

# साहित्य

वार्षिक  
संघाचे  
साहित्य  
मराठी  
मुंबई

१९५६

काव्य  
कथा  
कादंबरी  
नाटके व  
एकांकिका  
आणि इतर  
ललित लेखन

म. ग्रं. सं. ठाणे  
विषय साहित्य  
सं. क्र. ११०७



REFBK-0009292

# साहित्य

१९५६

मराठी साहित्य संघ  
मुंबई

मराठी साहित्य संघ, मुंबई, स्वीकृत.  
अनुक्रमांक 22440. किंमत रु. ....  
क्रमांक ... 99040.. नोंद दि: .....  
22/1/56



REFBK-0009292

मुंबई मराठी साहित्य संघ

किंमत दोन रुपये

प्रकाशक :

दि. वि. आमोणकर

संयुक्त कार्यवाह,

मुंबई मराठी साहित्य संघ,

केळेवाडी, मुंबई ४

पहिली आवृत्ति : २८ डिसेंबर १९५७

सर्व हक्क प्रकाशकांचे स्वाधीन

मुद्रक :

वि. पु. भागवत

मौज प्रिंटिंग ब्यूरो,

खटाववाडी, मुंबई ४

साहित्य : १९५६

## अनुक्रम

निवेदन पाँच

प्रास्ताविक आठ

कविता १

कथा २३

नाटक व एकांकिका ३१

ललित लेखन ४३

कादंबरी ५०

परिशिष्ट ६३

लेखक-परिचय ६७

क्रमांक. २२५५०  
क्रमांक. ११०७

निबंध  
दि. २२/१५

## निवेदन

मुंबई मराठी साहित्य संघाचे हे वार्षिक आज नव्यानेच प्रसिद्ध होत आहे. आणि तेहि १९५६ सालांतील ललित वाङ्मयाच्या समालोचनात्मक लेखसंग्रहाच्या रूपाने. एक साहित्यविषयक प्रकाशन म्हणून साहित्य संघाच्या आजपावेतोंच्या कामगिरी-कडे दृष्टिक्षेप टाकला, तर या उपक्रमांत तसे नावीन्य आढळणार नाही. कारण अगदी आरंभापासूनच मुंबई व उपनगर साहित्य संमेलनांच्या अध्यक्षांची भाषणे, 'वीणा-साहित्या' सारखी मासिके-द्वैमासिके, वा. म. जोशी स्मारक व्याख्यानमालेंतील ग्रंथप्रकाशने, असले साहित्यविषयक उपक्रम साहित्य संघाच्या कामगिरींत नमूद आहेत व आजच्या या वार्षिकाच्या उपक्रमामागे परंपरेने ते उभे आहेत. मुंबईतील लेखकांच्या कां होईना, पण साहित्यनिर्मितीचे समालोचन करणाऱ्या दोन वार्षिक पुस्तिका साहित्यसंग्राने १९४३ व ४४ साली प्रसिद्ध केलेल्या आहेत. या 'वाङ्मय-परिचयां'त आजच्या मातबर साहित्यिकांचे व समीक्षक-टीकाकारांचे लेख आहेत. या कामासाठी त्या वेळी साहित्य संग्राने एक समिति नेमून त्या समितीतील सदस्यांकडून व इतर अभ्यासकांकडून हे लेखन करवून घेतले होते.

असल्या सगळ्या उपक्रमांनी आजच्या या वार्षिकाच्या प्रकाशनाची पूर्व-पीठिका तयार करून ठेवलेली असली, तरी त्यांपैकी कोणत्याच उपक्रमाच्या पावलांवर पावले टाकून आजचे हे प्रकाशन करण्यांत आलेले नाही. असे म्हणण्यांत मागील उपक्रमांचे श्रेय आणि ऋण अमान्य करण्याचा बिलकूल हेतु नाही. आजचे हे प्रकाशन नव्या स्वरूपांत प्रसिद्ध होत आहे, इतकेच येथे नमूद करावयाचे आहे. केवळ स्वतंत्र ग्रंथ किंवा साहित्य संग्राचे नियतकालिक म्हणून हे प्रकाशन करण्यांत आलेले नाही. साहित्य संघाच्या साहित्यविषयक कार्याचे कांहींसे संकलन या संग्रहांत असले, तरी अशा संकलनाला गौणस्थान आणि स्वतंत्र व स्थायी मूल्याच्या समालोचनाला प्रधान स्थान अशी ही विभागणी आहे. असे करण्यांत स्वतंत्र ग्रंथ व मुखपत्रांच्या भूमिकांचे कांहींसे संयोजन येईल हे खरे. पण या संयोजनाचा कांटा

स्थायी स्वरूपाच्या मूल्याकडे अधिक झुकता असेल. मराठी साहित्यांतील ज्या निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांतील सर्जनशील साहित्याचें समालोचन या संग्रहांतील लेखांत आलें आहे, तें साहित्य मुंबईतील लेखकांनीं लिहिलेलें असावें, ही ४३-४४ मधील मर्यादाहि येथें ओलांडली आहे व अशा प्रकारें या संग्रहांतील लेखांतील विवेचन अधिक व्यापक प्रमाणावरील व स्वरूपाचें असेल अशी दक्षता घेतली आहे. हा संग्रह तयार करतांना एक खास समिति नेमण्यांत आलेली नाहीं. संघाच्या कार्य-पद्धतींतील साहित्यविषयक कार्यक्रमांचें संयोजन करणाऱ्या समितीद्वारे हें प्रकाशन करण्यांत येत आहे व तेंहि साहित्य संघाचें वार्षिक या नात्यानें. अशा प्रकारें या प्रकाशनाला जितकें कायम आणि नियमित स्वरूपाचें करतां येईल तितकें करण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा प्रकारची या प्रकाशनाची नवता आहे. म्हणूनच आरंभीं म्हटलें आहे कीं, मुंबई मराठी साहित्य संघाचें हें वार्षिक आज नव्यानेंच प्रसिद्ध होत आहे.

या संग्रहांतील लेखांमागील भूमिका व समीक्षणाची दृष्टि यांमागेहि निश्चित कल्पना आहे. त्या त्या वाङ्मयप्रकारांत छापून आलेल्या प्रत्येक शब्दाची नोंद येथें करण्याचा इरादा नव्हताच. कथा व काव्य या विभागांत तर '५६ सालांत प्रसिद्ध झालेले ग्रंथ दृष्टीसमोर ठेवलेलेच नाहींत. मासिकांतून व विशेषांकांतून विखुरलेलें साहित्य दृष्टीसमोर ठेवून वैशिष्ट्यलक्षणी व मूल्यमापनात्मक दृष्टि बाळगून विवेचन केलेलें आहे. दृष्टिकोण आणि विवेचनपद्धति यांच्याबरोबरच प्रत्यक्ष विवेचना-वाचत शक्य तेथें लेखकांशीं चर्चा करून त्यांचें अंतिम स्वरूप निश्चित केलेलें आहे. या संग्रहांतील सर्वच लेखांवाचत हें धोरण पूर्णांशानें पाळणें कठिण गेलें याला कारण या क्षेत्रांत नेहमींच अनुभवाला येणारी गोष्ट. कांहीं लेखकांनीं स्वतःच दोनतीनदां दिलेला शब्द या ना त्या कारणामुळें पाळला नाहीं. त्यामुळें लिखाण हातांत आल्यानंतर तें वाचून पाहून नंतर त्या त्या लेखकांशीं त्याच्या विधानांबद्दल चर्चा करून सर्वच वाचतींत सर्व लेखांतून एकच एक सुसूत्र विवेचनपद्धति, निष्कर्षपद्धति व संगति कायम ठेवणें कठिण गेलें. चर्चा व विचारविनिमय करून लेखांना घाटदार व शक्य तितकें प्रमाण व निर्लेप स्वरूप देण्याचा हेतु मुळांत या धोरणामागे मनाशीं असला तरी या हेतूच्या अंमलबजावणींत कोणत्याच लेखकाच्या मतस्वातंत्र्यावर व विचारस्वातंत्र्यावर कसलेंच दडपण आणलेलें नाहीं. व्यक्तीपेक्षां समोरील निर्भितीवर लक्ष केंद्रित करून जें लेखकाच्या ध्यानीं आलें तें प्रामाणिकपणें व्यक्त करण्याचा प्रयत्न सर्वच लेखांत आढळेल. या लेखांमधील

विधानांबद्दल मतभेद होऊं शकतील; पण त्यांतील लेखांतील विधाने अनभ्यस्त व अज्ञानजन्य नाहीत इतकें निश्चित.

या संग्रहाच्या आजच्या भूमिकेत व स्वरूपांत कोणताच बदल अपेक्षित नाही असें नाही. हे सर्जनशील वाङ्मयाचें समालोचन असलें, तरी तीहि एक आंखीच मर्यादा आहे असें मुळांच नाही. व्यवहार व सोय हींच या मर्यादेमागचीं कारणे आहेत. तत्त्व म्हणून ही मर्यादा पाळलेली नाही. कालाच्या ओघांत ही मर्यादाच गळून पडेल, इतकेंच नाही, तर या प्रकाशनाचें अंतर्वाह्य स्वरूपहि बदलणें अशक्य नाही. पण अशीं कितीहि स्थित्यंतरे व परिवर्तनें झालीं, तरी तीं सारीं मराठी साहित्याच्या अभ्यासकांना व चिंतकांना उपयुक्त ठरणारीं असतील. या दृष्टीनें आजच्या संग्रहांत ज्या उणिवा असतील त्या शक्य तितक्या दूर करण्याचा प्रयत्न यापुढील असल्या प्रकाशनांत करण्यांत येईल.

या प्रकाशनाच्या कामीं ज्यांचें विशेष साहाय्य झालें आहे, त्यांच्या ऋणाचा निर्देश येथें करणें उचित होईल. यांत प्रथम, ज्यांनीं लेख दिले ते लेखक. काहींनीं दिरंगाई केलेली असली आणि त्यामुळें काहीं गैरसोयी होऊन प्रकाशनांत उणिवा राहिल्या असल्या तरी त्या लेखकांनीं आपल्या शक्य त्या शक्ति पणाला लावून लेख दिले याबद्दल त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानणें आवश्यकच. याशिवाय श्री. ज. पु. भागवत, प्रा. श्री. पु. भागवत, श्री. द. ग. गोडसे, श्री. वा. वि. भट, श्री. विजय तेंडुलकर, श्री. राम पटवर्धन व श्री. अनंत भावे, इत्यादींची साहित्य समिति अत्यंत आभारी आहे. मुंबई साहित्य संघाचे अध्यक्ष व कार्यकारी मंडळ यांच्या संमतीनेंच हे कार्य झालेलें असल्यामुळें याचें सारें श्रेय त्यांनाच आहे हेंहि अखेर नमूद करणें आवश्यक वाटतें.

वसंत दावतर

कार्यवाह, साहित्य समिति

२८-१२-५७

# प्रस्तावना

मुंबई मराठी साहित्य संघाचे एक सभासद व अत्यंत आस्थेवाईक तरुण कार्यकारी प्रा. वसंत दावतर यांनी १९५६ सालांतील मराठी ललित वाङ्मयाचें समालोचन निरनिराळ्या लेखकां-कडून मिळवावें आणि तें प्रबंधरूपानें प्रकाशित करून मुंबई मराठी साहित्य संघाला ज्ञानदानाच्या दृष्टीनें संपन्न करावें, अशी योजना काढली व तिची जबाबदारी अंगावर घेऊन आज ती शेवटास नेण्याचें श्रेय मिळविलें आहे. संस्थेच्याच नव्हे तर ज्ञानप्रेमी जनतेच्या वतीनें प्रा. दावतर यांना अभिनंदनपूर्वक धन्यवाद देणें अवश्य आहे.

काव्य, कथा, कादंबरी, नाटकें-एकांकिका आणि लघुनिबंध-प्रवासवर्णनें या शाखांविषयीं या लहानशा पुस्तकांत माहिती व चर्चा आलेली आहे. प्रत्येक शाखेचें विवेचन करणारा लेखक नवोदितांपैकी असला तरी आपल्या ललित वाङ्मयाच्या सेवेनें महाराष्ट्राच्या परिचयाचा आहे. इतकेच नव्हे तर त्या त्या शाखेचा सूक्ष्म परामर्श घेण्याच्या अधिकाराचा आहे. त्या त्या विषयाचा ज्ञाता एवढ्याच अर्थानें अधिकार हा शब्द येथें वापरलेला नसून अभ्यासाच्या बळानें आपलीं निश्चित मतें मांडण्याच्या व त्या योगानें मार्गदर्शन करण्याच्या योग्यतेचा अंतर्भाव जमेस धरून अधिकार हा शब्द येथें उपयोगांत आणलेला आहे.

लेखकांना प्रा. दावतर यांनी आपली योजना सांगतांच आपुलकीच्या भावनेनें या कामाच्या उभारणीला हातभार लावण्याची त्यांनीं तत्परता दाखविली व त्याची उभारणी पार पाडली म्हणून संघ त्यांच्या संबन्धांत सदैव कृतज्ञ राहिल. ललित वाङ्मयाच्या ज्या शाखांचा परामर्श या लहानशा पुस्तकांत आलेला आहे तो १९५६ या एका वर्षापुरता असला, तरी त्या शाखांचा नियतकालिकांच्या द्वारे किंवा स्वतंत्रपणें होणारा प्रतिवार्षिक विस्तार ध्यानांत घेतल्यास त्यांचा परामर्श व तोहि महत्त्वाचें अंग न सोडतां संक्षेपानें करण्याचें काम किती कठिण आहे, याची कल्पना करतां येईल. संक्षेपामुळें कदाचित् वाचकांना त्रोटकपणा भासेल, परंतु माहितीचा आणि विचारांचा निष्कर्ष अभ्यासकांना विचारप्रवर्तक वाटेल अशी खात्री आहे.

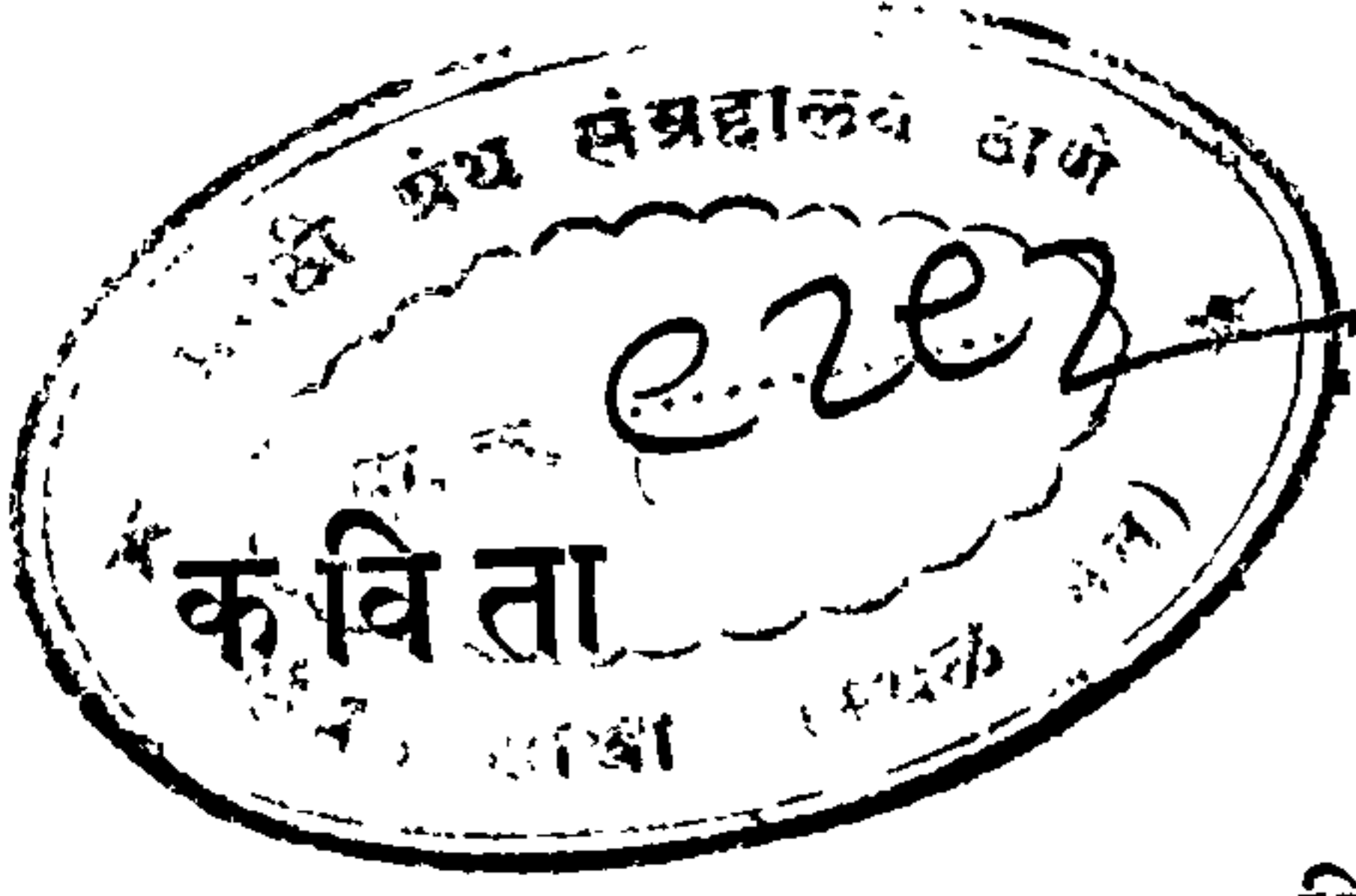
अशा स्वरूपाचीं पुस्तके ललित साहित्याचा प्रवाह त्या त्या वर्षीं कसा वाहत होता, त्यांत कोणीं काय नवी भर टाकली, या प्रवाहाचें वळण उपकारक आहे कीं अपकारक आहे, याचा अंदाज करायला उपयोगीं पडतात. यामुळें वाङ्मयाचें वार्षिक इतिवृत्त सादर करण्याचा प्रघात कित्येक ठिकाणीं चालू असल्याचें आढळतें. १९४३-४४ सालांत असा प्रयत्न संघानेंहि केलेला होता. मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या विद्यमानें हा नवाच उपक्रम होत आहे. त्याची उपयुक्तता ओळखून जनतेनें उत्तेजन दिल्यास हा उपक्रम जास्त भरदारपणें चालविणें शक्य होईल. हा उपक्रम सिद्ध करणारे श्री. चित्रे, रेगे, पुंडलीक, जोग व नाडकर्णी या लेखक पंचायतनाचे संघातर्फे मनःपूर्वक आभार मानून ही प्रस्तावना पुरी करतां.

न. र. फाटक

अध्यक्ष

मुंबई मराठी साहित्य संघ

२८-१२-५७



अनुक्रमांक २२४५५ वि: नि: ११०६ नो: दि: २२११

## दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

कोणत्याहि वाङ्मयीन इतिहासांत आणि आढाव्यांत वाङ्मयीन उत्क्रांतीच्या किंवा निदान वाङ्मयीन निर्मितीच्या नियमांविषयीं एखादी हेतुकल्पना गृहीत धरलेली असते. मला हा दृष्टिकोन मुळांतच अमान्य आहे. त्याचबरोबर वाङ्मयीन निर्मितीवर थोडाफार प्रभाव टाकणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीबद्दलचा माझा दृष्टिकोनहि याच स्वरूपाचा आहे. कलाकृति निर्माण होण्याला कारणीभूत होणाऱ्या लहानमोठ्या निमित्तांत तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीचा अंतर्भाव केला कीं, मग हा प्रश्न बराच निवळतो. निर्माण झालेल्या कलाकृतींचा आस्वाद घेणारे रसिक आणि कलाकृतींमधील कलातत्त्वाचे विवेचक आणि संशोधक यांना या आनुप्रांगिक गोष्टींचें विशेष महत्त्व वाटूं नये. प्रस्तुत सालच्या मराठी वाङ्मयाच्या एका महत्त्वाच्या शाखेविषयी लिहिण्याचें येथें योजलेलें आहे. मुख्यतः या काळांत निर्माण झालेल्या कविता, त्यांचें स्वरूप, त्यांची प्रतवारी—यांना यांत महत्त्व; पण त्याबरोबरच काव्यनिर्मितीच्या घटकांचा आजच्या काव्यनिर्मितीच्या संदर्भांत विचार करणें सुद्धां प्रस्तुत ठरतें. यांत कवीचें व्यक्तित्व, काव्याच्या मूल्यमापनाचे निकष, वगैरेंचा प्रामुख्याने विचार करावा लागतो. मीं स्वीकारलेली प्राथमिक भूमिका ही अशी आहे. त्याबरोबरच एका गोष्टीचें स्पष्टीकरण करणें अत्यंत आवश्यक ठरतें : प्रस्तुतसारख्या आढाव्याचें स्वरूप मुळांतच प्रतिपादनात्मक असल्यामुळें त्याची ती मर्यादा वाचकांनीं ध्यानांत घेणें आवश्यक आहे. तद्वतच कित्येक विधानांमध्ये गर्भित असलेलीं काहीं मूलभूत गृहीतकृत्यें प्रकाशांत आणण्याचें हें स्थल नव्हे, याचीहि जाणीव ठेवलेली बरी.

× × ×

प्रस्तुत विषयाला सुरुवात करतांना या सालच्या एका महत्त्वाच्या घटनेचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. बाळ सीताराम मर्ढेकर यांचा मृत्यु, ही ती घटना. मराठी कवितेच्या इतिहासांत मर्ढेकरांचें स्थान अदृढ आहे. त्यांच्या कार्याचें एकदोन वर्तमानपत्री विशेषणांमध्ये मूल्यमापन करून पुढें पसार होण्याचें हें स्थान नव्हे. येथें फक्त या घटनेचा उल्लेख केला; कारण छपन्न साल उजाडलें तें या महान् कवीचा मृत्यु पाहण्यासाठीं. समकालीन प्रतिभावंताच्या कार्याचें मूल्यमापन करूं शकेल, अशी पिढी संस्कृतीच्या इतिहासांत अपवादात्मकच असली,

तरी मर्दकरांच्या कार्यांचे आम्हांस योग्य मूल्यमापन करतां आलेले नाहीं, याचा विपाद वाटल्यावांचून राहात नाहीं. एखाद्या कलावंतास आपण थोर ठरवितों किंवा नाहीं यापेक्षाहि त्याची थोरवी ठरविण्यासाठीं आपण कोणते निकष वापरीत असतो, याला अधिक महत्त्व आहे. कारण टीकेचे शस्त्र नेहमीं दुधारी असते. कित्येकदां टीका ज्याच्यावर होते त्याची पातळी टीकेमुळे ठरतच नाहीं; तर त्या टीकाकाराच्या पातळीचाच त्यामुळे निर्देश होतो. अलिकडे उथळ रूपवाद (formalism) आणि अधू समाजवाद यांच्या प्रभावांतून मराठींत जें वेगडी टीका-वाङ्मय निर्माण होत राहिलें आहे, त्याचा विचार केला असतां वाङ्मयीन अवकळेचे एक कारण आपोआपच स्पष्ट होतें. सर्जनशील कलावंत आणि टीकाकार यांच्यांत जिवंत संघर्ष अस्तित्वांत असणें हें वाङ्मयांतील नवनिर्मितीच्या जोपाचें एक महत्त्वाचें लक्षण आहे. मर्दकरांसारख्या असामान्य प्रतिभावंताबद्दल हळहळण्याचा अधिकार फक्त अशा टीकाकारांना पोहोचतो कीं, ज्यांनीं कोणत्याहि काळांतील श्रेष्ठ कवितेचे मर्म ओळखले आहे, जे त्याच टीकेच्या मूल्यांनीं ज्ञानेश्वरांपासून तहत आजवरच्या कोणत्याहि कवीच्या कवितेचे मूल्यमापन करूं शकतात. मनाला उन्नत आणणाऱ्या, नवकाव्याच्या स्वरूपाच्या विपरीं घोळ घालणाऱ्या चर्चा, 'विफळता', 'सामाजिकता', 'प्रागतिक दृष्टिकोन', 'आशय आणि आविष्कार यांचें अद्वैत' इत्यादि मुद्दाम संदिग्ध ठेवल्या गेलेल्या किंवा अत्यंत सांप्या रीतीनें कलेचे कूटप्रश्न सोडवूं पाहणाऱ्या धारणांचा सटळ वापर, वगैरे गोष्टी आमच्या टीकावाङ्मयांत जर दिमाखानें मिरवीत असतील, तर एका समकालीन प्रतिभावंताला शाश्वत मूल्यांच्या त्रिलोचन नजरेनें पाहणें शक्य न झाल्याबद्दल दोष तरी कोणाला द्यावा ?

मर्दकरांच्या मृत्यूनें मराठी रसिकाला हादरा द्यावा याला अनेक कारणें आहेत. जी उत्कटता आणि मितभाषित्व सामान्य कवींच्या कवितेंत कधीच दृग्गोचर होणार नाहीत, ती त्यांच्या निर्मितीचा स्थायी गुण होती. ज्या जाज्वल्य निष्ठेनें त्यांनीं आपल्या प्रतिभेचा आव अखेरपर्यंत राखला, त्या निष्ठेचें अधिष्ठान असल्याखेरीज कोणत्याहि काळीं कोणत्याहि काव्याला खरीखुरी प्रतिष्ठा लाभणें अशक्य आहे.

मर्दकर गेले. ते युगप्रवर्तक होते कीं नव्हते, याची चिंता आपणाला नको. पण केशवसुतांप्रमाणेंच त्यांनीं भगीरथाची कामगिरी बजावली यांत शंका नाही. रूढ झालेल्या निकृष्ट कवितेचीं पाळेंमुळें त्यांच्या कवितेच्या नुसत्या अस्तित्वानें उखडलीं गेलीं. अस्सल काव्यतत्त्व संकेताना हादरे देत प्रकटतें; मर्दकरांच्या कवितेनें तें कार्य केले. पण केवळ दृश्य स्वरूपापर्यंतच नजर पोहोचूं शकणाऱ्या आमच्या कविगगानें त्यांचें सामर्थ्य न ओळखतां फोल अनुकरणाचे नवे संकेत दृढ केले, यांतच त्यांचा प्रभाव स्पष्ट दिसतो आहे. या दृष्टीनें विचार केला व आजच्या मराठी कवितेला मर्दकरांच्या समर्थ कवित्वाचा मानदंड लावून पाहिला, तरी तिचा दुबळेपणा आपोआप प्रकाशांत येईल. पण त्याहिपेक्षां, समर्थ कवित्वाची आपली स्वतंत्र कल्पनाच आपण निकष म्हणून वापरणें श्रेयस्कर; कारण मूर्त उदाहरणामुळे अभावितपणें तत्त्वापेक्षां मूर्त स्वरूपालाच अधिक महत्त्व मिळण्याचा धोका संभवतो.

सद्यःपरिस्थितींत महान् काव्य कां निर्माण होऊं शकत नाहीं, या प्रश्नाची सांगोपांग चिकित्सा येथे आपणाला करावयाची नाहीं. पण आजच्या कवींच्या प्रतिभेच्या अपयशाची चिकित्सा करणे अप्रस्तुत ठरणार नाहीं. सामान्य 'प्रतिभे'च्या कवींचे अपयश खऱ्याखऱ्या अर्थाने अपयश नव्हेच. ज्यांच्या प्रतिभेच्या आजवरच्या आविष्कारांत कोठे ना कोठे असामान्यत्वाची चमक नजर दिपवून गेली आहे, त्यांच्या अपयशाचे निदान करणे योग्य ठरेल. कलात्मक सर्जनाच्या सर्वांच्च पातळीवर जाण्याची आस असलेल्या कलावंताला कोणतीं बंधने सामान्य पातळीला जखडून ठेवतात, याची चिकित्सा विचारप्रेरक ठरू शकेल, असे वाटल्यामुळेच असा वरच्या सप्तकांतला स्वर अगदीं सुरुवातीसच लावला.

असे म्हणत असतांनाच आपल्याला अपरिहार्यपणे आठवतात त्या या वर्षांच्या विंदा करंदीकरांच्या कविता. विशेषतः त्यांची 'मुक्त सुनीते'. करंदीकरांच्या प्रतिभेच्या यशापयशाची चर्चा करीत असतांना आपोआपच इंदिराबाई, पु. शि. रेगे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, बा. भ. चोरकर, पाडगांवकर, बापट, इत्यादींच्या कविता नजरेसमोर येतात. एवढ्या नांवांच्या विविधतेमध्ये काव्यदृष्ट्या थक करून टाकणारीं अनेक पृथगात्म वैशिष्ट्ये दिसावीत अशी अपेक्षाहि मनांत उचंबळून येते. या मुकेल्या अपेक्षेचे सापेक्ष असमाधानच पुढील उद्गारांना निर्माण करते जाले आहे.

\*\*\*

विंदा करंदीकरांची "नऊ मुक्त सुनीते" फेब्रुवारी १९५६ मध्ये प्रसिद्ध झालीं. त्यांच्या प्रतिभेचा प्रवास दोन ठळक टप्प्यांनीं मोजतां येतो : 'स्वेदगंगा' या त्यांच्या पहिल्या संग्रहांतील कविता आणि 'मृद्गंध' मधील परिपक्व, पृथगात्म आविष्कार. स्वेदगंगेतील नवशिक्याचा उत्साह वजा जातां बाकी उरलेल्या ओळींतहि त्यांच्या संभाव्य विकासाच्या खुणा छातीटोकपणे सांगतां येतील हे अशक्य आहे. "त्रिवेणी" सारखी कविता करंदीकर लिहू शकले, ते त्या पहिल्या व्यक्तित्वाबाहेर प्रचंड झेंप घेऊनच. या विकासाचे टप्पे सूक्ष्मपणे निरखीत जावे, म्हणजे तो अधिकच चित्तथरारक वाटतो. आणि नंतर पडलेल्या मर्यादांचा विचार करतांना प्रतिभेच्या या अज्ञात सामर्थ्याचे भविष्य वर्तवितां येणार नाहीं याबद्दल समाधानहि वाटते.

"त्रिवेणी" ही एकच कविता करंदीकरांनीं अशी लिहिली कीं, जिनें आजवरच्या त्यांच्या सर्व कवितांमध्ये काव्यात्म आविष्काराची सर्वांच्च पातळी गांठली. यामुळे करंदीकरांच्या सामर्थ्याचे मोजमाप या कवितेनें व्हावे हे साहजिक आहे. आज करंदीकरांच्या कवितेंत विशिष्ट शब्दप्रवृत्ति आणि विशिष्ट लयप्रवृत्ति यांची सतत पुनरावृत्ति होत असतांना आढळते आहे. एवढेच नव्हे, तर ज्या अनुभवाना एवदां त्यांची उत्कट काव्यात्म प्रतिक्रिया झाली होती, तेच अनुभव आतां त्यांच्याकडून निरसंज्ञपणे शब्दांकित केले जाऊं लागले आहेत. पद्यलेखनाच्या कौशल्याचा आजवर अनेकांच्या बाबतींत काव्यवृत्तीवर निर्णायक प्रभाव पडलेला आहे. अगोदर निर्माण केलेल्या उत्कट कलाकृतींचा केवळ रूपात्मक सांचाच तेवढा स्मृतींत

राहिल्यानें कदाचित् असें होत असेल, किंवा सगळें व्यक्तित्वच नव्यानें संगठित (organize) करावयास लावणारा अनुभवच या स्थितींत प्रत्ययाला येत नसेल. पण या अवस्थेला करंदीकर येऊन पोहोचले आहेत हें निश्चित. परिणामी “त्रिवेणी”नें गांठलेली उंची स्वतः कवीलाच अप्राप्य होऊन बसावी, यांत फारसें नवल नाही.

आणि तरीहि “नऊ मुक्त सुनीतां”मध्ये काव्याच्या टीकाकाराला स्वतःचे निकष आणि निष्कर्ष इरेस घालावयाला लावील असें बरेच आहे.

वस्तुतः ‘सुनीत’ ही स्वतःवरच घालून घेतलेली स्थलकाल्मर्यादा. एरव्हीं पद्यामधील लयतत्त्वाने घातलेली मर्यादा कवीच्या शब्दप्रवृत्तीचे नियंत्रण करते हें खरें, पण हें कवितेतील अनुभवांचेच अपरिहार्य आत्मनियंत्रण झालें. येथे चौदा ओळींची मर्यादा ही उघडपणें कवीच्या प्रज्ञेनें घातलेली आहे, कवितेच्या स्फूर्तीनें नव्हे. हें अधिक स्पष्ट होतें या सर्व सुनीतांच्या रूपविशेषाचा एकदम विचार केल्यानें : अनुभवाची आवतनें कवीनें सर्वत्र एकाच तऱ्हेनें नियंत्रित केलेली आहेत. एकीकडे ‘सुनीता’च्या रूपात्मक मर्यादांचा स्वीकार करून दुसरीकडे मुक्त आणि अधिक प्रवाही लयीचा उपयोग केला आहे.

गायकाने जुनी चीज नव्या स्वरूपांत बांधावी, तसें करंदीकरांनीं केले आहे : ‘सुनीता’-च्या रचनेंत करंदीकरांनीं ‘बंदीश’ किंवा composition चे आपले कौशल्य दाखविले आहे. अष्टके आणि षट्के यांच्या आवर्तनांचा कल परस्परविरुद्ध दिशांना आहे; त्यामुळे वरकरणीं या सुनीतांमध्ये समतोलपणाचे तत्त्व प्रकर्षाने जाणवते आणि आढळते. याच तत्त्वावर त्यांनीं सुनीतांतील भावनात्म आशयाला ग्रथित केले आहे हेहि स्पष्टपणें दिसून येते. जाणिवेची दोन निराळीं स्वरसप्तके—वाटल्यास त्यांना ‘तार’ आणि ‘खर्ज’ किंवा ‘मंद्र’ म्हणावे—या अष्टक-सप्तक-द्वैतांत त्यांना अभिप्रेत असावीं असें स्पष्ट दिसते. त्यांच्या विषयाच्या (theme) दृष्टीनें विचार केला, तर पौरुष आणि स्त्रीत्व यांच्या भिन्न दृष्टिकोनांतून विश्वाच्या आणि मानवी जीवनाच्या परिमाणांचे दर्शन घडविण्याचा ते प्रयत्न करतात असें दिसते. ‘अष्टकां’त पुरुषी जाणिवेचा शक्तिशाली पण अस्वस्थ संचार व्यक्त होतो, तर ‘षट्कां’त स्त्रीत्वाची हळुवार, मंद्र भावनांना स्पर्श करणारी प्रवृत्ति चित्रित होते.

“मुक्त सुनीतां”च्या प्रतिमांच्या द्वारां, “मुक्त सुनीतां”च्या केवळ कल्पनेद्वारांच (conception)—विराट आशय कवेत घेण्याचा करंदीकरांनीं जाणीवपूर्वक प्रयत्न केलेला आहे, हें सांगायला नको. शेक्सपियरसारख्या महाकवीनेंही प्रतिभेच्या एका अवस्थेंत सुनीत लिहिलीं; आधुनिक युरोपीय कवींमध्येहि बहुतेक श्रेष्ठ कवींनीं सुनीत लिहिल्याचें आढळते. फ्रान्समध्ये बोदलेअर, मालार्मे किंवा जर्मनींत स्टेफान जॉर्ज आणि राइनर मारिया रिल्क यांनीं सुनीत लिहिलीं. आपल्याकडे गेल्या पन्नास वर्षांत हा प्रकार केव्हा व कसा हाताळला गेला तें आपण जाणतोच.

‘सुनीता’सारखीं काव्यरूपे एक तर एक प्रकारच्या अभावित मानसिक शिस्तींतून अनुभव व्यक्त झाल्यामुळे अस्तित्वांत येतात किंवा विशिष्ट अनुभवाला सुरूप देण्याच्या प्रेरणेतून त्यांचा जन्म होतो : अनुभवाचा अविरत प्रवाह एरव्हीं जसा स्वयंनियंत्रित असतो,

तसा येथें नसतो. मनांतल्या काल्पनिक रूपाचें (abstract form) त्याच्यावर नियंत्रण राहिलेलें असतें. इतकेंच नव्हे, तर त्या अनुभवापेक्षां त्या काल्पनिक रूपालाच या प्रक्रियेंत अधिक प्राधान्य मिळालेलें असतें. क्लासिकल किंवा निओ-क्लासिकल मनोवृत्तीला या प्रकाराचें अधिक आकर्षण वाटलेलें आहे याचेंहि रहस्य हेंच.

पण वर ज्या युगेपीय कवींचा उदता उल्लेख केला ते कांहीं या परंपरेचे पाईक नव्हत; एवढें कशाला, स्वतः विंदा करंदीकरांचा पिड रोमॅटिक प्रवृत्तीचीं लक्षणेंच प्रकर्षानें दाखवितो.

या ठिकाणीं आपल्यापुढील समस्या थोडीफार स्पष्ट झाली. विंदा करंदीकरांच्या आजवरच्या कवितांवरून त्यांच्या काव्याच्या प्रवृत्तीविषयींच्या ज्या हेतुकल्पनेनें आपल्या मनांत आकार घेण्यास सुरुवात केली होती, तिला 'मुक्त सुनीतां'नीं छेद दिला आहे. एवढेंच नव्हे, तर रोमॅटिक प्रवृत्तीचा एखादा कवि अशा काव्यरूपाचा आश्रय करतो, तेव्हां त्याच्या प्रवृत्तींत कोणतें तरी स्थित्यंतर घडून येत असलें पाहिजे, असा विचार आपल्या मनांत येण्यासाठीं तीं कारणीभूत झालीं आहेत.

करंदीकरांच्या कवितेचें पात्र जेथें अचानक फार विस्तारलें आणि खोल झालें, त्याचा उथळ स्वरूपांतला खळखळाट लोपून गेला असें वाटूं लागलें, तें "त्रिवेणी" ही कविता त्यांनीं लिहिली तेव्हां. विश्व-वास्तवाचा विराट संदर्भ या कवितेंतच त्यांच्या मानसिक अनुभवाला प्राप्त झाला : या कवितेंतच अंतर्मुख होऊन त्यांनीं आपल्या अनुभवाच्या उत्कटतेचा ठाव घेतला. विचारांच्या काबूंत आलेलें वास्तव त्यांना येथें एका भावनात्म अनुभवांत विरघळवून घेतां आलें. परिणामी "त्रिवेणी" ही कविता हा एक उत्कट आणि एकात्म प्रत्यय बनली. "त्रिवेणी"मधील अनुभवाच्या लयींत याच प्रत्ययाचें निमित्त बनण्याचें सूचक सामर्थ्य आहे.

'मुक्त सुनीतां'मधील विश्व-वास्तवाचा संदर्भ "त्रिवेणी"तील विश्व-वास्तवाच्या संदर्भापेक्षां निराळ्या स्वरूपाचा आहे. त्यांच्यातील वैचारिकतेचें काठिन्य विरघळवून टाकील असा भावनात्म अनुभवाचा अंतःप्रवाहच आपल्याला कोठें आढळत नाही; कांहीं ओळींमध्ये फक्त त्याचा भास होतो; ही काव्यात्म परिणामाच्या तंत्रावरील करंदीकरांची हुकुमत स्पष्ट करणारी एक गोष्ट.

स्वतःच्या टीकामूल्यांना योग्य स्वरूपांत व्यक्त करील अशा परिभाषेस्तव वाक्यागणिक अडखळत करंदीकरांच्या कवितेविषयीं एक हेतुकल्पना मांडण्याचा प्रयत्न केला. त्यामागील विचारप्रक्रिया संदिग्ध राहूं नये यासाठीं करंदीकरांच्या कवितेमधील अवतरणांनाच येथें पाचारण करावें लागेल. मग सामर्थ्य असलेंच तर विवेचन आणि मूळ कलाकृति परस्परांवर प्रकाश टाकोत. करंदीकरांचें पुढील सुनीत पाहा :

१. येथें आणि यापुढें जेथें जेथें अवतरणें दिलीं आहेत तेथें तेथें शक्य तों संपूर्ण काव्याकृति समोर ठेवलेली आहे. संदर्भापासून कांहीं ओढी अलग करण्यांत चित्राचे तुकडे समोर ठेवण्यांत, गाण्यांतील विशिष्ट स्वरसमूह उधृत करण्यांत, जो धोका आहे तोच संभवतो. सलग आणि

“ एक रास रचून मी आपणाला लपविलें आहे. या राशींत—  
 फ्रान्समधील ‘गुह्य’ चित्रें; पेकिंगच्या आदिमानवाचें हसणारें माकडहाड;  
 षुंरुचा सिद्धांत; बुद्धाचा दांत; नरमेघाचें संस्कारशास्त्र;  
 जगन्नाथाचा रथोत्सव; हॅम्लेटचीं महावाक्यें; घारापुरींतील त्रिमूर्ती;  
 नागासाकीचे नम्रांध; फादर डमायनचें महादिव्य;  
 शेवटच्या दिनासारनें केलेली धडपड; हिमपर्वांतील जलतांडव;  
 पोवळ्यांच्या वेदावरील चांदण्यांतील नम्रनृत्यें...आणि प्रस्थानत्रयी;  
 यांच्या सांवल्या मिसळल्या आहेत. मीं आपणाला लपविलें आहे. कुवारपणानें

हसूं नको; एक रास रचून तूंहि आपणाला लपविलें आहेस :  
 पाळण्यावर बांधलेल्या स्वप्नांच्या चिच्चिमण्या; संध्याकाळची रामरक्षा;  
 शेगडीच्या निखाऱ्यावर फुलविलेला हलवा; भिजवलेली भाउबीज  
 बोचक्यांत लपवलेली; उरलेल्या पिठाची इवलीशी चांदुकली;  
 हस्तिदंती कंगवा; आणि मंगळसूत्र सोन्यांत गाठवलेलें.  
 राधे ! या रासक्रीडेंतील मुरली कुठें आहे, मुरली कुठें आहे ? ”

पुरुष आणि स्त्री यांच्या जाणिवेच्या विश्वांतील विविध गोष्टी येथें करंदीकरांनीं प्रतीकरूपानें मांडल्या आणि सुनीताच्या अखेरच्या ओळींत या सगळ्याला परिमाण देण्याचा प्रयत्न केला. पण या प्रतीकांच्या मालिकेंत अखंड अंतःप्रवाहाचें सूत्र मात्र आढळत नाहीं. ज्या विरोधतत्त्वाचा (contrast) सदळ वापर करंदीकरांनीं आपल्या आशयनिवेदनांत केलेला आहे, तेंच अंतःप्रवाहाचा अभाव स्पष्ट करतें. विचाराच्या क्षेत्रांत विरोधाला जो अर्थ आहे, तो कलेच्या क्षेत्रांत नाहीं. कलेच्या क्षेत्रांत विरोधामुळें प्रत्ययाच्या एकात्मतेला कधींच तडा जात नाहीं. कलेमध्ये अनुभवाच्या अविरत ग्रहणांत विरोध कधींच खंड आणीत नाहीं. तेथें विरोध हा अनपेक्षित संवाद असतो. त्यानें अनुभवाच्या दोन निराळ्या पातळ्यांवरील अंगांमध्ये अनपेक्षित संबंध प्रस्थापित केलेला असतो. दोन भावनांमधील विरोधाचें नेहमीं तिसऱ्या भावनात्मक प्रत्ययांत संश्लेषणच होत असतें आणि हें संश्लेषण कलात्मक प्रत्ययांत अनुस्यूत असतें, त्या दोन विरोधी भावना नव्हेत.

करंदीकरांच्या ओळींतील सर्व विरोध कल्पनेच्या किंवा विचारांच्या पातळीवरील आहेत आणि म्हणूनच अनुभवाचा अखंड अंतःप्रवाह वरील सुनीतांत नाहीं हें उघड झालें आहे.

‘मुक्त सुनीतां’चें अपयश हें अशा प्रकारचें आहे. तांत्रिक कौशल्याबद्दल करंदीकरांचें

अखंड प्रत्ययांत ओळींना जें स्थान आहे तें त्या घटक (unit) म्हणून स्वतंत्रपणें सुंदर वाटल्या तरी त्याहून निराळ्या प्रकारचें. अस्सल कलाकृतीचा प्रत्येक भाग अपरिहार्य तसाच संदर्भपूर्ण असतो.

हार्दिक अभिनंदन करावेसे वाटले, तरी तें विशुद्ध काव्यतत्त्वाचा शोध करीत असतांना फारसे उचित दिसणार नाही.

व्यक्तित्वाचा अनंत परिमाणांमध्ये होणारा विकास एखाद्या भावनात्म प्रत्ययामध्ये पूर्णपणे सामावून घेतो तो श्रेष्ठ कवि. त्याचे विचार, त्याच्या कल्पना, त्या भावनेच्या प्रवाहांत विरघळून जातात तेव्हांच काव्यदृष्ट्या त्या ओळींना आशयसंपृक्तता येते. मर्दंकरांच्या काव्यांत विश्व-वास्तवाचे स्वरूप असेच विरघळून जाते; मर्दंकरांच्या काव्याच्या उत्कट उद्रेकाळा कधी काळी मराठी संतवाङ्मयाच्या परंपरेत स्थान मिळेल तें म्हणूनच. विश्व-वास्तवावरील भावनेची ही समर्थ पकड करंदीकरांना अजून घेतां आलेली नाही. “त्रिवेणी” सारखे या प्रत्ययाच्या पातळीच्या जवळपास येणारे अपवाद फार थोडे.

.. ..

करंदीकरांच्या प्रस्तुत सालच्या सर्वच्या सर्व कवितांचा पृथक पृथक विचार करून मला जें साधतां आलें असतें, तेंच एवढ्या एका कलाकृतीचा उल्लेख करून साधण्याचा मी प्रयत्न केला. करंदीकरांच्या निर्मितीमध्ये महत्त्वाचे स्थान असलेल्या या मुक्त सुनीतांचा आधुनिक मराठी कवितेच्या इतिहासांत योग्य तो मूल्यविशेष नमूद होईलच. पण सध्यां वरकरणीं अत्यंत भिन्न रूप धारण केलेल्या पु. शि. रेगे यांच्या कवितेंत वर शोधलेलें मूलभूत काव्यतत्त्वच शोधण्याकडे आपण वळूं. असें करण्यांत माझा उद्देश एवढाच कीं, अत्यंत पृथगात्म अशा आजच्या दोन प्रमुख कवींच्या कवितेच्या विशिष्ट रूपांच्या थराआड असणारीं विशुद्ध काव्यतत्त्वाचीं कंपनेच आपल्या नजरेसमोर राहावीं. त्यांच्या कवितेच्या आनुषंगिक वैशिष्ट्यांनीं आपले विचार प्रस्तुत विषयाच्या कक्षांवाहेर फारसे वाहूं देऊं नयेत.

पु. शि. रेगांच्या कवितेचा अजूनपावेतो आमच्या टीकाकारांकरवीं नीट अभ्यास झालेला नाही. काव्यांतील भाषेचे विशिष्ट कारण आणि कार्य समजून घेण्याच्या दृष्टीनें असा अभ्यास नक्कीच फलदायक ठरेल. प्रत्येक कवीची कविता त्याची भाषाविषयक दृष्टि स्पष्ट करते आणि प्रत्येक कवीच्या भाषेवरून त्याच्या काव्याविषयक दृष्टीविषयीं अंदाज बांधतां येतो. रेगांच्या कवितेची मनोशता पाहूं जातांना त्यांची भाषेच्या काव्यांतील कार्याविषयींची पूर्णपणे निराळी असलेली धारणा चटकन् लक्ष वेधून घेते.

करंदीकरांच्या अनुभवविश्वांत विचारांना आणि विचाराच्या कक्षेंत येणाऱ्या वास्तवाच्या परिमाणांना जसे भावनात्म व्यतिकरण (correlative) लाभतें, तसेच रेगांच्या अनुभव-विश्वांत सूक्ष्म सेंद्रिय अनुभवांना महत्त्व आहे. करंदीकरांच्या कवितेंत विचारांचें भावनांमध्ये रूपांतर केले जातें; रेगे सेंद्रिय अनुभवाच्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म छटांमधून तितक्याच सूक्ष्म भाववृत्तींना आवाहन करतात. दोघांचाहि प्रवास आपल्या मनोवृत्तीच्या या वैशिष्ट्यामधून निर्माण होणाऱ्या अनुभवाकडून काव्यात्म थोरवीकडे (sublimation) जाण्यांत रमष्ट होतो. विंदा करंदीकरांनीं जशी मराठी कवितेच्या परंपरेला “त्रिवेणी” दिली, तशी रेगांनीं “त्रिधा राधा” सारखी चिरंतन काव्यगर्भ कविता मराठी कवितेला दिली. अशा रेगांच्या

कित्येक छोट्या कलाकृति आमच्या रसिकांनीं दुर्लक्षित केल्या आहेत. रेग्यांच्या कवितेची वृत्ति इतर वर्तमान कवींच्या कवितेच्या मानाने इतकी निराळी पडते की, तिचे स्थान ओळखणे त्यांना नेहमींच जड जाते. मराठी भाषेची परंपरा रेग्यांच्या परिपक्व शैलीने समर्थपणे जपलेली असूनहि त्यांच्या अनुभवाचे अनोखे आणि अपरिचित सूर ओळखणे रसिकाला आजवर अवघड गेले असवे.

अभिजात चिनी कवितांच्या प्रतिमासृष्टीशीं रेग्यांच्या प्रतिमा-सामर्थ्यांचे पुष्कळच साम्य आहे. प्रतिमेचे त्यांच्या कवितेंतील कार्य आणि इतर सामान्य कवींच्या कवितेंतील तिची योजना यांच्यातील फरक पुढे स्पष्ट केलाच आहे. येथे रेग्यांच्या कवितेचा कविता म्हणून विचार करावयाला हवा.

प्रस्तुत सालीं रेग्यांनीं कविता मोजक्याच लिहिल्या. वर प्रतिपादनाच्या ओघांत प्राचीन पौरस्त्य परंपरेशीं त्यांच्या कवितेचे जें साधर्म्य आहे असें म्हटलें, तें त्यांच्या या वर्षीच्या ज्या एका उत्कृष्ट कवितेंत स्पष्टपणे प्रतीत होतें ती उद्धृत करतां :

### श्वास

उमाळ्याच्या खांद्यांचें दंवधर चांपेपण  
तिचे होतें.

तिला हवा होता  
साळुंकी वाऱ्याचा  
लाज-भिड शेला  
,आणि पुन्हा—

अडवणाऱ्या खोडीच्या पावसाची

धनंतर वरसात.

मी केव्हांचे दिले आहेत म्हणून  
माझे श्वास, उच्छ्वास  
वाऱ्याला.

दृक्संवेदनेचें सादृश्य कल्पून सांगावयाचें झालें, तर रेग्यांची रचना रेखाप्रधान (linear) आहे असें मी म्हणेन. इतर कवींच्या कवितेंत अनुभवाच्या रंगांचें प्रतिबिंब पडतें पण त्यांच्या कडा कधींच रेखीव राहत नाहींत. रेग्यांच्या कवितेंत रंग असलेच तर ते फार मंद आणि फिके असतात. या नाजूक रेषेलाच त्यांच्या काव्यांत अधिक महत्त्व आहे. माझ्या समजुतीप्रमाणें पौरस्त्य कलेचेंच हें एक प्रमुख वैशिष्ट्य त्यांच्या कवितेंत साकार झालेलें आणण पाहत असतां. पौरस्त्य चित्रकला आणि काव्यच नव्हे तर पौरस्त्य संगीतांतहि या रेखाप्रधान दृष्टीला (linear aspect) मूलभूत महत्त्व दिलें जातें. हा फरक पाश्चिमात्य कलेच्या विरोधानें ठोकळपणे स्पष्ट व्हावा.

मन हालवून टाकणाऱ्या उत्कट प्रत्ययांतून रेग्यांची कविता निर्माण होत नाही. त्यांचे अनुभव सूक्ष्म भाववृत्तींना आवाहन करणाऱ्या सेंद्रिय संवेदनांमधून आकार घेतात. सेंद्रिय अनुभवाला या ज्या विलक्षण नाजूक आणि सूक्ष्म कडा असतात, त्यांची जाणीव असण्यांत रेग्यांच्या कवित्वाचें खरें सामर्थ्य आणि समर्थन आहे. पाडगांवकर, बापट किंवा सदानंद रेगे यांच्यासारख्या कमी प्रतीच्या कवींच्या कवितांमध्ये एक तर असे अनुभव व्यक्त करणाऱ्या कविता त्या अनुभवाचें अचूक स्वरूप तरी व्यक्त करण्यास असमर्थ ठरतात किंवा वृथा अलंकरणाने त्याचें स्वरूप आणि दर्जाच पार बदलून टाकतात. पाडगांवकरांची याच तऱ्हेची कविता रेग्यांच्या कवितेसमोर निश्चितपणें राठ वाटते आणि सदानंद रेग्यांची या धर्तीची कविता त्यांच्या अतिरेकी कल्पनाशक्तीच्या प्रभावाखालीं फार नाटकी बनते. वसंत बापटांचे भाषेवर प्रभुत्व असल्याची बोलवा सामान्य वाचकवर्गांत आहे. अनुप्रास, नादमाधुर्य, इत्यादि साधनांच्या साहाय्याने बापट जें लिहितात तें रेग्यांच्या कवितेच्या जवळपास येणेंसुद्धां शक्य नाही. रेग्यांच्या कवितेंत शब्दाचा मोजकेपणा आणि लयीचीं सूक्ष्म आणि विविध स्वरूपे जशीं आढळतात तशीं एकंदर मराठी कवितेंतच अपवादात्मक. रेग्यांच्या भाषेचीं वैशिष्ट्ये पुढील कवितेंत समर्थपणें प्रकट झालेलीं आहेत :

### वारा

पहाटेचा वारा कधीं डिवचत नाही.

तो असतो सुखावलेल्या पांघरुणासारखा,  
त्याच्या दाही दशांना असतात सुगंधाचे पल्लव  
लवलव

पोपटी पाखरांच्या चलविचलीची,  
आणि जेव्हां दुपार होते तेव्हां तोच चोरून बसतो झाडांच्याहि वर  
मध्येच एखादा उष्ण निःश्वास टाकीत,  
तलखींत.

त्याला माहीत नसतं कीं  
रात्रीलाहि एक भाग असते, जाग असते,  
जिला नसते कुणाचीच दया—

—माया.

जेव्हां होतो कसलाहि वारा सुखा-भुखा  
नकोजलेल्या या पांघरुणासारखा.

प्रस्तुत कवितेंत रेग्यांनीं शब्दांच्या आशयाचें प्रसरण अतिशय नाजूक तऱ्हेनें केलेलें आहे : 'दाही दशा' हा शब्दप्रयोग 'दाही दिशा' हा भाषासंकेत ओझरता स्पर्शून मगच 'दशा'वर स्थिरावतो. असें होतांना 'दिशा-दशा' या दोन शब्दांतील आशयाच्या विविध

छटा अचानक परस्परसंवादी बनतात. तेंच 'सुखा-भुखा'बाबतहि म्हणतां येईल. 'सुखा' 'सुख'पासून 'सुखा'च्या छटा वेऊन आलेला तर आहेच, पण त्याचा "सुखा = शुष्क" शीं जो संबंध जडतो त्यांतून सूचकतेचा फार मनोः प्रत्यय मिळतो. ठुमरीमध्ये जी घरंगळती, कळगारी मीड घेतली जाते, तसें शब्दांच्या बाबतींत कधीं कधीं रेगे करतात. स्वरावरचा बदलता आवात (emphasis) आणि अनपेक्षित स्वराला केलेला ओझरता स्पर्श यांमधून संगीतांत जी चमत्कृति निर्माण होते, ती रेगे शब्दांच्या बाबतींत करतात. सामान्यतः सूचक, सूक्ष्म भाषाशृंगारामधून रेगे भाववृत्तींना स्पर्श करतील तेवढ्या पलिकडे त्यांच्या कवितेचा प्रत्यय उत्कट असत नाही. सेंद्रिय अनुभवांतील 'अज्ञेया'मध्ये उत्कट भावनात्म ओढ लावण्याची विशेष ताकद नसते. अगदीं डी. एन्. लॉरेन्ससारखा प्रतिभाशाली कलावंत झाला, तरी त्याच्या सेंद्रिय अनुभवविषयक गूढवादाला अधिक वरच्या पातळीवरील कल्पना-संकेताचा (conception) आधार आहे; या आधारानेंच तो विश्व-वास्तवाच्या त्याला प्रतीत झालेल्या स्वरूपाला आपल्या भावजीवनांत गहिरीं परिमाणें देऊं शकतो. अशी conception रेग्यांजवळ नसेलच असें विधान आपण करूं शकत नाहीं : "त्रिधा राधा" हा ठळक अपवाद आपल्यापुढें आहे. पण एरव्हीं रेग्यांची वृत्ति सुखवस्तू हेंच खरें. हीच रेग्याची सर्वांत मोठी मर्यादा. रेगे ज्या प्रकाराचें काव्य लिहितात, त्या प्रकाराचीच ती मर्यादा आहे. हें प्रकाराचें प्रकारपण ओलांडणें शक्य झालें आणि उत्कट काव्यात्म प्रत्ययाच्या गाभ्याला रेगे हात घालूं शकले, तर रेग्यांची कविता कोणाहि कवीच्या तुलनेला उभी करण्यास आपण धजणार नाहीं. काव्यत्मतेच्या अत्युच्च पातळीवर प्रकारभेद जुजबी वाटूं लागतात; तुलना अशक्य वाटते; कारण ती पातळी एकदां जाणली कीं, तुलना फक्त वरवरच्या गोष्टींत संभवते. या ठिकाणीं रेग्यांच्या सुप्त सामर्थ्याचा निर्देश करून निमूट वसावें हेंच योग्य.

रेगे भाषेचा जसा वापर करतात, तसा इंदिराबाई अलंकरणाचा करतात. कनिष्ठ दर्जाच्या कवींना भाषा आणि अलंकार यांचें अंतिम कार्यच स्पष्ट झालेलें नसतें. त्यांच्या काव्यांत कवितेचें विशिष्ट बाह्यस्वरूप हेंच साध्य बनलेलें असतें. हा संभ्रम त्या विशिष्ट बाह्यस्वरूपाच्या मूलभूत अपरिहार्यतेनें निर्माण केलेला आहे. शब्दांना अचूक आशयाविष्करणशक्ति लाभावी, ही धडपड सर्वच लहानथोर कवींची असते. या धडपडीमधूनच शब्द आणि त्याचें स्थान अच्युत वनूं पाहतात. ज्या आशयाचें वाचकाच्या मनांत प्रसरण व्हावयाचें तो आशय फक्त विशिष्ट शब्दा-कृतीलाच अभिप्रेत आहे, असें मानल्याखेरीज कवितेला मूर्तस्वरूप येणें अशक्य. पण शब्दांमुळे कवितेचें मूर्तस्वरूप दिसणें शक्य होत असलें, तरी शब्दरूप म्हणजे कवितेची मूर्ति नव्हे. शब्द हा एक मूर्त आणि ज्ञानोत्पदक किंवा आशयसूचक घटना आहे : शब्दांना अभिप्रेत असते ती कधींच मूर्त होऊं न शकणारी कल्पना (idea). या कल्पनेला वाचकाच्या मनांत पूर्णत्व येण्यासाठीं कवितेच्या शब्दाकृतीचा कोणताहि अंश हा त्या संपूर्ण आकृतीइतकाच आवश्यक आहे. तसेंच कल्पना सुचविली जाण्यासाठीं कवितेमधील विविध भावलहरींमधून जी लय प्रतीत व्हावयाची तीसुद्धां जराहि दळतां कामा नये. यांतच भाषेची संस्कारक्षमता.

काव्याचा अनुभव—किंवा सर्वात्मक अनुभव—हा असीमतेचा (infinity चा) प्रत्यय असतो. कवितेचें शब्दरूप फक्त ही infinity सूचित करू शकते. शब्दरूप हें अपरिहार्य आणि अद्वितीय (unique) असें साधन आहे. पण या अपरिहार्यते-मुळे आणि uniquenessमुळेच प्रस्तुत ठिकाणी साधनाची साध्याशीं गळत होत असते. सदानंद रेगे, वसंत वापट आणि मंगेश पाडगावकर यांच्या बहुसंख्य कविता, विंदा करंदीकरांची पुष्कळशी निर्मिति, आणि अनेक नवोदितांचे काव्यात्मतेचा आभास निर्माण करण्याचे क्षुद्र प्रयत्न, या गळतीचा आधार घेऊनच गफलत करण्याचा प्रयत्न करतात.

इंदिराबाईंच्या कवितेत याला अपवाद आढळतो. भाषा आणि अलंकार यांच्यांत फक्त प्रमाणाचा (degree चा) फरक आहे, दोहोंचें कार्य एकच, हें इंदिराबाईंची कविता नजरेसमोर आगल्यास स्पष्ट होईल. इंदिराबाईंच्या प्रतिमा विकेंद्रित कधीच नसतात. एकात्म प्रत्ययाच्या सूत्रानें त्यांना ग्रथित केलेलें असतें. त्यांना प्रतिमा वापरणें आवश्यक ठरतें, कारण भाषेचें सामान्य रूप अपुरें पडल्यावर शब्द या unitपेक्षां प्रतिमा हें अधिक विस्तृत आशय अभिप्रेत असणारें unit अधिक समर्थपणें काव्यात्मतेच्या दिशेनें मजल मारू शकतें.

### चांदण्यांतला एकच तुकडा

अर्ध्या रात्रीवरून उतरते  
जाग उगीचच पापणीवरी.  
काळोखांतच, नजर ओढते  
काळ्या रेषा...

अडवी तिजला

कौलावरतीं झिमझिमणाऱ्या  
चांदण्यांतला एकच तुकडा.

कधीं कधीं तो दिसतो  
उजव्या बाजूस भिंतीवरतीं  
जरा आडवा;  
हाताचा मग खेळ चालतो  
गुंफुन बोटें  
—चित्रबांधणी तऱ्हेतऱ्हेची:  
हरिण उभारी शिंगें उत्सुक;  
कान सशाचे;

काव्येतील असा अनुभव आहे, एवढ्यात.

जिल्हा २२६५५ वि. नि.सं.६

काव्येतील .. ११०.६. नों. दि. २२.११.५६

नाग डुलावा फणा उभारून.  
चढतो कधिं तो होऊन तिरपा  
दोरीवरच्या वस्त्रावरतीं;  
अन् वाच्यानें, हलके हलके  
झुळझुळतांना वस्त्र रेशमी  
थरथरतो तो  
निळ्या केशरी तलावांतल्या  
शुभ्र परीसम.

कधीं तरी पण  
सरळ अचानक येऊन पडतो  
ओठावरतीं.  
क्षणांत होते गळ तयाची.  
दिवसाकाठीं वावरतांना  
कितीकदां मग कडू लागते  
ओठाची चव.

या इंदिराबाईंच्या ओळींसमोर पाडगांवकरांच्या पुढील ओळी ठेवून पाहा. :

**मनांत ओल्या तृप्त सावल्या**

नुकत्या न्हालेल्या केसांपरि  
सतेज ओल्या तृप्त सांवल्या...  
रंग पोपटी उन्हास लागे  
लोकत गवतावरी पसरल्या

करीत फडफड पंख आपुले  
उडेल वाटे वारा शुभ्र...  
अंग उन्हानें आंत पहावें  
अशा दिशा या नितळ निरभ्र

ताडाच्या पंख्यांना स्मरती  
गार कळ्या थेंबांच्या इवल्या,  
सर्वांगांतुन फुलल्या जेव्हां  
लुकलुकत्या चांदण्या कोवळ्या

काल रात्रिच्या सुवास होता  
सुगंध मातीचा भिजलेल्या...  
नुकत्या न्हालेल्या केसांपरि  
मनांत ओल्या तृप्त सावल्या

या कवितेचें सांगोसांग विश्लेषण करावें, इतक्या महत्त्वाची ती खचित नाही. तिच्यांतील प्रतिमा केवढ्या विकेंद्रित आहेत याचाच फक्त निर्देश करतां. 'सावल्या' 'सतेज' आणि 'ओल्या' आहेत त्या 'नुकत्या न्हालेल्या केसांपरि' असें म्हटलें कीं, 'नुकत्या न्हालेल्या केसां'शीं संबंधित असलेली भाववृत्ति पाडगांवकरांना अभिप्रेत आहे असा समज होतो. पण पुढील दोन ओळी त्यानीं जरी कटाक्षानें तर्कदृष्ट्या असंबद्ध ठेवलेल्या दिसत असल्या, तरी त्यांच्यांत भावसंबद्धता नाही हें तितकेंच खरें. याच दिशेनें विचार करीत राहिल्यास या कवितेंत associationsच्या दृष्टीनें अतिशय असंबद्धता दिसते. येथेंच पाडगांवकरांचा अप्रामाणिकपणा किंवा 'प्रतिभे'चा कमकुवतपणा स्पष्ट झालेला आहे.

सदानंद रेग्यांची असमर्थता थोडी निराळ्या प्रकारची आहे. अतिशयोक्ति हा 'अलंकार' त्यांच्या तथाकथित कल्पनाशक्तीला अतिशय मानवत असल्यामुळें त्यांच्या कवितेला जें विलक्षण स्वरूप प्राप्त होतें तें हेंच दैन्य उघडें पाडतें. प्रतिमांचा हव्यास रेग्यांनाहि (हा सोस वसंत बापटानाहि आहे. पण त्यांच्या यंदाच्या कवितेंतील 'नावीन्या'चा परामर्श पुढें स्वतंत्रपणें घेतला आहे.) फार. त्यांचे हे दोन्ही गुण 'चैत्रव्रत'सारख्या कवितेंत प्रकर्षानें आढळून येतील. पु. शि. रेग्यांच्या कवितेंत प्रतिमेचा साधनरूपानें केलेला समर्थ उपयोग आणि सदानंद रेग्यांच्या कवितेंतील प्रतिमेला प्राप्त झालेलें साध्याचें स्थान यांच्यांतील फरकाचा विचार केल्या, तर कांहीं मौलिक निष्कर्ष हातीं लागण्याचा मोठा संभव आहे.

मंगेश पाडगांवकर, वसंत बापट आणि सदानंद रेगे यांच्या कविता कृत्रिम (synthetic) वाटण्याइतपत निर्जीव आहेत. या तिघांच्या कवितेचा बहुतेक नवोदित कवींवर पुष्कळसा प्रभाव आहे. विशेषतः पाडगांवकर आणि बापट यांच्या. प्रमुख कारण असें कीं, पाडगांवकर-बापटांची परिसीमित आणि सोपी प्रतिमासृष्टि व भाषेचा नटवा वाटणारा 'विलास' यांचें अनुकरण करतां येणें फार सोपें आहे. मराठी कवितेंत विशिष्ट प्रकारच्या सांकेतिक प्रतिमा रूढ करण्यास हे दोघे कवीच पुष्कळसे कारणीभूत ठरले आहेत. भाषेमध्ये काव्यमयता हा गुण कांहीं मूलतःच नसतो. भाषेमध्ये केलेल्या आविष्काराचें विशिष्ट दृष्टिकोनांतून ग्रहण केलें कीं, काव्य प्रतीत होतें. या संदर्भांत शब्दांचें माधुर्य, तरलता, अंगभूत सौंदर्य या शब्दांना कांहींच अर्थ नाही. शब्द अचूक आणि योग्य असणें एवढीच त्यापासून अपेक्षा ठेवावी. पण या कवींनीं pseudo-lyrical कवितेची कृत्रिम परिभाषा मराठींत रूढ करून ठेवलेली आहे. सामान्य वाचकच नव्हेत, तर 'सुबुद्ध' टीकाकारहि या धूळफेकीनें फसले आहेत. कदाचित् कृत्रिम परिणामकारकतेला वर्धनार्थ साद देत राहिल्याचा हा सफल परिणाम असावा! रविकिरण मंडळाच्या प्रेरणेंतल्या कृत्रिमतेला कुत्सितपणें नावें ठेवणारे

टीकाकार तितक्याच कृत्रिम अशा या कवितेवर सडेतोड टीकेची झोड कशी उटवू शकत नाहीत याचें नवल वाटतें. कदाचित् रविकिरण मंडळाची कृत्रिमताहि त्यांना अचूकपणें सांगतां येणार नाही. बोथट संवेदनाक्षमतेच्या कसोट्यासुद्धां कधी कधी फार बिकट असतात त्या अशा!

वसंत बापटांनीं प्रस्तुत वर्षी 'संवाद' ही एक उल्लेखनीय दीर्घ कविता लिहिली. उल्लेखनीय अशासाठीं कीं, या कवितेचें स्वरूप बापटांच्या नेहमींच्या कवितेपेक्षां बाह्यतः फार निराळें आहे. खोलवर पाहूं गेल्यास हा निराळेपणा अपरिहार्य नव्हता हें स्पष्ट होतें. भावनांचें आणि विचारांचें दारुण नाट्य निर्माण करण्याचा बापटांचा प्रयत्न फक्त नाटकीपणाचें माप त्यांच्या पदरीं घालतो. विंदा करंदीकरांच्या कवितेंत किंवा क्वचित् शरच्चंद्र मुक्तिबोधांच्या कवितेंत भावना आणि विचार यांचें व्यतिकरण जसें साधलें जातें तसें बापटांच्या कवितेंत साधत नाही. त्यांच्या कांहीं ओळी तर करंदीकरांची निव्वळ नकल—तीहि कमजोर—वाटतात. उदाहरणार्थ :

“दुःख त्याच्या मातृत्वानें सुखी झालें आहे.  
तुला आणि मला पाताळांत दडपून  
तें त्रिविक्रम झाले आहे.  
वांझ व्यथेवर ताम्रपट असूं शकतो  
पण व्यथेचा विश्वाकार सर्वांचाच आहे...”

वगैरे, वगैरे.

'संवाद'चा एक उल्लेखनीय विशेष म्हणजे स्वतःच्याच पूर्वीच्या कवितांचे कवीनें इतस्ततः उधळलेले निर्देश (allusions). यांतून कांहीं परिणाम साधला जावा इतक्या त्या पूर्वीच्या ओळीहि कधीं उत्कट नव्हत्या.

कवींच्या प्रामाणिकपणाबद्दल आणि काव्यावरील श्रद्धेबद्दल व्यक्तिगतच नव्हे, तर सर्वसामान्य आणि सामुदायिक शंका हळूहळू रसिकांच्या मनात अवतरूं लागली, असें आजचें वातावरण आहे. पन्नास वर्षांपूर्वी ज्या वेड्याभादऱ्या पण जाज्वल्य निष्ठेनें केशव-मुतांनीं आधुनिक मराठी कवितेच्या पहिल्यावहिल्या ओळी लिहिल्या, ती निष्ठाच आज कोठें तरी लोपली आहे. मर्दकर त्या परंपरेतले अखेरचे पाईक. या विधानाचें गांभीर्य ओळखून त्याचा नीट विचार करावा अशी परिस्थिति प्राप्त झाली आहे, असें मला प्रामाणिकपणें वाटतें.

✽ ✽ ✽

आरती प्रभू, म. म. देशपांडे, अं. दि. माडगूळकर, मधुकर केचे आणि अरुण कोलटकर या पांच सापेक्षतः नव्या कवींनीं नजर वेधून घेण्याजोग्या कविता प्रस्तुत वर्षी

लिहिल्या आहेत. त्यापैकी कोणी उत्तुंग झेंप घेण्याचें सामर्थ्य दाखविलेलें नसलें, तरी त्यांच्या प्रत्येकाच्या कवितेंत पृथगात्म संवेदनाक्षमतेचीं बीजे दिसून येतात. आरती प्रभूंच्या काव्या-विषयीं पुढें थोडें विस्तारानें लिहावें लागेल; म. म. देशपांडे तर आजच्या lyrical कवितेच्या संदर्भांत उल्लेखिले गेले नाहींत, तर त्या कवितेच्या जातीचाच उपमर्द केल्यासारखें होईल; मधुकर केचे यांच्या कवितेचें रूप विशेष धक्का देईल असें नाहीं, पण त्यांतील आशयाला जर उत्तरोत्तर याहून अधिक सघनता येत गेली, तर तिला आज-उद्यांच्या मराठी कवितेंत स्वतःचें असें स्थान मिळेल हें निश्चित. अं. दि. माडगूळकरांच्या कवितेंतला विक्षिप्तपणा ध्यानांत राहिला. पण एवढेंच. त्यांच्या कवितेला पुरतें कवितापण जांवर आलेलें नाहीं तोवर तिजविषयीं लिहिणें अयोग्य ठरेल. चिकित्सा करावीशी वाटते ती अरुण कोलटकरांच्या “घोडा” या कवितेची. या सर्वच कर्वांच्या कार्याचा परामर्श पुढें शक्य तेवढ्या विस्तारानें घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.

पण याशिवाय आ. ना. पेडणेकर, रमेश तेंडुलकर, प्रभा जुमडे, सरिता पदकी, मंगेश पदकी, सरला कुळकर्णी, मीना ताकाखाव, मनोहर वऱ्हाडपांडे, शकुंतला सरदेसाई, बाबा मोहोड, मधुकर केचे, शंकर रामाणी, पुरुषोत्तम पाटील, वामन इंगळे, तु. शं. कुळकर्णी, प्रद्युम्न टंकसाळी, रवींद्र दुवें यांसारखे कित्येक परिचित, अर्ध-परिचित आणि अपरिचित कवि प्रस्तुत वर्षीं कविता लिहून गेले. पद्मा, ग. दि. माडगूळकर, शांता शेळके, इत्यादिकांचा अनुल्लेख विशेष अयोग्य वाटावा इतक्या त्यांच्या कविता टळक नाहींत. वर निर्देश केलेल्या सर्वांचेंच पद्य तंत्रदृष्ट्या कौशल्यपूर्ण आहे. पण सौंदर्यशून्य अलंकरण, असमर्थ भाषा आणि आविष्काराची ठराविक चाकोरी, यांना भेदून प्रत्ययकारी अनुभवाची उत्कट लयकारी ऐक-विण्याचें सामर्थ्य यांच्या ठायीं मुळींच दिसून येत नाहीं. मराठी कवितेचा वर्तमान शब्दकोश आणि वर्तमान व्याकरण यांचें चांगलें परिशीलन करून कौशल्यानें निर्माण केलेल्या त्यांच्या शब्दाकृति तीक्ष्ण संवेदनाक्षमतेला निकस आणि चैतन्यहीन वाटतात यांत नवल कांहींच नाहीं.

आरती प्रभूंच्या कवितेमध्ये जी पृथगात्म प्रतिभेची तळप दिसते, तिचा जरा टाव घेण्याचा प्रयत्न केल्यास अनाट्यां ठरणार नाहीं. त्यांची “झाडें नम्र झाली” ही कविता पुढीलप्रमाणें आहे :

परत एकदां परत फिरून  
पाषाणयुगांच्या नंतर एकदां  
युगांच्या मोलाचा लाल ग्रीष्मगर्भ  
राठ वल्कलांत जपतां जपतां  
झाडें नम्र झालीं.

माती झाली लाल, पाणी झालें खोल  
झपूझां घालीत आल्या वावटळी

फांदीफांदी झाली कृश नि विह्वळ  
 क्रांत नी उजाड झाला कोयळ  
 पानापानांतून कांवळ्या खारींचें  
 ऊन ऊन रक्त चढूं ऊतूं आलें  
 खोल मुळांतून झाडांनीं विजेचें  
 मातीच्या मर्माशीं पुकारिलें बंड  
 वृषभांना आलें पीडापुष्ट बळ  
 उकरूं लागले कढत शिगांनीं—  
 भेदरली भुई.

आणि, फिरून परत एकदां  
 झाडें नग्न झालीं.

निसर्गचित्रणाची आरती प्रभूंची वृत्ति वास्तवांत भावचैतन्य ओतूं पाहणाऱ्या कविप्रतिभेचें प्रकट स्वरूप आहे. निसर्गांतल्या घटनांमधून ते एक जीवनदर्शन निर्माण करूं पाहतात. सर्जनाच्या चमत्कारावर रचल्या गेलेल्या या रूपकाला एवढें सूचनासामर्थ्य कोठून आलें? नुसत्या वर्णनानें वर्णनात्मकतेची मर्यादा कोठें आणि कशी ओलांडली?

त्यांच्या कवितेंतील कांहीं शब्दप्रयोग एक संभाव्य उत्तर सुचवतात : 'युगांच्या मोलाचा लाल ग्रीष्मगर्भ' या ओळींतील 'लाल ग्रीष्मगर्भ' या प्रयोगामध्यें इंद्रियसंवेदनेनें मनांत निर्माण केलेली उत्कट प्रतिक्रिया जाणवते; 'माती झाली लाल, पाणी झालें खोल...' पासून पुढें याच इंद्रियसंवेदनात्मक अनुभवाला गडदपणा येतो. इतका गडदपणा कां? त्यांना या निसर्गघटनेच्या प्रस्तुत परिमाणांमधून कसली जाणीव झाली? वर्णनाला जेव्हां सामर्थ्य आलें, तेव्हांच या अध्याहृत जाणिवेच्या लहरी वाचकाच्या अंतरंगांत फेकल्या गेल्या. काव्यात्मतेच्या अथांग प्रत्ययाप्रत त्या नेतात किंवा कोठपावेतो त्यांची मजल जाते हा प्रश्न साफ निराळा.

प्रस्तुत कवितेवर भाष्य करण्याचा आव किंवा तत्सम कांहीं इरादा येथें अभिप्रेत नाही. निर्देश एवढ्याच गोष्टीचा करावयाचा कीं, आज काव्यात्मतेचा कृत्रिम आभास निर्माण करूं पाहणाऱ्या कवीपेक्षां आरती प्रभूंची कविता उज्वल वाटते; कारण तिच्यांत संवेदनेचा आणि जाणिवेचा चैतन्यपूर्ण जिवंतपणा टिकून राहिलेला आहे.

म. म. देशपांड्यांची कविता साधी, सहज वाटते तितकीच सूक्ष्म आणि नाजूक असते. आजच्या थोड्या नाटकी, 'काव्यमय' समजल्या गेलेल्या भाववृत्तींना आवाहन करूं पाहणाऱ्या कवितेपेक्षां ती निराळी आहे ती येथेंच :

### संध्यागीत

कुठलेंसें संध्यागीत  
नक्षत्रांना करी जागें  
तुला भेटायाची मला  
नकळत ओढ लागे !

कुठलेंसें संध्यागीत  
आळवितें दूर कुणा  
मला दिशती सर्वत्र  
बोलावत्या तुझ्या खुणा !

संध्यागीत ऐकूनिया  
हळू आला चंद्र वरी  
कळलें कीं पोंचलों मी  
नकळत तुझ्या घरीं !

कधींच पूर्णपणें न आकलन होणाऱ्या पण कधींच पूर्णपणें अनोळखी नसणाऱ्या अशा कांहीं चिरस्थायी भाववृत्ति असतात, त्यांना जागृत करण्याचें सामर्थ्य lyrical कवितेंत आढळतें. एखाद्या mood च्या अनोळखी उत्कटतेनें जिव्हारीं स्पर्श करावा, असा या कवितांच्या शब्द-प्रतिमांना सूत्रक आशय लाभलेला असतो. मनोहर देशपांडे यांच्या कवितेंत हा रूपविशेष नजरेंत भरतो, त्याचीं स्थूल कारणें हीं अशीं.

मधुकर केचे यांनीं जुन्या अस्सल मराठी वळणावर अभंग लिहिले आहेत :

### यासाठींच

इथेंहि नाहीस  
तिथेंहि नाहीस  
हाच हा विश्वास दुणावला.

अमृतचि झाली  
परी वाटचाल  
जोमानें पाऊल रेटलें मी.

असत्य जरी तूं  
सत्य माझा ध्यास  
भक्ति करी वास देवाविना.

यासाठीच मीहि  
तोडीले न पाश  
माझा सर्वनाश गोड झाला.

“माझा सर्वनाश गोड झाला” या अकृत्रिम ओळीत मला संतवाङ्मयातल्या सहजस्फूर्त भावनेचा झराच ओझगता—पण निराळ्या रूपांत—भासून जातो. यांतूनच कवीच्या संभाव्य विकासावद्दलचें कुतूहलहि निर्माण झालें.

अरुण कोलटकरांच्या बंडखोर प्रतिमासृष्टीची दुर्बोधता अल्पावधींतच रसिकांच्या नाराजीला कारणीभूत झालेली आहे. “घोडा” ही उखाणेवजा कविता आणि त्यांच्या एका इंग्रजी कवितेचा मराठी अनुवाद ही त्यांची छप्पन्न सालची काव्यक्षेत्रांतील निर्मिति. “घोडा” ही कविता मी उद्धृत करतो.

### घोडा

बेहद्द नाममात्र घोडा  
त्याचा उगम आणि विकार गूढ  
कॅन्सरसारखा. त्याच्या  
हाडामांसानें मातीशीं द्रोह पत्करलेला  
त्याच्या खोडदौडीच्या वळणदार वणव्याला  
वेग एखाद्या हल्ल्याच्या अफवेचा.  
त्याच्या ओवीबद्ध टापांचे  
खणखणीत बोल  
भाकरतुकड्याइतके दळदळीत....

पण विलीन पाषाणयुगांचे जख्खड राजेरजवाडे  
(त्यांच्या म्यानांतच अमरत्व गंजलेंलें)  
मकली नाण्यांच्या दहशतवादी सुळसुळाटानें  
डोंगर हादरले अर्थव्यवस्थेसारखे  
पाहून त्याच्या यमक्या टापांचें कथनकौशल्य  
परंपरागत निद्रेंतून उठले,  
सिंहासन सोडून परागंदा झाले.

स्फोटक सिगारेटप्रमाणें निरागस दिसणारीं  
नाणीं मात्र तशींच पडून राहिलीं  
घोड्याच्या टापांनीं वाटवर उधळलेलीं.

मुक्तिबोध सुचवितात त्याप्रमाणें कोल्टकरांचें “अत्याधुनिक तंत्र विचारांना प्रतिमेंत वळतें.” कोल्टकरांचा हा गुण कोणत्या उद्देशानें कविता लिहिण्यास सत्कारणीं लागेल, याचाहि त्यांनीं उल्लेख केला आहे. असो.

कवितेमध्ये दुर्बोधतेचें प्रमाण कांहीं ठरून ठरवून देतां येणार नाही. जोंवर अनुभवाला अत्यंत विशिष्ट स्वरूप कवि देऊं पाहणार तोंवर त्याची कविता इतरेजनांना थोडीफार दुर्बोध होणारच. आपल्या विवेचनाचा रोख अर्थातच तिच्या अंतःस्वरूपाकडे हवा.

“घोडा” हें मला वाटतें प्रतिभेविषयींचें रूपक आहे. शब्दाचा जन्म, ‘अर्थव्यवस्था’ (म्हणजे आशयनिवेदन!), शब्दांचें सुप्त सामर्थ्य, इत्यादींविषयींचे कांहीं विचार या स्फोटक प्रतिमांमधून स्फुरविण्याचा कोल्टकरांनीं प्रयत्न केलेला आहे. रूपकाचें कूट उकलतांना या प्रतिमा केवढा सघन आशय व्यक्त करूं शकतात हें स्पष्ट होतें. पण या साऱ्या विचाराचा घाट भावनासामर्थ्यानें घडवलेला नाही. एका प्रखर कल्पनाशक्तीच्या कलाकाराच्या कल्पनासामर्थ्याची ती एकांडी शिलेदारी आहे. यांत काव्यात्मता कुठें आहे ?

यापूर्वीच्या कोल्टकरांच्या एकाच कवितेंत त्यांची विलक्षण प्रतिमानिर्माणशक्ति आणि भावनेचा अविरत अंतःप्रवाह हीं जुळून आलीं होती. “एक पक्षी गोंदतो माझ्या पाठीवर गीतें—” ही ती कविता. तिच्यातील lyrical quality पासून कोल्टकर प्रस्तुतसारख्या कवितेच्या स्वरूपाच्या कविता निर्माण करतांना अतोनात दूर जातात.

✱ ✱ ✱

एका दृष्टीनें ही गोष्टच बहुसंख्य कमी-अधिक गुणवत्तेच्या कवींची वृत्ति आणि मर्यादा स्पष्ट करते. भाषा आणि प्रतिमासृष्टि या आपल्या अतुलनीय साधनांचें स्वरूपच त्यांना इतकें मोहून टाकतें कीं, त्यांनाच त्यांच्या कृतींत साध्याचें स्थान प्राप्त होतें. भाववाहनाचीं साधनें असलेल्या या कवितेच्या रूपविशेषांमधून भावनात्मतेचा गाभा अप्राप्य होऊन बसतो, आणि कल्पनाचमत्कृति किंवा आभासात्मक भाववृत्ति तेवढ्या पदरांत पडतात, त्या म्हणूनच.

असें बा. भ. बोरकरांच्या बाबतींत नेहमींच झालेलें आहे. त्यांच्या तोडीचे भावकवि आजच्या मराठी कवींमध्ये फारच थोडे आहेत; पण ते ही गल्लत जेव्हां करीत नाहीत तेव्हांच. पूर्वी “जपानी रमलाची रात्र” सारख्या अनोख्या चित्रमय कविता त्यांनीं लिहिल्या तेव्हां त्यांचें भावसूचक सामर्थ्य आणि कल्पनाशक्ति यांच्या मनोज्ञ मिलाफांतून कांहीं मनोहर काव्याकृति निर्माण झाल्या होत्या. या वर्षीची त्यांची “झाडें झालीं निळीं निळीं” ही उ-कृष्ट कविता बोरकरांच्या समर्थ प्रतिभेचा पुरावा देण्यास पुरेशी आहे. विस्मयाची गोष्ट ही वाटते कीं, प्राचीन मराठी कवितेंतल्या नामदेवासारख्या कवींत भावांना चित्रमय रूप देण्याची जी एक विशिष्ट शैली आढळून येत होती, तिच्याशीं बोरकरांच्या प्रस्तुत कवितेचें अतोनात सादृश्य आहे :

## झाडें झालीं निळीं निळीं

झाडें झालीं निळीं निळीं करांगुळीं गोवर्धन  
 धुंद आकाशच झालें मंद अस्मानी पर्जन्य  
 पांगुळलें जागोजाग काळें कालिंदीचें पाणी  
 अंधाराच्या कालियाचे त्यांत चमकले मणी  
 गंध-पिसान्याचे मोर-वारे थवकले सेकीं  
 आर्त केकावली त्यांची थप्प एकाएकीं  
 युगे पिकून वांकलीं जग जांभळांचें बन  
 उसवल्या आठवणी धरित्रीच्या कुशींतून  
 घरें कांबळी ओढून टक लाविती मुकाट  
 उजेडानें ओलावले त्यांच्या पापण्यांचे कांठ  
 कार्नी माझ्या वाजे वेणू प्राण घुमे रूणूझुणू  
 उरीं कालियाचे डोल, गात्रीं हंबरती धेनू  
 शांताच्या वृष्टीमध्ये अशी अद्भुताची सृष्टी  
 कां या लावण्यांतहि मी असा सुखानेंहि कष्टी ?

रूपकाची बुद्धील साकार करतां येणारी आकृति आणि साक्षात्काराची (vision) सेंद्रिय संवेदनाजन्य आकारांत सरूप होणारी भावनात्म जाणीव या इतक्या एकजीव आणि परस्पर-लीन क्वचित् आढळतात. भापेचें सगळें सामर्थ्य, तिची सगळी परंपरा आत्मसात् (absorb) करून हा अनुभव साकार होतो. बोरकरांची येथील प्रतिमासृष्टि परंपरेच्या सघन संस्कारांनीं समृद्ध आहे; त्यांच्या प्रतिभेचें नावीन्य भाषा, प्रतिमासृष्टि आणि काव्यात्म आशय यांच्यामधला अंतरपाट दूर करण्यांत येथें दिसून येतें. आणि ही गोष्ट नेहमींच्या बोरकरी काव्यवृत्तीशीं संपूर्णपणें विसंगत आहे.

आणि तरीहि बोरकरांना हें साधलें...!

या साधण्याची नवलई आणि अपूर्वाई आपल्याला नक्कीच आहे. पण आश्चर्य आणि विषाद एवढ्याच एका गोष्टीचा वाटतो कीं, एका तऱ्हेनें मनाची फसगत करीत, कृत्रिम धुंदीची जोपासना करीत हेच प्रतिभावंत 'त्या' सामान्य कविता निर्माण करतात. माझा रोख एकट्या बोरकरांवर असावयाचें कारण नाही. ही फसगत मुक्तिबोधांसारख्या कवींचीहि होत असते. मुक्तिबोधांच्या भावकविता आणि 'सामाजिक आशय' व्यक्त करणाऱ्या त्यांच्या दीर्घ कविता यांच्यामागील प्रक्रियांमध्ये हाच फरक पडलेला जाणवतो. पुन्हां माझा रोख त्या विशिष्ट आशयावर नाही. विंदा करंदीकरांच्या सामाजिक आशय व्यक्त करणाऱ्या कविता वाचतांना त्यांच्या प्रत्ययाची उत्कटता मला थरारून टाकते आणि अनिलांच्या याच धर्तीचे विचार व्यक्त करणाऱ्या कविता मला कविताच वाटत नाहीत.

फरक, विचार आणि आशय यांच्यामधला फरक आहे. काव्यात्म आशयाला

भावसघनता ही असलीच पाहिजे. आणि ही भावसघनता भाषेच्या आणि प्रतिमांच्या तांत्रिक कमाईवर अवलंबून नाही. या दृष्टीने या साली प्रसिद्ध झालेल्या कवितांकडे पाहू गेल्यास निराशाच पदरीं पडते. एखादें कल्पनारूप—जें फक्त बुद्धिगम्य असेल—भावनात्म आशय कृत्रिम रीत्या कितीहि लिंपला तरीहि काव्यांत रूपांतरित होऊं शकत नाही. भावनात्म आशय जागा केला जातो तो कवीच्या आणि रसिकाच्या मनांमधील सामान्य (common) भावनात्म प्रतिक्रियेच्या निमित्तांमधून (objects). कवीचीं विचाररूपे जेव्हां अशा प्रतिक्रियेचीं निमित्ते होतात, तेव्हां त्यांच्यावर होणारे भाषेचे संस्कार त्याआडची भावसघनता आविष्कृत करीत असतात. ही भाषेत आविष्कृत झालेली उत्कटता रसिकाच्या भावनात्म प्रतिक्रियेला आवाहन करते. येथे कवीच्या भावनात्म प्रतिक्रियेचीं निमित्ते रसिकाच्या भावनात्मक प्रतिक्रियेचीं निमित्ते बनतात. पण या विचाररूपांचाहि आधार काव्यात्मतेच्या अंतिम परिणामाला नसतो. कोणत्या तरी श्रेय निमित्ताचा बिंदु भावनात्म अनुभवाची प्रक्रिया सुरू होण्यास हवाच. पण तोहि निमित्तमात्र. श्रेष्ठता आहे ती त्या काव्यात्म आशयाचा प्रत्यय उत्कटतेनें येण्यांत...

केशवसुत, बालकवि, बी यांच्या व्यक्तित्वांमध्ये या निमित्ताच्या बिंदूपासून अगाध भावनात्म तल्लीनतेकडे झेंपावण्याची प्रवृत्ति स्वभावतःच होती. मर्दंकरांचे आणि करंदीकरांचे सामर्थ्य हेच. मुळांत कोणत्याहि कवीची वृत्ति अशीच असावयाला हवी. फरक पडतो तो या वृत्तीशीं प्रामाणिक राहण्यांत.

\* \* \*

येथवरच्या विस्कळित विवेचनांत काव्यप्रांतांतील घटनांचें मूल्यापन करण्याचा प्रयत्न केला. पण एवढ्या सगळ्या फापटपसाऱ्यांत कित्येक चांगल्या कविता वाचूनहि असमाधान तसेच शिल्क राहिले. मराठी कवितेंत आज व्यक्त होणारे अनुभव अत्यंत परिसीमित; टरीव स्वरूपाचे आणि अप्रगल्भ वाटतात. मानवी जाणिवेला संपूर्णपणे व्यापून टाकील असा कलात्मक अनुभव जीवनाच्या मर्यादांच्या स्वयंभू वेदनेमधून निर्माण होतो. असीमतेचा (infinity) ठाव घेण्याची आस असल्याशिवाय हा उत्कट अनुभव निर्माण होणार नाही.

मर्दंकरांची आस, अनुभवाच्या अर्थशून्य विस्तारांत हरपले श्रेय धुंडाळणारी केशवसुतांची प्रतिभा, सृष्टीच्या अंगोपांगांत विषण्ण आशय वाचणारे कोमल मनाचे बालकवि हे स्वभावतःच कवितेला जवळ होते. ती आंच, ती वेदना असल्याविना सर्वोच्च पातळीवरील काव्यात्म अनुभवाच्या अज्ञात अवकाशांत प्रवेश नाही.

आजच्या कवींमध्ये ही आंच नाही. अनुभवाकडून प्रत्ययाकडे होणारा प्रवास त्यांच्या दैवीं नाही तो म्हणूनच. अहं-विश्व संवादाचे जाणिवेला व्यापून टाकणारे स्वरूप आजच्या काव्यांत दिसत नाही. वास्तवाच्या सूक्ष्म आणि भव्य स्वरूपांवरील पकड तर हवीच. पण ते सर्व विरघळवून टाकील असा उत्कट भावनेचा उद्रेकहि त्या अनुभवांत हवा. या सालीं दिसले तें हे कीं, करंदीकरांच्या कवितेवर रूपविषयक कल्पनांची पकड घट्ट होत चालली आहे;

मनमोहन नातूंच्या विस्कळित अनुभवांत आणि केंद्रोत्सारी कल्पनाशक्तीच्या प्रबल प्रभावांत भावगर्भ अनुभव शोषून घेणारें कवि व भलतीकडे भ्रमलें आहे; मुक्तिबोधांच्या काव्यांत विचारांचें कणखर वास्तव द्रवविण्याची ताकद क्वचित दिसून येते; इंद्राबाई, पु. शि. रेगे, मंगेश पाडगांवकर यांच्या अनुभवाचीं आणि काव्यरूपांचीं वर्तुळें ठरून गेलेलीं आहेत... विशाल व्यक्तित्वानेंसुद्धां लाचार होऊन ज्याची आळवणी करावी, अशा प्रत्ययानें लिहील असा मराठी कवि नजरेच्या टप्प्यांत दिसत नाही. काव्यात्म अनुभवाची अशी आर्त पण प्रबल कंठानें केलेली लयकारी, भाषेचा वाहून नेईल इतका अनिरुद्ध स्वरप्रवाह—यांची अनिश्रित काल वाट पाहणें म्हणूनच. माझ्यासारख्या या क्षेत्रांतील घटनांचें मूल्यमापन करूं पाहणाऱ्या दुबळ्या बुद्धिमत्तेच्या पण प्रमाणिक विचारांच्या टीकाकाराला ज्याचें स्वरूप सांगतांना 'नेति नेति' म्हणावें लागेल, असें काव्यब्रह्म नव्या मराठी कवितेच्या निमित्तानें कधीं गवसेल? त्या दिवसाचें भाकित करतां येणार नाही. म्हणतां येईल तें एवढेंच कीं, 'एक साल उलटलें!'



# कथा

सदानंद रेगे

१९५६ सालीं निरनिराळ्या मराठी नियंतकाशिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या लघुकथांची संख्या सहज दीड-दोन हजारांच्या घरांत जाईल. या कथापैकीं कांहीं जरी वाचून पाहिल्या, तरी या वर्षी प्रसिद्ध झालेल्या कथांविषयीं ज्या प्रतिक्रिया होतात त्यांतील प्रमुख प्रतिक्रिया अशा :

(१) जिला नवकथा या नामाभिधानानें ओळखण्यांत येतें, आणि जिच्या एकंदर स्वरूपाविषयीं गेलें तपभर मराठी साहित्यक्षेत्रांत वादंग माजून राहिलें आहे, अशी कथा मुबलक लिहिली गेली.

(२) नवकथेत्रोवरच 'जुन्या घाटणी'ची किंवा नवकथेचा पंथ ज्यांना मान्य नाही अशा लेखकांनीं मराठी कथावाङ्मयाची परंपरा न सोडण्याच्या अट्टाहासानें लिहिलेली कथाहि या वर्षी पुष्कळ लिहिली गेली.

(३) 'नवकथा आता प्रस्थापित झाली आहे,' हें विधान क्षणभर मान्य करूनहि एवढ्यांतच तिचें decantation तर सुरू झालें नाही ना, अशी शंका मनाला चाटून जावी, असेंच या वर्षी लिहिल्या गेलेल्या कथावाङ्मयावरून वाटूं लागतें.

(४) नवकथा मुबलक प्रमाणावर लिहिली गेली असली, तरी साहित्यगुणांच्या दृष्टीनें जिला चांगली कथा म्हणतां येईल अशी कथा फारच थोडी लिहिली गेली आहे. जी चांगली कथा लिहिली गेली आहे तीहि कांहीं ठगविक चाकोऱ्यांच्या मर्यादेंतच वाटोळी फिरत राहिली आहे. कथालेखनांत नवनवे प्रयोग करणाऱ्या कथा तर हाताच्या बोटांवर मोजतां येण्याइतक्या थोड्या लिहिल्या गेल्या.

(५) कांहीं नव्या कथालेखकांनीं या वर्षी मराठी कथावाङ्मयांत चांगली भर घातली —निदान तसा बराचसा यशस्वी प्रयत्न केला.

(६) नवकथेप्रमाणेंच 'जुन्या घाटणी'चीहि कथा किती तरी वेगवेगळ्या विषयांवर लिहिली गेली.

(७) नवकथेचीं व्यवच्छेदक लक्षणें काय ? किंवा तिचीं कांहीं व्यवच्छेदक लक्षणें सांगतां येण्यासारखीं आहेत काय ? मराठींतील खऱ्या अर्थानें नवकथालेखक म्हणून कोणा-कोणाचीं नांवां घेतां येतील ? व्यंकटेश माडगूळकरांसारख्या लेखकांनीं ज्या प्रकारची कथा लिहून नांव मिळविलें, तिला नवकथा म्हणतां येईल का ? लघुनिबंध आणि लघुकथा या

वाङ्मयप्रकारांतील सीमारेषा नवकथेनें पुसून टाकली, असें कांहीं मान्यवर टीकाकार म्हणतात तें कितपत खरें आहे ? या व अशा प्रकारच्या किती तरी प्रश्नांची गर्दी सालावादप्रमाणेंच या वर्षीच्या कथा वाचूनहि मनांत झाल्याशिवाय राहात नाहीं.

✖ ✖ ✖

'५६ सालीं जुन्या घाटणीची पण चांगली कथा लिहिणाऱ्यांत श्री. वि. वि. बोकील, ग. ल. ठोकळ, र. वा. दिघे, चिं. वि. जोशी प्रभृति लेखकांचीं नांवां प्रामुख्यानें घ्यावीं लागतील. एकीकडे नवकथा दिवसेंदिवस अधिकाधिक मूळ धरीत चालली असतां या लेखकांनीं आपल्या पूर्वीच्या लोकप्रियतेला यत्किंचितहि ढका लावूं दिलेला नाही ही गोष्ट अर्थपूर्ण आहे. वाचक अर्थातच आपण वाचीत असलेली कथा ही नव्या तंत्रानें लिहिली आहे कीं जुन्या मंत्रानें भारलेली आहे हें पाहत नाहीं. तशी आवश्यकताहि त्याला भासत नाही. भासूं हि नये. आपण वाचीत असलेली कथा चांगली आहे कीं वाईट आहे एवढेंच तो पाहत असतो. अर्थात् कथा चांगली कीं वाईट हें ठरवितांना तो वापरीत असलेलीं मूल्ये नेहमींच बरोबर असतात असें नाही. पण सर्वसाधारणपणें समंजस आणि जाणता असलेला वाचक या बाबतींत आपली फारशी चूक होऊं देत नाही, म्हणून तर उपर्युक्त लेखकांच्या लोकप्रियतेचें महत्त्व.

मध्यमवर्गीयांच्या संसारजीवनांतील निवडक प्रसंग घेऊन त्यावर आधारलेल्या कथा आपल्या खेळकर, सफाईदार शैलींत लिहिण्याचा गेल्या कित्येक वर्षांचा आपला क्रम बोकीलांनीं यंदाहि सोडलेला नाही. ज्या कारणासाठीं कांहीं 'रडवे' चित्रपट समाजाच्या एका थरांत नेहमींच लोकप्रिय होतात, तशाच कांहींशा कारणासाठीं बोकीलांची कथा वाचकांना आवडत असली, तरी मराठी कथावाङ्मयाच्या इतिहासांत बोकीलांनीं बजाविलेली कामगिरी अनेक दृष्टींनीं महत्त्वाची आहे. केवळ खेळकर, सफाईदार शैलीनें ती वाचकाला क्षणभर रिझवीत असली, तरी कांहीं कांहीं कथांतून ते जें जीवनदर्शन घडवितात तें अत्यंत भेदक असेंच असतें. यंदा बोकीलांनीं पुष्कळ कथा लिहिल्या. 'रूपा' मासिकाच्या दिवाळी अंकांत त्यांनीं लिहिलेली 'अनर्थाचें मूळ' ही कथा त्यांच्या उत्कृष्ट कथांपैकीं एक.

अद्भुतता, विलक्षण योगायोग (जे वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतहि क्वचितच पाहावयास सांपडतात !), भीषण नाट्य, इत्यादींचा आधार घेऊन वाचकाला कथा संपेपर्यंत गुंतवूं शकणारे लेखक म्हणून मिळविलेली 'कीर्ति' ५६ सालींहि ठोकळांनीं टिकवून धरली. त्यांच्या तथाकथित ग्रामीण कथांचा तकलुपीपणा एव्हांना उघडा झाला असला, तरी आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धतीची अत्यंत 'मनोरंजक' सनसनाटी कथा लिहिणारे लेखक म्हणून ठोकळ यांचें स्थान वेगळेंच आहे. 'पाचोळा' (हंस), 'असा मी वेडा' (सह्याद्री) या त्यांच्या कथा या दृष्टीनें वाचून पाहण्यासारख्या आहेत.

या वर्षी चिं. वि. जोशी ह्यांनीं लिहिलेल्या विनोदी आणि गंभीर कथा मात्र व्हडशीं सपकच उतरल्या आहेत. एखादा इकडचातिकडचा चुटका घ्यावा अन् त्यावर आपल्या

कथेचा डोलारा उभारावयाचा निष्फळ प्रयत्न करावा, असाच प्रकार त्यांच्या कथालेखनांत झालेला दिसतो. 'लहानमोठीं सगळीं सारखीं' ह्या कथेसारखी त्यांची एखादीच कथा मनाला चटका लावून जाते.

'सराई'कार दिव्यांनीं यंदा फारसें कथालेखन केलेलें दिसत नाहीं. रौद्र-भीषण वातावरण रंगविणाऱ्या अनेक कथा-कादंबऱ्या त्यांनीं यापूर्वीच लिहिल्या आहेत. याच पठडींत बसणारी त्यांची 'वेताळाची धोंड' ही कथा छानच उतरली आहे नुसती गोष्टींतील गोष्टच सांगावयाची, तर ती सरळसरळपणें कशी सांगावी, हें त्यांच्या 'आई' या कथेनें दाखवून दिलें आहे.

फडके-खांडेकरांपैकीं एकानेंहि यंदा विशेष असें कथालेखनच केलेलें दिसत नाहीं. जें कांहीं थोडेंफार कथालेखन या दोघां 'खंदा' लेखकांनीं केलेलें आढळतें. तें तर अत्यंत निगशाजनक आहे. अर्थात् कथेपुरत्या तरी निदान या दोघांकडून कांहीं अपेक्षा यापुढें कराव्यात अशी परिस्थिति नमल्यामुळें या बाबतींत फारसें लिहूं नये हेंच बरें. त्यांतल्या त्यांतच पाहावयाचें झालें, तर खांडेकरांची 'मावळती चंद्रकोर' (दीपावलि) ही कथा बऱ्यापैकीं उतरली आहे.

आपल्या परीनें मराठी कथेला नवें वळण लावण्याचा प्रयत्न करणारे, साहित्यक्षेत्रांत पूर्वी ज्या 'तंत्रमंत्रा'नें प्रमाणाबाहेर धुडगूस घालून इजिप्शियन मर्मीसारख्या तकळपी कथांचे ताबूत उभारण्यास हातभार लावला होता त्या तंत्रमंत्राचा गाशा गुंडाळून ठेवणारे बंडखोर लेखक म्हणून य. गो. जोशी ह्यांचें नांव घ्यावें लागतें. एका अर्थानें ते आधुनिक कथेला नवेपणाची कळा आणून देणारे आद्य नवकथाकारच आहेत. पण यंदा त्यांनींहि फारसें लेखन केलेलें दिसत नाहीं. 'पायांतील कांटा' या त्यांच्या 'लोकशक्ती'त प्रसिद्ध झालेल्या कथेचा मात्र अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. जगांतील अप्रमाणिकपणा असह्य झाल्यामुळें, कांहींतरी क्षुल्लक निमित्त काढून घरीं बसणाऱ्या एका साध्याभोळ्या, निर्व्याज मनाच्या माणसाचें मनोवेधक चित्र जोशी यांनीं या कथेंत काढलें आहे. तंत्रमंत्राची 'ऐशीतेशी' म्हणून गर्जना करणारा त्यांच्या लेखणींतील वेदूटपणा, बोंचरा उपहास, आणि अंतःकरण तळापासून दवळून काढण्याचें त्यांच्या शैलींतील सामर्थ्य या त्यांच्या गुणाचें दर्शन याहि कथेंत झाल्याशिवाय राहत नाहीं.

आपल्या रोखठोक, मराठमोळ्या, बालबोध शैलीनें ज्यांनीं गेलीं कित्येक वर्षे मराठी वाचकांवर 'गारूड' केलें आहे त्या माट्यांनीं मात्र यंदा बरेंच लिहिलें आहे. 'देवा, आतां त्यांना मुक्त कर' ही 'केसरी'त प्रसिद्ध झालेली त्यांची हृदयंगम कथा त्यांच्या 'सावित्री मुक्यानें मेली' या कथेची आठवण करून देते. आपल्या व्यसनी, बाहेरख्याली दिवंगत नवऱ्याच्या मुक्तीसाठीं एक विधवा कशी तप करते, याची हृदयाला घरे पाडणारी कहाणी माट्यांनीं या कथेंत सांगितली आहे. आपला नवरा व्यसनी असला, बाहेरख्याली असला, तरी आयुष्यांतल्या एका क्षणीं त्यानें आपल्यापार्शीं पश्चात्तापाची भावना व्यक्त केली आहे, ही गोष्ट त्या स्त्रीच्या मनांतून गेलेली नसते. आपलें तप ती आरंभते तें याच एका क्षुल्लक

क्षणाच्या व्याघ्रांचरावर. खास माथ्यांची अशी ही कथा. त्यांची 'चार पैरणी, चार कारभारणी' ही कथा उपेक्षितांचें अंतरंग उघड करून दाखविते. याच संदर्भात स. आ. जोगळेकराच्या 'वारिधानें कुंडल हाले' या चांगल्या कथेचाहि अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. कलामूल्यांची कानस घेऊन, तशीत बसलें, तर ही कथा तितकीशी जमली नाही असें सहज सिद्ध करता येईल. अनेक ठिकाणीं अलिततेपासून तिचा तोल ढळल्यासारखा वाटतो. पण असें असूनहि तमाशेवाल्यांच्या जगांतील विलक्षण वातावरण आपल्या ठांशीव शैलींत पकडण्यांत जोगळेकर खूब यशस्वी झाले आहेत असें म्हटलें पाहिजे.

✘ ✘ ✘

रघुवीर सामंत, महादेवशास्त्री जोशी, गो. नी. दांडेकर, द. पां. खांबेदे, वि. वा. शिरवाडकर प्रभृति मंडळी ही नव्या-जुन्याच्या सीमेवरील लेखकांत मोडते. तसें पाहण्यास गेलें, तर हे सर्वच लेखक जी कथा लिहितात ती वळगानें असते जुनीच. पण जुन्या कथेपेक्षां यांची कथा अधिक पुढें सकलेली असते. कथावस्तूची मांडणी, स्वभावचित्रण, लेखनशैली, इत्यादि गुणांच्या बाबतींत ती आपल्या पूर्वसूरींच्या कथेपेक्षां निःसंशय उजवी ठरते.

'त्या विहिरीचं पाणी' ह्या रघुवीर सामंतांच्या कथेचा तोंडवळा त्यांच्या जुन्याच कथांच्या तोंडवळ्याशीं जमणारा आहे. तीच धाटणी. तीच भावविवशता.

महादेवशास्त्री जोशी यांची 'साधनें'तील 'मुलगा मुळावर' ही कथा मात्र त्यांच्या इतर हरदासी कथापेक्षा जरा वेगळी उतरली आहे. मुळावर आलेल्या नातवाचें तोंड पाहण्यास आतुर झालेल्या एका वृद्ध पुरुषाचें या कथेंत त्यांनीं रंगविलेलें चित्र वैशिष्ट्यपूर्ण झालें आहे.

पण या सर्वांत वेगळ्या दृष्टीनें भरीव कामगिरी करण्यांत यश मिळविलें आहे द. पां. खांबेदे ह्यांनीं. 'रक्ताळलेला हात' व 'भीषण सिद्धि' यांसारख्या अंगावर कांटा उभा करणाऱ्या कल्पनारम्य भयकथा लिहिण्याचा त्यांचा एकांडा प्रयत्न प्रशंसनीय आहे. या भयकथा लिहिण्यांत त्यांनीं आजवर मिळविलेलें यशहि कौतुकास्पद आहे. पण खांबेदे केवळ भयकथाच लिहून थांबत नाहींत. आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण शैलींत विनोदी कथा लिहिण्याची त्यांची हातोटी व या प्रांतांत त्यांनीं मिळविलेलें यश पाहण्यासारखें आहे.

एक उत्कृष्ट रहस्यकथा म्हणून शिरवाडकराच्या 'हिरवा मफळर' (वसंत) या कथेकडे चोट दाखवितां येईल. त्यांची 'मौज दिवाळी अंका' मधील 'माधवीची कथा' मात्र 'फियरलेस नादिया' पद्धतीची वाटते.

✘ ✘ ✘

१९५६ या वर्षीं सर्वांत अधिक कथा लिहिण्याचा मान अर्थातच अं. शं. अग्निहोत्री यांकडे जातो. 'मौज' साप्ताहिकांत दर आठवड्याला ते एक कथा लिहित असतात. शिवाय

इतरत्रहि त्यांचें लेखन नियमितपणें येत असतें. पण इतकें लिहूनहि चांगल्या उतरलेल्या अशा त्यांच्या फारच थोड्या कथा काढून दाखवितां येतील. त्यांच्या कथांनीं आपली आज-वरची वेगळी चाकोरी टिकविली असली, तरी त्या शंभर टक्के कलात्मक कथेच्या पातळीवर क्वचितच जातात, हें एका समीक्षकाचें म्हणणें यथार्थ वाटतें. 'गार्डीतील एक मुलाखत' (साधना), 'अजूनहि जिचें पोरवय गेलें नाहीं' (लोकमित्र) या त्यांच्या कांहीं बऱ्यापैकी कथा.

सौ. मालतीबाई वेडेकर यांच्या 'समांतर रेखा' या कथेंत पांढरपेशे आणि सामान्य माणसें यांच्यामध्ये उभ्या असलेल्या भिंतीचें चित्रण केलेलें आहे. पण 'प्रॉब्लेम' कथा लिहिण्याचा हा प्रयत्न अगदींच जुजबी वाटतो. आपल्याला कथा लिहावयाची आहे हें विसरून 'प्रॉब्लेम' चाच बडेजाव अधिक होत गेला म्हणजे तो त्या कथेला कसा नेस्तनाबूद करून टाकतो याचें उदाहरण म्हणजे ही कथा. बलात्कारानें हादरलेल्या पण अजूनहि ताठपणें उभ्या असलेल्या एका मुलीचें 'मोरणी' या कथेंत काढलेलें चित्र मात्र अविस्मरणीय आहे. येथें 'प्रॉब्लेम' व 'कथावस्तु' या विभिन्न वाटत नाहींत. त्या तशा वाटत नाहींत म्हणूनच ही कथा अधिक जिवंत वाटते. शांता शेळके, कमला फडके, शकुंतला परांजपे, विजया खावेटे, सरोजिनी बात्र, शिरीष पै, वसुंधरा पटवर्धन, इत्यादि कथालेखिकांनीं हि यंदा कथालेखनाच्या क्षेत्रांत प्रशंसनीय कामगिरी बजावली आहे. मालतीबाई दांडेकर, सुमति क्षेत्रमाडे, ऊर्मिला सिरूर, कमल देसाई, विजया आपटे, तारा वनारसे, कुंदा साठे, नलिनी सुखटणकर, सरिता पदकी, सुधा नरवणे, इंदुमति शेवडे या जुन्या-नव्या कथालेखिकांनीं हि वैशिष्ट्यपूर्ण कथा लिहिल्या आहेत. या सर्वांत महत्त्वपूर्ण कथालेखन वसुंधरा पटवर्धन यांचें. 'मांज'-मधील त्यांची 'कमल' ही उत्कृष्ट कथा विनाकारण लांबली आहे. तशी ती लांबली नसती, तर वैवाहिक जीवनाच्या वेगवेगळ्या छटांच्या दर्शनानें व्याकुळ झालेल्या एका तरुणीच्या मनाचें या कथेंतील दर्शन अधिक वेधक झालें असतें. 'एक साधें मांजर' ही 'वसुधे'तील त्यांची अवखळ कथा मात्र वरीच यशस्वी झाली आहे.

✽ ✽ ✽

या सर्व नामनिर्देशानंतर वळावें लागतें तें आघाडीच्या नवकथाकारांकडे. पैकीं गंगाधर गाडगिळांची 'ईर्ष्या' व अरविंद गोखले यांची 'उमा' या '५६ सालात लिहिलेल्या उत्कृष्ट कथांपैकीं आहेत असें मी मानतां.

या वर्षीं गंगाधर गाडगिळांनीं नियमितपणें कथालेखन केलें. आणि तें करतांना त्यांनीं नेहमींच आपल्या कथांची उच्च पातळी कायम ठेवली. पण एवढीच गाडगिळांची कर्तव्यगारी नाहीं. अजूनहि कथालेखनांतील प्रांतांत नवे नवे प्रयोग ते जाणीवपूर्वक करीत असतात हें त्यांचें खरें वैशिष्ट्य आहे. नवकथेच्या प्रणेत्यांपैकीं ते सर्वांत आघाडीचे कथालेखक असल्यामुळें आपली कथा सांकेतिकतेच्या चरकांत सांपडूं न देण्याच्या त्यांच्या या प्रयत्नाला विशेष महत्त्व आहे. 'ईर्ष्या' या कथेंत त्यांनीं डोळे गेलेल्या एका वयस्क बाईचें आणि तिच्यापुढें आतां ज्याचें कांहींच चालेनासें झालें आहे, अशा तिच्या नवऱ्याचें केलेलें चित्रण दीर्घकाल

विसरतां येणार नाहीं. या कथेंत गाडगिळांनीं गांठलेली कलात्मकतेची पातळी अनन्यसाधारण आहे. या कथेशिवाय 'वसंत'च्या दिवाळी अंकांत प्रसिद्ध झालेली त्याची 'दोघी' ही कथाहि वाचनीय आहे. 'रोझ मथायचें शिक्षण' (अल्का), 'मोरींतलें खरखटें' (वसुधा) या कथाहि चांगल्या आहेत. गाडगिळांच्या 'इनोदी' कथा मात्र अगदींच सपक वाटतात.

गोखल्यांच्या कथांतील नेहमींचेच गुणदोष त्यांच्या या वर्षांच्या कथांत प्रकर्षानें आढळून येतात. कथेच्या मांडणींत दिमणारा वाजवीपेक्षां अधिक आंखीवपणा, जाणूनबुजून सजवलेली अन् क्वचित् कृत्रिमहि भासणारी भाषाशैली व प्रमाणाबाहेर पिंजलेलीं स्वभावचित्रणें या दोषांचें गालत्रोट त्यांच्या कथांना लागत असलें, तरी 'उमा'सारखी कथा जेव्हां ते लिहून जातात तेव्हां तिची कलात्मकतेची उंची पाहून डोळे दिपून जातात. या कथेंत त्यांनीं रेखाटलेली उमा निमकर आणि राधेश्याम सोहोनी यांचीं स्वभावचित्रे अत्यंत कौशल्यपूर्ण साधलीं आहेत. या कथेशिवाय 'वारस' (वसुधा) व 'उजळलेली दीपमाळ' या त्यांच्या कथाहि उल्लेखनीय आहेत.

या वर्षीं व्यंकटेश माडगूळकरांनीं आपल्या कीर्तीला साजेसेंच लेखन केल्याचें आढळतें. 'बाई' (मौज), 'बाजारची वाट' (दीपावलि) आणि 'गोडें पाणी' या त्यांनीं लिहिलेल्या कांहीं चांगल्या कथा. पण यापेक्षां त्यांची कमाई अधिक नाहीं. द. मा. मिरासदार, शंकर पाटील, रणजित देसाई, मधुसूदन कुळकर्णी, इत्यादि लेखकांची कामगिरीहि प्रशंसनीय आहे. मिरासदारांच्या 'कोणे एके काळीं' या सत्यकथेंतील (डिसेंबर १९५६) कथेचा मुद्दाम उल्लेख केला पाहिजे. ही कथाहि त्यांच्या इतर पुष्कळशा कथासारखीच Tall-tale च्याच पद्धतीची असली, तरी या कथेंत त्यांनीं रंगविलेलें विदूषकाचें स्वाभावचित्र आणि कथेला दिलेली कलात्मक कलाटणी पाहण्यासारखी झाली आहे. एका वेगळ्याच पातळीवरची त्यांची ही कथा वाचतांना मिरासदारांबद्दलच्या अपेक्षा दुणावल्याशिवाय राहत नाहींत. शंकर पाटील यांच्या 'एका उन्हाळ्याची गोष्ट' व 'नाटक' या कथा उल्लेखनीय आहेत. रणजित देसाई यांच्या 'गुलाम', 'तळ', 'अपघात' या सत्यकथेंत प्रसिद्ध झालेल्या कथाहि अत्युत्कृष्ट नसल्या तरी वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत.

शांताराम यांनींहि बरेच लेखन केलें. पण त्यांच्या बऱ्याचशा कथा न जमल्यासारख्या वाटल्या. 'सह्याद्रि' मध्ये प्रसिद्ध झालेली त्यांची 'जमिनीवरचीं माणसं' हीच काय ती त्यांतल्या त्यांत बऱ्यापैकीं उतलेली कथा.

श्री. ज. जोशी व दि. वा. मोकाशी यांच्या नांवांचा उल्लेखहि यंदाच्या कथालेखकांत करावा लागतो. एखाददुसरी ठाकठीक जमलेली कथा लिहिण्यापलिकडे मात्र या दोघांपैकीं कुणीच विशेष कामगिरी केलेली दिसत नाहीं. ए. वि. जोशी यांच्या एकदोन कथा प्रसिद्ध झाल्या आहेत. त्या त्यांच्याविषयींच्या अपेक्षा वाढविण्याइतक्या यशस्वी झाल्या आहेत.

प्रभाकर पाध्यांनींहि यंदा तीनचार कथा लिहिल्या आहेत. 'गुलाबी बंडिवास' ही त्यांची एका जपानी तरुणीच्या हृदयव्यथेवर लिहिलेली कथा वाचल्यानंतर पाध्ये अलिकडे फारसें कथालेखन करीत नाहीत याबद्दल हुरहुर वाटते.

अच्युत बर्वे यांचीहि यंदाची कामगिरी वाखाणण्याजोगी झाली आहे. त्यांच्या सफाईदार शैलीचें उत्कृष्ट उदाहरण म्हणून 'सहज कशी खेळविते ललना' ही 'वसंत'-मधील त्यांची कथा वाचण्यासारखी आहे. 'वसुधे'मधील त्यांची 'टोपी' ही कथा त्यांच्या इतर कथांपेक्षा थोडी वेगळी आणि वजनदार वाटते.

पु. भा. भावे यांनीहि यंदा बरेंच लिहिलें आहे. पण यंदा ते अजिबात 'फॉर्मोत' दिसत नाहीत. तोच शब्दांचा पसारा, तीच कंटाळवाणी लांबण, तोच अलिततेचा अभाव... या दोघांपासून भावे कधीं मोकळे होणार आहेत कोण जाणे !

जातां जातां ना. ग. गोरे यांच्या 'कोंबडा' (साधना) व ग. दि. माडगूळकरांच्या 'बोल्का शंख' (हंस) या दोन चांगल्या कथांचा उल्लेख करावयास पाहिजे. वयांत येणाऱ्या एका मुलाला जीवनप्रक्रियेचें घडणारें अद्भुत दर्शन गोऱ्यांनीं आपल्या डौलदार शैलीनें घडविलें आहे.

नव्या कथालेखकांपैकीं यंदा सर्वांत उत्कृष्ट कथालेखन केलें तें मंगेश पदकी व आ. ना. पेडणेकर या दोघांनीं. पदकी यांच्या 'डुकर', 'जास्वंदी' व 'आव्हान' या सत्यकथेंत प्रसिद्ध झालेल्या कथा त्यांच्याविषयींच्या अपेक्षा वाढविणाऱ्या आहेत. आ. ना. पेडणेकरांच्या 'पाहुणा', 'कॉम्पिटेशन', 'खेकडे' इत्यादि कथा उल्लेखनीय आहेत. विशेषतः ऑगस्टच्या 'सत्यकथें'त प्रसिद्ध झालेली त्यांची 'गाज' ही कथा या वर्षीच्या सर्वोत्कृष्ट कथांपैकीं मानवी लागेल.

यांशिवाय विजय तेंडुलकर, जयवंत दळवी, श्रीकृष्ण खाडिलकर, वि. ज. बोरकर, मो. दा. देशमुख, आनंद रेगे, जयंत लेले, सदाशिव आठवले, शं. ना. नवरे, हर्माद दलवाई, माधव के. आपटे, पुरुषोत्तम धात्रस, श्री. ना. पेंडसे, प्रकाश संत, वि. शं. पारगांवकर, शांताराम शिंदे, र. श्री. पुजारी, मधु कुलकर्णी, व. ह. पिटके, राम डोके, विद्याधर पुंडलीक, जी. ए. कुलकर्णी, मधुकर पाठक, रूप कथक, उद्धव ज. शेळके, शांताराम सबनीस, श्रीनिवास माधव पाटणकर, 'सिनिक', बाळ गाडगीळ, गं. रा. पटवर्धन, मधु अभ्यंकर, श्री. दा. पानवलकर, इत्यादि लेखकांनींहि आपापल्या परीनें यंदाच्या कथालेखनास हातभार लावला आहे. यांपैकीं कांहीं लेखकांनीं आपल्या पहिल्या-वहिल्या कथा यंदाच प्रसिद्ध केल्या.

✱ ✱ ✱

१९५६ च्या कथेचें हें ओझरतें विहंगमावलोकन आपल्याला काय दर्शवितें ? प्रतिवर्षीं मराठी कथावाङ्मय अधिकाधिक समृद्ध होत आहे. त्यांत नवीन नवीन प्रवाह येऊन मिळत आहेत. नवे नवे प्रयोग होत आहेत. नव्या दमाचे कथाकार प्रत्यहीं पुढें येत आहेत. जुन्या आणि प्रथितयश कथालेखकांच्या कार्याचा आलेख १९५६ सालीं फारच क्वचित् वर चढतांना दिसत असला, तरी यापैकीं पुष्कळ लेखकांनीं आपल्या आजवरच्या कीर्तीला ढका लावणारें लेखन केलें नाहीं. नवोदितांत कथालेखनाबाबत उदंड

उत्साह आहे. १९५६ सालीं कथालेखनाच्या प्रांतांत लेखकांनीं डोळे दिपवून टाकणारी कामगिरी केलेली नसली, तरी तिचा दर्जा पुष्कळच वरचा राहिला. नवकथाकारांत मात्र अनुकरणाचें प्रमाण फार वाढलेलें दिसलें. कांहीं ठराविक विषयांवरच ठराविक शैलीत घोळून घेवून लिहिलें गेलें. पण नवनवे विषय आणि कथेच्या माडणाला शोभून दिसणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण नव्या शैलीहि अनेक लेखकांनीं हाताळल्या. ही परिस्थिति निराशजनक आहे असे मानावयाचें कांहींच कारण नाहीं.



# नाटकें व एकांकिका

ल. ग. जोग

शतकाशतकांतून एखादा श्रेष्ठ नाटककार निर्माण होतो. एखादें शतक नाटककाराशिवायहि इतिहासांत जमा होऊन जातें. आणि हें माहीत असतांना एका वर्षाच्या अवधींतील नाटकांचें (व कदाचित् त्यामुळेंच नाटककारांचेंहि) परीक्षण करण्याचा यत्न करणें जरा धारिष्ट्याचेंच ठरेल! एक जानेवारी एकोणीसशें छप्पन्न ते ३१ डिसेंबर ५६ ही सीमा कालगणनेच्या तत्त्वानुसार सरळ व सोपी आहे. पण अधिक विचारान्तीं ती सरळहि नाही व सोपीहि नाही असें आढळून येतें. त्यामुळें 'छप्पन्न सालचीं नाटकें' हा शब्दप्रयोग जरा भीतभीतच करावा हें उत्तम. काव्य निर्माण झालें ती मिति, प्रसिद्ध झालें तो दिनांक व ग्रंथरूपानें प्रसिद्ध झाल्याचे काळ वेगवेगळे असतात. नाटकाला तर रंगभूमीवर अवतरण्याचें प्रमुख कार्य असतें तें वेगळेंच. या विशिष्ट काळांतील नाटकें म्हणजे कोणतीं नाटकें हें प्रथम ठरविणें भाग होतें. कारण १९४७ च्या आसपास लिहून त्याच वेळीं रंगभूमीवर आलेलीं कांहीं नाटकें १९५६ सालीं ग्रंथनिविष्ट झालेलीं आढळलीं, तर पुष्कळ खटपटीनंतर लग्न जमणाऱ्या कुमारिकेप्रमाणें कांहीं नाटकें या काळांत रंगभूमीवर पदार्पण करतीं झालीं ! वृत्तपत्रांचे रकाने पाहतां या काळांत रंगभूमीवर आलेलीं पण पुस्तकरूपानें न आलेलीं नाटकेंहि आढळलीं. व म्हणूनच '५६ सालचीं नाटकें' हा शब्दप्रयोग सरळहि व सोपाहि नाही असें वाटूं लागलें आणि शेवटीं १ जानेवारी १९५६ ते ३१ डिसेंबर १९५६ या काळांत ग्रंथरूपानें अवतरलेल्या नाटकांचाच केवळ विचार करायचें निश्चित केलें व त्यानुसार पुढील विचार मांडीत आहें.

× × ×

मराठी भाषिकांच्या ह्या विस्तृत प्रदेशांत अनेक नाटककार नाटकें लिहित आहेत. प्रसिद्ध करीत आहेत व अभिनेते तीं रंगभूमीवर आणीत आहेत. या समीक्षणलेखांत वस्तुतः या साऱ्या नाटकांचा विचार येणें उचित होय. परंतु छापलेला प्रत्येक ग्रंथ असेल असें एखादें केंद्र ग्रंथालय सुलभ नसल्यामुळें ती गोष्ट होऊं शकलेली नाही. मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय, मध्यवर्ती ग्रंथालय, नाट्यग्रंथ छापणारे काहीं प्रसिद्ध प्रकाशक आणि वृत्तपत्रीय अभिप्राय एवढी सामग्री जमेस धरून या नाटकांचा विचार केला आहे.

घालून घेतलेल्या या लक्ष्मगरेषेच्या पलिकडे मन ओढ घेतें. तसेंच १९५५ सालच्याहि कांहीं नाट्यकृति नजरेपुढें येतात. वरेकरांचें 'भूमिकन्या सीता', विजय तेंडुलकरांचें 'श्रीमंत', बाबुराव गोखले यांचें 'करायला गेलों एक', माधव कामतांचें 'मा निपाद', प्रभाकर तामणे यांचें 'अशीच एक रात्र येते', इत्यादि नाटकें पंचावन्न साल डोळ्यापुढें आणतात, तर 'तुझे आहे तुजपाशी' (लेखक पु. ल. देशपांडे), 'दुरितांचें तिमिर जावो' (लेखक बाळ कोल्हटकर) इत्यादि नाटकें सत्तावन सालांत रंगभूमीवर आलीं. ठरविलेल्या काळांतील कांहीं नाटकें ह्या साऱ्या नाटकांबरोबर सन्मानानें वसतील का असा विचार मनांत येतो. विशिष्ट काल हा एक कृत्रिम पडदा आहे; व नवखा नट जरा रंगभूमीवरून चोरून पडद्यामागून प्रेक्षकाची गर्दी पाहतो तसें मन हा कृत्रिम पडदा हलकेंच दूर करून भूत-भविष्याकडे पाहूं लागतें. ह्या वर्षी प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांकडे लक्ष टाकलें, तर कांहीं ठळक व महत्त्वाच्या नाट्यकृति डोळ्यापुढें येतात; व या वर्षीहि यशस्वी, लक्षांत राहाण्यासारखीं विचारप्रधान अशीं कांहीं नाटकें निर्माण झालीं. श्री. पु. भा. भावे यांचें 'स्वामिनी', रांगणेकरांचें 'भटाला दिली ओसरी' तसेंच 'धाकटी आई', तेंडुलकरांचें 'माणूस नावाचें वेट', बोक्लिांचें 'गुडग्याला वाशिंग', चिं. य. मराठे यांचें 'लोकाचा राजा', मुक्ताबाई दीक्षितांचें 'अवलिया', सूर्यवंशीचें 'फूटपायरी', गो. नी. दाडेकरकृत 'जगन्नाथाचा रथ', इत्यादि नाटकांनीं या वर्षी वाचक-प्रेक्षकांवर सत्ता गाजविली.

मराठी रंगभूमीच्या भवितव्याविषयीं साशंक असणारांना हीं नांवे पुरेशीं ठरतील. मध्यंतरीं रंगभूमीच्या मरणासंबंधीं लिहिणें हा नाट्यसमीक्षकांचा जिवंत प्रश्न होता. त्या वेळीं तसें लिहिणें हा एक अपरिहार्य शिष्टाचारच झाला होता. त्या काळानंतर हा आजचा काळ पाहिला कीं, भविष्य व भाकडकथा यांतला फरक स्पष्ट होतो. गेल्या कांहीं वर्षींत मराठी रंगभूमि सर्वांगांनीं पुष्ट होत आहे. या तिच्या नवजीवनापूर्वीच्या काळांत तिची जपणूक करण्याचें काम प्रामुख्याने श्री. रांगणेकरांनीं केलें आहे हें अमान्य होऊं नये. आज वृद्ध झालेल्या नटांनीं रंगभूमीच्या उद्वारासंबंधीं पुष्कळ वक्तव्यें केलीं! पण नव्या काळाला पोषक अशीं नवीं नाटकें हातीं घेण्याचा यत्न फारच थोड्यांनीं केला. अजून भूतकालांतील नाट्यगुणांच्या कमाईवर व प्रेक्षकांच्या श्रद्धेवर त्यांनीं कामें केलेलीं जुनीं नाटकें 'हाऊस फुल' जातातहि. पण रांगणेकरांचें कार्य व हें कार्य यांची पातळी एक नाहीं. गेल्या कांहीं वर्षींत पुढें येत असलेल्या कांहीं अभिनेत्यांच्या कलेकडे पाहिलें, तर ते वेगानें पूर्णतेकडे चाललेले दिसतात. भरमसाट कर घेणारें सरकार नाटयोत्सवांकडे आपुलकीच्या भावनेनें पाहत असल्याचें दिसतें. नाट्यस्पर्धेमुळें तळांतल्या समाजापासून वरच्या थरापर्यंत रंगभूमीसंबंधीं विचार चालू झाले आहेत. प्रतिवर्षीं यामुळें पांचपन्नास नवे नट व दहापाच नवे नाटककार तयार होत आहेत. ह्या साऱ्या बदललेल्या वस्तुस्थितीकडे पाहतां रंगभूमीला वेगळें व आशादायी वळण निभ्रांतपणें लागण्याची शक्यता वाटते. एके काळीं बोलपटांना रंगभूमीचे 'सुमेरसिंग' 'खरकसिंग' मानणारा एक वर्ग होता! आज मराठी बोलपटांची पार दुर्दशा उडाली आहे. अलिकडे मराठी भाषिक मराठी बोलपट पाहतात त्याचें कारण बोलपट



डोळ्यापुढें ठेवणें रास्त आहे. या लेखांत छप्पन्न सालची नाट्यग्रंथांची नामावली देण्याचा मुख्य हेतु नाही; कांहींचा बरा व इतरांचा वाईट असा प्रचार करण्याचाहि हेतु नाही. छप्पन्न सालचीं नाटके वाचून (व शक्य तेवढीं पाहून) या संबंधांत जे विचार मनांत येतात ते मांडण्याचा हेतु आहे.

५. ५. ५.

या कालांत लिहिलेल्या नाटकांतील जीवनचित्र मनावर कोणता संस्कार करतें? भावे यांच्या 'स्वामिनी' नाटकाचें स्वरूप चुरचुरीत, खटकेवाज संवादाचें आहे. परंतु या ठिकाणीं त्यांतल्या जीवनचित्राचाच केवळ विचार करावयाचा आहे. पुढें जाणाऱ्या महाराष्ट्रीय स्त्रीच्या जीवनाचें एक विचित्र (कीं विकृत?) चित्रण या नाटकांत आढळतें. श्री. भावे यांनीं निर्माण केलेला हा नव्या स्त्रीचा आदर्श सुतराम् तसा ठरण्याची धास्ती नाही! 'जे दुःखाची सीमा गांठतें व दुःख सहन करतें तेंच खरें प्रेम' हें तत्त्वज्ञान ज्या पद्धतीनें मांडलें गेलें आहे ती पद्धत फारशी स्पृहणीय नाही. 'Man is an island entire of himself' ह्या इंग्रजी वचनाचा स्पष्ट उल्लेखच 'माणूस नांवाचें बेट' या लांबलचक व चमत्कृतिजनक नांवाच्या नाटकांत येतो. तीच त्याची मध्यवर्ती कल्पना. याचबरोबर अनेक बारीकबारीक विचारप्रवाह या नाटकांत सोडून दिलेले दिसतात. पैसा मिळाल्यावरहि मूळचा न लपणारा दिलदारपणा, दैवगतीचा माणसावर होणारा परिणाम, वेकारी, बगैरे प्रश्नप्रवाहहि आढळतात. 'लोकांचा राजा' ह्या शब्दप्रयोगांतहि त्या विषयाचें स्वरूप दिसतें. अगदीं नजिकच्या भूतकाळाकडे दृष्टिक्षेप करण्याचा हा यत्न निस्संशय कौतुकास्पद होय. 'अवलिया' ह्या नांवावरून व्यक्त होणारें नाटकाचें स्वरूप मात्र मुळांत फारसें तसें नाही. एका बाजूला विनोदी घटना व दुसऱ्या बाजूला जीवनविषयक तत्त्वज्ञान या दोहोंच्या ओढाताणींत विचारें नाटक दुबळें झालें आहे. व्यवसायाची श्रेष्ठकनिष्ठता व प्रीति यांचा संघर्ष या नाटकांत आढळतो. रांगणेकरांचें 'धाकटी आई' या नाटकाचा विषय परिचित आहे. अपत्यविहीन स्त्रीची तडफड, तिनें पाळलेल्या मुलाभोवतीं निर्माण केलेलें सुखनिधान, त्या मुलाच्या आईचें आगमन व दोन स्त्रियांनीं गुण्यागोविंदानें एकत्र जीवन कंठणें, बगैरे समस्या भावपूर्ण रीत्या त्या नाटकांत व्यक्त झाल्या आहेत. श्री. आजगांवकरांच्या 'माणुसकीची जखम' मध्यें हरिजनोद्धार; श्री. सूर्यवंशींच्या 'फूटपायरींत' बकाल, उघड्या, असुरक्षित जीवनाचें चित्र; श्री. गोपाळराव कुलकर्ण्यांच्या 'कांचनमृगा' मध्यें कुमारीमातृत्व; रंगनाथ कुलकर्णी यांच्या रूपान्तरित 'तिकिटां'त निवडणुकीचें (गलिच्छ) राजकारण; इत्यादि विविध जीवनाचीं चित्रें रंगविलीं गेलीं आहेत. श्री. देवरुखकरांच्या 'दुसऱ्या काळजा'चा विषय एकदम नवा व क्रांति-कारक आहे. 'नलिका संतति (?)' (Lest tube babies) सारख्या चमत्कारिक घटनेवरचें हें नाटक आहे. शिरवाडकरांचें 'देवाचें घर', बरवे यांचें 'जळता गोमंतक' व सी. म. वापटकृत 'चंद्रावरचा डाग' हीं इतर उल्लेखनीय नाटके होत. या साऱ्यांहून वेगळेपणानें जाणवणारीं या वर्षीचीं आणखीं दोन समस्याप्रधान नाटके आहेत. सरिता पदकींचें 'बाधा'

व गो. नी. दांडेकररचित 'जगन्नाथाचा रथ' हीं तीं दोन नाटके होत. प्रीतीच्या आभासांत स्वतःला व इतरांना, आपण सुखी असल्याचें नाटक करणाऱ्या प्रौढ कुमारिकेचें चित्रण 'बाधा'मध्ये आलें आहे. या वर्षीच्या सर्व नाटकांत 'बाधा' ह्या नाटकाइतकें अंतर्मनाचें चित्र रंगविणारें दुसरें नाटक नाही. हें नाटक नायिकेप्रमाणें दुर्दैवी अथवा अपेशी आहे. याचा विचार त्या संदर्भांत पुढें येईलच. 'जगन्नाथाचा रथ' या नांवाचा संबंध संबंध नाटकांत स्पष्ट न केलेलें हें नाटक या वर्षीचें एक नमुनेदार नाटक ठरेल. सर्वस्वाचा त्याग करणारा सज्जन, ग्रामस्थांना त्याची न होणारी (वा फार उशिरानें होणारी) जाणीव एवढाच काय तो या नाटकाचा विषय. पण नाटकाची उभारणी सुरेख साधली आहे.



कांहीं नाटके विषयप्रधान नसतात. मजेदार घटना, खटकेवाज संवाद, व्यंगचित्रं, इत्यादि वाङ्मयीन साधनांच्या बळावर तीं साकार होतात. 'विनोदी' या दोबळ शब्दानें त्या नाटकांचा बोध सामान्य वाचकाला होतो. रांगणेकरांचें 'भटाला दिली ओसरी' हें या वर्षीतलें 'गाजलेलें' नाटक! अमुक एका लेखकाचें नाटक, अमुक एका नाट्यगृहांत कां होत नाहीं, असल्या शंकांपासून त्यांत दत्तो वामन पोतदार व बालगंधर्व यांची नालस्ती झाली आहे कीं नाहीं असल्या तात्त्विक वादांपर्यंत ह्या नाटकानें वादविवाद निर्माण केले. ह्या नाटकाला कै. न. चिं. केळकरांनीं 'साष्टांग नमस्कार'वर व्यक्त केलेला अभिप्राय लागू पडेल. किंवा ह्या हें नाटक म्हणजे चालू परिस्थितीचा एक hold-all आहे. त्यांत संयुक्त महाराष्ट्राच्या घोषणांसारख्या घोषणा आहेत. नवकाव्याचें विडंबन आहे. किंवा ह्या त्यांत काय नाहीं हें सांगणें कठिण आहे. असली ही अठरापगड ओसरी अखेर वादपट्टीना दिली गेलेली दिसते! नाटकाचा विचार करतांना प्रयोग व लिखाण या दोहोंतला फरक लक्षांत घेणें इष्ट आहे. नाटकाच्या वाचनानंतर होणारा परिणाम लक्षांत घेतला पाहिजे. एक नवकवि, एक जुना स्त्रीपार्टी नट व एक इतिहाससंशोधक, यांचें विडंबन यांत आढळतें हें निस्संशय. पण कवि वाटतात करंदीकर. (नाटकांत दिसतात दाढीवाले व झब्बावाले पाडगांवकर!) नट वाटतात (अपरिहार्यतेमुळे) बालगंधर्व. पण प्रत्यक्ष नाटकांतलें इतिहाससंशोधकाचें सांग (make-up) पाहीपर्यंत हे दत्तोपंत पोतदार आहेत असें किंचितहि वाटत नाहीं. आज महाराष्ट्रांत स्त्री भूमिका करून पुढें आलेला दुसरा कोणता प्रभावी नट आहे? म्हणूनच अपरिहार्यपणें तें बालगंधर्वाचें चित्र वाटतें. नाटक पाहत असतांनाची एक वैयक्तिक प्रतिक्रिया येथें नमूद करावीशी वाटतें. जुन्या नटाचें काम पाहत असतांना मला मात्र गंधर्वाइतकीच ती आचरेकरांची नकल वाटली. या साऱ्याचा सारांश असा कीं, नाटककार रांगणेकर व नाट्यनिकेतनचे दिग्दर्शक व निर्माते रांगणेकर हे एकच असल्यामुळे हा घोटाळा निर्माण झाला आहे. प्रत्यक्ष नाटकाच्या वाचनानें, पोतदार व गंधर्व यांची कुचाळकी वा हृदयशून्य टवाळी लक्षांत येत नाहीं. या साऱ्या दोषांचें खापर फुटलेंच, तर तें दिग्दर्शक रांगणेकरांच्या मार्थां! लेखक रांगणेकरांवर नाहीं. दुसरें असें कीं, या नाटकामुळे एक जुना वाद नव्यानें पुढें येत आहे.

लेखकांनं आपल्या भूमिका समाजांतल्या कांहीं जिवंत व्यक्तींवरून घेतल्या म्हणजे त्यानं मानवी व्यवहाराशीं विसंगत नसलेलें असें वेगळें, नवें, कदाचित असत्यहि जोडलें तर बिघडलें कोठें ? वाङ्मयांतल्या सत्यांत कल्पिताचें अस्तित्व जर मान्य करावयाचें असेल तर प्रेमांत पडणाऱ्या ब्रह्मचारी संशोधकाकडे खरा संशोधक म्हणून पाहणें हें सर्वस्वीं अयोग्य होय. आणि नाटकांतल्या त्या पात्रांची ठेवण, वेपभूषा, लकवी व्यक्तिनिरपेक्ष केल्या, तर हा प्रश्न शिष्टक उरणार नाही. विडंबन करणें हा लेखकाचा हक्क आहे. विडंबनांत असत्याचाहि वापर करणें अयोग्य नव्हे. पण दिग्दर्शक-निर्मात्या रांगणेकरांनीं तें रंगभूमीवरचें व्यक्तिचित्रण व्यक्तिनिरपेक्ष करावें. अशा प्रकारचे दाखले पूर्वीहि आढळतात. नाटकापुरतें पाहिलें, तरी “शारदेतला” भुजंगनाथ म्हणजे त्या काळाचा एक जिवंत संस्थानिक होय. व अशा ह्यात व्यक्तीचें विडंबन करणें अनुचित होय’ अशा प्रकारची टीका रंगभूमि-विषयक लिखाणांत आली आहे. ‘साष्टांग नमस्कारां’तलें एक चित्रणहि महाराष्ट्रांतल्या एका नमस्कारपुरस्कार्याचें आहे, हें उघडें सत्य होय. रांगणेकरांच्या नाटकावरच लक्ष केंद्रित करणारांनीं रंगभूमीचीं हीं पानें नजरेखालून घालावीं.

नाटकाविषयींच्या वादामुळें नाटक अधिक रंगूं लागलें कीं काय, तें सांगणें कठिण आहे. वस्तुतः ह्या नाटकांत ‘गाजण्यासारखें’ खरोखरच कांहीं नाही. शेवटीं शेवटीं मुंबई कुणाची यासंबंधीं त्या काळांत झालेल्या घोषणांचेहि प्रतिध्वनि त्यांत आहेत. कलेच्या दृष्टीनें पाहतां हें फार वरच्या अथवा फार खालच्या दर्जांत न मोडणारें सामान्य नाटक आहे. वसंत दुदवडकरांचें ‘खोली पाहिजे’ हें एक या वर्षीचें उल्लेखनीय नाटक म्हणतां येईल. बोक्लिांचें ‘गुढ्याला वाशिग’ हें एक चुरचुरीत निर्मल विनोदी नाटक याच काळांतलें आहे.

५. ४. ४.

या वर्षीच्या नाटकांतील विषयाचें हें एक धांवतें परोक्षण होय. या साऱ्या विषयांकडे दृष्टि टाकली म्हणजे कांहीं टळक गोष्टी जाणवतात. समाजजीवनाकडे गंभीरपणें, आशावादी, निराशापूर्ण उथळपणानें, अशा विविध अंगांनीं लेखकांनीं दृष्टिक्षेप केला आहे. ‘फूटपायरीं’ तील कामगार समाज, ‘जगन्नाथाच्या रथां’ तील ग्रामीण जीवन, ‘बाधा’मधील मध्यमवर्गीय समाज, यांचें चित्रण आढळतें, तर ला. कृ. आयरे व सूर्यवंशी यांच्या नाटकांतून तळच्या वर्गाची अभिरुचि व अपेक्षा चांगल्या तऱ्हेनें स्पष्ट होतात. झपाट्यानं बदलत जाणाऱ्या मानवी जीवनावर प्रभाव पाडणाऱ्या शास्त्रीय वा मानवी प्रमेयांनीं उभें केलेलें आव्हान लेखकांनीं स्वीकारलें आहे. युद्धभूमीवर वनमालेला उभें करून शृंगार गाणारा धैर्यधर ज्या पिढीला खपतो त्या पिढीला वेकारींतहि प्रेम करणारा तेंडुलकरांचा नायक रुचला नाही, तर ती रुचि पूर्वग्रहदूषितच म्हणावी लागेल. हे सारे विषय कथानकांतून जेव्हां व्यक्त होऊं पाहतात, तेव्हां नाटकाच्या रचनेचा, बांधणीचा, आकृतीचा प्रश्न उभा राहतो. आजकालच्या बहुतेक ललित वाङ्मयांतून कथेलाच स्थान कमी उरत आहे. नाटकाला कथानक—निदान धागा तरी—

आवश्यकच आहे. परंतु अलिकडे उपकथानकाला फारसे दिवस चांगले राहिलेले नाहीत ! 'जगन्नाथाच्या रथां'त फारसे उपकथानकच नाही. यामुळे नाटकी भाषेत सांगायचे तर side hero & heroine ह्या जुन्या 'संस्था' नष्टप्रायच दिसतात. 'जगन्नाथाच्या रथां'त 'नायिका'च मुळीं सूक्ष्मदर्शक यंत्राच्या साहाय्याने पाहिल्यास आढळेल ! यांपैकीं बहुतेक नाटकांत प्रगयावर दुय्यम लक्ष आहे. क्वचित् दुर्लक्षहि आढळते. पूर्वीचे नाटककार प्रेमप्रसंगावर नाटक लिहित असतांना समाजकारण, राजकारण, वगैरे विषय आपल्या नाटकांत गुंफून टाकीत ! संपूर्णपणे प्रेमभावनेचा आविष्कार करणारे 'बाधा' हे एकमेव नाटक म्हणतां येईल. एक काळ असाहि येऊन गेला कीं, नाटकांची रचना समस्या, संदेह, संघर्ष या त्रयीवर होत असे. या वर्षांचीं हीं नाटके वाचलीं तर हे बंधन शिथिल होत चाललेलें दिसते. 'जगन्नाथाच्या रथां'त म्हणण्यासारखा संदेह नाही. 'स्वामिनीं'त म्हणण्यासारखी समस्या नाही. 'बाधा'-मधील समस्या ही खरी समस्या आहे. लेखिकेने मनासमोर असलेलें सारें कांहीं जर नाटकांत आणण्यांत यश मिळविलें असतें, तर मराठींतलें 'बाधा' हे एक सुंदर नाटक ठरलें असतें. परंतु एवढी सूक्ष्म समस्या पेलण्याचें नाट्यसामर्थ्य लेखिकेजवळ नव्हतें. परिणतप्रज्ञ नाट्य-लेखकाकडे ही समस्या टाकली असती, तर वेगळेंच, अधिक मर्मग्राही नाटक तयार झालें असतें. एवढें मात्र खरें कीं, 'जुगार' लिहून मुक्ताबाई दीक्षितांनीं ज्या अपेक्षा निर्माण केल्या (व 'अवलिया'ने त्या फोल टरविल्या!) तशा अपेक्षा या लेखिकेविषयीं निर्माण झाल्या, तर नवल नव्हे. 'दुसरें काळीज' या नाटकाची मूळ समस्या नवी नाही. कुमार व शोभा या प्रेमिकांना आपण वहीणभाऊ आहोंत हे समजणें ह्यांत कांहीं नवें नाही. 'उद्यांच्या संसारां'तील शेखर व नयना यांच्या त्या नव्या आवृत्ति होत. पण शोभाच्या पित्याने कुमारच्या आईशीं प्रत्यक्ष संभोगसंबंध न ठेवतां, केवळ विज्ञानाच्या साधनानें एका मुलाला जन्म दिला, हे वाचून मन अस्वस्थ होतें. ही समस्या खोटी नसली, तरी आज तरी पाश्चात्यांच्या आयातींतील भासते. आमच्या जीवनांत ती अशक्य नसली तरी नेहमींची व्यावहारिकहि नाही. 'धाकट्या आई'ची समस्या जेवढी आपली वाटते तेवढी 'दुसऱ्या काळजा'ची वाटत नाही. 'लोकांचा राजा' ह्या नाटकाच्या शेवटच्या अंकाची रचना अत्यंत वेडौल, विस्कळित व रसहीन आहे. (असें ऐकतां कीं लेखकानें त्याची दखल घेतलीहि आहे.)

✱ ✱ ✱

नाटकांत समस्या, संदेह व संघर्ष असो वा नसो. वर उल्लेखिलेल्या कांहीं समस्या व उपरिनिर्दिष्ट नाटके वरच्या दर्जाचें जीवनचित्र उभें करूं पाहतात यांत शंका नाही. लेखनाच्या आशयाची कक्षा एवढी विस्तारलेली असतांना ह्या नाटकांना लाभावे तसें यश कां लाभत नाही ? वाङ्मयांत त्यांना मोठें स्थान कां मिळत नाही ? वर उल्लेखिलेल्या नाटकांच्या पंचप्राणांपैकीं एखाद्या वा अनेकांच्या मर्मस्थानांना धक्का बसला आहे कीं काय ? ह्या यशाच्या अभावाचें कारण नेमकें कुठें आहे ? इत्यादि अनेक प्रश्न मनासमोर उभे

राहतात व मन नकळत तुलना करू लागतं. एक तुलना अशी : नाटकांत आशयाप्रमाणंच व्यक्तिमत्त्वाला महत्त्व आहे. मराठी नाटकांचा इतिहास नजरेपुढे धरला तर झुंजारराव, भुजंगराव, शंकार, कीचक, कच, राघोबा, सुधाकर, तळिराम, वैकुण्ठ, विश्राम, कर्ण—अशीं किती तरी नांवे डोळ्यांपुढून हलत नाहीत. आनंदीबाई, शारदा, सिंधु, करुणा, निर्मला, रुक्मिणी, वैजयंती, वगैरे किती तरी स्त्रिया आपल्या स्मृतिकोपांतून दूर व्हायला तयार नाहीत. वर उल्लेखिलेल्या व एकंदरीने छप्पन्न सालच्या नाटकांत असें प्रभावी व्यक्तिमत्त्व कुठे आढळतं का ? याचें उत्तर देणें कठिण नाहीं, पण तें रुचिरहि ठरणार नाहीं. या यादींत वसेल असें एक व्यक्तिमत्त्व सत्तावनच्या रंगभूमीवर अवतरलें आहे. 'काकाजी' ह्या 'तुझे आहे तुजपाशीं' मधील पात्राचा तो दर्जा आहे. 'आचार्या'चेहि व्यक्तिमत्त्व त्याच दर्जाच्या थोडें मागेमागे उभें आढळतं. हीं सारीं व्यक्तिमत्त्वे अत्यंत प्रभावी, मानवाच्या अंतर्मनाची पकड घेणारी आहेत. पण छप्पन्न सालासंबंधीं काय म्हणतां येईल ? 'धाकट्या आई'तल्या दोनहि स्त्रिया, 'जगन्नाथाच्या रथां'तील 'अण्णा', 'माणूस नांवाच्या वेटां'तील 'आप्पा', 'बाधा' मधील 'तारा' व 'बाळ', 'फूटपायरीं'तील 'दादा', ह्या व्यक्ति किंचित् प्रमाणांत आपल्या मनाची पकड घेतात. परंतु पुष्कळ काळपर्यंत विस्मृतींत न जाणारीं व्यक्तिमत्त्वे कुठेच सांपडत नाहीत. वाङ्मयाच्या वाचनानें वा दर्शनानें निर्माण होणारा तो 'अस्वस्थपणा' ह्या व्यक्ति निर्माण करू शकत नाहीत हें सत्य आहे.

व्यक्तिरेखा कमकुवत कां झाल्या ? गेल्या कांहीं वर्षांचें हें दुखणें मुळांत आहे तरीं कसलें ? वास्तवाच्या (व वास्तववादाच्या) भलत्या नादानें लेखक नेहमीं 'संभाव्य-असंभाव्य' असल्या संभ्रमांत पडले आहेत. व लेखकच हॅम्लेट होऊं लागले आहेत. शक्य व संभवनीय (probable but not impossible) एवढीच ह्या वास्तवामागची रास्त भूमिका होय. पण या चमत्कारिक संभ्रमांत सांपडल्यानें या नाटकांचा विचका उडालेला दिसतो. नाटकांतले संवाद वास्तव हवेत हें खरें. पण त्या संवादांत वास्तवाच्या मागचें जीवनसत्त्वच नसेल, तर त्यांचें आयुष्य कितपत टिकेल ? मनाच्या उद्रेकांत माणूस अबोल होतो हें खरें, पण नाटकांत तो तसा होत नाहीं हा अनुभव आहे. इब्सेनच्या तंत्राची पूर्ण माहिती असूनहि 'उद्यांच्या संसारा'चा तिसरा अंक अद्यांनीं कसा लिहिला आहे तो पाहावा. वास्तव पण अमूर्त व अवास्तव परंतु मूर्त यांपैकीं दुसरी जोडी नाटकाला आजवर पोषक ठरली आहे. लेखकांच्या या अपयशाला तेच स्वतः अधिक जबाबदार आहेत. गेल्या कांहीं वर्षांत लेखकांनीं नाटकांतील आपलें स्थान आपणहून कमी करून घेतलें आहे. तुलनेसाठीं चित्रपटकथालेखकांचें स्थान लक्षांत घ्यावें. अपवादान्मक लेखक सोडला, तर चित्रपटांत लेखकांचें स्थान गौण आहे. चित्रपट ही कला कलावंत व तंत्रज्ञ यांच्यावरच जगते. अलिकडे एक तर लेखक गौण ठरले आहेत किंवा चित्रपटाप्रमाणें अतिशय तांत्रिकतेच्या मार्गे लागत आहेत. 'प्रायोगिक यश' हा नाटकाचा नवा व एकमेव प्राण ठरत आहे. मग प्रयोगशीलता, परिणामकारकता, गर्दी जमवून टिकवण्याच्या युक्त्या, वगैरे अवांतर घटनांना महत्त्वाचें स्थान प्राप्त होत आहे. यांच्यामुळेच लेखकवाचक-प्रेक्षकांच्या मनाला कायमचा

स्पर्श करूं शकत नाहीसे झाले. आजर्चीं नाटकें पुस्तकरूपानें येतात, पण त्यांचें वाङ्मयरूप संशयित आहे ! चित्रपटांप्रमाणें नाटकालाहि अलिकडे निर्मितिमूल्य आहे व वाङ्मयमूल्य नाही. 'बाधा'मधील 'तारा' व 'बाळ' या व्यक्तिरेखा किती आशयपूर्ण आहेत ? परंतु लेखिकेने त्यांना वाङ्मयीन मूल्यांच्या मुशींत टाकलेंच नाही.

व्यक्तिरेखा यशस्वी करायच्या दोन युक्त्या लेखकांपाशीं असतात. प्रसंगनिर्मितीच अशी असते कीं व्यक्तिरेखा स्पष्ट व्हाव्यात. 'फूटपायरी'मधील दादाचें व्यक्तिमत्त्व तशा रीतीनें व्यक्त झालें आहे. 'जगन्नाथाच्या रथां'तील शेवटचा प्रसंग सोडला, तर 'अण्णां'चें व्यक्तिमत्त्व प्रसंगांतून व्यक्त होत नाही. तें संवादांतून प्रकटत जातें. धाकटी व थोरली आई, शिवाजी, काशी, शोभा, इत्यादि व्यक्तिरेखा अशा व्यक्त झाल्या आहेत. भाव्यांच्या 'स्वामिनीं'तील व्यक्तिचित्रणाविषयीं एक गोष्ट खटकल्याशिवाय राहात नाही. 'मुक्ति'सारखी सुंदर कथा लिहिणाऱ्या भाव्यांना मनाचें सूक्ष्मपण कळलेलें नाही असें नाही. परंतु 'स्वामिनीं'तील व्यक्तिरेखा 'विषकन्ये'इतपतसुद्धां आकर्षक नाहीत.

✱ ✱ ✱

या वर्षाचीं कांहीं नाटकें तांत्रिक व इतर गौणप्रधान अंगांनीं अभ्यसनीय आहेत. 'भटाला दिली ओसरी'चा पडदा उघडतो तेव्हां रंगभूमीवर अजिवात वस्तु (property) नसतात. 'फूटपायरी'मध्ये सबंध रस्ताच विलिंडगसह दृष्टीस पडतो. 'जगन्नाथाच्या रथां'त सान्या खेडेगांवाचाच प्रतीकात्मक देखावा दिसतो. गंधर्वांच्या काळांत गुंडाळल्या जाणाऱ्या चागा, महाल, रस्ते, जंगलें हीं सारीं नंतरच्या काळांत अवास्तव वाटूं लागलीं. परंतु अलिकडे तीन दरवाजे व तीन खिडक्या, नेमके तिथेंच कोच, ठराविक जागींच तसविरी असलेले फ्लॅट सीन्सहि तितकेच अवास्तव भासूं लागले होते. मराठी नाटककारांनीं ह्या बॉक्ससीनवरचें प्रेम कमी केलेलें दिसतें. 'बाधा'मधील बॉक्ससीन वेगळ्या धर्तीचा आहे. अलिकडच्या नाटककारांचें हें कार्य निस्संशय अभिनंदनीय म्हटलें पाहिजे. नाटकांचे प्रारंभ, अंकान्त व नाटकाचा शेवट या तीनहि बाबतींत आजर्चीं नाटकें वेगळें स्वत्व दर्शवितांना दिसतात. 'धाकटी आई', 'स्वामिनी', 'भटाला दिली ओसरी' यांचे प्रारंभ चांगले आहेत. 'आर मुला ! काय क्येळंस ह्ये ? जगन्नाथाच्या रथाखालीं बळी घेतलास अनाथाच्या नाथाचा.' या सूचक परिणामकारक वाक्यानें 'जगन्नाथाच्या रथा'चा शेवट आहे. 'माझी नोकरी सुटलीय. इथंच राहणार आहे मी यापुढें... इथंच' हा 'बाधा'चा शेवट अनपेक्षित व आकर्षक आहे. मात्र यासंबंधीं 'सामान्यां'ची एक कैफियत मांडणें आवश्यक आहे. अलिकडच्या कित्येक नाटकांचा शेवट या सामान्य माणसांना समजतच नाही ! 'बाधा' नाटक संपल्याचें कित्येकांना समजलेंच नाही !! हें नवें तंत्र बुद्धिप्रधान वाचकाला आवडतें. पण भरतवाक्य पूर्ण ऐकल्यावर नाटक संपलें, असें मानणाऱ्या पिढीला हा नवा पायंडा पटत नाही वा आकलन होत नाही हें खरें. त्या पिढीनें 'कालाय तस्मै नमः' म्हणत जें जें होईल तें तें 'पाहावें' असें सांगण्याखेरीज अन्य मार्ग नाही.

प्रायोगिक सोयी-गैरसोयी नाटककारांच्या लक्षांत येणें साहजिक व उचितच होय. मराठी नाटकांत लहान मुलांना 'अर्धचंद्र' पूर्वीच मिळाला आहे. वृद्धांच्या एकदोन भूमिका बहुधा भेटतातच. यामुळें नाटकांतील मानवी जीवनाचा कांहीं भाग पुन्हां पुन्हां चित्रित होत आला आहे. परंतु त्यामुळें कांहीं वयाचें मानवी जीवन नाट्यसृष्टींत नसतेंच कीं काय असें वाटूं लागतें. अलिकडचे नाटककार अमुक एक नट वा नटी लक्षांत ठेवून नाटके लिहीत नसावेत. अर्थात् रांगणेकर हे याला अपवादात्मक म्हणावे लागतील.

✱ ✱ ✱

नाटकाच्या यशांत संवादाचा वाटा गौण नव्हे. या वर्षीच्या सर्व नाटकांत 'स्वामिनी'चे संवाद सर्वांत चांगले ठरतील. ते खटकदार व यमक साधणारे आहेत. या संवादांची गोडी केवळ पुस्तक वाचीत असतांनाहि अनुभवास येते. मात्र ते वास्तव नाहीत! किंबहुना 'स्वामिनी' मध्ये वास्तव काय आहे? तेव्हां वास्तवहीन संवाद असणें हेंच या नाटकांतलें वास्तव होय! संवादांतला जाणवणारा व रुचणारा नाटकीपणा नाटकांतल्या कोणत्याहि पात्राच्या तोंडीं आहे. सारीं पात्रे चुरचुरीत, खटकदार व प्रासयुक्त बोलणारीं आहेत; व तीं चुकून तशीं झालेलीं नव्हेत, तर लेखकानें हेतुपूर्वक तशीं घडविलीं आहेत. रांगणेकरांच्या एकंदरींत यशांतच चांगले संवाद हें एक कारण आहे. 'भटाला दिली ओसरी' मधील संवाद मिशिकल, चुरचुरीत व 'धाकटी आई' मधील संवाद भावगर्भ व हळुवार वाटतात. ते तसेच असणें रास्त आहे. 'माणूस नांवाचें वेष्ट' व 'जगन्नाथाचा रथ' यांतील संवादांचा निर्णय व्यक्तिपरत्वेन बदलेल. पहिल्या नाटकाचे संवाद प्रेक्षक-वाचकाची एक विशिष्ट वरची पातळी अपेक्षून लिहिलेले दिसतात. व दुसऱ्यांत (शेवट वगळून) सारें कांहीं उघड स्पष्टपणें सांगणारे आहेत. त्यामुळें पहिल्याचे संवाद पुष्कळदां दुर्बोधतेकडे झुकतात व दुसऱ्याचे संवाद नीरस रुक्ष वाटूं लागतात. दांडेकरांनीं भापेवर शिष्टपणाचें (sophisticated) ओझे लादलेलें नाहीं. तेंडुलकरांच्या संवादांचा तो विशेष मानतां येईल. 'नवते'मुळें तेंडुलकरांचे संवाद गांभीर्याकडून केव्हां केव्हां कमालीच्या क्षुद्रक्षुल्लकाकडे (trifle) वळण घेतात. 'बाधा'चे संवाद कारुण्यपोषक आहेत, तर बोकिलांच्या 'गुढग्याला बाशिंग'चे संवाद चांगले उतरले आहेत. 'देवता' व 'फूटपायरी' यांतील संवादांचा रांगडेपणाच त्यांचें वैशिष्ट्य ठरावें.

या वर्षीच्या संपूर्ण नाटकांचा विषय, स्वभावरेखन, संवादकौशल्य, यांसारख्या वाङ्मयीन व रंगभूमीविषयक चर्चा, वैशिष्ट्ये, विविध चर्चा, इत्यादि अंगांनीं विचार केला. गेल्या वर्षीच्या दृष्टीनें सारांशानें असें म्हणतां येईल कीं, चिरकाल आपलें महत्त्वाचें स्थान टिकवून धरील असें एकहि नाटक यंदा निर्माण झालें नाहीं. यावद्दल विशेष खंत वाटायलाहि नको. कारण प्रतिवर्षीं असें नाटक निर्माण होतेंच असें नाहीं. परंतु ज्यामुळें रंगभूमीचा दर्जा कमी होईल असेंहि कांहीं घडलेलें नाहीं. पंचावन्न सालाची ज्योत सत्तावन सालापर्यंत नीट पोंचविणें हेंच त्यांचें कार्य होतें व ह्या वर्षीच्या नाटकांनीं हें कार्य केले आहे.

✱ ✱ ✱

गेल्या कांहीं वर्षांत मराठी नाटकांबरोबरच एकांकिकांची निपज मोठ्या प्रमाणांत होत आहे. नाटकांच्या वावतींत निदान ग्रंथप्रसिद्धीचा काल नक्की ठरवून विचार करणें शक्य झालें. पण एकांकिका ग्रंथरूपानें फारच कमी प्रसिद्ध झाल्या आहेत. व त्यांतल्या त्यांत एका विशिष्ट वर्षाचें एतद्विषयक स्वरूप फारच त्रोटक होणें अपरिहार्य आहे. तेव्हां 'मराठी एकांकिका' असें ढोबळ स्वरूप लक्षांत घेऊन विचार करणें योग्य ठरेल. गेल्या शतकांतले 'फार्स' अगदीं प्रथम डोळ्यापुढें येतात. आजच्या मराठी एकांकिकेचें भवितव्य उज्ज्वल आहे. एकांकिकांच्या लेखनांत डोळ्यांत भरण्याजोगें यश श्री. रांगणेकर, श्री. पु. ल. देशपांडे, प्रा. गंगाधर गाडगीळ व श्री. विजय तेंडुलकर यांनीं मिळविलें आहे. श्री. अनंत काणेकर, श्री. माधव मनोहर, श्री. वसंत सबनीस, श्री. द. पां. खांबेते यांचीं नांवेहि उघड डोळ्यापुढें उभीं राहतात. तसेंच श्री. जयवंत दळवी, डॉ. तारा वनारसे, डॉ. वर्ती इत्यादिकांनीं लिहिलेल्या कांहीं एकांकिका, त्यांचें या लेखनांतलें उज्ज्वल भवितव्य सुचविण्यास समर्थ ठरतील.

मराठी एकांकिकांपैकीं कांहीं एकांकिका तीनतीनांच्या गटानें प्रकट झाल्या. किंबहुना अशा तीन एकांकिकांनीं मोठ्या नाटकाची जागा घेतली. ही पद्धत रांगणेकरांनीं 'फरारी', 'सतरा वर्षे' व 'तुझं माझं जमेना' या तीन नाटिका सादर करून रूढविली. मग 'केशव प्रधान', 'थीफ् पोलिस' व 'चार दिवस' ह्या तीन नाटिकांचा गुच्छ तेंडुलकरांनीं सादर केला. अगदीं अलिकडे 'सारं कसं शांत शांत', 'सदू व दादू' व 'छोटे मासे व मोठे मासे' या तीन एकांकिका श्री. पु. ल. देशपांडे यांनीं लिहिल्या. त्यामुळें या तीन मातबर लेखकांनीं तीन एकांकिका एकत्र सादर करून त्या कल्पनेला प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली. आणि नाटकाला जणूं एक नवाच प्रतिस्पर्धि उभा राहिला. रंगभूमीच्या भवितव्याच्या दृष्टीनें ही स्पर्धा परस्परांना हानिकारक होईल असें वाटत नाही. उलट पोपकच ठरेल. कारण कांहीं कथा एकांकिकेलाच योग्य असतात. निष्कारण भरताड करून मोठें नाटक लिहिल्याचें समाधान लेखकाला मिळवायचें कारण उरलें नाही. 'राक्षसाचा जन्म' (अनंत काणेकर), 'आजोबांच्या मुली' (माधव मनोहर), 'चोर आले पाहिजेत' (वसंत सबनीस), 'कावळे' (जयवंत दळवी), 'नर्सेस क्वार्टर्स' (वनारसे), 'दोन शून्ये आणि दोन' (गाडगीळ), 'तिसरी इच्छा' (वर्ती) इत्यादि एकांकिका चांगल्या वढल्या आहेत.

मराठी एकांकिका अजून विविधतेनें नटलेल्या नाहींत. आजच्या एकांकिका, उलगडत जाणारें एकादें रहस्य सांगतांना दिसतात. रहस्यमयतेप्रमाणेंच विनोदावर आधारलेल्या एकांकिकांची संख्याहि पुष्कळ आहे. हलक्याफुलक्या म्हणतां येतील अशा एकांकिकांना सभासंमेलनें, आंतरविद्यालयीन नाट्यस्पर्धा यांत फार मागणी असते. एकांकिकांचें स्वरूपहि अभ्यसनीय आहे. मराठी एकांकिका भूतकालीन घटना निवेदनपद्धतीनें सांगत नाहींत. त्यामुळें त्यांत कंटाळवाणेपणा साधारणतः नसतो. परंतु त्याचबरोबर पुष्कळदां एकांकिकांना वाङ्मयीन मूल्य फारच कमी आढळतें. श्री. वर्दे यांची 'पाहुणचार' ही नाटिका शाळकरी मुलांच्या प्रतिभेहून वरची नाही. तरीहि ती नाटिका यश मिळवूं शकते! नाटकांतील भावदर्शनाची पद्धतच गेल्या कांहीं वर्षांत पालटली आहे. असल्या नाटिकांचें भावदर्शन

उथळ तरी.किंवा अतिनाटकी तरी आढळते. 'Riders of the sea' सारख्या प्रथम श्रेणीच्या एकांकिका अजून तरी निर्माण होऊ शकलेल्या नाहीत. नवे नवे प्रयोग करून पाहण्यांत एकांकिकाकारांचा हात धरणे कठिण आहे. 'Twentieth Century Lullaby' चे रूपांतर म्हणून आलेल्या 'केशव प्रधान'मध्ये रंगभूमीचे केलेले पांच विभाग, 'थीफ् पोलिस'मधील अभिनयाच्या बळावर दृश्य व वस्तु उभी करण्याचा केलेला यत्न, अलिकडच्या 'छोटे मासे व मोठे मासे' मधील बसस्टॉप, 'सदू व दादू' यांत ज्यांची चेष्टा आहे तें प्रतीकात्मक नाट्य वगैरे प्रयत्न अभिनंदनीय म्हणावे लागतील. एकंदरच मराठी नाटकांत संगीताला स्थान उरलेले नाही. नाटकांत संगीताला स्थान नाही याचें एक कारण संगीत 'अवास्तव' आहे हा समज होय. नाटकांतल्या ह्या अवास्तवतेकडे थोडे दुर्लक्ष करायला हरकत नाही. पण उत्तम गायक असून उत्तम नट हल्लीं आहेत तरी कुठें ? सुरेश हळदणकर, राम मराठे, यांच्या अभिनयासंबंधीं काय बोलावें ? त्या मानानें जुन्या जमान्यांतील असूनहि मीनाक्षी, ज्योत्स्ना भोळे व भालचंद्र पेंढारकर ह्यांचा अभिनय व गायन पाहवतें, ऐकवतें. मराठी नाट्यसृष्टीनें पुन्हां संगीताकडे लक्ष द्यायला हवें आहे. कदाचित् या नव्या संगीताचा प्रारंभ एकांकिकेनें करायची इच्छा एखाद्या नाटककाराला होईल काय ? नाट्यसंगीत गोड आहे, मोहक आहे, पण जुनें झालें आहे. एखाद्यानें हा प्रयत्न करून पाहण्यासारखा आहे.

छप्पन्न सालच्या नाटकांचा विचार करतां करतां नाटक, नाटककार, नट, रंगभूमी, एतद्विषयींचीं वादळें व चर्चा, रंगभूमीच्या उणीवा व प्रगति, गुण व दोष, यासंबंधीं जें जें सुचलें तें मांडलें आहे. नवीं नाटके पाहून परत येणारे जुने लोक 'वेळ व पैसा अकलखातीं जमा झाला' असें चाग्यानें म्हणतात. तसाच विचार वाचकांच्या मनांत न येवो म्हणजे झालें !

# ललित लेखन

ज्ञानेश्वर नाडकर्णी

१९५६ सालीं प्रसिद्ध झालेल्या ललित निबंधात्मक, प्रवासवर्णनात्मक व विनोदी साहित्याचा हा त्रोटक आढावा आहे. हा त्रोटकपणा माझ्या व्यक्तिगत निवडीच्या निकषांमुळेच नव्हे तर लालित्याच्या कांहीं सर्वमान्य व्यवच्छेदक लक्षणांच्या स्वीकारामुळे निर्माण झालेला आहे. उदाहरणार्थ, गतवर्षीच्या काव्यवाङ्मयाचा आढावा घेण्याचें काम माझ्याकडे असतें तर काव्य या नांवाखालीं तयार होणाऱ्या वन्याचशा पत्राचें समीक्षण करण्याचें मीं टाळलें असतें. त्याचप्रमाणें ज्यांची लायकी शालेय 'काँपोझिशन'पेक्षां निश्चितच जास्त नाहीं असे लघुनिबंध, ज्यांत प्रेक्षणीय स्थळांची नुसती जंत्री आहे अशीं प्रवासवर्णनें आणि ज्यांत सहजतापूर्ण विनोदापेक्षां अभिरुचिहीन बाष्कळपणा जास्त आहे असें हौशी साहित्य मीं मुद्दामच वाजूला ठेवलें आहे. या अनुच्छेदानें कांहींना अन्याय झाल्यासारखा वाटला तरी कांहीं होतकरू ललित लेखकांची प्रतिष्ठाच सुरक्षित ठेविली आहे.

गतवर्षीं प्रसिद्ध झालेलीं कांहीं निवडक पुस्तके माझ्या आढाव्याला पुरेशीं होतील. गेल्या वर्षीं प्रसिद्ध झालेल्या सर्वोत्कृष्ट ललितग्रंथांच्या मापानें हीं सर्व मोजायचीं म्हटलीं तर त्यांतील बहुतेक निस्तेज पडतील. आणि म्हणूनच वेगवेगळ्या वाङ्मयीन मतप्रगालींच्या रसिकांना सारखाच प्रिय झालेला हा ग्रंथ मीं सर्वांत शेवटीं हातीं घेणार आहे.

✽ ✽ ✽

ललितनिबंध हा वाङ्मयप्रकार आतां निश्चितच मार्गें पडला आहे. कांहीं कवींच्या वाङ्मयीन निर्मितीचा 'बाय-प्रॉडक्ट' म्हणून तो क्वचित् आपली चमक दाखवून जातो. परंतु ही चमक जो काव्याला जवळचा त्या कल्पनाविलासाची आणि तदानुषंगिक प्रतिमापूर्ण भाषाशैलीची असते. लघुनिबंध वाचतांना चार पावसाळे आपल्यापेक्षां जास्त पाहिलेल्या परंतु "प्रौढत्वीं निज शैशवास जपणाऱ्या" एखाद्या बहुश्रुत मित्राशीं दिलखुलास गप्पा मारल्याचा जो अनुभव यायला पाहिजे तो फारच थोड्या निबंधकारांच्या लिखाणांत येतो. व्यक्तिनिष्ठ लालित्याएवजीं एखादा जगावेगळा विषय घेण्याची भूतपूर्व यशस्वी लघुनिबंधकारांची लक्ष्यच तेवढी सांगाड्याप्रमाणें शिल्पक राहिलेली दिसते. चिंतनशील व्यक्तिमत्त्वांतून

निर्माण होणाऱ्या शहाणपणाच्या, परंतु समजण्यास सोप्या अशा गोष्टींऐवजीं चरित्र लेखनशैलीचा चोथा तेवढा हातीं येतो.

गेलीं कांहीं वर्षे इमानानें लघुनिबंध लिहिणाऱ्या म. ना. अद्वंतांच्या 'मनाची मुशाफरी' मध्ये प्रस्तुत वाङ्मयप्रकाराचें, सत्वहीन, शिळें वाढप अगदीं उघडउघड दिसतें. विषय निवडायचा, मुद्दे काढायचे आणि प्रत्येक मुद्द्याभोंवतीं एक 'व्यक्तिनिष्ठ' परिच्छेद गुंडाळायचा. मधूनमधून आपल्या मित्रांचीं उदाहरणें घ्यायचीं, चटकदार आख्यायिका पेशायच्या. हरप्रयत्न केले तरी अद्वंतांच्या हातून लालित्य नांवाचा जो गुण आहे तो निसटतोच. जें मुळांतच नाही तें कसोशीनें लेखणी झिजवून कसें येणार? लालित्य हें लेखणींत येण्यापूर्वीं तें व्यक्तिमत्त्वांत असावें लागतें. काणेकर-फडक्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांत तें उदंड होतें. पण तत्त्वचिंतन करण्याची हौस असणाऱ्या अद्वंतांच्या व्यक्तिमत्त्वांत तें विलकूल नाही. गाण्याला सूर असतो तसें लघुनिबंधाला लालित्य. विषयाशीं वृत्तीचे "तंत्रोरे मस्त जुळले" पाहिजेत, तरच कांहीं सुरेल झंकार ऐकू येणार! मांडी घालून लिहावयाचें ठरविलें तर ज्यांत वृत्तपत्रीय चुरचुरीतपणाहि नाही असें शुष्क, दिशाहीन लिखाण जन्माला यायचें. पाल्हाळ, पुनरुक्ति, शाळकरी विचारप्रपंच आणि खेळकर वृत्तीचा साचेबंद आविष्कार एवढेच काय ते या निबंधांचे विशेष आहेत. वि. स. खाडेकरांनीं या संग्रहाला आपल्या संवयीप्रमाणें उत्तेजनपूर्ण प्रस्तावना लिहिलेली असली, तरी या चाकोरींतून अद्वंत फारसे पुढें जातील असें वाटत नाही.

तुलनेनें भगवंत देशमुखांच्या 'आलोक'चें स्वरूप किती तरी प्रगल्भ व टवटवीत वाटतें. एक म्हणजे त्यांच्या लघुनिबंधांचे विषय अत्यंत साधे असूनहि त्यांचीं विविध अंगां त्यांच्या अनुभूतींतून व्यक्तिनिष्ठ वेगळेपणाचा लेप घेऊन बाहेर पडलेलीं आहेत. दुसरें म्हणजे ते खऱ्याखऱ्या अर्थानें बहुश्रुत आहेत. [उदाहरणार्थ, एके ठिकाणीं त्यांनीं काणेकरांच्या एका नभोवाणीवरील वक्तव्याचा दाखला दिलेला आहे.] तिसरें म्हणजे सहजगत्या तत्त्वमंथन करण्याची त्यांना आवड आहेसें दिसतें. या तीन गुणांमुळे भाषाशैलींतलें लालित्य तितकें उठावदार नसूनहि देशमुखांचे लघुनिबंध आकारबद्ध आणि ठसठशीत वाटतात. त्यांच्या 'माझे निशा-भ्रमण' या लघुनिबंधाची अद्वंतांच्या 'मनाची मुशाफरी' या लेखाशीं तुलना केली तर एकाच्या वृत्तींतला मोकळेपणा आणि दुसऱ्याच्या वृत्तींतलें जाड्य नेमकें लक्षांत येतें. इतरांना सांगण्यासारखें जेथें खूप गवसलें आहे तेथेंच देशमुखांच्या तत्त्वचिंतनाला वाट मोकळी होते. एरवीं एखादें लोकविलक्षण तत्त्व निश्चित करून ते ठांसून सांगण्याचा ते प्रयत्न करीत नाहींत.

परंतु येथेंहि तंत्रोरे पूर्णपणें जुळले आहेत असें नाही. क्वचित् अवतरणें देतांना एरवींची खेळकर, शोधक वृत्ति विनाकारण जडावते. निबंधाच्या सुरुवातीला जो भाषेचा डोल दिसतो तो पुढें टिकून राहात नाही. कांहीं परिच्छेद प्रबंधांतल्याप्रमाणें तीन तीन पानें अखंड पसरतात—आणि या व्याप्तीला कांहीं अपरिहार्यता आहे असेंहि वाटत नाही. बहुतेक निबंधांतली अंतर्मुखता उपरी वाटते. प्रसंग रंगविण्यांतलें कौशल्य थिटें पडतें. परिणामी

या लघुनिबंधांची वाचनीयता डागळत. पण सरावानें हे दोष नाहीसे होतीलहि. कारण देशमुखांनीं दुसऱ्या एखाद्या ललित वाङ्मयप्रकाराला लघुनिबंधांचा फसवा वेष दिलेला नाही. त्यांना जें कांहीं सांगायचें आहे त्यानें ललितनिबंधांचें स्वरूप अपरिहार्यपणें घेतलेलें आहे.

केवळ वृत्तपत्रीय वाचनीयतेची प्रचीति पाहिजे असली, तर श्रीपाद जोशी यांचा 'उथळ पाणी' हा लघुनिबंधसंग्रह ती देऊं शकेल. या वाचनीयतेची एक मख्खी म्हणजे विस्तारानें रंगविलेले संवाद. या ठिकाणीं लेखक अनाहूतपणें लघुकथेच्या प्रांतांत एक पाऊल टाकतो. परंतु त्यामुळें त्याच्या हातून जें निर्माण होतें तें धड चांगला लघुनिबंधहि नव्हे वा धड चांगली लघुकथाहि नव्हे असें. [लालित्याची हीच हौस जोश्यांनीं आपल्या प्रवासवर्णनांत दाखविली असती तर!—असाहि एक विचार मनांत येतो.] या प्रसंगांची रंगत संपली कीं, मग मात्र आपण काय करावें असा प्रश्न जणूं लेखकाला पडतो आणि त्यामुळें तो उरल्या-सुरल्या विचारांची कशीवशी मोळी बांधतो. चुरचुरीत संवाद आणि दिसाळ विचार असा हा दुहेरी उथळपणा जोश्यांनीं साधलेला आहे. त्यांचें कौतुक वाटतें तें त्यांच्या विषयांच्या निवडीवद्दल ! त्यांत उपरोधाला, आत्मगत मूल्यशोधनाला आणि जनरीतीच्या निरीक्षणाला त्यांनीं खूपच वाव ठेवलेला आहे. अलिप्तपणा आणि अवखळपणा यांचें जें मिश्रण काणेकरांच्या व्यक्तिमत्त्वांत आहे, त्यानें या विषयांचें सोनें केले असतें. 'उथळ पाणी' फक्त त्याची वेगडी चमक दाखवितें.

आत्मनिष्ठेच्या अतिरेकाचें उदाहरण म्हणून जर एखाद्या लघुनिबंधसंग्रहाकडे बोट दाखवायचें असेल तर तें मंगेश पाडगांवकरांच्या 'निवोणीच्या झाडामार्गे' याकडे दाखविणें योग्य होईल. या संग्रहांतील वीसहि निबंध लेखकाच्या काव्यात्म वृत्तीचे किंचित् सांकेतिक असे आविष्कार दाखवितात. 'भिंगरी', 'हरवलेले दुवे' यांसारख्या निबंधांत ही सांकेतिकता पाडगांवकरांच्या काव्यांतील भावार्ततेचे पडसाद फार क्षीणपणें कानांवर पडत आहेत असा भास निर्माण करते. 'तीन माकडे' मधील मूल्यामूल्यविवेकांत ती दिसते. आणि ती जेव्हां झुगारली जाते तेव्हां, 'घरें' सारख्या निबंधांत एखादा पडदा वाजूला सारून आकाशीच्या गूढ प्रकाशाला वाट मोकळी करून द्यावी तसें वाटतें.

पाडगांवकरांच्या उद्बोधित कलंदरपणापेशां त्यांच्या खास कोंकणी आठवणींनींच यांतील कांहीं निबंधांत गहिरे रंग भरले आहेत. पाडगांवकर हे निर्मगवादी आहेत. तकलादू-पणाचा, छद्माचा त्यांना तिटकारा आहे. परंतु या त्यांच्या मनोवृत्तीला साद मिळते ती त्यांच्या बालपणीच्या आंबटगोड स्मृतींतून. जेथें कल्पनाविलासासाठीं कल्पनाविलास चालतो तेथें 'सोनेरी क्रेसची परी' सारखा तथाकथित काव्यात्मकतेचा डोलारा उभा राहतो. 'वाशिंष्टनची कुन्हाड' सारख्या निबंधांत प्रतिभाहीन जुजबीपणाच जाणवतो. परंतु 'हिरवें कोंकण' सारख्या ऐसपैस लघुनिबंधांत सहानुभूतीच्या पोटीं असलेल्या व्यापक स्वरूपाच्या रसिकतेची वानगी मिळते. पाडगांवकरांच्या सर्वच निबंधांतील विचारपद्धतीवर आणि या पद्धतींतून अपरिहार्यपणें येणाऱ्या रचनेवर खांडेकराची सूक्ष्म छाया पडलेली आहे असें वाटतें. किंवाहना खांडेकरांनीं ज्या क्षेत्रांत आपल्या भाषाशैलीचें रूढ लालित्य खर्ची

घातलें, त्याच क्षेत्रांत किंचित् विक्षिप्त आणि पुष्कळशी लहरी अशी पाडगांवकरांची सौंदर्यदृष्टि जास्त सहजतेनें लालित्य साधूं शकली असा एक विरोध जाणवतो. [पाडगांवकर आणि भगवंत देशमुख यांचा जर कदाचित् परस्परांवर प्रभाव पडला तर आजकालच्या काळांत आदर्श लघुनिबंध पुन्हां दृष्टीस पडण्याचीहि शक्यता आहे ! परंतु असलें गणित वाङ्मयाच्या वाटचालींत संभवत नाही.]

ना. सी. फडके यांचा 'पडछाया' हा लघुनिबंधसंग्रह गेल्या वर्षी प्रसिद्ध झाला आहे. दरम्यानच्या काळांत त्यांनीं जें आत्मचरित्रात्मक आणि प्रवासवर्णनात्मक लिखाण केलें त्याच्याशीं तुलना करतां हे निबंध फारसे आकर्षक वाटत नाहीत. फडक्यांच्या लेखणीचें अनुभवसिद्ध भाषासौष्ट्य, त्यांची चोखंदळ रसिकता, विषय निवडण्यांतील त्यांचा वेगळेपणा, हे त्यांच्या पूर्वीच्या लघुनिबंधांतील गुण यांतहि आहेत. त्याचबरोबर 'निश्चयाचें बळ ×× म्हणे !' या निबंधांत आरपार दिसणारा युक्तिवादाचा कोरडेपणाहि आहे. फडक्यांच्या निबंधांतून टापटिपीची आवड असलेलें, भावदृष्ट्या परीटघडीचें असें एक व्यक्तिमत्त्व नेहमींच दृग्गोचर होत आलेलें आहे. परंतु या संग्रहांत या व्यक्तिमत्त्वाची अक्षरशः फिकट पडछाया दिसते. कदाचित् मध्यंतरींच्या काळांत लघुनिबंध व लघुकथा या दोन प्रकारांनीं एकमेकांच्या अंगणांत डोकावून पाहावयास सुरुवात केल्यामुळें विंदा करंदीकरांच्या 'स्नेही' मध्ये जी उत्कटता वाटते, तीच नेमकी फडक्यांचे घाटदार लघुनिबंध हरवून बसलेले असावेत. कारण वाचकाशीं प्रांजलपणें बोलण्याचा प्रयत्न करणारे फडके एका वाजूला उभे राहून किंचित् मिश्रिकल्पणें किंचित् भावडेपणें आपल्या स्वतःच्या वृत्तीचें निरीक्षण करावयास तयार नाहीत. म्हणूनच 'पडछाया' मधील बहुतेक निबंध व्यक्तिनिष्ठ मते कशीं एकत्र गुंफावां याचे वस्तुपाठ झालेले आहेत. फडक्यांचें यश हेंच त्यांचें बंधन झालेले आहे. [यान्च जाणिवेनें कदाचित् काणेकरांनीं या क्षेत्रांतून संन्यास घेतला असावा !]

× × ×

गेल्या वर्षी विशेष विचारांत घ्यावीं अशीं प्रवासवर्णनें प्रसिद्ध झालीं नाहीत. चारुशील्य गुप्ते यांचें 'बर्फाच्या दुनियेंत' हें अत्यंत सांकेतिक पद्धतीचें, परंतु ठसठशीत वर्णनशैलीनें वाचनीय झालेले पुस्तक त्यांच्या रशियाच्या प्रवासाबद्दलचें आहे. त्याचा ललितलेखनांत अंतर्भाव करायचा तो केवळ दूरान्वयानें. आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचें प्रतिबिंब त्यांत पडावें असा लेखिकेचा हेतूच नसावा. त्यामुळें केवळ प्रत्यक्ष निरीक्षणानें व ऐकूनवाचून मिळविलेली माहिती तिनें आपल्या प्रवासपत्रांत दिली आहे. रशियाबद्दलच्या कुतूहलामुळें निरुपद्रवी वाङ्मयाची हौस असलेल्या चौकस वाचकांना तें उपयुक्त वाटेल. मधूनमधून निसर्गवर्णनाचे मोजके प्रयत्न आहेत, ते खांडेकरांनीं आपल्या प्रस्तावनेंत लक्षांत घेतले आहेत. परंतु व्यक्ति आणि वातावरण यांच्यांतील समस्पंदन या प्रवासवर्णनांत अल्पांशानेहि नसल्यानें तें भूगोलादि शास्त्रीय वाङ्मयांत टाकलेलें बरें.

प्रल्हाद केशव अत्रे यांनीं वेगवेगळ्या प्रसंगीं वेगवेगळ्या निमित्तानें लिहिलेल्या

लेखांचे सहा संग्रह गेल्या वर्षी प्रसिद्ध झाले. यांतील व्यक्तिचित्रणात्मक, वाङ्मयसमीक्षात्मक आणि मृत्युलेखात्मक लेखांचे तीन संग्रह वाजूला ठेवले तर उरलेले प्रवासवर्णनात्मक व स्फुट ललितलेखनात्मक या सदरांत येतात. अर्थात् ही विभागणी इतक्या काटेकोरपणे करणे चुकीचें आहे. कारण अत्र्यांच्या असाधारण आत्मनिष्ठेन त्यांच्या लेखणीला लाभलेले गुणदोष या सर्वच संग्रहांत सारख्याच लालित्यपूर्ण शैलींत लपेटले जातात.

‘पंचामृत’ या स्फुट लिखाणाच्या संग्रहाचें स्वरूप बरेचसे वृत्तपत्रीय आहे. यांतहि प्रथम प्रत्यय येतो तो अत्र्यांच्या बहुश्रुततेचा. त्यांच्या या वृत्तपत्रीय गप्पा सार्वजनिक व्यक्तींच्या व संस्थांच्या इतिहासाचें निकटचें ज्ञान प्रकट करतात. अत्र्यांच्या या नैमित्तिक लेखनालासुद्धां विलक्षण ओज आहे. त्यांच्या जोडीला जर मनाची सरलता आणि तत्त्वगहनता असती, तर या लेखांनीं आपल्या वृत्तपत्रीय मर्यादा ओलांडल्या असत्या. वाचकांच्या भावनांना आवाहन करण्याचें, त्या हेलवून सोडण्याचें सामर्थ्य त्यांच्या भाषेत आहे. त्याच-बरोबर मराठमोळा रोखठोकपणाहि आहे. परंतु यांतून प्रतीत होतात ते अत्र्यांच्या लौकिक व्यक्तिमत्त्वाचे पैलू. स्वतःकडे अलिततेनें पाहणाऱ्या लेखकाच्या आत्मप्रकटीकरणांत पुनःप्रत्ययाचें जें तेज वाचकाला दिसतें तेंच नेमकें येथें नाहीं. रोषणाई आहे, ताऱ्यांचा गूढ प्रकाश नाहीं.

‘साहित्ययात्रा’मध्ये हेच गुणदोष थोड्याफार फरकानें आहेत. वेगवेगळ्या साहित्य-संमेलनांच्या अत्यंत रसाळ वृत्तांतांचा हा संग्रह आहे. परंतु अत्र्यांचीं साहित्यविषयक मतें इतकीं दुराग्रही व साचेबंद आहेत कीं, यांतील समीक्षणात्मक श्रेण्यांत निःपक्षपाती मूल्य-मापनापेक्षां स्वतःची व प्रियजनांची स्तुतीच जास्त आढळते. त्याचप्रमाणें कांहीं जागीं लेखाच्या वाङ्मयीन घाटाची कदर न करतां केलेला आरडाओरडा असह्य ठरतो! अत्र्यांनीं विनोदी लेखन व वक्तव्य केलेलें असलें तरी खेळकरपणें टीका सहन करण्याची विनोदबुद्धि त्यांच्या अंगीं असावी असें हें लेख वाचतांना वाटत नाहीं. फडक्यांप्रमाणें अत्र्यांचें यश हीच त्यांची मर्यादा ठरली आहे. खुद्द ज्या साहित्यसंमेलनांत आपण प्रामुख्यानें भाग घेतला, त्या संमेलनावद्दल आणि त्या योगानें घडलेल्या प्रवासावद्दल लिहिण्यालासुद्धां निवेदनाची एक आसक्ति असावी लागते. तिनेंच या लिखाणाची रंगत जमविली आहे.

‘भ्रमंती’मध्ये महाराष्ट्रांतील प्रातिनिधिक मुखुखांत काढलेल्या दौऱ्यांचीं विस्तृत वर्णनें आहेत. मराठी मातीची अत्र्यांना विलक्षण ओढ आहे. नवे चेहरे आणि नवे अनुभव यांचें त्यांना बालसुलभ आकर्षण आहे. त्यांच्या पोतडींत अनेक आख्यायिका व खमंग प्रसंग यांनीं गर्दी केलेली आहे. त्यांचें वारली मुखुखाचें वर्णन विशेष प्रत्ययकारी उतरलेलें आहे. या सर्व लिखाणांतून आकार धरतो तो एक सिद्धहस्त, चतुर वृत्तपत्रकार—किंचित अविचारी, भावविवशतेला वेळीं प्रसंगीं बळी पडणारा, कोणाची भीडमुर्वत न बाळगणारा, जीवनांतील नाट्य हेरण्याच्या प्रयत्नांत क्वचित् त्यांतील तमासगिरींत गुंग होणारा ‘शोमन’.

ना. ग. गोरे यांचा 'डाली' हा ललितलेखांचा व आत्मचित्रांचा संग्रह गतवर्षीच्या ललितवाङ्मयांत स्वतंत्र स्थान मिळवून बसलेला आहे. गोऱ्यांची टंगदार भाषा आणि लघुकथाकार, पुढारी व होतकरू चित्रकार असे त्यांचे विविधांगी व्यक्तिमत्त्व हीं परस्परपोषक आहेत. त्यांच्या गांवाचे त्यांनी रेखाटलेले चित्र, त्याचप्रमाणे 'कोंवडा' हा आत्मचित्रात्मक कथाबंध हे त्यांच्या जीवनाच्या पार्श्वभूमीबद्दल त्यांना वाटणारी जवळीक वाचकाला अल्लसपणे जाणवू देतात. इतर कांहीं चिंतनात्मक लेखांत त्यांच्या वृत्ति जास्त अंतर्मुख होतात आणि धकाधकीचे जीवन जगणाऱ्या, तुरुंगांत घर करणाऱ्या एका विचारी, रसिक मनाचे आपल्याला दर्शन होते. आपल्या वैयक्तिक व्यथांना भोंवतालच्या परिस्थितीत, इतिहासांत वा समाजजीवनांत संवादी सूर शोधून काढण्याचा यथेष्ट प्रयत्न आहे. समाजांत वेगवेगळ्या कारणांमुळे नावलौकिक मिळविणाऱ्या व्यक्ति आपल्या स्वभावाचे व आत्मानुभवाचे पैलू इतक्या बोलकेपणे चित्रित करू शकतील तर केवळ शैलीच्या गोडव्यावर विसंबून न राहणारे संपन्न ललित वाङ्मय आपल्याकडे निर्माण होईल यांत शंका नाही. परंतु अनुभवाची समृद्धता आणि आविष्काराची सरलता यांचा डालींतल्यासारखा नेहमीच मेळ बसेल असे नाही.

✽ ✽ ✽

गतवर्षीचा सर्वोत्कृष्ट ललितग्रंथ मीं मुद्दामच बाजूला काढून ठेवलेला आहे. तो म्हणजे दुर्गा भागवत यांचा 'ऋतुचक्र' हा होय.

श्रेष्ठ वाङ्मय कोणते ? माझ्या मते ज्या वाङ्मयप्रकारांत त्याचा अंतर्भाव करता येईल त्याच्याच कक्षा लवचिक करणारे, किंवाहुना एक नवीनच वाङ्मयप्रकार निर्माण होत असल्याचा भास निर्माण करणारे, ते श्रेष्ठ वाङ्मय. नाट्यकाव्याच्या प्रांतांत शेक्सपियरने, भावकाव्याच्या प्रांतांत टी. एस्. एलियटने, लघुकथेच्या प्रांतांत गंगाधर गाडगिळांनी, समीक्षेच्या प्रांतांत एडमंड विल्सनने याच प्रकारचे कार्य केले आहे—तसेच विशुद्ध ललितलेखनाच्या प्रांतांत दुर्गा भागवतांनी.

'ऋतुचक्र' हे चैत्रापासून फाल्गुनापर्यंत बारा मासांत निसर्गाचे बदलते उन्मेष दाखवीत फिरणाऱ्या कालचक्राचे नांव आहे. पाने, फुले, पक्षी यांचे जग दुर्गाबाईंनी इतक्या तन्मयतेने आणि शोधकतेने पाहिले आहे की त्याला तोड नाही. जेराड मॅनले हॉपकिन्स या क्रांतिकारी आंग्ल कवीची 'इन्स्केप' नांवाची एक विचारप्रणाली होती. निसर्गविशेषाचे अत्यंत सूक्ष्म निरीक्षण करून आपल्या भावानुभूतीची व्याप्ति वाढविणे हा त्याच्या 'इन्स्केप'चा हेतु होता. त्यासाठी तो झाडांच्या बुंध्यांचीं वगैरे रेखाचित्रेहि काढी. त्याच्या काव्याचा गहनपणासुद्धा अशा अर्थगर्भ निरीक्षणांतून निर्माण झालेला आहे.

'ऋतुचक्रा'चे ललित्य हे असे 'इन्स्केप'चे ललित्य आहे. लँडस्केपमध्ये मानवी आकृतीची योजना केल्याशिवाय ते डोळ्यांत भरत नाही असा चित्रकारांमध्ये प्रवाद आहे. दुर्गाबाईंच्या या अत्यंत नाजूक 'मिनिचर' चित्रमालेत मानवाला स्थान आहे. ते केवळ उपमाविषय म्हणून. परंतु तरीहि परिचित घटना कालानुक्रमाने नोंदणारा चरित्र हा वाङ्मय-

प्रकार जसा लालित्यपूर्ण होऊं शकतो तसेच हें निसर्गदर्शन नुसतेंच शास्त्रीय न होतां एका रसिक, शोधक व्यक्तिमत्त्वाचा कलात्मक टसा घेऊन अवतरतें. दुर्गाबाईंचा जानपद व संस्कृत वाङ्मयाचा प्रगाढ व्यासंग यथोचित प्रमाणांत आपली चमक दाखवून जातो. व्यक्ति आणि तिनें हाताळलेला विषय यांच्या सर्वांगीण एकरूपतेतून जी विदग्धता संभवते तिचें नाद-रस-रंग-गंधतल्लीन स्वरूप या पुस्तकाच्या पानापानांतून दिसतें. त्यामुळें त्यांतील सत्य शास्त्रीय असलें तरी त्याला शास्त्राचे निकष लावणारे अरसिकच म्हटले पाहिजेत. कीटस् या निसर्गवेड्या कवीनें एका वेगळ्याच संदर्भांत “सत्य हेंच सौंदर्य आणि सौंदर्य, सत्य” असें म्हटलें आहे. त्याच जातीचें गूढ, अत्रोल, परंतु कणाकणांतून थरथरणारें, अनुभूतीचें ब्रह्मांड उजळवून टाकणारें असें हें सत्य आहे. अनेक वर्षांच्या सुसंगत निरीक्षणाची ही कमाई आहे.

‘ऋतुचक्र’चें समीक्षण करतांना त्याच्या प्रवाही भाषाशैलीचे आणि सूक्ष्मतर लालित्याचे नमुने द्यावे म्हटलें, तर खरोखर सबंध पुस्तकच उद्धृत करावें लागेल. सौंदर्याला बोध नसतो, आणि तें अखंड असतें. या पुस्तकाचें खरेंखुरें समीक्षण म्हणजे त्यानें निर्माण केलेल्या आगळ्या विश्वांत विहार करून चित्तवृत्ति शुद्ध करणें; निसर्गाकडे आपण किती फटकून वागत असतो याची जाणीव होणें; त्रिकालात्राधित, शाश्वत, निसर्गसत्याचा साक्षात्कार होणें. तेव्हां या पुस्तकाचें अप्रत्यक्ष असें कितीही वर्णन केलें तरी तें तोकडेंच पडेल. लेखिकेनें आपल्यामध्ये आणि निसर्गामध्ये कोणत्याहि उपच्या वृत्तीचा अगर पांडित्याचा पडदा ठेवलेला नाही. समीक्षकानें तरी आपल्या मूल्यमापनामध्ये आणि ‘ऋतुचक्र’मध्ये रूढ रसग्राहकतेचा पडदा कां ठेवावा? लालित्य म्हणजे काय असें विचारलें असतां त्यानें फक्त भक्तिभावानें या अशकिक पुस्तकाकडे बोट दाखवावें. [माझा तर असा समज आहे कीं, मानवी आकलनापलीकडच्या एखाद्या अज्ञात शक्तीनें तें दुर्गाबाईंकडून लिहवून घेतलें असावें!]\*



\* एतन्मया कथमहो कृतमित्यकस्मात्  
कर्तापि यस्य खलु विस्मयमाप शिल्पी ॥

# कादंबरी

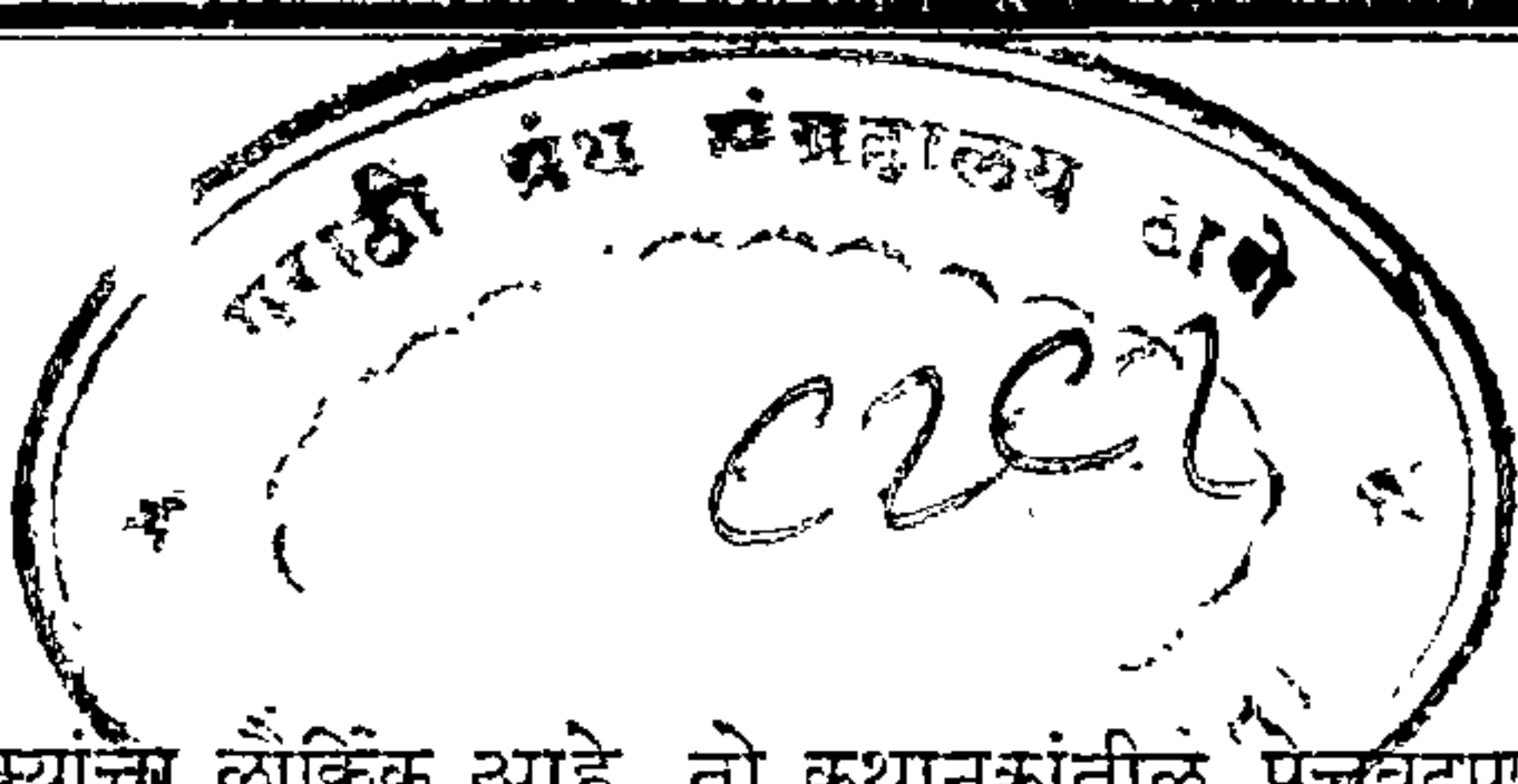
विद्याधर पुंडलीक

१९५६ मधील स्वतंत्र आणि अनुवादित मराठी कादंबऱ्यांची संख्या सुमारे चाळीसपर्यंत जाईल. या लेखांत त्याचपैकी काहीं निवडक अशा स्वतंत्र कादंबऱ्यांचाच परामर्श घेण्याचें ठरविलें आहे. फडके-खांडेकरांपासून ते ए. वि. जोश्यांपर्यंतच्या जुन्या-नव्या पिढीं-तील अनेक लेखकांचा कादंबरीच्या या प्रपंचांत वाटा आहे. केवळ एका वर्षांतील काहीं कादंबऱ्यांवरून आजच्या मराठी कादंबरीच्या वाटचालीची दिशा ठरविणें अर्थातच अवघड आहे. फक्त त्यामागील काहीं प्रवृत्तींचा आणि प्रेरणांचा आजपर्यंतच्या परंपरेच्या अनुरोधानें काहीं एक प्रमाणांत मागोवा घेतां येईल.

✱ ✱ ✱

प्रा. ना. सी. फडके यांची लेखणी अखंडपणें अजून चालू आहे. त्यांच्या 'शोनान' (१९५५), 'अस्मान' आणि 'तुफान' या तीन कादंबऱ्या सुभाषबाबूंच्या दूरपूर्वेतील सशस्त्र उठावांवर आधारलेल्या आहेत. अशा प्रकारच्या उठावांमधून एखादी ललित कृति निर्माण करण्याचें साहस फडक्यांनीं यापूर्वी बऱ्याच वेळां दाखविलें आहे. किंबहुना ती त्यांच्या प्रतिभेची एक महत्त्वाची लक्ष्य ठरून गेली आहे. त्यांच्या या साहसाचें कलास्वरूप काय असतें याची आपल्या सर्वांना सर्वसाधारणपणें कल्पना आहेच. पण या उठावामागील आशयाचा पल्ला खूप मोठा आहे. त्याची क्रांतिकारक प्रेरणा सुभाषचंद्र बोस या थोर नेत्याची आणि त्यामागचें जीवनदर्शन फार वेगळ्या प्रतीचें. हें दर्शन प्रत्यक्ष रणांगणावरचें आहे.

दहा वर्षांपूर्वीचें घडलेलें हें ऐतिहासिक स्वरूपाचें नाट्य आपल्या लेखणीनें तोलून दाखविण्याचा प्रयत्न करताना फडक्यांनीं नेहमींपेक्षां काहीं वेगळें केलें आहे अशांतला भाग नाही. सुभाषबाबूंचें जर्मनीहून टोकियो व नंतर सिंगापूरमध्ये झालेलें आगमन (शोनान), त्यांच्या सेनेनें हिंदुस्थानच्या सीमेपर्यंत केलेली आगेकूच (अस्मान), व त्या सैन्याची झालेली पीछेहाट आणि सुभाषबाबूंची अखेर (तुफान), हीं त्यांनीं कल्पिलेलीं उठावाचीं तीन पर्व त्यांच्या कादंबरीच्या रचनाकौशल्याला साजेशींच आहेत. सिंगापूर, रंगून, बॅकॉक आदि दूरपूर्वेतील शहरांतील, मलबार आणि आसामच्या आसमंतांतील, निसर्गाच्या व वातावरणाच्या त्यांच्या चित्रणाला नेहमीं प्रमाणेंच कमेऱ्याची सहजता आणि झिलई आली आहे. ज्याबद्दल



कादंबरी : ५१

फडक्यांचा लौकिक आहे, तो कथानकांतील पंचदपणा तिन्ही पर्वांतील कथानकांत आहे. झपाझप हार गुंफणाच्या फुलवाल्याचें-कस्तुर प्रसंगांची, उठावांतील निरनिराळ्या घटनांची आणि समरप्रसंगांची गुंफण करतांना त्यांनीं दाखविलें आहे. शैलीची सफाई, तिचा मंद प्रवाह, देखणा कांतीवपणा, संवादांतील (विशेषतः प्रियकर-प्रेयसींच्या) नखरा आणि नजाकत हे सगळे विशेष पूर्वीइतके नसले तरी बऱ्याच प्रमाणांत अजूनहि टिकून आहेत.

पण इतकें असूनहि या तिन्ही कादंबऱ्यांना फडके-वाङ्मयांत कांहीं निराळें स्थान देण्याइतकें कसलेंच अनन्यसाधारणत्व या कादंबऱ्यांत नाही. (या असल्या तथाकथित 'राजकीय' कादंबऱ्यांत फडक्यांना किमान यशाची कमान फक्त 'प्रवासी'मध्ये उभारून दाखवितां आली.) फडक्यांनीं या कादंबरीबाबत घेतलेल्या भूमिकेंतच याचीं कांहीं कारणें आहेत. आपल्या तिन्ही कादंबऱ्यांबाबत ते म्हणतात :

“माझ्या या तीन कादंबऱ्या नायकप्रधान किंवा नायिकाप्रधान नाहीत. यांत व्यक्तींना प्राधान्य नाही. साऱ्या चळवळीचे सूत्रधार नेताजी. परंतु त्यांचेदेखील चरित्र रेखाटण्याचा माझा हेतु नाही. जी अभूतपूर्व चळवळ आणि उठाव झाला त्याचें चित्र काढण्याचा माझा प्रयत्न आहे. या तिन्ही कादंबऱ्यांत विशेष महत्त्व आहे तें त्या त्या वेळच्या परिस्थितीला! वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या मनावर त्या परिस्थितीच्या ज्या प्रतिक्रिया घडल्या त्यांना! उलटसुलट आंदोलनांना! प्रक्षोभाला! वातावरणाला! या तीन कादंबऱ्यांचें हें वैशिष्ट्य लक्षांत घेऊन वाचक त्या वाचतील, आणि त्यांना त्या पसंत पडतील अशी मला आशा आहे.”

ज्या एका पहाडी व्यक्तीनें हें 'आंदोलन', हा 'प्रक्षोभ' निर्माण केला, तिच्या व्यक्तिमत्त्वालाच केंद्रबिंदु करण्याचें हें आव्हान फडक्यांनीं स्वीकारलें नाही. तें त्यांना स्वीकारतां आलें नाही. त्यामुळेच कीं काय या पहाडी व्यक्तीच्या पायथ्याभोंवतीं फडक्यांनीं चारदोन फेऱ्या मारल्या आहेत एवढेंच. दिलीप, अबीद हसन, मोहन, इत्यादि व्यक्तींच्या द्वारे आणि नेताजींच्या भाषणांमधूनच त्यांनीं हें व्यक्तिचित्र उभें करण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यामुळे एखाददुसरा बारकावा सोडला तर सुभाषबाबूंची व्यक्तिरेखा ही कधीं पौराणिक स्वरूपाची तर कधीं एखाद्या धावत्या डॉक्युमेंटरी चित्रपटांतील व्यक्तिरेखेप्रमाणें झाली आहे. तीच गोष्ट त्यांच्या भोंवतालच्या मोहनसिंग, रासविहारी, लोकनाथन, इत्यादि सेनानींची. कादंबरीला असा कोठलाच केंद्रबिंदु न मिळाल्यानें आरंभापासून अखेरपर्यंत जो कांहीं बरावाईट आशय आहे, त्याचेंहि अनुसंधान तुटलें आहे. हें चित्रण जिथून परावर्तित होईल असा कुठलाच 'फोकस' (focus) इथें नाही.

रणांगणाच्या पार्श्वभूमीमुळे फडक्यांनीं कांहीं आगळ्या प्रियकर किंवा प्रेयसी दिल्या आहेत का ? फडक्यांची लेखणी सुस्थितींत सुरक्षितपणें वाढलेल्या प्रेमांतच रंगते. अगदीं तशीच ती इथेंहि रंगली आहे : सुरेश-अरुणा, दिलीप-अचला, आनंद-इरा या जोड्या एकटांकीच वाटतात. हसन्या, देखण्या, संभाषण-चतुर, दुःखाची माफक चैन भोगणाऱ्या, दिलीप, आनंद यांचे शोकान्त मृत्यु व इरेचें अंधपण डोळ्यासमोर असूनहि हेच संस्कार वाचकांच्या मनावर राहतात. फक्त प्रादेशिक लक्ष्य दाखविण्यासाठीं एखादी नायिका मलबार-सा. ५

मधील 'कडूकुडू' करते. एखादा नायक 'प्रेमा' ऐवजी 'प्यार' म्हणतो इतकेंच ! शिवाय फडक्यांच्या नेहमींच्या कल्पना आहेतच. सुभाषत्रावूंच्या पूर्वजीवनांतील झगड्याविषयांच्या त्यांच्या प्रतिक्रिया, लहानपणापासून सुभाषत्रावूंना असलेली अध्यात्माची ओढ, जर्मन किंवा जपानी मुत्सद्दयांच्या कांहीं राष्ट्रीय प्रतिमा, अझाद् हिंदू सेनेमधील कांहीं खालच्या थराचे शिपाई,— सगळ्या गोष्टींना या जोडप्यांनीं धक्का मारून कोपण्यांत बसविलें आहे. फडक्यांनीं म्हणावें कीं, या कादंबऱ्या नायक-नायिकाप्रधान नाहींत. पण त्या तशाच आहेत हें कुणासाहि जाणवावें. ज्या 'परिस्थितीचें', 'आंदोलनाचें', 'प्रक्षोभाचें' महत्त्व फडक्यांना टसवावयाचें आहे, त्याला लागणाऱ्या रणांगणावरील जीवनाचा भयंकर अर्थ दाखविणाऱ्या सर्वस्पर्शी अनुभूतीचा स्पर्शहि या कादंबरीला झाला नाहीं. 'All quiet on the Western Front' पासून 'Naked and the Dead' मधील सूक्ष्म आणि डोळे फिरविणाऱ्या जीवनदर्शनाची फक्त बाह्य त्रिज्या इथें आहे. वानगीदाखल तिन्ही कादंबऱ्यांतील युद्धाचीं कोणतींहि वर्णनें पाहा !

जें फडक्यांवद्दल तेंच खांडेकरांवद्दल. वऱ्याचशा वर्षांच्या अज्ञातवासांतून 'अश्रु' ही कादंबरी घेऊन खांडेकर बाहेर आले. पण ते जसे ज्ञात होते तसेच आहेत. कांहीं एका प्रगल्भ कलादृष्टीची समज लेखकाला आहे असें 'अश्रु'वरून वाटत नाहीं, एवढेंच त्यांच्यावद्दल लिहितां येईल. शारदेच्या देवळांतील एक साधेवगडे व देवमोळे भक्त ना. ह. आपटे यांनीं आपल्या बाळबोध शैलींत 'कड्याच्या टोकावर' ही कादंबरी या वर्षांत लिहिली आहे. "या जीवनांत कांहीं प्रसंग मोठे विलक्षण असतात. जणू कड्याच्या टोकावर उभें राहून सृष्टिसौंदर्य पाहण्याचें धाडस करणें होय. या वेळीं जोडप्यांपैकीं कोणाला भोंवळ येईल आणि कोणाला धास्ती वाटेल, काय सांगावें. दोघांनीं एकमेकांना सांभाळून सुखरूप परत फिरणें हाच शहाणपणाचा व विनधोक्याचा मार्ग." आपल्या नायक-नायिकांप्रमाणेंच वाचकांनाहि सुखरूपपणें, विनधोक्याच्या मार्गांनें नेगारा इतका प्रेमळ लेखक आजच्या नवकथेच्या व नवकाव्याच्या काळांत खरोखर विरळा आहे.

फडके-खांडेकरांवरोवरच्या माडखोलकरांची 'अरुंधती' ही कादंबरीहि याच वर्षांत प्रसिद्ध झाली आहे. अरुंधती ही एका लोकविलक्षण मुलीची कथा आहे. स्त्री-पुरुषसंबंधांतील वैपयिक वासनेपासून सर्वस्वीं अलिप्त असलेल्या, "एक मानव म्हणून स्वतःकडे बघणाऱ्या", "साऱ्या स्पर्शांत वात्सल्याचा भाव मानणाऱ्या", आणि एका खोल अशा आध्यात्मिक श्रेयसाकडे वाटचाल करणाऱ्या स्त्रीची ही कथा आहे. तिच्या आयुष्यांत एक प्रोफेसर, रमणभाई नांवाचे मंत्रिमहाशय आणि अनंग (?) देशमुख नांवाचा एक कम्युनिस्ट हे येतात. या तीन पुरुषांच्या शुद्धाशुद्ध वासनाधिष्ठित अशा प्रेमाच्या दिव्यांतून तिला जावें लागतें. विशेषतः अनंग देशमुखच्या प्रेमानें तिची कुडी क्षणभर हादरून जाते. पण त्याच्या प्रेमाकडे निग्रहानें पाठ फिरवून ती एका साक्षात्कारी संताकडे येते व त्याच्या पायांशीं लीन होते.

अशा एका वेगळ्या व लोकविलक्षण विषयाला माडखोलकरांनीं हात घातला हें चमत्कारिक वाटत असलें तरी सत्य आहे. वास्तवांतील कांहीं व्यक्तींवरहि (त्याचा अंदाज

करतां येतो) हे कथानक उभे राहिले असण्याचा संभव आहे. अर्थातच जीवनांतील हा अतिसूक्ष्म अनुभव माडखोलकरांनी नेहमींच्या भडक रंगांनी चितारला आहे. अरुंधतीच्या जीवनांतील ही श्रद्धा आणि जिज्ञासा वग्याच वेळां गुरूशी झालेल्या प्रश्नोत्तरांतून आणि चर्चेतून व्यक्त झाली आहे. जिथे विश्लेषणांतून हे व्यक्त झाले, तिथे विश्लेषण फार पल्लवग्राही झालेले आहे. प्रश्नोत्तरांतून व्यक्त झालेली अरुंधतीची जिज्ञासा फार प्रचंड आहे असेहि प्रत्ययाला येत नाही. नेहमींप्रमाणे इथेहि वऱ्हाडनागपूरकडच्या राजकारणाचे एक पाते या कादंबरीला आहे व ते नेहमींप्रमाणे चकचकीत आहे. संस्कृतनिष्ठ आणि वक्तृत्वपूर्ण शैलीच्या आवेशाने सगळींच पात्रे यांत चर्चा करीत असतात. या सगळ्या चर्चांचा चेव (gusto) इतका दांडगा असतो की, त्यामुळेच त्यांतील व्यक्तींभोवतीं एक नाट्यमय आभासाचे वलय निर्माण होते. माडखोलकरांचे सगळे नायक कृतिशून्य असतात आणि त्यांच्या चर्चा म्हणजे केवळ platitudes असतात. (“भारत स्वतंत्र झाला तरी त्याला आपली अस्मिता अद्याप आढळलेली नाही, आपला आत्मा सापडला नाही;...धर्म हे जागतिक, सर्व भूतमात्राला व्यापणारे, त्याचे नियमन आणि उन्नयन करणारे तत्त्व आहे;...नवी समाजरचना जशी कांचनमुक्त तशीच सत्ताशून्यहि असायला हवी;”) हे वाचकांच्या ध्यानांत यायला थोडा वेळ लागतो. अतिसूक्ष्म, तरल आणि अस्तित्वालाच हात घालणारा हा केवळ शब्दातीत अनुभव पकडण्याइतकी माडखोलकरांची लेखणी कुठेच सूक्ष्म, संयत किंवा हळुवार झालेली नाही. अरुंधतीची श्रद्धा या सर्व कारणांमुळे भावात्मक पातळीवर कधी खेचलीच जात नाही. ती भुईसपाटच राहते.

माडखोलकरांकडून चिं. वि. जोश्यांकडे येतांना आपण एकदम एका वेगळ्या कथानकांत प्रवेश करतो. रूढ अशा साहित्यिक शैलीचा स्पर्शहि न झालेली आणि खास घरगुती वळणाच्या विनोदशैलीची ‘चार दिवस सुनेचे’ ही त्यांची कादंबरी म्हणजे वाचकांना आधींच माहीत असलेल्या भीमाआजीचे आत्मकथन आहे. ‘चार दिवस सुनेचे’ हे त्याचे नांव तितकेसे समर्थनीय नाही, कारण सासू-सुनांच्या संबंधांपेक्षां त्यांतील खरे चित्र भीमाआजीचेच आहे. या बाईचा वैधव्यांतला करारी वाणा आणि तिची मार्मिक तिखट जीम, मुलाच्या मामलेदारी वैभवांत तिने दाखविलेली विरक्त अलितता, दारिद्र्य आल्यावर खाणावळ काढण्याची तिची व्यवहारकुशलता, हे चित्र तर परिणामकारक आहेच. पण त्याहिपेक्षां प्रत्ययकारी व्यक्तिचित्र भीमाआजीच्या भावाचे आहे. देशभक्तीच्या लटेत वाहवत जाऊन हजार धंदे व उचापती करणारा हा भाऊ आणि टिळक-गोखल्यांच्या वास्तव्याच्या तत्कालीन समाजजीवनावर उमटलेल्या ठशाचे एका सामान्य बाईच्या दृष्टिकोणांतून आलेले सरळ आणि सधे चित्र यामुळे ही कादंबरी वाचनीय झाली आहे.

या सगळ्या जुन्या पिढीच्या लेखकांच्या कादंबऱ्यांत नव्या मराठी ग्रामीण कथेचे आद्य लेखक श्री. म. माटे यांच्या ‘पश्चिमेचा वारा’ या कादंबरीचाहि उल्लेख केला पाहिजे. ‘उपेक्षितांच्या अंतरंगा’च्या वेळीं माट्यांच्या हातावर उठलेल्या ललित साहित्याच्या रेषेचा आढळ येथे होत नाही. कथनाची शैली अतिशय जुनी, पारहाळिक. तीहि चालली असती.

पण त्यांच्या कथेंत पीळदार कसाचा आशय असता तर. पण इथें माटे निबंधकार म्हणून वावरत आहेत. पश्चिमेचा वारा म्हणजे पाश्चात्य संस्कृतीचा—विशेषतः कम्युनिझमचा—वारा. हा वारा वादळी नाही. त्याच्या कांहीं मंद झुळुका इथें आल्या आहेत. त्याला कथानक नाही. ललित साहित्याला आवश्यक असलेली प्रामाणिक अलितता इथें नाही. ललित साहित्याकडे वचण्याचा माथ्यांचा दृष्टिकोण समाजशास्त्राचा व समाजसेवकाचा आहे. त्यांच्या लघुकथांतून हा दृष्टिकोण क्वचित् आला होता, पण कलात्मक आशयाशी इमान राखून. इथें मात्र सारीं पात्रें त्या दृष्टिकोणाला बळी गेलीं आहेत.

फडके, खांडेकर, माडखोलकर यांच्या ऐन अमदानींत स्वतंत्र वाट चोखाळणाऱ्या र. वा. दिव्यांची 'आई आहे शेतांत' ही १९५६ मधील एक वैशिष्ट्यपूर्ण कादंबरी आहे. काळ्या डोंगराच्या आसमंतांत फुललेल्या साखरपट्टींत या आईची प्रतिष्ठापना झाली आहे. दिव्यांच्या इतर कादंबऱ्यांप्रमाणें या कादंबरींतहि ग्रामीण जीवनाचा खणखणीत सच्चेपणा आहे. दिवे रंगतात ते ग्रामीण जीवनांतील संवर्पांत. त्यामागील उग्र आणि भडक वासनांचें थैमान त्यांच्या कादंबऱ्यांतून थथथत असतें. 'आई आहे शेतांत' मध्ये ह्या कादंबरीच्या अखेरपर्यंत 'साखरपट्टी' या जमिनीचा एक संपन्न तुकडा संघर्षविंदु म्हणून दिव्यांनीं वापरला आहे. भडक रंगांचे सुरेख पट्टे मारून ते आपलीं पात्रें उभीं करतात. भडक रंगातलेच गडद सौंदर्य त्यांच्या पात्रांना असतें. कांहीं एका स्थूल विरोधाच्या पातळीवर कांहीं पात्रें उभीं केल्यानें ती प्रातिनिधिक असतात, पण टोकळेवाज असत नाहीत. काळू पार्टील, धोंडूमामा, बंधूजी हे कावेव्रज अन् स्वार्थी भाणसांचे प्रतिनिधि, पण प्रत्येकाला वेगळें वैशिष्ट्य आहे. सर्वांत प्रभावी विरोध आहे 'वाटुला वाटुला' करणाऱ्या जिजेचा व सगुणेचा. सगुणेजवळ मूक व समंजस सत्वशीलता आहे, तर जिजा जमिनीच्या आसुरी आसक्तीनें आपली हाडेंसुद्धां जमिनींत पुरून घेते ! माती आणि जीवन, जीवन आणि माती यांचा अभेद इतक्या उग्र स्वरूपांत ग्रामीण वाङ्मयात फार क्वचित् आला आहे. झांज्या व मन्या या कातकऱ्यांच्या चित्रांतहि असलें elemental सामर्थ्य आहे.

या कादंबरीच्या पूर्वार्धांत पात्रांची 'गचपन' आहे. वर सांगितलेल्या पात्रांखेरीज दादाजी, तुकाराम, तानू, इत्यादि कमी-अधिक यशस्वी पात्रांहि त्यात आहेत. पण त्यामुळें सामुदायिक जीवितांच्या चित्रणाला प्राधान्य आलेलें नाही हें ध्यानांत ठेवण्याजोगें आहे.

तथापि कादंबरीच्या कलात्मक एकसंधतेच्या दृष्टीनें ही कादंबरी वाखाणतां येणार नाही. कांहीं एक उत्कट व चमत्कारिक सामर्थ्य घेऊन आलेलीं हीं पात्रें सौंदर्याच्या एका नियत सूत्रानें बांधलीं गेलीं आहेत असें वाटत नाही. कादंबरी नानूच्या सुखांतून प्रगट झाली आहे. पण त्याच्या दृष्टिकोणांतील वस्तुनिष्ठ सुसंगति पुढेंपुढें फार दळली आहे. पुढेंपुढें हा नानू आधुनिक कवि, 'उद्यम' मासिकाला उभयुक्त होतील असे शेतांतील वैज्ञानिक प्रयोग करणारा सुधारक शेतकरी आणि गांवसान अंजनेचा प्रियकर, या तिन्ही भूमिकांमधून वावरतो ! कुळकायदा, त्यामुळें प्रामाणिक जमीनदार-वर्गाचा होणारा कोंडमारा, राजकाय चळवळी व वाद यावरील भाष्य, यांमुळेंहि पूर्वार्धातील वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण राहला नाही. किंवाहुना, पूर्वार्ध

आणि उत्तरार्ध अशी कादंबरीची कृत्रिम विभागणी दिव्यांनी न करतांहि ती वाचकांच्या मनावर संस्कारित होते यांतच दिव्यांचें अपयश आहे असें मला वाटतें. यामुळेंच कीं काय, निसर्ग आणि मानव यांमधील चाललेल्या सनातन झुंजीचें व प्रेमाचें दिव्यांना अभिप्रेत असलेलें स्वरूप सतत कलात्मक पातळीवर राहत नाहीं. ही कादंबरी वाचल्यावर “हा माझा भारत देश” अशा विव्दल उद्गारांची अपेक्षा दिव्यांनीं वाचकापासून केली आहे. प्रातिनिधिक वास्तववादावरील या अतिरिक्त प्रेयामुळेंच हें असें झालें असावें काय?—हा प्रश्न वाचकांच्या मनांत आल्यावांचून राहत नाहींत.

✽ ✽ ✽

जुन्या पिढीकडून नव्या पिढीकडे येतांना या वर्षांत प्रथम भेटतात ते पेंडसे. ‘गारंबीच्या त्रापू’ मधील यशोदा आणि ही ‘यशोदा’ किती तरी भिन्न आहे. बापूच्या जन्माचें रहस्य वाचकांना आधींच माहीत असल्यानें या कादंबरींत कसलेच आकर्षण उरत नाहीं हा आक्षेप पोरकट आहे. इथें महत्त्व आहे तें जन्मरहस्याला नाहीं, यशोदेला. आणि या लघु-कादंबरींत पेंडशांनीं केलेलें तिचें चित्रण फार सुंदर आहे. नवीन डोळे मिळाल्यामुळें जियाचे डोळे करून यशोदेचें सौंदर्य पाहावयास काका परत गांवीं निघतो हा प्रारंभ आणि तिच्या सौंदर्याचें विद्रूप धिंडवडे निघाल्यावर तोच काका ‘मेलो मेलों ! धावा धावा !’ म्हणतो—हा शेवट; या दोन्हीमध्ये ‘यशोदा’ची रचना अतिशय बंदिस्त झाली आहे.

पेंडशांच्या शैलीला इतरत्र क्वचितच दिसून येणारी एक ऋजु काव्यात्मता चढली आहे—“रेशमासारखे मऊ लांबसडक पिंगे केस अन् किरमिजी डोळ्यांची” यशोदा, “फुलांचें रहस्य प्रथमच गारंबीला समजून सांगणारी” यशोदा, “वर्षानुवर्षे सांदीकोपन्यांत पडलेल्या तिच्या रसिकतेला जागी करणारी” यशोदा! यशोदेच्या व्यक्तिरेखेचा विकास करतांना संपूर्णत्वाची एक विलक्षण रेखीव जाणीव पेंडशांच्या लिखाणांत दिसून येते. यशोदेची मुग्धता, निरागसता, पांढूनें तिला दाखविलेला वासनेचा रंगीवेरंगी जाळ, आपल्या सौंदर्याला काडवात लावावयास लावणारी तिची धुंदी, ‘सुठीवांचून खोकला जाईल’ म्हणून लथा खातांना, पोटांतल्या गोळ्यानें तिच्या जीवनसूत्राला दिलेला चिवट पीळ, विचार करण्याची प्रकृति नसतांहि साऱ्या जन्माचा तिला करावा लागलेला विचार, विठोबाची पत्नी होतांना दुःखानें तिला दिलेलें शहाणपण आणि अखेर “सौंदर्याच्या राखेंतून मुलीच्या जन्माची रांगोळी” पाहावयास निघालेलें तिच्या मनाचें स्वप्न (हेहि पुन्हां सौंदर्याचेंच स्वप्न) इतकीं तिच्या व्यक्तित्वाचीं सूक्ष्म आंतरिक आंदोलनें पेंडशांनीं टिपून घेतलीं आहेत. ज्या गारंबीची टीकाकारांनीं तोंड फाटेंतों स्तुति केली आहे, त्या गारंबीचा आणि गारंबीच्या माणसांचा घोळका बाहेर फोडून ‘यशोदा’ बाहेर आली हा ह्या लघु-कादंबरीचा खरा मोठेपणा आहे.

प्रादेशिक परिसरांत, वातावरणांत आणि भाषेंत रुतून बसलेली कादंबरी दांडेकरांची—‘पूर्णाभायचीं लेकरें’. बायराम, त्याची आई आलोकाबूढी, त्याचीं मुलें मोकिंदा आणि

रूपराव, त्याची बायको मनकर्णा—असें हें वऱ्हाडी शेतकरी कुटुंब. त्या कुटुंबाचें जीवनचित्र म्हणजे 'पूर्णांमायचीं लेकरें'. बायरामच्या भोळ्या, गरीब व भिडस्त स्वभावाचा फायदा घेऊन गांवांतील कांहीं सज्जन त्याला कर्जांत डुबवितात. त्यामुळें आणि आलोकाबूढीच्या भीतीनें गांवांतून पळून जाऊन कांहीं बैराग्यांच्या संगतींत तो राहतो. इकडे त्याच्या 'टोकापिटी'चा ताबा घेण्यास आलेल्या दुष्टभचंद सावकाराला रूपराव आपल्या पहेलवानी तडफेनें पिटाळून लावतो. एका गांवकऱ्याच्या वातमीवरून रूपराव आपल्या बापाचा तलास काढतो व त्याला परत आणतो. मध्यंतरींच्या दंडेलीवर रागावून बाहेर गेलेली आलोकाबूढीहि नातवाचें आर्जवी बोट धरून घरीं येते. तसें कथानक अगदीं साधें, टोबळ आणि सर्वसाधारणपणें लघुकथेच्या लांबीरुंदीचें. पण दांडेकरांनीं आपल्या हरदासी कथनानें फुगवून तिला कादंबरीचा साज दिला आहे. एकामागून एक अशा निरनिराळ्या पात्रांच्या परिचयालाच चाळीस पानें गेलीं आहेत. रूपराव कादंबरीच्या अगदीं शेवटच्या भागांत येतो. प्रथम बायरामवर झोत, मागून रूपरावावर झोत, अशी कथानकाची सरळधोपट विभागणी झाली आहे. फटकळ आणि जहांजाज आलोकाबूढी सोडली तर कुठल्याच व्यक्तिरेखेला रेखीव टोक नाही. सारीं पात्रें सपाट. 'पडघवली'ला लाभलेलें वातावरणाचें गहिरें रूपहि इथें नाही. 'पूर्णांमायचीं लेकरें' या शब्दामागील रक्ताचें नातेंहि कुठें प्रत्येकाला येत नाही. एकूण उरते आलोकाबूढी, दांडेकरांनीं वऱ्हाडांत मारलेली एक चक्रर आणि त्यांनीं परत आणलेली वऱ्हाडी भापेची नवलई !

पेंडसे-दांडेकरांच्या कादंबरीनंतर आलेली, ५६ मधील कादंबरी म्हणजे पु. भा. भाव्यांची 'अंतराळ' ही होय. आजची लघुकथा हाताळूनहि तिच्यातील प्रभावी पण क्षणचित्रात्मक प्रवृत्तींचा भाव्यांच्या प्रतिभेवर अजिबात जुलूम झालेला नाही. एका विस्तृत अनुभवाचा गालिचा अंतरण्याइतका अनुभूतीचा पल्लाहि भाव्यांजवळ आहे. त्यांच्या भाव-जीवनामागें आणि म्हणूनच कलात्मक व्यक्तित्वामागेंहि एक सुसंगत तत्त्वज्ञान आहे. आणि त्याच्यावद्दल कितीहि मतभेद असले तरी त्यांत भावात्मक संगति आणण्याचें सामर्थ्य व सावधपणाहि त्यांच्याजवळ आहे, हें कबूल केलें पाहिजे.

या सगळ्या गुणांचा प्रकर्ष 'अंतराळ'मध्ये व्हायला हवा होता. पण तो झाला नाही हें तितकेंच खरें आहे. कमला या मृत पत्नीच्या प्रेममय स्मृतीशीं इमान राखूं पाहणाऱ्या नारायणाच्या जीवनांत दुसरी कमलिनी येते; कमलेचीच प्रतिछाया असलेल्या ह्या कमलिनीच्या आगमनानें नारायणाच्या अंतःकरणांत एक असह्य झगडा निर्माण होऊन तो त्या शहरांतून नाहीसा होतो;—हें 'अंतराळ'चें कथासूत्र.

श्रद्धा आणि इमान या भाव्यांच्या मते शाश्वत असलेल्या दोन मूल्यांचा (जीं मूल्यें भाव्यांच्या अनेक कथांतून आणि नाटकांतून वेगळ्या पातळ्यांवर येऊन गेलीं आहेत) कोणाहि प्रामाणिक टीकाकारानें अधिक्षेप करतां कामा नये. त्याला त्यांच्या कलात्मक आविष्कारावर आक्षेप घेण्याचें स्वातंत्र्य आहे. आणि याच भूमिकेवरून या कादंबरीवर तसा आक्षेप घेतां येईल.

सिनेमा-तंत्राची आठवण व्हावी इतक्या भडक सुलभपणाने भाव्यांनी ही कथावस्तु हाताळली आहे. कमलसमोरचा तलावांतील नारायणाचा विहार; नवऱ्याच्या जिवासाठी सापावर झेप घेण्याची कमलची तयारी ('स्वामिनी' मधील बोटें कापून घेणाऱ्या काशीची इथे कुणालाहि आठवण होईल); जाईचीं फुले, उदवतीचा सुगंध, हृदयाच्या आकाराचा बटवा, इत्यादि गोष्टींचा व प्रतीकांचा झालेला ढोबळ वापर; पुन्हां त्याच तलावांत चाकूने आपला पदर फाडून त्याला वांचविणारी कमलिनी; काळा-पांढरा रंग एकमेकांशेजारी ठेवण्याच्या उद्देशाने दिल्लीच्या उल्लू (म्हणजेच आधुनिक!) मुलीची योजना; कमला, कमलिनी आणि नारायण या तिघांचाहि 'टेलिफोन ऑपरेटर' भय्या;—ही या वाह्य, वरवरचें नाट्य दाखविणाऱ्या तंत्रपद्धतीचीं कांहीं उदाहरणे. परिणामीं कांहीं एका पोचट भावविवशतेच्या पुढे ही कादंबरी वर चढतच नाही. कांहीं टीकाकारांना नारायण विकृत वाटतो—पलायनवादी वाटतो. माझी खरी तक्रार ही नाही. विकृततेतहि सर्वसाधारण जीवनाच्या चाकोरीच्या चिरफाळ्या करण्याइतकें जें वेडपट सामर्थ्य असतें तें भाव्यांना नारायणाच्या व्यक्तिरेखेत आणतां आलें नाही ही माझी तक्रार. या सामर्थ्याच्या अभावाचा पुरावा म्हणजे भाव्यांच्या भाषाशैलीचा पराभव. व्यक्तिरेखा गुंतागुंतीच्या नसतांनाहि ठसठशीत आणि भरदार असल्या, तरी भाव्यांचा भावसंपन्न कैफ भाषेतून कसा फुसांडत बाहेर येतो! या कादंबरींतील निसर्गाचीं, बागेचीं, तलावाचीं, अंतराळाचीं वर्णनें आणि एकाच कंटाळवाण्या लयींतले कमला-नारायण व कमलिनी-नारायण यांचे संवाद वाचले कीं, भाव्यांच्या प्रभावशून्य पुनरुक्तीचा आणि निस्तेज शब्दकळेचा पडताळा येईल. नारायणाच्या अंतःकरणांतील संघर्ष सूचित करणारी कविता— (Love is not love which alters)—भाव्यांसारख्या जबरदस्त लेखकाला पदोपदीं आणि जागोजागीं वापरण्याचा मोह व्हावा हा या कादंबरीच्या दुबळ्या अपयशाचा आणखी एक पुरावा.

भाव्यांनीं अलिकडे जसें एका विशिष्ट भावविश्वांत आपल्याला कोंडून घेतलेलें दिसतें, तसेच मनमोहनहि शब्दांच्या आणि प्रतिमांच्या विश्वांत कोंडले गेले आहेत. त्यांतून मनमोहन कधीं बाहेर निघतील असें वाटत नाही. 'वाघनखे' ही ऐतिहासिक कादंबरी म्हणजे मनमोहनांच्या वेबंद आणि दंगेखोर प्रतिभेचा आविष्कार. शिवाजीमहाराजांपासून ते त्यांना वाघनखें करून देणाऱ्या लंगड्या वामन्यापर्यंत सगळ्यांना सरसकट मनमोहनांनीं आपल्या भाषेच्या गुलालानें माखून काढले आहे. ऐतिहासिक परिस्थिति, तत्कालीन समाजजीवनाची पार्श्वभूमि, तत्कालीन परिभाषा, आणि मुख्य म्हणजे कादंबरी, असले लाड मनमोहनांजवळ नाहींत. यांत शिवाजीच्या मुत्सद्दीपणाची हिटलरशीं तुलना आहे, आपल्या कवितेचा संग्रह काढ असें कवीला सांगणारी प्रेयसी आहे, "भाटांच्या ललकाऱ्यांत कर्तृत्वाच्या सान्या आरत्यानें कमालखानी या काळजावरल्या अंगरख्यावर खुशबूची हिंदकळी करीत असतील", अशी प्रत्यक्ष छत्रपतींच्या जवानींतून निघालेली वाङ्मयीन दुर्वोधतेची तरफदारी आहे. "मुडदा झालेल्यांची मुर्वत मदनानें मंतरलेल्या मस्तानीनें ठेविलेली मी आजच न्याहाळतो आहे." असें बोलणारा हिरोजी फर्जेद 'गडकरी' नांवाची व्यक्तिरेखा आहे. शिवाय हरिभाऊंच्या

काळापासून चालत आलेला उपकथानकें, जहरप्रयोग, रहस्यें, इत्यादींचा मसाला आहेच. तथापि ज्यांना दमछास असेल त्यांना मधूनमधून सोन्याच्या कांतीसारखीं पुढील वाक्यें वाचायला मिळतील: “वाघनखें विषुववृत्ताला डंसली”; “तूं पराक्रमी जन्माला आलास म्हणून मराठ्यांच्या विळ्यांनीं उंच होऊन चंद्राची कोर चाचपली”; “आपण पुढें जें करणार आहांत तें सूर्याच्या देदीप्यमान किरणांचे गज घालूनच मोजावें लागेल.”

कांहींशा अपरिचित अशा विश्वांत नेणाऱ्या आणि जरा वेगळ्या तंत्रानें लिहिल्या गेलेल्या तीन कादंबऱ्यांकडे आतां वळलें पाहिजे. कथनाच्या तंत्राची केवळ नवलाईच हवी असेल तर ती शरच्चंद्र टोंगोंच्या ‘रविवार ते रविवार’ या कादंबरींत मिळेल. मोटारधंद्यांतील दोन भाऊ आणि ड्रायव्हर यांच्याभोवतालच्या एका सनसनाटी कथावस्तूलाच त्या तंत्रानें रावविलें असल्यानें त्याचें कांहींच मोल वाटत नाहीं. दुसऱ्या दोन कादंबऱ्या म्हणजे ग. दि. माडगूळकराची ‘वेग’ व वसंत कानेटकरांची ‘पोरका’.

त्यांपैकीं माडगूळकरांची ‘वेग’ ही कादंबरी चित्रपटजगतांतील शोभा नांवाच्या एका नटीवर आहे. मुंबईस वेगानें निघालेल्या एका मोटारीबरोबर तिच्या जीवनाची ही कहाणीहि धावत आहे. चित्रपटाच्या फ्लॅशबॅक पद्धतीनें—पण मोटारींतील प्रवासाचें अनुसंधान कायम ठेवून—ही कथा सांगितली गेली आहे. गोपीनाथ, निरंजन वर्मा आणि इतर अनेक जण यांच्या वासनेनें घुसळून निघालेल्या शोभाची ही कथा इतकी वेफाम वेगांत गेली आहे कीं, माडगूळकरहि तिला कशी थांबवूं शकले याचेंच वाचकांना कोडें वाटतें!! वेडींवाकडीं, आडवींतिडवीं वळणें वेऊन, अनेक खड्ड्यांत गचकून पुन्हां वर आलेल्या या वेगवान कथानकामुळें अनेक वाचकांचें मन खिळखिळें होईल. या लघुकादंबरीचें सूत्र एकच: वेगासाठीं वेग! चित्रपटसृष्टींतलें वास्तव इतकें अद्भुत असेलहि. कुणीं सांगावें? पण तें कांहीं त्याचें समर्थन होऊं शकणार नाहीं. या अद्भुतांतील आंतरिक वास्तव माडगूळकरांना दाखवितां आलें कीं नाहीं हा खरा मुद्दा आहे. याचें ‘नाहीं’ हें उत्तर खुद्द माडगूळकरांनींच या कादंबरींत एके ठिकाणीं दिलें आहे—“कांहीं व्यक्तींच्या आयुष्यांत एवढ्या अद्भुत गोष्टी घडतात कीं, कोणत्याहि एका भापेंतील वाज्याला त्याचा पुरवठा व्हावा.”! निदान माडगूळकरांसारख्या मातबर लेखकानें तरी मराठी भाषेला असल्या सामाजिक स्टंटपटाचा पुरवठा करूं नये!

‘घर’, ‘पंख’ या कादंबऱ्यांचे लेखक वसंत कानेटकर यांची ‘पोरका’ ही तिसरी कादंबरी. कानेटकरांना कलावेडीं माणसें फार आवडतात. ही कादंबरीहि सुमित्रा नांवाच्या एका कलावेडीच्या जीवनावर आधारलेली आहे. सतारीच्या नादविश्वानें लुब्ध होणारी सुमित्रा एका असामान्य सतारियाच्या कामवासनेला बळी पडते. या ‘हिरव्या शक्तीच्या’ वेगुमान धडकेनें पोरकी झालेली सुमित्रा आपल्या एकाकी जीवनाची पोकळी दुसऱ्या एका पोरक्या जीवाच्या—छव्याच्या—जीवनाला आकार देऊन भरून काढण्याचे प्रयत्न करते. पण छव्याच्या जीवनांतहि तीच ‘हिरवी शक्ति’ येते, तेव्हां तिच्या मनांत दाबलेलें कलासक्तीचें भूत पुन्हां उठतें. सुमित्रेच्या वत्सल प्रेमाचा

व छव्याच्या आकांक्षांचा यामुळे संघर्ष होतो. सुमित्रेला परित्यक्तेप्रमाणे वागविणाऱ्या नवऱ्याच्या प्रभावाखाली गेलेल्या छव्याला सुमित्रेचें पूर्वचरित्र समजतें आणि त्या दोघांत दुरावा निर्माण होतो. एका राजकीय सभेच्या दंगलींत छव्यावर होणारे लठीप्रहार सुमित्रा आपल्या अंगावर घेते. अखेरच्या क्षणीं, छव्याला साधन करण्यांत आपली केवढी चूक होती आणि त्याचें पोरकें आयुष्य संपन्न करण्यांतच आपल्या व्यक्तित्वाचा विकास झाला, असा साक्षात्कार तिला तिच्या वडिलांपासून होतो. मनाच्या या प्रसन्न अवस्थेंत सतारीचे आलाप छेडीत छेडीत तिचें पोरकें जीवन मृत्यूजवळ जाऊन विसावतें.

या कादंबरीची पूर्णता दोन मूलभूत गोष्टींवर अवलंबून होती. पहिली सुमित्रेची कलासक्त व्यक्तिरेखा प्रस्थापित होणे आणि दुसरी छव्या व सुमित्रा यांना परस्परांत गुंतविणाऱ्या जीवन-धाम्यांची कुशल गुंफण वसणे. या दोन्ही गोष्टींत कानेटकर म्हणावे तेवढे यशस्वी झाले नाहींत. स्वरांच्या अंतःकरणावर होणाऱ्या कांहीं संस्कारांचीं कांहीं सांकेतिक प्रतिमांच्या साहाय्यानें केलेलीं अलंकारिक वर्णनें (पृ. १२ व २२१) म्हणजे कलासक्त व्यक्तीचें रेखाटन नव्हे, वा तिच्या आंतर जीवनाची उकल करून दाखविणेंहि नव्हे. त्यांतून कांहीं व्यक्त झालेंच तर लेखकाची स्वरसृष्टीबद्दलची भावुक ओढ व्यक्त होते. 'पोरका'मध्ये नेमकें हेंच झालें आहे. म्हणूनच सुमित्रेचें मृत्युशय्येवरून सतार छेडणें, तिच्या मृत्यूवरोवरच "गोजिरवाणे स्वरपंख गळून पडणें", वगैरे वर्णनांतून व्यक्त झालेला कादंबरीचा कळस हा बेगडी वाटतो. सुमित्रा ही पोरकी वाटते; पण ती तिच्यावरील अत्याचारामुळे, नवऱ्याच्या आत्राळीमुळे, छव्याची सांगाती म्हणून. संगीत गमावल्यामुळे तिचें जीवन रितें अन् पोरकें होतें ही कल्पना कादंबरींत कुठेंहि रुजत नाहीं. छव्याचे आणि सुमित्रेचे धागे छव्याच्या पोरवयांपर्यंत कानेटकरांनीं फार चांगले जुळविले आहेत. पण पुढेंपुढें हें सूत फार जाडेंभरडें होत गेलें आहे. कारण सुमित्रेचा आंतर विकास सांगण्यांत जो संथपणा आहे तो संथपणा छव्याच्या मनाचा विकास सांगतांना राहिलेला नाहीं. कांहीं एका अधिरेपणानें, छव्याला झटपट आदर्श बनवून कानेटकरांनीं त्याच्या विकासाचे टप्पे उडतउडत सांगितले आहेत. त्यामुळे तिच्या व छव्याच्या संघर्षाला हवा तेवढा उठाव मिळालेला नाहीं. (छव्याच्या किशोरावस्थेंतील व कुमारवयांतील विकासाला सुमित्रेच्या विकासाएवढेंच महत्त्व होतें हें ध्यानांत ठेवावयास हवें.) या संदर्भांत भाईचें चित्र फार ठोकळेवाज अन् केवळ सुमित्रेच्या व्यथेला गडद करण्याकरतांच लिहिलें गेलें आहे हेंहि सांगितलें पाहिजे.

यामुळेच कीं काय, 'पोरका' या कादंबरींतील भावालेख सुसंगतपणें उतरला नाहीं. कधीं भावुक, कधीं उथळ, कधीं अलंकारिक नाट्य, कधीं हेवा करावा असें वास्तवचित्रण (विशेषतः छव्याची कहाणी), कधीं केवळ शब्दब्रंदाळपणा, कधीं आकर्षक रेखीवपणा असा तो आलेख हिंदकळत गेला आहे. 'घर' पासून निर्माण झालेला कानेटकरांच्या अभिव्यक्तींतील संज्ञाप्रवाह अजूनहि उमदा व अलग वाटतो. 'पोरका'मधील त्यांचा संज्ञाप्रवाह व स्वप्नसृष्टि हीं अचूक नाहींत. तिला अग्र नाहीं. ती अभ्यासजड (studied) वाटते. आणि fantasy ची चमकृतिजन्य भव्यता त्यांत नाहीं आणि त्यांतील प्रतीकेंहि बटबटीत असतात. एकूण 'घर'

आणि 'पंख' यांच्या फार पुढे कानेटकर गेले आहेत असे वाटत नाही.

अखेर दोन नव्या दमाच्या लेखकांच्या कादंबऱ्यांचा आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. पहिली ए. वि. जोश्यांची 'रानभूल' व दुसरी ज्ञानेश्वर नाडकर्ण्यांची 'दोन बहिणी'.

'रानभूल' ही हैद्राबादेतील प्रक्षोभक उठावाच्या पार्श्वभूमीवरील कादंबरी आहे. मराठींतील इतर तथाकथित राजकीय कादंबऱ्यांपेक्षा हिचे स्वरूप खूपच वेगळे आहे, हा तिचा एक विशेष. ह्या कादंबरीत स्वप्निल वातावरणाची भूल नाही, तत्त्वज्ञानाचा वा तत्त्वचर्चेचा पवित्रा नाही, भडक वा भावुक नाट्यात्मता नाही, प्रगत्याची गहिरी झिलई नाही. आपल्या असेल त्या अनुभूतीशीं राखलेले इमान हा तिचा प्रमुख विशेष. सूर्यकांत, पुंडलीक, लक्ष्मण, अच्युत, इत्यादि मंडळी ही फार heroic नाहीत. अर्थातच हीं माणसें अतिसामान्यहि नाहीत. मध्यम आकाराचीं पण शूर, उत्पातांत आपली मान ताठ ठेवणारीं, आणीबाणीच्या क्षणीं स्वतःला कळतनकळत झोकून देणारीं आहेत. तथापि त्यांना घराचे, बायका-मुलांचे पात्र आहेत. त्यामुळे त्यांची फार दूर नाही आणि फार जवळहि नाही अशी सोबत मनांत ठसते. त्या सोबतीची स्मृति रेंगाळत राहते. मराठवाड्यांतील जीवनाचे आणि उठावणीमागचे वातावरणहि जोश्यांनीं फार संयमानें आणि सूक्ष्मपणें निर्माण केले आहे.

तथापि जोश्यांच्या यशाची हद्द येथपर्यंतच आहे. त्या पलिकडचे जें आहे तें त्यांना दाखवितां आलेलें नाही. एका झंझावाताचे जें उग्र स्वरूप आणि त्या उग्र स्वरूपामागची मानवी मनाला थक करणारी उंची येथें सांपडत नाही. जें एका दृष्टीनें जोश्यांचें सामर्थ्य आहे, त्यानेंच जोश्यांच्या कादंबरींतील आशयाची मध्यम पातळीहि निश्चित केली आहे. अनुभूतीशीं इमान राखणें हा एक गुण आहे. पण त्यामुळे कळानिर्मितीची शीग गांठली जाईलच असें नाही.

'दोन बहिणी' ही ज्ञानेश्वर नाडकर्ण्यांची पहिलीच कादंबरी. कादंबरीपेक्षां तिला लघु-कादंबरी किंवा कादंबरीकाच (novelette) म्हणणें अधिक शोभून दिसेल. दिवाकर नांवाच्या निरागस, अबोल, अतिसंवेदनक्षमतेमुळे भिन्या आणि खिन्न मनोवृत्तीच्या तरुणाचा कोवळ्या कुमारापासून तो जाणत्या पुरुषापर्यंत होत गेलेला विकास या कादंबरींत आलेखित करण्यांत आला आहे. वडिलांच्या मृत्यूनंतर पोरका दिवाकर, तोरणे यांच्याकडे त्यांच्या धाकट्या मुलाची शिकवणी पत्करतो. या मुलाच्या दोन बहिणी—अंजलि व रंजना दिवाकराच्या संवेदनाक्षम मनावर भिन्नभिन्न परिणाम घडवून आणतात. स्त्रीत्वाच्या गूढतेची, माधुर्याची, थिल्लरपणाची आणि अखेर विपारीपणाची पहिली अनुभूति दिवाकराला येते ती रंजनेवरील प्रेमाचा भंग झाल्यानें. पण रंजनेवर प्रेम करीत असतांच अंजलीचें शांत, सुजाण व्यक्तिमत्त्व एकीकडे त्याचें मन त्याच्या नकळत आपल्या पंखांखालीं घेत असतें. रंजनेच्या प्रेमभंगानें आणि मागून तिच्या मृत्यूनें त्याच्या प्रेमांतल्या नवथर फुलोरा जणूं झडून जातो आणि आंतली खरी उत्कट, तीव्र भावना प्रकट होते. पण या भावनेची राणी असते अंजली—रंजना नव्हे!

असें हें साधें कथानक. मोजक्या तीन व्यक्तींवर झोत टाकून व आई, ताई, तोरणे,

आदि व्यक्ति फिरत ठेवून काढलेले. तें साधें होत जातां पुढेंपुढें सोपें होत जातें! आपल्याच मनाच्या कोपण्यांत बडबडणाऱ्या या दिवाकराची व्यक्तिरेखा नाडकण्यांनीं फार हलुवारपणें काढली आहे. संबंध कादंबरीचें निवेदन वरवर तुटक आणि रुक्ष वाटतें. या तुटक आणि रुक्ष निवेदनामागे एक नितळ काव्यात्म झुळझुळ आहेहि. पण तिला कुठें लयच मिळालेली नाही. दिवाकराचें व्यक्तित्व पुढेंपुढें अधिक विकसित होत गेलें असतें आणि अंजलीच्या व दिवाकराच्या संबंधांतील सूत्रकतेला अधिक सामर्थ्य आलें असतें तर कादंबरी आणखी एका उंचीवर चढली असती. तथापि आहे या मर्यादेंतहि नाडकण्यांच्या या कादंबरींत एक अभिवचन आहे.

एकूण अठरा कादंबऱ्यांचा हा आढावा आहे. हा आढावा घेतांना हेतुतः कोणत्याहि प्रकारचें वर्गीकरण केलेलें नाही. कारण कादंबऱ्यांचे कांहीं गट पाडण्याचें तत्त्व शास्त्रशुद्ध नाही. जुन्या व नव्या पिढींतील लेखक हेंच ढोवळ वर्गीकरण त्यांतल्या त्यांत मला स्वीकाराहें वाटलें.

कलाप्रकारांतील उत्क्रांति प्रमुखतः त्या त्या कलाप्रकाराच्या परंपरेंतून निर्माण होत. मराठी कादंबरीची ही परंपरा, कांहीं अपवाद सोडून, मोठी नाही, हें मान्य केलेच पाहिजे. कथा आणि काव्य यांच्या विशिष्ट परंपरेविरुद्ध जो असंतोष प्रगट झाला त्यांतूनच नवकथेचे व नवकाव्याचे धुमारे फुटले. आजचें त्यांचें स्वरूप कांहींहि असो, या असंतोषानें मराठी कथेच्या विकासाला एक मोठा झोंका दिला यांत कांहींहि शंका नाही. असा तीव्र असंतोष मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रांत अजूनहि प्रगट झाला नाही. त्या असंतोषाची सगळ्यांना जाणीव झाली आहे. परंतु त्याला अजून पुरेसें माध्यम मिळालेलें नाही. कुठें कुठें प्रयोग होतात, पण त्यांना अजून नव्या साहित्यप्रवाहाचें सामर्थ्य आलेलें नाही. उदाहरणार्थ मढेंकरांनीं आणलेला संज्ञाप्रवाह कथेंत कांहीं प्रमाणावर आला; पण कादंबरींत तो जवळजवळ आलाच नाही. ज्यांनीं तो आणायचा प्रयत्न केला त्यांनीं तो बदनाम करण्यासच मदत केली. कदाचित् तो आम्हांला पचलाहि नसेल. तथापि तो लुप्त झाला हें कादंबरीच्या विकासाचें वा परागतीचें निर्णायक चिन्ह आहे असें समजण्याचें कारण नाही. आविष्काराच्या एखाद्या पद्धतीवर एखाद्या कलाप्रकाराचें बरेवाईट भवितव्य अजिबात अवलंबून नाही. ज्यांना प्रादेशिक कादंबऱ्या म्हणतात त्यांमध्ये ढोवळ अशा सामुदायिक जीवितांवर (collective life) भर दिला जात आहे, आणि त्यामुळें व्यक्तींच्या प्रतिनिधीकरणाचा व शैलीच्या सांकेतिकतेचा धोका निर्माण झाला आहे. कांहीं अपरिचित अशा भावविश्वांत शिरण्याचे प्रयोगहि कांहीं लेखकांनीं केले; पण त्यांत गाढ अनुभूतीपेक्षां धाडसाची (adventure) जाणीवच जास्त होती. मराठी कादंबरीचा थिटेपणा दूर करणें म्हणजे अपरिचित भावविश्वांत जाऊन तलवार गाजविण्याचें साहस करणें ही पराक्रमी कल्पना सोडून दिली पाहिजे. दांडग्या कलाप्रेरणेचे भाव्यांसारखे कांहीं लेखक आहेत; पण त्यांच्या स्वतःच्या भावविश्वावर कांहीं चमत्कारिक आंतरबंधनें (inhibitions) पडलेलीं दिसतात.

जुन्या पिढींतील कांहीं लेखक सातत्यानें अजूनहि लिहित आहेत. बहुसंख्य वाचकांच्या

दृष्टीनें त्यांची सद्दी अजून संपलेली नाही. तथापि त्यांच्या कलाप्रेरणेला आतां यांत्रिक सवयींचें रूप आलें आहे; आणि कलेच्या क्षेत्रांतला एखादा चमत्कार घडला नाही, तर त्यांच्यापैकीं कोणी मोठा आश्चर्याचा धक्का देईल असें वाटत नाही. तथापि त्यांच्यापैकीं कांहींनीं दिलेला नक्षीदारपणाचा, ध्येयवादी आभासांचा, वस्तुनिष्ठ सामाजिक वास्तववादाचा आणि पोंचट भावविवशतेचा वारसा मिश्र स्वरूपांत कुठें ना कुठें अजूनहि प्रभावानें वावरत आहे.

कथेच्या आणि कादंबरीच्या विकासाचा तादृश अन्योन्य संबंध नाही. कारण कांहीं लेखकांचा प्रवास कादंबरी-लेखनानेंच सुरू होतो. तथापि कथेच्या परिसरांत निर्माण होणारें कलात्मक वातावरण कादंबरीला पूरक, पोषक वा मारक ठरण्याचा संभव असतो, असें मला वाटतें. त्या दृष्टीनें विचार केला तर कादंबरीक्षेत्रांतील पोकळीवर थोडाफार प्रकाश पडूं शकेल. आजच्या लघुकथेच्या आघाडीवर जे लेखक आहेत त्यांपैकीं बहुतेक लघुकथेपाशींच थांबले आहेत. कादंबरीला जुळता असा अनुभूतीचा लांब पल्ला घेण्याचें बहुविध सामर्थ्य त्यांनीं अजूनहि दाखविलेले नाही. तूर्त तरी त्यांची अभिव्यक्ति कथेच्या दिशेनेंच एकारलेली दिसते. त्याचरोबरच नव्या कथेंतील क्षणचित्राच्या रेखाटणाला गेल्या कांहीं वर्षांत केंद्रवर्ती महत्त्व दिलें गेल्यानें त्यांच्यावरच पोसल्या गेलेल्या त्यामागून येणाऱ्या लेखकांची अभिरुचीहि संकोचून खुरटत चालली आहे. वास्तविक पहिल्या कांहीं वर्षांत कथेंतील प्रयोगशीलतेनें कथेंत तरी विविध पातळ्यांवरील भावविश्वें काबीज केलीं होती. पण आज ती प्रयोगशीलता या क्षणचित्रांभोवतींच रुंजत आहे. कादंबरीच्या दिशेनें ही प्रयोगशीलता आज प्रसरण पावत जात नाही, याचें हें एक महत्त्वाचें कारण आहे.



## साहित्य-समिति १९५६

मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या साहित्य-समितीच्या कक्षेंतील कार्यास '५६ च्या मे महिन्या-पासून योजनापूर्वक सुरवात झाली. या कार्यात प्रसंगपरत्वेन झालेली व्याख्यानं, कांहीं विषयां-वरील व्याख्यानमाला, साहित्य संघाच्या नित्यनैमित्तिक व्याख्यानमाला, प्राज्ञ-विशारद-परीक्षांचे वर्ग व इतर साहित्यविषयक कार्यक्रम, इत्यादि कार्यक्रमांचा समावेश होईल.

**मासिक व्याख्यानमाला :** ही व्याख्यानमाला पूर्वीच साहित्य-समितीच्या दृष्टीसमोर होती. निर-निराळ्या व्यासंगी अभ्यासकांना बोलावून त्या त्या व्याख्यात्याच्या विशेष अभ्यासाच्या विषयावर व्याख्यानं योजिणें, अशी या व्याख्यानमालेची मूळ कल्पना. या वर्षी ही व्याख्यानमाला वन्याच प्रमाणांत नियमितपणें झाली. या मालेंतील सुरवातीचें व्याख्यान इंग्रजी भाषेचे व वाङ्मयाचे सुप्रसिद्ध अभ्यासक व ज्ञानेश्वरीचे कोशकार प्राचार्य रा. ना. वेलिंगकर यांचें झालें (३१-५-५६). प्रा. वेलिंगकरांचा विषय 'नाटकें आणि नाटकगृहें' असा होता. त्यांनीं आपल्या व्याख्या-नांत ग्रीक रंगभूमीपासून शेक्सपियरकालीन रंगभूमीपर्यंत युरोपांतील नाट्य व रंगभूमि यांच्या प्रवृत्तींचा व स्थित्यंतरांचा परामर्श घेतला. या व्याख्यानमालेंतील दुसरें व्याख्यान साहित्यशास्त्राचे विशेष अभ्यासी प्रा. दि. के. बेडेकर यांनीं दिलें (१२-८-५६). 'कलेंतील आशय आणि अभिव्यक्ति' हा त्यांच्या व्याख्यानाचा विषय होता. त्यांनीं आपल्या विषयाची मांडणी तत्त्वज्ञानाच्या बैठकीवर केली. वास्तविक यापूर्वी व्हावयाचें या मालिकेंतील आणखी एक व्याख्यान या महिन्यांत झालें. तें प्रा. सं. वि. राजाध्यक्ष यांचें (१७-८-५६). 'गेल्या पंचवीस वर्षांतील मराठी कविता' हा प्रा. राजाध्यक्षांच्या व्याख्यानाचा विषय. प्रा. राजाध्यक्षांनीं इ. स. १९२५ ते ४५ या कालखंडांतील मराठी कवितेचें स्वरूप कोणतें आहे व त्यामागील प्रवृत्ति व ध्येय कोणतें, तें तसें असावयास कारणें काय, या सर्व विषयांच्या साधार मांडणीनें या कालांतील मराठी कवितेच्या दर्जाचें दिग्दर्शन केलें. सप्टेंबर महिन्यांत नागपूर महाविद्यालयाचे प्राचार्य व महानुभाव वाङ्मयाचे व्यासंगी डॉ. वि. मि. कोलते यांचें 'अक्षर वाङ्मय' या विषयावर व्याख्यान झालें (२२-९-५६). या व्याख्यानांत त्यांनीं साहित्यांत शब्दांचें व शब्दांचे घटक जीं अक्षरें त्यांचें विविध कार्य कोणतें याविषयांची आपली भूमिका मांडली. ऑक्टोवरांत श्री. वा. सी. मर्ढेकर यांच्या सौंदर्यशास्त्रविषयक मतांचे टीकाकार

व सौंदर्यशास्त्राचे एक तरुण अभ्यासक मराठवाड्यांतील नांदेडचे श्री. नरहर कुसुंदकर यांचे व्याख्यान झाले (७-१०-५६). 'जी. ई. मूरच्या सौंदर्यशास्त्राच्या निमित्ताने' या विषयावर बोलतांना या विषयांत विषयप्रवेश करणारांना व नवीनांना मंत्रमुग्ध करणारे व्याख्यान श्री. कुसुंदकरांनी दिले. १०-११-५६ रोजी 'मेघदूताच्या रचनेतील सौंदर्यस्थले' या विषयावर बोलतांना काळकर्ते शिवरामपंत परांजपे यांचे नातू व शिवरामपंत परांजपे यांच्या चरित्रपर ग्रंथाने प्रसिद्धीस आलेले श्री. वा. कृ. परांजपे यांनी काळकर्त्यांच्या परंपरेतील वक्तृत्वाची चुणूक दाखविली. यानंतर २-१२-५६ रोजी निरनिराळ्या विषयांचे अभ्यासक श्री. वि. ग. निजसुरे यांनी 'लघुकथेचीं श्रुतिस्मृतींतील बीजे' या विषयावर व्याख्यान देतांना विशेषतः संस्कृतमधील ब्राह्मण वाङ्मयांतल्या कथांची माहिती सांगितली.

कै. वा. म. जोशी स्मारक व्याख्यानमाला : साहित्यसंघाच्या अनेक कार्यप्रवृत्तींपैकी प्रतिवर्षी होणारी ही एक व्याख्यानमाला. या वर्षीची ही व्याख्यानमाला जगन्नाथ पंडिताच्या (संस्कृत) रसगंगाधराचा मराठी अनुवाद करणारे, संस्कृतचे सुप्रसिद्ध प्राध्यापक व कला-संस्कृतीचे अभ्यासक अहमदाबादचे प्रा. रा. वा. आठवले यांनी गुंफली. 'अलंकारशास्त्र' या विषयावर त्यांची चार व्याख्याने झाली (१८, १९, २० व २१ जुलै '५६). संस्कृत काव्यशास्त्र, आर्वाचीन टीकाशास्त्रीय व विशेषतः सौंदर्यशास्त्रीय विचार (विशेषकरून कै. मर्ढेकरांचे सौंदर्य-विषयक विचार) यांचा आपल्या पद्धतीने परामर्श घेऊन जगन्नाथ पंडिताच्या काव्यविषयक कल्पनेत साहित्यस्वरूपाचे बीज कसे आहे, हे प्रमेय प्रा. आठवल्यांनी आपल्या व्याख्यानांतून मांडले.

शारदोत्सव व्याख्यानमाला : मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या सहकार्याने ही व्याख्यान-माला अलिकडे कांहीं वर्षे साहित्य संघांत प्रतिवर्षी होत असते. विविध विषयांवर निरनिराळी व्याख्याने या व्याख्यानमालेतून आजवर झाली आहेत. या वर्षी पुढीलप्रमाणे व्याख्याने झाली—

दिवस	व्याख्याते	विषय
५-१०-५९	: श्री. मो. वा. दांडे	: लोकशाही
६-१०-५६	: प्रा. न. र. फाटक	: संस्कृत ललित साहित्याचा इतिहास
७-१०-५६	: श्री. नरहर कुसुंदकर	: जी. ई. मूरच्या सौंदर्यशास्त्राच्या निमित्ताने
८-१०-५६	: श्री. धों. वि. देशपांडे	: काव्याची उत्क्रांति
१०-१०-५६	: श्री. रा. कों. फाटक	: रेडिओ टेलिव्हिजन
११-१०-५६	: प्रा. सौ. नलिनी पंडित	: जातिवाद आणि वर्गवाद
१२-१०-५६	: डॉ. गंगाधर अधिकारी	: साम्यवाद
१३-१०-५६	: प्रा. न. र. फाटक	: संस्कृत ललित साहित्याचा इतिहास

या सर्व व्याख्यात्यांनी आपापल्या व्याख्यानांतून आपापल्या विषयांचे अभ्यासनीय विवरण केले.

संघदिन : संघदिनाचे (२८-१०-५६) महनीय प्रवक्ते म्हणून यंदा हालाच्या गाथा सप्तशतीची संशोधनपर आवृत्ति प्रसिद्ध करणारे व एक प्रसिद्ध व्यासंगी म्हणून ज्यांची ख्याति आहे असे श्री. स. आ. जोगळेकर यांची योजना झाली होती. श्री. जोगळेकरांनी 'गाथा-सप्तशती' वरील आपली संशोधनात्मक सतें साकल्याने आणि संकलनरूपाने या प्रसंगीच्या उपस्थित श्रोतृवर्गापुढे ठेवली. यानंतर रात्रौ सुप्रसिद्ध नकलाकार श्री. भोंडे यांच्या नकलांचा रंगतदार करमणुकीचा कार्यक्रम झाला.

नैमित्तिक व्याख्यानमाला : नैमित्तिक स्वरूपाची अशी एक प्रदीर्घ व्याख्यानमाला या वर्षी झाली. गेल्या वर्षीच्या महाभारतावरील प्रा. न. र. फाटकांच्या व्याख्यानमालेच्या धर्तीवरचीच ही व्याख्यानमाला प्रा. न. र. फाटकांनीच गुंफली. या व्याख्यानमालेचें उद्घाटन संस्कृत वाङ्मयाचे एक गाढे अभ्यासक, मुंबईतील रामनारायण रुइया कॉलेजांतील संस्कृत भाषाभ्यास विभागाचे प्रमुख प्रा. रं. रा. देशपांडे यांनी केलें (२३-६-५६). आपल्या व्याख्यानांत प्रा. देशपांडे यांनी या व्याख्यानमालेचें महत्त्व विशद करून सांगितलें. त्यानंतर साधारणपणें दर आठवड्याला एक याप्रमाणें ही व्याख्याने नियमितपणें झालीं. वर्षअखेरीलाहि ही व्याख्यानमाला पुरी झाली नाही. प्रा. फाटकांनी या व्याख्यानांतून संस्कृत ललित साहित्यांतील विविध कलाकृतींचा विस्तृत आणि साक्षेपी परिचय करून दिला. या विषयांतील कांहीं वादग्रस्त विषयांचेहि निरूपणात्मक विवरण प्रा. फाटकांनी केलें.

नैमित्तिक व्याख्याने : २५०० व्या भगवान बुद्ध परिनिर्वाणदिनाला (२४-५-५६) लोकसाहित्याच्या व्यासंगी संशोधिका, समाजशास्त्र, मानववंशशास्त्र व पाली भाषा व वाङ्मय यांच्या मार्मिक अभ्यासक कु. दुर्गा भागवत यांचें व्याख्यान झालें. कु. भागवतांनी आपल्या व्याख्यानांत बुद्धचरित्र आणि तत्त्वज्ञान यासंबंधीं विवेचन केलें. बुद्धचरित्राचा व बुद्धतत्त्वज्ञानाचा आजवरचा अभ्यास किती, कोणत्या पद्धतीने व कोणत्या दृष्टिकोणांतून झाला आहे आणि वास्तविक बुद्धकार्याचें व तत्त्वज्ञानाचें स्वरूप कोणतें आहे, यासंबंधीं कु. भागवतांनी आपलीं मुद्देसूद व उद्बोधक सतें मांडलीं. नैमित्तिक स्वरूपाचीं आणखी दोन व्याख्याने अगारकर-टिळकांच्या जन्मशताब्दीदिनांना झालीं (१४-७-५६ व २३-७-५६). यांपैकी पहिलें व्याख्यान आगरकर चरित्राचे एक लेखक कऱ्हाडचे श्री. पु. पां. गोखले यांचें होतें व दुसरें प्रा. न. र. फाटक यांचें. श्री. गोखले यांनी आगरकर-चरित्राचे कांहीं विशेष सांगितले व प्रा. फाटकांनी लो. टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचें व कार्याचें गहिरें दर्शन घडविलें.

प्राज्ञ-विशारद-वर्ग : नित्यनेमाप्रमाणें यंदाहि म. सा. परिषदेच्या साहित्यप्राज्ञ व साहित्यविशारद या परीक्षांना वसणाऱ्या विद्यार्थ्यांना उपयुक्त असे वर्ग साहित्य संघातर्फे चालविण्यांत आले. या वर्षीच्या वर्गाचें यश विशेष उल्लेखनीय आहे. तें प्रसंगोपात्त वृत्तांतांत येईल. हे वर्ग यंदा २० जून ५६ पासून सुरू झाले. प्रा. न. र. फाटक, प्रा. वा. ल. कुलकर्णी, प्रा. वि. ह. कुलकर्णी,

प्रा. गं. व. ग्रामोपाध्य, प्रा. ल. ग. जोग, प्रा. स. गं. मालशे, प्रा. श्री. पु. भागवत, प्रा. रमेश तेंडुलकर, प्रा. ज. के. रानडे, प्रा. शांताराम जोग, श्री. मंगेश पाडगांवकर, श्री. राम पटवर्धन, श्री. व. वि. पारखे, श्री. प. वा. साठे, श्री. मा. ना. आचार्य, श्री. जगन्नाथ महाजन, श्री. भी. व. कुळकर्णी, व प्रा. वसंत दावतर यांनी या वर्गात निरनिराळ्या विषयांच्या अध्यापनांत सहकार्य केले. या वर्गाचा वन्याच विद्यार्थ्यांनी उपयोग करून घेतला. परीक्षांना वसलेल्या विद्यार्थ्यांत जवळ जवळ ८५ टक्के विद्यार्थी उत्तीर्ण झाले. यापैकीं वरेच द्वितीय श्रेणींत उत्तीर्ण झाले आहेत व गिरगांव केंद्रांतून प्राज्ञ व विशारद या परीक्षांत पहिले व दुसरे आलेले उमेदवार या वर्गातीलच होते. शिवाय कु. यमुना भार्गव जोगळेकर या ह्या वर्गातील विद्यार्थिनी प्राज्ञ परीक्षेत पहिल्या आल्या. त्यावद्दल त्यांना म. सा. परिषदेतर्फे एक पारितोषिक व संघातर्फे प्राचार्य अ. वा. गजेंद्रगडकर पारितोषिक अशीं दोन पारितोषिकें मिळालीं.

❀ ❀ ❀



REFBK-0009292

