मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय प्रकाशन

१९९७
म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध -
सं. क्र. २९५५

# पु. शि. रेगे

## वाङ्मय दर्शन

REFBK-0017316

चार रुपये

७८६००
संदर्भ
निबंध

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम ७८६०० वि: निबंध
क्रमांक २७६५ नों: दि: ३२-३-७२

मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय प्रकाशन

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे

# पु. शि. रेगे

## वाङ्मय–दर्शन

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम ८८९०० दि: १/१०/६५
क्रमांक २९८५ नों: दि: ३१·३·६५

पु. शि. रेगे
चि. त्र्यं. खानोलकर
गंगाधर पाटील
गं. ब. ग्रामोपाध्ये
दिलीप चित्रे
रा. भि. जोशी

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे
१७३१६

किंमत चार रुपये

REFBK-0017316

प्रमुख विक्रेते :
साहित्य सहकार संघ लिमिटेड

प्रकाशक :

वासुदेव विष्णु भट
प्रमुख कार्यवाह
मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय
१७२, नायगाव क्रॉस रोड
दादर, मुंबई १४.

आवृत्ति पहिली : १९६९

किंमत चार रुपये

मुद्रक :

कृ. भि. राऊळ, मॅनेजर
कॉ. ए. सो. प्रिंटिंग वर्क्स
अलिबाग–कुलाबा

प्रा. पु. शि. रेगे

जन्म : २ ऑगस्ट १९१०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत

## निवेदन :

मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या विद्यमाने प्रतिवर्षी एखाद्या साहित्य विषयक, शास्त्रीय, शैक्षणिक किंवा सामाजिक विषयावर शारदोत्सव व्याख्यानमाला आयोजित केली जाते.

या वर्षी नेहमीची प्रथा मोडून सुप्रसिद्ध कवि, कादंबरीकार व टीकाकार आणि वर्धा येथे भरणाऱ्या अठ्ठेचाळीसाव्या मराठी साहित्य संमेलनाचे नियोजित अध्यक्ष प्राचार्य पुरुषोत्तम शिवराम रेगे यांच्या विविध प्रकारच्या साहित्य निर्मितीवर यंदाची शारदोत्सव व्याख्यानमाला आयोजित करण्यात आली.

या व्याख्यानमालेत स्वतः प्राचार्य रेगे " माझी साहित्यविषयक भूमिका " या विषयावर बोलले. याशिवाय प्राचार्य रेगे यांची कथा-कादंबरी, नाट्य, कविता, साहित्य-विचार, संपादन, या विषयांवर अनुक्रमे प्रा. गंगाधर पाटील, श्री. चि. त्र्यं. खानोलकर, श्री. दिलीप चित्रे, प्रा. गं. बं. ग्रामोपाध्ये, प्रा. रा. भि. जोशी यांची अभ्यासपूर्ण व्याख्याने झाली.

ही व्याख्यानमाला आमच्या अपेक्षेपेक्षा यशस्वी झाल्यामुळेच ही व्याख्याने एकत्रित करून पुस्तक रूपाने प्रसिद्ध करण्याची कल्पना सुचली. त्याप्रमाणे आम्ही वरील सन्माननीय वक्त्यांची संमती घेतली व त्यांनीही आपली भाषणे पुस्तकासाठी संपादित करून दिली त्याबद्दल आम्ही त्यांचे ऋणी आहोत.

वरील लेखांव्यतिरिक्त 'छंद' या द्वैमासिकाच्या पांच वर्षांतील लेखांची व लेखकांची सूचीही या पुस्तकाच्या शेवटी जोडित आहोत. ती अभ्यासकांना उपयुक्त ठरावी.

या पुस्तकातील श्री. दिलीप चित्रे यांचा "प्रा. पु. शि. रेगे यांची कविता" हा लेख 'सत्यकथा' मासिकाच्या ऑक्टोबर १९६८ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला आहे. तो लेख पुनर्मुद्रित करण्यास संमती दिल्याबद्दल श्री. चित्रे यांचे आम्ही आभारी आहोत. पुस्तकाचे मुद्रण त्वरीत करून दिल्याबद्दल "को. ए. सो. प्रिंटींग वर्क्स, अलिबाग" चे व्यवस्थापक श्री. कृ. भि. राऊळ यांचे आम्ही आभारी आहोत.

— प्रकाशक

## अनुक्रम :


माझी साहित्य विषयक भूमिका १

— प्रा. पु. शि. रेगे

प्रा. पु. शि. रेगे यांचा साहित्य विचार ८

— प्रा. गं. ब. ग्रामोपाध्ये

प्रा. पु. शि. रेगे यांची नाटकें २१

— श्री. चि. त्र्यं. खानोलकर

प्रा. पु. शि. रेगे यांची कविता २९

— श्री. दिलीप चित्रे

प्रा. पु. शि. रेगे यांची कथा-कादंबरी ४६

— प्रा. गंगाधर पाटील

'छंद' ची सहा वर्षे ७६

— प्रा. रा. भि. जोशी

'छंद' ची सूचि ८७

— लतिका जोशी

# प्राचार्य पु. शि. रेगे

## जीवन वृत्तांत

नांव : पुरुषोत्तम शिवराम रेगे

जन्म : २ ऑगष्ट १९१०

शिक्षण : विल्सन हायस्कूल, मुंबई १९२०–२७
एलफिन्स्टन कॉलेज, मुंबई १९२७–३१
लंडन स्कूल ऑफ इकॉनॉमिक्स, ॲण्ड पोलिटिकल सायन्स, लंडन १९३१–३४

पदव्या : बी. ए. (ऑनर्स) इकॉनॉमिक्स, मुंबई विद्यापीठ १९३१
बी. एससी. (ऑनर्स) इकॉनॉमिक्स, लंडन युनिव्हर्सिटी १९३४

व्यवसाय :
- अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : नवरोजी वाडिया कॉलेज, पुणे १९३६–३७.
- इतिहासाचे प्राध्यापक : एस्. एल्. डी. आर्ट कॉलेज, अहमदाबाद १९३७–३८.
- अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : सिड्नहॅम कॉलेज ऑफ कॉमर्स, मुंबई १९३८–४६.
- वाहतुकीच्या अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : सिड्नहॅम कॉलेज ऑफ कॉमर्स, मुंबई १९४६–५८.
- प्राचार्य व अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : इस्माईल युसूफ कॉलेज, जोगेश्वरी, मुंबई १९५८–६२.
- प्राचार्य व अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : एलफिन्स्टन कॉलेज, मुंबई, नोव्हेंबर १९६२ पासून.

# प्राचार्य पु. शि. रेगे

## जीवन वृत्तांत

नांव : पुरुषोत्तम शिवराम रेगे

जन्म : २ ऑगष्ट १९१०

शिक्षण : विल्सन हायस्कूल, मुंबई १९२०–२७
एलफिन्स्टन कॉलेज, मुंबई १९२७–३१
लंडन स्कूल ऑफ इकॉनॉमिक्स, ॲण्ड पोलिटिकल सायन्स, लंडन १९३१–३४

पदव्या : बी. ए. (ऑनर्स) इकॉनॉमिक्स, मुंबई विद्यापीठ १९३१
बी. एस्‌सी. (ऑनर्स) इकॉनॉमिक्स, लंडन युनिव्हर्सिटी १९३४

व्यवसाय :
- अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : नवरोजी वाडिया कॉलेज, पुणे १९३६–३७.
- इतिहासाचे प्राध्यापक : एस्. एल्. डी. आर्ट कॉलेज, अहमदाबाद १९३७–३८.
- अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : सिड्‌नहॅम कॉलेज ऑफ कॉमर्स, मुंबई १९३८–४६.
- वाहतुकीच्या अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : सिड्‌नहॅम कॉलेज ऑफ कॉमर्स, मुंबई १९४६–५८.
- प्राचार्य व अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : इस्माईल युसूफ कॉलेज, जोगेश्वरी, मुंबई १९५८–६२.
- प्राचार्य व अर्थशास्त्राचे प्राध्यापक : एलफिन्स्टन कॉलेज, मुंबई, नोव्हेंबर १९६२ पासून.

प्रकाशने : • शैक्षणिक- Civics and Administration (1950)
• Scientific Method- 1952 (Four editions since)
• Articles on trade, transport and allied topics.

साहित्य विषयक : कवितासंग्रह
साधना (१९३१), फुलोरा (१९३७) हिमसेक (१९४३), दोला (१९५०, १९६२), गंधरेखा (१९५३), पुष्कळा (१९६०), दुसरा पक्षी (१९६६)

कादंबरी : सावित्री (१९६२), अवलोकिता (१९६४)

नाटके : रंगपांचालिक आणि दोन नाटके (१९५८)

कथासंग्रह : रुप कथ्थक (१९५६)
मानवा (१९६८)

टीकात्मक : छान्दसी (१९६२, १९६८)

हिंदी : तीन सहेलियाँ (मनू, सावित्री, अवलोकिता) १९६८
रंगपांचालिक और दो नाटक १९६८

पत्ता : प्रा. पु. शि. रेगे, प्राचार्यांचा बंगला, एलफिन्स्टन महाविद्यालय, मुंबई-३२. दूरध्वनी-२९६४८४.

ठाणे ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळांक
अनुक्रम .................... दि: ....................
ग्रंथालय ठाणे ........ नों: दि: ..........
दा. क्र. १७३७६

# माझी साहित्यविषयक भूमिका

प्रा. पु. शि. रेगे

हा विषय थोडासा फसवा आहे. याचा एक अर्थ साहित्याकडे मी कोणत्या दृष्टीनें—कोणत्या अपेक्षेनें—पाहतों असाहि होऊं शकेल. पण मला वाटतें तो इथें अभिप्रेत नसावा. दुसरा अर्थ मी साहित्यनिर्मिति कोणत्या भूमिकेवरून करीत आलों आहे असा होऊं शकेल. हा इथें अभिप्रेत असावा असें मला वाटतें. पण या दृष्टीनें विचार करतांना माझ्यापुरती तरी एक प्राथमिक अडचण उभी राहते तिचें थोडें निराकरण करणें अवश्य आहे. लेखक किंवा कोणताहि एखादा कलावंत निर्मिति करतांना जाणीवपूर्वक अशी एखादी भूमिका खरोखरच घेत असतो का ? मला वाटतें याचें उत्तर देणें थोडें कठीण आहे. स्वतःच्या प्रेरणा बऱ्याचशा निगूढ असतात. त्याहि कालांतरानें बदलत असतात. थोडें मागें पाहून त्यांचा विचार करतांना कांहीं सूत्र सांपडूं शकतें, नाहीं असें नाहीं. पण हा विचार पुष्कळसा आत्मसमर्थनात्मक होण्याचा एक धोका असतो. जें सहज झालेलें आहे त्याला एखादी तात्त्विक बैठक देण्याचाहि मग खटाटोप करण्यांत येतो. वास्तविक पाहतां निर्मिति ही प्रधान वस्तु. ती कशी झाली, कां झाली हे प्रश्न गौण स्वरूपाचे ही अडचण जाणून मी माझ्याबद्दल सांगण्याचा प्रयत्न करणार आहे. माझ्याबद्दल लिहितांना अर्थात् माझेच उल्लेख वारंवार येणार. पण तसें करतांना आत्मगौरव किंवा आत्मसमर्थन मी करीत आहे असें मात्र

कृपा करून समजूं नका. हें एक प्रकट चिंतन आहे. जितक्या तटस्थपणें तें करता येईल तितक्या तटस्थपणानें मी तें करणार आहे.

| कवि म्हणून जरी मी आज विशेषत्वानें ओळखला जात असलों तरी अगदीं प्रथम — माझ्या शालेय जीवनांत — माझा गोष्टी आणि नाटकें लिहिण्याकडे अधिक ओढा होता. 'बालमित्र' नांवाच्या आमच्या हस्तलिखित मासिकांत मी बऱ्याच गोष्टी लिहिल्या होत्या. पुण्याच्या 'शाला पत्रका'नें एका गोष्टीसाठीं मला बक्षिसहि दिलें होतें. तीन चार छोटीं नाटकेंहि लिहिलीं होतीं. कविता थोडी नंतर — पंधराव्या — सोळाव्या वर्षी — लिहूं लागलों व तीहि प्रथम इंग्रजींत. कांहीं इंग्रजी कवितांचीं मराठींत भाषांतरेंहि केलीं. कवितेला थोडी खटपट जास्त लागते अशी माझी समजूत होती. या काळीं वृत्तदर्पण आणून थोडा अभ्यासही केला असें आठवतें. पण मग एकाएकीं ही उमेदवारी अचानक संपली असें दिसतें. मी कविताच लिहूं लागलों. या लेखनाची तांत्रिक भूमिका संस्कृत, मराठी आणि इंग्रजी काव्याची जी जाण माझ्या विल्सन हायस्कूल मधील तीन शिक्षकांनीं करून दिली तिनें ठरूनं गेली.) श्री. मोरेश्वरशास्त्री काळे यांनीं वर्गात तर शिकविलेंच पण मॅट्रिकमध्यें असतांना घरीं नियमित बोलावून रघुवंश, शाकुंतल, कादंबरी, दशकुमार चरित इत्यादि ग्रंथ वाचून घेतले| श्री. कृष्णाजी अर्जुन केळुसकर यांच्या शिकवणीमुळें एकंदर जुन्या मराठी कवितेचे संस्कार — त्यांतील व्याकरणाच्या बारकाव्यांसहित मी करवून घेतले. प्रिन्सिपल रेव्हरंड कथबर्ट यांनीं इंग्रजी कवितेची गोडी लावली; साधें, सोपें कसें लिहावें तें शिकविलें. माझ्या काव्यलेखनाच्या तांत्रिक बाजूचा पाया या तिघांनीं घातला. पण काव्य म्हणजे केवळ तंत्र नव्हे. तें फुलून यायला आणखी कांहीं तरी लागतें. आणि तें त्या वयांत प्रेमभावनेशिवाय आणखी काय असूं शकणार? अर्थात् माझी ही प्रेमभावना एकतर्फी होती. जिच्याशीं जवळीक साधायची तिला कांहीं दिवस पाहिलें होतें इतकेंच. ती आमच्या माहितीतीलहि होती. माझीं कॉलेजचीं चार वर्षे याच विफल, अनाम धुंदींत गेलीं. तिच्यातून निष्पन्न झाली ती 'सुहृद चम्पा' या नांवानें प्रसिद्ध झालेली

माझी पहिली कविता. या पहिल्या कवितेंत इतरांचें असें अनुकरण फारच थोडें आहे. रचना आणि आशय या दोन्ही दृष्टींनीं मी कांहीं तरी माझें वेगळें करण्याचा प्रयत्न करीत होतों. मला कविता करायची नव्हती — चारचौघांसारखी. जें कांहीं स्वतःला जाणवत होतें तें कवितेंत पहायचें होतें. हा हव्यास टिकवण्याचा मी सतत प्रयत्न करीत आलों आहे.

याच सुमाराला मी इंग्रजींतून कविता लिहिण्याचें बुध्द्या सोडून दिलें. तसें पाहिलें तर माझी इंग्रजींतील रचना अधिक सफाईदार होती. Relativity वर मी कॉलेजच्या मॅगेझिनमध्यें लिहिलेली एक कविता त्या वेळच्या एका इंग्रजी त्रैमासिकानें पुन्हां मुद्रित केली होती इंग्रजीं-तून लिहिणें मी दोन कारणांसाठीं सोडून दिलें. (१) इंग्रजींत जरी आपण कितीहि चांगली रचना केली तरी तिला इंग्रजी साहित्यांत स्थान मिळणें जवळ जवळ अशक्य आहे. ( आपल्याकडील इंडो-अँग्लियन लेखकांना हे अजून कळायचे आहे !) (२) आपल्या मातृभाषेंतून काव्याविष्कार अधिक चांगला होतो. आणि तो तसा करणें ही आपली मुख्य जबाबदारी आहे. त्या नंतर मी इंग्रजीत कविता लिहिलीच नाहीं असें नाहीं—पण अगदीं थोडी. ' स्वप्नगंधा ' आणि ' विचारिलें मज त्यांनीं ' या ' पुष्कळा ' मधील दोन्ही कविता मी पहिल्याने इंग्रजींतच लिहिल्या होत्या, नंतर त्यांना मराठी वेष दिला. १९६५ मध्यें रशियाला गेलों होतों तेव्हां मॉस्कोमध्यें तीन आणि ताशकंदला एक अशा चार कविता इंग्रजींत लिहिल्या. त्यांतील दोन मराठींत भाषांतरून ' दुसरा पक्षी ' या संग्रहांत दिल्या आहेत. तसें पाहिलें तर खरें काव्य हें भाषेंत कधींच अडकून राहत नाही. तें नेहमींच त्या भाषेच्या बाहेर असतें. ' मराठी कविता ' म्हणजे मराठी भाषेंत लिहिलेली कविता असें समजणें चूक होईल; ' मराठी कविता ' म्हणजे मराठी भाषिकांनीं केलेला काव्याचा आविष्कार असें म्हणणें अधिक समर्पक होईल. म्हणून उत्तम काव्याचा अनुवाद कोणत्याहि भाषेंत होण्याची शक्यता असते.

कृपा करून समजूं नका. हें एक प्रकट चिंतन आहे. जितक्या तटस्थपणें तें करता येईल तितक्या तटस्थपणानें मी तें करणार आहे.

कवि म्हणून जरी मी आज विशेषत्वानें ओळखला जात असलों तरी अगदीं प्रथम — माझ्या शालेय जीवनांत — माझा गोष्टी आणि नाटकें लिहिण्याकडे अधिक ओढा होता. 'बालमित्र' नांवाच्या आमच्या हस्तलिखित मासिकांत मी बऱ्याच गोष्टी लिहिल्या होत्या. पुण्याच्या 'शाला पत्रका 'नें एका गोष्टीसाठीं मला बक्षिसहि दिलें होतें. तीन चार छोटीं नाटकेंहि लिहिलीं होतीं. कविता थोडी नंतर — पंधराव्या — सोळाव्या वर्षी — लिहूं लागलों व तीहि प्रथम इंग्रजींत. कांहीं इंग्रजी कवितांचीं मराठींत भाषांतरेंहि केलीं. कवितेला थोडी खटपट जास्त लागते अशी माझी समजूत होती. या काळीं वृत्तदर्पण आणून थोडा अभ्यासही केला असें आठवतें. पण मग एकाएकीं ही उमेदवारी अचानक संपली असें दिसतें. मी कविताच लिहूं लागलों. या लेखनाची तांत्रिक भूमिका संस्कृत, मराठी आणि इंग्रजी काव्याची जी जाण माझ्या विल्सन हायस्कूल मधील तीन शिक्षकांनीं करून दिली तिनें ठरूनं गेली. श्री. मोरेश्वरशास्त्री काळे यांनीं वर्गात तर शिकविलेंच पण मॅट्रिकमध्यें असतांना घरीं नियमित बोलावून रघुवंश, शाकुंतल, कादंबरी, दशकुमार चरित इत्यादि ग्रंथ वाचून घेतले. श्री. कृष्णाजी अर्जुन केळुसकर यांच्या शिकवणीमुळें एकंदर जुन्या मराठी कवितेचे संस्कार — त्यांतील व्याकरणाच्या बारकाव्यांसहित मी करवून घेतले. प्रिन्सिपल रेव्हरंड कथबर्ट यांनीं इंग्रजी कवितेची गोडी लावली; साधें, सोपें कसें लिहावें तें शिकविलें. माझ्या काव्यलेखनाच्या तांत्रिक बाजूचा पाया या तिघांनीं घातला. पण काव्य म्हणजे केवळ तंत्र नव्हे. तें फुलून यायला आणखी कांहीं तरी लागतें. आणि तें त्या वयांत प्रेमभावनेशिवाय आणखी काय असूं शकणार ? अर्थात् माझी ही प्रेमभावना एकतर्फी होती. जिच्याशीं जवळीक साधायची तिला कांहीं दिवस पाहिलें होतें इतकेंच. ती आमच्या माहितीतीलहि होती. माझी कॉलेजची चार वर्षे याच विफल, अनाम धुंदींत गेलीं. तिच्यातून निष्पन्न झाली ती 'सुहृद चम्पा' या नांवानें प्रसिद्ध झालेली

माझी पहिली कविता. या पहिल्या कवितेंत इतरांचें असें अनुकरण फारच थोडें आहे. रचना आणि आशय या दोन्ही दृष्टींनीं मी कांहीं तरी माझें वेगळें करण्याचा प्रयत्न करीत होतों. मला कविता करायची नव्हती — चारचौघांसारखी. जें कांहीं स्वतःला जाणवत होतें तें कवितेंत पहायचे होतें. हा हव्यास टिकवण्याचा मी सतत प्रयत्न करीत आलों आहे.

याच सुमाराला मी इंग्रजींतून कविता लिहिण्याचें बुध्या सोडून दिलें. तसें पाहिलें तर माझी इंग्रजींतील रचना अधिक सफाईदार होती. Relativity वर मी कॉलेजच्या मॅगेझिनमध्यें लिहिलेली एक कविता त्या वेळच्या एका इंग्रजी त्रैमासिकानें पुन्हां मुद्रित केली होती इंग्रजीं-तून लिहिणें मी दोन कारणांसाठीं सोडून दिलें. (१) इंग्रजींत जरी आपण कितीहि चांगली रचना केली तरी तिला इंग्रजी साहित्यांत स्थान मिळणें जवळ जवळ अशक्य आहे. ( आपल्याकडील इंडो-अँग्लियन लेखकांना हे अजून कळायचे आहे !) (२) आपल्या मातृभाषेंतून काव्याविष्कार अधिक चांगला होतो. आणि तो तसा करणें ही आपली मुख्य जबाबदारी आहे. त्या नंतर मी इंग्रजीत कविता लिहिलीच नाहीं असें नाहीं—पण अगदीं थोडी. ' स्वप्नगंधा ' आणि ' विचारिलें मज त्यांनीं ' या ' पुष्कळा ' मधील दोन्ही कविता मी पहिल्याने इंग्रजींतच लिहिल्या होत्या, नंतर त्यांना मराठी वेष दिला. १९६५ मध्यें रशियाला गेलों होतों तेव्हां मॉस्कोमध्यें तीन आणि ताशकंदला एक अशा चार कविता इंग्रजींत लिहिल्या. त्यांतील दोन मराठींत भाषांतरून ' दुसरा पक्षी ' या संग्रहांत दिल्या आहेत. तसें पाहिलें तर खरें काव्य हें भाषेंत कधींच अडकून राहत नाही. तें नेहमींच त्या भाषेच्या बाहेर असतें. ' मराठी कविता ' म्हणजे मराठी भाषेंत लिहिलेली कविता असें समजणें चूक होईल; ' मराठी कविता ' म्हणजे मराठी भाषिकांनीं केलेला काव्याचा आविष्कार असें म्हणणें अधिक समर्पक होईल. म्हणून उत्तम काव्याचा अनुवाद कोणत्याहि भाषेंत होण्याची शक्यता असते.

माझ्या स्वतःच्या आविष्काराच्या पद्धतीचा शोध या काळांत कांहीं योगायोगांनीं अधिक सुकर करून दिला. एकविसाव्या वर्षी बी. ए. झाल्यानंतर मी पुढील शिक्षणासाठीं इंग्लंडला गेलों. तो काळ रविकिरणमंडळाच्या कवितेचा होता. आधुनिक मराठी कविता—एक गोविंदाग्रज सोडले तर—मी फारशी वाचलेली नव्हती इंग्लंडहून १९३४ मध्यें परत आल्यानंतर ती वाचावीशीहि वाटली नाहीं. मी या सगळयाच संबंधाला अनायासें मुकलों होतों. एका दृष्टीनें हा फायदाच झाला; पण दुसऱ्या दृष्टीनें यामुळें माझी कविता मराठी चालू कवितेच्या परंपरेंत बसूं न शकल्यामुळें पुष्कळांना अनोंळखीच राहिली. दुसरा योगायोग म्हणजे इंग्लंडमध्यें झालेली श्रीमती सर्निस यांची ओळख. यांची मुलगी गटूड आमच्या लंडन स्कूलमध्यें कायद्याची विद्यार्थिनी होती. सर्निस कुटुंब मी राहत होंतो तिथें जवळच राहत असल्यामुळें माझें त्यांच्याकडे जाणे–येणें होतें. श्रीमती सर्निस यांनी माझी इंग्रजी कवितेची रुचि वाढवली. त्यांच्यामुळेंच येट्स्, हॉपकिन्स आणि ए. ई. हाऊसमन मी वाचलें आणि त्यांचे कांहीं विशेष सामावून घेतले. माझ्या काव्याचा विचार करतांना हा संस्कार लक्षांत घ्यावा लागेल असे मला वाटतें. आणखी एक योगायोग म्हणजे एक त्रुटित प्रियाल. 'अवलोकितेंत' हें बहुतेक सर्व आलें आहे. अजूनहि अधूनमधून हें येतच असतें— वेगवेगळ्या धारांनीं. कांहीं जर्मन कविताहि मी या काळांत लिहिल्या.

कॉलेजांत असतांना मी जें थोडें ललित गद्य लेखन केलें तें बहुतेक शेजवलकरांच्या 'प्रगतीं'त प्रसिद्ध झालें आहे. त्याचीं कात्रणें अजून ठेवलीं आहेत. त्यांत स्वप्नाळूपणा आणि आवेश यांचें एक चमत्कारिक मिश्रण आहे. समजदार लेखनाला फार उशिरां सुरुवात झाली— १९५० मध्यें. त्या वर्षी 'मनू' ही थोडी दीर्घ कथा तीन हप्त्यांनीं मी 'सत्यकथे'त 'रूप कथ्थक' या नांवानें प्रसिद्ध केली. ती पुष्कळांच्या नजरेंतून सुटली होती. तिचें इंग्रजी भाषांतर नंतर टाइम्स ऑफ इंडियाच्या ॲन्युअलमध्यें आलें. तिकडून ती साहित्य अकादमीच्या 'इंडियन लिटरेचर' या संग्रहांत गेली व इंग्रजींतून आजतागायत बऱ्याच भारतीय व परदेशी

भाषांत ती पसरली आहे. १९५४ मध्यें जेव्हां आम्हीं 'छंद' काढला तेव्हा पुन्हां लिहूं लागलों व त्यांतूनच माझें एकुलतें एक गोष्टींचें पुस्तक जमा झालें. 'मनवा' या नांवानें त्याची नवी आवृत्ति नुकतीच प्रसिद्ध झाली आहे.

माझीं नाटकेंहि याच काळांतलीं. कृष्णलीलेचें मला अगदीं लहानपणापासून वेड. त्यांतूनच पहिलें नाटक आलें, 'कालयवन'. प्रयोगाला तें लहान होईल म्हणून 'रङ्ग पाञ्चालिक' लिहिलें. या दोहोंचा एकत्र प्रयोग व्हायचें १९५८ मध्ये घाटत होतें. बरीचशी जुळवाजुळवहि झाली होती. पण विजया जयवंतांनीं आयत्या वेळी माघार घेतली. 'तुझे आहे तुजपाशीं' तील लोकसुलभ भूमिका त्यांना अधिक महत्त्वाची वाटली. 'माधवी - एक देणें' हें जें त्याच सुमाराला मी लिहिलें त्यांत माझीच व्यथा होती.

नाटकानंतर कादंबरी. 'सावित्री' (१९६२) आणि 'अवलोकिता' (१९६४) यांना कादंबरी म्हणता येईल की काय हा एक प्रश्नच आहे. 'सावित्री' त सावित्रीचीं ३९ पत्रें आहेत आणि त्यांतून ढोबळ अर्थानें आठ वर्षांचा एक कालखंड आला आहे. पण त्याच्या पलीकडे ती पुष्कळ कांहीं सांगून जाते. तिचा संचार सर्वस्पर्शी झाला आहे. याच्या उलट 'अवलोकिते' चा प्रवास आंतून पुन्हां आंत असा चाललेला दिसतो. मला स्वतःला या दोन्ही एकमेकांना पूरक वाटतात. 'अवलोकिता' अधिक जवळची; पण 'सावित्री' म्हणजे मीच स्वतः आहे. तिच्यांत उल्लेखिलेल्या राधा-कृष्णांच्या चित्राप्रमाणें अदलाबदल झालेला. या दोहोंहूनहि कांहीं तरी वेगळें लिहायला पाहिजे असें मला पुष्कळ वाटते. आतां लिहिणार म्हणतो ती 'रेणु' कदाचित् अशी वेगळी होईलहि.

माझें समीक्षा लेखन प्रामुख्यानें प्रासंगिक आहे. योजनाबद्ध समग्र विचार करून तें केलेलें नाहीं. त्या त्या वेळी जें स्वतःला वाटलें तें लिहिलें. तरीहि तें एकत्रित केल्यानंतर तें त्या त्या प्रसंगापुरतें राहत नाहीं असें

दिसून येतें. या लेखनाची आणि माझ्या सर्जक लेखनाची प्रक्रिया एकाच जातीची आहे. तपशिलांत राहूनहि त्याच्या बाहेर असणें हाच दोघांचा धर्म आहे. याविषयीं थोडें विस्तारानें मी 'छांदसी'च्या नव्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत लिहिलें आहे.

या संदर्भात श्री. दिलीप चित्रे यांनीं माझ्या कवितेवर बोलतांना जीं एक–दोन विधानें केलीं त्यांचा जर मी इथें परामर्श घेतला तर तें अप्रस्तुत ठरणार नाहीं. 'गंधरेखे'तील माझ्या एका कवितेचा उल्लेख करून ते म्हणाले कीं या कवितेंत मी मर्ढेकरांची नक्कल केली आहे. वास्तविक मर्ढेकर कविता लिहिण्यापूर्वी माझे तीन काव्यसंग्रह प्रसिद्ध झाले होते. मराठी कवितेला जरी मर्ढेकर कांहीं नवीन करीत आहेत असें वाटत असलें तरी एकंदर काव्याच्या इतिहासांत ते पाश्चात्य काव्याच्या कांहीं नव्या लकबी मराठींत आणण्याचा प्रयत्न करीत होतें असेंच म्हणावें लागेल. टी. एस्. इलियट वगैरे कवींचा प्रभाव त्यांच्या काव्यावर विशेष होता. माझ्या या किंवा अन्य कवितांचा विचार एकंदर काव्याच्या ऐतिहासिक भूमिकेवरून करायला हवा. कारण हे वेगवेगळे प्रवाह माझ्यापर्यंतहि येत होते. मर्ढेकरच एकटे या वेळीं अशा प्रकारचे काव्य लिहीत होते असें समजणें बालीशपणाचें होईल. खरें पाहिलें तर माझ्या या कवितांत ('मध्यरात्रिला होळपलेलीं। घरें पांगुनी बसलीं ओळींत') एक निराळाच तटस्थपणा आणि मिस्किलपणा आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेंत सामान्यतः एक सततच कडवटपणा असतो. नीट वाचणाऱ्याला हा भेद समजून येण्यासारखा आहे.

श्री. चित्रे यांनीं माझ्या काव्यांतील संस्कृत शब्दांचाहि उल्लेख केला. संस्कृत ही, मराठीच्या संदर्भात, एक वेगळी भाषा आहे असें मी समजत नाहीं. हा संस्काराचा प्रश्न आहे. माझ्यावर मी आधी सांगितल्याप्रमाणें संस्कृतचे, जुन्या मराठीचे व इंग्रजीचेहि संस्कार झालेले आहेत. त्यांचे पडसाद माझ्या काव्यांत येणें अपरिहार्य आहे. एवढें संस्कृत समजण्याइतके जर श्री. चित्रे यांच्यावर संस्कार झाले नसतील तर त्याला माझा नाईलाज आहे.

मुख्य गंमत अशी कीं हेच श्री. चित्रे आपल्या कवितांत व लेखनांत ऑर्फिअस, नार्सिसस इत्यादींचे उल्लेख आणतात. त्यांची कविता त्यांच्या संस्कारांतून येत असतेच. हें सर्व स्वाभाविक आहे, एवढें जरी त्यांना समजलें तरी पुरे आहे.

माझ्या काव्यलेखनाची अधिक चिकित्सा केली तर लेखनाचे कांहीं काळ अधिक समृद्ध व सकस वाटतील. ते कोणते तें मी येथें सांगत नाहीं. प्रेमभावनेचा मी मागें उल्लेख केला. ही भावना ज्या ज्या वेळीं माझ्या आयुष्यांत उत्कटतेनें आली त्या त्या वेळीं मी कांहीं चांगल्या कविता लिहून गेलों. माझें वैवाहिक जीवन हा तिचा स्थायी भाव. ' दोला ' मधील बहुतेक सर्व कविता यांतूनच बहरून आल्या. क्वचित कांहीं इतर प्रसंगहि माझ्या वांट्याला आले. त्यांच्याहि खुणा माझ्या कवितेंत विखुरल्या आहेत. वैयक्तिक जीवनाचा अर्थात् काव्याशीं सर्वथा संबंध लावून देतां येणें कठीण आहे. काय, कुठे चाळवले जाते—गेलें आहे—तें सांगतां येत नसतें. पण कवीला, मला वाटतें, स्वतःला मुद्दाम असें अधूनमधून मोकळें सोडून द्यावें लागत असावें—काव्यात्म होण्यासाठी ! कवितेचेंहि तो कांहीं देणें लागत असतो. या विषयावर अधिक विस्तारानें पुढें केव्हां तरी मला सांगावें लागणार आहे.

शेवटीं मी असें म्हणेन कीं माझी साहित्यविषयक भूमिका माझ्या एकंदर वृत्तींतूनच बनत आलेली आहे. मी जितका भावनाशील तितकाच व्यवहारीहि आहे. सांगायचें तें सांगून झटपट मोकळें व्हावें अशी कांहीशीं माझी पद्धति आहे. मुद्दाम कांहीं लिहावें असें मला कधींच वाटत नाहीं. लिहायचें तें कांहीं तरी आपलें असावें असाहि आग्रह असतो. तसेंच कांहीं खास लिहायचें असलें कीं मी दुसऱ्यांनीं लिहिलेलें वाचायचेंहि टाळतो. कुणाचीच सांवली आपणांवर पडतां कामा नये अशा थोड्याशा महापावित्र्याच्या जाणिवेनें ! त्यामुळें मी अक्षरशः एकाकी पडलों आहे. कधी कधीं याचें मला वैषम्य वाटतें. पण मग वाटतें आहे हेंच ठीक आहे, कारण तें आपलें आहे.

# प्रा. पु. शि. रेगे यांचा साहित्यविचार

प्रा. गं. ब. ग्रामोपाध्ये

पु. शि. रेगे हे प्रकृतीने कवी : एक सर्जनशील कलावंत. पण या कलावंताचे मन आपल्या स्वतःच्या काव्यव्यापाराबद्दल, आणि एकंदर सर्वच साहित्यव्यवहाराबद्दल मोठे जागरूक आहे. तसेच या मनाने केलेला साहित्यविचार अनेक बाबतीत साहित्याच्या प्रकृतीचा मूलगामी शोध घेताना दिसत आहे.

साहित्य आणि इतर कला यांच्या संदर्भात साधारण १९४७ पासून रेगे यांनी जे स्फुट लेखन केले त्यातील महत्त्वाचा भाग ' छांदसी ' या त्यांच्या लेखसंग्रहात (१९६२) समाविष्ट झाला आहे. त्याची दुसरी आवृत्ती १९६२ नंतरच्या काही लेखांचा समावेश करून लौकरच प्रसिद्ध होत आहे. ' छांदसी 'च्या या दोन्ही आवृत्तीत जे लेख संग्रहीत केले आहेत त्या लेखांच्या आधारेंच रेगे यांच्या साहित्यविचारांचा येथे परामर्श घ्यावयाचा आहे.

रेगे यांचा साहित्यविचार हा मुख्यतः कोणत्या ना कोणत्या निमित्ताने केला गेला आहे. कधी ते निमित्त मराठीतील मातबर साहित्यिकांनी व्यक्त केलेल्या साहित्यविषयक मतांनी मिळाले असेल; तर कधी साहित्यबाह्य मूल्यांच्या आहारी जाऊन मराठी साहित्याने वेळोवेळी घेतलेल्या रूपानें दिलेले असेल; तर कधी सामान्य वाचकांच्या आहारी जाण्याने साहित्य व्यवहारावर जे परिणाम होतात त्या परिणामांनी दिले असेल. त्यामुळे

त्यांच्या लेखांना–विशेषतः प्रारंभीच्या थोडेफार प्रतिक्रियात्मक रूप आले आहे. हा हाडाचा साहित्यिक म्हणून साहित्यव्यवहारात शिरू पाहणाऱ्या कलाबाह्य मूल्याना विरोध करणे त्यांना अगत्याचे वाटले असेल. परंतु या प्रतिक्रियात्मक स्फुट विचारातूनच एक बांधेसूद विचार व्यक्त झाला आहे. साहित्याची निर्मिती आणि त्या निर्मितीला येणारा घाट हे या विचारांचे लक्ष्यकेंद्र आहे. या विचाराला 'कवितेचे रसग्रहण' व ' साहित्याचे माध्यम' या दोन लेखात (' छांदसी 'च्या दुसऱ्या आवृत्तीत हे लेख समाविष्ट झाले आहेत.) औपपत्तिक रूप आले आहे. रेगे यांना ही आपली उपपत्ती (रेगे तिला उपपत्ती हा शब्द वापरत नाहीत) चित्र, शिल्प, संगीत इत्यादी अन्य ललित कलांनाही लागू पडेल असा विश्वास वाटत आहे. हा विश्वास प्रत्यक्षांत कितपत उतरेल आणि पुन्हा तत्पूर्वीच्या उपपत्तीचा उणेपणा हिच्यामुळे कितपत दूर होतो त्यावर तिचे औपपत्तिक महत्त्व ठरेल. मात्र रेगे यांनी आपली उपपत्ती स्पष्ट करण्यासाठी मुख्यतः साहित्याचाच आणि त्यातही कवितेचा आधार घेतला आहे.

रेगे यांची उपपत्ती पुढीलप्रमाणे सांगता येईल : कोणत्याही कलावस्तूच्या घाटाची (form ची) तीन रूपे असतात : (१) प्राकृतिक (physical), (२) प्रतिमांकित (representational), आणि (३) मनोनीत (conceptional). प्राकृतिक रूप म्हणजे चित्र, शिल्प, साहित्य, इत्यादी. या प्राकृतिक रूपाचे अस्तित्व केवळ पुढील प्रक्रियांच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे असते; त्याहून अधिक नसते. प्रतिमांकित रूप ही त्याची पुढील अवस्था. ज्या प्रतिमांच्या (symbol) साहाय्याने कलावस्तू प्रगत होत असते त्यांची जाणीव म्हणजे हे प्रतिमांकित रूप. ही जाणीव अर्थात् कलाकाराची (अ) समर्थता व (ब) रसिकाची मनोभूमी या दोहोंवर अवलंबून असते. कलाकार व रसिक यांचा संवाद हा प्रथम येथे सुरू होतो. या संवादातून मग कलावस्तूच्या घाटाचे तिसरे—मनोनीत--रूप आकार घेते. या मनोनीत रूपात कलावस्तूची समग्र (रसिकाच्या मनोभूमीच्या मर्यादित कक्षेत) जाणीव अनस्यूत असते.

याचाच अर्थ असा की प्राकृतिक रूपातून जे प्रतिमांकन प्रगत होत असते, त्याला एक सापेक्ष असा 'अर्थ' प्राप्त होत असतो. या अर्थाची सापेक्षता पुनः दोन प्रकारची असते : एक पारंपरिक परिवार सापेक्षता व दुसरी व्यक्तिगत सापेक्षता. या दोहोंच्या मिश्रणाने तो अर्थ बनलेला असतो. आणि हा अर्थ जेव्हा रसिकाच्या व्यक्तिगत जाणिवेत रुजतो, विस्तार पावतो, तेव्हा त्याला मनोनीत (conceptional) रूप प्राप्त होते.

कलावस्तूच्या रूपप्रणालीत वा संघटनात्मक स्वरूपात रेगे यांना महत्त्वाचा वाटणारा घटक म्हणजे शब्द, आणि त्याचे सामर्थ्य. ओघानेच शब्दांचा अधिक विचार करणे रेगे यांना अवश्य वाटले असावे.

'शब्दा' चेही ते चार विशेष मानतात. (१) नाद (sound) (२) स्वत्व (identity), (३) अनुसंधानातून उद्भवणारी किमया (associative magic), आणि (४) चिन्ह (sign). यापैकी 'नाद' आणि 'चिन्ह' या दोन विशेषांतून प्राकृतिक रूप सिद्ध होते : म्हणजे उच्चारलेला किंवा मूकपणे वाचलेला शब्द हा त्या शब्दाचा नाद; आणि लिखित वा निर्दिष्ट रूप हे त्या शब्दाचे चिन्ह. पण प्रत्येक शब्दाला त्याचे एक स्वतंत्र अस्तित्व असते, त्याला एक विवक्षित अर्थ प्राप्त झालेला असतो. किंबहुना त्याला स्वत्व (identity) असते; तो एक तात्त्विक प्रतिमा (abstract symbol) असतो. तसेच त्याला एक भाषिक (लौकिक) व भावनिक (वैयक्तिक) असे विश्व असते. आणि या विश्वातून जी अनुसंधानात्मक किमया उत्पन्न होते तिने त्या शब्दाचे संपूर्ण शब्दत्व सिद्ध होते आणि त्या शब्दाला एक अर्थ प्राप्त होतो.

साहित्याचे माध्यम जे शब्द त्या शब्दाचे हे विशेष सांगितल्यानंतर हे शब्द साहित्यात जेव्हा एकत्र येतात तेव्हा त्यांना पुनः ज्या तीन अवस्थांतून जावे लागते त्या अवस्थांचा रेगे विचार करतात. त्या तीन अवस्था म्हणजे (१) वाक्पुंज, (२) वाक्संधी, आणि (३) वाग्बंध.

पैकी वाक्पुंज म्हणजे वाक्बंधातील परस्परांच्या सान्निध्यात वावरणारे शब्द. अशा या शब्दांचा प्राथमिक वाक्पुंज तयार होतो या वाक्पुंजाला पुनः ( अ ) स्वतंत्र अस्तित्व असते, ( आ ) अंतर्गत रहस्य असते, आणि ( इ ) एक चित्रांकित रूप असते. ( रेगे यांनी घाटाच्या रूपाच्या प्राकृतिक, प्रतिमांकित व मनोनीत अशा ज्या तीन अवस्था सांगितल्या आहेत त्या अवस्थांच्या संदर्भात वाक्पुंजाच्या या तीन विशेषांची संगती लावता येते.) वाक्पुंजानंतर शब्दाला प्राप्त होणारी दुसरी अवस्था वाक्संधीः दोन किंवा अधिक वाक्पुंजांच्या संबंधातून ती प्रकट होते. या अवस्थेत एक नवीन जाणीव प्रतीत होते, नवीन स्तरनिर्मिती होते. असे वाक्संधी एकापुढे एक आले म्हणजे समग्र वाक्बंध ( वाक्य, पण रूढ अर्थाने नव्हे ) तयार होतो, आणि लगेच एक नवे कल्पन उभे राहते.

या सर्व प्रक्रियेत रेगे पदान्वयाला किंवा Syntax ला फार महत्त्व देतात. किंबहुना पदान्वयालाच ते साहित्याचे माध्यम मानतात. शब्द तेच असतात, पण ते कसे गोवले आहेत, त्यांचा रचनाबंध कसा झाला आहे याला ते अधिक महत्त्व देतात. कवितेचा अन्वय वा अनुवाद होऊ शकत नाही तो यामुळेच. किंबहुना पदान्वयाने रचनेला एक अनन्यत्व प्राप्त होते. ( पाहाः 'साहित्याचे माध्यम' : छांदसी'च्या दुसऱ्या आवृत्तीत समाविष्ट लेख, पृ. ६४–६७. )

पदान्वयातून वेगवेगळ्या स्तरांची निर्मिती कशी होते, आशयाचे वेगळे पदर उलगडले कसे जातात हे रेंगे यांनी ' पक्षी जें झाडावर गाणें गातो ' या त्यांच्याच एका छोट्या कवितेच्या आधारे स्पष्ट केले आहे. (पहा : 'कवितेचे रसग्रहण', आलोचना, आक्टो. डिसें. १९६६;' छांदसी ' च्या दुसऱ्या आवृत्तीत समाविष्ट पृ. ६०–६३). त्यांच्या मते पदान्वयातून प्रतीत होणारे स्तर जितके जास्ती तितकी जाणीव अधिक व्यामिश्र. आणि या व्यामिश्र जाणिवेवरच कोणत्याही कलेतील सौस्थ्य ('सौंदर्य' या रूढ शब्दाऐवजी 'सौस्थ्य' हा शब्द रेगे यांना अधिक अर्थवाहक वाटतो) अवलंबून असते. मात्र व्यामिश्रता म्हणजे केवळ गुंतागुंत नव्हे, असेही स्पष्टीकरण ते देतात.

कलेच्या रूपसिद्धीची वा सौस्थ्याची रेगे यांची प्रक्रिया थोडक्यात ही अशी आहे. साहित्याच्या संदर्भात निर्देशिलेली ही प्रक्रिया अन्य कलांच्या माध्यमाबाबतही लागू पडेल असे त्यांचे म्हणणे.

कलेच्या सौस्थ्यासंबंधीच्या रेगे यांच्या वरील औपपत्तिक विचारात जाणिवेच्या व्यामिश्रतेला अधिक महत्त्व दिसते. रचनाबंधाच्या पदान्वयातून ही जी व्यामिश्र जाणीव प्राप्त होते ती जाणीव म्हणजेच काव्यातील वा कलामाध्यमातील ' लय ' असे त्यांचे म्हणणे. काव्यांतील लयतत्त्वाबाबत जे विचार मांडले गेले आणि जे आज मांडले जात आहेत त्याहून रेगे यांचे विचार भिन्न आहेत. (किंबहुना लयतत्त्व असे कांही वेगळे सौस्थ्यशास्त्राचे म्हणजेच सौंदर्यशास्त्राचे तत्त्व संभवते हेच त्यांना मान्य नाही. विज्ञानातही तेच तत्त्व असते. गुहामानवाने काढलेले बैलाचे चित्र आणि पहिल्या वैज्ञानिकाने जगाच्या उत्पत्ति–स्थिति–लय यांचा घेतलेला वेध यातील प्रक्रिया मूलतः भिन्न नाहीत आणि म्हणूनही असले रेगे पदान्वयातील व्यामिश्र जाणिवेतच लयतत्त्व पाहात असावेत.) मर्ढेकर संवाद विरोध यांच्या समतोलात लय पाहतात. त्यासाठी ते दोन गोष्टी गृहीत धरतात : (१) रचनाबंधातील एक पद संवादी असते. व दुसरे विरोधी आणि (२) सर्वच पदे संवादी (किंवा विरोधी) असल्यास कलात्म समतोल अशक्य असतो. परंतु रेगे यांना मर्ढेकरांचे हे गृहीततत्त्वच मान्य नाही. ते म्हणतात की, रचनाबंधातील पदे संवादी विरोधी नसतात; तर ती परस्परसंबद्ध व पूरक असतात. तसेच, समतोल म्हणजे काही symmetry नव्हे. कारण रचनाबंध assymmetrical ही असू शकतो आणि पुनः कलात्मकही ठरू शकतो.

लयतत्त्वासंबंधी मर्ढेकरांशी जसा रेगे यांचा मतभेद आहे तसाच दिलीप चित्रे यांनी यासंबंधी जे विचार मांडले आहेत त्या विचारांशीही रेगे यांचा मतभेद आहे. दिलीप चित्रे यांच्या मते लय कालात्म असते. पण लय जाणवते ती कविता किंवा चित्र जाणवल्यानंतर असे रेगे यांचे म्हणणे. जाणवण्यापूर्वीचा कालावधी हा त्या

लयीचा भाग नसतो. यासाठी रेगे पिकासोच्या चित्राचे आणि वेरूळच्या कैलासमंदिरावर कोरलेल्या रामायणाचे 'महाभारताचे उदाहरण देतात. पिकासोचे ४' × ६' चे एक चित्र मोठे केले व त्याची व्याप्ती ४००' × ६००' केली तर पाहायला तेवढाच वेळ लागणार नाही, अधिक लागेल. मग या मोठ्या चित्रांतील लय मोठी असे समजायचे का? तसेच वेरूळच्या कैलासमंदिरावर कोरलेले रामायण वा महाभारत पाहायला (किंवा जाणवायला) अधिक वेळ लागतो, म्हणून त्याची लय वेगळी व दीर्घ होते का? खरे म्हणजे, रेगे म्हणतात, लय ही **कालातीत** असते. कालाचे जिथे भान राहात नाही अशा मनोवस्थेत ती जाणवते. पदान्वयातून उमटणाऱ्या अर्थच्छटा, त्यातून दाटणारे मानसिक आंदोलन यात लय **स्थिर** झालेली असते. 'लय' या शब्दाचा मूळ अर्थच 'विराम'. लय जर कालमानावर निर्धारित केली तर ज्या कलावस्तूच्या आस्वादनाला अधिक काळ लागतो त्यात अधिक लय आहे, असे म्हणण्याचा अनवस्था प्रसंग ओढवेल असे रेगे यांना वाटते. आणि म्हणूनच वर दर्शवल्याप्रमाणे रचनाबंधाच्या पदान्वयातून जी व्यामिश्र जाणीव प्राप्त होते तीच लय असे ते प्रतिपादतात. तसेच तिच्यातील कमीअधिकपणा हा समतोलावर किंवा कालमानांवर अवलंबून नसून तो जाणिवेच्या कमीअधिक व्यामिश्रतेवर अवलंबून असतो असे त्यांचे म्हणणे, उदा० टॉलस्टॉयच्या 'वॉर अँड पीस 'मधील लय अधिक मोलाची, याचे कारण तिच्यातील समतोल अधिक आहे म्हणून नव्हे की ती पूर्ण वाचावयाला अधिक दिवस लागतात म्हणून नव्हे. तर तिच्यातून उपजणारी जाणीव अधिक व्यामिश्र आहे म्हणून. येथे पुनः ही व्यामिश्रता म्हणजे निव्वळ गुंतागुंत नव्हे, असेही ते स्पष्ट करतात. नाहीतर ज्या कादंबरीत दोन तीन पात्रे आहेत ती कमी व्यामिश्र आणि जिच्यात तीस–चाळीस पात्रे आहेत ती अधिक व्यामिश्र किंवा जिच्यात घटनांची रेलचेल आहे ती, जिच्यात एक दोनच घटना आहेत तिच्याहून अधिक व्यामिश्र असे म्हणण्याचा मोह व्हायचा. व्यामिश्रता ही जाणिवेची; रचनाबंधांच्या पदांची नव्हे. ती चार ओळीतूनही जाणवेल, कदाचित् चारशे ओळीतही जाणवणार नाही.

याच संदर्भात महान् साहित्य व महान् साहित्यकार यासंबंधीची रेगे यांची मते पाहणे उब्दोधक ठरावे : एखादी लेखनकृती जेव्हा संवेदनांच्या व्यामिश्रकाला (complex of sensibilities) एकाच वेळी छेद देऊन जे पूर्वी संदिग्धपणे जाणवले होते त्याला एकत्र बांधते तेव्हा त्याला साहित्याचा गुण लाभतो. येथे संवेदनांचा व्यामिश्र हा स्थिरवृत्त (static) नसतो तर तो बदलता व गतिमान असतो हे लक्षात घेतले पाहिजे. आपल्याला जाणवलेला सार्थ विशेष (significant points) हस्तगत करून वेगवेगळ्या शक्यतांची जाणीव (awareness of possibilities) वाचकांच्या मनोभूमीत निर्माण करणे हे जे लेखकांचे कार्य ते ज्या प्रभाणात तो करू शकतो त्या प्रमाणावर त्यांचे एक साहित्यकार व महान लेखक म्हणून यश अवलंबून आहे. म्हणजे संवेदनांच्या या व्यामिश्रकावर जेव्हा साहित्य प्रकाश टाकते तेव्हा ते महान् साहित्य निर्माण होते. (केरळ येथे भरलेल्या पाचव्या अखिल भारतीय लेखक संमेलनात केलेले उद्घाटनाचे भाषण—२४ डिसेंबर १९६५ पाहा : 'छांदसी' आ. २ री पृ. ५६–५९) येथे रेगे good Art आणि Great Art यात काही फरक मानतात की नाही, हे स्पष्ट होत नाही. पण मानीत नसावेत असे वाटते. चार ओळींच्या कवितेतील संवेदनांचा व्यामिश्रक व Divine Comedy वा Paradise Lost मधील व्यामिश्रक यात फरक असणार नाही का? असेल तर मग एक केवळ Good Art आहे व दुसरी Great Art आहे म्हणणे अयोग्य ठरेल का ?

सौंदर्याच्या वा स्वास्थ्याच्या संदर्भात रेगे यांनी आणखी एक मुद्दा मांडला आहे. मर्ढेकरांनी कलेच्या शुद्धत्वासंबंधाने असे म्हटले आहे की कोणत्याही कलेचा शुद्ध आस्वाद फक्त एकाच ज्ञानेंद्रियांच्या मार्फत घेता येतो : किंबहुना, जेव्हा एकाहून अधिक ज्ञानेंद्रियांचा 'माध्यम' म्हणून उपयोग केला जातो तेव्हा ती कला त्या प्रमाणात भ्रष्ट होते. रेगे यांना मर्ढेकरांचे हे मत बरोबर वाटत नाही. कारण आपण केवळ ढोबळ अर्थाने इंद्रियामार्फत एखाद्या कलेचा आस्वाद घेत असलो तरी तो

आस्वाद आपण कमीअधिक प्रमाणात आपल्या सर्व शक्ती एकवटूनच घेत असतो आणि म्हणून कलेचे शुद्धत्व इंद्रियांच्या माध्यमावर अवलंबून ठेवण्यात रेगे यांना धोका वाटतो. उलट कलेचे शुद्धत्व हे तिच्यातील अंतर्गत संघटनेवर अवलंबून असते असे त्यांचे म्हणणे. शुद्ध विषयापेक्षा (उदा० केवळ नाद, केवळ रूप) जेथे मिश्र विषयांचा संबंध येतो तेथे अधिक आवाहकत्व प्रत्ययाला येते आणि साहित्यात हे आवाहकत्व अधिक असेही त्यांनी एके ठिकाणी म्हटले आहे. (पाहा : इंद्रिये आणि कला : 'छान्दसी' आ. १, पृ. १२०–१२१).

साहित्याच्या आहावकत्वाबरोबरच साहित्याच्या घाटातून वा संघटनातून व्यक्त होणाऱ्या कलात्मक सत्यासंबंधीचा रेगे यांचा विचार पाहणेही अगत्याचे आहे. या संदर्भात ॲरिस्टॉटलाच्या Catharsis च्या थिअरीचा त्यांनी जो उपयोग केला आहे तो मला महत्त्वाचा वाटतो. ते म्हणतात की कलाकृतीत घटनांची जुळणी अशा प्रकारे झाली पाहिजे की तिच्यांतील कालसापेक्षता नाहीशी झाली पाहिजे. Catharsis म्हणजे कलाकृतीतील कालविषयक सापेक्षतेचा निचरा असा त्याचा अर्थ.

कलाकृतीचा घाट, त्याचे स्वरूप, त्यातील शब्दांचे कार्य इत्यादींबाबत रेगे यांनी मांडलेल्या विचारानंतर साहित्याच्या लक्षणासंबंधी व प्रयोजना-संबंधी त्यांनी जे विचार मांडले आहेत त्याकडे वळणे अगत्याचे आहे. घाटासंबंधीच्या विचारातल्या प्रमाणेच ह्या विचारातही काही खास रेगेय विचार आढळतात. उदा० Pure poetry म्हणजे केवळ काव्य ज्याला म्हटले जाते ते पूर्णांशाने कधीच pure होऊ शकत नाही असे ते म्हणतात. कारण त्यात स्थलकालसापेक्ष असा भाग थोडाफार राहतोच. कलाकृतीतील घटनांच्या जुळणीतील कालसापेक्षतेचे Catharsis व्हायला पाहिजे, हे जे ते एके ठिकाणी म्हणतात त्याच्याशी हे विधान वर वर पाहता विसंगत वाटण्याचा संभव आहे. परंतु तसे ते नाहीं. कारण कलेतील कालनिरपेक्ष व कालातीत गाथा म्हणजे कलात्मक सत्य असे ते म्हणत असले तरी हे सत्य त्या गाभ्यात नसून त्या गाभ्याची व्यक्तिमनावर जी प्रतिक्रिया होते तिच्यात असते, अशीही जी पुस्तेती

जोडतात ती महत्त्वाची आहे. आणि म्हणूनच कलेच्या शुद्धत्वात (purity त) एक प्रकारचा विरोधाभास जाणवत राहतो. वेरूळ, अजिंठा येथील शिल्पचित्रांचा शुद्ध शिल्प, शुद्ध चित्र म्हणून आपण जो विचार करतो तो आज आणि आजवर त्या कलाकृती टिकून राहिल्या आहेत, त्याही त्यामागील धार्मिक प्रेरणांमुळे. धार्मिक प्रेरणा त्यामागे नसत्या तर त्यातील शुद्ध सौंदर्याची प्रतीती आली नसती. हेही (कदाचित्) त्यातील कालसापेक्षतेच्या Catharsis मुळे—म्हणजे त्यामुळे उरणाऱ्या गाभ्याची—सत्याची—रसिक मनावर जी प्रतिक्रिया होते त्यामुळे असावे.

साहित्याच्या प्रयोजनासंबंधीचे रेगे यांचे विचार साहित्याच्या स्वरूपा संबंधीच्या वा संघटनेसंबंधी विचाराशी सुसंगत असेच आहेत. साहित्याचा जीवनाशी वा समाजाशी उपयुक्ततेच्या दृष्टीने संबंध नाही; कवी हा भाट नाही, की क्रांतिदेवीचा पुजारी नाही; की प्रेषितही नाही, असे ते स्पष्ट सांगतात. इतकेच नव्हे तर जीवन जगले तर साहित्य जगणार नसून साहित्य जगले तर जगण्यासारखे काही उरणार आहे, अशा भाषेत साहित्याचे महत्त्व प्रतिपादतात. कलावंताने खुशाल आपली सामाजिक जबाबदारी पाळावी, पण आपली कला राबवू नये असाही ते इशारा देतात. परंतु हे इशारे वा तदंतर्गत मते कलावादी म्हणविणाऱ्या साऱ्याच साहित्यिकांच्या मतासारखी आहेत. अर्थात् ती रेगे यांनी आपल्या खास पद्धतीने मांडली आहेत, आणि त्यामागे साहित्यनिष्ठेची निर्भेळ पोटतिडीकही आहे. परंतु थोडा वेगळा म्हणता येईल असा प्रयोजनविचारही त्यांनी मांडला आहे. काव्यनिर्मिती ही स्वांतःशोधाय असते. असे त्यांचे म्हणणे. काव्यनिर्मितीच्या क्षणी रसिक वा अन्य वाचक यांच्या अपेक्षांचा संबंध नसतो. पण तरीही ती स्वांतःसुखाय असते असे त्यांना अन्य कलावादी साहित्यिकांप्रमाणे, वाटत नाही. निर्मिती म्हणजे सत्याचा एक शोध असतो; आणि तो नवीन संघटनांच्या द्वारा जाणिवेच्या कक्षा वाढवीत असतो. निर्मिती ही अखेर स्वांतःशोधाय ठरते ती अशी. काव्यप्रयोजनाबाबतचे रेगे यांचे

हे मत अगदीच नवे नसले तरी काव्याची मूलभूत प्रकृती लक्षात घेऊन व्यक्त झालेले असल्यामुळे अधिक मूलगामी ठरणारे आहे.

कलेतील श्लीलाश्लीलाबाबतचा रेगे यांच्या विचारही असाच मूलगामी आहे. श्लील म्हणजे सुंदर व अश्लील म्हणजे असुंदर; काव्य हे नेहमी श्लीलच असणार. अश्लील म्हणून सामान्यपणे मानले जाते ते अश्लील म्हणणाऱ्यांच्या मनातच असते, काव्यात नसते. अर्थात् Pornographic Literature ज्याला म्हणतात त्याचा उद्देश केवळ भावनांचे उद्दीपन करण्याचा असतो; भावनांचे उदात्तीकरण करून सौंदर्य कलाकृती निर्माण करण्याचा मुळी नसतोच तेव्हा कलाकृतींची आणि अशा भावनोद्दीपक लेखनाची श्लीलाश्लील विचारांत गल्लत करता कामा नये. लैंगिक संबंध हा कलाकृतीचा एक प्रमुख विशेष राहणारच. तो त्याज्य ठरविला तर जगातील आजवरच्या कितीतरी कलाकृतींना मोडीत काढावे लागेल. रेगे त्याची उदाहरणेही देतात. आणि हा वाद वा युक्तिवाद प्रत्यक्ष कलाकृती पुढे ठेवून केला जावा असे सांगतात. ‘उर्बिनोची व्हीनस’ हे चित्र, कैलासाच्या देवळातील शिवपार्वती हे शिल्प, कालिदासाचे मेघदूत, जयदेवाचे गीतगोविंद यांना कलाकृती म्हणावयाचे की नाही? नाही म्हणणे तर शक्यच नाही. कारण अखेर कलाकृती श्लीलाश्लीलाचा विचार हा मुख्यतः औचित्याच्या दृष्टीने झाला पाहिजे. आणि हे औचित्य सामाजिक संकेतांवर आधारलेले नसून त्या कलाकृतीचा जो अंतःस्थ आशय त्यावर आधारलेले असते. आणि म्हणून विवृतजघनेचा उल्लेख जर संदर्भात अपरिहार्य आहे तर तो औचित्यपूर्ण आहे, कलात्मक आहे, असे रेगे यांचे म्हणणे. औचित्यविचाराचा निकष कलेतील श्लीलाश्लीलचा वाद निकालात काढू शकेल.

रेगे यांच्या साहित्यविचारांचा हा आलेख. त्यांचे बहुसंख्य लेख निमित्तानिमित्ताने व स्फुट रीतीने लिहिले गेले आहेत. त्यातील काही प्रतिक्रियात्मकही आहेत. त्या साऱ्यातून साहित्याच्या प्रकृतिप्रयोजनासंबंधीचे जे तात्त्विक विचार व्यक्त झाले आहेत ते शक्य तो सुसंगतपणे एकत्र करण्याचा येथे प्रयत्न केला आहे. त्या साऱ्यांची चिकित्सा कर-

ण्याचा येथे उद्देश नाही. कारण त्यासाठी त्यांनी ज्या वेगवेगळ्या संज्ञांची योजना केली आहे. त्या संज्ञांची अन्य विचारवंतांच्या संज्ञांशी असलेली वेगळीक पारखावीं लागेल, (उदा. 'प्रतिमा' ही संज्ञा रेगे symbol या अर्थी वापरतात, तर अन्य टीकाकार image साठी वापरतात); तात्त्विक प्रमेयांच्या मांडणीमागील तर्कशुद्धता पाहावी लागेल; त्यातून व्यक्त होणाऱ्या उपपत्तीने याआधी मांडलेल्या उपपत्तीत किती सरतेपुरतेपणा येतो ते पहावे लागेल; आणि विशेष म्हणजे ही उपपत्ती साहित्येतर अन्य कलांना कितपत लागू पडते हेही तपासावे लागेल. त्यानंतरच रेगे यांच्या विचारसूत्राला औपपत्तिक महत्त्व येऊ शकेल. परंतु ही अशी चिकित्सा वा परीक्षा प्रस्तुत अभिप्रेत नाही. तरीही पण रेगे यांच्या साहित्यविचाराबाबत ज्या शंका उत्पन्न होतात त्यांचा उल्लेख करणे अप्रस्तुत ठरू नये. उदा० रचनाबंधाच्या पदांची व त्यातून व्यक्त होणाऱ्या जाणिवेच्या व्यामिश्रतेची चर्चा करताना रेगे म्हणतात की ती, म्हणजे जाणिवेची व्यामिश्रता, चार ओळीतून जाणवेल आणि कदाचित चारशे ओळीतूनही जाणवणार नाही. हे अशक्य नाही, पण तेवढ्यावरून चार ओळीत व्यक्त झालेल्या व्यामिश्रकाची बरोबरी चारशें ओळीत व्यक्त होऊ शकणाऱ्या व्यामिश्रकाशी करणे आणि त्यांतून दोहोंनाही सारख्याच तोडीचे महान् साहित्य मानणे योग्य होईल का ? रेगे तसे मानतात असे दिसते. याचाच अर्थ असा की Good Art ( चांगली कलाकृती ) आणि Great Art (श्रेष्ठ कलाकृती) यात ते फरक करीत नसावेत. एखाद्या छोट्या कवितेतला व्यामिश्रक आणि रामायण वा Divine Comedy यातील व्यामिश्रक किंवा एखादी लघुकथा आणि War and Peace यांच्यातला व्यामिश्रक यात काहीच भेद नाही का ?

याच संदर्भात महाकाव्याविषयी त्यांनी जो विचार मांडला आहे त्याचाही उल्लेख करणे इष्ट वाटते.

महाकाव्ये म्हणून ज्यांना संबोधिले जाते (उदा. रामायण, महाभारत, इलियड) ती प्रायः इतिहासविषयकच होत असे रेगे यांचे म्हणणे. त्यात

मधून मधून काव्यमय मजकूर असतो. पण कथन हाच त्याचा आत्मा असतो. त्यामुळे त्यांना काव्य म्हणावयाचे ते केवळ व्यापक अर्थाने. समाज त्यांचे वाचन करतो तेही त्यात सांकृतिक दर्शन होते म्हणून. आज असे सांस्कृतिक दर्शन प्रभावीपणे देणारी अन्य साधने उपलब्ध झालेली असल्याने ती पद्यमय ग्रंथातून देण्याची आवश्यकता उरलेली नाही. रेगे यांच्या या प्रतिपादनात अनेक विवाद्य शंकास्थळे आहेत. एक तर रामायण–महाभारताची महाकाव्येही इतिहासविषयक आहेत हे मतच मुळात विवाद्य आहे. त्यात मधून मधून काव्यमय मजकूर असतो, पण मुख्यतः कथन हाच त्यांचा आत्मा असतो असे म्हणताना कथन काव्यमय होऊ शकत नाही, असे तर त्यांना सुचवायचे नाही ? तसे असेल तर भावकविता तेवढी संपूर्ण व सलग काव्यमय आणि अन्य कविता–कथन हा तिचा आत्मा असल्याने–अकाव्यमय असा त्याचा अर्थ होईल. रेगे यांचा अभिप्रायही तसाच असावा. पण त्यातून भावकाव्याची लक्षणे सर्वच प्रकारच्या काव्याला लावू पाहणाऱ्या विचारप्रणालीचा तर ते अवलंब करीत नाहीत ना अशी शंका येते. शिवाय महाकाव्याची जागा घेऊ शकणाऱ्या गद्य ग्रंथांची जी नांवे त्यांनी दिली आहेत ती तर अधिक गोंधळात टाकणारी आहेत. महाकाव्याचा ध्यास घेणाऱ्या टीकाकारांची फसगत स्पष्ट करण्यासाठी म्हणून लिहिताना—आणि तेही ‘ आधुनिक कवितेच्या निमित्ताने ’ सहज जाता जाता—स्वतः रेगे यांची तर फसगत होत नाही नां, अशी शंका येते.

या महाकाव्यविषयक विचाराप्रमाणेच वेरूळ किंवा आजिंठा येथील शिल्पचित्रातील शुद्धत्वाविषयीचा त्यांचा विचारही चिंत्य वाटतो. वेरूळ आजिंठ्यातील शिल्पचित्रांचा आपण शुद्ध शिल्प वा शुद्ध चित्र म्हणून जो आज विचार करतो, त्या विचारामागे एक विरोधाभास आहे, असे रेगे यांना वाटते. कारण त्या त्या प्रभावी आविष्कारामागे तितकीच प्रभावी धर्म प्रेरणा होती आणि त्या धर्मप्रेरणेमुळेच ते आविष्कार आज टिकून आहेत, असे त्यांचे म्हणणे. परंतु धर्मप्रेरणा त्या त्या निर्मितीचे कारण झाल्या असल्या तरी त्या त्यांच्या टिकाऊपणाचे कारण कितपत असतील,

हे सांगणे कठीण आहे. जगांतील कलांचा इतिहासही रेगे यांच्या मताला कितपत उपकारक ठरेल याचीही शंका आहे.

अशाच प्रकारात मोडणारा रेगे यांचा आणखी एक विचार म्हणजे साहित्यिकाची विशाल सहानुभूती आणि साहित्याचा प्रभाव व त्यातून वाचकांना मिळणाऱ्या प्रेरणा यासंबंधीचा. रेगे विशाल सहानुभूतीचा पुरस्कार करतात आणि ज्या साहित्यात अशी सहानुभूती नसेल त्या साहित्याला धोका आहे, असेही प्रतिपादतात. आपल्या या प्रतिपादनाच्या सिध्यर्थ मर्ढेकर आणि गंगाधर गाडगीळ यांच्या साहित्याची उदाहरणेही देतात. रेगे कलात्मक संघटनेची जी उपपत्ती मांडू पाहत आहेत त्या उपपत्तीशी हे सारे विवेचन व दिलेली उदाहरणे कितपत सुसंगत आहेत याची शंका येते. गोंधळ रेगे यांच्या मनात नसेल, पण वाचकांच्या मनात होतो एवढे खरे. रेगे यांच्या एकंदर साहित्यविचारात खटकणारे हे काही मुद्दे. वेगवेगळ्या निमित्ताने विविध विषयावर स्फुट लेखन केल्यामुळे व कदाचित् त्या त्या वेळी विवक्षित विचार प्रभावी ठरल्यामुळे ते तसेच उरले असावेत. परंतु असे काही अपवाद वगळले तर रेगे यांच्या साहित्यविचारात कलाकृतीच्या मूळ संघटनेचा शोध घेण्याचा व तत्संबंधाने एक उपपत्ती मांडण्याचा प्रयत्न आहे असे म्हणावयाला काहीच हरकत नाही.

# प्रा. पु. शि. रेगे यांची नाटकें

श्री. चि. त्र्यं. खानोलकर

नाटक या विषयावर लिहिणे तसे अवघड. प्रयत्न करून पहावा लिहिण्याचा असें एरव्ही वाटले नसते पण विषय मनाला रुचणारा मिळाला म्हणून लिहून पहाणार आहे. प्रा. पु. शि. रेग्यांची नाटकें हा विषय एकदम पसंत पडला.

आजकाल मराठी रंगभूमीवर तशीं नाटकें खूप होताहेत. त्यापैकीं काहीं धंदा करतात, काहीं कशीबशीं तग धरतात तर काहीं नाटकें रंग-मंचावर बघतां बघतां पडद्याआड होतात. तर नाटकांबद्दल तसें काहीं त्यांच्या प्रायोगिक मूल्यांबद्दल सांगतां येणे कठीण. पण किमान सरासरी ज्या प्रेक्षकांचें मानसिक वय सोळा सतरा वर्षांचे आहे अशा प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला दाद देणारीं आणि दाद घेणारी नाटकेंच शेवटीं रंगमंचावर सर्व दृष्टीनी यशस्वी होतात. आणि अशा मानसिक वयाचे मनोरंजन करतां न आल्यामुळें काहीं नाटकें सपशेल पडतात. पण हें झालें जीं नाटकें रंगमंचावर येतात त्या नाटकांबद्दल. पण जीं नाटकें मुळीं रंगमंचावर आलेलींच नाहींत आणि जीं पुस्तकांत पडून आहेत त्यांच्या-बद्दल आपण काय सांगूं शकणार ? नाटक हा प्रकार शेवटीं रंगमंचाच्या आधीन असतो. त्याचें जगणे मरणे, संसार थाटणे, सर्वस्वी रंगमंचाच्या कक्षेत असतें. असें असलें तरी एक गोष्ट खरी आहे कीं पुस्तकांतही प्रयोगांचा स्पर्श न झालेली नाटकेंसुद्धां केव्हा केव्हा खरोखरच रंग-

मंचाचीं असतात, इतकंच नव्हे तर असेहि वाटतें कीं, हीं नाटकें रंगमंचावर उतरल्यास रंगमंचालाहि एक वेगळीच शान चढेल.

प्रा. पु. शि. रेगे यांची नाटकें अशा जातीचीं आहेत कीं ती जर का रंगमंचावर खेळलीं गेलीं तर कदाचित् रंगमंचाला पुन्हा एकदां सौभद्र किंवा शारदा किंवा मृच्छकटिक या नाटकांनी दिलेली गीतात्म लय मिळेल. आजची नाटकें अर्थात संगित, हीं तशीं संगित नाटके वाटत नाहीत. त्यांतली पदें जरी गळ्यावर आळवली गेलीं तरीसुद्धां त्यांचा बाज हा गायकी बाज वाटतो, त्यातली लय गीतात्म बव्हंशीं नसते. पण प्रा. पु. शि. रेग्यांची नाटकें खऱ्याखुऱ्या गीताला आणि गीतात्म लयीला बांधणारी आहेत. म्हणूनच हीं रंगभूमीवर आणण्याचे आव्हान कुणीतरी स्वीकारले पाहिजें. कवि रेगे हे असे एक लेखक आहेत कीं ते स्वयंभू एकटेपणा स्वीकारतात आणि त्याना मिळायला हवा आहे असाच अनेकांतील एक स्वयंभू -दिग्दर्शक कदाचित् ते स्वतःहि होऊं शकतील. कारण एकदा ते मला गंभीरपणे म्हणाले होते कीं 'मीसुद्धा प्रयत्न करीन.' या उद्‌गारांत वैताग किंवा उपरोध नव्हता. आणखीनहि काही भलीं मातबर माणसें याबद्दल विचार करीत असतील. श्री. दामू केंकरे, जितेंद्र अभिषेकी वगैरेना याचा विचार करायला हरकत नसावी. हीं नाटकें पुढीलप्रमाणे आहेत. रंगपांचालिक, माधवी एक देणें व कालयवन.

मला नेहमीच वाटतें कीं हीं नाटकें जर रंगभूमीवर आली तर कशी दिसतील? बरीं वाईट? चांगली? प्रायोगिक? धंदेवाईक? छे, हा विचारच मनात येत नाहीं. कुठलेहि विशेषण लावूं नये आपण या नाटकांना. यांची मुळी ती प्रकृतीच नाही. हीं फक्त नाटकें आहेत,- केवळ पुस्तकांत असलीं तरी ती घडतांनाच फक्त दिसतात,- मनःचक्षूंसमोर. ठसे शेरे मारावेसे वाटत नाहींत. जें मनासमोर येतं तें कधींतरी डोळ्यांसमोर दिसावें समर्थ हातातून घडलेलें- घडवलेलें.

कालयवन हें नाटक. आपण आजघडीला जी नाटकें पहातों त्यांचें नेपथ्य आणि या नाटकांचें नेपथ्य यांत अंतर असणारच. कारण या

नाटकांची प्रकृतीच भिन्न आहे. या नाटकांना प्रकृति आहे ती खूप जुनी अशी. भारतीय परंपरेशी नातें सांगणारी यांची प्रकृति आहे. प्रयोग तर आहेच पण त्यामागें परंपरेचा विचार आणि परंपरेने दिलेला आकार आहे. आज प्रायोगिक रंगभूमी असा शब्दप्रयोग आपण नेहमीच ऐकतो पण ही प्रायोगिक रंगभूमी परंपरा हरवून बसलेली आपण पाहतों. इथें परंपरेचा अर्थ माझ्या दृष्टीने थोडा वेगळा आहे. 'परंपरा हरवणे' हेंच आजमितीला योग्य आहे. अनेक सामाजिक, आर्थिक, ऐतिहासिक आणि राजकीय स्थित्यंतरांतून आपण आजवर गेलों, आजघडीला जें काहीं आपल्यासमोर माणसाचें, राजकारणाचें, आर्थिक व्यवहाराचे स्वरूप उभे आहे त्याला कसलाहि आकार, रंगरूप ठाम असें नाहीं; हा एक गुंताच केवळ आपल्या हातीं आहे, त्याला परंपरेंत कुठें बसवणार ? त्याचें मोल कसें ठरवणार ? आणि त्याला नाव तरी कसलें देणार ? म्हणजे भारतीय परंपरा ही नव्हे असेंच आपण सकृत्दर्शनीं म्हणूं पण बराच विचार केल्यावर मात्र हें अटळच आणि आजमितीला हेंच आणि परंपरेंतून 'उल्कापातासारखे आपण सुटलोंत' असेंच म्हणणे योग्य. आजच्या प्रायोगिक नाटकांचा विचार करताना केवळ भारतीय परंपरेचा विचार करणे अयोग्य. कारण पूर्वीप्रमाणे माणूस आज केवळ भारतीय किंवा ज्याच्या त्याच्या देशांत प्रादेशिक राहिलेला नाहीं. त्याची दुःखें त्याचीं सुखें आणि त्याचे विचार, विकार, आणि विकृति हें 'जागतिक' आहे. असें होणे योग्य की अयोग्य हा विचार येथें करावयाचा नाही. मला एवढेंच म्हणावयाचें आहे कीं आजच्या प्रायोगिक नाटकाहून ही प्रा. रेग्यांचीं नाटके सर्वस्वी भिन्न आणि तितकीच मनस्वी आहेत. लोकगीतांची लय आणि खूप जुन्या पुराण्या देवळांच्या भिंतीवरील चित्रांची आदीम पुष्ट अशी रेखा यानी या नाटकांची प्रकृति, मूस घडलेली असावी असे मला वाटते. म्हणजे याचा अर्थ असा नव्हे कीं लोकगीत लोकचित्र यांचे स्वभाव आणि या नाटकांचे स्वभाव एकच आहेत. यांचें स्वभाव आणि गति सर्वस्वी वेगळे असले तरी कलेची परंपरा म्हणून जी काही आहे ती मात्र लोकगीत लोकचित्र आणि ही नाटके एकच सांगतील.

मला असें निश्चित वाटतें कीं हें सगळे परंपरेने खऱ्याखुऱ्या आदीम परंपरेने थरारणाऱ्या नाट्याचे रुप घडवताना सगळ्यानींच सावध असायला हवे, कारण येथील प्रत्येक शब्द हा त्या त्या पात्राच्या थेट मनातून मनाच्या खोल गुहेतून उमटलेला आहे. आपल्याला नेहमीच वाटते कीं आपण शब्द बोलतोंत म्हणून पण मला असें नेहमी वाटतें कीं आपण शब्द बोलत नसतों आपण प्रतिध्वनि बोलत असतों. आपल्या मनात उमटणाऱ्या विचारा–विकारांचे प्रतिध्वनि आपण शब्दांच्या सहाय्याने उच्चारित असतों. म्हणूनच जेव्हां आपण नाटक करींत असतों तेव्हां आपल्या मनात म्हणजे इथें नटांच्या मनांत स्वाभाविक विचार विकार उद्‌भवत नसतात –कवीने लिहिलेल्या पात्रांचे विचा , त्यांच्या कल्पना त्यांना कृतीनें आणि शब्दोच्चारानी साकार करावयाचे असतात. म्हणजेच प्रतिध्वनींचे प्रतिध्वनि त्यांना शब्दबद्ध करावयाचे असतात. म्हणूनच अशी नाटके करतांना त्यांतले शब्द खूपच पक्के आणि सच्चे असले तर मात्र नटांची आणि दिग्दर्शकांची कामगिरी अवघड होते. म्हणूनच मी म्हणतों सावध असायला हवें.

कालयवन या नाट्यकृतीचे रूप हरवलेल्या एकमेकांना हरवलेली शोधताहेत असें आहे. कुब्जा कृष्णाला शोधते आहे, अक्रूर कुब्जेला शोधतो आहे, वृन्दावनातील मथुरेत आलेले लोक राधेला शोधताहेत, सौमित्र कृष्णाला शोधतो आहे. शोधाशोध, कल्लोळ यात सगळी बुडालेली, हरवले ग आहेत. कृष्ण तर बेपत्ताच आहे आणि म्हणूनच मथुरेतील कर्त्या माणसाना जरासंधाच्या महाबलाढ्य कालयवनाची भीती वाटते आहे. चिंता वाटते आहे, तो कालयवन कुठल्याहि क्षणाला येईल. कुठेंहि पान पडेल तरी लोक दचकताहेत, मोठाच गोंधळ उडतो आहे. मृत्यूची भीती अशी सर्वांनाच घेरून बसते आहे. अक्रूर तर या सर्वांत शहाणा कर्तासवरता माणूस. अर्थात त्याच्या शिरावर या सगळ्यांपेक्षां भीतीचें जडशील ओझें. अनेक प्रकारच्या भयगंडानी तो पछाडलेला आहे आणि अशावेळी 'राधा' येते. ती विचारते –

राधा : लोक असे कां पळताहेत ! काही अपघात झाला काय ?

अक्रूर : कालयवन आला आहे असे म्हणतात.
राधा : कालयवन ? हा कोण ?
अक्रूर : जरासंधाचा एक बलाढ्य पक्षपाती.
राधा : म्हणून पळून का जायला हवं ? इथें कुणी रक्षण करणारे नाहीत काय ?
अक्रूर : होतें, आहेतहि. पण आज त्यांची ओळख पुसट झाली आहे.
राधा : मला वाटतं लोक आपलंच बळ विसरलेले आहेत.

या संवादातून आपल्याला समजतें कीं भीतीला पांघरून बसणारे आणि त्यांतच बुडून जाणारे लोक आणखीन कशाचाहि विचार करायला तयार नाहीत. आपल्या बळाचाहि. पण राधा मात्र आपलं बळ विसरलेली नाही. कारण स्वतःलाच विसरलेली नाहीं, याला कारण ती कृष्णाला विसरलेली नाही. म्हणूनच ती बेधडक विचारूं शकते " कोण ? कोण कालयवन ? " जणुकाय त्या भीतीचें नावहि तिला माहीत नाही. अक्रूरासारखा जबाबदार नेताहि जिथें गडबडलेला आहे तिथे राधा पक्की उभी आहे, स्वतःच्या बळावर श्रद्धा ठेवणारी ही राधा म्हणतेय " मला वाटतं लोक स्वतःचंच बळ विसरलेले आहेत. " दुसऱ्या कुणाला नव्हे फक्त तिला हे वाटतेंय, कारण ती कृष्णाला पुरेपूर जाणते, स्वतःच्या बळाचा विसर पडला कीं कृष्णच लोकाना कालयवनाच्या रूपात दिसायला लागतो हें तिला माहित आहे. संकटं अशाच वेळीं कोसळतात. खरं तर ती संकटं नसतात. त्या असतात फक्त स्वतःच्या विकृत बनलेल्या मनाच्या भयाण सांवल्या. आपण आपलेच कैंस ओढून रक्तबंबाळ होत असतों. आपण स्वतः भोवतींच गरगरा फिरत असतों आणि स्वतःच्या गोंधळाने काढलेल्या वर्तुळांत स्वतःच कालयवन होऊन जातों, स्वतःलाच एका निराळ्या अभद्र स्वरूपांत पाहून घाबरतों. आणि अशावेळी कृष्णस्वरुपांत लीन झालेली कुणीतरी राधा तटस्थपणें सांगतें कीं आपण स्वतःचंच बळ विसरलोंत. बळाची विस्मृति घडणे म्हणजे आत्महत्येला प्रवृत्त करणारी एक दुष्ट वेळ. अकरूरच कां ? बघा ना, आजच्या या गुंता झालेल्या माणसाच्या आचारविचारांनाहि ही राधा हाच छेद देऊ शकते, परंपरेला न सोडणारी

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

अस्सल कलाकृति शेवटी आजच्या प्रश्नांशीहि आपले नाते सांगूं शकते. प्रचारासाठी लिहिलेली नाटकें, प्रायोगिक म्हणून लिहिली जाणारी तथाकथित नाटकें आणि धंदेवाईक नाटकें या सर्वांहून या नाटकांची प्रकृति भिन्न आहे ती ही अशी. परंपरेतून रूजलेली ही नाटकें अखेरला कालातीत आहेत. कारण इथें परंपरेलाहि यानी पचवलेलें आहे. मूलभूत प्रवृत्तींचाच केवळ विचार केलेला आहे, आणि म्हणूनच अशा कलाकृति प्रचलित समस्यानाहि सहजच भिडतात.

कालयवन या नाट्यकृतीचा विचार केल्यावर अशाच दर्जाचें दुसरें नाटक 'माधवी : एक देणे' या नाटकाचा विचार करावयाचा आहे कालयवन या नाटकातले संघर्ष हे दोन मूलभूत प्रवृत्तीतले संघर्ष आहेत. जीवन आणि मृत्यूची काल्पनिक, स्वतःचे बळ हरवलेले असल्यामुळें भोवंडून टाकणारी भीती यामधले हे संघर्ष आहेत. जविनमृत्यूच्या संधीप्रकाशवत् सीमारेषा एकमेकांत मिसळतात तेव्हा कळत नाही यातल्या जीवनाच्या रेषेतील मृत्यूची छटा कोणती आणि मग त्या मृत्यूच्या छटेतील जीवनाची थरारी कोणती ? आणि ती नेमकी कुठे आहे ?

'माधवी : एक देणें ?' या नाट्यकृतीचें संघर्ष वेगळें आहेत. इथें कलेच्या मूलभूत केंद्राचाच विचार आहे.

देवदत्त :– कां ? (थोड्या वेळानें) मी मघाशी नाही का सांगितलं? ही शेवटली गुंफा. तीन वर्षांत हें काम पुरं करायचं होतं. मी त्या प्रतिज्ञेनें हे हातात घेतलें. तीन वर्षं आतां पुरीं होतील....आज वसंत पौर्णिमा.

[आंतून : " प्रतिज्ञा ? बंधन ? का ? कुणासाठीं ?]

हे प्रश्न आंतले. जणु काय हा आंतला आवाज. कलावंताच्या मानसिक संघर्षाचा हा प्रकार आहे. आंतले हे उद्गार प्रत्यक्ष रंगमंचावर ऐकतांना दुसरें एक जाणीवपूर्ण दर्शन घडेल ते महत्वाचे ठरेल. हे आतलें आवाज कुठेहि जादाच पाल्हाळिक–मेलोड्रॅमाटिक–झालेले नाही. हे आवाज असे आहेत कीं प्रश्नांच्या, उत्तरांच्या आणि संवादाच्या भिडतात ते मूलभूत प्रवृत्तीशीं.

माझी अशी कल्पना आहे की नुसते मुखवटे लावून पात्रांनी नृत्यात्मक लयीत हें नाट्य सादर केले आणि त्या पात्रांचें संवाद सूत्रधारानें म्हटले तरी त्याचा आविष्कार संपन्न व्हावा. जुन्या भित्तिचित्रांच्या रंगासारखी प्रकाशयोजना साधून लोकचित्रांची श्रीमंती अशा नाट्याला मिळावी. केव्हा केव्हा असेही वाटतें अजिंठ्याच्या लेण्यातील रेखात्मकता या नाट्याला असावी आणि रंगभूमीवर त्या शिल्पांशी संवादी असे काही घडावे. खूप शक्यता आहेत. कोकणातील दशावतारी पद्धतीतही या नाटकांचा विचार करता येईल. पण एक गोष्ट निश्चित आहे की आव्हान कुणीतरी स्वीकारले पाहिजे. आव्हान म्हणूनही नव्हे, आणि कर्तव्य म्हणूनही नव्हे तर हीसुद्धा नाटके आहेत याच केवळ हेतूनें यांचा विचार झालाच पाहिजे. आपल्याकडे 'ऑपेरा' हा प्रकार अभावान तळपतो, जवळजवळ नाही त. ही नाटके म्हणजे ऑपेराज नव्हेत पण त्यातील मूलभूत द्रव्यें, मात्र या तिन्ही नाटकांत भरपूर आहेत. एखादा जितेंद्र अभिषेकी याही दृष्टीतून या अवघड प्रकारांचा विचार करू शकेल. इथले संघर्ष आणि इतर चालू नाटकांचे प्रायोगिक सुद्धा संघर्ष वेगळे आहेत.

प्रा. पु. शि. रेगे हे आहेत कवि. अनेकातील एक नव्हेत अनेकानी मागे वळून पहावे असे एक एकटे कवि. ही नाटकें आहेत अशा एका स्वयंभू कवीची. काव्य आणि नाट्य यांतले अंतर इथे त्यांनी आपल्या स्वतःच्या अशा शैलीने राखले आहे. जरूर आहे–काव्य नाटकांत एक खास असे अंतर आहे. जसे कादंबरी आणि कथेंत तें असतें. अनेकांची या अंतराबद्दल समजूत गैरसमजूत असते, अनेकांची फसगतहि होते. काही सांगतात काव्य नाटक एकमेकांच्याच दोन जाती. पण या जाती एकमेकांच्या असल्या तरी त्यांचा आविष्कार सर्वस्वी वेगळ्या द्रव्यानी होतो. काव्याला कदाचित चांगल्या गळ्यावर बाह्य संगीत मिळवून देता येईल. पण तो काही त्याचा बाहेरून संगीत मिळवणं हा धर्म नव्हे. नाट्याला मात्र अनेकांचे समर्थ हात लागावे लागतात. रंगमंचाचा आधार घ्यावा लागतो, एखादा रंग, प्रकाशाचा

एकादा कवडसा, एखादा पदक्षेप जरी चुकून जादा झाला तर त्याची प्रकृति बिघडते इतकेंच नव्हें तर ते नाट्य विकृतही होतें. रंगमंचाच्या चतुःसीमा, अशा भारलेल्या असतात. त्या फोडून नाट्य बाहेर पडूच शकत नाही, त्याने त्या मर्यादेतच आपले एक विश्व घडवायचे असते. आणि समोरच्या दुसऱ्या एका सर्वस्वी वेगळ्या अशा विश्वांतील माणसाशी संवाद साधायचा असतो. नाट्य हे एकाच वेळी रंगमंचावर स्वतःचे असते आणि त्याचवेळी ते रंगमंचाबाहेरच्यांचेही असते. आणि इथे मात्र अनेक नाटके मधली भिंत कापून टाकलेली असल्यामुळे बाहेरच्यांची जास्त होऊ पहातात. पु. शि. रेगे कवि आहेत आणि त्यांच्या नाटकांना काव्याचा नेमकेपणा लाभलेला आहे तरी रंगमंचावर ती आली कीं मधली भिंत त्यानांही उघडी आहे याचे भान राखायचा मोह होणारच नाही असे नाही. म्हणूनच म्हणतो कवीचा हात या नाटकांचा जन्मदाता असल्यामुळेच जो कुणी दिग्दर्शक असेल त्याला त्या हाताचा धाक बाळगावाच लागेल. काव्याचे गुणधर्म आणि नाटकाचे प्रयोगधर्म हे वेगळे आहेत ते अशा अर्थाने की काव्याला बाह्यसंगती बहुशः जाचक ठरते पण नाट्य मात्र बाह्यसंगतीशिवाय साकार होऊच शकत नाही. कवि पु. शि. रेग्यांची नाटकेंहि याला अपवाद ठरत नाहीत- याच अर्थाने म्हणूनच ती खरीखुरी नाटकें आहेत. अपवाद ठरली असती तर मी नम्रपणे म्हटलें असतें की या कवीने नाट्य का लिहावे ? पण हे म्हणायचा-ही नाटकें रंगभूमीवर आलेली नसतांनाही— मला किंवा कुणालाच अधिकार नाही. अर्थात कुणाचा अधिकार मोठा असल्यास तो म्हणूहि शकेल म्हणा—' ही नाटकं नव्हेत.'

रंगमंचाला फारच जवळची आहेत ही नाटके. यांचं दृष्य स्वरूप चित्रात्मक आहे, यांचं श्रवण स्वरूप नादमय आहे. आणि शेवटी यांचा संबंध चिंतनाशी आहे. नाटक जिथे संपते तिथं त्याचे चिंतन सुरू होतं. आणि हे सगळे काही या नाट्यकृतीत सांठवलेले आहे. फक्त गरज आहे ती रंगमंचाची, तोही त्या नाट्यकृती तपासल्या तर सहज गवसेल अशी त्यांची थोरवी आहे.

---

# प्रा. पु. शि. रेगे यांची कविता

## श्री. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

पु. शि. रेग्यांचा 'साधना व इतर कविता' हा पहिला कवितासंग्रह १९३१ साली 'सुहृद् चंपा' या टोपणनावाखाली प्रसिद्ध झाला. या गेल्या सदतीस वर्षांत त्यांचे एकूण सात संग्रह निघाले. त्यांतला अगदी अलिकडचा म्हणजे 'दुसरा पक्षी' हा १९६६ साली प्रकाशित झालेला संग्रह. निव्वळ सदतीस वर्षे त्यांनी सतत कविता लिहिल्या म्हणून त्यांचा सन्मान करावयाचे कारण नाही. तसेच या कवितांच्या संख्येचे कौतुक करण्यात काही हशील नाही. याहून कमी काळात अधिक किंवा अधिक काळात कमी कविता अनेकांनी लिहिल्या असतील. तसेच कोणाचे चांगल्यावाईट कवितांचे गुणोत्तर दर चांगल्या कवितेस पन्नास वाईट कविता किंवा नेमके उलटही निघेल. गुणसातत्याचाही अधिकचा आणखी एक गुण म्हणून विचार करावयाचे कारण नाही. रेग्यांच्या कवितेचा एकूण मराठी कवितेवर काय व कितपत संस्कार झाला, यालाही महत्त्व देण्यात अर्थ नाही. ते इतर कवींच्या मानाने कितपत लोकप्रिय ठरले, याचाही विचार करायला नको. आणि मुख्य म्हणजे ते साहित्यसंमेलनाचे अध्यक्ष झाले (साहित्यातून रिटायर होऊन लोक जेव्हा एक्स्टेन्शन मागतात तेव्हा सहसा त्यांना हे पद लाभते.) यामुळे त्यांच्या कवितेला काही नवीन महत्त्व आले, अशातलाही भाग नव्हे. रेग्यांच्या कवितेतल्या उच्च-नीच, बऱ्या-वाईट कविता एकेक पाहून

त्यांच्याविषयी स्वतंत्रपणे बोललो तर त्याला थोडा अर्थ आहे. काही विशिष्ट कवितांना काही निकष लावून त्यांची चिकित्सा केली तर ती उपयोगाची ठरेल. टीकेचा मुख्य भाग रसग्रहणाच्या प्रत्यक्ष समस्येने व्यापलेला आहे. दुसरा भाग रसग्रहणासाठी त्यांच्या एकूण कवितेचे व्यक्तिमत्व ठरवण्याचा, म्हणजेच त्यांच्या सर्व कवितांमधले समान गुण शोधण्याचा. तोही खटाटोप मी येथे जमेल तेवढा करण्याचे ठरवले आहे.

कवितेला काही अबाधित व स्वायत्त मूल्ये असतात की नाही, याबाबत माझ्या मनाची खात्री होत नाही. एवढे मात्र निश्चित की, कवितेअगोदर भाषा अस्तित्वात असतेच आणि भाषा ही कवितेची आवश्यक पूर्व परिस्थिती आहे. तसेच कवितेअगोदर त्या त्या भाषेत एक काव्यपरंपरा असते आणि तीही कवितेची आवश्यक पूर्व-परिस्थिती होय. कवितेला वाचक असावे लागतात, ही कवितेची तिसरी आवश्यक पूर्वपरिस्थिती. म्हणून भाषा, वाङ्मयीन परंपरा व संकेत, आणि मुख्य म्हणजे वाचकांचे वाचनाचे उद्देश, या तीन मुख्य संदर्भांत कोणत्याही कवितेचे आपण विश्लेषण व रसग्रहण करू शकतो. वा भाषा जे करू शकते ( पण नेहमी करतेच असे नाही ) त्याच्या पलिकडचे काहीही कविता करू शकत नाही. वाचकाला जे जाणवू शकणार नाही असे काहीही कविता जाणवून देऊ शकत नाही. वाङ्मयीन परंपरेत जे अंशमात्रही नव्हते, असें काहीही कविता निर्माण करू शकत नाही. मात्र भाषेची काही असामान्य कार्यशक्ती कवितेत व्यक्त होऊ शकते. वाच-काला जे अगोदर अमूक एका रूपात जाणवले नव्हते ते कविता जाणवून देऊ शकते. आणि वाङ्मयीन परंपरेत जे अंशमात्रच होते त्याला कविता संपूर्ण रूप देऊ शकते. येथे ही भूमिका काहीशी त्रोटक स्वरूपात मांडून तिच्या संदर्भात मी रेग्यांच्या कवितेची वैशिष्ट्य आणि यश आजमावून पाहाणार आहे.

रेग्यांच्या कवितेच्या भाषेचा विचार करताना काही ठळक गोष्टी ध्यानात येतात त्या अशा की, रेग्यांच्या शब्दयोजनेमध्ये सर्वसामान्य

मराठीभाषिकाच्या व्यवहारात न येणारे असे अनेक शब्द येतात. त्यांच्या अगदी सुरुवातीच्या कवितेत संस्कृत शब्दांचा भरणा अतिशय होता. उदाहरणार्थ, पुढील उतारे पाहा :

**स्वर अस्फुट—**
**किंचित् हलले न हलले ओष्ठ**
**निमिषमात्र दिसली**
**धवल कुन्द-पङ्क्ति**

(अबोला; *साधना व इतर कविता; पृष्ठ १८.*)

किंवा

**ही बालिका**
**इवलीशी मुग्ध कलिका**
**चैतन्य-चमत्कृति**
**पावित्र्य-पूर्तता**
**सौंदर्य-संहिता—**
**सहजतेने जणु इजला सजविली**

(मुग्धा; *साधना व इतर कविता; पृष्ठ २८.*)

किंवा 'फुलोरा' मध्ये :

**दयित; मनोरम विकास याचा!**

आणि

**विद्ध-हृत पुन्हा हृदय विंधिले—**

(जीवाते पालवी; *फुलोरा; पृष्ठ २६.*)

किंवा 'हिमसेक' मध्ये :

**दस्युवधार्थ सामर्थ्य तुझे**
**देवांनी वर्धिले, दिधले नद्यांनी**
**पयोदान तुला**

आणि

> स्त्रियांचे सख्य नव्हेच ते सख्य—
> वृकहृदया त्या,

किंवा

> नव्हे हे वैराग्य किंवा नैर्घृण्य
> ( ऊर्वशी; '*हिमसेक*'; *पृष्ठे ६–७.*)

अशी उदाहरणे थेट 'दुसरा पक्षी' पर्यंत सर्वत्र विखुरलेली आढळतात. ('दुसरा पक्षी'मध्ये एका कवितेत कॉम्प्युटरला प्रतिशब्द म्हणून 'संमानक' हा शब्द त्यांनी वापरलेला आहे!)

रेगे मराठी शब्दांची निवड करतानासुद्धा फारसे वापरात नसलेले शब्द वेचकपणे वापरत असतात. याची उदाहरणे त्यांच्या प्रत्येक कवितेतच जवळजवळ आढळतील.

इतर अनेक मराठी कवींनी संस्कृतनिष्ठ शब्द अनेकदा वापरलेले आहेत. पण ते सध्या विचारात घ्यावयाचे कारण नाही. रेग्यांच्या कवितेच्या बाबतीत याचा परिणाम काय होतो?

माझ्या मते, या शब्दांमुळे अर्थ कळणे अशक्य होत नसले तरी त्यांच्यामध्ये आवाहनाची शक्ती नाही. ते शब्द व्यवहारात आढळण्यापेक्षा शब्दकोशात शोधावे लागण्याची शक्यता जास्त आहे. फार काय, त्यातले कित्येक शब्द जरी इतरांच्याही कवितेत सापडून आपल्या ओळखीचे झाले असले तरीही त्यांची आवाहक शक्ती मर्यादितच राहाते. फुलाला पुष्प, कुसुम, सुम, सुमन, प्रसून, सून वगैरे म्हटले तर नेहमीच्या पाहाण्यातल्या व म्हणून प्रत्यक्षानुभवातल्या फुलाची आठवण न होता संस्कृत काव्यातली काल्पनिक उद्याने किंवा त्यांच्या मराठी प्रतिकृती आठवतात. फुलाला पुष्प म्हटले तर त्याचा अर्थ कळतो, पुष्प या शब्दाच्या उच्चारात ओठांची जी हालचाल होते तिचा स्पर्शानुभव

क्वचित गोड वाटतो, त्या शब्दाचा ध्वनी क्वचित कानाला गोड लागतो. पण फूल या मराठी शब्दाची आवाहनक्षमता या एकूण अनुभवात कुठेच असत नाही. यामुळेच, शैलीप्रधान व संस्कृतनिष्ठ मराठी कवितेत आणि वाचकांत एक अंतर पडते. पंडिती वळणाचे व निव्वळ पुस्तकी संस्कारांच्या संदर्भात कविता वाचणारे लोक अशी कविता आवडीने स्वीकारतात. पण आपल्या जिवंत भाषेच्या संस्कारांच्या संदर्भात वाङ्मयाचे रसग्रहण करणाऱ्याला ही कविता किंवा कवितेतले असले शब्द बहुधा जीवन्मृतच भासतात. शब्दांच्या नेहमीच्या वापराच्या संस्कारांना टाळून त्यांतून नवे संस्कार उत्पन्न करण्यासाठी अपरिचित किंवा अपूर्व शब्द वापरणे, ही फारच ढोबळ आणि निष्फळ युक्ती झाली. उलट परिचित शब्दांना नवीन सामर्थ्य देण्यासाठी कवितेच्या संदर्भात, तंत्रात आणि अनुभवकारकतेतच नवेपणा किंवा वेगळेपणा असावा लागतो. रेग्यांच्या कवितेत अनेक असामान्य तांत्रिक गुण आहेत, पण या .दोषासारखे काही ठळक दोषही तिच्यात आहेत.

हाच दोष इतर कवीमध्ये पद्यरचनेच्या पातळीवरही आढळतो. पण पद्यरचनेच्या बाबतीत रेग्यांनी आपल्या कवितेची स्वाभाविकता आश्चर्यकारकरीत्या जपलेली आहे. मी तर असे म्हणेन की, रेग्यांची पद्यरचना ही गेल्या दोन–अडीच शतकांतल्या मराठी कवितेतली अत्यंत स्वाभाविक शब्दरचना होय. श्रीज्ञानदेवांच्या कवितेतली पद्यरचना आणि नंतरच्या संतवाङ्मयपरंपरेतले ओवी आणि अभंग हे मुख्य पद्यप्रकार जसे मराठी भाषेच्या व्यावहारिक वापरातूनच स्फुरलेले आहेत, तसेच रेग्यांच्या पद्यरचनेच्या बाबतीत म्हणता येते. नेहमीच्या उच्चारांना जवळची, पण त्यातूनच निवडक, विशिष्ट छंदप्रवाह उपजवणारी रेग्यांची पद्यरचना इतर कोणाही हयात मराठी कवीच्या पद्यरचनेपेक्षा जास्त विविध आणि जास्त समंजस आहे. अलिकडच्या मराठी कवितेत भाषेची वळणे जास्त स्वाभाविक दिसली तरी छंदसंवेदना नाममात्रच आढळते. त्यामुळेच रेग्यांच्या कवितेचे महत्त्व त्यांच्यानंतरच्या पिढीतल्या छंदसंवेदनाप्रधान कवींना जास्त वाटते. याची उदाहरणें पाहू.

पहिले उदाहरण ' साधना ' मधून घेतो :

ओढाळ हे मन धावे जैं अजाण
हृदयाची आण साम्भाळीते

पुढली काही ' फुलोरा ' मधून :

सोनफुलांची
रांकट हाती
बघ सांगड साजेना.
अफाट गंगा
आली संगा;
कशि घेऊं समजेना.

किंवा

फुले सोलियाची। ही माझी
फुंकर जादूची
घालितां झणी
लाख लावितिल। कलागती साजणी;
पडल मोहिनी
जन्मोजन्मीची—
फुले सोलियाची.

किंवा

रात्र काजळी;
वारा जउळी
भिववी घरचेवरी.
अफाट कातळ—
भवती केवळ
भासे पाण्यापरी.

आणि ' हिमसेक ' मधली पुढील उदाहरणें पहा :

शेवगा

दोन प्रहर. निवांत सारें.
श्रमभराने बाजेवरतीं
 पांगुळलेली तूं.
खिडकीबाहेर ढाळितो चवरी
आसुसलेला शेवगा दारचा.

किंवा

लिलीचीं फुलें
 तिनें एकदा
  चुंबितां, डोळां
  पाणी मी पाहिलें...!
लिलीची फुलें
 आता कधीहि
  पाहतां, डोळां
  पाणी हे सांकळे...!

किंवा 'दोला' मध्यें

आज पुन्हा
पाहिजेच काही
घट्ट घट्ट धरिलें
हृदयाशी
जें हाणिल
मथवुनि
डोळे काळे काळे,
कवळिल
निपटित
चपळ चावरीं
उष्ण ओलसर

बोंडें
पिवळीं पवळीं...
आणि
तिच्या चोचींत चोच खुपसून
मग नंतर तिच्या मानेवरची लव विस्कटून
पुन्हा सारखी कर
आणि किंचित् पंख फडफडावून
छातींत वारा भरून
घुमत रहा.
[हें मी समोरच्या त्या आढ्यावरच्या कबुतराला
सांगतो आहे]

किंवा 'गंधरेखा' मध्ये

मधुनि कुठे
फडफड वाऱ्यावर उमटे,
आणि पुन्हा
गडद सावल्या भावति ना.

आणि

तूं हवीस यांत न पाप;
पण हवि असतांना
नसावीस तूं, नकोच तूं, नाहिच तूं,
छे छे पापच तूं
यांतच पाप.
तूं हवीस यांत न पाप."

आणि 'पुष्कळा' मध्ये

उलटलेल्या
या दुपारच्या वेळीं
ऊन स्वतःला विसरलेलं असतं.

क्वचित् कुठे
त्याचे पाण्याने मुडपलेले ढलपे दिसतात
जरि
मोकळ्या मोतिया आकाशाला त्याचा मागमूसहि
नसतो.

भोवताली पाहताना
पायाखालची वाट हरवलेली असते.

किंवा

त्याला अजून कळलेलं नाही
भरती ओसरल्यानंतरच्या
दुपारच्या पुळणीची थंडगार ऊब
तिनं किती कुठून पांघरली,
भर पहाटे.

किंवा 'दुसरा पक्षी' मध्ये :

झाडं पानांत येतात
तेव्हां आकाशाच्या खिडक्या मिटायला
सुरुवात होते.

नंतर
पुढं जेव्हां तीं चांदणीं पानं एकामागून एक
गळूं लागतात
तेव्हां त्यांच्याकडे फार बघायचं नसतं
समजायचं असतं तीं नाहींच."

आणि

"तूं तेव्हां म्हणाली होतीस मला :
ऊन, पाऊस, वारा
यांचं भान लागतं ठेवायला.

आणि तूंच तें केलं नाहीस. हात
हातांत असतांना ठाऊक होतं मला
दिशा रुंदावतात, धुंदावतात.

या सर्व उदाहरणांवरून रेग्यांची पद्यरचना व्यवहारातल्या भाषेशी सलगी करत, तिच्यातूनच सूक्ष्म छांदिक वळणांची उठावण कशी करते हे दिसून येईल. त्यांचे समकालीन मर्ढेकर सतत जे यांत्रिक पादाकुलक लिहीत असत, त्याच्या शेजारी तर ही स्वाभाविक आणि मनमुराद पद्यरचना जास्तच उठून दिसते. इतकेच नव्हे, तर ती नेहमीच्या भाषेच्या स्वाभाविक लयीचा संदर्भ टिकवून ठेवत असल्यामुळेच नकळत विलक्षण प्रभावी होते. कवीचा आवाज इतका सहज आपलासा होत असल्यामुळे वाचक कवितेत चटकन ओढला जाऊन, निवेदनाशी तादात्म्य पावू शकतो. आणि तरीही, कवितेची अपूर्वाई आणि आडवळणे टिकवून रेगे तिच्यातली चमत्कृती गमावीत नाहीत.

मागे म्हटल्याप्रमाणे, भाषा ही कवितेची आवश्यक पूर्वपरिस्थिती आहे. म्हणून उपलब्ध भाषेतली साधने निवडकपणे, सूक्ष्मपणे वापरून कवितेचे निवेदन सिद्ध होत असते. कविता ही भाषेबाहेरची भाषा नसून भाषेतली भाषा असते. फक्त तिला सर्वसामान्य व्यवहाराचा संदर्भ नसून व्यक्तिविशिष्ट व्यवहाराचा संदर्भ असतो. सर्वसामान्य व्यहाराची साधने निराळ्या संदर्भात, निराळ्या पातळीवर वापरून कवी कविता निर्माण करतो. आणि समजा, कवितेत व्यावहारिक भाषेची मोडतोड झाली तर? तशी सूक्ष्म मोडतोड तर सर्रास होत असतेच; पण काही कवी डोळ्यात भरेल अशी ठळक मोडतोडसुद्धा करतात. पण या मोडतोडीलाही मूळ भाषेच्या संदर्भातच अर्थ येतो. एरव्ही मोडतोड तरी कसली?

रेगे व्यावहारिक भाषेची मोडतोड करत नाहीत, तर तिला मुरड घालतात. त्यांच्या पद्यरचनेत तर हे विशेष दिसून येते.

याला आणखी एक महत्त्व आहे. सुरुवातीला मी म्हटल्याप्रमाणे संस्कृतप्रचुर किंवा क्वचितच व्यवहारात येणाऱ्या शब्दांचा रेग्यांना लोभ

पडतो. वस्तुतः यातून त्यांनी अभिजात भारतीय वाङ्मयाशी, जीवनदृष्टीशी आणि कलात्मक आदर्शांशी नाते जोडलेले आढळेल. रेग्यांची एकूण सर्वच कविता प्रेमकविता आहे. पण तिच्यात मोकळा आणि तितकाच सालंकृत कामभाव जसा आढळतो तसाच तिच्यात एक प्रगल्भ गूढवादी दृष्टिकोणही आढळतो. समीपता, सरूपता, आणि सायुज्य या परतत्त्वात मिळून जाण्याच्या तीन पायऱ्या काही हिंदू आध्यात्मिक विचारवंतांनी मानल्या आहेत आणि रेग्यांच्या कवितेत स्त्री ही जितकी सशरीरी आहे तितकी ती एक अनादी तत्त्व म्हणून आलेली आहे. या तिन्ही अवस्थांमधले शृंगारचित्रण त्यांच्या कवितेत आलेले आहे. रेगे जेव्हा या शृंगाराला सालंकृत स्वरूप देतात तेव्हा एक तर ते संस्कृत शृंगारवाङ्मयाचा संदर्भ जागृत करण्याचा प्रयत्न करतात किंवा 'दोला' मधल्याप्रमाणे मराठी लावणीवाङ्मयाशी शैलीद्वारा नाते जोडतात. पण या दोन्ही परंपरांचे संस्कार आजच्या मराठी वाचकावर तितके गाढ तर नाहीतच पण अजिबातच नाहीत, असेही म्हणता येईल. यामुळेच रेग्यांचे शब्द अलंकारिक आणि त्यांच्या प्रतिमा पारंपरिक वाटतात. यामुळेच कवितेच्या काही घटकांमध्ये कृत्रिमपणा येतो. पण हा कृत्रिमपणा रेग्यांच्या अत्यंत जिवंत मराठी शब्दरचनेमुळे आणि पद्यरचनेमुळे झाकला जातो. शब्द आणि प्रतिमा हे घटक व शब्दरचना आणि पद्यरचना हे घटक रेग्यांच्या कवितेत वेगळ्या पातळीवर कार्य करतात. त्यांचा काहीसा आर्ष आणि 'सुवर्णयुगीन' दृष्टिकोण त्यांच्या विषयांत, शब्दांच्या निवडीत, आणि सर्वसामान्य प्रतिमासृष्टीत दिसतो. उलट, त्यांची आधुनिकता त्यांच्या पद्यरचनेत, शब्दानुक्रमांत, आणि (काही कवितांमध्येच फक्त) त्यांच्या प्रतिमांमध्ये दिसते. म्हणजेच एकीकडे रेग्यांनी एका अ-मराठी परंपरेमधून आपले संदर्भ घेतले आहेत, तर दुसरीकडे त्यांनी या संदर्भांना मराठीत मुरवून घेतले आहे. दुसऱ्या कोणाही आधुनिक मराठी कवीने अभिजात भारतीय परंपरेशी इतक्या स्वाभाविकपणे दुवा जोडलेला आढळत नाही. रेग्यांनी जर वृत्तेसुद्धा संस्कृत वापरली असती तर त्यांच्या कवितेला मराठीपणा लाभलाच नसता. उशिरा जन्मलेले एक पंडितकवी म्हणून आपण त्यांच्याकडे पाहिले असते.

पण आता मात्र, रेग्यांनी आपल्या कवितेद्वारा एका विस्मृत परंपरेला आधुनिक मराठी कवितेत वाट करून दिलेली आहे. असे करतानाही त्यांनी आपली आधुनिकता टिकवलेली आहेच. कारण त्यांचा दृष्टिकोण कर्मठ पुनरुज्जीवनवादी नाही. डोळसपणे त्यांनी प्रेमानुभवाचे मूलभूत मूल्य शोधले आहे. गांधीवादी किंवा जनसंघी, भव्य नीतीचा पुरस्कार करणारे किंवा पुराणमताभिमानी ही कविता स्वीकारू शकणार नाहीत. तिच्यातला व्यक्तिवाद, स्वत्त्वनिष्ठा आणि नीती आधुनिक आहेत.

पण हा विषय तूर्त बाजूला ठेवून आपण रेग्यांच्या कवितेची जास्त सूक्ष्म वैशिष्ट्ये पाहाण्याचा आता प्रयत्न करू.

या विषयाचा व्याप मोठा असल्यामुळे काही निवडकच उदाहरणे मी येथे घेऊ शकेन. मी निवडलेल्या कविता 'प्रातिनिधिक' आहेत असे नाही. खरे तर, वाङ्मयाच्या संदर्भात 'प्रातिनिधिकपणा' मला बरेचदा फसवाच वाटतो. रेग्यांच्या कवितेची घडण, तिची संघटना, कशी होते, हे पाहणे मला अगत्याचे वाटते. रेग्यांच्या कवितेच्या रसग्रहणाच्या निमित्ताने स्वतःच काव्यमय, शृंगारिक प्रतिमांनी सजवलेले असे गद्य लिहिण्याचा लोभ मला पडत नाही.

'दोला' या संग्रहाच्या ११८ व्या पानावर 'लवलव' नावाची रेग्यांची एक कविता आढळते. तिच्यातल्या काही ओळींची संघटना पाहाण्याचा मी प्रथम प्रयत्न करीन :

घटकाभर तुलाहि भारून टाकिन
दाविन
शिथिल मनाच्या गूढ वासना.
अजस्र अजगर;
गबाळ आळ्या;
जगलांतल्या अघोर छाया;
डबक्यावरच्या शेवाळाचा
हिरवा हिरवा गडद गालिचा;

संथ तरूंच्या बुंध्याजवळिल
हिरवळ लोचट;
पिंगट,
ओली, कुजकीं, जुनाट पानें;
भर दिवसाचे अंधारांतिल
अकाल कण्हणें—
ताठर जेथे
मीपण माझें केवळ उरलें...

प्रथमतः लक्षात येते ती ही गोष्ट कीं, या ओळी धिम्या लयीतल्या असून त्या दीर्घ नसून अचानक विराम पावणाऱ्या आहेत. हे ध्यानात घेतल्यावर 'शिथिल मनाच्या गूढ वासना' व्यक्त करण्यासाठी ही लय अत्यंत प्रयोजकपणे निवडली आहे, हे ध्यानात येते. चित्रपटाच्या आधुनिक तंत्रात ज्याला झून क्लोज-अप म्हणतात, म्हणजे ज्यात जलदगतीनें लांबून वस्तूच्या अगदी जवळ जाऊन कॅमेरा स्थिरावतो, तशी यातली एकेक प्रतिमा आहे. उलट, उच्चाराची लय धिमी आहे.

अजस्र अजगर;
गबाळ आळया;
जंगलांतल्या अघोर छाया;

या तीन ओळीत तीन दृश्ये आहेत. शिथिल मनाच्या गूढ वासना या दाट अरण्यातल्या दृश्यांच्या रूपाने रेगे व्यक्त करीत आहेत. आपण या तीन ओळी नीट ऐकल्या तर असे आढळते की

अजस्र अजगर;
गबाळ आळया;

यातला अनुप्राससुद्धा प्रयोजक आहे. कारण त्यामुळे विशेषणाची नामाशी असलेली अभिन्नता आपल्या मनावर ठसते. तसेच पुढल्या ओळीतले अघोर हे विशेषण किंवा हिरवळीला लावलेले लोचट हे विशेषण पाहावे.

संथ तरुंच्या बुंध्याजवळिल
हिरवळ लोचट

या ओळींत बुंध्यालगत चिकटून चिकटून उगवलेली हिरवळ लोचट या एका शब्दाने सूचित होतेच पण हा लोचटपणा शिथिल मनाच्या गूढ वासनांच्या संदर्भात जास्तच बोलका ठरतो. या सगळ्या ओळीमध्ये— एकूण सोळा ओळींत–क्रियापदे अपवादाने आढळतात. हेही कवितेच्या प्रयोजनाशी सुसंगतच आहे : अत्यंत धिम्या, जड, शाब्दिक हालचालीं-द्वारा अंतर्मनातल्या वासनांच्या हालचाली प्रकट करण्याचा येथे प्रयत्न आहे. या हालचालीही जडच आहेत. म्हणून क्रियापदे अपवादानेच वापरलेली आहेत. उलट, विशेषणे पुष्कळ आढळतात पण पुढे याच अनुभवाची गती आणि लय बदलते, वाढते, तेव्हा मात्र लयीतल्या फरकाबरोबरच क्रियापदेही चटकन येतात :

**हिमनग घाली मिठी कडाडुन.**
**मेघ पांगले बिजली डिंवचुन.**
**टाहो फोडित वारा येई;**
**मीपण माझे फेडुन घेई, नेई...**

याच सोळा ओळी आपण पुन्हा पुन्हा पाहिल्या तर त्यांतले शब्द परस्परांवर अनेक संस्कार घडवतात हे आपल्या ध्यानात येते.

**शिथिल मनाच्या**
**गूढ वासना**
**अजस्र अजगर**
**गबाळ आळ्या**
**हिरवा हिरवा गडद गालिचा**
**लोचट हिरवळ**
**पिंगट, ओली, कुजकीं, जुनाट पानें**
**अकाल कण्हणें**
**ताठर...मीपण**

येथल्या मूळ प्रतिमांची मालिका मन, वासना, अजगर, आळया, गालिचा, हिरवळ, पाने, कण्हणे; मीपण या क्रमाने आहे. पण यांतल्या प्रत्येक वस्तूला किंवा कल्पनेला विशेषणांची जोड देऊन जास्त मूर्त, गडद रूप

दिलेले आहे. इतकेच नव्हे, तर इथला शब्दक्रमही प्रयोजक आहे: प्रथम विशेषण, नंतर नाम हा क्रम फक्त ' हिरवळ लेचट ' या शब्दसमूहात बदललेला आहे. तसेच ताठर हे एकच विशेषण नामापासून अलग केलेले आहे. सर्वत्रच वाचकाचे आवधान विशेषणापासून नामापर्यंत, पुन्हा नव्या विशेषणावर येऊन नव्या नामापर्यंत, असे धिम्या लयीत झुलवीत ठेवले आहे. हे धिमे झुलणे शिथिल मनाच्या गूढ वासनांशी सहज, सुसंगत वाटते. म्हणून या ओळी एकजीव आणि प्रयोजक वाटतात.

**हिमनग घाली मिठी कडाडुन.**
**मेघ पांगले बिजली डिंवचुन.**
**टाहो फोडत वारा येई;**
**माझे मीपण फेडुन घेई,**
**नेई...**

या ओळींत अधिकच गुंतागुंतीचे संस्कार आहेत. येथे क्रियापदे आली: घाली, पांगले, फोडत येई, नेई. त्यांच्यावर संस्कार करणारी क्रियाविशेषणेही आली: उदाहरणार्थ, कडाडुन, डिंवचुन. त्याचप्रमाणे अखेर क्रियेची गती वाढताच, लयीत तर बदल झालाच, पण एकापाठोपाठ एक असे क्रियापद आले:

**माझे मीपण फेडुन घेई,**
**नेई...**

अशा प्रकारचे विश्लेषण कोणाला कंटाळवाणे वाटेल. पण कवितेची मूळ प्रक्रिया त्यामुळे उलगडते. दुर्दैवाने, आपल्याकडे अशा तऱ्हेने कवितेच्या भाषिक संघटनेचा आणि तिच्या रसात्मक परिणामाचा परस्पर-विचार फारसा खोलात जाऊन कोणी करत नाही. या दृष्टीने विश्लेषण करत गेल्यास एकेका कवितेतल्या संस्कारांची नोंद घेऊन त्यांचे परस्पर-संबंध दाखविण्यासाठी कदाचित एकेक पुस्तक लिहावे लागेल. (इथे हा धोका नाही. मी नुसती अभ्यासाची एक दिशा सुचवीत आहे.)

रेग्यांच्या शब्दसंघटनेचे आणखी एक वैशिष्ट्य, एकमेकांच्या ध्वनीच्या परिसरातलेच पण वेगळे शब्द परस्परांलगत ठेवून अकल्पित संबंध जोडण्याच्या त्यांच्या पद्धतीत आहे.

माळावरच्या
 भिडस्त वाटा,
जागा, जांघा...

( 'पुष्कळा;' पृष्ठ ४६.)

जागा आणि जांघा या दोन शब्दांमध्ये फार जवळचे ध्वनिसाम्य आहे. माळावरच्या वाटा आणि जांघा यांच्यामध्ये कवीला जे साम्य दिसले ते मूर्त करण्यासाठी रेग्यांनी जागा आणि जांघा हे शब्द शेजारी ठेवले आहेत. त्यामुळे माळावरल्या वाटा आणि अंग यांच्यातले साम्य तर ते प्रस्थापित करतातच, पण वाचकाला धक्का देऊन देखील प्रतिमेतले सातत्य मात्र तसे । ठेवतात. काही लोक चमत्कृती म्हणून हे सोडून देतील. मला ते अव्वल भाषासंवेदनक्षमतेचे आणि कल्पनाशक्तीचे उदाहरण वाटते.

कित्येकदा एकाच शब्दाचे संदर्भ भराभरा बदलून रेगे विलक्षण परिणाम साधतात याचे अगदी प्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे 'पुष्कळा' ही कविता :

पुष्कळ अंग तुझं पुष्कळ पुष्कळ मन;
पुष्कळांतली पुष्कळ तूं.
पुष्कळ पुष्कळ माझ्यासाठीं
बघतांना किति डोळे पुष्कळ तुझे
देतांना पुष-पुष्कळ ओठ;
बाहू गळ्यांत पुष्कळ पुष्कळ,
पुष्कळ ऊर.

येथे पुष्कळ या एकाच शब्दाचा अर्थ सतत बदलतो आहे आणि तरी शब्द मात्र तोच, पुन्हा पुन्हा, अवतरतो आहे. 'मस्तानी' या कवितेत

'माती म्हणजे —' आणि 'मस्ती म्हणजे—' असे पुन्हा पुन्हा म्हणत 'माती' आणि 'मस्ती' यांचे संदर्भ सतत नवे नवे दिलेले आहेत.

यामुळे स्थिर शब्द आणि चल संस्कार किंवा चल शब्द आणि स्थिर संस्कार अशा दोन्ही तऱ्हांनी वाचकाचे अवधान सतत खेळते ठेवूनही रेगे आपल्या काव्यविषयाचा त्याच्यावर गाढ संस्कार करू शकतात.

याप्रमाणे रेग्यांच्य कवितेची वैशिष्ट्य दाखवतानाच हेही अप्रत्यक्ष-रीत्या स्पष्ट होते की, तिच्यातल्या विषयवैविध्याचा उल्लेख आपण केला नाही. याचे कारण हेच की, रेगे एकाच प्रकारचा अनुभव सतत व्यक्त करत आहेत. म्हणूनच त्यांचे तंत्र जितके अपूर्व वाटते, तितकी विविधता त्यांच्या कवितच्या अनुभवविषयांत नाही.

---

# प्रा. पु. शि. रेगे यांची कथा–कादंबरी

## प्रा. गंगाधर पाटील

कविवर्य पुरुषोत्तम शिवराम रेगे यांच्या आतापर्यंत ' सावित्री ' व 'अवलोकिता' ह्या दोन कादंबऱ्या आणि पंधरा कथा प्रसिद्ध झाल्या आहेत. अवघे २७३ पृष्ठांचे हे कथावाङ्मय. परंतु ते अर्थगर्भ आणि काव्यात्म आहे. त्यांतील भावविश्व गूढ तत्त्वस्पर्शी, समृद्ध आणि सखोल आहे. या कथा–कादंबऱ्यात दोन प्रेमिकांची कथा असते. त्यात प्रेमभाव हाच मुख्य-भाव असला तरी इतर कथांतील प्रेमभावाहून वेगळा आहे. या प्रेम-भावाला स्वतःची अस्मिता आणि मौलिकता असून तो ' मी ' ला ' तू ' विषयी वाटणाऱ्या मूलभूत ओढीच्या दिशेने वाटचाल करीत राहतो. हे स्त्रीपुरुषामधील आकर्षण जीवधर्माच्या प्राकृतिक पातळीवरचे असते. ते जेथें निकोप, निर्मल आणि मनमोकळे असते, तेथे एकमेकात ' देवघेव ' सुरू होते. या देवघेवीत, दानक्रियेत प्रेमभाव वाढीस लागतो. हीच देवघेव एकमेकांला ' अधिक ' करीत असते. श्रेष्ठ बनवीत असते. (सावित्री : प्रारंभीचा वेदमंत्र आणि पत्र : १८).

' सावित्री ' या कादंबरीत सावित्रीनें आपल्या प्रियकराला लिहिलेली एकोणचाळीस पत्रें आहेत. कादंबरीतील घटना एप्रिल १९३९ ते जून १९४७ या कालात घडल्या असून एकूण काळ आठ वर्षे तीन महिन्यांचा आहे.

कादंबरीचा आरंभ 'यं कामये तं तमुग्रं कृणोमि । तं ब्रह्माणं तमृषिं तं सुमेधाम् ॥' या वेदमंत्राने झाला आहे. नंतर पहिल्या पत्रात राजम्माने सांगितलेली लच्छीच्या मोराची गोष्ट आहे. तिचा सावित्रीप्रणीत अर्थ असा : मोर हवा तर आपणच मोर व्हायच. जें जें हवं तें तें आपणच व्हायच ( पत्र : १ ). या मोराच्या कथाऽर्थाचा संबंध वेदमंत्राशी जसा आहे तसाच तो सावित्रीच्या प्रेमकथेशीही आहे. आरंभीची ही मोराच्या नाचाची कथा आणि शेवटचा मोराच्या नाचाचा प्रयोग या दोहोंमध्ये सावित्रीची प्रेमकथा तोललेली आहे. सावित्री एक सुसंस्कृत, समंजस, संवेदनाशील व चिंतनशील वृत्तीची बुद्धिमान तरुणी. तिने नुकतेच कॉलेजात व यौवनात पदार्पण केलेले असते. आप्पा तिला 'आनंदभाविनी' म्हणतात तर तिचा प्रियकर 'मनमोकळी' म्हणतो. तो नुकताच पदवीधर झालेला असतो. बुद्धिमान असून निबंधात पहिलें बक्षीस मिळालेले असते. पुढे तो एक कलाविषयक प्रबंध लिहीत असतो. तर आप्पा – तिचे वडील – तत्त्वचिंतक असून Experience and Growth नावाचें पुस्तक लिहीत असतात.

तिचा प्रियकर बंगळूरहून तिरुपेटला येणार असतो. तो येणार म्हणून ती आठ दिवसांचा भरगच्च कार्यक्रम आखते. सकाळी, दुपारी, संध्याकाळी केव्हा, कुठे, कसे जावयाचे याचे आठ दिवसाचे रेखीव वेळापत्रक तयार करते. एका पत्रात मनासाठी एक ते आठ नियम घालून दिले आहेत. पण प्रीतीच्या ओढीने भारलेली दोन मनें जेव्हा भेटतात तेव्हा मनाला आवरता येत नाही. स्थलकालाचे भान उरत नाही. परंतु हा अनुभव सावित्रीला नसतो. म्हणून तर तिने स्थलकालाचे भान राखून आखीव रेखीव वेळापत्रक तयार केले नसावे ? नऊ, दहा या पत्रातील भाषा अनुभवशून्य, जंत्रीवजा गद्यप्राय वाटते त्याचेही कारण हेच असावे. पण त्यावेळी तो येत नाही. मात्र पुन्हा जेव्हा तो येतो तेव्हा ती कोणताही कार्यक्रम आखीत नाही. त्याच्या सहवासांत पांच दिवस कसे गेले हे तिला कळले नाही. जुळलेली, भुललेली दोन मने भेटली अन् दोन नुरली. या अनुभवाने शरीरमनाचे अणुरेणु बहरले. तिची चित्तवृत्तीच बदलून

गेली. बाधेने झपाटलेल्या या मनःस्थितीचे चित्रण सावित्रीने अत्यंत नाजूक शब्दांत व संवेदनामय, काव्यात्म भाषेंत सूचित केले आहे (पत्र : २१).

केवळ एका पत्रांतील दोन शब्दांनीं ती ओथंबलेली असते. तिला पुष्कळ वेळा कांहीच सुचत नाही. कुठून कसे धागे विणले गेले. कुठल्या पाखरांनीं स्वरांची ओवणी केली.

दिवस तिचा अपरूप असतो, रात्र फुलवारी. पण तिच्या मनाला नाही सोसत शब्दांची बंदिषी.

ती म्हणाली होती, अशीच कधीतरी येईन–आणि दिवस लोटले तरी आलीच नाही.

मग वाटेवरच्या बागेत त्याला कोण भेटलं ? कोण कुणाकडं निघालं होतं ?

बरोबर चालताना पावलं अडखळलीं नाहीत. डोळे कुठच रेंगाळले नाहीत. वाट ओळखीची झाली आणि बाजूच्या झाडांनी सावल्यांची तोरणं बांधली. खाली पडलेल्या जुन्या पानांना पहिली आठवणहि उरली नाही.

नदीच्या कांठावर ती बसली होती तेव्हा तिनं उगाच पाण्यात खडा टाकून कुणाला भिवविलं नाही. एक सारस पक्षी दुरून येऊन कांठाशी गवतावर अलगद उतरला. त्याचं पाण्यांतलं प्रतिबिंब जरासुद्धा सरकलं नाहीं.

पहिली पावसाची सर अचानक आली तेव्हा ती भिजत चित्र तशीच उभी राहिली.

देवळाच्या आवारांत त्याच्याबरोबर फिरतांना तिनं सहज एक उत्सवांतील नाचाची गिरकी घेतली आणि क्षणभर नसलेली वाद्यं तालावर घुमूं लागली.

ओट्यावर बसून फुलं गाथताना जीं थोडीं कोमेजलेली होती त्यांनाही तिनं हारांत सांवरून घेतलं.

हे सगळं कुठं झालं ?

कुणाच्या तरी साठ सांभाळलेल्या प्रश्नांची हीं पांच संगतवार उत्तरं. (पत्र : २१)

रंग, स्पर्श, नाद या संवेदनांनी विणलेला हा एक सर्जनशील अनुभव. नऊ दहा या पत्रांतील गद्यप्राय भाषाप्रयोग आणि एकविसाव्या पत्रातील काव्यमय भाषाप्रयोग हे परस्परविरोधी असूनही कादंबरीतील एकंदर जाणिवेशी सुसंगत असतात. कारण अननुभूत मनाने कल्पिलेला क्षण आणि प्रत्यक्ष अनुभवलेला क्षण या दोहोंमधील अंतर हे दोन प्रकारचे भाषाप्रयोग सूचित करतात.

विलक्षण बाधेने अनुभवलेला हा क्षण सावित्रीच्या मनावर मूलगामी व दूरगामी परिणाम घडवितो. सावित्रीच्या जीवनामध्ये या अनुभवाला जसे महत्त्व आहे तसेच कादंबरीच्या भावानुभवाच्या संदर्भातही महत्त्व आहे. कारण हा अनुभवाचा प्रश्न ह्या कादंबरीचा प्राण आहे. सावित्री आपला प्रेमानुभव पाहात आहे. तिचा प्रियकर, आप्पा, एजवर्थ या सर्वांच्या चिंतनात अनुभवाच्या प्रश्नाला असाधारण महत्त्व दिले गेले आहे. तो येण्यापूर्वी सावित्री अनुभवासंबंधीचं आप्पांचं मत समजून घेण्याचा प्रयत्न करते. तर तो भेटून गेल्यावर 'प्रत्येक क्षण अनन्यसाधारण असतो' हे प्रियकराचं मत समजून घ्यायचे असते. दोघांच्याही मतांचा सावित्रीच्या जीवनाशी, प्रेमानुभवाशी निकटचा संबंध आहे. आप्पांच्या मताचा मतितार्थ असा : आपण एखाद्या नवीन वस्तूचा, प्रसंगाचा अनुभव घेत असतो तेव्हा ती अनुभव घेण्याची क्रिया वर्तमानकाळातली असते. पण अनुभव घेण्याची क्रिया संपली की त्याला आपण (घेतलेला) अनुभव म्हणतो. ही क्रिया भूतकाळी असते. पुष्कळदा एखाद्या नवीन वस्तूचा अनुभव घेण्याची ही क्रिया शुद्ध राहात नाही. अनुभव घेणारा 'मी'च या क्रियेच्या आड येतो. 'आपला

जगाचा अनुभव जसा वाढत जातो तसा आपल्या वागण्यात अधिकाधिक साचेबंदपणा येतो.' (मनू. ३८) आपले पूर्वग्रह, संस्कार–संकेत यांनी बंदिस्त झालेल्या मनाला वर्तमान वस्तूचा अनुभव यथातथ्यपणे घेता येत नाही. भूतकाळाचा चष्मा घालूनच येणाऱ्या वर्तमानाचा क्षण अनुभवात असतो. म्हणजे अनुभव घेतेवेळी मागे भूतकाळात जातो व वर्तमानकाळावरून उडी मारून पुढे जातो. म्हणजे वर्तमान टाळतो. वस्तूचे वर्तमान अस्तित्व लक्षात घेतच नाही. वर्तमान क्षणाचा अनुभव घेताना आपण असतो मात्र भूतकाळात. अशा प्रकारे ' घेतलेला अनुभव म्हणजे सध्यांच्या स्थितींतून मागे जाऊन स्मरणाच्या साह्याने काढलेला आलेख. दोन्ही प्रकारात वर्तमान अस्तित्व लक्षातच घेतलं जात नाही. (पत्र : ७) असे आप्पांचे मत असते.

म्हणून वर्तमानाचा नवा क्षण यथातथ्यपणे अनुभवायचा असेल तर संस्कारग्रस्त, भूतकालबद्ध ' मी '. विसरणे आवश्यक आहे. प्रत्येक क्षण अनन्यसाधारण असतो याची जाणीव ठेवून तो तसाच अनुभवायला हवा. आप्पांच्या ह्या अनुभवासंबंधीच्या विचारांचा आज सावित्रीच्या प्रेमाचा संबंध काय ? तर सावित्रीलाही तिचा प्रियकर हवा आहे. त्याचे प्रेम हवे, त्याचे मन समजून घ्यावयाचे आहे. परंतु त्याच्याशी एकरूप होण्याच्या क्रियेत आड येतो भूतकालबद्ध 'मी' म्हणून भूतकालबद्ध 'मी' विसरून जर ' तू ' चा यथार्थ अनुभव घेतला तरच ' तू ' मय होता येईल. प्रियकराचे मन यथार्थपणे समजेल व त्याला आपलेसे करून घेता येईल.

सावित्री आपल्या प्रेमानुभवाचे स्वरूप यथार्थपणे समजून घेण्याचा प्रयत्न करते. प्रेमासंबंधीच्या सांकेतिक, आदर्श कल्पना विचारांच्या, श्रेणी तिला मान्य नसतात. ' प्रेम, प्रीति, अनुराग यांसारख्या शब्दांची तिला अपूर्वाई वाटत नाही. तिला त्याच्याविषयी जी ओढ, जे आकर्षण वाटते त्याला ती प्रेम म्हणते. त्या आकर्षणाचा (प्रेमाचा) ती अर्थ लावते : "तुमच्याबद्दल मला एक आकर्षण वाटतं–पण म्हणजे तरी काय ? याचा मी एवढाच अर्थ करते की, तुम्हाला मी आपलंसं करून घेतलं आहे. यानं मला तुमचंसं करून घेतलं आहे. याच्या पलीकडे काही असतं

का? या देवघेवीनं आपण अधिक व्हायचं की पुन्हा सभोवार नवे बांध घालून घ्यायचे?" (पत्र : १८) प्रियकराचा साधेपणा, किंचित् ओशाळा स्वभाव, त्याची ऋजु न्यायबुद्धी इत्यादी सर्वगुण आता तिचे झालेले असतात. तिनही आपले गुण त्याला दिलेले असतात. 'आपलंस' 'तुमचंस' करून घेण्याच्या 'या देवघेवीन आपण अधिक व्हायच' असते. प्रिया-प्रियकर, कलाकृती-कलावंत (वा रसिक) द्रष्टा-दृश्य यांमध्ये हा देवघेवीचा क्रियाव्यापार चालू असतो. एकमेक आपल्या अस्तित्वाच्या केंद्रांतून आपल्याला प्रिय असणारे शक्तिशाली सत्व एकमेकांस देत असतात. प्रियकाराचे ('तू' चे) सामर्थ्य—गुण वेचून सावित्रीला आपल्या अस्तित्वाचे केंद्र समृद्ध करावयाचे आहे. परस्परांच्या या सर्जनशील देवघेवीत प्रेमभावनेचे प्राणतत्त्व साठलेले असते.

प्रियकराच्या सहवासात प्रीतीने भारलेले उत्कट क्षण सावित्रीने अनुभवले आहेत. अनुभव घेण्याची निकोप पद्धती आणि क्षणाचे अनन्यसाधारणत्व यांचा अर्थ समजून घेणारी सावित्री आप्पांवरोवर जपानात जाते. तेथे सहज ज्ञानज्योत पेटविणारे सांदीपनी नामुरा, तत्त्व-चिंतक आप्पा आणि ज्ञानार्जनासाठी आलेले परदेशी विद्यार्थीमित्र यांच्या सहवासात आनंद मठात एक कलावंत म्हणून वावरत असते. तिचा प्रियकर, आप्पा, एजवर्थ, राजम्मा, नामुरा, ल्योरे यांच्या निर्मल भावसंबंधांतून निर्माण झालेले आणि प्रेम, आनंद, ज्ञान यांनी भरलेले असे सावित्रीचे भावविश्व असते. या शान्त, निश्चित चैतन्यमय अशा 'स्व'विश्वात चूर असलेली आनंदभाविनी सावित्री जेव्हा बाह्य विश्वात प्रवेश करते तेव्हा युरोपात महायुद्धाचे पडघम वाजतात. विध्वंसास उद्युक्त झालेले, द्वेषाने दूषित झालेले युद्धसज्ज बाह्यविश्व आणि सावित्रीचे मन-मोकळे, आनंदमय 'स्व'विश्व यांमध्ये एकप्रकारचा विसंवाद दिसून येतो, वेगळेपणाचा भाव असतो. या दोन विश्वांमधील परस्परविरोधी ताणांतून सावित्रीचे अनुभवचिंतन सुरू होते. हे चिंतन प्रियकर, आप्पा, एजवर्थ, ल्योरे यांच्या विचारांशी साधर्म्य-संवाद साधीत, नवे प्रवाही रूप घेत

आपली स्वतंत्र अस्मिता धारण करीत जाते. ते कादंबरीच्या विविध घटकांशी नवे नाते निर्माण करीत, त्यांना स्वप्रवाहात सामावून घेऊन 'स्व'रूपाशी एकात्म करते. त्यामुळे कादंबरीतील भावानुभवाला एक-प्रकारचा एकजिनसीपणा, सलगपणा प्राप्त होतो. कादंबरीतील प्रेमभाव आणि हे तत्त्वचिंतन एकाच दिशेने विकास पावत एकमेकाशी एकरूप होतात.

'स्व' विश्व व बाह्यविश्व यांच्यामध्ये सावित्रीचे मन उभे असते. एजवर्थ, अप्पा, नामुरा युद्धजन्य परिस्थितीविषयी चिंतातुर होतात. पण सावित्री ज्या घटना जुळून आल्या आहेत त्यांना न घाबरता निर्धाराने तोंड देण्याचा प्रयत्न करते. ती आपल्या आजारीपणात शरीरांतील रक्तपेशींच्या वर्णयुद्धाविषयी विचार करते. या वर्णयुद्धात रक्त मुद्दामच उष्णतामान वाढवून चंड अवतार धारण करतं. पण हा चंड अवतार शरीराची जशी कायमची अवस्था नाही त्याप्रमाणे द्वेष, स्पर्धा, पूर्वग्रह यामुळे निर्माण झालेली युद्धमय स्थिती हीही मानवी विश्वाची सततची अवस्था नाही असा अर्थ वर्णयुद्धाच्या चिंतनातून सूचित होतो व शरीरांतील रक्तपेशींचे वर्णयुद्ध आणि वास्तवातील रक्तपिपासू महायुद्ध यांचा असा संबंध जोडला जातो. हे वर्णयुद्ध, 'गाणारे झाड' मधील संघर्ष, कथा-कादंबऱ्यांतील सुष्ट-दुष्टांचा संघर्ष हे सर्व संघर्ष प्रतीकाच्या पातळीवर जातात; आणि संघर्षमय, युद्धमय परिस्थिती ही मानवी जगताची सततची अवस्था नसून ती प्रासंगिक असावी अशा अर्थाचे सूचन करतात. 'दुष्ट आणि सुष्ट यांच्या लढ्यांतूनच जर समर प्रसंग निर्माण होत असतील -आणि हे असेच सतत चालू राहणार असेल- तर इतिहासाला केवळ नावं बदलण्यापेक्षा अधिक काम राहणार नाही.'' (पत्र : २९)

पुढे तत्कालीन महायुद्ध आणि मानवी इतिहासातील युद्धप्रवृत्ती यांच्या संबंधाविषयी सावित्री विचार करते. हे तत्त्वचिंतन 'गाणाऱ्या झाडा'तून कलारूप धारण करून अवतरते. या नृत्यनाट्यात प्राचीन, मध्य व आधुनिक युगांतील मानवी इतिहासातील सुष्ट-दुष्टांच्या संघर्षाचे चक्र

व्यक्त केले आहे. राजा-मंत्री आणि पक्षी-मुले ही तिन्ही युगांतून एकमेकांवर मात करण्याचा प्रयत्न करतात. माणसे तीच राहातात. त्यांचा फक्त पोषाख बदलतो. आधुनिक युगात जगण्याचा नाच यांत्रिक, ठोकळेबाज, निर्जीव झालेला असतो. गाणारे झाड जगण्याचे गाणं गात असते. सुष्ट-दुष्टांच्या संघर्षाचे चक्र तिन्ही युगांतून फिरत असते.

तत्कालीन युद्धजन्य परिस्थितीच्या व मानवी इतिहास यांच्या चिंतनांतून जाणवलेला जीवनार्थ सावित्रीने 'गाणाऱ्या झाडांत' व्यक्त केला. लगेच नंतरच्या पत्रात एजवर्थ यांचे तात्त्विक विचार दिले आहेत. या प्रश्नाकडे पुन्हा एकदा वेगळ्या दृष्टिकोनांतून पाहिले जाते. एजवर्थने सद्य:परिस्थितीविषयी अचूक निदान करून मानवी जीवनाच्या मूळ प्रश्नांनाच हात घातला. या युद्धमय परिस्थितीवर मात करण्यासाठी काही चिरस्थायी उपाय सुचविले. त्यांच्या मते आपली मने कालगतीबरोबर हवी तितकी बदलत नाहीत, कार्यप्रवृत्त होत नाहीत. तसेच प्रत्येक क्षण वा प्रसंग अनन्य साधारण समजून आपण अनुभव घेत नाहीत, हीच मानवी जीवनाची शोकांतिका आहे. We can only hope to overcome it by developing a sense of immidiacy. आणि स्थलकालाची बंधने, विचारपद्धतींच्या श्रेणी, ज्यांना तथाकथित मूल्ये मानतो त्या सामाजिक चालीरीती, व्यक्तिगत सवयी या सर्वांचा आपण त्याग केला तरच हे शक्य आहे. यावर सावित्रीचा सारार्थ असा : "स्वतःला विसरणं. हे साधलं की स्थलकालादि बंधनच उरत नाही. पूर्वी याला कुणी समर्पण म्हटलं, एजवर्थ तेच निराळ्या भाषेत सांगत आहेत,...... एजवर्थ म्हणतात त्या तात्कालिकत्वाच्या बाधेने आम्ही झपाट्रा जात नाही, –जी बाधा राधेची होती, ऋग्वेदांतील उर्वशीची होती." (पत्र : २८) सावित्रीने प्रीतीच्या बाधेने झपाटलेला क्षण अनुभवलेला असतो, यामुळे या स्वानुभवात वर्तमान व प्राचीन संस्कृती-मधील सनातन विचारधारांचे नवीन नाने सहज जुळविले जाते. (रेग्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीचाही हा एक विशेष आहे.)

अनुभवासंबंधींचे आप्पांचे चिंतन, क्षणाच्या अनन्यसाधारणत्वा-संबंधीचे प्रियकराचे मत, एजवर्थ यांचे Sense of immidiacy

विषयीचे विचार आणि सावित्रीची राधा–उर्वशीची बाधा– हे चार विचारघटक परस्परांशी साधर्म्य संबंध साधून विचारानुभवाची एक सुसंघटना निर्माण करतात. तसेच आप्पा, प्रियकर, एजवर्थ व सावित्री या व्यक्तींचे परस्परांशी प्रेमाचे भावसंबंध असतात. हे परस्परांचे पृष्ठ-पातळीवरील भावसंबंध आणि वर सांगितलेले तत्त्व–चिंतनांचे आंतरिक वैचारिक संबंध यांमध्ये एक अंतर्गत संगती साधली जाते. भावविचारात्म अनुभव सुबंधित केला जातो आणि कादंबरीच्या घाटावर सौंदर्याचे एक लेणे चढविले जाते.

तत्कालीन युद्धप्रवृत्तीच्या संदर्भात एजवर्थ व सावित्री यांनी केलेल्या चिंतनातून एक विचार स्थिरावतो : साचेबंद विचारपद्धती, स्थल-कालाच्या श्रेणी, आपल्या सवयी, संस्कार, संचित ही मनावरील आवरणे झटकून देणे. म्हणजेच स्वतःला विसरून तात्कालिकत्वाच्या बाधेने झपाटून जर आपण 'तू' चा (विश्वाचा) अनुभव घेऊ शकलो तरच सुष्ट–दुष्ट, सुखदुःखादी द्वंद्वे नष्ट होतील आणि मग सर्व जगाकडे आपलेपणाने पाहता येईल. या नव्या दृष्टीने जगाकडे पाहण्यास सावित्री सहज शिकली. 'मानवी इतिहास म्हणजे सुष्ट–दुष्टांमधील संघर्षाचा इतिहास' या सूत्रामध्ये सारे मानवी जीवन बसविता येणार नाही. मानवी जीवनाला याहून वेगळा अर्थ असला पाहिजे असे तिला वाटू लागते. कादंबऱ्यांमध्ये सांकेतिक पद्धतीने वर्णिलेले सुष्ट दुष्टांचे झगडे, 'गाणाऱ्या झाडा'मध्ये जाणवलेल्या इतिहासाचा अर्थ तिला अपूर्ण वाटतो. सुष्ट-दुष्टांपैकी एकाला शिक्षा करून एकमेकांवर विजय मिळवून मानवी अस्तित्वाच्या तळाशी असलेला संघर्षाचा प्रश्न सुटणार नाही. म्हणून 'गाणाऱ्या झाडां'वरील प्रश्नोत्तरीत 'राजाला चांगली अद्दल घडली' असे म्हणून हा प्रश्न सुटेल काय ? असा प्रश्न ती करते. तसा तो सुटणार नाही म्हणून सुखदुःख, सुजनदुर्जन या द्वंद्वापलीकडे जाऊन ('नित्य-सत्त्वस्थ' होऊन) या प्रश्नाकडे पाहिले पाहिजे. म्हणून कशाचाही अव्हेर न करता जे घ्यावयाचे ते आपलेसे करून घ्यावयाचे. सुजन, दुर्जन आपले आपणच असतो अशी तिची मनोधारणा होते. (पत्र : २९)

परंतु सारे आपलेसे करण्यासाठी साऱ्या विश्वाशी एकरूप व्हायला पाहिजे. आणि दुसऱ्याशी एकरूप व्हायचे तर स्वत:ला विसरले पाहिजे. स्वत:ला विसरणे, दुसऱ्याशी एकरूप होणे हे दोन्ही अनुभव लहानपणीच सावित्रीच्या मनात रुजले आहेत. आणि मोठेपणी या दोन्ही गोष्टी ती ल्योरेच्या सहवासात अनुभवते, शिकते. 'ज्यांत राधा कृष्ण होते व कृष्ण राधा होतो असे एक मेवाड शैलीतील राधाकृष्णाचे चित्र ल्योरेला 'हवं झालं'. या चित्रालाही एक प्रतिकात्मक अर्थ असतो. एखाद्या वस्तूचा अनुभव घेणे म्हणजे त्या वस्तूचे आपण रूप घेणे व आपले रूप तिला देणे. 'तू'चा अनुभव घेताना 'मी' 'तू'शी एकरूप होतो. म्हणून 'मी' पूर्वीचा राहिलेला नसतो. 'तू'मय झालेला मी एक नवेच रूप घेऊन येतो. या रूपदानाच्या प्रक्रियेत नव-निर्मितीचे बीज असते. जिवंत अशा प्रेमानुभवाचा, कालानुभवाचा वा जीवनानुभवाचा ही सर्जनशीलता प्राणच असते. म्हणून कलेची प्रेरणा जोखताना या रूपांतराच्या प्रश्नाला महत्त्वाचे स्थान असते. या दृष्टीने वेगवेगळी रूपे घेण्याचा सावित्रीचा लहानपणीचा खेळ, राधाकृष्णाच्या चित्रांतील रूपांतर, सावित्री–ल्योरे यांचे फोटोमधील वेषांतर आणि मुखपृष्ठावरील राधाकृष्णाचे प्रत्यक्ष चित्र ही अर्थपूर्ण प्रतीके बनतात. दुसऱ्याशी एकरूप होणे, 'स्व' विसरणे, 'आपलंस,' 'तुमचंस' करणे इत्यादी अमूर्त संकल्पना या दृश्य प्रतिमांतून चित्रांकित होतात. या सेंद्रिय प्रतिमा अलग–विलग विखुरलेल्या असल्या तरी त्यातून एक सलग आशय यशस्वीपणे सूचित होतो. कादंबरीतील भावानुभवाशी या प्रतिमा सुसंगती साधून त्यांची अंगे सुस्पष्ट व रेखीव करतात.

पुढे आप्पा वारल्यावर ती आझाद हिंद सेनेत ओसाका येथील हॉस्पिटलमध्ये नर्स म्हणून काम करते. तेथे अगदी सहज योगाने निराधार बीनाला आधार देऊन वात्सल्याचा अनुभव घेते. आणि शरीरसंबंधा-शिवाय एक जगावेगळे 'तृप्त मातृत्व' अनुभवते. देशप्रेम, वात्सल्य ही मानवी प्रेमभावनेचीच वेगवेगळी रूपे. ती मूळचा प्रेमानुभव अधिक संमिश्र करतात.

आपल्या प्रियकरासमवेत अनेक समस्यांचे चिंतन करीत, विविध अनुभव घेत ती बाह्य–विश्व आपलेसे करून ते स्वविश्वात समावून घेण्याचा प्रयत्न करते. ती जेव्हा 'जपानला जाते तेव्हा या दोन विश्वात वेगळेपणा असतो. परकेपणा असतो. पण 'जपानहून कूर्गमध्ये परत येते तेव्हा बाह्यविश्व आपलेसे करून येते. तसेच त्या दोघांच्या प्रेम-संबंधातही बदल झालेला असतो. पूर्वीचा 'सहेतुक वेगळेपणा' जाऊन 'निर्हेतुक आपलेपणा' निर्माण झालेला असतो. ती लिहिते, 'माझ्या सगळ्या जगाच्या कक्षा जरी रुंदावल्या असल्या तरी त्या तितक्याच ठाशीवही ( Sharp ) झाल्या आहेत.………त्यांतील प्रत्येक भागाचे विशेष साभिप्राय झाले आहेत. त्यांत जो निर्हेतुकपणा आलेला वाटतो तो या अभिप्रायाची अधिक उत्कटतेनं प्रचीति आल्यामुळे……… केवळ बदल याला महत्त्व नसतं,–सगळंच बदलत असतं. त्यांतून जी जाणीव प्रगत होत असते तिला माझ्या दृष्टीने अधिक महत्त्व आहे." (पत्र : ३४)

एका बाजूला प्रेमानुभवाचा विकास–वाढ होत असताना दुसऱ्या बाजूला आप्पांचे 'Experience and Growth' हे पुस्तक लिहिले जात असते. येथे सावित्रीच्या प्रेमभावनेच्या विकासांतून एकंदर मानवी अनुभवाच्या विकास–वाढीचे स्वरूप ध्वनित केले जाते. या अनुभवाच्या वाढीमागे एका क्षणांतून दुसरा–दुसऱ्यातून तिसरा असा कालक्रम नाही. तसेच एक क्षण दुसऱ्याचे कारण, दुसरा तिसऱ्याचे कारण असा तार्किक कार्यकारणभावही नाही. तर प्रत्येक क्षण अनन्यसाधारण समजून तो तात्कालिकत्वाच्या बाधेने जगला जातो. अनुभविला जातो. त्यांतून नवी जाणीव प्रगत होते. म्हणून "अनुभव आणि वाढ या दोन वेगवेगळ्या स्तरांवरील प्रक्रिया आहेत, त्यांच्यात कार्यकारण संबंध नाही, अन्योन्य संबंध आहे." (पत्र : ३८) हा मानवी अनुभवाच्या वाढीचा (विकासाचा) नवा अर्थ लेखकाला जाणवला म्हणून हे पुस्तक क्रांतिकारक आहे असं एजवर्थ यांचे मत असते. ('सावित्री' या कादंबरीबद्दलही हाच अभिप्राय देणे उचित होईल.)

कूर्गमध्ये परत आल्यावर सावित्रीचे मन प्रौढ व प्रगल्भ बनलेले असते. खूप दिवसानी त्याचे पत्र येते ती लिहिते. 'आज तुमचं ओळखीचं लाडकं अक्षर घेऊन मी मला मिरवलं,' आपल्या सहज नादलयीत गिरकी घेणारा हा बोली भाषेतील साधा शब्दबंध आहे. पण तो 'तृप्त मातृत्व' अनुभवलेल्या तिच्या संयमी अन् प्रगल्भ मनातील प्रेमनिर्भर ओढीचा निरागस टवटवीतपणा फुलवून टाकतो. आणि आनंदाने दाटलेले मन अगदी पहिल्याहून हुरळून जाते. इतका तिच्या वृत्तीत आणि ओढीत ताजेपणा आहे, रसरशीतपणा आहे. तो विचारतो 'तुला हवं तरी काय?' ती लिहिते 'तुम्हाला प्रेम हवं आहे आणि मला नको का आहे?' ही ओढ, हे प्रेम कोणत्या प्रकारचे असते? स्त्रीपुरुषा-मधील प्रेमाची मानसशास्त्रीय मीमांसा लावली जाते. सावित्रीही (केवळ वादासाठी) एक शास्त्रपूत मीमांसा लावून दाखविते. 'आई शिवाय मी लहानपणापासून वाढलेली, तेव्हा बापाबद्दल माझ्या मनात एक अधिक उत्कट आसक्ति. ही आसक्ति-हे fatherfixation म्हणजे परपुरुषा-बद्दल तितकंच आकर्षण कमी. या मानसशास्त्रीय मीमांसेप्रमाणे हे आकर्षण कमी न होता उलट प्रियकराविषयीची ओढ अधिकच तीव्र होत जाते (पत्र : ३५) खरं पाहता स्त्री-पुरुष या दोन ध्रुवांचे ठायी वसणारी, एकमेकांशी ऐक्यभाव साधू पाहणारी जी इच्छा असते — त्या इच्छेमधून ही ओढ जन्मलेली आहे. ही ओढ अगदी प्राकृतिक पातळीवरची असते. तशाच प्रकारची जीवधर्माच्या पातळीवरची सावित्रीची ओढ आहे. स्त्रीमनाला लागणाऱ्या पुरुषवृत्तीच्या सौंदर्याची ही मूलतम ओढ आहे म्हणून सावित्रीच्या अस्तित्वाचे केंद्र जितके समृद्ध होईल तितकी ती ओढ तीव्रतर होत जाणार. (म्हणून तिच्या ओढीचा प्रश्न लौकिक विवाहाने सुटणार नाही.)

या दृष्टीने सावित्रीच्या प्रेमभावनेचा विकास आणि ओढीची झेप पाहाण्यासारखी आहे. प्रियकराबरोबर ती पाच दिवसांचा एक क्षण करून जगली. आणि तेथे या मूलभूत ओढीने नवा जन्म घेतला. राजम्माने तिच्यावर मातृवत् प्रेम केले. कलासंस्कार घडविले. जपानमध्ये ती एक

कलावंत म्हणून कलानिर्मितीच्या उद्योगात चूर होती. नवा क्षण जगताना, कलानिर्मिती करताना आणि चिंतन करताना तिच्या मनाच्या कक्षा वाढत होत्या जाणीव प्रगत होत होती. आप्पा, एजवर्थ, नामुरा यांच्या सहवासात तिने परतत्त्वाला स्पर्श करणाऱ्या प्रेमाचा अनुभव घेतला. ल्योरेने तिच्या प्रेमाला सर्जनशीलता दिली. सर्वांशी एकरूप होणे व स्वतःला विसरणे ही तिच्याच सहवासात शिकली. देशप्रेमाची बाधा किती उत्कट असते हे आझादहिंद सेनेत पाहिले, अनुभवले. सुष्ट दुष्ट प्रवृत्तींच्या झगड्याचे स्वरूप मानवी इतिहासात, महायुद्धात पाहिले व 'गाणाऱ्या झाडात' ते अनुभवले. सुजन, दुर्जन आपले आपणच असतो म्हणून सर्वांना आपलंस करून प्रियकराशी व जगाशी निर्हेतुक आपलेपणा राखून जगते. तरीही "मला ओढून न्या" असे प्रियकराला सांगणाऱ्या सावित्रीत स्त्रीमनातील समग्र प्रेमशक्तीचे मूलरूप जागृत होते. आता तिचा प्रियकरही 'अधिक' झालेला असतो. म्हणून आपल्या चित्ताच्या सर्वशक्ती एकवटून प्रियकराला, 'तू' ला 'आपलंस' करण्याची मयूरनृत्याचा कलाप्रयोग करणार असते. मात्र आता हा सारा अनुभव प्रतीकाच्या पातळीवर जातो. जेव्हा तो 'मोर' होतो तेव्हा सावित्री, राजम्मा, ल्योरे, बीना इ. कादंबरीतील पात्रे मयूरनृत्याच्या प्रतीकाच्या घटक प्रतिमा बनतात.

सावित्रीने आतापर्यंत घेतलेल्या अनुभवाचे सार वा प्रगत जाणीव शेवटच्या मयूरनृत्याच्या कलाप्रयोगांतून नवे रुप घेऊन साकार होते. सावित्री, बीना, ल्योरे, ('एजवर्थ' असे) एजघर, इत्यादी कादंबरीचे घटक मयूरनृत्याच्या प्रतीकांत प्रवेश करतात. आणि मग त्याच घटक-प्रतिमांची परस्परांशी नवीन नाते साधणारी एक नवी जुळणी निर्माण होते. त्यांच्या या नव्या परस्पर संबंधांतून प्रारंभीच्या राजम्माच्या मोराच्या नाचाला एक नवे रूप लाभते. या सर्व प्रतिमा कादंबरीचा एकंदर घाट आणि मयूरनृत्य या दोहोंचे एकाच वेळी घटक असतात. आणि पुन्हा मयूरनृत्य ही एकंदर कादंबरीची घटक प्रतिमाही असते. म्हणून या पात्र-प्रतीकांना कादंबरीत अन्यत्र स्वतःचा एक अर्थ असतो,

तसाच मयूरनृत्यप्रतीकगत असा दुसरा एक अर्थ प्राप्त होतो. आणि कादंबरीच्या संपूर्ण कलारूपाच्या संदर्भात या दोन अर्थाच्या स्पंदन-समागमांतून एक नवाच अर्थ निर्माण होऊन एकंदर भावानुभव नवे रुप धारण करतो. म्हणून कथा-घटकांच्या गुंफणीत साधेपणा असूनही प्रतीक-प्रतिमांच्या या विशिष्ट जुळवणीमुळे भावानुभवाच्या एकजिनसी-पणाला बाध न आणता अर्थवलयांची संमिश्रता जाणवू लागते.

सावित्रीने एजवर्थ यांच्या स्मरणार्थ एक खेळघर (एजघर) बांधले आहे. त्याचे उद्घाटन लच्छीच्या मोराच्या नाचाने होणार आहे. सावित्रीच्या मनावर वाङ्मयसंस्कार घडविणाऱ्या राजम्मा पार्श्वसंगीत. अनुभव-समृद्ध सावित्रीचे लेखन व गाणी. 'स्व' विसरून दुसऱ्याशी एकरूप होणारी त्योरे होणार आहे म्हातारी. आई लिहिते म्हणून नुकतीच लिहायला लागलेली बीना होणार आहे लच्छी-(लक्ष्मी). आता 'मोरा' बरोबर नाचायची पाळी आहे बीनाची (वीणा). सावित्रीच्या अनुभवावर -जाणिवेच्या खांद्यावर उभी राहून 'तू'ला समजून घेणार आहे. आणि सावित्रीचा प्रियकर ('तू') होणार आहे मोर. नवीन स्वातंत्र्ययुग (एज) सुरू होणार १५ ऑगस्ट १९४७ रोजी (योगायोगाने ?) त्याच दिवशी एजघरात मोराच्या नृत्याचा नवीन प्रयोग होणार. सावित्रीने कला-प्रयोग जीवनप्रयोग केला. आता नवयुगाला अनुरूप असे सावित्रीचे नवे रूप 'बीना' तो प्रयोग करणार आहे. तस पाहिलं तर खुद्द मोराला तरी नाचता कुठं येतं ? एक पाय उचलला की तोल जातो तो सावरायला म्हणून तो लगेच तो पाय खाली टेकतो-आणि दुसरा उचलतो. पुन्हा तोच तऱ्हा ··· असं ad infinitum." (पत्र ३९) शेवटी अनंताच्या संदर्भात या जीवनप्रयोगांना कलाप्रयोगांना मर्यादाच असतात. 'तू' ला समजून घेण्याचा एक प्रयोग म्हणजे पूर्णता नव्हे. आपण असेच कलाजीवनप्रयोग करीत राहावयाचे. या प्रयोगात 'करणारा आपल्याला परिपूर्ण करीत असतो ?' (पत्र ३) असे जर असेल तर मग 'मोर' कशाला हवा ? लच्छीने अगोदर नाचले पाहिजे अशी 'राजम्माच्या मोराची' अट असते. वस्तुतः आपणच नाचायचे. आपणच जगायचे असते. 'दुसरं कुणी नसतंच

मुळी. 'आपणच सगळं काही व्हायला पाहिजे.'[1] तस पाहिलं तर (मोर असा नसतोच तो असतो आपल्या मनात) 'जें जें हव तें तें आपणच व्हायचं' म्हणून कलानिर्मिती वा प्रेम करताना आपणच आपल्या अस्तित्वाचे केंद्र समृद्ध करायचे तरच परस्परांच्या देवघेवीत परस्परांना श्रेष्ठ 'अधिक' करता येईल. (यं कामये तं तमुग्रं कृणोमि). हे अस्तित्वाचे केंद्र जितके समृद्ध तितकी दोघांतील 'देवघेव' प्रेम समृद्ध, श्रेष्ठ. केंद्र समृद्ध करायचे कसे? तर येणाऱ्या वर्तमानाचा नवा क्षण 'स्व' विसरून, तात्कालिकत्वाच्या बाधेने, राधा–उर्वशीच्या बाधेने जगून. ज्ञानेश्वरांच्या शब्दात

> **क्षणींक्षणीं नीच नवी। दृश्याची चोख मदवी**
> **दिठीकरवी वेढवी। उदार जे**
> **मागलिये क्षणीचीं आंगे। पारुसी म्हणोनिया वेगें।**
> **सांडुनी दृष्टि रिघे। नवीया रूपा॥ १२७**
> **तैसीच प्रतिक्षणीं। जाणिवेचीं लेणी।**
> **लेवोनी आणी। जाणतेपणा॥ १२८॥**

—अनुभवामृत प्र. ७ वे.

असे प्रतिक्षणाला जाणवणारी जाणिवेची नवी लेणी आणून-लेवून जाणतेपण समृद्ध होत असते. हा जाणतेपणा म्हणजेच अनुभवाचे अमृत. अशाप्रकारे प्रगत होत जाणारी जाणीव सावित्रीला अभिप्रेत आहे.[2] ती मनुप्रमाणे प्रेमाने भारलेला 'प्रत्येक क्षण आपलासा करते आणि त्याला एक वेगळं सौंदर्य प्राप्त करून देते.'' म्हणून कलाप्रयोग करणारी सावित्री 'आनंदभाविनी' 'मनमोकळी' आहे. म्हणूनच वाग्देवता तिच्यावर प्रसन्न असते.

---

१ रेग्यांच्या 'काल्यवन' या नाटकांतील कृष्णेचे बोल.

२ (केवळ बदल याला महत्त्व नसतं, –सगळंच बदलत असतं. त्यांतून जी जाणीव प्रगत असते तिला माझ्या दृष्टीने अधिक महत्त्व आहे. (पत्र ३४))

यं कामये तं तेमुग्रं कृणोमि
तं ब्रह्माणं तमृषिं तं सुमेधाम् ।।

सावित्रीच्या या प्रगत जाणिवेत (जाणतेपणात) वर्तमानाचे भान ठेवून यज्ञकर्म करणाऱ्या ब्राह्मणाची वृत्ती आहे. अतींद्रिय सत्याचा जो द्रष्टा त्या ऋषीची चिंतनशील वृत्ती आहे. तसेच सेंद्रिय अनुभवांतून अतींद्रियाकडे जाणाऱ्या व दोहोंचेही भान राखणाऱ्या तत्वज्ञ कवीचीही वृत्ती आहे. एजवर्थ, आप्पा व नामुरा यांच्या सहवासात तिच्या जाणतेपणाला या परतत्त्वाचा स्पर्श झाला असावा. असे वेद-मंत्रांतील ब्राह्मण, ऋषी, आणि कवी या ज्ञानवंतांच्या ज्ञानस्वरूपांशी सावित्रीच्या जाणीवेचे, तत्त्वचिंतनाचे नाते जोडले जावे. आणि वेदमंत्र कादंबरीच्या प्रतिमासृष्टीचा एक अपरिहार्य घटक बनतो.

कादंबरीच्या घाटाची घडण अशी ' ज्याला मी इच्छिते त्याला मी श्रेष्ठ करते ' हे विचार-सूत्र व्यक्त करणारा वाकदेवतेचा वेदमंत्र ही पहिली घटक-प्रतिमा. ' मोर हवा तर आपण मोर व्हायच. जे जे हवे ते ते आपणच व्हायचं हा तात्पर्यार्थ व्यक्त करणारी myth सारखी लच्छीच्या मोराची कथा ही दुसरी घटक प्रतिमा. ' तू ' हवा असल्यास ' तू ' मय होणे, प्रेम हवे असल्यास आपणच प्रेममय होणे ' हा अर्थ मूर्तिमंत करणारी सावित्रीची प्रेमकथा-सात ओकातील कुमारिकांची कथा, राधाकृष्णाचे चित्र, गाणारे झाड, वर्णयुद्ध, एको-नार्सिस, कृष्ण कुंती, आप्पाचे पुस्तक इ. प्रतीकांनी व तिच्या इतर सर्व अनुभवांनी घडविलेली-सावित्रीची प्रेमकथा, ही तिसरी प्रतिमा. ही भाव विचार संवेदनांचे शरीर धारण करणारी अनेकांगी सेंद्रिय प्रतिमा प्रमुख घटक आहे. आणि शेवटी वरील सर्व घटक-प्रतिमांतून प्रगत होणारा सर्वार्थ आपल्यात सामावून घेऊन नवे कलारूप धारण करणारी कवितेसारखी (आणि पुढे पंधरा ऑगस्ट एकोणीसशे सत्तेचाळीस रोजी-वाचकाच्या कल्पनेत -होणाऱ्या प्रत्यक्ष नृत्यनाट्याच्या प्रयोगाच्या द्वारे ह्या सर्वार्थाचे आणखी एक वेगळे कलारूप इंद्रियगोचर करणार असलेली) मयूरनृत्याची दृक्-श्राव्य प्रतिमा ही चौथी प्रतिमा. या मुख्य घटकप्रतिमा एकवट्न

कादंबरीचे संपूर्ण सेंद्रिय असे कलारूप साकार करतात. कादंबरीचा अर्थ वेदमंत्रात अमूर्ताच्या पातळीवर असतो. राजम्माच्या मोराच्या गोष्टीत एक वेगळे कथारूप घेतो. सावित्रीच्या प्रेमकथेत तो प्रसरणशील आणि सेंद्रिय रूप धारण करतो. आणि पुन्हा मयूरनृत्याच्या भिंगांतून नवीन रूप नवा जन्म घेऊन अस्मानाकडे झेपावत एक पाऊल टाकतो. मग पुन्हा नवे... मग या कादंबरीच्या रचनाबंधाला 'पक्षी जे झाडावर गाणे गातो' या कवितेचा सर्जनशील 'जीवनताल' प्राप्त होतो :

पक्षी जे झाडावर गाणें गातो
आहे झाडच दुसरे पुन्हा त्या गाण्यांत
पक्षी जे झाडावर गातो. (दुसरा पक्षी)

रेग्यांच्या प्रतिमा सृष्टीतील प्रतिमा एकमेकाशी कोणत्यातरी धाग्याने बांधलेल्या असतात. त्या वरवर एकसारख्या वाटल्या तरी त्या वेगळ्या असतात. कुटुंबातील निरनिराळ्या व्यक्ती जशा कुलसाम्याच्या नात्याने एकत्रित बांधल्या जातात तशा त्यांच्या प्रतिमा एकत्रित बांधल्या जातात. प्रत्येक प्रतिमेत आवश्यक आणि मोजकेच घटक असतात. एका प्रतिमेतील घटकाचे दुसऱ्या प्रतिमेतील घटकांशी समानधर्माचे नाते असते. सावित्री-तू. लच्छी-मोर राधा-कृष्ण. तर कधी वेगवेगळ्या प्रतिमामालिकेत एक घटक कायम राहून दुसरा बदलतो. त्यामुळे विविध प्रकारच्या नवीन 'भावनानिष्ठ समतानता' निर्माण होतात. कृष्ण-राधा, कृष्ण-द्रौपदी, कृष्ण-कुंती. काही प्रतिमा एकमेकांशी विरोधी भावाने वागून मूळ प्रेमानुभवाला उठाव देतात. पूरक ठरतात. संमिश्र बनवितात. कृष्ण-द्रौपदी, ल्योरे-सावित्रीचे वेषांतर, राधाकृष्णाचे रूपांतर ही प्रतिमामालिका प्रेमांतील 'निर्हेतुक आपलेपणा' सूचित करतात तर कृष्ण-कुंती, एको-नार्सिस, चौरपंचशिकेची कथा ही मालिका प्रेमातील 'सहेतुक वेगळेपणा' व्यक्त करतात. एको-नार्सिसच्या कथेत नार्सिसस स्वरूपावरच मोहित झालेला तर एको केवळ दुसऱ्याचा प्रतिध्वनी उच्चारू शकते. त्यामुळे ती एकरूप न होता आत्मकेंद्रित राहातात. नार्सिससची आत्मकेंद्रितता राधाकृष्णाच्या प्रेमांतील एकरूपतेशी विरोध

करते. म्हणून तो बॅले त्योरे बाद करते कारण तो सावित्रीच्या प्रेमवृत्तीशी विसंवादी असतो.

काही प्रतिमांची विशिष्ट प्रकारे 'जुळणी' केली की त्यांतून प्रेमानुभव व्यक्त होतो. ती 'जुळवणी' जरा फिरवली की त्यांतून तात्त्विक चिंतन सूचित होते. पुन्हा वेगळी जुळणी केली की त्यांतून कलानिर्मितीची प्रक्रिया व्यक्त होते. अनेक 'अर्थसंघटना' सूचित करण्याचे हे प्रतिमांचे सामर्थ्य कादंबरीला काव्यात्मक पातळीवर नेते. ( अवलोकितेतही प्रतिमा-सृष्टीचे हेच सामर्थ्य आहे.) सावित्रीने कलानिर्मितीचे प्रयोग केले. तिने 'गाणारे झाड' 'मोराचे नृत्य' ही नृत्यनाटके पूर्ण लिहिली. नार्सिस व चौरपंचशिका यावरील बॅले अपुरेच सोडून द्यावे लागले. हे नाट्य-प्रयोगही कादंबरीच्या प्रतिमासृष्टीचे अविभाज्य घटक आहेत. ही नृत्यनाटकें सावित्रीने वेळोवेळी घेतलेल्या अनुभवांचा वा केलेल्या चिंतनाचा कलात्मक आविष्कार करतात. तात्कालिकत्वाच्या बाधेने जगलेले सर्जन-शील क्षण कलाविष्कारांतूनच व्यक्त करणे अपरिहार्य ठरते. त्यांना दुसरी भाषा नसते. या कलाप्रयोगांतून प्रेमानुभवाचा--कलानुभवाचाही शोध घेतला जातो. एको-नार्सिसस सावित्रीच्या प्रेमवृत्तीशी विसंगत म्हणून बाद होतो. चौरपंचशिकेत एकच सिच्युएशन असते. ती तिच्या तत्त्वचिंतनाशी पूरक ठरते. पण सावित्री प्रेयसीला प्रश्न विचारायला लावून कथेची बैठक तार्किक करते तर्काने, प्रश्नमालिकेने प्रेमाचे प्रश्न सुटत नाहीत. कलादृष्ट्या, हे दोन्ही प्रयोग त्योरेला सदोष वाटतात म्हणून ती रद्द करते. सावित्रीच्या कलात्मक व्यक्तिमत्वाचा विकासही या कलाप्रयोगांतून सूचित होतो. त्योरे ही प्रतिकाच्या व वास्तवाच्या पातळीवर वावरते. 'त्याच्या' पत्रांतील मजकूर तिला अगोदर कळायचा. त्योरे भेटल्यावरच सावित्री कलाप्रयोग करते. स्व विसरणे व दुसऱ्याशी एकरूप होणे ह्या कलावंताला लागणाऱ्या गोष्टी सावित्री तिच्यापासूनच शिकते हे आणि इतर काही गोष्टी लक्षात घेता त्योरे ही अनुभवाला कलारूप देणारी कवीची 'रूपदक्ष' प्रतिभा शक्ती तर नाही ना ? असे वाटू लागते. 'माधवी' मध्ये देवदत्ताला रूपदक्ष म्हटले आहे.

त्योरे ही रूपदक्ष प्रतिभा. सावित्रीचे दुसरे रूप सावित्री अनुभवसमृद्ध कलावंत. 'तू' सत्य, प्रो. जोशी : लौकिक भाषा अशी सर्व जुळणी कलानुभवाच्या दृष्टीने करता येणे शक्य आहे. वेदमंत्र, मोराची दंतकथा, सात कुमारिकांची लोककथा, गाणारे झाड, एको–नार्सिस, मयूरनृत्य इ. प्रतिकांची जुळणी करता येईल. एजवर्थ यांच्या पुनर्जन्माच्या कल्पनेचा प्रतिकाव्य अर्थ[१] लक्षांत घेता एजवर्थ याच्या विचारांचा वारस सावित्री होऊ शकेल. सावित्रीचा विचार–वारस बीना. (ही वारसाची कल्पना मनूमध्येही आहे.) एजवर्थ यांच्या मृत्यूचे व बीनाच्या जन्माचे रहस्य सावित्रीने सूचित केले आहे आणि बीना शरीरसंबंध न येता सावित्रीची मुलगी होते. जाणिवेच्या प्रगतीत शरीर-संबंध येत नाही. म्हणून विचार वारसात शरीरसंबंध नाही. या दृष्टीने शेवटच्या 'यूर नृत्याकडे पाहिल्यास त्यांतून पुन्हा नव्या अर्थसंघटना निर्माण होऊ शकतील.

रेग्यांच्या प्रत्येक प्रतिमेत त्यांची जाणीव सामावलेली असते. या जाणिवेचे अनेक पदर प्रतिमांत गुंफलेले असतात. संपूर्ण कादंबरी वाचल्यावर तिचे चिंतन करताना या प्रतिमांचे परस्परांशी असलेले संवादी-विरोधी भावसंबंध जाणवू लागतात. त्यामधून भावार्थांची अनेक वलये मनात निर्माण होतात. ही वलये अनेकांगा, मौलिक प्रेमानुभवाची उत्कट प्रचिती आणून देतात.

'अवलोकिता' केवळ ऐंशी पानांची कादंबरी. तीतील घटना सुमारे एकोणीसशे तेहतीस सालातील. एक भारतीय विद्यार्थी लंडनमध्ये इति-

---

१ Herbert Silberer यांच्या मते पुनर्जन्माच्या कल्पनेचा अर्थ असा : a radical upheaval in life or evevation to a new, more perfect mode of life"

—'COMPLEX / ARCHETYPE / SYMBOL' by JOLANDE JA COBI पृष्ठ १७८.

ह्यासाचा अभ्यास करीत असतो. त्याला जर्मन भाषा शिकविण्यासाठी एक जर्मन तरुणी त्याच्या खोलीवर येते. तिने पहिल्याच पत्रात त्याला जीवनोत्सुकतेचे आश्वासन दिलेले असते. त्याला स्वच्छ उजेडात ती जिन्याखाली दिसते मात्र. आणि जिन्याच्या पायऱ्या पायऱ्या राहात नाहीत. त्या समूळ नाहीशा होतात. पायरीवर पडणाऱ्या तिच्या पावलांची, उंचावणाऱ्या हातांची, खालून वर जाणाऱ्या तिच्या डोळ्यांची भाषा विरून जात. अशा वेळी त्याला दुसरं काही दिसत नाही. त्याला केवळ दिसते ती. ' अवलोकिता. ' ' जीवनोत्सुकता. ' क्षणातच दोघांमधील सारे अंतर फिरते. ( अंतर मोजण्यावर अवलंबून नसतं. अंतर अंतरहि नसतं. ) स्वागतासाठी हातात हात प्रथम कुणी घेतला हे कळत नाही. नंतर कळते ती गार सुखसंवेदना.

हाताच्या पाच बोटांना दुसऱ्या दहा बोटांचा कोश लागतो. त्यांत मग ती निमुळती होतात, वितळतात. ओठाजवळ आणली कीं कमळाच्या पाकळ्यांप्रमाणे न चुकता फुलतात. आपल्या ओठांची ठेवण त्यांना ठाऊक असते. गाल, डोळ्यांच्या पापण्या, कानशिलं, हातात न घेतलेला दुसरा हातहि मग हवा होतो. एक एकाला, दुसरा दुसऱ्याला. (पान १७)

पहिल्या भेटीत भान हरपून टाकणारा हा पहिला हस्तस्पर्श शरीराच्या नसांनसांतून फुलाफुलांचे विजेरी वादळ फुलवून जातो. असे हे हस्तस्पर्शातून घडलेले जीवनोत्सुकतेचे पहिले दर्शन. या क्षणी अंतराचे, काळाचे, भाषेचे, दृष्टीचे सारे नियम सरतात. सापेक्ष राहातात. असे अनेक क्षणांचे अनुभव शरीर-मन भारून टाकतात. अशा संवेदनानुभवांची काव्यात्म चित्र रेगे गुंपीत जातात. तिच्या पाकळ्यांचा हस्तस्पर्श, रोधलेले हुकमी, जुलमी, अबोध श्वास, कोंडून ठेवणारे मिटलेले डोळे, जांभळा सूर्य अन् निळे क्षितीज बाळगणारे उघडे डोळे, ज्यावर ओठ पेटवून घेतले तो मानेखालचा मखमली पलिता-यांनी चेतविलेल्या शरीरसंवेदनामधून एक निर्मल कामविश्व-रतिविश्व उभारले जाते. येथे निखळ शारीरिक संवेदना

असून त्यांत कोणतेही भावसंदर्भ मिसळले जात नाहीत. रतक्रीडेच्या या संवेदनामय रूपातूनच भाव जागृती होते.

शरीर लावण्याचा हा ऐंद्रिय अनुभव इतका झपाट्याचा, सहज आणि तात्काळ असतो की तेथे पूर्वसंस्कार, संचितमूल्ये, दिक्कालबंधने, एका क्षणात गळून पडतात. आणि मनाला तात्कालिकत्वाची बाधा जडते. रतिसुखाचा उत्कट, निकोप अनुभव घेत असतानाच तिचे-त्याचे भावसंबंध जुळून जातात. एकमेकांकडे ओढले जातात. प्रेमभाव वाढत जातो. ती जीवनोत्सुकतेचे आश्वासन देणारी युवती आहे याची मनोमन प्रचिती येते. 'उन्हाप्रमाणे येणारी सावलीप्रमाणे फुलणारी, 'वाऱ्याप्रमाणे न ठरणारी' ही जीवनोत्सुकता म्हणजे रेग्यांच्या कवितेच्या मनातली 'लवलव' च एक नवे रूप लेवून आली आहे असें वाटते. ते तिला उद्देशून म्हणतात:-

तू पण असली नवी नवेली
गात्र गात्र रक्तपालवी
फुलाफुलावर तुझीच कांती
कोमल खुलली. (दोला)

वाऱ्याची सहेली तीच असते. उमलणाऱ्या दोन पाकळ्यामागे आणि उघडणाऱ्या दोन पापण्यामागे तिचेच रहस्य दडलेले असते. आणि रसरसले नवजीवन कोठुन कडेकपारी लव्हाळ्यातही ? तिचीच ही नाना रूपें. अवलोकितेच्या मनांतील निसर्गसौंदर्यांची ओढ म्हणजे मानवी मनातील जीवनोत्सुकतेचे एक रूप. एक दर्शन. निसर्गाच्या सहवासात ती ओढ एकदा काव्यात्मवृत्तीने फुलारून येते. 'हाइन पाहिली पाहिजे, गवतात लोळलं पाहिजे. उंच कड्यावरून धुक्यांत जीव लोटून दिला पाहिजे' असे वाटते. मग क्षणभर त्याचा जबरदस्त कोट, भाषेचा अभ्यास, कानावरचा चष्मा ही क्षणभर हरवतात.

झाडं आकाश हरवून बसतात
वेळ कुठतरी बोटांच्या टोकाशी गुंतुन पडतो.

असे दिक्कालाचे भानही हरपते आणि मग, गवताला घुंगुराची फुलं जडतात. हिरव्या सौंदर्याने रुमझुमणारा एक नाजुक सर्जनशील क्षण उमलतो. दोन संवेदनाशील मनांनी निर्मिलेल्या या क्षणातही जीवनोत्सुकतेचे नाजुक वर्तन विलसते. स्पर्शसुखाचा अनुभव घेताना जशी ती हरवतात तशीच निसर्ग सौंदर्याच्या दर्शनाने हरवतात.

एकदा एलिझबेथ बगनरचा चित्रपट पाहायला दोघे जातात. चित्रपटांत नायिकेला प्रियकराची व तिच्या नवऱ्याची सारखीच ओढ वाटते. या ओढीत तिचे मन दुभंगलेले असते. ही ओढ, ती ओढ. ही सीमंतिनी आता कुठं आणि किती पुरी पडणार ? अवलोकितेच्या मनातही तिचा प्रियकर व आईवडील यांच्याविषयी अशीच ओढ असते. म्हणून नायिकेच्या मनातील संघर्ष पाहात असताना ती त्याचा हात आवेगाने घट्ट आवळून धरते अगदी दुखू लागेपर्यंत. मागे शरीरसुखाची संवेदना निर्माण करणारा हस्तस्पर्श आता तिच्या मनात गाढ प्रेमभाव उत्पन्न करतो. त्याचा हात तिच्या दुभंगत्या मनाला आधार वाटतो, दिलासा वाटतो. एखाद्या शब्दाच्या मूल अर्थच्छटा रेगे किती चतुराईने जिवंत करतात तेही या प्रसंगाच्या निमित्ताने कळते. ती नायिका आणि अवलोकिता या दोघींची मने दुभंगलेली, दुभागलेली असतात तसेच दोन्ही ओढीना पुरे पडता येत नाही म्हणून त्यांच्या शक्तीना 'मर्यादा' असते. त्यांचा 'दुभगलेपणा' व 'मर्यादा' हे दोन्ही अर्थ व्यक्त करणारा 'सीमंतिनी' हा शब्द आशयाच्या संदर्भात अगदी फिट्ट बसतो. म्हणून तो अर्थपूर्ण ठरतो. परंतु पुढे ही दुभंगल्या मनाची अवलोकिता नाझींचा सूड घेण्यासाठी जीवनसंग्रामात स्वतःला झोकून देते तेव्हा 'सीमंतिनी' या शब्दाचे स्मरण होते. पाशवी शक्ती व नियती यांच्यापुढे ही सीमंतिनी कुठवर पुरी पडणार ? तेथे तो शब्द मानवी मनाचा दुभंगलेपणा व मानवी शक्तींचे सान्तत्व सूचित करतो.

दोघांतील प्रेमसंबंध वाढत असता अचानक एक दिवशी ती पत्राने नकार कळविते आणि तो निराशेने हबकून जातो. त्याच्या दृष्टीने सगळे संपलेले असते. रात्री आत्मचिंतनात पूर्वी घेतलेले, खोलवर रुजलेले अनु-

मव आठवतो. गोप, गोपची आई वत्सला, बाळंतपणात गेलेली गोप, त्याच्यासाठीच गेलेल्या सूर्याच्या बहिणीचे मृत्यूच्या वेळचे स्थिरसौंदर्य हे सारे अनुभव मनात भिनलेले असतात. सूर्याच्या बहिणीचे ते स्थिर सौंदर्य हा पाहिला अनुभव. या सौंदर्याच्या ओटीचे बीज जगण्याच्या वासनेच्या मूळ प्रेरणेतच कुठेतरी रुजलेले असावे. तेथूनच त्याच्या व अवलोकितेच्या नात्याला सुरुवात झालेली असते. रेगे असे खोल खोल अनुभवाच्या तळाशी असलेल्या गूढतेला स्पर्श करतात. आणि म्हणून काव्यात्म अनुभवाची प्राणभूत गूढता त्यांच्या कथा–कादंबऱ्यांत असते. दुसऱ्या प्रकरणांतील हस्तस्पर्श, नववे प्रकरणांतील अकरा दिवसांच्या स्मृती, तो मोलाच्या डोळ्यांना रंग देतो तो प्रसंग इ. ठिकाणी अनुभव गूढ, काव्यात्म बनतो. तिच्या नकाराने मूळ नाते निखळल्यासारखे वाटते हे प्रेमभंगाचे दुःख सावरून तो तिला विचारतो, 'मग हे सगळं झालं ते खोटं ?' ती म्हणते 'खोटं ? छे. तेवढंच एक खरं, मला हे जन्मभर पुरणार आहे.' हे ऐकून तो बुचकळ्यांत पडतो. व सांगतो 'तू माझी हो, तू सांगशील तसं करू.' पण ती आर्जवाच्या पलीकडे गेलेली असते. या ठिकाणी त्या तरुणाला प्रेमधर्माचे, जीवधर्माचे रहस्य न कळल्यामुळे तो तसे बोलत असावा. अशा प्रसंगी मनूचा प्रियकर मनू अकल्पितपणे नाहीशी झाल्यावर तिच्यावर राग न काढता अहंभाव विसरून तिला समजून घेतो. एका अर्थानं तिचं जीवन पूर्णतः जीवधर्माच्या पातळीवर (biological planवर) होतं. जीवधर्माचं रहस्य ध्वनीला प्रतिध्वनी देण्यात, सवालाला जबाब देण्यात असतं. त्यांत आप–पर भावाला जागा नसते. (रूपकथ्यक ४१). हे जीवधर्माचे रहस्य त्या तरुणाला कळलेले नसते. अवलोकिता मनूप्रमाणे जीवधर्माच्या पातळीवरून जगणारी. एकमेकांनी एकमेकांना जे एका क्षणांत 'दिले घेतले' ते जन्मभर पुरवणे, त्याचा विकास करणे हा जीवधर्माच्या पातळीवरचा प्रेमधर्म तिला समजला होता. पण त्याला उमगलेला नसतो. म्हणून तो तिला साथ करीत नाही. व्यवहाराच्या पातळीवर तटस्थ वृत्तीने राहतो. अलिप्तभावाने वागतो. पुढे तो

तिचा राग, द्वेष करीत नाही. पण एका वेगळ्या पातळीवरून विचार करू लागतो. काहीच मागायच नसतं तेव्हा सुख आणि दुःख दोन्ही आपणापासून वेगळी झालेली असतात. आपला वावर असतो एक अनावश्यक पण अपरिहार्य भागीदार म्हणून. आपले संबंध सुटलेले असतात. असा एकाकीपणे, अलिप्तभावाने वागतो. अवलोकिता आणि तो एकेकटीच असतात. उलट 'मनूत' जे दिले त्याने तिचा प्रियकर 'अधिक' होतो. मनूचेच रूप सर्वत्र पाहू लागला. आपण सर्वत्र सर्वाभूती आहोत असा अनुभव त्याला आला. (रूपकथ्थक, पा. ४४-४५). सावित्रीतही प्रेमसंबंधाचा विकास याच मार्गाने होतो. पण अवलोकितेत तो तसा होत नाही "आपण सर्वांचे बांधलेले असतो. आणि तरीही आपण अगदी एकटे असतो' "- असा मानवाच्या अस्तित्वाच्या मूळाशी असलेला एकाकीपणा त्याला जाणवतो.

मोलाचा एक अस्वस्थ करणारा त्याला अनुभव येतो. तिच्याशी वागताना नुसता विचार करून भागत नाही तर आपल्या एकंदर वागण्यातला अर्थ मिळवावा लागतो. प्राप्त परिस्थितीत तीच त्याचा आरसा ठरते. तोही आपला वागण्याचा जगण्याचा अर्थ लावीत लावू पाहतो. (जगण्याचा अर्थ लावण्याची ही माणसाची सवय मूळचीच). तो जाणीव नेणीवेच्या आपल्या मनाचे रंग तिच्या डोळ्यांना देतो. व पुष्कळशा अर्थांना एक शब्द तिच्याकडे (मोलाकडे) मागतो. पण तिलाही मर्यादा असतात हेही त्याला कळते. तिच्यापासून तो शिकतो सगळ सांभाळायला. आपल्या वागण्याला अर्थ मिळवायचा म्हणजे 'त्यासाठी मग आपले ओठ एकेकदा घट्ट आवळावे लागतात. डोळ्यांना न सांडता उगीच हसून पाहण्याची संवय लावावी लागते.' अशा आखीव रेखीव अवघडलेपणाच्या जगण्याचे अवलोकितेला वावडे असते. तिला हवा असतो विमुक्तपणा. मोकळेपणा. नाझींनी तिच्या आईविडलांना गोळी झाडून ठार केल्यावर ती त्याच्याकडे येते. तिच्या भरलेल्या डोळ्यांत नवा अंगार असतो. त्या सगळ्यांचा ती बदला घेणार असते. पाशवी शक्ती-

---

१ अवलोकिता : सुरवातीच्या गोष्टी.

विरुद्ध ती ज्वलंतपणे उभी राहाते. पहाडासारखी. जीवनोत्सुकतेचे हे नवे उग्ररूप मानवी मनातील जगण्याच्या वासनेचा विमुक्तपणा तो जाणतो. पण पाशवी शक्ती व नियती यांच्या संदर्भात तिची एकटीची मर्यादा, मानवी शरीराची मर्यादाही जाणतो. कारण "आपण सर्वांचे बांधलेले असतों, आणि तरीही आपण अगदी एकटे असतो."– हे जाणल्यावर तो लिहितो. "या भयानक कालौघात आपल्याला फक्त हताश होण्याचं स्वातंत्र्य असतं" असा भयानक अर्थ त्याच्या हाती लागतो. जीवनोत्सुकता अशीच पुढे पुढे नवे नवे जगत जाते. आपण तिचे अर्थ लावीत बसतो. शेवटी ते जीवीतार्थ सामावून घेणारे उरते इतिहासाचे पुस्तक--'अर्ली हिस्टरी ऑफ इंडिया' ज्याच्यावरून आपण त्या पहिल्या दिवशी अलेक्झांडरच्या स्वारीचा मार्ग धुंडाळीत बसलो असतो—"म्हणून आपल्याला आपल्यापासून सुरुवात करून पुन्हा शेवटी आपल्यापर्यंत परत आलं पाहिजे,– काही झालं तरी."

खोलीच्या आरंभी व शेवटी खोलीचे चित्र रेखाटले आहे. खोली त्या तरुणाच्या मनाचे प्रतिक तसेच एकंदर मानवी मनाचेही प्रतिक. मी अनुभव घेणारा. जगणारा. "या खिडकींतून मी बाहेरच्या जगाकडे एक दृष्टी लावतो. दुसरी माझ्या हृदयाच्या गाभ्यावर मला काय हवे आहे? 'दोला' खिडकी म्हणजे इंद्रिये, प्रज्ञाचक्षु डोळा." खोली हे नाना जाणिवांनी, अनुभवांच्या स्मृतीनी भरलेले मन. अनेक वस्तूंच्या जाणिवा म्हणजे सावल्या. घेतलेल्या अनुभवांचा आपण लावलेला अर्थ म्हणजे मानवी इतिहास. तो तरुण 'अर्ली हिस्टरी ऑफ् इंडिया' हे पुस्तक वाचीत असतो. त्यावरून अलेक्झांडरच्या मोहिमेचा—महत्त्वाकांक्षेचा अर्थ लावीत असतो. अर्थ लावण्यासाठी भाषा हवी असते ती भाषा शिकवण्यासाठी येते. पण जीवनोत्सुकतेची प्रचीती आणून देते. अगोदर जगणे नंतर भाषा. अर्थासाठी. एका बाजूला जीवधर्माच्या पातळीवरील हस्तस्पर्श, निसर्गसहवासादी अनुभवांची गुंफण, तर दुसऱ्या बाजूला अलेक्झांडरच्या मोहिमेचा अर्थ लावणे, भाषेची परीक्षा देणे. इ. प्रतीकांतून सूचित केलेले व्यावहारिक पातळीवरचे अनुभव. तो अव-

लौकिकतेला जीवधर्मांच्या पातळीवरून शेवटपर्यंत प्रतिसाद देऊ शकत नाही. जीवनोत्सुकतेपुढे मानवी शक्तीची मर्यादा त्याला जाणवते.

कादंबरीच्या अखेरीसही खोलीचे प्रतीक. पण आता घर विकायचे ठरले असते. त्यामुळे शेवटची निरवानिरव (मानवी जीवनाच्या अंताची तर सूचना नसावी ? ) शेवटी घेतलेल्या अनुभवाचे अर्थ, स्मृति मनांत उरतात. इतिहासाचे पुस्तक त्यांचे प्रातिक. पण जीवनोत्सुकता वर्तमान-काळाबरोबर धावत असते. नवे नवे अनुभव घेत .

सावित्री, अवलोकिता या दोन्ही कादंबऱ्या काव्यात्मवृत्तीच्या आहेत. (Lyrical Novels). 'मनू' या कथेची वृत्तीही अशीच आहे. अनुभवाची निरात्म आत्मनिष्ठा, अनुभवाची सलगता, काव्यात्म अनुभवाची अंगभूत गूढता, भावगर्भ तत्वचिंतन, अनेक अर्थधारी प्रतिमासृष्टी आणि अनुभवनिष्ठ भाषा इ० गोष्टींमुळे रेग्यांच्या कादंबऱ्या काव्यात्म झाल्या आहेत. लहानशा भाववृत्तीचे अंग अंग, कण नि कण उत्कटपणे अनुभविणे व अनुभवाची वस्तुनिष्ठ, निखळ संवेदना वेचणे ही त्यांची कविवृत्ती, अनुभव घेण्याची पद्धती. अशा प्रकारे अनुभव घेतां घेता संवेदनशीलता तीव्रतर प्रगल्भ बनत जाते. तिला जीवन जाणिवेची समग्रता वेचण्याचे सामर्थ्य येते. त्या जाणिवेची, भाव विचार संवेदनांची अंगे जाणवू लागतात. तिची विवक्षितता आणि समग्रता उत्कटपणे जाणवू लागते. ही जाणिवेची समग्रता लहानशा भावकवितेतून व्यक्त करणं अवघड जाते. शक्य नसते. अशा वेळी चिंतनशील वृत्तीच्या कवीला कथाकादंबरी, नाटक यांकडे वळावे लागते. जीवन जाणिवेची ही समग्रता व्यक्त करण्यासाठी रेग्यांना कादंबरीकडे, नाटकाकडे वळावे लागले असावे. त्यांच्या काव्यात्मवृत्तीने जाणीवेच्या अभिव्यक्तीसाठी कथनाचे साह्य घेतल पण Lyrical element मात्र कादंबरीच्या सर्वांगांत राखले आहे या कादंबऱ्यांत इतर कादंबऱ्यांप्रमाणे व्यक्ती, घटना, प्रसंग यांचे केवळ चित्रण नाही. स्वभावदर्शन, कथानक यांना या कादंबऱ्यांत तसे रूढार्थाने स्थान नाही. येथे रेगे प्रत्यक्ष जाणिवेचेच चित्रण करतात. जाणिवेची समग्रता, तिची स्थूल, सूक्ष्म रूपे व्यक्त करण्यासाठी बाह्य-

विश्वांतील घटना प्रसंग, व्यक्ती ही लागतातच. पण काव्यात्मवृत्तीचा कादंबरीकार हे बाह्यविश्व आणि अंतर्विश्व एकात्म करून त्यांना आपल्या जाणिवेत भिनवून टाकतो आणि सेंद्रिय कलाप्रतिकांत सामावून जाणिवेला नवे रूप देतो. 'सावित्री' आणि 'अवलोकिता' या कादंबऱ्यांना असे सेंद्रिय जीवरूप प्राप्त झाले आहे.

काव्यात्म कादंबरात पात्रें, प्रसंग, घटना जाणिवेच्या प्रवाहात न्हाऊन निघतात, ती प्रतिकात्म पातळीवर जाऊन कादंबरीच्या प्रतिमासृष्टीचे अवयव बनतात या जाणिवेची स्थूल विविध अंगे व्यक्त करण्यासाठी विविध धर्माच्या प्रतिक प्रतिमांची रेगे मदत घेतात हे 'सावित्रीन' पाहिले. या प्रतिमा जणू स्वतःहून जाणीवसन्मुख होऊन परस्परांशी संबंध साधून त्या समग्र जाणिवेला साकार करतात. अवलोकितेतही खोलीचे प्रतिक्, खिडकी, इतिहासाचे पुस्तक, चित्रपटांतील सीमंतिनी, गोप, सूर्याच्या बहिणीचे स्थिर सौंदर्य, मोला इ. व्यक्ती-वस्तू प्रतीके बनून मुख्य जाणिवेला साकार करतात. प्रतिमांचा चित्रपट डोळ्यापुढून सरकत असताना एखादी लहानशी गोष्ट वा प्रसंग अनपेक्षितपणे येऊन जातो. आणि काव्य व कथन यांच्या सहजीवनांतून भावनेची उत्कटता व संमिश्रता वाढविली जाते. या सर्व प्रतिमा, प्रतिके, शब्द, शब्दसमूह ही कादंबरीला विशिष्ट कालरूप देतात. त्यालाच 'गेस्टॉल्ट' म्हटले जाते. रेग्यांची कादंबरी एक संपूर्ण सेंद्रिय जीवरूप असते, गेस्टॉल्ट असते. त्यांतील प्रतिकांची रचना गणिताच्या समीकरणासारखी नाही की तार्किक नाही. प्रत्येक पात्राला, प्रतिकाला शरीर, मन आहे. जिवंत अस्तित्व आहे. तरीही ते कादंबरीच्या मूळ जाणिवेत विलीन झालेले आहे. प्रत्येक प्रतिमे-भोवती गूढतेचे, प्रसरणशील आशयाचे प्रभावलय आहे. ही वलये एक-मेकांत मिसळली की ती एकमेकांना प्रकाशित करतात नि गूढही राहातात. त्यांतून अनेक अर्थसंघटना निर्माण होतात परंतु निश्चित अर्थ गवसत नाही. म्हणून संपूर्ण कलाकृती एखाद्या गूढ जलाशयासारखी वाटते. प्रतिमासृष्टीच्या या स्वभावधर्मातच रेग्यांच्या कादंबरीची काव्यात्मकता साठलेली आहे.

रेग्यांच्या कथाकादंबऱ्यांतील तत्त्वाचिंतन हे भावानुभवाचे एक अंग असते. ते त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या व लेखनाच्या विशिष्ट पद्धती-मुळे सहजपणे कादंबरीत आले आहे. त्यांच्या कादंबरीत एक ' मी ' ची भूमिका असते. तो 'मी' आत्मचिंतन करीतच कवितसारखे लिहीत असतो. येथे रूढ कादंबरीसारखे कथन नाही. शब्द व प्रतीक-प्रतिमा अर्थाभिव्यक्तीच्या सामर्थ्याचा पुरेपुर उपयोग केला आहे. आत्मचिंत-नानेच कादंबरीचे, पत्रांचे रूप घेतले आहे. सावित्रीमधील पत्रे किंवा अवलोकितेतील लहान प्रकरणे म्हणजे सलग अनुभव सामावणाऱ्या अलग अलग भाव कविताच आहेत. या आत्मचिंतनात आपणच 'मी' ने घेतलेला एखादा ऐंद्रिय अनुभव असतो. हा भूतकालातील अनुभव आपल्या 'स्व' पासून एखाद्या वस्तूसारखा बाजूला काढला जातो. अलग केला जातो. आणि मग वर्तमान आत्मचिंतनात त्या अनुभवाचा नव्याने अनुभव घेतला जातो. त्या अनुभवकेंद्राच्या साऱ्या निखळ, वस्तुनिष्ठ संवेदना निरात्म वृत्तीने वेचल्या जातात. कोरल्या जातात. त्या केवल अनुभवकेंद्री संवेदना असतात.'

मग त्यातील संवेदना, भावना, विचार इत्यादी अंगांची सूक्ष्मतरल रूपे चित्ताच्या सर्वशक्तींनिशी उत्कटपणे अनुभवीत लेखक अनुभवाच्या मूळ रूपापर्यंत जातो. हे मूळ रूप मनातील मूळ प्रेरणेला वा मूलतम विचाराला, तत्त्वाला भिडलेले असते. या ठिकाणी मानवी मनाच्या मूलभूत प्रवृत्तीशी त्याचे नाते सूचित केले जाते. असा इंद्रिय संवेदनेपासून ते अंतर्मनापर्यंतचा आत्मचिंतनाचा प्रवास शब्दांकित, प्रतिमांकित केला जातो. अवलोकितेच्य हाताच्या स्पर्शसंवेदनेपासून सुरू झालेले आत्मचिंतन, 'मी'च्या नेणिवेत रुजलेल्या सूर्यांच्या बहिणीच्या स्थिरसौंदर्यापर्यंत जाते. हे अंतर्मनाचे चिंतनचित्र. पण हाच अनुभव व्यक्तीचे, 'मी'चे बाह्यविश्वही व्यापून टाकतो. ह्या अनुभवाने व्यापलेले अंतर्बाह्यविश्व आत्मचिंतनाचा विषय होतो. प्रथम एखादा प्रत्यक्ष व ऐंद्रियच अनुभव असतो. अंगधूत ओल्या

१ — आपल्याला आता फक्त हा हात ठाऊक असतो. त्याचं ओत आणि पोत, त्याचा ठाव, त्याची संथ संपादणी ! अवलोकिता पा. ३३.

'मनू'चा अंगस्पर्श, हेलिनाचे ताज्या फुलासारखे टवटवीत सौंदर्य, सावित्रीची व प्रियकराची पहिली भेट—यांसारखा एखादा अनुभव असतो. परंतु मूलगामी आणि दूरगामी परिणाम घडविणारा हा अनुभव शरीरमनाचा अणुरेणु बदलून टाकतो. तोच पुढे मनात स्फुरत, पसरत जातो. जाणिवा प्रगत करीत जातो. मनाच्या कक्षा वाढवीत बाह्यविश्वातील मानवी क्रियाव्यापाराशी संबंध साधतो व सार्वत्रिक होतो. 'सावित्रीत' एका दिशेने दोघांच्या भेटीपासून सुरू होऊन हा अनुभव स्त्रीपुरुषामधील मूलभूत ओढीपर्यंत अंतर्मनांत जातो तर दुसऱ्या दिशेने बाह्यविश्वाला आपलेसे करीत जातो. 'अवलोकिते'त जसा अंतर्मनात जातो तसाच तिच्या पहिल्या भेटीपासून ते तिचे शेवटचे उग्रदर्शन होईपर्यंत, कालौघाची भयानक जाणीव होईपर्यंत बाह्यविश्वात पसरत जातो. तर 'मनू' मध्ये आपणच सर्वत्र, सर्वाभूती असल्याचा 'मी'ला अनुभव येईपर्यंत विकसत जातो. असा, व्यक्तींचे अंतर्बाह्य विश्व व्यापून टाकणारा हा भावविचारांनीं समृद्ध झालेला अनुभव, मानवी मनातील मूलभूत प्रेरणा–प्रवृत्ती आणि त्यांचे बाह्यविश्वातील हृदयरूप क्रियाव्यापार यांच्याशी नाते जोडतो. मानवी अस्तित्वाच्या मूळ प्रश्नांना भिडतो. असा हा आत्मचिंतनात जन्मलेला अनुभव अनेक अर्थधारी प्रतिमासृष्टीतून कलारूप घेतो. या संदर्भात जे तत्त्वचिंतन घडते ते भावगर्भ, सेंद्रिय व काव्यात्म आहे. त्यांत एकप्रकारचा कालातीतपणा आला आहे. तो कादंबरीतील भावानुभवाचे आत्मतत्त्व सामर्थ्यशाली करतो. अनुभवाला समृद्ध, सार्वत्रिक करून एका तात्त्विक पातळीवर नेतो. परंतु यापेक्षा या तत्त्वचिंतनांतील विचारांची सुसंघटना कादंबरीच्या कलारूपाच्या सौंदर्यसंगतीचा एक अपरिहार्य घटक बनते हे महत्त्वाचे आहे.

या कादंबऱ्यांतील तत्त्वचिंतन वास्तवतेचा आभास निर्माण करते. त्याचे प्राचीन अर्वाचीन पूर्व–पश्चिम संस्कृतींशी सहज नाते जुळले जाते. मानवी मनाचे अंतर्बाह्यविश्व व्यापून टाकणारा हा अनुभव आत्मनिष्ठ आहे. व्यामिश्र आहे. या कादंबऱ्यामधील भावविश्व मराठी कादंबरीच्या इतिहासात अपूर्व आहे. त्यातून अनेक अर्थ काढता आले तरी रेग्यांचा

अनुभवाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन वेगळा आहे. मज विचारीले त्यांनी (पुष्कळा) या कवितेत ते म्हणतात :–

विचारिलें मज त्यांनी
कीं होता माझा अनुभव कांहीं तसाच खासा सार्थ.
मी कांहिच नाहीं शकलों सांगू त्यांना
केवळ होते ठाउक मजला
क्षण कैसा जगलों, मेलों,
मेलो आणिक पुन्हा जगलो;
दोन तशा त्या कसे क्षणांतिल
अंतर नाहीं सांधू शकलीं
शत शत सहस्त्रहि युगे
……अन् तरीही पुन्हा सांधाया जीं धकलीं.

येथे कवीला केवल अनुभव घेणे, जगणे इतकेच ठाऊक आहे. त्या जगण्याचा अर्थ सांगणे, लावणे अवघड आहे. कारण जीवन अर्थपूर्ण नाही नि अर्थशून्यही नाही. ते आहे कोणत्याही अर्थापलिकडचे–अर्थातीत.……आणि तरीही जगण्याचा अर्थ शोधण्याची माणसाला सनातन खोड आहे .

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम ........................ दि: ..................
वर्ग ........................ नों: दि: ..........

# ‘ छंद ’ची सहा वर्षे

## प्रा. रा. भि. जोशी

‘ छंद ’ द्वैमासिकाचा पहिला अंक सप्टेंबर, ऑक्टोबर १९५४ मध्यें प्रसिद्ध झाला. आणि शेवटला जुलाय, ऑगष्ट १९६० मध्यें. असे एकूण सहा वर्षे ‘ छंद ’ चें आयुष्य होतें. भाषा, साहित्य आणि ललितकला ह्यांच्यापुरतें ‘ छंद ’ नें आपले कार्यक्षेत्र मर्यादित करून घेतलें होतें. अशी नियतकालिकें पूर्वी निघालीं होतीं आणि कांहीं काळ चालून बंद पडली होतीं. ‘ छंद ’ निघण्याच्या थोडे दिवस आधीं बंद पडलेली नियतकालिकें म्हणजे ‘ अभिरुचि ’ आणि ‘ साहित्य ’. भाषा, साहित्य आणि ललितकला ह्यांचा परामर्श घेणारे एकच नियतकालिक त्यावेळी चालू होतें तें ‘सत्यकथा’, (ते अजूनही चालू आहे. ‘अभिरुचि’ पुन्हां प्रकाशित होऊं लागलें होतें. आतां पुन्हां थांबल्यासारखे दिसतें). हीं नियतकालिकें बंद कां पडलीं हें ‘छंद’ काढणाऱ्यांना माहीत होतें. तरीही त्यानीं ‘छंद’ काढण्याचें ठरवले. आपण हें कां करीत आहों हें ‘छंद’ च्या पहिल्या अंकांतच संपादकीय निवेदनांत सांगितलें आहे. आरंभी, ‘ प्रतिभा ’, ‘पारिजात ’,‘ ज्योत्स्ना ’, ‘वागीश्वरी’, ‘समीक्षक’, ‘ अभिरुचि ’, ‘ साहित्य ’ इत्यादि नियतकालिकांचा उल्लेख करून त्यांत म्हटले आहे, “ हीं सर्वच नियतकालिकें वाङ्मयासंबंधींच्या उत्साहांतून आणि निरपेक्ष प्रेमांतून जन्माला आलेली होतीं, त्यांपैकीं एकही व्यावहारिक लाभाच्या हेतूनें अवतरले नव्हतें.······ ह्यांतील कांहीं नियतकालिकांचे प्रकाशन आज स्थगित झालें आहे ······

'अभिरुचि' व 'साहित्य' ह्या नियतकालिकांची उणीव मनाला अधून मधून बोंचल्याशिवाय राहात नाहीं. ही उणीव अंशतः भरून काढावी ह्या हेतूनें 'छंद' जन्माला येत आहे." 'छंद' नें आपल्या पुढे ठेवलेले उद्देशही ह्या निवेदनांतच सांगितले आहेत. ते पुढीलप्रमाणे आहेत :–

१) नव्या लेखकांच्या वैशिष्टयपूर्ण लेखनाला अवसर देणें.

२) त्यांच्या प्रयत्नांची दिशा समजावून घेणें–देणें.

३) त्या प्रयत्नांचे मूल्यमापन करणें.

४) वाङ्मयातल्या प्रभावी विचारसरणींचा परामर्श घेणें.

५) इतर ललितकलासंबंधी चर्चा करणें, त्यांचे स्वरूप समजावून घेणें.

६) परभाषांतल्या भारतीय व इतर ललितकलाकृतींचा परिचय करून देणे.

७) वाङ्मय विवेचनात्मक लेखांचे अनुवाद प्रसिद्ध करणें.

आपल्या सहा वर्षांच्या जीवनावधींत 'छंद' नें हे सगळे उद्देश साधण्याचें यथाशक्ति प्रयत्न केले ही गोष्ट सहाही वर्षांचे अंक एकत्रितपणे पाहिले म्हणजे सिद्ध होतें. तसेंच ह्या संग्रहांत इतरत्र दिलेल्या लेखांच्या आणि लेखकांच्या सूचीवरूनही हें दिसून येईल.

'छंद' काढण्याची कल्पना नेमकी केव्हां निघाली हें सांगणे कठिण आहे. १९५३ च्या जानेवारींत लोणावळे आणि १९५४च्या जानेवारींत खंडाळे अशा दोन ठिकाणी पु. शि. रेगे ह्यांच्या पुढाकारानें कांहीं समानशील मंडळी दोन तीन दिवसांच्या स्नेहसंमेलनासाठी जमली होती. त्या दोनही संमेलनांत साहित्यासंबंधी आणि इतर अनेक विषयासंबंधी मनसोक्त आणि मोकळ्या गप्पा–चर्चा झाल्या. त्यांतूनच केव्हांतरी ही कल्पना निघाली असावी. पण प्रत्यक्षपणें 'छंद' काढण्यापूर्वी कांहीं दिवस पु. शि. रेगे ह्यांच्या घरी एक छोटीशी बैठक झाली. तिला स्वतः रेगे, वा. ल. कुलकर्णी, डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये, द. ग. गोडसे आणि

रा भि. जोशी हजर होते. त्या बैठकींत 'छंद' हें नांव आणि तें द्वैमासिक म्हणून प्रसिद्ध करण्याचा विचार ही दोन्ही पक्की झाली. 'छंद' च्या संपादिका म्हणून सौ. सरिता रेगे ह्यांचे नांव 'छंद' वर येत असलें तरी तें कांहीं तांत्रिक कारणाकरतां येत होतें हें सर्वांना न सांगता माहिती होतें. 'छंद' चा पत्रव्यवहाराचा पत्ता पु. शि. रेग्यांच्या राहत्या घराचा होता. 'छंद' चें संपादकीय काम पु. शि. रेगे, वा. ल. कुळकर्णी, गं. ब. ग्रामोपाध्ये, द. ग. गोडसे आणि रा भि. जोशी हे संयुक्तपणें करीत होते. कामाची वांटणी अशी झालेली नव्हती. जसें जें काम ज्याच्यानें होण्यासारखें असेल तें त्यानें करायचे अशीच पद्धति होती. 'छंद' चें स्थूल स्वरूप ठरलेलें असलें तरी प्रत्येक अंकाचा मजकूर ठरवणें, कोणाचे आणि कोणत्या प्रकारचें लेख घ्यायचे हें ठरवणं, त्यासाठीं लेखकांशीं पत्रव्यवहार करणें, आलेल्या लेखांतून निवड करणें, अंकाच्या सजावटीसंबंधीं विचार करणें, ह्या आणि अशा कामासाठीं संपादकांच्या वारंवार भेटी होत असत. आलेल्या मजकुरावर चर्चा होत असे. हा हवा तसा मजकूर आलेला नसला तर संपादकांपैकी कोणी कांहीं लिहावे कीं इतर कोणाकडून पत्र पाठवून लेख मागवावा हें ठरत असें. बाहेरचा पत्रव्यवहार बहुतेक सगळा पु. शि. रेगे करीत असत. कला आणि साहित्य ह्यासंबंधीचा दृष्टिकोण आणि अभिरुचि सर्वांची सामान्यतः सारखीच असल्यामुळें चर्चा खूप झाल्या तरी काम सगळे एकमताने होत होतें. त्यात कधीं तीव्र मतभेद निर्माण झाले नाहींत. पुष्कळदां अशा चर्चांच्या वेळीं मुंबईची आणि बाहेरगांवची इतर मित्र मंडळीही असत आणि त्यांतून नवनव्या कल्पना नवनवे विषय सुचत. ह्या चर्चा म्हणजे 'छंद' च्या कार्याला प्रोत्साहन असे.

'छंद' ला जुन्या नव्या लेखकांचें चांगलें साहाय्य मिळालें. पण पुष्कळ चांगले लेख आलेले आहेत, निवड करायला भरपूर वाव आहे असें कधीं झाले नाहीं. लेखकांना त्यांच्या लेखनाचा मोबदला दिला पाहिजे हें संपादकांना मान्य असून सुद्धां 'छंद' ला कोणालाही मोबदला देतां आला

नाहीं. पण मोबदला नाहीं म्हणून ‘ छंद ’ ला लेख मिळाले नाहींत असें झालें नाहीं. ज्यांना इतरत्र चांगला मोबदला मिळत होता त्यांनींही ‘ छंद ’ साठीं आपलेपणानें लेखन केलें. आणि नव्या तरुण लेखकांनीं तर उत्साहानें केलें.

कोणतेही नियतकालिक चालवायचें तर तें चालवणाऱ्यांना वेळेवर ज्यांच्याकडून आपल्याला हवें तसें लेखन मिळेल अशा लेखकांचा एक संच आपल्याभोंवती गोळा करावा लागतो. ही गोष्ट ‘ विविधज्ञान विस्तारा पासून आजतागायतच्या कोणत्याही अशा प्रकारच्या नियत-कालिकांतल्या लेखकांच्या यादीकडे पाहिलें तर दिसून येईल. ह्यालाच कांहीं लोक गटबाजी म्हणतात. आणि अशा ‘ गटबाजीं ’ चा आरोप पूर्वीच्या नियतकालिकांप्रमाणेच ‘ छंद ’ वरही प्रत्यक्ष अप्रत्यक्षपणे करण्यात येत असे पण ‘ छंद ’ मध्यें लेखन करणाऱ्यांत जशीं कांहीं नांवें पुन्हां पुन्हां दिसतात तशी नवीं नवीं नांवेंही दिसतात. आणि ह्या नव्या नांवांची संख्या कांहीं कमी नाहीं. खरें असें आहे कीं, लेखकांचा गट असतो. ‘ गटबाजी ’ नसते. एक गोष्ट उघड आहे कीं कोणत्याही नियतकालिकांच्या चालकांना चांगले लेखन करणारे नवे लेखक हवेच असतात आणि ज्यांत कांहीं तरी विशेष गुण आहे असे लेख नव्या लेखकांकडून आले तर ते स्वीकारायला चालक उत्सुक असतात. कारण त्यामुळें नवीन लेखकांना जसें प्रोत्साहन मिळतें तसें नियतकालिकांच्या चालकांना नवे लेखक पुढें आणल्याचें श्रेय मिळतें. असें जर नसतें तर ‘ प्रतिभा ’, ‘ ज्योत्स्ना ’, ‘ साहित्य ’, ‘ सत्यकथा ’, ‘ अभिरुचि ’ ह्यांतून पहिल्याने लेखन करून पुढें आलेले लेखक आज दिसतात ते दिसलेच नसते. ‘ छंद ’ मध्येंही अशा कांहीं नवीन लेखकांचे लेखन आलेलें दिसेल. असें लेखन अधिकाधिक प्रमाणांत आलें असतें तर तें संपादकांना हवेंच होतें. कारण त्यामुळें मजकूर पुर-वण्याचा त्यांच्यावरचा भार कमी झाला असता.

‘ छंद ’ मध्यें जो संपादकीय मजकूर येत असे तो जरी कोणीतरी एक जण लिहीत असला तरी काय आणि कसें लिहायचें ते संपादक मंडळात

चर्चा होऊन सर्वानुमतें ठरत असें. ह्याचें उत्तम आणि ठसठशीत उदाहरण म्हणजे 'मौज' दिवाळी मधल्या के नारायण काळ्यांच्या लेखाला उत्तर देण्याच्या निमित्तानें महाराष्ट्राच्या प्राचीन कलाकर्तृत्वासंबंधी 'छंद' मध्ये प्रसिद्ध झालेले प्रदीर्घ लेख. ह्या लेखांवर लेखकाचें नांव नसल्याबद्दल श्री काळ्यांनीं तक्रार केली. पण ते लेख कोणा एकाचे नव्हतेच! ते संपादकीय लेख होते.

'छंद' ने सहा वर्षांत मराठी वाचकाला काय दिलें असा प्रश्न विचारला तर एक गोष्ट निःसंदिग्धपणे सांगता येईल कीं, भाषा, कला आणि साहित्य ह्याविषयीं आस्था बाळगणाऱ्यांच्या विचारांना प्रेरणा देईल, त्यांच्या जाणीवेचें क्षितिज अधिक संपन्न करील असे पुष्कळच साहित्य 'छंद' नें सहा वर्षांत दिले. 'छंद' नें आपल्यापुढें जे उद्देश ठेवले होते ते साधण्याच्या प्रयत्नांत शैथिल्य येऊं नये, तसेच लेखन गुणांची पातळी खालीही जाऊं नये ह्यासाठी जागरूकता बाळगली. तसेच मजकुरांत विविधता राखण्याचाही प्रयत्न केला. नव्या लेखकांचें लेखन 'छंद'नें प्रसिद्ध केलें, हिंदी, उर्दू, गुजराती आणि कांहीं यूरोपियन भाषांतल्या कथांचे अनुवाद प्रसिद्ध केले. लहान मोठीं पुस्तक परीक्षणें 'छंद' च्या अंकात सातत्यानें आलीं. साहित्य कलाविषयक प्रश्नांवर लेख आले, 'छंद' मधली टिपणें आणि पत्रें तर आजही ताजी वाटतील. 'छंद' मधून संगीतावर अरविंद मंगरूळकर, वामनराव देशपांडे, स ह. देशपांडे, रोहिणी भाटे, लीला अर्जुनवाडकर, चैतन्य देसाई इत्यादींचें जें लेखन आलें त्यांनीं संगीतविषयक आणि साहित्य विषयक विचारांना चालना दिली. चित्राशिल्पावर स्वतंत्रपणे लेख आले नाहींत पण महाराष्ट्रांतल्या प्राचीन कलाकर्तृत्व संबंधींच्या प्रदीर्घ संपादकीय लेखनाचा तर उल्लेख वर आला आहे. प्राचीन भारतीय नाट्यगृहासंबंधींचा प्रा. ग. त्र्यं. देशपांडे ह्यांचा चित्र-युक्त लेख आणि त्यांच्या टीपांसहित क्रमशः प्रसिद्ध झालेला 'स्पंद कारिका' हा काश्मीरी शैवागमांतील प्राचीन ग्रंथ. तसेंच 'डायोजिनिस' नियतकालिकांतल्या 'द बायॉलजी ऑफ आर्ट' ह्या वाइडलीच्या इंग्रजी

निबंधाचा ' छंद ' मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'कलेचे जीवशास्त्र ' हा मराठी अनुवाद हे 'छंद'ने आपल्यापुढें ठेवलेल्या उद्देशांच्या साधनेंतले महत्त्वाचे प्रयत्न म्हणतां येतील. ' स्पदंकारिका ' हा शैवागमांतील ग्रंथ असला तरी त्यांतले विवेचन कला निर्मितीच्या मानसशास्त्रीय प्रक्रियेच्या संदर्भात लक्षांत घेण्यासारखे आहे. 'डायोजिनिस' मधला वाइडलीचा मूळ इंग्रजी निबंध भाषांतर करण्याचा अत्यंत कठिण होता. आधी विषय कलेच्या तात्त्विक स्वरुपाचा. त्यांत पुन्हां त्या वाइडलीनें जीवशास्त्राचीं लक्षणें कलाकृतींत दाखवलेली त्यामुळें भाषांतराचे काम अधिक कठिण झालें. ते प्राचार्य प्रा. मे. पु. रेगे आणि वा. ल. कुळकर्णी ह्यांनी मिळून केले. ते संपादक मंडळांत पुन्हां पुन्हां वाचून त्यावर चर्चा होऊन पक्के केले गेले. आंतरराष्ट्रीय स्पर्धेत बक्षिस मिळालेल्या ह्या निबंधाच्या मराठी भाषांतराकडे जावें तसं लक्ष्य गेले नाहीं. ह्याचें एक कारण, असे असावें की कला आणि जीवशास्त्र ह्या अगदी भिन्न वस्तूंची सारखीच समज असणारीं माणसें आपल्याकडे नाहींत.

विविध प्रकारचे लेखन प्रकाशित करण्याबरोबरच तरुण अभ्यासकांना उत्तेजन म्हणून ' छंद ' नें बक्षिसासाठी निबंध मागवण्याची योजनाही आंखली आणि ह्या योजनेनुसार 'प्रो. ना. सी. फडके ह्यांच्या कादंबऱ्या', ' भा. वि. वरेरकर ह्यांची नाटकें ', ' चिंतनपर दीर्घ कविता ', ' मराठींतील गेल्या पंचवीस वर्षांतील वाङ्मय विचारांची दिशा ' अशा विषयांवर लेखन मागवले. पहिल्या विषयावर आलेले निबंध सोडले तर इतर विषयांवर समाधानकारक लेखन आलें नाही. पण ' छंद ' ने केलेला उपक्रम स्वागतार्ह होता.

' छंद ' चें पहिलें पृष्ठ हें त्याचें आणखी एक वैशिष्ट्य होतें. काटकसरीचा एक मार्ग म्हणून असे ठरवण्यांत आलें होतें कीं मलपृष्ठ म्हणून आर्टपेपर किंवा दुसरा एखादा जाड कागद वापरायचा नाही. ' छंद ' ला मलपृष्ठ नव्हतेंच. जी काय सजावट करायची ती पहिल्या पृष्ठाची. त्याची सजावट करण्याचें काम द. ग. गोडशांचें होतें. पहिल्या अंकाच्या पहिल्या पानावर जो रंग फवारलेला दिसतो तो गोडशांनी

खोलींत चौफेर अंक पसरून ठेवून हातांनीं फवारलेला आहे. ‘ छंद ’च्या पहिल्या पृष्ठावर जशी गोडशांनी काढलेलीं चित्रें आहेत तशी एस्. के. कुळकर्णी, दीनानाथ दलाल, अरुण कोलटकर ह्यांनी काढलेलीही आहेत. कांहीं वेळा खुद्द पु. शि. रेग्यांनींही पहिल्या पृष्ठासाठी चित्रें आणि विशिष्टाकृति काढल्या आहेत.

संपादनातली व्यवस्थापकीय बाजू सर्वस्वी पु. शि. रेगे ह्यांनीं संभाळली होती. लेखकांशीं किंवा इतरांशीं पत्रव्यवहार करणे, वर्गणीचे हिशोब ठेवणें, छापखान्याचा मजकूर पाठवण्यापासून तो वर्गणीदारांकडे अंक पाठवण्या-पर्यंतचीं सगळीं कामें तेच करीत. इतरांनीं काम वांटून घेण्याची तयारी दाखविली तरी त्यानीं त्यांना त्यांतलें कांहीं काम दिलें नाहीं.

‘ छंद ’ पासून आर्थिक प्राप्ति होईल अशी आशा ठेवलेली नव्हतीच. पण अगदीं आरंभी नाहीं तरी हळूहळू जमाखर्चाची तोंडमिळवणी होऊं शकेल असें वाटत होतें. लेखकांना मोबदला द्यायचा नव्हता. कार्यालयाचा म्हणजे कारकून, हिशेबनीस यांचा खर्च नव्हता. छपाई, स्टेशनरी, टपाल वगैरेवर जो निव्वळ खर्च होईल तोच खर्च. प्रत्येकी बत्तीस पृष्ठांचे वर्षाचे सहा अंक वर्षाची वर्गणी रु. ३–००. सुटा अंक प्रत्येकी ५० पैसे. अशा हिशोबानें खर्च तरी भरून येईल असें वाटत होतें.

वर्गणीदार नोंदण्याचें काम मुंबईत आणि बाहेरगांवी संपादकांनी आणि त्यांच्या मित्रांनी, हितचिंतकांनी मेहनतीनें आणि उत्साहानें केलें. आणि वर्गणीदार अपेक्षेप्रमाणे मिळाले असें म्हणता येईल. वर्गणीदारांची संख्या हळूहळू वाढतही गेली. जास्तींत जास्त संख्या सहाशेपेक्षा थोडी अधिक होती. म्हणजे वर्गणीचे उत्पन्न वर्षाचें रु. १८०० पर्यंत होतें. पण त्यांत भागेना असें वर्षानुवर्षे दिसून येऊं लागलें म्हणून पांचव्या वर्षापासून वर्गणी एका रुपयानें वाढवून रु. ४ करण्यात आली. पण त्यामुळें वर्गणी-दारांची संख्या सहाशेवरून साडेचारशेवर आली. म्हणजे वर्गणीदारांचें उत्पन्न रु. १८०० होते तितकेंच राहिलें. आर्थिक अडचणीतून बाहेर पडण्याचा एक मार्ग म्हणून रु. ५० देणगी घेण्याची योजना करण्यात

आली. त्याप्रमाणे अठ्ठावीस लोकांनी प्रत्येकी रु. ५० दिले. पण तेवढ्यानें फार तर तात्कालिक अडचण भागली असती. कायमची सोय झाली नसती. वर्गणीदारांची संख्या साडेसहाशे–आठशेपर्यंत गेली असती तर अडचण दूर झाली असती पण सहा वर्षांचा अनुभव ह्या बाबतीत फारसा आशादायक नव्हता. शेवटी सहाव्या वर्षाचा सहावा म्हणजे जूलाय ऑगस्ट १९६० चा अंक प्रसिद्ध झाल्यानंतर 'छंद' चें प्रकाशन स्थगित करण्यांत आलें.

वर्गणीदारांच्या अल्पसंख्येप्रमाणेंच 'छंद' च्या आणखी कांही आर्थिक अडचणी होत्या. नियतकालिकांना टपाल खर्चाच्या बाबतींत कांही सवलती मिळतात पण त्यासंबंधी टपाल खात्याच्या ज्या अटी आहेत त्या 'छंद' पुऱ्या करूं शकत नसल्यामुळें 'छंद' ला दर प्रतीमागें टपाल खर्च म्हणून तीन पैशाऐवजी सहा पैसे खर्चावे लागत. पुढे तर हा दर दहा पैशांवर गेला. त्यामुळें त्याचा खर्च आवाक्याबाहेर गेला. दुसरें 'छंद'ला जर जाहिराती मिळाल्या असत्या तर 'छंद' वरचा आर्थिक बोजा कमी झाला असता. पण जाहीरात देणारे नेहमी खप पाहून देतात, आणि 'छंद' च्या खपाला तर त्याच्या स्वरूपामुळेंच एक स्वाभाविक मर्यादा पडली होती. त्यामुळें जाहिरातदारांचें समाधान करणें शक्यच नव्हतें. तरी पण 'छंद' करीत असलेल्या कार्याचें महत्त्व जाणून पुस्तक प्रकाशकांनी आणि इतरांनी स्नेहाखातर जाहिराती दिल्या, त्यामुळें 'छंद' कांहींतरी तग धरूं शकला.

'छंद' च्या प्रत्येकी अंकाची पृष्ठ संख्या बत्तीस असावी असें जरी ठरलें होतें तरी बरेचवेळां ही संख्या छत्तीस, चाळीस, अठ्ठेचाळीस पर्यंत गेली आणि एकदां तर ऐंशी पृष्ठें दिली गेलीं. पृष्ठसंख्येच्या बाबतींत कांटेकोरपणा बाळगला गेला असता तर कदाचित तोटा थोडा कमी झाला असता. पण फार मोठा फरक पडला असता असें नाहीं.

पहिल्या वर्षाच्या शेवटीं रु. २०० ची शिल्लक राहिली. त्यामुळें फार उत्साह वाटला. पण दुसऱ्या वर्षांत उत्पन्नापेक्षां खर्च जास्त होऊन

आदल्या वर्षाची शिल्लक जाऊन उलट १५० ची तूट आली. तिसऱ्या वर्षाच्या शेवटी पुन्हां जेमतेम तोंडमिळवणी झाली पण चवथ्या आणि पांचव्या वर्षांत मिळून रु. १८०० ची तूट आली. ही तूट जाहिराती कमी किंवा न मिळाल्यामुळें येत गेली. त्यात सहाव्या वर्षाची तूट मिळवली तर सहा वर्षांची एकूण तूट अडीच हजारांच्या जवळपास जाईल. पु. शि. रेग्यांनीं संपादनातल्या व्यवस्थापकीय कामांचा वाटा जसा आपल्या सहकाऱ्यांना, त्यानीं तो घेण्याची तयारी दाखविली असतानाही, घेऊं दिला नाहीं, तसाच आर्थिक तोट्यातला वांटाही त्यांची तयारी असूनसुद्धां त्यांना घेऊं दिला नाहीं. म्हणजे 'छंद'चे व्यावहारिक श्रेय संपूर्णपणें पु. शि. रेग्यांचे आहे.

'छंद' साठी वर्गणीदार मिळवण्याचें आणि वर्गणीदारांकडून वर्गणी गोळा करण्याचे काम कोणकोण करीत होते ते पुढे दिलेल्या याद्यांवरून कळून येईल. यांत ज्यांचीं नांवें आली नाहींत अशा अनेक तरुणांनीं विदर्भ मराठवाड्यांत आडगांवीं 'छंद' साठीं वर्गणीदार मिळविले आणि ह्या सर्वांनीं हें प्रयत्न स्वेच्छेनें आणि स्नेहभावानें केले. ही यादी पाहिली म्हणजे असें काम करण्याला असे लोक दुसऱ्या एखाद्या नियतकालिकासाठी मिळाले असतील की काय ह्याची शंका वाटते. पण त्यांची स्वेच्छा आणि त्यांचा स्नेहमय उत्साह "छंद" ला पुरूं शकला नाहीं. त्यांच्या सदभावनांचें ऋण मात्र 'छंद' वर राहिलें.

**वर्गणीदार मिळवणारे : —**

उमरावती : प्रा. ग. त्र्यं. देशपांडे
कै. द. वा. शिदोरे
कोल्हापूर : श्री. चंद्रशेखर कुळकर्णी
गोवा : श्री. शंकर रामाणी
दिल्ली : श्री. मो. अ. रेगे
पुणे : प्रा. अरविंद मंगरूळकर
श्री. शा. म. जोशी ( साठे बिस्किट कं. )
प्रा. अरविंद गोखले

बडोदे : प्रा. माधव आचवल

मुंबई : प्रा. रा. भि. जोशी

श्री. सदानंद रेगे

श्री. मंगेश पाडगांवकर

श्री शरद मंत्री

श्री. माधव आरस

प्रा. गंगाधर गाडगीळ

डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये

प्रा. रमेश तेंडुलकर

श्री. श्री. ज. थळी

**वर्गणी गोळा करणारे :—**

अमरावती : प्रा. ग. त्र्यं. देशपांडे

अहमदनगर : श्री. चं. ग. चौधरी

अहमदाबाद : प्रा. गो. के. भट

औरंगाबाद : प्रा. मु. प. अग्नि

इंदूर : श्री. सी. म. कसबेकर, सी. ए.

कलकत्ता : श्री. गं. रा. पटवर्धन

कोल्हापूर : डॉ. ल. म. भिंगारे

खामगांव : प्रा. प्रभाकर ऊर्ध्वरेषे

गोवे : श्री. शंकर रामाणी

जळगांव : प्रा. म. ना. अदवंत

ठाणे : श्री. क. दि. राजगुरू

दिल्ली : श्री. मो. अ. रेगे

धारवाड : प्रा. जी. ए. कुळकर्णी

नागपूर : श्री. राम देशमुख

: प्रा. के. ज. पुरोहित

पुणे : श्री. शा. म. जोशी

: प्रा. अरविंद मंगरूळकर

बडोदे : प्रा. माधव आचवल
बेळगांव : श्री. इंदिरा संत
मुंबई : प्रा. पु. शि. रेगे
: प्रा. रा. भि. जोशी
: प्रा. वा. ल. कुळकर्णी
: श्री. शरद मंत्री
विजापूर : प्रा. गो. म. कुळकर्णी
सांगली : प्रा. अ. के. भागवत
सातारा : श्री. मो. रा. वाळंबे
सोलापूर : डॉ. वि. द. तेलगी
: डॉ. वि. म. कुळकर्णी
हैद्राबाद (द.) : श्री. पु. शं. कुळकर्णी

'छंद' ला किती दूरदूरच्या ठिकाणांहून कोणत्या प्रकारच्या लोकांचें कसें साहाय्य होते हे ह्यावरून दिसून येईल.

'छंद' बंद पडले ह्याचें वाईट अर्थातच वाटते. पण शेवटच्या अंकापर्यंत 'छंद'च्या कार्यात कोणत्याही प्रकारची शिथिलता आली नव्हती. अनियमितपणा आला नव्हता किंवा संचालकांचा कला, भाषा आणि साहित्य ह्यासंबंधीचा उत्साह ओसरला नव्हता. परिस्थितीमुळेंच "छंद'चें प्रकाशन स्थगित करणे भाग पडलें. 'छंद' बंद पडलें पण त्यानें वाचकांच्या मनावर उमटवलेला ठसा पुसला गेला नाही आणि पुसला जाणारही नाही असें कार्य 'छंद'नें सहा वर्षांत केलें.

# ‘ छंद ’ : विषय आणि लेखक सूचि

संकलक : **लतिका जोशी**

[ ‘ छंद ’ या द्वैमासिकातील (वर्ष १ ते ६ : सप्टेंबर १९५४ ते ऑगस्ट १९६०) लेख सूचि. वर्गीकरण स्थूलमानाने केलेले आहे. प्रथम लेखाचे नाव, पुढे लेखक, नंतर कंसात मासिकाचे वर्ष, अंक आणि पृष्ठांक असा क्रम आहे. उदा : कवि आणि रसिक – पु. शि. रेगे (६ : २ : ५४) म्हणजे वर्ष ६, अंक २, पृष्ठ ५४.]

## सूचिचा क्रम


१) साहित्यशास्त्र   २) सौंदर्यशास्त्र
३) काव्यचर्चा   ४) साहित्य : तंत्र आणि समालोचन
५) ललितकला   ६) भाषा
७) संस्कृति   ८) काव्य
९) कथा   १०) नाटक
११) ललितपत्रे   १२) लघुनिबंध
१३) चरित्र   १४) परीक्षणे
१५) संपादकीय   १६) लेखक सूचि (यात ग्रंथसमीक्षकांचा नामनिर्देश केलेला नाही.)

## साहित्यशास्त्र


अभिव्यक्तींचा अप्रामाणिकपणा – वसंत वाफगांवकर (२ : ३ : १४४)
अश्लीलतेचा प्रश्न – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (६ : ४ : १४६)
आत्मनिष्ठा आणि वस्तुनिष्ठा – पण्डित आवळीकर (५ : १ : ३७)
आशय आणि अभिव्यक्ति – वा. ल. कुळकर्णी (१ : १ : १)
आशय आणि कलात्मता – पंडित शेटे (४ : ३ : ११६)
कलांतर – पु. शि रेगे (४ : २ : ५३)
कलानिर्मिति आणि प्रत्यक्ष – रा. भि. जोशी (२ : १ : २६)
कलानिर्मितीच्या संदर्भात 'अलिप्तता' – पु. शि. रेगे (२ : ३ : १४३)
कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या – वा. ल. कुळकर्णी (२ : १ : १)
" " – पु. शि. रेगे (२ : २ : १०१)
कलावन्त म्हणजे… – पिकासो (३ : २ : ५७)
कलेची शुद्धता – रा. भि. जोशी (३ : १ : ९)
कलेतील शाश्वताचा शोध – दि. के. बेडेकर (१ : ४ : १३८)
कलेतील सत्याचें स्वरूप : एक चर्चा [ १९५३ च्या जानेवारीत लोणावळा येथील काही लेखकांच्या मेळाव्यातील चर्चेची टिपणें ] – राम पटवर्धन (१ : ३ : ११७)
कवि आणि रसिक – पु. शि. रेगे (६ : २ : ५४)
काव्य आणि सांकेतिकता [शंकर रामाणी यांच्या 'कातरवेळ' या काव्यसंग्रहाला लिहिलेली प्रस्तावना ] – पु. शि. रेगे (५ : ४ : १२९)
तालबद्ध गद्य – दुर्गा भागवत (१ : ६ : २०५)
प्रत्यक्ष आणि कल्पना : एक विचार – वा. ल. कुळकर्णी (६ : १ : २२)
" " – रा. ग. जाधव (६ : ३ : ९५)
मर्ढेकरांची कलामीमांसा [ 'समीक्षक', नोव्हें. ४१ मधून ] (२ : ५ : १९३)
मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र – मे. पुं. रेगे (३ : ४ : १२९)
रस सुखरूप की सुखदुःखरूप ? – ग. त्र्यं. देशपांडे (१ : २ : ६१)

ललित वाङमयाचे प्रयोजन – वा. ल. कुळकर्णी (३ : ६ : २००)
ललितसाहित्यातील ‘ उत्कटता ’ – गंगाधर गाडगीळ (१ : १ : २० )
ललितसाहित्यांतील विचारांचे स्थान – ,, (२ : ३ : १६९)
ललितसाहित्यातील विश्वात्मकता – गंगाधर गाडगीळ (१ : ४ : १५६)
ललितसाहित्यातील ‘ सत्य ’ – व. ह. पिटके (५ : ६ : २२६)
लेखकाचा दृष्टिकोण – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : ३ : १०५)
वाइड्ले यांचा कलाविचार – मे. पुं. रेगे (५ : १ : ६ )
वास्तववादाची कोंडी – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी ( ३ : ४ : १५० )
साधारणीकरणांतील अडचणी – कमल देसाई (५ : ५ : १८९)
साहित्याचें मूल्यमापन – गंगाधर गाडगीळ (५ : ५ : १६७)
साहित्यांतील भावनाविवशता – ,, (६ : ६ : २०९)
हरिभाऊंची ‘ विदग्ध वाङ्मया ’ची व्याख्या – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (५ : ६ : २२४)

## सौंदर्यशास्त्र

कलेचें जीवशास्त्र – ब्लाडिमीर वाइड्ले [अनु. वा. ल. कुळकर्णी, आणि मे. पुं. रेगे. ] (४ : ६ : २१३)
स्पंदकारिका – अनु. ग. त्र्यं. देशपांडे. [काश्मिरी पंडित उत्पलदेव यांच्या ग्रंथावरील रामकंठ यांच्या टीकेचा अनुवाद. ] (४ : १ : २)
स्पंदकारिका : ३ ते १६ – ग. त्र्यं. देशपांडे. (४ : २ : ७१)
स्पंदकारिका : द्वितीय निष्यन्द – अनु. : ग. त्र्यं. देशपांडे. (४ : ३ : ९८)
,, : तृतीय निष्यन्द – ,, ,, ,, (४ : ४ : १४१)
,, : चतुर्थ निष्यन्द – ,, ,, ,, (४ : ५ : १४१)
सौस्थ्यशास्त्र आणि दोन प्रश्न – पु. शि. रेगे. (२ : ५ : २५६)
,, ,, ,, (टिपण) – रा. भि. जोशी. (२ : ६ : २५९)
,, ,, ,, – वसंत वरखेडकर (२ : ६ : २६२)

## साहित्यशास्त्र

अभिव्यक्तीचा अप्रामाणिकपणा – वसंत वाफगांवकर (२ : ३ : १४४)
अश्लीलतेचा प्रश्न – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (६ : ४ : १४६)
आत्मनिष्ठा आणि वस्तुनिष्ठा – पण्डित आवळीकर (५ : १ : ३७)
आशय आणि अभिव्यक्ति – वा. ल. कुळकर्णी (१ : १ : १)
आशय आणि कलात्मता – पंडित शेटे (४ : ३ : ११६)
कलांतर – पु. शि रेगे (४ : २ : ५३)
कलानिर्मिति आणि प्रत्यक्ष – रा. भि. जोशी (२ : १ : २६)
कलानिर्मितीच्या संदर्भात ‘ अलिप्तता ’ – पु. शि. रेगे (२ : ३ : १४३)
कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या – वा. ल. कुळकर्णी (२ : १ : १)
" " – पु. शि. रेगे (२ : २ : १०१)
कलावन्त म्हणजे ... – पिकासो (३ : २ : ५७)
कलेची शुद्धता – रा. भि. जोशी (३ : १ : ९)
कलेतील शाश्वताचा शोध – दि. के. बेडेकर ( १ : ४ : १२८)
कलेतील सत्याचें स्वरूप : एक चर्चा [ १९५३ च्या जानेवारीत लोणावळा येथील काही लेखकांच्या मेळाव्यातील चर्चेची टिपणें ] – राम पटवर्धन (१ : ३ : ११७)
कवि आणि रसिक – पु. शि. रेगे (६ : २ : ५४)
काव्य आणि सांकेतिकता [शंकर रामाणी यांच्या ‘ कातरवेळ ’ या काव्यसंग्रहाला लिहिलेली प्रस्तावना ] – पु. शि. रेगे (५ : ४ : १२९)
तालबद्ध गद्य – दुर्गा भागवत (१ : ६ : २०५)
प्रत्यक्ष आणि कल्पना : एक विचार – वा. ल. कुल्कणा (६ : १ : २२)
" " – रा. ग. जाधव (६ : ३ : ९५)
मर्ढेकरांची कलामीमांसा [ ‘ समीक्षक ’, नोव्हें. ४१ मधून ] (२ : ५ : १९३)
मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र – मे. पुं. रेगे (३ : ४ : १२९)
रस सुखरूप की सुखदुःखरूप ? – ग. त्र्यं. देशपांडे (१ : २ : ६१)

ललित वाङमयाचे प्रयोजन – वा. ल. कुळकर्णी (३ : ६ : २००)
ललितसाहित्यातील ' उत्कटता ' – गंगाधर गाडगीळ (१ : १ : २०)
ललितसाहित्यांतील विचारांचे स्थान – ,, (२ : ३ : १६९)
ललितसाहित्यातील विश्वात्मकता – गंगाधर गाडगीळ (१ : ४ : १५६)
ललितसाहित्यातील ' सत्य ' – व. ह. पिटके (५ : ६ : २२६)
लेखकाचा दृष्टिकोण – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : ३ : १०५)
वाइड्ले यांचा कलाविचार – मे. पुं. रेगे (५ : १ : ६)
वास्तववादाची कोंडी – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (३ : ४ : १५०)
साधारणीकरणांतील अडचणी – कमल देसाई (५ : ५ : १८९)
साहित्याचें मूल्यमापन – गंगाधर गाडगीळ (५ : ५ : १६७)
साहित्यांतील भावनाविवशता – ,, (६ : ६ : २०९)
हरिभाऊंची ' विदग्ध वाङ्मया 'ची व्याख्या – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (५ : ६ : २२४)

## सौंदर्यशास्त्र

कलेचें जीवशास्त्र – ब्लाडिमीर वाइड्ले [अनु. वा. ल. कुळकर्णी, आणि मे. पुं. रेगे. ] (४ : ६ : २१३)
स्पंदकारिका – अनु. ग. त्र्यं. देशपांडे. [काश्मिरी पंडित उत्पलदेव यांच्या ग्रंथावरील रामकंठ यांच्या टीकेचा अनुवाद. ] (४ : १ : २)
स्पंदकारिका : ३ ते १६ – ग. त्र्यं. देशपांडे. (४ : २ : ७१)
स्पंदकारिका : द्वितीय निष्यन्द – अनु. : ग. त्र्यं. देशपांडे. (४ : ३ : ९८)
,, : तृतीय निष्यन्द – ,, ,, ,, (४ : ४ : १४१)
,, : चतुर्थ निष्यन्द – ,, ,, ,, (४ : ५ : १४१)
सौस्थ्यशास्त्र आणि दोन प्रश्न – पु. शि. रेगे. (२ : ५ : २५६)
,, ,, ,, (टिपण) – रा. भि. जोशी. (२ : ६ : २५९)
,, ,, ,, – वसंत वरखेडकर (२ : ६ : २६२)

## काव्यचर्चा

कविता – एक घटना – दिलीप चित्रे (५ : ४ : १४५)
काव्य आणि अनुभवाची गतिमानता – शं. वि. वैद्य (५ : ४ : १३१)
काव्य आणि गेयता – लीला अर्जुनवाडकर (२ : ६ : २४६)
काव्य : एक टिपण : पुंडलिक साळोक (६ : ४ : १४९)
काव्यकला – जयवंत दळवी (३ : ३ : १०८)
काव्याची भाषा (व्याख्या) – जां. कॉक्तो (१ : १ : ६)
काव्याचें एक सूत्र – नलिनीकान्त गुप्त (५ : ४ : १४६)
काव्यांतील प्रतिभा – पंडित आवळीकर (४ : ३ : १२०)
पद्यबंध आणि व्यक्तित्वाविष्कार – ना. ग. जोशी (३ : ४ : १५३)
प्युअर पोएट्री – पु. शि. रेगे (३ : ३ : ११२)

## साहित्य : तंत्र आणि समालोचन

### तंत्र

अमेरिकन साहित्यांतील टीकाप्रणाली – गं. रा. पटवर्धन (४ : ६ : २३२)
अलीकडची मराठी कविता : काही ओळखी, काही प्रतिक्रिया–वसंत दावतर (५ : ४ : १३८)
आत्मचरित्र [ चरित्र व चरित्रात्मक कादंबरी यासंबंधी विवेचन ] – द. भि. कुळकर्णी (३ : ५ : १८४)
इब्सेनचे वळण – गो. के. भट (६ : ३ : ९२)
उर्दु कथा – रा. भि. जोशी (५ : ६ : २२०)
ओवी – ना. गो. नांदापूरकर (२ : ३ : १५८)
ओवी : एक संभाव्य व्युत्पत्ति – द. भि. कुळकर्णी (५ : ३ : १०८)
नवकथा – पंडित शेटे (३ : २ : ६४)
नवकवितेचा व्यवच्छेदक विशेष – धों. वि. देशपांडे (२ : २ : १०३)
नवकाव्याचे व्याकरण – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (१ : २ : ४७)
नाटक आणि निर्मिती – आत्माराम भेंडे (४ : ४ : १४४)

नाटक : पुस्तक आणि प्रयोग – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (४ : १ : १८)
नाट्याचा एक विशेष – पु. शि. रेगे ( ५ : २ : ६९ )
पत्र वाङमय – द. भि. कुळकर्णी (६ : २ : ५७)
पौराणिक नाटकें – ,, (४ : ३ : ११९ )
प्रादेशिक साहित्य – शांताराम (५ : ३ : १०६)
मुक्तओवी – वा. ना. देशपांडे ( १ : ४ : १३६)
लघुनिबंध – द. भि. कुळकर्णी (३ : ६ : २२२)
विनोदी कादंबरी – ,, (५ : १ : ३६)
शोकात्मिका : अनुभूतीचे स्वरूप – वा. ल. कुलकर्णी (२ : २ : ६८)
संस्कृत नाटकातील संगीत – ग. त्र्यं. देशपांडे (२ : ३ : १२८)

## समालोचन

‘ अश्रु ’ आणि कादंबरीकार खांडेकर – रा. भि. जोशी (१ : ६ : २३८)
आई : दोन कविता [यशवंत व केशवसुत यांच्या कवितेचा तुलनात्मक अभ्यास] – द. भि. कुळकर्णी (५ : ४ : १४७)
एका कुंटिणीचा उपदेश [‘ कुट्टनीमतम् हे १०५९ आर्यांचे वेश्याजीवनावरील दामोदरगुप्ताने लिहिलेले संस्कृत दीर्घकाव्य आहे. त्याचे रसग्रहण ] – ग. त्र्यं. देशपांडे ( २ : २ : ४८ )
एका जुगाऱ्याची कैफियत [ ऋग्वेदांतील १० । ३४ या अक्षदेवन सूक्तांचा परिचय ] – ग. त्र्यं. देशपांडे ( ३ : ६ : २१५ )
कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे – मीना मराठे ( २ : १ : १९ )
कुसुमाग्रजांच्या कवितेची प्रकृति – वा. ल. कुळकर्णी [ २ : ३ : १७९)
कुसुमावतींची टीकादृष्टि – विद्याधर पुंडलिक ( १ : ५ : १९१ )
केशवसुतांची तुतारी - गं. बं. ग्रामोपाध्ये ( २ : १ : २५ )
‘ कोणीकडून ? कोणीकडे ?’ – भवानीशंकर पंडित ( ६ : ३ : ७९)
खंड्या : एक रंगचित्रण [ आं. ना. पेडणेकर यांच्या कवितेबद्दल ] – सुरेश मथुरे ( ५ : ४ : १५१ )
खाडिलकरांची संगीत नाटकें–कमल देसाई ( ३ : ३ : ११० )
गाथासप्तशती – ग. त्र्यं. देशपांडे ( १ : ४ : १२१ )

'झपूर्झा' – भवानीशंकर पंडित ( ५ : ४ : १२० )
'तलावांतले चांदणे' – अरविंद मंगरूळकर ( १ : ६ : २३३ )
तीन कवी [ 'पायवाट' ( बाबा मोहोड ), 'असोशी' ( राम शेवाळकर ) आणि 'यांत्रिक' ( शरच्चंद्र मुक्तिबोध ) यांच्या काव्यसंग्रहावरील तुलनात्मक टीका ] – शान्ता ज. शेळके ( ५ : १ : २९ )
तीन कवितासंग्रह [ 'अक्षरवेल' ( सदानंद रेगे ), 'सेतु' ( वसंत बापट ) आणि 'छोटी' ( मंगेश पाडगांवकर ) यांच्या काव्यसंग्रहावरील तुलनात्मक टीका ] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी ( ४ : २ : ८० )
दोन घटका मनोरंजन [ 'मासिक मनोरंजन' मधील गोष्टींच्या संग्रहावरील टीका ] – वा. ल. कुळकर्णी ( ३ : २ : ४४ )
दोन वैदर्भीय कथाकार [ उद्धव ज. शेळके आणि मनोहर तल्हार यांच्या कथेविषयी तुलनात्मक अभ्यास ] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी ( ५ : ३ : ११० )
पुनर्वसु : एक प्रतिक्रिया [ शशिकांत पुनर्वसु यांच्या कथेसंबंधी ] – अरविंद गोखले ( १ : ६ : २२७ )
प्रो. ना. सी. फडके यांच्या कादंबऱ्या – विमल बर्वे ( ३ : ५ : १७७ )
बालकवींची असंकलित कविता – कृ. बा. मराठे ( ६ : १ : १४ )
'बी' कवींचा "चांफा" – अनंत काणेकर ( १ : १ : १८ )
बेन्द्रे यांची मराठी कविता – पंडित आवळीकर ( ६ : २ : ५९ )
मऱ्हाटी लावणी – य. न. केळकर ( ४ : ३ : १०७ )
मीरा के : मीरा कहे (?) – मधुकर केंचे ( ५ : ५ : १९० )
मेघदूताची मराठीतील भाषांतरे – म. गो. माईणकर ( ४ : २ : ५७ )
म्हातारी – भवानी शंकर पंडित ( ६ : ५ : १७६ )
रंगपाश्चात्लिक आणि दोन नाटके – लीला अर्जुनवाडकर ( ५ : २ : ७६ )
" " – मीना मराठे ( ५ : २ : ७५ )
" " – पद्मा मोहिते ( ५ : २ : ७३ )

विनोदकार कोल्हटकर – द. भि. कुलकर्णी (४ : ४ : १४६)
व्यंकटेश माडगूळकरांचा 'मी' – वा. ल. कुलकर्णी (४ : २ : ५१)
शांतारामांच्या कथा – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : १ : २६)
श्री. विठ्ठल सीताराम गुर्जर यांची एक खास मुलाखत [१९३६ साली 'ध्रुव' मासिकामध्ये दिलेली मुलाखत] (३ : ३ : ९५)
'सतारीचे बोल' – भवानीशंकर पंडित (५ : ६ : २०८)
हरिभाऊंची 'स्फुट गोष्ट' – वा. ल. कुलकर्णी (३ : १ : ५)
हालसातवाहनाची गाथासप्तशती – वा. वि. मिराशी [संपा. : स. आ. जोगळेकर] (३ : ५ : १६७)

## ललितकला

आभिजात संगीत – वा. ह. देशपांडे (२ : ३ : १८०)
इंद्रिये आणि कला – पु. शि. रेगे (६ : ६ : २२३)
एतन्मयो कथमहो कृतमित्य कस्मात्... ...कर्तापि यस्य खलु विस्मयमाप शिल्पी [राष्ट्रकूट, दुसरा कर्क याच्या काळांतील बडोदे येथे सापडलेल्या ताम्रपटांतून] (१ : ३ : ८३)
गीतम् वाद्यं च नृत्यं च त्रयम् संगीतमुच्यते – लीला अर्जुनवाडकर (३ : ५ : १८६)
चित्रपट आणि कथात्मिका [मूळ लेखक – ईव्हलिन टी. राइजमन्] अनु : ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : २ : ५१)
चित्रपट आणि कला – के. नारायण काळे (१ : ३ : १०१)
नाट्य आणि नाट्यप्रयोग – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (४ : २ : ५२)
नृत्यनाट्य आणि गेय नाट्य – चैतन्य देसाई (५ : ३ : ८६)
नृत्यांतील लय विभ्रम – रोहिणी भाटे (६ : १ : ३)
पुन्हा एकदां नृत्य – लीला अर्जुनवाडकर (४ : १ . २३)
प्राचीन भारतीय नाट्यगृह – ग. त्र्यं. देशपांडे (२ : ५ : २१०)
प्राचीन संगीतांतील मराठी – चैतन्य देसाई (२ : ३ : १२३)
बयलाट आणि यक्षगान – गणपतिराव पांडेश्वर (३ : २ : ६२)

भवाई : गुजराती लोकनाट्य [मूळ लेखक – दिना गांधी] अनु. के. नारायण काळे (३ : ३ : ८६)
माधो, यह दुख सह नही जाता ! - रोहिणी भाटे (२ : ५ : २२०)
मेल्डी विरुद्ध हार्मनी [मूळ लेखक : बी. चैतन्य देव] अनु. अरविंद मंगरूळकर (६ : ६ : २१४)
राग चित्रे – अरविंद मंगरूळकर (४ : १ : २०)
राग–रागिण्यांची दृश्यचित्रे – अर्धेन्द्रकुमार गांगुली (३ : ६ : २२०)
लयतत्त्व आणि संगीत – अरविंद मंगरूळकर (२ : ५ : २०४)
ललित आणि ललितेतर संगीत – सुनंदा कौंडिण्य (२ : ५ : २२१)
व्यावसायिक रंगभूमि आणि रंगभूमीचा व्यवसाय – के. नारायण काळे (२ : ३ : १६२)
शिल्पी महाराष्ट्र (१ : ५ : १६१)
संगीत आणि 'कलेचे जीवशास्त्र' - वा. ह. देशपांडे (५ : २ : ७०)
संगीतांतील एक लोकभ्रम – लीला अर्जुनवाडकर (३ : २ : ६०)
संगीतांतील रसकल्पना – अरविंद मंगरूळकर ( १ : २ : ३८)
स्वरांच मूल्य – अरविंद मंगरूळकर. ( २ : २ : ९९ )

## भाषा

अदमोरे – शं. बा. जोशी. ( ३ : १ : ११ )
भाषेची आंतरिक घडण आणि स्फोट वाद – गं. ब. ग्रामोपाध्ये. (६ : २ : ४३)

## संस्कृति

आम्ही असतो याचि ग्रामी – [ गाणगापूर या तीर्थस्थानाचें वर्णन ] – रा. भि. जोशी (४ : १ : ११)
ब्रम्ह्याची नगरी – [ 'पैठण' या इतिहासप्रसिद्ध शहरावरील लेख ] – रा. भि. जोशी (२ : ३ : १३२)
होळी – गो. के. भट (१ : ४ : १५२)

## काव्य

अगतिक -- अरविंद कुलकर्णी ( ४ : ४ : १३२ )
अंगारा – बा. भ. बोरकर ( १ : ६ : २१६ )
अजान – वसु भगत ( ६ : ६ : २०८ )
अडसर – अरविंद कुलकर्णी (२ : २ : ४४)
अंतर – पु. शि. रेगे ( २ : २ : ४१ )
अंतराळ उले – तुळशीराम काजे ( ६ : ४ : १२९ )
अंधार – सरला कुलकर्णी ( २ : ३ : १२१ )
अंधाराच्या रेतीवरती – इंदिरा संत ( १ : ६ : २१७ )
अनार्द्र राधा – मीना ताकाखाव ( ५ : ५ : १७३ )
अशी तुझी ग – विद्याधर भागवत ( ५ : ५ : १७३ )
असूर्यपश्या – पु. शि. रेगे ( ५ : ४ : ११९ )
असें असावें – मालती आगाशे ( २ : २ : ४२ )
असेच कांहीं हें – रमेश तेंडुल्कर ( २ : २ : ४३ )
अक्षरवेल – सदानंद रेगे ( १ : ६ : २१८ )
आठवण – शंकर रामाणी. ( २ : १ : १३ )
आणि विजेचा देंठ तुटेना – आरती प्रभू (२ : ५ : २०३ )
आतां – मीना ताकाखाव (३ : ३ : ८४)
आतां काहीं नाहीं. – द. भि. कुलकर्णी ( ४ : २ : ४४ )
आभासांचा श्वास – शांताराम रामचंद्र ( १ : ४ : १४९ )
आशय – अ. वा. कुलकर्णी ( ३ : ४ : १२६ )
आश्रित – अरविंद कुलकर्णी ( १ : १ : २७ )
आषाढ बनांत [ पहिल्या कविता ] – ग्रेस ( ५ : २ : ४८ )
आषाढाच्या – विद्याधर भागवत ( ४ : १ : १० )
आहे काय याहून - मीना ताकाखाव ( २ : ५ : २०२ )
आहे रात्र तुझी माझी – राजा महाजन ( ३ : ६ : २०० )
इथंच रहा – गुणाकर देशपांडे ( ६ : ६ : २०७ )

उद्यांच ग लग्न तुझें - आ ना. पेंडणेकर ( २ : २ : ४२ )
एक ब्रह्मी कविता ( ३ : २ : ६५ )
एकाकीपण – वसु भगत ( ३ : ३ : ८५ )
ओळी – विश्वास कानडे ( ४ : ३ : ९२ )
औदुंबर – प्रभाकर परांजपे (५ : ५ : १७४)
कटकास प्रयाण – संपा० वि. म. कुलकर्णी (६ : ४ : १३५)
कधीं उन्हाचें – मीना ताकाखाव (२ : २ : ४४)
कधीं कधीं – शंकर रामाणी (१ : २ : ५१)
कधीं स्वैर भटकावें – शंकर रामाणी (४ : ५ : १६५)
कमळाचें पान – सुरेश भट (४ : ५ : १६४)
कसें कळेना – शांताराम रामचंद्र (२ : ३ : १२२)
कळशी – इंदिरा संत (१ : ४ : १५५)
कळीदार कपुरी पान – राजा बढे (२ : १ : १४)
कादंबिनी : संगीतिका – राजा बढे (२ : २ : ८४)
काहिं न घडतें – विश्वास कानडे (२ : २ : ४२)
कुठें तरी – रा. ग. जाधव (३ : २ : ५१)
कुंडींत रुजविले रोप – गणेश कुंडे (३ : २ : ५१)
कुंद हवा ही – सूर्यकांत खांडेकर (२ : २ : ४४)
कृष्णायन – मीना ताकाखाव (६ : ६ : २०७)
केतकीचें ऊर – पुरुषोत्तम पाटील (६ : ५ : १७०)
कोजागिरी – गं. रा. पटवर्धन (२ : १ : १४)
खांब – सी. श्री. उपाध्ये (२ : ४ : १५६)
खुणा – पु. शि. रेगे (५ : १ : ४)
खुळा कावळा – अ. वा. कुलकर्णी (६ : ५ : १६९)
खेळ – मधुकर केचे (५ : १ : ८)
गंध – वि. ज. बोरकर (१ : २ : ५२)
गांठ – गजमल माळी (४ : २ : ४४)
गौळण – सुरेश भट (४ : २ : ४५)

घनावळी – इंदिरा संत (१ : १ : २७)
घर – अरुण कोलटकर (२ : १ : १३)
घर – वसु भगत (६ : ५ : १६९)
घाण – मधुकर केचे (४ : २ : ४५)
चंद्रकळा – इंदिरा संत (२ : १ : १३)
चवथ्या प्रहरी – मा. गो. काटकर (२ : २ : ४३)
चार कविता – अं. दि. माडगूळकर (२ : ३ : १५७)
चाहूल – मधुकर केचे (२ : ६ : २' ३)
चित्र – अरुण कोलटकर (३ : ३ : ८४)
,, – सुरेश मथुरे (४ : ३ : ९१)
चैत्र उन्हांत – राजा महाजन (५ : ३ : १०४)
जपा प्रौढत्वी शैशव – बा. भ. बोरकर (१ : ३ : ८२)
जळता विंझण – मीना ताकाखाव (४ : ५ : १६४)
जाणीव – विद्याधरं भागवत (१ : ६ : २१८)
जांभूळ मेघ – मीना ताकाखाव (४ : ४ : १३१)
जिव्हाळी – गुणाकर देशपांडे (२ : २ : ४३)
जीव सोशीतसें पिसें – विश्वास कानडे (५ : ६ : २००)
झाड – पंडित आवळीकर (४ : १ : १०)
झाड – भालचंद्र नेमाडे (६ : ४ : १२९)
ठिगळें – वसु भगत (४ : ५ : १६५)
ठिबकले स्वर – जगन्नाथ महाजन (२ : २ : ४२)
डंख – तु. शं. कुलकर्णी (४ : १ : १०)
डोळे जसे ग तशाला – रवींद्र बोरगांवकर (५ : ६ : १९९)
तगमग – मंगेश पाडगांवकर (१ : १ : २८)
तमगंधर्व – वसु भगत (५ : १ : ५)
तरी फुलेनाच चांफा – शंकर रामाणी (६ : ६ : २०८)
तिथें पलिकडे – सुरेश मथुरे (५ : ५ : १७३)
तीन कविता – अं. दि. माडगूळकर (४ : ३ : ९१)

तुलाच माहित – तुळशीराम काजे (३ : २ : ५२)
,, – य. द. भावे (३ : २ : ५०)
तुलाच लाजुन – गजमल माळी (५ : ३ : १०४)
तूं तिकडे – वसंत बापट (१ : २ : ५१)
तेव्हां तुळशीराम काजे (३ : ६ : २०० )
त्या रातीपासून – अं. दि. माडगूळकर (६ : ६ : २०८)
त्रेधा – अरविंद कुलकर्णी (२ : ५ : २०२)
दुःख – वसंत सावंत (४ : ४ : १३२)
दे तुझाच रंग – रवींद्र बोरगांवकर (६ : ५ : १७०)
दोन कविता – आरती प्रभू (२ : ३ : १२० )
दोन कविता – भालचंद्र नेमाडे (६ : २ : ४९)
धीट असावी – राजा महाजन (३ : ४ : १२६)
ध्यास – ,, (४ : ४ : १३१)
नागीण – मीना ताकावाव (१ : ३ : ८१)
निष्पाप – पुरुषोत्तम पाटील (२ : ३ : १२२)
पदर जळाला – वसंत वैद्य (५ : ३ : १०३)
परिवर्तन – श्याममोहन श्रीवास्तव (१ : २ : ४२)
पाऊस – मनोहर वऱ्हाडपांडे (२ : ५ : २०२)
पांगारा – रा. ग. जाधव (४ : २ : ४४)
पानझड – श्री. वि. कुलकर्णी (६ : ५ : १६९)
पान फुंकणी – प्रभाकर सिरास (६ : ४ : १२९)
पाप तिष्ठलें दारांत – वा. रा. सोनार (६ : ६ : २०७)
पार – मा. गो. काटकर (५ : ३ : १०४)
पूल – मधु अभ्यंकर (३ : २ : ५०)
प्राजक्त – प्रभा जुमडे (२ : ३ : १२२)
बंध – शंकर रामाणी (५ : ६ : १९९)
बरें झालें – मधुकर केचे (२ : ३ : १२१)
बहाणा – मनोहर तल्हार (४ : ३ : ९२)

बातमी – सुरेश मथुरे (५ : १ : ५)
बोरिस पास्टरनाक : दोन कविता – पु. शि. रेगे (५ : ३ : ८४)
भेट – राजा महाजन (५ : ६ : १९९)
मंत्राक्षर – इंदिरा संत (३ : २ : ५०)
मध उधाणला तरी – विद्याधर भागवत ( ५ : ६ : १९९ )
मनकवडें चांदणे – आग्रवाल शाम ( ४ : ५ : १६५ )
माझी कन्या – रा. ग. जाधव ( ६ : ४ : १२८ )
माती – सुरेश मथुरे ( ५ : ६ : २०० )
मी पुष्प नेतीचे – जगन्नाथ महाजन ( २ : ३ : १२२ )
मी सांगत होतों – रा. ग. जाधव ( ५ : ३ : १०३ )
मेघ मौनाचा झरेना – प्रभा जुमडे ( २ : ५ : २०३ )
मोतिया – अं. दि. माडगूळकर ( ५ : १ : ५ )
मोर – पुंडलिक साळोक ( ६ : ६ : २०७ )
मोहळ – गजमल माळी ( ४ : ५ : १६५ )
म्हणतो ना. – राम शेवाळकर ( ४ : ५ : १६५ )
यक्ष प्रश्न – सदानंद रेगे ( २ : २ : ४३ )
यासाठींच – मधुकर केचे ( २ : ५ : २०१ )
येरे, येरे, पावसा – वामन इंगळे ( ४ : २ : ४५ )
रक्ता रक्ताच्या नात्याचा – विद्याधर भागवत ( ५ : १ : ४ )
रंग चढेल मेंदीला – वामन इंगळे ( ४ : ५ : १६४ )
रमल – मीना ताकाखाव ( १ : ६ : २१६ )
रहस्य – राजा मंगळवेढेकर ( २ : १ : १३ )
रेघा – राम शेवाळकर ( ४ : २ : ४४ )
रेषा – पु. शि. रेगे (१ : ३ : १२०)
रोम व्यथांचे – विद्याधर भागवत (२ : ३ : १२१)
लोकर ओंठांवर – देवीदास बागुल (१ : २ : ५२)
वर्तुळ – अं. दि. माडगूळकर (५ : ३ : १०४)
वाट – रवींद्र दुर्वे (३ : २ : ५२)

वाट – वसंत सावंत (५ : ५ : १७४)
वाटत होते – शांताराम जोग (१ : ६ : २१७)
वाटेलाही फुटतात डोळे – विद्याधर भागवत (४ : ३ : ९२)
वाटेवर – मीना ताकाखाव (२ : ६ : २५३)
वाली – पु. शि. रेगे (५ : ४ : ११९)
विलयाची नजर – विंदा करंदीकर (१ : १ : २८)
वेणा – सी. श्री. उपाध्ये (४ : २ : ४५)
वेणी – भालचंद्र नेमाडे (५ : ६ : २००)
वेल – ,, (५ : ५ : १७४)
व्यथा – अनंत भावे (३ : ३ : ८४)
शब्दातीत – वसु भगत (५ : ३ : १०३)
शल्य – शकुंतला सरदेसाई (२ : ५ : २०१)
शांति सूक्त – ग. दि. माडगूळकर (२ : ४ : १५६)
शिळा – चंदा मराठे (२ : ३ : १२१)
शोध – रा. ग. जाधव (३ : ४ : १२६)
श्वास दक्ष – रवींद्र बोरगांवकर (५ : ३ : १०३)
संकेत – गं. रा. पटवर्धन (३ : ३ : ८५)
संथ सांवळ्या जळांत – रवींद्र दुर्वे (२ : ३ : १५७)
संचय – पु. शि. रेगे (३ : ५ : १६६)
सळसळ – वि. म. कुलकर्णी (२ : १ : १२)
सांज दाटतां – शंकर रामाणी (३ : २ : ५१)
सायंकाळीं आणि पारावर – सी. श्री. उपाध्ये (१ : ६ : २१७)
सायुज्य – पु. शि. रेगे (१ : १ : २७)
सावली – शंकर रामाणी (३ : ६ : २००)
सांवलीशी – अं. दि. माडगूळकर (६ : ५ : १६९)
सूर्यवर्ष – रा. ग. जाधव (४ : ४ : १३२)
सेतु – पंडित आवळीकर (४ : ४ : १३२)
सोस – मधुकर केचे (५ : ५ : १७३)

स्वप्नें – कमलाकर कांदळगांवकर (५ : १ : ४)
स्वागत – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (१ : ३ : ८२)
ही ओल्या डांबर रस्त्यावरची – सदानंद रेगे (१ : २ : ५१)
ही शेलाटी – मीना ताकाखाव (२ : ३ : १५६)
होती पाहिली – शंकर रामाणी (२ : ५ : २०३)
'हो' म्हटलें तूं – राम शेवाळकर (३ : ३ : ८५)
ज्ञान – मधुकर केचे (३ : ६ : २००)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ ... क्रमांक ... दि: ... नों. दि: ३१.३...

## कथा

अनुराधा – रुपकथ्थक (१ : ४ : १३३)
अमित्रा – „ (१ : ३ : ९३)
आड्डा – रणजित देसाई (४ : २ : ४६)
एक आधुनिक वीर – जॉइस केरी [अनु० : सदानंद रेगे]
(५ : ५ : १७५)
एक युद्धाचा प्रसंग – लुइझी पिरांदेल्लो [अनु० : सरिता पदकी]
(४ : ५ : १९३)
कवच – कमल देसाई (६ : २ : ५१)
कळ – विजया आपटे (२ : १ : ८)
कादंबरी – पु. शि. रेगे (३ : २ : ५८)
कुंकवाची उठाठेव – इरावती कर्वे (१ : २ : ५३)
कुत्री – हाजरा मसरूर [अनु : रा. भि. जोशी] (६ : ३ : ८६)
खरगोश – अनंत कुमार 'पाषाण' [अनु. : शां. शं. रेगे]
(१ : २ : ५५)
खेळ – रणजित देसाई (१ : २ : ६५)
खोल्की – सुंदरम् [अनु. : रा. भि. जोशी] (४ : ५ : १७०)
गजगा – श्री. दा. पानवलकर (३ : ३ : १०४)
गांवपंच – एक प्रसंग – अँटन चेकॉव्ह. (६ : ५ : १७१)
गोष्ट – रुपकथ्थक (१ : १ : २५)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे, दा. क्र. १७३९...

चटुक – प्र. वा. वडेर (२ : २ : ७८)
जिवाणू – तारा वनारसे (१ : ६ : २१९)
झोका – इंदुमति शेवडे (२ : ५ : २१७)
टीले और गड्ढे – करतारसिंह दुग्गल : [अनु. : रा. भि. जोशी]
(१ : १ : १०)
डाग – जी. ए. कुलकर्णी (२ : २ : ७४)
दुपार – श्रीकांत कुलकर्णी (१ : ४ : १४२)
नाटक – शांताराम (४ : ६ : २०४)
निस्तितीची फुलं – पु. शि. रेगे (२ : १ : २३)
निळाई – इंदु साक्रीकर (५ : ६ : २०१)
पत्रव्यवहार – विजया आपटे (२ : ३ : १३८)
पल्लवी – पु. शि. रेगे (४ : ५ : २०१)
पीळ – मधु कळकर्णी (२ : ६ : २५४)
फुकंर – मनोहर तल्हार (५ : ३ : ९८)
बिन्दो – रुपकध्यक (१ : २ : ४९)
मे मधला पाऊस – आल्बेर्तो मोराविया [अनु. म. द. हातकणंगलेकर]
(६ : १ : ७)
मोपासाँ – आयझॅक बॅबेल [अनु. : म. द. हातकणंगलेकर.]
(४ : ४ : १३३)
रंजन पंडित – सीग्फ्रीड लेन्झ [अनु. : म. द. हातकणंगलेकर.]
(६ : ४ : १३०)
रतन – वामन इंगळे (३ : ४ : १४८)
रात्र – वि. शं. पारगांवकर (२ : ३ : १७४)
वळण – मधु कुळकर्णी (२ : ३ : १४०)
शेवट – पु. शि. रेगे (२ : ३ : १४१)
समेट – श्रीकांत कुल्कर्णी (२ : १ : १५)
सावित्री – पु. शि. रेगे (१ : ६ : २१४)
„ – „ (४ : १ : १६)

सूड – जी. ए. कुलकर्णी (१ : ५ : १८४)
हट्ट – कमल देसाई (२ : २ : ७६)

## नाटके

अनुसंधान १ – बर टॉल्ट बेख्त [ अनु. : पु. शि. रेगे.] (५ : १ : १२
उर्वशी – गो. के. भट (५ : २ : ५९)
रंगपांचालिक – पु. शि. रेगे (३ : १ : २०)

## ललित पत्रे

अदमोरे – वि. म. कुलकर्णी (३ : २ : ७७)
,, – रा. भि. जोशी (३ : २ : ७७)
अनुभवाची गतिमानता – श्री. दा. पानवलकर (५ : ५ : १९३)
,, ,, – ,, (६ : २ : ६९)
,, ,, – शं. वि. वैद्य (६ : २ : ७१)
अभिव्यक्तीचा अप्रामाणिकपणा – तु. शं. कुलकर्णी (२ : ३ : १८९)
आजची मराठी कविता – प्रभाकर उर्ध्वरेषे (२ : ३ : १८८)
आशय आणि अभिव्यक्ति – पु. शि. रेगे (१ : २ : ७६)
आशयवादी समीक्षेची तारांबळ – सी. श्री. उपाध्ये (२ : ५ : २३७)
एक सूचना कव्हरविषयीं – दि. के. बेडेकर (१ : २ : ७७)
एका जुगाऱ्याची कैफियत – स. ह. देशपांडे (४ : १ : ३९)
' एतन्मया कथमहो कृतम् ' इत्यादि – के. नारायण काळे.
(१ : ४ : १३२ [अ])
ओवी – द. भि. कुलकर्णी (५ : ४ : १६३)
' कटकास प्रयाण ' – गजमल माळी (६ : ५ : २०३)
कटकास प्रयाण – उत्तर – वि. म. कुलकर्णी (६ : ५ : २०३)
कलानिर्मितीच्या संदर्भात अलिप्तता – अशोक शहाणे (२ : ५ : २३८)
कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या – म. त्र्यं. माईणकर (२ : २ : १११)
,, ,, – दे. अ. दाभोलकर (२ : २ : ११२)

कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या – प्रभाकर उर्ध्वरेषे (२ : ३ १८७)
" " – जयवंत दळवी (२ : ५ : २३७)
कलेचें जीवशास्त्र – १ – गो. म. कुलकर्णी (५ : १ : ४१)
" " – २ – अरविंद मंगरुळकर (५ : १ : ४१)
" " – ३ – अरविंद कुलकर्णी व अशोक शहाणे (५ : १ : ४३)
कलेचे जीवशास्त्र – वा. ल. कुलकर्णी (५ : २ : ७९)
कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे – चिं. त्र्यं. खानोलकर (२ : ३ : १५१)
काव्य आणि अनुभवाची गतिमानता – रा. ग. जाधव (५ : ६ : २२८)
" " " – शं. वि. वैद्य (६ : १ : ३४)
काव्य व गेयता – अशोक शहाणे (३ : ४ : १५७)
खाडिलकरांची नाटके – जगन्नाथ महाजन (३ : ४ : १५८)
गतिम् वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीत मुच्यते–रोहिणी भाटे (३ : ६ : २३१)
गीतं, वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीत मुच्यते – श्री. दा. पानवलकर (३ : ६ : २३४)
गीतं, वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीत मुच्यते – अशोक शहाणे (३ : ६ : २३५)
गोंधळ – शं. बा. जोशी (२ : ६ : २४९)
" – गोविंद पै. (२ : ६ : २५०)
" नं. I एस् कारंत (२ : ६ : २५१)
" नं II " (२ : ६ : २५२)
गोंधळ (श्री. शिवराम कारंत यांच्या पत्रासंबंधीं) – गोविंद पै. (२ : ६ : २५१)
गोंधळ – ना. वि. कुळकर्णी (३ : २ : ७८)
चरित्र लेखन – र. वि. हेरवाडकर (३ : ६ : २६०)
" – अ. म. जोशी (४ : १ : ३८)
चाइल्ड आर्ट – वि. रा. डोंगरे (४ : ४ : १५७)
चांफा – अरविंद मंगरुळकर (१ : २ : ७६)

छंद – पु. शि. रेगे (२ : १ : ३८)
,, – ना. गो. कालेलकर (२ : २ : ११३)
,, – म. अ. मेहेंदळे (२ : २ : ११४)
,, – पु. शि. रेगे (२ : २ : ११४)
द्रौपदी – अरविंद मंगरुळकर (४ : ६ : २३७)
निस्तितीचीं फुले – दि. धों. कर्वे (२ : २ : ११५)
,, – शांताराम जोग (२ : २ : ११४)
,, – पु. शि. रेगे (२ : २ : ११५)
पत्र [‘छंद’ मधील एतन्मया कथमहो कृतमित्यादि लेख (अंक ३) व श्री. काळे यांचे पत्र (अंक ४) यासंबंधीं प्रतिक्रिया.]
– वा. वि. मिराशी (१ : ५ : १८२)
प्राचीन संगीतांतील मराठी – चतन्य देसाई (२ : ३ : १९१)
प्रादेशिक साहित्य – पु. शि. रेगे (५ : ४ : १६१)
भारतीय संगीत [एक पत्रव्यवहार – पु. शि. रेगे, लीला अर्जुनवाडकर, वा. ह. देशपांडे आणि अरविंद मंगरुळकर] (६ : ३ : ९७)
मराठी इटॅलिक्स – पु. शि. रेगे (५ : ५ : १९४)
मराठीचे शुद्धलेखन – ग. मो. पाटील (५ : ३ : ११५)
मराठी रंगभूमि आणि श्री. के. नारायण काळे – राम पटवर्धन (२ : ५ : २३४)
मऱ्हाटी लावणी – म. वा. धोंड (४ : ४ : १५५)
मुक्त ओवी – ना. ग. जोशी (१ : ६ : २४७)
,, ,, (२ : १ : ३७)
,, वा. ना. देशपांडे (२ : १ : ३७)
मेघदूताची मराठी भाषांतरे – पु. शि. रेगे (४ : ३ : १२१)
,, ,, ,, – शां. आ. सबनीस (४ : ४ : १५७)
यशवंतांची आणि केशवसुतांची ‘आई’ – ए. गो. धांडे. (५ : ६ : २३०)
रूपांतरे आणि भाषांतरे – अनंत काणेकर (३ : ३ : १२१)

लघुकथा – ना. वि कुलकर्णी ( २ : १ : ३८ )
ललित वाङमयाचे प्रयोजन – गं. रा. पटवर्धन ( ४ : १ : ३८ )
ललित साहित्यांतील उत्कटता – दि. के. बेडेकर, अ. के. भागवत
( १ : २ : ७५ )
ललित साहित्यांतील सत्य – सुरेश गजेंद्रगडकर ( ६ : २ : ७२ )
'लावणी'... आणि 'मेघदूत'– नी. मा. डोंगरे ( ४ : ६ : २३८ )
'लोकांचा राजा' ची भाषा– वि. म. कुलकर्णी ( ४ : ३ : १२३ )
शोकात्मक अनुभव – लीला अर्जुनवाडकर ( ५ : ४ : १६१ )
'शोकात्म' शब्दाविषयी – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी ( ५ : ४ : १६१ )
शोकात्मिका : एक अनुभूति – ना. ग. जोशी ( २ : ३ : १५१ )
श्री. सहस्त्रबुद्धे आणि शाहिरी वाङमय – ना. वि. कुळकर्णी
( १ : १ : ३५ )
'ष' – पंडित शेटे ( ३ : ५ : १९२ )
संगीत आणि कलानंद – शं. ब. नांदेडकर ( १ : ३ : ११५ )
,, ,, – अरविंद मंगरुळकर ( १ : ४ : १४९ )
संगीतांतील एक लोकभ्रम– पु. शि. रेगे ( ३ : ३ : १२२ )
संगीतांतील रसकल्पना – स. ह. देशपांडे ( १ : ६ : २४९ )
सतारीचे बोल – नरेश कवडी ( ६ : १ : ३७ )
समीक्षक कलावंत – पु. शि. रेगे ( १ : १ : ३५ )
साहित्य संमेलने – प. ज. जोग ( १ : ३ : ११६ )
सौस्थ्य शास्त्र – रा. भि. जोशी ( ३ : १ : १४ )
सौस्थ्यशास्त्र – दि. के. बेडेकर ( ३ : १ : १४ )
,, – पु. शि. रेगे ( ३ : १ : १५ )
,, – वसंत वरखेडकर ( ३ : १ : १५ )
हस्तिगुंफा – अविनाश पंडित ( १ : ३ : ११७ )

## लघुनिबंध

कधींतरी – जी. ए. कुलकर्णी ( ३ : २ : ५३ )

ग्रीन्स – श्रीकांत कुळकर्णी (४ : ३ : ९३)
छिद्र – विजया आपटे (१ : ३ : ८८)
जाहिरात – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (१ : ५ : १८८)
संवळी – रा. भि. जोशी (१ : ३ : ९६)

## चरित्रे

आंरी मातीस (१ : ३ : ९२)
द्रौपदीं – दुर्गा भागवत (४ : ५ : १६६)

## परीक्षणे

ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र [ गो. वि. करंदीकर ] – मे. पु. रेगे (५ : ५ : १८३)
आई आहे शेतांत; पड रे पाण्यात [ र. वा. दिघे. ] – पंडित शेटे. (६ : ५ : १९१)
आधुनिक मराठी वाङमयाचा इतिहास, भाग १ ला [ अ. ना. देशपांडे ] – गो. म. कुलकर्णी (२ : २ : १०७)
आधुनिक मराठी वाङमयाचा इतिहास, भाग २ रा [ अ. ना. देशपांडे ] – गो. म. कुलकर्णी (६ : ४ : १५१)
आश्विनी [ वि. म. कुलकर्णी ] – सरोजिनी शेंडे (६ : ५ : १९१)
कथाई [ अरविंद गोखले ] – रा. भि. जोशी ( १ : १ : २९)
कल्पनेच्या तीरावर [ वि. वा. शिरवाडकर ] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये : (२ : ६ : २०३)
काणेकर : व्यक्ति आणि वाङमय [ संपा. अविनाश केळकर ] – तु. शं. कुलकर्णी (३ : ५ : १९१)
काळोखाची पिसे [ सदानंद रेगे ] – गंगाधर गाडगीळ (१ : २ : ६९)
कुणा एकाची भ्रमण गाथा [ गो. नी. दांडेकर ] – म. वि. राजाध्यक्ष (४ : ४ : १५२)

खरं सांगायचं म्हणजे [ गंगाधर गाडगीळ ] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (१ : ३ : ११४)
गहिंवर [ जयवंत दळवी ] – मंगेश पाडगांवकर ( ३ : २ : ७३)
गुंजा [ द. चिं. सोमण ] – रमेश तेंडुलकर (१ : ४ : १५१)
चंदनाचा उंबरा [ अच्युत बर्वे ] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (३ : ३ : ११८)
जोगिया [ग. दि. माडगूळकर ] – विजया राजाध्यक्ष (५ : ४ : १५७)
झोका; चांदण्याचा सुगंध [ अच्युत बर्वे ] – सुधीर रसाळ (६ : ५ : १८८)
डॉ. केतकर [ द. न. गोखले ] – अ. म. जोशी (६ : ४ : १५८)
डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्या [ द. न. गोखले ] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (२ : १ : ३३)
तृणाची वेदना [तु. शं. कुलकर्णी] – सुदर्शन देसाई (३ : २ : ७२)
दहा एकांकिका [ श्री. र. भिडे ] – गो. म. कुलकर्णी (३ : ६ . २२६)
दिशा [ संपा० मा. नी. गलगलीकर ] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (२ : ३ : १४९)
दोन बहिणी [ ज्ञानेश्वर नाडकर्णी ] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (२ : ५ : २३१)
नऊ नाटके [ तिकीट, जगन्नाथाचा रथ, बाधा, दुरितांचे तिमिर जावो-लोकांचा राजा, धाकटी आई, स्वामिनी, माणूस नांवाचे बेट, व तुझे आहे तुजपाशी या नाटकांवरील परीक्षण ]– मीना मराठे ( ४ : १ : २६ )
नभ अंकुरलें [ तुळशीराम काजे ]– वसंत पळशीकर (५ : ४ : १५३)
नांदतं घर [ उद्धव ज. शेळके ]– रा. भि. जोशी ( ६ : ६ : २२५ )
निळा सांवळा [ जी. ए. कुलकर्णी ]– वा. ल. कुलकर्णी (५ : ६ : २०४)
नीहार [ पद्मा ] – ना. ग. जोशी ( १ : ३ : ११० )
पांढरे केस हिरवी मने [ वि. द. घाटे ] पंडित शेटे ( ५ : २ : ६५)
बापाची पेंड; भुताचा जन्म; ताजवा [द. मा. मिरासदार] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : १ : २६)

भरती [ज्ञानेश्वर नाडकर्णी] – विद्याधर पुंडलिक (५ : १ : ३१)
मनाची मुशाफरी [म. ना. अदवंत] - रा. भि. जोशी (३ : २ : ६७)
मराठी छंदोरचना : लयदृष्ट्या पुनर्विचार [ना. ग. जोशी] – कृ. श्री. अर्जुनवाडकर (३ : ३ : ११३)
महाराणी व इतर कथा [ दिवाकर कृष्ण ] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (३ : ६ : २२५)
माझ्या आठवणी [ ग. य. चिटणीस ] – रा. भि. जोशी (२ : ६ : २६९)
मिथिला [अरविंद गोखले] – सदानंद रेगे (३ : २ : ६९)
मीलन [य. द. भावे] – शांता शेळके (३ : १ : १७)
मेंदी [इंदिरा संत] – रवींद्र पिंगे (२ : ३ : १८५)
रानभूल [ए. वि. जोशी] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (३ : ५ : १८८)
रुजवा [रवींद्र चोरगांवकर] – सरोजिनी शेंडे (६ : ५ : १९७)
रूप [पु. भा. भावे] – सदानंद रेगे (३ : ३ : ११५)
रूपकथ्थक [पु. शि. रेगे] – शांताराम (२ : ६ : २६७)
लिलीचे फूल [गंगाधर गाडगीळ] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (२ : ३ : १४७)
लोवलेकर यांची कविता [ भालचंद्र लोवलेकर ] – ना. ग. जोशी (१ : ३ : ११२)
वळीव [शंकर पाटील] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : १ : २९)
वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी [वा. ल. कुलकर्णी] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (१ : १ : ३२)
शीळ [ ना घ. देशपांडे ] – गं. ब. ग्रामोपाध्ये (१ : २ : ६७)
शोध [वसुंधरा पटवर्धन] – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (२ : १ : ३५)
सावली [सूर्यकांत खांडेकर] – रमेश तेंडुलकर (१ : ४ : १५०)
सुलभा [श्री. ज. जोशी] - ज्ञानेश्वर नाडकर्णी (५ : १ : २४)
सौंदर्याचें व्याकरण [सु. शि. बारलिंगे] – मे. पुं. रेगे (४ : ५ : १९७)
हत्या [श्री. ना. पेंडसे ] – मीना मराठे ( १ : ३ : १०७ )
हरिभाऊ [ल. म. भिंगारे ] – गो. म. कुलकर्णी ( ४ : ४ : १४७ )

हिम-अंगार [ रा. अ. काळेले ] – पु. शि. रेगे ( २ : १ : २९ )
हुंकार [ लक्ष्मीदास तांबोळी ] – सरोजिनी शेंडे ( ६ : ५ : १९८ )
क्षिप्रा [ शरच्चंद्र मुक्तिबोध ] – वा. ल. कुलकर्णी ( १ : १ : ३० )

## संपादकीय

अध्यक्षीय भाषणें ( ४ : ४ : १२५ )
आजची मराठी कविता : कांहीं शंका ( २ : ३ : ११७ )
आशयवादी समीक्षेची तारांबळ ( २ : ४ : १५३ )
इदं ते नातपस्काय ( ६ : ६ : २०५ )
कला आणि राजाश्रय ( १ : ४ : १३० )
कला आणि वाङ्मय यांच्यांतील प्रकारांचे दुर्भिक्ष ( ४ : २ : ४१ )
कलासाहित्यांतील नवे-जुने ( ३ : ३ : ८१ )
कलेचे बंधन ( ३ : १ : १ )
चाईल्ड आर्ट ( ४ : ३ : ८९ )
जुन्या ग्रंथांची ओळख ( ४ : १ : १ )
थोडे 'सांस्कृतिक' ( ६ : २ : ४१ )
नवे काव्य आणि जुना घोळ ( ६ : ४ : १२५ )
नव्या महाराष्ट्राचे साहित्यकारण ( ६ : ५ : १६५ )
परंपरा ( ५ : २ : ४५ )
पारितोषिकें आणि पुरस्कार ( ५ : ५ : १६५ )
पास्टरनाक यांच्या निमित्ताने ( ५ : ३ : ८१ )
पुनः एकदा कविता ( ५ : ४ : ११८ )
'बहुरूपी'च्या निमित्ताने ( ६ : ३ : ७७ )
बा. सी. मर्ढेकर ( २ : ५ : १९३ )
भाषांतरीत साहित्याचें प्रकाशन ( ३ : ६ : १९७ )
मराठी साहित्याची वार्षिक ससेहोलपट ( १ : २ : ४३ )
रूपांतरें आणि भाषांतरें ( ३ : २ : ४१ )
लेखकाची जबाबदारी ( ६ : १ : १ )

वाङ्मयीन नियतकालिकांचें भवितव्य (४ : ६ : २०१)
सरकारी स्पर्धा व पारितोषिकें (३ : ५ : १६१)
सर्वे आशा ममममित्रं भवन्तु ( २ : १ : ११)
साहित्याच्या मर्यादा (५ : १ : १)
स्थितप्रज्ञांचें साहित्यशास्त्र (४ : ५ : १६१)
स्वातंत्र्याच्या इतिहासांत साहित्य व कला यांचे स्थान (२ : २ : ४५)
छंद-एक निर्वाणीची विनंती (५ : ६ : १९७)
‘ छंद ’चे स्वरूप आणि मनीषा (१ : १ : ७)
छंद पारितोषिक (२ : ६ : २४४)
छद पारितोषिक आणि त्या निमित्ताने (३ : ४ : १२५)
‘ छंद ’ संबंधी थोडें आर्थिक (३ : ३ : ८३)
थोडे ‘ छंद ’ विषयी (३ : १ : ३)
थोडें पुढचें, थोडें मागचें (२ : ५ : २२५)
पहिले वर्ष (१ : ६ : २१०)
हेतु एक, कृति दुसरीच (२ : ६ : २४१)

## लेखक—सूचि

अभ्यंकर, मधु – पूल (२ : २ : ५०)
अर्जुनवाडकर, लीला – काव्य आणि गेयता (२ : ६ : २४६)
„ – गीतम् वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते (३ : ५ : १८६)
„ – पुन्हा एकदा ‘ नृत्य ’ (४ : १ : २३)
„ – रंगपाश्चात्त्लिक आणि दोन नाटकें (५ : २ : ७६)
„ – ‘ शोकात्मक ’ अनुभव (५ : ४ : १६१)
„ – संगीतातील एक लोकभ्रम (३ : २ : ६०)
आगाशे, मालती – असे असावे ( २ : २ : ४२)
आग्रवाल, शाम – मनकवडे चांदणे (४ : ५ : १६५)
आपटे, विजया – कळ (२ : १ : ८)
„ – छिद्र (१ : ३ : ८८)

आपटे, विजया– पत्रव्यवहार (२ : ३ : १३८)
आरती प्रभू – आणि विजेचा देठ तुटेना (२ : ५ : २०३)
,, – दोन कविता (२ : ३ : १२०)
आवळीकर, पंडित – आत्मनिष्ठा आणि वस्तुनिष्ठा (५ : १ : ३७)
,, – काव्यातील प्रतिभा (४ : ३ : १२०)
,, – झाड (४ : १ : १०)
,, - बेंद्रे यांची मराठी कविता (६ : २ : ५९)
,, – सेतू (४ : ४ : १३२)
इंगळे, वामन – येरे, येरे, पावसा (४ : २ : ४५)
,, – रंग चढेल मेंदीला (४ : ५ : १६४)
,, – रतन (३ : ४ : १४८)
उपाध्ये, सी. श्री. – आशयवादी समीक्षेची तारांबळ (२ : ५ : २३७)
,, – खांब (२ : ४ : १५६)
,, – वेणा (४ : २ : ४५)
,, सायंकाळी अन् पारावर (१ : ६ : २१७)
उर्ध्वरेषे, प्रभाकर – आजची मराठी कविता (२ : ३ : १८८)
,, – कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ . ३ : १८७)
करंदीकर विंदा—विलयाची जर (१ : १ : २८)
कव, इरावती—कुंकवाची उठाठेव (१ : २ : ५३)
कर्वे, दि. धों.—निस्तितीची फुले (२ : २ : ११५)
कवडी, नरेश—'सतारीचे बोल' (६ : १ : ३७)
कॉक्तो, जां.—काव्याची भाषा [व्याख्या] (१ : १ : ६)
काजे, तुळशीराम—अंतराळ उलें (६ : ४ : १२९)
,, —तुलाच माहित (३ : २ : ५२)
,, —तेव्हा (३ : ६ : २००)
काटकर, मा गो.—चवथ्या प्रहरी (२ : २ : ४३)
,, —पार (५ : ३ : १०४)
काणेकर, अनंत – 'बी' कवींचा 'चाफा' (१ : १ : १८)

काणेकर, अनंत–रुपांतरें आणि भाषांतरें (३ : ३ : १२१)
कांदळगांवकर, कमलाकर – स्वप्नें (५ : १ : ४)
कानेड, विश्वास – ओळी (४ : ३ : ९२)
,, –काहि न घडतें (२ : २ : ४२)
,, –जीव सोशीतसे पिसे (५ : ६ : २००)
कारंत, एस् – गोंधळ : नं. I (२ : ६ : २५१)
,, –गोंधळ : नं. II (२ : ६ : २५२)
कालेलकर. ना. गो. – छंद (२ : २ : ११३)
काळे, के. नारायण – " एतन्मया कथमहो कृतम " इत्यादि (१ : ४ : १३२ अ)
,, –चित्रपट आणि कला (१ : ३ : १०१)
,, (अनु.) – भवाई : गुजराती लोकनाट्य [मूळ लेखक : दिना गांधी] (३ : ३ : ८६)
,, –व्यावसायिक रंगभूमि आणि रंगभूमीचा व्यवसाय (२ : ३ : १६२)
कुडे, गणेश – कुंडीत रुजविले रोप (३ : २ : ५१)
कुलकर्णी, अरविंद –अगतिक (४ : ४ : १३२)
,, –अडसर (२ : २ : ४४)
,, –आशय (३ : ४ : १२६)
,, –आश्रित (१ : १ : २७)
कुलकर्णी, अरविंद आणि अशोक शहाणे – कलेचे जीवशास्त्र : २ (५ : १ : ४३)
कुलकर्णी, अरविंद – खुळा कावळा (६ : ५ : १६९)
,, – त्रेधा (२ : ५ : २०२)
कुलकर्णी, गो. म. – कलेचे जीवशास्त्र : १ (५ : १ : ४१)
कुलकर्णी, जी. ए. – कधींतरी (३ : २ : ५३)
,, – डाग (२ : २ : ७४)
,, – सूड (१ : ५ : १८४)

कुळकर्णी, तु. शं. – अभिव्यक्तीचा अप्रामाणिकपणा (२ : ३ : १८९)
,, – डंख (४ : १ : १०)
कुळकर्णी, द. मि. – आई : दोन कविता [यशवन्त व केशवसुत यांच्या कवितेचा तुलनात्मक अभ्यास] (५ : ४ : १४७)
,, – आतां काहीं नाहीं (४ : २ : ४४)
,, – आत्मचरित्र [चरित्र व चरित्रात्मक कादंबरी यासंबंधी विवेचन] (३ : ५ : १८४)
,, – ओवी (५ : ४ : १६३)
,, – ओवी : एक संभाव्य व्युत्पत्ति (५ : ३ : १०८)
,, – पत्र–वाङ्मय (६ : २ : ५७)
,, – पौराणिक नाटकें (४ : ३ : ११९)
,, – लघुनिबंध (३ : ६ : २२२)
,, – विनोदकार कोल्हटकर (४ : ४ : १४६)
,, – विनोदी कादंबरी (५ : १ : ३६)
कुळकर्णी, ना. वि. – गोंधळ (३ : २ : ७८)
,, – लघुकथा (२ : १ : ३८)
,, – श्री. सहस्रबुद्धे आणि शाहिरी वाङ्मय (१ : १ : ३५)
कुळकर्णी, मधु – पीळ (२ : ६ : २५४)
,, – वळण (२ : ३ : १४०)
कुळकर्णी, वा. ल. – आशय आणि अभिव्यक्ति (१ : १ : १)
,, – कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ : १ : १)
,, – आणि मे. पुं. रेगे (अनु.) – कलेचे जीवशास्त्र [मूळ लेखक : व्लाडिमीर वाइडले] (४ : ६ : २१३)
कुळकर्णी, वा. ल. – कलेचे जीवशास्त्र (५ : २ : ७९)
,, – कुसुमाग्रजांच्या कवितेची प्रकृति (२ : ३ : १७९)
,, – दोन घटका मनोरंजन [मासिक मनोरंजनमधील गोष्टींच्या संग्रहावरील टीका] (३ : २ : ४४)

कुळकर्णी, वा. ल.– प्रत्यक्ष आणि कल्पना : एक विचार (६ : १ : २२)
,, – ललित वाङ्मयाचे प्रयोजन (३ : ६ : २००)
,, – व्यंकटेश माडगूळकरांचा ‘ मी ’ (४ : २ : ५१)
,, – शोकात्मिका : अनुभूतीचे स्वरूप (२ : २ : ६८)
,, – हरिभाऊंची ‘ स्फुट गोष्ट ’ (३ : १ : ५)
कुळकर्णी, वि. म. – अदमोरे (३ : २ : ७७)
,, – (संपा. )– कष्टकास प्रयाण (६ : ४ : १३५)
,, – ‘ कष्टकास प्रयाण ’उत्तर (६ : ५ : २०३)
,, – ‘ लोकांचा राजा ’ ची भाषा (४ : ३ : १२३)
,, – सळसळ (२ : १ : १२)
कुळकर्णी, श्रीकांत – ग्रीन्स (४ : ३ : ९३)
,, – दुपार (१ : ४ : १४२)
,, – समेट (२ : १ : १५)
कुळकर्णी, श्री. वि. – पानझड (६ : ५ : १६९)
कुळकर्णी, सरला – अंधार (२ : ३ : १२१)
केंचे, मधुकर – खेळ (५ : १ : ४)
,, – घाण (४ : २ : ४५)
,, – चाहूल (२ : ६ : २५३)
,, – बरें झालें (२ : ३ : १२१)
,, – मीरा के : मीरा कहे (!) (५ : ५ : १९०)
,, – यासाठीच (२ : ५ : २०१)
,, – सोस (५ : ५ : १७३)
,, – ज्ञान (३ : ६ : २००)
केळकर, य. न. – मऱ्हाटी लावणी (४ : ३ : १०७)
कोल्टकर, अरुण – घर (२ : १ : १३)
,, – चित्र (३ : ३ : ८४)
कौंडिण्य, सुनंदा – ललित आणि ललितेतर संगीत (२ : ५ : २२९)
खांडेकर, सूर्यकांत – कुन्द हवा ही (२ : २ : ४४)

खानोल्कर, चिं. त्र्यं. – कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे ( २ : ३ : १५१)
गजेन्द्रगडकर, सुरेश – ललितसाहित्यातील 'सत्य' (६ : २ : ७२)
गांगुली, अर्धेन्द्रकुमार – रागरागिण्यांची दृश्य चित्रें (३ : ६ : २२०)
गाडगीळ, गंगाधर – ललितसाहित्यांतील 'उत्कटता' (१ : १ : २०)
,, – ललितसाहित्यांतील विचारांचे स्थान (२ : ३ : १६९)
,, – ललितसाहित्यांतील विश्वात्मकता (१ : ४ : १५६)
,, – साहित्याचे मूल्यमापन (५ : ५ : १६७)
,, – साहित्यातील भावनाविवशता (६ : ६ : २०९)
गुप्त, नलिनीदास – काव्याचे एक सूत्र ( ५ : ४ : १४६)
गोखले, अरविंद – पुनर्वसु : एक प्रतिक्रिया [शशिकांत पुर्नवसु यांच्या कथेविषयी ] (१ : ६ : २२७)
ग्रामोपाध्ये, गं. बा. – केशवसुतांची तुतारी ( २ : १ : २५)
,, – नाट्य आणि नाट्यप्रयोग [ ४ : २ : ५२)
,, – भाषेची आंतरिक घडण आणि स्फोटवाद (६ : २ : ४३)
,, – स्वागत ( १ : ३ : ८२)
,, – हरिभाऊंची 'विदग्ध वाङ्मया'ची व्याख्या (५ : ६ : २२४)
ग्रेस – आषाढ–बनांत (५ : २ : ४८)
चित्रे, दि. पु. – कविता : एक घटना ( ५ : ४ : १४५ )
चेकॉव्ह, अँटन – गांवपंच : एक प्रसंग (६ : ५ : १७१)
जाधव, रा. ग. – काव्य आणि अनुभवाची गतिमानता (५ : ६ :२२८)
,, – कुठेतरी ( ३ : २ : ५१ )
,, – पांगारा ( ४ : २ : ४४)
,, – प्रत्यक्ष आणि कल्पना ( ६ : ३ : ९५)
,, – माझी कन्या ( ६ : ४ : १२८)
,, – मी सांगत होतों (५ : ३ : १०३)
,, – शोध (३ : ४ : १२६)

जाधव, रा. ग. – सूर्यवर्ष (४ : ४ : १३२)
जुमडे, प्रभा – प्राजक्त (२ : ३ : १२२)
,, – मेघ मौनाचा झरेना (२ : ५ : २०३)
जोग, ग. ज. – साहित्य संमेलने (१ : ३ : ११६)
जोग, शांताराम – निस्तितीची फुलें (२ : २ : ११४)
,, – वाटत होतें (१ : ६ : २१७)
जोगळेकर, स. आ. (संपा.) – हालसातवाहनाची गाथासप्तशती [ मूळ लेखक : वा. वि. मिराशी ] (३ : ५ : १६७)
जोशी, अ. म. – चरित्रलेखन (४ : १ : ३८)
जोशी, ना. ग – पद्यबंध आणि व्यक्तित्वाविष्कार (३ : ४ : १५३)
,, – मुक्त ओवी (१ : ६ : २४७)
,, – ,, (२ : १ : ३१)
,, – शोकात्मिका : एक अनुभूति (२ : ३ : १५१)
जोशी, रा. भि. – अदमोरे (३ : २ : ७७)
,, – 'अश्रु' आणि कादंबरीकार खांडेकर (१ : ६ : २३८)
,, – आम्ही असतों याचि ग्रामी [गाणगापूर या तीर्थस्थानाचे वर्णन] (४ : १ : ११)
,, – उर्दू कथा (५ : ६ : २२०)
,, – कलानिर्मिती आणि प्रत्यक्ष (२ : १ : २६)
,, – कलेची शुद्धता (३ : १ : ९)
,, अनु – कुत्री [ मूळ लेखक : हाजरा मसरूर ] (६ : ३ : ८६)
,, (अनु.) – खोल्की [ मूळ लेखक : सुंदरम् ] (४ : ५ : १७०)
,, (अनु.) – टीले और गड्ढे [मूळ लेखक : करतारसिंह दुग्गल ] (१ : १ : १०)
,, ब्रम्ह्याची नगरी [ 'पैठण' या इतिहासप्रसिद्ध शहरावरील लेख ] (२ : ३ : १३२)

जोशी, रा. भि. संवळी ( १ : ३ : ९६ )
,, सौस्थ्यशास्त्र (३ : १ : १४)
,, – सौस्थ्यशास्त्र आणि दोन प्रश्न : टिपण (२ : ६ : २५९)
जोशी, शं. बा. –अदमोरे (३ : १ : ११)
,, –गोंधळ (२ : ६ : २४९)
डोंगरे, नी. मा.–'लावणी'......आणि 'मेघदूत' (४ : ६ : २३८)
डोंगरे, वि. श.–चाइल्ड आर्ट (४ : ४ : १५७)
तल्हार, मनोहर–फुंकर (५ : ३ : ९८)
,, –बहाणा (४ : ३ : ९२)
ताकाखाव, मीना–अनार्द्र राधा (५ : ५ : १७३)
,, –आता (३ : ३ : ८४)
,, –आहे काय याहून ? (२ : ५ : २०२)
,, –कधी उन्हाचें (२ : २ : ४४)
,, –कृष्णायन (६ : ६ : २०७)
,, –जळता विंझण (४ : ५ : १६४)
,, –जांभूळ मेघ (४ : ४ : १३१)
,, –नागीण (१ : ३ : ८१)
,, –रमल (१ : ६ : २१६)
,, –वाटेवार (२ : ६ : २५३)
,, –ही शेलाटी (२ : ३ : १५६)
तेंडुलकर, रमेश–असेच कांहीं हे (२ : २ : ४३)
दळवी, जयवन्त–कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ : ५ : २३७)
,, –काव्यकला (३ : ३ : १०८)
दाभोलकर, दे. अ.– कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ : २ : २१२)
दावतर, वसंत – अलीकडचो मराठी कविता : कांहीं ओळखी, कांहीं प्रतिक्रिया (५ : ४ : १३८)

दुर्वे, रवीन्द्र–वाट (३ : २ : ५२)
,, –संथ सावळ्या जळांत (२ : ३ : १५७)
देशपांडे, ग. त्र्यं.–एका कुंटिणीचा उपदेश ['कुट्टनीमतम्' हे १०५९ आर्यांचे वेश्याजीवनावरील दामोदरगुप्ताने लिहिलेले सस्कृत दीर्घकाव्य : त्या काव्याचे रसग्रहण](२ : २ : ४८)
,, –एका जुगाऱ्याची कैफियत [ऋग्वेदातील १०/३४ या अक्षदेवनसूक्तांचा परिचय] (३ : ६ : २१५)
,, –गाथासप्तशती (१ : ४ : १२१)
,, प्राचीन भारतीय नाट्यगृह (२ : ५ : २१०)
देशपांडे, ग. त्र्यं. – रस सुखरूप की सुखदुःखरुप ? (१ : २ : ६१)
,, – संस्कृत नाटकांतील संगीत (२ : ३ : १२८)
,, – (अनु.) स्पंदकारिका [काश्मिरी पंडित उत्पलदेव यांच्या ग्रंथावरील रामकंठ यांच्या टीकेचा अनुवाद] (४ : १ : २)
देशपांडे ग. त्र्यं. स्पन्दकारिका : ३ ते १६ (४ : २ : ७१)
,, – ,, : द्वितीय निष्यन्द (४ : ३ : ९८)
,, – ,, : तृतीय निष्यन्द (४ : ४ : १४१)
,, – ,, : चतुर्थ निष्यन्द (४ : ५ : १७६)
देशपांडे, गुणाकर – इथेंच रहा (६ : ६ : २०७)
,, – जिव्हाळी (२ : २ : ४३)
देशपांडे, धों. वि. – नवकवितेचा व्यवच्छेदक विशेष (२ : २ : १०३)
देशपांडे, वा. ना. – मुक्त ओवी (१ : ४ : १३६)
,, – ,, (२ : १ : ३७)
देशपांडे, वा. ह. – अभिजात संगीत (२ : ३ : १८०)
,, – संगीत आणि 'कलेचे जीवशास्त्र' (५ : २ : ७०)
देशपांडे, स. ह. – एका जुगाऱ्याची कैफियत (४ : १ : ३९)
,, – संगीतातील रसकल्पना (१ : ६ : २४९)
देसाई, कमल – कवच (६ : २ : ५१)
,, – खाडिलकरांची संगीत नाटके (३ : ३ : ११०)

देसाई, कमल– साधारणीकरणांतील अडचणी (५ : ५ : १८९)
,, – हट्ट (२ : २ : ७६)
देसाई, चैतन्य – नृत्यनाट्य व गेयनाट्य (५ : ३ : ८६)
,, – प्राचीन संगीतातील मराठी (२ : ३ : १२३)
,, – ,, (२ : ४ : १९१)
देसाई, रणजित – आड्डा (४ : २ : ४६)
,, – खेळ (१ : २ : ६५)
धांडे, ए. गो.– यशवंतांची आणि केशवसुतांची ‘ आई ’ (५ : ६ : २३०)
धोंड, म. वा. – मऱ्हाटी लावणी (४ : ४: १५५)
नाडकर्णी, ज्ञानेश्वर – अश्लीलतेचा प्रश्न (६ : ४ : १४६)
नाडकर्णी, ज्ञानेश्वर (अनु.) – चित्रपट आणि कथात्मिका [मूळ लेखक : ईव्हलिन् टी. राइजमन्] (५: २ : ५१)
,, – जाहिरात (१ : ५ : १८८)
,, – तीन कविता संग्रह [‘ अक्षरवेल ’ (सदानंद रेगे) ‘ सेतु ’ (वसंत बापट), आणि ‘ छोरी ’ (मंगेश पाडगांवकर) यांच्या काव्यसंग्रहावरील तुलनात्मक टीका] (४ : २ : ८०)
,, – दोन वैदर्भीय कथाकार [उद्धव ज. शेळके आणि मनोहर तल्हार यांच्या कथेविषयी तुलनात्मक अभ्यास] (५ : ३ : ११०)
,, – नवकाव्याचे व्याकरण (१ : २ : ४७)
, – नाटक : पुस्तक आणि प्रयोग (४ : १ : १८)
,, – लेखकाचा दृष्टिकोण (५ : ३ : १०५)
,, – वास्तववादाची कोंडी (३ : ४ : १५०)
,, – शांतारामांच्या कथा (५ : १ : २६)
,, – ‘ शोकात्म ’ शब्दाविषयी (५ : ४ : १६१)
नांदापूरकर, ना. गो. – ओवी (२ : ३ : १५८)
नांदेडकर, शं. ब. – संगीत आणि कलानंद (१ : ३ : ११५)
नेमाडे, भालचंद्र – झाड (६ : ४ : १२९)

नेमाडे, भालचंद्र– दोन कविता (६ : २ : ४९)
,, – वेर्णा (५ : ६ : २००)
,, – वेल (५ : ५ : १७४)
पटवर्धन, गं. रा. – अमेरिकन साहित्यांतील टीकाप्रणाली (४ : ६ : २३२)
,, – कोजागिरी (२ : १ : १४)
,, – ललित वाङ्मयाचे प्रयोजन (४ : १ : ३८)
,, – संकेत (३ : ३ : ८५)
पटवर्धन, राम (संक०) – कलेंतील सत्याचे स्वरूप एक चर्चा [एकोणीसशें त्रेपन्नच्या जानेवारीत लोणावळा येथील कांहीं लेखकांच्या मेळाव्यांतील चर्चेची टिपणे. ] (१ : ३ : ११७)
पटवर्धन, राम – मराठी रंगभूमि आणि श्री. के. नारायण काळे (२ : ५ : २३४)
पंडित, अविनाश – हस्तिगुंफा. (१ : ३ : ११७)
पंडित, भवानीशंकर – 'कोणीकडून ! कोणीकडे ?' (६ : ३ : ७९)
,, – झपूर्झा (५ : ४ : १२०)
,, – म्हातारी (६ : ५ : १७६)
,, – सतारीचे बोल (५ : ६ : २०८)
पदकी, सरिता (अनु०) – एक युद्धाचा प्रसंग [ मूळ लेखक : लुईझी पिरान्देल्लो. (६ : ५ : १९३)
परांजपे, प्रभाकर – औदुंबर (५ : ५ : १७४)
पाटीळ, ग. मो. – मराठीचे शुद्धलेखन (५ : ३ : ११५)
पाटील, पुरुषोत्तम – केतकीचे ऊर (६ : ५ : १७०)
,, – निष्पाप (२ : ३ : १२२)
पाडगांवकर, मंगेश – तगमग (१ : १ : २८)
पांडेश्वर, गणपतिराव – बयलाट आणि यक्षगान (३ : २ : ६२)
पानवलकर, श्री. दा. – अनुभवाची गतिमानता (५ : ५ : १९३)
,, – ,, (६ : २ : ६९)

पानवलकर, श्री. दा.– गजगा (३ : ३ : १०४)
,, – गीतं वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते (३ : ६ : २३४)
पारगांवकर, वि. शं. – रात्र. (२ : ३ : १७४)
पिकासो, – कलावंत म्हणजे……… [व्याख्या] (३ : २ : ५७)
पिटके, व. ह. – ललित साहित्यांतील 'सत्य' (५ : ६ : २२६)
पुंडलिक, विद्याधर – कुसुमावतींची टीकादृष्टि (१ : ५ : १९१)
पेडणेकर, आ. ना. – उद्यांच ग लग्न तुझे (२ : २ : ४२)
पै, गोविंद – गोंधळ (२ : ६ : २५०)
,, ,, [श्री. शिवराम कारंत यांच्या पत्रासबंधी] (२ : ६ : २५१)
बढे, राजा – कळीदार कपूरी पान (२ : १ : १४)
,, कादंबिनी : संगीतिका (२ : २ : ८४)
बर्वे, विमल – प्रो. ना. सी. फडके यांच्या कादंबऱ्या (३ : ५ : १७७)
बागूल, देवीदास – लोकर ओठांवर (१ : २ : ५२)
बापट, वसंत – तू तिकडे (१ : २ : ५१)
बेडेकर, दि. के. – एक सूचना कव्हरविषयी (१ : २ : ७७)
,, – कलेतील शाश्वताचा शोध (१ : ४ : १३८)
बेडेकर, दि. के. आणि अ. के. भागवत – ललित साहित्यांतील उत्कटता (१ : २ : ७५)
बेडेकर, दि. के. – सौस्थ्यशास्त्र (३ : १ : १४)
बोरकर, बा. भ. – अंगारा (१ : ६ : २१६)
,, – जपा प्रौढत्वी शैशव (१ : ३ : ८२)
बोरकर, वि. ज. – गंध (१ : २ : ५२)
बोरगांवकर, रवींद्र – डोळे जसे ग तशाला (५ : ६ : १९९)
,, – दे तुझाच रंग (६ : ५ : १७०)
,, – श्वासदक्ष (५ : ३ : १०३)
भगत, वसु – अजान (६ : ६ : २०८)
,, – एकाकीपण (३ : ३ : ८५)
,, – घर (६ : ५ : १६९)

भगत, वसु – ठिगळें (४ : ५ : १६५)
,, – तम गंधर्व (५ : १ : ५)
,, – शब्दातीत (५ : ३ : १०३)
भट, गो. के. – इब्सेनचे वळण (६ : ३ : ९२)
,, – उर्वशी (५ : २ : ५९)
,, – होळी (१ : ४ : १५२)
भट, सुरेश – कमळाचे पान (४ : ५ : १६४)
,, गौळण (४ : २ : ४५)
भागवत, दुर्गा – तालबद्ध गद्य (१ : ६ : २०५)
भागवत, दुर्गा – द्रौपदी (४ : ५ : १६६)
भागवत, विद्याधर – अशी तुझी ग (५ : ५ : १७३)
,, – आषाढाच्या (४ : १ : १०)
,, – जाणीव (१ : ६ : २१८)
,, – मध उधाणला तरि (५ : ६ : १९९)
,, – रक्तारक्ताच्या नात्याचा (५ : १ : ४)
,, – रोम व्यथांचे (२ : ३ : १२१)
,, – वाटेलाही फुटतात डोळे (४ : ३ : ९२)
भाटे, रोहिणी – गीतं, वाद्यं च नृत्यं च त्रयम् संगीतमुच्यते (३ : ६ : २३१)
भाटे, रोहिणी – नृत्यांतील लयविभ्रम (६ : १ : ३)
,, – माधो, यह दुख सह नही जाता ! (२ : ५ : २२०)
भावे, अनंत – व्यथा. (३ : ३ : ८४)
भावे, य. द. – तुलाच माहित ! (३ : २ : ५०)
मेंडे, आत्माराम – नाटक आणि निर्मिति (४ : ४ : १४४)
मंगरुळकर, अरविंद – कलेचे जीवशास्त्र –२ (५ : १ : ४१)
,, – चांफा (१ : २ : ७६)
,, – तलावांतले चांदणे (१ : ६ : २३३)
,, – द्रौपदी (४ : ६ : २३७)
,, (अनु.) – मेलडी विरुद्ध हार्मनी [ मूल लेखक : बी. चैतन्य देव. ] (६ : ६ : २१४)

मंगरुळकर, अरविंद – रागचित्रें (४ : १ : २०)
,, – ल्यतत्त्व आणि संगीत (२ : ५ : २०४)
,, – संगीत आणि कलानंद (१ : ४ : १४९)
,, संगीतांतील रसकल्पना. (१ : २ : ३८)
,, स्वरांचे मूल्य (२ : २ : ९९)
मंगळवेढेकर, राजा – रहस्य (२ : १ : १३)
मथुरे, सुरेश – खंड्या : एक रंगचित्रण [श्री. आ. ना. पेडणेकर यांच्या कवितेबद्दल] (५ : ४ : १५१)
मथुरे, सुरेश – चित्र (४ : ३ : ९१)
,, – तिथें पलिकडे (५ : ५ : १७३)
मथुरे, सुरेश – बातमी (५ : १ : ५)
,, – माती (५ : ६ : २००)
मराठे, कृ. बा. – बालकवींची असंकलित कविता (६ : १ : १४)
मराठे, चंदा – शिळा (२ : ३ : १२१)
मराठे, मीना – कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे (२ : १ : १९)
,, – रंगपांचालिक आणि दोन नाटकें (५ : २ : ७५)
महाजन, जगन्नाथ – खाडिलकरांचीं नाटकें (३ : ४ : १५८)
,, – ठिबकलें स्वर (२ : २ : ४२)
,, – मी पुष्प नेतीचें (२ : ३ : १२२)
महाजन, राजा – आहे रात्र तुझी माझी (३ : ६ : २००)
,, – चैत्र उन्हांत (५ : ३ : १०४)
,, – धीट असावी (३ : ४ : १२६)
,, – ध्यास (४ : ४ : १३१)
,, – भेट (५ : ६ : १९९)
माईणकर, मा. गो. –मेघदूताची मराठीतील भाषांतरें (४ : २ : ५७)
माईणकर, म. त्र्यं – कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ : २ : १११)
माडगूळकर, अं. दि. – चार कविता (२ : ३ : १५७)
,, – तीन कविता (४ : ३ : ९१)
,, – त्या रातीपासून (६ : ६ : २०८)
,, – मोतिया (५ : १ : ५)

मडगूळकर, अं. दि. – वर्तुळ ( ५ : ३ : १०४ )
,, – सांवळीशी ( ६ : ५ : १६९ )
माडगूळकर, ग. दि. – शांति सूक्त ( २ : ४ : १५६ )
माळी गजमल – ‘ कटकास प्रयाण ’ ( ६ : ५ : २०३ )
,, – गांठ ( ४ २ : ४४ )
,, – तुलाच लाजून ( ५ : ३ : १०४ )
,, – मोहळ ( ४ : ५ : १६५ )
मिराशी, वा. वि. – पत्र [ ‘ छंद ’ मधील एतन्मया कथमहोक्तमित्यादि लेख (अंक ३) व श्री. काळे यांचे पत्र (अंक ४) या संबधी प्रतिक्रिया ] ( १ : ५ : १८२ )
मेहेंदळे, म. अ. – छंद ( २ : २ : ११४ )
मोहिते, पद्मा – रंगपांन्त्रालिक आणि दोन नाटकें (५ : २ : ७३)
रामाणी शंकर – आठवण (२ : १ : १३ )
,, – कधी कधी (१ : २ : ५१)
,, – कधी स्वैर भटकावे (४ : ५ : १६५)
,, – तरी फुलेनाच चांफा (६ : ६ : २०८)
,, – बंध (५ : ६ : १९९)
,, – सांज दाटतां (३ : २ : ५१)
,, – सांवली (३ : ६ : २००)
,, – होती पाहिली (२ : ५ : २०३)
रुपकथ्यक (पु. शि. रेगे.) – अनुराधा (१ : ४ : १३३)
,, – अमित्रा (१ : ३ : ९३)
,, – गोष्ट (१ : १ : २५)
,, – बिन्दो (१ : २ : ४९)
रेगे, पु. शि. – अंतर (२ : २ : ४१)
,, (अनु०) – अनुसंधान [ मूळ लेखक : बर्टॉल्ट बेख्त ] (५ : १ : १२)
रेगे, पु. शि. – असूर्य पश्या (५ : ४ : ११९)
,, – आशय आणि अभिव्यक्ति (१ : २ : ७६)
,, – इंद्रिये आणि कला (६ : ६ : २२३)
,, – कलांतर (४ : २ : ५३)

मंगरुळकर, अरविंद – रागचित्रें (४ : १ : २०)
,, – लयतत्त्व आणि संगीत (२ : ५ : २०४)
,, – संगीत आणि कलानंद (१ : ४ : १४९)
,, संगीतांतील रसकल्पना. (१ : २ : ३८)
,, स्वरांचे मूल्य (२ : २ : ९९)
मंगळवेढेकर, राजा – रहस्य (२ : १ : १३)
मथुरे, सुरेश – खंड्या : एक रंगचित्रण [श्री. आ. ना. पेडणेकर यांच्या कवितेबद्दल] (५ : ४ : १५१)
मथुरे, सुरेश – चित्र (४ : ३ : ९१)
,, – तिथें पलिकडे (५ : ५ : १७३)
मथुरे, सुरेश – बातमी (५ : १ : ५)
,, – माती (५ : ६ : २००)
मराठे, कृ. बा. – बालकवींची असंकलित कविता (६ : १ : १४)
मराठे, चंदा – शिळा (२ : ३ : १२१)
मराठे, मीना – कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे (२ : १ : १९)
,, – रंगपांचालिक आणि दोन नाटकें (५ : २ : ७५)
महाजन, जगन्नाथ – खाडिलकरांचीं नाटकें (३ : ४ : १५८)
,, – ठिबकलें स्वर (२ : २ : ४२)
,, – मी पुष्प नेतीचें (२ : ३ : १२२)
महाजन, राजा – आहे रात्र तुझी माझी (३ : ६ : २००)
,, – चैत्र उन्हांत (५ : ३ : १०४)
,, – धीट असावी (३ : ४ : १२६)
,, – ध्यास (४ : ४ : १३१)
,, – भेट (५ : ६ : १९९)
माईणकर, मा. गो. –मेघदूताची मराठीतील भाषांतरें (४ : २ : ५७)
माईणकर, म. त्र्यं – कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ : २ : १११)
माडगूळकर, अं. दि. – चार कविता (२ : ३ : १५७)
,, – तीन कविता (४ : ३ : ९१)
,, – त्या रातीपासून (६ : ६ : २०८)
,, – मोतिया (५ : १ : ५)

मडगूळकर, अं. दि. – वर्तुळ ( ५ : ३ : १०४ )
" – सांवळीशी ( ६ : ५ : १६९ )
माडगूळकर, ग. दि. – शांति सूक्त ( २ : ४ : १५६ )
माळी गजमल – 'कटकास प्रयाण' ( ६ : ५ : २०३ )
" – गांठ ( ४ २ : ४४ )
" – तुलाच लाजून ( ५ : ३ : १०४ )
" – मोहळ ( ४ : ५ : १६५ )
मिराशी, वा. वि. – पत्र [ 'छंद' मधील एतन्मया कथमहोक्तमित्यादि लेख (अंक ३) व श्री. काळे यांचे पत्र (अंक ४) या संबधी प्रतिक्रिया ] ( १ : ५ : १८२ )
मेहेंदळे, म. अ. – छंद ( २ : २ : ११४ )
मोहिते, पद्मा – रंगपांचालिक आणि दोन नाटकें (५ : २ : ७३)
रामाणी शंकर – आठवण (२ : १ : १३)
" – कधी कधी (१ : २ : ५१)
" – कधी स्वैर भटकावे (४ : ५ : १६५)
" – तरी फुलेनाच चांफा (६ : ६ : २०८)
" – बंध (५ : ६ : १९९)
" – सांज दाटतां (३ : २ : ५१)
" – सांवली (३ : ६ : २००)
" – होती पाहिली (२ : ५ : २०३)
रुपकथ्यक (पु. शि. रेगे) – अनुराधा (१ : ४ : १३३)
" – अमित्रा (१ : ३ : ९३)
" – गोष्ट (१ : १ : २५)
" – बिन्दो (१ : २ : ४९)
रेगे, पु. शि. – अंतर (२ : २ : ४१)
" (अनु०) – अनुसंधान [ मूळ लेखक : बर्टॉल्ट ब्रेख्त ] (५ : १ : १२)
रेगे, पु. शि. – असूर्य पश्या (५ : ४ : ११९)
" – आशय आणि अभिव्यक्ति (१ : २ : ७६)
" – इंद्रिये आणि कला (६ : ६ : २२३)
" – कलांतर (४ : २ : ५३)

रेगे, पु. शि. – कलानिर्मितीच्या संदर्भात ' अलिप्तता '(२:३:१४३)
,, – कलाभिव्यक्तींतील एक समस्या (२ : २ : १०१)
,, – कवि आणि रसिक (६ : २ : ५४)
,, – कादंबरी (३ : २ : ५८)
,, – काव्य आणि सांकेतिकता [ श्री. शंकर रामाणी यांच्या ' कातरवेळ ' काव्य संग्रहाला लिहिलेली प्रस्तावना] (५ : ४ : १२९)
रेगे, पु, शि. – खुणा (५ : १ : ४)
,, – छंद ( २ : १ : ३८)
,, – ,, (२ : २ : ११४)
,, – नाट्याचा एक विशेष (५ : २ : ६९)
रेगे, पु. शि. – निस्सितीची फुलें (२ : १ : २३)
,, – ,, (२ : २ : ११५ )
,, – पल्लवी (१ : ५ : २०१)
,, – प्युअर पोअेट्री (३ : ३ : ११२)
,, – प्रादेशिक साहित्य (५ : ४ : १६१)
,, (अनु.) – बोरिस पास्टरनाक : दोन कविता (५ : ३ : ८४)
रेगे, पु. शि. – मराठी इटॅलिक्स (५ : ५ : १९४)
,, – मेघदूताची मराठी भाषांतरे (४ : ३ : १२१)
,, – रंग पाञ्चालिक (३ : १ : २०)
,, – रेषा (१ : ३ : १२०)
,, – वाली (५ : ४ : ११९)
,, – शेवट ( २ : ३ : १४१)
,, – संगीतांतील एक लोकभ्रम (३ : ३ : १२२)
,, – समीक्षक–कलावंत (१ : १ : ३५)
,, – संवय (३ : ५ : १६६)
,, – सायुज्य (१ : १ : २७)
,, – सावित्री (१ : ६ : २१४)
,, – ,, (४ : १ : १६)
,, – सौस्थ्यशास्त्र (३ : १ : १५)
,, – सौस्थ्यशास्त्र आणि दोन प्रश्न (२ : ५ : २२६)

रेगे, मे. पुं. – मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र (३ : ४ : १२९)
,, – वाइड्‌ले यांचा कलाविचार. (५ : १ : ६)
रेगे, शां. शं. (अनु.) – खरगोश [ मूळ लेखक : अनंतकुमार ‘पाषाण’ ] (१ : २ : ५५)
रेगे, सदानंद – अक्षरवेलं (१ : ६ : २१८)
,, (अनु.) – एक आधुनिक वीर [ मूळ लेखक : जॉइस् केरी ] (५ : ५ : १७५)
रेगे, सदानंद – यक्षप्रश्न (२ : २ : ४३)
,, – ही ओल्या डांबर रस्त्यावरची (१ : २ : ५१)
वडेर, प्र. बा. – चटुक (२ : २ : ७८)
बनारसे, तारा – जिवाणूं (१ : ६ : २१९)
वरखेडकर, वसंत – सौस्थ्यशास्त्र ( ३ : १ : १५ )
,, – सौस्थ्यशास्त्र आणि दोन प्रश्न : टिपण ( २ : ६ : २६२ )
वऱ्हाडपांडे, मनोहर – पाऊस ( २ : ५ : २०२ )
वाफगांवकर, वसंत – अभिव्यक्तीचा अप्रामाणिकपणा (२ : ३ : १४४)
वैद्य, वसंत – पदर जळाला ( ५ : ३ : १०३ )
वैद्य, शं. वि. – अनुभवाची गतिमानता ( ६ : २ : ७१ )
,, – काव्य आणि अनुभवाची गतिमानता. (५ : ४ : १३)
,, – ,, ,, ( ६ : १ : ३४ )
शहाणे, अशोक – कलानिर्मितीच्या संदर्भात अलिप्तता( २ : ५ : २३८)
,, – काव्य आणि गेयता ( ३ : ४ : १५७ )
,, – गीतं, वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते । ( ३ : ६ : २३५ )
शान्ताराम – नाटक ( ४ : ६ : २०४ )
,, – प्रादेशिक साहित्य ( ५ : ३ : १०६ )
शांताराम, रामचंद्र – आभासांचा श्वास ( १ : ४ : १४९ )
,, – कसें कळेना ( २ : ३ : १२२ )
शेटे, पंडित – आशय आणि कलात्मता ( ४ : ३ : ११६ )
,, – नवकथा ( ३ : २ : ६४ )
,, – ‘ष’ ( ३ : ५ : १९२ )

[library stamp: ...ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. ... — partly illegible]

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
दा. क्र. ९७३९६



शेवडे, इंदुमति – झोंका ( २ : ५ : २१७ )
शेवाळकर राम – म्हणतो ना ( ४ : ५ : १६५ )
,, – रेघा ( ४ : २ : ४४ )
,, – 'हो' म्हटलं तूं ! ( ३ : ३ : ८५ )
शेळके, शांता – तीन कवी [ 'पायवाट' (बाबा मोहोळ) 'असोशी' (राम शेवाळकर) आणि 'यात्रिक' (शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या काव्यसंग्रहावरील तुलनात्मक टीका] ( ५ : १ : २९ )
श्रीवास्तव, श्याममोहन – परिवर्तन ( १ : २ : ४२ )
संत, इंदिरा – अंधाराच्या रेतीवरतीं ( १ : ६ : २१७ )
,, – कळशी ( १ : ४ : १५५ )
,, – घनावळी ( १ : १ : २७ )
संत, इंदिरा – चंद्रकळा ( २ : १ : १३ )
,, – मंत्राक्षर ( ३ : २ : ५० )
सत्रनीस, शां. आ. – मेघदूताची मराठी भाषांतेरं ( ४ : ४ : १५७ )
सरदेसाई, शकुंतला – शल्य ( २ : ५ : २०१ )
साक्रीकर, इंदू – निळाई ( ५ : ६ : २०१ )
सावंत, वसंत – दुःख ( ४ : ४ : १३२ )
,, – वाट ( ५ : ५ : १७४ )
साळोक, पुंडलिक – काव्य : एक टिपण ( ६ : ४ : १४९ )
,, – मोर ( ६ : ६ : २०७ )
सिरास, प्रभाकर – पानफुंकणी ( ६ : ४ : १२९ )
सोनार, वा. रा. – पाप तिष्ठलें दारांत ( ६ : ६ : २०७ )
हातकणंगलेकर म. द. ( अनु० ) – मे मधला पाऊस [ मूळ लेखक : आल्बेर्तो मोराविया ] ( ६ : १ : ७ )
हातकणंगलेकर, म. द. ( अनु० ) – मोपासाँ [ मूळ लेखक : आयझॅक बॅबेल ] ( ४ : ४ : १३३ )
हातकणंगलेकर, म. द. ( अनु० ) – रंजन – पंडित [ मूळ लेखक : सीग्फ्रीड लेन्झ ] ( ६ : ४ : १३० )
हेरवाडकर, र. वि. – चरित्र लेखन ( ३ : ६ : २६० )

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्र०
अनुक्रम....८८६००..... वि: निबंध...
क्रमांक २९६५ नों: दि: ७.७.३.५२

REFBK-0017316

प्रमुख विक्रेते :

## साहित्य सहकार संघ लिमिटेड

मुंबई शाखा : १७२ नायगाव क्रॉस रोड, दादर मुंबई १४
पुणे शाखा : विद्यार्थि भांडार, नू. म. वि. प्रशाला
बुधवार, पुणे २
नागपूर शाखा : लिमये वाडा, मोदी लाईन ३, सीताबर्डी,
नागपूर
औरंगाबाद शाखा : औरंगपुरा, औरंगाबाद
जळगाव शाखा : व. वा. वाचनालय दुकान १, नवी पेठ,
जळगाव