

डॉ. द. भि. कुलकर्णी

भावकाल्प

स्वरूप व समीक्षा

संपादिका
संगीता जोशी
गझलकार



भावकाव्य: स्वरूप व समीक्षा

लेखक : डॉ द भि कुलकर्णी

संपादन : संगीता जोशी (गझलकार)



ई साहित्य प्रतिष्ठान

भावकाव्य: स्वरूप व समीक्षा

लेखक : डॉ. द. भि. कुलकर्णी

संपादन व निर्मिती

संगीता जोशी (गझलकार)

A-1. भूषण अपार्टमेंट.

11/2. कर्वेनगर. शाहू कॉलनी, लेन नं १, कमिन्स कॉलेजजवळ.

पुणे 411052

Phone : 9665095653. 7722006363

sanjoshi729@gmail.com

या पुस्तकातील लेखनाचे सर्व हक्क संपादिकेकडे सुरक्षित असून पुस्तकाचे किंवा त्यातील अंशाचे पुनर्मुद्रण वा नाट्य. चित्रपट किंवा इतर रूपांतर करण्यासाठी संपादिकेची परवानगी घेणे आवश्यक आहे. तसे न केल्यास कायदेशीर कारवाई होऊ शकते.

This declaration is as per the Copyright Act 1957 read with Sections 43 and 66 of the IT Act 2000. Copyright protection in India is available for any literary, dramatic, musical, sound recording and artistic work. The Copyright Act 1957 provides for registration of such works. Although an author's copyright in a work is recognised even without registration. Infringement of copyright entitles the owner to remedies of injunction. damages and accounts.

निर्मिती सहाय्य : रश्मी किल्लोस्कर, ठाणे

प्रकाशक : ई साहित्य प्रतिष्ठान

E Sahity Pratishthan

Eleventh Floor

Eternity

Eastern Express Highway

Thane. 400604

www.esahity.com

www.esahity.in

esahity@gmail.com



प्रकाशन : २५ जुलै २०२० (द भि कुलकर्णी यांचा ८६ वा जन्मदिन)

©esahity Pratishthan®2020

- विनामूल्य वितरणासाठी उपलब्ध.
- आपले वाचून झाल्यावर आपण हे फॉरवर्ड करू शकता.
- हे ई पुस्तक वेबसाईटवर ठेवण्यापुर्वी किंवा वाचनाव्यतिरिक्त कोणताही वापर करण्यापुर्वी ई-साहित्य प्रतिष्ठानची परवानगी घेणे आवश्यक आहे.

प्रकाशकाचे दोन शब्द

हजारों साल नर्गिस अपनी बे-नूरी पे रोती है
बड़ी मुश्किल से होता है चमन में दीदा-वर पैदा

उत्तम कवितेचेही हेच प्राक्तन असावे बहुधा. आपले सौंदर्य जाणणारा जाणकार तिला मुश्किलीनेच मिळतो. दभि कुलकर्णी हे असे आस्वादक होते. कवितेचे सर्वांगीण रूप जाणीवपूर्वक उमजून घेणारे. कवितेचा अंतरात्मा जाणून घेणारे. त्यामुळे त्यांचा 'भावकाव्य, स्वरूप व समीक्षा' हा सुमारे ५०० पृष्ठांचा ग्रंथ म्हणजे मराठी काव्यसमीक्षेच्या दालनातील एक रत्नच म्हणता येईल. मराठीच्या सखोल विद्यार्थ्यांसाठी एक दिपस्तंभ तर सर्वसामान्य काव्यप्रेमींसाठी एक भरघोस मेजवानीच आहे हा ग्रंथ म्हणजे.

द.भि.कुलकर्णी यांचे कविता, कवी आणि सिद्धांत अशा तीन विभागातील लेख म्हणजे कवी आणि त्यांच्या काव्याचा- आस्वाद, आविष्कार, अनुभूती आणि विचार, यांचे शब्दरूप आहेत. आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्ही अंगांनी काव्याचा विचार करतांना दभि सहजपणे कवी आणि वाचक या दोघांच्या भूमिकेतून काव्यविचार मांडतात. वाचक जेव्हा काव्यास्वाद घेत असतो, तेव्हा त्याच्या वैयक्तिक स्मृतींची पानं तो चाळत असतो, ही पानं चाळता चाळता वाचक कवीच्या भाववृत्तीत समरस होतो, गुरफटत जातो. कवितेच्या या आकलन प्रक्रियेत दभिंची सौंदर्यदृष्टीची जोड मिळताच कवीच्या अनुभूतीचा प्रत्यय वाचक घेतो आणि तो क्षण म्हणजे काव्यास्वादाचा निर्मळ आनंद.

भावकाव्याची व्याख्या करतांना दभि म्हणतात "कवितेची नेणीव जाणवण्यासाठी केंद्रपसारी नव्हे तर केंद्रानुगामी वृत्ती उचित ठरते." कवीच्या हृदयातून कवितेचा गाभा थेट वाचकांपर्यंत यशस्वीपणे पोहचवणे हेच तर या

सर्व लेखांचे प्रयोजन आहे. कणा, चाफा, फुलराणी, अशा या अनेकदा वाचलेल्या कवितेतील सौंदर्यस्थळे नव्याने उमगतात. या लेखातील प्रत्येक शब्द आपल्याला काव्यातील रचनात्मक सौंदर्याची प्रचिती देतात. विचारमंथनातून निर्मित या लेखांतून वाचक प्रतिमा, लय, नाद, भावार्थ, आशय, तर्क, सौंदर्य यांच्याशी एकरूप होतो. काव्याची समीक्षा करतांना दभिंनी सांगितलेले निष्कर्ष हे मराठी साहित्याचे अभ्यासक, शिक्षक, आणि संशोधक यांना निश्चितच मार्गदर्शक आहेत.

एझरा पौंड ने कवींचे वर्गीकरण करतांना "नवनिर्मितीप्रक्रियाशोधक" केली आहे, दभिंच्या मते ती "निर्मितिनवप्रक्रिया शोधक कवी" असायला हवी. नव निर्मितीच्या क्षेत्रातील संशोधक कवींजवळ अपूर्व-अतूल्य अशी काव्यनिर्मितीची क्षमता असते.

डॉ.सिरास यांनी अनुभवांच्या सौंदर्यदृष्टी आणि सर्जनाच्या प्रेरणेतून काव्य लिहिले. त्यांच्या काव्यातील निर्मितीप्रक्रिया समजून घेतांना, दभि सार्वजनिक संदर्भ नसलेल्या कवितांना सर्वेदननिष्ठ आणि भावनानिष्ठ म्हणतात. कवयित्रींच्या काव्यातील अनुकरण त्यांना बोचत असले तरी अनुराधा पाटील यांच्या काव्यातील प्रतिभा, संवेदना, सौंदर्यवृत्ती आणि उत्कटतेला ते दाद देतात. इंदिरा संत यांच्या वियोग, वैफल्य, भय, अगतिकतेनी वेढलेले काव्य म्हणजे विशुद्ध भावकविता असं म्हणतांना दभि त्यांची प्रक्रिया उलगडून दाखवतात. ग्रेस यांच्या काव्य निर्मितीच्या मूलस्रोताचा शोध घेतांना "कवितेतील अनुभव तर्कनिष्ठसंगतीने किंवा साहचर्यसंगतीने व्यक्त करा, जेणे करून त्याचा बोध वाचकाला होईल आणि कविता दुर्बोध रहाणार नाही." असा आग्रह करतात. मर्ढेकरांच्या काव्यातील अभिव्यक्ती दभिंना विकट वाटते. तर सुरशे भटांच्या तरल आणि तलम काव्याचे नवे आकलन होते.

तिसऱ्या भागातील काव्यसंवादात दभिंच्या "अंभृणी" चा अर्थ स्पष्ट होतो आणि पुढच्या वाचनाची ओढ आवरता येत नाही. दभिंनी मुक्तछंदाच्या निमित्ताने मांडलेल्या प्रश्नांवर नवसाहित्यिक, संशोधक आणि अभ्यासकांनी

विचार करायलाच हवा. ज्ञानेश्वर, तुकाराम, बहिणाई चौधरी, मर्ढेकर. जी.ए. यांच्या भावकाव्यातून विश्ववात्सल्याच्या वेध घेतांना "विश्वश्लेषी" चा अर्थ उद्धृत करतात, आणि विचारता की साहित्यिकात ही "विश्वमाया" वसली आहे का? प्रतिभेची लक्षणे सांगितल्यावर दभिंचे काव्यसुक्ते म्हणजे काव्याची एक अद्भूत आकलन प्रक्रिया आहे. कवींच्या निर्मितीप्रेरणेचा आणि निर्मितीप्रक्रियेचा शोध घेतांना दभिंनी जे विवेचन या लेखांमध्ये मांडले आहे त्यातून प्रचितीस येणारा बोध वाचकाला भारावून टाकणारा आहे. वाचक हो, खरंच दभिंना समीक्षा स्फुरते.

या पुस्तकाचे संपादन करताना संगीता जोशी यांनी अनेक वर्षे केलेली मेहनत जागोजागी जाणवते. दभिंचे असंख्य नियतकालिकांत विखुरलेले प्रकाशित व अप्रकाशित लेख जमा करणे, त्यांची सुसूत्र वर्गवारी करून त्यांना एका सुबक आकारात ओवणे, आणि त्या लेखांच्या दिशांचा वेध घेणारे प्रास्ताविक लिहून या ग्रंथाच्या निर्मितीचा ध्यासपुर्वक पाठपुरावा करणे हे त्यांचे मराठी भाषेवर ऋणच आहेत. मराठीच्या अभ्यासकांना आणि सामान्य काव्यप्रेमींना हा एक सुंदर ग्रंथ दिल्याबद्दल ई साहित्य प्रतिष्ठानतर्फे संगीता जोशींचेही आम्ही आभार मानतो.

काव्यप्रेमींच्या जाणीवकक्षांना आकाशाचे आकलन पंख देणाऱ्या दभिंना कोटी कोटी दंडवत!

विनीता श्रीकांत देशपांडे
टीम ई साहित्य

जिसमें खुलूसे-फिक्र न हो, वह सुखन फजूल
जिसमें न दिल शरीक हो, उस लय में कुछ नहीं. . . .

ज्यात अरुसल चिंतन नसेल ते काव्य व्यर्थच आणि ज्यात हृदय नाही
अशा स्पंदनांना तरी काय अर्थ?

भावकाव्याची अशी यथार्थ व्याख्या करणारे
उत्कट वृत्तीचे भावकवी साहिर लुधियानवी
यांच्या शायरीस.

---- संगीता

डॉ. द भि कुलकर्णी



दत्तात्रेय भिकाजी कुलकर्णी (जन्म : २५ जुलै १९३४; मृत्यू : २७ जानेवारी, २०१६) हे आधुनिक मराठी साहित्यातील विख्यात समीक्षक आणि ललितनिबंधकार होते. नागपूर विद्यापीठाचे ते १९६८ सालचे पीएच. डी. होते. विदर्भ साहित्य संघाचे ते साहित्य वाचस्पती (डी. लिट. समकक्ष पदवी) आहेत. नागपूर, पुणे व उस्मानिया विद्यापीठांच्या अभ्यासक्रमांत त्यांच्या अनेक ग्रंथांचा संदर्भग्रंथ म्हणून समावेश करण्यात आला आहे. द. भि.

कुलकर्णी यांनी विद्यापीठ अनुदान आयोगाच्या विविध चर्चासत्रांत आणि परिसंवादांत भाग घेतला आहे.

काही वर्षे त्यांनी केंद्रीय लोकसेवा आयोगाच्या परीक्षेतील मराठी साहित्य या विषयाचे तज्ज्ञ म्हणूनही काम केले. तेथेही त्यांनी आपल्या कामाचा ठसा उमटवला.

अध्यापन

१९६४ ते १९९४ अशी ३१ वर्षे नागपूर विद्यापीठाच्या मराठी विभागात द. भि. कुलकर्णी यांनी मराठीच्या अध्यापनाचे कार्य केले. नागपूरचे विकास विद्यालय आणि विकास महाविद्यालय, बनारस हिंदू विद्यापीठ, कोल्हापूरचे गोखले महाविद्यालय, नागपूर विद्यापीठ तसेच नागपूरच्याच सांदीपनी विद्यालयात त्यांनी मराठी भाषा व मराठी साहित्य शिकवले आणि अनेक विद्यार्थी घडवले.

सुरुवात

१९५५च्या सुमारास मराठी कवितेवरील "आई : दोन कविता" हे तुलनात्मक टिपण दभिंनी वयाच्या वीशीतच लिहिले व पु. शि. रेगेंच्या 'छंद'मध्ये ते प्रकाशित झाले. पुढे ते समीक्षक म्हणून विख्यात झाले, तरी शालेय-महाविद्यालयीन जीवनात कथा, कविता व लघुनिबंध यांच्या रूपाने त्यांनी प्रारंभीची साहित्यनिर्मिती केली.

विख्यात समीक्षक

प्राचीन ते अर्वाचीन अशा दीर्घ पटावर पसरलेल्या मराठी वाङ्मय प्रवाहाचे एक मर्मज्ञ व विचारवंत भाष्यकार, मराठी भाषा आणि साहित्याचे व्रतस्थ-निष्ठावंत अध्यापक, वाङ्मयविश्वातील नवागतांचे मार्गदर्शक, नितांतसुंदर वक्ते म्हणून दभि ख्यात होते. १९६० नंतरची जवळजवळ गेली पाच दशके हा दभिंचा साहित्यप्रवास होता.

कादंबरीची समीक्षा करताना 'स्वामी', 'गारंबीचा बापू', 'चक्र' या कादंबऱ्यांतील त्रुटीही त्यांनी दाखवल्या तर फडके आणि खांडेकरांच्या मर्यादाही. (कादंबरी : स्वरूप आणि समीक्षा) आचार्य अत्रे, आनंदीबाई शिर्के, माधवी देसाई आदींच्या आत्मचरित्रांच्या निमित्ताने आत्मचरित्र या लेखनप्रकाराचे नवे आकलन दभिंनी केले (पस्तुरी).

द. भि. कुलकर्णांनी लिहिलेल्या समीक्षेचा आणखी एक विशेष म्हणजे ते नेहमीच नवचिंतन असावयाचे. उदाहरणार्थ कथा या साहित्य प्रकाराची त्यांनी केलेली अभिनव मांडणी. कथा हाच मूलगामी लेखन प्रकार आहे, अशीच त्यांची भूमिका होती. याविषयी बोलताना 'कोसला' हीदेखील एक दीर्घकथा आहे, असेच त्यांचे मत होते. कथेच्या पडत्या काळात कथेची प्रकृती सांगून तिचा गौरव करण्याचे मोठे कार्य दभिंनी केले. त्यामुळे मराठी कथालेखन पुन्हा एकदा समर्थ होईल, असे नवे कथालेखन वाचताना जाणवते. दभिंचे संस्कृत भाषेवरही विलक्षण प्रेम होते. अनेक ठिकाणी ते अभिनवगुप्त, कालिदास यांचे संदर्भ देत असत. याशिवाय हिंदी, उर्दू आणि रशियन वाङ्मयाचाही त्यांचा प्रचंड व्यासंग होता. तुकाराम-ज्ञानेश्वर, जीए-मर्ढेकर यांच्या साहित्यावर त्यांनी अतोनात प्रेम केलेच, पण नव्या लेखकांचे साहित्यही ते आवडीने वाचत. त्यावर चर्चा करीत. चौफेर वाचन असल्यामुळे त्यांची ग्रंथसंपदाही विपुल आहे. नुसते समीक्षालेखन त्यांनी केले नाही तर ललित, काव्य, कथा या क्षेत्रांतही मुशाफिरी केली.

संमेलनाध्यक्ष

पुण्यात भरलेल्या ८३ व्या अखिल भारतीय साहित्य संमेलनाचे ते अध्यक्ष होते.

द. भि. कुलकर्णी यांचे प्रकाशित साहित्य

1. अंतरिक्ष फिरलो पण. .
2. अनन्यता मर्ढेकरांची
3. अपार्थिवाचा यात्री
4. अपार्थिवाचे चांदणे (आठवणी)
5. कादंबरी : स्वरूप व समीक्षा
6. चौदावे रत्न
7. जीएंची महाकथा
8. तिसऱ्यांदा रणांगण
9. जुने दिवे, नवे दिवे (ललित लेख)
10. दुसरी परंपरा
11. देवदास आणि कोसला
12. द्विदल
13. पस्तुरी
14. पहिली परंपरा
15. पहिल्यांदा रणांगण
16. पार्थिवतेचे उदयास्त
17. पोएट बोरकर
18. प्रतीतिभेद
19. बालकांचा बगीचा (बालवाङ्मय)
20. मराठी वाङ्मयाचा इतिहास (४ खंड)
21. मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनस्थापना
22. महाकाव्य : स्वरूप व समीक्षा

23. मेरसोलचा सूर्य (कवितासंग्रह)
24. युगास्त्र
25. समीक्षेची चित्रलिपी
26. समीक्षेची वल्कले
27. समीक्षेची सरहद्द
28. सुरेश भट - नवे आकलन
29. स्फटिकगृहीचे दीप
30. बालकांचा बगिचा
31. हिमवंतीची सरोवरे
32. ज्ञानेश्वरांची प्रतीतिविश्रांती
33. ज्ञानेश्वरांचे श्रोतृसंवाद



गौरव

नागपूर विद्यापीठाचे ना. के. बेहरे सुवर्णपदक

अध्यक्ष, मराठी साहित्य संमेलन, पुणे, मार्च २०१०

पुरस्कार

न्यूयॉर्कच्या हेरल्ड ट्रिब्यूनचा उत्कृष्ट कथा पुरस्कार १९५३

१९८३मध्ये त्यांना विदर्भ साहित्य संघातर्फे डी. लिट. शी समकक्ष असलेली 'साहित्य वाचस्पती' ही पदवी प्रदान करण्यात आली होती.

महाराष्ट्र राज्याचा उत्कृष्ट शिक्षक पुरस्कार, १९९१

कादंबरी : स्वरूप व समीक्षा"ला महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचा ज्येष्ठता ग्रंथ पुरस्कार

पुरुषोत्तम भास्कर भावे पुरस्कार, २००७

'अंतरिक्ष फिरलो पण' या ग्रंथाला महाराष्ट्र शासनाचा 'उत्कृष्ट वाङ्मय पुरस्कार' मिळाला आहे.

संकीर्ण

डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे कारंजा लाड येथे १९९० मध्ये आणि नागपूर येथे १९९१ मध्ये झालेल्या विद्यापीठ मराठी प्राध्यापक परिषदेच्या अध्यक्षपदी होते.

२०१० मध्ये पुण्यात झालेल्या ८३व्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदी डॉ. द. भि. कुलकर्णी होते.

डॉ. कुलकर्णी यांच्या पन्नाशीनिमित्त त्यांच्या विद्यार्थ्यांतर्फे समकालीन मराठी साहित्य : प्रवृत्ती व प्रवाह हा अभिनंदनपर ग्रंथ संपादित करण्यात आलेला आहे.

श्यामला मुजुमदार यानी 'समीक्षेची क्षितिजे' नावाचा 'द. भि. कुलकर्णी गौरवग्रंथ' लिहिला आहे.

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचा गौरव करणारा 'सप्तपर्णी स्त्रीसंवेदन' नावाचा एक ग्रंथ आहे. त्याचे संपादन स्मिता लाळे यांनी केले आहे.

काव्य संवाद: द. भि. सरांशी

----गझलकार संगीता जोशी

(ज्येष्ठ समीक्षक डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी, तिथीनुसार गुरुपौर्णिमा, दि. 11 जुलै 2014 रोजी 81 व्या वर्षात पदार्पण केले आहे. सहस्रचंद्रदर्शन सोहळ्यानिमित्त 25 जुलै 2014 रोजी त्यांचा भव्य सत्कार पुण्यात होत आहे. त्याच दिवशी त्यांच्या भावकाव्य : स्वरूप व समीक्षा या ग्रंथाची उद्घोषणा होत आहे; त्या संदर्भात गझलकार संगीता जोशी यांनी सरांशी साधलेल्या संवादाचा अंश आम्ही येथे देत आहोत. ----संपादक)

“मला दिसतंय, तुम्ही डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे नाव वाचता आहात; मग पुस्तकाचं नाव— भावकाव्य:स्वरूप व समीक्षा. तुमच्या चेहऱ्यावर स्मित उमटलेलंही मला दिसतंय; अरे वा! कादंबरी: स्वरूप व समीक्षा, नाटक:स्वरूप व समीक्षा, महाकाव्य: स्वरूप व समीक्षा, अशी सरांची काही पुस्तकं असल्याचं माहीत होतं. आता हे नवीन दिसतंय; भावकाव्य: स्वरूप व समीक्षा. अरेच्या? पण संपादन कोणी केलंय? संगीता जोशी? कोण ह्या संगीता जोशी? गझलकार?”

हो! मीच ती! माझं नाव ह्या पुस्तकाशी जोडलं जाईल हे दोन वर्षापूर्वी मलाही वाटलं नव्हतं. पण त्याचं असं झालं.

83 वं अखिल भारतीय साहित्य संमेलन 2010 साली पुण्यात झालं. पुणेकरांना तर पर्वणीच होती. मलाही आनंद झाला होता. निमंत्रित-कवि-संमेलनात सहभागी होण्याचं आमंत्रणही होतं. संमेलनाचे अध्यक्ष डॉ. द. भि. कुलकर्णी आहेत, हे तर आधीच माहीत होतं. त्यांच्या वक्तृत्व गुणाबद्दल ऐकलं होतं. त्यामुळे त्यांचं भाषण ऐकायला मिळेल, ही उत्सुकताही होतीच. सरांना

प्रत्यक्ष बघितलंही नव्हतं, मग त्यांची ओळख असणं तर दूरच. त्यांची विद्यार्थिनी असण्याचा संभवच नव्हता. माझं शिक्षण पुण्यात; त्यातून मी सायन्स घेतलं होतं त्यामुळे तो भाग्ययोग नशिबात नव्हता. त्यामुळे सरांना बघणं, त्यांचं भाषण ऐकणं (आणि त्याचबरोबर अमिताभ बच्चनही दिसणार होता, हे एक उपफल!) हे सारंच उत्कंठावर्धक होतं. पहिल्या दिवशीच्या प्रचंड गर्दीमुळे सरांच्या 'दूर-दर्शनावर'च समाधान मानावं लागलं. मात्र सरांचं भाषण ऐकायला मिळालं. सगळं आत्मसात करता आलं नाही; फक्त एवढं लक्षात आलं की सरांची भाषा उच्च दर्जाची आणि अलंकृत (आजच्या तरुणाई च्या भाषेत 'लय भारी') होती. इतकं छान मराठी आता ऐकायलाच मिळत नाही असं तेव्हा मनात वाटून गेलेलं आठवतंय. दुसऱ्या दिवशीच्या 'निमंत्रितांच्या' कविसंमेलनाची वेळ अचानक बदलली. तसे फोन प्रत्येकाला आले. तेव्हा मी मनात म्हणाले, की सर तर ह्यावेळी उपस्थित नसतीलच. तसंच झालं. सकाळी साडेआठला सुरू झालेल्या आमच्या कविसंमेलनाचं सूत्रसंचालन डॉ. अरुणा ढेरे यांनी केलं, तेव्हा तो भव्य मंडप अर्धाच भरलेला होता. (अर्ध्या ग्लासप्रमाणे पॉझिटिव्ह लुक!) सर आले नाहीत. पण आदल्या दिवशी न मिळालेली अध्यक्षीय भाषणाची पुस्तिका मी मिळविली. ती निवांतपणे घरी वाचली तेव्हा सरांच्या भाषेवर मी लुब्ध झाले; ते किती सूक्ष्मात जाऊन विचार करत असावेत याचा किंचित अंदाज आला.

मधे बरेच दिवस, महिनेच काय एक दीड वर्ष निघून गेलं. एकदा म. सा. प. मध्ये गेले असतांना सरांचा फोन नंबर मिळविला आणि फोन केला. सरांशी बोलणार आहे, याचं दडपण होतं. पण सरांचा मृदु आवाज, की ज्यात बिलकुल आढ्यता नव्हती किंवा स्वतःच्या मोठेपणाच्या जाणिवेने इतरांशी बोलतांना तुच्छतेची किनार नव्हती, ऐकून जरा धीर आला. जुजबी संभाषण होऊन दुसऱ्या दिवसाची पूर्ववेळ घेऊन फोन बंद झाला. हा होता 2012 चा डिसेंबर.

थोडी भीतभीतच 'डीएसके विश्व' मधील 'वसुधा' मध्ये पोहोचले. सरांनी केलेल्या मनमोकळ्या गप्पांनी माझे दडपण कुठल्याकुठे पळून गेले. सरांची डॉक्टरेट महाकाव्य ह्या विषयात होती त्यामुळे मला त्यांच्याशी काव्यविषयक खूप काही विचारायचे, बोलायचे होते. त्यातल्या त्यात गझल ह्या काव्यप्रकाराची चर्चा करायची होती. पण प्राथमिक ओळखीनंतर त्या गोष्टींना केवळ सुरुवात म्हणावी इतकंच बोलणं झालं. माझ्या गझल-प्रेमामुळे सरांनी त्यांच्या एका पुस्तकाचं नाव घेतलं, 'सुरेश भटः नवे आकलन' वाचलं का? विचारल्यावर मी खरं ते सांगून टाकलं की मी त्यांचं एकही पुस्तक वाचलेलं नाही. फक्त पेपरमध्ये ती नावं वाचली होती. अध्यक्ष झाल्यानंतर थोडी माहिती विविध वृत्तपत्रातूनच मिळाली होती. माझा एकमेव आधार होता तो म्हणजे अध्यक्षीय भाषणाची ती पुस्तिका. त्याचंच होमवर्क करून मी गेले होते. तेही मी सरांना सांगून टाकलं. सर तेव्हा बारिक व मिस्किल हसल्याचं लक्षात आलं. मी सरांना म्हटलं,

' सर, तुमच्या पुस्तकांची नावं खूप छान छान आहेत. अगदी वेगळी. काहीवेळा अनाकलनीयच. पस्तुरी, पार्थिवाचे उदयास्त, अपार्थिवाचे चांदणे, प्रतीतिभेद, हिमवंतीची सरोवरे. . . नावावरून काहीच कळत नाही, हे पुस्तक कोणत्या विषयावर असेल ते! पण नावांमुळे वाचण्याची उत्सुकता वाढली हे नक्की. '

त्यांनी मला भटांवरचं पुस्तक 'जरूर वाचा' असं सांगितलं. ते भटांचे चाहते आहेत म्हटल्यावर मला हायसे वाटले. निदान एक धागा समान निघाला, याचं मला बरं वाटलं. भटांचे शेर त्यांना कसे आवडतात हे सांगतांना त्यांनी फार सुंदर दृष्टांत वापरला, जो मला पुरेपूर पटला आणि हृदयात कायमचा ठसला.

ते म्हणाले, 'भटांच्या शेराची पहिली ओळ वाचली की मला वाटतं, एक सुंदर, डौलदार पक्षी आपल्या मणिबंधावर येऊन बसला आहे; त्याचं सौंदर्य मी निरखून पाहतो आहे; त्याच्या पिसांवरून, पंखांवरून अलगद हात फिरवतो आहे आणि आनंदित होतो आहे; आणि दुसरी

ओळ वाचताच वाटतं की तो पक्षी पंख पसरून आपल्या मणिबंधावरून दूर उडाला आहे; त्याच्या फैलावलेल्या पंखांच्या आतले रंग तर आणखीनच मनोहारी आहेत! आणि मी 'वा 5' अशी दाद देतो. '

मला हे वर्णन इतकं भावलं की त्यांच्या ह्या दाद देण्यालाच मी भरभरून दाद दिली! त्या दिवशीच्या त्या वाडऱ्मयीन आनंदात मी अगदी बुडून गेले आणि हवेत तरंगतही राहिले. इतकी की घरी आल्यावर त्या भेटीचा वृत्तांत मी भराभर लिहून काढला. सरांना दुसऱ्या दिवशी फोन केला व लिहिल्याचे सांगून पुन्हा केव्हा भेटू शकाल, हेही विचारलं. ते गावाहून आल्यावरची तारीख व वेळ मिळाली. तेव्हा जातांना मी तो लेख घेऊन गेले. सरांना तो वाचून दाखवला. मधून मधून त्यांचे चेहऱ्यावरचे भाव वाचण्याचा मी यत्न करत होते; पण थांग लागत नव्हता. मी जास्त विचारले नाही. पुन्हा वाडऱ्मयीन गप्पांना रंग चढला. सर बोलतात ते सर्व घरी गेल्यावर आठवत नाही, म्हणून मी नोट्स घेत होते. लिहावं की ऐकत रहावं? फार संभ्रमात पडायला होत होतं.

'अंभृणी!' शब्द ऐकून मी हर्षानं चमकलेच! अचंबितही झाले. अंभृणी? म्हणजे काय? हा शब्दच पहिल्यांदा ऐकला. किती तोकडं आहे माझं ज्ञान, असं वाटून मान आपोआप खाली गेली. सरांच्या ज्ञानापुढे मी दोन्ही अर्थांनी नतमस्तक झाले. 'सांगतो ना' सर म्हणाले, 'अंभृणी ही वाणीची देवता आहे; वाग्देवता. वेदामधे या नावाची ऋचा आहे. ' असे म्हणून सरांनी ती संस्कृत ऋचा म्हटली, तिचा अर्थही स्पष्ट केला. सरांचं संस्कृतवरही प्रभुत्व आहे? मला पुढे आणखीन बरंच काही कळणार होतं.

सरांकडे येणाऱ्या लेखिका व कधी त्यांच्या लेखनिक म्हणूनही काम करणाऱ्या सौ. स्मिता लाळे यांचा माझा तिथेच परिचय झाला होता. त्यांचा एक दिवस फोन आला, 'सरांना पहिल्यांदा भेटल्यावर तुम्ही जो लेख लिहिला होता ना, तो मला पाठवून द्या. सरांनीच तसं सांगितलंय. ' असं म्हटल्यावर फार काही न विचारता मी लेख ई-मेल ने पाठवून दिला. आश्चर्य म्हणजे, स्मिता

लाळेंनी 'सप्तपर्णी' नावाचे, सरांसंबंधी लिहिलेल्या लेखांचे संकलन नुकतेच प्रसिध्द झाले, त्यात त्या लेखाचा समावेश केलेला होता! मला अशी सरांची दाद मिळाली होती. ती त्यातील लिखाणाला होती? छे! ती होती त्या लेखनामागील भावनेला! मला खात्रीच होती तशी. सर काव्यरसिक, म्हणजे संवेदनशीलता हा गुण त्यांच्याकडे असणारच ना!

दरम्यान मात्र, मी एक महत्त्वाची गोष्ट केली. तुमची पुस्तके कुठेकुठे उपलब्ध असतील? अशी माहिती त्यांनाच विचारून प्रकाशकांकडून ती विकत घेतली. मिळतील तेवढी, मिळतील तिथून. काही पुण्यात मिळाली तर काही नागपूरहून मागविली. सरांची अलंकृत भाषा वाचण्याची ओढ लागली. त्यांच्या विचारांची धार मनातल्या पूर्वीच्या कल्पनांना, समजांना छिलून काढत होती. कुठेतरी कपचे उडत होते; की नवे पैलू पडत होते? माहित नाही; पण मी झपाटली गेले होते. एकच लेखक घेऊन त्यांचीच पुस्तके वाचण्याची ही माझी पूर्वीचीच पध्दत होती. (व. पु. काव्यांची पुस्तके वाचून मी त्यांना पत्र लिहिले की माझी 'वपुर्झा' अवस्था झालीय. तेव्हा त्यांचं उत्तर आलं की, 'बस्! हेच माझ्या नव्या पुस्तकाचं नाव.' ही एक गमतीची आठवण.) तशी मी सध्या 'दभिकुलातच' वावरते आहे!

सरांना एकदा विचारलं, 'सर, तुमचा पीएच्. डी चा विषय महाकाव्य होता ना? मग कविता याविषयावर तुम्ही खूप लिहिलं असेल! कुठल्या कुठल्या पुस्तकात असतील ते लेख? सरांनी ते मला सांगितलं पण मला शोधायलाही सांगितलं. मला वाचण्याकरता अशा तऱ्हेने एक दिशा मिळाली. चला , शोधू या! मी आनंदले. सरांचं एवढं मोठं 'पुस्तक-भांडार' लगेच थोडंच वाचून होणार होतं? सरांची भाषा अशी भारदस्त व अलंकारिक की वाचतांना काहीवेळा पुन्हा मागे जावं लागतं. पूर्ण आकलनासाठी असं करावं लागतं; निदान मला तरी. असं वाचन करीत राहिले. अधून मधून सरांना वेळ असेल त्याप्रमाणे भेटून मी शंका विचारत रहायची. सर बोलत असले संदर्भिवरून विषय साखळीप्रमाणे वाढत जायचे. आजही तसंच होतं. दभिसर बोलतात तेव्हा कळतं, की सरांचं वाचन अफाट आहे. समुद्रासारखं विस्तारलेलं आणि तसंच खोल.

कुठलाही विषय निघाला तरी सरांना त्याची माहिती व खूपसे ज्ञान असल्याचे जाणवतेच. किती, ते मापायला आपणच कमी पडतो. मानसशास्त्रापासून आयुर्वेदापर्यंत, तुकारामांपासून इंग्रजी साहित्यापर्यंत, शिल्पकलेपासून ते उपनिषदांपर्यंत कुठल्याही विषयावर दभिसर सहज बोलू शकतात. ज्ञानेश्वरांचा उल्लेख वेगळा करायला हवा. कारण ज्ञानेश्वर, त्यांच्यासाठी ज्ञानदेव व ज्ञानदेवी हा केवळ त्यांच्या अभ्यासाचा विषय नाही तर ती त्यांची जीवननिष्ठा आहे. ते म्हणतात, 'मी सगुणोपासक नाही; निर्गुणोपासक आहे. . मी गीतेत-ज्ञानेश्वरीत सांगितलेले मूल्याधिष्ठित जीवन जगतो आहे. '

सरांच्या सहवासात असतांना आपण जणू काही ज्ञानाच्या धबधब्याखाली उभे आहोत असे वाटते. त्यांची स्मरणशक्ती आश्चर्यजनक आहे. संदर्भ देता देता ते अनेक कवितांच्या ओळी ओठांवर असल्याप्रमाणे तात्कळ सांगतात. ही शक्ती फक्त साहित्यापुरतीच मर्यादित नाही तर कोणत्या मित्राबरोबर कुठे फिरायला गेलं असतांना त्याने कुठली कविता ऐकविली होती हा तरुण वयातला संदर्भही ते ताज्या घटनेसारखा देतात.

कधी कधी सरांचा 'मूड' इतका छान लागतो की जणू ज्ञानतपस्व्याची समाधीच लागलेली असावी! ते एकाग्रतेने बोलत राहतात; आपणही तल्लीन होतो. त्यांना मधेच काही विचारायला व त्यांच्या एकतानतेचा भंग करायला आपल्याला आवडत नाही. आपले पूर्ण अवधान आहे ना, याकडे मात्र त्यांचे लक्ष असते.

असंच एकदा सर सांगत होते, ' मी साहित्यावर प्रेम केलं आणि करतो; बायकोपेक्षाही जास्त! साहित्यानं माझ्यावर प्रेम करावं, माझ्यावर प्रभुत्व गाजवावं, यासाठी मला सात जन्म घ्यावे लागतील. वयाच्या बाराव्या वर्षीच मी ठरविलं होतं की साहित्यवाडमयच वाचायचं, लिहायचं, शिकवायचं. साहित्य ही एक कला आहे; आणि ती एकमेव अशी कला आहे की जी इंद्रियांशी निगडित नाही. ती मनाच्या संवेदनशीलतेशी संलग्न आहे. ' ते पुढे म्हणाले,

‘संगीत ही स्वर्गीय कला आहे. ती आपल्याला अवकाशात घेऊन जाते. स्वर आपल्याला अस्तित्वाचा विसर पाडतात. (सर, किशोरीताई व मालिनी राजूरकर यांच्या शास्त्रीय संगीताचे चाहते आहेत.) बाकीच्या कलामध्ये पार्थिव घटक असतो. जसे, वास्तुकला, शिल्पकला भूमीशी बांधून ठेवतात. साहित्यकला (आणि नृत्यकलाही) ही स्वर्गाचं पृथ्वीशी नातं जोडते. ही कला म्हणजे पार्थिव व अपार्थिव यांच्यातील ‘सेतू’ आहे. ’ आपण सरांचे हे अद्भुत विचार ऐकून स्तिमित न झालो, तरच नवल!

अशी वैविध्यपूर्ण चर्चा चालू असतांना एकदा मी त्यांना म्हटले,

‘काव्य हे तुमचं पहिलं प्रेम असतांना याविषयाची ‘स्वरूप व समीक्षा’ असा ग्रंथ अजून कसा नाही निघाला?’

ते म्हणाले, या विषयात लेखन अर्थातच खूप झालेलं आहे; पण एकत्रित आलेलं नाही. तुम्ही करता का ते काम? तुम्ही कवयित्री आहात; या विषयात, विशेषतः गझलवर तुमचा अभ्यास आहे. तुम्ही माझे लेख वाचा. निवड करा. त्यासंबंधी प्रस्तावना लिहा. सुरुवात तर करा; बाकीचं नंतर पाहू. ’

मी म्हणाले, ‘सर मी? मला जमेल?’

सर म्हणाले, ‘न जमायला काय झालं? तुमची अभ्यासू वृत्ती माझ्या लक्षात आली आहे. तसंही, मी आहेच नं मदतीला!’

आणि अशा तऱ्हेने ह्या पुस्तकाच्या कामाला सुरुवात झाली.

मी भावकाव्यासंबंधीचे सरांचे लेख पुनःपुन्हा वाचले. वारंवार सरांना भेटले; आमच्या विस्तृत चर्चा झाल्या.

प्राजक्ताच्या वृक्षाखाली उभे राहिल्यावर आपल्या अंगावर ती गंधफुले टपटप पडावीत अन् आसमंत दरवळून जावा तसाच अनुभव सरांशी बोलतांना येतो. आपली मराठी भाषा

किती सुंदर आहे ते आपल्याला त्यांच्या साध्या साध्या बोलण्यातूनही जाणवतं. काव्य हे सरांचं 'पहिलं प्रेम' आहे, ते त्यांच्या अणुरेणूत भिनलेलं असावं का? म्हणून ते इतकं काव्यमय बोलतात? हं! सांगायचं राहिलं माझ्यासारखाच तुम्हालाही प्रश्न पडला असेल ना? सर उत्तम समीक्षक आहेत; कवी का नाही झाले? उत्तर आहे की, सरांनी त्यांच्या सुरुवातीच्या काळात कविता लिहिल्या आणि तेव्हा त्यांचा एक संग्रह ही निघाला होता! तो आता बाजारात उपलब्ध नसावा. काय म्हणालात? त्या संग्रहाचं नाव काय? इतर पुस्तकांच्या नावाप्रमाणेच तेही वेगळंच आहे. 'मेरसोलचा सूर्य'! पण सर म्हणतात, 'माझ्या संग्रहापेक्षा माझा ललित निबंधांचा संग्रह वाचा.' पुन्हा एक आकर्षक शीर्षक! 'मेघ, मोर, आणि मैथिली!' तेही दुर्मिळच आहे. मला सरांजवळची एकुलती एक प्रत वाचायला मिळाली; आणि ते काव्यमय निबंध मी वाचले.

मला तर वाटतं, दभि सरांच्या समीक्षेमध्येच एक कवी मुरलेला आहे. वरील एकच पुस्तक का? त्यांचे स्फटीकगृहीचे दीप (याला बेस्ट ऑफ दभि म्हटलं जातं), जुने दिवे नवे दिवे, पस्तुरी हे ग्रंथही त्याची साक्ष पटवितात.

त्यांच्या ग्रंथांच्या अर्पणपत्रिका सुध्दा वेगळ्या व काव्यमय आहेत. पण कशाकशाचा इथे समावेश करणार?

एक-दोन उद्धृत करते. (1) दुसरी परंपरा—'क्रांतीचा जयजयकार या कवितेस अर्पण' आपला ग्रंथ एका कवितेस अर्पण केल्याचं दुसरं उदाहरण आठवतंय?

(2) पहिली परंपरा—'संगीतकार मदनमोहन व कवी ग्रेस यांना अर्पण'

(3)समीक्षेची सरहद्द—या अर्पणपत्रिकेत सर म्हणतात,

पं. हृदयनाथ मंगेशकर यांस,
तुमच्या संगीतामुळे मी
ज्ञानेश्वर व सुरेश भट यांच्या
अधिक जवळ पोचलो,

म्हणून---

या उद्गारात सरांचा विनयभाव तर दिसतोच; पण गीतीकाव्याला संगीताचे अंकुर फुटले म्हणजे तिथे कसा कलात्मकतेचा हिरवागार गालिचा उलगाडतो, ही जाणीवही व्यक्त होते. ही कृतज्ञता व्यक्तींना उद्देशून नव्हे तर संगीतकलेला उद्देशून आहे, हे सांगायला सर विसरत नाहीत.

तर, मग? नंतर, मी व सरांनी मिळून या पुस्तकाचा आराखडा तयार केला. त्याचे तीन विभाग पाडले. पहिल्या विभागात निवडक कवींच्या कवितांवर सरांनी लिहिलेली समीक्षा, दुसऱ्या विभागात महत्त्वाचे काही कवी घेऊन त्यांच्या काव्यावरची समीक्षा आणि तिसऱ्या विभागात, काव्यासंबंधी सरांचे तात्विक, सैध्दांतिक, वैचारिक असे लेख घेतले आहेत. पहिल्या निवडीनंतर अंदाज घेतला तर पानांची संख्या सहाशेच्या जवळ गेली! सरांशी विचारविनिमय करून दुसऱ्यांदा ती चारशेच्याही वरच राहिली. अजूनही ती कमीच व्हायला हवी असा सरांचा आदेश मिळाला. मला निवडलेले कुठलेच लेख सोडवत नव्हते. कारण त्यांच्या वाचनातून मला मिळालेला आनंद सर्व काव्यरसिकांपर्यंत पोहोचावा असं मला वाटत होतं. पण काय! सरांचंही बरोबरच होतं. पृष्ठसंख्या वाढली की किंमत वाढणार! शिवाय, असा मोठा ग्रंथ छापण्यासाठी प्रकाशकाची पैसे गुंतविण्याची तयारी हवी! मग खूप वाचकांपर्यंत पोहोचण्याचा उद्देशच बाजूला राहणार!!

म्हणून मी दभिसरांचं म्हणणं नम्रपणे ऐकून, अनेक लेख उत्तमोत्तम असूनही बाजूला करून हे पुस्तक सादर करत आहे. गाभा सादर करतेय असंही म्हणू शकत नाही. कारण काढून टाकली ती काही टरफलं नव्हती. हृदय द्यायचं म्हणजे बाकीचे अवयव कलम करायचे असं थोडंच असतं? अशा अडचणीत सापडले आहे मी.

बघू या. शेवटी लेखन-व्यवहारही महत्त्वाचाच आहे ना! संख्या आणि गुणवत्ता यांचं प्रमाण व्यस्त असतं या अर्थाचा एक इंग्रजी वाक्प्रचार आहे; तो मात्र इथे सांफ खोटा आहे बरं का. पृष्ठसंख्या कमी केलीय, पण सरांचा एकेक लेख काव्यदेवतेसाठी लखलखता अलंकार आहे!

मला खात्री आहे, काव्य रसिकांसाठी व काव्याच्या अभ्यासकांसाठी हे पुस्तक निश्चितपणे उपयोगी ठरेल. सरांच्या समीक्षेची विविध वैशिष्ट्ये यात यावीत, असा प्रयत्न मी केला आहे.

हे सर्व काम चालू असतांना सरांशी अनेक भेटीगाठी व चर्चा झाल्या व त्यांच्याशी अनेक विषयांवर अनौपचारिक गप्पाही होत असत. सरांच्या तोंडून त्यांच्या स्वतःच्या कविता ऐकायला मिळाल्या. तेव्हा सर म्हणाले होते, 'कविता ही सौंदर्यानुभवांची स्पंदनशील भावानुभवांची वेल असते. कवीचे सामर्थ्य त्याने उपयोजिलेल्या प्रतिमासृष्टीत व वापरलेल्या क्रियापदात, क्रियाविशेषणात व कृदंतात असते. '

या काळात मला दभिसरांवर लिहिलेले अनेक गौरवग्रंथ वाचायला मिळाले. त्यावरून मला सरांबद्दल खूप काही चांगल्या गोष्टी कळल्या आणि त्यांच्याच एका विद्यार्थ्यानं म्हटल्याप्रमाणे मला म्हणावंसं वाटलं, की

' अब थोडा थोडा समझ में आ रहा है कि दभिसर याने क्या चीज है । '

दभिसरांनी मराठी साहित्याचा अभ्यास आशय व अभिव्यक्ती या दोन्ही अंगांनी केला आहे. गेल्या हजार वर्षांचा मराठीचा प्रपंच त्यांनी मांडला आहे. मराठी समीक्षेची पुनर्स्थापना व पुनर्रचना केली. प्राचीन रससिद्धांत व आनंदसिद्धांत याची व्यवस्था कुणालाच नीट जमेना; तेव्हा तो गुंता दभिंनी उलगडला. मराठीची परिभाषा सिध्द करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला.

सरांना शब्द, त्यांचे नाद, नादमधुर शब्द, यांचा खूप 'नाद' आहे. सुंदर सुंदर शब्द त्यांच्या लेखनातून वाचायला मिळतात. असे शब्द त्यांनी जमविलेले तर आहेतच; (उदा. पस्तुरी,

अंभृणी) एवढेच नव्हे, तर जरूर त्या ठिकाणी सर स्वतःच नवीन शब्द तयार(कॉइन) करतात!
उदा. साहित्यवंत,

योग्य शब्दात व सौंदर्यपूर्ण अभिव्यक्ती ही त्यांची खासियत आहे. त्यांच्या वक्तृत्वातही ते
ऐकायला मिळते.

एकदा मी एक मूलगामी प्रश्न विचारला, ' समीक्षेची नेमकी व्याख्या काय हो, सर?'

त्यांनी सांगितले, 'कवितेचे उदाहरण घेऊ. एखाद्या कवितेचा परिचय करून देणे, त्यातील
गुणदोष सांगणे इ. वरवरवे विवेचन म्हणजे रसग्रहण. समीक्षा हा त्या पुढचा टप्पा आहे.
कवितेचा प्रच्छन्न अर्थ उलगडून सांगणे, त्यातील सौंदर्य उकलून दाखवणे, त्यातील भावनेला
स्पर्श करणे, कवितेचे अनुकूल/प्रतिकूल परीक्षण करणे, याशिवाय, ते लेखन परंपेच्या तुलनेत
कोठे बसते, त्या लेखनामुळे परंपरेत काही भर पडली आहे का? का लेखन अनुकरणात्मक
आहे? इ. थोडक्यात त्या लेखनाचे साहित्यातील स्थान व मूल्य ठरवायचे; ही समीक्षेची व्याख्या.'

सर त्यानंतर म्हणाले, 'मी समीक्षा लिहितो, म्हणजे माझ्याच नजरेने तुम्ही आस्वाद घ्यावा
असं नाही. मी माझ्या हातातला दिवा इतरांच्या हातात देत नाही; मी त्यांच्या अंतःकरणातला
दिवा प्रज्वलित करतो. त्यांनी त्यांच्या वाटेने खुशाल जावे!'

भावकाव्यासाठी असा हा एक दीप दभिसर तुमच्या हातात देत आहेत. त्यात माझा
थोडासा हातभार लागला आहे, इतकंच. सरांनी ह्या कामासाठी माझी निवड केली, याबद्दल मी
सरांची ऋणी आहे. त्यांनी माझ्या अभिरुचीत, दृष्टिकोनात नक्कीच फरक घडवून आणला
आहे. मला शब्द सापडत नाहीत, हेही एकपरीने बरंच आहे. सगळ्याच भावना शब्दात बध्द
करता येतात का?

----संगीता जोशी, पुणे

096650 95653/ sanjoshi729@gmail. com

भावकाव्यः स्वरूप व समीक्षा

या पुस्तकाचे तीन विभाग आहेत.

विभाग एक—कविता

विभाग दोन— कवी

विभाग तीन— सिद्धांत

भावकाव्यः स्वरूप व समीक्षा

विभाग एक—कविता

अनुक्रम

प्रास्ताविकः संगीता जोशी ---

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचे लेख

१ भारतमाता---

२ तहान ---

३ न्हालेल्या जणु. . ---

४ जोगिया ---

५ केळीचे सुकले बाग (झळ) ---

६ कणा ---

७ चाफा ---

८ फुलराणी ---

९ केवढे हे क्रौर्य! ---

१० वन्दे मातरम् ---

परिशिष्ट : १० कविता

विभाग दोन—कवी

अनुक्रम

प्रास्ताविक: संगीता जोशी

1. श्रीनिवास सिरास
2. अनुराधा पाटील
3. ग्रेस
4. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे
5. सुरेश भट
6. म.म.देशपांडे
7. इंदिरा संत
8. बा.सी. मर्ढेकर
9. पु.शि. रेगे
10. बहिणाई चौधरी
11. भा.रा. तांबे
12. केशवसुत
13. रामदास
14. तुकाराम
15. ज्ञानेश्वर

भावकाव्य: स्वरूप व समीक्षा

विभाग तीन—सिद्धांत

अनुक्रमणिका-----

प्रास्ताविक – संगीता जोशी

1. कवितेचा घरगंध

2. मुक्तछंद

3. लिरिकल क्वालिटी व विश्ववात्सल्य

4. निर्मितीचे श्रेय

5. स्थिरतत्त्व व गतितत्त्व

6. प्रतिभावंत व समाज

7. प्रतिभावंत व मनोरुग्ण

परिशिष्ट---1-- दहिंची काव्यसूक्ते

परिशिष्ट---2... दहिंची मुलाखत

विभाग एक—कविता

समीक्षा ही माझी अनैच्छिक क्रिया आहे;

त्यावर माझा ताबा नाही.

माझे बोलणे ऐच्छिक आहे; पण समीक्षा तशी नाही.

काळाच्या वावटळीत पिकलेली पानं उडून जातात.

माझी समीक्षा ही वेल आहे, पण ती रानात उगवलेली

वेल नाही; संस्कृत साहित्यशास्त्र आणि पाश्चात्य

सौंदर्यशास्त्र या उद्यानांतील खत-पाणी घेऊन

ती लिहिली गेली आहे.

----दभि

भावकाव्यः स्वरूप व समीक्षा

विभाग एक—कविता

अनुक्रम

प्रास्ताविकः संगीता जोशी ---

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचे लेख

१ भारतमाता---

२ तहान ---

३ न्हालेल्या जणु. . ---

४ जोगिया ---

५ केळीचे सुकले बाग (झळ) ---

६ कणा ---

७ चाफा ---

८ फुलराणी ---

९ केवढे हे क्रौर्य! ---

१० वन्दे मातरम् ---

परिशिष्ट : १० कविता

प्रास्ताविक – संगीता जोशी

भारतमाता

प्रभाकर सिरास हे फारसे प्रसिध्द नव्हते तरी ते सत्यकथेचे कवी होते; हे सांगितले की त्यांच्या गुणवत्तेचा अंदाज येऊ शकतो. तसेच त्यांच्या कवितेवर दभि सरांनी लिहिले आहे म्हटले, की त्यांच्या काव्यात काही विशेष गुण असले पाहिजेत हेही अधोरेखित होते. माझ्या बाबतीत असंच झालं. त्यामुळेच त्यांची भारतमाता वाचली, सरांचं भाष्य वाचलं आणि कवितांचा आस्वाद ह्या पहिल्या विभागाचा प्रारंभ याच लेखानं करायचं ठरवलं. सुरुवात 'भारतमाता' या लेखाने केल्यावर शेवट 'वंदे मातरम्' ने करणं सुसंगतही वाटलं. तसा तो केला आहे.

प्रथमच सर सांगतात, की सिरासांची कविता सैरभैर होती. त्यांची प्रतिमासृष्टी, लय, आशयधून सगळं वेगळंच होतं. भारतमाता हे शीर्षक आहे; पण कवितेत मात्र भारतमातेचा उल्लेख सापडणार नाही. तरीही कविता भारतमातेचीच आहे. संपूर्ण कवितेत एका अगतिक भिकारणीची प्रतिमा वापरली आहे. तुम्ही कविता संपूर्ण वाचा; तुमच्या अंगावर काटा येईल! भारतमातेची ही मुलं तिची जी अवस्था करत आहेत, ती जयकेतू नाटकातील दुर्दैवी आई सारखीच नाही का? नाटकाचा गोषवारा सरांनी लेखाच्या आधीच नमूद केला आहे. भिकारणीचा नवरा तिला अंधारात नेतो, यात आंधळे, दुबळे सरकारच नवऱ्याच्या प्रतिमेतून सूचित केले आहे असे मला वाटते. शेवटी भारतमातेचा एक निष्ठावंत मातृप्रेमी देशभक्त तिला वाचवू पाहतो, तर इतर भ्रष्टाचारी देशवासी, त्या एका प्रामाणिकाचे बांधव, त्याला 'वेडा' ठरवतात! बरोबरच आहे; तो त्यांच्या सडक्या 'सिस्टीम'चा भाग नसतो ना! ते त्या एकट्याला समूहबलाने ठेचून टाकतात, नुसते मारून नव्हे!! इथे म्हणावेसे वाटते, 'केवढे हे क्रौर्य!'

भारतमाता ही कविता म्हणजे कवितेला नाट्यरूप देण्याचा प्रकार आहे; व याला 'पेटिट शो' असे म्हणतात हे आपल्याला या समीक्षालेखातूनच कळते. समीक्षा करतांना या कवितेच्या बाबतीतसरांनी शेवटच्या कडव्यापासून सुरुवात केलेली आहे, हे विशेष लक्षात घेण्याजोगे आहे.

सरांचा या कवितेवरील लेख मलाही काही लिहायला प्रेरित करून गेला. सिरासांची ताकद काय होती तेही लेखातूनच कळून आले. चांगल्या कवींना थोडंच आयुष्य लाभावं, यात नियती काय साधते कळत नाही! एका ठिकाणी चित्रकार साल्वादोर दाली ह्या चित्रकाराचा सर संदर्भ देतात. सर, तुमचं वाचन 'अफाट' आहे हे माहीत आहे. पण त्यातून कुठलंच क्षेत्र सुटलेलं नाही हे पाहिलं की तुमच्याबद्दल अधिकच आदर वाटतो.

प्रभाकर सिरास हे आज हयात नाहीत. पण त्यांनी मृत्यूपूर्वीच स्वतःच्या जीवनावर कादंबरी लिहिली होती. तिचे नाव 'निळे कमळ'. त्यांनी कथाही लिहिल्या आहेत. कादंबरी व कथा लेखन त्यांनी वामन प्रभु या टोपण नावाने केलेले आहे. जिज्ञासू वाचकांनी 'निळे कमळ' जरूर वाचावी. साधारणपणे एखाद्याच्या वाटेला सहसा येणार नाही असे दुःख त्यांच्या वाट्याला आले होते. प्रत्येकाचे आयुष्य म्हणजे एक कादंबरी असते असे म्हणतात. त्यांच्याबाबतीत ते शब्दशः खरे आहे.

.....

तहान

छातीवर दगड जरी ठेवला

तरी ही हिरवी पाने

कुठून फुटतात कळत नाही. . .

अशी साधी तरीही अर्थपूर्ण कविता. 'मलाही अशी कविता लिहिता आली पाहिजे!' असे दभिसरांना कोणाच्या कवितेबद्दल वाटत असावे? आपल्यालाही ह्या तीन ओळी आकर्षून घेतात, विचार करायला लावतात. हे कवी आहेत म. म. देशपांडे. त्यांची 'तहान' ही कविता आपण इथे वाचणार आहोत. 'सारा अंधारच प्यावा ।अशी लागावी तहान । एका साध्या सत्यासाठी देता यावे पंचप्राण ।। अष्टाक्षरी कवितेच्या चार ओळी या चार ओळी वाचूनच आपल्याला या कवितेची विश्वात्मकता कळून येते. साध्या वाटणाऱ्या भावकवितेत ओतप्रोत भरलेला आशय पाहून रसिक वाचकाला भावकवितेची ताकद कळून येईल.

1950 पासून कविता लिहिणारा हा कवी सत्यकथेचा कवी होता.

पण ते प्रसिध्दीच्या मागे कधीच नव्हते. त्याकाळात समकालीन कवी अनेक प्रकारच्या कविता लिहून वेगवेगळे मानसन्मान मिळवीत होते; पण हा कवी आपले आत्मभान जपत या सगळ्यापासून दूर राहिला होता. आत्ममग्न अशा ह्या कवीच्या आणखी काही ओळी पाहा.

अंतरिक्ष फिरलो पण

गेली न उदासी

लागले न हाताला

काही अविनाशी

सर यावर लिहितात, कधी कधी काही उद्गार असे असतात की अनुमान , विश्लेषण या सान्याला ओलांडून जीवनाथ आपल्यापुढे साक्षात उभा करतात. 1965 मध्ये वनफूल हा त्यांचा कवितासंग्रह प्रसिध्द झाला व नंतरच्या तीस वर्षांच्या काळात त्यांनी सुमारे साठ कविता लिहिल्या, ज्या अंतर्देही ह्या संग्रहात आहेत. (कवितेच्या संख्येची आजकालच्या कवींनी नोंद घ्यावी. प्रसिध्द होण्यासाठी कवितांची संख्या हा निकष ठरू शकत नाही.)

आजकालचे कवी मुक्तछंद हे आयुध हातात सापडल्यामुळे भराभर कविता कागदावर उतरवीत असतात व कट्ट्याचा आधार घेऊन मंचावरून लोकांसमोर येण्यास धडपडत असतात. ह्या विरोधात, म. म. या कवीचा अंतर्मुख-गुण प्रकर्षाने जाणवतो; हे इथे मला नोंदवावेसे वाटते. म्हणूनच म. म. हे सर्वसामान्य वाचकांना ज्ञात नसले तरी रसिकांचे लाडके ठरले होते. त्यांच्या काव्याची समीक्षा करतांना सरांनी काढलेले निष्कर्ष आपल्याला ह्या कवीच्या प्रेमात पडायला लावतात व समग्र वाचन करण्यास उद्युक्त करतात. सरांचे काही निष्कर्ष असे—

- म. मं. माणसांबद्दल नितांत प्रेम, पण ते वाचाळ नाही; ते अंतस्थ, आर्त, कोवळे, खासगी आणि मधुर आहे.
- त्यांची कविता विशुद्ध भावकाव्य असूनही तिला सामाजिक जाणिवेचा झंकार आहे आणि तो तामसी नसून सात्त्विक आहे.
- त्यांच्या कविता निर्मितीप्रधान असून, कवी वाचकाशी नव्हे तर आपल्या अनुभूतीशी संवाद साधतो.
- म. म. आपल्या कवितांत अपूर्णविराम इ. विरामचिन्हे अशा तऱ्हेने योजतात की आशयाचा काव्यात्म विकास होतो.
- माणसावरील मायेमुळे आर्तता, निसर्गप्रतिमांमुळे सुंदरता, जीवनस्वीकृतीमुळे आश्वासकता आणि व्रतस्थ स्वभावामुळे चिंतनशीलता हे विशेष म. मंच्या काव्याचे आत्मधर्म ठरले आहेत.
- वनफूल. अंतर्देही, जगाचे श्वास व अखेरचा अपार अशा चार संग्रहातून कवीचा, कवी म्हणून झालेला विकास साक्षेपी वाचकास कळून येतो.
- अपार मधील दगडी मौन ही मुक्तछंदातील आठ-नऊ ओळींची कविता रसिकाला खोल चिंतनात बुडी घ्यायला लावणारी आहे.

- म. म. यांच्या अस्सल कवितांमध्ये चिंतन, संवेदन आणि भावोद्दीपन यांचे 'एकप्रयत्नोत्पाद्य'

अस्तित्व जाणवते. त्यांची कल्पकतासुद्धा अंधारात चमकणाऱ्या औषधी वनस्पतीप्रमाणे नसून स्पर्श केला की स्वतःला झाकून घेणाऱ्या लाजवंतीच्या पर्णावलीप्रमाणे आहे.

- 'तहान' कवितेतून 'विश्व प्रेममय व्हावे' हा संदेश मिळतो. दभि सर लिहितात, प्रेम म्हणजे आसक्ती नव्हे; प्रेम म्हणजे स्वामित्व नव्हे; प्रेम म्हणजे सुखाचा अधिकार नव्हे. प्रेम म्हणजे सुसंवाद. प्रेम म्हणजे स्वविलोपन. प्रेम म्हणजे मी-तूपणाचा लोप होऊन एकरूपता अनुभवणे.

न्हालेल्या जणु. . . . बा. सी. मर्ढेकर

कवी मर्ढेकर यांचे एकूण काव्य वादग्रस्तच होते. ते असतांनाही त्यांच्यावर भरपूर टीका झाली. त्यांचे नाव घेताक्षणीच आजही, 'पिपात मेले ओल्या उंदिर' ही ओळ, कवितेचे फारसे वाचक नसलेल्या व्यक्तीही उद्धृत करतात. पण बहुतांश वाचक आपली मते वरवरच्या वाचनातून व अभ्यासाविना ठरवून टाकीत असतात. द. भि. सरांनी केलेली मर्ढेकरांच्या काव्याची समीक्षा वाचली तर त्या काव्याबद्दलचे आपले मत पुन्हा तपासावे, असे वाचकांना निश्चितच वाटेल.

सरांनी मांडलेले पुढील मुद्दे विचारात घेतलेच पाहिजेत.

- केशवसुत व तांबे यांच्याप्रमाणे मर्ढेकर हे काव्याच्या आधुनिक काळातील क्रांतिकारी व युगप्रवर्तक कवी आहेत. त्यांनी कवितेचा चेहरा-मोहराच बदलून टाकला.

• राष्ट्रनिष्ठा, स्वातंत्र्यनिष्ठा, मानवतावाद यासारखी मूल्ये सर्वश्रेष्ठ आहेत. साहित्यिकांनी यापासून दूर न राहता त्यांचा अभ्यास केला पाहिजे, अशी मर्ढेकरांची धारणा होती. (या बाबत सर्व लेखक-वाचक-रसिक त्यांच्याशी सहमतच होतील.)

• फॅशन, प्रसिध्दी, प्रतिष्ठा, पद, पुरस्कार यांच्या मागे जाऊन साहित्यिक आत्मनिष्ठेशी प्रतारणा करतात, या वर मर्ढेकरांचा आक्षेप होता. या गोष्टींचा हव्यास व लोभ न करणे यालाच ते वाङ्मयीन सचोटी म्हणत. (हे मत कोणालाही पटेल असेच आहे ना?)

• मर्ढेकरी कविता ही परिपक्व रसिकासाठी—सौंदर्यवृत्ती असलेल्या, कलांच्या आस्वादाने सुसंस्कृत झालेल्या प्रगल्भ वाचकासाठी आहे. तिला रामाशिवागोविंदा नको आहे.

• ही कविता दुर्बोध व असंबद्ध नाही; याउलट ती अर्थसंपृक्त आहे; इतकी की अशी अर्थसंपृक्त कविता अर्वाचीन काळात कोणी लिहिली नाही.

• त्यांच्या कवितेत आशयसौंदर्य ओतप्रोत होते.

• 'साहित्याचे सौंदर्यशास्त्र' ही त्यांची वाङ्मयाला लाभलेली देणगी आहे.

• मर्ढेकर यंत्रविरोधी नाहीत;मानवाचे यंत्र होत आहे, याला त्यांचा विरोध आहे.

• मर्ढेकर अप्रचलित प्रतिमा वापरतात व त्यातून अनेकानेक अर्थ व अन्वय निघू शकतात हे त्यांच्या कवितेचे बलस्थान आहे.

• कवितेत कालसापेक्ष घटक असतो. मर्ढेकरांच्या कवितेत तो परोपरीने प्रकटला आहे.

- आधुनिकता ही कालसापेक्ष असते तर नवीनता (originality) ही प्रतिभासापेक्ष असते.

- मर्ढेकर हे केवळ कवी व सौंदर्यशास्त्रज्ञ नव्हते तर ते दार्शनिकही (तत्त्ववेत्ते) होते. त्यांच्या या दर्शनात वास्तवता, श्रद्धा, विज्ञान, अध्यात्म, सामाजिक न्याय, करुणा, परंपरा आधुनिकता, अस्तित्ववाद, संदेहवाद या साऱ्यांचा समावेश होत होता.

सरांनी मांडलेली ही अभ्यासपूर्ण मते ही त्यांच्या सत्तर वर्षांच्या प्रदीर्घ वाङ्मयतपस्येतून सिद्ध झालेली आहेत. आपल्यासारख्या वाचकांनी त्यांचा आदर करावा हेच केवळ आपल्याला शोभून दिसेल; हे माझे मत. सरांनी काही बाबतीत मर्ढेकरविरोधीही मते मांडली आहेत. अर्थात हे त्यांच्या प्रगल्भ वैचारिकतेचेच लक्षण आहे.

सरांच्या समीक्षेची आपण वाचक पूर्णपणे सहमत असतो, हे तर आहेच. पण अपवादात्मक उदाहरणात आपण साशंक होतो हेही खरे आहे. ते आपल्या मर्यादित विदग्धतेचे लक्षण असावे का? माझे असे ज्ञाने; 'बोंड' या कवितेवर सरांनी लिहिलेली समीक्षा वाचली तेव्हा. तीन कडव्यांच्या या कवितेचा वाच्यार्थ आपल्याला समजतो; पण सरांनी सांगितलेल्या व्यंग्यार्थाचे, प्रयत्न करूनही, मला आकलन झाले नाही. 'हा व्यंग्यार्थ नाही, तर मग कोणता आहे?' या सरांच्या प्रश्नावर समर्पक उत्तर माझ्याकडे नव्हते. ती एक साधी कविता आहे असे मला म्हणायचे होते. पण सरांनी माझे मत ऐकून घेण्याचा व ते या पुस्तकात मांडण्याची परवानगी देण्याचा दाखविलेला उदारपणा, सरांची माणूस व समीक्षक म्हणून असलेली उंची दाखवून गेला. 'माझी सर्वच मते तुम्हाला पटली पाहिजेत असे नाही. विरोधी मतेसुद्धा तुम्ही मांडू शकता. त्यामुळे आपल्या वाङ्मयीन मैत्रीत बाधा येणार नाही.' असे सर सांगतात तेव्हा मी नतमस्तक होऊन त्यांच्या सहिष्णुगुणाला सलाम करते.

आशयसौंदर्याने मुसमुसलेले काव्य, लयसौंदर्याने घमघमलेले सौंदर्यशास्त्र या दोहोंचा युतियोग मर्ढेकरांना युगप्रवर्तक करायला पुरेसा आहे; हे सरांचे मत समजल्यावर आपण मर्ढेकरांचे काव्य पुन्हा एकदा वाचू या ना?

न्हालेल्या जणु गर्भवतीच्या । सोज्वळ मोहकतेने बंदर

मुंबापुरिचे उजळित येई । माघामधली प्रभात सुंदर.

या कवितेची समीक्षा सरांनी आपणां प्रगल्भ वाचकांसाठी लिहिली आहे.

तिचा आस्वाद घेऊ या.

जोगिया

गदिमांचं नाव घेतलं की सगळ्यांना आठवते ते गीतरामायण; कारण हे साहचर्य सामान्य श्रोत्यांच्या मनावर पूर्णपणे ठसविलं गेलं आहे. त्यामुळे त्यांच्या अनेक उत्तम कविता दुर्लक्षित राहिल्या का? मला तरी तसं वाटतं. त्यांची ओळख तर आम्हाला शालेय वयापासूनच झाली होती.

वेदमंत्राहून आम्हा वंद्य वंदे मातरम् . . माउलीच्या मुक्ततेचा यज्ञ झाला भारती। त्यात लाखो वीर देती जीविताच्या आहुती । आहुतींनी सिध्द केला मंत्र वंदे मातरम् ॥

ही गदिमांची लिहिलेली प्रार्थना आम्ही त्यावेळेपासून म्हणत होतो. दभि सरांनी आपल्या लेखासाठी जोगिया ही कविता घेतलेली बघून खूप आनंद झाला. म्हणजे, गीतरामायणातील एखादं गीत त्यांना सहज घेता आलं असतं. पण हे एक चित्रपट-गीत सरांच्या प्रतिभेला साद घालत आहे, ह्यातच त्या गीताचे मोठेपण आहे. चित्रपटात ते बहुधा अभिनेत्री फैयाज यांच्यावर चित्रित झालेलं आहे.

ती वारांगना त्या देवमाणसाला नावही विचारायचं विसरते, ह्या गोष्टीवरून सरांनी आपल्या सर्वांच्याच आयुष्यात घडणाऱ्या मालिकेचा फार सुंदर उल्लेख केला आहे. प्रमादस्वीकृती-पश्चात्ताप-प्रायश्चित्त- उन्नत अवस्थांतर. अपराधानंतर आपले उन्नयन होणार असेल तर अपराध क्रिया उत्तमच म्हणायची. सरांनी पुढे दिलेली उदाहरणं वाचून समजतं की चांगुलपणा हा अपण पुढे 'पास ऑन' करायचा असतो.

गदिमा चित्रपटक्षेत्रात होते. जोगिया ची सुरुवात लॉग शॉट ने होते व हळू हळू कॅमेरा झूम-इन होतो त्याप्रमाणे दृश्य स्पष्ट होत जाते, ही सरांची कल्पकता दाद देण्यासारखी आहे. आरसा ह्या शब्दाऐवजी गदिमांनी ऐना हा शब्द वापरला याकडेही आपले लक्ष वेधण्यात आले आहे. गणिकेच्या कोठीवरच्या आरशाला हाच शब्द शोभून दिसतो असं सर म्हणतात. यावरून मला एका लावणीतील एक ओळ आठवली.

'चोळीवरती सोळा ऐने, आठांना दुनिया दिसली'! ही वसंत बापटांची ओळ. लावणीतील ऐने असे आकर्षून घेतात!

जोगिया वर सरांनी तीन लेख लिहिले आहेत. समीक्षालेखही वाचकाला किती वाडऱ्मयीन आनंद देऊन जातात, हे अनुभवण्यासाठी हे लेख आदर्श उदाहरण ठरतील.

सर म्हणतात, मानसशास्त्रीय समीक्षा व चरित्रात्मक समीक्षा हा एक वाडऱ्मयीन भ्रम आहे. पण कधी कधी कवीचे जीवनच व्यंगार्थ होऊन कवितेचा परिसर दरवळून टाकते! गदिमांनी गणिकेचे व्रत इथे आत्मसात केले आहे.

भूपती या जातिवृत्तातील ही कविता विशिष्टातून सार्वत्रिकतेचा प्रत्यय कशी देते; व आपल्या मनात राधाभाव कसा जागृत व्हायला हवा ही जाणीव सरांचा समीक्षा लेख करून देतो. *****

झळ. . . . कवी अनिल

आत्माराम रावजी देशपांडे ऊर्फ कवी अनिल. त्यांची ही एक कविता- झळ. हे शीर्षक वाचून आपल्याला ती आठवणार नाही. पण या कवितेचं झालेलं गाणं आपल्याला नक्कीच आठवतंय. 'केळीचे सुकले बाग. . असुनिया पाणी. . . असुनि निगराणी. . उषा मंगेशकरांनी गायलं होतं. काही कविता त्यांची गाणी झाल्यामुळे अधिक सुंदर होतात. त्यात सुरांचा वाटा असतो. काही कवितांना सूर अधिक सुंदर करू शकतील अशी शक्यताच नसते; कारण त्या मुळातच खूप दर्जेदार असतात. उदा. पृथ्वीचे प्रेमगीत. एखादी कविता तिच्यावर लिहिलेल्या समीक्षेमुळे अधिक सुंदर व अर्थपूर्ण झाली तर?

दभिसरांच्या समीक्षेची किमया आहे खरी तशी; की त्या समीक्षेमुळे झळ ही कविता अधिक सुंदर, दर्जेदार वाटू लागते. कवितेत वर्णन आहे ते असे: केळीची म्हणजे केळीच्या झाडाची ही कथा. तिची देखभाल चांगली चालली होती;तिला पाणी मिळत होतं; सावली मिळत होती; सगळी काळजी घेतली जात होती. तरीही ती सुकत चालली होती! झालं नं हृदयात धस्स? गंभीर परिस्थिती तर पुढेच आहे. कुठेतरी दूर वणवा पेटलेला आहे. . .! त्याची झळ तिला लागते आहे. म्हणून हे घडतंय. हे सुकत जाणं. बरं, सहज सहन करावी अशीही नाही ती झळ. इतकी दाहक आहे ती, की ती 'आतल्याजिवा'पर्यंत पोहोचते आहे आणि गाभा सुकत चालला आहे! भवतालचा वणवा बघून सोसून तिचा जीवनरस आटून जातोय. आपल्या डोळ्यापुढे उभं राहतंय तिचं मानवी रूप; तिची अगतिकता, तिच्या डोळ्यातील आर्जव, त्यातील करुणा. .!

पण कोण ही केळ? कशाचं प्रतीक आहे हे? तिच्या सुकण्यामधून कवी काय सूचित करत आहे?या केळीचा भवताल कोणता? वणवा लागलाय तरी कुठे?ते कशाचं प्रतीक आहे?

सगळ्या प्रश्नांची उत्तरं आहेत सरांच्या समीक्षेत. वाचा सरांनी या कवितेची केलेली समीक्षा. कवितेचं सौंदर्य खुलविणारी ही समीक्षा आहे. राम आणि त्याची मुलं लव-कुश, यांचं वर्णन करतांना गदिमांनी म्हटलंय ,

‘प्रत्यक्षाहुनि प्रतिमा सुंदर’. तोच प्रत्यय ही कविता व तिची समीक्षा याबाबतीत तुम्हाला येईल. सरांना सलाम करावासा वाटतो. खरंच, हॅट्स ऑफ टु यू सर!

कणा

ही कविता कुसुमाग्रजांनी बरीच अलीकडे लिहिली आहे. दभिंच्या ‘पस्तुरी’ या पुस्तकात त्यावर समीक्षालेख आहे. सुरवातीलाच सरांनी कवितेचा सारांश सांगितला आहे. प्रथम सर ह्या कवितेला ‘साधी कविता’ असे म्हणतात. पण या एका कवितेवरच त्यांनी चार लेख लिहिले आहेत! यावरूनच कवितेमध्ये सरांनी भाष्य करावे असे बरेच काही आहे, हे आपल्या लक्षात येते. सर्व लेख वाचून झाल्यावर आपल्याला कळते की आपल्याला आधी फार थोडे कळले होते; जाणून घेण्यासारखे खूप काही शिल्लक होते!

गंगामाईला आलेल्या पुरात ज्याचे सर्वस्व वाहून गेले, असा एक युवक कवीकडे आशीर्वाद मागायला येतो, हा मुख्य विषय. यावरून पानशेत-पुराच्या आदल्या दिवशी मुठेकडे पाहतांना दभिसरांना पतंजलीच्या वाक्याची आठवण होते. ‘चित्ताच्या एकाग्रतेने प्रज्ञेचा उदय होतो’ ; आणि सर त्याच दिवशी कोल्हापूरला निघून जातात. सरांनी इथे सूत्राचे भाषांतर करतांना बुद्धी हा शब्द न वापरता, प्रज्ञा म्हटले आहे. विवेकाचा अंकुश जिच्यावर असतो ती बुद्धी म्हणजे प्रज्ञा. शब्दांची अचूक निवड अशी जागोजागी आढळते. सरांचा पतंजली-योगसूत्रांचा अभ्यासही आहे!

कवितेतील युवकाचे अनेक गुण सरांनी अधोरेखित केले आहेत, जे कवितेच्या ओळींमधून केवळ सूचित होतात. त्याची पुनर्निर्मितीची प्रेरणा, त्याच्या मनात असणारे वात्सल्य, जीवनावर असणारे प्रेम, प्रतिकूल परिस्थितीशी लढा देण्याची जिद्द! कोणी सामान्य वाचक हे करू शकेल

असे मला वाटत नाही. सरांमधील डोळस व जागृत समीक्षकच दोन ओळींच्या मधील अलिखित मजकूर वाचू शकेल. सरांची समीक्षा हे नुसतं भाष्य नसतं, नुसतं अनुसर्जनही नसतं;तर ते नवसर्जन असतं.

सर्वस्व वाहून गेल्यावर उध्वस्त झालेल्या टिटवीने सागराशी कसा लढा दिला त्या पौराणिक गोष्टीची सर आठवण करून देतात. तिथे ती संक्षिप्त रूपात आली आहे. सरांशी बोलून मी वाचकांच्या सोयीसाठी ती थोडक्यात देत आहे. टिटवी हा फार छोटा पक्षी असतो. मादी नेहमी पाण्याजवळ अंडी घालते. तिची समुद्राजवळ घातलेली अंडी भरतीबरोबर वाहून जातात. तेव्हा आपल्या चोचीने समुद्राचे पाणी दुसरीकडे नेऊन टाकायचे व समुद्र आटवायचा; म्हणजे अंडी परत सापडतील (!), असा तिचा कयास असतो. म्हणून ती चोचीत पाणी घेऊन फेऱ्या मारत असते. गरुडपक्षी हे पाहतो. तिची समस्या जाणून घेतो. त्याला तिची दया येते. तो विष्णूचे वाहन. त्यामुळे तो विष्णूकडे तिची तरफदारी करतो. विष्णू अगस्ती ऋषींना सांगतात व अगस्ती समुद्र प्राशन करून टाकतात. टिटवीला आपली अंडी परत मिळतात. अशी ती गोष्ट. **लढ्याला सुरवात तर करा! मदत आपोआप मिळते व उद्दिष्ट साध्य होते, हा मोलाचा संदेश सरांच्या समीक्षेतूनच पुढे आला आहे.**

दुसऱ्या लेखात सरांनी मध्यमवर्गीय सामान्य माणसाचे शब्दचित्र हुबेहूब उभे केले आहे. त्याच्याजवळ 'सबल विपत्तीनिष्ठा' असते, जी ह्या कवितेतील नायकाकडे आहे. म्हणूनच तो रौद्र रूपात आलेल्या गंगेलाही

कणा 2/3

माहेरवाशीण पोर किंवा पाहुणी गंगामाई म्हणतो. त्याचे मन निर्मळ आहे म्हणूनच त्याची प्रेरणा अमलिन, अम्लान अशी आहे. ती प्रेरणा हीच त्याच्या जीवनाचा मुख्य आधार आहे ;

तोच त्याचा 'कणा' आहे. तेच कवितेचे शीर्षक आहे.

‘ओळखलंत का सर मला?’ अशा ओळीने कवितेची सुरुवात होते. पण शेवटी नायकाची कहाणी ऐकून कवीचा हात खिशाकडे जातो, पण नायक तशी मदत नाकारतो. इथे नायकाला हवा असलेला मानसिक व भावनिक आधार देण्याचे कवीच्या लक्षात येत नाही. म्हणून कवीने त्या सामान्यातील असामान्य नायकाला खऱ्या अर्थाने ओळखलेच नाही, असे दभि म्हणतात. हे म्हटल्याने आपण कुसुमाग्रजांना नायकापेक्षा किंचित खालच्या पायरीवर उतरविले काय? ह्या विचाराने ते शेवट करतांना म्हणतात, आपण सगळे असे ‘सरच’ असतो!

नायक आपल्या पत्नीला ‘कारभारीण’ असे म्हणतो. त्यातून एक अनघड मन दिसते असे सर लिहितात. ते तर आहेच. पण हा नायक नदीच्या काठी वस्ती करणाऱ्या उपेक्षित समाजातील, अर्धवट शिक्षण सोडलेला युवक असावा, असे मला वाटले. शिक्षणाच्या काळात आलेल्या शिक्षकाच्या चांगल्या अनुभवावरूनच तो आश्चस्त होण्यासाठी व आशीर्वादासाठी त्या शिक्षकाकडे (कवीकडे) विश्वासाने आला असावा. अर्थात नायक कुठून आला हे कवितेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे नाही. पण कविता वाचकाच्या मनात जे शब्दचित्र उभे करते त्याच्याशी हे सुसंगत वाटते, इतकेच.

अनघड ह्या शब्दावरून माझी सरांशी जी चर्चा झाली ती सांगणे उद् बोधक होईल. यासारखे दुसरे शब्द म्हणजे, सुघड, बिघड व दुघड. सुघड याचा अर्थ आधीच आपोआप घडलेला. त्याला वेगळे घडवावे लागत नाही. तो घडलेलाच असतो. उदा. सुघड मोती. अनघड म्हणजे जो अद्याप घडलेला नाही; ज्याच्यावर संस्कार करून त्याला घडविता येईल असा. बिघड चा अर्थ स्पष्टच आहे. जो मुळात चांगला आहे; त्याला सुधारता येईल असा ; दुघड म्हणजे काही केल्या जो घडविताच येत नाही असा. मूर्ती घडवितांना हाती घेतलेला दगड योग्य नसेल, तर सतत वेडेवाकडे कपचे उडून तो वाया जातो. शेवटी नाद सोडून शिल्पकार तो दगड फेकून देतो. असे हे चार शब्द नव्यानेच समजले. सरांशी असे ‘शाब्दिक खेळ’ खेळणे मजेदार असते,

तितकेच ते ज्ञानात भर टाकणारे असते. त्यातून अचूक शब्दच वापरण्याची चिकित्सक सावधानता येते, हे वेगळेच!

यातील चौथा लेख रसिकाने कवितेचा आस्वाद कसा घ्यावा यासंबंधीच्या जाणिवा विस्तारणारा आहे. कविता व काव्य हे शब्द सामान्य माणूस सैलपणे वापरतो. ते कसे चुकीचे आहे, हे आपल्याला कळते. कवितेतील अर्थव्यूह, प्रतिमा व प्रतीक यातील फरक, प्रातिभ आकलन, कवितेचे केंद्र, या व अशा आणखीही गोष्टी सोप्या करून सर सांगतात. 'उत्तम कवितेचे लक्षण अर्थसमृद्धी; उत्तम आस्वादाचे लक्षण अनुभवसमृद्धी.

कणा 3/3

अर्थव्यूहातून रसिकाला जीवनमूल्याची प्रतीती आली पाहिजे. कणा या कवितेतून कोणती मूल्ये प्रतीत होतात?—विपत्तीमुळे माणसे भयभीत होतात; कडवट होतात; तसे व्हायचे नाही. एका अपरिचिताला शिक्षक मदत करण्यास उद्युक्त होतो, यावरून जीवनश्रद्धा मनात निर्माण होते.

चाफा

कवी बी यांचे एकच गाणे लता मंगेशकरांनी गायले व मूळची कविता व कवी अजरामर झाले! चाफा बोलेना, चाफा चालेना, चाफा खंत करी, काही केल्या फुलेना. आमच्या पिढीतील लोकांनी आकाशवाणी वरून हे गीत शेकडो वेळा ऐकलं असेल; पण त्याचा अर्थ उलगडला नव्हता. दभि सर म्हणतात , कवितेतील शब्दार्थ व वाच्यार्थ कळला म्हणजे कविता समजली असे होत नाही. त्याचा व्यंग्यार्थ, शब्दांमागील आशय कळला पाहिजे. ह्या कवितेतील पहिल्या काही कडव्यात चाफ्याची प्रेयसी चाफ्याचा- आपल्या प्रियकराचा संवेदनांच्या पातळीवर अनुनय करते. पुढच्या कवितेत मात्र अगदी अनपेक्षित असा अर्थ सर उलगडून दाखवतात.

संवेदना व द्वैतभावामध्ये सृष्टी रमलेली आहे. चाफा मात्र संवेदना व द्वैतभाव यांच्या पलीकडे आहे. संवेदनांपलीकडे असणारा हा कोण? तर ते आहे आत्मतत्त्व! आणि प्रेयसी म्हणजे इंद्रियवृत्ती.

आश्चर्य वाटलं ना? असं कसं असू शकेल? पण सरांनी केलेल्या स्पष्टीकरणामुळे आपल्याला तेही समजतं,

हेच तर त्यांच्या समीक्षेचं वैशिष्ट्य आहे. ते असंही सांगतात, 'मला जे प्रतीत झालं तेच तुम्हाला व्हावं असा माझा आग्रह नाही. तुम्हाला पटलं नसेल तर सोडून द्या. '

तुम्ही वाचून काय ते ठरवा.

फुलराणी

बालकवींचे नाव माहित नाही व त्यांची फुलराणी ही कविता आवडत नाही असा एखादा काव्यरसिक शोधूनही सापडणार नाही! पूर्वी, शाळेत अल्लड वयात प्रत्येक विद्यार्थी ही कविता शिकूनच मोठा होत असे. बालकवींनी निसर्गातील कळीबद्दल उत्कट भाव व्यक्त केले आहेत. तिला लाडाने फुलराणीही म्हटले आहे. ते अतिशय संवेदनशील कवी म्हणूनच ओळखले जातात. फुलराणी व रवि यांच्यातील प्रीतीचे हळुवार व लोभस वर्णन ते करतात. मग त्यांच्या व्यक्तिगत आयुष्यातील राणीबाबत ते इतके कठोर कसे? त्यांचे वैवाहिक जीवन विस्कटलेले होते, हे सरांनी परखडपणे उल्लिखलेले आहे. समीक्षकाने कसे असायला हवे याचा हा धडाच आहे. केवळ छानछान गोडगोड, लिहिणे अपेक्षित नसते. सत्यनिवेदन महत्त्वाचे व तेव्हाच अवघड असते.

व्यक्तिगत आपत्ती व सामाजिक विपत्ती यामुळे बालकवींचे संवेदनशील मन कसे तुटत असले पाहिजे, हे दभिंच्या हळुवार मनाने टिपले आहे व ते लेखात मांडले आहे. फुलराणी ही

केवळ निसर्गचित्रणात्मक भावकविता नाही तर विसंवादी सामाजिक परिस्थिती ह्या अध्याहत पदाचा विरोधसंबंध कवितेस अभिप्रेत आहे. तो कळला तरच खरी ही कविता कळेल, असे प्रतिपादन सर करतात. त्यांच्या मते, कवितेतील भुयारे, तळघरे आणि मजले-मनोरे अशीच शोधायची असतात. सरांची अशी वाक्ये वाचकाला भुरळ घालतातच; आणि नृत्याचा आस्वाद न घेता जे नर्तिकेच्या शरीराचाच दृष्टिभोग घेतात ते करंटे असतात, असे लिहून आस्वादनप्रक्रियेला चपराकही देतात.

‘फुलराणी’ मधील नादमधुरता कर्णबधिरालाही ऐकू यावी इतकी सूक्ष्म आहे कारण ती मानसगम्य आहे.

अशा शब्दमधुर वाक्यांचा आस्वाद सरांच्या समीक्षेत जागोजागी घेता येतो आपल्याला!

आपल्याला माहित आहे, बालकवींनी वयाच्या अठ्ठाविसाव्या वर्षीच आत्महत्या केली. एका अत्यंत संवेदनशील कवीचा शेवट रसिकांच्या मनात खूप प्रश्नचिन्हं निर्माण करून जातात नं? आपल्याला त्यांचं ‘मोठेपण’ तरी नीट कळलं होतं का? प्रश्नच आहे! पण एका इंग्लिश कवीला मात्र कळलं होतं. त्याचं असं झालं, की बालकवींची पत्नी अत्यंत हलाखीच्या परिस्थितीत दिवस कंठत होती. पार्वतीबाई. त्या निरक्षर होत्या. त्या काळी दुसरे काय काम मिळणार होते? नागपूरला एका सूतिकाग्रहात आयाची नोकरी करत होत्या. इंग्लिश कवी स्टीन स्पेंडर भारतात आला असता, त्याला ही गोष्ट कळली. तेव्हा त्यानं पार्वतीबाईंना भरघोस आर्थिक मदत केली. कवीची कदर एखादा कवीच करू शकतो, नाही का?

केवढे हे क्रौर्य!

प्रतिभा ही उपजत दैवी देणगी असते, असे म्हटले जाते. ते खरे आहेच. त्याचबरोबर संवेदनशीलता, आस्वादकता व समीक्षावृत्ती हे गुणसुध्दा जन्मजात असावेत असे म्हणायलाही

पुरेसा वाव आहे. नाहीतर 9-10 वर्षांचा, चौथीतही नसलेला मुलगा, एखादी हृदयस्पर्शी कविता वाचून बेचैन होतो व खेळण्या-बागडण्याच्या वयात डोळ्यातून घळघळा पाणी काढत कवितेतील चिमणीसाठी व्याकूळ होतो; याला काही उत्तर आहे का? येथे मी समीक्षावृत्तीचाही उल्लेख केला , कारण तो मुलगा मनातील अस्वस्थतेमुळे आपली बहीण अक्का हिला त्या कवितेसंबंधी प्रश्न विचारीत राहिला. ते प्रश्न त्याच्या बालमनात उद्भवले होते हेच महत्त्वाचे! थोडी समज वाढल्यावर कवितेतील चिमणीचे दुःख केवळ शारीरिक नव्हते तर मानसिक अधिक होते, याचे आकलन त्याला कुमार वयातच झाले होते!! तो मुलगा होता, दत्ता कुलकर्णी!

ती एक प्रसिध्द कविता होती, रे. ना. वा. टिळक यांची, 'केवढे हे क्रौर्य!' शीर्षकाची. दभि सरांच्या मनात , त्या वयात आलेले प्रश्न कोणते होते? *'हे लोक असं का वागतात? हे दुष्ट? विमणीलाच मारतात असं नाही, चित्यालाही मारतात; अपराध्यालाच मारतात असं नाही, निरपराध्यालाही मारतात; उपकारकर्त्यालाही मारतात. . . . का असं वागतात?*

आज त्यांची विद्यार्थिनी त्यांना प्रश्न विचारते, 'मग आपण काय करायचं? कसं वागायचं, सर?' याचं उत्तर सरांजवळ नसतं. त्या कवितेने मन मऊ मऊ केले; त्याही वयात त्या मुलाला अंतर्मुख केले, विचार करायला शिकविले ही उपलब्धी सरांना जास्त महत्त्वाची वाटते. मला त्याचमुळे हा समीक्षा-लेख अधिक प्रकर्षाने आवडला. मनाच्या जडण-घडणीत व विकासात एखाद्या कवितेचं इतकं योगदान असू शकतं, यावरून कविता ह्या साहित्य-प्रकाराची ताकद कळते.

ह्या कवितेला समांतर अशा पुराणातील क्रौंचवधाच्या कथेची जोड दिली आहे. असे म्हणतात, क्रौंचपक्ष्याची जोडी एकमेकांशी एकनिष्ठ असते. इतर पक्ष्यांच्या बाबतीत तसे नसते. ते जोडीदार सहज बदलतात. केवळ नैसर्गिक स्वयंप्रेरणेनेच जगतात. म्हणूनच क्रौंच-जोडीतील मादीला बाण लागून ती मरते, तेव्हा नराला झालेलं दुःख व त्याची मानसिक जखम

ही मादीच्या शारीर जखमेपेक्षाही खोल असली पाहिजे. वाल्मिकी ऋषीने पारध्याला दिलेल्या शापाचे स्पष्टीकरण लेखातूनच वाचले तर आस्वादक अधिक आनंदित होतील!

याचवेळी सर राम-सीतेच्या दुःखाचंही तौलनिक विश्लेषण करतात. सीतेला वनवास भोगावा लागला व रामाने त्यागल्याचं दुःखही तिनं भोगलं. हे नात्यातून आलेलं दुःख होतं. पण रामाला, सीतेला दुःख आपल्यामुळे भोगावं लागलं, याचं जे दुःख झालं होतं ते जास्त मोठं होतं. कारण ते त्याच्या कर्तव्यनिष्ठतेतून आलेलं होतं; आणि कर्तव्यनिष्ठतेतून आलेल्या दुःखाची तीव्रता नेहमीच जास्त असते.

एखाद्या साहित्य-कृतीच्या अनुषंगाने दभिसरांचे केव्हादे विचार मंथन होते व वाचकालाही त्यातून साहित्यानंदाचे नवनीत लाभते, याचा पुरावा म्हणजे हा लेख होय!

वंदे मातरम्

भावकविता! हाच आपला जिज्ञासेचा, जिव्हाळ्याचा आणि अभ्यासाचा विषय आहे; आणि ह्या पहिल्या विभागात आपल्याला डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचे याच विषयावरील चिंतन आपण वाचले आहे. भावकविता कशी असते, ती कशी समजावून घेतली पाहिजे, कवितेच्या हृदयात (कवीच्या नव्हे) नेमके काय आहे, ते रसिकाच्या हृदयापर्यंत कसे पोहोचले पाहिजे, याचे मनोज्ञ विवेचन दभि सरांनी आपल्या प्रत्येक लेखातून केलेले आहे. मात्र ही काही एका प्राध्यापकाने वर्गात दिलेली व्याख्याने नव्हेत. सरांना विशिष्ट कविता वाचून 'स्फुरलेले' हे समीक्षा-लेख आहेत. होय, 'स्फुरलेले' हा वापरलेला शब्द शब्दशः खरा आहे. कवीला कविता स्फुरते, तशीच दभिंना समीक्षा स्फुरते. त्या क्षणी ते एका भावावस्थेतच असतात. त्यांना आजुबाजूचे भान नसते; भोवतालचे आवाज, कोणाचे अस्तित्त्व, एवढेच काय, स्वतःचीही शुध्द नसते. त्यांच्या लेखणीत चैतन्य उतरलेले असते आणि ते एकटाकी लिहून काढतात. कविता त्यांना जणू ध्यानावस्थेत

घेऊन जाते. भावकविता त्यांना भाव-समाधीची अनुभूती देते. तुम्हालाही हे लेख एक निखळ आनंदानुभूती देतील याची खात्री आहे.

वर्डस्वर्थ ने कवितेची केलेली व्याख्या आपण सर्वजण जाणतोच. Spontaneous overflow of powerful feelings which takes its origin recollected in tranquility. स्मरणोज्जीवित अनुभवातून झालेला उत्कट भावनांचा उद्रेक, ज्याची, विश्रब्ध म्हणजे शांतचित्त अवस्थेत असतांना पुनर्निर्मिती होते, ती म्हणजेच कविता! सरांनी मात्र भावकाव्याची सुटसुटीत ललित व्याख्या पहिल्या लेखातच सांगितली आहे. पुढे त्याचे विवेचनही केले आहे. त्यातील एकच वाक्य पाहा.

‘कवितेची नेणीव जाणवण्यासाठी केंद्रापसारी नव्हे तर केंद्रानुगामी वृत्ती उचित ठरते.’

(म्हणजे काय बुवा? असे वाटले ना?)

ह्या केवळ एका वाक्यावरूनही लेख वाचण्याची तुमची उत्कंठा वाढली असेल. ह्या लेखासाठी त्यांनी निवडलेली कविता आपल्या सर्वांच्या जिह्याच्या, आपण तिच्यावर प्रेम करतो अशी आहे. त्या कवितेत आपल्याला स्फूर्ती देण्याची, प्रेरणा देण्याची ताकद आहे. ‘ वंदे मातरम्’ ही ती कविता. खरं तर, ही कविता आपलं राष्ट्रगीत व्हायला हवं होतं, असं सरांचं मत आहे. तसं झालं नसलं तरी राष्ट्रगीताइतकंच ते आपल्याला पूज्य आहे. होय ना? या गीतात राष्ट्राला ‘माता’ असे म्हटले आहे; का? लेख वाचूनच ते समजेल.

ह्या लेखाविषयी एक गंमतीदार किस्सा सरांनी सांगितला. तुम्हालाही तो भावेल, म्हणून सांगते. सर एकदा त्यांच्या अभ्यासिकेत नेहमीप्रमाणे वाचत बसलेले असतांना तीन-चार मोटारींचा ताफा दारासमोर येऊन थांबला. एकातून पंडित हृदयनाथ मंगेशकर उतरले. तसे ते नेहमीच सरांकडे येत असतात. त्यावेळी अगदी घाईघाईत येऊन सरांना म्हणाले,

‘सर, हे गीत. वंदे मातरम्. तुम्ही ताबडतोब याची समीक्षा लिहून द्या. आज संध्याकाळीच सांगलीला कार्यक्रम आहे. आम्ही सर्वजण बाहेर थांबतो. तुम्हाला बिलकुल डिस्टर्ब करणार नाही. ह्या पाहा 5-6 झेरॉक्सही आणल्या आहेत. पूर्ण कविता आहे त्यावर. बंकिमचंद्रांच्या आनंदमठ कादंबरीतली. वंदे मातरम्.

दीदीनंच गायली होती. आता आम्ही जातो. तुम्ही लिहायला बसा’

सर अवाक् झाले होते. ते लोक बाहेर गेल्यावर, हातात कागद घेऊन सर वाचत राहिले. आणि नंतर डोळे मिटून काही वेळ एकाग्र चिंतनात बुडून गेले. किती वेळ गेला माहीत नाही; मग सरांनी त्यांच्या आवडीचं हिरव्या शाईचं पेन उचललं, कागद पुढे ओढले आणि. . . . आणि झपाट्याप्रमाणे काही वेळातच हा लेख लिहून पूर्ण केला!! पंडितजींना हाक दिली. त्यांनी तिथल्यातिथे लेख वाचला. आणि ते तर खूषच झाले. गाड्यांचा ताफा निघून गेला. सरांना केव्हा केव्हा अशी इन्सटंट स्फूर्तीही येते व अनोखी निर्मिती त्यांच्या लेखणीकडून होऊन जाते, हे आपल्या रसिकांचे भाग्यच नव्हे काय?

सरांनी ह्या कवितेला-समूहगीताला-मंत्रगीत म्हटले आहे. येथे आणखी एका समूहगीताची आठवण सरांना झाली आहे. ते संत चोखोबांचे गीत आहे. विठ्ठल विठ्ठल गजरी । अवघी दुमदुमली पंढरी ॥

ह्या भजनात पांडुरंगाच्या भक्तीभावनेत दंग झालेला मानवसमूह आहे;तर वंदे मातरम् ह्या मंत्रगीतात सृष्टिसौंदर्याने लवथवलेली राष्ट्रमाता व तिचे गुणगान करणारा राष्ट्रभक्त-समूह आहे. या गीताचा व्यंग्यार्थ कोणता, त्यात कोणकोणते रस येतात, हे सरांनी सांगितले आहेच; प्रतिभेने स्फूर्तीवर अमृत शिंपडले की काय होते तेही वाचायला मिळते.

विभाग १- कविता
डॉ. द. भि. कुलकर्णी
यांचे समीक्षा लेख

१ : भारतमाता

'जयकेतू' नाटक वाचताना अंगावर काटा आला.

एक पराक्रमी तरूण.

त्याने बाहुबलाने राज्य जिंकले.

पराभूत राजाचा वध केला.

त्याच्या राणीशी विवाह केला.

त्याला संतानही झाले.

हे सगळे तत्कालीन रीतीला धरूनच झाले;

पण नियतीने केवढा डाव साधला होता:

त्या तरूणाने नकळत आपल्या मातेशीच

विवाह केला होता.

किती दारूण.

किती अगोचर.

किती असंभाव्य.

त्या तरूणाने आपले डोळे फोडून घेतले.

त्या तरूणाने राजत्याग केला.

त्या तरूणाने प्रायश्चित्त घेतले.

प्रभाकर सिरास हा एक सैरभैर माणूस होता. त्याचा चकचकीत मोठा चेहरा चकचकीत तांब्यावर पाहिल्यासारखा दिसायचा. सारखा हसत असायचा, बोलत असायचा; पण जाणवायचं की हे काही खरं नाही. ही सगळी त्याच्या दुःखाची पांघरूण आहेत. मधूनच एक 'वेडा'ची रेष त्याच्या नजरेत चमकून जायची.

सिरासांची वाङ्मयीन अभिरूची बावनकशी होती. जीएंवरचा पहिला कार्यक्रम नागपुरात 'प्रास'ने नव्हे, सिरासनेच घेतला होता. जीएंच्या कथा त्याच्या दुःखाला जाऊन भिडायच्या. 'तुती' ही त्याची आवडती कथा होती. त्याची 'निळे कमळ' कादंबरी अशीच त्याचा दुःखोद्गार होती. त्याचा वाङ्मयीन आत्मविश्वास एवढा मोठा होता की, चार लोकांत मिसळल्याने आपले मोठेपण कमी होईल, असे त्याला कधी वाटले नाही. तो बिनधास्त विन-अवडंबर माणूस होता. त्याच्या कथांपेक्षा त्याची कादंबरी आणि त्याच्या कादंबरीपेक्षा त्याचे काव्य वरचढ होते.

सिरास हा मर्दंकरोत्तर पिढीतील एक महत्त्वाचा कवी आहे.

'सत्यकथे'त त्याच्या कविता यायच्या तेव्हा चपापल्यासारखे व्हायचे. त्याची कविता स्वतःचीच लय, स्वतःचीच शब्दसंहती, स्वतःचीच प्रतिमासृष्टी, स्वतःचीच आशयधून घेऊन यायची. ती कविता सैरभैर होती. कधी मुक्तछंद, कधी गद्योच्चारी छंद धारण करून ती यायची. तेव्हा अस्तित्ववादाची मराठीला नुकतीच चाहूल लागली होती. तिच्याशी मिळती-जुळती पण स्वतःचीच छबी असलेली ती कविता होती.

ती दुःखाची कविता होती.

हे दुःख कशाचे होते? प्रेमभंग, आशाभंग, सामाजिक शोषण असे त्याचे स्वरूप एकेरी नव्हते- गूढही नव्हते. एका विराट आणि सर्वभक्षी विसंवादाने सिरासांचा जीव लाहीलाही झाला होता. त्यांची कविता वाचताना सल्वादोर दालीचे ते जगप्रसिद्ध चित्र आठवत राही: एक सिमेंटचा चबुतरा. त्यावर शुष्क वृक्षाच्या मुळ्या पसरलेल्या. तशाच आकाराच्या निष्पर्ण फांद्या. फांद्यावर नाना आकाराची घड्याळे वाळत टाकलेली. काहींचे काटे गळालेले, काहींचे आकडे. त्यांना मुंगळे लागलेले. . . एका कवितेत सिरासांनी म्हटले आहे:

ज्यांनी जीवन साहिले

त्यांनी अंधारच पाहिला

तरीही
कोणीतरी पाहिलेल्या
निसटल्या कवडशाच्या आधारावर
प्रत्येकजण दुसऱ्याला सांगतो आहे.
कुठेतरी प्रकाश आहे.

जी. ए. आणि चित्रे, खानोलकर आणि नेमाडे यांना साहित्यिक म्हणून आणि अस्तित्ववादी साहित्यिक म्हणून जेवढी मान्यता मिळाली तेवढीच मान्यता सिरासांना मिळावयास हवी होती. काय आड आलं माहित नाही. त्यांचा स्वभाव की नियती की विदर्भातील वाङ्मयीन वातावरण—काय आडवं आलं कुणास ठाऊक! सिरास तसेच निघून गेलेत. 'दुःखफूल' ही त्यांची कविता पाहा:

सान्याच वेली, दूरपर्यंतच्या
बहरल्या आहेत दुःखफुलांनी
त्या व्यथागंधाच्या नशेत
जडावले आहेत दिशांचे श्वास
पाने कशी निःशब्द आहेत
आभाळात उमललेले
चंद्राचे फूलही
रुजवीत आहे आपला दरवळ
कणाकणात पाकळ्या गळत आहेत

अनुकरणाने नव्हे तर समानधर्मित्वाने दिलीप पुरूषोत्तम चित्र्यांची आठवण व्हावी अशा सिरासांच्या कविता आहेत. विश्वव्यवस्थेतील अव्यवस्था, तिची अनाकलनीयता या सूत्राचे विकसन सिरास-चित्रे यांच्या काव्यांत सातत्याने दिसते.

सिरास गेले तेव्हा फार वाईट वाटले होते; पण असेही वाटले होते की, या माणसाची तडफड, या माणसाची तगमग जिवंतपणी कधी थांबली असती का? सिरास हजरजबाबी होते, कलंदर होते, जीवनाचे पाहू नये असे कोनेकोपरे त्यांनी पाहिले होते. अस्तित्ववादी फॅशन म्हणून दुःख त्यांच्या काव्यात आले नव्हते; त्यांची एक नसच दाबली गेली होती, ते त्यांचे भागधेयच होते.

वीसेक वर्षांपूर्वी 'सत्यकथे'त 'भारतमाता' ही कविता वाचली तेव्हा कोणीतरी भर चौकात दिवसाउजेडी गळा दाबतो आहे असे वाटले. मराठीतील अस्तित्ववाद्यांची सामाजिक जाणीव जेवढ्यास तेवढीच, हे लक्षात घेतले म्हणजे या कवितेचे मोल जास्तच जाणवू लागते.

मर्दंकर जसे शब्दागणिक धक्का देत जातात तशी ही कविता कडव्यागणिक धक्का देते—त्यासाठी ही कविता उलट्या क्रमाने वाचावयास हवी—अखेरच्या कडव्यापासून सुरूवात करून.

१. मग आम्ही उरलेल्या सर्व भावांनी त्याला ठेचून काढले.

भावांनीच भावाला ठेचून काढणे ही केवढी धक्कादायक घटना. आपण म्हणतो, "का, का असा अघोरीपणा?"

२. या प्रश्नाचे उत्तर उपान्त्य कडव्यात मिळते:

तिरमिरत त्याच्या दिशेने बऱ्याच वेळाने एक वेडा धावत निघाला एकाएकीच ओरडत बंधने तोडूनच जणू.

"आई थांब. तुझे षंड पुत्र आम्ही बेईमान आम्ही. . . आई थांब. " आता एखादा माणूस, वेडा माणूस रस्त्याने ओरडत, शिव्या देत धावत सुटला असेल तर त्याच्या भावांनी काय करावे? नाही, ठेचून काढणे हे बरोबर नाही—पण वेड्याचेही चुकलेच; नाही? . . . असे काहीतरी विचार मनात येतात; मनाला एक ऐलपैल झोका मिळतो यात शंकाच नाही.

का हा धावत सुटला किंचाळत? का त्याचे भाऊ एवढे बिथरले? याचे उत्तर थोडेफार मिळते आधीच्या कडव्यात:

३. शेवटी तिचा पांगळा अंध नवरा आला आणि सावरून आधार देत म्हणाला : चल, आणि तिला घेऊन गेला अंधाराच्या दिशेने.

नवऱ्याने आधार दिला (स्वतःला सावरून की तिला सावरून कुणास ठाऊक!) हे ठीकच आहे; पण आंधळा-पांगळा काय आधार देणार? आणि नेले कुठे तर अंधाराच्या दिशेने. कदाचित नकळत, कदाचित वेगळ्याच हेतूने. हे पाहून तिच्या एका तरी पुत्राला त्वेष आला हे काय थोडे झाले! त्याच्या भावांचे षढत्व त्यामुळे विरोधाने उठून दिसले; ते खवळले.

अस्सल कवितेत शब्द संदिग्ध न होता प्रसरणशील कसे होतात ते पाहा- 'सावरून', 'अंधाराच्या दिशेने' हे शब्द. कवी जाणिवेने करीत नसतो पण कधी कधी कवीच्या मनोगतात नसलेला अर्थ अनेकदा प्रतिभासामर्थ्याने कवितेत प्रकटत असतो.

४. किंचाळणे, ओरडणे, एकाएकी धावत सुटणे, शिव्या देणे हे वाईटच आहे; पण याचे कारण तर पाहा. ते पाहिले म्हणजे 'वेडा' हा वेडा नसून शहाणा आहे, खरा शूर आहे, नीति-अनीतीची चाड त्यालाच आहे हे लक्षात येते. केवढा विपरीत न्याय, केवढा विसंवाद! ही दोन कडवी पाहा :

बारा वाजले. दोन वाजले.

शेवटी संध्याकाळ झाली तेव्हा

एकाने तिला धक्का दिला

दुसऱ्याने तिला डोळा घातला

... चौथ्याने संभोगाचे इशारे केले

... तोवर रात्र झाली. आधी दहा वाजले.

मग अकरा. नंतर बारा.

एकाने तिला जेवण देऊ केले.

एकाने बिछाना एकाने आणखी

बरेच काही.

एकाने फक्त चोळी उघडायला म्हटले

दुसऱ्याने दुसरेच. चौथ्याने आणखी काही.

क्षणभर वाटते की यातले काही पुत्र बरे दिसताहेत—जेवण देतात, बिछाना देतात; नंतर लक्षात येते, हे जास्तच हलकट आहेत. खरं म्हणजे कोण जास्त हलकट आहे हे सांगणं कठीण आहे. आमिष दाखवणारे की सरळ मागणी करणारे? कवितेत अर्थ असा फुलत जातो; हेच गद्याहून काव्याचे जादा बळ असते : गद्य- शास्त्रीय गद्य- आपल्या मनाच्या बाहेर उभे राहते; ते मनाला सावध करते; काव्य आपल्या मनात फुलते.

“आधी दहा वाजले. मग अकरा, नंतर बारा. ” या शब्दांकडे लक्ष आहे ना? कैद्याने सुटकेचा दिवस मोजावा आतुरतेने किंवा प्रिय व्यक्तीच्या येण्याची वेळ मोजावी कुणी उत्कंठेने तसा हा सूर आहे दहा-अकरा-बाराचा. केव्हा एकदा मध्यरात्र होते याची ही घुबडे वाट पाहत आहेत-डोळ्यापुढे दृश्य उभे राहते नं? अनुभव असा मानसगोचर करणे ही ललित वाङ्मयाची खासियत आहे. नाटकात आधी अनुभव इंद्रियगोचर होतो मग मानसगोचर; काव्यात हा मधला पडदा फिटलेला असतो.

आता तिरमिरीत धावणाऱ्या माणसाच्या डोळ्यातील तिरिप आपल्याही डोळ्यात उतरायला लागली आहे.

छोट्याशा कवितेला नाट्यरूप देणारा नाट्यप्रकार आहे. ‘पेटिट शो’ असे त्याचे नाव आहे. काय गरज आहे या कवितेला नाट्यरूप देण्याची? मनाचे सारे पडदे फाडून तर ती मनासमोर उभी राहते!

५. कोण बरे आणि कोण वाईट कोणी सांगावे? पिसाळलेला पुत्र की त्याला मारणारे त्याचे भाऊ? की आंधळा नवरा की भर चौकात आपले पोट पूर्ण उघडे करणारी बायको-भिकारीण? वेडी? तिला इशारे करणारे तिचे नादान पुत्र की नुसतेच हळहळणारे, थुंकणारे, डोळे बंद करणारे, बसमधून निघून जाणारे? हे तिचे पुत्र की परदेशी पाहुणे? साईट सीईंगकरिता आलेले तर नव्हते? कविता अर्थाचा झोत असा अर्धचक्राकार फिरवीत राहते. विचार द्यायला काय ती निबंध आहे? प्रचारकाव्य, विचारकाव्य आहे? ती कविता 'कविता' आहे. ती आपल्याला अंतर्मुख करते, आपल्या मनात विचारांचे आणि भावनांचे थैमान निर्माण करते.

ही काही 'अही-नकुल' सारखी रूपकात्मक कविता नाही. वेडा कोण, मात्रागमनी कोण, पोशाखी कोण हे ज्याचे त्याने ठरवावे; कवितेला एक माहिती आहे—वेडी कोण, भिकारीण कोण- भारतमाता. तिला हे असे कोणी केले?

वीसेक वर्षांपूर्वी सिरासांची ही कविता 'सत्यकथे'त वाचली होती तेव्हा श्रीकृष्ण पोवळे, बी. रघुनाथ यांच्याप्रमाणे सिरास अनघड, उचंबळती कविता लिहितात हे जाणवले होते. स्वनिर्मित लय तोडत, स्वाराला झुगारून देत निर्माण होणाऱ्या या कवितांचा स्वतंत्रपणे अभ्यास झाला पाहिजे असेही वाटले होते; पण मग असेही वाटले होते की, निर्मितीप्रक्रियेची प्रखरता असलेल्या या कवितेत अत्युक्ती तर नाही? आज अवतीभोवतीची सामाजिक-राजकीय-आर्थिक स्थिती पाहावी तेव्हा वाटते अत्युक्ती नाही, ही तर उनोक्ती आहे!

भारतमाता

ती चौरस्त्यावर आली आणि
केले उघडे आपले अर्धावृत्त पोट तिने.
हळहळले काही. काही थुंकले.
काहींनी डोळे बंद केले. नको पाहणे.

ती विव्हळली आपली दुःखे.
बरे झाले बस आली एवढ्यात
धाऽ धाऽऽ ड
(कष्टावे लागते मिस्टर जीवापाड)

नंतर बारा वाजले. दोन वाजले.
शेवटी संध्याकाळ झाली तेव्हा
एकाने तिला धक्का दिला.
दुसऱ्याने डोळा घातला
... चौथ्याने संभोगाचे इशारे केले.
पूर्वेकडून मिरवणूक आली
'महंगाई रोखो' किंचाळत काही पोषाख्यांची.
उत्तरेकडून दोन वराती आल्यात.
उरलेल्या दिशांनी काही कुत्री काही माणसे
यांची जा. . . ये
जणू ती एवढा वेळ नव्हतीच अशी.

तोवर रात्र झाली. आधी दहा वाजले
मग अकरा. नंतर बारा.
एकाने तिला जेवण देऊ केले.
एकाने बिछाना. एकाने आणखी बरेच.
एकाने फक्त चोळी उघडायला म्हटले.

दुसऱ्याने दुसरेच. चौथ्याने आणखी काही.

शेवटी तिचा पांगळा अंध नवरा आला
आणि सावरून आधार देत म्हणाला : चल.
आणि तिला घेऊन गेला अंधाराच्या दिशेने.
तिरमिरत त्यांच्या दिशेने बऱ्याच वेळाने
एक वेडा धावत निघाला एकाएकीच ओरडत
बंधने तोडूनच जणू
"आई थांब. तुझे षढ पुत्र आम्ही बेईमान. . .
आम्ही. . . आई थांब. "

(मग आम्ही उरलेल्या सर्व भावांनी त्याला ठेचून काढले.)

२ : तहान

मराठीत किती मधुर-सुंदर कविता आहेत. वडील भावंडे तन्मयतेनं पाठ करायची तेव्हा त्या आपोआप मनात मिसळून जायच्या. त्या आळवता आळवता मोठी माणसं धाकटी व्हायची आणि लहान मुलं मोठी व्हायची.

रानपाखरा, रोज सकाळी येशी माझ्या घरा
गाणें गाऊन मला उठविसी मित्र जिवाचा खरा.
शरीर निळसर, शोभे झालर ठिपक्यांची त्यावरी
सतेज डोळे चमचम करिती जणु रत्नं गोजिरी.

‘गोजिरी’, ‘गोजिरी’ असे दुसऱ्याने पुटपुटायचे आणि सुरू करायचे—

गाई पाण्यावर काय म्हणुनी आल्या
कां गं गंगा-यमुनाही या मिळाल्या?

—भेंड्या आपोआप सुरू व्हायच्या. तेव्हा खेळ ही खेळायची गोष्ट होती; पाह्यची गोष्ट नव्हती; कविता ही म्हणायची गोष्ट होती ऐकायची गोष्ट होती. आता कविता वाचायला मिळते पण ऐकायला मिळत नाही; ऐकायला मिळते तेव्हा ती नाट्यरूप झालेली असते—ती आपल्याला बोलते करत नाही; बघे करते. मग वाटते की यापेक्षा कविता वाचणेच बरे!

—आणि काही कविता असतातही वाचनासाठीच—मनोमन; फार तर जनान्तिक वाचनार्थ.

सारा अंधारच प्यावा
अशी लागावी तहान;

एका साध्या सत्यासाठी

देतां यावे पंचप्राण.

हे चरण वाचल्याबरोबर कवीचे चरणच धरावेसे वाटतात! खऱ्या कवितेमध्ये शब्दांना मागे टाकून अर्थ बाहेर धावतो असे म्हणतात ते अशा वेळी खरे वाटू लागते.

‘प्रकाशाची तहान’ आपण समजू शकतो : “हे परमेश्वरा, आम्हाला अंधारातून प्रकाशाकडे ने” ही प्रार्थना तर आपल्याला ज्ञातच असते—पाण्याची तहान तर रोजचीच. लाक्षणिक अर्थाची आणखी नाना रूपांची तहानही आपण नित्य अनुभवत असतो. सुखाची वखवख असते तशी सुखाची तहानही असतेच. ती भागली तर आणखी वाढते, तटली तरी आणखी वाढते; आपला आक्रोश काही संपत नाही; गळ्याचा शोष कायमच असतो.

इथे कवी देवाला की स्वतःला कुणास ठाऊक पसायदान मागतोय; म्हणतोय, या विश्वातला सर्व अंधार पिता येईल एवढी आणि अशी मला तहान लागावी. अंधाराकडून प्रकाशाकडे जाण्याचा प्रश्नच नाही; अंधारच गिळून टाकल्यावर सर्वत्र प्रकाशच प्रकाश उरणार, हे काय सांगावयास हवे? दुरिताचे तिमिर जावो, हे तर खरेच; पण त्याने कुठे जावे?

समुद्रमंथनातून लक्ष्मी अवतरली ती विष्णूला मिळाली, समुद्रमंथनातून हलाहल निघाले ते शंकराला प्राशन करावे लागले. या जगातील अंधार दूर होण्यासाठी तो मला प्राशन करावा लागणार असेल तर माझी तशी तयारी आहे—कवी म्हणतो.

कशाचा अंधार आहे या जगात? असत्याचा. “जें जैसैं आहे तें तैसैं जाणजे” म्हणजे सत्य. माणसं ‘जैसैं आहे’ ते जाणून घेत नाहीत; ‘जैसैं हवें’ तसे जाणून घेतात, तसे बोलतात, तसे घडवितात. इथूनच संघर्षाला, दुःखाला, अंधाराला सुरूवात होते. महात्मे मोठमोठ्या उद्दिष्टांसाठी प्राणार्पण करतात; त्यामुळे ते मोठे होतात, सामान्य त्यांची पूजा करतात; पण सामान्य सामान्यच राहतात.

या कवीला असे 'मोठे' होण्याची लालसा नाही.

व्हावें एव्हढें लहान :

सारीं मनें कळो यावीं :

असा लाभावा जिव्हाळा :

पाषाणाचीं फुलें व्हावीं.

दुसऱ्याकरिता काही करायचे असेल तर आधी त्याचे मन कळले पाहिजे. ते कळायचे तर आपला तथाकथित मोठेपणा आणि त्याखाली दडलेला मीपणा सोडला पाहिजे. त्यासाठी लहान-नम्र होण्याची तयारी पाहिजे. मीपणा सोडून अंगी नम्रता आली की दुज्याच्या जीवीचे गुज कळो येते; दुसऱ्याबद्दल प्रेम वाटू लागते. मग हा दुजा पाषाणहृदयी असला तरी त्याचे काळीज हळुवार फुलाचे होते.

जगातला असत्याचा अंधार दूर होण्यासाठी तो अंधार पिण्याची तयारी; इतरांचे कठोरपण दूर होण्यासाठी लहान आणि विनम्र होण्याची तयारी— केवढा हा उदात्त, उन्नत भाव.

सर्व कांही देतां यावें,

श्रेय राहूं नये हातीं

यावी लाविता कपाळीं

भक्तिभावनेने माती.

सर्वस्व अर्पण करण्याची तयारी पुष्कळांची असते; पण त्या बदल्यात त्यांना स्वामित्व, प्रतिष्ठा, किमान श्रेय हवे असते; सर्वस्व अर्पण करून त्यांना लहान व्हायचे नसते—मोठे व्हायचे असते. मोठेपणाच्या हव्यासातूनच तर त्यांची सर्वस्वार्पणाची प्रेरणा जन्मास आलेली असते.

या कवीने देवाला की स्वतःला लहानपण मागितले आहे आधीच; मग प्रतिष्ठा, स्वामित्व आणि श्रेय यांना तिथे जागाच कुठे? हा एक कर्मयोग-ज्ञानयोग-भक्तियोग याप्रमाणे विश्वयोग आहे! ममत्वही नाही, श्रेयाची अपेक्षाही नाही- त्याने स्वतःला विसर्जित करून टाकले आहे—अनाम, अरूप केले आहे. सर्वपरिचित आध्यात्मिक परिभाषा न वापरता त्याने त्या परिभाषेमागील विचार अनुभूतिरूप आणि काव्यात्म केला आहे. एलियट म्हणतो त्याप्रमाणे ही किमया फार अवघड असते; अस्सल कवीलाच ती साधते.

माती- अगदी क्षुल्लक आणि क्षुद्र गोष्ट. भक्त श्रद्धेने बुक्का कपाळी लावतो. कवी म्हणतो, ज्यांना लोक क्षुद्र समजतात, ज्या गोष्टी इतरांना क्षुद्र वाटतात अशा क्षुद्र समजल्या जाणाऱ्या गोष्टींबद्दलही माझ्या मनात भक्तीची, श्रद्धेची भावना निर्माण होऊ दे- क्षुद्र आणि श्रेष्ठ हा द्वैतभावच माझ्या मनातून नष्ट कर; सर्व विश्वाकडे मला समभावाने, आत्मभावाने पाहू दे.

फक्त मोठी असो छाती
दुःख सारे मापायला
गळो लाज, गळो खंत,
काही नको झाकायला

नम्रता, सानपणा, श्रेय-शून्यता, समत्व आणि अलवारपणा म्हणजे दुबळेपणा नव्हे, त्यांतून कवीला दुःख झेलायची आणि पेलायची शक्ती हवी आहे; 'धैर्य दे अन् नम्रता दे' असे विरोधी मागणे दुसऱ्या एका कवीने मागितले आहेच ना! दुःख-पराभव-अपमान-उपेक्षा यांची एक साखळीच असते. त्याची लाज सामान्यांना वाटत असते-दुःखाचीही खंत असते! त्यातून आपलेच खरे स्वरूप लपविण्याचा अट्टाहास जन्मास येतो- असत्य-सोंग-आत्मसमर्थन-

परदूषण अशी दुसरी एक साखळी सुरू होते-तिच्यापासून कवीला दूर रहायचे आहे. जे काही असेल ते सूर्यप्रकाशासारखे स्वच्छ आणि स्पष्ट कवीला हवे आहे.

राहो बनून आकाश
माझा शेवटचा श्वास;
मनामनांत उरावा
फक्त प्रेमाचा सुवास!

पापाचा अंधार जावो, विश्वावर स्वधर्माच्या सूर्याची पहाट होवो, प्रत्येकाची मनोकामना सफल होवो; या स्तरावर जे पोचले आहेत अशा संत-सज्जनांचा अखंड सहवास जनसामान्यांना लाभो आणि सर्व विश्व विश्वात्मक ईश्वराच्या चरणी चिरसुखाचा आस्वाद घेवो, ही दिव्योदात्त प्रार्थना सर्वानाच ज्ञात आहे.

तेराव्या शतकातील शब्दरूपे तर आपणांस अपरिचित असतातच; पण मुख्य म्हणजे ते शब्द एका महामानवाचे असतात- ते आकाशासारखे अथांग, आकाशासारखे सुरंग पण आकाशासारखेच सुदूर असतात- त्यांच्यात सामावलेल्या उच्च जाणिवेमुळे आपण अगदी लहान होऊन जातो.

हा कवी तर आपल्यासारखाच, आपल्या काळातलाच आहे- आपल्यासारखाच सामान्य आहे, आपलीच भाषा तो बोलतो आहे.

आपल्याला वाटते, हा आपल्यासारखा जीव जर इतका विशाल होऊ शकतो तर आपण का नाही?- ठरविले तर आपणही आपला क्षुद्रपणा, मीपणा, संकोच सोडून याच्यासारखे होऊ शकतो की!- हे या कवितेचे सगळ्यात मोठे यश आहे. ती आपल्या मनास 'मोठे' होण्याची, उदात्त, आत्ममुक्त होण्याची प्रेरणा- नव्हे, प्रतीती देते,

शेवटच्या क्षणी माणसाचं खरं मन प्रकटतं असं म्हणतात- म्हणून मरणोन्मुख माणसाच्या जबानीला फार महत्त्व असतं. तेव्हा तो खोटं बोलत नाही असं म्हणतात, कवी म्हणतो, माझा शेवटचा क्षण आकाशाएवढा विशाल व्हावा, त्यात कुठलेही किल्मिष, कुठलेही कश्मल राहू नये- त्याने आकाशाप्रमाणे चराचराला कवेत घ्यावे- तुका आकाशाएवढा; का तर तो अणूरेणूहून थोकडा झाला आहे म्हणून!

तेव्हा जगही तसेच व्हावे: त्याच्यातील द्वेष, द्वेषातून येणारी कटुता आणि द्वैत सारे संपून सर्वांच्या अंतःकरणात प्रेमाचा सूक्ष्म परिमळ दरवळावा, विश्व प्रेममय व्हावे.

प्रेम म्हणजे आसक्ती नव्हे; प्रेम म्हणजे स्वामित्व नव्हे; प्रेम म्हणजे सुखाचा अधिकार नव्हे. प्रेम म्हणजे सुसंवाद. प्रेम म्हणजे स्वविलोपन. प्रेम म्हणजे दुसऱ्याकरिता जगणे. प्रेम म्हणजे दुसऱ्याच्या दुःखाने दुःखी होणे आणि दुसऱ्याच्या सुखाने सुखावणे. प्रेम म्हणजे मी-तूपणाचा लोप होऊन एकरूपता अनुभवणे.

अगदी सर्वपरिचित अष्टक्षरी छंद. अंधार, तहान, पाषाण, फुले, माती, कपाळ, आकाश, सुवास असे अगदी परिचित शब्द. कुठे शब्दांचा सोस नाही, कुठे प्रतिमांचा हव्यास नाही, कुठे नादमधुरतेचा डौल नाही- कुठे जिंकायची, दिपवायची वृत्ती नाही. आपल्या जिवाभावाच्या माणसाशी आपण सहज, हलक्या स्वरात मनापासून बोलावे तशी या कवितेची सुरावट आहे.

मनात विचार येतो, अरे, तू जे मागतो आहेस ते तर तुझ्याजवळ आहेच, मित्रा! आणि मग लक्षात येते की कवी हे सारे स्वतःसाठी मागतच नव्हता- ते त्याच्यापाशी होते म्हणून तर त्याचे मोल त्याला कळले होते; तो ते सारे आपणा साऱ्यांसाठी मागत होता- स्वतःसाठी मागतोय म्हणत तो आपल्यासाठी प्रार्थना करीत होता- केवढी त्याच्या मनाची उदात्तता, केवढा त्याच्या मनाचा हळुवारपणा.

पूर्वीच नाही आताही मराठीत मधुर-सुंदर कविता लिहिल्या जाताहेत.

तहान

सारा अंधारच प्यावा
अशी लागावी तहान;
एका साध्या सत्यासाठी
देतां यावे पंचप्राण.

व्हावें एवढें लहान :
सारीं मनें कळों यावीं;
असा लाभावा जिव्हाळा;
पाषाणाची फुलें व्हावीं.

सर्व काही देता यावे,
श्रेय राहूं नये हाती;
यावी लावतां कपाळी
भक्तिभावनेने माती.

फक्त मोठी असो छाती
दुःख सारे मापायला;
गळो लाज, गळो खंत,
काही नको झाकायला

राहो बनून आकाश
माझा शेवटचा श्वास;
मनामनांत उरावा
फक्त प्रेमाचा सुवास.

३ : न्हालेल्या जणु. . .

न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या
सोज्वळ मोहकतेने बंदर
मुंबापुरिचें उजळित येई
माघामधली प्रभात सुंदर.
सचेतनांचा हुरूप शीतल;
अचेतनांचा वास कोवळा;
हवेंत जाती मिसळुनि दोन्ही
पितात सारे गोड हिवाळा!

डोकीं अलगद घरें उचलती

काळोखाच्या उशीवरूनी;

पिवळे हंडे भरून गवळी

कावड नेती, मान मोडुनी;

नितळ न्याहारिस हिरवीं झाडें

काळा वायू हळूच घेती;

संथ बिलंदर लाटांमधुनी

सागर- पक्षी सूर्य वेचती;

गंजदार, पांढऱ्या नि काळ्या

मिरवित रंगा अन् नारिंगी,

धक्क्यावरच्या अजून बोटी
साखरझोपेमधी फिरंगी;
कुठे धुराचा जळका परिमल,
गरम चहाचा पत्ती गंध;
कुठे डांबरी रस्त्यावरच्या
भुन्या शांततेचा निशिंगंध;
ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं
परंतु लपली सैरावैरा,
अजस्र धांदल, क्षणांत देइल
जिवंततेचे अर्घ्य भास्करा.
थांब! जरासा वेळ तोंवरि-
अचेतनांचा वास कोवळा;
सचेतनांचा हुरूप शीतल
उरे घोटभर गोड हिवाळा!

। एक ।

‘न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या’ ही कै. बा. सी. मर्ढेकर यांची प्रसिद्ध कविता. या कवितेकडे नुसते पाहिले तरी तिचे वेगळे रूप जाणवते : सुरूवातीची दोन कडवी म्हणजे पहिल्या आठ ओळींचा एक स्तंभ आहे. त्यात पूर्णविराम, अर्धविराम आणि उद्गारचिन्ह या चिन्हांचा काळजीपूर्वक वापर कवीने केलेला आहे. वाचकाला वाटते, कवी जर इतक्या अवधानपूर्वक कविता लिहित आहे तर आपणही ती तितक्याच अवधानपूर्वक वाचली पाहिजे. साधारणतः वैचारिक गद्यलेखनात विरामचिन्हांकडे लेखक असे अवधान देत असतो. त्याचे कारण आपला

आशय वाचकापर्यंत अविकृत स्वरूपात पोहचावा, त्यात पूर्वग्रह, भावना यांनी लुडबूड करू नये, अशी त्याची अपेक्षा असते. एखादा कवी जेव्हा विरामचिन्हे अशी काटेतोलपणे वापरतो तेव्हा त्याचीही अशीच अपेक्षा असते. पु. भा. भावे आणि विजय तेंडुलकर यांचे प्रारंभीचे लेखन पाहिले तर त्यात उद्गारचिन्हांचा भडिमार दिसेल; सुरेश भट यांच्या सर्वच कवितासंग्रहांत उद्गारचिन्हांची उधळण दिसते. हे असे का? या साहित्यिकांना आपल्या लेखनाचा भावनिक परिणाम महत्त्वाचा वाटतो. शब्दांतून जेवढी भावना व्यक्त होत आहे त्याहून अधिक भावना आपणांस अभिप्रेत आहे असे ते उद्गारचिन्हांतून सूचवित असतात. याला शैलीसामर्थ्य म्हणायचे की शैलीक्षीणता? मर्ढेकर जेव्हा साक्षेपाने विरामचिन्हे वापरतात तेव्हा ती कविता असे म्हणत असते की, "माझ्या शब्दांतून जेवढा आशय व्यक्त होतो तेवढाच मला अभिप्रेत आहे; माझ्यातून तुम्ही कवीकडे जाऊ नका. " मर्ढेकर उभी कविता लिहितात- आडवी कविता नव्हे- असा याचा अर्थ आहे. आपण एखादे शिल्प पाहतो तेव्हा शिल्पापाशीच थांबतो. शिल्पकाराला काय म्हणायचे आहे, असा प्रश्न आपल्यासमोर नसतो. मर्ढेकरांची ही कविता शिल्पासारखी प्रमाणबद्ध तर आहेच, शिवाय ती शिल्पासारखी वस्तुनिष्ठही आहे. ती मर्ढेकर या माणसाच्या व्यक्तित्वाकडे किंवा चरित्राकडे आपणांस जाऊ देत नाही. साहित्यासकट सर्व ललित कलांचे मूलतत्त्व एकच- अर्थात 'लयोद्भव सौंदर्य'- असे मर्ढेकरांचे प्रतिपादन आहे. विविध कलांमध्ये जी भिन्नता असते ती लयसापेक्ष सौंदर्यसापेक्ष नसते; तर ती फक्त माध्यमसापेक्ष असते, असे त्यांचे म्हणणे आहे. याचा अर्थ मर्ढेकर आपली कविता शिल्पासारखी, चित्रासारखी, संगीतासारखी करीत होते असे नाही; आपली कविता शिल्पासारखी रेखीव, चित्रासारखी रंगरेषांची, संगीतासारखी नादमधुर त्यांना करायचीच नव्हती. कवितेचे माध्यम 'भाषांकित अनुभूती' आहे हे त्यांना माहित होते. या भाषांकित अनुभूतीत आपल्याला लयबद्धता आणायची आहे, त्यातून सौंदर्य निर्माण करायचे आहे याची पुरेपूर जाणीव त्यांना होती.

लयबद्धता म्हटले की, सामान्य वाचकास नादनिष्ठ लयाची आठवण होते. संगीतकलेमध्ये नादनिष्ठ लय असतेच; छंदोबद्ध कवितेतही अल्प प्रमाणात नादनिष्ठ लयबद्धता

असते; पण तिला स्वतंत्र श्रुतिप्रयोजन नसते; तिला आशयनिष्ठ असावे लागते. मर्ढेकरांच्या काव्यातील लयबद्धता श्रुतिसापेक्ष नाहीच; एवढेच नव्हे तर मर्ढेकर लय ही संज्ञा जाणीवपूर्वक पुल्लिंगी वापरतात- म्हणजे 'तो'लय; 'ती' लय नव्हे. कवितेमध्ये त्यांना नादलय अपेक्षित नसून मानसलय अपेक्षित आहे. हा मानसलय कानांना कळत नाही, मनाला कळतो. त्यासाठी मन एकाग्र आणि संवेदनशील असावे लागते; शिवाय त्याला सौंदर्यवृत्तीचे जन्मजात वरदानही असावे लागते. या संदर्भात कवीच नव्हे तर रसिकही 'देवाचे लाडके' असतात. कविता, कवितेचा आशय, तिच्यातील लय, त्या लयातून संभवणारे सौंदर्य हे सारे कविनिरपेक्ष आणि रसिकनिरपेक्ष या अर्थाने वस्तुनिष्ठ असते; पण या साऱ्याचा आस्वाद रसिकनिष्ठ असतो, आत्मनिष्ठ असतो. आपला आत्मनिष्ठ आस्वाद लयतत्वाच्या आधारे वस्तुनिष्ठ करावयाचा असतो. आत्मनिष्ठ आस्वादापासून वस्तुनिष्ठ आशयापर्यंतचा प्रत्येक रसिकाचा प्रवास त्याच्या त्याच्या रसिकतेनुसार कमी-अधिक वेगाचा, विभिन्न वळणांचा असतो.

। दोन ।

आता ती न्हालेली कविता.

'जणू' हा उत्प्रेक्षासूचक शब्द आहे. मर्ढेकरांनी अद्वितीय प्रतिमासृष्टी निर्माण केली; पण त्यांना अलंकारांचे भय वाटत नव्हते. ते परिचित अलंकार वापरीत, नवे अलंकार निर्माण करीत आणि प्रसंगी अलंकारांनाच प्रतिमांचे सामर्थ्य देत : अलंकार आणि प्रतिमा यांच्यांत काय फरक आहे? लक्षणाशक्तीतून अलंकार निर्माण होतात व अलंकारांतून लक्ष्यार्थ प्रकटतो. व्यंजनाशक्तीतून प्रतिमा प्रकटतात व प्रतिमांतून व्यंगार्थ प्रकटतो. लक्ष्यार्थ दुय्यम अर्थ असून व्यंगार्थ सर्वोच्च अर्थ आहे हे कळले की अलंकारापेक्षा प्रतिमा श्रेष्ठ का, हे लक्षात येते.

मर्ढेकरांच्या काव्यात वेधक सुट्या प्रतिमा तर असतातच; त्या आपले लक्षही तडक वेधून घेतात. आता ही गर्भवतीची प्रतिमाच पाहा ना. सुचेल दुसऱ्या कवीला? तीही मुंबईला

उद्देशून? गर्भवती स्त्रीच्या देहावर एक आगळीच कांती असते. त्यातही ती नुकतीच न्हालेली असेल (केवळ अंघोळ केलेली नव्हे!) तर किती कांतिमान दिसेल! तिचे ते दर्शन सोज्वळ आणि मोहकच असणार. तिला पाहून कोणाला पापाची स्मृती झाली तर मग “धिक् धिक् त्या हरीची अगाध कळली नाहीच कारागिरी!” असे म्हणावे लागेल. ही मुंबई केव्हाची? पहाटेची. मर्ढेकरांची ही कविता आधुनिक जगाची आधुनिक भूपाळी आहे. जुने संत-तंत कवी आपापल्या आराध्य दैवताच्या भूपाळ्या लिहीत. कुणी ‘घनश्याम सुंदरा’ म्हणे, कुणी ‘उठी गोविंदा, उठी गोपाळा’ म्हणे. हा आधुनिक कवी मात्र आधुनिक महानगरीची भूपाळी आळवीत आहे. मर्ढेकर यंत्रविरोधी कवी आहेत ही समजूत किती खुळचट म्हणावी! मर्ढेकर यंत्रविरोधक नाहीत; मानवाचे यंत्र होत आहे, याला त्यांचा विरोध आहे; ते मानवयंत्र विरोधक आहेत. इथे तर त्यांनी हळूहळू जागी होणारी निवांत मुंबई आणि पुढच्याच क्षणी सैरावैरा धावणारी मुंबई यांचे मनोज्ञ दर्शन घडविले आहे. कसे? वक्तृत्वबाजीने नव्हे. अरे, ते तर शाळकरी पोरही करू शकेल. आहेत म्हणा असे शाळकरी कवी मराठीत.

मर्ढेकर अनवट प्रतिमाच वापरीत नाहीत तर अशा अनवट प्रतिमांचे सूक्ष्म अर्थव्यूहही तयार करतात- ते जाणवायला तशीच सूक्ष्मग्राही रसिकता असावी लागते.

मर्ढेकरांच्या कवितेचे मर्म जाणवायला आधी आपण त्यांच्या काही काही ओळींचा सरल अन्वय लावून घ्यायचा. जसे-

१. संधबिलंदर लाटांमधुनी

सागर- पक्षी सूर्य वेचती

आपल्याला प्रश्न असा पडतो की संध लाटा बिलंदर कशा असतील? समीक्षक मर्ढेकर इतर कवींच्या एकेका शब्दांची हजेरी घेतात, त्यांनी असे लिहावे? असा विचार आल्याबरोबर या ओळींचा वाक्यान्वय कळतो; तो असा :

२. संधबिलंदर सागर- पक्षी

सूर्य वेचिती म्हणजे लाटा संधबिलंदर नसून सागर- पक्षी संधबिलंदर आहेत, असे कविता सांगते आहे. वाचकाने आपली कविता अधिक सावधपणे वाचावी ह्या हेतूने कदाचित कवीने ही शैली स्वीकारली असावी. समुद्रपक्षी वरवर संधपणे पण बिलंदर वृत्तीने मासे टिपतात, असे नेमके चित्रण कवीने येथे केले आहे. मात्र 'मासे टिपतात' असे वाच्यार्थाने न सांगता 'सूर्य वेचती' असे लाक्षणिक वर्णन कवितेत आले आहे. 'पक्षी सूर्य कसा वेचतील?' असा प्रश्न आपल्या मनात निर्माण व्हावा व आपण अधिक रसिकतेने कवितेचे सौंदर्य 'टिपावे' असे कवितेचे धोरण दिसते!

३. ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं

परंतु लपली सैरावैरा,

अजस्र धांदल क्षणांत देइल

जिवंततेचे अर्घ्य भास्करा.

येथेही आपला घोटाळा होतो : 'ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं'; निवांत पोट हा काय प्रकार आहे, असे आपण मनातल्या मनात म्हणतो. येडच्याप. 'ह्या निवांत सृष्टीच्या पोटी' असा वाक्यान्वय लागला की आपण कवितेच्या जरा जवळ सरकतो.

या वरवरच्या गोष्टी आहेत.

मर्ढेकरांच्या कवितेमध्ये प्रतिमांचे जे संघात असतात ते पाहावेत. त्या प्रतिमा (म्हणजे संघातघटक) जवळ जवळ किंवा चिकटून नसतात; ते घटक बिलगून असते तर चैत्रमैत्रांच्याही लक्षात आले असते! मर्ढेकरांच्या कवितेला रामाशिवागोविंदा नको आहेत, तिला हवा आहे सौंदर्यभावना असलेला रसिक. जीवशास्त्रीय भावना सार्वत्रिक असतात, सौंदर्यभावना अपवादभूत असते, हे मर्ढेकरांचे मत लक्षात ठेवा.

हे पाहा, या कवितेत सुरुवातीला 'गर्भवती' हा शब्द आलाय; तर उपान्त्य कडव्यात 'पोटी' असा शब्द आलाय. मुंबापुरीला कवितेने प्रारंभी 'गर्भवती' म्हटले त्याचा एक संदर्भ, मुंबईच्या पोटात धावपळ दडलेली आहे आणि बालकाप्रमाणे ती बाहेर येणार आहे, हा होताच; पण तो कळायला 'अब्द अब्द' म्हणावे लागले! 'न्हालेल्या' या एका शब्दाने आपले अवधान आकर्षित केले की 'पितात', 'हांडे', 'लाटा', 'चहा', या सगळ्या प्रतिमांचा एक संघात तयार होतो. असे अनेक प्रतिमासंघात या आणि मर्ढेकरांच्या इतर कवितांमध्ये आहेत- ते जाणवायला तशीच सर्जनशील आस्वादशक्ती रसिकापाशी असावी लागते.

माघ म्हणजे उगवता उन्हाळा आणि ओसरता हिवाळा. अशी माघामधली सकाळ सचेतन-अचेतन साऱ्यांनाच हवीहवीशी वाटणार. म्हणून कवी स्वतःला सांगतो, "थांब! जरासा वेळ तोंवरी- . . . उरे घोटभर गोड हिवाळा. " मर्ढेकरांना प्रिय असणारे बालकवीही अनेकदा कवितेच्या अखेरीस असे स्वगत योजीत असतात. इथे मर्ढेकरांनी बालकवींची लकब अधिक सूक्ष्म व अधिक अन्वर्थक केली आहे. मर्ढेकरांना 'दुसरे बालकवी' म्हणायचे ते त्यांनी परोपरीने बालकविविशेषांचा कलात्मक विकास साधलाय म्हणून.

आपले अवधान असे रसग्राही झाले की त्याला कवितेतील सूक्ष्मता आणखी जाणवू लागते:

१. 'बोटी साखरझोपेमधी फिरंगी' यातील 'फिरंगी'हा शब्द 'बोटी' आणि 'साखरझोप' या दोहोंनाही लागू पडतो. या बोटी इंग्रजी आहेत म्हणून तर त्यावर काळे-पांढरे-नारिंगी रंग आहेत; आणि साखरझोप? मुख्य झोप पूर्ण होऊन आपण जी जादा झोप अनुभवतो ती साखरझोप- गोड झोप, आळसावलेली झोप. रात्रभर मदिरा-मदिराक्षी यांचे सुख अनुभवल्यावर फिरंगी खलाश्यांना अशी झोप येणारच.
२. 'गरम चहाचा पत्ती गंध' आपणांस सहज कळतो; पण मर्ढेकरांसारख्या चोखंदळ कवीने धुराच्या जळक्या वासाला चक्क 'परिमळ' म्हणावे? सकाळचा रस्त्यावरचा चहा म्हटले

की आपल्याला आठवते टपरी, तिथली धुरकट शोगडी, धुराचा तो कडवट वास; त्याला 'परिमळ' कसे म्हणावे? पुढे 'निशिंगंध' शब्द आला आहे ते सोडा; हा परिमल असावा सिगरेटचा, सुगंधी सिगरेटचा. शौकीनांना सिगरेटचा कडवट वासही परिमलच वाटतो म्हणा!

वाचनागणिक मर्ढेकरी कवितेत अशी सूक्ष्म रसस्थाने गवसतात. तो आनंद कोडे सोडविण्याचा नसतो; सौंदर्यप्रत्ययाचा असतो.

। तीन ।

अलीकडच्या दारूण अनुभवानंतर मुंबई आता पुन्हा न्हालेल्या गर्भवतीसारखी मोहक आणि सृजनोत्सुक झाली आहे: होवो. थांब, उद्याचे माऊली तीर्थ पायाचे घेईतो!

•

(२००९)

४ : १ : जोगिया

एक वारांगना. तिचा व्यवसायच गाणे-बजावणे आणि देहविक्रय. हिंदी चित्रपटवाले तिला तवायफ आणि इंग्लिश पेपरवाले तिला सेक्स-वर्कर म्हणतात. गैशा-वेश्या हे आणखीनच वेगळे प्रकार— असे जाणकार सांगतात. अशी एक वारांगना.

एका रात्री येतो एक श्याम तिच्याकडे—‘सांवळा तरूण तो खराच गं वनमाली’ असा. करतो काय तो, तर म्हणतो, “मम प्रीती आहे जडली तुजवर राणी!” त्यावर ती गणिका काय म्हणते तर, “दाम वाढवा थोडा. . . या पुन्हा, पान घ्या. ” तिचे काय चुकले म्हणा.

नीतिचा उघडिला खुला जिथे व्यापार

बावळा तिथे हा इष्का गणितो प्यार;

‘अकुलिना’ ही भाव्यांची पत्रात्मक कादंबरी माहित आहे ना? तिथे उलटा प्रकार घडतो. कॉल गर्ल जीव तोडून प्रेम करते आणि मेडिकलवाला नायक उलट. सगळेच प्रकार चालले आहेत जगात.

—पण ही कहाणी इथेच संपत नाही; गणिकेला त्याचेच नाही तर स्वतःचेही मन कळते, स्वतःची भूलचूक कळते.

राहिले चुन्याचे बोट, थांबला हात

जाणिली नाहिं मीं थोर तयाची प्रीत

—अशी पश्चात्तापाची भावना तिचा जीव जाळते; पण आता काय? तो कुठे भेटणार? त्याचे नावगावही तर माहिती नाही.

अस्पष्ट स्मरे मज वेडा त्याचा भाव

पुसलेंहि नाहिं मी मंगल त्याचे नाव.

असे सगळ्यांचेच होत असते; असे सगळ्यांच क्षेत्रांत घडत असते. कुणीतरी आपल्यावर जीव तोडून प्रेम करतं—निरपेक्ष. तेव्हा आपल्याला ते कळतही नाही. आपण व्यवहारात दंग असतो. नंतर कधीतरी काळजात चर्च होते. तेव्हा उशीर झालेला असतो. एक कळ (टीस) फक्त उरात उरते. 'सॉरी' म्हणून सुटका नसते; कन्फेशननेही समस्या सुटत नाही. प्रमादस्वीकृती-पश्चात्ताप-प्रायश्चित्त-उन्नत अवस्थांतर अशी प्रक्रिया व्हावी लागते. नुसते 'सॉरी' म्हणून भागत नाही. अपराधानंतर अखेरीस जर असे आपले उन्नयन होणार असेल तर अपराधक्रिया उत्तमच म्हणायची की.

निदान त्या गणिकेबाबत असे घडते. तिला आपली भूलचूक कळते; उशीरा का होईना कळते. काय करणार ती? भांगेत तुळस पेरून जाणाऱ्या त्या वनमाळीला कुठे शोधणार ती? प्रत्येकच तर अशी भूलचूक करीत असतो. कोणीतरी भर उन्हाळ्यातील प्रवासात आपल्याजवळचं सगळं पाणी आपल्याला दिलेलं असतं; कुणीतरी आजारपणात आपल्यासाठी कॉफीचा थर्मास रोज आणतं; कोणी गवगवा न करता चेक फाडून देतं; कोणी 'होतं असं' म्हणून न्यायनिवाडा न करता आपले अपराध पोटात घालतं— त्यांचं आणि आपलं नातं काय असतं? त्यांच्यासाठी आपण काय करतो?

ती गणिका मात्र नुसताच शोक करीत नाही. तिची संवेदनशीलता जागी असते. कलाविक्रय आणि देहविक्रय हा तिचा पोटापाण्याचा व्यवसाय असतो.

नाहीं शोधिलें गावाला

नाहीं विचारिलें नांव;

फक्त चालत रस्त्याने

केला स्वतःचा लिलांव.

—असे आपणच नाही, चांगले शिकलेसवरलेले लोक वागत असतात. ते मोठे असतात, चांगले नसतात. त्यांनी आपली सदसद्विवेकबुद्धी खुंटीवर टांगलेली असते. ही बाजारात बसलेली असते पण बाजारात बसलेली नसते. ही मोठी नसते पण थोर असते. चित्रपटात कॅमेरा दूरून जवळ आणताच त्याला झूम असे म्हणतात; अगदी जवळून दृश्य टिपतात त्याला ओपन म्हणतात. कवी इथे कवितेची सुरुवातच अशी झूम आणि ओपनने करतो- त्यातून त्याची आशयाविषयीची ओढ व्यक्त होते- ते केवळ तंत्र नसते; ते प्रयत्नाने नव्हे प्रतिभेनेच घडून येते

: कोन्यांत झोपली सतार, सरला रंग

पसरली पैजणें सैल टाकुनी अंग,

दुमडला गालिचा, तक्के झुकले खालीं

तबकांत राहिले देठ, लवंगा साली.

हे काही निव्वळ दृष्टिगोचर वर्णन नाही; पैजण—गालिचा—तबक—तक्के आणि झोपली—सरला—पसरली—सैल—झुकले—राहिले—साली या तपशिलातून विलास आणि विलाससमाप्ती यांची निर्मिती कवितेने केली आहे—सुबोध लिहिणे किती कठीण असते ते अशा वेळी कळते; सुबोध ओळींत किती अर्थसंपृक्ती असू शकते ते अशा जागी कळते.

सावांनी कृतघ्न व्हावे आणि बाजारू बाईने कृतज्ञ राहावे, दौलत असून दौलतीसाठी इमान विकावे आणि एक रात्र धंदा थांबल्यावर दुसऱ्या दुपारची भ्रांत पडावी (झुंबरासारख्या भेटवस्तू विकून पोट जाळता येत नाही!) अशा गणिकेने एक रात्र व्रतस्थ राहावे- तिकडे विवाहितेने व्यभिचार करावा— हा अध्याहत विरोध लक्षात घ्या. कविता अल्पाक्षरांतून अशीच तर अर्थसमृद्धी साधत असते— कधी शब्द एकमेकांवर भार टाकतात, कधी तर्क, कधी साहचर्य, कधी परिसरातील अव्यक्त अर्थ कविता ओढून घेते. मोठी बोट बुडते तेव्हा भोवतीच्या लहान लहान होड्याही तिच्याकडे ओढल्या जातात. आपणही कवितेत असेच बुडायचे असते.

दोन ओळींमधला अर्थच वाचायचा नसतो तर व्यक्त आणि अव्यक्त अशा दोन अनुभूतींमधला आशयही जाणायचा असतो.

गदिमा थोर गीतकार होते. त्यांना ती सिद्धीच प्राप्त झाली होती; पण त्यांना आपली गीते विकावी लागत होती. उत्कृष्टच पण ऑर्डरप्रमाणे गीते लिहावी लागत होती; रसिक आपल्याला जातिवंत कवी समजत नाहीत आणि समीक्षक आपल्याला मोजत नाहीत अशी त्यांची समजूत झाली होती— ती त्यांची खंत होती. 'जोगिया' मधून ती त्यांची खंत सूचित झाली आहे; पण हा वनमाली घनश्याम कोण? जो त्या बाजारातील गणिकेवर उत्कट पण अस्फुट प्रेम करतो? जो वळूनही न पाहता अंधारात तुटणाऱ्या ताऱ्याप्रमाणे निघून जातो?

'जीहाँ हुजूर, मैं गीत बेचता हूँ। लोगों ने तो इमान बेच दिये हैं। मैं गीत बेचता हूँ।' असे उद्दाम उद्गार काही गदिमा काढत नाहीत. विकतो तर खरेच आपण आपली कला— खऱ्या रसिकाला न ओळखण्याची भूलचूकही तर केलीच आपण— नवकवितेची टिंगलही झालीच आपल्याकडून— पण आपल्या प्रतिभेला दाद कोणी दिली? 'मम प्रीती आहे जडली तुजवर राणी' असे म्हणून "मी तुमच्या संग्रहाला प्रस्तावना लिहीन" असे कोणी म्हटले? कै. बा. सी. मर्ढेकर यांनी. गदिमांना तो एक आश्चर्याचा धक्काच होता—त्या गणिकेसारखा. वनमाली श्यामची प्रीती तिने ओळखण्याआधीच तो खाली निघून गेला; मर्ढेकरही अकस्मातच गेले— प्रस्तावनेचा संकल्प जिथल्या तिथेच राहिला.

मानसशास्त्रीय समीक्षा आणि चरित्रात्मक समीक्षा हा एक वाङ्मयीन भ्रम आहे; पण कधी कधी कवीचे जीवनच व्यंग्यार्थ होऊन कवितेचा परिसर दरवळून टाकते— जसे, स्वातंत्र्यवीरांचे काव्य, तसेच इथे झाले आहे : गदिमांनी गणिकेचे व्रत इथे आत्मसात केले आहे.

४ : २ : 'जोगिया' आणि 'भैरवी'

पुरूषभर उंचीचा एका आरसा घ्या. नर्तिकेकडे असा आरसा असतो.

त्याच्यासमोर उभी राहून ती नृत्याचा रियाझ करीत असते—मुद्रा, मोहरे, चारी, ठेका. आणखीही दुसऱ्या काही प्रसंगी ती त्याचा वापर करीत असणार. तिचा अर्धा अधिक वेळ- किंवा जास्तच- त्या आरशामध्येच जात असणार- दिवसा आणि रात्रीही. असा शृंगार आणि तसा शृंगार. नाही? तिला तरी आरशाशिवाय दुसरं कोण आहे? असेल कोणी घरवाली, असतील साजिंदे, असतील शेजारच्या जखिणी- तसे तर सगळे जगच तिच्याभोवती असेल. हिरवी माडी चढून येणारे. हिरवा रूमाल गळ्याला बांधणारे. उपरण्याने तोंड झाकणारे. 'माणूस'पासून 'उमराव जान'पर्यंत आपण पाहिले आहे ना. तिला स्वतःशिवाय दुसरं कोण आहे?

आहे एक स्वतःचं प्रतिबिंब. आरशातलं.

त्या प्रतिबिंबाशीच आज ती बोलते आहे. मुक्याने.

त्या आरशात तिच्या विलासगृहाचे उलटे प्रतिबिंब उमटले आहे. आज डाव्याचे उजवे, उजव्याचे डावे झाले आहे. ही वेळ तिच्या शृंगाराची. गाण्याची. नाचण्याची. स्वागताची. घाईगर्दीची- पण तिने आज दार दडपून टाकले आहे. आज तिने बाजारू जगाला बाहेर ठेवले आहे. रोजचे खोटे खोटे बोलणे, ठुमकणे, माना वेळावणे- आज तिने ते दालनाबाहेर ठेवले आहे. आजही ती पालथी मांडी घालून बसली आहे. आजही तिच्या पुढ्यात पानदान आहे- पण वेगळे. नेहमीचे नव्हे. नेहमीचे ते तबक तिथे आरशात आहे. ते खोटे आहे. बसल्या जागेवरून तिला आरशातल्या त्या खोट्या खोट्या लवंगा, त्या वेलदोड्याच्या साली दिसताहेत. एरव्ही मांडीवर बसणारी सतार या वेळी कोपऱ्यात झोपली आहे. सैल छुमछुम, दुमडलेला कालिना आणि वाकलेले तकिये—आरशात प्रतिबिंबित झालेले हे जग खोटे आहे.

खरे आहे फक्त तिचे पालथी मांडी घालून बसणे. तिच्यासमोरचे तबक. खरे आहे तिचे स्वतःचे आरशातले प्रतिबिंब. आज साथीला कोणीच नको. काहीच नको. रोज वर्दळीत तिला एकटं वाटायचं. आज एकांतात तिला तिचा श्याम भेटला आहे. आज तिचं खरंखुरं प्रतिबिंब तिच्या सोबतीला आलं आहे. आज ती एकटी नाही. तिला स्वतःची सोबत आहे. आज तिच्या मनातला श्याम तिच्या मनात जागा झाला आहे. आज ती श्याम झाली आहे; म्हणून तर दर्पणी पाहता तिला आपुले रूप दिसत नाही आज स्वतःत स्वरूप दिसते आहे. ती चित्रासारखी सुंदर. तिचे चित्र ऐन्यात. तो ऐनेमहाल तिला पुसतो, “कां नीर लोचनी आज तुझ्या गं मैने?” तिच्या दाराशी मैनेचा पिंजरा आहे. आज ही मैना मुक्त झाली आहे. आज ती पढवलेले बोल बोलत नाही; आज ही मुक्त मैना स्वतःशी स्वतःचं बोलते आहे.

म्हणून तर या बंदिस्त दालनातील सगळ्या ‘प्रतिमा’ आऊट-डोर आहेत: इथे अधरफुलांचे पराग ओले आणि मृदुल आहेत; इथे जोगिया दवात भिजला आहे; इथे पाण्यात तिची अभंगगाथा बुडत नाही, तरंगत आहे; इथे भांगेच्या बागा आहेत; पण आज त्या भांगेत श्यामने तुळस पेरली आहे—जिथे श्याम तिथे तुळस असणारच—तिथे भांगेची नशा असणारच कशी? रोज ती या वेळी बंद दाराआड रतिकलांत असे; आज ती या वेळी आत्मक्लांत आहे आणि आत्मतृप्त आहे. आज ती पूर्वप्रमादाने थकलेली आहे आणि आज ती आत्मभानाने तृप्त आहे. आज तिचा श्याम आलेला नाही पण त्याची आठवण आलेली आहे. तिच्या देहावर तिळाएवढीही पवित्र जागा नव्हती; ती आज श्यामचे मंगल नाम घेऊन पवित्र झाली आहे—अंतर्बाह्य. आज ती फार दुःखी आहे आणि फार सुखावली आहे. प्रमादस्वीकृती-आत्मस्वीकृती- व्रतस्थ राहण्याचे प्रायश्चित्त- पश्चात्ताप या प्रक्रियेने आज ती शुद्ध झाली आहे. आज ती तवायफ नाही, तपस्विनी आहे. श्याम-ज्ञानोबा-तुकोबा-तुळस यांच्या साहचर्यांथाने तवायफेवरील कविता पवित्र झाली आहे. फुले-पराग-दव-तीळ तारा-व्रत यांच्या साहचर्यांथाने कविता सुगंधसुंदर झाली आहे.

हे प्रतिबिंब तर आपलेच आहे.

आपण सारेच तर या दुनियेच्या बाजारात स्वतःला विकायला बसलो आहोत. खोटं कशाला बोलायचं? आपणच तर रोजच्या रोज एकमेकांशी आणि स्वतःशी उजव्याचं डावं आणि डाव्याचं उजवं करतो आहोत. रोजच्या रोज. क्षणाक्षणाला. या बोटावरची थुंकी त्या बोटावर. आपली मैना ऐन्याच्या पिंजऱ्यात बंदिस्त आहे.

—ही कविता तिला मुक्त करते.

ही कविता अर्थाचा असा झंकार उठवते की, आपल्या मनाचे रान अनुभवसमृद्धीने घमघमून जाते; विशिष्टातून सार्वत्रिकतेचा प्रत्यय येतो- कलाकृतीने हेच तर करायचे असते. वाटतं, आपल्याही आयुष्यात असा श्यामक्षण यावा, त्याला आपण झिडकारावे, मग कवटाळून धरावे, मग उभा जन्म धवल होऊन जावा. आयुष्याचा गोविंदविडा व्हावा आणि समोरच्या खऱ्याखऱ्या प्रतिबिंबित श्यामला उद्देशून आपण म्हणावे—

हा विडा 'घडवुनि' करितो तुमचे ध्यान

या खऱ्या प्रीतीचा खराच हा सन्मान;

हा जन्म पाळितो व्रतस्थ राहुनि अंगे

आयुष्यभराची अशी भैरवी रंगे.

असे म्हणून आरशात पहावे तर तिथे श्याम दिसत नाही; राधा दिसते, मीरा दिसते. स्वतःकडे पहावे तर तिथे—

एक भाविक दोन हातांत हार घेऊन मंदिरात गेला. पाहतो तो काय, जिकडे तिकडे मूर्तीच मूर्ती. हात दोन, हार एक आणि मूर्ती असंख्य. आता काय करू? कोणत्या मूर्तीला माळ घालू? त्याच्या पाठीशी गुरू होते. म्हणाले, "बेटा, समोर जी मूर्ती आहे तीच तुझी मूर्ती. तिलाच

तुझ्या हातातली पुष्पमाला अर्पण कर. इतर मूर्तीचा नको विचार करू. " भीतभीतच, आशंकित होतच भाविकाने पुढ्यातल्या देवतेच्या गळ्यात हातातला हार घातला. पाहतो तो काय, प्रत्येक मूर्तीच्या गळ्यात तोच हार.

ते ऐनेमंदिर होते.

हे जगही तर ऐनेमंदिरच आहे.

४ : ३ : जोगिया : दृश्य आणि अर्थ

ती सुवर्णयात्रा। खंडित घडिभर झाली
बाजारपथांच्या। झाल्या रिक्त पखाली
श्रम बिलगुन पडले। कुशीत विश्रांतीच्या
मालवल्या ज्योती। उंच विलासमहाली

या ओळी कोणाच्या आहेत?

अर्वाचीन मराठी काव्याशी थोडाबहुत परिचय असणारा रसिकही सहज सांगू शकतो :
“कुसुमाग्रजांच्या. ” कुसुमाग्रजांच्या शैलीविशेषांचा स्पष्ट ठसा या कडव्यावर आहे. एकवीस
मात्रांचे मात्रावृत्त, दहाव्या मात्रेनंतर विराम (यती), ‘सुवर्णयात्रा’, ‘पथ, ’ ‘रिक्त’ अशा तत्सम
शब्दांशेजारी ‘घडिभर’, ‘पखाली’, ‘कुशीत’ असे तद्भव शब्द- देशी शब्द, आशयाशी एकजीव
झालेले अलंकार, रचनासौष्टव- हे या श्लोकाचे वैशिष्ट्य आहे. ‘जोगिया’मध्ये तत्सम शब्द कमी
आहेत; त्याऐवजी ‘नखलणे’, ‘निरखणे’, ‘ओपणे’ (अर्पण करणे) असे तद्भव शब्द अधिक
आहेत—कुसुमाग्रजांपेक्षा गदिमांची कविता अधिक मराठी अधिक देशी आहे. कवी
मुक्तिबोधांनी म्हटलेच आहे की, “माडगूळकरांची कविता खरपूस भाकरीसारखी आहे. ”
‘जोगिया’मधील केंद्रवर्ती पात्रप्रतिमा वारांगना—अशिक्षित वारांगना— असल्यामुळे कवितेचा
हा देशीपणा तिला साजून दिसतो; यालाच औचित्यगुण म्हणायचे ना?

असे असले तरी ‘जोगिया’वरील कुसुमाग्रजी प्रभाव लपत नाही; पण हे अनुकरण नाही,
वैगुण्य नाही. कुसुमाग्रजांच्या ‘मी काय तुला वाहूं?’ या कवितेवर नाही राजकवी तांबे यांचा
प्रभाव दिसत? दिसतोच. बीजकवी अभिव्यक्तीचे अनन्य मार्ग शोधीत असतात; जसे, ज्ञानेश्वर,
केशवसुत, मर्ढेकर. पुष्पकवी मुळातील जीवनरसाने गंधित होत असतात; जसे, तुकोबा, तांबे,

कुसुमाग्रज, केचे; गदिमा असा पुष्पकवी होते : संतकाव्य, पंडिती काव्य, शाहिरी काव्य, पदकाव्य, लोककाव्य या परंपरेप्रमाणेच त्यांनी अर्वाचीन पूर्वकवींचा, कुसुमाग्रजांचा वारसाही आत्मसात केला होता. गुप्तधनावर नागासारखे बसणे वेगळे, ते उधळून टाकणे वेगळे, चोरणे वेगळे आणि त्याला नमस्कारून ते सत्कारणी लावणे वेगळे. गदिमांनी आपल्या निर्मितीमध्ये समग्र मराठी काव्यपरंपरा सत्कारणी लावली आहे. स्वतः पाश्चात्य मनोवृत्तीच्या आहारी जाऊन उलट इतर कवींनाच अदेशी, वसाहतवादी, परधार्जिणे म्हणणे 'विचित्रे'च प्रकार म्हटला पाहिजे; हा दगडावर दगड रचण्याचा 'हेमाडपंथी' प्रकारच म्हटला पाहिजे.

दिग्दर्शक दृश्याला अर्थगुण देत असतो; कवी अर्थाला दृश्यगुण देत असतो. चित्रपट पाहताना जे केवळ दृश्यांचा आस्वाद घेतात आणि साहित्य वाचताना जे केवळ अर्थप्रत्यय घेतात ते स्वतःच्या रसिकतेवर व कलाकृतीवर अन्याय करीत असतात. विश्राम बेडेकर, ग. दि. माडगूळकर, व्यंकटेश माडगूळकर हे असे प्रतिभावंत होते की, त्यांचा चित्रसृष्टीशी आणि साहित्यसृष्टीशी सारखाच संबंध होता- 'शापादपि शरादपि' असे म्हणू का? पण तसे म्हणणे जरा चूकच होईल.

गदिमांना चित्रपटाचे तंत्र उत्तम अवगत होते; ते 'जोगिया'मध्ये सत्कारणी लागले: पहिले आणि पाचवे कडवे हे कॅमेऱ्याचे 'बोल' आहेत:

(अ) कोऱ्यांत झोपली । सतार, सरला रंग

पसरलीं पैजणें । सैल टाकुनी अंग

दुमडला गालिचा । तक्के झुकले खाली

तबकात राहिले । देठ, लवंगा, साली- १

(आ) त्या अधरफुलांचे । ओले मृदुल पराग

हालले, साधला । भावस्वरांचा योग,
घमघमे जोगिया । दंवांत भिजुनी गातां
पाण्यांत तरंगे । अभंग वेडी गाथा- ५

पहिल्या कडव्यात कॅमेरा दुरून वेगाने वारांगनेच्या दालनात शिरतो आणि अगदी वेलदोड्यांच्या सालीपर्यंत समीपता साधतो. हे दृश्य तर नजरेत साठवायलाच हवे; पण त्याची तेवढीच अर्थ-प्रतीतीही यायला हवी: मैफल संपली आहे, विलास ओसरला आहे- हा भाव तर त्या दृश्यात आहेच; शिवाय त्या विलासात आज त्या वारांगनेचा जीव रमत नाही आहे, हा भाव त्यातून व्यक्त होतोय- तो भावार्थ अधिक महत्त्वाचा. कवी काय आणि रसिक काय यांना असा अनुभव असला तरी केवळ त्या अनुभवाच्या बळावर हे दृश्यसौंदर्य आणि अर्थसौंदर्य त्याला जाणवेल? तिथे कवि-रसिक यांच्याजवळ हवी असते प्रतिभा. अनुभव, चरित्रात्मक तपशील यांच्यापेक्षा म्हणून तर प्रतिभाबळ महत्त्वाचे मानले जाते; आणि आज? समीक्षक आणि लेखक प्रत्यक्ष अनुभव आणि चरित्रात्मक तपशील यांचा बडिवार माजवीत आहेत. वेदान्त्यांनी मायातत्त्वाला 'जी सत् नाही आणि असत् ही नाही' असे म्हटले आहे; कलाकृती अशीच 'सद्सद्विलक्षण' असते. ती इंद्रियांना जाणवते, मनाला भावते पण तिच्याशी आपल्याला व्यावहारिक देवाणघेवाण करता येत नाही. नाहीतर गदिमा कधी माडी चढले होते, त्या कान्होपात्रेचा पत्ता सांगा- असे चरित्रसंशोधन आणि चारित्र्यसंशोधन सुरू होईल.

दुसरे, तिसरे आणि चौथे ही तीन कडवी दर्पणाने गणिकेशी केलेला संवाद आहे- अर्थात दर्पण म्हणजे तिचे प्रतिबिंब म्हणजे तीच. तरीही तो दर्पणाचा एकतर्फी संवादच आहे: अगे कंचनी, झुंबरातले सर्व दीप मालवले आहेत, झोपवेळेची सूचना देणारा नीलदीप फक्त तेवतो आहे- तू झोपत नाहीस म्हणून तो ताठला आहे. दार लावण्याची तुझी नित्याची सवय- 'झोपण्या'चीही; पण आज तू गिन्हाईकांना (त्यांना बिचारा आरसा 'रसिकजन' म्हणतो!) उंबरठ्यापाशीच ताटकळत ठेवले आणि दरवाजा दडपून टाकला. (चित्रपटात दुःखाच्या प्रसंगी

नायिका दार कसे धाडकन् बंद करते आणि बंद दाराला पाठ लावून कशी खिन्न-सुन्न उभी राहते, ते आठवा.) अगे खुळाबाई, इथे तर कोणीच नाही मग तू अगदी मुलायमसे पान वेचून, हळुवारपणे ते नखलते आहेस ते कोणासाठी? आणि नखलणे नीट साधले की नाही ते इतक्या निगुतीने का पाहते आहेस? मान तिरपी करून? (दृश्यगुण लक्षात घ्या.) आणि हे स्वतःशीच गुणगुणणे? तुझ्या नकळतच तुझ्या कंठातील स्वर अधरी येताहेत- अधर. कुणासाठी? का आज इतकी तू उन्मन झाली आहेस?—ऐना पुसतो. ('ऐना' शब्द ठीक. गणिकेच्या कोठीवर 'ऐना'च असायचा. ज्ञानेश्वर-कुसुमाग्रज यांच्या काव्यदालनात 'दर्पण' ठीक.) तन्मयतेने सगळे चालले आहे. तिच्या कृतीचा एक-एक टप्पा ऐना टिपतो आहे. आधी दार धाडकन् बंद. मग पवित्रा घेऊन मांडी घालणे- ती नर्तिका आहे. मग पानदान पुढ्यात घेणे- भस्सकन तोंडात पान कोंबणारी ही बया नाही. नेमके कोवळे पान ती निवडते. ते नखलणे- शिरांचा चोथा तोंडात नको राह्यला. हे सारे करताना ती आत्ममग्न आहे. (सगळ्यांनाच असा अनुभव वेगवेगळ्या संदर्भात येत असतो; त्याकरिता अगदीच काही. . .) आता ती व्यथित नाही, प्रमुदित आहे; म्हणून तर तिच्या ओठांत गाणे रूणझुणते आहे. कवीचे तादात्म्य वाङ्मयीन, काय विलक्षण! अनुभूतीचा अणुरेणू ते टिपून घेते. त्यामुळे विशेषणे आणि क्रियापदे अगदी अचूक; त्यामुळे अर्थ अगदी दृश्यमय. कवी काय लिहितो पहा: तिचे गुणगुणणे कसे? तर आधी कंठात स्वरवेल थरथरते मग अधरावर गीताचे फूल उमलते; मग विड्याचा- गोविंदविडाच असणार तो- घाट मनाजोगा साधल्यावर मोकळी तान.

कवी प्रतिभेने निर्मिती करीत असतो; रसिकाने ती प्रतिभेने ग्रहण करायची असते. 'हे कवीला अभिप्रेत होते का?' 'गदिमांना अशी गणिका भेटली होती का- तिचा पत्ता काय?' असे अडाणी आणि असभ्य प्रश्न विदग्ध रसिक कधी विचारीत नसतो.

चित्रांत रेखितां चित्र बोलिले ऐने

'कां नीर लोचनीं आज तुझ्या ग मैने?'

ऐने- अनेकवचन. तिच्या दालनात अनेक आरसे आहेत. कशाला, ते सर्वांना ज्ञात आहे. ते 'निष्प्रेम भेट' म्हणून मिळालेले, वारसाहक्काने आलेले असणार. ते तिच्या श्रीमंतीचे लक्षण नाही; तिच्या गिन्हाईकांच्या रंगेलपणाचे लक्षण आहे. 'असे कवीने कुठे सांगितले?' असे विचारू नका. कवी सगळेच सांगत नसतो; व्यवहारात तरी आपण कुठे सगळेच सांगत असतो? तरी पुढच्याला मागचे-पुढचे कळतेच ना?

या तीन कडव्यांत चार प्रश्नचिन्हे आली आहेत. त्या प्रश्नांची उत्तरे- खरे म्हणजे उत्तर- आपल्याला माहित आहे, मैनेला माहित आणि प्रश्नकर्त्या ऐन्यांनाही. त्या ऐन्यांमध्ये आसमंताचे प्रतिबिंब उमटले आहे त्यामुळे ते आरसे न वाटता चित्रेच वाटत आहेत. 'चित्रांत रेखितां चित्र बोलले ऐने' याचा अर्थ हा आहे का? की तिने आरशात पाहिले तेव्हा तिला तो कलाकुसरीचा आरसा चित्रच वाटले? आणि आपले प्रतिबिंब त्या चित्रातले चित्र? पुन्हा एकदा कविता आस्वादायला हवी. कविता म्हणजे काही कोडे नाही की याला-त्याला विचारून ते सोडविता येईल!

सोपे प्रश्न विचारता विचारता त्या ऐन्याने चांगलेच आपल्या आस्वादाला चकविले की.

ही तीन कडवी प्रश्नालंकाराचे समर्पक उदाहरण आहे.

उरलेली सात कडवी हा गणिकेचा आत्मसंवाद आहे. त्यात आत्मस्वीकृती, अनुताप, प्रायश्चित्त यांचा क्रमाने झालेला आविष्कार सर्वगम्य आहे; त्यातून, तिने बाजारातही जपलेला निरागसपणा, निष्ठा, तिची अगतिकता हे तिचे गुण मनाला हेलावून टाकतात. शेवाळलेल्या पाण्यात एखादा अमृतकंद असावा तसे बाजारू जगातले तिचे हे वागणे आहे- तेच आपल्या जिह्वारी भिडते- त्यासाठी गदिमांना त्या आणि या बकाल जगाचे अमंगल चित्रण करावे लागत नाही मुक्तिबोध- मर्दंकरांसारखे. हे या कवितेचे बलस्थान आहे. मुक्तिबोध- मर्दंकर वास्तववादी कवी होते; गदिमा खानदानी कवी होते. त्या दोघांनाही खानदानीपणाची ओढ होती; म्हणून तर त्यांनी गदिमांना विसार दिला; आपण पूर्ण बिदागी द्यायची.

कोन्यात झोपली सतार, सरला रंग
पसरलीं पैजणे सैल टाकुनी अंग,
दुमडला गालिचा, तक्के झुकले खालीं
तबकात राहिलें देठ, लवंगा, साली

झुंबरी निळ्या दीपांत ताठली वीज
कां तुला कंचनी, अजुनी नाहीं नीज?
थांबले रसिकजन होते ज्याच्यासाठी
तें डावलुनी तूं दार दडपिलें पाठीं

हळुवार नखलिशी पुनः मुलायम पान,
निरखिसी कुसर वर कलती करुनी मान
गुणगुणसि काय तें? गौर नितळ तव कंठीं
स्वरवेल थरथरे, फूल उमलतें ओठीं

साधतां विडयाचा घाट उमटली तान
वर लवंग ठसतां होसि कशी बेभान?
चित्रांत रेखितां चित्र बोलले ऐने
'का नीर लोचनीं आज तुझ्या ग मैने?'

त्या अधरफुलांचे ओले मृदुल पराग-
हालले, साधला भावस्वरांचा योग,
घमघमे, जोगिया दंवांत भिजुनी गातां
पाण्यांत तरंगे अभंग वेडी गाथा.

'मी देह विकुनियां मागुन घेते मोल

जगविते प्राण हे ओपुनिया 'अनमोल',
रक्तांत रुजविल्या भांगेच्या मी बागा
ना पवित्र देहीं तिळाएवढी जागा.

शोधीत एकदां घटकेचा विश्राम
भांगेत पेरुनी तुळस परतला श्याम,
सांवळा तरूण तो खराच ग वनमाली
लावितें पान. . . तों निघून गेला खाली.

अस्पष्ट स्मरे मज वेडा त्याचा भाव
पुसलेहि नाहिं मी मंगल त्याचें नांव;
बोलला हळू तो दबकत नवख्यावाणी
'मम प्रीती आहे जडली तुजवर राणी!'

नीतिचा उघडिला खुला जिथे व्यापार
बावळा तिथे हा इष्कां गणितो प्यार;
हासून म्हणाल्ये, 'दाम वाढवा थोडा. . .
या पुन्हां, पान घ्या. . . ' निघून गेला वेडा!

राहिलें चुन्याचें बोट, थांबला हात
जाणिली नाहिं मीं थोर तयाची प्रीत,
पुनःपुन्हां धुंडितें अंतर आतां त्याला
तो कशास येईल भलत्या व्यापाराला?

तो हाच दिवस हो, हीच तिथी, ही रात,

ही अशीच होत्ये बसले परि रतिक्लांत,
वळुनी न पाहतां, कापित अंधाराला
तो तारा तुटतो-तसा खालती गेला.

हा विडा घडवुनी करितें त्याचें ध्यान
त्या खुळ्या प्रीतिचा खुळाच हा सन्मान;
ही तिथी पाळितें व्रतस्थ राहुनि अंगें
वर्षात एकदा असा 'जोगिया' रंगे.

--ग. दि. माडगूळकर

*

५ : झळ

हा नागपूरचा उन्हाळा. इतकी हिरवी झाडी आणि तरी इतका उग्र. इथल्या जमिनीच्या पोटात चुनखडी आणि मँगनिज आणि कोळसा म्हणून तर हा प्रकोप नसेल? (परवा भूकंपाच्या लहरी इथे उठल्या तेव्हाही भुईतून उष्णतेचा एक लोळ वर आला होता.) या गावाचं नातं उष्णतेशी इतकं आतून की इथली माणसंही ज्वालोग्राही!

या ज्वालोग्राही गावातील एक हळुवार कवी अतिशय आवडीचा. त्याचं नाव 'अनिल'. वायू. बघता बघता त्याची शताब्दीही येईल. तीन-एक वर्षांनी. खरं नाही वाटत नं? आता आता तर आप्पा साहित्य संघात दिसत होते. पान खात, मैफल जमवत, कविता म्हणत. रेल्वे गार्डाचा वाटावा असा पांढरा पोशाख करून बर्डीवर हिंडत. आत्ममग्न तरीही सावध. खरं नाही वाटत नं? एकदा म्हणाले होते भाषणात- "लोक विचारतात, तुमच्या दीर्घ आयुष्याचं आणि आरोग्याचं रहस्य काय? मी म्हणतो, काय रहस्य असणार! सांगतो, मी माध्यंदिन ब्राह्मण. माध्यान्ह उलटल्यावर आंघोळ करतो. जेवतो केव्हा? जेवायची काय वेळ असते? कडकडून भूक लागल्यावर जेवतो. भरपेट. मग पान-तंबाखूचा झकास बार. मग वामकुक्षी. मग संध्याकाळी मद्यप्राशन. तुमच्यासारखा कुणी मित्र आला तर त्याच्याबरोबर धुम्रपानसुद्धा. व्यायाम? अहो, कासव तीन-तीनशे वर्षे जगते. ते कमीत कमी हालचाल करते. हेच त्याच्या दीर्घायुष्याचं रहस्य!"

आप्पा असे तिरकस बोलायचे आणि तेव्हाचे आम्ही तरूण त्यांच्याकडे आ-वासून बघत रहायचो. त्यांची उंच आंगकाठी, किंचित गबाळा वेश, चालण्या-बोलण्यातील वन्हाडी झाक आणि या सान्याच्या अगदी उलट त्यांची बहुश्रुतता, विदग्धता आणि पल्लवीत प्रतिभा.

तो एक वेगळाच माणूस होता. टी. एस. इलियटने ज्या सर्जनशील आलस्याचा गौरव केला आहे तो कलाधर्म त्यांच्या रोमरामांत मुरलेला होता.

कवी 'अनिल' हा एक आगळाच कवी होता: 'फुलवात'चं कौतुक खूप झालं; 'दशपदी'ला अकादमीचा पुरस्कार लाभला; अनिलांच्या आंतरजातीय प्रेमविवाहाचा गौरव झाला; त्यांचा मुक्तछंद नावाजला गेला; त्यांच्या 'प्रक्षोभ' रसाला दलित साहित्याचा वारसा लाभला; त्यांच्या 'दशपदी'ने सुनीताहून अधिक अटकर आणि सुनीताहून अधिक कोमल रचनाबंध दिला. हे सगळे ठीक आहे; पण त्यांच्या प्रतिभेचा सगळ्यात रम्य आणि सगळ्यात मौलिक आविष्कार आहे 'पेर्ते व्हा. . .' हा १९४७ चा कवितासंग्रह.

यासंग्रहाचं वैशिष्ट्य, त्यात भावकविता आहेत आणि सामाजिक कविताही आहेत, हे नाही; त्यात गीतिकाव्य आहे आणि छंदमुक्त काव्यही आहे हेही नव्हे.

मग या संग्रहाचं वैशिष्ट्य काय आहे?

इतकी साधी, इतकी कोवळी, इतकी सहज कविता आधुनिक मराठीत दुसऱ्या कोणी लिहिली? (म. म. देशपांडे अपवाद) यशवंतांची कविता सोपी आहे; बहिणाबाईंची कविता क्लृप्तीची आहे; पुरुषोत्तम पाटलांची कविता सुकुमार आहे- या साऱ्यांची कविता साधी-सहज-कोवळी वाटते; पण ती तशी नाही. एक मधुकर केचे आहेत; पण त्यांच्याही कवितेस आद्य यमक आणि क्लृप्ती यांची थोडी झळ लागली आहेच. अनिल हे अनिलच आहेत- अर्थात 'पेर्ते व्हा. . .' तील; अर्थात 'पेर्तेव्हा. . .' तील काही कवितांतील- 'पहिला पाऊस', 'पहाटे', 'प्रीतीची रीत', 'झाला अंधार बाहेर', 'धुंवारी', 'पावसाळा', 'तिकडेच सारे काही', 'वाट', या कवितांतील एखादी अनुभूती आविष्कृत करायची तर तिला डौल दिला पाहिजे, ती गडद केली पाहिजे, तिच्यात नाट्य आणले पाहिजे, तिच्यावर जीवनभाष्याचा तुरा खोचला पाहिजे, थोडी गूढता, जरा धूसरता आणली पाहिजे—अशी बहुतेक कवींची समजूत असते. याला अनुभवाचे विस्तृतीकरण असे म्हणतात. व्यवहारात ज्यांना इंप्रेशन मारायचे असते, नोकरी मिळवायची

असते, माल खपवायचा असतो किंवा मग ज्यांच्यांत व्यक्तिगत/सामाजिक न्यूनगंड असतो ते नाही का आगाऊपणा करत, स्मार्टनेस दाखवत? तसेच हे. ज्याला आत्मविश्वास आहे, ज्याला आपल्या आतल्याशीच बोलायचे आहे, त्याला याचे काय होय? अनिलांच्या या कविता अशा आहेत.

परवा 'गोल्डन चाईल्डहूड' हे आत्मचरित्र वाचत होतो. त्याच्या बहिरंगामुळे 'पेर्ते व्हा. . . ' च्या मांडणीची आणि मुद्रणाची आठवण झाली. क्राऊन पेक्षा थोडा आडवा आकार. 'दशपदी' इतका नाही- (रेकॉर्ड-कव्हर वाटेल इतका बेढब आणि गैरसोयीचा नाही) 'दशपदी'मध्ये चार-चार बोटे जागा वर सोडलेली. ती अनावश्यक, अकलात्मक आणि दृष्टीदुःखदही. हा शहात्तरचा संग्रह. मौजेचा. 'पेर्ते व्हा'. . . सत्तेचाळीसचा. ढवळे प्रकाशनाचा. त्याचे मुद्रण पाहा : आंगठ्याचा ठसा कवितेवर उमटणार नाही एवढी मोकळी जागा; कागद आजही हेवा करण्यासारखा. काळ्या शाईमध्ये किंचित हिरवा गंध (पेर्ते व्हा. . .! हा आशय सूचित करणारा) मुखपृष्ठ द. ग. गोडसे यांचे. त्यातील लाल पंजा सोडला (बंड, ज्वालामुखी, मानवता या कवितांचा हा दुष्परिणाम) तर बाकीचे चित्र अप्रतिम.

आ. रा. देशपांडे हा माणूस आणि 'अनिल' हा कवी हा असा एक आगळाच अध्याय होता. तो अध्याय अजून संपलेला नाही; सुरूच आहे. आप्यांच्या आपल्या आठवणी ताज्याच आहेत आणि त्यांची कविता तर वाढतेच आहे. कविता म्हणजे काही जड वस्तू नव्हे की, एकदा लिहिली की जशीच्या तशीच राहावी—झिजत जावी. ती तर जिवंत अस्तित्व असते. जिवंतपणाचे लक्षण वाढणे, आत्मप्रतिमा निर्माण करणे- कागदावरची कविता रसिकांच्या अंतःकरणात उतरते तेव्हा ती वाढते; आत्मप्रतिमेस जन्मही देते. रसिक निर्मितीप्रक्रियेत सहभागी होत असतो तो असा.

अनिलांची 'झळ' ही कविता कुणास माहित नाही- वाचून नव्हे; ऐकून? बहुधा उषा मंगेशकरने गायलेली:

या कवितेतील कळीचा शब्द आहे 'भवताली'. 'केळीचे सुकले प्राण बघुनी- भवताली'. काय झालं होतं या केळीला? सगळं तर ठीक होतं. तिचा रखवाला तिची देखभाल तर नीटच करत होता. पाणी, निगराणी, सावली सगळं तर ठीकच होतं. मग हिला काय झालं होतं? केळीचे बागचे बाग का सुकत चालले? दूर आग लागली आहे आणि त्याची झळ केळीला लागते आहे. ही आगही कशी? अशी तशी नाही. साक्षात वणवाच पेटला आहे. वनवन्ही. ज्या झाडांनी सावली धरावी, फुलाफळांनी डवरून यावे, मातीला धरून ठेवून धूप थोपवावी, जलदांना निमंत्रण देऊन आसमंतात शितळाई आणावी. झाडे आता कशी वागताहेत पाहा. फांद्या एकमेकींवर घासल्या जात आहेत. जणूकाही हे तरू एकमेकांची शक्तीपरीक्षा पाहताहेत. घर्षणातून ठिणगी उडणारच. आग लागणारच. वणवा पसरणारच. हे सगळं दूर घडतं आहे बरं का! कवी शेवाळकरांनी म्हटले आहे—

दूर कुठे पर्जन्य लोभला
सजल वासना त्याची शीतळ
मेघामधल्या तरल विजेपरि
कंपवीत सांयतन व्याकुळ

इथे उलट स्थिती आहे. सगळे अरण्यच पेटले आहे. त्याची आच इथपर्यंत; आणि माहित आहे ही आच कुठे लागते? अगदी 'आतल्या जिवाला'; आणि आतल्या जिवालाच झळ पोचली तर जीवनरस सुकेल नाही तर काय! हा 'आतला जीव' म्हणजे प्रतिभावंतांची सर्जनशीलता, संवेदनशीलता, सहसंवेदना, समाजमनस्कता.

'चांफा' कवितेच्या आशयाबद्दल जसा संभ्रम निर्माण होतो तसाच संभ्रम या 'झळ'बद्दलही निर्माण झालेला दिसतोय. कोणी म्हणतात 'चांफा' हे प्रेमगीत, कोणी म्हणतात अद्वैतगीत, कोणी सांगतात ते ऊर्जासूक्त. (कोणी म्हणेल ते ताटीच्या अभंगाला दिलेले उत्तर.)

या मतामतांच्या गलबल्यात रसिक गडबडून जातो. आता त्याने काय करावे? कवितेतील कळीचा शब्द, कळीची प्रतिमा हुडकावी; आपल्या आस्वादाशी इमान राखावे. इथे कळीचा शब्द आहे 'भवताली'. केळीला स्वतःला काही झालेले नाही. तिचं तर सगळं बरं चाललं होतं. पाणी, सावली आणि निगराणी. तिचं बरं चाललं होतं. हे सांकेतिक विरहगीत असतं तर तशा काही खाणाखुणा यात नक्कीच सापडल्या असत्या; प्रिय व्यक्तीचा दुरावा किंवा रुसवा किंवा प्रतारणा असे काहीतरी. असं इथं काहीच नाही. ('आतला जीव' म्हणजे 'गर्भ' असे म्हणता येईल; पण मग कवितेतील इतर संदर्भ त्याच्याशी कसे सुसंगत आहेत हे दाखवावे लागेल.)

मग इथं काय आहे? इथं दूर वणवा आहे. भवताली जळते वारे आहे. या केळीचे आणि केळींच्या बागांचे प्राण सुकत चालले आहेत.

ही केळ अतिशय संवेदनशील आहे. दूरच्या आणि दुसऱ्यांच्या दुःखाने ती दुःखी झाली आहे. परपीडा पाप, परोपकार, पुण्य हे वैष्णवीसूत्र तिला उपजतच माहित आहे. तिचं अस्तित्व कशासाठी? उमद्या मनाच्या माणसासारखं प्रशस्त पणवैभव, जीवनेच्छेसारखं हिरवंगार. त्याला एक स्वतःचाच आश्वस्त वास. मुलायमपणा इतका की जणू काही मध्यरात्री रानपरीनं हात फिरवल्यामुळे बोटखुणा उमटलेल्या. जराशा वाऱ्यानंही चिरफळ्या उडाव्यात असं बालवधूच्या मनासारखं अलवारपण.

अनिलांनी आपल्या अनेक कविता प्रवासात लिहिलेल्या. त्यातीलच एक— नागपूर-वर्धा प्रवासात लिहिलेली. स्थळ महत्त्वाचे नाही— काळ महत्त्वाचा. १९३८. अ. ज. करंदीकरांनी 'दुसरे महायुद्ध' या ग्रंथात म्हटले आहे, "विश्वेतिहासाच्या सूत्रधाराने दुसऱ्या महायुद्धाच्या नांदीचे श्लोक म्हणण्याला १९३६ मध्येच प्रारंभ केला, याविषयी शंका नाही. " महायुद्ध जरी तिकडे दूर सुरू होत होते तरी त्याची आच दूरवरच्या देशांना— विशेषतः तेथील संवेदनशील प्रतिभावंतांना— आधीपासूनच लागत होती. दूर वणवा पेटत होता आणि इकडे केळीचे बाग सुकत होते. सामाजिक अन्यायाने हरिभाऊ आणि अनिल व्याकुळ झाले आणि या दोघांनाही

त्यांच्या विरोधकांनी 'अग बाई आपटे' आणि 'अग बाई अनिल' म्हणून हिणवले; याला काय म्हणावे? (जिंदाबाद-मुर्दाबादच्या घोषणा दिल्याने माणूस काय मर्द होतो?) कलावंताजवळ असावी लागते संवेदनशीलता; कलावंताने जागी करायची असते समाजाची संवेदनशीलता. आज समाज तर बोथट आणि बधिर झाला आहे. "भूकंपाचा इकडे धक्का, पलीकडे अन् युद्धनगारे" अशी स्थिती असता समाज मात्र इकडे 'सुन्न भाऊसाहेब' होऊन बसला आहे. संवेदनशीलताच नसेल तर सेवा, त्याग, अहिंसा, मानवता, विद्रोह या मूल्यांचे काय होय? कवी अनिल यांच्याजवळ अशी उत्कट आणि अस्सल सामाजिक संवेदनशीलता होती. 'भग्नमूर्ती', 'निर्वासित चिनी मुलास', 'बंड', 'ज्वालामुखी', 'मानवता' इत्यादी कवितांतून ती मुख्यतः विचारांच्या आणि उद्गारांच्या अंगाने प्रगटली आहे; ती तिथे पुरेशी प्रत्ययकारी झालेली नाही. त्यांची प्रेमकविता उत्कट आणि मधुर होती; पण तिच्यात व्यामिश्रता आणि प्रसरणशीलता नव्हती. इथे ते सगळे जुळून आले. या कवितेचे अध्याहत पद सामाजिक आशय आहे; पण कविता अनिलांच्या इतर कवितांप्रमाणे सामाजिक विषयावरची कविता झाली नाही; विशुद्ध भावकविता झाली आहे.

हे पाहा, या कवितेचं नाव 'केळ' नाही 'झळ' आहे. रसिकाने लक्ष केंद्रित करावयाचे आहे झळीवर, केळीवर नव्हे; आणि तरीही त्याने 'केळ' या प्रतिमेचा आशय जाणवून घ्यायचा आहे. 'केळ'चा इथे अर्थ आहे कवीची प्रतिभाशक्ती—निर्मितिशक्ती. नुसते व्यक्तिगत सुखदुःखाचे पाणी घातल्याने, नुसती व्यक्तिगत सुखस्वास्थ्याची सावली तिच्यावर धरल्याने ही केळ तगत नाही; तिला आसमंताची, परिसराची साथ हवी असते— साद हवी असते. चपखल शब्दांत सांगावयाचे तर निर्मितिप्रक्रियेच्या परिपूर्तीसाठी आत्मभान आणि वस्तुभान, व्यक्तिभान आणि समाजभान या दोहोंचीही प्रतिभावंताला गरज असते.

निर्मितिप्रक्रियेचे किती अचूक अवधान कवीने इथे दाखवले आहे.

एकेका कवीवर एक एक शिक्का मारून आपण मोकळे होतो; आणि मग फसगत झाली की खजिलही होतो. मर्देकरांना निराशावादी म्हटले की 'युगायुगांचे फुटेल भाल' यातील बुलंद आशा आपल्या हातून निसटून जाते आणि अनिलांना आशावादी, प्रेमकवी म्हटले की 'झळ' मधील सामाजिक वेदना आपणांस जाणवेनाशी होते.

मात्र एक सांगतो, इथेही कवी अनिल पूर्ण निराश नाहीत.

किति जरी घातले पाणी

सावली केली

केळीचे सुकले प्राण

बघुनि- भवताली

केळीचे सुकले बाग

अहो, केळीचे प्राण सुकले आहेत; पण विझले नाहीत; केळ अजून जिवंतच आहे. तिला धुमारे फुटणार आहेत. संतांच्या अंतःकरणाप्रमाणे विशाल पाने येणार आहेत. करकर करीत का होईना मुनवे, कोके आणि लोंगर येणार आहेत— मग तिची जात बसराई असो, मुठेळी असो, नाहीतर राजेळी असो!

अडतीस सालची ही कविता. कलात्मक दृष्टीने तितकीच ताजी; हे सुदैव; सामाजिकदृष्टीने तितकीच अन्वर्थक, हे दुर्दैव.

(ता. क. — या कवितेत अनेक दीर्घ ईकार न्हस्व झाले आहेत. त्यातून हळहळ, लगबग इत्यादी भावसूर कसे व्यक्त होतात तो ज्याच्या त्याच्या स्वानुभावाचा विषय आहे. 'कोमेजलि', 'बघुनि' इत्यादी शब्दांचे उच्चार या दृष्टीने निसरडे व्हावयास हवे आहेत.)

झळ

केळीचे सुकले बाग असुनिया पाणी
कोमेजलिं कवळी पाने असुनि निगराणी
केळीचे सुकले बाग

अशि कुठे लागली आग
जळति जसें वारें
कुठे तरी पेटला वणवा
भडके बन सारे
केळीचे सुकले बाग

किति दूरचि लागे झळ
आतल्या जीवा
गाभ्यातील जीवन रस
सुकत ओलावा
केळीचे सुकले बाग

किती जरी घातलें पाणी
सावली केली
केळीचे सुकले प्राण
बघुनि – भंवताली
केळीचे सुकले बाग

अनिल

६ : कणा

‘कणा’ ही कुसुमाग्रजांची एक अगदी साधी कविता आहे : भर पावसात एक युवक कवीकडे येतो. फारशी ओळख नसते त्यांची. नदीच्या पुराने या युवकाचा संसार वाहून नेलेला असतो पण तो मदतीसाठी आलेला नसतो; तो मदत मागण्यासाठी आलेला नसतो तर आशीर्वादासाठी आलेला असतो- त्याला फक्त आशीर्वाद हवा असतो.

काय आशीर्वाद हवा असतो त्या युवकाला?

परीक्षेच्या वेळी विद्यार्थी येतात तेव्हा त्यांना यशवन्त भव। असा आशीर्वाद हवा असतो.

जोडीने नमस्कार करायला येतात त्यांना सुखी भव। असा आशीर्वाद हवा असतो.

लढाईवर जाणाऱ्या योद्ध्याला आशीर्वाद हवा असतो जयवन्त भव। असा.

हा युवक युद्धावर निघालेला नाही, त्याचा चिमणीचा संसार एका महाभूताने उद्ध्वस्त करून टाकला आहे. रोंरावत पाणी आले असेल आणि स्थावर-जंगमासह सारे मातीमोल झाले असेल— उरल्या असतील अधुन्या भिंती. मोवाडला पूर आल्यानंतर तिथल्या मनांची काय स्थिती झाली माहित आहे? काही मने दीनवाणी झालीत, काही विद्रूप झालीत, काही व्यसनाधीन झालीत. माणसांमुळे आपल्यावर आपत्ती आली असे वाटले की मूढ माणसे चवताळून उठतात, दैवाने दावा साधला असे वाटले की, निष्क्रिय होतात. देवाचा कोप झाला अशी समजूत झाली की शरणागती पत्करतात.

पानशेतच्या पुराच्या आदल्या दिवशी मी पुण्यातच होतो. वेळ संध्याकाळची होती. दिवसभर साहित्य परिषदेत वाङ्मयेतिहासाची बैठक झाली होती. किरकोळ वाहणाऱ्या त्या नदीकडे एकटक पाहत होतो. पतंजली मुनींनी म्हटलंय, चित्ताच्या एकाग्रतेने प्रज्ञेचा उदय

होतो. ते खरे असावे. एकदम मनात आले, ही एवढीशी नदी. हिने रुद्र रूप धारण केले तर— त्या अशुभ विचाराने मनाचा थरकाप झाला. दुसऱ्या दिवशीची बैठक टाळून कोल्हापूरला निघून गेलो. दुपारी हाहाःकाराची बातमी आली. ज्या भारत लॉजमध्ये उतरलो होतो त्यातून पाण्याचा लोंढा गेला होता.

किल्लारीला प्रणालीचे यजमान नव्या बांधकामात गुंतले होते. म्हणाले, “तिथली माणसं विचित्र वागताहेत. त्यांना मागणीचं व्यसनच लागलं आहे. दैवाने आपल्यावर अन्याय केला आहे म्हणून मदत घेणं हा आपला हक्कच आहे अशी त्यांची भावना झाली आहे. ती माणसं निष्क्रिय, व्यसनाधीन, विकृत झाली आहेत. कित्येक बाया दोन-दोन, तीन-तीन प्रेतांवर ‘नवरा’ म्हणून अधिकार सांगताहेत—नुकसानभरपाई घेताहेत. ”

भूजबद्दल आपण ऐकतोच आहोत.

दैवी प्रकोपाने माणसे भयभीत होतात, त्यांचा जीवनावरचा विश्वास उडतो; त्यांचा प्रयत्नांवरचा विश्वास उडतो, त्यांचा स्वतःवरचाच विश्वास उडतो. त्यांना आपण सर्वकाही द्यायचे आहे, मुख्य म्हणजे द्यायची आहे जगण्याची जिद्द, निर्मितीची प्रेरणा.

त्या अनामिक युवकाजवळ ही पुनर्निर्मितीची प्रेरणा आहे आणि ती थोडी वाढावी अशी त्याची इच्छा आहे; म्हणून तो कवीकडे आला आहे- भर पावसात. ज्या पावसाने पूर आणला त्या पावसात. ज्या पुराने त्याचे चिमणीचे घरटे उद्ध्वस्त केले त्या पुराशी लढण्यास. ही लढाई विध्वंसासाठी नाही, संभवासाठी आहे. या लढ्यामागे विद्वेषाची प्रेरणा नाही- आहे प्रेरणा वात्सल्याची. ज्या नदीने हा हाहाःकार केला त्या नदीबद्दल तिरस्कार तर सोडाच, त्या युवकाच्या मनात वात्सल्य आहे, कारण जीवनावर त्याचे प्रेम आहे; नदी हे जीवनाचेच तर एक रूप आहे: अरिष्टे आणि विध्वंस हेही जीवनाचेच तर एक रूप आहे. जीवनावर प्रेम करायचे तर मग या विपत्तीवर आणि या विध्वंसावरही प्रेम केले पाहिजे, नाही? म्हणून तर पावसाचे आणि पुराचेही

पाणी त्याच्या डोक्यावर परिणाम करीत नाही; ते पाणी फक्त त्याचे केस ओले करते- यातला व्यंग्यार्थ जाणवला ना? म्हणून तर तो 'वरती पाहून' बोलतो, 'वरती' म्हणजे आकाशाकडे पाहून नाही. या नैसर्गिक प्रकोपाने तो दीनवाणा, शरणागत झाला नाही- झाला असता तर आपल्याला आश्चर्य वाटले नसते- मोवाड, किल्लारी, भूज इथे असे अनेक युवक असतील. त्यांचे सोडा. आपणच तर एवढ्या तेवढ्या ठेचेने 'आई गं, ' 'बाप रे, ' 'देवा देवा' म्हणतोच की नाही? लहानसहान प्रकोपांनी कोपणे, गळा काढणे, हताश होणे- ही सवय आपल्याला आहेच की नाही? याचे कारण आपण स्वतःला लहान समजत असतो, आपत्तींना, प्रकोपाला, प्रतिकूल परिस्थितीला मोठे समजत असतो; मग संहाराबद्दल आपल्या जीवात वात्सल्य जागे होईलच कसे? मग आपले जीवन नेस्तनाबूत करणाऱ्या पूरप्रकोपाबद्दल आपल्या मनात 'गंगामाई, ' 'पाहुणी, ' 'माहेरवाशीण, ' 'प्रसाद' असे मऊ-पावन शब्द येतीलच कसे? आपल्या ओठी अपशब्दच येणार. आपल्याला आत्मग्लानीच येणार. विकृती—व्यसनांधता—परपीडा—हीनगंड हा सिंड्रोम त्यामागोमाग येणारच.

आत्मश्रेष्ठत्वाची नव्हे तर आत्मबलाची जाणीव माणसाच्या मनात विश्ववात्सल्याची भावना अंकुरित करते. ज्ञानेश्वरांपाशी विश्ववात्सल्याचा अश्वत्थच होता— सोन्याचा पिंपळ. म्हणून तर आपण सारे त्यांना 'माऊली' म्हणतो. देवाला, गुरूला, 'माऊली' संबोधणे स्वाभाविक आणि इष्टच आहे: ज्ञानदेव विश्वदेव आहेत आणि विश्वगुरूही आहेतच. सर्वांना फटकारणारा तुकोबा ज्ञानोबांच्या चरणी लीन होतो तो उगाच का? आश्चर्य हे की, ज्ञानेश्वरांनाच नाही तर त्यांच्या ग्रंथालाही आपण 'माऊली' म्हणतो— ज्ञानेश्वरीमाऊली. असे म्हणतात की, ग्रंथ आणि ग्रंथकार या उभयतांनाही माऊली ही सर्वोच्च उपाधी सर्व विश्वात फक्त ज्ञानेश्वर-ज्ञानेश्वरी यांनाच लाभली आहे.

ज्ञानेश्वरांच्या तुलनेने हा युवक टिटवी आहे.

टिटवी हा पक्षी तुम्हांस सामान्य वाटतो ना? आहेच तो सामान्य. पाण्यापाशी, दगडगोट्यांत घरटे करणारा. चिऽर् रव काढीत अशुभाचे संसूचन करणारा. माहित आहे ना, त्याची अंडी आणि चिल्लीपिल्ली सागराने गिळंकृत केली होती? स्मरण आहे ना, त्या सागराची अवस्था गरूड—विष्णू—अगस्ती यांनी काय केली होती? एका विनायकाची आणि एका विष्णूची 'सागरा! अगस्ती आला' ही ललकारी आठवते ना? हा कवी नाशकाचा आणि याचे दैवत करवीरचे अंबा मंदिर नव्हे विष्णुमंदिर होते हे आठवते ना?

म्हणून तर ही टिटवी या वत्सल सागराकडे आली आहे, सागराने नाही तिचे या वेळी सरितेने सर्वस्व लुबाडले आहे; पण ज्या टिटवीने सागराला नमविले तिला सरितेच्या उत्पातावर मात करणे काय कठीण!

असा धरी छंद
जाय तुटोनि हा भवबंध
छंद लागला टिटवीला
तिने समुद्रही आटविला

आणखी आश्चर्य म्हणजे ज्ञानोबाही स्वतःला 'टिटिभू' म्हणवून घेतात : महाभारतासारखा महासागर; आणि त्यात गीतेसारखा सुघड मोती. तो श्रोत्यांच्या तळहातावर ठेवायचा म्हणजे काय चेष्टा आहे?

कीं टिटिभू चांचुवरी
माप सूये सागरीं
मी नेणतु त्यापरी
प्रवर्ते येथ

टिटवीने चांचुवरी म्हणजे चोचीने— चोचमाप समुद्रात घालून—समुद्र रिता करण्याचा प्रयत्न करावा— तसा माझा हा प्रयत्न; पण हा एवढा 'धिंवसा' मला कसा 'उपनला'?

तरी येथ असे एकु आधारू

तेणेंचि बोलें मी सधरू

जे सानुकुळ श्रीगुरू

श्रीज्ञानदेवो म्हणे

—कळले ना?—तो युवक गोदाकाठच्या ऋषीकडे का गेला ते? त्यांना 'सर' का म्हणतो ते?—ते अध्यापक नसताना? कळले?

कवितेने नादातिरेकाची घुंगुरपट्टे चरणाचरणांत बांधू नये, अर्थातिरेकाची घोषवाक्ये फलकासारखी भुजांमध्ये धरू नये, टणटणीत आणि पारदर्शी आशासूक्ते आळवू नये, लफ्फेबाज इरकलीही तिने होऊ नये; मग तिने काय व्हावे? तिने 'कणा' व्हावे.

आता कोणी कोणाला असे विचारू नये, "सरांनी 'लढा' असा आशीर्वाद दिला का?"

"त्या युवकाचा विध्वंसाविरूद्धचा संभवाचा लढा यशस्वी झाला का?"

—असे कोणी विचारू नये.

६ : २ :ओळखलंत का सर मला?

विचारवंत घाबरले आहेत.

क्रियावंत घाबरले आहेत.

प्रतिभावंत घाबरले आहेत.

घाबरला नाही सामान्य माणूस. तो आपले काम चोख करतो आहे. तो पोटाला चिमटा घेऊन आपल्या अपत्याला शिकवितो आहे. तो नेकीने जगतो आहे. सण साजरे करतो आहे. आनंदाचा झरा त्याला गवसला आहे. कालयवनाच्या आक्रमणाने विचारवंत—क्रियावंत—प्रतिभावंत भयाकुल झालेले आहेत; हा सामान्य मात्र कृष्णाचा जन्मोत्सव साजरा करतो आहे.

याचा दोष एकच आहे : हा स्वतःला अल्पज्ञ आणि अल्पशक्त समजतो आहे. मी एकटा आहे, मला कशातले काही कळत नाही अशी त्याची धारणा आहे. खरे तर, एकेकाळी याने सेतू बांधला आहे; एके काळी याने आपल्या वेत्राने पर्वत उचलला आहे. याच्याच मस्तकावर तरफ टेकवून कधीकाळी क्रांती झाली आहे; यानेच शांतपणे सत्तापरिवर्तन केले आहे.

—आणि तरीही हा म्हणतोय मी अल्पशक्त आहे, मी अल्पज्ञ आहे. याचे कारण तो स्वतःला एकटा समजतो आहे. समूहाची, संघटनेची ताकद त्याला ज्ञात नाही. त्याच्यावर अरिष्ट ओढवले तेव्हा तो फक्त आपल्या अंतेवासियांची साथ घेतो; तेव्हा दोनाचे चार हात होतात; पण तो सहस्त्रार्जुन होत नाही; गलितगात्र अर्जुन होतो. तेव्हा त्याला हवा असतो एका करांगुलीचा टेकू. तेव्हा तो म्हणतो :

मोडून पडला संसार तरी मोडला नाही कणा

पाठीवरती हात ठेवून नुसते लढ म्हणा.

त्या सामान्याला जड म्हणजे अचेतन साह्य नको आहे; ते तर कोणीही कोणालाही देऊ शकतो— चोर चोराला, चोर सावाला; कारण तिथे फक्त निर्जीव वस्तूची देवघेव असते. ती कुठेही होऊ शकते. या सामान्याला ऐवज नको आहे— कारण त्याच्या गरजा, वांछा सिमित आहेत— त्याला हवे आहे मन, त्या मनाचा कोंब; त्याच्या मनाच्या अंकुरावर सावली धरणारा शेष.

ते कुंडलीनी जगदंबा।

चैतन्यचक्रवर्तीची शोभा।

तिया विश्वबीजाचिया कोंभा। साउली केली।

अशा छायेसाठी तो जातो एका असामान्य सामान्याकडे. त्या असामान्याचा नित्याचा अनुभव असा असतो की विपत्तीत सापडलेली माणसे सहसा जडावलेली असतात जडाच्या प्राप्तीसाठी. म्हणून तर तो असामान्य आपला हात 'खिशाकडे' नेतो.

खिशाकडे हात जाताच हसत हसत उठला.

'पैसे नको सर जरा एकटेपणा वाटला-'

एकटेपणा, एकांतवासी, एकाकी, एकटा या प्रत्येक शब्दाचा अर्थ वेगळा आहे. एकांतवासी बलवान असू शकतात; एकटा आणि एकाकी सबल असेलच असे नाही. 'एकला चालो रे' असे म्हणणारा एखादाच; बाकी सगळे एकले अकेले असतात. त्याचा कारवां तयार होतोच असे नाही. या सामान्याची नाही पण ज्या असामान्याकडे तो आला त्याची मात्र इच्छा आहे की असा कारवां तयार व्हावा; कलाकृतीच्या नायकापेक्षा त्याच्या निर्मात्याची जाणीव उन्नत असते असे म्हणतात ती अशी. यमू आणि आबा आणि कौतिक यांच्या निर्मात्यांची जाणीव

यमू—आबा—कौतिक यांच्या जाणिवेपेक्षा उन्नत आहे; म्हणून तर 'पण लक्षात कोण घेतो!', 'बळी', आणि 'धग' या कलाकृती श्रेष्ठ कलाकृती आहेत.

हा सामान्य अनेक सामान्यांना सोबत घेऊन नव्हे तर—

कारभारणीला घेऊन संगे सर आता लढतो आहे.

पडकी भिंत बांधतो आहे चिखलगाळ काढतो आहे.

इथे 'कारभारीण' हे नात्यातील जिऱ्हाळ्याचे प्रतीक आहेच; स्त्री-पुरूष समानतेचेही ते चिन्ह असेल; पण कारवांचे रूपक ते निश्चित नाही.

त्या सामान्याची वेदना आणि जिद्द खरोखरच विस्मित करणारी आहे. सर्वस्व अद्ध्वस्त झाले तरी त्याची जीजिगीषु आणि विजिगीषु वृत्ती अवध्य आहे.

मोकळ्या हाती जाईल कशी—बायको मात्र वाचली—

भिंत खचली चूल विझली होते नव्हते नेले.

इथे केवळ जगण्याची आणि जिंकण्याची कोडगी लालसा नाही; ती अनेकांमध्ये असते. इथे जगणे—झुंजणे—जिंकणे ही एक उन्नत मनोवस्था आहे. ज्या विपत्तीने डोळ्यांत पाणी आणले त्या विपत्तीला हा सामान्य 'प्रसाद' मानतो आहे. अशी कुंतीची मलूल नव्हे सबल विपत्तिनिष्ठा त्याजपाशी आहे; म्हणून तर तो विपत्तीला 'माहेरवाशीण पोर आणि पाहुणी गंगामाई' म्हणतो.

हा अनाहूत पाहुणा असामान्याला म्हणतो : 'गंगामाई पाहुणी आली गेली घरट्यात राहून.' हा अतिथी केव्हा आला तर भर पावसात. पाऊस म्हणजे पाऊस—वाच्यार्थ. पाऊस म्हणजे प्रतिकूल परिस्थिती- लक्ष्यार्थ. पाणी फक्त केसावर, डोक्यात विपत्तीचे भय नाही. कपडे

चिखलाने माखलेले, मन मात्र निर्मळ— मलिन नव्हे. हा अपरिचित. परिचय हे व्यावहारिक नाते. विश्वास हा आंतरिक ऋणानुबंध. कठीण समय येता या सामान्याला एका असामान्याचे स्मरण झाले. तिथी न घेताच हा अतिथी असामान्याकडे गेला. हक्काने. विश्वासाने. प्रेमाने. (असे निर्मळ मन सामान्यापाशीच असू शकते.) विचारवंत-क्रियावंत-प्रतिभावंत यांजपाशी असेलच असे नाही; पण कवी सामान्यातील असामान्य होते म्हणून तर त्यांना सामान्याचे असामान्यत्व कळले; त्याची अमलिन अम्लान प्रेरणा कळली. तिलाच त्यांनी 'कणा' या मथळ्यानिशी प्रातिभ रूप दिले. पावसाची अखंड झड लागावी तशी ही कविता रसिकाच्या मनात अखंड गुंजत राहते : तिचे विविध अर्थविभ्रम त्याला दुखवित, सुखवित आणि चकित करित राहतात. तंत्रदृष्ट्या नव्हे मंत्रदृष्ट्या आपण एक खरेखुरे 'सुनीत' अनुभवीत आहोत अशी त्याला अनुभूती येते. जगण्याचे इप्सित, विपत्तीचे ऐश्वर्य आणि कवितेचे चारूत्व तिथे अगदी एकजूट होऊन जाणवते.

*

६ : ३ : ओळखलं मी आता तुला!

सहज ओळखावे आपण याला असा हा युवक नाही : नेहमी भेटणारा नाही, नावलौकिक असणारा नाही, म्हणून तर तो म्हणतो, "ओळखलंत का सर मला?"

पहिल्याच ओळीत कविता आपला कब्जा घेते.

कवितेचा सूर नेहमीच्या बोलण्यातला आहे, संवादाचा आहे; पण तिचा भर नाट्यात्मकतेवर नाही. नाट्यात्मकता अनुभवातील विरोधात्मकतेवर जोर देते; इथे जोर आहे अनुभवातील सुसंवादावर. हा युवक सुसंवाद साधायला आला आहे म्हणून तर तो म्हणतो, "ओळखलंत का सर मला?" सर आपल्याला एकदम ओळखणार नाहीत हे त्याला माहित आहे पण सरच अखेरीस आपल्याला ओळखतील हेही त्याला माहित आहे— म्हणून तर इतरत्र कुठे नाही, सरांकडे तो आला आहे.

केव्हा? तर भर पावसात. हा पाऊस आकाशातला हे सांगायला नकोच. ज्याच्यावर आपला ताबा नाही असे आपल्यास वाटते असा पाऊस. तशीच निकड असल्याशिवाय कोणी पावसात येईल?— कोणी पावसात जाईल? अशी काय निकड आहे या युवकाला? काय हवे आहे सरांपासून त्याला? आजकाल युवक इकडेतिकडे हिंडतात ते नोकरीसाठी, पैशासाठी. कुणाला शिफारस हवी असते, कुणाला दारूसाठी पैसे हवे असतात: त्यासाठी ते अर्धवट ओळखीच्या वडीलधान्यालाही गळ घालतात. तसा हा युवक आहे का? तसा असता तर त्याने गयावया केली असती; त्याने कमावलेला स्मार्टनेस दाखविला असता—आपला नेहमीचा अनुभव.

या युवकाचे कपडे चिखलाने बरबटलेले आहेत, पण कविता असे शब्द वापरत नाही. 'कपडे होते कर्दमलेले' असे कविता म्हणते. कर्दम म्हणजे चिखल हे काही सांगायला नको.

मग 'चिखला'च्या ऐवजी 'कर्दम' हा शब्द कवितेत का येतो? कवितेला काही आपले शब्दज्ञान दाखवायचे नाही; त्या युवकाला चिखल हा चिखल वाटत नाही एवढे सुचविण्यासाठी हा तत्सम शब्द आला आहे— 'चिखलगाळ' हा शब्दही पुढे आला आहेच- त्यालाही प्रयोजन आहे. चिखलपाण्याने कपडे भरलेले होते याचा अर्थ त्याच्याजवळ छत्री, पाणकोट असे काही नव्हते, तेवढी त्याची ऐपत नव्हती हे तर झालेच; पण मुख्य म्हणजे चिखलपाण्याची तो पर्वा करीत नव्हता हे महत्त्वाचे. ते पावसाचे पाणी त्याच्या शरीरावरून ओघळून जात होते. त्याच्या अंतर्वृत्तीला स्पर्शू शकत नव्हते हे महत्त्वाचे. म्हणून तर कवितेत 'केसावरती पाणी' असे शब्द आले आहेत. त्यातील 'वरती' हा शब्द महत्त्वाचा.

असे पावसात हिंडणारे, कपड्यांची आणि शिष्टाचाराची पर्वा न करणारे युवक ही काही नवलाई नाही— हवे तेवढे आहेत. अशा बेदरकारीत त्यांना पौरुष दिसते, ते तुच्छतावादी असतात, अजागळ असतात; आणि कधीकधी तर सरळ भेकडही असतात— नेहमीचा अनुभव. बोलायला लागले की प्रकटायला लागतो त्यांच्या मनातील चिखलगाळ; सुखासीनता, सुरक्षितता यांचा हपाप.

हा युवक कसा आहे पाहा : सरांसमोर क्षणभर बसतो, नंतर हसतो आणि बोलतो ते वरती पाहून, देहबोलीची विद्या माहित आहे ना? व्यक्तीच्या उठण्या—बसण्यातून, हावभावातून त्याचे मनोगत शब्दांमधून अधिक कळते असे ही विद्या सांगते. अमेरिकेत असा एक प्रयोग करण्यात आला : परिचारिकेच्या पदासाठी मुलाखत घेण्यात आली. उमेदवारांना सांगण्यात आले की तुम्हाला सराईतपणे खोटे बोलता आले पाहिजे. तेव्हा प्रयोगकर्त्यांच्या लक्षात आले की खोटे बोलताना माणूस कमी हातवारे करतो; खरे बोलताना अधिक. चला, आजपासून जास्त हातवारे करूया.

हा युवक कानकोंडा होऊन इकडे तिकडे पाहत नाही; वरती पाहून बोलतो. प्रतिभेचा स्पर्श झाला की शब्दांना कसे पंख फुटतात, नवे रंग लाभतात, त्यांच्या कंठात अनवट

अर्थाच्या कशा लकेरी येतात. ज्या पावसाने, ज्या पुराने या युवकाचा संसार उद्ध्वस्त केला त्या पाण्याला हा गंगामाई म्हणतो, पाहुणी म्हणतो आणि आपल्या वाहून गेलेल्या संसाराला घरटे. बोललेल्या शब्दांतूनच नव्हे तर विसरलेल्या आणि विस्कटलेल्या शब्दांतूनही माणसाचे मनोगत प्रकटते असे मानसशास्त्र सांगते. प्रतिभा ही काही मनोविकृती नाही ती तर सर्वस्पर्शी जागृती असते. तिने प्रकट केलेले, सुचविलेले आणि साठवलेले अर्थसुद्धा प्रतिभेनेच स्वीकारायचे असतात. या युवकाचे मन हीन, असंस्कृत, चिरफाळलेले नाही; ते जीवन आणि संस्कृती यांच्यावर श्रद्धा असलेले मन आहे. म्हणून तर तो त्याचा संसार चिंधडून टाकणाऱ्या नदीला 'माहेरवाशीण पोर' म्हणू शकतो. माहेरी आलेल्या लेकीने उल्हासाच्या भरात तोडफोड केली तर काय तिच्यावर रागवायचे असते? कवितेला ना इथे युवकाचे शब्दचित्र रंगवायचे आहे, ना पुराचे वर्णन करायचे आहे— अरिष्ट आणि त्या अरिष्टाला निरामय वृत्तीने तोंड देणारे बलिष्ठ मन त्याला चित्रित करायचे आहे— विशिष्टाचे सुबक चित्र रेखाटायचे नसून त्या विशिष्टाच्या पलीकडील सार्वत्रिकाचे संसूचन करावयाचे आहे. अरिष्ट तो नुसते सहनच करत नाही तर अरिष्टाचा गौरवही करतो. नदीपुराने भांडीकुंडी वाहून गेली असतील; त्यावर हा युवक म्हणतो माहेरवाशीण रित्या हाताने जाईलच कशी, आणि एकदम सांगतो 'बायको मात्र वाचली'. याचा अर्थ त्याला सोने, चांदी, दगड, विटा यांचा लोभ नाही; लोभ आहे माणसाचा, असा नाही होत? यालाच कवितेतील व्यंग्यार्थ म्हणतात. खऱ्या कवितेत तो असतोच; पण तो स्वीकारायला आपल्यापाशी प्रतिभा असावी लागते. मग पापण्यांमधले पाणी पुराचेही आहे, प्रेमाचेही आहे, तो प्रसादच आहे याचा अचूक अर्थ आपल्या मनात प्रकाशतो. हा युवक नागर की अनागर कुणास ठाऊक! —पण तो पत्नीला 'कारभारीण' म्हणतो तेव्हा ती ग्रामीण बोलीची चूष नसते; त्यातून कविता एक अनघड मन, एक लोभस व्यक्तित्व प्रकट करते. माणसे आपल्या दुःखाचा किती बडिवार माजवतात, त्याचेच भांडवल करतात. ऐश्वर्याचे अवडंबर असते तसे दैन्याचेही अवडंबर असते. अनघड असूनही स्वभावतःच सुघड असलेले हे मन विघडलेल्या अवस्थेचे

अवडंबर माजवीत नाही. ते सहजपणे म्हणते “पडकी भिंत बांधतो आहे, चिखलगाळ काढतो आहे. ”

देहबोलीच्या आणि व्यंग्यार्थाच्या गोष्टी करणारे आपण त्याला पुरते ओळखत नाही, हेही त्याला माहित आहे म्हणून तर आल्या आल्याच त्याने म्हटलेले असते, “ओळखलंत का सर मला?” नेहमीच्या शिष्टाचाराच्या चार शब्दांत कवितेने केवढा अर्थ भरला आहे. हीच तर कवितेची ताकद असते. ज्या चार शब्दांत आपण क्ष + १० एवढा अर्थ भरतो तिथे कविता क्ष + १००० एवढा अर्थ भरते. म्हणून तर कवितेला “कमाल अर्थवत्तेने भारलेली भाषा” असे म्हणतात. अर्थशून्यता वेगळी, अर्थक्लिष्टता वेगळी, अर्थभ्रम वेगळा आणि अर्थसंपृक्तता वेगळी. अगदी साधी सोपी दिसणारी ही कविता किती अर्थसंपृक्त आहे हे पाहून आपण चकित होतो. कलाकृती चमत्काराचा प्रत्यय देते असे जाणते म्हणतात त्याचा अर्थ अशा प्रसंगी कळतो.

कवितेतील हा अर्थही गोठल्यासारखा नसतो तर गतिशील असतो, तो एकदिशानुगामी नसतो; त्याचे प्रसरणशील व्यूह असतात. म्हणून तर कवितेला अर्थनृत्य म्हणतात. नृत्यासाठी सुंदर देह नको असतो; हवा असतो लवचिक, प्रवाही, गतीचे व्यूह निर्माण करणारा देह. कवितेची भाषाही तर अशीच असते. ती ग्रामीण किंवा नागर नसते; ती व्यूहभाषा असते : शब्दांचे आणि वाक्यांचे अर्थ कळणे म्हणजे कविता कळणे नव्हे; तर तिच्यातील अर्थव्यूह कळणे म्हणजे कविता कळणे. हे व्यूह आकृतिरूप नसतात तर मूल्यगर्भ अर्थाचे ते स्त्रोत असतात.

पुराशी, संकटाशी हसत हसत लढणाऱ्या मनाची ही कविता आहे एवढे कळणे म्हणजे नृत्य करणारी व्यक्ती स्त्री आहे की पुरूष आहे एवढे कळणे होय. उलट हा युवक अपवादात्मक आहे, याच्या स्वभावाच्या विरुद्धच जास्त माणसे जगात आहेत, जग तर सोडाच सरही त्याला एकदम ओळखणार नाहीत; पण याला आपण सगळ्यांनी ओळखायचे आहे, याची जिगीषा, आनंदमयता आपण आत्मसात करायची आहे— हा मूल्यभाव कळणे— नव्हे

हे मूल्यनृत्य कळणे म्हणजे कविता कळणे होय. हे आपणा सर्वांना कळतेच; फक्त ते नेमक्या शब्दांत सांगता येत नाही. 'कमळ मला दिसते' पण 'कमळ माझ्या जाणीवेचा विषय झाले' असा अनुव्यवसाय घडत नाही. या दोन ज्ञानप्रकिया वेगळ्या आहेत.

सरांनी तरी त्याला कुठे नीट ओळखले? त्यांना वाटले भणंग दिसणारा हा माणूस मदतीसाठी, पैशासाठीच आपल्याकडे आला आहे—आपण सगळे असे सरच असतो. अशा वेळी तो अभंग माणूस म्हणतो:

पैसे नको सर जरा एकटेपणा वाटला

मोडून पडला संसार तरी मोडला नाही कणा

पाठीवरती हात ठेवून नुसते लढ म्हणा

तो तर लढणारच आहे, आपले काय?

*

६ : ४ : बंधच्छाया आणि 'कणा'

कवितेत अर्थव्यूह असतो असे म्हटले की बुद्धिमान माणसे हसतात. भाषेत अर्थ असतो आणि किचकट शास्त्रीय ग्रंथातील अर्थापासून किचकट कवितेतील अर्थापर्यंत कुठल्याही लेखनातील अर्थ आम्ही शोधू शकतो— आमची बुद्धी आणि बौद्धिक शिस्त तशीच जबरदस्त आहे— असा त्यांचा आत्मविश्वास असतो; तो खराच असतो. आईन्स्टिनचा सिद्धांत ते आपणांस समजावून सांगू शकतात— आपणांस तो समजत नाही हा मुद्दा वेगळा; शब्दकोडे आणि उखाणे तर त्यांच्या तळहातावरील आमलकच— पटकन् आपल्या तोंडावर ते उत्तर फेकतात. झुळझुळ झोळणा । आकाशी पाळणा । बायको बाळंतीण । नवरा तान्हा । असे आपण म्हटले की ते तात्काळ चिंच असे उत्तर देतात; आपले तोंड आंबट होते. यांच्या बायकांनी लग्नात जे उखाणे घेतलेले असतात तेसुद्धा या बुद्धिमान लोकांनीच त्यांना सांगितलेले असतात.

—पण अर्थव्यूह म्हटले की यांचे डोके तडकते. त्यांच्या नव्हे पण आपल्या सुरक्षिततेसाठी आपण मग त्यांना महाकाव्य-भावकाव्य-नाट्यकाव्य या वाङ्मयप्रकारांसंबंधी इकडचे तिकडचे सांगतो. ते त्यांना आपल्यापेक्षाही उत्तम समजते : महाकाव्यात युगान्त असतो, विश्वव्यवहाराचा उभा छेद त्यात काढलेला असतो वगैरे जडजंबाल त्यांना इतके सहज समजते की दुसऱ्या दिवशी तो विषय तेच आपणांस सोपा करून सांगतात— त्यांची बुद्धीच तशी तल्लख असते, त्याला ते काय करणार?

—पण बुद्धी कमी असल्यामुळे की काय, आपले समाधान होत नाही; आपण म्हणतो : अर्थव्यूह हा याहूनही जरा वेगळाच प्रकार आहे; या काव्यप्रकारांचे आणि अर्थव्यूह यांचे नाते आहेच; पण अर्थव्यूह हा आणखी वेगळाच प्रकार आहे. खुलाशासाठी आपण काव्यरचनाप्रकारांकडे वळतो : गझल, सुनीत, दशपदी, लावणी, पोवाडा, अभंग, आरती. हेही

विवेचन या बुद्धिमंतांना चटकन ग्रहण होते— त्यांचा काही इलाजच नसतो. सुनीत चौदा ओळींचे असते, त्यात यमकांची विशिष्ट बांधणी असते, कधी त्याची संरचना १२+२ तर कधी ८+६ असते हे सारे त्यांना मुखोद्गतही होते; पण आपण म्हटले की 'कणा' ही कविता सुनीत आहेही आणि सुनीत नाहीही; तिच्यात १२+२ आणि ८+६ अशी दुहेरी संरचना आहे, ती शेक्सपियरी सुनीत आहे आणि मिल्टनी सुनीतही आहे आणि नाहीही असे म्हटले की त्यांचे डोके तडकते; कारण आपले हे बोलणे तर्कदुष्ट आहे असे त्यांचे मत असते; आपले मत तर्कदुष्ट नाही तरी तर्कभिन्न असतेच. —इथूनच अर्थव्यूहाच्या त्यांच्या आकलनास प्रारंभ होऊ शकतो.

काव्य आणि कविता या दोन वेगळ्या गोष्टी आहेत— पोएट्री आणि पोएम. काव्य हा कलाप्रकार आहे; तो वाङ्मयप्रकार आहे; तो वाङ्मयगुण आहे— म्हणूनच तो पद्यात आणि गद्यातही व्यक्त होऊ शकतो; काव्य (पोएट्री) आणि पद्य (व्हर्स) या दोन गोष्टीही वेगळ्या आहेत— हेही त्यांना सहज कळते; पण अर्थव्यूहाबद्दल अजूनही ते साशंक असतात; तर्काने तो त्यांना जाणताच येत नाही.

कविता हा काव्यकलेचा विशिष्ट आविष्कार आहे; ती एक वाङ्मयीन कलाकृती आहे. म्हणूनच 'काव्यसंग्रह' असे म्हणायचे नाही; 'कवितासंग्रह' असे म्हणायचे. एखादी कविता महाकाव्य असेल, नाट्यकाव्य असेल; अष्टपदी—दशपदी—चतुर्दशपदी, गझल, लावणी काहीही असेल.

—एवढेच नव्हे तर ती शेक्सपियरी किंवा मिल्टनी किंवा मुक्त चतुर्दशपदी म्हणजे मुक्त सुनीतही असेल; हेही त्यांना बिनचूक कळते; त्यांची बुद्धीच तशी तल्लख असते.

—पण अर्थव्यूह हा बुद्धिग्राह्य गुण नसल्यामुळे तो काही त्यांच्या आकलनात येत नाही; आपल्या तैलबुद्धीच्या कक्षेत जे येत नाही ते सत्य असेलच कसे, असा त्यांना प्रश्न पडतो; अर्थात यावरही इलाज आहेच : अर्थव्यूहाची संकल्पना स्पष्ट करायची आणि त्याचे जमेल तसे, जमेल तेवढे प्रात्यक्षिकही दाखवायचे:

‘कणा’ या कवितेचा अर्थ वेगळा आणि अर्थव्यूह वेगळा. अर्थ आपल्याला माहित आहेच. पण अर्थव्यूहाचे काय?

‘कणा’ या कुसुमाग्रजांच्या कवितेत ‘पाणी’ आणि पाण्याशी संबंधित अनेक शब्द आहेत; त्यांना आपण सोयीसाठी ‘प्रतिमा’ म्हणूया. ‘प्रतिमा म्हणजे कवितेतील अर्थाचा उठाव करणारे शब्द’ अशी आपली तात्पुरती व्याख्या. ‘भटकत फिरलो’ या मर्दकरांच्या कवितेतही पाण्याची प्रतिमा आहे; ‘ह्या गंगेमध्ये’ या कवितेत आहे हे तर सांगायला नकोच.

‘पावसात आला कोणी’, ‘कपडे होते कर्दमलेले’, ‘केसावरती पाणी’, ‘गंगामाई’, ‘पापण्यांमधे पाणी’, ‘चिखलगाळ’ या सहा शब्दांचा अर्थ आपल्यापैकी प्रत्येकाला कळला होता; पण त्यांचा एक व्यूह आहे हे कितीजणांना कळले होते? खरं सांगा. पावसाचे पाणी, केसातले पाणी, गंगेतले पाणी, पापण्यांमधले पाणी आणि पापण्यांवर पडलेले पाणी, चिखलातले पाणी. एका पाण्याच्या किती तन्हा आणि किती अर्थच्छटा कवितेने व्यक्त केल्या आहेत : पाऊस— ज्यावर आपला ताबा नाही; गंगा, गंगेतले पवित्र पाणी, ‘गंगायां घोषाः’ हे लक्षणेचे उदाहरण माहित आहे ना? बरे, ही गंगाही ती गंगा नव्हे— गावची नदी— तिलाही कविता खऱ्या गंगेइतकेच पवित्र मानते आहे— हे महत्त्वाचे. या कवितेतला युवक अपवादभूत आहे पण अवास्तव नाही, मूर्खही नाही. धैर्यशील आहे पण कोमल सात्त्विक मनाचाही आहे— विध्वंसाचे दुःख त्यालाही आहेच— त्यांच्या मनात दुःख आणि धैर्य मिसळले आहे तसेच त्याच्या पापण्यांत पावसाचे आणि डोळ्यांतले पाणी मिसळले आहे. याला आपण तात्पुरते ‘प्रतीक’ म्हणूया— हे प्रतिमेचेच एक व्यापक आणि ज्ञानात्मक रूप असते; आपल्या बुद्धिमान मित्राला प्रतिमेपेक्षा प्रतीक चटकन पटते— काही वार्डट नाही. प्रतिमा भावगम्य— संवेदनागम्य असते; प्रतीक ज्ञानात्मक असते, बुद्धिगम्य असते.

आकाशातले पाणी

नदीतले पाणी

चिखलातले पाणी

केसातले पाणी

डोळ्यांतले पाणी

आकाशातल्या पाण्यावर आपली सत्ता नाही— ती भगवंताची, दैवाची, सृष्टीची इच्छा.

नदीतले पाणी बेगुमान; ते आपल्याहून बलदंड.

चिखलातले पाणी मलिन. संगतीचा परिणाम— आणखी काय? 'पानी तेरा रंग कैसा?' या प्रश्नाचे उत्तर सर्वानाच ज्ञात; आता शाळेत पाठ केलेला तो श्लोकही आठवतो आहे:

तोयाचें परि नांवही न उरतें संतप्त लोहावरी
तें भासें नलिनीदलावरि पहा सन्मौक्तिकाचेपरी
तें स्वातिस्तव शुक्युग्मीपुटकीं मोतीं घडे नेटकें
जाणा उत्तममध्यमाधम दशा संसर्ग योगें टिके

शाळेतल्या सात्त्विक शब्दांशी इतके दिवस संगतसोबत केली; ते शब्द आता मनात मोती झाले आहेत. संगतीचं महत्त्व इतकं आहे.

आता झाला ना 'पाणी' या शब्दाच्या अर्थाचा व्यूह तयार? कुठे? कवीच्या मनात नव्हे; कवीच्या प्रतिभेत तो होताच; त्याची बंधच्छाया कवितेतही होतीच; पण आपल्या बुद्धीप्रधान, विश्लेषणकुशल मनात तो नव्हता— तो अर्थव्यूह आता आपल्या मनात नव्हे आपल्या प्रतिभेत तयार झाला— कविप्रतिभा आणि आपली प्रतिभा एकरूप झाल्यात— ही कवीचीच कृपा, कवितेचीच कृपा; एरव्ही तो शब्द उच्चारायची आपली काय प्राज्ञा! अर्थ कळणे म्हणजे क्ष = १ कळणे तर अर्थव्यूह कळणे म्हणजे क्ष = १००० कळणे असा प्रकार नाही झाला? अर्थाचे आकलन ही एक व्यावहारिक ज्ञानात्मक प्रकिया आहे. प्रातिभ आकलनात संवेदना— भावना—ज्ञान—स्मृती इत्यादी अनेक घटकांचा समावेश असतो. त्यांचा व्यूह असतो.

कृतीसोडून. ते आकलन तडक आणि उत्कट असते. श्रेष्ठोपमा द्यायची तर प्रातिभ आकलन साक्षात्कारासारखे कालमुक्त असते. ते व्यूहात्मक असते व म्हणून अखंड असते; व म्हणून केंद्रयुक्त असते.

कवितेचे केंद्र म्हणजे काय, या प्रश्नाचे उत्तर मात्र अजूनही सापडत नाही. एकदा वाटते, अर्थव्यूह हेच केंद्र; मग वाटते की, कवीची कवितेत प्रकटलेली प्रतिभा हेच केंद्र; नंतर वाटते की कवितेतील प्रभावी प्रतिमा हेच केंद्र. कहर म्हणजे कधी कधी वाटायला लागते की, हे सगळे घटक एकरूपच आहेत— आता बोला.

कवितेची निर्मिती ही काही केवळ जाणीवसापेक्ष प्रक्रिया नाही; ती जाणीव—नेणीव—ज्ञान—स्मृती अशा अनेक घटकांना आत्मसात करणारी प्रक्रिया आहे; त्यामुळे कवीच्या मनात काय होते, असा प्रश्न कधी विचारायचा नाही; कवितेच्या मनात काय आहे, असा प्रश्न विचारायचा. कवीला काय आणि आपल्याला काय आपले मन कुठे माहित असते? आपली नेणीव आपण जाणतो? आपल्या स्वप्नांचा अर्थ? आपण अमुकच व्यक्तीशी लग्न का केले हे? खरं सांगा. आपल्या विस्मृतींचे स्मरण आपल्याला असते? याबाबत जास्त विचार न केलेला बरा. कलानुभव हा व्यावहारिक अनुभवापेक्षा व्यामिश्र किंवा उन्नत अनुभव आहे असे तरी म्हणायचे किंवा व्यावहारिक अनुभवांपेक्षा त्याची कॅटॅगिरीच—कोटीच—वेगळी आहे असे तरी म्हणायचे आणि गप्प बसायचे. हा ज्याच्या त्याच्या अनुभवाचा प्रश्न आहे.

एवढे खरे की, एकदा अर्थव्यूह अनुभवण्याचा सराव झाला की आपला कलास्वाद अधिक सूक्ष्म, व्यामिश्र, अर्थसमृद्ध होतो.

आपला आनंद गुणात्मकदृष्ट्या वाढतो हे तर झालेच; कवितेतील अर्थसमृद्धीच्या प्रत्ययामुळे आपण अनुभवसमृद्धीही अनुभवतो— अगदी खरं सांगतोय, उत्तम कवितेचे लक्षण अर्थसमृद्धी; उत्तम आस्वादाचे लक्षण अनुभवसमृद्धी. पाण्याचा अर्थव्यूह जाणवणे म्हणजे काय एखादी आकृती अनुभवणे आहे? नाही. त्या व्यूहातून एका मूल्याची प्रतीती आपणांस आली

आहे : विपत्तींमुळे माणसे भयभीत होतात किंवा कडवट होतात; तसे व्हायचे नाही; आपल्या मनाचे सत्त्व शाबूत ठेवायचे— या जीवनमूल्याची प्रतीती आपणांस आली. अजागळ वाटणाऱ्या आगाऊ अपरिचिताचे दुःख एकजण जाणतो, त्याला मदत करायला उद्युक्त होतो— हा सात्त्विकभावच. तो आपल्या मनात जीवनादर निर्माण करतो; पण त्याहून मोठा जीवनविश्वास त्या युवकाच्या आत्मश्रद्धेने, जीवनश्रद्धेने आपल्या मनात निर्माण होतो—जीवनश्रद्धा हे एक जीवनमूल्य आहे ना? आशा, धैर्य, प्रेम, विश्वास, सहकार्य, आनंद हे केवढे मोठे सद्गुण आहेत; त्यांचे बौद्धिक, ज्ञानात्मक कथन नव्हे तर त्यांची साक्षात अनुभूतीच— अनिर्वचनीय अनुभूतीच— ही कविता आपणांस देते. यालाच जीवनमूल्यभान आणि जीवनमूल्यप्रत्यय म्हणायचे— आणखी काय? असे प्रत्यक्ष जीवनात, प्रवचनात, निबंधात, चर्चेत कधीच घडत नाही; असे फक्त कलानुभवातच घडू शकते— घडते. इथे सौंदर्यानुभव आणि जीवनानुभव अगदी एकाम्म झालेले असतात.

अशा मूल्ययुक्त सौंदर्यानुभवाने आपल्या चित्तवृत्ती इतक्या उभारी घेतात की— एका पक्ष्याने भरारी घेतली की, इतरही पक्ष्यांनी भरान्या घ्याव्यात. सौंदर्यानुभवाने उदित झालेली मानसऊर्जा आपल्याला आणखी आणखी सूक्ष्म-सूक्ष्मतर अर्थव्यूहांचा प्रत्यय देते : कलाकृती लहान असेल तर ती थकते; आपण लहान असू तर आपण थकतो. दोघेही तुल्यबल असतील तर मग 'अ थिंग ऑफ ब्युटी इज अ जॉय फॉर एव्हर'. पुनःपुन्हा आणि पुनःपुन्हा आणि पुनःपुन्हा आपली आणि तिची गाठभेट होत राहते— हे म्हणजे प्रियकर-प्रेयसीसारखेच झाले की.

'कणा'मध्ये 'केस', 'पापण्या', 'हात', 'कणा', 'पाठ' असे देहसापेक्ष आणि 'आला', 'बसला', 'हसला', 'उठला' असे कृतिसापेक्ष अनेक संदर्भ आले आहेत. त्यांचा अर्थ आपल्याला कळतोच : अगदी साधेच तर शब्द आहेत; नित्याच्याच तर कृती आहेत; पण अशा अवयवांचा आणि कृतींचा व्यूह तयार झाला की, निळ्याभोर आकाशात विहरणारी शुभ्रधवल

बलाकमालाच दिसायला लागते— तिची गती, तिचे बदलते आकार, तिचे चैतन्य. त्या युवकाचे बसता बसता हसणे उठता उठता हसणे यांतील फरक जाणवला? खिशाकडचा हात आणि पाठीवरचा हात यांतील फरक जाणवला? अशा अवयवनिष्ठ, कृतिनिष्ठ संदर्भाने कवितेचा आशय मानसगोचर होतो; व्यूहरूपही होतो. मर्दकरांची 'पोरसवदा होतीस' ही कविता पाहा.

'कणा' या कवितेत ठाम अंत्ययमकं, सहज आंतरयमकं आणि विनासायास अनुप्रास यांच्यामुळे नादातिरेक होत नाही. तर लाटांची प्रतीती येते— पाण्याच्या लाटांची नव्हे, सात्त्विक भावनांच्या लाटांची.

'कणा'तील अर्थव्यूहांनी आपले विस्कळीत मनही आस्वादसमयी चैतन्यपूर्ण, व्यूहमय होऊन जाते— ही प्राप्ती फार मोठी असते.

ता. क. : कवितेत अलंकार असावेत पण ते वेगळेपणाने दिसू नयेत, आशयात ते मुरून जावेत असे म्हणतात. या कवितेत अलंकार आहेत असे जाणवते तरी का? 'माहेरवाशीण पोरीसारखी' इथे उपमा अलंकार आहे; पण कोणी बोट दाखविल्याशिवाय तो लक्षातही येत नाही— इतका तो आशयात मुरून गेला आहे. रंगद्रव्याचे (पिंगमेंटचे) रंगात (कलरमध्ये) रूपांतरण झाले की त्याचे गुणधर्म कमी होत नाहीत, वाढतात, शिल्पाकडे पाहताना त्याचे पाषाणपण जाणवायला नको— तसे ते जाणवले की समजावे शिल्पात काही कमतरता आहे; नृत्य करणाऱ्या नर्तिकेचे स्त्रीपण लोपले पाहिजे.

गावातल्या नदीला या कवितेत 'गंगामाई' म्हटले आहे; म्हणतात लोक असे— सरावाने, गौरवाने. इथे मात्र 'गंगामाई' हा शब्द अर्थगर्भ झाला आहे : जिने होते-नव्हते ते सर्व नेले तिला 'गंगामाई' म्हटल्याबरोबर त्या ग्रामनदीचा गौरव होत नाही तर तसे बोलणाऱ्याच्या मनाचा सात्त्विक कणखरपणा त्यातून व्यक्त होतो. अशी गंगामाई घरट्यात आली. एवढी भव्य गंगा घरट्यात कशी मावणार? घरटे उद्ध्वस्त होणारच— त्यात ना गंगेचा दोष, ना घरट्याचा दोष. 'ग्रामनदी' या उपमेयाचा उल्लेख न करता 'गंगामाई' या उपनामाचाच उल्लेख असल्यामुळे

इथे रूपकातिशयोक्ती अलंकार झाला आहे. सिसिलीयन डिफेन्स आणि सिली मिडॉन हे शब्द आपल्याला चालतात तर आता रूपकातिशयोक्ती आणि आक्षेप हे शब्द चालायलाही काही हरकत नाही : एखादे विधान अर्धवट केल्याने जेव्हा अर्थ आणि सौंदर्य यांच्यात भर पडते तेव्हा आक्षेप अलंकार होतो. 'मोकळ्या हाती जाईल कशी—बायको मात्र वाचली' इथे आक्षेप अलंकार म्हणून तर प्रकटला आहे— नकळत, आपसुक. लावण्यवतीच्या अंगावरील अलंकार तिचे जन्मप्राप्त अवयवच वाटावेत, तसा हा प्रकार. अन्त्ययमके, मध्ययमके, अनुप्रास, लाटानुप्रास यांच्याबद्दल बोलायलाच नको— कवितेला नादमधुर करून तिला अर्थग्लानी आणण्याकरिता ते आलेले नाहीत, छंदसुखार्थही ते आलेले नाहीत; त्या नायकाच्या मनातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म हालचालींचे ते ध्वनिचित्रण आहे: 'क्षणभर बसला, नंतर हसला, बोलला वरती पाहून' इथला 'ल' चा अनुप्रास काय 'चांदणी, चौकात चोराने चांदीचा चाकू चोरला' असा चरचरीत आहे? –सौंदर्य आणि अर्थ क्षीण करणारा? 'कपडे होते कर्दमलेले केसावरती पाणी' असे कितीक अनुप्रास या कवितेत आहेत; पण ते वेगळेपणाने जाणवतच नाहीत; का? कारण कवितेचा व्यंग्यार्थ व्यक्त करणे, त्यात मिसळून जाणे हेच तर त्यांचे प्रयोजन होते; मग ते वेगळेपणाने जाणवतीलच कसे? तंतूंचे तंतूपण लोपले म्हणजेच त्यांना वस्त्रपण प्राप्त होते ना? की नाही? आस्वादोत्तर विश्लेषणात घटकबोध होणे आणि आस्वादप्रसंगी कलाकृतीची अखंडता जाणवणे हेच तर कलाकृतीचे आणि आस्वादाचे साफल्य असते.

कलाकृतीचे अधिष्ठान कायम ठेवून आपण त्या कलाकृतीच्या आत आत गेलो की आपला आस्वाद केंद्रानुगामी होतो.

कलाकृतीचे अधिष्ठान कायम ठेवून आपण त्या कलाकृतीच्या आसमंतात गेलो की आपला आस्वाद केंद्रापसारी होतो.

हे दोन्ही आस्वाद कविता आणि रसिकता यांना लाभप्रद असतात.

कणा

‘ओळखलंत का सर मला’- पावसात आला कोणी
कपडे होते कर्दमलेले केसावरती पाणी.
क्षणभर बसला नंतर हसला बोलला वरती पाहून :
‘गंगामाई पाहुणी आली, गेली घरट्यात राहून;
माहेरवाशीण पोरीसारखी चार भिंतीत नाचली
मोकळ्या हाती जाईल कशी- बायको मात्र वाचली-
भिंत खचली चूल विझली होते नव्हते नेले
प्रसाद म्हणून पापण्यांमध्ये पाणी थोडे ठेवले-
कारभारणीला घेऊन संगे सर, आता लढतो आहे
पडकी भिंत बांधतो आहे. चिखलगाळ काढतो आहे’-
खिशाकडे हात जाताच हसत हसत उठला,
‘पैसे नको सर, जरा एकटेपणा वाटला’
मोडून पडला संसार तरी मोडला नाही कणा
पाठीवरती हात ठेवून नुसते लढ म्हणा.

—कुसुमाग्रज

७ : १ : चाफा

तैसी नुपजता गोठी ।

न फुटता दिठी ।

मी-तूं-विणे भेटी । माझी तुझी ॥

श्री ज्ञानेश्वर

“वाङ्मयाच्या टीकाशास्त्रात निवेदन, अभिव्यक्ती हे गृहीतकृत्य असते. तेव्हा गृहीतकृत्यावरून वाङ्मयाच्या मूल्यमापनाचे साधन ठरविता येत नाही. वाङ्मयाबद्दलची आपली विधाने जर ह्या गृहीतकृत्याचा नांगर तोडून भडकू लागली तर ती कोठवर भडकतील याचा नेम नाही. समीक्षणाच्या, टीकेच्या अफाट सागरावरचा त्यांचा प्रवास इतका मोठा ठरेल की, त्याचा कधीच शेवट होणार नाही. आणि यदाकदाचित हा शेवट गाठलाच तरी त्या विधानांना वस्तुनिष्ठ स्वरूप कधीच प्राप्त होणार नाही. ”

बा. सी. मर्डेकर

कविवर्य 'बी' यांची 'चाफा' ही बारा कडव्यांची कविता आहे. पहिल्याच वाचनात तिचे दोन भाग स्पष्ट जाणवतात. पहिला भाग पहिल्या सहा कडव्यांचा आणि दुसरा भाग उरलेल्या सहा कडव्यांचा. पहिल्या भागात संवेदनांचा घोष ऐकू येतो; दुसऱ्या भागात त्यांचा पूर्ण निरास होतो. पहिल्या भागात ज्या संवेदनेची मुख्य सूचना मिळते ती संवेदना स्वर-संवेदना. चाफ्याच्या प्रेयसीने मैनांसवे गळ्यात गळे मिळवून गाणी म्हणणे; तिने पशूसवे हुंबर घालून कोलाहलाने

रान गजबजविणे; नदीने गर्जून विहरण करणे; विजेने दारूण गडगडाट करणे; आणि वायूने कळिकेच्या अंगा लागून धांगडधिंंगा करणे— इथे सर्वत्र ही स्वरसंवेदना सूचित आहे.

‘चाफा बोलेना’ या धृवपदाच्या प्रारंभात व—

सृष्टी सांगे खुणा

आम्हा मुखस्तंभ राणा

मुळी आवडेना! रे आवडेना!!

या दुसऱ्या भागाच्या प्रारंभात, सृष्टीत सर्वत्र आविष्कृत होणाऱ्या या स्वरसंवेदनेला चाफा पारखा झाला आहे असेच चाफ्याच्या प्रेयसीने सुचविले आहे. सर्व सृष्टी मुखरित झालेली आहे आणि चाफा मात्र मुखर होत नाही असे विरोधलयातील चित्र पहिल्या भागात कवीने रेखाटले आहे. इतर संवेदनाही पहिल्या भागात सूचित झाल्या आहेत : पहिल्या कडव्यातील ‘आंब्याच्या’ हा शब्द एकेरी अवतरण चिन्हात आहे. त्यातून ‘रूचिसंवेदना’ हा अर्थ अभिव्यक्त होतो. दुसऱ्या कडव्यात केतकीच्या संदर्भात गंधसंवेदना स्पष्टच आहे. ‘कडा धिप्पाड वेढी’, ‘मेघ धरू धावे’, ‘लागुन कळिकेच्या अंगा’ या अनुक्रमे चौथ्या, पाचव्या व सहाव्या कडव्यांत मुख्य स्वरसंवेदनेच्या जोडीला ‘वेढी’, ‘धरू धावे’, व ‘अंगा लागणे’ या क्रियापदांतून स्पर्शसंवेदना सूचित झाली आहे. अशा रितीने या पहिल्या सहा कडव्यांत मुख्यतः स्वरसंवेदना आणि त्याखालोखाल स्पर्शसंवेदना, गंधसंवेदना, रुचिसंवेदना यांचे संदर्भ आले आहेत.

आणखी एका ठळक संवेदनेची या पहिल्या भागात सूचना आहे. ती संवेदना म्हणजे गतिसंवेदना. चाफा ‘बोलत’ नाही ही प्रेयसीची पहिली तक्रार, ‘चाफा चालेना’ ही दुसरी. तिच्या सृष्टीला स्तंभाप्रमाणे मुका नायक आवडत नाही तसेच स्तंभाप्रमाणे स्थिर नायकही आवडत नाही.

चाफ्याच्या अवतीभवती असलेली सगळी सृष्टी इंद्रियसंवेदनेच्या पातळीवर वावरणारी आहे, चाफा मात्र त्या इंद्रियसंवेदनेच्या पातळीवर जाण्यास तयार नाही, त्याची प्रेयसी त्याला त्या इंद्रियसंवेदनेच्या पातळीवर येण्यास खुणावीत आहे— असा आशय या पहिल्या भागात आहे. ती स्वतः इंद्रियसंवेदनेच्या पातळीवरच आहे; म्हणूनच ती 'गेले आंब्याच्या वनी', 'गेले केतकीच्या वनी', 'आले माळ सारा हिंडून' असा स्वतःचा स्पष्ट उल्लेख करते; या वेळी चाफा मात्र तिच्याबरोबर चुकूनही नसतो. या सर्व ठिकाणी गतिसंवेदना सूचित आहे.

विविध संवेदनांच्या आस्वादात रमून गेलेल्या सृष्टीची आणखी एक खूण म्हणजे त्यातील सहभागी व्यक्तींची अनेकता : आंब्याच्या वनात अनेक मैना आणि शिवाय ही चाफ्याची प्रेयसी; केतकीच्या जोडीला नाग आणि त्यांच्यात ही चाफ्याची प्रेयसी; इत्यादी. पुढच्या तीन कडव्यांत तिने स्वतःचा स्पष्ट उल्लेख केलेला नाही; पण तिथेही कडा-नदी, मेघ-वीज, वायू-कळिका ही सारी एकमेकांशी एकरूप झालेली नाहीत, त्यांच्यातील द्वैत कायम आहे, हे लक्षात घ्यावे. या सहा कडव्यांपैकी चार कडव्यांमध्ये अनुक्रमे नाग-केतकी, कडा-नदी, मेघ-वीज, वायू-कळिका ही युगुले स्पष्ट आहेत; पण पहिल्या कडव्यातील आंबा-मैना आणि तिसऱ्या कडव्यातील नर-मादी (पशू) अशी युगुले— या दोन्ही ठिकाणी युगुलसूचना संदिग्ध नसली तरी दुय्यम आहे— आणि कवितेच्या एकूण प्रतीतीशी ते सुसंगतच आहे. कारण, कवीला जोड्यांमधून प्रीतिभाव सुचवावयाचा नसून त्यांच्या प्रेमातील द्वैत सुचवायचे आहे. या साऱ्या जोड्याच, पण प्रेमाची श्रेष्ठता सुचविणाऱ्या नव्हेत.

चाफ्याने संवेदनाविश्वात रमावे म्हणून संवेदनासुखात रमलेल्या युगुलांजवळ जाऊन, त्यांच्यात मिसळून, त्यांचा निर्देश करून चाफ्याची प्रेयसी त्याला प्रात्यक्षिक दाखवीत आहे, त्याला चाळवीत, खुलवीत आहे— हे पहिल्या भागात. पण या लक्षणेचा उपयोग होत नाही असे पाहून ती चाफ्याशी पुढे वाच्यार्थानेच बोलू लागते : या संवेदनामुखर सृष्टीला संवेदनारहित, मुखस्तंभ राणा आवडत नाही; चल ये, या युगुलांप्रमाणे आपणही नाचू, उडू, झिम्मा खेळू,

फुगडया घालू संवेदनासुखात रमून जाऊ, हे विश्व अशा युगुलांसाठीच आहे, चल ये, आपण 'जगाचे जगपण विसरू', आपल्या क्रिडेत 'जग उणे करू'— हा वाच्यार्थही चाप्याला रूचत नाही. तो बोलत नाही, चालत नाही; मग नाचणे-खेळणे दूरच. दुसऱ्या भागातील पहिल्या तीन कडव्यांत प्रेयसी चाप्याचा असा अनुनय करते. सृष्टीचे रहस्य चाप्यापेक्षा आपल्यालाच अधिक कळले आहे अशी तिची समजूत असते. दहाव्या कडव्यात, बहुधा चाप्याच्या मूक राहण्यानेच— त्याच्या अवशतेनेच— तिला या संवेदनारत जीवनाची मर्यादा कळते. संवेदनांमध्ये रमलेली ही युगुले 'विषयाचे किडे' आहेत, आपण बाह्यसंवेदनांकडे नव्हे तर आंतरिक शुद्ध रसपानाकडे वळू असे ती म्हणते. असा तिचा वृत्तिबदल झाल्याबरोबर उभयतांची दृष्टी एकरूप होते, इंद्रियसंवेदनांचाच आस्वाद देणारी तिची गात्रेही आपला धर्म विसरून जातात, अंगावर सात्त्विक भाव प्रगटतात. आत्तापावेतो न बोलणारा, न चालणारा चाफा— आताही तो बोलत—चालत नाहीच, पण— फुलांनी फुलून येतो. त्याच्या फुलांना घ्राणेंद्रियाचा विषय असा गंध कसा असेल? केतकीच्या बनी गंध दर्वळेल, इथे नव्हे— इथे त्याच्या आंतरिक तेजाने दिशा लोपून जातात. 'दीप उजळला घटी' असे झाल्यावर 'चाफा' आणि 'प्रेयसी' असा दोनपणा कसा उरणार? इतर युगुले कितीही एकमेकांत, संवेदनांत रंगली तरी त्यांचा दोनपणा गेला नव्हता; इथे संवेदनांचा त्याग केल्याबरोबर, संवेदनातीत आंतरविश्वाकडे दिठी वळल्याबरोबर दोघांचा दोनपणा लोपून गेला.

चाप्याचे हृदयपरिवर्तन करण्याचा प्रेयसीचा प्रयत्न होता. त्याने संवेदनांत रंगावे अशी प्रेयसीची इच्छा होती. तिला वाटत होते, चाफा खंत करीत आहे म्हणून तो फुलत नाही, बोलत नाही, चालत नाही.

वास्तविक चाफा खंत करीत नव्हता, केतकीच्या अर्थानं तो कधी गंधभर फुलणारही नव्हता, मैना, पशू, नदी, वीज आणि वायू यांच्यासारखा तो कधी बोलणार—गाणार— नाचणारही नव्हता; पण हेच या त्याच्या प्रेयसीला कळत नव्हते. हे कळत नव्हते तोपर्यंतच

तिला चाफा वेगळा वाटत होता, तो प्रियकर, आपण प्रेयसी असे वाटत होते. तिची दीठ बाह्यसंवेदनांकडून आंतरविश्वाकडे वळल्याबरोबर त्यांच्यातील दोनपणाच लोपून गेला. तिने जेव्हा प्रेयसीपण सोडून चाफापण स्वीकारले तेव्हाच चाफा—बोलला—चालला नाहीच— पण फुलून आला. खंत चाफा करीत नव्हता; प्रेयसीच खंत करीत होती!

अर्थात इथे 'चाफा' हे उघडच एक रूपक आहे. या कवितेचा निव्वळ वाच्यार्थ घेतला तर कविता विसंगत वाटू लागेल. कारण लौकिकातले चाफ्याचे झाड कधीच चालत नाही; बोलत नाही, त्याला कोणतीच प्रेयसीही नसते आणि आंबा, मैना, केतकी, पशू, कडा, नदी, मेघ, वीज, वायू, कलिका यांच्यापासून जर संवेदनाप्रतीती येत असेल तर प्रत्यक्ष चाफ्याच्या झाडापासूनही शब्द—स्पर्श—रूप—रस—गंध या संवेदनांची प्रतीती येतेच. म्हणजे 'चाफा' याचा वाच्यार्थ घेऊन चालणार नाही; रूपकात्मक लाक्षणिक अर्थच घ्यावा लागेल. चाफ्याचा हा रूपकात्मक अर्थ पाहावयाचा म्हणजे (१) चाफा या उपमानाचे मूळ उपमेय काय? (२) आणि चाफ्याची प्रेयसी उपमानदृष्ट्या व उपमेयदृष्ट्या कोण? या दोन प्रश्नांची निश्चित उत्तरे सापडली पाहिजेत.

'चाफा' ही कविता चाफ्याची नसून चाफ्याचे हृदयपरिवर्तन घडवू पाहणाऱ्या पण तशा प्रयत्नात आपलेच हृदयपरिवर्तन घडवून बसलेल्या एका 'मी'ची कविता आहे. 'चाफा' ही कविता चाफ्याच्या प्रेयसीवरील कविता आहे; पण ही प्रेयसीच कशावरून? कवितेत तसा आधार आहे का? "गेले आंब्याच्या वनी", "गेले केतकीच्या बनी", "आले माळ सारा हिंडून" या 'मी'च्या उद्गारांवरून हा मी स्त्रीलिंगी आहे हे स्पष्ट; या स्त्रीलिंगी 'मी'ने सृष्टीच्या तोंडून का होईना चाफ्याला राणा म्हटले, त्याच्याशी झिम्माफुगडी खेळण्याची इच्छा व्यक्त केली, यावरूनही या 'मी'च्या स्त्रीत्वाला बळकटी येते. एवढेच नव्हे, चाफा हा आपला सवंगडी म्हणजे साधा मित्र व्हावा असे या स्त्रीलिंगी 'मी'ला वाटत नाही. चाफ्याला ती आंबा—मैना, नाग—केतकी, नर—मादी (पशू), कडा—नदी, मेघ—वीज, वायू—कळिका या युगुलांचे संदर्भ देते,

त्यांच्याप्रमाणे कृती करावयास मी उत्सुक आहे हे दाखविण्याकरिता, त्यांच्यांत जाऊन मिसळतेही. या जोडयाही बहीण—भावांच्या, मित्र—मैत्रिणीच्या नाहीत हे उघड आहे; विशेषतः वेढणे, धरू धावणे, लवणे, अंगाशी धांगडधिंंगा घालणे यांत प्रणयाची सूचना स्पष्ट आहे. पशूंच्या हुंबरातही पशूंचा समागमकाल, त्या वेळचा त्यांचा कामोत्सुक स्वर सूचित आहे. अर्थात ही कविता ज्या एका 'मी'चा उद्गार आहे ती दुसरी तिसरी कोणी नसून चाफ्याला आपला प्रियकर मानणारी त्याची प्रेयसीच आहे.

काव्यक्षेत्रात काही युगुलसंकेत रूढ आहेत. जसे : चंद्र-कमलिनी, भृंग-कमलिनी, सूर्य-नलिनी, चकोर-चंद्रिका इत्यादी. चाफ्याच्या संदर्भात असा युगुलसंकेत जुन्या-नव्या मराठी काव्यात किंवा संस्कृत-इंग्रजी काव्यात रूढ नाही. जेव्हा असा युगुलसंकेत रूढ नसतो, पण तो कवीला अभिप्रेत असतो तेव्हा तो संकेत कवितेत स्पष्ट केला जातो. जसे 'प्रेम आणि मरण', 'पृथ्वीचे प्रेमगीत' इत्यादी कविता. वृक्ष-वीज, सूर्य-पृथ्वी हे युगुलसंकेत रूढ नाहीत म्हणून गोविंदाग्रज-कुसुमाग्रज या कवींनी आपापल्या कवितेत ते अगदी स्पष्टपणे सूचित केले आहेत. नव्हे, असे नवे संकेत निर्माण करून, स्पष्ट करून त्यांनी आपली कल्पकता आविष्कृत केली आहे. 'चाफा'मध्ये चाफा व त्याची प्रेयसी असे युगुल आले आहे पण चाफ्याच्या प्रेयसीचा संकेत प्रसिद्ध नाही, कवितेत तो उघड झाल्यासारखा दिसतही नाही. एवढे निश्चित की, केवळ नाविन्यासाठी 'चाफा' हे उपमान, हा युगुलसंकेत कवितेत आलेला नाही. तसे असते तर चाफा-वेली, चाफा-जमीन, चाफा-देवता, चाफा-तरूणी असे काहीतरी शीर्षक देऊन किंवा एखाद्या युगुलाचा स्पष्ट निर्देश काव्यात करून आपली कल्पकता, तिचे नावीन्य कवीने वाचकाच्या मनावर ठसविले असते. तसे इथे नाही. या प्रेयसीचे नाव कवितेत नाही. तिच्या खाणाखुणा मात्र कवितेत आहेत. ही प्रेयसी प्रथम संवेदनाविश्वात रमते; पण संवेदनासुखाने चाफा चालत बोलत नाही, फुलत नाही हे पाहिल्यावर ती आपला हा स्वभाव सोडते. आंतरिक रसपानाकडे वळते, व मगच तिला चाफा लाभतो— नव्हे, तीच चाफारूप होते.

‘इंद्रियसुखातीत प्रेमाचा भुकेला मानवी प्रियकर = चाफा’ असे समीकरण मांडले की, ‘आधी इंद्रियसुखात रमणारी व नंतर इंद्रिय सुखातीत होणारी मानवी प्रेयसी = चाफ्याची प्रेयसी’ असे समीकरण मांडावे लागते; पण इथे शंका अशी उरते की, ‘इंद्रियसुखातीत प्रेमाचा भुकेला मानवी प्रियकर’ या उपमेयाला ‘चाफा’ हे उपमान जसे कवीने योजले त्याप्रमाणे ‘आधी इंद्रियसुखात रमणारी व नंतर इंद्रियसुखातीत होणारी मानवी प्रेयसी’ या दुसऱ्या उपमेयाला शोभेल असे उपमान कवीने का योजले नाही? प्रियकर : प्रेयसी :: सूर्य : पृथ्वी; प्रियकर : प्रेयसी :: वृक्ष : विद्युत अशापद्धतीने उपमेयउपमान जोडया ‘चाफा’मध्ये पूर्ण झालेल्या नाहीत. ‘चाफा’ ही रूपकात्मक कविता आहे असे मानले तर प्रियकर : प्रेयसी :: चाफा : (X) हे रूपक अधुरे वाटते.

चाफा प्रसन्न होत नाही तोपर्यंत प्रेयसी ही वेगळी असते. चाफा जेव्हा खऱ्या अर्थाने तिचा प्रियकर होतो, ती जेव्हा खऱ्या अर्थाने चाफ्याची प्रेयसी होते तेव्हा ती वेगळी, प्रेयसी राहतच नाही— हा कवितेचा गाभा लक्षात घेतला तर उपमेय : उपमान :: प्रेयसी : (x) असा प्रेयसी या उपमेयाच्या उपमानाचा अनिर्देश अन्वर्थक वाटू लागेल. चाफ्याला प्रेयसी नाहीच; ती जेव्हा स्वतःला प्रेयसी मानते तेव्हा ती ‘ती’ नसते; तिचे अस्तित्वच नाहीसे झालेले असते! चाफ्याचे प्रीतीविश्व असे आहे की तिथे प्रियकर—प्रेयसी हा दोनपणा उरत नाही— उच्च, अशरीरी प्रीतीत असेच घडते, व या दृष्टीने ही कविता रूपकात्मक, प्रतीकात्मक प्रेमकविताच आहे— तिच्यात आध्यात्मिक आशय नाही—असे म्हणता येईल का? उच्च, अशरीरी प्रीतीत दोघांचाही लोप होतो की एकाचा? बहुधा दोघांचाही लोप होत असावा, एक दुसऱ्यात मिळून जाऊन दोघांपैकी कोणीतरी एकच उरतो, असे नसावे. इथे मात्र चाफा व त्याची प्रेयसी एकरूप होऊन, दोघेही एक होत नाहीत तर प्रेयसी चाफारूप होते.

ही कविता चाफ्याच्या प्रेयसीची कविता असूनही या कवितेला नाव ‘चाफा’ आहे ते अगदी बरोबर आहे. कारण शेवटी ती प्रेयसी नाहीशी होऊन चाफाच तेवढा उरतो. चाफ्यावर

प्रेम करणे म्हणजे चाफा होणे असे जर आहे तर चाफ्याला प्रेयसी कशी असेल? चाफ्याला प्रेयसी नाहीच; म्हणून कवितेत प्रियकर : प्रेयसी :: चाफा : (x) असे अन्वर्थक चित्र उभे झाले आहे. ही कविता हा प्रेयसीचा उद्गार आहे म्हणून प्रेयसी आपण प्रियकररूप झालो असे म्हणते; हा जर प्रियकराचा उद्गार असता तर त्यानेही आपण प्रेयसीरूप झालो असे म्हटले असते—व म्हणून ही प्रेमकविताच आहे हा हट्ट, कवितेने निर्माण केलेल्या अनुभूतिविश्वाच्या बाहेर जाणारा व म्हणून त्याज्य आहे. आहे त्या स्थितीत प्रेयसी नाहीशी होते व फक्त प्रियकर उरतो एवढीच अनुभूती कवितेने व्यक्त केली आहे—त्याच्या उलटही घडू शकेल ही संभवनीयता कवितेत कुठेही नाही. हे लक्षात घेतले म्हणजे 'चाफा' ही केवळ रूपकात्मक, प्रतिकात्मक प्रेमकविता उरत नाही. मानवी प्रियकर—प्रेयसी हे उपमेय व चाफा—प्रेयसी हे उपमान असे आतापर्यंत आपण मानत आलो; पण प्रेयसीने प्रियकररूप होऊन जाणे, प्रियकराने मात्र प्रेयसीरूप न होणे, त्याने स्वरूप कायमच ठेवणे हा कवितेचा मोहरा "मानवी प्रियकरप्रेयसी हे उपमेय आहे" या प्रतिक्रियेला बाध आणणारा आहे. खरे तर असा बाध जाणिवेने आणून ही कविताच 'आपल्यात दोन मजली उपमाने आहेत' असे सुचवीत आहे :

१. पहिले उपमान- मानवी प्रियकर : मानवी प्रेयसी

२. दुसरे उपमान- चाफा : (चाफा-प्रेयसी)

कवितेत दुसरे उपमान वाच्यार्थाने प्रगट झाले व म्हणून पहिले उपमान हे 'अध्याहृत उपमेय' असेल असे वाटू लागते; दुसऱ्या उपमानाच्या संदर्भात ते तसे आहेच. म्हणजे दुसऱ्या उपमानाच्या संदर्भात पहिले उपमान हे उपमेयस्थानीच आहे, पण निरपेक्षपणे त्याच्याकडे पाहिल्यास—मानवी प्रेयसी वाच्यार्थाने प्रियकररूप होत नाही हे लक्षात येताच—त्याचे उपमेयपद साशंक होऊन तेही आणखी कशाचे तरी उपमानच असले पाहिजे अशी प्रतिक्रिया कविता आपल्या मनात निर्माण करते. संवेदनांत रमणारी ही कोण? संवेदनांपलीकडे असणारा हा कोण? संवेदनांचा त्याग करून त्याच्याकडे आल्यावर स्वरूप लुप्त होऊन तद्रूप होणारी

ही कोण? या प्रश्नांची उत्तरे कवितेने वाच्यार्थाने अथवा लाक्षणिक अर्थाने दिलेली नाहीत, पण व्यंग्यार्थाने खचित दिली आहेत. संवेदनांमध्ये आणि द्वैतभावामध्ये सर्व सृष्टी रमलेली आहे, चाफा मात्र संवेदना आणि द्वैतभाव यांच्या पलीकडे आहे, त्याच्याशी दृष्टादृष्ट झाल्याबरोबर संवेदनांचा आधार अशी जी गात्रे तीच पांगळून जातात, 'पाहणारा' चाफामय होतो—हा कवितेचा व्यंग्यार्थ प्रतीत झाल्याबरोबर या कवितेचे एक उपमेय हे 'जिवाची आध्यात्मिक अनुभूती' हेच आहे याबद्दल संदेह उरत नाही. म्हणून, या कवितेतील एक उपमेय संवेदनातीत, द्वैतभावातीत असे आत्मतत्व. दुसरे, त्याच्यावर प्रेम करणारी पण संवेदना व द्वैतभाव यांत गुंतून पडलेली, आपल्या पातळीवर आत्मतत्वाला खेचू पाहणारी प्रेयसी. कवितेने तिला नाव दिलेले नाही; तत्वज्ञानाने माया, प्रकृती, अहंता, जीव इत्यादी लहानमोठी नावे दिली आहेत; कवितेतील तिचे प्रेयसीरूप व प्रारंभीची संवेदनासक्ती लक्षात घेता तिला 'इंद्रियवृत्ती' म्हणूया; पण या कवितेच्या दृष्टीने, तत्वज्ञानाच्या दृष्टीने तिला अस्तित्वच नाही, ती मिथ्या आहे— सत्य आहे, अस्तित्वात आहे चाफा! सांख्यदर्शनाने प्रकृतीला नर्तकीची उपमा दिली आहे. त्या प्रकृतीचीच ही इंद्रियवृत्ती मुलगी; म्हणूनच या नर्तिकाकन्येला मैनांचे गायन, धांगडधिंगा, नागांचे नर्तन, नदीचे विहरण आणि वायूचा धांडगधिंगा मोह घालतो; आणि म्हणूनच—

चल ये रे ये रे गड्या!

नाचुं उडुं घालुं फुगड्या

खेळुं झिम्मा झिम्-पोरी झिम्-पोरी झिम्!

असा ती चाफ्याचा साग्रसंगीत अनुनय करते; पण 'पुरूषा'ने हा सारा बायकी प्रकार कसा आचरावा? ते आत्मतत्व तर निर्गुण, निर्विकल्प, एकमेवाद्वितीय. चाफ्याचे झाडही सृष्टीमध्ये असेच इतर वृक्षांपेक्षा वेगळे, एकाकी. इंद्रियदृष्टीले ते खडबडीत, रूक्ष, एकाकी, खंत करणारेच दिसते; पण अंतःचक्षुंनी त्याच्याकडे पाहिले म्हणजे तेच स्वयंभू, आत्मरत, फुली

फुलून येणारे असे आनंदमय दिसू लागते. चाफा हे आत्मतत्वाच्या संदर्भातील असे कमालीचे अन्वर्थक उपमान आहे.

१. उपमेय- आत्मतत्व : इंद्रियवृत्ती
२. पहिले उपमान- मानवी प्रियकर : मानवी प्रेयसी
३. दुसरे उपमान- चाफा : (X)

यांतील दुसरे उपमान हा कवितेचा वाच्यार्थ आहे, पहिले उपमान हा लाक्षणिक अर्थ आहे आणि मूळ उपमेय हा व्यंग्यार्थ आहे. बहुतेक कवितांत उपमेय वाच्य असते, इथे उपमेय ध्वनित आहे; पण म्हणूनच संपूर्ण कविता रसध्वनीचा प्रभावी आविष्कार करणारी ठरली आहे. एवढेच नव्हे तर दुसरे उपमान > पहिले उपमान > उपमेय अशी काव्यानुभवाची विलग, क्रमशः प्रतीती न येता असंलक्षक्रमध्वनीने हा सारा काव्यार्थ प्रतीत होतो; विश्लेषणातच त्याचे वेगवेगळे थर जाणवतात. हे अस्सल कलाकृतीचेच लक्षण होय.

एक तात्विक शंका मात्र येथे नमूद करावयास हवी : कविवर्य बी हे ज्ञानेश्वरांप्रमाणे चिद्विलासवादी होते असे म्हटले जाते. परंतु अंतिम अद्वैतानुभवातही ज्ञानेश्वर शिवशक्ती या युग्माचे अस्तित्व प्रतिपादतात; बी मात्र येथे सर्व युग्मांचा लोप सांगतात; याचा अर्थ काय? बी हे चिद्विलासवादी नसून मायावादी होते असा याचा अर्थ होईल का?

ऑगस्ट, १९६८

७ : २ : दुसऱ्यांदा चाफा

कविता समग्रतेने वाचायची असते तशीच ती एकेका शब्दाचे अवधान ठेवूनही वाचायची असते; किंबहुना या दोन प्रक्रिया परस्परविरुद्ध किंवा विभिन्न नसतातच, त्या एकाच प्रक्रियेची दोन रूपे असतात, हेही लक्षात ठेवायचे असते.

केशवसुतांच्या “हें मत लोकां कवळूं द्या” या शब्दांऐवजी “हें मत लोकां कळवूं द्या” असे म्हटल्याबरोबर केवढा फरक पडतो; केवळ शब्दच कशाला, ‘चिन्हीकरण’ या कवितेतील दोन अनुच्चारित अनुस्वार गाळल्याबरोबर अर्थ केवढा बदलून जातो. भावकवितेतील एक एक शब्द, त्याची विशिष्ट जागा, त्याचा नाद, त्याचा उच्चार यांत एक कलात्मक अनिवार्यता असते. केवळ शब्दच नव्हे तर कधी साधी साधी वाटणारी विरामचिन्हे, लेखनचिन्हे, वाचनचिन्हे यांनाही भावकवितेत एक निश्चित प्रयोजन प्राप्त होते, मर्दकरी कवितेचे उदाहरण मराठीत यासंदर्भात आदर्श आहे; इतरही कवी आपआपल्या परीने कवितेतील शब्द आणि चिन्हे यांना अधिकाधिक अर्थभारित करीत असतात.

—पण कधी कधी कवितेतील एखादा शब्द किंवा एखादे चिन्ह वाचकाला दुग्ध्यात टाकते आणि मग त्या संभ्रमाच्या अनुषंगाने त्यास त्या कवितेतील नवनवे विभ्रम प्रतीत होऊ लागतात. अशी संभ्रमस्थळे ही अखेरीस कवि—रसिक भेटीची संकेतस्थळे ठरतात.

‘चाफा’ या कवितेबाबत असेच घडले. कितीतरी दिवस ‘चाफ्या’मधील ‘दिठीं दीठ’ हे शब्द अवतरणचिन्हांत का आहेत, हे समजत नव्हते. ‘दृष्टी’ या शब्दातून निष्पन्न झालेला आणि तोच अर्थ असलेला ‘दीठ’ हा जुन्या मराठीतील आणि ग्रामीण मराठी बोलीतील शब्द आहे हे माहीत होते. ‘दीठ’ हा शब्द कवितेत ग्रामीण संदर्भात आलेला नाही, हेही कळत होते. ‘चाफा’ या कवितेत खुले, वन्य वातावरण आहे हे लक्षात घेऊनही ‘दीठ’ हा शब्द बोलीतील नाही हे कळत होते; कारण बोलीशी काव्यार्थाचा काही संबंध असता तर असा एकच नाही, असे अनेक शब्द कवितेत आले असते.

‘दीठ’चा संबंध प्राचीन मराठीशीच आहे, याची खात्री होती; पण प्राचीन मराठीशी म्हणजे तरी नेमक्या कोणत्या कवीशी, कोणत्या कवितेशी? ज्ञानेश्वरीत ‘दिठी’ हा शब्द खूपदा आला आहे. ‘याकरणें मियां। श्री गीतार्थ मराठिया। केला लोका यया।। दिठीचा विषो ।।’ असे ज्ञानेश्वरांनी अठराव्या अध्यायात म्हटले आहे.

—पण ‘दिठीं दीठ’ हे काही अवतरण नाही की श्रुतयोजनही नाही; कारण ‘दिठीं दीठ’ हे शब्द प्राचीन मराठी काव्यामध्ये इतके सर्रास वापरले गेले आहेत की केवळ तेवढे शब्द अवतरणचिन्हांत टाकल्याने त्यांना अवतरणत्व प्राप्त होत नाही; त्यासाठी या शब्दासह आणखी काही शब्द अवतरणात यावे लागले असते; पण तसे घडलेले नाही. याचा अर्थच असा की ‘दिठीं दीठ’ हे अवतरणसूचक शब्द नाहीत; ते कुठल्याही एका विशिष्ट चरणांचा संदर्भ सुचवीत नाहीत.

मग हे शब्द अवतरणचिन्हांत का आहेत?

‘दृष्टादृष्ट होणे’ या अर्थाने कवीस ‘नजरानजर होणे’, ‘पाहणे’ असे काही शब्द वापरता आले असते; ते त्याने का वापरले नाहीत? ‘धांगडधिंगा’सारखा गद्य शब्द जर कवीस चालतो तर “ ‘दिठीं दीठ’ जाता मिळून” याऐवजी ‘दृष्टीत दृष्टी जाता मिळून’ किंवा ‘नजरेत नजर जाता मिळून’ असे देखील त्यास म्हणता आले असते. असे त्याने का म्हटले नाही? त्याऐवजी “दिठीं दीठ जाता मिळून” या चरणातील ‘दिठीं दिठ’ हे शब्द अवतरणचिन्हांत का टाकले? हे प्रश्न फार महत्त्वाचे आहेत. ते लेखननियमांशी निगडीत आहेत म्हणून नव्हे तर कवितेच्या केंद्रवर्ती आशयाशी आणि त्यातील भावच्छटांशी निगडीत आहेत, म्हणून.

‘चाफा’ ही कविता जिवाची ऐहिकतेकडून परमार्थाकडे झालेल्या प्रवासाची कथा आहे.

१) आंबेवनात मैना गात आहेत २) केतकी बनात गंध दरवळला आहे ३) माळावर पशूंचा कामोत्सुक स्वर ऐकू येत आहे ४) कडयाच्या मिठीमुळे नदीला आवेग आला आहे ५) मेघांसह वीज क्रीडा करते आहे ६) वारा ‘जनाचीही’ न बाळगता कळीच्या अंगचटीला येत आहे. . .

या सृष्टीत 'गाणी' आहेत, 'हुंबर' आणि 'कोलाहल' आहे, 'गर्जना' आहे, 'गडगडाट' आहे, 'धांगडधिंगा' आहे. यांतून कवितेने उन्मुक्त कामक्रीडेची सूचना दिली आहे. त्याचा लाक्षणिक अर्थ 'भौतिक सुखे' असा आहे.

मैना, पशू, नदी, वीज, वायू हे सारे विषयीजन आहेत, त्यांची धाव बाह्याकडे आहे. या बहिर्मुख आणि म्हणून वाचाळ जनांना अंतर्मुख आणि म्हणून अबोल चाफा कसा आवडणार? चाफ्याने मैना—पशू—नदी—वीज—वायू यांच्यासारखे मुखर व्हावे, इंद्रियसुखांत, ऐहिकात रमावे असे चाफ्याच्या प्रेयसीला वाटते म्हणूनच ती "चल येरे येरे गडया! नाचु उडूं घालु फुगडया" असे त्यास आवाहन करते. तरीही 'चांफा बोलेना, चांफा चालेना' असे दिसते तेव्हा स्वतःची चूक तिच्या लक्षात येते. तोवर तिला वाटत असते की चाफा खंत करतो म्हणून तो बोलत नाही, चालत नाही, फुलत नाही. एका अर्थी तो 'खंत' करीतही असतो पण ती खंत ऐहिक सुख मिळाले नाही म्हणून तो करीत नसतो तर आपली प्रेयसी ऐहिकाची लोभी आहे म्हणून करीत असतो.

खरोखर 'चाफा' या कवितेचे ध्रुवपद प्रेयसीच्या आणि चाफ्याच्या अशा दुहेरी संदर्भात कशा भिन्न भिन्न अर्थच्छटा व्यक्त करते ते पाहण्यासारखे आहे : तिला वाचिक संवाद हवा असतो तर त्याला 'शब्देविण संवादु । दुजेविण अनुवादु' हवा असतो, तिला दिक्कालात नर्तन हवे असते तर याला आत्मतेजात दिशा आटून जाव्यात अशी ओढ असते. ती ताटी उघडा चाफेश्वरा म्हणत असते (हा खंती करतो असे तिला वाटते) तर इंद्रियादिकांची ताटी लावून हा सुखेनैव ध्यानस्थ बसलेला असतो. पार्थिवात रमणारी प्रेयसी आणि अपार्थिवाचे ध्यान लावून बसलेला चाफा. चाफा अंतर्यामी फुललेलाच असतो पण त्याचे फुलणे प्रेयसीला 'दिसलेले' नसते.

का? कारण ती चर्मचक्षुंनी चाफ्याकडे पाहत असते, ती ऐहिकाच्या नजरेने चाफ्याकडे पाहत असते; पण तिच्या काय किंवा आणखी कुणाच्या काय जड दृष्टीला चैतन्याचे दर्शन कसे

घडेल? ही प्रेयसी जेव्हा आपली जडता टाकेल तेव्हाच तिला चाफ्याचे चैतन्यमय दर्शन घडेल, त्याचे अंतर्दामीचे बोलणे, चालणे आणि फुलणे कळेल.

उपान्त्य कडव्यामध्ये असे परिवर्तन घडून येते. चाफ्याशी या प्रेयसीची अपार्थिव दृष्टादृष्ट होते, तिच्या आयुष्यात अवचिता अतीताचा परिमळू झुळुकतो. ती चाचरती चाचरती इंद्रियसुखाच्या बाहिरी येते. चाफ्याशी 'दृष्टादृष्ट' झाल्याने, नाचू—उडूच्या गोष्टी करणारी ती, आता एका जागीच खिळून जाते. तिची गात्रे आणि तिचे प्राणच तो चाफा सोखोन घेतो. आज तिच्या आयुष्यात सोनियाचा दिनु आलेला असतो आणि विजेला धरू धावणारा मेघ नव्हे तर अमृताचा वर्षाव करणारा घनु तिच्या चिदाकाशात बरसू लागतो.

ऐहिकापासूनच परावृत्त झाल्यावर जीवात्म्याला परमेश्वराचा जो साक्षात्कार होतो त्याचा आविष्कार म्हणजे 'चाफा' ही कविता.

आता 'दिठीं दीठ' हे उपान्त्य कडव्यातील शब्द अवतरणचिन्हांत का आहेत हे लक्षात येईल, 'दृष्टी', 'नजर' वगैरे म्हटले असते तर सरळच 'चर्मचक्षू' किंवा 'चर्मचक्षुंशी संबंधित संवेदनक्रिया' असा अर्थ त्यांतून निघाला असता. प्रेयसीने ज्या 'नजरे'ने मैना—पशू—नदी—वीज—वायू यांच्याकडे पाहिले त्या 'नजरे'ने आता ती चाफ्याकडे पाहत नाही; जोवर ती अशा जड नजरेने चाफ्याकडे पाहत होती तोवर तिला तो न बोलणारा, न चालणारा, न फुलणारा व म्हणून खंत करणारा वाटला होता; इतर चार प्रियकरांसारखाच पण त्यांच्याप्रमाणे हसून—खेळून न जगणारा वाटला होता. तिच्या या अचेतन दृष्टीनेच तिच्यात आणि चाफ्यात अनेक अर्थाने द्वैत निर्माण केले होते.

आता कवितेच्या अखेरीस अखेरीस तिच्यात दृष्टीपरिवर्तन घडून आले आहे. चाफ्याने आपल्या व्रतस्थ मौनाने, आपुला ठावो न सांडिता, ते घडवून आणले आहे. असा दृष्टीपालट झाल्याबरोबर चाफ्याचे आणि आपले स्वतःचेही खरे रूप प्रेयसीला कळते.

चाफ्याची आणि त्याच्या प्रेयसीची ही जी अपार्थिव दृष्टीभेट होते तिची लौकिकभिन्नता सुचविण्यासाठी अपार्थिवाचा गंध असलेला 'दीठ' हा शब्द कवितेत आला. तेथील

अवतरणचिन्हे विशेषार्थसूचक आहेत; एरव्हीही आपण अवतरणचिन्हांचा असा वापर करीत असतो.

—पण एवढ्यानेही भागणार नव्हते. कारण दीठ हा शब्द 'दृष्टी' या शब्दापासूनच बनलेला होता आणि तो 'लौकिकदृष्टी' या अर्थानेही वापरला जात होता आणि कवितेला तर चाफा आणि चाफ्याची प्रेयसी यांची अपार्थिव 'सिद्धभेट' अपेक्षित होती; ही प्रेयसी अतींद्रिय पातळीवर गेली व म्हणूनच तिला चाफ्याची खरी ओळख पटली हे सुचवायचे होते.

'दिठीं दीठ' हे शब्द अवतरणचिन्हांत टाकून ही साधी 'डोळेभेट दुरून' नाही, ही सिद्धभेट आहे हे कवितेने सुचविले आहे. दोन अवतरणचिन्हांनी दोन शब्दांना असे एका जगातून दुसऱ्या जगात नेऊन ठेवले आहे!

'चांफा' या कवितेच्या पहिल्याच कडव्यात "गेले 'आंब्याच्या' बनी" या चरणातील 'आंब्याच्या' हा शब्दही (काही पाठांमध्ये) असाच अवतरणचिन्हांत आहे; पण त्यामागे नेमका काय अभिप्राय आहे ते अजून लक्षात येत नाही!

चांफा

चांफा बोलेना, चांफा चालेना,
चांफा खंत करी, कांही केल्या फुलेना ॥धृ. ॥
गेलें आंब्याच्या बनीं
म्हटलीं मैनांसवें गाणीं
आम्ही गळ्यांत गळे मिळवुन. ॥चांफा. ॥

गेलें केतकीच्या बनीं
गंध दर्वळला वनीं
नागासवें गळालें देहभान. ॥चांफा. ॥

आलें माळ सारा हिंडून
हुंबर पशूंसवें घालुन
कोलाहलानें गलबलें रान. ॥ चांफा. ॥

कडा धिप्पाड वेढी
घाली उडयांवर उडी
नदी गर्जुन करी विहरण. ॥चांफा. ॥

मेघ धरूं धावे
वीज चटकन लवे
गडगडाट करी दारुण. ॥चांफा. ॥
लागुन कळिकेच्या अंगा
वायु घाली धांगडधिंगा
विसरुनी जगाचें जगपण. ॥चांफा. ॥

सृष्टी सांगे खुणा
आम्हां मुखस्तंभ राणा
मुळीं आवडेना! रे आवडेना!! ॥चांफा. ॥

चल ये रे ये रे गडया!

नाचुं उडुं घालुं फुगडया
खेळुं झिम्मा झिम्-पोरी झिम्-पोरी झिम्! ॥चांफा. ॥

हें विश्वाचें आंगण
आम्हां दिलें आहे आंदण
उणें करूं आपण दोघेजण. ॥चांफा. ॥
जन विषयाचे किडे
यांची धांव बाह्याकडे
आपण करूं शुद्ध रसपान. ॥चांफा. ॥

'दिठीं दीठ' जातां मिळुन
गात्रें गेलीं पांगळुन
अंगी रोमांच आले थरथरून. ॥चांफा. ॥

चांफा फुलीं आला फुलुन
तेजीं दिशा गेल्या आटुन
कोण मी—चाफा? कोठें दोघेजण? ॥चांफा. ॥

बी

८ : फुलराणी

विश्वातील शाश्वत माधुरी, शाश्वत वेदना आणि शाश्वत चारुता संवेदनशीलतेने बालकवींनी टिपली. तिला अर्वाचीन मराठी काव्यात तोड नाही. या संवेदनशीलतेतून झालेली निर्मिती इतकी तरल आणि इतकी व्यामिश्र आहे की तिचे एका वाचनात ग्रहण करावयाचे तर आपणापाशीही तितकीच अलौकिक संवेदनशीलता हवी; पण ते कसे शक्य आहे? म्हणूनच मग एकदा ऐलतटावरून, एकदा पैलतटावरून, एकदा आलिंगून तर एकेकदा दुरून दुरून त्यांची कविता आस्वादावी लागते.

‘फुलराणी’ ही तशी किती साधीभोळी कविता. कुणीही म्हणावे, “हो, मला फुलराणी आवडते. मला ती कविता जवळजवळ पाठच आहे. किती सुरेख आणि सोपी आहे ती कविता! अशा कविता आजकालचे कवी का नाही लिहित?”

खरोखरच एका अर्थाने ‘फुलराणी’ ही कविता अगदी साधीसोपी आहे. नुसती गाठ सोडली की रेशमी वस्त्र कमरेवरून गळून पडावे तशी ही कविता मनात अगदी सहज ओघळत जाते!

काय आहे बरे या कवितेत? फुलराणी म्हणजे कुठल्यातरी वेलीवरची कळी. ही वेली गृहसजावटीतली नाही की उद्यानातलीही नाही; ती आहे शेताकडची, वनापासची. म्हणून तर ‘डोलडोलवी हिरवे शेत’, ‘निजलीं शेतें’, ‘निजलें रान’, ‘झुलुनि राहिलें सगळे रान’, ‘वनदेवी, निर्झर’, इत्यादी शेताचे, वनाचे, झऱ्याचे संदर्भ कवितेत आले आहेत.

बालकवींची ‘पार्वती’सुद्धा अशीच रानकळी होती. भूलीला तिला अवगत नव्हत्या. तिला संध्याकाळच्या झुळकीप्रमाणे प्रसन्न (=विनोदी) भाऊराया नव्हता. अभागिनी होती ती. बालकवी, तू तरी तिला रविकरांप्रमाणे फुलवायला हवे होते; पण तुम्ही दोघेही आपापला ठाव सोडायला तयार नव्हता. ती कळी दीर्घ काळ कळीच राहिली; वांझ आयुष्याचे माळरान तिच्याभोवती पसरून राहिले आणि तुला आयुष्याची एक एवढीशी पाकळीच लाभली; पण

त्यावरही एक दवबिंदू होता. त्या दवबिंदूमध्ये तू आकाश पाहिलेस : तू धन्य झालास, ती वन्यच राहिली!

बालकवींचे वैवाहिक जीवन विस्कटलेले होते : आर्थिक ओढगस्त, स्थलांतरे आणि ताटातूट; स्वभावभिन्नता आणि चढेल, तुसडी तेढी नाती; पण याच दुःखांनी त्यांना तत्कालीन स्त्रीजातीचे सामाजिक दुःख जाणवून दिले. या सामाजिक समस्येवर इलाज काय होता? अर्थातच स्त्रीस्वातंत्र्य : स्त्रीचे आतून उमलणे. या विषयावर सुधारक लेख लिहित होते, भाषणे देत होते; संस्था काढित होते, संघर्ष करित होते, मोठेच कार्य ते करित होते.

बालकवींनी मात्र अगदी लहानसेच कार्य केले : त्यांच्या व्यक्तिगत व्यथेने सामाजिक समस्या जाणली आणि त्या सामाजिक वेदनेने एक शाश्वत स्वप्न पाहिले; ते स्वप्न म्हणजे फुलराणी ही कविता. अरे, सृष्टी तर सुरम्य आहे, प्रसन्न (=विनोदी) आहे; तिथे सुसंवाद, स्नेह आणि प्रीती आहे. तिथे प्रत्येकाला नाचण्याचे, गाण्याचे, स्वप्न पाहण्याचे, जीवनानंद उपभोगण्याचे स्वातंत्र्य आहे. तिथे लहान-मोठा असा भेद नाही. म्हणून तर साक्षात आकाशातील प्रेमदेवता धरतीवरील एका खेडूत कळीला "ही अमुची राणी" असा किताब बहाल करतात.

सृष्टीत प्रीती आहे, मीलन आहे आणि शिगोशीग आनंद आहे. व्यक्तिगत आणि समाजनिर्मित क्लेशाने होरपळलेले एक मन सृष्टीकडे वळले आणि तिथे त्याला स्वातंत्र्य, समता, सख्य आणि सौख्य दिसले. ते प्रतिविश्व पाहून त्याला स्वविश्वातील पराधीनतेची, विषमतेची, द्वेषाची आणि दुःखाची दाहक जाणीव झाली. त्याचे मन निवले आणि दुखावले. दुखावले आणि निवले. अलौकिक संवेदनशीलता असलेले ते मन; त्याच्यापाशी काही सिद्धी नव्हती की फुंकर मारून त्याने हे जग बदलवून टाकावे. ज्याचे वडील पोलिस खात्यातील सालस कर्मचारी होते असा तो शालीन जीव होता. जनजागृतीची तडफ त्याच्यापाशी नव्हती की त्याच्या बळाने त्याने हे जग उलथवून द्यावे. कीर्तनकाराबरोबर वणवण भटकणारा तो एक अर्धशिक्षित जीव होता. बालकवी, तुम्ही योगी नव्हता, पुढारी नव्हता, कार्यकर्ते नव्हता,

विचारवंत नव्हता, तुम्ही आपले एक लहानसे कवी होतात. व्यक्तिगत आपत्तीने तुमचे हृदय विदीर्ण झाले होते आणि सामाजिक विपत्तीने तुमचे हृदय तीळतीळ तुटत होते आणि तुम्ही कवी होता. आंतरविश्व आणि सामाजिक विश्व या झरोक्यातून तुम्ही जेव्हा सृष्टीकडे पाहिले तेव्हा तुम्ही स्तंभितच झालात; मानवनिर्मित विश्व आणि निसर्गनिर्मित विश्व यांतील विरोधाने तुम्ही स्तिमितच झालात. दुःख आणि आनंद, ताटातूट आणि मीलन, समता आणि विषमता, विखार आणि आकर्षण. सृष्टीकडे पाहताना बालकवी, तुम्हाला मानवाची विस्मृती नाही झाली; उलट तेव्हा मानवस्मरणाने तुम्ही अधिक व्याकूळ, विव्ळ झालात. तुमच्या मनात असा प्रश्न आला की अरे, मानवी जीवन असे नितांत झाले तर! आणि मग त्या सृष्टीत तुम्हांस सगळा समाजच दिसायला लागला!

—पण 'फुलराणी' ही काही रूपकात्मक कविता नाही, सामाजिक कविता नाही की आत्मचरित्रपर कविताही नाही. 'फुलराणी' ही साधी 'प्रीती आणि प्रीतीविवाह' या प्रतिमांच्या साहाय्याने अभिव्यक्त झालेली एक निसर्गचित्रणात्मक भावकविता आहे; परंतु 'सृष्टीतील आनंद' या अभिव्यक्त पदाशी 'विसंवादी सामाजिक परिस्थिती' या अध्याहत पदाचा जो विरोधसंबंध कवितेस अभिप्रेत आहे तो जाणवला नाही तर ही कविता केवळ 'बालकविता'च ठरेल; ही कविता वाचताना वाचकांच्या मनात विरोधी समाजचित्र उभे राहिले नाही तर त्याचे वाचन भुंडेच राहिल.

एकदा एखाद्या वाङ्मयकृतीतील भुयारे, तळघरे आणि मजले-मनोरे असे दिसायला लागलेत की वाचक स्तिमित—स्तंभित होत जातो; कधी कधी स्वतःही नवी तळघरे—भुयारे आणि नवे मजले—मनोरे उभारून तिथे नवनिर्मिती साधतो. अस्सल वाङ्मयकृती अशा रसिकागणिक वाढत—घडत असतात. ते रसिकाचे नव्हे त्या वाङ्मयकृतींचेच आंतरसामर्थ्य असते. अहो, वेलीस पाणी घातल्याने तिने वाढावे यात नवल नाही पण कित्येक वाङ्मयकृतींचे ताजमहालही रसिकांच्या अंतःकरणातील रसवर्षावाने नवनवी रूपे धारण करतात याला काय

म्हणावे? स्वतःच रसिकाच्या अंतःकरणात रस निर्माण करावयाचा आणि स्वतःच त्यावर स्वतःचे पोषण करावयाचे अशी अस्सल वाङ्मयकृतींच्या घरची ही सुलटी खूण असते!

‘फुलराणी’ मधील नादमधुरता कर्णबधिरालाही ऐकू यावी इतकी सूक्ष्म आहे कारण ती मानसगम्य आहे. ‘हिरवे हिरवे’, ‘डोल डोलवी’, ‘लाजलाजवी’, ‘झोके झोके’, ‘या कुंजातून त्या कुंजातून’, ‘डुलता डुलता’, ‘नाचनाचतो’, ‘गुंगत गुंगत’ या अभ्यस्त शब्दांनी जे नादमाधुर्य निर्माण केले आहे त्याचे प्रयोजन केवळ श्रवणसुख देणे हे नाही; त्यातून सृष्टीची हर्षनिर्भरता कवितेस अभिव्यक्त करावयाची आहे; हिरवे, निळे, सुवर्णी आणि गुलाबी हे रंगसंदर्भ कवितेत आले आहेत ते दृष्टीसुख सुचवण्यासाठी नव्हे तर सृष्टी—समृद्धी प्रकट करण्यासाठी. फुलराणी आणि तिचा वडील भाऊ विनोदी (=प्रसन्न) संध्यावात, वनदेवी आणि निर्झर, प्रेमदेवता आणि फुलराणी यांच्यातील संवाद कवितेत आहेत. कुठे शब्दरूप, कुठे नेत्रपल्लवी, कुठे कदाचित करपल्लवी. हे संवाद आणि ही पात्रे अनुभवाचे केवळ नाट्यीकरण करण्यासाठी आलेले नाहीत; त्यातून कवितेने सृष्टीतील आंतर—संवाद, आंतरिक सुसंगती सुचविली आहे. ती जाणून सामाजिक विसंवादाने ज्याला हळहळायचे असेल त्याने हळहळावे, ज्यास खवळून उठायचे असेल त्याने खवळून उठावे. कविता काही ती पांगिलकी स्वीकारीत नाही; तसे करून तिला आपले शाश्वत रूप शबल करावयाचे नाही. बैसोनि थिल्लरी । बेडूक सागरा धिक्कारी ॥

सृष्टीत आनंद आहे आणि पृथ्वीवरील एवढीशी साधीभोळी कळी आणि स्वर्गातील एवढा भव्यदिव्य सूर्य यांच्या मिलनाने तो वृद्धिंगत झाला आहे. हा आशयही कविता भाष्यरूपाने सांगत नाही तर गतिसूचक प्रतिमांच्या आवर्तनाने वाचकाच्या अंतर्मनापर्यंत संक्रमित करते. या गतिप्रतिमा अशा आहेत :

(१) डोलणे—झुलणे

(अ) गोड निळ्या वातावरणात
अव्याज मनें होती डोलत

(आ) पुरा विनोदी संध्यावात

डोलडोलवी हिरवे शेत

- (इ) झुलुनि राहिलें सगळें रान
स्वप्नसंगमीं दंग होऊन!
(ई) प्रणयचिंतनीं विलीन वृत्ती
कुमारिका ही डोलत होती;
(उ) डुलता डुलता गुंग होऊनी
स्वप्नें पाही मग फुलराणी

(२) झोके घेणे

- (अ) आईच्या मांडीवर बसुनी
झोके घ्यावे गावी गाणीं
(आ) संध्येच्या आंदोली बसुनी
झोके झोके घेते रजनी

(३) नाचणे

- (अ) स्वर्भूमीचा जुळवित हात
नाचनाचतो प्रभातवात
(आ) नाचु लागले भारद्वाज
वाजविती निर्झर पखवाज

अभ्यस्त शब्दांची नादमधुरता आणि रंगांची ऐश्वर्यसूचकता, पात्रप्रतिमांचा हृदयसंवाद आणि हर्षनिर्भरता प्रकट करणाऱ्या गतिप्रतिमा—एवढ्याने काय झाले!

कुमारिकेचे वयात येणे, प्रेमात पडणे आणि विवाहमंत होणे ही नैसर्गिक आणि सर्जनशील प्रक्रिया समाजाने किती हीन करून टाकली हे मनात धरून फुलराणीची अवस्थांतरे पाहावीत : बहीण—भावाचे खेळकर नाते, ग्रहगोलांनी हवाहवासा जादूटोणा करणे, जग निजले असता फुलराणीने जागे राहणे आणि जग जागे झाल्यावरही या अव्याज अस्थितप्रज्ञावतीने स्वप्नमग्न असणे, स्वप्नात प्रणयखेळ पाहून तिने विरहार्त होणे आणि तिच्या सुखासाठी प्रेमदेवतांनी आकाशातून खाली येऊन तिला आपली 'राणी' करून तिच्या सोबत खेळणे; (उद्या तिचे लग्न होणार आहे म्हणून आज तिचे हे लाड आणि आज तिचे हे प्रशिक्षण चालले आहे बरे का!) चंडोल, भारद्वाज (हा शुभशकुन देणारा पक्षी मानला जातो; अनुकूल घटना घडतात आणि गोडधोड खायला मिळते त्याच्या दर्शनाने असा लोकसंकेत आहे.) मारुत आणि निर्झर या साऱ्यांनीच तिच्या परिणयात सहभागी होणे—हे सारे आठवा आणि समाजात काय घडते तेही आठवा. हे चित्र पाहा आणि हे चित्र पाहा. दाखवणे आणि पाहणे, हुंडा आणि मानपान, रुसणे—फुगणे आणि हेवे—दावे, उखाळ्या—पाखाळ्या आणि जळफळाट, थयथयाट. . . दगड आणि धोंडे. आठवा. वधू—वर आणि वऱ्हाडी गणगोत यांच्यात इतका आंतरसंवाद असलेले विवाह आपल्या समाजात होतील तेव्हा स्वर्भूचा संगमच घडून येईल, नाही?

सीता—स्वयंवर आपण पाहिले आणि द्रौपदी—स्वयंवरही आपण पाहिले.

९ : केवढे हे क्रौर्य!

हम्पयार्डची रेल्वे प्राथमिक शाळा तेव्हा खालच्या वस्तीच्याही पलीकडे होती. अगदी उघडया माळरानावर. सर्वदूर जांभळ्या रानफुलांची झुडुपे. त्यावर पिवळ्या पाकोळ्यांची झुंबड. सॅटिनच्या कापडाची केल्यासारखी. छत्रीकापडाची, मुठीएवढी मोठी, काळी फुलपाखरंही थोडी असत. त्यांच्या दोन्ही पंखांवर एकएक लाल किनारीचा पांढरा डोळा असे. त्या फुलपाखरांना आम्ही 'राक्षस फुलपाखरू' म्हणत असू.

खरे म्हणजे राक्षस—एक चिटक्या पानांचं झुडुप उपायचं. त्याचा लाथा मारून फराटा करायचा आणि त्यानी पाकोळ्या झोडपायच्या. बेल झाली की झुडपं तुडवीत वर्गात जायचं आणि एका—नव्हे, अनेक सुरांत 'क्षणोक्षणी पडे' ही कविता सुरू करायची. आपला आवाज सगळ्या गोंगाटाच्या वर चढला पाहिजे अशी प्रत्येकाची जिद्द असायची. कोणी टिवल्याबावल्या करीत असेल तर त्याच्या पाठीत मानकर गुरुजींचा रमसोट गुद्दा बसायचा. गुरुजी आजारी पडले तेव्हा आम्हाला कसंतरीच वाटलं हे तर झालंच—पण काळजीही वाटली—शेळयामेंढ्यांची. गोरेलाल बाई म्हणाल्या होत्या, "गुर्जी आता शेत्यात जाऊन बसनार म्हंजे त्ये जल्दी तंदुरुस्त व्हेतील. "

रेव्हरंड टिळकांची 'क्षणोक्षणी पडे' ही कविता आयुष्यभर सोबत करीत राहिली. 'पृथ्वी' आणि 'वसंततिलका' अशा मोहक नावांची वृत्ते असतात आणि त्यांच्या चाली वेगवेगळ्या असतात हे प्रथम तिनेच सांगितले. "ही पक्षिणीची कविता किती छान आहे" असं म्हटलं की अक्का डोळे वटारून पाहायची. 'या लहान मुलाला कविता काय कळणार!' असा त्यात भाव असायचा. एका पक्षिणीला कुणीतरी बाण मारतं, ती खुरडत आपल्या घरट्यापाशी जाते, पिल्लांशी बोलते आणि प्राण सोडते एवढं तर त्या मुलाला कळायचंच. वार्ड वाटायचंच—अगदी

डोळ्यांत पाणी यायचं. वाटायचं, तिथे धावत जावं, कापसाच्या मऊ बोळ्यानी तिला पाणी पाजावं, तिच्या जखमेवर हळू बोटानी बिनचरचर औषध लावावं—पण ती चिमणी कुठे दिसूच नको. मन सैरभैर व्हायचं. दिसते तर खरी मनाला पण पकडता येत नाही. जीव नुसता चोंबाळत ठेवायची—डोळ्यांच्या कोपऱ्यांतून हे घळघळा पाणी. कानशिलांवर. अक्का म्हणायची, “ए s हे रे वेडया!”

मनाला पंख फुटण्याचे दिवस आले तेव्हा चिमणीची जखम शारीरिक नाही केवळ, मानसिक आहे हे कळलं. “निघून नरजातिला रमविण्यांत गेलें वय । म्हणून वधिलें मला! किति दया! कसा हा न्याय!” असे चिमणीने म्हटले की भाषेची एक लपेट मनावर वळ उमटवायची. ही उलटं बोलतेय—असं बोलल्यानी बोलणं उकळतं तर! पुढे कळली—‘विपरीत लक्षणा. ’—पण मुख्य म्हणजे तिच्यावर झालेला अन्याय. तिने कुणाचं घोडं मारलं होतं? चिमणी घोडं काय मारणार? तिचे काही वाटीएवढाले डोळे नव्हते—असतील चिटक्या फुलाएवढे. असेल ती शेळीहून गरीब गाय. तिला उगीचच्या उगीच मारायचं? त्याहून अधिक त्या पिल्लांचं वाटायचं. चिमणी फटकाऱ्यानी मरू नये म्हणून पंख्याच्या डोंबलावर एक नॅपकिन चार दोऱ्यांनी टांगला होता. त्यात चिऊताईनी अर्ध्या नारळासारखं दिसणारं घरटं केलं होतं. ती बाहेर गेली की, पिल्लं जांभळ्या अस्तराच्या चोची वासून एकच गिल्ला करीत, मुंडकी बाहेर काढून काढून मायला हाकारत. त्या आईची घास भरवता भरवता धांदल उडे. त्या पिल्लांना ही काय म्हणते, “करो जतन यापुढे प्रभु पिता अनाथां सदा!”, “स्मरा मजबरोबरी परी दयाघना ईश्वरा. ” पुनःपुन्हा दुष्टांना ती नावं ठेवते पण अगदी थोडी; मुख्य बात वात्सल्य आणि भक्ती.

डोळ्यांतून घळघळा आसवं.

हे लोक असे का वागतात? हे दुष्ट? याचं उत्तर अजून तरी कुठे सापडलं आहे? चिमणीलाच मारतात असे नाही, चित्यालाही मारतात; अपराध्यालाच मारतात असं नाही,

निरपराध्यालाही मारतात; उपकारकर्त्यालाही मारतात. “मग आपण काय करायचं? कसं वागायचं?”—एका विद्यार्थिनीचा प्रश्न. काय उत्तर देणार?

एकेकदा मनात येतं, रेव्हरंडबाबांनी सहिष्णू समाजाला दयाभाव शिकविण्याऐवजी ‘मर्दाच्या बंदुका उडाल्या मुलाबायकांत’ अशा डायरांना तो शिकवावा. जनस्थानच्या कवीची ‘जालियनवाला बाग’ ही कविता माहित आहे ना? आज तर इकडे—तिकडे ‘जालियनवालं रान’ माजलेलं; केळीचे बाग सुकताहेत. एकेकदा मनात येतं, भारताला विज्ञाननिष्ठ सावरकरवादाची आणि उर्वरित विश्वाला धर्मनिष्ठ गांधीवादाची गरज आहे; पण आमचे महात्मे कोकणात मीठ, न्यूकॅसलला कोळसा नेताहेत—काही चुकतंय ना—त्यांचं आणि आपलंही?

अगदी नकळत या कवितेने तेव्हा ‘पथ’, ‘स्तिमित’, ‘रुधिर’, ‘कोटर’, ‘उत्पल’ असे नवे शब्द शिकविले; पण त्याहून मोलाची बाब, तिने मन मऊ मऊ केले—त्याला आत, आत वळविले, त्याला जगाबद्दल विचार करायला प्रवृत्त केले. क्रौर्य आणि शौर्य, ममता आणि वात्सल्य, असहायता आणि भक्ती, विनाश आणि विनाश या शब्दांचा अर्थ नाही, या मूल्यांचा अर्थ कवितेने मनात विरघळवून टाकला. आयुष्यात जेव्हा जेव्हा असे बाणाचे, जखमेचे, कृतघ्नतेचे प्रसंग आले तेव्हा तेव्हा ती घायाळ पक्षीण पायापाशी चोच वासून म्हणत राहिली—

“म्हणाल, भुलली जगा, विसरली प्रिया लेकरां

म्हणून अतिसंकटें उडत पातलें मी घरां;”

कविता वाचताना आपण पक्षीण नाही होत; पिल्लू होऊन जातो.

—होणारच; कारण ही एका ख्रिस्ती धर्मोपदेशकाची कविता आहे. या धर्माचा मराठी काव्यावर किती खोल परिणाम झाला आहे, याची आपल्याला कल्पनाच नाही. दत्त, केशवसुत, बालकवी यांच्यावर फारच. आपल्याला कल्पनाच नाही. या धर्मानुसार आपण वाट चुकलेली कोकरं. आपल्या पापक्षालनासाठी येशू सुळावर. आकाशातील प्रभू आपला पिता, आपण

त्याची लेकरं. कवी इथे शिकान्याला शापत नाही; थोडं औपरोधिक बोलतो—'नरें धरून नाशिलें; खचित थोर बुद्धिबल!!'—असे; पण एकूण सूर करुणेचाच—ख्रिस्ती. कवी दत्तांमध्ये हा सूर आणखी शुद्ध. 'बा नीज गडे'मध्ये. तरीपण रेव्हरंडबाबांनी पक्षिणीत येशू पाहिला हे खास—सुळावर चढलेला.

क्रौंच पक्षी पाहिलाय का? 'पाहिला' नसणारच—कारण तो एकटा दिसणारच नाही; नेहमी दुकटा. एकदा जोडी जमली की ती जन्माची. बदलाबदल नाही. जीव की प्राण. कानपूरजवळच्या पाणथळ मैदानात अशी जोडी पाहिली तेव्हा डोळेच निवले. ती उंची. ते पुष्ट शरीर. तो चालीचा डौल. तो हिमसेक वर्ण. मनच निवलं. पक्षी वाटेना. मानवच. पंखधारी मानवच. गंधर्व, किन्नर की अप्सर—अप्सरा? अंगावर हिम लेवून वर केशरकाडीने शेडिंग केलेले? नर्तिकेचा ठुमका हिरावून आणला की, सरोवरातील प्रतिबिंब सजीव झाले? त्या निषादाने अशा पक्षिमानवाला मारले—नुसत्या हलत्या डुलत्या सुंदरतेलाच नाही; एकनिष्ठ जीवांना, रतिक्रिडेत मग्न असताना—दुसऱ्याचा प्रणय पाहू नये—तो अश्लील असतो म्हणून नव्हे; तर त्यांच्या ओशो—समाधीमध्ये व्यत्यय येतो म्हणून. इथे तर 'पियूचि प्राणेश्वरी' असे अद्वैत, अशी व्रतस्थता. निषादाने त्यांना बाण मारावा! दोघांनाही एकच तीर छेदून गेला असता तर ठीक; पण बाण लागला एकट्या मादीला—तिला शारीर जखम झाली; त्याहून खोल जखम झाली नराला—त्याच्या मनाला. सीतात्यागाचे सगळे दुःख सीतेहून अधिक प्रभुरामचंद्रानेच कलेकलेने भोगले—आयुष्यभर—हेच तर वाल्मीकी सांगताहेत. "हे निषादा, त्या क्रौंचमिथुनाप्रमाणे तूही जन्मभर दुःखच भोगशील" असा शाप काय मुनी उगाच देताहेत? हा शाप दुष्टाव्यातून आलेला नाही, दुष्टांसाठी आलेला आहे—तो मुनीचा शाप आहे. वाक्देवी अभृणीने म्हटले आहे, "मी इच्छा करते त्याला उग्र, शक्तिमान करते. " त्या मुनीजवळ अशी उग्र वाक्शक्ती होती; त्या शक्तीनेच तर लंकेचा विनाश केला. मुनी वाल्मीकींनी आक्रंदन करणाऱ्या नरामध्ये प्रभुरामचंद्र पाहिले हे खास—एक रामायणच पाहिले.

तपःपूत जीवनातून वाणीला अशी सिद्धी प्राप्त होत असते. ज्ञानवंतांना अशी वाचासिद्धी प्राप्त होते तेव्हा 'जिवंत बहु बोलकें किति सुरम्य तें उत्पल, नरें धरून नाशिलें' असा शोक समाजास करावा लागत नाही—तेव्हा फुलपाखरू, कोकरं आणि सारसयुग्मं सारेच जीवनाच्या रतिक्रीडेत विश्रब्ध होतात.

केवढें हें क्रौर्य!

[पृथ्वी]

क्षणोक्षणीं पडे, उठे, परि बळें उडे बापडी,
चुके पथहि, येउनी स्तिमित दृष्टीला झांपडी,
किती घळघळां गळे रुधिर कोमलांगांतुनी,
तशीच निजकोटरा परत पातली पक्षिणी!

म्हणे निजशिशूप्रती, "अधिक बोलवेना मला,
तुम्हांस अजि अंतिचा कवळ एक मी आणिला,
करा मधुर हा! चला, भरवितें तुम्हां एकदां.
करो जतन यापुढें प्रभु पिता अनाथां सदा!

अहा! मधुर गाउनी रमविलें सकाळीं जनां,
कृतघ्न मज मारितील नच ही मनीं कल्पना;
तुम्हांस्तव मुखीं सुखें धरून घांस झाडावरी
क्षणैक बसलें न तों शिरत बाण माझ्या उरीं.

निघून नरजातिला रमविण्यांत गेले वय,
म्हणून वधिलें मला! किति दया! कसा हा नय!
उदार बहु शूर हा नर खरोखरी जाहला
वधून मज पाखरां निरपराध की दुर्बला!

म्हणाल, भुलली जगा, विसरली प्रिया लेकरां
म्हणून अतिसंकटें उडत पातले मी घरा;
नसे लवहि उष्णता, नच कुशीत माझ्या शिरा,

स्मरा मजबरोबरी परि दयाघना ईश्वरा. "

असो, रुधिर वाहुनी नच भिजो सुशय्या तरी
म्हणून तरुच्या तळीं निजलि ती द्विजा भूवरीं,
जिवंत बहु बोलके किति सुरम्य तें उत्पल,
नरें धरून नाशिलें; खचित थोर बुद्धीबल!!

[वसंततिलका]

मातींत ते पसरिले अतिरम्य पंख,
केलें वरी उदर पांडुर निष्कलंक;
चंचू तशीच उघडी पद लांबवीले
निष्प्राण देह पडला! श्रमही निमाले!

—नारायण वामन टिळक

*

१० : वंदे मातरम्

शब्दांना स्वप्न पडते तेव्हा त्यातून भावकाव्य जन्मास येते.

स्वप्ने अनेक प्रकारची असतात. इच्छा—चिंतन, भविष्यसूचन, जाणिवेचे स्पंदन, बाल्यानुभवाचे आवर्तन आणि अर्थात आध्यात्मिक अनुभवन.

स्वप्ने अनेक प्रकारची असतात. भावकविताही अनेक प्रकारच्या असतात.

एखादी भावकविता कवीची नेणीव आविर्भूत करते. तेव्हा मानसतज्ज्ञाकडे जायचे नसते; कवितेची नेणीव चाचपायची असते.

एखादी भावकविता समूहाची नेणीव आविर्भूत करते; तेव्हा समूहतज्ज्ञाकडे जायचे नसते; कवितेची नेणीव जाणायची असते.

कवितेची नेणीव जाणवण्यासाठी केंद्रापसारी वृत्ती नव्हे तर केंद्रानुगामी वृत्ती उचित ठरते. शब्दनाद, शब्दांचा वाच्यार्थ, वृत्त, चाल, निमित्त, कवीचे चरित्र, कवितेचा काळ हे सारे केंद्रापसारी वृत्तीने कळू शकते; तो कवितेचा इतिहास असतो. त्याचा कवितेच्या नेणिवेशी काही संबंध नसतो. इतिहास कालसापेक्ष असतो; भावकविता कालनिरपेक्ष असते—नव्हे अनुभव कालातीत होतो तेव्हाच शब्द भावकविता होतात; त्यांना स्वप्ने पडतात.

वाच्यार्थाने भावकविता कालमय असते; प्रतीतीने कालोत्तीर्ण असते.

भावकाव्याची ही कालमयता आणि कालोत्तीर्णता जाणवली पाहिजे.

‘वंदे मातरम्’ची कालसापेक्षता आपणास ज्ञात आहे: बंकिमबाबूंच्या ‘आनंदमठ’ या कादंबरीतील हे गीत क्रांतिकारकांच्या कंठातील कंठमणी झाले; ‘तुझ्या यशाचे पवाड गातां गळ्यांस ये तात’ असे कंठपाशही झाले; या गीताने भीरू हृदयांना धीरवान केले; धैर्यवंतांना

सर्वस्वार्पणाचे स्वप्न दिले. असे म्हणतात की, वासुदेव बळवंत यांची केस मॅजिस्ट्रेट बंकिमबाबूंकडे आली होती; पण ही कविता काही व्यक्तिसापेक्ष, प्रसंगसापेक्ष नाही; तेव्हा म्हणजे १८८२ मध्ये भारतावर आणि बंगालवर कोणाची अधिसत्ता होती हे गीत सांगत नाही; हे गीत जीवनलावण्य, जीवनवैभव, जीवनशौर्य यांचा गौरव करते; यांच्या विरोधाला विरोध करते. ही मांगल्याची आरती आहे; हा पराक्रमाचा पोवाडा आहे, हे मातेचे स्तोत्र आहे.

या गीतात 'देश' किंवा 'राष्ट्र' असा शब्द नाही. 'माता' असा शब्द आहे; पण ही माता कोण? गर्भधारणा—प्रसव—संगोपन इत्यादी धर्म असलेली स्त्री नव्हे; हे आणि याहून अधिक गुणविशेष असलेली ही 'राष्ट्रमाता' आहे. हे आपणांस कसे कळते? या पाच कडव्यांच्या गीतात मातेचे जे चित्रण आहे त्यावरून; ते लौकीक मातेस लागूच पडत नाही. यालाच मुख्यार्थबाध असे म्हणतात.

—पण इथे राष्ट्राला माताच का म्हटले? सुता, सुषा, भगिनी, भार्या असे काही का नाही म्हटले? झाड सरसरून वाढावे म्हणून त्याच्या डहाळ्यांची छाटणी करतात; वाच्यार्थ बहरावा म्हणून मुख्यार्थबाध करतात. छाटणी फांद्यांची करायची असते; झाडाचा समूळ उच्छेद करायचा नसतो. माता—अपत्य यांच्यातील भावबंध आणि मूल्यभाव राष्ट्र—जन यांच्यातही, उन्नत स्वरूपात आहे, हे या गीताला जाणवले; सुता—सुषा इत्यादी उपमाने वापरली असती तर असा हा भावबंध-आणि-मूल्यभाव अभिव्यक्त झाला नसता आणि वर मुख्यार्थाचा समूळ उच्छेद झाला असता, ते वेगळेच.

—म्हणून या गीताने मातृभाव स्वीकारला पण त्यातील लौकीक भावाची डहाळी छोटून तिथे उन्नत राष्ट्रभक्तीचे कलम बांधले—मुख्यार्थाने लाक्षणिक अर्थाचे साह्य घेतले.

काय आहेत या राष्ट्राची आणि राष्ट्रभक्तीची लक्षणे? एखाद्या प्रचारगीतामध्ये जसा राष्ट्रगौरव वाच्यार्थाने प्रकटतो तसा तो इथे प्रकटलेला नाही; राष्ट्र, तू महान आहेस, तुझ्यासाठी

आम्ही प्राण देऊ असे हे राष्ट्रगीत म्हणत नाही. प्रिय, ज्येष्ठ, आदरणीय व्यक्तीचे नाव घ्यायचे नाही, असा भावसंकेत आहे ना; जणू हे गीत त्याच भावसंकेताला अनुसरत आहे!

हे संबोधनगीत आहे; हे स्तोत्र आहे; ही भारतमातेची आरती आहे.

धर्मभावना देववाणीतून प्रकटावी तद्वत ही आरती संस्कृत वाणीतून प्रकटली आहे. गीर्वाण वाणीमुळे या गीतास अल्पाक्षरत्व, भारदस्तपणा, पावित्र्य इत्यादी गुण प्राप्त झाले आहेत.

—पण आरती एकांडेपणाने करायची नसते; समूहाने करायची असते, नाही? हे सामूहिक राष्ट्रगीत आहे : कोटी कोटी कंठ राष्ट्रभक्तीचे मंत्रोच्चारण करीत आहेत असा समूहाचा गजर या गीतातून झंकारत आहे.

मुख्यार्थ आघातनिष्ठ नादासारखा असतो.

लाक्षणिक अर्थ अशा आघातनिष्ठ अर्थाचाच विस्तार असतो; पण व्यंग्यार्थ अनाहत नादासारखा आघातमुक्त असतो; तो श्रुतीने नव्हे तर प्रतिभेने ग्रहण करायचा असतो; तो व्यूहात्मक असतो; तो स्वप्नासारखा स्थलकालमुक्त आणि साक्षात्कारासारखा अलौकीक असतो.

आता पाहा, हे अलौकीक भावकाव्य : अनुप्रास, यमक आणि समास यांच्यामुळे एकाच वेळी त्याला नादमाधुर्य, वेग आणि सौष्ठव प्राप्त झाले आहे. काही नादमधुर व्याजगीतांमध्ये केवळ नादानुसंधान असते; त्यात मंत्रशक्ती नसते, रूग्णशक्ती असते; त्यात वेग नसतो, आवर्त असतात; त्यात सौष्ठव नसते, सच्छिद्रता असते. म्हणून तर अशा व्याजगीतांतील काही ओळीच आपल्या मनात झिरपत राहतात; संपूर्ण गीत कधीच मानसगोचर होत नाही.

‘वंदे मातरम्’ हे मंत्रगीत एखाद्या दिव्य मूर्तीसारखे अखंडचे अखंड आपल्या चित्ताला गोचर होते : आपल्या मुखातून आपोआप शब्द बाहेर पडतात :

सुजलां सुफलां मलयजशीतलाम् ।

सस्यशामलां मातरम् ॥ वंदे मातरम् ॥

निषादाची निर्घृणता पाहून आदिकवीची आर्ष वाणी जशी अनुष्टुभ पावली तशीच आपलीही वाणी मल्हार रागिणी होते; कवीची वाणी आपण अनुसरतोय असे आपणांस वाटतच नाही; ती आपलीच वाणी असते. म्हणून तर मंत्रगीतातून समूहमनाचा गजर, सामूहिक नेणिवेचा घोष ऐकू येतो. तो चोखोबाचा अभंग पाठ आहे ना? त्यातून विठ्ठलभक्तीचा उत्कट भाव तर प्रस्फूर्त होतोच; पण तितकाच समूहमनाचा गजरही जागृत होतो. हा भक्त विठ्ठलविरहाने एकाकी झालाय तद्वत् समाजविरहानेही विव्हळ झालाय. आता त्याला वारकरी दिंडीने आपले म्हटले म्हणून तर तो 'विठ्ठल विठ्ठल गजरी । अवघी दुमदुमली पंढरी ।' असे हर्षाने म्हणतोय. निवृत्तीज्ञानदेवसोपानासह अपार वैष्णव जमले आहेत, म्हणून तो सुखावला आहे. तिथे तो एकटा नव्हे तर हरिभक्तांची तिथे दाटी झाली आहे हे पाहून त्याचे आत्मबळ वाढले आहे; त्याचे एकाकीपण खुंटले आहे.

विठ्ठल विठ्ठल गजरी
अवघी दुमदुमली पंढरी
होतो हरिनामाचा गजर
दिंड्यापताकांचा भार
निवृत्तीज्ञानदेवसोपान
अपार वैष्णव ते जाण
हरिकीर्तनासी दाटी
तेथे चोखा घाली मिठी

या भजनामध्ये भक्तीभावनेत दंग झालेला मानवसमूह आहे तर 'वंदे मातरम्' या मंत्रगीतामध्ये, प्रारंभी, सृष्टिसौंदर्याने लवथवलेली राष्ट्रमाता आहे. मानवी देहाचे चित्रण

मस्तकापासून पायांपर्यंत तर देवतेचे चित्रण चरणांपासून मस्तकापर्यंत करावे, असा कविसंकेत आहे.

या राष्ट्रभूमीवर रात्र (यामिनी) आहे, पण ती काळीकुट्ट नाही; शुभ्र चांदण्याने (ज्योत्स्ना) ती रोमांचित (पुलकित) झालेली रम्या आहे.

शुभ्र ज्योत्स्ना पुलकित यामिनी

फुल्लकुसुमित द्रुमदलशोभिनीं

सुहासिनीं सुमधुरभाषिणीं सुखदां वरदां मातरम् ॥१॥

राष्ट्रमातेचे हे रूपदर्शन तर पाहा : ही माझी राष्ट्रमाता शुभ्र चांदण्याने रोमांचित झाली आहे; ही सुखकारक चांदणी रात्रच आहे; हा उत्प्रेक्षा अलंकार आहे. हिच्या भूमीवरील वृक्ष (द्रुम) पूर्ण उमललेल्या फुलांनी लदबदलेले आहेत; ही माझी राष्ट्रमाता फुले—पाने—डहाळ्या—वृक्ष यांनी शोभिवंत झाली आहे. मग ती स्मितवदना, गोड बोलणारी, सुख देणारी, आशीर्वाद देणारी का होणार नाही? जी स्वतः विद्रूप, अतृप्त आहे ती इतरांना काय सुख—शांती देणार, नाही?

या मंत्रगीतातील अर्थाची ही एक लाट आहे; पण हे गीत याच लाटेपाशी थांबत नाही. तसे झाले असते तर हे गीत भुंडे आणि एकसुरी नसते झाले?

कवी न सांगता सांगतो, माझी माता अशी नुसती साजरी गोजिरीच नाही. अशा नाजूक साजूक, रूपवंत व्यक्तीवर जग टपलेलेच असते की. माझ्या मातेचे वैशिष्ट्य हे की ती जितकी रूपस आहे तितकीच ओजसही आहे—लक्षात ठेवा.

कवितेतील शब्दार्थच ग्रहण करायचा नसतो तर तिच्यातील व्यूहार्थही स्वीकारायचा असतो, हे म्हणणे अशा स्थळी पटते. अशा व्यूहार्थातूनच तर कवितेतील मौन मुखर होत असते. कवितेतील मौन ऐकू येणे हे आपले आणि कवितेचे भाग्य असते.

सप्तकोटिकंठ-कलकल-निनाद-कराले

द्विसप्तकोटि भुजैर्धृत-खर-करवाले

ही माझी माता प्रसंगी उग्र रूपही धारण करू शकते, हे लक्षात ठेवा : ती कोटयवधी देशवासीयांच्या मुखांनी विक्राळ (कराले) ललकारी देईल; सावधान; आणि त्याच्या दुप्पट हातांनी, त्या हातात तीक्ष्ण (खर) शस्त्रे (करवाले) धारण करून, ती वैन्याचा निःपात करील, ही दुसरी लाट. विरूद्ध अर्थाची. 'क्रांतीचा जयजयकार' ही कविता आठवते? तिच्यातही अर्थाच्या अशा उलटसुलट लाटांचे विभ्रम आहेत. कविता अर्थातिरेकाने प्रभावी होत नाही—भडक आणि प्रचारकी होते; अशा अर्थविभ्रमाने ती रूपस्वी आणि तेजस्वी होते.

के बोले मा तुमि अबले

बहुबलधारिणीं नमामि तारिणीं

रिपुदलवारिणीं । मातरम् ॥२॥

काय नवल आहे पाहा : देववाणीतून बोलता बोलता कविता अकस्मात लोकवाणीतून बोलू लागते—'के बोले मा तुमि अबले?'—असे; आणि का नये बोलू? प्राचीन काळातील काही कवी संस्कृत—प्राकृत अशी मिश्र रचना करीत; त्यात आपले भाषाज्ञान मिरविण्याची हौस असे. इथे तसे नाही. सामूहिक घोषणा करणारा जनसंमर्द सहजच मातृभाषेत गजर करू लागतो—तितक्या उत्स्फूर्तपणे हे बंगाली शब्द प्रकटले आहेत—'के बोले मा तुमि अबले?' अशा व्यक्तीला माते, कसे (के) कोण अबला म्हणेल? माते, तू अबला नाहीस, सबला आहेस. आम्ही तुझे अगणित पुत्र शत्रूला कराल आव्हान देतोय, आम्ही आमच्या उभय भुजांमध्ये लखलखती शस्त्रे धारण केली आहेत—हे कंठ आणि बाहू तुझेच तर आहेत; तू आणि आम्ही काय विभक्त आहोत?

किती अनवटपणे इथे गीताने राष्ट्रमाता आणि तिचे सुपुत्र यांच्यातील अभेद प्रकट केला आहे. अशा प्रतीतीगम्य अभिप्रायालाच तर व्यंग्यार्थ म्हणतात; तोच कवितेचा प्राण असतो.

अशी माता—

बहुबलधारिणीं नमामि तारिणीं
रिपुदलवारिणीं । मातरम् ॥

—असणार हे काय सांगायला हवे? ती शक्तीमान, शत्रूसेनेचा नाश करणारी, आमचे रक्षण करणारी असणार—तिला आमचा नमस्कार असो; 'अबला कैनो मां ऍटो बले?' इतकं बळ असणारी माता अबला आहे, असे कोण म्हणेल?

पहिल्या कडव्याला आपण 'लाट' म्हटले; पण खरोखर ती लाट नव्हती; तो एक सुकुमार तरंग होता. हा दुसरी लाट मात्र लाटच आहे आणि ती क्षुब्ध लाट आहे. तिच्यात लोकवाणीचा आणि लोकशक्तीचा गजर आहे, तिच्यात आत्मबलाच्या जाणिवेने आलेला आत्मविश्वास आहे.

पहिले कडवे जर राधाकमल असेल तर हे दुसरे कडवे सुदर्शनचक्र आहे. नाही, हे उपमान काही उचित नाही. पहिले कडवे जर देवीच्या हातातील किणकिणते कंकण असेल तर दुसरे कडवे तिच्या हातातील खणखणते खड्ग आहे. 'रुद्रास आवाहन' ही कविता जशी आमूलाग्र रौद्र रसात्मक आहे तशी ही राष्ट्रगाथा नाही. हिचे आद्य कडवे शांत रसात्मक तर द्वितीय कडवे वीर रसात्मक आहे. या दहा हातांच्या देवीस्तोत्रातून नऊ रस नाहीत, पण शांत, वीर, भक्ती हे तीन रस निश्चित प्रकटले आहेत. त्यामुळे या गीताला अनुभूतीची संपृक्तता व व्यामिश्रता लाभली आहे; अशा अर्थन्यासामुळे गीताला अर्थनृत्याचे विलोभनीय रूप प्राप्त झाले आहे; आशय थिजल्यागत झाला नाही; गतिमान, चैतन्यमय झाला आहे. अस्सल कलाकृतीत हा गुण असतो म्हणून तर तिला आपण 'जिवंत अस्तित्व' म्हणतो. जिवंत अस्तित्व बदलत असते, वाढत असते, हेही इथे लक्षात ठेवायचे.

तिसऱ्या कडव्यात शांत ढाव आणल वीर ढाव यांचे संतुलन आहे: हे ढाते तू वलद्यारूढ, तू धरुडडडड, तूच आडडे काळीज, तूच आडडे डरुडस्थान, ँवढेच काय, तूच आडडे देह—आणल—डुराण; ही जी अनेक देवदेवतांची डंढलरे आडुही घडवलतो (गडल) ती सारीच्या सारी तुझीच (तोडरड) देवळे आहेत; हे डंथडेद, डुराणडेद तुझ्यात वलरून जातात; कारण (हल) तू दहा हातांत दहा शस्त्रं धारण केलेली दुर्गा देवी आहेस—अशा वलकुरडी देवतेडुढे कोणी अडंगळ डेदाडेद उडे करील?

तुडल वलद्या तुडल धरुड तुडल हृदल तुडल डरुड

तुं हल डुराणा: शरीरे

डलहु ते तुडल डल शकुतल हृदये तुडल डल डकुतल

तोडरड डुरतलडल गडल डंढलरे

तुं हल दुर्गा दशडुरहरणधारलणीं ॥ वंदे डलतरडु ॥३॥

कोटलकोटल डलरतीयांचे डलहु, त्यातील डळ, त्यांच्या हृदयातील राष्ट्रडकुती जर दैवी रूढ धारण करील तर त्यांच्यात दुर्गेचे तेज अवतरेल हे काय सांगायला हवे?

दुसऱ्या कडव्यात 'के डले डलं तुडल अबले?' (अडला कैनो डलं ँटो डले?) असे वंग डलषी शडुद आले होते; इथे तलसऱ्या श्लोकातही तसेच 'तोडरड डुरतलडल गडल डंढलरे डंढलरे' असे डंगाली शडुद आले आहेत. डहुडलषक गृहस्थ नलदुरलस्त असतलनल नलनलने त्याच्या अंगलवर गलर डलणी शलंडले; त्याडरोडर त्याच्या डुखलतून नकळत डलतृडलषल डुरकटली; डुरतलडेने जेव्हा स्फूर्तीवर अडृत शलंडले तेव्हा आपोआड तललल उच्च जलगृती आली; ती डलतृडलषेत डोलू ललगली!

चौथे कडवे डुनूहा शांत रसलतुडक आहे : हे ढाते, तू कडळलत वलस्तव करणारी लकुडी (कडलल) आहेस; तू वलद्या देणारी सरस्वती आहेस—अशा लकुडीरूढ, सरस्वतीरूढ नलरुडळ आणल नलस्तुळ डलते, तुलल नडसुकर असो. तू केवळ रलडुनलशलनी वलधुवंसकच नलहीस; तू

जलधारिणी, फलधारिणी म्हणजे संभविनीही आहेस. 'लवथवती विक्राळा' ही शंकराची आरती आठवते ना?

लवथवती विक्राळा ब्रम्हांडी माळा

विषें कंठ काळा त्रिनेत्रीं ज्वाळा

हे त्या महादेवाचे विक्राळ रूप आहे. त्याने कवट्यांची माळ गळ्यात घातलेली नाही तर अगणित ब्रम्हांडे भस्मसात करून त्यांची माळा गळ्यात धारण केली आहे; यापेक्षा आणखी भीषण संहार तो काय असणार? भय वाटते ना या विनाशाचे? हा असा कसा देव असे वाटते ना? नाही; पुढच्या ओळी पाहा :

लावण्यसुंदर मस्तकीं बाळा

तेथुनिया जळ निर्मळ वाहे झुळझुळा

ही केवळ संहारक देवता नाही; ही सृजनाची देवता आहे—शंकर आणि दुर्गा; राष्ट्रमाता आणि राष्ट्रभक्त जनता; पण मग अंतिमतः ती आहे कशी? ते अंतिम कडव्यात आले आहे :

श्यामलां सरलां सुस्मितां भूषिताम्

धरणीं भरणीं मातरम् ॥ वंदे मातरम् ॥

ही देववाणी इतकी सुबोध आहे की तिचा लोकवाणीत अर्थ सांगायची गरजच नाही. शांत भावाने आरंभ झालेले हे गीत शांत भावाने परिपूर्ण झाले आहे.

परिशिष्ट : १० कविता

भारतमाता

ती चौरस्त्यावर आली आणि
केले उघडे आपले अर्धावृत्त पोट तिने.
हळहळले काही. काही थुंकले.
काहींनी डोळे बंद केले. नको पाहणे.
ती विव्हळली आपली दुःखे.
बरे झाले बस आली एवढ्यात
धाऽ धाऽऽ ड
(कष्टावे लागते मिस्टर जीवापाड)

नंतर बारा वाजले. दोन वाजले.
शेवटी संध्याकाळ झाली तेव्हा
एकाने तिला धक्का दिला.
दुसऱ्याने डोळा घातला
... चौथ्याने संभोगाचे इशारे केले.
पूर्वेकडून मिरवणूक आली
'महंगाई रोखो' किंचाळत काही पोषाख्यांची.
उत्तरेकडून दोन वराती आल्यात.
उरलेल्या दिशांनी काही कुत्री काही माणसे
यांची जा. . . ये

जणू ती एवढा वेळ नव्हतीच अशी.

तोवर रात्र झाली. आधी दहा वाजले

मग अकरा. नंतर बारा.

एकाने तिला जेवण देऊ केले.

एकाने बिछाना. एकाने आणखी बरेच.

एकाने फक्त चोळी उघडायला म्हटले.

दुसऱ्याने दुसरेच. चौथ्याने आणखी काही.

शेवटी तिचा पांगळा अंध नवरा आला

आणि सावरून आधार देत म्हणाला : चल.

आणि तिला घेऊन गेला अंधाराच्या दिशेने.

तिरमिरत त्यांच्या दिशेने बऱ्याच वेळाने

एक वेडा धावत निघाला एकाएकीच ओरडत

बंधने तोडूनच जणू

“आई थांब. तुझे षंढ पुत्र आम्ही बेईमान. . .

आम्ही. . . आई थांब. ”

(मग आम्ही उरलेल्या सर्व भावांनी त्याला ठेचून काढले.)

तहान

सारा अंधारच प्यावा
अशी लागावी तहान;
एका साध्या सत्यासाठी
देतां यावे पंचप्राण.

व्हावें एवढें लहान :
सारीं मनें कळों यावीं;
असा लाभावा जिव्हाळा;
पाषाणाची फुलें व्हावीं.

सर्व काही देता यावे,
श्रेय राहूं नये हाती;
यावी लावतां कपाळी
भक्तिभावनेने माती.

फक्त मोठी असो छाती
दुःख सारे मापायला;
गळो लाज, गळो खंत,
काही नको झाकायला

राहो बनून आकाश
माझा शेवटचा श्वास;
मनामनांत उरावा
फक्त प्रेमाचा सुवास.

न्हालेल्या जणु. .

न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या
सोज्वळ मोहकतेने बंदर
मुंबापुरिचें उजळित येई
माघामधली प्रभात सुंदर.
सचेतनांचा हुरूप शीतल;
अचेतनांचा वास कोवळा;
हवेंत जाती मिसळुनि दोन्ही
पितात सारे गोड हिवाळा!

डोकीं अलगद घरें उचलती

काळोखाच्या उशीवरूनी;

पिवळे हंडे भरून गवळी

कावड नेती, मान मोडुनी;

नितळ न्याहारिस हिरवीं झाडें

काळा वायू हळूच घेती;

संथ बिलंदर लाटांमधुनी

सागर- पक्षी सूर्य वेचती;

गंजदार, पांढऱ्या नि काळ्या

मिरवित रंगा अन् नारिंगी,

धक्क्यावरच्या अजून बोटी

साखरझोपेमधी फिरंगी;
कुठे धुराचा जळका परिमल,
गरम चहाचा पत्ती गंध;
कुठे डांबरी रस्त्यावरच्या
भुन्या शांततेचा निशिंगंध;
ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं
परंतु लपली सैरावैरा,
अजस्र धांदल, क्षणांत देइल
जिवंततेचे अर्घ्य भास्करा.
थांब! जरासा वेळ तोंवरि-
अचेतनांचा वास कोवळा;
सचेतनांचा हुरूप शीतल
उरे घोटभर गोड हिवाळा!

जोगिया

कोन्यात झोपली सतार, सरला रंग
पसरलीं पैजणे सैल टाकुनी अंग,
दुमडला गालिचा, तक्के झुकले खालीं
तबकात राहिलें देठ, लवंगा, साली

झुंबरी निळ्या दीपांत ताठली वीज
कां तुला कंचनी, अजुनी नाहीं नीज?
थांबले रसिकजन होते ज्याच्यासाठी
तें डावलुनी तूं दार दडपिलें पाठीं

हळुवार नखलिशी पुनः मुलायम पान,
निरखिसी कुसर वर कलती करुनी मान
गुणगुणसि काय तें? गौर नितळ तव कंठीं
स्वरवेल थरथरे, फूल उमलतें ओठीं

साधतां विडयाचा घाट उमटली तान
वर लवंग ठसतां होसि कशी बेभान?
चित्रांत रेखितां चित्र बोलले ऐने
'का नीर लोचनीं आज तुझ्या ग मैने?'

त्या अधरफुलांचे ओले मृदुल पराग-
हालले, साधला भावस्वरांचा योग,
घमघमे, जोगिया दंवांत भिजुनी गातां
पाण्यांत तरंगे अभंग वेडी गाथा.

‘मी देह विकुनियां मागुन घेते मोल
जगविते प्राण हे ओपुनिया ‘अनमोल’,
रक्तांत रुजविल्या भांगेच्या मी बागा
ना पवित्र देहीं तिळाएवढी जागा.

शोधीत एकदां घटकेचा विश्राम
भांगेत पेरुनी तुळस परतला श्याम,
सांवळा तरूण तो खराच ग वनमाली
लावितें पान. . . तों निघून गेला खाली.

अस्पष्ट स्मरे मज वेडा त्याचा भाव
पुसलेहि नाहिं मी मंगल त्याचें नांव;
बोलला हळू तो दबकत नवख्यावाणी
‘मम प्रीती आहे जडली तुजवर राणी!’

नीतिचा उघडिला खुला जिथे व्यापार
बावळा तिथे हा इष्कां गणितो प्यार;
हासून म्हणाल्ये, ‘दाम वाढवा थोडा. . .
या पुन्हां, पान घ्या. . . ’ निघून गेला वेडा!

राहिलें चुन्याचें बोट, थांबला हात
जाणिली नाहिं मीं थोर तयाची प्रीत,
पुनःपुन्हां धुंडितें अंतर आतां त्याला
तो कशास येईल भलत्या व्यापाराला?

तो हाच दिवस हो, हीच तिथी, ही रात,
ही अशीच होत्ये बसले परि रतिक्लांत,
वळुनी न पाहतां, कापित अंधाराला
तो तारा तुटतो-तसा खालती गेला.

हा विडा घडवुनी करितें त्याचें ध्यान
त्या खुळ्या प्रीतिचा खुळाच हा सन्मान;
ही तिथी पाळितें व्रतस्थ राहुनि अंगें
वर्षात एकदा असा 'जोगिया' रंगे.

--ग. दि. माडगूळकर

केळीचे सुकले बाग (झळ)

केळीचे सुकले बाग
असुनिया पाणी
कोमेजलिं कवळी पाने
असुनि निगराणी
केळीचे सुकले बाग

अशि कुठे लागली आग
जळति जसें वारें
कुठे तरी पेटला वणवा
भडके बन सारे
केळीचे सुकले बाग

किति दूरचि लागे झळ
आतल्या जीवा
गाभ्यातील जीवन रस
सुकत ओलावा
केळीचे सुकले बाग

किती जरी घातलें पाणी
सावली केली
केळीचे सुकले प्राण
बघुनि – भंवताली
केळीचे सुकले बाग

अनिल

कणा

‘ओळखलंत का सर मला’- पावसात आला कोणी
कपडे होते कर्दमलेले केसावरती पाणी.
क्षणभर बसला नंतर हसला बोलला वरती पाहून :
‘गंगामाई पाहुणी आली, गेली घरटयात राहून;
माहेरवाशीण पोरीसारखी चार भिंतीत नाचली
मोकळ्या हाती जाईल कशी- बायको मात्र वाचली-
भिंत खचली चूल विझली होते नव्हते नेले
प्रसाद म्हणून पापण्यांमध्ये पाणी थोडे ठेवले-
कारभारणीला घेऊन संगे सर, आता लढतो आहे
पडकी भिंत बांधतो आहे. चिखलगाळ काढतो आहे’-
खिशाकडे हात जाताच हसत हसत उठला,
‘पैसे नको सर, जरा एकटेपणा वाटला’
मोडून पडला संसार तरी मोडला नाही कणा
पाठीवरती हात ठेवून नुसते लढ म्हणा.

—कुसुमाग्रज

चाफा

चांफा बोलेना, चांफा चालेना,
चांफा खंत करी, कांही केल्या फुलेना ॥धृ. ॥
गेलें आंब्याच्या बनीं
म्हटलीं मैनांसवें गाणीं
आम्ही गळ्यांत गळे मिळवुन. ॥चांफा. ॥

गेलें केतकीच्या बनीं
गंध दर्वळला वनीं
नागासवें गळालें देहभान. ॥चांफा. ॥

आलें माळ सारा हिंडून
हुंबर पशूसवें घालुन
कोलाहलानें गलबलें रान. ॥ चांफा. ॥

कडा धिप्पाड वेढी
घाली उडयांवर उडी
नदी गर्जुन करी विहरण. ॥चांफा. ॥

मेघ धरूं धावे
वीज चटकन लवे
गडगडाट करी दारुण. ॥चांफा. ॥
लागुन कळिकेच्या अंगा
वायु घाली धांगडधिगा
विसरुनी जगाचें जगपण. ॥चांफा. ॥

सृष्टी सांगे खुणा
आम्हां मुखस्तंभ राणा
मुळीं आवडेना! रे आवडेना!! ॥चांफा. ॥

चल ये रे ये रे गडया!
नाचुं उडुं घालुं फुगडया
खेळुं झिम्मा झिम्-पोरी झिम्-पोरी झिम्! ॥चांफा. ॥

हें विश्वाचें आंगण
आम्हां दिलें आहे आंदण
उणें करूं आपण दोघेजण. ॥चांफा. ॥
जन विषयाचे किडे
यांची धांव बाह्याकडे
आपण करूं शुद्ध रसपान. ॥चांफा. ॥

'दिठीं दीठ' जातां मिळुन
गात्रें गेलीं पांगळुन
अंगी रोमांच आले थरथरून. ॥चांफा. ॥

चांफा फुलीं आला फुलुन
तेजीं दिशा गेल्या आटुन
कोण मी—चाफा? कोठें दोघेजण? ॥चांफा. ॥

बी

फुलराणी

हिरवे हिरवेगार गालिचे - हरित तृणाच्या मखमालीचे;
त्या सुंदर मखमालीवरती - फुलराणी ही खेळत होती.
गोड निळ्या वातावरणात - अव्याज-मने होती डोलत;
प्रणयचंचला त्या भ्रूलीला - अवगत नव्हत्या कुमारिकेला,
आईच्या मांडीवर बसुनी - झोके घ्यावे, गावी गाणी;
याहुनि ठावे काय तिथेला - साध्या भोळ्या फुलराणीला?

पुरा विनोदी संध्यावात - डोलडोलवी हिरवे शेत;
तोच एकदा हासत आला - चुंबून म्हणे फुलराणीला-
"छानी माझी सोनुकली ती - कुणाकडे ग पाहत होती?
कोण बरे त्या संध्येतून - हळुच पाहते डोकावून?
तो रविकर का गोजिरवाणा - आवडला अमुच्या राणींना?"
लाजलाजली या वचनांनी - साधी भोळी ती फुलराणी!

आन्दोली संध्येच्या बसुनी - झोके झोके घेते रजनी;
त्या रजनीचे नेत्र विलोल - नभी चमकती ते ग्रहगोल!
जादूटोणा त्यांनी केला - चैन पडेना फुलराणीला;
निजली शेते, निजले रान, - निजले प्राणी थोर लहान.
अजून जागी फुलराणि ही - आज कशी ताळ्यावर नाही?
लागेना डोळ्याशी डोळा - काय जाहले फुलराणीला?

या कुंजातुन त्या कुंजातुन - इवल्याश्या या दिवट्या लावून,
मध्यरात्रिच्या निवान्त समयी - खेळ खेळते वनदेवी ही.
त्या देवीला ओव्या सुंदर - निर्झर गातो; त्या तालावर -
झुलुनि राहिले सगळे रान - स्वप्नसंगमी दंग होउन!
प्रणयचिंतनी विलीनवृत्ति - कुमारिका ही डोलत होती;
डुलता डुलता गुंग होउनी - स्वप्ने पाही मग फुलराणी -

"कुणी कुणाला आकाशात - प्रणयगायने होते गात;
हळुच मागुनी आले कोण - कुणी कुणा दे चुंबनदान!"
प्रणयखेळ हे पाहुनि चित्ति - विरहार्ता फुलराणी होती;
तो व्योमीच्या प्रेमदेवता - वाऱ्यावरती फिरता फिरता -
हळूच आल्या उतरुन खाली - फुलराणीसह करण्या केली.
परस्पराना खुणवुनि नयनी - त्या वदल्या ही अमुची राणी!

स्वर्गभूमीचा जुळ्वित हात - नाचनाचतो प्रभातवात;
खेळुनि दमल्या त्या ग्रहमाला - हळुहळु लागति लपावयाला
आकाशीची गंभीर शान्ती - मंदमंद ये अवनीवरती;
विरू लागले संशयजाल, - संपत ये विरहाचा काल.
शुभ्र धुक्याचे वस्त्र लेवुनि - हर्षनिर्भरा नटली अवनी;
स्वप्नसंगमी रंगत होती - तरीहि अजुनी फुलराणी ती!

तेजोमय नव मंडप केला, - लख्ख पांढरा दहा दिशाला,
जिकडे तिकडे उधळित मोती - दिव्य वऱ्हाडी गगनी येती;
लाल सुवर्णी झुगे घालुनी - हासत हासत आले कोणी;
कुणी बांधिला गुलाबि फेटा - झगमगणारा सुंदर मोठा!
आकाशी चंडोल चालला - हा वाडऱ्निश्चय करावयाला;
हे थाटाचे लग्न कुणाचे - साध्या भोळ्या फुलराणीचे!

गाड लागले मंगलपाठ - सृष्टीचे गाणारे भाट,
वाजवि सनई मारुतराणा - कोकिळ घे तानावर ताना!
नाचु लागले भारद्वाज, - वाजविती निर्झर पखवाज,
नवरदेव सोनेरी रविकर - नवरी ही फुलराणी सुंदर!
लग्न लागते! सावध सारे! सावध पक्षी! सावध वारे!
दवमय हा अंतपट फिटला - भेटे रविकर फुलराणीला!

वधूवरांना दिव्य रवांनी, - कुणी गाइली मंगल गाणी;
त्यात कुणीसे गुंफित होते - परस्परांचे प्रेम! अहा ते!
आणिक तेथिल वनदेवीही - दिव्य आपुल्या उच्छवासाही
लिहीत होत्या वातावरणी - फुलराणीची गोड कहाणी!
गुंतत गुंतत कवि त्या ठायी - स्फुर्तीसह विहराया जाई;
त्याने तर अभिषेकच केला - नवगीतांनी फुलराणीला!

केवढे हे क्रौर्य!

[पृथ्वी]

क्षणोक्षणीं पडे, उठे, परि बळें उडे बापडी,
चुके पथहि, येउनी स्तिमित दृष्टीला झांपडी,
किती घळघळां गळे रुधिर कोमलांगांतुनी,
तशीच निजकोटरा परत पातली पक्षिणी!

म्हणे निजशिशूंप्रती, "अधिक बोलवेना मला,
तुम्हांस अजि अंतिचा कवळ एक मी आणिला,
करा मधुर हा! चला, भरवितें तुम्हां एकदां.
करो जतन यापुढें प्रभु पिता अनाथां सदा!

अहा! मधुर गाउनी रमविलें सकाळीं जनां,
कृतघ्न मज मारितील नच ही मनीं कल्पना;
तुम्हांस्तव मुखीं सुखें धरून घांस झाडावरी
क्षणैक बसलें न तों शिरत बाण माझ्या उरीं.

निघून नरजातिला रमविण्यांत गेले वय,
म्हणून वधिलें मला! किति दया! कसा हा नय!
उदार बहु शूर हा नर खरोखरी जाहला
वधून मज पाखरां निरपराध की दुर्बला!

म्हणाल, भुलली जगा, विसरली प्रिया लेकरां
म्हणून अतिसंकटें उडत पातले मी घरा;

नसे लवहि उष्णता, नच कुशीत माझ्या शिरा,
स्मरा मजबरोबरी परि दयाघना ईश्वरा. "

असो, रुधिर वाहुनी नच भिजो सुशय्या तरी
म्हणून तरुच्या तळीं निजलि ती द्विजा भूवरीं,
जिवंत बहु बोलके किति सुरम्य तें उत्पल,
नरें धरून नाशिलें; खचित थोर बुद्धीबल!!

[वसंततिलका]

मातींत ते पसरिले अतिरम्य पंख,
केलें वरी उदर पांडुर निष्कलंक;
चंचू तशीच उघडी पद लांबवीले
निष्प्राण देह पडला! श्रमही निमाले!

—नारायण वामन टिळक

वन्दे मातरम्

वन्दे मातरम्
सुजलां सुफलाम्
मलयजशीतलाम्
शस्यश्यामलाम्
मातरम्।

शुभ्रज्योत्स्नापुलकितयामिनीम्
फुल्लकुसुमितद्रुमदलशोभिनीम्
सुहासिनीं सुमधुर भाषिणीम्
सुखदां वरदां मातरम्॥ १॥

कोटि कोटि-कण्ठ-कल-कल-निनाद-कराले
कोटि-कोटि-भुजैर्धृत-खरकरवाले,
अबला केन मा एत बले।
बहुबलधारिणीं
नमामि तारिणीं
रिपुदलवारिणीं
मातरम्॥ २॥

तुमि विद्या, तुमि धर्म
तुमि हृदि, तुमि मर्म
त्वम् हि प्राणाः शरीरे
बाहुते तुमि मा शक्ति,
हृदये तुमि मा भक्ति,
तोमारई प्रतिमा गडी मन्दिरे-मन्दिरे॥ ३॥

त्वम् हि दुर्गा दशप्रहरणधारिणी
कमला कमलदलविहारिणी
वाणी विद्यादायिनी,
नमामि त्वाम्
नमामि कमलाम्
अमलां अतुलाम्
सुजलां सुफलाम्
मातरम् ॥४॥

वन्दे मातरम्
श्यामलाम् सरलाम्
सुस्मिताम् भूषिताम्
धरणीं भरणीं
मातरम् ॥ ५॥

भावकाव्यः स्वरूप व समीक्षा
विभाग दोन— कवी

कविता वाचतांना अनेक समीक्षक कवीच्या लौकिक
चरित्राशी तिचे नाते जोडतात. आपण हे लक्षात ठेवायचे
की कवीचे लौकिक चरित्र आणि कविता यातील साम्य हे फक्त सामग्रीसाम्य असते.
कवीचे लौकिक चरित्र हा भावकाव्याचा स्रोत नसतो.
तो शोधण्यासाठी कवीचे लौकिक जीवन नव्हे,
कवितेचे चरित्र शोधावे लागते.

----दभि

विभाग दोन—कवी

अनुक्रम

प्रास्ताविक: संगीता जोशी

1. श्रीनिवास सिरास
2. अनुराधा पाटील
3. ग्रेस
4. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे
5. सुरेश भट
6. म.म.देशपांडे
7. इंदिरा संत
8. बा.सी. मर्ढेकर
9. पु.शि. रेगे
10. बहिणाई चौधरी
11. भा.रा. तांबे
12. केशवसुत
13. रामदास
14. तुकाराम
15. ज्ञानेश्वर

प्रास्ताविक – संगीता जोशी

श्रीनिवास सिरास

हा सरांचा लेख म्हणजे श्रीनिवास सिरास यांच्या 'पायाखाली हिरवळ' या कवितासंग्रहाची सरांनी लिहिलेली प्रस्तावना आहे. लेखाच्या सुरुवातीलाच सरांनी कवींचे तीन प्रकार उद्धृत केले आहेत. उद्धृत अशासाठी म्हटले की तसे वर्गीकरण एझरा पौंड ह्या कवीने केल्याचे सरांनी नमूद केले आहे. ते प्रकार असे- नवनिर्मितिप्रक्रियाशोधक कवी, युगकवी आणि तिसरा प्रकार नकले कवी. एझरा पौंड हा कोण किंवा कुठला ही माहिती सरांनी लेखात दिलेली नाही; पण बोलतांना सांगितले, की तो विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातला एक प्रसिध्द इंग्लिश नवकवी व समीक्षक होता. या कवीने केलेले कवींचे वर्गीकरण सरांनी स्वीकारले, त्याअर्थी तो महान कवी असावा, हे मान्य व्हायला प्रत्यवाय नसावा.

ह्या तीनही प्रकारातील कवींची वैशिष्ट्ये मात्र सरांनी स्वतः सांगितली आहेत; एझरा पौंडने नव्हे. नकले कवी म्हणजे अनुकरण करणारे. युगकवी-मास्टर पोएट्स्- हे पूर्वसुरींचे व समकालीनामचे सामर्थ्यात्मसात करीत असतात, त्यात भरही घालत असतात. संत तुकाराम हे युगकवी होत. नवनिर्मितिप्रक्रियाशोधक कवी हा प्रकारच वेगळा आहे. याचे उदाहरण म्हणजे ज्ञानेश्वर ! असे कवी अभावानेच असणार हे उघड आहे. त्यातही स्तर असतात हे द.भि. सरांनी स्पष्ट केले आहे. त्यातही ज्ञानेश्वरांचे वेगळेपण सांगून ते युगकवी व नवप्रक्रिया कवीही आहेत असे सर लिहितात.

ह्या प्रकाशात सरांनी डॉ.श्रीनिवास रामचंद्र सिरास या कवीच्या कविता चर्चेसाठी घेतल्या आहेत. ते लेखातूनच वाचायला हवे. हे कवी फारसे प्रसिध्द नसतांना सरांनी त्यांना का निवडले असे तुमच्याप्रमाणेच मलाही वाटले. पण लेख पूर्णतेकडे जाऊ लागला की सरांचे एक विधान आपल्याला खडबडून भानावर आणते व बजावते 'सिरासांची निर्मितिप्रक्रिया अत्यंत निरोगी

व उन्नत आहे, खास' ! त्यांच्याकडे जन्मसिद्ध प्रतिभाही होती. म्हणून तर 'पायाखाली हिरवळ' हा सिरासांचा कवितासंग्रह प्रकाशित होण्यास कविश्रेष्ठ सुरेश भट यांनी विशेष प्रयत्न केले.

यातील तिसऱ्या लेखात दर्भीची, कवयित्रींसाठी आलेली सूचना महत्त्वाची वाटते. ते म्हणतात, 'कधी कधी कलेच्या नावाखाली लोक निर्मितिरहित आविष्कार करीत असतात. मात्र त्यांचा हा आविष्कार वेडावाकडा, अर्थहीन नसतो; नॉर्मल असतो – पण ती निर्मिती नसते; तो मनोगताचा केवळ आविष्कार असतो. कवयित्रींनी ही बाब विशेष लक्षात ठेवायची आहे.'

मला सरांना विचारावेसे वाटते की कवयित्रींचे काव्य हे सरांना नेहमीच असे वाटते का? केवळ आविष्कार?

सर, एकदा तुम्ही म्हणाला होतात, 'उलटी होण्यासारखा तो प्रकार आहे. मनातील उचंबळून आलेल्या भावना कवितेत ओकून टाकल्या की मग मोकळं वाटतं.' सर्वच कवयित्रींना हे लागू पडते का? नसेल, तर निर्मितिप्रक्रिया व्यक्त होतात अशा जुन्या-नव्या कवयित्री कोणत्या ? की कोणी नाहीच?

हे प्रश्न विचारताच सर सांगतात, 'आहेत ना ! अपवादात्मक आहेत; इंदिरा संत आहेत; पूर्वीच्या मुक्ता, बहिणाई आहेत; अलीकडच्या अनुराधा पाटील, मनीषा साधू देखील आहेत. सरांच्या या यादीत येण्याचा मान मिळविण्यासाठी आता नवकवयित्रींनी प्रयत्न करायला हवा ना?

ह्या लेखातील भाषा नेहमीप्रमाणे अलंकृत, सौष्ठवपूर्ण व देखणी आहेच; पण चिंतनाला प्रेरणा देणारीही आहे. ती साधी वाटते पण सोपी नाही. काहीवेळा अर्थग्रहणासाठी वाक्ये पुन्हा पुन्हा वाचावी लागतात. सरांनी अर्थगर्भ व नादमय असे शब्द वारंवार वापरले आहेत; तेही सहज ! आपण मात्र त्या शब्दाभोवती घोटाळत राहतो. नादमयतेमुळेही व अर्थाच्या स्पष्टतेसाठीही. मला भावलेले काही शब्दप्रयोग पाहा-

1 पौगंडावस्थेतील वाचकाला आणखी एक भुरळ पडते, व शब्द-वाक्य- विधानार्थ-व्यूह-अर्थसमृद्धी-अनुभवसमृद्धी हे सारे विसरून तो देखण्या नादमधुर शब्दांच्या तालबध्दतेत स्वतःला गुरफटून घेतो.

2. प्रत्येक व्यक्तीची साहचर्यमालिका भिन्न असते. घूणाक्षरन्यायाने कधीकधी साहचर्यसंगतीतून अर्थाभास व सौंदर्यभास जाणवतोही; पण तो आभासच असतो. बहुधा असा भाषिक आविष्कार अर्थहीन, क्लिष्ट, विस्कळित व तुटक तुटक असतो. (घूणाक्षर न्याय याचा सरांनीच समजावलेला अर्थ असा- वाळवी लाकूड पोखरते, तेव्हा त्या छिद्रांचे एक डिझाइन तयार होते; केव्हा केव्हा ते आकार एखाद्या अक्षरांसारखे वाटतात. म्हणून काही वाळवी साक्षर आहे असे होत नाही. शब्दांचा अर्थाभास व सौंदर्याभासही कधीकधी असाच योगायोगाने आलेला असतो.

3. एझरा पौंड म्हणतो, 'वाङ्मय म्हणजे कमाल अर्थवत्तेने भारलेलीव भाषा !'

4 सिरास यांच्या कवितेत ज्ञानात्मक तादात्म्य अनेकदा कमी पडते; पण संवेदनानिष्ठ व भावनिष्ठ तादात्म्य त्यांचे अनुपम असते.

5. पायाखाली हिरवळ हा संग्रह प्रकाशित होत आहे ही मराठी काव्यक्षेत्रील हार महत्त्वाची घटना आहे, कारण या कवितांमधून प्रकटणारी निर्मितिप्रक्रिया मराठीला अपरिचित आहे. मराठी काव्याच्या अनेक मर्यादा ती आपल्या पृथगात्मतेने अधोरेखित करणार आहे.

पाच लेखांचा हा संयुक्त असा मोठा लेख किती महत्त्वाचा आहे, हे वरील पाचव्या मुद्द्यावरून वाचकांच्या ध्यानी येईल.

अनुराधा पाटील

या ग्रंथात निवडलेल्या लेखात कवींवर लिहिलेल्या लेखांची संख्या अधिक असून कवयित्रीसंबंधीच्या लेखांची संख्या दोन आहे. एक लेख बहिणाबाई चौधरी व आता हा अनुराधा पाटील यांच्या कवितांसंबंधीचा. त्याबद्दल सरांशी बोलले असता, 'कवयित्रींबद्दलचे माझे लेख संख्येने कमी असतील पण असे काही ठरवून झाले नाही' असे सर म्हणाले. आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट त्यांनी सांगितली की अलीकडच्या कवींबद्दल त्यांनी अभवानेच लिहिले आहे. सुरेश भट व ग्रेस हे अपवाद आहेत. सर याविषयी मोकळेपणे सांगतात, 'माझे काव्यसंवेदनेचे केंद्र स्थिर झाले आहे. अलीकडच्या कवींच्या अभिव्यक्तीशी माझे केंद्र जुळत नाही. त्यामुळे माझ्या रसिकतेला मर्यादा आली आहे. म्हणून मी त्यांना न्याय देऊ शकणार नाही.'

अनुराधा पाटील या कवयित्रीबद्दलचा हा लेख म्हणूनच मला महत्त्वाचा वाटला.(त्यांचा पहिला संग्रह 'दिगंत' हा 1981 साली आला होता.) त्यांच्या कवितेत एक वेगळेपण आहे. केवळ आपल्या मनोगताला वाट करून देण्यासाठी व मोकळे होण्यासाठी कवितालेखन त्या करत नाहीत, हे त्यांचे वैशिष्ट्य आहे. त्यांची कविता आविष्कारप्रधान नसून ती त्यांची आत्मनिर्मिती आहे

सर लिहितात, 'या कवितेचे केंद्र आहे आयुष्याची गूढता व त्यामुळे मनाला येणारी विव्हलता.'

आयुष्यातले सर्वात मोठे गूढ म्हणजे मृत्यू माझ्या ऐकण्यात एका 'कुसुमाकर' च्या कार्यक्रमात त्यांच्या कवितेच्या काही ओळी अशा—

तशी तर सगळ्यांचीच मरत असते
एक दिवस आई
पण तिला माहीत नसतो जातांना
आपल्या मनात तसूतसूनं

होत गेलेला तिचा मृत्यू
जन्मापासून..

कवयित्रींच्या कविता ह्या जास्तकरून अनुकरणात्मक का असतात असे पटण्यासारखे विश्लेषण द.भि. सरांनी या लेखात केले आहे. आपल्या संस्कृतीत स्त्री मनावर तसेच तर संस्कार परंपरेने केले जातात.

चारचौघींसारखे वाग; रांगोळी, भरतकाम इ . अमकीचे पाहून कर,..आणखी अशीच चौकटीची जाणीव करून देणारे संस्कार. त्यामुळे मनाचा एक साचा तयार होतो का? म्हणूनच त्याबाहेर काही करण्याचे, लिहिण्याचे धाडस फार कमी स्त्रिया करत असाव्यात. 'स्त्री-मुक्ती' चळवळ ही सुध्दा 1970 मध्ये अमेरिकेत झालेल्या स्त्री-जागृतीचेच अनुकरण होते. आता मात्र ही परिस्थिती बदलली आहे. स्त्रीला तिचे स्वतःचे वेगळे अस्तित्व सापडू लागले आहे. अनुराधाची कविता ही चाकोरीबद्ध स्त्रीकवितेसारखी नाही, ही आनंदाची व दिलासा देणारी बाब आहे असे सरांच्या लेखावरून वाटते. 'ती आत्मनिर्मितीची कविता आहे' असे महत्त्वपूर्ण विधान सरांनी केले आहे. 2005 मध्ये आलेला 'वाळूच्या पात्रात मांडलेला खेळ' हा अनुराधा पाटील यांचा नवीन संग्रह वाचला पाहिजे, असे तुम्हालाही वाटते ना?

ग्रेस

ग्रेस हे अलीकडच्या काळातील बहुचर्चित कवी होते. त्यांची बहुतांश कविता दुर्बोध आहे तरीही सामान्य वाचकाला आकर्षित करणारी आहे, अशीच चर्चा अधिक असते. डॉ. द.भि. कुलकर्णी यांनी याचा शोध घेतला आहे.

ग्रेस यांनी सामाजिक कविता लिहिली नाही. ती कालसापेक्ष असते व उद्या सामाजिक बदल झाला की, संदर्भ बदलल्यामुळे ती कोमेजून जाते असे त्यांचे मत होते. इतर कवी नवनिर्मिती करतांना तर्कसंगतीवर भर देतात;तर ग्रेस हे तर्कसंगतीला दुर्लक्षून नवनिर्मिती

करतात. त्यांच्या कवितांमध्ये साहचर्य संगती व लयसंगती आविष्कृत झालेली दिसते. उपमेयावर ते उपमानांचे मजले उभारतात, त्यामुळे वाचक गांगरून जातो. ग्रेस यांच्या काही कविता अत्यंत प्रासादिक आहेत. पं. हृदयनाथ मंगेशकर यांनी चाली लावून मराठी वाङ्मयावर उपकार केले आहेत, असे महत्त्वाचे विधान सरांनी ग्रेस यांच्या कवितेबाबत केले आहे.

दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, हे द.भि. सरांचे आणखी एक आवडते कवी. त्यांची कविता वैचारिक नाही; ती भावकविता आहे आणि पुष्कळदा विशुद्ध भावकविता आहे. कथालेखक जी.ए. कुलकर्णी यांच्याप्रमाणे चित्रेही अस्तित्ववादी आहेत. त्यांची कविता व्यक्तित्वाविष्काराची कविता नाही; व्यक्तिविलोपाची साधारणीकृत कविताही नाही; ती व्यक्तिनाशाची कविता आहे. चित्र्यांजवळ साहित्यचिंतन आहे. चित्रे स्वतःला अतीवास्तववादी म्हणवून घेत. अस्तित्ववादी, अतीवास्तववादी व पुढे शिवशक्तिवादी असा चित्र्यांचा प्रवास सरांना अनाकलनीय वाटतो. पण त्यांच्या सगळ्याच साहित्यात अद्भुतता, थेटपणा व विदग्धता, मृदुता व टणकपणा याचा जो मिलाफ आहे, तीच त्यांची अनन्यता आहे, असे मत सर नमूद करतात. एक लेखक म्हणून सरांनी त्यांची समीक्षा केलेली आहे; ती वाचून आपण चित्रे यांचे साहित्य वाचायला उत्सुक झालो असू तर समीक्षेचा अर्धा उद्देश सफल झाला असे म्हणता येईल.

या लेखासाठी सरांनी पत्रलेखन हा प्रकार (फॉर्म) वापरला आहे.

सुरेश भट

‘सुरेश भट: नवे आकलन’ --या नावाचे स्वतंत्र पुस्तकच दभि कुलकर्णी सरांनी लिहिले आहे, यावरूनच सुरेश भट यांच्या काव्याची महती व सरांची सखोल तितकीच व्यापक समीक्षा-दृष्टी कळून येते. ज्या चार कवींना सर आधुनिक कवितेचे क्रांतिकारी कवी मानतात, ते म्हणजे केशवसुत, भा.रा.तांबे, बा.सी. मर्ढेकर आणि सुरेश भट.

सुरेश भटांचे ‘प्रातिभ आकलन’ स्पष्ट करतांना प्रथम सर त्या संज्ञेचा अर्थ स्पष्ट करतात. तो असा—

आपले व्यवहारातील आकलन हे स्वसापेक्षता, तार्किकता,उपयोगिता व प्रासंगिकता यांच्याशी निगडित असते. याउलट प्रातिभ आकलन केंद्रपूर्ण,स्वनिरपेक्ष, मूल्यनिष्ठ, व्यूहात्मक आणि क्रमरहित असते;त्यामुळेच ते आस्वाद्यमान व सौंदर्यमय होत असते.

जेव्हा तू नाहशील, दर्पणात पाहशील । माझे अस्तित्व तुझ्या आसपास दरवळेल ॥--
सुरेश भट

पहिली ओळ साधीसुधी, बोली भाषेतील व दुसरी ओळ प्रातिभ उंची गाठणारी हे भटांच्या लेखनाचे वैशिष्ट्य आहे असे दभि सर सांगतात. त्याचे वर्णन ते फार सुंदर शब्दात करतात. ‘भटांच्या द्विपदीची पहिली ओळ वाचली की एखादा सुंदर पक्षी माझ्या मणिबंधावर (मनगटावर) येऊन बसला आहे असे वाटते;मी त्याला निरखून बघतो त्याच्या सौंदर्याने आकर्षित होतो, त्याच्या पंखामवरून अलगद हात फिरवतोआणि आनंदित होतो ;पण दुसरी ओळ वाचताक्षणी तोच तो पक्षी हवेत उडून झेप घेतो व त्याच्या पंखांच्या आतील अधिकच सुंदर रंग मला दिसतात व मी अचंबित, मोहित होतो !’

भटांच्या वरील दोन ओळीबाबत सर लिहितात, ‘दुसरी ओळ –माझे अस्तित्व तुझ्या आसपास दरवळेल—असे भट म्हणतात; आपण एकमेकांपासून दूर असलो तरी मनाने

एकमेकांच्या सान्निध्यातच राहू, हा भाव कवीने इथे किती तलमपणे व्यक्त केला आहे ! भटांवरील स्वतंत्र पुस्तकात भटांची राधागीते, मल्मली तारुण्य, मेंदीच्या पानावर, चांदण्यात फिरतांना इ. गीतांविषयी स्वतंत्र प्रकरणे आली आहेत. मात्र मी निवडलेल्या ह्या लेखात, 'मग माझा जीव तुझ्या वाटेवर वणवणेल' ह्या गीताबद्दल ची समीक्षा आली आहे.

डॉ.द. भि. कुलकर्णी यांनी सुरेश भट यांच्या राधागीतांवरही लिहिले आहे; परन्तु त्यांच्या गझलेसंबंधी क्वचितच एखादा लेख मला आढळला. विस्तारभयास्तव तो येथे घेतला नाही. मात्र सुरेश भट हे सरांचे आवडते कवी आहेत. अगदी भट मर्दकरविरोधी होते तरी ! सरांनी केलेले कविताविषयक चिंतन कवी व रसिक वाचक यांच्या दृष्टिने अत्यंत महत्त्वाचे वाटले. त्यांनी विविध लेखातून केलेली ही विधाने व भटांविषयीची अनेक विधाने मी इतरत्र 'काव्यसूक्ते' या स्वतंत्र प्रकरणात एकत्र केली आहेत. त्यातून सरांचे भावकाव्यविषयक चिंतन आपल्याला समजावून घेता येईल. सुरेश भट यांच्यासंबंधी सरांनी केलेली काही विधाने पुढे क्रमाने देत आहे.

सर म्हणतात, 'ज्यांना सौंदर्यवृत्ती (esthetic sense)लाभलेली असते, त्यांच्यासाठीच साहित्य असते.' पण भट म्हणत की, 'साहित्य सर्व समाजासाठी असतं. ते सर्वांना कळलं पाहिजे.' सर पुढे म्हणतात, 'भटांच्या निर्मितीअनुभूतीतून त्यांनी स्वतःचं साहित्यशास्त्र निर्माण केलं. भटांच्या कवितेचं मोल मला एवढं वाटलं की आमची मते भिन्न असूनही मी त्यांच्यावर पुस्तक लिहिलं. भटांचं जगावर माणसांप्रमाणे प्रेम होतं. पण ही माणसं माणसांप्रमाणे वागत नाहीत, हे त्यांचं दुःख होतं. म्हणून ते लिहून जातात,

पुसतात जात हे मुडदे मसणात एकमेकांना । कोणीच विचारत नाही माणूस कोणता मेला

//

याउलट ह्या हळुवार ओळी पाहा, 'मल्मली तारुण्य माझे तू पहाटे पांघरावे.' सर म्हणतात, भटांइतकी मादक कविता इतर कोणीही लिहिली नाही. बोरकरांनीही नाही. काहींना कविता

हे कूट, शब्दकोडं वाटतं. पण कविता हे कूट नसतं; ती बौद्धिक परीक्षाही नसते. कवीची प्रतीती तुम्हाला आली पाहिजे; तर कविता आपलं अंतरंग उघडं करते. शब्दांच्या भोवती आशय नृत्य करीत असतो. एखादं कारंजं पहायचं असेल तर तुम्ही ते बंद करून, ही लोखंडी नळी, ही चावी; असं पाहून कारंजं कळलं म्हणाल का? त्यातले फवारे उडतांना पाहाल तेव्हाच तुम्ही कारंजे पाहिले असे होईल ना ! तसा भटांच्या कवितेतला आशय अनुभवा.

चल ऊठ रे मुकुंदा झाली पहाट झाली । ही ओळ एखादा अ-कवीही लिहू शकेल; पण बाहेर चांदण्याला हलकेच जाग आली ।। ही ओळ भटच लिहू जाणे. चांदण्याचा आवाज यायला नुसते कान असून चालत नाही; सौंदर्यभावना पाहिजे. भटांची प्रेमकविता चांदण्यासारखी शीतल आणि त्यांची सामाजिक कविता लाव्हारसासारखी दाहक आहे.

वृत्तपत्रांचे रकाने वायद्यांनी भरत होते

अन् किड्यामुंग्यांप्रमाणे लोक साथे मरत होते...

रात्र झाल्यावर हिमवंतीची सरोवरे स्फटिकमय होतात; पुन्हा सूर्य आल्यावर ती द्रवित होतात. भटांचं व्यक्तिमत्त्व हे हिमवंतीच्या सरोवरासारखं होतं.'

सुरेश भटांचे इतके चाहते असणाऱ्या व त्यांच्या कवितांवर इतके भरभरून बोलणाऱ्या द.भि.सरांनी भटांच्या गझलांवर अधिक का लिहिले नसावे? भटांची गीते नृत्यगीते आहेत असे कलांचे साहचर्य सर दाखवतात. पण गझलांवर मात्र अपवादानेच लिहितात. त्यांनी भटांच्या गझलांवरील लेखांचे स्वतंत्र पुस्तक लिहून गझल ह्या काव्यप्रकाराबद्दलही त्यांची बहुमोल मते मांडावीत, असे वाटते. अशा नव्या पुस्तकाची आम्ही गझलप्रेमी वाट पाहू; एवढी विनंती मी सरांना करू इच्छिते.

सुरेशभट यांच्या कवितेसंबंधी दभिसर म्हणतात---

- भटांचे अनुकरण करणारे कवी त्यांच्या कवितांमधील सामाजिक आक्रोश उचलतात; पण त्यामागील उन्नत तिडीक व त्यातील कलात्मक किमया त्यांना जाणवत नाही.
- भटांची लोककरुणा माणुसकीच्या भावनेतून आविष्कृत झाली आहे; ते त्यांचे भावनिक तादात्म्य आहे. त्यांच्या काव्यात अनुभूतीशी ज्ञानात्मक तादात्म्य नसते याचीच ही खूण आहे.
- भट प्रतिभेच्या तिसऱ्या डोळ्याने साऱ्यांना हेरत होते. माणसे मनाने प्रेतासारखी निर्जीव झाली आहेत. जात-वर्ण-वंश-वर्ग-धर्म यात ती दुभंगूनच गेली नाहीत तर याच जैविक आयुधांनी ती एकमेकांचे शोषण करीत आहेत, हे पाहून पावन शिवीसारख्या त्यांच्या पोटातून ओळी निघाल्या—

पुसतात जात हे मुडदे मसणात एकमेकांना

कोणीच विचारत नाही माणूस कोणता मेला..

- भटांनी पद-आरती-स्तोत्र-पोवाडा-लावणी-गीत इ. पारंपारिक काव्यरचनाप्रकारांना विशुद्ध भावकाव्याच्या पातळीवर नेले. हे त्यांचे ऐतिहासिक वाङ्मयीन कार्य अनन्यसाधारण आहे.
- भट हे अस्सल आणि मनस्वी प्रतिभावंत होते. काव्यकला ही मूठभर रसिकांसाठी नसून आम जनतेसाठी आहे असा त्यांचा दावा होता. सत्य, साधेपणा आणि माणुसकी हे त्यांच्या मते कवीचे व काव्याचे मूलभूत गुण होत.
- भट वेदना प्रणय या अनुभवांची बीजे आणि मोहर अशा तरलपणे, तलमपणे अभिव्यक्त करतात की

त्यामुळे त्यांची गीते-गझला आपली गेयता राखूनही भावकाव्याच्या उंचीवर पोहोचतात.

- कवी मर्ढेकर एण्टी-रोमँटिक होते तर सुरेश भट , कवी या नात्याने रोमँटिक होते. मर्ढेकरांचे काव्यनिर्मितीप्रधान तर भटांचे काव्य आविष्कारप्रधान आहे.रोमँटिक कवी ज्ञानमार्गाने नव्हे तर स्फूर्तीमार्गाने विश्वसत्य जाणून घेत असतो.
- भटांच्या काव्यात सुबोधता आणि व्यंजना, तत्सम शब्द आणि प्राकृत शब्द, मौलिकता आणि परिचितता यांचे अपूर्व रसायन दिसते.
- कुसुमाग्रजांची कविता गेय नसली तरी तिच्यामध्ये रचनेचे सौष्टव होते, कल्पकता होती आणि उदात्त मूल्यांनी ती झगमगत होती. या साऱ्याने भट मोहित झाले; कारण त्यांचाही प्रतिभापिंड तसाच होता.
- आत्मकरुणा, आत्मपीडा, दुःखगौरव हे विशेष भटांच्या काव्यात आढळतात. क्रमाक्रमाने भट आत्मकेंद्रित सुखदुःखातून मुक्त होत सामाजिक सुखदुःखे रती आणि प्रीती यांचा सौंदर्यात्म प्रत्यय, लौकिक अनुभूतीचे लौकिकभिन्न चित्रण असे विकसित होत गेले.
- कवितेशी व श्रमिकांशी भटांची अतूट दोस्ती का होती?---कारण या दोन्ही ठिकाणी त्यांना प्रामाणिकपणा आढळला.
- भौतिकवाद, पुरोगामित्व, व्यक्तिवाद, कलांच्या शुध्दीकरणाचा आग्रह धरूनत्यांच्यात विभक्तता निर्माण करणे, श्रमिक विरुध्द श्रीमंत, भक्तीविरुध्द इहवाद अशी द्वंद्वे निर्माण करणे ही आधुनिक विचारप्रणालींची अपत्ये आहेत; भट या आधुनिक प्रणालीपासून योजने दूर होते. भट खऱ्या अर्थाने देशी कवी आहेत.
- एक सुरेश भट असे निघाले की ज्यांनी मर्ढेकरांच्या काव्यस्वरूपाला ठाम आणि उघड विरोध करून एक पर्यायी काव्यस्वरूप मराठीला सादर केले.

- भटांची कविता प्रासादिक आहे. किती सहज ती अर्थ अभिव्यक्त करते- न कवीला ताण, न रसिकाला शीण, किती सहज !

म. म. देशपांडे

कविता या पहिल्या विभागातहि आपण म.म. देशपांडे यांना भेटलो. ह्या विभागातही सरांचा हा लेख समाविष्ट करावासा वाटला कारण यात सरांनी कवितेतील अर्थव्यूह या सौंदर्यगुणाची चर्चा केली आहे. ती वाचकांना व विशेषतः कवींना समृद्ध करेल.

कवितेत वाच्यार्थ, लक्षार्थ व व्यंग्यार्थ असे स्थूलाकडून सूक्ष्माकडे जाणारे अर्थ असतात. आपल्या आस्वाद घेतांना या तीनही अर्थांचे आलकन झाले तरच आपल्याला कविता कळले असे होईल फक्त वाच्यार्थ कळला तर केवळ भाषा कळली असे होईल. कविता समजून घेण्यास आणखी खोलात जावे लागते.

सुखाचे सोबती । दुःखातही राहो ।...ह्या ओळी घेऊन सरांनी त्यातील व्यंग्यार्थापर्यंत कसे पोहोचायचे हे स्पष्ट केले आहे. कोणत्याही कवितेच्या आस्वादाकरता हे मार्गदर्शन आपल्याला उपयोगी पडेल. आपण काव्यानंदाच्या अधिक जवळ जाऊ.

म.म. देशपांडे यांची काही ओळींचीच ही कविता आहे. त्यातील प्रत्येक शब्दाचा परामर्श घेऊन सरांनी त्यातील अर्थव्यूह छेदून उलगडून दाखविले आहेत. अंतःसंघर्ष, क्षोभ व विकटता यापासून म.मंची कविता मुक्त आहे असे सर नोंदवितात. म.म. यांचा काव्यानुभव द्विदल असतो. म्हणजे त्यात आशय व अभिव्यक्ती यात द्वैत नसते; ते एकरूप असतात.

वनफूल हा म.म. देशपांडे यांचा पहिला व 'अपार' हा चौथा शेवटचा संग्रह. त्यातील कवितांचीही सरांनी दखल घेतली आहे. 'वनफूल मधील सौंदर्यवृत्ती अंतर्देही या दुसऱ्या

कवितासंग्रहात दिसणारी विश्लेशणवृत्ती मुरवून आता अअपारमध्ये कवी परिपक्व झाला आहे.'
अशी अभ्यासपूर्ण विधाने या लेखात वाचावयास मिळतील.

इंदिरा संत

एका काव्यप्रेमीने 'जरा शंका विचारू का?' असे म्हणून माझी परवानगी घेतली आणि विचारले, 'तुम्ही भावकाव्याच्या समीक्षेबद्दल काहीतरी काम करताय, असं ऐकलं. हो ना?'

'हो; मी नं, डॉक्टर दभि कुलकर्णी यांनी भावकाव्यावर लिहिलेल्या लेखांचं संपादन करतेय.'

कुठले कुठले लेख आहेत? आणि कोणाकोणाच्या कवितांवर लिहिलेत् ते दभिसरांनी ?'

मी नावं सांगितली आठवली तशी. ते विचारताहेत म्हटल्यावर उत्साहानं कवितांच्या सुरुवातीचे काही शब्दही सांगितले, त्यांना त्या कविता माहीत असतीलच, या अंदाजाने.

'अच्छाऽ !' असा रेंगाळणारा सूर काढल्यावर मी म्हटलं, 'का? काय झालं?'

ते म्हणाले, 'नाहीऽऽ; मनात आलं, यातले बरेचसे कवी तर आज हयातही नाहीत. त्यांच्या कविताही आज इतिहासजमा झाल्याएत; मग या ग्रंथाचं आता प्रयोजन तरी काय?'

मी तर या प्रश्नाने खूषच झाले ! नाहीतरी मला सगळ्यांना सांगायचंच होतं, की अशा समीक्षाग्रंथांचा उपयोग काय ते.

खरेच आहे, आम्ही निवडलेले कवी, एक अनुराधा पाटील ह्यांचा अपवाद वगळता, आज आपल्यात नाहीत. म्हणून काय झालं ! त्यांच्या मागे त्यांच्या कविता तर आहेत ! त्या कवींनी आणि त्या कवितांनी साहित्याचा इतिहास घडवला आहे . आणखी महत्त्वाचं, की सरांनी लिहिलेले हे लेख पुढच्या अभ्यासकांना मार्गदर्शन करतील हा त्यांचा केवढा मोठा फायदा आहे

! काव्य काही उद्या संपणार नाहीए. लिहिणारे असतीलच. काव्य कसे सकस असावे, कालमुक्त ठरेल अशी निर्मिती कशी करावी, या साऱ्या गोष्टी तर ह्या समीक्षा-लेखांवरूनच कळतील ना? मुख्य म्हणजे, समीक्षेवरून कविता कशी जाणून घ्यायची, तिचा आस्वाद कसा घ्यायचा, त्यासाठी, असलेली सौंदर्यदृष्टी कशी वापरायची, जोपासायची हे तर नक्कीच समजेल ! हे लेख वाचून अभिरुची तरी खात्रीने सुधारेल; तिच्यावर संस्कार होतील.यापेक्षा आणखी काय हवं ? जीवनात सुखी होण्यासाठी, मूलभूत गरजांव्यतिरिक्त साहित्य, संगीत, कला, इ. मानसिक गरजाही असतात. त्या भागविण्यासाठीच हे काम करून ठेवलंय दभिसरांनी अन् त्यांच्यासारख्या इतर प्रतिभावंतांनी. हं ! एक गोष्ट मान्य ! की हा सर्व खटाटोप अभिजनांसाठी आहे; बहुजनांसाठी नाही. केशवसुतांनी ज्यांना 'देवाचे लाडके' म्हटलं आहे, त्यांच्यासाठी आहे हे !

'त्या' काव्यप्रेमींबरोबर साऱ्यांनाच त्यांच्या मनातल्या प्रश्नाचं उत्तर मिळालं असेल !

सरांचा पुढचा लेख आहे, कवयित्री इंदिरा संत यांच्याबद्दलचा. 2014 हे त्यांचं जन्मशताब्दि-वर्ष.ते औचित्य साधून हा आतापर्यंत अप्रसिध्द लेख यात प्रथमच येत आहे. 'इंदिरा संत यांची समग्र कविता' या पॉप्युलर प्रकाशनाने प्रसिध्द केलेल्या ग्रंथाचे डॉ.द.भि. कुलकर्णी यांच्या हस्ते बेळगाव या इंदिराबाईंच्या गावी प्रकाशन झाले.

इंदिराबाईंनी उत्कट भावकाव्य लिहिले आहे. त्यांनी निसर्गप्रतिमा वापरून उत्कट प्रेमकाव्ये लिहिली.प्रारंभी आविष्कारप्रधान असलेली त्यांची कविता कात टाकल्याप्रमाणे सळसळून उभी राहिली. तिला आपले स्वतःचे व्यक्तित्व सापडले; आणि ती कोषातून बाहेर येऊन नवकांतीने लोकांच्या समोर आली.

कवयित्री अनुराधा पाटील यांच्या काव्यात इंदिराबाईंच्या पाऊलखुणा दिसतात, हे सरांचे निरीक्षण आहे. आता इंदिराबाईंनाही केशवसुत, तांबे, मर्ढेकर व सुरेश भट यांच्याप्रमाणे संप्रदाय-प्रवर्तक असे म्हणावे का?

असे स्वगत सर प्रकटपणे उच्चारत आहेत.

बा.सी. मर्ढेकर

द.भि, सरांच्या मतानुसार आधुनिक कवितेचे चार युगप्रवर्तक कवी आहेत. भा.रा.तांबे, केशवसुत, मर्ढेकर व सुरेश भट. त्यातही बासी मर्ढेकर यांच्यावर द.भि.सरांचे विशेष प्रेम आहे. त्यांच्यावर सरांचे दोन स्वतंत्र ग्रंथ आहेत. सरांच्या 'अंभृणी'त (अंभृणी- सरांच्या अभ्यासिकेचे नाव) जे केवळ दोनच फोटो आहेत, त्यापैकी एक मर्ढेकरांचा व दुसरा ग.त्र्यं देशपांडे यांचा; ज्या दोघांना सर गुरुस्थानी मानतात.

मराठी साहित्य परिषद, हैद्राबाद ह्या संस्थेने आयोजित केलेल्या डॉ.नांदापूरकर व्याख्यानमालेत सरांनी तीन व्याख्यान-पुष्पे गुंफली. ती पुढे पुस्तकरूपाने प्रसिध्द झाली; त्यातील दुसरे व्याख्यान ह्या पुस्तकात समाविष्ट करत आहे. विषय आहे, 'मर्ढेकरांच्या काव्यातील नवीनता'.

सरांनी प्रथमच स्पष्ट केले आहे की नवीनता शब्दाचा अर्थ इंग्रजीतील 'न्यूनेस' नव्हे; तर नवीनता म्हणजे ओरिजिनॅलिटी. मर्ढेकरांनीच हा अर्थ मुद्दाम लिहून संभ्रम दूर केला आहे. कालसापेक्ष नवीनता ही खरी नवीनता नसते; ती झाली आधुनिकता, मॉडर्निटी. पुढे सरांनीच आपला संभ्रम दूर केला आहे. मर्ढेकरांची कविता खऱ्या अर्थाने 'नवीन' आहे; त्यांची प्रतिमासृष्टी नवीन आहे. यंत्रयुगातील नवीन शब्द सरांस त्यांच्या कवितेत येतात. त्यांचा यंत्रयुगाला विरोध नव्हता; पण मानवाचे 'यंत्र' होत चालले आहे, हे वास्तव त्यांना चिंताजनक वाटत होते. त्यांची चिंता सत्यात उतरलेली आपण आज पाहतोच आहोत. एकच उदाहरण पुरेसे आहे. आज आय.टी. क्षेत्रात काम करणारे तरुण पाहा. त्यांचे पाय फक्त घड्याळाच्या काट्याशी बांधलेले आहेत. इतके की प्रत्येकजण जणू यंत्र झाला आहे. कमावलेल्या पैशांचा योग्य उपयोग घेण्यासही त्यांना वेळ नाही. जीवनाच्या रस्त्यावरून ते फक्त धावत आहेत. रस्त्याच्या कडेला

फुललेली फुले, निसर्गातील संगीत, कलांचा आस्वाद याकडे लक्ष द्यायला त्यांना सवड नाही. पण कधीतरी कुणाला तरी कविता साद घालतील, तेव्हा त्या 'कुणाला' दधि सरांचा हा ग्रंथ आनंद देईल हे नक्की.

'शतायुषी मर्ढेकर' हे शीर्षकच सुचविते की त्यांच्या 45 वर्षांच्या आयुष्यात त्यांनी शंभर वर्षांचे काम करून ठेवले आहे. मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र हा ग्रंथ त्यांचे साहित्यातील स्थान उंचीवर नेऊन ठेवतो. दधि सरांचा 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र: पुनःस्थापना ' हा स्वतंत्र ग्रंथच आहे !

या पुस्तकातील मर्ढेकरांबद्दलचा काही पानी लेख केवळ, हातावर प्रसाद मिळावा इतका छोटा आहे. पण असे स्फुट समीक्षा लेख हि तर सरांची खासियत आहे ! ते म्हणतात, 'मर्ढेकरी कवितेचा नायक सामान्य माणूसच आहे. पण त्यांची कविता समजून घेण्यासाठी वाचक मात्र विदग्ध रसिक, विविध कलांच्या आस्वादाने सुसंस्कृत झालेला प्रगल्भ असा असायला हवा.' मी पुढे म्हणते की ती कविता उकलून दाखविण्यासाठी सरांसारखा समीक्षकही हवा.

- 'कविता' या पहिल्या विभागातील प्रास्ताविक या प्रास्ताविकाबरोबर एकत्रित वाचावे.

पु. शि. रेगे

पु.शि. रेगे हे एक अपवादात्मक साहित्यिक होते, असे दधिसर म्हणतात. रेगे यांच्या दृष्टीने, स्वतःची साहित्यनिर्मिती हा त्यांच्या स्वतःच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार नसून ती भाषिक पातळीवरील सौंदर्यात्म संघटना आहे.

रेगे यांच्या साहित्यातील भावानुभूति स्थलकालनिरपेक्ष,सनातन,मूलभूत व सार्वत्रिक असते. यात मानवनिष्ठ,निसर्गनिष्ठ असेही विभाजन नाही. सर्वत्र एकच जीवनोत्सव.कुठलाही प्रलय, हे सृष्टीचे जगण्याचे प्रेम, तिचे जगणे नष्ट करू शकत नाही. रेगे यांच्या साहित्यातील

भावानुभूतीचे घटक म्हणजे त्यांचे 'जगणे' आहे. त्यात प्रेम,निसर्ग इ. सारे आले. त्यांच्या साऱ्या संदर्भात फक्त प्रकृती आणि प्रकृतीशी सुसंगत अशी संस्कृतीच दिसेल.

सर आणखी महत्त्वाची गोष्ट नमूद करतात, 'रेगे यांच्या या जीवनदृष्टीचा जे.कृष्णमूर्ती यांच्या तत्त्वज्ञानाशी फार जवळचा संबंध आहे.'

कवी हा तत्त्वज्ञानी असतो; आणि तत्त्वज्ञानी हा निश्चितपणे कवी असतो असे मी यापूर्वीही वाचले आहे.ते इथेही खरेच असावे. आपल्याला माहीतच आहे की तत्त्ववेत्ते ज्ञानेश्वर कवीच होते, म्हणून तर ज्ञानेश्वरी ओवी छंदातील दीर्घोत्तम कविताच आहे. अभंग ह्याही कविताच आहेत ! म्हणून तर या ग्रंथात आपण त्यांच्या अभंगांचाही समावेश केला आहे. कारण ते आपले आद्य कवी आहेत !

येथे हेही स्पष्ट केले पाहिजे की कवी मुकुंदराज हे आद्यकवी, असे तुम्ही ऐकले असेल; ते ज्ञानेश्वरांच्या पाचशे वर्षे आधी होऊन गेले. त्यांनी 'विवेकसिंधु' हा ग्रंथ लिहिला आहे. तो तात्त्विक ग्रंथ आहे; ते भावकाव्य नाही. त्यामुळे मुकुंदराजांचा समावेश ह्या पुस्तकात केलेला नाही. असो.

बहिणाई चौधरी

कवयित्री बहिणाई चौधरी यांच्या नावाशी परिचय नाही असा मराठी कवी नसेल !

अरे संसार संसार । जसा तवा चुल्ह्यावर । आधी हाताला चटके । तवां मिळते भाकर ॥

ह्या कवितेचं सुंदर गीत एका चित्रपटात आलं आणि सर्वसामान्यांनाही बहिणाई माहीत झाल्या. आईच्या मायेची महती सांगतांना त्यांनी पक्षिणीच्या प्रतीकातून सांगितलं. त्यावरून त्यांचं निसर्गाबद्दलचं ज्ञानही कळून येतं.

अरे खोप्यामंदी खोपा । सुगरनीचा चांगला । पहा पिलासाठी तिनं । झोका झाडाले टांगला ॥

अशा कवयित्रीच्या काव्याची दखल घेतल्याशिवाय दधि सर कसे राहतील?

बहिणाई, किंवा बहिणाबाई चौधरी, निरक्षर असली तरी तिला चर्मचक्षुंखेरीज आणखी एक तिसरा डोळा होता.तो म्हणजे प्रतिभेचा! तिची संवेदना-ग्रहणशक्ती असाधारण होती. दधि सर याहीपेक्षा सूक्ष्मात जाऊन आपल्याला बहिणाईची अधिक ओळख करून देतात.तिचे अनुभव व भाषा यात पूर्ण अद्वैत आहे; अनुभूती व अभिव्यक्ती यांची एकरूपता हे प्रातिभनिर्मितीचे वैशिष्ट्य तिच्या कवितेत दिसते.

अष्टाक्षरी ह्या सर्वाना परिचित असलेल्या छंदाखेरीज, सप्ताक्षरी व षडाक्षरी-अष्टाक्षरी असा विषम छंद, तर क्वचित दशाक्षरी अक्षरछंद तिने वापरला आहे. तिच्या कवितेचा ठेका-ताल-यती-लय केवळ निरुपम आहे असे सर लिहितात. लेखात सरांनी वरील परिचित कवितांऐवजी वेगळ्याच कवितांची उदाहरणे घेतली आहेत. बहिणाईच्या कल्पकतेबद्दल सांगतांना सरांनी काही इतर कवींचे विशेषही नोंदविले आहेत, तेही अभ्यसनीय आहेत.

बहिणाईची कल्पकता बुद्धिजन्य नसून भावजन्य आहे.

गोविंदाग्रज-कुसुमाग्रज यांची कल्पकता विदग्ध पण बुद्धिजन्य आहे.

मनमोहन-सदानंद रेगे यांची कल्पकता भावरहित आहे.

गोविंदाग्रज-कुसुमाग्रज कल्पनाप्रधान लेखन करतात.

बहिणाई सर्जनशील कल्पनेने निर्मिती साधतात.

या सर्जनशील कल्पकतेलाच केशवसुतांनी क्लृप्ती असे म्हटले आहे; तिलाच प्रतिभा असे म्हणतात.

बहिणाई अव्वल व अस्सल प्रतिभावंत होती !!

राजकवी तांबे

गीती-काव्याची परंपरा भारतात फार जुनी आहे.पण भा.रा.तांबे यांच्या काळात याचे महत्त्व लोपले होते.तशाही परिस्थितीत त्यांनी मुख्यतः गीतेच लिहिली व गीतांना व स्वतःला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. 'डोळे हे जुळिम गडे' हे गीत 1891मध्ये लिहिले होते. पुढे 1918 पर्यंत गीती-काव्य व इतरही कविता लिहिल्या. पण त्यानंतर लिहिलेल्या ज्या कविता उपलब्ध आहेत त्यात जास्त गीतेच आहेत. कळा ज्या लागल्या जीवा, ते दूध तुझ्या त्या घटातले, घट तिचा रिकामा झऱ्यावरी इ. गीते स्मरणात आहेत ना?

1920 च्या आसपास मराठी काव्यक्षेत्रात रितेपणा आला होता; या उतरणीच्या काळात अगदी वेगळ्या प्रकारचे काव्य लिहून मराठी कवितेला नवे वळण लावले. त्यांनी आत्मनिष्ठता व वस्तुनिष्ठता यांचे ऐक्य सामान्य माणसाच्या पातळीवर साधलेले आहे. तांबे विशुद्ध भावकाव्य कधीही लिहू शकले नाहीत.गीतीकाव्य हाच त्यांच्या व्यक्तित्वाला अनुकूल प्रकार होता. भावकाव्यातील अनुभव आत्मनिष्ठ असतो.त्याच्या सजीवतेतूनच त्यातील लय निर्माण होते.गीतीकाव्यातील अनुभव हा रचलेला- विश्लेषणपर असतो.ते एक शिल्प असते.पण त्याला आंतरिक लय नसते; म्हणूनच बाह्य संगीताची त्याला जोड आवश्यक असते.

गीतीकाव्याला स्वतःच्या मर्यादा आहेत; त्यामुळे तांब्यांच्या कवितेला मर्यादा पडल्यासारख्या वाटतात. पण त्याचमुळे तांबे हे मराठीतील सर्वश्रेष्ठ व आद्य गीतकार आहेत,हेही सिद्ध होते.इतकी विपुल,विविध व सरस गीते आधुनिकात कोणीही लिहिली नाहीत.

अभिजातवादात प्राण भरण्याचे व आधुनिक कवितेला वळण लावण्याचे कार्य तांब्यांनी केले.मराठी भाव गीतांना रेखीवपणा ,सफाई, आटोपशीरपणा, शब्दलालित्य, गेयता प्राप्त करून दिली ती तांब्यांनीच !

म्हणूनच सरांच्या मते ते क्रांतिकारी कवी आहेत. सरांनी तांबे यांच्याबद्दलचे एक महत्त्वाचे विधान असे—

• रवींद्रनाथ टागोर खरे आत्मसात केले ते फक्त राजकवी भा.रा.तांबे यांनीच, हे सर पटवून देतात. टागोर व तांबे यांच्यात त्यांना पराकोटीचे साम्य दिसते. तरी तांबे हे परभृत वा दुय्यम ठरत नाहीत कारण तांब्यांनी उसने काही घेतले नाही, तर सारे आत्मसात केले. निसर्ग, मानव व ईश्वर यांच्यात अद्वैत आहे अशी टागोरांप्रमाणेच तांब्यांचीही श्रध्दा होती.

केशवसुत

अर्वाचीन काव्याचे जनक /प्रणेता म्हणून केशवसुत यांचे नाव घेतले जाते. आपल्याला त्यांच्या विविध कविता निश्चित आठवतात. नव्या जगाचा नव्या युगाचा शूर शिपाई आहे। कोण मला वठणीला आणू शकतो ते मी पाहे ॥ ; आम्ही कोण म्हणून काय पुसता? आम्ही असू लाडके ॥; अशा त्यांच्या काही ओळी लक्षात आहेत ना?

केशवसुतांना **अर्वाचीन काव्याचा जनक** हा सन्मान का बरे मिळतो? याचे समर्पक उत्तर, वाचकाला दभिसरांच्या, 'पहिली परंपरा' या 1976 साली(प्रथमावृत्ती)आलेल्या पुस्तकात 'केशवसुत' ह्या लेखात मिळते.

केशवसुतांचे काव्यलेखन 1885 ते 1905 या काळातील आहे. त्यांच्या आधी कवींचा व कवितेचा कल भक्तीकडे होता. त्यांच्या कवितेत आख्याने व पौराणिक कथांची वर्णने असत. अशाप्रकारे त्यांचे लिखाण ग्रंथाधारित असे. भारतीय साहित्य शास्त्राचे आध्यात्मिकीकरण करून भक्तकवींनी 'पारमार्थिक साहित्यशास्त्र' सिध्द केले होते. या काळातील राजकीय संदर्भही दभिसर देतात. भक्तकवी आधी पूर्वसुरींच्या ग्रंथावर भर देत होते; 1818 मध्ये इंग्रज राजवट आल्यावर ते इंग्रजी ग्रंथांकडे वळले व त्याआधारे कविता आकार घेऊ लागल्या. अशा रीतीने माणसाच्या मनोविश्वातील भावानुभवांपर्यंत भक्तकवी कधी पोहोचलेच नव्हते.

केशवसुत ग्रंथधारिणे झाले नाहीत.त्यांची प्रेरणा ही निखळ आत्मनिष्ठ प्रेरणा होती. विश्वघटकांमधील सौंदर्य प्रतीत होण्यासाठी कलावंताजवळ 'क्लृप्ती' म्हणजे क्रिएटिव्ह इमॅजिनेशन (यालाच सर्जनशील कल्पकता म्हणायचे) असायला हवी, असे केशवसुत मानत. कवितेला ही नवी दिशा देण्याचे, कवीला आत्मनिर्भर करण्याचे अपूर्व काम केशवसुतांनी केले आहे. त्यांनी सर्व प्रकारच्या (निसर्ग-, राष्ट्रीय-, कौटुंबिक-, आदि) कविता लिहून कवींसाठी अनेक दालने उघडून ठेवली; इतकेच नव्हे तर कवितेला कुठलाच विषय वर्ज्य नाही, निषिद्ध नाही हे त्यांनीच प्रथमतः मराठी कवींना सांगितले. काव्यविषयक निर्मिती म्हणजे कवीच्या स्वातंत्र्य आणि सर्जन या हक्कांची जाणीवच केशवसुतांनी करून दिली.याचमुळे ते आधुनिक काव्याचे जनक होत, यात काहीच शंका नाही. त्यांनी कवीच्या स्वातंत्र्याचा उद् घोष केला व तो प्रभावी कवितांतून केला. वयाच्या एकोणिसाव्या वर्षी 'खिडकीकडे मौज पाहावयास' ही पहिली कविता 1885 मध्ये लिहिली. त्यांच्या एकूण 132 कविता उपलब्ध आहेत.

अशी असावी कविता, फिरून । तशी नसावी कविता, म्हणून ।

सांगावया कोण तुम्ही कवीला । आहात मोठे ?, पुसतो तुम्हाला !!

असे केशवसुत विचारतात, तेव्हा तो उर्मटपणा नसतो; तर ती कवीच्या स्वातंत्र्याची उद् घोषणा असते.

केशवसुतांच्या सुप्रसिद्ध अशा 'तुतारी' या कवितेची समीक्षा दधि सरांनी या लेखात केली आहे. कवितेतील ओजोगुण दाखवून त्यातील सौंदर्यस्थळांकडे निर्देश करतांना सर कवितेला 'कवितालेणे' असे रूपकात्मक विशेषण देतात. ही केवळ सामाजिक कविता नसून जीर्ण व कालबाह्य समाजव्यवस्था नष्ट करून नवीन व उदार समाजव्यवस्था यावी यासाठी ही तुतारीसेना झुंज देण्यास सज्ज झालेली आहे. (उद्या आणखी एखादा नवा राजकीय पक्ष निघाल्यास तुतारीसेना हे नाव सुचवायला हरकत नाही !!) साहित्य व साहित्यिक यांनी केवळ

समाज-मनोरंजन हे ध्येय न ठेवता, त्यांनी भोवतीची विषम व अन्याय्य समाजव्यवस्था बदलण्यासाठी हातभार लावावा; त्यांनी आत्मकेंद्रित, भेकड व विचारशून्य राहू नये हा

संदेश व इशारा तुतारी देत आहे, याकडे सर सर्वांचे लक्ष वेधू इच्छितात. आजच्या परिस्थितीशीही तुतारी पूर्वीइतकीच सुसंगत आहे; नाही का? अशा कविता कालातीत असल्याने त्यांचे मोल अधिक असते.

सुमारे चाळीस वर्षांपूर्वी लिहिलेला हा लेख सरांच्या वयाच्या चाळीशीत लिहिलेला दिसतो; आणि आज या घटनेला चाळीस वर्षे झाली आहेत. केशवसुतांना व तुतारीला तर शंभरावर वर्षे होऊन गेली असूनही ती कविता व हा लेख आजही तेवढाच टवटवीत आहे, याचे श्रेय कोणाचे म्हणायचे?

रामदास

‘अध्यात्म’ हा, बऱ्याच जणांना म्हातारपणी तिकडे वळण्याचा विषय वाटतो. पण तसे नसून ते योग्य वयात जाणून घेतल्यास भौतिक जगातील जीवन सुखी होण्यास मदत होते. सरांनी करुणाष्टकांकडे काव्य-दृष्टीने पाहिले आणि विवेचन केले आहे. मानवाने भौतिक जगाचा वांझपणा जाणून केलेला करुण शोक म्हणजे करुणाष्टक. मानवाने पारमार्थिक जीवनाचे मूल्य जाणून परमेश्वरी कृपेची केलेली मागणी म्हणजे करुणाष्टक.

आपण जगत आहोत ते एक भयानक वास्तवविश्व आणि त्यातून तात्पुरती सुटका करून घेण्यासाठी ज्यात रमतो ते आभासविश्व या दोहोंमधील तफावतीमुळे आपल्यावर सतत एक दडपण असते. जाणिवेतही व अबोध मनावरही. असा ताण कमी करायचा असेल तर करुणाष्टके वाचावीत, असे सर सांगतात. संत रामदासांची कविताच म्हणा ना ! लहानपणी शाळेत (तेव्हा आत्तासारख्या इंग्रजी माध्यमाच्या शाळा नव्हत्या) विद्यार्थ्यांकडून करुणाष्टके

पाठ करून घेतली जात. प्रचलित करुणाष्टके(1 ते 15) ही मालिनी वृत्तात बांधलेली आहेत. पुढील 30 पर्यंतची भुजंगप्रयात या वृत्तात येतात. आपल्या परिचित असलेली 1/2 कडवी येथे देत आहे.

मालिनी वृत्त-

अनुदिनि अनुतापें तापलो रामराया । परमदिनदयाळा नीरसी मोहमाया ।

अचपळ मन माझे नावरे आवरीता । तुजविण शिण होतो धाव रे धाव आता ॥

भुजंगप्रयात वृत्त-

सदासर्वदा योग तूझा घडावा । तुझे कारणीं देह माझा पडावा ।

उपेक्षू नको गूणवंता अनंता । रघूनायका मागणे हेचि आता ॥

तुकाराम

संत तुकाराम हे नाव मराठी माणसाच्या हृदयाजवळ असतं. तुकारामांचा एकतरी अभंग ज्याला पाठ येत नाही त्याला मराठी माणूस समजू नका, असे आचार्य अत्रे यांनी म्हणून ठेवले आहे.

‘हिमवंतीची सरोवरे’ या वेचक समीक्षालेख-संग्रहात द.भि.सरांनी तुकारामांच्या तीन अभंगांवर लिहिलेला लेख समाविष्ट केलेला आहे. तो अत्यंत वाचनीय व त्या अभंगांबाबत नवी दृष्टी देणारा असा आहे. त्यामुळे तुकारामांचे इतर अभंग अभ्यासतांनाही अधिक सूक्ष्मतेने ते समजावून घेता येतील, याची खात्री वाटते.

तुकोबांच्या अभंगात आत्माविष्कार आहे, उत्कटता आहे आणि गोळीबंदपणा आहे. घेई घेई माझे वाचे । गोड नाम विठोबाचे ।। या अभंगात वाचा -दृष्टी - श्रुती – मन- जीव अशी चढती

श्रेणी आहे, हे सरांनी दाखवून दिले आहे. ते वाचल्यावर रसिकाला रसग्रहणाचा नवीन आनंद मिळतो. तुकोबा केवळ भक्त नव्हते; भक्त कलावंत, प्रतिभावंत होते, हे पटते.

याशिवाय, *कन्या सासुरासी जाये । मागे परतोनी पाहे*॥ हा एक अभंग व दुसरा, *मोले घातले रडायानाही आसू नाही माया*॥ ह्या दोन अभंगातील भावाविष्कार तीव्र, तीव्रतर, तीव्रतम अशा क्रमाने येतो. तो निःसंशय तुकोबांच्या प्रतिभेचा सहज भावाविष्कार आहे, असा सरांचा ठाम विचार आहे. सरांचे विवेचन वाचून रसिक तुकोबांच्या गाथेकडे पुन्हा एकदा वळेल असे वाटते.

अभंग हा सुध्दा कवितेचाच एक प्रकार आहे हे पुन्हा अधोरेखित करत आहे. संतांची ही भावकाव्ये तर मराठी साहित्याची लेणी आहेत. भावकाव्याची चर्चा ज्ञानेश्वर-तुकाराम-चोखोबा यांच्याशिवाय पूर्ण होऊच शकत नाही. पटतंय ना ?

छोट्या छोट्या कुप्यांमध्ये भरलेली ही अत्तरे आपल्या जगण्याचा भवताल दरवळून टाकतील !

ज्ञानेश्वर

विश्वाचे आर्त ह्या लेखात दभि सरांनी ज्ञानदेवांचे अभंग घेऊन त्यावर सुंदर भाष्य केले आहे. आर्त ह्या शब्दाचा अर्थ सर्वसाधारणपणे 'दुःख' असा घेतला जातो; तसा तो नसून आर्त म्हणजे उत्कट इच्छा. अशी सुरुवात करून सर पुढे, 'माझ्या मनी प्रकाशले' या चरणातील माझ्या हा शब्द चुकीचा असून मूळ शब्द 'माझे' असा आहे; माझे मनीं प्रकाशले. ही ती ओळ.

ज्ञानदेवांची शब्दकळा गंगेसारखी पावन आहे व हा अभंग आकाशगंगेसारखा अथांग आहे असे सर श्रद्धापूर्वक म्हणतात. 'श्रद्धापूर्वक'यासाठी की, सर आस्तिक आहेत. 'मी

आस्तिक आहे' हे सांगून पुढे ते म्हणतात, 'माझा देव आहे ना, ज्ञानदेव !' या लेखांतही त्यांनी तसाच उल्लेख केला आहे.

अभंगातील प्रत्येक शब्द घेऊन सर त्यातील मर्म उलगडून सांगतात, व आपण आनंदाचा अनुभव घेतो. जसे, कोंदाटला म्हणजे लहानखुरा विठ्ठल एवढा विराट झाला की ब्रह्मांडातही त्याला आवळून आखडून बसावे लागले !!

ज्ञानदेवांचे आणखी चार अभंग सरांनी निरूपणासाठी घेतले आहेत. आपल्याला विचारलं 'मन' कुठे आहे?' तर सांगता येईल ? मानसशास्त्रज्ञांनासुद्धा मेंदूतील मनाचं स्थान अद्यापही बिंदूदर्शित करता येत नाही. मात्र दभिसरांचा पतंजलि-योगशास्त्राचा अभ्यास असल्याने त्याआधारे त्यांनी मनाचे विश्लेषण या लेखात केले आहे. यात कोणते चार अभंग वाचायला मिळतील? आजि सोनियाचा दिनु, रुणुझुणु रुणुझुणु रे भ्रमरा, रूप पाहता लोचनी हा रूपाचा अभंग आणि इवलेसे रोप लाविले द्वारी ! सगळे आपल्याला परिचित असे. पण त्यांची 'खरी ओळख' मात्र आपल्याला नसते; ती सरांच्या लेखातून होईल. एखाद्या शब्दाच्या व्युत्पत्तीकडेही सर आपल्याला सहज नेतात; ध्रुवपद व पालुपद यातील फरक लक्षात आणून दिला जातो; सुमनसुगंध या शब्दातील सभंग श्लेष अलंकारही समजावून दिला जातो.

तिसऱ्या अभंगाकडे मला विशेष लक्ष वेधावेसे वाटते; कारण त्या अनुषंगाने, कवितेचा आस्वाद व अर्थ यावर सरांनी केलेले भाष्य मोलाचे आहे. सोप्या वाटणाऱ्या ह्या अभंगांची प्रचीती आपल्याला लेखामधून येते. आध्यात्मिक साक्षात्काराची लक्षणे आपल्याला ठाऊक होती का? नाही ना ? मग ह्या लेखांमध्ये तीही सापडतील !

एका लेखात, सौंदर्य व लावण्य शब्दांमधील सूक्ष्म भेद आपल्याला कळतो. सौंदर्य हे इंद्रियगोचर व घटकसापेक्ष असते; तर लावण्य हे मानसगोचर आणि व्यूहसापेक्ष असते. सौंदर्य हे आध्यात्मिक पातळीवर पोहोचले की लावण्यमय होते.

शांतिपूर्ण क्षमा व शरणागती यातील भेदही वाचून पाहा, म्हणजे आपण एखाद्याला कशी क्षमा करतो व कशी करायला पाहिजे याबद्दल आपण सजग होतो.

असे हे लेख म्हणजे ज्ञानरत्न-भांडार आहे. घेता किती घ्याल आपल्या बुद्धिने?

विभाग २- कवी

डॉ. द. भि. कुलकर्णी

यांचे समीक्षा लेख

श्रीनिवास सिरास

। एक ।

नवनिर्मितिप्रक्रियाशोधक कवी

युग कवी

नकले कवी

कवींचे हे वर्गीकरण एझरा पौंड या कवीने केले आहे.

नकले कवी हे, नावाप्रमाणेच, इतर कवींचे अनुकरण करीत असतात. जे नकले कवी भाबडे असतात ते जुन्या कवींचे अनुकरण करतात. त्यामागे आदर, आळस किंवा मूर्खपणा असतो. कविता ही, इतर अनेक जीवनव्यवहारांप्रमाणे, अनुकरणाने साधायचीच गोष्ट आहे अशी त्यांची धारणा असते. तुम्ही ज्ञानेश्वर-तुकाराम यांना थोर म्हणता ना, मग आम्ही त्यांच्यासारख्याच कविता करू; आम्हालाही थोर म्हणा; त्यांच्या कविता जर उत्तम तर त्यांच्या कवितांसारख्या आमच्या कविता का नाहीत उत्तम? असे त्यांना खरोखरच वाटत असते. कारागिरीच्या वस्तूंचे अनुकरण करता येते; कलाकृतींचे अनुकरण करता येत नाही, हे त्यांना कळत नाही. कलाकृतीमध्ये जो कारागिरीचा अंश असतो त्याचे अनुकरण हे नकले कवी करतातही— तेवढ्यापुरते त्यांचे कौतुकही होते. काही नकले कवी जुन्या आदरणीय कवींचे नव्हे तर चालू फॅशनचे अनुकरण करतात. अस्तित्ववादी काव्य, विद्रोही काव्य, स्त्रीवादी काव्य यांची चलती आहे ना, चला, त्या पद्धतीचे काव्य लिहूया— असा त्यांचा बाणा असतो. हे फॅशनेबल नकले कवी भाबडे नसतात; चलाख असतात. ते दीर्घकाळ काव्य लिहित असतील तर त्यांच्या कवितांवरून काव्यक्षेत्रातील बदलत्या फॅशनचा आलेख सहज काढता येतो!

साकोली-रामटेक अशा ग्रामीण परिसरात गेले त्याला तुकोबागंडाची बाधा होताच 'तुकोबा' सापडतो. कवी चौधरी यांनी या सांस्कृतिक वारशाचाही, मधुकर केचे, सुधाकर गायधनी यांच्याप्रमाणे अधिक शोध घ्यावयास हवा आहे.

मी हा असा दुःखवेडा

गवसेना अर्थतळ

वांझ शब्दांत शोधतो

माझे मीच नवे बाळ

असे कवी म्हणतो खरे; पण ही आत्मशोधप्रवृत्ती कवीने खूपच जास्त जोपासायची आहे. विभूतींचा गौरव, लोकप्रिय भूमिकांचा उच्चार, अनुभव-अभिव्यक्तीचे सोपे साचे यापासून त्याने आपल्या प्रतिभेला अलिप्त ठेवायचे आहे.

माझा इवलासा देह

तुझी आकाशाची झेप

कटाक्षानेही जळेल

काल लावलेले रोप

हे त्याचे त्यानेच लक्षात ठेवायचे आहे.

'झळई'मध्ये केशवसुतांवर कविता आहे तर 'श्वेतकमळ'मध्ये कार्ल मार्क्सवर व बाबासाहेबांवर. अशा कविता व्यक्तिगौरवपर नसतात; त्या आरत्या नसतात; त्यांतून कवीची जीवनमूल्येच प्रकटत असतात. या दृष्टीने कुसुमाग्रजांची बालकवींवरील व मर्ढेकरांची माधवराव पटवर्धनांवरील कविता पाहावी. केशवसुत-मार्क्स-बाबासाहेब यांच्यावरील कवी चौधरींच्या निष्ठेत सुसंगती आहे; पण त्यांच्या कवितेचा प्रवास या निष्ठेशी समांतर झाला आहे

का? केशवसुत-सुर्वे-दलित कवी या प्रवाहाशी जुळणारी चौधरींची कविता नसून ती तांबे-कुसुमाग्रज-मर्देंकर या प्रवाहाशी समांतर असलेली कविता आहे. असे का ते स्वतः कवीच सांगू शकेल. 'बळ', 'आयुष्य', 'अंतरा', 'दान', 'चांदणे', 'आवाज', 'शीव', 'पाप', 'चंद्र', 'किनारा', 'श्रावण-तीन', 'कधीतरी', 'वाणी', 'कबर', 'बाळ' अशा कितीतरी वैशिष्ट्यपूर्ण कविता 'श्वेतकमळ'मध्ये आहेत. आपल्या पन्नास कवितांच्या संग्रहातील पंधरा कविता एखाद्या वाचकाला आवडाव्यात हे कवीने आपले यशच समजावे; प्रश्न आहे स्वतः कवीला आपल्या कोणत्या कविता का आणि किती आवडतात? त्याचे उत्तर त्याने गद्यात देऊ नये; तशी कविता अधिकाधिक लिहूनच द्यावे. पुढील संग्रहात अशा कविता आढळतील, असा मला विश्वास आहे.

*

तेराव्या शतकापासून सतराव्या शतकापर्यंत अभंगकाव्यात जे सादृश्य आढळते ते मात्र असे अनुकरणात्मक नाही; त्यामागे आत्मविलोपनाची प्रेरणा आहे : आपण सारे एकाच विठ्ठलाचे भक्त आहोत आणि आपले लौकिक व्यक्तित्व विगलित करून आपल्याला विठ्ठलमय व्हायचे आहे, या एकाच प्रेरणेने त्या साऱ्यांचे अभंगकाव्य आविष्कृत झाले आहे; सर्व अभंगकाव्य हे एकाच व्यक्तिनिरपेक्ष प्रेरणेचा आविष्कार आहे; ते अनुकरण नाही; ते अद्वैत आहे.

युगकवी सर्व पूर्वसूरींचे आणि समकालीनांचे सामर्थ्य आत्मसात करीत असतात; त्यात भरही घालत असतात. तुकोबा हे असे युगकवी आहेत : ज्ञानेश्वर-एकनाथ, नामदेव-चोखोबा यांनी अनुभूती, अभिव्यक्तीरीती यांचे जे वैभव आविष्कृत केले होते ते आत्मसात करून, समकालीन जाणिव्यांची त्यांस जोड देऊन, तुकोबांनी उत्तुंग अभंग लिहिले.

नकल्या कवींमध्ये जसे स्तर असतात तसे युगकवींमध्येही म्हणजे मास्टर पोएट्समध्येही स्तर असतात; हे लक्षात घेतले म्हणजे तांबे, माधव जुलियन, कुसुमाग्रज, चित्रे हेही मास्टर पोएट्स आहेत हे लक्षात येते. दृष्टान्त म्हणून कथाक्षेत्रातील जी. ए. कुलकर्णी यांचे

उदाहरण लक्षणीय आहे : जी. ए. यांनी पूर्वसूरी व समकालीन यांचे सर्व विशेष आत्मसात करून नवनिर्मिती साधली. काव्याच्या क्षेत्रात केशवसुत-मर्ढेकर यांनी, पाश्चात्य कवी आणि स्व-कालीन मराठी कवी यांचे काव्यधर्म आत्मसात करून, नवनिर्मिती साधली; मर्ढेकरांनी निर्मितीच्या नव्या प्रक्रियाही दिल्या.

नवनिर्मितीप्रक्रियाशोधक कवी हा कवींचा प्रकारच वेगळा आहे; यातही स्तर आहेत आणि यश-अपयश आहे. मुख्य म्हणजे 'नवनिर्मितीप्रक्रियाशोधक' हा शब्द चुकीचा आहे; 'निर्मितिनवप्रक्रिया शोधक कवी' असा तो हवा— त्यातून या कवींचे वैशिष्ट्य अचूक व्यक्त होते.

नकले कवी जुन्या-नव्या कवितांचे अनुकरण करतात.

युगकवी जुन्या-नव्या काव्यप्रेरणा, काव्यविशेष यांचे उन्नयन करतात.

नवप्रक्रिया कवी काव्यनिर्मितीच्या नव्या प्रक्रियाच शोधून काढतात— काही त्यात पूर्ण यशस्वी होतात— जसे, ज्ञानेश्वर. काही त्यात अंशतः यशस्वी होतात— जसे, मर्ढेकर. काही त्यात कधी यशस्वी कधी अयशस्वी होतात— जसे, बहिणाबाई चौधरी, बी. रघुनाथ, श्रीकृष्ण पोवळे, लोककवी मनमोहन, सदानंद रेगे.

हे कवी निर्मितीच्या क्षेत्रातील संशोधक असतात : तोवर ज्ञात आणि उपलब्ध नसलेली कविता-निर्मितीची नवीच प्रक्रिया त्यांना हस्तगत होते— कधी प्रयत्नाने, कधी योगायोगाने. या अ-पूर्व निर्मितीप्रक्रियेतून, उघडच, अपूर्व काव्य निर्माण होते. त्याला जर पूर्व आणि समकालीन काव्यविशेषांची जोड मिळाली तर मग त्या निर्मितीची तुलना दुसऱ्या कशाशीच होऊ शकत नाही. ज्ञानेश्वरांचे वाङ्मय असे आहे; म्हणूनच ज्ञानेश्वर युगकवीही आहेत; नवप्रक्रिया कवीही आहेत.

। दोन ।

डॉ. श्रीनिवास रामचंद्र सिरास हे अलीगढ मुस्लीम विद्यापीठात मराठीचे अध्यापक आहेत. वय त्यांचे आहे सत्तावन्न. गांजलेपणाच्या खुणा त्यांच्या देहावर स्पष्टपणे उमटल्या आहेत.

डॉ. सिरास श्रीमंत आहेत; पण श्रीमंतीच्या खुणा त्यांच्या आयुष्यात कुठेच दिसत नाहीत. कधी सूट-टाय चढवून आले तर 'डॉक्टर सॅम्युल सिरास' सारखे ते दिसतात. त्यांचे बोलणे ऐकले तर 'हा गृहस्थ मनोव्याधीग्रस्त तर नाही' अशी शंका येते; आणि डॉ. सिरास हे स्वतः मनोरोगतज्ज्ञ आहेत; मानसशास्त्राची पदवी आणि मनोरोगचिकित्सा यांचा परवानाच त्यांच्यापाशी आहे. डॉ. सिरास यांच्या आवडीनिवडी पाहिल्या की कळते, हा वाङ्मयाचा अध्यापक आणि कवी आहे आणि त्यांना तिथे विद्यापीठात विद्यार्थीच नाहीत आणि ते आपल्या कविता प्रकाशितच करीत नाही. त्यांना कमल देसाई आणि वि. स. खांडेकर एकाच वेळी आवडतात आणि विश्राम बेडेकर आणि जी. ए. कुलकर्णी एकाच वेळी आवडत नाहीत आणि ते अत्याधुनिक युरोपीय साहित्य विकत घेऊन वाचतात आणि त्यांच्या इंग्लिश स्पेलिंगच्या, मराठी शुद्धलेखनाच्या आणि इंग्लिश-मराठी व्याकरणाच्या चुका कुठल्याही भाषाशिक्षकास बेशुद्ध पाडण्याइतक्या विक्राळ असतात.

पोलिस स्टेशन, कोर्ट आणि हॉस्पिटल या तीन धामांची त्यांची यात्रा होऊन चुकली आहे; आप्त, सहकारी आणि विविध यंत्रणा यांचा दीर्घ जाच त्यांच्या वाट्याला आला आहे.

डॉ. सिरास अखंड प्रवास करीत असतात. त्याला कधी अनिवार्य कारणे असतात; तशी ती नसतात तेव्हा सिरास ती शोधून काढतात. काश्मीरपासून कन्याकुमारीपर्यंत सिरास सारखे भटकत असतात; चार भिंतीपेक्षा पंचमहाभूतांच्या सहवासात त्यांचा स्वस्थ वाटते. घराच्या बाहेर गेल्याशिवाय सहसा आपल्याला कविता सुचत नाहीत, असे त्यांनी म्हटलेच आहे.

म्हणूनच त्यांच्या कवितांच्या खाली नोंदविलेला स्थल-काल तपशील हा कवितेचा अंशच असतो; सिरास प्रशिक्षित चित्रकार असल्यामुळेही हा सारा प्रकार घडत असावा.

गेला तीस-पस्तीस वर्षे कविता लिहित असूनही त्या प्रकाशित करण्याबाबत सिरास उदासीन होते; संग्रह काढण्याची बात दूरच. कवी सुरेश भटांच्या हालचालींमुळे क्वचित त्यांच्या कविता प्रकाशित झाल्या असतील तेवढ्याच. आज त्यांच्या निवडक कवितांचा 'पायाखाली हिरवळ' हा संग्रह प्रकाशित होत आहे; ही मराठी काव्यक्षेत्रातील फार महत्त्वाची घटना आहे; कारण या कवितांमधून प्रकटणारी निर्मितिप्रक्रिया मराठीला अपरिचित आहे; मराठी काव्याच्या अनेक मर्यादा ती आपल्या पृथगात्मतेने अधोरेखित करणार आहे.

। तीन ।

माझ्या शेजारी श्री. घनश्याम रेवतकर नावाचे सधन कास्तकार राहतात. शांत स्वभावाचे. घरी असले की लिहित असतात; संध्याकाळी नातवाला घेऊन एल्. आय्. टी. वर फिरायला जातात. कोणी ओळखीचा भेटला की हळूच त्याच्या हातात आपल्या खिशातील आंबा आणि पेरू ठेवतात आणि वात्सल्ययुक्त हसतात. म्हणतात. "जगात सगळीकडे झाडेच झाडे लावा. जगाचे सगळे प्रश्न सुटतील. फळे खायची. मुळे खायची. नारळातले पाणी प्यायचे. बस्स." एखाद्या नवख्याने म्हटले की, "अहो आदिमानव असाच राहत होता. त्या परिस्थितीत त्याचे प्रश्न सुटत नव्हते म्हणून तर त्याने हा एवढा संस्कृतीचा पसारा उभारला." तर ते केवळ हसतात.

रेवतकर लेखक आणि कवीही आहेत. त्यांच्या एका पुस्तकाचे नाव आहे 'फल वृक्षंडीका कुंडलीका हरी विठ्ठला पांडुरंगा पंढरी जगदंबीका गीता' हे डेमी आकारातले १९६ पृष्ठांचे पुस्तक आहे. पुस्तक पद्यात आहे आणि ओळी दोन स्तंभांत छापल्या आहेत. त्या उभ्या

स्तंभानुसार वाचाव्यात की आडव्या वाचाव्यात असा संभ्रम वाचकास पडतो; त्याने त्या कशाही वाचल्यातरी काही फरक पडत नाही. मुळाबरहुकूम त्यांचा नमुना असा :

एका पायावर उभा	(यक्ष गंधर्वा गोंधारी)
एका पायाने लंगडा	नम्र प्रेमळ नीर्मळ
मुका आंधळा बहीरा	क्षमा शांतीचा दयाळू,
नाम गुंडर्या लंगडा;	सत्य स्वयंभू साक्षात;
नृत्य संगितात	अद्भुत चित्रकार
फळवृक्षाचे पाहुणे	जादू नगरी सौकार ।
विश्व प्राणीमात्र सारे;	रंगरंगोटी हरत-हा
मेवा मिठाई स्वादिष्ठ	चित्रकुट्ट चित्रकला;

या पद्यातील 'गोंधारी', 'सौकार' असे काही शब्द सोडले तर बाकीच्या शब्दांचा अर्थ वाचकास कळतो; मात्र त्यातून वाक्यबोध होत नाही; साध्या भाषेत बोलायचे म्हणजे शब्दांचा परस्परसंबंध काय हे, उभे-आडवे कसेही वाचन केले तरी, आपणांस कळत नाही. हा कवी मराठीतच कविता लिहितोय; पण याची भाषा शब्दभाषा आहे, वाक्यभाषा नाही, हे आपणांस तेव्हाच जाणवते. बोलणाऱ्याच्या मनात एक आशय असावा लागतो, त्या आशयाला विधानाचे स्वरूप यावे लागते, ते विधान वाक्यात परिवर्तित व्हावे लागते व त्या वाक्यातील शब्द परस्परांशी योग्यता-आकांक्षा-सान्निध्य या गुणांनी जोडलेले असावे लागतात. इथे तसे काहीच होत नाही; म्हणजे कवीच्या मनात आशय असेलही, त्याने मराठी भाषेतील शब्द वापरले

आहेतच; पण विधान-वाक्य-शब्दजोडणी ही मधली प्रक्रिया इथे घडलेली नाही-निदान ती अदृश्य आहे.

कवी रेवतकर यांचे दुसरे एक पुस्तक आहे. त्याचे नाव आहे 'विश्व विराट रूप'. पुस्तक क्राऊन आकाराचे असून त्याची पृष्ठसंख्या ७२ + १ आहे. पुस्तक गद्य मराठीत आहे. त्यातील शेवटचे परिच्छेद मुळाबरहुकूम असे :

‘कृष्ण रूखमीणी, भीमक रूखमीणी, विदर्भ, विश्व
प्राणीमात्र रक्षा, नागोकूळ क्षेत्र रक्षा, गोपाळकृष्ण,
गोधन रक्षा, रखवाली, कृष्ण कान्हा, नंदलाला
दूध दही लोणी तूप खाण्याच्या, तामस आहाराविरुद्ध
जन्मभर लढले होते, त्यांनी दूध दह्याचे माठ
फोडून विरोध केला होता. त्यांनी कधीही
दूधदही विकणारास अथवा खाणाऱ्या
पिणाऱ्या लोकांना सहकार्य दिले नव्हते.
मांस मच्छी अंडी खाणाऱ्या-पिणाऱ्या
लोकांना सहकार्य दिले नव्हते. मांस मच्छी
अंडी खाणाऱ्या जगास विरोध करून,
वृक्षलताचे रक्षण केले होते, जीवजंतु
जीवाशिवाचे, वृक्षपशुपक्षी जलचरे ह्यांना
अभयदानी मुक्त विहार देऊन निर्भयी

अभयारण्या दंडकारण्या निर्माण केले होते.

गोविंध्या नागोपाल कृष्ण

भगवंताने नागोकुळामध्ये दही दूध लोणी

तुपाच्या, गौळणींच्या घागरींना, माठ मडक्यांना

फोडून टाकून दूध दही लोणी खाणे पिणे अथवा

विकण्यास पूर्णपणे मनाई केली होती. गोपाल-

काला दहीदुधाचा मुळीच नव्हता. आर्यांनी

ह्या वाळवंटातील गोपाळकाल्यास दहीदूध

लोणी मिळवून विकृठ करून टाकले आहे.

कृष्णाने दहीदूध लोणी तूपास स्पर्श केलाच नव्हता.

ह्याशिवाय कृष्ण बालब्रम्हचारीच होता.

पुढे त्यास वैराग्य प्राप्त झाले होते.

व्यासाचे मूळ महाभारत अथवा

वाल्मीकीचे नागा पुराण कथासंग्रह निव्वळ

काल्पनिक कथा असून पुढे त्यास अनेकांनी

विकृठ केलेले आहे ही सत्यकथा मुळीच नाही.

ह्या त्यांच्या मनाच्या काल्पनिक कादंबऱ्याच होय.'

इथे लिहिणाऱ्याच्या मनात आशय आहे; त्या आशयास विधानाचे व विधानास वाक्यांचे रूप मिळाले आहे. हे उतारे वाचल्यावर वाचकास अर्थबोधही होतो; मात्र श्रीकृष्ण दहीदूधसेवनाच्या विरुद्ध होता, वाल्मिकींनी नागो पुराण नावाचा काल्पनिक ग्रंथ लिहिला आहे, ही विधाने लेखक कशाच्या आधारे करतोय, तो त्यासाठी पुरावे का देत नाही, असा प्रश्न वाचकास पडतो व मग पानेच्या पाने वाचत गेल्यावर हे विचारांचे भरकटणे आहे हे त्याच्या लक्षात येते. हौशी वाचक किंवा वाङ्मयाचा अभ्यासक यांना या पुस्तकांचा उपयोग नसला तरी मनोव्याधितज्ज्ञांस मात्र ही सामग्री बहुमोलाची वाटेल : त्यांतून शब्दसाहचर्य, कल्पनासाहचर्य, विचारसाहचर्य, लेखनाचा व प्रकाशनाचा हव्यास इत्यादी अनेक निरीक्षणे व निष्कर्ष ते काढू शकतील; मनोव्याधीचे निदान करू शकतील, त्यावर उचित उपचार करू शकतील.

मात्र श्री. रेवतकर यांची जी निर्मितिप्रक्रिया या लेखनातून प्रकटते ती आपल्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे : या लेखकास इतरांना काहीतरी सांगायचे आहे; ते तो पद्यातून सांगायला जातो तेव्हा त्याच्या आशयाचे विधानात आणि वाक्यात रूपांतर त्याला जमत नाही; फक्त त्या आशयाशी संबंधित सुटे सुटे शब्दच कागदावर उतरतात; पण जेव्हा तो पद्याऐवजी गद्य योजतो तेव्हा त्याच्या मनातील आशय विधान-वाक्ये या रूपात प्रकटतो व आपणांस वाक्यबोध-आशयबोध होतो; मात्र हा आशय व त्याचे इंप्लिकेशन याबद्दल आपण साशंक होतो; लेखक जेव्हा याच पद्धतीने पानेच्या पाने लिहित जातो तेव्हा या लेखकाला नवे, वेगळे काही सांगावयाचे नसून हे याचे वैचारिक भरकटणे आहे; याला सामान्यज्ञान, तारतम्यज्ञान, कार्यकारणसंबंध, संदर्भअगत्य नाही अशी आपली भावना होते व आपण पुस्तक दूर सारतो.

अशा लेखनामागील निर्मितिप्रक्रिया मनोविकृतीशी निगडित असते व अशा लेखनाचा उपयोग मानसशास्त्रज्ञांना असतो; समीक्षक किंवा रसिक यांना नसतो; कारण तिथे कलानिर्मिती किंवा विचारनिर्मिती झालेलीच नसते; तिथे निर्मितीच झालेली नसते; फक्त आत्माविष्कार झालेला असतो. या दृष्टीने श्री. रेवतकर यांची 'विश्व विराट रूप (सुवर्ण लंका)

विदर्भ सूर्य थाली फलंका, कल्पवृक्ष, झाडी वन्हाडा' हे चतकोर आकाराचे १२६ पृष्ठांचे पुस्तक व 'विदर्भादित्येला उद्दीन चीराग सुवर्णलंकापूरी तेलंगन तेलंकापुरी फल्लंका फलवृक्ष झाडी वन्हाड विदर्भ सूर्यथाली' हे क्राऊन आकाराचे १४२ पृष्ठांचे पुस्तक— ही दोन्ही पुस्तके मानसशास्त्रज्ञांच्या दृष्टीने अभ्यसनीय आहेत. दोन्ही पुस्तके हिंदीत असून त्यांत मनोविकृतिनिष्ठ आविष्कारप्रेरणेचा कडेलोट झाला आहे.

लेखनामागील निर्मित्तिप्रेरणा शोधायला लेखकाच्या घरी जावे लागत नाही; ती प्रत्यक्ष लेखनातच उपस्थित असते.

फक्त मनोव्याधिग्रस्तच निर्मित्तिरहित आविष्कार करतात असे नाही; नॉर्मल, शहाणेसुरते लोकही कधीकधी, कलेच्या नावाखाली, निर्मित्तिरहित आविष्कार करीत असतात; मात्र त्यांचा हा आविष्कार वेडावाकडा, अर्थहीन नसतो; नॉर्मल असतो— पण ती निर्मिती नसते; तो मनोगताचा केवळ आविष्कार असतो; कवयित्रींनी ही बाब विशेष लक्षात ठेवायची आहे.

। चार ।

आता ही कविता पाहा

शिशिरमार्गी शब्दांचे उद्ध्वस्त मुलूख,
भूकंपासकट गंडांतर आणणाऱ्या नद्या
कोणत्या डोळ्यात साठवू?
परतीच्या घोड्याला कोणासंगे पाठवू?
हा अंतराळउणा ऋतू असता तर
कदाचित बर्फालाही फुले आली असती...

मेंदूच्या घळीत वितळलेला पुखराज...

हा, तो, पुढे, मागे; सगळीकडून अंगावर

येत आहेत हिमनगाच्या टोळ्या.

यात्रेमध्ये हात सुटलेले मूल नाही शोधायचे

तुम्हाला. यात्रा तुटल्यावर मीच तपासून घेईन तुमचे चेहरे.

कवी रेवतकरांप्रणाणे इथेही हा कवी शब्दप्रधान भाषा वापरतोय; त्याच्या मनात काहीएक आशय आहे; पण तो त्याला योग्यता-आकांक्षा-सान्निध्य या गुणांच्या आधारे सांगता येत नाही व त्यामुळे त्याच्या शब्दांना वाक्याचे व विधानाचे स्वरूप येत नाही हे वाचकास जाणवते : 'शिशिरमार्गी शब्द', 'मेंदूच्या घळीतला वितळलेला पुखराज' इत्यादी शब्दांना वाक्याचा दर्जा येत नाही; त्यातून जी व्याज-वाक्ये तयार होतात त्या वाक्यसमूहातून विधान किंवा प्रतिपाद्य प्रकटत नाही; परंतु रेवतकरांच्या गद्य-पद्यात नसलेला एक गुण या लेखनात आहे व तो म्हणजे या कवितेत 'शिशिर', 'ऋतू', 'बर्फ', 'पुखराज' असे दर्शनी देखणेपण असलेले शब्द प्राचुर्याने आले आहेत.

कवीला योग्यता-आकांक्षा-सान्निध्य या गुणांचा आंशिक त्याग करण्याचा अधिकार असतो; पण कशासाठी? तर या गुणांतून प्रकटणारा वाच्यार्थ अंशतः रद्द करून त्या वाच्यार्थास अर्थसमृद्धी देण्यासाठी. म्हणजे अर्थसमृद्धीसाठी किंचित अर्थत्याग. अर्थसमृद्धी न येता अर्थत्याग, अर्थभ्रंश, अर्थहीनता येत असेल तर ती काव्यप्रतारणा असते; तो भाषाविध्वंस असतो; तो काव्याचा आणि भाषेचा निव्वळ आभास असतो. एका कवीने व्याकरण, तारतम्य, कार्यकारण त्यांच्या अवहेलनेतून आभासात्मक गद्य-पद्य भाषा लिहिणे आणि दुसऱ्या कवीने याच्या जोडीस दर्शनी देखणे शब्द वापरून कविता लिहिणे या दोन्ही स्थळी निर्मितिप्रक्रिया

एकजातीयच आहे—फक्त पहिल्या उदाहरणात वाचक त्या लेखनाला हसतो आणि ते लेखन दूर सारतो; दुसऱ्या उदाहरणात त्यातील दर्शनी देखणेपणाने अल्पकाळ तो भुलतो. दोघाही कवींच्या मनात काहीएक आशय आहे; पण मनोरूग्णतेमुळे त्यांनाच त्याचा बोध होत नाही व त्यामुळे शब्दसमूहातून वाक्ये आणि वाक्यसमूहातून विधाने तयार करण्याची क्षमताच तो तो कवी गमावून बसतो; अर्थसमृद्धी, अर्थसमृद्धीतून सौंदर्योत्पादक अर्थव्यूह, अशा अर्थव्यूहातून वाचकास अनुभवसमृद्धीचा प्रत्यय—ही सर्व प्रक्रियाच इथे अनुपस्थित असते.

दर्शनी देखण्या शब्दांच्या जोडीला कवी जेव्हा अशा शब्दांत नादानुसंधान साधतो तेव्हा पौगंडावस्थेतील वाचकाला आणखी एक भुरळ पडते व शब्द-वाक्य-विधानार्थ-व्यूह-अर्थसमृद्धी-अनुभवसमृद्धी हे सारे विसरून तो देखण्या, नादमधुर शब्दांच्या तालबद्धतेत स्वतःला गुरफटून घेतो—एका व्याजभाषेतून एक व्याज-संगीत निर्माण होते; व्याजकवी आणि व्याजरसिक यांच्या मीलनातून आणखी कशाची निर्मिती होऊ शकते? उदाहरणार्थ, ही कविता पाहा :

रात्रीच्या सुनसान दीर्घ समयी आले कसे कावळे?

झाडांच्या क्षमतेत सर्व दडली रानातली वादळे

मेंदूचेही तरंग रंग धरती ज्या पाकळ्या मोकळ्या,

त्यांचाही घनदाट ऊद जळतो, जो मागती राउळे...

छंदोलय आणि 'सुनसान समय', 'कसे कावळे', 'तरंग रंग', 'पाकळ्या मोकळ्या' असे खटके आणि अनुप्रास यामुळे ही कविता काहीतरी गूढ-तरल-नाजूक अनुभूती व्यक्त करते आहे व ती जाणवायला आपणच कुठेतरी कमी पडत आहोत अशी भावना वाचकाच्या मनात निर्माण होते; वास्तविक यामागील मनोव्याधी स्पष्ट आहे : श्री. रेवतकर वैचारिक संभ्रमामुळे

कार्यकारणतत्त्व सोडून सोप्या, शीण न आणणाऱ्या साहचर्यतत्त्वाचा आश्रय घेत गद्य-पद्य लिहितात—त्यांच्या शब्दनिष्ठ-कल्पनानिष्ठ साहचर्यमालिकेत ओबडधोबडपणा आहे, तर इथे ओबडधोबडपणाच्या जागी नादानुसंधान आहे—सफाई आहे; अशा नादानुसंधानाने लिहिणाऱ्याच्या भरकटणाऱ्या मनासही थोडी विश्रांती मिळते. मनोव्याधिग्रस्त व्यक्ती फार दुःखी असतात—जरी त्या प्रसंगी हसत असल्यातरी; आणि त्यांना संगीत फार प्रिय असते हे लक्षात घेतले म्हणजे या दोन कवींच्या लेखनातील अनावर साहचर्यगंड आणि एकाच्या लेखनातील अर्थग्लानी आणि दुसऱ्याच्या लेखनातील अर्थग्लानी-नादभुरळ याचा मानसशास्त्रीय नव्हे सौंदर्यशास्त्रीय प्रेरणाबोध होतो. यात त्या कवींचा काहीच दोष नाही; ही त्यांची जीवशास्त्रीय निकड आहे; त्यातून सौंदर्यनिर्मिती झाली तरच नवल. मानसोपचारतज्ज्ञाने या दोन्ही कवींच्या लेखनाचा सहानुभूतीने अभ्यास केला पाहिजे.

। पाच ।

आता ही कविता पाहा : 'धडपड'. या कवितेखाली '९ जून ८५ नागपूर' असा स्थल-काल निर्देश आहे. शीर्षक आणि हा निर्देश हा कवितेचाच अंश आहे; तो व्यावहारिक तपशील असलातरी इथे तो कलाकृतीचा घटक झाला आहे.

आपण कवितांची तुलना करीत नाही आहोत; त्यांच्यातच दडलेल्या निर्मितिप्रक्रियांचा शोध घेत आहोत.

कविता अशी :

धडपड

जगण्यासाठी झाडांची, सावल्यांसाठी माणसांची

केव्हाची चालू असलेली

धडपड संपली आहे— आता फक्त निराशा उरली आहे

एकलकोंड्या रात्रीच्यानंतर दिवसही उगवतो

फुलेही उमलतात मनापासून

धडपड संपली आहे— त्या फुलांना आपले म्हणण्यातली

केव्हातरी तुटलेल्या तारा सहज निखळून पडल्या

उल्का बनून स्वप्न झालेल्या

घटना शिल्लक आहेत— त्यांचे काव्य नष्ट झाले आहे

एका वळणावरती ओढ्याच्या, जे भेटले होते शब्द

स्वतःतच मशगूल झालेले

फडफड उरली आहे— आता फक्त पंख कापायचे आहेत

इथे कवितेतील कवीच्या मनात कुठलीही भावनिक-वैचारिक गुंतागुंत नाही; त्याची आपल्या प्रतिपाद्यावर सहज पकड आहे. त्यामुळे शब्दबोधच नव्हे तर वाक्यबोध-विधानबोध सहजतेने होतोय. कवी रेवतकरांनी विरामचिन्हे दिली होती—नव्हती. त्यांचा अर्थाशी संबंध नव्हता; त्यांच्या मानसिक गोंधळाची ती चिन्हे होती; इथे अपसारणचिन्हे, स्वल्पविराम यांचा संबंध अर्थबोधाशी आणि भावनाबोधाशी आहे. कविता गद्योच्चारी छंदात आहे व म्हणून तिच्यातील रूंद चरण गद्याची आठवण करून देताहेत; “त्यांचे काव्य नष्ट झाले आहे” अशी एखादी ओळ तर अनेक अर्थाने गद्यच आहे.

असे असले तरी ही कविता म्हणजे काही व्याज-गद्य नाही; ती कविताच आहे आणि आपल्या तर्कशक्तीला न दुखविता ती तर्कस्वातंत्र्य घेत आहे; अनेक कवी असे तर्कस्वातंत्र्य घेत असतात व ते इष्टच असते; त्यात नवीन असेही काही नाही. कसे ते पाहा : जगण्यासाठी माणसांची धडपड सुरू असते— कवी म्हणतो 'जगण्यासाठी झाडांची'— आपण एकदम सावध होतो; पण लगेच आपणांस पटतेही की झाडेसुद्धा जगण्याची धडपड करीतच असतात की; आणि माणसे सावलीसाठी. झाडांच्या सावलीसाठी नव्हे; मायेच्या, प्रेमाच्या सावलीसाठी माणसे धडपडत असतात. कवी म्हणतो, "धडपड संपली आहे—" सर्व माणसे ज्यासाठी धडपडताहेत ती धडपड या कवीची संपली आहे; का?—आपल्या मनात प्रश्न उभा राहतो; तोच कवी पुढे म्हणतो, अगदी गद्य शब्दांत— "आता फक्त निराशा उरली आहे." मग आपल्या लक्षात येते की प्रत्येक कडव्याच्या शेवटी अशाच गद्य नोंदी आल्या आहेत :

१. आता फक्त निराशा उरली आहे
२. त्या फुलांना आपले म्हणण्यातली
३. त्यांचे काव्य नष्ट झाले आहे
४. आता फक्त पंख कापायचे आहेत

अगदी प्रारंभी जी ओळ गद्य आणि विसदृश वाटली होती ती एका अर्थव्यूहात बसल्यामुळे अर्थसंपन्न झाली आहे.

मायेविना, प्रेमाविना, सहवासाविना कवी एकलकोंडा झाला आहे; असे वाच्यार्थाने न सांगता तो म्हणतो, एकलकोंड्या रात्री; पण त्या रात्रीनंतर निसर्गनियमाप्रमाणे दिवस उगवतो, जगण्यासाठी धडपडणाऱ्या झाडांवर फुलेही उमलतात; पण हा निसर्गनियम कवीला लागू

पडत नाही; त्याची सावलीसाठी धडपड संपली आहे—या जीवनातील सुंदरतेला तो आपले म्हणू शकत नाही—“धडपड संपली आहे—त्या फुलांना आपले म्हणण्यातली.”

एक जीव दुःखी आणि निराश झाला आहे आणि आता त्याला या जीवनात रस उरला नाही. हा आशय अतिशय अर्थसमृद्धीने आणि सुंदरतेने आणि वक्रोक्तीने कवीने येथे प्रकट केला आहे. त्याची स्वप्ने, त्याच्या इच्छा उल्लेखारख्या निखळून पडल्या आहेत; जुन्या घटना स्मृतिरूपाने मनात शिल्लक आहेत; त्यांच्यांतील हवेहवेसेपण, हळुवारपण, सौंदर्य आता लोपले आहे.

ते सगळे कुठे घडले होते? सृष्टीच्या साक्षीने, ओढ्याच्या खळखळ शब्दांच्या उपस्थितीत. ते प्रिय व्यक्तीचे शब्द, ओढ्याच्या खळखळीप्रमाणेच, आत्ममग्न होते. माणसे आणि झाडे, उल्का आणि स्वप्न, ओढा आणि प्रिय व्यक्ती यांच्यात इतके साम्य असून इतका विरोध आहे : झाडे फुलतात, रात्रीमागून दिवस येतो, ओढा वाहत राहतो; पण माणसे बदलतात. एक माणूस बदलतं म्हणून मग दुसऱ्याचंही आयुष्य बदलतं. आता ‘धडपड’ संपली असली तरी ‘फडफड’ उरली आहे—कोणाची? निराश जीवाची, झऱ्याच्या शब्दाची, प्रिय व्यक्तीच्या शब्दांची. तिला काय अर्थ? तीही थांबली पाहिजे. निराशेचे पंख कापले पाहिजेत—या वेदना सहन होत नाहीत; ओढ्याचे शब्द कापले पाहिजेत—त्याचे हसरेपण सहन होत नाही; तिचे प्रेमाचे शब्द कापले पाहिजेत—ते माझे दुःख कमी करील—ते कदाचित तिचीही वेदना दूर करील—कसली वेदना? प्रतारणेची? वियोगाची? अगतिकतेची? कसली? कविता या प्रश्नांची उत्तरे देत नाही.

या कवितेत फक्त ६६ शब्द आहेत. सहासष्ट शब्दांतून तर्कनिष्ठ गद्यवाक्ये एवढा आशय व्यक्त करूच शकत नाहीत—प्रयोग करून पाहा. या कवितेला हे साधले याचे कारण तिने तर्कसंगतीना फाटा दिला हे नसून तर्कसंगतीसहच तिने साहचर्यसंगती आणि सौंदर्यसंगती यांचा आश्रय घेतला हे आहे; अशा विविध संगतींच्या आश्रयामुळेच कवितेत अर्थसमृद्धी आली

आहे, ती आपणास अनुभवसमृद्धी देत आहे. 'वाङ्मय म्हणजे कमाल अर्थवत्तेने भारलेली भाषा' असे एझरा पाउंड का म्हणतो ते अशा प्रसंगी लक्षात येते.

जी कविता मनोविकृतीतून प्रकटते तिच्यात तर्कसंगती असूच शकत नाही—तर्कसंगती आणि मनोविकृती यांच्यात हाडवैर असते. 'काचेचं मन' हे पुस्तक वाचले म्हणजे ही बाब सोदाहरण स्पष्ट होते. असे विकृत मन मुख्यतः साहचर्य तत्त्वाचा आश्रय घेऊन भाषाव्यवहार करते. साहचर्यतत्त्व हे तर्कतत्त्वाप्रमाणे व्यक्तिनिरपेक्ष तत्त्व नाही; ते व्यक्तिसापेक्ष तत्त्व आहे—प्रत्येक व्यक्तीची साहचर्यमालिका भिन्न असते. घूणाक्षरन्यायाने कधीकधी असा साहचर्यसंगतीतून अर्थाभास व सौंदर्याभास जाणवतोही; पण तो आभासच असतो—त्या शब्दांना तो अभिप्रेत नसतो; बहुधा असा भाषिक आविष्कार अर्थहीन, क्लिष्ट, विस्कळीत आणि तुटक तुटक असतो. मात्र हे साहचर्य जेव्हा दर्शनी देखण्या अर्थाचे शब्द आणि श्रुतिमाधुर्य घेऊन येते तेव्हा भल्या भल्यांची फसगत होते.

'धडपड' या कवितेत दर्शनी देखण्या अर्थाचे शब्द आहेतच : फुले, उमलणे, तारा, उल्का, स्वप्न, वळण, ओढा, मशगूल, फडफड, पंख इत्यादी; परंतु त्यांची योजना कवितेत अशी झाली आहे की, त्यांच्या या दर्शनी देखणेपणाकडे वाचकाचे लक्षच जाऊ नये—भावगीतांत अशा शब्दांची रेलचेलच नसते तर त्यांचा अगदी वाच्यार्थाने तिथे वापरही केलेला असतो. इथे हे सर्व शब्द अवाच्यार्थाने आलेले आहेत—त्या प्रतिमा आहेत—प्रतिमा वाच्यार्थनिष्ठ कधीच नसतात. तार्किक अर्थ (वाच्यार्थ), साहचर्यार्थ (लक्ष्यार्थ) यांना आत्मसात करून त्यांच्याहून अधिक आणि अधिक प्रभावीपणे तिथे सौंदर्यव्यूह (प्रतीयमान अर्थ) प्रकटत असतो—'धडपड' मध्ये तो अगदी सहज प्रकटला आहे.

मनोविकृतीतून जी भाषिक निर्मिती होते तिच्यात अशी अर्थसमृद्धी येऊच शकत नाही. मनोविकृतीचा संबंध अंतर्मनाशी असल्यामुळे आणि अंतर्मनात असामाजिक इच्छा—प्रेरणा—वासना असल्यामुळे मनोविकृतिजन्य साहित्य हमखास हिडीस/दुर्बोध/त्रोटक/असंबद्ध असते.

डॉ. सिरासांना मनोव्याधी आहे की नाही हे मानसोपचारतज्ञ ठरवतीलच; त्यांच्या कवितांतूनच व्यक्त होणारी त्यांची निर्मितिप्रक्रिया मात्र अत्यंत निरोगी आणि उन्नत आहे हे खास. मानसिक विकृतीतून आणि सामाजिक विकृतीतून अनेक भाषिक कृती निर्माण झाल्या आहेत; उन्नत आध्यात्मिक अवस्थेतूनही अनेक भाषिक कृती निर्माण झाल्या आहेत; पण सौंदर्यात्मक प्रेरणा व साहचर्य यांच्या एकमेळातून क्वचितच उत्तम साहित्यकृती निर्माण झालेल्या दिसतात. मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्यांमध्ये व त्यांच्या चार-दोन कवितांमध्ये त्यांनी हा 'प्रयोग' करून पाहिला; 'अत्यंत जाणीवखोरपणे नेणिवेचा वापर' यामुळे त्यांचा प्रयोग फसणे अपरिहार्यच होते. कवी सिरासांनी हे जे कवितालेखन केले ते प्रयोग म्हणूनही केलेले नाही की जाणिवेनेही केलेले नाही. अधिकांश कवींच्या कवितालेखनास 'प्रकाशनव्यवहार' हा जो सार्वजनिक संदर्भ असतो तोही त्यांच्या या लेखनास नाही. हे लेखन जसे सार्वजनिक व्यवहार म्हणून झाले नाही तसेच ते अंतर्मनातील दडपणांचा, गंडांचा अनिवार्य आविष्कार म्हणूनही झालेले नाही; ते अनुभवाला सौंदर्यात्म करण्याच्या, सर्जनाच्या प्रेरणेतून झालेले आहे. जीवनाचे कटु अनुभव, देशभर अखंड भटकंती, चित्रकाराची रंगरेषाप्रधान दृष्टी, मानसशास्त्राचा दीर्घकालीन अभ्यास, अद्ययावत पाश्चात्य वाङ्मयाचे संस्कार आणि अर्थातच जन्मसिद्ध प्रतिभा या साऱ्यांतून कवितानिर्मितीची एक आगळीच प्रक्रिया कवी सिरास यांना प्राप्त झाली : कटु अनुभवांतील मूल्यभाव शोधणे (ज्ञानप्रक्रिया), त्यांच्यांत चित्रकाराच्या नजरेने रंगरेषा शोधणे; पण त्या अनुभवाचे स्वभावोक्तिपूर्ण चित्रण न करता अर्थच्छायात्मक रेखाटन करणे (अनिल अवचट अनुभवाचे शब्दचित्र रेखाटतात), त्या मूल्यगर्भ पण विधानात्मक नसलेल्या, चित्रगुणात्मक पण रंगरेषाप्रधान नसलेल्या अनुभवाची संरचना मात्र साहचर्यतत्त्वानुसार. सिरास यांच्या कवितांत ज्ञानात्मक तादात्म्य अनेकदा कमी पडते; पण संवेदनानिष्ठ आणि भावनानिष्ठ तादात्म्य त्यांचे अनुपम असते; त्याला सतत साहचर्यनिष्ठ तादात्म्याची जोड मिळते. जीवनाचा एक दुभंगलेला अनुभव ते अशा निर्मितिप्रक्रियेने जोडून घेतात. वरवर त्यांची कविता रोमाँटिक/अस्तित्ववादी कविता वाटते : निसर्गप्रतिमांमुळे रोमाँटिक आणि आत्मदुराव्यामुळे

अस्तित्ववादी. तशी ती आहेही; पण पूर्वीच्या रोमँटिक—अस्तित्ववादी कवितांपेक्षा तिची निर्मितिप्रक्रिया कोटिशः भिन्न आहे—हे जाणवले तरच त्यांच्या कवितांची पृथगात्मता जाणवेल.

लिट्ल मॅगझिनच्या काळात सिरास भरभरून कविता लिहित होते; त्यांतून या कविता प्रकाशित झाल्या असत्या तर नव्या वाचकांना त्यांतील नवेपणा तत्काल जाणवला असता— तसे घडले नाही. आजच्या राजकीय—सामाजिक—साहित्यिक परिस्थितीत लिट्ल मॅगझिन चळवळीची फार गरज आहे; ती नसल्यामुळे ही प्रस्तावना मी लिहिली आहे— धिस इज माय फिलॉसॉफिकल स्टेटमेंट.

*

अनुराधा पाटील

बहुतेक कवी स्वतःच्या कवितांवर नितान्त प्रेम करतात; कोणी कवितेला देवता मानतात, कोणी माता, कोणी प्रेयसी. बहुतेक कवी काव्यकला आणि स्वकविता यांच्यावर नितान्त प्रेम करतात. या प्रेमातून ते काव्यविषयक कविता लिहितात; या प्रेमातून ते स्वकाव्याचे समर्थन करतात. मग अशा उद्गारांतून कवीचे चरित्र, त्याचे व्यक्तित्व, त्याचे काव्यशास्त्र शोधण्याचे प्रयत्न सुरू होतात : कवी आत्मकेंद्रित आहे, तो अहंकारी आहे, तो मनोविकृत आहे, तो सच्चा कवी आहे इत्यादी निष्कर्ष काढले जातात; त्यांची काव्याभिरूची, त्याची निर्मितिप्रक्रिया, त्याच्या काव्यसृष्टीतील गुणदोष न पाहताच, त्याच्या उद्गारांवर भिस्त ठेवून त्याचे काव्यशास्त्र शोधले जाते.

अनुराधा पाटील यांनी कवितेवर कविता लिहिल्या आहेत; पण त्या अशा आहेत की त्यांवरून कवयित्रीचे मन-व्यक्तित्व-चरित्र यांचा अभ्यासकांस काहीच पडताळा घेता येऊ नये; त्यांतून त्यांचे काव्यशास्त्रही हाती लागू नये.

हे असे का झाले?

याचे कारण अनुराधेची कविता हा तिचा व्यावहारिक आत्माविष्कार नाही. व्यावहारिक आत्माविष्कार ही एक जीवशास्त्रीय निकड असते : मनावर भावनांचे दडपण असते, इतरांच्या अपेक्षांचे, समजुतींचे दडपण असते; म्हणून मग स्वतःतून मोकळे होण्यासाठी, इतरांच्या पसंतीस उतरण्यासाठी माणूस आत्माविष्कार करू लागतो. कोणी स्वतःशी बडबडतो, कोणी डायरी लिहितो, कोणी पत्रे, कोणी दिसेल त्याच्याशी किंवा जिवाभावाच्या व्यक्तीशी तळमळून बोलतो, कोणी आत्माविष्कारी कविता लिहितो! या सर्वांची प्रतवारी वेगळी असली तरी जन्मकुळी एकच असते : आपल्या मनोगताला वाट करून देणे, इतरांना त्याची जाणीव करून देणे.

अनुराधा पाटील यांची कविता अशी नाही. त्यांची कविता हा व्यावहारिक आत्माविष्कार नाही, त्यामुळे त्यांना मोकळे मोकळे वाटत नाही; त्यांना आपल्या मनोविश्वात कुणाला सहभागीही करून घ्यायचे नाही; हा त्यांचा आत्मसंवादही नाही.

ही त्यांची आत्मनिर्मिती आहे : कवितेच्या माध्यमातून त्या स्वतःची नवनवी रूपे घडवीत जातात. प्रत्येक कविता हा अनुराधेचा पुनर्जन्म असतो.

या प्रक्रियेमुळेच त्यांच्या कविता कविव्यक्तित्वापासून मुक्त, स्वतंत्र होतात; त्यांना वस्तुनिष्ठ अस्तित्व प्राप्त होते. अनेक कवयित्रींच्या कविता वाचताना त्या कवयित्री त्यांच्या भावनांचा, विचारांचा आविष्कार करताहेत असे स्पष्टपणे जाणवते. अशा आविष्कारप्रधान कवितांना 'आडव्या कविता' म्हणतात. त्यांचे एक टोक कवयित्रीच्या व्यावहारिक व्यक्तित्वाशी व दुसरे टोक वाचकाच्या व्यावहारिक व्यक्तित्वाशी जोडलेले असते; तिथे कविता साधनरूप असते; कवितेतील अर्थरूपे, शब्दरूपे, अलंकार, प्रतिमा, प्रतीके, शैली यांच्याकडे वाचकाचे अवधान राहत नाही; अशा कवितांतील भावना सर्वपरिचित, त्यांतील विचार घोषवाक्यांसारखे सोपे असतात; त्यांत आई, देश, प्रणय, वात्सल्य, भक्ती, निसर्गसौंदर्य अशा विषयांवरील अनुभवांचे गोळे असतात; त्यामुळे अशा कवितांतील काही काही ओळी चमकदार, ओल्या असतात; अशा कविता समग्रपणे वाचकांच्या कधीच लक्षात राहत नाहीत—त्यांतल्या इथल्या तिथल्या ओळीच मनात झुलत राहतात—तेवढा खुराक वाचकाला पुरेसा असतो!

कै. मर्ढेकर, पु. शि. रेगे, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांच्या कविता अशा नाहीत; त्या आविष्कारप्रधान कविता नाहीत; नवनिर्मितिरूप, वस्तुनिष्ठ स्वयंपूर्ण कविता आहेत. या अर्थाने अनुराधेच्या कविता मर्ढेकर-रेगे-चित्रे परंपरेतील कविता आहेत; विशेषतः चित्रे आणि अनुराधा यांच्या काव्यांतील साम्यशोध, अनुराधेच्या काव्याची विशेषतः समजण्याच्या दृष्टीने, उपकारक ठरणारी आहे:

'खेळ' या संग्रहातील एक कविता अशी आहे:

मी वजा करत जातेय स्वतःला

हळूहळू वर्तमानातून

शुभ्र निखळ पायाच्या

रेषा उमटतात अधून मधून

काळोखाच्या पापुधावर

कवडीमोल पुण्याकडं

पापण्या उचलून पाहतात डोळे

मी चौकटीत पार्थिवाच्या

आणि चौकटीबाहेर निरंतर

गद्योच्चारी मुक्तछंद, रीतिभूतकाळवाचक क्रियापदे, भावानुभूतीतच मुरलेली कल्पकता, भाषेच्या अंतःप्रकृतीची उपजत जाण, अनपेक्षित साम्यविरोध इत्यादी अनेक संदर्भात चित्रे आणि अनुराधा यांच्या कवितांत कलात्मक साम्य आहे—मात्र हा प्रभाव किंवा हे अनुकरण नव्हे; हे प्रातिभ साम्य आहे या दोघांच्याही कविता 'उभ्या कविता' आहेत.

अनुराधा पाटील यांची कविता ही त्यांची स्वतःची, मौलिक कविता आहे.

या कवितेचे केंद्र आहे आयुष्याची गूढता आणि त्यामुळे मनाला येणारी विव्हलता.

'दिवसेंदिवस' या संग्रहात कवयित्री लिहिते :

मी पाहते डोकावून कवितेच्या पलीकडे

तेव्हा समोरच्या अंधारात दिसतात

विस्तारलेल्या तिच्या पांढऱ्या नख्या आणि मागे फिरलं

तर तिचे घुसमटणारे श्वास चुरगळतात मानेवर

आणि कानांत भरून राहतो रात्रीबेरात्री पत्र्यांवर पडणाऱ्या

पावसासारखा बेचैन करणारा आवाज

अनुराधेच्या कवितांतील अनुभूती इतकी संयुगसदृश तरीही व्यामिश्र, जीवनाची मूलद्रव्ये तिथे इतकी एकरूप होऊन नवीनच संयुगांचा संभव झालेला—अशी संयुगे की ज्यांना भाषेत नावेच नाहीत. मनाचा निराधारपणा आणि एकाकीपणा तरीही सौंदर्याचा, काळाचा आणि कवितेचा आणि आठवणींचा तुटपुंजा आधार—अशी ही संयुगे; प्रत्येक कवितेत त्यांची विभिन्न रूपे सौंदर्यात्म झालेली.

अनुराधेच्या या मूलावस्थेला रोमँटिसिझम, अस्तित्ववाद असे कुठलेच नाव देता येऊ नये इतकी ती अनन्य. 'खेळ' या संग्रहात 'ती पान लावते', 'बाई तसं तर', अशा काही सरावाच्या स्त्रीमुक्तिपर कविता आहेत; पण तो अपवाद आहे.

एका कवयित्रीने, एका स्त्रीने इथे आपल्या कवितेचा अनन्य पिंडधर्म जपला आहे, ही अपवादात्मक घटना आहे : गेल्या चाळीस वर्षांतील स्त्रियांच्या कविता पाहिल्या तर असे दिसेल की त्यांतील अधिकांश कविता अनुकरणात्मक आहेत; इंदिरा संत आणि रोमँटिक मनोभाव आणि स्त्रीमुक्ती या विशेषांचे संमिश्र अनुकरण करणाऱ्या—स्वतःच्या मनःप्रकृतीचा, स्वतःच्या प्रतिभेचा शोध न घेता प्रसिद्धी, पुरस्कार यांच्याकडे डोळे लावून बसणाऱ्या; आत्मप्रेम, वाङ्मयीन फॅशन यांच्या आहारी जाणाऱ्या; हे सगळे दुःखद आहे; पण असे तरी का व्हावे?

कालपर्यंत स्त्रीचे मन अनुकरणानेच घडत होते : वागायचे ते चारचौघींसारखे, विणकाम, भरतकाम, रांगोळ्या, खाद्यपदार्थ या साऱ्यांत अनुकरणच महत्त्वाचे. कहर म्हणजे मुक्तीची घोषणा करायची तीही अनुकरणाने! आता हे कुठे कुठे बदलतेय.

बहिणाबाई चौधरी, इंदिरा संत, प्रभा गणोरकर, अनुराधा पाटील अशा चारचौघीच या सांस्कृतिक प्रदूषणावर मात करून स्वतःची कविता लिहू शकल्या— इतर काही नेकीने चाचपडत राहिल्या. अनुराधेचे वैशिष्ट्य हे की तिला 'वाळूच्या पात्रात मांडलेला खेळ' (२००५), 'दिवसेंदिवस' (१९९२), 'तरीही' (१९८५), 'दिगंत' (१९८१), अशा आपल्या कुठल्याच संग्रहात चाचपडावे लागले नाही— तिला तिची कविता अनासायास सापडली— ही कविता एकाच वेळी मोकळी आणि विदग्ध आहे : भाषा आणि छंद या अंगाने मोकळी आणि प्रतिमाव्यूह आणि अनुभूती या अंगाने विदग्ध.

कविताबीजांना फुटू लागलेली

लालसपालवी अनुभवताना

मला ऐकू येतात

कुणीच न उच्चारलेले कितीतरी शब्द मी वाचते

आपण नसलेल्या

एखाद्या चेहऱ्यावरचे उत्कट भाव

असे अनुराधेने म्हटले आहे. कवितेवर तिच्या अनेक कविता आहेत; 'कविता' ही प्रतिमा तिने अगदी वेगवेगळ्या पैलूंनी हलविली आहे; 'कविता' हे एक प्रतीक तिने वारंवार योजिले आहे. अनेक कवी कुठले तरी एक स्थूल, परिचित रूपक कविताभर हाताळून त्यातून आपली भावना किंवा वैचारिक बांधिलकी व्यक्त करतात—त्यात ना कल्पकता, व्यामिश्रता, नवीनता; ना वाङ्मयीन सचोटी, ना तादात्म्य, ना ध्वनी. अनुराधेपाशी खरोखरच प्रतिभा आणि प्रतिभाचापल्य, संवेदनप्रधानता आणि सौंदर्यवृत्ती हे विशेष निखळ स्वरूपात, उत्कट स्वरूपात आहेत. एका कवितेत अनुराधेने म्हटलंय :

पानामध्ये रेंगाळणाऱ्या संध्याकाळच्या उन्हासारख्या

न लिहिलेल्या कितीतरी कविता मनातच रेंगाळतात,

घुसमटून टाकतात जेव्हा कविताही अशा तेव्हाही मी तुझ्याकडेच येते.

हा 'तू' म्हणजे जीवनाचे गूढ तर नव्हे? हा प्रश्न आपण अनुराधा पाटील यांना विचारायचा नाही; त्यांच्या काव्यालाच विचारायचा!

ग्रेस: आंतर वर्तुळातील कवी

चरित्रात्मक समीक्षा ग्रेस यांच्या काव्याला न्याय देऊच शकत नाही; ग्रेस यांचे चरित्र आणि त्यांचे व्यक्तित्व ज्यांना माहित आहे त्यांना हे सहज पटेल. कर्नलबाग सारख्या नागपुरातील एका आडवस्तीत जन्म; तिथले वातावरणही कुठल्याच अर्थाने काव्यानुकूल नसलेले. त्यांचे बालपण कसे व्यतीत झाले याच्या स्पष्ट खुणा त्यांच्या ललित गद्यात उमटल्या आहेतच; (ही चरित्रात्मक समीक्षा नव्हे) मुद्दा एवढाच की, ग्रेस यांचे चरित्र आणि त्यांचे कवित्व यांचा बिंब-प्रतिबिंब संबंध नाहीच; एवढे मात्र खरे की; त्यांचे चरित्र हा त्यांच्या निर्मितीचा मूलस्त्रोत नसला तरी ती त्यांच्या निर्मितीची सामग्री मात्र आहे.

मग ग्रेस यांच्या निर्मितीचा मूलस्त्रोत आहे तरी काय?

आयुष्यभर या कवीस आसपास फक्त विसंगती, विद्रूपता, वेदना आणि विनाशच दिसत होता. अहो, सौंदर्यदर्शनाने क्वचितच सौंदर्यनिर्मिती होते; तेव्हा आपण सौंदर्याच्या आस्वादात निमग्न होतो. याच्या उलट दैन्य, दारिद्र्य, दुःख असे काही पाहिले की आपली सौंदर्यसंकल्पना घायाळ होते; 'हे असे नको, हे असे हवे' असा आक्रोश आपल्या मनात सुरू होतो. त्या आकांताचा आविष्कार म्हणजेच सामाजिक बांधिलकीची कविता. तशी कविता ग्रेस यांनी लिहिली नाही; ती त्यांना प्रासंगिक वाटत होती. उद्या सामाजिक परिवर्तन झाले की अशी कविता कोमेजून जाईल असे त्यांचे म्हणणे होते. सामाजिक परिवर्तन करणे हे कार्य विचारवंत-क्रियावंत यांचे आहे, कलावंतांचे नव्हे अशी त्यांची भूमिका होती.

मग कलावंताने करायचे काय?

ग्रेस यांच्या मते साहित्य ही जीवनाची प्रतिकृती नसते; तर ती जीवनाची नवनिर्मिती असते. त्यांची कविता ही अशीच जीवनाची नवनिर्मिती आहे. इतर कवी अशी नवनिर्मिती करताना तर्कसंगतीवर भर देत असतात; जसे-

नाहीं शोधिलें गावाला

नाहीं विचारिलें नांव;

फक्त चालत रस्त्याने

केला स्वतःचा लिलाव.

असे जेव्हा एखादा कवी म्हणतो तेव्हा त्यात जीवनदर्शन असते; जीवनभाष्य असते आणि नवनिर्मितीही असते; मुख्य म्हणजे ही सारी प्रक्रिया आपणांस तर्कसंगतीने कळते. कुठे ही तर्कसंगती चकित करणारी असते तर कुठे ती अतिपरिचित असते, हा मुद्दा अलाहिदा.

ग्रेस यांच्या काव्याचे वैशिष्ट्य हे की ते तर्कसंगती निखंडून नवनिर्मिती करतात. त्यामुळे एका वेगळ्याच अर्थाने आपण चकित नव्हे स्तंभित होतो आणि त्यांची कविता दुर्बोध आहे असे म्हणून तिच्याकडे पाठ फिरवतो. ही आपली प्रतिक्रिया स्वाभाविक आहे पण रास्त नाही. अहो, कुठल्याही अनुभवाची संगती तीन प्रकारे लावता येते: १) तर्कनिष्ठ संगती २) साहचर्य संगती ३) लयसंगती. लयसंगतीतून सौंदर्य, साहचर्य संगतीतून अंतर्मन तर तर्कसंगतीतून सत्य आविष्कृत होत असते. ग्रेस यांच्या कवितेत, लयसंगती ओतप्रोत असते. ती विविध अनुप्रास, विविध यमक युग्मे, डौलदार अक्षरगणवृत्ते, त्यातील ठसकेदार यती यांतून आपल्याला ऐकू यायला लागते. ही प्राथमिक स्वरूपाची श्रुतिप्रधान लय असते. कवीने म्हटलेच आहे-

चालणें वृत्तात माझें

बोलणें वृत्तीपरी

ग्रेस यांच्या कवितांतील अलंकार, प्रतिमा आणि प्रतीके या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. इतर कवी एका उपमेयाला एकच उपमान वापरतात तर ग्रेस एका उपमेयावर अनेक उपमानांचे मजले उभारतात; त्यामुळे वाचकाला गांगरल्यासारखेच होते; पण त्यामुळेच त्यांच्या कवितेत व्यामिश्र लय निर्माण होते. हा उपमेय-उपमान संबंधही परिचित किंवा सांकेतिक नसतो, तो अगदी अनवट, अनपेक्षित आणि कधीकधी अगोचर सुद्धा असते. हे त्यांचे प्रतिभाचापल्यच असते; प्रतिभाआधिक्यही. अलंकार लाक्षणिक अर्थातून सौंदर्यसिद्धी साधतात तर प्रतिमा व्यंजनेतून लावण्य विकसित करतात. ग्रेस यांच्या प्रतिमा किती भन्नाट. प्रतिमा, अलंकाराप्रमाणेच द्विदल असते; फरक हा की अलंकारामध्ये उपमेय-उपमान यांच्यात द्वैत असते तर प्रतिमेमध्ये तिचे दर्शनीय अंग आणि तिचा ऐवज यांच्यात अद्वैत असते. ग्रेस हे सारे जाणिवेने करीत नव्हते; तो त्यांचा पिंडधर्मच होता.

अशा प्रतिभाबलामुळेच त्यांच्या कवितेत अलंकार आणि प्रतिमा यांचे व्यूह तयार होत होते. अशा व्यूहांना मग आपोआपच प्रतीकांचे रूप येई. आई, वियोग, वेदना, मृत्यू ही त्यांच्या कवितेतील पुनरावृत्त प्रतीके आहेत. प्रतिमा भावोत्पादक असते तर प्रतीक विचारोत्पादक. ग्रेस यांच्या कवितेमध्ये सलग आणि स्पष्ट विचारप्रक्रिया दिसली नाही तरी त्यांच्या कवितेतून, प्रतीकव्यूहातून जीवनचिंतन प्रकटते.

त्यांचे वृत्त, त्यांचे प्रतिमाव्यूह, त्यांचे प्रतीक व्यूह यांची बांधणी मात्र साहचर्य तत्त्वानुसार होत असते. हे साहचर्यतत्त्व त्यांचे व्यक्तिगत आणि त्यांच्या आंतरमनाशी निगडित असल्याने त्यांची कविता अनेकदा दुर्बोध होते हे सत्य आहे. कवितेतील अनुभव तुम्ही तर्कनिष्ठसंगतीने व्यक्त करा की साहचर्यसंगतीने व्यक्त करा, त्या अनुभवाचा बोध वाचकास झाला पाहिजे आणि त्यातून लयतत्त्व आणि लावण्य अभिव्यक्त झाले पाहिजे. 'ग्रेसची कविता कळत नाही पण तिचे सौंदर्य जाणवते.' असे म्हणणे हा वाङ्मयीन अपराध आहे. खरेच जर असे होत असेल तर मग अज्ञात विदेशी भाषेतील काव्यही आपण वाचू शकू!

ग्रेसच्या काही कविता अत्यंत प्रासादिक आहेत. पंडित मंगेशकर यांनी त्यांना चाली लावून आंतरवर्तुळातील त्या कविता समाजाच्या तळागाळापर्यंत पोहोचवल्या हे मंगेशकर परिवाराचे मराठी वाङ्मयावर फार मोठे ऋण आहे.

दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे

॥ एक ॥

पुणे, दि. १५ ऑगस्ट २००९

प्रिय दिलीप,

तुमचा आणि माझा परिचय आहे, असे काही मी म्हणू शकत नाही. एकदा, पंचेचाळीस वर्षांपूर्वी, मुंबईला वाङ्मयीन समारंभात दृष्टिभेट झाली तेवढीच. तुमच्याच काव्यावर चर्चासत्र होते; अध्यक्ष होते गंगाधर गाडगीळ; मी एक वक्ता होतो. गाडगीळ म्हणाले होते, "चित्र्यांची कविता संन्यस्त कविता आहे." मी म्हणालो होतो, "चित्रे आपल्या कवितांतून अनुभवांच्या सावल्या पाडतात." आज कोणी मला या दोन विधानांचे स्पष्टीकरण विचारले तर खरंच ते मी देऊ शकणार नाही. एवढं खरं की आम्हा दोघांनाही तुमची 'कविता'मधली कविता फार आवडली होती आणि फार महत्त्वाची वाटली होती. गाडगीळ गेलेत. त्यांनी तुमच्यावर काही लिहिल्याचे वाचनात नाही. मी मात्र तुमच्यावर लिहित राहिलो आणि बोलत राहिलो.

१९६० ते ६४ ही चार वर्षे मी कोल्हापुरात प्राध्यापक होतो. आमच्या गोखले कॉलेजमध्ये तेव्हा संस्कृत, इंग्रजी, हिंदी, मराठी या भाषांचे उत्तम प्राध्यापक होते. डॉ. गं. वि. कुलकर्णी, डॉ. कोटांबळे, डॉ. ल. म. भिंगारे, प्रा. कमल देसाई, डॉ. वा. पु. गिंडे, प्रा. नायडू, प्रा. वाडीकर, प्रा. दीक्षित, प्रा. सौ. चव्हाण, प्रा. सुलभा गजेंद्रगडकर हे झाले भाषेचे प्राध्यापक. बॅरिस्टर बाळासाहेब खर्डेकर आणि सर्वेसर्वा एम. आर. देसाई हे प्राचार्यद्वयही होते भाषेचे प्राध्यापकच. एवढ्याने काय झाले? सी. डी. जोशी (मानसशास्त्र) आणि अंबादास माडगूळकर (समाजशास्त्र) हे प्राध्यापकही आम्हा सर्वांप्रमाणे साहित्यप्रेमी; कॉलेजमध्ये रोज खऱ्या अर्थाने साहित्यसंमेलन भरत असे. भरीस भर म्हणून कृष्णा गुरव, ह. मो. मराठे, शरद विनायक काळे, मुमताज शेकदार, शशिकांत यरनाळकर हे विद्यार्थी. तेव्हाचे गोखले कॉलेज म्हणजे अमृताचा बोलका समुद्रच होता. तिथे नवसाहित्य आणि नवे नवे साहित्य यांच्या चर्चेला उधाण येत असे.

शिवाय माझ्या सोबतीला आनंद यादव, प्रल्हाद वडेर, व. ह. पिटके हे 'चला कल्पतरूंचे आरव'ही होतेच. तशात अण्णा हातकणंगलेकरांनी सांगलीला बोलावले मला भाषणाला. वसंत व्याख्यानमालेत. मी विषय निवडला: 'आजची मराठी कविता'. त्यात चित्रे, भट, म. म. देशपांडे, केचे, सुर्वे, ग्रेस, यांच्या काव्याचा विस्ताराने गौरव केला. तुमच्यापैकी काहींचेच कवितासंग्रह निघाले होते: मुंबई, नागपूर, बेळगाव, इथल्या वृत्तपत्रातून भट, सुर्वे, ग्रेस यांच्या कविता मी गोळा केल्या होत्या, ग्रेस तर तेव्हा 'माणिक गोडघाटे' या व्यावहारिक नावाने लेखन करीत होते. इतक्या वर्षांनी काळाच्या खांद्यावरून मागे वळून पाहतोय तेव्हा अभिमान आणि अस्वस्थता यांनी अंतःकरण जडावून जाते; तुम्ही आणि सुर्वे तुम्हा उभयतांबाबतचे माझे वाङ्मयीन भविष्य खरे ठरले; सुरेश भट तर संप्रदायप्रवर्तक ठरले—तेव्हा त्यांच्या काव्याची महात्मता पुरेशी जाणवली नव्हती; केच्यांच्या काव्याकडे अजूनही मराठी रसिकांचे लक्षच नाही. गोडघाटे यांची कवी म्हणून होणारी घसरण समजण्यासारखी पण दुःखदच, तितकीच दुःखद सुर्वे-ग्रेस यांची शारीरिक, मानसिक अवस्था. केचे-भट गेल्याचे दुःख त्याहून मोठे. तुम्ही सारे माझे समकालीन आणि समानधर्मे; तुम्ही सारे माझ्या वाङ्मयीन आत्मवृत्ताचा अंश; तुमचे यशापयश हे माझेही यशापयश. करंदीकर, बापट, पाडगावकर, यांचे काव्य तेव्हा लोकप्रियतेच्या लाटेवर फेसाळत होते. ते मला कधीच आकृष्ट करू शकले नव्हते. माझा काय त्यांच्यावर वैयक्तिक राग होता? उलट पाडगावकरांशी नेमस्त स्नेह होता. बापटांचा हात पाहून त्यांच्या व्यावहारिक प्रगतीचे उंचवटे त्यांना मी सांगितले होते; पण हे त्रिकूट रविकिरण मंडळाचे पुनरुज्जीवन करीत आहे ही माझी तक्रार होती. ती मी वसंत व्याख्यानमालेत मांडली; पुढे ते व्याख्यान महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेत प्रकाशित झाले; म्हणून तर पुढे मुंबई साहित्य संघातील माझ्या व्याख्यानास हे त्रिकूट कान टवकारून हजर राहिले.

खरे म्हणजे माझा राग या कवींवर नव्हताच. का असावा? अरे, बाबा कवीने त्याला पाहिजे तसे लिहावे, तो त्यांचा अधिकार; वाचकाने त्याला पाहिजे ते वाचावे; तो त्यांचा अधिकार. ठीक? माझा राग होता समीक्षक-संपादक-प्रकाशक यांच्यावर: ज्यांनी मर्ढेकर, मुक्तिबोध,

भावे, गाडगीळ यांच्या आत्मनिष्ठायुक्त साहित्याचा, विरोध सोसून, गौरव केला होता तेच आता स्वतःच्या अभिरूचीच्या विरुद्ध असणाऱ्या साहित्याचा, वारेमाप गौरव करीत होते. हे मला कसे सहन होणार? प्रेमभंगाने काव्य स्फुरते की नाही हे मला माहित नाही; पण अभिरूचिभंगाने मला समीक्षा स्फुरली हे सत्य आहे-एरव्ही समीक्षक होण्याचे मला काय डोहाळे लागले होते? मी काय चित्रे, शहाणे, नेमाडे, ढाले यांच्यासारखा क्षुब्ध युवक होतो? तरीही मी 'आजचे मराठी साहित्य: युगदर्शन' लिहिलेच ना? १९६४ मध्ये इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडमच्या चर्चासत्राच्या निमित्ताने. काय? चित्रे, मी तुम्हाला सांगतो. 'मराठीतील प्रक्षुब्ध निबंध' असे पुस्तक निघायला हवे. सांस्कृतिक स्वातंत्र्य मी मिळवले की नाही, माहित नाही; वाङ्मयीन फ्रीडम तर मी जोपासतोच आहे. आजही आताही. त्याचे मोलही वेळोवेळी चुकते करीत आलो आहे. सोशल ब्लॅकमेलिंग आणि सोशल रॅगिंग. थोडे लिटररी ब्लॅकमेलिंग, रॅगिंगसुद्धा. त्याची कोण पर्वा करतं!

'युगदर्शन' मध्ये मी तुमच्याबद्दल म्हटलं, "जीए यांच्या कानापर्यंत पोचणारा आजचा एक कलावंत म्हणजे दिलीप चित्रे. जीए यांच्याप्रमाणे चित्रेही अस्तित्ववादी दिसतात. जाणिवेच्याही पलिकडे विस्तारलेले व नवनवीन ग्रहोत्पत्तींमुळे अखंड वाढत जाणारे अंतराळ आणि वाळूच्या कणांप्रमाणे अगणित असे त्यातील ग्रहगोल पाहून त्यांनाही प्रश्न पडतो की, 'ओसपणाचे कोसच्या कोस पसरलेली ही वाळू कोणाची?'" (पार्थिवतेचे उदयास्त, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९७७ पृ. १३) दिलीपोत्तमा, तुमच्या 'कविता' या कवितासंग्रहाने मला खरोखरच अनुभवसमृद्धी आणि अलौकिक सौंदर्यानंद दिला आहे. या एका ओळीतून, चित्रे तुम्ही अंतराळाचा मानवनिरपेक्ष चेहरा दाखविला आणि अंतिम सत्तेवर संशयचिन्हाचा शिक्का उठविला-तो लाजवाब. 'कोणीच खोडू शकत नाही असे काही शब्द मीही लिहिले आहेत' असे तुम्ही म्हणता तेव्हा ती दर्पोक्ती नसते ती ऊनोक्ती असते.

१९६० साली मौज प्रकाशनाने तुमचा 'कविता' हा कवितासंग्रह प्रकाशित केला आणि ऑगस्ट १९६४ च्या 'सत्यकथे'च्या अंकात 'कविता'वरील माझा समीक्षालेख प्रकाशित झाला. आजच्या कळपगिरीच्या हवेला संशय येईल की श्रीपु-दभि-चित्रे यांचे मेटकूट असेल. छट्!

तुम्ही काही पत्र लिहून माझ्या नाकदुःखा काढल्या नव्हत्या; ना संपादक-प्रकाशकाने. आम्ही तिघेही एकाच गोत्राचे होतो.

त्या लेखाचे पहिलेच वाक्य होते- "नवकवींच्या दुसऱ्या पिढीतील अग्रगण्य कवी म्हणजे दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे." माझे ते मत आजही कायम आहे. त्या लेखातील महत्त्वाची विधाने आठवतात ना?

- चित्र्यांची कविता ही वैचारिक कविता नाही. ती भावकविता आहे आणि पुष्कळदा विशुद्ध भावकविता आहे.
- चित्रे यांची कविता व्यक्तित्वाविष्काराची कविता नाही. व्यक्तिविलोपाची साधारणीकृत कविताही नाही, ती व्यक्तिनाशाची कविता आहे.
- चित्र्यांच्या कवितेची भाषा प्रतिमानिष्ठ आहे : प्रतिबिंब, स्वप्न, काच, भिंग, लोलक, सावली, बाहुली, पुतळा, बर्फ इत्यादी शब्द त्यांच्या काव्यात येतात ते प्रतिमा म्हणूनच. या सर्व शब्दांतून आभासकल्पना सूचित होते. सखोल व जिवंत अनुभवविश्वाचा प्रत्यय देणारी असल्यामुळे चित्र्यांची प्रतिमासृष्टी विलक्षण प्रभावी, नवी, हवीहवीशी वाटते; तिला स्वतंत्र अस्तित्व नसताना तिचा वेगळा संस्कार झाल्यासारखा वाटतो.
- चित्र्यांना सर्व सांस्कृतिक संपत्तीचे ओझे झाले होते. म्हणूनच मानवजातीचे सारे संचित अक्हेरून रितेपणाने ते जगात उभे राहिले. अशा रित्या मनाला संवेदना एवढे एकच मूल्य दिसू शकते. जीवनाला आणि काव्यालाही त्यांनी तेवढे एकच मूल्य लावले; जीवन म्हणजे संवेदना आणि काव्य म्हणजे संवेदनाचित्रे. या जीवनदृष्टीच्या साह्याने चित्रे दीर्घ काळ अस्सल काव्य लिहू शकतील का?

चित्रे, माझे हे विश्लेषण तुम्हाला सुखावणारे नव्हते. ते गौरवपर असले तरी त्याचा रोख 'अस्तित्ववादी जाणीव व तुमचे काव्य' या विचारसूत्राशी होता—तोच त्या लेखाचा मुख्य विषय होता. आपल्याला दभि रिल्केशी बांधताहेत, हे तुम्हाला कसे सहन होणार? त्यावर तुम्हाला तोड सापडली 'मुक्तिबोधांचे विवेचन'. त्यांनी तुमच्या काव्याचे आकलन सादर करताना तुमच्या शब्दांतील मंत्रशक्तीची प्रशंसा केली. (शरच्चंद्र मुक्तिबोध, नवी मळवाट, दुसरी आवृत्ती, १९६४, पृ.तेरा.)

तुमची गफलत काय झाली ते सांगतो: 'ऑर्फियस' या कथासंग्रहाच्या परिशिष्टात तुम्ही म्हणता, "प्रा. द. भि. कुलकर्णी यांनी माझ्या कविता एका जीवनदर्शनात गोवण्याचा प्रयत्न केला होता. व तसा ताळेवार हिशेब व्यवस्थित मांडून ठेवला होता." (ऑर्फियस, मौज प्रकाशन, मुंबई, पृ.१४३.) अरे बाबा, मी ना तुमच्या काव्याला विशिष्ट जीवनदर्शनात गोवले, ना तसा ताळेवार हिशेब मांडला. मी एवढेच म्हटले होते की, चित्रे यांच्या काव्यातील आशय आणि त्यातील मृत्यू समागम, बाहुल्या, आरसे इत्यादी प्रतिमा समजायला अस्तित्ववादाचेच आकलन उपकारक ठरते. आजही माझे ते मत कायम आहे. मला वाटते, मी तुम्हाला "जी.ए. च्या कानापर्यंत पोचणारा आजचा कलावंत म्हणजे दिलीप चित्रे" (पार्थिवाचे उदयास्त, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई; १९७७, पृ. १३) असे म्हटले. ते तुम्हांस खटकते. त्याचा अर्थ तुम्ही जीए यांच्यापेक्षा गिड्डे आहात, कलावंत म्हणून असा नव्हता, जीए यांच्याप्रमाणेच तुम्ही अस्तित्ववादी आहात असा होता.

उलट आज मी असे म्हणतो की, जीए यांच्याजवळ साहित्यचिंतनच नव्हते, तुमच्यापाशी ते आहे; फक्त ते साहित्यचिंतन साहित्यशास्त्र-सौंदर्यशास्त्र या मार्गानं उक्तांत होत होते. तत्त्वविचाराकडे न जाता एकदम ज्ञानशास्त्रीय स्तरावर प्रकट होते व त्यामुळे त्याचा ना तुम्हाला, ना मराठी वाङ्मयाभिरुचीला काही लाभ होता; टिपणांच्या स्वरूपात ते प्रकटले ही त्यांची मर्यादा नाही तर त्यात प्रतीतीचा संपूर्ण अभाव आहे ही त्याची सीमा होय.

तुम्ही स्वतःला अतीवास्तववादी (सुरिअलिस्ट) लेखक म्हणवून घेता. 'मर्ढेकरपरंपरेचा अतिव्यक्तिवादी आविष्कार' हे तुमचे वर्णन तुम्हाला मान्य आहे? (नवी मळवाट, दुसरी आवृत्ती, मौज प्रकाशन,, मुंबई, १९६४, पृ. १३)

अतीवास्तववाद हा तर्कवादाविरुद्धचा बंडावा आहे; सौंदर्यशास्त्राविरुद्धचाही बंडावा आहे; आणि मर्ढेकर? त्यांच्या काव्याने आणि सौंदर्यशास्त्राने तर्क-ज्ञान-सत्य ही तत्त्वे आत्मसात करून एक सौंदर्यविश्व उभे केले आहे. ज्ञानशास्त्रीय आकलनास साहित्यशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र यांच्या आकलनाची जोड दिल्याशिवाय तुमच्या भूमिकेतील भेग तुमच्या लक्षात येणार नाही.

म्हणून तर तुमचा अस्तित्ववाद, अतीवास्तववाद, शिवशक्तीवाद हा प्रवास अनाकलनीय वाटतो; अस्तित्ववादी दृष्टीने तुमच्या पहिल्या कवितासंग्रहास व पहिल्या कथासंग्रहास जसे बळ दिले तसे तुमच्या पुढील साहित्यकृतीस अतीवास्तववादाने व शिवशक्तीवादाने बळ दिलेलं नाही.

॥ दोन ॥

पुणे, दि. १६ ऑगस्ट २००९

प्रिय दिलीप,

भाऊ पाध्ये यांच्याबद्दल तुम्ही लिहिले आहे, "जागतिक वाङ्मयात ज्याला कायम मान्यता मिळावी अशा दर्जाचा पहिला कथाकादंबरीकार आपल्या भाषेत आपल्याच काळात व्हावा हा भाग्ययोग थोरच आहे." (भाऊ पाध्ये यांच्या श्रेष्ठ कथा, लोकवाङ्मय गृह, मुंबई १९९९ पृ. सतरा) या एका वाक्यात तुम्ही विभावरी-विश्राम-रेगे-चित्रे-शेळके-नेमाडे-भावे-जीए यांना निकालात काढले आहे.

शहाणे, नेमाडे यांच्या प्रक्षुब्ध निबंधांचे महत्त्व मी जाणतो. त्यांच्या आधी राजवाडे, केतकर, शेजवलकर, क्षीरसागर, पु. य. देशपांडे, कुसुमावती देशपांडे, मर्ढेकर यांनी मौलिक प्रक्षुब्ध निबंध लिहिले आहेत; त्यांच्यापाशी बेदरकारपणा नव्हता; होता बाणेदारपणा, होती

मराठी विद्वत्ता, आधुनिक इंग्रजी साहित्यावर पोसलेल्यांपाशी मराठी विद्वत्ता नसते म्हणून त्यांचे मराठी साहित्यावरचे भाष्य दूषित होते—त्यांचा देशीवादही विदेशीच असतो. त्यांचे ज्ञानदेवांच्या शिवशक्तिवादाचे आकलनही एक्झिस्टेंशॅलिस्ट असते. त्यांच्या प्रक्षुब्ध विचारांना मान द्यायचा तो ते विचार रूढ संकेतांचा आपणांस फेरविचार करावयास लावतात म्हणून. एरव्ही कोणी कथेची कादंबरीशी तुलना करू लागेल तर आपण कादंबरीची महाकाव्याशी तुलना करून त्यांना गप्प बसवू! भाऊ पाध्ये यांच्या कथाकादंबऱ्यांकडे वाचकांचे लक्ष वेधणे एवढाच तुमचा मर्यादित हेतू असेल तर ठीक आहे; नहून आम्ही 'बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वर'ची 'आऊट सायडर' शी तुलना करून ती कशी अनुकरणात्मक व दुय्यम कादंबरी आहे ते दाखवून देऊ; त्यांच्या कथांपेक्षा बाबुराव बागुल यांच्या कथा कशा श्रेष्ठ आहेत ते दाखवून देऊ. आता मी तुमच्या 'सॅफायर' कथेसंबंधी बोललो तर ते तुम्हाला याहनही क्लेशकारक वाटेल.

'सॅफायर'ला तुम्ही कादंबरी म्हटले आहे; पण आहे ती दीर्घकथाच, (चतुरंग, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई १९९५, पृ. ३ ते ६४) साठ पृष्ठांची कादंबरीही असू शकते; जसे, पु. शि. रेगे यांची 'अवलोकिता' किंवा साठ पृष्ठांची कथाही असू शकते; जसे, चेकॉव्हची 'वॉर्ड नंबर ६'. प्रश्न लांबीरुंदीचा नसतो, कथासामग्रीचा आणि प्रतीतीचा असतो. 'सॅफायर' मध्ये नायकाची पिपासा आणि तिच्यामुळे त्याच्या आयुष्यात घडणाऱ्या घडामोडी केंद्रस्थानी आहेत. नायक, त्याची पत्नी आणि त्याचा मित्र आणि सॅफायर म्हणजे नीलम रत्न ही 'पात्रे' नसून 'प्रतीके' आहेत. कशाची प्रतीके? नायक : माणसाच्या जीवनगूढाचे आकर्षण आणि ते गूढ न उकलल्यामुळे ऐहिकाच्या लालसेचे प्रतीक. नीलम : गूढाचा प्रतिनिधी. पत्नी आणि मित्र ऐहिकाचे प्रतिनिधी. कथेची अशी मळमूत्रे सांगितली की कथाकार नाराज होतात आणि जीए सारखा कथाकार म्हणतो- नर्तिका किती किलोमीटर चालली हे पाहायचे असते का? नाही; तिच्या पदन्यासात कसकसे लालित्य आहे त्याचाच आस्वाद घ्यायचा असतो; पण गृहस्था, तुमचे पदन्यास लालित्यपूर्ण नसतील, रंगमंचावर तुम्ही नुसते उंटेपणे चालत असाल तर मग आम्ही तरी काय करावे? जीए यांच्या 'प्रवासी' रूपककथांचा परिणाम 'सॅफायर'वर स्पष्ट आहे.

‘सॅफायर’मधील तुमचे मानवी मनातील हालचालींचे आकलन अद्भुत आहे; नेहमीप्रमाणेच भाषेला पैलू पाडून तुम्ही तिला हिरकणीची कांती दिली आहे; सर्जनशील कल्पकतेने सगळी कथाच अद्भुतभावाने अपार्थिव स्तरावर पोचली आहे; तिच्यातील विदग्ध सुंदरता स्तिमित करणारी आहे. यातील एक एका विशेषानेही एखादी कथा कलात्मक होऊ शकते; पण चित्रे, तुमच्या कथेची आंतरव्यवस्थाच तार्किक आहे; प्रातिभ नाही. ‘ऑर्फियस’ मधल्या सर्वच कथा ‘सॅफायर’ पेक्षा अस्सल आहेत. ‘केसाळ काळंभोर पिल्लू’ हा काही बीभत्स गारठा नाही. सांस्कृतिकदृष्ट्या किंवा साहित्यदृष्ट्या; मराठी कथेचा तो वसंत ऋतू आहे. तुम्ही कवीइतकेच मराठीचे श्रेष्ठ कथाकार आहात. ‘केसाळ’ मध्ये लॉस ऑफ आयडेंटिटीचा अनुभव आहे, हे तुमचं प्रतिपादन अचूक आहे. तुमच्यानंतर अनेक कवि-कथाकार व विशेषतः नाटककार यांनी हा अनुभव इतक्या फॅशनेबल पद्धतीने हाताळला आहे की त्याची किळस यावी.

तुमच्या सगळ्याच साहित्यात वास्तवता, आणि अद्भुतता, थेटपणा आणि विदग्धता, मृदूता आणि टणकपणा यांचा जो मिलाफ असतो, तीच तुमच्या प्रतिभेची अनन्यता आहे. ती जशी तुमच्या काव्यात, कथेत दिसते तशीच ‘सुतक’ सारख्या नाट्यकृतीतही दिसते. या नाट्यकृतीत तुम्ही भारतीय साहित्यशास्त्रातील साधारणीकरणाचा उपहास केला आहे आणि जीवनातील नकलीपणाचाही; ‘मॅजिक मुहल्ला’ ही खंडात्मक कविता मात्र ‘सॅफायर’चीच बहीण आहे.

महान प्रतिभेची माझी लक्षणे आहेत विश्ववात्सल्य आणि भावकाव्यात्मता. तुमच्या सगळ्याच साहित्यामध्ये भावकाव्यात्मता आहे; पण विश्ववात्सल्य मात्र कुठेच दिसत नाही— त्याच्या विरोधी भाव मात्र दिसतो. ग्यानबा-तुकाराम यांच्या साहित्यात विश्ववात्सल्य ओतप्रोत आहे हे सांगायला नकोच; पण मर्ढेकर-भावे-रेगे-मुक्तिबोध-जीए यांच्या साहित्यातही विश्ववात्सल्य आहेच. नाही ते चित्रे-तेंडुलकर-कमल देसाई-कोलटकर-सारंग-सामंत यांच्यांत.

असं का? नेमाड्यांमध्ये व मेघनामध्ये ते अधूनमधून का होईना दिसते; म्हणून तर त्यांच्या साहित्याकडे मी आशेने पाहतोय. तुम्हा इतरांच्या साहित्यात या विशेषांचे दर्शन का होत नाही, या प्रश्नाच्या उत्तरासाठी दुसरं 'युगदर्शन'च लिहावं लागेल.

ता. क.: 'शिबाराणीच्या शोधात' या तुमच्या आत्मवृत्ताबद्दलची माझी प्रतिक्रिया येथे पुनश्च नमूद करतो :

- १) दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांचे 'शिबाराणीच्या शोधात' हे मराठीतील पहिले अस्तित्वादी आत्मचरित्र आहे.
- २) इथे केंद्रस्थान आहे चित्रे यांच्या सत्त्वातील प्रतिविश्वाला.
- ३) बाह्यविश्व आणि प्रतिबिंब यांच्यातील ताण आणि विरोध हे चित्रे यांच्या आयुष्याचे आणि आत्मचरित्रलेखनाचे केंद्र आहे. अस्तित्वाचे हे आदिम स्वरूप म्हणजे ही शिबाराणी.
- ४) या आत्मचरित्रात गद्य, पद्य, सताल गद्य अशी भाषेची विविध रूपे सहज प्रकटली आहेत.

सुरेश भट

। १ ।

१५ एप्रिल १९३२ रोजी कविवर्य सुरेश भट जन्माला आले, अमरावतीला.

१४ मार्च २००३ रोजी कविवर्य हे जग सोडून गेले, नागपूरला. अमरावती ते नागपूर हा त्यांचा प्रवास सुखाचा नव्हता—कष्टाचा, संघर्षाचा, संतापाचा होता. या प्रवासात मानभावी मित्रांनी दगा दिला, काही आप्त दुरावले, नोकरी नाही केली; पण पत्रकारिता केली; तीही सोडली, धरली. सोडली नाही ती तळागाळाशी दोस्ती, कवितेशी मैत्री.

कवितेशी आणि श्रमिकांशी ही अतूट दोस्ती का होती?

—कारण या दोन्ही ठिकाणी त्यांना प्रामाणिकपणा आढळला. त्यांच्याभोवती जन्माने जो पांढरपेशा समाज होता तो ढोंगी होता आणि उच्चवर्गात घुसण्यासाठी तो आणखी आणखी भेकड आणि भ्रष्ट होत होता. या भ्रष्ट, भेकड आणि ढोंगी वर्गाबद्दलची कवीची चीड उपरोध आणि विरोधाभास या आयुधांनी व्यक्त झाली आहे. भटांच्या मातुःश्री डाव्या विचारसरणीच्या होत्या; पण त्यांच्या किंवा मार्क्सवादी ग्रंथांच्या मार्गाने ही भूमिका त्यांनी आत्मसात केलेली नव्हती; तो त्यांचा जीवनानुभव होता; म्हणून तर त्यांच्या काव्यात विचार—तत्वज्ञान—उपदेश—चर्चा यांचे दर्शन न घडता संवेदना—अनुभूती—आत्माविष्कार—आत्ममंथन यांचे दर्शन घडते.

सुरेश भटांच्या काव्यात सामाजिक चिंतन नाही, सामाजिक मंथन आहे, सामाजिक आत्ममंथन आहे. त्यांच्या गझला याला साक्षी आहेत.

भटांच्या गझला इतक्या प्रभावी आहेत आणि भट त्या इतक्या अंतःस्फूर्तीने आळवीत असत की त्यामुळेच कधी कधी त्यांच्या कोमल कवितांकडे आपले दुर्लक्ष होते. चकण्याने डोळसाला हसावे तशी आपल्यापैकी काहींची गत होते. आपण जर त्यांना सांगितले की 'रूपगंधा' हे स्त्रीला उद्देशून संबोधन नसून पुरूषाला उद्देशून संबोधन आहे तर त्यांना आश्चर्य

वाटते; भटांच्या कवितांत प्रेमप्रणयात प्रेयसी पुढाकार घेते हे दाखवून दिले की ते अस्वस्थ होतात आणि ही पुढाकार घेणारी प्रेयसी पुरोगामी नारी नसून चिरनूतन राधिका आहे हे सांगितले की मग तर त्यांच्या तळपायाची आग त्यांच्या मस्तकात जाऊन पोहचते. त्यांच्या नायिका कृष्णभक्तीची राधाप्रतीके आहेत हे ऐकल्यानंतर तर त्यांचा सामाजिक भौतिकवाद धापाच टाकायला लागतो.

हयातभर मित्र म्हणविणाऱ्यांनी भटांना छळले; आता भट ही आपली खाजगी मालमत्ता आहे असे समजणारे भटांना आखूड करीत आहेत. भटांनी मराठीतील सर्वोत्कृष्ट गझला लिहिल्यात हे खरेच; भटांनी भेदक सामाजिक स्पंदनाच्या कविता लिहिल्यात हेही खरेच; पण याच भटांनी आध्यात्मिक आशयाच्या, मधुरा भक्तीच्या चिरमधुर कविता लिहिल्या आहेत, इकडे काणाडोळा करून चालणार नाही.

प्रेम आंधळं असतं ते असं!

भौतिकवाद, पुरोगामित्व, व्यक्तिवाद, कलांच्या शुद्धीकरणाचा आग्रह, त्यांच्यांत विभक्तता निर्माण करणे, श्रमिक विरूद्ध श्रीमंत, भक्ति विरूद्ध इहवाद अशी द्वंद्वे निर्माण करणे ही आधुनिक विचारप्रणालीची अपत्ये आहेत; भट या आधुनिक प्रणालींपासून योजने दूर आहेत. भट खऱ्या अर्थाने देशी कवी आहेत. त्यांनी पद—लावणी—पोवाडा—गवळण—भूपाळी या पारंपरिक रचनांना उजाळा दिला—त्यात नवा प्राण भरला. त्यांनी पारंपरिक गझलेला नवे संदर्भ दिले. त्यांनी जयदेवाच्या मधुरा भक्तीला नवे परिमाण दिले. बालकवी—तांबे असे काही अपवाद वगळले तर केशवसुतांपासून मर्ढेकरांपर्यंत सर्व ज्येष्ठ मराठी कवींवर पाश्चात्य विचारसरणीचा प्रभाव स्पष्ट आहे; भट अपवाद आहेत. हे त्यांचे वैशिष्ट्य आपण नीट लक्षात ठेवले पाहिजे.

भट हे अर्वाचीन मराठी काव्यक्षेत्रात स्वतःचा स्वतंत्र संप्रदाय निर्माण करणारे कवी आहेत. त्यांचा गझल संप्रदाय महाराष्ट्रात बहरला आहे तसाच हा अस्सल देशी वाणही उद्या

बहरेल. भटांनी विशुद्ध भावकाव्य आणि गीत यांच्यांतील अंतरच पुसून टाकले. भटांनी काव्य—वक्तृत्व—संगीत—नृत्य यांचे अविभागीकरण केले.

भटांच्या कविता आपण वाचल्या; त्यांच्या मुखातून ऐकल्या, लता-आशा यांच्या स्वरांतून अनुभविल्या; आता त्यांची मधुरा भक्तिपर गीते नृत्यांतून आपल्यासमोर यायला हवी आहेत. बाराव्या शतकातील जयदेव हा संस्कृत कवी. त्याने अष्टपदी या काव्यात राधा-कृष्ण यांच्या प्रेम-शृंगार-भक्तीचे मधुर आणि नादमधुर चित्रण केले आहे. त्यात अध्यात्म, शृंगार, संगीत, नृत्य आणि काव्य यांचे एकीकरण झाले आहे. भट जसे गझलकार आहेत, सामाजिक स्पंदनांचे शूर कवी आहेत तसेच ते मधुरा भक्तीला नवे परिमाण देणारे नवे 'जयदेव'ही आहेत.

एकांगीपणे, व्यक्तिगत रागलोभाने त्यांचे यथार्थ मूल्यमापन कधीच होऊ शकत नाही— त्यांच्या हयातीत त्यांच्या वर्तनशैलीमुळे आणि त्यांच्या अपूर्व काव्यशैलीमुळे ते झाले नाही; आज ते दुराभिमानी चाहत्यांमुळे होत नाहीये.

। २ ।

कवी सुरेश भट यांनी मराठी कवितेला ग्रंथबंधनातून मोकळे केले, अधिक देशी केले.

कुठल्याही कवीचे यथार्थ मूल्यमापन व्हायला दीर्घ काळ जावा लागतो. याचे कारण असे की, प्रत्येक कवितेशी प्रत्येक वेळी आपला उचित संवाद साधेलच असे नाही; विशेषतः कवीची वाङ्मयीन भूमिका, त्याची वाङ्मयीन अभिरूची आणि आपली वाङ्मयीन भूमिका, आपली वाङ्मयीन अभिरूची यांच्यांत फार अंतर असेल तर उचित संवाद साधणे अधिकच अवघड होते; कवी जितका मोठा तितकी ही शक्यता अधिक असते.

कै. मर्ढेकरांच्या काव्यावर त्यांच्या हयातीत अत्यंत प्रतिकूल टीका झाली; त्याला अनेक कारणे होती. त्यांतील एक कारण त्यांच्या आणि वाचकांच्या अभिरूची-भूमिकेतील अंतर.

कला आणि अर्थातच काव्यकला सर्वांसाठी नसते; ती फक्त सौंदर्यभावना असणाऱ्या निवडक रसिकांसाठी असते; शब्द-भाषा-छंद-अभिव्यक्ती यांत सौंदर्य नसते तर कवितेच्या आशयसंघटनेतून तिच्यात सौंदर्य निर्माण होत असते; हा सौंदर्यप्रत्यय जीवनोपयोगी नसतो; सौंदर्यमूल्य हे उपयोगिता, कृतिप्रवणता, सत्य-शिव यांच्याहून भिन्न व स्वतंत्र मूल्य आहे; संवेदनासंघटना किंवा संवेदनाप्रतिमांची संघटना यांतून कलासौंदर्य निर्माण होत असते; कलानिर्मितीसाठी कलावंताजवळ आपल्या माध्यमाच्या संदर्भात अविचल सचोटी-तन्मयता व विशिष्टाचा विश्वात्मकतेशी संवाद साधण्याची सौंदर्यात्म हातोटी अनिवार्य असते—मर्ढेकरांचे सौंदर्यदर्शन हे असे आहे. स्वातंत्र्यपूर्व काळात, जेव्हा साहित्यकारांकडून राष्ट्रनिष्ठा, क्रांतिनिष्ठा यांची अपेक्षा केली जात होती तेव्हा हे विचार व त्यातून उद्भूत झालेली कविता रसिकाला आवडणे शक्यच नव्हते; लोकशाहीत 'कविता सर्वांसाठी नाही' हे मत म्हणजे तर तोबा तोबाच!

काव्याच्या क्षेत्रात दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांच्यासारखा प्रतिभावंत मर्ढेकरांच्या वाटेने पुढे गेला; सोपानदेव चौधरी, बा. भ. बोरकर यांनी मर्ढेकरांना विरोध नोंदवून जुन्या वळणाची कविता लिहिणे चालू ठेवले; एक सुरेश भट असा निघाला की ज्याने मर्ढेकरांच्या सौंदर्यदर्शनाला व काव्यस्वरूपाला ठाम आणि उघड विरोध करून एक पर्यायी काव्यस्वरूप मराठीला सादर केले; मर्ढेकरांनंतर स्वतःचा स्वतंत्र काव्यसंप्रदाय निर्माण केला. त्यास श्रीकृष्ण पोवळे, उर्दू गझलकार, गीतगोविंदकार जयदेव, प्राचीन पदकार या साऱ्यांनी हातभार लावला.

मर्ढेकरांचा आग्रह काव्यकलेने अधिकाधिक स्व-शुद्ध आणि स्वयंभू व्हावे हा होता. रूपसौंदर्य आणि नादसौंदर्य हे कवितेचे घटक, त्यांच्या दृष्टीने, स्वतंत्रपणे नगण्य होते; त्यांच्या दृष्टीने कवितेचे प्राणतत्त्व होते माध्यम म्हणजे भावानुभूती. ती जितकी घटकसमृद्ध आणि लयसंपन्न असेल तितकी ती कविता श्रेष्ठ. कविता हे मानसगोचर अस्तित्व असल्यामुळे तिच्यातील इंद्रियगोचर घटकांना व म्हणून त्यांच्याशी संबंधित कलांना काव्यविश्वात स्थान नसते; त्यांच्यामुळे काव्यकलेची स्व-शुद्धता आणि तिचा स्वयंभूपणा शबल होतो, अशी त्यांची भूमिका होती.

कवी सुरेश भट यांचे वाङ्मयीन वर्तन नेमके याच्याविरूद्ध होते. ते काही समीक्षक, सौंदर्यशास्त्रज्ञ किंवा विचारवंत नव्हते; पण अस्सल कवी होते. त्यांच्यातील कवीला कवितेचे हे सोवळेपण मान्य नव्हते. उर्दू मुशायरे आणि जयदेवाचे गीतगोविंद ही त्याची निमित्ते होती; खरोखर तो त्यांचा स्व-धर्मच होता, स्वभावधर्मच होता. भट आपल्या कवितांचे मैफिलीत 'पठण' करीत असत— ते कविसंमेलनातले 'काव्यवाचन' किंवा 'काव्यगायन' नसायचे. कवी कविता म्हणतोय आणि 'ओठांवर बोट' ठेवून श्रोते ती ऐकताहेत असा तो प्रकार नसायचा. उर्दू मुशायऱ्यांमध्ये रसिक जसे सहभागी होतात तसे भट मराठी रसिकांना आपल्या काव्यपठणात सहभागी करून घ्यायचे. काव्यवाचन ही कविसंस्था तर मुशायरा ही सामाजिक संस्था याचे त्यांना भान होते.

कविता हे कवीने स्वतःशी बोलणे नसते तर ते त्याचे समाजाशी बोलणे असते अशी भटांची धारणा असल्यामुळे कविता एकांतात वाचायची नसून समूहात बसून ऐकायची आहे अशी त्यांची भूमिका होती. म्हणून तर समीक्षा-समीक्षक-अभिजन यांना महत्त्व न देता ते समाजाला आपल्या काव्यशास्त्रीय विचारांत महत्त्व देत असत; आपल्या कवितासंग्रहांच्या प्रस्तावनांमधून हा मुद्दा त्यांनी पुनःपुन्हा मांडला आहे—जनता हेच कवितेचे अंतिम न्यायालय आहे असा त्यांचा ठाम विश्वास होता.

—आणि जनता कवितेला केव्हा जवळ करेल? जेव्हा जनतेचे मनोगत जनतेच्या भाषेत कवी मांडेल तेव्हा. आत्मकेंद्रित, दुर्बोध कवितेचा भट धिक्कार करीत ते त्यांच्या या भूमिकेमुळे. आपण जनसामान्यांचे कवी आहोत याचा त्यांना रास्त अभिमान होता; गझल हा काव्यप्रकार त्यांच्या या भूमिकेशी सुसंगतच होता.

त्यांच्या गीतकाव्याला मंगेशकर मंडळींनी सूर दिला हे योग्यच झाले; त्यामुळे भटांचे काव्य सर्वदूर पसरले हे तर झालेच; शिवाय त्यात दडलेले अव्यक्त संगीत अभिव्यक्त झाले; त्या कवितांचा पुनर्जन्म झाला. भटांच्या सुरूवातीच्या काही कवितांवर श्रीकृष्ण पोवळे याच्या

कलंदर वृत्तीची व उद्दाम मनोवृत्तीची छाप होती; पण भट त्यातून सहज मुक्त झाले आणि मौलिकता-नवीनता या गुणांनी त्यांची कविता तळपू लागली. त्यांची राधागीते हे या गुणांचे सर्वश्रेष्ठ उदाहरण आहे. मराठीला राधागीते नवीन नाहीत. ती एकतर भक्तिगीते आहेत किंवा लावण्या आहेत. भटांची राधागीते भक्तिगीतेही नाहीत, लावण्याही नाहीत की ती नवी नाट्यगीतेही नाहीत; ती अस्सल भावकाव्ये आहेत. त्यांतील राधा-कृष्ण, नायक-नायिका ही पात्रे नाहीत; त्या प्रतिमा आहेत, ती प्रतीके आहेत. पौराणिक कथांना त्यांत केंद्रस्थान नाही तर प्रेम, प्रणय, धिटाई, समर्पण, भावमाधुर्य, सौंदर्यप्रत्यय यांची ती प्रतिमा-प्रतीके आहेत.

‘रूपगंधा’ या त्यांच्या पहिल्या कवितासंग्रहातील पहिलीच कविता ‘रूपगंधा’ ही आहे. तिच्यातील ‘मल्मली तारूण्य’ हे शब्द कितीतरी दिवस मला खटकत होते. तारूण्य रसरशीत असते, ते मल्मली कसे असेल असा प्रश्न मला पडला होता; पण जेव्हा एक स्त्री आपल्या प्रियकराला ‘रूपगंधा’ म्हणते आहे, माझ्या देहात तू ‘पुन्हा’ स्पर्शाचे संगीत पेटव अशी ती मागणी करते आहे यांतील अभिप्राय जाणवला तेव्हा तारूण्याला मल्मली का म्हटले तेही लक्षात आले; कवीच्या सूचकतेने मन थक्क झाले. ‘मल्मली तारूण्य माझे तू पहाटे पांघरावे’ या मागणीत कामशास्त्रातील विपरीतकरणी आसनाची सूचना आहे; त्यातून नायिकेचा तीव्र आवेग व्यक्त होतोय.

राधाभाव तो हाच.

ही स्वसुखासाठी प्रणयात पुढाकार घेणारी आधुनिक स्त्रीमुक्तिवादी स्त्री नाही; ही सनातन राधा आहे. तिचा श्रीकृष्ण रूपगुणसंपन्न आहे—त्याला राधेचा अनुनय करायची गरजच काय? राधा त्याचा अनुनय करणार. त्याचे मोठेपण तिला मान्यच आहे; आधुनिक स्त्रीमुक्तिवादी स्त्री प्रियकराचे मोठेपण असे मान्य करील? ती ‘वरचढ’ होईल ती वरचढ भावनेनेच—तो आपला अनुनय करणार नाही, पुढाकार आपल्यालाच घ्यावा लागेल या समर्पण भावनेने नव्हेच.

‘रूपगंधा’ या संग्रहातील ‘राधा’, ‘कुशीतले फूल’ यांतूनही हा राधाभाव प्रगटला आहे; तर ‘पहाट’ ही कविता म्हणजे ‘मल्मली तारूण्य’ या कवितेला दिलेले उत्तरच आहे.

झाली सखे पहाट, जाग! रात संपली!

ही सोड मोकळी मिठी मधाळ आपुली!

—असे तिथे नायक नायिकेला म्हणतोय.

भटांच्या राधागीतांना केव्हा बहर येतो? जेव्हा ती गीते साहित्यकलेबरोबरच संगीतकला आणि नृत्यकला यांना आवाहन करतात तेव्हा—भटांच्या राधागीतांवर नृत्यसंगीतमय सलग कार्यक्रम व्हायला हवा आहे. त्याची सुरुवात ‘चल ऊठ रे मुकुंदा’ या पदाने होईल. त्यानंतर येईल ‘मुरली’ नृत्यगीत. त्यात कवी म्हणतो,

भ्रमरांचे रसपान थांबले

यमुनेचे जल जवळ सरकले

अन् राधेचे मीपण सरले

अंगअंग बनले मनमोहन

‘गौळण’ मध्ये ही राधा म्हणते,

“आज पहाटे श्रीरंगाने मजला पुरते लुटले गं”

या नृत्यसंगीतमय कार्यक्रमात मग येईल होरी :

आज गोकुळात रंग खेळतो हरी

राधिके, जरा जपून जा तुझ्या घरी

या पदातून नृत्यगुण आणि संगीतगुण भरभरून वाहताहेत—कवीच्या शब्दांना इथे नृत्यस्फुरण आणि गानस्फुरण आले आहे.

‘रूपगंधा’ कवितेप्रमाणेच ‘मालवून टाक दीप’, ‘तरूण आहे रात्र अजुनी’, ‘चांदण्यात फिरताना’, ‘सजण दारी उभा’ या कविता नृत्यप्रधान नसल्या तरी काव्य आणि संगीत या कलांच्या खालोखाल त्यांना नृत्यधर्माने स्पर्श केलेला आहे; मुख्य म्हणजे या साऱ्याच भावकविता राधाभावाने भरलेल्या आहेत; सौंदर्यगुणाने घमघमलेले ते अस्सल भावकाव्य आहे; ज्ञानेश्वरांचा अपवाद वगळता गेय रचना मराठीत इतकी लावण्यमय कधीच झाली नव्हती.

कवी सुरेश भटांनी गौळण, लावणी, विराणी, पद, आरती या देशी काव्यप्रकारांचे पुनरुज्जीवन केले हे तर त्यांचे कार्य मौलिक आहेच; पण महत्त्वाचे म्हणजे राधाभावांचे जे विविध विभ्रम त्यांनी आपल्या काव्यातून प्रकट केले ते निरूपम आहेत—त्यांना निव्वळ गझलकार म्हणणे, मानवतावादी म्हणणे हे आपल्या रसिकतेला संकुचित करणे होय. भट हा देशी कवी आहे. त्याने कवितेला संगीत आणि नृत्य या कलांशी एकरूप केले हे त्याचे कार्य केवळ अपूर्व आहे. जनता तर त्यांच्या ओठीपोटी होतीच. मर्ढेकरांनी कवितेला स्वयंशुद्ध केले; भटांनी तिला सर्वाश्लेषी केले. मर्ढेकरांनंतर आपला स्वतंत्र संप्रदाय निर्माण करणारा सुरेश भट हा एकमेव मराठी कवी आहे.

। ३ ।

सुरेश भट यांच्या काव्याचे एक वैशिष्ट्य हे आहे की, त्यात खास मराठी काव्यरचनाप्रकारांचे दर्शन घडते. भूपाळी, आरती, स्तोत्र, पोवाडा, लावणी, गवळण, विराणी या काव्यरचनाप्रकारांना या कवीने नवी कांती बहाल केली आहे. हे त्याचे कार्य ऐतिहासिक

महत्त्वाचे आहे. अभंग या काव्यरचनाप्रकाराकडे त्याने विशेष लक्ष दिले नाही; असे का घडले याचा स्वतंत्र शोध घ्यावा लागेल.

भटांची कविता ही अस्सल देशी कविता आहे.

—एवढेच नव्हे तर तिचा अनुबंध मर्ढेकरोत्तर काव्याशी नसून मर्ढेकरपूर्व अग्निसंप्रदायाशी आहे.

या अग्निसंप्रदायातील महत्त्वाचे कवी दोन : एक कुसुमाग्रज व दुसरे श्रीकृष्ण पोवळे. या उभय कवींच्या काव्याचा परिणाम भटांच्या सामाजिक काव्यावर आहे.

—परंतु भटांच्या देशी गीतांचे काय?

केशवसुत—तांबे, कुसुमाग्रज—मर्ढेकर या कुणापासूनही ही देशी प्रेरणा भटांनी घेतलेली नाही. तो त्यांचा स्वतःचा वाङ्मयीन शोध आहे.

या वाङ्मयीन शोधाचा सांस्कृतिक अनुबंध जयदेवाच्या 'गीतगोविंद' या काव्याशी आहे.

जयदेव हा बाराव्या शतकातील संस्कृत कवी. ओरिसा—बंगाल या प्रांतांच्या सीमाभागात राहणारा. विदग्ध भक्तकवी. गायक.

जयदेवाची पत्नी पद्मावती. ती नर्तिका. जयदेव 'गीतगोविंद'चे गायन करी, पद्मावती त्यावर नर्तन करी.

एका समीक्षकाने म्हटले आहे, " 'गीतगोविंद' हे कृष्णभक्तिपर काव्य खरे; पण ते स्तोत्रकाव्य नाही किंवा कथाकाव्यही नाही; ते केलिकाव्य आहे. वृंदावनातल्या राधाकृष्णांच्या वासंतिक रतिलीलांचे वर्णन ज्यात मनोहारितेने गुंफलेले आहे, असे ते एक शृंगार—भक्तिपर काव्य आहे."

भटांनी 'गीतगोविंद' काव्य वाचले होते का?

या प्रश्नाचा शोध न घेताही असे निःसंदिग्धपणे म्हणता येते की जयदेव आणि सुरेश भट यांचे काव्यकुल एकच आहे.

सुरेश भट हे मराठीचे जयदेव आहेत.

भटांचे जयदेवी काव्य नुसते वाचायचे नाही; तर संगीत आणि नृत्य यांच्या एकमेळातून त्याचा आस्वाद घ्यायचा.

भटांच्या आईने म्हटले आहे, "वयाच्या आठव्या—नवव्या वर्षी त्याने संपूर्ण रामायण आणि महाभारत मन लावून वाचून काढले." वाचनाची ही भटांची आवड अखेरपर्यंत अबाधित होती. 'गीतगोविंदा'चे मराठी अनुवादही त्यांना उपलब्ध होतेच.

दुसरा एक संदर्भ आहे.

भटांचे तीर्थरूप श्रीधरपंत गुलाबराव महाराजांचे अनुयायी होते आणि गुलाबराव मधुरा भक्तीचे पुरस्कर्ते.

मधुरा भक्तीमध्ये राधाभाव केंद्रस्थानी असतो; भक्ताने स्वतःला राधा कल्पून, कृष्णाला प्रियकर मानून त्याची भक्ती करावयाची असते. आकर्षण, वियोग, संयोग, शृंगारवैचित्र्य, तृप्ती, ग्लानी या स्त्रीपुरुषसंबंधातील सर्व शारीरिक आणि आंतरिक अवस्थांचा अनुभव कृष्णसापेक्षतेने घेत घेत भक्तिमुक्तीची अनुभूती जीवाने घ्यायची—हीच मधुरा भक्ती.

आचार्य रजनीश शरीरसुख साक्षिभावाने अनुभवून समाधिअवस्थेकडे जा, असे सांगतात—त्यापेक्षा ही मधुरा भक्ती भिन्न आहे.

परमेश्वराला प्रियकर नव्हे तर प्रेयसी कल्पून स्वतःला त्याचा प्रियकर माना, असे सूफी अवलिये सांगतात—त्यापेक्षा ही मधुरा भक्ती भिन्न आहे.

भटांच्या शृंगारिक गीतांकडे या दृष्टीने पाहिले पाहिजे. 'रूपगंधा', 'रंग माझा वेगळा', 'एल्गार', 'झंझावात', व 'सप्तरंग' या भटांच्या पाच कवितासंग्रहांत मधुरा भक्तिपर सुमारे पंचवीस कविता आहेत. काय विशेषता आहे या गीतांची?

—राधेला प्रतिमा, प्रतीक आणि पात्र असे विविध परिमाण एकाच वेळी देण्याचे कवीचे प्रतिभासामर्थ्य.

- (१) प्रतिमामयतेमुळे अर्थसंपृक्तता आणि मानसगोचरता.
- (२) प्रतीकमयतेमुळे ज्ञानात्मकता आणि प्रसरणशीलता.
- (३) आणि पात्रमयतेमुळे नाटयात्मकता आणि प्रत्यक्षमयता.

—हे विशेष भटांच्या या राधाकाव्यात तुडुंब भरलेले आहेत.

अनेक भक्तकवींजवळ उत्कट आणि प्रांजळ भक्ती असते पण प्रतिभा, सौंदर्यवृत्ती, संवेदनशीलता, कल्पकता, प्रतीतिभिन्नता, अर्थप्रभुत्व, भाषाप्रभुत्व हे काहीच त्यांच्यापाशी नसल्यामुळे त्यांचे भक्तिकाव्य भक्तिपूर्ण तर होते पण काव्यपूर्ण होत नाही. अशा भाविक कवितांच्या पार्श्वभूमीवर भटांच्या 'चल ऊठ रे मुकुंदा', 'वाजवि मुरली देवकीनंदन', 'आज गोकुळात', 'ये एकदा मुकुंदा' इत्यादी कविता वाचल्या की भटांच्या प्रतिभेची थोरवी मनावर ठसते; एवढेच नव्हे तर 'मल्मली तारुण्य', 'मालवून टाक दीप', 'तरुण आहे रात्र अजुनी', 'चांदण्यात फिरताना', 'उजाडल्यावरी सख्या' इत्यादी त्यांच्या गाजलेल्या गीतांतील नायिका 'पुढाकार' का घेतात तेही लक्षात येते. श्रीकृष्ण रूपवंत; शौर्य, बुद्धिमत्ता, तत्त्वज्ञान या विशेषांनी तो परिप्लुप्त, नृत्यकला, वादनकला यांत पारंगत; त्याचा स्वर मधाहून मधुर आणि संगीताहून संमोहक—असा पुरुष कशाला कुणाचा अनुनय करणार? तिथे राधाच पुढाकार घेणार—नाही? राधा पूर्ण स्त्री, कृष्ण पूर्ण पुरुष—ही दोन मने एकमेकांवर लुब्ध झालीत यात काय नवल! या दोन अस्तित्वांचे विविध विभ्रम भटांनी आपल्या गीतांत सजीव केले आहेत.

सुरेश भट जन्माने मर्ढेकरोत्तर कवी असले तरी मनाने मर्ढेकरपूर्व कवी आहेत; त्यांना मर्ढेकरी काव्य प्रिय नव्हते त्याचेही कारण स्पष्ट आहे : मर्ढेकरी कविता 'अर्थप्रधान कविता' आहे; भटांची कविता 'ललित कलाप्रधान कविता' आहे. भटांच्या या ललित कवितांवर जेव्हा नृत्यगानप्रधान कलाकृती सिद्ध होतील तेव्हा आपल्याच नाही, जयदेव आणि राधा यांच्या अंगावरही, चांदण्याला केशरकाटा येईल!

। ४ ।

पुष्कळांना असं वाटतं की ध्रुवपदात्मक कविता लिहिली की तिचं 'गीत' होतं; कुणी ते गायलं की आपल्याला प्रसिद्धी मिळते. प्रसिद्धीची इच्छा ठीक; प्रसिद्धीचा हव्यास हीन. त्यातून हीनगंड प्रकटतो; शिवाय त्या हव्यासापायी कलात्मक आणि व्यावहारिक तडजोडी कराव्या लागतात, ते वेगळेच. तडजोड आणि समन्वय यांतील भेद माहीत आहे नं? तडजोडीत दोघेही थोडे थोडे उणे होत असतात; समन्वयात दोघेही खूप अधिक होतात.

पुष्कळांना असं वाटत असतं की ध्रुवपदात्मक गीत ध्रुवपदातच संपतं, अंतःन्यात फक्त चोथा असतो. हे अर्थातच खरं नाही—निदान सुरेश भटांच्या गीतांबाबत हे खरे नाही; याचे कारण त्यांच्या कविता गीतेही आहेत, विशुद्ध भावकाव्यही आहे—ही तडजोड नाही, हा समन्वय आहे.

—उदाहरणार्थ, 'मग' ही 'रंग माझा वेगळा' मधील कविता पाहा. ही ध्रुवपदात्मक कविता आहे आणि तिच्यात सहा कडवी आहेत. ध्रुवपद असे आहे:

मग माझा जीव तुझ्या वाटेवर वणवणेल!

अन् माझी हाक तुझ्या अंतरात हुरहुरेल!

‘मग’ या पहिल्याच शब्दाने कवितेला एक पूर्वार्थ प्राप्त होतो. तो आशयप्रदेश आपण प्रतीतीने पादाक्रांत करायचा आहे; तेव्हा कविता आपल्या सोबतीला असेल—नसेल.

एका एका कलावंताची एक एक खासियत असते; ज्ञानेश्वर—जीए यांचा ‘आता’; मुक्तिबोधांची ‘आज कशानेशी मला येईनाशी झाली झोप’ मधील ‘शी’, मर्ढेकरांच्या काव्यातील ‘जरा--जराशी’ आणि ‘अन्’. व्यवहारात एखाद्याला खांदे उडविण्याची किंवा बोटे मोडण्याची सवय असते तशी ही प्रतिभावंताची सवय नसते; आशय संदर्भसंपृक्त करणे, आशयाला नवे पैलू पाडणे, आशय प्रसरणशील करणे असे कलात्मक प्रयोजन त्यामागे असते—ते जाणवणे ही रसिकाच्या विदग्धतेची चाचणी असते; एरव्ही मग, ती भावकविता असो वा गीती असो, कानामनावरून नुसती गिळगिळीतपणे निसरडत जाते. ‘मग’ आणि ‘पुन्हा’ हे शब्द ही भटांची अशीच खासियत आहे; आणि उद्गारचिन्हे.

‘मग’ या शब्दाची इथली ताकद तर पाहा : ‘मग’चा भूतकाळ आहे प्रेमपूर्ण ‘मिलन’; वर्तमानकाळ आहे व्यावहारिक ‘वियोग’ आणि भविष्यकाळ आहे प्रीतीचे ‘आश्वासन’. बोलणारी व्यक्ती इथे जरी नायक असली तरी ती केवळ स्वतःचे नव्हे तर उभयतांचे मनोगत व्यक्त करते आहे—हे आले ना लक्षात?

ध्रुवपदातील ‘जीव’ आणि ‘हाक’ या दोन शब्दांतील वजनभेद स्पष्ट आहे; पण तो ‘वाट’ आणि ‘अंतर’ या शब्दांनी संतुलित झाला आहे : ‘जीव’ हा तोलामोलाचा शब्द ‘वाट’ या त्याच्या तुलनेने कमी वजनाच्या शब्दाशी जोडलेला तर ‘हाक’ हा कमी वजनाचा शब्द ‘अंतःकरण’ या त्याच्या तुलनेने जास्त वजनाच्या शब्दाशी बांधलेला—मूल्यवान जीव वाटेवर तर वाऱ्यावर विरणारी हाक हृदयात. ‘वणवणणे’ यात कष्ट, पायपीट, शोधार्थ धडपड आहे तर ‘हुरहुरणे’ यात हळुवारपणा, कंपन, सुखद भाव आहे—तो नेमक्या शब्दांत सांगता आला नाही तरी रसिकाला जाणवतो—वस्त्र धाग्यांचे बनलेले असते; वस्त्र तलम असते तेव्हा धागे कुठे जाणवतात, सलग वस्त्रच जाणवते, नाही?

ध्रुवपदातील अर्थाचे हे द्विदल रूप जाणवले की पुढच्या सहाही कडव्यांत हे अर्थाचे शिवशक्तिपण कसे स्पंदन पावते आणि विविध रूपे घेते ते सहज लक्षात येते.

दोघांचीही प्रीती एकाच कंप्रतेत असल्यामुळे एक तार छेडली की दुसरी आपोआप झंकृत होते.

- (१) मी तुझ्या 'स्वप्ना'त फिरतो; मात्र प्रत्यक्षात तुझे पाऊल 'उंबऱ्या'त अडखळते.
- (२) अप्रीतीने नव्हे पण तंद्रीने तुला उत्कट क्षणांचे विस्मरण होईल; मात्र माझे नाव तुझ्या ओठांवरच असेल.
- (३) संध्याकाळी घरी तू दिवा लावशील तेव्हा त्या दिव्याच्या ज्योतीबरोबर माझे मनही तिथे कंपित होत असेल. (सहोक्ती अलंकार)
- (४) तीन दिवसांनी तू न्हाहशील तेव्हा सुगंधी द्रव्यांनीच नव्हे तर माझ्या अस्तित्वाने तुझा आसमंत घमघमून जाईल.
- (५) रात्री माझ्या गीताने माझे तारूण्य तुझ्यापर्यंत पोहचेल.
- (६) या साऱ्यामुळे हे वियोगपर्व दुःखद होणार नाही, वसंत ऋतूसारखे सुखद, सुगंधी, धुंद होईल; माझे सगळे आयुष्यच फुलांसारखे तुझ्यासाठी बहरेल, त्यांचा सडाच तुझ्याभोवती पडेल.

आता पहा १) उंबरा २) ओठ ३) देवघर ४) स्नानगृह ५) शय्यागृह ६) अंगण या सहा प्रतिमा आलटून पालटून पावित्र्य आणि शृंगार, व्यक्तिसापेक्षता आणि स्थलसापेक्षता यांची बंदिश साधणाऱ्या आहेत—आशयाचा द्विदलपणा तो हा; त्यामुळे आशय व्यामिश्र आणि त्यातील प्रत्येक घटक उठावदार झाला आहे.

हे सारे काही कवी जाणीवपूर्वक करीत नसतो; तर प्रतिभेच्या आवेशात ते स्वयंभूपणे साकार होत असते; जाणीवपूर्वक केले की ती कारागिरी होते. हे लक्षात आले की मग 'हे

कवीला अभिप्रेत होते का?’ अशा प्रश्न आपल्याला पडत नाही—कधी कधी असा प्रश्न आपण आपली थिटी रसिकता झाकण्यासाठी विचारीत असतो!

उत्तम कविता ही एक अर्थसमृद्धी असते; म्हणजे कमीत कमी शब्दांत ती जास्तीत जास्त अर्थ प्रकट करीत असते—त्यासाठीच तर ती छंद, अलंकार, प्रतिमा, प्रतीके, सुभाषिते, जीवनभाष्ये यांचे उपयोजन करीत असते. त्या साऱ्याच्या एकात्म आस्वादाने आपणांस अनुभवसमृद्धीचा अनुभव येत असतो. या ‘अनुभवाच्या अनुभवा’लाच अनुभूती असे म्हणतात.

प्रेमकवितेची अनुभूती ही ‘प्रेमानुभाव’ नसते तर प्रेमाच्या अनुभवामार्फत जीवनमूल्याची व सौंदर्यमूल्याची अनुभूती असते. ‘मग’ या कवितेतून ‘दोन जीवांचा सर्वव्यापी सुसंवाद’ या मूल्याची मला प्रतीती येते. ही प्रतीती वर्णन-विक्षेपण यामार्फत न येता स्वप्न, उंबरठ्यावर अडखळणारे पाऊल, पूजा, स्नान इत्यादी प्रतिमाप्रतीकांतून मानसगोचर होते. अनुभूतीची ही मानसगोचरता अनुभवाच्या इंद्रियगोचरतेपेक्षा अधिक टवटवीत, चलनवलनक्षम आणि बहुआयामी असते. कवी जसा प्रातिभ स्फुरणाने निर्मिती करतो तद्वत रसिकही प्रातिभ स्फुरणानेच आस्वाद घेत असतो.

कवींची मनोदशा आणि रसिकाची मनोदशा अशी एकजातीय असल्यामुळेच तर त्यांच्यांत संवाद साधू शकतो—एक तळघरात बसला आहे आणि दुसरा तेराव्या मजल्यावर आहे, एक कानडी आहे आणि दुसरा कॅनेडियन आहे—असे असेल तर तिथे ‘कविरसिकहृदयसंवाद’ तो काय साधणार! पण असा संवाद साधतो तेव्हा आपणांस आस्वादगम्य सुंदरतेचा लौकिकभिन्न प्रत्यय येतो; मग आपणांस ‘मग’ ही कविता शृंगारसूचक प्रेमकविता वाटत नाही. ती विरहगीत तर नाहीच वाटत; विरहस्थितीवर मात करणारी सायुज्यगीत वाटते.

व्यावहारिक, दैहिक वियोग तो काय! त्यावर मात करून प्रियकराचा प्राण प्रेयसीची वाट तुडवितो. त्याची साद सतत तिच्या हृदयात कंपित होत असते. ती अंगणात असो, दारात असो, स्नानगृहात असो, देवघरात असो की शयनगृहात असो; सकाळ असो, संध्याकाळ असो,

रात्र असो—दोघे एकमेकांच्या सोबतच असतात—मनाने, स्मृतीने, कृतीने—त्यापुढे या साडेतीन हाती देहाची काय तमा! आपण मनाशी म्हणतो, असे सायुज्य प्रियकर-प्रेयसी यांच्यांतच असते असे नाही, ते गाय-वासरू, माय-लेकरू, देश-देशभक्त, देव-देवभक्त यांच्यांतही असते—ही एक व्यापक भावना आहे, हे एक उन्नत मूल्य आहे; ते इथे किती सूचकपणे, अर्थझंकाराने, मृदु-मधुर शब्द-प्रतिमांतून आविष्कृत झाले आहे.

हे सारे वाचनातून, एका वाचनातून आपणांस जाणवत नाही, हे आपले दुर्भाग्य किंवा दौर्बल्य नसते; ते कवितेचे मोठेपण असते. म्हणून ही कविता पुनःपुन्हा वाचाविशी वाटते, पुनःपुन्हा ऐकाविशी वाटते, आठवाविशी वाटते.

मग आपला आस्वाद दर्शनी अर्थापाशी थांबत नाही—तो त्या अर्थातील सजीव, बदलते व्यूह हेरतो, त्या सर्व अर्थव्यूहाला धारण करणाऱ्या शक्तिस्रोतापर्यंत पोचतो—आपण निर्मितिप्रक्रियेत सहभागी होतो; तेव्हा कागदावरची, कानावरची कविता कायम राहून तिच्यातून, तिची निर्मितीच अशी, नवनवी कवितासंतानेच जन्मास येतात. हे अगदी सत्य आहे, हे साहित्यशास्त्रीय सत्य आहे; हा माझा अनुभव आहे.

मग

मग माझा जीव तुझ्या वाटेवर वणवणेल!

अन् माझी हाक तुझ्या अंतरात हुरहुरेल!

मी फिरेन दूर दूर

तुझिया स्वप्नात चूर

तिकडे पाऊल तुझे उंबऱ्यात अडखळेल!

विसरशील सर्व सर्व

अपुले रोमांचपर्व;

पण माझे नांव तुझ्या ओठांवर हुळहुळेल!

सहज कधी तू घरात

लावशील सांजवात;
माझेही मन तिथेच ज्योतीसह थरथरेल!
जेव्हा तू नाहशील,
दर्पणात पाहशील,
माझे अस्तित्व तुझ्या आसपास दरवळेल!
जेव्हा रात्री कुशीत
माझे घेशील गीत
माझे तारूण्य तुझ्या गात्रांतुन गुणगुणेल!
मग सुटेल मंदमंद
वासंतिक पवन धुंद;
माझे आयुष्य तुझ्या अंगणांत टपटपेल!

म. म. देशपांडे

॥ एक ॥

कविता म्हणजे काही पेपर नाही : फर्कन वाचला आणि झर्कन फेकला; किंवा कविता म्हणजे काही पेपर नाही की रोखून वाचला आणि घोकून लिहिला.

कविता म्हणजे आस्वाद.

स्वाद आणि आस्वाद यांतला भेद माहीत आहे नं? स्वाद म्हणजे आस्वादवस्तूचा गंध. तो वर्दी देत असतो, "मानवाईक येत आहे. तय्यार!" 'वदनी कवळ' घेण्याच्या आधी घरभर 'पूर्णब्रम्हा' चा परिमळ दरवळला पाहिजे. आता आमोद सुनासिका जाले असे वाटले पाहिजे.

कवितेमध्ये जी नादावर्तने असतात आणि नादाची जी नर्तने असतात ती कवितेची स्वादरूपे असतात. त्या स्वादास्वादने आपल्या वृत्ती आस्वादातुर झाल्या पाहिजेत—हेच तर त्यांचे प्रयोजन असते. नहून आस्वाद घेतला म्हणून 'किंमत मोज' म्हणणाऱ्या हलवायासमोर बिरबल खिशातील नाणीच खुळखुळवेल; काय चुकले त्याचे? नादानेच केवळ गुंगवणारी संहिता आणि नादातच नांदविणारा अहृदय दोघेही उपाशी आणि वासेच असतात; कसे?

कविता ही स्वादवस्तू नसते; ती आस्वादवस्तू असते. आस्वादवस्तू तिचा नुसता वास घ्यायचा नसतो; तिची चव घ्यायची असते. तिची नुसती चवच घ्यायची नसते, ती चघळायची असते. चर्वणा; भारदस्त शब्द. चर्वणा. कविता चोखून चोखून, चाखून माखून मनात घोळवायची असते. चव. तिच्या चवीच्या सगळ्या बारीक—सारीक छटा आस्वादायच्या असतात.

अस्सल कविता आपल्याला असे करायला लावते; अस्सल कविता आपल्याला सहृदय करते.

अशा अस्सल कविताच तर ओंगळ अंतर्मनाला सोज्वळ करीत असतात; कारण कवींच्या सोज्वळ अंतर्मनातून त्या उद्भवलेल्या असतात.

कवितेचा वरचा अर्थथर मनाच्या वरच्या थरातून प्रकटत असतो. त्यात विधाने, विचार, दायित्व हे सारे सामावलेले असते ते आणि तेव्हाच कवितेत असेल तर ती कविता कशी? तो निबंध. तो वृत्तांत. तो पद्यमय निबंध. तो आवर्तनमय वृत्तांत. त्यातील काही विधाने चमकदार असतात, काही विचारवेधक असतात. दायित्व गंभीर असते. ते शब्द, ती वाक्ये, ती तडफ आपल्या मनावर ठसतेही. तेव्हाच. संपूर्ण कविता काही आपल्या मनाची पकड घेत नाही. कविता हा अखंड व्यूह असतो. आडातच नाही तर पोहऱ्यात कुठून येणार? तुकडया—तुकडयांनी तयार झालेली पद्याकृती तुकडया—तुकडयानेच जाणवणार! अशा पद्यकारांचे मन चिंध्यांनी भरलेले असते. त्याचे पद्य अशा चिंध्यांचे गाठोडे असते. असतात काही चिंध्या भरजरी, काही चिंध्या गभरिशमी; पण असतात त्या चिंध्याच. त्या शालूविहीन असतात; म्हणून त्यांना द्रौपदीचे सत्त्व नसते.

अस्सल कवितेला जागृत मन असते. अर्धजागृत मन असते. अजागृत मन असते. व्यक्तित्व असते. समूहमन असते. सामाजिक मन असते. सांस्कृतिक मन असते. मुख्य म्हणजे अस्सल कवितेला उच्चजागृत विश्वमन असते.

या अनेक थरांशी आणि या अनेक मनोरूपांशी एकाच वाचनात समरस होतो जो वाचक तो धन्य! एरव्ही पुनःपुन्हा अशी अस्सल कविता वाचावी लागते—ती तसे इशारेच देते ना आपल्याला. असे पुनर्वाचन आणि अशा चर्वणा ही अस्सल वाचक आणि अस्सल कविता यांची जन्मखूण असते. पुनर्वाचनाला प्रवृत्त न करणारी वाङ्मयकृती दुय्यम दर्जाची आहे, असे खुशाल समजा.

सुखाचे सोबती
दुःखातही राहो;
कोसळो हे नभ
भिंती उभ्या राहो

हे शब्द किती साधे, त्यात ना नानागौरव, नामगौरव, ना प्रतिमागौरव. असे तर सर्वनाच वाटत असते : भोवती भोजनभाऊ नसावेत. 'हा जवं चाले मोठा धंदा! तव बहीण म्हणे दादा!' अशी भगिनीमंडळं भोवती नसावीत—प्रत्येकालाच असं वाटत असतं. दुःख—संकटातही त्यांचं प्रेम अभंग राहो. तशी मागणी आहे याचाच अर्थ तसं सहसा नसतं, अनुभवच आहे आपला जगाचा.

साधा सहा अक्षरी अक्षरछंद. नाव शुद्धसती. 'येरे येरे पौसा', 'बेए एक बेए' इतका आपल्या आठवणीतला. षडाक्षरी छंद. 'सुखाचे सोबती! दुःखातही राहो' ही मागणी ठीक, आकलनसुलभ; पण 'कोसळो हे नभ। भिंती उभ्या राहो' म्हणजे काय? उत्तर काही फार अवघड नाही: नभ—अस्मानी संकटे; भिंती—मानव निर्मित आधार. हं! कविता हा एक अखंड व्यूह असतो त्याचे इथे स्मरण ठेवायचे. आता एकदम तिसऱ्या कडव्याकडे. तिथे कविता म्हणते, 'गगनाच्या विटा मोजणारे नर!' या काव्यमय शब्दाशेजारी 'विटा' हा गद्य शब्द कसातरीच वाटतो नं? वाटतो; पण कुठपर्यंत? जोवर 'भिंत' (पहिले कडवे), (शेवटचे कडवे) या शब्दांतून प्रकटणारी अर्थवलये एकरूप होऊन अखंड अर्थव्यूह प्रतीत होत नाही तोवरच. हे पाहा, हे काही आकृतिवादी बोलणे नाही की शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण नाही; हे कवितेच्या सलग अर्थाचे आस्वादन आहे : कविता हे अनेक वाक्यांचे मिळून बनलेले एक बृहद्वाक्य आहे. या भूमिकेचे हे अवधान आहे, हे केवळ आस्वादन नाही, सर्जन आहे.

सुखाचे सोबती दुःखातही केव्हा सोबत करतील? जेव्हा मानवी मूल्यांच्या भिंती अभंग असतील तेव्हा. तेव्हा मग अगोचर संकटे आलीत तरी भिंती अभंग राहतील; तेव्हा सुखकाळातील (सुखाचे) आणि सुख देणारे (सुखाचे) सोबती सोबत राहतील. या भिंती कोणी घडविल्या आहेत? गगनाच्या विटा मोजणाऱ्या नरांनी—संतादिकांनी. अहो, त्यांच्याच तर शब्दांवर विसंबून—विश्वासून मी आजवरचा जीवनप्रवास केलाय—कविता सांगते.

कोसळणारे नभ = अगोदर अस्मानी संकटे. त्यातही शाबूत राहणाऱ्या भिंती = मानवी मूल्ये, मानवी संबंध, मानवी संचित.

गगनाच्या विटा = अगोचराची संरचना.

गगनाच्या विटा मोजणारे नर—संतादिक; अगोचर संकटांवर मात करणारे नरवीर. नभ—गगन, भिंत—विटा या सहभावी शब्दांतून प्रकटणारी परस्परपूरक अर्थवलये जाणवताहेत ना? केवळ शब्दांचा अर्थ कळणे म्हणजे कविता कळणे नाही, हे खरे आहे ना? व्यूहार्थ हा व्यंगार्थाचा उच्चतम आविष्कार असतो. तो जाणवणे म्हणजे कविता कळणे; काय?

‘विटेवरी माथा’ या शब्दांनी हा व्यूहार्थ अधिक वेधक होतो : कोणत्या विटेवर माथा टेकवायचा? आपणांस आठवते पंढरीची वीट. कोणते पाय हाती राहो? विठोबाचे. ‘विठ्ठल आणि पंढरपूर’ हे शब्द काही येथे नाहीत; पण त्यांना सामावून घेणारा व्यापक अर्थ मात्र येथे आहे. ज्यांनी अगोचर शक्तीचे आणि अगोचर संकटांचे मोजमाप घेतले, ज्यांच्या अतुल नेकीमुळेच सुखाचे सोबती दुःखातही साथ देणारे ठरलेत त्यांनी विठ्ठलाच्याच विटेवर माथा टेकविला ना? त्यांनी विठोबाचेच पाय घट्ट धरून ठेवलेत ना? म्हणजे हे असे तर नाही, संत हेच सुखाचे सोबती? दुःखातही त्यांचेच स्मरण राहो? आणि आपण काय समजत होतो? व्यवहारातले सगेसोयरे!

आता परतून दुसरे कडवे! अगम्याचे मोजमाप करणारे—त्यांनी माझे हात हाती घेतले आहेत—चालविसी हाती धरोनिया. माझे दोन तळवे म्हणजे रिती जोडशिंप. एरव्ही ती टरफलासारखी; पण गगनवीरांचे हात तिच्यात मोती झालेत, आता मागणे एवढेच—

अंतपावेतो हे

हात हाती राहो

कुणाच्या? कशाच्या अंतपावेतो? मागणे मागणाऱ्याच्या अंतपावेतो नव्हे; विश्वाच्या. विश्वमानवाला सदोदित या नररूप नारायणाचा आधार असो. विश्वाने विश्वाच्या अंतपावेतो संतांची साथ स्वीकारो.

विविध पण परस्परपूरक अर्थव्यूहांची निर्मिती कवितेने योजून केलेली नाही. अथांग जलाशयावरून विशाल मेघच्छाया सरकत जाव्यात तसे हे आहे. म्हणजे? समीप तरी अस्पर्शित.

निर्मितीच्या उच्च जागृतीतून या कवितेचा उद्भव झाला आहे. हे शब्द, या प्रतिमा, हा आशय सर्वपरिचित आहे; पण ही उच्च जागृती सर्वथा अनोखी आणि दुष्प्राप्य आहे. कवितेचा आस्वाद घेताना क्षणमात्र आपण त्या उंचीवर पोचतो हेच कवितेचे निर्मितिसाफल्य आणि आपले आस्वादसाफल्य असते; आणि मग पुन्हा व्यवहारथरावर येऊन आपण म्हणतो, ही कविता अगदीच साधीसोपी आहे; कठीण समय येता मित्र कामास येवो!

॥ दोन ॥

म. म. देशपांडे म्हणजे मर्ढेकरी परंपरेला मार्दव देणारा कवी.

मर्ढेकरांच्या अधिकांश कवितांची अभिव्यक्ती विकट आहे, अनेक कवितांचा आशयही विकट आहे. याचे कारण विकट जीवनानुभवाच्या प्रत्ययाने त्यांची सौंदर्यवृत्ती व्याकूळ होते व त्या व्याकूळ मनोवस्थेला वस्तुनिष्ठ अस्तित्व देण्याच्या प्रयत्नातून त्यांच्या अनेक कविता अंतर्बाह्य विकट होतात. ज्या वाचकांना बहिरंगी मधुर शब्दार्थ हवे असतात ते वाचक मग मर्ढेकरी कवितेवर रुष्ट होतात; अशा विकट निर्मितीमागे सौंदर्यमूल्याचा आक्रोश आहे हे त्यांच्या प्रत्ययास येत नाही.

म. म. देशपांडे यांच्या कविता अशा विकटतेपासून अलिप्त आहेत. जीवनातील विकटता त्यांनाही जाणवते आणि गाभ्यातले मार्दव, तिथली उपजत स्थिर श्रद्धा यामुळे मर्ढेकर—मुक्तिबोध यांच्या काव्यांतील अंतःसंघर्ष, क्षोभ आणि विकटता यांच्यापासून त्यांची कविता मुक्त होते; मात्र पराकोटीच्या अंतर्मुखतेमुळे, पराकोटीच्या वाङ्मयीन आत्मनिष्ठ तादात्म्यामुळे ती मधुकर केचे—अनिल यांच्या लोभस कवितेप्रमाणे एकपदरी मात्र होत नाही;

सूक्ष्म आणि कणीदार होते. त्यांच्या शब्दार्थात दर्शनी साधेपणा—सहजपणा असतो; अरे पण, ही मयासुराची निर्मिती : पाणी भासते ती जमीन, जमीन भासते ते पाणी.

हीच कविता पाहा ना :

संधेचा श्यामल हात कोवळा,
पकडू पाहतो
नदीकाठचा उडता बगळा
पुसट पुसट क्षितिजरेषा
मिलनामधली
दोन जीवांची अस्फुट भाषा!

थकून भागून
दिवस मिटतो हळूच पापणी
गालांत हासते शुक्राची चांदणी!

क्षणाक्षणाने दाटतो काळोख
जुनी एखादी
मनात सारखी घोळते ओळख!

या कवितेचा नुसता दर्शनी अर्थ जाणवला तर आपण म्हणतो, "रोमँटिक कविता. कवीने निसर्गदृश्याच्या माध्यमातून प्रेमाची भावना व्यक्त केली आहे." खरे आहे; खरे आहे हे. संध्याकाळ, बगळा, नदी, क्षितिज, शुक्राची चांदणी या साऱ्या निसर्ग प्रतिमाच तर आहेत; नाही? त्यांना जोड दिली आहे. 'हात', 'मिलन', 'हसणे', 'जुनी ओळख' या मानवसापेक्ष अवयव—क्रिया—स्मृती यांची. यांत मध्यवर्ती काय? निसर्गदृश्य की मानवी भावना? दोन्ही! यालाच तर

काव्यानुभूतीने वाचकास लाभणारी 'अनुभवसमृद्धी' असे म्हणतात. स्थलवैविध्य, व्यक्तिवैविध्य, अनुभववैविध्य, शब्दवैविध्य यामुळे अनुभवसमृद्धी येत नसते; येत असते ती अनुभवविस्तृती; काय?

उपमेय आणि उपमान, प्रतिमेचे अंग आणि प्रतिमेचा भाव यांना सुटेपणाने प्रयोजन नसते त्यांना प्रयोजन असते परस्परसंबंधांचे; ते एकमेकांवर प्रभाव टाकत एकमेकांचे रूप, भाव आणि प्रभावच बदलवून टाकतात; त्यांचा उन्नत पुनर्जन्मच घडवून आणतात. निर्जीव पँडोराची डोळ्यादेखत सुभग युवती झाली तर जसे आपण चकित होऊ तसे इथे आपण चकित होतो; काव्यास्वादात अशा चमत्काराचा प्रत्यय येत असतो—येतोच. चमत्कारप्रत्यय—आनंदप्रत्यय—अनुभवसमृद्धी. ही अविरल प्रक्रिया लक्षात ठेवा.

या संदर्भात काही संभ्रम निर्माण झाला तर कवितेचे केंद्र चाचपून पाहायचे. काय आहे या कवितेचे केंद्र? कुठे आहे ते? या प्रश्नांची ठाम उत्तरे नसतात; इथे मतभिन्नतेला जागा असते; कधी आपलेच मत बदलते, कधी दुसऱ्याचे मत पटत नाही. हा प्रतीतिभेद काव्यास्वादासाठी फार उपकारक असतो; त्या प्रतीतिभेदाचे स्वरूप मात्र जाणता आले पाहिजे; त्या प्रतीतिभेदाचे नामकरण करता आले पाहिजे. समीक्षा आणि साहित्यमीमांसा या क्षेत्रातील ती मौलिक भर असते. मराठीत अशी भर पडताना दिसत नाही.

म. म. देशपांडे यांच्या या कवितेतील जी ओळ खटकलेली असते तेच या कवितेचे केंद्र! कोणती ओळ? "गालांत हसते शुक्राची चांदणी!" भग्न प्रेमकविता वाचायचा आपला रियाज म्हणून मग पहिल्या झटक्यात आपण ही कविता विरहाची, ताटातुटीचा, असफलतेची, भग्नतेचीच कविता समजतो. या अपेक्षेला धरून आपण 'निसटणारा बगळा', 'थकून डोळे मिटणारा दिवस', 'दाटणारा काळोख' या प्रतिमांना जादा उठाव देतो; पण कविता म्हणते, "नाही, माझा मूड इतका गडद नाही."

कसा आहे मूड तिचा? "गालांत हसते शुक्राची चांदणी!" असा. दोन जीव खूप एकमेकांत गुंतले आणि मग या की त्या कारणाने ताटातूट झाली असे इथे घडलेले नाही. दोन

जीव थोडे जवळ आले होते. कुठल्याशा कातरवेळी त्यांनी प्रेमाचा पक्षी चुचकारण्याचा प्रयत्न केला होता, थोड्या कानगोष्टी केल्या होत्या आणि दोघेही, दूरचे अपयश जाणून की काय, थांबले होते. असे सर्वपरिचित पण भावकवितेच्या चिमटीत सहसा न सापडणारे हे अनुभव कथाकारांच्या हद्दीतील आहेत असे आपण समजतो. इथे कवीने कथाबंध व कथन यांना सहज झुकांडून एक विशुद्ध भावकथा साकार केली आहे, एक सुप्त कथामूल्य असलेली विशुद्ध भावकविता.

एका हुरहुरत्या प्रेमानुभवाचा एका उतरत्या संध्याकाळशी संयोग साधून एक नवाच अनुभव कवितेने येथे साकार केला आहे—हीच नवनिर्मिती; केवळ प्रेमानुभव अनुभवणे किंवा केवळ निसर्गानुभव अनुभवणे हा निर्मितीचा प्रत्यय नव्हे. तो लौकिक प्रत्यय. अधुरा. मर्दकरांप्रमाणेच कवी म. म. देशपांडे यांचा काव्यानुभव द्विदल असतो तो असा; त्यात आशय आणि अभिव्यक्ती असे द्वैत नसते, हेही तितकेच लक्षणीय.

॥ तीन ॥

‘वनफूल’ (१९६५), ‘अंतर्देही’ (१९९६), व ‘जगाचे श्वास’ (२००६) या तीन संग्रहांनंतर आता ‘अपार’ हा म. म. देशपांडे यांचा चौथा कवितासंग्रह प्रकाशित होत आहे.

श्याम माधव धोंड हे म. म. यांच्या काव्यावर पीएच. डी.साठी संशोधन करीत आहेत. बहुधा असे घडते की, संशोधन करता करता संशोधक संशोधनविषयाच्या प्रेमात पडतो; इथे उलट घडले; श्याम आधी म. म. यांच्या कवितेच्या प्रेमात पडला व मग त्याने संशोधन सुरू केले. म. म. यांच्यासाठी जे जे करता येईल ते ते सर्व त्याने केले. म. म. यांच्या असंग्रहित, अप्रकाशित कविता शोधल्या; म. म. यांना आलेली पत्रे गोळा केली; म. म. यांचे गद्य लेखन मिळविले; त्यांच्याशी पुनःपुन्हा संवाद साधला; त्यांची दीर्घ मुलाखत घेतली; त्यांच्या कुटुंबियांचा विश्वास संपादन केला—काय केले नाही; सगळे केले!

अशा शोधयात्रेतूनच 'अपार'चे हस्तलिखित त्यांच्या हातात पडले—म. म. यांच्या सौभाग्यवतींच्या अक्षरातले; नाव, मांडणी म. म. यांचीच. उशिरा का होईना कवीची इच्छा आज पूर्ण होत आहे.

याच यात्रेमध्ये धोंड यांना शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनी म. म. यांना लिहिलेले पत्रही गवसले. ते म्हणजे या यात्रेचे मावंदेच म्हणायचे! मुक्तिबोध हे थोर सत्वशील कवी होते. त्यांची कविता आणि म. म. यांची कविता ही मराठी काव्याची दोन टोकेच होती : मुक्तिबोधांची कविता विराटाच्या ध्यासाने आविष्कारप्रधान, उद्दाम, प्रतिमा-प्रतीकांनी लवथवलेली तर म. म. यांची कविता सूक्ष्माच्या ध्यासाने निर्मितिप्रधान, संयमित, प्रतिमा-प्रतीकाची एखादीच कळी खुलविणारी; मुक्तिबोध तर्क आणि इतिहास यांना प्रमाण मानणारे. म. म. अंतःप्रत्यय आणि कालातीतता यांना आवाहन करणारे. तरीही दोघांचा गाढ स्नेह; दोघांनाही परस्परांच्या प्रतिभाबळाबद्दल नितांत आदर; कारण होते दोघेही व्रतस्थच. मग त्यांच्यात स्पर्धा-हेवेदावे येतीलच कसे? त्यांची स्पर्धा, असलीच तर, स्वतःशीच होती. स्थानिक प्रसिद्धी आणि व्यासपीठीय यश यांचा वाराही त्यांच्या काव्याला लागू शकत नव्हता. त्यांच्या उमेदवारीच्या आणि उमेदीच्या काळात रविकिरण मंडळासदृश कविचक्र्या जोरात सुरू झाल्या होत्या तरी; त्या चक्र्यांना प्रतिष्ठित संस्था—आणि नियतकालिके पाठिंबा देत होती तरी.

अशी परीक्षा प्रत्येक पिढीतील प्रत्येक व्रतस्थाला द्यावी लागते.

'अपार' या कवितासंग्रहातील ७४ कवितांपैकी फक्त १३ कविता यापूर्वी प्रकाशित झाल्या आहेत. अभिरूची, सत्यकथा, मौज, युगवाणी, साधना, महाराष्ट्र या नियतकालिकांतून; बाकीच्या कविता आता प्रथमच उजेडात येत आहेत. सुरेश भट यांनीही आपल्या अनेक कविता असंग्रहित-अप्रकाशित ठेवल्या होत्या; त्या आता 'रसवंतीचा मुजरा' (साहित्य प्रसार केंद्र, नागपूर) या संग्रहात संग्रहित झाल्या आहेत. त्या कच्च्या कविता आहेत. कवीने त्या झाकून ठेवल्या हे बरेच झाले होते. 'अपार'चे असे नाही; या फक्त कविता आहेत; कवीने त्या का आढीत ठेवल्या ते कळत नाही.

कवीला हा संग्रह प्रकाशित करावयाचा होता. म्हणून तर त्याने कवितांचा लेखनक्रम, लेखनस्थलकाल, प्रकाशनसंदर्भ हे सारे निगुतीने नमूद करून ठेवले. हे सारे तपशील कवितेचीच आशयप्रभा आहे असे रसिकाने समजावे—कवी अनिल आणि कवी श्रीनिवास सिरास यांच्या कवितासंग्रहांतही हा प्रकार आपणांस दिसतो. चरित्रात्मक समीक्षेने मात्र यापासून दूर राहावे; दुसरे 'धोंड' त्यापासून दूर आहेत हे आपले भाग्यच म्हणायचे! का या कवीने या संग्रहाला 'अपार' हे नाव दिले? "हे अपार कैसेनि कवळावे। महातेज कैसें धवळावे।" हे ज्ञानोबांचे अवतरण काही कवीने दिलेले नाही की त्यावरून तर्क करावे मग? 'अपार' या मथळ्याची एक कविता या संग्रहात आहे. तिच्यातील अखेरचे कडवे असे :

अंधार असेल,

उजाडण्यापूर्वी होता तो

दिसत असेल,

नसेल.

पार करतांना हे जग

अपार वाटत असेल.

१९७३ सालची ही कविता. तेव्हा कवीचे वय पन्नाशीच्या आतच होते. जन्म २३ ऑक्टोबर १९२९.

कवीचे वय काय वर्षानी मोजायचे असते?

कवी म्हणतो, मी जराजर्जर झालो असेन; रस्त्याच्या कडेने काठी घेऊन चालत आयुष्यासंबंधी बोलत असेन; तू आठवणींची ऊठबस करीत असशील; आणि उजाडेल? होय. मृत्यू म्हणजे पहाट. हे जग पार करताना अपार वाटेल असे कवी म्हणतो; म्हणजे काय? कवी

मुक्तिबोधांनी आपल्या पत्रात म. म. यांची कविता 'ध्वन्यर्थपूर्ण' आहे असे म्हटले; त्याची इथे प्रतीती येते. हे मृत्यूपूर्व जीवन सिमीत असते आणि मृत्युत्तर जीवन असीम असते, असे कवीला म्हणायचे आहे का? काय की!

एवढं खरं की 'अपार'मधील कविता जन्म आणि मृत्यू यांचं द्विदल स्वरूप सतत वलयांकित करीत आहेत :

ह्या ओढ्यावर उभं राहून गातांना

मला गंगेची आठवण होते

हेच काय कमी आहे?

ह्या पुलावरून हळूहळू जाताना

मला खाली पात्रांत

जीवनाचं प्रतिबिंब पडलेलं दिसतं.

हेच काय कमी आहे?

जन्म आणि मृत्यू

फार मोठ्या गोष्टी आहेत

पण हे अखंड हाती येणारे

सुवर्णाचे कण-क्षण

त्यांचं वजन-माप कसं करू?

एकच निकष आहे कवीजवळ : अनुबंध. कवी संग्रहभर अनुबंधाचा शोध घेतोय. माणूस आणि माणूस, माणूस आणि सृष्टी, माणूस आणि विश्वनियन्ता आणि मुख्य म्हणजे माणूस आणि त्याचं आंतरसत्त्व यांच्यात काय नातं आहे याचा कोवळा, आर्त, शांत, खोल शोध हे या संग्रहाचं वैशिष्ट्य आहे.

सत्य जळत होते

म्हणून मीही जळालो...

पण मी माझ्यात आहे

व्रतस्थ

आणि मार्गस्थही.

'वनफूल'मधील सौंदर्यवृत्ती आणि 'अंतर्देही'मधील विश्लेषणवृत्ती मुरवून आता 'अपार'मध्ये कवी परिपक्व झाला आहे. जीवनाचे खरेखोटेपण त्याने जाणलेच नाही तर तितीक्षेने स्वीकारले आहे; विविध अनुबंधांचे अपरिहार्यपण त्याला भावले आहे. म्हणूनच यात कुठे तपशील नाही, तत्त्वकथन नाही, गाढ शहाणपण आहे.

मराठीच्या विविध बोलींना संतांच्या वाणीने प्रभावित केले आहे हे तुम्हांस माहित आहे का? वऱ्हाडी बोलीतील आवर्तने महानुभाव गद्यातून आलेली आहेत; मराठवाडी बोलीला एकनाथी ओवीचा पैस आहे; कोल्हापुरी—सातारी बोलीमध्ये समर्थांच्या ओवीचा जोम आहे; आणि मावळी बोली? तिला ग्यानबा—तुकोबा यांच्या ओवी—अभंगाने ठेका आणि मार्दव दिले आहे. अनुभवा.

म. म. यांच्या काव्यामध्ये जो बोलीचा प्रत्यय आहे तो 'बोली अरूपाचे रूप दावीन' या कोटीचा आहे. मुक्तिबोधांनी मात्र उगाच डांटे—गटे, शेक्सपियर—कालिदास यांची नावे घेतली.

म. म. यांच्या मर्यादा दाखवून मुक्तिबोधांना त्यांच्यावर प्रतिकूल टीका करावयाची होती. मुक्तिबोधांच्या पत्रात जो मर्देकरांचा उल्लेख आहे तो फार ध्वन्यर्थपूर्ण आहे; व्रतस्थता, विरामचिन्हांनी आशय पिळदार आणि प्रसरणशील करण्याची किमया, कवितेला आविष्कारप्रधान न करता वस्तुनिष्ठ निर्मितिरूप करणे अशा अनेक अंगाने म. म. यांची कविता मर्देकरी वळणाची होती; या वळणातून म. म. यांनी बाहेर पडावे, अशी मुक्तिबोधांची अव्यक्त उत्कट मनीषा होती.

‘अपार’ने ती पूर्ण केली आहे. मर्देकरांच्या ‘दगडी भिवई’ शी म. म. यांची ‘दगडी मौन’ तोलून पाहावी म्हणजे आशय—अभिव्यक्ती या दोन्ही अंगाने इथे म. म. कसे मर्देकरमुक्त झाले आहेत ते कळेल. ‘दगडीमौन’ ही कविता अशी :

पानांच्या सळसळीनेही न हलणारे

पर्जन्यधारांनी न भिजणारे

तुझे दगडी मौन.

मी गौण आहे तुझ्या संदर्भात

पण तू ओठ विलग करावेस

अशी माझी प्रार्थना आहे

त्याने कळून येईल

की तूही जिवंत आहेस

माझ्यासारखा

'अपार' हा असा म. म. देशपांडे यांच्या काव्यविश्वाला पूर्णता देणारा संग्रह आहे. २५ डिसेंबर २००५ रोजी म. म. कालाधीन झाले; पण त्याआधीच १९५२ ते १९८५ या कालावधीत त्यांना जन्ममरणाचे किनारे दिसले होते.

इंदिरा संत

केशवसुत, तांबे, मर्ढेकर आणि सुरेश भट हे चार कवी संप्रदायप्रवर्तक म्हणून ओळखले जातात. भावकाव्य—संप्रदाय, नाट्यगीत—संप्रदाय, नवकाव्य—संप्रदाय व गझल—संप्रदाय असे त्यांच्या संप्रदायांचे नामकरण झालेले आहे. यात एखाद्या कवयित्रीचा संप्रदाय नाही का, असा प्रश्न पडतो. बहिणाई चौधरी या असामान्य प्रतिभेच्या कवयित्री होत्या; पण त्यांचा संप्रदाय काही निर्माण झाला नाही; आणि इंदिरा संत?

२०१४ हे इंदिराबाईचे जन्मशताब्दी वर्ष. त्यानिमित्ताने मुंबईच्या पॉप्युलर प्रकाशनाने २७ एप्रिल २०१४ रोजी बेळगाव मुक्कामी "इंदिरा संत यांची समग्र कविता" या ८०४ पृष्ठांच्या ग्रंथाचे प्रकाशन केले. इंदिराबाई बेळगावच्या. त्यांच्या गावातच असा ग्रंथ प्रकाशित होणे यात एक भावनिक औचित्य होते. बाईच्या बालकविता वगळल्या तर त्यांच्या सर्व कविता आता रसिकांना एकत्र उपलब्ध झाल्या आहेत.

काय आहे इंदिराबाईच्या काव्याचे वैशिष्ट्य? कॉलेज—कन्यका असतांना त्या ना. मा. संत या तरूण कवीच्या प्रेमात पडल्या. दोन्ही घरातून विरोध. संसार जेमतेम दहा वर्षांचा होत नाही, तोच पतीचे निधन. तेव्हापासून इंदिराबाईचे वियोगपर्व सुरू झाले. त्यांच्या कवितेत आकर्षण, प्रेम, मिलन, चिरवियोग या अनुभूतींचे इतके उत्कट दर्शन आहे की त्यामुळे बाईची कविता आत्मचरित्रात्मक आहे अशीच कल्पना साहित्यविश्वात रूढ झाली. ती खरी आहे का? चरित्रात्मक समीक्षा, चरित्रावरून कविता आणि कवितेवरून चरित्र असा दुहेरी प्रवास करीत असते. चरित्रात्मक समीक्षेच्या मते कवीचे व्यक्तित्व आणि चरित्र हेच त्याच्या कवितेचे प्रेरणास्थान असते. कवी आपले व्यक्तिगत अनुभव काव्यात अभिव्यक्त करीत असतो म्हणूनच त्यात उत्कटता व उत्स्फूर्तता असते. अव्यक्त प्रेरणा आणि अभिव्यक्त कविता यांच्यातील सादृश्य दाखविण्यात चरित्रात्मक समीक्षेला विशेष रस असतो. असे सादृश्य

वाचकास दिसले की तोही अशा सादृश्याच्या आधारेच कवितेचे आकलन करतो. समीक्षकाला शब्दकोडे सोडविल्याचा आनंद आणि वाचकाला उत्तर मिळाल्याचा आनंद असा हा प्रकार असतो. मराठीमध्ये डॉ. ल. म. भिंगारे, डॉ. रा. शं. वाळिंबे, डॉ. विजया राजाध्यक्ष आणि प्रो. म. वा. धोंड यांनी अशी समीक्षा लिहिली आहे. इंदिराबाईंचे जीवनानुभव व त्यांचे काव्य यांच्यात उघड जाणवणारे साम्य आहेच.

इथेच आपली गल्लत होते : सादृश्य, समांतरत्व हे घटकसाम्य झाले; ते लौकिकपातळीवरील साम्य असते. अनेक पुरावे आणि युक्तिवाद यांच्या आधारे ते सिद्धही करता येते. तेव्हा आपल्या हे लक्षात येत नाही की, हे सामग्रीसाम्य आहे. ही सामग्री निर्मितीचा मूलस्रोत नाही. कलावंत काय, पुराण, इतिहास, इतरांचे चरित्र, वृत्तपत्रातील बातमी, कल्पनाविलास अशा अनेक घटकांना सामग्री म्हणून आपल्या लेखनात स्थान देत असतो; आत्मचरित्र घटकालाही कवितेत स्थान असते. ते स्थिर व पुनरावृत्तही असते. पण निर्मितीच्या मूलस्थानी ते नसते. तसे ते असेल तर कविता ही नवनिर्मिती न होता आविष्कृती आणि अनुकृती होईल. निर्मितीप्रक्रियेमध्ये या सर्व घटकांचे संदर्भ, स्वरूप आणि प्रयोजनच बदलून जाते, हे चरित्रात्मक समीक्षेच्या ध्यानात येत नाही.

इंदिराबाईंच्या अस्सल कवितांमध्ये ही किमया घडते.

बाईंच्या काव्यामध्ये सतत निसर्गप्रतिमा येतात. त्या पाहून आपल्याला असे वाटते की, बाईंचे निसर्गावर फार प्रेम आहे. खरेच तसे प्रेम त्यांचे निसर्गावर असते तर त्यांनी रे. टिळकांप्रमाणे निसर्गापासून बोध घेतला असता; किंवा केशवसुतांप्रमाणे मानव आणि निसर्ग यांच्यातील द्वैत अधोरेखित केले असते. किंवा बालकवींप्रमाणे निसर्गाला बॉन्साय करून त्याच्याशी क्रीडा केली असती; असे काहीच इंदिराबाई करीत नाहीत. त्यांच्या काव्यातील निसर्ग म्हणजे शोभिवंत मखरही नाही. मग का त्या सतत निसर्गप्रतिमा वापरतात? त्यांच्या कवितेत टेबल-सिगारेट, इंजिन-मोटार असे मानवनिर्मित वस्तूंचे संदर्भ अपवादानेच येतात.

त्यांच्या अशा कविता आपणांस भिडत नाहीत. त्यांच्या काव्यातील आकाश-मेघ, पाऊस-तुषार, वेली-फुले या निसर्गप्रतिमा मात्र आपले चित्त वेधून घेतात; असे का? मर्देंकरी कवितेत असे घडत नाही. असे का? इंदिराबाईंच्या दृष्टीने निसर्ग आणि निसर्गचक्र चिरस्थायी आणि अविरत आहे. तसेच त्यांचे दुःखही. तसाच त्यांचा वियोगही. अगदी अचूक प्रातिभ सादृश्य. चरित्रात्मक नव्हे.

मुसळधार पाऊस पडतो एवढेच कवयित्रीला सांगायचे नसते; त्याचवेळी लोखंडी मुसळे जमिनीतून वर येतात आणि तिच्याभोवती त्यांचे कारागृह तयार होते, हे तिला सांगायचे असते. झोपेत प्रिय व्यक्तीचा चेहरा दिसतो एवढेच तिला सांगायचे नसते तर त्याचबरोबर अनेक विद्रूप आणि भेसूर आकृत्यांचा भास होतो, हे तिला सांगायचे असते. पतंग ज्योतीवर झडप घेतात. त्यांचे जलरंगी पंख जळून जातात आणि ते दृश्य पाहून या चिरवियोगिनीला रडूही येत नाही, हसूही येत नाही; ती रुक्षपणे ते दृश्य पाहत राहते. ती विषाचा पेला तोंडाला लावते पण तिला विष चढत नाही, नशा येत नाही मूर्छा येत नाही व ती मरतही नाही; आणि तिच्याकडे पाहून राधा आणि मीरा हसत असतात.

इंदिराबाईंच्या काव्यात वियोग, वैफल्य, एकाकीपणा, भयग्रस्तता, अगतिकता यांचे असे कृष्णकमळच उमललेले दिसते. ही अवस्थाही संपत नाही आणि भोगणारी व्यक्तीही संपत नाही. ही भावावस्था अनावर असते. तिच्यात पराकोटीची आत्मनिष्ठा म्हणजेच सचोटी असते; पण आश्चर्य हे की या उत्कट, अनावर, तीव्र, सच्च्या अनुभूतीला स्वतः कविताच आवरून धरते. इंदिराबाईंच्या काव्यात गतकाळ आणि वर्तमानकाळ यांच्यातील ताण नसतो; अनावर आशय आणि त्यावर अभिव्यक्तीला विरोध करणारा अवरोध यांच्यातील ताण असतो. हा ताण जाणवणे हे आस्वादाचे साफल्य असते; कारण इंदिराबाईंची कविता ही विशुद्ध भावकविता असते. महाकाव्य गतकाळाला मूर्त करते; नाट्य अनुभवाला वर्तमानसदृश करते; विज्ञानकथा भविष्याला कवेत घेते. एक भावकाव्य हा असा प्रकार आहे की तो अनुभवाला कालमुक्त

करतो. केवळ कालमुक्त नव्हे; स्थलमुक्त, प्रसंगमुक्त, व्यक्तिमुक्त—आणि आपण काय समजत होतो? इंदिराबाई गतकाळात रूतल्या आहेत; एका व्यक्तीमध्ये गुंतल्या आहेत; त्यांचे काव्य स्मृतिसापेक्ष आहे. धन्य आहे आपली!

एखादे अपरिचित मधुर की जहरी फळ असावे, त्याची साल काढून टाकावी. त्यातील बिया दूर साराव्या. चोथा वेगळा करावा. आणि तो गर उंची, नाजूक, नक्षीदार तबकामध्ये ठेवून आपल्याला कुणी सादर करावा. आता त्या गराला नाव नाही, गतकाळ नाही. फळ म्हणून अस्तित्व नाही. भविष्यकाळ आहे की नाही, माहीत नाही. फक्त तो आहे. त्याच्यातील जीवनरस लावण्याने चिंब आहे. तो सेवून आपल्याला नशा चढणार नाही. मूर्च्छा येणार नाही. मृत्यूही येणार नाही. एका लौकिकभिन्न अवस्थेने आपण कंपित होऊ. चिंब होऊ. तेव्हा आपल्या त्या अनुभूतीला नाव नसेल. गतकाळ नसेल. ती त्रिकालमुक्त असेल. आपण नसू. फक्त ती असेल.

इंदिरा संत यांच्या कवितेने भारावून जाऊन अनेक कवी—कवयित्री यांनी उत्कट, निसर्गरम्य प्रेमकाव्ये लिहिली आहेत; पण ते काय इंदिरा—संप्रदायाचे काव्य आहे? खरेखुरे इंदिरासांप्रदायी काव्य मराठीत निर्माण होईल तेव्हा आपण म्हणू, इंदिरा संत या मराठीतील पाचव्या संप्रदाय—प्रवर्तक कवी आहेत!

अनुराधा पाटील यांच्या काव्यामध्ये त्यांच्या पाऊलखुणा दिसतात आणि श्रीनिवास सिरास यांच्या पायाखाली हिरवळमध्ये. या पाऊलखुणांचा आणखी माग घ्यायला हवा आहे; मनीषा साधू यांच्या काव्यात तो आहे का, हे शोधायला हवे आहे.

प्रारंभी इंदिराबाईंची कविता आडवी म्हणजे आविष्कारप्रधान कविताच होती; पण तिने प्रयत्नपूर्वक कात टाकली : तिला नवी कांती लाभली, तिची आंतरत्वचा आणखीनच संवेदनशील झाली, तिला उत्कट मन-अंतर्मन-व्यक्तित्व लाभले; कवयित्रीच्या लौकिक व्यक्तित्वाकडे जायची गरज उरली नाही : कवितेलाच स्वयंभू व्यक्तित्व लाभले—ती उभी कविता झाली. अशी

उभी कविता इंदिराबाईपूर्वी मराठीत फक्त कै. बा. सी. मढेकरांनी लिहिली होती. मग काय आता इंदिराबाईना 'दुसरी मढेकर' म्हणायचं?

बा. सी. मर्ढेकर

४५ वर्षे, तीन महिने, २० दिवस हे काय आयुष्य झालं? खानदेशातील फैजपूर गावी १ डिसेंबर १९०९ रोजी जन्म; २० मार्च १९५६ रोजी दिल्ली मुक्कामी निधन. निवृत्ती घ्यावी, सातान्याजवळच्या मर्ढे गावी शेती करावी, ही मनीषा विफल ठरली.

मातीवर निस्सीम माया कोण करतं? किसान आणि जवान. किसान मायमातीत आपला घाम गाळतो आणि मोती पिकवितो; जवान मातृभूमीसाठी आपले रक्त सांडतो आणि तिला सुजलाम् सुफलाम्— अखेरीस दोघेही मातीशी एकरूप होतात!

मर्ढेकर साहित्यक्षेत्रातील कास्तकार आणि बारगीर होते. त्यांनी काव्याचे अपूर्व पीक घेतले आणि साहित्यक्षेत्राच्या सरहद्दींचे रक्षण केले; कसे?

‘साहित्यिकांनो, लेखण्या मोडा आणि बंदूका हाती घ्या’ या गर्जनित तथ्य होते; पण त्या पारतंत्र्याच्या तमोयुगात इतर धुरीण मात्र आदेश देऊ लागले, ‘साहित्यिकांनो, देशभक्त व्हा, मानवतावादी व्हा’ तेव्हा मर्ढेकरांनी सांगितलं, राष्ट्रनिष्ठा, स्वातंत्र्यनिष्ठा, मानवतावाद ही निःसंशय श्रेष्ठ मूल्यं आहेत; पण साहित्यिकांनी या सर्व निष्ठांचा आणि वादांचा प्रथम अभ्यास केला पाहिजे; आणि मुख्य म्हणजे प्रत्येक साहित्यिकापाशी सचोटी. फॅशन, प्रसिद्धी, प्रतिष्ठा, पद, पुरस्कार यांच्या आहारी जाऊन साहित्यिक आत्मवंचना करतात; आत्मनिष्ठेशी प्रतारणा करतात. अशांचे साहित्य, मर्ढेकर म्हणतात, उत्तम होईलच कसे?

मर्ढेकरांनी काव्य आत्मनिष्ठा आणि वैचारिकता या गुणांनी रसरसलेले आहे; त्यांच्या अंतरंगात माणुसकीचे झरे झुळझुळताहेत. त्याशिवाय काय अर्धपोटी, अर्धनग्न भिकारी पाहून—

टिर्या अर्धपोटी । जोवरी आहेत,

ओंगळ समस्त । आम्ही नंगे ॥

असे मर्ढेकर म्हणतील.

या सचोटीच्या माणुसकीमुळेच कवीला कामवाली आणि कामसेविका यांच्या हलाखीची जाणीव होते आणि हे त्यांचे नव्हे आपले लांछन आहे, अशी आत्मस्विकृती तो व्यक्त करतो.

घास भरविला बाईनी तिज

रजा पगारी दिधली वरती;

नभांतुनी पण सकाळ—संध्या

मुखास काळे फासुनि फिरती!

मर्ढेकरांच्या काव्याचा नायक 'सामान्य माणूस' आहे : फलाटावर झोपणारं बेवारस पोर, पोटासाठी कुणाही सोबत झोपणारी विद्रूप वेसवा, सचोटीने व्यापार केल्यामुळे कुठलेच यश हाती न लागणारा गणपत वाणी—या सामान्यांबद्दलचा कळवळा त्यांच्या कवितेच्या अंतर्मनात आहे; पण त्यांची कविता आहे फल्गु नदीसारखी—पालथी वाहणारी; वर रेटाड पात्र, खाली जीवनदायी जीवन प्रवाह.

मर्ढेकरी कविता वरवर विद्रूप, विक्षिप्त आहे खरी; रोमँटिक, नादमधुर, परिचित शब्द—प्रतिमांनी नटलेली कविता नाहीच; अशा उथळ पाण्याच्या खळखळाटाला धिक्कारणारी ती बंडखोर कविता आहे—केशवसुती कवितेसारखी, विद्रोही कवितेसारखी. मर्ढेकरी कवितेचा नायक सामान्य माणूस असला तरी त्यांची कविता मात्र सामान्य माणसासाठी नाही; विदग्ध रसिकासाठी—सौंदर्यवृत्ती, सौंदर्यभावना असलेल्या, विविध कलांच्या आस्वादाने सुसंस्कृत झालेल्या प्रगल्भ वाचकासाठी आहे. जीवनकलहात घायाळ झालेल्यांना काव्यरसाची नव्हे औषधी रसायनांची गरज असते; काव्यामुळे क्रांती होत नसते. असह्य झाल्यावर सामान्य माणूसच क्रांती करतो, हे मर्ढेकरांना माहीत होते; म्हणूनच त्यांनी लिहून ठेवले:

ह्या जगण्यातून, ह्या मरणांतून
हसण्यांतून अन् रडण्यातून ह्या;
अशाश्वताच्या मुठी वळूनी
अपाप वरती चढतिल बाह्या;
अखेर घेता टक्कर जरी मग
युगायुगांचे फुटेल भाल;
अशाश्वताच्या समशेरीवर
शाश्वताचीही तुटेल ढाल!

—आणि लोक म्हणतात की मर्ढेकर निराशावादी कवी आहेत! मर्ढेकर अशी कुठलीही पूर्वसिद्ध बांधिलकी स्वीकारून लेखन करीत नव्हते; त्यांची प्रतिभा आणि अनुभूती खरोखरच नवनवोन्मेषशाली होती. क्रांती नसते करावयाची काव्याने तर काय करायचे असते? काव्याने वाचकाची जीवनविषयक संवेदनशीलता जागृत करायची असते; तीव्र आणि विशाल करावयाची असते. यंत्रयुगीन मानवाचा यांत्रिकपणा, विज्ञानाची संहारशक्ती, स्त्रीचे सर्जनसामर्थ्य, अज्ञेयापुढील मानवाची अगतिकता अशा अनेकानेक अनुभूतींनी मर्ढेकरांनी कविता ओथंबलेली आहे; ती बहुमुखी, बह्वर्थमयी आहे; ती दुर्बोध, क्लिष्ट, असंबद्ध नाही; ती अर्थसंपृक्त आहे—इतकी अर्थसंपृक्त कविता अर्वाचीन काळात मर्ढेकरांशिवाय अन्य कोणा कवीने लिहिली? कविता अर्थसमृद्ध असावी, तिने वाचकास अनुभवसमृद्ध करावे. हे वचन मर्ढेकरांनी कवितेने आजतागायत पाळले आहे; कमाल अर्थवत्तेने भारलेली भाषा म्हणजे कविता, ही एझरा पाऊंडची काव्याची व्याख्या मर्ढेकरांनी कवितेने साक्षात केली आहे. फक्त तिच्यात लय, सौंदर्य आणि अंतिम मूल्यभाव या शब्दांची भर घालावयास हवी!

मर्ढेकरांचा सौंदर्यवादी कलाविचार जरी पाश्चात्याभिमुख असला तरी त्यांचे काव्य देश्य आहे; या काव्याच्या अभिव्यक्तितंत्रावर जरी हॉपकिन्स-एलियट यांचा संस्कार असला तरी तिचा बीजधर्म 'रामदासी' आहे—मर्ढेकरांचे मूळ आडनाव 'गोसावी'च तर होते; त्यांचा जन्मच रामदासी कुळात झालेला होता—तीच विरक्ती, तीच टिटवीची भोळी भगवी मृत्युंजयता त्यांच्या प्रतिभाकंदात कोंदलेली होती; म्हणूनच या रामभक्ताने आपल्या काव्यात सतत सरकती प्रतिभा वापरली ती मात्र श्री कृष्णाची, राघवाची नव्हे! कवीने आत्मनिष्ठा सांभाळावी आणि त्यांच्या कवितेने कवींच्या लौकिक व्यक्तित्वापासून मुक्त असावे, असे मर्ढेकरी सौंदर्यशास्त्राचे सांगणेच आहे.

काव्य आणि काव्यशास्त्र यावर असाधारण प्रभुत्व असलेल्या या प्रतिभावंतास कादंबरीक्षेत्रात लक्षणीय प्रयोग तर करता आलेच; पण लक्षणीय यश मात्र तिथे संपादन करता आले नाही. ('रात्रीचा दिवस' अपवाद) 'तांबडी माती' व 'पाणी' या कादंबऱ्या त्याची साक्ष आहे. आशयसौंदर्याने मुसमुसलेले काव्य आणि लयसौंदर्याने घमघमलेले सौंदर्यशास्त्र या दोहोंचा युतियोग मर्ढेकरांना युगप्रवर्तक करायला पुरेसा होता.

शताब्दीच्या निमित्ताने मर्ढ्याला त्यांचे स्मारक उभारले जात आहे; तसेच, त्यांचे सगळे मराठी-इंग्रजी, गद्य-पद्य, ललित-वैचारिक साहित्य एकत्र प्रकाशित व्हायला हवे आहे; म्हणजे मग सामान्यांचा हा कवी किती असामान्य होता याची भावी पिढ्यांस जाणीव होईल!

आणखी एक करता येईल—रस्त्यांना-वस्त्यांना राजकीय पुढाऱ्यांची नावे आपण नेहमीच देतो; या शताब्दीच्या निमित्ताने, ज्या ज्या गावांत-नगरांत मर्ढेकर राहिले त्या त्या परिसरातील एखाद्या मार्गास, एखाद्या मोहल्ल्यास मर्ढेकरांचे नाव देता येईल. मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितांचा स्वतंत्र संग्रह, त्यांच्या पत्रांचे संग्रह, त्यांचा स्मृतिग्रंथ हे उपक्रमही चालू वर्षात चालू करावयास हवे आहेत. सध्याची वैचारिक नियतकालिकांची वानवा लक्षात घेता 'मर्ढेकर'

नावाचे सौंदर्यशास्त्रावरील नियतकालिक तर मराठीला हवेच आहे; प्रश्न फक्त एवढाच आहे, पुढाकार कोण घेणार?

॥ दोन ॥

‘न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या’ ही कै. बा. सी. मर्ढेकर यांची प्रसिद्ध कविता. या कवितेकडे नुसते ‘पाहिले’ तरी तिचे वेगळे रूप जाणवते; पहिल्या आठ ओळींचा एक स्तंभ आहे. त्यात पूर्णविराम, अर्धविराम आणि उद्गारचिन्ह या चिन्हांचा काळजीपूर्वक वापर आहे. वाचकाला वाटते, कवी जर इतक्या अवधानपूर्वक कविता लिहित आहे तर आपणही ती तितक्याच अवधानपूर्वक वाचली पाहिजे. वैचारिक गद्यलेखनात विरामचिन्हांकडे लेखक असे अवधान देत असतो. त्याचे कारण आपला आशय वाचकापर्यंत अविकृत स्वरूपात पोहचावा, त्यात पूर्वग्रह, भावना यांनी लुडबुड करू नये, अशी त्याची अपेक्षा असते. एखादा कवी जेव्हा विरामचिन्हे अशी काटेतोलपणे वापरतो तेव्हा त्याचीही अशीच अपेक्षा असते. पु. भा. भावे आणि विजय तेंडुलकर यांचे प्रारंभीचे लेखन पाहिले तर त्यात उद्गारचिन्हांचा भडिमार दिसेल; सुरेश भट यांच्याही कवितासंग्रहांत उद्गारचिन्हांची उधळण दिसते. हे असे का? या साहित्यिकांना आपल्या लेखनाचा भावनिक परिणाम महत्त्वाचा वाटतो. शब्दांतून जेवढी भावना व्यक्त होत आहे त्याहून अधिक भावना आपणांस अभिप्रेत आहे असे ते उद्गारचिन्हांतून सूचवित असतात. याला शैलीसामर्थ्य म्हणायचे की शैलीक्षीणता? मर्ढेकर जेव्हा साक्षेपाने विरामचिन्हे वापरतात तेव्हा ती कविता असे म्हणत असते की, “माझ्या शब्दांतून जेवढा आशय व्यक्त होतो तेवढाच मला अभिप्रेत आहे; माझ्यातून तुम्ही कवीकडे जाऊ नका.” मर्ढेकर उभी कविता लिहितात- आडवी कविता नव्हे- असा याचा अर्थ आहे. आपण एखादे शिल्प पाहतो तेव्हा शिल्पापाशीच थांबतो. शिल्पकाराला काय म्हणायचे आहे, असा प्रश्न आपल्यासमोर

नसतो. मर्ढेकरांची ही कविता शिल्पासारखी प्रमाणबद्ध तर आहेच, शिवाय ती शिल्पासारखी वस्तुनिष्ठही आहे. ती मर्ढेकर या माणसाच्या व्यक्तित्वाकडे किंवा चरित्राकडे आपणांस जाऊ देत नाही. साहित्यासकट सर्व ललित कलांचे मूलतत्व एकच- अर्थात 'लयोद्धव सौंदर्य'- असे मर्ढेकरांचे प्रतिपादन आहे. विविध कलांमध्ये जी भिन्नता असते ती लयसापेक्ष सौंदर्यसापेक्ष नसते; तर ती फक्त माध्यमसापेक्ष असते, असे त्यांचे म्हणणे आहे. याचा अर्थ मर्ढेकर आपली कविता शिल्पासारखी, चित्रासारखी, रंगरेषांची, संगीतासारखी करीत नव्हते. कवितेचे माध्यम 'भाषांकित अनुभूती' आहे हे त्यांना माहित होते. या भाषांकित अनुभूतीतून आपल्याला लयबद्धता आणायची आहे, त्यातून सौंदर्य निर्माण करायचे आहे याची पुरेपूर जाणीव त्यांना होती.

लयबद्धता म्हटले की, सामान्य वाचकास नादनिष्ठ लयाची आठवण होते. संगीतकलेमध्ये नादनिष्ठ लय असतेच; छंदोबद्ध कवितेतही अल्प प्रमाणात नादनिष्ठ लयबद्धता असते; पण तिला स्वतंत्र श्रुतिप्रयोजन नसते; तिला आशयनिष्ठ असावे लागते. मर्ढेकरांच्या काव्यातील लयबद्धता श्रुतिसापेक्ष नाहीच; एवढेच नव्हे तर मर्ढेकर लय ही संज्ञा जाणीवपूर्वक पुल्लिंगी वापरतात- म्हणजे 'तो'लय; 'ती' लय नव्हे. कवितेमध्ये त्यांना नादलय अपेक्षित नसून मानसलय अपेक्षित आहे. हा मानसलय कानांना कळत नाही, मनाला कळतो. त्यासाठी मन एकाग्र आणि संवेदनशील असावे लागते; शिवाय त्याला सौंदर्यवृत्तीचे जन्मजात वरदानही असावे लागते. या संदर्भात कवीच नव्हे तर रसिकही 'देवाचे लाडके' असतात. कविता, कवितेचा आशय, तिच्यातील लय, त्या लयातून संभवणारे सौंदर्य हे सारे कविनिरपेक्ष आणि रसिकनिरपेक्ष या अर्थाने वस्तुनिष्ठ असते; पण या साऱ्याचा आस्वाद रसिकनिष्ठ असतो, आत्मनिष्ठ असतो.

आत्मनिष्ठ आस्वादापासून वस्तुनिष्ठ आशयापर्यंतचा प्रत्येक रसिकाचा प्रवास त्याच्या त्याच्या रसिकतेनुसार कमी-अधिक वेगाचा, विभिन्न वळणांचा असतो.

॥ तीन ॥

मर्ढेकरांनी अद्वितीय प्रतिमासृष्टी निर्माण केली; पण त्यांना अलंकारांचे भय वाटत नव्हते. ते परिचित अलंकार वापरीत, नवे अलंकार निर्माण करीत आणि प्रसंगी अलंकारांनाच प्रतिमांचे सामर्थ्य देत.

अलंकार आणि प्रतिमा यांच्यांत काय फरक आहे? लक्षणाशक्तीतून अलंकार निर्माण होतात; व व्यंजनाशक्तीतून प्रतिमा प्रकटतात. लक्ष्यार्थ दुय्यम अर्थ, व्यंग्यार्थ सर्वोच्च अर्थ आहे हे कळले की अलंकारापेक्षा प्रतिमा श्रेष्ठ का, हे लक्षात येते.

ही गर्भवतीची प्रतिमा पाहा ना, सुचेल दुसऱ्या कवीला? तीही मुंबईला उद्देशून? गर्भवती स्त्रीच्या देहावर एक आगळीच कांती असते. त्यातही ती नुकतीच न्हालेली असेल (केवळ अंघोळ केलेली नव्हे!) तर किती कांतिमान दिसेल! तिचे ते दर्शन सोज्वळ आणि मोहकच असणार. तिला पाहून कोणाला पापाची स्मृती झाली तर मग "धिक् धिक् त्या हरीची अगाध कळली नाहीच कारागिरी!" असे म्हणावे लागेल. ही मुंबई केव्हाची? पहाटेची. मर्ढेकरांची ही कविता आधुनिक जगाची आधुनिक भूपाळी आहे. जुने संत-तंत कवी आपापल्या आराध्य दैवताच्या भूपाळ्या लिहीत. कुणी 'घनश्याम सुंदरा' म्हणे, कुणी 'उठी गोविंदा, उठी गोपाळा' म्हणे. हा कवी मात्र आधुनिक महानगरीची भूपाळी आळवीत आहे. मर्ढेकर यंत्रविरोधी कवी आहेत ही समजूत किती खुळचट म्हणावी! मर्ढेकर यंत्रविरोधक नाहीत; मानवाचे यंत्र होत आहे, याला त्यांचा विरोध आहे. इथे तर त्यांनी हळूहळू जागी होणारी निवांत मुंबई आणि पुढच्याच क्षणी सैरावैरा धावणारी मुंबई यांचे मनोज्ञ दर्शन घडविले आहे. कसे? वक्तृत्वबाजीने नव्हे.

मर्ढेकर अनवट प्रतिमाच वापरीत नाहीत तर अशा अनवट प्रतिमांचे अर्थव्यूहही तयार करतात- ते जाणवायला तशीच रसिकता आपल्यापाशी असावी लागते.

मर्ढेकरांच्या कवितेचे मर्म जाणवायला आधी आपण त्यांच्या काही काही ओळींचा सरल अन्वय लावून घ्यायचा. जसे-

१. संथबिलंदर लाटांमधुनी

सागर- पक्षी सूर्य वेचती

प्रश्न आपल्याला असा पडतो की संथ लाटा बिलंदर कशा असतील? समीक्षक मर्ढेकर इतर कवींच्या एक एका शब्दाची हजेरी घेतात, त्यांनी असे लिहावे? असा विचार आल्याबरोबर या ओळींचा वाक्यान्वय कळतो; तो असा :

२. संथबिलंदर सागर- पक्षी लाटांमधुनी

'सूर्य वेचिती' म्हणजे लाटा संथबिलंदर नसून सागर- पक्षी संथबिलंदर आहेत, असे कविता सांगते आहे. वाचकाने आपली कविता अधिक सावधतेने वाचावी ह्या हेतूने कवीने ही शैली स्वीकारली असावी. समुद्रपक्षी वरवर संथपणे पण बिलंदर वृत्तीने मासे टिपतात, असे नेमके चित्रण कवीने इथे केले आहे. मात्र 'मासे टिपतात' असे वाच्यार्थाने न सांगता 'सूर्य वेचती' असे लाक्षणिक वर्णन कवितेत आले आहे. 'पक्षी सूर्य कसा वेचतील?' असा प्रश्न आपल्या मनात निर्माण व्हावा व आपण अधिक रसिकतेने कवितेचे सौंदर्य 'टिपावे' असे कवितेचे धोरण दिसते!

३. ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं

परंतु लपली सैरावैरा,

अजस्र धांदल क्षणांत देइल

जिवंततेचे अर्घ्य भास्करा.

येथेही आपला घोटाळा होतो : 'ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं'; निवांत पोट हा काय प्रकार आहे, असे आपण मनातल्या मनात म्हणतो. 'ह्या निवांत सृष्टीच्या पोटी' असा वाक्यान्वय लावला की आपण कवितेच्या जरा जवळ सरकतो.

या वरवरच्या गोष्टी आहेत.

मर्दकरांच्या कवितेमध्ये प्रतिमांचे जे संघात असतात ते पाहावेत. त्या प्रतिमा एकमेकांना चिकटून नसतात; ते घटक तसे बिलगून असते तर चैत्रमैत्रांच्याही ते लक्षात आले असते! मर्दकरांच्या कवितेला रामाशिवागोविंदा नको आहेत, तिला हवा आहे सौंदर्यभावना असलेला रसिक.

हे पाहा, या कवितेत सुरुवातीला 'गर्भवती' हा शब्द आलाय; तर उपान्त्य कडव्यात 'पोटीं' असा शब्द आलाय. मुंबापुरीला कवितेने प्रारंभी 'गर्भवती' म्हटले त्याचा एक संदर्भ, मुंबईच्या पोटात धावपळ दडलेली आहे आणि बालकाप्रमाणे ती बाहेर येणार आहे, हा होताच; 'न्हालेल्या' या एका शब्दाने आपले अवधान आकर्षित केले की 'पितात', 'हांडे', 'लाटा', 'चहा', या सगळ्या प्रतिमांचा एक संघात तयार होतो. असे अनेक प्रतिमासंघात या आणि मर्दकरांच्या इतर कवितांमध्ये आहेत.

माघ म्हणजे उगवता उन्हाळा आणि ओसरता हिवाळा. अशी माघामधली सकाळ सचेतन-अचेतन साऱ्यांनाच हवीहवीशी वाटणार. म्हणून कवी स्वतःला सांगतो, "थांब! जरासा वेळ तोंवरी- ...उरे घोटभर गोड हिवाळा." मर्दकरांना प्रिय असणारे बालकवीही अनेकदा कवितेच्या अखेरीस असे स्वगत योजित असतात. इथे मर्दकरांनी बालकवींची लकब अधिक सूक्ष्म व अधिक अन्वर्थक केली आहे. मर्दकरांना 'दुसरे बालकवी' म्हणायचे ते त्यांनी परोपरीने बालकविविशेषांचा कलात्मक विकास साधलाय म्हणून.

न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या
सोज्वळ मोहकतेने बंदर
मुंबापुरिचें उजळित येई
माघामधली प्रभात सुंदर.
सचेतनांचा हुरूप शीतल;
अचेतनांचा वास कोवळा;
हवेंत जाती मिसळुनि दोन्ही
पितात सारे गोड हिवाळा!

डोकीं अलगद घरें उचलती

काळोखाच्या उशीवरूनी;

पिवळे हंडे भरून गवळी

कावड नेती, मान मोडुनी;

नितळ न्याहारिस हिरवीं झाडें

काळा वायू हळूच घेती;

संथ बिलंदर लाटांमधुनी

सागर- पक्षी सूर्य वेचती;

गंजदार, पांढऱ्या नि काळ्या

मिरवित रंगा अन् नारिंगी,

धक्क्यावरच्या अजून बोटी
साखरझोपेमधी फिरंगी;
कुठे धुराचा जळका परिमल,
गरम चहाचा पत्ती गंध;
कुठे डांबरी रस्त्यावरच्या
भुन्या शांततेचा निशीगंध;
ह्या सृष्टीच्या निवांत पोटीं
परंतु लपली सैरावैरा,
अजस्र धांदल, क्षणांत देइल
जिवंततेचे अर्घ्य भास्करा.
थांब! जरासा वेळ तोंवरि-
अचेतनांचा वास कोवळा;
सचेतनांचा हुरूप शीतल,
उरे घोटभर गोड हिवाळा!

॥ चार ॥

‘गर्भवती’ या कवितेची आंतरभाषा जाणवायला वाचकापाशी प्रतिभाच हवी.

दुसऱ्या कडव्यात 'वास' (अचेतनांचा वास कोवळा) आणि 'पितात' (पितात सारे गोड हिवाळा) हे दोन शब्द आले आहेत. त्यांचा दर्शनी अर्थ स्पष्टच आहे; पण गर्भवती या प्रतिमेशी 'वास आणि पिणे' या प्रतिमा जुळल्या की बाळ, बाळंतीण, बाळंतिणीची खोली, तिथले वास या प्रतिमा साहचर्याने मनात जाग्या होतात.

पाचव्या आणि सहाव्या कडव्यांत 'साखरझोप', 'जळका परिमल' अशा ज्या प्रतिमा आल्या आहेत त्यांनी बाळ—बाळंतीण या प्रतिमांचा अधिक परिपोष केला आहे. त्यानंतरच्या कडव्यामध्ये 'सृष्टीच्या निवांत पोटी' ही जी प्रतिमा आली आहे तिच्यामुळे तर आपली साहचर्य संगती अगदीच मनःपूत किंवा स्वैर नाही याची खात्री पटते. गंधसंवेदना, रूचिसंवेदना, रंगसंवेदना इत्यादी संवेदनांचा या कवितेत जो सूक्ष्म आणि औचित्यनिष्ठ आविष्कार झाला तो विस्मित करणारा आहे.

तो उशिरा का होईना आपणांस जाणवला हे काय थोडे झाले!

कविता कळणे म्हणजे तिचा केवळ दर्शनी अर्थ कळणे नव्हे; तो तर कळलाच पाहिजे; पण तो कळणे म्हणजे फक्त भाषा कळणे असते. कवितेची आंतरभाषा कळणे म्हणजे कविता कळणे आणि आंतरभाषा घडवायला कवीपाशी जेवढी प्रतिभा असावी लागते तेवढीच प्रतिभा आंतरभाषा ग्रहण करायला रसिकापाशी हवी असते; ही आंतरभाषा म्हणजेच अर्थव्यूहाची भाषा.

॥ पाच ॥

विद्यापीठ काही इमारती आणि परिसर यांनी घडत नसतं; कुलगुरू, प्राध्यापक, प्रशासन यांनी चालत नसतं; छात्रांमुळे त्याला छत्रचामरं लाभत नसतात. हे सगळं असतंच आणि ते विद्यापीठाचं वैभवच असतं; पण अंतिमतः ते समाजाचं ज्ञानकेंद्र आणि शक्तिकेंद्र

व्हावं लागतं. नियम, कायदे, संकेत आणि शिष्टाचार हे सारे स्वातंत्र्य, प्रेरणा आणि ज्ञान यांचे पहारेकरी म्हणून तिथे अपेक्षित असतात. मग ते मुक्त असो, बद्ध असो, अभिमत असो. ती समाजाची प्रयोगशाळा असते; तिथे सर्व विद्या, सर्व प्रमेये, सर्व सिद्धांत यांची परिक्षा झाली पाहिजे; तिथे अंधश्रद्धा, पूर्वग्रह, प्रचार निषिद्ध असले पाहिजेत; तिथे 'आम्ही निर्भय आणि निर्वैर वृत्तीने, सहभावाने ज्ञानसाधना करू' हे घोषवाक्य असले पाहिजे; तिथे झिंदाबाद—मुर्दाबाद हे झुंडवाक्य नसले पाहिजे.

महाराष्ट्रातील किती विद्यापीठे अशी आहेत कुणास ठाऊक!

पण कधी कधी स्वतःच्या नकळत विद्यापीठं उत्तम कामगिरी करून जातात – तो तिथल्या सांस्कृतिक पर्यावरणाचा परिणाम असतो.

महानगरी मुंबई. तिथली गर्दी, तिथली आधुनिकता, तिथली गती, तिथली संमिश्र जीवनशैली. 'जिवाची मुंबई करणे' याचा तिथे उलटा झालेला अर्थ.

तिथली यांत्रिकता, विषमता या पर्यावरणात तिथे मर्ढेकरी अभिरूची चट्कन रुजली : एक सरकारी चित्रकार प्रसिद्धीविभागात मला म्हणाले होते, "मी मर्ढेकरांची कविता वाचली आणि मला जगण्याचे रंगीत डोळे लाभले!" मी मनात म्हटले, "शाब्बास! अरे राजा, मुक्तिबोध—बेडेकर तर मर्ढेकरी कवितेला वैफल्यवादी, जीवनविन्मुख वगैरे काय काय म्हणतात." झोपडपट्टीत राहणाऱ्याला एकवेळ झोपडपट्टी साहित्य आवडणार नाही; पण 'दहा-दहाची लोकल', 'घड्याळातला सौदा', 'हा एक मुंगी' हे सारे मुंबईकराला आपले सामाजिक आत्मचरित्रच वाटणार; आपली दुखरी नस या कवितेने चाचपली आहे असेच त्याला वाटणार.

कवितेत कालसापेक्ष घटक असतो आणि स्वाभाविकच तो चट्कन आपले लक्ष स्वतःकडे वेधून घेतो. मर्ढेकरी कवितेमध्ये हा कालसापेक्ष घटक तर परोपरीने प्रकटला आहे; शब्दांतून, शैलीतून, जीवनशैलीतून, जीवनदृष्टीतून —

जेथे जातो तेथे

मी माझा सांगाती

डोळ्यांच्याच भिंती। झाल्या ऐशा।।

आधुनिक जगाने व्यक्तीला घराबाहेर एकांत मिळवून दिला व त्याची नीतीची कल्पना बदलवून टाकली, असे समाजशास्त्रज्ञ म्हणतात. ती बाब जुनी झाली; फाळणीमुळे जे विस्थापित झालेत त्यांनी रस्त्यावर खाण्याची समाजाला सवय लावली; तीही गोष्ट जुनी झाली; पण महानगरातील वाढत्या, हलत्या अनोळखी गर्दीने माणसाला एकाकी आणि वस्तुरूप दिले ही बाब काही जुनी होत नाही; नव्याने वाढतेच आहे.

नाही शोधिलें गावाला,

नाही विचारलें नांव;

फक्त चालत रस्त्याने

केला स्वतःचा लिलाव

—ही तर आता आधुनिक जीवनशैली आणि आधुनिक जीवनदृष्टीच झाली आहे; त्याचे कुणालाच काही वाटेनासे झाले आहे; हा इहवादी जीवनमूल्याचा परिणाम.

मुंबईच्या लोनली क्राऊडने आणखी एक बदल घडवून आणला. पाप पूर्वीही माणसे करीत होती; त्यांची बोचही त्यांच्या मनींमानसी असे. आता घरांपासून दूर, अपरिचित गर्दीतील एकांतात माणसे बेदरकारपणे पापे करायला लागली. धक्के मारणारे, अचकट विचकट शेरे मारणे; दांडा किंवा रेक्सीनचा बंद धरावा तितक्या सहज अपरिचित व्यक्तीचा हात धरणे यांत

सवय, गरज, अपरिहार्यता तरी आहे; पण काळाबाजार, साठेबाजी, भ्रष्टाचार यांचीही मुळे 'माणसाचे माणुसकीशून्य वस्तुकरण' यांतच आहे, हे कुठे आपल्या लक्षात येते?

आधुनिक नगरी-महानगरी जीवनाचे असे अनेकानेक पेच मर्ढेकरी कवितेत तीव्रपणे प्रकटले आहेत. त्यामुळे मुंबईच्या परिसरातील महाविद्यालये, साहित्यसंस्था, नियतकालिके आणि चोखंदळ वाचक यांना मर्ढेकरी काव्याने चटकन आकर्षित केले. मौज प्रकाशन गृह, मौज साप्ताहिक, सत्यकथा, मासिक, वा. ल. कुळकर्णी, द. ग. गोडसे, पु. ल. देशपांडे, मं. वि. राजाध्यक्ष हे रसिकही त्यांपैकी काही ठळक उदाहरणे.

मुंबईइतके नाही तरी त्याखालोखाल वीणा प्रकाशन, युगवाणी मासिक, सुषमा मासिक; परिसरातील महाविद्यालये, पु. भा. भावे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, पां. ब. गाडगीळ, शांताराम, गो. रा. दोडके, वसंत वरखेडकर, राम कोलारकर, वा. ना. देशपांडे, द. चिं. सोमण, कुंडलराय मोहेकर या साऱ्यांनी मर्ढेकरी अभिरूचीकडे गांभीर्याने लक्ष पुरविले. मुंबईइतके आधुनिक जीवन तेव्हा नागपुरात नव्हते तरी १९५६ पर्यंत नागपूर मध्यप्रदेशाची राजधानी होती. मराठीच्या खालोखाल तिथे हिंदी आणि बंगाली वाङ्मयाचा वावर होता; गजानन माधव मुक्तिबोधांसारखा 'हिंदीचा मर्ढेकर' तिथे वास्तव्यास होता; आणि हिंदी-बंगालीत तेव्हा नवी कविता, प्रयोगशील कविता, जनवादी कविता जोरात होती. तिचे प्रयोजन मर्ढेकरी काव्यापेक्षा भिन्न असले तरी तिचा वावर मर्ढेकरी नवकवितेला पूरक ठरत होता. नागपूर विद्यापीठाशी संलग्न महाविद्यालये आणि 'प्रास'सारखे वाङ्मयीन व्यासपीठ मर्ढेकरी अभिरूचीला प्रोत्साहन देत होते.

मुंबई विद्यापीठाचा परिणाम मराठवाडा विद्यापीठावर व नागपूर विद्यापीठाचा परिणाम अमरावती विद्यापीठावर, वाङ्मयीनदृष्ट्या होणे स्वाभाविकच होते; पण असा परिणाम पुणे विद्याविश्व व त्याचा परिसर यांवर मात्र झाला नाही. इथे होते प्रा. रा. श्री. जोग, श्री. के. क्षीरसागर, डॉ. रा. शं. वाळिंबे, वि. द. घाटे हे नवअभिरूचीचे विरोधक; इथली सांस्कृतिक आणि वाङ्मयीन

परंपरा मर्ढेकरी अभिरूचीला पोषक नव्हती. नवअभिरूचीची चिकित्सा मात्र जोग-श्रीकेक्षी तीव्रपणे करीत होते.

पुणे परिसराचे धोरण समन्वयवादी होते; महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, हंस, मनोहर ही नियतकालिके त्याची उदाहरणे होत. कोल्हापूर विद्यापीठ परिसरही असेच समन्वयवादी होत गेले; डॉ. ल. म. भिंगारे, प्राचार्य हातकणंगलेकर, प्राचार्य भणगे, प्रा. अ. के. भागवत, डॉ. प्रल्हाद वडे, डॉ. देवदत्त दाभोळकर, 'अभिरूची मंडळ' ही त्याची उदाहरणे होत.

जे घडले ते ठीकच घडले. आता मुंबई विद्यापीठाने 'अत्याधुनिक प्रवाहांचा अभ्यास', नागपूर विद्यापीठाने 'बीजग्रंथांचा अभ्यास' व पुणे विद्यापीठाने 'समन्वयशील दृष्टी' या आपल्या बलस्थानांवर जाणीवपूर्वक जोर द्यायचा आहे.

मर्ढेकर आणि त्यांची नवअभिरूची यांनी बजावलेली महत्त्वपूर्ण वाङ्मयीन—शैक्षणिक कामगिरीही तीच; अर्थात तिचे अगत्य आपणांस असले तरी मर्ढेकरांना नव्हते; कारण त्यांच्या मते आधुनिकता ही कालसापेक्ष असते तर नवीनता ऊर्फ ओरिजनॅलिटी प्रतिभासापेक्ष.

मर्ढेकरांच्या काव्यातील नवीनता कशात आहे? त्यांच्या प्रतिमासृष्टीत? त्यांच्या जीवनदृष्टीत? शैलीत? नाही. त्यांच्या मते त्यांच्या व कुठल्याही कवीच्या काव्यात जे दोन अर्थ असतात—प्रकट(वाच्य) व अप्रकट(व्यंग्य) – यांच्या संबंधांत असते. चंद्राला इस्त्री म्हटले यात नवीनता नसते तर चंद्र आणि इस्त्री यांच्यांत जो अपूर्व (ओरिजिनल) लयसंबंध प्रतिभेने प्रस्थापित केला जातो त्यात असते; अनोळखीच्या उरावरून फिरणाऱ्या नजरेत नवीनता नसते तर पाप्याची नजर आणि अनोळखीचे ऊर यांच्यातल्या नवीन (ओरिजिनल) लयसंबंधात असते. मर्ढेकरांच्या मूळ ओळी अशा:

अ) जशि पाप्याची नजर फिरावी
अनोळखीच्या उरावरूनी,
ह्या सान्यांची भेकड वृत्ती

वावरते तशी जगण्यामधुनी

आ) जशि धोब्याची मऊ इस्तरी
तलम फिरावी सुतावरूनी
फाल्गुनातली चंद्रकोर तशी
मलिन मनाच्या धाग्यावरुनी

शिणेल धोबी यदाकदाचित्
पडेल खाली चंद्रकोर अन्,
सुरकुतलेल्या मनोवृत्तींना
पुनश्च कोठे भट्टी भगवन्!

य. द. भावे, द. चिं. सोमण, गं. ब. ग्रामोपाध्ये, वसंत हजरनीस, विंदा करंदीकर यांना हे कळले नाही; त्यांनी आधुनिक प्रतिमासृष्टीला मर्ढेकरांच्या व स्वतःच्या काव्यातील नवीनता मानले; एवढेच नव्हे तर मर्ढेकरांच्या समर्थकांनी व विरोधकांनीही हीच चूक केली.

मर्ढेकर केवळ कवी आणि सौंदर्यशास्त्रज्ञ नव्हते, तर 'सौंदर्य' हे सातवे दर्शन प्रतिपादणारे ते दार्शनिकही होते. त्यांच्या या दर्शनामध्ये वास्तवता, श्रद्धा, विज्ञान, अध्यात्म, सामाजिक न्याय, करूणा, परंपरा, आधुनिकता, अस्तित्ववाद, संदेहवाद या साऱ्यांचा सामग्री म्हणून समावेश होत होता. सामान्य माणूस हा त्याचा नायक होता आणि सौंदर्यवृत्ती असलेला अपवादात्मक रसिक हे या दर्शनाचे केंद्र होते. हा विचित्र व आकलनास अवघड पेच आहे. मर्ढेकरांचे काव्य आणि त्यांचे सौंदर्यशास्त्र हे दोन डोळस आरसे आमनेसामने ठेवले तरच त्याचे आकलन यथार्थ होऊ शकते. आजवर मराठी विश्वाला ते का आकलन झाले नाही? याचे

उत्तरही यातच आहे. मर्ढेकर आणि मर्ढेकरी काव्य या परमार्थाने लवथवलेले आहे. या नीळकंठाच्या गळ्यात भस्मसात झालेल्या ब्रम्हांडाच्या मुंडमाळाही आहेत; आणि याच्या मस्तकातून लावण्यसुंदर गंगाबालाही वाहते आहे.

पु. शि. रेगे

॥ एक ॥

पु. शि. रेगे हा मराठीतील एक अपवादात्मक साहित्यिक आहे. त्याचे हे अपवादात्मक स्वरूप अनेक अर्थाने खरे आहे; संस्कृत साहित्य, संत साहित्य, शाहिरी साहित्य, अद्ययावत पाश्चात्य साहित्य इत्यादी विविध आणि विरोधी साहित्यपरंपरांच्या जन्मखुणा त्यांच्या वाङ्मयकलेवर आढळतात; आणि तरीही कुठल्याही परंपरेत त्यांचे साहित्य बसताना दिसत नाही; त्यांच्या कविता, कादंबऱ्या, नाटके आणि कथा नववाङ्मयप्रवाहात मानाचे स्थान मिळवितात; आणि तरीही समकालीन सांस्कृतिक आणि वाङ्मयीन जीवनापासून त्यांचे वाङ्मय निवृत्त असते. त्यांच्या अशा अपवादात्मक, अनन्य स्वरूपामुळेच बहुधा या निर्मितीची समीक्षा करणे अवघड होऊन बसते.

खरे तर वाङ्मयरूपाच्या शुद्ध स्वरूपाच्या इतके जवळ रेगे यांचे साहित्य जाते की त्याचा आस्वाद आणि त्याची समीक्षा हे सर्वांत सोपे काम ठरावे; परंतु वाङ्मयकलेच्या संदर्भात कलाबाह्य अंगाने बोलण्याच्या सवयीमुळे जे साधेसोपे, उघड तेच अडचणीचे, आडवळणाचे वाटू लागते.

रेगे यांच्या ललित गद्याचे आणि काव्याचेही नीट आकलन आणि मूल्यमापन व्हायचे असेल तर एक लक्षात ठेवले पाहिजे की त्यांच्या दृष्टीने साहित्यनिर्मिती हा त्यांचा स्वतःच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार नसून ती भाषिक पातळीवरील एक वस्तुनिष्ठ सौंदर्यात्म संघटना आहे—वास्तविक वाङ्मयकृती अशीच असावयास हवी—पण रेगे यांच्याबाबतीत हे पूर्णांशाने, जाणिवेने आणि निखळ स्वरूपात खरे आहे. म्हणूनच त्यांचे साहित्य वाचत असताना आपण एका व्यक्तिमनाच्या सहवासात आहोत असे आपणांस वाटत नाही—(त्यांच्या मधल्या काळातील काही कविताच याला अपवाद असतील) तर भाषिक पातळीवर एक घाटदार

भावानुभूती आपण अनुभवीत असतो. तसे पाहिले तर यात विशेष काय आहे? प्राचीन अभिजाततावादी साहित्य हे असेच त्या त्या कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार नसलेले, या अर्थाने वस्तुनिष्ठच नाही का? किंवा अर्वाचीन कथा-कादंबऱ्या तरी कुठे त्या त्या कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार करीत असतात? त्यातही अशीच एक वस्तुनिष्ठ निर्मितीच नसते का? हे प्रश्न बरोबर आहेत; पण त्याबरोबरच हेही खरे आहे की आजचे अधिकांश काव्य म्हणजे त्या त्या कवीच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार आहे—निदान व्यक्तित्वाचा आविष्कार ही त्यांची निर्मितीप्रेरणा आहे; आणि हेही खरे आहे की प्राचीन अभिजाततावादी साहित्यकृतींना व अर्वाचीन कथा-कादंबऱ्यांना जे कलावंत व्यक्तिनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ अस्तित्व लाभले ते मुख्यतः कथाबंधाच्या पातळीवर नव्हे. म्हणूनच रेगे यांच्या कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ अस्तित्वस्वरूप व प्राचीन कलाकृतींचे अस्तित्वस्वरूप यांत भेद आहे. याबाबतीत रेगे यांच्याशी बरोबरी करणारा आणि काव्याच्या क्षेत्रात तर त्यांनाही स्तिमित करणारा अर्वाचीन कवी एकच—मर्ढेकर.

रेगे यांनी काव्याच्या क्षेत्रात आत्माविष्काराच्या जागी 'शब्दाची सौंदर्यात्मक वस्तुनिष्ठ संघटना साधणे', ही प्रेरणा बाळगली व त्यासाठी त्यांच्या कवितेला अपरिहार्यपणे, सहज व अव्यक्तिगत रूप, संस्कृत, प्राकृत, पाश्चात्य इ. विविध परंपरांचे बळ, लौकिकातील आविष्कारातुरतेमुळे येणारी उत्कटता जाऊन तिच्या जागी शब्दार्थांनी एकमेकांत मिसळून संपूर्ण कविताच 'एक शब्द होणे' असे स्वरूप आले. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर रेगे यांची कविता जीवशास्त्रीय प्रेरणेतून निर्माण होत नाही, ती लौकिकभिन्न अशा त्यांच्या व्यक्तित्वाचा किंवा त्या लौकिकभिन्न सौंदर्यदृष्टीचाही आविष्कार नसते तर त्यांच्या शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या लौकिक, जीवशास्त्रीय भावानुभूतीची लयबद्ध संघटना सौंदर्यदृष्टीने साधणारी अशी ती एक प्रत्यक्ष वस्तू अस्तित्वच असते.

ललित गद्याच्या क्षेत्रात 'लौकिक पातळीवरील आत्माविष्कार कसा टाळावा' ही कलात्मक समस्या रेगे यांच्यापुढे नव्हतीच—त्यांनी जर आत्मचरित्र, लघुनिबंध हे प्रकार

हाताळले असते तर या समस्येला गद्याच्या क्षेत्रातही त्यांना तोंड द्यावे लागले असते. इथे त्यांच्यासमोर कलात्मक समस्या होती ती गद्य साहित्यकृतीला कथाबंधात्मक कालसंदर्भ न देता वस्तुनिष्ठ करण्याची; कारण या क्षेत्रात परंपरा होती ती कथा-कादंबरीला वस्तुनिष्ठ, आत्माविष्काररहित रूप मिळत गेले ते त्यांत पात्र-प्रसंग, व्यक्तिदर्शन-कथानक या घटकांना आशयाचे संघटनातत्त्व म्हणून स्थान मिळाल्याने अमूक घटना आधी घडली, अमूक घटना नंतर घडली—मग त्याचा निवेदनक्रम कोणताही असो किंवा तमूक पात्राचा स्वभाव आधी असा होता नंतर असा झाला अथवा त्याच्या स्वभावाला क्रमाने असे पैलू होते असे चित्रित करणे हेच कथा-कादंबरीतील व्यक्तिदर्शन, यालाच म्हणावयाचे कालतत्त्व. रेगे यांच्याही कथा-कादंबऱ्यांत पात्रे आणि प्रसंग आहेतच; आणि पात्र-प्रसंग म्हटल्यावर त्यात कालानुक्रम हाही असणारच; पण तरीही त्यांच्या कादंबऱ्यांतील भावानुभूतीचे संघटनातत्त्व हे कालतत्त्व नाही. म्हणूनच त्यांच्या कादंबऱ्यांत पात्रे आणि प्रसंग असूनही व्यक्तिदर्शन आणि कथाबंध—रूढ भाषेत कथानक—हे घटक नाहीत. व्यक्तिदर्शनरहित व कथाबंधरहित ललित गद्य एक तर लघुनिबंधाप्रमाणे आत्माविष्कारप्रधान होते किंवा कित्येक नवकथांप्रमाणे, मर्देंकरी कादंबरीप्रमाणे मनोविश्लेषणप्रधान होते. आत्माविष्कारात्मक प्रेरणेमुळे लेखनात जीवशास्त्रीय उत्कटता येते व तिचा एक संसर्गजन्य, सुखकर पण कलाबाह्य असा तीव्र परिणाम वाचकाच्या मनावर होत असतो. अधिकांश प्राचीन अभंगसाहित्य व पुष्कळशी अर्वाचीन भावकविता, प्रांजळ आत्मचरित्रे हे या कोटीतील साहित्य होय. रेगे यांचे ललित गद्य आत्माविष्कारप्रधान नाही हे पुनःपुन्हा सांगावयास हवे असे नाही. बहुधा एका प्रसिद्ध पाश्चात्य नवकवीप्रमाणे रेगेही स्वतःशी म्हणत असतील 'साहित्य म्हणजे स्वतःच्या भावनेचा, व्यक्तित्वाचा आविष्कार नव्हे तर स्वतःच्या भावनेपासून, व्यक्तित्वापासून दूर जाणे होय' कुसुमाग्रजांच्या कवितेला अव्यक्तिगत करून घेण्यासाठी पात्रप्रसंगनिष्ठ नाट्य आणि अव्यक्तिगत, ग्रांथिक अशा संस्कृतप्रचुर भाषेचा अवलंब करावा लागला. रेगे यांच्या कवितेने, कथा-कादंबरीने स्वतःला अव्यक्तिगत करून घेण्यासाठी संस्कृत-प्राकृत-पाश्चात्य इत्यादी

वाङ्मयीन आणि सांस्कृतिक परंपरा आत्मसात केल्या. त्यांच्या सर्व साहित्यप्रकारांत, साहित्यकृतींत सातत्याने स्त्रीपात्रे, स्त्रीमन स्त्रीधार्जिणेपणा दिसत असूनही हा निर्मात्याचा आत्माविष्कार आहे असे वाटत नाही; कारण यात कुठेही 'स्त्री' या घटकाला लौकिक आविष्कारातुरता, साधनात्मकता यांचा स्पर्श झालेला नसतो. बरे, त्याला 'सृजनशक्ती' वगैरे अशा काही गाडगीळ किंवा स्वतः रेगे म्हणतात तसा प्रतीकात्मक अर्थ—म्हणजे अप्रत्यक्षरीत्या आत्माविष्कार—असा तरी संदर्भ मिळतो का? कथा-कादंबरीच्या क्षेत्रात काफ़्का आणि खानविलकर आणि जीए यांनी अशा प्रतीकात्मक आत्माविष्काराच्या संदर्भात थोर यश मिळविले आहे; परंतु प्रतीकात्मक अर्थ बहुधा तार्किक अर्थच असतो व अर्थातच त्यावर कलाकृतीची संघटना आणि तिची महात्मता अवलंबून नसते. रेगे यांच्या ललित गद्यातून व विशेषतः त्यांच्या नाटकांतून, कादंबऱ्यांतून पॉझिटिव्हिझम आणि एक्झिस्टेंशॅलिझम यांचे क्वचित दर्शन घडते हे खरे व तेवढ्या अर्थाने त्यांच्या कथा अशा प्रतीकात्मक आत्माविष्कारापासून अलिप्त राहत नाहीत.

वाङ्मयीन कृतींमध्ये पात्र-प्रसंग, व्यक्तिदर्शन-कथाबंध यांना केंद्रस्थान मिळाले म्हणजे त्यात कालसंदर्भ अनुस्युत होतो, असा कालसंदर्भ भावानुभूतीचे नियंत्रण करावयास लागला की त्या लेखनकृतीची संघटना कार्यकारणतत्त्वावर म्हणजे तर्कतत्त्वावर होऊ लागते; व्यक्तिदर्शन-कथाबंध यांना कथात ठेवून रेगे यांनी कालपरिमाणावर व कार्यकारणतत्त्वावर-तर्कतत्त्वावर विजय मिळविलाच; लौकिक पातळीवर आत्माविष्कार किंवा तात्त्विक पातळीवरील प्रतीकात्मक आत्माविष्कार सहसा टाळून त्यांनी जीवशास्त्रीय साधनात्मकतेवर व पुन्हा एकदा तार्किक संगतीवर विजय मिळविलाच; शिवाय नवसाहित्याला मनोविश्लेषणाच्या मोहामुळे ज्या साहचर्यतत्त्वाचा, मानसशास्त्रीय संगतीचा मोह होतो तोही त्यांनी टाळला. मर्ढेकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांत जाणून-बुजून तसा प्रयोग केला-एकाच लेखनकृतीत साहचर्यसंगती व लयसंगती या उभयसंगती साधतात का हे जोखून पाहण्याचा त्यांनी जाणूनबुजून प्रयत्न केला. रेगे त्या वाटेला गेलेच नाहीत. त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांत

साहचर्यसंगती या अर्थाने मनोविश्लेषण चुकूनही नाही; 'पुष्कळा' सारख्या कवितांमध्ये असे प्रयोग करताना रेगे दिसतात.

रेगे जर मनोविश्लेषण करीत नाहीत, पात्र—प्रसंगांना प्राधान्य देत नाहीत, प्रतीकात्मक अर्थ अपवादानेच योजतात, लौकिक स्वरूपाच्या आत्माविष्काराचा त्यांना तिटकाराच आहे, समकालीन—किंबहुना कोणत्याही न काळाशी, विशिष्ट समाज-संस्कृतीशी-त्यांची भावानुभूती कायम अनुबंध राखीत नाहीत तर ती साकार तरी कशी होते? तिचे स्वरूप तरी काय?

या प्रश्नांच्या उत्तरासाठी प्रथम आपण आपल्या मनातील काही समज—गैरसमज दूर केले पाहिजेत. कदाचित त्यासाठी आपल्याला फॉकॉल्ट, लॅकन लेव्ही स्ट्रॉस, बार्थेस इत्यादींचा स्ट्रक्चरॅलिझम समजावून घ्यावा लागेल; निदान जीवनाला काही एक अर्थ असतो आणि तार्किक किंवा अन्य पद्धतीने तो आपण समजून घ्यायचा असतो, कलाकृतीमध्ये आशय आणि अभिव्यक्ती असे दोन घटक असतात आणि श्रेष्ठ कलाकृतीत ते जास्तीत जास्त एकरूप होत जातात इत्यादी आपल्या समजुती आपण रेगांच्या साहित्यकृतींचे आकलन—मूल्यमापन करताना दूर ठेवल्या पाहिजेत. त्यांच्या वाङ्मयकृतींबाबत आशय आणि आकृती या शब्दांत बोलणे शुद्ध अन्याय आहे; गैरसमज होणार नसेल तर खरोखरच त्यांच्या वाङ्मयकृतीला आशयही नसतो, आकृतीही नसते; ती निव्वळ भावनाभूतीची लयतत्त्वानुवर्ती घडलेली संघटना असते.

भावानुभूतीतील तर्कशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय अशी लौकिक आवाहकता काढून घेण्यासाठी रेगे अनेक कलात्मक तन्हा योजत असतात; त्यांच्या साहित्यात वातावरण, पात्रे, प्रसंग, जीवनसरणी हे सारे अमराठी असते. बंगलोरी, बंगाली, सिलोनी, जर्मनी असे नायक—नायिका योजून विशिष्ट भाषेचा, विशिष्ट स्थळकाळाशी, राहणीसरणीशी जो संबंध असतो तोच अशा रीतीने रेगे तोडून टाकतात; भाषेला ते अशा रीतीने तिच्या सर्व लौकिक ऋणानुबंधातून मुक्त, स्वच्छ करून एका कलेचे केवळ साधन म्हणून, निखळ भावानुभूतीचा निव्वळ घटक

म्हणून अस्तित्व मिळवून देतात; म्हणूनच त्यांचे गद्य हे मुक्तच्छंदाप्रमाणे मुक्त गद्य असते. पात्र—प्रसंग असे परप्रांती—परदेशी म्हणून तिथल्या तरी समाजसंस्कृतीचा वारसा, स्पर्श त्यांना व्हावा, तसे झाले असते तर रेग्यांच्या वाङ्मयकृती या भाषांतरीत वाङ्मयकृती वाटल्या असत्या; पण तसे तर चुकूनही घडत नाही. परप्रांतात—परदेशात आपल्या पात्रांना रेगे पूर्ण अनोळखी, अलिप्त ठेवतात, तिथल्या स्थलकालसापेक्ष वागणी—राहणीचा आपल्या पात्रांवर ते बिलकूल संस्कार होऊ देत नाहीत किंवा मग त्या पात्रांच्या स्थलकालसापेक्ष वर्तनाला, त्यांच्या लौकिक, बाह्य जीवनाला अगदीच नगण्य स्थान आहे. आंतरजीवनाच्या, स्थलकालातीत माणसाच्या, निखळ सनातन, भावजीवनाच्या संदर्भात फक्त विरोधानेच, विरोधलयानेच स्थान आहे असे दर्शवितात, मानवी मनातील मूलभूत, संस्कृतिनिरपेक्ष अशा भावभावनांची, इच्छा-आकांक्षांची तलम जाण असलेली रेगे यांची पात्रे जशी लौकिक स्वदेश आणि लौकिक स्वभाषा सोडून आलेली असतात तशीच ती लौकिक अर्थाने रुक्ष जीवन जगणारी—इंजिनिअर, मॅनेजर, एजंट, इतिहाससंशोधक अशी असतात: कवी, चित्रकार, गायक अशी नसतात. रेगे यांना यांत रुक्ष बाह्य जीवन विरूद्ध आंतरिक भावपूर्ण जीवन एवढाच विरोध अभिप्रेत नसतो; इथे जी भावानुभूती साकार होते आहे ती पूर्णपणे स्थलकालनिरपेक्ष, सनातन, मूलभूत, सार्वत्रिक अशी आहे असे त्यांतून त्यांना सुचवायचे असते.

आणि अशी स्थलकालनिरपेक्ष, सनातन, मूलभूत, सार्वत्रिक भावानुभूती कोणती? रेगे यांच्यावतीने उत्तर अगदीच साधे आणि स्पष्ट आहे : जगण्याची भावानुभूती सिकंदराच्या स्वान्यांपासून महायुद्धापर्यंत, स्वार्थापासून निःस्वार्थ प्रेमापर्यंत, तत्त्वज्ञानापासून अडाणीपणापर्यंत सर्वत्र ही जगण्याची भावानुभूती. यात मानवनिष्ठ आणि निसर्गनिष्ठ असेही विभाजन नाही—इथून तिथून एकच जीवनोत्सव, अस्तित्व. रेगे यांचा असा विश्वास आहे की कुठलाही मानवप्रणीत वा अन्य प्रलय हा जीवनोत्सव, हे अस्तित्व, ही जगण्याची भावानुभूती हे सृष्टीचे जगण्याचे प्रेम, तिचे जगणे—नष्ट करू शकत नाही. या रेगे यांच्या दर्शनाला जीवनासक्ती, सहजप्रवृत्ती असे कुठलेही नाव अपुरे पडते; साध्या आणि अंतिम अर्थाने 'जगणे'

हाच शब्द अन्वर्थक. स्त्री काय, प्रेम काय, निसर्ग काय हे सारे रेगे यांना प्रिय आहे; त्यांच्या वाङ्मयकृतींच्या भावानुभूतींचे ते घटक आहेत याचे कारण हे सारे 'जगणे' आहे, जगण्याचे सनातन मूलधर्म आहेत म्हणून. त्याबद्दल कुठलीही रतिमात्र विकृती त्यांच्या वाङ्मयात नाही, नव्हे या साऱ्या संदर्भात फक्त प्रकृतीच, त्या प्रकृतीशी सुसंगत अशी संस्कृतीच तिथे दिसेल.

- १) मानवी जीवनातील स्थलकालसापेक्ष मूल्ये व आचारविचार.
- २) यांच्याहून भिन्न अशी स्थलकालनिरपेक्ष, प्रत्येक मानवाला समान अशी माणसाची, सृष्टीची जगण्याची भावना.
- ३) मानवाचा, सृष्टीचा हा जगण्याचा भाव मूलभूत, निरंतर. स्थलकालसापेक्ष आचार, विचार, मूल्ये ही त्याला पूरक; प्रसंगी उपरी व विरोधक व म्हणूनच त्याज्य.
- ४) संवेदना, कामवासना, प्रेमभावना, सहानुभूती, सौंदर्यप्रत्यय, कलानिर्मिती, धर्म आणि संस्कृती हे या आदी जगण्याच्या भावाचेच उन्मेष; आत्माच्छल दंभ, भूतकाळात— भविष्यकाळात पलायन, देशकालवाचक अभिमान व ईर्ष्या, महायुद्धे ही या जीवनोत्सवातील विघ्ने, वितुष्टे.

रेगे यांच्या सर्व कथा—नाटक—कादंबऱ्यांतून व अनेक कवितांतून भावानुभूती आहे ती या स्वरूपाची. अर्थात ही भावानुभूती अशी तर्कवाचक विधानांतून व्यक्त झालेली नाही हे उघड आहे; कुठल्याही ललित वाङ्मयकृतीत भावानुभूती जशी संवेदनासूचक प्रतिमांतून लयतत्त्वानुरोधाने संघटित व्हावी लागते तशीच ती रेगे यांच्या वाङ्मयातही झालेली आहे. जीवनाचा महत्तम गौरव करीत असतानाच कलावादाची अनन्यभावे पूजा करणारा निस्सीम कलावंत म्हणून मर्देंकरोत्तर काळात पु. शि. रेगे यांचे स्थान अद्वितीय आहे.

ता. क. रेगे यांच्या या जीवनदृष्टीचा जे. कृष्णमूर्ती यांच्या तत्त्वविचारांशी फार जवळचा संबंध आहे. या विषयावर स्वतंत्र चिंतन, संशोधन व समीक्षालेखन व्हावयास हवे आहे.

बहिणाई

। १ ।

बहिणाईचे काव्य वाचताना एक वैशिष्टपूर्ण परिसर आपल्या मनात साकार होतो.

कविता वाचायला सुरूवात केल्याबरोबर एकदम आपले मन म्हणते, अरे, ही आपली नेहमीची प्रमाण मराठी नाही; ही बोली आहे. ही कुठली बोली? माझ्या आईचे माहेर खानदेशात होते—अगदी जळगाव जिल्ह्यातच. वडोदे हे तिचे गाव. तीही निरक्षरच होती; पण प्रमाण मराठी तिला उत्तम अवगत होती. कधी गंमत म्हणून, कधी नक्कल म्हणून ती खानदेशी बोली बोलत असे. अशी पूर्व खानदेशी बोली माझ्या परिचयाची होती. तिचा गोडवा मी अनुभवला होता. पूर्व खानदेश आणि वऱ्हाड लागून लागून असल्यामुळे दोन्हीकडच्या बोलींचा एकमेकींवर परिणाम झालेला आहे. त्यामुळे तर खानदेशी बोली आणखीच ओळखीची आणि जवळची वाटत होती. असे असले तरी या मातृबोलीतली 'मरोट' (मळवट), 'पाऊ' (जात्याची पाळ), 'माकनी' (जात्याला लावायचे सच्छिद्र लाकूड) असे शब्द, अपवाद. एरव्ही बहिणाईची वाणी ही आपणा सगळ्यांची मातृवाणीच आहे.

बहिणाईने प्रादेशिक बोली वापरली ती चूष म्हणून नव्हे की वाङ्मयीन जाणिवेनेही नव्हे. तिची ती हृदयवाणी होती; तिची ती हृदयवीणा होती.

ही तिची हृदयवीणा कशाने झंकारत होती? बहिणाईला प्रतिभेचा तिसरा डोळाच लाभला होता. आपण दोन चर्मचक्षूंनी पाहत असतो, बहिणाई दोन चर्मचक्षूसह तिसऱ्या नेत्रानेही जग अनुभवत होती. तिला भोवतीच्या जगातील प्रत्येक घटकाबद्दल उदंड कुतूहल होते. अर्भकाने तोंडाजवळ फिरणाऱ्या रंगीत खेळण्याकडे आश्चर्यमुग्ध होऊन अनिमिष नेत्रांनी पाहावे तशी बहिणाईची नजर आहे; पण तेवढेच नाही. अर्भक अनिमिष-नेत्रांनी संवेदना ग्रहण

करते व त्यातच रमून जाते. बहिणाईची संवेदना ग्रहणशक्तीही असाधारण आहे, यात शंकाच नाही.

‘आला पाऊस’ या कवितेत कवयित्री म्हणते—

आला पाऊस पाऊस
आला ललकारी ठोकत
पोरं निंघाले भिजत
दारी चिल्लाया मारत

पहिला पाऊस आल्यावर जो आवाजाचा गदारोळ उठतो त्याचे संवेदनापूर्ण अंकन येथे कवयित्रीने केले आहे.

संवेदनाप्रतिमा वापरून, या जाणिवेने बहिणाईने हे लेखन केलेले नाही तर अनुभवाशी संपूर्ण वाङ्मयीन तादात्म्य साधल्यामुळे हे सहज घडले आहे.

बहिणाईच्या तादात्म्याला ‘वाङ्मयीन तादात्म्य’ असे का म्हणायचे? कारण तिथे अनुभव आणि भाषा यांच्यांत पूर्ण अद्वैत आहे; कवयित्रीची अनुभूतीच शब्दांकित आहे. ‘आधी अनुभूती आणि नंतर शब्दांकन’ असे विपरीत चित्र बहिणाईच्या काव्यात कुठेच दिसत नाही. अनुभूती आणि अभिव्यक्ती यांची एकरूपता हे प्रतिभानिर्मितीचे वैशिष्ट्यच असते.

प्रतिभानिर्मिती परिचित घटकांची अशी जुळणी करते की, तिथे एक नवेच अस्तित्व साकार होते—

अरे, घरोटा घरोटा
तुझ्यातून पडे पीठी
तसं तसं माझं गानं
पोटातून येतं व्होटी

जातं आपल्या परिचयाचं. दळण आपल्याला माहित पण जात्यातून पडणारं पीठ आणि ओठांतून निघणारी कविता यांच्यांतील सादृश्य मात्र आपणांस अवगत नव्हते. हे सादृश्यही वरवरचे नाही, ते प्रसरणशील आहे—रसिकाच्या संवेदनशीलतेने ते विस्तारत जाते. जात्याच्या तोंडात धान्य पडते तसे कवयित्रीच्या मनात अनुभव ओतले जातात; ते तसेच बाहेर पडत नाहीत, चांगले भरडले-पिसले जातात—त्यांचे रंगरूपच बदलून जाते. कवी स्वतःचे किंवा इतरांचे अनुभव स्वीकारतो हे खरे; पण ते तसेच कवितेत अभिव्यक्त होत नाहीत; याचे कारण आता त्या अनुभवांचे प्रयोजनच बदललेले असते. आधी ते व्यक्तिगत आणि स्थल-कालसापेक्ष असतात. आता त्यांचे व्यक्तिगत स्थल-कालसापेक्ष आणि सांकेतिक स्वरूप जाऊन त्यांना व्यूहनिष्ठ, आस्वादनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ स्वरूप आलेले असते. आपले गाणे जात्यातून बाहेर पडणाऱ्या पीठासारखे आहे, असे बहिणाई का म्हणते? जीवनाचे दाणे आपण स्वीकारले आहेत, पचविले आहेत. त्यांचे रंगरूपच बदलवून टाकले आहे—असे पीठ म्हणजे आपली कविता; माझी कविता ओठांतून निघत असली तरी तिचे मूळ माझ्या पोटात आहे असे कवयित्री म्हणते. अशा पोटातल्या बोलांनाच वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा असे म्हणतात. त्यानेच कवीला आणि रसिकाला तुष्टीपुष्टी लाभते.

वाङ्मयीन तादात्म्याप्रमाणेच बहिणाईच्या काव्यात वाङ्मयीन सचोटीही काठोकाठ भरली आहे.

बहिणाईच्या काव्यातील उपमाने जशी सर्वपरिचित पण उपमेयाशी त्याची सांगड मात्र अगदी अपरिचित, प्रातिभ; तशीच तिची छंदाची हाताळणी देखील परिचित असूनही अपरिचित आणि प्रातिभ. बहिणाईने मुख्यतः सर्वज्ञात अष्टाक्षरी अक्षरछंदच वापरला आहे. 'वाटंच्या वाटसरा' अशा काही कवितांत सप्ताक्षरी अक्षरछंद, 'पेरनी' सारख्या काही कवितांत षडाक्षरी अष्टाक्षरी असा विषम अक्षरछंद, 'गाडी जोडी' सारख्या कवितांत दशाक्षरी छंद—हे अपवाद होत. मग या कवयित्रीने छंदामध्ये नावीन्य ते काय आणले? छंदाचे भाषारूप हे त्याचे दर्शनी

रूप असते. त्याचे आत्मरूप कवीच्या मनात स्पंदरूपाने झंकारत असते. ते झंकार म्हणजे कवितेतील ठेका, ताल, यती, लय. बहिणाईच्या कवितेचा ठेका-ताल-यती-लय केवळ निरूपम आहे. जीवनघटकांचा विस्मयपूर्ण प्रत्यय आल्याने कवयित्रीचे मन उचंबळून येते; गाते, धावते, बागडते. या उल्हसित भाववृत्तीचा आविष्कारच अभ्यस्त म्हणजे पुनरावृत्त शब्दांतून साकार झाला आहे; त्याची किती उदाहरणे द्यावीत!

अ) पेट पेट धुक्कयेला,
किती घेसी माझा जीव
आरे इस्तवाच्या धन्या!
कसं आलं तुले हीव!

(चुल्हा पेटता पेटेना!)

आ) उठा उठा बह्यनाई,
चुल्हे पेटवा पेटवा
आज बैलाले नीवद
पुरनाच्या पोया ठेवा
(पोया)

इ) मन एवढं एवढं
जसा खाकसाचा दाना
मन केवढं केवढं?
त्यांत आभाय मायेना
(मन)

ही शब्दांची पुनरावृत्ती कवयित्रीच्या भाषाशैलीचे विभ्रम नाहीत तर ते तिच्या प्रातिभ प्रतीतीचे स्पंदन आहे. बालकवींच्या अभ्यस्त शब्दांशी त्याची तुलना केली म्हणजे त्याचे आणखी

विशेष लक्षात येते. झुलणाऱ्या, वाजणाऱ्या खेळण्यात अर्भक संवेदनेने रंगून जाते; विरहिणी प्रियकराशी भावनिक तादात्म्य साधते; असे संवेदनानिष्ठ आणि भावनानिष्ठ तादात्म्य बहिणाईजवळ तर आहेच, पण ह्या दोघांजवळही नसलेले ज्ञाननिष्ठ तादात्म्यही या कवयित्रीजवळ आहे. म्हणून तर पोळ्याच्या सजविलेल्या बैलाचे चित्रण करता करता बहिणाई 'आज तरी त्याचे शोषण करू नका' असे भाष्य करू शकते; म्हणून तर संसाराला नुसते बिब्बा म्हणू नका, या बिब्ब्याला भीमफूल येते व त्यात गोडंबी असते, असे विचार मांडू शकते. तिची भक्तिसंकल्पना ही अशीच ज्ञाननिष्ठ आणि समाजमनस्क आहे.

तुकाराम, मुक्ता जना

मरीसनी रे जगले

आता कसं म्हणू तरी

आप्पा महाराज मेले?

(आप्पा महाराज)

'कानोड' ही एक ग्रामीण देवता. ती पतीजवळ दागिन्यांसाठी हट्ट करते. अशा देवतेची उपासना न करता विठ्ठलाची उपासना करा, असे बहिणाई सांगते. कानोड देवता कच्च्या निंबोणीसारखी आहे तर काही न मागणारा विठोबा बोरशा आंब्यांसारखा मिठ्ठास आहे, असे कवयित्री म्हणते. इथे नवी भावनानिष्ठ समतानता तर आहेच पण तिचे मूळ विशिष्ट अनुभवाच्या वैश्विक लावण्यमय आकलनात आहे.

बहिणाई चौधरीचे काव्य असे प्रसरणशील प्रतिमांनी लवथवलेले, नव्या भावनानिष्ठ समतानतेने लखलखलेले, आत्मनिष्ठेच्या भुईतून उगवलेले वाङ्मयीन तादात्म्याने बहरलेले आणि वाङ्मयीन महात्मतेच्या अवचिता परिमळाने दरवळलेले आहे; हे मराठी काव्याचे भाग्य आहे.

बहिणाई चौधरी हे मराठी काव्यसृष्टीतील एक आश्चर्य आहे. पूर्व खानदेशातील ही ग्रामीण गृहिणी अगदी निरक्षर होती. तिला लिहिता-वाचता येत नव्हते, हे तर झालंच; शिवाय देशाटन, पंडित मैत्री, सभेत संचार याचा लाभही तिला मिळाला नव्हता. तिचे वडील गावचे महाजन होते, त्यांच्या हवेलीसमोर 'खेटरांची रास' असायची; पण बाळपणीच लग्न झाल्यामुळे त्यांचा सहवास तो तिला काय लाभणार? पती अकाली निधन पावलेले—विधवेला घर-वावर-मंदिर यांच्या पलीकडे काय जग असणार? मुलगा सोपानदेव. कवी होता. त्याने तिला शिकवण्याऐवजी हीच त्याला शिकवित असे : एकदा दोघे कापसाच्या वावरात गेले होते. सोपान्याने कापसाचे बोंड उचलले, त्यातील रूई काढून ती मायच्या तळव्यावर ठेवली. त्यावर बहिणाई उद्गारली, "पाहा, देवाने या सरकीले पांढराशुभ्र पोषाख देल्ला व्हता, माणसानं तिले नागडी करून तिचा पोषाख आपल्या अंगावर चढविला." अशा मुक्त प्रतिभेच्या व्यक्तीला दुसरं कोण काय शिकवणार!

१८८० च्या नागपंचमीला बहिणाई चौधरींचा जन्म झाला आणि जवळपास सत्तर वर्ष जगून ३ डिसेंबर १९५१ रोजी तिचे निधन झाले. एका ग्रामीण विधवेच्या आयुष्यात घटना त्या काय घडणार? सासर-माहेर, नाती-गोती, घर-वावर हेच तिचे विश्व. अनुभव गोळा करण्यासाठी वणवण करण्यापेक्षा जगताना जी अपरिहार्य वणवण होते त्या वणवणीतून अनुभव गोळा करावा, असा महत्त्वाचा इशारा कै. मर्ढेकर यांनी साहित्यकारांना दिला आहे, तो कानावर न येताच बहिणाईने त्याचे तंतोतंत पालन केले. तिने आपले अनुभवक्षेत्र अळेबळे वाढविले नाही; तन्मयतेने आणि नेकीने आहे ते जाणून घेतले.

ही नेकी, ही तन्मयता तिच्यात कुठून आली?

बहिणाईच्या वृत्तीत एक अधीर विस्मयभाव भरलेला आहे. तिला जीवनातील प्रत्येक घटकाबद्दल, घटनेबद्दल विलक्षण नवल वाटते आहे. रस्त्याने जाताना वडाचे झाड दिसले की

तिला आश्चर्य वाटते; या हिरव्या पानांमध्ये ही लाल फळं कशी? अरे, हे पोपटाचे झाड आहे : हिरव्या राघूंच्या या लाल चोची आहेत. इतरांनी असे वडाचे झाड हजारदा पाहिलेले असेल; पण त्यांना अशी कल्पना सुचत नाही, कारण त्यांच्या मनात बहिणाईसारखा विस्मयभावच नसतो; ते फक्त सरावाने झाड पाहत असतात म्हणून त्यांना फक्त झाडच दिसते. उपजत आश्चर्यभावामुळे बहिणाईचे समग्र व्यक्तित्व अनुकंपित होते; त्या अनुकंपनाचा परिपाक म्हणजेच तिची कल्पकता. मग कधी लाल फुलांनी डवरलेले पर्णहीन झाड पाहिले की तिला वाटते हिरवे राघू उडून गेले आणि त्यांच्या लाल चोची राहून गेल्या. अंकुराला दोन पाने फुटतात, वाऱ्याने ती हालतात आणि आश्चर्यमुग्ध झालेल्या बहिणाईला वाटते की ती पाने टाळ्या वाजवून हरिकीर्तन करीत आहेत.

याचा अर्थ असा की बहिणाईची कल्पकता बुद्धिजन्य नसून भावजन्य आहे. गोविंदाग्रज—कुसुमाग्रज यांची कल्पकता विदग्ध पण बुद्धिजन्य आहे; मनमोहन—सदानंद रेगे यांची कल्पकता भावरहित आहे; गोविंदाग्रज—कुसुमाग्रज कल्पनाप्रधान लेखन करतात; मनमोहन—रेगे चमत्कृतिप्रधान रचना करतात तर बहिणाई सर्जनशील कल्पनेने निर्मिती साधतात. या सर्जनशील कल्पकतेलाच 'क्लृप्ती' असे नाव केशवसुतांनी दिले आहे; तिलाच 'प्रतिभा' असे म्हणतात.

बहिणाई अव्वल आणि अस्सल प्रतिभावंत कवयित्री होती.

आईवर अनेक कवींनी आर्त कविता लिहिल्या आहेत, यात आश्चर्य नाही; कारण मानसशास्त्राच्या मते निसर्गतःच मुलाला मातेबद्दल अधिक ओढ असते. त्याला मानसशास्त्र 'एडिपस कॉम्प्लेक्स' असे म्हणते. केशवसुत, माधव जूलियन, यशवंत, अनिल यांच्या आईवरच्या कविता प्रसिद्धच आहेत. मराठी कवयित्रींचे संग्रह चाळले तर त्यांतही आईवरच्या अनेक कविता आढळतात; पण त्यांनी पित्यावर कविता लिहिल्याचे सहसा दिसत नाही; हे असे का झाले? मानसशास्त्र तर सांगते की मुलाला जसा आईचा ओढा असतो तसा मुलीला पित्याचा

लोभ असतो. या पितृप्रेमालाच 'इलेक्ट्रा कॉम्प्लेक्स' असे म्हणतात. हा जर नैसर्गिक आहे तर बहिणाईप्रमाणे या इतर मराठी कवयित्रींनी पित्यावर कविता का लिहू नयेत? याचे कारण भारतीय स्त्रीचे व्यक्तित्व आणि आयुष्य नैसर्गिकरित्या वाढत—घडत नाही; ते अनुकरण आणि संकेत यांनी अवरुद्ध झालेले असते. रांगोळी काढावयाची ती पाहून पाहून—आपल्या मनाने नाही; कपडे घालायचे ते पाहून पाहून—आपल्या आवडीचे नव्हे; वागायचे—बोलायचे ते चारचौघींसारखे—आपल्या मनाचा कौल घेऊन नव्हे. तिचे सगळे आयुष्यच असे उसनवारीचे असते. आता आता त्यात बदल होत आहे. १९२० ते १९५० या तीन दशकांच्या काळात व त्यातही खानदेशातील जळगावसारख्या गावात तेव्हा काय स्थिती असेल! पण बहिणाईची प्रतिभा अशी उज्वल की तिने आपल्या उपजत शक्तीने काव्यसंकेत आणि समाजसंकेत यांचे सहज उल्लंघन केले. त्यात बंडखोरी नाही, सहज मुक्तता आहे. तिने भक्तिकाव्य ऐकले होते, लोककाव्य म्हटले होते; पण तिच्या काव्याचा घाट ना भक्तिकाव्याचा आहे, ना लोककाव्याचा आहे; तो तिचा स्वतःचाच आहे. गोविंदाग्रज—बालकवी यांची कविता सुशिक्षित समाजापर्यंत पोहोचली होती. यशवंत, गिरीश यांनी रविकिरण मंडळी कविता सामान्य जनतेपर्यंत पोहोचवली होती; पण बहिणाई शिक्षितही नव्हती आणि कविसंमेलनासही जात नव्हती—अर्वाचीन मराठी कवितेशी तिचा काहीच संबंध नव्हता. बहिणाई एक 'वनफूल' होते. ते शेतात उगवले होते, रानवाऱ्याने डोलत होते; प्रखर उन्हाने करपत नव्हते, आपल्या सुगंधाने ते घर—वावर प्रमुदित करीत होते. आपले भाग्य की तिचा मुलगा कवी सोपानदेव, त्याचा मावसभाऊ तुरखेडकर यांनी तिचे मौखिक काव्य अक्षरबद्ध करून ठेवले; आपले भाग्य की, दादा धर्माधिकारी, प्रबोधनकार ठाकरे, मधुकर फाटक यांनी अप्रकाशित अवस्थेतच तिचे कौतुक केले; आणि आचार्य अत्रे यांनी लगोलग तिला प्रसिद्धी मिळवून दिली, उत्कट प्रस्तावना लिहून दिली; कुसुमाग्रजांची प्रतिभा जशी खांडेकरांनी ओळखली तसेच हे घडले.

बहिणाईच्या वाङ्मयीन अवतारावरून आपण काय शिकायचे?

कवयित्रींनी वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा; ग्रामीण कवींनी बोलीपेक्षा कल्पकता महत्त्वाची असते हे; आपल्या काव्यात कस असेल तर आपल्याला समीक्षक—प्रकाशक—रसिक मिळेलच असा निर्धार तर सर्वच प्रतिभावंतांनी बाळगायचा; आणि रसिकांनी? त्यांनी बहिणाईच्या कवितांचा मनमुराद आस्वाद घ्यायचा:

(अ)

हिरवे हिरवे पान
लाल फय जशी चोंच,
आलं वडाच्या झाडाले
जसं पीक पोपटाचं!

(आ)

पयसाचे लाल फुल
हिरवे पानं गेले झडी
इसरले लाल चोंची
मिठू गेले कुठे उडी?

(इ)

पडी जातो तो 'पाडवा'
करा माझी 'सुधारनी'
आता गुढीपाडव्याले
म्हना 'गुढी उभारनी'

(ई)

येहेरीत दोन मोटा
दोन्हींमधीं पानी एक
आडोयले कना, चाक

दोन्हींमधीं गती एक

(उ)

पेरनी पेरनी

आतां मिरूग बी सरे

बोलेना व्होलगा

पेते व्हा रे पेते व्हा रे

(ऊ)

येतां पाऊस पाऊस

पावसाची लागे झडी

आतां खा रे वडे भजे

घरांमधी बसा दडी

(ए)

पाहीसनी रे लोकाचे

यवहार खोटे नाटे

तव्हां बोरी बाभयीच्या

आले अंगावर कांटे

* * *

भा. रा. तांबे

गीतिकाव्याची परंपरा भारतात फार जुनी आहे; वेदोपनिषदांत तिचे दर्शन आपणास घडते; प्राकृतातील सिद्ध कवींनी अगदी रागदारीसह ती सादर केली आहे; क्षेमेंद्र व त्याच्यापासून स्फूर्ती घेऊन जयदेवाने गीतिकाव्य रचले आहे; संतकवी, पदकार व शाहीर यांनीही गीतिकाव्य लिहिले आहे.

संगीत हे गीतिकाव्याचे एक अपरिहार्य अंग असते. गायनासाठी रचलेली स्फुट कविता अशी गीतिकाव्याची सुटसुटीत व्याख्या करता येईल. सूक्ष्म आत्मनिष्ठ भावना वा गंभीर वैचारिक आशय गीतिकाव्यात बसत नाही. गायनाने खुलून दिसणारा व गायनाला खुलविणारा ठसठशीत सर्वपरिचित भावानुभवच गीतिकाव्यात अपेक्षित असतो. प्राचीन काळी धर्मप्रचार व जनरंजन या दोन हेतूसाठी मुख्यतः गीतिकाव्य लिहिले गेले.

पण तांब्यांच्या काळात या प्रकारचे काव्यगत महत्त्व लोपले होते. नाटकातील पदे फार लोकप्रिय होती. पण त्यांच्याकडे काव्य म्हणून क्वचितच पाहिले जाई; व त्या पदकारांना कवीचा दर्जाही क्वचितच मिळे. भावगीते व चित्रपट संगीत यांचा जमाना अजून दूर होता. सांप्रदायिक, धार्मिक कविता, मेळ्यातील रंजक व प्रचारी पदे व शब्दांच्या चिंध्या करणारे संगीतातील ख्याल यांच्या रूपाने गीतिकाव्य निर्माण होत होते; पण त्यांचा दर्जा सामान्य पद्यापेक्षा वरचा नव्हता. म्हणूनच कवी म्हणून मान्यता मिळवणारी व्यक्ती पदरचनेकडे गंभीर नजरेने सहसा पाहत नव्हती.

अशा परिस्थितीत तांब्यांनी मुख्यतः गीतेच लिहिली व त्यांना व स्वतःला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. नाटकांतील पदे, हिंदीतील रहस्यवादी कवी, जयदेव, टागोर व टेनिसन या साऱ्यांमुळे तांब्यांची पदरचनेची आवड वाढली असेल; पण ती त्यांची मूळचीच प्रवृत्ती होती. १८९१ च्या आसपास म्हणजे काव्यरचनेच्या अगदी प्रारंभकाळी 'डोळे हे जुलमी गडे', 'वेणूत नादसम'

अशी पदे त्यांनी लिहिली आहेत. परंतु १९१८ पर्यंत तांब्यांना आपल्या या वैशिष्ट्याची नीट कल्पना आली नव्हती. त्यामुळे १८९१ ते १९१८ या काळात गीतिकाव्य व गीतिकाव्येतर अशा दोन्ही प्रकारच्या कविता त्यांनी साधारण समप्रमाणातच लिहिल्या. परंतु १९१८ पासून परिस्थिती एकदम बदलली. तांब्यांना जणू आपल्या माध्यमाचा साक्षात्कार झाला. १९१८ ते १९४१ या काळातील त्यांच्या १६० कविता उपलब्ध आहेत; त्यापैकी १४६ कविता गीतिकाव्यप्रकारातील आहेत.

केशवसुतांच्या खालोखाल सुनीताच्या क्षेत्रात आपण तांब्यांचे नाव घेतो. पण १९२० च्या पुढे—एक अपवाद सोडून—तांब्यांनी सुनीतरचना केली नाही. आपल्या आयुष्याच्या अखेरीस 'काळा कुट्टिचि रंग' हे एक सुनीत त्यांनी लिहिले; पण तेही अगदी सामान्य. त्यांनी १३ सुनीते लिहिली आहेत पण ती सर्व १९०२ ते १९२० च्या काळातच. म्हणजे आपल्या नेमक्या माध्यमाचा साक्षात्कार झाल्यावर तांब्यांनी सुनीतरचना सोडली आणि पुढे एका भाषणात केशवसुत सुनीतादी पाश्चात्य काव्यरचनाप्रकार हाताळतात म्हणून त्यांच्यावर दासवृत्तीचा आरोपही त्यांनी केला! तांब्यांनी सुनीताचा नाद सोडला हे बरेच केले; कारण प्रा. रा. श्री. जोग म्हणतात त्याप्रमाणे त्यांच्या 'खळखळणाऱ्या भावनापरिवाही प्रतिभेस' सुनीतरचना अनुकूल नव्हती. 'काळेभोर विशाल केस' व 'गेली ज्योत विझोनिया' ही त्यांची त्यातल्या त्यात बरी सुनीते. म्हणून मराठी सुनीताच्या इतिहासात तांब्यांच्या सुनीतांना महत्त्वाचे स्थान असले तरी त्यांच्या स्वतःच्या काव्यात त्यांना महत्त्वाचे स्थान नाही! गीतरचना हेच आपले क्षेत्र हे त्यांनी १९२० च्या सुमारास अचूक हेरले.

भारतात व भारताबाहेर अध्यात्मनिष्ठ पुनरुज्जीवनाचा तो काळ होता—तांब्यांना परिस्थिती अनुकूल होती. शिवाय आत्मविश्वासाने आपला स्वतंत्र मार्ग शोधण्याच्या दृष्टीने त्यांची मनःस्थितीही चांगली होती. १९२० सालीच प्रा. वा. गो. मायदेवांनी तांब्यांच्या ७५ कवितांचा संग्रह प्रकाशित केला; महाराष्ट्राने या संग्रहाचे उत्साहाने स्वागत केले; आणि आपली कोणती

कविता रसिकांना आवडते आणि नवी वाटते हे कवीच्या आता नीट लक्षात आले. आपण महाराष्ट्रापासून इतके दूर असलो तरी आपल्याबद्दल, आपल्या कवितांबद्दल इतरत्र औत्सुक्य आहे हे पाहून त्यांची प्रतिभा पुन्हा जागी होऊ लागली. या सुमारास त्यांनी संगीताचा शास्त्रशुद्ध अभ्यास सुरू केला होता व त्यामुळे संगीतानुकूल रचना करण्याकडे त्यांचे लक्ष वेधले. “प्रदीर्घ नसलेली व रागदारीतील चालीची बांधेसूद भावगीते ते या वेळेपासून लिहू लागले” असे उद्गार प्रा, मायदेवांनी काढले आहेतच.

बालकवी, गोविंदाग्रज यांच्या मृत्यूमुळे १९२० च्या आसपास मराठी काव्यक्षेत्रात रितेपणा आला होता असे म्हटले जाते ते खरे आहे. पण त्यांच्या काव्यामुळे आणखी एक महत्त्वाची घटना घडली; केशवसुती संप्रदायाचा विकास करीत करीत गोविंदाग्रज, बालकवी यांनी एक टोक गाठले होते. केशवसुतांच्या आत्मनिष्ठेला समाजप्रेमाचे अंग होते, त्यामुळे त्यांची कविता एकाच वेळी आत्मनिष्ठ व सामाजिक झाली. तिची भाषाही काव्याची म्हणून वेगळी न होता व्यावहारिकच राहिली. उलट बालकवी आत्यंतिक आत्मनिष्ठ—या आत्मनिष्ठेने निसर्गाचा आधार घेतलेला—त्यातही निसर्गाला आपल्यासारखे करून घेतलेले—त्यामुळे सामाजिक सुखदुःखापासून त्यांची कविता वेगळी पडली; गोविंदाग्रजांनी तर आत्मनिष्ठेचे आत्मकेंद्रिततेत रूपांतर केलेले. समाज, निसर्ग असा कुठलाच आधार त्यांना नव्हता. त्यामुळे त्यांचे काव्य कधी भावोत्कट, कधी विकारवश व नेहमीच व्यक्तिनिष्ठ राहिले. केशवसुतांनी स्वीकारलेल्या व्यक्तिवादाचे, वाङ्मयाच्या क्षेत्रात, असे व्यक्तीच्या बडिवारात रूपांतर होत होते व ते तत्त्वतः अपरिहार्यही होते. या प्रकारच्या काव्यातून व्यक्तीच्या भावजीवनाचे मोठे वेधक दर्शन घडत होते. त्यातील भावोत्कटता विलक्षण होती. पण त्याचबरोबर या कवितांमागील व्यक्तित्व एकाकी व संचितहीन होते. या व्यक्तित्वाने समाज, निसर्ग वा प्रेम यांच्याशी जोडलेले नातेही परंपरेचे किंवा मूर्त नसून सृजनशील कल्पकतेच्या विलासाने निर्माण केलेले होते; म्हणून त्यांच्या कविता व त्यांतून व्यक्त झालेला जीवनानुभव यांच्याबद्दल जीवनातील एक अर्थपूर्ण, महत्त्वपूर्ण घटना या संदर्भात आत्मीयता वाटत नाही; वस्तुसंग्रहालयातील नवलाईच्या वस्तू

किंवा प्राणीसंग्रहालयातील देखणे प्राणी यांच्याबद्दल वाटावे तसे आकर्षण वाटते! या कवींच्या कोरीव भाषेमुळे या वाटण्यात भरच पडत होती.

वास्तविक प्रकार उलट होता. त्यांचे अनुभव वास्तव व अराखीवच होते. आपले अनुभव पूर्णांशाने व्यक्त व्हावे म्हणूनच हे कवी आपली सृजनशील कल्पकता, कमावलेली भाषा यांचा साधन म्हणून उपयोग करीत होते. परंतु या कवींनी गाठलेल्या एका टोकामुळे व मराठी कवितेला वाङ्मयीन आत्मनिष्ठ कवितेची परंपरा नसल्यामुळे त्यावेळी तरी ही कविता संपूर्ण जीवनाचे प्रतिनिधित्व न करता आपल्या अस्तित्वाने जीवनात एका सुंदराची भर घालणारी ठरली. व्यक्तिनिष्ठ कवितेच्या उतरणीची ही सुरूवात होती. पुढे निर्माण झालेली यशवन्तांची कविता आणि अत्रे—काणेकर यांचे प्रयत्न या उतरणीचीच साक्ष देतात.

या उतरणीच्या काळात तांब्यांनी अगदी वेगळ्या प्रकारचे काव्य लिहिले; केशवसुती परंपरेतील काही वैशिष्ट्ये आत्मसात करून त्यांनी मराठी कवितेला नवे वळण लावले.

केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज यांच्या कवितेप्रमाणे तांबे यांची कविता आत्मनिष्ठ नाही; तसेच चंद्रशेखर, बी, कुसुमाग्रज यांच्या कवितेप्रमाणे ती वस्तुनिष्ठही नाही; फार काय माधव जूलियन, करंदीकर यांच्या कवितांप्रमाणे तांब्यांच्या कवितेत आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ या दोन वृत्ती पृथकही नाहीत. व्यक्ती आणि विश्व असे दोन घटकच ज्याच्या दृष्टीने अस्तित्वात नाहीत त्याच्या काव्यात आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ या दोन गोष्टी वेगळ्या ठराव्या कशा? म्हणूनच तांब्यांच्या आत्मनिष्ठेला खऱ्या अर्थाने आत्मनिष्ठ वृत्ती म्हणता येत नाही; कारण आत्मनिष्ठेतील व्यक्तिसापेक्षता त्यात नसते; तसेच त्यांच्या वस्तुनिष्ठेला वस्तुनिष्ठाही म्हणता येत नाही; कारण वस्तुनिष्ठेतील व्यक्तिनिरपेक्षताही त्यात नसते.

आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ यांचे हे ऐक्य तांब्यांनी सामान्य माणसाच्या पातळीवर साधलेले आहे; त्यांच्यातील सामान्य माणसाला भारतातील अद्वैत तत्त्वज्ञान परंपरेने लाभलेले आहे; ते त्यांच्या भावनेत मुरलेले आहे. त्यांच्यातील विचारवंताने या भावनिष्ठेला अनुकूल असे

तत्त्वविचार व कलाविचार स्वीकारले. या विचारांनी भावनेला कणा दिला व भावनेने विचारांना सजीव केले. यात चुकले काही नाही. सुसंगत व्यक्तित्वाचीच ती एक खूण आहे.

संतकवींनीही असेच केले होते. पण ते येथेच थांबले नव्हते. ही पूर्ण सुसंगती नाही असे त्यांना वाटले होते. म्हणून त्यांनी आपल्या श्रद्धा व आपली तत्त्वे स्वतःच्या आचरणाशी ताडून पाहिली. हा संबंध तपासताना श्रद्धा व तत्त्वे यांचा आचरणाशी नेहमीच मेळ जमत नाही असे त्यांना दिसले. एवढेच नव्हे तर श्रद्धा व तत्त्वे यांचा जो मानसिक मेळ आपण घातला होता तोही अपुरा आहे असे त्यांच्या लक्षात आले. म्हणजे सर्वच जीवनानुभवाचा त्यांनी वेगळ्या पातळीवर मेळ घालण्याचा प्रयत्न केला. क्रिया, विचार किंवा भावना अशा कुठल्यातरी एखाददुसऱ्या पायरीवरून त्यांनी जीवनाचा वेध घेतला नाही; तर आपल्या समग्र व्यक्तित्वाने त्यांनी जीवन तोलून पाहिले. संतकवी 'बोले तैसा चाले' या कोटीतील होते म्हणून त्यांचे काव्य श्रेष्ठ आहे असे कोणी म्हणणार नाही; पण एखाद्या अनुभवाला जितकी परिमाणे लागू शकतील तितकी सर्व लावून पाहण्याचे धाडस त्यांच्या हातून घडले म्हणून त्यांचे काव्य श्रेष्ठ झाले असे आपण जरूर म्हणू. सर्व संत 'स्वरूपी मिळाले' असले तरी कवी म्हणून 'वेगळाले' असतात तेही याच निकषावर.

तांब्यांनी आपली श्रद्धा व आपली तत्त्वे कृतीच्या पातळीवर जोखून घेतली का? त्यांच्या चरित्रावरून त्यांचे व्यावहारिक जीवन पुष्कळच आत्मतृप्त होते असे वाटते. त्यांची श्रद्धातत्त्वे व त्यांचे आचरण यांच्यांत काही तीव्र विसंगती असल्याचे दिसत नाही. म्हणजे त्यांच्यात सुसंगतीच होती. पण ती कुठल्या प्रकारची? ज्ञानेश्वर, तुकाराम, निळोबा या तिघांच्याही व्यक्तित्वात सुसंगती आहे असे आपण म्हणू. पण ज्ञानेश्वरांची सहजप्राप्त सुसंगती, तुकारामांची जिद्दीने मिळवलेली सुसंगती व निळोबांची गृहीत सुसंगती यांच्यात अंतर नाही का? तांब्यांच्या जीवनातील सुसंगती गृहीत स्वरूपाची आहे; ती जागरूक नाही; भावनिक व वैचारिक सुसंगतीशी टक्कर घेऊन त्यांच्या व्यक्तित्वाला नवा आकार देणारी नाही. खरे म्हणजे त्यांच्या

व्यक्तित्वातील हे सर्वच घटक एकमेकांची सोय पाहणारे आहेत; एकमेकांना आव्हान देऊन परस्परातील हीण दूर करावे व एका नव्या पातळीवर सर्वांचा मिळून एक नवा आविष्कार व्हावा—असे त्यांच्या व्यक्तित्वात घडत नाही. त्यामुळेच केशवसुतांची भावसघनता, कुसुमाग्रजांची कृतिसूचकता व मर्ढेकरांची चिंतनशीलता याचे उत्कट दर्शन तांब्यांच्या काव्यात सहसा होत नाही.

असे आहे तरी त्यांची कविता ही काही सामान्य कविता नाही. पारंपरिक अनुभवावर कविता लिहिणारे कितीतरी कवी आपण पाहतो. विशेषतः वेगवेगळ्या धार्मिक संप्रदायांशी निगडीत असलेले कितीतरी भाविक कवी आजही परंपरानिष्ठ कविता लिहितात. त्यांचा भाविकपणा खरा असतो. पण त्यांच्या व्यक्तित्वात चैतन्य नसते; त्यांच्या व्यक्तित्वात सुसंगती असते पण ती तपासून पाहणारा कुठलाही घटक त्यांच्याजवळ नसतो. म्हणजे ती सुसंगती स्थिर, सोयीस्कर, काल्पनिक किंवा गृहीत असते. शिवाय त्यांच्याजवळ सौंदर्यदृष्टी व काव्यविषयक दृष्टी नसते हे वेगळेच. त्यामुळे त्यांची कविता म्हणजे निव्वळ कुठल्यातरी विचाराचे किंवा भावनेचे वर्णन ठरते.

तांब्यांचे व्यक्तित्व जागृत नाही असे आपण जेव्हा म्हणतो तेव्हा ते तुकाराम किंवा मर्ढेकर यांच्याइतके जागृत नाही असे आपणांस म्हणावयाचे असते; भाविक पद्यकारांइतके ते आंधळे आहे असे आपण कधीही म्हणणार नाही. उलट या पद्यकारांमध्ये व तांब्यांमध्ये नुसता प्रमाणाचाच नव्हे तर प्रकाराचासुद्धा भेद आहे हेही ध्यानात ठेवले पाहिजे. तांब्यांची सौंदर्यसृष्टी; काव्यकलाविषयक दृष्टी, नवीन विचार समजावून घेऊन त्यांना आपल्या विचारव्यवस्थेत योग्य ते स्थान देण्याची त्यांच्या मनाची तयारी या साऱ्या गोष्टी कुठल्याही श्रेष्ठ कवीला शोभतील अशा आहेत.

परंतु पुनरुज्जीवनवादाचा अंगिकार आणि अर्धजागृत व्यक्तित्व यामुळे तांबे विशुद्ध भावकाव्य कधीही लिहू शकले नाहीत हेही खरेच! गीतिकाव्य हाच त्यांच्या व्यक्तित्वाला

अनुकूल काव्यप्रकार होता व तोच त्यांनी स्वीकारला. त्यात मोठा विक्रम आधुनिक काळात त्यांनी करून दाखविला.

भावकाव्य व गीतिकाव्य यांच्यात महत्त्वाचा फरक आहे: भावकाव्यातील अनुभव आत्मनिष्ठ, उत्कट-म्हणजे विलक्षण सजीव-असतो. या सजीवतेमुळे त्याचे स्वरूप निश्चयाने संश्लेषणपर व सेंद्रिय असते. जिवंत प्राणी म्हटला की त्याच्या नाडीचा अखंड ठेका सुरू असणारच; भावकाव्यातील सजीवतेतूनच त्यातील लय निर्माण होते. ही लय इतकी केंद्रनिगडित व नाजूक असते की तिच्याऐवजी दुसरी कुठलीही लय त्या भावकाव्याला मारक ठरते. उलट गीतिकाव्य हे आभासात्मक आत्मनिष्ठेतून—म्हणजे स्वतःच्या अनुभवाकडे नाट्यात्म भूमिकेतून किंवा इतरांच्या अनुभवाकडे सहेतूक आत्मभावातून पाहिल्याने निर्माण होत असते. म्हणूनच त्यातील अनुभव हा रचलेला अर्थात विश्लेषणपर असतो. ते एक सुंदर शिल्प असते. पण शिल्पाला नाडी नसते—भावकाव्याप्रमाणे गीतिकाव्यात आंतरिक लय किंवा संगीत नसते. म्हणूनच नव्या लयीची जोड त्याला सहज देता येते; नव्हे ती आवश्यकच असते. अशा जादा संगीताशिवाय गीतिकाव्य पूर्णच होत नाही.

आपण गीतिकाव्याला 'रचना' व 'विश्लेषणपर' म्हटले पण ते पूर्णार्थाने खरे नाही; कारण जेव्हा एखाद्या गीतिकाव्याला अनुकूल संगीताची जोड दिली जाते तेव्हा ते गीतिकाव्य नव्या संश्लेषित स्वरूपात प्रगटते; त्याची जणू पुनर्निर्मिती होते. भावकाव्य स्वतःचे संगीत निर्माण करते; गीतिकाव्य संगीतात स्वतःची निर्मिती साधते. एखाद्या गीतिकाव्याचे निव्वळ वाचून परीक्षण करा असे कोणी आपणास म्हटले तर ती कविता विश्लेषणपर आहे, ती निव्वळ रचना आहे, तिच्यात लय नाही, तिच्यातील आत्मनिष्ठ वृत्ती आभासात्मक आहे असे आपण स्पष्ट शब्दांत सांगू. परंतु असे परीक्षण गैर ठरेल. गीतिकाव्याचे मूल्यमापन करावयाचे ते गीतिकाव्य ऐकून. मग आपण असे प्रश्न विचारू की या गीतिकाव्यात व्यक्त झालेला अनुभव संगीताशी किती एकरूप होणारा आहे? दिलेले संगीत त्याला कितपत अनुकूल आहे? मूळ

कविता+संगीत= गीतिकाव्य असे इथे नुसते समीकरण तयार झाले आहे की या प्रक्रियेतून प्रत्यक्ष निर्मिती झाली आहे? या साऱ्या प्रश्नांच्या अनुकूल-प्रतिकूल उत्तरांवर एखाद्या गीतिकाव्याची योग्यता आपणास ठरवावी लागेल.

पण इथे शंका अशी उपस्थित होते की एक उत्कृष्ट भावकाव्य आहे व एक उत्कृष्ट गीतिकाव्य आहे; मग त्या दोहोंत सरसनीरस कोण? या प्रश्नाचे निर्णायक उत्तर देणे कठीण आहे. पण एवढे म्हणता येईल की भावकाव्य म्हणजे काव्यातील काव्यत्व निरुपाधिक स्वरूपात प्रगट होऊ पाहणे; आणि गीतिकाव्य म्हणजे काव्याने संगीतकलेशी साधलेली जास्तीतजास्त समरसता. पहिल्या प्रकारात एक कला आपल्या निखळ रूपात प्रकट होऊ पाहत आहे; दुसऱ्यात तीच अन्य कलेचे सहकार्य घेत आहे. अर्थात काव्य या दृष्टीने भावकाव्य हा गीतिकाव्यापेक्षा अधिक शुद्ध प्रकार असतो व त्यापासून मिळणारा आनंद हा पूर्णतः काव्यानंद असतो. फक्त या दृष्टीने भावकाव्य गीतिकाव्यापेक्षा श्रेष्ठ आहे असे म्हणता येईल.

तांब्यांच्या कवितेला ज्या मर्यादा आहेत त्या त्यांच्या काव्यदृष्टीमुळे पडलेल्या किंवा क्षीण प्रतिभेमुळे पडलेल्या नाहीत; हे नीट लक्षात ठेवले पाहिजे. तांब्यांच्या कवितेला ज्या मर्यादा पडल्या त्या गीतिकाव्य या काव्यप्रकाराच्या मर्यादांमुळे. अर्थात आपल्याला असे म्हणता येईल की गीतिकाव्य हा प्रकार निवडण्यातच त्यांच्या प्रतिभेची विशिष्ट प्रत निश्चित होते; आणि ते खोटे नाही. पण याचाच दुसरा अर्थ तांबे हे अस्सल गीतिकवी आहेत असा होत नाही का? खरोखरच तांबे हे अर्वाचीन मराठीतील सर्वश्रेष्ठ व आद्य गीतकार आहेत. इतकी विपुल, इतकी विविध व मुख्य म्हणजे इतकी सरस गीते आधुनिकांत दुसऱ्या कोणीही लिहिली नाहीत.

तांब्यांच्या गीतिकाव्याचे दोन गट पडतात. बालगीते व विधवागीते ही 'नाट्यपूर्ण' गीतिकाव्ये होत. आणि मृत्यूगीते व ईश्वरगीते ही 'भावपूर्ण' गीतिकाव्ये होत. याचा अर्थ पहिल्यात भावना नाही व दुसऱ्यात नाट्य नाही असा नव्हे; कारण भावनाट्य हे तर तांब्यांच्या सर्वच कवितांचे एक खास वैशिष्ट्य आहे. तांबे अनुभवाचे हटकून नाट्यीकरण करतात व ते

भावप्रेरित असते. प्रत्येक कवीची अशी काही लकब असते आणि त्याचे व्यक्तित्व, त्याचे अनुभव, त्याची काव्यविषयक कल्पना या साऱ्यांशी ती निगडीत असते. आपल्या अनुभवाला विशेष रूप देण्यापेक्षा त्याचे अधिकाधिक साधारणीकरण करावे, दुसऱ्याच्या भूमिकेशी भावनेने समरस होऊन त्याची मनोगते प्रकट करावी आणि अशी रीतीने आपण आणि जग यांच्यामध्ये दुवा सांधावा हे सारे तांब्याच्या विचारविश्वाशी सुसंगतच आहे.

‘डोळे हे जुलमी गडे’ हे तांब्यांचे पहिले आणि अतिशय गाजलेले पद पण त्यातील अनुभव उत्कट आहे असे काही आपण म्हणू शकत नाही; पण तो निर्जीव आहे असेही आपल्याला म्हणता येणार नाही. त्या गीताला जे सौंदर्य लाभलेले आहे ते त्याच्यातील अनुभवाचे नाट्यीकरण झाल्यामुळे. अनुभवात नाट्य येते ते त्यातील मुख्य घटकाशी विरोधसंबंधाने निगडीत असलेले घटक उभे केल्याने आणि या दोन घटकांतील तरतम भाव नकळत बदलवून ठेवल्याने—निदान तांब्यांची नाट्यीकरणरीत ही अशी आहे.

‘डोळे हे जुलमी गडे’ या गीतात एका तरूणीची प्रणयभावना हा मुख्य अनुभवघटक आहे. नुसती त्याचीच कसदार अभिव्यक्ती झाली असती तर ते भावकाव्य झाले असते; प्रेयसी हे पात्र न राहता ती प्रतिमा झाली असती. पण येथे या मुख्य अनुभवघटकाचाच शोध न घेता त्याच्याशी संबंधित अशा इतर घटकांवरही कवीने आपले लक्ष केंद्रित केले आहे. कविता वाचताना तरूणीइतकेच तरूणाचे चित्रही आपल्या डोळ्यापुढे उभे राहते. त्याच्या नजरेत जादू आहे. त्यामुळेच तर हिला आपली कामे धड करता येत नाहीत. भरतकाम करताना टाके चुकतात, सुई टोचते. नेमक्या त्याचवेळी हिच्या मैत्रिणी इकडे येताहेत. त्या हसतील. चेष्टा करतील. आता त्याने इथे उभे राहू नये हे बरे.

पहिल्या वाचनात ही कविता जुलुमी डोळ्यांसंबंधीच वाटते. पण या कवितेत एका तरूणाचे एका तरूणीवरील प्रेम हा मध्यवर्ती घटक नाही हे नीट लक्षात घेतले पाहिजे. तो रोखून पाहतो आहे, त्याच्या नजरेत जादुगिरी आहे त्यामुळेच हिच्या कामात व्यत्यय येतो आहे

हे खरे. पण हिचे टाके का चुकतात? हिला सुई का बोचते? खरे तर हिने लक्षच देऊ नये. हिने आपले काम करीत राहावे. पण तसे नाही. हिलाही ते हवेच आहे. नव्हे हिचे हे चोरटे प्रेम हाच मुळी कवितेतील मुख्य अनुभवघटक आहे. आणि त्याला उठाव मिळाला आहे तो प्रियकर आणि मैत्रिणी यांच्यामुळे. तो तर सरळ रोखूनच पाहत आहे. पण ही काय कमी वेळा कशिदा काढताना मान वर करते! मैत्रिणी फाजिलच आहेत; पण कशिदाचे निमित्त करून दुसऱ्याला चाळविणारी ही नायिका काय कमी फाजिल आहे! कवितेचे नाट्यीकरण झाले आहे ते नेमके इथे. नायक, नायिका व सख्या सारे एकाच माळेचे मणी आहेत. गंमत अशी की जी इतरांबद्दल तक्रार करते तीच या माळेतील मोठा मणी आहे—यात नाट्य आहे. नायकाचे हे रोखून पाहणे व सख्यांचे हसणे आपल्या चटकन लक्षात येते. पण नंतर हेही जाणवते की हा सारा प्रकार निव्वळ नायिकेच्या वागण्यावरची प्रतिक्रिया आहे. अशी सहज व तात्काळ जाणीव झाली की कवितेच्या आस्वादात एक शब्दातीत भर पडते. ही भर कल्पना चमत्कृतीसारखी नसते; दोन विचारांतील सूक्ष्म संबंध जाणवल्यासारखीही नसते; दोन शब्दांतील साम्यविरोधामुळेही ती साधलेली नसते; ही भर पूर्णतः भावनिक असते. म्हणूनच तांब्यांच्या या किमयेला अनुभवाचे भावनाट्यीकरण असे म्हणावेसे वाटते.

‘हृदय सांग चोरिले कशास सुंदरी?’ ही कविता नेमकी या कवितेच्या उलट आहे. इथे प्रियकर तक्रार करीत आहे; सखे, माझे मन तू चोरलेस ते परत कर पाहू; किंवा त्या बदल्यात तुझे तरी मन मला दे. माझ्या डोळ्यांत तू चांगलीच धूळ फेकलीस. मी सहज तुझ्या सुंदर केसांकडे पाहिले अन् माझे मन तिथेच गुंतून पडले. तिथून ते निघून जाईल की काय या भयाने तू ते आपल्या हृदयातच दडवून ठेवलेस. अगं, प्रत्यक्ष तुझ्या डोळ्यात मदनराजा बसला आहे. त्यालाच विचार अशी चोरी बरी का? इकडे त्या मदनाचा सल्लागार चंद्र आहे. त्याच्यावतीने मी तुला शिक्षा करीन. ‘अनलधार ओतवीन मी तया करी.’ असे समजू नकोस की राजा काय आपल्या डोळ्यातच आहे—आपल्याच पक्षाचा आहे; त्याचा मंत्री तो चंद्र तिकडे लांब आहे; आपले काय तो वाकडे करणार?

वसंत कोतवाल हा

सज्ज गे उभा पहा!

कुसुमबाण सोडवीन मी तुझ्या उरी

उरी! ज्या उरात तिने आपल्या प्रियकराचे हृदय चोरून ठेवले आहे त्या उरी. प्रियकराची तक्रार हा या गीताचा केवळ मुखवटा आहे. गीतकाराला काही वेगळेच सांगायचे आहे; दुसऱ्याचे हृदय चोरणारी सुंदरी—सुंदर केसांची, मदन, चंद्र व वसंत यांच्यात खुलून दिसणारी. तक्रार हा काही मध्यवर्ती घटक नाही. मुख्य अनुभव घटकाला उठाव देणारा तो दुय्यम घटक आहे. प्रियकराचे मन काबीज करणारी ही तरणी आता लवकरच आपले मन गमावणार आहे; कारण आतबाहेर मदन—चंद्र—वसंत हे अधिकारी, न्यायप्रिय लोक आहेत हे कवीला सांगायचे आहे. आणि कवीने ते विलक्षण यशाने सांगितले आहे. हृदय गमावून बसलेला तरूण फिर्यादी, स्वतःजवळ बेदरकारपणे दोन हृदये बाळगणारी आरोपी तरूणी, तिच्याच डोळ्यांत बसलेला न्यायनिष्ठूर मदन—नृप, विरहाग्नीचे शस्त्र आपल्यापाशी बाळगणारा कांतिमान मंत्री चंद्र व हातात कुसुमबाण घेऊन सज्ज असलेला वसंत कोतवाल—हे चित्र नजरेसमोर आणले की जीविताच्या रंगभूमीवर सतत घडणाऱ्या नाटकातील अत्यंत स्फोटक खटला येथे स्थिर झाला आहे याविषयी शंका राहात नाही!

‘दृष्ट हिला लागली’, ‘घट तिचा रिकामा झऱ्यावरी’, ‘सांगू तुम्हाला किती दयाळा’, ‘हरी, अर्पवि काय तुला मी?’ इत्यादी गीतांमध्ये अनुभवाच्या नाट्यीकरणाची हीच पद्धती तांब्यांनी वापरली आहे.

ही तांब्यांची आवडती पद्धती असली तरी इतरही नाट्यीकरणाच्या खुब्या ते वापरीत असतात. कधी ते आजच्या काळात दुर्मिळ असलेली पण हवीहवीशी पार्श्वभूमी निवडतात व मग ‘बिजली जशी चमके स्वारी’, ‘मुशाफिर आम्ही’ अशी त्यांची गीते अवतरतात. कधी भारतीयांच्या अबोध मनात नित्य वावरणाऱ्या धार्मिक मनोगंडांना ते स्पर्श करतात व त्यातून

‘प्रभु तुज कवणेपरि ध्याऊ’, ‘निशिदिनि तुज हरि’, ‘ध्याइन का मी?’, ‘चरणि तुझ्या मज देई रे वास हरि’, ‘चरण कधी का पाहिन आई’, ‘हरि अर्पवि काय तुला मी?’ इत्यादी त्याची पदे लिहिली जातात. याचा अर्थ आपल्याप्रमाणेच तांब्यांच्या अंतर्मनात परंपराप्राप्त सांस्कृतिक धन आहे; पण आपल्याजवळ नसलेली त्या परंपरेला प्रमाण मानणारी बुद्धीही त्यांच्याजवळ आहे!

यावरून केशवसुत व तांबे यांचे संप्रदाय मूलतःच किती वेगळे होते हे लक्षात येईल. तांबे अभिजातवादी कवी आहेत: आपल्या संस्कृतीवर त्यांची श्रद्धा आहे; आपल्या भाषेतील पूर्वकाव्याला ते आपले मानणारे आहेत; आपल्या व्यक्तित्वातील केवळ साधारण, सार्वजनिक घटकाला जोपासणारे व आविष्कृत करणारे आहेत; उत्कट भावनेपेक्षा संयमित व सूचक भावनेकडे त्यांचे अधिक लक्ष आहे. केशवसुतांमध्ये यापैकी एकही वैशिष्ट्य आपल्याला दिसणार नाही. अशा स्थितीत केशवसुत व तांबे यांचा संप्रदाय एक आहे असे कसे म्हणावे?

आज आपणा सर्वांवरच स्वच्छंदवादाचे गहिरे संस्कार झाले आहेत. पण इथे हे लक्षात ठेवले पाहिजे की तत्त्वतः स्वच्छंदवादापेक्षा अभिजातवाद कुठल्याही अर्थाने कमअस्सल नसतो. अर्थात् स्वच्छंदवादाची परिणती जशी आत्मकेंद्रितता, दुर्बोधता, विफलता, किरटेपणा यांत होऊ शकते तशीच अभिजातवादाची परिणती परंपरेच्या अनुनयात, उथळ आशयात, ठोकळेबाजपणात, बाळबोध लिखाणात व पाल्हाळात संभवते. तांब्यांच्या कवितेमध्ये अभिजातवादाची वैशिष्ट्ये आणि वैगुण्ये दोन्हीही आपल्याला पाहावयास मिळतात. ‘डोळे हे जुलमि गडे’, ‘हृदय सांग चोरिले कशास सुंदरी?’, ‘बिजली जशि चमके स्वारी’, ‘तर मग गट्टी कोणाशी?’, ‘प्रभु तुज कवणेपरि ध्याऊ?’, ‘जन खुळे म्हणति तर अपण खुळे?’, ‘संसार—सतारीवरि तारा’, ‘घट भरे प्रवाही बुडबुडुनी’, ‘ते दूध तुझ्या त्या घटातले’, ‘या प्रकाशशिखरी कुणिकडुनी’, ‘या वेळी माझ्या ये रमणा’, ‘कळा ज्या लागल्या जीवा’, ‘दृष्ट हिला लागली’, ‘घट तिचा रिकामा झऱ्यावरी’, ‘निशिदिनि तुज हरी ध्याइन का मी’ या कवितांमध्ये अभिजातवादाची वैशिष्ट्ये जशी स्पष्ट दिसतात तशी ‘कळ्याकळ्यांत विहार’, ‘ललितलताकुंजी स्मरमंजरि’,

‘बघुनि तया मज होय कसेसे’, ‘पोशाख नवनवा मला दिला’, ‘प्रवाहपतिता काष्ठांसम हो’, ‘रतले परपुरुषाशी रे’, ‘पहा हो कसा हा कारागीर’, ‘तृणाचे पाते’, ‘फस्त करी भक्षुनिया’ या कवितांतून त्याच्या मर्यादाही स्पष्ट होतात.

अभिजात कवी स्वभावतःच दीर्घ रचनेकडे झुकणारा असतो. तांब्यांनी विद्यार्थीदशेत ‘वियोगिनी’ नावाचे खंडकाव्य लिहिले होते व पुढे ‘पुंगीवाला’ ही अनुवादित दीर्घ कविताही त्यांनी लिहिली. परंतु अभिजातवादी चंद्रशेखरांप्रमाणे तांबे दीर्घ रचनेला चिकटून राहिले नाहीत. त्यांचा अभिजातवाद जिवंत होता. महाजनी, केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज यांनी स्फुट कविता लिहिली होती; अभिजातवादाला परंपरेचा अभिमान असतो तर हीही एक परंपराच नव्हती का? निदान तांब्यांनी तरी ती परंपराच मानली. म्हणजेच परंपरा या शब्दाचा अर्थ त्यांनी कालानुसार व्यापक केला. त्यांची बालगीते, विधवागीते, मृत्यूगीते, ईश्वरगीते यांचा गटशः अभ्यास केला म्हणजे ही गोष्ट चटकन लक्षात येते. स्फुट काव्याला जर त्यांनी परंपरा मानली नसती तर या प्रत्येक गटावर एक एक दीर्घ कविताच त्यांनी लिहिली असती! पण मग अभिजातवादात प्राण भरण्याचे व आधुनिक कवितेला वळण लावण्याचे महत्त्वाचे कार्य त्यांच्या हातून घडले नसते; रे. टिळक, विनायक, चंद्रशेखर, गिरीश यांच्यापेक्षा आपण त्यांना जास्त महत्त्वही दिले नसते.

राजकवी तांबे यांचे कार्य एवढे महत्त्वाचे असूनही प्रा. रा. श्री. जोग गंभीर मिस्किलपणे प्रश्न करतात की, ‘तांबे यांनी मराठी कवितेकरता काय केले?’ आणि हळूच उत्तर देतात, ‘जाणीवपूर्वक काही नाही.’ त्यांची ही प्रश्नोत्तरे न आवडून की काय श्री. रा. अ. काळेले सांगतात, “अर्वाचीन मराठी काव्याला सूर देणारे राजकवी तांबे हे महाराष्ट्राचे पहिले भावसंगीतकार होत.” डॉ. अ. ना. देशपांडे तर याच्याहीपुढे जाऊन उदात्त पत्नीप्रेमाची गीते, सरस, उत्कट आणि परिणामकारक नाट्यगीते, मराठी कवितेला गेयतेच्या मनोहर माधुरीची जोड, थोडीशीच पण निर्दोष सुनीते, विश्वांतर्गत अंतःसत्त्वाच्या उत्कट, उदंड आणि जिवंत श्रद्धेवर आधारलेल्या

केवल कलावादाची ध्वजा डौलाने व दिमाखाने फडकत ठेवणे अशी तांब्यांच्या कामगिरीची मोठ्या हिरीरीने यादीच सादर करतात. प्रा. रा. भि. जोशीही, तांब्यांबाबत त्यांची प्रतिक्रिया किंचित प्रतिकूल असूनही, मराठी भावगीतांना तांब्यांनी रेखीवपणा, सफाई, आटोपशीरपणा, शब्दलालित्य, गेयता प्राप्त करून दिली हे त्यांचे कार्य फार मोठे आहे; प्रीतीच्या एकाच भावनेची अस्फुट, अर्धस्फुट, प्रौढ, मिस्किल, उदात्त, उत्कट, वत्सल आणि सोज्वळ अशी विविध आणि रमणीय रूपे त्यांनी रंगविली ही त्यांची कामगिरी थोरच आहे असे कबूल करतात.

परंतु प्रा. जोगांना उत्तर द्यावयाचेच असेल तर ते असे द्यावे : केशवसुतांनी काव्यक्षेत्रात आधुनिक युग सुरू केले; त्याचा आपल्यापरीने विकास बालकवी व गोविंदाग्रज यांनी केला; आता त्या टाळू पाहणे म्हणजे चंद्रशेखर होणे; त्याच्याशी तडजोड करणे म्हणजे माधव ज्युलियन बनणे; त्याच वाटेने जाऊन उतरणीला लागणे म्हणजे यशवन्त होणे. तांब्यांनी यापैकी काहीच केले नाही; कदाचित याहून अधिक चांगली गोष्ट केली; आधुनिक मराठी कवितेला भारतीय संस्कृतीचा व काव्यपरंपरेचा आधार मिळवून दिला; आधुनिक कवितेच्या विकासाला एक जास्तीची दिशा दिली; आणि हे कार्य तांब्यांनी पूर्ण जाणिवेने व यशाने केले.

विविध विरोधी घटकांचा समन्वय, पुनरुज्जीवनवाद, अभिजातवाद व गीतरचना हे त्यांच्या कवितेतील घटक नीट लक्षात घेऊन आता आपण तांब्यांची थोरवी पुन्हा एकदा मान्य केली पाहिजे.

१. पराडकर, ना. बा., राजकवि तांबे यांचा साहित्यविषयक पत्रव्यवहार, ग्वाल्हेर, १९४९, पृ. १
२. मोटे, ह. वि., प्रकाशन- प्रतिभा, मुंबई, १९६०, पृ. ५२
३. मराठे, कृ. बा., बालकवी, मुंबई, १९६२, पृ. ८०
४. तांबे वाढदिवस मंडळ, तांबे व्यक्ती आणि कला, खंड १, ग्वाल्हेर, १९३५, पृ. १२

५. पराडकर, ना. बा., राजकवि तांबे यांचा साहित्यविषयक पत्रव्यवहार, ग्वाल्हेर, १९४९,
पृ. ६७-६८
६. कित्ता, पृ. २९-३५
७. तांबे वाढदिवस मंडळ, तांबे व्यक्ती आणि कला, खंड २, ग्वाल्हेर, १९३५, पृ. १-१४८
८. जोशी, रा. भि., साहित्य-संवाद, पुणे, १९६१, पृ. ३८
९. मोटे, ह. वि., प्रकाशन- प्रतिभा, मुंबई, १९६०, पृ. ५०
१०. कित्ता, पृ. ४८
११. प्रा. मु. म. जावडेकर यांनी केशवसुतांची कविता व वैदिक विचार यांच्यांत साम्य
दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. जावडेकर, मु. म., पराभवाची रहस्ये, पुणे, १९६१,
पृ. ६३-९९
१२. परमात्मा की छाया आत्मा में पडने लगती है और आत्मा की छाया परमात्मा में- यहीं
छायावाद है। (डॉ. रामकुमार वर्मा) विश्वात्मक सत्ता की प्रत्यक्ष गंभीर एवं तीव्र
अनुभूती के साथ सम्बन्ध रखने वाली अभिव्यक्ती याने रहस्यवाद। (परशुराम
चतुर्वेदी) गुप्त, गणपतिचंद्र, साहित्यिक निबंध, दिल्ली, १९६०, पृ. २८२-२८३
१३. अ. संपादकीय स्फुट, तांबे व टागोर, प्रतिभा, मुंबई, जानेवारी, १९३४.
आ. डोंगरे, वि. रा., तांबे व टागोर, प्रतिभा, मुंबई, डिसेंबर, १९३४.
इ. तटस्थ, तटस्थाचे तरंग, सुषमा, नागपूर, मार्च, १९५६.
ई. काळेले, रा. अ., तांबे : एक अध्ययन, पुणे, १९५६, पृ. ६९
उ. वाळिंबे, रा. शं., साहित्यातील संप्रदाय, सुरत, १९५०, पृ. २२१
ऊ. मायदेव, वा. गो., वेचलेले क्षण, मुंबई, १९६२, पृ. १८७
१४. प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांनी मात्र तांबे यांच्या अंतरंगावर ब्राऊनिंग, टेनिसन यांच्या
मानाने टागोरांचा काहीच परिणाम घडला नाही असे म्हटले आहे. (क्षीरसागर, श्री.
के., व्यक्ती आणि वाङ्मय, पुणे, १९३७, पृ. ४४)

१५. अ. तांबे वाढदिवस मंडळ, तांबे व्यक्ती आणि कला, खंड १, ग्वाल्हेर, १९३५, पृ. ८४, ८७, खंड २, पृ. ३, २२
 आ. पराडकर, ना. बा., राजकवि तांबे यांचा साहित्यविषयक पत्रव्यवहार, ग्वाल्हेर, १९४९, पृ. ८२, ८६, ११७.
१६. पराडकर, ना. बा., राजकवि तांबे यांचा साहित्यविषयक पत्रव्यवहार, ग्वाल्हेर, १९४९, पृ. ८२
१७. तांबे वाढदिवस मंडळ, तांबे व्यक्ती आणि कला, खंड २, ग्वाल्हेर, १९३५, पृ. २२
१८. जोग रा. श्री., तांबे यांची समग्र कविता, प्रस्तावना, पुणे, १९५३ (आवृत्ती चौथी), पृ. २५
१९. मायदेव, वा. गो., तांबे यांची समग्र कविता, परिचय, मुंबई, १९४५ (आवृत्ती तिसरी), पृ. ७
२०. अ. वाळिंबे, रा. शं., साहित्यातील संप्रदाय, सुरत, १९५०, पृ. २२१-२२५
 आ. क्षीरसागर, श्री. के., वाद-संवाद, मुंबई, १९६०, पृ. १३०
२१. जोग रा. श्री., तांबे यांची समग्र कविता, प्रस्तावना, पुणे, १९५३ (आवृत्ती चौथी), पृ. २९
२२. काळेले, रा. अ., तांबे : एक अध्ययन, पुणे, १९५६, पृ. १७८
२३. देशपांडे, अ. ना., आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग दुसरा, पुणे, १९५८, पृ. ३८७.
२४. जोशी, रा. भि., साहित्य-संवाद, पुणे, १९६१, पृ. ३८

* * *

केशवसुत

| १ |

‘केशवसुत’ म्हटल्याबरोबर काही ठराविक दहापाच कविता आपल्या डोळ्यासमोर उभ्या राहतात. ‘झपूझा’, ‘हरपले श्रेय’, ‘तुतारी’, ‘स्फूर्ती’, ‘नवा शिपाई’, ‘सतारीचे बोल’ इत्यादी. सर्वसामान्य नागरिकाला नवल वाटत राहते. या अशा दहापाच कवितांमुळे हा कवी एकदम आधुनिक मराठी कवितेचा जनक कसा काय झाला? अशा सुंदर दहापाच कविता तर आयुष्यभरात अनेक कवी लिहून जातात. नागरिकाची ही शंका प्रामाणिक आहे. मराठीतील कुठलाही प्रतिष्ठित कवी घेतला तरी त्याच्या संग्रहातून अशा तोलामोलाच्या दहापाच कविता सहज काढून दाखविता येतील.

मग केशवसुतांना ‘अर्वाचीन काव्याचा प्रणेता’ हा सन्मान मिळतो तो का? केवळ बालकवी आणि गोविंदाग्रज, तांबे आणि कुसुमाग्रज, माधव जूलियन आणि मर्ढेकर यांच्या आधी ते जन्माला आले, यांच्या आधी त्यांनी नव्या धर्तीचे काव्य लिहिले म्हणून? तसे असेल तर मग केशवसुतांच्या काव्यसृष्टीचा गौरव करण्याऐवजी केशवसुतांच्या जन्मसनाचाच गौरव करणे इष्ट ठरेल! पण तसे नाही. तो केवळ आधी जन्माला येण्याचा आणि अर्वाचीन वळणाचे काव्य लिहिण्याचा प्रश्न नाही. केशवसुतांच्या काव्याचे ऐतिहासिक मोल खचितच याहून अधिक आहे.

केशवसुतांनी कवीच्या स्वातंत्र्याचा उद्घोष केला आणि तो प्रभावी कवितांतून केला हे केशवसुतांचे महत्त्वाचे कार्य होय.

केशवसुतांची पहिली कविता ‘खिडकीकडे मौज पाहावयास’ ही त्यांनी वयाच्या १९ व्या वर्षी नोव्हेंबर १८८५ मध्ये लिहिलेली आहे आणि आयुष्याच्या अखेरीपर्यंत नोव्हेंबर १९०५ पर्यंत ते काव्यलेखन करीत होते. अर्थात १९ वे शतक आणि २० वे शतक यांच्या संधिकाळात केशवसुतांच्या कविता—त्या एकूण १३२ आहेत—अवतरल्या. रेव्हरंड टिळक, विनायक

इत्यादी कवी केशवसुतांच्या काळात काव्यलेखन करीतच होते. केशवसुतांच्या नजिकच्या गतकाळात महादेव मोरेश्वर कुंटे आणि विष्णू मोरेश्वर महाजनी हे दोन मोरेश्वरसुतही काव्य लिहितच होते. एवढेच नाही तर भक्तकवी, विदग्ध कवी आणि शाहीर अशी प्राचीन मराठीतील संपन्न कविपरंपराही केशवसुतांच्या आधीच मराठीला लाभलेली होती. केशवसुतांचे हे पूर्वसूरी, त्यांचे समकालीन आणि त्यांचे अनुगामी हे सारेच मराठी कवी विभिन्न संदर्भात लक्षणीय कवी आहेत यात शंका नाही. पण यांपैकी कुणीच न केलेली कामगिरी केशवसुतांच्या कवितेने बजाविली : त्यांच्या कवितेने कवीच्या आणि कवितेच्या स्वातंत्र्याचा उद्घोष केला. भक्तकवींनी आपली कविता आणि आपली जिंदगीच ईश्वरचरणी अर्पिली होती. 'देव मस्तकी धरावा— अवघा हलकल्लोळ करावा' असा त्यांचा बाणा होता. म्हणूनच शांत आणि भक्ती या रसांचे त्यांना अगत्य होते व काव्यकलेस अत्यावश्यक असलेल्या व्यंग्यार्थपेक्षा वाच्यार्थ त्यांना मोलाचा वाटत होता आणि म्हणूनच कलावादी भारतीय साहित्यशास्त्राचे आध्यात्मिकीकरण करून त्यांनी स्वतःचे 'पारमार्थिक साहित्यशास्त्र'च सिद्ध केले होते. त्यामुळे त्यांचा आध्यात्मिक आत्मोद्धार झाला, समाजाला परलोकाची सोपी वाट गवसली हे खरे. पण त्यामुळेच कवी म्हणून त्यांच्या स्वातंत्र्याला मर्यादाही पडल्या. माणसाच्या मनोविश्वातच जागे होणारे आणि तिथेच पुनश्च निद्रित होणारे सूक्ष्म आणि गहिरे भावानुभव, भोवतीच्या मानवी विश्वात लहान आणि महान घटनांमधून साकार होणारे असंख्य भावानुभव, शिस्तशीर आणि तरीही विविधरूपी निसर्गानुभव....या साऱ्यांपर्यंत भक्तिकाव्य ऋचितच जाऊन पोचले. त्याचा ऋणानुबंध माणसातील माणसाशी कमी आणि माणसातील देवदैत्यांशी अधिक होता. माणसाला मुक्त करणारे अध्यात्म; पण त्याच अध्यात्माने भक्तकवींना 'कवी' म्हणून कोंडून ठेवले होते! हे माणसांचे जग, त्यांतील हरघडीची आशानिराशा, त्यांतील हरेक रंग, रूप, गंध यांपासून या अध्यात्माने या कविभक्तांना विमुख केले. विदग्ध कवींनी एखाद्या पंथाची, दर्शनाची बांधिलकी स्वीकारली नव्हती; त्यांनी कलावादी भारतीय साहित्यशास्त्राचे पारमार्थिकरणही केले नव्हते; पण ते वेगळ्याच कोठडीत अडकले होते. त्या कोठडीचं नाव होतं ग्रंथ-पूर्वसूरींचे ग्रंथ. या

विदग्ध कवींच्या डोळादेखत यादव—आणि—यवन यांचे महाभारत घडत होते; बहामनीकालीन समाज वनवास भोगत होता, शिवकालात नवे रामायण घडत होते, रामदास नवे योगवासिष्ठ आणि नवी गीता सांगत होते; बाजीराव--मस्तानी स्वतःचे नवे भागवत घडवीत होते. पण या विदग्ध कवींना जुन्या ग्रंथांनी पुरे घेरून टाकले होते. वास्तविक महाभारत, रामायण, भागवत, भगवद्गीता, योगवासिष्ठ हे महान ग्रंथ. त्यांच्या साह्यानेही या कवींना समकालीन विश्वव्यवहाराचे अन्वयार्थ शोधता आले असते. पण या विदग्ध कवींचा भर 'व्याख्यागम्य काव्या'वरच अधिक होता. काव्यात रस—रीति—अलंकार हे हवे ना, मग या साऱ्यांचे अनुकरणात्मक दर्शन आपल्या लेखनात घडवा—असा त्यांचा खाक्या होता. त्यातही अलंकाराची हौस विशेष. हे अलंकारही आपल्या अशा खास सौंदर्यवृत्तीतून मौलिकतेने अवतरले पाहिजेत याचे भान जाऊन चंद्र—कमळ—भ्रमर—चातक—चकोर—भृंग—अमृत ही उपमानेच, पाढ्यासारखी, वेठीला धरली गेली. वाङ्मयात जीवनाचा सुगंध असावा तर या विदग्ध काव्याला पूर्वग्रंथाचा दर्प आला. शाहिरांचेही वेगळ्या अर्थाने असेच घडले. त्यांनी लोकरंजनावरच जोर दिला. हे लोकही नगरातील वा ग्रामातील सर्वसामान्य लोक नव्हेत तर दरबारातील मानकरी आणि लष्करातील धारकरी. या लोकांना वैषयिक करमणूक हवी होती ती भाषेच्या मार्फत शाहिरांनी पुरविली. या शाहिरांचे स्वतःच्या आणि इतरांच्या मनाकडे आणि आयुष्याकडे लक्षच कुठे होते? त्यांनी आपली वाणी मनोरंजनाच्या पिंजऱ्यात झुलवीत ठेवली होती.

अर्थात या साऱ्याला अपवाद होतेच. परमार्थ आणि पूर्वग्रंथ आणि नर्मसाचिव्य यांना बंधनरूप न होऊ देता आपली प्रतिभा आणि कविता मुक्त ठेवण्याचे सामर्थ्य ज्ञानदेव आणि चोखोबा, नरींद्र आणि मुक्तेश्वर, रामदास आणि तुकाराम यांच्यापाशी होतेच. पण हे आणि आणखी एकदोघे हे अपवादच होत. नियम त्या वेळी हाच होता की त्या साऱ्या कवींनी आपले कवी म्हणून आणि माणूस म्हणून स्वातंत्र्य गहाण ठेवायचे.

इसवी सन १८१८ मध्ये इंग्रजी राजवट आली. इंग्रजी शिक्षण सुरू झाले. इंग्रजी वाङ्मयाचे अध्ययन होऊ लागले. मराठी कवींना शेक्सपियर, मिल्टन, पोप, कोलरिज, बायरन यांचे काव्य डोळ्यापुढे दिसू लागले. त्यांचे महाकाव्य, भावकाव्य, नाट्यकाव्य पाहून पहिल्या पिढीच्या कवींना वाटले आपणही असे काव्य लिहावे. म्हणजे आता नवे ग्रंथबंधन आले. व्यास, वाल्मीकी, कालिदास, भारवी, माघ यांच्या ग्रंथबंधनाऐवजी आता नवे ग्रंथबंधन आले. दिशा बदलली, पण वृत्ती तीच राहिली : ग्रंथधार्जिणी, स्वतःचे स्वातंत्र्य गमावणारी. केशवसुतांनीही अनुवाद केले, केशवसुतांनीही पाश्चात्य स्वच्छंदवादी कवींचे नमुने नजरेसमोर ठेवले. पण केशवसुत ग्रंथधार्जिणे झाले नाहीत. स्वच्छंदवादी कवींपासून कवींच्या आणि काव्याच्या आद्य आणि अंतिम स्वातंत्र्याचा धडा केशवसुत शिकले. म्हणूनच केशवसुतांच्या काव्याचे सर्व बरेवाईटपण हे त्यांचे स्वतःचे आहे, त्यांची प्रेरणाही तत्त्वतः निखळ आत्मनिष्ठ प्रेरणा आहे.

अशी असावी कविता, फिरून

तशी नसावी कविता, म्हणून

सांगावया कोण तुम्ही कवीला

आहात मोठे ? पुसतो तुम्हाला

असे जेव्हा केशवसुत म्हणतात तेव्हा तो त्यांचा उर्मटपणा नसतो; ती त्यांची कवी म्हणून स्वातंत्र्यघोषणा असते. आत्मबाह्य अशा कुठल्याच पंथाचे, ग्रंथाचे आणि हेतूचे ते गुलाम नसतात. ते आणि त्यांची कविता आत्मनिर्भर आणि म्हणूनच मुक्त असते. या मुक्तीमुळेच त्यांना आंतर्विश्वात आणि बाह्यविश्वात नाजूक आणि विराट हालचाली अगदी नव्या रूपात दिसू लागतात.

जी सामान्य माणसे आत्मभिन्न पंथ—ग्रंथ—हेतू यांनी बांधलेली नसतात तीही तर्कप्रामाण्य आणि इंद्रियजन्य प्रत्यक्ष आणि प्रचलित संकेत—समजुती यांची गुलामच असतात.

अशा सामान्यांना जग ही फक्त एक 'उपयुक्त वस्तू' वाटत असते. अशा सामान्यांनी भरलेल्या आणि उपयोगितावादी दृष्टी असलेल्या विश्वाला केशवसुतांनी 'गद्यग्रथित जग' म्हटले आहे. या गद्यग्रथित जगावर केशवसुतांचा रोष आहे पण त्यापासून पलायन करण्याची भीरुवृत्ती त्यांची नाही. त्यांना कणव आहे या गद्यग्रथित जगाची, त्यांना परिवर्तित करायचे आहे हे जड आणि जड जग एका सुंदर आणि समर्थ विश्वामध्ये. या जगाची अधू नजर, या जगाचे पंगूपण, या जगातील आर्थिक आणि जातीय विषमता, या जगातील राजकीय आणि मानसिक गुलामगिरी पाहून कवीचे मन कळवळते, तिळतिळ तुटते आणि मग ते टाहो फोडते :

देवा केव्हा परवशपणाची निशा ही सरून

स्वातंत्र्याचा द्युमणि उद्या यावयाचा फिरून?

केव्हा आम्ही सुटुनि सहसा पंजरातून, देवा,

राष्ट्रवाला फिरुनि अमुचा देश येईल केव्हा?

ही आत्मनिर्भरता, ही मुक्तावस्था एखाद्या कवीलाच कशी प्राप्त होते? नाही, केवळ कवीलाच नाही, केशवसुतांच्या मते, प्रत्येक प्रतिभावंताला ही मुक्तावस्था प्राप्त होते. कलावंत, शास्त्रज्ञ, तत्त्वज्ञ अशा सर्व प्रतिभावंतांना. पण कवीचे वैशिष्ट्य असे की अशा मुक्तावस्थेमध्ये त्यांच्यातील एक अनन्य शक्ती कार्योन्मुख होते. या अनन्य शक्तीचे केशवसुती नाव आहे क्लृप्ती. क्लृप्ती म्हणजे युक्ती, कारागिरी किंवा चमत्कृती नव्हे.

क्लृप्तीची मग करुनी नौका व्योमसागरावरि जाऊ

उडुरत्ने या गरिब धरेला तेथुन फेकुनिया देऊ

या ओळी प्रसिद्धच आहेत. 'चिन्हीकरण', 'सृष्टी आणि कवी', 'काव्य कोणाचे' या कवितांतही 'क्लृप्ती' हा शब्द केशवसुतांनी वापरला आहे. केशवसुती क्लृप्ती म्हणजे क्रिएटीव्ह इमॅजिनेशन—सर्जनशील कल्पकता. या सर्जनशील कल्पकतेमुळेच रूक्ष आणि सामान्य

भासणाऱ्या विश्वघटनांमध्ये कवीला सौंदर्य प्रतीत होते आणि त्या गुप्त सौंदर्याचा मुक्त आविष्कार त्याला आपल्या काव्यात करता येतो. एक साधेसे फूल, एक परिचित रांगोळी, उन्हाळ्याच्या आरंभी नेहमीच दिसणारे धुळीचे भोवरे यांत केशवसुतांना सौंदर्याचा ठेवा गवसला तो या क्लृप्तीमुळे, सर्जनशील कल्पकतेमुळेच. उपासमारीने व्याकूळ झालेला मजूर, सामाजिक विषमतेमुळे घायाळ झालेला अंत्यज, निरर्थक बंधनांनी विटंबित झालेले स्त्रीजीवन, पारतंत्र्याच्या बेड्यांनी जखडलेले राष्ट्रजीवन या साऱ्या घटनांना केशवसुत काव्यरूप देऊ धजले ते या सर्जनशील कल्पकतेच्या बळावरच. या निबंध विषयांना क्लृप्तीच्या स्पर्शाने सौंदर्य प्राप्त होईल असा त्यांना विश्वास होता. (स्वतः केशवसुतांनी 'क्लृप्तिप्रधान' काव्य कमी लिहिले असले तरी त्यांच्यापासून स्फूर्ती घेऊन बालकवी—गोविंदाग्रज यांनी मात्र ते विपुल लिहिले आहे.)

केशवसुतांची ही कामगिरी केवळ अपूर्व होय. कवीच्या मूलभूत स्वातंत्र्याचा हा उद्घोष आणि त्याच्या सर्जनशील कल्पकतेचा व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून असा गौरव—यामुळे सारे विश्वच कवीच्या आणि काव्याच्या मालकीचे झाले. कवी देवाचे लाडके ठरले. आपले अखिल विश्वच जणू देवाने कवीला आणि त्याच्या कवितेला बहाल केले. कवितेला अविषय असे काही उरलेच नाही. म्हणूनच केशवसुतांनी 'हरपले श्रेय'सारखी प्रतीतीधर्मीय कविता लिहिली; 'तुतारी'सारखी सामाजिक कविता लिहिली, 'एका भारतीयाचे उद्गार'सारखी राष्ट्रीय कविता लिहिली; 'एक खेडे'सारखी निसर्गकविता लिहिली आणि 'गोष्टी घराकडील मी वदता गड्या रे' अशी कौटुंबिक कविताही लिहिली. केशवसुती कवितेने पुढील कवींसाठी अशी अनेक बंद दालने उघडून ठेवली. बंदिवान मराठी कवितेला त्यांनी 'गगनविहारी हो-जगतविहारी हो' म्हणून सांगितले. उत्तरकाळात मराठीत जी मधुर प्रेमगीते, अलवार निसर्गगीते आणि बंडखोर समाजगीते लिहिली गेली त्याचा बीजमंत्र केशवसुती कवितेने प्रथम जपला आहे.

एवढेच नव्हे तर कवितेला 'कविता' हा विषयही निषिद्ध नाही हे केशवसुतांनीच प्रथम मराठी कवींना सांगितले. काव्यशास्त्रीय विचार गद्य परिभाषेतून मांडावयाचे व काव्यशास्त्रीय तत्वांचे परिपालन काव्यातून करावयाचे ही संकेतशृंखला तोडून केशवसुतांनी प्रतिभा, क्लृप्ती, स्फूर्ती, कविता, कवितेची भाषा, कवितेचे प्रयोजन, कवीचा धर्म या काव्यशास्त्रीय विषयांवर कवितेतूनच आपले चिंतन अभिव्यक्त केले. म्हणजे केशवसुतांनी काव्यशास्त्राला आणि कवितेलाही काव्यविषय केले. केशवसुतांची ही काव्यविषयक निर्मिती म्हणजे कवीच्या स्वातंत्र्य—आणि—सर्जन या हक्कांची गर्जना करणारी आद्य सनद होय. हा अर्वाचीन कवितेचा जाहीरनामा होय.

: २ :

'स्फूर्ती', 'नवा शिपाई', 'गोफण', 'मूर्तिभंजन', 'रूढी', 'सृष्टी आणि कलि', 'पण लक्षात कोण घेतो? च्या कर्त्यास', 'अंत्यजाच्या मुलाचा पहिला प्रश्न', 'मजुरावर उपासमारीची पाळी' अशा अनेक वैचारिक-सामाजिक कविता केशवसुतांनी लिहिल्या आहेत; पण या सर्व सामाजिक कवितांत 'तुतारी' ही कविता अग्रभागी आहे. तिने स्वतःचा एक इतिहासच मराठी काव्यक्षेत्रात घडविला आहे. 'तुतारी मंडळापासून' 'तुतारी संप्रदाया'पर्यंत अनेक वाङ्मयीन प्रतिक्रियांना या कवितेने जन्म दिला.

'तुतारी' हे एक संचलनगीत आहे. संचलन करणारा समूह म्हणजे झुंड नव्हे की त्यातून अनेक आणि विसंगत स्वर ऐकू यावेत. ही कविता म्हणजे अनेक मुखांची एकमुखी घोषणा आहे; आणि ही घोषणा कोणती?

‘देवाच्या मदतीस चला तर!’ ही ती घोषणा.

‘देवाच्या मदतीस चला तर!’ हे घोषवाक्य ऐकल्याबरोबर वाचक एकदम जागरूक होतो : हा काय प्रकार आहे? देवांनी इतरांच्या मदतीला यायचे तर इथे देवांना मदत करायला हे निघाले आहेत, हा काय प्रकार? आणि देवांच्या साहाय्यास धावून जाणारे हे नवे दधीचि-आणि-दशरथ कोण? असे प्रश्न आपल्या मनात निर्माण होतात. ‘तुतारी’ने या प्रश्नांची उत्तरे अगदी स्पष्ट शब्दांत दिली आहेत :

पूर्वीपासुनि अजुनि सुरासुर
तुंबळ संग्रामाला करिती,
सम्प्रति दानव फार माजती,
देवांवर झेंडा मिरविती!
देवांच्या मदतीस चला तर!

अशी गर्जना करीत युयुत्सु वीरांची एक सेनाची सेनाच रणांगणाकडे निघाली आहे. या सेनेच्या हाती समतेचे आणि उन्नतीचे निशाण फडकत आहे; अनेकांची पावले इथे एका ठेक्यात पडत आहे.

या सेनेच्या भोवतीचे वातावरण कसे आहे? कोणी नाजूक-साजूक संगीताच्या मैफिलीत रमले आहेत, कोणी ‘अलीकडले ते सगळे खोटे’ म्हणत स्वतःचा जीव सांभाळून आहेत, आप्त-स्वकीयांच्या मोहात गुरफटून सेनेपासून दूरच उभे आहेत.

रूढी जुलूम यांची भेसूर
सन्ताने राक्षसी तुम्हाला
फाडुनि खाती, ही हतवेला—
जल्शाची का? पुसा मनाला!
तुतारीने ह्या सावध व्हा तर!

असे आवाहन ही सेना भोवतीच्या भीरू समाजाला करीत आहे.

आकाशात अवकाळी मेघ आले आहेत. त्यांनी सूर्याला झाकून टाकले आहे. समाजात बेकी आहे. अंधश्रद्धा आहे. अनीती आहे आणि मतलबीपणा आणि निसर्गाविरुद्ध आचरणही आहे. या साऱ्याला आणि त्यांचे चतुर समर्थन करणाऱ्यांना 'तुतारी' कवितेने 'असुर' म्हटले आहे. या असुरांशी जे धर्मसुधारक, समाजसुधारक आणि विचारवंत लढा देत आहेत तेच देव. विष्णुबुवा ब्रम्हचारी, लोकहितवादी, जोतिबा आणि आगरकर हा केशवसुतकालीन महाराष्ट्रातील चतुरानन ब्रम्हदेव होता. हा नवनिर्मिती करणारा सामाजिक ब्रम्हदेव जीर्ण आणि कालपक्क समाजव्यवस्था नष्ट करून अभिनव आणि उदार समाजव्यवस्थेसाठी सामाजिक दानवांशी झुंजत होता. या त्यांच्या शर्धीच्या झुंजीमध्ये, दुसरी फळी म्हणून, ही तुतारीसेना रणक्षेत्राकडे निघाली आहे.

अशी ही सेना आहे तरी कोणाची? कोणकोण आहेत या फलटणीतले पाईक? उघडच समाजसुधारक-धर्मसुधारक-विचारवंत यांच्याशी मतैक्य असलेले साहित्यकार, कलावंत.

म्हणजे 'तुतारी' हे रणवाद्य येथे साहित्य-आणि-साहित्यकार याचे प्रतीक आहे. साहित्य-आणि-साहित्यकार यांनी केवळ मनोरंजनकार्यात रमू नये; त्यांनी भोवतीच्या विषम अन्याय्य समाजव्यवस्थेला जे बदलवीत आहेत त्यांना साह्य करावे, साथ द्यावी अशी ही कवीची हाक आहे.

'तुतारी' या कवितेचा हा अर्थबोध प्रथम जेव्हा मला झाला तेव्हा मी थोडा अस्वस्थ झालो. हे असे कसे? केशवसुत तर कलावंताच्या स्वातंत्र्याचे पुरस्कर्ते आहेत; त्यांनी हे असे उद्गार कसे काढले? केशवसुत कवी आणि काव्य यांना इथे प्रचाराचे साधन म्हणून राबवीत आहेत की काय? अशी शंका मनात निर्मिण झाली.

—पण असं नाही. केशवसुतांना येथे भाडोत्री प्रचार अभिप्रेत नाही; त्यांना साहित्यकलेची आणि साहित्यकाराची समाजमनस्कता अभिप्रेत आहे. साहित्यकृती आणि

साहित्यकार यांनी आत्मकेंद्रित, भेकड आणि विचारशून्य राहू नये असा इशारा इथं केशवसुत देत आहेत, आणि हा इशारा गैर आहे असे कोण म्हणेल! समाजविमुखता आणि विचारविमुखता यामुळे साहित्य किती भ्रष्ट आणि पोचट होऊ शकते हे आजही आपण अनुभवीत आहोत.

स्वतः केशवसुत हे अंतर्मुख तरीही समाजदक्ष आणि भावनाप्रधान तरीही विचारप्रवण कवी होते. ज्ञानेश्वरापासून 'राजा शिवाजी'कार कुंटे यांच्यापर्यंत आणि महाकवी मिल्टन याच्यापासून कृतिशूर कवी बायरन याच्यापर्यंत अनेक मराठी-इंग्रजी समाजभक्त आणि विचारी कवींची सेनाची सेनाच केशवसुतांच्या पाठीशी उभी होती. कालसंदर्भात या कविसेनेपुढे, सेनानी म्हणून नव्हे तर एक हाका घालणारा बिनीचा पदाती म्हणून, केशवसुत उभे आहेत; समकालीन मराठी कवींना साद घालीत आहेत, नागरिकांना सावध करीत आहेत आणि जीवाच्या कराराने दानवांशी दोन हात करणाऱ्या देवांना 'आलोच आम्ही' असा परवलीचा शब्द देत आहेत. रणगीतामध्ये जो आवेश हवा असतो तो 'तुतारी'मध्ये पुरेपूर आहे.

जुने जाऊ दया मरणालागुनि
जाळुनि किंवा पुरुनी टाका,
सडत न एक्या ठायीं ठाका,
सावध! ऐका पुढल्या हाका!
खांद्यास चला खांदा भिडवुनि!

असा या कवितेत ओजगुण अवतरला आहे. पण हा आवेश अर्थातिरेकातून स्थूलपणे व्यक्त झालेला नाही तर विशालतासूचक प्रतिमासंघातातून तो प्रगटला आहे. 'अवकाशाच्या ओसाडीतील पडसाद मुके'; 'अवडम्बरली ढगे कितीतरी'; 'रविकिरणांचा चूर होतसे'; 'प्राप्तकाल हा विशाल भूधर, सुंदर लेणी तयात खोदा'; 'निसर्ग निर्घृण त्याला मुर्वत, नाही अगदी पहा कशाची; चुरुनी टाकी प्रचंड पर्वत'; 'संघशक्तीच्या भुईत खंदक रुंद पडुनि शे तुकडे

झाले' इत्यादी काव्यपंक्तीतून या विशालतासूचक प्रतिमा भावित झाल्या आहेत. 'देवासुर व्दं' ही कवितेतील आदिप्रतिमाच विराट असून तिनेच या सान्या पृथक-विशाल प्रतिमांचे आणि एकूण कवितेचे रसपोषण केले आहे. कुसुमाग्रजांच्या भव्योदात्त प्रतिमासृष्टीचे हे जुळे भावंड; आणि बालकवींच्या बालप्रतिमांचे व मर्दकरांच्या गतिप्रतिमांचे हे 'थोरले' भावंड होय.

वरवर पाहिले तर 'तुतारी' ही कविता 'मोठमोठ्या शब्दांत केलेला उपदेश' वाटते. निव्वळ सामाजिक दृष्टीने पाहिले तर 'प्रगतीची आर्षऋचा' वाटते. पण एक वाङ्मयकृती म्हणून तिचा आस्वाद घेतला म्हणजे ओबडधोबड डोंगरकपारीतील हे नाजूक खोदकाम आहे, याची खात्री पटते!

केशवसुतांनी हे कवितालेणे मोठ्या कसोशीने कोरले आहे. पाच चरणांचे कडवे बांधण्यात आणि त्यात बांधीव अंत्य यमके साधण्यात कवीने योजकता प्रगट केली आहे. या आविष्कार पद्धतीमुळे कवितेला एकाच वेळी संश्लिष्ट आणि तरीही प्रवाही स्वरूप आले आहे. यमकांची खास बांधणी तर वाचकास संचलने करणाऱ्या नालबंद आणि शिस्तशीर पावलांचेच स्मरण करून देते!

'तुतारी' ही मुळात २७ कडव्यांची कविता होती. तिच्यात अनेक सामाजिक सुधारणांचा स्थलकालसापेक्ष स्थूल उच्चार होता. त्यामुळे कवितेचे प्रासंगिक आवाहन वृद्धिंगत झाले खरे; पण तिचे कलात्मक अस्तित्व त्यामुळे डागाळले गेले. म्हणून कवीने आपल्या कोमल—कठोर सर्जनवृत्तीने तो सारा प्रासंगिक तपशील बाद करून फक्त वीस कडवी शिल्लक ठेवलीत.

पत्नीनिधनी अन्य वरी नर
परि पति मरता स्त्रीचा, तीते
बळेचि देतो संन्यासाते
विसरूनि हे—जनि साफल्याते
अवश्य आहे संप्रति भूवर !

हे एक कडवे पाहिले तरी आता रद्द झालेला मुळातील भाग कसा कोरडा आणि कलादृष्ट्या अप्रशस्त होता याची कल्पना येते.

या परिष्करणामागे प्रासंगिकता—आणि—प्रचार यांचा त्याग होता तशीच वाङ्मयीन औचित्यदृष्टीही होती : कवितेने 'देवांच्या मदतीस चला तर!' अशी एकमुखी घोषणा केली होती. म्हणजे देव आणि देवांच्या मदतीस जाणे या उचित बाबी मानल्या होत्या आणि रद्द भागात मात्र 'असुराहुनि हे देवचि असुर!', 'पायपोस त्या हाणा सम्प्रति! देव कशाचे! अश्रु जे पिती' असे देवविषयक विपरीत उल्लेख होते. याचा अर्थ मूळ कवितेत 'देव' ही प्रतिमा दोन विरोधी आणि विसंगत अर्थाने आली होती. ती काव्यघातक आणि वरवर अभद्रही होती. परिष्करणात 'तुतारी'तील ही रसविघ्ने कवीने अचूक दूर केली आहेत.

केशवसुतांच्या 'तुतारी' या कवितेचे अनुकरण खूपच झाले—रणशिंग, शिंग, दसरा, धर्मवीर, डंका, स्वेदगंगा इत्यादी कवितांवर 'तुतारी'चा परिणाम स्पष्ट आहे, परंतु 'तुतारी'तील ओजोगुण, संश्लिष्टता, प्रवाहित्व, प्रतिमासंघात व काव्यदृष्टी हे विशेष या पडसादांत मुकेच राहिलेत. वास्तविक रे. टिळक, रेंदाळकर, गोविंदाग्रज, बालकवी, बी, करंदीकर हे अर्वाचीन काळातील मान्यवर कवी होत. त्यांनी अनेक प्रभावी आणि मौलिक कविता लिहिल्या आहेत. मग त्यांच्याकडून असे वाङ्मयीन वर्तन का घडले?

एकतर केशवसुतांच्या 'तुतारी'चा फक्त सामाजिक आशयच या कवींनी लक्षात घेतला : केशवसुतांनी पुरोगामी सामाजिक आशय व्यक्त केला आहे, त्यांनी सामाजिक अपसंकेतावर आघात केला आहे एवढेच या कवींनी लक्षात घेतले; आणि त्याच पवित्र्यात आपापल्या कविता लिहिल्या. 'तुतारी' ही सुधारकांना साथ देण्यासाठी साहित्यकारांना आवाहन करणारी कविता आहे हे त्यांच्या लक्षात आले नाही. 'तुतारी'ने हे सैनिक गोळा केलेत पण या सैनिकांना स्वतंत्रपणे तुतारी फुंकता आली नाही!

एका अर्थाने 'तुतारी' ही कविता केशवसुतांचा काव्यविषयक दृष्टीकोन व्यक्त करणारी कविताही आहे. 'कवी', 'आम्ही कोण?', 'प्रतिभा', 'कवितेचे प्रयोजन' इत्यादी अनेक कवितांतून केशवसुतांची कलामीमांसा अभिव्यक्त झाली आहे. या मीमांसेचे स्वरूप दुहेरी आहे : एका बाजूने केशवसुत कलावंताला स्वातंत्र्य देतात, त्यांच्या सर्जनशील कल्पकतेचा ऊर्फ क्लृप्तीचा गौरव करतात.

अ. क्लृप्तीची मग करुनी नौका व्योमसागरावरि जाऊ

उडुरत्ने या गरिब धरेला तेथुनि फेकुनिया देऊ

आ. अशी असावी कविता, फिरून तशी नसावी कविता म्हणून

सांगावया कोण तुम्ही कवीला आहात मोठे, पुसतो तुम्हाला

असा क्लृप्तीचा आणि कविस्वातंत्र्याचा केशवसुतांनी केलेला गौरव प्रसिद्धच आहे.

पण दुसरीकडून केशवसुत कवीला सामाजिक अवधानही ठेवावयास सांगतात :

शब्दशक्तीची तरफ आमुच्या करी विधीने दिली असे

टेकुनि ती जनताशीर्षावरि जग उलथुनिया देऊ कसे

असे त्याचे उद्गार आहेत.

कलावंताचे स्वातंत्र्य आणि कलावंताचे सामाजिक उत्तरदायित्व यांत विसंगती आहे का? निदान केशवसुतांचे या प्रश्नाचे उत्तर 'नाही' असे आहे; या दोन भूमिकांमध्ये केशवसुतांना सुसंवाद अभिप्रेत आहे. जीर्ण आणि 'बाह्य' वाङ्मयीन संकेत आणि व्यावहारिक उपयोगितावाद या बंधनांतून त्यांना कलावंतास मुक्त करावयाचे होते; पण सामाजिक सुखदुःखांपासून-आणि-मूल्यांपासून विभक्त करावयाचे नव्हते. म्हणूनच कलावंताचे स्वातंत्र्य आणि त्याची सामाजिक बांधिलकी या उभय तत्त्वांचा पुरस्कार केशवसुतांनी केला आहे.

केशवसुतांची 'तुतारी' ही कविता जितकी वास्तवदर्शी आहे तितकीच वास्तवाची स्वप्ने पाहणारी कविताही आहे. उद्या या भूमीवर 'देवराज्य' येणार आहे असा कवीचा विश्वास होता व हा विश्वास स्वप्नाळूपणातून नव्हे तर तत्त्वजागृतीतून अवतरला आहे. ही तत्त्वे होती सामाजिक समानता, स्वतंत्रता आणि सख्यभाव. कवितेच्या या तत्त्वदर्शी स्वभावामुळेच, तत्कालीन सामाजिक संदर्भ आज बदलला तरी, 'तुतारी'चे आवाहन अजून सजीव आहे.

केशवसुतांच्या सामाजिक कविता प्रचारकी आणि कालाश्रयी कविता होत नाहीत याचे कारण केशवसुतांची ही तत्त्वदर्शी सामाजिक दृष्टी होय. 'तुतारी' ही केशवसुतांच्या उत्कट आणि उदंड व्यक्तित्वाचा आविष्कार आहे. कालाच्या कुंपणावरून धीरत्व धरून तिने कलेच्या कालमुक्त प्रांगणात उड्डाण केले आहे. जरा साध्या भाषेत बोलायचे तर 'तुतारी' ही समाजाच्या चेहऱ्याची कविता नाही तर कवीच्या सामाजिक आत्म्याची कविता आहे. म्हणूनच तिच्यात कवीची काव्यदृष्टी आणि नागरिकाची समष्टिदृष्टी या उभय भूमिकांचा एकत्र पीळ पाहावयास मिळतो.



निष्कर्ष

१) केशवसुत संप्रदाय याचा अर्थ :

अ) कवींचे स्वातंत्र्य

आ) कवीचा आत्माविष्कार

इ) कवीची क्लृप्ती

ई) कवीचे सामाजिक उत्तरदायित्व असा येथे आहे.

२) कवीचे स्वातंत्र्य याचा अर्थ :

अ) पूर्वसूरींचे काव्य

- आ) पूर्वसूरींचे काव्यशास्त्र
- इ) तार्किक आकलन
- ई) व्यावहारिक उपयोगिता

यांच्याशी कविव्यापार निगडित नाही असा आहे.

३) कवीचा आत्माविष्कार याचा अर्थ :

अ) कवीने स्वतःच्या अनुभूतीशी प्रामाणिक राहणे.

आ) स्वतःची अनुभूती निःसंकोचपणे व समग्रतेने अभिव्यक्त करणे असा आहे.

४) कवीची क्लृप्ती याचा अर्थ :

अ) मानवी जीवनातील व सृष्टीतील प्रगट वा प्रच्छन्न सौंदर्य आस्वादण्याची कवीची शक्ती

आ) असे सौंदर्य आविष्कृत करण्याची शक्ती

इ) मानवी जीवनातील व सृष्टीतील असुंदरतेत भावसौंदर्य वा गूढसौंदर्य पाहण्याची शक्ती

ई) सौंदर्य नव्याने निर्माण करण्याची शक्ती असा आहे.

५) सामाजिक उत्तरदायित्व याचा अर्थ :

अ) कवी स्वतंत्र, तर्कातीत सामर्थ्ययुक्त असूनही त्याची समाजमनस्कता, समाजाभिमुखता.

६) येथे स्वातंत्र्य आणि आत्माविष्कार हे कविव्यापार आहेत आणि क्लृप्ती आणि उत्तरदायित्व हे काव्यव्यापार आहेत.

- ७) स्वातंत्र्यमूल्यास क्लृप्तितत्त्वाने तर आत्माविष्कार मूल्यास उत्तरदायित्वतत्त्वाने भावात्मकता दिली आहे; त्यांच्याशिवाय स्वातंत्र्यमूल्य व आविष्कारमूल्य ही केवळ पोकळ, नकारात्मक मूल्ये ठरली असती.
- ८) हे चारही घटक मिळून 'केशवसुत संप्रदाय' सिद्ध होतो.
- ९) या केशवसुत संप्रदायास दुसरे व व्यापक नाव द्यावयाचे तर ते 'रोमँटिक संप्रदाय' हे देता येईल. या रोमँटिक संप्रदायासच येथे 'पहिली परंपरा' असे म्हटले आहे.
- १०) केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज व मुक्तिबोध या चारही कवींच्या काव्यांत हे चारही घटक आढळतात; फक्त केशवसुतांच्या काव्यात स्वातंत्र्य, बालकवींच्या काव्यात क्लृप्ती, गोविंदाग्रजांच्या काव्यात आत्माविष्कार व मुक्तिबोधांच्या काव्यात उत्तरदायित्व या घटकांना प्राधान्य मिळाले आहे.
- ११) इतर अनेक कवींच्या काव्यात हे घटक दिसतात हे खरे. जसे, मर्ढेकरांच्या काव्यात आत्माविष्कार आहे, कुसुमाग्रजांच्या काव्यात क्लृप्ती आहे, सावरकरांच्या काव्यात उत्तरदायित्व आहे इत्यादी. परंतु या चार घटकांपैकी एखादा घटक असणे व चारही घटक असून एखादा घटक प्रधान असणे यांतील भेद स्पष्ट आहे.
- १२) एवढेच नव्हे तर या चारही घटकांच्या मागे :
- अ) हरेक व्यक्तित्वाची अनन्यता
- आ) दोन व्यक्तित्वांतील संवादाची, विनिमयाची शक्यता
- इ) प्रत्यक्ष आणि अनुमान या प्रमाणांपेक्षा भिन्न आणि वरचढ अशा प्रतिभा-स्फूर्ती-क्लृप्ती या प्रमाणांवरील श्रद्धा
- ई) व्यक्तिहितासाठी व्यक्तिहिताशी सुसंगत अशा समाजव्यवस्थेची आवश्यकता

ही गृहीतकृत्ये आहेत. मर्ढेकर, कुसुमाग्रज, सावरकर आदी कवींच्या काव्यामागे ही गृहीतकृत्ये नाहीत; भिन्न व प्रसंगी विरोधी गृहीतकृत्ये आहेत. याचे चपखल उदाहरण म्हणजे

नारायण सुर्वे. सुर्वे यांच्या काव्यात स्वातंत्र्य, आत्माविष्कार, क्लृप्ती आणि उत्तरदायित्व हे चारही घटक असूनही ते या पहिल्या परंपरेत, रोमँटिक संप्रदायात बसत नाहीत. का? कारण त्यांच्या काव्यामागे व्यक्तित्वाची अनन्यता, प्रत्यक्ष व अनुमान या प्रमाणांपेक्षा भिन्न व वरचढ असे प्रतिभाजन्य प्रमाण मानणे, व्यक्तिहितसापेक्ष समाजव्यवस्था या गृहीतकृत्यांना स्थानच नाही; ते साम्यवादी आहेत आणि साम्यवादात 'व्यक्ती' हा घटक केंद्रस्थानी नसतो तर 'समाज' हा घटक केंद्रस्थानी असतो; क्लृप्ती हे पर्यायी व श्रेष्ठ प्रमाण नसते तर प्रत्यक्ष आणि अनुमान हीच प्रमाणे त्यांच्या मते अंतिम आणि श्रेष्ठ प्रमाणे असतात. मुक्तिबोधांनी साम्यवादी निष्ठा विचाराने स्वीकारली तरी प्रकृतीने, कविव्यापाराने ते रोमँटिकच आहेत; मुक्तिबोध आणि सुर्वे यांच्यांत एवढा भेद आहे.

१३. मर्ढेकरांमध्येही स्वातंत्र्य, आत्माविष्कार, उत्तरदायित्व हे घटक आहेत; पण क्लृप्तीच्या जागी त्यांनी सौंदर्यभावना व लयतत्त्व यांना स्थान दिले आहे. त्यांच्या मते सौंदर्यभावना ही जीवशास्त्रीय भावनेपेक्षा भिन्न भावना आहे आणि लयतत्त्वानुसारी अनुभवसंगती ही साहचर्यसंगती आणि तर्कसंगती यांच्यापेक्षा भिन्न संगती आहे. रोमँटिक कवींची क्लृप्ती या भिन्न व श्रेष्ठ प्रमाणावर श्रद्धा होती; त्यांच्या मते क्लृप्ती एक गूढ दैवी शक्ती होती; तो त्यांचा 'श्रद्धे'चा विषय होता. उलट मर्ढेकरांची सौंदर्यभावना व लयतत्त्व हे त्यांचे शास्त्रीय संशोधन आहे; हे त्यांचे गृहीततत्त्व नसून ते त्यांचे सिद्ध झालेले, सिद्ध करता येण्याजोगे प्रमेय आहे; तो त्यांचा वैचारिक सिद्धांत आहे. शिवाय परंपरेशी, भारतीय संस्कृतीशी एक अतूट नाते मर्ढेकरांचे आहे, हे वेगळेच. असे नाते केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज, मुक्तिबोध यांपैकी कोणाचेच नाही; त्यांच्या गृहीतकृत्यामध्ये ते बसू शकत नाही.

१४. केशवसुतांच्या काव्यात भारतीय तत्त्वज्ञानातील संकल्पना क्वचित दिसतात हे खरे पण त्या उसन्या, अनुकरणात्मक निदान त्यांच्या मूलपिंडाशी सुसंगत नसलेल्या आहेत. म्हणूनच, "The Hindu philosophy of Advaita is not only the basis of Keshavsut's

mystical and metaphysical poems, but also of his so-called 'social consciousness' poems... What is more significant about this Advaita philosophy is that it is perfectly in consonance with his Romanticism" (दिलीप चित्रे यांचे विधान, 'केशवसुत काही दृष्टिकोन, मु. गो. देशपांडे, कोल्हापूर, १९६८, पृ. १२४ वर उद्धृत) हे मत पूर्णतः अस्वीकरणीय आहे. केशवसुतांचा रोमँटिसिझम ज्या व्यक्तित्वनिष्ठ अनन्यतेवर आधारित आहे त्याची आणि भारतीय वेदान्त तत्त्वज्ञानाची सुसंगत सांगड केवळ अशक्य आहे; कारण, थोडक्यात सांगायचे तर, वेदान्तविचार व्यक्तित्वाच्या अनन्यतेवर नव्हे तर व्यक्तित्वाच्या साधारणीकरणावर, व्यक्ती व विश्व व शिव यांच्या एकरूपतेवर आधारित आहे. मग केशवसुतांनी अशी गल्लत का केली? 'केशवसुत परंपरेच्या आहारी गेले' (नववाङ्मयीन प्रवृत्ती व प्रमेये, रा. ग. जाधव, पुणे, १९७२, पृ. १११) हे त्याचे उत्तर नव्हे; किंवा 'केशवसुतांच्या विचारांवर इमर्सनची छाया पडली होती' (समग्र केशवसुत, भ. श्री. पंडित, पुणे, १९६४, पृ. ३१६, ३२२, ३२५, ३२६, ३३५, ३४० इत्यादी.) हेही खरे नव्हे; केशवसुतांना स्वतःच्या रोमँटिक संप्रदायाचे समग्र आकलन झालेले नव्हते हे त्याचे साधे व स्पष्ट उत्तर आहे; विरोधाभासात्मक शब्दांत बोलायचे तर केशवसुतांना केशवसुती संप्रदाय समग्रतेने आकलन झाला नव्हता!

१५. 'केशवसुत व्यस्ततावादी कवी होते' (रा. ग. जाधव, उनि, पृ. १११), 'केशवसुत निर्भरशील कवी होते' (परंपरा आणि नवता, गो. वि. करंदीकर, मुंबई, १९६७, पृ. १६३), 'केशवसुत हे वैचारिक अनुभव कलेच्या पातळीवर नेणारे व अधिक मूलभूत प्रश्नांचा विचार करणारे कवी होते' (पायवाट, नरहर कुरुंदकर, मुंबई, १९७४, पृ. ८७), 'केशवसुत हे सौंदर्यवेधी, दुःखसंवेदनशील आत्मनिष्ठेचे कवी होते' (अंधारयात्रा, त्र्यं. वि. सरदेशमुख, मुंबई, १९६८, पृ. २२), 'केशवसुत हे इहलोकनिष्ठेचे कवी होते' (पासंग, कुसुमावती देशपांडे, मुंबई, दुसरी आवृत्ती १९६१, पृ. १७), 'स्वातंत्र्य, समता, बंधुभाव, लोकशाही, बुद्धिवाद... या जाणिवेचे आक्रंदन हेच केशवसुतांचे क्रांतिकारकत्व' (केशवसुत, दु. का. सन्त- स. रा. गाडगीळ, पुणे,

१९५५, पृ. १८), 'मानवी मनाला केंद्र धरून जग व सृष्टी यांच्यासंबंधी विशिष्ट तत्त्वभूमिका स्वीकारून केशवसुतांनी काव्यरचनेला एक नवी दिशा दिली हेच त्यांचे क्रांतिकारकत्व' (केशवसुतांची काव्यदृष्टी, दि. के. बेडेकर, मुंबई, १९६६, पृ. ११७) ही सर्व निरीक्षणे पृथक्पणे वेधक व चपखल वाटणारी असली तरी साकल्याने विचार केल्यास ती कशी व्यूहबाधक व आत्मविसंगत ठरतात हे आता लक्षात येईल. 'केशवसुत संप्रदायाचे खरे स्वरूप म्हणजे स्फुट आणि आत्मलेखनात्मक भावगीतात्मक रचना' (केशवसुत काव्यदर्शन, रा. श्री. जोग, मुंबई, १९४७, पृ. २४) अशी विधाने वर्णनात्मक दृष्टीने बरोबर असली तरी केशवसुत संप्रदायाचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून तीदेखील कशी अस्वीकरणीय ठरतात हेही आता स्पष्ट होईल.

१६. केशवसुत संप्रदायाची व्यक्तिवाद > आत्मकथन > आत्माविष्कार ही वैशिष्ट्ये डॉ. रा. शं. वाळिंबे (साहित्यातील संप्रदाय, पुणे, दुसरी आवृत्ती १९६६, पृ. १७५-१९१) यांनी सांगितली आहेत; पण या संप्रदायाचे वेधक विश्लेषण जर कोणी केले असेल तर ते प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांनी. (टीकाविवेक, मुंबई, १९६५, पृ. २८२-२९३) प्रा. क्षीरसागरांच्या मते सौंदर्यपूजन, भावनापूजन, आत्मपूजन, व्यवहारी जीवनासंबंधी उबग ही केशवसुती संप्रदायाची वैशिष्ट्ये होत.

१७. प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांच्या मतांवर आक्षेप घेताना प्रा. नरहर कुरुंदकर यांनी पुढील मुद्दे मांडले आहेत :

अ. 'केशवसुतांची भूमिका रोमाँटिक म्हणजे सौंदर्यपूजकाची असेल तर केशवसुत हे विचारांच्या क्षेत्रात आगरकरांचे अनुयायी आहेत या म्हणण्यात काहीच अर्थ नाही.' (उनि, पृ. ८२)

आ. 'केशवसुतांचे मन सौंदर्यपूजक म्हणून एक नवे युग त्यांच्यापासून टाकले तर पुढच्या मर्ढेकरांचे काय?' (उनि, पृ. ८३)

इ. 'प्रा. क्षीरसागरांना अभिप्रेत असलेल्या केशवसुत भूमिकेस प्रत्यक्ष केशवसुतांच्या काव्यात आधार नाही.' (उनि, पृ. ८३)

पहिल्या दोन आक्षेपांना, नकळत, प्रा. कुरुंदकरांनी आपल्या शंकेनेच उत्तरे दिली आहेत! तिसरा आक्षेप हा तर चर्चाविषयच आहे; ज्या प्रश्नासंबंधी वाद चालू आहे तो प्रश्नच या शंकेने निकालात निघतो; हा वाद सोडविण्याचा नव्हे तर मोडून काढण्याचा प्रकार होय.

केशवसुत व मर्ढेकर यांच्यातील भिन्नतेचे दिग्दर्शन निष्कर्ष क्रमांक १२ मध्ये आले आहेच.

१८. प्रा. क्षीरसागरांबद्दल तक्रार करावयाची ती ही : त्यांनी रोमँटिसिझम ही एक मूलभूत मानवी प्रवृत्ती मानली; इथेच ते थांबले. ही जर मूलभूत मानवी प्रवृत्ती आहे तर ती, या विशिष्ट स्वरूपात, अर्वाचीन काळातच का आढळते, प्राचीन काळात का आढळत नाही याचे उत्तर प्रा. क्षीरसागर यांच्या लेखनातून मिळत नाही.

१९. याचे उत्तर असे की केशवसुतांच्या सौंदर्यपूजनाचा संबंध व्यक्तिवादाशी आहेच. व्यक्तिवादातून : (१)इहलोकनिष्ठा, बुद्धिवाद, उपयोगितावाद जन्मास आले; याचे दर्शन आपणास आगरकरांच्या निबंध वाङ्मयात घडते. तसेच (२)सौंदर्यनिष्ठा, साध्यवाद जन्मास आले; याचे दर्शन आपणास केशवसुत संप्रदायात घडते.

२०. व्यक्तिवादातूनच अस्तित्ववादही जन्मास आलेला आहे. त्यामुळे केशवसुती काव्यात अस्तित्ववादाच्या छटाही एखाद्या अभ्यासकास दिसू शकतात. (उनि, रा. ग. जाधव) त्या पुरेशा नाहीत अशी खंत मात्र त्याने करू नये; कारण अस्तित्ववादात प्रत्यक्ष आणि अनुमान या पलीकडे कुठल्याही अतीत प्रमाणाला स्थान नाही; म्हणूनच अंतिमतः केशवसुतांचे काव्य अस्तित्ववादी होऊ शकत नाही.

२१. केशवसुत व्यक्तिवादी असल्यामुळे, त्यांच्या काव्यात कितीही विश्वप्रीती असली तरी, ते 'विश्वप्रीतीचे आध्यात्मिक अर्थाने प्रेषित'ही ठरू शकत नाहीत. (पाहा, केशवसुत नवे दर्शन, अ. ना. देशपांडे, पुणे, १९७१, पृ. १३०) या मुद्द्याचे अधिक स्पष्टीकरण निष्कर्ष क्रमांक १४ मध्ये आले आहेच.

२२. अंतिमतः केशवसुत संप्रदाय हा लौकिकवादी* संप्रदाय आहे. अतीत प्रमाण, अतीत वास्तव्य, अतीत सौंदर्य यांना या संप्रदायात मूल्याचे स्थान असले तरी काव्यनिर्मिती, काव्याचे अस्तित्व व काव्याचा आस्वाद याबाबतची या संप्रदायाची भूमिका पूर्णपणे लौकिकवादी आहे. कवीच्या भूमिकेचे साधारणीकरण, काव्यसामग्रीचे साधारणीकरण, रसिकाच्या भूमिकेचे साधारणीकरण व या त्रिविध एकात्म साधारणीकरणांतून लौकिकभिन्न रसाची निर्मिती ही अलौकिकवादी विचारसरणी या संप्रदायास मान्य नाही. **म्हणूनच या संप्रदायास 'पहिली परंपरा' म्हणजे 'लौकिकवादी परंपरा' असे म्हणावयाचे.** या लौकिकवादी भूमिकेमुळेच कवीच्या स्वातंत्र्याचे रूपांतर खाजगी भावनाविष्कारात म्हणजे निजसुखादिविवशीभाव या रसविघ्नात, आत्माविष्काराचे रूपांतर आपपरतटस्थभाव या रसविघ्नात, क्लृप्तीचे रूपांतर लोकयात्राविस्मृतीत व पुरुषार्थविस्मृतीत आणि सामाजिक उत्तरदायित्वाचे रूपांतर प्रचारकी उत्तरकर्तव्योन्मुख प्रेरणेत होताना दिसते; हे रूपांतरदोष या संप्रदायाच्या लौकिकवादी मूलपिंडातच दडलेले आहेत. **उलट 'दुसरी परंपरा' ही मूलतः अलौकिकवादी परंपरा आहे. 'पहिल्या परंपरे'पेक्षा 'दुसरी परंपरा' श्रेष्ठ ठरते ती या मूलभूत तात्विक बैठकीच्या आधारेच.**

*लौकिकवाद-अलौकिकवाद या संज्ञांच्या यथार्थ आकलनासाठी भारतीय साहित्यशास्त्र, गणेश त्र्यंबक देशपांडे, मुंबई, दुसरी आवृत्ती १९६३ हा समग्र ग्रंथ पाहा.

२३. पहिली परंपरा व दुसरी परंपरा यांची ही मूलवैशिष्ट्ये लक्षात घेतली म्हणजे :

अ) "१८८५ ते १९६० पर्यंतच्या पाऊणशे वर्षांच्या मराठी कवितेच्या इतिहासाचे ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ असे मानकरी मला तरी केशवसुत, गोविंदाग्रज, बालकवी आणि मर्ढेकर यांहून वेगळे कोणी दिसत नाहीत." (अंधारयात्रा, त्र्यं. वि. सरदेशमुख, मुंबई, १९६८, पृ.१३२)

आ) "अर्वाचीन मराठी कवितेचे अक्षांश-रेखांश मांडताना केशवसुतांची कविता हाच मूलाधार मानावा लागतो." (परंपरा आणि नवता, गो. वि. करंदीकर, मुंबई, १९६७, पृ. १५४)

अशी जुनी, रूढ अनेक विधाने भावी समीक्षकांना तपासून घ्यावी लागतील याबाबत शंका राहत नाही.

संदर्भटीपा

बालकवी

१. बा. सी. मर्ढेकर, मुंबई, १९६० (दुसरी आवृत्ती) पृ. १३५, १३६, १३७, १६०, १६१
२. दि. के. बेडेकर, मुंबई, १९५५, साहित्य निर्मिती आणि समीक्षा, पृ. ८-१६
३. गंगाधर गाडगीळ, मुंबई, १९६२, साहित्याचे मानदंड, पृ. ४३-६६.
४. लक्ष्मीबाई टिळक, मुंबई, १९६८, स्मृतिचित्रे, पृ. २७६
५. गं. दे. खानोलकर, अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक, खंड २, पृ. १८-१९
६. कित्ता
७. रा. श्री. जोग, मुंबई, १९५१, दुसरी आवृत्ती, अर्वाचीन मराठी काव्य
८. भा. ल. पाटणकर, मुंबई, १९४२, बालकवींची समग्र कविता, पृ. २१-२२
९. रा. शं. वाळिंबे, पुणे, १९५०, बालकवी, पृ. २६-२८
१०. अ. ना. देशपांडे, पुणे, १९५४, आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग पहिला, पृ. ३९४

११. कृ. बा. मराठे, मुंबई, १९६२, बालकवी, पृ. १७५

१२. रेन वेलेक व ऑस्टिन वॉरेन, लंडन, १९४९/१९६३, थिअरी ऑफ लिटरेचर, पृ. ८१-९३

१३. बा. सी. मर्ढेकर, उनि, पृ. २७

१४. गं. दे. खानोलकर, उनि

१५. 'निसर्ग निर्घृण त्याला मुर्वत

नाही अगदी पहा कशाची'

या अवतरणातील 'निसर्ग' या शब्दाचा अर्थ 'सृष्टी' असा नसून 'सृष्टीचे नियम' असा आहे.

१६. दि. के. बेडेकर, उनि, पृ. ८-१२

रामदास

टी. व्ही. वर रंगीबेरंगी बायकांचा हैदोस सुरू असावा; ऐटदार पोषाखात दिमाखदार पुरुष मुरडत असावेत; अर्भकं गटगटा पाणी पिऊन खदखदा हसत असावीत; किशोरी अडचणीतही खुशहाल राहून खेळायला निघावी.

एक आभासविश्व

भूकंपाचा इकडे धक्का; पलीकडे अन् युद्धनगारे; किंकाळ्या, तडफड आणि मरण. विमान कोसळणे. दोन गाड्यांची टक्कर. ट्रकखाली बालिका. घोटाळे, ठगबाजी आणि बुवाबाजी, भेकडपणा आणि आत्मवंचना. नवे नवे रोग आणि नवे नवे शोध. बनावट औषधे आणि तस्करी.

एक वास्तव विश्व

अशा माहोलात 'करुणाष्टके' वाचावीत; 'करुणाष्टके' ऐकावीत.

आवाज ऐकू येतोय नं आईचा आणि तिच्या लाडक्या ज्येष्ठ पुत्राचा? कविता काय कानानं ऐकायची असते? 'करुणाष्टक' प्रथम मनाने ऐकायचे, मग कानाने. काना—मनाने एकदम ऐकायचे, कान, मन, प्राण, स्मरण, अनुसरण—एकदम ऐकायचे.

'करुणाष्टक' म्हणजे करुण अष्टक. 'करुणाष्टक' म्हणजे करुण+अष्टक.

मानवाने भौतिक जीवनाचे वांझपण जाणून केलेला करुण शोक म्हणजे करुणाष्टक.

मानवाने पारमार्थिक जीवनाचे मूल्य जाणून परमेश्वरी कृपेची केलेली मागणी म्हणजे करुणाष्टक.

ही मागणी एकाची एकासाठी नाही; सर्वांची सर्वांसाठी आहे. सर्वेश्वरापाशी. म्हणून तर करुणाष्टकामध्ये जीवमात्राचा अनावर आक्रोश ऐकू येतो.

जळत हृदय माझे जन्म कोट्यानुकोटी

मजवरी करुणेचा राघवा पूर लोटी

हा समूहमनाचा गजर आहे.

या अणूरेणूंत चैतन्य आहे; पण ते चैतन्य बद्ध आहे; बद्धतेच्या आभासाने ते विद्ध आहे. हे दुःख या एका जन्माचे नाही; कोट्यवधी जन्मांचे आहे—मायलेकरांचेच नाही, पिढ्यापिढ्यांचे, युगायुगांचे आहे. मग ते किती खोल, किती कराल असेल; डॉक्टर म्हणतातच, रोग जेनेटिक असेल तर दुरापास्त आहे. हा जीवमात्राचा रोग मानव काय दूर करणार; त्यासाठी अतिमानुष शक्ती हवी—तिथे स्वजनजनधन उपयोगी नाही; 'विषयजनित सुखे' उपयोगाची नाहीत; शरीर नाही हृदय जळत आहे; म्हणून पाणी नव्हे करुणा हवी; तिचा थेंब नव्हे लोट हवा. म्हणून तर हा चराचराचा प्रतिनिधी म्हणतो :

जिवलग जिव घेती प्रेत सांडूनि जाती

विषय सकळ नेती मागुता जन्म देती

सकळ जन भवाचे आथिले वैभवाचे

जिवलग मज कैचे चालते—हेचि साचे

आप्त, आपली इंद्रिये आणि गात्रे आणि आपले ऐश्वर्य यांना आपण सुखसाधने समजतो; पण असतात ती दुःखाची भुयारे. म्हणून मग अंती स्मरण होते त्या ऐश्वर्यवंताचे, इंद्रियातीत आप्ताचे. कसे? लेकराला मायचे, वासराला गायीचे तसे.

जननिजनकमाया लेकरू काय जाणे

पय न लगत मूखी हाणिता वत्स नेणे

आपल्याला वाटतं—वाटतंच—भगवंताचे आपल्याकडे लक्षच नाही. लेकरूच आपण. आपल्याला वाटतं—लाथ बसल्यावर वाटतंच—परमेश्वराचे आपल्याकडे अवधान नाही. वाटतंच. केवढा त्रागा केवढा कांगावा. आदळआपट. चिडचीड. आता मी पूजाच करणार नाही. उपासच करणार नाही—केवढी तामसी वृत्ती. सकाम श्रद्धा म्हणजे अंधश्रद्धा; निष्काम श्रद्धा म्हणजे भक्ती. ती भक्ती अपर्यायी हवी. कशी? चातकासारखी चकोरासारखी

जननिजनकमाया लेकरू काय जाणे

पय न लगत मूखी हाणिता वत्स नेणे

जलधरकणआशा लागली चातकासी

हिमकर अवलोकी पाक्षिया भूमिवासी

क्रम तर पाहा : आईचं दूध नाही तर गार्डचं दूध तेही नाही तर बाटलीचं बूच. म्हणून मग दुसरे उपमान. वासरू. त्याला त्याच्या मातेचेच दूध हवे. कोणास ठाऊक!—कदाचित कालांतराने त्याला दुसरे काही चालतही असेल!—निदान तग धरून तर राहातेच. जरा वरचढ उपमान. त्याहून वरचढ चातक. पावसाच्या पाण्याशिवाय त्याची तृष्णा भागत नाही. तहान लागली म्हणून काय तो खाली मान करून तळव्यातले पाणी पिईल? छट! पण त्याचाही इलाज नसतो. आपण नाही का, उपासाला वऱ्याचे तांदूळ चालतात, असे म्हणत भगर खातो, तसेच याचे—बेटा आकाशातले पाणी आहे असे म्हणत वृक्षपर्णावरून ठिबकणारे थेंब गिळतो; पण चकोर? नाव नको—चांदण्यातल्या पीयूषाशिवाय अन्य कशाला चोच लावणार नाही—त्यांची

पार्थिव भावंड भलेही मग चांदण्यात कृमिकीटक वेचत असोत. अपार्थिवाची आस असणारा 'समर्थ' चातक तसे कधीच करणार नाही.

काही काही कवितांचे दर्शनी रूप विद्रूप असते. त्यात छंदभंग, व्याकरणभंग यांची रेलचेल असते; त्यात श्रुतिमाधुर्य, भाषाशुद्धी नसते—त्यांत अवयवांचे सौष्ठव नसते; पण अंतरंगाचे लावण्य असते. लावण्य. राजानक कुंतकाने लावण्यगुणाचा अन्वय अभिव्यक्तीशी लावला—तेही काही खरे नाही; ज्ञानेश्वर, चक्रधर, तुकाराम आणि रामदास यांनी तो आशयधर्माशी लावला; ते अगदी उचित. करुणाष्टक म्हणतं :

सबळ जनक माझा राम लावण्यकोटी
म्हणवुनि मज पोटी लागली आस मोठी
दिवस गणित बोटीं ठेवुनी प्राण कंठी
अवचट मज भेटी होत—घालीन मीठी

आधीच 'लावण्य' म्हणजे आंतरसौंदर्य. त्यात ते 'कोटी'प्रमाणात. वर ते विश्वजनकाचे. मग त्याचे सामर्थ्य काय वर्णवे! म्हणून तर त्याची आतड्यापासून (पोटी) ओढ लागलेली. त्यासाठी एक एक दिवस (बोटी) मोजणे सुरू. त्याच्यासाठी जीव जायची (प्राण कंठी) पाळी आलेली. साक्षात्कार काही क्रमाक्रमाने होत नाही; तो अकस्मात (अवचट) होतो; तसा तो होईल तेव्हा मी त्या लावण्यसुंदराला कवेतच घेईन; (मिठी) आमचे अविभागीकरणच होईल.

आध्यात्मिक पोपटपंची आपल्याला पाठ असते—भलेही आपले वर्तन जिवलग—गात्रे यांत गुंतलेले असो. पारमार्थिक परिभाषा आपल्याला कंठस्थ असते; पण या ओबडधोबड वाटणाऱ्या अभिव्यक्तीच्या तळाशी अभिव्यक्तीचे जे अचूक साफल्य आहे ते आपणांस कुठे जाणवते? जाणवते? यात पोट—बोट—कंठ, मिठी या अवयवांच्या आणि कृतींच्या साह्याने कवितेने आशय इंद्रियगोचर केला आहे हे जाणवते? याच महंताचा आशीर्वाद लाभलेल्या एका

थोर आधुनिक कवीने याच अभिव्यक्तिमंत्राची सजग योजना केली आहे याचे भान आपणांस आहे?—अनेक कवितांत?

हासडल्या तुज शिव्या तरीही
तुझ्याच आलों पायीं लोळत;
मुठींत धरूनी नाक, लाविले
तव डोळ्यांशी डोळे पोळत.

यांतील पाय—मूठ—नाक—डोळे येथे इंद्रियालंकार तर आहेच; पण तो समर्थांलंकारही आहे हे आठवले? दोन कवींतील ऋणानुबंध रक्तबंधातून शोधायचा नसतो; काव्यकल्पातून जाणायचा असतो. घोषवाक्ये, बुळबुळीत समास आणि निसरड्या चाली यांनी आपली रसिकता इतकी ओशट झालेली असते—बिचारा चातक नित्य तृषार्तच राहतो. मग—

लवथवती विक्राळा ब्रम्हांडी माळा
वीषे कंठ काळा त्रिनेत्री ज्वाळा
लावण्यसुंदर मस्तकी बाळा
तेथुनिया जळ निर्मळ वाहे झुळझुळा

—या चिरपरिचित आरतीमध्ये इंद्रियालंकार आणि आशयनिष्ठ संवाद—विरोध लय यांतून वैश्विक उत्पत्ति—स्थिती—विलयाची आदिम लय व्यक्त झाली आहे हे तरी आपणांस कसे जाणवावे?

मग आपण आपले चित्रविचित्र, रंगीबेरंगी आभास विश्वात हरवून जावे, हे स्वाभाविकच! चला, रिमोटवर बोट ठेवा, प्राण नेत्री येऊ द्या आणि समोरच्या मिठ्ठास मिठ्या पाहा; स्वतःची करुण स्थिती विसरा.

* * * * *

तुकाराम

तुकोबांच्या अभंगात आत्माविष्कार आहे; उत्कटता आहे आणि गोळीबंदपणा आहे असे आपण नेहमीच म्हणत असतो; आणि ते खरे आहे परंतु तुकोबांचे अभंग वाचताना त्यांच्या अभंगकलेचा आणखी एक विशेष लक्षात येतो. उदाहरणार्थ तुकोबांचा हा प्रसिद्ध अभंग पाहा

:

घेई घेई माझे वाचे
गोड नाम विठोबाचे
डोळे तुम्ही घ्यारे सुख
पाहा विठोबाचे मुख
तुम्ही आइकारे कान
माझ्या विठोबाचे गुण
मना तेथे धाव घेई
राही विठोबाचे पायी
तुका म्हणे माझ्या जीवा
नको सोडू या केशवा

किती सोपा अभंग आहे हा! त्यात आत्माविष्कार आहे, उत्कटता आहे आणि गोळीबंदपणाही आहे यात शंकाच नाही; पण त्यापेक्षा अधिक काहीतरीही आहे.

प्रथम तुकोबा स्वतःलाच म्हणतात की, अरे तुक्या, तोंडाने तू विठोबाचे नाव घे. इथेच हा अभंग का संपत नाही? कारण नाव तर काय कुणी कुणाचेही घेऊ शकतो! 'मुखमें राम, बगल में छुरी' याचे दर्शन तुकोबांनाही घडले असणारच. म्हणून वाचाशक्तीकडून दृक्शक्तीकडे तुकोबा वळतात आणि स्वतःला म्हणतात, अरे तुक्या, तू विठोबाचे प्रत्यक्ष दर्शन घे. बोलणे

आणि पाहणे असे एकाग्र झाले की अवधान अधिक एकाग्र होणार; वृत्ती अधिक तल्लीन होणार. इथे तरी तुकोबाने थांबावे; पण नाही. तुकोबा आणखी एक पाऊल पुढे जातात; ते आपल्या श्रुतीला आवाहन करतात; आणि आपल्या मनालाही सांगतात, अरे मना, वाणी आणि दृष्टी आणि श्रुती ज्या विठोबामध्ये रमल्या आहेत त्या विठोबाच्या पायीच तूही विलीन हो; पण अजूनही तुकोबांचे समाधान होत नाही. विठोबाला आपण किती आणि कसे शरण जावे याचे कमाल रूप अजून व्यक्तच झाले नाही असे त्यांना वाटते. म्हणून ते म्हणतात, "तुका म्हणे जीवा। नको सोडू या केशवा." अभंग इथे का पूर्ण होतो ते आता लक्षात येईल : हा अभंग ही एक दशपदी आहे; पण दहा ओळी झाल्या म्हणून अभंग थांबत नाही; कलाटणी साधली म्हणूनही अभंग विराम पावत नाही तर प्रारंभापासून जो अनुभव व्यक्त होऊ पाहतो आहे तो पूर्ण व्यक्त झाला म्हणून इथे अभंग पूर्ण होतो.

ईश्वरविषयक भक्ताचा अनन्यभाव या दशपदी अभंगात उत्कटतेने, अटकरपणाने आणि बिनतोडपणे व्यक्त झाला यात शंकाच नाही; पण तुकोबांनी हे कसे साधले?

इथेच तुकोबांच्या अभंगकलेचे एक खास वैशिष्ट्य लक्षात येते.

वाचा > दृष्टी > श्रुती > मन > जीव ही चढती श्रेणी आहे. वाणीपेक्षा दृष्टी आणि दृष्टीपेक्षा श्रुती अधिक अवधानाची अपेक्षा करीत असते; पण अखेरीस ही ज्ञानेंद्रिय आहेत. या इंद्रियशक्तींच्या मागे चित्तशक्ती उभी नसेल तर काय होय? 'देव देवळात आणि चित्त खेटरात' असाच प्रकार होईल. म्हणून या संवेदनांच्या मागोमाग आणि मागावर तुकोबांना आपले चित्त उभे केले आहे; पण चित्त एकीकडे आणि जीव एकीकडे असेही कधीकधी होतेच; कारण चित्तापेक्षा जीवाची आधारभूमी अधिक विशाल आहे. तुकोबांना आपला सगळा जीवच विठोबाच्या समचरणी ओळगायचा आहे.

मग तुकोबांनी तसेच आणि तेवढेच का नाही सांगितले? तसे केल्याने एक सच्चा उद्गार साकार झाला असता पण एक समग्र अनुभूती अभिव्यक्त झाली नसती. तुकोबा केवळ भक्त

नव्हते; भक्त कलावंत होते : म्हणूनच ईश्वराला भक्त क्रमाक्रमाने पण सर्वभावाने कसा शरण जातो याचे एक यथातथ्य चढत्या श्रेणीचे जिवंत अनुभूतिचित्रच त्यांनी इथे साकार केले. या अभंगातील प्रत्येक घटक पृथकपणे आणि अर्थव्यूहासह जाणवणे या दोन्ही गोष्टी आवश्यक आहेत.

हा लयबंध हे तुकोबांच्या अभंगकलेचे एक खास स्वतःचे वैशिष्ट्य आहे.

कन्या सासुरासी जाये

मागे परतोनी पाहे

तैसे झाले माझ्या जीवा

केव्हा भेटसी केशवा

चुकलिया माये

बाळ हुरूहुरू पाहे

जीवनावेगळी मासळी

तैसा तुका तळमळी

या अभंगाचाही लयबंध पहिल्या अभंगासारखाच आहे : वयात आलेली मुलगी सासरी जाते तेव्हा माहेराकडे मागेमागे वळून पाहते; पण तेवढेच. चार दिवसांनी ती आपल्या संसारात रमते. तुकोबांची ईश्वरविषयक माया एवढी अल्पजीवी नाही; म्हणूनच अभंग इथे थांबत नाही; इथून सुरू होतो. जत्रेत लहान मूल वाट चुकते; त्याला भिंगूळवाणे वाटू लागते; आईचा पदर कुठे दिसतो का म्हणून त्याची नजर भिरभिरू लागते; पण तेवढेच. कोणी नावापुरता काका—मामा भेटला, त्याने खाऊ—खेळणे दिले की तो बाळजीव आपले वियोगदुःख हळूहळू

विसरतो. सासुरवाशिणीपेक्षा त्याचे वय लहान व म्हणून परावलंबन आणि वेदनाही अधिक. या अभंगात 'सासुरवाशिणी'नंतर 'चुकलेल्या बाळजीवा'चा संदर्भ येतो याचे कारण पहिल्या उपमानापेक्षा हे उपमान अधिक तीव्र आहे म्हणूनच; पण इथेही तुकोबांच्या मनाला आपल्या अनुभूतीच्या अचूक आविष्काराचे समाधान मिळत नाही : तुकोबांचे विठोबाशी नाते काय केवळ चुकामूक झालेल्या मायलेकरांचे नाते आहे? ते लेकरू पळभराने तरी शांत होईल पण तुकोबांचा जीव विठोबाविणा निमिषभरदेखील निवांत राहणार नाही; मग या उपमानापाशी अभंग कसा थांबेल? तो आणखी पुढे सरकतो : आता तुकोबांना एक बिनतोड उपमान सुचले आहे : जीवनावेगळी मासळी. सासुरवाशिणी मायेच्या माणसांना विसरेल, बालक मातेवाचून रमेल पण मासळीचे काय? पाण्यावाचून ती क्षणभरही सुखाने जगणार नाही, तडफडेल आणि अखेरीस त्याच्यासाठी जीव टाकेल. हां, तुकोबांची विठोबाविणा अशीच स्थिती आहे. आपली अनुभूती आता आद्यंतपणे व्यक्त झाली असे वाटले म्हणून तुकोबा इथे थांबले; एक शब्द त्यांनी अधिक लिहिला नाही.

असाच लयबंध असलेला तुकोबांचा आणखी एक अभंग आठवतो :

मोले घातले रडाया

नाही आसू नाही माया

तैसा भक्तिवाद काय

रंगबेगडीचा न्याय

वेठी धरिल्या दावी भाव

मागे पळायचा पाव

काजव्याच्या ज्योती

तुका म्हणे न लगे वाती

या अभंगात तुकोबांनी सोंगाड्या भक्तीवर टीका केली आहे. अशा खोट्या भक्तीची तुलना त्यांनी अनुक्रमे (१) मोलाने विलाप करणाऱ्या स्त्रिया (२) वेठबिगारीचा मजूर आणि (३) काजव्याचा प्रकाश यांच्याशी केली आहे. पैसे घेऊन रडणाऱ्या बायकांपेक्षा बिनपैशाने राबणारा मजूर अधिक दिखाऊ आणि चमकणारा पण दुसऱ्याला प्रज्वलित करू न शकणारा काजव्याचा प्रकाश त्याहूनही अधिक देखाव्याचा असा चढता क्रम येथे अभिप्रेत आहे.

‘घेई घेई माझे वाचे’, ‘कन्या सासुरासी जाये’, ‘मोले घातले रडाया’ या आणि अन्य अनेक अभंगांत तीव्र < तीव्रतर < तीव्रतम असा लयबंध तुकोबांनी जाणिवेने निर्माण केला असेल का? तसे वाटत नाही; त्यांच्या प्रतिभेचा तो सहज आविष्कार वाटतो. अभंग—गायनाच्या विशिष्ट पद्धतीशी या लयबंधाचा काही संबंध आहे का हे त्या क्षेत्रातील जाणकारच सांगू शकतील.

* * * * *

नोव्हेंबर १९८०

ज्ञानेश्वर

‘विश्वाचे आर्त’ हा ज्ञानदेवांचा एक लहानसा, तीन कडव्यांचा अभंग आहे. डॉ. प्र. न. जोशी यांनी ‘सार्थ श्री ज्ञानदेव अभंगगाथा’ या ग्रंथात तो असा नमूद केला आहे :

विश्वाचें आर्त । माझ्या मनीं प्रकाशलें ।

अवघेंचि जालें । देहब्रम्ह ॥१॥

आवडीचें वालभ । माझेनी कोंदाटलें ।

नवल देखिलें । नभाकार माये ॥२॥

बाप रखमादेवीवरू सहज निटु जाला ।

हृदयी नटावला । ब्रम्हाकारें ॥३॥

या अभंगाचा भावार्थ डॉ. जोशी यांनी असा दिला आहे.

“ज्या परब्रम्हाची इच्छा सारे आर्त विश्व करीत असते ते आज माझ्या मनात प्रकाशित झाले. त्यामुळे माझा साराच देह ब्रम्हरूप होऊन गेला. ते माझ्या प्रेमाचे स्वरूप माझ्यातच कोडून गेले. अशा या नभाकार परमात्मरूपी चैतन्यास मी डोळे भरून पाहिले याचे मोठे नवल वाटते ग माय. ज्ञानेश्वर महाराज म्हणतात, हा रखुमाईचा पती, माझा बाप श्रीविठ्ठल मला सहजपणे प्राप्त झाला. माझ्या हृदयात तो ब्रम्हाकार होऊन राहिला.”

स्थूलमानाने हा अर्थ वरवरच आहे. आपणांस ब्रम्हसाक्षात्कार कसा झाला ते ज्ञानेश्वर या अभंगात सांगत आहेत.

—पण या अभंगातील आर्त, कोंदाटले, निटु, नटावला इत्यादी शब्दांकडे संवेदनशीलतेने पाहिले की या अभंगाचे वाङ्मयीन सौंदर्य आणि आध्यात्मिक लावण्य आपणांस जाणवू लागते.

आर्त म्हणजे दुःख नव्हे, उत्कट इच्छा. 'विश्वाचे आर्त' याचा अर्थ अनेकदा विश्वातील दुःख असा घेतला जातो. तो अर्थातच बरोबर नाही. आर्त म्हणजे इच्छाच नव्हे तर उत्कट इच्छा. हे समग्र चराचर विश्व बंधनात अडकले आहे—या ना त्या. बंधकाची उत्कट इच्छा कोणती? बंधमुक्त होणे हीच. 'पूर्णापासून ढळलेले जग जाई पूर्णाकडे'. संकुचितपणातून बंधन येते, संकुचितपणा सोडला की पूर्णत्व लाभते. यंत्रातील एका स्कूने स्वतःला वेगळे मानले की तो बोटभर राहतो; उलट मी यंत्राचा अंश आहे असे म्हटले की तो यंत्राएवढा अजस्त होतो. या विश्वामध्ये आपल्याला अनेक सुटेसुटे घटक भासमान होतात; आपण स्वतःही स्वतःला पृथक मानत असतो—काहीजण तर त्यामुळे आऊट—सायडरही ठरतात. ज्ञानेश्वर म्हणतात, विश्वाचे आर्त माझे—माझ्या नव्हे—मनी प्रकाशले. माझे आणि माझ्या यांत अर्थभेद नाही पण नादभेद आहे. चे आणि ले यामुळे नादसंवाद साधला जातो. ज्ञानदेवांची शब्दकळा गंगेसारखी पावन आहे आणि तिच्यातील आशय आकाशगंगेसारखा अथांग आहे याची प्रतीती इथे आणि त्यांच्या सर्वच साहित्यात येते; म्हणून तर अंतःकरण निर्मळ आणि विशाल करून त्याचा आस्वाद घ्यायचा असतो—केवळ प्रज्ञेने किंवा पांडित्याने हे होणे नाही.

'प्रकाशले' म्हणजे प्रगटले नव्हे तर प्रतीत झाले. बंधमुक्त होण्याची विश्वाची आणि माझीही उत्कट इच्छा आज पूर्ण झाली. कशी? तर 'अवघेचि जाले देहब्रम्ह'. देह आणि ब्रम्ह हे दोन शब्द आपण जरा दूर करू या. ज्ञानेश्वरांचा देह ब्रम्हरूप झाला असे नाही. देह म्हणजे या विश्वातील पृथक भासणारे घटक; हे विश्व विविध पार्ट्स नी बनले आहे असे समजणे; पण पृथक घटकांची बेरीज म्हणजे पूर्णता नव्हे. पूर्णतेचे अंकुर म्हणजे विविध भासमान घटक. जंगलातील झाडे मोजल्याने जंगल कळत नाही असे जे म्हणतात ते याच अर्थाने. या साक्षात्काराच्या क्षणी

ज्ञानदेवांना हे चराचर विश्व सुट्या घटकांनी बनले नसून ते एक अखंड अस्तित्व आहे अशी प्रतीती आली. या अभंगात ज्ञानेश्वर 'अहं ब्रम्हास्मि' असे म्हणत नसून 'सर्वं खलु इदं ब्रम्ह' असे म्हणत आहेत.

वालभ म्हणजे प्रिय. आवडीचे वालभ म्हणजे अतिप्रिय. ज्ञानेश्वरांना अतिप्रिय काय? तर विठ्ठल. हा एवढासा. तो अवकाश व्यापणार ते हे एवढेच. त्याच्या समचरणांनी भूमी व्यापणार ती एवढीच. असा हा लहानखुरा विठ्ठल. 'माझेनि' हा शब्दही आपण विलग करून घेऊ या— नी म्हणजे आणि. पृथक् पृथक् भासणाऱ्या विश्वघटकामध्ये एकच ब्रम्हसूत्र ओवलेले आहे एवढेच ज्ञानेश्वरांना प्रतीत झाले नाही तर त्यानंतर माझा अतिप्रिय विठ्ठलच चराचरात दाटून भरला आहे असाही त्यांना प्रत्यय आला. कोंदाटला. हा एवढासा लहानखुरा विठ्ठल एवढा विराट झाला की ब्रम्हांडातही त्याला आवळून, आखडून बसावे लागले. केवढी आश्चर्यकारक प्रतीती! म्हणून तर 'गे माये' हे उद्गारवाचक अव्यय, आश्चर्यदर्शक अव्यय. या सावळ्या विठ्ठलाने निळ्या नभाचे विशालरूप धारण केले आहे.

'सहज निटु जाला' म्हणजे काय? निटु याचा अर्थ मराठीत 'प्राप्त' असा कुठेच होत नाही. विठ्ठल आणि ब्रम्ह यांच्यातील संबंध ज्ञानेश्वर इथे स्पष्ट करताहेत : विठ्ठल म्हणजे घडी घातलेले परब्रम्ह. पूर्वी म्हणत, ढाक्याची नऊ हात मलमल एका कोयीत मावते, करंगळीतल्या अंगठीतून ओढून काढता येते. थोडेसे तसेच. सगुणनिर्गुण एकु गोविंदु रे. सगुण म्हणजे आवळलेले निर्गुण आणि निर्गुण म्हणजे उलगडलेले सगुण. सगुणोपासक नामदेव आणि निर्गुणोपासक विसोबा यांना हे कळावे म्हणून तर त्या दोघांची गाठभेट ज्ञानोबांनी घालून दिली होती. एक पंढरपूरच्या विठोबाच्या पायांना बिलगून बसलेला तर दुसरा महादेवाच्या पिंडीवर पाय ठेवून निजलेला. दोघांच्याही मनात ज्ञानेश्वरांबद्दल अपार श्रद्धा का निर्माण झाली ते आता कळेल.

सहज म्हणजे सहज. निटु म्हणजे नीट. विठ्ठलाच्या अटकर मूर्तीत जे निर्गुण परब्रम्ह आवळून आक्रसून बसले होते ते आता लीलया मोकळे झाले—घडी घातलेले महावस्त्र दोन हातांनी हे s असे पसरवावे, त्याचे पोत, त्यांच्या अंगावरील ठिपके, नक्षी आणि बुट्टे स्पष्ट दिसावेत, काठपदराचे भरजरी लावण्य डोळ्यात भरावे तसे.

नामरूपात्मक जग ही माया नसून चैतन्यरूप परब्रम्हाचा तो सत्य आविष्कार आहे असे प्रत्यभिज्ञादर्शन सांगते; इथे ज्ञानदेव त्याच्याही पुढे गेले आहेत : चैतन्यरूप निर्गुण निराकार परब्रम्ह हा सगुणसाकाराचा सत्य आणि लावण्यमय आविष्कार आहे असे ते म्हणतात; चिद्विलासवादच येथे अन्वय—व्यतिरेकाने प्रगटला आहे.

विश्वाचे आर्त

विश्वाचें आर्त । माझे मनीं प्रकाशले ।

अवघेंचि जालें । देह ब्रम्ह ॥१॥

आवडीचे वालभ । माझें नी कोंदाटले ।

नवल देखिलें । नभाकार गे माये ॥२॥

बापरखुमादेवीवरू । सहज निटु जाला ।

हृदयीं नटावला । ब्रह्माकारें ॥३॥

—श्रीज्ञानेश्वर

ता.क. : अभंग मौखिक परंपरेने आपल्यापर्यंत आले आहेत; त्यामुळे त्यांतील शब्दांची जोडणी आणि तोडणी आपल्याला आशयानुरोधानेच करावी लागते; छापील शब्दांवर विश्वास ठेवून चालत नाही.

* * *

ज्ञानदेव : चार अभंग

: १ :

ज्ञानदेवांचे अभंग अत्यंत सुबोध आणि गहन आहेत. निवळशंख पाणीच ते. वरून तळ स्पष्ट दिसतो. वाटतं, असेल गुडघाभर पाणी. आत उतरलं की त्याची खोली कळते; आणि प्रवाहाचा अनावर वेग; आणि पाण्याचा गारवा. ज्ञानदेवांचे अभंग अथांग आहेत.

अभंगाचे ध्रुवपद प्रारंभी क्वचितच असते; ते असते दुसऱ्या टप्प्यावर. प्रारंभी येते तेव्हा तो अभंग पदस्वरूप असतो; ते पदच असते. भावगीतांमुळे आपणांस गीताच्या प्रारंभी ध्रुवपद पाहण्याची सवय झाली आहे. ध्रुवपदाचे अभंगातील स्थान संगीतदृष्ट्या, छंदःशास्त्रदृष्ट्या व मुख्य म्हणजे आशयदृष्ट्या किती वैशिष्ट्यपूर्ण आहे हे 'जाळ्यातील चंद्र' या ग्रंथात चपखलपणे दाखविले आहे. 'कन्या सासुरासि जाये ।...' हा चरण ध्रुवपदासारखा म्हटला की तुकोबांच्या अभंगाचे रूप तर आधुनिक भावगीतात झाल्यासारखे वाटते.

अशी गल्लत आधुनिक विद्वानांनी का केली—कारण वारकरी परंपरेशी त्यांचे नाते तुटलेले.

अजि सोनियाचा दिनु । वरुषे अमृताचा घनु ॥१॥

हरि पाहिला रे । हरि पाहिला रे ॥२॥

—असे जुन्या पोथ्यांतील लेखन पाहिले की आधुनिकांना वाटते की 'धृ' हे अक्षरचिन्ह पहिल्या कडव्याशी संबंधित आहे व मग ते पहिल्या 'अमृताचा घनु'लाच ध्रुवपद समजू लागतात; वास्तविक 'धृ' हे अक्षरचिन्ह पहिल्या कडव्याच्या अखेरचे नसून दुसऱ्या कडव्याच्या

प्रारंभीचे आहे व त्याची समाप्ती 'छ'ने झाली आहे. 'छ' चिन्हाचा अर्थ प्रा. म. वा. धोंडांनी सांगितलेला नाही; पण कुठलाही वारकरी तो सहज सांगू शकतो. 'छ'चा अर्थ आहे 'छाप'. ज्या कडव्याची छाप श्रोत्यांच्या मनावर पडावी एवढेच नव्हे तर ज्या कडव्याची छाप संपूर्ण अभंगावर पडलेली असते तेच अभंगाचे ध्रुवपद. धृ आणि छ या संक्षेपाक्षरांनी त्याची नोंद जुने अभंगकार करीत असत.

अजि सोनियाचा दिनु ।

वरुषे अमृताचा घनु ॥

हे ध्रुवपद नाही; हा अभंगाचा उठाव आहे. त्याला संगीतशास्त्रात उद्गाह अशी संज्ञा आहे. अभंग हा सांगीतिक प्रकार आहेच. हे उठावाचे कडवे गायकाने एकट्याने म्हणावयाचे असते; ध्रुवपद मात्र समूहाने म्हणायचे असते. गायकास वरच्या पट्टीत गाणे शक्य असते; समूहास वरच्या पट्टीत गाणे अवघड असते, हे तर झालेच; शिवाय समूहाच्या मनावर जे ठसवायचे आहे ते त्याला पुनःपुन्हा गायला लावणे यापेक्षा आणखी सोपा उपाय कोणता? या ध्रुव तान्याभोवती सगळा अभंग फिरतो असे म्हणण्याऐवजी या ध्रुवटोकाकडे सगळा अभंग धाव घेत असतो असे म्हणणे जास्त बरोबर ठरेल; किंवा असे म्हणा की संगीतदृष्ट्या उर्वरित अभंग ध्रुवपदाभोवती फिरत असतो तर काव्यदृष्ट्या तो ध्रुवटोकाकडे धाव घेत असतो.

अभंगाला मथळा नसतो म्हणून मग आपण पहिल्या ओळीचाच शीर्षक म्हणून वापर करतो; पहिल्या कडव्याला ध्रुवपद समजल्यावर असे होणारच. खरे तर अभंगाला मथळाच द्यायचा असेल तर तो दुसऱ्या कडव्याच्या आधारे म्हणजे ध्रुवपदातील शब्दांच्या आधारे दिला पाहिजे—म्हणजे छाप्याच्या कडव्याची छाप जनामनावर पडून अभंगकाराचा हेतू आणि

ध्रुवपदाचाही हेतू सफल होईल. ज्ञानदेवांना काही 'आज सोन्याचा दिवस आहे कारण आज अमृताचा पाऊस पडतो आहे' असे म्हणायचे नाही; तर 'हरि पाहिला रे' हे त्यांना श्रोत्यांच्या मनावर ठसवायचे आहे.

ध्रुवपद आणि पालुपद यांच्यातील फरकही लक्षात घेतला पाहिजे. अनेकदा हे दोन्ही शब्द एकाच अर्थाने वापरले जातात; ते बरोबर नाही. ध्रुवपद म्हणजे अभंगातील अढळ कडवे—पुनरावृत्तीने ते आपले अढळपण दाखवून देत असते; त्याच्याभोवती इतर कडवी फेर धरताहेत; त्याच्याकडे इतर कडवी धाव घेताहेत. उलट पालुपद म्हणजे पल्लवपद—पदर. वस्त्राचा पदर जसा वस्त्राशी निगडीत असूनही अंगापासून सुटा असतो तसे पालुपद सुटे असते; ते कडवे नसते, तो शब्दसमूह असतो. जसे, जी जी रे, हो रामा इत्यादी. ध्रुवकडवे सगळ्या समूहाने म्हणायचे असते तर पालुपद साथीदारांनी आळवायचे असते. अभंगाच्या महावस्त्राची निरी जर ध्रुवपद तर त्याचा लफ्फेदार पदर म्हणजे पालुपद.

हरि पाहिला रे ।

हरि पाहिला रे ।

सबाह्य अभ्यन्तरी ।

अवघा व्यापक मुरारी ॥२॥ छ ॥

सगुणोपासक एका मूर्तीत देव पाहतात.

निर्गुणोपासक अमूर्तात देव पाहतात.

नामदेव सगुणोपासक होते; त्यांना फक्त पंढरपूरच्या विठूमूर्तीतच परब्रम्ह दिसत होते. गोरोबा कुंभाराने जेव्हा त्यांना 'कच्चे मडके' ठरविले आणि संतसमूह जेव्हा त्यांना हसला तेव्हा

ते फार कष्टी झाले. गेले ते ज्ञानोबांकडे गोरुबा काकाची तक्रार घेऊन. ज्ञानोबांनी उपदेश केला नाही; त्यांनी पाठविले नामदेवांना विसोबा खेचरांकडे. 'ख' म्हणजे आकाश. चिदाकाशात संचार करणाऱ्या विसोबांकडे. विसोबा पसरले होते महादेवाच्या पिंडीवर पाय पसरून. अव्यक्तोपासक होते ना ते. त्यांच्या दृष्टीने ईश्वर नाही अशी जगात जागाच नव्हती. नामदेव महाराज थक्क.

का पाठविले ज्ञानदेवांनी नामदेवांना विसोबाकडे? नामदेवांची ऐकान्तिक भक्ती तर त्यांना सार्वदेशिक करायचीच होती; पण विसोबांच्या सार्वदेशिक अव्यक्तोपासनेलाही त्यांना मानुषतेचा सगुण स्पर्श द्यायचा होता. ज्ञान देताना जो स्वतः काही शिकत नाही तो गुरू कसला? आता गुरूही शिकत नाहीत आणि शिष्यही शिकत नाहीत—ते सोडा. अध्यापनात शिष्याने शहाणे होऊन भागत नाही. गुरूनेही शहाणे व्हायचे असते—ज्ञान देता देता गुरूच्या ज्ञानातही भर पडावी लागते—नाहीतर मग गुरूच्या आसनावर यंत्र ठेवले तरी चालते. अध्यापनसमयी गुरूचे ज्ञान जेव्हा वाढत नसते तेव्हा ते झिजत असते; शिष्यांच्या अज्ञानाची काच त्याला लागत असते. प्रभा अत्रे यांनी आपल्या गुरूचा अनुभव सांगितला आहेच—आत्मचरित्रात. ज्ञानेश्वर तसे कसे करतील?

'सगुण निर्गुण एकु गोविंदु रे' म्हणणाऱ्या ज्ञानदेवांना स्वतःत आणि विश्वात एकाच क्षणी परमेश्वराचा साक्षात्कार झाला—हा सोन्यासारखा दुर्मिळ आणि मूल्यवान क्षण; हा अमृततत्त्वाचा पाऊस. अमृताचा पाऊस कधी पडत नाही; सोन्याचा दिवस कधी उगवत नाही. अमृत आणि सुवर्ण ही उपमाने आहेत आणि उपमानांचा जन्मच लक्षणाशक्तीतून होत असतो, हे आपल्याला माहित आहे. तरी बरे, इथे ज्ञानदेवांनी रूपक अलंकार वापरला; एरव्ही अशा वेळी ते हटकून व्यतिरेक-प्रतीप अलंकार वापरून आपली अनुभूती लौकिक अनुभूतीपेक्षा कशी कोटिशः उच्च आहे ते सुचवीत असतात. 'अमृतातेही पैजा जिंके', 'चंद्रमे जे अलांछन' इत्यादी उदाहरणे आपल्याला मुखोद्गत आहेतच—त्यांतील अलंकारांची नावे माहिती नाहीत हे

काही वैगुण्य नाही; त्यांतील आशयाचे उच्च कोटित्व कळत नाही हे मात्र गैरच! कबूल करायला काय हरकत आहे? स्वर्गात अमृत मिळत असेल पण मोक्ष मिळत नाही; इथले माझे अध्यात्मनिष्ठ बोल तुम्हांस मोक्षप्राप्ती करून देतील—येथ मोक्ष असे आयता । श्रवणाचिमाजी ॥ —असे ज्ञानेश्वरांचे प्रतिज्ञोत्तर आहे हे आपणांस कुठे कळले होते? 'अमृतातेही पैजा जिंके' ही आपणांस मातृभाषेची बढाई वाटली होती!

दृढ विटे मन मुळी ।

विराजित वनमाळी ॥

—असे छापलेले असते. अभंग वाचायचा नसतो, ऐकायचा असतो; ऐकायचा नसतो, गायचा असतो; आणि जमलंच तर गाता गाता अनुभवायचा असतो. तेव्हा मग 'दृढ विटे मनमुळीं' असा बोध होतो; 'मन मुळी' याला अर्थ काय?

योगशास्त्रानुसार मनाचे मूळ चित्त. या चित्ताच्या प्रेरणा अशा :

- १) प्रेप्सा = सुखाच्या प्राप्तीची इच्छा.
- २) जिहासा = दुःखाच्या अप्राप्तीची इच्छा.
- ३) जिज्ञासा = ज्ञानेच्छा.
- ४) चिकीर्षा = कर्मेच्छा
- ५) शोक = दुःखाची स्मृती
- ६) भय = दुःखाची शक्यता
- ७) अतृप्ती = सुखसेवनोत्तर असमाधान

या चित्तप्रेरणा चंचल असतात. अशा अस्थिर आसनावर परमेश्वर झाला तरी कसा आरूढ होणार? तो मग मनमोहन नाही होत, होतो वनमाळी—जातो आपल्यापासून दूर.

योग म्हणजे या चित्तवृत्तींचा निरोध. मूढ, क्षिप्त, विक्षिप्त, एकाग्र यांच्यापलीकडची अवस्था निरुद्ध. या अवस्थेत चित्त पूर्ण स्थिर होते. अशा स्थिर चित्तालाच परमेश्वराचा प्रत्यय येऊ शकतो. अशा स्थिर चित्ताच्या विटेवर मग तो वनमाळी विठ्ठल होऊन विराजमान होतो. जो 'विस्थल' —स्थानरहित—त्याला भक्त अठ्ठाविसाव्या युगापर्यंत मनाच्या विटेवर तिष्ठत ठेवू शकतो.

—अर्थात प्रत्येक कडव्यानंतर 'हरि पाहिला रे...'चा गजर करायचा. मग ही निरुद्ध चित्ताची वीट आपल्या मनाएवढी नाही विश्वाएवढी आहे हे जाणवेल; मग हे चित्त अणूहून सूक्ष्म आणि विश्वाहून विशाल आहे हे जाणवेल. 'अणूरेणूया थोकडा । तुका आकाशाएवढा ।' असे तुकोबा उगाच म्हणत नाहीत; उगाच तुकोबा ज्ञानोबांना वंदन करीत नाहीत.

बरवा संतसमागमु ।

प्रगटला आत्मारामु ॥

हे कसे घडले? हा सोन्याहून दुर्मिळ—सोन्याहून मूल्यवान क्षण कसा उगवला? हा अमृताहून दुर्मिळ—अमृताहून आनंददायी क्षण कसा उगवला? याचे श्रेय, ज्ञानदेव म्हणतात, मला नाही; संतांच्या सहवासाला आहे. हे संत कसे ते पसायदानात ज्ञानेश्वरांनी सांगितलेच आहे : कल्पतरूचे जंगम अरण्य, सजीव चिंतामणीचे नगर, अमृताचे बोलके समुद्र. चंद्रमे जे अलांछन । मार्तंड जे तापहीन । प्रेप्सा – जिहासा साधायच्या तर (१) रत्न (२) रसायन (३) मंत्र आणि (४) सत्संग हे चार मार्ग आहेत. यांतील सर्वांत सोपा आणि सर्वांत दुष्प्राप्य मार्ग 'सत्संग'. सोपा यासाठी की संतमंडळात जाऊन बसले की आपोआप 'वाण नाही पण गुण' लागतो— त्याचे श्रेय संतांना; आपल्याला नव्हे. दुष्प्राप्य यासाठी की खरे संत मिळतात कुठे? 'ऐसे संत झाले कळीं । तोंडी तंबाखूची नळी ॥' असा तुकोबांचा अनुभव होता; आपला त्यापेक्षाही वाईट आहे. म्हणून तर खऱ्या संतांची 'मांदियाळी' निर्माण होवो, अशी गुरूची प्रार्थना ज्ञानेश्वर करतात.

‘बरवा’ या शब्दाचा अर्थ नुसता ‘चांगला’ नाही; चांगला आणि सुंदर. अमृतानुभवात शिवशक्तिनिरूपण करताना ज्ञानेश्वर कटाक्षाने ‘चारुता’ हा शब्द वापरतात; कारण त्यांच्या मते – नव्हे अनुभवे- आध्यात्मिक अनुभूती केवळ ज्ञानात्मक, केवळ शून्यात्मक, संवेदनाशून्य नाही; ती भावनात्मक आणि सौंदर्यात्मकही आहे—त्याशिवाय काय ज्ञानेश्वरांच्या वाङ्मयात चारुत्व असे ओतप्रोत भरून आहे? ज्ञानेश्वरांनी आपल्या पाषाणहृदयाला पाझर फोडला असे विनोबा म्हणतात; ते खरेच असणार; पण तो पाझर भक्तीचा आणि तर्काचा होता—त्याला सौंदर्यानुभूतीचा स्पर्श नव्हता. केवळ वाङ्मयीन आकलन अपूर्ण तसे केवळ तार्किक, केवळ भक्तिनिष्ठ आकलनही अपूर्णच.

संतांच्या सहवासाने आत्मभान प्रगटले; स्वानुभूती आणि विश्वानुभूती एकरूप झाल्या. आत्मभानाने विश्वभानाला पूर्णता दिली; विश्वभानाने आत्मभानाला वास्तवता दिली. ही दुर्मीळ, अपवादात्मक अवस्था आहे. मग म्हणा, “हरि पाहिला रे । हरि पाहिला रे । सबाह्य अभ्यन्तरी । अवघा व्यापक मुरारी ॥” या अभंगाचाच नाही जीवनाचाच तर तो ध्रुव तारा आहे. जीविताचे ध्रुवटोक मृत्यू नाही, अमरत्व आहे.

या लौकिकभिन्न अनुभूतीला नाव तरी काय द्यावे? चला, तिला म्हणू या बापरखुमादेवीवर. त्यानेच त्याचे दर्शन घडविले म्हणून त्याला म्हणूया कृपेचा समुद्र, वात्सल्याचा ठेवा. हा विठ्ठल पित्यासारखा कृपाळू आहे आणि मातेसारखा वत्सल आहे. माझ्याही मातापित्यांचे नाव रुखमाई आणि विठ्ठलपंतच तर आहे—ज्ञानदेव म्हणतात. म्हणजे इथे आईवडील ईश्वररूप झाले; विठ्ठल मातापितारूप झाला.

साडेतीन चरणांची नव्हे दोन दोन चरणांची कडवी असलेला हा छोटा, देवीवर जातीचा अभंग. बारा चरणांचा. तसा कुठलाही शब्द अवघड नाही. कुठे चित्रमय वर्णन नाही. तसा कुठे उपदेश नाही. कुठे गहन तत्त्वज्ञानही नाही. निवळशंख पाण्यासारखा पारदर्शक. अगदीच सोपा. फार गहन.

वाकून तीर्थ घ्यावे. डोळ्याला लावावे. तळवा मस्तकावरून फिरवावा. म्हणावे, "हरि पावला रे । हरि पावला रे ॥"

आजि सोनियाचा दिनु ।

वरुषें अमृताचा घनु ॥१॥

हरि पाहिला रे हरि पाहिला रे ।

सबाह्य अभ्यंतरीं अवघा व्यापक मुरारी ॥२॥ धृ. ॥

दृढ विटे मनमूळीं ।

विराजित वनमाळी ॥३॥

बरवा संतसमागमु ।

प्रगटला आत्मारामु ॥४॥

कृपासिंधु करुणाकरू ।

बापरखुमादेवीवरु ॥५॥

। २ ।

रुणुझुणु रुणुझुणु रे भ्रमरा ।

सांडी तूं अवगुणु रे भ्रमरा ॥१॥

चरणकमळदळु रे भ्रमरा ।

भोगी तूं निश्चळु रे भ्रमरा ॥२॥

सुमनसुगंधु रे भ्रमरा ।

परिमळ विदगदु रे भ्रमरा ॥३॥

सौभाग्यसुंदरू रे भ्रमरा ।

बापरखुमादेवीवरु रे भ्रमरा ॥४॥

विठ्ठलाची मूर्ती आपण फोटोत किंवा सिनेमात पाहिली असते; फार थोड्यांनी देवळात ती पाहिली असते—काही हरकत नाही. कशी वाटते ती मूर्ती? महाराष्ट्राचे ते परमदैवत आहे; लाखो वारकरी वर्षातून दोनदा पंढरपूरची वारी करतात आणि आयुष्यभर त्या रखुमादेवीवराचे चिंतन करतात; त्याच्या नुसत्या स्मरणाने त्यांना आत्मबल मिळते; म्हणून तर विठ्ठल महाराष्ट्राचे शक्तिकेंद्र झाले आहे. पुंडलीक आणि ज्ञानोबा, नामदेव आणि चोखोबा, तुकाराम आणि निळोबा, न्या. रानडे आणि गुरुदेव रानडे, सोनोपंत आणि विनोबा या धुरंधराचे तेजोवलय पांडुरंगाच्या चरणांतूनच उदित झाले आहे ना? पंढरीनाथ हे असे लोकदैवत आहे आणि आलोकदैवतही आहे.

अशा अलौकिक दैवताचा गुणमहिमा ज्ञानोबांनी या अभंगातून संज्ञापित केला आहे.

त्यांचे हे संज्ञापन आरतीसारखे नाही; ही सरलोक्ती नाही. ध्वन्योक्ती आहे.

आपल्याला वाटते हा भ्रमरावरचा अभंग आहे; 'चाफा' ही कविता जशी आपल्याला चाफ्यावरची वाटते; पण ती असते चाफ्याच्या प्रेयसीवरची तसेच इथे झाले आहे : भ्रमरावरचा वाटणारा हा अभंग प्रत्यक्षात आहे विठ्ठलावरचा. भ्रमरावरचा अभंग मानला तर तो नकारात्मक अभंग होतो; ते ज्ञानेश्वरांच्या मनोदशेशी सुसंगत नाही; त्यांची दृष्टी सकारात्मक आहे. अभंगाचे हे सकारात्मक रूपच जाणून घेण्यासाठी आपण आपले लक्ष शेवटच्या दोन चरणांवर केंद्रित करायचे—तशीही मूर्ती पायापासून मस्तकाकडे पाहत जायची असते; मस्तकापासून चरणाकडे नव्हे.

माझा विठ्ठल 'सौभाग्यसुंदरू' आहे असे ज्ञानेश्वर म्हणतात त्याचा अर्थ काय? संस्कृत कोशात 'सौभाग्यम्'चा अर्थ दिला आहे : 'स्वर्गीय सुख'; तो अर्थ इथे अचूक लागू पडतो : विठ्ठलाच्या ठायी अपार्थिव सुख आणि अपार्थिव सौंदर्य आहे असे ज्ञानोबा सांगताहेत. चर्मचक्षूंनी पाहिले तर विठ्ठलाची मूर्ती काळी, ठेंगणी, निरायुध—नटराजाप्रमाणे किंवा त्रिभंगी मुरलीधराप्रमाणे आकर्षक नव्हे; म्हणून तर भक्तजन विठ्ठलाचे दर्शन नेत्र मिटून चित्तचक्षूंनी घेतात! अपार्थिव सुखाला 'आनंद' आणि अपार्थिव सौंदर्याला 'लावण्य' का म्हणतात ते आता आले ना लक्षात?

अरे भ्रमरा, विठ्ठलाच्या चरणी लीन हो म्हणजे तुला इंद्रियातीत आनंद आणि इंद्रियातीत लावण्य यांची अनुभूती येईल. जीवमात्राची धडपड अनुकूल संवेदनेसाठीच तर असते; ज्ञानेश्वरमहाराज म्हणतात, अरे आध्यात्मिक अनुभूतीत अनुकूल संवेदना, सुखसुंदरता आहेच—तुम्हांस हवी असलेली; तुम्हांस हवी असल्यापेक्षा पटीने आणि कोटीने वरचढ. ज्ञानदेव नकारात्मक बोलत नाहीत : 'गमजा करितां मनीं उमजा ना हें सुख न पुढे पडेल वजा' असा ते सुखत्यागाचा हाकारा करीत नाहीत; ते उन्नत सुखाचे आश्वासन देतात.

बरे, हा विठ्ठलही कसा तर पित्यासमान—त्याच्याकडे आपण स्व-भावानेच धाव घ्यायची आहे; तो काय परका आहे की अनोळखी आहे? ज्ञानेश्वरांच्या निर्मितीमध्ये श्लेष आणि श्लेषसदृश अभिधामूल व्यंजना जागोजाग आहे—त्यांची कोंदाकोंदीच आहे—म्हणूनच ज्ञानेश्वरांच्या आशयासंबंधी कधी एकारलेला आग्रह धरूया नको—जितके अर्थरंग आणि जितके अर्थाकार या मेघात दिसतील तितके सर्व अलवारपणे वेचून घेऊया : 'रखुमादेवीचा पती' याचा अर्थ 'पांडुरंग' असा आहे हे सांगायला नकोच; तो आपला पिता आहे, तो विश्वाचाच पिता आहे हेही सांगायला नको; पण इथे ज्ञानोबा त्या शब्दांत आपल्या लौकिक जन्मदात्यांची नावेही सुचविताहेत, हे आले ना लक्षात? आद्य शंकराचार्यांनी नाही 'चर्पटपंजरिका स्तोत्रा'त 'भज गोविंदम्' असे म्हणून एकाच वेळी कृष्णाचे आणि गुरूचे नाव सूचित केले. ('निवृत्ती'

आणि 'बापरखमादेवीवरू' अशा अपवादात्मक स्थळीच ज्ञानेश्वर लौकिक संदर्भ श्लेषाने सूचित करतात.)

'सुमनसुगंध' इथे तर स्पष्टच सभंग श्लेष आहे : सुमन म्हणजे पुष्प आणि सु-मन म्हणजे उन्नत मन; पण कोणाचे? अरे भुंग्या, तुला फुलाचे आकर्षण आहे ना? सुगंधाचे आकर्षण आहे ना? ही काही त्याज्य बाब नाही, स्तुत्य बाबच आहे; फुलास आणि सुवासास वाईट कोण म्हणेल? —पण तनापेक्षा मन श्रेष्ठ नाही का? --आणि या सुमनांचा सुवास सु-तनाच्या सुवासापेक्षा वरचढ नाही का? मन करतं तीच खरी कृती; तन करतं ती नव्हे; एक व्यक्ती कांतेला आलिंगन देते आणि तीच व्यक्ती आपल्या कन्येलाही आलिंगन देते; पण त्या दोन आश्लेषांमध्ये भृंगारभाव आणि वत्सलभाव असा फरक पडतो तो मनामुळेच ना, असा सवाल योगवासिष्ठकाराने प्रभुरामचंद्रांना केला, तो उगाच नव्हे. 'सुमनसुगंधू'च्या जरा आधी 'चरणकमळदळु' असा शब्द आला आहे. विठ्ठलाच्या पदकमळातील हा मनोगम्य सुगंध आहे. असा इंद्रियातीत सुगंध रामाशिवागोविंदा नाही सेवन करू शकत; त्यासाठी विदग्धच हवा—तसा तू आहेस भ्रमरा.

'विद्गदु'चा अर्थ एका संपादकाने 'चहूकडे' असा दिला आहे; तो अरास्त आहे. 'विद्गदु' या शब्दाची व्युत्पत्ती काय? ती कळली की त्याचा नेमका अर्थ कळतो : विदग्दु म्हणजे विदग्ध. वि-द-ग्-ध या शब्दाचे सैल रूप झाले 'विद्गदु'. कानडीच्या संपर्काने अनेक मराठी—संस्कृत शब्द उकारान्त झाले; त्यापैकी हा एक. —पण 'विदग्ध' म्हणजे तरी काय? विदग्ध म्हणजे पक्क, संस्कारित; शुद्ध. विदग्ध व्यक्ती म्हणजे सुसंस्कारीत ज्ञानी व्यक्ती. ज्ञानेश्वर जीवात्म्याला म्हणताहेत, "अरे भ्रमरा, तू तर चतुर, जाणता आहेस. तो खराखरा भुंगा या फुलावरून त्या फुलावर भ्रमत असतो कुठेच पूर्ण सुख मिळत नाही म्हणून. तू तसा नाहीस." भुंग्याचा गुंजारव कर्णकटु; ज्ञानेश्वर मात्र इथे त्या ध्वनीला 'रुणुझुणु' म्हणताहेत; का? कारण ते निसर्गातील एका कीटकासंबंधी बोलत नसून मानवी जीवासंबंधी बोलत आहेत. इतर कोणालाच नसलेले आत्मभान या मानवजातीला, जीवात्म्याला आहे; म्हणूनच त्याच्या सुखशोधाच्या इच्छेला त्यांनी

नादमधुर केले आहे; कारण ही त्याची पार्थिवसुखाची इच्छा सहजच अपार्थिव इच्छेत परिवर्तित करता येते; त्या खऱ्याखऱ्या भुंग्याच्याबाबत हे शक्यच नसते. तो चंचलच असतो; कारण त्याला पूर्ण सुख कुठेच मिळत नाही. हा जीवात्मा मात्र निश्चल होऊ शकतो—इंद्रियकमळाच्या जागी हरिकमळ निवडले की झाले. पहिले सुख सीमित, भंगुर; तर दुसरा आनंद असीम, अक्षय.

मग काय षट्पदा, काय विचार आहे?

। ३ ।

कवितेचा आस्वाद ही एक अनुभूती असते. कविता जितकी श्रेष्ठ तितकी ही अनुभूती स्तिमित करणारी असते. अशा कवितेचे पहिले वाचन विनाअट करायचे असते; मनात काहीच हेतू—अपेक्षा न ठेवता कवितेचा आस्वाद घ्यायचा असतो. हे पहिले वाचनच दुसऱ्या—तिसऱ्या—चौथ्या वाचनास आपणांस उद्युक्त करीत असते.

‘पांडुरंग कांती’ हा ज्ञानेश्वरांचा अभंग प्रसिद्ध आहे. आशाबाईंनी आपल्या गायनाने आणि हृदयनाथ यांनी आपल्या चालीने तो लोकप्रिय केला आहे. पहिल्या श्रवणात हा अभंग विठ्ठलावर आहे हे कुणाच्याही लक्षात येते. मराठीतील अभंग हा काव्यप्रकार विठ्ठलाभोवतीच तर प्रदक्षिणा घालतो आहे; मराठीतील अभंग—वाङ्मय विठ्ठलभक्तीने ओतप्रोत आहे. इथेही ‘पांडुरंग’ आणि ‘विठ्ठल’ हे शब्द आहेतच. त्यामुळे श्रोत्यांची खात्रीच पटते की ज्ञानेश्वरांनी या अभंगात विठ्ठलाच्या सगुणभक्तीचा आविष्कार केला आहे; पण विठ्ठलाप्रमाणेच हा अभंगही नाना रूपे धारण करतो हे श्रोत्यांच्या हळूहळू लक्षात येते.

कवितेचा आस्वाद घेताना जेव्हा तिच्यातील अनेक तंतू जाणवू लागतात, तेव्हा रसिकाला प्रश्न पडतो की यांतील कोणता अर्थ प्रधान, कोणता अर्थ गौण? या प्रश्नाचे उत्तर स्पष्ट आहे : ‘चारुदत्ताला मुलगा झाला’ या वाक्याचा अर्थ काय घ्यायचा? ‘चारुदत्ताची पत्नी प्रसूत

झाली' हा अर्थ तर आहेच; 'चारुदत्त पिता झाला' हाही अर्थ आहे; 'चारुदत्ताला वंशाचा दिवा लाभला' हा अर्थसुद्धा रास्त होय; एवढेच काय 'चारुदत्ताला आनंद झाला' हा अर्थही उचित ठरेल; परंतु 'चारुदत्ताला मुलगा झाला' या वाक्याचा अर्थ 'चारुदत्ताचा मुलगा कधीतरी मरणार आहे' हा कदापि होऊ शकत नाही—जरी ते निर्विवाद जीवनसत्य असले तरी. हा अर्थ त्या वाक्याच्या अर्थकक्षेबाहेरचा अर्थ आहे.

कवितेचेही असेच असते. तिचीही एक अर्थकक्षा ठरलेली असते. त्या अर्थकक्षेपेक्षा कमी अर्थ स्वीकारणे ही अरसिकता असते; तिच्या बाहेरचा अर्थ स्वीकारणे हा कल्पनाविलास असतो.

—पण ही अर्थकक्षा ओळखायची कशी, ठरवायची कशी? त्यासाठी कवितेचे केंद्र जाणावे लागते. 'पांडुरंग कांती' हा अभंग सगुणभक्तिपर आहे असे म्हटले तर मग त्यात पांडुरंगाचे रूपवर्णन यायला पाहिजे. वीट, त्यावरील समचरण, कमरेवर हात, वक्षावर तुळशीमाळा—कौस्तुभमणी, कानात मकरकुंडल, 'विठूने शिरी वाहिला देवराणा' या अभंगात विठूलाचे असे रूपवर्णन अजिबात नाही. ज्ञानेश्वरांना त्याचे काही वावडे नाही.

रूप पाहतां लोचनीं ।

सुख जाले वो साजणी ॥

तो हा विठूल बरवा ।

तो हा माधव बरवा ॥

हा ज्ञानेश्वरांचा रूपाचा अभंग प्रसिद्धच आहे, असे त्यांचे अनेक अभंग आहेत. वारकरीच होते ते; अनेक पिढ्यांचा त्यांचा वारसा होता तो. अंतःकरणात अतूट भक्तीही दाटून होती त्यांच्या. ती वेळोवेळी अभंगरूपाने प्रगटावी यात नवल नाही.

—पण हा काही रूपाचा अभंग नाही; या अभंगाचा केंद्र सगुणभक्ती नाही. मग काय आहे? पुन्हा एकदा अभंग ऐकावा तर पांडुरंग, विठ्ठल हे शब्द आपले अवधान वेधून घेत नाहीत, त्याचप्रमाणे कानडा आणि कर्नाटकु हे शब्दही आपणांस आकर्षित करीत नाहीत. खोळ आणि बुंधी, दृष्टीचा डोळा हे पुनरुक्त वाटणारे शब्दही अभंगाचे केंद्र वाटत नाहीत. मग या अभंगाचे केंद्र आहे तरी काय?

अभंग ऐकताना एक विस्मयाची भावना आपल्या मनात जागी होते. हा रूपाचा अभंग नाही; हा विस्मयाचा अभंग आहे. एक स्त्री हा अभंग आळवते आहे. ती विस्मयचकित झालेली आहे. कशी आणि का? आहे ती विठ्ठलासमोरच उभी. हा विठ्ठल कसा आहे ते आपणांस चांगले माहीत आहे. काळा. मूर्तिविज्ञानाच्या दृष्टीने आकर्षक नसलेली ही मूर्ती. त्रिभंगी देहुडा म्हणजे दीड पायावर उभा. तीन ठिकाणी मुरडलेला. नटराजाची मूर्ती त्याहूनही कलात्मक. विठ्ठलमूर्ती तैसी नोहे. चर्मचक्षूंना ती मनोहर दिसणारच कशी? नवल हेच आहे. ज्ञानेश्वरांना त्या मूर्तीतून अलौकिक सौंदर्याचा प्रत्यय येत आहे—याचाच त्यांना विस्मय वाटत आहे. विठ्ठल काळा पण त्याची कांती शुभ्रधवल. एवढ्यानं काय झालं; पांडुरंगकांती दिव्यतेज झळकती. काळ्यातून शुभ्र तेज. ते तेजही अलौकिक. 'झळकते' असे एकवचन नाही 'झळकती' असे अनेकवचन. काळ्या मूर्तीतून अनेकानेक प्रकारचे दिव्यतेज प्रगटते आहे हा नवलावो नव्हे? पं. फिरोज दस्तुर यांचा अनुभव ऐकण्यासारखा आहे. हिराबाई बडोदेकर आणि सरस्वती राणे या काळ्या—सावळ्या बहिणी. तन्मयतेने गात तेव्हा त्यांची कांती अक्षरशः उजळून निघत असे. बालगंधर्वाबद्दलही अशाच आठवणी आहेत : बालगंधर्व सुंदर होते; पण अभिनय करताना ते आणखीच सुंदर दिसत. विठ्ठल तर ईश्वर. त्याचा चमत्कार तर याहूनही थोर असणार.

विठ्ठलाचे तेज दाहक नाही, शामक आहे. नुसते शामकच नाही लावण्यमयही आहे. अनेक मठाआश्रमात अनेक भाविक आध्यात्मिक कवनं लिहितात. त्यांच्या श्रद्धेबद्दल वाद नाही; पण त्यांची आध्यात्मिक अनुभूती लावण्यमय आणि आनंदमय झालेली क्वचितच दिसते.

ज्ञानेश्वरांचे सगळेच अभंग—वाङ्मय आमोद आणि लावण्य यांनी मोहरलेले आहे. त्यात नैराश्य, दैन्य, क्लेश यांना स्थानच नाही—अगदी त्यांच्या विराण्याही याला अपवाद नाहीत. त्यातही मिलनाचे, सायुज्याचेच आश्वासन आहे.

इथे तर आनंदोत्सवच आहे; लावण्योत्सवच आहे. ती शोभा पाहताना आपणही विस्मयचकित आणि हर्षविभोर होतो. या अभंगाची शेवटची ओळ तर पाहा : दृष्टीचा डोळा पाहो मी गेलिये तव भीतरी पालटु जाला. काळ्या पाषाण मूर्तीतून तेजाचे आणि सौंदर्याचे लोटचे लोट निघताहेत हे एक आश्चर्य. चर्मचक्षूंना काळी पाषाणमूर्ती दिसते आहे तर चित्तचक्षूंना तेजोमय लावण्य. त्या मूर्तीलाच धरून ठेवावे तर बाळकृष्णाप्रमाणे ती नानारूपे धारण करीत आहे. गोरुवांशी; गोपींशी आणि अगदी यशोदेशीसुद्धा खेळताना तो बाळकृष्ण नानारूपे धारण नव्हता करीत? कधी घोंगडी पांघरून बसायचा, कधी डहाळीत अदृश्य व्हायचा, कधी डोहात; कधी तो माखनचोर तोंड उघडून मातेला विश्वरूपदर्शन घडवायचा. इथेही तो तेच करतो आहे. 'खोळबुंधी घेवोनी खुणाची पालवी' असे ज्ञानेश्वरांनी म्हटले आहे. खोळ, बुंधी हे एकाच अर्थाचे शब्द वाटतात; पण ते खरे नाही. यालाच पुनरुक्तवदाभास अलंकार म्हणतात. खोळ अंगाला चिकटून असते. सत्त्व—रज—तम यांची खोळ निघता निघत नाही. बुंधी म्हणजे आवरण—वस्त्रालंकार. नामरूपाची बुंधी म्हणजे आवरण दूर सारणे तेवढे कठीण नसते. या सगुण विठ्ठलाने खोळबुंधी धारण केलेली आहे. त्यामुळे त्याचे खरे स्वरूप कळतच नाही. मात्र, तो पूर्ण दडलेलाही नाही—त्याचे चैतन्यरूप आपल्याला खुणावतच असते—त्याचा पुरेसा बोध मात्र होत नसतो. म्हणून तर हा विठ्ठल कानडा आणि करनाटकू आहे. ज्ञानेश्वरीमध्ये 'सुबोध' या अर्थाने 'मराठा' आणि 'गूढ' या अर्थाने 'कानडा' हे शब्द आले आहेतच. हा विठ्ठल बहुरूपी—करनाटकी आहे; म्हणूनच गूढही आहे. पंढरपूरचा विठ्ठल कृष्णदेवरायाने विजयानगरला नेला. ही सोळाव्या शतकातली घटना. एकनाथांचे आजोबा नव्हे पणजोबा भानुदास यांनी ती मराठी मूर्ती पुन्हा महाराष्ट्रात आणली. भाषिक आणि प्रादेशिक अर्थाने विठ्ठल कानडी नव्हे आणि कर्नाटकीही नव्हे. मराठीच. इथेही ज्ञानेश्वरांनी पुनरुक्तवदाभास अलंकार

साधला आहे. वरवर पाहता कानडा आणि कर्नाटकू या शब्दांचा अर्थ एकच वाटतो. पण तो किती वेगळा आहे! ज्ञानेश्वरांचा हा अभंगही कानडा आहे, कर्नाटकु आहे, मराठीही आहे आणि एकरूपीही आहे.

जडापलीकडचे ते चैतन्य शब्दावाचून संवाद साधते आहे. त्याच्याशिवाय दुसरे काहीच नसताना अनुवादु म्हणजे कथन करते आहे. मग त्याचे मनोगत कळणार तरी कसे? त्या चैतन्याचे निरूपण करताना परावाणीही कुंठित होते. तिचे स्थान नाभी. पश्यंतीचे स्थान हृदय. मध्यमेचे स्थान कंठ आणि वैखरीचे स्थान मुख. वैखरी ही क्रियादर्शक वाणी. ती त्या क्रियातीताचे वर्णन काय करणार!

डोळ्यांना काळी मूर्ती दिसतेय. मनाला तेजोमय लावण्य जाणवतेय. सौंदर्य नव्हे लावण्य. चक्रधरस्वामींनी सांगितलेय, "अवेवाचे बरवेपण ते सौंदर्य : तयावेगळे उधासून येई ते लावण्य." ते चैतन्य गूढ आविर्भावातून आपल्याशी संवाद साधू पाहतेय; पण त्याचा अभिप्राय कळत नाही. तरीही सगुणाच्या माध्यामातून निर्गुणाला जाणण्याची आपली धडपड सुरूच असते. दृक्— संवेदना अपुरी पडते (हावभाव), शब्दसंवेदना अपुरी पडते (वैखरी) म्हणून आता आपण वारकरी संकेताप्रमाणे त्या मूर्तीच्या पाया पडायला जातो. वारकरी पाया पडतात तेव्हा पावलांना स्पर्श करतात. तर काय—'पाया पडू गेले तव पाऊलचि न दिसे' कारण ते चैतन्य स्पर्शसंवेदनेच्याही पलीकडचे आहे. ते समोर की पाठमोरे तेच कळत नाही : ते आपल्याला अभिमुख आहे की विमुख आहे. ते आपल्या पुढ्यात आहे की मागे आहे तेच कळत नाही कारण ते सर्वव्यापी आहे. पतंजलीमुनींनी म्हटले आहे, देहभावामुळे दिशातत्त्व आणि मनोभावामुळे कालतत्त्व निर्माण होते. अशा दिक्कालातीत चैतन्याचा प्रत्यय आला असे म्हणताहेत.

व्यवहारातही एका संवेदनाबोधनेने समाधान झाले नाही की आपण इतर संवेदनांचा आश्रय घेतो. फळ कसे आहे हे आपण प्रथम डोळ्यांनी पाहतो. त्याने खात्री पटली नाही की ते

चाचपतो. आणखी खात्री होण्यासाठी त्याचा वास घेतो. तरीही समाधान झाले नाही की चव घेऊन पाहतो. इथेही तेच घडते आहे : 'क्षेमलागी जीव उतावीळ माझा' अशी सगुणाची ओढ असलेल्या पण निर्गुणाचा प्रत्यय आलेल्या मनाची स्थिती मग काय होणार? 'क्षेम ठेऊ गेली । तव मीचि मी एकली । आसावला जीव राहो ।'

गंधसंवेदना आणि रुचिसंवेदना यांचा प्रश्नच नाही. त्या उघड उघड पार्थिव संवेदना आहेत. त्या पैल नव्हे ऐलतटावर बसून कोकणाच्या पक्ष्यासाठी आहेत; इथे तर दृक् संवेदना, श्रुतिसंवेदना आणि स्पर्शसंवेदना याही निष्प्रभ ठरल्या आहेत. असे म्हणतात ना की लौकिकातली सर्व दारे बंद झाली की परमेश्वर आपलं अलौकिक महाद्वार उघडतो—तसेच इथे झाले आहे. इंद्रिये अंतर्मुख झालीत (प्रत्याहार); मन अंतर्मुख झाले आहे (धारणा), तमोगुणी चित्तवृत्ती (मूढ), रजोगुणी चित्तवृत्ती (क्षिप्त) आणि संमिश्र चित्तवृत्ती (विक्षिप्त) यांचा निरास झाला आहे. अंतःकरणात कृतज्ञता, परोपकार, दया, क्षमा इत्यादी सात्त्विक वृत्ती उचंबळून आल्या आहेत. त्यांचे दमन नव्हे शमन केल्याशिवाय समाधीची पुढची अवस्था येणे नाही. अशा वेळी योगी सूक्ष्मरूपाने त्या सर्व सात्त्विक चित्तवृत्तींचा अनुभव घेतो. याच अवस्थेला सानंदसमाधी ऊर्फ आनंदघनसमाधी असे म्हणतात. ही सबीज समाधी असते. ही संप्रज्ञात समाधी असते. इथे व्यक्तिगत अनुभूती विश्वात्मक झालेली असते. ज्ञानेश्वरांची भक्तीची व्यक्तिगत अनुभूती इथे योगप्रक्रियेने अव्यक्तिगत, विश्वात्मक झाली आहे.

ज्ञानेश्वरांनी इथे स्त्रीरूप का धारण केले ते आता लक्षात येईल. पुरुषदेहापेक्षा स्त्रीदेह हिणकस आहे असे ज्ञानेश्वरांच्या काळातील एका महापुरुषाने म्हटले आहे; पण ज्ञानेश्वरांचे असे मत कधीच नव्हते. स्त्रीदेह काय आणि पुरुषदेह काय दोन्ही अपूर्णच आहेत म्हणून तर त्यांना एकमेकांची ओढ असते—ती पूर्णतेचीच ओढ असते. इथे तर ज्ञानेश्वर स्त्रीदेहाबद्दल नव्हे, स्त्रीतत्त्वाबद्दल बोलताहेत. चैतन्य ते पुरुषतत्त्व. प्रकृती ते स्त्रीतत्त्व. ही प्रकृतीने केलेली आळवणी आहे. हे प्रकृतितत्त्व जेव्हा अंतर्मुख होते तेव्हा त्याला कळते की चैतन्य आपल्या

बाहेर नाही "बापरखुमादेवीवरु हृदयीचा जाणोनी अनुभवु सौरसु केला." अंतःकरणातला विठ्ठल जेव्हा प्रकृतीला जाणवला तेव्हा तो अनुभव सौरसु म्हणजे आनंदमय प्रसादच झाला. दृष्टीचा डोळा. पुन्हा पुनरुक्तवदाभास. 'दृष्टी' हे सर्व संवेदना आणि सर्व इंद्रिये यांचे प्रतीक. त्यांनी चैतन्याचा काय बोध होणार? चैतन्य स्वतःचा अनुभव नित्य घेत असते. त्यात काही नवल नाही. ज्याने संगणक निर्माण केला, त्याला 'मी संगणक आहे' असे वाटणे अगदी स्वाभाविक व रास्त आहे. आश्चर्य हे की इथे हार्डवेअर आणि सॉफ्टवेअर यांनाच आपण लाइव्हवेअर आहोत अशी प्रतीती येत आहे, हे केवढे नवल!

'पांडुरंगकांती' हा साधा अभंग नाही; तो छोटा देवीवर अभंग नाही. मोठा देवनद्वार अभंगही नाही. ज्ञानेश्वरांनी इथेही एक चमत्कार साधला आहे : अभंग हा अक्षरछंद आणि लवंगलता हे मात्रावृत्त यांचे अनोखे एकीकरण ज्ञानेश्वरांनी येथे साधले आहे. ज्ञानेश्वर हा मराठीचा पहिला प्रयोगशील कवी आहे. मराठीत इतका लवचिक आणि इतका घडवी छंद अन्य कोणा कवीने योजिलाच नाही. उपमा—दृष्टान्त हे ज्ञानेश्वरांचे आवडते अलंकार असे म्हटले जाते; पण ते तर त्यांच्या कवितेच्या गळ्यातील मंगळसूत्रच. इथेही 'रत्नकीळा फाकती प्रभा' असा दृष्टान्त अलंकार आहेच; पण ज्ञानेश्वरांचे आवडते अलंकार वेगळेच आहेत. व्यतिरेक आणि पुनरुक्तवदाभास. अमृतातेही पैजा जिंके, चंद्रमे जे अलांछन असे व्यतिरेक ते का वापरतात? तर अलौकिकाचे लौकिक भिन्नत्व व श्रेष्ठत्व दाखविण्यासाठी आणि पुनरुक्तवदाभास? तो त्यांच्या हाती केवळ शब्दालंकार राहत नाही. वाचक—श्रोत्याचे अवधान तरल करणारा एक अर्थालंकार होऊन जातो. असा चमत्कार ज्ञानेश्वरच करू जाणे । 'खोळबुंधी', 'दृष्टीचा डोळा' या पुनरुक्तवदाभासाकडे या दृष्टीने पाहावयास हवे. म्हणजे मग ज्ञानेश्वरांची कविप्रतिभाही कशी लावण्यवती आहे याची प्रचिती येते.

'पांडुरंगकांती' हा रूपाचा अभंग नाही; अरूपाचा आणि अपरूपाचा अभंग आहे; पण मुख्य म्हणजे तो परिवर्तनाचा अभंग आहे. त्याचे केंद्र 'भितरी पालटु जाला' हे आहे. जडाला

चैतन्याचा प्रत्यय आल्यानंतर त्या जडाचे चैतन्यात कसे रूपांतर होते याची प्रतीती देणारा रूपांतराचा अभंग आहे. भाग्य आपले की निदान अभंग आस्वादताना तरी आपलेही असे रूपांतर होते!

। ४ ।

ज्ञानदेवांचे अभंग दिसतात सोपे, पण त्यांची प्रचीती आली की आपण थक्क होतो. गावाच्या शेजारी एखादे अनघड तळे असावे, नेहमीच आपण ते पाहात असावे पण एखाद्या पुनवेस त्याचे अनोखेपण जाणवून आपण स्तिमित व्हावे तसे हे अभंगवाङ्मय आहे.

ज्ञानदेवांचे अभंग मराठी भाषेत लिहिलेले नसून मराठी बोलीत लिहिलेले आहेत हे आपण सहसा लक्षात घेत नाही. ज्ञानदेव—

इवलेसे रोप लाविलेले द्वारी

तयाचा वेलु गेला गगनावेही

ज्ञानदेवांच्या 'वेही'ला आपण 'वरी' करून टाकतो. तेव्हा आपल्या मनात अशी शंकाही येत नाही की अरे, वेल गगनाच्या वर कसा जाईल? वेही हा शब्द आजही मराठीच्या अनेक बोलींमध्ये प्रचलित आहे. "तोवेही म्यां घरी येतो" असे आजही विदर्भातील ग्रामीण महिला म्हणतातच. 'वेही' म्हणजे पर्यंत. गगनावेही म्हणजे गगनापर्यंत असा ज्ञानदेवांचा मनोभाव असतो. प्रमाण मराठी भाषा बोलणाऱ्या मराठी भाषकांचे हेच तर दुर्दैव आहे की ते मराठीच्या बोलीशी असलेली आपली नाळ तोडून बसले आहेत—त्यांना जणू काही आपल्या अनपढ आजीची लाज वाटते. 'पाहुणे' याचा अर्थ 'गेस्ट' हे सुशिक्षितांना सांगावयास नकोच; पण अनागर समाजात पाहुणे हा शब्द 'मुलीला पाहायला येणारे' अशा अर्थी वापरतात याचे भान आपणांस नसते. तसे ते न राहिल्यामुळे विठ्ठल ज्ञानदेवांना पाहायला येणार आहेत हा मुक्तिदूत कावळ्याचा निरोप आपल्याला कळतच नाही. 'अरे अरे ज्ञाना' या अभंगातही 'नेमा' असा साधा

शब्द आला आहे. त्याचा अर्थ काय? नियम पासून नेम हा शब्द तयार झाल्याचे आपणांस माहित असते. 'निवृत्ति परम—अनुभव नेमा' असे ज्ञानेश्वर म्हणतात. निवृत्तीचा कडोविकडीचा अनुभव हा अर्थही आपणांस त्याचा कळतो; पण नेमा म्हणजे काय? बायका चातुर्मासात काहीकाही नेम करतात. शास्त्राने सांगितले म्हणून नव्हे तर स्वयंप्रेरणेने. नियम बाहेरून आलेला असतो. नेम स्वतः स्वीकारायचा असतो. त्यासाठी आपल्यापाशी निश्चय—निर्धार हवा असतो. ज्ञानदेवांना निवृत्तीचा अनुभव नियमाने आला नाही तर निश्चयाने, निर्धाराने आला आहे.

ज्ञानदेवांचे अभंग वाचताना त्यांतील अवघड, अपरिचित, संदिग्ध वाटणारे शब्द मनोमन अधोरेखित करावेत—तसा कुठल्याही कवितेला हा नेमा लागू आहे. मग तो शब्द 'पाऊ' असो अथवा 'निटु' असो. 'अरे अरे ज्ञाना' या अभंगात असे अनवट शब्द जवळजवळ नाहीतच.

अनवट शब्द नसले तरी अनवट संकल्पना कधीकधी अभंगात अवतीर्ण होतात. तिथे शब्द कळतात, वाक्यबोध होतो पण संकल्पनाबोध होत नाही. ज्यांना आपण दुर्बोध कविता म्हणतो त्या कवितांत वाक्यबोधच होत नसतो. तसे इथे घडत नसते. जसे—

दीपकीं दीपक मावळल्या ज्योती

घरभरीं वाती शून्य झाल्या ॥

—या ओळी. चरणांचा वाक्यबोध स्पष्ट आहे : दिव्याच्या ज्योती दिव्यातच विलीन झाल्या आणि घरभर ज्योतीरहित वाती उरल्या असा वाक्यबोध आपणांस सहजच होतो व तो उचितच आहे; पण प्रश्न आपणांस असा पडतो की दिवा—वाती—ज्योती—घर या उपमानांचे मूळ उपमेय काय? ते जाणवण्यासाठी संबंध अभंग पुन्हा वाचावा लागतो. कवितेतला एखादा शब्द कळला नाही म्हणून तिला दुर्बोधही म्हणावयाचे नाही की त्या शब्दाकडे दुर्लक्षही करावयाचे नाही; किंवा एखाद्या कवितेतील दोन ओळींनी आपण झपाटून गेलो म्हणून ती कविता उत्तम आहे असेही म्हणावयाचे नाही. कविता ही एक समग्रता असते, ती एक पूर्णाकृती असते. कविता हे एक जिवंत अस्तित्व असते आणि तिला एक ऊर्जकिंद्र असते—हे नेहमी लक्षात

ठेवावयाचे. ज्याच्यापाशी आस्वादकाची आणि निर्मात्याची अशी द्विदल प्रतिभा असते त्याला हे सारे जन्मजात शक्तीने सहजच जाणवते. ज्याच्यापाशी अशा जन्मजात शक्ती नसतात त्याला त्या दिशेने साधना करावी लागते.

काय आहे 'अरे अरे ज्ञाना' या अभंगाचे केंद्र? या अभंगाचे उपान्त्य कडवे असे आहे—

वृत्तीची निवृत्ती आपणांसकट

अवघेची वैकुंठ चतुर्भुज ॥

हे आहे या अभंगाचे केंद्र. माणसाच्या चित्तवृत्ती म्हणजे इच्छा—आकांक्षा—वासना या बाहेर धाव घेत असतात. स्वभावतःच. त्यांना अंतर्मुख करणे हीच निवृत्ती. एकदा गुलाबराव महाराजांना शिष्याने प्रश्न विचारला, "चार पुरुषार्थांची साधना कशी करावी?" महाराजांनी उत्तर दिले, "जिथे प्रवृत्ती तिथे निवृत्ती, जिथे निवृत्ती तिथे प्रवृत्ती." म्हणजे कसे? अर्थ आणि काम या पुरुषार्थांच्या संदर्भात आपण सतत प्रयत्नशील असतो. इथे निवृत्ती स्वीकारावयाची; उलट धर्म आणि मोक्ष या पुरुषार्थांबाबत आपण उदासीन असतो तिथे प्रयत्नवादी राहावयाचे. मनाची धाव बाह्याकडे असते. त्या मनास आतल्या बाजूस वळवायचे. पतंजली मुनींनी 'न तत् स्वआभासं दृष्यत्वात्' असे म्हटले आहे : चित्ताच्या ठिकाणी दृष्यत्व आहे. जे दुसऱ्यास दृष्य असते ते स्वतःचे प्रकाशक असत नाही, असा त्याचा अर्थ आहे. मन, चित्त आणि चित्तवृत्ती यांना अंतर्मुख केले की आभासात्मक बाह्य रूपांचा निरास होतो—त्याचा प्रारंभ इंद्रिये अंतर्मुख करण्यापासून होत असतो. त्यालाच 'प्रत्याहार' अशी संज्ञा आहे.

आता 'दीपकी दीपक' या ओळींचा अर्थ स्पष्ट होतो :

घर = देह

दीपक = पंचकर्मेन्द्रिये

ज्योती = पंचज्ञानेन्द्रिये

वाती = चित्तवृत्ती

शून्य = कार्यरहित

मानवी देहाला पाच कर्मेन्द्रिये लाभली आहेत :

१. हात २. पाय ३. वाणी ४. शिस्त्र ५. गुद. पंचमहाभूतांनी बनलेल्या या कर्मेन्द्रियांवर पंचज्ञानेन्द्रिये आधारली आहेत. कर्मेन्द्रिये ही पणती तर ज्ञानेन्द्रिये ही ज्योत. पंचतन्मात्रा—पंचमहाभूते—पंचकर्मेन्द्रिये—पंचज्ञानेन्द्रिये यांतून प्रगट होतात त्या चित्तवृत्ती—वाती. मन अंतर्मुख झाले की या वाती ज्योतीरहित होतात. या सर्व प्रक्रियेकडे पाहणारा कोण तर निराकार निर्गुण पुरुष—आत्मतत्त्व. त्यालाही चित्तवृत्ती म्हटले तर पुन्हा त्याला पाहणारा कोण असा प्रश्न उपस्थित होतो व आनन्त्य नावाचा दोष निर्माण होतो. म्हणून तर ज्ञानदेव म्हणतात, 'तुझे तुज ध्यान कळो आले.' स्वनेच स्वचा अनुभव घ्यावयाचा. मग देव आणि भाव दोन्ही एकरूप होऊन जातात : 'तुझा तूचि देव, तुझा तूचि भाव.' स्वशिवाय काहीच उरले नाही तर संशय तरी कुठला? म्हणून म्हणायचे, 'फिटला संदेह अन्यतत्त्वी.' 'अहं ब्रम्हास्मि' आणि 'तत्त्वमसि' या दोन्ही महावाक्यांचा अर्थ एकच आहे. फरक फक्त मांडणीमध्ये आहे. अरे अरे ज्ञाना हा अभंग 'अहं ब्रम्हास्मि' या महावाक्याचा आविष्कार आहे तर 'अवचिता परिमळु' हा अभंग 'ते तूच आहेस' असे सांगतो.

आध्यात्मिक साक्षात्कार हा भ्रम किंवा भास आहे असे म्हणता येईल का? अनेकांना असे भ्रम होत असतात यात शंकाच नाही. मग साक्षात्काराच्या अनुभूतीची कसोटी काय? सांगणारे सांगतात की जगातील वेगवेगळ्या काळातील संतांच्या साक्षात्काराच्या अनुभूतीत विलक्षण साम्य आहे; पण हे उत्तर काही पुरेसे नाही. 'स्फुरत पसरलो विश्वामाजी', 'नीलबिंदू, अद्भूत प्रकाश, अनोखा परिमळ इ. इ. खुणा सांगितल्या जातात; परंतु हा युक्तिवाद धोकादायक आहे. वेडाची किंवा मलेरियाची लक्षणेसुद्धा जगात सारखीच आहेत मग आध्यात्मिक अनुभव हे वेड किंवा हा ताप आहे आणि ही त्याची लक्षणे आहेत असे का म्हणू नये? बुद्धिवादी तसे म्हणतातच. त्यांचे म्हणणे खरे आहे : लक्षणांची सार्वत्रिकता ही अनुभवाची वस्तुनिष्ठता सिद्ध करू शकत नाही—आभासही सार्वत्रिक असतात.

मग काय?

हे पाहा, रूग्ण आणि निरामय जीव यांच्यांत काय फरक असतो? एक फरक असा असतो की रूग्ण आत्मकेंद्रित असतो, त्याचे आत्मभान त्याच्या विकृतीवरच केंद्रित झाले असते—याशिवाय त्याला दुसरे काही सुचतच नाही. तो इतर गोष्टींचा किंवा इतरांचा विचारच करू शकत नाही. दुःख, दुःख आणि दुःख. खदखदा हसणारी वेडीसुद्धा दुःखीच असते हे आपण लक्षातच घेत नाही. जो अखंड स्वतःचा—नव्हे स्वतःच्या व्याधीचाच अखंड विचार करतो आहे त्याला जगाचे भान कुठले? त्या व्याधीने त्याच्या इतर सर्व शक्ती नष्ट केलेल्या असतात—त्याची विचारशक्ती, कार्यशक्ती नष्टभ्रष्ट झालेली असते. खरा साक्षात्कारी पुरुष आत्मकेंद्रित नसतो, आत्मतृप्त असतो. रूग्ण पराकोटीचा स्वार्थी असतो तर साक्षात्कारी कडोविकडीचा निःस्वार्थी असतो. तसे सांगायची त्याला गरजच नसते.

म्हणोनि सद्भाव जीवगत
बाहेरी दिसती फाकत
स्फटिकगृहीचे डोलत
दीप जैसे ॥

तिथे स्फटिकाची पायलीही दिसते. तिच्यातून प्रकटणारा सप्तरंगी प्रकाशही दिसतो; एवढेच नव्हे तर आतल्या ज्योतीची सूक्ष्म हालचालही पाहता येते—साक्षात्कारी पुरुषाच्या आत्मज्योतीची सूक्ष्म कंपनेही समाजाला दिसत असतात—ती सांगावी लागत नाही.

आत्मतृप्ती, समाजाभिमुखता, असाधारण कार्यशक्ती, सर्वाभूती सद्भाव ही साक्षात्काराची खरी लक्षणे आहेत. ते वाट कृपेची करिती, दिशाचि स्नेहे भरती । जिवातळी आंथरती, आपुला जीव ॥ हे त्यांच्याबाबतीत वाच्यार्थाने खरे असते. आपणांस साक्षात्कार झाला असे ज्ञानेश्वर 'शांतिपूर्ण क्षमा' या शब्दांत सांगतात. सर्वत्र मी ऊर्फ वैकुंठ ऊर्फ चतुर्भुज विष्णूच मला प्रतीत होत आहे. याला एखादा बुद्धिवादी भ्रम म्हणू शकेल पण माझ्या मनात आणि

वर्तनात शांतिपूर्ण क्षमा आहे याला भ्रम कोण म्हणेल? त्याचा पडताळा तर प्रत्यक्ष आणि अनुमान यांच्या सहाय्याने कोणालाही घेता येईल—बुद्धिवादाची हीच आयुधे आहेत ना?

‘शांतिपूर्ण क्षमा’ या शब्दांमध्ये केवढा अर्थ भरला आहे! वैरी आडमाप असला की आपण त्याचे काही वाईट करू शकत नाही आणि मग मनाशी आपण म्हणतो, “जाऊ द्या. मी त्याला क्षमा केली.” ही काय क्षमा आहे? ही तर शरणागती आहे. मनात क्रोध आणि अगतिकता असल्यावर तिथे क्षमादेवी नांदेलच कशी? “जिया उत्तम कुळीचिया होती। आणि गुणलावण्ये आधी। तिया आणिकीते न साहती। सुतेजपणे ॥” इथे शांती ही क्षमेची सवत नाही, माता आहे. साक्षात्काराने ज्ञानदेवांच्या अंतर्सरोवरात अथांग शांती भरलेली आहे. त्यावर क्षमेचे चांदणे विसावले आहे. हे नामरूप जग म्हटले तर सुंदरच आहे. स्वामी विवेकानंदांच्या शिष्याने सागरावरील चांदणे पाहून तसे म्हटलेच होते. त्यावर स्वामीजी उत्तरले होते, “इफ इल्युजन इज सो ब्युटिफुल थिंक ऑफ द ब्युटी बिहाईड इट.” हाच चिद्विलास. ज्ञानेश्वरांना तो काय कोणी सांगायला हवा? त्यांच्या सर्व साहित्यात प्रत्यभिज्ञेची पौर्णिमा विलसत आहे. त्यानेच त्यांचे जीवन ‘पावन’ झाले आहे. ज्ञानदेवांची शब्दगंगा पावन आणि तिच्यातील अनुभूतीची आकाशगंगा अफाट. दूरस्थ ताऱ्याचे तेज आपल्यापर्यंत पोचावयास अब्जावधी वर्षे लागतात असे म्हणतात. ज्ञानदेवाची सिद्धी आणि आपली पुण्याई अशी की क्षणार्धात त्या आकाशगंगेतील तेजःकण आपल्यापर्यंत पोचतात कारण—ते आणि आपण भिन्न आहोतच कुठे? ज्ञानेश्वरांचे स्वगत हे चराचराचे स्वगत आहे. ते कळायला प्रज्ञा आणि पांडित्य यापेक्षा हवी असते संवेदनशीलता.

ऐसे हळुवारपणे जरी येईल। तरीच हे उपेगा जाईल। एरव्ही आघवी गोठी होईल। मुकेया—बहिरयाची ॥

* * * * *

भावकाव्यः स्वरूप व समीक्षा
विभाग तीन— सिद्धांत

महाकाव्य गतकाळाला जिवंत करते;

नाटक अनुभवाला वर्तमानसापेक्ष करते;

भावकाव्य हा असा एकमेव प्रकार आहे,

की जो अनुभवाला कालमुक्त करतो.

अशा कालमुक्त अनुभूतीतूनच विशुद्ध काव्य जन्मास येते.

----दभि

भावकाव्य: स्वरूप व समीक्षा

विभाग तीन—सिद्धांत

अनुक्रमणिका----

प्रास्ताविक – संगीता जोशी

1. कवितेचा घरगंध

2. मुक्तछंद

3. लिरिकल क्वालिटी व विश्ववात्सल्य

4. निर्मितीचे श्रेय

5. स्थिरतत्त्व व गतितत्त्व

6. प्रतिभावंत व समाज

7. प्रतिभावंत व मनोरुग्ण

परिशिष्ट---1-- दहिंची काव्यसूक्ते

परिशिष्ट---2... दहिंची मुलाखत

प्रास्ताविक – संगीता जोशी

कवितेचा घरगंध

डॉ. द. भि. कुलकर्णी हे समीक्षक म्हणून नावाजलेले असले तरी त्यांना मुळात समीक्षक व्हायचे नव्हते. कविता हेच त्यांच्या आवडीचे क्षेत्र होते. त्यांनी प्रथम कविता लिहिल्या होत्या. एवढेच नाही तर त्यांचा एक कवितासंग्रहही प्रसिध्द झाला होता. 'मेरसोलचा सूर्य'. पण पुढे त्यांनी कविता लिहिणे थांबविले.

त्यावेळच्या साहित्य क्षेत्रात अशी एक विचित्र प्रथा रूढ होऊ लागली होती की 'तू मला ओवाळ आणि । मी तुला ओवाळतो ।।' साधारण दर्जाच्या साहित्याला (!) सुध्दा नावाजायचे; संपादक, प्रकाशकांनी उचलून धरायचे, पुरस्कार द्यायचे असा फायद्याचा सौदा करून 'येन केन प्रकारेण' प्रसिध्दी मिळवायची असे लेखक व ह्या इतरांचे चालू झाले होते. द. भि. सरांसारख्या प्रामाणिक व शुध्द मनाच्या, विशुध्द काव्यप्रेमी व्यक्तीला तो कृतकप्रशंसा-व्यवहार आवडणे शक्यच नव्हते. त्यांनी ह्या प्रकाराला 'अभिरुचीभंग' म्हटले आहे. त्यातूनच त्यांची लेखणी निर्भीड व परखड झाली असावी. कवी म्हणून कवितेकडे वळण्याऐवजी ते त्यावर सडेतोडपणे लिहू लागले व समीक्षक झाले. पण मग कवितांचे काय? एका मुलाखतीत त्यांना हा प्रश्न विचारल्यावर त्यांनी उत्तर दिले, 'मी कवितेला सोडले पण कवितेने मला सोडले नाही; आता ती माझ्या लेखनातून, माझ्या समीक्षेतून वाहते. ' सरांची समीक्षा रसाळ व प्रासादिक होण्याचं हेच कारण असावं !

त्यांनी लिहिलेला पहिला समीक्षालेख 'आई-दोन कविता' हा होता. म्हणजे कवितेवरचाच. माधव ज्यूलियन व यशवंत या दोन कवींच्या 'आई' नामक दोन प्रसिध्द कवितांचे विवेचन त्यांनी त्यावेळच्या 'छंद' मासिकात केले होते. (एप्रिल-मे 1959 चा अंक) त्यावेळी कवी यशवंत त्यांच्यावर फार नाराज झाल्याची व त्यांनी सरांची हजेरी घेतल्याची आठवण सर आजही

सांगतात. बरोबरच आहे; एकोणीस वर्षे वयाच्या एका कॉलेज-विद्यार्थ्याने, आपल्या प्रसिध्दीपुढे दबून न जाता आपल्या कवितेवर निर्भीड टीका करावी हे त्यांच्या पचनी पडणे शक्यच नव्हते. आज तो लेख मला प्रयत्न करूनही उपलब्ध झाला नाही, याचे मला वाईट वाटते. असो. सरांनी त्यांची डॉक्टरेट महाकाव्य या विषयातच मिळवलेली आहे. इतकं सांगायचं कारण असं, की ही भावकाव्य-समीक्षा सरांशिवाय दुसरे कोण अधिकारलेखणीने लिहू शकणार?

ह्या तिसऱ्या, सैध्दांतिक लेखांच्या विभागात सरांचे कविताविषयक चिंतन वाचायला मिळेल. याशिवाय, द. भिंची काव्यसूक्ते या शीर्षकाच्या परिशिष्टात सरांची विविध लेखातून(तो लेख या पुस्तकात नसला तरी) आलेली चिंतनपर निवडक मौलिक विधाने तुम्हाला वाचायला मिळतील. कवींना व काव्य-रसिकांना आणखी काय हवे !! अर्थात् जागेची मर्यादा सांभाळावीच लागणार आहे.

कवितेचा घरगंध या पहिल्या लेखात भौमितिक आकृती व कविता यांची तुलना केली आहे. प्रथमच सर म्हणतात, वाचक कविता वाचतो; रसिक कविता माचवतो.

माचवणे म्हणजे काय? असा प्रश्न पडला ना? आंबा जर चोखून खायचा असेल तर तो बोटानी हलके दाबून 'मऊ' करावा लागतो; म्हणजे कोय गरापासून अलग होते व मग रस चोखता येतो. तशी कविता माचवली की त्यातील रसाचा आनंद घेता येतो. या छोट्याशा लेखात अनेक रसास्वादक व आस्वादप्रेरक विधाने आली आहेत. ती वाचून तुम्ही हरखून जाल! मग? आता सुरुवात करा. मी मधे येत नाही.

मुक्तछंद

मुक्तछंद या विषयावरचा सरांचा मौलिक लेख असा आहे की ज्याने या पुस्तकाचे महत्त्व वाढले आहे. मुक्तछंदाबद्दलची रसिकांची व कवींची धारणा या लेखामुळे बदलेल, हे त्याचे मुख्य कारण. कमी-जास्त लांबीच्या ओळीत गद्य लिहिले म्हणजे झाला मुक्तछंद, अशी गैरसमजूत नेहमीच पाहण्यात येते. म्हणूनच हा लेख जरूर अभ्यासायला हवा. लेखातील फक्त मुद्द्यांचा येथे निर्देश करते—

- पु. शि. रेगे यांनी सुहृदचंपा या टोपणनावाने 'सहजकाव्य' हे मुक्तछंदात लिहिले. (मतभेद आहेत)
- नंतर कवी अनिल व वा. ना. देशपांडे यांच्या रचना आल्या.
- छंदस व मात्रिक मुक्तछंद हे प्रकार.
- आघातप्रधान भाषा ते गद्य व आवर्तनप्रधान भाषा ते पद्य, असे वर्गीकरण.
- पद्यभाषेमध्ये पद्यरचनेचे तीन प्रकार—1. अक्षरगणवृत्त (शार्दूलविक्रीडित, वसंततिलका इ.)
2. मात्रावृत्त ऊर्फ जाती(हरिभगिनी, पादाकुलक इ.)
3. अक्षरछंद (ओवी, अभंग, दिशा इ.) यात प्रत्येक अक्षर 'गुरु' मानून त्याच्या दोन मात्रा गणल्या जातात.
- संस्कृतात अंत्ययमक तितकेसे अगत्याचे नाही. अंत्ययमक मराठीने अपभ्रंश काव्यापासून स्वीकारले आहे. (अपभ्रंश ही एक भाषा होती).

•गद्योच्चारी छंद—हा आवर्तनप्रधान नसतो; अशा छंदाचे साघात(आघातासह) वाचन करावयाचे असते; गद्य व पद्य या दोन्ही भाषास्वरूपांचे सामर्थ्य हा छंद आत्मसात करू शकेल. हा छंद म्हणजे मुक्तशैली नव्हे.

•गद्य व पद्य यांच्या सीमारेषेवरील रचना म्हणजे मुक्तशैली. याचे दर्शन मुख्यतः कहाण्या व गद्यकाव्य यात घडते.

•मुक्तछंद, गद्योचारी छंद, मुक्तशैली या सर्वांमध्ये लय असते. (मुक्तछंदावरील आरोपांची चर्चाही सरांनी येथे केली आहे.)

•याशिवाय, काही पाश्चात्य कवींचे संदर्भही लेखात आढळतील.

कवींमध्ये मुक्तछंदाबद्दल असलेला गैरसमज दूर झाल्यास मुक्तपणे कविता 'पाडण्यास' आळा बसेल व प्रतिष्ठा गमावण्याची व उपेक्षेची वेळ त्यांच्यावर येणे बंद होऊ शकेल; असे मला वाटते.

लिरिकल क्वालिटी व विश्ववात्सल्य

लिरिकल क्वालिटी म्हणजे काव्य-गुण/काव्यात्मकता.

कालमुक्तता हे लिरिकल क्वालिटीचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. मातब्बर कवींच्या काही कविता कालमुक्त झालेल्या आहेत याचा आपल्याला अनुभव आहेच. बालपणीची ग. ह. पाटील लिखित 'देवा तूझे कीती । सुंदर आकाश । सुंदर प्रकाश । सूर्य देतो ।।, पाखरांची शाळा , अशा कवितांपासून, बालकवींची फुलराणी, कवी दत्त यांचे अंगाईगीत, मर्ढेकरांची फलाटदादा, केशवकुमार यांची झोपडी व महाल, अशा कितीतरी कविता कालमुक्त आहेत,

ज्या आजही आठवायला आपल्याला आवडते. त्या पूर्ण आठवल्या नाहीत तर आपण बेचैन होतो. त्या मिळविण्याचा प्रयत्न करतो. अशा प्रयत्नांतूनच काही वर्षांपूर्वी 'आठवणीतील कविता' या ग्रंथाचे चार खंड प्रकाशित करण्यात ते रसिक संपादक यशस्वी झाले. ज्या कवितांचे गारुड आजही रसिकमनावर काळापलीकडे जाऊनही टिकून राहतं त्याच कालमुक्त कविता. तेच अस्सल भावकाव्य होय. त्यातील भावनांची अनुभूती-प्रतीती आजही आपल्या मनात ताजी असते. विश्ववात्सल्य हा काव्यात्मकतेचा दुसरा गुणविशेष आहे. व्यक्ती, समाज, देश, धर्म अशा सर्व सीमा ओलांडून जाणारी अनुभूती कविता देत असेल तर ती या दुसऱ्या कसोटीलाही उतरली असे म्हणता येते. 'गीतांजली' तील रवींद्रनाथ टागोरांच्या कविता, ज्ञानदेवांचे पसायदान व अभंग, तुकारामांचे अभंग, रामायण-महाभारत ही आपली महाकाव्येही या गुणाने ओतप्रोत आहेत. सरांच्या लेखाला पूरक अशी थोडी वेगळी उदाहरणे देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

हा छोटा लेख तुमच्या गळ्यातील ताईतच होईल ! कवी विश्वाला कवेत घेण्याचा प्रयत्न करेल तेव्हाच त्याचे नाव अजरामर होऊ शकेल.

निर्मितीचे श्रेय

ग्रेस हे दभिसरांचे विद्यार्थी होते ही गोष्ट किती जणांना माहित असेल ? ते सरांचे एम. . चे व पीएच्. डी. चेही विद्यार्थी होते. तेव्हा ग्रेस हे 'माणिक गोडघाटे'च होते. नवकवी एवढीच त्यांची ओळख होती. ही साठव्या दशकातील गोष्ट. पुढे ग्रेस प्रसिध्दीला आले. त्यांच्या कवितांची 'गाणी' झाली; आणि साहित्यात त्यांचे स्थान निर्माण झाले. 1983 मध्ये प्रसिध्द समीक्षक डॉ. अक्षयकुमार काळे (हेही सरांचे एम. ए. चे विद्यार्थी होते) यांनी कवी ग्रेस यांची मुलाखत घेतली, जी तरुण भारत, नागपूर व 'ग्रंथमाले'त(ग्रंथालीचे मुखपत्र) प्रसिध्द झाली होती. ग्रेसनी आपल्या

मुलाखतीत मोकळेपणाने सांगितले होते की सरांच्या व्यक्तित्वाने ते अंतर्बाह्य दिपून आणि भारावून गेले होते. ते म्हणत असत, ' एखाद्या प्रेयसीने प्रियकरावर प्रेम करावे, तसे मी दभिसरांवर प्रेम करतो !' ह्या प्रीती-भक्तीचा उच्चार ग्रेस यांनी अनेकदा केला होता.

ग्रेस पुढे म्हणाले, डब्ल्यू. एस्. लँडोर यांची एक कविता सरांनी त्यांना वर्गात शिकविली होती; त्यातले सौंदर्य उलगडून दाखविले होते. त्यामुळे त्या अनोख्या सौंदर्यरहस्याचे झालेले आकलन ग्रेस यांना एवढे भावले होते की त्यांनी ते आपल्या ललितनिबंध शैलीत प्रस्तुत केले. 'चर्चबेल' या त्यांच्या संग्रहात तो लेख वाचयला मिळेल.

खरी आनंदाची गोष्ट ही आहे की ग्रेस यांनी आपल्या मुलाखतीत सरांचे हे श्रेय दिलखुलासपणे सरांना दिले आहे. चर्चबेल मधील तो लेख म्हणजे लँडोर यांच्या कवितेचे सरांनी वर्गात केलेले विवेचनच आहे. ग्रेसनी ते उघडपणे सांगितले हे विशेष ! सरांच्या अध्यापनशैलीचेही केलेले कौतुक मुलाखतीत सापडते.

स्थिरतत्त्व आणि गतितत्त्व

द. भि. सरांची समीक्षा, किती बारकाईने लिहिलेली असते; किती सूक्ष्मात जाऊन ते विचार करतात याचे उत्कृष्ट उदाहरण म्हणून या लेखाकडे पाहता येईल. वाचक किंवा रसिक जेव्हा कविता वाचतो तेव्हा तिचा ढोबळ अर्थ म्हणजे दर्शनी अर्थ आपल्याला कळला, इथवरच थांबतो. एखादा वाचक पुढे जाऊन त्या कवितेत काही वेगळा अर्थ लपलेला आहे काय, याचा विचार करत असेल. आणखी एखादा साक्षेपी वाचक त्या कवितेतील आशय, भाषा, अलंकार, असल्यास वृत्त इ. गोष्टींचा शोध घेईल. पण त्याही पलीकडे जाऊन द. भि. सरांनी कवितेला

स्थिरतत्त्व व गतितत्त्वही असते, हा विचार मांडला असून ही तत्त्वे सोदाहरण स्पष्ट केली आहेत. काही विधाने मुद्दाम सुटी सुटी करून देत आहे.

- साहित्यात स्थिर- व गति- या दोन्ही तत्त्वांना महत्त्व असते.
- भाषा व वास्तवता या संदर्भात स्थिरतत्त्वाला महत्त्व असते.
- आस्वाद्यमानता व अंतिम जीवनमूल्य या संदर्भात गतितत्त्वाला महत्त्व असते.
- भावगीतात स्थिरतत्त्व प्रधान असते. गतितत्त्व क्षीण असते.
- अभंग, गझल यांच्या अस्सल रूपात, स्थिर- व गति- या तत्त्वांचे संतुलन असते.
- विशुद्ध भाव-कवितेत गतितत्त्व प्रधान असते.

वरील विधानांचे स्पष्टीकरण लेखात वाचावयास मिळेल.

या लेखाचा शेवट करतांना सरांनी काव्यरसिकांबद्दल फार मोठा आशावाद व्यक्त केला आहे.

त्यांची ती अपेक्षा प्रत्यक्षात आणणे, ही आपली सर्वांची जबाबदारी आहे. त्यासाठी, हा एकच ग्रंथ वाचून व अभ्यासून भागणार नाहीए. सरांचे सर्व समीक्षा-ग्रंथ बारकाईने वाचावे- अभ्यासावे लागतील. या आधीचे व आज सरांचे समकालीन व आगेमागे असलेल्या समीक्षकांचे ग्रंथ वाचून आपल्या आस्वादवृत्तीला टोकदार बनविता येईल. समीक्षेचे शिखर म्हणून सरांचा उचित गौरव केला जातो. शिखराकडे केवळ वाटचाल नको, तर शिखराशी असलेले ज्ञान आपल्याला 'सर' करायचे आहे !

प्रतिभावंत आणि समाज

साहित्य ही एक सामाजिक संस्था आहे. कारण त्याभोवती विविध घटक जमा होतात. साहित्यिक, रसिक, ग्रंथव्यवहार करणारे, ग्राहक इ. या सान्या घटकांशी प्रतिभावंताची देवाण-घेवाण होत असते. समाज प्रतिभावंताला काय देत असतो? प्रतिभावंताला साहित्यनिर्मितीसाठी लागणारे माध्यम 'भाषा', ती त्याला समाजाकडून मिळते. अनुभव ही त्याची सामग्री देखील समाजाकडूनच मिळत असते. पण प्रत्येक प्रतिभावंत हा साहित्यिकच असेल असे नाही. तो कलावंतही असू शकेल. उदा. गायक, चित्रकार इ.

प्रतिभावंताकडे सामाजिक मूल्यभाव असेल तर तो साहित्यिक होऊ शकेल. प्रतिभा ही मात्र उपजतच असावी लागते. ती प्रयत्नाने मिळविता येत नाही. प्रतिभावंत आपल्या या निसर्गदत्त शक्तीवर सामाजिक संस्कार करू शकतो. जीवनाला अर्थ काय ? असा प्रश्न सरांना पडायचा तो कुमारवयापासूनच ! सरांना वाटते, जीवनाला अर्थ देण्याचे काम प्रतिभावंत-साहित्यवंत करीत असतात. (साहित्यवंत हा सरांनी 'कॉइन'केलेला शब्द)

साहित्यिक समाजाची संवेदनशीलता टवटवीत ठेवीत असतो.

प्रतिभावंत व मनोरुग्ण

सरांचा हा लेख 'पस्तुरी' मधून घेतला आहे. शीर्षकातील हे दोन शब्द एकत्र पाहून माझ्यासारख्या सामान्य वाचकाला आश्चर्य वाटेल यात आश्चर्य नाही ! प्रतिभावान व्यक्ती म्हणजे काय फक्त लेखक, कवी इ. साहित्यिकच? नवनवीन शोध लावणारे शास्त्रज्ञ, समाजसुधारणा प्रत्यक्षात आणणारे विचारवंत, विविध ललितकलांचे पुजारी हे सुध्दा प्रतिभावंतच असतात.

आपण सहज म्हणतो की ते 'झपाटल्याप्रमाणे' आपल्या ध्येयाचा, कलेचा पाठपुरावा करतात. काय असते हे झपाटलेपण? एककल्लीपणा? बेभानपणा?

या संदर्भात मला लहानपणी ऐकलेली गोष्ट आठवते. सर्वानाच ती माहित असावी. न्यूटन या शास्त्रज्ञाने म्हणे, मांजर पाळले होते. त्याला प्रयोगशाळेच्या बंद दारातून आत येण्यासाठी त्या लाकडी दरवाज्याला एक मोठे छिद्र पाडलेले होते. पुढे त्या मांजरीला पिल्लू झाल्यावर न्यूटनने दरवाज्याला दुसरे एक छोटे भोक पाडले ! का माहित आहे? म्हणे, पिल्लाला आत येण्यासाठी !! एवढ्या मोठ्या शास्त्रज्ञाच्या हे का लक्षात येऊ नये की पिल्लासाठी वेगळी सोय करण्याची आवश्यकताच नाही? अशा मोठ्यांच्या छोट्या गोष्टी पिढ्यानपिढ्या एकू येतात व त्यातून सूचित केले जाते की अतिहुषार, प्रतिभावंत 'वेडाच' असतो. खरेच तो तशी लक्षणे दाखवतो. एककल्ली असतो, आपल्याच तंद्रीत असतो, तो ह्या जगात नसतो . त्याच्या ध्येयाचे त्याने वेडच घेतलेले असते. देशभक्तीने वेडे झाल्याशिवाय का भगतसिंग व सहकारी हसत फासावर गेले? त्यांचे हे टोकाचे गुण, पुनरावृत्ती पराकोटीची संवेदनशीलता, इत्यादींचा वापर आंतरिक निर्मितीऊर्जा म्हणून होतो.

वेडं होणं या अर्थानं चांगलं असेल; पण उत्तम साहित्यनिर्मितीसाठी असं वेडं असणं ही पूर्वअट अजिबात नाही. निर्मितीच्या त्या उन्मन अवस्थेत, त्या क्षणांपुरता तो प्रतिभावंत मनोरुग्णासारखी काही लक्षणे दाखवीत असावा, इतकेच. स्वतःला, जगाला विसरल्याशिवाय हे साधत नाहीच. त्याला भान उरलेलेच नसते. त्या एका अवस्थेत तो स्वतःत नसतो. तो साऱ्या विश्वाचा झालेला असतो. त्या क्षणी तो जणू साक्षात्कार अनुभवत असतो.

गॅलिलिओ किंवा एडिसन, नाव महत्त्वाचे नाही, प्रयोगात इतका गढून गेला होता की स्वतःच्या लग्नाची वेळही विसरून गेला होता ! तो तेव्हा कुठल्या विश्वात होता? त्याला

'साक्षात्कार' झालेला होता. त्या क्षणाचे फलित होते त्याने लावलेला शोध ! सच्चा साहित्यिक तरी कुठे वेगळा असतो? फक्त फलित वेगळे असेल . एखादी कविता, एखादा ग्रंथ अथवा एखादा समीक्षा-लेखही

वाचा हा सरांचा लेख !

विभाग ३- सिद्धांत

डॉ. द. भि. कुलकर्णी

यांचे समीक्षा लेख

कवितेचा घरगंध

वाचक कविता वाचतो.

रसिक कविता माचवतो.

समीक्षक कवितेची पुनर्निर्मिती करतो.

समीक्षा लिहितात ते सगळेच समीक्षक नसतात; समीक्षा समजून काही कविचरित्र लिहितात, काही काव्यचरित्र लिहितात, काही संहितासंशोधन करतात—ते समीक्षक नसतात; त्यांचे कार्य समीक्षेच्या सरहद्दीवरचे असते; ते इतर क्षेत्रांत महत्त्वाचे असते; पण ती समीक्षा नसते.

सगळेच कवितावाचक कविता वाचीत नसतात. काही छंद वाचतात आणि नादमधुरतेने सुखावतात; काही भावना चोखतात आणि हुळहुळतात; काही सामाजिक आशयाने उद्दीपित होतात. हे सर्व वाचक कवितेची सोंड, तिचे कान, तिचे पाय, तिची शेंपूट हातात धरून बसतात. त्यांचे आकलन मिथ्या नसते; पण आंशिक असते. त्रिकोणाची एक एक रेषा पाहिली म्हणून तुम्हाला त्रिकोणाचे आकलन होईल का? त्रिकोण ही एक पूर्णाकृती असते. तीन रेषांचा नव्हे तर तीन रेषा असलेल्या एका पूर्णाकृतीचा प्रत्यय घेतला पाहिजे तर त्रिकोण कळेल नाहीतर एकामागोमाग एक तीन रेषा कळतील—एकच रेषा कळेल; त्रिकोण कळणार नाही.

कविता आकृती नसते, भूमितीय आकृती तर नसतेच. भूमितीय आकृतीला स्वतःच्या बाहेरचे आणि सार्वत्रिक नियम असतात—ते ती मोडूच शकत नाही, म्हणून एका भूमितीय आकृतीसारख्या अनेक आकृत्या काढता येतात. कविता ही भूमितीय आकृती नसते तर ती एक जिवंत अस्तित्व असते, जिवंत अस्तित्वालाही नियम असतात पण ते वर्ग—जाति—प्रजाती यांचे नियम असतात. या सामान्य नियमांनी त्या अस्तित्वाच्या स्थानाचा बोध होतो पण

वैशिष्ट्यांचा बोध होत नाही; तो बोध तिच्या फक्त निरपेक्ष आकलनानेच होऊ शकतो. प्रत्येक माणसांच्या बोटांचे ठसे वेगळे असतात. जिवंत अस्तित्वाच्या या वैशिष्ट्यामुळेच प्रत्येक जिवंत अस्तित्व स्वतंत्र असते; सर्वतंत्रस्वतंत्र असते.

जिवंत अस्तित्वाची इतर लक्षणे तर सर्वज्ञातच आहेत; इजा. इजा झाली असता ती भरून येणे—दगडाला इजा झाली तर ती भरून येत नाही; पण झाडाला जखम झाली तर ती भरून येते.

वाढणे. इमारत स्वतःहून अतिक्रमण करीत नाही पण लता इकडे-तिकडे पसरत जाते.

आत्मप्रतिमांची निर्मिती. लाकूड पेरले तर त्याचे झाड होऊन त्या झाडापासून लाकूड मिळत नाही; पण बीज पेरले तर त्याचे झाड होते आणि त्या झाडाला पुन्हा बीज येते—बीजापासून पुन्हा बीज मिळते; कारण बीज सजीव असते, सजीव असते; लाकूड निर्जीव असते, निर्जीव असते.

कविता जो नुसताच वाचतो तो झाड नुसताच पाहतो.

कविता जो माचवतो तो कविता चोखतो.

जो कवितेचे बीज आपल्या मनात पेरतो त्याला कवितेची असंख्य बीजं लाभतात.

कवितेचा अर्थ कळणे म्हणजे कविता कळणे नव्हे; मुद्दली तोच कळला नाही, तोच अस्तित्वात नाही असे असेल तर बोलायलाच नको. अर्थ हवाच, त्याचा बोधही हवाच; पण अर्थ म्हणजे अर्थात दर्शनी अर्थ. हा कवितेचा एक लहानसा घटक असतो—त्रिकोणी जागेमधील एक एवढासा बिंदू-केंद्रबिंदू नव्हे, कोनही नव्हे, रेषाही नव्हे—एक लहानसा बिंदू. तोच नसेल तर कविता अस्तित्वातच येणार नाही, भाषा अस्तित्वातच येणार नाही; तो भाषाभास असेल, काव्याभास असेल. फक्त मनोविकारतज्ज्ञच अशा कृतीचा अन्वय लावू शकतो, त्या शब्दांचा नव्हे, शब्द उच्चारणाऱ्या मनाचा.

दर्शनी अर्थाशिवाय आणखी काय असते कवितेत? दर्शनी अर्थातून निघणारे अर्थझंकार असतात; त्या अर्थझंकारांचे चपळ आणि परिवर्तनशील व्यूह असतात; अशा व्यूहांची मिटती-उमलती केंद्रे असतात. एवढेच नव्हे, तर सलग जीवनपटातून त्या कवितेने स्वतःचे रूप वेगळे काढलेले असते—खड्यातून नकाशा कापून काढावा तसे. तिथे एक रिक्तता आलेली असते; आणि ती रिक्तता बाहेर काढलेल्या आकृतीचीच पुनरावृत्ती असते—ती उर्वरित जीवनपटाकडे—स्वतःकडेच नव्हे—उर्वरित जीवनपटाकडे आपले लक्ष वेधीत असते; मी एकटी नाही, सुटी नाही, मी या जीवनपटाचाच एक अखंड घटक आहे असा आक्रोश ती पोकळी करीत असते.

ही रिक्तता हेच कवितेच्या पुनर्निर्मितीचे बीज असते.

त्या रिक्त आशयबोधक आकृतीवरून रसिकतेची अंगुली फिरत जाते. एकाच वेळी त्या रसिकतेला कवितेच्या दर्शनी अर्थाचा, अर्थझंकारांचा, झंकारव्यूहांचा आणि त्या कवितेच्या सरहद्दींचा, तिचा सलग जीवनपटाशी असलेल्या मूल्य—अर्थ—रूप—नाद यांच्या संबंधाचा प्रत्यय येतो.

एवढेसे शब्द ते काय—त्यांनी चमत्कार केलेला असतो. मांत्रिकाने मंत्र उच्चारून बीजावर हबका मारावा, त्यातून सरसरून वेली बाहेर यावी, पाहता पाहता त्या वेलीस पाने-फुले यावीत, तिने गगनापर्यंत मजल मारावी, तिथे आपले हात तर पोहोचत नाहीत म्हणून भुईवर ओघळलेली फुले वेचावीत तर वर—वर, वरचे वर कळ्या उमलून त्यांची पुष्पे व्हावीत; तर्काची संध्याकाळ झालेली असावी, त्या बीजापुढे आपण समई लावावी विदग्धतेची, त्याच्यापुढे मान लववावी तर केसात माळलेल्या कळ्यांची फुले झालेली असतात आणि आपसुख ती बीजं देवाच्या चरणी पडतात.

आश्चर्य त्याचे नसते; आश्चर्य हे की आपली घरची साधीसुधी फुले हुबेहूब त्या लावण्यलतिकेवरील फुलांसारखीच असतात—रंग थोडा फिक्का, पाकळ्या जरा कमी—मुरड

थोडी वेगळी. पण गंध? गंध अगदी तोच, तसाच, तेव्हाच असतो—वेलीवरची फुले आपण तोडलेली नसतात, आपली काय प्राज्ञा—भुईवरची फुले आपण वेचलेली असतात—ती आपण त्या देवतेलाच अर्पण केलेली असतात—आपल्या माथ्यावर आपल्या घरच्याच कलिका असतात—आपण नम्र झालो म्हणून की आपण फुले वेचली म्हणून की कशाने कुणास ठाऊक, आपला घरगंध आसमंतातल्या निर्मितिगंधाशी एकजीव झालेला असतो—कलाकृतीमुळे आपला असा पुनर्जन्म होतो; आपल्यामुळे कलाकृतीचा असा पुनर्जन्म होतो.

मुक्तछंद

मराठीमध्ये मुक्तछंद अवतीर्ण होऊन आज सुमारे तीन तपे उलटली आहेत. या तीन तपांच्या काळात अनेक कवींनी मुक्तछंद हाताळला आहे. याच काळात सदर छंदासंबंधी चर्चाही झाली; परंतु 'मराठी मुक्तछंद' या नावाचा एखादा समीक्षात्मक ग्रंथ मात्र उजेडात आला नाही. अलीकडेच डॉ. ना. ग. जोशी यांनी 'मराठी छंदोरचना' आणि 'मराठी छंदोरचनेचा विकास' असे दोन छंदःशास्त्रीय प्रबंध लिहिले; परंतु या प्रबंधव्यातही मुक्तछंदाचा विचार व्हावा तेवढा विस्ताराने झालेला दिसत नाही. म्हणूनच मुक्तछंदाबाबत मराठी काव्यसमीक्षा व मराठी छंदःशास्त्र मागे आहे की काय अशी शंका येऊ लागते.

'साधना आणि इतर कविता' या आपल्या काव्यसंग्रहात प्रा. पु. शि. रेगे (सुहृदचंपा) यांनी 'सहजकाव्य' या नावाने १९३० साली मुक्तछंदाचा मराठीत प्रथम वापर केला. अर्थात् सुहृदचंपा यांचे सहजकाव्य खऱ्या अर्थाने मुक्तछंदात आहे किंवा काय यासंबंधी मतभेद आहेत. कदाचित सहजकाव्य हा मुक्तछंदाचा प्रकार नसून मुक्तशैलीचा प्रकार आहे असेही म्हणता येईल. ते जर खरे असेल तर मुक्तछंदाच्या प्रवर्तकत्वाचा मान पु. शि. रेगे यांच्याकडे न जाता स्वाभाविकच आत्माराम रावजी देशपांडे ऊर्फ कवी अनिल यांच्याकडे जाईल. रेगे आणि अनिल यांच्याप्रमाणेच व्यंकटेश वकील यांच्याही नावाचा उल्लेख प्रस्तुत संदर्भात केला जातो. कदाचित मुक्तछंदाचे प्रवर्तन हा सामूहिक नेतृत्वाचा भाग असेल! एवढे मात्र खरे की आत्माराम रावजी देशपांडे आणि वा. ना. देशपांडे या विदर्भातील दोन कवींनी अगदी प्रारंभीच्या काळापासूनच, मुक्तछंदाचा हिरिरीने पुरस्कार केला आहे. कवी अनिल यांनी 'भग्नमूर्ती' आणि 'निर्वासित चिनी मुलास' ही दोन दीर्घकाव्ये आणि 'पेतेव्हा' व 'सांगाती' या दोन संग्रहातील अनेक स्फुट कविता मुक्तछंदात लिहिल्या आहेत. वा. ना. देशपांडे यांनीही 'कोरकू' हे दीर्घकाव्य आणि 'आराधना', 'अनामिका', इत्यादी काव्यसंग्रहांतील अनेक कविता

मुक्तछंदात रचल्या आहेत. इतकेच नव्हे तर या उभयतांनी स्वतंत्र लेख, परिशिष्टे व टिपा या माध्यमातून मुक्तछंदविषयक महत्त्वाचे गद्यलेखनही केले आहे. यादृष्टीने 'भग्नमूर्ति' आणि 'पेतेव्हा' या काव्यग्रंथांना जोडलेल्या टिपा व परिशिष्टे, तसेच 'विचारसमीक्षा' या ग्रंथांतील मुक्तछंदविषयक लेख हे साहित्य नजरेखालून घालण्यासारखे आहे. आ. रा. आणि वा. ना. यांच्याशिवाय पु. शि. रेगे, व्यंकटेश वकील, शिदोरे, डॉ. अत्तरदे, य. द. भावे, मुक्तिबोध, मनमोहन, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे, बाबा आमटे, नारायण सुर्वे इत्यादी अनेक कवींनी महत्त्वाची मुक्तछंदात्मक रचना केली आहे.

अशा रीतीने १९३० पासून मराठीमध्ये मुक्तछंद आणि मुक्तछंदविषयक समीक्षा प्रगटत असली तरी अभ्यासक, कवी आणि सामान्य वाचक या सर्वांना, आपापल्या पायरीवर, मुक्तछंदाचे सम्यक आकलन झाले आहेच असे निश्चयाने म्हणवत नाही. उदाहरणार्थ, कवी अनिल आपल्या 'मानवता' या मुक्तछंदप्रकारास 'गद्योच्चारी आघातप्रधान छंदस मुक्तछंद' संबोधतात. हे त्यांचे मत डॉ. ना. ग. जोशी यांच्यासारखा छंदःशास्त्रज्ञही मान्य करतो; परंतु अभ्यासकाच्या मनात असा प्रश्न उपस्थित होतो की, एखादा छंद छंदस असेल—म्हणजे त्यातील प्रत्येक अक्षराचा उच्चार दीर्घ असेल—तर तो गद्योच्चारी आघातप्रधान होईलच कसा? आणि जर तो गद्योच्चारी आघातप्रधान असेल तर त्याला छंदस मुक्तछंद म्हणण्याऐवजी दुसरेच एखादे नाव का देऊ नये?

आजचे अनेक कवी मुक्तछंदाचे जे रूप साकार करतात त्यावरून 'मुक्तछंद म्हणजे खंडित पादाकुलक' अशी या कवींची समजूत आहे की काय असे अभ्यासकाला वाटू लागते; कारण पादाकुलकासारखा लवचिक मात्रावृत्ताचा प्रकार घेऊन त्यातून दिखाऊ मुक्तछंद मराठीत सध्या फार निर्माण होत आहे; परंतु आजच्या उमेदवार कवीस तरी कशास दोष द्यावा? अनिल आणि व्यंकटेश वकील यांचे प्रसिद्ध मुक्तछंद—अनुक्रमे प्रेमजीवन आणि यक्षकन्या—तरी काय वेगळे आहेत?

‘एकत्र गुंफून । जीवित धागे ।

प्रीतीचे नर्तन । नाचलो मागे ।’

अशी परिलीना अक्षरछंदात माधव जूलियन यांची ‘संगमोत्सुक डोह’ नावाची कविता आहे. तिच्यातील पाच-पाच व सहा-सहा अक्षरांचे गट पाहिले म्हणजे ‘पाच-सहा’ अक्षरांच्या चरणकांच्या स्वैर जुळणीने सिद्ध होणारा अनिलांचा प्रेमजीवन मुक्तछंद म्हणजे या ‘परिलीना’ छंदाचेच एक मोकळे रूप होय, याबद्दल संदेह उरत नाही; तसेच व्यंकटेश वकीलांचा ‘यक्षकन्या’ मुक्तछंद म्हणजे पादाकुलक मात्रावृत्ताचाच एक मोकळा आविष्कार होय.

मराठीतील छंदस आणि मात्रिक मुक्तछंदाचा प्रारंभीच्या काळी उत्साहाने पुरस्कार करणारे वा. ना. देशपांडे नंतरच्या काळात ‘मराठी मुक्तछंद हा खरा मुक्तछंद नाही’ असे म्हणू लागले. मराठीतील सर्व छंदस आणि मात्रिक मुक्तछंद आवर्तनप्रधान असल्यामुळे ते मुक्तछंद नसून शिथिल छंद होत असे वा. ना. यांच्या आक्षेपाचे स्वरूप आहे. यावर तोडगा म्हणून की काय वा. ना. मुक्तओवीचा पुरस्कार करतात आणि ‘छंद’मधील आपल्या लेखाला ‘मुक्तओवी : मराठीचा खरा मुक्तछंद’ असे आवेशपूर्ण शीर्षक देतात; पण वा. नां.ची मुक्तओवी तरी खरा मुक्तछंद आहे काय? तिला सहा ते सोळा एवढ्या अक्षरसंख्येचे बंधन नसेल किंवा अंत्य यमकाचेही सोयरसुतक नसेल पण एवढ्यानेच तो ‘खरा मुक्तछंद’ होतो का?

कोणत्या छंदस मुक्तछंद आणि खरा मुक्तछंद म्हणावे हे सांगणे थोडे अवघड आहे याचे कारण आपल्या मनातच अजून ‘सहजकाव्य’, ‘स्वैरपद्य’, ‘मुक्तछंद’, ‘मुक्तशैली’ इत्यादी परिभाषेसंबंधी गोंधळ आहे. त्यामुळे मुक्तछंदासंबंधी काही बोलताना प्रत्येकाने, निदान स्वतःपुरती तरी, आपली परिभाषा स्पष्ट करून घेतली पाहिजे. त्यादृष्टीने भाषेचे गद्य आणि पद्य असे द्विविध वर्गीकरण करता येईल. आघातप्रधान भाषा ती गद्य भाषा; आणि आवर्तनप्रधान भाषा ती पद्य भाषा. या भाषांच्या दरम्यान—खरे म्हणजे या दोहोंना व्यापून—भाषेचे तिसरे रूप अस्तित्वात असते. ते म्हणजे सूक्ष्म आघातयुक्त आवर्तनप्रधान बोली. कदाचित बोलीच्या या

रूपातूनच तथाकथित गद्य व पद्य भाषा आविष्कृत होत असतील. ते कसेही असो; गद्य भाषा, पद्य भाषा व बोली भाषा ही छंदःशास्त्रदृष्ट्या भाषेची तीन ठळक रूपे आहेत खरी. मराठी मुक्तछंदाचा संबंध यापैकी उघडच पद्य भाषा या प्रकाराशी आहे. मराठीमध्ये अक्षरगण वृत्त (जसे- शार्दूलविक्रीडीत, वसंततिलका, पृथ्वी इत्यादी), मात्रावृत्त ऊर्फ जाती (जसे- हरिभगिनी, सुमतिमदना, पतितपावन, पादाकुलक इत्यादी) आणि अक्षर छंद (जसे- ओवी, अभंग, जीवनलहरी, भंग, दिशा इत्यादी) असे पद्यरचनेचे (म्हणजेच पद्यभाषेच्या आविष्काराचे) तीन प्रकार आहेत.

अक्षरगणवृत्त नावाप्रमाणेच नियत अक्षरसंख्या व त्या अक्षरांचे विशिष्ट गट यांच्या नियमित स्वरूपावर अवलंबून असते. याचाच अर्थ असा की, अक्षरगणवृत्त ही एक अत्यंत बंदिस्त पद्यरचनापद्धती आहे. म्हणूनच त्याबाबत स्वातंत्र्य घेऊन वृत्तनिष्ठ मुक्तछंद उभा राहू शकत नाही. वृत्ताबाबत पद्यकाराला एवढेच स्वातंत्र्य घेता येते की तो आपले पद्य निर्यमक व धावते रचू शकतो.

या भूमिकेतून मुक्तछंदाची पूर्वावस्था असा निर्यमक वृत्ताचा प्रकार मराठीत प्रगटला. रेंदाळकर, नागेश, निफाडकर, सावरकर, नायडू आणि ना. ग. जोशी या कवींनी निर्यमक पद्यरचनेचे प्रयोग केले आहेत. त्यातही रेंदाळकर व सावरकर यांचे प्रयोग विशेष लक्षणीय आहेत. रेंदाळकरांच्याही आधी चिंतामणी पेठकर व वासुदेवशास्त्री खरे यांनी निर्यमक पद्याचा अंधुक पुरस्कार केला होता. त्याच्याही मागे गेल्यास मध्ययुगीन मराठीमध्ये हयग्रीवाचार्य आणि चौभा या दोन महानुभाव कवींनी अनुक्रमे 'गद्यराज' व 'उखाहरण' या आपापल्या काव्यग्रंथांत बरेचसे यमकस्वातंत्र्य घेतलेले आढळले. तरीही साकल्याने विचार करता मध्ययुगात काय किंवा अर्वाचीन युगात काय निर्यमक पद्यरचना मराठीत रूढ अथवा लोकप्रिय झाली असे म्हणवत नाही. संस्कृत कवितेला अंत्य यमकाचे अगत्य नाही. अंत्य यमकाचे हे लेणे आणि क्वचित लोढणे मराठीने अपभ्रंश काव्यापासून स्वीकारले आहे. अपभ्रंश ही भाषाशास्त्रदृष्ट्या

शिथिल, हलकी व स्वरप्रधान भाषा; लोकभाषा—त्यातील काव्यामध्ये गेयतेस विशेष प्राधान्य— त्यामुळे सदर भाषेतील पद्यास अंत्य यमकाची गरज पडली असावी. मराठीचे संस्कृतनिष्ठ स्वरूप, आजचा मुद्रणाचा व वाचनाचा (श्रवणाचा नव्हे!) काळ हे घटक लक्षात घेता मराठी कवितेला मध्ययुगात काय आणि सांप्रत काळी काय अंत्य यमकाची निकड होती असे नाही परंतु या सर्व ऐतिहासिक विश्लेषणावर मात करून मराठी पद्यकारांनी सहज यशस्वी होण्याजोगा निर्यमक वृत्तरचनेचा प्रयोग अपेशी ठरविलेला आहे.

अक्षरगणवृत्तांतून जरी मुक्तछंद सिद्ध होऊ शकत नाही तरी मात्रावृत्त ऊर्फ जाती आणि अक्षरछंद यांतून मात्र मुक्तछंद सहज साकार होतो. मात्रावृत्तांतून निर्माण होणाऱ्या मुक्तछंदास 'मात्रिक' मुक्तछंद असे अभिधान आहे. व्यंकटेश वकील यांनी रूढ केलेला 'यक्षकन्या' हा मुक्तछंद मात्रिक मुक्तछंद होय. पु. शि. रेगे, वा. ना. देशपांडे, डॉ. श्रीराम अत्तरदे यांनी प्रारंभीच्या काळात आणि अलीकडे इंदिरा, वसंत बापट, मंगेश पाडगावकर इत्यादी कवींनी मात्रिक मुक्तछंदाचा उपयोग केलेला आहे. क्वचित अनिलांनीही 'सांगाती'मध्ये एक-दोन कवितांत प्रस्तुत मुक्तछंदप्रकार हाताळला आहे. असे असले तरी मात्रिक मुक्तछंद मराठीत फारसा रूढ नाही असेच म्हणावे लागेल. याचे कारण निश्चयाने सांगता येणार नाही. मात्रिक मुक्तछंद हा उघडपणेच अनियमित मात्रावृत्ताचा प्रकार जाणवतो. त्यामुळे असेल, मराठी कवींनी सदर प्रकाराचा फारसा स्वीकार केला नसावा.

छांदस मुक्तछंद मात्र मराठीत चांगलाच रूढ आहे. १९३१ साली अनिलांनी ज्या मुक्तछंदाचे प्रवर्तन केले तो छांदस मुक्तछंदच होय. 'भग्नमूर्ति', 'निर्वासित चिनी मुलास' ही दोन दीर्घकाव्ये आणि 'प्रेम आणि जीवन', 'पेतेव्हा', 'भग्नमूर्तीचे पुनर्दर्शन' इत्यादी स्फुट कविता 'प्रेमजीवन' या छांदस मुक्तछंदात लिहिल्या आहेत. 'प्रेमजीवन' मुक्तछंद पाच-सहा अक्षरांच्या चरणकांच्या स्वैर जुळणीने सिद्ध होत असतो. जसे—

दोन दिवस । उलटून गेले

दोन रात्री तशा । उलटून गेल्या

या ओळींमध्ये पाच-पाच किंवा सहा-सहा अक्षरांचे चरणक अगदी स्पष्टपणे प्रतीत होतात. अनिलांचा प्रस्तुत मुक्तछंद मराठीत चांगलाच लोकप्रिय झाला. म्हणूनच की काय 'सांगती' या आपल्या अलीकडच्या काव्यसंग्रहात कवीने सदर मुक्तछंदप्रकार थोडा बाजूला ठेवून त्याऐवजी 'मानवता' हा दुसरा मुक्तप्रकार विशेष हाताळला. 'पेतेव्हा' या संग्रहातील 'मानवता', 'बंड', 'धडकी' या तीन कविता मानवता मुक्तछंदातच आहेत. 'सांगती' मध्ये मात्र हा आकडा तीनावरून १३-१४ वर गेला आहे. मानवता मुक्तछंद प्रेमजीवन मुक्तछंदप्रकारापेक्षा बराच लहानसर आहे. या छंदात दोन-दोन किंवा तीन-तीन अक्षरांच्या चरणकांची स्वैर जुळणी असत. जसे- आहे.

अन्याय । घडो । कोठेही

चिडून । उठू । आम्ही.

या ओळींमध्ये दोन-दोन, तीन-तीन अक्षरांनंतर विराम घ्यावा लागतो. या मानवता छंदाचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. सदर छंद प्रेमजीवन छंदाप्रमाणे केवळ अनियमित आवर्तनप्रधान छंदस मुक्तछंदच नाही; तर त्याच्या जोडीस तो उच्चारानुसारी आघातप्रधानदेखील आहे. प्रेमजीवन आणि मानवता या दोन प्रकारांतील सदर भेद सहसा लक्षात घेतला जात नाही. तसा तो लक्षात घेतला तर मानवता हा छंदस मुक्तछंद आहे की गद्योच्चारी छंद आहे असा संभ्रम एखाद्यास सहज पडावा. छंदस मुक्तछंदाचा आणखी एक तिसरा प्रकार मराठीत क्वचित आढळतो. तो म्हणजे आठ अक्षरांच्या चरणकांच्या स्वैर जुळणीने सिद्ध होणारा मुक्तछंद. मुक्तिबोध व पु. शि. रेगे यांनी हा तिसऱ्या प्रकारचा छंद वापरला. मुक्तिबोधांच्या संबंधित कवितेतील शब्द उचलून त्यास 'विजययात्रा मुक्तछंद' असे नाव देता येईल.

अशा रीतीने पादाकुलकनिष्ठ मारिक मुक्तछंद आणि दोन, पाच किंवा आठ अक्षरी चरणकांनी सिद्ध होणारे तीन छंदस मुक्तछंद हेच काय ते मराठी मुक्तछंदाचे खरेखुरे आणि भव्य भांडवल! वास्तविक कुठल्याही मात्रावृत्तातून आणि अक्षरछंदातून मुक्तछंदाचा एकेक प्रकार आविर्भूत होऊ शकेल—नव्हे; जाति—छंद यांची लक्ष्मणरेषा ओलांडूनही मुक्तछंद प्रगटू शकेल. असे असताना मराठीतील कवींनी ३-४ मुक्तछंद प्रकारांतच का डुंबावे? याचा उघड अर्थ असा की मुक्तछंदाचे सुप्त सामर्थ्य या कवींना ज्ञात नाही. मुक्तछंदाचे छंदस आणि मारिकच का होईना, अगणित प्रकार सिद्ध होऊ शकतात, या अर्थाने मुक्तछंद हा 'महाछंद' आहे.

मुक्तछंदाचा आणखी एका वेगळ्या आणि वैशिष्ट्यपूर्ण दिशेने विकास होऊ शकतो. तो म्हणजे गद्योच्चारी छंद ऊर्फ अक्षररचना. मराठी मुक्तछंद आवर्तनप्रधान असल्यामुळे तो केवळ 'अनियमित छंद' आहे; खरा 'मुक्तछंद' नाही, अशी रास्त तक्रार, प्रारंभीच्या काळात हिरिरीने आवर्तनप्रधान मुक्तछंदाचा पुरस्कार करणाऱ्या वा. ना. देशपांडे यांनीच केली आहे. ती दूर करावयाची असेल तर मुक्तओवी नव्हे, गद्योच्चारी छंद मराठी कवितेस स्विकारावा लागेल. गद्योच्चारी छंदाचे पहिले वैशिष्ट्य म्हणजे तो आवर्तनप्रधान नसतो; त्यात नियत चरणक नसतात. दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यातील अक्षरांचा उच्चार अक्षरछंदाप्रमाणे दीर्घ किंवा मात्रावृत्ताप्रमाणे निराघात करायचा नसतो. व्यवहारात ज्याप्रमाणे आपण शब्दांचे उच्चार साघात करीत असतो त्याप्रमाणेच अशा छंदाचे साघात वाचन करावयाचे असते. गद्योच्चारी छंद म्हणजे गद्यच नव्हे काय? असा प्रश्न कुणी विचारल्यास 'नाही' असे ठाम उत्तर त्याला देता येईल. व्यावहारिक गद्यापेक्षा अधिक स्पष्ट आघात गद्योच्चारी छंदात येतील. व्यावहारिक गद्यापेक्षा अधिक उत्कट लय गद्योच्चारी छंदात येईल. गद्य आणि पद्य या उभयविध भाषास्वरूपांचे सामर्थ्य गद्योच्चारी छंद आत्मसात करू शकेल. नवलाची गोष्ट म्हणजे या गद्योच्चारी छंदाची बीजे थेट 'राजा शिवाजी' या महाकाव्यापर्यंत जाऊन पोचतात. म. मो. कुंटे यांना काव्याची भाषा ही व्यावहारिक आणि गद्योच्चारीच हवी होती. म्हणूनच त्यांनी तर्वार,

दर्बार, उप्सून अशी लेखनपद्धती स्वीकारली. अशी चमत्कारिक आणि टीकाविषयीभूत झालेली लेखनपद्धती स्वीकारूनही कुंटे यांचा हेतू सफल झाला नाही. याचे कारण कुंट्यांच्या लक्षात आले नाही; तरी आज आपल्या लक्षात यावयास हरकत नाही. कुंटे यांना व्यावहारिक गद्योच्चारी भाषा हवी होती, ती त्यांनी स्वीकारली; परंतु तिचा आविष्कार मात्र निराघात उच्चारपद्धतीचा अवलंब करणाऱ्या अक्षरगणवृत्ताच्या माध्यमातून केला. त्यामुळे शब्दांचे लेखन गद्योच्चारी परंतु वृत्ताच्या बंधनामुळे, निराघात उच्चारपद्धतीमुळे त्यांचे उच्चारण मात्र गद्यभिन्न असा उफराटा प्रकार घडला. या उफराट्या प्रयोगामुळे कुंटे यांच्या काव्याची भाषा जास्तीतजास्त अस्वाभाविक झाली; परंतु अशी चूक केवळ कुंट्यांनीच केली असे नाही. सावरकर, रेंदाळकर, ना. ग. जोशी, अनिल इत्यादी अनेक प्रतिभावंतही त्यांचे कमीअधिक प्रमाणात समानधर्मेच आहेत! काव्याची भाषा गद्याच्या भाषेजवळ आणावयाची असेल तर (तसा आग्रह नाही!) काव्य मुक्तछंद असावे असे वाटत असेल तर (असा तर मुळीच आग्रह नाही!) शहाण्या माणसाने गद्योच्चारी छंदाचा पुरस्कार करावा हे उचित. सुदैवाने तसा पुरस्कार रेगे, करंदीकर, चित्रे, सुर्वे इत्यादी काही कवींनी केला आहे. 'गंधरेखा' आणि 'पुष्कळा' हे रेग्यांचे काव्यसंग्रह. करंदीकरांची तालचित्रे, चित्र्यांच्या 'कविता' आणि सुर्वे यांचे 'माझे विद्यापीठ' हे सर्व साहित्य यादृष्टीने अभ्यासण्याजोगे आहे.

अर्थात गद्योच्चारी छंद म्हणजे जसा मुक्तछंद नव्हे तसेच गद्योच्चारी छंद म्हणजे ना. ग. जोशी यांची मुक्तशैलीही नव्हे. "गद्य आणि पद्य यांच्या सीमेवरील रचना म्हणजे मुक्तशैली," अशी मुक्तशैलीची व्याख्या डॉ. ना. ग. जोशी यांनी केली आहे. या मुक्तशैलीचे दर्शन मुख्यतः कहाण्या आणि गद्यकाव्य व अपवादाने नाट्य व रूपककथा यांत घडते. मुक्तशैली गद्योच्चारी व आघातप्रधान असते, परंतु गद्योच्चारी छंदातील निश्चित (नियत नव्हे) चरण मात्र त्यात नसतात. गद्य भाषेप्रमाणेच मुक्तशैलीतील चरणांचे स्वरूप आपणांस बदलविता येते. प्राचीन संस्कृत साहित्यात उत्कलिकाप्राय, वृत्तगंधी आणि चूर्णिका या नावाचे गद्य आढळते; किंवा

मध्ययुगीन मराठीत अमृतरायादी कवींचे कटाव आढळतात; अथवा शाहिरी पोवाड्यात 'संपादणी' नावाचा अलिखित भाग असतो—हे सारे मुक्तशैलीतील गद्यच.

याच्या पुढची पायरी म्हणजे व्यवहारात आपण जे नेहमी वापरतो ते गद्य. अशा रीतीने गद्य, मुक्तशैली, गद्योच्चारी छंद, मुक्तछंद, छंद, छंदोबद्ध भाषा अशी भाषेची छंदःशास्त्रदृष्ट्या विविध रूपे आहेत.

येथे मनामध्ये सहज असा प्रश्न येऊन जातो की मुक्तछंदाचा आवेशाने पुरस्कार करणारे व तितक्याच आवेशाने त्याचा अधिक्षेप करणारे जे अभ्यासक मराठीत आहेत, त्यांना भाषेच्या या विविध स्तरांची एवढी जाणीव असेल का?

मुक्तछंदावर पहिला आक्षेप असा घेण्यात येतो की 'मुक्तछंद हा छंदच नाही; तो पूर्णपणे बेताल आहे.'

अर्थात प्रस्तुत आक्षेप किती अज्ञानातून निघालेला आहे हे वेगळे सांगावयास नको. छंदोलय आणि छंदाचा ताल या दोहोंमधील भेद नीट न कळल्यामुळेच मुक्तछंदाचे छंदत्व हिरावून घेण्याचा प्रयत्न केला जातो. मुक्तछंदाला 'ताल' नाही असे म्हणता येईल (आणि या अर्थाने मुक्तछंद बेताल आहे असे म्हटल्यास हरकत नाही.) अक्षरे, त्यांचे गट किंवा त्यांच्या मात्रा याची निश्चित आणि नियमित संख्या; त्यातून निर्माण होणारे नियमित स्वरूपाचे चरण या दोन घटकांतून मुख्यतः छंदाचा ताल निर्माण होत असतो. यतिस्थाने, अंत्ययमके इत्यादी इतर घटक या तालकल्पनेत भर घालीत असतात. मुक्तछंदाला अंत्ययमक, नियमित अक्षरसंख्या किंवा मात्रासंख्या व नियमित लांबीचे चरण इत्यादी बंधने नसल्यामुळे त्या छंदोबद्ध पद्याचा ताल असू शकत नाही. परंतु याचा अर्थ मुक्तछंद छंदच नाही, असा होत नाही. कारण छंदाचे छंदत्व तालकल्पनेवर आधारित नसून लयकल्पनेवर आधारित आहे. छंदातील लयतत्त्वावर पहिला महत्त्वाचा विचार मराठीत डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी 'छंदोरचना' या आपल्या प्रबंधात केला. त्याची फेरतपासणी वि. ग. सहस्त्रबुद्धे (पद्यमीमांसा) यांनी व विशेषतः डॉ. ना.

ग. जोशी यांनी 'मराठी छंदोरचना लयदृष्ट्या पुनर्विचार' या प्रबंधात केली. या तीनही छंदशास्त्रज्ञांच्या मते छंदातील लयतत्त्व तालतत्त्वापेक्षा सूक्ष्म ठरते. पद्यातील लय कशी निर्माण होते आणि या लयीचे व्यवच्छेदक लक्षण काय यासंबंधी बरेच मतभेद आहेत; परंतु त्यासंबंधीचे अद्ययावत संशोधन लक्षात घेऊन मुक्तछंद लयहीन नाही हे सहज सिद्ध करता येईल. डॉ. जोशी यांनी ते तसे सिद्धही केले आहे. मुक्तछंद एकेका मात्रावृत्तावरच अथवा एकेका अक्षरछंदावरच आधारलेला असल्यामुळे त्यात लय असावी यात नवल नाही; परंतु गद्योच्चारी छंदामध्येसुद्धा, मुक्तशैलीमध्येसुद्धा लय असते, असे दाखवून देता येईल. यादृष्टीने मर्दकरांचे लयतत्त्व आणि डॉ.जोशी यांचे लयतत्त्व यांचा अधिक सखोल विचार व्हावयास हवा. मुद्दा एवढाच की, मुक्तछंद हा लयबद्ध असल्यामुळे छंद ठरतो. मराठीपुरती तर मौज अशी आहे की, मराठी मुक्तछंद पुरेसा 'तालमुक्त' नाही, असाच त्यावर आक्षेप घ्यावयास हवा. मराठीतील कित्येक तथाकथित मुक्तछंदी कविता व्याज—मुक्तछंदांत असतात हे सर्वश्रुत आहे.

मुक्तछंदावरील दुसरा गंभीर आरोप म्हणजे मुक्तछंद ही 'पश्चिमेकडील वाऱ्यावरची वरात' होय. पाश्चात्य अत्याधुनिक काव्य वाचून त्याच्या अनुकरणाने मराठीत मुक्तछंद ही 'कविपतंगाची कागदी टूम' निघाली आहे, असे म्हटले जाते. या आक्षेपात थोडे तथ्य आहे. फ्रान्समध्ये इ. स. १८६२ च्या सुमारास चार्लस बॉदलेर या प्रसिद्ध फ्रेंच नवकवीने मुक्तछंदाचे (आणि मुक्त जीवनाचे?) प्रवर्तन केले. थोड्याच अवधीत व्हॅलरी, व्हर्लेन, रिंबो इत्यादी अनेक प्रतिभावंत कवींनी सदर छंदाचा स्वीकार केला. याच काळाच्या आगेमागे अमेरिकेमध्ये वॉल्ट व्हिटमन या कवीने मुक्तगद्य (Free Prose) या नावाने मुक्तछंदात रचना केली. The Leaves of grass हा त्याचा मुक्तगद्यातील काव्यसंग्रह प्रसिद्ध आहे. फ्रान्स आणि अमेरिका यांच्या मागोमाग इंग्लंडमध्ये टी. इ. ह्यूम, टी. एस. इलियट, एझरा पौंड इत्यादी थोर कवींनी मुक्तछंदात्मक काव्य लिहिले. या पाश्चात्य काव्याचा परिणाम अनिल किंवा वा. ना. किंवा रेगे यांच्यावर झाला नाही असे कसे म्हणावे? परंतु मुक्तछंद पाश्चात्यांचा आहे म्हणूनच तो त्याज्य ठरावा काय? अर्वाचीन जीवनातील अधिकांश प्रवृत्ती—नव्हे, आपले अधिकांश अर्वाचीन

जीवनच—पाश्चात्यानुगामी नाही काय? निदान मराठीतील अधिकांश उत्कृष्ट अर्वाचीन कविता पश्चिमेच्या वाऱ्यावर वाहत आलेली आहे हे नाकारण्यात हशील नाही. परंतु खरा प्रश्न मुक्तछंद परका आहे की सोयरा आहे हा नव्हे. आज जो मुक्तछंद मराठीत वावरत आहे त्याने मराठी काव्याच्या मातीत मूळ धरले आहे की नाही याचा या निमित्ताने विचार व्हावा. मुक्तछंदाचे प्रतिपादक आमचा मुक्तछंद ओवी—अभंग परंपरेचा आहे असे कंठरवाने सांगत असतात; ते कितपत यथार्थ आहे? ओवी हा एका अर्थाने प्राचीन मुक्तछंदच होय; पण आजच्या मुक्तछंदास या ओवीचा वारसा सांगता येईल काय? तसे दिसत नाही. मराठी काव्यात नवे युग यावयाचे असेल तर नवा छंद हवा. छंदाची 'पोलादी चौकट' तोडावयास हवी—अशा आक्रमक आणि विध्वंसक शब्दांत मुक्तछंदाचे प्रास्ताविक लिहिले गेले आहे. तसे न होता प्रारंभापासूनच प्राचीन ओवी, केशवसुतांच्या फुलपाखरू, फुलांची पखरण इत्यादी कविता, म. मो. कुंटे यांचे 'रचनाविषयक प्रयोग', रेंदाळकर, सावरकर यांचे निर्यमक काव्य या 'मुक्त' परंपरेशी मराठी मुक्तछंदाने नाते ठेवले असते तर फारसा जाच न होता मुक्तछंदाचे मराठी काव्यात स्थान निश्चित झाले असते. मुक्तछंद हा मराठी परंपरेतील होय हा समर्थकांचा आजचा पवित्रा 'पश्चात् विचारा'सारखा आहे. तो आधी सुचता तर बरे होते. इंग्लंडमध्ये मुक्तछंद रुजला तो असे परंपरेशी नाते ठेवूनच. शेक्सपिअरने आपल्या नाटकांत निर्यमक पद्य वापरले होते; वर्डस्वर्थ आणि कोलरिज या स्वच्छंदवादी कवींनी काव्याची भाषा आणि व्यावहारिक भाषा यांच्यातील भेद पुसून टाकले होते. मॅथ्यू अर्नोल्ड या कवी—समीक्षकाने ग्रीक पद्धतीच्या काव्याचे पुनरुज्जीवन केले होते—हा सर्व वारसा आंग्ल मुक्तछंदाने आत्मसात केला; व म्हणून त्यास सहजमान्यता मिळाली. शिवाय मुळातच आंग्ल छंदातील शब्दांचे उच्चार व्यावहारिक गद्यापेक्षा भिन्न नव्हते; आघातप्रधानच होते. मराठी मुक्तछंदाने वारसा तर स्वीकारला नाहीच; शिवाय मराठी काव्यातील शब्दोच्चार निराघात म्हणजे गद्यभिन्न असल्यामुळे मुक्तछंदास अधिकच अवघड गेले. अमेरिकन कवी व्हिट्मन याने बायबलमधील लयपूर्ण गद्याचा ऋणानुबंध सांगितला. तसा 'अर्जदस्त', 'कहाण्या', 'कटाव', 'पोवाडे' यांच्याकडे मराठी

मुक्तछंदाला अंगुलिनिर्देश करता आला असता; तसेही घडले नाही. या साऱ्यामुळेच मुक्तछंद हा आक्रमक आहे, त्याच्यापासून मराठी काव्याचे संरक्षण केले पाहिजे अशी काहीतरी चमत्कारिक समजूत अनेकांची झाली; आणि त्यातूनच 'मुक्तछंद हे काय लचांड मराठी कवितासुंदरीच्या गळ्यात पडू पाहत आहे', असे हताश उद्गार निघू लागले. वास्तविक मुक्तछंद हा छंदोबद्ध काव्याचा 'पर्याय' नव्हे, तर तो छंदोबद्ध काव्यास 'पूरक' आहे, अशी भावना ठेवली तर छंदोबद्ध काव्याच्या बरोबरीनेच मुक्तछंदही वाढू शकेल.

शिवाय मुक्तछंद हा कांगारूसारखा आहे, म्हणजे त्याचे काही 'चरण' लहान व काही मोठे आहेत, तो विस्कळीत आहे; त्यावरून कवीच्या छंदावरील अप्रभुत्वाची प्रतीती येते इत्यादी आरोप केले जातात. त्यांचा फारशा गांभीर्याने विचार केला पाहिजे, असे नाही.

खरोखर मुक्तछंदाच्या निमित्ताने जे मूलभूत प्रश्न मराठी काव्याच्या आणि मराठी काव्यसमीक्षेच्या क्षेत्रात निर्माण व्हावयास हवे होते, ते झालेच नाहीत. (हे मात्र आपल्या परंपरेस धरून झाले!) उदाहरणार्थ, काव्य छंदोबद्धच असावे काय? म्हणजे काव्य आणि छंद यांचे अन्योन्य संबंध कशाप्रकारचे आहेत? टी. एस. इलियटसारख्या महान कवीस आणि समीक्षकासदेखील या प्रश्नाचे नेमके उत्तर देणे जड जाते. तसाच विचार केला तर 'काव्य' हा भाषेचा गुणधर्म नसून भावानुभूतीचा गुणधर्म आहे, हे जर खरे असले तर काव्य हे जसे पद्यातून अभिव्यक्त होते तसे ते गद्यातूनही आविष्कृत होऊ शकेल—नव्हे, नाट्य, कादंबरी, कथा, ललित निबंध या गद्य वाङ्मय प्रकारातून तसे ते आविष्कृत होताना आपण पाहतोच. हा मूलभूत मुद्दा लक्षात घेतला तर मुक्तछंद गद्यसदृश आहे, तालहीन आहे, कांगारूसारखा अथवा इरकली लुगड्यासारखा आहे इत्यादी आक्षेप अप्रस्तुत ठरतात.

मुक्तछंदाच्या निमित्तानेच दुसराही एक प्रश्न उपस्थित होऊ शकला असता : काव्याच्या भाषेचे मूलस्वरूप. व्यवहारात आपण भाषा वापरतो आणि काव्यातही तिचा वापर करतो. या दोन भाषास्तरांमध्ये काही मूलभूत भेद आहे काय? उत्कटता किंवा लयबद्धता एवढ्यापुरताच

भेद आहे की याच्याही पलीकडे त्याची मुळे गेली आहेत? जसे—कवी भाषेचा माध्यम म्हणून उपयोग करीत नसून भाषेतील प्रतिमांचा माध्यम म्हणून उपयोग करतो आहे असे म्हणता येईल काय? ते जर खरे असले तर काव्याच्या भाषेचा विचार 'छंदपूर्ण' भाषा आणि प्रतिमारहित भाषा असा करावा लागेल. त्यातूनच काव्याची खरी लय सापडेल.

मराठीमध्ये मुक्तछंद पुरेसा रूढ न होण्याचे आणखी एक कारण सुचविता येईल. बंगालीमध्ये रवींद्रनाथ ठाकूर, हिंदीमध्ये कवी निराला आणि गुजरातीमध्ये कवी नान्हालाल या थोर कवींनी मुक्तछंदाचे प्रवर्तन केले. मुक्तछंदाचा असा पुरस्कार करण्यापूर्वीच या कवींनी आपापल्या भाषेत कवी म्हणून फार मोठी प्रतिष्ठा संपादन केली होती असे म्हणतात. अनिल आणि पु. शि. रेगे यांच्याबाबतीत असे म्हणता येईल काय?

उलट राजकवी तांबे, माधव जूलियन, यशवंत, कुसुमाग्रज आणि मर्ढेकर अशा अनेक थोर कवींनी मराठीत मुक्तछंदाची उपेक्षा किंवा हेटाळणीच केली असे दिसते.

मराठीत मुक्तछंद पुरेसा न रुजण्याचे माझ्या मते हे सर्वात महत्त्वाचे कारण आहे.

फेब्रुवारी १९७०

लिरिकल क्वालिटी आणि विश्ववात्सल्य

स्मिताशी फोनवरून बोलत होतो; म्हटलं, “अस्मिता, तू म्हणतेस तो साहित्यिक खरोखरच मोठा साहित्यिक आहे; माझा आवडताही आहे; भाषेची त्याला सिद्धीच प्राप्त झाली आहे; त्याचे अनुभवच भाषांकित असतात—तो मोठाच साहित्यिक आहे; पण महान साहित्यिक नाही.”

“महान आणि मोठा यांत काय फरक आहे?”—अस्मिता.

तिला वाटलं असावं, मी रस, लय, वास्तवता, विद्रोह, सौंदर्य असं काही बोलेन; नाही, माझ्या मनात दुसरेच दोन शब्द आलेत : लिरिकल क्वालिटी आणि विश्ववात्सल्य.

खूपदा आपल्याला वाटतं, लिरिकल क्वालिटी म्हणजे काहीतरी रोमँटिक, नादमधुर—नादमधुरता हा अभिव्यक्तीचा गुण असतो, रोमँटिकपणा ही भूमिका असते. लिरिकल क्वालिटी म्हणजे एवढेच असेल तर मग तिची काय मातब्बरी!—तिच्यामुळे वाङ्मय निर्माण होईल; महान वाङ्मय कधीच निर्माण होणार नाही, होईल? अनेक गीतकारांची गीते आणि अनेक कथाकारांच्या कथा अशाच तर ‘रोमँटिक’, ‘लिरिकल’ असतात; त्यांतल्या काही ओळी आपल्या ओठांवर रेंगाळतात, त्यातले काही प्रसंग आपल्या आठवणीत रेंगाळतात म्हणून काय त्यांना उत्तम साहित्य म्हणायचं?—म्हणतही नाही म्हणा आपण! दोन घटकेची करमणूक, झालं!

‘लायर या वाद्याच्या साथीने गायलं जाणारं गीत,’ ‘रिमोट फ्रॉम एव्हरी-डे लाईफ’ ही अप्रासंगिक माहिती सोडा; काय आहे ‘लिरिकल क्वालिटी’ या संज्ञेचा वाङ्मयीन अर्थ?

‘कालमुक्तता’ हे लिरिकल क्वालिटीचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. अनुभवाचे गतकाळसापेक्षतेने महाकाव्यात अवतरण होत असते—म्हणून तर महाकाव्यांत इतिहास

अंतर्भूत असतो; नाटक तर बोलून चालून आपल्या नजरेसमोर अनुभव, साकार करीत असते—तिथे अनुभवाचे अवतरण वर्तमानसापेक्षतेने होत असते, हे सांगावयास नकोच; मग भलेही तो अनुभव गतकालीन असो वा भविष्यकालीन असो!

भावकाव्य मात्र अनुभवाला कालमुक्त करीत असते—अर्थात अस्सल भावकाव्य. बालकवी—मर्ढेकर—रेगे—म.म. देशपांडे—चित्रे यांच्या काही कवितांमध्ये अनुभव असा कालमुक्त झालेला दिसेल. अशा कवितांचा चरित्रसापेक्ष, कालसापेक्ष अभ्यास करणे अनुचित असते. अनुभव कालमुक्त होतो तेव्हा तो घटना—व्यक्ती यांच्यांतूनही मुक्त होतो, हे काय सांगायला हवे?

हा भावकाव्यात्म गुणविशेष कलाप्रक्रियेला जास्तीत जास्त न्याय देत असतो. निर्माता संकुचित मीपण त्यागूनच तर निर्मिती करीत असतो; आस्वादक संकुचित मीपण त्यागूनच तर आस्वाद घेत असतो; मग निर्मितीसामग्री—आणि—आस्वादसामग्री कालबद्ध असून चालेलच कसे? तशी ती असेल तर ती निर्माता—आस्वादक यांनाही कालपरीघात नाही ओढणार?

कलाप्रक्रियेला भावकाव्य जास्तीत जास्त न्याय देत असते; म्हणून तर भावकाव्यात्म गुणविशेषांची कलाक्षेत्रात विशेष मातब्बरी असते.

अस्मिता, आपणा सर्वांना प्रिय असणाऱ्या त्या साहित्यिकाच्या कोणत्या कलाकृतीमध्ये हा कालमुक्ततेचा कलागुण आढळतो? सांग.

‘कालमुक्त अनुभव’ हा कलाकृतीचा गुण तर ‘विश्ववात्सल्य’ हा कलावंताचा दृष्टीविशेष—असे आपण समजतो; हे दोन विशेष विभक्त आहेत असे समजतो; आपले बोलणे जरा भारदस्त व्हावे म्हणून वर आपण ‘विश्वकरुणा’ असा शब्द वापरतो—तसे म्हटले की कलावंत एकदम प्रेषिताच्या उंचीवर पोचतो ना!

अहो, प्रेषितापाशी विश्वकरुणा असते तर कलावंतापाशी विश्ववात्सल्य.

—प्रेषित उंच व्यासपीठावरून बोलत असतो तर कलावंत गळामिठी घालत असतो.

राहो भरून आकाश

माझा शेवटचा श्वास

मनांमनांत उरावा

फक्त प्रेमाचा सुवास

ही विश्वकरुणा नाही, हे विश्ववात्सल्य आहे. या विश्ववात्सल्याचे विभिन्न गंध टॉलस्टॉय—डोस्टोएव्हस्की—चेकॉव्ह, ज्ञानोबा—तुकोबा, मर्ढेकर—जीए, बहिणाई—म.म. यांच्या निर्मितीत दरवळताना दिसतात; ते विधानांतून प्रकटत नाहीत, त्या विश्ववत्सलतेची अनुभूतीच ते आपल्या मनात उद्भूत करतात; असे व्यवहारात कधीच घडत नसते; कालमुक्ततेचा अमूर्त अनुभव इतका मूर्त व्यवहारात कधीच झालेला नसतो!

इथे भावकाव्यात्मता आणि विश्ववत्सलता हे दोन विशेष एकमेकांत मिसळून जातात; एक निर्मितिविशेष. त्यांच्या संयोगातून जे काही उद्भूत होते त्यालाच आपण 'लावण्य' म्हणतो.

हे विश्ववात्सल्य म्हणजे मांगल्य, भाविकता, भावुकता, भाबडेपण, शांती, क्रांती यांचे भळभळते, विधानात्मक प्रकटीकरण नसते. भोवतीची माणसेच नव्हत; तर समग्र अस्तित्वाचा उभा छेद घेतल्यावर त्यात समाविष्ट होणारी बरी—वाईट माणसे, लहान—मोठे पशुपक्षी, उंचनिच वनस्पती, नसलेली भुतेखेते, असलेले—नसलेले देव—दानव—पूर्वजन्म—पुनर्जन्म या साऱ्यांना तिथे स्थान असते, त्यांना मायाळूपणे गळामिठी तिथे घातलेली असते—निर्मात्याने व म्हणून आस्वादकानेही. यालाच 'विश्वाश्लेषी' असा मोठा शब्द आहे; अशी विश्वमाया त्या साहित्यिकामध्ये दिसते का, अस्मिता?

निर्मितीचे श्रेय

साठ—बासष्ट साली सांगलीला वसंत व्याख्यानमालेत समकालीन कवितेवर व्याख्यान दिले होते. त्या निमित्ताने चित्रे, भट, ग्रेस आणि सुर्वे या तेव्हाच्या नवोदित कवींच्या असंग्रहित कविता गोळा केल्या. 'सत्यकथे'त चित्र्यांच्या आणि 'हेमंत', 'मराठा' यांत सुर्व्यांच्या कविता सहज मिळाल्या; भटांच्या कवितांची वही शेवाळकरांजवळ होतीच. ग्रेसच्या कवितांसाठी मात्र बरीच शोधाशोध करावी लागली; ग्रेसशी पत्रव्यवहार करावा लागला. चौसष्ट साली मी कोल्हापूर सोडून नागपूरला विद्यापीठात रुजू झालो. ग्रेस तेव्हा डी. ए. जी. पी. टी. मध्ये कारकून होते; बहुधा एका रात्रशाळेत शिक्षकही होते; माडखोलकरांच्या 'तरुण भारत'मध्येही काम करीत असावेत.

त्या काळात आम्ही एकमेकांच्या जवळ येत गेलो. बहुधा चौसष्ट सालीच त्यांनी डिपार्टमेंटमध्ये प्रवेश घेतला. त्यांची ती बॅच जोरदार होती. अशोक याळगी, सुरेश भृगुवार, कृष्णा चौधरी, नयना मुजुमदार, ऊर्मिला पंडित, वामन वाईकर आणखी कितीतरी तल्लख आणि चोखंदळ विद्यार्थ्यांनी वर्ग गच्च भरलेला असे. त्या साऱ्यांना पाहून मला कोल्हापूरच्या ह. मो. मराठे, कलिका देशपांडे, सुधाकर पोतदार, जया रसाळ, शरद विनायक काळे, कृष्णा गुरव, शंकर खंडू पाटील, शशिकांत यरनाळकर इत्यादी गुणी विद्यार्थ्यांची आठवण होई आणि शिकवण्याची नवीच धुंदी चढे. ती तेव्हाची माझी व्याख्याने टेप व्हायला हवी होती असे आता वाटते आणि मग लक्षात येते की ती वेगळ्या रीतीने टेप झाली आहेतच!

१९८३ मध्ये नागपूरच्या 'तरुण भारत'मध्ये डॉ. अक्षयकुमार काळे यांनी घेतलेली ग्रेस यांची मुलाखत प्रकाशित झाली आहे; आता 'ग्रंथमाले'च्या पहिल्या अंकातही, परिष्कृत स्वरूपात, ती आली आहे. तिच्यात कुठे अत्युक्ती, कुठे ऊनोक्ती आहे; तिच्यात वाच्यार्थ कुठे आहे आणि व्यंग्यार्थ कुठे आहे हे कोणाही रसिकाला सहज समजू शकते. या मुलाखतीत एका

ठिकाणी त्यांनी माझ्याबद्दल म्हटले आहे, “खरे तर डॉ. काळे, त्यावेळी मी दभिंच्या व्यक्तित्वाने अंतर्बाह्य दिपून गेलो होतो; भारावून गेलो होतो. स्नेह वाढतच होता. माझ्या आत्म्याला स्पर्शून जाणाऱ्या कुठल्याही जीवनव्यवहारात माझी टोटल इन्व्हॉल्वमेंट असते. ती किती असते याची आता तुम्ही नीट कल्पना करू शकता. ‘झपाटली लेक। झाली वेडीपिशी। वैद्य ना ज्योतिषी। कामा येई।।’ अशी माझी अवस्था. वाङ्मयाच्या अध्यापनाला जसा आवाज हवा तसा त्यांच्याकडे आहे. त्यामुळे त्यांची वाणी जरी स्त्रैण वाटत असली तरी, इट हॅज वंडरफुल इफेक्टस्. वाङ्मयीन संदर्भाची समृद्धता, कलाकृतीच्या सौंदर्यरहस्याच्या तळाशी जाण्याची दुर्मिळ आकलनशक्ती व वाङ्मयाचे अपर्यायी प्रेम हे त्यांचे मोलाचे विशेष, एक विद्यार्थी म्हणून, दोन वर्षे मी प्रतिभेच्या पातळीवर शोषून घेत होतो. डॉ. काळे, तुम्ही त्यांचे विद्यार्थी होता. डू यू ऍग्री विथ मी? ‘चर्चबेल’मधील डब्ल्यू. एस. लँडोरची कविता अशाच अनोख्या सौंदर्यरहस्याचे उद्घाटन करताना त्यांनी वर्गात उच्चारली होती. तिला मी ललितबंधात पकडले. त्यांच्यामुळेच मला हा ललितबंध सापडला. ऍकेडमिक व वाङ्मयीन अशी दोन संतुलित परिमाणे त्यांच्या अध्यापनशैलीची वैशिष्ट्ये. कधी कधी या शैलीला निर्मितीचाही स्पर्श होऊन जायचा. लँडोरची कविता अशीच सापडली.”

निवृत्ती—ज्ञानेश्वर, बाबा आमटे—रमेश गुप्ता यांच्या जोड-निर्मितीच्या अनुषंगाने मला जे म्हणायचे आहे त्यासाठी ग्रेस यांचे हे आत्मकथन मी उद्धृत केले.

अमरावतीहून डॉ. सुभाष सावरकर ‘अक्षर वैदर्भी’ या नावाचे वाङ्मयीन मासिक चालवतात. जनसाहित्याचे ते मुखपत्र आहे. त्यात एका महत्त्वाच्या वाङ्मयीन प्रश्नावर १९८४—८५ मध्ये चर्चा येऊन गेली आहे. तो प्रश्न म्हणजे वाङ्मयकृतीची निर्मिती खऱ्या अर्थाने दोन व्यक्ती करू शकतात का की निर्मितीचे खरं श्रेय केवळ एकाच व्यक्तीला असते? बाबा आमटे यांच्या निमित्ताने डॉ. सावरकर यांनी हा प्रश्न उपस्थित केला आहे. त्यात बाबा आमटे यांचे अवमूल्यन करायचा हेतू कुठेही दिसत नाही. त्यांची जिज्ञासा शुद्ध सौंदर्यशास्त्रीय आहे. त्यांचा

प्रश्न असा की 'ज्वाला आणि फुले' या निर्मितीचे श्रेय आमटे यांना की रमेश गुप्ता यांना? 'करुणेचा कलाम' या निर्मितीचे श्रेय आमटे यांना की सुरेश व्दादशीवार यांना? आणि त्यांचे सूचित उत्तर असे की, सहसा हे ग्रंथ बाबा आमटे यांच्या नावाने ओळखले जात असले तरी खरोखर या ग्रंथांचे श्रेय अनुक्रमे गुप्ता आणि व्दादशीवार यांनाच दयावयास हवे. 'अक्षर वैदर्भी'च्या डिसेंबर १९८४, तसेच एप्रिल १९८५ ते सप्टेंबर १९८५ या अंकांमध्ये ही चर्चा आलेली आहे.

ज्ञानेश्वरीच्या कर्तृत्वासंबंधीही असा प्रश्न उपस्थित व्हावयास हवा; पण अजून तो कुणी उपस्थित केल्याचे ऐकिवात नाही. मागे डॉ. मा. गो. देशमुख यांनी ज्ञानेश्वरीच्या कर्तृत्वासंबंधी एक वेगळा प्रश्न मात्र उपस्थित केला होता. त्यांच्यामते 'ज्ञानेश्वर' ही यादवकालीन प्रत्यक्ष व्यक्ती नसून ते विठ्ठलपंतांनी निर्माण केलेले एक वाङ्मयीन पात्र आहे; ज्ञानेश्वरीचा निर्माता विठ्ठलपंत आहे. (वाङ्मयीन व्यक्ती, मा. गो. देशमुख, नागपूर, १९६७, पृ. १ ते ७)

ज्ञानेश्वरीच्या अठराव्या अध्यायात, ज्ञानेश्वरीची निर्मिती आपण कशी केली ते ज्ञानेश्वरांनी सांगितले आहे. निवृत्तीनाथांचे गुरू गहिनीनाथ. त्यांनी निवृत्तीनाथांना गीतेवर भाष्य करावयाची आज्ञा केली. निवृत्तीनाथांनी गुर्वाज्ञेने गीताप्रवचने केली व त्यामागे भोवतीच्या अज्ञानांच्या उद्धाराची आध्यात्मिक—सांप्रदायिक प्रेरणा होती. या संदर्भात ज्ञानेश्वर म्हणतात :

आधीच तो तव कृपाळू

वरी गुरु आज्ञेचा बोलू

जाला जैसा वरिषा काळू खवळणे मेघा

मग आर्तचेनि वोरसे

गीतार्थ ग्रंथनमिसे

वरिखला शांतरसे तो हा ग्रंथू

तेथ पुढा मी बापिया

मांडिला आर्ती आपुलेया

की ययासाठी येवडेया आणिलो यशा

ज्ञानेश्वरांच्या या बोलण्यात वाच्यार्थ आणि लक्ष्यार्थ किती? “वाचोनि पढे ना वाची ना सेवाही जाणे स्वामीची” हे नंतरचे उद्गार लाक्षणिक अर्थाचे वाटतात; पण बाकीचे त्यांचे बोलणे लाक्षणिक अर्थाने घ्यावयास काहीच कारण दिसत नाही; वाच्यार्थाला बाध आल्याशिवाय लक्ष्यार्थ घेता येत नाही. आदिनाथ—मत्स्येंद्रनाथ यांच्यापासून जे सांप्रदायिक ज्ञान गुरूपरंपरेने गहिनीनाथांना प्राप्त झाले तेच ज्ञान त्यांनी आपला शिष्य निवृत्तिनाथ यास दिले व तेच ज्ञान त्याने गीताप्रवचनांच्या रूपाने सामान्य माणसापर्यंत पोचवावे व त्याला अज्ञानमुक्त करावे, अशी त्यांची आज्ञा होती. गुरूची आज्ञा प्रमाण मानून व निवृत्तिनाथांना स्वतःलाही जनसामान्यांचा कळवळा असल्यामुळे त्यांनी उत्कट गीताप्रवचने केली. त्या प्रवचनांना ज्ञानेश्वर एक श्रोता म्हणून उपस्थित असत. केवळ आपले गुरू बोलताहेत म्हणून नव्हे, तर जीवनरहस्य जाणून घेण्याची उत्सुकता असल्यामुळे ज्ञानेश्वर, चातक पक्ष्याप्रमाणे, ते प्रवचनमृत प्राशन करते झाले. त्या श्रवणालाच ज्ञानेश्वरांनी ग्रंथरूप दिले. तो ग्रंथ म्हणजे ज्ञानेश्वरी.

असे जर आहे तर ज्ञानेश्वरीचे कर्तृत्व निवृत्तिनाथांकडे द्यावयाचे का? ‘चिंतनःनिवृत्तिनाथ; शब्दांकनःज्ञानेश्वर’ असे म्हणावयाचे का? आपण सारे तर ज्ञानेश्वरीच्या निर्मितीचे कर्तृत्व ज्ञानेश्वरांना बहाल करतो; हे कसे? ज्ञानेश्वरीचे कर्तृत्व जर निवृत्तिनाथांकडे नाही तर ‘ज्वाला आणि फुले’ व ‘करुणेचा कलाम’ यांचे श्रेय बाबा आमटे यांच्याकडे कसे? त्यांचे श्रेय अनुक्रमे रमेश गुप्ता व सुरेश व्दादशीवार यांच्याकडे का नको?—असे प्रश्न उपस्थित होतात. हे प्रश्न आणखी पुढे चालवायचे तर असेही विचारता येईल की मग वर्गातील व्याख्यानांवरून जर एखाद्याने ललित बंध लिहिला असेल तर त्याचे कर्तृत्व कोणाकडे?

मला विचारलं तर मी म्हणेन 'आकांताचे देणे', 'डब्ल्यू एस. लँडोरची कविता', 'प्रो. सॅम्युएल अलेक्झांडर' या तिन्ही ललितबंधांचे श्रेय—चिंतन आणि शब्दांकनही—प्राध्यापकाचेच आहे. त्याचे संपूर्ण श्रेय शिष्याने घेतले तर काही बिघडत नाही—तो गुरूचा खराखुरा विजय असतो—नाही, ती जयपराजयापलीकडील अवस्था असते; मात्र ती समजायला निरोगी मन आणि उन्नत कलानिर्मितीभान हवे.

अर्वाचीन काळातील हा एक शैक्षणिक—वाङ्मयीन चमत्कार आहे—मला त्याचा अभिमान आहे.

कविता : स्थिरतत्त्व आणि गतितत्त्व

कवितेमध्ये—खरे म्हणजे प्रत्येकच कलाकृतीमध्ये—एक स्थिरतत्त्व असते व एक अस्थिरतत्त्व असते. स्थिरतत्त्व हे दर्शनी तत्त्व असते तर अस्थिरतत्त्व हे अमूर्त तत्त्व असते. स्थिरतत्त्व मूर्त तत्त्व असल्यामुळे त्याबाबत कधी मतभेद व प्रतीतिभेद होत नाहीत : हो बाबा, 'प्रेमस्वरूप आई', 'आई म्हणोनि कोणी' या आईवरच्या कविता आहेत याबद्दल सर्वांचेच मतैक्य असते; अशा विषयप्रधान कवितांमध्ये मूर्ततत्त्व प्रधान असल्यामुळे आपणांस त्या सुबोध वाटतात; हा दर्शनी अर्थ कळला म्हणजे 'कविता कळली' असे आपण समजत असतो.

हा दर्शनी अर्थ कळला, असे तरी आपणांस का वाटत असते? तर तो प्रत्येकापाशी असलेल्या नैसर्गिक आणि सांस्कृतिक अनुभवांची प्रतिकृती असतो म्हणून; जसे, माता—अपत्य, बहीण—भाऊ, प्रियकर—प्रेयसी, देव—भक्त, मालक—मजूर, गरिबाचे दुःख, सत्ताधीशाची अरेरावी, सृष्टीतील मेघ-पर्जन्य-तुषार-इंद्रधनुष्य, निर्झर-वृक्ष-वेली-पालवी-मोहर-फुले, चंद्र-चांदणे-दव-सागर इत्यादी सुंदर समजले जाणारे घटक; राम-कृष्ण, राधा-द्रौपदी, सीता-अहिल्या, कर्ण-एकलव्य इत्यादी पौराणिक पात्रे. अशा प्रतिमा, अशी उपमाने, अशी मिथके कवीने योजिली की कवितेत दर्शनी अर्थ सहज साकार होतो—मग कवितेत इतर काही नसले तरी ती कविता 'कविता' म्हणून खपून जाते! रोमँटिक कवितेबाबतच नव्हे तर वास्तववादी कवितेबाबतही हे घडत असते : महापुरुषांवरील व त्यांच्या विचारसरणीवरील कविता, ज्या घटकांवर सामाजिक—राजकीय अन्याय होतो त्यांच्यावरील कविता. अशा विषयांवर ललित निबंध किंवा वैचारिक निबंध लिहायचा तर त्यासाठी पूर्वाभ्यासाची गरज असते; तशी गरज कवितेबाबत नसते अशी अधिकांश कवींची समजूत असते; वाचकाच्या मनातील कौटुंबिक—सांस्कृतिक—सामाजिक—राजकीय—पक्षीय मनोगंड अशा खुणेच्या शब्दांनी जागे केले की झाले!

याचा अर्थ कवितेत स्थिरतत्त्व नसावे असा नाही; फक्त तेव्हाच नसावे; ते प्रधान नसावे एवढेच. ज्योतिष विद्येत सायन पद्धती आणि निरयन पद्धती अशा दोन पद्धती आहेत. सायन पद्धतीत गतीला तर निरयन पद्धतीत स्थिरतेला प्राधान्य असते; साहित्य विद्येत गतितत्त्व आणि स्थिरतत्त्व या दोन्ही तत्त्वांना महत्त्व असते : भाषा आणि वास्तवता या संदर्भात स्थिरतत्त्वाला तर आस्वाद्यमानता आणि अंतिम जीवनमूल्य या संदर्भात गतितत्त्वाला. लौकिकतावादी भूमिका स्थिरतत्त्वाला तर अलौकिकतावादी भूमिका गतितत्त्वाला प्राधान्य देत असते; नवअलौकिकतावाद मात्र असे मानतो की कवितेच्या आस्वादाचा प्रारंभबिंदू लौकिक स्थिरतत्त्व असतो; पण आस्वादाचा प्रवास गतितत्त्वाकडे, अलौकिक सौंदर्यतत्त्वाकडे, अंतिम जीवनमूल्याकडे होत असतो—त्यातच आस्वादाचे साफल्य असते. हा प्रवास किती वेगाने, किती सहज व किती परिपूर्ण होईल हे त्या त्या कवितेवर व त्या त्या आस्वादकावर अवलंबून असते.

भावगीत, रहस्यकथा, रूपककथा, विज्ञानकथा इत्यादी लेखनप्रकार स्थिरतत्त्वप्रधान असतात; त्यामुळे हे लेखन सुबोध असते व म्हणूनच त्यांच्या फेरवाचनाची वाचकास निकड नसते; त्यांत गतितत्त्व क्षीण असते; त्यामुळे त्याकडे वाचकास दुर्लक्ष करणेही सोयीचे असते! अभंग, गझल यांच्या अस्सल रूपांत स्थिरतत्त्व आणि गतितत्त्व यांचे संतुलन असते; पण विशुद्ध भावकवितेत गतितत्त्व प्रधान असते; तिथे त्याच्याकडे दुर्लक्षही करता येत नाही व त्याच्या आकलनाबाबत ठाम विधानही करता येत नाही—त्यामुळे वाचक गांगरून जातो. हा गतितत्त्वाचा प्रत्यय प्रतिक्षणी नवनवा असतो व तो चमकान्यासारखा मधूनच तीव्र होत असतो व म्हणूनच ती कविता दुर्बोध आहे, संदिग्ध आहे, अनेकार्थसूचक आहे असे आपणांस वाटू लागते—ते खरे नसते; कवितेतील मूर्त आशय आणि अमूर्त आशय यांच्यातील भेद आणि यांच्यातील व्यामिश्र संबंध न कळल्यामुळे आपण असे समजत असतो, असे गांगरून जात असतो. अशा विशुद्ध भावकाव्यात अर्थाभास असतो व तो दर्शनी अर्थाहून खरा व प्रभावी

असतो; ती भावकाव्याची प्रभा असते व ती फक्त प्रतीतिगम्य असते—तिच्यासंबंधी वाद होऊ शकतो, हेच तिचे बलस्थान असते.

सुखाचे सोबती

दुःखातही राहो

कोसळो हें नभ

भिंती उभ्या राहो

हे शब्द वाचले की, आपण म्हणतो, हो कळले! सगळे सुखकाळाचे सोबती असतात; दुःखकाळाचे कोणी नसतात—पण असे न घडो. कवितेतील गतितत्त्वाकडे दुर्लक्ष केल्यामुळे असा सदोष अर्थ आपल्या पदरी पडतो. वास्तविक कवितेला म्हणायचे आहे, ज्यांच्या सहवासात मला सुख मिळाले त्यांच्या सहवासात उद्या दुःख मिळाले तरी त्यांचा सहवास मला लाभो; पण हा अर्थ दर्शनी आणि स्थिर नसतो त्यामुळे आपणच साशंक होतो; निरयन आणि सायन या पद्धतींत गडबड व्हायला लागते!

विशुद्ध भाव कवितेतील गतितत्त्वातून जो अर्थ अभिव्यक्त होतो तो आपला कलाविलास असतो का? नाही. तोच कवितेचा प्रधान अर्थ असतो; तो आपण आपल्या रसिकतेने, कल्पकतेने, प्रतिभेने कवितेच्या साह्यानेच परिपूर्ण करीत असतो :

नागवी तुझी काचोळी

नागव्या स्तनांना राधे

हलतात कशाला माड

तूं सांग एवढें साधें

हे विवस्त्र स्त्रीचे चित्रण आहे, असे स्थिरतत्त्व सांगते; गतितत्त्व म्हणते, नाही; हे एका, रसरसलेल्या युवतीचे चित्रण आहे. तिने काचोळी घातली आहे पण तरीही तिचे यौवन झाकले जात नाही. या तिच्या उतट तारूण्यामुळे सृष्टीही चालविली जाते मग इतरांची काय बात! इतकी साधी गोष्ट तुमच्या लक्षात येत नाही? हे चित्रण वर्णनातून केले असते तर ते स्थिरतत्त्व झाले असते; अलंकारांतून साधले असते तर स्थिरतत्त्व आणि गतितत्त्व यांचे मिश्रण झाले असते. इथे गतितत्त्वाला प्राधान्य देऊन कविता 'ही युवती विवस्त्रच आहे' असे म्हणून स्थिरतत्त्वाला धक्का देते आणि एक अर्थाभास निर्माण करते : केवळ उभार तारूण्यामुळे ही तरूणी विवस्त्र वाटत नाही तर प्रियकरावरील प्रेमामुळे ती उन्मन असल्यामुळे तिचे वस्त्रभान, देहभान विगलित झाले आहे असा प्रत्यय ती आपणांस देते. हा वाचकाचा कल्पनाविलास नसतो; हा त्याचा प्रत्यक्षप्रत्यय नसतो; हा त्याचा तर्कप्रत्यक्ष नसतो; ही त्याची प्रातिभ प्रत्यक्ष अनुभूती असते.

कवितेची निर्मिती कवी प्रातिभ प्रत्यक्षाने करीत असतो.

कवितेचा आस्वाद रसिक प्रातिभ प्रत्यक्षाने घेत असतो.

प्रत्यक्ष प्रत्यय, तर्कप्रत्यय आणि प्रातिभप्रत्यय या तीन भिन्न प्रक्रिया आहेत, हे आपणांस कधी कळेल?

कळेल कधीतरी!

मग ज्ञानेश्वर, चोखोबा, तुकाराम, होनाजी, बालकवी, मर्ढेकर, म. म. देशपांडे इत्यादी कवींच्या काव्यांतील गतितत्त्वाच्या प्रत्ययाने आपण विस्मित होऊ, अनुभवसमृद्ध होऊ. —तो दिवस दूर नाही!

प्रतिभावंत आणि समाज

साहित्य ही एक सामाजिक संस्था आहे. विवाहसंस्था, कुटुंबसंस्था, न्यायपालिका, कार्यपालिका या जशा सामाजिक संस्था आहेत तशीच साहित्य ही देखील एक सामाजिक संस्थाच आहे; परंतु तिची कोटी (कॅटेगरी) अगदी भिन्न आहे. एकाच वस्तूचा एक वर्ग किंवा एक कोटी असणे ही अपवादात्मक गोष्ट आहे. साहित्य हा एक असा वर्ग आहे. साहित्यासंबंधी अनेक गैरसमज होण्याचे हेही एक कारण आहे.

साहित्य ही एक सामाजिक संस्था आहे व म्हणूनच साहित्यकृतीइतकेच तिच्या संदर्भात साहित्यिक, समीक्षक, रसिक, संशोधक, संपादक, प्रकाशक, ग्राहक यांना व परंपरा, संप्रदाय, गुरूशिष्य, प्रवाह, प्रवृत्ती, वाद, व्यासपीठे यांना महत्त्व आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे 'साहित्य' या सामाजिक संस्थेमध्ये साहित्यकृती, साहित्यकला व साहित्यव्यवहार या सर्वांचा साकल्याने समावेश होत असतो.

साहित्याचे माध्यम भावनान्त अनुभूती व तिचे साधन अर्थपूर्णशब्द आहे हे आपण सारेच जाणतो. यापैकी अर्थपूर्ण शब्द म्हणजेच वाक्यमयी भाषा हे साधनही सामाजिकच आहे. साहित्यिक जे भाषाद्रव्य वापरीत असतो ते प्रथमतः समाजोत्पन्नच असते. नाद आणि नादेंद्रिय ही परमेश्वराची, निसर्गाची निर्मिती असली तरी 'अर्थपूर्ण भाषा' ही मानवी समाजाचीच निर्मिती असते – भलेही तिच्यात साहित्यिक प्रमाणाचा आणि प्रकाराचा पुढे कितीही विकास करोत. साहित्यिक समाजापासूनच वाच्यार्थ – लक्षार्थयुक्त भाषा उसनी घेत असतो, ती काही त्याची स्वतःची व्यक्तिगत निर्मिती नसते. या अर्थानेही साहित्यकला ही एक सामाजिक संस्था होय.

प्रतिभावंत जन्मावा लागतो म्हणतात ते खरेच आहे. खरेच प्रतिभावंत जन्मावा लागतो. समाज त्याची निर्मिती करू शकत नाही. प्रतिभा ही जन्मजात शक्ती आहे.

—पण एक गोष्ट लक्षात घ्या. 'प्रतिभावंत' आणि 'कलावंत' या दोन भिन्न संज्ञा आहेत. आपण त्या एकाच अर्थाने वापरतो, पण त्या भिन्न संज्ञा आहेत. खरे म्हणजे 'कलावंत' या शब्दाऐवजी मला दुसराच शब्द वापरावासा वाटतो, तो व्याकरणदृष्ट्या कितपत बरोबर आहे ते संस्कृततज्ज्ञाच सांगू शकतील. तो शब्द आहे 'साहित्यवंत'. साहित्यवंत हा प्रतिभावंत असावाच लागतो. पण प्रतिभावंत हा साहित्यवंत असेलच असे नाही. आणखी नेमक्या शब्दांत बोलायचे म्हणजे प्रतिभावंत + सामाजिक मूल्यभाव = साहित्यवंत. प्रतिभा ही दैवी देणगी आहे. ती प्रयत्नाने मिळत नसते. ती असते किंवा नसते, पण केवळ प्रतिभा आहे म्हणून एखादा माणूस साहित्यिक होत नाही. त्या प्रतिभेवर सामाजिक मूल्यांचा संस्कार व्हावा लागतो. प्रतिभावंत जन्मावा लागतो. साहित्यिक घडावा लागतो. प्रतिभा काय मधमाशीपाशीही असते. उधईपाशीही असते. सुगरिणीपाशीही असते—त्यांच्या त्यांच्यापुरती. गाय जशी रवंथ करते, मुंगी जशी अंडी घालते तसा कवी कविता करतो हे म्हणणे मर्यादित अर्थाने खरे आहे. प्रतिभावंत आपल्या निसर्गदत्त शक्तीवर जसे सामाजिक संस्कार करू शकतो तसे विशिष्ट संस्कार हे पशुपक्षी आपल्या प्रतिभेवर करू शकत नाहीत, हे स्पष्ट आहे.

हा प्रतिभामय मूल्यभाव किती प्रकारे प्रकटतो आणि किती प्रकारे प्रकटत नाही हे पाहणे म्हणजेच साहित्यकलेचा मूल्यगर्भ इतिहास पाहणे होय.

माझ्या घराच्या शेजारी एक सद्गृहस्थ राहतात. ते कुणाच्या अध्यातमध्यात नसतात. सगळ्यांशी शांत, नम्रपणे वागतात. मला त्यांच्याबद्दल कळवळा आहे. ते सतत काहीतरी लिहीत असतात. पानेच्या पाने. वहाच्या वहा. एवढेच नव्हे, तर आपले हे लेखन ते स्वखर्चाने प्रकाशितही करीत असतात. एवढेच नव्हे तर आपली ही पुस्तके ते भोवतीच्या समाजाला विनामूल्य वाटतही असतात. अलीकडेच त्यांचे 'विश्वविराटरूप' या नावाचे ७२ पानांचे पुस्तक प्रकाशित झाले आहे. त्यातील एक लहानसा गद्य परिच्छेद मी तुम्हास वाचून दाखवितो :

हेच कौरव पांडव, रेघावा कृष्ण रुक्मिणी

रेखा रेघावा जाधवा माधवा राधेवा
राघवा, रघुपती राघवा राजा नागोकुल
चौन्यागड विदर्भा महादेव नागद्वार
नागपंचमी पंचधर्म रेघा यक्ष रेघा
लक्ष्मण रेघा होय.

या उताऱ्यात शब्द आहेत, पण वाक्य नाही. शब्दांना सुटा अर्थ आहे पण ते शब्द भाषारूप झालेले नाहीत. भाषेचा मूलघटक शब्द नव्हे वाक्य आहे हे अशा वेळी लक्षात येते.

सगळे पुस्तकच या पातळीवर लिहिले गेले आहे. मनोविकृतीतज्ज्ञाला त्यातून लिहिणाऱ्याच्या मनाचा बोध होईल पण तो भाषाबोध म्हणता येणार नाही.

आनंदवर्धनाने काव्याची प्रतवारी तीन प्रकारे केली आहे –

- (१) ज्यात व्यंग्यार्थप्राधान्य आहे असे काव्य अर्थात ध्वनिकाव्य. हे उत्तम काव्य होय.
- (२) ज्यात व्यंग्यार्थ आहे पण तो गौण आहे. ते गुणिभूतव्यंग काव्य. हे मध्यम दर्जाचे काव्य होय.
- (३) ज्यात व्यंग्यार्थ अजिबात नाही, फक्त वाच्यार्थ आहे असे काव्य म्हणजे चित्र काव्य. याला आनंदवर्धनाने अधमकाव्य म्हटले आहे.

व्यंग्यार्थयुक्त भाषेलाच तुम्ही काव्य म्हणता. मग 'चित्रकाव्य' काव्य कसे? असा प्रश्न जेव्हा आनंदवर्धनास विचारण्यात आला तेव्हा तो म्हणाला, "तुम्ही म्हणता ते बरोबर आहे. रसिकाच्या दृष्टीने चित्रकाव्य हे काव्यच नाही. परंतु स्वतः कवीचा प्रयत्न 'काव्य' निर्मितीचा असल्यामुळे त्यास आम्ही अधम का होईना काव्य म्हणतो."

र. कृ. जोशी यांनी 'सत्यकथे'मध्ये अर्थरहित, भाषारहित काव्यलेखनाचे अनेक प्रयोग केले. त्यावर माझ्याव्यतिरिक्त कोणी गंभीर टीका केल्याचे माझ्या पाहण्यात नाही. खरोखर या संदर्भात स्वतः 'कवी' अन् 'संपादक' यांनी आपली साहित्यशास्त्रीय भूमिका खुलासेवार नमूद केली पाहिजे.

अशा साहित्याचा आणि समाजाचा काय संबंध असणार? जिथे भाषोत्पन्न अर्थच नाही तिथे सामाजिक मूल्यभाव कुठला? आणि मग ती कृती होणार तरी कशी? केवळ वाच्यार्थयुक्त काव्य जर अधम काव्य तर वाच्यार्थरहित काव्यास काय म्हणावे?

काही काही साहित्यकृती सामाजिक मूल्यभाव ओलांडून अतींद्रिय पातळीवर पोहोचल्या आहेत असे वाटते – व ते खरेच असते. परंतु त्या निर्मात्यांच्या मनात आणि त्यांच्या निर्मितीत व्यंगरूपाने मूल्यभाव प्रकटतोच. मी तुम्हाला दोन—चार उदाहरणे सांगतो :

ज्ञानदेवांनी म्हटले आहे "तुझिया निढळी कोटी चंद्र विराजे"

समर्थांनी म्हटले आहे,

"लवथवती विक्राळा। ब्रम्हांडी माळा।

विषें कंठ काळा। त्रिनेत्री ज्वाळा।

लावण्यसुंदर मस्तकी बाळा।

तेथूनिया जळ निर्मळ वाहे झुळझुळा।"

आणि चित्र्यांनी म्हटले, "विचित्र पदपात्र, भ्रमरात्र. मध कुठे?...या वाटा कुठे जातात? चालून चालून थकलो तरी पायाखाली कशा येतात?"

या सर्व अस्तित्वानुभवाच्या कविता आहेत. त्यात कुठलीही समाजसापेक्ष अनुभूती व्यक्त झालेली नाही. तरीही त्या अस्सल आणि अव्वल साहित्यकृतीच आहेत. त्यातील विश्वशोध आणि आत्मशोध यामागे जी तळमळ, कळकळ, जिज्ञासा, श्रद्धा अशी संमिश्र अनुभूती आहे ती निव्वळ नैसर्गिक नाही तर संस्कारित, सामाजिक अनुभूतीच आहे. या कवितांचा वाच्यार्थ आणि लक्षार्थ स्पष्टच आहे. उदा. समर्थांच्या या आरतीमध्ये निर्मिती आणि नाश यांचे चिरंतन नर्तन साकार झाले आहे ते व्यंग्यार्थ आहे.

आध्यात्मिक आणि अस्तित्ववाद साहित्यामध्ये ओढून ताणून सामाजिक आशय शोधण्यापेक्षा त्यामागील व्यंग सामाजिक मूल्यभाव आपण जाणून घेतला पाहिजे. म्हणजे मग जीएंच्या 'तत्त्वकथां'पेक्षा त्यांच्या 'आप्तकथा' कशा अधिक आशयपूर्ण आहेत हे लक्षात येईल. तसेच संत साहित्याकडे राजकीय—सामाजिक प्रबोधनाचे साधन म्हणून पाहण्याऐवजी अधिक मर्मग्राही दृष्टीने पाहता येईल.

'निरर्थक साहित्य' आणि 'समाजोत्तीर्ण साहित्य' या दोन टोकांमध्ये रामायण आणि महाभारत, ज्ञानेश्वरी आणि अभंग, वज्राघात आणि ब्राम्हणकन्या, बळी आणि धग, केशवसुत आणि गडकरी, माधव ज्युलियन आणि मर्ढेकर, रेगे आणि नेमाडे, तांबे आणि मुक्तिबोध, खानोलकर आणि सुर्वे यांचे वेगवेगळ्या प्रतीचे साहित्य पसरले आहे. स्वातंत्र्य—समता—सख्य, शोषण—वर्गविग्रह, क्रांती, अन्याय आणि न्याय, विद्रोह आणि विध्वंस इत्यादी अनेक सामाजिक घटितांचे आणि मूल्यांचे दर्शन त्यात घडते.

हा मूल्यभाव 'झिंदाबाद—मुर्दाबाद' या पातळीवर व्यक्त व्हायचा की ब्रेख्तप्रमाणे रसिकाच्या अंतःकरणातच त्याचा उदय घडवून आणावयाचा, हा ज्याच्या त्याच्या काव्यदृष्टीचा आणि काव्यशक्तीचा प्रश्न आहे!

कुमारवयापासून मला प्रश्न पडायचा, या जीवनाला अर्थ काय? आता लक्षात येतंय की जीवन म्हणजे काही एखादे विधान नाही की त्यास 'अर्थ' असावा ते 'आहे', 'असते', त्याला अर्थ आपणच द्यायचा असतो. प्रतिभावंत—साहित्यवंत हे कार्य करीत असतात. वस्त्रहरण, स्त्रीहरण हे मुळात चांगले किंवा वाईट नसते. द्रौपदीवस्त्रहरण हीन आणि गोपीवस्त्रहरण उचित, सीताहरण गर्ह्य आणि रुक्मिणीहरण गौरवास्पद ठरते ते त्यामागील मूल्यविवेकामुळेच. त्याला साहित्यशास्त्राने 'रसाची पुरुषार्थनिष्ठा' म्हटले आहे. मुक्तिबोधांसारख्या साम्यवादी विचारवंताने साधारणीकरण व व्यंग्यार्थ मान्य केल्यावर आता काय राहिले?

कितीदा त्यांच्याशी चर्चा झाली शंकरनगरमध्ये, रामदासपेठेत, धरमपेठेत की बाबा, तुमच्या-माझ्या साहित्यविचारातील भेद चतुर्दशी—पौर्णिमा एवढाच आहे. साहित्यातील सामाजिक मूल्यभाव तर आपण दोघांसही मान्य आहे. मग वाद कुठे? तर त्याच्या आशयामध्ये. तुम्हाला हरिभाऊ, सुर्वे यांचा आशय चालेल पण य. गो., जी. ए. यांचा चालणार नाही. मला दोन्ही चालतील.

समाजाला मार्गदर्शन करणे, त्यात परिवर्तन, क्रांती घडवून आणणे ही मी साहित्याची जोखीम मानीत नाही. मानवतावादी, साम्यवादी, हिंदुत्ववादी, विद्रोही विचारवंत जे सांगतात ते काय समाजाला माहित नसते? (कधी कधी तर साहित्यिकापेक्षा समाजाला ते अधिक उत्तम ज्ञात असते!) मग साहित्यिक काय करीत असतो? तो समाजाची सामाजिक व इतरही संवेदनशीलता टवटवीत करीत असतो. कधी प्रत्यक्ष, कधी अप्रत्यक्ष....

कधीपासून मी या वैश्विक घडामोडींकडे पाहतो : ग्रह, तारे, तारामंडळ, आकाशगंगा.... त्यांची निर्मिती, त्यांचा नाश. त्यांच्या आकृती. त्यांचे नर्तन. तेव्हा लक्षात येते की, आकृती आणि आकृतींचे नृत्य हे आपण समजतो तसे उपरे नाही तर अस्तित्वाचाच मूलधर्म आहे.

सामाजिक आशय आणि हे अस्तित्वाचे नर्तन यांची सांगड घातली जाते तेव्हा महान साहित्यकृती जन्मास येते.

* * * * *

प्रतिभावंत आणि मनोरुग्ण

‘प्रतिभा’ हा काय प्रकार आहे? मला व्याख्या नको आहे; त्या मिथ्या अथवा सदोष नाहीत; पण त्या मला नको आहेत. अपूर्व वस्तू निर्माणक्षम प्रज्ञा, नवनवोन्मेषशाली प्रज्ञा या व्याख्या मलाही माहीत आहेत.

आपल्या प्रश्नाचे उत्तर आपण स्वतंत्रपणे शोधून पाहू या. गरज पडेल तेव्हा इतरांची मदत घेऊच. गरज पडेल तेव्हा.

कधी कधी मनोरुग्णतेला प्रतिभा, कधी कधी प्रतिभेला मनोरुग्णता म्हटले जाते. त्याचे कारण स्पष्ट आहे : प्रतिभावंत आणि मनोरुग्ण यांच्यांत काही साम्यचिन्हे स्पष्टपणे दिसतात—दोघेही बेभान असतात, त्यामुळे त्यांचे नित्य आणि नैमित्तिक व्यवहारांकडे दुर्लक्ष होते; त्यांच्या तंद्रीत कोणी व्यत्यय आणला तर ते चिडतात, रडतात, आदळआपट करतात. प्रतिभावंत आणि मनोरुग्ण यांच्यात असे साम्य असतेच. जरा प्राकृत उदाहरण घेऊ या : एखाद्या मुलीने मुलाचा पोषाख घातला म्हणून ती मुलगा होईल का? मोर आणि तणमोर यांच्यांत साम्य आहे म्हणून आपण तणमोरास मयूर म्हणू का? तसेच हे. एका ग्रंथपालाच्या बायकोने एक दिवस आपल्या यजमानांचा ग्रंथसंग्रह आवरून ठेवला, कसा? तर सारख्या आकाराची पुस्तकं एकत्र ठेवून—त्यांचे विषय, त्यांचे प्रकार, त्यांची भाषा—हे सारे गेले खड्ड्यात. प्रतिभावंत आणि मनोरुग्ण यांना एका गटात टाकणारे त्या बाईसारखे शहाणे असतात.

प्लेटोची भूमिका अर्थात वेगळी होती. त्याच्या मते माणसाने संयमी, विवेकी असावे; भावविवश नसावे. माणसाने सत्याचा शोध घ्यावा; त्याने आभासात रमू नये आणि कवी काय करतात? आपल्या भावोत्कट काव्याने ते वाचकास भावविह्वल करतात. त्याचा संयम, त्याचा विवेक ढासळवितात; त्याला आभासविश्वात रमवितात. प्लेटो म्हणतो, स्वतः कवीला त्याच्या

कवितेचा अर्थ विचारला तर तो त्याला सांगता येत नाही; का? तर कवी उन्मादावस्थेत काव्यनिर्मिती करीत असतो. झपाटलेला माणूस शुद्धीवर आल्यावर स्वतःच्याच झपाट शब्दांचे अर्थ त्याला कळत नाहीत, तशी या कवींची स्थिती असते. अशा तथाकथित प्रतिभावंतांना प्लेटोने आपल्या आदर्श राज्यव्यवस्थेतून हद्दपार केले आहे. हे त्याने बरे केले. कवी जर वेड्याप्रमाणे उन्मादावस्थेत काव्य करीत असतील तर आदर्श राज्यव्यवस्थेतच काय भ्रष्ट व्यवस्थेतही त्यांना स्थान मिळता कामा नये.

कचित काही मनोरुग्ण भ्रमिष्टावस्थेत कविता करीतही असतील—करतातच; पण ज्ञानेश्वर—तुकाराम, केशवसुत—तांबे, कुसुमाग्रज—मर्ढेकर हे भ्रमिष्टही नव्हते आणि ते उन्मादावस्थेत काव्यही करीत नव्हते. 'कवी' या शब्दाचा संस्कृतात अर्थ आहे 'विद्वान्'; गीतेत 'कवी' हा शब्द याच अर्थाने आला आहे. हे सर्व या अर्थानेही कवी होते; नव्हते?

मनोरुग्ण एकाच एका अनुभवरूपात अडकलेला असतो. अपघाताचा सदमा, अपयशाचे लांछन, प्रिय व्यक्तीकडून झालेला विश्वासघात या किंवा अशाच एखाद्या अनुभवाने, आनुवांशिक दोषाने तो एका कोठडीत स्वतःला बंदिस्त करून घेतो. तो विशिष्ट स्मृतीचा गुलाम असतो. उरलेला गतकाळ, सरकता वर्तमानकाळ याचे त्याला भानच नसते. त्याची अनुभवग्रहणाची शक्तीच अधू झालेली असते; तो नवीन अनुभव घेऊच शकत नाही; तो प्रत्येक नवा अनुभव पूर्वस्मृतीने जुना करून टाकतो. तो एकाग्र झालेला नसतो; एककल्ली झालेला असतो. पतंजली मुनींच्या शब्दांत, तो मूढ—क्षिप्त—विक्षिप्त असतो; एकाग्र कधीच नसतो. मनोरुग्ण आत—बाहेर तोडफोड करीत असतो; प्रतिभावंत आत—बाहेर काहीतरी घडवीत असतो.

प्रतिभावंत मुक्तपणे जीवनानुभव घेत असतो प्रत्येक नव्या अनुभवाने तो नवा होत असतो. भ्रमिष्ट, दुःखी असतो—हसत असतानाही दुःखी असतो; प्रतिभावंत—विचित्र वाटेल

पण शोकात्मिका लिहितानाही उल्हसित असतो. सुख बाह्य आलंबनाशी निगडीत असते, आनंद ही एक आत्मनिर्भर अवस्था असते.

प्रतिभावंत शब्दांतून दिवास्वप्ने रंगवीत असतात, हे फ्रॉईडचे प्रतिपादन तर निखालस भ्रामक आहे. प्रतिभावंत केवळ इच्छाचिंतन करीत असतात, हे निखालस भ्रामक आहे. प्रतिभा अशी एका विशिष्ट ऊर्जेवर चालणारी बॅटरी नसते. इच्छा, आकांक्षा, कल्पना, तर्क, स्मृती, ज्ञान, विज्ञान, भावना, अवलोकन, चरित्र, वासना, इतिहास, पुराण, आत्मचरित्र, दंतकथा, लोककथा, विविध ललित कला, तत्त्वज्ञान, वृत्तपत्र, राजकारण, अर्थकारण, समाजकारण—कुठलेच ऊर्जाकेंद्र तिला वर्ज्य नसते—अशा अगणित ऊर्जाकेंद्रांशी तिच्या तारा जोडलेल्या असतात. अगम्य बाब म्हणजे प्रतिभा या विविध स्रोतांतून आलेल्या ऊर्जेचे कलाकृतीत परिवर्तन करीत असते—त्या सर्व घटकांचे उद्देश, स्वरूप आणि परिणामच ती बदलवून टाकते. महाभारत काय महर्षि व्यासांचे दिवास्वप्न आहे? 'म्हणौनि भारतीं नाही । तें नोहेंचि लोकीं तिहीं । येणें कारणे म्हणिपे पाही । व्यासोच्छिष्ट जगत्रय ॥'—असे काय उगीच म्हणतात? कार्यरत प्रतिभा ही प्रतिभावंताची उच्च जागृती असते.

एवढ्याने काय झाले! कधी कधी ही प्रतिभा पूर्वसूरींच्या काव्यांतून, स्वतःच्याच पूर्वनिर्मितीतून, परंपरा-भंजनातून नवनिर्मिती साधत असते. 'जुन्यातून जी निष्पत्ती नवी काय नव्हे ती श्रेयस्कारक?'—असा प्रश्न ती विचारीत असते.

एवढ्यानेही काय झाले!

क्वचित ती मनोरुग्णतेतूनही ऊर्जा स्वीकारीत असते! विचित्र वाटते ना? प्रतिभा म्हणजे मनोरुग्णता नव्हे असे म्हणायचे आणि वर म्हणायचे क्वचित ती मनोरुग्णतेतूनही ऊर्जा स्वीकारते—विचित्र वाटते ना? पण तसे नाही. मनोरुग्णता जेव्हा ऊर्जेचे कार्य करते तेव्हा, तेव्हापुरती ती मनोरुग्णता नसते. आपण खरोखरच नाम आणि रूप यांना अवास्तव आणि भ्रांत महत्त्व देत असतो. बंगाली मिठायांचे उदाहरण अगदी अचूक आहे : त्यांची नावे आणि

आकार भिन्न भिन्न असतात; पण त्यांचे द्रव्य, आणि त्यांची चव एकच असते. एखाद्या वस्तूचे नाम—रूप कायम ठेवले आणि तिचा उद्देश, अस्तित्वप्रयोजन आणि परिणाम यांत परिवर्तन केले तर ती वस्तू ती वस्तू राहत नाही. जरा अवघड आहे पण थोडा विचार केला तर समजेल आणि पटेलही. एककल्लीपणा, बेभानपणा, पुनरावृत्ती अतार्किकपणा, विशिष्ट वस्तू—अनुभव यांच्या संदर्भातील पराकोटीची संवेदनशीलता—उत्कटता ही विभिन्न मनोव्याधींची लक्षणे आहेत; पण डॉस्टोएव्हस्की, काफ्का, चिं. त्र्यं. खानोलकर जेव्हा ही लक्षणे 'निर्मितीची ऊर्जा' म्हणून वापरतात तेव्हा ती 'मनोव्याधीची लक्षणे' उरत नाहीत; उलट, असंबद्धता, अर्थहीन शब्दयोजना, आत्यंतिक आत्मकेंद्रितता, संदिग्ध वाक्यरचना, तर्कदुष्टता, भरकटलेपणा ही मनोव्याधीची लक्षणे काव्यातही मनोव्याधीची लक्षणेच राहू शकतात. प्रश्न मनोव्याधी आणि तिची लक्षणे यांच्या रूपांतराचा, पुनर्जन्माचा आहे. लक्षणांच्या केवळ नामरूपांवरून त्यांना 'मनोव्याधीची लक्षणे' किंवा 'कलाकृतीचे कलात्मक घटक' म्हणता येत नाही. त्यांचे उद्देश, त्यांचे अस्तित्वप्रयोजन आणि त्यांचे परिणाम लक्षात घ्यायचे असतात. कलाकृतीचा मानसशास्त्रीय अभ्यास करणारे हे क्वचितच लक्षात घेतात. साध्या भाषेत बोलावयाचे तर मनोव्याधिलक्षणांनी साहित्यकृतीची अनुभवसंपन्नता, अनुभवव्यामिश्रता, मूल्यगर्भता, आस्वादक्षमता वाढली आहे की नाही हे पाहावयाचे असते; त्यांचा सुटेपणाने विचार करावयाचा नसतो. एखाद्या कलावंताच्या लेखनात मनोव्याधींमुळे किरटेपणा, खोटेपणा, अपारदर्शकता, अर्थभ्रष्टता, मूल्यग्लानी, दाखवेखोरपणा, अवडंबर इत्यादी दोष येत असतील तर त्या साहित्याची समीक्षा करण्याऐवजी अशा कलावंताला सरळ मानसरोगतज्ज्ञाकडे नेणे त्याच्या, कलेच्या आणि समाजाच्याही हिताचे असते; अशा अवस्थेत तो प्रतिभावंत 'प्रतिभावंत' राहिलेला नसतो; तो मनोरुग्ण झालेला असतो.

मनोरुग्ण हिंसक आणि विध्वंसक असतो; तो विश्वद्वेषा असतो. प्रतिभावंत विश्वत्सल आणि नवनिर्माणशील असतो. ही तर दोन टोके झालीत आणि आजवर आपण म्हणत होतो, जीनियस इज अकिन टु मॅडनेस! अनावर आविष्कारातुरतेमुळे प्रतिभावंताचे अस्तित्व

कार्योत्सुक, चैतन्यमय झालेले असते; मनोरुग्ण प्रसंगी अनावर होत असला तरी आतून त्याचे अस्तित्व जडमूढ असते—तो अकार्यक्षम असतो. अनेक असंबद्ध ऊर्जकिंद्रे, अनेक असंबद्ध अनुभव यांच्यांत संयोजन, सुसंवाद प्रतिभा प्रस्थापित करीत असते; अनेक सुसंबद्ध ऊर्जकिंद्रे, अनेक सुसंबद्ध अनुभव यांचे विघटन आणि यांचा विध्वंस मनोरुग्ण करीत असतो; तो स्वतः दुःखी असतो आणि तो विश्वालापण दुःखी करीत असतो. प्रतिभावंत निर्मितिपूर्व अवस्थेत भलेही दुःखी असेल; पण निर्मितिस्थळी आणि निर्मितिसमयी लोकोत्तर आल्हादाने त्याचे अंतःकरण उचंबळून येते; कारंजे आणि प्रपात; कारण त्याक्षणी तो स्वतःला आणि विश्वाला नव्याने पाहत असतो; नव्याने घडवीत असतो; कारंजे आणि प्रपात. व्यास आणि वाल्मिकी, ज्ञानेश्वर आणि तुकाराम, केशवसुत आणि तांबे, कुसुमाग्रज आणि मर्ढेकर, मुक्तिबोध आणि सुर्वे यांच्या अंतःकरणातली सगळी विश्ववत्सलता, सगळी संभवप्रेरणा, सगळी आस्वादक्षमता, सगळी लावण्यलालसा त्यांच्या काव्यातून उधासून येते—भलेही मग सुटेपणाने ते वेदान्ती वा चिद्विलासवादी वा सुधारणावादी वा क्रांतीवादी असोत—ते तिथे आणि तेव्हा निरोगी—नितांत निरोगी—प्रतिभावंत असतात. त्यांच्या त्या निरामय शब्दस्पर्शाने आपले अंतरिक्ष लाख लाख नक्षत्रज्योतींनी लखलखून जाते; तिथे आणि त्या क्षणी आपल्या सर्व प्रकट—अप्रकट संभाव्य—दुर्धर मानसव्याधी विझून जातात; तेव्हा एक विश्वसंवादी, एक आत्मसंवादी अर्थसंगीत आपले अस्तित्व व्यापून टाकते—असा माझा अनुभव आहे. तेव्हा आपली विभूती विश्वामाजी पसरत आहे असा प्रत्यय येतो. तेव्हा रित्या रंध्रांमध्ये शंख-शिंपले गगनगंध साठवून घेतात; तेव्हा आपण—खरे सांगतो—रेणूहून थोकडे आणि आकाशाहून वाड होतो; मग हे विश्वचि माझे घर अशी अनुभूती आपल्याला आली तर काय नवल! ती येतेच—तिलाच साहित्यवंत 'चमत्कार' अशी संज्ञा देतात. तो भास नसतो, ती मनोरुग्णाची भ्रांत अवस्था नसते; तो साक्षात्काराचा कण असतो. तो धरता येतो; पैलूदार हिरा दोन बोटांत धरून फिरवून पाहावा तसा तो पाहता येतो—हा माझा अनुभव आहे.

आस्वादकही प्रतिभावंतच असतो. प्रतिभेची सर्व लक्षणे त्याच्यात तेव्हा उदीयमान होतात. त्याशिवाय काय तो प्रतिभ निर्मितीशी संवाद साधू शकतो?

प्रतिभा मग ती कलावंताची असो वा रसिकाची असो—अनुभवाचा व्यूहात्मक प्रत्यय घेत असते; ती त्या त्या अनुभवाच्या निर्मितिप्रक्रियेपर्यंत पोचत असते—ही प्रतिभाशक्तीची व्यावर्तक खूण आहे—मग ती प्रतिभा रसिकाची असो, कलावंताची असो वा पतंजली म्हणतात त्याप्रमाणे योग्याची असो. अशा उच्च जागृतीला मनोव्याधी कसे म्हणावे? मनोव्याधी ही तर ग्लानी असते, अर्धजागृती, अर्धनिद्रा असते; प्रतिभा सुदैवाने अशांनाही जागे करू शकते!

परिशिष्टे

पुण्यातील साहित्य समन्वय महासंघाच्या वतीने 25 जुलै रोजी द. भि. सरांच्या सहस्रचंद्र दर्शन समारंभाचे आयोजन करण्यात आले आहे. त्यानिमित्ताने 'मी व माझे लेखन' या भाषण मालिकेतील द.भि. सरांचे आकाशवाणीवरील ताजे व्याख्यान आम्ही प्रकाशित करित आहोत.

----- संपादक

समीक्षेचे साफल्य

डॉ.द.भि. कुलकर्णी

निसर्ग किती शहाणा आहे सांगतो, या निसर्गाने मानवाच्या शरीरातील महत्त्वाच्या यंत्रणा स्वतःच्या ताब्यात ठेवल्या आहेत; जसे, श्वसनसंस्था, रक्ताभिसरण संस्था, पचनसंस्था वगैरे; मात्र, उठावं की बसावं, हात वर करावा की खाली वगैरे दुय्यम क्रिया त्याने मानवाच्या ताब्यात दिल्या आहेत.

माझ्याबद्दल सांगतो. लेखन ही माझ्या बाबतीत अशीच अगदी नैसर्गिक क्रिया आहे. किती? तर जेव्हा धड वाचताही येत नव्हतं तेव्हाही मला लेखन करावंसं वाटत होतं ! लेखन करणे माझ्या बाबतीत फक्त नैसर्गिक क्रियाच नाही तर तिच्यावर माझा ताबाही नाही. म्हणजे, मी ठरवून, अळेबळे लिहूच नाही शकत. जे लेखक हुकमी लिहू शकतात, त्यांचा मला हेवा वाटतो.

कुमार वयात मी कविता लिहिल्या. त्या 'मुलांचे मासिक', 'आनंद', 'चांदोबा यात प्रकाशितही झाल्या. एवढंच काय, नागपूर आकाशवाणी केंद्राने 'कुमार कविता स्पर्धा' घेतली 1952 मध्ये. त्यात माझ्या 'बारा आणि तास शलाका' या कवितेला पहिलं

पारितोषिकही मिळालं. त्या स्पर्धेचे परीक्षक होते कुसुमावती देशपांडे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध आणि डॉ. वि.भि. कोलते.

कवितेबरोबर कथाही लिहीत होतो. पुढल्याच वर्षी म्हणजे 1953 साली माझ्या 'रेक्रीयम' या कथेला अमेरिकेतील 'न्यू यॉर्क हेराल्ड ट्रिब्यून' तर्फे आंतरराष्ट्रीय लघुकथा स्पर्धेच्या प्रौढ विभागात पुरस्कार मिळाला. तेव्हा माझे वय जेमतेम अठरा होते. हे सारे सांगतांना आज तर संकोच वाटतोच; पण तेव्हाही संकोच वाटत होता; अभिमान वाटत नव्हता; का? तर एखादी गोष्ट आपण आपल्या आनंदासाठी, समाधानासाठी, आपल्यापुरती म्हणून करावी आणि भोवतीच्या जगानं तिचं कौतुक करावं, मग संकोच नाही वाटणार? मुंबईच्या 'लोकमान्य' या तेव्हाच्या नावाजलेल्या दैनिकाच्या 'टेरेस'वर नभोवाणी मंत्री डॉ. बाळकृष्ण केसकर यांच्या हस्ते भव्य सत्कार समारंभ झाला तेव्हा तर आपलं आतलं काहीतरी आतलं आतलं जग आपणच उघडंवाघडं करतोय असं वाटून स्वतःचा रागही आला. तेव्हा शरूताई म्हणाली, 'मॅडचॅप आहेस तू झालं !'

कथा-कविता या क्षेत्रात असे मान-सन्मान मिळत होते तर मग मी कवी-कथाकार न होता असा समीक्षक कसा काय झालो? खरं म्हणजे मला समीक्षक वगैरे काही व्हायचं नव्हतं; मला चित्रकार किंवा बासरीवादक व्हायचं होतं. बरी चित्रं काढत होतो, बरी बासरी वाजवत होतो; पण लिहिण्याची जशी अनावर ऊर्मी होतीतशी काही ती ऊर्मी नव्हती. खरंच.

काय सांगू? , कथा-कविता मंदावल्या तरी ललित लेखन सुरूच होतं. लघुनिबंध. ते फडके-खांडेकर वळणाचे लघुनिबंध माझे मलाच आवडत नव्हते; कारण तेव्हाही माझे आवडते साहित्यिक होते बा.सी. मर्ढेकर-शरच्चंद्र मुक्तिबोध, पु.भा. भावे-गंगाधर गाडगीळ. त्यांच्या साहित्यापुढे माझं सारंच साहित्य मला थिटं वाटत होतं; कारण त्यांचं साहित्य होतं वास्तवाचं आणि अंतर्मनाचं; प्रतिमांचं आणि प्रतीकांचं; चिंतनशील आणि

समाजनिष्ठ. थोडक्यात, अस्सल. त्या साहित्यानेच माझ्या अभिरुचीला आधार दिला होता, आकार दिला होता; पण आणखी एक गोष्ट तेव्हा घडत होती: या माझ्या अभिरुचीच्या विरुद्ध वर्णनपर, स्थूल, गुलगुलीत साहित्याचा गौरव सुरू झाला होता. या बाहेरच्या आणि आतल्या घुसमटीने मी अस्वस्थ झालो होतो: आणि अचानकच प्रेमभंगाच्या वेदनेतून प्रेमकाव्य निर्माण व्हावं, तशी माझ्या अभिरुचिभंगातून माझी समीक्षासरिता खळाळून वाहायला लागली. 'सत्यकथा', 'छंद', 'नवभारत', 'प्रतिष्ठान', 'युगवाणी', 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका' अशा वाङ्मयीन नियतकालिकातून आणि ग.त्र्यं.माडखोलकरांच्या दै. 'तरुण भारता'तून नागपूर आकाशवाणी केंद्रातून ती प्रगट होऊ लागली. ज्ञानेश्वर, केशवसुत, तांबे, कुसुमाग्रज, मर्ढेकर, मुक्तिबोध, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, विश्राम बेडेकर, जी.ए. कुलकर्णी या प्रतिभावंतांच्या साहित्यावर मी भरभरून लिहू लागलो. यथावकाश 'महाकाव्य:स्वरूप व समीक्षा', कादंबरी:स्वरूप व समीक्षा', 'नाटक:स्वरूप व समीक्षा'. 'ज्ञानेश्वरांची प्रतीतिविश्रांती', 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र:पुनःस्थापना', 'अनन्यता मर्ढेकरांची', 'समीक्षेची सरहद्द', 'समीक्षेची वल्कले', 'पहिली परंपरा', 'दुसरी परंपरा', 'पहिल्यांदा रणांगण', 'तिसऱ्यांदा रणांगण', 'पार्थिवतेचे उदयास्त', 'अपार्थिवाचे चांदणे', 'हिमवंतीची सरोवरे', 'पस्तुरी' अशी अनेकानेक पुस्तके एकामागोमाग प्रकाशित होऊ लागली.

मला वाटत होतं, मी ललित लेखन सोडलं—ते खरंच होतं; पण ललित लेखनां मला कुठे सोडलं होतं? 'स्फटिकगृहीचे दीप', 'जुने दिवे, नवे दिवे', मेघ, मोर आणि मैथिली' इत्यादि ललितबंधातून ते प्रकट होत होतंच; पण त्यापेक्षा महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे जाणिवेने थोपविलेली ललित प्रेरणा अधिक तरल होऊन समीक्षेतून उचंबळून आली. तिने माझ्या समीक्षेला 'आस्वादक समीक्षा' (इंप्रेशनिस्ट) केले नाही; सर्जनशील समीक्षा (क्रिएटिव्ह) केले. तिचं अधिष्ठान होतं भारतीय तत्त्वज्ञान आणि भारतीय साहित्यशास्त्र—काश्मिरी शैवमत आणि अलौकिकतावाद. हे तिचं वेगळेपण होतं. एक

उदाहरण सांगतो; बालकवींची 'फुलराणी' कविता आपणांस माहीत आहे. आपण काय म्हणतो, ती नादमधुर कविता आहे, तिच्यात निसर्गचित्रण आहे, ते आधुनिक स्वयंवर-काव्यच आहे; पण एवढ्या निरीक्षणानं माझं समाधान होत नव्हतं; आणि एक दिवस मला जाणवलं, ' अरे , या कवितेत सामाजिक आशय आहे.' फुलराणी आणि सामाजिक आशय? तो कवितेत इतका अलवारपणे अभिव्यक्त झाला हे की चटकन् आपल्या आवाक्यातच येत नाही. कसा? बालकवींच्या काळात बालविवाह, बाल-जरठ विवाह, हुंडा, मानपान, रुसवेफुगवे यांना समाजात ऊत आला होता. बालकवी फुलराणी मध्ये जे चित्र रंगवताहेत ते उलट. निसर्गातलं. बालकवी म्हणताहेत, हे चित्र पाहा शाणि ते चित्र पाहा. इथे बालविवाह नाही, प्रेमविवाह आहे. लग्नात भांडणतंटे नाहीत, प्रेम आणि आनंद आहे, हा व्यंग्यार्थ जाणवत होता पण हाती लागत नव्हता. तो हस्तगत झाला तेव्हा माझ्या समीक्षेला धन्य धन्य वाटले. समीक्षक व्हायचं नव्हतं मला, पण झालो, ते बरंच झालं-असं धन्य धन्य वाटलं. अशा समीक्षेलाच सर्जनशील समीक्षा म्हणतात. तिचे दुसरे नाव: 'नवे आकलन'.

समीक्षेबद्दल प्रारंभी माझी अगदीच बाळबोध कल्पना होती. मला वाटायचं, समीक्षा लिहायची म्हणजे मूळ साहित्यकृतीचा अर्थ उकलून दाखवायचा; समीक्षा म्हणजे मूळ साहित्यकृतीचा पर्याय. हा समज लवकरच दूर झाला. क्षीरसागर-कुसुमावती देशपांडे, मर्ढेकर-गंगाधर गाडगीळ, यांची समीक्षा अशी नव्हती. ती त्या त्या साहित्यकृतीचं सौंदर्यरहस्य उकलून दाखवीत होती. मला ती आवडत होती; पण माझं पूर्ण समाधान ती करत नव्हती; पण आणखी काय हवंय याची जाणही येत नव्हती. 'फुलराणी: वास्तव आणि स्वप्न' या माझ्या लेखानं ('मसाप मध्ये तो आला आहे) मला ती जाण दिली. 'अरे ! या लेखानं तर 'फुलराणी' ला पुनर्जन्म दिला ! समीक्षेचं हे कार्य आहे तर! ' मी मनात म्हटलं. साहित्यकृतीला नवा जन्म देणे. मग अनेक कलाकृतींचे नवेनवे अर्थ जाणवू लागले. गुरु-गीता-श्रोता-कृष्णार्जुन-भाषा ही ज्ञानेश्वरीतील स्थळे

विषयांतरे नाहीत तर ती कर्मयोग-ज्ञानयोग-भक्तियोग यांची प्रात्यक्षिके आहेत हे कळलं तेव्हा तर माझी समीक्षा-समाधीच लागली. गुरूला श्रेय आणि श्रोत्यांना फल अर्पण करून ज्ञानेश्वर कसे ज्ञानेश्वरीनिर्मितीच्या कर्मातून मुक्त आणि अदृश्य होताहेत असा साक्षात्कार झाला तेव्हा , खरं सांगतो, ते अदृश्य ज्ञानराज डोळ्यांपुढे मूर्तच झाले !

‘अमृतानुभवा’त शिवशक्ती तत्त्वाचं विस्तृत विवेचन आहे. तिथे माऊलीने म्हटलंय, हे शिवशक्तितत्त्व विश्वात सर्वत्र भरून आहे. मग मी म्हटलं, ‘मग ते ज्ञानेश्वरीतही असलं पाहिजे’; आणि काय आश्चर्य ! निवृत्तिनाथ-ज्ञानेश्वर, वक्ता-श्रोता, महाभारत-गीता, गीता-ज्ञानेश्वरी, संस्कृत-मराठी अशा शिवशक्तीच्या शतदीपमालिकाच नजरेसमोर झगमगायला लागल्या. ‘शतजन्म शोधतांना शत आर्ती सार्थ झाल्या’. डोळे दिपून गेले. ‘नामा म्हणे ग्रंथ श्रेष्ठ ज्ञानदेवी । एक तरी ओवी अनुभवावी ॥’ या नामदेव महाराजांच्या वचनाचा खराखुरा अर्थ तेव्हा कळला. अशी किती उदाहरणे सांगू? समीक्षेने मला साहित्याकडे पाहण्याचा तिसरा डोळाच दिला आणि मी मॅडचॅप म्हणत होतो, ‘मला समीक्षक व्हायचं नाहीये.’ काय म्हणावं या कर्माला ? साहित्याने माझं मन अनुभवसमृद्ध केलं, संवेदनशील केलं, सुसंस्कृत केलं. समीक्षा नसती माझ्या मनात, तर हे घडलं असतं?

मी समीक्षक झालो याचा आज मला अभिमान वाटतो; आणि असंही वाटतं, परमेश्वरानं मला ऐंशी वर्षांचं दीर्घ आयुष्य दिलं ते ज्ञानेश्वरीचं हे रहस्य कळावं म्हणूनच. ज्ञानेश्वरी ही भगवद् गीतेची समीक्षा आहे, हे कळलं तेव्हा ‘अमर्याद मित्रा तुझी थोरवी अन् मला ज्ञात मी एक धूलिकण । अलंकारण्याला परी पाय तूझे धुळीचेच आहे मला भूषण ॥’

ज्ञानेश्वरीवरील माझ्या समीक्षेने माझा वर्तमानकाळ व भविष्यकाळच बदलवून टाकला नाही; आश्चर्य म्हणजे माझा गतकाळही बदलवून टाकला. असं कोणी पूर्वी

म्हटलं असतं तर मला ते खरं वाटलं नसतं; पण आता तर तो माझा अनुभवच आहे.
ज्ञानेश्वरांनी—मराठीच्या आद्य समीक्षकाने—माझं समग्र जीवनच बदलवून टाकलं.

समीक्षेला माझ्या आयुष्यात एवढं स्थान आहे; आणि मी म्हणत होतो, 'मला
समीक्षक व्हायचं नाहीये !'

डॉ.द.भि.कुलकर्णी, वसुधा-ई-004, डीएसके विश्व, धायरी, पुणे52;

फोन 020-24380894.

द.भि. यांची काव्यसूक्ते

- अभिव्यक्ती व आशय या दोहोंचेही संतुलन साधण्याचा प्रयत्न जे कवी करतात, त्यांची कविता अनेकदा सपक होतांना दिसते. आशय व अभिव्यक्ती यांच्यात निर्मितीस्थानीच द्वैत राहिल्यामुळे असे घडते.
- भावकवीला प्रेमानुभव व्यक्ती-स्थल-काल या बंधनातून मुक्त करायचा असतो. त्या अनुभवाला अनुभूतीचे रूप द्यायचे असते. अनुभव व्यक्ती-स्थलकालसापेक्ष असतो; अनुभूती व्यक्ती-स्थलकालनिरपेक्ष असते.
- मूलगामी अनुभव व अनुभूती यात कॅटेगोरिकल भेद (कोटिभिन्नता) असतो.
- वाङ्मय कलेच्या आस्वादाकरता तलम आणि मूल्यगर्भ मनाची गरज असते.
- कवी हा नवनिर्माता असतो; कारागीर हा नवनिर्माता नसतो. कवितेतील अनुभव परिचित, पण त्यातून निर्माण झालेले व्यूह मात्र चैतन्यपूर्ण अ-पूर्व: म्हणून अस्सल कविता हे एक नवेच सजीव अस्तित्व असते.
- आशयव्यूह, अर्थव्यूह, प्रतिमाव्यूह या काही आकृती नाहीत. तो मूल्यबोधक सौंदर्यप्रत्यय आहे; त्यासाठी मनाचे पोत फार तलम असावे लागते.. वाङ्मयकलेच्या आस्वादाकरिता तर तलम आणि मूल्यगर्भ मनाची गरज आहे.
- भावकवी हा प्रेषित, तत्त्ववेत्ता किंवा विचारवंत नसतो; तो कलावंत असतो. त्याच्या निर्मितीचे मूल्यमापन कलाकृती म्हणूनच करायचे असते.

- आणखी एक लक्षात ठेवायचे: प्रतिभावंत व कलावंत या दोन शब्दांचे अर्थ वेगळे आहेत. प्रतिभावंत हा जन्मतःच प्रतिभावंत असतो; तो जेव्हा पुरुषार्थनिष्ठा, जीवनमूल्ये आत्मसात करतो तेव्हाच तो कलावंत होतो; मर्ढेकर-भट हे प्रतिभावंत होते आणि कलावंतही होते.
- केशवसुतांपासून मर्ढेकरांपर्यंत सर्व ज्येष्ठ कवींवर पाश्चात्य प्रभाव स्पष्ट आहे ; भट अपवाद आहेत. हे त्यांचे वैशिष्ट्य लक्षात ठेवले पाहिजे.
- कला व अर्थातच काव्यकला सर्वांसाठी नसते; ती फक्त सौंदर्यभावना असणाऱ्या निवडक रसिकांसाठी असते; शब्द-भाषा-छंद-अभिव्यक्ती यात सौंदर्य नसते; तर कवितेच्या आशयसंघटनेतून तिच्यात सौंदर्य निर्माण होत असते. हा सौंदर्यप्रत्यय जीवनोपयोगी नसतो. सौंदर्यमूल्य हे उपयोगिता, कृतिप्रवणता, सत्य-शिव यांच्याहून स्वतंत्र मूल्य आहे.
- प्रसिध्दीची इच्छा ठीक; पण प्रसिध्दीचा हव्यास हीन. त्यातून हीनगंड प्रकटतो; शिवाय त्या हव्यासापायी कलात्मक व व्यावहारिक तडजोडी कराव्या लागतात, ते वेगळेच. तडजोड व समन्वय यात भेद कोणता?—तडजोडीत दोघेही थोडेथोडे उणे होत असतात; समन्वयात दोघेही खूप अधिक होतात.
- आपण समजतो तसं संगीत कवितेला निम्न करीत नाही; उन्नत करतं.
- 'सौंदर्याचे ग्रहण करण्याकरता सौंदर्यवृत्ती (एस्थेटिक सेन्सिबिलिटी) आणि सौंदर्यभावना यांची गरज असते. निसर्गाने सगळ्यांना सौंदर्यवृत्ती व सौंदर्यभावना दिलेली नाही. या गोष्टी त्याने लहरीपणाने वाटल्या आहेत ज्यांना त्या मिळाल्या आहेत, त्यांनाच सौंदर्य जाणवेल.' निसर्गाकडून अशी देणगी मिळालेल्या व्यक्ती ह्या मानवजातीच्या विकासामध्ये पुढच्या टप्प्यावर आहेत. सौंदर्यभावना व सौंदर्यवृत्ती ही मानव-विकासाची एक उन्नत अवस्था आहे; कारण जगण्याकरता लागणाऱ्या स्वयंप्रेरणेच्या गोष्टीपेक्षा ह्या भावना वेगळ्या आहेत.

त्या आपल्याकडे आहेत किंवा नाहीत हे ज्याचे त्याने ठरवायचे आहे. आपण सुंदर संगीत ऐकून मोहून जातो का, सुंदर काव्य वाचण्यात रंगून जातो का, सुंदर चित्रपटात तल्लीन होतो का, असे जर असेल तर सामान्य मानव प्राण्यापेक्षा आपण एका उच्च, उन्नत, विकसित अवस्थेला पोहोचलेलो आहोत असे समजायला हरकत नाही. जेव्हा सर हे सांगतात तेव्हा कोणत्याही रसिकाला बरे वाटल्याशिवाय राहणार नाही.

- गीतगद्य हा काव्यप्रकार टागोरांनी मराठीला दिला. तसेच, टांका हा एक नवा काव्यरचनाप्रकार टागोरांपासून मराठीने उचलला. मुक्तछंद हा शब्द आपण बंगालीतून घेतला आहे.
- कवींचे वर्गीकरण एझरा पौंड ह्या कवीने केले आहे, असे सरांनी नमूद केले आहे. ते प्रकार असे- नवनिर्मितीप्रक्रियाशोधक कवी, युगकवी आणि तिसरा प्रकार नकले कवी.
- ह्या तीनही प्रकारातील कवींची वैशिष्ट्ये मात्र सरांनी स्वतः सांगितली आहेत; एझरा पौंडने नव्हे. नकले कवी म्हणजे अनुकरण करणारे. युगकवी-मास्टर पोएट्स्- हे पूर्वसुरींचे व समकालीनांचे सामर्थ्य आत्मसात करीत असतात, त्यात भरही घालत असतात. संत तुकाराम हे युगकवी होत. नवनिर्मितीप्रक्रियाशोधक कवी हा प्रकारच वेगळा आहे. याचे उदाहरण म्हणजे ज्ञानेश्वर ! असे कवी अभावानेच असणार हे उघड आहे. त्यातही स्तर असतात हे द.भि. सरांनी स्पष्ट केले आहे. त्यातही ज्ञानेश्वरांचे वेगळेपण सांगून ते युगकवी व नवप्रक्रिया कवीही आहेत असे सर लिहितात.
- कधी कधी कलेच्या नावाखाली लोक निर्मितीरहित आविष्कार करीत असतात. मात्र त्यांचा हा आविष्कार वेडावाकडा, अर्थहीन नसतो; नॉर्मल असतो – पण ती निर्मिती नसते; तो मनोगताचा केवळ आविष्कार असतो. कवयित्रींनी ही बाब विशेष लक्षात ठेवायची आहे.'

- आजचे अधिकांश काव्य म्हणजे त्या त्या कवीच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार आहे. निदान व्यक्तित्वाचा आविष्कार ही त्यांची निर्मितीप्रेरणा आहे.
- कविता म्हणजे आस्वाद !
- अस्सल कवितेला जागृत मन असते. अर्धजागृत मन असते. अजागृत मन असते. व्यक्तित्व असते. समूहमन असते. सामाजिक मन असते. सांस्कृतिक मन असते. मुख्य म्हणजे अस्सल कवितेला उच्चजागृत विश्वमन असते.
- पुनर्वाचनाला प्रवृत्त न करणारी वाङ्मयकृती दुय्यम दर्जाची आहे, असे खुशाल समजा !
- ज्या वाचकांना बहिरंगी मधुर शब्दार्थ हवे असतात ते वाचक मर्ढेकरी कवितेवर रुष्ट होतात; पण अशा विकट निर्मितीमागे सौंदर्यमूल्याचा आक्रोश आहे, हे त्यांच्या प्रत्ययास येत नाही.
- प्रतीतीभेद (कविताआस्वाद घेतांना आपापल्या प्रकृतीनुसार होणारा फरक) हा काव्यास्वादासाठी फार उपकारक असतो; त्या प्रतीतीभेदाचे स्वरूप मात्र जाणता आले पाहिजे.समीक्षा आणि साहित्यमीमांसा या क्षेत्रातील ती मौलिक भर असते.
- कवीचे वय काय वर्षांनी मोजायचे असते?
- दैन्य,दारिद्र्य, दुःख असे काही पाहिले की आपली सौंदर्यसंकल्पना घायाळ होते; 'हे असे नको, हे तसे हवे' असा आक्रोश आपल्या मनात सुरू होतो.या आकांताचा आविष्कार म्हणजेच सामाजिक बांधिलकीची कविता.
- कवितेतील प्रतिमा भावोत्पादक असते, तर प्रतीक विचारोत्पादक.

- अलंकार लाक्षणिक अर्थातून सौंदर्यसिध्दी साधतात; तर प्रतिमा व्यंजनेतून लावण्य विकसित करतात.
- भावकाव्याचा आस्वाद ही एक अनुभूती असते. कविता जितकी श्रेष्ठ तितकी ही अनुभूती स्तिमित करणारी असते.
- कवितेची अर्थकक्षा असते; ती ओळखायची कशी? त्यासाठी कवितेचे केंद्र जाणावे लागते.
- काव्यक्षेत्रात काही युगुलसंकेत रूढ आहेत. जसे: चंद्र-कमलिनी, भृंग-कमलिनी, सूर्य-नलिनी, चकोर-चंद्रिका इ. एखादा संकेत रूढ नसतांना तो कवीला वापरायचा असेल, तर तो कवितेत स्पष्ट केला पाहिजे. तसा तो केला जातो. उदा. गोविंदाग्रजांची 'प्रेम आणि मरण' (यात वृक्ष आणि वीज हे युगुल आहे. तसेच 'पृथ्वीचे प्रेमगीत' या कुसुमाग्रजांच्या कवितेत पृथ्वी व भास्कर-सूर्य- ही जोडी आहे.)
- भावकाव्यातील एकएक शब्द, त्याची विशिष्ट जागा त्याचा नाद, त्याचा उच्चार यात एक कलात्मक अनिवार्यता असते. केवळ शब्दच नव्हे, तर कधी कधी साधी साधी वाटणारी विरामचिन्हे, लेखनचिन्हे, वाचनचिन्हे यांनाही भावकवितेत एक निश्चित प्रयोजन प्राप्त होते. उदा. ही दोन वाक्ये पाहा: 1. हे मत लोकां कळवू द्या 2. हे मत लोकां कवळू द्या. आला फरक लक्षात ?
- कवितेची भाषा अर्थव्यूहाची असते. अर्थव्यूह प्रतीतितून जाणवतील. व्यूह म्हणजे वर्तुळाकृती. वर्तुळाला आरंभबिंदू नसतो व अंत्यबिंदूही नसतो. तशी अर्थाची वर्तुळे चांगल्या कवितेतून निघत असतात. तेच अर्थाचे व्यूह. ते जिवन्त, सचेतन, स्पंदनशील असतात, म्हणूनच त्यांना व्यूह म्हणायचे.

- कविता हे अर्थाचे आलंबन असते. ते केवळ शब्दांचे अर्थ करून भागत नाही; काव्यार्थ काढला पाहिजे. काव्यार्थ फक्त एकटा कवी निर्माण करत नाही; रसिकपरत्वे नवनवीन काव्यार्थ निघतो. नवनवीनपणे तीच कविता वाचतांना तो अनुकूल किंवा प्रतिकूल होऊ शकतो.
- कवितेला व्यक्तित्व असावं. रसिकांनी कवीशी नव्हे तर कवितेशी संवाद साधावा.
- आपण अनेक शब्द वापरून वापरून गुळगुळीत केले आहेत; त्यांना असलेले भावनेचे व अर्थाचे कंगोरे झिजवून टाकलेले आहेत. उदा. सुंदर, भयंकर, प्रसिध्द, ज्येष्ठ, पंडित, इ. हे एकप्रकारचे भाषा विखंडनच आहे.
- कवी-लेखक हे भाषा प्रभावी करण्यासाठी शैलीचा, अलंकारांचा, औचित्याचा, वक्रोक्तीचा वापर करतात. प्रतिमा, प्रतीके यांचा वापर करून लक्ष्यांना समृद्ध करत असतात.
- कवीने असे लिहिले पाहिजे की आपला अनुभव वाचकाचा झाला पाहिजे व तो आस्वाद्य झाला पाहिजे. रसाची चर्वणा करावीशी वाटली पाहिजे. त्यासाठी त्यात सौंदर्याचं 'मोहन' पाहिजे.
- कवीने लक्षात घेणे आवश्यक आहे, की आपण वाचकाशी नव्हे तर अनुभवाशी बोलायचे आहे. अनुभव चिमटीत धरून प्रतिभेच्या पातळीवर सगळीकडून पाहता आला पाहिजे.
- कवितेचा अर्थ हे तिचे शरीर असते व अर्थाभास हा तिचा आत्मा असतो. अर्थाइतकाच अर्थाभास महत्त्वाचा असतो. सौंदर्यप्रतितीच्या पातळीवर वाचक व कवी यांच्यात समतोल निर्माण झाला पाहिजे.

- कलाकृतीचे अधिष्ठान कायम ठेवून आपण त्या कलाकृतीच्या आत आत गेलो की आपला आस्वाद केंद्रानुगामी होतो; आणि कलाकृतीचे अधिष्ठान कायम ठेवून आपण त्या कलाकृतीच्या आसमंतात गेलो की तो आस्वाद केंद्रापसारी होतो.
- विशिष्टाच्या पलीकडील सार्वत्रिकाचे संसूचन करायचे असते यालाच व्यंग्यार्थ म्हणतात.
- कविता म्हणजे कमाल अर्थवत्तेने भारलेली भाषा. ज्या चार शब्दात आपण क्ष+100 एवढा अर्थ भरतो, तिथे कविता क्ष+1000 एवढा अर्थ भरते.
- कवितेच्या ओळीत यती म्हणजे 'पॉज' असतो. यती कुठे घ्यायचा हे छंदशास्त्रच आपल्याला सांगत असते. पॉज का घ्यायचा असतो? दमछाक होते म्हणून नव्हे; कवितेत तालबद्धता आणि लयबद्धता यावी म्हणून.
- कलाकृती ही कुसर, कसरत किंवा कारागिरी नसते; ती असते अपूर्व निर्मिती. आपल्या साहित्यकृतीमध्ये अपूर्वता, नवीनता, मूल्यभान, सौंदर्य आणि लावण्य येईल अशी प्रतिज्ञा प्रत्येक प्रतिभावंताने करावयाची असते.
- ज्ञानप्रक्रियेपेक्षा भिन्न अशीही एक ज्ञानप्रक्रिया आहे; ती आहे प्रातिभ-ज्ञानप्रक्रिया. साहित्यकलेच्या आणि साहित्येतर ललितकलांच्या निर्मितीप्रक्रियेत हीच 'प्रातिभ ज्ञानप्रक्रिया' कार्यरत असते. ही प्रातिभ ज्ञानप्रक्रिया तर्कनिष्ठ, इंद्रियसंवेदनानिष्ठ, कार्यकारणनिष्ठ, सूक्ष्मवेधी ज्ञानप्रक्रियेला नाकारीत नाही; तिचा स्वीकार करते; तिला स्वीकारून तिच्या पलीकडे जाते. ती घटकांचे सूक्ष्मरूप आणि त्यांचे कार्यकारणसंबंध तर पाहतेच; पण त्याचबरोबर त्यांचे विशाल-विशालतर-विशालतम व्यूहही हेरते.
- कधी कधी लेखकास न जाणवलेला आशय लेखन स्वयंशक्तीने प्रकट करीत असते. यालाच साहित्यशास्त्र 'प्रतीयमान अर्थ' म्हणते. साहित्यकृतीमध्ये असा आशय प्रकटतो तो

लेखकाच्या प्रातिभशक्तीमुळेच आणि वाचकास त्याचा प्रत्यय येतो तो ही वाचकाच्या प्रातिभशक्तीमुळेच.

- कविता आविष्कार असते पण केवळ आविष्कार नसते; तो संवाद असतो पण केवळ संवाद नसतो; कविता आविष्कार आणि संवाद असते; त्याशिवाय ते जीवनभाष्य असते; केवळ जीवनभाष्य नसते तर ती कविता ही जीवनानुभवाची नवनिर्मिती असते.
- भावकाव्यमयता आणि विश्ववात्सल्य हेच श्रेष्ठ साहित्याचे दोन निकष आहेत.

संवाद : दभिंशी

काव्य : धरित्रीचा गगनगंध

संवादक : संगीता जोशी

प्रश्न—सर नमस्कार. आज मुद्दाम तुमच्याशी 'काव्यवाङ्मय' या विषयावर चर्चा करायला आले आहे. आधी तुम्ही महाकाव्य: स्वरूप व समीक्षा.नाटक: स्वरूप व समीक्षा , कादंबरी: स्वरूप व समीक्षा असे तीन ग्रंथ प्रकाशित केले आहेत हे मला माहित आहे. वाचक म्हणून माझा त्यांच्याशी संबंध आला. कादंबरी संबंधी तुमची विस्तृत मुलाखतही मी पद्मगंधा , 2013 या दिवाळी-अंकात मी वाचली आहे. त्यावरून मला सारखं वाटत राहिलं की एकूण काव्यवाङ्मय या विषयावरचे तुमचे विचार जाणून घ्यावेत. त्यासंबंधी तुम्ही लिहिलं असेल, वेगवेगळ्या प्रसंगी तुम्ही आपली मतं, आपले विचार मांडले असतील, पण ते सगळं विखुरलेलं असेल. ते सगळं एकत्रितपणे मांडणं माझ्यासारख्या कवयित्रीच्या दृष्टीने, वाचकांच्या दृष्टीने, अभ्यासकाच्या दृष्टीने, सामान्य वाचकाच्या दृष्टीने, मराठी काव्याभिरुची घडावी या दृष्टीने आवश्यक आहे, म्हणून मी मुलाखत घेत आहे . तुमची सगळी पुस्तकं मी वाचली. काही आधी माझ्याजवळ होती, खूपशी पुस्तकं मी विकतही घेतली हे मी अभिमानानं सांगते; आणि जी तुमची पुस्तकं तुमच्याजवळही नव्हती, ती ग्रंथालयातून घेऊन त्याच्या छायाप्रती (Xerox) तयार केल्या. तुमच्याकडूनही मला मदत मिळाली. हे सगळं तुम्हालाही माहित आहे. आता तुम्ही वयाचा ऐंशीचा टप्पा ओलांडला आहे; मीही सत्तरी ओलांडली आहे; मला काव्याविषयी

प्रेम आहे ; तुमच्याबद्दल आदर आहे. काव्यासंबंधी तुम्हाला साकल्यानं काही सांगायचे असेल तर आपल्या चर्चेतून, संवादातून ते प्रकट व्हावं म्हणून मी दिवस व वेळ ठरवून मी आज तुमच्याकडे आले आहे; व निवांतपणे काव्यासंबंधी आज आपण संवाद साधाणार आहोत. तुमची काही हरकत नाही ना, सर?

दभि सर-- अहो संगीताताई, माझी हरकत असण्याचं काय कारण? तुम्हालाही हे माहीत आहे की मी चोवीस तास साहित्याच्या पाण्यामधेच डुंबत असतो. कधी कधी मुलाखतकार विचारतात की तुमच्या वाचन-लेखनाची वेळ साधारण कोणती असते? तेव्हा मला हसू येतं, संगीताताई, की निश्चित वेळ कसली?

पाण्यामध्ये मासा । झोप घेतो कैसा । जावे त्याच्या वंशा । तेव्हा कळे ।। साहित्याच्या वाचनाची किंवा लेखनाची माझी वेळ नाही. चोवीस तास मी साहित्यात डुंबत असतो. कधी फ्लोटिंग करतो, कधी अंडरवॉटर पोहतो, कधी ब्रेस्ट स्ट्रोक, कधी बटरफ्लाय, पण पाण्याशी माझं नातं अतूट असतं. त्यामुळे तुम्ही खुशाल प्रश्न विचारा, माझ्याशी चर्चा करा; तो माझा आनंदाचा ठेवा असेल; आणि मला खात्री आहे की तुमचाही तो आनंदाचा ठेवा असणारच. मी तुमच्याशी काव्याच्या संदर्भात मोकळेपणाने बोलणार आहे.

प्रश्न—सर, मुळात काव्य म्हणजे काय? पद्य म्हणजे काव्य का? ते गद्यापासून कसं वेगळं असतं?

दभिसर—काव्य, गद्य आणि पद्य या तीनही शब्दांचे पारिभाषिक अर्थ वेगवेगळे आहेत; त्या पारिभाषिक संज्ञा आहेत. काव्य हा वाङ्मयप्रकार आहे तर गद्य-पद्य हे भाषाप्रकार आहेत. जसे, आघातप्रधान भाषेला गद्य म्हणतात तर आवर्तनप्रधान, यतियुक्त भाषेला पद्य म्हणतात. काव्य हा केवळ वाङ्मयप्रकारच नाही तर तो एक वाङ्मयगुणही आहे.

म्हणून तर काव्यगुण कधी पद्यात तर कधी गद्यातही पकट होत असतो. पु.भा. भावे यांची 'मुक्ती' ही कथा पाहा. तिच्यात गद्याचे गुण आहेत, पद्याचे गुण आहेत आणि मुख्य म्हणजे काव्यगुणही आहेत. ही मराठीतील एक अपूर्व कथा आहे.

प्रश्न—या काव्यगुणाचे स्वरूप काय असते ?

दभिसर—संगीताताई, आपण महाकाव्य, आख्यानक काव्य, कथाकाव्य, नाट्यकाव्य, काव्यनाट्य, विडंबन काव्य अशी परिभाषा वापरतो. हे सर्व काव्यप्रकार आहेत. म्हणजे नाट्य, आख्यानकथा इत्यादि माध्यमातून काव्य प्रकट झाले आहे असे आपण म्हणत असतो. इतिहास-आख्यान-कथा यांना तेथे काव्यरूप मिळालेले असते. ते काव्यरूप कधी गद्यातून तर कधी पद्यातून प्रकट होईल. मुद्रणपूर्व काळात सोयीसाठी ते पद्यातून प्रकटलं तर आज मुद्रणकाळात ते पद्याप्रमाणेच गद्यातूनही प्रगटत असते. रणांगण--बळी--धग—सावित्री या कादंबऱ्यांमध्ये किती भिन्न रूपात काव्य प्रगटले आहे! सौभद्र—शारदा—एकच प्याला—एक होती राणी—रंगपांचालिक या नाटकांमध्ये किती ओतप्रोत काव्य आहे! अशी कितीतरी उदाहरणे देता येतील. आता काव्यगुण म्हणजे काय ते सहज लक्षात येईल. इतिहास-आख्यानकथा हे सर्व लेखन प्रकार स्थलकालाशी बांधलेले असतात; काव्यगुण त्यांना अंशतः कालमुक्त करतात. म्हणजे त्यांचे मूळ स्वरूप कायम ठेवून त्यांच्यामध्ये स्थलकालरहितता हा गुण प्रविष्ट करतात. याच्या उलट जेव्हा एखादा अनुभव पूर्णतः स्थलकालमुक्त होतो तेव्हा त्या निर्मितीला भावकाव्य- विशुद्ध भावकाव्य- अशी संज्ञा आहे. तुम्हाला काव्य म्हणजे काय या प्रश्नाचे उत्तर हवे होते ना, ते हे आहे. काव्यगुण अंतिमतः अनुभवाला स्थलकालमुक्त करीत असतो. काव्यमय भाषेत बोलायचे तर काव्य हे अर्थनृत्य असते. अहो, नृत्य करणारी बाई. तिला नाव-गाव असतं, धर्म असतो, जात असते, इतर अनेक व्यावहारिक उपाधी असतात; पण ती जेव्हा नृत्य करते

तेव्हा या साऱ्या उपाधी विगलित होतात; तिचे व्यक्तीरूपच विगलित होते. काव्यामध्येसुद्धा अनुभवाचे सर्व व्यावहारिक विशेष विगलित होऊन तो अनुभव लयपूर्ण, जिवंत होतो. ते त्याचे नृत्यच असते. ज्ञानप्रक्रियेच्या अंगाने या दोन अवस्थांचा विचार केला तरच मी काय म्हणतो ते तुमच्या लक्षात येईल.

प्रश्न – होय सर, आले लक्षात. सर माझा पुढचा प्रश्न असा आहे, कवी ग्रेस यांना तुम्ही 'विशुद्ध भावकाव्य लिहिणारे कवी' असं म्हटलेलं आहे; आणि स्वतः ग्रेस तर म्हणतात ' मी महाकवी दुःखाचा'. मग महाकाव्य व भावकाव्य यांचं नातं काय आहे? ह्या दोन्हीत फरक कोणता?

दभि सर -- अगदी सुरवातीलाच तुम्ही गुगली बॉल टाकलेला आहे. मी यासंबंधी जरा सविस्तर बोलतो, कारण हा महत्त्वाचा प्रश्न तुम्ही विचारलेला आहे. हे पाहा, वाङ्मय प्रकार व वाङ्मयवंश या दोन गोष्टी वेगळ्या आहेत. वाङ्मयप्रकार हे अभिव्यक्तीचे प्रकार आहेत. उलट वाङ्मयवंश हे वाङ्मयाच्या मूलभूत गुणधर्मावर आधारलेले आहेत. ते मूलभूत गुणधर्म कोणते आहेत? तर, महाकाव्यत्व म्हणजे Epic Quality, आणि दुसरी Lyric Quality म्हणजे भावकाव्यत्व आणि तिसरी Dramatic Quality म्हणजे नाट्यगुण हे वाङ्मयाचे तीन वंश -Genre -आहेत. त्या त्या प्रकारात या गुणांचं जास्तीत जास्त आविष्करण जिथे होतं त्यानुसार त्याला महाकाव्य, भावकाव्य किंवा नाट्य असं आपण म्हणतो. पण या गुणांची सरमिसळ जेव्हा होते, तेव्हा आपण महाकाव्यात्मक कादंबरी म्हणतो, नाट्यपूर्ण भावकाव्य म्हणतो, किंवा भावकाव्यात्म नाट्य म्हणतो; असे त्या वाङ्मयप्रकाराचे उपप्रकार तयार होतात.

प्रश्न – सर, या तीनही उपप्रकारांची उदाहरणे सांगाल ?

दभिसर—सांगतो ना. आयन रॅन (मी 'ऍन रॅन' म्हणतो), या लेखिकेची 'ऍटलास श्रग्ड' ही महाकाव्यात्मक कादंबरी आहे. अतिशय सुंदर. नाट्यपूर्ण भावकाव्याचं उदाहरण म्हणजे आपल्या भा. रा. तांब्यांची नाट्यगीतं. भावकाव्यात्मक नाट्याचे उदाहरण म्हणून रंगपांचालिक हे पु शि. रेगे यांचे नाटक.

वाङ्मयवंशातील गुण शुध्द स्वरूपात प्रकटले, की तो त्या वाङ्मयप्रकाराचा एक आदर्श नमुना तयार होतो. आणि या गुणांची सरमिसळ झाली, संमिश्र प्रकार आले की त्या वाङ्मयप्रकारांना वेगवेगळी नावं दिली जातात. नाट्यकाव्य असा प्रकार आहेच. काव्यनाट्य हा दुसरा प्रकारही आहे. दीर्घ भावकाव्य, चिंतनशील भावकाव्य असेही प्रकार आहेत. लघुमहाकाव्य, महाकाव्यात्मक नाटक असाही प्रकार आहे. यांना मान्यता व प्रतिष्ठा का मिळते, की त्याचा एक इतिहास तयार होतो, परंपरा तयार होते. जसं, महाकाव्य पहिल्यांदा मौखिक स्वरूपात प्रकटलं. गीतांच्या स्वरूपात रामायण प्रकटलेलं आहे. गदिमांचे गीतरामायण नव्हे हं. ते खूपच नंतरचं आहे. 'कुश-लव रामायण गाती' हे बरोबर आहे. गाथा होत्या, त्या गाथांचं पुढे 'गाथाचक्रे' तयार झालं. ते निवेदन स्वरूपाचं होतं. नाटक सुध्दा पहिल्यांदा लोकनाट्य होतं. त्याला संहिता नव्हती. मग हे बांधेसूद असावं असं कोणा नाटककाराला वाटलं म्हणून त्यानं संहिता लिहिली, रंगमंचाची सुरुवात झाली. अशी परंपरा, इतिहास असतो. हे मी जरा विस्तारानं बोललो. कारण तुमचा जो प्रश्न आहे की कवी ग्रेस स्वतःला महाकवी म्हणवतात;

प्रश्न--....तर, सर माझा प्रश्न आहे की ग्रेसचं हे स्वतःबद्दलचं मत बरोबर आहे का? ते तुमच्या मताशी सुसंगत आहे, की त्यात विरोध आहे किंवा आंतरिक सुसंवाद आहे. नेमकं काय आहे, सर?

दभिसर--त्यालाच मी उत्तर देतोय, की कुठल्याही साहित्यिकाचं त्याच्या स्वतःच्या साहित्याविषयीचं मत हे प्रमाण नसतं. पुरावा म्हणून सगळ्यात खालच्या स्तराला त्याच्या बोलण्याला स्थान द्यायचं असतं. एखादा म्हणेल की मी महाकवी आहे, दुसरा म्हणेल की मी नाटक लिहिलं पण माझा पिंड महाकवीचा आहे. तो प्रामाणिकपणे बोलत असेल पण ते खरं असेल असं समजायचं कारण नाही. मग प्रमाण काय? –तर ती कलाकृती आणि तिचा आस्वाद घेणारा यांना महत्त्व आहे. एखादी बाई म्हणत असेल की मी खरं बोलते. आणि मी सुंदर आहे. ती म्हणते म्हणून ते खरं असेल असं नाही. ती म्हणते म्हणून ती सुंदर असेल असंही नाही. ग्रेस स्वतःला महान कवी म्हणत असेल, तर आपली काही हरकत नाही. पण मी महाकवी दुःखाचा, असं तो म्हणतो तेव्हा मी ते तपासून घेतो. जो महाकवी असतो तो एका विशिष्ट भावनेशी स्वतःची अनुभूती बांधत नाही. महाकवी हा जीवनाचं समग्र दर्शन घडवीत असतो. त्यामुळे त्याच्या काव्यात खूप विविधता, वैचित्र्य व समृद्धी असते. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर महाकवी समग्र जीवनाचा उभा छेद घेत असतो. त्यामुळे महाकाव्यात केवळ मानवामानवाचेच संबंध नसतात तर देव-दानव-यक्ष-गंधर्व, पशू-पक्षी-वनस्पती, प्रयत्न-दैव-योगायोग, शाप-उःशाप-वरदान, पूर्वजन्म-पुनर्जन्म, इ.इ. वास्तव आणि कल्पित यांचे अद्भुत आणि व्यामिश्र आणि वास्तव दर्शन असते. उलट भावकवी जीवनाचा आडवा छेद घेतो; मग त्या छेदाचे स्थान मस्तक असेल, नेत्र असतील, हृदय असेल, किंवा ओटीपोटही असू शकेल. अहो, महाकवी व भावकवी यांची तुलनाच नाही होऊ शकत. महाकाव्यात जागोजाग भावकाव्यगुण दिसतो; पण भावकाव्यात महाकाव्याचे गुण आढळणे अपवादभूतच! ओघाने आले म्हणून सांगतो, जी.एंच्या कथेमध्ये कथागुण, भावकाव्यगुण आहेत हे सांगायला नकोच; पण तिच्यात महाकाव्यगुणही आहेत हे लक्षात घेतले पाहिजे. उदा. जी एंची 'स्वामी' ही कथा.

वस्तुनिष्ठा, कथावाङ्मयाचे पूर्वसंचित, मानवी अस्तित्वाप्रमाणे मानव आणि मानवेतर सृष्टीचे अनुबंध जी. ए. चितारतात व त्यातून त्यांच्या कथा बॉन्सॉय-महाकाव्यच होतात. हे बोलणे अर्थात् लाक्षणिक आहे. हीच प्रक्रिया चि.त्र्यं. खानोलकर यांच्या कादंबऱ्यातही आढळते. ती ग्रेस यांच्या भावकाव्यात क्वचित ओझरती दिसते. पण त्यांच्या ललितबंधात ती पूर्ण नामशेष झालेली आहे. ग्रेसच्या कवितेत विविधता, वैचित्र्य आणि समृद्धी नाही. ही जी अट आहे, की महाकवी जीवनाच्या सर्व अंगांना स्पर्श करतो, अनेक घटनांना स्पर्श करतो, ग्रेस तसं करत नाही. म्हणून तो महाकवी नाही.

प्रश्न—मग ग्रेस हा 'दुःखाचा कवी' आहे का ?

दभिसर—नाही; तो दुःखाचाही कवी नाही. लोक म्हणतात, ग्रेसच्या कवितेत वेदना आहे, तळमळ आहे, अस्वस्थता आहे, मला त्याच्या कवितेत वेदना, तळमळ, अस्वस्थता वगैरे काहीच दिसत नाही; मला त्याच्या काव्यामधे सौंदर्य दिसतं. महाकवीच्या काव्यामधे फक्त सौंदर्य नाही. महाभारतात जे विराट दर्शन आहे ते भारतीय संस्कृतीचं दर्शन आहे. तेच रामायणाच्याही बाबतीत खरं आहे. तेच कालिदासाच्या बाबतीत खरं आहे. त्यामुळे ग्रेस स्वतःच्या बाबतीत जे विधान करतो, की 'मी महाकवी दुःखाचा, प्राचीन नदीपरी खोल' ही तिन्ही विधाने वस्तुस्थितीला सोडून आहेत. ते प्राचीन नदीसारखंही नाही. कारण प्राचीन नदीत गाळ जमतो, नदी वळणे घेत जाते; त्यामुळे ती प्रतिमाही चुकीची आहे. ती गाळामुळे आपलं पात्र बदलते. सिंधु नदीचं, सरस्वती नदीचं उदाहरण आहे; कितीतरी उदाहरणं आहेत. 'मी भावकवी लावण्याचा' असं जर त्याने म्हटलं असतं तर मी त्याच्याशी सहमत झालो असतो. मग? आता भावकाव्य व महाकाव्य यातला फरक आता ग्रेसच्या उदाहरणामुळे स्पष्ट झाला ना? पुन्हा सांगतो; की महाकवी जो असतो तो विश्वाश्लेषी वृत्तीने काव्यनिर्मिती करतो. आश्लेष म्हणजे आलिंगन. समग्र विश्वाला आलिंगन देऊन

सगळी सुखदुःखं, सगळ्या घटना, सगळ्या व्यक्तिरेखा विश्वाश्लेषी भावनेतून निर्माण करतो; ग्रेस आपली भावना दुःखाची वा सुखाची, यशाची वा अपयशाची कुठलीही असेल, व्यक्त करतो; आणि तीही व्यक्तिनिष्ठ असते. असं कुठलाच महाकवी करत नाही. त्यामुळे कुठल्याच अर्थानं ग्रेस महाकवी ठरत नाही, अस्सल महाकाव्याचे आणखी एक वैशिष्ट्य मी तुम्हाला सांगतो, संगीताबाई, महाकाव्यात-विशेषतः आर्ष ऊर्फ मौखिक महाकाव्यात इतर पात्रांबरोबर स्वतः कवीही एक पात्र असतो. जसे महाभारतात व्यास, रामायणात वाल्मिकी ही कविपात्रे आहेतच. त्यामुळे अशा कविपात्रातून ती कविव्यक्ती आत्माविष्कार करते तर निर्माता म्हणून स्वमुक्त होऊन विराट विश्वाला आलिंगनही देऊ शकते.

ग्रेस भावकवी आहे; मग तो दुःखाचा आहे का? तर, नाही. त्याच्या साहित्यात त्यानं निसर्गाचं सौंदर्य टिपलेलं आहे, मानवी नात्यातलं सौंदर्य टिपलेलं आहे, वियोगातलं सौंदर्य टिपलेलं आहे, मग तो वियोग प्रेयसीचा असेल किंवा मातेचा असेल, कुठल्याही संदर्भात असेल. तर हा जीवनात सौंदर्य शोधणारा, त्याची व्यक्तिगत अनुभूती नेणिवेच्या पातळीवर व्यक्त करणारा कवी आहे. म्हणून मी त्याला 'लावण्याचा भावकवी' असं म्हणतो. त्याला विशुद्ध भावकवी का म्हणतो, तर भावकाव्यत्व हा जो वाङ्मयवंश आहे, त्याचं, भावकाव्यत्व या गुणाचं दर्शन ग्रेसच्या काव्यात घडतं. विषय असलेली कविता आपल्याला समजते. जसे, ही आई ची कविता आहे; ही देशभक्तीची आहे इ. ग्रेसची कविता ही अंतर्मनातली स्पंदनं व्यक्त करणारी कविता आहे. उदा. **ती गेली तेव्हा रिमझिम पाऊस निनादत होता.**

संगीता—हो सर. ती ग्रेसची कविता पं हृदयनाथ मंगेशकरांनी गायली आहे. खूपच लोकप्रिय झाली ती त्या काळात.

दभिसर—हो. सुरवातीला, आता ती म्हणजे कोण?असा आपल्याला प्रश्न पडतो. पुढे आपल्याला कळतं, ती म्हणजे आई. पण कुठे गेली? बाहेर गेली का शेजारी बसायला गेली, का घर सोडून गेली का वारली असं तो काहीच स्पष्ट करत नाही. म्हणजे अनुभव व्यक्त करतांना, त्या अनुभवाचे तो स्थलकालांचे संदर्भच रद्द करून टाकतो. त्यामुळे ग्रेसची कविता वाचतांना माझ्या डोळ्यापुढे एकच प्रतिमा असते; ती म्हणजे, लोक एखाद्या मंगल प्रसंगी रोषणाई करतात आणि बारीक दिव्यांच्या माळा लावतात. ते बोराएवढे दिवे (बल्ब) असतात. त्यात एकदा निळा दिवा लागतो, पाठोपाठ पिवळा, मग हिरवा आणि पुन्हा अविशिष्ट क्रमाने ते दिवे लागत राहतात. अशा त्या टिमटिमत्या दिव्यांच्या माळा असतात. ज्याला आपण व्यवहारात 'दिवा' म्हणतो, त्या दिव्याचा आकारही प्रकाशात दिसतो. एवढंच नाही, तर ज्या खोलीत तो लावलेला असतो ती खोलीही उजळते. तिच्यातील प्रत्येक वस्तू आपल्याला दिसते. हेतूही तोच असतो. ही टिमटिमती रंगित दिव्यांची माळ जी असते, त्यातल्या दिव्याचा आकारही दिसत नाही; आसमंतही उजळत नाही. पण डोळ्याला सुख मिळतं. कारण हिरवा, निळा, पिवळा असे वेगवेगळे रंग सारखे बदलत राहतात. तशा ग्रेसच्या प्रतिमा टिमटिमत्या, वेगवेगळे रंग प्रकट करणारी त्याची कविता आहे. याच्यापेक्षा समर्पक उपमा मला ग्रेसच्या कवितेसाठी स्मरत नाही. माळेतील बल्ब कोणत्या कंपनीचा आहे, किती वॅटचा आहे, आता कोणत्या रंगाचा दिवा लागणार आहे? या दिव्यांमुळे वाट दिसणार आहे का? वस्तू दिसणार आहेत का? काऽही दिसणार नाही. फक्त ते डोळ्याला सुखकारक मात्र वाटतं. आकर्षित होतो आपण! येणारा प्रत्येकजण दिव्यांच्या माळेकडे पाहात असतो. न दिवा दिसत; ना परिसर दिसत. तर त्याच्या अंतर्मनातल्या या क्षणजीवी अनुभूती अतिशय रंगित पण असंबद्ध पध्दतीने तो आपल्या कवितेत मांडत जातो. अशा कवीला आणि अशा

काव्याला मी महाकवी म्हणणार नाही व त्याच्या काव्याला महाकाव्यही म्हणणार नाही. कधी कधी आपल्याला कळतं की ही दिव्याची माळ अशी बसवलेली आहे, वायर अशी आहे, कनेक्शन असं आहे, रंगातही पहिल्यांदा पिवळा, मग निळा नंतर पाचवा क्रम, मग पुन्हा पिवळाहा सिकेन्स आपल्याला कळतो. तसा प्रतिमांचा सिकेन्स आपल्याला कळला की त्या कवितेचा आपल्याला प्रत्यय यायला लागतो. पण एरव्ही त्यातली नादमधुरता, त्याचं वृत्तावरचं प्रभुत्व, निसर्गामधल्या अनोख्या प्रतिमा त्याने घेणं; आता ही ओळ बघा,

ये कावळ्या, इथे ये, आहेस तू उपाशी । माझी खुडून घे ना प्राणातली उदासी

कावळ्याला कवी का बोलावतो. तो कावळा उपाशी आहे. पण मग त्याला खायला टाकतो का? नाही, तसं नाही. कवी म्हणतो, 'माझी खुडून घे ना, प्राणातली उदासी.' आपल्याला वेगळं वाटलं होतं. खुडून 'खा ना' असे म्हणत नाही; कारण खाण्यातून कावळ्याला सुख मिळेल. ते कवीला नको आहे. कावळा घाणच खातो, म्हणून ही घाणेरडी उदासी तू खुडून घे. तू माझं काम कर. उदासी कुठली तर प्राणातली. इथे फिरत्या प्रतिमा खूप आहेत. कल्पकता आहे. पण यात कावळा कुरूप असला तरी, कवीला कावळ्याबद्दल प्रेम आहे असं नाही म्हणता येत. तो भुकेला आहे म्हणून याला सहानुभूती आहे असंही नाही. माझ्या मनात जे अशुभ आहे ते दूर करायचं काम तू कर. ही भावनेची फिरत जी ग्रेसनं पकडली आहे ती अद्भुत आहे. इतर कवी लिहितील, ये कावळ्या ये । दुःख माझे दूर कर ना...वगैरे.ग्रेसने ही जी फिरत ठेवली हे वेगळेपण आहे. भाषेचा, नादाचा, वृत्ताचा, प्रतिमेचा जो बारकावा आहे तो प्रतिभेच्या समृद्धीतून आला आहे.

प्रश्न—मग ग्रेस ला नक्की काय म्हणाल तुम्ही ?

दभिसर--तो श्रेष्ठच कवी आहे; पण तो महाकवी नाही. एखादं फळ घ्यावं, त्याची साल काढून टाकावी, शिरा, चोथा, बिया काढून टाकाव्यात, व तो गर, जो गाभा तेवढाच फक्त प्लेटमध्ये ठेवावा; रंग आहे, स्वाद आहे, कोणत्या फळाचा गर आहे हे कळू नये पण स्वादिष्ट वाटावा, अशी ही कविता आहे. कवीचं तेच म्हणणं आहे. तो म्हणतो, तुम्ही पाहू नका की ते फळ चिक्कू आहे, सिताफळ आहे की संत्र आहे. ते स्वादिष्ट आहे का तेवढंच पाहा. ग्रेस हा भावकवी आहे. कधी कधी ग्रेसची कविता विशुद्धभावकविता न होता निव्वळ भावगीत होते. विशेषतः जिथे तो पौराणिक पात्रांचा निर्देश करतो, तिथे. किंवा लौकिक नात्यांचा उल्लेख करतो, तिथे.

विशुद्ध भावकविता ही विशिष्ट अनुभवाचा स्थल व कालाचा संदर्भ काढून टाकते. एखादी प्रेमाची कविता घ्या. ते प्रेम केव्हा केलं, आज करताहेत किंवा नाही, किती दिवस प्रेम केलं, इ. विशिष्ट भावनेचा स्थलकाल संदर्भ काढून लिहिणं म्हणजे भावकाव्य लिहिणं.

संगीताबाई, तुम्ही काव्याबद्दलची माझी मतं माझ्या लेखातून शोधलीत. त्यात हे आलेलं आहे, पण ते विखुरलेलं आहे. आज तुम्ही प्रश्न विचारलात की काव्य म्हणजे काय, विशुद्ध भावकाव्य म्हणजे काय, म्हणून हे मी सांगितलं . पुन्हा एकदा सांगतो,

विशिष्ट अनुभव, मग तो प्रेमाचा असेल, देशभक्तीचा असेल, देवभक्तीचा असेल, निसर्गप्रेमाचा असेल त्याचे स्थल व काल हे संदर्भ काढून टाकून त्या अनुभवाचा गाभा, त्या अनुभवातलं स्पंदन निराकार स्वरूपात जेव्हा काव्यात येतं, तेव्हा त्याला विशुद्ध भावकाव्य म्हणतात. हे भावकाव्य भक्ताने लिहिलेलं असेल, प्रेमिकाने लिहिलेलं असेल; ते ओवीबद्ध असेल, ते आरतीबद्ध असेल, ते सुनीताच्या रूपात असेल, किंवा तुमच्या गझलेच्या रूपानेही असेल; हे रचनाप्रकार आहेत. कुठेही असं स्थळ येईल जेथे अनुभव

स्थल-काल-निरपेक्ष झालेला आहे. एखाद्या नाटकात एखाद्या ठिकाणी असं आढळेल की तेथे महाकाव्याचा गुण आला आहे. म्हणून ते नाटक म्हणजे महाकाव्य असं आपण नाही म्हणत. आता ही कविता पाहा--

असे काहीतरी व्हावे ।

अशी दाट होती इच्छा ।

असे काहीतरी झाले ।

तेच पुरविते पिच्छा ॥

पैलथडी पिके आंबा ।

ऐलथडी हे शहारे ।

कुणा भाग्यवंतासाठी ।

मधे वाकतात वारे ॥

ओल्या वाळूतून वर ।

येई रसाळ सुवास ।

आणि मनातील ।

बिया देती हळूच आळस ॥

असे काहीसे होईल ।

अशी फार होती आशा ।

असे काहीसे झालेले ।

पाहताच थिजे भाषा ॥

चार कडव्यांची ही विशुद्ध भावकविता आहे. कवी कोण आहेत ? माझे सौंदर्यशास्त्रज्ञ गुरु बा.सी. मर्ढेकर. कोणी म्हणेल, असे काहीसे झाले, पण काय झाले, हे सांगत नाही; ...पिके आंबा..मनातील बिया ? असे जर ..हा कुणी रसिक नाही. हा विद्वान असेल; पण रसिक नाही. कोण आहे ? ह्या प्रश्नांना काही अर्थ नाही

तो कुणीतरी आहे, तो म्हणतो, माझ्या मनासारखं व्हावं, असं काहीतरी वाटत होतं; तसं काही झालं नाही. मग तुम्ही(वाचक) काहीही समजा, की ह्याच्या प्रेयसीने दुसऱ्याशी लग्न केलं असेल; तो कुणी इलेक्शनमधे पडला असेल; ही भावना ..मी काहीतरी इच्छा केली ती पूर्ण झाली नाही; कुणातरी दुसऱ्याची इच्छा पूर्ण झाली. असं कुणाच्याही आयुष्यात घडू शकतं, मला प्रेम मिळावं, मला पक्कान्न खायला मिळावं असं भिकाऱ्याला वाटू शकतं. तुम्ही जोडत बसा. वाचकाने संदर्भ जोडत बसावे !

भावकाव्य हा गुण कथा-काव्यातही येऊ शकतो. म्हणून मी जेव्हा हरणाचं चित्र पाहतो,की शेलाटा बांधा आहे, हे तपकिरी चितळ आहे...किती सुंदर ! त्याला पाहून मला वाटतं, की नाही ,रात्री वनराणी आली होती आणि तिला ह्याच्या अंगावर सुंदर रांगोळी काढायची होती.पण पहाट झाल्याने ती अंतर्धान पावली व तिचं रांगोळी काढण्याचं काम मला पूर्ण करायचं आहे. मग ते ठिपके मी जोडत जाईन व त्यातून एक रांगोळी मी तयार करीन. तसं भावकाव्य वाचकाला सक्रीय करतं. एवढं कवीनं लिहिलं आहे त्याला पूर्णता देण्याचं काम रसिक करतो. वनराणीने पूर्ण रांगोळी काढली असती तर मी म्हणालो असतो अरे वाऽ रांगोळी सुंदर आहे. पण नुसते ठिपके असतील तर,

तू ते जोड. 1-3—5 असे जोड किंवा त्रिकोण चौकोन काढ..कोयऱ्या काढ तुला स्वातंत्र्य आहे. भावकाव्य वाचकाला निर्मितीचं स्वातंत्र्य देत असतं. ते खुणावतं.निवृत्तीला प्रवृत्तकरीत असतं. ही वनराणी निघून गेली हे बरंच झालं; पुढचं नक्षीकाम आपल्याला करायला मिळालं. भावकाव्य नुसतं वरवर वाचलं तरी चांगलं वाटतं; पण आपली निर्मितीक्रिया जेव्हा साकार होते , जागृत होते,तेव्हा त्या भावकवितेमधील सूक्ष्मता, सूचकता, व्यंग्यार्थ आपण आपल्या प्रतिभेने पूर्ण करतो. भावकाव्य रसिकाला निर्माता करीत असतं. महाकाव्यात वर्णन असतं, नाटकात दृष्य प्रत्यक्ष दिसतं, त्यामुळे विशुद्ध भावकाव्य समजायला ओतप्रोत रसिकता पाहिजे. ती रसिकता निर्मितीक्षमतेत परिवर्तित झाली पाहिजे. सुदैवाने ज्ञानेश्वरांनी, तुकाराम महाराजांनी, चोखोबांनी, केशवसुतांच्या गूढ कवितांनी मर्ढेकरांनी अशा प्रचुर भावकविता लिहिल्या आहेत. सुरेश भटांच्या संग्रहातही अशा विशुद्ध भावकविता आहेत. हीच प्रक्रिया कमीअधिक प्रमाणात पण संमिश्र स्वरूपात सर्वच वाङ्मयकृतीत घडत असते.

प्रश्न-- विशुद्ध भावकाव्याचं वैशिष्ट्य तुम्ही इतक्या नेमक्या शब्दात सांगितलंत, त्यासंबंधी माझ्या शंका निरस्त झाल्या आहेत. माझ्या लक्षात आलं की भावकाव्यामध्ये अनुभवाचे तपशील महत्त्वाचे नसतात, मग ते स्थलाचे असोत की कालाचे असोत. जो त्याचा विषय तोही महत्त्वाचा नसतो, तर अनुभव आहे त्या अनुभवाचा गाभाच, त्या अनुभवाचं स्पंदनच विशुद्ध भावकवी पकडत असतो.

दभिसर—संगीताबाई, हे पाहा; कोणीही पुस्तके वाचून विद्वान होत नसतो. ज्ञानी होत नसतो. माहिती बाहेरून आत येत असते आणि ज्ञान आतून बाहेर जात असतं. हजारो का लाखो पुस्तकं मी 80 वर्षांच्या आयुष्यात वाचली आहेत. त्यांनी खूप माहिती मला पुरविलेली आहे त्यांचा मी ऋणी आहे. साहित्यासंबंधीचं माझं ज्ञान हे पुस्तकातून माझ्या

मनात आलेलं नाहीए, तर साहित्यप्रतीतीतून, साहित्यप्रेमातून मला साहित्यज्ञान प्राप्त झालेलं आहे. एलियट ऑडेन, एझरा पौंड यांच्या लहान लहान समीक्षा-लेखांनी माझ्या चिंतनात भर घातली आहे. आता मी साहित्यावर प्रेम का करतो असाही प्रश्न मला तुम्ही विचाराल; इतर कितीतरी कला आहेत तरी या माणसाला साहित्याचंच एवढं अप्रूप का आहे? याचं उत्तर असं, कला दोन गटात विभागल्या जातात. एका गटात वास्तुकला, शिल्पकला यासारख्या कला ज्या भूमीशी, पार्थिवाशी निगडित आहेत. त्या पार्थिवाशी निगडित आहेत हे त्यांचं ते बलस्थान आहे. एखादी इमारत सुंदर असली व तिचं शिखर आकाशाला स्पर्श करतंय असं भासलं, तरी तिचा पाया भूमीतच असतो. परन्तु संगीतकला अशी आहे की, असं वाटतं की त्यात अपार्थिव भावना व्यक्त होताहेत. आपण एका वाद्यातून निघणारे सूर ऐकत आहोत आणि ते विशुद्ध स्वरूपात असतील, जशी किशोरीचीताईची तान असते, जशी मदनमोहन यांची चाल असते, तेव्हा आपल्याला असं वाटतं की आपण या जगात नाहीच, पृथ्वीशी संबंधच नाही. तुम्हाला ते संगीत अपार्थिवाच्या आकाशात घेऊन जाते, तुमचे पाय पटकन् सुटतात. संगीत ही अशी दुसऱ्या गटातील कला आहे. पार्थिव कला आणि अपार्थिव कला या दोघींनाही मानवी जीवनात व कलेच्या क्षेत्रात मानाचं स्थान आहे. पण जगात अशी एकच कला आहे की जी पार्थिव आणि अपार्थिव यांच्यामध्ये सेतू बांधू शकते; तिचं नाव साहित्यकला. मी वयाच्या दहाव्या वर्षापासून 80 व्या वर्षापर्यंत त्याच्या महासागरात का डुंबतो आहे, साहित्याकरता मी काय काय केलं, साहित्यानं माझ्याकरता काय केलं, साहित्याच्या संदर्भातल्या इतरांनी मला काय दिलं, मी इतरांना काय दिलं, तो एक माझ्या आत्मचरित्राचा महालच आहे. या क्षणी तो काही मी तुम्हाला उघडून दाखवत नाही; फक्त इतकंच सांगतो की पार्थिव व अपार्थिव यांच्यात नातं जोडायचं सामर्थ्य

साहित्यकलेचं व त्याच्या जवळपास येणाऱ्या नृत्यकलेचं. या दोन कला मला खूप प्रिय आहेत याचं कारण मला पार्थिवाची जेवढी ओढ आहे तेवढीच अपार्थिवाची आहे; आणि ती भूक साहित्यकला आणि नृत्यकला भागवते आहे व म्हणून मी साहित्यकलेत डुंबतो आहे; त्यासंबंधी वाचतो आहे; लोकांना जे सांगायचं ते माझ्या समीक्षेतून सांगतो आहे. तुमचा प्रश्न भावकाव्य, महाकाव्य व नाट्यकाव्य याबद्दलची माझी ही भूमिका पूर्वीपासूनची आहे की अलीकडची आहे; याला ,माझं उत्तर आहे की कुमार वयापासूनही माझी भूमिका साहित्याच्या प्रेमांमुळे, आस्वादांमुळे मनात घडत होती पण तेव्हा ती अस्फुट होती, अव्यक्त होती. जसजसा मी वयाने वाढलो, जीवनाचे बरेवाईट अनुभव आले, माणसांचे आले, साहित्याचेही आले. माणसं जशी काही वरून चांगली दिसतात पण आतून खोटी निघतात, काही वरून ओबडधोबड दिसतात पण आतून अलवार असतात. माझ्या लक्षात आलं की कलाकृती, साहित्यकृतीही तशाच असतात. काही जरी ओबडधोबड दिसतात तरी त्याच्यामधे सौंदर्याचे झरे असतात. काही खूप छान टवटवीत दिसतात पण लक्षात येतं की त्यांची मुळं जीवनात खोल नाहीच आहेत. त्या अधांतरी वाढणाऱ्या वेली आहेत, नाजूक आहेत आणि त्या साहित्य प्रेमातून, प्रतीतीतून, आस्वादातून मला हे सगळं कळत गेलं. मी महाकाव्य या विषयावर 1300 पानांचा प्रबंध लिहिला. जेव्हा पीएच.डी. ही न पावणारी देवता होती, त्या काळात मी महाकाव्य हा प्रबंध लिहिला. सात वर्षे रात्रंदिवस मी माझ्या विषयात, डुंबत नव्हतो, तरंगत नव्हतो, तर तळाशी गेलो होतो! माझं देहभान विसरलं होतं! आणि त्याचं फळही शैक्षणिक क्षेत्रात, वाङ्मय क्षेत्रात मला मिळालं. मी लहानपणापासून भावकाव्य वाचत होतो, ऐकत होतो, आख्यायिका काव्य वाचत, ऐकत होतो, गीतिकाव्य मी ऐकत होतो. महाकाव्याचा अभ्यास केला तेव्हा एकदम कळलं की समकालीन, आजच्या काळात

मराठी भावकाव्य जे लिहिलं जातंय ते विषयप्रधान होतंय, घटनेला महत्त्व दिलं जातंय, ते कथनपर होतंय; आणि मग त्यात मला ओऍसिस दिसत गेले. ज्ञानेश्वरांपासून पासून मर्दकरांपर्यंत कितीतरी आहेत. चित्रे, म.म. देशपांडे आहेत; ज्ञानेश्वर माउलींच्या तुलनेने लहान आहेत, पण आहेत अस्सल. माझे हे विचार कसे स्पष्ट झाले समीक्षाग्रंथ व ग्रंथ वाचून नाही तर प्रीती आणि प्रतीती यातून माझी भूमिका तयार झाली. प्रीती व प्रतीती तर बालवयातही होती पण हळू हळू माझी प्रीती शहाणी होत गेली आणि माझी साहित्याची प्रतीती चौफेर आणि खोलवर होत गेली.तर माझ्या साहित्यावरच्या प्रीतीने व साहित्याच्या प्रतीतीने भावकाव्यासंबंधीचा हा बोध दिलेला आहे. विशुद्ध भावकाव्य मला जितकं प्रिय आहे, तितकं खऱ्या अर्थानं महाकाव्यही प्रिय आहे. गीतीकाव्य, नाट्यकाव्यही मला प्रिय आहे.हे मला कोणी सांगितलं नाही. मी काव्य वाचत गेलो, त्यातून मला हे उलगडत गेलं. गमंत सांगतो, पक्षीतज्ज्ञ सलीम अली एकदा आमच्या विभागात आले होते .खूप उद्धोधक माहिती त्यांनी सांगितली. भाषण संपलं. एका खोडकर विद्यार्थ्यांनं विचारलं, 'या सगळ्यात कोणता पक्षी तुम्हाला जास्त आवडतो ?' सलीम अलींचा स्वभाव इतका रसिक होता की समोर बसलेल्या तरुणींकडे पाहून हसत हसत ते म्हणाले, 'तुम्हाला कोणत्या प्रकारची स्त्री आवडते; असे मला विचारले, तर मी म्हणेन मला सर्व प्रकारच्या स्त्रिया आवडतात.' तेव्हा मुलांनी टाळ्या वाजवल्या. ' त्याचप्रमाणे मला सगळेच पक्षी आवडतात.'

तसंच माझंही उत्तर आहे, विशुद्ध भावकाव्य, महाकाव्य, कादंबरी, मला सगळंच साहित्य आवडतं. सलीमअलींनी न सांगितलेलं मी सांगतो, की एखादा गुण अधिक भावत असतो. अभिरुची बदलत जाते.त्याचा संबंध वयाशी असतो. मराठीत वस्तुनिष्ठ वाङ्मय निर्माण व्हावं, असं मी म्हणत असलो; महाकाव्यावर माझा प्रबंध

असला,(विजय प्रकाशन/ पद्मगंधा प्रकाशन) महाकाव्य, नाट्यकाव्य, कादंबरी सगळ्यांवर माझं प्रेम असलं तरी ज्ञानेश्वरांच्या विराण्या मला जास्त प्रिय आहेत.

पांडुरंग कांती। दिव्य तेज झळकती । रत्नतिळ फाकति प्रभा ॥

अगणित लावण्य ।तेज पुंजाळले ।न वर्णवे तेथिची ती शोभा ॥

जयंत नारळीकरांना विचारलं होतं की हापूस आंबा व लंगडा यात श्रेष्ठ कोणता? तर ते म्हणाले,हापूस श्रेष्ठ आहे पण मला लंगडा आवडतो.तसंच मी म्हणतो. महाकाव्य श्रेष्ठच आहे, महाभारत-रामायणाची कशाशीच तुलना होऊ शकत नाही, पण मला ज्ञानेश्वरांच्या विराण्या जास्त आवडतात. अहो, मी सुद्धा एक लहानसा पक्षी आहे. चातकपक्षी. आकाशातल्या दोन थेंबांसाठी मी वर्षभर तहानेला असतो. वर्षभरच काय, वर्षानुवर्षे ! उत्तम साहित्याचा पाऊस काय रोज पडत असतो ? मी वाट पाहतो. ब्रीद माझं हे असतं की मी मान वाकवून जमिनीवरचं पाणी पिणार नाही. मला हवेत आकाशाचे दोन थेंब. दया येते माझी त्या आकाशाला. ते आकाश समुद्राचं पाणी उचलतं वर. करतं त्याची वाफ. शुद्ध. मग वर तयार होतं मेघमंडल. एवढ्याशा पक्ष्यासाठी मग जगभर पर्जन्यवृष्टी होते. उत्तम साहित्य काय मराठीतच आहे? ते जगभर विखुरलं आहे. जगभर असे असंख्य चातक आहेत. त्यांच्या तोंडात आणि माझ्याही विशुद्ध दैवी साहित्याचे चार थेंब पडतात. कधी ते मातृभाषेचे असतात कधी अनुवादित साहित्याचे असतात. साहित्याला भाषाभेद अमान्य आहेत. मी म्हणतो, सर्व विश्वातून उत्तम साहित्याचे तुषार माझ्या मुखी पडोत; त्यांनी मला आर्य करो !

कूर्मीचिया पिलिया ।

दिठीं पान्हा ये धनंजया ।

आकाश वाहे बापिया ।

धरींचें पाणी ॥

(संगीता बाई, माझी भावकाव्यावरिल समीक्षा तुम्ही एकत्र केलीत त्यावर भाष्य केलं, हे मोठं काम काम तुम्ही केलेलं आहे, आता मी सांगेन की मराठीतील विशुद्ध भावकविता तुम्ही शोधून काढा, हवी तर मी तुम्हाला मदत करेन, असं संकलन करून त्याला तुम्ही प्रस्तावना लिहा . असं पुस्तक तुमच्या हातून निघालं की तुमचं भावकाव्यासंबंधीचं काम पूर्ण होईल असं मी समजतो.) आता मी थांबतो.

गझलकारा संगीता जोशी

परिचय—

- मराठीतील पहिली महिला-गझलकार.
 - मराठीतील प्रसिद्ध कवयित्री; गझललेखनात विशेष नाव प्राप्त.
 - तिसरे अखिल भारतीय मराठी गझल संमेलन अमरावती येथे फेब्रुवारी 2004 मध्ये संपन्न झाले; त्याचे अध्यक्षपद भूषविले.
 - देवगड, सिंधुदुर्ग, येथे जिल्हास्तरीय कॉलेज-विद्यार्थी संमेलन झाले; तेथे प्रमुख वक्ता.
 - इतर अनेक कार्यक्रमात अध्यक्ष/ प्रमुख वक्ता.
 - विश्वसाहित्य संमेलन सिंगापूर येथे पार पडले; तेथे निमंत्रित कवयित्री म्हणून सहभाग.
- काव्यसंग्रह: 1. म्युझिका—दोन आवृत्त्या—1986 व 2003. प्रस्तावना: व.पु काळे; प्रकाशक: सुगावा प्रकाशन पुणे; वाङ्मयसेवा प्रकाशन, नाशिक.
2. वेदना-संवेदना—1997; प्रस्तावना—प्रा. शंकर वैद्य.
- 3.चांदणे उन्हातले—2004; अभिप्राय---प्रिं. मुरलीधर जावडेकर.
4. मराठी गझल—2007; अभिव्यक्ति प्रकाशन, नवी मुंबई. संपादन—डॉ.राम पंडित.
- 5.ती भेटते नव्याने—2011; संवेदना प्रकाशन, पुणे. (या पुस्तकाचे प्रकाशन सिंगापूर येथे अखिल भारतीय साहित्य महामंडळाच्या अध्यक्षा मा. उषा तांबे यांचे हस्ते झाले.)
6. नेऽ कुठेही वादळा---2014; स्वप्रकाशित. वरीलपैकी पहिल्या दोन संग्रहात गझलांसह कवितांचाही समावेश आहे; तर पुढील चार हे गझलसंग्रह आहेत.
- इतर पुस्तके---
 - गजल कागजपर---2017; स्वलिखित साठ उर्दू गझलांचा संग्रह ; असबाक प्रकाशन, पुणे.
 - उर्दू शायरीचा आस्वाद भाग 1 आणि भाग 2----उर्दू शायरीसंबंधी विविध ललित लेखांचे संग्रह. 2014. स्वप्रकाशित. पुनर्मुद्रण 2015 .



- नजराणा शायरीचा---1994, 1998, 2010--स्नेहल प्रकाशन, पुणे. मीर, गालिब पासून आधुनिक शायरांपर्यंत विविध अशा 1000 पेक्षा अधिक शेर निवडून त्यांचा मराठी अर्थ लेखिकेने दिला आहे. अशा प्रकारचे हे पहिलेच पुस्तक असून त्याच्या तीन आवृत्त्या निघाल्या आहेत.
- छंदोमयी कविता-गझल----2016. कवितेचे/गझलेचे विविध छंद व त्यांची उदाहरणे यामचे विवेचन व विश्लेषण. या पुस्तकात गझलेसंबंधी सर्वकाही मिळेल.
- अभ्यास-मंडळ मार्गदर्शक—1999. गाईड टु स्टडी-सर्कल या आध्यात्मिक इंग्रजी पुस्तकाचे मराठी भाषांतर.
- Shirdi che SaiBaba— डॉ. गवाणकर लिखित 'शिर्डीचे साईबाबा' या मराठी पुस्तकाचे इंग्रजी भाषांतर.
- ई-पुस्तके---पुढील अकरा "ई-पुस्तके" ----esahity.com---या वेबसाईटवर उपलब्ध आहेत.ती विनामूल्य डाऊनलोड करता येतात.

(1)उर्दू शायरीचा आस्वाद भाग 1.(2) उर्दू शायरीचा आस्वाद भाग2. (3) ये चमनजार –लेखिकेने विविध ब्लॉग लिहिले, त्याचा संग्रह. (4) नेऽ कुठेही वादळा-गझलसंग्रह (5) मी दत्तोपंत देशपांडे बोलतोय— लेखिकेच्या वडिलांनी शास्त्रीय संगीत व जुने गायक-गायिका यांचेवर लिहिलेल्या व पूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या लेखांचा संग्रह (6) गझलायन—लेखिकेने गझलेसंबंधी लिहिलेले लेख, केलेली भाषणे, लिहिलेल्या प्रस्तावना, लेखिकेच्या पुस्तकांना मिळालेल्या प्रस्तावना अशा विविध लेखांचा मौलिक संग्रह. (7) मूल्यकथा--- बाल व कुमारवयीन मुलांसाठी मूल्याधिष्ठित कथांचा संग्रह (8) अमूल्यकथा--- बाल व कुमारवयीन मुलांसाठी मूल्याधिष्ठित कथांचा दुसरा संग्रह (9)छंदोमयी कविता-गझल—छंदांविषयक पुस्तक (10) सप्तक—वाचनीय अशा 7 कथांचा संग्रह (11) बिछडे सभी बारी बारी--- साहिरलुधियानवी,फिराक गोरखपुरी व कैफी आजमी यांचेवरील दीर्घ लेखांचे एक पुस्तक

● पुरस्कार---

1. नवरत्न पुरस्कार ,पुणे
2. रंगतसंगत प्रतिष्ठान, पुणे तर्फे 'भाऊसाहेब पाटणकर पुरस्कार.
3. शब्दांकुर पुरस्कार, अकोला येथून चांदणे उन्हातले या संग्रहास.
4. गझलगौरव पुरस्कार 1914, उदयदादा लाड यांचे तर्फे.
5. गझलरत्न 1916, गझलांकित प्रतिष्ठान तर्फे.
6. भा.रा. तांबे पुरस्कार 1916, महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे तर्फे.
7. सोनइंदर पुरस्कार 1918, सोनइंदर प्रतिष्ठानतर्फे.
8. काव्ययोगिनी पुरस्कार 2019, साहित्यप्रेमी भगिनी मंडळातर्फे.
9. म.सा. प. कोथरूड तर्फे 'स्वामी' या कथेस प्रथम पुरस्कार.अनेक कथा

- मान्यवरांची दखल---

काही नावे—कुसुमाग्रज, राजकवी यशवंत, पु.ल. देशपांडे, पं.भीमसेन जोशी, सुरेश भट, गं.ना. जोगळेकर इत्यादि.

- संगीत संयोग

*अनेक मान्यवर संगीतकारांनी रचना स्वरबद्ध केल्या व गायल्या अथवा गाऊन घेतल्या.

प्रमुख नावे—भीमराव पांचाळे, पं. संजीव अभ्यंकर, यशवंत देव, श्रीधर फडके, राजेश उमाळे, शरद करमरकर इ.

*अभीनेत्री मीनाक्षी शेषाद्री च्या अल्बमसाठी गीतलेखन.

- स्वलिखित गझलांची सीडी.---संगीत आशिष मुजुमदार.

- याशिवाय---

*अनेकांनी रचना गायिल्या; अनेक कॅसेट व सीडींमधून रचना समाविष्ट; अनेक कविसंमेलनात व अखिल भारतीय साहित्य संमेलनात निमंत्रित म्हणून सहभाग.

*अनेक कथा , कविता, गझला दिवाळी अंकांमधून व मासिकांमधून प्रसिद्ध.

*आकाशवाणी च्या AIR-64 या नियमानुसार मान्यताप्राप्त कवयित्री.

*'गझलरंग' हा स्वतःच्या कवितांचा कार्यक्रम विविध ठिकाणी, मंडळात सादर.

*टीव्ही साठी शीर्षकगीत, मालिकेसाठी संवादलेखन इ.

*'विवेक' या हिंदी मासिकात उर्दू शायरीसंबंधी सादर-लेखन.

- इतर—

- जन्म-8 मे 1941. धुळे, महाराष्ट्र.

- शिक्षण- B.Sc. B. Ed. ; पुणे येथे आबासाहेब अत्रे प्रशालेत विज्ञान व गणित विषयांचे अध्यापन.

- पुणे महानगरपालिका—आदर्श शिक्षक पुरस्कार

- पुणे जिल्हा-आदर्श शिक्षक पुरस्कार

- जैन संघटना—आदर्श शिक्षक पुरस्कार.

- पत्ता—ए-1, भूषण अपार्टमेंट, शाहू कॉलनी, लेन नं. 1, 11/2 कर्वेनगर, पुणे 411052.

- मोबाईल नं. 9665095653 ; 7722006363; ई-मेल: sanjoshi729@gmail.com

गझलकार संगीता जोशी यांची ई साहित्यतर्फे प्रकाशित १३ पुस्तके

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/ye_chamanajar_sangeeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/urdu_shayari_sangeeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/urdu_shayari_2_sangeeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/ney_kuthehi_vadala_sangeeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/mddb_dattopant_deshpande.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/bsbb_sangeeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/gajhalaayan_sangita_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/mulyakatha_1_sangeeta_joshi.pdf

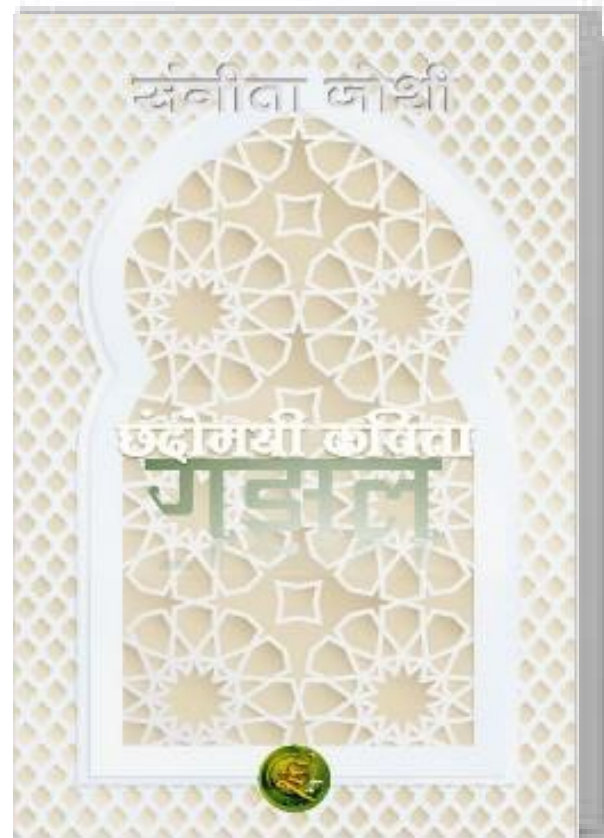
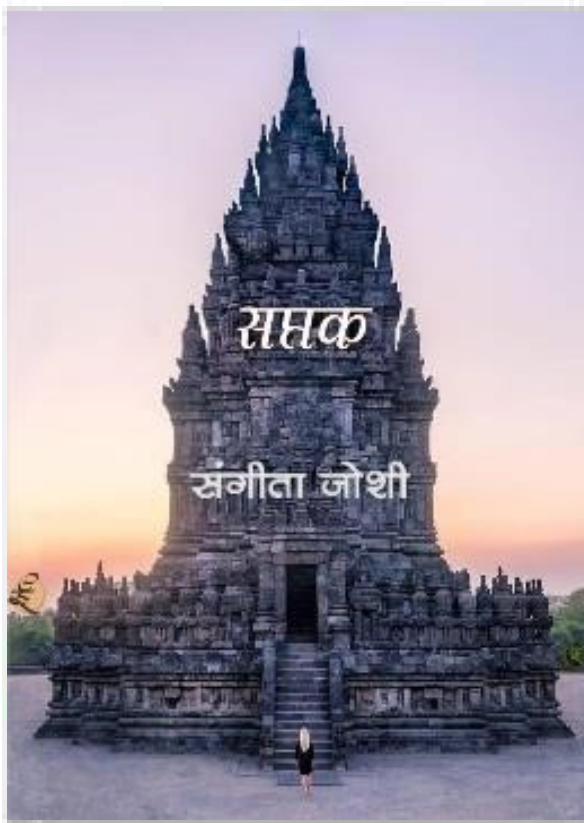
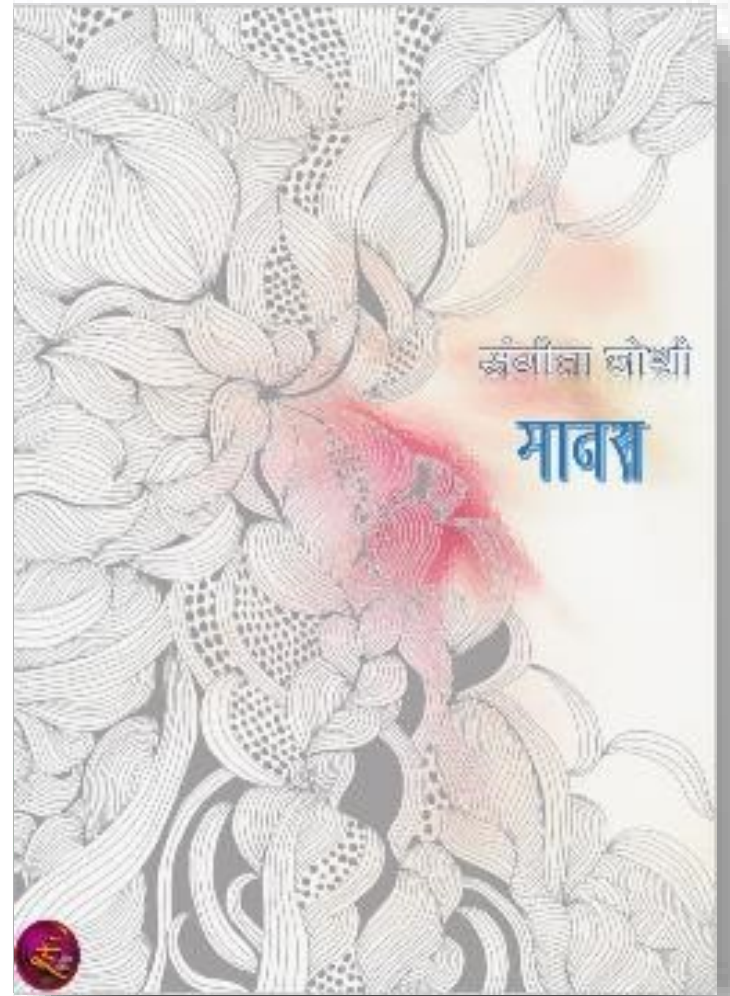
http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/amulyakatha_sangeeta_joshi.pdf

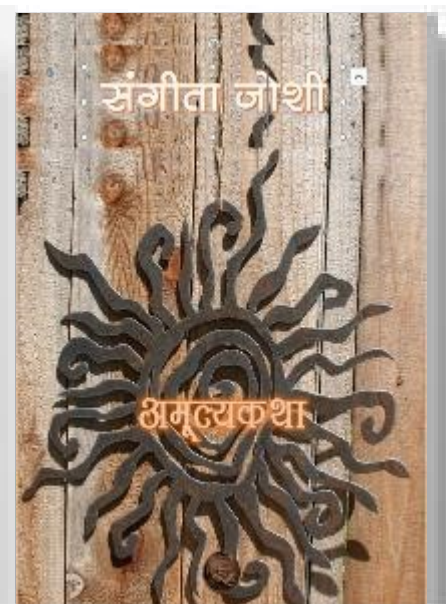
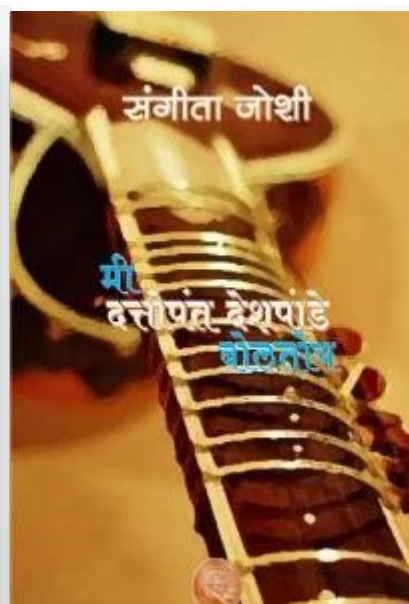
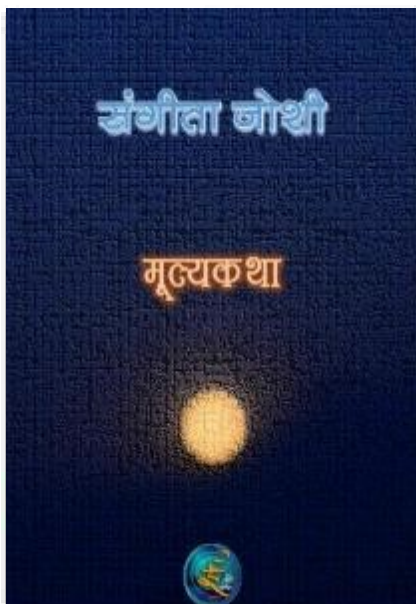
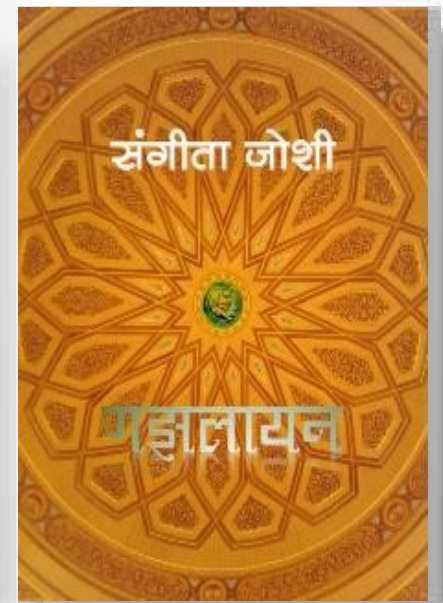
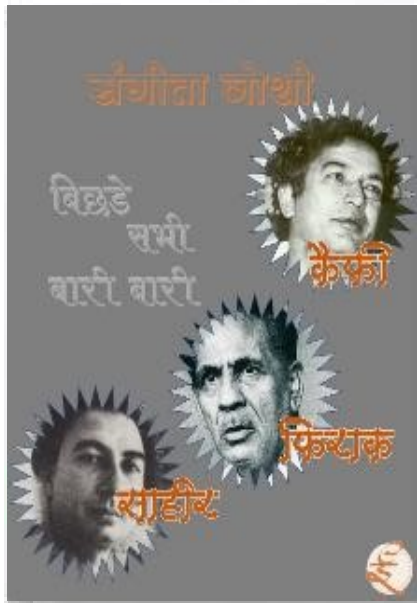
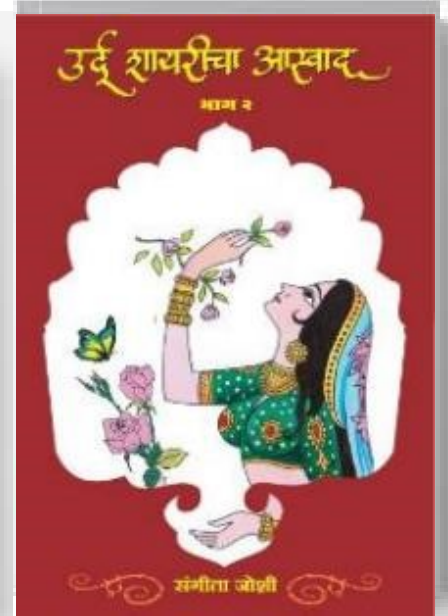
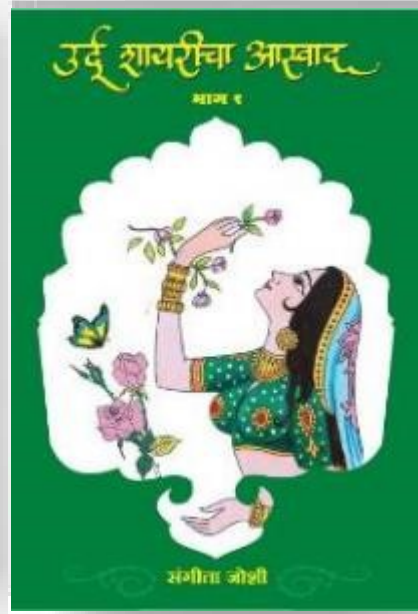
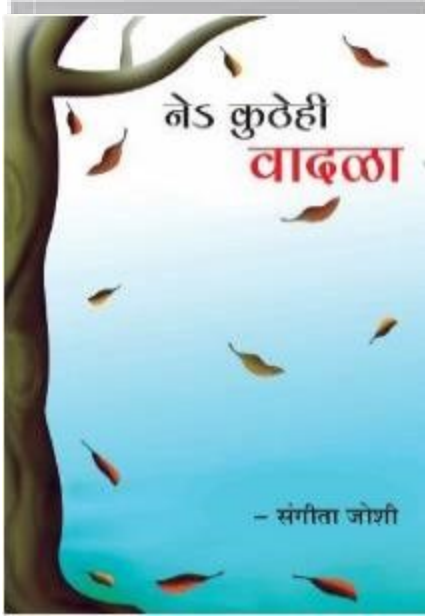
http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/chhandomayee_kavita_sageeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/manas_sangeeta_joshi.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/mddb_dattopant_deshpande.pdf

http://www.esahity.com/uploads/5/0/1/2/501218/skizos_sangeeta_joshi.pdf





ई

सा

हि

त्य

प्र

ति

ष्ठा

न

ई साहित्य प्रतिष्ठान

मराठी साहित्य आणि मराठी भाषा यांचा सुवर्णकाळ येत आहे अशी ठाम निष्ठा असलेली ही संस्था आहे. आजवर मराठी साहित्यापासून अलग राहिलेले ग्रामीण लोकसमूह, शहरी तरुण वर्ग आणि महाराष्ट्राबाहेर इतर राज्ये व जगभरात पसरलेले कोटीभर मराठी वाचक यांना आता इंटरनेटमुळे एक मोठी वाचनाची संधी मिळाली आहे. आणि तिचा ते पुरेपूर फायदा उठवत आहेत. ई साहित्यचे जगभरात पाच लाखांहून अधिक नोंदित सभासद आहेत आणि त्यापलिकडे जाऊन वेबसाइट आणि इतर अनेक मार्गांनी पुस्तके मिळवणारे लाखो लोक आहेत. २०१९ या वर्षात सुमारे अर्धा कोटी पुस्तके या साइटवरून डाऊनलोड झाली. आणि २०२० मध्ये लॉकडाऊनच्या काळात हे प्रमाण अनेक पटींनी वाढले आहे. आणि पुढे वाढत जाणार आहे. डिजिटल इंडियाचे स्वप्न मराठी साहित्याला पूरक आहे आणि यातून एक महान क्रांतीकारी बदल घडेल याचा आम्हाला विश्वास आहे.

ई साहित्य प्रतिष्ठानसारख्या अनेक संस्था आणि व्यक्ती मराठी साहित्याचा प्रसार आणि वाचनसंस्कृतीचा प्रसार यांचेसाठी झटत आहेत. आणि म्हणून आम्हाला ठाम विश्वास आहे की मराठी साहित्याचा आणि मराठी भाषेचा सुवर्णकाळ येऊ घातला आहे.

esahity@gmail.com ला आपल्या मित्रांसाठी ई मेल पत्ते कळवत रहा. www.esahity.com व www.esahity.in ला भेट देत रहा. आठवड्याला येथे तीन ते चार नवीन पुस्तके तुम्हाला मिळतील.

बघता काय? सामिल व्हा ना.

