गीतभान

• रमेश तेंडुलकर

म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २९६६

REFBK-0023733

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

23 FEB 1983

3 APR 1983

10 JUL 1988

(क्र. मा. प.)
५०००–१२–८२

संदर्भ निबंध (साहित्य समीक्षा)
२९६६
23733
१२/१२/५३

विश्वमोहिनी पुस्तक ७०

॥ गीतभान ॥

रमेश तेंडुलकर

REFBK-0023733

आता अभिनव वाग्विलासिनी । जे चातुर्यार्थकलाकामिनी ।
ते शारदा विश्वमोहिनी । नमस्कारिलि मियां ॥

प्रकाशक : आनंद अनंत अंतरकर, विश्वमोहिनी प्रकाशन, ६२/१२, कर्वे रोड, पुणे ४

मुद्रक : सौ. कमल रामचंद्र घळसासी, संजीव मुद्रणालय, ४६९, सदाशिव पेठ, पुणे ३०

© सौ. रजनी तेंडुलकर

वेष्टण : दत्तात्रय पाडेकर

प्रथमावृत्ती : १७ फेब्रुवारी, १९८२

ती. आई
आणि
तुम्हां सगळ्यांसाठी...

मनोगत

या संग्रहातले लेख १९६८ ते १९७४ या कालात निरनिराळ्या निमित्तांनी लिहिले गेले आहेत. ही संधी मला मिळाली यासाठी 'आलोचना'चे संपादक प्रा. वसंत दावतर, 'वसंत' मासिकाचे तेव्हाचे संपादक श्री. मोरेश्वर पटवर्धन, 'मांडवी'चे संपादक श्री. श्रीराम कामत, 'महाराष्ट्र साहित्यपत्रिके'चे त्या काळातील संपादक प्रा. डॉ. भालचंद्र फडके आणि 'सुविचार प्रकाशन'चे श्री. राजेन्द्र बनहट्टी या सर्वांचा मी मनापासून आभारी आहे. या लेखांपैकी 'चौकोनी आकाश' हा लेख म्हणजे गुरुवर्य प्रा. अनंत काणेकर यांच्या मी संपादन केलेल्या काव्यसंग्रहाला लिहिलेली प्रस्तावना होय. इतर लेख वर उल्लेखिलेल्या नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झाले आहेत.

हे पुस्तक प्रसिद्ध होण्यात गुरुवर्य डॉ. स. गं. मालशे यांचा फार मोठा पुढाकार आहे, हे मला येथे अत्यंत कृतज्ञतापूर्वक नमूद केले पाहिजे. त्यांच्याच शिफारसीमुळे हे लेखन प्रकाशकांपर्यंत पोचले. संग्रहाला 'गीतभान' हे नाव त्यांनीच सुचविले. ज्यांच्याविषयी मी लिहिले आहे ते सगळे गीत-प्रतिभेचे कवी असल्यामुळे त्यांच्याबरील लेखांना 'गीतभान' हे नाव समर्पक ठरेल असे ते म्हणाले आणि मलाही तेच नाव निश्चित करावेसे वाटले.

डॉ. मालशे यांच्याप्रमाणेच 'हंस'शी दीर्घकाळ निगडित असलेले माझे अनेक वर्षांचे स्नेही श्री. शि. ग. बोरकर आणि सौ. बोरकर यांचाही या प्रकाशनात शेवटपर्यंत

हातभार लागला आहे.

मित्रवय डॉ. भीमराव कुलकर्णी यांनी वेळोवेळी केलेल्या सूचनाही मला उपयुक्त ठरल्या.

मी यांचा ऋणी आहे.

माझ्या स्वतंत्र लेखांचे हे पहिलेच पुस्तक.

अगदी काटेकोरपणाने पहिला म्हणता आला नाही तरी निरनिराळ्या कारणांसाठी तेव्हा वाचकांच्या विशेष लक्षात आलेला या अर्थाने पहिला लेख– ' कुसुमाग्रज : कालचे आणि आजचे '– ' हंस ' मासिकातून अनेक वर्षांपूर्वी कै. अनंत अंतरकर यांनी प्रसिद्ध केला होता. (मुळात तो वि. आ. बुवा यांच्या ' इंदुकला ' या हस्तलिखितासाठी लिहिला होता. या संग्रहात तो लेख घेतलेला नाही.) आज श्री. आनंद अंतरकर यांच्याकडून माझे पहिले पुस्तक प्रकाशित होत आहे हा योगायोग अशा वेळी माझ्या मनाला विलक्षण स्पर्शून जात आहे. ज्या आत्मीयतेने त्यांनी या पुस्तकाच्या प्रकाशनात रस घेतला त्याबद्दल त्यांचे कितीही आभार मानले तरी ते थोडेच ठरतील.

मुंबई, ५ फेब्रुवारी १९८२ रमेश अ. तेंडुलकर

अनुक्रम

१ तांबे यांची गीतिकाव्ये : काही विचार

९ पु. शि. रेगे : एक आत्मनिमग्न कवी

२० 'चौकोनी आकाश' : अनंत काणेकर यांची कविता

३५ बोरकरांची कविता आणि 'गिताऱ'

६८ बोरकरांची प्रतिमासृष्टी : मनाच्या यक्षभूमीवरील गंधर्वगान

७८ गीतकार माडगूळकर

१२३ माडगूळकरांचे 'गीत-रामायण'

शुद्धी : दुरुस्ती / पुस्ती

(पृष्ठांक, ओळ, चूक, सुधारणा या क्रमाने वाचावे.)

१·१ डोळयासमोर / डोळयांसमोर १·४ डोळयासमोर / डोळयांसमोर ४·३ कारणीभूत असावेत / कारणीभूत झाले असावेत ४·१९ हुरहुर / हुरहूर ६·२६ कल्पीत / कल्पित ६. (शेवटची ओळ) Art too / Art are too ७·२ समस्यांना / समस्यांनी ७·७ सोन्याची / ' सोन्याची ७·३२ कवीच्या / कवींच्या ८·१५ कवनातील / कवनांतील ८·१६ कुठेतरी असलेले नाते / कुठेतरी जुळत असलेले नाते ८ (शेवटची ओळ) हा एका परीने / हा आणखी एका परीने १०·२८ एकदा / एखादा ११·८ ' कालेहययं...पृथ्वीः ' / ' कालो ह्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ' १२·९ अपोलो बंदराचा / अपोलो बंदरचा १२·१४ आत्ता / आता १३·२६ दिवस होऊन गेले आहेत / ... आहेत ' १४·१८ कठिण / कठीण १४·२१ आपणास / आपणांस १५·१४ कुणा बाईच्या / कुणाच्या १५·१५ अशा उरोजांपर्यंत / अशा कुणाच्या कोवळया उरापर्यंत १५·२२ जिप्सीचा घागरादेखील / जिप्सीचा घागरादेखील येतो. १६·५ निमग्न / आत्मनिमग्न १६·१० सृष्टीच्या सृजनशक्तीचा गौरव / [येथे राहिलेली एक तळटीप पुढीलप्रमाणे वाचावी : स्वतः रेग्यांनीच आपल्या कवितेविषयी लिहिताना हा सृजनशक्तीचा विचार या लेखात मांडला आहे; तर प्रथमतः गंगाधर गाडगीळांनी ' गंधरेखा ' या काव्यसंग्रहावरील रसग्रहणात्मक लेखात रेग्यांच्या कवितेच्या या वैशिष्ट्याकडे लक्ष वेधून घेतले आहे.] १७·९ स्त्रीचेच शरीर... पाहतो / स्त्रीचेच शरीर झालेला तो आपण डोळयांनी पाहतो १७·१० एकजीव होत व / एकजीव होऊन १७·२४ व्यक्तींना / आकृतींना १८·२१ मीलन मिलनातील / मीलनातील १८·२९ ' साळीचे क्षेत्र ' शब्दांच्या / ' साळीचे क्षेत्र ' या शब्दांच्या २३·१० तथापी / तथापि २७·११ डोळयासमोर / डोळयांसमोर २९·१६ डोळयासमोर / डोळयांसमोर ३५·१ भडभडून / ' भडभडून ' ३५·१५ ध्येयवादिवाच्या / ध्येयवादित्वाच्या ३९·५ आविष्कार पद्धतीशी / आविष्कारपद्धतीशी ४०·२१ डोळयासमोर / डोळयांसमोर ४०·२३ कठिण / कठीण ४१·२० काव्यप्रतिमा / काव्यप्रतिभा ४२·१९ कल्पीत / कल्पित ४२·२५ गद्य वाङ्मयाच्या / गद्यवाङ्मयाच्या ४२·३० त्यांचा गौरव / त्या साहित्याचा गौरव ४३·३ गद्य लेखनाच्या / गद्यलेखनाच्या ४३·१५ यानतरच्या / यानंतरच्या ४३·२८ मुक्तछदात / मुक्तछंदात ४४·२८ हुरहुरही / हुरहूरही ४८·८ अलगँ अलग / अलग अलग ५२·१५ तथापी / तथापि ५३·६ नमूंद / नमूद ५४·१८ या हृदयाचा... सत्वर / या हृदयाचा मोह अनावर / पाय ओढुनी आणी सत्वर ५५·३२ अयुष्य / आयुष्य ५७·९ शक्तिपर / भक्तिपर ५७·१२ अतिशोक्ती /

अतिशयोक्ती ५८·३१ खुलल्याशिवायच / खुडल्याशिवायच ५९·१ ‘ जपानी रमलाच्या राती ’ने देखील / ‘ जपानी रमलाच्या रात्री ’त देखील ५९·२७ जाग / जग ६०·२२ कावळयाशी / कावळ्यांशी ६१·११ जंजाळ तही / जंजाळातही ६२·१ कोळिष्ट / कोकिळ ६२·१ हाच हीच ती सागळवेळा / हीच हीच ती सागरवेला ६२·४ तेच तालसुरात / आधीचे तेच तालासुरात ६२·१२ तुम्हास / उन्हास ६२·१२ ‘ अहा । पिसोळी... तृणास / ‘ अहा ! पिसोळी पुष्पदळांसम वहात भिडति तृणास ६२ (शेवटची ओळ) झुलते अंबर / झुलते झुंबर ६३·३ ऋणात / तृणात ६३·३ ज्योति / ज्योती ६३·१२ मनातुन टाळ मृदंग / घनांमनांतुन टाळ-मृदंग ६३·१३ आणि / अशी ६३·१३ झाडे झाली निळी / झाडे झाली निळी निळी ६३·२४कविता. / कविता ६४·१२ संदर्भात / संदर्भात. ६५·१ आमच्या / आजच्या ६५·१९ मूक रूपसा... अचल राहते / मूक रूखसा बनून । सहज चाललों झडून । सम गणून वाव–ऊन अचल राहतों. ६५·२६ पिपासित / पिपासित ६५·२६ घनवर्दन / घनवदन ६६·१८ प्रगल्भ आहे / प्रगल्भ झाली आहे ७१·३१ रमलाची रात / रमलाची रात्र ७२·१७ रंगधुद / रंगधुंद ७३·२ मंद अस्त्रानी पर्जन्य / मंद अस्मानी पर्जन्य ७३·२६ विजेच्या चंद्रम्याची / बिजेच्या चंद्रम्याची ७५·१० शृगाराबरोबरच / शृंगाराबरोबरच ७५·१३ जांबिया / जंबिया ७६·१९ काव्या मतेला / काव्यात्मतेला ७९·२४ गुडाळल्या / गुंडाळल्या ८१·२१ अंशी / अशी ९३·२२–२३ कुणी मला सोडवा ! बहर उडाला / [या दोहोंमध्ये वेगळी गीते दर्शविणारी ० ही खूण समजावी] ९६·२८ ‘ कशि झोकात... एक नृत्य आहे. / [नजरचूक. ही रचना माडगूळकरांची नाही. एवढा भाग रद्दबातल समजावा.] १०२·२१ नाचाचा गोड फेर / नाचाचा एक निरागस गोड फेर १०५·२१ पाहिजेत / पाहिजेस १०६·१० गळयातली / गळ्यांतिल ११२·१९ ‘ भुजंगप्रयात ’ / [नजरचूक. ‘ इंद्रवज्रा ’ असे वाचावे.] ११४·१६ ‘ द्दष्ट ’ सारखा शब्द / ‘ द्दष्ट ’ सारखा धृष्ट शब्द १३४·८ समोप / समीप १३६·१३ बैस तेच / बैस तूंच १४२·२७–२८–२९ येतो तर... जानकी-राम / [हे तीन निरनिराळया गीतांतले चरण आहेत.] १४२·२८ आत्सुक्ये / औत्सुक्ये १४४·२५ ती रचनेच्या अंगोपांगांतून / ती लय रचनेच्या अंगोपांगांतून.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२१६६
दा. क्र. २.३.८.३३
निबंध १२५७ ३
मुंबई शाखा (स्थळ प्रत)

१

तांबे यांची गीतिकाव्ये : काही विचार

तांब्यांचे नाव उच्चारले की त्यांची गीतिकाव्यपर रचना प्राधान्याने आपल्या डोळ्यासमोर येते. गीतिकाव्यपर किंवा 'लिरिकल' काव्यरचना सगळीच गेय असते असे नाही. इतरही अंगांनी 'लिरिकल' काव्यात गीतगुण प्रकट होतात. परंतु तांब्यांच्या गीतिकाव्यांचा विचार करताना आपल्या डोळ्यासमोर त्यांची गेय रचनाच उभी राहते. 'तांब्यांची गायकी' असा शब्दप्रयोग त्यांच्या संप्रदायाला उद्देशून रूढ झाला आहे तो याच कारणाने.

तांब्यांच्या काव्यात केशवसुत संप्रदायाच्या तुलनेने आविष्काराचा एक निराळाच पोत नजरेत भरतो. त्या काव्याचे गेय रूप हीदेखील त्या आविष्काराचीच एक उत्क्रान्त अवस्था मानावी लागते. प्रारंभीच्या काळात तांब्यांनी अक्षरगणवृत्ते, लहान-मोठी जातिवृत्ते, छंद, पदे इत्यादी सर्वच रचना-प्रकारांचा वापर केलेला आढळतो; परंतु साधारणपणे १९२० नंतर— आणि याच काळात त्यांची कविता वाचकांच्या समोर आली व तिला नवा बहरही आला — तांब्यांनी काही अपवाद वगळता अधिक प्रमाणात रागदारी संगीताला अनुकूल असणाऱ्या गेय रचनेचाच अवलंब केला आहे. त्याच काळात वा. गो. मायदेवांना लिहिलेल्या एका पत्रात ते म्हणतात : "I have always been a writer of songs... The similarity of apparent external measures have mislead people into the belief that a definite form has been started. No, its variety depends upon its music. Every poem has its particular, I may even say original music. They are to be set to a variety of राग s, I had never attempted before." या उद्गारांवरून तांबे आपल्या गेय रचनेकडे कोणत्या दृष्टीने पाहत होते यावर स्पष्ट प्रकाश पडतो. तांब्यांच्या आधीच्या काव्यातदेखील ज्या त्यांच्या रचना विशेष गाजल्या त्यांत गेय रचनांचीच संख्या अधिक आहे.

तांब्यांची कविता मराठी वाचकांच्या समोर आली त्या काळात आधुनिक काव्या-

विषयी विलक्षण प्रेम रसिकांच्या मनात निर्माण झालेले होते. गोविंदाग्रजांच्या 'राजहंस माझा निजला' किंवा 'मुरली'सारख्या कविता गुणगुणण्यात काय धन्यता वाटायची याचे वर्णन कुसुमावती देशपांडे यांनी त्या काळासंबंधी विवेचन करताना केले आहे. नागपूरचे आनंदराव टेकाडे आणि पुण्याचे 'रविकिरण मंडळा'चे सदस्य यांनी काव्यगायनाची प्रथा लोकप्रिय केली होती. मायदेवांसारख्या रसिकांनी तांब्यांच्या कवितांचेही गायन जाहीर रीत्या केले. या सर्व उत्साहाच्या वातावरणात काव्यात 'गेयते'ला अधिकाधिक महत्त्व मिळू लागले व ह्यातूनच पुढे हलक्याफुलक्या भावगीतांचा जमाना सुरू झाला. कोणताही सर्वसाधारण भाव वा प्रसंग चटपटीत, हलक्याफुलक्या शैलीत भावगीत या नावाखाली गुंफला जाऊ लागला.

एका बाजूला असे घडत असताना दुसऱ्या बाजूला काव्याविषयी अधिक समंजस जाण असलेली काव्यदृष्टी मराठी टीकेत वाढीस लागत होती. या काव्यदृष्टीला गेयता हाच मुळी काव्यातील आगंतुक घटक वाटू लागला होता.

या सगळ्याची झळ तांब्यांच्या गीतिकाव्यासंबंधी झालेल्या विचारांना लागलेली दिसून येते. पुढे जे हलक्याफुलक्या भावगीतांचे पेव फुटले त्याचे खापर कुणाला अप्रत्यक्षपणे तांब्यांच्या गेय रचनेवर फोडावेसे वाटले; तर कोणी तांब्यांच्या काव्याच्या गेय प्रकृतीवरच आक्षेप घेतले.

यात आणखी भर पडते ती म्हणजे त्यांची त्यांच्याहून सर्वस्वी भिन्न प्रकृतीच्या आणि ताकदीच्या केशवसुतांशी करण्यात येत असलेली तुलना. तांब्यांचे केशवसुतांच्या कवितेसंबंधी काही विशिष्ट ग्रह होते. त्यांना केशवसुतांची कविता आवडत नव्हती. तांबे त्यांच्याच काळातले असले तरी १९२० नंतर प्रसिद्धीस आले व तेवढ्या काळात केशव-सुतांच्या संप्रदायाचा प्रभाव मराठी कवितेत चांगलाच पडला होता. या पार्श्वभूमीवर या तुलनेस कधी अनैसर्गिक धारदारपणा किंवा दोघांनाही अन्याय करणाऱ्या खंडन-मंडणाचे रूप आलेले दिसेल.

तांब्यांच्या गीतिकाव्यांचे स्वरूप ह्या दृष्टींनी पाहून चालणार नाही. पुढील काळा-तील हलक्याफुलक्या भावगीतांशी तांब्यांच्या गेय रचनेचा सुतरामही संबंध नाही, हे प्रारंभीच लक्षात घेऊ या.

तांब्यांना गेय रचनेचा स्वीकार करण्यात काही अस्वाभाविकता आहे असे वाट-ण्याची शक्यता नव्हती. याचे कारण, गेयता ही काव्यात्मतेला अडथळे आणू शकते ही दृष्टी त्या काळात निर्माण झालेली नव्हती. किंबहुना त्या काळात काव्य म्हणजे 'संगीत-गर्भ विचार' ही काव्यासंबंधीची एक आवडती कल्पना होती. केशवसुत गेय रचनेकडे वळत नाहीत ह्याचे कारण त्यांच्या विशिष्ट काव्यप्रकृतीत आहे; काव्यदृष्टीत नाही. एरव्ही तेदेखील,

जे रम्य ते बघुनिया मज वेड लागे
गाणे मनात मग होय सवेंचि जागे

असे उद्गार काढतात. पुढे आपण पाहू की एका 'रम्य' विश्वाच्या जाणिवेतूनच तांब्यांच्या काव्यसृष्टीत 'गाणे' स्फुरले आहे. केशवसुत सोडले तर विनायक, टिळक, रेंदाळकर, गोविंदाग्रज, बालकवी इत्यादी कवींनी काही अंशी गेय, गुणगुणता येतील अशा चालींचा अधिकाधिक अवलंब केलेला आढळेल. शिवाय जयदेवाच्या 'गीत-गोविंदा'पासून मराठीतील गौळणी, पदे, लावण्यांपर्यंतची गीत-परंपरा तांब्यांना चांगली अवगत होती.

मात्र तांब्यांच्या गीतिकाव्यांचे गेय रूप ह्याहून भिन्न प्रकारचे आहे. त्यांची प्रेरणा एका बाजूला त्यांच्या विशिष्ट सौंदर्यवृत्तीत आहे आणि दुसऱ्या बाजूला त्यांच्या काव्य-विषयक भूमिकेत आहे. त्यांच्या सौंदर्यवृत्तीचे स्वरूप ओघाओघाने स्पष्ट होईल. काव्य-विषयक भूमिकेशी त्यांच्या गीत-रचनेचे कोणते नाते आहे ते आधी थोडक्यात पाहू.

तांब्यांनी शुद्ध कलावादी भूमिकेचा आग्रहाने पाठपुरावा केला आहे. ह्याचा एक भाग म्हणजे, काव्यातील भाव 'शाश्वत' हवेत, 'कालविशिष्ट' नकोत, यावर त्यांचा असलेला भर. दुसरा भाग म्हणजे, कला ही नुसती वास्तवाचे (The Real) चित्रण करून थांबत नाही, कलावंताच्या कल्पनाशक्तीचे संस्कार त्यावर होऊन ते वास्तव आदर्शाच्या (The Ideal) पातळीवर जात असते, हा त्यांनी व्यक्त केलेला विचार. हे अमूर्त तत्त्व म्हणजे 'सौंदर्य'तत्त्व. प्रत्यक्ष वास्तव (Reality) सुख-दुःख, सुंदर-कुरूप इत्यादी द्वंद्वांनी युक्त असते. कविकल्पनेवर आघात करून त्याला चेतना देणारे हे काव्याचे बाह्य रूप. काव्याच्या अंतरंगात सौंदर्य हे अमूर्त (Ideal) तत्त्व बिंबित झालेले असते. ह्या अमूर्त तत्त्वाच्या ठिकाणी वास्तवाला नसलेली पूर्णता असते. कवीची दृष्टी केवळ अपूर्ण वास्तवावर खिळून चालत नाही. त्यामागील अमूर्त सौंदर्याची ओढ त्याला हवी. 'Light that never was on sea or land' या वर्ड्स्वर्थच्या ओळीचा त्यांनी या संदर्भात अनेक ठिकाणी उल्लेख केला आहे. अशी कविता सहजोद्गारासारखी हवी, तशीच ती चित्ररूप (Concrete) म्हणजेच इंद्रियगोचर हवी, अशीही त्यांची भूमिका आहे.

कला ही निसर्गाला आदर्श रूप कशी देते ते त्यांनी 'सोहनी' रागाचे उदाहरण देऊन स्पष्ट केले आहे. "Who can deny that the notes of a matin song of an early–waking bird had seized the imagination of the primitive Musician, who idealising it created the noble सोहनी राग? But what an improvement upon nature?"

तांब्यांच्या गेय रचनेची प्रेरणा यात असावी, निदान या काव्यभूमिकेशी तिचे दूरचे तरी नाते असावे असे मला वाटते. गेय रचनेला मुळातच एक विशुद्धता असते. सहजोद्गारासारखे तिचे स्वरूप असते; भाष्य, उपदेश, तार्किक विचार, मतप्रचार यांपासून हे माध्यम स्वभावतःच अलिप्त असते; कोणताही भाव इंद्रियगोचर स्वरूपात व्यक्त होण्यास त्यात अवसर असतो. चित्तवृत्ती द्रववून तिची आनंदात परिणती करणे हे या

रचनेचे मोठे सामर्थ्य असते. शिवाय स्थल-कालविशिष्टतेला ओलांडणारी सार्वत्रिकता व सार्वकालिकता येथे आढळते, हे गेय रचनेचे काही विशेष तांब्यांना गेय रचनेला उद्युक्त करायला विशेष कारणीभूत असावेत असे वाटते.

या काव्यविषयक भूमिकेइतकेच त्यांच्या आनंदमयी सौंदर्यवृत्तीचेही त्यांच्या काव्यातील गेयतेशी निकटचे नाते आढळते. ह्या विश्वाच्या बुडाशी आनंद (ह्याचेच दुसरे नाव प्रेम) हे आत्मतत्त्व आहे. 'दुःख' हा ह्या 'आनंदा'तील आगंतुक घटक होय, आणि या 'आनंद'तत्त्वाचा म्हणजेच त्यातून उद्‌भूत होणाऱ्या सौंदर्याच्या जाणिवेचा मूर्त आविष्कार करण्यात कलेचा उत्कर्ष आहे, अशा प्रकारची भूमिका त्यांनी आपल्या साहित्यिक मित्रांना वेळोवेळी लिहिलेल्या पत्रांतून मांडली आहे. ह्या भूमिकेमागील विचारसरणी तत्त्वज्ञान आणि अध्यात्म यांवर आधारलेली असली तरी ही भूमिका त्यांच्या आनंदमयी सौंदर्यवृत्तीशी संवादीच आहे.

तांब्यांच्या गीतिकाव्यातून प्रकट होणारी ही आनंदमयी वृत्ती ही जीवनाला शृंगारणारी सौंदर्यवृत्ती आहे. ह्या सौंदर्यवृत्तीचे (रोमँटिसिझमचे) स्वरूप केशवसुतांच्या सौंदर्यवृत्तीहून (रोमँटिसिझमहून) मूलतःच निराळे आहे. या सौंदर्यवृत्तीला 'हृदय उलणे' ही कल्पनाच मानवणारी नाही. जीवनलोलुपता हा ह्या सौंदर्यवृत्तीचा धर्म आहे. म्हणून कमळाप्रमाणे हृदयाची पाकळी न् पाकळी 'उमलणे' ह्यात ह्या सौंदर्यवृत्तीला स्वतःचे साफल्य वाटते. दुःख, कारुण्य ह्या भावांना ह्या वृत्तीत अवसर नाही असे नाही; परंतु त्यांचेही स्वरूप आपले अस्तित्वच दुभंगून टाकावे अशा प्रखर कोटीतले नसते. आनंदाच्याच वृत्तीवर उमटलेली ती एक उत्कट हुरहुर असते.

ह्या विशिष्ट सौंदर्यवृत्तीमुळे तांब्यांच्या गीतिकाव्यातील भावसृष्टी 'विरोध' या तत्त्वावर अधिष्ठित नसून 'संवाद'लयीला तिच्यात प्राधान्य मिळते. प्रेम, श्रद्धा हे तिला प्रेरक ठरणारे भाव आहेत. साहजिकच वैचारिकतेपासून ती अलिप्त आहे.

याच्या जोडीला पत्नीच्या रूपाने प्रणय-साफल्याचा आलेला अनुभव त्यांच्या सौंदर्यवृत्तीत एक तऱ्हेचे माधुर्य निर्माण करतो. त्या वृत्तीचा गोडवा वाढवतो. त्यांच्या आयुष्यातील इतरही घटना या वृत्तीला पोषकच ठरतात. त्यांचे तत्त्वज्ञान, सौन्दर्यवृत्ती आणि अनुभव परस्परांना अशा रीतीने कमालीचे संवादी झाले आहेत.

यामुळे त्या भावसृष्टीला काही स्वाभाविक मर्यादाही पडल्या आहेत. परंतु त्याबरोबरच सहसा न आढळणारे काही वेगळे रंगही या भावसृष्टीला प्राप्त झाले आहेत. शिवाय तांब्यांची कविता त्यांच्या स्वतःच्या जीवनाशी निगडित झालेली असली तरी त्यांची प्रतिभा नाट्यात्मक असल्यामुळे इतरांच्या भूमिकांशी समरस होऊन त्यांनी आपल्या भावसृष्टीची कक्षा काही अंगांनी व्यापक केली आहे.

या वेगवेगळ्या वैशिष्ट्यांमुळे तांब्यांच्या कवितेने मराठी काव्याला सौंदर्यदृष्टीची एक वेगळी जाण आणली असे आढळून येईल.

गोविंदाग्रजांची 'गुलाबी कोडे', केशवसुतांची '–प्रत' आणि तांब्यांची 'कुणि

कोडे माझे उकलिल का ?' या कवितांची तुलना करून पाहिली की हा विचार स्पष्ट होईल. गोविंदाग्रजांच्या कवितेचे सौन्दर्य तिच्यातील चमकदार, आकर्षक कल्पना-विलासाच्या चातुरीत आहे. याउलट प्रेमिकांच्या अवघ्या मनाला शृंगारणारा मधुर भाव तांब्यांच्या कवितेत चित्रित झाला आहे. इथे केवळ 'जादूची नजरबंदी' नाही. यात दोन जीवांना 'मंत्रबंधना'ने एकत्र जखडून टाकणाऱ्या प्रणयाच्या गूढ शक्तीबद्दलचा आश्चर्य-भाव भरलेला आहे. केशवसुतांच्या '–प्रत' या कवितेतील भावनेचा ओघ उत्कट, सरळ आणि तितकाच पारदर्शक आहे :

नाडि माझी तव करी वाहताहे
हृदय माझे तव उरी हालताहे
करा आपुल्या तू पहा चाचपून
उरा आपुलिया पहा विचारून
प्रकृति माझी तुज तिथे सापडेल
विकृति माझी तुज तिथे आढळेल.

तांबे हाच भाव निरनिराळ्या प्रतिमांतून खुलवीत त्यातून गोड शृंगार निर्माण करतात :

गुलाब माझ्या हृदयी फुलला
रंग तुझ्या गालावर खुलला
काटा माझ्या पायी रुतला
शूल तुझ्या उरि कोमल का ?
माझ्या शिरि ढग निळा डवरला
तुझ्या नयनि पाउस खळखळला
शरच्चंद्र या हृदयि उगवला
प्रभा तुझ्या उरि शीतल का ?

ही तुलना केवळ तांब्यांच्या रचनेतील सौंदर्य विशद करण्यापुरती आहे. गोविंदाग्रज किंवा केशवसुत यांच्या या कवितांना हिणकस मानायचे कारण नाही. त्या कवितांचे सौंदर्य वेगळ्या जातीचे आहे.

तांब्यांना मिळालेल्या लोकप्रियतेत त्यांच्या गेय रचनेचा जितका भाग आहे तितकाच भाग त्या रचनांतून ज्या सुखद, मधुर वृत्तीचे नाट्यपूर्ण चित्रण ते करतात त्याचाही आहे. तांबे जीवनात रस घेऊन लिहितात आणि त्याची प्रचीती ते वाचकांनाही जाणवून देतात.

यामागे त्यांची जीवनलोलुप सौंदर्यवृत्ती आहे. मात्र ही सौंदर्यवृत्ती सुखवादी किंवा स्वप्नरंजनात्मकही नाही. जीवनात रस घेतानाही त्यामागील स्वर्गीय ज्योतीची ओढ ह्या

सौंदर्यवृत्तीला आहे. त्यामुळे त्यांची शृंगारकाव्येदेखील ना. घ. देशपांड्यांच्या गीतांप्रमाणे शारीरिक पातळीवरील अनुभवांच्या मादक, गहिऱ्या छटा चित्रित करणारी नाहीत.

ज्योतिर्मय ही सखिची कान्ती
वाटे की मुरवावी स्वान्ती

किंवा

पूर्ण विश्वलयि अति एकान्ती
तुझी ज्योति पसरो, स्थिर, कान्ती
मिळो त्यात मम, फिटुनी भ्रान्ती

यातून ही स्वर्गीय ओढ जाणता येते. ह्या सौंदर्यवृत्तीला छळणारी शल्येही त्यामुळे निराळ्या जातीची आहेत. पुत्रोत्सविही प्रसववेदना...पूर्णचंद्रि लांछन दे क्लेशा...रंग अडविती चित्रभावना...सूर दुखविती मधुर गायना...वर्ण जखडिती कोमल कवना...ही शल्ये ह्या सौंदर्यवृत्तीला अस्वस्थ करतात. 'रे अजात अज्ञात सखे जन!' ह्या कवितेतील मनाची तळमळदेखील याच जातीची आहे.

तांब्यांच्या ह्या सौंदर्यवृत्तीचा गेय रूपातून आविष्कार व्हावा यात अस्वाभाविक असे काही नाही.

ह्या गेय आविष्कारातून, तांब्यांना जी विशुद्धता कलेत अभिप्रेत होती ती काही प्रमाणात साध्य करून घेता आली आहे असे मला वाटते. 'रुद्रास आवाहन' ह्या गीताची केशवसुतांच्या 'तुतारी'शी तुलना करण्यात दोन्हीही कृतींवर अन्याय मात्र होतो. पौराणिक कथांतले वेगवेगळे प्रसंग नृत्याच्या माध्यमातून उभे केले जातात त्या वेळी ज्या पद्धतीने आपण त्यांचा आस्वाद घेतो त्याच दृष्टीने 'रुद्रास आवाहन' ह्या गीताकडे पाहायला हवे. ती रचना म्हणजे त्याच धर्तीची एक 'भाव-मुद्रा' आहे—कठोर वर्णांचा विभ्रमांसारखा उपयोग करून ही 'मुद्रा' उभी करण्यात आली आहे. 'कोण रोधील?', 'वाटले नाथ हो!', 'उखळात दिले शिर! काय अता!' या गीतांचीही परिणामकारकता त्या काळातील राजकीय कवितांहून वेगळ्या प्रकारची वाटते याचे कारण हेच होय. कालविशिष्टाला कलारूप देणारा घाट या गेय रचनांतून तांबे कल्पीत होते असे त्यातील चित्रणावरून वाटते.

इतरत्र या गेय रचनेचा आविष्कार त्यांनी एखादी मनःस्थिती, वातावरणनिर्मिती, दृश्य, एकोक्ती, दोन व्यक्तींतील संवाद वा तिऱ्हाईतपणे केलेले एखादे नाट्यकथन इत्यादी प्रकारचे अनुभव चित्रित करण्यासाठी केला आहे.

या गेय रचनेचा एवढा विस्तार करताना तिच्याशी काव्यदृष्ट्या निगडित असणाऱ्या अनेक समस्यांचा मात्र त्यांनी विचार केला असे वाटत नाही. "My convictions about Art too deeprooted to be easily shaken" असे ते एका

पत्रात लिहितात. त्यांनी कलेसंबंधी जरूर विचार केला होता. परंतु प्रत्यक्ष निर्मितीशी निगडित असणाऱ्या समस्यांना कलावंत या नात्याने त्यांना भंडावले होते असे मात्र जाणवत नाही.

भाव विशुद्ध असला, त्याचा गेयरूप आविष्कार झाला, व तो सहजोद्गारी आणि चित्ररूप (Concrete) असला की विशुद्ध काव्य निर्माण होते, अशी कल्पना तांब्यांच्या काव्यदृष्टीत असावी. पण ही कल्पना कित्येकदा प्रत्यक्षात केवळ नकारात्मक स्वरूपाची ठरू शकते याचे भान त्यांनी ठेवलेले दिसत नाही. प्रत्यक्ष त्यांच्याच गेय रचनेत अनेक ठिकाणी हे घडले आहे. 'चल जळो ज्ञानविज्ञान गड्या!', सोन्याची घेउनि करि झारी', 'किति महामूर्ख तू शहाजहां!' इत्यादी त्यांच्या कविता म्हणजे केवळ 'गेय' भाष्ये आहेत. 'जन म्हणति सावळी!' ह्या कवितेत सावळेपणाचे सौंदर्य पटवणारे निरनिराळे 'युक्तिवाद' आहेत— तेही फारसे समर्पक नाहीत. 'मरणात खरोखर जग जगते' ह्या कवितेतही निराळ्या पद्धतीने असेच 'युक्तिवाद' आले आहेत.

गेयतेला बाधक असा कितीतरी तपशील तांब्यांच्या रचनेत कित्येकदा येतो. 'तीनी सांजा सखे मिळाल्या' यातील पहिल्या भावपूर्ण चरणानंतर पुढे सर्व कविता निव्वळ निवेदनात्मक, वर्णनात्मक होते.

नाद जसा वेणूंत, रस जसा सुंदर कवनांत
गंध जसा सुमनांत, रस जसा बघ या द्राक्षांत
पाणि जसे मोत्यांत, मनोहर वर्ण सुवर्णात

इत्यादी दृष्टान्त त्यांच्या रचनेत वारंवार येतात याबद्दल तक्रार करायचे कारण नाही. परंतु ते तत्त्वज्ञानातील 'सर्प-रज्जू', 'शुक्ति रजत्' अशा हुकमी दृष्टान्तांसारखे येतात हा आक्षेप घ्यावा लागतो.

रचना सहजोद्गारी असावी यावर त्यांचा एक चमत्कारिक प्रकारचा कटाक्ष दिसतो. 'आव्हानशृंग तव तीव्र कसे' या मृत्यूवरील कवितेत 'मग तुमान धोतर कोण पुसे?' ही ओळ कोणत्या संदर्भात भावपूर्ण ठरते याचा त्यांना विचार करावासे वाटत नाही. 'आलो, थांबव शिंग!' या कवितेतही 'कारकून जातो हपिसाला' असा चरण ते बिनदिक्कत आणतात. अशा वेळी गेय रचनेचेच प्रकृतिधर्म तांबे लक्षात घेताना दिसत नाहीत!

असे असले तरी तांब्यांची ही गेय कविता कित्येक ठिकाणी तिच्या या दोष–उणिवांसकट विलोभनीय आहे. मराठी कवितेला त्यांनी निश्चित एक निराळी सौन्दर्यदृष्टी दिली आहे. 'तांब्यांची गायकी' असा शब्दप्रयोग वापरत असताना आपण नकळत ह्या सौंदर्यदृष्टीचाच गौरव करीत असतो. बोरकर आणि पुढे पर्यायाने पाडगावकर यांच्यासारख्या सौंदर्यवादी कवींच्या विकासाचे मार्ग तांब्यांच्या कवितेने मोकळे करून ठेवले असे म्हणता येईल. तांब्यांच्या सौंदर्यदृष्टीचा आणि आविष्कारपद्धतीचा अप्रत्यक्ष परि-

णामही मराठी कवितेवर झालेला आहे व तोही मला मोलाचा वाटतो.

ह्या संदर्भात मला इथे कुसुमाग्रजांच्या काही रचनांची आठवण होते. केशवसुत आणि तांबे ह्या दोन्ही कवींतील भिन्नभिन्न गुणांचे विलक्षण प्रभावी संश्लेषण कुसुमाग्रजांच्या स्वतंत्र प्रतिभेत झालेले आहे. तांब्यांच्या—

या भविष्याचिया दिव्य कारागिरा
कोण रोधील ? दे कोण कर सागरा ?
शूल राजा, तुझा रक्त त्यांचे पिओ
गृध्रगण भक्षण्या पुण्य गात्रां शिवो
दुर्गि त्यांची शिरे अधम कुणि लोंबवो
अंत त्याचा नको समजु हा नृपवरा !
ज्योति मृत्युंजय प्रबळ पिंडाहुनी
समज दावाग्निशा चहुकडे पेटुनी
देशकालांसि रे टाकितिल व्यापुनी
अंति फडकेल रे ध्वज तयांचा खरा !

या ओळी आज वाचीत असताना कुसुमाग्रजांच्या ओजस्वी कवनातील आविष्काराशी, उच्चारलयीशी आणि शब्दकळेशी तिचे कुठेतरी असलेले नाते मला जाणवले. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत उतरलेले ' गिधाड ' याच दिशेने येताना दिसले, आणि असेही मनात आले की, एका काळ-विशिष्ट आशयाला कलारूप देताना कुसुमाग्रजांमधील कलावंताला तांब्यांच्या या कवितांतील सौंदर्यदृष्टीचेही नकळत साहाय्य झाले असेल का ? असे असेल तर बोरकरांप्रमाणे आणखी एका थोर कवीच्या विकासाला अप्रत्यक्षपणे आणि काही प्रमाणात तांब्यांच्या सौंदर्यदृष्टीने हातभार लावला आहे असे म्हणता येईल. तांब्यांच्या सौंदर्यदृष्टीचा हा एका परीने गौरवच होय.

' महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका ' : तांबे जन्मशताब्दी विशेषांक : १९७३

२

पु. शि. रेगे : एक आत्मनिमग्न कवी

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२९६६
दा. क्र. 23433
निबंध
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

माझ्या दृष्टीने रेगे हे चांगल्या अर्थाने एक आत्मनिमग्न कवी आहेत. ‘ चांगल्या अर्थाने ’ असे मी मुद्दामच म्हटले. कारण ‘ आत्मनिमग्न ’ ह्या शब्दाविषयी सर्वसामान्य वाचकांच्या मनात काही वेळा फार चमत्कारिक कल्पना असतात. अमुक एक कवी आत्मनिमग्न आहे असे म्हटले की त्याला वाटते, हा कुणीतरी आपल्याच तोऱ्यात राहणारा, शिष्ट आणि उच्चभ्रू असा महाभाग आहे. म्हणून आधीच स्पष्ट केलेले बरे की, रेगे त्या अर्थाने आत्मनिमग्न नाहीत. शिवाय मी ‘ आत्मनिमग्न ’ हा जो शब्द वापरला आहे तो आपण व्यवहारात ज्या अर्थाने वापरतो त्या अर्थाने केवळ नाही. आत्मनिमग्नता ही रेग्यांच्या प्रतिभेची एक निकोप आणि नैसर्गिक प्रकृती आहे. आणि ह्या आत्मनिमग्नतेमुळेच त्यांच्या कवितेला एक वेगळा कस आला आहे.

तसे पाहिले तर सर्वच साहित्यिकांना, अगदी सोप्या शब्दांत सांगायचे तर, ‘ स्वतःला ’ असे काहीतरी जाणवावे लागते. त्याखेरीज लिहिताच येणे शक्य होणार नाही. ज्याला ‘ स्वतःविषयी ’ काहीही लिहायचे नाही त्यालादेखील दुसऱ्या कशाविषयी का होईना, पण अखेर तेदेखील त्याला ‘ स्वतःला ’ जाणवावे लागते.

बऱ्याच वेळा लेखकाला ‘ स्वतःला ’ जे जाणवते ते त्याच्या भोवतालच्या परिस्थितीतून. आणि त्या विशिष्ट परिस्थितीचे प्रतिबिंबही त्याच्या लेखनात कमीअधिक प्रमाणात उमटते. त्यातला एक प्रकार आपणास केशवसुत, मर्ढेकर वगैरे कवींच्या कवितेत प्रत्ययास येतो. केशवसुतांच्या काळात जी भोवताली परिस्थिती होती तिचे प्रतिबिंब त्यांच्या काव्यात आहे. ‘ नव्या दमाचा ’ शूर शिपाई तेथे नव्या युगाची ‘ तुतारी ’ फुंकतो— प्रेषिताच्या भूमिकेने ! मर्ढेकरांच्या काळात विज्ञानसंस्कृतीच्या यंत्रयुगीन वातावरणात ‘ पावसाळे आले गेले, दोन युद्धे जमा झाली ’ अशी परिस्थिती निर्माण झाली आणि मर्ढेकरांच्या कवितेत केशवसुतांचे प्रेषिताचे अवसान राहिले नाही. जगण्याची ‘ उगीचता ’ तिच्यात अवतरली. अशी कविता बऱ्याच प्रमाणात त्या कालखंडाची ‘ प्रातिनिधिक ’ कविता ठरते.

परंतु प्रत्येकच कवीत ही सगळी त्या काळची भोवतालची परिस्थिती इतक्या स्पष्टपणे आणि सातत्याने उमटते असे नाही. कुसुमाग्रज, बोरकर या कवींच्या काव्यात तर ती वेगळ्या पद्धतीने उमटली आहे.

कित्येकदा कवींच्या वैयक्तिक जीवनाच्या आसपासचीच परिस्थिती त्यांच्या काव्य-निर्मितीची प्रबळ प्रेरणा ठरते. त्या कवीचा पिंडच त्या प्रकारचा असतो. ह्या प्रकारचे आजच्या काळातले एक उत्तम उदाहरण म्हणजे इंदिरा संत यांची कविता. आपल्या प्रियकराचा चिरवियोग ही दुःखद घटना वा परिस्थिती इंदिराबाईंच्या भावविश्वाच्या केन्द्रस्थानी आहे. त्या परिस्थितीतूनच त्यांच्या कवितेला प्राधान्याने प्रेरणा मिळाली आहे. म्हणजेच त्यांची कविता एका परीने आत्मकेन्द्रित आहे.

पण 'आत्मकेन्द्रित' असणे आणि 'आत्मनिमग्न' असणे यांत फरक आहे. आणि रेग्यांची कविता समजावून घेण्याच्या दृष्टीने 'आत्मनिमग्नता' ही कल्पना इथे अधिक स्पष्ट करून घेणे आवश्यक आहे. रेग्यांच्या कवितेचे सामर्थ्य आणि सौंदर्य समजून घेण्यास त्याची मदतच होईल.

आताच वरती केशवसुत, मर्ढेकर, कुसुमाग्रज, बोरकर, इंदिरा संत इत्यादी कवींचे उल्लेख केले, त्यावरून एक गोष्ट स्पष्ट होईल आणि ती ही की, ह्या सर्व कवींना 'स्वतःला' असे काही वेगळे जाणवले असले— म्हणजे त्यांचे प्रत्येकाचे 'व्यक्तिमत्त्व' वेगळे असले तरी त्या व्यक्तिमत्त्वाच्या प्रकृतिधर्मानुसार त्यांचे त्यांच्या भोवतालच्या जगाशी काहीतरी नाते आहे. ज्यांची कविता आपण अगदी 'आत्मकेन्द्रित' म्हटली त्या इंदिराबाईंच्याही बाबतीत हेच म्हणता येईल. फार तर हे जग छोटे आहे आणि त्यांच्या वैयक्तिक जीवनाशी सर्वार्थाने निकटचे आहे, असे म्हणता येईल. पण छोटे जग की मोठे जग हा काही येथे महत्त्वाचा मुद्दा नाही.

ह्या सर्व प्रकारच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या बाबतीत असे होते की त्यांचे त्या काळाशी काही नाते निर्माण होते. त्याला अनेक संदर्भ असतात. त्यांतला एक साधा ढोबळ संबंध सांगायचा म्हणजे त्या काळात वाङ्मयात वापरली जाणारी भाषा आणि भाव व्यक्त करण्याच्या लकबी.

कोणताही नवा कवी कविता लिहायला लागतो तेव्हा नकळत तो त्या काळातील कवितेच्या रूढ भाषेत लिहू लागतो व अभिव्यक्तीची काही वळणेही तशी येतात. हे तो मुद्दाम जागरूकपणे करतो असे नाही— अगदी आपोआपच तसे होत असते. एकदा कवी त्या भाषेची मोडतोड करून नवीन प्रयोग भाषा आणि आशयाच्या क्षेत्रात करतो, तेव्हादेखील ह्या सगळ्या उलथापालथीला त्या भाषेच्या संदर्भातच अर्थ असतो हे उघड आहे. केशवसुतांच्या काळातील विशिष्ट परंपरा केशवसुतांनी बदलली, असेच आपण म्हणत असतो.

कोणी येथे अशी शंका उपस्थित करील की चंद्रशेखर आणि तांबे हे दोघेही एकाच काळातले कवी. मग चंद्रशेखर कुठे त्यांच्या काळाच्या पद्धतीने लिहीत होते? ते तर

जुन्या काळातली भाषा लिहीत होते! ही शंका अगदी खरी आहे. पण ही शंका उपस्थित करीत असतानाच आपणाला तिचे उत्तर मिळाले आहे : ते जुन्या ‘ काळा ’तील भाषा लिहीत होते. ह्याचाच अर्थ, ती कुठल्या तरी ‘ काळा ’तील विशिष्ट कवितेची प्रचलित भाषा होती. म्हणजेच काय, चंद्रशेखर वर्तमानकाळातल्या शैलीत लिहीत नव्हते; तरी कुठल्या तरी ‘ काळा ’च्या शैलीतच लिहीत होते.

‘ आत्मनिमग्न ’ कवीच्या बाबतीत असे काही नसते. त्याचे स्वतःखेरीज कशाशीच नाते नसते— कुठल्याच बाबतीत. ह्याचा अर्थ तो एकंदर जगाविषयी किंवा काळाविषयी बेफिकीर किंवा बेपर्वा असतो असे नाही. उलट ‘ कालेह्ययं निरवधीर विपुलाश्च पृथ्वीः ’ हे भवभूतीचे उद्गार एका निराळ्या अर्थाने अशा प्रकारच्या कवीच्या बाबतीत प्रत्ययास येतात. म्हणजेच तो जगाचा किंवा काळाचा विचार करतो तो एका विशिष्ट ‘ परंपरे ’च्या संदर्भात न करता, स्वतःच्या तंत्राने— केवळ स्वतःच्या गरजेनुसार करतो. म्हणजेच एका निराळ्या अर्थाने ‘ काळ अनंत आहे आणि पृथ्वी अफाट आहे ’ अशी भवभूतीने काढलेल्या उद्गारांसारखी त्याची प्रवृत्ती असते.

ह्या प्रवृत्तीचे फायदे–तोटे काय असतात ते नंतर पाहू; पण परिणाम काय होतात हे एका वेगळ्या उदाहरणाने स्पष्ट करून घेता येईल.

समजा, आपण काहीजण एका निसर्गरम्य स्थळी सहलीला निघालो आहोत. आपण अनेकजण एकत्र आहोत. प्रवास समुद्रातला आहे. अशा वेळी काय होईल? समुद्राविषयी किंवा त्या रम्य स्थळाविषयी प्रत्येकाला काहीतरी वेगवेगळे जाणवेल; पण ते एकमेकांच्या संदर्भात. म्हणजे एकाला त्या दृश्याचा एक भाग चांगला वाटला तर दुसऱ्याला तो ‘ तसा ’ वाटणार नाही, किंवा ‘ त्याहून ’ दुसरा एखादा भाग चांगला वाटेल. पण काही झाले तरी हा संदर्भ राहतोच व त्याबरोबरच आपण सहप्रवासी आहोत ही भावना नकळत असते. समजा, त्याच स्थळी दुसरा कोणीतरी त्याच वेळी एकटाच आला तर तोही ती दृश्ये पाहील, त्याच्या काही प्रतिक्रिया होतील, त्याला काही दृश्ये आवडतील, काही आवडणार नाहीत. आधी पाहिलेल्या काही दृश्यांहून नंतरची अधिक आवडतील किंवा कमी आवडतील. पण ह्यांपैकी कशालाही दुसरा कसला साक्षात संदर्भ असणार नाही. ‘ साक्षात ’ म्हटले; कारण तसा दूरचा, अप्रत्यक्ष, अत्यंत सूक्ष्म असा संदर्भ असू शकेल. कारण तो तेथे सहलीला एकटाच आला असला तरी अखेर ह्याच जगात जन्माला आलेला असतो व तेथील निसर्गाकडे पाहण्याची त्याच्या संस्कृतीची एकंदर दृष्टी इत्यादी अनेक गोष्टींचे संस्कार त्याच्यावर झालेले असतात. त्या सगळ्यांचा संदर्भ कुठेतरी त्याच्या मनात नकळत असतोच. पण असे असले तरी सहलीला गेलेले आपण जो तेथे एकमेकांत संदर्भ निर्माण करतो तो त्याच्या बाबतीत नसतो. तसा साक्षात संदर्भ नसतो. तो एकटाच सारे पाहत असतो, आत्मनिमग्न होऊन.

आत्मनिमग्न कवीच्या बाबतीत नेमके असेच घडते. तो ज्या भाषेत जन्माला आला व वाढला त्या भाषेची एकूण प्रकृती, त्याच्यावर जे इतर नाना प्रकारचे संस्कार

झाले असतील ते संस्कार इत्यादी उपाधींतून त्यालाही सुटका नसते. परंतु असे असले तरी त्याच्याच काय, पण कोणत्याही विशिष्ट काळातील काव्यपरंपरेशी त्याचा साक्षात संदर्भ नसतो; त्या एकस्त्या फिरस्त्याचा आपल्या सहलीतील माणसांशी संबंध नसतो. त्याप्रमाणे रेगे ह्याच अर्थाने एक आत्मनिमग्न कवी आहेत.

अशा आत्मनिमग्न व्यक्तित्वाची स्वतःची अशी एक खास संवेदनशीलता तयार होते व अशा व्यक्तित्वाला बाह्य जगाचा संपर्क तेवढा मोलाचा वाटत नाही. काही महिन्यांपूर्वी विख्यात साहित्यिक गंगाधर गाडगीळ यांनी रेग्यांचे कुठेतरी वर्णन केल्याचे मला पुसटसे आठवते. गाडगीळांनी म्हटले होते : रेगे जेथे राहतात तेथून जवळच अपोलो बंदराचा समुद्र आहे. खालीच जहांगीर आर्ट गॅलरी आहे व तेथे कलाप्रदर्शने भरतात. पण रेगे कधी आपले घर सोडून मुद्दाम तिथे फिरकले आहेत असे आढळणार नाही. ते (गाडगीळ) व रेगे पूर्वी सिडनहॅम कॉलेजमध्ये एकत्र होते. तिथे जाण्याचे दोन रस्ते होते. रेग्यांनी मनातल्या मनात पावले मोजून त्यांतला जवळचा कुठला हे एकदा नक्की केले व न चुकता मग त्याच रस्त्याने ते ये-जा करू लागले. (गाडगीळांनी केलेल्या वर्णनाचा हा सारांश आहे. माझ्यापाशी आत्ता समोर तो लेख नाही. पण मथितार्थ असाच आहे.) अर्थात गाडगीळांनी इथे थोडा मिस्किलपणा केला आहे. अक्षरशः ते खरे आहे असे आपण समजायचे नाही. पण गाडगीळांनी अचूकपणे येथे रेग्यांच्या व्यक्तित्वाच्या मर्मावरच बोट ठेवले आहे. मनातल्या मनात पावले मोजून जवळचा रस्ता शोधणारे हेच रेगे आपणांस कवितेमध्ये मनातल्या मनात शब्द मोजून अगदी थोड्याच शब्दांत—जवळच्या वाटेने—आशयाकडे पोचलेले आढळतात.

ह्या आत्मनिमग्नतेमुळे रेग्यांनी जे काही ' वेचले ' ते सर्वस्वी त्यांच्या प्रकृतीच्या गरजेनुसार, आणि त्याला आकार दिला तोही 'मनसोक्त'—खास त्यांच्याच व्यक्तित्वानुसार. कसे ते पाहू.

परवाच रेग्यांनी एका व्याख्यानात सांगितलेले मी वाचले की, त्यांनी सुरुवातीला इंग्रजी कविता लिहिली. ठीक. पण इंग्रजी काव्यरचनेच्या ज्या काही विशिष्ट लकबी असतात, त्यांचा मागमूस तरी त्यांच्या कवितेत आढळतो काय ? असे होते ह्याचे कारण कोणत्याच परंपरेची रेग्यांना जशी जाणीव नाही. रेग्यांनी किती जुने शब्द व पौराणिक संदर्भ घेतले आहेत. पण त्याबरोबर ती पौराणिक शैली काही त्यांच्या कवितेला चिकटली नाही. त्याचप्रमाणे त्यांनी मुक्तछंद लिहिला खरा; पण त्यांच्याच काळात अनिल इत्यादींचे जे मुक्तछंदाचे प्रयोग चालले होते, त्यांच्याशी त्यांच्या मुक्तछंदाचा सुतरामदेखील संबंध नाही.

एका अर्थाने रेगे विलक्षण ' स्वार्थी ' आहेत असे वाटू लागते. हा ' स्वार्थी'पणा अर्थात कलेच्या क्षेत्रातला आहे, आणि तो कलावंताचा गुणच ठरतो. एकदा मनुष्य जिथे जाईल तिथे स्वतःला हवे ते नेमके साधून घेतो, पण कुठे अडकून पडत नाही— इन्व्हॉल्व होत नाही. तसे रेग्यांचे होते. पण अधिक विचार केला तर त्यां चांगल्या अर्थाने-

देखील 'स्वार्थी' हा शब्दप्रयोग त्यांच्या बाबतीत वापरता येणार नाही. कारण स्वार्थी माणसाने आपण कुठे कसे गुंतून पडायचे नाही ह्याचा जाणीवपूर्वक विचार केलेला असतो. पण अशी कुठली एखादी काव्यपरंपरा असते आणि तिच्यात आपण अडकून पडायचे नाही ह्याचे भानच रेग्यांना असावे असे वाटत नाही.

म्हणूनच रेगे मुक्तपणे वेचू शकले :

दस्यूवधार्थ सामर्थ्य तुझे
देवांनी वर्धिले, दिधले नद्यांनी
पयोदान तुला

अशा ऋग्वेदकालीन (कालिदासाची नव्हे) उर्वशीच्या कथेपासून ज्युपिटरने हंस-रूपाने लेडा उपभोगिली ह्या ग्रीक लोककथेच्या संदर्भापर्यंत अनेक उल्लेख जसे त्यांच्या कवितेत येतात, त्याप्रमाणे—

अजरामर जरि हो संभूति
...ऋतामधुनिही निर्ऋति वाहे

अशा संभूती (सृष्टी), ऋत (विश्वतंत्र– Cosmic order), निर्ऋती (नाश) अशा वेदकालीन शब्दांच्या जोडीला

सोरेकाराचे नक्षत्र लोभस...

यात शुक्रताऱ्याचा उल्लेख 'सोरेकार' असा ग्रीक पद्धतीने येतो.

इंग्रजी शब्द त्यांनी वेचले नसले तर त्याचे कारण त्यांच्या काव्यप्रकृतीलाच त्याची गरज वाटली नाही हे होय. एके ठिकाणी त्यांनी कॉंप्युटरला 'संमानक' असा शब्द वापरला आहे, ह्यावरून त्यांच्या प्रकृतीची गरज लक्षात येईल.

परंतु कटाक्षाने इंग्रजी रचना बाजूला ठेवायची असा आग्रह यामागे नसतो. आंग्ल कवी वॉल्टर द ला मेअर यांच्या 'कर्म' या कवितेचा त्यांनी 'जन्मोजन्म' नावाचा अनुवाद केला आहे. त्यातील कल्पनाच मुळात हृदयंगम आहे. मुलगा आईला म्हणतो, 'मी तुझ्यासारखा मोठा होईन आणि तू माझ्यासारखी लहान होशील तेव्हा मी तुला मध, दूधभात भरवीन, तुझ्यासाठी मऊमऊ अंथरूण घालीन, अंगाई म्हणेन. आपण एकमेक झाल्याला किती दिवस होऊन गेले आहेत.

रेगे असे कितीतरी आणि कितीतरी प्रकारे विमुक्तपणे आणि निरपेक्षपणे वेचू शकले. पण हेसुद्धा त्यांनी मोठ्या जागरूकपणे केले असे म्हणता येणार नाही. किंबहुना ही जागरूकता किंवा प्रयोग करणे त्यांच्या आत्मनिमग्न प्रकृतीत बसणारे नाही.

हे जे त्यांनी वेचले त्याला त्यांच्या प्रतिभेच्या मुशीतून स्वतःचा आकार आला. ही त्यांच्या निर्मितीची सामग्री ठरली. इथे त्या शब्दांना नवे रूप आले.

वर्षता मेघ पुलकित होती
तनु–मनोवृत्ती
जुनाट मुळे खोल शिरती,
चिर–नूतन सत्वप्रचीती
आकिसलय स्फुरवी द्रुम.

किंवा—

सोनफुलांची
राकट हाती
जरि सांगड साजेना
ओंजळ घाली
टकवुनि जवळी
नउ नवसाची सोना

किंवा—

किनखाबी राजस डोळे
शिलगाविसि वर ऐटीत

अशा रचनेत किंवा 'अनुपम लाडेवाडे', 'फुसलावणि', 'ओठांवरचे जांभुळ', 'व्रजगौरी' इत्यादी अनेक शब्दप्रयोगांतून त्याचा प्रत्यय येईल. किंबहुना रेग्यांची सगळी कविता या दृष्टीने पाहता येईल. त्यातली उदाहरणे वेचणेही कठिण.

मुख्य म्हणजे 'मुजोर प्रीतीचा हिमार्त वारा' अशा प्रकारे अनेक वेगवेगळ्या भाषेतील शब्दांचे किंवा कल्पनांचेही संकर त्यांच्या रचनेत होतात. पण ते संकर आहेत अशी जाणीवदेखील आपणास होत नाही. ह्याच्या उलट माधव जूलिअन यांच्या भोवती ह्या भाषेच्या संकरामुळे केवढे टीकेचे वादळ उठले होते. अर्थात माधव जूलिअन हे एका विशिष्ट परंपरेच्या संदर्भात हा प्रयोग करीत होते व शिवाय त्यांचा दृष्टिकोणही वेगळा होता. रेग्यांच्या बाबतीत हा काही प्रयोग नव्हता. शिवाय त्यांची शब्दरचनेची दृष्टीच वेगळी. शिवाय आणखी एक असे की, इतर बऱ्याच कवींना कळत-नकळत कुठल्या तरी परंपरेच्या संदर्भात आपले वेगळे व्यक्तित्व मांडायचे असल्यामुळे सुरुवातीला तरी ह्यासाठी फार मोल द्यावे लागते. रेग्यांना हे विनासायास जमले. रेग्यांनाही मोल द्यावे लागले; पण ते वेगळ्या प्रकारचे. ते पुढे पाहू.

रेग्यांच्या रचनेत अपवाद म्हणून क्वचित काही निराळ्या प्रकारचे अनुभव येत असले तरी त्यांचे सर्व काव्यविश्व एकाच अनुभवाभोवती केन्द्रित झाले आहे आणि ते म्हणजे स्त्रीसौंदर्य; आणि त्या सौंदर्याचाच एक भाग म्हणून निसर्ग. स्त्री हा अनेक कवींच्या काव्याचा विषय असतो. परंतु रेग्यांच्या कवितेचा काही किरकोळ अपवाद

सोडून हा एकमेव विषय आहे म्हटले तर ती अतिशयोक्ती होणार नाही. शिवाय स्त्रीचे एक विशिष्ट उदाहरणच त्यांच्या समोर आहे. कविवर्य तांबे यांनी ' भयचकित नमावे तुज रमणी ' या कवितेत स्त्रीची आरती गायली आहे. रेग्यांच्या समोर तिचे जे रूप आहे ते पुढीलप्रमाणे :

...युगानुयुगींची विलोभनशक्ति
एकवटून उधळिली जणू
तपोनिधी श्रीनारायणाने
युगानुयुगीची स्वप्नबीजे रे,
हिच्यात आहेत सामावलेली
चाळविते ही म्हणून ऐसी.

युगानुयुगांची स्वप्नबीजे सामावलेली चाळवणारी स्त्री त्यांच्या कवितेच्या केन्द्रस्थानी आहे. ह्या रूपात ती उभी आहे म्हणजे तिचे शरीर ह्या वर्णनात प्राधान्याने केन्द्रस्थानी असावे हे आलेच. आणि रेग्यांच्या काव्यात अगदी निःसंकोचपणे स्त्रीच्या शरीराची सगळी वर्णने येतात. आळोखेपिळोखे देणाऱ्या कुणा बाईच्या डाव्या बाहीतून डोकावणाऱ्या नवख्या ' चुकुरां 'पासून ' असतिल नसतिल लिंबाइतुके ' अशा उरोजांपर्यंत, ' उभार वक्षाच्या थोरवी 'पासून ' ओतीव काशाच्या मांड्यांपर्यंत ' जे जे ' चाळवू ' शकते ते ते सगळे या कवितेत येते. त्यात ' लंपट ओले वस्त्र होउनी, अंग अंग तव लिंपुन घ्यावे ' हेही येते आणि—

तो दीर्घपरिघ
अघमर्षण
सोइस्कर घागरा...

असा जिप्सीचा घागरादेखील ही ओढ थेट निसर्गापर्यंत पसरून—

माळावरच्या
भिडस्त वाटा
जागा, जांबा

असे वर्णन येते.

अन् फिकट गुलाबी ढगाआडच्या
खुणा मांडिवर तिच्या नभाच्या

किंवा—

कितितरी दिसांनी श्यामलिच्या तो
सहवासोत्तर शिकला

शरदातिल उधळया मेघपिसांना
पुन्हा पहावयाला

अशा वर्णनात स्त्री–निसर्ग एकवटून जातो.

कधीकधी असे वाटते की या एकाच विषयाला वाहून घेतल्यामुळे त्यांचे व्यक्तित्व इतके निमग्न राहू शकले. तर कधीकधी असे वाटते की त्यांचे व्यक्तित्व इतके आत्मनिमग्न असल्यामुळेच ह्या प्रकारचे अनुभव इतक्या आपापपणे त्यात येऊ शकले. दोन्हीही घटना एकमेकांना पूरक आहेत एवढे खरे.

परंतु रेग्यांची कविता ही केवळ स्त्रियांची वर्णने करणारी कविता असे आपण म्हणणार नाही. याचे कारण तेथे स्त्रीच्या शरीराचे वर्णन येत असले तरी त्या रूपाने सृष्टीच्या सृजनशक्तीचा गौरव सतत चाललेला असतो. निव्वळ कामुक वासना चाळवणाऱ्या हीन लिखाणाहून त्याची पातळी कितीतरी वेगळी आहे. आणि हा फरक केवळ ' प्रमाणा 'चा नसून ' प्रती 'मधलाच आहे.

एक तर ह्या कामुक चित्रणांबरोबर लिलीच्या फुलासारखा नाजुक भावही त्यात कित्येक ठिकाणी उमटतो.

पण त्याहून महत्त्वाचे हे की रेगे हे चित्रण ज्या पद्धतीने करतात, त्यातच त्या कवितेचा कलात्मक उत्कर्ष दिसून येतो.

विश्वातील चैतन्यमयी सृजनशक्ती हा त्या कवितेचा स्थायीभाव आहे हे वर सांगितले. रेग्यांची कविता वाचताना रसिकांना हे नेहमीच जाणवले आहे.

ही सृजनशक्ती स्त्रीच्या रूपाने त्यांना जाणवते म्हणून ' स्त्री ' ही त्यांच्या कवितेत केन्द्रस्थानी येते. स्त्रीच्या शरीराचे, तिच्यातील चैतन्याचे, तिच्या विभ्रम-विलासांचे सूक्ष्मातिसूक्ष्म वर्णन रेग्यांच्या कवितेत येते. रेग्यांनी आपल्या सगळ्या शक्ती ह्या चित्रणासाठी केन्द्रित केल्या आहेत. ह्यासाठी निसर्ग जसा त्यांनी वेठीला धरला त्याचप्रमाणे सारी शब्दसृष्टीही. कारण निसर्ग काय किंवा कलावंताची शब्दसृष्टी काय — अखेर दोन्हीही सृजनशक्तीच्याच चैतन्याची निरनिराळी रूपे आहेत.

म्हणूनच रेग्यांच्या कवितेत शब्दांनाही एक वेगळे चैतन्य येते. शब्दांना तेथे स्त्रीसारखेच सौंदर्य प्राप्त होते. सगळी कवितेची भाषा हेच मुळी एक ' शरीर ' होते आणि ह्या भाषेच्या शरीराचीही एक मोहक क्रीडा त्यांच्या कवितेत सुरू होते.

कित्येकदा तर शब्द हाच त्या सगळ्या चित्रणाचा चैतन्यानुभव ठरतो. एक उदाहरण घेऊ. ' पुष्कळ ' हा शब्द आपण अनेकदा वापरतो. आपल्या तसा तो नजरेतही भरत नाही. रेग्यांच्या आत्मनिमग्न प्रतिभेला त्याची चाहूल लागली. हाच शब्द स्त्रीसौंदर्याचे एक रूप बनला—स्त्रीसारखेच विभ्रम करू लागला. आकर्षक बनला व अखेर स्त्री आणि तो शब्द निराळे राहिलेच नाहीत. रेगे लिहितात : ' पुष्कळा ',

पुष्कळ अंग तुझं, पुष्कळ पुष्कळ मन;
पुष्कळातली पुष्कळ तू.
पुष्कळ पुष्कळ माझ्यासाठी
बघताना किती डोळे पुष्कळ तुझे
देताना पुष-पुष्कळ ओठ;
बाहू गळ्यात पुष्कळ, पुष्कळ,
पुष्कळ ऊर.

इथे खरे म्हणजे आधी 'पुष्कळ' या शब्दालाही अंग फुटले आहे, मन आले आहे. स्त्रीचेच शरीर होऊन तो डोळ्यांनी पाहतो, व शेवटी 'पुष्कळा' होऊन स्त्रीच्या शरीरात एकजीव होत व स्त्रीच्या भरदार शरीराचा आणखी एक अनुभव देतो. 'पुष्कळा' हा एक नवाच आविष्कार त्यात निर्माण होतो.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, रेग्यांची कविता वाचताना आपणाला लेणी पाहात असल्याचा भास होतो. लेण्यांमध्ये सगळ्या चित्रणाला जिवंतपणा येतो तो रेषेच्या चैतन्यातून. तेथे रेषांना घनता असते, गती असते, कोन असतात आणि प्राधान्याने रेषांतूनच सगळा परिणाम साधला जात असतो. शिवाय आणखी एक घडते. त्या रेषांना गती असली तरी ती गती त्या चित्रातच खेळत राहते — त्या चित्राबाहेर पडत नाही. रेग्यांच्या कवितेचेही असेच आहे. सगळा अनुभव ते रेषात्मक पद्धतीने चित्रित करतात. त्यातील गती त्यांच्या आत्मनिमग्न वृत्तीप्रमाणे तिथेच खेळत राहते; बाहेर पडत नाही. म्हणूनच अत्यंत कामुक छटांचे चित्रण करूनही रेग्यांच्या कवितेचा परिणाम कलात्मक सौंदर्याचा असतो. ती कामुकता कवितेच्या चित्रात खेळत राहते. रसिक अनुभव घेतो तो त्या कामुक छटांचा नव्हे — त्या कामुक छटांच्या कलात्मक निर्मितीचा. 'रेषा' नावाची रेग्यांची एक सुंदर कविताच मुळी ह्याचे एक सुंदर प्रत्यंतर आहे.

म्हणूनच रेग्यांच्या कवितेत आकाराला एक विशेष महत्त्व आहे. लेण्यातील व्यक्तींना आकार असतात तसे. त्यात घनता असते; पण शेवटी परिणाम रेषात्मकच होत असतो.

रेग्यांची एक छोटीशीच आणि अतिशय गाजलेली कविता इथे घेऊ :

त्रिधा–राधा

आकाश निळे तो हरि
अन एक चांदणी राधा—
बावरी
युगानुयुगिची मन–बाधा.

विस्तीर्ण भुई गोविंद
अन क्षेत्र साळिचे राधा—
संसिद्ध.

युगानुयुगिची प्रियंवदा.
जलवाहिनी निश्चल कृष्ण
बन झुकले काठी राधा
विप्रश्न
युगानुयुगिची चिर–तंद्रा.

ह्या कवितेत प्रेम-विकासाच्या तीन अवस्था राधा-कृष्ण हे पौराणिक रूपक घेऊन मूर्त केल्या आहेत. पण किती निराळ्या पद्धतीने. ‘ She was a phantom of delight ’ ह्या कवितेत वर्डस्वर्थने आपल्या प्रेयसीचे पहिले अलौकिक दर्शन आणि हळूहळू सहवासोत्तर जाणवलेले तिचे हृद्य मानवी रूप याचे वर्णन केले आहे. त्या कवितेचा आणि या कवितेचा भावाशय वेगळा आहे. पण तिथे ‘ विकास ’ कोणत्या पद्धतीने चित्रित केला आहे आणि रेगे तो कसा करतात ते पाहण्यासारखे आहे. रेग्यांच्या कवितेत ती त्या चित्रातच खेळती ठेवली जाते. त्यानुसार कवितेला घाट येतो व शब्दांचे आकारही.

पहिल्या कडव्यात चांदणी–आकाश अशी पृथ्वीपासून दूरची प्रतिमा घेऊन (शिवाय आकाश हा एक आभासच) त्या प्रणयजाणिवेचे पहिले दिव्य अलौकिक रूप सुचवले आहे. दुसऱ्या कडव्यात जमीन (भुई) आणि साळीचे शेत (क्षेत्र) ह्या प्रतिमा घेऊन त्यांच्या सोत्कंठ सहवासातील माधुरी दाखवली आहे. तर तिसऱ्या कडव्यात ‘ जलवाहिनी बन ’ ह्यातून त्यांची मीलन मीलनातील अद्वैतावस्था चित्रित केली आहे.

तीन कडवी, आणि तीन मोजक्याच ठळक प्रतिमा घेऊन शिवाय, ‘ बावरी ’, ‘ प्रियंवदा ’, ‘ संसिद्ध ’ ह्या विशेषणांतून ही कविता उभी राहते. तरीही तिचा विस्तार मोठा आहे. कारण प्रत्यक्ष शब्दापेक्षा त्याने सूचित केलेल्या अनेक छटा मोरपिसावरील झाकेसारख्या बदलत राहतात. शब्दांचे आकारदेखील पाहा. ‘ विस्तीर्ण भुई गोविंद ’ ह्यांत ‘ विस्तीर्ण ’ शब्दाचा परिणाम वाढवण्यासाठी ‘ भुई ’ हा लहान शब्द येतो; तर पुढचा ‘ गोविंद ’ हा शब्द ‘ भुई ’ ह्या शब्दामागील अर्थ — जमीन, तिचा विस्तार मनावर बिंबवतो. ‘ साळीचे क्षेत्र ’ शब्दांच्या उच्चारात प्रमदेच्या वस्त्रांची मादक सळसळ सुचवली गेली आहे. ‘ जलवाहिनी निश्चल कृष्ण ’ असे रेग्यांनी शेवटी वर्णन केले आहे. रेग्यांच्या कवितेतली गती अशी त्या चित्रातच निश्चल करून खेळवली जाते.

हे काही रेग्यांच्या कवितेचे संपूर्ण विश्लेषण नव्हे. असे विश्लेषण करावयाचे झाल्यास, एकेका कवितेतल्या संस्कारांची नोंद घेऊन त्याचे परस्परसंबंध दाखवण्या-

साठी कदाचित एकेक पुस्तक लिहावे लागेल' असे उद्‌गार अलीकडेच श्री. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांनी काढले आहेत.

रेगे एकाच प्रकारचा अनुभव व्यक्त करतात ह्याबद्दल मला फारशी तक्रार करावीशी वाटत नाही. एक तर एकाच कवीने सगळ्या प्रकारचे अनुभव व्यक्त करायचा थोडाच पत्कर घेतलेला असतो ? शिवाय आपणदेखील एकाच कवीच्या कवितेवर काही आपल्या रसिकतेचे पोषण करीत नाही. त्यांनी एकाच प्रकारचा अनुभव व्यक्त केला असेल; पण त्यातील एकेका कवितेवर चित्रे म्हणतात त्याप्रमाणे एकेक पुस्तक लिहावे लागेल. मग झाले तर. ह्याहून त्या कलाकृतीचे मोठे यश कोणते असणार ?

आत्मनिमग्नतेमुळे रेग्यांनाही आपल्या कवितेचे काहीएक मोल द्यावे लागले असे मी वरती म्हटले आहे ते अशा अर्थाने की, रेग्यांचा पहिला कवितासंग्रह १९३१ साली (साधना व इतर कविता) प्रसिद्ध झाला तरी त्या कवितेच्या आत्मनिमग्न एकाकी प्रकृतीमुळे तिच्या मनोज्ञ विशेषांची घ्यावी तितकी दखल घेतली गेली नाही. त्यांची उपेक्षा झाली नाही; परंतु रेग्यांची कविता प्रकर्षाने वाचकांच्यासमोर आली ती मर्ढेकरी युगात.

या घटनेला एक अर्थ आहे. मर्ढेकरांनी मराठी कवितेत जी क्रांती केली ती केशवसुतांप्रमाणे प्राधान्याने आशयनिष्ठ नव्हती; तर ती तितकीच अभिव्यक्तीच्या विविध घटकांचा, सौंदर्यशास्त्राच्या तत्त्वानुसार विचार करणारी व करायला लावणारी होती. ह्या वातावरणात रेग्यांची कविता त्या नव्या पिढीतील वाचकांसमोर एखाद्या नव्या उपग्रहासारखी आली. ह्या उपग्रहाची अतिसूक्ष्म छायाचित्रे गंगाधर गाडगीळ, माधव आचवल, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे आदींनी मोठ्या चिकित्सक रसिकतेने घेतली आहेत, व आज या ज्येष्ठ आत्मनिमग्न कवीचे नाते नकळत कवितेतील तरुण पिढीशी जोडले गेले आहे.

या आत्मनिमग्नतेचे काही फायदे-तोटे असतात असेही मी वर म्हटले होते. तोटा हाच की, अशा कवीच्या कवितेकडे लक्ष जायला अनेकदा वेळ लागतो. आणि फायदा असा की, ह्या प्रकारच्या आत्मनिमग्नतेत काहीसा लहान मुलाचा अजाणपणा, निष्पापपणा असतो; व त्यामुळे असा कवी कोणताही अनुभव मोकळेपणाने व्यक्त करू शकतो. रेगे तसे करू शकले आहेत. आणि वाचकांनाही त्यांनी जे लिहिले ते आवडले आहे. येत्या साहित्यसंमेलनाचे अध्यक्षपद देऊन मराठी रसिकतेने त्यांच्या हेच निदर्शनास आणून दिले आहे, व असे करण्यात रसिकतेने स्वतःचा गौरव करून घेतला आहे.

मांडवी : दिवाळी अंक, १९६८

३

‘ चौकोनी आकाश ’

(अनंत काणेकर यांची कविता)

काणेकरांच्या नावावर काव्यसंग्रह असा एकच प्रसिद्ध आहे. ‘ चांदरात व इतर कविता ’. १९३३ साली हा संग्रह प्रसिद्ध झाला. काणेकरांचे हे पहिलेच पुस्तक. त्यानंतर काणेकर लघुकथा, लघुनिबंध, प्रवासवर्णन, एकांकिका, नाटक इत्यादी वाङ्मय-प्रकारांकडे वळले. नाट्य, वृत्तपत्र, राजकारण, चित्रपट इत्यादी अनेक क्षेत्रांशी त्यांचा संबंध येत गेला. त्या काळातील सामाजिक, राजकीय आणि वैचारिक क्षेत्रांत निर्माण झालेल्या पुरोगामी आणि नवमतवादी विचारसरणीचाही पुरस्कार त्यांची लेखणी हिरीरीने करू लागली. हे त्यांचे सारे लेखन तितकेच वैशिष्ट्यपूर्ण, चमकदार आणि खास ‘ काणे-कर टच ’ असलेले असले तरी ‘ चांदराती ’हून वेगळ्या जातीचे आहे. ‘ चांदराती ’-च्या जगापासून दूर नेणारे आहे. कवी म्हणून लोकप्रियता मिळालेली असतानाच काणेकरांनी स्वतःला कवितेपासून असे अलग करून घेतले, त्यामुळे हा फरक विशेषच जाणवला. काणेकरांनी काव्यलेखन थांबवले असा एक समज त्यामुळे रूढ झाला. ‘ चांद-राती ’च्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत काणेकरांनी काढलेले काही उद्‌गारही हा समज निर्माण करण्यास काही अंशी कारणीभूत झाले असतील. नंतरच्या काळात काणे-करांनी संख्येने फारच थोडे काव्य लिहिले हे खरे; परंतु आपल्यामधल्या कवीला काणेकर काही सर्वस्वी बाजूला सारू शकले नाहीत. एका कोपऱ्यात राहून फारसा गवगवा न करता काही विशिष्ट प्रकारचे अनुभव व्यक्त करण्यासाठी तो अधूनमधून प्रकट होत राहिलाच. काणेकरांचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व समजावून घेण्याच्या दृष्टीने ही घटना महत्त्वाची ठरते. त्यांची ही नंतरची कविता अजून संग्रहरूपाने प्रसिद्ध झालेली नाही. या पुस्तकात प्रथम ती एकत्र घेतली गेलेली आढळेल. या कवितेचे स्वरूप ‘ चांदराती ’-हून निराळ्या प्रकारचे आहे. म्हणूनच काणेकरांच्या कवितेचा विचार करताना ‘ चांद-राती ’तले काणेकर व ‘ चांदराती ’नंतरचे काणेकर अशा प्रकारे ती करणे सयुक्तिक ठरेल.

□

'चांदराती'ने काणेकरांना तत्काळ साहित्यक्षेत्रात एक विशिष्ट स्थान प्राप्त करून दिले आणि त्यांच्याबाबत वाचकांच्या मनात मोठ्या अपेक्षा निर्माण केल्या. या संग्रहाच्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत काणेकर म्हणतात, "'चांदरात' हे माझं पहिलंच पुस्तक; आणि या पहिल्याच पुस्तकानं मला विलक्षण लोकप्रियता मिळवून दिली." 'चांदराती'-च्या पहिल्या आवृत्तीत अवघ्या ४८ कविता होत्या. परंतु या चिमुकल्या संग्रहाच्या वेगवेगळ्या पैलूंनी वेगवेगळ्या प्रकारचे वाचक आकर्षित झाले. त्या काळातील एक श्रेष्ठ कवी आणि टीकाकार माधवराव पटवर्धन यांना 'आता समकालीन कवीच्या कृतीचे परीक्षण करावयाचे नाही' हा आपला निश्चय मोडून स्वयंस्फूर्तीने या 'हृदयंगम' काव्याचे सविस्तर रसग्रहण करावेसे वाटले. मुक्ताबाई दीक्षित यांनी चोखंदळपणे त्यातील प्रेमकवितांचा परामर्श घेतला. तर या संग्रहात शेवटच्याशेवटच्या कवितांमध्ये जी साम्यवादी जाणीव प्रकट झाली होती, तिचे स्वागत करणारा अग्रलेख 'ज्ञानप्रकाश'मध्ये झळकला. त्यातील निसर्गचित्रणाइतकेच विनोदी आणि विडंबनात्मक रचनांचेही वाचकांकडून कौतुक झाले.

काणेकरांना ही जी लोकप्रियता मिळाली तीदेखील एकदम एका रात्रीत (overnight) मिळावी, तशी मिळाली. बायरनप्रमाणे काणेकरही एक दिवस सकाळी झोपेतून उठले असतील आणि स्वतःची लोकप्रियता पाहून भांबावून गेले असतील.

एकदा काणेकरांसंबंधीच बोलत असताना पु. ल. देशपांडे म्हणाले, "रंगभूमीवर नटाच्या पहिल्या 'एन्ट्री'ला जे महत्त्व असते तेच साहित्यक्षेत्रात साहित्यिकाच्या पहिल्या कृतीला असते. काणेकरांची 'एन्ट्री'च मुळी टाळ्या घेणारी ठरली..."

याचे कारण 'चांदरात' या संग्रहाला नवीनता, आधुनिकता, अकृत्रिमता आणि असांकेतिकता यातून निर्माण झालेले आकर्षक देखणेपण प्राप्त झाले होते; आणि हे देखणेपण नेमके नजरेत भरेल अशा काही घटना आणि योगायोगदेखील या कवितेच्या बाबतीत त्या वेळी घडून आले.

पहिली गोष्ट म्हणजे, काणेकरांनी या कविता लिहिल्या त्या वेळी त्या त्यांचे निकटवर्ती मित्र के. नारायण काळे आणि श्री. वि. वर्तक (जे त्यांच्यासारखेच त्या वेळी साहित्यक्षेत्रात कुणीच नव्हते) यांच्याखेरीज कुणालाच माहीत नव्हत्या. ओळख होऊन एक वर्ष झाले तरी काणेकर कवी आहेत याची माहिती आपणास नव्हती, असे त्यांचे निकटवर्ती प्रभाकर पाध्ये यांनी लिहिले आहे. त्या प्रसिद्ध होतील किंवा प्रसिद्ध होण्याच्या लायकीच्या आहेत हेही विचार त्यांच्या मनात त्या वेळी नव्हते. याचा परिणाम म्हणजे 'निर्भेळपणे आणि कसल्याही बाह्य दडपणाचा किंवा कृत्रिमतेचा वास लागू न देता' या कवितांची निर्मिती जशी झाली, तशीच त्यांनी लिहिलेली सरसकट सगळी सरस-नीरस कविता वाचकांच्या समोर त्या वेळी येत राहिली नाही. प्राथमिक व सामान्य रचना प्रसिद्ध व्हायची टळली; निवडीस वाव राहिला. पण त्याबरोबरच या त्यांच्या कविता फार काळ धूळ खात राहिल्या नाहीत. अगदी योग्य वेळी— म्हणजे त्यांची

प्रतिभा ऐन भरात आलेली असतानाच 'रत्नाकर'सारख्या नव्या दमाच्या मासिकातून त्या प्रसिद्ध होण्याची संधी त्यांच्याकडे चालून आली. 'रत्नाकर'चे संपादक अ. स. गोखले यांना वर्तकांनी अट घातली की, या कविता प्रसिद्ध होण्यात फार खंड पडता कामा नये. त्याप्रमाणे १९२८ या एकाच वर्षात 'चांदरात'(जानेवारी), 'रानगीत'(मार्च), 'प्रीतिची हूल फुकट नातरी!' (एप्रिल), 'नळावर तणतणून भांडणारी एक बाई' (जून), 'माझे मरण' (जुलै), 'तिचे गाणे' (ऑगस्ट), 'चांदराती खाडीच्या किनाऱ्यावर' (ऑक्टोबर), 'दिवाळी, तो आणि मी' व 'बेगमेच्या विरहगीताला शिवाजीचे उत्तर' (दोन्ही एकाच अंकात, नोव्हेंबर) अशा एकूण नऊ कविता या क्रमाने प्रसिद्ध झाल्या. यांपैकी 'माझे मरण' ही कविता 'चांदराती'त समाविष्ट झालेली नाही. बहुधा काव्यदृष्ट्या ती साधी वाटल्यामुळे असेल. त्यांच्या काव्यदृष्टीतील बदल दर्शवणारी 'कवने' ही कविता १९३२ च्या 'रत्नाकरा'त (जानेवारी) प्रसिद्ध झाली. 'चिमुकल्यास' ही आणखी एक कविता त्या वर्षीच्या अंकात आली (मे). या कवितांची निवड आणि प्रसिद्धीचा क्रम पाहिल्यास काणेकरांच्या कविप्रतिभेचे निराळेपण आणि तिचे निरनिराळे पैलू यांचा संकलित ठसा वाचकांच्या मनावर उमटण्यास त्याची किती मदत झाली असेल याची सहज कल्पना करता येते.

याच्या जोडीला 'चांदरात' हा संग्रह प्रसिद्ध झाला त्याच वर्षी म्हणजे १९३३ साली मराठी रंगभूमीवर नवे वातावरण निर्माण करण्याच्या ईर्ष्येने स्थापन झालेल्या 'नाट्यमन्वंतर' या संस्थेचे पहिले नाटक—श्री. वि. वर्तक यांचे 'आंधळ्याची शाळा'—रंगभूमीवर आले. नाटकात वर्तकांनी 'तू माझी अन् तुझा मीच', 'आला खुशीत समिंदर', 'एकलेपणाची आग' ही काणेकरांची भावगीते घातली व ज्योत्स्ना भोळे या तरुण नटीच्या सुरेल गळयातून ती रसिकांपर्यंत पोचली. नवी नाट्यसंस्था, नवे नाटक, नवे वातावरण या पार्श्वभूमीवर एका नव्या नायिकेच्या गळयातून एका नवीन, तरुण कवीची कविता रसिकांसमोर यावी, असा अपूर्व योग जुळून आला.

सारांश, 'चांदरात' प्रसिद्ध होत असतानाच तिच्यातील नावीन्याला अनुरूप अशी नावीन्याची झळाळी असलेली पार्श्वभूमी 'रत्नाकर' आणि 'नाट्यमन्वंतर' यांच्या रूपाने या काव्याला मिळाली.

याचा परिणाम म्हणजे 'अनंत काणेकर' या नावाभोवती आधुनिकतेचे एक वलय निर्माण झाले. एकदा काणेकर सहज म्हणाले, "वडिलांचं नाव न लावण्याची फॅशन सुरू करायची असा माझा मुळीच हेतू नव्हता. मला पक्कं आठवतं, 'रत्नाकरा'तल्या माझ्या पहिल्या कवितेचं प्रूफ माझ्याकडे आलं तेव्हा त्यात कवितेखाली 'अनंत आत्माराम काणेकर' असं संपूर्ण नाव कंपोझही झालं होतं. कवितेखाली ते नाव मला उगीचच लांबलचक असल्यासारखं वाटू लागलं, आणि केवळ सुटसुटीत करावं म्हणून मी 'अनंत काणेकर' एवढंच नाव ठेवलं. परंतु वाचकांना हादेखील आधुनिकपणाचा एक प्रकार वाटला." ◻

'चांदराती'चा हा सुपरिचित इतिहास विस्ताराने डोळ्यासमोर आणला की त्या काळातील वाङ्मयीन वातावरण आणि या कविता यांचा 'फील' आजच्या वाचकांना सहज जाणून घेता येतो. आचार्य अत्रे यांनी एका लेखात म्हटले आहे : "माझी आणि त्यांची जेव्हा ओळख झाली, तेव्हा ते नुसतेच कवी होते. त्या काळच्या कवींत किंवा लेखकांत त्यांच्याइतका तरुण आणि सुंदर माणूस कोणीच नव्हता. त्यामुळे त्यांची छाप पाहणारावर एकदम पडे. पण त्यांचे काव्य त्यांच्यापेक्षाही आकर्षक होते."

त्यांच्या दृष्टीने ते का आकर्षक होते, याचेही स्पष्टीकरण अत्र्यांनी दुसऱ्या एका ठिकाणी दिले आहे. ते म्हणतात, "गडकऱ्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण कल्पनांच्या आणि भाषेच्या जबरदस्त मगरमिठीतून आमची पिढी काही बाहेर पडू शकली नाही. त्यांच्याच संस्काराच्या छायेत आम्ही कोठेतरी चाचपडत होतो. तथापी गडकऱ्यांच्या अनुकरणाचे कवच फोडून आमच्यानंतरची जी पिढी बाहेर पडली नि तिने मराठी साहित्यात आपले निराळे व्यक्तिमत्त्व प्रस्थापित केले, तिचे नेतृत्व साहजिकच प्रा. अनंत काणेकर यांच्याकडे जाते. गडकऱ्यांच्या कृत्रिम भाषेचा मोह जसा त्यांनी टाळला, त्याप्रमाणे गडकऱ्यांच्या काळातल्या लेखकांना ज्याची गंधवार्ताही नव्हती, तो समाजवादी विचार मराठी ललित वाङ्मयात प्रथम काणेकरांनी आणला. त्यामुळे त्यांच्या 'चांदरात' ह्या चिमुकल्या काव्यसंग्रहातून झालेले त्यांच्या नवप्रतिभेचे पहिले नेत्रोद्दीपक दर्शन महाराष्ट्राला विशेष रोमहर्षक वाटले." परंतु 'चांदराती'चे वेगळेपण केवळ गडकरी-संप्रदायाच्याच पार्श्वभूमीवर जाणवणारे होते असे नाही. 'चांदरात' प्रसिद्ध झाली तो काळ तांबे आणि 'रविकिरण-मंडळा'च्या ऐन भरभराटीचा होता. काणेकरांची कविता याही संस्कारांच्या प्रभावापासून मुक्त राहिली. किंबहुना तत्कालीन मराठी काव्यसंग्रहांतून आढळून येणारे कितीतरी प्रवृत्तिविशेष आणि संकेत यांचा आकर्षक अभावच त्यांच्या कवितेत आढळून येतो. कवी आणि काव्यविषयक विचार, शारदावंदन, रसिकांची आळवणी, ऐतिहासिक व्यक्ती वा प्रसंग यांवरील काव्ये, देशभक्तिपर रचना, सृष्टिवर्णनपर काव्ये, गूढगुंजन, बोध, परमेश्वरविषयक चिंतन, कल्पनाविलास, वृत्तवैचित्र्याचा सोस इत्यादी अनेक प्रकारांपासून 'चांदरात' सहजगत्या अलिप्त आहे. (अनिलांचा 'फुलवात' हा त्याच काळात प्रसिद्ध झालेला काव्यसंग्रह हा आणखी एक या प्रकारचा अपवाद म्हणता येईल.) यांपैकी काही विषयांवर काणेकरांनी प्रारंभी काव्ये लिहिलीही होती. परंतु 'चांदराती'त त्यांनी त्यांचा समावेश केला नाही. त्यामुळे त्यांच्या काव्याच्या भावविश्वाला अनावश्यक जडपणाचा भार झालेला नाही.

शैली आणि आविष्कार याही बाबतींत काणेकरांच्या काव्यरचनेचे निराळेपण असेच चटकन नजरेत भरते. शैलीतील आकर्षक संक्षेप, केवळ आशयातून स्फुरून आशयाचाच विकास एका सरळ रेषेत साधण्यात दिसून येणारी तिची सार्थकता, तिच्यातील प्रत्यक्षता (directness), कल्पनांचा किंवा भावनांचा व्याज-काव्यात्म (psuedo–poetic) फुलोरा टाळण्याची वृत्ती आणि एकूण आविष्कारालाच असलेला एक तऱ्हेचा सुटसुटीत

आटोपशीरपणा प्रथमदर्शनीच वाचकांच्या मनावर वेगळा संस्कार करून जातो. केशवसुत, गोविंदाग्रज, बालकवी, माधव जूलियन यांचे संस्कार होऊनही वरील वैशिष्ट्यांमुळे काणेकरांच्या शैलीची पृथगात्मता अबाधित राहिलेली जाणवते.

यामुळे त्यांच्या सुरुवातीच्या काव्यात एका तरुण, आकर्षक आणि संवेदनक्षम व्यक्तिमत्त्व असलेल्या कविमनाचे तारुण्यातील जे हृदयंगम भावविश्व साकार झाले आहे, त्याचे निखळ चित्र रसिकांच्या अंतःकरणावर तितक्याच उत्कट स्वरूपात सहजात उभे राहते.

¤

यांपैकी अर्ध्याहून अधिक कविता प्रेमभावनेला प्राधान्य देणारी आहे. ह्या भावनेचा धुंद आणि गोड आविष्कार या कवितांतून झालेला आढळत असला तरी तो स्वप्नरंजनात्मक किंवा कल्पनाजनित वातावरणाचे रंग असलेला नाही. त्यात वास्तव दृष्टीला प्राधान्य आहे. किंबहुना काणेकरांच्या प्रेमगीतांची खुमारी ह्याच त्यांच्या वैशिष्ट्यात आहे.

पाश्चात्य संस्कृतीचा परिचय आणि नव्या शिक्षणाचा परिणाम म्हणून व पालग्रेव्हची ‘ गोल्डन ट्रेझरी ’ तसेच शेली, कीट्स्, बायरन, टेनिसन, ब्राउनिंग यांची प्रेमकविता वाचून त्या संपर्कामुळे आधुनिक मराठी कवितेत प्रेमाकडे पाहण्याची एक नवीन दृष्टी निर्माण झाली हे सर्वांच्या परिचयाचे आहे. परंतु व्यक्ती, संस्कार, अनुभव आणि भोवतालची परिस्थिती यानुसार या जाणिवेचे निरनिराळे आविष्कार मराठी कवितेत झालेले आढळतात. कोणी कवितेलाच सुंदरी कल्पून तिचे प्रणयाराधन केले; तर रेंदाळकरांसारख्या एखाद्या कवीच्या बाबतीत अशरीर किंवा ‘ प्लेटॉनिक ’ प्रेमासंबंधी चमत्कारिक कल्पना निर्माण होऊन एकीकडे मित्राचे ‘ चुंबन ’ घेण्याची आर्जवी भाषा, तर दुसरीकडे पत्नी समागमाची इच्छा करते म्हणून तिचे प्रेम क्षुद्र ‘ शारीरिक ’ अशी तक्रार, असा प्रकारही झालेला आढळतो. कोणी चमत्कृतिरम्य रूपकातून प्रेमाच्या अलौकिकतेचे चित्रण केले; तर कोणी आगरकरी सुधारणावादी विचारांचे अस्तर लावून प्रेम या कल्पनेत स्त्रियांच्या स्वातंत्र्याचे आदर्श रेखाटले. ही सगळी रचना काव्यदृष्ट्या निकृष्ट किंवा कृत्रिम, खोटी होती अशातला भाग नाही. उलट गोविंदाग्रज, बालकवी, तांबे, माधव जूलियन, अनिल इत्यादी कवींची रसिकांच्या मनावर मोहिनी घालणारी अस्सल प्रेमकविता ‘ चांदराती ’पूर्वी निर्माण झालेली होती. वस्तुमात्राला ओढून घेणारी प्रेम ही विश्वातील एक गुरुत्वाकर्षणशक्ती आहे (‘ प्रेमे डोले, प्रेमे हाले, प्रेमे जग चाले ’) या भावनेने अलौकिक प्रेमाचे चित्रण ‘ गोविंदाग्रजां ’नी वृक्ष-बीज, फूल, तारका इत्यादी कल्पनारम्य प्रतीकांतून व शाहिरी शब्दकळेतून पराकोटीच्या तीव्रतेने केले; तर बालकवींनी निरागस, निर्मत्सर, दिव्य प्रेमाची स्वप्नसदृश वातावरणात गुंगवून ठेवणारी गोड कथा हलक्या हाताने काही निसर्गकवितांतून गुंफली. जीवनातल्या संवादी सुरांतून

फुललेली, ' एक सखीच्या हृदयि पूर्णता ' असा प्रत्यय आपल्या जीवनातल्या सहचारिणी-च्या बाबतीत आल्यामुळे कौटुंबिक शृंगारातील जादूगिरीत संतृप्त होऊन रंगलेली व तसे करीत असतानाच त्या प्रेमभावनेभोवती एक अपार्थिव ज्योतीचे वलय पाहणारी तांब्यांची प्रेमकविता आणि व्यक्तिगत आन्तरिक जिव्हाळा तितक्याच सहज, स्वाभाविक शैलीत प्रकट करीत पर्युत्सुक वृत्तीने प्रेमाची हळुवार साधना करणारी अनिलांची प्रेम-कविता हे मराठी प्रेमकाव्यातील आणखी दोन महत्त्वाचे आविष्कार. आणि माधव जूलियन यांनी तर वि. द. घाटे यांच्या शब्दांत सांगायचे म्हणजे ' आधुनिक तरुणांच्या प्रेमभावनेला बोलके केले.'

या पार्श्वभूमीवर काणेकरांच्या प्रेमकवितेची वैशिष्ट्ये लक्षात घेणे सोपे जाते. यांपैकी कोणत्याच आविष्काराशी काणेकरांच्या प्रेमकवितेचे निकटचे नाते जोडता येत नाही. माधव जूलियन यांच्या कवितेशी ते काही प्रमाणात जोडता येते— पण तेही ' विरोधी ' नाते म्हणूनच! माधव जूलियन यांनी मराठी प्रेमकाव्यात आधुनिकता आणि वास्तवता आणली हे त्यांचे मोठेच धाडस होते यात शंका नाही. परंतु ' प्रेम ' हे त्यांच्या नायकाचे जीवनातील एक अप्राप्य ध्येय होऊन बसते व या प्रेमापायी ' त्याग ही त्याची (प्रेमाची) कसोटी ' असा मंत्र जपत निष्काम कर्मयोगाचे आचरण करीत प्रेयसीशी प्रेयसी, भगिनी, आई असे ती जोडील ते नाते स्वीकारण्याची त्यांचा नायक मुकाट्याने तयारी ठेवतो. इथे माधव जूलियन यांची प्रेमकविता वेगळी — खास ' माधवीय ' बनते. तिचा सहृदयतेने विचार करताना आपणास माधव जूलियन यांचे जीवन व त्यांच्या मनाचे अनेक धागे समजावून घ्यावे लागतात. एका कवितेत एका तरुणीचे वर्णन प्रियकराच्या दृष्टीतून व्हावे तसे करून ते शेवटी म्हणतात :

तू बहिण धाकुटी अन् मी भाऊ तुझा
बसु, हसू, रुसू कुजबुजू जिवीच्या गुजा!

काणेकरांच्या प्रेमकवितेत असल्या ताई–माईच्या नात्याला मुळीच थारा नाही. उलट या वृत्तीचे विडंबन करणाऱ्या त्यांच्या एका कवितेतील नायक ' भगिनीप्रेमाने न्हाऊ ' घालण्याची ' तिची ' भाषा ऐकताच संतापाने लालबुंद होऊन दात-ओठ चावत उद्गारतो :

" बरी माझ्या आहेत खूप ताई
करा काळे बघण्यास दुजे भाई.—"

काणेकरांच्या गंभीर स्वरूपाच्या प्रेमकवितेतही हीच वास्तवदृष्टी प्रकट झाली आहे. तारुण्यात माणसांना वेडेपिसे करून टाकणारी एक भावना ह्याच दृष्टीने काणेकरांच्या कवितेत या प्रेमभावनेचा आविष्कार होतो. ह्याहून प्रेम ही सबंध जीवनाला व्यापून टाकणारी एखादी श्रद्धा, वृत्ती किंवा ध्येय या कल्पनेला त्यांच्या कवितेत वाव नाही;

आणि सामाजिक किंवा कोणत्याच अर्थाने प्रेमाचे 'तत्त्वज्ञान' त्यांच्या वृत्तीत बसणारे नाही. प्रेम ह्या 'कल्पने'भोवतीचा गोड गुंजारवही त्यांच्या कवितेत नाही :

ही दो हृदयांविण जादु न चालायाची;
प्रीत ना अशी वाऱ्यावर वाढायाची!

असे ते एका कवितेत स्पष्टच म्हणतात. आणि याबरोबरच एकांगी, एकतर्फी प्रीती आणि त्यातील चिरंतन नैराश्य ही वृत्तीदेखील त्यांच्या कवितेत प्रकट झालेली नाही.

'तू माझी अन् तुझा मीच', ही खातर ना जोवरी
प्रीतिची हूल फुकट ना तरी!

हे त्यांचे उद्गार ह्या दृष्टीने सूचक आहेत.

म्हणजे तारुण्यातील प्रेमभावनेचे चित्रण असूनही त्या भावनेला एक प्रकारचा स्पष्टपणा आहे, रोखठोकपणा आहे; भाबडेपणा, अतिरेकी हळवेपणा किंवा भावविवशता यांपासून त्यांच्या कवितेतील नायक सर्वथा अलिप्त आहे. कोणत्याही परिस्थितीत तो आपली स्वत्ववृत्ती गमावून बसत नाही.

या प्रेमभावनेलाही अद्‌भुततेच्या रुपेरी कडा स्पर्श करतात; पण ही अद्‌भुतता वास्तवतेपासून त्यांना फार दूर नेत नाही किंवा वास्तवतेला खाऊन टाकत नाही, इतकी स्वाभाविक आहे. वास्तव सुंदर करण्यासाठी त्यावर अद्‌भुततेचे रंग त्यांनी चढवलेले नाहीत. तरुण मनाला विशिष्ट वयात सगळे जगच अद्‌भुत— यक्ष-यक्षिणींचे क्रीडा-विहाराचे कुंज— वाटत असते. तेवढेच 'अद्‌भुत' काणेकरांच्या प्रेमकवितेत येते.

असे असूनही या कवितेतील प्रेमभावनेचा आविष्कार, वर म्हटल्याप्रमाणे, धुंद आणि गोड, मनाला बेभान करून टाकणारा झाला आहे.

याची अनेक कारणे आहेत. एक म्हणजे काणेकरांच्या काव्यातील ज्या वास्तव दृष्टीचा आपण आतापर्यंत विचार केला तिची 'बौद्धिक जाणीव' त्या काव्यात कुठेही आढळून येत नाही. 'बौद्धिक जाणिवे'ची पूर्वनियोजित चौकट घेऊन ते कोणत्याही अनुभवाला सामोरे गेलेले नाहीत. ज्या कवितांतून ते वैचारिक प्रतिक्रिया व्यक्त करीत आहेत असे वरवर पाहणाराला वाटेल त्या 'जेव्हा चिंतित', 'प्रीति' इत्यादींसारख्या कवितांमध्येही ही 'बौद्धिक जाणीव' नाही. त्यांची कविता अनुभवाला साक्षात सामोरी जाते, आणि असे करताना जी मानसिक खळबळ निर्माण होईल तीच आणि तेवढीच फक्त कोणतेही भाष्य न करता व्यक्त करायची हे या कवितेचे (त्या काळाच्या पार्श्वभूमीवर तर विशेषच नजरेत भरणारे) एक विलोभनीय वैशिष्ट्य आहे. म्हणजे त्यांची ही वास्तव दृष्टीदेखील सहजप्रेरणा आणि अनुभव यांतून आपोआप निर्माण झालेली वाटते. दुसरे म्हणजे त्यांच्या या प्रेमविषयक सर्वच प्रतिक्रियांमागे एक कमालीची मोकळी आणि निकोप वृत्ती आहे. त्यामुळे या प्रतिक्रिया आणि त्यांची तीव्रताही मूळच्या असंस्कारित

स्वरूपात वाचकांपर्यंत पोचते, आणि या प्रतिक्रिया विलक्षण ताज्या आणि आकर्षक वाटतात.

शिवाय एका तरुणाचे तरुण वयातील हे अनुभव आहेत याची पावती मिळेल इतका नैसर्गिक रसरशीतपणा या रचनेला आहे. तसेच प्रेमिकांचे केवळ ' मन 'च नव्हे; तर त्यांचे ' शरीर 'देखील या कवितेत तितक्याच सहजतेने प्रकट होते. यामुळे ही प्रेमभावना अधान्तरी न राहता तिची वास्तवता, प्रत्यक्षता वाचकांना क्षणोक्षणी प्रतीत होत राहते. **नसनसांत** थरके लहर थंड गोडशी... कुणी जवळ बसावे बिलगुनिया **छातीशी**...**गालाला** पडते खळी मला पाहुनी...**ओठांची** थरथरत पाकळी... **देहाला** मम देह लागत तुझा... रविकरी सोनेरि उडती **केस** पिंगट मोकळे, तपकिरी तेजात **डोळे** खोल अर्थ भारिले... बेफाम पसरिते पंख हृदयपाखरू... या इवल्या **देही** कसे तया आवरू! ... ही सहज डोळ्यासमोर आलेली काही उदाहरणे या विधानाची साक्ष पटवतील. माधव जूलियन यांच्या ' विरहतरंग ', ' तुटलेले दुवे ', ' सुधारक ' इत्यादी काव्यांतून अशी उदाहरणे देता येतील. परंतु ती खंडकाव्ये आहेत. स्फुट, भावगीतात्मक रचनेतूनही ' रविकिरणमंडळा 'च्या कवींनी असा प्रयत्न केलेला नव्हता असे नाही; परंतु हा वास्तवतेचा, प्रत्यक्षतेचा परिणाम साधण्याची त्यांची शक्ती वेगवेगळ्या कारणांमुळे क्षीण पडते. ही त्यांची उणीव समजण्याचे कारण नाही. ते व्यक्त करीत असलेल्या अनुभवाच्या विशिष्ट स्वरूपामुळेही तसे घडले आहे.

इंग्रजी काव्यातील अशरीरी प्रेमकल्पनेपेक्षा (' प्लेटॉनिक लव्ह ') स्त्री–पुरुषांच्या प्रेमभावनेविषयी मोकळेपणाने लिहिण्याच्या त्या काव्यातील प्रवृत्तीचा काणेकरांच्या मनावर विशेष संस्कार झालेला दिसतो व त्यामुळे ते ' चुंबनमधु स्वैरसुखाने ' लुटण्याची भाषा वापरतात व तशा प्रसंगाचे तितक्याच धीटपणे चित्रण करतात. हा तारुण्यसुलभ ' रोमान्स ' हादेखील त्यांच्या प्रेमकाव्याचा एक विशेष आहे. मात्र हे चित्रण आणि त्यात प्रतिबिंबित झालेले मन हे एका आधुनिक वातावरणाचे संस्कार झालेल्या तरुणाचे म्हणजेच ' शहरातले ' आहे, याचीही आपणास प्रतीती येत असते. ना. घ. देशपांड्यांच्या गीतांतील गहिऱ्या, उन्मादक आणि रानवट अशा अनागर शृंगारापेक्षा ह्या ' रोमान्स 'ची जात वेगळी आहे. ना. घ. देशपांड्यांच्या गीतांचे सौंदर्य निराळ्या जातीचे आहे.

हे ' शहरी ' मन चांदरातीत सर्वत्रच प्रकट झाले आहे. आणि ' शहरी ' मन म्हटल्यानंतर त्या कल्पनेभोवतीच्या ज्या काही आकर्षक छटा आपल्या मनासमोर उभ्या राहतात त्या सगळ्याच्या सगळ्या प्रत्यक्षात उतरल्याचा सुखद अनुभव काणेकरांची कविता वाचताना आपणास येतो. काणेकरांच्या चतुरस्रतेचे वर्णन करताना प्रभाकर पाध्ये यांनी म्हटले आहे : " क्रिकेटच्या क्षेत्रात त्यांनी धावपळ केलेली अगर बॅडमिंटनच्या कोर्टावर त्यांनी उड्या मारलेल्या ऐकिवात नाहीत. पण त्यांच्याकडे पाहिले म्हणजे हे पत्ते अगर गंजिफा खेळणाऱ्यांपैकी असतील असे वाटत नाही. " याच सुरात असे

म्हणता येईल की, 'चांदरात' वाचणाऱ्या कुणाही वाचकाला काणेकर हे मुंबईत जन्मलेले कवी आहेत हे वेगळे सांगावे लागणार नाही. शहरी जीवनातील धावपळीच्या आयुष्यामुळे सर्वच व्यवहारांना असलेला सुटसुटीतपणा, आटोपशीरपणा आणि त्यातील गतिमानता हे विशेष जणू काणेकरांच्या काव्यातील आविष्कारपद्धतीतदेखील उतरले आहेत. त्यांच्या वाङ्मयात सर्वत्र जो आधुनिकतेचा प्रत्यय येतो त्याची मीमांसा करताना वि. स. खांडेकरांनी ते ज्या काळात जन्मले त्या काळाबरोबरच त्या आधुनिकतेचा स्थळाशीही संबंध जोडला आहे; 'ते मुंबईत लहानाचे मोठे झाले' याचा आवर्जून उल्लेख केला आहे. त्या काळात 'अपटुडेट' या लोकांच्या खास आवडत्या शब्दातून जे आधुनिक, चपळ आणि 'स्मार्ट' व्यक्तित्व डोळ्यासमोर येत असे त्याचे प्रतिबिंब त्यांच्या या प्रेमकाव्यात आकर्षकपणे उमटले आहे.

□

या प्रेमकाव्याच्या भावविश्वाला त्याच्या सौंदर्यात भर घालणारा स्वतःचा असा एक खास परिसर लाभला आहे. हा परिसर म्हणजे पुन्हा त्या काळची मुंबई आणि मुंबईजवळचा प्रदेश व त्यातील निसर्ग. काणेकरांनी निव्वळ निसर्गवर्णनपर म्हणता येईल अशा प्रकारची निराळी कविता जवळजवळ एकही लिहिलेली नाही. त्याचप्रमाणे निसर्गाची सजावटीसारखी पार्श्वभूमी कोणत्याही कवितेसाठी वापरलेली नाही. हा निसर्ग त्यांच्या कवितेत आपले सारे अस्तित्व प्रकट करतो ते त्या भावविश्वाशी एकवटून. त्यातील निरनिराळ्या भाववृत्तींत भिनून. समुद्र आणि चांदरात यांना वगळून आपण काणेकरांच्या या कवितांचा विचारच करू शकत नाही. निळ्या नभावर गिरिराजींची काळिभोर आकृती, उमटली चांदण्यात मोडती... काठच्या नारळी ज्योत्स्नेतुनि रंगती... नस्तांत झपूर्झा ऊर्मी या खेळती... नौका काळ्या 'डबकडुबुक' या जळावरी डोलती... अस्मान वर्षते शीत धवलता अशी... पूर्णेन्दू पिवळा हळूहळू असे झाडावरी ठेपला... झाडे सर्सरनाद गूढ करिती... निळ्या, तांबड्या, हिरवट, पिवळ्या तेजाची सांडणी, करितसे व्याधाची चांदणी... बेफाम पसरिते पंख हृदय-पाखरू, उडुनिया पाहते अनंत अंबर धरू...टपटप टपटप वाजत होता पाउस पानावरी, दाटली काळिकुट्ट शर्वरी... अशा कितीतरी काव्यपंक्ती त्यांच्या कवितेत निसर्ग किती भिनून गेला आहे याची प्रतीती देतात. 'चांदराती खाडीच्या किनाऱ्यावर', 'सावल्यांचे गाणे', 'चांदरात', 'रानगीत', 'कोळ्याचे गाणे', 'एक रात्री' इत्यादी कवितांत तर तो सबंध कविताभरच पसरला आहे. 'चांदराती खाडीच्या किनाऱ्यावर' यात एक स्वप्नतरल वातावरण (dreamlike mood) निर्माण करून त्यात—

चांदरातिच्या कोंदणात दिक्काल विसरुनी असे
पडावे स्पर्शसुखी धुंदसे

अशी तरुण मनाची झालेली धुंद वृत्ती चित्रित केली आहे; तर 'चांदरात'मध्ये मनाला

बेचैन करून टाकणारी, कुठेतरी भरकटत नेणारी अनामिक ओढ रंगवली आहे. उलट 'एक रात्री' कवितेत काळोखी पावसाचे वातावरण उभे करून लाल, केशरी ज्योती अंधुकपणे मिणमिणणाऱ्या अज्ञाताच्या दरीचे भीतिदायक दर्शन घडवले आहे.

या निसर्गाने काणेकरांच्या प्रेमभावनेच्या आविष्काराला तितकेच मोकळे वातावरण निर्माण करून दिले आहे. समुद्रासारखी मनाची खळबळ आणि रक्तातले उधाण, दिक्कालाचे भान विसरायला लावणारे चांदरातीचे चराचरावर पसरलेले मायाजाल, वर पसरलेले 'अनंत अंबर', वृत्ती वेड्यापिश्या करणाऱ्या सावल्यांचा पाठशिवणीचा खेळ आणि झाडांचे सर्सर गूढ नाद यातून एक विलक्षण भारावलेले उदासरम्य आणि गूढ वातावरण या प्रेमकाव्यात निर्माण होते.

◻

काणेकरांच्या प्रेमकाव्यातून एखाद्या विशिष्ट वृत्तीचीच पुनरावृत्ती होत राहिलेली आपणास आढळत नाही. मनाचे संक्रमण, त्यातली अनेक स्थित्यंतरे आणि त्याबरोबर कवितेच्या रचनेत अंतर्बाह्य होत गेलेले सूक्ष्म फरक हेदेखील आपल्या चित्ताला तितकेच वेधून घेतात.

सुरुवातीच्या कवितांतून तारुण्यसुलभ कल्पनाजाल, रंगीत स्वप्नसृष्टी आणि त्यात वावरताना मनाला व्याकुळ करणारी उदासीनता, ओढ, हुरहुर यातच गुंगून जाणारा कवी डोळ्यासमोर उभा राहतो. अशा वेळी संध्याकाळी झाडांची हिरवी पाने काळवंडलेली पाहून त्याच्याही हृदयात त्या काळ्या छाया शिरतात व त्याचा ऊर कसल्या तरी हुरहुरीने दुखू लागतो. समुद्राच्या काठी चराचरावर शुभ्रतेने पसरलेले आणि अस्मानातून शीत धवलता वर्षावणारे चांदणे नसानसांत भिनताच कुणाच्या तरी स्पर्शसुखाने तो सौंदर्यक्षण अक्षय ठसावा अशी एक गोड आणि दिव्य कल्पना त्याच्या मनात तरळून जाते. कुठे बेचैन मनाला रमवण्यासाठी तो वाळूत बसतो आणि आकाशात तेज उधळत चमकणाऱ्या सोज्वळ तारेशी त्याचे तत्काळ 'भावबंधन' जडते. कुणीतरी बाला दिलरुबा वाजवते आणि याचा जीव सूरसागराच्या लाटांत बुडून जातो. कुठेतरी तंद्री लागून रस्त्यातून जात असताना कुणाच्या तरी देहाचा नाजुक धक्का त्याला लागतो आणि त्या 'दिव्य क्षणाला' तिच्या डोळ्यांत उमटलेली न्यारीच चमक आणि ओठांवर अडलेले मंद स्मित आठवून त्याला 'कसासा चटका' लागतो. कधी कुणाच्या घरी 'तपकिरी तेजात डोळे खोल अर्धे भारिले' अशी शुभ्र रेशमी पातळ नेसलेली पिंगट सोनेरी केसांची कुणी त्याच्या हृदयात नकळता प्रीतीचा खंजीर मारून जाते आणि त्या आठवणीने 'हसत तू असशील, परि या अश्रू भाली रेखिले!' अशी त्याची अवस्था होते. तरुण मनाला तरुण वयात चटका लावून जाणारे चोरटे क्षण काणेकरांनी या प्रकारच्या कवितांतून उत्कटतेने चित्रित केले आहेत. या प्रकारच्या अनुभवांच्या चित्रणातली एखादीदेखील रंगरेषा बिघडली तरी ते हास्यास्पद व्हायला वेळ लागत नाहीत. हे लक्षात

घेतल्यास काणेकरांचे ह्या चित्रणातले असाधारण चातुर्य अजमावता येते. ओंजळीत चांदण्यातले कवडसे धरावेत तसे हे 'क्षणिक' अनुभव काणेकरांनी शब्दांकित केले आहेत.

'प्रीतीची हूल फुकट ना तरी!', 'स्मृती माझी परि नसे तुला बाई', 'एक स्वप्न', 'दैविकता', 'प्रीतिची तऱ्हाच उलटी असे!', 'जेव्हा चिंतित...', 'जइं भेटाया तुज', 'दोन चुंबने' इत्यादी कवितांतून प्रेमपाशात सापडलेल्या मनाची विविध आन्दोलने आणि प्रतिक्रिया त्यांनी हळुवारपणे रेखाटल्या आहेत. 'हिरव्याची पिवळी पाने ही होतिल...प्रीतिच्या फुलाचा वास उडुन जाइल' ह्या भावनेने अधीर होऊन 'बोल गडे, झडकरी!' अशा प्रेयसीला केलेल्या स्पष्ट पण आर्जवी विनंतीपासून ते—

हृदयाचे माझ्या काय असे जाहले
जर खरी प्रीत तर तुलाच सारे कळे

या भावनेतील अबोल मुग्ध प्रीतीपर्यंतचे अनेक भाव या कवितांतून प्रकट झाले आहेत. प्रीतीमुळे मनात दाटणारी खिन्नता ('स्मृती माझी परि नसे तुला बाई'), प्रेमिकांनाही म्हातारपण आणि मृत्यूचा वाटणारा गूढ धसका आणि त्याबरोबरच आकाशात तारका-युग्म होऊन काळावर मात करण्याची विचित्र ईर्ष्या व ओढ ('एक स्वप्न'), दीर्घ काळानंतर प्रिय व्यक्तीची अचानक भेट होताच तिच्या प्राप्तीचा मनात दाटून येणारा उल्हास ('दैविकता'), आणि दुसऱ्या प्रेयसीच्या सहवासात 'प्रेमाला नवे' कर-ताना मनाची होणारी व्याकुळ स्थिती ('दोन चुंबने') इत्यादी चित्रणांतून काणेकरांनी प्रेमभावनेचे गांभीर्य उभे केले आहे. प्रेयसीच्या प्राप्तीसाठी धार्मिक, सामाजिक बंधने क्षणार्धात तोडण्यास उद्युक्त झालेले मन 'आईच्या परि भाबड्या दुखवु का जीवास मी प्रेमळ' ह्या विचाराने स्वाभाविकपणे भडभडून येते, आणि त्या क्षणी मातेने जन्मापासून काढलेले कष्ट आठवून केवळ स्वतःच्या सुखाचा विचार करणाऱ्या आपल्या कृतघ्न वृत्तीची त्याला लाज वाटते.

'निःश्वासगीत', 'मी म्हटले गाइन...(१) (२),' आणि 'मी करितो तुजवर प्रेम' व 'कागदी फुले' या प्रेमकवितांचे स्वरूप याहून वेगळे आहे. माधवराव पटवर्धनांनी वापरलेला शब्द योजून म्हणायचे तर या कवितांत 'प्रेमाची विचिकित्सा' आहे. पुन्हा त्यांचेच शब्द वापरून म्हणायचे तर या कविता 'निर्व्याजपणे सत्यान्वेषी' व त्यामुळे कोठे 'हृदयविदारकही' झाल्या आहेत. कधी—

तिजसाठि दुखविला बापुडवाणा ऊर;
ती असेल चुंबित तिच्या जिवाचा प्यार!

ह्या कल्पनेने नायकाचा जीव 'बंबाळ' होतो व 'प्रेमाचे मजला नकोच आता नाव!' म्हणण्यापर्यंत त्याची मजल जाते. कधी तिच्यावर लावलेल्या जिवामुळे चित्तात उठलेली

अनेक शंकांची वादळे आणि खंती यांच्याशी झगडत असतानाच—

तिमिरातुनि कुणि ही दुसरी तारा हसते
क्षणभरी तुझी मग विस्मृति मजला पडते!

अशी ह्या नायकाची जिवाला ‘ लज्जेने दुःखद पीळ ’ पाडणारी अवस्था होते. केव्हा—

तव सौंदर्याची जादु न आता उरली
तव जादू कसली!—भूल मला ती पडली!
माझ्याच प्रीतिचे रंग तुझ्यावर उठले;
त्यातून तुझे मज रूप जादुचे दिसले!

असे प्रीतीचे रंगच खरवडून टाकणारी विदारक जाणीव त्यांच्या ठिकाणी प्रबळ होते. अशा वेळी प्रीतीचे सौंदर्य ‘ मगरीपरी भक्षक ’ वाटून

मी करिन काही तरि वाटत होते जगती,
तू येउन माझी केलिस माती माती!

असे पश्चात्तापाचे जळजळीत उद्गार त्यांच्या तोंडून निघतात.

या प्रकारच्या त्यांच्या कविता ‘ सत्यान्वेषी ’ वृत्तीचा आविष्कार करणाऱ्या असल्यामुळे त्यांत निसर्गाचा छायाप्रकाशाचा खेळ नाही. एका दृष्टीने त्या उजाड आहेत. सरळसरळ ‘ विचिकित्सा ’ करणाऱ्या आहेत. परंतु त्या वरवर कितीही विदारक वाटल्या तरी त्यांच्या बुडाशी प्रेमभावनेचा पीळ जाणवलेले मन आहे. कितीही त्रागा केला तरी

मारीन खरा छातीत तुझ्या खंजीर
माझाच परंतु फाटून जाइल ऊर!

अशी नायकाला प्रीतीच्या दृढ पाशांची मनोमन जाणीव आहे.

शिवाय या विदारक विचिकित्सेला काणेकरांच्या प्रेमकाव्यात प्राधान्य नाही किंवा तो त्या काव्याचा स्थायीभावही नाही. त्यांच्या प्रेमविषयक कल्पनांतील संक्रमणाचे एक स्वरूप त्यात दृग्गोचर होते, एवढेच.

¤

याचे कारण या प्रेमभावनेकडे व्यवहारी जगाच्या पातळीवरून अलिप्ततेने आणि गमतीदारपणे पाहता येईल अशी विनोदाची आणि विडंबनाची देणगी त्यांना पहिल्यापासूनच लाभलेली आहे. ‘ विसंगती चटकन टिपणे आणि तिच्यातला हास्यास्पदपणा अचूकपणे व्यक्त करणे हा मोठा गुण काणेकरांच्या व्यक्तिमत्त्वात आहे, ’ असे त्यांच्या लघुनिबंधांचे विश्लेषण करताना गंगाधर गाडगीळ जे म्हणतात ते त्यांच्या विनोदी आणि विडंबनात्मक काव्यरचनेच्या बाबतीतही खरे आहे. या रचनांखालचे लेखनकाल पाहिले

तर गंभीर कवितांच्या बरोबरीनेच त्यांची निर्मिती झाली आहे हे लक्षात येईल. असे असूनही त्याचा गंभीर कवितांच्या रचनेवर कोणताही प्रतिकूल परिणाम झालेला नाही. भावनांच्या खळबळीच्या दृष्टीने त्यांना सपकपणा आलेला नाही. उलट एक चांगला फायदा झाला आहे आणि तो म्हणजे त्या गंभीर कवितांमध्ये अकारण भावविवशता यायची टळली आहे. उलटपक्षी त्यांच्या गंभीर कवितांनीही या विनोदी रचनांवर कोणताच प्रतिकूल परिणाम केलेला नाही. अनावश्यक गांभीर्याचे दडपण आणून त्या विनोदातील मिष्किलपणाच्या छटा बोथट केलेल्या नाहीत. या विनोदी कवितांनी त्यांच्या प्रेमकाव्यालाच नव्हे, तर त्यांच्या सर्व काव्याला एक सुंदर तोल प्राप्त करून दिला आहे.

यांपैकी काही विडंबनगीते आहेत. त्यांमध्ये ' प्रेम आणि पतन ' हे गोविंदाग्रजांच्या ' प्रेम आणि मरण ' या कवितेच्या विडंबनाइतकेच प्रेमाच्या चाळयांचे व्यवहारात होणाऱ्या फटफजितीचे गमतीदार चित्र आहे.चाळीतून धडपडत फिरणारा आणि ' गरमशा चहाला ' पिऊन जगणारा नायक, त्याला हातात ' काठी ' घेऊन हिताच्या गोष्टी सांगणारे लोक आणि अखेरीस फाटक्या जोड्याने त्याचे थोबाड रंगवणारी पोरगी यांची त्या कुठल्याशा जागी असलेल्या ' बिल्डिंग मोडकी एक 'मधील कहाणी वाचकांची चांगलीच करमणूक करते. ' नळावर तणतणून भांडणाऱ्या एका बाईस ' या विडंबनाचे स्वरूप अधिक ' वाङ्मयीन ' आहे. माधव जूलियन यांच्या ' कंचनी ' या कवितेचे त्यांच्या शैलीच्या सगळ्या लकबींसकट सहीसही विडंबन येथे केले आहे. नर्तकीच्या जागी नळावर भांडणारी बाई योजण्यात काणेकरांनी मोठीच कल्पकता दाखवली आहे व तिचे सगळे हातवारे, हावभाव शैलीमध्ये कृतक–उदात्ततेचा आव आणून रंगवले आहेत. भोकांड पसरी गाढवीपरी तन्वंगी...गिर्कीस विस्तरे पदर— हातिं ना वाकी!...बवघवे माशी जणु फाकडी!...हवेमधि शिव्यागंधमोहनी...लोटला वीररसाचा मजा...इत्यादी चरणांतून माधव जूलियन यांच्या अनेक लकबींचे विडंबन करूनही स्वतंत्रपणे आस्वाद्य होईल असे विनोदी चित्र त्यांनी उभे केले आहे. त्या मानाने बालकवींच्या ' तारकांचे गाणे ' यावरील आधारलेले ' लग्नबरातील स्वयंपाकिणींचे गाणे ' हे विडंबन साधे उतरले आहे. वा. ना. देशपांडे यांच्या ' नंदवदन मुकल्यावर ' ह्या मुक्तछंदात्मक रचनेतील ॲडम-ईव्ह यांच्यावरच पण निराळा प्रसंग कल्पून लिहिलेले ' पगारातला शेवटचा पैसा संपल्यावर ' हे विडंबन पुन्हा एकदा मूळ प्रसंगच निवडण्यात काणेकरांची जी मार्मिकता दिसून येते त्याचे प्रत्यंतर देते. विडंबनात ॲडम आणि ईव्ह हीच जोडी कायम ठेवल्यामुळे त्या प्रसंगाची गंमत वाढली आहे. पगार केव्हा सरला?......अंतच न देवा! का रे एकत्रिशत तारखेस?...या रचनेत त्यामुळेच खुमारी निर्माण झाली आहे.

विसंगती चटकन टिपण्याच्या या त्यांच्या विशेषामुळेच ' बेगमेच्या विरहगीताला शिवाजीचे उत्तर ' या छोट्याशा विडंबनाचा त्या काळात खूपच बोलबाला झाला. माधव जूलियन यांच्या काव्यरचनेत फारशी शब्दांचे जे अवास्तव स्तोम माजले होते त्याचे त्यांच्याच कवितेचा आधार घेऊन व त्यांनीच लिहिलेल्या फारशी–मराठी शब्द-

कोशाचे हत्यार त्यांच्यावर उलटवून काणेकरांनी हे विडंबन लिहिले आहे. प्रचंड बळ असलेल्या अफझुलखानाला शिवाजीने वाघनखांच्या जोरावर आडवे केले, तोच चलाखपणा या चुटकेवजा विडंबनातील शिवाजीनेही दाखवला आहे असे गमतीने म्हणता येईल. मात्र ही तुलना अधिक ताणायची नाही. येथे अफझुलखान वगैरे कोणी नाही आणि शत्रूही कोणी नाही. वा. ना. देशपांडे यांच्या ' नंदनवन मुकल्यावर ' या कवितेचे विडंबन करताना काणेकर तळटीपेत लिहितात :

"... अर्थात या स्फूर्तीचा उगम चांगल्या वस्तूचा मनसोक्त उपभोग घेतल्यानंतर होणाऱ्या प्रतिक्रियेत आहे. श्री. देशपांड्यांसारख्या सत्कवीचा उपमर्द किंवा ते करीत असलेल्या मराठी काव्यरचनेतील नवीन प्रयोगाची हेटाळणी करण्याचा माझा मुळीच उद्देश नाही." हीच भूमिका काणेकरांच्या सर्वच विडंबनांत अध्याहृत आहे. ते सांगतात म्हणून नव्हे, तर तसा प्रत्यय येतो म्हणून. कोणालाही बोचकारा न काढता मार्मिकपणे विडंबन करण्याची काणेकरांची हातोटी अपूर्व आहे. आणि ती अस्सल विडंबने असल्याचे प्रशस्तिपत्र विडंबनकाव्याच्या आचार्यांनीच ' झेंडूच्या फुलां 'च्या प्रस्तावनेत दिले आहे.

काणेकरांच्या इतर विनोदी कवितांमधूनही हीच निर्मळ आणि निकोप वृत्ती प्रकट झाली आहे. यांपैकी बहुतेक कवितांचा रोख प्रेमावरच आहे. ' गुलाबांचा हार ', 'जोडपे', ' त्यांचे प्रेम ', ' रति-मदन ' इत्यादी कवितांमधून प्रेमासंबंधी निव्वळ भाबडया, स्वप्नाळू किंवा आदर्श कल्पना बाळगणाऱ्यांच्या डोळ्यांत काणेकरांनी हसतहसत व्यवहाराचे अंजन घातले आहे. त्यात कडवटपणा जरादेखील नाही. मिष्किलपणा मात्र जरूर आहे. हा परिणाम साधण्यासाठी काणेकर गंभीर कवितांहून निराळ्या शैलीचा उपयोग करतात. एरव्ही जी त्यांची भावनेच्या तळाला स्पर्श करणारी भारलेली शैली असते त्याऐवजी हलक्याफुलक्या आविष्काराची ते या कवितांत योजना करतात. बुद्ध्याच, हे आधुनिक प्रसंग रंगवताना ते ' युवा ', ' बोलिजेला ' इत्यादी जुनी रूपे वापरतात; आणि मध्येच नाट्यपूर्ण कलाटणी देण्यासाठी चक्क ' अनुष्टुभ ' छंदाचा वापर करतात. शिवाय इतर कवितांमध्ये काणेकर करतात त्याप्रमाणे या विनोदी कवितांतही ते एखादी ' सिच्युएशन ' (situation) निवडतात, व ही ' सिच्युएशन 'देखील त्या हलक्याफुलक्या आविष्काराला पोषक ठरते. सर्कशीत प्रेक्षकांचे श्वास रोखून तारेवरच्या कसरतीचा एखादा गंभीर प्रयोग झाल्यानंतर मागोमाग विदूषक येऊन गंमत उडवतो व हसवून प्रेक्षकांना ' रिलिफ ' देतो, त्याप्रमाणे काणेकरांच्या काव्यात ह्या विनोदी कविता एक प्रकारचा ' रिलिफ ' निर्माण करतात व ह्या अर्थाने त्या भावसृष्टीचा एक अविभाज्य भागच बनतात. गंभीर कवितांचा एक गट आणि विनोदी कवितांचा दुसरा गट असे तिथे दोन निराळे गट पडत नाहीत. जीवनाचे आकलन पूर्णांशाने करून घेण्याची जी ओढ काणेकरांच्या वृत्तीत आहे तिच्याशी ही निर्मिती सुसंगत वाटते.

'एक करुणकथा', 'प्रेमळ पाहुणा' यांसारख्या कवितांतून प्रौढांचे विचार आणि तरुणांची रहस्ये यांतील विरोध नर्मविनोदी शैलीत त्यांनी चित्रित केला आहे; तर 'बाजू उलटली', 'स्वर्ग दोनच बोटे उरला!' यांत शृंगारातील निर्व्याज मिष्किलपणाच्या तरळत्या छटा आहेत. 'खूळ'सारखी कविता विनोद आणि गांभीर्य यांच्या सीमारेषेवर उभी राहते.

विनोद आणि गांभीर्याच्या सीमारेषा काणेकरांच्या कवितेत अशा रीतीने एकमेकांत मिसळतात, याचे कारण वर जे दिले तेच— म्हणजे ते अनुभवांचे निरनिराळे तुकडे पाडत नाहीत या त्यांच्या वृत्तीत आहे. ह्या विनोदाचा एक हृद्य आविष्कार 'रानगीत', 'कोळ्याचे गाणे' यांसारख्या नाट्यगीतांतून शृंगाराची खुलावट करून घेण्यासाठी त्यांनी विनोदाचा ज्या तऱ्हेने वापर केला आहे त्यातही दिसून येतो.

काणेकरांच्या काव्याचा फार मोठा भाग प्रेम आणि त्या अनुषंगाने निसर्ग आणि विनोद–विडंबन या जाणिवांनी व्यापलेला असला, तरी काणेकरांच्या व्यक्तित्वाचे इतर पैलू या काव्यात तितक्याच प्रकर्षाने प्रकट झालेले आढळतात. या प्रकारच्या कविता संख्येने मोजक्याच असल्या, तरी त्यांच्या भावविश्वाच्या आकाशात ठळक ताऱ्यांप्रमाणे चमकून त्या भावविश्वाच्या सौंदर्यात, गांभीर्यात आणि समृद्धतेत मोलाची भर घालतात. एका बाजूला जीवनाचे सुखदुःखाचे आघात हृदयाच्या कणखर 'ऐरणी'वर झेलून त्यांतून उडणाऱ्या ठिणग्यांच्या तेजःकणांचे हार निर्मिण्याची युयुत्सू वृत्ती ('ऐरण') आणि दुसऱ्या बाजूला अज्ञाताच्या काळोख्या दरीचे पावसाळी रात्री जिवाला घडणारे भयप्रद दर्शन ('एक रात्री') हे जणू या भावविश्वातील जाणिवांचे दोन बिंदू ठरतात. जगण्याची प्राकृतिक प्रेरणा शेवटी किती निष्ठुर आणि संज्ञाहीन असते, या जीवनाच्या भयंकर सत्याचे दर्शन 'पंचप्राण' या कवितेत काणेकर घडवतात. या कवितेतील प्रसंगच काळजात धडकी निर्माण करणारा आहे. काळलाटेच्या तडाख्याने नाव उलटताच, 'याला धरुनी मरणे, का जगणार लोटुनी याला?' असा जीवनमरणाचाच प्रश्न दुबळ्या सोबत्याच्या बाबतीत उद्भवताच त्यातला 'मी' सगळे विकार गोठून दगडाचा पुतळा होतो व दगडी हाताने त्याची मिठी तोडून स्वतःला वाचवतो! मानवाच्या असहायतेचेही विलक्षण सत्य चित्रण या कवितेत आहे; म्हणूनच त्या 'मी'च्या उरावर तो प्रसंग भूत होऊन बसलेला दाखवला आहे. ...या पार्श्वभूमीवर 'चिमुकल्यास' ही सहजसुंदर कविता वाऱ्याची एक गोड, निष्पाप झुळूक येऊन आपल्या सर्व चित्तवृत्तींना प्रसन्नता आणून जावी तशी वाटते.

□

आयुष्यात कोणाच्या वाट्याला कशामुळेही आलेला एकलकोंडेपणा पाहून या कवीचे मन किती सहजात द्रवते याची साक्ष 'दिवाळी, तो आणि मी' या सुंदर सुनीतात मिळते. 'त्या बापड्याला' आपल्या एकलेपणाचा बहुधा सराव झाल्यामुळे तो 'हासतो';

पण कवीच्या हृदयात मात्र भडभडून येते. मानवी जीवनातल्या दुःखांविषयी अशी उपजत कणव असल्यामुळेच बहुधा काणेकरांची कविता सदासर्वदा केवळ प्रेमजालात गुंगून राहू शकत नाही.

त्यांच्या व्यक्तित्वात उपजत ध्येयवादित्व आहे ह्याचीही साक्ष आपणास त्यांच्या काव्यात मिळते. आपण आयुष्यात काहीतरी केले पाहिजे ही टोचणी त्यांना अस्वस्थ करते. '३१ डिसेंबरची मध्यरात्र' या कवितेत जुने वर्ष संपून नवे वर्ष सुरू होत असतानाची कवीच्या मनाची अस्वस्थता प्रकट झाली आहे. (त्या वेळी कवी एकवीसएक वर्षांचा असणार.) काळाच्या सर्वभक्षक रूपाच्या विचाराने त्याची झोप उडते. अखेर,

असेल काळाहाती मरणे
परी आमुच्या हाती जगणे।
का मग नच वीरोचित जगणे,
अभिमानाने हासत मरणे !...

असे काही 'दिव्य' विचार मनात केल्यानंतर कवीचे मन निवळते, व तो अश्रू पुसून झोपी जातो.

'एकाचे गाणे' आणि 'फासावरून' या दोन कविता म्हणजे याच ध्येयवादित्वाच्या जाणिवेचे दोन निरनिराळे आविष्कार होत.

या उपजत ध्येयवादित्वाची ओढ काणेकरांच्या अंतःकरणात जसजशी अधिकाधिक प्रबळ होऊ लागली तसतशी त्यांच्या काव्यातील आत्मनिष्ठ भावनांची 'चांदरात' ओसरू लागली. 'मी'पण विसरून अवतीभोवतीच्या जगाची चाहूल त्यात येऊ लागली. 'माझे गाणे' ही कविता या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे. यात 'चांदरात' या कवितेतील बेफाम पंख पसरणारे हृदय-पाखरू नाही. सरळ मानवी जगात ही कविता उतरते :

वसुधामाई माझी जननी, हृदयि तिच्या बिलगुन,
सदा मी जगालाच गाईन.
...अज्ञाताच्या अमर्याद या दर्यावर भडकुन;
चालले मानवताजीवन,
दैवाच्या लाटा येउनिया कोठुन
सवंगडी आपले टाकितील उलथुन,
हे मनात माझ्या राहि कसे डाचुन,
म्हणुनिच माझे विसरुनि 'मी'पण, प्रेमाने रंगुन
सदा मी जगालाच गाईन.

काणेकरांच्या अंतःसृष्टीत असे संक्रमण चालू असतानाच जगाच्या इतिहासात नवे पर्व निर्माण करणारी जी साम्यवादी लाल क्रान्ती रशियात झाली, तिचे वारे जगभर पसरले

'एक करुणकथा', 'प्रेमळ पाहुणा' यांसारख्या कवितांतून प्रौढांचे विचार आणि तरुणांची रहस्ये यांतील विरोध नर्मविनोदी शैलीत त्यांनी चित्रित केला आहे; तर 'बाजू उलटली', 'स्वर्ग दोनच बोटे उरला!' यांत शृंगारातील निर्व्याज मिष्किल-पणाच्या तरळत्या छटा आहेत. 'खूळ'सारखी कविता विनोद आणि गांभीर्य यांच्या सीमारेषेवर उभी राहते.

विनोद आणि गांभीर्याच्या सीमारेषा काणेकरांच्या कवितेत अशा रीतीने एक-मेकांत मिसळतात, याचे कारण वर जे दिले तेच— म्हणजे ते अनुभवांचे निरनिराळे तुकडे पाडत नाहीत या त्यांच्या वृत्तीत आहे. ह्या विनोदाचा एक हृद्य आविष्कार 'रानगीत', 'कोळ्याचे गाणे' यांसारख्या नाट्यगीतांतून शृंगाराची खुलावट करून घेण्यासाठी त्यांनी विनोदाचा ज्या तऱ्हेने वापर केला आहे त्यातही दिसून येतो.

काणेकरांच्या काव्याचा फार मोठा भाग प्रेम आणि त्या अनुषंगाने निसर्ग आणि विनोद–विडंबन या जाणिवांनी व्यापलेला असला, तरी काणेकरांच्या व्यक्तित्वाचे इतर पैलू या काव्यात तितक्याच प्रकर्षाने प्रकट झालेले आढळतात. या प्रकारच्या कविता संख्येने मोजक्याच असल्या, तरी त्यांच्या भावविश्वाच्या आकाशात ठळक ताऱ्यांप्रमाणे चमकून त्या भावविश्वाच्या सौंदर्यात, गांभीर्यात आणि समृद्धतेत मोलाची भर घालतात. एका बाजूला जीवनाचे सुखदुःखाचे आघात हृदयाच्या कणखर 'ऐरणी'वर झेलून त्यांतून उडणाऱ्या ठिणग्यांच्या तेजःकणांचे हार निर्मिण्याची युयुत्सू वृत्ती ('ऐरण') आणि दुसऱ्या बाजूला अज्ञाताच्या काळोख्या दरीचे पावसाळी रात्री जिवाला घडणारे भयप्रद दर्शन ('एक रात्री') हे जणू या भावविश्वातील जाणिवांचे दोन बिंदू ठरतात. जगण्याची प्राकृतिक प्रेरणा शेवटी किती निष्ठुर आणि संज्ञाहीन असते, या जीवनाच्या भयंकर सत्याचे दर्शन 'पंचप्राण' या कवितेत काणेकर घडवतात. या कवितेतील प्रसंगच काळजात धडकी निर्माण करणारा आहे. काळलाटेच्या तडाख्याने नाव उलटताच, 'याला धरुनी मरणे, का जगणार लोटुनी याला?' असा जीवनमरणाचाच प्रश्न दुबळ्या सोबत्याच्या बाबतीत उद्भवताच त्यातला 'मी' सगळे विकार गोठून दगडाचा पुतळा होतो व दगडी हाताने त्याची मिठी तोडून स्वतःला वाचवतो! मानवाच्या असहायतेचेही विलक्षण सत्य चित्रण या कवितेत आहे; म्हणूनच त्या 'मी'च्या उरावर तो प्रसंग भूत होऊन बसलेला दाखवला आहे. ...या पार्श्वभूमीवर 'चिमुकल्यास' ही सहजसुंदर कविता वाऱ्याची एक गोड, निष्पाप झुळूक येऊन आपल्या सर्व चित्तवृत्तींना प्रसन्नता आणून जावी तशी वाटते.

□

आयुष्यात कोणाच्या वाट्याला कशामुळेही आलेला एकलकोंडेपणा पाहून या कवीचे मन किती सहजात द्रवते याची साक्ष 'दिवाळी, तो आणि मी' या सुंदर सुनीतात मिळते. 'त्या बापड्याला' आपल्या एकलेपणाचा बहुधा सराव झाल्यामुळे तो 'हासतो';

पण कवीच्या हृदयात मात्र भडभडून येते. मानवी जीवनातल्या दुःखांविषयी अशी उपजत कणव असल्यामुळेच बहुधा काणेकरांची कविता सदासर्वदा केवळ प्रेमजालात गुंगून राहू शकत नाही.

त्यांच्या व्यक्तित्वात उपजत ध्येयवादित्व आहे ह्याचीही साक्ष आपणास त्यांच्या काव्यात मिळते. आपण आयुष्यात काहीतरी केले पाहिजे ही टोचणी त्यांना अस्वस्थ करते. ' ३१ डिसेंबरची मध्यरात्र ' या कवितेत जुने वर्ष संपून नवे वर्ष सुरू होत असतानाची कवीच्या मनाची अस्वस्थता प्रकट झाली आहे. (त्या वेळी कवी एकवीसएक वर्षांचा असणार.) काळाच्या सर्वभक्षक रूपाच्या विचाराने त्याची झोप उडते. अखेर,

असेल काळाहाती मरणे
परी आमुच्या हाती जगणे ।
का मग नच वीरोचित जगणे,
अभिमानाने हासत मरणे !...

असे काही ' दिव्य ' विचार मनात केल्यानंतर कवीचे मन निवळते, व तो अश्रू पुसून झोपी जातो.

' एकाचे गाणे ' आणि ' फासावरून ' या दोन कविता म्हणजे याच ध्येयवादित्वाच्या जाणिवेचे दोन निरनिराळे आविष्कार होत.

या उपजत ध्येयवादित्वाची ओढ काणेकरांच्या अंतःकरणात जसजशी अधिकाधिक प्रबळ होऊ लागली तसतशी त्यांच्या काव्यातील आत्मनिष्ठ भावनांची ' चांदरात ' ओसरू लागली. ' मी 'पण विसरून अवतीभोवतीच्या जगाची चाहूल त्यात येऊ लागली. ' माझे गाणे ' ही कविता या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे. यात ' चांदरात ' या कवितेतील बेफाम पंख पसरणारे हृदय-पाखरू नाही. सरळ मानवी जगात ही कविता उतरते :

वसुधामाई माझी जननी, हृदयि तिच्या बिलगुन,
सदा मी जगालाच गाईन.
...अज्ञाताच्या अमर्याद या दर्यावर भडकुन;
चालले मानवताजीवन,
दैवाच्या लाटा येउनिया कोठुन
सवंगडी आपले टाकितील उलथुन,
हे मनात माझ्या राहि कसे डाचुन,
म्हणुनिच माझे विसरुनि ' मी 'पण, प्रेमाने रंगुन
सदा मी जगालाच गाईन.

काणेकरांच्या अंतःसृष्टीत असे संक्रमण चालू असतानाच जगाच्या इतिहासात नवे पर्व निर्माण करणारी जी साम्यवादी लाल क्रान्ती रशियात झाली, तिचे वारे जगभर पसरले

तसेच महाराष्ट्रातही येऊन पोचले. त्या काळात तरुण कम्युनिस्ट पुढाऱ्यांवर ब्रिटिश सरकारने जे खटले भरले त्या सुप्रसिद्ध 'मीरत' खटल्यामुळे कम्युनिस्ट-चळवळीला उलट विलक्षण जोरच चढला. त्या काळात कम्युनिस्ट पक्ष हा केवळ एक राजकीय पक्ष नव्हता. जगातील तरुणांचे डोळे दिपवून टाकणारी ती एक नवीन जीवनदृष्टी होती. योगायोगाने काणेकर या तरुणांच्या सहवासात आले आणि त्यांच्या तरुण मनावरही या विचारांचा प्रभाव पडला. त्यांच्या काव्य आणि जीवनविषयक दृष्टिकोणातच त्यामुळे कमालीचा फरक पडला. 'कवने' आणि 'दोन देवभक्त' या दोन — एक १९३१ आणि दुसरी १९३२ या वर्षांत लिहिलेल्या — कवितांमधून हा क्रान्तिकारक बदल स्पष्टपणे लक्षात येतो.

नक्षत्रांची, फुलाफळांची
कृष्णसख्याच्या व्यभिचारांची,
आणिक झुरत्या युवयुवतींची
खूप जाहली ही रडगाणी !
धनीजनांशी झुंज खेळुनी
क्षणभर ज्यांना आली ग्लानी,
त्यांना आम्ही गाऊ गाणी,
ऐकुनि जी चवताळुनि लढतिल
आणि स्थापितिल सत्ता अपुली !

या ओळींतील लढाऊ पवित्रा आणि आव्हानाचा सूर ऐकत असताना केशवसुतांची 'तुतारी'च पुन्हा एकदा नव्या युगात फुंकली जात असल्याचा भास होतो.

या दोन कवितांसंबंधी 'चांदराती'च्या पहिल्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत के.नारायण काळे म्हणतात, " या दोन कवितांनी श्री. काणेकरांनी मराठी काव्यक्षेत्रातील नव्या मनूच्या पहिल्या पताका फडकावल्या असून यापुढील त्यांचीच काय, पण इतर नवोदित कवींची काव्यरचना त्याच वळणावर जाईल असे वाटते...भौतिकतावादी काव्यरचनेला मराठीतही उज्ज्वल भविष्यकाळ आहे, अशी न्याय्य अपेक्षा श्री. काणेकर यांनी आपल्या या दोन कवितांनी निर्माण केली आहे यात संशय नाही "

आजवर प्रेमाची काव्ये लिहिणाऱ्या कवीमधील हा अनपेक्षित बदल पाहून बिचकलेल्या वाचकांच्या ज्या काही प्रतिक्रिया झाल्या असतील त्यांना उद्देशून 'कोणि म्हणती' या कवितेत त्यांनी काढलेले उद्‌गार तितकेच मनावर ठसणारे आहेत. या कवितेत काणेकर म्हणतात :

वल्लभा जाईल माझी मीहि माती होइन;
रंकरावांची रणे इतिहास टाकिल तोडुन.

आणखी उगवेल साम्याची उषा जगतात या;
काय ते म्हणतील काव्या त्या क्षणी या माझिया ?

मानवांचे पुत्र लढले, आणि तुटली बंधने;
गाइला हा चांदराती वल्लभेची चुंबने !

क्रान्तियुद्धाची चढाई आज जर ना गाईन,
मानवी इतिहास का देईल फिरुनी हा क्षण ?

ह्या कवितांच्या निर्मितीला अशा प्रकारे काही बाह्य प्रेरणा कारणीभूत झाल्या असल्या तरी त्यापूर्वीच काणेकरांच्या अंतःसृष्टीत जे बदल घडू लागले होते ते लक्षात घेतल्यानंतर त्यांच्या काव्याचे हे नवे वळण जितके अनपेक्षित तितकेच अपरिहार्य होते अशी आपली भावना झाल्याखेरीज राहत नाही. शिवाय हादेखील एक तरुण मनाचाच उद्रेक आहे याचे प्रत्यंतर या कवितांची शैली, शब्दकळा, लय यांतून येतोच. म्हणजे 'चांदराती'तील तरुण भावनांच्या रंगांशी हे रंग या बाबतीत तरी मिळतेजुळतेच आहेत.

□

काणेकरांच्या काव्यसृष्टीत आणि भावसृष्टीत अशा तऱ्हेचे जे नवीन संक्रमण होत होते त्याच्या जणु निदर्शक ठरतील अशा 'कोळ्याचे गाणे' आणि 'पतंगप्रीत' या दोन कवितांचा येथे त्या दृष्टीने वेगळा विचार करावासा वाटतो.

'कोळ्याचे गाणे' हे नाट्यगीत, फेसाळलेला समुद्र आणि त्याच्यावर वरखाली होणारी होडी, उजळते आकाश आणि सकाळची ताजी वेळ, समुद्राचे हिरवे पाणी, त्यात चमकणारी मासळी आणि या वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर कोळी–कोळिणीचा मोकळा पण तितकाच व्यंजक शृंगार, यांमुळे त्या आणि त्यानंतरच्या काळात लिहिल्या गेलेल्या 'नौका'गीतांत तर निराळे उठून दिसणारे आहेच; पण एकदा रेडिओवर काणेकरांनी या गीताच्या जन्माचा इतिहास सांगितला होता त्यावरून त्याचे आणखी निराळे महत्त्व लक्षात येते. काणेकर म्हणतात, "ही कविता लिहिण्यापूर्वी एक वर्षभर मी कविता लिहिलीच नव्हती. त्यापूर्वीची कविता ता. २ जानेवारी १९२७ रोजी लिहिलेली आहे. आता आपणाला बहुतेक भावगीत किंवा lyric लिहिता येणार नाही अशा मनःस्थितीत मी होतो. इतक्यात ही कविता लिहून झाली. आपली काव्यशक्ती अजूनही जिवंत आहे, या विचाराने माझ्या मनाला थोडा उल्हास वाटला !"

या विधानात एका नजरचुकीची दुरुस्ती हवी. ती म्हणजे २ जानेवारीनंतर 'माझे गाणे' (६ फेब्रुवारी), 'दोन चुंबने' (२१ एप्रिल) ह्या आणखी दोन कविता १९२७ या वर्षातील आहेत. परंतु त्यांनी वर्णिलेली मनःस्थिती खरी आहे.

यावरून आपल्या काव्यसृष्टीत होऊ लागलेला बदल त्यांचा त्यांनाच जाणवू लागला होता हे स्पष्ट होते. त्या दृष्टीने पाहता ' कोळयाचे गाणे ' म्हणजे आपल्या पहिल्या भावसृष्टीचा त्यांनी घेतलेला गोड निरोपच होय. (त्यानंतर लौकरच त्यांची प्रतिभा ' लाल बावट्याचे गाणे ' गाण्याकडे वळणार असते.) हा निरोप अतिशय हृद्य आहे. काणेकरांच्या काव्यात त्यांनी संगीताकडे मुद्दाम लक्ष न देताही जे आपोआप गीतगुण आले आहेत ते या ' निरोपा 'च्या गीतातही आहेत. त्यांची समुद्र-आकाशाची आवडती प्रतिमासृष्टीही इथे आली आहे, प्रणयही आहे. मात्र ' चांदरात ' नाही — पहाटेचे वातावरण आहे. जणू चांदरात संपल्याची ती निशाणी आहे. शिवाय कवी स्वतःच्या भावना न रंगवता कोळयाचा प्रणय रंगवतो — स्वतःच्या आत्मनिष्ठ भावनांच्या जगातून तो जणू हळूहळू दूर होत आहे याचेच ते द्योतक आहे. त्याच्या भावसृष्टीला आता जणू नव्या क्षितिजांची ओढ लागली आहे....

' पतंगप्रीत ' या कवितेलाही काणेकरांच्या प्रेमकाव्यात असेच एक निराळे स्थान द्यावेसे वाटते. एका वेगळयाच दृष्टीने परिणत प्रेमकल्पनेचा आविष्कार या काव्यात झालेला जाणवतो. सुरुवातीला चांदरातीच्या धुंद वातावरणात ' कुणि तरी बसावे बिलगुनिया छातिशी ' अशी गोड कल्पना रंगवणारा कवी आता स्वतःवर अनुरक्त झालेल्या युवतीस—

तव पतंगप्रीती मजवरती
ही सोड गडे आशा भलती !

अशी विनंती करतो.

पहा गुलाबी पहाट होइल,
कलिकारविकर सुखे खिदळतिल;
तुलाहि कितीतरि रविकर मिळतिल...

या भावनेने ' दुरून पाहिन तुझे उमलणे ' या शब्दांत तिची समजूत घालतो. या कवितेची रचनाही आधीच्या गीतात्मक रचनांहून कशी वेगळी आहे हे सहज ध्यानात येते.

व्यक्तित्वाची वाढ आणि त्याबरोबर जीवनदृष्टी आणि काव्यदृष्टी यांत घडून येणारा स्वाभाविक विकास यांचा इतका संकलित ठसा एखाद्या कवीच्या काव्यरचनेत इतक्या अल्पावधीत पाहावयास मिळणे ही गोष्ट खरोखर अत्यंत दुर्मिळ असते.

□

शैली आणि आविष्कार या बाबतींत काणेकरांच्या काव्याचे निराळेपण कसे प्रथमदर्शनीच नजरेत भरते याचा उल्लेख आधी झालेलाच आहे. प्रत्यक्ष त्या कविता

वाचल्यावर आणखी काही संस्कार मनावर होतात ते पाहिले पाहिजेत. ही शैली, आविष्कार आणि काव्याचा घाट त्यांच्या काव्यसृष्टीशी किती अविभाज्यपणे संलग्न आहेत याची कल्पना यावयास वेळ लागत नाही. गोविंदाग्रज आणि बालकवी यांच्या शैलीच्या काही लकबी आणि त्यांची सौंदर्यदृष्टी यांचे संस्कार त्यांच्या काव्यशैलीवर थोडेफार जाणवत असले तरी त्या शैलीचा गाभा केशवसुतांच्या आविष्कार पद्धतीशी जवळीक असणारा आहे. 'जेव्हा चिंतित...', '३१ डिसेंबर १९२६ ची मध्यरात्र', 'दिवाळी, तो आणि मी' यांसारख्या कविता वाचल्या की हे सहज लक्षात येईल. त्यांच्या प्रवासवर्णनाच्या भाषेच्या संदर्भात वा. ल. कुलकर्णी लिहितात त्यातील काही भाग त्यांच्या काव्याच्या बाबतीतही खरा आहे. ते म्हणतात, "काणेकरांची भाषा ही स्वभावतःच अनलंकृत आहे — किंवा खरे म्हणजे अगदी सहजगत्या अलंकृत आहे... काही लेखकांच्या भाषेत एक प्रकारचा बायकी नखरेलपणा असतो किंवा पुरुषी आडदांडपणा असतो. काणेकरांच्या भाषेत पौरुष आहे, पण त्याची ऐट नाही...तिच्यात एक प्रकारचा घरगुतीपणा असूनही भारदस्तपणा आहे..." काणेकरांनी नाट्यगीते फारशी लिहिलेली नाहीत; परंतु त्यांच्या काही वैचारिक आणि प्रेमाची विचिकित्सा करणाऱ्या कविता सोडल्या तर इतरत्र मात्र नाट्यात्मक प्रसंगाची योजना करून परिणाम साधण्याकडे त्यांच्या रचनेची प्रकृती दिसते.

आज 'चांदराती'च्या काळातील त्यांच्या कवितांच्या वैशिष्ट्यांचा हा विस्ताराने विचार करताना काणेकरांनी त्यानंतर जी विविध वाङ्मयप्रकारांत साहित्यनिर्मिती केली आहे व त्यातून त्यांच्या व्यक्तित्वाचे जे विशेष प्रकट झाले आहेत त्याचा नकळत परिणाम आपल्या मनावर कोठेतरी असणारच. परंतु त्यांचे हे पुढले साहित्य प्रसिद्ध झाले नव्हते, किंबहुना लिहूनही झाले नव्हते, त्या वेळी— म्हणजे 'चांदराती'च्या पहिल्या आवृत्तीच्या वेळी तेव्हाचे त्यांचे निकटचे तरुण मित्र के. नारायण काळे यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावनेत यांपैकी अनेक वैशिष्ट्यांवर अचूक बोट ठेवले आहे. ते म्हणतात :

"इंग्रजीतील Style is man या म्हणीचे प्रत्यंतर श्री. काणेकर यांच्या लेखनशैलीत तंतोतंत पाहावयाला मिळते. श्री. काणेकर यांच्या डोळ्यांत दिसणारी खेळकर चमक व ओठांभोवती नाचणारे निरागस मिस्किल स्मित त्यांच्या काव्यात ठिकठिकाणी प्रतिबिंबित झालेले आढळते. त्यांचे प्रकृतिसिद्ध अविभाज्य ध्येयवादित्व त्यांच्या वागणुकीत जसे निर्लेप व्यवहारी बाण्याशी जखडलेले असते, तसेच ते त्यांच्या काव्यातूनही दिग्दर्शित होते. मर्मग्राही बुद्धिमत्ता असताही एखादा विषय विहंगमावलोकनाने हातावेगळा करण्याची त्यांची वृत्ती त्यांच्या त्रुटित पण भावनांना आमूलाग्र खळबळून सोडणाऱ्या काव्यरचनेत स्पष्टपणे प्रकट होते. त्यांच्या काव्यातील विषयांची विविधता व विनोदी कवितांतील उच्छृंखलपणा त्यांच्या खेळकर व बालसुलभ वृत्तीची साक्ष देईल; तर उलट पक्षी त्यांच्या गंभीर गीतांतील भावनोद्रेक वाचकांच्या मनाला चटका लावून त्यांच्या अंतःकरणाच्या सखोलतेची त्याला कल्पना आणून देईल."

काणेकरांच्या ह्या पहिल्याच पुस्तकाला मिळालेल्या विलक्षण लोकप्रियतेचा उलगडा या अभिप्रायातून काही अंशी होऊ शकतो.

उमर खय्यामने पृथ्वीवरील स्वर्गाच्या कल्पनेचे चित्र रेखाटताना 'भाकरी', 'सुरई एक सुरेची', 'आणखी एक तू जवळ...' इत्यादी गोष्टींचा उल्लेख करताना प्रथम 'या इथे तरुतळी एक वही कवितेची' असा जो 'कवितेच्या वही' चा उल्लेख केला आहे, त्या पुस्तकासाठी 'चांदरात' याच काव्यसंग्रहाची आपण 'निखालस' निवड करू, असे के. नारायण काळे वरील प्रस्तावनेत म्हणतात व जवळजवळ याच अभिप्रायाला माधवराव पटवर्धन आपल्या रसग्रहणाच्या अखेरीस पुष्टी देतात.

स्वतः काणेकरांचाही या पुस्तकावर विशेष जीव असावा असे त्यांनी वेगवेगळ्या संदर्भात काढलेल्या उद्गारांवरून लक्षात येते. 'मला येणारी पत्रे' यासंबंधी लिहिताना एका लेखात ते लिहितात, "प्रेमविवाह करून एकदोन वर्षे अत्यंत सुखाचा संसार केल्यानंतर एकाएकी जिवाची सोबतीण मृत्युमुखी पडलेल्या एका तरुण वकीलाचं एक पत्र एकदा मला आलं. 'आता कुठेही फिरताना तुमची 'चांदरात' मी खिशात ठेवतो. माझं प्रेम, माझं यौवन, यौवनातली माझी सुखदुःखं त्या पुस्तकात आहेत. मी ते पुन्हा-पुन्हा वाचतो—' असे उद्गार त्याच्या पत्रात होते. ते पत्र वाचताना माझ्या डोळ्यांत अश्रू उभे राहिले."

□

परंतु वाचकांच्या मनावर 'चांदराती'ची अशी भुरळ असतानाच काणेकरांची कविता किती झपाट्याने बदलत होती हेही आपण पाहिले. 'नवोदित' तरुण कवींची काव्यरचनाही याच वळणावर जाईल, हे के. नारायण काळे यांचे भाकित एका अर्थाने बऱ्याच प्रमाणात खरे ठरले, हे लौकरच कुसुमाग्रज आणि त्यांच्या कवितेने प्रभावित झालेला प्रकाशपूजक कवींचा संप्रदाय मराठी काव्यातील एका कालखंडावर आपला प्रभाव गाजवतो, हा नंतरचा इतिहास डोळ्यासमोर आणला की म्हणता येते. कुसुमाग्रजांच्या 'विशाखा'तील एक धागा 'चांदराती'शी जुळणारा आहे. तो प्रत्यक्ष आहे की सर्वस्वी तत्कालीन वातावरणाचा प्रभाव म्हणून आला आहे हे सांगणे मात्र कठिण आहे. आधुनिक काव्याची केशवसुत ते माधव जूलियन ही सगळी परंपरा पचवून कुसुमाग्रजांनी आपल्या काव्यातील आविष्काराची आश्चर्यकारक अशी स्वतंत्र मूस घडवली आहे व हे त्यांच्या काव्यप्रतिभेचे एक स्तिमित करणारे वैशिष्ट्य आहे. कुसुमाग्रजांची कविता घडत होती त्याच काळात 'चांदरात' हा संग्रह प्रसिद्ध झाला होता. 'चांदराती'तील अखेरच्या भागात ज्या जाणिवा प्रकट होतात तिथूनच पुढचा प्रवास नव्या क्षितिजांकडे करण्यासाठी कुसुमाग्रजांची कविता शिडे उभारून सज्ज झालेली वाटते. नक्षत्रांची, फळाफुलांची गाणी पुरेत म्हणणारे काणेकर आणि—

नको चंद्र वा नको चांदणे
सुखमय आभासात राहणे
चराचरावर पसरून किरणे
यज्ञात शुद्ध ही करा धरा...

किंवा

काढ सखे गळयातले तुझे चांदण्याचे हात
क्षितिजाच्या पलिकडे उभे दिवसाचे दूत

असे वास्तव, प्रकाशमय जाणिवेला सामोरे जाणारे कुसुमाग्रज यांच्या ध्येयवादित्वाची कुळी एकच वाटते. अथांग आणि अपार समुद्र आणि त्याच्यावर उलगडणारी आकाशाची पटले यांचे त्यांच्या प्रतिभेला वाटणारे जबरदस्त आकर्षण आणि 'सागर' व 'अनंत अंबर' यांनी वेढलेली 'चांदराती'ची भावसृष्टी यांतील साधर्म्यही मनाला सुखदपणे स्पर्शून जाते. कुसुमाग्रजांच्या कवितेचा आशयच मुळात भव्य, विराट असा आहे; तर 'चांदराती'त हृदयपाखरू बेफाम पंख पसरून अनंत अंबर धरू पाहात असते. पण दोघांच्याही प्रतिमासृष्टीत असीमतेला, अपारतेला (unbound) सारखेच स्थान आहे. यामुळेच 'युगायुगा'चा हा कुसुमाग्रजांच्या कवितेतून पुढे अतिशय प्रभावी झालेला शब्दप्रयोग त्याआधी काणेकरांच्या कवितेतही तितक्याच सहजतेने शोभून दिसतो. ['**युगयुगे** घेउनि लोळण पायावरी । गिरिकडे कशाची सागर विनती करी...' ('चांदराती खाडीच्या किनाऱ्यावर'); किती जाहली **युगे** तरी अशीच फिरते पिशापरी! ('चंदाराणी').]

हे सगळे खरे असले तरी काणेकरांची काव्यप्रतिमा मात्र या नव्या वळणावर लगेच अवघडली. साम्यवादी जाणिवेतून निर्माण झालेले भावनांचे पहिले उद्रेक दोन–तीन कवितांतून प्रकट केल्यानंतर त्यांच्याकडून या प्रकारची निर्मिती अधिक होईना. याचे एक कारण, प्रतिक्रिया कितीही तीव्र आणि प्रामाणिक असल्या तरी त्यांतून काव्यनिर्मिती करणे म्हणजेच या प्रतिक्रिया सर्जनाच्या—creativityच्या—पातळीवर नेणे यापुढे आपणास शक्य होणार नाही हे त्यांना आतून समजले असावे. अर्थात असा एक तर्क करता येतो एवढेच.

मात्र या ठिकाणी काणेकर आपल्यामधील कलावंताच्या इमानाला जागले याचा आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. कारण या काळात काणेकर इतके यश मिळवून बसले होते की, 'चांदराती'तील लोकप्रिय झालेल्या कवितांचीच पुनरावृत्ती करणारी 'रचना' त्यांनी तेव्हा केली असती तरी वाचकांनी ती निदान काही काळ तरी प्रेमाने खपवून घेतली असती; किंवा त्याउलट साम्यवादी जाणिवेच्या ललकाऱ्या दिल्या असत्या तरी त्यांचे कौतुक झाले असते. के. नारायण काळ्यांनी 'नव्या मनूच्या पहिल्या पताका फडकवल्याचे' श्रेय त्यांना दिले होते. त्या प्रकारच्या कवितांचे स्वागत करणारा एक

अग्रलेख ‘ ज्ञानप्रकाशा ’त आला होता; व लालजी पेंडसे यांनी तर त्यांना आणि दौंडकरांना पुरोगामी वाङ्मयाचे अग्रणी ठरवून टाकले होते. काणेकरांनी हे दोन्ही मोह टाळले. ‘ माझ्याकडून नव्या प्रकारच्या काव्याची अपेक्षा करणारांची, ‘ कोणि म्हणती ’ ही कविता सोडल्यास मी निराशाच केली आहे ’ अशी प्रांजळ कबुली त्यांनी ‘ चांदराती ’-च्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या (१९४०) प्रस्तावनेत दिली व पुढे म्हटले आहे, “ ‘ चांदराती ’-सारख्या आत्मनिष्ठ, अंतःकरणातल्या जगासंबंधीच्या फारशा कविता आता लिहिणे मला शक्य आहे असे वाटत नाही. आजूबाजूला जगाकडे पाहिल्यानंतर ज्या वस्तुनिष्ठ भावना किंवा कल्पना माझ्या मनात उत्पन्न होतात त्या गद्यातच मी चांगल्या तऱ्हेने व्यक्त करू शकेन, किंवा त्यांपैकी ज्या काव्यात व्यक्त करण्यासारख्या असतील त्या व्यक्त करण्याचे नवीन माध्यम मला अजून सापडले नसेल. पुढेमागे सापडल्यास मी नवीन प्रकारचे काव्य लिहीनही; पण आज मला काहीच सांगता येत नाही. ”

हा कबुलीजबाब खूपच बोलका आहे. स्वतःसंबंधीची कविता आता लिहिता येणे शक्य नव्हते व नव्या प्रकारची वस्तुनिष्ठ कविता लिहिण्याचे माध्यम सापडल्यासारखे वाटत नव्हते. कुसुमाग्रजांना ही अडचण निर्माण होण्याचे कारण नव्हते. पहिल्यापासूनच त्यांची काव्यप्रतिभा त्याच अंगाने आपल्या कवितेचा घाट कल्पीत गेली होती.

शिवाय ह्याआधीच काणेकर गद्य लिहिण्याकडेही वळले होते. ‘ चांदराती ’च्या पहिल्या आवृत्तीचे परीक्षण करताना त्यांचे निकटवर्ती स्नेही वा. रा. ढवळे यांनी, काणेकरांनी ‘ गद्यरचनेस विशेष जोराने सुरुवात केली आहे ’ ही गोष्ट त्यांच्या काव्याच्या दृष्टीने अनिष्ट आहे असे नमूद करून, ‘ यापुढे काणेकरांच्या हातून विशेष काव्यरचना होईल असे मला वाटत नाही ’ अशी भीतीही व्यक्त केली होती. त्याबरोबर असेही म्हटले होते की, ‘ चांदराती ’चे महत्त्व ‘ सूत्रधाराच्या प्रवेशाइतकेच ठरले जाईल— पुढील नाटक उभारण्याची जबाबदारी त्यांच्यावर आहे आणि वाचकांचे डोळे तिकडे लागलेले आहेत. ’

परंतु दुसऱ्या आवृत्तीपर्यंतच्या काळात (१९४०) काणेकरांनी लघुकथा (‘ जगातल्या छाया ’), लघुनिबंध (‘ पिकली पाने ’), प्रवासलेखन (‘ धुक्यातुन लाल ताऱ्याकडे ’), नाट्य (‘ निशिकांताची नवरी ’) इत्यादी गद्य वाङ्मयाच्या क्षेत्रात, खांडेकरांचा शब्दप्रयोग वापरावयाचा तर खास ‘ काणेकर-टच ’ असलेली, नावीन्यपूर्ण निर्मिती करून याही दालनात त्यांनी काव्याइतकाच किंबहुना त्याहूनही थोडाफार अधिकच लौकिक संपादन केला. ते वृत्तपत्राच्या क्षेत्रात शिरले. राजकीय, वाङ्मयीन व वैचारिक टीकालेखही लिहू लागले. नवमतवादी, पुरोगामी विचारांचे तडफदार साहित्य म्हणून त्यांचा गौरव होऊ लागला; याच विचारांनी भरलेली त्यांची भाषणेही होऊ लागली.

या सगळ्याचा परिणाम म्हणजे त्यांची काव्यनिर्मिती काही काळ खंडित झाली व ती कायमची खंडित झाली असा वाचकांचा समज होऊन बसला. अशी समजूत

व्हायला काणेकरांचे प्रस्तावनेतील वर उद्धृत केलेले उद्गार जसे कारणीभूत झाले तशीच आणखीही काही कारणे झाली. ' चांदराती 'तील धुंद कवितांच्याहून त्यांच्या नंतर प्रसिद्ध झालेल्या कवितांचे रूप उघडउघड वेगळे होते. त्यांच्या गद्य लेखनाच्या प्रभावामुळेदेखील या कवितांकडे लक्ष न जाणे स्वाभाविक होते. शिवाय ही काव्यनिर्मिती वाचकांसमोर सातत्याने येत राहील इतकीही विपुल नव्हती. १९४० ते आजपर्यंत म्हणजे जवळजवळ चौतीस वर्षांच्या कालखंडातील ही कविता संख्येने पुरती तीसदेखील भरत नाही. परंतु त्याबरोबरच हेही लक्षात येते की त्यांच्याकडून काव्यलेखन अगदी आजच्या घटकेपर्यंत होत राहिले आहे.

◻

काणेकरांच्या ह्या पुढील कालखंडातील कवितांचा विचार करताना ही पार्श्वभूमी आपण लक्षात घेतली पाहिजे. आता पूर्वीप्रमाणे काव्य हे त्यांच्या व्यक्तित्वाच्या आविष्काराचे एकमेव माध्यम राहिलेले नव्हते. त्यांच्या भावसृष्टीतदेखील क्रांतिकारक बदल झालेले होते. ' चांदराती 'च्या यशामुळे आपल्या कवितेकडे पाहण्याची त्यांची भावना समाधानाची, तृप्ततेची, आत्मविश्वासाची आणि यातूनच निर्माण होणाऱ्या एक तऱ्हेच्या निर्मळ अलिप्ततेची झाली असल्याचे जाणवते.

यानंतरच्या म्हणजे १९४० नंतरच्या काळात मराठी काव्यात आणि काव्यदृष्टीतदेखील अनेक महत्त्वाचे फरक पडले. नव्या प्रवृत्ती उदयास आल्या. मुक्तछंदापासून प्रतिमांच्या योजनेपर्यंत काव्यनिर्मितीत नवनव्या घटकांचा समावेश झाला व एकूण काव्यविषयक जाणिवेतच मोठे परिवर्तन झाले. एक कवी व टीकाकार या दोन्ही नात्यांनी काणेकरांच्या याबाबतच्या प्रतिक्रिया जिवंत मनाच्या राहिल्या. त्यांत अतिरेकी उत्साह नव्हता आणि निबर औदासीन्यही नव्हते. त्यांतल्या काही नव्या संकेतांचा त्यांनी आपल्या काव्यनिर्मितीला साजेलसा उपयोग करून घेतला व त्याबरोबरच काही संकेतांतून विडंबन, विनोदनिर्मितीही साधली. यामुळेच ते नवीन काळात कवी म्हणून आघाडीवर राहिले नाहीत; पण ' बॅक नंबर 'ही झाले नाहीत. आधुनिक कवींच्या कविसंमेलनाच्या कार्यक्रमास अनेकदा ते अध्यक्ष असतात व हे अध्यक्षस्थान त्यांच्या इतर अनेक सभांच्या अध्यक्षस्थानाहून वेगळ्या प्रकारचे असते. आधुनिक कवींना ते आपल्यापैकीच एक वाटावेत इतका रंग ते या कार्यक्रमांत भरतात.

या कवितांचे दर्शनी रूप यामुळेच अर्थात पूर्वीच्या काव्याहून निराळे घडले आहे. या कवितांची रचना बव्हंशी मुक्तछंदात आहे. ' सूर्यास एकदा 'सारख्या एखाद्या कवितेत छंदाची योजना असली (येथे ' परिलीना ' छंद आहे) तरी आविष्काराची लय मुक्तछंदासारखीच आहे. ' निरर्थिका 'साठी जी जातिवृत्ते त्यांनी वापरली आहेत तीही आधुनिक काळातील काव्याशी मिळतीजुळती अशीच आहेत. ही मुक्तछंदाची योजना, आधुनिक काळात या माध्यमाला महत्त्व प्राप्त झाले आहे एवढ्यासाठी केवळ केलेली

नाही. ‘ चांदराती ’मधील ‘ चालली मिरवणुक ’ या कवितेत ‘ वस्त्रे नि नूपुरे ’ काढून गीतांची ‘ सत्त्वपरीक्षा ’ पाहण्याचे कवीच्या मनात येऊन गेले होतेच. त्यानंतर नवीन माध्यमाची गरज कवीला भासली होती. मुक्तछंदाच्या रूपाने ते माध्यम त्यांना अनायासे मिळाले असावे असे म्हणता येईल.

याच्या जोडीला त्यांच्या ललित गद्य आणि वृत्तपत्रीय लेखनशैलीच्या काही छटा-देखील या काव्याच्या आविष्कारपद्धतीत मिसळलेल्या जाणवतात. त्यांचेही प्रयोजन या कवितेच्या विशिष्ट स्वरूपातच शोधता येते.

□

या नव्या कवितांमध्ये जर कोणत्या अनुभूतीचा धागा ठळकपणे जाणवत असेल तर तो म्हणजे जीवनाच्या चिंतनगर्भ जाणिवेचा किंवा तत्त्वविपासू वृत्तीचा ! रूढ अर्थाने आध्यात्मिक जाणिवेला आपल्याकडे जी धार्मिक मनोवृत्तीची किंवा तात्त्विक संकल्पनांची बैठक असते त्या प्रकारची काणेकरांची ही जाणीव नाही. परंतु बुद्धिवादी माणसाच्या बाबतीतदेखील जीवनाचे पूर्णांशाने आकलन करून घेताना त्याच प्रकारचे प्रश्न त्यांच्याही पुढे उभे राहत असतात.

एका दृष्टीने विचार केला तर ही एक उपजत वृत्तीच काही व्यक्तींच्या ठिकाणी आढळून येते. काणेकरांच्यामध्ये पहिल्यापासून या वृत्तीचा एक धागा दिसून येतो. ‘ एक रात्री ’सारख्या कवितेत ‘ अज्ञाताच्या काळोख्या दरी ’ची भय निर्माण करणारी जाणीव त्यांना भारून टाकते. ‘ माझे गाणे ’मध्येदेखील ‘ अज्ञाताच्या अमर्याद दर्यावर भडकलेले मानवताजीवन ’ त्यांच्या डोळ्यांसमोर येते. ‘ चांदरात ’ या कवितेतील मनाला बेचैन करून टाकणारी ‘ ओढ ’ ही केवळ प्रेमभावनेपुरती मर्यादित आहे असे वाटत नाही. ही जाणीव त्यांच्या कवितेत वैचारिक भाष्यांच्या किंवा सुभाषितवजा अर्थान्तरान्यासातून कोठे व्यक्त झालेली नाही; पण या जाणिवेचा सूक्ष्म संचार ‘ चांदराती ’च्या काळातील कवितांमध्ये सर्वत्र जाणवतो असे म्हटल्यास ती अतिशयोक्ती होणार नाही. ही जाणीव बोट ठेवून अमुक एका ठिकाणी दाखवता येणार नाही; परंतु रागदारीच्या स्पर्शाने एखाद्या हलक्या-फुलक्या गीताची परिणामाची पातळीच एकदम बदलून जावी तसा प्रयत्न ‘ चांदराती ’च्या काळातील अनेक कविता वाचताना येतो. ‘ हिरव्याची पिवळी पाने ही होतिल ’ (‘ प्रीतिची हूल फुकट ना तरी ’) या चरणात केवळ प्रेयसीच्या प्रणयभावनेला उत्तेजित करायला लागणारी अधीरता नाही; कोठेतरी निसर्गाच्याच गतिमानतेच्या खोल जाणिवेने मनात निर्माण केलेली हुरहुरही आहे.

नव्या कवितांमध्ये त्यांची ही जाणीव अधिक स्पष्ट स्वरूपात परंतु निरनिराळ्या परिवेषांत प्रकट होताना दिसते. त्यांच्या काही लघुनिबंधांतूनही या जाणिवेचा ओझरता प्रत्यय येऊन जातो. परंतु मुख्यतः काव्यासाठीच या जाणिवेचे क्षेत्र त्यांनी राखून ठेव-लेले दिसते.

असे होणे स्वाभाविक होते. भौतिकतावादाची तुतारी आधी काव्यात फुंकून मग हेच विचार अधिक चांगल्या तऱ्हेने व्यक्त करण्यासाठी मुळी ते गद्याकडे वळले होते. 'पुरोगामी', 'नवमतवादी' ह्या बिरुदांचा आधार भौतिकतावाद हाच होता. परंतु या भौतिकतावादाच्या झगझगाटातदेखील त्यापलीकडची — भौतिकतावाद्यांमध्ये सहसा नसणारी — अज्ञाताची ओढ काणेकरांच्या वृत्तीत होती; आणि तार्किक युक्तिवाद आणि बुद्धिचापल्य दाखवणाऱ्या त्यांच्या लघुनिबंधांतून ह्या वृत्तीचे अनुभव व्यक्त व्हायची सोय नव्हती. यासाठी त्यांना नकळत पुन्हा काव्याकडेच वळावे लागते.

परंतु त्यांच्यातील या वृत्तीचा भौतिकतावादाशी विरोध नाही. यामुळे ही जाणीव त्यांच्या या कवितांतून आविष्काराची निरनिराळी रूपे घेत प्रकट होते.

'आत्मचरित्र' या कवितेत तिचे प्रथम पुसटते दर्शन होते. 'चांदराती'तील शेवटची कविता 'पतंगप्रीत' यानंतर जवळजवळ अडीच वर्षांनंतर लिहिली गेलेली ही कविता. काळाच्या आणि विश्वाच्या प्रचंडतेची आणि तुलनेने मानवाच्या क्षुद्रतेची जाणीव या कवितेत येते. 'असेल काळाहाती मरणे । परी आमुच्या हाती जगणे!' ही आधीची रग इथे साफ उतरते. परंतु इथे या जाणिवेत भयाची भावना नाही. सारे चित्रण एका विनोद गर्भ शैलीत होते. वरवर पाहता त्यांच्या लघुनिबंधांतील तार्किक युक्तिवादाची झाक (उदाहरणार्थ, 'छत्री-छप्पर मुर्दाबाद!'सारखा लघुनिबंध) या कवितेत आढळेल. परंतु मानवी अहंतेवर सुखद उतारा देणारे 'टेलिस्कोपिक' चित्रण झर्रकन इथे डोळ्यांसमोरून सरकते. आपल्यापुढे लवून नमस्कार न करणाऱ्या साधूला एका गर्वाढ्य सम्राटाने 'मी कोण ते ठाऊक आहे तुला?' असे दर्पयुक्त स्वरात विचारताच साधूने शान्तपणे इथे केले आहे त्याच पद्धतीने विश्वाचे वर्णन करीत–करीत सम्राटाला त्याची क्षुद्रता पुरेपूर पटवून दिली, अशी एक गोष्ट आहे. इथे 'सम्राट-साधू'–ऐवजी काळावर मात करायला निघालेल्या अनेक कवींमध्ये स्वतःलाही गुंफून—

उडवितो बुडबुडे शब्दांचे
करीन म्हणतो काळावरी मात!

असे ते म्हणतात तेव्हा हास्याचे बुडबुडे फुटतात. आणि जाताजाता आपले नावही हळूच त्या ओळीत गुंफून या मिस्किलपणात ते आणखी भर घालतात.

'निळा पोपट' या कवितेत ही जाणीव अधिक प्रतीकात्मक, अर्थगर्भ व काव्यात्म स्वरूपात व्यक्त झाली आहे.

या कवितेचे 'सेटिंग'च मोठे सूचक आहे. प्रवास आहे आगगाडीचा — म्हणजे आधुनिक जीवन, त्याची गती, विज्ञानयुग इत्यादी आलेच... पण याचे ताण विराट, असह्य वगैरे नव्हेत; कारण प्रवास आहे 'पुणे-मुंबई'चा तिसऱ्या वर्गाचा, दाटीवाटीचा. म्हणजे मध्यमवर्गीय संज्ञेच्या पातळीवरचा, लहानसाच. वातावरण : झिमझिम पावसाचे. आकाशात निळे, भुरके ढग...म्हणजेच मन पर्युत्सुक करणारे वातावरण. बाजूला हिरवी-

गार सृष्टी : जणू भौतिक विश्वाची पार्श्वभूमी. प्रसन्न ऐश्वर्य घेऊन. अशा वेळी दिसतो तो ' निळा ' पोपट... तोही जुन्या पिंजऱ्यात, बाकाखाली, कुणा गरीबाजवळ. अशा हुरहुर लावणाऱ्या वातावरणात मनाला लागणारी अज्ञाताची (' हिरव्या ' भौतिकतेपलीकडच्या), ' निळया ' अनंताची ओढच जणू पक्ष्याचे गोंडस रूप घेऊन तिथे अवतरते. ही ओढ काही आजचीच नव्हे; ती आहे सनातन, म्हणून जुनाट पिंजरा. हिचे आकलन होते ते सहजप्रेरणेने — तर्काने, बुद्धीने किंवा शास्त्रीय चिकित्सेने नव्हे; याचे प्रतीक म्हणजे तो ' गरीब '. शिवाय ही ओढ म्हणजे एक ' अद्‌भुत ' अनुभवच. म्हणून पोपट ' निळा ' (हिरव्या रंगाचा ' कॉन्ट्रास्ट ')...' जसा पिंड ब्रह्मांडाचा तसा आकाशाचा तुकडाच जणू...! '

अशा अद्‌भुत क्षणाला काही काळ युद्ध, महागाई, अन्नटंचाई, वाढते दर आणि कर, मोठमोठ्या राष्ट्रांचे युद्धाचे पवित्रे, राजकारण यांवरील चर्चा वगैरे सर्व काही नीरस वाटते; उथळ, कर्कश वाटते; ठराविक ' पोपटपंची ' वाटते. ' अज्ञाताचा फवारा घेतलेले मन नेहमीच्या व्यवहारांना क्षणभर कंटाळते. नकोत ते हिरवे, हिरवे, हिरवे पोपट. ' निळया ' पोपटाचीच ओढ जाणिवेला व्यापून टाकते.

पावसाळयातील प्रवासात आगगाडीच्या गतीची जाणवणारी लय या कवितेतील वृत्तीला उत्कटता आणते. इथे मुक्तछंदाची योजनाही समर्पक आहे. कारण ' वर उडू पाहते अनंत अंबर धरू '... अशी मनाची बेफाम भरारी या कवितेत नाही. ह्या कवितेला आगगाडीच्या प्रवासाची म्हणजेच जगाच्या वर्दळीची पार्श्वभूमी आहे व ' वृत्तपत्र माझे घेऊनी कोणी । ऐकवी युद्धाचे भविष्य सर्वां ' असे त्या जगातल्या व्यवहारांचे विनोदही आहेत.

या कवितेत प्रकट झालेल्या वृत्तीचेच एक छोटेसेच सुबक पण तितकेच सुखद व विशुद्ध छटांनी रंगलेले चित्र ' चौकोनी आकाश ' या त्यांच्या लहानशा कवितेत साकार झाले आहे. त्यांच्या आधीच्या गाजलेल्या ' चांदरात ' या कवितेतील वृत्तीशी या कवितेत प्रकट झालेल्या वृत्तीची तुलना करण्यात एक वेगळाच आनंद आहे. तरुण वयातील त्या कवितेत ' हृदयपाखरू बेफाम पंख पसरून अनंत अंबर धरू ' पाहत आहे. या कवितेतील वृत्तीत हे ' वारे ' नाही. उलट इथे अनंताच्या (infinity) जाणिवेने वृत्ती स्थिरावल्या आहेत आणि त्या अनंततेची भव्यता आणि असीमता खिडकीच्या—म्हणजे आपल्या नेहमीच्या कक्षेतील, निकटच्या आणि प्रिय जगाच्या—चौकोनी आकारातच ' कोंडून ' ठेवण्यात या वृत्तीची सार्थकता होत असल्याची, एक तऱ्हेच्या उदात्त व सुखद शरणागतीची जाणीव या कवितेत भरून राहिली आहे. विश्वातल्या गूढ अनंततेचे, असीमतेचे भान आपल्या भौतिकतानिष्ठ, जीवनाभिमुख जाणिवेशी जोडून या दोन जाणिवांत काणेकर अशा प्रकारच्या कवितांतून एक तऱ्हेचा सुंदर तोल निर्माण करतात. वर उल्लेखिलेल्या ' निळा पोपट ' या कवितेत तो निळा पोपट जसा ' ब्रह्मांडाचा पिंड ' असल्यासारखा आकाशाचा तुकडा असतो, तसाच

आकाशाचा एक चौकोनी तुकडा या कवितेत कातला जातो.

'चांदरात' आणि 'चौकोनी आकाश' या कवितांत प्रकट झालेली वृत्तीची भिन्नता या दोन कवितांच्या आविष्कारपद्धतीत आणि प्रतिमासृष्टीच्या घडणीतदेखील प्रकट झाली आहे. 'चांदरात' या कवितेत त्या वृत्तीची तळमळ, मनाच्या बेफाम भराऱ्या आणि भारलेले वातावरण शब्दांत पकडणारी धुंद गीतात्म लय आहे; तर 'चौकोनी आकाश'ची लय स्थिर व मुक्तछंदातील आघातांतून सूक्ष्मपणे जाणवणारी आहे. 'चांदरात' या कवितेत व्याधाची एकच चांदणी; पण ती अधीरतेने निळया, तांबड्या, हिरवट, पिवळया रंगांची नुसती भरभरून सांडणी करते; तर 'चौकोनी आकाश'मध्ये खिडकीतून दिसणाऱ्या आकाशाच्या गडद तुकड्यात चांगले ठळकपणे दिसणारे चारपाच तारे आहेत; पण ते कसे? तर फक्त 'प्यारे'!...साधेच शब्द; पण साध्याच पेहरावातून अभिजात श्रीमंतीचे अदबशीर आणि आकर्षक दर्शन एखाद्या पोक्त, सुसंस्कृत व्यक्तीच्या ठिकाणी घडावे, तसा सहज परिणाम करून जातात.

या दृष्टीने पाहिले तर 'चांदरात' ही त्यांच्या आधीच्या काव्यसृष्टीत प्रकट झालेल्या आत्मनिष्ठ, भावधुंद वृत्तीची निदर्शक आणि त्या भावसृष्टीला व्यापून टाकणारी बीज-कविता (key-poem) मानता येईल; तर नंतरच्या काळातील चिंतनगर्भ, तत्त्वपिपासू पण जीवननिष्ठ, प्रौढ व समंजस जाणिवेची निदर्शक व त्या जाणिवेला व्यापून टाकणारी बीज-कविता (key-poem) म्हणून 'चौकोनी आकाश' या रचनेचा निर्देश करता येईल.

या दोन कवितांतून दोन भिन्न वृत्ती सूचित होत असल्या तरी त्या एकमेकांना विरोधी नाहीत. त्यांत एक अंतर्गत नाते आहे व म्हणूनच 'चौकोनी आकाश' ही आकाराने लहान असली तरी त्यांच्या सर्वच काव्यसृष्टीला संकलित करील अशी वृत्ती प्रकट करणारी एक कविता मानता येईल.

'तो' या कवितेत लहानपणापासून मनुष्याला निसर्गात जाणवणारे परमेश्वराचे रूप लहान मुलाच्याच नजरेने चित्रित करून शेवटी 'मात्र दाविले न याने मुख आपुले अजून' या रम्य कलाटणीने त्याचे चिरंतन अनोळखीपण सूचित केले आहे. प्लेटोने मांडलेल्या गुहेच्या काव्यात्मक कल्पनेसारखीच ही शेवटची कलाटणी वाटते. निसर्गाच्या स्वाभाविक ओढीला गाडू पाहणाऱ्या मानवी खटाटोपांचे चित्रण 'बंदोबस्त' या कवितेत उपहासगर्भ शैलीत येते.

इतर काही कवितांतून सर्वभक्षक विराट काळाची आणि त्याच्या भोवताली पसरलेल्या अज्ञाताच्या सर्वव्यापी काळोखाची जाणीव कधी विदारक, तर कधी गंभीर, अंतर्मुख शैलीत प्रकट केली आहे.

'पुरोगामी उंदीर' या कवितेत म्हटला तर उपहास आहे; म्हटले तर एक तऱ्हेच्या सनातन अगतिकतेचे ते एक केविलवाणे चित्र आहे. मांजराप्रमाणे टक लावणारी काळाची निर्दय तटस्थता आणि पृथ्वीच्या गरगर फिरत्या गोलावर धावधावून

उरी फुटणारे, एकमेकांना पाडीत मागचे पुढे आणि पुढचे मागे होणारे असंख्यात उंदीर व त्यांच्या धावपळीला 'गती'मुळेच आलेली विलक्षण 'अगतिकता' हे दृश्य जितके भेदक तितकेच करुण आहे. 'किति अमरत्वां परि पचवोनी। काळ बसे हा 'आ' वासोनी!' ह्याची जाणीव मागेही झाली होती; परंतु 'पुरोगामी' गतीदेखील अखेर 'गोलाकार'च असते, या सत्याची जाणीव आता त्याच्या जोडीला होते.

ह्या जाणिवेचा एक प्रगल्भ आविष्कार 'ऊर्ध्वमूल अधःशाख' या कवितेत प्रत्ययास येतो. मानवी जीवनावरील रूपकातील हा आविष्कार गंभीर तितकाच अंतर्मुख स्वरूपाचा आहे. 'निळा पोपट' या कवितेत निळा आणि हिरवे पोपट अलगें-अलग होते; पण निळा पोपट हिरव्यांना खाऊन टाकत नव्हता. 'पुरोगामी उंदीर' या कवितेत विराट काळे मांजर आणि उंदीर अलगअलग आहेत आणि शिवाय मांजर उघडउघड त्या उंदरांचे भक्षण करणार आहे. या कवितेत अशा दोन्ही प्रकारचा अलग-पणा नाही. तो पुराणवृक्ष, त्याच्याच निळ्या-हिरव्या फांद्यांमधून वाहणारी लाल नदी आणि जीवनाचे स्पंदन यांत कसलाच अलगपणा नाही — उलट अतूट नाते आहे. आणि तरीही त्यात अगम्यता आहे. 'उगमाकडून उगमाकडेच' धावणारी नदी आणि 'काळोखातून काळोखातच' चालणारा प्रवास यांतून पुन्हा एकदा गोलाकार गतीची जाणीव बिंबवली जाते. हिरवे गवत पिवळे होऊन सुकलेले पाहताच ('हिरव्याची पिवळी पाने ही होतिल' या चरणाची आठवण होते...) 'सात रंगांची बेरीज पांढरा, प्रकाशही काळोखाचाच तुकडा' हे सत्य उमगते व त्याबरोबरच ह्या 'गोल-गोल' प्रवासाची अटळताही कळून चुकते.

'खोटी पहाट' आणि 'उजेडाची झाडे' या कविता याच प्रकारात मोडणाऱ्या आहेत. 'खोटी पहाट' या कवितेत अफाट काळोखाशीच चालणारा झगडा आहे; आणि जाणीव होते (पहाटते) ती हीच की हा काळोखाशीच झगडा आहे व लुकलुकणाऱ्या क्षणांचे तारेही काळोखाचेच बुडबुडे आहेत. 'उजेडाची झाडे' म्हणावीत त्याची पाळे-मुळे काळोखाचीच (आधीची कल्पना पाहा : प्रकाशही काळोखाचाच तुकडा...), व फळेदेखील आकाशीची निळी (म्हणजे पुन्हा 'अगम्यच'); तरीही आपणास या उजेडाच्या पसाऱ्याचेही आकर्षण असते. जणू हे सुचवण्यासाठी लोकगीताची लय व कूटात्मक रचनेचा अवलंब या कवितेत केलेला आढळतो.

ह्याच जाणिवांच्या आसपास येतील अशा, पण ज्यांचा आविष्कार हलकाफुलका, नाट्यगर्भ आणि चमकदार कल्पनाचमत्कृतीतून झाला आहे अशा 'सूर्यास एकदा', 'काल रात्री', 'भूमिती' या छोट्या कवितांचाही येथे निर्देश करता येईल.

'चांदराती'नंतरच्या काळातील काणेकरांच्या अनेक कविता ह्या अशा रीतीने विश्वविषयक जाणिवेचा आविष्कार करणाऱ्या असल्या तरी मानवी भावनांचे इतर रंग त्यांच्या नव्या कवितांतून प्रकट झालेले नाहीत असे नाही. मात्र त्यांचे स्वरूप 'चांद-राती'तील भावनांची खळबळ प्रकट करणाऱ्या भावगीतात्मक रचनेहून वेगळे असणे

किती स्वाभाविक आहे हे वर स्पष्ट झालेलेच आहे. त्यांच्या आवडत्या चंद्रावरच्या दोन कविता पाहिल्या तरी हे लक्षात येईल. ‘ चंद्र आणि कृष्ण ’ या कवितेत मध्यरात्रीच्या ‘ शांत ’ वेळी अचानक जाग येऊन डोळे उघडताच डोळ्यांसमोर शुभ्र चंद्रमा हसतमुखाने कवीला निरखीत आहे असे दिसते. क्षणभर कवीच्या मनात ‘ अफाट जगात दोघेच जणू — मला तो आणि त्यालाही मीच ’ अशी शीतळ स्नेहभावना शांतपणेच तरळून जाते. आणि लगेच अगणित ठिकाणी ही वेळ अशीच असेल असा विचार कवीच्या मनात येतो, व सोळा सहस्र नारींना एकाच वेळी एकांतात भेट देणाऱ्या भगवान कृष्णाची कल्पना त्याच्या मनात तितक्याच शांतपणे उभी राहते. या अनुभवातल्या शीतळतेची, ‘ आग लागली उरी ’ या पूर्वीच्या काळाच्या अवस्थेशी तुलना करून पाहिली की हा नवा फरक आणि त्याचा नवा आविष्कार यांची अर्थपूर्णता पुन्हा एकदा चांगली लक्षात येते.

कित्येकदा ही चांदरात कवीला आता कुरूप वास्तवाची आठवण विसरू देत नाही. गल्लीतल्या काळोखात पसरलेल्या चांदण्याच्या पट्ट्यात (‘ काळ्या सागरी रुपेरी बेट ’...) एक कुत्रा मखमलीची पांढरी काया असलेला वाटतो; पण तो भुंकत दूर पळताच ते ‘ अद्‌भुत ’ चित्र नाहीसे होऊन कवीला खाड्‌कन सकाळच्या ‘ स्वच्छ, कठोर, सरळ ’ प्रकाशात तोच कुत्रा खरूजलेला आणि खडबडीत अंगाचा पाहिलेला असल्याचे आठवते. (‘ रुपेरी बेटावर.’)

माणूस या नात्याने हेलावून टाकणाऱ्या काही प्रसंगांनीही काणेकरांमधला कवी जागा झालेला आढळतो. ‘ घरटे ’ या कवितेतील हृदयंगम भावनाट्य या प्रकारचे आहे. टेबलावर कचरा होतो म्हणून चिमण्यांचे घरटे मोडून पिल्ले फेकून द्यायच्या विचारात असलेल्या कवीवर चिमण्या निःशंक आणि निर्मळ विश्वास टाकत आहेत हे पाहून कवीचे अंतःकरण थरारते.

—‘ थरारे अंतर कृतज्ञतेने.
वेड्या चिमण्यांनो, केवढा केलात माझा हा मान !
माझीच वाटते मजला लाज,—मोडणार होतो
मघाशी तुमचे चिमणे घरटे !
—आणि मी माणूस ! ’

या चिमण्यांसारखाच एखादा निरुपद्रवी, दुबळा जीव जिवाच्या आकान्ताने मूकपणे काही सांगण्याची धडपड करतो; पण ‘ आम्हाला ’ आमच्या नित्याच्या व्यवहारापुढे त्याच्याशी साधे बोलायलासुद्धा वेळ नसतो, व त्याने आत्महत्या केल्यावर ‘ खुळा रे खुळा ’ म्हणून अश्रू पुशीत बसण्याखेरीज ‘ आमच्या ’ हातात काही राहत नाही असा एक हृदय पिळवटून टाकणारा दारुण अनुभव ‘ काळवंडल्या आकाशात ’ या कवि-

तेत काणेकर उभा करतात. ‘ पंचप्राण ’ या कवितेतील अनुभवासारखीच ह्या कवितेतील अनुभवाला निराळीच धार आहे. कुणाचे ‘ मित्र ’ वा ‘ शत्रू ’ न होऊ शकणाऱ्या अनेक दीन-गरीब ‘ भाऊं ’ची मुकी मने जणू या एका प्रसंगातून आपल्या हृदयाच्या वेशीवर टांगली जातात व चटका लावून आपल्या मनाचे आकाश काळवंडून टाकतात.

ह्याउलट ‘ खेळणीवाला ’सारख्या कवितेत बाळपणीची हरवलेली स्वप्नसृष्टी पुन्हा मनात जागी होऊन निर्मळ, निरागस आनंदाची क्षणभर प्रतीती देते. ह्या स्वप्नसृष्टीचे रंगच निराळे (हत्ती हिरवे, अस्वल पिवळे, माकड तांबडे, शेळ्या गुलाबी, इ.), व्यवहार निराळे (गोरे साहेब दात विचकणाऱ्या हबशीपुढे कोलांट्या घेतात, गुलाबी शेळ्यांपुढे वाघ टुकटुक मान हलवतात) आणि नाते एकच : ते म्हणजे सलोख्याचे.

वर्तमानकाळातील ताज्या घटनांवर आधारलेल्या ‘ मथळे ’, ‘ अणू ’ यांसारख्या काही कविता काणेकरांनी लिहिल्या आहेत व त्यांतल्या ‘ अणू ’सारख्या कवितेला अधिक व्यापक अर्थ देण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु या कवितांमधून तात्कालिक भाष्यांपलीकडे — ते मात्र जोरकस औपरोधिक भाषेत आले आहे — चिरकाल संस्कार करणारे घटक ते आणू शकले नाहीत. या भावनांचा विचार त्यांनी गद्यातूनच चांगला केला आहे.

□

मुक्तछंदाबरोबरच नवकाव्यात आशयाकडे पाहण्याची निराळी दृष्टी व आविष्कारपद्धतीतदेखील नवे बदल होत होते. काणेकरांची या नवीन कवितेकडे पाहण्याची दृष्टी कोणती आहे याचा विचार आपण केला आहेच. ‘ डोळ्यांच्या तळयात ’,‘कारण’, ‘ ही कोण नागीण ! ’ यांसारख्या कवितांवर नवकाव्याच्या तंत्राचा संस्कार आहे. एका दृष्टीने अधूनमधून काव्यलेखन करूनही काणेकर आधुनिक काळाबरोबर किती सहजतेने राहिले आहेत याचे हे नमुने आहेत. ‘ घुबड ’ किंवा ‘ बुल्बुल ’ हे आपल्याच आन्तरिक जाणिवेचे दोन भाग होत — त्यांचे चेतक घटक बाह्य विश्वात असतात एवढेच. हा भाव ‘ डोळयांच्या तळयात ’ या कवितेतून त्यांनी व्यक्त केला आहे, आणि त्याबरोबरच या दोन प्रवृत्तींनी अंतर्मनात निर्माण केलेली अनावर सृष्टी सूचक प्रतिमांतून साकार केली आहे. ‘ कारण ’ या कवितेत अफाट मानवी इच्छा आणि त्याच्या कर्तृत्वाला प्रत्यक्षात पडणाऱ्या मर्यादा यांतील विरोध व ताण याचे चित्रण त्यांनी केले आहे. या इच्छेला एका बाजूला विज्ञानाच्या सामर्थ्याने आणलेली हिरीरी (‘ डोंगर आकाशात भिरकावून द्यायचे आहेत...सागर सतरंजीसारखे गुंडाळून टाकायचे आहेत.. तारे उजव्या मुठीत आणि वारे डाव्या मुठीत धरायचे आहेत...दिवसाची चादर करून रात्रीची गठडी वळायची आहे...’ इत्यादी. विलक्षण नव्या आणि प्रत्ययकारी प्रतिमांतून आणि आवेशपूर्ण लयीतून ही हिरीरी सचित केली आहे.) आणि दुसऱ्या बाजूला निसर्गाच्याच अज्ञात शक्तीने देऊन ठेवलेला छेद (‘हात मात्र दिलेत, इवलेसे आणि दोनच ’) यामुळे या विरोधातील अटळताही मनावर चांगलीच बिंबते. ‘ ही कोण नागीण ! ’ हेदेखील याच

नव्या पद्धतीने द्रुतमंथर लयीत नव्या पद्धतीने रेखाटलेले आगगाडीचे चित्र आहे.

□

'चांदराती'तील विडंबन–विनोदाच्या प्रवृत्तीचा आविष्कार काणेकरांच्या या काळातील काव्यातूनसुद्धा प्रकट होताना दिसतो. कधी या प्रवृत्तीचा आविष्कार नवकाव्यातील अतिरेकी कल्पनांची थट्टा करण्यासाठी झाला आहे. नवकाव्यात सहचारी कल्पनांना (associations) महत्त्वाचे स्थान देण्यात आले आहे — पण याचाच तांत्रिक पद्धतीने अतिरेक केला तर काय होऊ शकेल हे दाखवण्यासाठी 'साखर' या 'अतिनव' कवितेचा अवतार होतो.

'निरर्थिका'मध्ये या प्रवृत्तीचा दिलखुलास आविष्कार आहे. भाषेत रुजलेले वाक्प्रयोग, म्हणी यांचे विरूपीकरण करण्याची नवकाव्यातील प्रवृत्ती, प्रतिमांना (विशेषतः रंगांच्या व निसर्गाच्या प्रतिमांना) त्यात असलेले कधीकधी अवास्तव महत्त्व, अर्थापलीकडे जाण्याच्या प्रवृत्तीतून कधीकधी कूटात्मक अर्थशून्यतेवर होणारी घसरगुंडी हे सारे विशेष आणि दुष्ट संकेत ही रचना करताना काणेकरांच्या डोळ्यांसमोर आहेत; पण केवळ या संकेतांचे विडंबन करण्यासाठी ही रचना नाही. या संकेतांचा चातुर्याने त्यांनी कोठेकोठे उपयोग करून घेतला असला तरी मुख्य भर आहे तो त्यातून साधलेल्या शब्दांच्या आणि कल्पनांच्या मजेदार क्रीडाविलासावर.

निळ्या आजिचा हिरवा नातू
म्हणतो होइन पिवळा पणतू

यात असाच मनमोकळा क्रीडाविलास आहे. मग हवे तर त्यातील निळा–हिरवा–पिवळा या रंगांतील 'भावसंबंध'ही (नवकाव्यात शोधायचे असतात तसे) कोणी शोधीत बसावे.

या 'निरर्थिका'तील कल्पनाविलासात इतका सहजस्फूर्त चमकदारपणा आहे, की अनेकदा कविसंमेलनामध्ये त्यातील

दिल्लीमधल्या बिल्ली तल्लख फिरती गल्लोगल्ली
बोके त्यांचे घरी येउनी शोधित बसले किल्ली

किंवा

अलिबागेच्या बागेमध्ये हल्ली नाही अल्ली
गल्लोगल्ली म्हणुनी त्याची फिरती चिल्लीपिल्ली

इत्यादी रचना ऐकताना श्रोतृवर्गात हमखास हास्याचे फवारे फुटतात.

□

परंतु ही रचना कितीही आकर्षक असली तरी ' चांदराती 'नंतरच्या काणेकरांच्या कवितांचे शक्तिस्थान या प्रकारच्या कवितांत मानता येणार नाही. जीवनाचे आकलन सर्वांशाने करून घेण्याची जी एक स्वाभाविक ओढ त्यांच्या प्रतिभेला प्रारंभापासून आहे त्या जाणिवेचेच एक गंभीर, अंतर्मुख आणि व्यापक रूप त्यांच्या ' चांदराती 'नंतरच्या कवितांमध्ये प्रकर्षाने आढळते. काव्य म्हणजे केवळ तरुण वयातील नवथर भावनांचा आविष्कार, इतकी त्यांची काव्यासंबंधीची कल्पना मर्यादित केव्हाच नव्हती. वसंत बापटांनी आचार्य अत्र्यांची एक मजेदार आठवण दिली आहे. त्यांना भेटायला आलेल्या कोणा एका व्यक्तीला उद्देशून आचार्य म्हणाले, " काय हो, तुम्ही अजून कविता करता ? मूर्ख आहात. आम्ही तरुणपणी कविता करीत होतो. " यात विनोदाचा भाग आहेच. पण त्याचबरोबर सर्वसामान्यपणे काव्याविषयी रूढ असणारी कल्पनाही त्या उद्गारांत आली आहे. काणेकरांची काव्यदृष्टी जीवनाच्या विकसनशील जाणिवेचा स्वीकार करणारी आहे. इब्सेन-दिनानिमित्त एकदा रेडिओवर बोलताना ' एक श्रेष्ठ कवी ' असे नाटककार इब्सेनचे त्यांनी वर्णन केले, यावरून याची काहीशी कल्पना येईल.

काणेकरांच्या व्यक्तित्वाचा संपूर्ण आविष्कार त्यांच्या कवितेतून झाला आहे असे म्हणता येणार नाही. तथापी इतर वाङ्मयप्रकारांतून त्यांच्या व्यक्तित्वाचा जो आविष्कार झाला आहे त्याला काव्यातून प्रकट झालेल्या व्यक्तित्वाची जोड दिल्याखेरीज पूर्णता येणार नाही हे निःसंशय. आणि ते त्यांच्या ' चांदरात ' या संग्रहाइतकेच नंतरच्या काव्यासंबंधी खरे आहे. अनंत निळे आकाश आणि त्यातील अनंत तारे ही ' अनंतता ' (Infinity) खिडकीच्या चौकटीत चौकोनी आकारात कोंदलेली पाहू शकतात ते ' कवी ' काणेकरच !...आणि तेदेखील ' चांदराती 'च्या नंतरच्या काळातले.

' चौकोनी आकाश ' (कवी अनंत काणेकर) या काव्यसंग्रहाची प्रस्तावना : १९७४.

बोरकरांची कविता आणि ' गितार '

' बोरकर हे तांब्यांची गायकी पुढे चालवणारे कवी आहेत ' हे बोरकरांच्या बाबतीत वारंवार उच्चारले गेलेले एक विधान. असे असूनदेखील ह्या विधानापासूनच आपल्या विचारास सुरुवात करणे अनेक दृष्टीने सोयीचे ठरणार आहे.

बोरकरांचा ' जीवनसंगीत ' (१९३७) हा काव्यसंग्रह प्रसिद्ध झाला तोच मुळी तांब्यांच्या गायकीचा बोलबाला करीत. त्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत त्यांनी तसे नम्र भावाने नमूद करून ठेवले आहे. ' कविवर भास्कर गावा ' या कवितेतील (कविवर्य भास्करराव तांब्यांवरील) श्लेष स्पष्टच आहे. आजही त्यांना त्या गायकीचा अभिमान वाटतो. ' माझे हात आता थकले आहेत आणि कान तुमच्याकडे लागले आहेत ' हे तांब्यांचे शेवटच्या दिवसांतले उद्गार त्यांनी अंतःकरणात जतन करून ठेवले आहेत. ' आज तुझ्या घरि आल्ये ' ही कविता जेव्हा एका मध्यरात्री लिहून झाली — त्या कवितेचा लेखनकाल आहे इ. स. १९५० — तेव्हा तांबे आज जिवंत नाहीत या विचाराने बोरकर अत्यंत व्यथित झाले. तांब्यांची कविता ही बोरकरांच्या जीवनातील, त्यांच्या प्रतिभेचे चैतन्य फुलवणारी एक मूलभूत घटना होय.

बोरकरांचा जन्म गोव्यातला आणि घरातली व व्यवहारातली भाषा कोकणी. त्यामुळे उमेदवारीच्या काळात मराठी काव्य लिहिताना त्यांनी म्हटले आहे त्याप्रमाणे भाषा आणि छंद पकडीत आणण्यासाठीच त्यांची अर्धीअधिक शक्ती खर्ची पडत होती. बालकवी, त्याखालोखाल गोविंदाग्रज आणि केशवसुत, टिळक, बी, गोविंद, माधव जूलियन, यशवंत, गिरीश प्रभृतींची काव्यरचना डोळ्यासमोर ठेवून ते आपला ' कित्ता ' गिरवीत होते. परंतु आज जर आपण ही रचना पाहिली, तर एकदोन अपवाद सोडल्यास असे जाणवते की, बोरकरांच्या प्रतिभेला काव्यनिर्मितीसाठी 'भाषा' हवी होती एक; आणि त्यांची कविता बाराखड्या गिरवीत राहिली दुसऱ्याच भाषेच्या. तांब्यांच्या कवितेने बोरकरांच्या प्रतिभेला अचानक तिची लिपी आणि भाषा मिळवून दिली. त्यानंतर बोरकरांच्या कवितेचा कायापालट झाला.

आणि तांबे व बोरकर यांच्यांत आंतरिक नाते निर्माण व्हावे असे काही समान गुणविशेष आहेतही. दोघेही मनाने श्रद्धाळू, दोघांचीही वृत्ती सौंदर्यपिपासू, दोघांचीही काव्यदृष्टी सारखीच, दोघेही संगीतावर लुब्ध असणारे व त्यामुळे गेयता, नादमाधुर्य, लालित्य इत्यादी गोष्टींना रचनेत विशेष प्राधान्य देणारे. एकाचे आयुष्य देवास-इंदूर-सारख्या संस्थानी वातावरणात गेल्यामुळे आणि दुसऱ्याचे गोव्यासारख्या प्रदेशात गेल्यामुळे दोघेही अर्वाचीन महाराष्ट्रापासून आणि त्याच्या मानसिक व वैचारिक जडणी-घडणीपासून तसे काहीसे दूर, व म्हणूनच की काय — आपल्या प्राचीन संस्कृतीतील काव्यमय रीतिरिवाजांत आणि संकेतांत रसप्रसन्न वृत्तीने रंगून गेलेले. (बोरकरांची 'बांगड्या' ही कविता या वृत्तीची किती सुंदर द्योतक आहे !)

तांब्यांचा निसर्ग सजावटीसारखा असतो असे काही टीकाकार मानतात. परंतु हे पटत नाही. मानवी भावनांची पार्श्वभूमी म्हणून निसर्गाचा त्यांनी परिणामकारक रीतीने उपयोग करून घेतला आहे. मोजक्याच छटांची योजना करून प्रियकराला आपली सखी जिवापाड आवडू लागते, तेव्हा तो म्हणतो : तिन्ही सांजा सखे मिळाल्या, देई वचन तुला। आजपासूनी जिवे अधिक तू माझ्या हृदयाला।

ही आणखी काही उदाहरणे पाहा :

अंधुक शामल वेळ, टेकडी।
झरा, शेत, तरु, मधे झोपडी।...

या दृश्याचा मोह मनावर। पाय ओढून आणि सत्वर।
जादु येथची पसरे मजवर।

...ढळला रे ढळला दिन सखया। संध्याछाया भिवविती हृदया।...
घनतमी शुक्र बघ राज्य करी। रे खिन्न मना, बघ जरा तरी।

बोरकरांच्या कवितेत निसर्गाने पुढे निराळे रूप घेतले असले, तरी तोही एक दोघांना जोडणारा धागा आहे. त्या काळातील बोरकरांच्या एका कवितेतील पुढील ओळींवरून त्याचे स्वरूप स्पष्ट होईल :

विखरुनि जादू तुझ्या फुलांची।
भूक वाढविसि मूक जिवाची।...
तव हृदयी शुक्राचा तारा।
मम आत्मा जणु प्रभातवारा।
येता वाहाया दवहारा।
ढगात त्याला गिळशिल का ?।
मग काळिज माझं पिळशिल का ?।

अशा परिस्थितीत तांब्यांच्या कवितेचा खोल आणि उत्कट संस्कार बोरकरांच्या

कवितेवर त्या उमेदवारीच्या काळात होणे स्वाभाविकच होते. परंतु ह्या संस्काराचे स्वरूप आपण समजतो त्यापेक्षा आणखी वेगळे आहे, हे अनेकांच्या लक्षात आलेले नसते. बोरकरांच्या अंतःकरणात त्यांचे स्वतःचे जे भावविश्व तोपर्यंत झोपलेले होते, ते तांब्यांच्या कवितेच्या स्पर्शाने अचानक जागृत झाले.

हे भावविश्व त्यांच्या कवितेत आधी का प्रकट होऊ शकले नाही, ह्याची अनेक कारणे असू शकतील. लहानपणी संतांच्या अभंगासारखा अभंग त्यांनी स्वतःच रचला, तेव्हा आजीने त्यांना दिलेली ताकीद, हेही ते म्हणतात तसे एक कारण असावे. तेव्हा कविता लिहायची ती संतांसारखी न लिहिता बालकवी, गोविंदाग्रज, केशवसुत इत्यादीं-सारखी लिहायची, असेही त्यांच्या मनाने घेतले असेल; आणि त्या कवींच्या कवितेत तर अशा प्रकारचे भावविश्व प्रकट होत नव्हते. त्यांचे रंगरूप वेगळेच होते. तांब्यांच्या कवितेच्या स्पर्शाने ते भावविश्व जागृत झाले. ‘ परिचये प्रेम तव जाइल का ? ’, ‘ निष्ठुर किति हृषिकेशी ! रे तू ’, ‘ इतुक्या लौकर येइ न मरणा ’, यांसारख्या त्यांच्या कविता; किंवा ‘ चराचराची जीवनयात्रा । चाले गुंगत ज्या हरिमंत्रा । ’ ही शैली म्हणजे तांब्यांची केवळ नक्कल नव्हे. आपले स्वतःचे भावविश्व जागृत झाल्याचा आनंदही ओसंडत आहे. म्हणूनच की काय, मला वाटते, तांबे हेदेखील बोरकरांच्या कवितेचे एक Psychological fixation आहे. काही काळ मध्ये लोटला की एक तरी कविता तांब्यांसारखी लिहिल्याखेरीज आपली काव्यशक्ती जिवंत राहिली आहे असे बोरकरांना वाटत नसावे. ‘ गितार ’ या संग्रहातदेखील — ‘ करि गहन हृदयदोहन गे । घनवदन मदनमोहन गे । ’ किंवा, ‘ संतत धार झरे । तरी हे चित्त पिपासित रे ।...’ या कविता याची साक्ष देतील. बोरकरांच्या प्रत्येक काव्यसंग्रहात तांब्यांची आठवण करून देणारी कविता असतेच.

मात्र त्यामुळे ‘ तांब्यांची गायकी ’ हा शब्दप्रयोग फार ताणण्यात अर्थ आहे असे मला वाटत नाही. एक कारण असे की, तांबे आणि बोरकर यांच्यांत जसे आपण वर काही साम्य पाहिले, तशीच त्यांच्यांत मूलभूत भिन्नताही आहे. श्रद्धेने स्वीकारलेले आणि पारंपरिक स्वरूपाचे का होईना, पण तांब्यांच्या कवितेमागे एक जीवनविषयक तत्त्वज्ञान आहे. त्याला तांब्यांच्या कवितेच्या जडणघडणीत महत्त्वाचे स्थान आहे. बोरकरांच्यापाशी असे तत्त्वज्ञान नाही. असे एखादे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान कवीपाशी असलेच पाहिजे असा ह्याचा अर्थ नाही. बोरकरांच्या कवितेत ते का नाही ह्याचाही उलगडा ओघाओघाने होईलच. परंतु असे तत्त्वज्ञान नाही ही गोष्ट खरी आहे.

जीवनाध्वरि पडे आज पूर्णाहुती ।
येइ अन्त्येष्टिघटि, आज झालो कृती ।...

या तांब्यांच्या ओळींशेजारीं—

यज्ञ अयुष्य हे, मृत्यु ही सांगता ।
का मिटे त्याविणे रात ही, ही दरी ? । (‘ पैगाम ’ – गितार.)

या बोरकरांच्या ओळी ठेवल्या की याची सहज कल्पना येईल. दुसरे असे की, तांब्यांची प्रतिभा नाट्यात्मक आहे; बोरकरांची नाही. तांब्यांच्या कवितेतील आविष्कारात या नाट्याला फार महत्त्वाचे स्थान आहे.

परंतु 'तांब्यांची गायकी' हा शब्दप्रयोग बोरकरांच्या बाबतीत फार ताणता येत नाही, ह्याचे कारण दोघांतील ही केवळ भिन्नता नाही; तर बोरकरांच्या काव्यात कित्येक ठिकाणी प्रकट झालेले सौंदर्य हे केवळ तांब्यांच्या वाटेने पुढे जाऊन आणता येण्यासारखे नाही, हे खरे महत्त्वाचे आहे. त्याचप्रमाणे त्याचे नाते बालकवींच्या कवितेशी जोडता येणार नाही.

बोरकरांच्या कवितेतील भावसौंदर्याचा ह्या दृष्टीने विचार करताना प्रथम नजरेत भरते ते त्यांचे 'कविमन'; व हा त्या व्यक्तित्वाचा एक महत्त्वाचा विशेष आहे.

हे 'कविमन' म्हणजे काय ? थोडक्यात असे सांगता येईल : कवी, काव्यनिर्मिती, काव्याचे घटक, काव्यप्रयोजन इत्यादी गोष्टींची शास्त्रीय चिकित्सा केल्यानंतरही आपल्या डोळ्यांसमोर अजूनही 'कवी' हा शब्द उच्चारताच जी प्रतिमा उभी राहते ती एक स्वतःच्याच धुंदीत असलेल्या, कल्पनेच्या भराऱ्या घेणाऱ्या, निसर्गाशी बोलणाऱ्या, सौंदर्याच्या जगात वावरणाऱ्या, गुणगुणणाऱ्या व्यक्तीची होय. यालाच 'कविमन' असे संबोधता येईल; व बोरकरांच्या कवितेत हे 'कविमन' केंद्रस्थानी आहे. एका दृष्टीने हे कविमन बालमनासारखेच असले, तरी बालमनाइतके ते निरागस, अजाण नसते. त्या गुणांची जागा एका तऱ्हेच्या उत्कट आणि विशुद्ध भावपरतेने घेतलेली असते. भावकविता लिहिणाऱ्या प्रत्येक कवीपाशीच भावपरता असावी लागते. परंतु ही जी भावपरता मी उल्लेखिली आहे, ती अगदी वेगळ्या प्रकारची म्हटली पाहिजे. ही भावपरता किंवा भावतल्लीनता हे बोरकरांच्या कवितेचे एक मूल्यच मानावे लागते. ह्या भावपरतेची किंवा भावतल्लीनतेची काहीशी कल्पना द्यायची, तर ती गायकाशी तुलना करून देता येईल. एखादा गायक गीत आळवतो, तेव्हा त्या गीताला स्थूल अर्थाने काही एक भाव किंवा आशय असतोच. परंतु त्याने घडवलेला नादब्रह्माचा साक्षात्कार हा रसिकांच्या दृष्टीने त्यातला खरा आस्वाद घेण्याचा भाग असतो. शिवाय असे की, आपण त्या गीतातील आशयाचा किंवा भावाचा त्या गायकाच्या जीवनाशी प्रत्यक्ष संबंध जोडीत नाही. म्हणजे असे की, जर ते विरहाचा भाव असणारे गीत असले, तर ती गायकाच्या आयुष्यातील एक घटना किंवा अनुभव आहे किंवा त्याने कवीप्रमाणे कल्पनेच्या पातळीवरून घेतलेला एक अनुभव आहे, ह्या दृष्टीने आपण कधी विचार करीत नाही. किंबहुना तसले विचार तेथे अप्रस्तुत ठरतात. एखादी नर्तकी पदन्यासातून, विविध मुद्रांतून जे भाव व्यक्त करते, त्यांचा तिच्या आयुष्यातील अनुभवांशी आपण संबध जोडीत नाही. अनुभवातून घडलेले 'व्यक्तित्व'च मुळी आपण तेथें विचारात घेतलेले नसते. बोरकरांची भावपरता या प्रकारची आहे असे मला वाटते. ह्याच अर्थाने बोरकरांच्या कवितेला 'आशय' किंवा अधिक यथार्थपणे म्हणायचे तर विचार, वृत्ती इत्यादिकांचे कसलेच 'संकल्पन' नाही.

हे तिचे वैगुण्य नसून एक वैशिष्ट्य आहे. उदाहरणार्थ, ' मी नंदाघरची बावडि ग ' ही कविता पाहा. ही कविता कविता म्हणून चांगली आहे. परंतु विहिरीने गोपीचे घेतलेले रूप ह्या संकल्पनाला त्या कवितेच्या सौंदर्यात कोणतेही ' प्रेरक ' स्थान नाही.

भावपरता हीच बोरकरांच्या कवितेची प्रेरणा आणि फलश्रुती. बोरकरांच्या कवितेत तांब्यांप्रमाणे एखादे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान नसते, असे मी मागे म्हटले. त्याचा येथे उलगडा होईल. इतकेच काय, जिला आपण भाववृत्ती (moods) प्रकट करणारी कविता म्हणतो, त्याहूनही बोरकरांच्या भावपरतेचे स्वरूप वेगळे आहे. कारण भाववृत्तीलादेखील जे भावबळ प्राप्त होते, ते अखेर संकल्पनाच्या विशिष्ट स्वरूपातून. नामदेव–तुकारामाच्या शक्तिपर अभंगांपासून बालकवि–इंदिरा संतांच्या भावकवितेपर्यंत याचे विविध प्रकारचे नमुने सांगता येतील. ह्या भावपरतेचा एक महत्त्वाचा घटक म्हणजे संगीत. बोरकरांच्या भावपरतेचे संगीत हे प्राणतत्त्वच होय, असे विधान करण्यात मुळीच अतिशोक्ती होणार नाही. कारण हे संगीत म्हणजे त्यांच्या कवितेत गेयता निर्माण करणारे वरवरचे साधन नसून त्या कवितेचे एक प्रेरक तत्त्वच होय. अविरत कोसळणाऱ्या पावसाच्या सरीसारखे हे संगीत बोरकरांच्या काव्यसृष्टीला वेढून टाकते. त्यात आपण चिंब न्हाऊन निघतो. बोरकरांनी काव्यात निर्माण केलेल्या स्वप्नसृष्टीला हे संगीत अनेक स्वरूपांत साहाय्य करते. ' जीवनसंगीत ', ' आनंदभैरवी ', ' चित्रवीणा ', ' गितार ' इत्यादी त्यांच्या काव्यसंग्रहांची नावे तर संगीताच्या कल्पनेशी निगडित आहेतच; परंतु त्यांनी ह्यापेक्षा त्याचा प्रत्यक्ष कवितेत जो उपयोग करून घेतला आहे, तो पाहता या शीर्षकांचा प्रकार मामुलीच म्हणावा लागेल. ' लोचनी ये आज पाणी स्वरस्मृतीने साजणी ' ह्या ओळीमागे एक आर्त भाव निर्माण करणारे संगीत आहेच; पण त्याच्या जोडीला लगेच ' भैरवी आलापिते ही रात्र येथे चांदणी ' ही ओळ येताच आपण अक्षरशः थरारून जातो. ' सूर ओथंबून कंठी कर्दळी भारावल्या...।...खिन्न झाला दोडकीच्या स्वप्नपुष्पांचा थवा...' अशा तऱ्हेने सगळे वातावरण संगीताच्या सुरांनी ओथंबूत निघते, भारावून जाते. ' जपानी रमलाची रात ' यात ' शयनमहाली ' पसरलेला निळा प्रकाश ' दीपराग ' गात असतो. ' तुझे विजेचे चांदपाखरू दीपराग गात। रचीत होते शयनमहाली निळी चांदरात '...याच कवितेतील पुढील वेगळ्या प्रकारचा उल्लेख पाहा : ' स्पर्शे तुझिया आणि पियानो थरारला सारा। मजसम त्याच्या कानशिलांच्या झणाणल्या तारा। '...बोरकरांची कविता संगीताने अशी आतून-बाहेरून चिंब न्हाऊन निघते. बोरकर एका कवितेत लिहितात : ' करि सुंदरी स्वरशृंगार।...गान न ते, फुलणे, लखलखणे। ॐकाराचे अभंग लेणे। दिव्य जिवाचे संपूर्ण जिणे। ऐंद्रिय साम्यविहार। '...संगीतातून साकार होणाऱ्या या स्वप्नसृष्टीतले शब्ददेखील बोरकरांच्या शब्दांचा उपयोग करून म्हणायचे तर ' लोलकांसारखे ', ' तालसुरात घोळवलेले '. त्यामुळे जेथे प्रत्यक्ष संगीताच्या प्रतिमा नाहीत, तेथे ते तालसुरात घोळलेले शब्दच संगीताच्या प्रतिमांचे कार्य करताना आढळतात.

शिवाय ह्या ‘ लोलकांसारख्या ’ शब्दांच्या जोडीला आहे रंगांची जाणीव. बोरकरांनी गोव्याचा रंगधुंद निसर्ग डोळे भरून पाहिला आहे, हे तर खरेच; पण लहानपणापासून त्यांना रंगांचे विलक्षण वेड होते, ते लक्षात घेण्यासारखे आहे.

बोरकरांच्या भावपरतेचे हे अंतर्गत घटक आणि त्यांना झालेला सौंदर्याचा अननुभूत साक्षात्कार या गोष्टी त्यांच्या मनोधर्माला — त्यांच्यातील कविमनाला — पोषक ठरणाऱ्या होत्या, यात शंकाच नाही. बोरकरांच्या कवितेत सौंदर्य निर्माण होते या विशिष्ट भावपरतेतून. या भावपरतेतच बोरकरांच्या कवितेची संमिश्रता आणि संपन्नता साठवलेली आहे, असे मला वाटते.

या भावपरतेमुळेच त्यांच्या भावसृष्टीला ते स्वतःच म्हणतात त्याप्रमाणे ‘ स्वप्नाची कांती ’ आलेली आहे. त्यात स्त्रीसौंदर्य, प्रीतीचा जिवंत उत्कट प्रत्यय, निसर्ग आणि अध्यात्म यांची लावण्यरूपे बदलली जाऊन कधी एकमेकांत मिसळून, तर कधी निरनिराळ्या संवेदनांशी संलग्न होऊन निराळीच लावण्यसृष्टी निर्माण करतात.

या सृष्टीत रवी पारा होऊन ठिबकू लागतो, माड न्हातात ते पद्मराग वृष्टीत, केवडा पातीतून चौघडा वाजवतो, चांदणे उन्हाला भुलते, किरणांत धुळीला सोन्याचा पाळणा मिळतो, हवेत अत्तर तरते, पिसोळी पुष्पदळांसारखी वाहात तृणाला भिडतात, गुरांच्या अंगावर मखमल मोहरते, झाडे निळीनिळी होतात, मंद अस्मानी पर्जन्य पडतो, घरांच्या पापण्यांचे काठ उजेडाने ओलावतात, आसवांच्या लाटात वाटा पुसल्या जातात व घर तारू बनून दृष्टीच्या किनाऱ्याला येते, कर्दळीच्या कंठात सूर ओथंबून त्या भारावतात, चांदणी रात भैरवीचे आलाप काढते, दोडकीच्या स्वप्नपुष्पांचा थवा खिन्न होतो. या सृष्टीत, संध्याकाळ तलम अंजिरी वसन नेसलेली, ‘ सांध्यसुंदरी ’ होऊन येते; तर ह्याउलट प्रेयसी प्रियकराच्या दारी येते ती ‘ वळवाच्या सरीसारखी ’! निसर्गावर स्त्रीचे विभ्रम आणि स्त्रीवर निसर्गाचे विभ्रम आरोपून बोरकर येथे वेगळेच सौंदर्य निर्माण करतात.

बोरकरांच्या कवितेत शृंगार येतो व रतिक्रीडेची वर्णनेही येतात. परंतु त्यामागेदेखील एक स्वप्नाळू काव्यात्मकता असलेली वृत्ती आहे, व म्हणून ना. घ. देशपांड्यांच्या गीतांत ज्या प्रकारची शारीरिक आकर्षणाशी निगडित असलेली धुंदी, निर्भयता, उन्माद, लय व मस्ती असते, ती बोरकरांच्या ‘ जपानी रमलाची रात ’सारख्या कवितेतही नाही. बऱ्याच वेळा ती सौंदर्याची जाणीव अध्यात्माच्या परिभाषेतून व्यक्त होते. गोड लबाडी ‘ परतीरी ’ उघडी होते. ‘ तुला–मला ’ जिव्हाळा उमगतो, तेव्हा ‘ जन्माचा पट ’ फिटतो, शब्दांचा प्रपंच कमळासारखा मावळतो, तनू देखिल्याविणा फुलांची बाग उघडी होते, ती फुले खुलल्याशिवायच मन सोन्याची परडी होते, आणि ह्या मीलनात मदन जळून, अस्थी प्रयागतीर्थी पडून, हरीच्या परसात रुमडाला सुम येते! ‘ मेळविले मी संजीवन सुख अनंत मरणांतुन ’ अशी दुसऱ्या एका कवितेत भाषा वापरली जाते. ‘ काळे काळे केश तुझे ’सारख्या कवितेतही ‘ काळ्या घडीत या अशा हो ग ऽ उरी

तारा ' अशी भाषा शेवटी येते. ' जपानी रमलाच्या राती 'नेदेखील, ' तो कांतीतुन तुझ्या निथळले फेनाचे तेज... । अवयव गमले चपल चिवट की मयवनिचे वेत्र ।...' असे त्या नग्न देहाचे वर्णन येते.

हे पाहिले की असे वाटू लागते, संगीत आणि भावकविता यांविषयीच्या आपल्या कल्पनांना बोरकरांची कविता हे एक आव्हानच होय. बोरकरांच्या कवितेत संगीत आणि भावकविता यांचे असलेले नाते गीतरचनेहून वेगळ्या प्रकारचे आहे. ते संगीत त्यांच्या सौंदर्याच्याच जाणिवेचा एक भाग आहे व ते सौंदर्याच्या जाणिवेतूनच स्फुरणारे आहे. तांब्यांपाशी बोरकरांइतकी नसली, तरी ह्याच जातीची संगीतातून होणारी सौंदर्याची जाणीव आहे. अशा प्रकारच्या सौंदर्यजाणिवेला तांबे म्हणतात त्याप्रमाणे, ' रंग अडविती चित्रभावना । सूर दुखविती मधुर गायना । वर्ण जखडिती कोमल कवना । '...अशी वेगळ्याच प्रकारची शल्ये खुपू लागतात. ह्याच संवेदनक्षमतेने ' ज्योतिर्मय ही सखिची कांती । वाटे की मुरवावी स्वान्ती । '...अशी तळमळ तांब्यांच्या जिवाला लागते; आणि ह्याच जाणिवेने बोरकरही उद्गारतात : ' माझी काया माझी काया । एका ज्योतीची रे छाया । '...परंतु दुर्दैवाची गोष्ट अशी की, तांबे किंवा बोरकर यांनी या दृष्टीने आपल्या काव्यरचनेचा कधी विचारच केला नाही. हा विचार त्यांच्या कवितेच्या भाषेपासून संकल्पनापर्यंत अनेक बाबतींत होणे आवश्यक होते. तांब्यांनी कलेविषयी काही विचार केला. परंतु ' कारकून जावो हपिसाला ' किंवा ' मग तुमान धोतर कोण पुसे ' अशा ओळी त्यांच्या कवितेत येतात, याचा त्यांनी कधी विचार केला नाही. त्यांत गद्यप्राय कल्पना आहेत म्हणून माझा आक्षेप नाही. परंतु केशवसुतांच्या ' खोलीला त्या कुलूप लटकुन राहे ' ह्या ओळीत गद्यप्राय कल्पनेतूनसुद्धा काव्य निर्माण झाले आहे, ते या ओळीत का येत नाही, याचा तांब्यांनी कधी शोध घेतला नाही.

तीच गत बोरकरांची.

' ' बसी ' त दिससी कधि रुसल्यागत अधर काढुनी पुढे जरा ' ही सगळी ओळच मुळात सपक आहे. पण शिवाय त्यातील ' बस 'चा उल्लेख तर कमालीचा रस-हानी करणारा आहे. बोरकरांची अशी सपक रचना खूप आहे; आणि कधीकधी तर त्यांच्या चांगल्या कवितेतदेखील मधेच अशी रचना येते. ' गाळुनिया भाळीचे मोती। हरिकृपेचे मळे पिकविती । जलदांपरि येउनिया जाती । जाग ज्यांची न करी गणती । '... या ओळी किंवा याच्या आधीची कडवी मला आवडतात. त्यांत खरोखरच भावतल्लीनता साधली आहे. पण ' वरिती कुणि अव्याहत लाठी । धरिती कुणि घाणीच्या पाटी ।' ... हे काय ! ' घाणीची पाटी ' आली म्हणून येथे नाकाला हात लावायचे कारण नाही. येथे कलेचीच घाण झाली आहे व ती का, याचा बोरकर विचार करीत नाहीत.

बोरकरांच्या काव्यसृष्टीचा जो इतर अफाट पसारा आहे, त्याचा उगम बोरकरांच्या आतापर्यंत विचारात घेतलेल्या भावपरतेत असण्यापेक्षा बोरकरांच्या इतर काही वृत्ति-विशेषांत आहे, असे मला वाटते. त्यांतील एक वृत्तिविशेष म्हणजे लहानपणी

त्यांच्या भोवती जशी अष्टौप्रहर कवितेने गजबजलेली सृष्टी होती, तशीच आपली काव्य-सृष्टीही सतत कवितेने गजबजलेली असावी असे त्यांना वाटत असावे व त्यातून अनेक घटनांवर त्यांनी कविता लिहिलेल्या आढळतात. ‘ साबरमतीच्या काठी ’, ‘ माझ्या गोव्याच्या भूमीत ’ वगैरे कविता मला या प्रकारच्या वाटतात. अशा रचनांपैकी ‘ आळंदीची वाट ’, ‘ ज्ञानदेव गेले तेव्हा ’ इत्यादी रचना लक्षात राहणाऱ्या आहेत. कित्येकदा आपली काव्यवृत्ती जिवंत ठेवण्यासाठीही काही कवितांची रचना झालेली वाटते.

बोरकर ज्या कालखंडात ही काव्यरचना करीत होते, त्या काळात प्रभावी सामाजिक आणि राजकीय जाणिवांनी काही कवींचे काव्यक्षेत्र व्यापले गेले होते. तेव्हा बोरकरांनाही भावपर कवितेच्या जोडीला अशी रचना करावीशी वाटणे साहजिक होते. अशा रचनेपैकी ‘ सायंप्रार्थना ’ ही गांधीजींवरील कविता बोरकरांच्या वृत्तिविशेषाला जुळणारी परंतु कुसुमाग्रजांच्या ‘ क्रांतीचा जयजयकार ’ या कवितेचाच घाट वापरून त्याच सुरात ते ‘ घुमवा जयजयकार शांतिचा घुमवा जयजयकार ’ असे लिहितात, तेव्हा अशी कविता लिहिणे हा त्यांचा मनःपिंड नव्हे ह्याची खात्री पटते. ते जेव्हा वैचारिक कविता लिहू लागतात, तेव्हा तर—‘ मार्क्सचा मज अर्थ हवा अन् फ्रॉइडाचा मज काम हवा। या असुरा परि राबविण्या परि गांधींचा मज राम हवा। ’...अशा रीतीने एका दाव्यात मार्क्स, फ्रॉइड आणि गांधी यांना बांधून टाकून ते मोकळे होतात. आणि गंभीर कविता लिहितालिहिता विडंबनकाव्याचाच एक नमुना वाचकांपुढे नकळत सादर करतात!

त्यांचा आणखी एक वृत्तिविशेष म्हणजे संस्कार जतन करण्याचा त्यांच्या मनाचा धर्म. या संस्कारात घरातले अष्टौप्रहर कवितेने गजबजलेले वातावरण आहे आणि ज्ञानेश्वरी आहे; शीघ्रकवित्वाची शक्ती असलेला पात्रिस हा किरिस्ताव भंडारी आहे आणि घरच्या गार्थींशी, कुत्र्या–मांजरांशी, अंगणातल्या तुळशीशी, अवेळी ओरडणाऱ्या कावळ्याशी माणसांशी बोलल्याप्रमाणे बोलणारी, रागे भरणारी, देवाशी तिरीमिरीवर येऊन भांडणारी, त्याची लाज काढणारी आजी आहे; घरातील उपहास वाऱ्याला आणणारे वातावरण आहे; आणि मार्गारिदचा मुका आहे; तांबे–रवींद्रनाथ आहेत आणि कुसुमाग्रज–गांधी आहेत; शृंगाराच्या बाबतीत अधिक प्रांजल, सौंदर्यासक्त व प्रीतीतल्या धिटाईचे आणि समुचित gallntryचे कौतुक करणारा लॅटिन संस्कृतीत वाढलेला गोव्यातला ख्रिस्ती समाज आहे आणि त्यांना फ्रेंच, पोर्तुगीज काव्याचा आस्वाद देणाऱ्या, त्यांचा वाङ्मयीन पुनर्जन्म घडवून आणणाऱ्या दॉन प्रॉपेर्सिय कुन्यैय आफॉंसुई फिगैरेदू या विदुषी आहेत.

या विविध संस्कारांमुळेच ‘ ते कर मन्मातेचे ’, ‘ झाली भगवी दारापुढची आळंदीची वाट ’ किंवा ‘ बांगड्या बघा या ’ यांसारख्या कविता लिहिणारे बोरकर तितकीच सुंदर ‘ जवानी रमलाची रात ’ ही कविता लिहितात. बोरकरांच्या सौंदर्यजाणिवेला ह्यांतले काही संस्कार चांगलेच उपकारक ठरले आहेत. हे संस्कार जसे विविध तसेच विचित्र आणि क्वचित परस्परविरोधीही आहेत. त्यामुळे एखाद्या व्यक्तित्वात विचित्र

संकर निर्माण झाला असता किंवा त्याला पोचे तरी आले असते किंवा त्यातून निराळेच व्यक्तिमत्त्व आकाराला आले असते. बोरकरांच्या बाबतीत असे काही घडत नाही. मात्र ह्यांतील कित्येक संस्कार त्यांच्या कवितेच्या बाबतीत Psychological fixation-सारखे होऊन बसले आहेत.

ह्या वेगवेगळ्या वृत्तिविशेषांतून बोरकरांची विपुल कविता जन्माला आली आहे. आपल्या कलात्मक व्यक्तिमत्त्वाचा त्यांनी कधीच शोध घेण्याचा प्रयत्न केला नाही, किंवा बालकवींप्रमाणे त्याची उपजत उमजही त्यांच्या ठिकाणी नाही. त्यामुळे ह्या वृत्ति-विशेषांचेही त्यांच्या कवितेशी अतूट नाते निर्माण झाले आहे. म्हणूनच बोरकरांचा कोण-ताही एक संग्रह त्यांच्या आपण विचारात घेतलेल्या खास भावसृष्टीचा प्रातिनिधिक असा दाखवता येणार नाही. त्यांच्या प्रत्येक संग्रहात ह्या भावसृष्टीला धरून इतर प्रकारची कविता अपरिहार्यपणे येते. परंतु ह्या सगळ्या जंजाळ तही बोरकरांची खास स्वतःची भावसृष्टी आपल्या लावण्याचा ठसा वाचकांच्या अंतःकरणावर ठेवून गेल्या-खेरीज राहत नाही.

' आनंदभैरवी ' (१९५०) या संग्रहापर्यंतची बोरकरांच्या कवितेची वाटचाल या पद्धतीची आहे.

पुढे मर्ढेकर आले.

खरे म्हणजे मर्ढेकरांची कविता कोणत्याच अर्थाने बोरकरांच्या वृत्तीला मानवणारी नव्हती. परंतु ती इतकी प्रखर आणि प्रभावी होती, की तिची दखल घेतल्यावाचून राहणेही अशक्य होते. मर्ढेकरी कवितेने कलावंताच्या व्यक्तित्वाच्या बाबतीत जो एक Sense of freedom निर्माण केला व भावाविष्काराची जी एक नवी idiom निर्माण केली, तिचा अलगद उपयोग करून घेऊन इंदिरा संतांनी आपली कविता संपन्न केली. बोरकरांच्या बाबतीत काय घडले ? त्यांच्या कवितेला शैथिल्य येण्याची शक्यता होती ती नाहीशी झाली ही गोष्ट खरी; परंतु आजच्या कवितेतील विद्रूप वास्तवता कोणत्याच अर्थाने त्यांना उमजणे शक्य नव्हते. ' आकाशीचे रंग शुष्क ', ' गितार ' यांसारख्या कवितांत आजच्या ओंगळ आणि विद्रूप वास्तवाच्या संदर्भात आपली निषेधाची प्रतिक्रिया नोंदवताना बोरकर इतके सांकेतिक आणि रुक्ष लिहून जातात, की त्यावरून जाणिवेच्या या क्षेत्रात त्यांची संवेदनवृत्ती किती उणी पडते ते स्पष्ट होते. नव्या कवितेतील अभि-व्यक्तीची वैशिष्ट्ये बरीचशी अंतर्गत लयांशी, त्यांतून स्फुरणाऱ्या प्रतिमांशी निगडित असून तिचे बाह्य रूप ' पादाकुलक 'सारख्या साध्या वृत्ताच्या योजनेतून किंवा मुक्तछंदासारख्या रचनेतून प्राधान्याने साकार झालेले आहे. बोरकरांच्या भावपरतेचे प्राणतत्त्व जे संगीत, त्याला या अभिव्यक्तीत जवळजवळ स्थान नाही. म्हणजे ह्याही बाबतीत बोरकरांचा मार्ग संपूर्ण मोकळा नव्हता. अशा परिस्थितीत बोरकरांच्या कवितेत काय घडून येते ? एक म्हणजे बोरकरांच्या कवितेत प्राणतत्त्व असलेले संगीत हळूहळू ओसरू लागते व त्याची जागा आजच्या कवितेच्या रचनेसारखी रचना घेते. ' चित्रवीणा'पेक्षा ' गितार '

या संग्रहात हे विशेषच जाणवते. ' सुवर्णकेशी ', ' हृदयच जेव्हा होते कोळिष्ट ', ' हाच हीच ती सागरवेळा ', ' प्रार्थना ', ' सुखा नाही चव ', ' फांद्यांमधुनी चंद्र दिसावा ', ' चित्रवीणा ', ' बनसगर्भ नजर एक ' इत्यादी ' चित्रवीणा ' संग्रहातील कविता याचेच द्योतक आहेत येथे नवी रचना आत्मसात केली जाते; पण या नव्या रचनेत तेच ताल-सुरात घोळणारे शब्द नवी भूमिका धारण करून येतात. ' निळया जळावर कमान काळी । कुठे दुधावर आली शेते । थंडाव्याची कारंजीशी । कुठे गर्द बांबूचीं बेटे ।... कोठे तुटल्या लाल कड्यावर । चपळ धीट बकरीची पोरे । एक त्यांतले लुचे आईला । सटीन-कान्ती गोरे गोरे । कुठे आवळींवरी कावळा । मावळतीची शकुन सांगे ।...' ही चित्रे आगगाडीच्या धावत्या गतीबरोबर टिपून घेतल्यासारखी वाटतात काय ? ' सखे चल सजवू कार्तिकमास 'सारख्या पूर्वीच्या कवितेतील चित्रे आपण आठवून पाहिली, की या नव्या रचनेत बोरकर काहीतरी गमावून बसतात असेच वाटू लागते. तो गोडवा येथे नाही. ' चांदणे भुलले आज तुम्हास ', 'अहा । पिसोळी पुष्पदळांसम वहात भिडते तृणास', ' गुरांवरी मोहरली मखमल, पालवीत जरतारी किलबिल ', किंवा ' तिथे कुठेतरी दडुनी केवडा, पातीतुन वाजवी चौवडा, ' अशी ताल-सुर-रंग-गंधात घोळलेली धुंद चित्रे उभी करण्याचे सामर्थ्य असणाऱ्या बोरकरांनी— ' कुठे आवळीवरी कावळा, मावळतीची शकुन सांगे ' असली रचना आत्मसात करून येथे अधिक नेमके काय साधले, हे मला तरी समजलेले नाही.

कधीकधी बोरकरांना या नव्या रचनेत आपली संगीताची हौस निराळ्या मार्गाने भागवून घ्यावी लागते, असे वाटू लागते. एक लहानशी कविता घेऊनच आपण हे कसे घडते ते पाहू : ' सुखा नाही चव । लव वठलेली आहे । दुःखा नाही भार । धार बोथटली आहे । ओसरला गंध । वारा पडलेला आहे । झाड बंद आता । पाला झडलेला आहे । हवेमध्ये कुंद । छंद गोठलेला आहे । पावसाचा थेंब । वाटे आत वाट पाहे । '... आधी असे रुखेसुके दुःख बोरकरांच्या भाववृत्तीत बसणारे नाही. त्यांच्या कवितेतील वेदना गुलाबी ज्योतीसारखी, शापातून उजळण्यासाठी निर्माण झालेली किंवा मनाचे आभाळ भरून आणणारी अशी बहुधा असते. म्हणून की काय, इथेदेखील शेवटी ही स्थिती असह्य होऊन पावसाचा थेंब आला आहेच. पण ते सोडा. मुख्य म्हणजे काही शब्दांना आघात आणि तोल देऊन बोरकर इथे संगीत आणतात. चव-लव, भार-धार, कुंद-छंद, येथे सरळ पहिल्या चरणातला शेवटचा शब्द दुसऱ्या चरणातल्या पहिल्या शब्दाशी आघात व तोल देऊन त्यांनी जोडला आहे. 'गंध-बंध' येथे ती जागा बदलते, तेव्हा 'वारा पडलेला-पाला झडलेला' हे गट त्यांच्या मदतीला येतात. शेवटच्या कडव्यात ' थेंब ' जोडणारा असा शब्द नाही, तेव्हा शेवटच्या ओळीत 'वाटे वाट' हे शब्द विशिष्ट आघात साधून जोडले आहेत. तुलनेने संगीताने धुंद होऊन बोरकरांची कविता अवतरते तेव्हा तिच्यातील प्रतिमा किती भावगर्भ व सूचक बनतात त्याचेही एक लहानसे उदाहरण घेऊ : ' क्षितिजी आले भरते ग । बनात कुंकुम खिरते ग । झाले अंबर । झुलते

अंबर । हवेत अत्तर तरते ग । लाजण झाली धरती ग । साजण काठावरती ग । उन्हात पान । मनात गान । ओलावुन थरथरते ग ।...नाते अपुले न्हाते ग । होउनि ऋतुरस गाते ग । ऋणात मोती । जळात ज्योति । लावित आले परते ग । ’...ह्या कवितेची भाववृत्ती आधीच्या कवितेपेक्षा मुळातच वेगळी आहे, हे खरे. तशाच भाववृत्तीची कविता हवी असेल, तर ‘ गितार ’मधील ‘ तुझे रूप पाहतो ’ ही कविता पाहता येईल. पण आपण विचार करीत आहोत तो त्यातील रचनेचा. येथे, क्षितिजावरचे भरते, बनात जिरणारे कुंकुम, हवेतले अत्तर, उन्हातले पान, मनातले गान, ऋतुरस होऊन गाणारे न्हाते नाते, तृणातील मोती, जळातील ज्योती इत्यादी सर्वच प्रतिमा ताल–सुरात घोळून किती सूचक व प्रभावी झाल्या आहेत पाहा.

□

‘ चित्रवीणे’त बोरकरांची कविता मधूनमधून जशी काय स्वतःच्या नव्या रचनेविरुद्ध बंड करून उठते आणि गाऊ लागते : ‘ सरीवर सरी आल्या ग । सचैल गोपी न्हाल्या ग ।...मनातुन टाळ मृदंग ।...मल्हाराची जळात धून । वेली ऋतुमति झाल्या ग ’...आणि आतून–बाहेरून चिंब न्हाऊन निघते. किंवा ‘ झाडे झाली निळी करांगुळी गोवर्धन । धुंद आकाशच झाले मंद अस्मानी पर्जन्य ।...शांताचिया वृष्टीमध्ये अशा अद्‌भुताची सृष्टी । का या लावण्यातही मी असा सुखानेही कष्टी ? । ’...अशा रंगधुंद लावण्यवृष्टीत सुखाने मुक्तपणे भारावून निघते. परंतु अशी ओलीचिंब होऊन न्हाऊन निघतानाही ती आता पूर्वीसारखी राहिलेली नसते. मधल्या काळात बोरकरांनी जी नवी रचना करून साधना केलेली असते, ती खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अशा प्रकारच्या रचनेत फलद्रूप होते. बोरकरांची नव्या साधनेची सार्थकता होते ती येथे. ‘ ज्ञानदेव गेले तेव्हा ’, ‘ बारा मास एका क्षणी ’, ‘ मीलनक्षेत्र ’, ‘ काळी माया ’ इत्यादी कविता याचा प्रत्यय आणून देतात. परंतु अशा कविता फार थोड्या आहेत. कारण ‘ चित्रवीणे ’त बोरकरांनी आपले लक्ष केंद्रित केलेले वाटते ते अभिव्यक्तीच्या काही नव्या लकबी आत्मसात करण्याकडे. आणि ह्या आता उल्लेखिलेल्या ‘ सरीवर सरी ’ किंवा ‘ झाडे झाले निळी निळी ’सारख्या कविता. काही अंशाने त्या त्यांच्या नव्या रचनेविरुद्ध जणू बंड करून उठण्यासाठीच अवतरलेल्या वाटतात.

‘ चित्रवीणा ’ संग्रहापेक्षा ‘ गितार ’ या संग्रहात बोरकरांच्या कवितेचे हे नवे वळण अधिक उठून दिसते. याचे एक कारण, त्या संग्रहातील सुरुवातीच्या दोनतीन कविता सोडल्यास बाकीच्या सगळ्या १९६० ते १९६४ ह्या वर्षांतील — म्हणजे अलीकडच्याच काळातील आहेत. बोरकरांच्या काव्यनिर्मितीचा हा एक निराळा टप्पा आहे.

‘ गितार’मधील नवे वळण कोणकोणत्या प्रवृत्तींतून दिसून येते ?

एक प्रवृत्ती म्हणजे संगीताची कवितेवरील कमीकमी होत जाणारी पकड. याचा परिणाम शब्दकळेवरही झालेला दिसून येतो. बोरकर आता लिहितात : ‘ मी फुली

येऊन जन्मा ज्योतिला लाचावलो । का तुझा तो दोष मी जर झेप घेता भाजलो ? । ' खरे म्हणजे ह्या ओळींना भावोत्कटता नाही असे नाही परंतु बोरकरांनी अशा ओळी लिहिल्या, की आपणास एकामागून एक आठवू लागतात त्यांच्याच पूर्वीच्या—' लोचनी ये आज पाणी त्वत्स्मृतीने साजणी । भैरवी आलापिते ही रात्र येथे चांदणी । '...अशा कितीतरी संगीताच्या सुरांनी आर्द्र, ओथंबलेल्या ओळी. बोरकरांच्या कवितेतील संगीताची जातच वेगळी आहे. त्या संगीताचे विशुद्ध भावकवितेशी काहीतरी अत्यंत निकटचे नाते आहे. बोरकरांच्या कवितेत अनेक दोष असतील. पण ते त्यांना स्वतःलाच ह्या नात्याची नीट उमज न आल्यामुळे निर्माण झाले असण्याची अधिक शक्यता वाटते. टीकाकारांनाही ते नाते नीट समजले असावे असे वाटत नाही. मुळात संगीत हे काही त्या दोषांना जबाबदार वाटत नाही. खरे म्हणजे अमुक एक गोष्ट मुळातच कवितेला मारक, असे समजण्याचे कारण नाही. ती चांगली किंवा वाईट ठरते ती कलावंताच्या व्यक्तित्वाच्या संदर्भात संगीतावाचून बोरकरांच्या कवितेची कांतीच उजळू शकत नाही. दुसरी प्रवृत्ती म्हणजे आजच्या कवितेच्या रचनेतील काही लकबींचा त्यांनी केलेला स्वीकार. ही प्रवृत्ती ' चित्रवीणे 'तच सुरू झाली. पण फरक असा की, तिथे ' पादाकुलक 'सारख्या वृत्ताचा आधुनिक पद्धतीने अवलंब केला, तरी त्या रचनेतील शब्द तालसुरात घोळलेले व रंगाच्या जाणिवांना प्राधान्य देणारे राहिले. ' चित्रवीणा ' किंवा ' सुवर्णकेशी 'सारख्या कविता याचे प्रत्यंतर देतील. ' गितार 'मध्ये शब्दही तालसुरातून मुक्त होऊन, रंगांच्या जाणिवेपासूनही हळूहळू दूर होऊ लागलेले जाणवतात. म्हणजेच आजच्या प्रचलित कवितेच्या रचनेशी ही रचना अधिक जवळ येते :' शिशासारखी भरली मळभट । मृत्यूची चाहूल सुरू ना । अबचित हबकुनि थबके वारा । वाळूतुन पाऊल सुटेना ।...' किंवा ' ऊन होउनी पसर जगावर । हिरमुसले तृणपान फुलू दे । थव्यास मुकले फूलपाखरू । चुकलेपण आपुले भुलू दे ।...' या ओळींवरून त्याची कल्पना येईल. थोडक्यात, संगीत, शब्दरंग, स्वर इत्यादी भावपरतेच्या ज्या घटकांतून त्यांची कविता आकाराला येत होती, ते घटकच येथे हळूहळू दूर होऊ लागले आहेत हे जाणवते. त्यांची मोहिनी कविमनावरून सर्वस्वी नाहीशी झालेली आहे असे म्हणता येणार नाही. पण बदल मात्र स्पष्ट जाणवतो.

असा बदल आणखीही काही बाबतींत जाणवतो. मुख्य म्हणजे ' गितार 'मधील कविता आता अधिकाधिक ' संकल्पनात्मक ' होऊ लागली आहे. वयोमानानुसार 'कविमन ' केवळ ' भावपर ' न राहता ' चिंतनशील ' होणे काही प्रमाणात स्वाभाविक आहे. काही प्रमाणात हे बोरकरांच्या बाबतीतही खरे असेल. ' वयस्क 'पणाचा उल्लेख बोरकरांच्या काही कवितांतून तुरळकपणे येऊ लागला आहे. परंतु बोरकरांमधला ' वयस्क ' कवीदेखील मूळ प्रकृतीने ' कविमन 'च जतन करणारा आहे. ' या राजपाशातुन मुक्त होता—' ही त्यांची अलीकडची (वसंत : दिवाळी अंक १९६८) कविता पाहिली की याची पुन्हा नव्याने खात्री पटते. तेव्हा ' गितार 'मधील संकल्पनात्मक कवितेची प्रेरणा

त्यांच्या वयोमानाइतकीच आमच्या मराठी कवितेच्या विशिष्ट स्वरूपातही आहे. ही संकल्पनात्मक कविता प्राधान्याने त्यांच्या भावविश्वाशीच निगडित आहे.

विशेष म्हणजे त्यांनी रचनेच्या ज्या इतर लकबी आत्मसात केल्या, त्यापेक्षा ह्या बाबतीत त्यांच्या कवितेने काही चांगले संपादन केले आहे व काही ठिकाणी या संदर्भात त्या रचनांच्या लकबींनादेखील काहीएक जिवंतपणा येतो.

' गोड लबाडी झाली उघडी ', ' तुला मला उमगला जिव्हाळा ', ' मी दुःखाचा राणा आणिक तू ग सुखाची राणी ' इत्यादी पूर्वीच्या कवितांत ' कविमन चंचल त्यास न रुचली आपुली लौकिक प्रीती ' अशा वृत्तीने अलौकिक अलका-सृष्टीत वावरणारी त्यांची कविता आता—' मुळिची माती ढळुनी होता गात्रा जड तारुण्य । पाणउतारे मला पावले निष्ठुर तव कारुण्य । '...अशा पातळीवरच्या तितक्याच हृदयस्पर्शी ओळी लिहू लागते. ' या देहाचीच माती अशी!...प्रेमासंगे जमतो प्रमाद ' असे बोरकर आता प्रणयकाव्यातही चिंतन करू लागतात. ' प्रीतीची वाट नेहमीच जात असते अथांग जळातून । ..ज्याने एकदा केव्हा तरी या पाण्यात स्वतःला झोकलेले असते । त्याचे डोळेच त्या पाण्याच्या कथा सांगत असतात । '...अशा ओळी लिहून जातात ...' नसे रोष काही तुझा दोष नाही । असे सक्त ही प्राक्तनाची तऱ्हा । मला तोडताना तुझे हाल झाले । तयाची न का जाण या अंतरी ? । '...या ओळींतदेखील हा फरक आणखी लक्षात येईल. इतकेच काय, ' सोपे दिवे मालवणे परी त्या । जबाब देणे मुळी न सोपे । '...असे चिंतनही आता त्यांच्या कवितेत येऊ लागते. तप्त रेताडातून जाणारे उंटही आता त्यांना दिसतात. (' चालले हे उंट कोठे ? ') आणि...' हात पांघरून आज सर्व साहतो । तुझे रूप पाहतो । ...मूक रूपसा बनून । सहज चाललो झडून । सम गणून वावरून अचल राहते । '...या पातळीवरचा जीवनाचा अनुभवही त्यांची कविता येथे घेऊ पाहते.

अर्थात ' गितार 'मध्ये बोरकरांचा जुना बाज असलेलीही काही कविता आहे; पण ती थोडी आहे. ' तू गेल्यावर ', ' तुझ्या दुःखा ', ' प्रीत वहावी संथ ', 'असावे', ' एकटेच ', ' गणगोत ', ' समुद्रराग ', ' हवा पावसाळी ', ' लाडके श्वानसे ', ' चित्त-पिपासित रे ', ' घनवर्दन ' इत्यादी कविता त्या जुन्या बोरकरांची कमीजास्त प्रमाणात आठवण करून देतात.

आणखी एक जाणवते. ते म्हणजे, ज्या इतर अनेक वृत्तिविशेषांतून बोरकरांची कविता पूर्वी निर्माण होत होती तो प्रकार ह्या संग्रहात जवळजवळ नाही. (एक तांब्यांचे Psychological Fixation वगळले तर.) मर्ढेकरी धक्क्याने स्वतःची काव्यमूल्ये तपासून पाहण्याची जी निकड बोरकरांना लागली, त्याचा तर हा एक परिणाम नसेल ? बोरकरांच्या कवितेचा आजवरचा प्रवास पाहिला म्हणजे मनात असे येते की, बोरकर हे स्वतःचे एक निराळेच व्यक्तित्व घेऊन कवी या नात्याने जन्माला आले; पण येताना त्या

५

व्यक्तित्वाची उपजत उमज घेऊन काही आले नाहीत. किंवा ती उमज येणारी चिकित्सा-दृष्टी कधी त्यांना आली नाही. (कदाचित अशी चिकित्सादृष्टी ही एक तिला शापच ठरती, असेही वाटते.) तिच्या कलात्मक सौंदर्याशी सुसंगत, विसंगत अशा अनेक प्रेरणांतून विपुलतेने बहरत असतानाच त्या कवितेचे लावण्य वाचकांना भुरळ घालून गेले. परंतु हे लावण्य कधी सलगपणे बहरले नाही. त्यात अनेक अडथळे येत राहिले. काही त्यांच्या व्यक्तित्वाच्या विशिष्ट गुणधर्माचे, तर काही भोवतालच्या वातावरणातले. त्यांच्या कवितेला सहज, नकळत आपले सौंदर्य फुलवायला मिळेल असे अनुकूल वातावरण कधी मिळाले नाही. टीकाकारांचेही या दृष्टीने त्यांच्या कवितेकडे लक्ष गेले नाही. त्यालाही अनेक कारणे आहेत.

परंतु 'गिटार' या संग्रहाचे नेमके यशापयश कोणते ?

याचे निश्चित उत्तर देता येणे कठिण आहे. परंतु 'गिटार' हा काव्यसंग्रह वाचीत असताना माझ्या तीन निरनिराळ्या प्रतिक्रिया झाल्या, त्याच नमूद करणे येथे योग्य ठरेल :

(१) इतिहासाची पुनरावृत्ती होते म्हणतात, तर बोरकरांची ही नवी कविता म्हणजे त्यांच्या बाबतीत अगदी सुरुवातीला घडले तसेच जणू पुन्हा आता होत आहे. नव्या कवितेची 'भाषा' आणि 'छंद' आपल्या 'पकडीत' यावीत, यासाठीच त्यांची अर्धीअधिक शक्ती खर्ची पडत असावी. अर्थात बोरकर काही आता त्या वेळेसारखे अगदीच उमेदवारीच्या अवस्थेत नाहीत. त्यांची कविता चांगलीच प्रगल्भ आहे. परंतु नव्या प्रवासातला हा पहिला टप्पा आहे, आणि त्या वेळी त्या पहिल्या टप्प्यावर पुढे जाताजाता त्यांना जशी तांब्यांची कविता अचानक भेटली व तिचे स्वतःचे संचित उजळले, त्याचप्रमाणे या प्रवासातही कुणी तांबे त्यांना भेटतील! पण फरक असा की, ते तांबे आता कुठल्या बाहेरच्या सृष्टीतले नसणार; तर त्यांच्या स्वतःच्याच अंतर्सृष्टीतून, कलात्मक जाणिवेतून प्रकट झालेले असतील. त्या तांब्यांच्या कवितेच्या स्पर्शाने बोरकरांच्या नव्या कवितेचे संचित पुन्हा उजळेल!

(२) मर्ढेकरी धक्क्यामुळे बोरकरांच्या कवितेला शैथिल्य यायचे टळले असले, तरी स्वतःची काव्यमूल्ये तपासून ती समृद्ध करण्याच्या ईर्ष्येने, त्या भरात नकळत नव्या कवितेच्या केवळ काही बाह्य लकबीच बोरकर आत्मसात करीत राहिलेले नाहीत ना ? नव्या कवितेशी त्यांच्या कवितेचे नेमके कोणत्या प्रकारचे नाते जुळेल ? इंदिरा संत जे करू शकल्या, तसे काहीतरी त्यांचे असे निराळे बोरकर नव्या कवितेच्या संदर्भात काही निर्माण करतील काय ? की ह्या सर्व खटाटोपात स्वतःच्या कवितेची कवचकुंडलेच ते दान करून बसतील ?

(३) प्रत्येकच जातिवंत कवी सतत बदलत असतो. 'गिटार'मध्येदेखील बोरकरांच्या कवितेचे नवे बदललेले रूप आहे. त्यांचे सौंदर्य आगळे आहे. त्यातच त्या कवितेचे यश सामावलेले आहे. बोरकरांच्या कवितेची कान्ती नाहीशी होत चाललेली

वगैरे काही खरे नसून, आपल्या रसिकतेच्या डोळ्यांवरच पूर्वीच्या बोरकरांच्या कवितेची अभ्रे दाटलेली आहेत.

या तीन प्रतिक्रियांपैकी कदाचित प्रत्येक प्रतिक्रियेत थोडाथोडा तथ्यांश असेल, किंवा तिन्ही प्रतिक्रिया चुकीच्याही असू शकतील. पण मी काही बोरकरांच्या कवितेवरचा शेवटचा शब्द लिहावयास बसलेलो नाही.

आणि बोरकर ? ते तर म्हणतात, ' आताशा पुन्हा मला पंख हलके वाटू लागत आहेत, आणि नवं काहीतरी हाताला लागेल अशी आशा मी बाळगून आहे. '

आलोचना : १९६८ ' मांडवी ' : नोव्हेंबर १९७० मध्ये पुनर्मुद्रित (बोरकर षष्ठ्यब्दी विशेषांक)

कवितेत निवेदन आले की त्यात इतका पाल्हाळ, पसरटपणा आणि बटबटीतपणा आणला जायचा, की जणू त्याची एक प्रतिक्रिया म्हणून आधुनिक कवितेत निवेदनाची ही अंगे कटाक्षाने पुसून टाकली जाऊ लागली किंवा अध्याहृत तरी ठेवली जाऊ लागली. ती सगळीच केवळ प्रतिक्रिया नव्हती. काही कवितांच्या आशयालाच हे तंत्र पोषक नव्हते. बोरकरांची कवितादेखील ह्या दोषांपासून सर्वस्वी अलिप्त आहे असे नाही. परंतु निवेदनाची रम्य आणि हृदयंगम वळणेदेखील त्या कवितेत विपुल आहेत. वरील कवितेतदेखील अशीच रम्य वळणे घेत बोरकर—

कटि असुनी घट हे केवि मुखावर पाणी ?
का भिजले कुंकू चमके सूर्यावाणी ?

अशा ओळी बोरकर लिहून जातात तेव्हा—

का भिजले कुंकू चमके सूर्यावाणी ?

या ओळींत मोहरलेली एक सुंदर प्रतिमा निर्माण होते. ती निवेदनाच्या ओघात येते व तिला असे एक सहजतया खुलतेपण प्राप्त होते.

त्या वळवाच्या सरीपरी तू आलिस माझ्या दारी ग।

या ओळीतील ' वळवाच्या सरी 'ची प्रतिमा अशीच धुंद, गोड व खुलती आहे.

बोरकरांच्या कवितेतील मनावर संस्कार करणाऱ्या प्रतिमा अशाच निवेदनाच्या ओघात व निवेदनाला लपेटून येतात व खुलतात. ' सूर्यावाणी ', ' सरीपरी ' असे शब्दप्रयोग बोरकर करतात म्हणून त्यांना अलंकार समजायचे कारण नाही. त्यांना असलेली इंद्रियगोचरता व भारलेपण त्यांचे प्रतिमांशी असलेले स्वाभाविक नातेच स्पष्ट करतात.

बोरकरांची भावपरता ही त्यांच्या सौंदर्यजीवी वृत्तीशी निगडित आहे व त्या सौंदर्यजाणिवेला सौंदर्याहून अन्य कोणतेही प्रयोजन नाही. बोरकरांची कविता आशयाच्या अंगाने कधीच विकास पावत नाही. म्हणूनच त्यांच्या कवितेतील प्रतिमा आशयगर्भ किंवा विचारगर्भ कधीच नसतात. इतकेच काय, एका विशिष्ट अर्थाने त्या भावगर्भही नसतात. माझ्या मते भावगर्भ प्रतिमा अखेर एक भाववृत्ती (Mood) सूचित करतात; व बोरकरांची भावपरता याहून वेगळी आहे. (याचे विवेचन माझ्या सोबतच्या लेखात विस्ताराने आले आहे.)

रात्रीच्या खडकातिल
सनईचे गार झरे...
(विंदा करंदीकर)

ही झाली भावगर्भ प्रतिमा. ती एक भाववृत्ती सूचित करते. बोरकरांच्या प्रतिमांना भावगर्भ प्रतिमा म्हणण्यापेक्षा ' रसगर्भ ' प्रतिमा म्हणणे, मला वाटते, अधिक सयुक्तिक

ठरेल. ह्या प्रतिमा भावपर असतातच; पण एखाद्या भाववृत्तीशी (Mood) निगडित असण्यापेक्षा त्या केवळ एक सौंदर्यजाणीव सूचित करतात.

बोरकरांच्या ह्या रसगर्भ प्रतिमासृष्टीचा एक महत्त्वाचा घटक म्हणजे 'संगीत'. संगीताचा उल्लेख टाळून बोरकरांच्या कवितेचा विचारच करता येणे अशक्य आहे. संगीत म्हणजे गेयता नव्हे. अशा तऱ्हेची गेयता बोरकरांच्या कवितेत आहे की नाही ह्याचा मी अजून विचार केलेला नाही.

संगीत हे बोरकरांच्या कवितेचे प्राणतत्त्व आहे. ती त्यांच्या सौंदर्य–जाणिवेची एक प्रबळ प्रेरणा आणि 'परी-'भाषा आहे. बोरकरांच्या कवितेला आशय नसतो असे मी मागे विधान केले आहे. पण म्हणायचेच झाले तर संगीत हाच तिचा आशय म्हणता येईल. बोरकरांच्या कवितेला आलेले भारलेपण संगीतातून निर्माण झालेले असते. कोणताही शब्द, भाव वा प्रतिमा संगीताने भारल्याखेरीज त्यांच्या चांगल्या कवितेत प्रवेशच मिळवू शकत नाही. बोरकरांची कविता जेव्हा संगीताने भारलेली नसते तेव्हा ती सपक वाटते. संगीताची एखादी तान असावी तशीच मुळी बोरकरांची कविता असते.

खिडक्यांवर वाजे वारा ग
चल उघड सुंदरी दारा

असे बोरकर लिहितात तेव्हा खरे म्हणजे ती त्यांच्या शब्दसृष्टीतील संगीताची एक तानच असते. इथे संगीत हाच तिचा आशय असतो.

साहजिकच बोरकरांच्या कवितेत संगीताच्या प्रतिमांना फार मोठे स्थान आहे. बोरकरांच्या काव्यसंग्रहाची नावेदेखील 'जीवनसंगीत', 'आनंदभैरवी', 'चित्रवीणा', 'गितार' अशी संगीताच्या कल्पनेशी निगडित आहेत. पण हा झाला केवळ एक मामुली प्रकार. प्रत्यक्ष कवितेत संगीताच्या प्रतिमांनी केवढे भारलेपण निर्माण केले आहे ते पाहण्यासारखे आहे.

इथेही बोरकर निवेदनाच्या ओघातच ह्या संगीताच्या प्रतिमा आणतात.

'लोचनी ये आज पाणी स्वरस्मृतीने साजणी' ह्या ओळीतील लय आणि शब्दांतर्गत संगीतकळा ह्यातूनच प्रथम भारलेपण निर्माण होते. 'स्वरस्मृतीने' हा एरव्ही जड वाटणारा शब्द त्या लयीत विरघळून जातो. हा परिणाम मनावर वाढत असतानाच, 'भैरवी आलापिते ही रात्र येथे चांदणी' ही आपल्या वृत्ती थरारून सोडणारी संगीताची प्रतिमा येते. पुढेदेखील 'सूर ओथंबून कंठी कर्दळी भारावल्या' अशा तऱ्हेने सगळे वातावरण संगीताच्या सुरांनी भारावून टाकले जाते. हा परिणाम वाढवण्यात निसर्गाच्या प्रतिमांचेही तितकेच साहाय्य झाले आहे. पण त्याचा विचार नंतर करू. 'जपानी रमलाची रात'मध्येदेखील विजेचा दिवा (चांदपाखरू होऊन) 'दीपराग' गात असतो. दुसऱ्या एका कवितेत—

तो वाजल्या हजारो झाडातुनी सतारी

अशी संगीताची प्रतिमा सहजात येते. जिथे प्रत्यक्ष संगीताच्या प्रतिमा नसतात तिथे अन्य प्रकारे त्यांनी हा परिणाम साधलेला असतो.

स्पर्शे तुझिया आणि पियानो थरारला सारा
मजसम त्याच्या कानशिलांच्या झणाणल्या तारा

हा त्यातील एक प्रकार. 'सखे, चल सजवू कार्तिकमास । चांदणे भुलले आज उन्हास' या ओळीत 'भुलले' या शब्दानेदेखील असाच संगीताच्या प्रतिमेचा गोड परिणाम साधला आहे.

बोरकरांच्या कवितेत संगीताला व्यापक स्थान आहे. 'करि सुंदरी स्वरशृंगार' या कवितेत ते म्हणतात :

... गान न ते, फुलणे, लखलखणे
ॐकाराचे अभंग लेणे
दिव्य जिवाचे संपूर्ण जिणे
ऐन्द्रिय साम्यविहार.

ते गान 'फुलायचे', 'लखलखायचे' म्हणजे त्यात दृक्-प्रतिमा (Visual images) यायला हव्यात. नुसत्या दृक्-प्रतिमाही चालणार नाहीत. कारण तो सर्वांगाने घडणारा 'ऐन्द्रिय साम्यविहार' आहे. म्हणजे रंग, रूप, रस, गंध ह्या सर्वच संवेदनांशी निगडित असणाऱ्या प्रतिमा हव्यात. गोव्याचा रंगधुंद निसर्ग डोळे भरून पाहिलेल्या बोरकरांना स्वरशृंगारातून घडणाऱ्या ह्या ऐन्द्रिय साम्यविहारासाठी निसर्गाहून दुसरे कोठले लावण्य-क्षेत्र आढळणार !

बोरकरांच्या कवितेतील संगीताच्या प्रतिमा निसर्गचित्रांच्या संदर्भाने सहज फुलतात, लखलखतात. भैरवीचे आलाप काढते ती चांदणी रात्र, सूर ओथंबून येतात ते कर्दळीच्या कंठात, सतारी वाजतात झाडांतून, 'दीपराग' आळवला जातो तो 'चांदपाखरा'कडून...

बोरकरांच्या निसर्गप्रतिमांतून एक लावण्यसृष्टी साकार होते. रंग, रूप, रस, गंध ह्या आपल्या सर्वच संवेदना तृप्त करणारी ही लावण्यसृष्टी आहे. त्याला 'स्वप्नांची कान्ती' चढून ती गर्द झालेली असते.

बोरकर इंद्रिय-संभ्रम योजून ही लावण्यसृष्टी उभी करतात. तिथे माडांच्या भोवती नुसता संध्याकाळचा प्रकाश पसरत नाही; तर माड पद्मराग वृष्टीत न्हातात. पाऊस पडून गेल्यावर नुसताच लख्ख सूर्यप्रकाश पडत नाही; तर रवी पारा होऊन ठिबकतो. केवड्याचा नुसता धुंद वास पसरत नाही; तर केवडा पातींतून चौघडा वाजवतो उन्हात धुळीचे कण नुसते उडत नाहीत; किरणांत धुळीला सोन्याचा पाळणा मिळतो. हवेत नुसता सुगंध नसतो; हवेत अत्तर तरते. गवतावर नुसती पिसोळी नसतात; ती पुष्पदळांसारखी

वाहात तृणाला भिडतात. गुरांच्या अंगावर मखमल मोहरते. झाडे निळीनिळी होतात. मंद अस्त्रांनी पर्जन्य पडतो. घरांच्या पाषण्यांचे काठ उजेडाने ओलावतात. आसवांच्या लाटांत वाटा पुसल्या जातात; व घर तारू बनून दृष्टीच्या किनाऱ्याला येते.

हे इंद्रिय–संभ्रम विलक्षण गोड असतात व शिवाय गुंतागुंतीचे नसतात.

बोरकरांच्या निसर्गप्रतिमा आणखी एक कार्य करतात. पार्थिव अनुभवाभोवती इंद्रिये रेंगाळत ठेवून पुन्हा दुसऱ्या एका पार्थिव माध्यमानेच त्या अनुभवातील पार्थिव अनुभवाचे उन्नयन करणे, हे कार्य ह्या निसर्गप्रतिमा साधतात.

म्हणजे काय ते एखाद्या उदाहरणाने पाहू. स्त्रीसौंदर्य आणि प्रणय हा बोरकरांच्या कवितेत वारंवार भेटणारा एक अनुभव. हा झाला उघडउघड पार्थिव पातळीवरचा अनुभव. त्या अनुभवातला सगळा मोह आणि गोडवा बोरकर कायम ठेवतात; परंतु असे करतानाच सौंदर्यदृष्ट्या त्याचे वेगळे उन्नयन करतात. 'पाठमोरी पौर्णिमा' ही कविता पाहा. पाठमोरी उभी असलेल्या एका सुंदरीच्या शरीरसौष्ठवाने कवी मोहित झाला आहे, व तिने वळून पाहून आपल्या सामोऱ्या सौंदर्याचेही दर्शन द्यावे अशी कवीच्या मनात गोड इच्छा निर्माण होते. ह्या अनुभवातील मनातील मोह सुरुवातीपासूनच कवितेत भरून जातो.

पाठमोरी मूर्ति तुझी पाहिली मी कौतुके
वाटले त्वत्कुंतली गे गुंतली सारी सुखे
भार त्यांचा गाढ काळा मेघ आषाढातला
का फुलांच्या मार्दवे मानेवरी भारावला

इथे पाहा, सुरुवातीलाच केशसंभार आषाढातला मेघ होऊन पुन्हा फुलांच्या मार्दवाने मानेवर भारावतो. कवीच्या मनातील मोहच एका सुंदर, भारावलेल्या निसर्गप्रतिमेची योजना करतो. (तुलनेने, 'जणु चिंतांचा समूह मागे सारुन तू बांधिला। भव्य हा तव अंबाडा ढिला' हे माधव जूलियन यांनी केलेले वर्णन किती रखरखीत वाटते!)

मूळ पार्थिव अनुभवातील गोडवा वाढवीत पण त्याबरोबरच त्याचे उन्नयन करीत एकामागून एक निसर्गाच्या प्रतिमा ह्या कवितेत येतात. तिच्या मानेचा खुला भाग विजेच्या चंद्रम्याची आठवण करून देतो, आणि तिने परिधान केलेले निळे वस्त्र!

कान्तिपाने धुंद झाले गर्द हे नीलांबर
पोत — छे! स्वर्जान्हवीचा स्रोत हा पाठीवर

तिच्या हातांचा गोड मोहक चाळा होतो आणि अंगठीतला नीळ चमकतो :

पद्मिनी! झाला करांचा गोड चाळा मोहक
आंगठीचा नीळ हासे रम्य संध्यातारक

अंगठीतला नील लगेच रम्य संध्यातारक होतो. तिचे सौंदर्य 'सकच्छ' आहे. तेही कसे—

कच्छ वाटे सिंधुपृष्ठी पंथ ज्योत्स्नामंडित
पाहुनी झाले किती गे प्रीतिभावे पीडित !

पायांत वाकी :—

स्वैर वाकी या रुपेरी—फेस खेळे सुंदर
पावलांच्या लालिम्याला भूमिची थोडी सर

हे चित्र पूर्ण करताना कवी लिहितात :

पाठमोरी तू व्रिजेची रात्र, लावण्ये रमा
हासुनी पाही वळोनी, होउ दे ना पौर्णिमा

इथे निसर्गाच्या प्रतिमा हेदेखील एक पार्थिव माध्यमच. ह्या पार्थिव माध्यमाने मुळातील पार्थिव अनुभवाची गोडी वाढवून पुन्हा त्याचे उन्नयन केले आहे. ह्या उन्नयनामागे नैतिक किंवा आध्यात्मिक दृष्टी नसते हे इथे स्पष्ट केले पाहिजे. हे उन्नयन हा त्यांच्या सौंदर्यजाणिवेचा एक भाग आहे. मूळ अनुभवाचा त्यात संकोच नसतो हेही एक महत्त्वाचे आहे.

निसर्गप्रतिमांचा उपयोग करून मूळ अनुभवाला उत्तान आणि मादकही करता येईल. ना. ब. देशपांडे किंवा पु. शि. रेगे यांनी काही कवितांतून तसे केलेले आहे.

बोरकरांच्या कवितेत मात्र या सौंदर्य-जाणिवेचे उन्नयनच होत असते. 'जपानी रमलाची रात्र'सारखी कविता घेतली की हे अधिक स्पष्ट होईल. ह्या कवितेतील वातावरण उघडउघड erotic आहे, व अखेरपर्यंत ते तसे राहते, ह्याचे एक कारण ही 'जपानी रमलाची रात्र' आहे. त्यामुळे आपोआप त्या चित्रणाला एक वेगळा कोन (angle) येतो. मराठी वातावरण असते तर बोरकरांनी—

जांभ रंगा आला दारी तळी गुलालाची रास
माघ मोहरला अंगी जरा बिलगुनी हास

असे सूचकतेने लिहिले असते— नव्हे, लिहिलेच आहे. 'जपानी रमलाची रात्र'मध्ये त्यांना Erotic वातावरण फुलवायला संपूर्ण वाव मिळतो व त्यांनी त्याचा कोठेच संकोच केलेला नाही. पण हे वातावरण पूर्णपणे फुलत असतानाच त्यांची सौंदर्यजाणीव एक अद्‌भुततेचा ठसा वाचकांच्या मनावर ठेवून जाते व ह्यासाठी निसर्गाच्या प्रतिमाच त्यांच्या साहाय्याला येतात.

इथे तर त्यांच्या निसर्ग-प्रतिमांनी वेगळीच किमया केली आहे. वातावरण आहे

शयनागाराचे. त्यात मादक निळा प्रकाश भरून राहिला आहे. बोरकरांची प्रतिमासृष्टी त्या निळ्या विजेच्या दिव्याचे 'चांदपाखरू' करून टाकते. ते 'दीपराग' गाऊ लागते व त्यामुळे शयनमहालात निळी 'चांदरात' निर्माण होते. erotic वातावरण वाढवणाऱ्या इतर प्रतिमांची योजनाही त्यात विपुल प्रमाणात केली आहे. कुंडीतील पाम हा रतिक्रीडा करणारा कुक्कुट होतो; तर तिच्या हातातले मद्याचे पेले स्तनाकार वाटतात. त्या मद्यापेक्षा ओठांनीच ओठ भाजतात. पण हे सारे होत असतानाच पियानो जळातला यक्ष होतो, हृदय मदाचे मोहळ होते, रेशमी अलकात मासे पोहू लागतात, शेज नौकेप्रमाणे तरंगत डुलू लागते, तर विवस्त्र झालेल्या तिच्या कांतीतून फेनाचे तेज निथळते अवयव मयवनिचे (चपल, चिवट) वेत्र होतात. ह्या सर्व प्रतिमा त्यातील शृंगाराबरोबरच अद्‌भुततेचा ठसा मनावर उमटवतात.

तुझ्या जपानी भाषा-लिपिसम अगम्य सुंदरता
असुनी हाती उरली दुर्लभ आली ना हाता

ह्या ओळी तर परिणामाला पोषकच ठरतात. मात्र असे असूनही मधाचा जांबिया पाठीतून काळजात घालायला तो अनुभव विसरत नाही.

बोरकरांच्या सौंदर्यजाणिवेच्या घडणीत आध्यात्मिक व धार्मिक संस्कारांचा किती भाग आहे हा एक वेगळा शोध ठरेल. पण ह्या सौंदर्यजाणिवेचा आविष्कार करताना बोरकरांनी आध्यात्मिक परिभाषेचा अनेकदा उपयोग केला आहे व तोही त्यांच्या प्रतिमासृष्टीचा एक महत्त्वाचा भाग आहे, तसाच त्यांच्या शब्दकळेचाही एक भाग आहे.

चराचराची जीवनयात्रा
चाले गुंगत ज्या हरिमंत्रा

अशा रूपात तिचा एक आविष्कार होतो. तर 'पहा पहा परसात हरीच्या रुमडाला सुम आले ग' अशा रूपात दुसरा. कधी प्रत्यक्ष आध्यात्मिक परिभाषेतील प्रतिमा नसतात; पण पौराणिक प्रतिमा असतात. 'मीलनक्षेत्र' कवितेत संध्या 'राधा तांबुस गोरी' होते; तर 'झाडे झाली निळी निळी'मध्ये पौराणिक कल्पनांतूनच सगळी प्रतिमासृष्टी विनटली आहे. कधी प्राचीन श्रद्धा-संस्कारांतून घडलेल्या प्रतिमा 'ते कर मन्मातेचे'-सारख्या कवितेत येतात.

बोरकरांच्या प्रतिमासृष्टीचा साकल्याने विचार करता ती भारतीय साहित्य, कला आणि संस्कृती यांतील श्रद्धा, संकेत आणि शब्दकळा यांच्या संस्कारातून निर्माण झाली आहे; पण स्वतःच्या स्वतंत्र आणि विशुद्ध सौंदर्यजाणिवेत रुजलेली आहे, असा प्रत्यय येतो. गोव्यातील रंगधुंद निसर्ग व पोर्तुगीज समाज आणि साहित्य यांचा सहवास त्यांच्या प्रतिमासृष्टीची ही रसप्रसन्नता वाढवण्यास उपकारकच ठरला.

ही प्रतिमासृष्टी रसगर्भ आहे, गोड आहे, सुंदर आहे, आर्द्र-ओली आहे, डोळे

निववून टाकणारी आहे, तशीच सर्व इंद्रियसंवेदनांना तृषित करून तृप्त करणारी आहे.

ती चांगल्या अर्थाने सांकेतिक आहे; किंवा यथार्थपणे म्हणायचे तर संकेताधिष्ठित आहे.

ती स्वप्नाळू आणि काव्यात्म (poetically poetic) आहे व इंद्रियसंभ्रमामुळे तिचा गोडवा अधिकच वाढला आहे. 'स्वप्नांची कांती' असलेले वेगळेच विश्व तिने निर्माण केले आहे. या विश्वाला स्वतःची बेहोषी आणि धुंदी आहे.

ही ताल-सूर-रंग-गंधात घोळलेली प्रतिमासृष्टी जेव्हा मर्ढेकरी कवितेच्या धक्क्याने आपली काव्यमूल्ये तपासून घेण्याच्या भरात—

कुठे आवळीवरी कावळा
मावळतीची शकून सांगे

अशी कवाईत करू लागते, तेव्हा बोरकर नेमके काय साधतात ते मला अजून तरी कळलेले नाही.

कारण बोरकरांच्या कवितेतील प्रतिमांची गुंफण ज्या तत्त्वांनुसार होते ती तत्त्वेच आधुनिक कवितेपेक्षा वेगळी आहेत असे मला वाटते.

बोरकरांची कविता ही शब्दसृष्टीतील संगीताची एखादी गोड तान असावी तशी आहे. याचा निर्देश मी आधी केला आहेच. 'गान न ते, फुलणे, लखलखणे' अशा तऱ्हेने तीत प्रतिमा मुक्तपणे खुलतात, फुलतात हा मुक्त आविष्कार त्यांच्या या नव्या रचनेत बसणारा नाही व ती तानच त्यामुळे अवघडते— हरवल्यासारखी वाटते.

शिवाय सौंदर्य-लोकात घेऊन जाणाऱ्या बोरकरांच्या स्वप्नाळू काव्या मतेला एक निराळीच संपन्नता आहे. सुदैवाने त्यांचे हे स्वप्नाळू, काव्यात्म सौंदर्यविश्व अजून अभंग राहिले आहे. ह्या कोटीचे नसले तरी मंगेश पाडगावकरांपाशीही असेच एक सुंदर काव्यात्म भावविश्व होते; परंतु वास्तवाची ठेच लागून 'विदूषक'मध्ये त्या भावविश्वाने स्वाभाविकपणे वेगळे रंगरूप धारण केलेले दिसते. हा फरक मला स्वाभाविक वाटतो; पण बोरकरांचे तसे नाही. बोरकर अजूनदेखील—

सरिंवर सरी आल्या ग...

असे धुंदीत गाऊ शकतात; व तीच कविता आपणास गोड वाटते. बोरकरांची स्वप्नाळू काव्यात्म अंतःसृष्टी अजूनही अभंग राहिलेली आहे ह्याचीच ही खूण आहे.

मला ह्याचे मोल अतिशय मोठे वाटते. अशा स्वप्नाळू काव्यात्म वृत्तीला प्रत्येकच कालखंड तसे पाहिले तर प्रतिकूल असतो. कारण वास्तवात नेहमीच संघर्ष असतात व त्यात ही काव्यात्म सृष्टी केव्हाच होरपळून जाते. अशा वेळी कित्येक कवी खोटीच बेगडी स्वप्नसृष्टी उभारून त्यात खोटेखोटेच रमतात. बोरकरांच्या बाबतीत तसे झालेले नाही. तिचे स्वप्नांचे रंग आपल्या सौंदर्यजाणिवेला तरल आणि संपन्न करणारे आहेत.

आजचे युग तर ह्या स्वप्नाळू काव्यात्मतेला सर्वार्थानेच प्रतिकूल आहे. या युगाच्या भयानक वास्तवतेचे दर्शन आजच्या कवितेतून घडत आहे.

कार्तिकातले गव्हाळ ऊन
जरी मनाची अशा रितीने
फाडुनि बघते ढिली कातडी
जखम आतली जुन्या भितीने
तरीहि येतो वास फुलांना
तरीहि माती लाल चमकते...

असे आश्चर्य मर्ढेकरांची कविता करते. मनाची कातडी फाडून आतली जखम पाहणारी ही विदारक मर्ढेकरी जाणीव बोरकरांच्या एकंदर काव्यप्रकृतीत न बसणारी. पण या अशा युगातच—

सखे चल सजवू कार्तिक मास
चांदणे भुलले आज उन्हास

असे गुणगुणत एका वेगळ्या पातळीवरच्या गोड आणि अविकृत भावसौंदर्याला सहज सामोरी जाणारी त्यांची कविता हीदेखील वेगळ्या मोलाची ठरते.

मनातल्या प्रखर उन्हाला अशी चांदण्याची भूल देण्याची किमया बोरकरांची कविता जेव्हा करते, तेव्हा तिने आपल्या मनाचे एका सुंदर यक्षभूमीत सहज रूपान्तर करून टाकलेले असते व तेथे ऐकू येत असते आपल्याला केवळ गंधर्वगान!

त्याच सुरांनी आपण भारावून, ओथंबून गेलेलो असतो!

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२९६६
वा. क्र. २३७३३
निबंध १२७१ ८३
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

'मांडवी' : बोरकर षष्ठ्यब्दी विशेषांक, नोव्हेंबर १९७०

६

गीतकार माडगूळकर

'प्रपंच' चित्रपटात माडगूळकरांचे एक अतिशय गाजलेले गीत आहे :

फिरत्या चाकावरती देसी मातीला आकार
विठ्ठला, तू वेडा कुंभार!
माती, पाणी, उजेड, वारा
तूच मिसळसी सर्व पसारा
आभाळच मग ये आकारा
तुझ्या घटांच्या उतरंडीला नसे अंत, ना पार!

मला वाटते, माडगूळकरांच्या गीतरचनेतदेखील लयीच्या फिरत्या आंदोलनांवर असेच एक अर्थाचे आभाळ आकाराला आलेले आहे. त्याचा पसारा मोठा आहे. आणि एका विशिष्ट अर्थाने त्यांच्या त्या गीतांच्या उतरंडीलादेखील 'नसे अंत, ना पार' असे आपण म्हटले तर ते अतिशयोक्तीचे ठरणार नाही

पण माडगूळकरांच्या ह्या गीत-रचनेकडे प्रत्यक्ष वळण्यापूर्वी 'गीत' ह्या रचनाप्रकाराची काही वैशिष्ट्ये लक्षात घेणे मला अगत्याचे वाटते. हे विवेचन मी थोड्याशा विस्तृतपणे करणार आहे. याचे कारण कविता आणि गीत ह्या रचनाप्रकारांची आपण मनात अनेकदा गल्लत केलेली असते. त्यामुळे ह्या दोन्हीही रचनाप्रकारांचा आस्वाद घेताना आपल्या मनाचा अनेकदा गोंधळ झालेला असतो. गीतरचनेविषयीच्या कल्पनांबाबत तर हा गोंधळ अधिकच प्रमाणात दिसून येतो. त्यामुळे माडगूळकरांच्या गीतरचनेकडे वळण्यापूर्वी गीत आणि कविता—विशेषतः गीत आणि भावकविता यांचे गुणधर्म लक्षात घेतले तर ते विवेचन माडगूळकरांच्या गीतांचा आस्वाद घेताना अनेक दृष्टींनी उपयुक्त ठरेल.

'गीत' (song) आणि भावकविता (lyric) हे दोन अगदी भिन्न प्रकारचे

रचनाबंध आहेत. इंग्रजी अमदानीत, केशवसुतांच्या काळात, मराठी कवितेला जे नवे वळण लागले ते प्राधान्याने इंग्रजी कवितेतील (lyric) ह्या काव्यप्रकाराच्या परिचयाने. ह्या संस्कारातून स्फुरलेल्या स्फुट, निर्भरशील मराठी कवितेला, सुरुवातीला lyric चे शब्दशः भाषान्तर म्हणून, 'वैणिक' हे नाव देण्यात आले. 'वैणिक'ऐवजी 'भावगीत' हा सुटसुटीत शब्दप्रयोग वापरला जाऊ लागला. 'भावगीत' हा शब्दप्रयोग आता चांगलाच रूढ झालेला असला, तरी अलीकडे त्याच्या जोडीला किंवा त्याच्याऐवजी 'भावकविता' हा आणखी एक शब्दप्रयोग योजण्यात येतो, व तो अशा प्रकारच्या कवितेच्या स्वरूपावर अधिक अर्थपूर्ण प्रकाश टाकणारा आहे. केशवसुत ते मढेकर आणि त्यानंतरची आजतागायतची मराठी कविता सगळीच ह्या एकाच प्रकारात समाविष्ट होणारी नसली, तरी ह्या कवितेची प्रेरणा आणि तिचा विकास Lyric ह्या काव्यप्रकाराशी संलग्न आहे यात शंका नाही. मराठी कवितेसंबंधी जो विचार केला गेला आहे तोही मुख्यतः ह्या कवितेच्या संदर्भात.

मधल्या काळात एका विशिष्ट प्रकारच्या हलक्याफुलक्या गेय रचनेला 'भावगीत' या नावाने संबोधले जाऊ लागले. मात्र ह्या रचनेची कोणी गंभीरपणे दखल घेतली नाही. 'उथळ आणि नकली नवलाईची रचना' अशा शब्दांत ह्या रचनाप्रकाराची संभावना होऊ लागली. असे होणे स्वाभाविक होते. कारण भावगीत ह्या नावाखाली खपणारी बरीचशी रचना खरोखरच उथळ, निःसत्त्व आणि नकली नवलाईने नटलेली होती. मध्यंतरी तर भावगीतांचे एक मोठेच पेव फुटले होते. आणि पुढेपुढे त्यात भावगीतापेक्षा भावगीतगायक हाच महत्त्वाचा घटक ठरू लागला.

ह्या सगळ्या गोंधळात अस्सल भावगीतगायक आणि अस्सल भावगीत ह्यांच्या गुणविशेषांची जाण ठेवणे कठिण होऊन बसले. ह्या रचनाप्रकाराविषयी काही मोघम, तर काही विपरीत कल्पना प्रसृत झाल्या. इथे शब्दाला किंवा अर्थाला प्राधान्य नसते, गायकाच्या 'गळ्या'वरच ही रचना 'बेतलेली' असते, शब्द खुंट्यासारखे असून त्यांभोवती तानांच्या भेंडोळ्या गुडाळल्या जातात, अशा प्रकारच्या कल्पना प्रसृत झाल्या. आता एका विशिष्ट प्रकारच्या म्हणजे रागदारीत गायल्या जाणाऱ्या नाट्यसंगीतात शब्दांना अतिशय गौण स्थान असेलही; पण त्यामुळे सर्वच गेय रचनेविषयी असे सरसकट धोपट विधान करता येणार नाही.

गेय रचनेविषयी ज्या अनेक विचित्र कल्पना पसरलेल्या आहेत त्याला हलकीफुलकी भावगीतेही अनेक परीने कारणीभूत झाली. म्हणूनच भावगीत ह्या कल्पनेकडून मला इथे 'गीत' ह्या कल्पनेकडे वळावेसे वाटते. कारण माडगूळकरांच्या रचनेचा विचार करताना माझ्या मनात तथाकथित भावगीतांचा हलकेफुलकेपणा, नकलीपणा अभिप्रेत नाही. शिवाय 'गीत' ह्या शब्दामागे एक प्राचीन परंपरा आहे, व तोही अर्थ माझ्या मनात आहे.

गीत आणि भावकविता हे दोन अगदी भिन्न प्रकारचे रचनाबंध आहेत, असे मी

वर म्हटले. केवळ गेयतेमुळे हा फरक पडला आहे का ? नाही. कविता ही मूलतः गाण्यासाठी नसली, तरी श्रेष्ठ गायक–गायिकांनी उत्कृष्ट चाली लावल्यामुळे केशवसुत, तांबे, बी, बालकवी, रेंदाळकर, गोविंदाग्रज, ज. के. उपाध्ये, मायदेव, माधव जूलियन, यशवंत, केशवकुमार, कुसुमाग्रज, बोरकर, अनिल, काणेकर, ना. घ. देशपांडे, मनमोहन, मर्ढेकर, पाडगावकर, कांत, करंदीकर, बापट, शांता शेळके, इंदिरा संत, आरती प्रभू इत्यादी भिन्नभिन्न प्रकृतीच्या कवींच्या कवितांच्या अनेक ध्वनिमुद्रिका आज लोकप्रिय झाल्या आहेत. ह्यांपैकी तांबे, बोरकर किंवा ना. घ. देशपांडे यांची काही काव्यरचनाच गीतरचनेला जवळ असलेली आहे; तर मनमोहन, पाडगावकर, शांता शेळके यांनी कवितेच्या जोडीला निराळी अशी गीतरचना केली आहे. ह्याउलट गीतरचनेच्या जोडीला माडगूळकरांनी काही ‘ व्रतस्थ ’ कविताही लिहिली आहे.

म्हणजे केवळ गेयतेमुळे हा फरक पडत नाही. मग कशामुळे ? माझ्या मते भावकवितेत ‘ कवी ’ हा केंद्रस्थानी असतो; तर गीतरचनेत ‘ लोकमानस ’ हे केंद्रस्थानी असते. ह्याचा अर्थ असा की, कवी ज्या भाषेत जन्माला आलेला असतो त्या भाषेचा, त्या भाषेत व्यक्त झालेल्या मनोव्यापारांचा, सांस्कृतिक कल्पनांचा, प्रतिमांचा आपल्या रचनेत तो उपयोग करून घेईल. (कदाचित तो ह्याच्या जोडीला इतर भाषांतीलही ह्या गोष्टी घेईल.) पण अखेर त्याची कविता ही त्या भाषेपासून किंवा कोणत्याही भाषेपासून अलग, त्याच्या स्वतःच्या विश्वाची अशी एक स्वतंत्र आणि स्वयंपूर्ण निर्मिती असते. एक तऱ्हेच्या उत्कट अंतर्मुखतेमुळे तिला स्वतःची लय प्राप्त होते आणि कवीच्या व्यक्तित्वाच्या रंगरेषांतून तिला आकार आलेला असतो. उदाहरणार्थ,

कोठून येते मला कळेना
उदासीनता ही हृदयाला
काय बोचते तेच कळेना
हृदयाच्या अंतर्हृदयाला

ह्या बालकवींच्या ओळी पाहा. ही भाषा आपल्या परिचयाची असली तरी तिच्यातून व्यक्त झालेली हुरहुर, उदासीनता त्या भाषेशी निगडित नाही. ती हुरहुर, उदासीनता एका व्यक्तिगत तीव्र मनाची आहे. म्हणूनच येथे भाषेचा सामुदायिक उपयोग गळून पडतो. म्हणूनच ह्या कवितेचा परिणाम व्यक्तिगत स्वरूपाचा होतो. रसिक वैयक्तिक रीत्या ह्या कवितेचा आस्वाद घेऊ शकेल. पण ह्या कवितेचे सामुदायिक वाचन शक्य नाही.

आणखी एक उदाहरण म्हणून इंदिरा संतांच्या इथे सहज आठवलेल्या ओळी पाहा :

—तू गेल्यावर नसते मीही
नसते माझे...माझे काही

डरलेली ही अशी कोण मी
माहित मजला नाही...नाही

किंवा

—निखळे कधि अश्रु एक
ज्यात तुझे बिंब दिसे
निखळे निःश्वास एक
ज्यात तुझी याद असे
पण तिथेच ते तिथेच
मिटून ओठ संपणार
व्रत कठोर हे असेच
हे असेच चालणार

तुलनेसाठी माडगूळकरांचे 'लाखाची गोष्ट' या चित्रपटातील पुढील गीत आठवून पाहा :

ऐकशील का रे माझे अर्थहीन गीत ?
दूर दूर जाते धरुनी उरी तुझी प्रीत !

ह्याचा अर्थ, लोकमानसाशी किंवा भाषेच्या सामुदायिक स्वरूपाशी कवीने फटकून वागायचे ठरवलेले असते असे नाही. कधीकधी काही कवितांची भाषा, भाव, कल्पना, प्रतिमा किंवा लय ही लोकमानसाला नकळत समांतर असतात व काहीएका मर्यादेत त्यांचे आवाहन सामुदायिक स्वरूपाचे होऊ शकते. इंदिराबाईंची 'अजून नाही जागी राधा' ही कविता त्यामुळे गेय झाली आहे. पण नेहमीच असे होईल असे नाही व कवीचा तो हेतूही नसतो. पु. शि. रेगे यांची 'त्रिधा राधा' ही कविता काही अंशी गेय होऊ शकलेली नाही.

गीतरचनेत मात्र लोकमानस हे केंद्रस्थानी असते. गीतरचनेची पाळेमुळे आपल्या सांस्कृतिक जीवनात अपरिहार्यपणे खोलवर रुजलेली असतात असे मला वाटते. हे लोकमानस हे काय प्रकरण आहे ? अखेर प्रत्येक व्यक्तीचे मन वेगळे आणि पुन्हा सगळी मने इथूनतिथून सारखीच, हेच खरे सत्य नव्हे काय ? मग लोकमानस हा आणखी काय वेगळा प्रकार आहे ? ह्या शंकेचे उत्तर मिळणे कठिण नाही. केशवसुत म्हणतात त्याप्रमाणे—

कोठेही जा पायाखाली तृणावृता भू दिसते
कोठेही जा डोईवरती असते नीलांबर ते

हे खरे असले तरी प्रत्येक भूप्रदेशाचे स्वतःचे असे एक वेगळे सौंदर्य असते. म्हणूनच कलावंत प्रवासवर्णनकार 'गोपुरांच्या प्रदेशात', 'निळे डोंगर, तांबडी माती', 'सोनेरी उन्हात पाचूची बेटे' इत्यादी शब्दचित्रांनी त्या त्या प्रदेशाचा चेहरा, रंगरूप रेखाटण्याचा प्रयत्न करतात. ह्या अर्थाने प्रत्येक समाजाचे एक विशिष्ट मन असते. तेच लोकमानस. त्यात त्या समाजाचा सगळा इतिहास, संस्कृती, परंपरा, भाव-भावनांची, विचारविकारांची वळणे, आर्थिक दारिद्र्य वा संपन्नता, तऱ्हेतऱ्हेचे संकेत इत्यादी अनेक दृश्ये आणि अदृश्य घटक समाविष्ट झालेले असतात. हे घटक त्या लोकमानसाच्या चैतन्याचाच एक भाग बनतात. म्हणजेच लोकमानस म्हणजे केवळ एक समुदाय किंवा जड गोळा नसून त्याला चैतन्यशील अस्तित्व असते.

ह्या लोकमानसाच्या चैतन्याशी गीतरचना अनेक प्रकारे निगडित असते. खरे म्हणजे हे नाते फार सनातन आहे. श्रम करणारी माणसे श्रम हलके वाटावेत म्हणून गात असताना त्यांच्या गाण्यातून भाषा जन्माला आली, अशी भाषेच्या जन्माची एक उपपत्ती मानली जाते. ही उपपत्ती खरी असो किंवा चुकीची असो, एके काळी समाज गाणारा होता ही कल्पना अगदी तर्काला सोडून आल्यासारखी वाटत नाही. समाज गात असला पाहिजे — आपले श्रम हलके करण्यासाठी, आपल्या मनाचा आनंदोत्सव साजरा करण्यासाठी, आपले दुःख इतरांच्यामध्ये विभागून सुसह्य करण्यासाठी, आणखी इतर कितीतरी कारणांसाठी. त्यांतील काही श्रमगीते असतील, काही नृत्यगीते असतील, काही भावना छेडणारी असतील, तर काही प्रसंगवर्णनात्मक असतील. पण ह्या सर्वांना अखेर एक सामुदायिक अर्थ असला पाहिजे. हा सामुदायिक अर्थ आणि त्याचे ताल-लय इत्यादी संकेत त्या-त्या समाजाच्या भाषेत चांगलेच भिनलेले असतात. ते त्या भाषेपासून अलग करता येत नाहीत.

आधुनिक युगात तो गाणारा समाज अनेक कारणांनी हळूहळू नाहीसा होत आहे. पण तो गायचा थांबला असला तरी 'गाणे' ही समाजाची एक मानसिक गरज आहे. आजचा गीतकार ही समाजाची मानसिक गरज काही अंशाने पुरी करतो असे म्हणता येईल.

'काही अंशाने' असे म्हणायचे कारण हे की, आजचा गीतकार केवळ त्या गाणाऱ्या समाजाचे आजच्या काळात प्रतिनिधित्व करतो असे म्हणता येणार नाही. लोकमानसाशी त्याचे नाते राहते; पण त्याची भूमिका कितीतरी बाबतींत वेगळीदेखील असते. उदाहरणार्थ, तो नुसते गीत लिहीत नाही; तर त्या रचनेतून तो एक 'कलाकृती' निर्माण करू पाहतो. हा एक महत्त्वाचा फरक आहे. म्हणजेच आजचा गीतकार हा प्राधान्ये कलाकार आहे.

भावकवितेत 'कवी' हा केन्द्रस्थानी असतो; तर गीतरचनेत 'लोकमानस' हे केन्द्रस्थानी असते, ह्या विधानातून समजुतीचा एक घोटाळा निर्माण होण्याची भीती आहे. तो हा की, फक्त कवी तेवढा काहीतरी वेगळे, स्वतःचे सांगत असतो; तर गीतरचना

केवळ सांकेतिक, पारंपरिक, स्थूल स्वरूपाची असते. ‘ कौशल्य सारे रचनेत आहे ’ अशा प्रकारची. तिच्यात नावीन्य असे काही नसतेच. पण ही सर्वस्वी चुकीची समजूत होय. कवी आणि गीतकार यांच्या भूमिका आणि प्रेरणा भिन्न असतात, एवढाच त्याचा अर्थ. पण दोघांना अखेर साधायची असते एकच गोष्ट— ती म्हणजे ‘ निर्मिती ’. कारण दोघेही अखेर कलाकार आहेत, व त्यामुळे दोघांचेही यश अखेर ह्या निर्मितीच्या गुणवत्तेवर अवलंबून असते.

मात्र दोघांचे मार्ग भिन्न असतात. जे व्यक्तिगत आहे त्याला सामुदायिक नव्हे, पण ‘ विश्वात्मक ’ रूप कसे द्यायचे ही कवीची धडपड असते. ‘ विश्वात्मक ’ याचा अर्थ, कवितेचे सामुदायिक वाचन शक्य नसले तरी व्यक्तिशः प्रत्येक रसिकाला तिचा उत्कटतेने आस्वाद घेता आला पाहिजे. ह्याच्या उलट जे स्थूल आहे, सर्वसामान्य आहे, त्याला विवक्षित (particular) रूप कसे द्यायचे, ही गीतकाराची समस्या असते. म्हणून गीतामध्ये सर्वनामांचा आणि संबोधनांचा किती वारंवार उपयोग केलेला असतो ते पाहण्यासारखे आहे. माडगूळकरांचीच काही उदाहरणे घेऊ :

बाई मी विकत घेतला श्याम ।

विठ्ठला, तू वेडा कुंभार ।

हरि थेंब घे रे दुधाचा ।

अशी उदाहरणे कितीतरी देता येतील. ह्याखेरीज विशेषणे, क्रियाविशेषणे इत्यादींचा विपुल उपयोग केलेला असतो. कित्येकदा वेगळ्या ‘ भूमिका ’ निर्माण करून त्यांद्वारे हा परिणाम साधला जातो. गीतामधील भाव एक विवक्षित (particular) रूप घेऊन रसिकाच्या मनावर बिंबवावा असा त्यामागे प्रयत्न असतो.

लहान मुले कित्येकदा चंद्राशी खेळ खेळण्यात रंगतात. ती निरनिराळ्या जागा बदलून पाहतात, तरी चंद्र आपला त्यांच्या सोबतीला असतोच. अनेक मुले निरनिराळ्या ठिकाणी उभी राहिली तरी प्रत्येकाला चंद्र त्याच्याच सोबत खेळत आहे असे वाटते. त्यांना मोठी गंमत वाटते. गीताचा संस्कार काहीसा असाच असतो. गीत हे एखाद्या चंद्राप्रमाणे प्रत्येक रसिकाच्या अंतःकरणावर परिणाम करते. त्या गीतामागे लोकमानस चंद्रामागील विस्तीर्ण आकाशाप्रमाणे पसरलेले असते. म्हणून गीताचा समूहात बसून आपण आस्वाद घेऊ शकतो. तिथे एकाकीपणा जाणवत नाही. प्रत्येकाला, लहान मुलाला चंद्र वाटतो त्याप्रमाणे, गीत स्वतःसाठी एक विवक्षित रूप प्रकट करीत आहे असे वाटते; आणि तरीही आपण त्याचा एकत्र आस्वाद घेतो. शिवाय चंद्राप्रमाणे गीताचा — मग ते कोणताही भाव व्यक्त करणारे असो — प्रत्यय नेहमी आल्हाददायक असतो. उलट भावकविता दूर लुकलुकणाऱ्या एखाद्या ताऱ्यासारखी असते. चंद्राप्रमाणे ती सोबत करीत नाही. उलट त्या ताऱ्याकडे पाहताना आपली एकाकीपणाची जाणीव अधिक वाढते.

कविता ‘ लिहिलेली ’ असते. ती आपण ‘ डोळ्यां ’नी वाचतो. आणि डोळ्यांनी वाचीत असतानाच ‘ मना ’नेही वाचतो. अनेकदा हे वाचन ‘ मूक ’पणे चालते. भाव-कवितेला अशी ‘ मूकता ’ असते. पु. शि. रेगे यांची पुढील लहानशी कविता वाचून पाहिली की लक्षात येईल :

चित्रागत ती सारस जोडी;
कमळे काही मिटती, उघडी;
किंचित् हिरवळ तळ्याकाठची;
दुपार कलती ग्रीष्मामधली;
मोर केकती दूर कुठे तरी...

सारे उरात साठवायचे—
आठवायचे
डोळ्यांनी
पुन्हा पुन्हा अन् कधी तरी...
भरलेल्या या डोळ्यांनी !

ह्या कवितेचा आस्वाद आपण मूक वाचनानेच घेऊ शकतो. गीतरचनेला ह्याउलट एक तऱ्हेची ‘ मुखरता ’ आवश्यक असते. माडगूळकरांच्या पुढील ओळी पाहा :

गवत उंच दाट दाट
वळत जाय पायवाट
वळणावर अंब्याचे—
झाड एक वाकडे !
(चित्रपट : ‘ लाखाची गोष्ट ’)

गीताला अशी एक ‘ मुखरता ’ आवश्यक असते. कारण आपण गीत आधी ‘ कानांनी ’ ‘ ऐकतो ’. ते ऐकत असतानाच त्यातील लयीच्या अनुरोधाने ‘ डोळ्यां ’समोर एक चित्र उलगडते. कान आणि डोळे ह्यांच्या द्वारे गीताचा मनावर परिणाम होत असतो.

गोऱ्या गोऱ्या वहिनीची अंधाराची साडी
अंधाराच्या साडीवर चांदण्याची खडी
चांदण्याच्या पदराला बिजलीचा बाण
दादा मला एक वहिनी आण

ह्या ओळींतील बालमनाचा गोडपणा लयीच्या अनुरोधाने उलगडणाऱ्या चित्रामुळेच मनावर ठसतो.

ह्याचा अर्थ, गीतातून अबोल, हळुवार भाव किंवा कुजबुज व्यक्त होत नाही असे नाही. सबंध गीतरचनेलाही अशी एक मूकता असू शकेल; पण तिची पद्धत मात्र वेगळी असेल. नाटकामध्ये दोन व्यक्तींमध्ये खाजगी कुजबुज चाललेली असते किंवा एखादी व्यक्ती स्वतःशीच काहीतरी पुटपुटत असते, पण ती कुजबुज किंवा ते पुटपुटणे तितक्याच हलक्या स्वरात प्रेक्षकागारातील शेवटच्या रांगेतील प्रेक्षकापर्यंत पोचावे लागते. तसेच गीतातील मूकतेचेही आहे. त्यातील मूकताही एका विशिष्ट पद्धतीने 'मुखर' व्हावी लागते.

सहज सख्या एकटाच येई सांजवेळी
वाट तुझी पाहिन त्या आम्रतरुखाली...

ह्या सूर्यकान्त खांडेकरांच्या गीतात अशी एक व्याकुळ भाव निर्माण करणारी मूकता प्रत्ययास येते.

ह्या एकाच बाबतीत नव्हे, तर अनेक बाबतींत गीत आणि नाटक ह्यांत मला साम्य जाणवते. इतर वाङ्मयप्रकारांहून नाटक हा वाङ्मयप्रकार जसा वेगळा मानावा लागतो, त्याच अर्थाने इतर काव्यप्रकारांहून गीत हा काव्यप्रकारदेखील वेगळा मानला पाहिजे. दोघांचेही समुदायाशी—समुदायाच्या चैतन्याशी—एक विशिष्ट प्रकारचे नाते असते. ह्या दोन्ही लेखनप्रकारांत रचनेचे कसब हा एक महत्त्वाचा भाग असतोच. तसे पाहिले तर प्रत्येकच वाङ्मयप्रकारात रचनेचा भाग असतोच — अगदी उत्कट आणि उत्स्फूर्त भावकवितेतदेखील. तरी पण गीत आणि नाटक ह्यांच्याबाबत हे कसब वेगळे आणि विशिष्ट प्रकारचे असते व त्याला काही बाह्य अवधाने संभाळावी लागतात. उदाहरणार्थ, प्रेक्षकांना एकाच वेळी एकाच जागी किती काळ बसता येणे शक्य आहे ही त्यांची बसण्याची सहनशीलता नाटककाराला अप्रत्यक्षपणे विचारात घ्यावी लागते. रंगभूमीवरचा एकही क्षण रिकामा जाऊ द्यायचा नाही, एखादे पात्र पुन्हा वेष बदलून रंगभूमीवर येणार असेल तर मध्ये किती वेळ जाऊ द्यायचा, अशासारखेही विचार त्याला करावे लागतात. संवाद हे एकच माध्यम आपण वापरणार आहोत आणि अखेर हा एक 'दृश्य' रचनाप्रकार आहे, ह्याचेही भान त्याला ठेवावे लागते. तत्कालीन प्रेक्षकांच्या सर्वसामान्य अभिरुचीपेक्षाही तत्कालीन रंगभूमीची तांत्रिक बाजू त्याला विशेष लक्षात घ्यावी लागते. ज्या काळात प्रकाशयोजना इत्यादी तांत्रिक अंगांचा उपयोगच केला जात नव्हता त्या वेळी नाटककाराला सर्व काही संवादांतून शब्दांच्या द्वारेच हे सगळे परिणाम साधावे लागतात. आज रंगसूचनांचा उपयोग करून नाटककार अनेक गोष्टी साधू शकतो. अशी अनेक अवधाने नाटककाराला संभाळावी लागतात. गीतकाराचेही काहीसे असेच आहे. हा एक 'श्राव्य' रचनाप्रकार आहे हे लक्षात ठेवून त्याला सर्व परिणाम साधायचे असतात. नाट्यप्रयोगाच्या वेळी मागचा प्रसंग पुन्हा उलटून पाहून किंवा पुढले काही प्रसंग आधीच चाळून, त्यांवर नजर टाकून आपण नाटकाचा एकंदर अंदाज घेऊ शकत

नाही. गीताच्या बाबतीतही तसेच आहे. ते ऐकताना आधी ऐकलेला शब्द पुन्हा 'पाहता' येत नाही व पुढे येणाऱ्या शब्दावरदेखील आधी 'नजर' टाकता येत नाही. ह्या दोन्ही वाङ्मयप्रकारांचे सर्व परिणामांचे बळ चालू क्षण हेच असते. हा चालू क्षण 'झालेल्या'ची स्मृती साठवून 'होणाऱ्या'ला सन्मुख होण्याइतका प्रभावी, चैतन्यशील, रसरशीत तसेच वेग आणि लयीची वेगवेगळी वजने तोलून भावनांचे विविध प्रकाशझोत दर्शवणारा असावा लागतो. बघताबघता हा चालू क्षण भूतात जमा होऊन पुढील क्षणाला जन्म देत असतो. नाटक आणि गीत ह्या दोन लेखनप्रकारांखेरीज इतर लेखनप्रकारांत चालू क्षणावर इतके वजन पडायचे कारण नसते. आपण पुढचीमागची पाने केव्हाही आपल्या सोयीने चाळून पाहू शकतो. त्या कृतींच्या आस्वादात त्यामुळे खंड पडत नाही. उलट नाटकाच्या आणि गीताच्या आस्वादाला एक तऱ्हेची अखंडता आवश्यक असते. हप्त्याहप्त्याने आठवडाभर नाटकाचे वेगवेगळे प्रसंग आपण पाहिले तर त्याचा आस्वाद घेताच येणार नाही. गीतदेखील तुकड्यातुकड्याने, वेळ मिळेल तसे ऐकून त्याचा आस्वाद घेता येणार नाही.

प्रत्येक भाषेचे लय आणि ताल यांचे विशिष्ट ढंग असतात. ते गीतकाराला लक्षात घ्यावे लागतात. गीताची अर्थघनता वाढते ती लोकमानसावर खोलवर रुजलेल्या अनेक प्रतिमा, श्रद्धा, भावनांच्या विशिष्ट प्रतिक्रिया यांतून. गीतकाराची शब्दकळा ह्या विशिष्ट हेतूसाठी चांगली पोसली जावी लागते. किंबहुना अशी एक विशिष्ट ग्रहणक्षमता त्याच्यापाशी असावी लागते.

आजचा गीतकार हा स्वतःच गायक असतो असे नाही. अर्थात गायक हा आणखी एक बाह्य घटक त्याच्या रचनेशी प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष निगडित असतो.

गीत आणि नाटक ह्या लेखनप्रकारांच्या बाबतीत अशी अनेक अवधाने संभाळावी लागतात. इथे दोन गोष्टी स्पष्ट केल्या पाहिजेत : 'अवधान संभाळावे लागते'; 'लक्षात घ्यावे लागते', 'परिणाम साधावे लागतात' इत्यादी शब्दप्रयोग मी वर केले. ही एक स्पष्ट करण्याची पद्धत झाली. नाटककार किंवा गीतकार जाणीवपूर्वक कृत्रिम अट्टाहासाने असे काही करीत बसत नाही व मलाही तसे सुचवायचे नाही. खरे म्हणजे प्रत्येक चांगल्या नाटककारापाशी वा गीतकारापाशी ही अवधाने संभाळणारी एक उपजत दृष्टीच असते. काही अवधाने थोड्याफार अनुभवाने त्याच्या लक्षात येतात, व पुढे तर ती त्याच्या चांगलीच अंगवळणी पडतात. समोर कचरा आला की डोळ्यांच्या पापण्या अलगद मिटाव्यात इतक्या सहजतेने 'रिफ्लेक्स ॲक्शन'सारखी ही अवधाने कार्य करतात. दुसरे असे की, बाह्य अवधाने असे आपण म्हणतो; पण तेही एका मर्यादित अर्थानेच घ्यावयास पाहिजे. कारण ही अवधाने जितकी बाह्य तितकीच त्या लेखनप्रकारांच्या आन्तरिक प्रकृतीशी निगडित आहेत. उदाहरणार्थ, प्रेक्षकांच्या पुढे करावयाच्या प्रयोगासाठी नव्हे; तर केवळ वाचून आस्वाद घेण्यासाठी म्हणून एखाद्या नाटककाराने समजा चांगले तीस-पस्तीस अंकांचे नाटक लिहिले, तर ही कल्पना तरी

आपणास सहन होईल का ? मला वाटते, मुळीच नाही. तीस-पस्तीस प्रकरणांची कादंबरी आपण सहज वाचू शकतो, पण नाटक नाही. ह्याचे कारण नाटकामधील आशयात जो एक संघर्ष अंतर्भूत असतो त्याचा ताणच इतका लांब टिकून राहू शकणार नाही. तीच गोष्ट गीताच्या बाबतीतही. ते मूलतः भावकेंद्रित असते व त्याच अनुषंगाने त्याचा संक्षेप-विस्तार स्वाभाविकपणे ठरत असतो. म्हणजे ही अनेक अवधाने ह्या लेखनप्रकारांच्या आन्तरिक प्रकृतीशीच एक प्रकारे निगडित असतात. म्हणूनच अशा रचनेतून एक ' कलाकृती ' निर्माण होऊ शकते.

गीत ह्या रचनाप्रकाराचा सर्वांगीण विचार येथे अभिप्रेत नाही. गीतरचनेची अनेक अंगे अजून विचारात घेता येतील. परंतु इथे फक्त गीत हा रचनाबंध भावकवितेहून कसा वेगळा आहे, भावकविता गीताला केव्हाकेव्हा कशी समांतर असू शकते, गीताचे लोकमानसाशी कोणते नाते असते, गीताला प्राचीन परंपरा असली तरी आजचा गीतकार हा प्राधान्याने कलाकार कसा आहे व गीतरचनेतून तो एक कलाकृती कशी निर्माण करीत असतो, नाटककार व गीतकार यांच्या भूमिकेत काही बाबतींत साधर्म्य कसे असते ह्या गोष्टींवरच भर देऊन गीतरचनेचा विचार येथवर केला. हा विचार आवरता घेण्यापूर्वी दोन गोष्टींचा उल्लेख करणे आवश्यक आहे.

एक म्हणजे गीत आणि भावकविता हे दोन भिन्न प्रकारचे रचनाबंध असले, तरी एकूण वाङ्मयाचे दालन संपन्न करण्याच्या दृष्टीने दोघांमध्ये अप्रत्यक्ष नाते लोकमानसात चांगले मुरते, व ते जितके चांगले मुरेल तितकी त्याची गोडी वाढतच जाते. त्यातून विलक्षण संस्कारक्षमता त्या गीताला प्राप्त होते. उदाहरणार्थ—

चांदोबा चांदोबा भागलास का ?
निंबोणीच्या झाडामागे लपलास का ?
निंबोणीचे झाड करवंदी
मामाचा वाडा चिरेबंदी
मामाच्या वाड्यात येऊन जा
तूपरोटी खाऊन जा
तुपात पडली माशी
चांदोबा गेला उपाशी...

किंवा

ये रे ये रे पावसा
तुला देतो पैसा
पैसा झाला खोटा
पाऊस आला मोठा

ही अगदी लोकमानसात मिसळून गेलेली दोन जुनी अतिपरिचित गीते पाहा. बाल-मनावर संस्कार करून गेलेल्या ह्या गीतांतील प्रतिमांचा अनेक कवींनी पुढे आपल्या भावकवितेत अर्थपूर्ण उपयोग करून घेतला आहे. 'निंबोणीच्या झाडाआड लपलेला चंद्र', 'मामाचा चिरेबंदी वाडा' ह्या प्रतिमांनाच भाषेत अशी एक संस्कारक्षमता प्राप्त झाली आहे की त्याआधारे भावसंपन्नता निर्माण करणे कवीला शक्य व्हावे. मंगेश पाडगांवकरांनी 'जिप्सी' ह्या काव्यसंग्रहातील 'तेव्हा पाहियला चंद्र' या कवितेत असा उपयोग करून भावसंपन्नता निर्माण केली आहे. कित्येकदा हे संस्कार अतिशय सूक्ष्म असतात. पु. शि. रेग्यांच्या 'त्रिधा' ह्या कवितेतील प्रतिमांना आलेला गडदपणा काही अंशी ह्या तऱ्हेचा आहे. आकाश, निळे, चांदणी, राधा, गोविंद, बन, साळीचे क्षेत्र इत्यादी प्रतिमा भाषेत अनेक प्राचीन गीतांच्या द्वारे मुरल्यामुळे त्यांना मुळात एक संपन्नता आलेली आहे व ह्या कवितेतील निर्मितीत त्यांचा गडदपणा अधिकच उठावदार झाला आहे. 'पाहिले न पाहिले' या कवितेत आणखी एक असाच सूक्ष्म प्रकार आहे. 'लजवंती', 'ठिबक ठाकडे' इत्यादी शब्दप्रयोगांच्या विशिष्ट रूपांतून तो व्यक्त झाला आहे.

दुसऱ्या बाजूने असे म्हणता येईल की, गीतकाराला भावकवितेची जितकी चांगली जाण, तितकी त्याच्या रचनेत एक आकर्षक संमिश्रता उतरते. आजच्या गीतकाराची भूमिका प्राचीन गीतपरंपरेहून कशी वेगळी आहे, ते आपण पाहिले आहे. त्या संदर्भात तर हे विशेषच महत्त्वाचे ठरते. 'आभाळच मग ये आकारा' अशी ओळ माडगूळकर लिहितात तेव्हा हाच परिणाम होतो. 'देसी डोळे, परी निर्मिसी तयांपुढे अंधार!' किंवा 'जन्मभरीच्या श्वासाइतके मोजियले हरिनाम!' इत्यादी अनेक चरणपंक्तींतून माडगूळकरांच्या रचनेत हा परिणाम जाणवतो. गीत आणि भावकविता ह्यांचे असे परस्परांशी अप्रत्यक्ष नाते असते.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, गीतकार आणि भावकवी ह्यांच्या भूमिका भिन्न प्रकारच्या असल्या तरी त्या दोन्ही एकाच्या ठिकाणी नसतीलच किंवा असूच नयेत असा निष्कर्ष काढायचे कारण नाही. ही दोन भिन्न प्रकारची माध्यमे (medium) आहेत, आणि एखाद्या प्रतिभावंताच्या संचारक्षेत्राला अशी माध्यमाची मर्यादाही आपण घालण्याचे कारण नाही.

गीतरचनेच्या काही वैशिष्ट्यांचा आतापर्यंत आपण जो विचार केला तो मुख्यतः माडगूळकरांच्या गीतरचनेचा आस्वाद घेण्यासाठी. परंतु खरे सांगायचे म्हणजे ह्यांतले कित्येक विचार माडगूळकरांच्या गीतरचनेच्या वैशिष्ट्यांवरून सुचलेले आहेत. तेव्हा गीत-रचनेची काही वैशिष्ट्ये आधी गृहीत धरून ती माडगूळकरांच्या रचनेवर लादली आहेत असा प्रकार होण्याचा धोका येथे संभवत नाही. उलट आतापर्यंत केलेले विवेचन हे एका परीने माडगूळकरांच्या गीतरचनेवरचेच अप्रत्यक्ष भाष्य होते. अप्रत्यक्ष अशा अर्थाने की, माडगूळकरांच्या गीतांतील उदाहरणे उद्धृत करून त्यांतील तपशिलात आपण तेथे

शिरलो नाही. ह्यापुढील विवेचन त्या तपशिलावरच अधिक भर देऊन ते विवेचन त्यांच्या गीतसृष्टीपुरतेच आपण मर्यादित करू या.

माडगूळकर गेली वीसपंचवीस वर्षे इतर साहित्यप्रकारांबरोबर विपुल गीतरचना करीत आहेत. ह्या रचनेचे आपल्या विवेचनाच्या सोयीसाठी तीन विभाग कल्पिता येतील. एक विभाग, त्यांच्या स्फुट भावगीतात्मक रचनेचा. दुसरा विभाग, त्यांनी चित्रपटासाठी लिहिलेल्या गीतांचा. तिसरा विभाग म्हणजे त्यांचे गाजलेले ' गीत-रामायण ' ही रचना. अर्थात हे विभाग केवळ विवेचनाच्या सोयीसाठी कल्पिले आहेत.

माडगूळकरांनी ग्रामोफोन, रेडिओ इत्यादींसाठी सुरुवातीची भावगीतात्मक रचना केली. तो काळ भावगीते फोफावण्याचा होता. ही बरीचशी भावगीते सुरुवातीला उल्लेखिल्याप्रमाणे तकलादू भावविवशतेने माखलेली, नकली नवलाईने नटलेली आणि नाटकी भावविक्षेपाने मुरडणारी होती. त्यांची पैदासही भरमसाट होत होती. अर्थात थोडीफार अपवादात्मक चांगली रचना होत होतीही. परंतु ती विशेष लक्षात भरण्याइतकी विपुल नव्हती.

माडगूळकरांनी सुरुवातीला जी भावगीतात्मक रचना केली ती सुदैवाने ह्या प्रकारच्या नकलीपणापासून दूर राहिली. ह्याचा अर्थ, त्या भावगीतांच्या रचनेचा वारा त्यांच्या ह्या रचनेला कोठेच लागला नाही असे नाही. काही भावगीतांमध्ये तो चांगलाच दिसून येतो. परंतु माडगूळकरांनी पुढे खूपच चांगली रचना केली असल्यामुळे इथे सुरुवातीला एक ' वाईट ' नमुनाही सांगून टाकायला हरकत नाही. त्यावरून तत्कालीन भावगीतसृष्टीच्या नकलीपणाचा एक नमुनाही लक्षात येईल, आणि माडगूळकरांची पुढील कामगिरी त्या पार्श्वभूमीवर अधिक उठावदारपणे नजरेत भरेल.

> नका गडे माझ्याकडे पुन्हा पुन्हा पाहू ।
> लाजरीच्या रोपटीला दृष्ट नका लावू ।।

हे माडगूळकरांचे त्या काळातील एक अतिशय गाजलेले भावगीत. सुरुवातीला ज्या प्रकारच्या भावगीतांचे मी वर्णन गेले त्या हलक्याफुलक्या नकली रचनेचाच हा एक नमुना वाटतो. स्वतःची लाजरीच्या रोपाशी तुलना करणारी ह्यातील नायिका एक मुग्ध हुरहुर लावणारे आकर्षण स्वतःभोवती निर्माण करील अशी अपेक्षा असते. परंतु प्रत्यक्ष गीतात पुढे ती अतिशय कोडगी, मुरब्बी, ' मुलुखाचे द्वाड ' लोक ओळखणारी, ' छंदी-फंदी ' डोळ्यांचे आगबाण ओळखणारी आणि तरीही स्वतःला ' बावरलेली हरिणी ' म्हणण्याइतकी निलाजरी अशी डोळ्यांपुढे येते. काही लावण्यांमध्ये नायिका मुद्दामच साधेभोळेपणाचा आव आणते आणि तो कृतक-भावही गोड, आकर्षक होऊ शकतो. माडगूळकरांनी पुढे स्वतःच आपल्या रचनेत त्याचा चांगला उपयोग करून घेतला आहे. हे भावगीत मात्र येथूनतेथून एक तऱ्हेच्या कृत्रिम भावविवशतेने भरलेले आहे. सुदैवाने माडगूळकरांची अशा प्रकारची रचना फारच थोडी आहे.

उलट, माडगूळकरांच्या सुरुवातीच्या भावगीतात्मक रचनेत त्यांच्या पुढील काळातील गीतरचनेच्या कितीतरी खुणा सापडतात. ताल आणि लयीचे भान ठेवून गीतातील भावाला पोषक अशी अर्थसघनता शब्दरचनेच्या आणि कल्पकतेच्या द्वारे निर्माण करण्याचे विलक्षण चातुर्य त्यांनी त्यांच्या ह्या भावगीतात्मक रचनेत प्रकट केले आहे.

गीतातील कोणताही भाव वा कोणतीही कल्पना प्रकट होते ती ताल आणि लयीच्या द्वारेच. सूर्यफूल सूर्याला ज्या सहजतेने सामोरे जाते त्या सहजतेने माडगूळकरांची रचना सर्वार्थाने ताल-लयीला सामोरी जाते. तिच्याशी कमालीची संवादी बनते. त्या गीतातील भाव-पुष्पाची पाकळी नि पाकळी स्पष्ट उलगडते. गीतरचनेतील प्रत्येक भाव किंवा कल्पना आणि त्यांच्या सर्व छटा मनावर स्पष्ट संस्कार करतील इतका त्यांचा पुरेसा विस्तार व्हायला हवा; आणि त्याचबरोबर पाल्हाळ टाळणारा संक्षेप, टोकदारपणाही हवा. माडगूळकरांची शब्दकळाच हे सामर्थ्य असलेली, 'दळ'दार आहे. ती प्रत्येक पाकळी फुलवू शकते. ह्याच्या जोडीला गीतातील भावसघनता वाढवणारी विशिष्ट कल्पकता हा माडगूळकरांच्या लेखणीचा आणखी एक विशेष सुरुवातीपासूनच त्यांच्या गीतरचनेत दिसून येतो. ही कल्पकता केवळ स्वैर भराऱ्या घेणारी, बौद्धिक चमत्कृतीशी निगडित, क्लिष्ट, कोरडी अशी नाही. त्या गीतातील भावालाच विशिष्ट उठाव देणारी व प्रसंगी चित्रमय होणारी अशी आहे.

घनश्याम नयनी आला
सखे, मी काजळ घालू कशाला ?

हे त्या काळातील माडगूळकरांचे एक अतिशय लोकप्रिय झालेले गीत. श्रीकृष्णावर अनुरक्त झालेली त्या गीतातील नायिका आपल्या सखीजवळ कबूल करते की, आता वेगळा साजशृंगार तो काय करायचा ? डोळ्यांत काजळ घालायचे तर तेथे घनश्याम आहे. रोमांचांनी काया नटल्यावर हिरे, माणके, मोहनमाळा कशाला ? कृष्णाच्या हातांची मेखला कटीभोवती (आभासरूपाने) आहे; तर कानांत त्याच्या मोहक मुरलीचा नाद कर्णभूषणांसारखा. कृष्ण हाच तिचा सगळा साजशृंगार होतो. माडगूळकर ह्या गीतात केवळ एक रूपक फुलवीत नाहीत. तसे नुसते रूपकच रचायचे असते तर 'कृष्ण सावळा आला डोळा' अशीही पहिली ओळ चालली असती. कारण त्यातही ती 'कल्पना' येतेच. पण माडगूळकर लिहितात, 'घनश्याम नयनी आला'; आणि लगेच त्या ओळीत एक ओलावा येतो. मेघाची आर्द्रता काजळ होऊन डोळ्यांतून अलगद फिरते. ह्या गीताला अशी एक भावमधुरता आहे. येथे एक रूपक आहे; तर 'सावळाच रंग तुझा' ह्या कवितेत प्रेयसीचे सावळेपण आणि तिची मादक नजर ह्यावरील विविध उत्प्रेक्षांतून नायकाचे अंतःकरण चित्रित केले आहे. ती नजर नायकाला वेगवेगळ्या प्रकारे भुलवीत, खेळवीत बंदीवान करून टाकते.

रूपकातून भावनेचा फुलोरा साधायचे त्यांचे चातुर्य 'जा घेउन संदेश पाखरा' या गीतातील पुढील ओळींवरून सहज लक्षात येईल :

जा घेउन संदेश पाखरा
जा घेउन संदेश
मानसीच्या राजहंसा, जा घेउन संदेश !

मोत्यांवरचे मोहक पाणी
साठविले मी शाई म्हणुनी
मुग्ध कळीची करुन लेखणी
आळविला निषधेश !

त्यांची रूपके भाव व्यक्त करायचीच एक घडण कशी निर्माण करतात ते येथे जाणवते.

भावनांची मुक्त उल्हसित रूपे रंगवताना त्यांचे गीत त्याला साजेशी मुक्त तान घेऊन वातावरण भारून टाकते. त्याचा एक नमुना म्हणून 'रानात सांग कानात' ह्या गीतातील प्रास–योजनेतून निर्माण झालेले पुढील वातावरण पहा :

रानात सांग कानात आपुले नाते
मी भल्या पहाटे येते !
पाण्यात निळ्या गाण्यात भावना हलते
हळुहळू कमलिनी फुलते ।।धृ।।
आभाळ, जगाचे भाळ, मळवटी नटते
उगवतीस हासू फुटते
ज्या क्षणी विरही पक्षिणी सख्याला मिळते
मी भल्या पहाटे येते ।।१।।

ह्या गीतात प्रास आणि तालाचे आघात ह्यांतून एक मोकळे वातावरण निर्माण होते व त्यांची कल्पकता सृष्टीचा उल्हास रंगवून त्यातून प्रणयभावनेला उठाव देते.

माडगूळकरांच्या भावगीतात्मक रचनेची ही काही वैशिष्ट्ये लक्षात घेतली तरी तत्कालीन हलक्या–फुलक्या, नकली रचनांहून तिचे वेगळेपण आणि भरीवपण नजरेत भरते. परंतु त्यांच्या ह्या भावगीतात्मक रचनेवर अधिक काळ रेंगाळण्यापेक्षा त्यांनी चित्रपटसृष्टीसाठी जी गीते लिहिली आहेत त्यांच्याकडेच वळणे मला अधिक योग्य वाटते. कारण एक तर ह्या प्रकारच्या रचनेची चांगली वैशिष्ट्ये तेथेही आहेत. शिवाय त्यांच्या रचनेचे खरे उत्कर्ष बिंदू तेथेच विपुल प्रमाणात आपणांस दिसून येतात.

माडगूळकरांनी चित्रपटांसाठी लिहिलेल्या गीतांचा एक वेगळा वर्ग कल्पावा लागतो, ह्याला एक कारण आहे. चित्रपटासाठी ती गीते लिहिल्यामुळे त्यांना एक वेगळे परिमाण

प्राप्त झाले आहे. संवाद नाटकातही असतात आणि कादंबरीतही असू शकतात. परंतु दोन्ही ठिकाणी त्यांचे कार्य वेगवेगळ्या प्रकारचे असते. कादंबरीतील संवादापेक्षा नाटकातील संवादात काही वैशिष्ट्ये अधिक असतात. नाटकातील संवाद अभिनयाशी निगडित असतात. शिवाय 'नाट्यवस्तू' पुढे सरकते ती संवादातूनच; म्हणून त्यांना एक गतिमानताही असावी लागते. चित्रपटातील गीतांच्या बाबतीतही असेच म्हणता येईल. ते चित्रपटातील गीत असल्यामुळे त्यात अभिनय हा एक घटक येतोच. म्हणून अशा गीतात दृश्यात्मक भाग असावा लागतो; शिवाय त्यात गतिमानताही असावी लागते. माडगूळकरांच्या गीतरचनेचे दृश्यात्मक परिणाम आणि गतिमानता ह्या दोहोंचेही प्रमाण किती आहे ते सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. माडगूळकरांचे चित्रपटातील कोणतेही गीत असो, ते आपण नुसते कानांनी ऐकत नाही; ऐकत असतानाच डोळ्यांसमोर एक चित्र उलगडते, आणि ते चित्र, त्यातील भावदर्शन कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे गतिमान झालेले असते.

ह्या दृष्टीने माडगूळकरांच्या चित्रपटांसाठी लिहिलेल्या गीतांचा आपण विचार करू लागलो की प्रथम नजरेत भरते ती त्यांच्या गीतरचनेची विविधता आणि विपुलता; आणि ह्या दोहोंच्या द्वारे त्या गीतसृष्टीला आलेली एक विलक्षण संपन्नता.

गीत म्हटले की लयीची जाणीव आलीच. परंतु कित्येक गीते ऐकताना गायक नाहीतर गीत यांपैकी कोणाच्या तरी अंगावर शहारे येतील असे हाल चाललेलेच आपल्या अनुभवास येतात. कित्येकदा गीतरचनाच लयीशी इतकी विसंवादी असते, की गायक सारखा ठेचाळून बेजार होत असतो. तर काही वेळा गायक आपल्याच चालीने पुढे चाललेला असतो आणि शब्द धडाधड उखडले जात असतात, आपल्या स्थानावरुन भ्रष्ट होत असतात, अर्थाचा अनर्थ होत असतो. एखाद्या ट्रकला लोंबणाऱ्या वेलामध्ये मनुष्य गुरफटून ओढला जावा तसे दृश्य दिसू लागते. कधीकधी गायक आणि गीत यांच्यामध्ये असे अनिष्ट ग्रह पडतात हे खरे. पण कित्येकदा मूळ गीतरचनेत लयीच्या दृष्टीने खूप कमतरता असते.

लय आणि शब्दरचना ह्यांतील कमालीची एकतानता हा माडगूळकरांच्या रचनेचा एक विलोभनीय गुणविशेष आहे. ह्यासाठी प्रसाद किंवा प्रसन्नता हा एक गुण शैलीला असणे आवश्यक असते. माडगूळकरांच्या शैलीला ही प्रसन्नता आहे. 'जोगिया' या त्यांच्या काव्यसंग्रहातील 'माझा गाव' या कवितेत पहिल्याच ओळीत त्यांनी 'नजिक नाझरे श्रीधर कविचे...' असा श्रीधर कवीचा कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख केला आहे. श्रीधर हा कवी आपल्या प्रसन्न शैलीसाठी विख्यात आहे. माडगूळकरांच्या शैलीलादेखील श्रीधराच्या प्रसन्नतेचे वरदान आहे.

परंतु केवळ शैलीची प्रसन्नता असून भागत नाही. कित्येकदा या प्रसन्नतेमुळेच शैलीत एकसुरीपणा येतो व प्रसन्नता हा एक कंटाळवाणा गुण वाटू लागतो. माडगूळकरांच्या रचनेतील प्रसन्नता या कोटीतली नाही. ती लयीच्या विविध अंगांशी, विरामांशी

आणि वळणांशी एकतानता पावून पुन्हा आपले स्वत्व न गमावणारी अशी आहे.

याची उदाहरणे द्यायची म्हणजे जवळजवळ माडगूळकरांची सगळीच रचना उद्धृत करावी लागेल. परंतु नमुन्यादाखल घेतलेल्या काही ओळींतूनही लयीच्या विविधतेची माडगूळकरांच्या रचनेत असलेली जाणीव आपल्या प्रत्ययास येईल.

०

देवा दया तुझी ही की एक दैवलीला
लागो न दृष्ट माझी माझ्याच वैभवाला

०

एकवार पंखावरुनी फिरो तुझा हात
शेवटचे घरटे माझे तुझ्या अंगणात

०

नकोस नौके परत फिरू ग नकोस गंगे, ऊर भरू
श्रीरामांचे नाम गात या श्रीरामाला पार करू

०

एक एकतारी हाती, भक्त गाई गीत
एक एक धागा जोडी जानकिचा नाथ

०

एक धागा सुखाचा, शंभर धागे दुःखाचे
जरतारी हे वस्त्र माणसा तुझिया आयुष्याचे

०

पावसाची रिमझिम थांबली रे
तुझी-माझी जोडी जमली रे
    आभाळात छान छान
    सातरंगी कमान
    कमानीखाली त्या नाच !

०

गोकुळातला चोर आला
नंदाचा हा पोर आला आडवा
कुणी मला सोडवा !
बहर उडाला
आज पडली तुमची आमची गाठ !

०

मोठं मोठं डोळं
तुझं कोळ्याचं जाळं
माझ्या डोळ्याची मासळी त्यात गावायची नाय् रं !

इतकी उदाहरणे घेण्याचे कारण हे की, गायकाला जशी लयकारीची जाणीव असावी लागते तशीच गीतकारालादेखील एका निराळ्या दृष्टीने लयीची जाणीव ठेवावी लागते; व माडगूळकरांच्या गीतरचनेत ती अशी विविध रूपाने प्रत्ययास येते. लय आणि शब्दरचना ह्यांत सुंदर आणि सुखद मेळ असल्याखेरीज गीताचा खरा संस्कार होण्यात व्यत्यय आल्याखेरीज राहणार नाही.

लयीच्या द्वारेच गीतातील आशय साकार होत असल्यामुळे लयीतील अंतर्गत विराम, आघात, खटके, गती ह्यांचीही समज गीतकाराला असावी लागते.

पदरावरती जरतारीचा मोर नाचरा हवा
आई मला नेसव शालू नवा

ह्या चरणातील चित्र अभिनयासकट आपल्या मनासमोर साकार होते ते लयीतील ह्या विविध घटकांमुळेच.

माडगूळकरांनी आधी गीते लिहिली आणि मग त्यांना चाली लावण्यात आल्या, की गायकांनी दिलेल्या चाली डोळयांसमोर ठेवून त्यांनी गीतरचना केली ह्याची मला कल्पना नाही. कदाचित दोन्ही प्रकार अदलूनबदलून झाले असतील. पण आज ज्या स्वरूपात ती गीते आपण ऐकतो त्यात ही लयीची विविधता जाणवते एवढे मात्र खरे.

'पुढचं पाऊल' चित्रपटातील हे एक गीत पाहू :

डोईवरी पाण्याचा ग माठ
मी हळुहळु चढता यमुना-घाट
कशी पडली अचानक गाठ !

ह्या चरणातील लय वारा पडलेला असावा तशी स्तब्ध, शान्त आहे. माठ, घाट, गाठ, या यमकांतूनच खरे तर ती जाणवते. पण हे मुद्दामच असे केले आहे. उत्सुकता वाढवण्यासाठी. या पार्श्वभूमीवर पुढील फिरकीदार लयीतील ओळींना केवढा उठाव मिळतो पाहा :

गोकुळातला चोर आला
नंदाचा हा पोर आला आडवा
कुणी मला सोडवा !

काठावरचे चित्र पाण्यात उमटावे तसे कोणतेही चित्र माडगूळकरांच्या गीतात लयीशी सहजतेने संवादी होते.

आला चमकत बिजली जसा
माझ्या जाळ्यात गावला मासा।

ह्या ओळींत असे एक चमकदार चित्र आहेच. पण आणखीही पुढे पाहण्यासारखे आहे. पौर्णिमेच्या चंद्राला माशाने गिळल्यामुळे त्याच्या अंगावर चांदीसारखी चमचम आली आहे, अशी कल्पना त्यांना व्यक्त करायची आहे— ती लय संभाळून. माडगूळकर सहज लिहितात :

चांद पुनवेचा पान्यामधी
त्याला माशानं गिळला कधी
चांदी चमचमते रंगामधी...

पुन्हा हे चित्र त्या लयीच्या तालावर आल्यामुळे कुठेही बोजड, क्लिष्ट झालेले नाही. त्यातील गतिमानता कमी झालेली नाही.

ज्ञानेश्वर म्हणतात, भुंगा एवढा बळवंत की खांबदेखील सहज पोखरतो; पण कमळाच्या मिटलेल्या कळीत तो अडकून पडला तर कमळाला तो चिरीत नाही. हा एवढा आशय माडगूळकर किती थोडक्यात आणतात :

माझ्या रंगात तुझी साउली
तुझ्या डोळ्यांत मी बाहुली।
खांब पोखरील ऐसा बळी
शिरे भुंगा न् मिटली कळी
चिरू शके न मऊ पाकळी
सांगे ज्ञानेश्वर माउली।

माडगूळकरांची गीते ऐकत असताना त्यांचे लयीशी असलेले हे संवादीपण अशा रीतीने एक सुखद अनुभव असला, तरी ती लय त्या गीतांच्या अर्थावर कधी मात करीत नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे. किंबहुना त्यांच्या गीतरचनेत लय आणि अर्थ परस्परांना खुलवतात, खाऊन टाकीत नाहीत, हे अतिशय महत्त्वाचे आहे. लयीच्या इंद्रधनुष्यातून त्यांच्या गीतरचनेत जे दर्शन घडते ते अर्थाच्या आकाशाचे.

अर्थाची खुलावट आणि त्यातून निर्माण होणारी आशयघनता हा माडगूळकरांच्या गीतरचनेचा एक ठळक विशेष होय. ही आशयसंपन्नता वेगवेगळ्या घटकांतून निर्माण झाली आहे.

गीत ह्या रचनाप्रकाराचे लोकमानसाशी कसे नाते असते हे आपण पाहिले आहे. माडगूळकरांच्या बाबतीत तर हे विशेषत्वाने खरे आहे. माडगूळकरांचे मराठी लोकमानसाशी निकटचे नाते आहे. माडगूळकर हे अस्सल मराठी मनाचे गीतकार आहेत.

मराठी लोकमानसात मुख्यतः संतसाहित्याच्या संस्कारांतून मुरलेली अध्यात्म-

प्रवणता आहे. मराठी मनाच्या रचनेचाच तो एक भाग आहे. आणि मराठी माणसाच्या घडणीत अध्यात्माची परिभाषा एकजीव झाली आहे. शिवाय हे अध्यात्म 'धर्मक्षेत्रे कुरुक्षेत्रे' अशा पद्धतीने केवळ तात्त्विक चर्चेपुरते किंवा साक्षात्कारानेच अनुभवावे इतके मर्यादित राहिलेले नाही. अध्यात्माची भक्तीशी सांगड घालून संतकवींनी गौळणी, विरहिणी, भारुडे इत्यादी साहित्यप्रकारांच्या द्वारे आपल्या सगळ्या भावनाच त्या अध्यात्मरसात बुचकळून काढल्या आहेत. शाहिरांनादेखील त्यातून संपूर्णपणे सुटता आलेले नाही. संतांचा परमेश्वर सर्वच भावनांतून पसरला आहे. एकनाथांचे एक अत्यंत गोड, नर्म विनोदाने भरलेले गीत आहे :

> ऐक ऐक सखये बाई नवल मी सांगू काई
> त्रैलोक्याचा धनी तो हा यशोदेस म्हणतो आई

ह्या गीतात परमेश्वर–भक्तातील नाते विविध भावांशी जोडून त्यांनी कौतुकाने रंगवले आहे. हा परमेश्वर 'राधिकेस म्हणतो तुझी करीन मी वेणीफणी' असा शृंगार-भावाशीही त्यांनी जोडला आहे.

लोकमानसात मुरलेल्या आणि त्याला व्यापून राहिलेल्या ह्या अध्यात्मप्रवणतेचा माडगूळकरांनी आपल्या गीतरचनेत फार चातुर्याने उपयोग करून घेतला आहे. माडगूळ-करांची ही गीतरचना केवळ पारंपरिक भक्तिगीतांच्या स्वरूपाची नाही. तिची घडण वेगळी आहे. केवळ ह्या नात्याने आपण तिचा आस्वाद घ्यावा अशा हेतूने केलेली ही निर्मिती आहे. शिवाय चित्रपटात जेथे ही गीते आहेत तिथेही त्यांचा संदर्भ वेगवेगळा आहे. मी काही माडगूळकरांची गीते असलेले सगळेच चित्रपट पाहिलेले नाहीत. आणि जे पाहिले आहेत त्यांतील गीतांच्या वेळचे प्रसंग आता नीटसे आठवत नाहीत. पण एक खरे की हे काही पौराणिक किंवा भक्तिपर चित्रपट नव्हते. 'गंगेत घोडं न्हालं' ह्या चित्रपटातील एका प्रसंगी नायिका 'लाडक्या पुंडलिका भेटी, थांबला देव वाळवंटी' हे गीत म्हणते तेव्हा तर तिला चोरून भेटायला आलेला तिचा प्रियकर (राजा गोसावी) आणि ती यांच्या घरातील वडील माणसांच्या देखत सांकेतिक खाणाखुणा होत असतात व ह्या गीताला चक्क विनोदी पार्श्वभूमीच लाभते. सर्वच गीतांना अशी विनोदी प्रसंगांची पार्श्वभूमी नसली तरी वेगवेगळ्या प्रकारची आहे. यावरून लक्षात येईल की, ही केवळ भक्तिगीते नव्हेत. ह्या गीतांच्या बाबतीत नव्हे, तर इतर अनेक गीतांच्या बाबतीत असेच म्हणता येईल. त्या गीतांच्या वेळचे प्रसंग अगदी वेगळे आहेत. 'कशि झोकात चालली कोळ्याची पोर, जशि चवथीच्या चंद्राची कोर' ह्या गीताच्या वेळचे दृश्य आहे ते एका कॉलेजच्या स्नेहसम्मेलनाचे, आणि त्यात नायिकेने केलेले हे एक नृत्य आहे. 'देव-बाप्पा' ह्या चित्रपटातील 'करू देत शृंगार सख्यांनो करू देत शृंगार' असे रजपूत स्त्रीच्या जोहाराच्या वेळच्या उदात्त-करुण प्रसंगाचे हृदय हेलावणारे गीत म्हटले जात असते तेव्हा समोर प्रसंग असतो एका नर्सच्या आयुष्यातला. म्हणूनच ही केवळ भक्ति-

गीते, कोळीगीते, ग्रामीण गीते, बालगीते अशा प्रकारची राहिलेली नाहीत. लोकमानसात संस्काररूपाने असलेल्या असल्या अनेक संकेतांना साकार करणारी ही गीते वेगवेगळया प्रसंगांशी योजल्यामुळे त्या गीतांचे आजच्या आपल्या नेहमीच्या व्यवहाराशी, जीवनाशी एक वेगळेच नाते जोडले गेले आहे. चित्रपट हे माध्यम माडगूळकरांना या दृष्टीनेही उपकारक ठरले. पण हे चित्रपट विसरूनदेखील आपण त्या गीतांचा आस्वाद घेतो तेव्हा ह्याचा अनुभव आल्याखेरीज राहत नाही.

म्हणूनच माडगूळकरांच्या गीतांत अनेकदा उमटणारा अध्यात्माचा सूर आणि आध्यात्मिक आशय हा, आपण श्रद्धाळू असो वा नास्तिक असो, आपल्या मनाला विलक्षण हुरहुर लावून राहतो. ही हुरहुर त्यातील गीतगुणांच्या प्रभावाने उत्कट झालेली असते.

एक धागा सुखाचा, शंभर धागे दुःखाचे
जरतारी हे वस्त्र माणसा तुझिया आयुष्याचे

ह्या ओळी ऐकताना आपणाला अशीच एक अबोध हुरहुर लागते.

एक एकतारी हाती भक्त गाइ गीत
एक एक धागा जोडी जानकिचा नाथ
राजा घनश्याम !

ह्यात भक्त–परमेश्वरातील हे भोळेभाबडे नाते पाहून आपण हेलावून जातो. ‘ राजा घनश्याम ! ’ ह्या संबोधनाने तो हेलकावा आणखीनच कसा वाढतो ते पाहा.

काय देवाची सांगू मात
झाला महार पंढरीनाथ

ह्यात संकटाच्या वेळी भक्ताच्या साहाय्याला धावणाऱ्या परमेश्वराचे रूप मनाला हर्षभरित करून सोडणारे आहे. तर —

लाडक्या पुंडलीका-भेटी
थांबला देव वाळवंटी

यातील भक्त-परमेश्वराचा प्रेमभाव मन उचंबळवून टाकणारा आहे.

कधीकधी मराठी मनाचा कष्टाळूपणा, अल्पसंतुष्टता, मिळाले त्याबद्दलची कृतज्ञता हा भावही त्यात येतो.

पोटापुरता पसा पाहिजे नको पिकाया पोळी
देणाऱ्याचे हात हजारो, दुबळी माझी झोळी

हवाच तितुका पाडी पाउस देवा, वेळोवेळी !
चोचीपुरता देवो दाणा मायमाउली काळी
एक वितीच्या भुकेस पुरते तळहाताची थाळी !

महालमाड्या नकोत नाथा, माथ्यावर दे छाया
गरजेपुरती देई वसने, जतन कराया काया...

....

सौख्य देइ वा दुःख ईश्वरा, रंक करी वा राजा

ह्याच्याचबरोबर सृष्टीचे रहाटचक्र, नियती, जीवनाची अतर्क्यता, मानवाचा एकाकीपणा हेही भाव त्यांच्या गीतांतून व्यक्त झाले आहेत.

ह्या दृष्टीने पाहिल्यावर 'जग हे बंदीशाला' वाटू लागते व 'जो तो अपुल्या जागी जखडे' असे माडगूळकर त्याचे वर्णन करतात. जीवनाचा निरर्थक प्रवास ते पुढीलप्रमाणे उभा करतात :

गा एक एकतारी गा गीत चालण्याचे
या जीवनात वेडे, कोणी नव्हे कुणाचे !

ही एक धर्मशाळा, सारे इथे प्रवासी
दिनरात दोन दारे येण्यास जावयासी
आले निघून गेले सम्राट लौकिकाचे ।...

....

सुखदुःख दोन नावे एकाच कल्पनेची
ही एक स्वप्नमाला कोमेजल्या क्षणांची
चित्रातल्या जळात हे चित्र तारकांचे ।

सृष्टीचे रहाटचक्र ते एका प्रभावी रूपकातून उभे करतात :

रहाट फिरतो रहाट ग
दिवस संपता पडते झांजड पुन्हा उगवते पहाट ग ।

दिसे पोहरा जाता येता
खाली भरतो, वरति पालथा
कोण चालवी रहाट असला ? कसले त्याला चऱ्हाट ग ।

सूर्य समुद्री असाच बुडतो
उजेड सांडित वरती चढतो
पिढ्या संपल्या तरी फिरतसे रहाट ऐसा जुनाट ग ।

संतसाहित्यात अशी विपुल रूपके आहेत. माडगूळकर त्या पारंपरिक संकेतांना नवा घाट आपल्या गीतरचनेत देतात. 'विठ्ठला तू वेडा कुंभार' हे ह्या प्रकारातील मला अनेक दृष्टींनी एक अप्रतिम गीत वाटते. सृष्टीच्या पसाऱ्याचे भव्य रूप, एकेकाची नियती, जीवनाच्या हेतूची अतर्क्यता, अज्ञाताचा अंधार इत्यादी विविध भाव ह्या गीतात अत्यंत प्रभावी रूपात एका ठसठशीत रूपकाच्या द्वारे प्रकट झाले आहेत :

फिरत्या चाकावरती देसी मातीला आकार
विठ्ठला, तू वेडा कुंभार।

माती, पाणी, उजेड, वारा
तूच मिसळसी सर्व पसारा
आभाळच मग ये आकारा
तुझ्या घटांच्या उतरंडीला नसे अंत, ना पार।

घटाघटांचे रूप आगळे
प्रत्येकाचे दैव वेगळे
तुझ्याविना ते कोणा नकळे
मुखी कुणाच्या पडते लोणी कुणा मुखी अंगार।

तूच घडविसी, तूच फोडिसी
कुरवाळिसि तू, तूच ताडिसी
नकळे यातुन काय जोडिसी ?
देसी डोळे, परी निर्मिसी तयांपुढे अंधार।

असे म्हणतात की, मराठी माणसाच्या ओठावर अध्यात्माची भाषा सहजात येते. माडगूळकरांच्या गीतांच्या बाबतीत ते पदोपदी जाणवते —

माउली स्वतःची थोरवी गाते ती—
जगन्नाथाहुनी थोर माउलीची थोरी
जिच्या हाती हाले बाळा पाळण्याची दोरी।

— अशा शब्दांत. एवढेच नव्हे तर ती शेवटी म्हणते :

राम न झाला कौसल्येविण
कृष्ण कोण रे देवकिनंदन
बीजरूप सांभाळी ती पुरुषार्थ चारी।

बाळाला दूध पाजताना तिच्या तोंडून सहज उद्‌गार निघतात :

हरि थेंब घे रे दुधाचा
चांदण्याचा रंग याचा, गोडवा रे मधाचा।

...गोकुळीच्या गाउलीचा
नंदिनीच्या माउलीचा
तुझियासाठी अमृताचा घडा भरे रे सदाचा ।

जगाच्या बाजारात—

जितके मालक तितकी नावे
हृदये तितकी, याची गावे

अशा भावनेने कुणी अबला 'श्याम'च विकत घेते व म्हणते :

नाहि खर्चिली कवडी-दमडी, नाहि वेचला दाम
बाइ, मी विकत घेतला श्याम

कुणी म्हणेल ही असेल चोरी
कुणा वाटते असे उधारी
जन्मभरीच्या श्वासाइतके मोजियले हरिनाम ।

या गीतातील श्याम विकत घेण्याची कल्पना जितकी अभिनव तितकीच 'जन्मभरीच्या श्वासाइतके मोजियले हरिनाम' ही तिच्या ओठावरची सहजस्फूर्त अध्यात्माची भाषा मोठी हृदयाला भिडणारी आहे.

ह्या अध्यात्माबरोबरच पौराणिक कथा-कल्पनांचा आणि वातावरणाचा वापर त्यांनी वेगवेगळ्या प्रसंगी वेगवेगळे भाव व्यक्त करण्यासाठी केला आहे. प्रीतीची चाहूल लागलेली तरुणी मनाने दमयंती होते नि स्वतःशीच गाऊ लागते :

राजहंस सांगतो कीर्तिच्या तुझ्या कथा
हृदयि प्रीत जागते जाणता, अजाणता ।

पाहिले तुला न मी तरिहि नित्य पाहते
लाजुनी मनोमनी उगीच धुंद राहते

ठाऊका न मजसि जरी निषध देश कोणता
हृदयि प्रीत जागते, जाणता अजाणता ।

सासरी निघालेल्या कन्येच्या वडिलांचा कंठ दाटून जावा असे वातावरण माडगूळकर कण्व—शकुंतलेचा प्रसंग योजून निर्माण करतात :

सासुन्यास चालली लाडकी शकुंतला
चालतो तिच्यासवे, तिच्यात जीव गुंतला !

...भावमुक्त मी मुनी, मला न शोक आवरे
जन्मदांस सोसवे दुःख हे कसे बरे !

जगाच्या दृष्टीने पापिणी ठरलेली अबला बघताबघता मीरा होऊन त्या पौराणिक युगात जाते आणि गाऊ (नाचू) लागते :

वाजवि मुरली श्यामसुंदरा
तुझ्या मंदिरी नाचे मीरा !
करि करताळा, पायी घुंगुर
जन्म तुडविते हा क्षणभंगुर
देह नव्हे हा मोरपिसारा !

नृत्याबरोबर क्षणभंगुर जन्म तुडवण्याची तिची कल्पना हृदयाला किती चटका लावते !

एखादी गर्वोन्नता स्वैरिणी अनुतापाची भोवळ येऊन अखेर आधार घेते तीही नंदलालाचाच !

नाचनाचुनी अति मी दमले, थकले रे नंदलाला !...

अशा प्रकारे मराठी मनात मुरलेले अध्यात्म आणि पुराण-इतिहासातले कथा, कल्पना, प्रसंग यांचा माडगूळकरांनी विपुल प्रमाणात उपयोग करून घेतला आहे.

ह्या अध्यात्माबरोबरच मराठी लोकमानसात रुजलेला दुसरा एक भाव म्हणजे शाहिरी रचनेतून रंगलेला इष्काचा ढंग. काही टीकाकारांना तर ही शाहिरी रचना हीच अस्सल मराठी मनाची रचना वाटली आहे. 'मराठी काव्याची प्रभात' असा कै. अच्युतराव बळवंत कोल्हटकर यांनी या शाहिरी रचनेचा एका लेखात गौरव केला आहे.

माडगूळकरांच्या गीतरचनेचा हा ढंगदार आविष्कारही तितकाच प्रभावी आणि ठसठशीत आहे. इथे थेट शाहीर रामजोशींच्या शैलीत रामजोशी आणि बयाबाई यांचे खटकेदार 'सवाल-जबाब' झडतात :

चंद्रकोरीपुढं तुमचा काजवा चमकुन चमकंल तरी किती ?

या बयेच्या आव्हानाला—

क्षयी कोर तू सूर्यापुढती तेज ओकिसी किती

असे तितकेच झणझणीत प्रत्युत्तर रामजोशीकडून मिळते. रामजोशींच्या मूळ प्रौढ, कल्पक शैलीला साजेशी प्रौढ, कल्पक शैली माडगूळकरांनीही येथे वापरली आहे.

माडगूळकरांच्या ह्या प्रकारच्या गीतरचनेत 'झुलेदार तंग अंगरख्या'तील 'शिपाई-बाणा' पाहून 'लाडे लाडे आले मी मोहना, जवळ जरा या ना' अशी 'अर्जी' करणारी एखादी मोहना आहे.

माझ्या व्हटाचं डाळिंब फुटलं
सांगा राघू, मी नाही कधी म्हटलं ?

अशी कबुली देणारी एखादी मैना आहे.

गोकुळातला चोर आला
नंदाचा पोर आला आडवा
कुणी मला सोडवा

असा गोड कांगावा करणारी, आणि शेवटी—

पुढे पडेना पाय बाई
आता करू काय ?— मोही गोडवा !

अशी अवस्था झालेली एखादी गौळण आहे. कुणी एखादी—

आला नाही तोवर तुम्ही जातो म्हणता का ?

अशी रायाच्या गळ्यात पडते. तर दुसरी कुणी—

बहर उडाला—
आज पडली तुमची आमची गाठ !
अहो रावजी, फार पाहिली वाट !

असे म्हणताम्हणता ‘ गारेसारखी पार वितळून ’ जाते.

चिंचा आल्यात पाडाला
हात नको लावूस झाडाला
माझ्या झाडाला !

असे कुणी दटावण्याचा खोटाखोटा आव आणते ! तर कुठे—

हिरव्या साडीस पिवळी किनार ग
रानी लिंबास आला बहार ग !

असा नाचाचा गोड फेर रंगलेला असतो.

कोळी आणि त्याच्या जीवनाभोवतीचे वातावरण ह्याचा निराळा लक्षात येईल असा उपयोग माडगूळकरांनी करून घेतला आहे :

आला चमकत बिजली जसा
माझ्या जाळ्यात गावला मासा !

ही त्याची काही उदाहरणे. अशा गीतांना जो एक धीट खणखणीत सूर लागावा लागतो तो ह्या प्रकारच्या रचनेत वैशिष्ट्याने लक्षात येतो. इथे सगळेच भाव मोकळेपणाने व्यक्त होतात आणि तरीही त्यांत विविध छटा भरलेल्या असतात. उदाहरणार्थ, पुढील गीत पाहा :

मोठं मोठं डोळं
तुझं कोळ्याचं जाळं
माझ्या डोळ्याची मासळी त्यात घावायची नाय् रं!

असे सांगणारी नायिका पुढे त्याला तितक्याच स्पष्ट भाषेत सांगते :

असशिल मोठा नाग
तर केवड्याखाली वाग
गुलाबाचा गेंद तुला लाभायचा नाय रं!
शिकारीची हाव
तुला, हरिणीमागं धाव
रानातली खाळू तुला मिळायची नाय रं!

पण असे बोलताबोलताच ती आपलं मर्मबंधातलं रहस्यही बोलून जाते — तितक्याच मोकळेपणाने,

पुरे तुझी ऐट
माझ्या बापाला भेट
लगीन झाल्याबगार मी बधायची नाय् रं!

तिचा हा मोकळा स्पष्ट सूर तिच्यातील शालीन भावाशी विसंगत वाटत नाही. 'लाजरीच्या रोपटीला दृष्ट नका लावू' या भावगीतातल्यासारखा!

मुळात अशा प्रकारच्या गीतांमध्ये एक गतिमान नाट्य असते व त्याला साजेसा भाषेचा ठसका असतो. चित्रपटाचे माध्यम हे इथेही माडगूळकरांना ह्या दृष्टीने अतिशय उपकारक ठरलेले आहे.

अगदी ह्याच प्रकारच्या रचनेत मोडली नाहीत तरी मध्ययुगीन शृंगाराच्या कल्पना चित्रित करणाऱ्या माडगूळकरांच्या शृंगारगीतांचा येथेच उल्लेख करता येईल. त्यांपैकी एक नमुना म्हणून पुढील गीताचा उल्लेख करता येईल :

चला सख्यांनो, हलक्या हाते नखांनखांवर रंग भरा
ग, नखानखांवर रंग भरा!
आज सावलीपरी जायचे त्याच्यामागं पाऊल ग
पायी पैंजण बांधा द्याया आगमनाची चाहुल ग
सिंहकटीवर स्वैर खेळु द्या रत्नमेखला सैल धरा!

असा मेंदीसारखा रंगलेला शृंगारभाव माडगूळकरांच्या काही गीतांतून हलक्या हाताने चित्रित झाला आहे.

गीतकाराचे लोकमानस हे केवळ पुरातन किंवा अनागर वातावरणाशीच निगडित

असते किंवा असावे लागते असे नाही. शहरी भावभावनांचेही प्रतिबिंब त्यात पडू शकते.

माडगूळकरांच्या गीतांत हाही आशय आला आहे. शहरातील सुशिक्षितांवर जुने संस्कार अजिबात नसतात असे नाही. कित्येकदा माडगूळकरांच्या गीतांतील व्यक्तींचे भाव त्या संस्कारांतून प्रकट होतात. एखाद्या तरुणीच्या मनाला प्रीतीची चाहूल लागते, नि ती मनाने दमयंती होऊन तिच्या मनातील निषधराजाला आळवू लागते. कण्व शकुंतलेला सासरी पाठवतो त्या वेळच्या त्याच्या मनःस्थितीचे चित्रण हे एखाद्या शहरातील कन्येच्या वडिलांचे अंतःकरण कासावीस करून सोडते.

शहरी मनात निसर्गाविषयी जे एक रम्य कल्पनाचित्र असते (बहुधा त्या चित्रात त्याची प्रेयसी असतेच) ते माडगूळकर 'त्या तिथे, पलिकडे, तिकडे — माझिया प्रियेचे झोपडे 'सारख्या गीतात रंगवतात.

प्रेमिकांचे हितगुज, त्यांच्या मनाचे रुसवेफुगवे, हुरहुर, ओढ, विरह, वंचना इत्यादी भाव माडगूळकरांनी या प्रकारच्या रचनेत आणले आहेत.

हे हितगुज लावणीतील 'सवालजबाबा 'सारखे खटकेबाज, खणखणीत सुरातले नसते. येथे भावनांचा हळुवारपणा, व्याकुळता, काव्यात्म धुंदी, विरहदाह इत्यादींना महत्त्व येते. रामजोशी–बया ह्यांच्यापेक्षा हा सवालजबाब वेगळा कसा ते पुढील एका उदाहरणावरून लक्षात येईल :

तो : डोळ्यांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे
सादाविना कळावे संगीत लोचनांचे !
ती : मी वाचले मनी ते फुलली मनात आशा
सांगावया तुला ते नाही जगात भाषा !
हितगूज प्रेमिकांचे हे बोलक्या मुक्याचे
डोळ्यांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे

रामजोशी आणि बया ह्यांच्या सवालजबाबांत हार–जितीची हिरीरी आहे. बया हरल्यावर मग—

सूर्य उगवता कमल उमलते
सिंधु उसळतो चंद्रा बघुनी
शुद्ध प्रीति हे कारण त्याचे—
ज्ञात्यांनो, ध्या हृदयी भरुनी !

असा प्रीतीचा शोध आहे; तर ह्या प्रेमिकांच्या बाबतीत तो प्रेमिक म्हणतो :

हास्याविना फुटेना ओठांत शब्द काही
कळले तुला सखे, ते कळले तसे मलाही

दोघांस गुंतवीती मउ बंध रेशमाचे
डोळ्यांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे !

आणि आपोआपच ते प्रीतीचे कमळ फुलते. ती त्या गंधाने धुंद होऊन म्हणते :

पद्मासमान जन्मे हे काव्य जीवनी या
या जीवनात काव्ये काव्यात जीवने या
गंधात धुंद वारा वाऱ्यात गंध नाचे
डोळ्यांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे !

देहभान हरवून टाकणारी प्रियकराची ओढ, ‘ भावनांचा भास का हा ? कल्पनांची कूजिते ? ’ अशी वृत्ती निर्माण करणारे स्वप्नजाल, प्रियकराशी मनानेच चाललेली स्वगते माडगूळकरांच्या गीतांत अनेक येतात.

हळुच कुणी आले ग काल मंदिरी
झोपेतच होते मी मंचकावरी !

अशा स्वप्नाने धुंद बावरी झालेली कोणी, तर

फेकलेस चरणावरचे फूल तू धुळीत !

ह्या वंचनेने व्यथित होऊन

ऐकशील का रे माझे अर्थहीन गीत ?
दूर दूर जाते धरुनी उरी तुझी प्रीत ।

अशी काकुळतीला आलेली कुणी.

शपथ तुला प्रेमा, नको त्या मंदिरात जाऊ ।

असे स्वतःच्या मनाला बजावणारी कोणी, तर

या कातरवेळी पाहिजेस तू जवळी ।

अशी प्रियकराच्या सान्निध्याची मनाला ओढ लागलेली कोणी.

दिवसामागुनि दिवस चालले, ऋतूमागुता ऋतू
जिवलगा, कधि रे येशिल तू ?

अशी ‘ रजनीगंधा फुलली, सुकली, ’ म्हणून अंतरीचे हेतू विरलेली कोणी, तर—

तुला पाहते रे, तुला पाहते
तुझी मूर्त माझ्या उरी राहते
जरी आंधळी मी तुला पाहते ।

असते किंवा असावे लागते असे नाही. शहरी भावभावनांचेही प्रतिबिंब त्यात पडू शकते.

माडगूळकरांच्या गीतांत हाही आशय आला आहे. शहरातील सुशिक्षितांवर जुने संस्कार अजिबात नसतात असे नाही. कित्येकदा माडगूळकरांच्या गीतांतील व्यक्तींचे भाव त्या संस्कारांतून प्रकट होतात. एखाद्या तरुणीच्या मनाला प्रीतीची चाहूल लागते, नि ती मनाने दमयंती होऊन तिच्या मनातील निषधराजाला आळवू लागते. कण्व शकुंतलेला सासरी पाठवतो त्या वेळच्या त्याच्या मनःस्थितीचे चित्रण हे एखाद्या शहरातील कन्येच्या वडिलांचे अंतःकरण कासावीस करून सोडते.

शहरी मनात निसर्गाविषयी जे एक रम्य कल्पनाचित्र असते (बहुधा त्या चित्रात त्याची प्रेयसी असतेच) ते माडगूळकर ' त्या तिथे, पलिकडे, तिकडे — माझिया प्रियेचे झोपडे 'सारख्या गीतात रंगवतात.

प्रेमिकांचे हितगुज, त्यांच्या मनाचे रुसवेफुगवे, हुरहुर, ओढ, विरह, वंचना इत्यादी भाव माडगूळकरांनी या प्रकारच्या रचनेत आणले आहेत.

हे हितगुज लावणीतील ' सवालजबाबा 'सारखे खटकेबाज, खणखणीत सुरातले नसते. येथे भावनांचा हळुवारपणा, व्याकुळता, काव्यात्म धुंदी, विरहदाह इत्यादींना महत्त्व येते. रामजोशी–बया ह्यांच्यापेक्षा हा सवालजबाब वेगळा कसा ते पुढील एका उदाहरणावरून लक्षात येईल :

तो : डोळ्यांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे
सादाविना कळावे संगीत लोचनांचे !
ती : मी वाचले मनी ते फुलली मनात आशा
सांगावया तुला ते नाही जगात भाषा !
हितगूज प्रेमिकांचे हे बोलक्या मुक्याचे
डोळ्यांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे

रामजोशी आणि बया ह्यांच्या सवालजबाबांत हार–जितीची हिरीरी आहे. बया हरल्यावर मग—

सूर्य उगवता कमल उमलते
सिंधु उसळतो चंद्रा बघुनी
शुद्ध प्रीति हे कारण त्याचे—
ज्ञात्यांनो, घ्या हृदयी भरुनी !

असा प्रीतीचा शोध आहे; तर ह्या प्रेमिकांच्या बाबतीत तो प्रेमिक म्हणतो :

हास्याविना फुटेना ओठांत शब्द काही
कळले तुला सखे, ते कळले तसे मलाही

दोघांस गुंतवीती मउ बंध रेशमाचे
डोळयांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे !

आणि आपोआपच ते प्रीतीचे कमळ फुलते. ती त्या गंधाने धुंद होऊन म्हणते :

पद्मासमान जन्मे हे काव्य जीवनी या
या जीवनात काव्ये काव्यात जीवने या
गंधात धुंद वारा वाऱ्यात गंध नाचे
डोळयांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे !

देहभान हरवून टाकणारी प्रियकराची ओढ, ' भावनांचा भास का हा ! कल्पनांची कूजिते ! ' अशी वृत्ती निर्माण करणारे स्वप्नजाल, प्रियकराशी मनानेच चाललेली स्वगते माडगूळकरांच्या गीतांत अनेक येतात.

हळुच कुणी आले ग काल मंदिरी
झोपेतच होते मी मंचकावरी !

अशा स्वप्नाने धुंद बावरी झालेली कोणी, तर

फेकलेस चरणावरचे फूल तू धुळीत !

ह्या वंचनेने व्यथित होऊन

ऐकशील का रे माझे अर्थहीन गीत !
दूर दूर जाते धरुनी उरी तुझी प्रीत ।

अशी काकुळतीला आलेली कुणी.

शपथ तुला प्रेमा, नको त्या मंदिरात जाऊ ।

असे स्वतःच्या मनाला बजावणारी कोणी, तर

या कातरवेळी पाहिजेत तू जवळी ।

अशी प्रियकराच्या सान्निध्याची मनाला ओढ लागलेली कोणी.

दिवसामागुनि दिवस चालले, ऋतूमागुता ऋतू
जिवलगा, कधि रे येशिल तू !

अशी ' रजनीगंधा फुलली, सुकली, ' म्हणून अंतरीचे हेतू विरलेली कोणी, तर—

तुला पाहते रे, तुला पाहते
तुझी मूर्त माझ्या उरी राहते
जरी आंधळी मी तुला पाहते ।

अशी आंधळेपणातही सुखी राहणारी कुणी.

पहिले भांडण केले कोणी ?
सांग रे राजा कशि रुसून गेली राणी ?
अडखळला का पाय जरा ?
वळता गळला का गजरा
लटका होता राग मुखावर, डोळयांत लटके पाणी !

अशी प्रीतीतील कलहाची खुमारी सांगणारी कोणी, तर—

नाथा, शांत मला झोपु दे ।
झाले गेले त्याचा आठव झोपेतच लोपु दे ।
...तुझ्या गळयातली प्रीती आता अंगाई गाउ दे ।

अशी विनवणी करणारी कोणी.

हे भाव प्रीतीपुरते मर्यादित नाहीत.

जशी बाळासाठी प्रार्थना करणारी आई त्यात आहे, तशीच पतीचे गेलेले पाय परत यावेत यासाठी ' सामर्थ्याहून समर्थ निष्ठा ' पणाला लावून,

पडे अहल्या शिळा, त्या स्थळी येतिल प्रभुचे पाय ।

या भावनेने,

कधी मी पाहिन ती पाउले ?
ज्याच्यासाठी शिळा होउनी पडुनि वनी राहिले ।

अशी भावना बाळगणारी पतिव्रता आहे.

त्या मानाने पुरुषाच्या मनाचे भाव व्यक्त करणारी गीते फार थोडी आहेत. याचे कारण ज्या चित्रपटांसाठी ती लिहिली त्या चित्रपटांचे विशिष्ट स्वरूप हेही असू शकेल.

त्या तिथे, पलिकडे, तिकडे—माझिया प्रियेचे झोपडे ।

किंवा

डोळयांत वाच माझ्या तू गीत भावनांचे
सादाविना कळावे संगीत लोचनांचे ।

किंवा

नाही गडे कुणाशी माझे जगात नाते
पाऊलवाट माझी दारी तुझ्याच येते ।

असे दोन-तीन उल्लेख करता येतात.

माडगूळकरांच्या गीतरचनेत जे लहान मुलांचे जग आले आहे तेही स्वतंत्रपणे विचारात घ्यावे इतके मोलाचे आहे.

काही गीतांमध्ये लहान मुले मोठ्या माणसांच्या मनातले 'काव्य' जागृत करायला निमित्त झाले आहे. ते काव्य बहुधा वात्सल्याशी निगडित आहे आणि त्यात उदात्त, अद्भुत आणि वत्सल भाव एकत्र दाटले आहेत.

हरि थेंब घे रे दुधाचा

हे दूधसुद्धा साधे नाही. वात्सल्याचे अद्भुत रंग त्यात मिसळले आहेत. ती म्हणते :

चांदण्याचा रंग याचा, गोडवा रे मधाचा।

बाळाभोवतीच्या सगळ्याच वस्तू त्याच्यासारख्याच इवल्या होऊन सुंदर झाल्या आहेत. त्या जगात मोठी वस्तू एकच— ती म्हणजे मातेचे वात्सल्य.

म्हणून ती म्हणते :

सोनियाची बाळवाटी
सोनियाची शिंप छोटी
वाटीमध्ये ओघ साचे वात्सल्याच्या नदाचा!

'छोट्या'शा शिंपेत साचतो तो वात्सल्याच्या 'नदा'चा ओघ!

त्याची सगळीच हालचाल, चाळे तिला फुलासारखे नाजुक वाटू लागतात. ती म्हणते :

फुले फूल आपसूक
उघडी रे तसे मुख
थांबु दे ना चाळा थोडा सावळ्या या पदांचा!

बाळाच्या नाजुक स्पर्शाने मातेचे सगळे भावविश्वच समृद्ध होते. ही समृद्धता कधीच संपणार नाही अशी तिची भावना असते. ती म्हणते :

गोकुळीच्या गाउलीचा
नंदिनीच्या माउलीचा
तुझियासाठी अमृताचा घडा भरे रे सदाचा!

'बाळा जो जो रे' या गाजलेल्या गीतात लहान मुलाला निजवताना असेच मातेच्या मनात निर्माण झालेले काव्य आहे. लगेच बाळाच्या डोळ्यांची 'पाखरे' होतात, ती पापणीच्या 'पंखात' झोपायची असतात. फुले ही हिरव्या पानावरच्या वेलींची 'लेकरे' होतात. 'शब्द ऐकते झोपेमधुनी चाळवते वारे' असा अनुभव तिला

येतो. चंद्र, तारका, पांढरे मेघ उशाला घेऊन निजतात, असे काव्य तिला सुचते. तिला वनदेवींनी बाळासाठी उघडी केलेली स्वप्नांची मंदिरे दिसतात.

लहान मुलांच्या मनाची माडगूळकरांनी रंगवलेली सृष्टी तर ह्याहूनही अद्भुत आहे. ती सृष्टी मुलांसारखीच 'नाचरी' आहे. गोड आहे. रूप, रंग, गंध यांनी रसरसलेली आहे. त्यांच्या कल्पनाशक्तीच्या इंद्रधनुष्यांनी आकाशभर रंगलेली आहे. त्यांच्या मनाचा गोडपणा त्या सर्व सृष्टीवर पसरला आहे.

राजापेक्षाही सर्व सृष्टीवर खरीखुरी सत्ता चालते ती लहान मुलाची. स्वैर कल्पनाशक्तीमुळे जड सृष्टीतदेखील ते सहज चैतन्य पाहू शकते. शिवाय यातले काहीही ते मूल जाणीवपूर्वक करीत नसते. सगळे घडते ते सहज, आपोआप. म्हणून त्यात निष्पापपणा असतो. निष्कपट लाघवीपणा असतो. हे बालभाव माडगूळकर कसे व्यक्त करतात ते पाहण्यासारखे आहे.

ह्यांतील बहुतेक गीतांना माडगूळकरांनी बालवृत्तीशी संवादी अशी 'नाचरी' लय वापरली आहे. शिवाय आतील चित्रेदेखील गतिमान आणि खास बालसृष्टीचे रंग, गंध घेऊन आलेली आहेत. आणि शब्दकळाही त्या सृष्टीला साजेशी योजलेली असते.

उत्साहाचे वारे प्यालेल्या मुलाला खेळायला आंब्याच्या वनात नाचणाऱ्या मोराखेरीज योग्य सौंगडी दुसरा कोण मिळणार ! दोघेही लयीची धुंदी प्यालेले. आणि त्याबरोबरच 'नाच रे मोरा' हे गीतदेखील. अशा निरागस धुंदीला मोरच काय—ढग, वीज, झाडे यांतले काहीच दूरचे, परके उरत नाही.

> ढगांशी वारा झुंजला रे
> काळा काळा कापूस पिंजला रे

असे मोठ्या मौजेने ते मूल मोराला सांगू लागते, त्यात हाच कैफ असतो. ढगाची वाऱ्याशी झुंज ही बालमनाने पाहिलेली एक गमतीदार क्रीडा आहे. म्हणून लगेच काळा-काळा कापूस पिंजल्याची हलकीफुलकी तितकीच बालमनातली एक कल्पना माडगूळकर वापरतात. त्या बालमनात विजा कडाडत नाहीत — मोराला ती वीज सहज 'टाळी' देते... त्यांची गट्टी जमलीय ना.

मोराच्या त्या खेळात आपण सामील व्हावे म्हणून ते मूल संधी शोधत राहते. इतक्यात झरझर पाऊस पडतो, झाडे — नव्हे, झाडांची 'इरली' भिजतात आणि ती संधी घेऊन

> पावसात न्हाऊ
> काहीतरी गाऊ

असे म्हणत मूल त्यांच्या खेळात घुसण्याची युक्ती शोधते. पण अजून पुरेसा विश्वास वाटत नाही. म्हणुन

करून पुकारा नाच।

असे अजून ते त्याला एकट्यालाच नाचायला सांगते. एवढ्यात तळ्यात नाचणारे आणि पानात टपटप वाजणारे थेंब त्याला अनावर करून सोडतात आणि मग 'निळ्या सौंगड्या' असे त्या मोराला पुकारून

पावसाच्या रेषांत
खेळ खेळु दोघांत

म्हणत ते त्या खेळात धूम ठोकीत घुसते.

त्या बालवीराचा हा मोठा विजय झाला आहे. त्याची आणि मोराची आता चांगली जोडी जमली आहे. ह्या विजयाने तो आता थोडा 'थकला' आणि 'पाऊसही'. म्हणून जरा आवरत्या लयीत

पावसाची रिमझिम थांबली रे
तुझी–माझी जोडी जमली रे

या ओळी येतात. पण त्याच्या विजयाचा हा आनंदही एवढा मोठा आहे, की त्या आनंदाची

आभाळात छान छान
सातरंगी कमान

पसरते आणि 'कमानीखाली त्या नाच।' असे मोराला सांगून पुन्हा त्यांचा खेळ सुरू होतो. ह्या खेळातदेखील एक लुटुपुटीची गोड लढाई आहे.

ह्या प्रकारची गीते लिहिताना माडगूळकरांनी बालमन अनेकदा सृष्टीशी विलक्षण संवादी केले आहे. अर्थात ही बालमनाच्या भावविश्वातली खास त्यांच्या कल्पनाचित्रांनी रंगलेली सृष्टी आहे. 'नाच रे मोरा' या गीतात वाऱ्यावर कापसासारखे पिंजले जाणारे काळेकाळे ढग, टाळ्यांसारखी वाजणारी वीज, धारेसारखा पडणारा, झाडांची इरली भिजवणारा पाऊस, तळ्यात नाचणारे, पाण्यात टपटप वाजणारे थेंब, आणि अखेर ती रिमझिम थांबताच आभाळात सातरंगी कमानीसारखे उलगडलेले इंद्रधनुष्य — असे एक दृश्य गीतात पार्श्वभूमीसारखे उभे केले आहे.

दुसऱ्या एका गीतात एक लहान मुलगी आपल्या दादाकडे वहिनी आणण्याचा गोड हट्ट धरते, तेव्हाही तिचे सगळे भाव निसर्गाच्या चित्रातून सहज रंगतात. बालमनाच्या तर्कशास्त्राशी हे सगळे सुसंगत असते. 'नवीन' माणूस आपल्या घरात येते म्हणजे नेमके काय होत असते ह्याची कल्पना बालमनाला पुरतीशी होत नसली, तरी त्या सगळ्या समारंभाचे रंगीबेरंगी, सुगंधी वातावरण, नववधूच्या अंगावर मिरवणारे तेज, तिच्या परकेपणालाही असणारा एक मोहक गोडवा, तिच्या अंगावरील वस्त्राचे

कोरे करकरीत आकर्षक रंग, तिच्या व्यक्तित्वाचा वातावरणात दरवळणारा सुगंध याचा एक विलक्षण परिणाम कुठेतरी बालमनावर झालेला असतो. त्या मुलीच्या बालमनात रेखाटलेली कुणी वहिनी ही गोरी गोरी पान, 'फुला'सारखी छान अशीच असणार! खरे म्हणजे ती तिच्या स्वप्नातली एक जिवंत बाहुलीच. म्हणून तर ती दादाला 'एक वहिनी आण' असे सांगते. 'एक बाहुली आण' या तालात. 'बाहुल्यांचे परी होऊ आम्ही दोघे छान' असे ती शेवटी म्हणतेच. तर या वहिनीची कोरी आकर्षक रंगांची वस्त्रे काय या जगात इतरांच्या अंगावर असतात तशी असणार? छेः! बालमन कल्पना करते :

गोऱ्या गोऱ्या वहिनीची अंधाराची साडी
अंधाराच्या साडीवर चांदण्याची खडी
चांदण्याच्या पदराला बिजलीचा बाण...

इतकी कुण्या दूरदेशाहून ही सुंदर वहिनी येणार, म्हणजे तिला आणायला नक्कीच चांदोबाची गाडी असणार — हरिणांची जोडी असलेली. तीदेखील येणार गुलाबांच्या रानातले सगळे वास घेऊन...

वहिनीला आणायाला चांदोबाची गाडी
चांदोबाच्या गाडीला हरिणाची जोडी
हरिणाची गाडी तुडवी गुलाबाचे रान...

वहिनीचा चन्द्रासारखा सुंदर चेहरा, हरिणासारखे डोळे आणि गुलाबाच्या गंधासारखा तिच्या अंगाचा मोहक वास याचे जणू बालमनात रंगलेले लोभस चित्रच माडगूळकरांनी येथे वेगळ्या पद्धतीच्या कल्पनेने आणले आहे. कितीतरी वेळ आपल्या मनात ती हरिणांची जोडी लावलेली चांदोबाची गाडी 'गुलाबांचे' रान' तुडवीत येत राहते. त्या रानात काटे कुठेच नसणार. म्हणून तर वहिनी इतकी आकर्षक, सुंदर!

सगळ्यांपेक्षा आपलीच त्या वहिनीशी गट्टी व्हावी आणि आपली सगळी देवघेव तिच्याशीच व्हावी ही बालमनाची खट्याळ आणि गोड अहंता. त्या कल्पनेत रंगून—

वहिनीशी गट्टी होता तुला दोन थापा
तुला दोन थापा तिला साखरेचा पापा...

असा आपल्या मनातला खट्याळ बेत ती तितक्याच निष्कपटपणे जाहीरही करून टाकते. ह्यामुळे त्या गीताचा गोडवा अधिकच वाढतो.

लहान मुलांचे खरे आनंदधाम म्हणजे आजोळ. तिथली सगळीच माणसे प्रेमळ असतात. आणि त्यांपैकी त्यांच्या दृष्टीने सर्वात कर्तृत्ववान व्यक्ती म्हणजे त्यांचा मामा आणि त्यांची मामी. मामाचे घर म्हणजे नुसती मज्जा! तिथे पुन्हा आगगाडीतून जायचे

म्हणजे तर काय आणखीनच अद्भुत. मुले टाळ्या पिटीत आनंदाने ओरडू लागतात :

> झुकुझुकु झुकु झुकु आगीनगाडी
> धुरांच्या रेषा हवेत काढी
> पळती झाडे पाहू या
> मामाच्या गावाला जाऊ या...

वहिनीला घेऊन येणारी चांदोबाची गाडी काय आणि त्यांना मामाकडे घेऊन जाणारी झुकझुक गाडी काय — दोन्हीही गोष्टी बालमनाच्या दृष्टीने सारख्याच अद्भुत. तिथे पुन्हा 'पळत्या' झाडांकडे लक्ष वेधून त्या बालमनाची 'नाचरी' सृष्टी माडगूळकरांनी अचूकपणे सुचवली आहे. ह्याच नाचऱ्या तालावर मुले मामाच्या घरच्या कल्पना रंगवू लागतात. तिथे सगळी चंगळ आणि चैन होणार आहे ह्या कल्पनेने ती बेहोषून जातात. 'मामाची बायको सुग्रण, रोज रोज पोळी-शिक्रण' असे शिफारसपत्र त्यांनी तयार केले आहे. पण तरीही ते वरती 'गुलाबजांब' खाणार आहेतच. गुलाबजांब तेथेच खाण्यात मजा. त्यांचा मामा मोठा तालेवार — 'कापड देइल हजार वार' असा. एकुण काय, मामाचा गावच 'मोठा'!

जगातील सगळयाच 'मोठ्या' गोष्टींचा शोध घ्यायचे बालमनाला जणू वेडच लागलेले असते. जे मोठे ते त्यांचे आवडते. कधीकधी हा शोध थेट घरात येतो आणि

> आई आणखीन् बाबा यांतिल कोण आवडे अधिक तुला?
> सांग मला गे सांग मला

असा आई-वडिलांचाच निवाडा सुरू होतो. बालमनाच्या तर्कशास्त्राला सुचतील असे खुमासदार युक्तिवाद लढवले जातात आणि 'आई आवडे अधिक मला' किंवा 'आवडती गे वडिल मला' असे निष्कर्ष दोघी आपापल्या परीने काढतात.

माडगूळकरांच्या बालसृष्टीत कधी 'शेपटीवाल्या प्राण्यांची सभा' भरते आणि कांगारूला 'माझे काय?' असा प्रश्न पडतो. 'शेपूट म्हणजे पाचवा पाय' असे त्याला सगळे प्राणी सांगतात. हा शोध म्हणजेदेखील बालमनाच्या कल्पनाशक्तीचाच एक विलास. कधीकधी ह्या गोड बालसृष्टीत—

> एका तळ्यात होती बदके पिले सुरेख
> होते कुरूप वेडे पिल्लू तयांत एक!

असे दुःख ती सृष्टी झाकाळून टाकते. पण ते क्षणभरच. कारण—

> एके दिनी परंतु पिल्लास त्या कळाले
> भय वेड पार त्याचे वाऱ्यासवे पळाले

पाण्यात पाहताना चोरूनिया क्षणैक
त्याचेच त्या कळाले—तो राजहंस एक !

असा गोड शेवट होतो, आणि क्षणभर दुःखाने झाकळलेली बालसृष्टी पुन्हा आनंदात न्हाऊन निघते.

माडगूळकरांनी चित्रपटासाठी जी नाना प्रकारची गीते लिहिली त्यांतील आशयाचे स्वरूप पाहत असतानाच त्या गीतरचनेच्या संपन्नतेची अनेक वैशिष्ट्ये आपल्या लक्षात आली असतील.

त्यांचा विचार करू लागलो की असे वाटते, गीतगुण हा प्रतिभेचा एक वेगळा धर्मच मानला पाहिजे. अशा गीतगुणात्मक प्रतिभेला लयीची एक उपजत जाण असते. ही लय म्हणजे पद्यरचनेचा केवळ एकसुरी ताल नव्हे. माझ्या मते ही लय म्हणजे चपळ, गतिमान, चैतन्यशील असे गीतरचनेतील एक भावतत्त्वच होय. भावाचा परिपोष करण्याचे स्वयंभू सामर्थ्य लयीत असते. पद्याच्या तालात ते नसते. पद्याला बळ येते ते त्याच्याशी जोडल्या गेलेल्या शब्दार्थाच्या भाववाहकतेतून. त्यातील सूक्ष्म अंतर्गत लयीतून. कालिदासाचे ‘ मेघदूत ’ हे काव्य वाचीत असताना ‘ मंदाक्रान्ता ’ या वृत्ताचाही गोडपणा आपणाला जाणवतो. पण तो कालिदासाच्या विशिष्ट रचनेमुळे—त्या संदर्भात. नुसते ते वृत्त गुणगुणून पाहा. तो गोडवा जाणवणार नाही.

‘ देखोनि डोळा हृदयाभिरामा
रामापुढे बोलतसे सुकामा ’

येथे ‘ भुजंगप्रयात ’ वृत्ताची गोडी त्या विशिष्ट रचनेमुळे आपणास जाणवते. एखादे वृत्त अनेक प्रतिभावान कवींनी त्यांच्या चांगल्या कलाकृतींसाठी वापरलेले असते तेव्हा ते वृत्त नुसते (शब्दार्थावाचून) गुणगुणताना थोडेफार परिणामकारक वाटेल. आणि वाटतेही. उदाहरणार्थ, ज्ञानेश्वरांसारख्या श्रेष्ठ प्रतिभावंताने ‘ ओवी ’चा उपयोग केल्यामुळे किंवा नामदेव तुकारामांची रचना ‘ अभंगा ’त असल्यामुळे ओवी-अभंगांमध्ये मुळातच एक गोडी जाणवते. पण हा परिणाम फार मर्यादित असतो. शिवाय गीताच्या बाजूने हे लक्षात घेतले पाहिजे की गीताची एकच चाल अनेक गीतांना सहसा वापरली जात नाही. लयीमध्ये भावाचा परिणाम करण्याची एक स्वयंभू शक्ती असते. काही उदाहरणांचा निर्देश केला तर ही कल्पना अधिक स्पष्ट होईल.

राधा गौळण करिते मंथन
अविरत हरिचे मनात चिंतन

किंवा

हृदयी जागा तू अनुरागा
प्रीतीला या देशिल का ?

ही गाजलेली दोन गीते (ही माडगूळकरांची नाहीत— पी. सावळाराम यांची आहेत.) त्यांतील शब्द विसरून मनात गुणगुणून पाहा. शांता शेळके यांचे

तोच चंद्रमा नभात तीच चैत्रयामिनी
एकान्ती मजसमीप तीच तूही कामिनी

किंवा मंगेश पाडगांवकर यांचे

अशी पाखरे येती आणिक स्मृती ठेवुनी जाती
दोन दिसांची रंगत संगत दोन दिसांची नाती

ही आणखी काही उदाहरणे म्हणून घेता येतील. लयीत भाव जागृत करण्याची एक प्रभावी शक्ती असते— जी पद्यात नसते, हे ह्यावरून लक्षात येईल.

म्हणूनच गीताची रचना लयीशी विलक्षण 'संवादी' असावी लागते. माडगूळकरांच्या गीतरचनेत ही लयीची जाण प्रकर्षाने कशी प्रत्ययास येते याचा उल्लेख मागे केला आहेच.

माडगूळकरांच्या गीतरचनेत अर्थ आणि लय एकमेकांना खुलवतात, खाऊन टाकीत नाहीत, असेही विधान आधी केले आहे. गीतरचनेत अशी एक खुलावट आवश्यक असते. म्हणजे काय ?

एक असे की, गीतातून जो भाव व्यक्त होतो त्याचाच गुणधर्म मुळात खुलवण्याचा असतो. कोंडून किंवा गुदमरवून टाकणारा एखादा भाव (मग तो सुखाचा असो की दुःखाचा असो) गीतातून कितपत प्रकट होऊ शकतो ह्याची मला कल्पना येत नाही.

रात्रच की स्तब्ध उभी
क्षितिजाच्या काठावर
फिरलेले पाउल अन्
गिळलेले लाख स्वर

असा इंदिरा संतांच्या एका कवितेतील गुदमरवून टाकणारा भाव 'गीत' होऊ शकणार नाही असे मला वाटते. 'गीता'तून व्यक्त होणाऱ्या भावात मुळात प्रवाहीपणा असायला हवा, तो यात नसतो.

दुसरे असे की, श्रुतिद्वारेच गीताचा आस्वाद आपण घेत असल्यामुळे त्या आस्वादाला आवश्यक अशी खुलावट होणे हा गीताचा एक आवश्यक भागच बनतो.

नाटकात किंवा संगीतात किंवा आकाशवाणीवरील कार्यक्रमात एकही क्षण रिकामा जाऊन चालत नाही, त्याचा परिणाम म्हणजे आस्वादात मोठा व्यत्यय निर्माण होतो, तेच गीताच्या बाबतीतदेखील आहे. नाटकातील स्तब्धतादेखील केवढी बोलकी असते !

गीतकार यासाठी स्वर-व्यंजनांचे वेगवेगळे आघात, लय, वजन, तोल त्याचबरोबर अनुप्रास, पुनरुक्ती, दोन शब्दांतील अंतर, तसेच नाद किंवा कल्पना यांतील साम्य, विरोध इत्यादी अनेक गोष्टींचा उपयोग करून घेईल.

देवा दया तुझी ही की एक दैवलीला
लागो न दृष्ट माझी माझ्याच वैभवाला

या ओळींतील 'द' ह्या वर्णाची विशिष्ट अंतराने झालेली पुनरावृत्ती, 'देव', 'दया', 'दैव' या शब्दांतील कल्पनांचे परस्परांशी असलेले नाते, पहिल्या ओळीच्या शेवटी असलेला 'दैवलीला' हा शब्द आणि दुसऱ्या ओळीच्या प्रारंभाचा 'लागो' हा शब्द यांतील 'ला'ची सुखद पुनरावृत्ती आणि निकटता, 'व' ह्या वर्णाची (देवा, दैवलीला, वैभवाला) विशिष्ट अंतरातील संदर्भातील पुनरावृत्ती, 'माझी माझ्याच' अशी विशिष्ट संदर्भातील समीपता इत्यादी अनेक विशेष नजरेस येतात. पहिल्या चरणातील 'देवा' आणि दुसऱ्या चरणातील 'लागो' हे सुरुवातीचे शब्द परस्परांना लयीच्या दृष्टीने तोल देतात.

तसेच ह्या गीतातील विशिष्ट भावाला उठाव मिळावा म्हणून बरेच मृदू उच्चार किंवा कल्पना असलेले शब्द त्यांनी वापरले आहेत. पण त्यांनाही उठाव मिळावा म्हणून 'दृष्ट'सारखा शब्द लयीच्या दृष्टीनेदेखील योग्य ठिकाणी योजिला आहे.

या प्रकारे माडगूळकरांच्या रचनेत रिकामी जागा राहत नाही. प्रत्येक शब्द लयीशी संवादी असे स्वतःचे अस्तित्व निर्माण करून पुन्हा सर्व शब्द मिळून एक परिणामकारक खुलावट साधतात.

ह्या दृष्टीने अर्थव्यक्ती हा आणखी एक त्यांच्या रचनेचा विशेष आहे. अर्थव्यक्ती म्हणजे केवळ अर्थ प्रकट होणे नव्हे; तर गीतातील खुलावटीच्या दृष्टीने आवश्यक अशी अर्थाची 'पूर्णता' होय. म्हणजेच गीतातील भाव आणि लय या दोहोंनाही मुखर करणारी 'पूर्णता' हा भाव अखेर शब्दातूनच साकार होत असल्यामुळे शब्दाचाही विचार त्यात अंतर्भूत होतो.

माडगूळकरांच्या गीतांतला शब्द नि शब्द सुटा, स्वच्छ, एखाद्या भरलेल्या दाण्यासारखा, भावाचा सहज वेध घेणारा असतो. शब्दांचे रंग, गंध, आकार यांना गीतात वेगळे स्थान असते. शब्दांना गोडवा तर लागतोच; पण त्यांतून एक सुखद अपेक्षापूर्ती होईल अशा तऱ्हेने ते अर्थाशी निगडित व्हावे लागतात.

कविता वाचतो त्यापेक्षा गीत ऐकताना आपली वृत्ती वेगळी असते. गीत हे लोकमानसाशी निगडित असल्यामुळे ते ऐकत असताना त्यातील भाव आणि लय या अनुषंगाने आधीच आपल्या काही अपेक्षा मनात तयार होतात, त्यांची सुखद पूर्ती व्हावी लागते. उदाहरणार्थ—'गीतरामायणा'तील

दैवजात दुःखे भरता, दोष ना कुणाचा

ही ओळ आपण ऐकली की आपल्या मनात अनेक संमिश्र प्रतिक्रिया उमटतात. सुख-दुःखांकडे पाहण्याचा आपल्या संस्कृतीचा दृष्टिकोण, मानवाची अगतिकता इत्यादी. आणि आपल्या मनात आरतीच्या वेळी होते त्याप्रमाणे काही भाव आधीच घुमू लागतात व असे होत असतानाच—

पराधीन आहे जगती पुत्र मानवाचा

ही पुढील ओळ आपण ऐकतो आणि सुखद अपेक्षापूर्तीचा आनंद मिळतो. जे आपल्या मनात अस्फुटसे घुमत असते त्यालाच बरोबर अचूक आकार आला आहे याचा आनंद गीत देते. या संदर्भात 'पुत्र मानवाचा' हा शब्दयोग किती अर्थ सुचवून जातो ते पाहा. अशी सुखद अपेक्षापूर्ती करण्याचे विलक्षण सामर्थ्य माडगूळकरांच्या रचनेत आहे.

कापसातून धागा निघावा इतक्या सहजतेने त्यांच्या रचनेत शब्दांतून अर्थाचा धागा निघतो. हा धागा तुटका, आखूड नसतो. भावाची खुलावट साधेल इतका पुरेसा लांब असतो.

त्यांच्या गीतात अर्थाला पूर्णता येते त्याचा एक भाग म्हणजे त्यांतील तपशील होय. त्यामुळे परिणामात कुठे खुरटेपणा राहत नाही. वहिनीची साडी अंधाराची एवढेच म्हणून ती मुलगी थांबणार नाही. त्या साडीला चांदण्याची खडी, चांदण्याच्या खडीला बिजलीचा बाण, अशा क्रमाने तपशील येतो व त्यामुळेच ती कल्पना ठसठशीत होते. नुसती चांदोबाची गाडी एवढी कल्पना पुरेशी नाही. त्या गाडीला हरिणाची जोडी, पुन्हा ती गुलाबांचे रान तुडवते, हा तपशील किती परिणामकारक होतो पाहा. बालगीतांतच असे होते असे नाही; इतर गीतांतही. प्रत्येक ठिकाणी पद्धत वेगळी असेल; पण हा तपशील येतोच. 'नखानखांवर रंग भरा' ह्या गीतात हा तपशील कसा आला आहे ते पाहा :

चला सख्यांनो, हलक्या हाते नखानखांवर रंग भरा
ग, नखानखांवर रंग भरा !

आज सावलीपरी जायचे त्यांच्यामागं पाउल ग
पायी पैंजण बांधा द्याया आगमनाची चाहुल ग
सिंहकटीवर स्वैर खेळु द्या रत्नमेखला सैल धरा !

बाहूंवरती बांधा बाई बाहुभूषणे नागाची
अंचलि झाका हृदयावरची कमळे ही अनुरागाची
गळयांत घाला हार साजिरा, पदकी त्याच्या दिव्य हिरा !

वेणी गुंफा मदनबाण, वर भवती हिरवा मरवा ग
आकाशातिल नक्षत्रासम माथी मोती जडवा ग
सौभाग्याच्या नगरा नेते सौन्दर्याचा थाट पुरा !

असा तपशील माडगूळकर भरतात, तेव्हा त्यात नुसती सजावट नसते. अर्थाच्या सौभाग्याच्या नगराला नेणारा तो एक सौन्दर्याचा थाट असतो.

गीतातील भावांची खुलावट करणारी, त्या भावांना गहिरे रंग देणारी आणि त्यांना विशिष्ट अशी स्वतःची लकब प्राप्त करून देणारी कल्पकता माडगूळकरांच्या रचनेत प्रत्ययास येते. त्यामुळे त्यांच्या गीतसृष्टीला उभारी आली आहे.

रजपूत स्त्रीचा जोहाराच्या वेळचा भाव व्यक्त करताना 'करू देत शृंगार, सख्यांनो करू देत शृंगार' या गीतात त्यांची कल्पकता त्या प्रसंगाचे शृंगाराच्या प्रसाधनाशी नाते जोडते व त्यामुळे आपल्या अंतःकरणात विलक्षण कालवाकालव निर्माण होते.

माडगूळकरांची कल्पकता निव्वळ कल्पनांची उड्डाणे किंवा विचित्र भराऱ्या घेत नाही. किंबहुना निव्वळ झगझगीत, नेत्रदीपक असे तिच्यात काही नाही. ती गीताला अर्थघनता प्राप्त करून देते. आणि ह्या दृष्टीनेच तिचा संचार विविध स्वरूपात परिणामकारक होतो.

आला चमकत बिजली-जसा
माझ्या जाळ्यात गावला मासा

ह्या ओळींतील कल्पना तर चमकदार आहेच; पण ती थेट समुद्रापासून आकाशापर्यंतचे कोळीजीवनाचे वादळी, साहसी पण तितकेच अमर्याद, मोकळे वातावरण एकदम पकडते.

ह्या कल्पकतेचा एक भाग म्हणजे त्यात रूपकांना असलेले प्राधान्य. कित्येकदा रूपकात बौद्धिक चमत्कृतीची कसरत असते व भावोत्कटता मुळातच कमी पडत असल्याचे ते एक द्योतक असते. रूपकांमध्ये कधीकधी आशयाला अवघडल्याप्रमाणे होते व आविष्कारात बोजडपणा येतो. ह्याउलट माडगूळकरांची रूपके मात्र विशिष्ट भावनेची खुलावट साधतात. एवढेच नव्हे तर त्या आशयाचा विस्तारही करतात. 'विठ्ला, तू वेडा कुंभार' ह्या गीतात कुंभार आणि घट ह्यांचे रूपक असेच अर्थवाहक होऊन विस्तारत जाते. 'एक धागा सुखाचा शंभर धागे दुःखाचे' या जाणीवेतून 'जरतारी वस्त्रा'ची कल्पना स्फुरताच —

मुक्त अंगडी बालपणाची
रंगित वसने तारुण्याची
जीर्ण शाल मग उरे शेवटी लेणे वार्धक्याचे!

असे सगळ्या जीवनाच्या अवस्थांवरच एक रूपक पसरते. रहाटगाडग्याचे रूपक थेट सृष्टीच्या रहाटचक्राला जाऊन भिडते आणि त्याला केवढा भव्य अर्थ येतो पाहा :

रहाट फिरतो रहाट ग
दिवस संपता पडते झांजड पुन्हा उगवते पहाट ग

...सूर्य समुद्री असाच बुडतो
उजेड सांडित वरती चढतो
पिढ्या संपल्या तरी फिरतसे रहाट ऐसा जुनाट ग !

कधीकधी रूपक सबंध गीताच्या भावनात्मक आशयाला कसे उठाव देते ते त्यांच्या 'थकले रे नंदलाला' या एका गाजलेल्या गीतामध्ये दिसून येईल.

नाचनाचुनी अति मी दमले, थकले रे नंदलाला !
थकले रे नंदलाला !

निलाजरेपण कटिस नेसले, निसुगपणाचा शेला
आत्मस्तुतीचे कुंडल कानी, गर्व जडविला भाला
उपभोगांच्या शतकमलांची कंठि घातली माला
थकले रे नंदलाला !

विषयवासना वाजे वीणा, अतृप्ती दे ताला
अनय, अनीती नूपुर पायी, कुसंगती करताला
लोभ प्रलोभन नाणी फेकी मजवर आला-गेला
थकले रे नंदलाला !

स्वतःभोवती घेता गिरक्या अंधपणा की आला
तालाचा मज तोल कळेना, सादहि गोठुन गेला
अंधारी मी उभी आंधळी, जीव जीवना भ्याला
थकले रे नंदलाला !

माडगूळकरांच्या कल्पकतेचा एक विशेष असा की, त्यातील कल्पनाचित्रे एकमेकांत गुंतत नाहीत, अडखळत नाहीत. सहज फुलतात.

दिवसामागुनि दिवस चालले, ऋतूमागुता ऋतू
जिवलगा, कधि रे, येशिल तू ?

अशा ओळींत विरहभाव दाटत गेला की पुढल्या कडव्यात आपोआप वेगवेगळ्या ऋतूंची धावती चित्रे येतात; पण त्यांचा गीतातील आशयाला भार होत नाही.

ह्याच्या जोडीला एक प्रकारची विशुद्धता त्यांच्या गीतरचनेत प्रत्ययास येते. ह्याचा अर्थ असा की, माडगूळकरांनी अध्यात्मप्रवण, ग्रामीण ढंग, सुशिक्षितांचे जग, बालमनाची सृष्टी इत्यादी विविध प्रकारांत मोडणारी रचना केली असली तरी त्यांतील कुठल्याच प्रकारांचा एकमेकांशी संकर होत नाही. भाव, तो व्यक्त करण्याची शैली, कल्पनाचित्रे, शब्दकळा, भाषेच्या इतर लकबी ह्या प्रत्येक प्रकारात अगदी भिन्न, त्या त्या प्रकाराला पूर्णतया साजेशा आहेत. कित्येकदा एखादा गीतकार ग्रामीण गीत लिहितो

तेव्हा त्याच्या भाषेत ग्रामीण भाषेतल्या फक्त काही वरवरच्या लकबी तेवढ्या येतात. किंवा बालमनाची सृष्टी प्रौढांच्या कल्पकतेने जूनवट होते. माडगूळकरांच्या बाबतीत असे काही होत नाही. उलट त्या त्या प्रकारातील संपन्नता त्यांच्या रचनेत प्रकट होते. एकदा लावणीचा ढंग आला की—

काठेवाडी घोड्यावरतं पुढ्यात घ्या हो मला
राजसा, जाउ या जेजुरीला !

भरधाव धावु दे घोडा रस्त्यावर
टेकते मान मी उमद्या छातीवर
घमघमाट करती दवन्याची वावरं

मुंग्या आल्या सर्वांगाला सख्या, सोडवा मला !

पण ही शैली दुसऱ्या कोणत्या रचनेत आढळणार नाही. ह्या अर्थाने माडगूळकरांच्या रचनेत एक प्रकारची विशुद्धता आहे. ही विशुद्धता यायला समरसतेइतकीच अलिप्तता असावी लागते.

परंतु ही अलिप्तता यायला आधी अनेक रचनाप्रकारांवर प्रभुत्व असावे लागते. आणि यासाठी गीतकारापाशी विशिष्ट दर्जाची ग्रहणक्षमता असावी लागते. ही ग्रहण-क्षमता म्हणजे एखाद्या भाषेच्या वरवरच्या काही लकबी उचलणे नव्हे. लोकमानसाच्या तळाचा ठाव घेऊन तेथे रुजलेले संकेत, भाषेची रूपे, भावना व्यक्त करण्याची वळणे इत्यादी अनेक गोष्टी आत्मसात करण्याची शक्ती गीतकारापाशी असावी लागते. माड-गूळकरांच्या गीतरचनेच्या संपन्नतेत ह्या ग्रहणक्षमतेचा एक भाग आहे.

लोकमानसात आणि भाषेत रुजलेल्या अनेक संकेतांचा गीतकाराला उपयोग करावा लागतो. पण संकेतांचा उपयोग करणे म्हणजे सांकेतिक लिहिणे असे नव्हे. कोणताही प्रतिभावंत कल्पनेने लिहितो म्हणून केवळ तेवढ्या कारणासाठी त्याच्या लिखाणाला आपण 'काल्पनिक' लिखाण म्हणत नाही. त्यातूनदेखील अनुभवाची जिवंत सृष्टी जन्माला आलेली असते. ते त्याच्या प्रतिभेच्या सामर्थ्यावर अवलंबून असते. गीतकार संकेतांचा उपयोग करतो. पण त्यातून तो एक निर्मिती साधीत असतो. माडगूळकरांच्या गीतरचनेतदेखील अनेक संकेत आहेत; पण ती सांकेतिक रचना नाही.

ह्याच्या खुणा त्यांच्या रचनेत ठिकठिकाणी आढळतील. श्रीकृष्णाला अनेक नावे आहेत आणि त्यांतील काहींचा माडगूळकरांनी उपयोग करून घेतला आहे. पण तो उपयोग किती समर्पक आहे पाहा :

घनश्याम नयनी आला
सखे मी काजळ घालू कशाला !

ह्यात तो ' घनश्याम ' असतो; तर—

वाजवी मुरली श्यामसुंदरा
तुझ्या मंदिरी नाचे मीरा।

इथे तो ' श्यामसुंदर ' होतो.

नाचनाचुनी अति मी दमले, थकले रे नंदलाला।

येथे त्याला ' नंदलाल ' असे संबोधण्यात आले आहे, तर—

राम न झाला कौसल्येविण
कृष्ण कोण रे देवकिनंदन

येथे तो नेमका ' देवकीनंदन ' होतो. यातील प्रत्येक उपयोग किती समर्पक आहे पाहा.

प्रभातसमयो पातला
आता जाग बा विठ्ठला।

इथे चटकन ' प्रभातसमयो ' असे प्राचीन रूप वापरले जाते; तर—

आई आणखिन बाबा यातील कोण आवडे अधिक तुला ?

यात ' आणिक 'ऐवजी ' आणखिन ' हा शब्द सहजात किती खुमारी आणतो.

शेष तेज वलय वलय
पावे नभि सहज विलय

अशी प्रौढ भारदस्त रचना आणि

पैंजण रुणझुणती चरणी
नाचते शिवापुढे भिल्लिणी
अंबिका माया मनमोहिनी
नाचते शिवापुढे भिल्लिणी

यातील सहजप्रसन्न रचना,

मिठीत मिटले विश्वकुंदा
मी आपणिले ब्रह्मानंदा

यातील ' आपणिले ' शब्दाचा उपयोग,

कळेना काय जिवाला हवे
लोचनी जळत राहिले दिवे

या ठिकाणी डोळ्यांत जळत राहण्याची कल्पना, ह्या सर्वच संदर्भात माडगूळकरांच्या रचनेतील नावीन्याच्या खुणा सहज दृष्टोत्पत्तीस पडतील.

चित्रपटातील संगीत गाणाऱ्या गायकालादेखील रागदारीच्या लयकारीची जाणीव असावी लागते, त्याचप्रमाणे श्रेष्ठ गीतकाराला कवीची दृष्टी असावी लागते. ही दृष्टी गीत-रचनेला एक विशिष्ट दर्जा प्राप्त करून देते. माडगूळकरांच्या गीतरचनेला तो दर्जा आहे.

गीत हा रचनाप्रकारच असा आहे की त्याच्या सर्व घटकांत एक प्रकारची पूर्णता किंवा अंतिमता असावी लागते. माडगूळकरांच्या गीतरचनेतील भाव, अर्थ, शब्द, सूर, लय इत्यादी अनेक घटकांत अशी एक पूर्णता किंवा अंतिमता फार मोठ्या प्रमाणात प्रत्ययास येते. म्हणूनच त्या गीतांचा आस्वाद हा एक वेगळाच आनंद ठरतो.

मराठी चित्रपट आणि माडगूळकरांची गीते ह्यांचे आपल्या मनात इतके समीकरण झालेले असते, की जर ती गीते चित्रपटांतून काढून टाकली तर ते चित्रपट आपल्या दृष्टीने अगदीच भुंडे वाटतील. चित्रपटासाठी माडगूळकरांनी इतकी विविध आणि विपुल गीते लिहिली आहेत की त्यांत सरस-नीरसता असणे स्वाभाविक आहे. परंतु चित्रपटा-साठी जी मुळातच हुकमेहुकूम पद्धतीने रचना करावी लागते, त्यातील नीरसतेची चिर-फाड करीत बसण्यापेक्षा सरस रचनेचे मर्मबंध उकलून पाहण्यातच खरा आनंद आहे असे मला वाटते.

काही वर्षांपूर्वी श्री. ग. रा. कामत यांनी मोठ्या रसिकतेने आणि साक्षेपाने माडगूळकरांनी चित्रपटासाठी लिहिलेल्या गीतांचा ‘ चैत्रबन ’ नावाचा संग्रह प्रसिद्ध केला. परंतु माडगूळकरांची गीतरचना इतकी विपुल आणि विखुरलेली आहे, की सगळीच गीते त्यात आली असतील ह्याची खात्री देता येत नाही. उदाहरणार्थ, ‘ देवबाप्पा ’ चित्रपटातील ‘ करू देत शृंगार ’ हे सुंदर गीत त्यात नाही. शिवाय त्यानंतर आजपर्यंत आणखी कितीतरी गीते माडगूळकरांनी लिहिली आहेत. तरी पण ‘ चैत्रबना ’तून एखादा फेरफटका मारताना तेथील सौंदर्याने मन हरखून जाते; सुगंधाने मोहरून जाते.

‘ गीत–रामायण’ हा माडगूळकरांच्या गीत-प्रतिभेचा स्वतंत्र आणि तितकाच मनोरम असा आणखी एक आविष्कार आहे; आणि त्याचा विचार केल्याखेरीज माड-गूळकरांच्या गीतरचनेचा आपण जो हा विचार करीत आहोत त्याला खरे पाहता पूर्तता येणार नाही. ‘ गीत-रामायणा ’त माडगूळकरांनी एका कथेचा गीतात्मक आविष्कार केला आहे व अशा रचनेचे आणखी काही वेगळे घटक असतात, त्यांचाही विस्ताराने विचार करावा लागेल.

परंतु आतापर्यंतच ह्या लेखाचा जो अनपेक्षित विस्तार झाला आहे त्यात आणखी त्या विस्ताराची भर पडली तर वाचकांच्या सहनशीलतेवर त्याचा किती ताण पडेल याचाही विचार बाळगायला हवा. आणि थोडक्यात तो विचार केला तर ‘ गीत-रामा-यणा ’वर तो एका परीने अन्याय होईल. म्हणून ‘ गीत रामायणा ’चा विचार ह्याच

लेखाचा एक भाग म्हणून पण स्वतंत्रपणे करावा असे योजून फक्त 'गीत-रामायणा'चा येथे निर्देश करूनच हे विवेचन आटोपते घेणे मला योग्य वाटते.

माडगूळकरांना त्यांच्या गीतांनी विलक्षण लोकप्रियता मिळवून दिली आहे. महाराष्ट्रात घरोघर ही गीते पोहोचलेली आहेत. परंतु स्वतः माडगूळकरांना आपल्या गीतांसंबंधी काय वाटते ? गीतकार या नात्याने त्यांना मिळालेले उदंड यश त्यांनी इतर जे लेखन केले आहे त्याच्या मूल्यमापनाच्या आड येते, अशी एक रुखरुख त्यांना लागून राहिलेली दिसून येते. त्यांनी रचलेल्या आणि सुधीर फडके या विख्यात गायकाने चाली दिलेल्या गीतांचा पहिला संग्रह 'सुगंधी वीणा' हा सुमारे १७-१८ वर्षांपूर्वी पु. ल. देशपांडे यांच्या प्रस्तावनेसह प्रसिद्ध झाला. त्यांच्या प्रस्तावनेत ही रुखरुख प्रकट झाली आहे. नंतर 'जोगिया' काव्यसंग्रहाच्या प्रस्तावनेतदेखील तोच सूर प्रकट झाला आहे. 'जोगिया' या काव्यसंग्रहातील 'परिस्फोट' ह्या कवितेत तर ते आपली गीतकाराची भूमिका कशी आहे ते स्पष्ट करण्यासाठी म्हणतात :

गीत हवे का गीत ?
एका मोले विकतो घ्या हो विरह आणखी प्रीत.

गिऱ्हाइकाच्या लहरीखातर
कातुनि मी आणियले 'अक्षर'
सुरेख केल्या बघा बाहुल्या वरी बांधिली फीत.

...कोण हसे ते दबल्या ओठी
सौदा करितो पोटासाठी
रस्तोरस्ती फिरुन पोटच्या कन्या नाही विकीत....

'जीवनव्यवसाय म्हणून लेखणीशी अनेकदा बेइमानी करण्याचा प्रसंग मजवर आला — येतो आहे. या संग्रहातील कविता मात्र व्रतस्थपणे केलेली काव्यनिर्मिती आहे' असे उद्‌गार 'जोगिया' संग्रहाच्या प्रस्तावनेत त्यांनी काढले आहेत.

'जोगिया' संग्रहातील सोडून आपली इतर रचना — त्यात गीतरचना प्राधान्याने आली— जीवनव्यवसायासाठी वगैरे असून, ती 'रचना' आहे, त्या गिऱ्हाइकांसाठी तयार केलेल्या 'बाहुल्या' आहेत, असे त्यांनी अनेकदा सुचवले आहे.

गीत या रचना प्रकाराविषयी आपल्याकडे प्रसृत असलेल्या कल्पना, गीत नावाखाली होत असलेली विलक्षण सपक रचना आणि साहित्य आणि चित्रपटादी सृष्टीतले त्यांना तसे काही अनुभव आले असले तर ते अनुभव, ह्यांतूनही 'गीत' या प्रकाराविषयी त्यांच्या मनात कटुता निर्माण झालेली असेल.

परंतु गीतकार म्हणून माडगूळकरांचा विचार करताना माझ्या मनात ज्या कल्पना होत्या त्या ह्या प्रकारच्या नव्हेत. माडगूळकरांनी गीतांना 'रचना' असे म्हटले आहे ते

केवळ रचना ह्या अर्थाने. माझ्या लेखातही वारंवार ‘ रचना ’ हा शब्द आला आहे. पण त्याचा संदर्भ किती वेगळा आहे ते आता अधिक स्पष्ट करायचे कारण नाही.नाटककार हादेखील एका विशिष्ट अर्थाने नाटकाची रचना करतो. त्याच अर्थाने गीतकारालादेखील रचना करावी लागते. आणि इतर वाङ्मयप्रकारांहून नाटक ह्या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप जसे वेगळे, त्याचप्रमाणे इतर काव्यप्रकारांहून गीतरचनेचे स्वरूपही वेगळे, संमिश्र, म्हणूनच अधिक अवघडही. गीतकार ग. दि. माडगूळकर यांच्या गीतरचनेचे सौंदर्य पाहिले की हे अधिकच स्पष्ट होते.

‘ वसंत ’ : दिवाळी १९६८

७

माडगूळकरांचे गीत-रामायण

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क. ....
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

' गीत-रामायण ' हा माडगूळकरांच्या गीतप्रतिमेचा एक तितकाच रम्योज्ज्वल आविष्कार आहे. आणि त्याचा परामर्श घेतल्याखेरीज माडगूळकरांच्या गीतरचनेवरील विवेचनास पूर्तता येणार नाही.

' गीत-रामायणा 'चा वेगळा विचार करावा लागतो तो दोन कारणांसाठी. एक म्हणजे, येथे त्यांनी सलग कथाच गीताच्या माध्यमातून रंगवायला घेतली. रामायणातील काही मुख्या प्रसंगांवर त्यांनी चित्रपटासाठी काही गीते आधी लिहिली होती.

हे वदन तुझे की कमल निळे ?
का नयन पाहता होति खुळे ?

किंवा

मनोरथा, चल त्या नगरीला
भूलोकीच्या अमरावतीला ।

इत्यादी थेट ' सीता-स्वयंवर ' या चित्रपटापासूनचे उल्लेख सापडतील. परंतु या गीतांचे स्वरूप आणि हेतू सर्वस्वी निराळे आहेत.

दुसरे म्हणजे, ही गीते ' आकाशवाणी 'साठी लिहिली गेली. म्हणजेच चित्रपटापेक्षा एका निराळ्या माध्यमासाठी गीतांची रचना झाली.

" ' आकाशवाणी 'च्या पुणे केन्द्रावर ' गीत-रामायणा 'चा झालेला अवतार ही मराठी गीतसृष्टीतील व भारतीय आकाशवाणीच्या इतिहासातील एक आश्चर्यकारक व अद्‌भुत घटना होय, " असे उद्‌गार ह्या ' गीत-रामायणा 'चे कुशल संगीत नियोजक श्री. सुधीर फडके यांनी माझ्याशी बोलताना काढले. म्हणून सुरुवातीला त्यांच्याच तोंडून ऐकलेला इतिहास येथे थोडक्यात सांगावासा वाटतो.

त्यांचेच शब्द वापरून म्हणायचे तर हा एक ' अपूर्व योगायोग ' होता. सुमारे

चौदा वर्षांपूर्वी १९५५ साली पुणे आकाशवाणी केन्द्रावरचे श्री. सीताकांत लाड यांच्या डोक्यात सहज एक कल्पना आली की, एक वर्षभर चालेल असा एखादा मोठा कार्यक्रम सादर करावा. त्यांची सहजात ग. दि. माडगूळकरांशी गाठ पडली व प्रत्येक आठवड्याला 'रामायणा'वरील एखादे गीत सादर करता येईल, असे ठरले. पुणे केन्द्राचे आणखी एक अधिकारी व संगीताचे जाणकार श्री. कृ. द. दीक्षित यांनी ह्या धाडसी कल्पनेला सक्रिय पाठिंबा द्यायचे ठरवले. रागदारीची ऐट आणि आब राखूनच ही गीतरचना सादर करायची असा निश्चय सुरुवातीपासूनच ठाम झाला. संगीत-नियोजक म्हणून श्री. सुधीर फडके यांची योजना झाली. वेगवेगळ्या गायक-गायिकांची निवड झाली. पुरुषांपैकी सर्वश्री वसंतराव देशपांडे, सुरेश हळदणकर, राम फाटक, वि. ल. इनामदार, बबन नावडीकर, गजाननराव वाटवे; आणि गायिकांमध्ये माणिक वर्मा, मालती पांडे, ललिता फडके, योगिनी जोगळेकर, उषा वाव (अत्रे), कालिंदी केसकर, सुमन माटे, जानकी अय्यर यांची योजना झाली. लता मंगेशकर वारंवार पुण्याला येऊ शकल्या नसत्या; पण एका तरी गाण्यासाठी त्यांची योजना करावयाचे ठरले आणि तसे घडून आलेही. रामनवमीला पहिले गीत सादर झाले. वर्षाचे आठवडे ५२, म्हणून पुढल्या रामनवमीपर्यंत ५२ गीते सादर करावयाचे आधी ठरले. श्री. सुधीर फडके सांगत होते, माडगूळकरांनी चाळीसएक गीते पुरी केली (बहुधा त्या आठवड्याला ते त्या त्या आठवड्याचे गीत तयार करावयाचे) आणि त्यांना असे जाणवले की, ५२ गीतांत पुढील कथाभाग पुरा करणे कठिण आहे. अजून निदान चार तरी गीते हवीत. आणि आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे त्याच वर्षी नेमका अधिक मास येऊन रामनवमीपर्यंत आणखी चार आठवडे माडगूळकरांना मिळाले. म्हणून हे 'गीत-रामायण' ५२ गीतांऐवजी ५६ गीतांचे झाले आहे. ह्या व इतर अनेक अकल्पित योगायोगांमुळे ह्या कार्यक्रमाशी निगडित असलेल्या सर्वांचीच भावना अशी की, 'गीत-रामायण' 'लिहिले' गेले नाही; ते 'झाले', 'अवतरले'!

यातील भावनेचा किंवा श्रद्धेचा भाग बाजूला ठेवला, तरी या कार्यक्रमाची अपूर्वता अनेक दृष्टींनी नजरेत भरणारी आहे, याविषयी शंका नाही. गीत-विभागात सतत वर्षभर सादर केला गेला आहे, असा आकाशवाणीच्या इतिहासातील हा पहिला आणि बहुधा एकमेव कार्यक्रम. कल्पना, संयोजन संगीत-नियोजन, गायक गायिकांचे संच, श्रोत्यांची अनुकूल प्रतिक्रिया इत्यादी अनेक दृष्टींनी 'गीत-रामायणा'चे योग मोठे बलवत्तर ठरले.

गीतकार हा जशी गीतरचना करतो त्याचप्रमाणे अस्सल संगीतकारदेखील नाट्यप्रयोगासारखी त्या गीताची एक प्रकारे निर्मितीच करीत असतो. 'कशी काळनागिणी सखे ग वैरिण झाली नदी' या कविवर्य तांब्यांच्या गीतामध्ये मुळात 'सखे ग' हे शब्द नाहीत; परंतु गायिकेने योजलेल्या त्या शब्दांमुळे गीताची गोडी अधिकच वाढली आहे. गायकाला एवढे स्वातंत्र्य हवेच. अर्थात गायक आणि गीतकार — दोघेही सारख्याच योग्यतेचे असतात तेव्हा! श्री. सुधीर फडके यांनी या गीतांना दिलेले काही 'टचेस्'

अतिशय परिणामकारक आहेत. गायकाच्या दृष्टिकोणातून 'गीत-रामायणा'चे स्वतंत्र रसग्रहण व्हावे, इतकी त्याची संगीताचीही बाजू वजनदार आहे.

पण आपण विचार करीत आहोत गीत रचनेच्या दृष्टीने. तरीही तिकडे वळण्या-पूर्वी एका श्रेष्ठ गायकाचा अभिप्राय या दृष्टीने श्री. सुधीर फडके यांचे उद्गार लक्षात घेण्यासारखे आहेत. ते म्हणाले, "मुळात माडगूळकरांच्या गीतांतील शब्दांची आणि वृत्तांची योजना इतकी समर्पक असायची, की त्यांना अनुकूल चाली लावण्यासाठी आम्हाला कधी ओढाताण करावी लागली नाही, किंवा गीतांचे पुनर्लेखन करून घ्यावे लागले नाही."

भावगीतात्मक रचनेचा अवलंब करून त्यातून एक सलग कथा उभी करण्याचे प्रयत्न मराठीत दुर्मिळ असले, तरी अजिबात पूर्वी झालेले नाहीत असे नाही. महाराष्ट्र कवी यशवंत यांचे 'जयमंगला' हे खंडकाव्य अशा प्रकारचा एक नमुना आहे. सुट्यासुट्या व बाह्यतः स्वतंत्रप्राय वाटणाऱ्या भावगीतांतून त्यांनी एका कथेचा विकास साधला आहे. 'तुजकडे पाहाती पुन्हा पुन्हा। हा काय गडे माझाच गुन्हा?' यासारखी त्यांतील काही गीते रसिकांच्या मनाची पकड घेणारी ठरली आहेत. परंतु त्या प्रयोगाच्या प्रेरणा आणि हेतू 'गीत-रामायणा'हून भिन्न प्रकारचे आहेत; म्हणून त्या खंडकाव्याच्या निर्देशापलीकडे दोन रचनांची तुलना करणे योग्य होणार नाही.

'गीत रामायणा'चे माझ्या मते सर्वात मोठे यश म्हणजे अखेरपर्यंत प्रकृतीने ते गीतरचनेच्या पातळीवर राहिले, हे आहे. किंवा पुनरुक्तीचा अवलंब करून म्हणायचे तर, 'गीत-रामायण' हे अखेरपर्यंत 'गीत'-रामायण राहिले आहे.

ह्याचा अर्थ असा:

इथे माडगूळकरांनी 'गीत'रूपाने एक 'कथा' साकार करायला घेतली होती. 'कथा' म्हटली की त्यात देश, काल, निसर्ग, त्यातील घडामोडी, माणसे – त्यांचे व्यक्तिचित्रण, स्वभावपरिपोष, त्यांची परस्परांशी असलेली नाती, संघर्ष, उत्सव, सुख-दुःखाचे प्रसंग इत्यादी अनेक गोष्टींचा गजबजाट आला. त्यातून ही तर एका महा-काव्याची कथा. मुळातच 'कथा' आणि 'गीत' यांची प्रकृती परस्परांहून अगदी भिन्न. 'कथे'त निवेदन असू शकते, किंबहुना विशिष्ट शैलीतील निवेदन हा कथेचा एक कणाच असतो. ह्या प्रकारचे निवेदन 'गीता'च्या प्रकृतीशी जुळणारे नसते. निदान त्या पद्धतीने तरी येऊन चालत नाही. तसे निवेदन गीताला पाल्हाळिक, पसरट तर करीलच; शिवाय त्यातील गीतगुणांनाच ते नष्ट करून टाकील की काय, अशी भीती असते. ह्या दोन लेखनप्रकारांचे 'फलक'— कॅनव्हासच वेगळे असतात.

यावर कोणी शंका काढील की रामायण हेच मुळात 'महाकाव्य' नाही काय? म्हणजे मुळातच ह्या कथेचा 'छंदोबद्ध' आविष्कार झालेला नाही काय? ही गोष्ट खरी आहे. परंतु एक तर महाकाव्य छंदोबद्ध असले तरी त्याचा सगळा आवाकाच निराळा असतो. शिवाय मुख्य म्हणजे महाकाव्यात कथनाला, निवेदनाला खूपच वाव असतो. महाकाव्याप्रमाणे कथाकाव्य किंवा आख्यानक काव्य (Narrative Poetry) यातही

कथनाला विशिष्ट अर्थाने प्राधान्य असते. परंतु माडगूळकर काही कथाकाव्य किंवा आख्यानक काव्य लिहायला बसले नव्हते. किंवा ह्या महाकाव्यातील काही मुख्या प्रसंगांवर स्फुटगीते लिहिली गेली आहेत, तशा प्रकारचीही रचना त्यांना येथे अभिप्रेत नव्हती. प्रत्येक गीताचे ' गीत ' म्हणून स्वतंत्र अस्तित्व राहून पुन्हा त्यात ' कथा-अंश ' तर उतरावा, व शिवाय सर्व गीतांच्या परपस्परांशी असलेल्या आन्तरिक संबंधातून सर्गबद्ध महाकाव्याच्या आशयाचा भव्य आणि उदात्त संस्कारही उत्कटतेने अंतःकरणावर व्हावा, हीच ह्या निर्मितीची खरी कसोटी होती. आणि ह्याच कसोटीवर आपण ' गीत-रामायणा 'च्या निर्मितीचे सौंदर्य लक्षात घेतले पाहिजे.

ह्या दृष्टीने ' गीत-रामायणा 'चा विचार करू लागलो की प्रथमदर्शनीच एक गोष्ट ठळकपणे नजरेत भरते; ती ही की, माडगूळकरांनी जी आधी प्रदीर्घ काळ चित्रपटासाठी गीतरचना केली, त्या अनुभवाचा फार मोठा वाटा, अनेक अर्थाने, ' गीत-रामायणा'च्या रचनेतील यशात आहे.

चित्रपटासाठी लिहिलेल्या गीतांत अभिनय हा एक महत्त्वाचा घटक असतो व त्या भावदर्शनाला जशी एक दृश्यात्मक बाजू असते, त्याबरोबरच गतिमानताही असते. ' गीत रामायण ' हीदेखील एक चित्रकथा झाली आहे — नुसतीच चित्रकथा नव्हे, चलत् चित्रकथा! श्रोत्यांच्या मनःपटलावर ती त्रिमिती परिणाम साधणाऱ्या चित्रपटासारखी तत्काळ बिंबते.

दृश्यात्मक परिणाम आणि गतिमानता एवढ्यापुरताच हा चित्रपटाचा संस्कार मर्यादित नाही. चित्रपटात नुसती दृश्ये व अभिनय नसतात. तिथे ' कॅमेरा 'चाही प्रभाव फार मोठा असतो. क्लोज शॉट, लाँग शॉट, झूम शॉट इत्यादी विविध रूपांत वावरून कॅमेरा त्या दृश्यांना व एकूण त्या सर्व कथेला विशिष्ट अर्थाने उठाव देत असतो. ' गीत-रामायणा 'तील प्रसंगांची निवड व त्यांची गुंफण करताना माडगूळकरांना हा अनुभव उपकारक ठरला आहे.

ह्या अनुभवाच्या जोडीला माडगूळकरांच्या ठिकाणी मुळात गीतरचनेला पोषक असलेली कल्पकता व नाट्याची जाणीव आहे, ती विशेष अर्थाने त्यांना उपयोगी पडली आहे. त्यांचा चित्रपटसृष्टीचा अनुभव आणि रचनेची ही वैशिष्ट्ये यांच्या संयोगातून ही ' कथा ' ' गीत 'रूपाने साकार झाली आहे.

म्हणूनच पाहा, माडगूळकर ह्या कथेचे स्वतःच्या भूमिकेवरून निवेदन करीत नाहीत. फार तर सुरुवातीचे ' निवेदका 'चे गीत हे त्यांचे निवेदन म्हणता येईल. पण तेही म्हणणे मला बरोबर वाटत नाही. तो निवेदक म्हणजे त्या प्रसंगाचा एक प्रत्यक्ष साक्षीदार म्हणून त्यांनी कल्पिला आहे असे मला वाटते. स्वतः माडगूळकरांनी कथन केले असते तर गीत म्हणून आविष्कार करण्याच्या दृष्टीने त्यात अनेक अडचणी आल्या असत्या म्हणून त्यांनी कुश आणि लव हे रामायणाची कथा सांगत आहेत, हाच प्रसंग अचूकपणे निवडला व ' गीत-रामायणा 'ची सुरुवात त्यांच्याच तोंडच्या गीताने केली.

पण पुढेदेखील कुश आणि लव यांच्याच तोंडचे एकसुरी निवेदन त्यांनी चालू ठेवले नाही. तसे केले असते तरी पुन्हा एका वेगळ्या मार्गाने काही अडचणी निर्माण झाल्या असत्या. निवेदनाला एकसुरीपणा आला असता हा तर भाग झालाच; पण मुख्य म्हणजे तेदेखील एक आख्यान–' कथन 'च झाले असते. ' गीत ' ह्या पातळीवर त्याचा आविष्कार होताना पुन्हा त्याला मर्यादा पडल्या असत्या. म्हणून त्यांनी निरनिराळ्या व्यक्तींच्या तोंडी गीते घातली आहेत.

केवळ निरनिराळ्या व्यक्तींच्या तोंडी गीते घातली, यापेक्षा ती ज्या रीतीने योजली आहेत, त्यात त्यांची खरी कल्पकता दिसून येते.

सहज भावकेन्द्रित होऊ शकेल असा एखादा प्रसंग निवडून माडगूळकर त्यात मोठ्या कुशलतेने तपशील भरतात. त्या तपशिलांतून गीतात कथेचा अंश उतरतो.

एकदोन उदाहरणांनी याची कल्पना येईल.

प्रभू रामांचा जन्म हा एक महत्त्वाचा प्रसंग. चैत्र शुद्ध नवमीला टळटळीत दुपारी रामजन्म झाला. प्रभू राम ' सूर्यप्रभव ' वंशातले. आता हा तपशील आला नाही तर रामजन्माचे गीत हे ' रामजन्मा 'चे गीत होणारच नाही. ते कोणत्याही सर्वसामान्य कुटुंबातले ' पाळण्या 'चे गीत होईल. शिवाय रामजन्माची घटना ही जितकी कौसल्येच्या वैयक्तिक जीवनातील अत्यानंदाची घटिका, तितकीच ती रघुवंशाच्या आणि सगळ्या अयोध्यावासीय नागरिकांच्या दृष्टीने महोत्सवाची घटना. शिवाय राम हा अवतारी पुरुष. तेव्हा सगळ्या स्थिरचर सृष्टीचीदेखील ही घटिका म्हणजे आनंदाची पर्वणी.

हे सगळे परिणाम नेमके साधले गेले पाहिजेत. अशा ठिकाणी ' टळटळीत दुपारी जन्मला रामराया ' अशी कथनपद्धती चालणार नाही.

माडगूळकर हा प्रसंग ' अयोध्यावासी स्त्रियां 'च्या तोंडून रंगवतात. एक तर अशा प्रसंगाचे वर्णन स्त्रियांच्या स्वरांतून ऐकण्यात खरे स्वारस्य. हा आनंदाचा सोहळाही त्यांच्याच सृष्टीशी निकटपणे निगडित. शिवाय एखादी वार्ता सर्वत्र ' जलद' गतीने पसरणार तीदेखील स्त्रियांच्याच तोंडून.

स्त्रियांनी गायलेल्या ह्या गीताची सुरुवात आणि शेवट यांची निसर्गातील दृश्यांशी जोडणी केली आहे तीही महत्त्वाची आहे. सूर्यप्रभववंशातील रामाच्या जन्माच्या घटनेतील अलौकिकता, भव्यता व स्थिरचर सृष्टीवर झालेले परिणाम त्यातून चांगले साधले गेले आहेत.

गीताची सुरुवात होते ती अशी :

चैत्रमास, त्यात शुद्ध नवमि ही तिथी
गंधयुक्त तरिहि वात उष्ण हे किती !

येथे आवश्यक तो तपशील आला. पुढच्या ओळीत नाट्याचा उपयोग कसा करून घेतला आहे पाहा :

दोन प्रहरि का ग शिरी सूर्य थांबला ?

नंतर लगेच त्या आश्चर्याचे जलद लयीत सहर्ष स्पष्टीकरण :

राम जन्मला ग सखी, राम जन्मला

लगेच कॅमेरा फिरू लागतो. प्रथम अर्थात कौसल्येवर :

कौसल्याराणि हळू उघडि लोचने
दिपुन जाय माय स्वतः पुत्र-दर्शने
ओघळले आसु, सुखे कंठ दाटला...

त्या संस्कृतीत मानवी भावनांचे लागेबांधे थेट पशुसृष्टीपर्यंतही पोहोचलेले. गाय ही तर दुसरी माताच! तेव्हा पुढचे दृश्य :

पान्हावुन हंबरल्या धेनु अंगणी...

अधिक घराभोवतीच्या तपशिलावर रेंगाळल्यास जी भव्य सुरुवात झाली आहे तिचा संकोच होण्याची भीती. म्हणून 'कॅमेरा' लगेच खुलत्या निसर्गदृश्यावर नेला :

वेंगुळल्या आतपात जागत्या कळ्या
'काय काय' करित पुन्हा उमलल्या खुळ्या
उच्चरवे वायु त्यांस हसुन बोलला
राम जन्मला ग सखी, राम जन्मला...

वाऱ्याबरोबर ही बातमी वाऱ्यासारखी पसरताच 'कॅमेरा' राजपथावर घरांतून बाहेर धावत पडणाऱ्या माणसांवरून फिरत थोडा वेळ स्थिर होतो तो—

युवतींचा संघ एक गात चालला

ह्या मिरवणुकीच्या दृश्यावर. मग गर्दी, झुंबड :

पुष्पांजलि फेकि कुणी, कोणि भूषणे
हास्याने थोपविले शब्द, भाषणे...

'कॅमेरा' फिरत असतानाच बाजूला पार्श्वसंगीताचे हे काही 'इफेक्ट्स' :

...दुंदुभिचा नाद तोच धुंद कोंदला
...वाद्यांचा ताल मात्र जलद वाढला.

मग नृत्य-संगीताचे एक भावधुंद दृश्य :

वीणारव नूपुरांत पार लोपले
कण्यांचे कंठ त्यांत अधिक तापले
बावरल्या आम्रशिरी मूक कोकिला...

ह्या सगळ्या वातावरणाचा परिणाम अखेर स्थिरचर सृष्टीवर होतो :

दिग्गजही हलुन जरा चित्र पाहती
गगनातुन आज नवे रंग पोहती
मोत्यांचा चूर नभी भरून राहिला

आणि ह्या सर्वांच्या परिणामात गीताची समाप्ती :

बुडुनि जाय नगर सर्व नृत्यगायनी
सूर, रंग, ताल यांत मग्न मेदिनी
डोलतसे तीहि, जरा, शेष डोलला
राम जन्मला ग सखी, राम जन्मला ।

या रचनेत तपशिलाची आवश्यक ती सगळी अंगे येऊनही गीत-भाव कसा कायम राहतो ते यावरून स्पष्ट होईल.

यावरून माडगूळकरांना जी गीतरचना इथे करायची होती ती प्रकृतीने त्यांनी इतरत्र केलेल्या गीतरचनेहून वेगळी असणे किती आवश्यक होते, याची थोडीफार कल्पना येईल.

हे वेगळेपण आणखीही काही गोष्टींमुळे निर्माण झाले आहे. पौराणिक प्रसंगांवर लिहिलेल्या चित्रपटगीतांना इतरत्र कित्येक ठिकाणी त्यांनी सामाजिक संदर्भ दिला आहे. येथे मात्र त्यांना तो कथा विशुद्ध पौराणिक पातळीवरच ठेवून तिच्यातील 'नित्यनूतनत्व' प्रतीत करायचे आहे.

अशा वेळी महाकाव्याच्या कथानकाला मुळात भावोत्कटतेबरोबरच एक भव्यताही असते, ती लक्षात घेणे आवश्यक ठरते. समुद्रवलयांकित पृथ्वीने अशा कथेत आकाशाशी नाते जोडलेले असते. किंबहुना सगळी पृथ्वीच पैलतटावर ओढली गेलेली असते. हा भव्यतेचा परिणाम व त्यातील भावगंभीर आशय केवळ सजावटीतच नव्हे, तर आविष्कारातील अंतर्गत गुणधर्मांतून प्रतीत व्हावा लागतो.

रामायण ही भारताच्या मौलिक भावभावनांची भागीरथी आहे, हे कविवर्य रवींद्रनाथ टागोरांचे उद्‌गार बा. भ. बोरकरांनी या प्रकाशनाच्या प्रस्तावनेत दिले आहेत. वरवर शान्त व सहज वाटणाऱ्या या कथेत मानवी भावभावनांची अनेक लहानमोठी,

क्षुद्र-भव्य, सूक्ष्म-स्थूल, करुण-गंभीर वळणे आणि वादळे आहेत. त्यांतील 'आदर्श' हे खरे म्हणजे त्या त्या व्यक्तीचे 'हृदयधर्म' आहेत. केवळ नैतिक तत्त्वे एवढेच त्यांचे स्वरूप नाही. राम, सीता, लक्ष्मण, भरत, हनुमान इत्यादी व्यक्ती निराळ्या प्रकारे जगूच शकल्या नव्हत्या. शिवाय या कथेत सर्वत्र पसरलेले जीवनातील कारुण्य आहे. दैवाची लहर, नियतीची अगम्यता अशा प्रकारच्या केवळ दारुण नाट्यातूनच नव्हे, तर सुखाच्या अतीव उत्कट अंगांतूनही प्रतीत होणारे, उन्हात सावल्या खेळत राहाव्यात, किंवा रानात दूर निर्झर झुळझुळत राहावा तसे, मानवी अनुभवांतील विविध अनुभवांशी निगडित असलेले व विविध रूपांत व्यक्त होणारे मूलभूत कारुण्य.

माडगूळकरांच्या गीतप्रतिभेला एका बाजूला या सर्व गोष्टींचे अचूक भान आहे; तर दुसऱ्या बाजूला रामायणाची कथा सहज गीतरूप व्हावी, इतके त्या कथेचे भावोत्कट संस्कार भारतीय मनावर शतकानुशतके झालेले आहेत, याचीही जाणीव आहे. गीत या रचनाप्रकाराचा लोकमानसाशी असलेल्या नात्याचा जो आपण आधीच्या लेखात विचार केला आहे, त्याचा पुन्हा एकदा इथे प्रत्यय येतो. माडगूळकरांनी या कथेमध्ये गीताच्या दृष्टीने भावबळ असलेली स्थाने नेमकी हेरली आहेत व त्या गीतांची गुंफणही मोठ्या कौशल्याने केली आहे.

त्या दृष्टीने सुरुवातीचे 'निवेदका'चे गीत अतिशय महत्त्वाचे आहे :

स्वये श्रीरामप्रभु ऐकती
कुश लव रामायण गाती

कुमार दोघे एक वयाचे
सजीव पुतळे रघुरायाचे
पुत्र सांगती चरित पित्याचे
ज्योतिने तेजाची आरती...

श्रीरामचंद्रांच्या अश्वमेध यज्ञाच्या प्रसंगी त्यांचेच पुत्र कुश-लव, महर्षी वाल्मीकींच्या आज्ञेनुसार तापसवेष धारण केलेल्या बटूंच्या रूपात श्रीरामप्रभूंच्या समोर मंडपात त्यांचे चरित्रगायन करतात— ज्योतीने तेजाची आरती करावी तसे. पण पित्याला मात्र याची कल्पना नसते.

या एकाच गीतात अनेक गोष्टी आल्या आहेत. हा पिता-पुत्र-भेटीचा महोत्सव असूनही 'उभयांनाही' त्याचे ज्ञान नसणे हे ह्या प्रसंगाच्या तळाशी असलेले नियतीचे एक विलक्षण करुणनाट्य. पण ह्याच करुणनाट्याला दर्शनी एका महोत्सवाचे रूपही प्राप्त झाले आहे. ह्या महोत्सवाला पार्श्वभूमी आहे अश्वमेध यज्ञाची, म्हणजे पराक्रम आणि वैभव यांचे द्योतक असलेल्या यज्ञाची. म्हणून तर अयोध्यावासी नागरिक— त्यांत सचिव, मुनिजन, स्त्रियाही आहेत— तेथे जमले आहेत व ते गायन म्हणजे सात स्वरांच्या

स्वर्गातून नऊ रसांच्या स्वर्गंगांचे झालेले अवतरण होय. या गीतात वाल्मीकींच्या मनीचे भाव साकार होत आहेत व तेदेखील फुलासारखे ओठ उघडणाऱ्या कोमल वयाच्या कुमारांच्या तोंडून स्वर-गंध होऊन! जीवनाहून उत्कट झालेली प्रतिमा पाहून श्रोते भारावून जातात. त्यांचे डोळे पाणावतात. सर्गामागून चाललेले सर्ग त्यांना हेलावून सोडतात व अखेरीस प्रभू रामचंद्र आसनावरून उठून त्या कुमारांना आलिंगन देतात— स्वतःचे ' शैशव 'च कवळतात. परंतु हे त्यांना ठाऊकही नसते.

या पहिल्याच गीतात ' रामायणा 'ची भव्यता आणि भावोत्कटता, कोमलता आणि करुणता, प्रभू रामचंद्रांच्या चरित्राची अलौकिक प्रतिमा व त्याला वाल्मीकींच्या अलौकिक प्रतिभेचा स्पर्श, रामकथेचा गीतरूप आविष्कार व त्यात नाहणारे श्रोतेजन यांचे दर्शन माडगूळकरांनी मार्मिकपणे घडवले आहे.

या पहिल्या गीतात ' गीत-रामायणा 'ची ' पट्टी ' नेमकी लागली आहे व तीदेखील पहिल्या ' स्वये ' या शब्दापासून. वास्तविक ' स्वये ' हा शब्द तसा काही स्वतंत्रपणे मनात भरणारा नाही. परंतु या ' गीत-रामायणा 'ची सुरुवात ' स्वये ' शब्दापासून होते, तेव्हा मात्र तो शब्द एक विलक्षण अबोधपूर्ण भाव मनात निर्माण करतो.

यापुढील गीतांची माडगूळकरांनी केलेली गुंफण वेगवेगळे परिणाम निर्माण करणारी आहे. प्रत्येक गीत स्वतंत्रपणे तर आस्वाद्य व्हावेच, पण सर्वांचा परस्परांशी एका अंतर्गत सूत्राने संबंध असावा; पौराणिक कथेचे अलौकिक स्वरूप कायम राहावे, पण त्यातील भावभावनांना असलेले मानवी स्पर्श हरवू नयेत; वेचक प्रसंगच असावेत, पण दोन गीतांमधील कथाभागात फार मोठा खंड वाचकांना जाणवू नये, अशी अनेक अवधाने संभाळून ' गीत-रामायणा 'ची एक विशिष्ट आकृती त्यांनी निर्माण केली आहे. ही अवधाने त्यांनी मुद्दाम बाळगली, असे म्हणायचे कारण नाही. माडगूळकर प्रत्येक आठवड्याचे गीत त्या आठवड्यालाच लिहीत होते, याचाही उल्लेख मागे केला आहेच. परंतु कलाकृतीमध्ये अशी अवधाने आपोआप संभाळली जात असतात.

कुश आणि लव यांनी केलेल्या अयोध्यानगरीच्या वर्णनाने ह्या कथेला सुरुवात होते. हे गीत पवित्र आणि पौराणिक वातावरण निर्माण करून इक्ष्वाकू वंशातील ' गृही चंद्रसा, नगरि इंद्रसा, सूर्य जसा संगरी ' अशा दशरथ राजाच्या वैभवाचे व पराक्रमाचे आणि त्याच्या तृप्त प्रजाजनांचे चित्रण करून, पुत्रप्राप्ती नसल्यामुळे त्या वैभवावर पसरलेली उदास सावलट विरोधाने उभी करते. ही पुत्रप्राप्तीची चिंता अवघ्या प्रजाजनांना व्यापून टाकणारी त्यांनी रंगवली आहे. ह्या पार्श्वभूमीवर कौसल्येच्या मनाचे तेज दुःख व्यक्त करणारे पण वैयक्तिक भावनांचे गीत माडगूळकरांनी घातले आहे. हे गीत अती वैयक्तिक होताच दशरथाच्या धीरगंभीर वाणीत तो वैयक्तिक भाव कायम ठेवूनही अश्वमेध यज्ञाची त्याला सुचलेली कल्पना, वशिष्ठ, काश्यप, जाबाली इत्यादी गुरुजनांचा निर्देश ह्यांसारख्या तपशिलाने त्याला व्यापक संदर्भ दिला आहे. त्यानंतरचे गीत यज्ञपुरुषाच्या तोंडी घालून पुढच्या रामजन्माच्या गीतासाठी जणू आवश्यक ती अलौकिक

वातावरणनिर्मिती त्यांनी निर्माण केली आहे. त्यामुळे कथेची भव्यता कायम राहते व तरीही आपल्याला त्यात भावभावनांचे स्पंदन जाणवत राहते

या रचनेत माडगूळकरांनी अधूनमधून समूहगीते किंवा संघगीते यांची कौशल्याने योजना केली आहे. रामजन्माचे गीत अयोध्यावासी स्त्रियांच्या तोंडी घालण्यात गीतरचनेच्या दृष्टीने कशी योजकता होती, याचा आपण आधी विचार केला आहे. ' सीतास्वयंवरा 'चा प्रसंग भाट-चारणांच्या तोंडून गायला जाण्यातही असेच औचित्य होते. भाट-चारणांची योजना केल्यामुळे एकाच वेळी शिवधनुर्भंगाचा प्रसंग व त्या वेळी तेथे असलेली लज्जामुग्ध जानकी, बाल प्रभू रामचंद्र, विश्वामित्र, जनक, सभामंडपातील इतर राजे इत्यादींचे नाट्यपूर्ण भावदर्शन घडवणे तर साधले आहेच; पण त्याहूनही महत्त्वाचे म्हणजे--

आकाशाशी जडले नाते धरणीमातेचे

अशा थाटात ते प्रसंगवर्णन सुरू होऊ शकले, आणि—

सभामंडपी मीलन झाले माया-ब्रह्माचे

अशा निर्देशात त्याचा स्वाभाविक उत्कर्ष होऊ शकला.

परंतु हे ' माया-ब्रह्मा 'चे मीलन असले तरी अखेर सीता हीदेखील एक स्त्री होती व तिचे आपल्या आयुष्याचे एक मधुर स्वप्न असणारच. ते स्वप्नरंजन सीतेच्या तोंडून व्यक्त होण्यापेक्षा उर्मिला, मांडवी, श्रुतकीर्ती या भगिनींच्या करवी आनंदमिश्रित हास्यविनोदात रंगवले जाणेच अधिक हृद्य. त्यामुळे सीतेच्या अंतःकरणातला आनंद सगळीकडे उधळला जातो. त्यात अनेक रंगांचे तुषार नाचू लागतात. उर्मिला, मांडवी, श्रुतकीर्ती यांना सीतेचेच कौतुक अधिक. त्या समूहगीतात गाऊ लागतात :

आनंद सांगू किती सखे ग, आनंद सांगू किती
सीतावल्लभ उद्या व्हायचे राम अयोध्यापती

हे गीत येथे असण्यात आणखीही एक औचित्य आहे. सीतेचे दारुण भविष्य जणू या गीतात तिला वाकुल्या दाखवते. नियतीने तिचा जीवनपट निराळयाच रंगांनी चितारून ठेवला होता !

श्रीराम, लक्ष्मण आणि जानकी वल्कले धारण करून वनवासाला निघतात, त्या वेळी त्यांचा रथ अडवून अयोध्येच्या स्त्री–पुरुषांनी केलेला शोक आणि त्या तिघांना नदीपार करताना निषादराज गुह आणि त्याचे नावाडी यांनी गायलेले गीत ही दोन्ही समूहगीते परस्परांना पोषक आहेत. पहिल्या अयोध्येच्या नागरिकांच्या गीतात नियतीच्या क्रूर आघाताने असहाय झालेल्या मनाचे चित्रण आहे. तेथे रथ हा नियतीचे जणू चक्रच ठरतो. अयोध्येच्या नागरिकांना तो आघात किती असह्य होतो, तो

विरह किती दुःसह होतो याचे चित्रण माडगूळकर असे करतात :

गगननील हे, उषःप्रभा ही
श्रीरघुनंदन, सीतामाई
चवदा वर्षे का अस्तंगत ?

त्यांच्या माथ्यावर अक्षरशः आभाळ फाटते :

चवदा वर्षे छत्र लोपता
चवदा वर्षे रात्रच आता
उरेल नगरी का ही मूर्च्छित ?

ह्या गीतात निश्चेष्ट करणाऱ्या आघाताचे चित्रण आहे; तर दुसऱ्या, निषादराज गुह आणि नावाडी यांच्या गीतात जणू कर्मयोग्याच्या अंतःकरणाचे दर्शन घडवले आहे. आघाताचा पहिला आवेग ओसरल्यानंतर नियतीच्या अगम्यतेच्या आणि अटळतेच्या जाणीवेतून प्रगल्भ झालेल्या मनाचा विवेक त्यात आहे. पण हा कर्मयोग निर्विकार, सूक्ष्म मनाचा नाही. त्या अंतःकरणात निर्माण झालेली खळबळ, नौका आणि गंगा नदीच्या स्वरूपात व्यक्त होते व गुहक आणि नावाडी गाऊ लागतात :

नकोस नौके परत फिरू ग, नकोस गंगे ऊर भरू
श्रीरामांचे नाम गात या श्रीरामाला पार करू
जय गंगे जय भागिरथी
जय जय राम दाशरथी

दैवचक्राची वक्रगती सहन करणारा विवेक त्यात आहे :

ही दैवाची उलटी रेघ
माथ्यावरचा ढळवू मेघ
भाग्य आपुले अपुल्या हाते अपुल्यापासुन दूर करू
...तारक त्याला तारुन नेऊ, पदस्पर्शाने सर्व तरू

या गीतात नागरिकांच्या गीतासारखा विकल भाव नाही; परंतु संयमामुळेच त्या चित्रणाला निराळ्या प्रकारची उत्कटता आली आहे. त्या नागरिकांप्रमाणेच प्रभू रामचंद्रविरहित अयोध्येचे चित्र गुहकाला दिसते ते असे :

जिकडे जातो राम नरेश
सुभग सुभग तो दक्षिण देश
ऐल अयोध्या पडे अहल्या, पैल उगवतिल कल्पतरू

वानरगणांनी गायलेल्या सेतुगीतात नुसती वर्णनाची भव्यता नाही. पराक्रमाला उद्युक्त झालेल्या वानरगणांच्या अंतःकरणातील प्रबळ इच्छाशक्ती येथे भावभक्तीचे बळ जोडीला घेऊन विराट रूप धारण करते. त्याचे स्फुरण केवढे जबरदस्त आहे :

बांधा सेतू, सेतू बांधा रे सागरी
गिरिराजांचे देह निखळुनी
गजांगशा त्या शिळा उचलुनी
जलात द्या रे जवे ढकलुनी
सेतुबंधने जोडुन ओढा समीप लंकापुरी

फेका झाडे, फेका डोंगर
पृष्ठी झेलिल त्यांना सागर
ओढा पृथ्वी पैलतटावर...
...सेतुरूप हा झोतच शिरला दुबळ्या अंधारी

रावणवध होताच गंधर्व आणि अप्सरांनी गायलेले

देव हो, बघा रामलीला
भूवरी रावणवध झाला

हे गीत तसेच प्रभू रामचंद्र अयोध्येस परत येताच अयोध्यावासीयांनी गायलेले ' त्रिवार जयजयकार, रामा त्रिवार जयजयकार ' हे गीत, ही दोन्ही त्या काळचा विशिष्ट संकेत म्हणून घातली आहेत — कथेतील पौराणिक वातावरण राखण्यासाठी.

यज्ञपुरुषाचे ' पायसदान ' गीत व मिथिलेच्या एका आश्रमीयाचे रामाला निमंत्रण देणारे गीत ही एकेका व्यक्तीची गीते असली, तरी त्या व्यक्ती इतक्या प्रातिनिधिक वाटतात, की त्यामुळेच त्यांचा ह्या समूहगीतांबरोबरच उल्लेख करावासा वाटतो.

माडगूळकरांनी समूहगीतांचा अशा प्रकारे विपुलतेने उपयोग करून घेतला असला, तरी त्यापुढे व्यक्तिगीते फिकी पडणार नाहीत अशी दृष्टी ठेवली आहे. सर्वांत राम आणि त्याच्या खालोखाल सीता यांच्या तोंडी जास्त म्हणजे अनुक्रमे दहा आणि आठ गीते त्यांनी योजली आहेत. शिवाय इतरांच्या तोंडून त्यांचे उल्लेख सतत होत राहतातच. इतर व्यक्तींच्या तोंडी एक किंवा दोन गीते (फक्त कौसल्येच्या तोंडी तीन गीते) त्यांनी घातली आहेत.

ह्या व्यक्तिगीतांना परिणामदृष्ट्या कोठे किरकोळपणा किंवा किरटेपणा आलेला नाही. ह्याचे एक कारण त्यांतली बहुतेक गीते ही संवादगीते आहेत. म्हणजे त्यांतील व्यक्ती आपल्या गीतात दुसऱ्या कुणाला—एकाला किंवा अनेकांना—उद्देशून बोलत असतात. त्यामुळे ती ' गीते ' ऐकत असताना त्या बोलणाऱ्या व्यक्तींबरोबरच इतरांचेही चेहरे, हावभाव, प्रतिक्रिया आपल्या डोळ्यांसमोर उभ्या राहतात. अनेकदा अशी

व्यक्तिगीते एक तर प्रकर्षाने संवादगीते आहेत व दुसरे म्हणजे त्यांत ज्या दुसऱ्यांना उद्देशून बोललेले असते, त्यांच्या साभिनय मुद्रा आपल्या डोळ्यांसमोर येतात. त्यांतून वेगवेगळे परिणाम साधले जातात. त्यांत स्वगते नाहीत असे नाही; पण ती मोजकीच आहेत व त्यांचे स्वरूपही वेगळे आहे.

त्यामुळे ही व्यक्तिगीते स्वतःचे मनोदर्शन घडवीत असतानाच इतरांचे व्यक्तिदर्शन घडवतात. शिवाय व्यक्तीव्यक्तींमधले परस्परसंबंध त्यांतून आपल्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात. एका सलग कथेचा भावपरिपोष होण्याच्या दृष्टीने व ठगठणीत व्यक्तिचित्रणाच्या दृष्टीने ही गीते महत्त्वाची ठरतात.

ह्या व्यक्तिगीतांच्या बाबतीतदेखील माडगूळकरांची योजना दिसून येते. काही व्यक्तिचित्रे दुसऱ्यांच्या उल्लेखांतून स्पष्ट व्हायला या रचनेत अवसरच नाही. अशी व्यक्तिचित्रे त्यांच्या तोंडी घातलेल्या गीतांतूनच माडगूळकरांनी ठसठशीतपणे उभी केली आहेत. उदाहरणार्थ, दशरथ, कौसल्या, विश्वामित्र, लक्ष्मण, शूर्पणखा आणि शबरी ही व्यक्तिचित्रे पाहा. त्यांपैकी दशरथ व लक्ष्मण यांचे उल्लेख इतरांच्या तोंडून येतात; पण ते उल्लेख ही व्यक्तिचित्रे उभी करण्याच्या दृष्टीने अपुरे पडतात. ह्या व्यक्तिचित्रांच्या तोंडी घातलेल्या अवघ्या एकमेव गीतातून माडगूळकरांनी त्यांचे व्यक्तिदर्शन ठसठशीतपणे घडवले आहे.

उदास का तू ? आवर वेडे, नयनांतिल पाणी
लाडके, कौसल्ये राणी

अशी निपुत्रिका कौसल्याराणीची समजूत घालणारा राजा दशरथ आणि श्रावणवधाची आठवण करीत पुत्रविरहाने

दाटला चोहिकडे अंधार
देउ न शकतो क्षीण देह हा प्राणांसी आधार

असा शोक करीत प्राण सोडणारा राजा दशरथ, या अवघ्या दोन गीतांत त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची उभारी आणि त्याच्या शापित जीवनाची शोककथा उभी राहते.

ज्येष्ठ तुझा पुत्र मला देइ दशरथा
यज्ञ–रक्षणास योग्य तोचि सर्वथा

ही प्रेमळ पण तितकीच करारी आणि अधिकारी वाणी विश्वामित्राचीच.

जो जना सुखवितो
नारीवध क्षम्य तो
धर्म तुज सांगतो

असे खणखणीत उद्‌गार काढणाऱ्या विश्वामित्राच्या चित्रणाला या गीत-कथेपुरते तरी पूर्णत्व येते.

रामाबरोबर लक्ष्मणाचे उल्लेख सर्वत्रच मोठ्या सूचकतेने आले आहेत. तरी पण लक्ष्मण ही केवळ रामामागून जाणारी एक वेंधळी व्यक्ती नसून, आपल्या बंधूच्या हित-रक्षणासाठी सदैव जागरूक असणारा तो एक तडफदार कृतिवीर आहे, याची कल्पना त्याच्या तोंडी घातलेल्या दोन गीतांतूनच आपणाला विशेष येते. कैकेयीच्या दुराग्रहापुढे दशरथ नमल्याचे समजताच

रामाविण राज्यपदी कोण बैसतो ?
घेउनिया खड्ग करी, मीच पाहतो...

...वरहि नव्हे, वचन नव्हे
कैकयिला राज्य हवे
विषयधुंद राजा तर तिजसि मानतो

...बैस तेच राज्यपदी
आड कोण येइ मधी ?
येउ देत, कंठस्नान त्यास घालितो

असे तडफदार उद्‌गार तो काढतो; तर वनवासात रामाला भेटायला भरत येतो तेव्हा दूर काही हालचाल दिसताच—

आश्रया गुहेकडे जानकीस पाठवा
चापबाण घ्या करी, सावधान राहवा।

अशी सावधगिरी घेऊन, पुढे भरत दिसताच

भ्याड भरत काय हा बंधुघात साधतो

असा समज होऊन

धर्मरक्षण-क्षणी, मी अजिंक्य वासवां

अशा आवेशाने तो युद्धास सज्ज राहतो. ह्या उद्‌गारांत त्याचे व्यक्तिचित्र उभे राहते. ह्याउलट संयमी, सौम्य व शान्त स्वभावाचे प्रभू राम वाली-वधाच्या प्रसंगीदेखील

मी धर्माचे केले पालन
वालीवध ना, खलनिर्दालन

असे निश्चयी पण तितकेच शान्त उद्‌गार काढतात; व सुग्रीवाच्या आततायी साहसाबद्दल नापसंती दाखवताना

सुग्रीवा, हे साहस असले
भूपतीस तुज मुळि न शोभले

असे निक्षून पण तरीही सौम्य शब्दांत त्याची कानउघडणी करतात हे पाहिले की, राम-लक्ष्मण यांच्या स्वभावविशेषांबरोबर व्यक्तिचित्रणाला माडगूळकरांनी दिलेले निराळे 'टोन्स' (tones) देखील नजरेत भरतात.

शूर्पणखेच्या दोन गीतांत तिचे व्यक्तिचित्र तिच्या मनाच्या मायावी आणि आक्रस्ताळी अशा बाजूंसह आपल्या डोळ्यांसमोर स्पष्ट होते. पण त्याबरोबर तिच्या हृदयात ठसलेले श्रीरामाचे चित्रही त्यात स्पष्ट उमटते व रावणाच्या दराऱ्याचेही ओझरते दर्शन घडते. रामावर अनुरक्त होऊन ती त्याला सामोरी जात म्हणते :

कोण तू, कुठला राजकुमार ?
देह वाहिला तुला श्यामला, कर माझा स्वीकार

तुझ्या स्वरूपी राजलक्षणे
रुद्राक्षांची श्रवणि भूषणे
योगी म्हणु तर तुझ्या भोवती वावरतो परिवार
...स्मरता स्मर का अवतरसी तू अनंग तो साकार ?

हीच शूर्पणखा आपली लाडीगोडी निष्फळ ठरते, तेव्हा विरूप होऊन रावणाला 'सूड घे त्याचा लंकापति' असे आक्रोशून सांगते, तेव्हा तिच्या आक्रस्ताळेपणातही एका बाजूला श्रीरामाचे तिच्या मनात ठसलेले चित्र उभे राहते, व

वीस लोचने उघडुनि बघ या शूर्पणखेची दशा

अशी रावणाची निर्भर्त्सना करीत असतानाही त्यात रावणाच्या सामर्थ्याचे दर्शन घडते. माडगूळकरांनी व्यक्तिगीतांचा असा वेगवेगळ्या प्रकारे परिणामकारक उपयोग करून घेतला आहे.

येथे भेटणारी शबरीदेखील निव्वळ भाबडी नाही. ती एक तपस्विनी आहे. शूर्पणखेपेक्षा तिला घडलेले प्रभू रामचंद्रांचे दर्शन वेगळे आहे. ती त्यांची षोडषोपचारे पूजा करते. डोळ्यांत दाटून आलेल्या प्रेमाश्रूंचे 'पदप्रक्षालन', गुरुसेवेत झिजलेल्या जीवनाचे 'चंदन', वठल्या देहद्रुमाला लहडलेली रोमांचांची 'फुले', 'निजज्ञाना'चा 'दीप' व 'आत्मनिवेदन', 'अर्चन' यांत

अनंत माझ्या समोर आले लेवुनिया नीलिमा

असा भाव तिच्या मनात दाटून येतो. ह्या अनंताला 'नैवेद्य' म्हणजे—

आज चकोरा-घरी पातली भुकेजली पौर्णिमा'

अज्ञातलाच प्रकार ! म्हणून ती बोरे चाखून पाहते व

वनवेलींनी काय वाहणे याविण कल्पद्रुमा ?

या भावनेने ती त्यांना नैवेद्य म्हणून अर्पण करते. रामाबरोबर सतत जागरूक असणाऱ्या लक्ष्मणाची साशंक नजर पाहताच तितक्याच आत्मविश्वासाने ही तपस्विनी शबरी म्हणते :

का सौमित्री, शंकित दृष्टी ?
अभिमंत्रित ती, नव्हेत उष्टी,
या वदनी तर नित्य नांदतो वेदांचा मधुरिमा

अहल्या, जटायू, जाम्बुवान, सुग्रीव, कुंभकर्ण यांच्या उल्लेखावाचून रामकथा होऊच शकत नाही. म्हणून त्यांच्यासाठी एकएक व्यक्तिगीत माडगूळकरांनी घातले आहे. ह्या गीतात व्यक्तिदर्शनाला गौण स्थान देऊन इतर हेतू त्यांनी साध्य करून घेतले आहेत.

कैकेयीचा हट्ट तिच्या तोंडून प्रकट झाल्यानेच परिणामकारक ठरणार होता. त्याचे वर्णन सीतेच्या स्वप्नरंजनाप्रमाणे दुसऱ्या कोणाच्या तोंडून होऊन चालले नसते. म्हणून तिच्या तोंडचेच गीत आवश्यक ठरते. ह्याउलट भरत आणि हनुमान एकेका गीतात अनुक्रमे कैकेयीविषयीचा राग व सीतेची पटलेली ओळख व्यक्त करतात; तर दुसऱ्या एकेका गीतात ते दोघेही प्रभू रामचंद्राविषयीचा आपला भक्तिभाव प्रकट करतात.

प्रभू रामचंद्र आणि सीता ही ह्या कथेतील प्रमुख पात्रे असल्यामुळे त्यांच्याविषयीच्या भावभावना इतर अनेकांच्या तोंडून व्यक्त होतात. तरी पण त्यांच्या तोंडी गीते असणे सर्वच दृष्टींनी आवश्यक ठरते. ती संख्येने अधिक असणेही तितकेच स्वाभाविक होय.

दैवजात दुःखे भरता दोष ना कुणाचा
पराधीन आहे जगती पुत्र मानवाचा...

...खेळ चालला मे माझ्या पूर्वसंचिताचा

...वियोगार्थ मीलन होते, नेम हा जगाचा

...मरण–कल्पनेशी थांबे तर्क जाणत्याचा

...वर्धमान ते ते चाले मार्ग रे क्षयाचा

...दोन ओंडक्यांची होते सागरात भेट
एक लाट तोडी दोघां, पुन्हा नाही गाठ
क्षणिक तेवि आहे बाळा, मेळ माणसांचा

इत्यादी तत्त्वज्ञान व्यक्त होऊ शकते ते खऱ्याखुऱ्या अर्थाने फक्त रामप्रभूंच्या तोंडूनच. प्रभू रामचंद्र पराक्रमी आहेत आणि पुरुषोत्तमही आहेत. त्यांनी मानवी जीवनाची मर्यादा सांगणे ह्याला काहीतरी खास अर्थ आहे. सामान्य, दुबळ्या माणसाच्या दैववादाहून त्याचा परिणाम वेगळा होतो. रामकथेतील गांभीर्य व कारुण्य वेगळ्या रूपात येथे प्रकट होते. क्षणभर नाशवंत जगाच्या व्यवहारातून आपले मन बाजूला होऊन त्या जगाच्या क्षणभंगुर पसाऱ्याचे दर्शन घेते. ह्या गीतात नुसती खिन्नता नाही; तर कारुण्याची किनार असलेली उदात्तता आहे. रामाच्या तोंडचे पहिले गीत आहे ते राम वनवासात येताच ' या इथे लक्ष्मणा, बांध कुटी ' असे ते लक्ष्मणास सांगतात, तेव्हाचे. रावणाने सीता पळवताच रामाला झालेले दुःख, वालीवधाचे समर्थन, सुग्रीवाची कान-उघडणी, रावणाला अंगदाबरोबर निर्वाणीचा पाठवलेला निरोप, रावणापुढे आपले बाण निष्फळ होत आहेत ह्या जाणीवेने निर्माण झालेली चिंता, सीता मुक्त होताच दाटून आलेले भाव, पण तिचा स्वीकार करता येत नाही म्हणून कठोर करावे लागलेले मन — व तिने अग्निदिव्य केल्यानंतर तिचा स्वीकार करताना झालेला हर्ष इत्यादी भाव व्यक्त करणारी गीते त्यांनी प्रभुरामाच्या तोंडी घातली आहेत.

रावणापुढे आपले बाण निष्फळ ठरत आहेत हे पाहून काही काळ हताश झालेल्या रामाचे मन चित्रित करताना त्या स्वगतामध्ये रावण हा केवढा पराक्रमी शत्रू होता ह्याचेही दर्शन घडवले आहे.

आज का निष्फल होती बाण ?
शरवर्षावामाजी दारुण
पुन्हा तरारे तरुसा रावण

चमत्कार हा मुळी न उमजे
शीर्ष तोडिता दुसरे उपजे
रावणांग की असे कुणी ही सजिव शिरांची खाण ?

ज्यांच्या धाके हटला सागर
भयादराचे केवळ आगर
त्या भात्यातच विजयि शरांची आज पडे का वाण ?
...मलाही ठरला अवध्य का हा तनुधारी अभिमान ?

सीतामुक्ती होताच रामाच्या भावना उचंबळून येतात :

किति यत्ने मी पुन्हा पाहिली तूते
लीनते, चारुते, सीते

युद्धानंतर मनाला येणारी निर्वेध अवस्था त्यात आहे व

—पाहिली प्रियेची मूर्ती
मी शौर्याने वाकवले दैवाते

हा आनंदही. परंतु हे सारे होऊनही सीतेचा स्वीकार प्रभू राम करू शकत नव्हते. तिच्याविषयीच्या सर्व नाजुक भावना रोधून ते म्हणतात :

हे तुझ्यामुळे गे झाले
तुजसाठी नाही केले
मी कलंक माझे धुतले
गतलौकिक गे लाभे रघुवंशाते
...सखि, सरले ते दोघांमधले नाते
लीनते, चारुते, सीते.

हे भाव स्वतः प्रभू रामचंद्रांखेरीज कुणालाच व्यक्त करायला जमले नसते. इथे ते संयमाने, सूचकतेने, पण तितक्याच हळुवारपणे व्यक्त होतात.

हेच प्रभू रामचंद्र सीता अग्निदिव्यातून पार पडताच हर्ष दाटून येऊन—

लोकसाक्ष शुद्धी झाली सती जानकीची
स्वामिनी निरंतर माझी, सुता ही क्षमेची

असे उद्‌गार काढून तिच्या शीलाविषयी खात्री असूनही राजधर्मामुळे का कठोर व्हावे लागले,

प्राणही प्रसंगी देणे प्रजासुखासाठी

हेच आपले व्रत कसे महत्त्वाचे मानावे लागले, ते सांगतात, व

वियोगिनी सीता रडता धीर आवरेना
कसे ओलवू मी डोळे ! उभी सर्व सेना
पापण्यांत गोठविली मी नदी आसवांची

अशी कबुली देतात. तिच्यावरील अनन्य प्रेमाची शपथ घेतात. प्रभू रामचंद्रांच्या अंतःकरणाचे हे कोपरे त्यांच्याच शब्दांत व्यक्त होण्यात औचित्य होते.

सीतेच्या तोंडी घातलेल्या गीतांच्या बाबतीतदेखील हेच प्रत्ययास येते. सीतेच्या तोंडचे पहिले गीतदेखील वनवासाला जाणारे प्रभू राम तिचा निरोप घेतात, तेव्हाचे आहे. प्रभू रामचंद्रांच्या जीवनाशी एकरूप झालेली सीता

निरोप कसला माझा घेता ?
जेथे राघव तेथे सीता

असे, तिचा निर्धार व्यक्त करणारे उद्‌गार काढते.

मारीचाने धारण केलेले मृगरूप स्त्रीमनाला किती भुरळ घालणारे होते, ह्याचे लाडिक वर्णन

तोडिता फुले मी सहज पाहिला जाता
मज आणुन द्या तो हरिण अयोध्यानाथा

या सहजसुंदर शैलीतील गीतात येते. याच लडिवाळ शैलीत पुढे ती

डोहाळे पुरवा रघुकुलतिलका माझे

असा गोड हट्ट रामचंद्रांपाशी धरते. रावणाची प्रखर शब्दांत निर्भर्त्सना करणारी सीता, मुद्रिका पाहताच हनुमानापाशी रघुराजांची काळजीयुक्त स्वरात चौकशी करणारी सीता, कपटी रावणाने रामाचे मायावी शिर तिच्यासमोर धरताच मनावर आघात होणारी सीता, आणि त्याच रामचंद्राने ती गरोदर असताना तिचा त्याग केला त्या वेळची सीता — असे विविध प्रसंग नेमके निवडून तिच्या तोंडी गीते घातली आहेत.

तिचा त्याग केला जातो, तेव्हा तर ' पतिव्रता मी तरि परित्यक्ता ' अशी तिची विचित्र मनःस्थिती होऊन तिच्याभोवतीचे सारेच जग फिरल्यासारखे तिला वाटते. अग्नी असत्यवक्ता ठरतो, सिद्धीच तयाला विटलेली वाटते, जणू शाश्वताचा देठच तुटतो. परंतु या आघातांतच रघुकुल-दीपांकरिता ' माता ' म्हणून जगण्याचे अवसान तिला प्राप्त होते. ' मज सांग लक्ष्मणा, जाउ कुठे ! ' असे म्हणत असतानाच तिला हा साक्षात्कार होतो :

सरले जीवन, सरली सीता
पुनर्जात मी आता माता
जगेन रघुकुल-दीपाकरिता
फल धरी रूप हे, सुमन मिटे

या ठिकाणी ही भूमिकन्या सीता जणू आकाशाएवढी मोठी होते.

' गीत–रामायणा 'तील काही व्यक्तिगीते ही गीतकार आणि गायक ह्या दोघांनाही आव्हान देणारी आहेत. उदाहरणार्थ, मरणोन्मुख दशरथ राजाच्या तोंडी गीत घालणे व ते गायिले जाणे ह्या दोन्हीही गोष्टी अत्यंत अवघड. पण ह्या गीत–कथेच्या दृष्टीने तर आवश्यक व अटळ. कुंभकर्णाच्या तोंडी गाणे असणे हाही त्यातलाच आणखी एक प्रकार.

माडगूळकरांनी व्यक्तिगीतांचा किती निरनिराळे परिणाम साधण्यासाठी उपयोग करून घेतला आहे, हे आपण पाहिले. व्यक्तिचित्रण करणे हा काही त्या सगळ्याच व्यक्तिगीतांचा हेतू नाही. परंतु गीत-कथा म्हटली की त्यात व्यक्तिचित्रण यावेच लागते. ह्या दृष्टीने ज्या पद्धतींचा त्यांनी अवलंब केला आहे, त्यांपैकी काहींचा उल्लेख आधी

आला आहे. व्यक्तिचित्रण हे एखाद्या गीतापुरतेच मर्यादित न करता वेगवेगळ्या गीतांत वेगवेगळ्या व्यक्ती, प्रसंग, भाव ह्यांच्या संदर्भात त्यांतील आवश्यक त्या छटा रंगवल्या-मुळे ते व्यक्तिचित्रण एका बाजूला जिवंत हालचाली व आविर्भाव असलेले वाटते; एखाददुसऱ्या गीतांतच तुटकपणे लोंबकळत राहिल्यासारखे वाटत नाही; आणि दुसऱ्या बाजूला त्यातून कथेची घडण साधण्यासही मदत होते.

रावणाच्या तोंडी एकही गीत माडगूळकरांनी घातलेले नाही. परंतु शूर्पणखा, सीता, जटायू, श्रीराम, कुशलव, कुंभकर्ण इत्यादींच्या तोंडी विविध प्रसंगी घातलेल्या जवळजवळ आठनऊ गीतांतून त्याचे व्यक्तिमत्त्व, त्याचा पराक्रम, त्याचे स्वभावविशेष यांचे दर्शन घडते, व हेच अधिक सयुक्तिक वाटते. कित्येक ठिकाणी त्यात राम-रावण यांचे तौलनिक दर्शनही घडते. एकही शब्द न बोलता रावण तेथे बोलका होतो. त्याचे अवाढव्य व्यक्तिमत्त्व आणि दुष्ट करणी यांचा प्रत्यय येतो. हनुमानाचे व्यक्तिदर्शन जांबुवान व कुश लव यांच्या गीतांतून होते.

सुमंत हा मंत्री खरा; पण सर्व प्रसंगांचा तो एक बिचारा मूक साक्षीदार आहे. त्यामुळे त्याचे अस्तित्व तर जाणवावे; पण तो फार बोलू नये, अशी दक्षता माडगूळकर घेतात. श्रीराम, लक्ष्मण, सीता वनवासाला जातात, त्या वेळी अयोध्येचे नागरिक सुमंतालाच हाक देऊन 'थांब सुमंता, थांबवि रे रथ' अशी काकुळतीने विनंती करतात. कैकेयीवर संतापलेला भरत 'चला सुमंता, द्या सेनेला एक आपुल्या हाक' असे पुकारून श्रीरामांचा शोध घ्यायला वनात निघतो. सुमंताच्या तोंडी एक गीत आहे. पण त्यातदेखील —

शेवटी करिता नम्र प्रणाम
बोलले इतुके मज श्रीराम

एवढेच उद्गार त्याचे 'स्वतःचे' आहेत. (आणि शेवटच्या कडव्यात त्याच्या डोळ्यां-समोर पुन्हापुन्हा येणारे गंगातीराचे दृश्य.) बाकी सर्व गीत म्हणजे श्रीरामांचेच भाव त्याने अयोध्येस पोचवले आहेत.

आणखीही काही बारकावे या व्यक्तिचित्रणाच्या दृष्टीने जाणवतात. राम-लक्ष्मण यांचा एकत्र उल्लेख अनेक ठिकाणी न चुकता पण सूचकपणे आला आहे.

येतो तर येऊ दे अनुज मागुता
बघा राघवा, सौमित्री तर आत्सुक्ये दाटला
गंगातीरी—सौमित्रीसह—उभे जानकी-राम

असे उल्लेख ठिकठिकाणी विखुरलेले आहेत.

या ना त्या संदर्भात या गीत-कथेला आवश्यक त्या सर्व लहान-मोठ्या व्यक्तींचे उल्लेख येतात. थेट अंगदापर्यंत. गीतकथेत अशा तपशिलांची आवश्यकता असते, व ह्या लहानसहान उल्लेखांनीही तिचा भरीवपणा वाढत असतो.

व्यक्तिचित्रणाप्रमाणेच प्रसंगचित्रणासाठीही माडगूळकरांनी वेगवेगळ्या पद्धतींचा अवलंब केला आहे. जिथे नुसते वर्णनांनाच प्राधान्य आहे, तिथे ती वर्णने कुश-लवांच्या तोंडी घातली आहेत. एका अर्थाने ते दोघे ह्या कथेत असूनही कथेत नाहीत. त्यांचा उपयोग त्यामुळे ह्या दृष्टीने करून घेतला आहे. कथेला सुरुवात करणारे अयोध्यानगरीचे वर्णन करणारे गीत व पुढे हनुमानाने केलेले लंका–दहन व राम–रावण–युद्ध यांची वर्णने कुशलवांनी केली आहेत. ह्याहून एखाद्या विवक्षित दृश्यावर नजर केन्द्रित करायची असली, तर एकाच वेळी अनेक हेतू साध्य होतील अशी रचना माडगूळकर करतात. उदाहरणार्थ, वनवासात असलेल्या प्रभू रामचंद्रांना भेटण्यासाठी भरत येतो, त्यात प्रसंगवर्णन, नाट्य, उत्कंठा, लक्ष्मणाचे स्वभावविशेष इत्यादी अनेक परिणाम त्यांनी साधले आहेत. गीतकाराला लयीची विशिष्ट जाणीव असावी लागते, त्याची रचना लयीशी सर्वांगाने संवादी असावी लागते, व ही जाणीव माडगूळकरांच्या ठिकाणी कशी मोठ्या प्रमाणात आहे ह्याचे विवेचन आपण आधीच्या लेखात विस्ताराने केले आहे. ही गीते आकाशवाणीवरून प्रक्षेपित करावयाची होती, तेव्हा सर्व परिणाम लय आणि शब्द यांद्वारेच निर्माण करणे त्यांना येथे भाग होते. लयीचा संकोच, विस्तार, खुलावट व त्याला संवादी असा गीताचा अर्थ ठेवून त्यांनी हे परिणाम साधले आहेत.

कधी एखादे कथन करण्याचा प्रसंग येतो, ते कथाकाव्याहून वेगळे, गीताच्या लयीत व्हावे म्हणून माडगूळकर सगळी रचनाच प्रवाही, खुलत्या लयीत करतात व काही शब्दांच्या विशिष्ट प्रकारच्या पुनरुक्तीतून ती गती कशी खेळती ठेवतात याचे एक उदाहरण म्हणून एका आश्रमीयाचे गीत पाहण्यासारखे आहे. बाल प्रभू रामचंद्रांना मिथिलानगरीस शिवधनुर्भंगाच्या समारंभासाठी तो आमंत्रण देतो, त्यातील अगत्य व ते कथन पाहा :

चला राघवा चला
पहाया जनकाची मिथिला

मिथिलेहुनिही दर्शनीय नृप
राजर्षी तो जनक नराधिप
नराधिपे त्या नगरीमाजी यज्ञ नवा मांडिला

यज्ञमंडपी सुनाम कार्मुक
ज्यास पेलता झाला त्र्यंबक
त्र्यंबक देवे त्याच धनूने त्रिपुरासुर मारिला

शिवधनुते त्या सदनी ठेवुन
जनक तयाचे करितो पूजन
पूजनीय त्या विशाल धनुला जगात नाही तुला

कथनाचा हा ओघ दशरथ राजा मृत्युशय्येवरून आपले मनोगत व्यक्त करतो, तेव्हा चालणार नाही. माडगूळकर येथे लयीचा संकोच करतात व त्यातील भावदेखील ह्या विशिष्ट अर्थाने ' संकोच ' पावतात.

दाटला चोहिकडे अंधार
देउ न शकतो क्षीण देह हा प्राणांसी आधार

आज आठवे मजसी श्रावण
शब्दवेध, ती मृगया भीषण
पारधीत मी वधिला ब्राह्मण
त्या विप्राच्या अंध पित्याचे उमगे दुःख अपार

जवळजवळ ह्याच वृत्तामध्ये थोड्याफार फरकाने त्यांनी शूर्पणखेच्या तोंडी लडिवाळपणा दाखवणारे गीत घातले आहे :

कोण तू, कुठला राजकुमार !
देह वाहिला तुला श्यामला, कर माझा स्वीकार

तुझ्या स्वरूपी राजलक्षणे
रुद्राक्षांची श्रवणि भूषणे
योगी म्हणु तर तुझ्याभोवती वावरतो परिवार

आणि पुन्हा ह्या वृत्तात, रावणापुढे राघवांचे बाण निष्प्रभ ठरतात त्या वेळेची त्यांची मनःस्थिती चित्रित करणारे गीत आहे :

आज का निष्फल होती बाण ?
पुण्य सरे की सरले माझ्या बाहूंमधले त्राण ?

शरवर्षावामाजी दारुण
पुन्हा तरारे तरुसा रावण
रामासन्मुख कसे वाचती रामरिपूचे प्राण ?

लयीशी संवादी असणारी माडगूळकरांची रचना केवळ अनुकूल वृत्तांचा उपयोग करते एवढे म्हणून भागणार नाही. ती रचनेच्या अंगोपांगांतून तो भावपरिपोष निर्माण करते.

पुत्रप्राप्ती झालेली नाही म्हणून उदास झालेल्या कौसल्याराणीची समजूत घालण्यासाठी दशरथ राजा तिच्या महालात येतो, व अश्वमेध यज्ञाची कल्पना तिला सांगतो, त्या प्रसंगावर लिहिलेल्या गीतातील —

उदास का तू ? आवर वेडे, नयनातिल पाणी
लाडके कौसल्ये राणी

या ओळीतील नुसती संबोधने पाहा आणि अशीच संबोधने सीता–मुक्ती झाल्यावर तिला उद्देशून राम योजतो, ती पाहा :

किति यत्ने मी पुन्हा पाहिली तूते
लीनते, चारुते, सीते

ह्या दोहोंत किती फरक आहे. ह्या दुसऱ्या गीतात युद्ध संपल्यावर, वादळ ओसरल्यावर येणारी चमत्कारिक शान्तता आहे. सीतेमुळेच हे युद्ध झाले; पण ह्या सीतेशी असलेले पूर्वीचे नाते संपते. ती पुन्हा प्राप्त होऊनही आता पूर्वीची राहत नाही. गीतात संथ लयीत ह्या विदारक अनुभवाची जाणीव होत जाते तसतशी 'लीनते', 'चारुते', 'सीते' ही संबोधने किती वेगळ्या रीतीने मनावर परिणाम करतात पाहा. सेतुबंधन करायला निघालेल्या वानरगणांचे अवसान एवढे मोठे असते की, तेथे शिळा 'गजांगशा' होतात व 'पृथ्वी' पैलतीरावर ओढण्याची भाषा सहजात त्यांच्या तोंडी येते. हनुमान सीतेला अशोकवनात पाहतो व ती सीताच आहे याची खात्री पटताच तो वेगवेगळ्या उत्प्रेक्षा वापरून स्वतःच्या तर्काला पुष्टी देतो :

हीच ती रामांची स्वामिनी

चंद्रविरहिणी जणू रोहिणी
व्याघ्रामाजी चुकली हरिणी
श्येन–कोटरी फसे पक्षिणी
हिमप्रदेशी थिजे वाहिनी

मलिन, कृशांगी तरी सुरेखा
धूमांकित की अग्निशलाका
शिशिरी तरि ही चंपकशाखा
व्रतधारिणि ही दिसे योगिनी

'गीत-रामायणा'तील सर्वच गीते सारख्याच दर्जाची आहेत, असा याचा अर्थ नाही. रावण सीतेचे अपहरण करतो त्या प्रसंगी 'याचका, थांबु नको दारात' ह्या सीतेच्या तोंडी असलेल्या गीतापासून 'जटायू'च्या गीतापर्यंतच्या भागात बरीच पुनरुक्ती व पाल्हाळ आहे, व गीतदृष्ट्या त्यातील काही रचना पसरट झाली आहे. कथेची गतीही तेथे मंदावलेली वाटते. त्याहीपेक्षा शेवटच्या भागात ही कथा फारच अपुरी वाटते. गर्भवती सीतेचा श्रीरामाने त्याग केल्यावर तिला वनात सोडणाऱ्या लक्ष्मणाला उद्देशून ती गीत म्हणते, तेथेच मुख्य कथा संपवली आहे. त्यानंतर वाल्मीकींची झालेली

भेट, त्यांच्या आश्रमातील तिचे वास्तव्य, कुश-लवांचा जन्म, त्यांचे शिक्षण यांतील भाग येणे आवश्यक होते. कदाचित ५६ गीतांतच ही कथा पुरी करण्याचे बंधन पडल्यामुळे हा त्रुटितपणा आला असावा. पण त्यामुळे सीतेचे शोकगीत आणि अखेरचे वाल्मीकींचे गीत ह्यांत कथेच्या परिणामाच्या दृष्टीने एक मोठा खंड पडलेला जाणवतो.

हे खरे असले तरी 'गीत-रामायण' हा मराठी गीतसृष्टीतला एक अद्‌भुत चमत्कार आहे, हे कोणालाही नाकारता येणार नाही. एक अभिजात कलाकृती म्हणून तिचे स्थान अद्वितीय आहे.

महाकाव्याच्या कथा ह्या आपल्या सांस्कृतिक जीवनाचा एक ठेवा होऊन राहिलेल्या असतात. त्यांचे आवाहन संस्कृतीच्या सर्व थरांतून सर्व काळांतच होत असते. म्हणून त्या कधी शिळया होत नाहीत. देशोदेशींच्या भाषांतून व कथांवर वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांतून रचना झालेली आहे. मराठी भाषेतदेखील एकनाथ रामदासांसारख्या श्रेष्ठ संतकवींची रचना आपल्या डोळ्यांसमोर आहे. ह्या कथांतील काही भाग पंडित कवींच्याही रचनेचा विषय झाला व त्यांतील स्फुट प्रसंगांवर लिहिलेली पदे, गीते फार जुन्या काळापासून तो आजतागायत गायली गेलेली आढळतील.

ह्यांतील काही रचना श्रेष्ठ दर्जाची आहे; काही सामान्य स्वरूपाची आहे. परंतु माडगूळकरांचा प्रयोगच मुळात फार निराळ्या पातळीवरचा आहे, व ह्या दृष्टीने त्याची अपूर्वता विशेष प्रकारची आहे.

सुरुवातीलाच निर्देश केल्याप्रमाणे, एका सलग पौराणिक कथेचा 'गीत'रूपाने आविष्कार करणे हाच मुळी एक अभिनव प्रयोग होता. गीत हा रचनाबंधच मुळात कसा निराळा असतो, ह्याचे आपण पूर्वी सविस्तर विवेचन केले आहे.

माडगूळकरांची ही कथा अखेरपर्यंत 'गीत' ह्या पातळीवरच राहते. व्यक्तिगीते असोत वा समूहगीते असोत वा मनोनिवेदने असोत, त्यांत कोठेही हा 'गीतभाव' ढळत नाही. (जणू ह्या गीतभावाची असलेली जाणीव बिंबवण्यासाठी म्हणूनच की काय, त्यांतील अनेक गीतांत निरनिराळ्या संदर्भात संगीताचे उल्लेख येतात.) पुन्हा 'गीत' ह्या प्रकाराचा अवलंब केल्यामुळे मूळ कथानकाची भव्यता किंवा व्यक्तिचित्रांचा ठसठशीतपणा, प्रसंगांचे विस्तार किंवा भावभावनांची वादळे, तत्त्वचिंतनाची उत्तुंगता किंवा घनघोर युद्धाची धुमाळी यांचा या रचनेत कोठे संकोच झाला आहे असे जाणवत नाही. किंबहुना ह्या सर्व घटकांचे अर्क त्यात येतात व 'गीत' या पातळीवर आवश्यक ती पूर्णता, खुलावट निर्माण करतात. म्हणन 'गीत-रामायणा'च्या रचनेला विशिष्ट वजन, दर्जा आहे.

ही रचना आकाशवाणीवरून प्रक्षेपित होत होती. म्हणून तर चित्रपटाच्या रचनेपेक्षा इथे त्यांना सर्व परिणाम साधायचे होते, ते केवळ शब्द आणि गीतलय ह्या दोहोंच्या सामर्थ्यातून. चित्रपटातील गीत गायले जाताना समोर एक दृश्य असते, अभिनय असतो. इथे ते सर्व परिणाम शब्द आणि गीतलय ह्यांद्वारेच माडगूळकरांनी

निर्माण केले आहेत.

माडगूळकरांच्या रचनेत मुळात प्रसन्नता आहे, अर्थघनता आहे, एक तऱ्हेची कल्पकता व नाट्य आहे; व ह्या सर्वांतून निर्माण होणारी खुलावट व पूर्णता आहे. त्यांची रचना लोकमानसातील अनेक संकेत व त्या संकेतांची विशिष्ट भाषा ह्यांवर पोसलेली आहे. त्यातून एक वेगळाच कस त्यांच्या शैलीला आलेला आहे.

ह्या दृष्टीने 'गीत-रामायणा'चे यश दुहेरी आहे. एका बाजूला शतकानुशतके लोकमानसात मुरलेल्या रामकथेचे रंग घेऊन 'गीत-रामायण' साकार झाले आहे-आणि दुसऱ्या बाजूला पौराणिक वातावरण व त्याची विशिष्ट उदात्तता, पवित्रता व काव्यात्मकता ह्या रचनेत सर्वत्र दरवळत राहिलेली आहे. किंबहुना चांगल्या अर्थाने इतके पौराणिक वातावरण निर्माण करणारी भावकथा प्राचीन कवींच्या रचनेतही दुर्मिळ आहे. रामायणाची कथा माडगूळकरांच्या गीत-प्रतिमेत इतकी मुरलेली वाटते की, 'गीत-रामायणा'तील एखादे गीत साधे उतरले असेल; पण सपक रचना शोधूनही सापडणार नाही. 'गीत-रामायणा'चे शब्दसौष्ठव पाहिले तरी हे लक्षात येईल.

रागदारीची ऐट आणि आदब घेऊन हे 'गीत-रामायण' आकाशवाणीच्या पुणे केन्द्रावरून सादर झाले. ह्या गीतरचनेला उत्कृष्ट संगीतनियोजनाची जोड श्री. सुधीर फडक्यांसारख्या कुशल गायकाकडून मिळाली. विशेष असा की, स्वतः सुधीर फडके ह्यांनीदेखील आधी चित्रपटासाठी संगीतदिग्दर्शन केलेले असल्यामुळे त्या अनुभवाचा फायदा त्यांना हे 'गीत-रामायण' सादर करताना मिळाला. माडगूळकरांची गीते आणि सुधीर फडके ह्यांच्या चाली हा प्रकार पूर्वीपासून होताच. ही जोडी पुन्हा इथे एकत्र आली.

हा एक 'समसमा संयोग' जुळून आला. त्यामुळे 'गीत-रामायण' आकाशवाणीवरून प्रक्षेपित होऊ लागताच लहानथोरांची अंतःकरणे त्या गीतांनी भारावून टाकली. लहान मुलेदेखील 'स्वये श्लीलाम प्लभू ऐकती, कुशलव लामायन गाती' अशा बोबड्या स्वरात त्या रचनेला आणि संगीताला दाद देऊ लागली. 'राम जन्मला ग सखी, राम जन्मला', 'स्वयंवर झाले सीतेचे', 'नकोस नौके परत फिरू ग', 'पराधीन आहे जगती पुत्र मानवाचा', 'शेवटी करिता नम्र प्रणाम, बोलले इतुके मज श्रीराम', 'मज आणुन द्या तो हरिण अयोध्यानाथा', 'सूड घे त्याचा लंकापति', 'सेतू बांधा रे सागरी', 'मज सांग लक्ष्मणा जाउ कुठे ?' '...कठोर झाली जेथे करुणा, गिळी तमिस्त्रा जेथे अरुणा...' इत्यादी गीते व त्यांतील चरणपंक्ती लहान-थोरांच्या तोंडी नकळत येऊ लागल्या. प्रत्येक आठवड्याचे नवीन गीत नवीन धुंदी घेऊन यायचे.

गीतरचनेला चांगल्या संगीतनियोजनाची जोड मिळणे हे एक भाग्यच असते व ते भाग्य 'गीत-रामायणा'ला मिळाले आहे. 'गीत-रामायणा'च्या यशात त्याला लाभलेल्या ह्या उत्कृष्ट संगीतनियोजनाचा व गायकांचा वाटा विसरता येणार नाही.

कवी भा. रा. तांबे, पु. शि. रेगे, अनंत काणेकर
बा. भ. बोरकर आणि ग. दि. माडगूळकर
या भिन्नभिन्न प्रकृतींच्या पण गीतकाव्यपर
(लिरिकल) रचना करणाऱ्या कवींच्या
निर्मितिशीलतेचे रसग्रहणात्मक शैलीतील मनोज्ञ
विश्लेषण या समीक्षालेखांतून वाचकांना घडते.
तांब्यांच्या काव्यातील गेयता आणि त्यामागील
कलादृष्टी, पु. शि. रेगे यांची आत्मनिमग्नता,
काणेकरांची तरुण मनाची बेफाम खळबळ व्यक्त
करणारी 'चांदरात' आणि नंतरचे शांत, सौम्य
'चौकोनी आकाश', बोरकरांचे कविमन आणि
त्याने उभारलेली स्वप्नांची कांती धारण करणारी
लावण्यसृष्टी, माडगूळकरांचे लय-अर्थ-संयोग
साधणारे दळदार 'चैत्रबन' आणि गीताकार
झालेली रम्योज्ज्वल रामकथा, हे सारेच
आविष्कार तेंडुलकरांनी सारख्याच सहृदयतेने
न्याहाळले आहेत.

निरनिराळ्या निमित्तांनी लिहिलेले हे लेख वरील
कवींच्या विशिष्ट प्रकृतीमुळे आपोआपच
गीतप्रतिभेच्या विविध अंगांभोवती वावरतात.
'गीतभान' हे नाव ते सार्थ करतात.

परंतु असा ' समसमा संयोग ' जुळून येतो, तेव्हा त्या मूळ गीतरचनेलाही तसेच टोन्स (tones) असावे लागतात. माडगूळकरांच्या ' गीत-रामायणा 'तील गीतांना तसे ' टोन्स ' आहेत, हे एवढ्या विवेचनानंतर पुन्हा वेगळे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

कुश-लव आपल्या पित्याचे — रामाचे — चरित्र त्याच्यासमोर गातात ह्या प्रसंगाला उद्देशून माडगूळकर लिहितात :

कुमार दोघे एक वयाचे
सजीव पुतळे रघुरायाचे
पुत्र सांगती चरित पित्याचे
ज्योतिने तेजाची आरती

एका विशिष्ट अर्थाने माडगूळकरांचे हे ' गीत-रामायण ' म्हणजेदेखील ज्योतीने गायलेली तेजाची आरतीच होय !

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
विभाग २०६६
दा. क्र. २३७३३
२१-४-८३
ग्रंथ शाखा (स्थळ

'वसंत' : वर्षारंभ विशेषांक, फेब्रु. १९६१