; छोटी म्हणून नीटस. आपल्या 'जुन्या' रंगभूमीच्या उतारवयातील गलथानपणाच्या तुलनेने ती पाहाताच डोळ्यात भरली. ती सहसा लिहिली गेली होती तेथील 'हौशी' मंडळ्यांसाठी; पण तेथील 'हौस' आपल्या 'धंद्या' पेशा अधिक संघटित आणि व्यवहार-तत्पर होती; म्हणून, अपवाद सोडता, तिला अरुली हटकून गुण देणारी नाटके उपयोगी वाटत. आपल्या एकांकिकांच्या भाग्यात रंगभूमी फारशी नसेच. वाचनापुरतीच त्यांची धाव असे. म्हणजे प्रयोग झालेच तर चारदोन सभासमारंभांत; त्यांचे मुख्य कौतुक साहित्य, म्हणून, एक नवा साहित्य-प्रकार म्हणून, पण तेव्हा लिहिल्या (आणि अनुवादल्या) जाणाऱ्या बहुतेक एकांकिकांची प्रकृती अशी होती की जणू त्या रंगभूमीची सोय पाहून लिहिल्या असे वाटावे. बसवायला दिग्दर्शकाला, अभिनयात नटाला आणि ग्रहण करायला प्रेक्षकाला किमान सायास देणारी अशी ही नाटकांची जात.

असला विनासायासाचा आणि हिशेबी रंगभूमीच्या तालावरचा मार्ग सोडून इतर अनेक मार्ग इंग्रजी नाट्याने शोधले. आणि त्यांतील काही थोडेफार रुळलेही. त्या नाट्यांच्या आधुनिक इतिहासात अशा शोधक धडाडीतील आद्यपणाचा मान आहे तो आयर्लंडकडे. गेल्या शतकाच्या शेवटी त्या देशाने स्वातंत्र्यासाठी जी चळवळ सुरू केली तिचे एक अंग सांस्कृतिक पुनरुज्जीवनाचे होते. नवी, आयर्लंडच्या पारंपरिक प्रकृतिधर्माशी सुसंवादी, अशी रंगभूमी हे तिचे महत्त्वाचे उपांग. ही परंपरा काव्यात्म, सत्य आणि स्वप्न यांतील अंतर न मानणारी, आणि खडतर निगनि पिंड घडवलेल्या माणसाच्या हिरवट भावनांना मोकळी वाचा फोडणारी होती.



तत्कालीन संभावित, परीटघडीच्या, मोजून वोलणाऱ्या इंग्रजी रंगभूमीशी तिला कर्तव्य नव्हते. लौकरच ही आयरिश लाट पूर्वेकडे पसरली—म्हणजे खुद्द इंग्लंडात, आणि तिने तेथे हे वेगळेपण पोचवले. इंग्रजी रंगभूमीवर नवे चैतन्य आले; अन्य देशांतून आलेल्या वाऱ्यांनीही ते आणखी फुलले, अजून फुलत आहे. आयर्लंडच्या येटस् आणि सिंगने प्रतिष्ठापना केलेल्या या नाट्यप्रणालीला पुढे ओकेसीसारख्यांनी पोचवले. शॉचा या आयरिश चळवळीशी सुतराम संबंध नव्हता, पण तो मुळात आयर्लंडचाच. त्याने नॉर्वेतील इव्सेनचा गंडा वांधून जुन्या रंगभूमीला खिळखिळी केली; पण शॉ, किंवा खुद्द इव्सेनही, म्हणजे 'सामाजिक प्रश्नांवरची' अगदी पांढरपेशी, फिक्ट नाटके लिहिणारे नव्हेत. त्यापारची उत्कटता, प्रतिभेची मुक्त भरारी, त्या देहोंतही आहे. युरोपातील इतर देशांतही हे नवे वळण फोफावत होते, आणि अमेरिकेतही नवी रंग आलेल्या इंग्रजी रंगभूमीने या परक्या नाट्य-वैभवातील सत्त्व पचवले, आणि आपली खास चाल दाखवली. ड्रिंकवॉटर, मेस्फील्ड इत्यादींनी आरंभिलेल्या पद्य-नाट्याला टी. एस. ईलिअटने नवे सामर्थ्य दिले; आता खिस्टफर फ्राय देत आहे. 'नाटक हे संसाराचे चित्र' या सूत्राचा बाळबोध अर्थ घेणारा वास्तवता-वाद युरोप-अमेरिकेत केव्हाच अडगळीत पडला. सांसारिक क्रोमटपणाऐवजी भावनांत आणि भाषेत तीव्र स्वर लावून अंतरंगापर्यंत भेद घेणारी अर्थशोधक वास्तवता तेथे अधिकाधिक स्थिर होत आहे.

या नव्या वास्तवतेचे एक अंग म्हणून कित्येक नाटककारांनी पद्याचा वापर केला, तरी अनेकांनी किवहुना बहुतेकांनी, गद्यालाच काव्याची चेतना दिली. नाट्यवस्तूतच जर विलक्षण उत्कटता असली तर पात्रांच्या साध्या शब्दांनाही काव्याची इळाळी चढते. अशी नाटके 'काव्यात्म' असतात, म्हणजे लोकप्रिय अर्थाने 'काव्यमय' भाषाशैलीची नसतात. तसली गोंडस आणि गुळचट शैली आपल्या चांगल्याच परिचयाची आहे; आपल्या अनेक नाटकांतील 'प्रणयप्रसंगां' साठी तिचा उपयोग झाला आहे. कवितेची भाषाही 'काव्यमय' नसावी अशी आजची भूमिका आहे; तेथे नाटकात ती कृत्रिम वाटावी यात नवल नाही.

वा. सी. मढेंकरांनी 'वदकांचे गुपित' आणि 'कर्ण' या पद्य-नाटिका रेडिओसाठी लिहिल्या. त्यांना संगीताच्या साथीमुळे उठाव आला तरी त्यांचे खरे सामर्थ्य शब्दांत आहे. ते शब्दही त्यांच्या कवितेतील शब्दांप्रमाणे साधेसुधे पण भावनेने उजळलेले आहेत; म्हणून नाट्य-वाहक आहेत. वाहेरून उजाळा दिलेल्या नकली आणि गुलगुलीत शब्दांनी खचलेल्या 'संगीतिका' निराळ्या; सुटी 'भावगीते' बोधट नाट्याच्या सबबीने कशाबशा एकत्र टाचून त्या सहसा तयार केल्या जातात.

कविता आणि कथा या उभय क्षेत्रांत गेल्या पंधरा वर्षांत जो महत्त्वाचा फेर-विचार झाला त्याचा थोडा तरी परिणाम नाट्यावर झाल्याशिवाय कसा राहिल ?

नाट्य हे काहीसे परावलंबी—रंगमंच, नट आणि दिग्दर्शक यांच्या आवाक्यात अडकलेले—आणि प्रेक्षकांच्या रुचीशी, सैलपणे का होईना, पण बांधलेले. या मर्यादा सांभाळूनही नाट्यात नावीन्याचे वेधक प्रयोग होत आहेत. त्यातील काहींना रंग-भूमीवर पुरेशी दाद मिळाली नाही यात त्यांच्या गुणवत्तेची प्रत ठरत नाही. विजय तेंडुलकर, वसंत कानेटकर, नाना जोग, पु. ल. देशपांडे, सरिता पदकी, तारा बनारसे, गंगाधर गाडगीळ, ही व आणखी नावे सांगता येतील. यांतील प्रत्येकाच्या घडपडीची दिशा वेगळी आहे. यांपैकी एकांकिका लिहिल्या आहेत तेंडुलकर, देशपांडे व गाडगीळ यांनी. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला जाग आणून वेगळ्या आणि उत्कट नाट्यानुभवात त्यांना सहभागी करणे आणि नाटकाच्या बांधणीत घटनांच्या गुंफणीतील यांत्रिक एकात्मता न आणता भाववृत्तीची तरल एकात्मता आणणे, आणि वास्तवाच्या नेहमीच्या चौकटीपार जाणे ही वैशिष्ट्ये या बहुतेकांत आढळतात. नाट्य म्हणजे सरळसोप कथन ( किंवा प्रसंगांचा दृश्य आविष्कार ) नव्हे; तर त्या त्या अनुभवांतील अंतर्गत रूपाचा आणि विरोधाचा साक्षात्कार व्हायला हवा ही जाणीव प्रबळ होत आहे.

अशा नव्या जाणिवांनी चेतवलेल्या ताज्या लेखकांपैकी श्री. रत्नाकर मतकरी हे एक. त्यांच्या या पुस्तकातील सात एकांकिका निरनिराळ्या तऱ्हांच्या आहेत. 'चोर, शिरजोर आणि...' ही सांगूनसवरून विनोदी; तशीच 'काळवेळ' ही 'रहस्यकथा.' '१२-३५' मधील रहस्य मागेमागे वावरते आणि नाटकाला गूढतेची छटा देते; 'लाट फुटली' मध्येही घटनेतील रहस्यापेक्षा कुंतीच्या वागणुकीचे रहस्य अधिक महत्त्वाचे; 'शर्वरी'ला प्रतीकाची कळा आहे. 'द्वैत' मधील माधव-मीराला 'तो-ती' करण्यात त्या विशिष्ट माणसांपार या नाट्याचा स्पर्श आहे हे सुचविण्याचा हेतू असावा; 'घनतमी शुक्र'चे वेगळेपण त्याच्या विषयात आणि नायिकेत आहे. नव्या दमात इतकी विविधता हाताळणाऱ्या लेखकात चढ-उतार असणारच; अवघड वाट धुंडाळणारा अडखळणार, ठेचाळणार, एखाद्या वळणातच अकारण गुंतून पडणार. मळलेल्या वाटेने नाकासमोर जाणाऱ्याला असले धोके नसतात. असले धोके पचवण्याची शक्ती मतकरींच्या कलेत आहे हा विश्वास वाटतो. आज दुसऱ्यांची काही वळणे गिरवल्याचा भास होतो; विजय तेंडुलकरांची विशेष; आणि मतकरींचे 'चोर' गाडगीळांच्या घराण्यातील दिसतात. अर्थात मतकरींनी उचलावी इतकी ती मूळ वळणे प्रभावी आहेत; पण तो प्रभाव सर्वस्वी अंगचा नाही असे वाटत राहाते. तरीही नाटककार म्हणून मतकरींचा पिंड एकंदरीने स्वतंत्र आहे, आणि सच्चा आहे. या ज्येष्ठात नसलेली सामर्थ्य त्यांच्यात आहेत - क्वचित अर्धसुप्तावस्थेत. 'Fantasy' चे त्यांना देणे आहे. बाल-रंगभूमीवर गाजत असलेल्या त्यांच्या नाटिकांत ते सत्कारणी लागले आहे. त्याची काव्यात्मताही कोळपलेली नाही; ती नव-यौवना आहे; केल्या-सवरलेल्यांसारखी ती कधी कडवटपणे, उबग आल्यासारखी बोलू लागली तरी ते

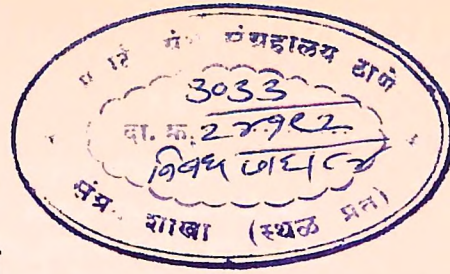


खरे नव्हे. युग-धर्म आपले पाहून घेतील; आपला धर्म त्यांनी जपावा.

मतकऱ्यांची संवेदना-शक्ती फार सूक्ष्म आहे. ती अति-नाजूक छटा सराईत कुंचल्याने टिपते. पण त्यांची शब्द-शक्ती अजून तिला पुरी पडत नसावी. जुन्या शब्दाला नवा अर्थ देण्याचे गाडगिळांचे करुव त्यांना अजून मिळायचे आहे. तोकडी वाक्ये लिहिण्यासारख्या त्यांच्या लकवी कधी गुणकारी ठरतात, कधी केवळ लकवी म्हणून उरतात.

मतकऱ्यांच्या भाषेत ईर्ष्या आहे; पुरी झेप लौकरचंयेईल. तिची प्रसादचिन्हे आहेत. ती चिन्हे सुफलित झाली की या खऱ्याखुऱ्या काव्यात्म वृत्तीच्या नाट्य-काराच्या यशाला पारावार राहणार नाही.

★ ★ ★



## धांवता धोटा

एकाच लेखकाने एकाच कथानकावर नाटक आणि कादंबरी लिहावी हे अलीकडे अनेकदा घडले आहे. लेखकाने असा दुहेरी खेळ केला की टीकाकाराला स्फुरण चढते ते त्या दोहोंचे तौलनिक यश मापण्याचे; आणि तो फारच 'सखोल' असला तर त्या दोन साहित्यप्रकारांचे घाट किंवा आकृती यांविषयी तौलनिक भाष्य करतो. हा टीकात्मक खेळही चांगलाच रंगतो, आणि त्यांपैकी आधी लिहिले कोणते, नाटक की कादंबरी, हे अनिश्चित असेल तर त्या रहस्यामुळे रंगत अधिकच खुलण्याचा संभव असतो. मग 'बीज' कोणते (म्हणजे ते उसने नसेल तर!) याचा शोध. म्हणजे बीजांकुरसंभ्रम आला : आधी कोणते, बीज की अंकुर - किंवा प्राकृतात, अंडे आधी की कोंवडी आधी ?

मामा वरेरकरांची 'धांवता धोटा' ही कादंबरी आणि 'सोन्याचा कळस' हे नाटक यांवावत असाच काहीसा संभ्रम आहे. केवळ प्रकाशनाची तारीख पाहिली तर नाटक ज्येष्ठ ठरते. ते १९३२ च्या आरंभी आले, तर कादंबरी १९३३ च्या शेवटी आली. पण ती संपूर्ण कादंबरी ! उभय पुस्तकांच्या प्रस्तावनांत मामांनी तिची कुळकथा दिली आहे ती अशी : श्री. मो. ग. रांगणेकर यांच्या 'तुतारी' साप्ताहिकात ती १९३० मध्ये क्रमशः प्रसिद्ध होऊ लागली. उत्तरार्धाची दहा प्रकरणे (आत्मचरित्राप्रमाणे 'चारदोन प्रकरणे') झाल्यावर साप्ताहिक बंद पडले, आणि कादंबरी अपुरी राहिली. १९३० मध्येच तिचा पूर्वार्ध पुस्तकरूपात प्रसिद्ध झाला; दात्यांच्या ग्रंथसूचीला ते मान्य आहे. यावरून कादंबरी ज्येष्ठ ठरवावी तर नाटकाच्या प्रस्तावनेत मामा सांगतात, "कादंबरीपूर्वी हे कथानक नाटकासाठी योजिले होते.... कै. केशवराव भोसले यांच्या हयातीत या विषयावरील नाटक रंगभूमीवर यायचे - पण प्रत्यक्ष योगायेण्याला १२ वर्षे लागली." म्हणजे लंबक पुनश्च नाटकाकडे झुकला!

'माझा नाटकी संसार' या आपल्या आत्मचरित्रात मामा सांगतात की 'मजुरांचे राज्य' या नावाने त्या कथानकावर त्यांनी 'पूर्वी' नाटक लिहिले होते; पोलिसांनी ते नामंजूर केले. त्यांचा नावापासून विरोध होता. मामांचा पिंड नाटककाराचा असा आजवरचा गवगवा. त्यांच्या कादंबऱ्यांची संख्या त्यांच्या नाटकांहून अधिक या वस्तुस्थितीने त्याला बाध आला नाही. खरोखर मामांना वाचकांपेक्षा प्रेक्षकच अधिक लाभले, आणि त्यांच्यावर वरीवाईट टीका - बऱ्यापेक्षा वार्डच अधिक - झाली ती नाटककार म्हणून ! अशी त्यांची जात मुक्रर झालेली. त्यामुळे नाटकाची वडीलकी बहुतेकांना पटायला सोपी ! अर्धीअधिक कादंबरी अगोदर लिहिली असली तरी बीज नाटकाचे असे ते मानणार.



आर्यन फिल्म कंपनीच्या नाना सरपोतदारांसाठी याच कथानकावर चित्रपटाची पटकथा आपण तयार केल्याचे मामांनी 'नाटकी संसारा'त सांगितले आहे. तो चित्रपट निघालाच नाही. ललिता पवार या पुढे गाजलेल्या नटीच्या, तेव्हाच्या 'अंबू' या अवतारासाठी विजलीची भूमिका योजल्याचे मामा लिहितात. असो. अशी ही कथा चित्रपटाच्या दारापर्यंतही जाऊन आली होती.

'सोन्याचा कळस' हे नाटक त्या काळी गाजले. गाजले म्हटल्यावर त्या-विरुद्ध टीका झाली हे आलेच; आणि वरेरकरांचे साहित्यिक ग्रह लक्षात घेता टीकाच अधिक, आणि तीही कुचेष्टेच्या वळणाची, हे ओघानेच आले. गाजले ते प्रयोग - म्हणजे त्याचे श्रेय नट, संगीत आणि पडदे यांत वाटून टाकायला कुचेष्टेखोरांना संधी मिळाली. फार तर विषयाचे नावीन्य एवढी मामांची कमाई, असे कित्येकांनी म्हटले; त्यांतही काहींनी जरा वाकड्या मुरात. कारण मामांचा नवीनतेचा सोस हा त्यांच्या दुर्गुणांपैकी एक मानला जाई. त्या काळी जोरात असलेले एक साप्ताहिक त्यांच्या टवाळीसाठी त्या अर्थाचे एक विशेषण न चुकता वापरत असे. आता 'नव' या विशेषणात्मक पूर्वपदाला मोठी प्रतिष्ठा आहे; तेव्हा ती निंदाटवाळीची पदवी असे.

नाटक काय किंवा कादंबरी काय, ती कोणत्या लोकांविषयी असावी याविषयी संभावित लेखकांचे त्या काळी अलिखित नियम होते; म्हणून संभावित वाचकांच्या अपेक्षा तशा होत्या. 'हलक्या' लोकांना त्यात मज्जाव असे, असे कडक सोवळे. क्वचित् एखाद्या लघुकथेत असा एखादा 'हलका' माणूस शिरला तर तो सहसा कोणातरी 'उच्च' सज्जनाच्या - पर्यायान लेखकाच्या - भूतदयेला संधी देण्यासाठी. कथेच्या लघुत्वामुळे त्याचा विटाळही थोडक्यात आटपे। पंचवीस--सव्वीस सालानंतर 'आधुनिक' कादंबरी आल्याचे आपण वाचतो; तीही हा वर्गभेद कसोशीने पाळत होती. वर्णभेदच तो ! क्षत्रियाची सोय ऐतिहासिक साहित्यात केलेली. वैश्याला तशी मोकळी जागा नव्हती; पण वैश्यवृत्तीचा मात्र साहित्यसृष्टीत भरपूर संचार होता. शूद्राची मात्र सावलीही निषिद्ध. शूद्र म्हणजे हलकी जात, आणि व्यवसायही हलका. दरिद्री भिक्षुकाहून किंवा कारकुनाहून कामगार नीच - मग त्याचे दारिद्र्य उजवे असले तरी ! ब्राह्मण हा अर्थात वरिष्ठ. साहित्य हे बहुशः त्याने, त्याच्याविषयी आणि त्याच्यासाठी लिहिलेले. तशा ब्राह्मणात काही 'इतर', म्हणजे जवळपासच्या व 'वरच्या', जाती आल्या तरी त्यांच्यातसुद्धा ब्राह्मण्याचा चोरटा आविर्भाव असे. वृत्तीत, विचारात आणि भाषेत. अलीकडे साहित्यातील या वर्णव्यवस्थेला तडे गेले असले तरी अनेकांना 'तसल्या' लोकांविषयीची कादंबरी वाचताना किंवा नाटक पाहताना कसेसेच होते. प्रा. ना. सी. फडक्यांनी सांगूनच टाकले आहे की ललित साहित्याचा विषय व्हायला समाजातील फक्त वरचा भाग लायक असतो.

जातीवरून आठवले, त्या काळच्या 'सामाजिक' म्हटल्या जाणाऱ्या नाटक-कादंबऱ्यांतील मुख्य पत्रे कोणत्या जातीतील आहेत याची कोणीतरी मोजदाद

करायला हवी. त्यातून निघणारे निष्कर्ष मनोरंजक ठरतील, आणि अर्थपूर्णही.

मामांची 'धांवता धोटा' ही कादंबरी, आणि 'सोन्याचा वळस' हे नाटक, यांत चितारलेले जीवन मुख्यतः गिरणीकामगारांचे आहे—त्या काळच्या भाषेत, गिरणवावूंचे. त्या वर्गाविषयी, त्याच्या प्रश्नांविषयी, सुखदुःखांविषयी, तोपर्यंत कोणी कादंबरी किंवा नाटक लिहिले अरुल्यास मला ठाऊक नाही. बहुधा नसावेच. 'उपेक्षित' हे विशेषण, श्री. म. माट्यांच्या कर्तृत्वामुळे असेल, चाळीस सालानंतर लोकप्रिय होऊ लागले. पण माट्यांचे 'उपेक्षित' हे साधारणतः शहरी कामगार वर्गातले नव्हते. पुढे 'ग्रामीण' कथेचे तेच खेडेगावातील, दऱ्याखोऱ्यातील, माणसांकडे तिची कृपादृष्टी वळली. रामोशांपर्यंतची माणसे त्यात न्हाली. कामगार मात्र कोरडा राहिला. वस्तुतः मुंबई शहरात लाख-दीड लाख कामगार कापड गिरण्यांत रावत होते; आणखी अन्य ठिकाणी होते. आणि अन्य उद्योगांत होते. पण त्यांची वास्तपुस्त कोणी करीत नसे. मामांनी ती केली. हे त्यांचे धाडस आणि आणि हाच त्यांचा अपराध. वस्तुतः रत्तावीस ते एकौणतीस या वर्षांत मुंबईत व अन्यत्रही प्रचंड संप झाले. त्यांनी विथरून जाऊन सरकारने कामगार पुढाऱ्यांवर राज्य उलथून टाकण्याचा कट केल्याच्या आरोपावरून दोन खटले भरले: एक कानपूर येथे १९२४ साली; व दुसरा मीरत येथे १९२९ मध्ये सुरू झाला तो १९३३ पर्यंत रेंगाळला. देशभरची सुबद्ध जनता तिकडे ढोळे लावून होती. मीरत खटल्यातील बहुसंख्य आरोपी महाराष्ट्रीय होते. पण आपल्या ललित साहित्याला त्याचे सोयरसुतक नव्हते. गरिबी विरुद्ध श्रीमंती हे लोकप्रिय ब्रह्म लेखकांच्या कामी येत होतेच; ते सहसा लुटपुटीचे असे, भूतदयेच्या संकेतांअन्वये ते लढले जाई. त्या काळी ज्याला ध्येयवाद म्हणत (आणि अजूनही म्हणतात) त्यात हे सगळे ठीक वसे. पांढरपेशा, गरीब, माधुकरी मागून, रस्त्यावरच्या दिव्याखाली अभ्यास करून, शिकणारा मुलगा; श्रीमंत आप्ताच्या घरी कष्ट करीत 'अपमानास्पद जिणे' वगैरे जगणारी विधवा स्त्री; उन्मत्त अधिकाऱ्याने गांजलेला गरीब विचारा कारकून, इत्यादी त्याचे नमुने काव्यालाही मानवले. पण सूक्तासूक्त मार्गांनी लक्षाधीश झालेले गिरणीमालक आणि त्यांच्या स्वार्थासाठी पिळून काढले जाणारे लाखाहून अधिक कामगार, आणि मालकांच्या कैवाराने कामगारां-विरुद्ध दंडेली करणारे सरकार, या भीषण त्रिकोणाची पुरसट सावलीसुद्धा साहित्यावर तेव्हा पडली नाही. कारण त्याच्या लेखी कामगार हा अस्पृश्य होता ! १९३३ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या ग. व्यं. माडखोलकरांच्या 'मुक्तात्म्या'चा मराठीतील पहिली राजकीय कादंबरी म्हणून फार गाजावाजा झाला. तीत शाळकरी मुलांच्याही तोंडी राम्यवाद आणि कामगार चळवळ यांविषयी काही गंभीर चर्चा आहे, आणि कोणा प्रसिद्ध कामगार पुढाऱ्यांचे त्यात प्रतिबिंब अरुल्याचे म्हटले जाते; पण कामगारांचा साक्षात संपर्क त्या कादंबरीला झालेला नाही. इतर कादंबरीकारांविषयी बोलणेच नको. वि. स. खांडेकर तसे जागरूक, पण त्यांचा तोवरचा जन्म गेला होता सांगलीत आणि



कोकणात. त्यांनी या प्रश्नाला हात घातला नाही हा त्यांचा प्रामाणिकपणा ! फडकेही तसे पुणे-कोल्हापूरचे; पण आपल्या कादंबऱ्यात फक्त प्रेम असते, राजकारण नसते, हा आक्षेप त्यांनी मनाला लावून घेतला, आणि कादंबरीत थोडे राजकारण टाकण्याचा प्रयत्न केला. त्यासाठी त्यांनी मुंबईतील संपवाल्यांच्या एका मिरवणुकीचे बारकाईने निरीक्षणही केले म्हणतात.

मामा मुंबईचे आणि कोकणचे. मुंबईतील गिरणीकामगार हा मुख्यतः कोकणचाच. मामांचा त्यांच्याशी केवळ एवढाच भौगोलिक लागावांधा नव्हता. त्यांची त्या वर्गात उठवस असे. कामगार रंगभूमीशी त्यांची जवळीक होती. खरे म्हणजे मामांच्या परिवारात अनेक धर्मांची, जातींची आणि भाषांची आणि समाजाच्या विविध थरांतील मंडळी असत हे प्रसिद्ध आहे; त्या सर्वांशी मामा समरस होत. तेही पुष्कळांना डाचले असणार, असे आपले मराठी वळण आहे. असो. तरी कोकणावद्दल आपुलकी आणि पांढरपेशांवर अविश्वास, या युतीतून या कोकणी कामगारांवर त्यांचे एवढे घट्ट प्रेम वसले असणार.

परळ-लालबागच्या कामगारवस्तीला 'गिरणगाव' हे नाव मला वाटते मामांनीच रूढ केले, आणि गिरगाव व गिरणगाव हे द्वैत त्यांनी या कादंबरीत व अन्य लेखनातही ठळकपणे रंगवले आहे. कित्येकांना ते अकारण आणि भडक वाटते. विशेषतः गिरगावकरांना म्हणजे मराठी मध्यमवर्गीय पांढरपेशांना. अशी अतिशयोक्ती ही काहीशी मामांच्या स्वभावधर्मातच होती, आणि असा कडक संघर्ष उभा करणाऱ्या कादंबरीत ती तेवढी कृत्रिम वाटतही नाही; आणि अतिशयोक्ती असते ती कसल्यातरी तथ्याची. या द्वैतातही तथ्य आहे, फार मोठे तथ्य आहे. जुना मुंबईकर म्हणून मी सांगतो की गिरगाव आणि गिरणगाव यांमध्ये फार मोठी दरी होती. गेल्या काही वर्षांतील उत्पातवजा उलथापालथीने तिची रुंदी थोडी कमी झाली असेल इतकेच. ती दोन जगे वेगळीच होती, व आहेत. दुसऱ्या महायुद्धानंतर गिरणीकामगारांना थोडी सुवत्ता आल्यामुळे गिरणगावचा चहूबाजूला थोडा विस्तार झाला तर ते अनेकांना आक्रमण किंवा अतिक्रमण वाटू लागले. चित्रपटगृहात आपल्या शेजारी 'गिरणवावू' वसतो ('माजलेत लोकांचे वोनसच्या पैशावर !') याचा विषाद काही वर्षांपूर्वी एकादोघांनी प्रकट केल्याचे मी ऐकले होते. मग चाळीस वर्षांपूर्वी एक वरिष्ठ वर्गातील लेखक गिरणीकामगारांविषयी एवढ्या प्रेमाने, नव्हे आदराने, लिहितो आणि पांढरपेशांची रेवडी उडवतो याने पांढरपेशा वाचकांत खळबळ माजणारच ! काही पुस्तकी पुरोगामीही त्याने दुखावले होते. अर्थात तेव्हा विद्वानांत, विशेषतः साहित्यिकांत, पुरोगामी हा शब्द इतका सवंग बनला होता की बटूंड रसेलची अवतरणे भक्तीने उद्धृत करणारा तसला पोपट-विद्वान आपल्या पोटाजातीच्या संमेलनातही पुढाकार घेत असे. वरच्या चटपटीत वर्खाखालचा त्यांचा पिंड जुनाट होता-जातिनिष्ठ आणि वर्गनिष्ठ.

ही कादंबरी गिरणीकामगारांच्या एका संपाविषयी आहे, काळ पहिल्या महा-युद्धाच्या शेवटचा. निश्चित वर्षे पहायला नको. कारण हा एखाद्या विशिष्ट संपाचा वृत्तांत नाही. पण इतिहास सांगतो की १९१७ व १९१८ या दोन वर्षांत मुंबईतील गिरण्यांत पुष्कळ संप झाले; ते बोनससाठी. लढाईच्या काळात ब्रिटिश निर्यातीच्या नाड्या आखडल्यामुळे आपल्या गिरण्यांची चलती आली; ती इतकी वेसुमार की गिरणीच्या भागीदारांना सरासरी नफ्याचा हिस्सा ( डिविडंड ) १४० पडला; कोठे तो ४०० पर्यंत गेला ! या काळात मजुरी विशेष वाढली नाही, कामाचे तास वाढले आणि अन्नधान्याचे भाव कडाडले. असा कोंडमारा झाल्यामुळे कामगारांनी संप केले. त्यांची संघटना नव्हती, त्यांना पुढारी नव्हते. प्रत्येक गिरणीचा स्वतंत्र संप. त्या संपापुरते कामचलाऊ पुढारी. १९१९ मध्ये प्रथम सर्व गिरण्यांनी एकजुटीने संप केला. दीड लाख कामगार अकरा दिवस बाहेर राहिले. यासाठी संघटना आली, पुढारी आले, आणि कामगार चळवळ फोफावली. पण ते नंतर. या कादंबरीतील संप त्यापूर्वीचा. रबी आणि ऑरोरा या दोन गिरण्यांचे कामगार त्यात होते. बाबा शिगवण हा रखवालदार त्यांचा अनभिषिक्त, नव्हे, अनौपचारिक नेता. त्याच्या आशीर्वादाने कान्हू कृष्णा आणि बिजली यांना दुय्यम पुढारीपण मिळते.

पण 'पुढारी नको' असे बाबा शिगवण पुन्हा पुन्हा, त्याच्या खास कडव्या शैलीत, बजावत असतो ! त्याला नको असतो तो कामगारवर्गाबाहेरचा, म्हणजे पांढरपेशा पुढारी. 'पुस्तकी मजूर पुढारी', 'गिरगावातील शब्दशूर', 'पांढरपेशांचे हंडीबाग धोरण' असले शब्दप्रयोग तो त्यांच्याविषयी करतो. परदेशी कामगारां-विषयी काही वाचलेले असेल ते सहीसही आपल्या कामगारांना लावण्यासाठी उतावीळ झालेल्या मध्यमवर्गीय पुढाऱ्यांवर त्याचा विश्वास नसतो. तसाच वृत्तपत्र-कारांवरही नसतो. संप म्हणजे खमंग बातम्या इतकाच म्हणे त्यांचा पोटभरू विचार असतो. असे वृत्तपत्रकार स्वार्थासाठी, आणि पुढारी स्वतःचे प्रस्थ वाढविण्यासाठी, 'पाला चिथावणी देत असतात. तो चिघळवतात, त्यात हिंसाचार करवतात, आणि परिणामी मालकांचे कल्याण करतात. कारण मग पोलिसांकडून गोळीबार करवून संपाचे कंबरडे मोडता येते. बाबा शिगवण :तळमळून सांगत असतो की बाबांनी, संपावर जाणार असला तर पावसाळयानंतर जा, आणि गावी निघून जा; तेथे खायला धान्यदाणा तरी भेटेल आणि मालक वठणीवर येईल. पण माथे फिरलेले कामगार त्याचे ऐकत नाहीत आणि त्यांची दुर्दशा होते.

१९२८ मध्ये मुंबईत गिरणीकामगारांचा असाच एक पाचसहा महिन्यांचा संप झाला होता. नेमक्या तेवढ्याच काळात मामांचे 'दुनिया' हे साप्ताहिक चालू होते. श्री. ना. म. जोशी या नामांकित मजूर-पुढाऱ्याचा त्या संपाला विरोध होता. 'दुनिये'ने त्यांना पाठिंबा दिला होता. या ताज्या घटनेची सावली या कादंबरीवर पडलेली आहे असे वाटते.



कामगारांनी आपला लढा आपणच लढायला हवा हे या कादंबरीतील ठाम विचारसूत्र आहे. 'मोले घातले लढाया' खाक्याचे राजकारणी नकोत; त्यांना तेवढी आच नसते. बाबा म्हणतो, "एवढे मोठे टिळक, त्यांचे वैरी सुद्धा त्यांना 'तेल्यातांबोळ्यांचे पुढारी' म्हणतात, पण ते सुद्धा कधी आमच्याकडे ढुंकून पाहात नाहीत." यात बरेच तथ्य आहे. टिळकांना सहा वर्षांची शिक्षा झाली तेव्हा मुंबईतील कामगार स्वयंस्फूर्तीने संपावर गेले. संप सहा दिवस टिकला. गिरणीकामगारांचा त्यात पुढाकार होता. पण तो राजकीय संप होता, पहिला राजकीय संप. टिळकांच्या थोर देशभक्तीचा जणू त्यात कृतज्ञ गौरव होता. त्यांचे एक चरित्रकार म्हणतात की त्यांच्या दोनच महिने अगोदर टिळकांनी कामगार-वस्तीत दोन सभा घेऊन दारू-बंदीचा उपदेश केला होता, विशेषतः जॉवर लोकांनी कामगारांना त्या व्यसनापासून परावृत्त करावे असे सांगितले होते, यामुळे तो संप झाला. हे खरे नसावे. कामगारांची अवस्था असह्य झाली होती. तो धुमसणारा असंतोष टिळकांना झालेल्या कडक शिक्षे-मुळे भडकून उठला. त्या संपात पुढे काही मारपीट, दगडमार, वगैरे प्रकार झाल्यामुळे गोळीबार झाला आणि पंधरा माणसे मेली. लेनिनने त्या संपाचे हर्षाने स्वागत केले. येथील कामगाराला स्वत्वाची जाणीव झाली, आणि जनतेच्या राजकीय लढ्यास सुरुवात झाली, असा त्याने त्यावरून निष्कर्ष काढला. या कादंबरीच्या काळात गांधीजी दक्षिण आफ्रिकेतील कामगिरी आटोपून हिंदी राजकीय क्षितिजावर आले होते. बाबा शिगवण तसा अद्ययावत्. त्याचा याविषयी शोरा आहेच. "तो एक आफ्रिकेत दंगा करणारा वेडापीर आला आहे ना मुंबईत !... त्याचे दंगा करण्याचे उपाय मला सर्वांपेक्षा जास्त आवडतात... तो मवाळ आहे, आणि आमचे गिरणबाबू तर टिळकांचे भक्त. ठोशाला ठोसा द्यायची त्यांना भारी खुमखुम ! " अर्थात मामांनी हे लिहिले तेव्हा गांधीजी मध्यान्ही तळपत होते.

या कादंबरीचा नायक कोण ? फडके-प्रणीत प्रतिभा-तंत्र भरात असण्याचा तो काळ, तेव्हा एखाद्या कादंबरीबद्दल असा प्रश्न विचारावा लागणे हेच तिच्या अपयशाचे निशाण वाटले असणार. विशीपंचविशीतले वय, सौंदर्य, सुस्थिती आणि प्रेमात असणे ( किंवा पडणे ) ही तेव्हा मंजूर असलेली पात्रतेची कलमे लक्षात घेता नायकपदाची माळ कान्हू कृष्णा ( ऊर्फ कन्हैयालाल करसनदास ) याच्या गळ्यात पडायला हवी. पण म्हातारा, दरिद्री बाबा शिगवण त्याला खाऊन टाकतो. बाबा नुसताच तोंडाळ असता तर असे झाले नसते. तो कामगारांचे दैवत आहे. गिरणगाव त्याच्या बोलण्यावर हालत असते. ही कादंबरीही त्याच्या बोलण्यावर झुलत राहाते. तोच मुख्य पात्र बनतो. कान्हू वेषांतरामुळे आकर्षक होवो, प्रेमाच्या गुंत्यात सापडो, तरबेजपणे बोलो, पुढारीही होवो - पण तो बाबाच्या सावलीतून बाहेर पडू शकत नाही. मला आठवते की नाटकातही तेच होई. बापूराव पेंढारकरा-सारखा कसवी नट, आणि तोही 'संगीत' नट, नायकाचे काम करीत असूनही

नाटकभर आवाजच नव्हे, तर व्यक्तित्वही घुमे ते बाबा शिगवणाचे. ते काम नाना-साहेब फाटक करीत. बाबाच्या खालोखाल, जवळजवळ तोडीचा प्रभाव पडे तो बिजलीचा. कादंबरीतही तेच झाले आहे. बिजली काहीशी बाबाच्या सावलीत आहे असे म्हटले तर कान्हू हा सावलीच्या सावलीत आहे असे म्हणावे लागेल. त्याला उठाव कसा येणार ? तेच नायिकेचे. हंसा देखील बिजलीच्या सावलीत वावरत असते.

बाबा शिगवण व बिजली ही दोन्ही माणसे विलक्षण आहेत. वास्तववादाच्या धोपट व्याख्येत ती बसणार नाहीत. दोघेही अचाट बोलतात; त्यातल्यात्यात बिजलीचे बोलणे अधिक बेफाम असते. विचारही बोलण्याला शोभतील असे जहाल. खरे म्हणजे मामांचेच विचार या दोन मुखांतून सदैव खवत असतात. त्यातील स्त्रीमुखात मार्दव अधिक कमी. वामन मल्हार जोश्यांची बोलभांड उत्तरा बिजलीच्या पुढे झोळपट ठरेल; शं. प. जोश्यांच्या खडाष्टकातील रागिणी देखील. आणि हा भांडखोरपणा घरगुती नाही; सार्वजनिक. बाबा आणि बिजली यांचे भांडण उभ्या जगाशी असते, आणि तऱ्हेतऱ्हेच्या विषयांवर. बाबा माणसांविषयी बोलतो पण सामान्यपणे; विशिष्ट व्यक्तींविषयी नाही. तो देवांविषयीही बोलतो. भाषेविषयी सुद्धा बोलतो. पांढरपेशे आणि गिरणीमालक हे तर आवडीचे विषय - कौरडे उडवायला. श्रीमंत आणि गरीब हे तोंडीलावणे आहेच. त्याशिवाय, पुरुष आणि स्त्रिया, मुले आणि मोठी माणसे, मराठी आणि गुजराती, असले जोडविषय आहेत. त्यांविषयी ( विशेषतः पहिल्या दोहोविषयी ) बाबा बोलतो ते त्याकाळी अतिरेकी, नव्हे उफराटे, वाटले असणार. चालू भाषेत बाबा शिगवणला 'संतप्त बुद्धा' (angry old man) म्हणता येईल. पण त्या संतापाला अनुभवाची आच आहे; नुसत्या शब्दांची नाही. बिजली कमी पडत नाही - अतिरेकीपणात नाही, किंवा विषयाच्या विविधतेतही नाही. ती एका जुलमी दारुड्या नवऱ्याची विधवा; तेव्हा विवाहसंस्थेविषयी तिची मते श्रवणीय असावीत यात नवल नाही. 'नवऱ्याची जातच तिरस्करणीय' हा एक मासला. तिच्या जिभेच्या पडद्यात घाटी आणि कोंकणी, पुण्याचे भटबामण, असले आणखी काही विषय सापडले आहेत.

या तारस्वरावरील अखंड बोलण्यामागे पोटतिडीक आहेच, आणि ठाम व सुसंगत विचारही आहे. नुसताच कसलातरी निषेध नाही. या चाळीस वर्षांत समाजवाद, स्त्रीस्वातंत्र्य, इत्यादी कल्पना आपल्याकडे थोड्याफार रुजल्या; तेव्हा त्या दोघांचे विचार आपल्याला मोठे धक्के देणार नाहीत, निदान धक्के बसल्याचे आपण सहजासहजी कबूल करणार नाही. पण गिरण्यांची मालकी मजुराकडे यावी, किंवा त्या सार्वजनिक मालकीच्या ( म्हणजे आजच्या भाषेत 'राष्ट्रीयीकृत') व्हाव्यात यासारखी बाबाची मते तेव्हा शुद्ध वेडपटपणा म्हणून हसण्यावारी निकालात काढली गेली असतील. पण त्याच्या विचारांची ती तर्कशुद्ध परिणती आहे. गिरणीमालक माधवजी हंसापाशी कबूल करतो : 'भांडवलशाहीच्या चक्रात



आम्ही सापडलो आहोत. हे चक्र असंच फिरत राहणार, आणि त्या चक्राबरोबर आम्हालाही फिरावं लागणार....संपाच्या चक्रातून बाजूला राहू पाहणाऱ्या मजुराला जसे इतर मजूर लोक तुडवून टाकतील तसेच सज्जन होऊ पाहणाऱ्या भांडवल-वाल्याला इतर भांडवलवाले तुडवून टाकतील.' यामागील समज स्वच्छ आहे.

बाबा व विजली या दोघांच्या संसर्गाने कान्हू आणि हंसा ही देखील हळूहळू वाचाळ होतात; आणि त्यांच्या बोलण्याच्या आवृत्त्या काढत सुटतात. माधवजीशी हंसा वाद घालते तेव्हा लेखकच म्हणतो : 'हंसाच्या मुखाने विजली बोलत होती.' 'मालक धर्म' आणि 'मजूर धर्म' यावर कान्हू बोलतो तेही तसेच. त्याचा बोल-विता धनी अर्थात बाबा. या बोलण्याला वर्गविग्रहाचा वास आहे. तो अनेक नाकांना उग्र वाटेल, पण तो वास सच्चा आहे.

पण बाबाचा नातू पांडू ( वय वर्षे दहा ) हा बोलण्यात 'आजोबा-सवाई' आहे, अशी खुद्द आजोबांनीच त्याला शावासकी दिली आहे. मालक-मजूर संबंधा-विषयी तो लीलया बोलत असतो. आणि एकदा तर सभेत व्याख्यानही ठोकतो ! त्या घरात तिन्हीत्रिकाळ शब्दांची वाफ सुटत होती; त्या आढीत पोरगा अफालपक झाल असावा ! त्या मानाने कान्हूची, म्हणजे कन्हैय्यालालची, वहीण सरोज हिला जरा उशिरा तोंड फुटते. पण तीही श्रीमंत आणि गरीब याविषयी प्रौढपणे बोलते, आणि आपला 'देवावरचा विश्वास उडाला' असे जाहीर करते. या कादंबरीतील बहुतेक माणसे काहीना काही जाहीर करत असतात. खाजगी, खालच्या पट्टीत, काही नसते; मग कुजबूज वगैरे कोठची ? संपाच्या वाटाघाटी देखील व्यासपीठावर केल्यासारखा ठणठणीत आहेत.

हे सगळे अवास्तव का ? मजूर-वस्तीत हुबेहूब असेच घडत नसते हा आक्षेप मान्य केला, तर ललित-साहित्याचे कठीण आहे ! मग कथा-कादंबऱ्यांना आणि नाटकांना 'आमच्या वातमीदाराकडून' आलेल्या वर्तमानपत्री वृत्तांताची कळा येईल. खरे म्हणजे त्या विचारांच्यालाही अतिशयोक्ती करावी लागते. वाचनीय होण्यासाठी ! माणसातील एखाद्या अंगाला उठाव देणे, त्यासाठी ते अधिक करून सांगणे, हे व्यंग-चित्राचे कळण. पण अनेकदा उत्तम व्यक्तिचित्रणातही तशा कळणाची सूचना असते. उठाव दिलेले अंग मात्र अर्थपूर्ण हवे. त्याला बळकट विचाराचा आधार हवा, नाहीतर तो उठाव लेचापेचा होईल. बाबा आणि विजली म्हणजे दोन ( की एकाच ) वृत्तीची वा विचाराची बोलकी रूपे आहेत. त्यांना इतर अंगे जणू नाहीतच. त्यांची वैयक्तिक सुखदुःखे, रागलोभ, यांचा उडता उल्लेखही नाही. त्यांच्या मनातही संदेह नाही, संघर्ष नाही, गुंतागुंत नाही. स्त्री म्हणून विजलीला विकार नाहीत, पुरुष म्हणून कान्हूला नाहीत; कोणालाच नाहीत. ( या कादंबरीतील 'प्रेम' इतके सोवळे, निर्जळी आहे की कट्टर संस्कृति-संरक्षकालाही ते नीरस वाटेल ! ) म्हणून ती माणसे एकांगी, एकसुरी वाटतात. व्यक्तिचित्रणाची हीही एक जात आहे. तिच्या

मर्यादा उघड आहेत, पण त्या सांभाळूनही ती परिणामकारक होऊ शकते. म्हणून वावा शिगवण जिवंत वाटतो; बिजली जिवंत वाटते.

कान्हू कृष्णा, म्हणजे कन्हैयालाल करसनदास, हा एका गिरणीमालकाचा कॉलेजात शिकणारा मुलगा. एका अमेरिकन पुस्तकातील गोष्ट वाचून त्याला, इतरांना नकळत, वापाच्याच गिरणीत कामगार म्हणून रावण्याची स्फूर्ति आली. ही मूळ घटनाच काहीशी असंभवनीय आहे; पण ती अगदीच अशक्य कोटीतील नाही. दुसऱ्या एका गिरणीमालकाची मुलगी ही त्याची वादगत्त वधू. कामगार झाल्यावर त्याला वावाच्या घरी आसरा मिळतो, आणि बिजलीची ओळख होऊन तिची ओढ लागते, पुढे नकळत तो संपाचा पुढारी होतो, त्याचे विंग फुटते, इत्यादी. हे कथानक 'रोमॅटिक' म्हणतात त्या थाटाचे, त्याच्या चौकटीत केलेले कामगार जीवनाचे चित्रण वास्तव असल्याचा दावा व्यर्थ आहे, असा आक्षेप तेव्हा कादंबरीवर व नाटकावरही घेतला गेला. त्यात तथ्य आहेच—ते कादंबरीपेक्षा नाटकाबाबत अधिक आहे. नाटक सुखान्त होण्यासाठी शेवटच्या प्रवेशात—नव्हे, शेवटच्या पानावर—आकस्मिकपणे दोन्ही गिरण्यांची, आणि वरोवर हंसाची, मालकी विट्ठलदासकडे (म्हणजे कादंबरीतील कन्हैयालालकडे, म्हणजे कान्हूकडे) सुपूर्द केली जाते. कादंबरीचा शेवट फार निराळा आहे. संपाची वाताहत पाहून वैफल्याने ग्रासलेला कन्हैयालाल परदेशी जायला निघतो; ती 'तात्पुरती आत्महत्या' आहे असे म्हणतो. हंसा आणि बिजली त्याला बोटीच्या धक्क्यावर निरोप देतात—आणि बोट सुटल्यावर परतण्यासाठी मोटारीत वसताच 'एकमेकींच्या गळ्याला मिठया घालून ओकसावोक्शी रडू लागतात.' नाटकाचा 'रोमॅटिक' शेवट पोलिसांप्रमाणे प्रेक्षकांनाही रुचला असावा. तो तेवढा नाटकी आहे. कादंबरीत तरुल्या रुचीशी तडजोड केलेली नाही; आणि वर्गविग्रहाच्या मूळ भूमिकेशी इमान सोडलेले नाही. अर्थात, कन्हैयालालने त्या भयाण कामगार—जीवनाशी इतक्या सहजपणे समरस होणे, हंसानेही बिजलीच्या आहारी जाणे, यात भावडी कल्पनारम्यता आहेच. तिने कादंबरीतील खडतर प्रश्नाची धार थोडी उतरते. पण त्या काळी साहित्यात जारी असलेल्या कल्पनारम्यतेच्या तुलनेने या कादंबरीत आहे ती फार अल्प म्हणावी लागेल.

या साडेचारशे पानांत भाषेची धार मात्र कधी उतरत नाही. वावा शिगवण व्याख्यान दिल्यासारखा पानपान बोलतो; पण बोलणे असे की क्षणभरही वाचकावरची पकड ढिली होत नाही. हे संवाद एका सराईत नाटककाराचे आहेत; खटकेबाज आणि प्रभावी. त्यांची भाषा नाटकी नाही. ती साधीसुधी आणि जिवंत आहे. पुस्तकी (म्हणजे साहित्यिक) भाषेची मामांना घृणा होती. त्यांचे बळ बोलभाषेचे आहे. "शुद्ध भाषेची लफंगेगिरी" वावाप्रमाणे त्यांनाही नको होती. पण मालवणी कामगारांविषयीच्या या कादंबरीत मालवणी बोलीचा उपयोग. एखादादुसरा शब्द सोडता, मामांनी कोठेच करू नये हे गमतीचे वाटते. बोलण्याची भाषाही 'वास्तव'



असावी हा आग्रह अलीकडचा; स्थानिक अपशब्दही पेरलेले असावेत ही अपेक्षाही अलीकडची. मामांच्या पात्रांनी तो संयम पाळला—मामा स्वतः पाळत नसले तरी !

ही कादंबरी आणि त्याच कथानकावरील सोन्याचा कळस हे नाटक यांतील शेवटाबाबतचा महत्त्वाचा फरक वर दाखवलाच आहे. आरंभातही थोडासा फरक आहे. पात्रांबाबतचा फरक असा की नाटकात फक्त दोनच स्त्रिया आहेत—हंसा आणि विजली. याचे एकमेव कारण 'स्त्रीपार्टी' नटांची टंचाई ! त्यात लहान मुले नाहीत, कारण बालनटांची टंचाई ! नाटक म्हटले म्हणजे खलपुरुष हवाच; आणि त्याचा खलपणा स्त्री-विषयात दिसला तर त्याचे सार्थक होते. म्हणून वसनजी मनेजर विजलीशी लगट करण्याचा प्रयत्न करतो, आणि तिची लाथ खातो. पुरुषांना शब्दांच्याच नव्हे तर अक्षरशः लाथा मारणाऱ्या विजलीसारख्या वरेरकरनिर्मित स्त्रियांनी तत्कालीन रंगभूमीवरील साध्वींना लाथ मारणाऱ्या पुरुषाचे स्त्रीजातीच्या वतीने उद्देच काढले म्हणायचे. कादंबरीतल्या मनेजरला कान्हू तुडवतो. पण पोलिसांनी (रंगभूमीवर ते कसे करू दिले असते ? कादंबरीतील हंसा ही तिच्या नाटकी अवतारापेक्षा कामगारांचा कैवार अधिक घेते. याचे कारण काय असावे ? नाटकाची बांधणी बंदिस्त हवी; कादंबरीची ऐस्पैस चालते. यामुळे कित्येक पात्रे, प्रसंग, गळले; पण हरबा जोंवरसारखे नवे पात्रही आले. तो जोंवर म्हणून दुय्यम खलपुरुष आणि ज्योतिषाची बडबड करणारा म्हणून विनोदी पात्र—अशी त्याची दुहेरी जबाबदारी. कादंबरी ऐस्पैस खरीच. दोन भाग मिळून वावन्न प्रकरणे. क्रमशः प्रसिद्ध होणाऱ्या ( आणि तशी प्रकरणशः लिहिली जाणाऱ्या ) कादंबरीतील सैलपणा, पुनरुक्ति, विसंगती इत्यादि दोष येथे आहेत. आणि पुढच्या प्रकरणासाठी वाचक अधीर व्हावा म्हणून प्रकरणाचा शेवट कलाटणीने करण्याची जुनी वल्लुप्ती-ही वारंवार वापरली आहे. कादंबऱ्यांना बालबोध नावे देण्याच्या त्या काळात 'धांवता धोटा' हे नाव चमत्कारीक वाटले असणार. त्याची फोड मामांनी स्वतःच 'माझा नाटको संसार' मध्ये केली आहे. ती अशी : 'कापड विणायच्या मागांत जो धोटा असतो तो उजवीकडून डावीकडे आणि डावीकडून उजवीकडे सारखा येत-जात असतो. म्हणूनच त्याला 'धांवता धोटा' ( fly shuttle ) म्हटलं जातं. यातला नायक तसाच मजुरांतून मालकांकडे आणि मालकांतून मजुरांकडे जात होता म्हणूनच हे नाव देण्यात आलं होतं.' हे आपल्याला कदाचित पटेल; पण कान्हू कुणाला पटले असते का ? आणि विजलीला ?

## कादंबरीकार मढेंकर

मढेंकर कादंबरीकारही होते याची सामान्य वाचकाला फारशी ओळख नाही. त्यांच्या कवितेविषयी त्याने बरेचसे भलेबुरे वाचलेले आणि ऐकलेले असते; वारं-वार उद्धृत होणाऱ्या काही बुऱ्या ओळी त्यांच्या स्मरणात बसलेल्या असतात. पण तसले विपरीत भाग्यही त्यांच्या तीन कादंबऱ्यांच्या वाढ्याला आले नाही. नाही म्हणायला, 'रात्रीचा दिवस' हा त्यांच्या कवितेइतकाच विशिष्ट कथाप्रयोग आहे याचा उल्लेख आधुनिक कादंबरीच्या धावत्या समालोचनांत पाहिल्याचे त्याला आठवत असेल. हा दोष त्याचा नाही. मढेंकरांच्या कवितेने—म्हणजे 'काही कविता' व 'आणखी काही कविता' या त्यांच्या विशिष्ट कवितेने—आपल्या क्षेत्रांत जो गहजव माजविला तसे कादंबऱ्यांनी केले नाही; म्हणजे टीकाकारांना तेवढे डिवचले नाही ! त्यांनी 'रात्रीचा दिवस'कडे काणाडोळा केला आणि तसले खूळ पसरण्याचा संभव नाही या समाधानात ते कसोशीने विसरले. उरलेल्या आणि नंतरच्या दोन कादंबऱ्या—'तांबडी माती' आणि 'पाणी'—यांतील कथाभागाने नवेपणाला आडोसा करून दिल्यामुळे तो डोळ्यांवर आला नाही.

याचा अर्थ असा नव्हे की कवितेपुरती वंडखोरी करून कादंबरीबाबत मढेंकरांनी संभावित रीतीभातींशी मिळवून घेतले. त्या दोन साहित्यप्रकारांच्या प्रकृतीं-तील फरकामुळे तसे वाटणे साहजिक आहे. कवि मढेंकर आणि कादंबरीकार मढेंकर हे एक आहेत, वेगळे अथवा दुभंगलेले नाहीत. ती दोन अंगे एकमेकांना पूरक आहेत, विरोधी नाहीत, हे कटाक्षाने एवढ्यासाठी सांगायचे की नेहमीच तसे नसते. सत्य आणि स्वप्न अशी आपल्या कलासृष्टीची सुटसुटीत फाळणी करून एक भाग कादंबरीवर आणि दुसरा काव्यावर सोपविणारे दुहेरी कलावंत असतातच. जणू एका हाताचे पाप दुसऱ्या हाताने फेडायचे. निदान त्या दोन द्रव्यांचे परस्पर-प्रमाण बदलून मिश्रणे वनवायची ! मढेंकरांच्या सृष्टीत तशी सोय नाही. एकच रसायन निरनिराळ्या आकारांच्या पात्रांत त्यांनी ओतून पाहिले. कादंबरीचे पात्र असे की त्याचा घाट आणि रंग यांनी त्या रसायनाला सौम्यपणा दिला; काव्याचे पात्र—निदान त्यांच्या काव्याचे—इतके पारदर्शक आणि उघड्या तोंडाचे की त्यामुळे दूरच्यांचाही दाह झाला ! उभय क्षेत्रात मढेंकरांनी इमानाने 'सत्यमजुरी' केली. 'सत्यमजुरी' या विलक्षण शब्दाची वनावट 'रात्रीचा दिवस'चा नायक दिक्पाल याच्या अंतर्मनाची. पण त्या शब्दाने भास होतो तसे हे सत्य फक्त रखरखीत नाही; त्यालाही काही जुन्या स्वप्नांची 'फुलमाया' बिलगलेली आहे; इतक्या हळुवार-पणे की धसमुसळ्या डोळ्यांना ती दिस्त नाही. दिक्पालच्या अंतर्मनात पुढील



चीजही आहे :

“ शंकरच्या तिसऱ्या डोळ्याने विश्वाची राख होते म्हणतात—पण लेखकाच्या तिसऱ्या डोळ्यांत—( असला तिसरा डोळा तर )—विश्वावर प्रकटनशील प्रकाश पडतो. मात्र त्या डोळ्यानं लेखक रडला पाहिजे—आणि तो डोळा कपाळातच पाहिजे हो—पोटांत नको ! नाही तर तो लेखक कोटांतला पोळच होतो ! ”

या तिसऱ्या डोळ्याने मर्दकरांनी संसाराची भेदक तपासणी केली. नको ते पाहिले—आणि वर सांगून टाकले. ही कादंबरी १९४२ ची ( या सनाला येथे काहीही राजकीय अर्थ नाही ). त्या काळाच्या कथाकादंबरीत तिसरा डोळा सोडाच—तो फार उग्र आणि उपद्रवी—पण एक डोळा मिटून गुलाबी नजरेने संसाराकडे पहायचा सभ्य शिरस्ता होता; किंवा चालू फॅशनचा चष्मा चढवून. आणि तिसरा डोळा भव्य, उदात्त, वगैरे असला तरी चेहेरेपट्टीला विशोभितच. ( भुवयांच्या कमानांनी विषडवणारा ! ) पुढे पाच वर्षांनंतर त्यांच्या कवितेने आणि नवकथाकारांनी जे केले त्याची पहिली चुणूक त्या कादंबरीत दिसली.

‘ तांबडी माती ’ १९४३ ची व ‘ पाणी ’ १९४८ ची, प्रत्येक सुमारे सव्वाशे पानांची. दोहोंतही प्रसंग आणि माणसे भरपूर; ‘ पाणी ’ मध्ये तर काळाचा व्यापही मोठा—तीस वर्षांचा. तरीही विस्तार एवढा तोकडा, कारण कादंबरीचे सूत्र घट्टपने धरून अवांतर तपशील सोडून दिला आहे. वर्णने आहेत, पण ती रेखीव आणि सूत्राला उठाव देणारी. प्रसंगासाठी प्रसंग नाहीत. ‘ तांबडी माती ’ मध्ये एक महायुद्ध आहे, ‘ पाणी ’ मध्ये दोन ! खुद्द नायक लढाईवर जातो; पण ते लढणारे यंत्र म्हणून रंगविले नाही. खेडवळ माणूस त्या धुमश्रुकीतून कोणते संस्कार घेऊन बाहेर पडतो हा मुद्दा. त्यासाठी लढाईचे घाऊक रोमांच उसने घेतलेले नाहीत. तिची सावली कादंबरीवर आहे इतकेच. वर्तमानपत्रांतील कात्रणांचा पेंढा भरून कादंबरीला राजकीय आकार देण्याचे कसब त्या काळात लोकप्रिय होते. मर्दकरांनी ते टाळले. ‘ तांबडी माती ’ मध्ये शिवाची लढाई तीन पानांत आवरली आहे, पण पळस-खेड्यातील त्याची कुस्ती तेरा पाने रंगते; कारण त्या ‘ तांबड्या ’ मातीत शिवाची आणि त्याच्या गावाची रंग मूळ धरून आहेत. लढाईचा उत्पात चार दिवसांचा. “ अक्षांशरेखाशांचे आकडे देऊन किंवा इतर भौगोलिक तपशील देऊन शिवा आपल्या तुकडीबरोबर कुठल्या रणक्षेत्रावर गेला हे सांगण्यात या ठिकाणी फारसं स्वारस्यही नाही. आणि त्याची जरूरीही नाही. जिथे जगभर युद्धाची आग पसरत आहे तिथे अमुक ठिकाणी किंवा अमुक रणक्षेत्रावर चटका बसला की तमुक ठिकाणी वा तमुक रणक्षेत्रांवर हे वर्णन केल्याने त्या चटक्याच्या वेदनांत आणि त्या वेदना सहन करताना वाटणाऱ्या समाधानात अधिकउणं थोडंच होणार आहे ! आणि इथे महत्त्व आहे ते या चटक्यांचं; शिवाच्या रणक्षेत्रावरील अनुभवांच्या अनुषंगाने याच्या मनावर झालेल्या अपेक्षित-अनपेक्षित परिणामांचं ! ” मर्दकर पुढे म्हणतात

की लढाईतील “ या सर्व प्रकारांचा शिवावर साकल्याने परिणाम झाला; आणि त्याचीच प्रस्तुतता या वृत्तांतत अधिक आहे. ” त्याचप्रमाणे ‘ पाणी ’च्या पूर्वार्धात तुक्याच्या लढाईचे वर्णन नाही; पण तो घरी न सांगता लढाईवर गेला, आणि लढाई संपल्यावर परत आला, या प्रसंगातील कौटुंबिक भावनेचा बारीक तपशीलही नाजूकपणे रेखाटला आहे. उत्तरार्धातही विठूची लढाई येते ती तो फौजेत जाऊन तीन वर्षे झाल्यानंतरची. मरणाच्या दाढेतून निसटता निसटता तो ब्रह्मी मुलीची जपानी सैनिकांच्या तावडीतून मुटका करतो, तिच्याशी पुढे भावबंध निर्माण होतो. त्या भावबंधाला ती लढाई, आणि सुहंगाने पूल उडवून देण्याचा पुढे येणारा प्रसंग, हे आधारापुरते ठेवले आहेत. तो नाजूक भावबंधही विठूच्या अंतर्मनावर उमटणाऱ्या त्याच्या खुणांसाठी विणला आहे, ब्रह्मी-मराठी मिश्र-प्रेमाचा खमंगपणा आणण्यासाठी नाही ! घटना गौण ; घटनांच्या दावाखाली माणसाचा पिंड कसा बदलतो हा मुख्य विषय. हे बदल कित्येकदा अतिसूक्ष्म असतात; त्या माणसालाही ते उमगत नाहीत. त्यांचे अंतर्मन कणकण टिपून घेते, आणि त्यातून हेलकावा मिळेल तशी आकृती क्षणभर चमकून जाते. या आकृतीत तर्कसंगती नसते; म्हणून त्यांचे संगतवार वृत्तांत अशक्यप्राय असतो. लोकव्यवहाराच्या सोयीसाठी भाषेची घटना तर्काचा बळकट आधार पाहाते—विशेषतः गद्याची भाषा. “ संज्ञाप्रवाहाचे वर्णन शब्दात यथार्थतेने करावयाचे म्हणजे भाषेतील शब्दसंपत्ति आणि व्याकरण यांचे सामान्य स्वरूप बदलले पाहिजे—विकृत केले पाहिजे म्हणा वाटेल तर. तसे केल्या-शिवाय संज्ञाप्रवाहाच्या विलक्षण गुंतागुंतीचे प्रतिबिंब लिखाणात पाडणे कठीण आहे. ” ( ‘ रात्रीचा दिवस ’, प्रस्तावना ) या गुंतागुंतीत माणसाचे सत्य असते; द्रव्याची पोषाखीपणात केवळ व्यवहारोपयोगी सौंग असते. या सौंगाला गद्याची परीटघडी शोभून दिसते. आतील सत्याचा शोध घ्यायला भाषा विस्कटावी लागते; तिच्यात तर्काची कवाईत झुगारू शकणारी काव्याची झेप यावी लागते. म्हणून मढेकरांच्या या कादंबऱ्यांत जेथे संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण आहे तेथे त्यांच्या भाषेला काव्याचा उद्दामपणा, ‘ असंबद्धता ’, ‘ त्रुटितता ’ आणि ‘ विकृती ’ आहे. सहज अन्वय लागत नाही. त्यांच्या कवितांतील काही प्रतिमा आणि चमत्कारिक शब्द-युती या कादंबऱ्यांतही भेटतील. ‘ रात्रीचा दिवस ’ सांगून-स्वरून ‘ बव्हंशी प्रयोगात्मक ’ आहे; त्यात काहीसा खटाटोपही आहे. आणि अंतर्मनाच्या या काही तासांच्या खेळाला कथेचा वा पूर्वेतिहासाचा कसलाच आधार नाही. म्हणून अक्षरांची उलटापालट करून बनविलेल्या कोड्यांचे स्वरूप त्याला ठिकठिकाणी येते. पण उरलेल्या दोन कादंबऱ्यांतही संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण योग्य ठिकाणी आणि संयमाने करून मढेकरांनी त्याला एक वेगळे परिमाण प्राप्त करून दिले आहे. ‘ रात्रीचा दिवस ’ मधील संज्ञाप्रवाह हा युरोपात शिक्षण घेऊन आलेल्या उपसंपादकाचा आहे. त्यात ज्ञान-विज्ञान, कला, राजकारण यांची गळत आहे. परदेशातील मुक्त जीव-



नाच्या आठवणी आहेत. इंग्रजीप्रमाणेच इतालियन भाषेतील शब्द-समूह त्यात तरंगतात. हा सगळा पसारा काहीसा विकेंद्रित आहे; कारण त्या माणसाच्या जीवनालाही केंद्र नाही; त्याची ओढाताण होत आहे. आणि त्या ओढाताणीची, विसंगतीची आणि व्यर्थपणाची त्याला अर्धीमुर्धी जाणीवही आहे. उलट 'पाणी' तील शिवाच्या संज्ञाप्रवाहाला त्याचा बंदिस्त अनुभवाचे बांध आहेत. त्यांतील भोवरे आटोपशीर आहेत, आणि परंपरेने त्यांना काहीसे अगतिक केंद्रही दिले आहे. आणि या कशाचीच जाणीव नाही! अशा साध्या माणसांच्या 'अज्ञान समाधानाचे कारुण्य' या दोन कादंबऱ्यांत मर्दकरांनी रंगविले आहे. ज्ञानातील असमाधान आणि अज्ञानातील समाधान यातील अधिक करुण कोणते? पण कोणत्याही प्रश्नांची सोपी उत्तरे देण्यासाठी या कादंबऱ्या नाहीत.

रचनेच्या दृष्टीनेही एक विशेष डोळ्यांत भरतो. या कथांना अथ-इति-ची सक्त चौकट नाही. 'तांबडी माती' चा शेवट काय? पळून नेलेल्या सारजेवर कसले प्रसंग येतात? शिवाच्या कुटुंबाचे काय होते? इतर पात्रांची विल्हेवाट काय? असली निरवानिरव यात नाहीच; कारण तयार चौकट घेऊन तिच्या मापाने कथा तयार केलेली नाही. म्हणून सुटे धागे लोंबत राहिल्यासारखे वाटतात. जीवनप्रवाहाचा एखादा अर्थपूर्ण भाग, एखादे मनोरम वळण, म्हणजे असली कथा. तो प्रवाह रेषा आखून नीटनेटका बांधता येत नाही. त्याला सुरेख टोपण लावता येत नाही. त्याची रूपरंगगती काहीशी यदृच्छेने तर काहीशी मूलस्रोतापासूनच्या संचिताने दिलेली असते. त्याची लय पकडणे, आणि त्याचा होईल तेवढा थांग घेणे, इतकेच लेखक करू पाहातो.

पण अशी रचनेची नसली तरी तिच्याहून अधिक अर्थपूर्ण अशी एकात्मता या कादंबऱ्यांत आहे. 'तांबडी माती' व 'पाणी', ही नावेच प्रतीकवजा आहेत. 'पाणी' मधील नदी, धरण आणि शेवटच्या ओळीतील नळाखालचे साचलेल्या पाण्याचे डवके (आणि त्यातून टुण्कन उडी मारून वर आलेला वेडूक); ज्या समुद्रात विठू वेशुद्धीत तरंगत राहिला तो 'अमानुष, 'अतर्क्य' समुद्र—पाण्याच्या या विविध रूपांतून एक विशाल रूपक जाणवते. प्रवाहपतित माणसे आणि त्यांना कधीकधी उमगणारा ओलावा यांच्या उल्लेखांना त्या रूपकाच्या संदर्भात विशेष अर्थ येतो.

त्याचप्रमाणे आंधळ्या गोविंद शाहिराच्या पोवाड्यांनी 'पाणी'तील पिढ्या साधल्या आहेत. तो परवल 'मराठमोळ्याच्या पिंजलेल्या जीवनाची लक्कर चैतन्याच्या कणखर सुईदोऱ्याने शिवत होता'; आणि या चैतन्याचे मूळ जी ऐतिहासिक परंपरा तिच्यातील सातत्य त्यात आहे.

तेच 'तांबडी माती'चे. पळसखेड्याच्या आखाड्यातील तांबडी माती आणि माऊलीरुमान वाटणाऱ्या काळ्या जमिनीचे पावित्र्य राखण्यासाठी लढणाऱ्या

मर्दांच्या रक्ताने तांबडी झालेली माती—काळघातांबड्याच्या ह्या रंगसंगतीने ती कादंबरी भारलेली आहे. माणसे घडविणाऱ्या मातीचा तीत गौरव आहे.

‘तांबडी माती’ मध्ये पळसखेडच्या शिवाच्या कुटुंबाचे एक आणि भाई कुमार, सुलभा लिखिते, इत्यादी वरच्या वर्गाचे एक अशी दोन विसंवादी कथानके आहेत. दुसरे काहीसे उपरे. महायुद्धाने जी तात्पुरती ढवळाढवळ होते त्यात या कथानकांचा—आणि त्यामागील जगांचा— पुसट स्पर्श होतो. त्या स्पर्शात थोडा उपरोध आहे. (भाई कुमारच्या चित्रणात तर तो उघडावागडा आहे) या सर्व कादंबऱ्यांत विसंवादाचा उपयोग मर्देंकरांनी वारंवार केला आहे; काव्यातही त्यांनी तेच केले.

मर्देंकर हे अत्याधुनिक कवी : जुन्या, साध्याभोळ्या सौंदर्याविषयी त्यांना तुच्छता वाटे; शहरी कोलाहल आणि यंत्र-जागर यांनी भरलेले कर्कश आणि बकाल काव्यच त्यांनी लिहिले—इत्यादी गैरसमज ते काव्य न वाचलेल्या टीकाकारांनी पसरविले, व ते पाहतापाहता पसरले. या अडाणी आक्षेपाला काव्यापुरते उत्तर त्या काव्यात आहेच; पण त्या लेखकांच्या एकंदर वृत्तीवाबत उत्तर काव्य न समजणाऱ्या टीकाकारालाही या दोन कादंबऱ्यांत आढळेल. महाराष्ट्रांतील शेतकरी, त्याचे साधेभोळे कुटुंबजीवन, त्याच्या श्रद्धा, परंपरा, यांविषयी इतक्या आपुलकीने काढलेले चित्र फार थोड्या कादंबऱ्यांत दिसेल. आपुलकीने म्हणून हलक्या हाताने आणि संयमाने. त्यात नाटकी हळवेपणा नाही. हा शेतकरी भावडा आणि प्रेमळ आहे, तेवढाच कणखर आहे. लढाईवर जाणाऱ्या शिवाला व विठ्ठला घरच्यांनी निरोप दिला तो रडारडीने नव्हे. हुंदके दबले आणि लढाऊ पूर्वजांचा अभिमान रक्तात होता त्याने डोळे पुसून कोरडे केले. हा अभिमान या कादंबऱ्यांतून ठायीठायी गरजतो. ‘पाणी’ च्या पहिल्याच प्रकरणात ‘मराठमोळा’ हा शब्द चौदापंधरा वेळा आला आहे; एकंदर कादंबरीत अगणित वेळा. प्रत्येक वेळी भावनेने ओथंबलेला. इतका की काही वर्षांपूर्वी अहाहा—आपला—इतिहास—धन्य—ते—पूर्वज—धन्य धन्य—तो—मऱ्हाटी—शेतकरी थाटाचे म्हटले—तर—वावळट म्हटले—तर—ढोंगी लिखाण माजले होते त्याची तर ही पुनरावृत्ती नव्हे अशी शंका चाटून जावी. पण मर्देंकरांचा अभिमान त्या शाळकरी जातीचा नाही. तो डोळस आहे—आणि तो डोळसरुपणाही तिसऱ्या डोळ्याचा! त्या जीवनाची लक्करे, दुःखे आणि अज्ञान त्यांनी पाहिले आणि ते लपवून ठेवले नाही. पण त्यांनी हेही पाहिले की ही उणी सावरून घेईल, आणि घेत आले, असे सामर्थ्यही त्या जीवनात आहे. ते सामर्थ्य श्रद्धेतून, परंपरेतून, श्रमातून आणि काळ्या—तांबड्या मातीतून आलेले आहे. अपार संकटे आली—निर्गाने घातली, माणसाने घातली—तरी त्यातून हा ‘अऱ्हाटाचा यात्रेकरी’ असलेला मराठमोळा पार पडला. धरणाने निर्वासित झाला, तरी चिमुकल्या गावाबाहेर त्याने पुन्हा घर सजविले. या भूमीत त्याची मुळे इतकी खोल गेली आहेत की तो तिचाच



भाग झाला आहे; वेगळा काढता येत नाही. काढला तर तळमळेल आणि सुकून जाईल. शहरी माणूस खरा निर्वासित; त्याच्या चौरस ज्ञानाआड, आणि बुद्धीच्या कवचाआड, आणि संपन्नतेआड ती तळमळ जागी असते आणि छळीत राहते. या भोळ्या मराठमोळ्यातही कोठे तरी उपजत बुद्धीचा ताठपणा आहे; नसता तर तो केव्हाच भंगला असता; लाचारीने त्याचा लोळागोळा झाला असता. तसा तो झाला नाही. पहिल्या महायुद्धात तुक्याचा डावा हात गेला. दुसऱ्या महायुद्धाला साहित्य पुरविणाऱ्या कारखान्यांतील स्फोट्यात त्याच्या शेवटी ठिकऱ्या झाल्या. पण उघडी पडलेली त्याची बायको आणि बाप केविलवाणेपणाने कोसळली नाहीत. “मराठ्यांच्या रक्तातली रंग यंत्रांनाही जिरविता येणं अशक्य.” ही माणसे दैवावर मात करतात. या थोरवीचा मढेंकरांनी गौरव केला आहे. “मराठमोळ्याचं जीवनसंगीत” त्यातील आरोहावरोहांसह, संमिश्र स्वरांसह, त्यांनी तन्मयतेने या दोन कादंबऱ्यांत शब्दांकित करून ठेवले आहे. त्यांतील खेडवळ भाषा बरोबर आहे की नाही असला पंतोजी-प्रश्न विचारू नये.

इतकी तन्मयता कोठून लाभली ? मढेंकरांचा चरित्रकार त्या लाग्याबांध्यांचा वारीक शोध घेईलच. आत्मलक्ष्यी कवी आणि बहिल्लक्ष्यी कथाकार या त्यांच्या द्विविध दर्शनांत अनुभवाचा किती तरी ऐवज एकसारखा आढळेल. त्या अनुभवांचा थांगपत्ता लावला पाहिजे. तो कादंबऱ्यांच्या वाटेने लावणे अधिक सोपे जाईल. तो जेवढा लागेल तेवढे त्यांच्या काव्याचे कोडे उलगडण्याला बरे. काव्यातील सुट्या प्रतिमांना बैठक लाभेल; दुचे सापडून साखळ्या जमतील. अस्पष्ट अर्थांच्या कडा स्वच्छ होतील, आणि गढूळ वाटणारा आशय नितळ होईल. ‘पाणी’चा प्रपंच खानदेशातील, ‘तांबडी माती’चा मावळातील. मढेंकर पोरपणी कोणत्या मातीत रंगले, वाढत्या वयात कोठल्या रंग-वास-नादात गुंगले आणि थोरपणीच्या बेचैनीत त्यांनी कशाच्या अनिवार ओढीने मागे वळूनवळून पाहिले, याचा सुगावा लावण्यासाठी या कादंबऱ्यांचेही साहाय्य होईल. तो लागल्यास ती ओढ, आणि त्यांच्या कवितेची अशांती, अगदीच अनामिक राहाणार नाही.

## कथाकार र. वा. दिघे

श्री. दिघे यांचे चार लघुकथासंग्रह माझ्यापुढे आहेत; त्यांपैकी तीन संग्रहात लेखनाचा वा प्रकाशनाचा मुळीच कालनिर्देश नाही. यातील गैरसोय सोडली तरी श्री. दिघे यांच्या लेखनप्रकृतीला ते साजून दिसते. काही पिढ्यांनंतरच्या अभ्यासकाला त्यांचा 'काल' निश्चित करण्यासाठी विशेष तपशील बारीक नजरेने हुडकावा लागेल; उडत्या वाचनात काळाचा बोध सहसा होणार नाही. त्यांच्या लघुकथा गुर्जरांच्या 'मनोरंजन'—जमान्यातील की, फडके-खांडेकरांच्या 'ललित' जमान्यातील, की आजच्या हा प्रश्न पडावा अशी काहीशी काल-निरपेक्षता त्यांच्यात आहे. म्हणून आजच्या लघुकथा-लेखकांत त्यांचे नाव घेताना एकापरीने चाचरल्यासारखे होते. गेल्या दहापंधरा वर्षांत मराठी लघुकथेत लघुत्वाची मातवरी वाढत जाऊन कथा कमी होत होत नावापुरतीच राहिली. पुरुषोत्तम भास्कर भावे, गंगाधर गाडगीळ, कुसुमावती देशपांडे यांच्या काही लघुकथांना लघुनिबंध का म्हणू नये अशी शंका प्रामाणिकपणाने वोलून दाखविणारे वाचकही वारंवार भेटतात. याशिवाय आपला लघुतमकथा नावाचा चुटकेवजा प्रकार आहेच ! पण श्री. दिघे यांच्या लघुकथांत कथाभाग भरगच्च असून वर लघुत्वाची तमा बिलकुल वाळगलेली नसते. 'दंडकारण्यातील रम्य रात्री' या एकशेतीस पानांच्या कथासंग्रहात फक्त पाच कथा आहेत; त्यांतील 'गनीम' या पहिल्याच लघुकथेची लांबी एकेचाळीस पाने आहे ! 'लघुकथा कशा लिहाव्या' हे पद्धतशीरपणे समजावून देऊन त्यांच्या प्रतिभा-साधनांचा प्रचार करणाऱ्या या तंत्र-विशारद युगात श्री. दिघे यांच्या कथांत कोणताच आडाखा जमत नाही हा मोठा चमत्कार. हा वेगळेपणा हेच श्री. दिघे यांचे खास वैशिष्ट्य !

सातआठ वर्षांपूर्वी दक्षिण महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाने कादंबरीलेखनासाठी ठेवलेल्या बक्षिसांपैकी पहिले श्री. दिघे यांच्या 'पाणकळा' या कादंबरीला मिळाले; आणि एका अज्ञात लेखकाला मानाचे स्थान प्राप्त झाले. अशाच चढाओढीने हुडकून काढलेला दुसरा यशस्वी लेखक म्हणजे श्री. यशवंत गोपाळ जोशी. त्यांनीही लघुकथेचे 'तंत्र' धुडकावून लावले, आणि तेही सांगूनसवरून. पुढे श्री. जोशी कौटुंबिक जीवनातील हळवेपणा आणि साहित्यिक जीवनातील भोंदूपणा या दोन विषयांभोवतीच गुंगत राहिले; उलट, श्री. दिघे यांच्या लेखणीने निरनिराळे प्रदेश बेदरकारपणे तुडवले. इतके वैचित्र्य मराठी लेखकांत क्वचितच आढळेल.

श्री. दिघे यांच्या 'पाणकळे'ने, व पुढे 'सराई'ने, फडके, खांडेकर आणि मंबळींच्या परीटघडीच्या कादंबऱ्यांवर गुजराण करणाऱ्या वाचकाला रुचिपालट



म्हणून रानवटांच्या दुनियेत नेले; आणि पोशाखी, फिकट नायकनायिकांऐवजी रान-वारा पिऊन मस्ती चढलेल्या माणसांचे दांडगट व्यवहार दाखवले. भाषेचा साजही त्याला शोभेल असाच निवडला. आपली कादंबरी तिच्या नायिकेप्रमाणे इतकी नाजूक बनली होती की रक्ताचे दर्शन तिला सहन होत नसे. एखाद्या 'राजकीय' नायकाने रक्ताचे रूपक लावले तरी ते केवळ अलंकार म्हणून ! रक्तपाताचा मोठा घोर प्रसंग म्हणजे ठेच लागण्याचा; पण ती बहुशः प्रेमात पडण्यापुरतीच ! उलट श्री. दिघे यांनी खून, मारामान्या, इत्यादी बहुतेक पांढरपेशा वाचकांना अद्भुतप्राय वाटणाऱ्या घटनांची रेलचेल उडवून दिली. त्यांची पात्रे कडथाकपारीतून मरणाशी खेळ खेळत आडदांडपणे जगणारी. त्यांच्या मरणातून आसवे झरण्याऐवजी रोमांच उठत. पुढे श्री. दिघे कादंबरीकाराचे लघुकथालेखक झाले. पण त्यांनी आपला मसाला बदलला नाही. फक्त लांबी छोटली. लघुकथा म्हणजे छोटी कादंबरी नव्हे, या कथाशास्त्रातील प्राथमिक समजल्या जाणाऱ्या सिद्धांताची त्यांनी कधीच फिकीर बाळगली नाही. त्यांच्या कित्येक लघुकथा वाचताना त्या संक्षिप्त कादंबऱ्या असाव्यात असा वारंवार भास होतो. 'रम्य रात्री'तील 'गनीम', अथवा 'पूर्वता'-मधील 'वाकडेवाडीचे गुंड', या त्यांच्या लघुकथा वर्णने-भाषणे-विश्लेषणे असल्या जुजबी चिजांची भर घालून वाढवल्या की त्यांच्या पुऱ्या मापाच्या कादंबऱ्या होतील. श्री. दिघे यांच्या बहुतेक लघुकथांची बैठकच प्रशस्त, म्हणून अस्ताव्यस्त आहे. यात सुटसुटीत अथवा तरतरीत चालीचा डौल कोठून येणार ? कादंबरीचीच कोष्टके त्यांनी थोड्याफार फिरवाफिरवीने आणि काटाछाटीने लघुकथेला लावली. उभी कादंबरी आणि आडवी लघुकथा असा काहीसा ताळमेळ जमवला. ही आडव्या वाढीची लघुकथा डोळ्यांत भरेनाशी झाली हा त्या वाचकांचा दोष नव्हे. या लघुकथालेखकाचा मूळ पिंडच कादंबरीकाराचा आहे.

श्री. दिघे यांच्या कथाविषयांत प्रेमाचे फार कौतुक नाही. प्रेम कधी आलेच तरी 'शेवट गोड' करण्याचा हुकमी उपचार म्हणून ! आणि तेही सोज्वळ व सरळ असते; त्यात आडवळणाचे गोंधळ कमीच. दिव्यांचे अवघे ध्यान घटनांवर; त्या घटनाही जेवढ्या भडक तेवढ्या अधिक पसंत. प्रेमाच्या सनातन घटनेत नावीन्याला वाव एकंदरीने कमीच. आणि श्री. दिघे यांची नजर वाहेरच्या घडामोडींवरच रोखलेली ! अंतर्दुर्गांचा कळोळ त्यांच्या कक्षेत येत नाही. पण या बाह्य घटनांबाबत मात्र श्री. दिघे यांच्या कथावाङ्मयात मोठी विविधता आहे, आणि दणकट कल्पकताही आहे. त्यांच्या कथांतील अशा प्रसंगांची यादीच थक्क करील. साहस, चमत्कार, अपघात यांचा तेथे सुकाळ आहे. इंद्रजालाने अचाट गोष्टी करणारा योगी, माणसाला बगलेत मारून झाडावर बसलेला गोंरीला, प्रियेच्या पतंगाच्या मांजासाठी अमोल हिऱ्यांची पूड करणारा प्रेमी जवाहिऱ्या, कल्पनेत का असेना, होमिओपॅथिक वाँबच्या साहाय्याने हिटलर, स्टॅलिन, चर्चिल, इत्यादि-

कांच्या खोड्या काढणारा कोणी प्रोफेसर, असले अनेक प्रकार दिघे यांच्या अजब-खान्यात आहेत. त्यात भुयारे, चोरदरवाजे यांचा वावर आहे; शिकारीचे मर्दाने तपशील आहेत; वेपांतराच्या भानगडी आहेत. श्री. दिघे यांनी 'वसंतराव आणि चाळीस चोर' 'ही डिटेक्टिव्ह' कादंबरी लिहिली आहे. असले गुप्तपोलिशी चातुर्य आजवर आपण बहुशः इंग्रजीतून उतरून घेत आलो. श्री. दिघे यांनी स्वतःच्या हिंमतीने त्याचा डोलारा रचला. कथानकाची कूटे जमवणे हा त्यांचा आवडीचा खेळ. त्यांच्या बऱ्याच कथा एका अर्थाने रहस्यकथाच आहेत. देवघेवींचे आणि गुंतागुंतीचे प्रसंग आले की, त्यांची लेखणी खुलत असावी. कधी हा गुंता आवाक्यावाहेर गेला की त्यातून मुटका करून घेण्यासाठी त्यांना योगायोगाची मदत द्यावी लागते.

एकेकाळी श्री. दिघे वकील होते याची साक्ष त्यांच्या कथात ठिकठिकाणी आहे. कायद्याच्या तांत्रिक तपशिलाने थोडीफार वास्तवतेची छटा येत असावी. कदाचित कायदा न | जाणणाऱ्या वाचकालाही आपण गोष्टीबरोबर अगदीच भडकत चाललो नाही असा अधूनमधून विश्वास वाटतो; कारण त्यालाही कायद्याच्या कलमांचा तसा आधार मिळतो ! तसा तो लेखकालाही त्याच्या बौद्धिक कसरतीत मिळत असावा. आणि श्री. दिघे यांच्या बहुतेक गोष्टींत ही कसरतच फार असते.

असल्या कथालेखकाला इतिहासाचे आकर्षण वाटणारच. ऐतिहासिक कथा-लेखनाची मराठी परंपराही त्यांच्या सोयीची आहे; कारण रोमहर्षक प्रसंगांबाबत तेथे विधिनियेध कमीच. शक्याशक्यतेवर ताण फार. पण श्री. दिघे यांच्या असल्या भूतकाळातील भरान्यांतही विविधता आहे. आजचा कथालेखक इतिहासाच्या वाटेलाच जात नाही, पण कालपरवांच्या काही लेखकांप्रमाणे शिवकालापुरता त्यांचा इतिहास मर्यादित नाही. त्यांच्या कथात शहाजहान आहे, गझनीचा महमूद आहे, पुरातन काश्मीर आणि गांधार देश आहेत, आणि कोठलीतरी अनैतिहासिक आणि कालातीत राज्यकन्या आलोकिता आहे. 'गानलुब्धा मृगनयना' या त्यांच्या नव्या कादंबरीत पंधराव्या शतकातील ग्वाल्हेरच्या मानसिंहाची हकीकत आहे. पण सहसा, हा सगळा इतिहास 'इतिहास' म्हणून नाही; कल्पनाशक्तीच्या स्वैरतेला परवाना, अलौकिकाला आधार, म्हणून आहे.

कालाप्रमाणे, भौगोलिक अंतराबाबतही, दूरतेत आकर्षण असते. श्री. दिघे वाचकाला मेसोपोटेमिया, ब्रह्मदेश वगैरे परदेशांतून फिरवून आणतात. या फेर-फटक्याला लढाईइतकी चांगली सबब कोणती ? या सर्व प्रकारांमागील वृत्तीचा ताजेपणा लक्षणीय आहे. अदम्य कुतूहलाने आणि रहस्यप्रेमी नजरेने जगाचा शोध घेत भिरभिरणारी ही वृत्ती संसाराची किंचितही झळ न लागलेल्या शाळकरी मुलाची आहे. त्याची स्वप्ने साहसांनी गजबजलेली, चमत्कारांनी भारलेली असतात. श्री. दिघे यांच्या काही कथा स्वप्न आणि सत्य यांच्या सीमारेषेवर



घोटाळतात.

याच वृत्तीचे श्री. दिघे यात दिसणारे आणखी एक अंग म्हणजे सुखी शेवट करण्याकडे कल. 'भाईची भाऊबीज', 'घरकुल', 'जीवन', इत्यादी कथांत गरिवीचे प्रश्न शेवटच्या चारदोन पानात चटकन सुटतात. भाईची युगत, कोण्या रशियन इंजिनिअरचे अफाट दातृत्व, असल्या भरघोस चमत्कारांनी गरिवांना श्रीमंती मिळते आणि दुष्ट पाहतापाहता सुष्ट वनतात. 'सर्कस'मध्ये गौरीला असली देवदूताची भूमिका वठवून प्रेमी माणसांना जवळ आणतो आणि खलपुरुषाला शासन करतो. 'वझे आणि ओझे' मध्ये ती जबाबदारी काही अंशी सापांनी पार पाडली आहे. श्री. दिघे यांनी दुःखान्तिकाही लिहिल्या आहेत. त्यांपैकी 'केळीचे पान' सारखी एखादी कच्ची असली तरी 'सस्यशामला' अथवा 'पहिले वक्षीस' यांसारखे यशस्वी प्रयत्नही त्यात आहेत. पण एकंदरीने, 'सर्वे तु सुखिनः सन्तु' हे त्यांच्या कथालेखनाचे ग्रीडू असावे. 'रम्य रात्री'च्या मनोरंजनासाठी गोष्ट सांगायची तीत रडारड कशाला अशी ही भूमिका आहे. या भूमिकेमुळे श्री. दिघे यांच्या बहुतेक कथा संसाराच्या अंतरंगापासून अलिप्त राहिल्या आहेत. दिखाऊ घडामोडींशी त्यांचा मुख्य व्यवहार. थोडे अपवाद सोडल्यास, मनाचे काही ठोकळे कल्पून त्याभोवती त्यांनी रंगीविरंगी नाचतीबागडती माणसे निर्माण केली. वस्तुतः माणसाच्या जातीत अपवाद अधिक याची त्यांनी दखल घेतली नाही. तशी ती फार थोड्या मराठी लेखकांत आहे. पण वहिरंगाकडून अंतरंगाकडे मराठी लघु-कथेची जी प्रगती गेल्या काही वर्षांत झाली तिचा म्हणण्यासारखा स्पर्श श्री. दिघे यांना झालेला नाही. ज्या प्रसंगांना त्यांच्या कथांत एवढे माहात्म्य त्यांचा उगम त्या कथांतील व्यक्तींच्या मनोव्यापारात नसून लेखकाच्या कल्पकतेत असतो. प्रसंगातून प्रसंग निघतो, कधी प्रसंगासाठी प्रसंग निघतो; माणसांच्या प्रतिक्रियांतून, परस्पर-संबंधाच्या हेलकाव्यांतून नाही. आधी प्रसंग, मग माणसे. ती माणसे प्रसंगाला निमित्त वा पुरवणी म्हणून निर्माण होतात. ती त्या प्रसंगासाठी जगतात, आपल्या जीवाने आपल्यासाठी जगत नाहीत, म्हणून गोष्ट संपली की त्यांची आठवणही संपते. त्या गोष्टीबाहेर त्यांना चैतन्य नाही. यामुळे दिघे यांच्या फारच थोड्या व्यक्ती वाचनानंतर स्मरणात राहतात.

एकंदरीने, श्री. दिघे यांच्या कथाप्रपंचात माणसाला स्थान वेताचेच. तो कसा आहे यापेक्षा तो काय करतो, विशेषतः काय विलक्षण गोष्टी करतो, हा त्यांचा आवडता विषय. मनाचे धागेदोरे उलगडण्याइतका धीर त्यांच्या लेखणीला नाही, की तेवढा नाजूकपणा तिच्यात नाही, या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना त्यांचे कथालेखनातील उद्दिष्ट ध्यानी न घेतल्यास त्यांना अन्याय होईल. त्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून आणि काही लघुकथांतून माणसांचे निरनिराळे नमुने दिले आहेत. तेथे ठोकळेबाजपणा आहे, तो ठरावीकपणा या अर्थाने नाही. मनुष्यस्वभावाच्या त्यांच्या ओळखीचा

विस्तार मोठा आहे. प्रश्न आहे खोलीचा. पण त्यांच्या कथांत प्रसंगांचा जंजाळ इतका असतो की, तसल्या सूक्ष्मतेला आवश्यक असणारा निवांतपणा मिळत नाही; कथा पुढे पुढे झेप घेत असते.

अर्थात, बहुसंख्य वाचकांना तेच हवे असते. त्यांना कथेच्या ओघावरोवर वाहात जाणे आवडते. एखादे रहस्य अथवा साहस यांच्या विकटपणामुळे वाचताना येईल त्याहून अधिक शीण आपल्या बुद्धीला पडणे, म्हणजे लेखकाने देणे, हे त्यांना नामंजूर असते. सहज मनात ठसतील अशा व्यक्ती एकदा रेखाटल्या की, राहिलेला तपशील ते गृहीत धरतात. व त्यांचे चरित्र भावडेपणाने वाचू लागतात. श्री. दिघे यांच्या कथालेखनाचा धर्म या वर्गाशी उत्तम जुळतो. त्यांच्या कथा मुख्यतः करमणुकीसाठी आहेत. अधिकांत अधिक वाचकांची अधिकांत अधिक करमणूक या सूत्रांत कथावाङ्मयातील एक प्राथमिक सत्य आहे हे निश्चित, पण वाङ्मयाच्या आधुनिक परंपरेत त्याला स्थान असलेच तरी ते अगदी गौण आहे. श्री. दिघे यांच्या कथा याहून कमी वाचकनिष्ठ असत्या तर — पण हे जर-तर निरर्थक आहे कारण त्यांच्या लेखनाची प्रकृती तशी आहे.

पण याचा अर्थ श्री. दिघे यांच्या उथळ कथा आहेत, आपल्या नियतकालिकांतील वऱ्याच पानभरू कथांसारख्या सामान्य आहेत, असा होत नाही. सुटसुटीत निदान करता येईल अशी त्यांच्या कथालेखनाची प्रकृती नाही; तिच्यात नवलाचे मिश्रण आहे. आरंभीच निर्देश केल्याप्रमाणे भडक प्रसंगांवर भर देऊन गोष्टी लिहिणारा आणि इतिहासावावत अनैतिहासिक दृष्टी असणारा हा लेखक विचारात फार पुढारलेला आहे. त्याच्या कथानकाच्या जुन्या पोतडीत नवे विचार सळसळत असतात. “जनतेचा मुख्य प्रश्न आर्थिक आहे” (‘अखंड हिंदुस्थान इन्शुरन्स कंपनी’) “विचारी माणसाला धर्माच्या कवचाची जरूरी राहत नाही” (‘गनीम’) “लढाऊ संघटनेनेच मजूरवर्गाची स्थिती सुधारेल” (‘लाल ठिपका’) पांढरपेशा समाजाच्या ‘संस्कृती’ने त्याचे मन दुबळे करून टाकले आहे” (‘लज्जा’) या व असल्या विचारांची सांगड साहस व चमत्कार यांच्याशी पडावी आणि समाजाच्या वेदनांचे मर्म ग्रहण करू शकणारी ही भूमिका अर्धावर सोडून लेखकाने मामुली सुखान्तिका लिहिल्या याचे आश्चर्य वाटते आणि खेदही होतो. ‘सस्त्रशामला’ या कथेत बंगालची उपासमार धनिकांनी कशी पैदा केली याचे ठळक चित्र आहे; ‘फाशी’ या त्यांच्या सर्वोत्कृष्ट कथेत त्या भयाण कामगिरीसाठी मिळणाऱ्या पाच रुपयांवर जीव टांगणाऱ्या मांगाच्या दारिद्र्याचा—या देशाच्या दारिद्र्याचा—उपरोधामुळे अधिकच पिळवटणारा देखावा आहे. ‘पहिले बक्षीस’ मधील जंगू शेतकऱ्याची कहाणी—पैसेवाल्यांनी केलेले नुकसान, आणि अन्याय गिळून तो कसा खंगला आणि मेला याची कहाणी—तशीच उठून दिसते. या दुःखान्तिकाही मनात भरतात. पण श्री. दिघे यांच्या लेखणीचा स्वाभाविक कल अ....७



सुखान्तिकांकडे आहे; आणि या वरील कथांतही त्यापैकी काहीत मरणाच्या वा इतर भयानकतेची त्यांच्यावर मोहिनी पडली की काय अशी शंकाही येते. श्री. दिघे यांच्या वाङ्मयीन प्रकृतीत अशी विसंगत विशेषांची भेसळ झालेली आहे. त्यामुळे तिच्यावर एखाद्या निश्चित वर्गाचा शिक्षा मारणे कठीण आहे आणि ते योग्यही नाही.

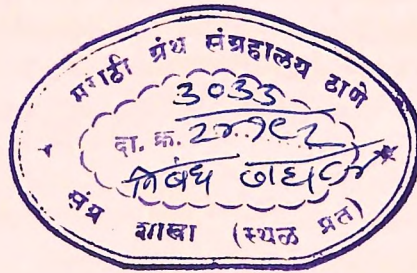
असा आणखी एक विशेष म्हणजे विनोद. त्यातही बऱ्यावाईटात फार अंतर दिसते 'विनोदी' नावे देण्याची पुराणी युगत श्री. दिघे अजूनही वापरात आणतात. 'वाकडेवाडीचे गावगुंड' मधील वाकडे लोक, खरबुजे आणि टरबुजे हे वकील, अथवा 'वझे आणि ओझे' मधील त्या आडनावांची कुटुंबे—असल्या नावनिशीच्या खटपटीत वाया जावी इतकी श्री. दिघे यांची विनोदबुद्धी सामान्य नाही. याचा पुरावा अनेक गोष्टीत विखुरलेला आहे. 'वझे आणि ओझे' या गोष्टीतच अशी कित्येक चमकदार स्थळे आहेत. या विनोदातही वेगळेपणा आहे; उपमांतील अनपेक्षितपणा हा त्यातील एक भाग. 'बऱ्याच्या वामनमूर्ती मागून हिंगाची पुडी घेऊन ते दोघे पठाण हिंदुकुश व काराकोरम पर्वतासारखे चालले होते.' ('भाईची भाऊबीज') 'अनिलने प्रेमावेगाने उषेला आलिंगन दिले व तिचे एक दीर्घ चुंबन घेतले, शंभूराव नव्या जगातील या प्रकाराकडे कोलंबसाच्या नजरेने पाहात राहिला.' ('व्याकाय गर्ल')—असली आणखी उदाहरणे देता येतील. 'वादळ' या कथेच्या पूर्वभागातील नागेश कवीच्या आचरटपणाचे वर्णनही मार्मिक आहे. 'सर्कस' मध्ये दोन्ही प्रकार आहेत; विनोदबुद्धीची उघडझाक आहे—कोठे खुसखुशीत वर्णने आणि संवाद आहेत, तर कोठे आपली विनोदबुद्धी झाकून ठेवून श्री. दिघे नायक-नायिकांच्या प्रेमाचा तपशील देतात. नायिका सर्कस-सुंदरी कुसुम ऊर्फ तारा हार्वर्ड युनिव्हर्सिटीची बी. ए. आहे. (म्हणून ?) नायक मनोहर एम. ए. आहे. मनोहर कुसुमचा गावगुंडापासून वचाव करता; ती दोघे वंडू खोत या गुंडोत्तमाला गोरिलाच्या मिठीतून कोब्राच्या साहाय्याने सोडवितात. त्याची नाचककी होते. त्यांचे लग्न होते, वगैरे.

'पाणकळे' पासूनच श्री. दिघे यांची विशेष ख्याती झाली ती त्यांच्या भाषा शैलीसंबंधी. ज्या लोकांसंबंधी ते लिहितात त्यांची भाषेची ढब ते उचलतात हे त्यांच्या लघुकथांवरूनही पटेल. कातकऱ्यांच्या बोलीप्रमाणेच इतर काही प्रादेशिक बोलींचा ते उपयोग करू शकतात. 'वझे आणि ओझे'च्या भाषेला थोडासा कोकणी वास दिला आहे, तर 'साधना'तील एखाद्या गुजराती लकवीने त्या गोष्टीतील अत्यल्प वास्तवतेला थोडा टेकू मिळतो. पण ही केवळ लकवीची किंवा नकलेची बाब नाही. श्री. दिघे यांच्या लिहिण्यातील, विशेषतः वर्णनातील रसरशीतपणा अतिशय आकर्षक आहे; शब्दांतून जिवंत चित्रे उभी करण्याचे त्यांच्या लेखणीत सामर्थ्य आहे. प्रादेशिक शब्दांचा ते अतिरिक्त उपयोग करतात, अगदी जाणूनबुजून करतात, या आक्षेपाला उत्तर हेच की, ते कृत्रिम वाटत नाही. 'ग्रामीण भाषा' या

नावाखाली—जी विनबुडाची, किंबहुना विनकण्याची, भाषा 'ग्रामीण' कथांत गेली काही वर्षे जारी आहे तिच्याशी तुलना केल्यावर अस्सल आणि नक्कल यांतील फरक सहज जाणवेल. 'वादळ' मध्ये खुद्द श्री. दिवे यांनीच समुद्राला 'समुंदर' म्हणणाऱ्या अशा एका कवीचा कोळणीकरवी उपहास केला आहे. दऱ्याडोंगरांच्या वर्णनांत श्री. दिवे जे वजन आणतात ते पाहिल्यावर खोट्या नाजूक कुसरीने वाळ्याचीच भव्यता आणणारे 'ललित' लेखक उघडे पडतात. इतके असूनही श्री. दिवे त्यांना केवळ 'पार्श्वभूमी' म्हणतात. तिच्याखातर गैरलागू वर्णने पिंजण्याच्या सोस नाही. त्यांच्या कथांची 'प्रादेशिकता' पूर्णतः एकजीव झालेली असते—तंत्राचा एक निराळा तुकडा म्हणून वाचताना खुपत नाही. श्री. दिवे यांच्या लेखनशैलीत सूचकतेचा गुण नसला, किंवा तसली परम वैभवे नसली, तरी एकंदरीने ज्या तऱ्हेच्या कथा ते लिहितात त्यांची नीटनेटकी साथ करण्याइतके भाषाप्रभुत्व त्यांच्यापाशी आहे.

विविधता आहे पण सूक्ष्मता नाही, रंग आहे पण धार नाही. आणि जीवनाविषयी उफाळणारा उत्साह आहे पण त्याला निवांत शब्दरूप देण्याइतका कलेचा संयम नाही. अशा गंगाजमनी घाटाच्या या लोकप्रिय लघुकथालेखकाचे भवितव्य काय ! त्याचा अंदाज येणे कठीण आहे. कारण त्याचे बळ एकाच दिशेने एकवटलेले नाही आणि त्याच्या वाङ्मयीन व्यक्तिवाभोवतीच कसलीतरी धूसरता आहे.

★ ★ ★





## लपलेला ओघ

कोण्या एके काळी या महाराष्ट्र देशात अशी भुमका उठली की कथावाङ्मय अगदीच शहरी झाल्यामुळे त्याची प्रकृती खालावली आहे, सबब त्याला खेड्या-पाड्याची गुणकारी हवा दाखवली पाहिजे. रुचिपालटीसाठी हपापलेल्या वाचकां-इतकेच ते रांधून कंटाळलेल्या लेखकांनाही हे नवे अनुपान ऐकताच पडले. मुंबई-पुण्याबाहेर महाराष्ट्रात वस्ती आहे याचा सुगावा लागला, आणि वस्तीप्रमाणे प्रकृती बदलणे शक्य आहे याचा चुकतमाकत अंदाज आला. नाहीतर, केवळ भौगोलिक अर्थाने सावंतवाडीत जरी गोष्ट घडली तरी तेथील नायक वोलताना पुणेकरासारखा आणि प्रेम करताना मुंबईकरासारखा असायचा. या खोड्यातून मराठी कथा बाहेर पडत आहे या वार्तेने तेव्हा आशा पालवली. पण झाले भलतेच. ती कथा गावोगाव फिरतीवर निघाली खरी, पण आपल्या जुन्या खोड्यासकट, फरफटत आणि त्यामुळे अधिक पांगळी वनून. तीच पात्रे, तेच प्रेम. फक्त मागील पडदा बदलला. कोचखुर्च्या आणि लताकुंज यांऐवजी नदीघाट आणि शाळू, यांचा प्रेमाला आधार आणि आडोसा मिळाला. पात्रांच्य मेकअप वरोवर नावेही बदलली. पण मधुकरचा म्हादू आणि शारदेची सारजा होऊन तुळतुळीत भांगावर मुंडासे आले अथवा कुंकवाचा व्याप वाढला तरी त्याआडची करणी तीच राहिली. या नव्या सोंगाला ग्रामीण असे भारदस्त नावही लगोलग मिळाले. संस्कृत नावनिशी उकरून काढणे हा आपल्या रिकामटेकड्या विद्वत्तेचा आवडता चाळा आहे. ते नाव फौलावले आणि त्याला शोभेशा कथांची मासिक पैदास चालू झाली. काही भावडे आणि काही मतलबी कवीही या गावरान उद्योगात सामील झाले. परिणामी वाङ्मयक्षेत्रात हे तण फार माजले. मुद्देवाने ते इतके माजले की समज आलेल्या वाचकांना ते डोळ्यांपुढे नकोसे झाले.

दुर्दैवाने ज्यांच्याविषयी हे साहित्य लिहिले जात होते, त्यांना वाचता येत नव्हते; किंवा आल्यास साहित्य वाचण्याची सवय अथवा सवड त्यांना नव्हती. ते त्यांनी वाचले असते तर लिहिणाऱ्यांची धडगत नव्हती. हे जाणूनच त्या लेखकांनी वाचकांच्या एका जातीवर नजर ठेवून लिहिले. ती जात म्हणजे लहानमोठ्या शहरातील मध्यम-वर्ग. तोही पुरा नव्हे. उच्च शिक्षण ज्यांनी घेतले, व ज्यांच्याबाबत ते व्यर्थ गेले नाही, असा अगदी वरचा पातळ थर त्यांनी वगळला. आर्थिक अंगानेही पाहाता त्यातल्या त्यात संपन्न असा एक वरचा पापुद्रा आहे, पण त्याला साहित्याचे सोयरसुतक नसते. एकूण बेताचेच, आणि केवळ परीक्षार्थी, शिक्षण अंगावरून गेलेला, जमाखर्चाच्या विवंचनांनी आणि संभावितपणाच्या काचाखाली खुरटल्यासारखा वागणारा, त्यातही

कच्च्या वयाचा आणि विशपतः स्त्रीलिंगी, वाचक अशा साहित्याला खास मानवला. खड्यातील जीवन फार सुंदर असते ही भाकडकथा फार वेळा ऐकल्यामुळे या वाचकाला खरी वाटत असते. 'खेड्याकडे चला' या ओळीतील शाळकरी देशाभिमानाचा सुरही पोरवयात त्याच्यात भिनलेला असतो. खुद्द त्याचे जीवन निःसत्त्व, बेचव आणि रंगहीन असल्यामुळे खेड्यांविषयीची ती थाप त्याला फार रुचली. नव्हे, तिचा केवढा विसावा वाटला. सुटीसाठी जायला खेडे उरले नसले तरी मित्रमंडळीच्या धोळक्यात 'ट्रिप्'साठी गेल्यावर कसलेही गांवढे गोड वाटते. त्या होषात काटे कुरवाळतात, आणि गवत चघळावेसे वाटू लागते, दोन दिवस हात सैल असतो म्हणून त्यात हवे ते विनासायास येते. या 'वनभोजनी' वृत्तीला गुदगुल्या करणारे 'ग्रामीण' साहित्य घंदा म्हणून यशस्वी ठरले. सर्वसाधारण ललित साहित्याची प्रकृतीही त्याहून वेगळी नव्हती.

त्या ललित पंथाचे प्रमुख आचार्य प्रा. नारायण सीताराम फडके. दीडदोन वर्षांपूर्वीच नवकथेची निर्भर्त्सना करतांना "वास्तवतेचा अवास्तव छंद" वाईट असा त्यांनी इशारा दिला. पाहिले ते कोणीही लिहील; नसेल ते कागदावर निर्माण करण्यात कलेची शहामत अशी त्यांची श्रद्धा. त्या निर्धाराने त्यांनी लिहिले. खरे म्हणजे 'शहरी' कथाविरुद्ध कुई उठली ती फडक्यांच्या पहिल्या कादंबऱ्या यशस्वी झाल्यानंतर, किंवा झाल्यामुळे. पण त्यातून निराळा मार्ग आपण हुडकला असा कांगावा करीत 'ग्रामीण' अथवा 'राजकीय' कादंबऱ्या लिहिणारे लेखक फडक्यां-भोवतीच प्रदक्षिणा घालीत राहिले. खुद्द फडक्यांनीही अशाच गिरक्या घेऊन आपले आसन घट्ट केले. त्यांचेच मंत्रतंत्र कानामात्रांच्या चलाख फरकाने इतरांनीही वापरले. गुलगुलीत प्रेमाला मोटर किंवा आगगाडीचा दुसरा वर्ग याऐवजी खटान्याचे वाहन दिले. बंगल्याची चित्रासारखी झोपडी केली. 'राजकीय' म्हटल्या जाणाऱ्या कादंबरीकारांनीही असाच साज मिळवून घेतला.

आपली खेडी उजाड झाली आहेत. दारिद्याने काळवंडली आहेत. मूळच्या माणुसकीवर शेवाळ चढून दुरावे आणि दुस्वास चिघळले. या वाताहतीत विरोधाने कोठे गुणसौंदर्य चमकले तरी त्याने चित्राचा भकासपणा अधिकच वाढतो. पण आपल्या साहित्यातील ग्रामीण हिशेवाने तेथे आवादीआबाद आहे. सर्वत्र गोकुळ आहे. ओल्यासुक्या दुष्काळाने कोंकण आणि देशावरील जिल्हे वाळून जात असले तरी आमच्या या रंगीत चित्रांतील नायिका आणि गाई पुष्टच असणार. खेड्यांतील स्त्रिया जनावरासारखे कष्ट उपसत खचून जात असल्या तरी त्यांचे दळणकांडण, धुणीभांडी करणे आणि नदीवरून पाणी वाहून आणणे यात काव्य आहे, हा बावळट समज आम्ही अजून उराशी बाळगला आहे. सुष्टदुष्टांचे नेहमीचे सोपे 'फॉर्म्युले' वापरले, पण खेड्यांना सुष्टांचा पुरवठा अधिक केला. बोलण्यातील भावच नव्हे तर घाटही पांढरपेशा ठेवून माफक वास्तवता म्हणून 'पिरत'सारखे चारदोन



निरुपद्रवी 'ग्रामीण' शब्द त्यात टाकले. आपल्या पुस्तकी भाषेतील शब्दांचीच अशुद्ध रूपे म्हणजे खेडवळ भाषा असे झाले. वस्तुतः प्रामाणिक खेडवळ तुमची आमची फिकट भाषा न बोलता दणकट भाषा बोलतो आणि ठायीठायी विराम-चिन्हासारख्या शिब्या टाकतो, पण ग्राम्य आणि ग्रामीण यांची आपण गळत होऊ दिली नाही. राहावलेच नाही तर सूचक फुल्या वापरल्या ! असे आपले साहित्य केवळ नावेगावे आणि भाषेच्या चार लकवी एवढ्यापुरतेच ठोकळमानाने 'ग्रामीण' होते.

'प्रादेशिक कथा' ही त्याचीच पुढची पायरी. 'ग्रामीण' कथा महाराष्ट्रातील [ किंवा मंगळावरील ] कोणत्याही खेड्याला लागू पडणारी; ही अनिश्चितता टाळण्यासाठी विशिष्ट प्रदेशांबाबतच्या कथा लिहिण्याचाच पायंडा पडला. उपक्रम स्तुत्य होता, पण परिणामी तो एकंदरीने उपद्रवकारक ठरला. कोणी कोंकणाविषयी खोट्या कथा लिहिल्या, कोणी गोव्याविषयी. साधारणतः कृती वर दिलेलीच, फक्त त्यांत आंबे, माड, काजू अथवा देवचार असला कोंकणी मसाला टाकायचा, किंवा वाफोर, कुळागर, भावीण असला गोमंतकी गरम मसाला टाकायचा, कधी 'श्रेष्ठ धारिष्ट' दाखवून माझी अथवा दारू यांचा वास घ्यायचा. अशा प्रादेशिक कथांतील मोठा धोका हा की त्या प्रदेशाबाहेरच्या वाचकांना त्या सोंगाड्या आहेत हे उमगत नाही. गोव्याची सर्वांत अधिक बदनामी तेथील काही कथाकारांनी केली ! गोवा हा एक सोज्जळ कुंटणखाना आहे असा लौकिक त्यांनी आपल्या भूमीला मिळवून दिला. कोंकणाविषयीही हळव्या आणि रडव्या कथा लिहून काही दुबळ्या लेखकांनी त्या कंगाल आणि कडवटलेल्या प्रदेशाला अन्याय केला. कालपरवांपर्यंत ही अवस्था होती. अपवाद असले तर ते थोडे. मामा वरेरकर हे त्यांतील एक. त्यांनी मालवणी लोकांना, विशेषतः छियांना, आपली धार दिली.

पण आता रंग बदलत आहे. मराठी कथेत नवीन बळ आले आहे. कारण केवळ वरवरच्या कसबात गुंतून न पडता अनुभवाच्या गाभ्याला ती हात घालू पाहात आहे. जीवनाशी इमान राखण्याचा तिचा आटोकाट प्रयत्न चालू आहे. म्हणून श्री. ना. पेंडसे यांनी आपल्या तीन कादंबऱ्यांत उत्तर कोंकणचा एक छोटा तुकडा जिवंतपणे उभा केला. दक्षिण महाराष्ट्राचे विशेषतः माणदेशचे असे भाग्य उजळले ते माडगूळकर बंधूंमुळे. पण देश-कोंकण, शहर-खेडेगाव, असल्या कोंदट कप्प्यांत ही नवीन कथा सामावलेली नाही. पु. भा. भावे, अरविंद गोखले, गंगाधर गाडगीळ इत्यादींनी मुंबई-पुणे-नागपूर यांविषयी लिहिले, पण ते एकसांची अथवा पोषाखी-पणाने नाही. माडगूळकर बंधूंनी कळकट गावांची चित्रे काढली ती जिवंत अनुभवाचे टवटवीत रंग देऊन. भूगोलाच्या मानोव रेषांनी या कथाकारांची शब्दचित्रे बांधलेली नाहीत. त्यांतील माणुसकी सर्वस्पर्शी आहे.

श्री. ग. दि. माडगूळकरांना गेल्या पाचसात वर्षांत दृष्ट लागण्यासारखी

कीर्ती लाभली, ती मुख्यतः कवी आणि पटकथाकार म्हणून. चित्रपटासाठी हुकमी कविता लिहूनही त्यांची 'पदे' न होऊ देणारा हा जातिवंत कवि. पण त्यांची आणखीही भरपूर कविता आहे. त्यांतील काही वेचाळीसच्या चळवळीत हजारो तोंडांत खेळत होती. या कणखर शाहिरीबरोबर त्यांनी नाजूक कविताही लिहिली. असा मूळचा पिंड कवीचा. पण इतर काही आधुनिक कवींप्रमाणे माडगूळकरही लघुकथेकडे वळले. त्यांनी लघुकथा फार थोड्या लिहिल्या. पण त्या अशा की 'इतक्याच का?' असा प्रश्न मनात उभा राहावा. अनेक अवधाने सांभाळीत पटकथा बांधणाऱ्या लेखकाला लघुकथेची एकाग्रता बिकट वाटावी; पण मला वाटते, माडगूळकरातील कवीने ती सुकर केली असावी.

'सिनेमातला माणूस' आणि 'मावशी परत आल्या, पण' यातील मी म्हणजे स्वतः माडगूळकरच. त्यांच्या बंधूंनीही आपण व आपले कुटुंबीय याविषयी मोकळेपणाने पण अलिप्तपणाने कथा लिहिल्या आहेत. लहानपणच्या अपेष्टा सांगितल्या तरी त्यात नाटकीपणा नाही. त्या खडतर दिवसांनी या कलावंतांना तीक्ष्णता दिली. सुखवस्तू कुटुंबाच्या कोंडवाड्यात मुलांची ग्रहणशक्ती अधू होण्याचा धोका असतो. त्यासून वचावलेल्या या बंधूंनी विविध अनुभव गाठी बांधले. त्यांचा ताजेपणा हरवू दिला नाही. शिक्षण फारसे झाले नाही, हेही कदाचित त्या ताजेपणाच्या पथ्यावर पडले असावे. शिक्षण, विशेषतः पदवी, आणि लेखन यांचे आपले त्रैाशिक फार सोपे म्हणून अनेक वेळा खोटे ठरले आहे. पाव डझन वरिष्ठ पदव्या वाहणाऱ्यांनी गचाळ लेखन केले आहे, आणि शाळेशीही ज्यांनी फारशी घसट ठेवलेली नाही अशांनी अति-सुंदर लिहिले. आपले परपुष्ट साहित्य पाहता माडगूळकरांना इंग्रजीचा विशेष संपर्क लागला नाही हे भाग्य असे म्हणावे लागते. नाहीतर कळत न कळत उसनवारी करण्यात त्यांची लेखणी अर्धी झिजली असती. एच्. ई. बट्स काय म्हणतो हे ठाऊक नसल्यामुळे माडगूळकरांच्या लघुकथा शंभर टक्के माडगूळकरी झाल्या आहेत.

या आठ कथांतील एकही सुखान्त नाही. कालच्या 'ग्रामीण' कथांचा शेवट सहसा इतर गोडगोड कथांप्रमाणे 'प्रणयपूर्तीत' (म्हणजे फक्त विवाहात!) होत असे; सगळे संशय फिटत असत. 'सिनेमातला माणूस' असूनही माडगूळकरांनी थंडातील परिस्थिती तेथे लादीत असलेला गुळचटपणा या कथांबाहेर ठेवला. "सद्या हेकणे" ही "सिनेमाची गोष्ट" असे टिपेत सांगून जणू लेखकाने तिचा नूर काहीसा कचकड्याचा आहे अशी कबुलीच दिली आहे. पण चित्रपटसृष्टीचे एक सूक्ष्म देणेही या सर्व कथांत आहे. यातील घटना, माणसे आणि पार्श्वभूमी यांचा परस्परमेळ साधून लेखक जणू रेखीवपणे प्रथम मनश्चित्रात पाहतो, आणि मग ते कागदावर उतरवितो. म्हणून वर्णनाचा सैलपणा नाही आणि पात्रांच्या आकृती स्पष्ट आहेत. माडगूळकरांसारख्या कलावंताला हे मूळचेच देणे असते, पण चित्रपट-



शिल्पाच्या अनुभवाने त्याला बारकाई आणि निश्चितता येते.

हे पुस्तकाचे परीक्षण नाही, पण सहज डोळ्यांत भरणारे आणखी दोनतीन विशेष सांगायला हवेत. या कथांपैकी एकही रूढ अर्थाने 'प्रेमकथा' नाही. यांतील वेगळेपणा व संयम अर्थपूर्ण आहेतच, पण 'वीज'मध्ये आपल्या नेहमीच्या कथांतील फिकट आणि शिष्टमान्य प्रेमाहून निराळा असा नैसर्गिक पण जाळणारा विकार हलक्या हाताने आणि गाढ सहानुभूतीने चितारला आहे. त्याची 'विनोदी गोष्ट' कोणीही केली असती. तशाच 'मोती' वगैरे वेगळ्याच ढंगाच्या कथा. आणि या सर्व कथा इतक्या रसरशीतपणे लिहिलेल्या असूनही 'शैली' ची नखरेल जाणीव कोठे खटकत नाही. गेल्या पिढीचे अर्ध्याहून अधिक साहित्य 'शैलीने' गारद केले आहे हे ध्यानात घेता माडगूळकरासारख्या नव्या लेखकांची साहित्याला वाचविण्याची ही धडपड पाहून आनंद वाटतो. अशी अनेक आशास्थाने या 'लपलेल्या ओघांत' आहेत. आणि हा ओघही वुजरेपणाने लपून न राहता अधिकाधिक खळा-ळेला अशी आशा वाटते.

★ ★ ★

## कथाकांता

कवितेप्रमाणे कथेतही नव्याजुन्याचा लढा सुरू होऊन एक तप लोटले. यथा-काल नव्याची सरशी झाली; तिचे जणू गमक म्हणून, आणि काहीसा तिचा प्रभाव म्हणून, कित्येक जुन्यांनी नव्यात आपले चंबुगबळे टाकले. उलट, क्वचित् एखाद्या नव्यानेही, उपरती झाल्यासारखी, जुन्याची मुद्रा धारण केली, मिरवली. खरे म्हणजे या धुमश्चक्रीच्या पहिल्या ह्योषात उठलेला धुरळा खाली बसल्यावर दोन पक्षांमधील रेषा हरवल्यासारखी झाली. मग जो तो आपल्या सोयीप्रमाणे आणि सम-जुतीप्रमाणे ती आखून घेऊ लागला. कोणी कडव्या आत्मविश्वासाने आपण आणि आपले गीत यापुरता नव्याचा संकोच केला; तर कोणी नव्याचे दावे इतके सैल केले की कसलेही मुंडके त्यातून विनासायास निघावे ! नवे म्हणजे केवळ चलाख नावीन्य नव्हे याचा कौणाला विसर पडला, तर चांगले म्हणजे नवे व निकस, कृत्रिम म्हणजे जुने अशी सुटसुटीत भावडी वाटणीही! कोणी केली. ( “पुराणमित्येव न सर्वमवद्यम् ” असे एखाद्या नव्या कालिदासाला अदलावदलीने सांगावे लागेल ! ) असो. असा मौजेचा काला माजला आहे.

यांत महादेवशास्त्री जोशी कोठे बसतात ? नवकथाकारांची जी नावे थापण सध्यासारखी घडवडा म्हणतो त्यांत त्यांना स्थान नाही. कोणी सद्धेतूने ते त्यांच्यावर वळे लादलेच तर बहुधा ते स्वतःच ‘ शांतं पापम् ’ म्हणतील ! आणि नवकथेची जी आग्रही चालरीत आपल्या ओळखीची आहे तिचा त्यांनी आपल्याला सहसा स्पर्श होऊ दिलेला नाही हेही खरेच. म्हणजे त्यांना जुन्यांच्या पंक्तीला बसवणे प्राप्तच झाले पण ती पंगतही जरा अस्ताव्यस्तच आहे. तेथे नाही म्हटले तरी सबगोलंकार आहे; शास्त्रीबुवांना कदाचित अवघडल्यासारखे होईल.

महादेवशास्त्री जोश्यांनी कथालेखनाला आरंभ केला तो पंचवीस वर्षांपूर्वी; त्यांच्या पहिल्या कथासंग्रहाला आता वीस वर्षे होत आली. म्हणजे पंचांगाच्या गणनेने ते चांगलेच जुने झाले. ते या क्षेत्रात आले तेव्हा फडके-खांडेकरांचा बहर ओसरला नव्हता, आणि थ. गो. जोशी व बोकील पहिल्या बहरात होते. यांतील दुसऱ्या जोडीचे वळण तेव्हा नवे म्हणून गाजत होते. काणेकरांचे नवेपण खरोखर फार वेगळे होते, पण त्यांच्या कवितेप्रमाणेच लखनू चमकले नाही तोच भावळून गेले. कुसुमावती देशपांडे आणि वामन चोरघडे यांची बारीक कुसर डोळ्यांत भरत होती, पण ती मर्यादित वाचकांच्या, मुक्ताबाई आणि कमलाबाई टिळक यांच्या भारदस्त कथाही त्याच मर्यादेशी थवकल्या. विभावरी शिरूरकरांनी हादरा दिला तो आपल्या कथा-विषयांनी. इतरही होतेच. वरेरकरांच्या नाटकी संसारात त्यांच्या साध्या कथांना



अगदीच आश्रिताची कळा आली. एका अंगाच्या झळाळीने दुसरे कोमेजण्याचा हा प्रकार पुढे लौकरच कुसुमाग्रज शिरवाडकरांवाबतही झाला. असो. महादेवशास्त्री जोशी या नावांनी कमीअधिक गजबजलेल्या क्षेत्रात उतरले ते काही विलक्षण शिष्यासामग्री घेऊन नव्हे. त्यांचे बस्तान बसायला काही काळ लोटावा लागला; त्या काळात त्यांनी लेखनाच्या अन्य क्षेत्रांत चुणूक दाखवली. त्यांची कथा पुऱ्या आकाराला आली तेव्हा तिच्या पाठीशी ही पुण्याई थोडीफार होतीच.

या वीसपंचवीस वर्षांत महादेवशास्त्र्यांची कथा अनेक अंगांनी विकसली; त्यांच्याभोवती मराठी कथेचा विकास होत होता; तिच्या फुलत्या सत्त्वापैकी आपल्या प्रकृतीला अनुरूप असा अंश शास्त्रीबुवांच्या कथेने कळत-नकळत आत्मसात् केला, आणि तो अंगी लागला. त्यांचा पहिला कथासंग्रह 'वेलविस्तार' आणि शेवटचा 'कन्यादान' हे एकत्र वाचले तर ही वाढ मनात ठसेल. या दरम्यान आणखी आठ संग्रह निघाले. म्हणजे लिखाण विपुल; पण वैपुल्याच्या अनुषंगाने येणारा एकसुरीपणा, तेच ते गिरविण्याचा दोष, त्यांनी एकंदरीत टाळला. आणि विविधताही आहे ती खटाटोपाची नव्हे; चिकित्सेखोर टीकाकाराला बाबा-पुता करण्यासाठी स्थळ, काळ, वेळ, भाषा, यांत निरनिराळेपण आणून जमविलेली वरवरची मखलाशी नव्हे. किंबहुना या तपशिलांवाबत त्यांच्या कथेचा प्रपंच आटोपशीरच राहिला. तो फुगविण्याचा हव्यास नाही. आरंभापासूनच त्यांच्या कथेची दोन वैशिष्ट्ये स्पष्ट आहेत :- ( १ ) गोमंतकाची पार्श्वभूमी, ( २ ) संस्कृत आणि प्राचीन मराठी साहित्याच्या संस्कारांनी नटलेली भाषा. ही दोन्ही साहजिक आहेत. महादेवशास्त्री मूळचे गोमंतकांतील आणि त्यांची बहुतेक हयात तेथेच गेली; आणि तिचे शिक्षणाने व फार काळ व्यवसायाने 'शास्त्री'. पण ती अंगभूत वैशिष्ट्ये आहेत; केवळ साहित्यिक लकवी नव्हेत.

अशा पोकळ लकवींची नकली करणी आपण पाहिली आहे; काही मातबर लेखकांनाही तिचा मोह सुटलेला नाही. स्थळ-वैशिष्ट्याचेच घ्या. शहरी कथाकादंबऱ्यांनी तोंडाला मिठी बसली तेव्हा रुचिपालटीसाठी आणि थोडेसे देशभक्तीसाठीही 'ग्रामीण' लेखन होऊ लागले. पण त्या लुटपुटूच्या आणि बिनचेहेऱ्याच्या गावांचा खोटारडेपणा लौकरच उघडा पडला. आणि वास्तवाच्या नव्या उमाळ्याशी मिळतेजुळते असे साहित्य रोचक वाटले. व्यंकटेश माडगूळकरांनी आपला माणदेश आणि पेंडश्यांनी उत्तरकोकणातला आपला परिसर यांची जिवंत चित्रे काढली. त्यांनी प्रभावित केलेल्या शंकर पाटील, द. मा. मिरासदार, रणजित देसाई, मधु मंगेश कर्णिक, इत्यादींनी आपापल्या भूमीला बोलके केले. ही समृद्धी मोठी भाग्याची. पण प्रादेशिकतेचा शिक्रा लोकप्रिय होताच त्या शिकक्यासाठी धातुरमातुर ऐवज जमविण्याची हुशारी वाढीला लागेल अशी भीति वाटू लागली आहे. ती वर उल्लेख केलेल्या कलदार लेखकांचे जातिवंत साहित्य नमुन्यादाखल समोर असूनही, आणि

वाचक अधिक डोळस झाला असूनही. मग, पंधरावीस वर्षांपूर्वी जेव्हा ग्रामीण साहित्याचा लेखकही डोळस नव्हता. तेव्हा असल्या तकलुपी लेखनाचा धोका कित्येक पटींनी मोठा होता. एरव्हीच्या फिकट, पोशाखी कथेच्या मानाने ग्रामीण कथेत वेळूटपणाला थोडा अधिक वाव होता; भाषेची परीटघडी जरा मोडता येई. करणी रंगेल तशी वाणीही रंगेल बने. पण करणीला संपूर्ण 'लायसन' होते ते गोव्याच्या कथांत. गोव्याविषयी बहुसंख्य वाचकांत भरपूर अज्ञान आणि गैरसमज आणि थोडेसे चमत्कारिक कुतूहल असल्यामुळे काय लिहिले याबद्दल फारसा विधिनिषेध नव्हता. गोवा म्हटले की कल्पना हुळहुळायची; तिला आणखी चेतविण्याचा उद्योग तेवढा कठीण नव्हता. दारू स्वस्त, तीही पुण्यामुंबईतल्यापेक्षा उजळ माध्याने घेण्याची सोय, कलावंतिणींची वर्दळ आणि तिला निमित्तमात्र थोडीशी कला; दुसऱ्या वाजूला, देवदेवळे-भाविकपणा-भोळेपणा, इत्यादी. आणि या दोहोंतील वरवरच्या विरोधाचा लीलया निरास करणारा दुवा म्हणजे भावीण. या गोमंतकीय नरमगरम मसाल्याला वाचक चटावला. त्याची खुमारी वाढविण्यासाठी कोणी गुंजामाशाने राजकारणही टाकले. सगळे मिश्रण कसे डोक्यात चढणारे ! दारूला मदिरा, ( आणि ग्लासाला चपक ), वेश्येला कलावंतीण, आणि वडवडीला राजकारण म्हणणारा संभावित कथाकादंबरीकार लेखणीकरवी वासनापूर्ति करून घेऊ लागला—आणि त्या प्रकृतीचा वाचकही ! अन्यत्र हे होई त्याहून गोव्यात अधिक सोपे ! गोव्यावर फिरंग्याइतकेच असल्या लेखणीच्या रंगरावांनीही अत्याचार केले आहेत.

या छटेल अनुपानात थोडासा भाषेचाही भाग असतो. पोर्तुगीज आणि कोंकणी शब्दांचा मधूनमधून वास दिला की रुची-आणखी वाढते. शरावीला आणि राजकारणाला पोर्तुगीज शब्दांनी उठाव येतो; प्रेमाला कोंकणी बरी. अपरिचित बोली-विषयी कुतूहल असणे साहजिक; त्यात शिष्ट भाषेविषयींच्या कोत्या आणि सोवळथा कल्पनावर ज्यांचा पिंड वाढला आहे त्यांच्यांत ते अधिक चिघळते. पुन्हा अशिष्ट उद्योगांना 'तसलीच' भाषा साजून दिसते असाही सुप्त ग्रह !

आणि गोव्याची स्त्रीदेहसौंदर्याइतकीच निसर्गसौंदर्याबद्दलही ख्याती. तिचाही छान उपयोग झाला. माणसाच्या बेहोपीला तिचे कौटुंब मिळाले; क्वचित् निसर्गावर लोटताही आले. एखाद्या बोरकरांच्या कवितेच्या नसांतून ते सौंदर्य खेळते, तिला तेज देते. एरव्ही त्याची 'पार्श्वभूमी'च अधिक—शोभेसाठी तपशील. अशी ही गोव्याची यक्षभूमि, आणि अशी तिची साहित्यिक परवड !

सुदैवाने गोव्याविषयीचे सगळेच कथावाङ्मय अशा जातीचे नाही. वस्तुतः गोव्याचा पहिला 'प्रादेशिक' कथाग्रंथ म्हणजे वि. स. सुखठणकरांचा "स्वप्नाद्रीच्या पायथ्याशी" ( १९३१ ). त्याने निराळाच आणि निकोप सूर लावला; पण पुढे तो घसरला, खोटे नखरे करू लागला. तशा नखऱ्यांना लालचावलेल्या वाचकांची अनेक कथा-कादंबरीकरांनी सोय पाहिली; पण थोड्यांनी, फार थोड्यांनी, त्या दुर्दैवी



भूमीशी इमान राखले, ते राखूनही कधी भक्तीच्या गहिवरांत चित्रण धूसर झाले, अकारण 'काव्यमय' झाले—बोरकरांसारख्यातही गोव्याच्या भोळ्या सौंदर्याने सगळे ग्रासले !

महादेवशास्त्री जोश्यांनी हे मोह टाळले. त्यांची कथा कलावंतिणी-भाविर्णी-भोवती फेर धरीत नाही; देवळाभोवतीही नाही. ती गृहस्थांच्या घरांविषयी आहे; कुटुंबजीवनातील सुखदुःखांविषयी आहे. ही कुटुंबेही कष्टाळू मध्यम-वर्गाची. तेथे विलासाला सवड नाही. एखादा नासला तर तो बाहेरच्या नादांनी. अर्थात् फक्त सोज्वळ ते दाखविणे म्हणजे एकांगीपणाचे असा अपवाद घेतला गेला आहे; नसता तर नवल. गोव्याच्या जीवनातील भोगासक्तीतच रंगणाऱ्या कथांवरचा मुख्य आक्षेप असा की तिच्यापलीकडे तेथे आणखी काही आहेच; अर्थात् तीही आहे. कदाचित् कमी प्रमाणात. पण शास्त्रीबुवांनी तिकडे अगदीच डोळेझाक केली—ही तक्रार. पण या पुराणिक कुटुंबातील वेदशास्त्रसंपन्न पंडिताने जे नीटसे पाहिले नाही त्यावर त्याने लिहावे हा आग्रह का ? आणि तेही आपल्या भूमीविषयांच्या वाचकांतील काही भडक आणि विकृत अपेक्षा पुरवाव्या म्हणून ? या अपेक्षाभंगानेच शास्त्रीबुवांवर होणाऱ्या काही टीकेला धार दिली असावी !

या टीकेचा रोख असा की शास्त्रीबुवाही आपल्या आदर्श, कल्पनारम्य ('रोमॅटिक') जगात वावरत असतात—म्हणजे पारंपरिक नीतिकल्पनांच्या. तेथे जुन्यापुराण्या गोष्टींतल्याप्रमाणे सुष्टदुष्टांची सोपी वाटणी असते, आणि शेवटी सुष्टांचा जय व दुष्टांचे निर्दालन होते. सुदैवाने ( की दुर्दैवाने ? ) तसे काही होत नाही. त्यांची अभागी माणसे दुःखांत पिचत राहातात; दुःख देणारी माणसे आपल्या वाटेने चालत राहातात. त्यांचे साधे हृदय—परिवर्तनही सहसा होत नाही. 'अरत्र ना परत्र' मधील लखू आचाऱ्याला चोरीच्या आरोपावरून पोलिसांनी पकडून नेले हे त्या पिसाटाचे 'निर्दालन' नव्हे. ती तुंगाच्या दुर्दैवाची परभावधि; त्यामुळे ती आपल्या भयाण माहेरी लोटली गेली. 'वैशाखवणव्या'ची नायिका परित्यक्ता होऊन खितपत पडली; तिचा परागंदा झालेला बदफैली नवरा आणि कठोर सासुसासरे यांचे दुःख त्यापुढे यःकश्चित्. पण हरएक दुःखाची जबाबदारी उचलायला कोणी दुष्ट हवाच असाही शास्त्रीबुवांचा आग्रह नसावा. 'तो मला हवा आहे' मधील स्त्रीला वेड का लागले ? या बहुतेक कहाण्या दुःखितांच्या आहेत. त्यांच्या गाभ्याशी शास्त्रीबुवांच्या निष्ठा असतील; आहेत. पण त्या सगळ्याच पारंपरिक नाहीत. आणि तसली तात्पर्ये ठसविण्यासाठी या कहाण्या लिहिलेल्या नसाव्या. अतिरंजित दुःख हेही 'रोमॅटिक'पणाचे एक लक्षण आहे. या कहाण्यांतील दुःखे संयमाने सांगितली आहेत; त्यांची नाटकी लांबण नाही. आणि ही सगळी वास्तव जगाच्या धकाधकीतून पळवाट नव्हेच नव्हे ! आणि गोव्याच्या संदर्भात 'रोमॅटिक'चा दुसरा अधिक लोकप्रिय अर्थ संभवतो तो येथे औषधालाही नाही, हे सुज्ञांस सांगणे नलगे !

महादेवशास्त्र्यांची सोज्वळताही संकुचित नाही; तिची नीती मद्द आणि ठोकळे-वाज नाही. अंतूच्या वायकोचे पाऊल वाकडे पडले ( 'ते नाटक ! हे नाटक ! ' ); तिला अंतूप्रमाणे शास्त्रीबुवांनीही उदार मनाने क्षमा केली. त्याच अपराधाबद्दल दुसऱ्या एका कथेत एका बालविधवेला त्यांची सहानुभूती लाभली आहे. विपरीत परिस्थितीने या स्त्रीया, आणि दुसऱ्या कथेतील मास्तर, यांना फशी पाडले ही जाणीव नीतिवाजांत आणि आदर्शवाद्यांत सहसा नसते. सगळ्या आर्य सदगुणांचे कंत्राट स्त्रीच्या खांद्यावर देऊन तिचा पाय, नव्हे, मनोवृत्तीही जरा घसरताच संस्कृती कोसळली असा कांगावा करणाऱ्या दांभिक नीतीने त्यांची माणुसकी डागळलेली नाही. पण अनीतीचे छुपे समर्थनही, किंवा शिफारस, नाही. अनीतीचा चविष्ट घोळ घालून वाचकाच्या वासना पुऱ्या चाळवल्यानंतर ( आणि स्वप्नरंजनाने आपल्या पुरवल्यानंतर ) नैतिक सारवासारव करून नामानिराळे होण्याचा दांभिकपणाचा दुसरा साळसूद प्रकारही त्यांच्यांत नाही. स्वभावचित्रणातील परकायाप्रवेशाचे तत्त्व मान्य केले तर आपले काही भोगचित्रपटू कथाकादंबरीकार कोणत्या क्षणी कोणत्या पात्रात प्रवेश करतात याची तपासणी मनोरंजक ठरेल !

पुन्हा एकदा गोवे. या निष्ठा जोपासणाऱ्या लेखकाने आपल्या प्रदेशातील ( व बाहेरच्याही ) संसाराची ही चित्रे सहानुभूतीने आणि कमीअधिक अल्पित-पणान काढली आहेत. येथे कोकणी शब्द अधुनमधुन भेटतात. पण ते अट्टहासाने येत नाहीत. निसर्गरेखेत गोव्याइतकेच सगळे कोकण आहे. किंबहुना निसर्गाची लफफेवाज वर्णने नाहीत. लाल माती, हिरवी झाडी, धुंद करणारा सुगंध—यांपैकी काही नाही. साधा समुद्रदेखील नाही. कोठे चांदणे आहे की नाही हेही आठवत नाही. पण निसर्गाचे असले ढंग येथे हवेत कशाला ? या उन्मादाच्या कथा नाहीतच; व्यथांच्या आहेत. त्या व्यथाही बहुधा आतल्या आत जळणाऱ्या. आसवं "बाहेर गळायची ती आत गळू लागली"—अशा मुक्या वेदनेला निसर्गापासुनही तोंड चुकवायचे असते. गोव्याच्या गोष्टी लिहायच्या आणि निसर्गवर्णन करायचे नाही, किंवा माणसाच्या भावनावासनांची निसर्गाशी सांगड घालायची नाही हे आक्रितच. पुन्हा असेही नव्हे की हा कोणी शुष्क वेदाभ्यासजड पंडित आहे. शास्त्रीबोवांना सूक्ष्म सौंदर्यरुची आहे—कदाचित् गोव्यानेच ती त्यांच्या रक्तात घातली असेल. ती प्राचीन साहित्यावर पुष्ट झालेली आहे. क्वचित् निसर्गाच्या लावण्याचा उल्लेख आला ( किंवा स्त्रीच्या ) की या रसिकवराला भरून येते. संपन्न स्मृती जाग्या होतात, रेखीव उपमारूपके चमकू लागतात. आपल्या अन्य लेखनात अशा समयी शास्त्रीबुवा लेखणीचे चोज पुरवतात. कथांत नाही. कथा लिहिताना—ते फक्त कथा लिहितात. हा त्यांच्या कलेचा कणखरपणा, असो. म्हणून रूढ अर्थाने शास्त्रीबुवांची 'प्रादेशिकता' फार अल्प आहे. त्यांची माणसे महाराष्ट्रात, नव्हे, भारतात ठायीठायी भेटतील. ते गोव्याचे हा योगायोग. गोवे हा त्यांच्या कथांचा 'प्रदेश' नाही. 'भावनांचे



गोवे' हा त्यांचा प्रदेश—सनातन कौटुंबिक भावनांचा, माणसांमाणसांतील आपुलकीचा आणि तुराव्यांचा.

महादेवशास्त्री जोश्यांच्या भाषाशैलीने फार नाव मिळवले आहे. इतके की शंका यावी ! याला कारण शैली आणि 'शैलीकार' यांविषयीच्या आपल्या लोकप्रिय कल्पना ! कोणी नुसताच शब्दवेल्हाळ असतो, पण शैलीकाराचा तुरा मिरवितो. शास्त्रीबुवांनी संस्कृत आणि प्राचीन मराठी साहित्याचाही समरस होऊन व्यासंग केलेला. ती विविध शब्दसंपदा आत्मसात् झालेली, आणि वर मूळ पुराणिकांच्या व्यवसायात कमावलेली स्मरणशक्ती. ही त्रिपुटी काहीशी धोक्याची : धोका शब्द-प्रकोपाचा. शब्दांच्या दाटीत अर्थ घुसमटण्याचा. शास्त्रीबुवांच्या 'तीर्थरूप महाराष्ट्र' सारख्या नावाजलेल्या ग्रंथात हा धोका मधूनमधून उपटतो. संस्कृतिविषयक त्यांच्या अगदी अलीकडच्या लेखनात तो कदात आहे. कथांत त्याचा फारसा वासही नाही. अर्थात, मधूनच गीर्वाणवाणीचा उद्रेक होतोही. " तो आम्रवृक्ष पर्णसंभारांत वायु-लहरींना खेळवीत तिच्यासमोर उभा राही. " ( 'अरत्र ना परत्र' ) असे ते सहज लिहून जातात. ( किंवा जात ! ती कथा जुनी आहे. ) तसेच " तारेच्या मुद्रेवरची शरगता...घनसांद्र " झाली असे जयंताला वाटले म्हणे ( 'भावबळ' ). आपल्या वाणीचे संस्कार शास्त्रीबुवांनी नकळत या मानसपुत्राला दिले. गोव्यातील कोण्या गावचा खोत ग्रामस्थांच्या सभेत मोठे तयारीचे वक्तृत्व करतो. पण त्या गोष्टीचा जो सूर लागला आहे त्याच्याशी हे फारसे विसंगत नाही. आणि, क्वचित् अपवाद सोडल्यास, ते संस्कृत त्या त्या संदर्भात अनुरूप वाटते; जडजंबाल वाटत नाही. ते विनचूक आणि अचूक असते हे कटाक्षाने अशासाठी सांगायचे की आपल्या कित्येक शैलीकारांत ते विनचूकही नसते ( अचूक सोडाच ); पण भारदस्त शैलीसाठी ते वापरण्याचा हव्यास असतो ! तेच जुन्या मराठी शब्दांविषयी. त्यातील अर्थपूर्ण असतील त्यांचा उद्धार व्हावा हा विचार उत्तम, पण केवळ टूम म्हणून त्यांना नको तेथे वेठीला धरणारे काही ( एरव्ही ) चांगले लेखक आपल्या माहितीचे आहेत. शास्त्रीबुवांच्या भाषेने संस्कृत आणि जुनी मराठी यांची शब्दकळा स्वतःमध्ये जिरवून घेतली आहे; अलंकरणासाठी त्यांचा उपयोग ती करीत नाही. कथाकार महादेवशास्त्र्यांत कहाणी 'सांगितल्याची' सहजता आहे, बोलभाषेचा ओघ आहे, आणि त्याला वाहत्या वाणीची लय आहे. त्या ओघात घरगुती म्हणी चपखलपणे येतात. या वाक्याटवा-मागे कीर्तन-पुराण-काराच्या अनुभवाचे संचित असेलही; पण ते वापरण्यात विवेक आहे. शास्त्र्याची व्युत्पन्नता आहे, पण हरदासीपणा नाही; ज्ञानाचा देखावा नाही. या घरंदाज शैलीला अलंकाराचा सोस नाही, पण पारख आहे. सूक्ष्म संवेदना पेलण्याचे बळ आणि लवचिकपणा असूनही प्रतिमांचे चमत्कार दाखवण्याची नवी टूम तिच्यात नाही. तिचा अर्थ नितळ, आणि तिचे रूप प्रसन्न आहे.

वर म्हटले की शास्त्रीबुवा कथा 'सांगतात'; 'कथन' गौण मानणाऱ्या

नव्या पंथापैकी ते नव्हेत. त्यांच्या कथेत बरेचसे घडते—ती 'गोष्ट' असते— आणि ते संगतवारपणे, कथनतंत्राचे लक्ष्मणपंजे उगाच न वापरता, मांडलेले असते. संभाषणे आणि घटना यांची साखळी जमत जाते, आणि ही संभाषणे केवळ पूरक नसतात. शास्त्रीबुवा आपल्या पात्रांना मोकळेपणाने बोलू देतात—कीर्तनातल्यासारखे; आणि या बोलण्यांतून कथा पुढे सरते. आणि, अनेकदा, त्यांची कथा ही एखाद्या लहान समूहातील माणसांमधील लागावांध्यांची असते. त्या लागावांध्यांची वीण बोलण्याबोलण्यांतून पकड धरीत जाते. खुद्द लेखक क्वचितच काही बोलतो; तो फक्त कथेतील नाट्य उलगडून दाखवतो— किंवा उलगडू देतो. प्रास्ताविकाचाही घोळ नाही. पूर्वरंगाशिवाय सरळ आख्यानाला सुरुवात.

जे अनावश्यक ते टाळण्याची ही शिस्त निसर्गवर्णन आणि भाषाप्रभुत्वाचा उपयोग यांतील संयमातही कशी दिसते ते आपण पाहिलेच आहे. ही शिस्त काहीशी अंगात बाणवून घेतलेली आहे असे महादेवशास्त्र्यांच्या आरंभीच्या कथा आता वाचल्यानंतर वाटते; काहीशी ती सच्च्या कलावंताची सहज-प्रवृत्ती आहे. महादेवशास्त्र्यांच्या कथांवी ही एकाग्रता जुन्या कथेत नेहमीच आढळते असे नाही, आणि नव्या कथेचे ते एक निश्चित उद्दिष्ट आहे. शास्त्रीबुवांची नव्याशी ही जवळीक हा कालमहिमा आहे असे कोणी म्हणेल. की चांगली कथा, किंवा हुना चांगले ललितलेखन, हे नेहमीच असे एकाग्र होते ? नवकथेची गाजलेली वळण शास्त्रीबुवांत नाहीत. कोण जाणे ! ती लक्षणे म्हणजे ठाम पंथमुद्रा मानल्या नाहीत, आणि वास्तव हुडकण्याची ईर्ष्या हेच खऱ्याखऱ्या नवतेतील सत्त्व मानले, तर शास्त्रीबुवांना तिच्यावर थोडातरी अधिकार, विनय न सोडताही, सांगता येईल. आणि तो मानावा लागेल. सवंग शिक्षकांकडे दुर्लक्ष करावे. अगदी 'शास्त्री' या उपाधीकडेही. हा शास्त्री रसिक आहे—रसरारा शृंगारातही त्याची थोर गती आहे. विकृत शृंगाराचे त्याला वावडे असेल, पण लैंगिक वासनेला ओवळी मानून तो कथेबाहेर कधीच ठेवीत नाही. त्यांच्या सर्वच कथा बाळबोध आणि शालोपयोगी नाहीत ! त्यांच्याही काही नायिकांचे निःश्वास तसल्या दडपणांतून निघतात. 'खंडिता' ही त्यांच्या उत्कृष्ट कथांपैकी नव्हे, पण या दृष्टीने मनोरंजक आहे. त्यातील तरुण, रसिक नायिकेचा मनोभंग होतो. तिचा फाजील बाळबोध नवरा पहिल्या भेटीत तिला दूर वसवून आपण चार बंदांचे पत्र लिहितो—ते तिलाच : "सौ. रुक्मिणीस अनेक आशीर्वाद" च्या मायन्याने सुरू होऊन संसारशकट, गृहस्थाश्रम, रामदासस्वामी, इत्यादी पवित्र चिजांचा उपदेश करणारे....ढळत्या पदरावर कडक टीका करणारे. मग आपल्या नीतिवंत पित्याच्या तसविरीपुढे जोडण्याने नमस्काराचा विधी.... अनावर हुंदक्यांनी नायिकेची "नवतीची काया" गदगदून हालते. "त्या आवेगाची आमच्या नीतिपंडित पंतोजीला तिळाएवढीही किंमत वाटली नाही. 'आज रडतेस, पण उद्या हाच माझा सदुपदेश तुला तारक होईल,' हे त्याचे दिवा, मालव-



ताना उच्चारलेले कोरडे शब्द होते !” शास्त्रीबुवांच्या जुन्या निष्ठांविषयी बोलताना हा ‘नीतिपंडित’ मनात वागवावा. निष्ठा आहेत, पण त्या इतक्या वरवरच्या, सोंगाड्या आचारधर्मापुरत्या, बुद्रुक नाहीत; त्या मुरलेल्या आणि मूलभूत आहेत. सुसंस्कृत कामनिष्ठा ही त्यांपैकीच एक.

शास्त्रीबुवांच्या व्यक्तिचित्रणात गुंतागुंत कमी. माणसांत विसंगती असते आणि तिची मुळे अंतर्मनांत हरवलेली असतात हे आपल्या नव्या रुचीचे गृहीत कृत्य त्यांच्या कथाप्रकृतीशी जुळणारे नाही. त्यांची माणसे जणू एकाच दिशेला बांधलेली असतात, आणि नाकासमोर चालत राहतात. याचा अर्थ असा नव्हे की ती ठोकळ्या-सारखी असतात. आणि दिशा एक म्हणजे चालही एकच असेही नव्हे. त्यांचा पिंडही शिळ्या संकेतांतून निपजलेला नसतो. ‘घररिची’ चिमा अथवा ‘पुत्रवती’-तील आई या तोंडवळ्यांत वेगळेपण आहे. थोडे विशिष्टपणही. एखाद्या सामर्थ्यवान नवकथाकाराने त्याचे चढउतार फसव्या प्रकाशछायेनिशी रेखाटले असते; एखाद्याच ! गहनगूढ कोडी सोडवल्याचा आविर्भाव आणणारी कथाच अधिक. अवघड स्वरक्रीडेला गळा कोता पडला तर मानेच्या झटक्यांनी आणि हातवाऱ्यांनी आणि हावभावांनी ती दाखवणाऱ्या गायकासारखी. रसिक अजाण अथवा व्यग्र असला तर ते खूपूनही जाते-विशेषतः साथीच्या गोंगाटात. शास्त्रीबुवांत तसले अवलियांचे आविर्भाव नाहीत. ते साध्यासुध्या माणसांच्या गोष्टी रंगून सांगतात; त्या अनेकदा साध्या व्यवहारांसंबंधी असतात. लग्न ठरवण्यावद्दलच त्यांच्या कितीतरी कथा आहेत. या ‘कौटुंबिक’ कथा साचेबंद संबंधांच्या नाहीत. आई (किंवा माउली), वडील, भाऊ (राया) यांच्या हुकमी मांगल्याविषयी उगाच डवडवलेल्या शब्दांत लिहिल्या जाणाऱ्या हळव्यावाढल्या प्रकारांपैकी नाहीत. तुंगाच्या आईचे ‘लाजलावणे’ मातृत्व, त्याची गायी-म्हर्शांच्या वेताशी तुलना, “पितृदेवांची विलक्षण चीड”; चिमा आईचे वर्णन डुकरीण म्हणून करते, आणि बाप ?— “त्या आईचा तो नवरा.” पण उलट तसल्या लोकप्रिय भावनाविवशतेविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून सवंग तुच्छतेची वृत्तीही नाही. उपरोधही नाही. दिगूची आणि त्याच्या आईची दड मिठी आणि अश्रुवर्षाच वाचकाप्रमाणे लेखकही “अष्टौभावे उचंबळून” पाहातो. यांतील प्रत्येक उमाळा सर्वांनाच भिडेल असे नाही. ती भावभिन्नता राहणारच. पण कथेच्या रूपाशी तो बहुधा सुसंगत असतो. ‘भाववळ’ आणि ‘पुरंदरची शिकार’ मधील श्रीमंतीचा तोरा विरुद्ध गरिबीचे सद्गुण हा सोपा सामना कथाविषय म्हणून थकलेला आणि आंबलेला; पण तो एकदा वेठीस धरल्यावर त्यांतील माणसे जीव धरतात, आणि मग त्या कथा आपल्या पायवर उभ्या राहतात.

अशी ही वेगवेगळ्या वृत्तीची माणसे, संसाराने त्यांना दिलेले घाट, त्यांची लहानमोठी सुखदुःखे, हा महादेवशास्त्र्यांचा ‘प्रदेश.’ आपुलकी आणि अलिप्तता या दोहोंचा शक्यतो मेळ साधून त्यांनी तो रंगवला आहे. अलिप्ततेविषयी काही वाचक

कचित् साशंक असले तरी त्या आपुलकीने बहुतेक वाचकांना हालवले आहे. हे वाचक या संसारचित्रांशी एकरूप होतात, कारण लेखक एकरूप झालेला असतो. आणि त्यात तंत्राची, कल्पकतेची, शैलीची किंवा कसल्याही 'साहित्यिक' धूर्तपणाची नजरबंदी नसते. लोकप्रियता हे श्रेष्ठ कलेचे हमखास लक्षण नव्हे, त्याप्रमाणे हीन कलेचेही नव्हे. पूर्वग्रहांनी रसिकता बोधटली नसेल - मग ते जुने असोत की नवे - तर असल्या कथेचे मर्म मन सुखवील. नव्याजुन्याचे चालू शिकके येथे निरर्थक आहेत.

★ ★ ★



## शेलूक

प्राध्यापक आ. ना. पेडणेकर गेली अनेक वर्षे कवितांप्रमाणे कथाही लिहीत आहेत. पण त्यांचे लिहिणे संख्येने नेमस्त. हा त्यांच्या कथांचा पहिलाच संग्रह. वालगीते सोडल्यास, त्यांच्या कविताही अजून पुस्तक रूपाने बाहेर पडलेल्या नाहीत. पण नेमस्तपणा हा त्यांच्या वृत्तीचाच गुणधर्म असावा. जे भडक आणि अतिरेकी ते तिला मानवत नसावे. तसे नसते तर कोकण देशातल्या माणसांच्या या एकवीस कथांत तसली उधळमाधळ करून वाचकाला दिपवण्याची संधी पेडणेकरांनी गमावली नसती. पण या मितभाषी, मृदुभाषी लेखकाने स्वतःशी इमान राखले. आपल्या आखीव परिघात तो वावरला. आणि तोही हलक्या पावलाने.

पंधरावीस वर्षांपूर्वी अशा कथांविषयी लिहिणाऱ्या प्रस्तावनाकाराची अथवा टीकाकाराची 'प्रादेशिक कथा' अथवा 'ग्रामीण कथा' या शिक्क्यांनी अर्धीअधिक सोय पाहिली असती. पण पुन्हापुन्हा उठवून ते शिक्के आता पुसट झाले आहेत, आणि त्यांचे कौतुक तर मुळीच उरले नाही; मुख्यतः वाचकाला, कारण अशा कौतुकाचा रोख त्यांच्यावरच असतो, कथेतील व्यंकटेश माडगूळकरांच्या आणि कादंबरीत श्री. ना. पेंडश्यांच्या अक्कल अमदानीत ग्रामीणतेची आणि प्रादेशिकतेची नवलवाई होती. नवलवाई म्हटली म्हणजे थोडा अति-उत्साह आलाच, आणि बरे-वाईट अनुकरणही आले. माडगूळकरांच्या माणदेशाने सातारा-कोल्हापूरपर्यंत हातपाय पसरले. महाराष्ट्रातील इतर काही लहानमोठ्या प्रदेशांनाही आपापले माडगूळकर लाभले. कोकण, विदर्भ, मराठवाडा अशा विभागशः तुकड्याही पाडता येऊ लागल्या. या विभागांच्या राजकीय आणि आर्थिक अस्मितेप्रमाणे वाड्मयीन अस्मिताही बोलू लागली. पुण्यामुंबईत गुंतून पडल्याबद्दल एकेकाळी कथाकादंबरीला बोल लावला जाई. तिने ते मनाला फार लावून घेतले असावे, कारण अलीकडे वन्यापैकी कथाकादंबऱ्या या शहरांना चुकवत असाव्यात असा संशय येतो. असो. हळूहळू ती प्रादेशिकतेची नवलवाई साहित्याने जिरवली, आणि वाचकांच्याही पचनी पडली. कोठे तुरळक विद्वान अजून तिच्याविषयी हिरीरीने लिहीतबोलत असतात, पण तो केवळ सवयीचा भाग !

मीही ग. दि. माडगूळकर, महादेवशास्त्री जोशी, इत्यादींच्या कथांविषयी लिहिताना तो प्रादेशिकतेचा किंवा ग्रामीणतेचा सूर लावलेला आहे. आता पेडणेकरांच्या कथांविषयी लिहिताना तो संपूर्णपणे कसा टळणार ? या सर्वच कथांत जे घडते ते कोकणात—मला वाटते, मालवणच्या परिसरात; माणसे बोलतात ते, काही अपवाद सोडून, मालवणी कोकणीत; त्याशिवाय भाषेच्या आणि वृत्तीच्याही कित्येक

लकवी खास त्या भागातील आहेत. एका छोट्याशा प्रदेशातील माणसांच्या या कथा; तेव्हा त्यांच्या प्रादेशिकतेविषयी आणि अनुषंगाने अशा अन्य लेखनाविषयी थोडेसे तरी लिहिणे आलेच.

आधी कोंकण म्हणजे नेमका कोणता प्रदेश, आणि कोंकणी म्हणजे नेमकी कोणती भाषा, याविषयी बहुतेक परप्रदेशीयांत गैरसमज असतात. महाराष्ट्राच्या भूगोलात ठाणे जिल्ह्याची पश्चिमपट्टी आणि कुलावा जिल्हा यांची गणना कोंकणात होते. त्याला उत्तर कोंकण म्हणायचे. रत्नागिरी जिल्ह्यातल्या लोकांना नाक उडवायला हे आणखी एक कारण. त्या जिल्ह्याच्या दक्षिण भागातील लोकांची त्यांच्या उत्तर भागाविषयी तीच भावना असावी असे वाटते. पुन्हा त्या दक्षिण विभागातही पोटविभाग आहेतच. आपले ते खरे कोंकण अशी त्यातील प्रत्येकाची वडिलार्जित निष्ठा. हेही कोंकणीपणाला अनुरूपच आहे. असो. पुढे दक्षिणेला गोवे, त्यापलीकडे कारवार आणि मंगळूर. या प्रदेशांना कोणी कोंकण म्हणत नाहीत, पण तेथील भाषेला कोंकणी म्हणतात : विद्वानांत आणि सरकारदरवारी वादविषय झालेली, रेडिओने वेगळी काढलेली, कोंकणी ती हीच. रत्नागिरी जिल्ह्यात, विशेषतः दक्षिणेला, बोलली जाणारी 'कोंकणी' काहीशी अभागी ठरली आहे. मराठी (म्हणजे 'शुद्ध,' म्हणजे छापील मराठी) तिला हीन लेखते, आणि पुन्हा तिचा इवलाही सवतासुभा नाही. आई जवळ करीना, आणि तिचे आईपणही नाकारता येईना—सरकारी कोंकणीने केले तसे!—अशी तिची कुचंबणा चालू आहे. कोंकणातील लाखो लोक ती बोलतातच—सर्व थरांतील लोक. पण मुंबईत आणि अन्य ठिकाणीही ती हजारो कुटुंबांतून चालू आहे. या कोंकणीला साहित्यात कालपरवापर्यंत कोणी फारसा वाली नव्हता, साहित्याबाहेर तिला स्थानच नाही. तुलनेने गोव्याचे भाग्य उजवे. पहिला 'प्रादेशिक कथासंग्रह' ( वि. स. सुखटणकरांचा 'सह्याद्रीच्या पायथ्याशी', १९३१ ) हा त्याविषयीच. पुढे गोव्याचे आकर्षण वाढत गेले; ते आकर्षण सर्वस्वी चांगल्या गोष्टीचे नव्हते ! आणि तसल्या शंकास्पद आकर्षणांचा उपयोग करणाऱ्यांत गोव्याबाहेरच्या लेखकांपेक्षा गोव्यातील लेखक अधिक होते !

मामा वरेरकर कोंकणचा अभिमान आणि गाऱ्हाणे वारंवार गात ते त्यांच्या पद्धतीने. काहीसे त्या पद्धतीमुळे, आणि काहीसे त्यांनी केले म्हणून, त्याचा उपहास होई. त्यांच्या काही लेखनातून कोंकणविषयक अभिमानच नव्हे तर समजही उठून दिसली. पण जनमनात मामांच्या लेखनाची सांगड गिरणगावशी घातलेली ! खरे म्हणजे या गिरणगावची मुळे कोंकणातच आहेत; म्हणून मामांच्या पुढकळ लिखाणाला कोंकणी वास जाई. त्यात कोंकणी पात्रे आहेतच; पण एक फटकळ, थोडा तेढा, करवादनारा म्हातारा त्यात वारंवार येतो. तो खुद्द मामा असो वा नसो, त्याचा ढंग खास कोंकणी आहे. मात्र मामांच्या कोंकणविषयक दुरभिमानाचा फार बन्ना झाला तरी कोंकण—साहित्यात त्यांची गणना सहसा केली जात नाही हे



मौजेचे आहे.

एके काळी 'सुंदर पार्श्वभूमी' म्हणून कोकणला वेठीस धरून काहीजणांनी 'ललित' कथा लिहिल्या. तुरून कोकण साजरे दिसते; जुन्या आठवणींची अन्ने डोळ्यांवर आली म्हणजे अधिकच ! असले खोटे लिखाण लौकरच ह्ण्टीआड व्हावे हे साहजिकच. गेल्या काही वर्षांत मात्र अनेक जातिवंत कथाकादंबरीकारांनी दक्षिण-कोकणी जीवन आपापल्या अंगाने चितारले आहे—त्यांत चिं. झं. खानोलकर, मधु मंगेश कर्णिक, जयवंत दळवी, असल्या मातवर असामी आहेत. आनंद साधल्यांच्या आत्मचरित्रातील कोकणी पूर्वार्धही आठवतो. साधारणतः यांतील प्रत्येकाचा कोकणचा तुकडा निराळा आहे.

पेडणेकरांचे मालवण. मामाही मूळचे तेथलेच. त्यांच्यामुळे त्या गावाचीही कुचेष्टेने पाठ पुरवली. मामांच्या कर्तृत्वाच्या काळात त्यांचा मालवणशी काही साक्षात संबंध उरला नसावा, पण पेडणेकर कालपरवापर्यंत शिक्षक म्हणून तेथे होते. इतके जवळून, आणि समरस होऊन, ज्या कथाकाराने ते छोटे गाव पाहिले त्याला त्याचे वेगळेपण सजवण्यासाठी प्रसंग आणि पात्रे आणि निसर्गशोभा आणि भाषा याबाबत खटाटोप करावा लागत नाही. त्याच्याविषयी काव्यमय, हळवे, वगैरे बनावे लागत नाही; किंवा शहरगावचा वकाल अनाचार आणि खेडेगावचा भावडा कुळा-चार असले नीतिवाज द्रंद्र घुस्ळाचे लागत नाही. पेडणेकरांच्या या कथांत सहजता आहे; जुन्या आणि नव्या या दोन्ही प्रकारची कारागिरी टाळलेली आहे. परिणाम साधण्यासाठी वेढे, वळणे, कलाटणी, असल्या हिशेवी क्लृप्त्या नाहीत. त्यांत फार चांगली माणसे नाहीत, आणि फार वाईट माणसे नाहीत. जी थोडी वाईट माणसे आहेत त्यांचा वाईटपणा अगदीच सपक आहे. क्षुल्लक फसवणूक किंवा चोरटे व्यसन. कोणी मामा आपणच भाच्यांना जत्रेसाठी दिलेले आठ आणे जुगारात उडवतो, कोणी नवरा वायकोला चोरून दारू पितो. इतकेच. मग हाणामारी कोठची ? भयानक तर काही नाहीच; तसले रोमांच पेडणेकरांनी पुरवले नाहीत. एकदा साप चावल्याची सूचना आहे; एकदा कोणी साप पाहिल्यामुळे अडगळ हालवली जाते. वस्तुतः कोकणची सापांबद्दल एवढी ख्याती ! पण त्यांचा या कथांतील वावर असून नसल्यासारखा आहे. वादळपावसावद्दलही कोकणचे नाव आहे; पण त्यांनाही येथे वाव नाही. देवचार, भुतखेते, अंगात येणे, इत्यादी प्रकारांनीही कोकणला प्रसिद्धी मिळवून दिली आहे. पेडणेकर तिला हातभार लावीत नाहीत. असली विक्राळ वैशिष्ट्ये त्यांनी बहिरंगासाठी वापरली नाहीत, आणि अंतरंगासाठीही. वादळाने निरभ्र मनात अंज्ञावात उठवणे, सज्जनातला देवचार जागा होऊन चाळ करू लागणे, असले नवमानसशास्त्रविहित सुरस चमत्कार ते घडवत नाहीत. खरे म्हणजे काहीच घडत नाही, असे म्हणण्याइतके जे घडते ते अल्प आणि साधेसुधे असते. काही कथांना तर घड शेवटही पुरवलेला नाही. फार कशाला, या कथांत कोणी तोंडभर

शिबीही हासडत नाही. प्रत्येक प्रदेशाच्या स्वतंत्र, त्याचे कुळशील सांगणाऱ्या, शिब्या असतात. त्याचा ग्रामीणच नव्हे तर नागर लेखकांनीही आता खुला वापर, आणि व्यापार, सुरू केला आहे. पण कोकणी जिभेलाच हाड नसते हा तिचा सार्थ लौकिक पेडणेकरांच्या पात्रांपुरता तरी खोटा ठरला आहे. असो. अशा रीतीने कोकणची गाजलेली, आणि गाजवलेली, वैशिष्ट्ये पेडणेकरांच्या कामी आलेली नाहीत. त्यांच्या कथेची चर्चाच सौम्य आहे; तिला असल्या लोकप्रिय जालीम द्रव्यांचे किंवा प्रसाधनाचे वावडे आहे. म्हणून ही कोकणात रुजलेली, तेथेच उघड्यावर फुललेली, कथा तशी सर्वांगाने प्रादेशिक आहे. पण तसे वेगळेपणाचे भडक वासरंग अट्टाहासाने न मिरविणारी, म्हणून पुढकळजण तिला कदाचित प्रादेशिक म्हणणार नाहीत.

शेवटी ही माणसेच. त्यांची चालरीत, त्याचे बोलणे, इतरांहून थोडे निराळे वाटले तरी त्यांचे रागलोभ, त्यांची सुखदुःखे काही जगावेगळी नाहीत. विशेषतः त्यांची दुःखे. अट्टाच्या कोष्टकात अशा वरून निराळ्या वाटणाऱ्या माणसांसाठी निराळी जागा नसावी.

कोकणात, किंवा कोठेही, ग्रामीण भागात राहूनही आपले शहरीपण जपणारी माणसे असतात—विशेषतः मध्यम वर्गातली आणि 'वरच्या' जातीतली. तशी माणसे या कथांत जवळजवळ नाहीतच. ज्यांना कुळवाडी म्हणतात तोच वर्ग येथे मुख्यतः आहे. पिढीजाद दरिद्री, दारिद्र्याने आतूनही काळवंडलेला; पण तो कडवटपणा निष्क्रिय आणि बोथट, फक्त बोलण्याला निष्कारण धार, आणि किरकोळ, भित्री लबाडी; असा हा कुळवाडी. शसल्याची आई ('बाजारचा दिवस') दुकानातून धान्याच्या मुठी उचलते; विश्रामच्या घरात ('पाहुणा') चोरीच्या वारीकसारीक वस्तू निघतात; तात्या जेठे ('म्हावरा') नवख्या कोळणीला चारदोन आण्यांसाठी फसवतो. असली चलाखी दारिद्र्यावर क्षणभर फुंकर मारते. तिचा राग येत नाही; वाटलीच तर थोडी करुणा वाटते. पण लेखक करुण रस आळवत नाही. 'गाज' आणि 'माया' या मूल न जगणाऱ्या जोडप्यांविषयीच्या कथांत करुण रसाची सिद्धता आहे. पण ते रसायन साग्रसंगीत जमवून दाखवलेले नाही. आपापल्या कल्पनेने आणि रुचीप्रमाणे आपण ते कमीअधिक गडद करावे.

तेच प्रेमाचे. प्रेम हा शब्ददेखील धाष्टर्चाचा वाटावा अशी अजाण मुग्ध ओढ 'शशिकला', 'हिरवट काळे गढूळ पाणी' आणि 'तुळशीचे लग्न' या कथांत हलुवारपणे रेखाटली आहे. ती ओढ वयात येणाऱ्या मुलांमुलीतील आहे. 'शशिकला' मध्ये तर ती एकतरफी आहे असे वाटावे इतकी दुसऱ्या बाजूला ती पुसट आहे. तिला फक्त 'मुंबईचा चाकरमानी नवरा' हवा असतो—त्याच्यासारखा. 'हिरवट काळे गढूळ पाणी' मधील प्रीती अशीच दूरच्या ढगाच्या सावलीसारखी विरळ आहे. शेवटी एक अनामिक भयाची काळी सावली तिच्यावरून सरकून जाताना ती क्षणभर



गडद बनते. 'तुळशीचे लग्न' मधील ओढ थोडी अधिक जाणती आहे. प्रेमाच्या पहिल्या मोहराचा बुजरा गंध या कथांत दरवळत आहे. Calf-love म्हणावे इतकेही ते पुढारलेले आणि स्वतःची जाणीव असलेले नाही. ज्या 'नव्हाळीच्या' प्रेमाभोवती आपले 'प्रेमकथाकार', आणि त्या गोत्राचे कवीही, एकेकाळी हिरीरीने रंजी घालीत असत ते या मानाने बटवटीत आणि घोटीव असे. एकंदरीने प्रेमच काव्यमय, आणि हा नवथर प्रकार तर फारच काव्यमय, या लोकप्रिय असणाऱ्या, आणि करणाऱ्या, ग्रहामुळे अशी प्रकरणे नाजुक शब्दांनी लडवडलेली असत. पेडणेकरांना ह्या ग्रहाचा संपर्क झालेला नाही. त्यांच्या संयत लेखनपद्धतीत 'प्रेमाची भाषा' म्हणतात ती छान शैली संभवतच नाही. अन्यत्रही, जो भाव प्रकट करायचा असतो त्याचा रंग ते भाषेला चढवीत नाहीत. भाषेचे आवरण ते साधे, जमेल तेवढे पारदर्शक, ठेवण्याचा प्रयत्न करतात. अशी अलिप्त भाषा हे पेडणेकरांच्या कथालेखनाचे एक प्रमुख अंग आहे.

प्रेमाची अन्य रूपे पेडणेकरांच्या कथांत नाहीत. गुंता नाही, वखवख नाही, किंवा त्याची दैवी जातही नाही. 'तुळशीचे लग्न' मधील परकऱ्या कमळीत प्रेमाची अधुरी शिरशिरी चमकून जाते; ती 'छातीशी धरलेल्या पिशवी'च्या आधाराने फार कोमलपणे सूचित केली आहे. त्या रात्रीचे चांदणेही मंद, पानांतून झिरपणारे आहे; लावणीतले उठवळ, वरसणारे चांदणे नव्हे. ज्या समाजाच्या या कथा आहेत त्याच्या चालचलणुकीशी हे सुसंगत आहे. ती माणसे-म्हणजे मुलेमुली-प्रातिनिधिक आहेत. अपवाद असणारच, पण त्यांचे आख्यान लावलेले नाही. 'ग्रामीण' कथेतील प्रेम आडदांड, थोडेसे ग्राम्यही, असावे अशी आपली कित्येकांची अपेक्षा असते, पण पेडणेकर ती पुरवीत नाहीत. आता झोपडपट्टीवर रुचिपालटीची जबाबदारी आली असल्यासारखे दिसते; तिला ग्राम्यतेचे ओत्रे काही काळ सांभाळावे लागणार. संभावितांच्या स्वप्नरंजनासाठी ते आवश्यक आहे.

पेडणेकरांच्या लेखनातील अतीव साधेपणाचा, त्यांनी 'काव्यमयता' टाळल्याचा, असे उल्लेख वर आले आहेत. याचा अर्थ असा नव्हे की त्यांची कथा काव्यहीन आहे, त्यांची भाषा उजाड आहे. कथाकादंबरीतील-नव्हे, कवितेतीलही-काव्य डोळ्यात भरण्याइतके उठून दिसू लागले तर त्यांच्याबद्दल संशय येऊ लागतो. तसल्या उठून दिसणाऱ्या माणसांविषयी कधी कधी येतो तसा ! पेडणेकरांच्या कथांतील झाडेफुले आणि समुद्रकाठ साध्याभुंड्या तपशिलातून कसा जागा होतो ते पाहा; त्यात काव्याचा स्पर्श आहे. 'हिरवट काळे गडूळ पाणी' मध्ये तर अशा तपशिलाला क्षणभर प्रतीकाची गहिरी छटा प्राप्त होते. यात कोठेही शब्दांचा सोस नाही. या भिडस्त काव्यात्मकतेची भाषाही भिडस्त आहे. इतकी ती सच्चि आहे

या संग्रहातील नऊ कथा मुख्यतः मुलांविषयी, किंवा कोणा मुलाच्या दृष्टिकोणातून, लिहिलेल्या आहेत. गावठी खेळ, जत्रा, मासे पकडणे, परीक्षा, असा या कोकणी

मुलामुलींचा मर्यादित व्याप. पेडणेकरांनी तो आपुलकीने टिपून घेतला. यांतील एखादा मुलगा हा शहरातून सुटीसाठी कोकणात आलेला असतो. ही बहुतेक मुले धड लहान नाहीत— वालवाङ्मयात वसवण्याइतकी—किंवा धड मोठी झालेली नाहीत. पण त्यांचे मीपण अवघडल्यासारखे आकार घेत असते; त्याची बारीक चाहूल पेडणेकर वाचकापर्यंत पोचवतात. अशा मुलांबद्दल भावविश होणे सोपे असते; त्यांच्याविषयी सामान्य निष्कर्ष काढणे त्याहून सोपे असते. पेडणेकर या दोन्ही फंदांत पडलेले नाहीत. या वयाच्या मुलांच्या खोड्या वर्णन करणाऱ्या कथा लोकप्रिय आहेत. त्यांपैकी बहुतेक इंग्रजीतून, सांगून किंवा न सांगता, घेतलेल्या असतात म्हणे. पण हा संपूर्ण देशी, अगदी कोकणी, माल आहे. आणखी असे की, तसल्या खोड्यांच्या कथा त्या वयाच्या मुलांना हसण्यारिझवण्यासाठी असतात; त्यांना उपदेशाचा थोडा वासही कधी दिलेला असतो. या कथा प्रौढ वाचकांसाठीही आहेत; त्यांचे रूपच प्रौढ आहे. कॉलेजमधील 'युवयुवती' विषयी फार वर्षे बालिश लेखन झाले; लहान मुलांविषयीचे जाड टाडपातील वालवाङ्मय आता खूप उठते. मधले कुचंबतात. त्यांना पेडणेकरांनी स्थान दिले आहे.

पेडणेकरांतील काव्याप्रमाणे त्यांचा विनोदही संकोची स्वभावाचा आहे. तसा तो अनेक कथांत आहे. विविध तऱ्हांचा आहे. पण ('सोबत' ही कथा सोडण्यास) ते विनोदी कथेच्या वाटेला गेलेले नाहीत. ग्रामीण कथेच्या प्रांतात अशा 'संपूर्ण विनोदी' मालाची फार चलती आहे. चुटक्यासरशी कथा पाडणारी कसबी मंडळी आहेत. एखादा गमतीचा प्रसंग बोलीभाषेचा— विशेषतः अपशब्दांचा— चपखल उपयोग करून रंगवला जातो. गावकरी माणूस हा मोठ्या सहानुभूतीचा विषय असे, तो मोठ्या हास्याचा विषय होऊन वसला. एक फार भावडा तरी, किंवा फार बनेल तरी. तसला गावकरी पेडणेकरांच्या कथेत आढळत नाही. जाणकार सांगतात की कोकणी विनोदबुद्धीत, विशेषतः सावंतवाडीकडच्या, तिरकसपणा असतो. पेडणेकरांत तो नाही. पण त्यांच्या कथांतील काही खास कोकणी म्हणी आणि उपमा लक्षात राहाण्यासारख्या आहेत.

मला पटलेली आणखी एक खास कोकणी चीज म्हणजे नावांचे संक्षेप. म्हणून शशिकलेचे शसल्या, आणि हिराचे हिरग्या. संक्षेप कसले, अपभ्रंशच ते ! त्यात मायेचा भाग असतो, तसा सुरेख नावाची, कुर्लीची ( म्हणजे खेकड्याची ) नांगी मोडल्यासारखी, मिजास उतरवण्याचा कोकणी कावाही असेल का ?

कुर्ल्यावरून आठवले, यांतील सहा कथा मासे धरणे, खरेदी करणे आणि खाणे याविषयी आहेत. कोकणी माणसांच्या उद्योगाचा आणि ध्यासाचा मोठा भाग त्यांभोवती घोंटाळत असतो. या कथांतील मासे धरणे खाडीत, किंवा तलावात काठाशी उभे राहून केलेले आहे. दर्या ( ज्यात तुफान होते ), नाखवा ( ज्याची प्रिया त्याची संगीत वाट पाहाते ), असला 'रोमॅटिक' मसाला यात नाही. पण



त्यामुळे या मत्स्योत्सवाची चव कमी झालेली नाही. शहरातील 'मार्केटांनी' न ऐकलेले माशांचे अनेक प्रकार आणि ते पकडण्याचे तंत्र याबाबतचे पेडणेकरांचे वारीक ज्ञान येथे सत्कारणी लागले आहे असे माझ्यासारख्या मासळी-प्रेमी वाचकांना वाटेल. 'म्हावरां' हा शब्द वेसिक कोकणीतील. उच्च मंडळींना तो कुळवाडी म्हणून त्याची 'हिवसाण' (उग्र वास) येवो. त्यांतील कोणी मासळी म्हणतात, कोणी नुसताच 'मासे' हा वाळवोध, पुस्तकी शब्द वापरतात; तर कोणी त्याला 'फिश' म्हणून त्याचा वास मारतात. (वायकोला 'वाइफ' म्हटल्यासारखे!)—पण शब्द कोणताही असो, अंती ब्रह्म एकलेच ! त्या मत्स्यब्रह्माचा अल्प साक्षात्कार येथे घडतो.

आणि अशा काही घटनांत, लकवींत आणि भाषेत कोकणचाही थोडा साक्षात्कार येथे घडतो. थोडाच, कारण कोकणचे सर्वस्व आपल्याला गवसले आहे असे कोणी म्हणावे इतके कोकण सरळ, साधे नाही. त्याची गूढे आहेत. कोडी आहेत. तेथील सामान्य माणसाची भाषा देखील साहित्याला बहुशः अनोळखी आहे. मला कोकणचे प्रेम आहे, पण या कथांतील कित्येक शब्द मला 'गेलेले' नव्हते. तरी बरे, 'प्रादेशिक' लिहिताना बोलीतील शब्दांचा वेसुमार उपयोग करून वाचकांची दाणादाण उडवण्याचा उद्योग पेडणेकरांनी केलेला नाही. मग मी शब्दकोश धुंडाळले. त्यांत काहीं शब्द सापडले; काही सापडले नाहीत. उदाहरणार्थ 'शेलूक'.

## असे हे पु. ल.

“पुरुषोत्तम लक्ष्मण देशपांडे ! मराठी माणसाला वाटणारा गोड चमत्कार !” या दोन उद्गारचिन्हांकित वाक्यांनी श्री. बालशंकर देशपांडे यांनी या पुस्तकाची सुरुवात केली आहे आणि पुढील अडीचशे पानात त्यांनी या चमत्काराचे तपशीलवार निरूपण भक्तिभावाने केले आहे. हा काही त्यांचा एकांडा, विक्षिप्त भाव नाही. या दहा वर्षांत उभाआडवा महाराष्ट्र त्याने दुमदुमून गेला आहे. जातपात, भौगोलिक विभाग, इत्यादींच्या दुरभिमानाच्या घट्ट पाय रोवून वसलेल्या आडकाठ्याही त्याला बाध आणू शकत नाहीत. श्री. बालशंकर देशपांड्यांच्या मुखाने तो येथे सविस्तर उच्चारला जात आहे.

‘असे हे पु. ल.’ हे पुस्तकाचे नाव वेधकच नव्हे तर उचितही आहे. त्यात ‘असा मी, असा मी’ या ग्रंथनायकाच्या ताज्या एकपात्री खेळाच्या नावाचा प्रतिध्वनी आहेच; पण केवळ दोन आद्याक्षरांतील सुटसुटीत संक्षेपात मराठी वाचक त्याला ओळखतो यामागील असामान्य आपुलकीचे त्यात प्रतिबिंब आहे. केवळ आद्राधिष्ठित पण अंतराय राखणारी लोकप्रियता नव्हे ही; ज्यांनी कधी त्याला पाहिलेही नाही त्यांनी त्याचा न चाचरता ‘पु. ल.’ म्हणून उल्लेख करावा-फारच झाले तर त्याला ‘देकार’ जोडावा-अशा निःसंकोच जवळिकीचे विरळा भाग्य त्यात आहे. वाटल्यास प्रेमाद्राचे म्हणा. ते नसते तर या ग्रंथाचे नामाभिधान ‘पद्मश्री पुरुषोत्तम लक्ष्मण देशपांडे: व्यक्ति आणि कर्तृत्व’ असे काहीसे असते; दीर्घ, भारदस्त आणि कोरडे ! कोण जाणे, छापील उपचार आपल्या इतके अंगवळणी पडले नसते (आणि श्री. बालशंकर देशपांड्यांच्या अंगात मराठवाड्याची अणि विदर्भाची आदव इतकी मुरली नसती) तर कदाचित पुस्तकाचे नाव ‘असा आहे पु. ल.’ हेच असते ! हजारोंच्या तोंडी ते सहज सलगीचे एकवचन आहे. केवळ वयाच्या वडिलकीवर बहुवचनाची प्रतिष्ठा कोणालाही लाभते; पण असा एकवचनी प्रयोग फारच थोड्या थोरांच्या ललाटात असतो, आणि त्यांना साजून दिसतो. तसे संभावितपणापारचे लागेवांचे त्यांनी निर्माण केलेले असतात. आपल्याकडील थोरांच्या या याद्या या दृष्टीने तपासणे गमतीचे ठरेल. यात काही सोपे गणित सांगायचे नाही की ज्याचा ताळा प्रत्येक उदाहरणात पटेल. यामागे काही गणित असलेच तर ते विषम आणि व्यस्त असावे. पण या घरगुती एकवचनात अर्थ आहे खास ! असो.

आद्याक्षरांबाबतही तेच. मा महाराष्ट्रदेशी देशपांडे फार झाले (पुरुषोत्तम लक्ष्मणापासून बालशंकरपर्यंत असे या पुस्तकाचे लेखक आपल्या जन्मजात विनयाने



आणि विनोदाने म्हणतील !); तेव्हा आद्याक्षरांनी सोय साधते या म्हणण्यात तथ्य आहे; पण थोडेसेच. 'पु. ल. 'मध्ये ( किंवा पी. एल्. या त्याच्या इंग्रजी पर्यायात ) सोयीपारचे खूपसे आहे. समजा, त्यांचे आडनाव मूळ वतनावरून पडलेल्या देशपांडे-ऐवजी मूळ गावावरून पडलेले चंदगडकर असते ( किंवा अगदी ते आपल्या पात्रांना देतात तसे इंग्लहळ्ळीकरसारखे ठणठणीत असते ) तरी त्यांचा 'पु. ल. 'च झाला असता, अशी माझी खात्री आहे. आडनावाच्या वैशिष्ट्यापेक्षा माणसाचेच वैशिष्ट्य वलवत्तर ठरले असते. काही साहित्यिकांची नावे मनात आणा. ( अर्थात पितृपदीचे नाव न घेणारे सोडावे लागतील. ) मग ध्यानात येईल की कित्येकांची आद्याक्षरे सोयीसाठी नव्हे तर गमतीसाठी, थट्टेने, त्यांच्या चमत्कारिक भासणाऱ्या नादासाठी बोलण्यात वापरली जातात; लिहिण्यात क्वचितच, यातही अपवाद आहेत. पण ते नसतात कोठे ?

असो. आता माझ्या आणि वाचकांच्या सोयीसाठी, या पुस्तकाचा कर्ता आणि त्याचा विषय या दोन देशपांड्यांची गळत होऊ नये म्हणून मी विषयाचा उल्लेख पु. ल. असा करीन, आणि कर्ता आडनावाकडे सोपवीन.

नावावरून आठवले. दोन वर्षांपूर्वी नाट्यपरिषदेच्या अध्यक्षपदी पु. लं. ची निवड झाली तेव्हा त्यांची पहिली कर्मभूमी विले पार्ले येथे दोन स्थानिक संस्थांतर्फे त्यांच्या सत्काराची सभा झाली. सभेचे अध्यक्ष आचार्य अत्रे यांनी आपल्या प्रास्ताविक भाषणात पु. ल. चा उल्लेख कटाक्षाने आणि पुन्हापुन्हा 'पुरुषोत्तम लक्ष्मण' असा तोंड भरून केला. प्रत्येक वेळी श्रोते खदखदून हसले-आचार्य अत्र्यांचे भाषण म्हणून नव्हे, तर ते तसले नावच त्यांना चमत्कारिक आणि विनोदी वाटले म्हणून ! उत्तराच्या भाषणात पुर्लंनी अध्यक्षांना 'आचार्य प्रल्हाद केशव' असे गंभीरपणे संबोधून तोडीचा जबाब दिला-आणि श्रोते हसले, ते खदखदूनच्या पलीकडे काय प्रकार असेल तसे !

ती सभाच विलक्षण होती; विले पार्ले या उपनगराने तसली कधी पाहिली नव्हती. खुद्द ( म्हणजे जुन्या ) मुंबई नगरातील काही गाजलेल्या मैदानांतील सभा कित्येक लाखांच्या घरात गेल्याचे वृत्तपत्रे ( ती उघड पक्षपाती नसली तर ) आणि छायाचित्रे ( ती स्पष्ट दिसत असली तर ) यावरून मधूनमधून समजते. पण त्या बोलूनचालून राजकीय सभा, गर्दी ही त्यांची मिरास असते. त्या भरण्यापूर्वीच त्यांच्या सूचनापत्रकातच त्यांच्यामागे 'प्रचंड' हे तयार विशेषण लावलेले बिन-तक्रार वाचण्याची आपल्याला सवय झालेली असते. पण कला, साहित्य, इत्यादी वंदिस्त प्रांतांतील सभांचे अंकगणित मुळातच नेमस्त असते; तेथे शोकड्यांनी हिशोब करावा लागला तरी डोके गरगरते. पु लं. ची ती सत्कार-सभा घडली ती अघटितच. चहूबाजूंनी माणूस असे लोटले की सराईत आणि प्रामाणिक बातमीदारालाही मन मानेल त्या आकड्याची थाप मारण्याची पाळी आली. सभास्थान म्हणजे

टिळक मंदिरावाहेरचे पटांगण. वेसुमार गर्दीच्या रेटारेटीने त्याला रणमैदानाची कळा आली होती. माणसांवर माणसांच्या थापी लावल्याचा भास होत होता. पुढचे-मागचे रस्ते सभेत सामील झाले होते; ते रस्ते राहिलेच नव्हते मुळी. नजरेच्या टप्प्यातील प्रत्येक घर गॅलरीमय झाले होते-टेस्ट मॅचच्या वेळी ब्रेवर्न स्टेडियम-जवळच्या काही नशिववान इमारतींचे होते तसे. झाडांवर माणसे लटकली होतीच. ही सगळी अतिउत्साही जनता पार्ल्याचीच आणि ती स्थानिक अभिमानाने फुगून तेथे दाटली होती असेही नव्हे. नवीजुनी उपनगरे पचवून आडमाप वाढलेल्या मुंबईच्या कोनाकोपऱ्यातूनच नव्हे, तर विरार-कल्याणपर्यंतच्या भोवतालच्या गावा-तून ही यात्रा लोटली होती. ती रात्रीची अवेळ आणि वाहनांची अडचण यांची तमा न वाळगता. यात्रेत पुरुषोप्रमाणे स्त्रिया होत्या, शाळकऱ्यांपासून पेन्शनरांपर्यंत वयाच्या इयत्ता होत्या; सामान्य माणसाला खेटून बसलेली (अथवा उभी राहिलेली) तऱ्हेतऱ्हेच्या क्षेत्रांतील नामांकित माणसे उठून दिसत होती. सभा सुरू व्हायला उशीर झाला तरी निषेधाचा आवाज नाही की ओहोटी नाही असा तो वेडा सोहळा. देशपांडे म्हणतात त्या चमत्काराचा साक्षात्कार त्यात होता. एका सिद्ध लेखक-कलावंतावरच्या भक्तीचा डांगोरा त्यात होता.

इतकी भक्ती ज्याला लाभते त्याला घावही लाभतात. जुन्या जगातल्यापेक्षा नव्या जगातले, विशेषतः कलासाहित्याच्या तरल वाटणाऱ्या जगातले, घाव अधिक लुपे असतात. हेवामत्सराचे माणसाला उपजत देणे असते; मराठी माणसाला ते सवाईने मिळत असावे ! त्याच्या रसायनात आम्लाचा अंश सढळपणे टाकलेला असतो का ? त्यातून कुशंका टोचत राहतात. दुसऱ्याचे यश अंगी लागत नाही; तोंडाची चव जाते. सगळे कडू लागते. पु. लं. च्या अलौकिक यशाने लाखो लोक दिपले; तेव्हा त्यांची ह्फटीच अधू असावी, असे काहीजणांना वाटले. यश फार मोठे म्हणून मलिन ठरू लागले. पु. लं. च्या पहिल्या बहराने जे भारून गेले त्या कित्येकांना त्यांचे नंतरचे अमाप वैभव निकस वाटू लागले. बहर झडून गेला की त्याच्या आठवणी सुगंधी आणि सुखद असतात. येथे तर तो झडलाच नाही, उलट तऱ्हेतऱ्हेने फुलून उठला; जणू बारमहा घमघमत राहिला. हे जरा संशयास्पदच !

पुन्हा पुलंके यश नुसते 'कलात्मक' नव्हते; 'व्यावहारिक' ही होते. विशेषतः गल्या सहासात वर्षात त्यांच्या 'एकपात्री' आणि तत्सम प्रयोगांतून बहुतेक मराठी कलावंतांच्या ( विशेषतः साहित्यिकांच्या ) कल्पनेच्या आवाक्यापलीकडचा द्रव्यलाभ झाला. तो आवाकाच कंगाल म्हणून कित्येकांच्या वृत्तीही कंगाल झालेल्या. अशांना पुलंकेच्या या व्यावहारिक यशातही काही गैर दिसले; मत्सराचे पेटके आले. रसिकांनी प्रेमाने दिले त्यातील केवढेतरी मुक्तहस्तांनी पुलंकी सत्पात्री देऊन टाकले-सहसा या दानाचा गवगवाच नव्हे तर उच्चारही न करता. पण एकाक्ष मत्सराला असल्या ऐसपैस आयव्ययापैकी व्यय दिसला नाही. फक्त आय दिसला-किंवा खुपला. या



विकाराची वाधा सदैव पैशापैशासाठी आणि परान्नासाठी हपापलेल्या साहित्यिकांना अधिक व्हावी हे साहजिक आहे. त्यांपैकी कित्येकांच्या मुखी अध्यात्म, कलाब्रह्म, इत्यादी पवित्र प्रकार वेळीअवेळी घोळत असावेत हेही साहजिकच !

अलीकडे पु. लं. नी 'हसविण्याचा माझा धंदा' या गमतीच्या नावाने आपल्या काही विनोदाच्या लेखनाच्या वाचनाचे कार्यक्रम सुरू केले. तेही यशस्वी होताच 'धंदा' या शब्दाने तसल्या काही पिंडांना गुदगुल्या होऊ लागल्या. काहींना 'हसविण्याचा' या शब्दाने. नाहीतरी दोन्ही शब्द कवुलीवजाच ! 'रडविण्याचे माझे ध्येय' ही अलिखित पताका मिरवायला अधिक उंच आणि अधिक सोज्वळ ठरली आहे. ध्येयच ते, तेव्हा ते सहसा पूर्णपणे साधत नाही. ( धंधाचे निराळे ! ) मग रडविण्याच्या प्रयत्नामुळे कोणाला हसू फुटले तरी फारसे विवडत नाही.

पु. लं. ना 'पद्मश्री'चा सन्मान मिळाला तेव्हा अपेक्षेप्रमाणे महाराष्ट्रभर हर्ष उसळला; आणि अपेक्षेप्रमाणेच या अपवादांना विषाद वाटला. थोडा अवमानही वाटला असावा. सरकारी किताब - तेव्हा त्यातून स्वार्थी डाव, कलेतील तडजोड, कलावंतांच्या स्वातंत्र्याची हानी असली सुते काढण्याचा करंटा उद्योग सुरू झाला. या उद्योगपतींपैकी कित्येकांनी कधी कसलीच तडजोड केली नाही-ती न करताच स्वतःला देऊ केलेल्या किंमतीला विकले.

पु. ल. च्या या घोर अपराधांचे मूळ एकच : लोकप्रियता. तिचे सगळेच तिरपागडे आहे. गुणांमुळे म्हणे लोकप्रियता मिळते; आणि तिच्यामुळे दोष चिकटतात.

एकंदरीत लोकप्रियता मोठी उपद्रवी ! मोकळेपणाने फिरण्याची सोय नाही; जो तो बोट दाखवतो; स्वाक्षरीसाठी घेरतात; आमंत्रणे हैराण करतात; वक्ता, अध्यक्ष उद्घाटक अशी कसलीकसली सोंगे काढावी लागतात. मुलाखती मागतात आणि तुमच्या यशाचे रहस्य विचारतात किंवा न विचारताच तुमच्याविषयी लिहितात. चौघांनी चांगले लिहिले म्हणून एक वाईट लिहितो.

खरे म्हणजे पुलंवावतचा एक चमत्कार म्हणजे त्यांच्याविषयी अजून कोणी स्वतंत्र पुस्तक लिहिले नव्हते. आता ते श्री. बालशंकर देशपांड्यांनी लिहिले आहे. अडीचशे पानांच्या या पुस्तकाच्या बहुतांश भागात पु. लं. च्या विविध साहित्याचे विवेचन आहे. त्या साहित्याने देशपांड्यांना जो आनंद दिला त्याची कृतज्ञ पावती त्यात आहे; इतरांपर्यंत तो पोचविण्याची धडपड आहे. बारीक चिकित्सेचा आव नाही की सखोल तौलनिकतेचा. हे रसग्रहण आहे. एका निष्ठावंत साहित्यप्रेमिकाला ज्या रसांनी तृप्त केले त्यांची नोंद आहे. हा उत्साह कामसू विद्यार्थ्यांचा. पुस्तकातील अवतरणेच किती तन्हेतन्हेची आहेत पाहा. इंग्रजीतील गटेपासून थेट प्रा. सत्तिगिरीपर्यंत आहेत; तशीच मराठीतील. हे सगळे कष्टाने एकत्र जुळविले ते काही पु. ल. देशपांडे यांचे निर्णायक मूल्यमापन सामान्यजनांच्या बोधासाठी करण्याच्या

अविर्भावाने नव्हे. येथेही विद्यार्थी-विनय आहे. हा आपला 'मोडकातोडका प्रयत्न' असमाधानकारक, मनाला रुखरुख लावतो, आणि त्यामुळे 'एखाद्या समर्थ समालोचकाला पु. लं. च्या समग्र वाङ्मयाचं नि व्यक्तिमत्त्वाचं यथार्थ दर्शन' घडवायला चेंव आला' तर 'हा खटाटोप सार्थकी लागल्याचं समाधान' आपल्याला मिळेल या देशपांड्यांच्या म्हणण्यातील विनय सरळ आहे, उफराटा नाही. तो जो कोणी 'समर्थ समालोचक' याला हात घालणार असेल त्याच्यासाठी बरीचशी प्राथमिक सिद्धता येथे टापटिपीने मांडून ठेवली आहे. तो समर्थ असून वर सज्जनही असला तर श्री. बालशंकर देशपांड्यांचे ऋण अगत्याने मान्य करील.

श्री. देशपांड्यांच्या टापटिपीत त्यांचा भाषेचा मोठाच भाग आहे. तिच्यात सहज ओष आहे. ती सुबोध आहे हे कटाक्षाने म्हटले पाहिजे. कारण साहित्यविषयक लेखनात त्या गुणाची असावी तेवढी कदर नाही. किंबहुना वाचतावाचता समजते ते लेखन उथळ असले पाहिजे असा आपल्या काही सखोल टीकाकारांच्या शाब्दिक कर्तृत्वामुळे भावड्या वाचकांचा ग्रह होऊन बसला आहे.

मला देशपांड्यांचे ऋण मानायला हवे ते त्यांच्या या रसोत्सवात मलाही सोवळेभांडे टाकायला संधी दिली म्हणून. माझा अधिकार केवळ स्नेहभावाचा. लेखकाला आणि त्याच्या उत्सवमूर्तीला, असा उभय देशपांड्यांना, मजविषयी तो वाटतो याला मी काय करणार? लेखकाचा स्नेहभाव नव्या दमाचा आहे, म्हणून त्याने माझ्या चेंगट नकारावर मात केली. श्री. बालशंकर देशपांड्यांच्या साहित्यिक उद्योगाची येत्या वर्षी पंचवीस वर्षे पुरी होतील; माझ्या उद्योगाची (किंवा निरुद्योगाची!) अलीकडेच झाली. पण देशपांड्यांच्या पुस्तकांचीही तेव्हा पंचविशी पुरी होईल; माझी अजून इन-मीन-तीन देखील नाहीत-अडीचच! तरीसुद्धा त्यांनी मला प्रस्तावनेच्या या पहिल्या पानावर हट्टाने बसविले. माझी वयातील आणि व्यवसायातील तांत्रिक वडिलकी ओळखून असेल बहुधा. मग बालहट्ट पुरविलाच पाहिजे - म्हणून ही प्रस्तावना.



## मराठीतील शेक्सपिअर

इंग्रजी साहित्याच्या एका विडंबनपर इतिहासात शेक्सपिअरच्या निखालस मोठेपणाची लक्षणे दिली आहेत. त्यांपैकी एक असे की त्याची नाटके नेहमी पाठ्य-पुस्तके म्हणून लावली जातात. हे इंग्लंडइतकेच, किंबहुना त्यापेक्षा कितीतरी अधिक, आपल्या देशाबाबत खरे आहे. आर्ट्स (मानव्यविद्या) शाखेतील पदवी-धराने शेक्सपिअरची निदान दोन नाटके वाचली असावीत असे गृहीत धरले जाते. निदान अगदी अलीकडे अभ्यासक्रमातून शेक्सपिअरची कमीअधिक उचलवांगडी होऊ लागली तेव्हापर्यंत तरी धरले जाई !

सव्वाशे वर्षांपूर्वी पहिली विद्यापीठे स्थापन झाली. त्यांच्यासाठी रेखाटलेल्या आधुनिक विद्येच्या नकाशात शेक्सपिअरला महत्त्वाचे- जवळजवळ मध्यवर्ती-स्थान होते. मुंबई विद्यापीठाच्या पदवीधरांची पहिली तुकडी १८६१ मध्ये बाहेर पडली. त्याच वर्षी, अजून कॉलेजात असलेले वीस वर्षांचे नीळकंठ जनार्दन कीर्तने यांनी शेक्सपिअरपासून स्फूर्ती आणि वळण घेऊन 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक लिहिले. आणि लौकरच शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या भाषांतर-रूपांतरांचा ओघ सुरू झाला. संस्कृत नाटकांच्या भाषांतरांचा ओघ १८५७ सालीच परशुराम शास्त्री गोडवोल्यांच्या 'वेणीसंहार'ने सुरू झाला होता, आणि हे दोन्ही ओघ समांतर राहिले. पश्चिमेकडील नव्याचे स्वागत आणि संस्कृत साहित्यासारख्या आपल्या प्राचीन वैभवाचा नव्या दृष्टीतून पुनरुद्धार असे हे जोडकार्य होते. रामकृष्ण गोपाळ भांडारकर हे आद्य पदवीधरांपैकी एक. रत्नागिरीच्या शाळेचे मुख्याध्यापक असताना ते विद्याधर्यांकडून संस्कृतच्या पाठांतराबरोबर शेक्सपिअरमधील उताऱ्यांचे पाठांतर करवून घेत.

शेक्सपिअर आणि कालिदास असे हे जोडद्वैत जमले. "कालिदास हा भारताचा शेक्सपिअर होय," असे कालिदासाच्या माहात्म्याचे सूत्र घटविले जाऊ लागले. ते पिढ्यान्पिढ्या संस्कृतच्या प्राध्यापकांनी उच्चारले, कालिदासाच्या नाटकांच्या परीक्षार्थी आवृत्त्यांतील प्रस्तावनांच्या नांदीत येऊन बसले, आणि बहुतेक विद्याधर्यांनी कर्तव्यबुद्धीने परीक्षेत उतरून काढले. असे व्यापक आणि ठणठणीत विधान करण्यापूर्वी, त्या विद्याधर्यांचे सोडा, पण प्राध्यापकांपैकी किती-जणांनी किती शेक्सपिअर वाचला होता हा प्रश्न विचारण्यात हंशील नाही. (आपल्या विद्येच्या आणि साहित्याच्या क्षेत्रात यासारखे प्रश्न जरा गैरसोयीचे असतात !)

असा शेक्सपिअर महान संस्कृत नाटककारांच्या मांडीला मांडी लावून बसला, आणि त्याला शास्त्रीपंडितांनी पावन करून घेतले. पंक्तीतील पहिला पाठ कोणाचा

हे रुचिभेदावर किंवा जुन्यानव्यावावतच्या पक्षपातावर अवलंबून. शेक्सपिअरचे पहिलेच भाषांतर केले ते महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांनी : 'ऑथेलो' (१८६७) त्याच वर्षी मुंबईच्या एल्फिन्स्टन कॉलेजमध्ये 'कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी' निघाली. ती काढणाऱ्या विद्यार्थ्यांत बहुसंख्य महाराष्ट्रीय होते. त्यांनी पहिले नाटक केले ते शेक्सपिअरचे 'जूलियस सीझर', ते मूळ इंग्रजीतून. त्यांनी पुढे मोनिअर विल्यम्सने केलेल्या 'अभिज्ञानशाकुंतलम्'च्या भाषांतराचा प्रयोग केला त्यापूर्वी १८६४ मध्ये त्याच कॉलेजात 'एल्फिन्स्टन शेक्सपिअर सोसायटी'ची स्थापना झाली होती. (शेक्सपिअरच्या दोनशेव्या जन्मसंवत्सरानिमित्त ?) आणि १८६१ मध्ये 'पारशी एल्फिन्स्टन सोसायटी'ची. तिचे पहिले नाटक शेक्सपिअर-चेच: 'द टेमिंग ऑफ द थ्रू'. असा शेक्सपिअरविषयी जोरदार उत्साह होता. तो कॉलेजवाहेरही ओसंडत राहिला. शहरात शेक्सपिअरचे नाटक होई आणि ऑस्ट्रेलियाच्या दौऱ्यावर निघालेली एखादी नाटक मंडळी वाटेवर मुंबईत मुकाम टाकून त्याची नाटके करी, तेव्हा नाटकगृहात गर्दी असे मुख्यतः विद्यार्थ्यांचीच. तेही नाटकाची संहिता आणि टोकदार लेखणी घेऊन भक्तिभावाने बसलेले. इंग्रज पाहुण्यांना याचा अचंबा वाटे.

अचंबा वाटावा अशी दुसरी गोष्ट म्हणजे स्थानिक इंग्रजांचा शेक्सपिअर-विषयी संपूर्ण अनुत्साह. त्यांना तो जरा अशिष्ट वाटे. तो व्हिक्टोरिअन काळ. रूढि-वद्ध, नीतिग्रस्त, धुवट सभ्यतेवर कटाक्ष असणारा. शेक्सपिअरसुद्धा सोवळा करून घेत, कारण त्याचे विषय आणि वाणी यांच्या मानाने मुक्त आणि रासवट ! हे खुद्द इंग्लंडातच ! मग हजारी मैलांवरील मुंबईसारख्या इंग्रजांच्या सांस्कृतिक बेटात तर अधिक संकुचित वृत्ती, अधिक घट्ट झापडे असणार. म्हणून नाटकांची त्यांची आवड शेवटी नीतीचा विजय जमवणारी. भडक भावनांची नाटके, फार्स, इत्यादीपुरती मर्यादित होती. त्यांना शेक्सपिअरच्या 'द टेमिंग ऑफ द थ्रू' पेक्षा गॅरिकने वनविलेला त्याचा 'फार्स' अधिक पसंत असे. त्यांना शोकातिकाही झेपत नसत. या विरोधी पार्श्वभूमीवर येथील सुशिक्षितांचे शेक्सपिअर-प्रेम उठून दिसे.

अर्थात आपल्याकडेही देशी वाणाचे नीतिवाज कर्मठ होतेच. नाटक पाहाणे हे पाप, त्यात काम करणे हे त्याहून मोठे पाप, म्हणून नटाचे तोंड पाहू नये-असे मानणारे सुशिक्षितांतही होते. पण त्या काळच्या रंगभूमीमागे शेक्सपिअर, कालिदास, भवभूती, इत्यादींची पुण्याई होतीच; आणि दादाभाई नौरोजी, जगन्नाथ शंकरशेट, भाऊ दाजी, असल्या श्रेष्ठांचा तिला सक्रिय पाठिंबा होता. पुढे राजकारणातील हवा बदलल्यावर कर्मठांची ताकद वाढली तरी रंगभूमीला तिच्याकडून बाधा पोचली नाही. खरे म्हणजे, वराच काळ देशभक्तांनी रंगभूमीचा आपल्या प्रचाराचे वाहन म्हणून उपयोग केला, तसा कर्मठांनी केला आणि समाजसुधारकांनीही केला. बापडा शेक्सपिअर निःपक्षपातीपणे या सर्वांच्याच उपयोगी पडत होता. मात्र आपल्या



मध्यमवर्गीय नीतीने रंगभूमीची अनीतीशी मारलेली गाठ तीसचाळीस वर्षांपूर्वीपर्यंत तरी चांगलीच घट्ट होती, हेही म्हटले पाहिजे.

शेक्सपिअरची पहिली पाचसहा नाटके मराठीत अवतरली ती, एक सोडता, भाषांतरानून. त्यांतही पहिली दोन- कोल्हटकर शास्त्र्यांचे 'अथेलो' (१८६७) आणि नी. ज. कीर्तन्यांचे 'टेम्पेस्ट' (१८७५)- ही संपूर्ण भाषांतरे आहेत. म्हणजे नाटकांची आणि पात्रांची नावेही मूळचीच आहेत. १८८३ या वर्षी 'हॅम्लेट'ची दोन भाषांतरे आली. एक गो. ग. आगरकरांचे 'विकारविलसित', व दुसरे गो. वा. कानिटकरांचे 'वीरसेन किंवा चिचित्रपुरीचा राजपुत्र'. यांत नाटकांची आणि पात्रांची नावे व त्यासारखा अन्य तपशील देशी केला आहे, पण बाकी सगळे भाषांतर. वि. मो. महाजनी यांचे 'तारा' (१८७९) हे 'सिबलिन'चा अनुवाद. तो करताना त्यांनी कथानकात आपल्या समाजनीतीशी सुसंगत असे काही फेरफार केले, आणि नैतिक उपदेशाची भर घातली. हे आपले 'व्हिक्टोरिअन' ! प्रस्तावनेत महाजनींनी शेक्सपिअरची भाषांतरे नकोत, अनुवाद हवेत, असे ठामपणे सांगितले. कारणे: भाषांतरे फक्त विद्यार्थ्यांच्या उपयोगाची. इतरांना ती नीट समजतही नाहीत, मग त्यांचे मनोरंजन दूरच. अनुवादात स्वातंत्र्य घेता येते व ते घ्यावे. भाषांतर विरुद्ध अनुवाद हा वाद लौकरच रंगला.

रंगभूमीसंबंधीचे असे तात्त्विक वाद रंगावेत, हरी नारायण आपटे यांनी (विशीच्या आतच) कानिटकरांच्या 'रोमिओ अँड जूलिएट'च्या रूपांतरावर पन्नास पृष्ठांची टीका लिहावी, आणि कानिटकर व आगरकर यांच्या 'हॅम्लेट'च्या भाषांतरांची तुलना करणारा नव्वद पृष्ठांचा लेख लिहावा, किंवा 'रंगभूमी' हे अशा स्तरावरील लेखन प्रसिद्ध करणारे मासिक चालू असावे, याचा अर्थ हाच की त्या काळातील अनेक मुशिक्षितांना या विषयात मोठा रस होता; आणि त्यातही शेक्सपिअरमध्ये विशेष. काही विद्वानांचा नाटकमंडळ्यांशी जवळचा संबंध असे, आणि ते नटांना मार्गदर्शनही करीत, यामुळे त्या रंगभूमीला थोडीफार प्रतिष्ठा लाभलीच.

मुंबईच्या उर्दू-पारशी रंगभूमीला धंदेवाईक यश मुबलक लाभले, पण प्रतिष्ठा लाभली असे म्हणणे कठोण. धंद्यापोटी तेथे कसकसले प्रकार झाले. शेक्सपिअरच्या नाटकांबाबतची काही खास उदाहरणे: 'सिबलिन'च्या अनुवादात महाजनींनी तत्कालीन नीतीच्या मुर्वतीखातर कथानकात काही बदल केल्याचे वर आलेच आहे. ते बदल मामुली होते. पण उर्दू अनुवादाने नाटकावर अत्याचारच केला. क्लोटनला राजाचा मुलगा आणि इमोजेनला त्याची पुतणी करून दोघांकडून सक्त प्रणय करविला ! हा मसाला जणू कमी पडला, यासाठी नाटकात उपकथानक म्हणून एक अतिबाष्कळ फार्स घुसडला. हे काहीच नव्हे अशी त्या रंगभूमीने शेक्सपिअरची दैना केली, ती त्याच्या 'अथेलो' व 'मॅक्वेथ' या शोकांतिकांना विकृत रूप देऊन. अथेलो डेजिडमोनाचा गळा दाबतो, पण अर्धवट, आणि तो तिला नदीत फेकून देतो.

त्याची आई आपल्या सुनेला वाचवते, आणि नाटक सुखान्त करून टाकते ! इस्से भी और, पुरुषवेषातील डेविडमोना आणि खलपुरुष इआगोची कन्या यांचा प्रणयप्रसंग घडतो ! मॅक्वेथलाही प्रणयाची जोड दिली आहे, आणि एका 'कॉमिक' उपकथानकाची, आणि नाचगाण्यांची. ते उपकथानक घडते मुंबईत ! शेक्सपिअरच्या काही मराठी अनुवादकांनी फाजील स्वातंत्र्य घेतले असले- उदाहरणार्थ 'रोमिओ अँड जूलिएट' आणि 'किंग लिअर' या शोकांतिकांच्या सुखांतिका केल्या- तरी ते इतके फाजील नव्हते. मराठी रंगभूमीने त्याची बदनामी केली नाही, त्याच्याविषयी मोठा आदरभाव बाळगला, आणि आपल्या कुवतीप्रमाणे दाखवला.

या आदरभावाचे एक उघड, गणिती गमक म्हणजे त्याच्या भाषांतररूपांतरांची संख्या. आजतागायतचे आकडे मला ठाऊक नाहीत, पण १९६४ साली शेक्सपिअरची चौथी जन्मशताब्दी साजरी झाली तेव्हा सगळ्या भारतीय भाषांतील सुमारे अडीचशे भाषांतर-रूपांतरांपैकी निदान बहात्तर मराठीतील होती. बंगालीचा इंग्रजीशी संपर्क अधिक जुना, त्या संस्कृतीशीही एकेकाळी अधिक जवळीक, तिचे साहित्यही कदाचित अधिक रमूद्ध. पण मराठीची तिच्यावर याबाबत चांगलीच आघाडी होती.

या बहात्तर अनुवादांची कालदृष्ट्या विभागणी विषम प्रकारची आहे. त्यापैकी पाहून १८६७ ते १९१५ या ४८ वर्षांतील. त्यापुढील ४० वर्षांत फक्त दोन; त्यापुढील १० वर्षांत फक्त पाच. याच्या कारणांचा फार खल येथे नको. सन १९१५ नंतर, कदाचित जरा त्यापूर्वीच, शेक्सपिअरविषयी पूज्य भावना ओसरली. ज्या 'आधुनिकदेशी' त्याची, आणि एकंदर इंग्रजी साहित्याची, रांगड घालण्यात आली होती ती आधुनिकताच ओसरत होती. त्यात राजकीय वातावरणाचा थोडासा भाग होताच. रवींद्रनाथ टागोरांनासुद्धा वाटले की शेक्सपिअर वरचढ झाला तर त्यात आपले लेखक त्याची केवळ नकल करित राहण्याचा धोका आहे; आणि जे मूलतः आपले ते नष्ट होण्याचाही पण हेही खरे की कृ. प्र. खाडिलकर, शि. म. परांजपे, न. चिं. केळकर, यांसारख्या आपल्या आघाडीच्या राजकीय पुढाऱ्यांनी या ना त्या तऱ्हेने शेक्सपिअरचे शिष्यत्व पत्करले. तेव्हा एका मर्यादेपलीकडे यात राजकारणाची लुडबूड नव्हती.

दुसऱ्या एका दिशेने या घटनेच्या कारणाचा शोध घेता येईल. या शतकाच्या पहिल्या वीस वर्षांत नाटक व्यवसायाची भरभराट झाली. मंडळत्या वाढल्या; प्रेक्षकांची संख्या, आणि म्हणून उत्पन्न, फुगत गेले; नेपथ्य, वेषभूषा यांचा भपका डोळ्यांत भरू लागला. म्हणजेच रंगभूमीचे 'सुवर्णयुग' म्हणतात ते आले. संगीत-प्रधान मनोरंजनाचा बाजारभाव वाढला. पुराणे आणि पुराणवजा इतिहास लोकमानसाला भारू लागले. अशा वेळी विद्येच्या क्षेत्रातून उरना घेतलेला शेक्सपिअर कमी पडला नसता तरच नवल !

पण रंगभूमीला या सुवर्णयुगात शेक्सपिअर पूर्णपणे वड्य नव्हता. नाट्यरचनेतील अ....९



त्याचे काही गुण, आणि अवगुणही, तिने आनंदाने स्वीकारले; आणि तेही मोठमोठ्या नाटककारांकरवी. शेक्सपिअरने लिहिले ते एका फारच निराळ्या प्रकृतीच्या लोकां-साठी, एका फारच निराळ्या तऱ्हेच्या रंगमंचासाठी, याचे भान ठेवायला हवे होते. ते ठेवले गेले नाही. शंभर वर्षांपूर्वी त्याच्याबरोबर गौरवाचे वाटेकरी म्हणून संस्कृत नाटककार होते. त्यांच्याही रचनेचे आणि रंगमंचाचे वेगळेपण आपण ध्यानी घेतले नाही. किंबहुना संस्कृत नाटकांकडे दुर्लक्षच केले. फक्त त्यांच्या स्तुतीची पोपट-पंची केली.

आरंभी जी शेक्सपिअरची भाषांतरे झाली ती कर्तव्य म्हणून उरकलेली, आणि म्हणून पुस्तकी उतरली. रंगभूमीवर पोचण्याची त्यांची आकांक्षाच नसणार. पुढे जी रूपांतरे झाली त्यापैकी बहुतेकांची नावनिशाणी उरली नाही. गणपतराव जोश्यांसारख्या एखाद्या विलक्षण नटाने आपल्या ताकदीवर शेक्सपिअरच्या व्यक्ति-चित्रणातील नाट्य, आणि त्याच्या आधराने, ते नाटक कोठे उभे केले असेल. पण शेक्सपिअरचे वैभव आपल्यापर्यंत फारसे पोचलेच नाही. अगोदर त्या वैभवापर्यंत खुद्द अनुवादक पोचला पाहिजे. पण ते क्वचितच झाले ! वरवरची अंगे त्याला उमगली. कथानक, पात्रांच्या स्थूल स्वभावेखा, यांसारखी. पण शेक्सपिअरचे परम वैभव म्हणजे त्याचे काव्य; आणि त्याचे गुह्य त्याच्या भाषेत आहे. त्या भाषेची किल्ली शब्दकोशात सापडणारी नाही. बाहेरच्या दाराची सापडेल कदाचित, पण आतील कप्प्या-चोरकप्प्यांची नाहीच नाही. आणि तो कोश आपल्या काळातील भाषेचा असल्यास निरुपयोगी; त्या काळच्या भाषेचा हवा. दरम्यानच्या शतकांत अनेक शब्दांचे अर्थ बदलले आहेत. अगदी मुख्यार्थही. मग भाषेच्या तरल आणि तिरकस वळणांचे कशाला ? जातिवंत काव्याची वीण त्यांतूनच बांधलेली असते. याची नीट जाणीव नसल्यामुळे भलेभले अनुवादक फसले : आगरकरांपासून शिरवाडकरांपर्यंत. आगरकर कितीही मोठे असले तरी काव्यात्मतेचा गुण त्यांच्या-पाशी नव्हता. तो शिरवाडकरांपाशी आहे; पण ते अखंड सावध राहिले नाहीत.

काव्यात्मतेबाबत शिरवाडकर आणखीही एका प्रकारे चकले. आणि ते 'काव्यमय शैली'च्या आपल्याकडे लोकप्रिय असलेल्या कल्पनांच्या आहारी जाऊन. पूर्ण विकास पावलेल्या शेक्सपिअरची भाषा अति-साधी आहे. शिकाऊ दिवसांतील कल्पना पिंजण्याचा, शब्दांशी खेळण्याचा, एकूण लेखन सजविण्याचा, त्याचा सोस कमीकमी होत गेला. आणि त्याच्या महान शोकांतिकांत या विकासाची परमावधी आहे; भाषा आणि नाट्य यांचा एकताल मेळ आहे. तसाच छंदाच्या, लयीच्या, प्रवाहाचाही. ( मराठीत अगदी अलीकडची दोनतीन उदाहरणे सोडल्यास त्याचे सगळे अनुवाद गद्यात असल्यामुळे त्या त्रिगुण मेळातला एक गुण मुळातच हरवला आहे. ) शिरवाडकरांचा 'राजमुकुट' हे 'मॅक्बेथ' चे भाषांतर. ते 'मानाजीराव' या शि. म. परांजप्यांच्या भाषांतराहून एकंदरीने उजवे आहे.

उजवे आहे, कारण शिरवाडकरांची काव्याची आणि इंग्रजी भाषेची जाण परांजप्यांहून अधिक आहे. पण तीही, विशेषतः भाषेची जाण, उणीच पडल्याचे दिसते. सीध्यासोप्या ओळीचे त्यांचे भाषांतर कित्येकदा विरस होईल असे शब्दबंधाळ झाले आहे. जरतारी अथवा मखमली शब्दांनी मढवलेले, फुगीर विशेषणांनी जडावलेले. आणि ती विशेषणे ( किंवा शब्दसमूहही ) अतिवापराने बोधटलेली. ' ऑथेल्लो ' हे शिरवाडकरांचे भाषांतर तुलनेने पुष्कळच अधिक चांगले. माझ्यासमोर ते आहे. ते चाळताना दोनच पानांत मला ही उदाहरणे खुपली : " रोमहर्षक कहाणी " " घनघोर युद्धांची ", " युद्धाच्या धुमश्चक्रीत ", " नवधर यौवन ". पण भारदस्त, नादसुंदर, गोंडस शब्दांच्या हव्यासामुळे काय प्रसंग ओढवतो याचे ' राजमुकुट ' च्या पहिल्याच प्रवेशाहून अधिक समर्पक उदाहरण मिळणे कठीण आहे. तो प्रवेश तीन हडळींचा. मूळ नाटकातील त्यांची भाषणे तोकड्या ओळीतील, तुटक, आणि त्यांच्या प्रकृतीधर्माला आणि हेतूला शोभतील अशी विकृत आहेत. शेक्सपिअरला नाटकाचा आरंभ तशा भेसूर वातावरणाने करायचा होता. पण शिरवाडकरांनी ते सगळे सुंदर करून टाकले आहे. स्थळही. मुळात ते ओसाड आहे. शिरवाडकरांनी तेथे जंगल उभे केले आहे.

हे थोड्या विस्ताराने लिहिण्याचे कारण शिरवाडकरांचे कवित्व आणि लेखन-विषयक इमान प्रसिद्ध आहेत. जेथे तेही कमी पडले तेथे इतरांचे काय ? त्यांच्यापूर्वी ज्यांनी शेक्सपिअरच्या अनुवादाला हात घातला त्यांपैकी बहुतेकजण कवित्वाबाबत कमी-अधिक कोरडे होते; आणि इंग्रजी भाषेची त्यांची समज बाळबोध असावी. भाषेप्रमाणे शेक्सपिअरच्या नाट्यकलेचीही; आणि ज्या काळात आणि काळासाठी त्याने लिहिले त्याबाबत तर पूर्ण अज्ञान असावे.

शेक्सपिअरची नाटके पद्यात आहेत-विशिष्ट जातींची संभाषणे सोडल्यास. आपल्या अनुवादकांनी- एखादा पुरा व दोन अपुरे अपवाद सोडल्यास- गद्याची कास धरली. ते एका हृष्टीने बरेच झाले. शिरवाडकरांनी ' ऑथेल्लो 'त उत्कट भाषणां-साठी पद्य वापरले. नाना जोग यांचा ' हॅम्लेट 'चा तीन-अंकी संक्षेप १९५९ साली प्रसिद्ध झाला. तो जाणकारीने केला आहे. त्यात फक्त हॅम्लेटच्या स्वगतांसाठी पद्य वापरले आहे. १९७४ साली गो. वि. ( विंदा ) करंदीकरांचा ' राजा लिअर ' आला. हे पूर्णपणे भाषांतर आहे, आणि ते पद्यात आहे. यात पात्रांची नावेही मुळातील आहेत. अन्यत्रही कोठे देशीकरणाचा खटाटोप नाही. या तिन्ही नाटकांतील पद्य मुक्तछंदात आहे. आपण तो छंद का व कसा वापरला याचे व नाटकाविषयीच्या अनेक प्रश्नांचे करंदीकरांनी प्रस्तावनेत व परिशिष्टांत अभ्यासपूर्ण विवरण केले आहे. आणि त्यांच्या भाषांतरामागेही दीर्घ अभ्यास व नेमकेपणा साधण्याची जिद्द आहे. रंगभूमीच्या ' सुवर्णयुगातील ' व तत्पूर्वीच्या अनुवादकांत असा अभ्यास आणि जिद्द अल्पांशाने असती तरी मराठी रंगभूमीवरील शेक्सपिअरची अवस्था



सुसह्य झाली असती. नाना जोगांच्या 'हॅम्लेट'चे काही प्रयोग झाल्यावर त्यांना आपल्या अनुवादाविषयी आणि त्याच्या प्रयोगाविषयी असमाधान वाटू लागले. म्हणून पात्रांची मूळ नावे कायम ठेवून, त्या धर्तीचे अन्य बदल करून, संपूर्ण भाषांतर करावे आणि प्रयोगात सुसंगतीसाठी शेक्सपिअरकालीन वेषभूषा ठेवावी, या उद्योगाला ते लागले होते. अकालमृत्यूमुळे तो पार पडला नाही, हे दुर्दैव. शिरवाडकरांच्या 'राजमुकुट'साठी शेक्सपिअरकालीन रंगमंच उभारला होता, याचा आवर्जून उल्लेख हवा. शेक्सपिअरच्या नाटकांची बंदीश, त्यांचे चलन, त्यांची भाषा, यांचे त्या रंगमंचाशी निकटचे नाते होते.

कृ. प्र. खाडीलकर, श्री. कृ. कोल्हटकर, न. चिं. केळकर या मोठ्या नाटककारांवर शेक्सपिअरचा प्रभाव होता असे वारंवार म्हटले जाते. तो तसा होताही; पण गौण अंगाबाबत, आणि कित्येकदा गैर प्रकारचा. खाडीलकरांच्या 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' मधील नायक व खलनायक हे अनुक्रमे हॅम्लेट व ह्यामो यांवरून रेखाटल्याचे खुद्द नाटककारानेच सांगितले आहे. पण त्या मूळ व्यक्तिरेखांचे त्यांना नीट आकलन झाल्याचे दिसत नाही. या व त्यांच्या जमान्यातील इतर नाटककारांनी शेक्सपिअरमधून काय उचलले? पात्रांच्या विरोधी जोड्या, उपकथानके, गुंतागुंत, वेपांतरे, खोटी नावे, जन्मरहस्ये, आणि या जातीच्या इतर क्लृप्त्या. कोल्हटकर यात विशेष तरबेज. वरचा सूर लावून वक्तृत्वपूर्ण भाषणे ठोकणारे आणि आपल्या दुष्टपणाचे कारण, हेतू व अर्थ विशद करणारे खलपुरुष यांनाही शेक्सपिअरचे निमित्त पुरले. गडकऱ्यांचे हे खास क्षेत्र. शेक्सपिअरच्या विदूषकाच्याही ढोबळ आवृत्त्या निघाल्या. त्याच्या विक्षिप्तपणाआड दडलेल्या गाढ पण तिरकस शहाणपणाचा फार थोड्यांना थांग लागला. त्याच्या महत्त्वाच्या पात्रांतील आंतरिक नाट्य, त्यांचा विकास, इत्यादी वैशिष्ट्यांची भक्तिभावाने दखल घेण्यात आली. पण त्यांचा आपल्या फारच थोड्या पात्ररेखाटनावर साक्षात परिणास झाला.

त्या सगळ्या अनुवादांत वा. वा. केळकरांचे 'त्राटिका' (द टेमिंग ऑफ द थ्रू) आणि गो. ब. देवलांचे 'झुंजारराव' (कोल्हटकरशास्त्र्यांच्या 'अथेडो' भाषांतरावरून केलेली रंगवृत्ती) यांनीच फक्त रंगभूमीवर यश मिळविले. 'त्राटिका' ने विशेष. या नाटकात बदल करताना फार सवलती घेतल्या गेल्या. एका बंडखोर पत्नीला पती कसे वठणीवर आणतो याचे हे नाटक लोकांच्या फारच पसंतीस उतरले. लोकांच्या म्हणजे पुरुषांच्या! ती रंगभूमी, त्या समाजाप्रमाणेच, पुरुषी होती. आणि स्त्रियाही एकंदरीने पुरुषपरायण. बंडखोर स्त्री त्यांनाही नापसंत असणार.

यापलिकडे जवळजवळ सगळे अनुवाद पुस्तकातच थिजल्यासारखे राहून गेले. रंगमंचावर जिवंतपणे वावरण्याची त्यांना संधीच मिळाली नाही. भाषांतरे पुस्तकी होतात म्हणून अनेक स्वैर अनुवाद झाले. थोडे अपवाद सोडता तेही सार्थकी लागले

नाहीत. काहीशी गाढव गेले आणि ब्रह्मचर्यही गेले अशी स्थिती !

शेक्सपिअरची चौथी जन्मशताब्दी साजरी करण्यासाठी त्याच्या एकूण एक नाटकांची निखळ भाषांतरे कसलाही बदल किंवा तडजोड न करता प्रसिद्ध करावीत असे साहित्य संस्कृती मंडळाने ठरविले. लायक भाषांतरकारांचा शोध सुरू झाला. शेवटी तीन नामांकित लेखकांनी आपापले नाटक निवडून भाषांतराचे काम अंगावर घेतले. पण कोणीच ते पुरे केले नाही. काम किती बिकट आहे याची कल्पना आल्यामुळे त्यांनी प्रामाणिकपणे माझार घेतली असावी. पूर्वीच्या एवढ्या अनुवादांत भाषांतरे फारच थोडी, रूपांतरे फार, असे उगाच नाही झाले. रूपांतर कितीही सैल किंवा गढूळ झाले, त्यात शेक्सपिअरचे खरे रूप नोंद दिसलेच नाही, तरी चालते; तरी त्याचे नाव लावता येते. प्रामाणिक भाषांतर करायला, विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी म्हटल्याप्रमाणे, दोन्हीही भाषांवर प्रभुत्व लागते. आपण सव्वाशे वर्षे 'उच्च' इंग्रजी शिकलो, शेक्सपिअरच्या नाटकांचा अभ्यास केला, पण या भाषांतराच्या क्षेत्रात 'हेचि फल काय ?'

★ ★ ★



REFBK-0024192

