म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २०५३

डॉ. पंडित आवळीकर

वाङ्मयचिंतन

REFBK-0015968

प्रकाशक | विदर्भ मराठवाडा बुक कंपनी: पुणे २

१६३९
निबंध
७४९८
१५।३।७१.
२०५३

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रंथालय
समृद्ध योजना
१९७०

वाङ्मयचिंतन

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
अनुक्रम ... वि: ...
क्रमांक 2043 नों दि ...

डॉ. पण्डित आवळीकर
एम्. ए., पीएच्. डी.
मराठी विभाग प्रमुख
कर्नाटक आर्टस् कॉलेज, धारवाड

REFBK-0015968

ग्रंथालय ठाणे
दा. क्र. १५९६८

विदर्भ मराठवाडा बुक कंपनी : पुणे

वाङ्मयचिंतन

डॉ. पण्डित आवळीकर

अनुक्रमणिका

१.	काव्यातील प्रेम	९
२.	'सुधारक' : काही विचार	२१
३.	'झेंडूच्या फुलां'च्या निमित्ताने	३६
४.	'आनंदभैरवी' : काही विचार	४९
५.	निकुम्बांची कविता	६०
६.	ना. घ. देशपांडे : एक अभ्यास	७१
७.	मंगेश पाडगावकरांची कविता	८७
८.	'उल्के' संबंधी	१००
९.	'स्वामी' : एक रूपवेध	१०८
१०.	'चर्वणे'च्या निमित्ताने	१२१
११.	प्रा. पंगूंचे टीकालेखन	१३५
१२.	तीन टिपणे	१६६
१३.	सहा कवितासंग्रह : परीक्षणे	१७५
१४.	माधवजूलियन आणि शोपेनहौर	१८९
१५.	गोमांतक : एक जीवनदर्शन	१९७
१६.	'दुसरा पेशवा' : एक अभ्यास	२०९

'वाङ्मयचिंतन' हा माझ्या टीकालेखांचा पहिलाच संग्रह. यातील काही लेख निरनिराळ्या नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेले आहेत.

वाङ्मयासंबंधी—मग ते प्राचीन असो वा अर्वाचीन असो—विचार करीत राहणे हा माझा केवळ छंद नाही. तोच जीवनातील मोठा आनंद आहे अशी माझी प्रामाणिक समजूत आहे.

हा संग्रह इतक्या चांगल्या स्वरूपात प्रकाशित केल्याबद्दल माझे मित्र श्री. अ. ज. प्रभू व मुद्रक श्री. म. बा. जोशी यांचा मी फार आभारी आहे.

धारवाड
२९ एप्रिल १९६७ } —पण्डित आवळीकर

१

काव्यातील प्रेम

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. ७५९८६
... शाखा (स्थळ प्रत)

आधुनिक मराठी काव्यावर प्रणयप्राधान्याचा आरोप केला गेला व तो रास्त आहे असेही मानले गेले. या काव्याच्या प्रवर्तकाला ' स्त्रैण ' असेही विरुद दिले गेले. या विरुदाचे खंडनमंडनही झाले. या साऱ्यातून मराठी कविता ही सामान्यतः प्रेमाची कविता असते असाही समज पसरला. साहजिकच मराठी कवितेचा विचार करताना तिच्यातील प्रेम आठवणे अपरिहार्य बनले.

काव्यातील प्रेमाचा विचार करताना प्रेमातील काव्य कसे विसरता येणार ? पण आमच्या किती कवींना प्रेमातील काव्य दिसले, जाणवले ? कितीजणांनी ते अनुभवले ? बहुतेकांना हे प्रश्न गैरसोयीचे वाटतील. कवींना ते विचारण्याची तर सोयच नाही ! ज्यांच्या काव्याला प्रेमाचा रंग भरपूर फासला गेला आहे, त्यांच्यापैकी किती जणांना प्रेमातील काव्याचा स्पर्श झाला ? सांगणे कठीण आहे– अशा अर्थाने की सांगितले तर भावणे अवघड आहे.

वास्तविक प्रेमात फार मोठे काव्य आहे. ते एक हळुवार आणि प्रमाथी, शीतल आणि दाहक, संजीवक आणि जीवघेणे असे संवेदनाविश्व आहे. लाखो गुलाबाची फुले डोळयांपुढे यावीत–त्यांचा रंग, गंध, स्पर्श, रस आणि शब्द यांच्या संवेदनांत पंचेंद्रिये न्हाऊन निघावीत–त्यात आपण आपल्यालाच हरवून बसावे–असा काहीसा अनुभव देणारे अनिर्वचनीय, स्व-संवेद्य असे हे प्रेमातील काव्य आहे. तो एक सजीव, ऐंद्रिय अनुभव आहे.

पण अशा काव्याला काव्यातील एका विषयाची आमच्या कवींनी कळा आणली. प्रेम हा विषय आहे का ? पुष्कळांनी तसे मानले. ' धर विषय आणि कर कविता ' असला ' धसमुसळेपणा ' करणाऱ्यांनी प्रेमाला पकडले आणि प्रेमावर कविता लिहिली. संगीताला विषय असतो का ?

नृत्याला ? चित्राला ? ललितकलांत विषय नसतो, आशय असतो– अनुभव असतो. निदान असावा.

मग काव्याला विषय कसा असतो ? एखादा विषय धरून केलेली कविता ही ‘ केलेली ’ कविता असते. ‘ झालेली ’ कविता नसते. अशा ठिकाणी विषय, कवी व कविता यांच्यात कलाहीन अलिप्तता असते. तो विषय आणि कवी यांचे काहीच आंतरिक नाते नसते. एक प्रकारचा उपरेपणा तेथे असतो.

अनुभवाचे तसे नसते. कविता, तिच्यात व्यक्त झालेला अनुभव व कवी यांचे एक प्रकारचे अविच्छेद्य नाते असते. किंबहुना हे तिन्ही घटक तेथे एकजीव झालेले असतात. खऱ्या प्रेमकवितेत असेच घडलेले असते. प्रेम हा विषय असे समजून लिहिलेली – प्रेमाकडे एका निराळ्या अर्थाने ‘ वैषयिक ’ दृष्टीने पाहणारी – प्रेमकविता मला खोटी वाटते. वैषयिक प्रेमाबद्दल मी तक्रार करणार नाही – उलट मला त्याचा गौरव करावयाचा आहे. पण वैष-यिक – विषयनिष्ठ– प्रेमकवितेची मला विलक्षण चीड येते.

काव्य आणि प्रेम केले जात नाही, ते होत असते–याचा विसर आमच्या कवींना कसा पडला ? खोट्या प्रेमाची कविता का लिहिली गेली ? मला वाटते चालू ‘ फॅशन ’ म्हणून किंवा अनुकरण म्हणून ती लिहिली गेली. जशी पंडितकवींनी ‘ स्वयंवरे ’ लिहिली ती संस्कृत कवींच्या अनुकरणाच्या इच्छेतून. ‘ नलदमयंती स्वयंवर ’ हा रंगण्यासारखा विषय आहे असे वाटून काव्य लिहिले तरी नलात कवीच्या भावनांचे दर्शन घडते काय ? नाही. इंग्रजी कविता वाचणाऱ्यांनी तरी वेगळे काय केले ? तर प्रेमाचे ‘ बौद्धिक आकलन ’ होऊन (म्हणजे काय ?) त्यांनी आपणच प्रेम केल्याच्या ऐटीत कविता लिहिल्या. या बौद्धिक आकलनाच्या क्रियेतून प्रेमाला विचाराचे निर्जीव रूप प्राप्त झाले.

यातूनच ‘ प्रेमाचे तत्त्वज्ञान ’ या नावाची एक भयानक चीज निर्माण झाली. प्रत्येक कवीला जसे हात, पाय, कान, नाक, डोळे (डोके ?) असलेच पाहिजे, तसे त्याच्याजवळ प्रेमाचे तत्त्वज्ञानही हवेच अशी अपेक्षा निर्माण झाली. त्याबाबत आग्रहही धरला जाऊ लागला. चार कविता लिहिल्या न

लिहिल्या तोच स्वतः कवी किंवा त्याचा टीकाकार-मित्र (की मित्र-टीकाकार ?) त्याच्या प्रेमविषयक तत्त्वज्ञानाबद्दल बोलू लागला.

या तत्त्वज्ञानाचे स्वरूप तरी काय असते ? (न अनुभविलेल्या) प्रेमाविषयी एखादे विधान केले जाई किंवा एखादा विचार मांडला जाई. ध्रुपदात किंवा कवितेच्या शेवटी त्याला स्थान मिळे. (काही वेळा मध्येच त्याला जागा मिळाल्याने 'मध्यवर्ती कल्पना'! असे त्या विचाराचे नामकरण होई.) कविता हे सुनीत असेल तर कवितेला कलाटणी देण्याचेही कार्य या विधानाला करावे लागे. 'प्रेमाचा पथ वर्तुळ आहे' अशा विधानाला 'प्रेमाच्या त्रिकोणा' प्रमाणेच भूमितीचा आधार घ्यावा लागला. युक्लिड आणि cupid यांचे यमक जुळते– हे याचे गमक stupid आहे ! खरी प्रेमकविता प्रेमाचे तत्त्वज्ञान सांगत नाही – केवळ प्रेमानुभव व्यक्त करीत असते. तिच्यावर आपण तत्त्वज्ञान लादत असतो. श्रेष्ठ कवींनी कसलेच प्रेमविषयक तत्त्वज्ञान सांगितलेले नाही. तत्त्वज्ञान सांगण्याचा आव सामान्यांनी आणला.

एका बुद्धिवादी (व व्यवहारी) कवीच्या प्रेमविषयक तत्त्वज्ञानासंबंधी माझ्या एका मित्राने निष्कर्ष काढला होता की, प्रेम अयशस्वी झाले तर 'पदरी पडलं पवित्र झालं' या भावनेने माणसाने पत्नीशी इमाने इतबारे सुखासमाधानाने संसार करावा. भरपूर उत्साहवर्धक व आशावादी असा हा दृष्टिकोण आहे यात शंका नाही. (पण त्यातून कवीच्या प्रेमभावनेची अनुत्कटताही बाहेर पडते याचे काय ?) असे तत्त्वज्ञान सांगणारा कवी पत्नीला हाकेच्या अंतरावर उभी करताना दिसला तर हे तत्वज्ञान प्रत्ययकारी तरी कसे वाटणार ? हा निष्कर्ष योग्य म्हणता येईल काय ? प्रेमाच्या तत्त्वज्ञानाला आध्यात्मिक पातळीवर नेण्याचा प्रयत्नही प्रेमकवितेच्या विशुद्ध स्वरूपाला मारक ठरला असे मला वाटते. लौकिक प्रेमाला अलौकिक बनविलेच पाहिजे का ? आध्यात्मिक अर्थ प्रेमकवितेवर का लादावयाचा ? सरळ लागणारा अर्थ लाजिरवाणा, क्वचित् उत्तान किंवा अनैतिक वाटतो म्हणून ? पण या आध्यात्मिक रंगसफेतीने 'प्रेमा तुझा रंग कसा ? ' हा प्रश्न विचारण्याची आवश्यकता निर्माण झाली.

शरीर आणि आत्मा या दोन टोकांत प्रेम तुटेपर्यंत ताणले गेले. या ओढाताणीत Platonic Love ची आणखी भर पडली. या प्रेमाचे ' बौद्धिक भूक ' असे मराठीकरण झाले. वास्तविक पत्नीच्या व भोवतीच्या सनातनी लोकांच्या डोळ्यांत धूळ फेकण्याची ही काही हुशार माणसांची युक्ती होती. पाश्चिमात्य कवींपैकी काहींनी Platonic Love नावाखाली कसा स्वैर प्रेमविलास केला हे या संदर्भात आठवण्यासारखे आहे.

या स्वैर प्रेमविलासात काहीच गैर नाही. (माफ करा, आपल्याला जे जमत नाही व इतरांना जे जमते त्याला गैर का म्हणावयाचे ?) पण त्यात काही गैर आहे असे समजून त्याला एक गोंडस नाव देण्याचा हा प्रयत्न मला आक्षेपार्ह वाटतो.

प्रेमानुभव हा निव्वळ शारीरिक अनुभव म्हणून रंगविला गेला तर त्यात नाक मुरडण्यासारखे काय आहे ? प्रेमानुभवाचे ते अविकृत व स्वाभाविक स्वरूप आहे. खरे प्रेम–शारीरिक प्रेमही–कधीच पापी नसते. 'तू हवीस यात न पाप ' हेच खरे. प्रेमाला नीतीच्या फूटपट्ट्या लावण्याइतके अनैतिक कृत्य दुसरे कोणतेच नसेल.

तत्त्वज्ञानाप्रमाणेच व्याकरण हेही आज वाङ्मयव्यापारातील चलनी नाणे आहे. सौंदर्याचे तत्त्वज्ञान जुने झाले. आता सौंदर्याचे व्याकरण बनू लागले आहे. (की लोक बनवीत आहेत ?) सौंदर्य आणि व्याकरण यांचा संबंध आपण स्वप्नात तरी कल्पिला असेल काय ? कारण व्याकरणात सौंदर्य असल्याचा शोध अजून तरी (व्याकरणाचे सौंदर्यशास्त्र निर्माण होईपर्यंत) लागला नाही असेच म्हणावे लागेल. सौंदर्याप्रमाणे प्रेमाचेही व्याकरण का बनू नये ? या व्याकरणात कवी हा कर्ता, त्याची (खरी वा काल्पनिक) प्रेयसी हे कर्म (कर्म तिचे !) आणि (कविता किंवा प्रेम किंवा जमल्यास दोन्ही) करणे हे क्रियापद आढळेल. या व्याकरणात एकवचन नाही. आहे ते बहुवचन. पाहा :—

विसरशील खास मला । दृष्टिआड होता
वचनेहि गोड गोड । देशी जरी आता ।।

एकवचनाचा वापर करणे हे येथे अवघड काम समजले जाते. कारण 'अहो' पासून 'अग' पर्यंत प्रवास होण्यांत (सामान्य) कवीची निम्मी हयात खर्ची पडते. शेवटी तो सखीशी एकेरीवर येतो. विशेष म्हणजे प्रेमाच्या व्याकरणात वचनभंग ही अपवादादाखल गोष्ट मानली जात नाही—तर तो नियम व वचनपालन हा अपवाद मानला जातो.

प्रेमात प्रयोगाचे महत्त्वही मोठे. 'अतिजागृत' त्यात प्रयोग हवा. कर्तरी प्रयोग येथेही आहेच. आपल्या खिशावर सखीने केलेल्या कर्तरी प्रयोगाच्या स्मृतींचे सुंदर शिल्प 'कातर वेळ' या शब्दात अनेकांनी खोदलेले आहे. ('गळा कापला' अशासारख्या शब्दांचेही येथे स्मरण व्हावे.) कर्त्या-वाचून क्रियापदे, आणि कर्मावाचून कर्ते आढळण्याचे विविध चमत्कार प्रेमाच्या व्याकरणात दिसून येतात. एका नाटकातील पदात वापरलेले 'प्रेम भावे' हे शब्द भावे प्रयोगाच्या पुसट अस्तित्वाची सूचना देतात. प्रेमाचा पाणिनि आज दिसत नसला तरी त्याबाबत निर्धास्त राहता येणार नाही. एकंदर तत्त्वज्ञानाच्या मागे लागून प्रेमाची ही दुर्दशा पुष्कळ वेळा झाली.

कवींच्या व टीकाकारांच्या हातचलाखीने या दुर्दशेत काही वेळा आणखी भर पडली. 'आधी काय ? काव्य की प्रेम ?' हा प्रश्न 'आधी कोंबडी की अंडे ?' या चालीवर अनेकांनी घोळला. पुष्कळांना उत्तर सापडले नसावे. त्यांनी प्रेमकविता लिहिली. नंतर त्यांचे त्यांनाच चुकल्या-सारखे वाटू लागले. मग त्यांच्या ध्यानात आले, "सारंच मुसळ केरात ! आपण प्रेम करण्याचंच राहून गेलो की !" प्रामाणिक होते त्यांनी कविता करायचेही थांबविले. इतर कविताच करीत बसले ! ज्यांना या प्रश्नाचे उत्तर अचूक व वेळीच सापडले होते त्यांनी खरी प्रेमकविता लिहिली. खरे म्हणजे त्यांना ती 'झाली.' पण असे कवी हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतके थोडे होते—आहेत.

खऱ्या प्रेमाची कविता लिहिण्यापेक्षा खोट्या प्रेमाची कविता लिहिणे अधिक बिकट. गाफीलपणा उपयोगी नाही. सारे काही बेमालूम वठले पाहिजे. त्यात काहींच्या काळी 'वंदे मातरम्' च्या उच्चाराहून प्रेमाचा उच्चार अधिक आक्षेपार्ह होता. मग त्यांना (काहींची इच्छा नसतानाही) नाइलाजाने

राधाकृष्णांचा आडोसा घ्यावा लागला. नंतर प्रेमाला जरा बरे दिवस आले–प्रेमाचा अस्फुट उच्चार खपू लागला असावा. प्रेमाची कविता लिहिण्यास कवी कटिबद्ध झाले. पण ? हा 'पण' फार बिकट. 'फुले वेचली पण'–कविता लिहावयाची कुणावर ? कुणी कवितेवरच लिहिली. कुणी 'प्रियेच्या कल्पने' वर. ('काल्पनिक प्रियेवर' असे म्हणणे थोडेसे तिरकस आहे.) काहींना प्रिया भेटल्या. पण त्या त्यांच्यावर नव्हे, तर त्यांच्या कल्पनेवर किंवा त्यांच्या कवितेवर प्रेम करीत होत्या. गटे एवढा महाकवि. पण त्याची प्रिया त्याच्यावर प्रेम करीत नव्हती. तर त्याच्याविषयीच्या कल्पनेवर प्रेम करीत होती म्हणे. आपल्यावर नाही, आपल्या कवितेवर कुणाचे तरी प्रेम आहे हे समाधान काहींना मिळाले. हेही नसे थोडके !

काही कवींनी वेगळेच हस्तलाघव दाखविले व अडचणीतून मार्ग काढला. तो म्हणजे 'तू' या सर्वनामाचा द्व्यर्थी वापर करणे. 'तू' मध्ये एकाच वेळी परमेश्वर व प्रिया यांचा अंतर्भाव होईल किंवा झाला असे वाटेल अशी फसवी क्रियापदे त्यांनी वापरली. (बिचारे इंग्रजी कवी ! त्यांना असे करता आले नाही. Thou व You यांमधील भिंत त्यांना पाडता आली नाही !) त्यामुळे हे कवी प्रेमलोलुपांना आणि अध्यात्म-परायणांना काही काळ एकाच वेळी प्रिय झाले. परंतु कालांतराने 'तू'चा दुटप्पी(की दुहेरी ?)पणा ध्यानात येताच ते कवीवर नाराज झाले.

टीकाकारांनी आणि वाचकांनी कवींवर आणि प्रेमकाव्यावर वेगळेच संकट आणले. ते म्हणजे प्रेम आणि जीवन (तेही कवीचेच) यांच्या संबंधाविषयीच्या शोधाचे किंवा चर्चेचे. काही कवींची प्रेमप्रकरणे गाजली किंवा कविमित्रांनी 'राईचा पर्वत' किंवा 'पराचा कावळा' करून ती गाजविली. कुणाच्या प्रेम–विवाहाविषयी जनतेत इतके कुतूहल पसरले (ही जनताही अमर व नांगी मारणारी) की, त्यामुळे त्यांच्या कवितेपेक्षा त्यांच्या जीवनाविषयीच अधिक आकर्षण वाटू लागले. त्यांच्या जीवनातले अथवा तथाकथित प्रकरणातले प्रेम कवितेत आले आहे की नाही हे पाहण्याचेही भान टीकाकार-वाचकांना उरले नाही. मला वाटते, विंपल स्ट्रीटवरल्या एलिझाबेथ बॅरटला पळवून नेण्याच्या यशस्वी धाडसामुळे – प्रेम-कवितेमुळे नव्हे – ब्राउनिंगला प्रेमाच्या जगात मोठे स्थान मिळाले असावे.

प्रेमकवितांमागे अशी एखादी अद्‌भुत कहाणी असते, अशा कल्पनेने पछाडले जाऊन कवींच्या चरित्रांची उलथापालथ, शोधाशोध होऊ लागली. विशेषनामासारख्या वाटणाऱ्या शब्दांचा एखाद्या कवीने विशेष वापर केला की त्या शब्दांची व वापराची मोजदाद सुरू झाली. त्या शब्दात काही मंडळींना चक्क कवीची प्रेयसी दिसू लागली. त्या कवीला तरी ती दिसली होती की नाही तोच जाणे ! अशा प्रतिभावंत वाचकांना ' प्रेमाच्या गावा ' ' प्रेमाचा प्रलय ' अशा ठिकाणी ' प्रेमा ' नावाची व्यक्तीही दिसावयास हरकत नव्हती. याच शोधक बुद्धीच्या तिखटपणामुळे (चिकटपणामुळेही असेल !) यमुना नदीवरील कविता कोणा खऱ्या यमुनेवरील असल्याचाही गवगवा होऊ लागला. एवढेच नव्हे तर एखाद्या कवितासंग्रहाच्या नावातील जोडशब्दात कवी व त्याची पत्नी यांची जोडी काहींना दिसू लागली. थोडक्यात प्रेम करण्यापेक्षा कविता करण्याची घाई कवींना झाली. टीकाकारांना कवीपेक्षा जीवनातील प्रेम शोधण्याचा नाद लागला.

प्रेमकविता सांकेतिक बनली. साचेबंद बनली. साचे विविध प्रकारचे दिसले तरी त्यांत डोळ्यांत भरणारे (खुपणारेही) दोनच होते. एक संयम नावाचा, अत्यंत अनुत्कट प्रेमाच्या फिक्या कवितेचा; दुसरा उत्कट भासणाऱ्या पण भावनाविवशतेच्या जातीच्या भडक कवितेचा. दोन्हीही प्रकारच्या कवितांना हृदयविकार जडला असला तरी पहिलीत रक्ताभाव होता; दुसरीत रक्तातिरेक. त्यामुळे यांपैकी कुठल्याही प्रकारच्या कवितेवर खरा रसिक अनुरक्त होणे शक्य नव्हते. फिकी कविता ही भडक कवितेची प्रतिक्रिया म्हणून लिहिली जात होती. संयमाची उत्तानाच्या पार्श्वभूमीवर भलावण केली गेली. आणि त्यामुळे संयत कवितेचीच चलती होणार असे सांगितले जाऊ लागले. फिके कवी भडक कवींची थट्टा करू लागले. आपण उसासेबिसासे टाकणार नाही असे सांगू लागले. कुणी ' प्रेमाचा गुलकंद ' बनवून फिक्या कवीच्या हाताला हात लावला. काही भडक कवी सारखे उसासे सोडत बसलेच होते. त्यांचे चाहते ' हाय ! हाय ! ' करीत त्यांना अधिक चिथावणी देत होते. खरा प्रेमकवी मध्येच कोठेतरी होता. कधीतरी उसासा टाकायला त्याला लाज वाटत नव्हती, उसासा टाकणारच नाही अशी प्रतिज्ञा त्याने केली नव्हती. तसेच सतत उसासे टाकण्यात प्रीतीचे

नाटक होईल म्हणून तसे न होऊ देण्याकडे त्याचे अवधान होते. संकेतांचा वापर करतानाही खरा कवी जागरूक राहू लागला. जनतेकडून अर्थाचा अनर्थ कसा होतो हे त्याच्या लक्षात येऊ लागले असावे. प्रेमाला दोन जिवांतील ' रेशीमधागा ' म्हणण्याचा संकेत आहे. या संकेतातील रेशमी स्पर्शसंवेदना खरे म्हणजे आपल्याला प्रियस्पर्शाची आठवण करून देणारी ठरावी. हा धागा आहे, दोरखंड किंवा साखळदंड नाही. पण न तुटण्याबाबत त्यांच्याहून वरचढ आहे.

पण या सुंदर रेशमी संकेताची त्या अमर जनतेने काय बूज राखली? अक्षरशः या रेशमाचे तिने जाडेभरडे सूत बनविले की हो ! दोघांचे प्रेम जमल्यावर ' त्यांचे रेशीम जमले ' असे न म्हणता ' त्यांचे सूत जमले ' अशी मोठी गद्याळ भाषा लोकांनी वापरली. पुढे पुढे तर रेशीम आणि सूत कोपऱ्यात फेकून लोकांनी स्वयंपाकघरातल्या बरणीतील ' मेतकूट ' बाहेर काढले व ' त्यांचे मेतकूट जमले ' असा शब्दप्रयोग ऐकू येऊ लागला. एका सुंदर संकेतावर असे मेतकूट सांडले गेले. या संकेताच्या निर्मात्याला (बहुशः त्याच्या आत्म्याला) या पायमल्लीमुळे केवढ्या यातना झाल्या असतील !

कवितेत व्यक्त होणाऱ्या किंवा व्हावयास हव्या त्या प्रेमानुभवावरील लक्ष ढळल्यामुळे खोटी प्रेमकविताही काहीं वेळा खरी वाटली. प्रेमानुभवाचे स्वरूप तरी कोणते असते ? तो स्वानुभव असतो की सहानुभव असतो ? त्याचे वर्गीकरण करता येते काय ? उदार, उदात्त, उत्कट ही विशेषणे प्रेमाच्या गळ्यात नेहमीच बांधली जातात. एखाद्या कवीचे प्रेम उदार नसले, त्याने प्रियेला वाटेल तशी लाखोली वाहिली असली, तरी त्या प्रेमाच्या उत्कटतेमुळे त्या कवीचा ' प्रेमाचा शाहीर ' असा गौरव करावासा वाटतोच ना ? प्रेम उदात्त असले आणि उत्कट नसले तर चालेल का ? चालणार नाही. पण आपल्याकडे उदार–उदात्त प्रेमकवितेचे भलतेच गोडवे गायिले गेले. क्वचित् उदात्त प्रेम उत्कट असेलही. पण सामान्यतः उदात्ताच्या नावाखाली प्रेमाभास प्रेम म्हणून मिरवू शकला. उत्कटता म्हणजे खरेपणा–तीव्रता.

प्रेमानुभव उत्कट हवा तसाच तो ताजा हवा. प्रेमाचा ताजेपणा म्हणजे अपक्वता नव्हे. त्याचा हिरवेपणा. प्रेमानुभव हा evergreen वाटला पाहिजे.

याचा अर्थ तातडीने तो काव्यात कोंबला पाहिजे असे नव्हे. तर त्या अनुभवाची ऊब आपणांस जाणवली पाहिजे. काही कवितांत प्रेमाच्या शिळ्या कढीला ऊत आणलेला दिसतो; तर कोठे थंड प्रेमात ऊब भरण्याचा खटाटोप आढळतो. प्रेमाच्या खरेपणाची कसोटी व्यक्तिनिष्ठ असावी असे दिसते. एरवी एका कवीचे प्रेम खोटे, उसने, पुस्तकी, तर दुसऱ्याचे खरे, स्वतःचे, असे म्हणणे शक्य झाले नसते. 'तेथे चल राणी' आणि 'दूर जाऊ रानीं' या कवितांची एका थोर टीकाकाराने केलेली तुलना येथे स्मरावी. प्रेमाच्या खरेपणाचे मापन करण्याचे यंत्र–एखादे प्रेममापक–उपलब्ध नाही, तोवर आपल्या कळपातील कवींचे प्रेम खरे व दुसऱ्या एखाद्या अस्तंगत 'मंडळा'तील कवींचे प्रेम खोटे असे मानले गेले तर आपण काय करणार ?

प्रेमानुभव हा स्वानुभव हवा. तसे नसले तर खोटी प्रेमकविता निर्माण होते. पण सहानुभवाचे काय ? कवी स्त्रियांच्या भावना त्यांच्याच भूमिकेतून त्यांच्याच शब्दात व्यक्त करतो. तेव्हा ती खरी का वाटते ? 'काय हा चमत्कार' मधील प्रेमचित्रण, कवीच्या भावनांचे चित्रण नसतानाही का खरे (खऱ्यासारखे) वाटते ? का दुसऱ्याची भूमिका वठविण्यातील नाट्यामुळे हा खरेपणा भासत असतो ? की, ते अभिव्यक्तीचे परम यश असते ? कवि-कवयित्रींच्या प्रेमानुभवात फरक असतो का ? असेल तर कोणता ? स्त्रीच्या प्रेमानुभवाबद्दल आपण काय सांगणार ? 'जावे तिच्या जन्मा तेव्हा कळे !'

स्त्री-पुरुषांच्या मनःप्रकृतीतील फरक काव्यात काहीसा दृग्गोचर होतो असे मला वाटते. कवींनी स्त्रीची मादक वर्णने केली. कवयित्रींनी पुरुषांची 'तशी' वर्णने केली नाहीत. (एखादा भयानक अपवाद आढळेल. नाही असे नाही !) भावनेचे तुफान रोधणारा उत्कट संयम व निष्ठा हे स्त्रीच्या प्रेमानुभवाचे वैशिष्ट्य होय असे मला वाटते. हे वैशिष्ट्य क्वचितच एखाद्या श्रेष्ठ कवयित्रीत व्यक्त झाले.

एलिझाबेथ ब्राउनिंगहून कांकणभर चढ असलेली, गत प्रियकराच्या चिंतनात हरवलेली श्रेष्ठ कवयित्री आज आपल्यात आहे.

वर निष्ठेचा उल्लेख केला खरा. पण क्वचित् निष्ठा (किंवा निष्ठेच्या जातीची उत्कटता) आढळली तरी प्रेमाची एकनिष्ठा कितीशी दिसते ?

पुरुषापेक्षा स्त्रीत ती जास्त असते काय ? पुष्कळ कवींनी किंवा त्यांच्या टीकाकारांनी त्यांचे प्रेम एकनिष्ठ–एकाच व्यक्तीवर केंद्रित झाल्याचे सांगितले. ' नाही होणार बेइमानी ' असे आश्वासनही कुणी आपल्या हृदयातील राणीला दिले. इमानी, प्रामाणिक प्रेमाला मोठी प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. प्रत्येकजण आपले प्रेम अगदी सच्चे असल्याचे सांगू लागला. एकनिष्ठ प्रेमाचे थोतांड सर्वत्र पसरले.

पण या सच्च्या प्रेमातील किंवा या ढोंगातील कच्चेपणा प्रेमानुभवातील विसंगतीतून वर डोकावत होता. शहरातील प्रेम फसल्यावर खेड्यात येऊन राहिलेला कवी पुन्हा प्रेम करताना दिसत होता. एकच कवी प्रेमसाफल्याची व प्रेमवैफल्याची कविता आलटूनपालटून लिहीत होता. काही कवींनी केलेली आपल्या प्रेयसीची वर्णने–त्या भिन्न कविता एकत्र केल्यावर वेगळेच सत्य सांगत होती. आणि हे सत्य म्हणजे – एकाच स्त्रीवरल्या प्रेमातून सर्व कविता स्फुरल्या नव्हत्या. त्या कवितांचे विशिष्ट स्त्रीच्या संदर्भानुसार गट करणे शक्य होते. इंग्रजी कवींच्या कवितांचे वर्गीकरण असे केले जाते. अर्थात याविषयीचा तपशील तेथे ' खाजगी ' नसतो; ' सार्वजनिक ' असतो. तात्पर्य इतकेच की, एकनिष्ठा ही ९९ टक्के थाप असते. एकनिष्ठा हे प्रेमकवितेचे आणि प्रेमानुभवांचे महत्त्वाचे (मूल्य) या समजुतीने हे घडलेले असते. पण ही समजूत नैतिकदृष्टया काहींना समर्थनीय वाटली तरी ती तशी नाही.

कारण कविता हे एक क्षणचित्र असते, या क्षणचित्रात सातत्याला जागा नसते. एका व्यक्तीबद्दल एका क्षणी उत्कटतेने मनात जो भाव जागृत झालेला असतो तो अपरिहार्यपणे प्रेमकवितेत व्यक्त झालेला असतो. या एका क्षणाची उत्कटता वाढविण्यास, आधीचे, काही त्या मानाने कमी उत्कट व परिहार्य क्षण खर्ची पडलेले असतील. या क्षणचित्रात व्यक्ती व अनुभव यांशी संबद्ध अशी विसंगती येणे अटळ असते. प्रेमकविता ही अशी ' क्षणिक ' असते, ' अनेकनिष्ठ ' असते.

प्रेमकवितेत एकनिष्ठा असेल तर ती एका विशिष्ट क्षणी एकाच व्यक्तीबद्दल (One at a single time !) वाटणारी निष्ठा असते असे म्हणावे लागेल. प्रेमकविता ही अनेकनिष्ठ असते असे म्हटले जाते. त्या

स्त्रीविषयी कवीला उत्कट असे काही वाटते व प्रत्येक कवितेमागे एकेक अशा असंख्य आकृती उभ्या असतात, असे मला म्हणावयाचे नाही. पण 'Can one love twice ?' असा गहिवरून विचारलेला प्रश्न किंवा 'खुलेना दोनदा हृत्पुष्प जन्मी,' असा कळवळून काढलेला उद्गार मला सामान्यत: खोटा व अपवादात्मक व्यक्तीबाबत खरा वाटतो. हृत्पुष्प एकाहून अधिक वेळा खुलते व प्रेमानुभवातील विसंगतीतून हे सत्य बाहेर पडते, इतकेच माझे म्हणणे. एकाच व्यक्तीवरील प्रेमातून परस्परविरुद्ध अनुभव येणेही शक्य असले तरी पुष्कळ ठिकाणी व्यक्तिवैविध्य आढळते. एखादा श्रेष्ठ कवी कमालीच्या धीटपणाने : " माझ्या भाग्यानं विपुल आणि समृद्ध प्रेमजीवन माझ्या वाट्याला आलं " असे सांगताना दिसतो. तेव्हा तर आधीच्या एकनिष्ठ (की शून्यनिष्ठ ?) कवीच्या प्रेमाचे हसू येते.

मराठी काव्यातल्या प्रेमासंबंधी मनात उद्भवणारे काही विचार मांडताना डोळ्यांपुढे केशवसुत ते रविकिरण मंडळ यांच्या उदयास्तामधली कविता मुख्यतः होती. आजची कविता क्षणचित्रांच्या स्वरूपाची असल्याने तिचा तेवढाच विशेष उल्लेखिला आहे, आजचे कवी स्त्रियांपेक्षा प्रतिमांच्याच प्रेमात अधिक पडत आहेत काय अशीही शंका येते. तसेच प्रतिमांच्या नादात प्रेम आणि निसर्ग यांची विलक्षण गल्लत (काही वेळा सुरेख संगम) होत असल्याचेही दृश्य दिसत आहे. त्यामुळे प्रेमकविता व निसर्ग-कविता यांच्या सीमारेषा पुसट होत चालल्या आहेत. तक्रार म्हणून हे सांगितलेले नाही. तत्त्वज्ञानाच्या किंवा अध्यात्माच्या अरण्यात आतापर्यंत काही वेळा प्रेम वनवासी झाले. आता ते निसर्गात हरवले जाऊन अक्षरशः वनवासी होण्याचा संभव दिसत आहे. केवळ वस्तुस्थिती-कथन म्हणून हे सांगावेसे वाटते.

मराठी काव्यातील प्रेमाचे हे मुक्त मनाने केलेले विहंगमावलोकन आहे. यात मुक्तपणाच अधिक आला असण्याचा संभव आहे. फिके आणि भडक ही कवींसाठी वापरलेली विशेषणे कवींपेक्षा कवितेलाच अधिक यथार्थपणे लागू पडतील, मला तोच अर्थ अभिप्रेत होता. उत्कट अनुभव संयमानेही व्यक्त करता येईल तसा तो भावविवशतेकडेही झुकू शकेल, याचीही जाणीव ते विवेचन करताना मनात होती. प्रेमकविता ही पेढ्यासारखी आहे.

पेढा फिका असेल, बेताचा गोड असेल किंवा तोंडाला मिठी बसण्याइतका अति गोड असेल. वेगवेगळ्या रुचीच्या लोकांना वेगवेगळी रुची प्रिय होईल. मला व्यक्तिशः उत्कट संयमाची व उत्कट भावविवशतेचीही कविता प्रिय आहे. खऱ्या प्रेमकवितेत याही कवितेचा मी अंतर्भाव करीन. कारण ती फिकी किंवा भडक दिसली तरी तशी नसते.

हे विवेचन संपविताना एकाच गोष्टीचा उल्लेख करतो. संस्कृतमधील ' शृंगार हा शब्ददेखील पुष्कळांनी बहिष्कृत ठरविला. शृंगार उत्तान किंवा अश्लील (च) असतो असे मानले. वास्तविक शृंगाराच्या मुळाशी असलेल्या ' रती ' या स्थायी भावावर ' उचित विषया ' चे बंधन घातले गेले होते. ' रती ' म्हणजे स्वस्त्रीविषयीचेच प्रेम. या प्रेमालाच शृंगार म्हटले पाहिजे असा दंडक होता. मुळातील शृंगार हा पुण्यमय (!) होता. परकलत्रदर्शन अयोग्य मानल्या जाणाऱ्या काळातील ही कल्पना, परस्त्रीशी दर्शनाहूनही अधिक निकटचा संबंध येण्याचा संभव असलेल्या आजच्या काळात त्याज्य ठरली तर नवल नाही. कोणताही भाव स्थायी होऊन रसपदवीपर्यंत न पोहचण्याच्या आजच्या काळात ' रती ' किंवा ' प्रेम ' हा भाव ' व्यभिचारी ' बनणे अपरिहार्य होते.

पण शृंगारातील शारीरिकतेचा जो अधिक्षेप झाला तो मात्र गैर वाटतो. शरीर नाकारणाऱ्या कवींनी (वा त्यांच्या भक्तांनी) प्रेमभावाला निष्कारण बौद्धिक रूप दिले. प्रेमभावनेच्या शारीरिक पातळीपासून आत्मिक पातळीपर्यंतच्या तिच्या चढत्या ' सिफनीज ' कोणाला उमगत गेल्या तरी तशा त्या मानणे आवश्यक आहे काय ? मला वाटते, नाही.

प्रेमातील शारीरिकतेचा- पार्थिवतेचा -उत्कट अनुभव व्यक्त करणारी कविता फार थोडी लिहिली गेली. आज काही चांगले कवी तशी कविता लिहीत आहेत ही समाधानाची बाब आहे. एरवी मराठीत प्रेमकविता ' गवताऐसी उदंड ' माजली असली तरी खरी प्रेमकविता फार थोडी आहे.

✦ ✦ ✦

२

'सुधारक' : काही विचार

माधव जूलियन यांच्या 'सुधारक' काव्याचा अभ्यास अनेक दृष्टींनी करणे शक्य आहे. स्वतः माधवरावांची हे काव्य लिहिताना कोणती भूमिका होती, कोणत्या हेतूने त्यांनी 'सुधारक' चे लेखन केले व हा हेतू कितपत साधला गेला हे पाहणे आवश्यक आहे. तसेच या काव्याच्या प्रेरणा त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात व त्यांच्या जीवनात कितीशा आढळतात याचाही शोध घेणे जरुरीचे आहे. बरेच गाजलेले एक खंडकाव्य म्हणूनही त्याचा विचार करणे— विशेषतः उपहास-काव्य (Satire) म्हणूनही आपल्याला भाग आहे. 'सुधारक' संबंधी इतर अभ्यासकांनी जे काही मतप्रदर्शन केले तेही आपण नजरेआड करू शकत नाही.

'प्रवाहपतिताचे तरंगारोहण' या नावाने माधवरावांनी 'सुधारक'ला लिहिलेली प्रस्तावना त्यांची 'भूमिका' समजून घेण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. या प्रस्तावनेत कांही वाङ्मयीन प्रथांचा (प्रस्तावनेसारख्या) माधवराव उपहास करताना दिसतात. टीका आणि टीकाकार यांच्यासंबंधी उपहास आणि गांभीर्य या दोहोंचा आश्रय करून केलेली चर्चा 'सुधारक'वर हात (अगर लेखणी) चालवणाऱ्या टीकाकाराला अडचणीत टाकणारी आहे ! वाङ्मयीन टीकेसंबंधी माधवरावांनी जे विचार येथे मांडले आहेत त्यांच्यापेक्षा 'काव्य ही संसृतिटीका आहे' हा अर्नोल्डच्या Poetry is criticism of life या व्याख्येचा अनुवाद करून सांगितला गेलेला विचार 'सुधारक' च्या अभ्यासात महत्त्वाचा आहे. "सुधारक काव्य ही एक प्रकारची टीका आहे." किंवा "कवी हा जीविताचा टीकाकार आहे" ही माधवरावांची विधाने या काव्यामागची त्यांची भूमिका स्पष्ट करणारी आहेत.

तेव्हा, माधवरावांना 'जीविताचा टीकाकार' ही भूमिका येथे घ्यावयाची आहे. या टीकाकारात (कवीत) जातिवंत आणि नकली हा जातिभेद

आहेच ! "नव्याविषयी जिवंत व अमर्याद कुतूहल वाटून स्वयंप्रेरणेने श्रद्धापूर्वक नवीन नवीन प्रयोग करून पाहणारा व ते केवळ जुने नव्हे म्हणून नव्हे, तर त्याची इष्टता पटते म्हणून नव्याचा पुरस्कार करणारा गतिनिष्ठ कवी, फाजील आत्मश्रद्धेच्या अभावी अनुभवाने उत्तरोत्तर सुसंस्कृत होत जातो आणि त्याचा जुन्याविषयीचा योग्य आदर कधीही नष्ट होत नाही; " हे जातिवंत कवीचे वर्णन माधवरावांना कितीसे लागू पडते हे पाहण्यासारखे आहे. या वर्णनात माधवरावांच्या भूमिकेच्या आणखी काही रंगरेखा स्पष्ट होतात असे मला वाटते. 'संसृतिटीका' करीत असताना 'प्रत्यक्ष अनुभूतीचा भास' निर्माण करणे हे महत्त्वाचे असते. " मनोरंजन करून कवीला आपले म्हणणे पटवून द्यावयाचे असते. नीतिविचार तो सुचवितो, तो त्यांचे विवेचन करीत नाही. बोधवचनांची माला पद्यात गुंफल्याने ती बरोबर बाळगण्यास सोयीची स्मरणी होईल! पण ती कविता नव्हे. भृंग सुरंगाच्या माळेवर तुटून पडतात! ते सुवर्ण-मोहनमाळेवर लुब्ध होत नाहीत " असेही माधवराव सांगतात.

याचा अर्थ, माधवराव अनुभूतीला प्राधान्य देतात. त्या अनुभूतीचा आविष्कार रंजक असावा असे मानतात आणि नीतिविचार सुचवला गेला तर गैर मानीत नाहीत असा होईल. संसृतिटीका मनोरंजक व उद्बोधक असू शकते : किंबहुना तीच आदर्श होय असा काहीसा सूर येथे आहे. हा सूर आणि माधवरावांच्या वर उद्धृत केलेल्या अवतरणातील कल्पना यांत काहीतरी गोंधळ आहे असे मला वाटते. कवीजवळ त्याचे असे काही 'म्हणणे' असते व ते त्याला 'पटवून द्यावयाचे असते' म्हणजे तो बोधवादी किंवा प्रचारक असतो, असेच नाही काय? स्मरणी, सुरंगाची माळ आणि सुवर्ण मोहनमाळ अशी कवितेची तीन रूपे माधवरावांनी मानली. त्यांत 'सुरंगाची माळ' हे कवितेचे खरे रूप असेही म्हटले. पण प्रत्यक्षात 'सुधारक' मध्ये या तिन्ही रूपांची भेसळ त्यांनी केली असे वाटत नाही काय? माधवरावांची बाकीची–मुख्यतः स्फुट स्वरूपाची–कविता 'सुरंगाच्या माळे' सारखी असली–तेथे 'आपले म्हणणे पटवून द्यावयाचे' प्रयोजन आढळत नसले तरी 'सुधारक' चे स्वरूप वेगळे आहे. माधवरावांची 'सुधारक' लिहिण्यामागील भूमिका 'प्रचारकी' आहे, असे मला वाटते. "ते सुधारणेचे,

सत्याचे सेवक आणि प्रचारक होते" हे खानोलकरांचे विधान किंवा "आपण सुधारणेचे, सत्याचे सेवक आणि प्रचारक होऊ या" हे स्वतः माधवरावांचे उद्गार येथे आठवण्यासारखे आहेत.

"केशवसुतांनी 'तुतारीत' किंवा गोविंदाग्रजांनी 'स्मशानगीता' त सामाजिक अन्यायावर जशा प्रकारची टीका केली आहे तशाच प्रकारची टीका 'सुधारक' काव्यात निरनिराळ्या सामाजिक प्रश्नांवर व कल्पनांवर केलेली आहे. पण ही टीका एका कल्पित कथेच्या निरूपणाच्या ओघात विखुरलेली असून कित्येकदा उपरोधिक आहे." या निवदेनात 'सुधारक' च्या निर्मितीच्या वाङ्मयीन प्रेरणांचा–त्या स्थळांचा–निर्देश आहे. (एका कवितेचे खंडकाव्य करता येते, असे मानणाऱ्या डॉ. तोडमलांना उपयोगी पडणारा हा एक पुरावा!) म्हणजे माधवरावांची टीकाकाराची ही भूमिका केशवसुत किंवा गोविंदाग्रजांच्या भूमिकांसारखीच आहे. (गोविंदाग्रजांची सुधारणाविषयक भूमिका ही त्यांची स्वतःची भूमिका होती काय? केशवसुतांचे ते क्षीण अनुकरण होते, इकडे माधवराव अवधान देत नाहीत.) 'तुतारी' आणि 'सुधारक' यांच्या हेतूमध्ये 'प्रचलित रूढी व संस्था' यांत योग्य ती क्रांती घडून' येण्याच्या कल्पनेचे साम्य असले तरी 'सुधारक' मागील प्रयोजनात आणखी एक वेगळी कल्पना आहे. ती म्हणजे "खऱ्या महाराष्ट्र–धर्माची प्राणप्रतिष्ठा व्हावयास मदत व्हावी." 'सुधारक' चे स्वरूप संपूर्णपणे लक्षात घेतल्यावर माधवरावांच्या 'भूमिकेचे यशापयश' ध्यानी येऊ शकेल.

'सुधारक' लिहिण्यामागील माधवरावांची भूमिका समजून घेतल्यानंतर कोणत्या परिस्थितीत, कोणत्या मनःस्थितीत या काव्याची निर्मिती झाली हे पाहणे सुलभ ठरेल. १९२४ च्या जून महिन्यात माधवराव अमळनेरास आले. कोणत्या परिस्थितीत व कोणत्या मनःस्थितीत ते तेथे आले या गोष्टींचा कोळसा उगाळण्यात फारसा अर्थ नाही. त्यांच्या आयुष्यातले ते 'वनपर्व' होते : झाल्या प्रकाराने आलेली 'मानसिक हतबुद्धता' दूर झालेली नव्हती. १४ सप्टेंबर १९२४ ला मराठ्यांना लिहिलेल्या पत्रात माधवरावांच्या तत्कालीन मनःस्थितीचे स्वच्छ प्रतिबिंब उमटले आहे : "माझी मानसिक हतबुद्धता गेली असे मला वाटत नाही. माझी तिच्याशी झुंज चालू

आहे. कर्माने मनुष्याला शांती मिळते, असे म्हणतात, म्हणून मी व्यवसायमग्न राहून प्रयोग करून पाहात आहे...... एकदोन अभंग लिहिले व ' रावबहादुर ठोसर ' नामक एक काव्य अर्धवट म्हणजे ५०० ओळी लिहून झाले आहे. " माधवरावांनी जन्मभर भोगले ते दुःख-सोसले ते आघात. " आघात-घात अपघातच झाले मला । जन्मलो त्यांच्याकरिता जणू " असे त्यांनी म्हटले असते तर खचित अन्वर्थक ठरले असते. या साऱ्या आघातांत ' फर्ग्युसन कॉलेज-प्रकरण ' हा जणू Unkindest cut of all होता. त्यातून स्वतःला सावरू पाहणारे माधवराव कशात तरी मन गुंतवू पाहत होते. यापूर्वी ज्यात मन गुंतवले त्यात – प्रेमात – अनुभवाने रस तर उरला नव्हताच. उलट, ' परतायाचे नाही आता प्रेमाच्या गावा ' असा त्यांचा निश्चय झाला होता. माधवरावांचे ' प्रणयोद्यान ' उद्ध्वस्त झाले होते आणि त्यांच्यातल्या ' बुलबुला ' ने हतबुद्ध होऊन मान टाकली होती. त्यांच्यात जो ' स्वतंत्रतेचा कोंबडा ' होता, त्या कोंबड्याने जगाला जाग आणणारी ' बांग ' द्यायची प्राणपणाने धडपड चालविली होती. ' सुधारक ' ही या ' कोंबड्या ' ची एक प्रदीर्घ ' बांग ' होती असे मला वाटते. माधवरावांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार करताना हा ' बुलबुल ' आणि हा ' कोंबडा ' मी विसरू शकत नाही. आपल्या ' मानसिक हतबुद्धते ' वर मात करण्यासाठी माधवरावांनी जो प्रयोग चालविला होता त्यात आपल्यातला ' कोंबडा ' जागा करण्याचा, त्याला ' व्यवसायमग्न ' करण्याचा प्रयत्नच अधिक होता असे मला ' सुधारक ' वाचताना राहून राहून वाटते. माधवरावांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे ' बुलबुल ' हे प्रधान अंग होते; ' कोंबडा ' हे त्या मानाने गौण अंग होते असे मला नेहमीच वाटत आले आहे. माधवरावांतला ' बुलबुल ' जेव्हा प्रेमाची गाणी गात होता, तेव्हा त्यातही या ' कोंबड्या ' च्या पंखांची फडफड थोडी ऐकू येत होती, नाही असे नाही. ' प्रीतीला स्वातंत्र्य आधी पाहिजे ' यांसारख्या उद्गारात किंवा ' तेथे चल राणी ' सारख्या कवितेत हे जाणवते. आपण ' स्वातंत्र्यप्रिय आत्मनिष्ठच ' आहो हे माधवरावांचे म्हणणे त्यांच्या काव्याच्या अभ्यासात सतत डोळ्यांपुढे ठेवण्यासारखे आहे.

अमळनेरला नंतरच्या वास्तव्यात माधवराव पुन्हा ' सुस्थिर ' झाले किंवा खानोलकरांनी म्हटल्याप्रमाणे " त्यांच्या वाङ्मयीन वृत्ती येथे मोह-

आहे. कर्मानें मनुष्याला शांती मिळते, असे म्हणतात, म्हणून मी व्यवसायमग्न राहून प्रयोग करून पाहात आहे...... एकदोन अभंग लिहिले व ' रावबहादुर ठोसर ' नामक एक काव्य अर्धवट म्हणजे ५०० ओळी लिहून झाले आहे. " माधवरावांनी जन्मभर भोगले ते दुःख–सोसले ते आघात. " आघात-घात अपघातच झाले मला । जन्मलो त्यांच्याकरिता जणू " असे त्यांनी म्हटले असते तर खचित अन्वर्थक ठरले असते. या साऱ्या आघातांत ' फर्ग्युसन कॉलेज–प्रकरण ' हा जणू Unkindest cut of all होता. त्यातून स्वतःला सावरू पाहणारे माधवराव कशात तरी मन गुंतवू पाहत होते. यापूर्वी ज्यात मन गुंतवले त्यात – प्रेमात – अनुभवाने रस तर उरला नव्हताच. उलट, ' परतायाचे नाही आता प्रेमाच्या गावा ' असा त्यांचा निश्चय झाला होता. माधवरावांचे ' प्रणयोद्यान ' उद्ध्वस्त झाले होते आणि त्यांच्यातल्या ' बुलबुला ' ने हतबुद्ध होऊन मान टाकली होती. त्यांच्यात जो ' स्वतंत्रतेचा कोंबडा ' होता, त्या कोंबड्याने जगाला जाग आणणारी ' बांग ' द्यायची प्राणपणाने धडपड चालविली होती. ' सुधारक ' ही या ' कोंबड्या ' ची एक प्रदीर्घ ' बांग ' होती असे मला वाटते. माधवरावांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार करताना हा ' बुलबुल ' आणि हा ' कोंबडा ' मी विसरू शकत नाही. आपल्या ' मानसिक हतबुद्धते ' वर मात करण्यासाठी माधवरावांनी जो प्रयोग चालविला होता त्यात आपल्यातला ' कोंबडा ' जागा करण्याचा, त्याला ' व्यवसायमग्न ' करण्याचा प्रयत्नच अधिक होता असे मला ' सुधारक ' वाचताना राहून राहून वाटते. माधवरावांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे ' बुलबुल ' हे प्रधान अंग होते; ' कोंबडा ' हे त्या मानाने गौण अंग होते असे मला नेहमीच वाटत आले आहे. माधवरावांतला ' बुलबुल ' जेव्हा प्रेमाची गाणी गात होता, तेव्हा त्यातही या ' कोंबड्या ' च्या पंखांची फडफड थोडी ऐकू येत होती, नाही असे नाही. ' प्रीतीला स्वातंत्र्य आधी पाहिजे ' यांसारख्या उद्गारात किंवा ' तेथे चल राणी ' सारख्या कवितेत हे जाणवते. आपण ' स्वातंत्र्यप्रिय आत्मनिष्ठच ' आहो हे माधवरावांचे म्हणणे त्यांच्या काव्याच्या अभ्यासात सतत डोळ्यांपुढे ठेवण्यासारखे आहे.

अमळनेरला नंतरच्या वास्तव्यात माधवराव पुन्हा ' सुस्थिर ' झाले किंवा खानोलकरांनी म्हटल्याप्रमाणे " त्यांच्या वाङ्मयीन वृत्ती येथे मोह-

अनुक्रम ७४९८७ वि: निबंध
क्रमांक 2043 नों: दि: 16/3/79

रल्या " तरी 'सुधारक' च्या निर्मितीवेळची–निदान प्रारंभीची–'हतबुद्धता' आपण नजरेआड करून चालणार नाही. समाजाचा त्यांना जो अनुभव आला होता, त्याला काव्यरूप देण्याचा प्रयत्न त्या मनःस्थितीत त्यांनी करणे स्वाभाविक होते. तसेच उपहासाचा आश्रयही त्यांनी घ्यावा हे तितकेच सुसंगत होते. 'सुधारक' लिहावयास आपण कसे प्रवृत्त झालो हे सांगताना माधवराव म्हणतात : "क्वचित् प्रसंगीच संधी मिळून प्रौढ व सुशिक्षित वधूवरांनी एकमेकांस मनाने वरावे, वराचे दारिद्र्य पाहून दुहितृहितैषी पित्याने विवाहास संमती देऊ नये, मुलीवर जरूर पडल्यास साम्यभेदादी प्रयोग करून अखेर तिचे लग्न एखाद्या राजमान्य श्रीयुताशी – विशेषेकरून बड्या हपीसराशी–लावून द्यावे ही नेहमीचीच कथा आहे. परंतु अशाच तऱ्हेचा प्रसंग एका स्नेह्यावर कोसळल्यामुळे प्रस्तुत काव्यास १९२४ साली स्फूर्ती होऊन त्याबरोबर ४–५ अध्याय लिहून झाले; व पुढे काम थांबले तरी कथानक वर्षभर तसेच डोक्यात घोळून अखेर १९२६ च्या आरंभी काव्यास पुन्हा चालना मिळून एप्रिलच्या आत अमळनेर येथेच हे काव्य पुरे झाले." म्हणजे एका तात्कालिक घटनेचे कारण माधवरावांनी सांगितले आहे. प्रत्यक्ष लेखनाला हे निमित्त पुरेसे असले तरी 'परप्रत्यया' वर हे काव्य आधारलेले नाही. त्याच्या प्रेरणा आत्मप्रत्ययाशी निगडित आहेत. 'आत्मनिष्ठ' माधवरावांनी लिहिलेले 'सुधारक' हे निवळ वस्तुनिष्ठ काव्य आहे असे मला मुळीच वाटत नाही.

माधवरावांना कलात्मक अलिप्तता (Artistic detachment) साधते त्यामुळे 'सुधारक' काव्याची पाने ही काही त्यांच्या जीवन ग्रंथाची उघड उघड पाने नव्हेत हे जाणवते. पण जेव्हा ही पाने आपण काळजीपूर्वक निरखू लागतो; 'ओळीओळींमधला न लिहिलेला मजकूर' वाचू लागतो तेव्हा माधवरावांच्या आत्मकथेचे संदर्भ काही ठिकाणी डोकावू लागतात. प्रस्तावनेतील माधवरावांचे एक विधानही आठवते : "उत्कृष्ट वाङ्मय हे अनुभूताचे स्मारक व अननुभूताचे सूचक असते." माधवरावांनी उत्कृष्ट वाङ्मयासंबंधी केलेले हे विधान माधवरावांचे व वाङ्मयाचे 'आत्मनिष्ठ' रूप स्पष्ट करणारे आहे. त्याप्रमाणे 'सुधारक' उत्कृष्ट वाङ्मय ठरेल.

'सुधारक' ला 'अनुभूताचे स्मारक' कितपत म्हणता येईल ? त्यातील 'अनुभूत' कोणते ? अमळनरेला आप्पासाहेब सोनाळकरांमुळे, खानोलकर सांगतात त्याप्रमाणे, 'माधवरावांना अज्ञात असलेल्या, समाजाच्या एका थराचे दर्शन घडलेही असेल. माधवरावांच्या 'अनुभूता' चा तोही एक भागच होय. पण अमळनेरला येण्यापूर्वीच्या आयुष्यातील अनुभूताचे संचित एवढे मोठे होते की, माधवरावांना त्याचे 'स्मारक' करावेसे वाटणे अपरिहार्य होते. सामाजिक निर्बंधामुळे व्यक्तित्वाचा होणारा कोंडमारा त्यांनी पाहिला होता, अनुभवला होता. त्यामुळे 'व्यक्तिमाहात्म्य' हा एक 'सुधारक' चा विषय ठरणे क्रमप्राप्त होते. प्रेम आणि विवाह यासंबंधी अनुभवाने व निरीक्षणाने माधवरावांची जी मते बनली होती त्यांत पोटतिडिकेचा भाग फार मोठा होता. त्यात माधवरावांच्या वेदनेचा फार मोठा अंश होता. दिखाऊ बंगलेबाज सुधारक आणि त्यांची बेगडी सुधारणा त्यांना परिचित होती. 'रावबहादुर ठोसर' हे या बेगडी सुधारकांचे प्रतिनिधी. असल्या सुधारकांनी 'सुधारक' या नावाला एक नवाच अर्थ प्राप्त करून दिला–ढोंगीपणाचा. पुण्यात माधवरावांनी जे काही सोसले त्याला असल्या ढोंगी सुधारकांचे कर्तृत्व बरेच कारणीभूत होते. जुन्या मताच्या काही मंडळींनी त्यांना आधार द्यावयाचा प्रयत्न केला होता. विठ्ठलराव घाटे लिहितात : "माधवरावांनी सुधारकांचेही नाव टाकले. त्यांचाही वाईट अनुभव आला होता. कॉलेजातील विरोधी पक्षात बहुधा सारे सुधारकच होते. आणि आश्चर्य हे की माधवरावांची बाजू घेऊन भांडणारे प्राध्यापक नाईकांसारखे लोक मात्र जुन्या मताचे होते. यामुळे माधवरावांच्या मनाचा ओढा सनातनी वृत्तीकडे थोडा झुकला. त्यांना या वृत्तीमध्ये कणखरपणा आणि स्थैर्य आढळले; सुधारकांच्या प्रतिगामित्वाप्रमाणे या कर्मठांतले प्रतिगामित्व आणि जीर्णोद्धारवाद दिसले नाहीत. जातिभेद, वर्णभेद, धर्मभेद न मानणारे माधवराव हिंदुत्वाचे अभिमानी झाले. साऱ्या आप्तेष्टांना आवर्जून आमंत्रण देऊन त्यांनी आपल्या मुलाची मुंज केली. जगतेवाचते तर कदाचित् मुलीचीही मुंज करते !" विठ्ठलरावांचे हे निवेदन अनुभूत व अननुभूत या दोहोंवर थोडासा प्रकाश टाकणारे आहे.

खोटया सुधारकांचे चित्र रेखाटून माधवरावांनी खरा सुधारक 'वासू राजे' च्या रूपाने साकार करण्याचा प्रयत्न केला. 'पुं–स्त्री' मैत्रीबाबत वासूला आलेल्या अनुभवांत माधवराव दिसू शकतात. सरलेला आपल्या नादी लावणारा ॐकारस्वामी समाजातल्या बुवाबाजीचे दर्शन घडवितो. तसेच माधवरावांच्या जीवनातल्या तत्सदृश घटनेचेही स्मरण करून देतो. माधवरावांच्या एका सहाध्यायिनीबद्दल खानोलकरांनी लिहिले आहे : "पुढे ती व तिच्या मैत्रिणी 'प्रेमयोगाने' मोक्ष साधून देणाऱ्या एका तरुण, झोकदार, आंग्लविद्याविभूषित नवयुगीन स्वामीच्या कक्षेत ओढल्या गेल्यामुळे निराळेच प्रयोग सुरू झाले. माधवरावांच्या मनावर त्यामुळे फारच मोठा आघात होऊन ते काही काळ पूर्ण निराशाग्रस्त झाले." सरलेत माधवरावांची ती सहाध्यायिनी, ॐकारस्वामीत तो नवयुगीन स्वामी आणि वासूमध्ये निराशाग्रस्त माधवराव यांचे मला दर्शन होते.

वासू आणि तरला यांच्या प्रेमकहाणीत माधवरावांच्या प्रेमकहाणीचेही काही तुटलेले दुवे आढळतात. तेथे माधवरावांच्या जीवनातल्या दोन तीन प्रेमधारा दिसतात. वासू आणि तरला यांचा प्रेमभंग होतो द्रव्याभाव व भिन्न जात यांच्यामुळे. वयाच्या तेराव्या वर्षापासून माधवरावांच्या मनात एका व्यक्तीविषयी मूक प्रीती होती. ती आपली जीवनसखी व्हावी असे त्यांना फार वाटे. "पण द्रव्याभाव व भिन्न पोटजात ही त्या सख्याच्या आड आली" या घटनेचे स्मरण आपल्याला झाल्यावाचून राहत नाही. एका सहाध्यायिनीला 'गणित' विषय शिकवून माधवरावांनी तिची परीक्षेसाठी तयारी करवून घेतली. तिच्याकडून त्यांना 'गणितज्ञ' ही पदवी (!) मिळाली; या घटनेचे प्रतिबिंब वासू तरलेला 'गणित' शिकवितो या दिसायला क्षुल्लक वाटणाऱ्या गोष्टीत आहे. तरला 'हुजूरपागे' त होती, हा उल्लेख कशासाठी ? हुजूरपागेतून फर्ग्युसनमध्ये गेलेल्या 'वरंदे' चे हे स्मारक काय ? तरला आपल्या संसारात रमते. प्रेम विसरते. 'काव्या-मधले हृदयभंग ते–बहुधा केवळ काव्याखातर' या उद्गारांमागे माधव-रावांची स्वतःची भावना काही असणारच नाही काय ? सगुणेशी लग्न केल्या-मुळे वासूला शाळेतून 'दोन महिन्यांचा पगार नगदी' देऊन हाकलले जाते. या घटनेमागील माधवरावांचा अनुभव कोणाला माहीत नाही ? अशा

संस्थेत "व्यभिचारी मग कैसे टिकती ?" हा प्रश्न माधवरावांचा सात्त्विक संताप–जो त्यांना प्रत्यक्षात व्यक्त करता आला नाही–स्पष्ट करणारा आहे. 'सुधारक' मधील 'अनुभूताचे स्मारक' हे अशा प्रकारचे. माधवरावांना जे करावेसे वाटे पण जे करता आले नाही, ते 'अननुभूत' देखील 'सुधारक' मध्ये माधवरावांनी सुचविले आहे. आपला प्रेमविवाह होत नाही तर निदान एखाद्या विधवेशी विवाह करावा असे त्यांच्या मनात होते. तसे घडले नाही म्हणून वासूकरवी एका पतितेचा उद्धार झाल्याचे 'अननुभूत' त्यांनी रंगविले. त्याच्याही पुढची पायरी म्हणून श्यामा वेंगुर्लेकरचा उद्धारही त्याने केलेला दाखविला. 'दयाश्रम' हे देखील माधवरावांचे 'स्वप्नरंजन' असू शकेल. 'नवहिंदुत्वतयारी' ची कल्पना माधवरावांच्या मनात घोळत होती, तिचेच 'दयाश्रम' हे रूप होय. माधवराव ज्याला 'महाराष्ट्र–धर्म' म्हणतात त्याचा आचार करू पाहणारा 'हिंदू मराठा' हेही माधवरावांचे आवडते स्वप्न होते. स्वप्नी जे जे पाहिले ते प्रत्यक्षात उतरले नाही तरी, 'सुधारक' मधील वासूच्या आचार-विचारात ओतण्याचा माधवरावांचा प्रयत्न आहे. 'दयाश्रमा'त वासू मुलींच्या मुंजी देखील करीत असावा, निदान तसे त्याचे (राजारामशास्त्री भागवतांप्रमाणे) मत होते. विठ्ठलराव घाटयांनी म्हटल्याप्रमाणे, माधवरावांनी कदाचित् आपल्या मुलीची मुंज केलीही असती– याला आधार 'सुधारक' मध्ये मिळतो. माधवरावांनी 'सुधारक'ला 'अननुभूताचे सूचक' हे रूप दिले ते असे.

माधवरावांनी 'सुधारक'ला खंडकाव्य असे म्हटलेले नाही. आपण 'कथाकाव्य' लिहितो आहोत, कथेचा आधार घेऊन समाज-सुधारणेचे विचार मांडीत आहोत; अशी त्यांची धारणा दिसते. खंडकाव्याने जीवनाच्या कोणत्या ना कोणत्या अंगाचे दर्शन घडवावे ही आपली अपेक्षा, 'सुधारक' पूर्ण करते. उपहासप्रधान (Satire) खंडकाव्य असे 'सुधारक' चे वर्णन करण्यात कसलीच अडचण नाही. माधवरावांनी घडविलेले समाज-दर्शन 'संसृतिटीका' या पदवीला निश्चित प्राप्त आहे. 'सुधारक' मध्ये 'घडते' फार थोडे, घटना किंवा प्रसंग यांच्यापेक्षा व्यक्तिचित्रांना येथे प्राधान्य आहे असे वाटते. 'सुधारक' मधील अध्यायांची संख्या व प्रत्येक

अध्यायातील पंक्तिबंधांची संख्या पाहिल्यावर त्याला ' महाकाव्य ' म्हणण्याचा मोह होण्याचा संभव आहे–नव्हे, माडखोलकरांनी ' सुधारक ' हे 'वक्रोक्ति-रम्य महाकाव्य ' आहे असे म्हटले देखील. "अर्वाचीन समाज हा महाकाव्यास विषय करण्याची पद्धत नाही. स्कॉटसारखे कवी देखील ऐतिहासिक पार्श्वभूमी शोधीत असतात. एपिक तयार करावयाचे म्हणजे त्याला विषय गंभीर लागतो. तर प्रचलित आयुष्यातही काही गांभीर्य आहे असे दाखवू इच्छिणाऱ्या कवीचे काव्य या दृष्टीने देखील याला महत्त्व आहे." या डॉ. केतकरांच्या अभिप्रायात 'सुधारक'चे स्वरूप महाकाव्यसदृश आहे असे त्यांना वाटत असल्याची सूचना आहे. परंतु महाकाव्याचा आपल्या मनावर जो विशिष्ट परिणाम होत असतो, त्यातून जीवनाचे जे विराट् दर्शन आपल्याला घडत असते; त्याने आपण हर्षित होत असतो, तसेच अस्वस्थ होत असतो. तसे 'सुधारक' वाचून घडत नाही. ' सुधारक ' मध्ये 'सदाशिव पेठ ' नसली तरी ' जिमखाना ' आहे. मुंबई, पेशावरचे उल्लेख असले तरी एकूण चित्र आहे ते मुख्यतः 'उच्चभ्रू' वर्गाचे–त्याच्या लीलांचे. ' सुधारक ' मध्ये ज्या समाजाचे चित्रण आहे तो समाज सबंध जीवनाचे प्रतिनिधित्व करू शकत नाही. त्या मूठभर समाजाच्या कारवायांना बळी पडणाऱ्या सगुणा, सुशीला, श्यामा यांच्यासारख्या स्त्रिया ज्या (तथाकथित) खालच्या थरातून येतात किंवा ' उच्चभ्रू ' समाजातील असूनही सरला किंवा तरला यांच्या कपाळी जे दुःख येते, त्याचे चित्रण प्रत्ययकारी आहे यात शंका नाही. पण या चित्रणाला महाकाव्यातल्या जीवनदर्शनाची खोली किंवा उंची लाभू शकलेली नाही. म्हणून ' सुधारक ' हे महाकाव्य ठरू शकत नाही.

वर एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे, ' सुधारक ' हे व्यक्तिप्रधान काव्य आहे : त्याचे स्वरूप Sketch–book सारखे वाटते. रावबहादुर, त्यांच्या पत्नी, सरला, तरला, रंगराव, मेजर गोखले, ॐकारस्वामी, शंभू सवनीस, सुशीलादेवी, सगुणा, श्यामा आणि वासू यांची Sketches माधवरावांनी चांगली रेखाटली आहेत. ही चित्रे रेखीव आहेत – कौशल्याने रेखाटली गेली आहेत; पण ती चित्रे आहेत. त्यांचे एक वैशिष्टच मान्य केले पाहिजे. ते हे की, ही सर्व चित्रे व्यक्तिचित्रे असून, समाज-चित्रे आहेत.

'सुधारक' ची कथा ही एकप्रकारे चित्रकथा आहे; खरे म्हणजे होऊ शकली असती. माधवरावांचे चित्रांकडे अवधान अधिक आहे; त्यामुळे कथेकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाले आहे असे मला वाटते. रावबहादुर एका (सुंदर) विधवेशी लग्न करतात. पहिल्या पत्नीची मुलगी सरला जी. ए. होते. रंगराव देशमुख या तरुण विधुराशी तिचे लग्न होते. कथेचा ओघ येथे थांबतो. कारण वासूचे आख्यान सुरू होते. त्याच्या आईच्या – सुशीलादेवीच्या – रूपाने माधवराव एका विधवेच्या दुःखांची कहाणी सांगतात. रावबहादुरीण बाईंच्या सुखी (?) संसाराच्या पार्श्वभूमीवर विरोधाने (Contrast) रंगविलेले एका विधवेचे चित्र हृदयस्पर्शी असले तरी कथेचा ओघ रोधणारे आहे. सुशीलाबाईचा मृत्यू, वासू मॅट्रिक होणे, तो पुण्याला येणे – या घटनांबरोबर पुन्हा कथानक थांबते. वासू पुण्याला येतो. ('पुण्यालाच का येतो?' हा प्रश्न गैर!)

आणि एवढे निमित्त पुण्याचे, नाव न घेता फर्ग्युसन कॉलेजचे, महाविद्यालयीन जीवनाचे वर्णन करण्यास माधवरावांना पुरते. 'सुधारक' मध्ये अप्रस्तुताचा भाग आहे याची स्वतः माधवरावांना जाणीव आहे; 'काव्याला चटकदार आधुनिकता येण्यासाठी' आपण तसे केले, हा त्यांचा दावा. (सरला जी. ए. का होते? तर कर्व्यांच्या कार्याचे वर्णन करण्याची संधी मिळावी म्हणून! तोच प्रकार वासूच्या बाबतीत.) या 'चटकदार आधुनिकते' च्या मोहापायी माधवरावांनी 'सुधारक' च्या कथानकाला 'तुटलेले दुवे' करून टाकले आहे. 'महाविद्यालय' हा अध्याय मोठा रम्य आहे; पण हे विषयांतर कितपत क्षम्य आहे हा प्रश्न आहे.

महाविद्यालयात असताना वासू करतो काय? विचार! अविचार करण्याहून हे चांगले, असे भिडयांचे समानधर्मे म्हणतील. ('विरहतरंग' च्या नायकाप्रमाणे विद्योपासनेच्या वेळी एखाद्या विधवेवर प्रेम करण्याचे अनैतिक कृत्य तो करीत नाही. किंवा विद्यार्थिनींच्या चेहऱ्याकडे पाहत बसत नाही. बहुतेक खांडेकरांनी प्रभाकराला सुनावलेले 'खडे बोल' त्याच्याही कानांवर आले असावेत: "कॉलेजातील विद्यार्थ्यांचे गुरुमुखापेक्षा विद्यार्थिनींच्या चेहऱ्याकडे लक्ष असणे कोणत्याही दृष्टीने इष्ट नाही." बापरे!)

नाही म्हणायला एक 'कृत्य' त्याच्या हातून होते; एका हिंदू अबलेला (कुणि अल्बेला) धटिंगण सतावीत असताना वासू त्याच्याशी मारामारी करतो; तिची सुटका करतो. (हा प्रसंग तसा रोमांचकारक. एरवी तो 'रोमांस'कारकही ठरतो! पाहा.–अशाच प्रसंगांतून उभारली गेलेली प्रेमप्रकरणे! 'पुरुषाची छाती' ही कविता येथे आठवते. माधवरावांचे हे आणखी एक 'अननुभूत'! अशा पराक्रमाबद्दल त्यांना मोठे आकर्षण वाटत असावे.)

वासू असे आणखी काहीतरी 'चित्तथरारक' करील अशी अपेक्षा भाबड्या वाचकांच्या मनात निर्माण करून माधवराव कथानकाचा हा धागा लोंबकळत ठेवतात आणि रंगरावांच्या रंग-वर्णनाकडे वळतात. सरला पतीची 'सर्वगुणसंपन्नता' पाहून माहेरी येते. रंगराव आणखी एक 'शादी' करतात. कथा सरलेच्या – जी सधवा असून विधवा बनली आहे – दुःखात गुंतून पडते. मग मेजर गोखले सरलेच्या जीवनात येतात: त्यांचा भावबंध जुळू लागतो. गोखल्यांच्या विरहात सरला झुरू लागते. ॐकारस्वामींचा अवतार होतो तो दोन गोष्टींसाठी. सरलेचे मनोदौर्बल्य दाखविण्यासाठी आणि सरला–वासूंच्या भेटीसाठी. ही भेट कशासाठी? तरला–वासूंच्या प्रेमासाठी. तरलेला वासू 'गणित' शिकवितो : त्यांचे 'जमते' पण अखेर बिनसते. 'सुधारक' (!) रावबहादूर तरलेचे लग्न शंभू सबनीसशी लावतात. वासू मुंबईला जातो. मेजर गोखले मरण पावतात आणि त्या धक्कयाने सरलेचाही मृत्यू होतो. वासूला श्यामा भेटते : तीच त्याच्यावर अनुरक्त होते. 'पुं-स्त्री मैत्री' चालू असतानाच वासू हिंदुसभेच्या शाळेत अध्यापक होतो. मलबार हिल्वर दोघे भेटत राहतात. श्यामा त्याला 'खमंग रुचकर' खायला घालायची: सारंगी वाजवून करमणूक करायची; सहवाचन चालायचे. ती त्याच्या वह्या तपासायची. (हे भाग्य एकंदरीत दुर्मिळ!) वासू एकदा आजारी पडला (एकदाच का?) तेव्हा श्यामाने त्याची शुश्रूषा केली. वासूला वाटले, "करावेच का इज अर्धांगी?" पण तरलेची स्मृती पुसली जात नाही. (तिचे चिंतन हा त्याला व्यभिचार वाटतो.)

पुन्हा कथेचा धागा तुटतो. सगुणा कुलकर्णीची रंगरावांनी कशी फसवणूक केली आणि अखेर तिला अपत्यहत्येसाठी कसे तुरुंगात जावे लागले

'सुधारक' ची कथा ही एकप्रकारे चित्रकथा आहे; खरे म्हणजे होऊ शकली असती. माधवरावांचे चित्रांकडे अवधान अधिक आहे; त्यामुळे कथेकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाले आहे असे मला वाटते. रावबहादुर एका (सुंदर) विधवेशी लग्न करतात. पहिल्या पत्नीची मुलगी सरला ज़ी. अे. होते. रंगराव देशमुख या तरुण विधुराशी तिचे लग्न होते. कथेचा ओघ येथे थांबतो. कारण वासूचे आख्यान सुरू होते. त्याच्या आईच्या – सुशीलादेवीच्या – रूपाने माधवराव एका विधवेच्या दुःखांची कहाणी सांगतात. रावबहादुरीण बाईंच्या सुखी (?) संसाराच्या पार्श्वभूमीवर विरोधाने (Contrast) रंगविलेले एका विधवेचे चित्र हृदयस्पर्शी असले तरी कथेचा ओघ रोधणारे आहे. सुशीलाबाईचा मृत्यू, वासू मॅट्रिक होणे, तो पुण्याला येणे – या घटनांबरोबर पुन्हा कथानक थांबते. वासू पुण्याला येतो. ('पुण्यालाच का येतो ?' हा प्रश्न गैर !)

आणि एवढे निमित्त पुण्याचे, नाव न घेता फर्ग्युसन कॉलेजचे, महाविद्यालयीन जीवनाचे वर्णन करण्यास माधवरावांना पुरते. 'सुधारक' मध्ये अप्रस्तुताचा भाग आहे याची स्वतः माधवरावांना जाणीव आहे; 'काव्याला चटकदार आधुनिकता येण्यासाठी' आपण तसे केले, हा त्यांचा दावा. (सरला जी. ए. का होते ? तर कर्व्यांच्या कार्याचे वर्णन करण्याची संधी मिळावी म्हणून ! तोच प्रकार वासूच्या बाबतीत.) या 'चटकदार आधुनिकते' च्या मोहापायी माधवरावांनी 'सुधारक' च्या कथानकाला 'तुटलेले दुवे' करून टाकले आहे. 'महाविद्यालय' हा अध्याय मोठा रम्य आहे; पण हे विषयांतर कितपत क्षम्य आहे हा प्रश्न आहे.

महाविद्यालयात असताना वासू करतो काय ? विचार ! अविचार करण्याहून हे चांगले, असे भिडयांचे समानधर्मे म्हणतील. ('विरहतरंग' च्या नायकाप्रमाणे विद्योपासनेच्या वेळी एखाद्या विधवेवर प्रेम करण्याचे अनैतिक कृत्य तो करीत नाही. किंवा विद्यार्थिनींच्या चेहऱ्याकडे पाहत बसत नाही. बहुतेक खांडेकरांनी प्रभाकराला सुनावलेले 'खडे बोल' त्याच्याही कानांवर आले असावेत : "कॉलेजातील विद्यार्थ्यांचे गुरुमुखापेक्षा विद्यार्थिनींच्या चेहऱ्याकडे लक्ष असणे कोणत्याही दृष्टीने इष्ट नाही." बापरे !)

नाही म्हणायला एक 'कृत्य' त्याच्या हातून होते; एका हिंदू अबलेला (कुणि अल्बेला) धटिंगण सतावीत असताना वासू त्याच्याशी मारामारी करतो; तिची सुटका करतो. (हा प्रसंग तसा रोमांचकारक. एरवी तो 'रोमांस' कारकही ठरतो! पाहा.–अशाच प्रसंगांतून उभारली गेलेली प्रेमप्रकरणे ! 'पुरुषाची छाती' ही कविता येथे आठवते. माधवरावांचे हे आणखी एक 'अननुभूत' ! अशा पराक्रमाबद्दल त्यांना मोठे आकर्षण वाटत असावे.)

वासू असे आणखी काहीतरी 'चित्तथरारक' करील अशी अपेक्षा भाबड्या वाचकांच्या मनात निर्माण करून माधवराव कथानकाचा हा धागा लोंबकळत ठेवतात आणि रंगरावांच्या रंग-वर्णनाकडे वळतात. सरला पतीची 'सर्वगुणसंपन्नता' पाहून माहेरी येते. रंगराव आणखी एक 'शादी' करतात. कथा सरलेच्या – जी सधवा असून विधवा बनली आहे – दुःखात गुंतून पडते. मग मेजर गोखले सरलेच्या जीवनात येतात : त्यांचा भावबंध जुळू लागतो. गोखल्यांच्या विरहात सरला झुरू लागते. ॐकारस्वामींचा अवतार होतो तो दोन गोष्टींसाठी. सरलेचे मनोदौर्बल्य दाखविण्यासाठी आणि सरला–वासूच्या भेटीसाठी. ही भेट कशासाठी ? तरला–वासूंच्या प्रेमासाठी. तरलेला वासू 'गणित' शिकवितो : त्यांचे 'जमते' पण अखेर बिनसते. 'सुधारक' (!) रावबहादूर तरलेचे लग्न शंभू सबनीसशी लावतात. वासू मुंबईला जातो. मेजर गोखले मरण पावतात आणि त्या धक्क्याने सरलेचाही मृत्यू होतो. वासूला श्यामा भेटते : तीच त्याच्यावर अनुरक्त होते. 'पुं-स्त्री मैत्री' चालू असतानाच वासू हिंदुसभेच्या शाळेत अध्यापक होतो. मलबार हिल्वर दोघे भेटत राहतात. श्यामा त्याला 'खमंग रुचकर' खायला घालायची : सारंगी वाजवून करमणूक करायची; सहवाचन चालायचे. ती त्याच्या वह्या तपासायची. (हे भाग्य एकंदरीत दुर्मिळ !) वासू एकदा आजारी पडला (एकदाच का ?) तेव्हा श्यामाने त्याची शुश्रूषा केली. वासूला वाटले, "करावेच का इज अर्धांगी ?" पण तरलेची स्मृती पुसली जात नाही. (तिचे चिंतन हा त्याला व्यभिचार वाटतो.)

पुन्हा कथेचा धागा तुटतो. सगुणा कुलकर्णीची रंगरावांनी कशी फसवणूक केली आणि अखेर तिला अपत्यहत्येसाठी कसे तुरुंगात जावे लागले

ही घटना माधवराव रंगवितात. वासू वृत्तपत्रात बातमी वाचतो आणि सगुणेशी लग्न करून तिचा उद्धार करतो. वासूच्या या धाडसाचे ‘ कौतुक ’ (सांजपत्रिकेतून वाचल्यावर) सबनीस करतात. पण तरला क्षणभर अस्वस्थ होते. (‘ क्षणभर ’ का ? माधवरावांनी तिच्या मनातील आंदोलने का रंगविली नाहीत ? की, उथळ स्त्रियांच्या अनुभवाने माधवरावांना जो स्त्रीद्वेष वाटू लागला होता त्याचा हा परिणाम ?)

सगुणेच्या उद्धारामुळे वासूला शाळेतून बाहेर पडावे लागते. ‘ हिंदू मराठा ’ वासूला आश्रय मिळतो तो ख्रिस्ती शाळेत ! केवढी ही Irony ! मुंबईतली राहणी आणि गरीबी यांमुळे सगुणेला हिवताप पछाडतो. पांचगणी व श्यामाने केलेली शुश्रूषा (तसेच कोयनेल) यांचा उपयोग (नफा ?) होत नाही. श्यामाशी विवाह करण्याचे वचन घेऊन सगुणा जगाचा निरोप घेते.

‘पुढे ? ’ या अध्यायात कथेच्या सर्व धाग्यांची जुळणी करण्याचा प्रयत्न आहे. दिलीप लष्करी ज्ञान घेतो; सोनी वैद्यकाचा स्वीकार करते. शंभू सबनीस युरोपचा प्रवास करतात तर रंगराव हिंदुसंघटनाचे कार्य करीत राहतात. रावबहादुरांचेही सर्व ठीक चाललेले असते. अजित कोणा गुल्वानूशी विवाह करतो. वासू ‘ श्यामकान्त ’ होऊन दयाश्रम चालवितो. श्यामा त्याचा गृहस्थाश्रम चालविते.

‘ कडबोळे धान्याचे अठरा ’ असे स्वरूप खरोखर या कथेला आणि काव्याला आलेले आहे. माडखोलकरांना हे ‘ महाकाव्य ’ आहे असे वाटले तरी ते ‘ वक्रोक्तिरम्य ’ आहे; एवढेच त्यांचे म्हणणे मान्य करण्यासारखे आहे. ‘ सुधारक ’ मधील वक्रोक्ती किंवा उपहास सहानुभूतिशून्य नाही : खोटया सुधारकांवर शस्त्र चालविताना माधवरावांची सहृदयता त्यांना सोडून गेलेली नाही : त्यामुळेच ‘ सुधारक ’ हे ‘ रम्य ’ बनले आहे. या सहृदयतेमुळेच त्यांना जिवंत अशी व्यक्तिचित्रे ‘ सुधारक ’ मध्ये रंगविता आली असे मला वाटते. ‘ सुधारक ’ च्या काव्यसौंदर्यात या व्यक्तिचित्रांचे सौंदर्यच मुख्य आहे. “ अशी स्त्री-पुरुषपात्रे निर्माण करण्यात तुम्ही चांगले कौशल्य दाखविले आहे. दांभिक वा कुटिल आचार-विचारांचा तुम्ही केलेला

उपहास मर्मभेदी असला तरी न्याय्य आहे. ह्या काव्यात तुम्ही दाखविलेला बंडखोरपणा, जुन्या लोकांना पसंत पडणार नाही; तथापि त्यांना खडबडून जागे करून विचार करायला हा बंडखोरपणा खास लावील. तरुण मंडळींना मात्र त्यातील बहुतेक विचार पटतील व त्यांना हे काव्य आवडेल यात शंका नाही " हा प्राचार्य वैजनाथ काशीनाथ राजवाडे यांचा अभिप्राय 'सुधारक'चे यथार्थ मूल्यमापन करणारा आहे. बाळकृष्ण अनंत भिडे व डॉ. केतकर यांनी केलेले 'सुधारक' मधील विचारांचे परीक्षण आज हाताशी नाही : पण त्यांनीही 'सुधारक'चे काव्यगुण मान्य केले हे विसरून चालणार नाही. राजवाड्यांनी यतिभंग, गद्ययोग्य विचार व भाषा, इंग्रजी तऱ्हेची विशेषण–विशेष्य जोडपी; यांसारखे दोष दाखविलेले आहेत. माडखोलकरांनीसुद्धा क्लिष्ट शब्दांचा उपयोग, कर्णकटू व सदोष रचना, कल्पनांची पुनरुक्ती, पदपूरणार्थ 'तो–ती–ते' या सर्वनामांचा उपयोग चमत्कारिक यमके या दोषांची उदाहरणे टिपलेली आहेत.

'सुधारक' ऐवजी 'उद्धारक' हे नाव योग्य ठरले असते असे डॉ. केतकरांचे म्हणणे : तर 'समाजादर्श' हे नाव उचित ठरेल असे माडखोल-करांचे मत. 'सुधारक' संबंधीची टीका वाचताना प्रा. रा. श्री. जोगांच्या एका विधानावर नजर खिळून राहते : या व्यक्तिचित्रात वास्तव नाही म्हणजे वासू राजे या नायकाचा ध्येयवाद. निदान तो अपवादभूत वाटतो.' मला वाटते या विधानापाशी 'सुधारक' संबंधी आपण केलेला काव्यदृष्ट्या विचार थांबतो : आणि 'सुधारक' मधील विचारांचे परीक्षण महत्त्वाचे वाटू लागते.

'सुधारक' मध्ये परीटघडी सुधारणेचा उपहास करून वासूच्या रूपाने खरा सुधारक कसा असावा हे सांगण्याचा प्रयत्न आहे. रावबहादुरां-सारखे 'सुधारक' किंवा रंगरावांसारखे ढोंगी 'हिंदुसंघटक' यांचा बुरखा ओढण्याचे कार्य माधवरावांनी केले. विधवा, परित्यक्ता, पतिता आणि अकुलीना यांची चित्रे रेखाटून समाज पोखरून काढणाऱ्या दुष्ट रूढींवरही प्रकाश टाकला. प्रेम आणि लग्न यांच्याविषयीची सामाजिक स्थितीही चांगल्या प्रकारे वर्णिली. पण हे चित्र बदलण्यास वासूचे विचार किंवा आचार पुरेसे आहेत काय ? प्रा. जोगांना वासूचा ध्येयवाद वास्तव वाटत नसावा

तो यामुळेच. समाजात असे ‘ वासू ’ अनेक निर्माण झाल्याने माधवरावांना अपेक्षित सुधारणा घडून येणार आहे काय ? डॉ. केतकरांना ‘ त्यात (‘ सुधारक ’ मध्ये) निर्माण केलेला नायक व त्याच्याकडून व्यक्त केलेला सुधारणाविषयक ध्येयवाद फारसा कौतुकास्पद वाटत नव्हता ’ तो यामुळेच. डॉ. केतकरांना दिसले तसे त्याचे चरित्र कोणाला त्राग्याचे न दिसले किंवा तो ‘ भ्याड ’ न वाटला तरी एकाबाबत एकमत होईल. ते म्हणजे वासू हा ‘ पुरुषोत्तम ’ नव्हे. वासूने ‘ दयाश्रम ’ काढणे (तेही श्यामाच्या बळावर) हा तर त्याच्या ध्येयवादाचा अपकर्षच होय ! तो ‘ हुतात्मा ’ ठरता तर ‘ पुरुषोत्तम ’ या पदवीवर त्याचा हक्क पोचलाही असता. “ ध्येयवादित्व हे कितीही उज्ज्वल असले, तरी हुतात्मबुद्धीविना ते केव्हाही पंगूच ठरते. वासू हा फक्त काव्यात्मा होता, हुतात्मा नव्हे. त्याच्या काव्यात्मत्वाला कवीने ध्येयवादित्वाची झिलई दिलेली असल्याकारणाने, त्याच्या चारित्र्याला धीरोदात्तपणाची मोहक ऐट आली आहे;” हे माडखोलकरांचे मत मला ग्राह्य वाटते. (माधवरावांचे ध्येयवादित्व अखेरीला उचल खाताना दिसले तरी जसे त्यांच्या काव्यात्मकतेला ‘ निवांत ’ प्रिय ठरला–तसेच वासूचेही झाले). वासूने ‘ दयाश्रम ’ काढण्यापेक्षा ‘ चतुर्भुज ’ हिंदु-मराठ्याची भूमिका वठविली असती, नांगर, तलवार, श्रुतिपोत आणि तागडी यांचा स्वीकार केला असता तर ‘ खऱ्या महाराष्ट्रधर्माची प्राणप्रतिष्ठा ’ करण्याचा त्याने प्रयत्न केला असे म्हणता आले असते. ‘ दयाश्रम ’ काढून त्याने काय साधले ? वासूच्या रूपाने एक ‘ बंडखोर ’ उभा करण्याचा माधवरावांचा प्रयत्न अखेरीला फसला असेच म्हणावे लागेल. स्वतः माधवरावांनी म्हटल्याप्रमाणे – समाजस्थिती बदललेली असल्यामुळे ‘ सुधारक ’ चा ‘ गहिरेपणा ’ ही कमी झाला आहे, असे आज वाटते. ‘ सामाजिक ’ वाटणारे हे उपहास-काव्य (माडखोलकरांच्या भाषेत ‘ Society-satire ’) कालांतराने ‘ ऐतिहासिक ’ ठरून इतिहासजमा होणार नाही, असे नाही.

‘ आत्मनिष्ठ ’ माधवरावांनी वस्तुनिष्ठ मानल्या जाणाऱ्या काव्यप्रकाराचा आश्रय घेऊन सामाजिक प्रश्नांना हात घातला : हेच काहीसे ‘ स्व-धर्म ’ विरोधी होते असे मला वाटते. त्यांच्यातील ‘ स्वातंत्र्यप्रियता ’ या धर्माशी हे करणे संवादी वाटले : ‘ व्यक्तिमाहात्म्या ’ चा प्रचार या

धर्माशी सुसंगत ठरला; तरी त्यासाठी लागणारे समाजाच्या प्रश्नांशी भिडू पाहणारे, त्या प्रश्नांचा मूलगामी (radical) विचार करू शकणारे मन माधवरावांजवळ होते असे मला वाटत नाही. या मनाला सामाजिक प्रश्नांची सोडवणूक कशी करावयाची याचेही एक प्रकारचे सहज (intiutional) ज्ञान असते. मला वाटते अशा प्रकारचे मन डॉ. केतकरांजवळ होते. माधवरावांचे मन काव्यात्म होते; सामाजिक नव्हते. ‘ सुधारक ’ मधील वैचारिक बंडखोरीचे अपयश या गोष्टीत आहे अशी माझी समजूत आहे, ‘ बांग ’ देऊन जाग आणण्याचे (निदान तसे प्रयत्न करण्याचे) थोडेफार सामर्थ्य माधवरावांच्या जवळ होते. ‘ सुधारक ’मधील वासू हा, माधवरावांप्रमाणेच, अशी बांग देणारा ‘ स्वतंत्रतेचा कोंबडा ’ ठरतो.

‘ सुधारक ’ वाचत असताना माधवरावांच्या व्यक्तिमत्त्वातल्या काही अंगांचे दर्शन घडते : माधवरावांचे सर्व लेखन हे एक प्रकारचे आत्मचित्रण आहे. या लेखनात माधवराव जागोजागी स्पष्ट-अस्पष्ट रूपात आपल्याला दिसत असतात. ‘ सुधारक ’ मध्ये माधवरावांचे एक वेगळे रूप मला स्पष्टपणे जाणवले – ते रूप ‘ राजा शिवाजी ’ च्या कर्त्याचे. कुंटयांचा अवतार वाटावेत अशा स्वरूपात ‘ सुधारक ’ मधून माधवराव आपल्यापुढे उभे राहतात. ‘ सुधारक ’ मधील ‘ भाषेचा कठिण तडाखा ’ गद्याळपणा (prosaic-ness) ‘ देशभाषेचा ताठा ’– आणि सर्वत्र जाणवणारी विषम (grotesque) रचना (त्यात शब्दांची मोडतोड : ‘ सब्नीस ’, ‘ तल्वार, ’ यांसारखी; ‘ प्रातराचमन ’, ‘ कळप ’, ‘ मुक्ता ढवळे ’ यांसारखी भाषांतरे; यांचाही समावेश करता येईल;) यांच्यामुळे कुंटयांची आठवण न होणे अशक्य आहे. या विषयरचनेत पुन्हा गीता, बायबल, यांच्यातील वचने व अनेक वाङ्मयीन संदर्भ यांनी भर घातली आहे. ‘ विलक्षण ’ माधवरावांचे हे ‘ विलक्षण ’ काव्य या वैशिष्टयामुळेही ध्यानात राहते. त्यात माधवराव भरून राहिले आहेत हाच मला ‘ सुधारक ’ चा विशेष वाटतो.

✦ ✦ ✦

३

'झेंडूच्या फुलां'च्या निमित्ताने

मराठी माणूस हा हाडाचा गंभीर असतो अशा प्रकारचा विनोदी समज काही वेळा आढळतो. 'टवाळा आवडे विनोद' ही समर्थोक्ती कदाचित या समजाच्या मुळाशी असावी. मराठी विद्वानांचे आठीयुक्त मुद्रागांभीर्यही काहीसे जबाबदार असावे. आपण 'टवाळ' ठरू नये असा मतलबी हेतूही हा समज पसरविणाऱ्यांच्या मनात असावा. त्याहीपेक्षा विनोदाकडे व विनोदकारांकडे उपेक्षेच्या व तिरस्काराच्या दृष्टीने पाहण्याची कालपरवापर्यंतची आपल्याकडील दृष्टी आपण दृष्टीआड करू शकत नाही. पण मराठी माणसाविषयीचा हा समज व त्याची ही दृष्टी बदलावयास लावणारी विनोदसृष्टी ज्यांनी निर्माण केली त्या विनोदकारांत अत्र्यांचे स्थान अनन्यसाधारण आहे. अत्र्यांच्या विनोदसृष्टीत 'झेंडूच्या फुलां'चेही स्थान तसेच अनन्यसाधारण आहे.

'झेंडूच्या फुलां'संबंधी आजवर इतके लिहिले गेले आहे–मला वाटते एखाद्या कलाकृतीसंबंधी अनेकांनी लिहिणे हाच जर एखाद्याने त्या कलाकृतीच्या श्रेष्ठतेचा निकष मानला तर तेवढ्या आधारावरही हे पुस्तक श्रेष्ठ ठरावे. या 'झेंडूच्या फुलां'तील खोबरे केवळ चविष्ट नाही, तर ते अनेकांच्या विचारशक्तीला 'खाद्य' म्हणून पुरले आहे. अशी विचारप्रवणता ज्या कलाकृतीत असते, त्या कलाकृतीचे स्वरूप, अनेक वेळा बुड्या मारूनही ज्यातील सर्व रत्ने हाताला लागत नाहीत, अशा अथांग रत्नाकरा-(unplumbed sea) सारखे असते. (रत्न-शोधनात चौदावे रत्न हाती लागण्याचाही संभव असतोच !) अशी कलाकृती ज्या वाङ्मयप्रकाराचा आश्रय घेऊन उभी असते त्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबत व मर्यादेबाबतही आपणास विचार करावयास लावत असते. तिच्या निर्मात्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वेगळेपण शोधण्यास प्रवृत्त करीत असते आणि हा विशिष्ट

वाङ्मयप्रकार हाताळताना या प्रकाराकडे त्याची दृष्टी कोणती होती हा प्रश्नही आपल्याला विचारत असते. अनेकांनी या कलाकृतीविषयीच्या विवेचनात मांडलेल्या विचारातील संगतीकडे व विसंगतीकडे आपले लक्ष वेधून घेत असते. 'झेंडूची फुले' ही अशीच एक वाङ्मयीन कलाकृती आहे.

'झेंडूच्या फुलां' संबंधी विचार करीत असताना, या फुलांनी विडंबनकाव्य या नावाचा जो वाङ्मयप्रकार मराठीत लोकप्रिय केला (खरे म्हणजे रसिकप्रिय केला) त्या प्रकाराच्या स्वरूपाकडे प्रथम लक्ष द्यावेसे वाटते. अनेकांनी ही चर्चा केली.पण त्यात विडंबनाच्या बहिरंगाचाच (विडंबनाच्या विडंबनाचाच) अधिक विचार झाला; अंतरंग क्वचितच उलगडले गेले (निदान उमजले) असा या चर्चेवरून ग्रह होतो.

विडंबन काव्यविषयक चर्चा मुख्यत: इंग्रजीतील Parody, Burlesque, Lampoon, Satire या शब्दांच्या आधारे झालेली दिसते. प्रा. भ. श्री. पंडितांनी या शब्दांचे अनुक्रमे, वाङ्मयविडंबन; अनुकरण अथवा नक्कल; अभद्र, विषारी, विदूषकी थाटाचा उपहास आणि औपरोधिका; असे सुटसुटीत पण काटेकोर नसलेले मराठी पर्याय दिलेले आहेत. [१]

"विडंबन = Fool किंवा विदूषक" अशा आशयाचे समीकरण देऊन कोणी "म्हणून पवित्र किंवा उदात्त कृतीचे विडंबन करणे इष्ट वाटत नाही." अशी आपली सोवळी नापसंती व्यक्त केली आहे. [२] या नापसंतीच्या मुळाशी अशीही कल्पना आहे की, विडंबनामुळे "मूळ कवितेच्या रसात हानी" होते.

मराठीतील थोर टीकाकार प्रा. रा. श्री. जोग यांनी विडंबनकाव्य या प्रकारासंबंधी केलेले विवेचन अभ्यसनीय आहे. मला वाटते, त्यांच्या विवेचनात आलेल्या काही विधानांचा अधिक विचार करण्याची आवश्यकता आहे.–त्यांची विधाने सोयीसाठी पुढीलप्रमाणे मांडता येतील.

[अ] [३]

(१) विडंबनात्मक कवितेला स्वतंत्र अस्तित्व असू शकत नाही.

---

१. आधुनिक मराठी कविता, पृ. २४

२. मराठी साहित्यसमालोचन, पृ. २७५ (अ)

३. अर्वाचीन मराठी काव्य, पृ. २८९

३

'झेंडूच्या फुलां'च्या निमित्ताने

मराठी माणूस हा हाडाचा गंभीर असतो अशा प्रकारचा विनोदी समज काही वेळा आढळतो. 'टवाळा आवडे विनोद' ही समर्थोक्ती कदाचित या समजाच्या मुळाशी असावी. मराठी विद्वानांचे आठीयुक्त मुद्रागांभीर्यही काहीसे जबाबदार असावे. आपण 'टवाळ' ठरू नये असा मतलबी हेतूही हा समज पसरविणाऱ्यांच्या मनात असावा. त्याहीपेक्षा विनोदाकडे व विनोदकारांकडे उपेक्षेच्या व तिरस्काराच्या दृष्टीने पाहण्याची कालपरवापर्यंतची आपल्याकडील दृष्टी आपण दृष्टीआड करू शकत नाही. पण मराठी माणसाविषयीचा हा समज व त्याची ही दृष्टी बदलावयास लावणारी विनोदसृष्टी ज्यांनी निर्माण केली त्या विनोदकारांत अत्र्यांचे स्थान अनन्यसाधारण आहे. अत्र्यांच्या विनोदसृष्टीत 'झेंडूच्या फुलां'चेही स्थान तसेच अनन्यसाधारण आहे.

'झेंडूच्या फुलां'संबंधी आजवर इतके लिहिले गेले आहे—मला वाटते एखाद्या कलाकृतीसंबंधी अनेकांनी लिहिणे हाच जर एखाद्याने त्या कलाकृतीच्या श्रेष्ठतेचा निकष मानला तर तेवढ्या आधारावरही हे पुस्तक श्रेष्ठ ठरावे. या 'झेंडूच्या फुलां'तील खोबरे केवळ चविष्ट नाही, तर ते अनेकांच्या विचारशक्तीला 'खाद्य' म्हणून पुरले आहे. अशी विचारप्रवणता ज्या कलाकृतीत असते, त्या कलाकृतीचे स्वरूप, अनेक वेळा बुड्या मारूनही ज्यातील सर्व रत्ने हाताला लागत नाहीत, अशा अथांग रत्नाकरा-(unplumbed sea) सारखे असते. (रत्न-शोधनात चौदावे रत्न हाती लागण्याचाही संभव असतोच!) अशी कलाकृती ज्या वाङ्मयप्रकाराचा आश्रय घेऊन उभी असते त्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबत व मर्यादेबाबतही आपणास विचार करावयास लावत असते. तिच्या निर्मात्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वेगळेपण शोधण्यास प्रवृत्त करीत असते आणि हा विशिष्ट

(२) विनोदी कविता–म्हणजे काव्यास आधारभूत असणाऱ्या उत्कट भावनेचा निरास करण्याचे साधन असल्याने काव्यदृष्ट्या तिला श्रेष्ठ स्थान मिळणे कठिण असते.

(३) कवी होऊ इच्छिणाऱ्या कोणाही व्यक्तीस आपल्या कवित्वाची इमारत विनोदी काव्यावरच उभारता येणार नाही. इतर काव्यलेखन बरेच झालेले असेल, तर रुचिपालटाकरिता म्हणून काही विनोदी लेखन करावयास हरकत नाही.

(४) वाङ्मयाचा एक प्रकार म्हणून विनोदी लेखनाला स्थान व महत्त्व आहे; पण त्याला गद्यामध्ये अधिक महत्त्व आहे, पद्यांत तितके नाही हे विसरता येत नाही.

(५) आजचे नवोदित किंवा उदयोन्मुख कवी तिला विशेष महत्त्व देत नाहीत हे योग्यच होय.

[ब][४]

(६) .. ..या साऱ्या मिश्रणामधून विडंबन, विनोद, टीका, उपरोध, उपहास या साऱ्यांची एक पंचभेळ निर्माण झाली, व ती खमंग आणि खुसखुशीत असल्याने लोकप्रिय झाली.

(७) पण यामुळे शुद्ध काव्याचे उत्पादन मागे पडून मराठी काव्याला ओहोटी लागली आहे की काय असा भास काही कालापर्यंत तरी रसिकजनांना झाला यात शंका नाही...... या विनोदसंप्रदायाचा परिणाम शुद्ध काव्यास विरोधीच होतो असे म्हणावयास हवे.

(८) प्रस्तुत महायुद्धाच्या पूर्वीच्या काही वर्षांतील ही विटवृत्ती महायुद्धाच्या वणव्यात वितळून जाऊन तरुणांना जीवनाकडे अधिक गंभीर वृत्तीने पाहावयास लावील अशी परिस्थिती आजकाल आपल्या भोवती दिसत आहे.

प्रा. जोग यांची ही सारीच विधाने पारखून घेण्यासारखी आहेत. या विधानांत विडंबन काव्यासंबंधीचे काही मूलभूत प्रश्न अनुस्यूत आहेत. त्यामुळे मुख्यतः या विधानांचा परामर्श घेणे आवश्यक आहे.

---

४ अर्वाचीन मराठी काव्य, पृ. ३३.

प्रा. मा. का. देशपांडे यांनी केलेल्या त्रोटक चर्चेत एखादे ('साहित्यसमालोचनकारां'च्या तुलनेने) समंजस व सुभाषितवजा विधान आढळते. पाहा : " विडंबन–गतिकार हा अश्वहास्य फुलविणारा विदूषक नव्हे."[५] तसेच त्यांनी आपल्या नेहमीच्या पुष्पवती (Flowery) भाषेत विडंबन हे चिमटा घेते : वार करीत नाही; त्यात उपहास असतो : अपमान नसतो; किंवा त्यांत मिस्किलपणा असतो : निर्दय कुचेष्टा नसते; असेही सांगितले आहे. प्रा. मा. का. देशपाडे यांच्या चर्चेचा एवढा निर्देश पुरेसा आहे. त्याबाबत अधिक काही म्हणणे आवश्यक नाही. या ठिकाणी या वाङ्मयप्रकाराची दोन परिच्छेदात व अत्र्यांची एका वाक्यात त्यांनी बोळवण केली आहे. (कदाचित् अत्र्यांसंबंधी वेगळा ग्रंथ लिहिलेला असल्यामुळे!)

विडंबनकाव्याकडे पाहण्याची काही मराठी अभ्यासकांची दृष्टी थोडक्यात आपण पाहिली. आता या दृष्टीचे परीक्षण करावयाचे. सुरुवात विडंबनाच्या मुळाशी असणाऱ्या इंग्रजी शब्दांपासून करणे योग्य ठरेल. या शब्दचर्चेत प्रथम पकडला पाहिजे तो शब्द म्हणजे Burlesque. जे. टी. शिप्ले यांनी आपल्या 'वाङ्मयीन परिभाषाकोशा'त या शब्दाची व त्याचबरोबर या वाङ्मयप्रकाराची उद्बोधक माहिती दिली आहे.[६] Burlesque हा एक असा वाङ्मयप्रकार "in which customs, institutions, persons, or literary works – individually or as types – are made appear ridiculous by incongruous imitation." Burlesque हा एक असा व्यापक वाङ्मयप्रकार आहे. त्याचे उच्च (High) आणि नीच (low) असे दोन भेद आहेत. अत्यंत क्षुल्लक गोष्ट औपरोधिक गंभीरपणाने मांडली की High Burlesque व याउलट गंभीर गोष्ट अत्यंत क्षुद्र करून सांगितली की low Burlesque यांची निर्मिती होते. (Presenting the trivial with ironic seriousness or the serious with grotesque levity). त्याचप्रमाणे शैली व भावना यांच्यातील प्रमाणाभावामुळे Burlesque चा जन्म होतो. (Disproportion between the Style and Sentiments " –Johnson).

५ साहित्य साधना, पृ. १३३.
६ Dictionary of World Literary Terms, p. 43

Parody, Caricature of Travesty हे Burlesque चे प्रकार होत. " When imitation humorously parallels the style, or mannerisms of a particular work or author or school, but with a trivia or ludicrous purpose " तेव्हा Parody होते. तर, " Caricature is the method of Burlesque that aims at definite portraiture by distortion of easily recognizable features." तर, " Travesty limits Burlesque closely to the original subject matter which remains essentially unchanged, but is treated with grotesque extravagance or with incongruously trivial language."

यावरून Burlesque चे यथार्थ स्वरूप स्पष्ट होईल असे वाटते. या वाङ्मयप्रकारात नक्कल, अतिशयोक्ती, विसंगती यांचा वापर टीकात्मक (Critical) किंवा उपहासात्मक (Satrical) हेतूने (Purpose) केला जातो. Burlesque चा हेतू जेव्हा रंजन करणे असा असतो तेव्हा, त्या कृतीला Extravaganza असे म्हटले जाते. (May amuse by extravagent incongruity. Such piece is called 'extravaganza') Burlesque च्या या रूपदर्शनामध्ये विदूषकी थाट कोठे आहे ?

प्रा. पंडितांच्या शब्दचर्चेतून व सुटसुटीत पर्यायातून बाहेर पडल्यावर 'साहित्यसमालोचनकारां' च्या विडंबनविषयक मतांकडे वळणे बरे. विडंबनाला (म्हणजे विडंबनकाराला) विदूषकाची पदवी देण्याचा त्यांचा प्रयत्न काहीसा उथळ वाटतो; विडंबन या वाङ्मयप्रकाराचे रहस्य त्यांनी ओळखले नसावे याचा द्योतक वाटतो. परंतु या मताचा अधिक विचार प्रा. जोग यांच्या एका विधानाच्या परीक्षणात होणार असल्याने 'समालोचनकारां' च्या दुसऱ्या अभिप्रायांकडे लक्ष देऊ. जे पवित्र किंवा उदात्त आहे त्याचे विडंबन होऊ नये–होणे इष्ट नाही या विचारात 'पावित्र्यविडंबना' वर रोख आहे. 'पावित्र्यविडंबन होत आहे' अशी आरोळी ठोकणारी मंडळी कोणत्याही समाजात नेहमीच असतात. सनातनीपणाची कावीळ झालेली असल्यामुळे त्यांना सर्वत्र पावित्र्य-विडंबनच दिसत असते. खरे म्हणजे

त्यांच्यापैकी बहुतेकांना 'पावित्र्य' व 'विडंबन' या शब्दांचा नेमका अर्थ माहीत नसतो : 'पावित्र्य' शब्दाचा अर्थ कळावयाला जो सूक्ष्म धर्मविषयक व नीतिविषयक समंजसपणा लागतो तो त्यांच्यांत नसतो आणि 'विडंबन' या शब्दाकडे पाहावयास लागणारी शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टी त्यांच्याजवळ नसते. तसेच 'पवित्र' व उदात्त' या नावाखाली जे मिरविले जात असते त्याची हास्यास्पदता त्यांना कळत नसते–ती विडंबनकाराला जाणवत असते. पावित्र्यविडंबनाबद्दल हाकाटी करणारेच पुष्कळ वेळा पावित्र्य-विडंबन करीत असतात : चांगला विडंबनकार तसे कधीच करीत नाही.

'साहित्यसमालोचनकारां'नी मांडलेला दुसरा एक विचार मूळ कवितांच्या रसहानीचा. एखाद्या कवितेचे विडंबन वाचल्यावर मूळ कवितेच्या रसास्वादात बाध येतो, विडंबन हे एक रसविघ्न ठरते, हा समजही बरोबर नाही. 'झेंडूच्या फुलां'त ज्या कवितांची विडंबने आहेत–त्या कवितांतील मुळात ज्या रसोत्कट आहेत, त्या पुन्हा वाचताना कोणतीच रसहानी होत नाही. मूळ कवितेच्या आस्वादात बाध येण्याचे काहीच कारण नाही.

यानंतर प्रा. जोग यांच्या विधानांपैकी एकेकाचा आपण विचार करू. विधानांचा क्रम तोच :–

(१) विडंबनकाव्याला 'अगोदर लिहून ठेवलेल्या साहित्याचा आधार लागतो हे खरेच. त्यामुळे हे वाङ्मय क्वचितच स्वयंभू असू शकते'[७] असे स्वतः अत्र्यांनी कबूल केले आहे. पण या वाङ्मयाला 'बांडगूळ-वाङ्मय' म्हणण्यापेक्षा 'कलमी वाङ्मय' किंवा 'कलमी साहित्य' म्हणणे अधिक चांगले हे अत्र्यांचे मत मान्य केले पाहिजे. विडंबन काव्याला स्वतंत्र अस्तित्व नसते हे मत मान्य करताना ते सर्वस्वी परावलंबी, परभृत असते काय–ती स्वतंत्र निर्मिती नसते काय, याही प्रश्नांचा विचार करावयास हवा. विडंबनेतर काव्यालाही कशाचा-तरी आधार लागतो; तरीही त्याचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य करतो, त्याचप्रमाणे विडंबनाला आधी लिहिलेल्या साहित्याचा आधार लागतो

७. उपहासिनी, प्रस्तावना, पृ. ७

या एका कारणासाठी त्याचे स्वतंत्र अस्तित्व नाकारणे योग्य होईल काय? विडंबन ही देखील निर्मिती असते; तेथे विडंबनकार जुन्याच्या आधारे काही नवीन निर्माण करीत असतो. वाङ्मयीन टीकेला वाङ्मयाचा आधार असतो, तरीही तिला स्वतंत्र अस्तित्व असते; ती स्वतंत्र निर्मिती असते. आणि विडंबन जेव्हा वाङ्मयविषयक असते तेव्हा ती वाङ्मयीन टीकाच असल्याने तिला स्वतंत्र अस्तित्व असते असे म्हणावे लागेल.

(२) विडंबन हे 'उत्कट' भावनेचा निरास करते काय? खऱ्या (Genuine) उत्कट भावनेची थट्टा विडंबनकाराला करावयाची नसते. तर खोट्या, भडक, अतिरंजित भावविवशतेवर (Sentimentality) विडंबनाचा कटाक्ष असतो. तसेच विडंबनाला काव्यदृष्ट्या श्रेष्ठ स्थान मिळणे कठिण असले तरी मिळतच नाही असे नाही. ('काव्यदृष्ट्या' या शब्दाचा स्पष्ट अर्थ होणे आवश्यक आहे). "त्यांची 'झेंडूची फुले' मराठी वाङ्मयात तरी चिरंजीव राहतील"[८] असा अभिप्राय अत्र्यांसंबंधी लिहिताना प्रा. जोग यांनी व्यक्त केला आहे. जे 'चिरंजीव' होते ते श्रेष्ठ असलेच पाहिजे. म्हणजे काव्यदृष्ट्या त्याला श्रेष्ठ स्थान मिळेल असे असलेच पाहिजे. विडंबनाला श्रेष्ठ स्थान मिळू शकते याचे 'झेंडूची फुले' हे उदाहरण (कदाचित एकमेव) आहे.

(३) विडंबनकाराने विनोदी कवितांखेरीज 'इतर' (गंभीर ?) काव्यलेखन 'बरेच' करणे आवश्यक आहे काय! "विडंबने करणारा कवी हा प्रथम 'कवी' असावा लागतो;"[९] असे पु. ल. देशपांडेही म्हणतात. तेथे 'कवी' हा शब्द जीवनातील सुसंगती (आणि म्हणूनच विसंगती), उदात्तता, दिव्य प्रेम यांचा अनुभव आलेली व्यक्ती अशा अर्थाने त्यांनी वापरला आहे. अशा 'कवी' ने केवळ विडंबन काव्येच लिहिली तरी त्याची 'कवित्वाची इमारत' केवळ उभीच नव्हे तर उत्तुंग व्हावयासही अडचण येऊ नये. अत्र्यांनी इतर

---

८. मराठी साहित्य (१९१४–४४), पृ. १२.

९. आचार्य अत्रे : विविधदर्शन, पृ. ५७.

काव्यलेखन केले, पण ते 'बरेच' ठरेल काय? 'बरेच' म्हणजे किती? पण त्याहूनही विडंबन हे रुचिपालटाकरिता लिहिण्याची कल्पना मान्य करवत नाही. अत्र्यांनी केवळ 'रुचिपालट' म्हणून 'झेंडूची फुले' लिहिली काय? तसे असेल तर त्यांचे 'इतर काव्य-लेखन' चिरंजीव न ठरता 'झेंडूची फुले' चिरंजीव कशी ठरली? प्रा. जोगांच्या म्हणण्यातील सत्यांशही ध्यानात घेतला पाहिजे. पुष्कळांनी केवळ विडंबन काव्येच लिहिली. पण त्यांना 'कविपदवी'-वर हक्क शाबीत करता आला नाही. पण याचे कारण ते 'कवी' नव्हते हेच होय. विडंबनकाव्यातूनही कवित्व प्रकट होते. त्यासाठी इतर काव्यलेखनाची आवश्यकता नाही इतकेच माझे म्हणणे.

(४) हे विधान क्रमांक (२) च्या उत्तरार्धाला छेद देणारे आहे. विडं-बनाला गद्यात महत्त्व अधिक, पद्यात कमी; याही मताचा स्वीकार करणे कठीण. Burlesque हा प्रकार इंग्रजी वाङ्मयात काव्य, नाटक व कादंबरी या तिन्हीही वाङ्मयप्रकारात हाताळला गेल्याचे आपणास दिसून येते. विडंबनात्मक काव्य विडंबनात्मक गद्याहून कमी महत्त्वाचे असे म्हणत असताना सौंदर्याचा मुद्दा प्रा. जोगांपुढे असेल, पद्यात्मक विडंबन हे गद्यात्मक विडंबनाहून सोपे किंवा सुलभ असते असे त्यांना म्हणावयाचे असेल तर ते मान्य करावे लागेल. "गद्याचे विडंबन करणे पद्याइतके सोपे नाही"[१०] असे अत्रे-पण म्हणतात. परंतु केवळ यामुळे पद्यात्मक विडंबनाचे महत्त्व कमी मानणे योग्य ठरणार नाही.

(५) नवे कवी विडंबन काव्याच्या प्रथेला महत्त्व देत नाहीत हे योग्यच आहे असे म्हणण्यात विडंबन काव्य हा एक गौण वाङ्मयप्रकार आहे असे सुचविले जाते. डॉ. अ. ना. देशपांड्यांनी म्हटल्याप्रमाणे विडंबनाबद्दल काहीसा 'सापत्नभाव' येथे नाही ना अशी शंका येते. विडंबनकाराजवळ जे सामर्थ्य लागते ते या कवीजवळ नाही हे विडंबनांच्या ऱ्हासाचे एक कारण आहे. या वाङ्मयप्रकाराचे महत्त्वच

१०. उपहासिनी, प्रस्तावना, पृ. ७

मुळात कमी आहे हे त्यामागील कारण नव्हे. तसेच हा वाङमयप्रकार लुप्त होत जाण्याची जी चिन्हे दिसतात त्याबद्दल समाधान व्यक्त करण्याहून खेद वाटावा.

(६) विडंवन ही पंचमेळ आहे या कल्पनेपुढे अत्र्यांची पुढील कल्पना ठेवणे योग्य ठरेल : "आज मराठी कवितेने विनोद, विडंबन, उपरोध, उपहास या विविध रंगांनी रंगविलेली वस्त्रे धारण केली आहेत."[११] हा 'चौरंगी सामना' रसिकांना आवडणे स्वाभाविकच होते.

(७) विडंवनामुळे शुद्ध काव्याचे उत्पादन मागे पडले काय ! वास्तविक झाले ते निराळेच. काव्याचे शुद्धीकरण करण्याचे कार्य विडंबनाने केले. अशुद्ध काव्याचे उत्पादन (Production) करणाऱ्या 'स्फूर्तीच्या गिरण्या' बंद पडल्या : शुद्ध काव्याच्या निर्मिती (Creation) ला अनुकूल असे शुद्ध वातावरण विडंवन काव्यांनी– निदान 'झेंडूच्या फुलांनी' तयार केले. वाईट विडंबनांनी चांगले काव्य ठार मारले गेले असे अत्रे म्हणत असले तरी चांगले काव्य काय इतके शेणामेणाचे असते ?

(८) विडंबन काव्यातून व्यक्त झालेल्या वृत्तीला प्रा. जोगांनी 'विट वृत्ती' असे नाव दिले आहे : त्याचा अधिक विचार करावयास हवा. (येथील 'विट' wit तर नसेल ना ?) विटवृत्तीचा निश्चित अर्थ कोणता ? संस्कृत नाटकातील 'विट' हे पात्र डोळ्यांपुढे आले तरी त्याची अशी खास 'वृत्ती' कोणती ? तो नायकाला विदूषकाप्रमाणे प्रम-प्रकरणात मदत करत असतो : तो वादकुशल, मधुर बोलणारा, शहाणा व ऐटबाज पोषाक करणारा असतो.[१२] विदूषकात व विटात प्रेमप्रकरणात साहाय्य करण्याबाबत जे साम्य आहे त्यावरून 'विट=विदूषक'; विटवृत्ती म्हणजे विदूषकीपणा असा अर्थ घेणे उचित होणार नाही. विट हा ग्रीक नाटकातील Parasite चा अवतार आहे या Windisch च्या मताचा परामर्श घेताना Keith ने विट

११. उपहासिनी, प्रस्तावना, पृ. १.

१२. भारतीय नाटचशास्त्र, पृ. २४, १०२, १०३, १०४.

हा Parasite हून अधिक सुसंस्कृत असतो असे आपले मत नमूद केले आहे.[१३] संस्कृत नाटकातील विट् या पात्राची अधिक चर्चा करण्याचे हे स्थळ नव्हे. परंतु 'विटवृत्ती' या शब्दातून विदूषकीपणाचा अर्थ – सकृद्दर्शनी तरी–प्रतीत झाल्यासारखे वाटते.

त्यात 'विट' या शब्दाचे जे भिन्नभिन्न अर्थ मिळतात त्यामुळे 'विटवृत्ती' या शब्दप्रयोगाबद्दल व पर्यायाने विडंबनाबद्दल विनाकारण गैरसमज पसरेल अशी भीती वाटते. मॉनियर–विल्यम्सच्या मते 'विट' शब्दाचा अर्थ पुढीलप्रमाणे––

Vita, m. (derivation doubtful) a voluptuary, sensualist, bon-vivant, boon-companion, rogue, knave. (in the drama, esp. in the Mricchakatika, he is the companion of a dissolute prince and resembles in some respects the Vidushaka, being generally represented as a parasite on familiar terms with his associate, but at the same time accomplished in the arts of poetry, music and singing; ifc. a term of reproach; L. also the keeper of a prostitute; a catamite; a mouse; [१४]

मराठी शब्दकोशातून 'विट' या शब्दाचा अर्थ पुढीलप्रमाणे दिलेला आढळतो.

विट–धूर्त; ठक; जार [१५]

विट–पु. १ जार; उपपती; ठक; लुच्चा मनुष्य; धूर्त; व्यसनी; छंदी. ४ (नाट्य) राजाचा मित्र; रंगेल मनुष्य [१६]
हे शब्दार्थ पाहता 'विटवृत्ती' या शब्दाचा सकृद्दर्शनी जो अर्थ प्रतीत झाला होता तोच विडंबनांच्या व विडंबनकारांच्या संदर्भात, पत-

१३. Sanskrit Drama, p. 65

१४. A Sanskrit English Dictionary, p. 961

१५. मराठी शब्दरत्नाकार, पृ. ५४०

१६. महाराष्ट्र शब्दकोश, पृ. २८२५

करण्याची आवश्यकता निर्माण होते. या शब्दाचा नेमका अर्थ कळ-ण्याचे साधन म्हणजे सदर विधानात वापरला गेलेला 'गंभीरवृत्ती' हा शब्द. 'विटवृत्ती' हा शब्द 'गंभीर वृत्ती' या शब्दाचा विरुद्धार्थक (antonym) म्हणून वापरला आहे. त्याचा अर्थ विनोदी माणसाची जीवनाकडे सहजतेने (lightly) पाहण्याची वृत्ती. या वृत्तीला विदूषकीपणा म्हणताना आणि एरवी, विदूषकाचे खरे स्वरूप आप-णास जाणवलेले नसते. एखादा गंभीर माणूस जीवनाचा जेवढा विचार करतो तेवढाच विदूषकही करतो: विदूषकाने जीवन पाहिलेले असते. पण 'जानन्नपि मेधावी जडवल्लोक आचरेत्' अशा दंडका-नुसार जणू त्याचे वर्तन असते. गंभीर चिंतकाला जीवनातील सुसंगतीचे व सौंदर्याचे दर्शन घडत असेल, तर विनोदी विदूषकाला विसंगतीचे व कुरूपतेचेही स्वरूप कळलेले असते. खऱ्या विदूषकाला गंभीर तत्त्वज्ञान्यापेक्षा कदाचित थोडेसे अधिकच जीवनविषयक ज्ञान झालेले असते. हे लक्षात घेता विदूषकीपणा हा काही वाईट नाही. नेहमीच होते त्याप्रमाणे वाईट विदूषकांनी चांगल्या विदूषकांबद्दल जन-मनात प्रतिकूल ग्रह निर्माण केला. 'विदूषक' या शब्दाचे व व्यक्तीचे खरे स्वरूप ध्यानात घेऊन विडंबनाला विदूषकीपणा म्हणावयाचे असेल; त्यातून 'विटवृत्ती' व्यक्त होते असे म्हणावयाचे असेल तर म्हणावे. पण ही विटवृत्ती नाहीशी होण्याची गरज नाही. गंभीर वृत्तीबरोबर तिचीही वाढ झाली पाहिजे. कारण या दोन भिन्न जीवनदृष्टी आहेत.

प्रा. जोगांची विडंबन काव्याविषयीची विधाने खोडण्याचा हा प्रयत्न नाही. कारण त्यांची ही विधाने विडंबनाच्या विडंबनाला पुष्कळ अंशी लागू आहेत. शुद्ध किंवा खऱ्या विडंबनकाव्याच्या संदर्भात या विधानांची दुसरी बाजू पाहणे आवश्यक वाटले. कारण त्याशिवाय विडंबन या वाङ्मयप्रकाराचे यथार्थ स्वरूप कळणे अवघड होते.

स्वतः अत्र्यांची विडंबनकाव्याकडे पाहण्याची दृष्टी त्यांनी 'उपहासिनी'ला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत स्पष्ट झाली आहे. विडंबनाची क्षेत्रे अनेक असली तरी अत्र्यांनी वाङ्मय-क्षेत्राचीच निवड केली आहे. 'झेंडूच्या फुलां'त

मुख्यतः वाङ्मयीन विडंबन आहे–ती एक प्रकारे वाङ्मयीन टीकाच आहे. आपल्या विडंबनकाव्यलेखनाची भूमिका त्यांनी पुढील शब्दांत मांडली आहे : "– काही वर्षांपूर्वी काव्यात क्रांती घडवून आणण्यासाठी महाराष्ट्रात परस्पर-प्रशंसा संघ स्थापन झाले. तेव्हा त्यांचे ते नियम, ती ध्येये, त्या मंडळाच्या साप्ताहिक बैठका, तो नाविन्याचा व वैशिष्टयाचा पोकळ अभिनिवेश, ते एका विषयावर अनेकांनी काव्य करणे, ते क्षुल्लक गोष्टींसाठी सुद्धा एकमेकांनी एकमेकांवर सकाळ संध्याकाळ स्तुतीचा वर्षाव करणे, तसेच कोणी आपणास मोरोपंत तर कोणी स्वतःला वामनपंडित, तर कोणी शेली-बायरन समजावे. कोणी गोविंदाग्रज केवळ बुद्धीवर जगले–त्यांना हृदयच नव्हते असा निर्वाळा द्यावा; कोणी नव्या काव्यप्रकाराच्या खाणी खोदाव्या तर कोणी छंदांच्या आणि शब्दांच्या टांकसाळी घालाव्या; एक ना दोन अशी निरनिराळी सोंगे घेऊन ही कविमंडळी वाङ्मयात धुमाकूळ घालू लागली, म्हणूनच मला विडंबनाचे हत्यार उचलावे लागले. वाङ्मयात्मक टीकेचा एक प्रकार म्हणूनच मी विडंबनाचा उपयोग त्यावेळी केला"[१७] या उताऱ्यात 'झेंडूच्या फुलां'तील पाकळीपाकळीचा गंध आणि रंग उलगडून दाखविला आहे. 'झेंडूची फुले' हे उपरिनिर्दिष्ट वाङ्मयीन घटनांचे विडंबन आहे.

अत्र्यांची ही भूमिका त्यांच्या पूर्वीच्या व नंतरच्या बहुतेक विडंबन-कारांना घेता आली नाही. ती त्यांना कळली नाही किंवा कळली असेल तर वळली नाही. त्यामुळे अनेकांकडून हा वाङ्मयप्रकार 'हाताळला' गेला असे म्हणण्यापेक्षा 'लाथाळला' गेला : विडंबन काव्याचेच विडंबन झाले. त्यामुळे एक चांगला वाङ्मयप्रकार लोकप्रिय व रूढ होत आहे असे वाटत असतानाच त्याच्या (अति) उत्साही उत्पादकांकडून तो मारला गेला. एखाद्या वाङ्मयप्रकाराच्या विकासात त्याचा ऱ्हास कसा दडलेला असतो हे या निमित्ताने ध्यानी यावे. अत्र्यांनी विडंबन काव्याचे कोलीत इतर कवींच्या हातांत कळत नकळत दिले आणि मग त्यांच्या चेष्टांना ऊत आल्याचे दृश्य दिसू लागले. या सर्व प्रकारांमुळे 'विडंबनकाव्य' या

१७. उपहासिनी, प्रस्तावना, पृ. १०–११. मी विडंबनकार कसा झालो ? या मथळ्याखाली अत्र्यांनी केलेले निवेदनही महत्त्वाचे आहे.

वाङ्मयप्रकाराचे नाव निघाले की 'झेंडूच्या फुलां'चे स्मरण अपरिहार्य ठरले : किंबहुना हे एकच नाव या वाङ्मयप्रकाराशी निगडित झाले. 'झेंडूच्या फुलां'ना हे जे यश मिळाले त्याचे एक कारण डॉ. अ. ना. देशपांड्यांनी सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे : " 'गीतगंगे'त अल्पांशाने बालकवींचे आणि बऱ्याच अंशांनी 'गडकऱ्यांचे' अनुकरण करू पाहणारी अत्र्यांची प्रतिभा 'झेंडूच्या फुलां'त मात्र आपल्या खऱ्या स्वरूपात स्वतंत्र रीतीने आणि स्वच्छंदपणे प्रकट झालेली आहे"[१८] 'झेंडूच्या फुलां'त अत्र्यांचे खरे व्यक्तित्व त्यांचे त्यांना सापडलेले व मुक्तपणे व्यक्त झालेले दिसते. या व्यक्तित्वावर गडकऱ्यांचा ठसा आहेच. पण हा ठसा म्हणजे अनुकरण नव्हे. 'कवींचा कारखाना' आणि 'झेंडूची फुले' यांचा जरूर संबंध आहे : पण तो उधार-उसनवारीचा नव्हे. दोन समानधर्म्यांच्या कृतीत जो संबंध असतो तोच येथेही आहे. 'झेंडूच्या फुलां'चे हे परीक्षण नव्हे. या कृतीच्या निमित्ताने विडंबनकाव्यासंबंधी मनात येणारे काही विचार नमूद करण्याचा हा प्रयत्न होता. शेवटी एक प्रश्न डोकावतोच– 'देवा'च्या आळंदीला निघालेले अत्रे 'चोरा'च्या आळंदीला पोचले असे मानले तरी त्यांनी 'चोरा'च्या आळंदीला 'देवा'च्या आळंदीची प्रतिष्ठा काही काळ मिळवून दिली. हीच 'झेंडूच्या फुलां'ची थोरवी होय. पण ही थोरवी पुन्हा का प्रकट झाली नाही ?

✦ ✦ ✦

---

१८. आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग दुसरा, पृ. ४२८.

४

'आनंदभैरवी' : काही विचार

'बोरकरांची कविता' हा त्यांच्या तीस वर्षातील जवळ जवळ सर्व (काही कच्च्या [?] कविता वगळून) कवितांचा संग्रह. बोरकरांचा पहिला कवितासंग्रह 'प्रतिभा' १९३० मध्ये प्रसिद्ध झाला. 'बोरकरांची कविता' हा संग्रह १९६० मध्ये बाहेर आला. आणि हा संग्रह वाचत असताना, बोरकरांच्या कवितेचा विकास–तिच्यातील चढउतार पाहत असताना, 'आनंदभैरवी' वर लक्ष खिळून राहते. अनेक कारणांनी. 'आनंदभैरवी' आपल्यापुढे अनेक प्रश्न ठेवते. बोरकरांच्या कवितेला खास 'बोरकरी' स्वरूप येण्यासाठी 'प्रतिभा' आणि 'जीवनसंगीत' हे दोन संग्रह जवळ-जवळ खर्ची पडले. 'दूधसागर' मध्ये खास बोरकरांची अशी कविता पाहा-वयास मिळाल्याचे समाधान आपणांस लाभते. 'दूधसागर' मध्ये बोरकरांचे बेहोष व्यक्तिमत्त्व–दूधसागरासारखेच–प्रकट झालेले दिसते. 'प्रतिभा' आणि 'जीवनसंगीत' मध्ये या दूधसागराचे निसटते दर्शन—क्वचित काही धारांचे दर्शन—घडते. त्यानंतर 'आनंदभैरवी'ने आपणास या दूधसागरा-पासून बरेच दूर नेले–त्याच्या दर्शनाची अनिवार ओढ लागावी इतके दूर नेले. काही वेळा अंगावर काही तुषार उडाल्याचा, त्याचे एखादे रूप दिस-ल्याचा अनुभव आला तरी आधी ज्याने चटका लावला ते सौंदर्य पुन्हा दिसेल की नाही असा निराशेचा विचार मनात यावा असे 'आनंदभैरवी'चे स्वरूप होते.

स्वतः बोरकरांना "माझ्या भावसंगीताची ही भैरवीही असेल, पण मी ती आनंदाने गायलेली आहे" असे म्हणावेसे वाटले. असे बोरकरांना का वाटले ? या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न प्रा. रा. श्री. जोगांनी केला आहे. "'महात्मायना'च्या लेखनात गुंतल्यामुळे स्फुट भावगीतांची रचना दुर्लक्षित होत असावी" व त्यामुळे बोरकरांनी असे उद्गार काढले असावेत

असा प्रा. रा. श्री. जोगांचा अंदाज आहे. ज्यावेळी बोरकर हे खरोखरच महाकाव्य–लेखनात 'गुंतले' होते–गुंतले आहेत असे वाटत होते–तेव्हा 'आनंदभैरवी'च्या परीक्षणात[१] व्यक्त केलेला हा अभिप्राय आहे. परंतु आज 'महात्मायन' हातावेगळे झालेले नाही–स्फुट भावगीतांपुढे तेच दुर्लक्षित झालेले आहे, हे लक्षात घेता वेगळी कारणे शोधणे आवश्यक आहे.

'आनंद भैरवी' हे बोरकरांचे एक वाङ्मयीन अपयश आहे काय ? बोरकरांची प्रतिभा त्या काळात क्षीण झाली होती याचा तो पुरावा आहे काय ? या कवितेत प्रगतीऐवजी बोरकरांची परागती दिसते काय ? 'बोरकरांची कविता' या संग्रहात ज्या सात आठ कविता गाळल्या त्यांत 'फिकट पुनरुक्ती' होती किंवा त्या 'फार कच्च्या' वाटल्या म्हणून गाळल्या असे मंगेश पाडगावकर म्हणतात. 'आनंदभैरवी'त गाळण्यासारख्या कविता नाहीत काय ? असे कितीतरी प्रश्न 'आनंदभैरवी'च्या निमित्ताने मनात येतात.

या प्रश्नांची उत्तरे शोधताना प्रथम हे सांगावयास पाहिजे की, वाङ्मयीन यशापयशाची भाषा, हे यशापयश मोजण्याच्या फूटपट्ट्या वापरणे विशिष्ट मर्यादेपर्यंत ठीक असते. 'आनंदभैरवी' हे बोरकरांचे एक वाङ्मयीन अपयश आहे–असे म्हटल्याने ज्यांना समाधान मिळणार असेल त्यांनी ते जरूर मिळवावे. पण हे अपयश नव्हे. कारण 'आनंदभैरवी'तही खास बोरकरांच्या अशा काही कविता आहेत. एकूण संग्रहाचा विचार करता या कविता 'फिक्या' आहेत; काही कच्च्या. ('फार कच्च्या' म्हणजे काय ? पाडगावकरांनी स्पष्टीकरण केलेले नाही.)

प्रतिभेच्या क्षीणतेबाबत एक विचार मांडावासा वाटतो. प्रत्येक प्रतिभावंताच्या कलाजीवनामध्ये वसंतऋतूप्रमाणेच शिशिरही येत असतो : त्याच्या अंतःसृष्टीमध्ये हे ऋतुचक्र अखंड फिरत असते. त्याच्या प्रतिभेच्या उत्कर्षाच्या काळाबरोबरच–क्षणांबरोबर म्हटले तरी चालेल–तिच्या अपकर्षाचा काळही येत असतो. बहराबरोबरच पतझडीचे दिवस येत असतात. उत्कट संवेदनक्षमतेप्रमाणेच बधिरताही येत असते. ज्याला Period of

१. महाराष्ट्र साहित्यपत्रिका, एप्रिल–सप्टेंबर १९५१, पृ. ५०

ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
५७९८८ वि: निबंध
2043
दा. क्र. १५८६८

stagnation म्हणता येईल.असा काळ प्रतिभेच्या व प्रतिभावंतांच्या वाट्यास येणे नैसर्गिक असते. 'आनंदभैरवी' मधली कविता ही अशा काळातील निर्मिती आहे असे मला वाटते. अशा काळातील प्रतिभा क्षीण झाली होती असे म्हटले तर ते याच अर्थाने. पण हे क्षीणप्रतिभत्व अनेक कारणांनी निपजू शकते. कवीच्या स्वतःच्या लौकिक जीवनातील व भावजीवनातील अप्रिय अशा घटना, भोवतीच्या जगातील सामाजिक अथवा राजकीय परिस्थिती आणि समकालीन वाङ्मयीन घटना यांच्यामुळे–यांच्या आघात-प्रत्याघातामुळे प्रतिभा क्षीण वा बधिर होणे अपरिहार्य असते. 'आनंद-भैरवी' मधील कवितांचा विचार करीत असताना हे ध्यानात ठेवणे जरूरीचे आहे.

तरीही महाकाव्यलेखनामुळे बोरकरांचे भावसंगीत संपावे असे बोर-करांच्या कवित्वाचे व कवितेचे स्वरूप आहे काय? बोरकरांची प्रतिभा ही महाकाव्यात्म (Epic) आहे की भावगीतात्म (Lyrical) आहे? मला असे वाटते की बोरकरांची प्रतिभा ही lyrical च आहे त्यांच्या हातून महाकाव्य लिहून होईल असे निदान मला तरी वाटत नाही. 'महात्मायन' लिहावयास घेताना आपल्या प्रतिभेचे खरे स्वरूप स्वतः बोर-करांना स्पष्ट जाणवले नव्हते काय? ते न जाणवल्याने अथवा 'महात्मा-यना' साठीच आपला अवतार आहे; ते जणू आपले (व आपल्या प्रतिभेचे) अवतारकार्य आहे अशा प्रामाणिक समजुतीने त्यांनी आपल्या भावकविते-कडे कळत नकळत दुर्लक्ष केले काय? 'दिव्यत्वाची जेथ प्रचीति तेथे कर माझे जुळती' असे केवळ म्हणणाऱ्याच नव्हे तर अशा दिव्यत्वाचा गहिवरून जयजयकार करणाऱ्या–महात्माजी हे ज्याचे दैवत आहे अशा या–कवीने महाकाव्यलेखनाचा प्रयत्न करावा हे स्वाभाविक होते. यामुळे यापुढे स्फुट भावकवितेचे लेखन आपल्या हातून होणार नाही असे बोरकरांना वाटले असेलही.

'दूधसागर' मध्ये बोरकरांनी आपली 'वाट' शोधली होती–त्या वाटेने चालत राहिल्यामुळे चांगली भावकविता लिहिली होती. पुढे ते अशा एका ठिकाणी येऊन पोचले – जेथे डोळ्यांपुढे दोन वाटा होत्या. एक 'दूध-

सागर'ची : दुसरी 'महात्मायना'ची. आणि बोरकरांना सौंदर्यापेक्षा दिव्यत्वाची भुरळ पडली. ते दुसऱ्या वाटेने काही काळ चालत राहिले. डोळे पहिल्या वाटेवर होते; पावले दुसऱ्या वाटेवर. या काळात 'आनंदभैरवी'-तली कविता लिहिली गेली. पुढे पहिल्या वाटेने बोरकरांना आपल्याकडे खेचून आणले : आणि नंतर 'चित्रवीणे'चा जन्म झाला. बोरकरांची पुन्हा वाटचाल सुरू झाली. बोरकरांनी जिला 'वाट युगांची' म्हटले ती वाट दूधसागरची होती; ज्या वाटेने दूधसागर सागराकडे जातो ती होती. दूधसागर जागच्या जागी असतो, तरी सागराकडे वाटचाल करीत असतो. बोरकर आणि त्यांची कविता यांच्यामध्ये एक दूधसागर आहे; हे कळेपर्यंत बोरकरांची कविता समजणे कठीण.

आता प्रगती व परागती यांच्यासंबंधी. कवी हा पुढे जातो अथवा मागे येतो म्हणजे काय होते ? बोरकर हे 'दूधसागर'च्या पुढे गेलेले दिसत नाहीत असे जेव्हा म्हटले जाते तेव्हा काय म्हणावयाचे असते ? कवीने पुढे जावयाचे म्हणजे काय करावयाचे ? 'पुढे' हा शब्द कोठे तरी दूर दूर जाण्याच्या भाषेसारखाच हास्यास्पद आहे काय ? कवीने आपल्यापुढे एक ठिकाण (goal) निश्चित करून ठेवलेले असते काय ? किंवा टीकाकार असा एखादा goal कवीपुढे उभा करीत असतो काय ? आणि तो त्या अंतिम स्थानाच्या जवळ किंवा मागे किती गेला याचे मोजमाप करणे म्हणजे प्रगतीबद्दल बोलणे काय ? कवीच्या किंवा कवितेच्या प्रगतीची ही भाषा पुष्कळ वेळा फसवी, साचेबंद बनलेली दिसते. काही कवी आपल्या निश्चित परिघात गोल गोल फिरत असतात. काही फज्ज्याला शिवून यावे–पुन्हा तेथे जावे अशा येरझाऱ्या करीत असतात. काही लक्षातही येणार नाही इतके थोडे पुढे व त्याहून अधिक मागे अशी संशयास्पद हालचाल करीत असतात. (आमच्या कोल्हापूरला रंकाळा तलावाशेजारी एक नंदी आहे. तो रोज तीळभर पुढे व गहूभर मागे सरकत असतो. तो जेव्हा रंकाळ्यात उडी मारील तेव्हा प्रलय होणार आहे अशी भाविकांची समजूत आहे !) यापैकी कशाला प्रगती म्हणावयाचे ? कवीमध्ये किंवा कवितेमध्ये दोन प्रकार असतात : स्थितिशील (static) आणि गतिशील (dynamic). स्थितिशील कवितेची–ती जिवंत किंवा सजीव असेल तर–मुख्यतः खोली

किंवा उंची मोजावयाची असते; गतिशील कवितेची वाटचाल ध्यानात घ्यावयाची असते. तेथे त्या कवीने धरलेली वाट आपणास प्रथम पकडता आली पाहिजे–आपणास ती नीट दिसली पाहिजे. ही वाटचाल एका दमात होत नसते हेही समजून घेतले पाहिजे. तो या वाटेवर काही काळ थांबतो तेव्हा 'स्थितिशील' बनतो हेही ध्यानात घेतले पाहिजे. खरे म्हणजे कवीमध्ये व कवितेमध्ये स्थितिगतीचे मिश्रण आढळत असते याचाही विसर पडू देता कामा नये. स्थितीमध्येही गती असते. गतीमध्येही स्थिती असते. हे लक्षात घेतले नाही तर 'स्थितिशील' कवीची व कवितेची प्रगती थंडावली आहे असे म्हणण्याची चूक आपण करू. एकाच वाटेवरून चालणारा कवी, पायाखाली तीच एक जुनी वाट असल्याने चालतच नाही, असेही आपणास वाटेल–तेव्हाही त्याची प्रगती खुंटली आहे अशी आपण विनाकारण तक्रार करू. काही कवींची कविता पृथ्वीसारखीच स्थितिगतिशील असते. पृथ्वी 'स्थिर' वाटते पण 'भ्रमण' करीत असतेच ना ? हे विवेचन करीत असताना बोरकरांच्या प्रगती (?) बद्दलचा पुढील अभिप्राय विचारात घ्यावासा वाटतो :

"गेल्या ३४ वर्षांच्या प्रदीर्घ कालावधीत बोरकरांच्या कवितेने आपली चाल एकाच सरळ रेषेने केली आहे असे आढळून येईल. आशयाच्या दृष्टीने पाहिले असता त्याच त्याच विषयांची मात्रा ती उगाळीत बसल्याचे दिसते आणि अभिव्यक्तीच्या बाबतीतही तिची आवर्तने फारसे नावीन्य दाखवीत नाहीत."[२]

या अभिप्रायात कवितेच्या (म्हणजेच कवीच्याही) प्रगतीसंबंधीच्या अपेक्षा अशा दिसतात:– (१) कवितेची वाटचाल सरळ रेषेत होऊ नये. (२) विविध विषय असले पाहिजेत. (३) अभिव्यक्तीत नावीन्य पाहिजे. म्हणजे कवितेच्या प्रगतीचा आलेख (graph) काढता आला पाहिजे. त्यात चढउतार असले पाहिजेत. निदान ही रेषा वक्ररेषा (curve) असली पाहिजे. (वक्रदृष्टीने पाहिल्यास सरळ रेषा वक्र व वक्ररेषा सरळ दिसू शकेल !) कवितेने सरळ मार्गाने जाऊ नये ही

२. नवभारत, जुलै १९६१, पृ. ६२

अपेक्षा कितीशी सरळ आहे ? विषय-वैविध्य हे प्रगतीचे लक्षण आहे काय ? एकाच विषया(?)वर कविता लिहिणे हा गुन्हा आहे काय ? भावकविता आपले स्वतःचे भावानुभव व्यक्त करीत असते–ती एखाद्या 'विषया'-वरील कविता नसते. जे अनुभव आपणास आले नाहीत, ते केवळ विषय-वैविध्याची ही बाळबोध व शालेय पातळीवरची अपेक्षा पुरी करण्यास कवीने आपल्या प्रामाणिकपणाचा बळी द्यावयाचा काय ? चांगला कवी असे कधीच करीत नाही: बोरकरांनीही म्हणूनच ही गोष्ट 'केलेली' नाही. एका विषयावर कविता लिहिणारा कवी हा विविध विषयांवर कविता लिहिणाऱ्या कवींहून हलका (inferior); ही उणीव भरून काढणे म्हणजे प्रगती करणे; ही सदरहू अभिप्रायलेखक 'क्ष'ची कल्पना अत्यंत हास्यास्पद आहे. एकाच विषयात (हा शब्द व्यक्तिशः मला मान्य नाही, तरी वापरतो) विविधता असते. त्या भावनेला, अनुभवाला विविध रंगी व विविध गंधी पदर असतात : त्याची सहस्ररूपे असतात. हे सौंदर्य प्रकट करणाऱ्या कवीला 'संपला' असे का म्हणावयाचे ? अभिव्यक्तीत नावीन्य येणे ही प्रगती मानावयाची काय ? बोरकरांनी रचनाविषयक प्रयोग केलेले नाहीत हे खरे. परंतु जे सांगावयाचे ते समर्थपणे सांगणे; कवि-मनातील आशयाचे रसिक-मनांत संक्रमण (transmission) करणे, हे अभिव्यक्तीचे परमयश होय. ते बोरकरांच्या कवितेत–सामान्यतः–सर्वत्र दिसते. विविध काव्यप्रकार, वृत्ते, जाती, छंद हाताळणे ही जर प्रगती असेल तर बोरकरांनी याबाबत जाणीव-पूर्वक (consciously) काहीच केलेले नाही : कारण त्यांच्या काव्यात अभिव्यक्ती हे आशयाचेच एक अंग असते. ती उपरी नसते.

यानंतर विचार करावयाचा तो पुनरुक्तीचा आणि कवितांच्या कच्चे-पणाचा. फिकट पुनरुक्ती असल्यामुळे कविता गाळावयाच्या असे ठरविल्यास भडक पुनरुक्ती असल्यावर काय करावयाचे हा प्रश्न पुढे उभा राहतो. वर एका 'क्ष' चा जो अभिप्राय व्यक्त केला आहे त्यात बोरकरांची सर्वच कविता पुनरुक्तीच्या स्वरूपाची असल्याची तक्रार आहे. कारण एकाच (अथवा दोन-तीन) विषयांवर कविता लिहिल्या म्हणजे पुनरुक्ती (?) यावयाचीच. पण पुनरुक्ती म्हणजे काय ? शब्दांची, कल्पनांची की भाव-नांची ? पुनरुक्ती पुष्कळदा स्वतःच्याच अनुकरणाच्या (self-imitation)

स्वरूपाची असते. एखादी कविता चांगली उतरली की त्या कवितेची नक्कल करण्याचा मोह चांगल्या चांगल्या कवींना होतो. बोरकरांनीही अशी स्वतःचीच नक्कल कधी केली काय ? ज्या कविता या कारणासाठी गाळल्या त्यात असे घडले काय ? तसेच कवितेच्या कच्चेपणाचे निकष कोणते ? कच्ची कविता आणि सच्ची कविता यातील फरक सांगता येणे शक्य आहे : ज्या कवितेत कवीचा अनुभव व खास त्याचे व्यक्तिमत्त्व प्रकट झाले आहे, ती 'सच्ची' कविता होय. या कवितेवर खास त्याचा असा शिक्का (stamp) असतो : बोरकरी शिक्क्याच्या कविता या खऱ्या अर्थाने 'सच्च्या' कविता होत : बाकीच्या सर्व 'कच्च्या' मानाव्या लागतील. १९३३ ते १९४५ पर्यंतच्या काळातील बोरकरांच्या कवितेबाबत प्रा. वा. ल. कुलकर्ण्यांनी जे म्हटले आहे ते 'आनंदभैरवी' वरही प्रकाश टाकणारे आहे. ह्या काळात ते जी जी कविता लिहीत होते ती सगळी सामर्थ्यसंपन्न होती असे नव्हे जिच्यात बोरकर नव्हते अशी कितीतरी कविता त्यांच्या हातून ह्या वेळीही लिहिली जातच होती. परंतु ह्या कवितेबरोबरच वर उल्लेखिलेल्या कवितांसारखी जिच्यातून खरे बोरकर हळूहळू परंतु निश्चितपणे प्रकट होत होते, अशीही कविता त्यांच्या हातून लिहिली जात होती. मला वाटते, 'बोरकरांची कविता' असे आपण खरोखरच ज्या कवितेला उद्देशून म्हणू ती कविता हीच."[3]

'आनंदभैरवी' त 'बोरकरांची कविता' त्या मानाने कमी आहे. या अर्थाने 'कच्च्या' कविता अधिक आहेत. मग त्या का गाळल्या नाहीत? वास्तविक 'क्ष' नी म्हटल्याप्रमाणे (एवढेच एक समंजस मत त्यांच्या परीक्षणात आढळले), कोणत्याच कविता गाळावयास नको होत्या. कच्ची कविता सर्वस्वी कच्ची नसते; तिच्यात सच्चेपणाचे कोठले ना कोठले तरी अंग दिसण्याचा संभव असतो. एखाद्याच्या समग्र कवितेच्या अभ्यासाचा कच्चा माल (Raw Material) म्हणून तिचा उपयोग होणे शक्य असते.

'आनंदभैरवी' संबंधी प्रथमच मनात येणारे काही प्रश्न आपण मनावेगळे करण्याचा प्रयत्न केला. आता या संग्रहातील कवितांवर दृष्टिक्षेप टाकल्यावर मनांत आणखी काय येते ते पाहू.

---

३ सत्यकथा, एप्रिल ६१, पृ. ४४.

बोरकरांचे ‘ नंदनवन ’ आनंद भैरवीत दिसते काय ? “ प्रीतीच्या जिवंत उत्कट प्रत्ययाशिवाय माझ्या ‘ नंदनवना ’ची दारं मला उघडी होत नाहीत. असच काहीतरी अकल्पित घडावं लागतं. निसर्गाचं वेड आणि ईश्वराची ओढ या प्रसंगी हाताला लागणाऱ्या या ‘ नंदनवना’ च्या आणखी दोन किल्ल्या ” हे बोरकरांचे निवेदन ‘ आनंद भैरवी’च्या अभ्यासात मार्गदर्शन करणारे आहे. ‘ आनंदभैरवी ’ त या नंदनवनाची दारे पुरती उघडलेली दिसत नाहीत. ती किलकिली झालेली दिसतात. या बंद दारांना हमखास चालणाऱ्या किल्ल्या काही वेळा निरुपयोगी ठरल्याची जाणीव होते.

बोरकरांची कविता ही मुख्यत: –नव्हे, केवळ प्रेमाची कविता आहे. वा. लं. नी म्हटल्याप्रमाणे त्यांची निसर्गकविता हीही प्रेमाचीच कविता आहे. प्रेम आणि निसर्ग या दोन वेगळ्या किल्ल्या नव्हतेच : त्या Duplicate आहेत. ईश्वराची ओढ हीच खरी दुसरी किल्ली. या किल्लीनेही ‘ नंदनवना ’ची दारे उघडली जातात. पण वेगळ्या दाराने प्रवेश केला तरी नंदनवन एकच. ‘ आनंदभैरवी ’त ‘ डोळे तुझे वदामी ’, ‘ आणखीन् काय, ’ ‘ माझी वेगम ’, ‘ रुमडाला सुम आले ग, ’ यासारख्या प्रेमकवितांत प्रीतीचा जिवंत उत्कट प्रत्यय दिसतो. ‘ श्रावणदर्शन ’, ‘ आकाशमाऊलीस ’, ‘ सागरास ’, ‘ एक सायंचित्र ’, ‘ खिडक्यांवर वाजे वारा,’ या कवितांत प्रेम आणि निसर्ग यांचा मनोज्ञ मिलाफ किंवा निसर्गाचे असे स्वतंत्र प्रत्ययकारी चित्रण आढळते. ‘ छेड अशीच शरीरसतार ’ ही ‘ दुसऱ्या किल्लीने’ नंदनवन उघडणारी कविता येथेच आहे. या कवितात बोरकरांचे नंदनवन जरूर दिसते. बोरकरांच्या ‘ रसलंपट ’ व ‘ गोसावी ’ व्यक्तिमत्त्वाचे कधी पुसट तर कधी स्पष्ट दर्शन या कवितांतून घडते. ‘ रसलंपट मी तरि मज अवचित गोसावीपण भेटे ’ या ओळीत बोरकरांनी आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे जणू सार (essence) सांगितले आहे. या कवीच्या रसलंपटपणांत बेहोषी आहे : गोसावीपणातही बेहोषी आहे. भोग आणि त्याग, आसक्ती आणि विरक्ती यांचे चमत्कारिक पण विलक्षण प्रसन्न मिश्रण बोरकरांच्या व्यक्तिमत्त्वात आहे. नंदनवनाच्या दारांच्या किल्ल्या हाताशी असोत नसोत ‘ बेहोषी ’ हा तेथे परवलीचा शब्द आहे : या शब्दातून

व्यक्त होणाऱ्या भाववृत्तीच्या दर्शनासरशी (दर्शनासाठीही) या नंदन-वनाची दारे आपोआप खुली होतात. बोरकरांच्या रसलंपटपणात मधूनच गोसावीपण वर डोके काढते. मग त्यांची सखी त्यांना "जन्माचेच तुम्ही वैरागी" असे सुनावते ! आणि त्यांच्या गोसावीपणात त्यांच्यातील रसलंपट लुप्त होत नाही. याचा अनुभव 'आनंदभैरवी' वाचतानाही येतो. पण 'दूधसागर'ची किंवा 'चित्रवीणे'ची उत्कटता त्यात नसते.

याचे कारण ? आपल्या 'नंदनवना'च्या दारांना भलत्याच किल्ल्या चालविण्याचा प्रयत्न, 'आनंदभैरवी'त, बोरकरांनी केला. उपहास, राज-कारण आणि गूढगुंजन या त्या भलत्याच किल्ल्या. 'असले हे फळ केवि तपाला', 'इमानी कुत्र्यास', 'कानफाट्याचा फटका' या कवितांतून उपहासा-बरोबरच कवि-मनात सलणारी शल्ये दिसतात. हा उपहास समाज, राज-कारण आणि वाङ्मय यांतील कवीला बोचणाऱ्या गोष्टींचा. ज्या सामाजिक, राजकीय अथवा वाङ्मयीन घटनांनी बोरकरांच्या प्रतिभेला काही काळ क्षीणता आली त्यांचा उल्लेख या कवितांत आहे. विशेषत: क्षीणप्रतिभत्वाला जबाबदार असणाऱ्या वाङ्मयीन घटनांची सूचना पुढील ओळींत आहे :

"कमळे तुडवुनि गाळ निवडिते[४] नवी 'युगंधर' अमुची कविता
धुणी धुण्यातच रंगुनि वाहे अमुच्या साहित्याची सरिता"

'आनंदभैरवी' ही आपली अखेरची कविता आहे असे म्हणण्याइतपत उद्विग्नता का निर्माण झाली याचा खुलासा वरील ओळींत होईल. नव्या युगंधर कवितेपुढे आपली कविता डावी ठरेल; तिचे चीज होणार नाही, या आशंकेने बोरकर काही काळ उद्विग्न होणे स्वाभाविक होते. आपले नाणे खणखणीत असले तरी खोटे नाणे खऱ्या नाण्याला बाजारातून हाकलते – हे सत्य दृष्टीआड करून निश्चित कसे राहावयाचे ? नवकाव्याशी सामना देणे अगर तडजोड करणे हे दोन मार्ग बोरकरांपुढे उभे होते. जाणूनबुजून तड-जोड करणे त्यांना शक्य नव्हते. नेटाने आपली वाटचाल पुढे चालू ठेवणे भाग होते–याच काळात बोरकरांना आपल्या काव्याचे बळ अजमावता

४. आनंदभैरवी, पृ. ४५. 'चिवडिते' हा शब्द अशुद्ध कसा ? तो अधिक अन्वर्थक आहे असे निदान मला तरी वाटते.

येणार होते. हे बळ कमी पडेल अशा विचारावस्थेत असताना लिहिलेली कविता 'आनंदभैरवी'त आहे. कदाचित् 'वास्तवता मज न दिसे' अशी कबुली दिली गेली ती याच वेळी. 'काळ बोले' सारखी विंदा करंदीकरांच्या 'माझ्या मना बन दगड' सारखी कवितेची आठवण करून देणारी कविता लिहून पाहिल्यावर मर्ढेकरांच्याबद्दल बोरकर म्हणतात, "मर्ढेकरांच्या कवितेने माझ्यावर प्रत्यक्ष असा काही परिणाम केला नाही. पण त्यांनी दिलेल्या धक्क्यामुळे मला माझी काव्यमूल्यं तपासून पाहणं आणि ती समृद्ध करणं निकडीचं वाटू लागलं. माझ्यात शैथिल्य न यायला ते बऱ्याच अंशी कारण आहेत."

बोरकरांच्या या निवेदनात थोडीशी विसंगती आहे. मर्ढेकरांनी प्रत्यक्ष परिणाम केला नाही तरी, बोरकरांच्या काव्यमूल्यांना धक्का दिला. हा अप्रत्यक्ष का होईना परिणामच होता. या धक्क्याने बोरकरांची काव्यमूल्येच नव्हेत, तर सारे काव्यविश्व, भावविश्व काही काळ हादरले. याच काळात 'आनंदभैरवी'तील कविता लिहिली गेली. या कवितेचे जे स्वरूप दिसले त्याला हा धक्का कारणीभूत होत होता. या काळात जे शैथिल्य आले त्याचे हे महत्त्वाचे वाङ्मयीन कारण होय. पुढे हे शैथिल्य दूर झाले. बोरकरांची काव्यमूल्ये व काव्यविश्व पुन्हा स्थिर झाले. स्वतःचे खरे बळ कळले आणि बोरकरांची कविता नव्या जोमाने–नव्या सौंदर्याने पुन्हा प्रकट झाली. (नव्या युगंधर कवितेचा बेगडीपणाही उघडा पडला !).

सामाजिक व राजकीय घटनांनी बोरकर अस्वस्थ झाले आणि त्यांनी महात्माजी व स्वातंत्र्य (यात गोव्याचे स्वातंत्र्यही आलेच) व अस्पृश्यता यासारखे विषय त्या काळाची गरज व एक गौण वृत्तिविशेष यांमुळे हाताळले. या कविता एका अर्थाने प्रासंगिक, तात्कालिक महत्त्वाच्या (of temporary value) होत्या. अशा घटनांकडे लक्ष वेधल्याने त्यांच्या चित्रणात बोरकरांचे बळ काहीसे खर्ची पडले. याच्याच जोडीला 'यमदर्शन', 'माझ्या मनाची माउली', [६] अशा गूढगुंजनपर कविता लिहिण्यात बोरकर पुन्हा स्वधर्म विसरले. स्व-धर्माशी अथवा आपल्या कवितेच्या स्वभा-

५. बोरकरांची कविता, प्रस्तावना, पृ. ५३.

६. ही कविता गूढगुंजनपर वाटली तरी ती काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया सांगू पाहणारी कविता आहे असे मला वाटते.

वाशी प्रकृतीशी कळत नकळत, काही वेळा काही जबरदस्त बाह्य कारणांनी, प्रतारणा घडल्याने 'आनंदभैरवी'त बोरकरांच्या न वाटणाऱ्या कविता अधिक आल्या.

'बोरकरांची कविता' हा समग्र कवितांचा संग्रह वाचत असताना, एका बाजूस 'दूधसागर' व दुसऱ्या बाजूस 'चित्रवीणा' असलेल्या 'आनंदभैरवी' संबंधी मनात येणारे प्रश्न व विचार टिपण्याचा येथे उद्देश होता. 'चित्रवीणे'त बोरकरांच्या प्रतिभेला बहर येत असलेला दिसत असताना 'आनंदभैरवी'त या बहराची काही अभावात्मक (negative) कारणे सापडतील असे वाटले; तशी ती सापडलीही.

'बोरकरांची कविता' या संग्रहानंतर प्रसिद्ध झालेल्या बोरकरांच्या काही कविता (उदाहरणार्थ, 'स्वप्नांची लय उतरेना', 'जवळ असुनि रोज रोज', 'तू रहा अशीच दूर') वाचल्यावर बोरकरांचा आता चांगला सूर लागला आहे, तारा तापल्या आहेत; स्वतः बोरकरांनीच म्हटल्याप्रमाणे "झाली ती उमेदवारी झाली" हे पटू लागते. अर्थात मैफलीची इतकी सुरेल सुरुवात आणि इतकी चांगली उमेदवारी क्वचितच कोणी केली असेल. या उमेदवारीत नाउमेदीचे काही क्षण होते. ते 'आनंदभैरवी'त उमटले इतकेच. एरव्ही, बोरकर आणि त्यांची कविता ही दूधसागरसारखी आहे. तशीच सुंदर, सजीव आणि धुंद : सौंदर्याचा, चैतन्याचा आणि धुंदीचा वर्षाव करणारी; स्थिति-गतीची अनंत लोभस रूपे दाखविणारी. बोरकर आणि दूधसागर यांचे नाते मला परवा गोव्याला जाताना उमगले. या दोन गोष्टींचे आकर्षण होते म्हणून मी गोव्याला चाललो होतो. वाटेत दूधसागरचे प्रथम दर्शन घडले. मला बोरकरांचे उत्कटतेने स्मरण झाले. त्यानंतर किती वेळा तरी दूधसागरपासून दूर जात असूनही तो दिसावयाचा; मध्येच दिसत नसे. गोव्याहून परतताना दूधसागरच्या जवळ येत असतानाही हाच अनुभव. विलक्षण! बोरकरांच्या कवितेतील बोरकरही असेच–अगदी त्या दूधसागरासारखे. 'दूधसागर' व 'चित्रवीणे'त वरचेवर दिसतील! 'आनंदभैरवी'त कधीमधी! पण आपल्याला जेव्हा दूधसागर दिसत नसतो तेव्हा तो जागेवर नसतो की आपण ?

✦ ✦ ✦

५

निकुम्बांची कविता

एखादी स्त्री अधूनमधून कुठेतरी दिसत असावी. कधी तिच्याकडे आपले लक्ष जावे, कधी न जावे. कधी तिच्यातील एखादा सौंदर्यविशेष आपल्याला जाणवावा–पण त्याचे विशेष काही वाटू नये. चारचौघींसारखीच ती आहे अशा विचाराने मनात घर करावे आणि तिला मनात फारसा थारा मिळू नये.

पण केव्हातरी अनपेक्षित काहीतरी घडावे–असे काही की ज्यामुळे तिचे न दिसलेले रूप डोळ्यांत भरावे. तिची विलक्षण ओढ वाटू लागावी. तिच्या एखाद्या शब्दासाठी साऱ्या शरीराचे श्रवणेंद्रिय बनावे. तिच्या दर्शनासाठी रंध्रारंध्राला डोळे फुटावेत. त्यात बहिरंगाहूनही तिचे अंतरंग अधिक सुंदर असल्याचा एखाद्या दिव्यक्षणी, साक्षात्कार व्हावा आणि मग तिच्याकडे दुर्लक्ष केल्याचे करंटेपणाचे दुःख मनात जळत असतानाच आपण तिच्या (व तिने आपल्या) प्रेमात पडावे; ती आपलीशी व्हावी.

काही वेळा असेच एखाद्या कवीच्या कवितेबाबत घडते. आपण तिला पाहिलेले असते (खरे म्हणजे पाहून देखील पाहिलेले नसते.) क्वचित् तिचे सौंदर्य जाणवलेले असते. पण त्याने आपण भारावून गेलेलो नसतो. तिची वेषभूषा भडक नसते, नटण्यामुरडण्याचेही चातुर्य (?) तिच्याजवळ कमी असते. नाही म्हटले तरी आपल्या निखळ सौंदर्यदृष्टीला अशा भडकपणाचा थोडासा सोस असतोच. त्यामुळे आपले गुण न उधळणारी पण खरी गुणी कविताही थोडीशी बाजूला राहते. परंतु काहीतरी चमत्कार घडतो आणि ती कविता आपल्या डोळ्यांपुढे तिच्या सर्व गुणा (वगुणां) सह उभी राहते आणि आपल्याला प्रिय होते. निकुम्बांच्या कवितेबाबत मला काहीसा असाच अनुभव आला आहे.

विद्यार्थीदशेत असताना निकुम्बांच्या काही कविता मी वाचल्या होत्या. 'डोळे तुझे बदामी' ही त्यातली एक कविता. ती कोठल्याशा दिवाळी

अंकात प्रसिद्ध झाली होती – आणि तो अंक हाती पडला तेव्हा ती कविता वाचत मी रस्त्यातून कितीतरी वेळ ‘ नादावून ’ भटकत होतो. कोल्हापुरातील भर रहदारीचा तो रस्ता–रस्ता उरला नव्हता. त्या कवितेने मला एका वेगळ्याच भावविश्वात नेऊन सोडले होते.

त्यानंतर शिकविण्याच्या निमित्ताने निकुम्बांच्या कवितेशी माझा ‘ संबंध ’ आला, हा ‘ संबंध ’ काही फारसा सुखकारक नसतो. शिकविण्यासाठी हाती धरलेली कविता आपल्या हातून सुटण्याच्याच प्रयत्नात असते. आपण तिला ‘ पकडण्याचा ’ निकराचा यत्न करीत असतो. एक तऱ्हेचा तिच्यात व आपल्यात पाठशिवणीचा खेळ चालू होतो. ही प्रेमिकांतील पाठशिवणीही (Coquetry) नसते. तिला आपल्याविषयी प्रीती वाटण्यापेक्षा भीतीच अधिक वाटत असते. आपली भूमिका टवाळखोराची नसली–सहृदयाची असली तरी काहीशी वधू–परीक्षकाची असते. वधू-परीक्षेचा हा प्रसंग कुठल्याही स्त्रीप्रमाणे कवितेलाही नकोसा वाटत असतो. त्यामुळे शिकविताना कविता आपलीशी होत नाही. चारचौघांपुढे हे कसे व्हावे ?

मग एकांतात तिचा अनुनय करू लागल्यावर तिला आपला थोडासा विश्वास वाटू लागतो. आपल्याला विश्वासात घेऊन ती काही सांगू लागते. तिच्या ‘ मनाची बंद दालने ’ उघडणारी किल्ली हाती येते. निकुम्बांच्या कवितेने अभावितपणे माझ्या हाती ही किल्ली (जामदारखान्याची नव्हे !) दिली. ती म्हणजे या कवितांतून व्यक्त झालेले निकुम्बांचे व्यक्तिमत्त्व.

हे व्यक्तिमत्त्व मोठे प्रसन्न व आगळे आहे. तसेच ते प्रभावी आहे. त्यांची कविता या व्यक्तिमत्त्वाने भारलेली व भारावलेली आहे आणि ते तिच्यातून रक्ताप्रमाणे वाहत असलेले दिसावे इतकी नितळ व पारदर्शक आहे. मस्तानीच्या कंठाइतकी ती नितळ आहे. कवीच्या सखीइतकेच त्यांच्या कवितासखीचेही ‘ पारदर्शक मन ’ आहे. ही जाणीव ‘ उज्ज्वला ’ आणि ‘ ऊर्मिला ’ या दोन संग्रहांतील कवितांना सेतूसारखी जोडते. या सेतूवरूनच आपण कवितेकडून कवीकडे जाऊ लागतो, आणि या कवितेच्या सान्निध्यात असताना आपण कवीच्याच निकट सहवासात असल्याचा सुखद अनुभव घेऊ लागतो. मंदिराच्या बाहेरील मंडपातून अगदी गर्भागारात पोचल्यासारखे वाटू लागते–कवी आणि कविता यांचे अद्वैत अनुभवास येते.

हे व्यक्तिमत्त्व एका काव्यात्म, सौंदर्यप्रेमी, उत्कट पण संयत भावनांच्या कवीचे. प्रथमदर्शनी संयमामुळे ते अनुत्कट असावे असाच ग्रह होतो. कारण भडक भावना वा भावनांची भडक अभिव्यक्ती येथे दिसत नाही. या व्यक्तिमत्त्वाचा मानीपणा हा कणखर कणा आहे. त्याभोवती ' संयमाचे सात तट ' सदैव उभे आहेत (क्वचित् क्षणात ते ढळतात, हेही लक्षात ठेवण्यासारखे आहे.) ते महत्त्वाकांक्षी आहे–' उत्कट भव्यपणा ' हा त्याच्या पराक्रमाचा परवल आहे.

' उज्ज्वले ' मधील काही कवितांत या व्यक्तिमत्त्वाचे अधिक स्पष्ट दर्शन घडते. ' उज्ज्वले ' च्या ' हृदि ', ' शांति, प्रखरपण ' भरलेले आहे. शांतीचा प्रत्यय सर्वत्र येतो–प्रखरपणाचा क्वचित्. प्रखरपणाचा कवीला ध्यास आहे- आपल्या सखीने गंध-राणी, गीत-राणी किंवा चांद-राणी होऊन न येता, ओजस्विनी होऊन यावे या त्याच्या इच्छेत हा ध्यास दिसतो. ' ऊर्मिले ' मधील ' झुंजत मी मजसाठि ' या विचारात ही प्रखर बनण्याची इच्छा पूर्ण झाल्याचे समाधान आढळते. " मज झुंजव, जागव–येवो यश अपयश ! " किंवा

जेथे जिण्यासाठी चाले
सुखदु:खामध्ये द्यूत
फासे टाकायाला तेथे
आतुरले माझे हात ॥

अशा ठिकाणी झुंजार बनण्याची कवीची इच्छा पुन्हा दिसते. ' झुंजारपणातिल रुद्र चारुता प्यावी ' असे कितीहि तीव्रतेने वाटले तरी–कवीचे ' बकुळीचे जग ' त्याला सोडत नाही. ' हे स्वप्नांचे पाश ' तुटता तुटत नाहीत–तुटले असे वाटले तरी ते ' वाटणे ' च असते. ' इतुके का सोपे रे बंध तोडणे ? ' हेच खरे. हे व्यक्तिमत्त्व सत्याच्या विश्वाचा ' मागोवा ' घेत जाण्याचा प्रयत्न करते : ' सत्य आज ये घरी ' असे कधी त्याला वाटते. पण तेव्हाही ' सत्य हे एक सुंदर विशाल स्वप्नच असते काय ? ' हा प्रश्न विचारावासा वाटतोच. ' सत्यांनो ! ' या कवितेत हे विश्व (सत्याचे ? की स्वप्नाचेच ?) सापडते–म्हणजे सापडल्यासारखे वाटते. ज्या सत्याचा शोध हे व्यक्तिमत्त्व करते ते सत्य म्हणजे नेमके काय ? प्रश्न कठीण आहे–थोडासा गैरसोयीचाही.

'अनुभव येईल तुजला त्या शाश्वत सत्याचा–साक्षात् सौंदर्याचा' अशा उद्‌गारांत कीटस्‌प्रमाणे (Beauty is truth, Truth is beauty) असे काही समीकरण गृहीत धरलेले दिसते. ('देहाच्या घामाचा दर्प उग्र' सुंदर असतो–किंवा असेल, काय ? – सत्यासंबंधीच्या कविता वाचून त्या संपूर्णपणे कळल्या असे म्हणवत नाही)–या व्यक्तिमत्त्वाचा आणखी एक पैलू लक्षात येतो, तो म्हणजे सत्यशोधकाचा; सत्य–पूजकाचा. तरीही 'मन हे स्वप्नाळू' हाच ठसा मनावर शिल्लक राहतो.

स्वप्न आणि सत्य यांच्यामुळे होणारी मनाची ओढाताण कुसुमाग्रजांच्या कवितेतही दिसते. स्वप्नांचे आकर्षण आणि सत्याची अपरिहार्य ओढ या दोन विशेषांबाबत कुसुमाग्रज हे या व्यक्तिमत्त्वाचे समानधर्मे आहेत. पण या विशेषांचे दोघांतील प्रमाण व्यस्त नसले तरी सम खास नाही. म्हणून प्राजक्ताच्या शय्येवर झोपणाऱ्या या कवीला कधी गरुडासारखी झेप घ्यावीशी वाटली तरी 'क्षणभरी विहरलो नभि हेच समाधान' मानावे लागते.

'या व्यक्तिमत्त्वात एक लाजरीचे संकोची रोपटे दिसते. त्याला आपल्या भावनांना 'शब्दता' द्यावयाचा धीर होत नाही. संकोचाबरोबरच संभ्रमानेही त्याला 'गूज दडविले ओठी' हे शल्य उरी वागवावे लागते. ('झालो संभ्रमचित्त मी'–'संभ्रम'; 'संभ्रमाने वा आपुले श्वास ठेविले रोधून !'–'सल'; अशांसारख्या ओळी निकुम्बांच्या कवितांतून हव्या तितक्या दाखविता येतील.) या संकोचाचा वा संभ्रमाचा स्वाभाविक आणि अपरिहार्य परिणाम म्हणजे प्रेम अनुक्त राहणे हा होय. साहजिकच प्रेम-साफल्य पदरी पडणे अवघड. हे व्यक्तिमत्त्व हस्तिदंती मनोऱ्यासारखा (Ivory tower) एक ताजमहाल उभारून त्यात राहू इच्छिणारे. हा ताज शांतीचा–तेथे क्षणभर वृत्ती आंदोलतात; पण लगेच स्तब्ध होतात. पण सखीने 'रे! तुझ्या ठायीच होती प्रीत माझी भाव–भोळी' असे गूज सांगून आघात केल्यावर हा ताज उद्ध्वस्त होतो. 'उद्ध्वस्त ताज' ही निकुम्बांच्या अत्यंत उत्कट व संयत व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन घडविणारी अप्रतिम कविता आहे. प्रीतीचा स्वीकार न करणारा हा शांतीचा ताज पश्चात्तापाने ढळत नाही–पण अशांतीने थरथरतो.

आपल्या उत्कट भावना कोणाला (प्रिय सखीलाही) सांगणे या मानी व्यक्तित्वाला मान्य नाही. 'जग इतुके न दयाळू' म्हणून जगाला न सांगणे

हे ठीक. परंतु ' मरणार कुढुनि मी असा आतल्या आत ' हा या मानी जीवाचा निर्धार प्रथम प्रथम चमत्कारिक वाटतो. ' व्यथा मनातिल ' मनात राहते याच निर्धारामुळे. ' मानी स्वभाव माझा ', ' रोमांत मान माझा मानीपणाच प्राण ' असे म्हणणाऱ्याच्या कवितेत विलक्षण संयम न दिसेल तरच आश्चर्य. या मानी जीवाला मानिनी भेटते–प्रीतीवर अभिमान मात करतो. दूर निघून जाणाऱ्या मानिनीच्या डोळ्यांत अश्रुबिंदू उभे राहतात आणि ती निघून गेल्यावर हा मानी जीव उशीवर अश्रू ढाळतो. हे सारेच विलक्षण–उत्कटतेचे हे वेगळेच दर्शन होय.

या मानीपणामुळे प्रीतीला युद्धाची कळा चढते. विजय–पराजय; जिंकणे–हरणे ही भाषा चालते. साऱ्या जगाला जिंकणाऱ्या राजकन्येला हे व्यक्तिमत्त्व ' दृष्टिपाते ' एकाच जिंकते. या युद्धात शब्दांचा ' आसूड ' कडाडतो. या आसुडापुढे हे व्यक्तिमत्त्व ' प्रौढ अश्वत्थापरी स्तब्ध ठाकते ', येथे ' मुका मार ' हि आहे. (येथील ' मुका ' ' बोलका ' नाही ना ?) रुसवाफुगवा, अबोल सारे काही आहे. ' तुझ्या रुसण्याची रीत ' मधील पुढील ओळी पाहा :

तुझे वागणे तटस्थ
मुद्रा परकी वरिते
जणु तुझे–माझे कधी
कधी नव्हतेच नाते !
आणि डंख करी जेव्हा–
शब्द तुझा उणा–दुणा
अहंकाराचे माझ्याहि
मौन उभारिते फणा !

या ओळींत व्यक्त झालेला (या व्यक्तिमत्त्वाचा व सखीचा) मानी स्वभाव पुष्कळ काही सांगणारा आहे.

प्रेमात मानापमानाला जागा असते काय ? जेथे सर्वस्व–समर्पण करावयाचे तेथे हा अहंकार काय कामाचा ? मानी जीवांचे प्रेम–ही मानिनी-प्रीति सफल होते काय ? ' तेजात तेज येता ' ' लोळ ' उठतो हे ' मानिनी ' या कवितेत स्पष्ट केले गेले आहे. निकुम्बांच्या बहुतेक प्रेमकवितांतून वैफल्याचाच

सूर आळविला गेला आहे. त्याच्या मुळाशी हे मानी, अहंकारी व्यक्तिमत्त्व आहे. किंवा असाही प्रश्न विचारता येईल,

का उदेली प्रीत ना ?–की ही अहन्तेची ' कला ? '

या व्यक्तिमत्त्वाची अशी घडण–जडण तरी का झाली ? या प्रश्नावर ' मीनाक्षी ' प्रकाश टाकते. मीनाक्षीला हे व्यक्तिमत्त्व विनवणी करते :

नकोस खिळवू माझिया नयनी
तुझे ते अथांग भावुक डोळे !

का ? तर तिच्या दृष्टीला दृष्टी मिळताच कवीच्या ओठावर ' आंतरसृष्टी ' उफाळून येते–त्याच्या ' जीविची रहस्ये सारी ' वर खेचली जातात. आंतर-सृष्टी आपल्या डोळयांपुढे कवीचे व्यक्तिमत्त्व क्षणात साकार करते :

–मानापमानांचे कितीक प्रसंग
विफल झालेले उत्तुंग संकल्प
पाखरापरी उडून गेलेल्या सुसंधी काही
आशांच्या भुतांचे स्वैर बरळणे
उरात झालेल्या जखमा खोल
आणि उन्मत्तांच्या अपूर्व ' जादू ' ने
वठला माझा जीवन–तरू
वाळला पाचोळा उरला तयाचा अजून जो, तो !
–किंवा गौरवाचे चार–दोन क्षण
लाखांच्या मोलाच्या आठवणी काही
कधी सांडलेली स्नेहल आसवे
वात्सल्याचा कधी फिरलेला हात पाठीवरती–
पडसादावीण राहिलेली वा अनुक्त प्रीती......
–सारे हे आहे वैभव माझे पवित्र अमोल
भग्न जीवनात माझिया आता विसावा हाच !
बोलून गेलो मी चुकून जरी ही जीवनसूक्ते
असह्य होईल मज ते केवळ दुसऱ्या क्षणी
असाध्य जखम होईल माझिया मानी जीवाला–
मरणापरि नि गमेल जीवन !

मनाच्या बंद दालनात जतन करून ठेवलेला हा भल्याबुऱ्याचा ठेवा कोणालाही दाखवावयाचा नाही या निश्चयामुळे हे व्यक्तिमत्त्व अबोल, मूक, व संयत वाटते. ते मानी आहेच पण या अलिप्तपणामुळे, तटस्थपणामुळे व बाह्यनिर्विकारपणामुळे ते अहंकारीही भासते. मुळात हळुवार, प्रसन्न, भावनाप्रधान व निर्मळ असणारे हे निष्पाप व्यक्तिमत्त्व जगाच्या व जीवनाच्या अनुभवांनी शहाणे (बुद्धिवादी ?) होऊन संयमाचे, अहंकाराचे व अलिप्ततेचे जणू कवच धारण करते—एक वेगळाच मुखवटा मुखावर चढविते.

हे कवच, हा मुखवटा फेकून देण्याची अधीरता क्वचित् पुढील ओळींप्रमाणे व्यक्त होते :

वाटले: सांगून टाकावे तुला
दडवून जे जे ठेविले सारे
हृदयाच्या खोल गाभाऱ्यामाजी !

आपल्या दुबळ्या संयम—शक्तीचा त्याला भरंवसा वाटेनासा होतो : उरलीसुरली संयम-शक्ती पणाला लावून कवी आपली वैखरी बंदिस्त करतो. तरीही मीनाक्षीच्या दृष्टीला दृष्टी भिडताच भावनोद्रेक थोपविणे अशक्य होईल असे त्याला वाटते.

अशक्य होईल थोपविणे मज भावनोद्रेक :
आणिक नको ते, क्षणी अवचित जाईल होऊन !

या ओळीत कमालीची उत्कटता आहे—तिची जात वेगळी आहे. येथील असहाय झालेला संयम प्रत्यक्ष भावनोद्रेकाहून अधिक उत्कट आहे; अधिक हृदयस्पर्शी आहे. उरीचे कढ वर उफाळून आले तरी हुंदका ओठांबाहेर पडू नये, असा प्रयत्न हे कवचधारी व्यक्तिमत्त्व करते; पण ‘ रुद्ध ’ आसवे आवरत नाहीत तेव्हा मुखवटा बाजूला सारून त्यांना वाट करून देते. स्वतःलाच आपले हृदय संज्ञा-शून्य झाले असे वाटावयास लावणारा हा संयम. पण संयमाच्या या कातळाखाली एक झुळझुळता भाव-निर्झर आहे. म्हणूनच दिनांती पाचोळा पाहून कवीच्या डोळ्यांत पाणी उभे राहते.

भावोत्कटता आणि संयम यांच्या रस्सीखेचीतून सुटण्याचा मार्ग म्हणजे आपले वेगळेच भावविश्व निर्माण करणे. ‘ माझे बकुळीचे जग ’ मध्ये हे कवीचे

भावविश्व (त्याला व आपल्याला)सापडते. पण या जगातही त्याचे मन रमत नाही.

सुवासाच्या आवारात
सुख तयाला खुपते !

काल्पनिक जगाशी जमत नाही व खऱ्या जगाशी पटत नाही : हा अनेकांचा अनुभव येथेही व्यक्त झालेला दिसतो. खऱ्या जगाविषयीची ही तक्रार पाहा :

प्रीतीच्या पाखरा ! माहित होती–
माझिया जीवाची बंधने मज
दुर्भेद्य पंजर माझिया भोवती–
संकोचित सारे येथले जीवन–
कोंडमारा येथे फुलत्या फुलांचा

अशा स्थितीत आल्या अनिकेताचे हटकून स्वागत करणारा, त्याला सहारा देणारा निसर्ग होय. पण निसर्गाच्या सान्निध्यातही,

कोंडल्या या जीवनाचा
बांध केव्हा फुटणार ?

हा जाळता प्रश्न विझत नाही. मनाला ' रे स्वच्छन्द मना ! ' अशी हाक मारूनही ते स्वच्छन्द बनू शकत नाही. गळा मोकळा करून उच्च आवाजात ' भूपाळी ' म्हणावी असे ' वाटते '; तरी तसे हातून होत नाही (–नसावे !) ' पावसाळी हवा ' ही कविता ध्यासातून होणाऱ्या भासाचे चित्रण करते. ध्यासामुळे अंतर्मुख झाल्यावर मनःसृष्टीला येणारी रुचिरता कवि–मनाचे स्वप्नाळूपण दाखविते. उजळत्या यौवन–स्वप्नात चूर असलेली ' दुपार ' हे कवीने पाहिलेले एक सुंदर स्वप्न आहे. तेथेही हे स्वप्नमग्न व्यक्तिमत्त्व एखाद्या मोरासारखे पिसारा फुलवून समोर उभे राहते (' वर्षा ' या कवितेत त्याचा बुद्धिवादी पैलू दिसतो. वास्तविक वर्षेच्या आगमनाने असे घडावयास हवे होते.)

हे व्यक्तिमत्त्व प्रेम-चिंतनात जेवढे रमते, तेवढे निसर्ग-चिंतनात रमताना दिसत नाही. प्रेम हाच निकुम्बांच्या कवितेचा अनन्यभाव वाटतो; हाच तिचा खरा मनोभाव वाटतो. त्यांची प्रेमकविता ही चिंतनात्मक आहे– अशा अर्थाने की तिच्यात प्रेमजीवनातील स्मृतींची, घटनांची उजळणी आहे.

ही कविता म्हणजे कुणा एकाची स्मरण-गाथा आहे. हा कुणी एक म्हणजे कवीच. ' भररस्त्यावर ' या गाथेची पाने (एका शब्दाच्या भासाने) उलटण्याइतपत हे व्यक्तिमत्त्व एकान्त-साधू आहे. या जगात असून आपल्या जगात क्षणात शिरण्याची त्याची ही किमया लक्षणीय आहे. प्रेम व्यक्त करण्याची संधी एकदा हुकली की ती पुन्हा येत नाही हे शल्य त्याला टोचते. प्रीतीचे नाटक होऊ नये अशी त्याची प्रामाणिक इच्छा आहे. म्हणून उसासे टाकणे, झुरणे, प्रीतीचा बोभाटा करणे त्याला पसंत नाही. तारांकित अंधारात कानात सांगितलेले ' गूज ' सखीने दिवसा उच्चारूही नये : कारण ते निस्तेज होईल अशी त्याची भावडी (काव्यमय !) समजूत आहे. ' चूक ' केल्यावर झालेला अनुताप आणि सखीचा तो गोरामोरा भाव—हे दोन्हीही त्याला बिलगून असतात. ' अजूनहि कधी ' मध्ये नुसती रात्रच जळत नसते, तर हे व्यक्तिमत्त्वही धगधगताना दिसते.

आठवे तुझ्या ते
प्रीतीचे मोहळ
आणि हो बिछाना
आगीचा ओहळ

या कुसुमाग्रजांच्या ओळीतील उत्कटताच तेथे पुढील पंक्तीत आढळते :

आठवते ती
सावळी मुद्रा......
ओठांची ठेवण......
गालीचा व्रण...... !
—उरलेली रात्र
बसते उशाशी
जागत जळत
अस्वस्थ होऊन !

प्रेम-वैफल्याचा सूर आळविणाऱ्या या कवितांमधील ' डोळे तुझे बदामी ' आणि ' उशीर ' या दोन कविता पुष्कळ काळ मनात रेंगाळत राहतात. चांगली कविता रसिकाच्या मनात शिरते, भरते, व मनाच्या तळापर्यंत—खोल जागी उतरते. अशी कविता सहसा मनातून उतरत नाही. या दोन्ही कविता

अशाच आहेत. या कवितांतील भावगंध फुलाच्या सुगंधाप्रमाणे मनात बराच काळ दरवळत राहतो. बदामी डोळयांच्या आठवणीने कवि-मन उदास होत नाही; तर उदास असताना त्याला ते डोळे आठवतात. आणि आपल्या प्रेमाला " तो पोर-खेळ होता " असे म्हणणाऱ्या तट-स्थ (हा तटही संयमाचा) कवीच्या भावनांची उत्कटता आपल्याला जाणवते. बोरकरांची याच नावाची एक कविता आहे. पण या दोन कवितांची जात निराळी आहे. निकुम्बांच्या कवितेत डोळयांची आठवण आहे : बोरकरांच्या कवितेत ते डोळे डोळयांपुढे आहेत. पहिल्या कवितेतील प्रेम इतिहासजमा झालेले आहे : दुसऱ्या कवितेत ते चालू आहे. निकुम्बांचे संयत व्यक्तिमत्त्व व बोरकरांचे बेहोष व्यक्तिमत्त्व यांच्यामुळे या कविता इतक्या भिन्न स्वरूपाच्या बनल्या आहेत (या व्यक्तिमत्त्वांची तुलना करून त्यांच्यात श्रेष्ठ-कनिष्ठ कोण हे ठरविणे समंजसपणाचे नाही.) या कवितांपैकी एक कमी उत्कट वाटली वा दुसरी अधिक उत्कट वाटली, म्हणजेच उत्कटतेतील हा फरक अंशात्मक (difference in degree) वाटला तरी तो जातिभेद अथवा प्रकार-भेद (difference in kind) मानणे अधिक योग्य ठरेल. मला या दोन्ही कविता प्रिय आहेत. खऱ्या रसिकाला एकाच तऱ्हेची स्त्री वा कविता थोडीच प्रिय असते ? ' उशीर ' या कवितेत आपल्या जीवनात फार उशिरा (too late) आलेल्या सखीचे स्वागत देखील ज्याला करता येत नाही असा ' बंदिस्त ' कवी दिसतो. या उशिरामुळे त्याच्या व सखीच्या मध्ये एक अनुल्लंघ्य भिंत उभी राहिलेली असते. त्याच्या हृदयाचे दार तिला उघडे असले तरी घराचे दार जणू बंद असते. हे सारे घडते ते तिच्या संशयी व अतिचिकित्सक स्वभावामुळे. कवीच्या अगर तिच्या मानी स्वभावामुळे नव्हे. जे घडले नाही त्याबद्दल उसासे टाकणे व पुढील जन्मी मीलन होईल अशी आशा करणे हे कवीला मंजूर नाही. काही प्रेमिक मरतात व मेल्यानंतरही प्रेम करतात. उत्कट भावनांच्या माणसांची प्रेम करण्याची ही एक रीत आहे. प्रेमाचे प्रदर्शन न करता ते अपेशी ठरले तरीही उत्तर-रात्री एकांतात तिचे मूकपणे पूजन करणे—ही दुसरी रीत निकुम्बांच्या कवितेत दिसते. आणि या रीतीमुळेच या प्रेमकवितेला सफल किंवा विफल हे विशेषण रूढार्थाने लावणे अवघड ठरते. ही कविता चांगली प्रेमकविता आहे एवढे म्हटले की पुरेसे आहे. ' अडसर ' ही निकुम्बांची सर्वोत्कृष्ट कविता—

मराठीचे भूषण ठरावे अशा मोलाची कविता. तिच्यातील सूर सुखाचा असला तरी तेच काही या परमयशाचे कारण नव्हे. निकुम्बांच्या संयतोत्कट व्यक्तिमत्त्वाचे प्रसन्न प्रतिबिंब या कवितेत पडले आहे; एक अत्यंत काव्यमय अनुभव येथे समर्थपणे व्यक्त झाला आहे.

निकुम्बांची कविता ही अशी व्यक्तिमत्त्व-संपन्न आहे : ती ' मानिनी ' आहे; जिची उपेक्षा करता येणार नाही अशी ' ऊर्मिला ' आहे. भावोत्कटतेसंबंधीच्या आपल्या कल्पनांचा पुर्नविचार करावयास लावणारी ही अत्यंत भावोत्कट कविता आहे. तिने एक आगळेच व्यक्तिमत्त्व दाखवून भावोत्कटतेचे निराळेच रूप दाविले : त्यामुळेच ती मला प्रिय झाली आहे.

✦ ✦ ✦

६

ना. घ. देशपांडे : एक अभ्यास

–१–

कवी ना. घ. देशपांडे यांच्या प्रेमकवितांत 'प्रेमाचे प्रेम' दिसत नाही; म्हणजेच कृत्रिम किंवा पुस्तकी प्रेम पाहावयास मिळत नाही. प्रेम हा या कवीचा केवळ मनोधर्म नव्हे, तर तो जीवनधर्म आहे. पुष्कळशी प्रेमकविता काल्पनिक प्रेमाची कविता असते. हाडामांसाच्या माणसांवर प्रेम करणे व या प्रेमातून येणारा अनुभव उत्कटतेने व्यक्त करणे अवघड असते; परंतु ही गोष्ट देशपांडयांना साधली आहे. दर्शन, ओढ, परिचय, मीलनाची इच्छा, मीलन किंवा मीलनाचा भास आणि नंतर वाटयास आलेली प्रीतीची विफलता या भिन्नभिन्न अनुभवांचे दर्शन या कवितांतून घडते. या कवितांचे दोन ठळक विशेष म्हणजे पहिली कविता बरीचशी मीलनविषयक आहे आणि उरलेली पुष्कळशी प्रेमकविता ही प्रेमस्मृतीच्या स्वरूपाची किंवा प्रीतिवैफल्याची आहे. मीलनविषयक कवितांत कवी आणि त्याची सखी यांच्यांतील हृदयसंवाद आपणांस ऐकू येतो. 'शीळ'–मधील प्रेमिकांच्या– कवी व त्याची सखी यांच्या–दोन व्यक्तिरेखा दिसू लागतात. त्यांचे व्यक्तित्व डोळयांपुढे आकारू लागते.

कवीची सखी मोठी रसिक आहे. कवीला शोभेल अशी आहे. परंतु एक विशिष्ट आकृती डोळयांपुढे उभी राहावी असे तिचे वर्णन कवीने केलेले नाही. ती सुंदर असावी–निदान कवीला ती तशी वाटते. तिचा बांधा उंच आहे व खांदा गौर आहे याहून बारीक शारीरिक तपशील मिळत नाही. तिचे नाव घेण्याचा प्रसंग कवीवर कोणत्याही अर्थाने आलेला नाही. तो तिचे नाव घेत नाही; तसेच तिला नावे ठेवीत नाही. (तो तिचे नाव कधी टाकतो का ?) कवीची सखी ही अशी नामरूपातीत आहे. ती कवीहून धीट आहे हाच ठसा शेवटी मनावर ठसतो. मीलन-विषयक कवितांत

तिच्याच कविता अधिक आहेत. खरे म्हणजे देशपांड्यांची ही कविता त्यांची नव्हेच. ती त्यांच्या सखीची. त्यांच्या या सखी-गीतांमध्ये या सखीनेच प्रेम करण्यात बराच पुढाकार घेतलेला दिसतो. ती बुजरी किंवा भित्री नाही. ती आपल्या साजणासाठी 'कंचनी' बनते. तिला कुणी हाका मारल्याचा भास होतो. ती बावरी होऊन नाचते. पण प्राजक्ताच्या तळीही तिचा साजण तिला दिसत नाही. आपला साजण प्राजक्ताच्या तळी दिसावा ही तिची अपेक्षा तिच्या काव्यात्मकतेची द्योतक आहे. कुठल्यातरी बोरी-बाभळीच्या झाडाखाली हा कवी तिची वाट पाहत नाही. 'कंचनी' मध्ये व्यक्त झालेली ओढ 'ये शेवटी तरी तू' या गीतात अधिक तीव्र बनते. 'वाटुली पाहता शिणले डोळुले' अशी तिची अवस्था होते. तिचा वेडा अमीर तिला भेटावयास येत नाही. लौकिकाच्या विचाराने ती थोडीशी संकोचून जाते आणि तिचा रावा उडून जाऊन मीलनाच्या अलौकिक सुखाला ती पारखी होते. ती आपल्या सजणाला अधीर म्हणते खरी, पण तीही काही कमी अधीर नाही. वेडीपिशी होऊन ती त्याच्या भेटीला जाते आणि एका सौंदर्यशाली वेळेला त्या दोघांची प्रीत भराला येते आणि संध्याकाळी वनविहाराला जाण्याचा बेत ती आखते. प्रेमिकांनी संध्याकाळीच भेटणे, जगापासून दूर रानात जाण्याची भाषा करणे हे काव्यातील संकेत आता झिजलेल्या नाण्यांप्रमाणे गुळगुळीत झाले आहेत. पण तरीही ही सौंदर्यशाली सखी व ती वेळ, या संकेतांवरही नवी कळा चढविते. या जगाच्या बंधनांपासून सुटण्याची तिची इच्छा खऱ्या जीवनाची ओढ दाखविणारी आहे. ती बेहोष झाली, तरी बेताल होत नाही. तिला एकच ताल माहीत आहे–प्रीतिताल. देशपांड्यांची ही सखी माधवरावांच्या 'राणी' ची आठवण करून देणारी. फक्त ती राणी बोलत नाही, ही बोलते. ही सजणाला रानात नेते, तर तेथे त्या राणीला रानात चलण्याची प्रार्थना कवीला करावी लागते. इतकाच दोघींतला फरक.

मीलनाच्या बिंदूजवळ गेलेल्या पण अजून मीलन न झालेल्या या सखीची लाज अजून संपलेली नाही. 'वाटते लाज रे' हे तिचे एक लज्जागीत. अन्यत्र आढळणाऱ्या निर्लज्ज प्रीतीच्या पार्श्वभूमीवर तिची ही सलज्ज प्रीत फारच खुलून दिसते. भोवती अंधार असला, तरी दूर असलेल्या सजणाची तिला लाज वाटते. 'राजसा आता' या कवितेत 'कशाची लाज, बुडाली

आज, जगाची थोटी' असे म्हणण्याइतपत ती धीट बनते. रीतीवर प्रीती शिरजोरी करते. 'अजून' मध्ये रात्रभर कळीत निजलेल्या सुगंधाची व डोळयांतल्या धुंदीची लय अजून उतरलेली नाही. अजूनही त्या सरून न सरलेल्या मीलन-रात्रीची तिच्या मनावरील पकड ढिली झालेली नाही हे जाणवते. 'झाडता झडेना या लोचनांतली पण धुंद' या तिच्या ओळीत बोरकरांच्या पुढील ओळीतील अनुभवच सूचित झालेला आहे: 'इंद्रदिनांचा असर सरेना, विसरू म्हणता विसरेना, चंद्रमदिर त्या सरल्या रात्री, स्वप्नांची लय उतरेना' जणू त्यांचे मीलन ही एक रेशमी-गाठ आहे व ती उलगडता येणार नाही असे तिला वाटते. 'अजून' मध्ये पुरते मीलन झालेले दिसत नाही किंवा ते टिकलेले दिसत नाही. वियोग आणि संयोग, विरह आणि मीलन, प्रतीक्षा व भेट यांचा जीवनात जो अखंड पाठशिवणीचा खेळ चालू असतो, तोच या कवितांतूनही दिसतो. म्हणूनच मीलनानंतरही तिला सजणाची प्रतीक्षा करावी लागते व तिचा धीर सुटतो. हृदयात रुतलेला तीर तिला लपविता येत नाही व अश्रू आवरता येत नाहीत. जीवन किंवा मरण यांपैकी काहीही येवो, ते स्वीकारण्याची तयारी तिच्या मनाने केलेली दिसते. तिच्या या प्रतीक्षेत तिच्या प्रीतीचे उत्कट स्वरूप जाणवल्याखेरीज राहत नाही. कवीची सखी नाही म्हटले, तरी जगाला थोडीशी भितेच. ती त्याच्यासाठी घरातून बाहेर पडते व पुन्हा घरी जाण्यासाठी तडफडते. विजापावसामुळे तर तिचा धीटपणा लयास जातो. ती भिजते. (वास्तविक भिजण्यामध्ये तिच्यासारख्या रसिक स्त्रीने तक्रार करण्यासारखे काहीच नाही.) तीच गोष्ट वाट चुकल्याच्या तक्रारीबद्दल. पावसात भिजण्याप्रमाणेच वाट चुकण्यातही फार मोठे काव्य आहे. हे या रसिक स्त्रीला कळू नये इतकी ती जगाच्या जाणिवेने, जग हसेल या भीतीने गोंधळून जाते. पण तिचे मन हे 'पिसाट मन' आहे, त्यामुळे आपल्या प्रियकराने थोडेसे थांबावे, अंधाराच्या या मधुजालात दोघांनाही गुतून जाता यावे, झोंबणाऱ्या वाऱ्याचे स्पर्शसुख अनुभवावे असे तिला वाटू लागते. "ही खाली हिरवळ ओली, कुजबुजून बोलू बोली अन् तिमिराची मोजू खोली रे, थांब जरासा" या ओळींत तिच्या या जगावेगळ्या पिसाट मनाचे स्वच्छ प्रतिबिंब पडले आहे. ओल्या हिरवळीवर बसताना ती आपल्या मौल्यवान वस्त्रभूषणांची फिकीर करीत नाही, उलट अंधाराचा अंत पाह-

ण्याची भाषा करते. कवीप्रमाणेच तिलाही अंधार फार प्रिय आहे. अंधारात काही शोधावयाचे असते व हरपलेले श्रेय अंधारातच सापडण्याची शक्यता असते याची तिला जाणीव आहे. तिच्या वेड्या मनाला नुसतीच भ्रमंती मान्य नाही. काही काळ गेल्यानंतर तिला आपण जगलो असे वाटत नाहीं; नुसती हुरहुरही तिला पसंत नाही. ज्या मीलनासाठी तिचे मन हुरहुरते आहे, तो मीलनक्षण आधी यावा अशी तिची उत्कट इच्छा आहे. 'मनोगत' या कवितेतून व्यक्त होणारी तिची काव्यात्मता अजोड मानली पाहिजे. कवीची ही सखी कोठेतरी एखाद्या गजबजलेल्या उपाहारगृहासारख्या किंवा आरामोद्यानासारख्या जागी सजणाने आपणास भेटावे अशी गद्याळ अपेक्षा करीत नाही. चंद्र बुडत असताना व अजून तारे अस्तंगत झाले नसताना दाट धुक्यात एखाद्या कोमल वाऱ्याप्रमाणे आपल्या प्रियकराने यावे व आपले शरीर रोमांचित करावे, त्या शांत वातावरणात हळूच आपले गोड मनोगत त्याने सांगावे– अशी तिची इच्छा आहे. तिने अशी अपेक्षा करावी, इतका त्यागही तिने केलेला. 'तुझ्यासाठी' या गीतात त्या त्यागाचे पुसट चित्र पाहावयास मिळते. तिने त्याच्यासाठी दुपारचे ऊन माथ्यावर झेलले आहे. जगाच्या रीतीभाती सोडल्या आहेत. एक तऱ्हेचे सर्वस्वसमर्पण जणू केले आहे, हे लक्षात घेता तिच्या या अपेक्षेला सबळ असे कारण आहे. देशपांड्यांच्या कवितेतील त्यांच्या सखीने गायिलेली, ज्यांत तिचे हृद्गत व्यक्त झाले आहे अशी ही गीते पाहिल्यानंतर या प्रेमाच्या घडणीत मुख्यतः तिचाच हात आहे हे मान्य करावे लागते. आपण होऊन कवी तिच्याकडे आकर्षित झाला होता असे म्हणण्यापेक्षा तीच या कवीवर आपल्या प्रीतीची वृष्टी करीत होती, असे मानावयास जागा आहे. कारण या मीलनविषयक कवितांत कवीने गायिलेल्या कविता थोड्या आहेत. परंतु, ज्या कवितांतून वैफल्याचा अनुभव व्यक्त झालेला आहे, त्यांत इथूनतिथून कवीचाच सूर आपणास ऐकू येतो. प्रेमसाफल्यापेक्षा प्रेमवैफल्याचाच देशपांड्यांना उत्कट अनुभव आला आहे असे वाटते. सफल प्रेमाच्या गाण्यांपेक्षा विफल प्रेमाच्या गाण्याचे सौंदर्य मनाला अधिक भुरळ घालते, याची साक्ष या कविता वाचून पटते. या कवितांना प्रेम-स्मृतींचे किंवा गतकालातील काही घटनांच्या चिंतनाचे स्वरूप आलेले आहे.

कवि प्रेम करतो, प्रेमात पडतो– दोन्ही अर्थांनी; तो अपेशी होतो या अर्थानेही प्रेमात पडतो. आपल्या एके काळच्या जीवनातील प्रेमकहाणीविषयी अजूनही चाललेली चर्चा त्याला असह्य वाटते. प्रीतीचे रहस्य लोपल्यानंतर उरलेली 'कुणकुण' आणि घाव बुजला तरी उरलेली खूण त्याला असह्य वाटते. त्याची वनदेवतेसारखी असलेली सखी अंतर्धान पावते आणि केवळ वनवास त्याच्या वाट्याला येतो. जीवनातून प्रीती निघून गेल्यानंतर जे निष्प्रेम जीवन उरते त्याचा 'कुणकुण' ह्या कवितेत प्रत्यय येतो. एखादे स्वप्न पाहावे आणि जाग आल्यावरही तो भास शिल्लक उरावा, त्याने आनंद न होता मन व्यथित व्हावे तसेच काही, कवीच्या बाबतीत घडते. त्याला क्वचित् एखाद्या संध्याकाळचे स्मरण होते. दारात सांजवात लावत असलेल्या, चंद्रकळा नेसलेल्या आपल्या चंद्रमुखी सखीचेही स्मरण होते. तिचा सुंदर गळा आठवतो आणि तिची पावन प्रीती नाचरी ठरली या एका विषादाने त्याचे मन भारावून जाते. अमृताचे विष व्हावे, त्याप्रमाणे त्याची ही संजीवनी जीवघेणी ठरते आणि जिवाचे जळ घालून फुलविलेले नंदनवन जाळून टाकते. जीवनाचा ओसाड माळ कवी एका उदासीमध्ये पायांखाली निरर्थक तुडवीत राहतो. आपली ही दशा पाहून हसणाऱ्या सखीला तो एकच 'इषारा' देतो आणि तो म्हणजे तिने त्याची जी वंचना केली, ती पुढे तिला निरंतर जाळणार आहे; परंतु हा इशारा देताना कोणत्याही प्रकारचा अनुदारपणाचा उद्‌गार तो तिच्याविषयी काढत नाही. तिला शिव्यांची लाखोली वाहत नाही. यामुळे गडकऱ्यांहून माधव ज्यूलियनशीच या कवीचे जवळचे नाते आहे, हे आपल्याला जाणवते. आपल्या वाट्याला हे वैफल्य का आले याचीही कवीला जाणीव आहे. ज्याला आपण प्रेम म्हटले, ती एक धुंदी होती, भूल होती. जीवन जणू चांदण्याप्रमाणे प्रसन्न व सुखद वाटत होते. सखी देवांगना भासत होती. देवांगना मागितल्यावर प्रीती देतात असा भाबडा समज या कवीचा होता. वास्तविक पृथ्वीवरील अंगनांहून देवांगना या वंचना करण्याच्या बाबतीत काकणभर अधिक चढ. कवीच्या निष्पाप जीवाने आपल्या सखीला देवी मानले. ही दुरून दिसणारी देवता जवळून तशीच असेल काय– " दुरुनी दिसतेस देवता, जवळून दिसशील काय गे ? " हा माधव ज्यूलियनप्रमाणे त्याच्या मनात प्रश्नही आला नाही. ही देवांगना

अखेर एक शुद्ध '**स्त्री**' ठरली. "प्रीति मागितली खरी, पण खरी प्रीति मिळाली कुणा ?" या उद्‌गारांत फार मोठे प्रीतिविषयक सत्य व्यक्त झाले आहे. हे सत्यकथन निव्वळ विचारांच्या स्वरूपाचे नाही, केवळ सुभाषिताच्या ऐटीत एखादी ओळ लिहावी म्हणून ही ओळ लिहिली गेली नाही, तर तिच्या मुळाशी कवीच्या दग्ध जीवनातील व दग्ध हृदयातील अग्निज्वाला आहे. ही ओळच नव्हे, तर देशपांड्यांची सर्वच प्रेमवैफल्याची कविता त्या अग्निज्वालेवरील फुलासारखी आहे. खरी प्रीती न मिळाल्याने बाकीचे सारे जीवन डावलून हा कवी खेड्यात जाऊन बसतो. खोट्या प्रीतीचा खोटा भास अजून कमी होत नाही. या प्रीतीचा तर कवीने इतका धसका घेतला आहे की त्याला प्रीतीच्या मुलुखातील बातमीदेखील नकोशी वाटते. गड-कऱ्यांप्रमाणेच निष्प्रेम जीवन हे कवीला मरणप्राय वाटते. 'हे जीवन' या कवितेत 'चिरदाहक चितना'त चढू पाहणारे जीवन कसे झुरले व केवळ मरणच कसे उरले याचे खिन्न चित्रण कवीने केले आहे. कवी हा प्रेमाचा इतका भुकेला आहे, प्रेमाला जीवनसर्वस्व मानणारा आहे की त्यामुळे प्रेम संपले म्हणजे जीवन संपले असेच त्याला वाटू लागते.

'आता' या कवितेत एकदा वाटलेले प्रेम कसे आटले याचे वर्णन देशपांडे करतात. ज्या सोनेरी सुखाच्या आभासांनी जीवनाचे आभाळ रंगले होते, तेच आभाळ आता फाटले आहे. ज्या चांदण्या रात्रीत कवी आपल्या सखीबरोबर हिंडला, त्या रात्रीची अमावास्या झाली आहे, हा आपल्याला आलेला विपरीत अनुभव आपल्या कवितेत कवीने समर्थपणे व्यक्त केला आहे. वास्तविक हा कवी वादळी वाऱ्याप्रमाणे असलेला, पण आता तो मंदावलेला आहे. ते वादळ, तो आवेग ओसरला आहे. त्याचे गाणे त्याला सोडून गेले आहे. "सुखा नाही चव, मखमालीची लव वठली आहे" असा बोरकरांसारखाच पण वेगळ्या प्रकारचा अनुभव, दुःखातील यातना गेली सुखाची चेतना नाहीशी झाली व मिटलेल्या डोळ्यांचे अश्रू गोठले अशा शब्दांत कवीने सांगितला आहे. मनुष्य प्रेमिकाचे मरण सोसू शकतो; पण प्रेमाचे मरण सोसू शकत नाही. प्रेमाचे मरण पाहणे म्हणजे 'आपुले मरण पाहिले म्या डोळा' अशाच प्रकारचा तो सोहळा होय. 'ओसाडीत बसून' ही कविता पुन्हा तोच प्रेमनैराश्याचा, वैफल्याचा सूर आळवते. याही कवि-

तेत, प्रीती हे मृगजळ होते हा आपला अनुभव कवीला सांगावासा वाटतो. मिळाल्यासारखी वाटते ती प्रीती नव्हे, तो प्रीतीचा भास असतो हे पालुपद कवीने वरचेवर घोळविले आहे. एकदा प्रेमाचा असा अनुभव आल्यावर पुन्हा प्रीतीचे नावदेखील नको असे त्याला वाटते. सखीकडून होणारा दिलजमाईचा प्रयत्न नि मिळणारी वचने आणि हमी यांच्यावर त्याचा विश्वास उरलेला नाही. " जी मुळात नव्हती खरी प्रीत ती नको पुन्हा भासवू " अशी प्रार्थना तो आपल्या सखीला करतो. पुन्हा प्रीतीने आणि सखीने आपल्या जीवनात पदार्पण करू नये असे त्याला वरचेवर वाटते. म्हणून ' नको येऊ तू ' असे तो म्हणतो. जीवनपुष्प सुकले असताना, त्याचा सुगंध सरला असताना, हा कवि-कोकिल गीत विसरला असताना, म्हणजेच तो जीवनमृत झालेला असताना, सखी येऊन तरी काय करणार ? जेव्हा ती कवीच्या जीवनात आली होती, तेव्हादेखील तिने लटकेच बहाणे दाखविले होते. ती जराशी जवळून फिरली होती. तिने सूचक गाणे म्हटले होते; पण अखेर ती निघून गेली होती. 'आलीस कशाला ? ' हा प्रश्न विचारण्याचे दुर्भाग्य तिने कवीच्या कपाळावर रेखले होते. साहजिकच पुन्हा तिने यावे असे कवीला वाटणे शक्य नव्हते.

आपल्या जीवनामध्ये काही गोष्टी अवेळी म्हणजे फार उशिरा घडतात. अशा वेळी घडतात की त्या घडूनही त्यांचा उपयोग नसतो. ' किती उशिर हा ' या कवितेमध्ये कवीची सखी धीर करून त्याच्याकडे येते. पण इतक्या उशिरा की जेव्हा त्याच्या मनातील प्रीतीची ऊर्मी आटून गेली आहे. त्याची जीवनज्योत विझण्याची वेळ आली आहे. 'भवितव्यता' या नावाची एक चमत्कारिक गोष्ट मानवी जीवनात असते. ही भवितव्यता किंवा दैव आपल्याला असे एखादे वरदान देते की ते अवेळी झाल्यामुळे शापासारखे वाटावे. कवी कांत यांनी म्हटल्याप्रमाणे सखी उशिरा जीवनात आल्यामुळे तिचे येणे हा वर न ठरता शाप ठरतो. प्रेमिकांना येणारा दैवदुर्विलासाचा अनुभव देशपांडे मोजक्याच शब्दांत पण परिणामकारक रीत्या व्यक्त करतात. दुरावलेली आपली चंद्रमुखी सखी आपल्याला निमिषभर भेटावी, तिने पुन्हा एकदा कवीकडे येण्याची चूक करावी, क्षणभर ओळखून पुन्हा दूर करावे इतकी कवीला आपल्या सखीची ओढ वाटते, आपुलकी वाटते. क्षणभर

भेटून जर परतली, तर तिच्यावर त्याची मुकी नजर खिळणार आहे. "असा निरंतर तिरस्कार कर, तूच तरी पण जीवसखी" या ओळीत कवीच्या निष्ठेचे दर्शन घडते. वाटयास तिरस्कार आला, म्हणून तो, सखीचा तिरस्कार करीत नाही. तिच्या विरहाने त्याचे जीवन शिणले, कंटाळवाणे झाले तरी ती लज्जास्पद वाटणारी आपुलकी कमी होत नाही. "चिरलांच्छित ही आपुलकी" ही कविता आकाराने लहान असली, तरी प्रेमदर्शनाच्या दृष्टीने मोठी आहे. गोंधळून जाऊन आपल्या सखीने चूक करावी, चूक करणे हे पाप तर नाहीच, तर त्यात फार मोठे काव्य आहे. जी माणसे चुकत नाहीत, ज्यांचे पाऊल कधीच घसरत नाही, त्यांना जगता येत नाही. प्रेमही करता येत नाही. बेसावधपणा आणि प्रेम यांचे फार जवळचे नाते आहे. आपल्या प्रेमाचा अधिक्षेप झाला, तरी त्याची लाज कवीला वाटत नाही. प्रेम करणे हा त्याचा स्वभाव आहे, स्वधर्म आहे. ज्या कवितांतून प्रेमाच्या स्मृती आढळतात, त्यांत 'जाणीव' आणि 'कदाचित्' या दोन कविता लक्षात ठेवण्यासारख्या आहेत. 'जाणीव' मध्ये भूतकाळ आणि वर्तमानकाळ यांचे 'ते चित्र पाहा आणि हे चित्र पाहा' या पद्धतीने अंतर दाखविले आहे. पूर्वी कधीकाळी एका संध्याकाळी कवी आणि त्याची प्रेयसी एके ठिकाणी बसून बोलत होते. पण ते बोलणे, बसणे म्हणजे प्रेम होते याची जाणीव त्यांना नव्हती. परंतु पुन्हा अनेक वर्षांनंतर ती दोघे एके ठिकाणी येतात, बसतात. पण ते बोलणे आणि बसणे सहज घडलेले वाटत नाही. त्या वेळचा अजाणतेपणा, ती प्रीती आज उरलेली नाही. तर केवळ जाणीव उरलेली आहे. प्रीतीची अहेतुकता, सहजता यांच्यातील काव्य प्रीतीच्या जाणिवेत नाही. हा अनुभव त्यांना या कवितेत व्यक्त करावयाचा आहे. प्रीती तर नाहीशी झालीच आहे, पण त्याचबरोबर आपली भेट व बोलणे हे सारे कृत्रिम आहे याची जाणीव एके काळच्या या प्रेमिकांना जाळते. प्रीतीच्या स्वरूपावर, तिच्या सहजतेवर, अकृत्रिमतेवर कवीला भर द्यावासा वाटतो. 'कदाचित्' मध्ये आपल्या जीवनातून निघून गेलेल्या स्वच्छंदी सखीला आपले सहसा स्मरण होणार नाही, इतकी ती स्वैरपणाच्या सुखात गर्क झाली आहे असे कवी म्हणतो. या कवितेतील चाफा—की ज्याच्याखालून ती जाताना तो फुलेल व तिच्यावर फुलांचा वर्षाव करील; पण असाच

प्रीती-पुष्पांचा वर्षाव करणाऱ्या कवीचे स्मरण तिला होणार नाही. हाच चाफा तिला दंवबिदूंनी अभिषेक करील, पण कवीचे अश्रू तिला आठवणार नाहीत.

इंद्रधनुष्य पाहताना व कोकिळेचे कूजन ऐकताना तितक्याच सुंदर व मधुर अशा कवीच्या गीतांची आठवण तिला होणार नाही. आकाश त्याच्या असीम आशेचे स्मरण तिला करून देणार नाही. ती एकटीच रानावनातून स्वैरपणाने फिरेल. पण तिने व कवीने एकांतात जो काळ घालविला, तो तिला आठवणार नाही. पण कवीला असे वाटते, की अंधारात वृक्षांच्या फांद्यांमध्ये काहीतरी न्याहाळत उभी असताना तिच्याजवळ एखाद्या उच्छ्-वासासारखा वारा येईल आणि कदाचित् तिला त्याची आठवण होईल. या कवितेतील सौंदर्य शब्दांत पकडण्यासारखे नाही. कवीच्या सखीचे, तिच्या रसिकतेचे केवळ वर्णनच नव्हे, तर एक पुसट असे चित्र, तिची अंधुक अशी आकृती या कवितेच्या मागे उभी आहे. देशपांड्यांची कविता काही वेळा चित्रासारखी असते. या कवितेतही अशीच काही चित्रे डोळ्यांपुढे उभी करण्याचे कौशल्य आढळते. कवीची सखी स्वैर आणि चंचल असली, ती त्याला विसरून गेली असली, तरी या स्वैरपणाबद्दल कवीने तिला दूषण दिलेले नाही. हा स्वैरपणा, ही चंचलता, हा तिच्या व्यक्तित्त्वाचा गाभा आहे. तिची रसिकता विशेषतः सौंदर्यदृष्टी विसरून चालणार नाही. ती आकाशाकडे पाहते, तेही आपल्या टपोऱ्या, विस्मित डोळ्यांनी. आकाश पाहताना डोळ्यांत दिसणारा हा विस्मयाचा भाव सामान्य स्त्रीबाबत कधीच आढळावयाचा नाही. देशपांड्यांची सखी धीट आहे. 'आलीस तू एकटी, धारिष्ट हे केवढे' असे तिच्या या धीटपणाचे कौतुक कवीने केलेच आहे. म्हणूनच ती एकटी घन तमात वनोवन फिरते. बोलूनचालून ती वनराणी किंवा वनदेवता आहे. कवीप्रमाणे तिलाही अंधार प्रिय आहे. अंधाराकडे टक लावून पाहिल्यावर प्रकाशात जे दिसत नाही, ते आपणास दिसते, हा विलक्षण अनुभव तिलाही येतो. यातच तिच्या रसिकतेचा श्रेष्ठ दर्जाही प्रतीत होतो. आपले अश्रू, प्रेम, गाणी, महत्त्वाकांक्षा, एकांतातील भेटी यांचे तिला महत्त्व वाटणार नाही. पण तिच्यासाठी जे उसासे आपण सोडले, अजूनही सोडत आहोत, त्यांचे सामर्थ्य फार मोठे आहे, त्यांच्यामुळेच आपले स्मरण तिला कदाचित् होईल असे कवीला वाटते.

देशपांड्यांच्या कवितांतील प्रेमिकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचे थोडक्यात असे स्वरूप आहे. या व्यक्तित्वात उत्कटता आणि धुंदी आहे. याबाबत त्याची तुलना करावयाची झाल्यास (केली पाहिजेच असे नाही) बोरकरांशी करता येईल. बोरकरांची बेहोशी येथे तितक्या प्रमाणात आढळत नाही असे म्हणावेसे वाटले, तरी त्याचे कारण स्पष्ट आहे. एक तर उदासीने भारून गेलेला हा कवी आहे. खिन्नतेने त्याच्या कवितेला आणि जीवनाला घेरलेले आहे. म्हणूनच देशपांड्यांची खिन्न प्रेमकविता अधिक सुंदर वाटते. बोरकरांनी प्रेम-वैफल्याचीही गाणी गायली. पण त्या गाण्यांत दुःखापेक्षा आनंदाचाच सूर अधिक उमटला. जे घडले त्याची धुंदी; जी स्वप्ने पाहिली त्या स्वप्नांची लय– अजूनही उतरत नाही हा बोरकरांचा अनुभव देशपांडे गत-प्रीतीची स्वप्ने पाहतात, तिचे चिंतन करतात, पण तरीही बोरकरांइतका हा कवी त्या स्वप्नांच्या लयीत लय पावला आहे, असे वाटत नाही व त्याची सखीही 'कशी त्यजू जनरीत तरी' अशा विचारात पडताना दिसते. तरीही या जिवंत व्यक्तित्वांनी भारलेली ही 'शीळ' कानात व मनात बराच काळ घुमत राहते.

–२–

ना. घ. देशपांडे यांनी 'शीळ' मधील आपल्या प्रेमकवितांत आपल्यास आलेले प्रेमविषयक अनुभव व्यक्त केले आहेत. या अनुभवांत काही जीवनानुभवांचाही समावेश होतो. प्रेमकवितादेखील जीवनविषयक कविताच असते. परंतु कोणत्याही कवीसंबंधी त्याची जीवनविषयक दृष्टी कोणत्या प्रकारची आहे हा प्रश्न नेहमीच उपस्थित केला जातो. खरे म्हणजे फार थोड्यांच्या जवळ ही जीवनदृष्टी किंवा जीवनविषयक तत्त्वज्ञान असते. तरीही सर्वच कवींच्या बाबतीत ही गोष्ट गृहीत धरून आपण चर्चा करतो. जीवनविषयक कविता ही एखाद्या कवीच्या अन्य कवितेतून वेगळी काढणे फारसे समंजसपणाचे नसते. कारण जीवनाचा केवळ सूक्ष्म विचार कवी कधी करीत नाही. प्रेम, निसर्ग किंवा ईश्वर यांपैकी कशाच्या तरी संदर्भात लिहीत असताना तो आपला जीवनानुभव व्यक्त करीत असतोच.

'बी' कवींच्याप्रमाणे देशपांडे जीवनाचे चिंतक नव्हेत. 'बी' ची कविता जशी जीवनचिंतनातून निर्माण झाली आहे, तसे देशपांड्यांच्या बाबतीत म्हणता येणार नाही. देशपांड्यांची कोणतीही कविता उत्कट अशा भावमंथनातून उचंबळून अनायासे वर येते. देशपांड्यांनी फार जीवन पाहिलेले नाही. ते पाहिले असल्याचे म्हणावयास लागणारा वयाचा दाखलाही त्यांच्याजवळ नाही. जीवनाच्या उंबरठ्यावरच्या या कवीला–कदाचित् उंबरठ्यावरच उभे असल्यामुळे–जीवनाचे अंतर्बाह्य दर्शन झाल्याच्या खुणा काही कवितांत दिसतात. एक तर यांच्या औदासीन्याने व नैराश्याने त्यांची ही कविता झाकळून गेली आहे. आनंदाहून दुःख त्यांच्या वाट्याला अधिक आलेले दिसते. हे दुःख देखील एकाकीपणाचे, वंचनेचे. जीवनाला वंचनेचा जो शाप लागलेला आहे, त्याने दग्धपक्ष झालेला हा कवी एखाद्या संपातीसारखा दिसतो. 'तळमळ' या कवितेत निष्प्रेम जीवनाबद्दलची व्यथा, आपला एकाकीपणा व भोवतीचे स्नेहशून्य जग यांनी व्यथित झालेल्या हृदयाचे उद्गार ऐकू येतात. सारे जीवनच निष्प्रेम आहे, अंधाराने भरलेले आहे, जीव बेचैन झालेला आहे, अशा आपल्या उदास मनःस्थितीचे वर्णन या कवितेत ते करतात. या जगात जीवाची सखी लाभणे शक्य नाही. एकंदर मानवीजीवन म्हणजे शून्यात वाहत जाणे आहे हे कटू सत्य कवीला अस्वस्थ करते. येथे अंतर्बाह्य सुंदर असे काहीच नाही. अंतरंग व बहिरंग यात येथे मोठीच विसंगती आहे अशी कवीची तक्रार आहे. देशपांडे खाजगी किंवा वैयक्तिक दुःखांना आपल्या कवितांत वाचा फोडीत नाहीत, तर अवघ्या मानवजातीच्या विराट दुःखाची आलेली अनुभूती आपल्या कवितेतून सशब्द करतात. 'तुटू दे' या कवितेत सारे दिखाऊ संबंध तुटले, पुराण्या प्रेमिकांनी आपणास पाहून कंटाळा केला; आघातांनी हृदय फुटले, तरीही आपला बद्ध आत्मा जीवनाच्या फेरीतून सुटणार, हेच एक समाधान त्यांना वाटते. त्याचे डोळे उदासी आहेत. हे डोळे उद्दाम स्वार्थी जगाला पाहून बंद होतात. आपल्या जीवनाची व स्वतःची या जगाला किंमत नसली, तरी आपण हे संबंध तोडून जीवनाच्या फिकिरीतून सुटले पाहिजे अशी तीव्र इच्छा या कवीला होते.

कवीचे दुःख त्याला काही वेळा आध्यात्मिक भाषा वापरावयास लावते. आत्म्याच्या मोक्षाची उत्कट इच्छा निर्माण करते. कोणताही कवी

लौकिकातून अलौकिकाकडे, सान्ताकडून अनंताकडे जीवनाचे बरेवाईट अनुभव घेत घेत जात असतो. देशपांड्यांचेही असेच होते. ते अध्यात्माला जवळची भाषा वापरतात, म्हणून त्यांना गूढगुंजनवादी किंवा अध्यात्मपर कविता लिहिणारे कवी असे म्हणणे जरूरीचे नाही. वाढत्या जीवनानुभवाबरोबर प्रारंभी बहिर्मुख असलेला कवी अंतर्मुख होऊ लागतो. देशपांड्यांचे चर्मचक्षू बाह्य जीवनावर खिळलेले आहेत; तर दिव्य चक्षू आंतरजीवनावर. आत्म-दर्शनाचा ध्यास म्हणूनच या कवीला लागलेला दिसतो. 'माझी गाणी' या अभंगात देव सर्वत्र असल्याचा व आपल्या गायनाने पंचतन्मात्रांचे नृत्य विसरू लागल्याचा अनुभव व्यक्त झाला आहे. हे दोन्हीही अनुभव संत–महंताना येणारे. देशपांड्यांचे हे अभंग केवळ शाब्दिक आहेत की त्यांना अनुभवाचे अधिष्ठान आहे याची चर्चा वादप्रिय रसिकांनी करावी. जीवनाचा विचार करीत असताना नश्वरतेबरोबरच ईश्वरतेकडे कवीचे लक्ष वेधते व या ईश्वर-चिंतनामध्ये हा 'नाग' डोलू लागतो. क्षणभर असा अनुभव किंवा भास कोणालाही होणे शक्य आहे. या अभंगातील एकतारीचा सूर पुढेही टिकला असता, तर जीवनातील अपमृत्यूचे शोकगीत या कवीला गावे लागले नसते. पण येथे जीवनाच्या वाट्याला त्याच्या ऐन बहराच्या काळात अपमृत्यू येतो व अकाली मरण आलेले हे जीवनाचे कलेवर आपल्या हातांनी विफलाशा झाकते व फुटलेली छाती जणू उसासा टाकते.

मृत्यू ही जीवनातील अपरिहार्य घटना. अकाली मृत्यू हा जीवनावरील मोठाच आघात. या मृत्यूचे क्रौर्य 'अपमृत्यू' या कवितेत जाणवून देण्याचा प्रयत्न देशपांड्यांनी केलेला आहे. चांगली जीवनविषयक कविता ही पुष्कळ वेळा मृत्यूविषयक कविता असते. ज्याला मृत्यू कळला नाही, मरणाचे सौंदर्य कळले नाही, त्याला जीवन व जीवनातील सौंदर्य रुचत नाही. तांब्यांची मृत्यूवरील सुप्रसिद्ध कविता ही निव्वळ मरणविषयक कविता नव्हे, तर ती चांगली जीवनविषयक कविता होय. मृत्यू ही जीवनाची पूर्णता होय. पण या दृष्टीचा आढळ, देशपांडे यांनी जेथे जेथे मृत्यूचा उल्लेख केला आहे, तेथे तेथे होत नाही. मृत्यूचे सौंदर्य त्यांना कळलेले जाणवत नाही. म्हणून त्यांची जीवनविषयक कविता काहीशी अपक्व वाटते.

'माझी गाणी' या दुसऱ्या एका कवितेत कवीला ईश्वराचा जो ध्यास लागला आहे, तो स्पष्ट होतो. कवीला ईश्वराचे अस्तित्व जाणवते. तो त्याला आंधळ्याप्रमाणे पाहण्याचा, त्याचा कानोसा घेण्याचा प्रयत्न करतो. पण त्याचा थोडा देखील स्पर्श त्याला होत नाही. त्याच्या कानांवर सूर येतात. पण ते कुणाचे आहेत हे न कळल्याने तो अस्वस्थ होतो. चांदण्यात त्याचा भास कवीला होतो व त्याचे मन केवळ हुरहुरते. या पंचेंद्रियांच्या द्वारा परतत्त्वाचे आकलन करण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो. कारण हे परतत्त्व इंद्रियातीत आहे. या जाणिवेनंतर उरतो तो केवळ अंधार, झंझावात आणि त्याच्या या दुबळ्या तारवाचा प्रवास. या तारवाचे सुकाणू देखील त्याला पेलत नाही. "कसे मी आवरू तारू" या लहानशा शब्दप्रयोगात "कसे हाकारू शीडाविण दुबळे तारू" या बालकवीच्या ओळीतील आर्तता ओथंबलेली आहे. ईश्वराचा भास व्हावा आणि नंतर तो भास होता ही जाणीव तेवढी उरावी व आत्म्याच्या अंधाऱ्या रात्रीचा (Dark night of the soul) अनुभव यावा, याने कवी अस्वस्थ होतो.

जगातील कृत्रिम नाती व या नात्यांतील, आपल्यातील व ईश्वरातील दुरावा त्याला असह्य वाटतो. जणू देवाला, आपल्याकडून झालेल्या विस्मरणाच्या चुकीमुळे आपल्या प्रीतीबद्दल शंका वाटत आहे असे कवीला वाटते. पण आपण त्याला विसरलो म्हणून त्यानेही आपणास विसरावे हा हेका चुकीचा, त्याज्य, बेपारी आहे असे कवी म्हणतो. सर्व सुखात्मे झोपी गेले आहेत, कवी व त्याची निराशा जागत आहेत. जीवनाचा हा उन्हाळा व त्यातील निवारा नसलेला हा कवी– या झळा, दुःखे सोसू शकत नाही. ही अनेक जन्मांची ईश्वराच्या भेटीची तहान समुद्राने देखील शमणार नाही अशी त्याला भीती वाटते.

इंद्रियसंवेदनांना महत्त्व देणारा हा कवी, इंद्रियांना अगम्य असलेल्या अशा एका चैतन्यतत्त्वासाठी कसा हुरहुरतो, सखी व ईश्वर यांच्यावर सारख्याच उत्कटतेने कसे प्रेम करतो याची काहीशी कल्पना या कवितेवरून येते. देशपांड्यांची ही जीवनविषयक व ईश्वरविषयक कविता एक तऱ्हेच्या हुरहुरीने व्यापलेली आहे. ही हुरहूर म्हणजे ओढ आहे. जग हा एक अनोळखी मुलूख आहे, आपण एक वाटसरू आहोत, परक्या देशातील हे लोक स्नेहशून्य

आहेत, त्यांच्याशी सलगी करता येत नाही, "इथे ममतेस मोबदला हवा." असा हा मुलूख. येथील मुशाफरीदेखील न संपणारी. त्यात येथली जहरी हवा कवीला मानवत नाही. त्याला हवी असलेली आपुलकी न मिळता नको असलेला परकेपणा त्याच्या नशिबी येतो. आणि आपल्या खऱ्या घरी पोचण्याची ओढ त्याला लागते. ही खऱ्या घराची आशा अनेक कवींनी वापरलेली आहे. तांब्यांनी या जगासंबंधी "ही सराय न मिराशी" किंवा "हे काय खरे घरदार" असे उद्‌गार काढले आहेत. जेथून आपण आलो, तेथेच परत जाण्याची ओढ अनेक कवींना लागलेली दिसते. तीच देश-पांड्यांच्या या कवितेत व्यक्त झालेली दिसते.

मानवी जीवनातील स्खलनशीलतेबद्दल देशपांडे तिचे समर्थन न करता, आपल्या चुकांची प्रांजल कबुली देतात. 'चुकलेले कोकरू' किंवा 'जीवनकथा' या दोन अशा प्रकारच्या कविता होत. आपल्या हातून ज्या चुका घडल्या, त्यांत दोष कुणाकडे हेच त्यांना कळत नाही. आपण पतित असलो तरी पडणाऱ्याला पुन्हा चढता येऊ नये हा न्याय त्यांना विलक्षण वाटतो. "घरटचाखाली पडले इवले विनपंखी पाखरू; हुरहुर बघते कळपामधले चुकलेले कोकरू" अशी चुकलेल्या माणसाची अवस्था असते. आपल्याला पाखरू किंवा कोकरू म्हणण्यात मोठे औचित्य कवीने साधले आहे. एक प्रकारची असहायता, दुबळेपणा या शब्दांतून त्याला व्यक्त करावयाचा आहे. आपण चुकलो, तरी ज्या मायमाउलीचे आपण लेकरू आहोत, ती आपल्याकडे दुर्लक्ष करणार नाही, हा कवीचा विश्वास अनाठायी ठरतो. तो या त्रिभुवनजननीला साद घालतो, पण उत्तर म्हणून केवळ पडसादच ऐकू येतो.

जीवनाचे सिंहावलोकन करीत असताना आपल्या हातून घडलेल्या चुका पाहून जीवनाचे हे मूळचे जरतारी असलेले वस्त्र एखाद्या कंथेप्रमाणे झाले आहे असे त्यांना वाटते. बोरकरांसारख्या कवीने 'घडले तेच पसंत' असा जो सिंहावलोकनात सूर आळवलेला दिसतो, तो सूर येथे नाही. अनेक छिद्रे पडलेली ही कंथा परमेश्वराने ठिगळे लावून पुरी करावी, आपले दैन्य झाकावे अशी कवीची त्याला विनंती आहे. हे जीवनवस्त्र फाटले, त्याला केवळ कवीच जबाबदार नाही. काटेरी अशा खडतर वाटेवरून जाताना असे होणे अटळ होते. पण झालेल्या चुकीबद्दल ईश्वर क्षमा करील असा त्याच्या-

वरचा भरंवसा कवीच्या विकलित हृदयाला वाटतो. जीवनात अनेक दुःखे सोसावी लागली; आघात, घात, अपघात यांच्याचसाठी आपला जन्म होता असे वाटले, तरी कवी त्या दीनदयाळालाच आपला जीव वाहतो. या आघातांतूनही जिव्हाळाच वाट्याला आला, ही संकटे देखील ईश्वराचा प्रसादच होत असे त्याला वाटते. या जीवनाच्या प्रवासामध्ये सुखाकडे पाय वळले, कोणताही मोह झाला, तरी त्या प्रसंगी देवाने आपणास सावरावे; दुःखाने रडू आले, तर प्रेमाने त्याने डोळे पुसावेत असेही तो म्हणतो. ज्याला आपले हृद्गत कळते, त्याला तो कसलीच भीड घालत नाही. त्याच्याकडे काहीच मागत नाही. जणू आपल्या सर्वस्वाचे अर्पण त्याने केले आहे. "येवो अथांग पाणी, वारा असो तुफानी, आघात सोसण्याचे सामर्थ्य मात्र द्यावे," असे दुसऱ्या एका कवीने म्हटल्याप्रमाणे देशपांडे आघाताबद्दल तक्रार करीत नाहीत, तर ते सोसण्याचे जणू बळ मागतात. संकटांचा झंझावात सुटला व जीवनाचे तारू कुठेही गेले, तरी कवीला त्याची चिंता नाही; कारण आपण नुसते शीड आहोत व देव स्वतः सुकाणू आहे अशी कवीची श्रद्धा आहे.

'अर्पण' या कवितेत व्यक्त झालेला हा शरणागतीचा भाव एखाद्या संतकवीची आठवण व्हावी इतका उत्कट आहे. देशपांड्यांच्या या कवितांत पुष्कळसा नैराश्याचा सूर आढळला तरी, जीवनरंगात रंगण्याची भाषाही हा कवी वापरतो. तो जीवनाचे गाणे गातो, प्रीतीचे पान करून बेभान नाचावे असे जसे त्याला वाटते, तसेच दुःखात झिंगण्याचीही त्याची तयारी आहे. जीवन हे अनेकरंगी आहे. ज्याला आपण बेरंग म्हणतो, तोही एक सुंदर रंगच असतो. त्याची जाणीव झाल्यामुळे कवी दुःखात झिंगू शकतो. सुखाप्रमाणेच दुःखातही झिंगता येणे, त्याचा कैफ चढणे हे काही कवींचेच भाग्य होय. ज्या फुलाने क्षणभर मोह घातला, ते सुकल्यावर त्याच्या निर्माल्याचाही हुंगून आस्वाद घेण्याची वृत्ती या कवीत आहे. चंदेरी संध्येला सोनेरी रंग दिला व रात्रीने काजळी रंग फासला, तरी कोणत्याही रंगात रंगण्याची वृत्ती या कवीजवळ आहे. जीवनाचे गाणे केवळ हर्षगीत नव्हे, केवळ शोकगीत नव्हे. जीवन हा एक ऊनपावसाचा खेळ आहे, ते छाया-प्रकाशाचे नृत्य आहे, याची जाणीव झाल्यामुळे "अमुचा पेला दुःखाचा, डोळे मिटुनि प्यायाचा," असे उद्गार हा कवी काढत नाही, तर जातिवंत रंगेलाप्रमाणे तो जीवनरंगात रंगतो.

सुखाबरोबर दुःखातही रमून जाण्याची ही अद्‌भुत कला या कवीला साधली कशी ? 'असाच' या कवितेत या प्रश्नाचे उत्तर सापडते. केवळ हे उत्तरच नव्हे, तर या कवीला स्वतःचे व्यक्तित्व सापडले आहे, त्याला आत्मदर्शन झाले आहे, ही गोष्ट या कवितेवरून जाणवते. हा वेगळ्याच जातीचा, वेगळ्याच तालावर अफाट वाट एकटाच चालणारा कवी आहे. टागोरांनी म्हटल्याप्रमाणे 'एकला चलो रे' हा मंत्र जणू या कवीचा जीवनमंत्र आहे. तो एकटाच सूर गातगात चालला आहे. तो उंचावर चढतो, खोल उतरतो, बोलतो आणि स्वतःचेच प्रतिध्वनी ऐकतो. पीळ किंवा दुःखे विसरून तो झिंगत–झिंगत अर्थशून्य शीळ फुंकत जातो. "गुंगत गुंगत कवी त्या ठायी, स्फूर्तीसह विहराया जाई" या कवितेतून व्यक्त झालेली गुंगण्याची वृत्ती या कवीजवळ आहे. त्याला आपल्या अंतःकरणात स्वतःचेच भास होतात. शांततेत स्वतःचेच श्वास ऐकू येतात. या प्रवासाचा शेवट किंवा मृत्यू म्हणजे एक खोल दरी. तेथे गर्द सावली आहे. त्या सावलीत स्वतःची चाहूल मंद झाली असताना आपले अस्तित्व विलीन करू इच्छिणारा हा कवी आहे. या कवितेत व्यक्त झालेली एकाकीपणाची, दुःख–प्रीतीची, झिंगून शीळ घालण्याची, आत्मदर्शनाच्या हव्यासाची व मृत्यूच्या क्षणी शांतपणे विलीन होण्याची ओढ खरोखरीच या कवीची जात वेगळी आहे, ही गोष्ट स्पष्ट करते. हा कवी अर्थशून्य शीळ घालतो, पण शीळ घालतो; रणशिंग फुंकत नाही, तुतारी वाजवीत नाही, डंका पिटत नाही की डमरूचे आवाज ऐकवीत नाही. शीळ घालणे पुष्कळदा असभ्यपणाचे समजले जाते. पण त्यावरून स्वतःच्याच नादात असल्याचे चिन्ह मानले जाते. शीळ घालणे हा थोडासा उनाडपणा, विमुक्तपणा आहे खरा. पण हाच या कवीचा स्वभाव आहे. जीवन हे एक विरहगीत आहे किंवा नाटक आहे अशा तऱ्हेचा गंभीर विचार या कवीला मांडावयाचा नाही, तर जीवन हा एक एकट्यानेच करावयाचा प्रवास असला, तरी तो शीळ घालीत केल्याने स्वतःला सुसह्य होतो, इतरांनाही सुखद होतो असा कवीचा रास्त समज आहे. आपली शीळ अर्थशून्य आहे असे जे देशपांड्यांनी म्हटले, त्याला केशवसुतांच्या शब्दांत एवढेच उत्तर देता येईल: "व्यर्थी अधिकचि अर्थ असे."

✦ ✦ ✦

७

मंगेश पाडगावकरांची कविता

पाडगावकर एका तपाहून अधिक काळ काव्यलेखन करीत आहेत. त्यांच्या या 'वाङ्मय तपा'त त्यांनी केलेली काव्यसाधना ही 'पुरश्चरणा'-च्या स्वरूपाची आहे याची साक्ष त्यांचे चार काव्यसंग्रह* पटवितात असे मला वाटते. हे खरेखुरे 'पुरश्चरण' आहे. पाडगावकर आणि त्यांची कविता 'पुढे पुढेच' चालल्याचे जाणवल्यावाचून राहत नाही. पाडगावकर हे 'जिप्सी' आहेत आणि त्यांची कविता ही 'जिप्सीची गाणी' आहेत. म्हणून असे न घडते तरच नवल.

पाडगावकरातला हा 'जिप्सी' भल्याभल्यांना चकविणारा आणि चुकविणारा आहे; त्यांची कविताही अशीच पाऱ्यासारखी चिमटीत पकडता न येणारी. पाऱ्यासारखेच तरल अनुभव तितक्याच पारदर्शक प्रतिमांत (खरे म्हणजे या प्रतिमा अ-पारदर्शक आहेत; पुष्कळ सांगणाऱ्या आहेत) व्यक्त झाल्याने या कवितेनेही भल्याभल्यांना चकवावे याचेही आश्चर्य वाटू नये.

'धारानृत्य' मधील पाडगावकर हे खरे पाडगावकर नव्हेतच; तशी त्यातील कविताही पाडगावकरांची कविताही नव्हेच. 'उद्याचा थोर कवी' असे विठ्ठलराव घाटयांनी ज्या पाडगावकरांचे वर्णन केले ते पाडगावकर आणि आजचे ('धारानृत्य' नंतरचे) पाडगावकर वेगळे आहेत. घाटयांनी 'थोर कवी'ची कोणती लक्षणे मानली व ती 'धारानृत्य' मधील पाडगावकरात दिसतात काय? 'थोर कवी' हा तत्त्वज्ञ असावा, तो Poet-Philosopher असावा, टागोरांसारखा त्याचा चेहरामोहरा दिसावा.

---

* धारानृत्य (१९५०), जिप्सी (१९५३), छोरी (१९५७), उत्सव (१९६२)

(यांतच पाडगावकरांच्या दाढीचे रहस्य आहे काय ?) परंपरागत अध्यात्माच्या भाषेत त्याने बोलावे, साहजिकच ऐहिकापेक्षा पारलौकिकाचीच ओढ त्याला वाटावी–अशा काही तरी अपेक्षा ' थोर कवी 'बद्दल असाव्यात. या अपेक्षा पुढे पुऱ्या करणारे पाडगावकर घाटच्यांना ' धारानृत्य 'च्या काळात दिसले. आचार्य भागवतांनाही असाच काहीसा ' थोर कवी 'चा साक्षात्कार ' धारानृत्य ' मध्ये झाला.

त्या कवितांत भागवतांना ' प्रतिभेच्या विलासाबरोबर प्रज्ञेचा प्रकाश ' ही दिसला. भागवतांनी लिहिले : " ' धारानृत्या 'त निसर्गाच्या सौंदर्यधारांची बरसात आहे, प्रेयसीच्या प्रेमधारा आहेत आणि मानवतेच्या जीवनधाराही आहेत. "

पाडगावकरातील ' जिप्सी 'ने व त्यांच्या कवितेने भल्याभल्यांना चकविले ते असे वास्तविक ' धारानृत्य ' मधील कविता म्हणजे पाडगावकरांनी गिरविलेले काव्यलेखनाचे पहिले धडे आहेत : Exercises आहेत. त्यांच्यापुढे ' कित्ते ' होते ते टागोर, तांबे, बालकवी, बोरकर, कुसुमाग्रज यांचे ! पाडगावकरांनी हे ' कित्ते ' चांगले गिरविले एवढे ' सर्टिफिकेट ' ' धारानृत्य ' ला पुरेसे ! याहून अधिक काही त्या कवितेत नाही. अधिक काही असेल तर हेच की, पाडगावकरांच्या भल्याभल्यांना चकविणाऱ्या कवितेने खुद्द पाडगावकरांनाच चकविले !

आपण शांतीचे उद्गाते आहोत : आपल्या करांत युगांचा दीप आहे. ' आंधळ्या युगास वाट दाविण्या ' साठी आपला अवतार आहे. नवा देव, नवा धर्म आपण घडवीत आहोत; असे काही (गैर) समज स्वतः कवीने करून घेतले होते. ' प्रकाश पूजन ही कवीची मुख्य प्रवृत्ती आहे ' असे जिच्याबद्दल म्हटले गेले ती प्रवृत्ती या ' भूमिके 'शी संवादी होती. ती प्रवृत्ती हा कवीचा, स्व-धर्म नव्हता : त्याने घेतलेली भूमिका ही त्याने ' घेतलेली ' आणि ' भूमिका 'च होती. खरे म्हणजे ती एक ' पोझ ' (Pose) होती : ही ' पोझ ' त्या काळात मोठी आकर्षक वाटत होती आणि ही ' पोझ ' आपल्याला छान दिसते असे कवीला त्या काळात मनापासून वाटत होते. (पाडगावकरांनी ' छोरीच्या ' प्रास्ताविकात आपण

आपल्या अनुभवांना कशी 'पोझ' घ्यायला लावत होतो, याचे प्रांजल निवेदन केले आहे. स्वतःच्या 'पोझ'बद्दलही त्यांना काही सांगता आले असते.)

'धारानृत्य' मधील पाडगावकर त्या 'पोझ' मध्ये मला तरी काहीसे असे दिसतात :- सर्वोदयी पेहराव, त्याच छापाची 'श्मश्रू', काखेला (आत कवितांची वही असलेली) एक खांद्यावरून अडकवावयाची पिशवी, चेहऱ्यावर 'चिंता करितो विश्वाची' छाप भाव, त्याच्याच जोडीला 'बुडती हे जन' ठशाचा कळवळा; प्राणांतील प्रस्फुरणे–तो गहिवर, ते सद्गदित होणे ! आणि त्याच वेळी तशाच थंड मुद्रेच्या एखाद्या सखीची गांभीर्ययुक्त प्रणयाराधना. आपण करतो आहोत ते प्रेमही अपार्थिव, 'वासनांनी आंधळे' न झालेले आहे ही जाणीव आहे; म्हणूनच 'सखि, तू गायत्रिमंत्र प्राणांतुनि गावे' अशी तिला विनवणी करणारा कवी डोळ्यांपुढे उभा राहतो. 'प्रेमिक' आणि 'प्रेषित' या जोड-भूमिका वठविणारी ही 'पोझ' तशी अवघडच मानली पाहिजे. पण त्यामुळे हे प्रेम 'प्रेम' उरत नाही; त्याचे अध्यात्मच बनते. 'सखीच्या नयनात फुलवात' दिसल्याने तेथे दिव्य प्रकाशपूजन चालले आहे असे कवीला वाटते. कवीचे प्रकाशपूजनाचे हे वेड जेव्हा 'प्रकाशातला शृंगार' करण्यापर्यंत मजल मारते तेव्हा बेसावध झालेला वाचकही एकदम सावध होतो. हेच प्रकाशपूजन सखीला केलेल्या आवाहनाला 'रुद्रास आवाहना'ची कळा आणते. प्रेमाला वासना, विलास त्याज्य आहेत असे तेव्हा मानणाऱ्या या कवीने प्रेमासाठी 'जोग' घेतला पाहिजे असेही म्हणणे सुसंगतच आहे. 'होउनी मी येईन भिकारी' असे म्हणणारी (तसे करणारी नव्हे ! स्त्रिया इतक्या का अव्यवहारी असतात ?) त्याची सखी ही दुसरी एक 'पोझ' आहे. 'धारानृत्या'त भागवतांना दिसल्या तशा, मला तरी 'प्रेयसीच्या प्रेमधारा' दिसत नाहीत. दिसते ती अशी खोटा जोग घेतलेल्या प्रियकराच्या 'पोझ'शी आपली 'पोझ' जुळती (matching) आहे की नाही या विवंचनेत असलेल्या प्रेयसीची 'पोझ' !

कुठलाही 'जिप्सी' फार काल अशा एखाद्या 'पोझ' मध्ये बसून राहणे शक्य नसते. पाडगावकरांतील 'जिप्सी' जागा झाला : त्यांच्यापुढे

येऊन उभा राहिला. 'स्वतःलाच धरण्याचे' वेड असलेल्या 'मनाच्या 'माउ'-लीला' अखेर स्वतःला धरता आले. पाडगावकरांना आपल्यातील 'जिप्सी' सापडला.

हा 'जिप्सी' कसा आहे? पाडगावकरांच्या 'धारानृत्य' नंतरच्या कवितेचा अभ्यास हा या 'जिप्सी'च्या विविध रूपांचा अभ्यास आहे असे मला नेहमीच वाटत आले आहे. कारण पाडगावकरांच्या कवितेत हा 'जिप्सी' सर्वत्र भरून राहिला आहे. त्यांची कविता ही निसर्गकविता, प्रेमकविता अशा तऱ्हेची सोयीस्कर वर्गीकरण नाकारणारी कविता आहे : कारण ती 'जिप्सीची कविता' आहे. निसर्ग हा या 'जिप्सी' चा आरसा आहे : प्रेम हा त्याचा अत्युत्कट मनोभाव आहे. निसर्ग हा त्याचा आरसा आहे तसा तो निसर्गाचा आरसा आहे. निसर्गात तो दिसतो आणि त्याच्यात निसर्ग दिसतो. 'जिप्सी' आणि 'निसर्ग' यांच्या अद्वैतातून उमलणारा प्रेमभाव अतिशय जिवंत असा आहे. कारण त्यात आगळीच अशी एक थरथर आहे, थरारी आहे, Thrill आहे. कोणालाही Thrill करू शकेल असा हा 'जिप्सी' आणि त्याची ही कविता विलक्षण Thrilling आहे.

" खेळ मांडिलेला सारा पुन्हा उधळाया सजे
आपणच निर्मिलेले आपणच मोडू धजे. "

असा हा स्वतःविरुद्धही बंड पुकारणारा 'जिप्सी' आहे. म्हणूनच कोणत्याही साच्यात तो स्वतःला व आपल्या कवितेला 'बंदिस्त' होऊ देत नाही. आपले घरकुल उधळून सर्वस्वावर पाऊल ठेवण्याची भाषा किंवा 'हे घरटे हे कुंपण' अशी तक्रार त्याने 'प्रेषिता'च्या दडपणाखालीही केली होती.

हा 'जिप्सी' आनंदयात्री आहे. जीवन ही आनंदयात्रा आहे. एक तऱ्हेच्या उत्कट बेहोषीत त्याचा मुक्त-विहार सुरू आहे. त्याला धरित्री अखंड नूतन वाटते. मेघांच्या उत्सवात तो 'उन्मन' होतो. स्वरात स्वप्नांचे सर विणणे त्याला जमते. या आनंदयात्रेत दुःखेही आहेत याची त्याला जाणीव आहे. केवळ प्रकाशपूजनाचा जप केल्याने अंधार नाहीसा होत नाही. म्हणून तो अंधार पितो; पण चांदण्याचा वर्षाव करतो. आपण मानव

आहोत तसे दानवही आहोत याचे त्याला भान आहे; म्हणूनच त्याला 'अ- मर्त्यतेच्या वाटेवरला जीवनयात्री' बनता येते. पंखांनी उडण्याचे वेड दिलेले असले तरी हातांनी घरटे निर्माण केले आहे; याचे त्याला 'दुःख' वाटते. एवढ्यापुरते स्वतःला तो 'शापित' मानतो.

तरी त्याची जीवनाविषयीची आसक्ती अपार आहे; पापापुण्याची फिकीर तो फारशी करीत नाही. 'सुंदर आहे माझी वासना' असा उद्‌घोष करण्याचे बळ त्याच्याजवळ आहे. (वासनेचा धिक्कार करणाऱ्या पाडगाव-करांना वासनेचे स्तोत्र गावयास लावणारा हा 'जिप्सी' अद्‌भुत किमयागार आहे !) पार्थिवतेचा जयजयकार तो गातो आणि पाडगावकरांनी 'धारा-नृत्य' मध्ये केलेला तिचा अपमान पुसून टाकतो. पार्थिव वासनेच्या सौंद-र्याचा आणि सामर्थ्याचा साक्षात्कार–तिचा तिरस्कार करणाऱ्या आपल्या सखीला तो घडवितो. आपल्या 'शिराशिरातुन थडथडणारा तो विलास' घेऊन रात्री सखीजवळ जाणारा हा 'जिप्सी' अपमानित होऊनही तिच्या-वर आपले 'पांघरूण' घालतो; तेव्हा त्याच्या 'सुंदर आहे माझी वासना' या उद्‌घोषाचा अर्थ उलगडतो.

या सुंदर वासनेबरोबर येणारे सर्व काही येथे आहे. विरहाची उदास, आर्त, विचित्र भावावस्था आहे; प्रेमाच्या आठवणी आहेत. पण त्या आठ-वणींचा सूर निकोप आहे; नितळ आहे. 'जिप्सी'ची सखी बऱ्याच दिवसांनी त्याच्यापुढे उभी राहते. अगदी 'अनोळखी' होऊन. तिने दिलेले विस्मरणाचे दान सरल्यावर नवे दान ती घेऊन आली आहे. ते म्हणजे 'आठवणींचा सुंदर साज.' तिला शिव्याशाप नाहीत की चिडचिडेपणा नाही. उलट 'चांद-ण्यात उरि यमुनाकाठी हसला ताज' असे म्हणणारा 'हा जिप्सी' आपली सखी नाही म्हणून जीवनात अंधार झाला आहे, अर्थ उरलेला नाही अशी तक्रार न करिता, ती असती तर 'उन्हाचे गोड चांदणे' झाले असते, 'आहे त्याहुनि जग हे सुंदर' बनले असते आणि

> " चांदण्यात विरघळले असते
> गगन-धरेतिल धूसर अंतर "

एवढेच त्याला वाटते.

प्रीतीच्या या स्मरण-गाथेतील पाने वाचणे उलटणे हा या ‘जिप्सी’ लाच जडलेला छंद आहे असे नव्हे; तो त्याच्या सखीलाही आहे. त्याच्या सखीने सांगितलेली आत्मच्छळाची कहाणी अनेक स्मृति-चित्रे रेखाटते. तिचा प्रीतीवरही शिरजोरी करणारा, अभिमान, त्यामुळे झालेला कलह, प्रियकराच्या प्रीतीच्या आवेगात बुडावे ही तीव्र इच्छा आणि हृद्गत व्यक्त करावयाच्या क्षणी घेतलेली माघार या सर्वांनी या स्मृति-चित्रांत रंग भरला आहे.

> “ मी तशीच उठले.. .. होता जरि अंधार...
> काढियला अडसर आणि उघडले दार
> का फसविति डोळे ? तूच उभा दाराशी...
> मी कोसळले . घेऊन तुझा आधार ! ”

या ओळींत व्यक्त झालेला प्रेमानुभव काही निराळाच आहे. ज्याच्याकडे जायला म्हणून निघावे तो प्रियकरच त्या क्षणी दारात उभा. तो उभा असताना ‘मी कोसळले’ का ? ती का कोसळते ? प्रियकराचा आधार घेऊनही ती का कोसळते ? ती कोसळते- बस ! त्याचा आधार घेऊन कोसळते. तिच्या प्रीतीचा आवेग जाणवतो. या ‘जिप्सी’च्या प्रेमानुभवात कोसळणे, उधळणे, बुडणे या गोष्टींना अनन्यसाधारण स्थान आहे. किंबहुना या कवितेत व्यक्त होणारे अनुभव हे प्रेमाच्या संदर्भातील कोसळण्याचे, स्वतःला उधळून टाकण्याचे आणि जणू डोहात बुडण्याचेच अनुभव आहेत.

पुन्हा या अनुभवाचे स्वरूप काहीसे paradox चे आहे. म्हणूनच ‘कोसळणे’ आणि ‘आधार’ एकत्र येतात. बंधनामुळे जवळ येता येत नाही अशी तक्रार न करता हा ‘जिप्सी’ ‘जवळपणाचे झाले बंधन’ असे म्हणतो किंवा आपल्या सखीला,

> “ विसरायाचे म्हणशिल जितुके
> तितुके अधिकच सारे स्मरशिल
> दूर जायचे म्हणशिल जितुकी
> तितुकी अधिकच जवळी येशिल ”

असे सांगताना दिसतो (प्रेमानुभव व्यक्त करणाऱ्या पाडगावकरांच्या कवितांसंबंधीचा एक मोठा paradox हा की, ‘ धारानृत्य ’ मधली सर्वोदयी कविता त्यांनी पुण्या-मुंबईत लिहिली : पण ती ‘ काकावाडी : वर्धा ’ येथे लिहिल्यासारखी वाटते. आणि ‘ जिप्सी ’ मधली कविता (जिप्सी, पांघरुण, जयजय हे पार्थिवते, माझे पंख मागू नको, जवळपणाचे झाले बंधन, सुंदर आहे माझी वासना, कसे काय अन् कोठे चुकले, तुज आठवते का ?–या कवितांसारखी) ‘ आश्रमा ’त लिहिली जाणार नाही असे वाटले तरी ती लिहिली गेली ‘ काकावाडी : वर्धा ’ येथे !

आठवणींच्या स्वरूपातील या प्रेमानुभवाला थोडीशी महाविद्यालयीन पार्श्वभूमी दिसते. शाळेतून पळून जाणारा हा ‘ जिप्सी ’ महाविद्यालयात–अभ्यासात नव्हे–थोडासा रमला होता असे दिसते. तसा महाविद्यालयीन वातावरणाबाबत गवगवा मोठा. ते अभ्यासापेक्षा (प्रेमासारख्या) अभ्यासेतर उपक्रमांना अधिक अनुकूल असते असा समज. तो काळ कसा चुटकीसारखा निघून जातो. माझ्या एका कविमित्राने आमच्या राजाराम कॉलेजसंबंधी लिहिले होते, ‘ या इथेच सरली क्षणात वर्षे चार ! ’ (‘ चार ’ हा आकडा तसा बरोबर नाही. कारण आमच्या मित्रांनी कॉलेज अधिक आवडल्यामुळे तेथील मुक्काम लांबविला !)

या ‘ जिप्सी ’ ला कॉलेजमधील (त्याच्या वेळची) एक मैत्रीण (‘ सखी ’ नव्हे) भेटते : ‘ सहाध्यायिनी ’ म्हणणे अधिक चांगले. (तसे म्हणण्यात अडचण एकच : अध्ययनाची !)

“ ते विद्यालय.........गडबड.........गोंधळ
त्या सहली ....संमेलन........चर्चा
जग ते सारे जिवंत अवखळ ”

त्याला हे सारे आठवते. हे स्मृतीचे ‘ अलगूज ’ छेडत तो आगळीच धुंदी अनुभवतो. याच तऱ्हेची ‘ उन्मनी ’ त्याने भोगलेली आहे; तेव्हा त्याला वेगळे अलगूज शोधून छेडावे लागत नाही. त्याच्या मनातील मुके कळक बोलके होतात. त्याच्या ‘ कळकाच्या गहिऱ्या मौनातुन ’ वारा सूर होऊन रुजतो.

' मज नव्हते ठाउक ' हे ' जिप्सी ' च्या सखीचे मनोगत स्मरणाच्याच जातीचे. ' व्यथे ' सारखीच ही कविताही संपूर्णतया paradox आहे. ' व्यथे 'त ' कितीकिती ' तळमळणारी स्त्री बोलू शकत नाही. आपण कसे बोलू शकलो नाही याचे तिला एक प्रकारचे सखेद आश्चर्य वाटते ? तर ' मज नव्हते ठाउक ' मध्ये

" मी इतुकी भित्री.........असे कसे मग घडले ?
मज नव्हते ठाउक; अजून नाही कळले ! "

असे आश्चर्य करणारी सखी दिसते. (ती ' भित्री ' असली तरी चलाख खास आहे : सहलीच्या वेळी चालता चालता. आपण दोघे ' नकळत ' मागे उरलो किंवा वाटेत त्याचा ' चुकुनिया ' स्पर्श झाला या निवेदनात चलाखी नाही काय ? ' नकळत ', ' चुकुनिया ' असे घडते काय ? My lady protests too much !)

' जिप्सी ' चे प्रेमानुभव न्याहाळीत असताना त्याच्याबरोबर त्याच्या ' सखी ' चेही चालतेबोलते दर्शन आपल्याला घडते. तिच्या लोचनांत आकाश आहे, तर बोलांत निःशब्दाची पहाट उमलते आहे. तिच्या स्मितात चांदण्याची दंवात भिजलेली लकेर आहे. तिने उन्मद चंद्रकिरणांचे प्राशन केले आहे आणि प्राण उधळण्याइतकी ती ' उधळी ' आहे. ती ' आकाशाची प्रिया ' आहे. (जिची निराळीच तऱ्हा आहे अशी आणखी एक सखीही दिसते.) ती ' सदाफुली ' आहे; शुभ्र क्षणांची सांडणी करणारी ' चांदणी ' आहे. ती फुलासारखी फुलते. तिच्या गहन डोळ्यांत ' जिप्सी ' बुडून जातो; स्वतःलाच ' परका ' होऊन. कारण ती ' स्वतः 'ची उरत नाही आणि प्रियकराला वेढून ' थरथरत्या खोल जळी ' त्याला ओढते. पार्थिव आणि अपार्थिव यांच्यामधले ' क्षितिज सुगंधाचे ' अशी ही सखी. ती आपल्या प्रीतीची साखळी करीत नाही. ती ' शब्दांच्या पलीकडली ' आहे. तिच्या सहवासात ' जिप्सी ' स्वतःला ' लाटेपरि डोळे मिटलेल्या ' उधळून देतो. स्वतःच कोसळण्याच्या धुंदीचा अनुभव बनतो. ती अचानक ' उगवते ' आणि मग त्याला वाटते :

" मी जगतो
माझ्याहि पलिकडे जाउन ... "

तिच्या स्पर्शाने ‘ जिप्सी ’ स्वतःलाच अनोळखी ‘ परका ’ होतो. जेव्हा तो स्वतःला पार बुडवितो तेव्हा तिचे हृदय त्याला मिळते. ती त्याला ‘ उधळते ’. मिठीत ‘ बुडविते ’. त्याच्यासारखीच ‘ जिप्सी ’ बनू पाहते. तिच्यासाठी–

“ बुडण्यासाठी
माझी गहिरी मिठी असावी
उत्कट दुखरी ”

असे ‘ जिप्सी ’ला वाटते, ते यामुळेच.

आनंदयात्रेत ‘ उत्सव ’ साजरा करणाऱ्या या ‘ जिप्सी ’ला ‘ रक्तातिल अनादि गाणे ’, ‘ रक्तातिल लाख कळ्यांचे वादळ ’, ‘ बुडण्याइतुके... खूप... खूप ...... ’ असावे असे वाटू लागते. ‘ रक्त जुई जुई ’ होण्याच्या वीजनग्न क्षणात दिशा, पाप-पुण्य सारे काही बुडून जाते. असे वादळी रक्त असलेला हा ‘ जिप्सी ’ आपल्या सखीला डोळ्यांत, ओठात, रक्तात स्वतः-मध्ये ‘ मिटुनि घेतले ’ तरी तिला म्हणतो–‘ तुझ्यात मी ओथंबुन बुडलो ’ ही ‘ रक्त–उकळीची मिठी ’ ‘ जिप्सी ’चे, त्याच्या सखीचे आणि त्याच्या गाण्यांचे उत्कट रूप जाणवून देते. क्षणझडीच्या सुन्या रात्रीत देखील ‘ डोहासारखी अपार खोल ’ मिठी जागी आहे, याचे त्याला समाधान वाटते.

‘ जिप्सी ’च्या वाट्याला जे जिवंत क्षण येतात त्यांत ‘ कड्यावरून एकांताच्या लोटून ’ दिले जाण्याचा किंवा ‘ उधळून उधळून सर्वस्व हरण्याचा ’ क्षण त्याला अधिक प्रिय वाटत असावा. ‘ जिप्सी ’ला व त्याच्या सखीला असलेली ही ‘ डोहवेडी ओढ ’ रक्ताने एकमेकांचा घेतलेला शोध, ‘ तोल ’ सावरणे पसंत करीत नाही. कारण रक्त होऊन वाहणारे सत्य ‘ घसरल्या ’-खेरीज सापडत नाही. असे उकळते रक्त ज्याच्या नसानसातून वाहत आहे असा हा अनुरक्त ‘ जिप्सी ’ : अशी ही त्याची ‘ रक्तातिल अनादि गाणे शिलगाविणारी ’ कविता.

हा ‘ जिप्सी ’ या जगात वावरत असूनही आपले वेगळे जग निर्माण करून त्यात संचार करताना दिसतो. ‘ जिप्सी ’चे हे वेगळे जग, त्याने निर्माण केलेली प्रतिसृष्टी, नुसती प्रतिसृष्टी नाही; ती ‘ प्रतिमासृष्टी ’ही आहे.

या सृष्टीत मुक्त विहार करणाऱ्या या 'जिप्सी'ला प्रेमाचे बंधनही जाचक वाटते. आपल्या सखीने काहीही मागितले तरी चालेल पण आपले पंख तेवढे मागू नयेत, अशी तो तिला प्रार्थना करतो ती याचमुळे. प्रेमातही आपले 'जिप्सीपण' शिल्लक राहावे यासाठी त्याची धडपड आहे. 'लूत लागलेली सुखे, घर आतून सांभाळी' यासाठी घर त्याला शापासारखे वाटते.

त्याची प्रतिमासृष्टी कशा प्रकारची आहे ? तेथे पाण्याला नाजुक सुगंध आहे, तसाच निळा अभ्रकी गळा आहे. त्यावर उठणाऱ्या लहरी कुरळ्या आहेत. लाटा कलशासारख्या आहेत. झरा उमद्या घोड्यासारखा आहे. तसेच त्याला डोळेही आहेत. आकाश मोरपिसासारखे आहे. ढग सोनेरी घुमटांसारखे आहेत. चंद्र कधी बुजऱ्या कबुतरासारखा आहे; तर कधी तो 'कापऱ्या थेंबापरी' साकळणारा आहे. चांदणे लकेरीसारखे आहे : कधी त्या चांदण्याला एक बावरी फांदी फुटते आहे. क्षितिज निळ्या यमकासारखे आहे तर कधी ते 'होडी' बनताना दिसते. काळोख कधी गाभारा, कधी भिंत, कधी कडा, तर कधी कडू कॉफी अशी रूपे धारण करतो. किरणे कधी कलाबुतीसारखी, तर कधी छेडल्या जाणाऱ्या तारांसारखी. धुके कधी पक्षी बनते, तर कधी समुद्र. कधी त्याचा पूल बनतो. दवाचे दिव्यात रूपांतर होते. पानांना हात असतात. वाटांना पाय असतात. म्हणून त्या 'पळणाऱ्या' किरणांना, फांद्यांना ओठ असतात, तर मातीला हुंदका देता येतो. डोळे उत्सव साजरा करतात, तर बोटे मोरपिसे बनतात; हातांचे पंजे पंख होतात. खट्याळ छाया 'मागे सारित केस आपुले' ओलेतीच्या स्वरूपात वावरताना दिसतात. येथे लाज सोनेरी असते. तसाच एकान्त 'निळा सोनेरी' असतो. 'स्पर्शाचे कांचन' तर आहेच.

'जिप्सी' जेथे वावरतो ती प्रतिमासृष्टी अशी आहे : तिच्यात सोनेरीपण आणि ऊन इतके आहे की ती 'उन्हेरी' वाटते. 'जिप्सी'ला निसर्गाची विविध रूपे विविध भावावस्थांत (Moods) कशी जाणवतात; हे पाहण्यासारखे आहे. 'चैतन्याच्या गोड कोवळ्या उन्हात हिंडावे' ही त्याची वृत्ती त्याने घेतलेल्या आणि घडविलेल्या उन्हाच्या दर्शनातून स्पष्ट होण्यासारखी आहे. या उन्हाळी भुरभुरणाऱ्या बटा आहेत. ते 'चिंब

श्रावण ' बनते. पक्षी–मांजर अशीही रूपे धारण करते. सुळसुळण्याइतके ते तल्लख असते. बीजासारखे ते मनांत रुजते व त्याला सोनेरी कोंभ फुटतात. कधी त्याला झऱ्याचे रूप येते. तर कधी शहाळयातल्या मलईचे. पिवळी होडी होऊन ते तरंगू शकते. तर कधी ' देठ पिकुनि तुटल्या पानापरि ' कौलावरून गळताना दिसते. ते फिकट असते तेव्हा त्याला ' लांब निमुळती अगतिक बोटे ' फुटतात. कधी ते ' रेशमी असते. सरतीच्या उन्हाचे ओठ खिन्न दुमडलेले असतात आणि रंग, ' आजारी फिकट फुलांचा ' असतो. कधी त्याला सोनवळणाचे रूप प्राप्त होते; तर कधी मंद सोनचाफ्याचे. ' जिप्सी 'च्या या गाण्यांना ' उन्हेरी ' म्हणावेसे वाटते ते यामुळे.

' जिप्सी 'च्या गाण्यातील थरथर किंवा थरारी (Thrill) या गाण्यांना थरथरता जिवंतपणा देते. कारण ज्या प्रतिसृष्टीचे दर्शन ही गाणी घडवितात तीच थरथरती सृष्टी आहे. ' धारानृत्य 'मध्ये ही थरथर आढळते. पण तिच्यात नंतरचा जिवंतपणा नाही. थरथरले प्राणातुन पुलक अमृताचे; उरी अनावर अपुल्या स्पंदन; थरथरले पर्णांतुन कंपन; पुलक दंवाचे; थरथरला स्वर्ग वरी; भयकंपित थरथरते हलते माझ्या ज्योत करांत; मृदुल लता थरथरल्या, हलल्या; पुष्पदळी उमलले शहारे; पर्णांचे भिजलेले कंपन मिसळे अंधारात; कंपित जलरव; स्वप्नगूढ लहरींचे स्पंदन; थरथरते अज्ञात वेदना कुसुमांच्या हृदयांत; दवबिंदूतुन कोमल स्पंदन; औदुंबर हळु बघे तिजकडे थरारुनी अंतरी; पालवीत पलिकडल्या हसऱ्या शहारला काजवा; प्रकाशात मकरंद थरथरे; कंप काळे निळे; काजळी कापरी; अंतरे फुलून येत कापऱ्या क्षणांची– यासारखी ' थरथर ', ' धारानृत्य 'मध्ये आहे. पण ती पुष्कळशी शाब्दिक वाटते; ' शब्द ! शब्द ! शब्द !' असेच तिचे वर्णन करावे लागेल. पण ' जिप्सी 'मधील पुढील अवतरणांतून प्रकट होणारी ' थरथर ' खरीखुरी आहे : ती ' जिप्सी 'ची थरथर आहे. उदाहरणार्थ :–गोड कोवळा गारवा सुगंधात थरारेल; लहरीतुन थरथरणाऱ्या; तू होउन थरथर पर्णांची; सृजनाचे स्पंदन होउनि ये; थरथरत्या पाण्याला कसले गुपित विचारी; ओढ लागुनी छाया थरथरती अंधारी;

गुपित मनातिल थरथरणारे; दर्वबिंदूतिल हळवे स्पंदन; मी वादळातल्या फुलापरी थरथरले; हवेतुन शिरशिरला गारवा; संथ जळ पुलकफुलांनी नटे; थरथरल्या तोच पाकळ्या; कांपरे पाणी; थरथरली स्फुरली होती हो श्रद्धेची ललकार; मी शहारले, थरथरले; अंधार सुगंधित होउनि, थरथरत...शहारत होता– मनापरी जणु माझ्या, कांपऱ्या तंद्रीत पाने निजली; आनंदाची लकेर डोळ्यांतुनि थरथरली. या ठिकाणी केवळ शब्द नाहीत. त्यातून व्यक्त होत आहे तो 'थरारी'चा अनुभव. 'छोरी'मध्येही हा अनुभव कसा व्यक्त होतो पाहा :–थरथरेल हे आकाश; तंद्रीत कापऱ्या हळव्या; तो सूर थरथरे भवती; थरथरत्या खोल जळी वेढिले मला तू; थरथरणाऱ्या आतुरतेचा, तू त्यांच्यातिल सेतू; धुक्यापरी मी थरथरते; झुरणारा कापरा गारवा; ती स्पर्शाची थरथर भाषा; या पाण्यावरची– निळसर थरथर गती होउनी तूच वाहसी; थरथर कातर जलवलयांची ती; थरारला मातीचा आत्मा; थरथरणारे मनी कवडसे. आणि शेवटी 'उत्सव' मधील हे अनुभव :– ती अबोध शिरशिर, कळकातुन सूर तसे, थरथरते स्वप्न मनी; थरथरणाऱ्या बोटांना; थरारे कोवळे गीत; कापऱ्या थेंबापरी चंद्र हा वर साकळे; कापती झाडे उरी; शहारलो अन् पानोपानी मिटलेल्या डोळ्यांनी; कशी कळी थरथर, पावसात न्हाली; सतारीच्या तारांसारख्या सगळ्या वाटा थरारल्या...थेंब झेलीत पाखरासारख्या वृत्तीवृत्ती शहारल्या; आतुर उत्सुक थरथरणाऱ्या अशा दिव्यांच्या वेळी; थरथरली उजळली हवेवर कापुरगोरी रेषा. या ओळी त्या त्या कवितेच्या संदर्भात किती समर्थ ठरतात हे अनुभवण्यासारखे आहे.

हा 'जिप्सी'च्या रूपांचा, त्याच्या गाण्यातील उन्हेरी थरथरीचा विचार संपविताना 'ज्ञाताच्या कुंपणावरून' अज्ञाताच्या प्रदेशात उड्डाण करण्याच्या त्याच्या प्रयत्नांचा नुसता निर्देश करावा असे वाटते. वा. लं. नी म्हटल्याप्रमाणे 'जीवनामागील प्रेरक शक्तीचे' या 'जिप्सी'ला घडणारे 'दिव्य भास' त्याच्या काही गाण्यांत आहेत. या 'साक्षात्कारा'ला पुढेमागे 'आत्मसाक्षात्कारा'चेच अधिक उघड रूप येण्याची शक्यता आहे असे मला वाटते. त्याचे 'उघड्यावरचे उत्कट उघडे गाणे' अधिकाधिक गहिरे होत आहे.

जीवनातल्या दु:खांचा उपहास करण्याची त्यांची वृत्ती (अहो जग पुढे गेले, पळवाट, सोहळा–यांसारख्या कवितांतील) 'वात्रटिकां'च्या रूपाने प्रकट होत आहे. हे एक तऱ्हेचे मानसिक 'विवेचन' आहे, असेही मला वाटते. या 'जिप्सी'ने वात्रटपणाच करावयाचा ठरविला तर याहूनही चांगला वात्रटपणा त्याला करता येईल.

पाडगांवकरांची कविता ही अशी. तिने बरेच सांगितले आहे; पण अजून तिला पुष्कळ सांगावयाचे आहे. नि:शब्दाचे गुपित उलगडण्याची तिची धडपड आहे. ज्या भाषेत ती बोलते आहे त्या भाषेतील शब्दांना भोवळ येते आहे, जाणवलेले नि:शब्दांतच दडते आहे; कापणाऱ्या आशयाने शब्द खुडून टाकले आहेत. एकांतात शब्द रिते दिसत आहेत; आशयाच्या गळ्याभोवती शब्दांचा जून फास बसला आहे; शब्द आणि अर्थ यात घुमी रात्र उभी आहे, याची तिला जीवघेणी खंत वाटते आहे. 'कळण्याच्याही पलिकडले' तिला कळते आहे. तिच्या आकलनाचा अजूनही प्रयत्न व्हावयास हवा. माझ्या प्रयत्नात तिने मलाही चकविले असेल याची मला जाणीव आहे. (तसे असेल तर 'भल्याभल्यांत' जागा मिळेल ही आशा करावयास जागा आहे !) 'छोरी'चे परीक्षण लिहिताना (कोणे एके काळी) माझीही थोडी फसगत झाली होती–याची उशीरा पण प्रांजळपणे कबुली देतो. पाडगावकर हा आमचा 'आजचा थोर कवी' आहे हे निर्विवादपणे मान्य व्हावे. मौनावरती शब्दांची, प्रतिमांची लेणी याने खोदली, ही या 'जिप्सी'ची थोरवी; हे त्याचे आजचे यश. जिप्सी ! इतुके यश तुला रगड !

✦ ✦ ✦

८

‘उल्के’ संबंधी

‘उल्का’ ही खांडेकरांची ‘लाडकी’ कादंबरी. १९४६ मध्ये आपल्या या आवडत्या कादंबरीला प्रस्तावना म्हणून लिहिलेल्या ‘चार शब्दांत’ (म्हणजे फक्त २१ पृष्ठांत!) खांडेकरांनी आपण ही कादंबरी केव्हा, कशी व का लिहिली आणि तीच आपल्याला का आवडते हे सांगून टाकले आहे. ‘उल्के’ चे लेखन १९३३ मध्ये झाले, म्हणजे तीस वर्षे आता उलटून गेली आहेत. ‘ययाति’ सारखी (म्हणजे कसली?) कादंबरी हातावेगळी झाल्यावरही खांडेकरांना अजून ‘उल्का’च प्रिय आहे काय–हा प्रश्न आपण बाजूला ठेवू.

खांडेकरांनी ‘उल्के’संबंधी काय म्हटले आणि इतरांनीही तिच्याबद्दल कोणता अभिप्राय व्यक्त केला हे पाहण्यापेक्षा या कादंबरीच्या वाचनाबरोबर कोणते प्रश्न आपल्या मनात येतात हे नोंदणे आवश्यक आहे. खांडेकर म्हटल्यावर आपल्या डोळ्यांपुढे ‘कादंबरीकार’ हेच त्यांचे बिरुद उभे राहते काय? तसे असेल तर ‘उल्का’ च आपल्याला आठवते काय? कादंबरी म्हणून ‘उल्के’ चे यश डोळ्यात भरते काय? ‘उल्के’चा अवतार (की अधःपात?) खांडेकरांच्या (सं)कल्पित स्वरूपानुसार झाला आहे काय? खांडेकरांनी संकल्प सोडला होता तो ‘सामाजिक’ कादंबरी लिहिण्याचा की ‘राजकीय’ कादंबरी लिहिण्याचा? की, खरीखुरी ‘कादंबरी’ लिहिण्याचा? ‘उल्के’वर ‘सामाजिक’ किंवा ‘राजकीय’ यासारख्या एखाद्या नावाचे ‘लेबल’ डकविणे आवश्यक किंवा शक्य आहे काय? एक ‘चांगली कादंबरी’ वाचल्याचे समाधान ‘उल्का’ आपल्याला देते काय? ‘उल्के’ची जातकुळी सर्वस्वी निराळी आहे की ती हरिभाऊ आणि फडके यांच्या कादंबऱ्यांच्या ‘गोत्रा’तलीच आहे?

५.T.९.८७ दि: ...
2043 नों: दि: ...

खांडेकरांच्या 'चार शब्दां'त 'उल्के' च्या निर्मितिप्रेरणा शोधण्यासारख्या आहेत. 'हृदयाची हाक' आणि 'कांचनमृग' या स्वत:च्याच कादंबऱ्यांनी जे असमाधान खांडेकरांना दिले, त्यातून 'खरेखुरे जीवन आपल्या कादंबऱ्यांत प्रतिबिंबित व्हायला हवे' ही टोचणी निर्माण झाली होती. आपली 'अलंकारप्रचुर भाषाशैली' त्यांची त्यांनाच नकोशी होऊ लागली होती. पण तिने खांडेकरांशी कधीच काडीमोड केली नाही ! सतीच्या निष्ठेने ती त्यांना चिकटून राहिली ! !) आपल्याला अस्वस्थ करणाऱ्या जीवनाचा आविष्कार कादंबरीत व्हावा या तीव्र इच्छेतून आणि अजून आपल्याला तसे करता येत नाही या अस्वस्थतेतून 'उल्के'चा जन्म झाला ही गोष्ट फार महत्त्वाची आहे असे मला वाटते.

पण दोन कादंबऱ्या लिहून झाल्यावर आणि 'उल्का' लिहिण्यापूर्वी खांडेकरांनी असे कोणत्या प्रकारचे जीवन पाहिले होते की ज्यामुळे त्यांनी अस्वस्थ व्हावे ? अवघ्या 'साडेतीन वर्षांत' असा कोणता जीवन-साक्षात्कार त्यांना झाला होता ? ते शिरोड्याला १९२० मध्येच आले होते आणि दहा वर्षे तेथे राहिल्यावरच त्यांनी आपल्या दोन कादंबऱ्या लिहिल्या होत्या. तरी त्यांतून त्यांना 'अस्वस्थ करणारे जीवन' रंगविता आले नव्हते. ते त्यांना 'दिसले' तरी 'जाणवले' नव्हते काय ? त्या जीवनाचा अन्वयार्थ त्यांना तोवर नीट लागला नसावा आणि 'उल्के'च्या जन्मापूर्वी हा अन्वयार्थ त्यांच्या ध्यानी येऊ लागला असावा. भोवतीच्या समाजातील दारिद्र्य, उपासमार, उपेक्षा, गुलामगिरी आणि या सर्वांतून प्रकट होणारी मानवी जीवनातील अगतिकता (helplessness) खांडेकरांना या काळात प्रकर्षाने जाणवली आणि समाजातील विषमतेचा भस्मासुर त्यांना सबंध जीवन जाळीत असलेला दिसला; असे त्यांच्या निवेदनावरून वाटते.

यातूनच हा 'समाज' (जो सडलेला, किडलेला, बुजबुजलेला आहे असे नेहमी नेहमी म्हणण्याची आपल्याकडे 'फॅशन' आहे;) कसा बदलता येईल, 'सुधारता' येईल या प्रश्नाकडे खांडेकर वळले. खांडेकरांची भूमिका ही अशी 'सुधारकी'. ('सुधारणा' हा शब्द आपल्याकडे फारच गुळगुळीत झाला असला तरी खांडेकरांचा सुधारकीपणा आगरकरांचे या कादंबरीत

ग्रंथालय
ग्रा. क्र. ५६८

जे उल्लेख आहेत ते मोजून त्यांच्या संख्येवरही तपासून पाहण्यासारखा आहे.) खांडेकरच तेवढे 'सुधारक' आहेत असे नव्हे तर त्यांची पात्रेही सुधारणेबद्दल (त्यांच्या मते) खराखुरा जिव्हाळा प्रकट करू पाहात असलेली– निदान सुधारणेवर चर्चा करीत असलेली दिसतात. खांडेकरांच्या मते सुधारणेचा मार्ग एकच : “ राजकीय क्रांतीच्या जोडीने अगदी तिच्या हातांत हात घालून सामाजिक क्रांती अवतरली, तरच अनेक शतके कपाळाला हात लावून बसलेल्या अभागी भारतमातेच्या मुखावर हास्य विलसू लागेल... ”

पुन्हा 'सामाजिक क्रांती' आणि 'सामाजिक सुधारणा' यात फरक आहे असे खांडेकर बजावून सांगतात. पहिली 'सर्वस्पर्शी समतेचा पुरस्कार' करणारी असते, तर दुसरी पांढरपेशांच्या धार्मिक रूढीपाशीच घुटमळत असते. (असे असूनही पुनर्विवाहाच्या अभिनंदनपर सभांचा उपहास करणाऱ्या खांडेकरांनी उल्केच्या आईवडिलांना 'पुनर्विवाहित जोडपे'च बनविले आहे! 'उल्के'ला 'दुर्दैवनगाच्या शिखरी' बसवून 'नवविधवा दु:खी आई' बनविले आहेच– तिच्या वैधव्यापाशी ही कथा संपली असल्याने विधवांची दु:खे, कुचंबणा इ. भानगडी कादंबरीत आलेल्या नाहीत. ही मोठीच समाधानाची बाब.) सामाजिक क्रांतीची अग्रदूती ठरणारी (म्हणजे जी तशी ठरावी असे खांडेकरांना फार फार वाटते) आपली 'उल्का' पांढरपेशी (किंवा 'सदाशिव पेठी !') ठरू नये; तिने 'सर्वस्पर्शी' बनावे ही खांडेकरांची आकांक्षा मोठी भव्य, उत्कट आहे यात शंकाच नाही. पण आकांक्षा आणि आकांक्षापूर्ती यांत अंतर नसते काय ? “ पांढरपेशा मध्यमवर्ग म्हणजे खराखुरा समाज नव्हे, त्याची हुंड्याची प्रेमभंगाची, किंवा अशाच प्रकारची अनेक दु:खे* ही बहुजन समाजाची 'आजची दु:खे' नव्हेत ” हे खांडेकरांना शिरोड्याने शिकविले. (अशा 'ज्ञानी' शिरोड्याला शाळेची काय आवश्यकता होती ? भाऊंनी सुद्धा शिक्षकाचा पेशा व्यर्थच पतकरला नव्हता काय ?) बरे, शिरोड्याने दिलेली शिकवण खांडेकरांनी आचरणांत आणावयास नको होती काय ? त्यांनी मुख्यत: पांढरपेशांचीच दु:खे (प्रेमभंग हुंडा इ.) 'उल्के'च्या द्वारा रंगविली नाहीत काय ? की, उल्का, भाऊ,

*कोणती ?

उल्केची आई, चंद्रकांत, वसंत, आत्याबाई ही माणसे 'पांढरपेशा मध्यम वर्गा'तील' नाहीत, इंदु व तिचे आईवडील श्रीमंत असले, माणिकरावांना गिरणीत 'चांगली जागा' असली; आणि बाबुराव जमीनदार असले (तरी ते जहागीरदार नव्हेत. दोनतीन हजारांचे उत्पन्न हा काही मोठा आकडा नव्हे !) तरी त्यांना फार तर उच्च मध्यमवर्गीय म्हणावे लागेल. निरा, तिचा बाप, नवरा, सगुण, गिरणीतील मजूर, गाबिताचा पोर, ही खरी बहुजनसमाजातील माणसे; पण ही माणसे 'उल्के'त अंग चोरूनच वावरतात. ती अल्पसंख्याक आहेत. तशीच सबंध कथेचा विचार करता उपेक्षित आहेत. 'उल्के'तील 'बहु'जन बहुजनसमाजातील नाहीत. ते सदाशिव पेठेतील नव्हते म्हणून त्यांना 'सदाशिवपेठी' असे काटेकोरपणाने म्हणावयाचे नाही इतकेच. ती सारी 'पांढरपेशी' माणसेच आहेत. बा, शिरोडच्या ! तुझी शिकवण व्यर्थ गेली रे ! अरे, तू ज्या 'श्रमजीवी स्त्री'चे दर्शन घडविले होतेस, तिचे दर्शन आम्हांस का होत नाही? उल्केला 'श्रमजीवी' म्हणण्याचे श्रम कोण घेईल ? (तिला तुरुंगातही श्रम होऊ नयेत म्हणून 'ब' वर्गच मिळावा ना ?) निरेच्या रूपाने तरी ती 'श्रमजीवी' स्त्री दिसावयास हवी होती. ज्या श्रमांवर तिला अखेरीस गुजराण करावी लागते ते श्रम... 'श्रमजीवी' या शब्दाचा खांडेकरांना अभिप्रेत असलेला अर्थ निश्चित निराळा होता. चंद्रकांताची आई रांधण्याचे श्रम घेते.. तरीही खांडेकरांना शिरोड्यात दिसलेली 'श्रमजीवी स्त्री' 'उल्के'मध्ये दिसत नाही. आणि 'विशाल सामाजिक क्रांतीची पुसट स्वप्ने' पाहणाऱ्या खांडेकरांच्या मनाला दिसलेला तो 'बंडखोर तरुण' ('युवक' देखील !) तरी आपल्याला कोठे दिसतो काय? ही स्वप्ने पाहताना खांडेकरांना चंद्रकांत मिळाला. आपल्याला चंद्रकांतात (निदान पुसट) 'बंडखोर तरुण' सापडतो काय ? मला वाटते, त्याबाबतही निराशाच पदरी पडते.

'उल्के'ची निर्मिति-कथा वाचल्यावर, खांडेकरांनी मुलींच्या प्रेमभंगाची 'करुणकथा' सांगण्यासाठी 'उल्का' लिहिली, ही गोष्ट मनावर ठसते आणि 'ही करुणकथा एकट्यादुकट्या मुलीची नाही' तर मध्यमवर्गातल्या अनेक मुलींची आहे, असेही खांडेकरांना आढळून आले. त्यातूनच

या कादंबरीची निर्मिती झाली. पांढरपेशांचे व त्यांच्या प्रेमभंगादि दुःखांचे चित्रण करावयाचे नाही या आपल्याच प्रतिज्ञेशी विसंगत अशी निर्मिति-प्रेरणा आपल्याला कादंबरीलेखनास प्रवृत्त करीत आहे, याचा खांडेकरांना असा विसर पडला. त्यामुळे त्यांच्या संकल्पावर त्यांनीच असे पाणी ओतले. ‘स्त्री-जन्मा, ही तुझी कहाणी’ असे म्हणत खांडेकरांनी प्रेमभंगाचीच कहाणी प्राधान्याने रंगविली. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील स्त्रियांचे दुःख प्रेमभंगाचे होते काय ? येथे खांडेकर काहीतरी गफलत करीत आहेत. ‘नवी स्त्री’ जी निर्माण व्हावी असे खांडेकरांना वाटते तिचे ‘नवेपण’ किंवा ‘वेगळेपण’ प्रेमसाफल्य हे आहे काय ? सामाजिक क्रांती आणि प्रेमविवाह यांचा संबंध काय ? खांडेकरांना हवा तसा समाज– ज्यात विषमता नाही, श्रीमंती-गरिबी नाही,– निर्माण झाला तर प्रेमभंग नाहीसेच होणार आहेत काय ? वास्तविक तसे नाही. ‘उल्के’च्या या प्रेमकहाणीत ती केवळ गरीब आहे म्हणून तिचे प्रेम सफल होत नाही हा जो सूर आहे तो पटण्यासारखा नाही. वसंत किंवा माणिकराव हे भ्रमरवृत्तीचे आहेत म्हणून हे प्रेम असफल होते. प्रेमभंग आणि सामाजिक विषमता यांची खांडेकर जी सांगड घालू पाहत आहेत, ती अशी अयोग्य आहे. प्रेमभंग झालेल्या स्त्रीचे प्रतीक म्हणून खांडेकरांपुढे ‘उल्का’ उभी राहते. त्यामुळेही अखेर ‘उल्का’ ही प्रेमभंगाचे चित्रण करू पाहणारी कादंबरीच ठरते. ‘उल्के’ मध्ये खांडेकरांना जे रंगवावयाचे होते ते रंगविले गेले नाही याचाच हा पुरावा होय.

‘उल्के’त जी ‘गोष्ट’ आहे, ती कुणाची गोष्ट आहे ? या गोष्टीला कथानकाचे स्वरूप आले आहे काय ? कादंबरीतील कथानक हे अखेरीस जीवनाचे अर्थपूर्ण चित्रण म्हणूनच आपल्या मनात रेंगाळत राहावे असे आपल्याला वाटत असते. तसे ‘उल्के’बाबत घडते काय ? मला वाटतें, ‘उल्के’तील कथानकाचा विचार करीत असताना या दिशेने शोध घ्यावयास हवा.

‘उल्का’ ही प्रमुखतः उल्केची गोष्ट आहे; ही उल्केची जीवन-गाथा आहे. ही जीवन-गाथा जणू अंधाराने लिहिलेली आहे. या गाथेच्या

पहिल्या पानापासून अखेरच्या पानापर्यंत उल्केला अंधाराची सोबत लाभली आहे. हाच अंधार ही कथा वाचत असताना आपल्याही आगेमागे सतत उभा राहतो. तो उल्केबरोबरच आपल्यालाही जणू घेरून टाकतो. ‘ उल्का ’ वाचत असताना आपण जणू अंधारात बसलो आहोत आणि एखाद्या मिणमिणत्या पणतीच्या उजेडात आपण त्या पणतीची जणू हृत्कंपने अनुभवीत आहोत असा काहीसा भास आपल्याला होतो. उल्का काय किंवा भाऊसाहेब, चंद्रकांत, कल्पना, निरा या व्यक्ती काय, अखेर पणत्याच आहेत. अंधाराच्या समुद्रात तरू पाहत असलेली ही चिमुकली तारवे आहेत; हे आपल्याला जाणवते. यातूनच, जीवनाचा अर्थ कळला नाही तरी एखादा किरण त्यावर पडलेला दिसतो. अखेर जीवन म्हणजे काय ? माधवराव पटवर्धनांनी म्हटल्याप्रमाणे ‘ मार्ग अंधाराहुनी हा जाय अंधाराकडे ’ हे सत्य उल्केच्या पंचवीस वर्षांच्या वाटचालीतून प्रकट होते. उल्का अंधारात जन्मते आणि तिची कहाणीही अंधारातच संपते. या खिन्न अंधारात एकच प्रसन्न किरण आहे—तो या विचाराचा की, मिणमिणत्या पणतीनेही भोवतीचा अंधार उजळून टाकण्याचा अहोरात्र प्रयत्न केला पाहिजे.

असा प्रयत्न या कादंबरीतील पणत्या करू पाहतात. भाऊसाहेब शिक्षणाच्या द्वारा, चंद्रकांत क्रांतीच्या द्वारा, आणि उल्का ? ज्यासाठी आपण जगावे असे काही जवळ नसतानाही जगण्याच्या द्वारा. हे सगळे प्रयत्न विफलच ठरत नाहीत काय ? या सर्व पणत्या अखेर मानवी जीवनातील असहाय्यतेचीच प्रतीके ठरतात असे मला वाटते. वास्तविक ज्या उल्केचे मन भाऊंच्या सहवासात सुसंस्कृत बनते, सामाजिक दुःखाबद्दल जागरुक बनते, त्या उल्केच्या हातून प्रत्यक्षात काय घडते ! “ नावासारखे काही तरी कर हं पोरी या जगात ”, “ उल्काताई, तू नव्या पिढीची आहेस हं ” ही गडकऱ्यांनी तिला उद्देशून उच्चारलेली वाक्ये सार्थ ठरली काय ? उल्केने नावासारखे काय केले ? तिने नाव घेण्यासारखे काय केले ? गमतीने ‘ लग्न केले ’ असे म्हणता येईल. त्यामुळे तिला व बाबूरावांना ‘ नाव घेणे ’ शक्य झाले ! तिला ‘ नव्या पिढीची ’ असे तरी कोणत्या अर्थाने व का म्हणावयाचे ? उल्का ही लहानपणी देखील हुषार होती;

चुणचुणीत होती. निरेसारख्या गरीब मैत्रिणीविषयी कळवळा बाळगणारी होती. बी. ए. झालेल्या विद्यार्थ्यांच्या तोंडात मारील असे तिचे वाचन होते. हे सर्व खरोखर कौतुकास्पद आहे. चंद्रकांताविषयी तिला वाटणारा जिव्हाळा, त्याच्या दुखऱ्या हातावर उपचार करण्यातून व्यक्त झालेले तिच्या मनाची कोवळीक मोठी विलोभनीय आहे यात मुळीच शंका नाही. प्रश्न आहे, 'तिच्या हातून नाव घेण्यासारखे काय घडले हा ?' ती वसंतावर प्रेम करते, माणिकरावावरही प्रेम करते. आणि दोन्ही वेळा प्रेमभंग वाट्याला येऊन बाबूरावांसारख्या बिजवराशी संसार करते. (सुरुवातीस बाबूरावांवरही ती प्रेम करते !) विमलला जन्म देते. नवऱ्याच्या आसक्तीची सक्ती सोसते. संपले. सामाजिक जाणिवेच्या (Social Consciousness) संदर्भात तिच्या हातून फक्त तीनच गोष्टी घडतात : (१) 'बेडूक व मुले' या संवादात ती भाग घेते व चंद्रकांताला साथ देते; (२) सत्याग्रह करून कायदेभंग करते आणि सहा महिने कैद व ५०० रु. दंड ही शिक्षा भोगते; (३) आपल्या जमिनींचा ट्रस्ट करते

'उल्के' ची 'गोष्ट' ही अशी. तिच्यात जी उपाख्याने आहेत त्यांत भाऊंच्या ध्येयवादाची शोकान्तिका आहे. चंद्रकांताच्या ध्येयवादाचीही कहाणी तशीच आहे. 'ध्येये म्हणजे दुःखे' हे सांगण्यासाठी वामन मल्हारांनी 'इंदु काळे आणि सरला भोळे' ही कादंबरी लिहिली. त्या कादंबरीशी उल्केचे या बाबतीत जवळचे नाते आहे. वामनरावांच्या कादंबरीतील विनायकराव आणि सरला यांची भाऊ आणि उल्का यांच्याशी तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. एवढेच नव्हे तर असेही मला वाटते की, 'उल्का' या कादंबरीवर वामनरावांचा लक्षात घेण्यासारखा प्रभाव आहे. वामनरावांची सुशीला आणि ही उल्का बहिणी बहिणी नसतील; पण त्यांचा तोंडावळा सारखा आहे. हा विचार आपण बाजूला ठेवू. निरेचे उपाख्यान अधिक प्रत्ययकारी व्हावयास हवे होते. तिची कथा जेवढी रंगावयास हवी होती तितकी रंगत नाही. तीच गोष्ट चंद्रकांत-विजय-कल्पना यांच्या कटाची. कटाच्या वर्णनात सुद्धा एवढा 'कट्' का ?

'उल्के'तील कथानकाचा विचार करताना मला जाणवते ते हे की हे कथानक एककेंद्री होऊ शकले नाही. जे सांगावयाचे होते ते बाजूलाच

राहिले आणि जे सांगावयाचे नव्हते ते सांगितले गेले. यामुळे कथानकाचा पायाच मुळी अस्थिर झाला. आणि त्यात मुख्य व गौण कथानकांचे तारतम्य बऱ्याच वेळा सुटल्याने स्वतः उल्केला देखील आपण भाऊंचीच कहाणी सांगत बसल्याचे जाणवल्याखेरीज राहिले नाही. प्रसंगचित्रणात आवश्यकाबरोबर अनावश्यकाचीही काही वेळा भरती झाली आणि योगायोगामुळे कृत्रिमतेचीही भर त्यात पडली.

✦ ✦ ✦

९

‘ स्वामी ’ : एक रूपवेध

“ अंगनांचे लावण्य जसे त्यांच्या प्रसिद्ध (की प्रकट ?) अवयवां-व्यतिरिक्त कशात तरी असते आणि ते आपल्याला प्रतीत होत असते, तसे महाकवींच्या वाणीतले सौंदर्य असते ”, असे आनंदवर्धनाने म्हटले आहे. ज्यांना आपण कादंबरीचे घटक म्हणत असतो, ती कादंबरीची अंगे असतात आणि कादंबरीचे खरेखुरे सौंदर्य या अंगांहून वेगळे असे काही असते. शिवाय कोणत्याही कलाकृतीचा विचार हा तिच्या सुटचा सुटचा अंगांचा विचार नसतो, तर तिचे स्वतःचे असे जे एकच एक रूप असते त्या रूपाचा तो विचार असतो. कलाकृती ही अशी ‘ रूप ’वती असते. आणि एखाद्या रूपवतीच्या रूपाचा विचार हा जसा तिच्या अंतर्बाह्य रूपाचा विचार असतो, तो जसा एक प्रकारचा ‘ रूपवेध ’ असतो, तसेच कलाकृतीचे असते. ज्या रूपाने आप-ल्याला वेध लावला त्या रूपाचा वेध घेणे असे या रूपवेधाचे स्वरूप असते. माझा प्रयत्न हा ‘ स्वामी ’च्या रूपवेधाचा प्रयत्न आहे.

वर मी रूपाबाबत ‘ अंतर्बाह्य ’ असा शब्द वापरला खरा. पण मला हे स्पष्ट करावेसे वाटते की, रूप हे ‘ एकरूप ’च असते; त्यात आत–बाहेर काही नसते. आत तेच बाहेर आणि बाहेर तेच आत. असे ते अंतर्बाह्य एकच रूप असते.

‘ स्वामी ’चे एकच एक रूप कोणते ? हे रूप वेध लावणारे आहे काय ? वेध लावण्यासारखे त्यात काय आहे ? ‘ स्वामी ’च्या लोकप्रियतेची कारणे कोणती ? ‘ स्वामी ’चे रूप वरवर पाहिले तरी ‘ चित्र–संग्रहा ’ सारखे– अल्बम्सारखे–दिसते. लिपी देवनागरी असली तरी ती चित्रलिपी आहे. भाषा मराठी असली तरी चित्रमयी आहे.

'स्वामी'त जी चित्रे आहेत : त्यांचा हा जो 'संग्रह' आहे; त्यात पुन्हा काही सूत्र आहे काय ? 'एक' असे काहीतरी इथे 'अनेक' होताना दिसते काय ? 'स्वामी' नावाचा हा जिवंत 'चित्र-संग्रह' अखेर 'एक' चित्र ठरतो काय ? तसे असेल तर हे चित्र कुणाचे ? खरे म्हणजे कशाचे ? 'स्वामी'च्या मुखपृष्ठावर आणि आतही जे एक चित्र दिले गेले आहे त्याचा 'स्वामी'शी काही संबंध आहे काय ? 'स्वामी' या शीर्षकाला 'स्वामी'-तल्या चित्राच्या संदर्भात काही अर्थ आहे काय ? 'स्वामी'च्या प्रारंभी जो गालिबचा शेर दिलेला आहे तो कशासाठी ? तो शेर 'स्वामी'च्या रूपावर काही प्रकाश टाकतो काय ?

'स्वामी' ही कादंबरी अत्यंत लोकप्रिय झाली आहे हे निर्विवाद सत्य आहे. वास्तविक लोकांना काय आवडेल आणि काय आवडणार नाही हे सांगता येणे कठीण आहे. लोकांना जे आवडते ते श्रेष्ठ असतेच असे नाही; पुष्कळदा ते श्रेष्ठ नसते. मग 'स्वामी' सारखी श्रेष्ठ कादंबरी लोकप्रिय होते तरी का ? मला वाटते, एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या लोकप्रियतेचे स्वरूप आपण मानतो ते असेः– ती अनेकांनी वाचणे; विकत घेणे; तिच्याबद्दल बराच बोलबाला होणे. खरे म्हणजे हा क्रम नेहमी उलटा असतो. काही पुस्तकांसंबंधी बोलबाला होतो; त्यातली थोडी वाचली जातात; आणि त्यातली फारच थोडी विकत घेतली जातात. 'स्वामी' बाबत हे सर्व घडले हा मराठीतला एक 'चमत्कार' होय ! देसायांच्या भाषेत 'स्वामी' उचलली गेली. (लेखकांकडून सुद्धा. उदाहरणार्थ 'झेप' सारखी नक्कल.)

प्रश्न आहे, लोकांकडून का उचलली गेली ? एक कारण, मला वाटते, या गोष्टीत आहे की, ती सामान्य माणसांच्या आटोक्यातली (Within their reach) आहे. (आधीच्या आवृत्तींची किंमत मी विचारात घेत नाही !) आज खरोखर ती मिळणे अवघड असले तरी ती सहज 'हाती' लागण्यासारखी आहे. 'मेघदूता'तल्या 'हस्तप्राप्यस्तबकनमितो बालमंदारवृक्षः' सारखी ती आहे. कुणीतरी 'मेघदूता'लाच 'बालमंदार' म्हटले आहे– मला वाटते डॉ. श्रीखंड्यांनी. जन्मभर झिजणाऱ्या एका चंदनाची कहाणी असलेली ही कादंबरी नंदनातील मंदाराहून थोर आहे. कारण

हा ‘ बालमंदार ’ आहे. कोणाच्याही हाताला त्याचे पुष्पगुच्छ लागतील. आणि पुन्हा तो ‘ मंदार ’ आहे. इथे ज्याला जे हवे ते मिळेल. मला वाटते, श्रेष्ठ कलाकृतीचा हा एक विशेष असतो; काटेकोरपणाने बोलावयाचे म्हणजे तिच्या फलश्रुतीचा तो एक भाग असतो. गौण भाग असतो. ‘ मेघ-दूता ’ च्या वाचनाने रामगिरी ते अलका यांच्यामधील भूगोलाचे ज्ञान होते. हे खरे मानले तरी त्यासाठी आपण ‘ मेघदूत ’ वाचतो काय किंवा वाचावे काय ?

एखाद्या वाङ्मयीन कृतीत ‘ भूगोल ’ किंवा ‘ इतिहास ’ आहे असे मानणे आणि त्यालाच प्राधान्य देणे ही काही वाङ्मयीन दृष्टी नव्हे. रणजित देसायांच्या नुकत्याच झालेल्या एका सत्कारसमारंभात श्री. वि. स. खांडेकरांनी ‘ स्वामी ’ संबंधी केलेली काही विधाने मला खटकली ती याच कारणामुळे. खांडेकर म्हणाले की, आज माधवरावासारख्या वीर पुरुषाची, अशा आदर्शाची गरज आहे पूजनासाठी एखादा वीर समाजाला हवा असतो, ती एक गरज असते आणि ‘ स्वामी ’ ने ही गरज भागविली. अशा तऱ्हेची गरज आहे असे एकवेळ मान्य केले तरी ‘ स्वामी ’ ची निर्मिती ती गरज भागविण्यासाठी झालेली आहे काय ? ‘ स्वामी ’ कडे या अपक्षेने आपण पाहणे ही शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टी आहे काय ? मला वाटते, या प्रश्नांची नकारार्थी उत्तरे देणे अपरिहार्य आहे. असा आदर्श आज आपणाला परवड-णारा नाही. ‘ काके–मामे ’ यांच्यापेक्षा कर्तव्य महत्त्वाचे मानणे कोणाला परवडणार आहे ? ‘ स्वामी ’ त उदात्त प्रेमाचा आदर्श आहे असेही खांडेकरांचे म्हणणे. पण हा आदर्श तरी कोण पुढे ठेवणार ? त्याच्या स्वीकारासाठी ‘ सतीचे वाण ’ कोण घेणार ?

श्रेष्ठ कलाकृतीला काळाच्या संदर्भात नवा अर्थ प्राप्त होऊ शकतो हे मी मान्य करतो. ‘ कीचकवधा ’ तील कीचक काही वर्षांपूर्वी काहींना मोरारजींसारखा दिसला असे गंगाधर गाडगीळांनी म्हटले. आज कीचक काहींना अयूब किंवा माओ यांच्यासारखा दिसेलही. आजच्या काळाचा आदर्श ‘ स्वामीत ’ सापडला तरी तो शोधायचा काय आणि त्याला महत्त्व किती द्यायचे हा ज्याच्या त्याच्या वाङ्मय-दृष्टीच्या मगदुराचा

प्रश्न आहे. खांडेकरांनी 'स्वामी'च्या संदर्भात मांडलेले विचार मला वाङ्मय-बाह्य स्वरूपाचे वाटतात. तसेच 'वीरत्वाचे पूजन' हे तिच्या लोकप्रियतेचे गमक आहे हे खांडेकरांचे मत मला ग्राह्य वाटत नाही.

माधवराव 'वीर' म्हणून, राज्यकर्ता म्हणून आपल्याला 'आदरणीय' वाटतो. इतिहास वाचूनही वाटतो. इतिहासातील माधवरावांचा विचार करीत असताना त्यांच्या अंगच्या गुणांची यादी तयार करावयाची असते. हे गुण कोणत्या कृतीतून व्यक्त होतात हेही सांगावयाचे असते. या 'ऐतिहासिक' पद्धतीने 'स्वामी'तील प्रसंगांची गुणशः वर्गवारी करता आली तरी तसे 'वीरपूजन' करावे असे मला वाटत नाही.

इतिहास वाचून माधवरावांबद्दल जे वाटत नाही, ते 'स्वामी' वाचून वाटू लागते. माधवराव आपल्याला 'प्रिय' वाटू लागतात. कारण त्यांच्यातला 'माणूस' आपल्याला दिसतो, तो आपल्यातला वाटतो. देसायांनी माधवरावांना 'आपल्यात' आणले. आपल्या काळात त्या काळाची पुनर्निर्मिती केली. त्या काळात आपल्याला नेऊन सोडले. गेलेले दिवस परत येत नाहीत. कालौघ पुढेच जात असतो, तो पुन्हा मागे फिरत नाही; असे आपण नेहमी म्हणत असतो. पण श्रेष्ठ कलावंत हा कालौघ मागे फिरवू शकतो. हे सामर्थ्य 'स्वामी'त आपल्याला दिसते. म्हणूनच 'स्वामी' वाचत असताना आपण माधवरावांच्या आसपास वावरत असतो. मोहिमात त्यांच्याबरोबर असतो. शरणागतीच्या वेळी माधवराव काकांचे जोडे उराशी धरून उभे असतात तेव्हा आपणही मान खाली घालून डेऱ्याजवळ उभे असतो. 'माधवा' अशी हाक मारणाऱ्या राघोबांना न्याहळत असतो. रमा-माधवांच्या प्रेमालापाचे आपण साक्षी असतो. गोपिकाबाई जायला निघतात तेव्हा हुंदका आवरत असतो. ज्वालांच्या सोबतीने फडफडणाऱ्या रेशमी श्वेत पदराचे दर्शन घेत असतो. आपल्याला हे सर्व जिच्यामुळे करता येते ती 'स्वामी' का लोकप्रिय होऊ नये ?

देसायांनी आपल्या कादंबरीला 'स्वामी' हे शीर्षक कशासाठी दिले ? या नावाचा तिच्या रूपाशी काही संबंध आहे काय ? वास्तविक आपल्याकडे कलाकृतीच्या नावाची चर्चा नेहमीच होत असते. प्रस्तुत पुस्तकाच्या

शीर्षकाची अन्वर्थकता स्पष्ट करा, असा ठोकळेबाज प्रश्न परीक्षेतून सुद्धा विचारला जातो. शीर्षकात क्वचितच अन्वर्थकता असते; बहुधा ती नसते म्हणूनच चलाख लेखक अधूनमधून त्या नावाची पेरणी करीत असतो. (उदाहरणार्थ, 'जादूगार' किंवा 'दौलत' ही शीर्षके व त्यांची पेरणी पाहावी.)

'स्वामी'चे तसे नाही. 'स्वामी' हे नाव देसायांना कसे सुचले? गडकऱ्यांच्या 'राजसंन्यास'मध्ये अखेरच्या प्रवेशात संभाजी म्हणतो: "राजा म्हणजे जगाचा उपभोगशून्य स्वामी! राज्य-उपभोग म्हणजेच राजसंन्यास!" कदाचित् 'स्वामी'चा उगम तेथे असेल. आणि नसला तरी 'स्वामी' या नावाचा उलगडा संभाजीच्या उद्‌गारांतून होतो असे मला वाटते.

प्रत्यक्ष कादंबरीत 'स्वामी' हा शब्द निरनिराळ्या संदर्भांत वापरला गेला आहे. 'स्वामी' म्हणजे श्रीगजानन. आपण स्वामी आहोत असे काही वेळा खुद्द आपल्याला (व इतरांनाही) वाटले तरी "स्वामी तो आहे" असे माधवराव म्हणतात. छत्रपतींचा निर्देश 'स्वामी' असा पुष्कळ ठिकाणी झालेला आहे. "स्वामीशी आम्हीच जर बेइमान झालो तर आमच्याशी कोण इमान राखील?"; "स्वामींचा आशीर्वाद आला"; "आज आम्हांला स्वामी आहेत": हे माधवरावांचे उद्‌गार छत्रपतींविषयीच आहेत. 'स्वामी' म्हणजे 'पती'. या अर्थाने एकदाच रमाबाईंनी माधवरावांना 'स्वामी' असे संबोधिले आहे.

राज्यकर्ता किंवा राज्याचा प्रमुख या अर्थाने माधवरावांना (किंवा पेशव्यांना) लोकांनी 'स्वामी' मानणे किंवा स्वतः पेशव्यांनी तसे मानणे स्वाभाविकच होते. सती जाताना रमाबाई नारायणरावांना सांगतात: "ना कुणाचे भाऊ, ना कुणाचे दीर! तुम्ही आता राज्याचे स्वामी आहा...". स्वामी हा असा संन्यासी असतो: संन्याशाला ना नाती, ना गोती. त्याला असतात ती फक्त कर्तव्ये. हीच संन्यस्तवृत्ती माधवरावात दिसते: म्हणून ते 'स्वामी'. "आम्ही योगभ्रष्ट मानव" असा माधवरावांनी स्वतःचा केलेला उल्लेख मला तरी मोठा सूचक वाटतो. योगभ्रष्ट का होईना पण हा 'स्वामी'

'योगी' आहे. 'उपभोगशून्य स्वामी' आहे. * 'स्वामी' हे या कादंबरीचे नाव आणि तिचे रूप यांत पुन्हा एकरूपता आहे. ती अशी :

'स्वामी'च्या प्रारंभी गालिबचा एक शेर दिलेला आहे :—

"मांगा करें(गे) अबसे दुवा हिजरे यार की
आखिर तो दुष्मनी है असरको दुवा के साथ"

दुवा (प्रार्थना, मागणी) आणि असर (परिणाम, फळ) यांच्यात अखेर आहे ती दुष्मनी. आपण जे मागावे ते इथे मिळत नाही हे जीवनातले एक कटू सत्य. म्हणून गालिब मागतो तो (मित्र-)वियोग. म्हणजे मिळाली तर 'सोबत' मिळायची ! रमाबाईंनी केलेली व्रते, यात्रा, जप-तप, प्रार्थना सगळे सगळे व्यर्थ ठरते. या वैफल्याची सूचना हा शेर समक्षपणे देतो असे मला वाटते. दैव आणि मानव यांच्यांतल्या संघर्षात मानवाचा जो अखेर पराभव होत असतो तोही गालिबला सांगायचा असावा. या संघर्षावरच आपल्या सबंध जीवनाचे 'नाटय' उभारलेले असते. हेच जीवन-नाटय 'स्वामी'च्या रूपाने आपल्यापुढे उभे राहत असते. त्या नाटयाची करुण अखेर सुचविणारा हा शेर प्रारंभी देण्यात देसायांनी कमालीची कलात्मकता दाखविलेली आहे. याच ठिकाणी गालिबचा येथे न दिलेला एक शेर आठवतो. त्यात गालिबने म्हटले : "आम्ही ज्यांच्यावर प्रेम करतो त्यांना आम्ही मारतो !" We love to kill ! 'स्वामी'तल्या चित्रांना रंग आहे. रेखा आहेत. तसेच त्या जिवंत चित्रांना एक पार्श्वसंगीत लाभलेले आहे. एका वेगळ्या अर्थानेही 'ध्वनी' लाभलेला आहे. 'स्वामी' वाचत असताना —खरे म्हणजे 'पाहत' असताना —आपण बरेच काही ऐकत असतो. नौबतींचे-तोफांचे आवाज मोठे— त्यात लक्ष देऊन ऐकू लागलो तर एक एकतारी छेडली जात आहे : आणखीही एक एकतारी आहे; पण तिची तार प्रत्यक्ष छेडली नाही तरी पहिलीची तार झंकारली गेली की तिचेच सूर दुसरीतून निघतात ते-आपण ऐकत असतो. नौबती-तोफांच्या आवाजापेक्षा हेच

---

* त्याच्या वाटयाला भोग येतात—दुसऱ्यांच्या कर्मांचे ! म्हणून राजयक्ष्मासारखी व्याधी जडते.

मंद व खिन्न सूर आपल्याला भारून टाकतात. त्याच वेळी आपण गालिबचा आवाज दहा दिशांतून घुमतो आहे, त्या सुरांना त्याचा शेर घेरतो आहे, याचाही अनुभव घेत असतो. 'स्वामी'ला घेरणारा हा शेर केवळ 'स्वामी'-वर नाही; तो 'स्वामी'त भरून उरलेला आहे. तो तिचा अंतर्नाद आहे.

'स्वामी'वर आणि आतही जे चित्र छापलेले आहे ते का? वर श्रीगजानन; त्याखाली 'स्वामी' ही अक्षरे. त्याखाली उभे असलेले माधवराव. त्यांचे तरतरीत नाक, भावुक पण करडी नजर आणि 'स्वामी'चा थाट; नजरेतून सुटत नाही. त्यामागे आहे ते लेखनसाहित्य. श्रीगजाननाखाली व माधवरावांच्या डाव्या बाजूस लहान आणि रिकामे सिंहासन. असे हे चित्र आहे.

चित्रात तीन स्वामी दिसतात. त्यांतील दोन माधवरावांचे 'स्वामी'; त्यांची ती दोन दैवतेच. श्रीगजानन आणि छत्रपतींची गादी. गादीवर कोणीही असो; निष्ठा गादीबद्दल. आणि गादीवर कोणी असले तरी असून-नसून सारखेच अशी त्यावेळची परिस्थिती म्हणून सिंहासन रिकामे. स्वतः सेवक म्हणून माधवराव उभे. पंतप्रधान म्हणून मागे लेखनसाहित्य. जबाबदारी राजाची म्हणून थाट 'स्वामी'चा. सिंहासन 'डाव्या' बाजूला 'वामांगी' आहे. हे मला तरी सूचक वाटते. सिंहासन 'वामांगी' आहे म्हणून वामांगी असण्याचा जिला अधिकार तिला तेथे स्थान नाही. माधवराव 'सिंहासनारूढ' नाहीत, म्हणून तिला 'वामांकारूढ' होणे शक्यच नाही.

'वर'चा स्वामी किलकिल्या डोळ्यांनी पाहात अलकट–पालकट मांडी घालून बसलेला. आपणच फार तर वर डोळे करून हात जोडून 'दुवा' मागायचा. पुन्हा या 'दुव्या'शी 'असर'ची दुश्मनी. म्हणजे 'तो' असून नसून सारखाच! दुसरा 'स्वामी' जागेवरच नाही. म्हणजे त्याचाही आधार नाहीच. त्याचा आशीर्वाद येतो तो फत्ते झाल्यावर. चांगली गोष्ट. अशासाठी कीं, दुवा–दुष्मनी मग काही करू शकत नाही! शेवटी हे चित्र एकट्या माधवरावांचेच वाटू लागते. माधवराव 'एकाकी' आहेत. 'एकटे' आहेत. त्यांना कुणी नाही; ते कुणाचे नाहीत. ते असे 'स्वामी' आहेत. माधवरावांचे हे चित्र, जिला मी 'चित्र-संग्रह' म्हणत आहे, त्या 'स्वामी'त

सर्वत्र दिसते. वेगवेगळी चित्रे, त्यांत वेगवेगळी माणसे असूनही हा चित्र-संग्रह शेवटी एकच 'चित्र' ठरतो.

'एकाकी' माधवरावांचे हे चित्र–नुसते चित्र नाही. 'स्वामी'च्या रूपाने माधवरावांचे भावजीवन आपल्यापुढे उभे राहते. लौकिक जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर हे भावजीवन उभे आहे. 'पेशवे' माधवराव इतिहासात दिसतात : माधवरावांतला 'माणूस' स्वामीत भेटतो. 'स्वामी' चे ऐतिहासिक कादंबरी हे रूप ध्यानात घेऊन त्या दृष्टीने विचार करावा असे मला वाटत नाही. 'स्वामी' ही कादंबरी आहे– इतिहासाचा समर्थपणे व कलात्मक रीत्या तिने वापर केला आहे इतकेच. ऐतिहासिक कादंबरीला Human Epic असे आपण म्हणत असतो. 'स्वामी' चे महाकाव्यसदृश (Epic) स्वरूप व त्यातून केवळ माधवरावांचेच जीवन नव्हे, तर सबंध मानवजीवन आविष्कृत होत आहे हे जाणवल्यावाचून राहत नाही.

या कादंबरीत इतिहास आहे. इतिहासात माणसाच्या कृतींची (Actions) नोंद असते तीही आहे. पण या कृतीतून माणसाचे लौकिक जीवन व्यक्त होत असते. याहून वेगळे असे त्याचे जे भावविश्व असते, त्याचे जे भावजीवन असते त्यांत त्याची वैयक्तिक सुखदुःखे, आशा-आकांक्षा; स्वप्ने; यशापयशे यांना महत्त्वाचे स्थान असते. माणसाच्या या दुसऱ्या अंगाचे– ज्याला Romantic Side असे म्हटले जाते– दर्शन घडविणे हे कादंबरीचे कार्य असते. (ललित वाङ्मयाचे कार्य असते असे म्हणणे चांगले. 'दुसरा पेशवा' हे नाटक वाचल्यावर खरा बाजीराव कसा आहे ते कळते. इतिहासातून मला दिसलेला बाजीराव वेगळाच होता. बाजीराव हा नेहमी घोड्यावर बसलेला असे आणि फक्त कणसे–मिरच्या खात असे असा माझा बराच काळ समज होता ! पण मस्तानीवर प्रेम करणारा आणि मद्याचा प्याला हाती धरणारा बाजीराव मला दिसला–तेव्हा खरा बाजीराव कळला असे मला वाटले). त्या दृष्टीने विचार करता 'स्वामी' हे कार्य यशस्वी-रीत्या करू शकली असेच म्हटले पाहिजे.

माधवरावांचे हे भावविश्व कशा प्रकारचे ? त्यात महत्त्वाचे स्थान कोणाला आहे ? या भावविश्वाचा, या भावजीवनाचा बाह्य जगाशी, बाह्य जीवनाशी जो संघर्ष चालू आहे तो कशा प्रकारचा आहे ?

माधवरावांचे हे भावविश्व एका 'माणसा' चे भावविश्व जसे असते तसेच आहे. या विश्वात काका (राघोबा). आई (गोपिकाबाई) आणि पत्नी (रमाबाई) ही माणसे लाखमोलाची आहेत; प्राणांहून प्रिय आहेत. माधवरावांचा त्यांच्यावर फार जीव आहे; त्यांचाही माधवरावांवर आहे. पण हे प्रेम सुखापेक्षा दुःखालाच कारणीभूत व्हावे असा या प्रेमाला नियतीचा शाप आहे. हे सगळे शापित जीव आहेत.

स्वतः माधवरावांनी म्हटले त्याप्रमाणे राघोबाच्या वाट्याला माधवरावांचे सगळ्यात जास्त प्रेम आले; आणि काकांनीही सर्वांत जास्त त्रास पुतण्याला देऊन त्या प्रेमाची परतफेडही केली ! काकांना 'गंगोदक' किंवा 'प्रेमळ बोलाफुलांनी कोमेजणारा जीव' म्हणण्यात माधवरावांचे प्रेम जसे व्यक्त होते, तसेच राघोबांचे करुण व्यक्तिमत्त्व देखील. मला तरी राघोबा एखाद्या शोकात्मिकेतील नायकासारखा वाटतो : 'हलक्या काना'-मुळे कामातून गेलेला. 'माधवा' ही भारावलेल्या आवाजात हाक मारणारा राघोबा– कसाही असला तरी कोणीही प्रेम करावे असा खास आहे. काकांच्या रिकाम्या पानाकडे माधवरावांची सारखी नजर जाते, ती उगीच नव्हे. त्यांना काकांचा आधार हीच 'अबदागीर' वाटते– यालाही काही अर्थ आहे. काकांपुढे शरणागती पत्करताना त्यांचे जोडे छातीशी कवटाळणारे माधवराव, काका शरण येतात तेव्हा त्यांचे पाय शिवतात आणि त्यांना अंबारीत बसवितात. भास्कर मरतो तेव्हा, 'आज तुमचा भास्कर गेला नाही, माधव गेला असे समजा' असे म्हणतात. वार करणाऱ्या गारद्याला बोलते करायचे धाडस माधवरावांच्या जवळ नाही. मृत्यूपूर्वी देखील माधवराव मनापासून म्हणतात : "काकांना पेशवेपद प्राप्त झालेले पाहण्याचे भाग्य आम्हांला लाभू दे" पण काकांच्यावर एवढे प्रेम करून देखील माधवरावांचे मन काकांना कधीच कळले नाही. "पण पितृतुल्य काका मला उमजू शकले नाहीत. त्यापेक्षा आमचा पराभव तो कोणता ?" या उद्‌गारांत माधवरावांची अेक मोठी व्यथा व्यक्त झालेली आहे.

काकांच्या खालोखाल माधवरावांच्या या भावविश्वात आईला स्थान आहे. आईविषयी माधवरावांच्या ज्या भावना आहेत, त्यांत प्रेम आहे; पण

त्याहून आदरभाव अधिक आहे. "आयुष्यात आईवडिलांच्या प्रेमापेक्षा त्यांचा दराराच जाणवला." त्याचा हा स्वाभाविक परिणाम. मातोश्रींनी शिस्त लावली; त्या शिस्तीनेच माधवराव कर्तव्यकठोर बनले. मामांना दंड करू शकले; त्या दंडासाठी आईचा दुरावा सहन करू शकले.

आणि रमाबाई ? खरे म्हणजे या 'स्वामी' ची ती स्वामिनी. त्यांच्या भावविश्वात मनोमनी महत्त्वाची. पण वैयक्तिक निष्ठा आणि कर्तव्य यांच्या संघर्षात मोठा अन्याय झाला तो रमाबाईंवर. ज्याची न्यायबुद्धी सदैव जागृत होती त्या या न्यायी पेशव्याने आपल्या पत्नीवर केलेला हा अन्याय इतका मोठा होता की, पुन्हा जन्म मिळाला तर हा अन्याय भरून काढावा अशी माधवरावांची उत्कट इच्छा होती. "काकांच्या प्रेमापोटी राज्याशी बेइमान झालो" ही कबुली देणारे माधवराव रमाबाईंसाठी मला वाटते, एकदाच कर्तव्य बाजूला ठेवू शकले– सारीपाट खेळण्याचे वचन पूर्ण केले तेव्हाच.

माधवरावांचे भावजीवन हे अखेर अपेशी, दुःखी ठरले. कारण त्यांच्या भावविश्वाचा बाह्य जगाशी, वैयक्तिक निष्ठांचा कर्तव्याशी सतत संघर्ष होत राहिला. या संघर्षात माधवराव एकाकीपणाने अखेरपर्यंत झुंजले. गर्दीत असून एकटे राहिले. सोबत हवी होती – ती रमाबाईंची. या सोबतीसाठी त्यांचा जीव किती आसुसलेला होता हे ध्यानात येण्यासारखे आहे. श्रींच्या दर्शनाला माधवराव निघतात तेव्हा रमाबाईंना "येणार का ?" म्हणून विचारतात. मामीसाहेबांच्याबरोबर त्या जाऊन आल्याचे कळल्यावर "आपल्याला ते सोबतीचे भाग्य लाभेल का ?" हा त्यांनी विचारलेला प्रश्न आपल्याला आठवतो. "आता आशा राहिली ती फक्त तुझ्या सोबतीची... तेवढी मिळविली तरी पुष्कळ झाले"; "पण आता मृत्यूच्या सावलीत हे एकटेपण नको वाटतं. आता वाटतं की, कुणाची तरी सोबत असावी. झाला एवढा एकाकी प्रवास पुष्कळ झाला"; "रमा, पुनर्जन्मावर माझा विश्वास आहे. तुझी सोबत मिळाली तर अजाणतेपणी झालेला तुझ्यावरचा सारा अन्याय मी भरून काढीन. पुन्हा ती चूक होऊ देणार नाही.

खरंच ! रमा देशील का सोबत ? " – या सगळ्या उद्गारांत एकाकी-पणाची व्यथा आणि सोबतीची आशा भरून राहिली आहे.

माधवरावांचे स्वप्न हे एका तरुण जीवाचे स्वप्न होते. " राज्याची स्वप्नं साकार झाली, पण संसाराची स्वप्नं तशीच राहून गेली " या उद्गारांत केवढा पीळ आहे. थेऊरच्या त्या प्रशस्त घाटावर जावे, त्या जागी आपल्या प्रिय पत्नीबरोबर जगाला विसरून जावे; हे माधवरावांचे स्वप्न साकार होते–पण किती चमत्कारिक रीतीने ! त्यांना 'सोबत' मिळते–तीही पुनर्जन्मासाठी !

माधवरावांच्या तरुण मनाला तारुण्याचा स्पर्श झाला नाही असे नाही. "आपल्या जीवनात तारुण्य कधी पदार्पण करणार नाहीच का ? " हा त्यांचा प्रश्न कोणालाही अस्वस्थ करणारा आहे. रमा–माधवांच्या जीवनात तारुण्याची चाहूल लागते. " तुम्ही किती सुंदर दिसताहात ! तुम्हांला पाहिलं की चंद्रकलेची आठवण येते "; " एवढ्या लौकर चंद्रोदय होईल असं वाटलं नव्हतं "; " गुलाब सदैव आमच्या जवळ असतो "; या माधवरावांच्या उद्गारात तारुण्याचा पद-रव आहे. रमाबाई ह्या त्यांना ' साक्षात् मूर्तिमंत गाणं ' वाटतात. वेरूळचे शिल्प किंवा थेऊरच्या बागेतील पारिजात पाहून माधवरावांना रमाबाईंची उत्कटतेने आठवण होते. त्यांना रमाबाईंची आठवण केव्हा होत नाही ? " तुझी आठवण केव्हा येते, हे टिपून ठेवायचं झालं तर आयुष्यात दुसरे क्षण सापडायचेच नाहीत " या म्हणण्याचा तरी अर्थ कोणता ? खांद्यावरती रमाबाईच्या कुंकवाचा डाग –त्यांना मिरविण्यासारखा वाटतो. असे असून देखील माधवरावांना कर्तव्याच्या वेदीवर तारुण्याचा बळी द्यावा लागला : चंदनाला गुलाब होता आले नाही.

हरिहरेश्वराच्या मार्गाचे वर्णन करताना माधवराव रमाबाईंना सांगतात : " हाताशी आलेल्या धरतीचा स्वीकार करता येऊ नये, हा त्या प्रियकर सागराचा पराभव अनुकंपेनं बघ " कशासाठी हे निवेदन ? अनु-कंपा तरी का ? आपल्या आयुष्याचे सिंहावलोकन करीत असताना माधव-रावांनी काढलेल्या पुढील उद्गारांत त्याचा उलगडा आहे : " तुझ्या-सारखं सात्त्विक सुंदर प्रेम दाराशी असूनही त्यापर्यंत हात पोहोचवू शकलो

नाही" .... रमा-माधवांचे प्रेम हे असे धरती-सागराचे विफल प्रेम होते. प्रेमाची विफलता कशी सहन करावी हे माधवरावांना समुद्रानेच सांगितले होते. या विफल प्रियकराकडे अनुकंपेने पाहायचे ते त्याच्या प्रियेने –आपण नव्हे. राज्याच्या यशाच्या नौबती झडत असताना, विजयी तोफांचे आवाज उठत असताना आपल्या कानावर माधवरावांचा आर्त स्वर येतो : "रमा, उभ्या आयुष्यात मी कधीच विजयी झालो नाही"...... "मी सदैव अपयशीच राहिलो..." "अपयशाखेरीज तुझ्या पतीच्या हाती काही राहिलं नाही. तो एकटा जन्माला आला. अखेरपर्यंत एकटा राहिला......"

माधवरावांच्या भावजीवनाची ही शोकान्तिका एकट्या माधवरावांची नव्हे. ती सगळ्याच माणसांची; मानवी जीवनाची. 'स्वामी'च्या रूपाने आपल्यापुढे उभे राहणारे चित्र – खरे म्हणजे जीवन – माधवरावांचे आहे– त्याच वेळी ते 'माणसा'चे आहे. विशिष्ट व्यक्तीच्या जीवनातून सबंध मानवी जीवनाचा आविष्कार करणे हे प्रतिभेचे एक सामर्थ्य असते : हे सामर्थ्य देसायांनी दाखविले आहे असे मला वाटते.

स्वतः माधवराव आपल्या जीवनाविषयी बोलताना, सबंध जीवनाविषयी जे सांगतात ते याच संदर्भात महत्त्वाचे वाटते. "मातोश्री गेल्या यात ना माझी चूक ना त्यांची .....ते घडण्याखेरीज गत्यंतर नव्हतं" असे म्हणण्यात जीवनातील अपरिहार्यतेची समंजस जाणीव व्यक्त झालेली आहे. हाच समंजसपणा बेइमानीपणाचे पुरावे जाळण्यात आहे; सखारामबापू कसे वागतात हे ओळखण्यात आहे आणि त्यांच्या बुद्धिबळावर खूष होऊन आपला हस्तिदंती डाव त्यांना देण्यात आहे. प्रौढत्वाचा पराजय कशात आहे हे माधवरावांना माहीत आहे. "पौर्णिमेच्या रात्रीने बेभान होणाऱ्या फारच थोड्या माणसांना अमावास्येच्या रात्रीचं सौंदर्य पाहतां येतं" हा विचार केवळ सुभाषिताच्या थाटाचा नाही : तो माधवरावांचा अनुभव आहे.

माधवरावांच्या भावजीवनाचा आपण हा जो विचार केला त्यात रमाबाईंना आपण विसरलो का ? नाही–तसे करणे शक्यच नव्हते. मृत्यूला सुद्धा माधवरावांपासून रमाबाईंना अलग करणे शक्य झाले नाही– रमाबाई हे माधवरावांच्या अस्तित्वाचे एक अविभाज्य अंग होते. जीवनाने त्यांना जवळ असून दूर ठेवले : मृत्यूने त्यांची नव्या जन्मासाठी जवळीक

जुळविली. आपली व माधवरावांची ही जवळीक रमाबाई जाणत होत्या : म्हणून जिवंतपणी दुराव्याबद्दल त्यांनी तक्रार केली नाही. पतीचा अंत्य-समय जवळ आला हे कळल्यावर सतीची वस्त्रे मागवून घेण्यात व्यक्त झालेले त्यांचे मनोधैर्य विलक्षण आहे.

'स्वामी'त देसायांनी प्रतीकांचा समर्थपणे वापर केलेला आहे. काकांच्या जोड्यांचे अंगरख्यावरले डाग; चक्रव्यूहातील अभिमन्यू; निजा-माच्या भेटीतील गुलाब; उघडा, रिकामा हजारी कारंजा – यासारखी प्रतीके सूचक आहेत. माधवरावांच्या मृत्यूच्या प्रसंगी श्रीगजाननाला अभिषेक चालू असतो. अभिषेक-पात्रांतील पाणी संपते – हे देखील एक चांगले प्रतीक आहे. 'संसाराचा सारीपाट' असा शब्दप्रयोग आपण नेहमी करीत असतो. पण या कल्पनेला एका कलात्मक प्रतीकाचे स्वरूप कसे प्राप्त होते, पाहा :–– "मंचकावर सारीपाट मांडला होता. गालिच्या-वर अंग दुमडून रमाबाई झोपी गेल्या होत्या." माधवरावांच्या अधुऱ्या संसार-स्वप्नांचे हे प्रतीक आपण विसरू शकत नाही.

आळेगावला माधवरावांनी शरणागती पत्करल्यानंतर राघोबांच्या शिकारीचा एक प्रसंग 'स्वामी'त रंगविलेला आहे. सर्वांनी घेरलेल्या एकट्या हरिणाची शिकार – हे तेथे प्रतीक आहे. एकट्या माधवरावांची केली जाणारी शिकार त्यातून सूचित होते. 'काकांना सांगा, त्याचं दुःख आम्हांला समजलं' या उद्गारांनी तर हे प्रतीक अधिक गहिरे होते. नारायणरावांनी घेतलेल्या हरणांच्या दोन पिलांचे प्रतीक देखील असेच करुणरम्य आहे त्या प्रतीकाचे सौंदर्य ध्यानी यावयास पुढील अवतरण पुरेसे आहे : " माधवराव अस्वस्थ होऊन अंबारीत बसले होते. जवळच नारायणराव पिलांना गोंजारत होते..... पिले धडपडत होती.... हत्तीच्या चालण्याबरोबर अंबारी हलत होती आणि ती पिलं अस्वस्थ झाली होती. समोर ठेवलेल्या गवताला तोंडही लावत नव्हती. ...... भेदरलेल्या नजरेने चौफेर बघत होती. "

– देसाई, त्यांचे दुःख आम्हांला समजलं !

✦ ✦ ✦

१०

‘चर्वणे’ च्या निमित्ताने

प्रा. रा. श्री. जोग यांचे टीकालेखन विचारात घेताना या लेखनाचे दोन विभाग करणे सोयीचे आहे : (१) जोगांचे ग्रंथस्वरूपाचे लेखन आणि (२) जोगांचे स्फुट टीकालेख. काव्यशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र, अलंकार व वाङ्मयाभिरुची यासंबंधी जोगांनी केलेल्या सलग, विस्तृत व भरघोस विवेचनाचे स्वरूप किंवा अर्वाचीन मराठी काव्याच्या त्यांनी लिहिलेल्या इतिहासाचे व केशवसुतांच्या कवितेच्या अभ्यासाचे स्वरूप, त्यांच्या स्फुट टीकालेखांहून भिन्न असणे स्वाभाविकच आहे. या दोन प्रकारच्या लेखनांमधला प्रकार म्हणजे ‘तांबे याची समग्र कविता’ व ‘विरहतरंग’ या पुस्तकांना त्यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावना. या सर्वच लेखनातून प्रा. जोगांचे आगळे व्यक्तिमत्त्व भरून राहिले आहे : जोगांचा कोणता ना कोणता तरी विशेष प्रत्येक परिच्छेदात आढळावा इतके हे लेखन व्यक्तिमत्त्वसंपन्न आहे.

जोगांच्या सर्व लेखनाचे मूल्यमापन केव्हा होईल ते होवो, पण ‘चर्वणा’ (१९६०) आणि ‘विचक्षणा’ (१९६२) या संग्रहांतील त्यांच्या स्फुटलेखांचा विचार करणे सध्या शक्य आहे. ‘चर्वणे’ मध्ये पाच व ‘विचक्षणे’ मध्ये दहा असे एकूण पंधरा लेख आपल्यापुढे आहेत. सामान्यतः हे लेख १९३५ ते १९६० या काळात लिहिले (वा प्रसिद्धिले) गेले आहेत असे दिसते. पंचवीस वर्षांच्या विस्तृत कालखंडात विखुरलेले हे लेखन जोगांच्या संयमाचे एक उदाहरण ठरावे. उचलली लेखणी लावली कागदाला असा प्रकार जोगांच्या संथ, विचारी प्रकृतीला मानवणारा नाही; त्याचा हा पुरावा.

असे कोणते वाङ्मयीन प्रश्न जोगांना जिव्हाळ्याचे वाटतात ? ज्या प्रश्नांवर वादंग माजले त्यातील कोणत्या प्रश्नांनी जोगांना विचारप्रवृत्त

केले ? कोणत्याही वाङ्मयीन वादात जोग कधी पडले नाहीत–तो वावदूकपणा त्यांच्यात नाही. उलट वित्राद्य झालेल्या प्रश्नावरील वादळ शांत झाले की निरंग मनाने विचार करणारे जोग या लेखात काही ठिकाणी दिसतात. ते विवाद्य प्रश्न जोगांना जिव्हाळयाचे वाटत नव्हते असे नव्हे. प्रश्नांबद्दल त्यांना जिव्हाळा वाटला तरी 'वादा' बद्दल त्यांना कधीच जिव्हाळा वाटला नाही. पुरोगामी साहित्याविषयी फडके-जावडेकरांनी दोन हात केल्यावर मग सावचितपणे जोगांनी मत दिले की, त्या वादात 'साहित्यापेक्षा पुरोगामित्वावरच भर' दिला गेला आणि हे काही उचित झाले नाही. ललितेतर वाङ्मय जर पुरोगामी नाही तर ललितवाङ्मय तसे असावे हा आग्रह धरणे, ललितवाङ्मयाकडून तशी चुकीची अपेक्षा करणे योग्य नव्हे, हा विचार (वादाचा धुरळा खाली बसल्यावर) जोगांनी मांडला.

जोगांचा वाङ्मय-विचार वाङ्मयेतर-विचारांना सहसा थारा देत नाही. म्हणूनच ललितवाङ्मयाकडून आनंदाहून वेगळया कशाची तरी (उदाहरणार्थ, पुरोगामित्वाची) अपेक्षा करू नये असे या चर्चेचे भरतवाक्य त्यांनी म्हटले. (नाटकाच्या प्रयोगमूल्यापेक्षा वाङ्मयमूल्याचे महत्त्व त्यांना अधिक वाटते ते याचमुळे).

जोगांच्या वाङ्मयविचारावर संस्कृतमधील साहित्य-विचाराची जबरदस्त पकड आहे. इतकी की जोग संस्कृतमध्ये विचार करतात आणि मराठीत लिहितात असे वाटत राहते. (आजचे काही टीकाकार इंग्रजीत विचार करताना दिसतात !) जोगांची रसिकताच संस्कृत वाङ्मयावर व विचारांवर पोसली गेलेली आहे. त्यांच्या वाङ्मयविचाराचे अधिष्ठान जी त्यांची वाङ्मयाभिरुचि आहे, तिची ही जडण घडण अशी संस्कृतनेच केलेली आहे. जोगांची वाङ्मयाभिरुची ही अशी सु-संस्कृत आहे. संयम आणि औचित्य हे या अभिरुचीचे जणू प्राण आहेत. तिचा आल्हादावर किंवा आनंदावर जीव आहे. म्हणूनच आजचे वाङ्मयीन प्रश्न सोडवितानाही ती मम्मटादि आचार्यांनाच 'वाट पुसत' राहते. (साहित्याचे आणि साहित्यिकांचे स्वातंत्र्य हा तसा आजच्या काळाचा प्रश्न. या प्रश्नाला आज मम्मटाने सुद्धा कोणते उत्तर दिले असते देव जाणे ! पण जोग मात्र हा प्रश्न डावल-

तात आणि आल्हादाला काव्यप्रयोजनाचे बोट दाखवून त्या प्रश्नालाच 'चूप' बसवितात !) 'मेघदूता' विषयी लिहिताना संस्कृतमधील काव्यशास्त्रीय परिभाषा उचितच ठरते. यक्षाच्या मनातील (अन्य) स्त्रीविषयक विचार संयमाने व्यक्त व्हावयास हवे होते; ते औचित्यसुसंगत नाहीत; हे जोगांचे संस्कृतानुगामी विवेचनही सयुक्तिक वाटते. पण नव्या वाङ्मयाशी निगडित असलेल्या प्रश्नांचा विचार करताना, संस्कृतमधील काव्यविचाराची पकड ढिली न झाल्याने, जोग त्या प्रश्नांना भिडू शकत नाहीत. नवकाव्याच्या आकलनाचा प्रामाणिक प्रयत्न करूनही जोगांना नवकाव्य हे 'कोडे'च राहते : तेथे 'मुख्यार्थ' हा मुख्य अर्थ नाही हे जोगांना जाणवतच नाही.

जेव्हा जोगांच्या वाङ्मयविचारावरील संस्कृत-साहित्य-विचाराची पकड काहीशी ढिली होते, तेव्हा संस्कृतमधील न्यायशास्त्र ती जागा घ्यावयाला पुढे सरसावते. 'साहित्याचा विषय समाज की व्यक्ती ?' या लेखात असे घडलेले दिसते. मग जोगातील साहित्यशास्त्रज्ञ मागे सरून तेथे नैय्यायिक प्रकट होतो (मम्मटाची जागा अन्नंभट घेतो !). अर्थव्याप्ती, व्यक्तिव्याप्ति यांसारखी मंडळी प्रतिपाद्य सजविण्याची धडपड करू लागतात. विशिष्ट व्यक्ती किंवा व्यक्तिसमूह हाच साहित्याचा विषय होय, असे सिद्ध करताना जोग अनेक पाश्चिमात्य–पौर्वात्य कृतींची व लेखकांची साक्ष काढतात. (वाङ्मयाकडून जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाची अथवा एखाद्या सिद्धांताची अपेक्षा करणे चुकीचे आहे असे सांगताना जोगांनी टागोरांशी स्पष्ट शब्दांत व्यक्त केलेला मतभेद ध्यानी घेण्यासारखा आहे.) या लेखात तार्किक दृष्टी विशेष खटकली नाही, तरी नवकाव्यातील अ-तर्क्य (चांगल्या अर्थाने) सौंदर्याच्या आकलनात ती अपुरी पडते.

'हास्याचे मूळ आणि विनोदाचे कुळ' या लेखात जोगांनी हास्य-विनोदासंबंधी नवीन असे काहीच सांगितलेले नाही. हा लेख हास्यविनोदा-वरील आहे असे म्हणण्यापेक्षा प्रा. वा. ल. कुळकर्ण्यांच्या 'हास्यनिर्मिती करणारे वाङ्मय' या लेखावरील लेख आहे असे म्हणणे योग्य ठरेल. (येथेही संस्कृतमधील हास्यरस-चर्चा आहेच !) या लेखात, 'हास्याचे एकच कारण असते आणि ते म्हणजे अनौचित्य' हे वा. लं. चे म्हणणे चुकीचे

आहे; ‘विरोध=असंबद्धता=औचित्यविसंगती’ ही वा. लं. ची समीकरणे बरोबर नाहीत, एवढेच जोगांना सांगावयाचे आहे. वा. लं. चा लेख पुनः-पुन्हा नजरेखाली घालूनही त्यात जोग म्हणतात तसे काही चुकले आहे असे वाटत नाही. उलट दोन्ही लेखांत सारखेपणा इतका दिसतो की, जोगांचा वा. लं. शी तसा काही विशेष मतभेद आहे असे वाटत नाही. (‘शिवाजीचे बेगमेस उत्तर’ ही काणेकरांची कविता चांगले विडंबन काव्य असे वा. ल. म्हणतात. तर ही कविता विडंबनकाव्य नसून Retort च्या जातीची आहे असे जोग सांगतात. असा फरक आढळतो, नाही असे नाही.) या लेखातील जोगांची दोनतीन विधाने मात्र चिंत्य आहेत. उपहासात वाच्यार्थ असतो तर उपरोधात वक्रोक्ती असते; सरळ स्वभावाची व्यक्ती उपहास करते; तर वक्र स्वभावाची व्यक्ती उपरोध करते; उपरोधात वैदग्ध्य, कलात्मकता व व्युत्पन्नता असते;–असे जोगांचे म्हणणे. म्हणजे जोगांना उपरोध हा ‘कलात्मकतेने अधिक श्रेष्ठ’ वाटतो. वक्रोक्ती म्हणजे कलात्मकता हे बरोबर आहे काय? स्वभावाची वक्रता, वक्रोक्ती आणि उपरोध यांचा जोग मानतात तो संबंध खरा आहे काय? वक्रतेत कलात्मकता आहे तर नवकाव्यातील तिरकसपणा (ज्याला जोग वक्रोक्तीच समजतात) जोगांना का कलात्मक वाटत नाही? का आवडत नाही? मला वाटते येथे जोगांचा (कदाचित माझाही) काही गोंधळ होत आहे. केवळ विनोदी लेखन केल्याने श्रेष्ठ लेखक होता येणार नाही हा जोगांचा समजही खरा वाटत नाही. (विडंबन काव्यासंबंधी लिहिताना जोगांनी हेच मत मांडले आहे) विनोदाचे वाङ्मयातील–आणि जीवनातीलही–स्थान जोग दुय्यम किंवा गौण मानतात असे दिसते. केवळ विनोदी लेखन श्रेष्ठ लेखक ठरावयास पुरेसे नाही, हे या अर्थाने खरे की ते लेखन विनोदी असून ‘श्रेष्ठ विनोदी’ असणे आवश्यक आहे. विनोदाच्या श्रेष्ठतेचा निकष ठरवून त्यावर ते श्रेष्ठ ठरले तर त्या लेखकाला श्रेष्ठ म्हणणे न्यायाचे आहे. रसिकाचे खरे समाधान सौंदर्यदर्शनानेच होते; व्यंगदर्शनाने नव्हे; हे जोगांचे म्हणणेही पुन्हा विनोदाचे वाङ्मयत्व काढून घेणारेच आहे. विनोदातील व्यंगदर्शन हे सौंदर्याकडेच बोट दाखवीत असते; पर्यायाने सौंदर्यदर्शन घडवीत असते. विनोदात सौंदर्य नसते काय? सौंदर्यात सुसंगती असते आणि विनोदात

विसंगती असते. तरीही विनोदात सौंदर्य असते. कारण विनोदातील विसंगती सुसंगतीचेच दर्शन घडवीत असते. कुरूपतेत सुद्धा जर सुरूपता दडलेली असते तर विनोदात सौंदर्य नाही असे कसे म्हणावयाचे ? न्यायप्रिय अशा सहृदय जोगांकडून विनोदाला येथे अन्याय झाला आहे असे मला वाटते.

जोगांच्या वाङ्मयविचारात कला आणि कारागिरी यांच्या विचारालाही काही स्थान आहे. 'कला आणि कसरत' या मोरोपंतांच्या काव्यसृष्टीवरील लेखात हा विचार थोडाफार आला आहे. पंतांच्या ईश्वरभक्तीपेक्षा त्यांची काव्यभक्ती अधिक उत्कट होती असा निष्कर्ष जोगांनी काढला आहे. पंतांच्या काव्यपूजेचे सुरेख वर्णनही जोगांनी केले आहे. या काव्यपूजेत पंतांचे सौंदर्यप्रेम दिसते खरे– पण हे प्रेमही बाह्यसौंदर्याविषयीच अधिक असावे. पंतांना आत्माविष्काराची (की आत्मप्रदर्शनाची ?) आवड होती हेही मान्य होईल. परंतु जोग म्हणतात ती पंतांची कलासक्ती या काव्यपूजेत कितीशी आहे ? थोडीफार (थोडीच !) आहे असे मानले तरी पंतांच्या काव्य-व्रतात कसरत जास्त आहे. कसरत आणि कला यांमधील थोडासा फरक जोगांनी दाखविला आहे. याहून अधिक विवेचन त्यांच्याकडून अपेक्षित होते. पंतांची कसरत–त्यांची ही व्रते– म्हणजे कारागिरीच नव्हे काय ? व्रतांप्रमाणेच जोग जिला पंतांची भाषाविषयक कामगिरी म्हणून संबोधीत आहेत, तीही कारागिरीच आहे. शतपातगती असो की हंसगती असो – ती पंतांची कसरत आहे, कारागिरी आहे. या भाषाविषयक कामगिरीतून निपजलेली कृत्रिमता, क्लिष्टता किंवा दुर्बोधता यांचाही विचार जोग करतात. पंतांच्या काव्यातील दुर्बोधतेची मीमांसा आणि नवकाव्यातील दुर्बोधतेची जोग-कृत मीमांसा तौलनिक दृष्टचा पाहण्यासारख्या आहेत. पंतांचा, दुर्बोधता हा दोष आहे. कारण रसप्रतीतीत तिचा अडथळा येतो. अर्थप्रतीती होत नाही, म्हणून रसप्रतीती होत नाही. दुर्बोधता आहे म्हणून अर्थप्रतीती होत नाही. जोगांची ही मीमांसा पटण्यासारखी आहे. कारण पंतांच्या काव्यात 'मुख्यार्थ' असा काही आहे; तो कळल्याशिवाय रसाची प्रतीती येणार नाही; हे म्हणणे बरोबर आहे. पण जेथे रसप्रतीतीचा प्रश्नच नाही; म्हणून अर्थप्रतीतीचाही प्रश्न उद्भवत

नाही– त्या नवकाव्यातील दुर्बोधतेची मीमांसा याच पद्धतीने करणे अयोग्य आहे. पंत-काव्याच्या चर्चेत मुख्यार्थ, रस, – ही परिभाषा ठीक आहे कारण त्या काव्याचे वळण तसे – संस्कृतसदृश – आहे. काही वेळा कला आणि कारागिरी यांच्याविषयीचा जोगांचा विचार असावा तितका निरभ्र नसतो. ‘ केकावली ’ चा परामर्ष घेतांना रानडयांनी या काव्याचे ‘ Work of Art’ असे केलेले वर्णन जोगांना आठवते. त्यावर भाष्य करताना कला शब्दाचा ‘ रचनेचे कसब ’ एवढा अर्थ घेतला तरीही चालण्यासारखे आहे ’ असे जोग म्हणतात. रचनेचे कसब (skill) म्हणजे कारागिरीच नव्हे काय ? असा अर्थ घेऊन कसे चालेल ? चालणार नाही. ‘ केकावली ’ लिहिणाऱ्या पंतांचे जे लहान पण फिकट चित्र जोगांनी रेखाटले आहे ते काव्यपूजक ‘ कलावंत ’ पंतांचे चित्र आहे : त्याच्या जोडीला जोगांनी न रेखाटलेले असे एक मोठे पण भडक चित्र आपल्यापुढे उभे राहते. ते व्रतस्थ, वृत्तप्रभू ‘ कारागीर ’ पंतांचे ! एकीकडे ‘ केकावली ’ सारखे कलेचे सरोवर; तर दुसरीकडे रामायण-भारतांचा कारागिरीचा समुद्र ! ‘ केकावली ’ ही कलाकृती आहे असे अप्रत्यक्ष रीत्या सुचवून रचनेच्या कसबाचा उल्लेख कशासाठी ? ‘ ...मेघदूताची रचना म्हणजे उत्कृष्ट कारागिरी ठरली आहे ’ असे एके ठिकाणी म्हणणारे जोग कला आणि कारागिरी यांच्या स्वरूपांची कळत न कळत गल्लत करीत आहेत असे मला वाटते. कलाटणीबद्दल –एक तऱ्हेच्या कारागिरीबद्दल– तक्रार करणारे जोग ‘ कौशल्य आहे रचनेत मोठे ’ या कल्पनेच्या पकडीतून सुटू शकत नाहीत काय ?

जोगांच्या वाङ्मय-विचाराचे स्वरूप व मर्यादा आतापर्यंतच्या विवेचनात स्पष्ट झालेल्या आहेत. आजच्या वाङ्मयाच्या –विशेषतः नव-वाङ्मयाच्या काही समस्यांची चर्चा करताना जेव्हा जोग दिसतात, तेव्हा या मर्यादांची कक्षा विस्तारली आहे असे जाणवते. ‘आजच्या ललित वाङ्मयापुढील काही समस्या ’ या लेखात, गेल्या काही वर्षांत वाङ्मयात झालेल्या बदलांकडे पूर्वग्रहरहित दृष्टीने पाहणारे जोग दिसतात. तरीही बीभत्सता, अश्लीलता, नीतिविरुद्धता, दुर्बोधता या दोषांची चर्चा केल्याशिवाय ते राहत नाहीत.– कारण याच आजच्या वाङ्मयापुढील मुख्य समस्या आहेत.

या समस्यांचा संबंध ललित वाङ्मयाच्या कार्याशी किंवा प्रयोजनाशी व वाङ्मयाच्या निर्मितिप्रेरणांशी आहे असे जोगांना वाटते. त्यामुळेच ते 'ललित वाङ्मयाचे कार्य सत्यदर्शन की सौंदर्यदर्शन ?' आणि कलास्वार्थ की परार्थ ?' या प्रश्नांचे विवेचन करू लागतात. या विवेचनाच्या अखेरीस जोगांची ललितवाङ्मयविषयक आदर्श कल्पना आढळते. या 'आदर्शा'त सत्य ललित आहे; ललित सर्वजनमान्य आहे; ललिताचा आविष्कार केवळ आत्मनिष्ठेवर आधारलेला नाही : सुगम व मान्य होण्यासारखा आहे; हे सारे स्वार्थ व परार्थही आहे. 'ब्रह्मास्वादसहोदर' अशा काव्यानंदाचे अलौकिकत्व अमान्य करणाऱ्या जोगांनी आजच्या ललित-वाङ्मयापुढे असला अलौकिक आदर्श ठेवला तरी कसा ? जोगांचा हा वाङ्मयविषयक आदर्श, आजच्या वाङ्मयाच्या निर्मितिप्रेरणा, स्वरूप व प्रकृती ध्यानात घेता, कालोचित वाटत नाही. या पार्श्वभूमीवर आजच्या वाङ्मयातील –मुख्यत: नवकाव्यातील– दुर्बोधतेची जोगकृत मीमांसा, त्यांनी सादर केलेली 'मुख्यार्थाची कैफियत' पाहण्यासारखी आहे.

आजच्या वाङ्मयातील दुर्बोधतेबद्दल तक्रार केली की हास्यास्पदता पदरी येते; म्हणून वाचक समजत असल्याचे ढोंग करतात; असे जोगांचे म्हणणे. (येथे 'राजा आणि लबाड कोष्टी' ही गोष्ट आठवायला हरकत नाही. जो पापी असेल त्याला न दिसणारे वस्त्र विणले जाते व आपण पापी ठरू नये म्हणून राजासकट सर्वजण त्या वस्त्राचे गोडवे गातात. न दिसणारे हे वस्त्र नेसून राजा रस्त्यातून मिरवीत जातो तेव्हा एक लहान मूल ओरडते 'पहा, राजा कसा नागडा चाललाय !' दुर्बोधतेविरुद्ध तक्रार करणाऱ्या जोग यांच्यात ते मूल दिसते काय ?) दुर्बोधतेला प्रतिष्ठाच प्राप्त झाली आहे; असे नसून ते 'काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण' असल्याचे गंगाधर गाडगीळ सांगतात. ('त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण' हा पु. लं चा लेख येथे उगीचच आठवतो !)

वाङ्मयाचे स्वरूप व शैली यांविषयीच्या भ्रांत कल्पना व त्यांचे एक तत्त्वज्ञान दुर्बोधतेच्या मुळाशी आहे असे जोग मानतात. या भ्रांत कल्पनांत किंवा तथाकथित तत्त्वज्ञानात पुढील गोष्टींचा समावेश जोग

करतात–प्रसादपूर्ण किंवा पारदर्शी शैलीचा तिरस्कार; आशयापेक्षा प्रतिमा-(नां)ना च महत्त्व; अभिव्यक्तीसाठी लागणाऱ्या परिश्रमांना कारागिरी म्हणून तुच्छ लेखणे: अर्थविसंगतीचे समर्थन आणि आत्मनिष्ठेचा चमत्कारिक अर्थ व आग्रह.

'जे सुबोध ते उथळ व जे दुर्बोध ते गहन' अशा समजुतीप्रमाणे आजच्या काव्यात दुर्बोधता आली आहे हे म्हणणे पटत नाही. आशय आणि अभिव्यक्ती; आशय आणि प्रतिमा; आशय आणि आत्मनिष्ठा; आशय आणि अर्थ यांचा जो अलग आणि काहीसा कप्पेबंद विचार जोग करीत आहेत, तो नवकाव्याच्या संदर्भात तोकडा ठरणारा आहे. ज्या गोष्टी अलग आहेत असे जोगांना वाटते त्यांचे अद्वैत हे नवकाव्याचे वैशिष्टय आहे.

आजच्या काव्यात 'मुख्यार्थ' शोधण्याचा प्रयत्न करणे, तो सापडत नाही अशी तक्रार करणे, योग्य ठरत नाही. गाडगीळांनी म्हटल्याप्रमाणे अर्थशून्य जीवनातील अनुभव व्यक्त होत असताना त्या अनुभवाची 'अर्थ-पूर्णता' (Significance) ध्यानी घेणे जरूरीचे आहे. शब्दांचा अन्वयार्थ–म्हणजेच जोगांचा मुख्यार्थ– आजच्या काव्यात महत्त्वाचा नाही. कवी काही अनुभव आपल्या विशिष्ट पद्धतीने घेत असतो आणि विशिष्ट पद्धतीने व्यक्त करीत असतो. हा अनुभव 'आपलासा' होणे हेच त्या कवितेचे आकलन. हा अनुभव शब्दांतून व्यक्त होत असला आणि त्या शब्दांना काही लौकिकार्थ असला तरी गाडगीळ ज्याला 'काव्यात्मक अर्थ' म्हणतात व ज्याला मी 'अनुभव' असे म्हणत आहे, तो शब्दार्थापलीकडील असतो, तो शब्दातीत असतो. विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच हा शब्दार्थ–किंवा जोगांचा मुख्यार्थ आपला 'सांगाती' असतो. आजच्या प्रत्येक चांगल्या कवितेचे आकलन हा एक शब्दापलीकडील यक्षभूमीत करावयाचा प्रवास असतो. शब्दार्थाचे किंवा मुख्यार्थाचे बोट धरून आपण फारशी वाटचाल करू शकत नाही; बऱ्याच वेळा शब्दार्थाचे बोटही धरता येत नाही. (जोगांचा हाच अनुभव आहे.) पण, म्हणून थांबताही येत नाही. आजच्या कवितेत अर्थप्रतीती, रसप्रतीती या शब्दांना वा कल्पनांना स्थान नाही. कवीचा विशिष्ट अनुभव किंवा त्याची विशिष्ट भाववृत्ती (mood) ही जाणण्याची (knowing) गोष्ट नाही. ती

जाणण्याची (feeling) गोष्ट आहे. कविता कळली नाही तरी feel झाली पाहिजे. ती तशी feel होते, हेच तिचे सार्थक आणि हेच रसिकतेचे साफल्य.

'सांगाती' या संग्रहात अनिलांची 'अर्थ' नावाची सुरेख कविता आहे, तेथेही हाच आशय आहे.

कवीचा अनुभव त्याचा त्यालाच स्पष्ट झालेला नसतो म्हणून तो वाचकालाही दुर्बोध वाटतो. त्यासाठी कवीने अनुभव स्पष्ट होईपर्यंत थांबावे अशी जोगांची सूचना आहे. 'अपुऱ्या दिवसांच्या कविता नकोत' असेही त्यांचे म्हणणे. पुरत्या दिवसांची काव्यप्रसूती होणे चांगलेच. पण ही अकालप्रसूती (काव्याची आगर जीवाचीही) अपरिहार्यतेच्या अटळ नियमानुसार होत असते. त्याला कवी काय करणार? अनुभव स्पष्ट होईपर्यंत थांबणेही, त्याचा आविष्कार अपरिहार्य असेल तर, शक्य नसते. शिवाय, जोग ज्याला अस्पष्ट अनुभव म्हणतात –तोही अनुभवाचाच एक प्रकार असतो. असा अस्पष्ट अनुभव स्पष्ट व्हावयाचे नाकारीत असेल तर जसाच्या तसा तो व्यक्त करणे अटळ ठरते.

हा अनुभव व्यक्त कसा होतो? कसा व्हावा? आज 'प्रतिमा' हे या अनुभवाचे अविभाज्य अंग झालेले दिसते. 'तेथे 'प्रतिमा' ही अलंकरणाच्या स्वरूपाची बाहेरून आशयावर वा अनुभवावर लादलेली, उपरी अशी नसते. (हे जोगांनी ध्यानात घेतलेले नाही.) प्रतिमांच्या विचारात रूपक, लक्षणा, संक्रमित विशेषणे (Transferred Epithet) रूपक-संकर (Mixed metaphor), अर्थचमत्कृती या सर्वांची हजेरी जोग लावतात. (की घेतात?) प्रतिमांत या सर्वांच्या कमीअधिक छटा दिसतातही. पण प्रतिमांचे स्वरूप या सर्वांहून भिन्न असते. प्रतिमाच आशय बनलेल्या असतात; अनुभव बनलेल्या असतात. प्रतिमांच्या (जोग 'प्रतिमान' हा शब्द वापरतात) गर्दीत आशय किंवा मुख्यार्थ (?) बिचारा गडप झालेला असतो. मुख्यार्थाच्या घरी प्रतिमांचीच धमाल चाललेली असते, हे जोगांचे म्हणणे म्हणूनच बरोबर ठरत नाही. जोगांना कदाचित न पटणारी समीकरणेच द्यावयाची झाली तर ती अशी :—

आशय = अनुभव = प्रतिमा

प्रत्येक कविता हे एक स्वतंत्र अनुभव-विश्व असते. त्यात विसंगतीबरोबरच सुसंगती असते किंवा विसंगती सुसंगतपणे अस्तित्वात असू शकते, हे गाडगीळांचे म्हणणे खरे आहे. जेथे तथाकथित मुख्यार्थाला स्थानच नाही, तेथे ते मिळण्याचा दावा त्याने का मांडावा आणि जोगांनी ही 'कैफियत' का दाखल करावी हाच मुळात प्रश्न आहे. त्याचेही उत्तर हेच की, नवकाव्य समजून घेण्याच्या प्रामाणिक प्रयत्नात जोग आपल्या विचारांवरील संस्कृतची पकड ढिली पडू देत नाहीत. डॉ. द. न. गोखले यांच्या शब्दात सांगावयाचे तर "......जोगांच्या रसिकतेला काही मर्यादा आहे हे मान्य केले तरी नवकाव्याविषयी बहुसंख्य मराठी रसिकांच्या ज्या प्रतिक्रिया आहेत त्यांचे प्रतिनिधित्व जोगांनी केले आहे व त्या प्रतिक्रियांना अचूक शब्दरूप दिले आहे, हे नाकारता येणार नाही."

जोगांच्या वाङ्मयविचाराचे स्वरूप ध्यानी आल्यावर हे स्वरूप असेच का बनले हा प्रश्न पुन्हा मनांत येणे स्वाभाविक आहे. या प्रश्नाचे उत्तर 'वाङ्मयीन सदभिरुची म्हणजे काय ?' या लेखात मिळण्यासारखे आहे. जोगांची वाङ्मयाभिरुचिविषयक कल्पना व त्यांची स्वतःची वाङ्मयाभिरुची यांचे स्पष्ट दर्शन येथे घडते. जोगांची वाङ्मयाभिरुची त्यांच्या सर्व लेखनात जाणवतेच; तिच्या वेगळेपणाने त्यांच्या वाङ्मय-विचाराला वेगळेच स्वरूप आले आहे हेही लक्षात येते.

जोगांची वाङ्मयाभिरुचि-कल्पना कशा प्रकारची आहे ? स्वतः जोगांच्या वाङ्मयाभिरुचीचे स्वरूप काय आहे ? अभिरुची म्हणजे आवड आणि नावड हे खरे आहे. अभिरुची म्हणजे साधुत्व नव्हे, अभिरुची म्हणजे प्रतिभा नव्हे हेही खरेच आहे. वाङ्मयीन अभिरुची आणि व्यावहारिक अभिरुची यांत सामान्यतः भिन्नता नसते (असू शकते) हेही जोगांचे म्हणणे मान्य करण्यासारखे आहे.

परंतु या लेखात वाङ्मयीन अभिरुची म्हणजे काय हे जोगांनी निश्चितपणे सांगितले आहे काय ? सौजन्य, संयम औचित्यविवेक आणि सौंदर्यदृष्टी यांची बेरीज म्हणजे वाङ्मयीन अभिरुची असे म्हणता येईल काय ? व्यावहारिक सदभिरुचीचे –अशी अभिरुची असलेल्या गृहस्थाचे– जे

आदर्श चित्र जोगांनी रेखाटले आहे, ते नुसतेच चित्र नव्हे; ते खुद्द जोगांचेच जोगांनी रेखाटलेले चित्र आहे. म्हणजेच वाङ्मयीन सदभिरुचिसंपन्न माणसाचे ते चित्र आहे. जोगांची अभिरुचि-कल्पना जो 'आदर्श' आपल्यापुढे ठेवते, त्या आदर्शाचे स्वत: जोग हेच उत्कृष्ट उदाहरण आहे, याबाबत मतभेद होऊ नये (या लेखात नव्हे, पण 'मराठी वाङ्मयाभिरुचीचे विहंगमावलोकन' या ग्रंथात जोगांनी केळकरांना 'उन्नत अभिरुचीचा आदर्श' म्हटले आहे ते मला मान्य नाही. केळकर-स्मारक व्याख्यानमालेतील विवेचनात औचित्यविवेकाला अनुसरून जोगांनी असे म्हटले असावे. जोगांना मनापासून केळकर तसे 'आदर्श' वाटतही असतील; इतरांनाही तसेच वाटले पाहिजे असा आग्रह जोग कधीच धरणार नाहीत.)

अभिरुचीची किंवा सदभिरुचीची जोगांनी जी चार अंगे सांगितली आहेत ती एक प्रकारची पथ्ये किंवा व्रतेच आहेत. ही व्रते पाळणाऱ्या सदभिरुचिसंपन्न गृहस्थाबद्दल, जोगांनी पंतांसंबंधी लिहिताना म्हटल्याप्रमाणे आपल्याला आदर वाटतो; पण प्रेम वाटत नाही. कारण हा सदभिरुचिसंपन्न माणूस आपल्याला 'आपल्यातला' वाटत नाही. जोगांनी रंगविलेला हा आदर्श सदभिरुचिसंपन्न माणूस काहीसा स्थितप्रज्ञासारखा वाटतो. जोगांनी अभिरुचिलक्षणात स्थितप्रज्ञलक्षणे सांगितली आहेत असे राहून राहून वाटते. वाङ्मयाचा स्थितप्रज्ञाशी काही संबंध आहे काय? किंवा, स्थितप्रज्ञाचा वाङ्मयाशी संबंध असतो काय? असे प्रश्न मनात आले तरी पुन्हा तेथे जोगांचेच स्मरण होते आणि जोगांची वाङ्मयप्रीती व वाङ्मयविषयक थोर कामगिरी आठवते. मनात आलेल्या प्रश्नांचे व्यर्थपणही ध्यानात येते. तरी ते प्रश्न पुरते पुसले जात नाहीत.

जोग मानतात त्या जातीची वाङ्मयाभिरुची असते, तिला सदभिरुचीही म्हणावयास हरकत नाही; हे मान्य केले तरी वाङ्मयाभिरुचीची ही एक जात झाली. हीच तेवढी वाङ्मयाभिरुची असे म्हणता यावयाचे नाही. किंबहुना वाङ्मयाभिरुची म्हणजे काय हे अधिक स्पष्ट होणे जरुरीचे आहे.

वाङ्मयाभिरुची ही खरीखुरी वाङ्मयाभिरुची असली पाहिजे. ती अभिरुची असली व तिचे स्वरूप आवड आणि नावड या प्रकारचे असले

तरी वाङ्मयाच्या संदर्भातील ही आवड-नावड जोग मानतात तितकी संकुचित किंवा मर्यादित मानून चालणार नाही. ही आवड-नावड एकपदरी नसते; अनेकपदरी असते. ती एकरंगी नसते; बहुरंगी असते. तिला एकच ढंग प्रिय व्हावा यात तिची कक्षा मर्यादित आहे हेच जाणवेल. या अभिरुचीची किंवा आवडी-निवडीची कक्षा (Range) विस्तृत असते असे मला वाटते. या कक्षेचे एक टोक संयम असेल तर दुसरे अतिरेक आहे. सौजन्य, औचित्य ही अशीच एका टोकाला आहेत. सौजन्याभाव किंवा अनौचित्य ही या कक्षेची दुसरी टोके आहेत. या दोन टोकांतील प्रांत हा अभिरुचीचा प्रांत होय. या दोन टोकात विहार करणारी अभिरुची ही सदभिरुची समजावयास हरकत नसावी. कोणत्याही एका टोकापर्यंत तिने जाण्यास प्रत्यवाय नसला तरी कुठल्याही टोकास तिने स्पर्श करू नये एवढे बंधन तिच्यावर घालावे. हे बंधन स्वभावतःच सदभिरुची पाळत असते असेही म्हणता येईल. वाङ्मय काय किंवा युवतींच्या लीला काय यांनी 'यस्य न द्रवते चित्तं' तो मुक्त किंवा पशू हे खरेच. सदभिरुचिसंपन्न रसिक हा मुक्तही नसतो आणि पशूही नसतो. मुक्ताच्या पायरीपर्यंत (पायरीवर नव्हे) त्याने जाण्यास जशी हरकत नाही, तशीच माणसांतला पशू जेथे जागा होत असतो, तेथपर्यंत (तो जागा न होईल अशी काळजी घेऊन) जाण्यासही हरकत नाही. ज्याला आपण माणूस म्हणतो आणि ज्याला आपण सदभिरुचिसंपन्न माणूस असेही म्हणतो त्याच्यामध्ये मुक्त आणि पशू हे दोघेही वास करीत असतात. आणि वाङ्मयात 'माणूस' खऱ्याखुऱ्या रूपात दिसावा असे जर आपल्याला वाटत असते तर त्याचे हे दर्शन घेण्यास आपणही 'माणूस' आहोत; ही भूमिका घेणे आवश्यक असते. माणसातील 'मुक्ता' चे दर्शन घडवू पाहणारी अध्यात्म, तत्त्वज्ञान यांची शांत ज्योती एकीकडे आणि माणसातील 'पशू' चे चित्रण करणारे वासना, विकार (विकृतीही) यांचे प्रमाथी वादळ दुसरीकडे; असे काहीसे दोन ध्रुवप्रदेश वाङ्मय-विश्वात दिसत असतात. वादळाने ज्योती विझू नये असे वाटत असले तरी केवळ ज्योतीकडेच टक लावून पाहणे रास्त नव्हे. तसेच वादळात स्वतःला हरवून बसणेही योग्य नव्हे. ज्योतीच्या प्रकाशात वादळ पाहता येणे आणि तिच्या साहाय्याने वादळात शिरूनही जागच्या जागी

राहता येणे, ही शक्ती म्हणजे अभिरुचीचे मुख्य गमक होय. जोगांनीच कोठेतरी दिलेल्या झुकत्या मनोऱ्याचे उदाहरण येथे देण्यासारखे आहे. झुकता मनोरा कोणत्या तरी एका बाजूस कोसळतो आहे असे वाटण्याइतपत झुकला तरी तो कोसळत नाही : किंबहुना तो कोसळून कोसळत नाही. सदभिरुची ही अशी झुकत्या मनोऱ्यासारखी असते असे मला वाटते. तिने कोणत्याच बाजूला न झुकणे किंवा एकाच टोकाला चिकटून राहणे हे तिच्या दुबळे-पणाचे लक्षण ठरण्याचा संभव आहे.

मला असे म्हणावयाचे आहे की, वाङ्मयाचे सौंदर्य एकाच प्रकारचे नसते. ज्या अर्थी त्यातून जीवनच प्रकट होऊ पाहत असते व ज्या अर्थी जीवनाची अनंतरूपे असतात– त्यात संयमाबरोबरच अतिरेक असतो; सौजन्याबरोबरच त्याचा अभावही असतो; औचित्याबरोबरच अनौचित्य असते; सौंदर्याबरोबरच कुरूपताही असते; त्या अर्थी वाङ्मयातही हे सारे अवतरणे अपरिहार्य असते. ज्या वाङ्मयाला अशा जीवनाचा आधार नव्हता, ज्या वाङ्मयाच्या मुळाशी असलेल्या (Basic concepts) कल्पना जोगांच्या चतुःसूत्रीवर अधिष्ठित होत्या, त्या वाङ्मयाशी–जोगांची अभिरुचिकल्पना सर्वस्वी सुसंगत आहे ती सुसंगत असली तरी पुन्हा मर्यादित आहे. अत्याधुनिक वाङ्मयाची प्रकृती व स्वरूप लक्षात घेता जुन्या-नव्या वाङ्मयाला लागू पडेल अशी अभिरुचि-कल्पना डोळ्यांपुढे आणणे जरुरीचे आहे.

जिला खरीखुरी वाङ्मयाभिरुची म्हणता येईल तिचे स्वरूप काहीसे असे असेल.–तिला वाङ्मयाच्या निर्मिति-प्रेरणा, प्रयोजन, परिणाम यांचे जसे थोडेफार ज्ञान असेल, तसेच वाङ्मयातून व्यक्त होऊ पाहत असलेल्या आशयाचे वैविध्य व वैचित्र्य माहीत असेल. आणि हा आशय अभिव्यक्तीची अनंतरूपे धारण करू शकतो याचीही जाण असेल. गौडीचेही सौंदर्य तिला कळत असेल, तसेच वैदर्भीचेही रम्यत्व जाणवत असेल. भिन्नभिन्न वाङ्मयीन कृतींनी मिळणाऱ्या आनंदाच्या भिन्न भिन्न परी असतात, याचीही तिला कल्पना असेल. कुतूहल म्हणून आशय, अभिव्यक्ती आणि आनंद यांच्या प्रकारात काही तरतमभाव मानता येतो काय हे पाहण्यातही तिला सुख वाटेल. पण यातील एकच प्रकार नेहमीच श्रेष्ठ ठरतो असा निर्णय ती

देणार नाही. ती इतकी आणि अशी चोखंदळ असेल की संयमाबरोबरच बेहोषीतील आनंदही तिला भोगता येईल. तिची सौंदर्यदृष्टी कुरूपतेतूनही रूपवेध घेऊ शकेल. कोणत्या कलाकृतीचा कोणत्या वृत्तीने आस्वाद घ्यावयाचा हे समजण्याइतकी ती विचक्षणा असेल. मी म्हणतो तसे (तसेच नव्हे) वाङ्मयीन अभिरुचीचे काही स्वरूप असेल तरच आपल्याला भिन्न भिन्न काळातील, देशातील, भिन्न भिन्न वृत्तींच्या कवि-लेखकांचे, त्यांच्या वाङ्मयाचे आकर्षण का वाटते, त्यांवर आपला जीव का जडतो याचा उलगडा होईल.

'चर्वणे'च्या निमित्ताने जोगांसंबंधी विचार करीत असताना जे मनात आले त्याचे स्वरूप हे असे. व्यक्तिशः जोगांसंबंधी व त्यांच्या लेखनासंबंधी मला कमालीचा आदरभाव वाटतो : पण तो अधिक डोळस बनावा यासाठी ही चर्चा.

✦ ✦ ✦

११

प्रा. पंगूंचे टीकालेखन

प्रा. दत्तात्रय सीताराम पंगू कालवश होऊन बराच काळ उलटला. कोल्हापूरच्या राजाराम कॉलेजमधील मराठीचे प्राध्यापकपद भूषवीत असताना त्यांनी मराठी वाङ्मयाची जी सेवा केली ती मुख्यत: दोन प्रकारची होती : (१) संशोधक म्हणून जुन्या मराठी वाङ्मयाचा त्यांनी अभ्यास केला. काही नव्या गोष्टी अभ्यासकांपुढे मांडल्या, काही ग्रंथांचे संपादन केले व (२) टीकाकार म्हणून नव्या वाङ्मयासंबंधी चिकित्सकपणाने रसिकतेने काही लेखन केले.

प्रा. पंगूंच्या या वाङ्मयसेवेचा विचार करणे बाजूलाच राहो, पण त्याविषयी अभ्यासकांनी योग्य ती दखलही घेतलेली दिसत नाही. पंगूंच्या वाङ्मयसेवेची –त्यांच्या वाङ्मयाभ्यासाची– ही जी उपेक्षा झाली तिची कारणे माहीत असूनही त्यांचा उल्लेख करावा असे वाटत नाही. एका गोष्टीचा मात्र निर्देश करतो. ती म्हणजे पंगूंना 'बहुतांची अंतरे राखता' आली नाहीत. उलट कळत, न कळत त्यांनी अनेकांना दुखविले. त्यामुळे त्यांच्या वाङ्मयीन कार्याचे, कर्तृत्वाचे मूल्यमापन करावे, कौतुक करावे अशी इच्छा कोणास झाली नाही. पंगू या व्यक्तीसंबंधी जे समज-गैरसमज अनेकांच्या मनांत घर करून बसले त्यामुळे पंगूंच्या लेखनाचा विचार होऊ शकला नाही.

पण असे होणेदेखील आपल्या निकोप वाङ्मयदृष्टीला शोभते असे मला वाटत नाही. एखाद्याच्या लेखनाचा व्यक्तिनिरपेक्ष विचार आपण करावयास हवा. त्या व्यक्तीसंबंधीचे समज-गैरसमज बाजूला ठेवून त्याच्या लेखनाचे गुणदोष आपल्याला सांगितले पाहिजेत. पंगूंच्या टीकालेखनाचा विचार अशा प्रकारे करावा या उद्देशाने मी हा प्रयत्न करीत आहे.

वास्तविक प्रा. पंगूंशी माझा विद्यार्थी या नात्याने अर्धे तप संबंध आला. पंगू ही व्यक्ती कशी होती हे मला या काळात जवळून पाहता आले. त्यांच्या वाङ्मयदृष्टीची त्यांच्या अध्यापनाद्वारे मला काहीशी कल्पना आली. त्यांच्या लेखनाद्वारे ही दृष्टी अधिक स्पष्ट झाली. त्यांचा-माझा असा गुरु-शिष्य संबंध असला तरी माझी भूमिका ही ‘ गुरुस्तोत्र ’ गाणाऱ्याची नाही. ती पूजकाची जशी नाही तशी ती निंदकाचीही नाही. पंगूंच्या टीका-लेखनाचे यथार्थ मूल्यमापन करण्याचा हा प्रयत्न आहे. स्वतःच्या प्राध्यापकासंबंधी एखाद्या विद्यार्थ्याने मूल्यमापनाची भाषा वापरणे हा काहींना ‘लहान तोंडी मोठा घास’ वाटण्याचा संभव आहे. स्वतः पंगू आज विद्यमान असते तर त्यांनी या प्रयत्नाला ‘ वाह्यातपणा ’ असेच नाव दिले असते. (कारण ते माझे वर्णन नेहमी ‘ वाह्यात ’ या शब्दानेच करीत !)

ज्याला पंगूंचे टीकालेखन असे मी तात्पुरते म्हणत आहे ते लेखन त्यांच्या ‘आस्वाद’ (१९४३), ‘तुषार’ (१९४४) व ‘पुष्पांजली.’ (१९४८) या तीन पुस्तकांच्या रूपाने माझ्यापुढे आहे. ही तीन पुस्तके म्हणजे पंगूंचे तीन लेखसंग्रह होत. त्यांतील काही लेख हे परीक्षणवजा आहेत, पुष्कळसे स्वतंत्र ग्रंथविवेचन म्हणूनच लिहिले गेलेले आहेत. ज्या ग्रंथांचा परामर्श पंगूंनी घेतला आहे, ते ग्रंथ मुख्यतः ललित स्वरूपाचेच आहेत. त्यांत ‘ भावबंधन ’ ‘ उद्याचा संसार ’ ‘ पुण्यप्रभाव ’ ‘ प्रेमसंन्यास ’ ‘ सत्तेचे गुलाम,’ ही नाटके जशी आहेत; तशीच त्यांत ‘ रागिणी,’ ‘ जादुगार,’ ‘ डाकबंगला ’ ‘ भंगलेले देऊळ ’ ‘ इंदू काळे, सरला भोळे,’ या कादंबऱ्याही आहेत. ‘ रेंदाळकरांची कविता,’ ‘ आंबराई,’ ‘ यशोधन ’ ‘ चांदरात ’ या काव्यसंग्रहासंबंधी केलेले विवेचन या लेख-संग्रहात आहे. पंगूंनी कथांसंबंधी फारसे लिहिलेले नाही. फक्त ‘ अनिरुद्धप्रवाह ’ बद्दल त्यांनी लिहिलेले दिसते. तीच गोष्ट आत्मचरित्रपर अथवा आठवणींच्या स्वरूपाच्या पुस्तकांची. ‘ आमची अकरा वर्षे ’ या अशा प्रकारच्या पुस्तकाचेच तेवढे परीक्षण पंगूंनी केलेले आहे. ‘ दिवाकरांच्या नाटयछटा ’ हा लेख नाटयछटा या वाङ्मयप्रकाराची व दिवाकरांच्या नाटयछटांची चर्चा करणारा लेख आहे.

पंगूंनी नाटयछटेप्रमाणे इतर वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपाविषयी काही विवेचन केले आहे काय ? होय. ‘ नाटकाचा नायक आणि नायिका,’

‘ऐतिहासिक कादंबरी,’ ‘आख्यानक कवितेचे विशेष’ हे अशा प्रकारचे लेख आहेत. ‘चारुदत्त आणि प्रो. फडके’ हा लेख मृच्छकटिक नाटकातील चारुदत्ताचे स्वरूप समजावून सांगणारा जसा आहे, तसा ‘दे. भ. परांजप्यांची लेखनशैली’ हा शिवरामपंतांच्या शैलीचे वैशिष्टय सांगू पाहणारा लेख आहे.

पंगूंच्या टीकालेखनात आणखी एका गोष्टीला महत्त्व दिले गेले आहे. ती गोष्ट म्हणजे प्रतिभा, रस यांच्याविषयीची चर्चा. ‘प्रतिभेचे स्वरूप’ ‘आस्वाद्यमानता व रसव्यवस्थेचे भवितव्य’ हे अशा प्रकारचे साहित्यशास्त्रीय लेख आहेत. ‘रसविमर्श’ या डॉ. के. ना वाटव्यांच्या ग्रंथाचे समालोचन करणारा –त्याच नावाचा– लेख याच जातीचा आहे. पंगूंच्या तीन लेखसंग्रहांत त्यांचे एकूण पंचवीस लेख एकत्रित झाले आहेत. याखेरीज पंगूंचे काही अप्रसिद्ध लेख आहेत. त्यांचा विचार येथे केलेला नाही.

पंगूंच्या ज्या लेखनाला मी ‘ टीकालेखन ’ असे नाव देऊ पाहत आहे, ते यथार्थ ठरेल काय ? वाङ्मयीन टीकेसंबंधी ज्या आपल्या अपेक्षा असतात, खऱ्याखुऱ्या टीकेने जे कार्य करावे असे आपणाला वाटत असते, त्या अपेक्षांची पूर्ती व ते कार्य पंगूंचे हे लेखन करते काय ? वाङ्मयाचा – त्याच्या गाभ्यांचा वेध घेणे; त्याचे सौंदर्य व सामर्थ्य अचूक जाणणे; ते ज्या प्रकारच्या अर्थपूर्ण जीवनानुभवांचा आविष्कार करू पाहत असते, त्या अनुभवांचे स्वरूप व त्यांतील पृथगात्मता ओळखणे; त्याच्यामुळे मिळणाऱ्या काव्यानंदाची जात स्पष्ट करणे, हे व अशाच प्रकारचे इतर काही कार्य वाङ्मयीन टीकेने करावे, असे आपणाला वाटत असते. निरनिराळ्या वाङ्मयकृतींसंबंधी पंगूंनी जे लेखन केलेले आहे ते अशा प्रकारचे कार्य करताना दिसते काय ?

पंगूंनी वाङमयप्रकारांसंबंधी जी चर्चा केली तिच्यात चर्चाविषय झालेल्या वाङमयप्रकारांचे, त्यांच्या डोळ्यांपुढे ठेवलेल्या अंगांचे अचूक व समंजस विश्लेषण, रूपवर्णन, वैशिष्टयकथन पंगूंना जमले आहे काय ? भिन्न-भिन्न वाङमयप्रकार का व कसे निर्माण होतात ? त्यांचे रूपांतर शक्य व इष्ट असते काय ? एखादा वाङमयप्रकार व त्यातून व्यक्त होऊ पाहणारा एखादा अनुभव यांचे काही नाते असते काय ? अशा प्रकारच्या प्रश्नांची

चर्चा पंगू करताना दिसतात काय? दिसत नसले तर त्याचे कारण काय?

त्याचबरोबर पंगूंनी जे साहित्यशास्त्रीय लेखन केले त्यात प्रतिभा अगर रस यासंबंधी त्यांनी नवीन काय सांगितले? वास्तविक कित्येक शतकांपूर्वी संस्कृत वाङ्मय डोळ्यांपुढे ठेवून केलेली ही चर्चा -विशेषतः रसचर्चा- आजच्या काळात जशीच्या तशी पतकरणे कसे शक्य आहे? अशा प्रकारचा प्रश्न पडल्याने परंपरानुगामित्व सोडून नवी दृष्टी घेणे आवश्यक आहे असे पंगूंना वाटले काय?

पंगूंचे हे लेखन १९४३ ते १९४८ या कालखंडात प्रसिद्ध झालेले असले तरी त्याचे वळण जुने -काहीसे 'कोल्हटकरी'- आहे असे म्हणता येईल काय? तसे म्हणता आले तरी पंगू हे 'जुन्यांतील नवे' ठरतील काय? असे काही प्रश्न, काही शंका पंगूंचे हे लेखन वाचत असताना मनात येतात. या प्रश्नांची उत्तरे शोधणे, हे शंकानिरसन करणे जसे आवश्यक आहे, तसेच पंगूंची टीका-कल्पना कशा प्रकारची होती व त्याप्रमाणे त्यांना आचार करता आला की नाही, हे पाहणेही जरुरीचे आहे.

पंगूंनी हे जे लेखन केले ते कोणत्या भूमिकेवरून केले? त्यांची भूमिका ही खऱ्याखुऱ्या टीकाकाराची भूमिका होती काय? आपल्या तिन्ही लेख-संग्रहांना लिहिलेल्या प्रस्तावनेतून त्यांची टीका-कल्पना, त्यांची वाङ्मया-कडे पाहण्याची दृष्टी स्पष्ट होते काय? मला वाटते, होते.

'आस्वाद' च्या प्रस्तावनेत Review आणि Criticism यातील फरक स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न पंगूंनी केला आहे. माडखोलकरांनी 'माझी नभोवाणी' या आपल्या पुस्तकात Review च्या जातीच्या (टीका) लेखना-वर घेतलेला आरोप ते विचारात घेतात. अशा 'टीकांची पोच' या पोचट नावाने 'संभावना' करताना ते दिसतात. पंगूंना अभ्यासपूर्ण Review देखील चालतो; पण 'कंपूशाही'मुळे त्यांना येणारे अतिरिक्त प्रशंसेचे अथवा निंदेचे स्वरूप त्यांना पसंत नाही. चिपळूणकर ते कोल्हटकरांपर्यंतचे टीका-वाङ्मय त्यांना 'नि:पक्षपातीपणा व आस्था' या गुणांनी युक्त आहे असे वाटते. पंगूंचे हे विधान सर्वमान्य न झाले तरी टीका ही नि:पक्षपाती व

आस्थेवाईक असली पाहिजे हा त्यांचा समज आपण नोंद करण्यासारखा आहे. आस्थेबरोबरच खिलाडूपणाचाही निर्देश ते करतात. मराठीत सृजनशील (Creative) टीका नाही हे पंगूंना मान्य आहे : पण त्याचबरोबर कंपूशाहीवरील उतारा म्हणून 'गुणदोषदर्शक' टीकेची नितांत आवश्यकता आहे असे त्यांना वाटते. 'आस्वाद' मधील लेखनाचे धोरण सांगताना पंगू लिहितात : "परीक्षणार्थ निवडलेल्या ग्रंथांचे गुणदोषविवेचन, मुख्यतः सहानुभूतीच्या व निःपक्षपातीपणाच्या उदात्त भूमिकेवरून करण्याचा प्रयत्न केला असून, विवेचन शक्य तो विस्तृत, साधार व तुलनात्मक करण्याचे धोरण स्वीकारले आहे. मराठी वाङ्मयातील सर्वपरिचित अशा काव्य–नाटक–कादंबऱ्यांबद्दल जे वाटले ते प्रामाणिकपणे मांडताना, त्या ग्रंथाबद्दल वाचकांत रूढ असणाऱ्या अनुकूलप्रतिकूल मतांची मात्र, फारशी कदर केलेली नाही. त्यामुळे, वाङ्मयातील धेंडे म्हणतील तेच खरे, अशा आजकाल बोकाळलेल्या पोपटवृत्तीला थोडा तरी आळा बसेल अशी आशा आहे."[१]

या निवेदनावरून हे स्पष्ट होते की, पंगूंना टीका म्हणजे गुणदोषविवेचन वाटते. या विवेचनात निःपक्षपातीपणाबरोबरच सहानुभूतीलाही ते स्थान देतात. म्हणजे टीकाकार हा 'सहृदय' असला पाहिजे. त्याची भूमिका 'उदात्त' असली पाहिजे; असे त्यांना वाटते. ही 'उदात्त' भूमिका त्यांना वठविता आली काय ?

टीका ही विस्तृत, साधार व तुलनात्मक असली पाहिजे हे पंगूंचे मत त्यांनी आचारात उतरविलेले दिसते. टीका ही विस्तृत असली पाहिजे या विचारामुळे त्यांच्या 'सत्तेचे गुलाम' या लेखास (जो ४६ पृष्ठांचा आहे) प्रबंधाचेच स्वरूप येऊ पाहत आहे. जे लिहावयाचे ते प्रामाणिकपणाने, कोणाची कदर न करता लिहावयाचे ही पंगूंची भूमिका त्यांच्या सर्वच लेखनात अभिनिवेशाचे रूप धारण करून व्यक्त झाली आहे हे आपल्याला जाणवल्यावाचून राहत नाही. त्याचबरोबर या लेखनाला एक प्रकारचे प्रतिक्रियेचे, मूर्तिभंजनाचे, स्वरूप आलेले दिसते.

---

१ आस्वाद, घेण्यापूर्वी, पृ. २

'तुषार' च्या प्रस्तावनेत परीक्षणे म्हणजेच टीकाही–'विस्तृत, सखोल, अभ्यासपूर्ण व निःपक्षपाती' असण्याची आवश्यकता सांगणारे पंगू दिसतात. मराठीतील टीकावाङ्मयाची दुःस्थिती झाली असून तिच्या मुळाशी 'परस्परं भावयंतः' ही वृत्ती असल्याचे निदान पंगू करतात. टीकेच्या 'आजच्या' (म्हणजे १९४४ च्या सुमारच्या) दुःस्थितीबद्दल बोलताना पंगूंना आपल्या आसपास कोणीच खरेखुरे टीकाकार न दिसावेत; पूर्वीच्या पिढीतील बा. ना. देव, बा. अ. भिडे, श्री. कृ. कोल्हटकर, न. चिं. केळकर, वा. म. जोशी यांचीच नामावळी त्यांनी द्यावी, याचे आश्चर्य वाटते. पंगूंनी ही जी नामावळी दिली आहे ती त्यांच्या मताप्रमाणे आदर्श अथवा थोर टीकाकारांची नामावळी दिसते. यांतील 'देवां'बद्दल काय म्हणावयाचे? पंगूंच्याच सुरात, खास त्यांच्या इंग्रजी उच्चारांसह, थोड्याशा बेफिकिरीने पंगूंनाच असा प्रश्न विचारता येईल: 'Who is this Deo?' पंगू ही जी नामावळी देत आहेत त्यातील सर्वचजण खरेखुरे टीकाकार आहेत काय? पंगूंच्या टीका-कल्पनेला मानवणारे असे त्या सर्वांचे टीकालेखन आहे काय? मला वाटते, बा. अ. भिडे व कोल्हटकर यांचे टीकालेखनच पंगूंच्या टीकालेखनाला जवळचे आहे; पण त्या टीकालेखनाला आपण यथार्थतेने 'टीका' हे नाव देऊ शकतो काय? भिड्यांची अगर कोल्हट-करांची वाङ्मयदृष्टी ही शुद्ध, निकोप अशी वाङ्मयदृष्टी होती काय? त्यांच्या लेखनातून वाङ्मयाविषयीची आस्था प्रकट झाली तरी वाङ्मयाच्या खऱ्या स्वरूपाचे त्यांना आकलन झाले होते असे आपल्याला वाटते काय? अशा प्रकारचे प्रश्न पंगूंच्या मनातही येत नाहीत. भिडे-कोल्हटकरांच्या लेखनातील अभिनिवेश व विदारकता यांचेच आकर्षण पंगूंना वाटत असावे. हेच विशेष स्वतः पंगूंच्या लेखनात आले याच्याशी हे आकर्षण सर्वस्वी सुसंगत असेच आहे. कोणाची भीडमुर्वत न धरणाऱ्या आपल्या लेखनाने जिला आळा बसेल अशी आशा पंगूंनी बाळगली, त्या पोपटवृत्तीला आळा बसला काय? ही आशा अस्थानी होती असे मला वाटते.

'तुषार' च्या प्रस्तावनेत बाधक टीकेचा एक परिणाम पंगूंनी सांगितला आहे. तो म्हणजे त्या 'गचाळ ग्रंथकारांना दहशत बसविणाऱ्या पण मार्गदर्शक झाल्या.' असे तरी प्रत्यक्षात घडले काय? घडले असेल तर

किती प्रमाणात ? आज टीकाकारांत 'होयबा वृत्ती' किंवा 'अहिनकुल वृत्ती' बोकाळलेली आहे असे म्हणून पंगूंनी तिच्या मुळाशी 'द्रव्यलोभ व लाचार वृत्ती' आहे असे विधान केले आहे. म्हणजेच प्रशंसा किंवा निदान याखेरीज टीकेचे दुसरे स्वरूप दिसत नाही अशी पंगूंची तक्रार आहे. पण पंगूंनी जे कारण सांगितले आहे ते पटणारे नाही. प्रशंसा अगर निंदा करण्यासाठी टीकाकाराला कोण 'मलिदा' चारत असतो ? तो लाचारी तरी कशासाठी पत्करेल ? त्याहून पंगूंनी ज्या 'कंपूशाही 'चा उल्लेख केला आहे, तीच या टीका-स्वरूपाच्या मुळाशी आहे असे म्हणणे योग्य ठरेल. अशा परिस्थितीत ग्रंथपरीक्षणाचे काम 'प्रामाणिकपणाने, कसोशीने व निर्मत्सरपणाने' तसेच 'निर्भयपणाने,' केले पाहिजे, असे पंगूंना वाटते. असे काम त्यांना करता आले काय ? की, या गुणांऐवजी कळत न कळत त्यांच्या लेखनात कडवटपणा, उपरोध, वैयक्तिक ग्रह, अभिनिवेश, बेदरकारपणा या गोष्टी आल्या ? 'तुषार' च्या प्रस्तावनेच्या अखेरीस पंगूंनी म्हटले आहे : "प्रस्तुत टीकालेखसंग्रहात समाविष्ट केलेले आठ लेख वाङ्मयीन व कलात्मक दृष्टीने लिहिले असून, त्यातील विवेचन तौलनिक, उद्बोधक व विचारप्रवर्तक करण्याकडे लक्ष पुरविले आहे. ग्रंथांचे योग्य ते वाङ्मयीन मूल्यमापन करताना, मी जशी त्या त्या ग्रंथकारासंबंधी न्यायबुद्धी दाखविली आहे, तसाच दुसऱ्या काही टीकाकारांकडून ग्रंथकारांना झालेला अन्यायही दूर करण्याचा प्रयत्न केला आहे. माझी टीका केवळ पुस्तकांवरीलच नसून, पुस्तकांच्या पुस्तकावरीलही असल्यामुळे, काही ठिकाणी ती जशी नवीन मुद्दे सुचवील, तशाच बराच काळ माजलेल्या प्रमादयुक्त व अवास्तव मतांचेही ती खंडन करील, अशी मला आशा आहे."[२]

पंगूंच्या या निवेदनावरून टीकालेखनात न्यायबुद्धी ही महत्त्वाची गोष्ट आहे हे त्यांचे मत स्पष्ट होते. ज्यांच्यावर अन्याय झाला आहे त्या ग्रंथकारांना न्याय मिळवून द्यावयाचा म्हटले म्हणजे खंडन-मंडन आलेच; अभिनिवेश, आग्रह आलाच. ज्याला मी पंगूंचे प्रतिक्रिया–स्वरूप लेखन

२. तुषार, स्वीकारताना–पृ. ५

म्हणतो ते अशा प्रकारचे आहे. पण पंगूंची न्यायबुद्धी त्यांच्या सर्वच लेखनात दिसते काय ? ते जेव्हा एखाद्या ग्रंथकाराला न्याय मिळवून देण्यासाठी हिरीरीने त्याच्यावर अन्याय करणाऱ्या (अर्थात् त्यांच्या मते) टीकाकाराशी भांडतात–खरेच हे एक प्रकारचे भांडणच असते–तेव्हा नेहमीच टीकाविषय झालेल्या ग्रंथकाराला न्याय मिळतो काय ? आणि आपण टीकाकारांवर अन्याय तर करीत नाही ना अशी शंका पंगूंच्या मनात कधी येते काय ? अशा खंडन-मंडनपर लेखनात– आणि याच प्रकारचे लेखन अधिक आहे– पंगू एखाद्या भांडखोराच्या रूपाने आपल्या डोळ्यांपुढे उभे राहतात काय ? असे होत असेल तर ते खऱ्या टीकाकाराच्या भूमिकेला धरून आहे असे वाटणार नाही. ‘ तुषार ’ मधील लेख वाङ्मयीन दृष्टीने लिहिले आहेत या म्हणण्याचा अर्थ आपणास समजू शकतो; पण ते ‘ कलात्मक ’ दृष्टीने लिहिले आहेत म्हणजे काय ? म्हणजे आपली कलाविषयक दृष्टी त्यातून व्यक्त होत आहे असे पंगूंना म्हणावयाचे आहे काय ? तसे असेल तर पंगूंची कलाविषयक दृष्टी कशा प्रकारची आहे ? या दृष्टीला कला व कारागिरी यातील फरक जाणवला आहे की नाही ? ती विशुद्ध कलादृष्टी आहे काय ? मला वाटते, या प्रश्नांची उत्तरे त्यांचे लेखन, व त्यातील मत, तपासून पाहताना मिळण्यासारखी आहेत.

‘ पुष्पांजली ’ च्या प्रस्तावनेत टीकाकार हा स्वतःच वाङ्मय-लेखक असला पाहिजे काय या प्रश्नाची चर्चा पंगूंनी केलेली आहे. या प्रश्नाचे पंगूंनी जे नकारार्थी उत्तर दिले आहे ते मान्य होण्यासारखे आहे. “ टीकाकार हा ललित लेखनाकडे न वळलेला एक ललितलेखक असतो ” हे पंगूंचे विधानही महत्त्वाचे आहे. या प्रस्तावनेत टीकाकार हा लेखक व वाचक यांच्यातील ‘ मध्यस्थ ’ असतो असे जसे पंगूंनी सांगितले आहे, तसेच “ टीकेचे मुख्य कार्य म्हणजे ग्रंथावर नवीन प्रकाश पाडून वाचकाची चित्तवृत्ती उत्तेजित करणे ” हे असल्याचेही स्पष्ट केले आहे. टीकाकाराने “ लेखकाच्या हातून घटकाभर त्याची लेखणी हिसकावून घेऊन त्याने लिहावयास पाहिजे होते ते आपण स्वतःच लिहून दाखविणे अवश्य असते;” असेही पंगू म्हणतात. मूळ कृतीची पुनर्घटना करण्यावर त्यांचा भर आहे :

टीका ही वस्तुनिष्ठ असण्याहून व्यक्तिनिष्ठ असणे अधिक चांगले असे त्यांना वाटते.[3]

या प्रस्तावनेच्या अखेरीस पंगू लिहितात : "मराठी वाङ्मयात अजूनही प्रामाणिक, निश्चितमतप्रतिपादक, निर्भीड पण सर्व दृष्टींनी मार्ग-दर्शक, अभिरुचिवर्धक व उद्बोधक अशा टीकेची वाण भासत आहे." ही उणीव जणू काही भरून काढण्यासाठी पंगूंच्या टीकालेखनाचा अवतार झाला आहे; अशी स्वतः पंगूंची धारणा आहे. पंगूंची टीका-कल्पना अशा प्रकारची आहे. त्यांच्या लेखनाला जे स्वरूप आले आहे ते या टीका-कल्पनेमुळे, तिला अनुसरूनच आले आहे.

पंगूंनी जे नाटकांसंबंधी लेखन केले ते कशा प्रकारचे आहे ? त्यांतून त्यांची नाट्यकल्पना स्पष्ट होते काय ? पंगू नाटकांचा विचार करतात म्हणजे काय करतात ? त्यांतील कथानक प्रथम विस्ताराने सांगतात; त्यांतील पात्रासंबंधी चर्चा करतात. त्यातील प्रसंगाच्या मांडणीचा विचार करतात– म्हणजे त्यांच्या रचनेचा विचार करतात. त्यातील संभाषणे किंवा भाषा यासंबंधी काही सांगू पाहतात आणि त्या नाटकासंबंधी इतरांनी जे मतप्रदर्शन केले आहे त्याचा परामर्श (की समाचार ?) घेतात. पंगूंच्या नाट्य-विचाराचे असे स्थूल स्वरूप आहे. त्यात 'नाट्य' म्हणजे काय ? एखादे नाटक सुखात्मिका किंवा शोकात्मिका आहे म्हणजे काय आहे ? या प्रकारातील खराखुरा भेद कोणता ? नाटकातील कथानक व जीवन यांचा कोणता संबंध असतो ? नाटकातून प्रकट होऊ पाहणाऱ्या जीवनानुभूतीचे स्वरूप कशा प्रकारचे आहे ? नाटकाची म्हणून वेगळी भाषा असते काय ? नाटकातील पात्रे ही कशा प्रकारची असली पाहिजेत ? अशासारखे प्रश्न पंगूंना सतावताना दिसत नाहीत.

पंगूंचा नाट्य-विचार हा कोल्हटकरी वळणाचाच वाटतो. कलेपेक्षा कारागिरीवरच, नाटकाच्या आत्म्यापेक्षा बाह्यांगावरच पंगूही भर देताना दिसतात. या नाट्य-विचारात त्यांची 'न्यायबुद्धी जागी होते' तेव्हा

---

३ पुष्पांजलि, वाहताना, पृ. ३–४

'भावबंधन' वरील प्रो. फडक्यांचे आक्षेप ते खोडून काढण्याचा प्रयत्न करतात आणि अखेरीस 'भावबंधना' ची गणना ते अक्षरवाङ्मयात करून टाकतात : पण 'अक्षरवाङ्मयाचे सर्व विशेष' म्हणजे कोणते ? 'भावबंधन' वरील लेखाचा परिच्छेद वाचूनही हा प्रश्न शिल्लक उरतोच. 'भावबंधन' बरोबरच 'पुण्यप्रभाव' व 'प्रेमसंन्यास' या नाटकांवरील पंगूंचे लेख विचारात घेतले तर त्यांतून गडकऱ्यांचे नेमके सामर्थ्य त्यांनी ओळखल्याच्या खुणा कोठे दिसतात काय ? या दोन्हीही लेखांत गडकऱ्यांच्या नाटकांचा परामर्श घेण्यापेक्षा खांडेकरांचा समाचार घेण्याकडेच अधिक लक्ष दिसते. 'पुण्यप्रभाव' नाटक हे सुखपर्यवसायी व्हावयास हवे होते; गडकऱ्यांच्या कलेचा विरोध हा आत्मा आहे; गडकरी हे अद्भुत घटनांचे भोक्ते आहेत. त्यांची नाटके अवास्तव फुगली आहेत; या नाटकाचा प्रारंभ वृंदावन जेथे दुखावला गेला आहे त्या प्रसंगापासून व्हावयास हवा होता; अशा तऱ्हेची पंगूंनी व्यक्त केलेली मते त्यांच्या मार्मिकतेची द्योतक आहेत. पण गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनाचा याहून सखोल अभ्यास त्यांच्याकडून अपेक्षित नव्हता काय ? 'प्रेमसंन्यास' नाटकावरील लेखाला पंगूंनी नावच मुळी दिले आहे : 'प्रेमसंन्यास आणि खांडेकर' 'प्रेमसंन्यास' वरील खांडेकरांची टीका हा 'विपर्यस्त लेखनाचा मासला' आहे असे पंगूंना वाटते. 'प्रेमसंन्यास' चे पर्यवसान मुळात आनंदात होणार होते ही खांडेकरांची ग्वाही पंगूंना पटत नाही डॉ. गुण्यांनी हे नाटक दुःखपर्यवसायी होणेच कसे 'इष्ट व क्रमप्राप्त' होते यासंबंधी केलेले विवेचन मान्य करणारे पंगू, ते नेहमीच दुसऱ्यांचे खंडन करू पाहतात अशा प्रकारचा समज खोटा ठरवितात. या नाटकाचा खांडेकरांनी मानलेला हेतूही पंगूंना मान्य नाही. लीलेच्या वैधव्यदशेचा गडकऱ्यांनी पुरेसा उपयोग करून घेतलेला नाही हे खांडेकरांचे मत पंगू खोडताना दिसतात. 'प्रेमसंन्यास' मधील पात्रांसंबंधीही खांडेकरांचे विवेचन त्यांना अमान्य आहे. 'प्रेमसंन्यास' हे नाटक हिणकस ठरविताना खांडेकरांनी वापरलेली 'गुरुशिष्य, पतिपत्नी, मातापुत्र इत्यादिकांना त्यांची गोडी एकमेकांच्या संगतीत 'कसेसेच' न वाटता अनुभविता यावी' ही कसोटी पंगूंना त्याज्य वाटते. या नाटकात 'कसेसेच' वाटण्यासारखे अनीतिकारक काही नाही. हा पंगूंचा अभिप्राय ते 'जुन्यातील नवे' कसे

आहेत हे स्पष्ट करणारा आहे. खांडेकरांनी पुढे केलेली नाटकाची ही कसोटी खरी कसोटी नाही असे म्हणण्यात पंगूंनी निःसंशय समंजसपणा दाखविला आहे. गडकऱ्यांवर त्यांच्याच एका गुरुबंधूने केलेला अन्याय दूर करण्याचा हा प्रयत्न आहे.

अत्र्यांच्या 'उद्याचा संसार' या नाटकावरील पंगूंचा लेख त्यांच्या निर्भीड लेखनाचा नमुना मानता येईल. या नाटकावर पंगू एकंदर नाराज दिसतात. अत्र्यांची प्रतिभा 'स्वतंत्रपात्रनिर्माणक्षमा' नाही. ते गडकऱ्यां-प्रमाणे प्रतिगामी आहेत. हे नाटक त्यांनी अकारण दुःखपर्यवसायी केलेले आहे; ते लिहिताना अत्र्यांच्या मनांत जुन्या-नव्या तंत्राचा गोंधळ उडालेला आहे. त्यांत अत्र्यांचे व्यक्तिमत्त्व 'किमपिही' जाणवत नाही. अशा प्रकारची विधाने पंगू बेधडकपणे करताना दिसतात. वरेरकरांच्या 'सत्तेचे गुलाम' वरील पंगूंचा लेख अशाच प्रकारचा आहे. या प्रबंधवजा प्रदीर्घ लेखात ते या कृतीला नाटक देखील मानावयास तयार नाहीत. हे 'फुसके प्रहसन' आहे असे पंगूंनी चक्क लिहिले आहे. 'सत्तेचे गुलाम' चे कथानक कसे विस्कळित व भोंगळ आहे हे साधार दाखवून प्रतिपाद्य विषयाबाबतही वरेरकरांची निश्चित दृष्टी दिसत नाही, हे आपले मत त्यांनी मांडले आहे. पात्रे व रचना याबाबतही हे नाटक कसे अयशस्वी झाले आहे याबद्दल पंगूंनी केलेले विवेचन चित्य आहे. एकूण पंगूंच्या मते 'सत्तेचे गुलाम' ही वरेरकरांची एक 'ढिसाळ कृती' आहे. पंगूंचे हे निर्भीड मतप्रदर्शन-त्यांचा हा स्पष्टवक्तेपणाचा प्रयोग त्यांच्या निर्भयवृत्तीचा द्योतक आहे. वाङमया-तील बड्या धेंडांसंबंधी पंगूंनी केलेले हे मार्मिक व यथार्थ विवेचन अमान्य करता येणार नाही. 'उद्याचा संसार' व 'सत्तेचे गुलाम' वरील ही टीका विदारक व कांहीशी भडक वाटेलही. पण ती खोटी आहे असे कसे म्हणता येईल ? या नाटकांचे व त्यांच्या कर्त्यांचे 'अवास्तव स्तोम' (हा पंगूंचाच शब्द) माजले नसते तर पंगूंचे हे लेखन इतके भडक झालेही नसते.

नाटकासंबंधी पंगूंनी सर्वसामान्य स्वरूपाचे जे लेखन केले त्यांत 'नाटकाचा नायक आणि नायिका' हा लेख लक्षात घेण्यासारखा आहे. प्रा. माटयांच्या एतद्विषयक लेखाच्या निमित्ताने पंगूंनी केलेला हा विचार

आहे. नायकाच्या लक्षणांत त्याचा हेतू व कर्तृत्व यांना माटयांनी जे महत्त्व दिले आहे ते पंगूंना मान्य नाही. माटे Hero या शब्दाचा अर्थच मनात बाळगत आहेत; Hero आणि मराठीतील 'नायक' एक नव्हेत अशी पंगूंची समजूत आहे. संस्कृतच्या धर्तीवर लिहिलेल्या मराठीतील 'नायक' भरतप्रणीत 'नायक' असेल; पण इंग्रजी नाटकांच्या प्रभावातून निर्माण झालेल्या नाटकांचे व त्यांतील नायकांचे काय? मला वाटते, पंगूंना हा प्रश्नही पडला नाही. त्यांनी आपले नायकविषयक विवेचन भरताच्या हाताला हात लावून 'ललित' 'शांत,' या परिभाषेतच केले. या नायक-प्रकार–नामांवरून पंगूंना असे वाटते की नायक पराक्रमी असण्याची अथवा त्यांनी काही विक्रम करण्याची आवश्यकताच नाही. कालिदासाच्या नायकांचा व चारुदत्ताचा हवाला देऊन पंगूंनी नायकांच्या निष्क्रियतेचे नुसते समर्थनच नव्हे तर जवळ जवळ त्यांनी काही न करणे व तरीही त्यांच्याबद्दल वाचक–प्रेक्षकांना सहानुभूती वाटणे हीच नायकत्वाची कसोटी ठरविली आहे. कर्तृत्व ही नायकत्वाची कसोटी मानली तर 'सर्वच खलनायक 'नायक' या मोठ्या पदवीला चढतील' अशी पंगूंना भीती वाटते. पण ही भीती व 'वाचकांची अथवा प्रेक्षकांची सहानूभूती हीच नाटकाच्या नायकत्वाची खरी कसोटी होय.' हा पंगूंचा सिद्धांत पटणे शक्य नाही. पंगूंना नाटचशास्त्राच्या एखाद्या प्रतीत 'ललित' ऐवजी 'गलित' असा पाठ मिळाला होता काय? ते 'शांत' या शब्दाचा अर्थ 'संत' असा समजतात काय? नायकाजवळ कर्तृत्व नसताना त्याच्याबद्दल वाचक–प्रेक्षकांना सहानुभूती तरी का वाटावी? पंगू म्हणतील त्याच्या गुणा-मुळे ती वाटते. पण हे गुण कृतीत उतरले नाहीत, तर त्या गुणांवर आपला विश्वास तरी कसा बसणार? नाटककाराने एखाद्या पात्राच्या गुणांची यादी दिली म्हणजे सहानुभूती उत्पन्न होणार आहे काय? पात्रांचे गुण, स्वभाव हे त्यांच्या कृतीतूत व्यक्त होत असतात. या कृतींनाच कर्तृत्व म्हणावयाचे; ही साधी गोष्ट पंगूंच्या ध्यानात कशी येत नाही? ज्या चारुदत्ताचे उदाहरण पंगू घेतात, त्याचा औदार्य हा गुण त्याच्या कृतीतून व्यक्त होत नाही काय? वीरांचे जे अनेक प्रकार संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी सांगितले त्यांत दान-वीराला स्थान नाही काय? दानवीराचा जो विक्रम किंवा पराक्रम तो

म्हणजेच कर्तृत्व–चारुदत्ताच्या कृतीतून दिसत असताना पंगूंनी त्याला कर्तृत्वशून्य ठरवावे हा चमत्कार खरा. अथवा हा चमत्कार तरी कसला? पंगूंच्या नाट्यदृष्टीचा हा अधूपणाच मानावा लागेल. पंगूंच्या या चुकीच्या विचारसरणीच्या मुळाशी त्यांची उदात्त भूमिकेबद्दलची विशिष्ट कल्पना आहे. 'पुण्यप्रभाव' वरील त्यांच्या लेखातील पुढील दोन विधाने त्या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. पंगू लिहितात : (१) "ध्येयनिष्ठ माणसे कधीच हिकमती किंवा लटपटी खटपटी नसतात. कारण त्यांनी जर अशा हिकमती केल्या तर त्यांच्या स्वार्थत्यागाची व त्यांनी भोगलेल्या हाल-अपेष्टांची किंमत शून्य होऊन त्यांच्याबद्दल वाटणारी सहानुभूतीही जमीनदोस्त होण्याचा संभव असतो'; (२) 'भूपाळसारखे सत्पक्षाचे प्रतिनिधीच आपत्तीतून सुटण्यासाठी स्वतः कोणतीच खटपट करीत नाहीत. उलट त्यांनी तशी खटपट करणे म्हणजे त्यांच्याबद्दलच्या सहानुभूतीस ओहोटी लागणे होय. त्यांच्या कसल्याही हालचालीशिवाय त्यांचा पक्ष विजयी होतो."[४] सत्यमेव जयते' किंवा 'Poetic Justice' या तत्त्वावरील पंगूंची ही श्रद्धा भाबडीच नाही काय? आपली ही मुलखावेगळी नायक-कल्पना आग्रहाने मांडताना 'तोतयाचे बंड' मधील नानांबद्दल पंगूंनी केलेले पुढील विधान मौजेचे आहे. "नानांचे नाटकातील निष्क्रियत्व दोषास्पद न वाटता, त्यांच्याबद्दल उलट आदर वाढविते.[५] 'यावर आपण आता काय म्हणणार या लेखाच्या शेवटी नाट्यपरीक्षणाचा एक नियम पंगूंनी घालून दिलेला आहे. तो म्हणजे नाटककर्त्याला ज्ञात असलेल्या नाट्यनियमांच्या अनुरोधानेच आपण परीक्षण केले पाहिजे. क्षणभर हा नियम मान्य केला तर पंगूंनी ज्यांच्या नाटकांचे परीक्षण केले त्या गडकरी, अत्रे व वरेरकर यांना ज्ञात असलेले नाट्यनियम कोणते होते हे त्यांनी कोठेच स्पष्ट केले नाही; हा विचार मनात येतोच.

पंगूंच्या–नाट्य-विचाराचे समालोचन करताना 'चारुदत्त आणि प्रो. फडके' हा लेख विसरून चालणार नाही. 'मृच्छकटिकाचे' पिष्टपेषण

---

४ तुषार, पृ. २५ व २६

५ तुषार, पृ. १३४

अनेकांनी केले आहे : कोल्हटकरांनी तर त्याचे प्रदीर्घ परीक्षण केलेले आढळते. प्रा. फडक्यांनी 'कोंदणे' मधील आपल्या लेखांत चारुदत्तासंबंधी 'काही तरी विपरीत व अवास्तव आक्षेप' घेतल्यामुळे पंगूंनी त्यांचा समाचार येथे घेतला आहे.

फडक्यांनी चारुदत्ताचे असे काय घोडे मारले आहे की पंगूंना त्यामुळे लेख लिहावा लागावा ? 'मृच्छकटिका' चे कथानक फडक्यांनी निःपक्षपाती व निर्विकार बुद्धीने' वाचकांपुढे मांडले नाही; चारुदत्त हा फडक्यांना धीरोदात्त न वाटता 'कांगावखोर,' 'कमालीचा बेफिकीर व बेवकूफ' 'ढोंगी' कामुक व विषयलंपट' गृहस्थ वाटतो व तो तसा नाही; हे सांगण्यासाठी पंगूंनी हा लेखन-प्रपंच मांडलेला आहे.

चारुदत्त हा निर्धन नाही; तो तसा कांगावा किंवा ढोंग करीत आहे हे फडक्यांचे म्हणणे पंगूंनी सप्रमाण खोडलेले आहे. या लेखात पंगूंची मार्मिकता व रसिकता दृग्गोचर होते. चारुदत्ताचा धंदा सावकाराचा किंवा व्यापाराचा होता; फडके मानतात तसा तो मध्यम वयाचा नसून ३०–३२ वर्षांचा एक रसिक व उत्साही तरुण होता; वसंतसेनेचे दागिने चोरले गेले यांत त्याचा बेफिकीरपणा व बेवकूफपणा नाही : त्याने त्याबाबत जरूर ती दक्षता घेतली होती; या गोष्टी पंगूंनी ठामपणे व मार्मिकतेने मांडल्या आहेत. चारुदत्तावरील फडकेकृत कामुकतेचा किंवा विषयलंपटतेचा आरोप कसा खोटा आहे हे सांगताना पंगूंनी केलेले विवेचन जसे तर्कशुद्ध तसेच रसिकतेचे द्योतक आहे.

वसंतसेना ही चारुदत्ताच्या घरी एक रात्र 'विलासार्थ' राहते. सकाळी चारुदत्त पुष्पकरंडकोद्यानात जातो व तेथे येण्यासंबंधी वसंतसेनेला निरोप ठेवतो. पण त्याच्या या कृत्यात फडक्यांना 'सकाळच्या प्रहरी बासी मौज लुटण्याचा' अथवा 'शिळी कुरवंडी उरकण्याचा 'कामुक व उल्लू बेत' दिसतो. फडक्यांची ही कल्पना विकृत तर आहेच : पण अरसिकतेचीही आहे. चारुदत्ताचा असा हेतू असता तर तो उद्यानात कशाला जाईल हे साधे व्यवहारज्ञान फडक्यांना नाही, हे पंगूंचे म्हणणे खरेच आहे. त्याचा असा काही हेतू असता तर तो 'घरीच' त्याला साध्य करून घेणे थोडेच अशक्य

होते ? फडक्यांचा आक्षेप खोडताना पंगूंनी जो युक्तिवाद केला आहे व चारुदत्ताचे जे समर्थन केले आहे ते मुळातून समग्र वाचावे अशा योग्यतेचे आहे तेथे व वसंतसेना तिन्हीसांजेच्या वेळेस कोठे चालली होती या फडक्यांच्या फौजदारी चौकशीला पंगूंनी जे उत्तर दिले आहे त्यांत त्यांची सहृदयता, रसिकता व कल्पनाशक्ती यांचे मनोज्ञ दर्शन घडते.

याच लेखांबरोबर पंगूंच्या ‘ दिवाकरांच्या नाटचछटा ’ या लेखाचा विचार करणे उचित ठरेल. या लेखात नाटचछटा या वाङ्मयप्रकाराचे मूळ, त्याचे स्वरूप व दिवाकरांचे लेखन यांचा विस्तृत अभ्यास पंगूंनी मांडलेला आहे. दिवाकरांचे व्यक्तिमत्त्व किंवा जीवन व त्यांचे लेखन यांचा संबंध शोधण्याचा पंगूंचा प्रयत्न लक्षणीय वाटतो. दिवाकरांच्या नाटचछटातील वाङ्मयीन संदर्भ, त्यांत दिसून येणारे त्यांचे भावनावश, पण तात्त्विक अगर ‘ गूढगुंजन-प्रवण मन ’, सद्बुद्धिनिदर्शक उपहास किंवा उपरोध, रूढिभंजन, मनुष्यस्वभावातील विसंगतिदर्शन, बटाटेनंदन व भेंडीरमण यांच्यासारख्यांचा दंभस्फोट, इत्यादी विशेषांचे पंगूंनी केलेले विवेचन महत्त्वाचे आहे. पंगूंना ‘ कलात्मकता व रसिकता ’ हेच दिवाकरांचे खरे वैशिष्टय वाटते. तसेच त्यांनी ‘ कला व ध्येय यांची सुंदर सांगड ’ घातली. आगरकरी सुधारणेचा आपाततः प्रसार केला, असेही पंगूंचे म्हणणे आहे. दिवाकरांच्या नाटचछटांचा सर्वांगीण व सखोल अभ्यास म्हणून या लेखाचे महत्त्व रसिकांना नेहमीच वाटेल.

पंगूंनी कादंबऱ्यांसंबंधी जे लेखन केले त्यांत वामन मल्हार जोश्यांच्या ‘ रागिणी ’ व ‘ इंदु काळे, सरला भोळे ’ यांवरील लेखांकडे आपण प्रथम दृष्टी टाकू. ‘ रागिणी ’ ला एके काळी मिळालेली लोकप्रियता ही कालाच्या फायद्याच्या रूपाची होती; आज ही कादंबरी ‘ नाममात्र ’ उरली आहे, असे प्रारंभीच पंगू सांगून टाकतात. तेथेच त्यांची कादंबरी–कल्पनाही स्पष्ट होते. पंगू लिहितात : “ कथेमुळे कोणतीही कादंबरी थोडीबहुत आकर्षक होते, पण कथानकाचा पूर्ण परिचय होऊनही जी कादंबरी दीर्घकाल किंवा चिरंतन आनंद देणाऱ्या वाङ्मयगुणांनी मंडित असते, तिलाच अभियुक्तता प्राप्त होते. रेखीव व अविस्मरणीय पात्रे, आदर्श ध्येयवाद, उच्च विनोद व

अव्याजमनोहर भाषाशैली या गुणसमुच्चयाने अथवा यांपैकी एकेकाने सुद्धा कादंबरी कालाशी टक्कर देऊन टिकून राहते."[६]

पंगू पूर्वपिढीतील टीकाकाराप्रमाणे कादंबरी म्हणजे 'गोष्ट' समजत नाहीत हे खरे असले, तरी कादंबरी हे जीवनाचे चित्र असले पाहिजे. तिच्यातून जीवन प्रगट झाले पाहिजे; याची जाणीव त्यांना दिसते काय? अभियुक्त किंवा अभिजात कादंबरीचे गुण सांगताना त्यांनी ज्या गुणांचा उल्लेख केला आहे, ते सर्व कादंबरीचे अविभाज्य, प्राणभूत विशेष अथवा घटक आहेत काय? पात्रासाठी 'रेखीव' हे विशेषण वापरत असताना पंगू कलेपेक्षा कारागिरीलाच तर अधिक महत्त्व देत नाहीत ना? आणि पंगूंनी जे गुण सांगितले आहेत त्यांतील ध्येयवाद, विनोद, भाषण, हे एकेक गुण कादंबरीला 'कादंबरीपण' किंवा 'अभिजात' स्वरूप देऊ शकतात काय? मला वाटते, देऊ शकत नाहीत.

कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराची पृथगात्मता कशात आहे; ती नाटकाहून कशी व कोणत्या बाबतीत भिन्न असते; याचा विचार पंगूंनी करावयास नको होता काय? नाटकांप्रमाणेच कादंबरीचे परीक्षण करताना पंगू तिच्यातील कथानक, पात्रे, वर्णने, भाषा या घटकांचीच चर्चा करतात. पण या सर्व घटकांतून जो जीवनानुभव व्यक्त व्हावयास हवा; जे जीवनदर्शन व्हावयास हवे; त्याकडे पंगूंचे लक्ष जात नाही. 'रागिणी' कादंबरी ही वरील घटकांचा विचार करता कशी अयशस्वी आहे हे सांगण्यात पुन्हा त्यांचा निर्भीडपणा तेवढाच व्यक्त होतो. 'रागिणी'च्या मानाने 'इंदु काळे, सरला भोळे' ही कादंबरी 'चित्ताकर्षक' झाली आहे असे पंगूंनी म्हटले, तरी या दोन्ही कादंबऱ्यांतून प्रकट होणारे वामन मल्हारांचे व्यक्तिमत्त्व व त्याचे सौंदर्य पंगूंना जाणवावे तसे जाणवले नाही, हाच ठसा मनावर अखेर उमटतो. वास्तविक पंगूंनी या कादंबऱ्यांच्या निमित्ताने कादंबरीच्या तंत्राविषयीच्या ज्या ठोकळेबाज कल्पना आपल्याकडे आहेत, त्या बाजूस ठेवून या कृतींचा विचार करावयास हवा होता. वामन मल्हार किंवा

६. आस्वाद, पृ. २

डॉ. केतकर यांचे कादंबरी-लेखन तंत्रबाजीला कसा धक्का देते, कादंबरीविषयीच्या रूढ समजुतींना कसे डावलते व असे करीत असताना त्या लेखनातून जीवनदर्शनाचे, जीवनचिंतनाचे एक अभूतपूर्व व आगळे सामर्थ्य कसे प्रकट होते व त्यासाठी त्यांना कादंबरी म्हणणे कसे आवश्यक आहे; या गोष्टींचा विचार करावा असे आपल्याला नेहमीच वाटत असते. पण पंगूंना तसे वाटत नाही. पंगूंच्या वाङमयविचाराला पडलेली ही फार मोठी मर्यादा आहे असे मला वाटते.

पंगू कादंबरीच्या संदर्भात जीवनाचा विचार करतात; पण त्याचे स्वरूप कादंबरीतील पात्रे व प्रत्यक्षातील व्यक्ती यांचा संबंध शोधण्याचे असते. त्यांना विनायकराव म्हणजे वामनराव वाटतात. नारायणरावामुळे त्यांच्या डोळ्यांपुढे महाराष्ट्रातील एका कुमारिकेसाठी झुरणाऱ्या, व्यासंगी पण त्रिक्षिप्त इतिहासाभ्यासकाची मूर्ती उभी राहते. असा शोध घेण्याचा पंगूंना एक चाळाच आहे; माडखोलकरांच्या 'डाक बंगला' या कादंबरीतील पात्रांचे 'सावयव रेखीव चित्र' त्यांना हवे आहे. कशासाठी? तर 'आपल्याभोवतीच्या कांचन-धनंजयांच्या रूपांचा पडताळा पाहण्यास चांगली मदत झाली असती' म्हणून! 'भंगलेले देऊळ' मधील पात्रांसंबंधी ते लिहितात : "मलासुद्धा यातील अरू कोण, अनिरुद्ध व मनू कोण, यांची वास्तवसृष्टीतील नावे कोणी सांगितली आहेत?"७ पंगूंच्या असल्या विधानांनी आपले कुतूहल जागृत केले तरी कादंबरी-विचारात त्यांमुळे भर पडली आहे असे वाटत नाही.

पंगूंनी 'जादूगार' वरील लेखात 'कलावादी' फडक्यांच्या 'कलातत्त्वा'संबंधी लिहिण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. मी येथे 'प्रयत्न' हा शब्द अशासाठी वापरत आहे की, पंगूंनी 'कलावादी' या विशेषणाचा खरा अर्थ व फडक्यांच्या तथाकथित 'कलातत्त्वांचे' यथार्थ स्वरूप या लेखात सांगितले आहे असे मला वाटत नाही. फडके एखादे मोठे तत्त्व प्रतिपादीत नाहीत; तर 'एखादा सामान्य सिद्धांत' घेऊन त्याभोवती आपल्या पात्रांना खेळवितात, असे पंगूंचे म्हणणे आहे. पण असे करणाऱ्या फडक्यांना

---

७. पुष्पांजली, पृ. ९५

खऱ्याखुऱ्या अर्थाने 'कलावादी' म्हणता येईल काय? असा सिद्धांत मांडताना ज्यांचा आविष्कार फडके करतात ती 'कलातत्त्वे'च असतात काय? की फडक्यांची ही सर्व 'कारागिरी'च ठरते? अशा प्रकारचे प्रश्न पंगूंच्या मनातही येत नाहीत.

फडक्यांना 'कथानकांची एकसूत्रता' कौशल्याने करता येते; 'यमुनाजळी'चे 'आत्रेय' Technique त्यांना चांगले जमते : विरोध व साहचर्य यांचा त्यांना कुशल वापर करता येतो; अशा काही गोष्टी पंगूंनी टिपल्या आहेत.... "विरोध, साहचर्य, विस्मय, रहस्य, सूचकता व कुतूहलजागृती, या प्रो. फडक्यांच्या लेखनकलेच्या प्राणभूत गोष्टी आहेत,"[८] असे पंगू म्हणतात. पण या गोष्टींना कलेचे प्राण म्हणणे योग्य आहे काय? या प्रश्नाचा पंगूंना विसर पडतो; असा प्रश्न पडावा असे खरेखुरे कलाविषयक कुतूहलच त्यांच्याजवळ नाही. विस्मयाचे धक्के देण्यातच कादंबरीकाराचे बळ संपल्याने पात्रांचा स्वभावपरिपोष चांगला झालेला नाही; अशा प्रकारचा अभिप्राय पंगू व्यक्त करताना दिसतात. पण 'फडक्यांनी कोकणस्थांचीच पात्रे मुख्यतः रंगविली' या मतात 'देशस्थीपणा' खेरीज काय आहे? हरिभाऊंशी तुलना करून फडक्यांची सृष्टी 'अधिक सुधारलेली व पुढारलेली' आहे असे पंगू म्हणतात याचा अर्थ काय? हरिभाऊंच्या सृष्टीइतकी ती खरोखरच जिवंत व प्रत्ययकारी व जीवनाविषयी अनेक प्रश्न उपस्थित करणारी आहे असे पंगूंना वाटते काय? असे वाटत असेल तर पंगूंना हरिभाऊ किंवा फडके दोघेही नीट समजलेच नाहीत असे म्हणावे लागेल.

'जादूगार मधील' योगायोगांचे प्रकार पंगूंना 'विचित्रपुरी' पद्धतीचे वाटतात. पण अशा प्रकारांचे काहीसे समर्थन करताना त्यांनी कलेचे स्वरूप कृत्रिम असते असे जे म्हटले आहे ते पटत नाही. मला वाटते त्यांच्यापुढे कारागिरीचे कृत्रिम स्वरूपच आहे. 'जादूगार'चे मूल्यमापन करताना अखेरीस पंगू म्हणतात : "तरी एवढे मात्र खास म्हणता येईल की, अविस्मरणीय पात्रांच्या, उच्च ध्येयवादाच्या व प्रासादिक भाषेच्या अभावामुळे, 'जादूगार'

८. आस्वाद, पृ. १४४

कादंबरी कालांतराने स्मृतिशेष झाली, तरी तिच्यातील विविध **कलातत्त्वांच्या रमणीय पिसाऱ्यामुळे** व आकर्षक निवेदनपद्धतीमुळे ललित वाङमयात तिचे स्थान बरेच वर राहील. रसिक व मार्मिक वृत्तीच्या वाचकांस अपेक्षित असा आनंद, ही कादंबरी तर हमखास देईलच; पण कादंबरीक्षेत्रात नवीन पदार्पण करणाऱ्या होतकरू लेखकांना सुद्धा ती खचित मार्गदर्शन करीत राहील. "[९] या समारोपात काही गैरसमज, काही विसंगती आहेत. पात्रे, ध्येयवाद व भाषा यांच्या कसोटीवर कादंबरी 'अभियुक्त' ठरते. हा गैरसमजच नव्हे काय? या लेखाच्या उपान्त्य परिच्छेदात फडक्यांच्या भाषेचे ठराविक विशेषणांनी (लालित्यपूर्ण, मधुर इ.) वर्णन करीत असताना तिला 'अभियुक्त' असे अभिधान देण्यास न कचरणारे पंगू 'जादूगार' ची गणना, भाषेच्या कसोटीवर, अभिजात अथवा अक्षर वाङ्मयात का करीत नाहीत ? की भाषा अभियुक्त 'असून चालणार नाही ती 'प्रासादिक'च हवी ? ज्या गुणांच्या आधारे या कादंबरीला 'बरेच वरचे स्थान' पंगू देऊन टाकतात, ते गुण म्हणजे कारागिरीतील युक्त्याच नव्हेत काय ? रसिक व मार्मिक वाचकांस अपेक्षित असा आनंद कशा प्रकारचा असतो? तो आनंद 'जादूगार' कादंबरी देते असे मला वाटत नाही. होतकरू लेखकांना ती मार्गदर्शन करते म्हणजे तरी काय करते ? कादंबरीचे तंत्र सांगू पाहते, असाच या विधानाचा अर्थ नाही काय ?

माडखोलकरांच्या 'डाकबंगला' व 'भंगलेले देऊळ' या कादंबऱ्यांवर पंगू बेहद्द खूष दिसतात. 'डाकबंगला' कादंबरीत अश्लील असे काही नाही व तिच्या नायिकेलाही नावे ठेवण्यासारखे तिच्यात काही नाही; हे आपले म्हणणे पंगूंनी ठामपणे व सहृदयतेने मांडलेले आहे. येथेही पंगू एखाद्या 'नव' टीकाकाराच्या स्वरूपात दिसतात. त्यांनाही 'अश्लील,' 'अनैतिक' या विशेषणांच्या बडग्याचा वापर करता आला नसता काय ? 'भंगलेले देऊळ' मधील व्यक्तिचित्रणातील कल्पकता पंगूंना हृद्य वाटते. अनूच्या अंतरंगाचा व तिच्या करुण कहाणीचा पंगूंनी मोठ्या सहृदयतेने व मार्मिकतेने वेध घेतला आहे. तिच्या तोंडून 'घटस्फोटाचा जो संदेश

९ आस्वाद, पृ. १५७

माडखोलकरांनी दिला आहे, तो विचित्र असल्याचे पंगूंचे मत मान्य होण्या-सारखेच आहे. या कादंबरीला पंगू 'अक्षर स्थान' बहाल करतात हे त्यांच्या कादंबरी-कल्पनेला धरूनच आहे.

'ऐतिहासिक कादंबरी' या लेखात पंगूंनी नवीन अथवा महत्त्वाचे असे काही सांगितले नाही. A. C. Ward यांच्या Foundation of English Prose व ब्रँडर मॅथ्यूज यांच्या The Historical Novel and Other Essays या पुस्तकांच्या आधारे केलेले हे लेखन आहे.

पंगूंचे हे कादंबरीविषयक लेखन वाचून झाल्यावर पुन्हा पुन्हा काही प्रश्न मनात येतात. कादंबरीने चिरंतन आनंद द्यावा असे पंगूंनी म्हटले. पण ज्या कादंबऱ्यांचा पंगूंनी अभ्यास मांडला, त्या अशा प्रकारचा आनंद देतात काय? कादंबऱ्यांमुळे मिळणाऱ्या आनंदात फरक असतो की नाही? वामनराव, फडके आणि माडखोलकर यांच्या कादंबऱ्या आपल्यासाठी जो आनंद देतात त्यांची जात भिन्न नाही काय? कादंबरीमुळे मिळणारा आनंद व इतर वाङ्मयप्रकारांनी मिळणारा आनंद यांचे स्वरूप वेगळे नसते काय? या प्रश्नांचा विचार पंगू का करीत नाहीत? मग हे लेखन वाचून एक प्रकारचे असमाधानच आपल्या मनात तरळत राहते.

कादंबऱ्यांप्रमाणेच 'अनिरुद्ध प्रवाह' संबंधी पंगूंनी जे लिहिले त्याने लघुकथेच्या खऱ्या स्वरूपाचा शोध घेण्याची धडपड दिसत नाही. कृष्णा-बाईची 'कलेच्या स्वरूपाची कल्पना मोठी ऐसपैस असावी' असे म्हणणाऱ्या पंगूंची कला-कल्पना तरी कोठे रेखीव, बांधेसूद व यथार्थ आहे? लघुकथेची कला तंत्रनिष्ठ' असते असे म्हणणारे पंगू पुन्हा कारागिरीबद्दलच बोलत आहेत असेच आपल्याला वाटत राहते. कादंबरीप्रमाणेच लघुकथेच्या अंतः-स्वरूपाबद्दल खोलात जाऊन विचार करण्याची पंगूंची तयारी दिसत नाही.

'रेंदाळकरांची कविता' हा लेख रेंदाळकरांना न्याय मिळवून देण्या-साठी लिहिलेला आहे हे आपल्याला सतत जाणवत राहते. गडकऱ्यांपुढे रेंदाळकर हे कसे दुर्लक्षित वाटले, ते केशवसुतांचे 'सच्चे चेले' असले तरी दोघांचे प्रकृतिभिन्नत्व कसे लक्षणीय आहे, त्यांच्या कवितेत त्यांचे

प्रांजल व प्रामाणिक व्यक्तिमत्त्व कसे व्यक्त झाले आहे, हे सर्व पंगूंनी विस्ताराने सांगितले आहे अनंततनयांसारख्यांनी रेंदाळकरांवर केलेल्या आरोपांचे साधार खंडन येथे आहे. पंगूंची सहृदयता व उपेक्षितांचे अंतरंग उकलून दाखविण्याचे सामर्थ्य येथे दिसते.

'आंबराई' वरील पंगूंचा लेख विदारक वाटला तरी गिरीशांच्या या तथाकथित महाकाव्याचे त्यांनी योग्य तें मूल्यमापन केले आहे असेच म्हणावे लागते. हा लेख म्हणजे गिरीशांवरीलच टीका नसून ती 'आंबराई'ला महाकाव्य ठरविणाऱ्या माडखोलकरांवरील टीका आहे. केवळ मित्रप्रेमामुळे माडखोलकर या सामान्य कृतीला 'महाकाव्य' म्हणत असताना कसे अडचणीत सापडले आहेत याचे पंगूंनी सुरेख चित्र रेखाटले आहे. माडखोलकरांनी गिरीशांना महाकवि ठरविण्याचा प्रयत्न केला नसता तर पंगू 'आंबराई'च्या वाटेला गेले असते असे निदान मला तरी वाटत नाही. लेख लिहून दखल घ्यावी असे 'आंबराई' त आहे तरी काय !

यशवंतांच्या 'यशोधन' बद्दलही पंगूंना फारसे चांगले लिहिता आलेले नाही. 'दगडापेक्षा वीट मऊ' या न्यायाने गिरीशांपेक्षा यशवंत बरे असाच काहीसा सूर, हे दोन लेख समोर ठेवले असता, जाणवतो. यशवंतांच्या कवितेतील विषण्णतेवरच पंगूंचे लक्ष अधिक केंद्रित झाले असून त्यांच्या कवितेत 'भावनेपेक्षा योजकतेचेच साम्राज्य' अधिक आहे, हे त्यांचे मत योग्य असेच नाही काय ?

काणेकरांच्या 'चांदरात' वरील पंगूंचा लेख लहान असला तरी त्यात काणेकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाने भारावलेले–सुखावलेले पंगू आपल्याला दिसतात. काणेकरांच्या कवितेत 'स्थायीभाव' नाही. त्यामुळे 'रसनिष्पत्तीतील तादात्म्याचा अनुभव येत नाही.' अशासारखी विधाने पंगू करतात तेव्हा त्यांची रसशास्त्र्याची भूमिका आपल्याला जाणवते. ही भूमिका त्यांनी घ्यावयास नको होती असेही आपल्याला वाटते. या कवितांचे 'गाणेपण' हेरण्यात, व या 'गाणेपणा' विषयी काणेकरांना वाटणारा आत्मविश्वास सार्थ आहे असे म्हणण्यात पंगूंची रसिकताच व्यक्त झालेली नाही काय ?

रेंदाळकर, गिरीश, यशवंत, काणेकर यांच्यासंबंधी लिहीत असताना पंगूंनी त्यांच्या कवितेचे खरे स्वरूप जाणले असे म्हणता आले तरी त्यांनी केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज, तांबे यांच्यासारख्या कवींकडे का मोर्चा वळविला नाही ? मला माहीत आहे, पंगूंना केशवसुत हे फार प्रिय होते; त्या मानाने तांबे त्यांना आवडत नसत. केशवसुतांसंबंधी पंगूंनी काहीच कसे लिहिले नाही ? बालकवींची कविता त्यांनी वाचली नव्हती काय? का तिने त्यांना भुरळ घातली नव्हती ?

पंगूंनी जे काव्यविषयक लेखन केले त्यातून त्यांची निश्चित अशी काव्यदृष्टी व्यक्त झाली आहे असे मला वाटत नाही. पंगूंना रसाचे, निदान उत्कट भावनेचे, महत्त्व काव्यात अधिक वाटे. त्याचबरोबर कवितेचे सामाजिक अंग अधिक महत्त्वाचे वाटे. यामुळेच केशवसुत त्यांना आवडत. पण कुसुमाग्रज आवडत नसत. कारण काय, तर म्हणे कुसुमाग्रज हे प्रचारकी आहेत; ते ' गर्जा ' ' चला, ' पुकारा ' अशा आज्ञा देतात ! मी बी. ए. ला असताना आम्हांला ' विशाखा ' अभ्यासावयाचे होते. पंगू ते पुस्तक शिकवीत. म्हणजे अक्षरशः कुसुमाग्रजांचा पंचनामा मांडत. माझा त्यांचा नेहमी कुसुमाग्रजांविषयी वाद होई. हे सांगावयाचे कारण, म्हणजे त्यांची काव्यविषयक मते आग्रही होती. काणेकरांपर्यंतच येऊन त्यांचा काव्यविचार थांबला होता. नंतरच्या कवींना जणू पंगू कवी मानावयास तयार नव्हते. म्हणूनच नवकाव्यासंबंधी अवाक्षरही त्यांनी काढले नाही. यामुळे मला अशीही शंका येते की, केशवसुतांविषयीची त्यांची आवड डोळस नसावी. केशवसुतही पंगूंना साकल्याने समजले नसावेत. एरवी त्यांना कुसुमाग्रज व नंतरचे –विशेषतः मर्ढेकर– कळले असते; आवडले असते. (' आख्यानक कवितेचे विशेष ' या लेखाचा परामर्ष पंगूंच्या संशोधनपर लेखनाच्या विचारावेळी करणेच अधिक योग्य ठरेल).

पंगूंच्या दोन लेखांचा विचार राहिला, ते म्हणजे लीलाबाई पटवर्धनांच्या ' आमची अकरा वर्षे ' या पुस्तकाचे परीक्षण व शिवरामपंतांच्या लेखनशैलीचे विवेचन करणारे लेख होत. ' आमची अकरा वर्षे ' चे पंगू-कृत परीक्षण बरेच गाजलेले आहे. त्यात पंगूंचा थोडासा अनुदारपणा व्यक्त झाला

आहे असे काहींना वाटते. परंतु मला तसे वाटत नाही. ' आठवणी ' म्हणून, एक वाङमयीन कृती म्हणून रमाबाई रानडे अथवा लक्ष्मीबाई टिळक यांच्या ग्रंथांच्या तुलनेने हे पुस्तक फिके वाटते, हे खोटे आहे काय ? पण हे परीक्षण वाचून त्यात पंगूंनी माधवरावांच्या डी. लिट्. प्रकरणी स्वतःवर आलेल्या आरोपांचे खंडन, आत्मसमर्थन करण्याचीच संधी घेतली आहे. त्यासाठीच हा लेख लिहिला आहे असे वाटते. त्यामुळे या लेखाला काही वाङमयीन मूल्य आहे असे मला वाटत नाही. शिवरामपंतांच्या शैलीचे वर्णन करताना व तिचे ' मराठी गद्याच्या उत्क्रांतीस व वृद्धीस ' चालना देण्याचे कार्य सांगताना पंगूंनी केलेले विवेचन महत्त्वाचे असले तरी पंतांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अधिक ठसठशीत रूप पंगूंनी रेखाटावयास हवे होते असे मला वाटते. शिवरामपंतांची शैली ही निबंधाची शैली नसून काव्याची आहे. शिवरामपंत हे ललित किंवा काव्यमय गद्य लिहिणारे कवीच आहेत; याची जाणीव या लेखात प्रकट व्हावयास हवी होती.

' प्रतिभेचे स्वरूप ' या लेखात प्रतिभेसंबंधी पंगूंनी केलेले विवेचन संस्कृतमधील विचारांचाच अनुवाद करणारे आहे. प्रतिभेच्या जोडीला ते Association आणून बसवितात : प्रतिभा आणि क्लृप्ती यातील फरक स्पष्ट करू पाहतात (हे करीत असताना ते बालकवी किंवा खांडेकर यांच्याजवळ क्लृप्तीच असल्याचा अभिप्राय देतात.) आपण मानसशास्त्राची जोड या चर्चेला देत आहोत : किंवा प्रतिभेच्या मानसशास्त्रीय चर्चेचा सारांश देत आहोत, असेही पंगूंनी म्हटले आहे. पण या लेखात केला आहे त्याहून प्रतिभेचा अधिक मूलगामी विचार अपेक्षित होता. आपण ज्यांना खऱ्या अर्थाने प्रतिभावंत म्हणू शकू अशा केशवसुत, बालकवी, हरिभाऊ यांसारख्यांच्या प्रतिभेचे स्वरूप,–त्यातील फरक पंगूंनी सांगावयास हवा होता.

' आस्वाद्यमानता व रसव्यवस्थेचे भवितव्य ' आणि ' रसविमर्श ' हे परीक्षण यांमध्ये पंगूंची रसविषयक भूमिका स्पष्ट होते. रसाच्या कसोटचा, रससंख्या, भक्ति हा रस आहे की नाही यासारखे पुष्कळ चर्वितचर्वण झालेले प्रश्न पंगूंनी येथे हाताळले असून त्यांनी ' स्थायित्व ' हीच कसोटी पत्करली आहे. पंगूंनी भक्तिरसाला विरोध करताना घेतलेली भूमिका

तर्कशुद्ध वाटते. आणि जुनी रसव्यवस्था आपल्याला कितीही प्रिय असली तरी आता ' रसयुग ' संपून ' भावयुग ' सुरू झाले असल्याने ' भाव ' हीच संज्ञा यापुढे वापरली जावी; हे पंगूंचे म्हणणे त्यांच्या पुरोगामित्वाचे द्योतक आहे. पण ' रसविमर्श ' च्या परीक्षणात व या सर्वच लेखनात पंगूंनी इतरांच्या मतांविषयी जी असहिष्णुता दाखविली आहे आणि ती ज्या भाषेत दाखविली आहे ती निषिद्ध आहे.

पंगूंनी टीकालेखन करीत असता जी भाषा वापरलेली आहे तिचे स्वरूप काय आहे ? ती ' टीकेची ' भाषा आहे काय ? ही भाषा जोरदार वाटली तरी, अशी भाषा टीकाकाराने वापरावी काय ? पंगूंना आपली भाषा चटकदार, मसालेदार (Spicy), तिखट करावी असे वाटते ? कशा-साठी ?

पंगूंचे बोलणे देखील असेच Spicy असे. त्यात येणारे काही व्यक्तींचे एकेरी उल्लेख, त्यांच्याविषयीची काही चटकदार माहिती, सदैव डोकावणारा उपरोध, यांमुळे काही वेळा ते मौजेचे वाटले, हवेसे वाटले, तरी पुढे पुढे नकोसे वाटे. आपल्यातील एका मनाला हे सर्व थोड्याफार प्रमाणात हवे असते; पण दुसऱ्या मनाला त्याचा उबग येऊ लागतो; आपल्याला हे आवडले तरी कसे हा प्रश्न छळत असतो.

पंगूंची भाषा ही पुष्कळ वेळा ' भडक ' असते; ' कडक ' तर असतेच. त्यांनी वापरलेली ही विशेषणे पाहा : **बलाढ्य** गडकरी, **ढोबळ** चूक, हे **राजश्री** , **डोकेबाज** कार्य, **बांका** युक्तिवाद, **ढेरपोट्या** प्रेक्षकांसाठी, **राजस** चष्म्यातून, **अगडबंब** ग्रंथराजात, **केविलवाणी** अवस्थाही, **गोधडीवजा** **रस-व्यवस्था**, **शब्दशास्त्री**, **अवास्तव** स्तोम, **विदूषकी** परिणाम, **नरमगरम** दटावणी, **ठणठणीत** उत्तर, **प्रशंसक भाट**, **भगीरथ** प्रयत्न, **मत्सरी** राग, **निहायत** फिदा, **परमधूर्त** वकील, **ढिसाळ** कृती, **निर्बुद्ध** कोट्या, **हिटलरी** मोडता, **स्वार्थी** **व मत्सरी** पाळत, **नित्यनवरदेव**, **अख्खा** वकिली धंदाच, **अजागळ** पात्रांनी, **गफलतींचा** अपसिद्धांत, **तोंडदेखले** वाङ्मयप्रेम, **करडी** नजर, **अपूर्व** शोध, **सोटेशाही** सिद्धांत, अशी कितीतरी उदाहरणे देता येतील. पंगूंची क्रिया-विशेषणे व क्रियापदेही अशीच जबरदस्त असतात : पोटतिडकीने , उपटतो,

पसार होतो, थडकतो, लाळघोटेपणाने, बेधडकपणे, झक्कत, अजीजीने, घरंगळत, पघळून, इ. वेचक वाक्प्रचार व म्हणी यांचाही ते आवर्जून वापर करतात. दडी मारणे, धडाभर तेल खर्च होणे, पाचवीला पुजणे, वड्याचे तेल वांग्याला लावणे, तोंडाला पाने पुसणे, पाण्यावर लोणी काढणे, पावलावर पाउल टाकणे, कोणाचा पायपोस कोणाच्या पायात नसणे, मारून मुटकून, शीग सोडणे, पुळका येणे, डोळे वटारणे, गारद करणे, डोळ्यावर कातडे ओढणे, उडदांमधून काळेगोरे निवडणे, काळ्या दगडावरील रेघ, एखाद्याशी लग्न लागणे, हात हलवीत परतणे, दुग्ध्यात पडणे, पिंगा घालणे, धूम ठोकणे, सुखाचा जीव दुःखात लोटणे, मूग गिळणे, दोन्ही डगरींवर हात ठेवणे, इ. पंगूंच्या भाषेला भडक बनविण्यात पुढील शब्दांचाही भाग असतो :– शुद्ध वावडी, खेदप्रद उत्तराचा नारळ, ग्रामदेवता, शुकपाठ, हट्टी मताचा यळकोट, खडाजंगी, वरचवडा, सोयरसुतक, मातब्बरी, अट्टाहास, कुबड्या, धरसोडपणा, प्रस्तावनेची झूल, हातचलाखी, भोगाची बिगार, महदाश्चर्य, मुर्दाड, गोडबोल्या, बोकाळलेली, अंधश्रद्धा, वाचाळपणा, दादागिरी, व्याख्यानकंडू, खडी ताजीम, कूर्मवृत्तीचीच, द्राविडी प्राणायाम, पंचभेळ खिचडी, भगतगण, बादरायण संबंध, मक्ता, मल्लिनाथीचा भुंगा, काथ्याकूट इ.

पंगूंच्या शब्दकोशातील या प्रत्येक शब्दात अभिनिवेश किंवा उपरोध असतोच. पंगूंचे लेखन यामुळे खमंग किंवा चुरचुरीत बनते. पण त्याबरोबर ते टीकेची पातळी सोडून खाली उतरते. या शब्दांमागे पंगूंची आवेशाने हातवारे करून कोणावर तरी कडकडून हल्ला करणारी काहीशी भांडखोर मूर्ती उभी असल्याचा भास आपल्याला होतो.

पंगू काही संस्कृत शब्दांचा आवर्जून उपयोग करतात – समुल्लसित, आवाहन, कल्पिणे, नितान्त, काकतालीय न्याय, हंसक्षीरन्याय, यमधानी, जवनिकेत, इंद्रियग्राम, प्रस्तुत यांसारखी मंडळी त्यांच्या लेखनात अधूनमधून भेटावयाचीच, परिसीमा (Anti Climax) किंवा वक्तेगिरी (Lecturership) अशी अर्धांग्ल रूपेही दिसावयाचीच. (पंगूंना अवघड असे संस्कृत शब्द बोलतानाही वापरावयाचा भारी सोस होता. ते ‘ चिकित्सक ’ शब्द वापरत नसत. ‘ विचिकित्सक ’ म्हणत. त्या वेळी त्यांची अशी काही त्रेधा

उडे की . ...ती एक वेगळीच मौज होती. बहुधा हा त्यांचे गुरु प्रा. श्री. नी. चाफेकर यांचा परिणाम असावा !)

पंगूंना आधुनिक कृती वाचत असताना जुने पौराणिक अथवा ऐतिहासिक संदर्भ आठवतात. येथे दुसऱ्या काही वाङ्मयीन कृतींचे स्मरण होते. 'पुण्यप्रभावा' तील नायिका व उपनायिका यांच्यामुळे पंगूंच्या मनात राजस्थानच्या इतिहासातील पन्नादाईचे ते स्वार्थत्यागाचे प्रकरण आल्याशिवाय राहत नाही. त्याच नाटकातील भूपालने रेखाटलेले मोहक मरणाचे कल्पनाचित्र हरिभाऊ आपट्यांच्या 'वज्राघात' कादंबरीतील मेहेरजान व रामराजा यांच्या पुष्करणीत होडी बुडण्याच्या तशाच सुखस्वप्नाशी तंतोतंत जुळते' असे पंगूंना वाटते. 'सत्तेचे गुलाम' मधील बाबासाहेबांना आपल्याला एखादी मुलगी असावी असे वाटते. हे वाटणे, विदर्भाधिप भीमकराजाप्रमाणे असल्याचे पंगू सहज लिहून जातात. 'भंगलेले देऊळ'मधील अनूची आत्मकथा ही पुराणातील एका कथेची पुनरुक्तीच भासून पंगू लिहितात : " म्हणून ही कथा लिहिताना रा. माडखोलकरांच्या दृष्टीपुढे सत्यसृष्टीतील एका विशिष्ट घटनेबरोबरच महाभारतातील देवयानीची ती प्रणयकथा देखील नाचत असावी असा तर्क करण्यात काही अनाठाई आहे असे मला वाटले नाही. अनूने अरूवर जसे प्रथम प्रेम केले, तसेच देवयानीने देखील कचावर केले, व शेवटी अरू जसा अनूला सोडून चालता झाला, पुन: कधी तिचे नावही त्याने जसे घेतले नाही, तसाच कचही आपला संजीवनी विद्येचा कार्यभाग साधून देवलोकाला चालता झाला व त्यानेही कधी देवयानीची विचारपूस केल्याचे ऐकिवात नाही अरूचे बौद्धिक प्रेम व कचाचे देवयानीबद्दल असणारे भगिनीप्रेम यात कालांतराने बदललेल्या नावाहून फारसे अंतर नाही. पुनः अरूने प्रतारणा केल्यावर अनूचे भिन्नजातीय अनिरुद्धाशी जसे लग्न झाले, तसेच– अगदी तसेच देवयानी या विप्रकन्येचे क्षत्रिय असणाऱ्या ययाती राजाशी लग्न होऊन शेवटी तर आश्चर्य असे की, अनूच्या संसारात विष कालविण्यास तिचीच बाळमैत्रीण मनू जशी प्रवृत्त झाली, तशीच देवयानीची सखी शर्मिष्ठाही तिच्या वैवाहिक जीवनाचा सत्यानाश करण्यास प्रवृत्त झाली होती. अनु–अनिरुद्धकथा म्हणजे

आधुनिक काळातील कच–देवयानी आख्यान असून, या दोन कथांच्या तुलनेने मानवी भावना कोणत्याही काळातल्या असल्या तरी सारख्याच असतात, हे तत्त्व पटून ललित वाङ्मयात असलेले भावनेच्या सातत्याचे व साम्याचे महत्त्व विशेषच प्रत्ययास येते."[१०]

हा उतारा समग्र द्यावासा वाटला याचे कारण पंगूंना निव्वळ पौराणिक संदर्भच आठवतात असे नव्हे, तर त्याच्या आधारे ते एखादे वाङ्मयीन तत्त्व सांगण्याचा प्रयत्न करतात हे ध्यानी यावे.

टीकाकाराने टीकाविषय झालेल्या कृतीची पुनर्घटना करावी असे म्हणणाऱ्या पंगूंनी लेखकाने कोठे कसे बदल करावयास हवे होते हे कोल्हटकरी पद्धतीने काही ठिकाणी सांगण्याचे धोरण ठेवले आहे. 'आंबराई'-मधील कथानकांची मांडणी कलायुक्त नाही अशी तक्रार करून गिरीशांनी काय करावयास हवे होते हे पंगू त्यांना सुनावतात. सगुणा-मुरार विवाहात अडथळा दाखवावयास हवा होता; मुरारची गरिबी व सगुणाची श्रीमंती दाखवावयास पाहिजे होती; कुस्ती जिकणाऱ्यांना बक्षिसे वाटण्यापेक्षा मुरारने गोरगरिबांस औषधपाणी दिले असते तर त्याच्याबद्दल वाचकास सहानुभूती वाटली असती. अशा सुधारणा सुचवीत असताना पंगूंपुढे साध्य आहे ते 'कुतूहल-जागृती', 'विस्मयाचा धक्का बसणे' या स्वरूपाचे. पंगू ज्यांना 'कलातत्त्वे' मानतात ती ही. त्यांना 'कलातत्त्वे' हे अवजड नाव पेलणार कसे ? 'जादूगार' मधील ताईंचे चित्र कसे रेखाटावयास हवे होते हे सांगताना पंगू म्हणतात : " आपल्या 'निरंजन' कादंबरीत, निरंजनचे मंदाकिनीबद्दलचे प्रेम वावगे वाटू नये यासाठी त्याची पत्नी जान्हवी, अडाणी व हेकेखोर रंगविण्याची जशी काळजी प्रो. फडक्यांनी घेतली आहे, तशी येथे डॉ. श्रीधरपंतांना जगासमोर दोषी ठरविताना त्यांची पत्नी ताई, सर्वगुणसंपन्न व कमनीय दाखविण्याची खबरदारी त्यांनी घ्यावयास नको होती काय ? "[११] अत्र्यांच्या 'उद्याचा संसार' मधील व्यक्ति-

---

१० पुष्पांजली, पृ. ९५–९६

११ आस्वाद, पृ. १५२

चित्रण त्यांना असमाधानकारक वाटते. "खरे पाहिले असता, तिच्यासारख्या तडफदार स्त्रीने हा निश्चय, उल्हासशी तिच्या उडालेल्या खटक्यानंतर लगेच करावयास हवा होता. किंवा उल्हासने लग्नाचा नकार दिल्या बरोबर या पेचप्रसंगातून शैलेची सुटका उजळ माथ्याने वडवून आणण्यासाठी, तिच्यासारख्या विवाहपूर्व गरोदर स्त्रीशी, विवाह करण्यास पुढे येणारा पटवर्धनांच्या वासू-राजासारखा कोणीतरी बेडर तरुण अत्र्यांनी निर्माण करावयास हवा होता "[१२] असे पंगूंचे म्हणणे.

'पुण्यप्रभाव' ची परिणामकारकता वाढविण्यासाठी याच जातीचे बदल पंगू सुचविताना दिसतात. "याहून मृतबालकाच्या निर्जीव योजनेने केतनाला जिवंत ठेवण्यापेक्षा, दीनारासाठी त्याचा बळी पडलेला जर या नाटकात दाखविला असता तर कालिंदीचा स्वार्थत्यागही प्रखर तेजाने तळपून पन्नादायीप्रमाणे तिचेही कृत्य नाट्यवाङ्मयात अक्षर ठरले असते "[१३] असे पंगूंना वाटते. 'सत्तेचे गुलाम' हे नाटक विस्कळीत, भोंगळ व अयशस्वी का झाले हे सांगताना पंगूंनी वरेरकरांनी काय करावयास हवे ते (त्यांच्या मते) स्पष्ट केले आहे.

पंगू ही जी 'पुनर्घटना' करू पाहतात, त्यात त्यांचा भर मुख्यतः तर्कावर आहे, कार्यकारणभावावर आहे; तसाच तो त्यांनी मानलेल्या तथाकथित 'कलातत्त्वा' वर आहे. पंगू ज्यांना 'कलातत्त्वे' असे नाव देतात, ती 'कलातत्त्वे' नव्हेतच; त्या कारागिरीतील काही हातचलाख्या आहेत. त्यांचा विचार बाजूस ठेवला तरी पंगूंची वाङ्मयदृष्टी तर्कप्रधान तरी आहे काय ? वाङ्मयविचारांत तर्काचे स्थान कोणते असते ? असावे ? "नाटकाकडे पाहण्याची खांडेकरांची दृष्टी तार्किक वाचकाची, तर प्रो. फडक्यांची रसिक प्रेक्षकाची "[१४] असे म्हणणाऱ्या पंगूंना तर्कदृष्टी पसंत

---

१२ आस्वाद, पृ. १७९
१३ तुषार, पृ. १२
१४ तुषार, पृ. १८

नाही काय ? पण ती पसंत नसली तरी स्वतः त्यांच्या लेखनात ती प्रकर्षाने दिसत नाही काय ? मला वाटते, ती दिसते. पंगूंची वाङ्मयविचारात तर्कावरच अधिक भिस्त आहे. ते 'तार्किक वाचक' च आहेत. तर्काच्या जोडीला रसिकता आल्याने त्यांचे लेखन तर्ककर्कश होत नाही, हे मात्र खरे. गडकऱ्यांनी कमलाकराला सुधारक मंडळीत का घातले याविषयीच्या खांडेकरांच्या विवेचनावर "का आहे की नाही तर्कशास्त्र ?" असा औपरोधिक प्रश्न पंगू का विचारतात ? (पंगूंचे तर्कशास्त्रही मजेशीर होते. राजाराम कॉलेजामध्ये एक तर्कशास्त्राचे प्रोफेसर होते–फडके नव्हेत. ते हिरवा कोट घालत याबद्दल पंगू खाजगी संभाषणात म्हणत : "हिरवा कोट घालणारा मनुष्य तर्कशास्त्र काय शिकविणार ?" पंगूंचाच प्रश्न आपणही विचारू : "का आहे की नाही तर्कशास्त्र ?")

पंगूंच्या टीकालेखनाचे जे स्वरूप आपण विस्ताराने पाहिले, त्यांच्या लेखनाला हे जे स्वरूप आले त्याला त्यांच्या वाङ्मयदृष्टीबरोबरच, टीकाकल्पनेबरोबरच त्यांचे व्यक्तिमत्त्वही जबाबदार होते. पंगूंचे व्यक्तिमत्त्व हे वाङ्मयप्रेमिकाचे होते यात शंका नाही. त्यांचे वाङ्मयप्रेम असावे तितके डोळस नसेल. त्यांच्या वाङ्मयविचारात असावा तितका सखोलपणा नसेल–नाहीच; पण त्यांची वाङ्मयप्रीती जबरदस्त होती.

वाङ्मयप्रेमिक पंगू हे मोठे मिस्किल होते. खवचट होते. ते कुत्सित खास नव्हते. पण त्यांच्या लेखनात मसालेदार लिहिण्याच्या हव्यासामुळे त्या दुर्गुणाचा भास होतो. पंगूंचे मन हे लहान मुलासारखे होते; बालसदृश होते. लहान मुलांच्या आवडीनावडी; रुसणे-फुगणे; 'गट्टी फू' करणे–गळ्यात गळा घालणे; हे सारे त्यांच्याजवळ होते. ते स्वतः वाङ्मयाविषयी वा व्यक्तीविषयी सकारण–अकारण काही समज करू घेत : गैरसमज करून घेत. एखाद्या व्यक्तीविषयीची त्यांची मते केव्हा कशी बदलतील याचा नेम नसे. (एका क्षुल्लक गैरसमजामुळे त्यांनी माझ्याशी वर्षभर अबोला धरला होता !) त्यांची ही बालसदृश चंचलवृत्ती त्यांच्या लेखनातही व्यक्त झाली असे मला वाटते. त्यांचे टीकालेख प्रसिद्ध असे थोडेच झाले. पण त्यातील कोणते लेख कोठे व कसे प्रसिद्ध झाले हे लक्षात घेणे मौजेचे आहे.

फडक्यांच्यावर हल्ला चढविणारा आपला लेख ते ' नवयुग ' मध्ये प्रसिद्ध करतात. तर ' झंकार ' मध्ये लीलाबाई पटवर्धनांवरील लेख प्रकाशित करतात. यात काही धोरण आहे काय ?

भडक व कडक लिहिण्यामुळे व बोलण्यामुळे— अशा प्रकारच्या ' धोरणा ' मुळे पंगू हे अखेर ' अजातमित्र ' ठरले. त्यांच्याविषयी गैर-समज फार पसरले. मुळात प्रामाणिक पण सडेतोड ' न्याय्य ' टीका करण्याची त्यांची ' उदात्त ' भूमिका त्यांना अखेरपर्यंत वठविता आली नाही. आपल्या भूमिकेचा विपर्यास होतोच आहे तर पड कशाला खावयाची, या विचारानेही त्यांच्या हातून कडक लेखन होत राहिले. ही भूमिका अहंकारदूषितही झाली. आपणच काय ते खरे टीकाकार आहोत; अशा प्रकारच्या समजुतीने त्यांनी हे लेखन केले. (ही समजूत बरोबर नव्हतीच !)

पंगूंच्या टीकालेखनाची आणखी एक प्रेरणा होती. ती वाङमयबाह्य होती. ज्या कॉलेजमध्ये पंगू काम करीत होते त्या कॉलेजमध्ये डॉ. माधव-राव पटवर्धन, प्रा. ना. सी. फडके व डॉ. उपाध्ये यांसारखी तीन आपापल्या क्षेत्रातील फार मोठी माणसे आपल्या दिगंत कीर्तीनिशी वावरत होती. त्यांच्या तुलनेने आपण ' लहान ' ठरू नये या धडपडीतून पंगूंचे हे लेखन जन्मास आले होते. आपणही काही कमी नाही हे दाखविण्यासाठी झालेले हे लेखन जोरदार, अभिनिवेशयुक्त, प्रसंगी या मोठ्या माणसांना ' लहान ' ठरवू पाहणारे असे होणे स्वाभाविक होते. एक तऱ्हेच्या ईर्षेतून निपजलेले हे लेखन अशा प्रकारचे होणे क्रमप्राप्त होते; त्याचप्रमाणे या वाङमयबाह्य प्रेरणेने जेव्हा शुद्ध वाङमयीन प्रेरणेवर कुरघोडी केली— आणि ती पुष्कळ वेळा केली, तेव्हा त्या लेखनाची पातळी खालावणे अपरि-हार्य होते. पंगूंच्या टीकाविषयक ' उदात्त ' भूमिकेचे रूपांतर अखेर ' लहा-नांना मोठे ' व ' मोठ्यांना लहान ' ठरविण्यात होऊ पाहात होते. हे लेखन शुद्ध वाङमयप्रेमातून निपजले असते; भडक व कडक भाषेच्या आहारी गेले नसते तर ' टीका ' या संज्ञेला खरोखर पात्र ठरले असते. आज या लेखनाने पंगू हे टीकाक्षेत्रातील फौजदार किंवा D. S. P. (पंगूंच्या नावाची आद्याक्षरे ही अशी सार्थ ठरली !) म्हणून डोळ्यांपुढे उभे न

१२

तीन टिपणे

१. नाटकांबद्दल थोडेसे

कोणे एके काळी मराठी रंगभूमीला अपूर्व ' रंग ' लाभला होता; प्रतिभावंत नाटककारांनी आपल्या नाटकाचे अमूल्य अलंकार रंगदेवतेच्या अंगावर चढविले होते. (या अलंकारांचे मूल्य सध्या वादातीत मानू). रंगभूमी ही जणू यक्षभूमी किंवा स्वप्नभूमी बनली होती. गंधर्वाच्या संगीताने तिला स्वर्गाचे स्वरूप आले होते.

पण मराठी नाटकांचे नशीब फिरले. रंगभूमीचा ' रंग ' उडून जाऊन तिला आधारापुरती तरी ' भूमी ' उरेल की नाही ही शंका निर्माण झाली. नाटकांवर चित्रपटांचे मोठे परचक्र आले.

जीवनाप्रमाणेच वाङ्मयातही एक तऱ्हेचा ' चक्रनेमिक्रम ' अव्याहत सुरू असतो. पुन्हा ' चक्रे ' उलट फिरू लागली. आज पुन्हा नाटकांना चांगले दिवस आल्याचे दिसत आहे. नाटकाला लोकाश्रयाबरोबरच राजाश्रयही मिळत आहे. नाट्योत्सव सुरू आहेत, नाट्यस्पर्धा चालू आहेत. नवी नाटके आणि नवे नाटककार यांची संख्या दिवसेदिवस फुगत आहे. हे बाळसे आहे की सूज आहे हा प्रश्न म्हणूनच डोळ्यांपुढे उभा राहतो.

नाट्य आणि नाट्याभास, नाटक आणि कृतक–नाटक (Pseudo-drama) यांच्यामधील फरक नाट्यरसिक आणि नाटककार यांनी क्वचितच ध्यानात घेतला. या दोन भिन्न गोष्टींची गल्लत करण्याची प्रवृत्ती फार जुनी आहे. नाट्य ही एक कला आहे. आणि कोठल्याही कलेप्रमाणे नाट्यकलेनेही जीवनाचा शोध घ्यावयाचा असतो. जीवनानुभवातून जीवन-दर्शन घडवावयाचे असते.

नाटक हा जीवनासमोर धरलेला 'आरसा' होय. नाटच हे जीवनांतर्गत असते : ते नाटकात अवतरते तेव्हा ते जीवनाभिमुख असते. ते जीवनाच्या समोर (face to face) उभे राहते. नाटच म्हणजे एक तऱ्हेची चमत्कृती, एक तऱ्हेचा नाटकीपणा, अशीच ज्यांची स्थूल विचारसरणी आहे त्यांना जीवनातील नाटच दिसत नाही. ते त्यांच्या नाटकात येत नाही. अशा नाटकांची आणि जीवनाची कधीच समोरासमोर भेट होत नाही. ही नाटके जीवनाभासावरच आपली गुजराण करीत असतात. खरे जीवन दिसले म्हणजे अशा नाटककारांचे पाय लटपटू लागतात. दुःखभीरु नाटककारांची अशी एक भाबडी समजूत असते की, नाटचाचे पर्यवसान सुखान्त असे झाले पाहिजे. त्यांना शोकान्तिकेच्या कल्पनेने घेरी येत असते. याच्या उलट शोकान्तिका ही हटकून परिणामकारक होते अशा 'व्यवसायात्मिका बुद्धी'ने काही नाटकात खून, मृत्यू, यांची गर्दी होऊन त्यांना कृतक-करुण (melodramatic) बनविले जाते. अशा तऱ्हेची नाटके 'नाटके' नसतात : ती 'कृतक-नाटके' असतात. त्यात नाटच नसते; नाटचाभास असतो.

नाटचाची 'घन'ता घालवून त्याला 'पातळ' करणाऱ्या काही प्रवृत्ती (tandencies) येथे आठवतात. 'सामाजिकता' ही अशीच एक नाटचाला द्रवविणारी आच. (सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, राजकीय ही नाटकांची वर्गवारी तशी कृत्रिम आहे. नाटके दोन प्रकारची असतात : नाटक म्हणून आपल्यापुढे येणारी कृती 'नाटक' असते किंवा 'नाटक' नसते.) सामाजिक (?) नाटकात मांडल्या जाणाऱ्या समस्या पुष्कळ वेळा 'फॅशन'च्या स्वरूपाच्या असतात. (फॅशनेबल माणसाप्रमाणे फॅशनेबल नाटकेही सामान्य अभिरुचीला खुलवितात !) एखाद्या रोगाप्रमाणेच एखाद्या समस्येची साथ नाटककारांत (इतर लेखकांप्रमाणेच) फार लवकर फैलावते. हा रोग तसा संसर्गजन्य ! पुनर्विवाहाचा पुरस्कार एखाद्याने केला की, नंतर धर विधवा आणि लाव तिचे कोणाशी तरी लग्न असा धसमुसळेपणाचा प्रकार सुरू होतो. जे प्रश्न भल्याभल्यांनाही सोडविणे शक्य झाले नाही ते प्रश्न नाटककार चुटकीसरशी सोडवितो. मग तेथे वास्तव आणि अद्‌भुत याचे चमत्कारिक मिश्रण तयार होते. त्या मिश्रणात नाटच बुडून जाते.

अद्‌भुताला तथाकथित ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकात अधिक वाव मिळतो. परंतु तेथे प्रचलित प्रश्न रूपकांचा आश्रय घेऊन मांडल्याने अद्‌भुत व वास्तव यांची भेसळ निर्माण होते.

भाषांतरित नाटकांमध्ये मुळातील नाट्य जसेच्या तसे येणे शक्य नसते. मग ते फिके किंवा भडक होऊन काही तरी गमावून बसते. 'नाटका' चे भाषांतर सोपे असते : 'नाट्या' चे भाषांतर अवघड काम असते. एखाद्या लहानशा कुपीतील अत्तर दुसऱ्या लहान कुपीत ओतताना थोडेसे बाहेर सांडते : थोडासा गंधही उडून जातो. भाषांतरात मूळ नाट्याला असाच धक्का बसतो.

स्वैर अनुवाद किंवा स्वैर रूपांतर या नावाच्या प्रकारात (याचीच चलती अधिक आहे) बऱ्याच वेळा स्वैरताच अधिक आढळते. तेथे मूळ कृती वाचल्याचे समाधान मिळत नाही. स्वतंत्र कृती वाचल्याचा आनंदही मिळत नाही. पु. ल. देशपांड्यांच्या 'सुंदर मी होणार' चा असाच अनुभव येतो. रूडॉल्फ बेसीयरची 'बॅरटस् ऑफ दि विंपल स्ट्रीट' ही नाट्यकृती देशपांड्यांपुढे होती. तिचे भाषांतर वा रूपांतर त्यांना करावयाचे नव्हते. तरी त्या नाटकाच्या प्रभावातून ते बाहेर पडू शकले नाहीत. त्यांचे नाटक भाषांतरित नसतानाही आपण त्याची 'बॅरटस ऑफ दि विंपल स्ट्रीट' शी (करू नये पण) तुलना करू लागतो. संजय हा ब्राउनिंग नव्हे, दिदी ही एलिझाबेथ नव्हे, हे (देशपांड्यांनी सांगितलेले) माहीत असूनही आपण संजयची ब्राउनिंगशी आणि दीदीची एलिझाबेथशी तुलना करू लागतो आणि आपली काहीशी निराशा होते.

नाट्याला मारक ठरणारी आणखी एक गोष्ट म्हणजे 'प्रायोगिक मूल्य.' आज तर वैय्याकरणांप्रमाणे नाटककारही 'प्रयोगशरण' झालेले आहेत. नाटक हा एक वाङमयप्रकार आहे. ते प्रथम काव्य आहे : नंतर दृश्यकाव्य आहे. कुठल्याही वाङ्मयप्रकाराप्रमाणे नाटकाचीही 'वाचनीयता' ही पहिली कसोटी आहे : प्रेक्षणीयता' ही नंतरची, दुय्यम कसोटी होय. (खरे म्हणजे चांगले नाटक एकाच वेळी वाचनीय आणि प्रेक्षणीयही

असते. ते वाचत असताना आपण पाहातही असतो. याच अर्थाने ते दृश्य-काव्य असते.)

नाटक हा एक वाङमयप्रकार आहे : त्याची निर्मिती विशिष्ट जीवनानुभवातून होते. नाट्यानुभूती घेण्याला व व्यक्त करण्याला विशिष्ट नाट्यवृत्तीची (dramatic mood) आवश्यकता आहे. काही अनुभव नाटकातून तर काही कादंबरीसारख्या अन्य वाङ्मयप्रकारातून प्रगट होत असतात. जो तो अनुभव आपल्याला अनुकूल असा वाङ्मयप्रकार (स्वतःच) निश्चित करीत असतो. परंतु या गोष्टीकडे दुर्लक्ष झाल्याने कादंबरीकारांची नाटके अयशस्वी झाली. 'शितू' चा नाटकातील अवतार 'नाटकी' ठरला. एखाद्या वाङ्मयप्रकारावरील प्रभुत्वातून किंवा अनुभवाच्या रूपांतरातून (transformation) नाटक जन्मास येऊ शकत नाही. नाटके थोडी, कृतक–नाटके अधिक : अशी परिस्थिती आज दिसत आहे.

* * *

२. काव्यातील प्रतिमा

काव्यातील प्रतिमांचा व प्रतिमांतील काव्याचा विचार व्हावयास हवा. प्रतिमा व काव्य यांच्यामधील संबंधाविषयीही आपल्याकडे निश्चित कल्पना दिसत नाही. प्रतिमा हा शब्द (काव्याप्रमाणेच) आपण फार 'सस्ता' केला आहे.

प्रतिमा म्हणजे अलंकार असा छुपा समज कवींचा व टीकाकारांचा (प्रस्तावनाकारांचा म्हणणे अधिक बरे !) दिसतो. म्हणूनच प्रतिमा नसलेल्या निवेदनाला 'अनलंकृत' म्हणण्यात येते. प्रतिमा आणि प्रतीक-प्रतिमा आणि रूपक किंवा metonymy अथवा synecdoche याचा तोंडवळा सारखा दिसतो, हे याचे कारण.

पाडगावकरांचा 'शुक्राचा तारा' प्रतीक ठरणारा नाही ? सदानंद रेग्यांचे 'ऊनपावसाचे पक्षी' रूपकांचे रूप दाखवीत नाहीत ? किंवा पुढील अवतरणात उपरिनिर्दिष्ट इंग्रजी अलंकार नाही ?

It is no go the yogi-man, it is no go Blavatasky,
All we want is a bank balance and a bit of skirt in a taxi

परंतु प्रतिमा म्हणजे प्रतीक किंवा अलंकार नव्हे. या दोहोंच्या छटा मात्र कमीअधिक प्रमाणात प्रतिमांत आढळतात. प्रतिमा म्हणजे निसर्गचित्रे हाही समज बरोबर नाही. (पाडगावकर–रेग्यांची 'असली चित्रे' प्रतिमांच्या 'यादीत' घातली गेलेली दिसतात.)

प्रतिमा म्हणजे चित्र नव्हे. ते एक संवेदनाविश्व असते. प्रतिमात केवळ दृक्संवेदन नसते, तर श्रुती, रुची, गंध व स्पर्श यांचे संवेदनही भरून उरलेले असते. याही संवेदनाच्या प्रतिमा काव्यात हव्या. दृक्संवेदन अधिक सुलभ, अधिक परिचयाचे : म्हणूनच प्रतिमा म्हणजे चित्र हा विचार दृढमूल झाला असावा. इतर संवेदना सशब्द करणे अधिक अवघड. म्हणून प्रतिमांचे हे एकांगीपण जाणवते. त्यामुळेच बहुधा प्रतिमात चित्रमूल्य (visua quality) अधिक दिसू लागते व हवे ते संवेदनमूल्य (sensational quality) तितक्या प्रमाणात आढळत नाही.

वास्तविक प्रतिमा हा एक अनुभवाकार असतो. प्रत्येक अनुभवाचा स्वतःचा असा pattern असतो. प्रतिमा ही एक आकाराची जात असे म्हटल्यावर प्रतिमा हा आशय की आविष्कार (खरोखरच हे इतके अन्योन्यव्यावृत्त विभाग आहेत?) असा प्रश्न विचारण्यासारखा आहे. तरी प्रतिमा हा काही आशय ठरू शकत नाही. अनुभवाच्या आविष्काराची ती एक रीत आहे. मग सर्वच्या सर्व कवितेत, ओळीओळीत व शब्दाशब्दात प्रतिमा असल्याचे कसे सांगितले जाते ? शब्दाशब्दात आढळावी इतकी काही ही सवंग चीज नाही. येथे प्रतिमा हे साध्य, हेच काव्य असे मानण्याची चूक आपण करीत आहो असे मला वाटते. प्रतिमा हे साधन आहे, साध्य नाही : हा विचार या संदर्भात मांडावासा वाटतो.

Intellectual and emotionl complex असे प्रतिमेचे स्वरूप कल्पिले जाते. पण बऱ्याच वेळी बौद्धिक कसरतच अधिक दिसते व भावनेचा अंश कमी आढळतो. तेव्हा अशा प्रतिमात काव्य नसते, काव्याभास असतो : प्रतिमा नसते, प्रतिमाभास असतो.

मूर्तपणा, अल्पाक्षरत्व व अनलंकृतता हे प्रतिमावादी (imagist) कवितेचे व प्रतिमेचेही गुण होत. संवेदनमूल्य हा तर प्रतिमेचा आत्मा. प्रतिमानिर्मितीला प्रतिभा (imagination) आवश्यक; तर प्रतिभेत स्मृतीचा (memory) अंश अधिक. म्हणून प्रतिमेलाही संस्मरणाचे स्वरूप येते.

एखादा श्रेष्ठ कवी अवघ्या आयुष्यात एखादीच प्रतिमा निर्माण करू शकतो. रसिकही तिला विसरू शकत नाही. एरवी आपण प्रतिमाभासालाच प्रतिमा म्हणतो व अशा कवितेचे ' नाणे ' बाजारातून लौकरच हद्दपार होते.

* * *

३. आत्मनिष्ठा आणि वस्तुनिष्ठा

आत्मनिष्ठा ही ललित वाङ्मयाला ललितेतर वाङ्मयाहून वेगळे काढीत असलेली दिसते. कलेत आत्मनिष्ठा असते तर शास्त्रात वस्तुनिष्ठा आढळते; हीच कल्पना ललित व ललितेतर वाङ्मयातील भेदाच्या मुळाशी असते. शिवाय लेखक व वाचक या दोघांतही या निष्ठांचे अस्तित्व असते. म्हणून निर्मिती व टीका या वाङ्मयाच्या दोन्ही अंगांचे या दृष्टीने वेगवेगळे विवेचन करणे आवश्यक व सोयीस्कर वाटते.

आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ हे कवींचे वर्गीकरण आपल्याकडे रूढ आहे. चंद्रशेखर हे वस्तुनिष्ठ कवी होते असे जेव्हा सांगितले जाते तेव्हा त्यांच्या कवीपदवीबद्दल मनात संदेह निर्माण होत नाही काय ? कारण आत्मनिष्ठा असल्याखेरीज वाङ्मय हे ' ललित ' ठरत नाही; म्हणजेच ' काव्य ' ही ठरत नाही पण चंद्रशेखर हे केवळ वस्तुनिष्ठ होते काय ?

काव्यातील आत्मलेखनाचा पायंडा पाडणारे केशवसुत आत्मनिष्ठ होते म्हणजे काय होते ? आत्मनिष्ठ कवीच्या काव्यातील प्रत्येक भाव-भावना वा अनुभव त्या कवीचाच काय ? तसे असेल तर एखाद्या कवितेतील भावना ' आपल्या म्हणून लिहिलेल्या ' व प्रसंग ' साराच काल्पनिक ' का ठरावा ? केशवसुत हे केवळ आत्मनिष्ठ होते काय ?

काव्याच्या ज्या अंगावर आज भर दिला जातो ते अंग-म्हणजे सामाजिकता–आत्मनिष्ठेला जवळ की वस्तुनिष्ठेला ? सामाजिकतेला चिकटलेला वास्तववाद (realism) वस्तुनिष्ठेचाच मुख्यतः आधार घेत नाही काय ? सामाजिक अगर वास्तव-चित्रणात आत्मनिष्ठा आढळत नाही असे नव्हे. पण तिचे प्रमाण वस्तुनिष्ठेच्या मानाने अत्यल्प असते. काटेकोरपणाने बोलावयाचे म्हणजे, एखादा कवी आत्मनिष्ठ किंवा वस्तुनिष्ठ असत नाही. कवींची अशी वर्गवारी करणे हे त्यांची प्रत ठरविण्याइतकेच शहाणपणाचे ठरेल. कवींहून, कवितेत आत्मनिष्ठा आहे किंवा वस्तुनिष्ठा आहे, असे म्हणणे जास्त समंजसपणाचे. असे म्हणत असताना यांतील एक आहे म्हणजे दुसरी अगदीच नाही असे आपण सुचवीत नसतो. कारण एकाच नाण्याच्या दोन बाजूंप्रमाणे या अविच्छेद्य व परस्परसंबद्ध गोष्टी आहेत.

आत्मनिष्ठा म्हणजे सर्वस्वी आत्मप्रदर्शन नव्हे. तसेच आलेला अनुभव जसाच्या तसा सांगणे म्हणजेही ' अनुभूतीशी अविचल इमान ' राखणे नव्हे. हा वैयक्तिक अनुभव विश्वात्मक झाला, लौकिकाच्या पातळीवरून अलौकिकाच्या पातळीवर गेला तरच ती कलाकृती थोर ठरते. आत्मनिष्ठेवर पडलेली ही मर्यादा ' कलात्मक अलिप्तता ' या शब्दाने आपण व्यक्त करतो. हीच कलात्मक अलिप्तता वस्तुनिष्ठेलाही मर्यादा घालीत असते. नुसतीच अलिप्तता (म्हणजेच वस्तुनिष्ठा) ही लेखनाला अहवालाचे निर्जीव व ओंगळ रूप देते. म्हणून अतिरिक्त वस्तुनिष्ठा ही अतिरिक्त आत्मनिष्ठेइतकीच त्याज्य होय.

हे झाले वाङ्मयनिर्मितीबद्दल. तेही विशेषतः काव्याच्या आधारे. कारण आत्मनिष्ठा व वस्तुनिष्ठा यांची चर्चा काव्याच्या संदर्भातच फार करून होते. (वास्तविक असे का व्हावे ?) महाकाव्यात्म, नाटयात्म आणि नवलिकात्म अशा तीन तऱ्हेच्या भाववृत्ती आपण मानतो, त्यांचाही या निष्ठातत्त्वांशी निकटचा संबंध आहे.

टीकेकडे पाहिले की टीकेतही या निष्ठा दिसतात. आस्वादक टीका ही मुख्यतः आत्मनिष्ठ असते. ती कलेला जवळचीच नव्हे तर एक तऱ्हेची पुनर्निर्मिती किंवा कलाकृतीही ठरते. निर्णायक टीका मात्र मुख्यतः वस्तुनिष्ठ

असते व मूल्यमापनाचा हव्यास तिला शास्त्राच्या जवळ नेतो. आज तरी टीका ही वस्तुनिष्ठ असावी असा आग्रह दिसतो. (यावरून आत्मनिष्ठ टीका कोणत्या टोकाला गेली आहे याचाही अंदाज यावा.) टीकाकार जरी वाङ्मयीन मूल्यांच्या आधारे वाङ्मयाची परीक्षा करीत असला तरी हा मूल्यविचारच मुळात व्यक्तिनिष्ठ व संदिग्ध आहे.

मूल्यांचा अभाव किंवा धरसोडपणा अतिरेकी आत्मनिष्ठ टीकेला जन्म देतो. मग जे नादमाधुर्य बोरकरांना ' रंगीत शब्दांत हरवलेला ' कवी ठरविते, तेच (' चहूकडे आघात घात अपघात करणाऱ्या ') ना. घ. देशपांड्यांना श्रेष्ठ कवींच्या मालिकेत बसविते. ' तेथे चल राणी ' म्हटले की ' सामाजिक लचांडे ' दिसू लागतात. तर ' दूर कुठे तरी शृंगेरी वसवूया ' म्हणणारे प्रेम शुद्ध ठरते. एखादा कवी (त्याच्याच सांगण्यावरून) ' प्रेषित ' ठरला की ' प्रेषित आहे की नाही ?' या प्रश्नाचा मानदंडच–वॉशिंग्टनच्या कुऱ्हाडीसारखा–टीकाकाराच्या हाती येतो. अशा वेळीही एखादा कवी ' प्रेषित ' नसताना (इतर काही कारणांमुळे) थोर ठरविला जातो. ' आपल्या माणसा ' बद्दल लिहिताना टीकाकार अगदी गहिवरून जातो. काय लिहावे हे न समजून अप्पासाहेबांच्या अगर मामासाहेबांच्या (ही घरगुती नावेही अशा प्रसंगी अपरिहार्य असतात) उदार अगर निगर्वी स्वभावाचे गोडवे गाऊ लागतो. ही आत्मनिष्ठ पण ' प्रेमळ ' टीका.

टीकेचे कोवळे कला–रूप लुप्त होऊन जेव्हा तिचे तर्ककर्कश व धारदार शास्त्रात रूपांतर होते तेव्हाही टीकाकाराचे वेगळेच व्यक्तित्व त्यांत अवतरते. म्हणजे ' कठोर ' समजली जाणारी टीकाही ' प्रेमळ ' टीकेसारखीच आत्मनिष्ठ असते. पंतोजीप्रमाणे व्याकरणाच्या चुका दुरुस्त करणारी किंवा ज्योतिष्याप्रमाणे लेखकाची कुंडली मांडून त्याचे भविष्य वर्तविणारी टीका वस्तुनिष्ठ ठरू शकेल. कारण ही भूमिकाच मुळी तटस्थाची किंवा स्थितप्रज्ञाची ! चरित्राकडून वाङ्मयाकडे जाण्याऐवजी वाङ्मयाकडून चरित्राकडे जाऊन ' अंतरंगात ' शिरणाऱ्या आत्मनिष्ठ टीकेहून उपरिनिर्दिष्ट तटस्थ–टीका बरीच निरुपद्रवी !

परंतु वाङ्मयनिर्मितीप्रमाणेच टीका ही केवळ वस्तुनिष्ठ किंवा केवळ आत्मनिष्ठ असू शकत नाही. ती दोन्हीही असते किंवा दोन्हीही नसते. टीकेलाही कलात्मक अलिप्ततेची नितांत आवश्यकता आहे, टीका म्हणजे केवळ आस्वाद नव्हे किंवा केवळ मूल्यमापन नव्हे, ते दोहोंचे मिश्रण आहे. टीका म्हणजे कला व शास्त्र यांचा सुरेख संगम.

वाङ्मयातील आत्मनिष्ठा व वस्तुनिष्ठा यांचे स्वरूप हे असे. कलात्मक अलिप्तता हे या दोहोंच्या समन्वयाला नाव आहे. पाण्यात असूनही नसणाऱ्या पद्मपत्रासारखी ही कलात्मक अलिप्तता श्रेष्ठ कलाकृतींना जन्म देते.

✦ ✦ ✦

१३

सहा कवितासंग्रह : परीक्षणे

१ **गनमनभवरी** : श्याम सोनारे; २. **डहाळी** : राजा महाजन

३. **अस्मिता** : कृष्णचंद्र भोईटे

'**गनमनभवरी**' (श्याम सोनारे), '**डहाळी**' (राजा महाजन) व '**अस्मिता**' (कृष्णचंद्र भोईटे) हे तीन कवितासंग्रह एकत्र वाचताना मनात येणारे विचार नमूद करणे म्हणजेच या संग्रहांचे परीक्षण होय. या संग्रहांतील कविता, प्रस्तावना व निवेदन यांच्या प्रकाशात आजच्या मराठी कवितेचा चेहरामोहरा न्याहाळता येतो. या मुखावलोकनावरून उद्याच्या कवितेचे भविष्य वर्तविण्यास एखादा सामुद्रिकच हवा असे नाही : किंबहुना असे भविष्यात डोकावण्याचा छंदही आता सुटावयास हरकत नाही.

कवितेची किंवा कवीची कुंडली मांडण्याचा नाद टीकाकारांनी सोडला तरी स्वतः कवीचा या बाबतीतील नादिष्टपणा कमी होण्याचे चिन्ह आज तरी दिसत नाही. तारुण्यसुलभ वयात कवितेशी थोडाफार चाळा केला की, स्वतः कवीलाच आपल्या काव्याची 'भूमिका', 'स्थान' इ. समस्या भेडसावू लागतात. कवींच्या रांगा ठरवून त्यांत त्यांना एखाद्या 'स्थानी' 'बसविण्याची' टीकाकारांची प्रथा त्यांना अस्वस्थ करीत असावी. आपण कोठे आहो म्हणजे आपले स्थान कोणते—हे न कळल्याने कवी भांबावून जातो. 'आजच्या या नवकवितेच्या युगात माझ्या कवितेचे स्थान कुठे आहे याची माझी मलाच कल्पना नाही.' असे राजा महाजन आपल्या 'निवेदना'त म्हणतात, ते यामुळेच. आपल्याला कोणते स्थान मिळाले तर धन्यता वाटेल हे सांगताना, कृष्णचंद्र भोईटे लिहितात : "या नवकाव्याच्या उत्क्रांति आलेखात एका टिंबाच्या स्थानाने जरी मिरविता आले तरी मी स्वतःला

धन्य समजेन ! " म्हणजे टिंबभर स्थान मिळण्याहून अधिक महत्त्वाकांक्षा या तरुण कवीने धरलेली नाही. (एखाद्या कंजूष टीकाकारालासुद्धा एवढे ‘ दान ’ सहज टाकता येईल !)

सोनारे यांची गोष्ट वेगळी आहे. ते निवेदनाच्या भानगडीतच पडलेले नाहीत. चांगल्या कवितेला टीपा, प्रस्तावना, निवेदने यांची गरज नसते. कवीला जे काही सांगावयाचे असते ते त्याने कवितेत सांगितलेले असते. परंतु जेव्हा हे नीटपणे सांगितले जात नाही तेव्हा त्याला वरील काव्यबाह्य साधनांचा वापर करावा लागतो. गनमनभवरील पाच थोरामोठ्यांचे प्रस्तावनावजा अभिप्राय जोडलेले आहेत. त्यामुळे होते ते एवढेच की कवितांचे वाचन करीत असताना या अभिप्रायांचे मनावर निष्कारण दडपण पडते. कविता वाचून पुन्हा हे अभिप्राय वाचले की, एक शंका मनात येते. सोनारे यांच्या कवितेत अतिशयोक्ति नाही. ती उणीव या अभिप्रायांनी –डॉ. कोलत्यांचा यथार्थ अभिप्राय वगळून–भरून निघावी असा तर उद्देश नसेल ?

परंतु शरच्चंद्र मुक्तिबोधांसारख्या मातबर कवीने या शंकेला जागा राहू नये असे विधान केलेले आहे : ‘श्री. श्याम सोनारे यांच्या कविता नुसत्या वरवर चाळल्या तरीही त्यांच्या ठायी असलेल्या उज्वल (की उज्ज्वल ?) प्रतिभेचे दर्शन पानोपानी घडते असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही.’

कविता वरवरच चाळून एखादे मत बनविणें इष्ट नाहीच. पण त्या काळजीपूर्वक वाचल्यावर असे वाटू लागते की, प्रतिभा हा शब्द फारच सवंगपणाने वापरला जातो. कालिदासादि महाकवींच्या काव्यातही ‘ पानोपानी ’ प्रतिभा आढळत नाही.

सोनारे यांची कविता डॉ. कोलत्यांना ‘ सामान्यपणे आत्मलक्षीय ’ वाटते. तर मुक्तिबोधांना ती ‘ आत्मकेंद्रित ’ नसल्याने विशेष आनंद वाटतो. (येथे मात्र स्वतः कवीला काय वाटते हे समजून घेणे मनोरंजक ठरेल !)

प्रा. अ. ना. देशपांड्यांचे म्हणणे असे की सोनारे हे नवकवीच्या मेळाव्यात (की कळपात ?) सामील होण्यास उत्सुक आहेत. ‘ त्यांना त्या

मेळाव्यात लवकरच न्याय्य स्थान मिळवून देणे आवश्यक ठरणार आहे ' असेही देशपांडे म्हणतात. वास्तविक हे स्थान मिळवून देणे टीकाकारांचे काम नव्हे. टीकाकाराने स्थान मिळवून देणे; कवीने स्थान मिळविणे ही भाषाच मुळात अस्थानी आहे. हवेप्रमाणे चांगली कविताही रिकामी जागा स्वत:च व्यापून टाकते.

सोनारे यांची कविता एखाद्या चिकाच्या पडद्याआड बसलेल्या रमणीसारखी आहे असे देशपांड्यांना वाटते. देशपांड्यांची ही काव्यमय कल्पना अर्धसत्याच्या स्वरूपाची आहे. चिकाच्या पडद्याआड एका स्त्रीची आकृती दिसते हे खरे. पण ती ' रमणी ' आहे की नाही याचा तिच्या रमणीयतेचा-प्रत्यय अजून येत नाही. सोनारे आणि केशवसुत यांची देशपांडेकृत तुलना पटण्यासारखी नाही.

या कवितासंग्रहांच्या प्रस्तावना-निवेदनांकडून प्रत्यक्ष कवितांकडे वळल्यावर सोनारे यांची पृथगात्मता प्रथम जाणवते. भोईटे यांच्या ' निवेदनां ' त नवकाव्याची चर्चा असली तरी त्यांच्या कवितेत ' नव ' काव्य आढळत नाही. (काही वेळा कवी स्वत:च कसा फसतो याचे हे सुंदर उदाहरण आहे.) महाजन आणि भोईटे हे दोघेही जुन्या परंपरेचेच नवे पाईक आहेत. सोनारे मात्र मर्ढेकरांचे चांगले शिष्य ठरतील असे त्यांच्या कवितेचे स्वरूप आहे.

दूर उडाल्या अतृप्त आशा
सुन्न मनाच्या भगदाडातुन

किंवा,

बाळंत रात्रीच्या
लुकलुकत्या डोळ्यांमधले
अवघे काजळ झरले...सरले.

किंवा,

खांद्यावरले ओझे हलके केले
कुजक्या आयुष्याच्या शिडीवरले

अशांसारख्या ओळी मर्ढेकरांची आठवण करून देणाऱ्या आहेत. 'अजागळ वावटळीच्या कराल विळख्यात गुदमरलेल्या भाबडयांच्या अव्याज आसवांत आवेगाचे स्फुल्लिग फुलवावे म्हणून ' या कवितेचा अवतार झालेला आहे. आपल्या कवितेचे हे प्रयोजन आहे असे म्हणण्यात काहीच गैर नाही. जीवनातील वैफल्याची वा कुरूपतेची गाणी गाणे हा आपला स्वभाव आहे याची खात्री पटवून घेऊन सोनारे पुढे गेले. एका अलौकिक अतृप्तीत (Divine discontent) ते बुडून गेले. कुरूपतेतही एक तऱ्हेची सुरूपता असते याचा त्यांना साक्षात्कार झाला तर त्यांची कविता वेगळयाच तेजाने न्हाऊन निघेल.

मर्ढेकरांबरोबरच त्यांच्यावर कुसुमाग्रज व ना. घ. देशपांडे यांचाही प्रभाव दिसतो.

मळवीन पायवाटा
गात झपताल
दूर अज्ञाताच्या हाटा
माझी वाटचाल

अशा ओळींत देशपांडयांची ' शीळ ' ऐकू येते. तर वरचेवर भेटणारी ' पिंजुनिया आयाळ ' ही कल्पना कुसुमाग्रजांचा प्रभाव दाखविते.

...चाचपून पहा.
इंद्रधनु
तुझ्या भुवईवर आहे

अशा सुंदर ओळी ते लिहून जातात. सोनारे यांचे आणखी एक वैशिष्टय म्हणजे त्यांच्या कवितांना ' नावे ' नाहीत. यामुळे इतरांना नावे ठेवण्यास जागा राहते हे खरे असले तरी, कवितेला खरोखरच नाव हवे काय ? जी अनुभूती व्यक्त करण्यास अनेक शब्द लागतात ती केवळ नावातून व्यक्त होऊ शकते काय ? मला वाटते तसे होत नाही. बहुतेक नावे फसवी असतात. हे ओळखण्यातही सोनारे यांची अभिजात काव्यदृष्टी दिसून येते.

सोनारे यांच्याविषयी बऱ्याच अपेक्षा असल्याने एका खटकणाऱ्या गोष्टीचा पुसट उल्लेख करतो. आजची मराठी कविता विशेषणांच्या अतिरेकी भाराने जडावलेली आहे. ती केवळ ' अलसगमना ' बनली असती तर

तिच्या मंदगतीचेही कौतुक मुक्त मनाने करता आले असते. पूर्वी जे अलंकाराचे ओझे कविता कामिनीवर होते, ते गेले. खरे म्हणजे 'घालविले' आणि आता विशेषणांनी अलंकारांचे स्थान घेतलेले दिसते.

सुस्त उन्मादक धुंदी, भ्रांत भुलावण, बहारदार स्पंदन, शीत गारवा, क्लांत म्लानपण, यांसारखी सोनारे यांच्या कवितातील विशेषणे, औचित्य, अन्वर्थकता, अपरिहार्यता यांसारख्या कसोटयांवर त्यांची त्यांनीच तपासून पाहण्यासारखी आहेत. विशेषणांचा हव्यास सोनारे यांनाच नव्हे, तर आजच्या सर्वच कवींना जडलेला आहे. तो सुटावयास हवा. (धेडगुजरी) समासांचीही तीच गोष्ट. 'किंतु' 'कोळशांची', 'रातआडवी' 'लहर-उल्का' 'शरदमिठीतील' अशा तऱ्हेचे समास किंवा आकाशल्या, आरुणली यांसारखी क्रियापदे फार वापरली जात आहेत. मराठीचे 'मराठीपण' धोक्यात आहे.

महाज़न आणि भोईटे यांच्या कवितांत खास त्यांचे असे व्यक्तित्व अजून प्रकट झालेले नाही. राधेची बाधा त्यांच्या कवितांना बाधण्याची भीती वाटते. केवळ 'ओल्या' या विशेषणाचा भोईटे इतका वापर करतात की त्यांची कविता 'ओलेती' वाटू लागते. ओले पंख, ओलाचिंब गोविंद, ओली आठवण, ओलीचिंब अभिसारिका, ओली वेदना, ओले व्रण, ओलवले गाल, ओले केस, ओले वस्त्र, ओली सुस्ती, ओली गाथा इ. मंडळी त्यांच्या कवितेत वेळोवेळी (वेळी अवेळी !) भेटतात. कवितांची वर्गीकरणे आजवर अनेक प्रकारे झाली. 'ओली' व 'सुकी' या नव्या 'लेबलां'ची आता भर पडावी.

हे थोडेसे गमतीने लिहिले खरे. 'पण 'ओले' हे विशेषण एखाद्या चांगल्या प्रतिमेचे कार्य करीत आहे. या ओलेपणाने भोईटे यांची कविता व्यापून टाकली आहे. त्यामुळे या 'ओलेती'च्या रंगरूपरेखाचे दर्शन घडण्यास मदत होत आहे. बाई अशीच भिजत राहा !

अनेक ठिकाणी घुमणारा पारवा व चमकणारा काजवा यांची या दोघांच्याही कवितात भेट होते. या भेटीने मन फारसे उल्हसित होत नाही. महाजनांना 'योग्य ते मार्गदर्शन' लाभूनही एक वैगुण्य दूर झालेले नाही. ते

म्हणजे मुक्तछंद हाताळताना तो छंद ' मुक्त ' असला तरी ' छंद ' आहे या गोष्टीकडे होणारे दुर्लक्ष. उदाहरणार्थ, ' मधल्या रात्री ' या कवितेत महाजन पादाकुलकाचे काही तुकडे वापरतात व जोडीला गद्यही वापरतात. ' उगीच ' या कवितेत पादाकुलकाची योजना करूनही ' राखी पारवा त्या गूजाचा ' अशी एक मात्रा अधिक असलेली ओळ येते. ' चांदण्यात उभी तू ' सारखी कविता लिहिणारे महाजन असले दोष सहज टाळू शकतील. प्रेम आणि निसर्ग याच आपल्या खऱ्या कवितेच्या प्रेरणा आहेत हे जाणून ' भल्या पहाटे ' (डहाळी) किंवा ' प्रत्यय कैसा माणुसकीचा ' अशा कविता लिहिण्याचा मोह -तशी आज ' फॅशन ' असूनही- महाजन व भोईटे या तरुण कवींनी टाळला तर ते त्यांच्या कवितेला हितावह ठरेल.

केवळ उत्तेजनाच्या सुरात (Patronising tone) काही न लिहिता प्रामाणिकपणाने वाटेल ते लिहिले. अशासाठी की, या तीनही कवींकडून काही अपेक्षा कराव्यात असे त्यांच्या कवितेचे स्वरूप आहे. त्यांच्या कवितांतील सौंदर्यस्थळांचे दर्शन, इच्छा असूनही घडविता आले नाही. याचे कारण परीक्षणाला पडणारी स्थलमर्यादा हेच होय. श्याम सोनारे, राजा महाजन, व कृष्णचंद्र भोईटे यांना त्यांच्या काव्य-साधनेत यश मिळावे. त्यांच्या ' कविते ' चे ' काव्या ' त रूपांतर व्हावे हीच इच्छा.

* * *

४. सेतु : वसंत बापट

' सेतु ' हा बापटांचा दुसरा संग्रह. ' बिजली ' तील बापट येथे फारसे दिसत नाहीत. किंबहुना ' बिजली ' त बापट दिसत नव्हते ते येथे दिसतात, हे या संग्रहाचे वेगळेपण. बापटांना स्वतःलाच स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व अजून सापडले नव्हते, ते आता सापडले याचा प्रत्यय येतो.

हे व्यक्तिमत्त्व सौंदर्यवादी कवीचे. म्हणूनच ' मी अहेतुकाचा हेतु ' किंवा ' केवळ सौंदर्य केवळ आनंद ' असा उद्घोष त्यांना करावासा वाटला. मुळातच ' छंदांत बोलण्याचा छंद ' परंतु छंदाविरुद्ध चाललेल्या प्रतिक्रियेचा व सामाजिक आशयाला मिळणारा महत्त्वाचा परिणाम बापटांच्या कवितेवर

झाला. पण लालित्य व व्यक्तिगत अनुभूती यांना हिणकस ठरविण्यात चूक होत आहे, हे त्यांच्या ध्यानी आले.

मुक्तछंद व सामाजिक जाणीव हीच काय ती काव्याची लक्षणे, असे मानण्याकडे आज अनेकांचा कल आहे. एके काळी असेच मत असलेल्या बापटांचे मतपरिवर्तन म्हणजे या (गैर) समजुतीवरील उताराच; आणि बापटांची ललित व घाटदार रचना म्हणजे काहींना नको असलेले 'मात्रांचे वळसे ! ' त्यांचे कविमन लयीतच स्पंदन पावते याची साक्ष पटविणाऱ्या कितीतरी कविता आहेत. 'वय वर्षे सोळा, ' 'रंगाने तू गव्हाळ, ' अशा कवितांचे (व बोरकरांचेही) स्मरण या संदर्भात अपरिहार्य ठरेल.

बापटांची कविता ही प्रेमाची कविता आहे. हे प्रेमही अपेशी; या जगातलेच. दूर कुठेतरी 'शृंगेरी' वसविणारे नव्हे. ते यौवनाच्या देहलीवरले,

शैशव माझे सरले होते, सरले नव्हते
सारे काही कळले होते, कळले नव्हते.

अशा काळातले असले तरी न विसरता येणारे. नल-दमयंती, सीता-रघुराज यांची स्वयंवरे लावणारे. दोघांतील नातेही अलंकाराचे' असले तरी एका निःश्वासाने ते बदलते. शैशवापेक्षा तो एकच श्वास आता स्मरणीय ठरतो.

मग या जाळणाऱ्या वंचनेवर दोघांनाही फुंकर हवीशी वाटू लागते.

आता एकच सांग,
उंबऱ्यावर तुझ्या डोळ्यात पाणी आले–
इतकी का तुला सुपारी लागली ?

या प्रश्नाला उत्तर न मिळणे एवढीच फुंकर मनाला पुरेशी. पण तरीही मनापुढे प्रश्नचिन्ह उभे राहते,

दुःख एवढे–होतिस का तू त्या तोलाची ?
अशी जिंदगी बाद कराया अनमोलाची ?

या प्रश्नावरही तो 'श्यामल तीळ, ' ती 'बिलोरी पाठ' यांची आठवण मात करते.

माझा कोट तुझ्या खांद्यावर
शाल तुझी अन् माझ्या देही

हे ‘ निश्चित ’ घडल्याचे आठवते.

विफल प्रीतीचे हे चित्रण पाहिले की, ‘ जर का पटता शब्द ’ तर ही विव्हळ गीते आपणास मिळाली नसती, हे पटते. ‘ निचिन्त ’ सारख्या कवितेत साफल्याचे क्षण आहेत. निचित गाठ पडण्याचा केव्हातरी जमणारा ‘ घाट ’ आहे. एरवी ‘ नाटक ’, ‘ आमंत्रण ’, ‘ कर्णफुले ’ यांमधील व्यथाच सर्वत्र. ‘ खूण ’ मध्ये

एकच खूण तिथे न्यारी
वळचणिच्या कौलात
घुमत पारवा जो आहे
ते तर माझे भूत !

असे व्यथेचे तीव्र स्वरूप दिसते.

बापटांच्या कवितेत ‘ बहाणा ’ नावाची कविता आहे; पण दिव्यत्वाचा अगर उदात्ततेचा बहाणा नाही. ते प्रेम शारीरिकच आहे. (म्हणून ?) उत्कट आहे, खरे आहे. आत्म्याची (वा अध्यात्माची) ‘ भानगड ’ त्यात नाही. ‘ अनभुक्त उबेची हाक ’ घालणारे (व ऐकणारे) हे प्रेम आहे

स्पर्शवीणा तू छेड.....
गरम रक्तालाही काही अर्थ आहे...

किंवा

तो वणवा...ते वादळ
ते जळणे...तेच खरे

या ओळी काय सांगतात ? हे प्रेम अपेशी ठरते यालाही (पूर्वीप्रमाणे) ‘ जातीय ’ किंवा ‘ सामाजिक ’ कारणे नाहीत. एक अनामिक ‘ साखळी ’ परिघाबाहेर जाऊ देत नाही, हेच अपयशाचे कारण. ‘ प्रतिष्ठेची कळ ’ हा साखळीतलाच एक दुवा आहे.

मराठीत प्रेमकविता ‘गवताऐसी उदंड’ आहे. पण चांगल्या प्रेमकविताही (माणूस पाहून) ‘खाजगी सुखदुःखाच्या’ किंवा ‘पुस्तकी,’ ‘उसन्या’ प्रेमाच्या म्हणून वेगडी ठरविल्या जातात. काव्य म्हणून प्रेमकविताही सरस असू शकते, हे बापटांच्या कवितेने पुन्हा सिद्ध केले आहे. एखाद्याने निव्वळ (पण चांगली) प्रेमकविताच लिहिली म्हणून त्याच्या काव्याचे मूल्य कमी मानले जाऊ नये.

प्रीतीच्या विविध–बहुरंगी व बहुढंगी–अनुभवच्छटा उकलण्याचे सामर्थ्य बापटांच्या प्रतिभेत आहे. ‘मुखवटा’, ‘एक डोळा आणि एक डोळा’, ‘नदी’ अशा कवितांहून ‘अधर्म’, ‘प्रियंवदा’ अशा जातीच्या (व जातिवंत) कवितांचीच रसिकांना अपेक्षा असावी. त्यांची प्रेमकविता ‘शरदामधली पहाट’ आहे. तिची कांती ‘आरस्पानी’ आहे. प्रेमिकांप्रमाणेच जुन्या–नव्या काव्यामधीलही ती ‘सेतू’ ठरेल असा विश्वास वाटतो.

* * *

५. अक्षरवेल : सदानंद रेगे

‘अक्षरवेल’ मध्ये रेग्यांचा ‘कवी’ म्हणून प्रथमच परिचय होत आहे. त्यांच्या कवितेवर एक तऱ्हेच्या औदासीन्याची व दुःखाची दाट छाया पसरलेली आहे. हे औदासीन्य व दुःख केवळ प्रेमभंगाचे (म्हणजे वैयक्तिक) नव्हे, हे या कवितेचे वैशिष्टय. आपल्या अनेक चांगल्या कवींची कविता दुःखाची आहे; पण ती (निराशा) प्रेमाची आहे. रेग्यांची कविता प्रेमकविता नाही, तरीही दुःखाची आहे.

माझेहि मन
दुमडुन गुडघे पोटाशी
बसलेले ..

किंवा

माझ्या मनाला
आकाशाची जखम झाली आहे ..

हे उद्गार या दुःखाचेच द्योतक. त्यांची कविता हे 'वेदनांचे कथ्थक' आहे. या वेदनांची कारणे वेगवेगळी. कधी द्रौपदी, भीष्म, द्रोण यांच्या स्मरणाने 'आकाशाची जखम' मनाला होते, तर कधी ख्रिस्ताच्या मरणाने. (म्हणूनच ख्रिस्तावरल्या कवितांत रेग्यांचे मन हलके झालेले दिसते.) म्हणजे हे दुःख बरेचसे 'सार्वजनिक' (खाजगी नव्हे) आहे.

रांगडे शिपाई
जे हिरोशिमाच्या तिरडीवर
आपुलकीने निजले
दोन महायुद्धांचं लोणी खात ..

त्यांच्याही आठवणीचे निमित्त या दुःखाला आहे. 'हेच कवच कुरवाळीत बसायचं' दुःखही आहेच. हे दुःख प्रत्येक कलावंताच्या नशिबी आलेले. पण त्याचबरोबर 'हे आकाशाचं थडगं आम्हांला फोडायचं आहे' किंवा 'मला फिनिक्सचे अंडे उबवायचे आहे' हे स्वप्न स्वप्नच राहिल्याची व्यथा आहे. क्वचित् प्रीतीच्या कबरीपाशी डोलणारी 'कळी' किंवा कुणासाठी तरी झुरणारे 'रानकबूतर' प्रेमभंगाची आठवण करून देते. पण या दुःखावरही मलम आहेच–

युधिष्ठिराचं इमानी कुत्रं
मागे मागे घोटाळत आहे
मऊ......ओल्याशार जिभेनं
माझी जखम चाटतं आहे ..

रेग्यांची निसर्गकविता अधिक स्मरणात राहते. ऊनपावसाचे पक्षी, पाऊसपक्षी, पक्षीउन्हाचा (या प्रतिमा की शाब्दिक कसरत ?), पाखरे थेंब्रांची, आषाढचिमणी इत्यादी मंडळी या कवितेत भेटतात. (या पक्ष्यांचे 'घरटे' मात्र पाडगावकरांच्या कवितेत दिसते.) याही कवितेतून रेग्यांची दुःखप्रीतीच व्यक्त झाली आहे. येथे निसर्गदर्शनापेक्षा मनोदर्शनाला महत्त्व अधिक आहे, हेही खोटे नाही. आषाढ–श्रावणाच्या ओढीतही रेग्यांचे मन दिसते. या आकर्षणाची वा. लं. नी केलेली मीमांसा पटण्यासारखी आहे.

'ती अशीच होती सकाळ,' 'शेला,' या कवितांचे सौंदर्य –या दृष्टीने– आगळे आहे. 'दुपार' ही कविता उत्कृष्ट शब्दचित्र आहे.

आणिक मनाच्या
वळचणीपाशी
घुमे पारव्यांची
जोडी सावळीशी

असे वातावरण बऱ्याच कवितांत असले तरी

सोनफुलोरा नव्या उन्हाचा
त्यांत फुलांचा फेर बिलोरी

किंवा,

ऊन कोवळे दाटले
केशराच्या रानोरानी.

अशी प्रसन्नताही क्वचित् आढळते.

'प्रतिमांची रांगच रांग' हे वा. लं. ना रेग्यांच्या निसर्ग-कवितेचे वैशिष्टच वाटते. शब्दचित्र व प्रतिमा; रूपक व प्रतिमा यांतील फरक स्पष्ट व्हावयास हवा. (पाऊसपक्षी हे रूपक नाही काय ?) प्रतिमेत अलंकाराच्याच भिन्नभिन्न छटा अनेकदा दिसतात; म्हणूनच प्रतिमासृष्टी नसलेल्या कवितेतील कथनाला वा. ल. 'अनलंकृत' म्हणतात. "Of beauty there is little; it is elbowed out by a succession of vivid fashion-plate pictures alternating with kaleidoscope designs'; या Edith Sitwell च्या कवितेबद्दलच्या अभिप्रायाचे स्मरण येथे होते. रेग्यांच्या प्रतिमासृष्टीला हा अभिप्राय लागू पडण्यासारखा आहे.

रेग्यांच्या वृत्तीतील 'विक्षिप्तपणा' 'ब्रह्मांडाच्या नाक्यावरून' फिरून येण्यात आहे; तसा 'उंदीर', 'संवत' यांसारख्या कवितांत आहे. या कविता 'किंचित् काव्ये' च आहेत. 'रेगे यांची कल्पकता असाधारण आहे,' हे विधान सर्वांना मान्य होण्यासारखे नाही. त्यांच्याकडे कल्पकता आहे, याबाबत मतभेद होणार नाही. अनुभवाचा अस्पष्ट आकार व

अस्थिरता यांबरोबरच रेग्यांच्यावर अन्य कवींचे प्रभावही जाणवतात. (बालकवींचा ' पारवा ' तर बऱ्याच जागी घुमत आहे !)

' अक्षरवेल ' या कवितेतील (व संग्रहाच्या मलपृष्ठावरील) निवेदनाला अर्धसत्याचेच स्वरूप आहे. रेग्यांच्या कवितेची कुंडली मांडण्याचीही फारशी जरूरी नाही आज ' कवी ' म्हणून पुढे येत असलेले रेगे उद्याही ' किंचित् कवी ' म्हणूनच राहण्याचा संभव आहे. ते न झाले तर मराठीत उदासरम्य निसर्गकवितेची भर पडेल.

* * *

६ छोरी : मंगेश पाडगावकर

' छोरी ' हा पाडगावकरांचा तिसरा संग्रह. पाडगावकर हे ' भावकवी ' आहेत. विविध भावानुभवांचे (व त्यातूनच स्फुरणाऱ्या विचारानुभवांचे) सौंदर्य हा त्यांच्या कवितेचा विशेष आहे. ' निसर्ग आणि प्रेम याविषयीचे माझे अनुभव माझ्या आजपर्यंतच्या कवितांत व्यक्त झाले आहेत ' असे पाडगावकर म्हणतात.

पण हे अनुभव अलग नाहीत. त्यांची निसर्गकविता ही प्रेमकविताही असते आणि प्रेमकविता निसर्गकविताही असते. यामुळेच एका अलौकिक भावविश्वाची जागृती करण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या कवितेत आढळते.

पाडगावकरांच्या कवितेत व्यक्तित्व असलेले क्षण जिवंत झालेले दिसतात. प्रत्येक क्षण significant असतो.

मी विचारले तिज, " नाव तुझे . . "
ती खट्याळ हसली आणि म्हणाली,
" नाव ? छोरी हात पुढे कर."

हा क्षण उत्कटतेने ओथंबलेला आहे. तर काही क्षण –

श्रावणाचिया
ओल्याचिंब उन्हातुन तू
आली होतिस;

किंवा,

जेव्हा
निळे पाखरू होऊनिया
आकाश उतरते हळूच खाली,

किंवा,

–क्षणभर
झाडच होते श्रावण :

अशा तऱ्हेचे आहेत. काही क्षण गाढ, तर काही पाऱ्याचे. काही पिवळ्या चोचीचे तपकिरी तर काही पिक्या टपोर द्राक्षांसारखे. या क्षणातील अनुभव मुख्यतः तृप्तीचा. परंतु कधी 'दोन क्षणांतिल नाते' हरवते; तर कधी 'वेदनेच्या पांगाऱ्याचे' काटे एकाला व फुले दुसऱ्याला मिळतात. 'शब्दांचा आशय' हरवतो किंवा 'शब्दांना भोवळ येते.' एखादा क्षण 'मौनच धरिले हृदयाशी' असा असतो. तरीही

कळते सारे
कळण्याच्याही पलिकडले

किंवा,

मी जगतो :
माझ्याही पलिकडे जाऊन...

हा अनुभव येतोच. उंच मनोऱ्यावरील घंटा ऐकू येते; व्यक्तित्वाची चौकट फुटते. मग या जिप्सीला खरे जीवनदर्शन घडते.

अनावर अशा धुंद क्षणी त्या
आवरली जर असतीस तुझ्या
ओठांवरली गणिते सावध...
पायतळीच्या मातीपरि तू
अवचित जर असतीस घसरली
कळले असते सत्य तुला ते शोधावाचुन

किंवा,

विसरायाचे म्हणशिल जितुके
तितुके अधिकच सारे स्मरशिल

दूर जायचे म्हणशिल जितुकी
तितुकी अधिकच जवळी येशिल

या कवितांत 'जवळपणाचे झाले बंधन' मधल्या अनुभवाइतकाच उत्कट व श्रेष्ठ जीवनानुभव आहे.

'छोरी' मधील कविता ही अशी. 'जिप्सी' हून जरा वेगळी वाटणारी. हे वेगळेपण म्हणजे प्रतिमाप्रीती. पाडगावकर satire लिहीत राहतील हा 'जिप्सी' मध्ये दिसणारा धोका टळला. 'अहो जग पुढे गेले,' 'पळवाट' या कवितांच्या चांगलेपणाबद्दल मतभेद होणार नाही. परंतु असली satire पाडगावकरांच्या delicate कवितेला मानवण्यासारखी नाही. 'छोरी' चे वेगळेपण हाच नवा धोका.

पाडगावकर प्रतिमावादी (Imagist) कवी होत चालले आहेत... 'प्रतिमांच्या तर मी इतका प्रेमात पडतो की...' हे त्यांचे वाक्य याच गोष्टीचे द्योतक. 'या नव्या प्रयोगात यश येईल कशावरून?' असे म्हणत एक नवा प्रयोग पाडगावकर करीत आहेत व सदानंद रेगे त्यांच्यामागून जात आहेत. (इतरांची नामावली येथे कशाला?)

प्रतिमावादी कविता म्हणजे रूपांपेक्षा संवेदनांचे जग. तेथे visual quality पेक्षा sensation quality अधिक महत्त्वाची. रेग्यांच्या कवितेत 'चित्रे' अधिक तर पाडगावकरात 'संवेदना' अधिक. रेगे अजून पुरते Imagist झालेले नाहीत. अशा तऱ्हेच्या कवितेचा इंग्लंड-अमेरिकेतील इतिहास ध्यानात घेण्यासारखा आहे. Sitwell, H. D. F. S. Flint, Ezra Pound इत्यादी मंडळींनी तीन तपांपूर्वीच हा प्रयोग करून पाहिला व दहाबारा वर्षांहून अधिक काळ ही कविता लोकांपुढे राहू शकली नाही. आज तर ही कविता जुन्यातच जमा. प्रतिमा हे साधन आहे, साध्य नव्हे, ही जाणीव पाडगावकरांना राहिली तर मराठी कवितेबाबत इतिहासाची पुनरावृत्ती घडली असे म्हणावे लागणार नाही. '...... प्रत्येक चरण– नव्हे त्या चरणातील प्रत्येक शब्द–प्रतिमासंपन्न असतो' असे म्हणताना प्रतिमा हा शब्द फारच सवंग (cheap) केला जातो. म्हणून " It is better to present one image in a life-time, than to produce voluminous work, " हा इशारा महत्त्वाचा वाटावा.

✦ ✦ ✦

१४

माधवजूलियन आणि शोपेनहौर

माधवजूलियन यांची जीवनकथा सांगताना श्री. गं. दे. खानोलकरांनी शौपेनहौरचा The metaphysics of the love हा निबंध माधवरावांनी वाचल्याचा निर्देश केला आहे. माधवरावांच्या प्रेमकल्पनेला जे एक विशिष्ट रूप प्राप्त झालेले दिसते त्याच्या घडणीत शौपेनहौरचा–त्याच्या उपर्युक्त निबंधाचा काही भाग आहे काय याचा शोध घेण्यासारखा वाटला. म्हणून तो निबंध[१] मुद्दाम वाचला !

शोपेनहौरची प्रेमकल्पना कशा प्रकारची आहे ? प्रेम ही एक भावना आहे असे न मानता ती एक वासना किंवा विकार (passion) आहे, तिचे मूळ लैंगिक प्रवृत्तीत (sexual impulse) आहे; अशी त्याची धारणा आहे. एवढेच नव्हे तर व्यक्ती (individual) आणि जाती (species) यांच्या संबंधाला त्याच्या प्रेमकल्पनेत अत्यंत महत्त्वाचे स्थान आहे. जातिवर्धन, जातिरक्षण, जातिसातत्य यांच्यासाठीच जणू व्यक्तीचे अस्तित्व असते. व्यक्तीच्या प्रेमाला देखील वरील कार्यांचे साधन याहून निराळा अर्थ नाही. असे असले तरी प्रेम हे एक जीवनेच्छेचे (will to live) स्वरूप आहे, असे त्याला वाटते. 'प्रीतीस हवी प्रीती' (reciprocation of love) या कल्पनेवर त्याचा विश्वास नाही. प्रेमिकाला प्रियव्यक्तीच्या प्रेमाची अपेक्षा नसते. अपेक्षा असते ती तिच्यावरील स्वामित्वाची (possession); शरीरोपभोगाची.

---

१ The metaphysics of the love of the sexes: Schopenhauer selections : Edited by D. H Parker; pp. 333–371.

दोन व्यक्ती अगदी एकसारख्या असू शकत नाहीत. तरीही विशिष्ट पुरुषाला विशिष्ट प्रकारची स्त्रीच हवी असते. आणि तिच्या संबंधीच्या त्याच्या कल्पनेने एक आकृती त्याच्या डोळ्यांपुढे उभी केलेली असते. पण प्रत्यक्षात असा 'समसमां संयोग' क्वचित होत असतो.

स्त्री-पुरुषमैत्रीसंबंधी शोपेनहौरची विशिष्ट कल्पना आहे. समान-शील अशा दोन तरुण स्त्री-पुरुषांत वासनाविरहित असे प्रेम असू शकते. एवढेच नव्हे तर त्यांच्यात लैंगिकवासनेबद्दलची एक प्रकारची अढी देखील असू शकते. पुढे कधी ही वासना त्यांच्यात निर्माण झाली आणि ते दोघे विवाहबद्ध झाले तर तो विवाह दुःखाचाही होतो.

प्रेम आणि प्रेमाचे साफल्य यासंबंधी शोपेनहौरने केलेले विवेचन प्रेम-परायणांना अस्वस्थ करणारे आहे. पुरुषाला जे नेहमी असे वाटत असते की, दुसऱ्या कोणत्याही स्त्रीपेक्षा जिचे सौंदर्य त्याला अधिक मोहक वाटते, तिच्या बाहुपाशात आपल्याला अधिक सुख मिळेल किंवा तिच्यावरील स्वामित्व त्याला कमालीचे सुख देईल, ते त्याचे वाटणे हा एक भयंकर भ्रम असतो. अखेरीला ते सुख मिळाल्यानंतर, खरोखर त्याच्या पदरात पडत असेल तर एकच –सुंदर भ्रमनिरास ! मग तो आश्चर्य करू लागतो की, इतकी ज्याची हुरहूर लागली होती ते अशाच प्रकारच्या लैंगिक तृप्तीपेक्षा कोणत्या बाबतीत वेगळे होते ? स्वप्नासारखा असणारा त्याचा भ्रम अदृश्य झाल्यावर आपण फसलो आहोत हे त्याच्या ध्यानात येते. ज्या शरीरोप-भोगाला आपण प्रेमाची परमावधी मानले तो शरीरोपभोग म्हणजे जाति-रक्षणासाठी घेतला गेलेला आपला बळी होता. The individual was here the dupe of the species.

व्यक्ती आपल्यासाठी म्हणून जे जे करते ते सर्व आपल्यासाठी आहे हाच मुळी भ्रम (illusion) असतो. अखेर ते 'स्वार्थ' नसते 'परार्थ' असते; व्यक्तीसाठी नसते; जातीसाठी असते. पक्षी आपले घरटे बांधतो. कीटक अंडी घालण्यासाठी सोयीस्कर जागा शोधतो. किंवा स्वतःला नको असलेले भक्ष्य अंड्यांजवळ ठेवतो––हे सर्व या 'भ्रमा' मुळे. गर्भवती

स्त्रीच्या डोहाळ्यांचा अर्थ असाच असतो. जे तिला खावेसे वाटत असते ते खरे म्हणजे गर्भाला हवे असते. ‘ आत्मनस्तु कामाय सर्वं प्रियं भवति ’ या विचाराचा भ्रामकपणा शोपेनहौर येथे दाखवितो असे मला वाटते.

स्त्री-पुरुषांच्या प्रेमातील फरक दाखविण्याचा प्रयत्नही शोपेनहौरने केलेला दिसतो. निसर्गतःच पुरुषाचा कल प्रेमातील चांचल्याकडे तर स्त्रीचा स्थैर्याकडे असतो. तृप्तीच्या क्षणातच पुरुषाचे प्रेम बुडून जाते. जिच्यावर त्याचे स्वामित्व असते तिच्याखेरीज जवळ जवळ सगळ्याच स्त्रियांची त्याला भुरळ पडते. कारण त्याला वैविध्य हवे असते. स्त्रीचे तसे नसते. तृप्तीच्या क्षणापासून तिचे प्रेम वाढते असते. पुरुष वर्षातून शंभर अपत्यांना देखील जन्म देईल. पण स्त्री–कितीही पुरुषांशी संबंध आला तरी–एकाच अपत्याला जगाचा प्रकाश दाखवील. म्हणून पुरुष अनेक स्त्रियांकडे मोहरा वळवू शकला तरी स्त्री एकाच पुरुषाला चिकटून राहते. वैवाहिक निष्ठा ही पुरुषाला कृत्रिम वाटते; पण स्त्रीला नैसर्गिक वाटते, ती याचमुळे.

प्रेमाची ओढ –म्हणजे विशिष्ट स्त्रीच्या प्राप्तीमुळे मिळणाऱ्या अपार सुखाची कल्पना किंवा तिच्या अप्राप्यतेमुळे होणाऱ्या शब्दातीत वेदनेचा अनुभव– कवींनी व्यक्त करण्याचा नेहमीच प्रयत्न केलेला आहे. वासना-वैफल्य हे दुःखद खरे; पण त्याहून वासनासाफल्य सुखाहून दुःखालाच अधिक कारणीभूत होते. कारण this lofty passion, like all others, is extinguished in its enjoyment.

प्रेमाचे हे वैषयिक (sexual) स्वरूप काही वेळा प्रेमाचे द्वेषात (hatred) रूपांतर करते. लांडग्याला शेळ्यांबद्दल वाटणाऱ्या प्रेमाशी त्याची तुलना प्लेटोने केली ती यामुळेच. “ I love and hate her ” हे उद्‌गार याच प्रवृत्तीचे निदर्शक आहेत. या द्वेषाचे पर्यवसान प्रियेच्या खुनात आणि नंतर आत्महत्येत होते.

तेथपर्यंत मजल न गेली तर आपल्या प्रियेच्या थंडपणा (coldness) बद्दल व तिच्या गर्वोद्धतेबद्दल (हा अहंकार तिने केलेल्या त्याच्या छळावर

पोसलेला असतो) प्रेमिक तक्रार करताना दिसतो. ही तक्रार तिच्या निर्दयतेबद्दल असते.

विवाहासंबंधी–त्यातही प्रेमविवाहासंबंधी–शोपनहौरचे फारसे चांगले मत नाही. विवाहसंस्था ही देखील पुन्हा व्यक्तीसाठी नाही, जातीसाठी आहे. प्रेमविवाह हे दुःखाचे होतात. कारण वैवाहिक जीवनात ' भ्रमनिरासा ' चा अनुभव आल्यावर रस उरत नाही. आणि ' भ्रमनिरास ' हे प्रेमाचे खरे स्वरूप आहे.

शोपेनहौरच्या प्रेमकल्पनेचे स्वरूप हे असे आहे. (त्याच्या निबंधातील अन्य गौण विचारांचा उल्लेख येथे केलेला नाही) शोपेनहौरला स्वतःला हे जाणवले आहे की त्याचा हा प्रेमविषयक दृष्टिकोन इतरांना फारच शारीरिक व जडवादी वाटेल. तो तसा आहेही. पण त्याचा माधवजूलियन यांच्यावर काही प्रभाव पडला काय आणि पडला असल्यास त्याचे स्वरूप काय याचा थोडासा विचार मला करावयाचा आहे.

असा विचार करू लागल्यावर प्रारंभीच हे जाणवते की, शोपेनहौर आणि माधवराव यांच्या प्रेमकल्पनेत फार मोठे अंतर आहे. प्रेम हा एक मनोभाव आहे; खरी प्रीती ही अशरीरिणी असते; शारीरिकता किंवा लैंगिक वासना यांच्याहून वेगळी असलेली ही भावना आहे; ही माधवरावांची भूमिका शोपेनहौरशी विरोधी आहे. आपल्या प्रेमाला सखीने प्रेमाची ' दाद ' द्यावी, एवढीच त्यांची अपेक्षा आहे. म्हणजे Reciprocation of love वर माधवरावांचा विश्वास आहे. प्रेम म्हणजे स्वामित्व नव्हे अशी त्यांची श्रद्धा आहे. येथेही शोपनहौरहून माधवराव वेगळे दिसतात. ' चुंबने-आलिंगने देऊ नकोस ' असे आपल्या सखीला सांगणारे माधवराव शरीरोपभोगाच्या विचारापासून सुद्धा कितीतरी योजने दूर आहेत.

माधवरावांची ही प्रेमविषयक कल्पना शोपेनहौरच्या प्रेमकल्पनेहून सर्वस्वी भिन्न असली तरी या कल्पनेच्या घडणीत शोपनहौरचा काही हात आहे काय ? एखाद्याचा प्रभाव दोन प्रकारचा असू शकेल असे मला वाटते. एक–त्याच विचारांचा अनुवाद करणे; दोन–त्या विचारांचा प्रतिवाद करणे. माधवरावांबाबत मुख्यतः दुसरा प्रकार घडला असण्याची शक्यता आहे.

शोपेनहौरचा प्रेमविषयक निबंध हा कोणत्याही तरुण मनाला भेदरवून टाकणारा आहे. प्रेमाबद्दल, स्त्रीबद्दल एक तऱ्हेची धास्ती निर्माण करणारा आहे असे मला वाटते. कोणत्याही तरुण मनाचे –त्यातही कवीचे– जे भावविश्व असते त्याचा पायाच उखडणारा, ते हादरवून टाकणारा तो आहे. त्याच्यापुढे जी स्वप्नभूमी असते तिचे रंग उडून जावेत. आकाशात संचार करणाऱ्याचे पाय जमिनीवर टेकावेत–असा परिणाम करणारा आहे. माधवरावांची वृत्ती स्वप्नरंजनात रमणाऱ्या कवीची. स्वप्नभूमीत अधांतरी फिरू पाहणाऱ्या फिरस्त्याची. स्त्रीकडे ‘ भयचकित नमावे ’ अशा दृष्टीने प्रारंभी तरी ते पाहत असावेत. त्यांच्या या दृष्टीचे प्रत्यंतर तिला ‘ देवी ’ किंवा ‘ राणी ’ असे ते संबोधतात तेव्हा आल्यावाचून राहत नाही. कुतूहल, आदर आणि भय हे तिन्ही भाव त्यांच्या डोळ्यांत (जे डोळे त्यांच्या कवितेमागे उभे आहेत असे सतत मला वाटते) दिसतात. प्रियेतील व त्यांच्यातील हे अंतर त्यांच्या प्रियेने निर्माण केले आहे. सतत राखले आहे. तसेच ते उर्दू–पर्शियन काव्यातील प्रेमकल्पनेनेही निपजले आहे. आणि स्वतः माधवरावांतील लाजऱ्या संकोचाने हे अंतर कायम ठेवले आहे. या अंतरामुळेच माधवरावांच्या प्रेमाला passion चे स्वरूप येत नाही. प्रियेच्या जवळ जाण्याचा धीर माधवरावांत नाही आणि तसे करण्यास आवश्यक ते उत्तेजन दुसऱ्या बाजूने मिळत नाही. कारण ती ‘ राणी ’; म्हणून तिचा एक प्रकारचा दरारा–जरब. पुन्हा ती ‘ देवी ’ देखील. म्हणून आदरजन्य दुरावा. यामुळे आपल्या प्रेमोपायनाचा तिने स्वीकार केला तर महद्भाग्य–ते नच झाले तर निदान नजराण्यावर दृष्टिक्षेप टाकला तरी पुरे. एवढे Reciprocation of love खूप. प्रेमाला दाद मिळण्याच्या कल्पनेवरील विश्वास ढळू लागला तेव्हा आपण प्रेम करू शकलो हेच ‘ निराशेतील समाधान ’ माधवरावांना पुरेसे वाटले.

माधवरावांची स्वतःची वृत्ती व त्यांना आलेले प्रेमानुभव यांच्यामुळे माधवरावांची प्रेमकल्पना आकार घेत होती. तेव्हा शोपेनहौरने त्यांना धोक्याचा कंदील दाखविण्याचे कार्य केले असावे अशी माझी समजूत आहे. स्त्रीवरील स्वामित्वाच्या व शरीरोपभोगाच्या कल्पनेपासून माधवराव दूर

राहिले; हा शोपेनहौरच्या निबंधाचाही प्रभाव असू शकेल. स्वामित्व किंवा शरीरोपभोग हे प्रेमाचे मरण आहे, हा विचार या निबंधाच्या वाचनाने त्यांच्या मनात रुजला असेल; तर माधवरावांच्या प्रेमकल्पनेच्या घडणीत शोपेनहौरलाही काही स्थान आहे असे मानावे लागेल.

वास्तविक शोपेनहौरचा वरील विचार हा अतिशय महत्त्वाचा विचार आहे. प्रेमाचे-वासनेचेही सौंदर्य त्याच्या तृप्तीत नाही. अतृप्ती आणि तृप्ती यांच्या सीमेवर उभे राहण्यात फार मोठा आनंद आहे. जे कधीही हाती लागेल असे 'प्राप्य' हाती न धरण्यात वेगळेंच सुख आहे. जे 'अप्राप्य' ते 'प्राप्य' होण्याच्या क्षणी थांबणे, त्याला 'प्राप्त' या किळसवाण्या विशेषणाचा विटाळ होऊ न देणे यात वेगळीच विदग्धता आहे. आपण जिच्यावर अनुरक्त झालो आहो व जी आपल्यावर अनुरक्त झाली आहे तिच्या गालावर चुंबनाने लाली चढलेली पाहण्यापेक्षा तिला आपण म्हणावे, 'तू या क्षणी इतकी सुंदर दिसत आहेस की मला तुझे चुंबन घ्यावेसे वाटते;' आणि चुंबन न घेताही तिच्या गुलाबी गालावर एक वेगळाच रक्तिमा चढावा-यात आगळेच काव्य आहे.

माधवरावांना 'हे काव्य' देखील कितपत जाणवले असेल याची मला शंका आहे. कारण ते जाणवण्यासाठी वासनेची धग जवळ लागते. आणि माधवराव अशा धगीत जळत असल्याचे, फुलत असल्याचे त्यांच्या काव्यात दिसत नाही. वासनातृप्तीबरोबर होणाऱ्या भ्रमनिरासाचे स्वरूप ध्यानी येऊन ते प्रेमाला 'भावने'ची लक्ष्मणरेषा घालून देत असावेत असेही मला वाटते.

'मानसी' किंवा एक काल्पनिक स्त्री माधवरावांच्या मनाने निर्माण केली होती असे विठ्ठलराव घाटयांनी म्हटले आहे. या 'मानसी' चे मूळ देखील शोपेनहौरच्या निबंधात सापडण्यासारखे आहे. प्रत्यक्षात आपल्या कल्पनेशी जुळती अशी स्त्री आढळत नाही हा माधवरावांचा अनुभव असला तरी तो शोपेनहौरच्या तद्विषयक विचारांचा पडताळा असणेही शक्य आहे. माधवरावांच्या प्रेमनैराश्याचे कारण 'स्वप्न' आणि 'वास्तव' यांच्यातील अंतराचा साक्षात्कार हे असू शकेल आणि हा साक्षात्कार घडविण्यात शोपेनहौरचाही काही भाग असावा.

माधवरावांचा 'पुं–स्त्री' मैत्रीसंबंधीचा विचार हा शोपेनहौरशी बराच जुळता आहे. या मैत्रीचे विवाहात रूपांतर व्हावे असे माधवरावांना वाटत नाही काय? वाटत असले तरी तो सुखाचा होईलच असा त्यांना विश्वास नसावा. स्त्री–पुरुषांतील विशुद्ध मैत्रीबद्दलची त्यांची कल्पना शोपेनहौर-पासून सुचली असणे शक्य आहे. एकंदर विवाहाबद्दलच माधवरावांचे–शोपेन-हौरप्रमाणेच–चांगले मत दिसत नाही. 'सुधारक' च्या प्रस्तावनेत त्यांनी विवाहविषयक जी मते मांडली आहेत किंवा 'सुधारक' मध्ये जी संसारचित्रे रेखाटली आहेत, ती पाहता वैवाहिक जीवनाच्या यशस्वितेबद्दल माधवराव निदान साशंक आहेत, असे म्हणावे लागेल. 'प्रिय धूतेहुन वसंतसेना' सारख्या उक्तीवर देखील शोपेनहौरची दाट छाया आहे. परिणय ही प्रणयाची परिणती नसून अखेर आहे हा विचार शोपेनहौरच्या निबंधामुळे त्यांच्या मनात घर करून राहिला असावा. त्यामुळे त्यांची प्रेमकल्पना विवाह-विचाराला स्पर्श करीत असलेली दिसत नाही.

प्रेमाचे रूपांतर द्वेषात होते हे ध्यानी आल्यामुळे माधवरावांनी त्यावर औदार्याचा तोडगा शोधलेला असावा. गडकऱ्यांप्रमाणे प्रियेला निर्दय म्हणताना ते दिसत नाहीत. प्रियेच्या थंडपणाबद्दल त्यांची तक्रार अशी नाही. (क्वचित् आपली ज्योत लागून तिची ज्योत पेट घेत नाही याबद्दल त्यांनी तिला टोमणा मारला असावा.) कारण ते स्वतःच पुष्कळसे cold-blooded आहेत असे वाटते.

प्रेमाला passion चे स्वरूप देऊन अखेर त्याच्या तृप्तीमुळे कसा स्वप्नभंग किंवा भ्रमनिरास (Disillusionment) होतो हे शोपेनहौरच्या निबंधामुळे माधवरावांच्या लक्षात आले असावे आणि त्यामुळे त्यांची विशिष्ट प्रेमकल्पना बनलेली असावी.

शोपेनहौरची 'स्वामित्व' कल्पना माधवरावांनी वेगळ्या दिशेने थोडी स्वीकारली आहे हेही विसरून चालणार नाही. स्त्रीवरले स्वामित्व त्यांना मान्य नाही. पण स्त्रीचे पुरुषावरले स्वामित्व त्यांना प्रिय दिसते. तिने स्वामित्व गाजवायला हरकत नाही. म्हणून 'बंदी तुझा' असे ते म्हणतात. स्त्रीला स्वातंत्र्य देऊन आपण बंधनात राहण्याची त्यांची तयारी

आहे. ही दृष्टी आदर्श असली तरी अवास्तव आहे; अनैसर्गिक आहे. कदाचित् शोपेनहौरच्या 'On Women' या निबंधातील अखेरच्या परिच्छेदाशी त्यांच्या मनाने असहकार पुकारला असावा. तो परिच्छेद असा :–

"That woman is by nature meant to obey may be seen by the fact every woman who is placed in the unnatural position of complete independance, immediately attaches herself to some man, by whom she allows herself to be guided and ruled. It is because she needs a lord and master. If she is young it will be a lover; if she is old, a priest." शोपेनहौरच्या विचारांचा प्रतिवाद व अनुवाद करण्यात माधवरावांचे भावविश्व असे डळमळले असावे.

✦ ✦ ✦

१५

'गोमांतक' एक जीवनदर्शन

सावरकरांचा 'कवी' या नात्याने विचार करीत असताना त्यांच्या 'कवित्वा'चे आगळेपण डोळयांत भरल्याखेरीज राहत नाही. ते नुसतेच 'कवी' नाहीत, 'वीर' आहेत. महाकाव्याचा संकल्प बाल्यातच त्यांनी सोडला. महाकाव्यरचनेचा प्रयत्नही त्यांनी काही काळ केला. पण त्यांच्या हातून 'महाकाव्य' काही लिहून झाले नाही. तरीही त्यांच्या प्रतिभेचे स्वरूप पाहता 'महाकाव्य न लिहिलेला महाकवी' असेच त्यांचे वर्णन करावे लागेल. 'जगन्नाथाचा रथोत्सव' सारखी त्यांची कविता आणि 'कमला' किंवा 'गोमांतक' सारखी त्यांची खंडकाव्ये 'महाकवी' या पदवीवरील त्यांचा अधिकार सिद्ध करणारी आहेत.

स्वत: सावरकरांना आपल्या 'महाकवित्वाची' यथार्थ जाणीव आहे. 'रवींद्रनाथांचे अभिनंदन' ही त्यांची कविता त्यादृष्टीने पाहण्यासारखी आहे. टागोरांना 'नोबेल प्राईझ' मिळाले. तेव्हा त्यांचे अभिनंदन करण्यासाठी लिहिलेली ही कविता, त्यांच्यांतील 'महाकवी' वर आणि त्यांनी महाकाव्य का लिहिले नाही या गोष्टीवर पुरेसा प्रकाश टाकणारी आहे. भारतमातेच्या समररथाच्या यंत्राला स्वत: कोळसे होऊन जळणाऱ्यांची व तो रथ पुढे न्यावयास गती देणाऱ्यांची उणीव आहे; कवींची उणीव नाही. म्हणून सावरकरांनी 'शब्दा'पेक्षा 'कृती'वर भर दिला. "आपण आणि रवींद्रनाथ दोन गुलाबी कलिका आहोत. एक (स्वत:) तिने विमोचनास्तव चाललेल्या यज्ञात वाहिली; दुसरी (रवींद्रनाथ) केंसात खोवली" असे म्हणून सावरकरांनी पुष्कळ काही सुचविले आहे. सावरकरांची काव्य-दृष्टी 'मूर्ति दुजी'ती या कवितेत स्पष्ट झालेली आहे. कविता म्हणजे कुणी पण्यांगना नव्हे. तिची पदे वीणेच्या तारेवर नाचतात तशीच ती खड्गाच्या

धारेवरही नाचतात. सावरकरांनी कवितेच्या दोन मूर्ती कल्पिल्या. एक कोमल; दुसरी प्रखर ! दुसऱ्या मूर्तीचीच उपासना त्यांनी मुख्यतः केली असली तरी त्यांच्यातील 'भावकोवळा' कवी या सर्व लेखनात दृग्गोचर झाल्यावाचून रहात नाही. सावरकरांची कविता ही अशी 'उग्ररम्य' आहे. 'गोमांतक' चा अभ्यास करताना हे जाणवल्याखेरीज राहत नाही. भावना आणि बुद्धी; कोमलता आणि प्रखरता; नाजूकपणा आणि भव्यता यांचे अलौकिक असे मिश्रण सावरकरांच्या व्यक्तिमत्त्वात आहे, काव्यात आहे. सावरकरांच्या कवितेचे नेमके वैशिष्टय हेच आहे असे मला वाटते. 'कवी' आणि 'वीर' या सामान्यतः परस्परविरुद्ध वाटणाऱ्या दोन भूमिका वठविणाऱ्या सावरकरांचे हे वैशिष्टय ठरावे, यात नवल असे काहीच नाही. 'गोमांतक'मधील 'राजदूता'चे पुढील वर्णन हे सावरकरांचेच वर्णन आहे असे मला नेहमीच वाटत आले आहे.

......वीरवृत्त तो—.
अन्य कवी कथिति जनी परि तुम्हांहुनी
कवण येथ कविहि वदा अधिक कुशलसा ?
वीरमणिहि तुम्ही : कविमणिहि तुम्हीची

सावरकरांना उद्देशून हेच उद्गार काढावेसे वाटतात :–

वीरमणिहि तुम्ही : कविमणिहि तुम्हीची.

'वीरमणि' आणि 'कविमणि' सावरकरांच्या 'गोमांतक' ला जे स्वरूप आलेले दिसते ते तसेच का आले याचाही उलगडा सहज होऊ शकतो.

सावरकर हे 'वीर' आहेत आणि त्यांच्यातला कवी 'वीरपूजक' आहे. 'वीरपूजन' हा त्यांच्या कवित्वाचा प्रधानविशेष आहे. जेथे पौरुष आहे, पराक्रम आहे तेथे नतमस्तक होणे–त्या पौरुषाचे, पराक्रमाचे पोवाडे गाणे हा या 'भाटा'चा स्वभाव आहे. य. न. केळकरांनी म्हटल्याप्रमाणे हा 'महाराष्ट्र भाट'–भाटांतला 'चांदभाट' आहे; त्याच्यासारखाच काव्यशूर आहे. त्यामुळे आपल्या प्रदीर्घ काव्यांना –किंवा संकलित महाकाव्याला– एखाद्या 'वीर-युगा' ची –इतिहासाची– पार्श्वभूमी त्यांनी निवडावी हे स्वाभाविक

आहे. 'कमला' काय किंवा 'गोमांतक' काय ही शंभर टक्के 'ऐतिहासिक' काव्ये नव्हेत; तेथे एका हातात इतिहास घेऊन ऐतिहासिक घटनांच्या अचूकपणाचा शोध घ्यावयाचा नाही. त्यांचे स्वरूप Historical romance चे आहे. 'गोमांतक' बद्दल सावरकरांनी म्हटले, "इतिहासाच्या पृष्ठभूमीवर कल्पनेची कुंचली होऊन कवितेने चित्रिलेले ते एक चित्र आहे." याच दृष्टिकोणातून 'गोमांतक' काव्यामागील 'ऐतिहासिक' या विशेषणाकडे पाहिले पाहिजे. नाही तर प्रा. अ. का. प्रियोळकरांनी मांडला तसा या काव्याचा 'पंचनामा' मांडावा लागेल. काव्याच्या अभ्यासाची ही खास पद्धत नव्हे.

पुन्हा या 'वीरपूजना' मागे एक वेगळे 'कारण' लपलेले आहे असे मला वाटते. वीरांच्या कथा किंवा इतिहासातील काही घटना रंगवीत असताना सावरकर कळत नकळत थोडासा 'आत्माविष्कार' साधत असतात. 'गोमांतक' किंवा 'कमला' या काव्यांचे नायक आपले 'समानधर्मे' आहेत अशी जाणीव सावरकरांच्या मनात असावी. 'कमला' मधील अधुऱ्या प्रेमकहाणीत आपणही स्वातंत्र्य-यज्ञात आपल्या यौवनाची कशी आहुती दिली होती याची अस्फुट सूचना आहे. पोर्तुगीजांच्या राजवटीतील काय किंवा मुसलमानांच्या कारकीर्दीतील काय धर्मच्छळाचे वर्णन– मग ते रमा-माधवांच्या छळाचे असो किंवा बंदा वीराच्या छळाचे असो– सावरकरांनी अंदमानात जे भोगले त्याच्याशी निगडित आहे. जिवंतपणी नरकयातना भोगत असताना सावरकरांनी हे 'छळ' अशासाठी आठवले की 'आपले दुःख काहीच नव्हे. आणि ते असह्य असले तरी सोसले पाहिजे' असा विचार प्रबळ व्हावा. सावरकरांच्या काव्यातील आत्माविष्काराचे आणखी एक रूप आहे. ते म्हणजे आपल्या बाल्याचे रमा-माधवरावांच्या संसाराच्या रूपाने रेखाटलेले चित्र.

"भार्गव म्हणजेच माझे लहानपणचे भगूर. त्या कवितेत भार्गव गोमांतकांत बसलेले दिसले तरी ते माझ्या मनात बसलेल्या भगूरचेच छायाचित्र नसले तरी कल्पनाचित्र आहे;" हे सावरकरांचे निवेदन या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. सावरकरांचे 'लडिवाळ, ममताळू वडील' माधवाच्या

चित्रणात निश्चित डोकावतात. सावरकरांची आई त्यांच्या ९ व्या वर्षी वारली. " पण तिच्याविषयीची जी माहिती मी ऐके आणि तिच्या लालनपालनाच्या ज्या काही पुसट आठवणी येतात, त्यांचेच प्रतिबिंब कवितेच्या लोलकातून गोमांतक काव्यातील ' रमे ' च्या भूमिकेवर पडले आहे, " ही सावरकरांनी पुरविलेली माहिती महत्त्वाची आहे. आपल्या आईवडिलांचे प्रेम; त्यांच्या तारुण्यातील आनंदाचा संसार; ती वनभोजने; ते ' आईच्या हातचे दूधभात लोणचे ' या सगळ्यांचे पडसाद ' गोमांतका ' च्या प्रारंभी उमटले आहेत; एवढेच नव्हे, तर ' गोमांतक ' चे पूर्वार्धातील कथानक ज्या भार्गव ग्रामी घडते, तेथील परिसरावरही भगूर येथील महादेवाचे देऊळ, मठ, मठातील पारिजात यांची छाया आहे. ' दारका ' नदीचे ' दारणा ' नदीमध्ये रूपांतर झालेले दिसते. सावरकरांच्या बाळपणीच्या आठवणींचे गोकुळ जणू तेथे साकार झालेले आहे. सावरकरांचे हे आत्मलेखन अत्यंत हृद्य बनलेले आहे. ' खंडकाव्य ' हा मानला जातो तसा आणि तितका ' वस्तुनिष्ठ ' काव्यप्रकार नव्हे हेही गोमांतक ' च्या वाचनातून ध्यानी यावे. ' गोमांतक ' हे खंडकाव्य आहे आणि त्याच्या उभारणीसाठी कथानकाचाही आधार साहजिकच घेतला गेला आहे. पूर्वार्ध आणि उत्तरार्ध अशा दोन विभागांत सांगितली गेलेली ही कथा केवळ ' कथा ' म्हणून सांगितली गेलेली नाही किंवा ही ज्या माणसांची कथा आहे त्यांचे चित्र कौशल्याने रंगवावयाचे, एवढाच हेतू सावरकरांच्या मनात नाही. व्यक्ती आणि प्रसंग यांच्या चित्रणातून मानवी जीवनाचे दर्शन घडविण्याचा हा प्रयत्न आहे. जीवनाचे रहस्य सावरकरांनी ओळखले आहे. जीवनाच्या आणि जगाच्या मुळाशी असलेल्या शक्तीचे दर्शन त्यांनी घेतले आहे; ' गोमांतक ' मध्ये घडविले आहे.

सावरकरांचे जीवनचिंतन आणि या चिंतनात त्यांना सापडलेली विचार–सत्ये हा ' गोमांतक ' चा खराखुरा गाभा आहे. ' उत्तरार्धात ' शंकर आणि लिली घोर अरण्यात जे पाहतात, जे बोलतात, त्यांचे वर्णन आहे. तो काव्यांश जणू एक ' आरण्यक ' आहे. पुढील उतारा अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचा आहे –

ग्राठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वामित्व
अनुक्रम ५७९५६ वि: निबंध २०१
क्रमांक 2043 नों: दि: 16/3/67

तों सन्मुख एक महिष मत्त होउनी
महिषाच्या कळपातिल आपल्या दुज्या
महिषावरि एका धावूनि अशक्ता
धडकीसरशीच चिरी शिंग खुपसुनी
तों त्याच्या डरकाळीहूनि कराला
डरकाळी अन्य उठे : ऐकताच ते
महिष मत्त तो सहसा पाय गळोनी
भयविव्हल कोलांडे, मागुनी उडी
व्याघ्री घेऊनि तया नरडिला धरी.

हिसडा मारोनि कंठनाल फाटला
उचलावा पेला वरि तेवि उचलुनी
आणि जरा आकुंचन करुनि निजतनु
गट गट गट रक्ता वाघीण पी तया
उष्ण कंठनालातिल, दूध की कुणी
पेल्यातिल पीत जसे पोट भरोनी
मग हळूच डुरकत संतुष्ट हृदाने
पंजांनी भक्ष्याचे मांस फाडुनी
घे मुखात भरुभरुनी आणि मागुते
लांब लांब घेत उड्या जाय ती तिथे.

वाट पाहती तीची ती पिले जिथे
तोंची वेढूनि पिले घेति तियेला
पाहताचि पोटच्या पिलांसि भुकेल्या
पान्हा तिज फुटला, ये हृदय भरोनी,
आणि शिथिल सर्व अंग करित घे स्वये
कुशिस पडोनी ती त्यां दूध पाजण्या
लाडाने शेपटीस आपटित हळू
चाटित रक्ताळ जिभेनेचि त्या तया
वा त्या अत्युग्र नखाग्रेचि मृदु मृदु

चित्रणात निश्चित डोकावतात. सावरकरांची आई त्यांच्या ९ व्या वर्षी वारली. "पण तिच्याविषयीची जी माहिती मी ऐके आणि तिच्या लालनपालनाच्या ज्या काही पुसट आठवणी येतात, त्यांचेच प्रतिबिंब कवितेच्या लोलकातून गोमांतक काव्यातील ' रमे ' च्या भूमिकेवर पडले आहे, " ही सावरकरांनी पुरविलेली माहिती महत्त्वाची आहे. आपल्या आईवडिलांचे प्रेम; त्यांच्या तारुण्यातील आनंदाचा संसार; ती वनभोजने; ते 'आईच्या हातचे दूधभात लोणचे ' या सगळ्यांचे पडसाद ' गोमांतका ' च्या प्रारंभी उमटले आहेत; एवढेच नव्हे, तर ' गोमांतक ' चे पूर्वार्धातील कथानक ज्या भार्गव ग्रामी घडते, तेथील परिसरावरही भगूर येथील महादेवाचे देऊळ, मठ, मठातील पारिजात यांची छाया आहे. ' दारका ' नदीचे ' दारणा ' नदीमध्ये रूपांतर झालेले दिसते. सावरकरांच्या बाळपणीच्या आठवणींचे गोकुळ जणू तेथे साकार झालेले आहे. सावरकरांचे हे आत्मलेखन अत्यंत हृद्य बनलेले आहे. ' खंडकाव्य ' हा मानला जातो तसा आणि तितका ' वस्तुनिष्ठ ' काव्यप्रकार नव्हे हेही गोमांतक ' च्या वाचनातून ध्यानी यावे. ' गोमांतक ' हे खंडकाव्य आहे आणि त्याच्या उभारणीसाठी कथानकाचाही आधार साहजिकच घेतला गेला आहे. पूर्वार्ध आणि उत्तरार्ध अशा दोन विभागांत सांगितली गेलेली ही कथा केवळ ' कथा ' म्हणून सांगितली गेलेली नाही किंवा ही ज्या माणसांची कथा आहे त्यांचे चित्र कौशल्याने रंगवावयाचे, एवढाच हेतू सावरकरांच्या मनात नाही. व्यक्ती आणि प्रसंग यांच्या चित्रणातून मानवी जीवनाचे दर्शन घडविण्याचा हा प्रयत्न आहे. जीवनाचे रहस्य सावरकरांनी ओळखले आहे. जीवनाच्या आणि जगाच्या मुळाशी असलेल्या शक्तीचे दर्शन त्यांनी घेतले आहे; ' गोमांतक ' मध्ये घडविले आहे.

सावरकरांचे जीवनचिंतन आणि या चिंतनात त्यांना सापडलेली विचार–सत्ये हा ' गोमांतक ' चा खराखुरा गाभा आहे. ' उत्तरार्धात ' शंकर आणि लिली घोर अरण्यात जे पाहतात, जे बोलतात, त्यांचे वर्णन आहे. तो काव्यांश जणू एक ' आरण्यक ' आहे. पुढील उतारा अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचा आहे –

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वकीय
अनुक्रम 48856 वि: निबंध २०१
क्रमांक 2043 नों: दि: 16/3/67

तों सन्मुख एक महिष मत्त होउनी
महिषाच्या कळपातिल आपल्या दुज्या
महिषावरि एका धावूनि अशक्ता
धडकीसरशीच चिरी शिंग खुपसुनी
तों त्याच्या डरकाळीहूनि कराला
डरकाळी अन्य उठे : ऐकताच ते
महिष मत्त तो सहसा पाय गळोनी
भयविव्हल कोलांडे, मागुनी उडी
व्याघ्री घेऊनि तया नरडिला धरी.

हिसडा मारोनि कंठनाल फाटला
उचलावा पेला वरि तेवि उचलुनी
आणि जरा आकुंचन करुनि निजतनु
गट गट गट रक्ता वाघीण पी तया
उष्ण कंठनालातिल, दूध की कुणी
पेल्यातिल पीत जसे पोट भरोनी
मग हळूच डुरकत संतुष्ट हृदाने
पंजांनी भक्ष्याचे मांस फाडुनी
घे मुखात भरुभरुनी आणि मागुते
लांब लांब घेत उड्या जाय ती तिथे.

वाट पाहती तीची ती पिले जिथे
तोंची वेढूनि पिले घेति तियेला
पाहताचि पोटच्या पिलांसि भुकेल्या
पान्हा तिज फुटला, ये हृदय भरोनी,
आणि शिथिल सर्व अंग करित घे स्वये
कुशिस पडोनी ती त्यां दूध पाजण्या
लाडाने शेपटीस आपटित हळू
चाटित रक्ताळ जिभेनेचि त्या तया
वा त्या अत्युग्र नखाग्रेचि मृदु मृदु

खाजवति अंगे स्नेहार्द्र पिलांची.
नवरक्ते लवथवले मांसखंड जे
महिषाचे धरुनि मुखी आणिले तिने
ते पुढति विखरुनि दे, शिकविण्या अणी
खाऊ ते त्या पिलांसि आपल्या, स्वये
चाटित ते रक्तलेश उगिच हुंगुनी. ''

या उताऱ्यात ' सृष्टीचे साग्र गौप्य ' स्पष्ट केले गेले आहे. मत्त महिष अशक्त महिषाला शिंगाने चिरतो. पण व्याघ्री त्या मत्त महिषाला मारते. या व्याघ्रीच्या ' दोन मूर्ती ' सावरकर रंगवितात. तिची महिषाला मारणारी क्रूर मूर्ती आणि तिची पिलांना पाजणारी करुण मूर्ती. ' व्याघ्री ' हे येथे एक प्रतीक आहे–' शक्ती ' चे, आदिशक्तीचे. ती प्रकृतीची प्रतिमा आहे; एक चित्र आहे. सावरकरांच्या मते प्रकृती ही ' उभयविधा ' आहे ती ' केवल ना हिंस्र, अहिंस्रहि न केवला ' ती करुणामयी आहे तशीच ती क्रौर्यमयीही आहे. तिचाच विकास म्हणजे हे जग; व्यक्ती, यूथ किंवा राष्ट्र.

सावरकर हे ' शक्ती ' चे उपासक आहेत–होय. पण त्यांची उपास्य देवता असलेली ही शक्ती अशी आहे. उग्र-रम्य आहे; प्रखर-कोमल आहे. ' मूर्ति दुजी ती ' या कवितेची बैठक आणि ' गोमांतक ' मधील जीवन-चिंतनाची बैठक ही अशी एकच आहे. काव्य, धर्म आणि राजकारण हाही सावरकरांच्या मते या ' शक्ती ' चाच विलास आहे. त्याही प्रकृतीच्याच प्रतिमा आहेत. ज्याला आपण ' जीवननाटच ' असे म्हणत असतो, त्या ' जीवननाटचा ' चा प्राण असणारा संघर्ष हाही या आदिशक्तीच्या दोन रूपांतील संघर्ष आहे. जीवन म्हणजे अखेर अस्तित्वासाठी चालू असलेला संघर्ष-**Struggle for existance** आहे. या संघर्षात जगायला पात्र असणारे (fittest) आणि समर्थ (Strongest) तेवढे टिकू शकतात. हा विचार वर उद्धृत केलेल्या उताऱ्यात आहे, तसाच तो पुढील काव्यांशातही आहे–

(१) शेतासम एखाद्या रुंद लांब ये
एक भयंकर तिमि उसळूनि अकस्मात्
पाठलाग करित तडक मागुनी तया

उसळत ये जळ उचंबळूनि अंबरी
शिखरासम एक तिमिंगिलहि सागरी !

(२) जातिजातिमध्येहि जीवनार्थ वा
बळशक्तित्वार्थ कलह हाचि भूवरी !

(३) प्राणघातकर होउनि पूर्तुगिजतिमि
आंग्ल तिमिंगळ गिळीच, आणि आपल्या
लघुबेटा ने – धूर्तां गुलाम गणोनी !

(४) माशासी मासे, मनुजासि मनुज ते
ख्रिस्त्यासी ख्रिस्ति ! कवळ ही गिळागिळी !
कान पिळी धर्माचा जगति जो बळी !!

लहान माश्याला मोठ्या माश्याने गिळावे; 'बळी तो कान पिळी' किंवा 'जीवो जीवस्य जीवनम्' हा जगाचा न्याय आहे. हेही 'सृष्टीचे साग्र गौप्य' आहे. म्हणूनच सामर्थ्याची, बळाची-या अर्थाने 'शक्ती'ची उपासना करणे अत्यावश्यक आहे, असे सावरकरांना वाटते. सावरकरांना 'गोमांतक' मध्ये काही तत्त्व प्रतिपादन करावयाचे असेल तर ते तत्त्व सामर्थ्याची उपासना हेच आहे; असे मला वाटते.

पोर्तुगीजांनी केलेल्या धर्मच्छळाच्या वर्णनात दुबळ्यांचा छळ होतो आणि तो होऊ नये, आपण 'बळी' जाऊ नये असे वाटत असेल तर आपण 'बळवंत' झाले पाहिजे; पुन्हा समाजाचे बळ हे त्याच्या संघटितपणात असते. म्हणून आपण संघटित झाले पाहिजे; धर्मावरील, श्रुतिस्मृतिपुराणोक्ताची कोळिष्टके झाडून त्याला 'अद्ययावत्' केले पाहिजे; धर्मांतरितांचेच नव्हे तर धर्माचे देखील शुद्धीकरण झाले पाहिजे – अशा विचारांचा प्रपंच सावरकरांना मांडावयाचा आहे. 'निबंधकार' सावरकरांची आठवण व्हावी अशी वैचारिक बैठक 'गोमांतका'ला कवी सावरकरांनी दिलेली आहे. त्यांची 'हिंदुत्वा'ची कल्पना काहींना संकुचित वाटली तरी, त्या कल्पनेवर सावरकरांचे राजकारण, धर्मकारण आणि लेखनही आधारलेले आहे. 'गोमांतक' काव्य हा देखील त्यांच्या 'हिंदुत्व' कल्पनेला आलेला एक फुलोरा आहे. सावरकरांचा धर्मविचार हा कर्मठाचा नाही; तो बुद्धिवादी

सुधारकाचा आहे. धर्माबाबतचा एक प्रकारचा कडवेपणा किंवा कट्टरपणा हा जसा त्यांना प्रिय आहे; तसाच त्याचा पुरोगामीपणाही प्रिय आहे.

सावरकरांचा मन:पिंड हा सुधारकाचा आहे. धर्माची निर्जीव चौकट (Dogma) मोडून टाकली पाहिजे असे त्यांना वाटते. अहिंसेसारखे घातक धर्मतत्त्व केवढा समाजघात करते याचे चित्रण निनामीबुवाच्या रूपाने त्यांनी केले. अकर्मण्यत्व, निर्वैरत्व आणि अप्रतिकार यांच्याबद्दलची चीडही त्यांनी सावेश वर्णिलेली आहे. पूर्वजप्रियता, 'बाबावाक्यं प्रमाणं' सारखी वृत्ती आणि कूपमंडूकता या दुर्गुणांवर त्यांनी टीकेचे शस्त्र चालविले आहे.

धर्मांतरित हे त्या धर्मातील मूळच्या माणसांपेक्षा किती कडवे असतात हे सांगताना अंतुनीच्या मुखातून सावरकरांनी पुढील उद्‌गार काढले आहेत–

" ग्रीकांची ती मुले आजी ग्रीक आपण हेहि ना
जाणुनी, भावुनी त्यासी पिता जो रिपु आपणा !
ग्रीकांची ती मुले आजी ग्रीकांचे चिरिती गळे
आजि त्या जानिसारींच्या इसलाम जयी बळे
जित स्त्रिया मुलांचाची वंश वाढत कोटिशः
इसलाम जगी झाला पुष्ट नीतिबळे अशा
गोव्यात पाय देताची आम्हीही युवती जना
मूरांच्या त्या सहापत्या गुलाम करुनी पुन्हा
देऊ स्वख्रिस्तदीक्षाही, त्यांची संतति आजला
आपणांहुनिही वाही गर्व का नचि आपुला ? "

आणि हिंदूंच्या बीजातून हिंदूंचे क्रूर शत्रू उपजले हा इतिहास आजही ताजाच आहे.

परधर्मात गेलेल्या हिंदूंना पुन्हा आपल्या धर्मात घेतले पाहिजे हा विचार सावरकरांनी 'विप्रवर्य गुरुसुता' च्या मुखाने ठासून मांडला आहे. धर्म म्हणजे काय ?

जो प्रजांसि उद्धारिल, अभ्युदयाते
नेइल जो जीवासी धर्म तो ठरे.

प्रश्न असा आहे की, पतितजनांची शुद्धी हे समाजाचे हित की बहिष्कृती हे हित ? धर्मभ्रष्टतेची आपली कल्पनाही किती मूर्खपणाची आहे. विहिरीत अविधाने 'लेशभरि अभक्ष्य', 'मद्याचा थेंब' किंवा 'पाव गव्हाचा' टाकला की म्हणे जलाशय भ्रष्ट झाला. आणि ते पाणी पिणारेही भ्रष्ट झाले ! यामुळे झाले काय तर –

एक एक बंधुभगिनि पतित म्हणुनि जी :
तीपासुनि दुष्ट दहा शीघ्र उपजुनी
म्लेंच्छांची जाति पुष्ट करित, आपल्या
जातीचे शोषितील रक्त निश्चये !

आपण बहिष्काराने बलात्कारापेक्षाही किती जणांना धर्मभ्रष्ट केले हा विचार सावरकरांना अस्वस्थ करून टाकतो. सावरकर म्हणतात–

देह बलात्कारे ते जिंकिती : तुम्ही
मनचि बहिष्कारे जिंकूनि रिपुकरी
अर्पा त्या पतितांचे ! शत्रु तुम्हीची
तुमचे त्यांहूनि असा ! भारतामधे
मुसलमान आले किति ? आज ते किती ?

सावरकरांनी विचारलेला प्रश्न द्रष्टेपणाचा आहे. बळजबरीने पतित झालेल्यांना नाममात्र प्रायश्चित्त पुरेसे आहे. 'हेतुतः' परधर्मात गेले त्यांना पश्चात्ताप होईपर्यंत बहिष्कृत करणे युक्त. शुद्धीकरणाला शास्त्रांचा आधार देऊन सावरकरांनी इतिहासाचाही त्या बाजूने दाखला दिलेला आहे. शिवरायांनीही बजाजी निंबाळकराला शुद्ध करून घेतले होते. राजपुतांनी इंद्रकुमारीला 'म्लेंच्छभुक्त शय्येवरूनीहि' आणून धर्मात घेतले होते. पण सामान्यतः जाति-जननीने काय केले ?

'उत्तरार्धा'त राजदूताच्या आत्मकथेतील देशमुखांच्या स्त्रियांचे उपाख्यान त्या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहे. साष्टीच्या शेजारी असलेल्या गावातील देशमुखांच्या या दोन स्त्रिया पोर्तुगीज लांडग्यांच्या हाती लागतात. त्या 'कामोद्दीप्त' पोर्तुगीज दैत्याला त्या जावांपैकी एक विहिरीत

ढकलून देते. उजाडल्यावर त्या आशेने घरी येतात तर घराची दारे त्यांना बंद झालेली ! गोठ्यातल्या गाई–वासरांना त्यांच्याबद्दल जे प्रेम वाटते, ते घरातल्या माणसांना वाटत नाही. ' या मेल्या क्लीबांच्या सोवळ्या घरी ' नांदण्याहून गोव्याला पोर्तुगीजांच्या घरी गेलेले बरे– हा विचार त्यांच्या मनात येतो. त्या तेजस्विनी देशमुख स्त्रीचे पुढील उद्‌गार म्हणजे बालिश धर्मकल्पनांवर आणि भ्रष्टतेच्या मूर्ख समजुतीवर पाखडलेली आग आहे :

राणे फणफणली : ' वा भ्रष्ट कोणते ?
जाणसि तू अस्पृष्टा सेज आपुली !
परि जरि ती असतीही स्पष्ट बळाने
तरि का ते भ्रष्टविते कर्म **आपणां** ?
बाई ज्या अन्य सख्या काल पळविल्या
त्यावरती आस्कंदन कृतचि रिपूने !
तरि त्यांसी भ्रष्ट म्हणुनि काय मानणे ?
ज्या ज्या स्त्रीप्रति अविध पळवुनी बळे
आस्कंदी, ती ती स्त्री भ्रष्ट ना-परी
भ्रष्ट तिचा पतिच होय : जो न रक्षि ते !!
सिंहाची स्त्री कोल्हा पळविना कधी
हे मेले कोल्ह्याहुनि भ्याड आपुल्या
अनुरक्ता भार्याही रक्षु शकति ना,
तरि योषिद्धस्ती भरिता न, आपुल्या
हस्तींची बांगड्यांसि भरति ते न का !
मग आम्ही तरि घेतो खड्ग या करी
कोल्ह्यासी ऐट मात्र कोण सिंहशी !
काय म्हणे दूषित कुल – गेह होतसे !
अर्धांगी अनुरक्ता दृष्टिसमोरी
नेता पर जे जिवंत परतले घरी
ते गृह ना दूषविती, ना समाजही !

परि पुरुषहि ज्या मारू शकति ना तया
धर्मशत्रुसी बघुनी निजसतित्व जे
अक्षुण्णा स्वगृहासी परत आणिते
भ्रष्टवी गृहासि समाजासि सती ते !!
अर्धांगी साध्वी, जरि परबलाकृता,
निज शेजे घेता तिज परत ती घृणा
आणि जरी ती तशीच धर्मशत्रुच्या
मंचकीच लोळे तरि तो कलंक ना !!
थूः ऐशा शास्त्रावरि ! थूः जिण्यावरी. "

या उद्‌गारातील पीळ कोणाच्याही आतड्याला पीळ पाडील असा आहे. सावरकरांतील 'सुधारका'चे (reformer) 'गोमांतक' मध्ये घडणारे हे दर्शन फार महत्त्वाचे आहे. समाजधारणेला आवश्यक असणाऱ्या धर्माच्या सूक्ष्म स्वरूपाचा विचार आणि त्यावरील विघातक पुटांचा, जळमटांचा, कोळिष्टकांचा नाश करू पाहणारा बंडखोरपणा 'गोमांतक' मध्ये प्रकट झालेला आहे. 'सृष्टीचे साग्र गौप्य' जाणणारे जीवनचिंतन या 'सुधारका'ला वेगळ्याच उंचीवरून जगाकडे पाहावयाला लावते. एका कालखंडातील; पृथ्वीवरील एका भूप्रदेशातील एका समाजाचा विचार तो करीत असला तरी त्या विचाराला मूलगामी (radical) आणि स्थल-कालातीत असेही रूप देते; त्यात एक प्रकारचे 'द्रष्टेपण' ओतते :

आणि पाच कोसहि हे परकरांमधे
राहते न गोव्याचे जरि उदंड ती
तटती ना उत्तरेस राजकारणे !

अशासारख्या ओळींत

किंवा

नौसाधन नव ते, ते आरमार की
उदित हिंदुराष्ट्राचे ज्या दिनी कधी
सिंधूच्या लाटांवरि स्वार होउनी,
तोफांच्या दुर्बीणींतूनि पहारा
अनिमेष प्रबल करित भारताचिया

दूर भविष्यावरी विचरेल सागरी
त्या दिनीच घेइल जे लब्ध आज ते
हिंदुस्वातंत्र्य चिरस्थायिता खरी ! !

या विचारांत द्रष्टेपणा आहे हे आज नाकारता येईल काय ?

'गोमांतक' चे वाचन करीत असताना भारतमातेच्या समररथाला गती देण्यासाठी कोळसा होऊन जळणाऱ्या कवीचे हे काव्य आहे हाच विचार सतत मनात येतो. प्रत्यक्ष कृतीनंतर शब्दांनी हा समररथ थोडा पुढे न्यावा हाच हेतू सावरकरांच्या मनात असावा. हिंदुराष्ट्र स्वतंत्र होण्यासाठी ते समर्थ झाले पाहिजे. हिंदुसमाज हा संघटित झाला पाहिजे. शुद्धीकरण हा या कार्यातील एक महत्त्वाचा भाग आहे; या जाणीवेतून 'गोमांतका' ची निर्मिती झाली आहे. 'गोमांतक' हे सावरकरांतील काव्यप्रीती आणि देशप्रीती यांच्या मीलनातून उमललेले फूल आहे. रमा–माधवांचा किंवा देशमुख-स्त्रियांचा छळ, रमेच्या मनातील 'पती की पुत्र ?' हा भाव-संघर्ष; शंकर-लिली यांची प्रेमकहाणी यांसारख्या ठिकाणी सावरकरांतील 'भावकोवळा कवी' दिसतो. त्यांच्या कवितेतील कोमलरम्यता दिसते. 'अंतुनी' च्या रूपाने त्यांनी क्रौर्य साकार केले आहे. तर देशमुख स्त्रियांपैकी एकीने प्रगट केलेल्या तेजस्वितेत आणि गुरुसुताच्या युक्तिवादात त्यांच्या कवितेची 'मूर्ति दुजी ती' स्पष्ट उभी आहे. 'गोमांतक' मध्ये मुख्यतः करुण आणि वीर यांचाच विलास आहे. डोळ्यांत अश्रू उभे करता करता सावरकर बाहूंना स्फुरण पावायला लावतात. सावरकरांचे हे सामर्थ्य फार मोठे आहे. 'राजदूत' हाच शंकर आहे हे नाटयमय पद्धतीने दाखवून ते मध्येच आपल्याला चकित करतात. स्वतःच्या किंवा आपले गुरू शिवरामपंत परांजपे यांच्या पल्लेदार वक्तृत्वाचे स्मरण करून देणारी भाषणे ऐकवून 'गोमांतक' ला वेगळाच जिवंतपणा प्राप्त करून देतात. शेवटी, हेच जाणवत राहते की यज्ञात वाहिलेली एक गुलाबी कलिका अग्निदिव्यातून, वैदेहीप्रमाणे पार पडून नव्या तेजाने आपल्यापुढे उभी राहिली आहे. भारतमातेच्या कच-कलापात तिला स्थान मिळो न मिळो; कालाने तिला नष्ट केलेले दिसत असो. अखेर ती 'शिरोधार्यच' ठरणार !

✦ ✦ ✦

१६

' दुसरा पेशवा ' : एक अभ्यास

काही कलाकृती व काही कलावंत असे असतात की त्यांचा अभ्यास करताना अनेक प्रश्नांना सामोरे जाऊन, त्यांना आस्थेवाईक उत्तरे देऊन मगच त्या कलाकृती व ते कलावंत खरोखर काय आहेत हे आपणास थोडे-फार कळत असते. त्यांचा अवतार कशासाठी आहे याचा थोडासा उलगडा होत असतो. ' दुसरा पेशवा ' ही कलाकृती व वि. वा. शिरवाडकर हा कलावंत, निदान माझ्यापुढे तरी, बरेच प्रश्न ठेवतो.

वि. वा. शिरवाडकर हे विविध गद्यप्रकार हाताळणारे कलावंत असले तरी ' कवी कुसुमाग्रज ' हे त्यांचे प्रमुख रूप आपण विसरू शकत नाही. ' कवी ' कुसुमाग्रजांना ' शिरवाडकर ' या नावाने काव्येतर लेखन का करावेसे वाटले ? एखादा लेखक त्याच्या स्वतःच्या अशा वाङ्मयप्रकाराहून वेगळ्या वाङ्मयप्रकाराचा आश्रय केव्हा व का घेत असतो ? त्याला जे अभिव्यक्त करावयाचे असते ते त्याच्या नेहमीच्या वाङ्मयप्रकारातून व्यक्त होणार नाही. तो वाङ्मयप्रकार माध्यम म्हणून अपुरा पडेल; असेच त्याला वाटत असते काय ? म्हणजे जे व्यक्त होऊ पाहत असते ते स्वतःचे रूप स्वतःच निश्चित करीत असते काय ? अशा वेळी विशिष्ट रूप त्यावर लादणे शक्य नसते किंवा इष्ट नसते, असे मानावयाचे काय ?

म्हणजेच ' दुसरा पेशवा ' या नावाचे एखादे दीर्घकाव्य कवी कुसुमाग्रजांनी का लिहिले नाही ? बाजीराव–मस्तानींच्या प्रेमकहाणीतील ' नाट्य ' कुसुमाग्रजांना व त्यांच्या कवितेला पेलण्यासारखे नव्हते काय ? कवी कुसुमाग्रजांनी या नाट्यात्म कहाणीपुढे जणू हात टेकले, म्हणून ' गद्य-लेखक ' शिरवाडकर पुढे सरसावले काय ? वास्तविक या कहाणीत जेवढे

'नाटच' आहे तेवढेच 'काव्यही' आहे. मग 'दुसरा पेशवा' हे 'नाटच-काव्य' का झाले नाही ?

मला वाटते की, कुसुमाग्रजांच्या कवितेला 'भव्यता' पेलली तरी 'दीर्घता' पेलत नाही; मानवत नाही. त्यांच्या कवितेची प्रकृती ही भावगीतात्म (lyrical) आहे. त्यामुळे 'मस्तानी' किंवा 'बाजीराव' अशा शीर्षकाची एखादी कविता ते लिहू शकले तरी तिच्यातून बाजीराव-मस्तानींच्या जीवन-नाटचाचा आविष्कार ते करू शकत नाहीत. त्यांच्या कवितेला जे 'नाटच' परवडते तेही एका विशिष्ट प्रकारचे. त्यातही 'भव्यता' जाणवली तरी त्याचे नाटकात रूपांतर होईल अशा 'दीर्घते'ची शक्यता (possibility) कमी आहे असे मला वाटते. म्हणूनच शिरवाडकरांना हे 'नाटक' लिहावे लागले. कुसुमाग्रजांनी बाजीराव–मस्तानी यांना शिरवाडकरांच्या हवाली करण्यात मोठाच समंजसपणा दाखविला असे मला म्हणावेसे वाटते. पण तसे करताना ते हात झटकून मोकळे झालेले नाहीत. त्यांनीही या नाटकाला हातभार लावला आहे. किंबहुना 'दुसरा पेशवा' ही कुसुमाग्रज–शिरवाड-करांनी संयुक्तरीत्या केलेली निर्मिती आहे. अखेर हे नाटक 'नाटचकाव्य' ठरले नसले तरी 'काव्यनाटच' ठरले आहे. त्यातील काव्याची बाजू कुसुमाग्रजांनी, तर नाटचाची बाजू शिरवाडकरांनी सांभाळली आहे. 'दुसरा पेशवा' ही नाटचकृती निर्माण करताना मुख्य सूत्रे आहेत ती 'नाटककार' शिरवाडकरांच्या हाती.

'दुसरा पेशवा' हे नाटक इतिहासाला माहीत असलेल्या व्यक्तींच्या जीवनावर लिहिलेले आहे. म्हणून ते ऐतिहासिक आहे काय ? 'ऐतिहासिक नाटक' म्हणजे तरी काय ? कादंबऱ्यांप्रमाणे आपण नाटकांचेही पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक यांसारखे प्रकार मानत असतो. पण आपले हे व अशाच प्रकारचे अन्य वर्गीकरण फारच स्थूल स्वरूपाचे असते; श्रेष्ठ कलाकृती अशा वर्गीकरणांना नेहमीच गुंगारा देत असते. आपले स्वत:चे वेगळेच रूप प्रगट करीत असते. पुन्हा हाही प्रश्न मनात येतो–ऐतिहासिक कादंबरी आणि ऐतिहासिक नाटक यांबद्दलच्या आपल्या अपेक्षा कितीशा वेगळ्या असतात ?– मला म्हणावयाचे आहे की 'ऐतिहासिक' या शब्दापुरत्या कितीशा वेगळ्या असतात ? खरोखर त्या तशा वेगळ्या नसतात.

‘ऐतिहासिक’ हे बिरुद मिरविणारी कलाकृती ही इतिहासाशी अथपासून इतिपर्यंत प्रामाणिक असली पाहिजे. ‘नाही होणार बेइमानी’ अशी जणू तिने शपथ घेतली पाहिजे, अशी सामान्यतः अपेक्षा केली जाते. राणी असूनही तिने इतिहासाच्या बटकीसारखे खालच्या मानेने वावरले पाहिजे. दुसऱ्या कोणाकडे पाहता कामा नये की इतिहासावरले तिचे लक्ष किंचित ढळता कामा नये; ढळले की द्या फटक्यांची शिक्षा .. हा तिच्याकडे पाहण्याचा वाङ्मयीन दृष्टिकोण नव्हे, असे मला नेहमीच वाटत आले आहे. इतिहासाभ्यासजडांनी तिच्यावर कितीही चौकीपहारे बसविले तरी कलाकृती म्हणून तिला असलेले स्वातंत्र्य आपण मानले पाहिजे.

इतिहास आणि कलाकृती यांचा सेव्यसेवकसंबंध मानण्याला माझा सक्त विरोध आहे; तसाच त्यांचा शुक–रंभासंबंध मानण्यालाही आहे. इतिहास हा शुकासारखा असतो (हे मी मान्य करतो) आणि कलाकृती ही रंभेसारखी असते (हेही मी मान्य करतो) असे कोणीतरी म्हटले आहे. पण ही रंभा ‘तसल्या त्या’ शुकाचा अनुनय करण्यासाठी आपले सौंदर्य पणाला लावत असते- किंवा तिने असे करावे असे मला बिलकुल वाटत नाही. हवा तर शुकाने तिचा अनुनय करावा ! ही रंभा अनुनय करते–स्थलकालाच्या मर्यादेत राहूनही स्थलकालातीत असलेल्या विराट जीवनाचा ! इतिहासाच्या भिंगातून ती शोध घेत असते तो जीवनाचा. त्याच्या दर्शनाने ती मोहरत असते, स्पर्शनाने बहरत असते, हा मोहर, हा बहर हेच तिचे खरे सौंदर्य असते. हे ध्यानी घेतले तर ऐतिहासिक कलाकृतीकडून आपण करीत असलेल्या अपेक्षा किती कलाबाह्य असतात हे कळून चुकेल. इतिहासातल्या एखाद्या (राज्यक्रांतीसारख्या) प्रक्षोभक अशा प्रमुख घटनेचे चित्रण ऐतिहासिक कृतीने केले पाहिजे हा एतद्विषयक नियमावलीतील नियम पाळला तर कलेच्या नंदनवनात नुसते बंडाळ्यांचे तण माजेल ! ‘बंड म्हणजे संघर्ष’, ‘नाट्य म्हणजे संघर्ष’ आणि म्हणून ‘बंड म्हणजे नाट्य’ असली अनर्थपरंपरा अखेर खऱ्याखुऱ्या नाट्याला मारक ठरेल. (पण ज्यांची वरील नियमावर भाबडी श्रद्धा असेल त्यांना ‘दुसरा पेशवा’ मध्ये बाजीरावाने तत्कालीन सामाजिक कल्पनांविरुद्ध पुकारलेले बंड आढळेल व त्यांचे समाधान होईल !)

'ऐतिहासिक' कलाकृतीने इतिहासाचा विपर्यास करू नये, श्रेष्ठ कलाकृती तसा विपर्यास करूच शकत नाही. कारण श्रेष्ठ कलावंत हा एका अर्थाने त्रिकालदर्शी असतो. तो एक कालखंड निवडत असला, त्यातील काही व्यक्तींचेच जीवन आपल्यापुढे उभे करीत असला तरी त्या कलाकृतीला अखेर सार्वकालीन व सार्वजनीन स्वरूप आपोआप प्राप्त होत असते.

इतिहास तसा निर्जीव असतो. अपुरा असतो. त्याचे बरेच दुवे तुटलेले असतात. कलावंत त्यात चैतन्य ओततो. तुटलेले दुवे तो आपल्या प्रतिभेच्या बळावर जोडत असतो आणि इतिहासाला पूर्णता देण्याचा कळत न कळत प्रयत्न करीत असतो. त्याला जी कलाकृती निर्माण करावयाची असते तिचा 'कच्चा माल' असे इतिहासाचे स्वरूप त्याच्यापुरते तो मानत असतो. इतिहासाच्या ओबडधोबड डोंगरात तो कलाकृतीचे लेणे खोदत असतो किंवा इतस्ततः विखुरलेल्या दगडांच्या ढिगाऱ्यातून हवे ते दगड निवडून शिल्प उभारणाऱ्या शिल्पकारासारखे त्याचे कार्य असते.

'दुसरा पेशवा' या नाटकाच्या ऐतिहासिकतेचा विचार करताना इतिहासाने बाजीराव-मस्तानीसंबंधी काय म्हटले ते थोडक्यात पाहणे शक्य आहे. 'पेशव्यांच्या बखरीत' प्रथम चिमाजी अप्पाच्या हाती मस्तानी लागली असा वृत्तांत आहे. मोंगलांचा सरदार शाहजतखान (सादतखान?) याच्यावर चिमाजीअप्पाने हल्ला केला तेव्हाची बखरीतील हकीकत अशी : "नंतर शाहजतखान याची कलावंतीण मस्तानी होती ती सापडली. ती फार नाजूक होती. तिणे विडा खाऊन पीक गिळली तर दिसावी! तिचे पिस्वादीचे गुंडीस लाख रुपये किंमतीचा एक हिरा होता. आणखी तिजजवळ जवाहीरही पुष्कळ होते. अशी तिची बरदास्त शाहजतखान याणे ठेविली असता तिजवर असा वख्त पडला तेव्हा ती वीष खाऊन मरू लागली. त्यासमयी चिमाजीआपा यांणी विचारिले, 'तू वीष का खातेस?' तेव्हा तिने उत्तर केले की, 'माझा सांभाळ करील असा आता कोणी नाही, तुम्ही आपले अंगाखाली ठेवाल तर मी जीव देणार नाही.' त्यावरून चिमाजीआपा बोलले की, 'माझे वडील भाऊ बाजीरावसाहेब बुंदेलखंडात गेले आहेत ते आल्यावर तुझा प्रतिपाळ करतील.'" पुढे चिमाजीने बाजीराव-मस्तानीची भेट घडवून आणली. त्यावेळी मस्तानीने 'मुलास

संस्थानाचा वाटा द्यावा' अशी अट घातली. पुढे 'मस्तानीशी लंपट' झाल्याबद्दल शाहूने बाजीरावाची कानउघाडणी केली. 'पेशव्यांच्या बखरी' तील हा वृत्तांत रूढ माहितीहून वेगळा आहे. मस्तानी आधी शाहजतखानाकडे होती याला आधार पुढील पंक्तींचा मिळतो–

मस्ताननिामे भुवनैकरम्या । अन्या नरा दृष्टिसही अगम्या ।
स्वस्त्रीसही किंबहुना सुनम्या । वेश्या असे शाहजतखानगम्या ॥

'बाजीराव पेशवे' या चरित्रात ना. वि. बापट यांनी बाजीराव-मस्तानींच्या भेटीची एक अद्‌भुत (!) कथा दिली आहे. सन १७२८ मध्ये बाजीराव व निजाम यांचा गोदावरीच्या काठी तह झाला. तेव्हा एका रात्री निजामाचा १५–१६ वर्षांचा एक तरुण सरदार बाजीरावाच्या तंबूत आला व त्याने बाजीरावाजवळ राहण्याची इच्छा व्यक्त केली. "मेरा नाम मस्तानखां है" अशी त्याने प्रथम ओळख करून दिली; तरी नंतर त्याचे खरे रूप प्रकट झाले तेव्हा बाजीरावापुढे मस्तानी उभी होती. शेक्सपीअर किंवा कोल्हटकर यांच्या नाटकातील वेषांतरातील नाट्य(?) या कथेत आहे. मस्तानीच्या भेटीचे हे दोन्ही वृत्तांत आख्यायिकांच्या स्वरूपाचे वाटतात.

रियासतकार सरदेसायांनी मस्तानीची कथा विस्ताराने सांगितली आहे. सन १७२९ च्या उन्हाळ्यात बुंदेलखंडावर स्वारी झाली. त्या वेळी बाजीरावाची मस्तानीशी भेट झाली. ११ जाने. १७३० रोजी नानासाहेबांचे पुण्यात लग्न झाले. त्यावेळी 'मस्तान कलावंत' हिला पोषाख दिल्याची नोंद आढळते. मस्तानी-प्रकरणामुळे घरचे व बाहेरचे लोक बाजीरावावर नाराज झाल्याचे उल्लेख विपुल मिळतात. बहिष्काराची सभा भरविल्याची व तिला दोन औत्तरीय संन्यासी हजर राहिल्यामुळे ती मोडल्याची हकीकतही सरदेसायांनी दिलेली आहे. सन १७३९ च्या नोव्हेंबरमध्ये चिमाजीअप्पाने मस्तानीस कैद केली. पण २४ नोव्हेंबरला ती पळून पाटस येथे बाजीरावाकडे गेली. पुन्हा २६ जाने. १७४० ला पर्वतीच्या बागेत तिला कैदेत ठेवण्यात आले. पण बाजीरावाच्या मृत्यूची बातमी कळताच ती तिथून निघाली व पुण्याजवळ पाबळ येथे वारली. तिने मुद्दाम

प्राणघात करून घेतला की तिला नैसर्गिक मृत्यू आला हे स्पष्ट होत नाही. तिची कबर पाबळ येथे असली तरी तिचा मृत्यू शनिवारवाड्यात झाला की पाबळ येथे झाला हाही एक प्रश्नच आहे. 'पुणे गॅझेटियर' सांगते :– " Mastani died at the Shaniwar Palace one at whose gates is still called after her and was buried at Pabal which with the nieghbouring villages of Kendur and wani was granted to her. "

'पेशवे दप्तरा' च्या ९ व्या आणि ३० व्या भागातील काही पत्रांत बाजीराव–मस्तानींचे उल्लेख आहेत. भाग ३०, पत्र क. २५०, स. १७३९ मध्ये मस्तानीबद्दलची बाजीरावाची आसक्ती व चिमाजी आप्पाच्या उपस्थितीमुळे त्याच्यावर पडलेले दडपण आपल्याला आढळते. त्याच भागातील १३–१–४० च्या क्र. ३३४ च्या पत्रात कैदेतील 'विरहिणी' मस्तानी दिसून येते. नानाने चिमाजी आप्पास कळविले आहे, " आज हा कालपर्यन्त तिणे भोजन केले नाही. "

'पेशवे दप्तराच्या' ९ व्या भागात क्र. ३० (६–१–१७४०) ; क्र. ३१ (१२–१–१७४०); क्र. ३२ (२१–१–१७४०) आणि क्र. ३३ (२९–३–१७४०) अशी चार पत्रे आहेत. या चारही पत्रांतून मृत्यूपूर्वीचे तीन-चार महिने बाजीरावाने कोणत्या मनस्थितीत काढले याचे प्रत्यंतर येते. क्र. ३० मध्ये चिमाजी (बहुधा) नानास लिहितो :– " वाटेस घोड्यावर बसोन राऊ चालत होते. तेव्हा येके गावचा पाटील भेटीस आला तेव्हा **असावध** होतें. त्यामुळे पाटलासी सहजात बोलले जे **कोंबड्याचे प्रयोजन** आहे. घेऊन येणे .... हे विचार **मस्तानीजवळून** निर्माण जाले असेत. ती पीडा जाईल तेव्हा पुण्यच प्राप्त होईल. न होई यैसे दिसत नाही ...... " क्र. ३१ च्या पत्रात 'मस्तानी आणून देणे म्हणजे महिन्या दोचौमध्ये आपण प्राशनाचे सोडतो " या बाजीरावाच्या आश्वासनाचा निर्देश आहे. क्र. ३२ मध्ये 'मकारीविसी' (मस्तानीविषयी ? की मद्याविषयी ? की दोहोविषयी ?) शाहूची पुढील सूचना आहे :– " त्याची वस्त त्यास द्यावी. त्याचे समाधान करावे. दुर्वेसनाचा मजकूर त्या वस्तूवर नाही. त्याच्या

चितास पश्चाताप होऊन टाकतील तेव्हाच जाईल. ऐसे असता या वस्तूस अटकाव करून सखा तोडू नये ऐसी मर्जी आहे." रोख मस्तानीवरच आहे–पण इतरांप्रमाणे रोष मात्र नाही. अखेर या सूचनेप्रमाणेच करण्याचा विचार चिमाजी अप्पाने केला असे क्र. ३३ मधील पुढील मजकुरावरून वाटते :– " जेथपर्यन्त आमचा यत्न चाले तो केला; परंतु ईश्वराचे चित्तास न ये, त्यास आमचा उपाय काय आहे... दोहोतिही दिवसा पुण्यास जाऊ. पुण्यास गेल्यावर तिची रवानगी त्यांजकडे करावी, आपले निमित्य वारावे. त्याचे प्राक्तनी असेल ते होईल, ऐसा विचार केला आहे."

इतिहासात दिसणाऱ्या बाजीराव-मस्तानीचे स्वरूप असे आहे. मस्तानीकडे इतिहासाने एक क्षुद्र कंचनी म्हणूनच पाहिले. तिने बाजीरावाला आपल्या नादी लावले हा तिचा घोर अपराध मानला. बाजीराव आणि मस्तानी यांच्यातील प्रीतीचे सौंदर्य त्या शुकाला कळणे शक्यच नव्हते. पण शिरवाडकरांनी मात्र हे सौंदर्य ओळखले. पौरुष आणि सौंदर्य यांच्या क्षेत्रातील राजा-राणीचे भाव-जीवन त्यांनी आपल्या नाटकातून आपल्यापुढे साकार केले. इतिहासावर अन्याय न करता इतिहासाने बाजीराव-मस्तानीवर केलेला अन्याय पुसून काढला. असे असले तरी या नाटकावर चढलेली स्वप्नाची कांती पाहता त्याला 'ऐतिहासिक नाटक' न म्हणता त्याला 'Romance' हेच नाव अधिक शोभून दिसेल.

'दुसरा पेशवा' मध्ये बाजीराव आणि मस्तानी यांच्या व्यक्तिरेखा रेखाटण्यात शिरवाडकरांना कमालीचे यश मिळालेले आहे, हे नाटक ही एक यशस्वी शोकात्मिका आहे. आणि शोकात्मिकेतील नायक–नायिका जशा हव्यात तशाच येथेही आहेत. बाजीराव हा राज्यकर्ता आहे; सेनानी आहे. त्याने फक्त राज्यकारभार करावा व लढाया जिंकाव्यात एवढीच त्याच्याबद्दलची इतरेजनांची अपेक्षा. या कर्तव्यापलीकडे त्याला काही त्याचे स्वतःचे असे खाजगी आयुष्य आहे, भावजीवन आहे हेच मुळी इतरांना अमान्य. बाजीरावाला स्वतःचे जीवन जगावयाचे आहे. ते त्याला कोणीही नाकारणे पसंत नाही. भव्य आणि क्षुद्र यांच्यात नेहमीच संघर्ष होत असतो. भोवतीचे 'गुडघाभर जग' फार क्षुद्र असते. ते आपल्याच

मोजमापांनी भव्याला मोजत असते. आपल्याच जगाचे नीतिनियम बाजीरावासारख्या भव्य व्यक्तिमत्त्वाने मानावेत असा हट्ट करीत असते. म्हणूनच त्याला मस्तानी फक्त क्षुद्र कंचनीच्या स्वरूपात दिसत असते. तीही तिच्या क्षेत्रातील– सौंदर्याच्या प्रांतात–अनभिषिक्त राणी आहे, हे त्याला कळत नसते. शाहू किंवा काशीबाई यांच्यासारखी माणसे बाजीरावाला थोडेफार समजू शकतात. बाजीरावाचे खरे दुःख हे आहे की तो काय आहे, कोण आहे हे कोणाला नीट कळतच नाही. चिमाजीअप्पासारखा त्याचा भाऊ त्याच्याशी 'भाऊ' म्हणून क्वचितच वागतो. तो सतत जपतो ते 'पेशव्या' ला– 'बाजीरावा' ला नव्हे ! प्रतिनिधी, सुमंत, सरलष्कर त्याचे राजकारण समजू शकत नाहीत. विसाजी–महादेवशास्त्री हे तर फारच लहान जीव.

बाजीराव हा रगेल आणि रंगेल आहे. त्याची रग राजकारणात दिसते; तर रंग प्रेम-कारणात–मद्यप्राशनात. तो जीवनाचा भोक्ता आहे. जे जीवन त्याला जगावेसे वाटते त्यात –त्याच्या भावविश्वात– मद्य आणि मस्तानी यांचे स्थान अनन्य आहे. त्याच्या जीवनात मस्तानी येते. बरोबरच एक आगळीच तृप्ती आणि अतृप्ती घेऊन. एका सुरम्य स्वप्नासारखी ! तिचे सुंदर साहस पाहून तो खूष होतो. ' सौंदर्य क्षुद्र नसतं आणि सुंदरींना जात नसते ' हे त्याचे उद्‌गार जातिवंत आशिकाचे आहेत. गुलाबाच्या पुष्पार्कात निथळणाऱ्या या आरस्पानी सौंदर्याला हृदयाजवळ जागा देण्यात त्याची सहृदयता दिसते. तर, "मस्तानी, खरं सांग, चांदण्याच्या रूपेरी सागरात नौका घालून एखाद्या यक्ष लोकातून इथं तू आली आहेस का ?" या त्याच्या प्रश्नात त्याची अस्सल रसिकता दृग्गोचर होते. बाजीराव–मस्तानींच्या शृंगाराचे सौंदर्य काही वेगळेच आहे. हा शृंगार अत्यंत प्रसन्न आहे. नर्म असून उत्कट आहे. "बायकांच्या हृदयातील रहस्यं कळू नयेत म्हणून परमेश्वरानंच त्या स्थळावर कडेकोट बंदोबस्त करून ठेवला आहे" असे तो मस्तानीला म्हणतो तेव्हाही या शृंगाराचे सौंदर्य कशात आहे हे ध्यानी येते.

पण या शृंगाराला क्षुद्रांच्या जगात वाव नाही. शनिवारवाड्याच्या बाहेर जमाव जमलेला असतो. आरोळ्या आणि घोषणा देत असतो. तेव्हा

' प्रक्षुब्ध ' बाजीराव मस्तानीशी जे काही बोलतो व ती त्याला सावरण्याचा प्रयत्न करते तेव्हा दोघांच्याही व्यक्तिमत्त्वाचे एक निराळेच दर्शन घडते. ' मोठेपणाच्या दगडी कारागृहात बंदीवान् ' झालेला बाजीराव ' एखाद्या निवांत ठिकाणी जाऊन झोपडी बांधावी आणि मस्तानीसह तिथं वनचरां-प्रमाणं सुखानं कालक्षेप करावा ' असे स्वप्न पाहत असलेला दिसतो.

आपल्यापासून बाजीरावाला सुखापेक्षा दुःखच अधिक होत आहे या जाणीवेत जळत असलेली मस्तानी त्याच्यापासून दूर जाण्याची परवानगी मागते. पण मस्तानीशिवाय बाजीराव जगूच शकत नाही ! त्याच्यासमोर चिमाजी अप्पाने मस्तानीला केलेली अटक हा तर त्याच्यावर झालेला फार मोठा, निष्ठुरातील निष्ठुर आघात (unkindest cut of all) ठरतो. हा अटकेचा प्रसंग मस्तानीच्या भेटीचा अखेरचा प्रसंग ठरतो. ती त्याच्या जीवनात आली तो प्रसंग आणि दूर झाली तो प्रसंग यांत केवढे भयंकर अंतर आहे !

बाजीराव आणि काशीबाई यांच्या संबंधाची पार्श्वभूमी, त्यांच्यातील संवादांतून व्यक्त होणारे बाजीरावाचे व्यक्तिमत्त्वही आपण विसरू शकत नाही. काशीबाई आणि पार्वती मस्तानीबद्दल बोलत असतानाच बाजीराव महालात प्रवेश करतो--हसत ! पत्नीकडून त्याला अपेक्षा आहे समंजस-पणाची, औदार्याची. ही अपेक्षा पुरी करण्याचा मनाचा मोठेपणा काशी-बाईजवळ आहेही. आपल्या दुबळेपणाची कबुली बाजीराव देतो–आपला गुन्हा कबूलही करतो. उदेपुरी रत्नहार आपल्या हातानं सरकारांच्या गळ्यात घालण्याची शिक्षा हाही पतिपत्नीतील शृंगाराचा सोज्वळ नमुना आहे असे मला वाटते.

अखेरीला मृत्यूच्या क्षणी मस्तानी भेटावी असे बाजीरावाला कितीही वाटत असले तरी काशीबाईला तो म्हणतो, " तू आलीस, तूच आलीस हे फार बरं झालं. मी सर्वांना काही तरी दिलं, पण काशी, तुझ्यापासून मात्र मी सारं काही छिनावून घेतलं ! " मस्तानीच्या सौंदर्याने आणि मद्याने धुंद झालेल्या बाजीरावाची न्यायबुद्धी त्याला अखेरपर्यंत सोडून जात नाही. ' आपण सारेच बंदीवान् होतो ' या त्याच्या उद्गारांत त्याच्याच नव्हे तर

एकंदर मानवी जीवनाचे सार आहे असे मला वाटते. ‘ जग ही बंदीशाळा ’ ही केवळ कल्पना नव्हे, ते सत्य आहे. ‘ दुसरा पेशवा ’ मध्ये एक बंदी आणि एक बंदिनी आपल्या बंदिवासाची कहाणी सांगताना दिसतात. प्रथम स्वच्छंदिनी म्हणून आपल्यापुढे अवतरणारी मस्तानी अखेरीस बंदिनी म्हणून आपला निरोप घेते.

बाजीराव जसा ‘ प्रेमिक ’ आहे, तशी मस्तानीही फक्त ‘ प्रेमिका ’ आहे. तिची भूमिका तेवढीच आहे. ती भूमिका संपते तेव्हा जणू तिचे अवतारकार्य संपते. आपल्या प्रियकराच्या शिरावर ती अब्दागिरीसारखी आपल्या सौंदर्याची सावली धरते; पृथ्वीवरच्या प्रवासात वाऱ्याची लहर होऊन त्याच्याभोवती खेळत राहते; अश्विनाचे चांदणे होऊन त्याच्यावर बरसत राहते; मद्याच्या पेल्यावरील तरंग होऊन त्याला विसावत येते; सजणीने सजणासाठी याहून आणखी काय करावयाचे असते ? ती त्याचा तोल सुटू देत नाही. त्याच्या मृत्यूनंतरही त्याचा हात सोडत नाही. आपल्या मोठेपणाची–व मर्यादांची–तिला डोळस जाणीव आहे जे मीलन ‘ येथे ’ झाले नाही ते मृत्यूनंतर ‘ तेथे ’ होईल असा तिला रास्त विश्वास आहे. म्हणून स्वतःच्या मृत्यूचा क्षण तिला अमोल आनंदाचा वाटतो. मोहरलेल्या मांडवाखालून एखाद्या सुगंधाच्या लहरीसारखी ती चालू लागते . हसत– अगदी मस्तानीसारखी हसत ! आपल्या सारंगावरून–बाजीरावाच्या रिकिबीबरोबर रिकिबी ठेवून तुफान वेगाने जाते ! तिला मरणानंतरच आपल्या प्रियकरावर अधिक चांगले प्रेम करता येईल असे वाटत असावे. एलिझाबेथ ब्राउनिंगच्या ‘ How do I love thee ’ मधील पुढील ओळी मला आठवतात :

I love thee with a love I seemed to lose
With my lost saints,– I love thee with the breath,
Smiles, tears of all my life !– and, if God choose,
I shall but love thee better after death.

या अमर व्यक्तिरेखांना उठाव देण्याचे कार्य मुख्यतः शाहू, चिमाजीअप्पा आणि काशीबाई करीत असताना दिसतात. ही तिन्ही माणसे

बाजीरावावर प्रेमाचा वर्षाव करीत असली तरी बाजीरावाची अंतरीची व्यथा कमी होऊ शकत नाही. शाहू बाजीरावाला पुत्राप्रमाणे मानतो. त्याचा हूडपणा, बेदरकारपणा माहीत असूनही बाजीराव त्याला प्रिय आहे. बाजीरावाच्या मृत्यूच्या वार्तेने तो अत्यंत शोकाकुल होतो. आपण अपंग झालो असे त्याला वाटते. काशीबाई मनाने मोठी आहे. स्त्रीसुलभ उत्सुकतेने पार्वतीकडे ती मस्तानीच्या सौंदर्याबद्दल चौकशी करते. तिच्या शेजारी आपण अगदी चंद्रज्योतीशेजारी पेटविलेल्या पणतीसारख्या दिसू, असे तिला वाटते. आपल्या मनाची जखम कोणाला कळणार नाही, हे दुःख सतत वागवूनही ती मस्तानीला सवत म्हणून पाण्यात पाहत नाही. नवऱ्याला ज्यात सुख वाटते ते त्याच्यापासून हिरावून घेण्याचा आपल्याला काही अधिकार नाही. आपण 'सततची दुखणेकरीण', मग असे व्हावयाचेच—हे तिचे विचार तिच्या मोठेपणाचेच निदर्शक आहेत. पतीजवळ आपला राग ती व्यक्त करते, नाही असे नाही; पण तोही अखेर आपला वेडेपणाच होता असे तिला वाटल्यावाचून राहत नाही. दूरस्थ पतीच्या प्रकृतीच्या काळजीत ती चूर असते. मस्तानीला पतीकडे पाठविण्याची ती चिमाजीअप्पाकडे मागणी करते, हा तर तिच्या औदार्याचा कळस आहे असे मला वाटते. पतीकडे जाताना " वाटेत मेले तर कुंकू लुटीत स्वर्गाला जाईन " हे तिचे उद्‌गार तर तिच्या पतिनिष्ठेची तीव्रता लक्षात आणून देतात. बाजीरावाच्या अंत्यसमयी मस्तानीच त्याच्याजवळ असायला हवी होती... त्याला तीच तेव्हा हवी होती हे कटू सत्य ती जाणते; म्हणून ती म्हणते, "महाराज, मी आहे, मी नसायला पाहिजे; पण मी आहे ! "

चिमाजीअप्पाची जरब आणि करडेपणा सर्वत्र जाणवतो. रावसाहेबांच्या आणि मराठ्यांच्या हितासाठी त्याला हा कठोरपणा धारण करावा लागतो. मस्तानीला अटक केल्याने बाजीरावाला किती दुःख होईल याची त्याला कल्पना आहे. तो भावविवश होऊन बाजीरावाची क्षमा मागतो. वहिनीसाहेबांना देखील तो विचारतो, " आज माझं अंतःकरण ऐरणीवर फोडायचं तुम्ही ठरवलं आहे का ? " त्याची भूमिका त्याच्या पुढील उद्‌गारांत उत्कृष्टरीत्या स्पष्ट झाली आहे. " तुम्ही काय, मी काय, आपण सारेजण त्या एका दैदीप्यमान मूर्तीभोवती प्रदक्षिणा घालणारे भक्त

आहेत. त्या मूर्तीच्या संरक्षणासाठीच कित्येकदा काही अप्रिय गोष्टी कराव्या लागतात; मी केल्याही आहेत." मस्तानीशी झालेल्या त्याच्या अखेरच्या संभाषणात देखील कर्तव्य करीत असताना त्याला किती मन मारावे लागले याची कल्पना येते. या तीन व्यक्तिरेखा बाजीराव–मस्तानीच्या व्यक्तिरेखांना असा उठाव देतात. बाजीरावाचे व्यक्तिमत्त्व त्याच्या स्वगतातून फार चांगल्या प्रकारे प्रकट होते असे मला वाटते; म्हणून त्याच्या स्वगतांचा विचार हा अत्यावश्यक ठरतो.

नाटकाचा अभ्यास करीत असताना जे काही मूलभूत प्रश्न निर्माण होतात त्यांत नाटकात स्वगतांचा वापर करावा की नाही हाही एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. कोणतीही कलाकृती ही सत्याची प्रतिकृती असली तरी ती निर्भेळ सत्याच्या स्वरूपाची कधीच नसते. जीवनदर्शनाचा प्रयत्न ती करीत असली तरी तिच्यामध्ये एक तऱ्हेची कृत्रिमता येणे अपरिहार्य असते. कलेतील सहजता किंवा स्वाभाविकता आणि तिच्यातील कृत्रिमता यांचे स्वरूप नीट लक्षात घेतले नाही तर नाट्यकलेतील कृत्रिमता म्हणून स्वगतांकडे बोट दाखविण्याचा प्रमाद घडतो. कितीही श्रेष्ठ कलाकृती असली तरी तिच्यात कमी अधिक कृत्रिमता येत असते. नाटकातील स्वगतांचा विचार करताना हा जो कृत्रिमतेचा आपण विचार केला त्याचे कारण उघड आहे. नाटकातील पात्रे जेव्हा रंगभूमीवर स्वतःशीच काही बोलत उभी राहतात तेव्हा पुष्कळदा त्यांचे ते करणे अवास्तव, अस्वाभाविक, म्हणजेच कृत्रिम वाटते. स्वगतांवरचा हा आक्षेप सबंध नाटकावरच घेणे आवश्यक ठरेल. कारण सबंध नाटकात ज्या तऱ्हेने पात्रे बोलत असतात, चालत असतात, अभिनय करीत असतात तसे प्रत्यक्षामध्ये घडताना दिसते का ? प्रत्यक्षात असे जेव्हा दिसते तेव्हा त्या प्रसंगाला, त्या माणसांना आपण 'नाटकी' म्हणत असतो. पर्यायाने प्रत्यक्षात ते कृत्रिम ठरत असते. म्हणून स्वगते ही कृत्रिम वाटतात. यासाठी ती नाटकात नसावीत असे म्हणणे असमंजसपणाचे ठरेल. इथे हेही लक्षात घेतले पाहिजे की एका विशिष्ट अशा उत्कृष्ट किंवा तीव्र भावावस्थेमध्ये प्रत्यक्षात देखील माणसे स्वतःशी बोलत असतात. प्रत्यक्षात जर स्वगत आढळते तर ते नाटकात का नसावे ?

स्वगत हा त्या माणसाचा त्याच्या मनातील विशिष्ट क्षणीच्या भाव-भावनांचा उत्स्फूर्त असा सहजोद्रेक असतो. ज्याप्रमाणे Sponteneous overflow of powerful feelings असे काव्यासंबंधी आपण म्हणतो तसेच स्वगताबद्दलही म्हणता येईल. नाटकात जी काव्यात्मकता येत असते तिचा पुष्कळसा आढळ आपल्याला स्वगतामध्ये का होतो याचे मर्म देखील आपल्या ध्यानी येईल. एक तऱ्हेचा काव्यात्मक स्वरूपाचा भावाविष्कार म्हणजे स्वगत उत्स्फूर्तपणा आणि उत्कटता हे त्याचे विशेष. माणसाला जे दुसऱ्यापुढे बोलून दाखविता येत नाही, दुसऱ्याशी संवाद करून जे व्यक्त करता येत नाही ते स्वगतातून प्रगट होते. स्वगत हा एक प्रकारे संवादच असतो, पण आपल्याच मनाशी केलेला. ‘ तुका म्हणे होय मनासी संवाद । आपुलाची वाद आपणासी ॥ ’ हा जो तुकारामाचा अनुभव तो स्वगतातून देखील यावयास हरकत नाही. दुसऱ्यांशी काही बोलण्यापेक्षा या आत्म-संवादातून माणसाचे खरे दुःख बाहेर येते. त्याची सुखदुःखे, आनंद, वेदना ही सगळी त्याच्या या मनोमंथनातून स्वगताच्या रूपाने बाहेर येतात.

शिरवाडकरांनी रंगविलेला बाजीराव छत्रपतींच्या दरबारात बोलत असो किंवा आपल्याच वाड्यात चिमाजी अप्पा किंवा काशीबाई यांच्याशी संभाषण करीत असो, मस्तानीशी सुखालाप करण्यात मग्न झालेला असो; त्या बाजीरावापेक्षा बुंदेलखंडात आपल्या छावणीत रात्रीच्या वेळी एकटाच असलेला बाजीराव स्वतःशी जे बोलतो त्यातून लौकिक बाजीरावाहून वेगळा असा एक अलौकिक बाजीराव आणि त्याच्या लौकिक जीवनापेक्षा फार निराळे असलेले त्याचे भावजीवन त्यावेळच्या त्याच्या स्वगतातून व्यक्त होते. अंधाराचा ज्याच्याभोवती वेढा पडला आहे, उत्सवानंतर येणाऱ्या उदासीनतेने ज्याला घेरलेले आहे, विजयानंतर येणाऱ्या पराभवाने ज्याला अस्वस्थ केले आहे असा हा बैचेन बाजीराव मृत्यूचे चिंतन करताना दिसतो. ज्याने जन्मभर जीवनाच्या सरहद्दीवर जाऊन मृत्यूशी व्यापार केला तो हा सौदागर खिन्न होऊन बसलेला; अंधार आणि एकाकीपणा यांना विसरण्या-साठी मद्याचा पेला हाती धरलेला, एका वेगळ्याच स्वरूपात आपल्याला दिसतो. भोगवादी असून देखील सारे भोग भोगल्यानंतर जीवनात आणि

मनात जी एक प्रकारची पोकळी निर्माण होत असते तिला बळी जात असलेला हा बळी बाजीराव ह्या स्वगतातून एखाद्या कोसळणाऱ्या खंबीर पर्वतशिखरासारखा आपल्या पुढे उभा राहतो. त्याची ही चमत्कारिक भावावस्था आणि स्वतःच्या अजिक्यपणाच्या जाणीवेबरोबरच एका सामान्य स्त्रीकडून आपण पराभूत झालो, ह्याचीही त्यानं दिलेली कबुली आपल्याला इथे दिसते. कंचनीने केलेल्या पराभवाचे त्याला दुःख नाही. अशा सुंदर पराभवाचा देखील अभिमान वाटावा इतपत रसिकता या बाजीरावाजवळ आहे.

शनवारवाड्यात आपल्या महालात मस्तानीची वाट पाहत बसलेला बाजीराव जेव्हा स्वतःशीच बोलू लागतो, त्यावेळी आता तो अजिक्य राहिलेला नाही; एवढेच नव्हे तर मस्तानीच्या सौंदर्याचा, तिच्या सान्निध्याचा तो गुलाम झालेला आहे. पहिल्या स्वगतातला पराभूत सेनापती एका गुलामाच्या अवस्थेत आपल्याला दिसतो. एक उत्तुंग शिखर धुळीस मिळालेले दिसावे तसा. पण त्याचा हा अधःपात आहे काय? लौकिकदृष्ट्या तो असेलही. वास्तविक हा अधःपात नाही; तर बाजीरावाचा हा नवा अवतार आहे. मस्तानी त्याला भेटली तेव्हा जणू त्याचा पुनर्जन्म झाला होता. तेव्हाच हा प्रेमवीर बाजीरावाचा नवा अवतार जन्माला आला होता. जेव्हा लौकिक दृष्टीने त्याच्यातील वीर अधःपतित होतो आहे असे सामान्यांना वाटत होते, तेव्हाच त्याच्यातला हा प्रेमवीर प्रेमाच्या गुलामगिरीच्या सर्वोच्च शिखरावर आरूढ झालेला होता. मस्तानीची वाट पाहणारा बाजीराव मस्तानीला जादूगारीण का म्हणतो; तिच्या सहवासात घटकांची पळे होतात आणि विरहात पळांची युगे होतात असे का म्हणतो ते आपल्या ध्यानी येते. कालौघ थांबलेला आहे. एखाद्या सावकारासारखा काळ दाराशी उभा आहे, ही त्याची अनुभूती आणि त्यावरील मद्य हा एकमेव इलाज. मस्तानीने त्याला दिलेली गुलामगिरी म्हणजे कमळपुष्पांच्या पाकळ्यांचा कैदखाना. कमळात गुंतून पडलेला भ्रमर एरवी लाकडे फोडण्याइतका समर्थ असला तरी नाजूक अशा कमलकोषाला इजा करण्याची कल्पना देखील सहन न झाल्यामुळे तो मरण पत्करतो. तीच जातिवंत भ्रमराची वृत्ती बाजीरावाच्या स्वगतातून प्रकट होते.

नर्मदेच्या तीरावरील सूर्यास्ताच्या वेळेला बसलेला बाजीराव मरणाच्या छायेत वावरताना दिसतो. आपला मरणाचा अधिकार सुद्धा आपल्या मोठेपणाने हिरावून घेतलेला आहे की काय अशा शंकेने व्याकूळ झालेला पराक्रमी असा बाजीराव पुनः एकांगी वीराच्या स्वरूपाने आपल्याला दिसतो. तो जन्मभर एकाकी होता, गर्दीत असूनही एकटा होता आणि एकटेपणाची जाणीव जीवघेणी असूनही त्या एकटेपणाला मिठी मारणारा होता. एकान्त मिळावा म्हणून आपल्या छावणीतून सर्वांना बाहेर जायला सांगूनही मिळालेला एकान्त त्याला असह्य वाटतो. मस्तानीच्या पहिल्या भेटीपूर्वीचा एकान्त–एकटेपणा; मस्तानी शिकारीहून परत येण्यापूर्वीचा एकटेपणा, आणि मरणाची चाहूल घेऊन येणारा, जणू मरणाची सावलीच असा हा एकटेपणा .... या एकटेपणातून स्फुरलेली त्याची स्वगते म्हणजे त्याच्या मुक्या मनाच्या मौनाच्या गाभाऱ्यातून उमटलेले करुण असे नादच आहेत. या एकान्तात, या स्वगतांत, तो आपल्या जीवनाचे सिंहावलोकन करतो आणि एकंदर मानवी जीवनाचा नकळत विचार करतो. आपण तत्त्ववेत्ते नाही असे म्हणणारा हा बाजीराव आपल्या ह्या स्वगतातून जे जीवनविषयक चिंतन करतो ते कोणत्याही तत्त्ववेत्त्यापेक्षा कमी प्रतीचे नाही. बाजीरावासारख्या कृतिवीराचे जीवनविषयक चिंतन हे केवळ शाब्दिक नसते, तर ते चिंतन म्हणजे त्याच्या कृतिशीलतेला आलेला एक बहर असतो. आपले जीवन हे स्वप्नच आहे या सत्याचा त्याला अखेरीला झालेला साक्षात्कार जीवनाचा खराखुरा साक्षात्कार आहे. त्याच्या ह्या जीवनस्वप्नाचे पराक्रम, निष्ठा, प्रेम, उन्माद, हे जणू रंग आहेत. पण अखेर ते एक स्वप्नच आहे. आपले आयुष्य दिवसभर फुललेल्या कमळासारखे होते, असे बाजीरावाने म्हणण्यात फार मोठे काव्य आहे आणि तितकेच त्यात एक कटू सत्य आहे. कमळाला सूर्यास्ताच्या वेळी मिटावे लागते. नर्मदेच्या तीरावर सूर्यास्ताच्या वेळी एक कमळ मिटले. त्या कमळाने जाता जाता आपली जी व्यथा सांगितली ती व्यथा सबंध मानवी जीवनाला झाकळून टाकणारी व्यथा आहे. मृत्यूच्या अखेरच्या क्षणी बाजीरावाला मस्तानी आठवत नाही; मद्य आठवत नाही की मायाममतेचे पाश आठवत नाहीत. आपल्या निष्प्राण होऊ पाहणाऱ्या पराक्रमी हातांनी तो अखेरचा प्रणाम

करतो तो महाराष्ट्राला. गडकऱ्यांच्या ‘ राजसंन्यास ’ मध्ये संभाजीला सोडवण्यासाठी आलेल्या साबाजीजवळ संभाजी निरोप सांगतो तो महाराष्ट्राला; प्रणाम करतो तोही महाराष्ट्राला. शिरवाडकरांच्या मनावरील गडकऱ्यांचा प्रभाव याही ठिकाणी ध्यानात यावा. मरणाला बोलवून हा बाजीराव –ज्याच्याकडे इतरांनी याचना केली असेल तो हा बाजीराव–मरणाकडे याचना करतो. “आता मरणा, ये! ये! आणि या अंधारातून, या एकाकीपणातून माझी मुक्तता कर.” बाजीरावाची ही करुण याचना अंतःकरणाला अशासाठी पीळ पाडते की एवढा मोठा पराक्रमी बाजीराव अखेरीला असहाय्य होतो; किंवा जन्मभर तो असा असहाय्य होता, एकाकी होता, त्याला कुणी साद दिली नाही, साथ दिली नाही. त्याच्या वैयक्तिक अशा आशा-आकांक्षा, त्याचे स्वतःचे असे भावजीवन–म्हणजे जन्मापासून मृत्यूपर्यंत एक फार मोठे अपयश होते. इतिहासात विजयी म्हणून नमूद असलेला हा बाजीराव जन्मभर पराभूत होता. अपेशी होता. त्याचे लौकिक विजय, लौकिक यश, यांच्या उंच मनोऱ्याखाली त्याचे पराजय आणि अपयशे जणू गाडली गेली होती. बाजीरावाच्या स्वगतातून ती वर डोकी काढतात, बाजीरावातला माणूस आपल्याला असा दिसतो.

या नाटकातील स्वगतांचे हे सामर्थ्य मोठे लक्षणीय आहे. आपल्या एका कवितासंग्रहाला ‘ स्वगत ’ असे नाव देणाऱ्या कुसुमाग्रजांनी इतकी चांगली स्वगते लिहावीत याचे आश्चर्य वाटू नये.

‘ दुसरा पेशवा ’ या नाटकातील भाषा ही ‘ नाटकाची भाषा ’ आहे. नाटकाची भाषा ही कादंबरीच्या भाषेहून वेगळी असते काय ? असते असे मला वाटते. कथा-कादंबऱ्यांची भाषा ही निवेदनात्मक असते. नाटकाची दृश्यात्मक असते. तिला काही दाखवावयाचे असते–सांगावयाचे नसते. तेथे Narration नसते. Presentation असते. नाटकाच्या भाषेत Visual quality ही महत्त्वाची असते. ती भाषा श्रवणीय किंवा वाचनीय नसते तर एकाहून अनेक अर्थांनी ‘ प्रेक्षणीय ’ असते. जे जीवननाट्य नाटककार आपल्यापुढे ठेवू पाहत असतो ते साक्षात् करण्याचे सामर्थ्य तिच्यात असावे लागते.

भाषा ही पाण्यासारखी असते. तिला स्वतःचे रंग नसतात. स्थल-काल-व्यक्तींचे रंग तिच्यात मिसळत असतात. स्वतः नाटककाराच्या व्यक्तिमत्त्वाचे रंग तिला कमीअधिक प्रमाणात प्राप्त होत असतात. 'दुसरा पेशवा' या नाटकाचा त्या दृष्टीने विचार करता या भाषेचे सामर्थ्य आणि सौंदर्य ध्यानात आल्यावाचून राहत नाही.

या भाषेवर गडकऱ्यांची सावली पडलेली काही ठिकाणी दिसते. "दैव हे माणसाच्या कर्तृत्वापेक्षाच नव्हे तर खुद्द देवापेक्षा सुद्धा एका मात्रेनं अधिक आहे ! त्याच्यापुढं कोणाचीच मात्रा चालत नाही !" "मी सुद्धा स्वतः पराक्रम करीन ! आणि तोही तुमच्यापेक्षा **काकणभर** जास्तच करीन." "आम्ही आज इंगळे असलो तरी मूळचे पिंगळेच !" "पण दोनाचा एक करण्यापेक्षा दोनाचे चार करणंच अधिक फायद्याचं आहे."

"या हिशेबात माझा हात जमेला धरला नाही तर तोही दाखवावा लागेल मला !" ही वाक्ये गडकऱ्यांच्या लेखनात शोधण्याचा मोह कोणालाही होईल. पुणे शहराच्या रोगाचे महादेवशास्त्र्याने केलेले निदान गडकरी-छापाचे आहे. तर त्याने केलेल्या वधूवर्णनावर इंदू–बिंदूचा मोठा ठसा आहे. विसाजीच्या महादेवशास्त्रीकृत रोगपरीक्षेचा प्रसंग तळीरामाच्या आजाराची आठवण करून देणारा आहे. ४ थ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशावर 'राजसंन्यास' चा फार मोठा प्रभाव आहे. तेथे संभाजी व साबाजी यांच्यातील संवादाची सारखी आठवण होते. "जणू बाजीरावाने आकाशाला शिडी लावून तिथल्या चांदण्या खुडून आणल्या" हे वाक्य महादेवशास्त्र्यांचे आहे की 'उल्के' चे असा क्वचित संभ्रम पडतो. 'उल्के' त अशीच कल्पना एके ठिकाणी आलेली आहे. खांडेकरांना सुभाषितवजा विधाने करण्याची वाईट सवय आहे तशी शिरवाडकरांना नाही. "जगाच्या व्यवहारात माणूस हा माणूस नसतो, तो केवळ एक विशेषण –केवळ विशेषण असतो !" अशासारख्या विधानात आणि खांडेकरांच्या सुभाषितांत (वास्तविक 'सु' आवश्यक नाही !) मोठा फरक आहे. अलंकारिक भाषा आणि काव्यात्मक भाषा यात आपण आता फरक करायला शिकले पाहिजे असे मला अलीकडे फार वाटू लागले आहे. जेव्हा भाषेत भावोत्कटता दिसते, आणि ती

भावोत्कटताच असते, तेव्हा ती भाषा काव्यात्मक बनलेली आढळते. कारण भावोत्कटतेचे काव्याशी फार जवळचे नाते आहे. नुसताच उघडाबोडका विचार किंवा विधान सुभाषिताचा किंवा सिद्धांताचा आव आणू लागले तर तेथे अलंकारिकता येईल. पण जेव्हा तो विचार किंवा विधान भावगर्भ असेल तेव्हा तेथे काव्यात्मकता येईल. काव्यात्मकतेच्या मागे कसली तरी उत्कट अनुभूती उभी असते. कागदी फुले आणि खरी फुले यांच्यात जो फरक असतो तोच अलंकारिकता आणि काव्यात्मकता यामध्ये असतो.

शिरवाडकरांची भाषा काही वेळा अलंकारिक बनतेही. "सूर्य उमाठ्यावर आला की चंद्राला पंडुरोगाने बिछान्यावर पडलेल्या रुग्णाइताची कळा येते. यात काही सूर्याचा दोष आहे का ?" हे अलंकारिकतेचे एक चांगले उदाहरण आहे. चिटणीस किंवा प्रतिनिधी अलंकाराचा इतका वापर करतात की "ब्राह्मणांना दोन जन्मांप्रमाणे दोन जिभाही असल्या पाहिजेत." असे उत्तर सरलष्करांना द्यावेसे वाटते. पुन्हा 'उत्तर' हा देखील अलंकारच आहे. त्याचे स्वरूप Retort चे असते. म्हणजे सरलष्करही अलंकारिक भाषाच वापरतात ! "आज महाराष्ट्रातली अशेष राजनिष्ठा मुळामुठेच्या तीरावर राजवाडा बांधून राहिली आहे" हे प्रतिनिधींचे विधानही–इंग्रजी धर्तीचे–अलंकारिक आहे. अलंकारिकतेचे अत्युक्ती (over-statement) किंवा Exageration हेही एक रूप असते. मद्याच्या पेल्यात बाजीरावच काय सबंध पृथ्वीही बुडून जाईल असे सांगताना मस्तानी म्हणते, "आपणच काय पण साता समुद्रांना पुरून उरलेली पृथ्वीसुद्धा आपल्या वक्षस्थळावरील साऱ्या पर्वतांसह या चिमुकल्या पेल्यामध्ये बुडून जाऊ शकेल ! " पर्वत हे पृथ्वीचे स्तन होत ही कल्पना कालिदासाने 'मेघदूता'त वापरली आहे. पाहा–

मध्ये श्यामः स्तन इव भुवः शेषविस्तारपाण्डुः ।

मस्तानीने 'मेघदूत' वाचले होते काय ? वरील उदाहरणे ही या नाटकातील अलंकारिकतेची आहेत. ज्या पात्रांच्या मुखी ही वाक्ये आहेत त्या पात्रांनी असली अलंकारिक भाषा वापरावी हे आपल्याला थोडे चमत्कारिक, कृत्रिम वाटते. दरबारी मंडळींच्या अलंकारिक भाषेचे समर्थन

थोडेसे करण्यासारखे आहे. तत्कालीन बखरी वा पत्रव्यवहार यातून भाषेच्या अलंकरणाची हौस पुष्कळ प्रमाणात दिसते. त्यामुळे प्रतिनिधी, चिटणीस, सरलष्कर इत्यादींनी अशा भाषेचा वापर करणे हेही त्याकाळचे एक 'वास्तव' आहे. भाषेचा हा दरबारी ढंग शिरवाडकरांना उचलावा लागला. या भाषेच्या जडणघडणीत शिरवाडकरांहून कुसुमाग्रजांचाच वाटा अधिक आहे. शिरवाडकरांची भाषा अलंकारिक आहे, तर कुसुमाग्रजांची भाषा काव्यात्मक आहे. अलंकारिकता आणि काव्यात्मकता यांचा सांधा कसा जुळतो आणि नंतर काव्यात्मकता हेच या भाषेचे वैशिष्टय कसे ठरते ते पाहण्यासारखे आहे.

"तिच्या शेजारी उभी राहिले तर चंद्रज्योतीशेजारी पणती पेटविल्यासारखे दिसेल ते;" हे काशीबाईचे वाक्य अलंकारिक नाही. काव्यात्मक आहे. मस्तानी आणि काशीबाई आपल्यापुढे चंद्रज्योती आणि पणती म्हणून उभ्या राहतात. चंद्रज्योती आणि पणती या इथे प्रतिमा (Image) आहेत. या नाटकाच्या भाषेत प्रतिमांनी काव्यात्मकता आणली आहे. म्हणून या भाषेचा, तिच्या काव्यात्मकतेचा विचार हा अखेर या नाटकातील कुसुमाग्रजांच्या प्रतिमासृष्टीचा (Imagery) विचार ठरतो असे मला वाटते. कुसुमाग्रजांच्या या प्रतिमांत अलंकारांच्या पुसट व विविध छटा दिसल्या; त्यांमागे 'उत्प्रेक्षा कुसुमाग्रजस्य' यासारखे स्तोत्र गावेसे वाटावे असे उत्प्रेक्षणाचे सामर्थ्य दिसले तरी त्या प्रतिमाच आहेत. काव्यातील प्रतिमावाद (Imagism) गद्यात समर्थपणे आणून गद्याला काव्याचे सौंदर्य प्राप्त करून देण्याचे त्यांचे सामर्थ्य येथे प्रत्ययाला येते. या प्रतिमा कुसुमाग्रजांच्या असल्या तरी ज्या पात्रांकरवी त्या वापरल्या आहेत त्यांची विशिष्ट क्षणींची भावावस्था (Mood)–एवढेच नव्हे, तर एकंदर जीवनाविषयीची त्यांची धारणा, त्यांची अनुभूती या प्रतिमांतून व्यक्त होते. नव्या वधूसारख्या शृंगारून बसलेल्या शहराच्या साऱ्या पेठा; एखाद्या चंद्रमुखीच्या केशकलापातील भांगाच्या रेषेइतकी सुंदर हातावरील रेषा; बिलवरी दिवे; अंधाराचा वेढा; सूर्यपुष्प, मेणाच्या पुतळ्यासारखी विरघळणारी मस्तानी; वणव्यात रूपांतरित होणारी ठिणगी; कमलपुष्पाच्या पाकळ्यांचा कैदखाना;

सावकाराप्रमाणे सभोवार तिष्ठत राहणारा काळ; शिशिरातील पाचोळ्याप्रमाणे रस्त्यात पडलेल्या प्रेतांच्या राशी; माशासारखा तडफडणारा जीव; काळ्या दरवाजाचे अडसर; सोनेरी पक्षी; मिटू लागलेले कमल; हातातून सुटलेले सुखाचे पक्षी; स्वप्नांची उद्ध्वस्त अमरावती; धरणीवर अंग टाकून दिलेल्या माणसासारखे दुःखाकुल, ओसाड निर्जन रस्ते; विशाखा नक्षत्रातील दोन चांदण्या; रिकामा पेला; या सगळ्या प्रतिमा अत्यंत सजीव आहेत. या भाषेची काव्यात्मकता या जिवंत प्रतिमासृष्टीत आहे.

'अग्नी' किंवा अग्नीशी संबंधित असणाऱ्या प्रतिमा आपले लक्ष अधिक वेधून घेतात. अग्निसंप्रदायातील कुसुमाग्रजांनी अशा प्रतिमा योजाव्यात यात नवल काहीच नाही. मस्तानी बाजीरावाच्या 'तेजाच्या राशी'त एखाद्या 'ठिणगी' प्रमाणे विलीन होण्याची इच्छा करते. या 'ठिणगी' चे 'वणव्या'त रूपांतर होण्याचे भय पार्वती बोलून दाखविते. आपल्या 'पायांखाली निखारे जळत' असल्याची भाषा बाजीराव करतो. 'आठ वर्षे घरादारात पेटलेला हा वणवा' असे म्हणतानाही बाजीराव आपल्या प्रेमप्रकरणाचे रूप एका समर्थ प्रतिमेतून साकार करतो. काशीबाईच्या 'काळजाला सततचा विस्तव लागलेला आहे.' "पार्वती जाळून टाकू का हात हे ?" हा काशीबाईचा प्रश्न या 'वणव्या'त ती कशी जळते आहे हे स्पष्ट करतो. आपल्या बिछान्यावर 'निखाऱ्यांची चादर' पसरली आहे असे तिला वाटते. ('आठवे तुझ्या ते प्रीतीचे मोहळ, आणि हो बिछाना आगीचा ओहळ.' या कुसुमाग्रजांच्या ओळी येथे मला आठवतात. तसेच बाजीराव डोळ्यांपुढे आला की पुढील पंक्तींचे स्मरण होते :

"पदोपदी पसरून निखारे आपुल्याच हाती
होउनिया बेहोष धावलो ध्येयपथावरती"

बाजीराव देखील आपल्याच हाताने पायांखाली निखारे पसरतो !) बाजीराव आणि मस्तानी यांच्यातील प्रेम हा धगधगता अग्नी (burning passion) आहे. या अग्नीत ती दोघेही जळून उजळून निघतात. मस्तानी ही स्वतःच एक अग्निज्वाला आहे. सुंदर आणि दाहक. या अलौकिक नर्तकीचे नृत्य हे ज्वाला–नृत्य आहे. आणि तेच 'दुसरा पेशवा' मध्ये

आपण पाहत असतो. त्यामुळेच अग्निसंबद्ध प्रतिमांनी या नाटकातील प्रतिमासृष्टी नुसती जिवंतच नव्हे तर ज्वलंतही बनलेली आपल्याला दिसते. ती नुसतीच अग्निज्वाला नाही तर 'वाऱ्याची लहर' देखील आहे. क्लिओपात्राप्रमाणे मस्तानीही जणू सांगते : "I am fire and air."

'दुसरा पेशवा' या नाटकावर कोणाचा प्रभाव दिसतो ? तसेच या नाटकाचा दुसऱ्या कोणावर प्रभाव पडला आहे काय ? 'गडकरी आणि खाडिलकर यांच्या नाट्यप्रतिभेस' आपले नाटक अर्पण करण्यात या दोघांचे काही गुण आपण मानतो असे शिरवाडकरांना सुचवावयाचे असावे. गडकऱ्यांच्या प्रभावाची थोडीशी चर्चा मी भाषाविषयक विवेचनात केली आहे. मला 'राजसंन्यास' मध्ये या नाटकाच्या काही निर्मिति–प्रेरणा असाव्यात असे वाटते. संभाजी आणि तुळशी यांचे प्रेमप्रकरण बाजीराव-मस्तानींच्या संदर्भात ध्यानात घेण्यासारखे आहे. खाडिलकरांच्या 'भाऊ-बंदकी' चा परिणामही या नाटकावर दिसतो. चमकशास्त्री–नमकशास्त्री यांचे विसाजी–महादेवशास्त्री हे अवतारच आहेत. कावेरीमध्ये दुर्गा–म्हाळसा एकवटल्या आहेत. देशस्थ–कोकणस्थ वाद हा 'भाऊबंदकी' चा पडसाद आहे असे मला वाटते. शृंगारचित्रणाबाबत शिरवाडकर खाडिलकरांचाच कित्ता गिरविताना दिसतात. या नाटकाचा प्रभाव रणजित देसायांच्या 'स्वामी' वर पुष्कळ आहे. 'स्वामी' तील माधवरावांच्या चित्रणावर शिरवाडकरांच्या बाजीरावाचा बराच परिणाम झालेला दिसतो. बाजीरावाने काशीबाईजवळ काढलेले अखेरचे उद्गार आणि माधवरावांनी शेवटी रमाबाईजवळ व्यक्त केलेले हृद्गत यात कमालीचे साम्य आहे. 'स्वामी'-सारख्या एका श्रेष्ठ कृतीवर 'दुसरा पेशवा' ही कलाकृती प्रभाव पाडते ही लक्षात घेण्यासारखी वाङ्मयीन घटना आहे.

'दुसरा पेशवा' वाचत असताना शेक्सपीअरच्या Antony and Cleopatra या नाटकाचे स्मरण आपल्याला होत असते. पण त्या नाटकाचा 'दुसरा पेशवा' या कृतीवर विचारात घेण्यासारखा प्रभाव पडलेला आहे असे मला वाटत नाही. अँटनी व बाजीराव; क्लिओपात्रा व मस्तानी यांच्या व्यक्तिमत्त्वात काही साम्य आढळले : त्यांची प्रेमकहाणी व तिची अखेर

बरीचशी सारखी वाटली तरी त्यांच्यातील अंतरही विसरून चालणार नाही : "He can show extraordinary hardihood in bearing privation and the toils of war, but the natural cry of his spirit is for pleasure, the full satisfaction of his appetites and his imagination" हे अँटनीप्रमाणे बाजीरावाबाबतही म्हणणे शक्य आहे. दोघेही योद्धे आहेत. उदारमनस्क आहेत. फार विचार करणे किंवा फार भावविवश होणे दोघांच्याही स्वभावात नाही. त्याउलट हातून भव्य असे काही-तरी घडावे. आणि जीवन 'भोगता' यावे या गोष्टीकडेच त्यांचा कल आहे. मस्तानी आणि क्लिओपात्रा या 'सौंदर्यराज्ञी' असल्या, त्या Courtesan of genius' असल्या तरी मस्तानीला Seductress किंवा Temptress म्हणणे अवघड आहे. लैंगिक आकर्षण हे क्लिओपात्राच्या जीवनाचे प्रधान अंग आहे. तिला आपण पुरुषांशी केलेले विलास ही शरमेची बाब वाटत नाही, प्रतिष्ठेची वाटते. सीझर आणि पाँपे यांच्याशी आपण केलेले तरुण-पणचे चाळे पुन्हा पुन्हा आठवण्यात तिला अभिमान वाटतो. मस्तानीचे तसे नाही. क्लिओपात्राप्रमाणे तिचे 'Salad days' उलटून गेलेले नाहीत. मस्तानी ही 'प्रणयिनी' आहे, क्लिओपात्रा 'विलासिनी' आहे. मस्तानी खराखुरा अनुनय करते, क्लिओपात्रा अभिनय करते. अँटनीच्या शोकात्मि-केला आपण जबाबदार आहोत याची तिला जाणीव नाही : मस्तानीला आहे. अँटनीच्या मृत्यूनंतरच ती 'प्रणयिनी' च्या उदात्त रूपात प्रकट होते आणि ती त्याच्यामागोमाग–मस्तानीप्रमाणेच–जाते. मस्तानीच्या अखेरच्या उद्गारांशी क्लिओपात्राचे हृदगत किती जुळते आहे पाहा –

> Give me my robe, put on my crown; I have
> Immortal longings in me. Now no more
> The juice of Egypt's grape shall moist this lip,–
> Yare, Yare good Iras; quick–Methinks I hear
> Antony call; I see him rouse himself
> To praise my noble act; I hear him mock
> The luck of Ceasar, which the gods give men
> To excuse their after wrath.–Husband, I come !

मस्तानी काय किंवा क्लिओपात्रा काय अखेर हेच खरे की; एका वेगळ्या अर्थाने ‘ Age cannot wither her.’ जीवन म्हणजे ज्याला अखेर ‘ अखेर ’ आहे असे एक स्वप्न आहे या सत्याचा साक्षात्कार ‘ दुसरा पेशवा ’ हे नाटक घडविते, ‘ जणू स्वप्नाची समाप्ती ’ ही कुसुमाग्रजांची श्रेष्ठ कविता शिरवाडकर नाटकाच्या रूपाने साकार करतात.

REFBK-0015968

डॉ. पण्डित आवळीकर

प्राचीन मराठी वाङमयाचे मर्मज्ञ अभ्यासक व संशोधक म्हणून डॉ. पण्डित आवळीकर यांचा मोठा लौकिक आहे. ते धारवाड येथील कर्नाटक आर्टस् कॉलेजमध्ये मराठी विभागाचे प्रमुख म्हणून काम करीत असतात. 'विवेक चितामणि' (१९६३) हा त्यांनी शोधून संपादिलेला ग्रंथ (पुणे आणि कर्नाटक विद्यापीठांचे संयुक्त प्रकाशन) विद्वन्मान्य झालेला आहे. त्याखेरीज 'छंदोदाहरणरत्नमाला' (१९५८), 'अनुभवानंद-स्वयंप्रकाश' (१९६६) ही संपादित पुस्तके आणि 'जुने वाङमय : नवे संशोधन' (१९६४) हा त्यांच्या संशोधनपर लेखांचा संग्रह; ही मराठी वाङमयाच्या इतिहासात व संशोधनात डॉ. आवळीकरांनी घातलेली मोलाची भर होय.

अर्वाचीन मराठी वाङमयाविषयी डॉ. आवळीकरांनी केलेले चिंतन म्हणजेच प्रस्तुत टीकालेखसंग्रह. गेल्या काही वर्षांत-मुख्यत: अध्यापनाच्या निमित्ताने—त्यांनी केलेले टीका-लेखन वाङमयाच्या अभ्यासकांना चिंतनप्रवण करील. या संग्रहातील काही लेख मनोहर, प्रतिष्ठान, लोकसत्ता, छंद इ. नियतकालिकांमधून प्रसिद्ध झाले आहेत. 'वाङमयचिंतन' मधून प्रकट होणारे 'टीकाकार' आवळीकरांचे व्यक्तिमत्त्व प्रसन्न आहे. कै. नरसिंह चिंतामण केळकर यांच्या वाङमयावरील त्यांचा प्रबंधही लौकरच प्रकाशात येत आहे

'संशोधन' आणि 'टीका' या क्षेत्रांप्रमाणेच 'काव्य' प्रांतातही डॉ. आवळीकरांनी केलेली कामगिरी उपेक्षणीय खास नाही. 'स्वप्नवन्ती' (१९५२), 'दीपराग' (१९५३) आणि 'प्रणयिनी' (१९६६) हे त्यांचे काव्यसंग्रह रसिक-मनाला भुरळ घालती असेच आहेत.