म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. १८३३

REFBK-0015937

13 APR

परंपरा आणि नवता

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. १५९३५
ग्रंथ शाखा (स्थलप्रत)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.
अनुक्रम ... वि: निबंध
क्रमांक ... नोंद दि: १८/१/६८

॥ करंदीकरांचे साहित्य ॥ **कविता** । स्वेदगंगा (१९४९) । मृद्‌गंध (१९५४) । ध्रुपद (१९५९) ॥ **बालकविता** । राणीची बाग (१९६१) । एकदा काय झाले ! (१९६१) । सशाचे कान (१९६३) । एटू लोकांचा देश (१९६३) । परी ग परी (१९६५) ॥ **लघुनिबंध** । स्पर्शाची पालवी (१९५८) । आकाशाचा अर्थ (१९६५) ॥ ॥ **साहित्यशास्त्र** । ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र : भाषांतर व भाष्य (१९५७) । परंपरा आणि नवता (१९६७) ॥ **भाषांतर** । फाउस्ट : भाग पहिला (१९६५) ॥

प्रा. गो. वि. करंदीकर

ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

परंपरा आणि नवता

REFBK-0015937

पॉप्युलर प्रकाशन

© गो. वि. करंदीकर
पहिली आवृत्ती १९६७/१८८९

प्रकाशक
ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन
३५ सी ताडदेव रोड
मुंबई ३४ डब्ल्यू बी

मुद्रक
वि. पु. भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, गिरगाव
मुंबई ४

सजावट
देवीदास बागूल

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम.......................... वि: ....
क्रमांक .... नों: दि: ....

प्रा. यशवंत गणेश नाईक यांस कृतज्ञतापूर्वक समर्पण

गेल्या बारा वर्षांत माझ्या हातून जे थोडेफार टीकात्मक लिखाण झाले ते सर्व 'परंपरा आणि नवता' या संग्रहात एकत्र आणले आहे. त्यातील काही लिखाण तात्त्विक, काही आत्मनिवेदनपर, काही चर्चात्मक व काही मूल्यमापनाच्या स्वरूपाचे आहे पुस्तकातील लेखांची मांडणी सामान्यतः याच क्रमाने केलेली असली तरी ज्यांना माझ्या विचाराचा मागोवा कालानुक्रमाने घ्यावयाचा असेल त्यांच्या सोयीसाठी अनुक्रमानंतर कालानुक्रमही दिलेला आहे. बारा वर्षांच्या अवधीत विचारात कमीजास्त परिवर्तन होत जाणे स्वाभाविक असते; महत्त्वनिर्देश तरी निश्चित बदलतो. पण तरीही पूर्वी व्यक्त केलेल्या विचारावर किंवा भाषेवर नवा संस्कार न करता ते ते लिखाण त्या त्या वेळी जसे लिहिले गेले तसेच पुनर्मुद्रित करणे अनेक कारणांनी इष्ट वाटले.

हे बहुतेक लिखाण कोणत्या ना कोणत्या प्रसंगांच्या आधाराने होत गेले. म्हणून कालानुक्रमातच निमंत्रक संस्थांचा निर्देश करणेही अगत्याचे वाटले. त्या सर्व संस्थांचा व नभोवाणीवरील भाषणांच्या संदर्भात मुंबई आकाशवाणीचा मी आभारी आहे. माझे मित्र प्रा. गंगाधर गाडगीळ व कवी मंगेश पाडगांवकर यांच्याशी केलेल्या चर्चा आणि श्री. शंकर सारडा यांना दिलेली मुलाखत या गोष्टी त्यांच्या सहकार्यामुळेच शक्य झाल्या व त्यांच्या सौजन्यामुळेच या पुस्तकांत अंतर्भूत करता आल्या; तसेच प्रा. वि. ह. कुलकर्णी, श्री. पु. ल. देशपांडे, प्रा. वा. ल. कुळकर्णी, श्री. राम पटवर्धन, प्रा. श्री. पु. भागवत, तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी व प्रा. वसंत बापट यांनी निरनिराळ्या वेळी दिलेल्या प्रोत्साहनामुळेच अशा स्वरूपाचे लिखाण — अल्प प्रमाणात का होईना — माझ्या हातून होत गेले; श्री. रामदास भटकळ यांचे आभार तर अनेक वेळी व अनेक कारणांसाठी मानणे आवश्यक होते; पण आता हाच मोका समजून त्यांचे व वर उल्लेखिलेल्या सर्व मंडळींचे मी मनःपूर्वक आभार मानतो.

९ बेडेकर सदन नं. ७
मोगल लेन, माहीम, मुंबई १६
दिनांक : ९–९–१९६७

गो. वि. करंदीकर

परंपरानवतापरंपरानवतापरंपरानवतापरंपरानवतापरंपरानवतापरंपरानवतापरंपरानवता

अनुक्रम

परंपरा आणि नवता	१
मर्ढेकरी समीक्षेची मूलतत्त्वे	१४
ललित वाङ्मयाची सांस्कृतिक फलश्रुती	३६
काव्य आणि सामाजिक जाणीव	४५
माझे पहिले काव्यवाचन	५१
कविता कशी भोगावी?	५६
बालकवितेचे स्वरूप	६३
काव्यात्म दुर्बोधता : पहिली, दुसरी आणि तिसरी	७१
माझ्या काव्याची भूमिका	८२
माझ्या कवितेची वाटचाल	९०
काव्यातील प्रतिमासृष्टी : एक चर्चा	१०७
मुक्तीमधलें मोल हरवलें : एक काव्यचर्चा	११७
काही प्रश्न : काही उत्तरे	१२६
हेमिंग्वेचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व	१३६
केशवसुतांची कविता : एक मूल्यमापन	१५३
माधव ज्यूलियन : एक प्रयोगशील कवी	१८३
मर्ढेकरांची कविता : एक मूल्यमापन	१९०

संग्रहालय, ठाणे
४६०८२ निबंध
१७३३

कालानुक्रम

माझ्या काव्याची भूमिका – सत्यकथा, एप्रिल १९५४
आकाशवाणीच्या मुंबई केंद्रावरील भाषण.

हेमिंग्वेचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व – नवभारत, डिसेंबर १९५४

मुक्तीमधलें मोल हरवलें : एक काव्यचर्चा – सत्यकथा, एप्रिल १९५५
आकाशवाणीच्या मुंबई केंद्रावर – प्रा. गंगाधर गाडगीळ यांच्याशी झालेली चर्चा.

मर्ढेकरी समीक्षेची मूलतत्त्वे – सत्यकथा, मे १९५६

माधव ज्यूलियन : एक प्रयोगशील कवी – सत्यकथा, जानेवारी १९५८
मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयातर्फे माधव ज्यूलियन पुण्यतिथीनिमित्त योजलेल्या परिसंवादातील भाषण.

काव्यातील प्रतिमासृष्टी : एक चर्चा – सत्यकथा, मे १९५८
आकाशवाणीच्या मुंबई केंद्रावर कवी मंगेश पाडगांवकर यांच्याशी केलेली चर्चा.

काव्य आणि सामाजिक जाणीव – साधना, जुलै १९५८
आकाशवाणीच्या मुंबई केंद्रावरील भाषण.

माझे पहिले काव्यवाचन – सत्यकथा, दिवाळी १९५९
आकाशवाणीच्या मुंबई केंद्रावरील भाषण.

परंपरा आणि नवता – प्रतिष्ठान व सत्यकथा, फेब्रुवारी १९६२.
बीडच्या मराठवाडा साहित्य संमेलनात वाचलेला निबंध.

काही प्रश्न : काही उत्तरे – महाराष्ट्र टाइम्स, ५ ऑगस्ट १९६२
श्री. शंकर सारडा यांनी घेतलेली मुलाखत.

बालकवितेचे स्वरूप – लेखनकाल १९६४
श्री. बाळकृष्ण कुलकर्णी यांच्या 'बालगाणी' या अनुबोधपटासाठी लिहिलाले आधारस्वरूप निबंध.

ललित वाङ्मयाची सांस्कृतिक फलश्रुती – सत्यकथा, मार्च १९६५
अंबेजोगाई येथील योगेश्वरी महाविद्यालयाच्या वार्षिक स्नेहसंमेलनातील अध्यक्षीय भाषण.

मर्ढेकरांची कविता : एक मूल्यमापन – सत्यकथा, दिवाळी १९६५
मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या मासिक व्याख्यानमालेत वाचलेला निबंध.

काव्यात्म दुर्बोधता : पहिली, दुसरी आणि तिसरी – समीक्षा, जुलै १९६६
हैद्राबाद मराठी साहित्यसंमेलनातील परिसंवादात वाचलेला निबंध.

केशवसुतांची कविता : एक मूल्यमापन – सत्यकथा, जून १९६६
मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयातील केशवसुत जन्मशताब्दीमध्ये वाचलेला निबंध.

कविता कशी भोगावी? – सत्यकथा, आक्टोबर १९६६
रामनारायण रुइया कॉलेजमधील अभ्यासमंडळापुढे वाचलेले टिपण.

माझ्या कवितेची वाटचाल : काही वळणे, काही आडवळणे – लेखनकाल १९६६
लोकमान्य सेवा संघ, विलेपार्ले; झुणझुणवाला कॉलेज, घाटकोपर; आणि प्रताप कॉलेज, अमळनेर या ठिकाणी झालेल्या कार्यक्रमातील आत्मनिवेदनाचे एकसूत्रीकरण.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ
अनुक्रम ४६०९२ वि: ......
क्रमांक ....१५३३...... नों: दि:.......

परंपरा आणि नवता

'परंपरा आणि नवता' या विषयासंबंधी विचार करीत असताना मला इथे 'ललित वाङ्मयातील परंपरा व ललित वाङ्मयातील नवता' असा विषयच अभिप्रेत आहे. अशा विषयाकडे ज्या वेळी टीकाकारांचे प्रथम लक्ष जाऊ लागते त्या वेळी ती घटनाही मोठी अर्थपूर्ण असते. परंपरेतील काही शाश्वत मूल्यांचा आपणाला विसर पडू लागला आहे, प्रभावी ठरू पाहणाऱ्या नवतेमध्ये काही अनिष्ट गोष्टी अंतर्भूत झालेल्या आहेत किंवा परंपरा आणि नवता यांच्यामधील संबंधाविषयीची एखादी चुकीची कल्पना बद्धमूल होऊ लागली आहे अशी कोणती तरी जाणीव निर्माण झाल्याशिवाय वाङ्मयाच्या प्रत्यक्ष मूल्यमापनात गढलेला टीकाकार बहुधा अशा प्रश्नाच्या वाटेला जात नाही. मग अशा प्रश्नाचा विचार दोन दिशांनी होऊ लागतो : विशिष्ट वाङ्मयीन कालखंडातील प्रत्यक्ष परिस्थितीचे विश्लेषण करणे व त्या कालखंडातील लेखकांच्या कार्याचे व संबंधित कलाकृतींचे मूल्यमापन करीत करीत परंपरा व नवता यांसंबंधीची आपली भूमिका निश्चित करणे ही एक दिशा. आणि दुसरी दिशा अशी : 'परंपरा' व 'नवता' या कल्पनांचे तात्त्विक विश्लेषण करून त्यांच्याशी लगट करू

पाहणाऱ्या इतर कल्पनांहून या कल्पनांचे भिन्न असे मूळ स्वरूप समजावून घेणे व ललित वाङ्मयातील क्रांतीशी व अंगभूत घटकांशी त्यांचा असलेला संबंध सुस्पष्ट करणे. वस्तुतः या दोन्ही दिशा परस्परविरुद्ध नसून परस्परपूरकच आहेत. पण पहिल्या दिशेने होणारा प्रवास अधिक फलदायी व्हावा अशी इच्छा असेल तर दुसऱ्या दिशेने काही वाटचाल प्रथम करावी लागते. प्रस्तुत निबंधाचा आवाका या दुसऱ्या दिशेपुरताच मर्यादित आहे. या टाळलेल्या रस्त्याने चार पावले टाकता आली तर टाकावी व प्रत्येक ठेचेगणीक आपले चालणे अधिक डोळस करून घ्यावे, या हेतूनेच हे विचार आपल्यापुढे मांडले जात आहेत. सारांश, माझा हेतू वाङ्मयातील मातबर लेखकांच्या महान कलाकृतींचे मूल्यमापन करीत करीत काही तात्त्विक निष्कर्षांवर येणे हा नसून, 'परंपरा' व 'नवता' या कल्पनाच अधिक सूक्ष्मपणे तपासाव्या व जमल्यास स्वतःची मूल्यमापनपद्धती अधिक निर्दोष करून घ्यावी हा आहे.

वाङ्मयीन परंपरा या कल्पनेचे मूळ स्वरूप समजावून घेण्यासाठी प्रथम आपणाला 'इतिहास', 'प्रघात' व 'संप्रदाय' या कल्पनांपासून 'परंपरा' या कल्पनेचा व्यवच्छेद करावा लागेल. कारण या सर्व कल्पनांची परस्परांशी सोयरीक होऊ शकत असली तरी मूलतः त्या भिन्न आहेत. मानवी जीवनाच्या विशिष्ट अशा एकात्म क्षेत्रातील (homogeneous field) भूतकालीन घटनांनी निर्माण केलेली मूल्यगर्भ व गतिशील चैतन्यावस्था (spiritual momentum) म्हणजे परंपरा. इतिहास, परंपरा, प्रघात व संप्रदाय या सर्वांमध्ये सामान्य अशी फक्त क्षेत्रकल्पनाच आहे. आपण एखाद्या इतिहासाविषयी बोलतो तेव्हा कोणत्या तरी विशिष्ट क्षेत्राला अनुलक्षूनच बोलत असतो; पण हे विशिष्ट क्षेत्र एकात्म असतेच असे नाही. त्यामध्ये परस्परविसंगत अशा अनेक गोष्टी एकत्र वावरू शकतात. इतिहास हा क्षेत्रांतर्गत वास्तवाचा कोणताही भाग नाकारू शकत नाही. परंपरा ही चोखंदळपणे स्वतःशी सुसंगत असलेल्या गोष्टींची निवड करीत असते, न रुचणारे नाकारीत असते. सारांश, परंपरेत घटनांचे नुसते कार्यकारणबद्ध एकत्रीकरण नसते, तर हेतुदर्शक एकात्मीकरण असते. शिवाय इतिहासात अध्याहृत असलेले क्षेत्र मानवी जीवनाच्या कक्षेतीलच असले पाहिजे असेही नाही. खरे म्हणजे इतिहास हा शब्द दोन निरनिराळ्या अर्थांनी वापरता येतो. इतिहास या शब्दाने कालांतर्गत बदलत

जाणारे मूळ वास्तव किंवा त्या वास्तवाचा शब्दबद्ध आलेख या दोन्ही गोष्टी सूचित होऊ शकतात. या शब्दाचा दुसऱ्या अर्थाने होणारा उपयोग हा एका मानवी घटनेला अनुलक्षून होत असला तरी पहिल्या अर्थाने तो शब्द अ-मानव अशा विकासशील वास्तवाशी संबद्ध करता येतो. विश्वातील कोणत्याही क्षेत्रामधील बदलत आलेल्या वास्तवाचा इतिहास म्हणून उल्लेख करता येईल; पण परंपरेविषयी आपण जेव्हा बोलू लागतो तेव्हा मानवी जीवनातील विशिष्ट अशा एकात्म क्षेत्राविषयीच आपणाला बोलावे लागते. शिवाय परंपरा या कल्पनेमध्ये एक प्रकारची मूल्यगर्भताही अभिप्रेत असते. वास्तवाला संक्रमणशील अवस्थेत पाहणे म्हणजे इतिहासाचे दर्शन घेणे; पण परंपरेचे दर्शन घेत असताना आपण एका मूल्यगर्भ व गतिशील चैतन्यावस्थेचे दर्शन घेत असतो. इतिहासामध्ये मूल्यकल्पना प्रविष्ट करणे म्हणजे इतिहासाचे इतिहासपणच नष्ट करण्यासारखे आहे. परंपरेमध्ये हे मूल्यीकरण होकारात्मक स्वरूपात अगोदरच अंतर्भूत झालेले असते. (इथे एक गंमत लक्षात घेतली पाहिजे ती ही की, इतिहासाचे दर्शन मूल्यकल्पनेच्या आधारे घेता येत नसले तरी मूल्यकल्पनेच्या विकासाचा इतिहास लिहिणे शक्य असते! त्या वेळी मूल्यकल्पना हीच क्षेत्रस्थ होत असते.) प्रघात ही कल्पनासुद्धा होकारात्मक अर्थाने मूल्यदर्शी आहे असे म्हणता येणार नाही. एखादा विशिष्ट प्रघात अथवा रूढी पाळणारे लोक तो प्रघात अनिष्ट आहे असे समजण्याची शक्यता असते. परंपरेविषयी अशा स्वरूपाचे विधान करणे म्हणजे तिला प्रघातांच्या पातळीवर आणून सोडण्यासारखे आहे. इतिहास, परंपरा व प्रघात या सर्व कल्पनांमध्ये कालाधिष्ठित सातत्याची जाणीव अभिप्रेत आहे; पण संप्रदाय या कल्पनेने ही जाणीव सूचित होतेच असे नाही. एकाच वेळी अनेक लेखक एका विशिष्ट पद्धतीने व एका विशिष्ट तात्त्विक अभिनिवेशाने लिहीत असले तर त्या सर्वांना एका संप्रदायात गोवता येईल. शिवाय संप्रदायाचे शक्तिस्थान पूर्वकल्पित तत्त्वांचे निष्ठापूर्वक परिपालन हे असते. परंपरा ही अधिक समावेशक व अधिक जीवनसापेक्ष असते; आणि तेच तिचे शक्तिस्थान असते. म्हणूनच वाङ्मयीन क्षेत्रातील परंपरा हे वाङ्मयीन क्षेत्रातील इतिहास, प्रघात व संप्रदाय या कल्पनांहून वेगळ्या प्रकारचे सामाजिक संचित आहे असे म्हणावे लागेल. वाङ्मयीन परंपरा म्हणून ओळखली जाणारी चैतन्यावस्था ही मानवसंबद्ध, एकात्म, मूल्यगर्भ व गतिशील आहे ही गोष्ट आपण कटाक्षाने लक्षात ठेवली पाहिजे.

तसेच वाङ्मयीन 'नवता' ही कल्पना आपल्याला वाङ्मयीन परंपरेशी संबंधित करावयाची असेल तर नवता या कल्पनेत आपण कोणता आशय अभिप्रेत धरतो हे प्रथम ठरवले पाहिजे. त्या दृष्टीने नवता या कल्पनेचा वेध घ्यावयाचा झाल्यास प्रथम आपणाला 'नवता' या शब्दाने सूचित होणारे वेगळेपण हे 'नावीन्य' व 'अपूर्वता' या शब्दांनी सूचित होणाऱ्या वेगळेपणाहून कोणत्या अर्थाने भिन्न आहे हे स्पष्ट करावे लागेल. खरे म्हणजे नावीन्य आणि अपूर्वता हे शब्द अधिक रूढ आहेत; पण म्हणूनच 'नवता' हा शब्द साहित्यशास्त्राला अशा प्रसंगी अधिक उपयोगी पडणारा आहे. इतर दोन शब्दांच्या प्रचलित अर्थाला विशेष धक्का न लावता 'नवता' या शब्दाला वाङ्मयीन विचारामध्ये काहीसा वेगळा अर्थ देता आला व त्यामुळे वाङ्मयातील क्रांतिकारक घटनांचे रहस्य उलगडण्यास मदत झाली तर हा शब्दवेध अनाठायी ठरणार नाही. ज्या वेळी 'अमुक लेखकामध्ये नावीन्याचे प्रेम आहे' किंवा 'अमुक कलाकृतीमध्ये पुष्कळ नावीन्य आहे' अशी विधाने आपण करतो त्या वेळी त्या ठिकाणी आढळणारे वेगळेपण हे सर्वंकष स्वरूपाचे आहे, किंवा ते अनिवार्य आहे असे आपणाला विशेषार्थाने सुचवावयाचे नसते. ते वेगळेपण वाङ्मयाच्या प्राणभूत स्वरूपात समाविष्ट झालेले नसून आनुषंगिक गोष्टींमध्ये उपस्थित झालेले आहे हाही ध्वनि त्या विधानात काही वेळा अंतर्भूत असतो. एवढेच काय, पण पुष्कळदा ते उपरे, म्हणजे निव्वळ हौसेपोटी निपजलेले आहे, आपल्याकडे स्वतंत्रपणे लक्ष वेधून घेण्याइतके दिखाऊ आहे असा अधिक्षेपक दृष्टिकोनही त्या शब्दसंगतीतून सूचित होत असतो. परंपरा या कल्पनेच्या संदर्भात ही सर्व जाणीव अभिव्यक्त करावयाची झाल्यास असे म्हणता येईल की, 'नावीन्य' म्हणजे परंपरेवर विशेष खोलवर संस्कार न करणारे आणि कलाकृतीमध्ये अंगभूत व अनिवार्य न भासणारे अस्थायी वेगळेपण होय. नवता हे वेगळेपण याहून फार भिन्न प्रकृतीचे असते. 'नवता' हे वाङ्मयीन विकासाच्या क्रांतिकारक अशा महत्त्वाच्या टप्प्यावर अनिवार्यपणाने प्रकट होणारे वेगळेपण होय. नव्या युगाची नांदी गाणारी ही नवता म्हणजे एखाद्या व्यक्तीने आपल्या स्वैर प्रतिभेतून निर्माण केलेले संदर्भहीन वेगळेपण नसते किंवा स्वतःकडे स्वतंत्रपणे लक्ष वेधून घेणारी उपरी टूमही नसते. तसा काहीसा आभास क्वचित् प्रसंगी निर्माण झालाच तरी

लवकरच ती एक सामूहिक व सामाजिक स्वरूपाची घटना आहे, एकापेक्षा अनेक व्यक्ती त्या पद्धतीने कार्यान्वित होत आहेत, बदलत्या ऐतिहासिक संदर्भांशी व व्यक्तिनिरपेक्ष व्यापक घटनांशी हे वेगळेपण संबंधित आहे, याचा प्रत्यय लवकरच आपणाला येऊ लागतो. हे निराळे वेगळेपण, ही नवता, परंपरेच्या प्रवाहाशी प्रथम नकारात्मक पद्धतीने संबद्ध होत असते. नवता ही विशिष्ट वस्तुनिष्ठ संदर्भात व्यक्तिगत प्रतिभाधर्मांचा आश्रय करून अनिवार्यपणे प्रकट होते आणि परंपरेला अधिक समृद्ध करून अटळपणाने तिच्यामध्येच मिसळून जाते. परंपरेच्या गतिमान चैतन्यावस्थेचा ती एक सजीव घटक बनते. आणि हे घडत असताना परंपरेतील अंतर्गत घटकांच्या मूल्यमापनात या नवीन अंतर्भूत होणाऱ्या घटकामुळे लक्षणीय बदल पडत असतो. भूतकाळातील घटना त्याच राहिल्या तरी त्यांचा 'अर्थ' बदलतो आणि पुनर्मूल्यनाची जरुरी भासू लागते. परंपरा या कल्पनेच्या संदर्भातच नवतेचे मूलस्वरूप सुस्पष्ट होऊ शकते. ज्या वेळी अशा स्वरूपाची नवता प्रकट होते तेव्हा प्रत्यक्ष जरी तिचे कार्य वर्तमानकाळापुरतेच मर्यादित दिसले तरी अप्रत्यक्षपणे ती परंपरेतील सर्व संवादी स्वरांना जागृत करीत असते. आणि हे असे होते याचे कारण अशा नवतेच्या भावी अस्तित्वाची शक्यता परंपरेतील संवादी स्वरात अगोदरच अंतर्भूत झालेली असते. परंपरांतर्गत घटकांच्या मूल्यमापनात बदल घडवून आणणारा व आपले विशिष्ट ऐतिहासिक कार्य संपत असतानाच परंपरेशी एकरूप होऊन तिला समृद्ध करणारा अनिवार्य उन्मेष म्हणजे नवता. कार्यकारणसंबंधाच्या दृष्टीने विचार करावयाचा झाल्यास ही नवता म्हणजे निव्वळ व्यक्तिगत प्रतिभाधर्मांचा परिपाक नसतो किंवा वस्तुनिष्ठ अशा सामाजिक परिस्थितीचाही परिपाक नसतो; नवतेच्या या उन्मेषामागची प्रेरकशक्ती ही दोन्ही टोके बांधणाऱ्या व परंपरेने ताणलेल्या व्यक्तिवस्तुसंबंधात सामावलेली असते.

इतके असूनही ही नवता म्हणजे 'अपूर्वता' नव्हे ही गोष्ट एकदम कबूल केली पाहिजे. तिचा विचार थोडा स्वतंत्रपणेच केलेला बरा. वाङ्मयीन युगांच्या वळणावळणावर प्रकट होणाऱ्या नवतेचे निरनिराळे उन्मेष एकदम डोळ्यांपुढे आणले तर त्यांच्या वेगवेगळ्या स्वरूपात काही सामान्यधर्म सापडू शकतात. त्यांमध्ये एक आंतरिक संगती प्रत्ययाला येते. मग ती संगती परस्परविरुद्ध अशा प्रेरणांच्या लयबद्ध आंदोलनांच्या आधारे प्रकट होवो किंवा सतत विकसत

जाणाऱ्या वर्तुळाकार पुनरावृत्तीतून प्रकट होवो. एका विशिष्ट वाङ्मयेतिहासातील निरनिराळ्या संयतशील (Classical) युगांच्या उंबरठ्यावरील नवतेच्या निरनिराळ्या उन्मेषात काही सामान्य गुण पुन्हापुन्हा प्रकट होतात; आणि तशीच स्थिती अनेक निर्भरशील (Romantic) युगांचाही तौलनिक विचार केल्यास अनुभवाला येते. म्हणजेच नव्या युगाची ग्वाही देणारी नवता ही निखालसपणे अपूर्वताच असली पाहिजे असे म्हणण्यात स्वारस्य नाही. हाच विचार परंपरेच्या संदर्भात मांडावयाचा झाल्यास असे म्हणता येईल की, नवता परंपरासंबद्ध असते, पण अपूर्वतेच्या संबंधात परंपरेचा विचारच संभवत नाही. नवतेचा उन्मेष असलेल्या अनेक कलाकृती एकाच ठिकाणी अस्तित्वात असल्या तरी त्या सगळ्याच अपूर्व आहेत असे म्हणण्याचे धाडस कोणी करणार नाही. अपूर्व हे विशेषण कलेच्या संदर्भात तरी समुदायाचे किंवा जातीचे अर्थपूर्ण वर्णन करू शकत नाही. तसा उपयोग केला गेला तर तो सामान्यतः अलंकारिकच समजला पाहिजे. फक्त एखाद्या विशिष्ट कलाकृतीविषयी बोलत असतानाच आपण त्याचा सार्थ व समर्थ उपयोग करू शकतो. ज्या वेळी अनिवार्यपणे तो शब्द आपल्या ओठाशी येतो त्या वेळी कोणत्याही एका अपूर्व कलाकृतीचे दुसऱ्या अपूर्व कलाकृतीशी साधर्म्य दाखवण्याची शक्यता आपल्या मनामध्ये नसते. कलात्मक महात्मतेचा अनाकलनीय व अंतिम साक्षात्कार या वजनानेच तो शब्द आपल्या तोंडातून निघून जातो म्हणून 'अपूर्वता' ही एखाद्या प्राथमिक संवेदनेसारखी (किंवा मूरला भेटलेल्या शिवकल्पनेसारखी) अव्याख्य व अविश्लेषणीय आहे, असेच म्हटले पाहिजे. वस्तुतः अपूर्व हा शब्द याहून अधिक संयमित अर्थाने पण इतक्याच अव्याख्य अशा स्वरूपात कोणत्याही अस्सल कलाकृतीच्या प्राणिसदृश एकात्मतेला उद्देशूनही वापरता येतो. कारण प्राणिसदृश एकात्मतेचा प्रत्येक प्रत्यय आपल्या परीने आगळाच असतो, अपूर्वच असतो. मात्र या अपूर्वतेचा वेध घेणारे मन अधिक संवेदनाक्षम असावे लागते. प्राणिसदृश एकात्मता उपस्थित झाली की जणू काय कलावस्तूचे कलाव्यक्तीत रूपांतर होते; त्याला खास त्याचे असे स्वतःचे जीवन उपलब्ध होते. कलावंताच्या अपूर्व व्यक्तिमत्त्वाशी कार्यकारणभावाने संबंधित करून या अपूर्वतेचे स्पष्टीकरण करण्याचा प्रयत्न करणे हा एक प्रकारचा साहित्यशास्त्रीय भाबडेपणाच आहे. एका अपूर्वाचा हवाला दुसऱ्या अपूर्वावर सोपवला म्हणजे विचार प्रगट झाला असे समजण्याचे

कारण नाही. थोडेसे गमतीने असे म्हणता येईल की जानकीच्या सौंदर्याचे श्रेय जनकाच्या दाढीला देणारा हा एक विपरीत जनकजानकीन्याय आहे. म्हणून अस्सल वाङ्मयीन कलाकृतीतील अपूर्वता हे एक अविश्लेषणीय व अव्याख्य असे अंतिमच मानावे लागेल. कलाकृतीतील घटकांच्या गुणचिकित्सेतून किंवा रचनात्मक संबंधाच्या विश्लेषणातून ही अपूर्वता आपणाला कधीच सिद्ध करता येणार नाही. या सर्व गोष्टींवरून असा निष्कर्ष काढता येईल की, नावीन्य हे स्वभावतःच अस्थायी असते; नवतेमध्ये स्थायी होण्याची शक्यता अंतर्भूत असते; तर अपूर्वता ही केवलस्वरूपी व कालातीत असते. तिच्या संबंधात पूर्वी म्हटल्याप्रमाणे, परंपरेचा विचारच संभवत नाही. पण नवता व परंपरा ही मात्र परस्परजीवी असतात. परंपरा 'घडत असताना' ज्याचा प्रत्यय येतो ती नवता आणि नवता 'आत्मसात केल्यावर' जी मागे उरते ती परंपरा.

ललित वाङ्मयाच्या क्षेत्रात क्रांती घडणे याचा अर्थ वर निर्देशिलेली नवता प्रत्ययाला येणे एवढाच असतो. कधीकधी या नवतेच्या आसपास नावीन्याची बाजारबुणगी वावरताना आढळतील; कधीकधी अपूर्वतेचे अद्भुत मानचिन्ह मिरवणाऱ्या काही कलाकृती या क्रांतिकालामध्येच जन्माला येतील; पण ललित-वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील क्रांतिकारक स्थित्यंतराचा विचार करताना नावीन्य आणि अपूर्वता या कल्पना महत्त्वाच्या नसतात. वाङ्मयीन क्रांतीचे स्वरूप समजून घेताना विशिष्ट वस्तुनिष्ठ संदर्भात व्यक्तिगत प्रतिभाधर्माचा आश्रय करून अनिवार्यपणे प्रकट होणारी आणि परंपरेला अधिक समृद्ध करून शेवटी अटळपणे तिच्यामध्येच मिसळून जाणारी नवता हीच प्रस्तुत मानली पाहिजे. एखाद्या विशिष्ट वाङ्मयीन क्रांतीत ही नवता कोणते स्वरूप घेईल हे पुढील गोष्टींवर अवलंबून असते : (१) क्रांतिपूर्व कालातील वाङ्मयीन परिस्थिती : वैद्यकीय भाषेत बोलावयाचे झाल्यास या वाङ्मयाच्या प्रकृतीत तीन प्रकारचे दोष संभवू शकतात : आशयक्षय, रूपक्षय व शैलीक्षय. आशयक्षयाचेही विचारक्षय, भावनाक्षय किंवा संवेदनाक्षय असे पोटभेद करता येतील. संभाव्य नवतेचे स्वरूप या रोगांशी संघर्ष करण्याच्या प्रयत्नातून निष्पन्न होत असते. या दोषांचा अचूक वेध घेता आला (आणि हे फार कठीण असते) तर नवतेच्या संभाव्य स्वरूपाचा स्थूल अंदाज बांधता येतो. (२) क्रांतिगर्भ कालातील वस्तुनिष्ठ मानवी संदर्भ : क्रांतिपूर्व अवस्थेतील वाङ्मयाच्या प्रकृतीला न पचणारे असे सामाजिक वास्तव अस्तित्वात आल्यावाचून

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, स्थळप्रत

वाङ्मयीन क्रांती ही प्रभावी व सामूहिक असे स्वरूप धारण करू शकत नाही. किंबहुना आविष्कृत होऊ पाहणारे नवे वास्तव व त्याच्याशी सहकंप न होऊ शकणारी आशय, घाट व शैली यासंबंधीची क्रांतिपूर्व कालातील वाङ्मयीन सांकेतिकता यांमधील विलक्षण ताण हाच क्रांतिगर्भ कालातील महत्त्वाचा वस्तुनिष्ठ मानवी संदर्भ होय. (३) क्रांतिगर्भ कालातील व्यक्तिगत प्रतिभाधर्म : प्रतिभावंत लेखकांची उपस्थिती ही एक वाङ्मयीन क्रांतीतील गृहीत गोष्ट आहे. प्रतिभेचा वापर हा पुष्कळ अंशाने बाह्य घटनांनी नियमित होत असला तरी प्रतिभेचा दर्जा व आवाका या गोष्टी खास व्यक्तिगत व संदर्भशून्य असतात. तसे न समजणे म्हणजे डोळस जडवादाने आपल्या मर्यादाच न पाहण्यासारखे आहे. एवढ्या बाबतीत वाङ्मयीन क्रांती ही पुष्कळशी योगायोगाच्या अधीन असते. पण वाङ्मयीन क्रांतीतील एक महत्त्वाचा घटक योगायोगाच्या हवाली करणे निराळे आणि एखाद्या वाङ्मयीन क्रांतीचे संपूर्ण स्वरूपच एखाद्या व्यक्तीच्या जीवन-कक्षेमध्ये आणून सोडणे निराळे! क्रांती ही खऱ्या अर्थाने क्रांती असेल तर तिचे स्वरूप अधिक अनिवार्य, अधिक सामूहिक व अधिक वस्तुनिष्ठ असते.

अशा प्रकारच्या वाङ्मयीन क्रांतीमध्ये सहभागी होणारे ललित लेखक राजकीय दृष्ट्या पुरोगामीच असले पाहिजेत असे समजणे वस्तुनिष्ठ होणार नाही. राजकीय किंवा सामाजिक दृष्ट्या पुरोगामी वृत्ती असणे याचा अर्थ मानवी कल्याणाच्या ध्येयाने सर्वसाधारण रूढ संबंधांपेक्षा अधिक शास्त्रीय व अधिक न्याय्य अशा समाजासमाजामधील, व्यक्तिव्यक्तीमधील आणि व्यक्तिसमाजामधील संबंधांचा पुरस्कार करणे या वृत्तीतून जीवनाकडे पाहणाऱ्या माणसाला सहाजिकच व्यक्तिव्यक्तीतील साम्य हे प्रत्येक व्यक्तीच्या वैशिष्ट्यापेक्षा अधिक महत्त्वाचे मानावे लागते: मानवी भावना किंवा संवेदना यांपेक्षा विचार हाच—तो मूलतःच विश्वात्मक, संस्कारक्षम व कार्यकारणसंबंधसूचक असल्यामुळे—अधिक प्रमाणभूत मानावा लागतो; किंबहुना व्यक्ती किंवा समाज यांमधील जे जे अपवादात्मक, निव्वळ कल्पनाप्रात, विचारातीत व आयोजनबाह्य असेल ते ते गौण लेखावे लागते (अगर व्यावहारिक धोरणामध्ये नाकारावे लागते). ललित वाङ्मयामधून प्रकट होणारे मानवी वास्तव हे या सर्वांचा समावेश करणारे व संमिश्र असते, निरनिराळ्या ध्येयगर्भ किंवा ध्येयहीन भूमिकांशी सहकंप होण्याची पात्रता ललित लेखकाजवळ असावी लागते. 'निव्वळ' पुरोगामित्वाच्या

भूमिकेत ही पात्रता अंतर्भूत नसते. ललित वाङ्मयाच्या निर्मितीमागील ही मूलभूत अट नाकारून ललित वाङ्मयातील क्रांतिकारकत्वाच्या अटी पूर्ण करता येतील ही कल्पना भ्रममूलक मानावी लागेल. म्हणून निव्वळ पुरोगामित्वाच्या भूमिकेशी वाङ्मयीन क्रांतिकारकत्वाची कल्पना कार्यकारणभावाने संबंधित करता येण्यासारखी नाही. पण याचा अर्थ असा नव्हे की पुरोगामित्व किंवा प्रतिगामित्व यांच्याशी वाङ्मयीन क्रांतिकारकत्वाचा सहभाव असू शकणार नाही. असे म्हणणे म्हणजे 'निव्वळ' पुरोगामित्व जीवनाकडे पाहील तशाच धोपट दृष्टीने टीकाकाराने सुद्धा पुरोगामी 'व्यक्ती'कडे पाहाणे होय ! कारण पुरोगामी किंवा प्रतिगामी व्यक्ती ही निव्वळ पुरोगामी किंवा प्रतिगामी अशी कधीच नसते. लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वातील सर्व अंगे नेहमीच त्या विशिष्ट लौकिक ध्येयलक्षित्वाने संघटित झालेली नसतात. कलात्मक सृजनाच्या वेळी कार्यान्वित होणारे त्याचे बहुपेडी व सर्वांगीण व्यक्तिमत्त्व हे अधिक समावेशक, अधिक कंपनशील (resonaent), अधिक संमिश्र आणि कलात्मकदृष्ट्या अधिक प्रवाही व प्रभावी असण्याची शक्यता असते. पुरोगामित्व किंवा प्रतिगामित्व हे वृत्तिविशेष आहेत; व्यक्तित्वव्यापक आदिम पिंडधर्म नव्हेत. यावरून शेवटी एकच निष्कर्ष काढावा लागतो : पुरोगामी किंवा प्रतिगामी हे वर्गीकरण वाङ्मयीन क्रांतिकारकत्वाच्या दृष्टीने मौलिक ठरू शकत नाही. हीच गोष्ट साहित्यशास्त्रीय परिभाषेत सांगावयाची झाल्यास असे म्हणता येईल की, लौकिक जीवनामधील घटकांचे व त्यांतील संबंधांचे मूल्यपरिवर्तन करणारी वृत्ती व कलावस्तूमधील कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेतील घटकांचे व त्यांतील संबंधांचे मूल्य परिवर्तन करणारी वृत्ती या दोन अलग गोष्टी आहेत.

निरनिराळ्या वाङ्मयातील विविध क्रांतिपर्वांचे सूक्ष्म विश्लेषण केले तर राजकीय दृष्ट्या पुरोगामी व प्रतिगामी हे वर्गीकरण या विषयाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण ठरत नसल्याचाच पुन्हापुन्हा प्रत्यय येतो. कारण ललित वाङ्मयाचे स्वरूप बदलण्याची प्रेरणा हीच वाङ्मयीन क्रांतीचे नेते बनणाऱ्या ललित लेखकांमधील प्रभावी प्रेरणा असते. क्रांतिगर्भ कालातील वस्तुनिष्ठ मानवी संदर्भांची जाणीव ही मुख्यतः साधनभूत असते. ह्या संदर्भांची जाणीव असणे व त्याच्याशी सहकंप होणे ही गोष्ट त्याच्या संकल्पित कार्याच्या दृष्टीने पुरेशी असते. ते नाते संवादी असावे की विसंवादी असावे या गोष्टीला त्याच्या कार्याच्या दृष्टीने

विशेष महत्त्व नसते. या नात्यातील जीवंतपणा, तीव्रता, संमिश्रता किंवा भावगर्भता हे गुण पुरोगामी व प्रतिगामी या राजकीय कल्पनांना बगल देऊन वाङ्मयीन क्रांतीला सामोरे जाऊ शकतात. वाङ्मयीन क्रांतीमध्ये सहभागी होणाऱ्या लेखकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार करताना याहून वेगळ्या अशा वर्गीकरणाचाच विचार करावा लागेल. नकारात्मक प्रवृत्तीचे लेखक व होकारात्मक प्रवृत्तीचे लेखक असे एक वर्गीकरण करता येईल : पहिल्याचा भर क्रांतिपूर्व कल्पना नाकारण्यावर असतो तर दुसऱ्याचा भर नव्या जाणिवा साकारण्यावर असतो. नकारात्मक व होकारात्मक अशा दोन्ही प्रवृत्ती सारख्याच सामर्थ्यासह एखाद्या लेखकाच्या प्रतिभेमध्ये उपस्थित असतील, तर वाङ्मयीन क्रांतीच्या दृष्टीने ती एक अलौकिक घटनाच मानली पाहिजे. पण प्रत्येक वाङ्मयीन क्रांती अशा पूर्णावताराची वाट पाहत नाही. क्रांतिगर्भ कालातील वस्तुनिष्ठ मानवी संदर्भ हा अनेक अर्धावतारांना आधारभूत ठरतो आणि विशिष्ट मर्यादेत ती क्रांती यशस्वी होते. दुसरे महत्त्वाचे वर्गीकरण बीजवृत्तीचे (germinal) लेखक व वृक्षवृत्तीचे लेखक असे करता येईल, आणि हेच अधिक अर्थपूर्ण आहे. क्रांतिकाल हे बीजवृत्तीच्या लेखकांचे आदर्श कार्यक्षेत्र होय. बीजवृत्तीच्या लेखकांचे कार्य नव्या दिशा शोधणे, अभिव्यक्तीची नवी साधने परंपरेच्या हवाली करणे, वाङ्मयीन रचनेचे एखादे नवे तत्त्व भावी पिढीच्या हवाली करणे हे असते. पुष्कळदा अशा लेखकांची कलात्मक निर्मिती किंवा तिचा आवाका ही बेताचीच असतात. पण त्यांचा दर्जा सृजनशील संशोधकाचा असतो. महान कलाकृतींच्या सृजनाची शक्यता त्यांच्या प्रयोगांत सामावलेली असते. वृक्षवृत्तीचे लेखक हे काहीसे मागाहून येतात आणि या शक्यतेचे प्रत्यक्षतेत रूपांतर करतात. या दोन्ही प्रकारचे लेखक क्रियाशील झाल्याशिवाय क्रांती खऱ्या अर्थाने यशस्वी होत नाही. परंपरा समृद्ध करण्यासाठी दोन्ही जातींच्या सामर्थ्यशील प्रतिभावंतांची जरुरी असते. दोघांनीही परंपरेचे सामर्थ्य परंपरेशी संघर्ष करून अनुभवलेले असते; कारण परंपरेचे सामर्थ्य परंपरेशी लढणाऱ्या लेखकाला जितक्या यथार्थपणे जाणवते तितके ते इतरांना जाणवत नाही. परंपरावादी लेखकापेक्षा परंपरेशी संघर्ष करणारा प्रतिभावंत लेखक हाच वाङ्मयीन परंपरेला अधिक जवळचा असतो. कारण 'परंपरावादी असणे' आणि 'परंपरेत असणे' या दोन गोष्टींचे वाङ्मयीन मूल्य अगदी वेगळ्या

प्रकारचे आहे. पुष्कळ परंपरावादी लेखक परंपरेला नाकारावे लागतात आणि परंपरेच्या विशिष्ट स्थितीशी झुंजणारे पुष्कळ क्रांतिकारक लेखक हे एका विशाल अर्थाने 'परंपरेत असल्यामुळे' परंपरेला स्वीकारावे लागतात.

ललित वाङ्मयातील क्रांतीच्या कल्पनेत नवतेची कल्पना स्वभावतःच केंद्रस्थानी असल्यामुळे आणखी एक प्रश्न आपोआपच उपस्थित होतो. नवे ललित वाङ्मय अस्तित्वात आले याची खास अशी जन्मखूण कोणती? अधिक व्यापक अशा ललित कलांतील निकषापेक्षा वा अधिक मर्यादित अशा विशुद्ध काव्यातील निकषापेक्षा ललित वाङ्मयातील नवतेचा खास असा काही वेगळा निकष आहे का? या प्रश्नाचे उत्तर आपल्याला शोधावयाचे झाल्यास ते ललित वाङ्मयाच्या व्याख्येच्या आधारानेच शोधावे लागेल. ललित वाङ्मयाची व्याख्या करावयाची झाल्यास ती "कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेची भाषाधिष्ठित बंदीश" अशीच करावी लागेल. या व्याख्येमध्ये 'बंदीश' हा शब्द मी 'सौंदर्यनिष्ठ घाट' या अर्थानेच वापरला आहे. त्यामुळे सगळ्या ललित कलांमध्ये प्राणभूत असलेले सौंदर्यतत्त्व या व्याख्येतही अंतर्भूत आहे हे वेगळे सांगण्याची जरुरी नाही. ललित वाङ्मय हीही एक ललित कला असल्यामुळे ललित वाङ्मयात क्रांती होत असताना सौंदर्यकल्पनेतही क्रांती होत जाणे ही गोष्ट अनिवार्यच आहे. पण ललित वाङ्मयातील सर्वंकष क्रांती म्हणजे नुसती सौंदर्यकल्पनेतील क्रांती नव्हे. ललित वाङ्मयातील प्रत्येक क्रांती सर्वंकष स्वरूपाची असतेच असे नाही; तिची तीव्रता व आवाका ही पूर्वी निर्देशिलेल्या तीन गोष्टींवर अवलंबून असतात. त्याचप्रमाणे हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, प्राणिसदृश एकात्मता असलेल्या कोणत्याही अस्सल कलाकृतीतील एक घटक संक्रांत होत असताना दुसरे घटक पूर्णपणे असंस्कारित स्वरूपात राहूच शकत नाहीत. म्हणजेच प्रत्येक क्रांती ही सर्वंकष नसली तरी कमीजास्त मानाने सर्वांगीण असते. आता विचाराच्या सोयीसाठी अमुक एक वाङ्मयीन क्रांती सर्वंकष आहे अशी क्षणभर कल्पना केली तर अर्थातच आपल्या व्याख्येतील सर्व घटक संक्रांत झाले आहेत असे मानावे लागेल. अशा वेळी प्रकट होणाऱ्या सर्वांगीण नवतेचे विशिष्ट कालसापेक्ष स्वरूप हे संदर्भायत्त असले तरी त्या वेळी ललित वाङ्मयातले निरनिराळे घटक कोणत्या 'अर्थाने' संक्रांत होतील याचे स्थूल विश्लेषण आपल्याला या ठिकाणी करता येईल. सर्वंकष वाङ्मयीन नवतेमध्ये

'कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेतील' नवता, 'भाषेच्या अधिष्ठानातील (शैलीतील)' नवता, व 'सौंदर्यनिष्ठ घाटातील' म्हणजेच 'बंदिशीतील' नवता असा त्रिवेणी संगम अभिप्रेत असतो. कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेत नवता येणे म्हणजे जीवनातील घटक व त्यांचे परस्परांतील संबंध यांचे कलावस्तूमधील मूल्य बदलणे; भाषेच्या अधिष्ठानात नवता येणे म्हणजे भाषेचा या कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेशी असलेला संबंध बदलणे (लोकव्यवहारातील भाषेच्या विकासामध्ये युगायुगाने क्वचित् घडून येणारी विशुद्ध भाषिक क्रांती आणि भाषेच्या प्रयोजनात अथवा शैलीमध्ये घडणारी वाङ्मयीन क्रांती या दोन अगदी वेगवेगळ्या घटना आहेत. विशुद्ध भाषिक क्रांती ही अप्रत्यक्षरीत्या वाङ्मयाच्या स्वरूपावर परिणाम करीत असली तरी त्या क्रांतीचे विवेचन हा भाषाशास्त्राचा भाग आहे, साहित्यशास्त्राचा नव्हे); आणि सौंदर्यनिष्ठ घाटात किंवा बंदिशीत नवता येणे म्हणजे एखाद्या नव्या रचनातत्त्वाचा—नव्या संघटनातत्त्वाचा—आश्रय करणे. या सर्व गोष्टी सापेक्षतः—म्हणजे लगतच्या क्रांतिपूर्व कालातील वाङ्मयीन परिस्थिती लक्षात घेता किंवा एखादी विशिष्ट वाङ्मयीन परंपरा लक्षात घेता—नव्या असू शकतील; किंवा निरपेक्षतः—म्हणजे मानवाला अजून अज्ञात अशा अर्थाने—नव्या असू शकतील. ललित वाङ्मयातील बहुतेक क्रांत्या या सापेक्ष क्रांत्याच असतात; सर्वंकष निरपेक्ष क्रांती ही वाङ्मयाच्या इतिहासात क्वचितच दिसून येणारी व अपवादात्मक अशी घटना आहे, कारण अशा क्रांतीचे निरपेक्षत्व सिद्ध करण्यापूर्वी आपली क्षेत्रकल्पना आपल्या विशिष्ट परंपरेपुरतीच मर्यादित ठेवून भागणार नाही. इतर वाङ्मयांच्या परंपरांतही या निरपेक्ष नवतेचे दर्शन आपल्याला घडता कामा नये. तसे ते घडत असेल तर ही क्रांती पुन्हा आपल्या परंपरेच्या अपेक्षेनेच निरपेक्ष ठरविण्याची तार्किक विसंगती आपल्या पदरात येईल! सारांश, चढत्या क्रमाने हा विचार पुन्हा मांडावयाचा झाल्यास असे म्हणता येईल की, वाङ्मयीन क्रांत्या (व नवता) या तीन जातींच्या असतात परिस्थितिसापेक्ष, परंपरासापेक्ष व निरपेक्ष.

ललित वाङ्मयातील परंपरा व नवता या कल्पनांचे दर्शन ज्या व्यापक भूमिकेवरून मी घेत आलो त्याचे दिग्दर्शन येथपर्यंत केले. आता या वाटेवर भेटणाऱ्या दोन महत्त्वाच्या खड्डयांजवळ धोक्याचे लाल कंदील बांधून हे विवेचन आवरते घेतो : (१) विशुद्ध काव्यालाच ललित वाङ्मयाचे मूलस्वरूप मानून

ललित वाङ्मयातील नवतेचे विशुद्ध काव्यातील नवतेशी समीकरण मांडणे हा पहिला खड्डा. ही गोष्ट उघडउघडच तर्कदुष्ट व अवास्तव आहे. शिवाय विशुद्ध काव्य ही वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील मध्यवर्ती घटना नव्हे; वाङ्मय व इतर ललित कला यांच्या सरहद्दीचे अतिक्रमण करू पाहणारी वाङ्मयांतर्गत आक्रमक घटना म्हणजे विशुद्ध काव्य. त्यातील नवतेचा निकष हा ललित वाङ्मयातील निकष मानणे व त्या दृष्टीने सगळ्या वाङ्मयप्रकारांचे मूल्यमापन करू पाहणे धोक्याचे आहे. (२) परंपरेतील आकर्षक वाटणाऱ्या गोष्टी जीर्णोद्धारी वृत्तीचा आश्रय करून पुन्हा जिवंत करता येतील ही कल्पना प्रतिभेचा अपव्यय करणारी आहे. जीर्णोद्धारवादी वृत्तीला नवतेचे रहस्य कळत नाही एवढेच नव्हे, तर तिला परंपरेचीही खरी ओळख पटलेली नसते. परंपरा ही एक जिवंत व एकात्म शक्ती आहे याचा साक्षात्कार तिला कधीच झालेला नसतो. तिला परंपरेतील सुट्या सुट्या गोष्टींचे वर्गीकरण करून चांगले टिकवायचे असते व वाईट टाळायचे असते. वरकरणी ही दृष्टी मोठी डोळस वाटते. पण परंपरा ही अशी चमत्कारिक गोष्ट असते की त्यातील चांगले हे त्याचे मूळ स्वरूप न बिघडवता त्यातील वाइटापासून क्वचितच वेगळे करता येते. जीर्णोद्धारवादी वृत्तीतून परंपरेतील सुट्या गोष्टींचे घडणारे संदर्भहीन दर्शन ही परंपरेची एक विटंबनाच असते. प्रतिभावंताचे परंपरेशी असलेले नाते याहून अगदी वेगळे असते; परंपरेत त्याला एकाच वेळी आधार आणि आव्हान ही दोन्ही दिसत असतात; आणि अशा परंपरेला सामोरे होताना तो जो नजराणा पुढे करतो त्याचेच नाव नवता.

सत्यकथा : फेब्रुवारी १९६२

मर्ढेकरी समीक्षेची मूलतत्त्वे

ललित वाङ्मयाची निर्मिती, ललित वाङ्मयाचे स्वरूप व ललित वाङ्मयाचे मूल्यमापन या प्रश्नांचा विचार मर्ढेकरांनी ज्या तत्त्वांना अनुसरून केलेला आहे ती तत्त्वे म्हणजेच मर्ढेकरी समीक्षेची मूलतत्त्वे. या तत्त्वांना किंवा त्या तत्त्वांपासून निघणाऱ्या तर्कसिद्ध निष्कर्षांना प्राधान्य देऊन ललित वाङ्मयाचे समीक्षण केल्यास त्या समीक्षेला मर्ढेकरी समीक्षा असे समजता येईल. माझ्या कल्पनेप्रमाणे अशी समीक्षा अजून अस्तित्वात नाही. वाङ्मयाचे परीक्षण करताना कधी प्रा० गंगाधर गाडगिळांनी तर कधी प्रा०वा० ल० कुलकर्ण्यांनी या पद्धतीतील काही प्रवृत्तींचा अंगीकार केलेला दिसतो; पण तोही अगदी मर्यादित स्वरूपात. मर्ढेकरांनी स्वतः केलेली समीक्षणे वाचली तरी त्यांमध्ये देखील रूढ किंवा प्रत्यय-दर्शी समीक्षेपासून सौंदर्यनिष्ठ समीक्षेपर्यंत असा एक विकासक्रम दृष्टीला पडतो एवढेच. त्यांनी शेवटी स्वीकारलेल्या त्या निर्भेळ सौंदर्यनिष्ठ समीक्षा-पद्धतीचा ('सौंदर्य आणि साहित्य' पृ० १२४–१२७) उपयोग एखादे 'हॅम्लेट' किंवा एखादी 'ॲना कॅरेनिना' यांचे परीक्षण करण्यासाठी अथवा एखादा कालिदास किंवा एखादा डोस्टोव्हस्की यांचा साकल्याने विचार करण्यासाठी केला असता

म्हणजे त्यांनी मानलेल्या मूलतत्त्वांचे स्वरूप अधिक स्पष्ट झाले असते. पण याबाबतीत 'काळ'च गुन्हेगार ठरला. त्यांनी विचार वेतून ठेवले आणि शिवण्याची जबाबदारी उरलेल्यांवर टाकली. अशा वेतणाऱ्याला शिवणाराही तसाच लागतो! तो 'प्राणी' येईपर्यंत त्यांचे निरनिराळे विचार एकत्र आणून त्यांतून काय उभे होते हे पाहण्याचा प्रयत्न म्हणजेच प्रस्तुत निबंध. माझ्या समजुतीप्रमाणे मर्ढेकरी काव्याचे मौलिकत्व हे फक्त मराठीपुरते मर्यादित आहे, पण त्यांच्या समीक्षेमध्ये अंतर्भूत असलेल्या मूलतत्त्वांना आंतरराष्ट्रीय महत्त्व आहे; सौंदर्यशास्त्रातील माध्यमाच्या कल्पनेचे त्यांनी केलेले विश्लेषण आणि ललित वाङ्मयाच्या माध्यमाविषयींचे त्यांनी केलेले संशोधन ही जागतिक कलामीमांसेतील एक क्रांतिकारक घटना आहे. हा आमचा माणूस एका मोक्याच्या ठिकाणी उभा आहे. त्याला बगल देऊन कोणत्याही विचारवंताला त्या शास्त्रामध्ये पुढे जाता येणार नाही. मर्ढेकरांशी सामना करण्यासाठी तर पुष्कळच सामर्थ्य पाहिजे; पण मर्ढेकरांच्या मागून जाणे ही गोष्टसुद्धा निव्वळ उत्साहातिरेकाने झेपण्यासारखी नाही. त्यांचे विचार समजून घेणे म्हणजे स्वतःला एक बौद्धिक शिस्त लावून घेण्यासारखे आहे. त्या दृष्टीने हा प्रयत्न मला, आणि तशी जरुरी भासत असलेल्या इतरांना, उपयुक्त ठरावा.

ललित वाङ्मयाची निर्मिती

ललित वाङ्मयाच्या निर्मितीचा विचार करताना मर्ढेकर लेखकाच्या व्यक्तित्वाचे विश्लेषण महत्त्वाचे मानतात. अर्थात कलेच्या मीमांसेत व्यक्तित्वाच्या विश्लेषणाचे महत्त्व स्वतंत्र नसून साधनरूप असते. वाङ्मयाचे समीक्षण करताना लेखकाच्या व्यक्तित्वातील कोणत्या अंगांचा किंवा गुणांचा विचार प्रस्तुत ठरतो ही गोष्ट ह्या समीक्षकाला प्रतीत होणारे वाङ्मयाचे स्वरूप कोणते या गोष्टीवर अवलंबून असते. मर्ढेकर वाङ्मयाला भावानुभवांचे सौंदर्यनिष्ठ संघटन मानीत असल्यामुळे त्याच्याशी सुसंबद्ध असलेल्या गोष्टींनाच ते आपल्या व्यक्तित्व-कल्पनेमध्ये महत्त्व देतात. लेखकाचे व्यक्तित्व हे इतर प्रकारच्या व्यक्तित्वापासून कोणत्या अर्थाने भिन्न असते या प्रश्नाचे उत्तर त्यांनीं आपल्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या पुस्तकात एके ठिकाणी दिलेले आहे: "जीवनातील निरनिराळ्या भावनांचा अनुभव घेत असताना निरनिराळ्या भावनांचा एक

तऱ्हेचा साचा व्यक्तिमात्राच्या मनात तयार झालेला असतो...सामान्य जनांच्या मनातील या साच्याची आंतरिक व्यवस्था कुठल्याही तत्त्वावर अधिष्ठित नसते, तर ती केवळ योगायोगानुसारी असते. त्याउलट लेखकाच्या किंवा कवीच्या मनातील साच्याची आंतरिक व्यवस्था ही विशिष्ट तत्त्वानुसारी असते. पहिल्या प्रकारच्या साच्यात भावनानुभूती ही त्या त्या भावनेपुरती मर्यादित असते, ती घटकात्मक असते; तर दुसऱ्या प्रकारच्या साच्यात ती संघटनात्मक असते, तिचे निरनिराळे घटक जागृतपणे परस्परावलंबी असतात आणि लेखकाच्या किंवा कवीच्या मनातील भावना-घटकांचे परस्परसंबंध साम्य, भेद, सुसंवाद, विरोध, समतोलपणा या सौंदर्यतत्त्वांनी प्रेरित अशी जी लयबद्धता तिने गुंफलेले असतात." ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १९६) लेखकाच्या व्यक्तिमत्वाचा विचार करताना मर्ढेकरांना प्रथम जाणवते ते हे त्याचे 'वेगळेपण.'

१ : कलेचे रहस्य सौंदर्यनिष्ठ संघटनात असल्यामुळे लेखकाच्या सौंदर्यवृत्तीला (aesthetic sensibility) त्यांच्या व्यक्तित्वविचारामध्ये अग्रस्थान प्राप्त होते. सौंदर्यभावना (aesthetic emotion) म्हणजे आपल्या नेहमीच्या भावनांचेच एखादे परावर्तित स्वरूप आहे असे ते समजत नाहीत. त्या भावनेच्या स्वतंत्र अस्तित्वावर त्यांचा विश्वास आहे. भावनेच्या कल्पनेत अंतर्भूत असलेल्या शारीरिक प्रक्रिया, मानसिक उद्दीपन, सुखदुःखपरता, आणि कृतिप्रवणता या निरनिराळ्या संदर्भात सौंदर्यभावनेचा विचार करून तिचे हे स्वतंत्र व स्वयंभू अस्तित्व सिद्ध करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केलेला आहे. सौंदर्यभावनेचे लक्ष्य संवेदनांच्या अंगभूत गुणांचा तन्मयतेने व उत्कटतेने अनुभव घेणे व त्या संवेदनांच्या लयबद्ध रचनेने हर्षनिर्भर होणे हे असते. या शुद्ध सौंदर्यभावनेला लेखकाच्या व्यक्तित्वात थोडी मुरड पडते; संवेदनांपेक्षाही त्या संवेदनांनी सूचित केलेल्या भावनानुभवांना त्याला जास्त महत्त्व द्यावे लागते, आणि त्या भावनांच्या लयबद्ध रचनेवर त्याला संतुष्ट राहावे लागते. सौंदर्यभावनेने निर्माण होणाऱ्या शारीरिक-मानसिक प्रतिक्रियांचा रोख स्वसंरक्षण किंवा वंशवर्धन हा नसतो; तिचे स्वरूप जीवशास्त्रीय नसते; आणि म्हणून ती सगळ्याच माणसांत सापडू शकत नाही. ती परिस्थितीच्या रचनेवर अवलंबून असल्याने परिस्थितीचा अर्थ बदलला तरी तिचे स्वरूप बदलत नाही. आलेला

भावानुभव अधिक काल टिकविणे आणि त्याच्या मागील भावनोद्दीपक घटकांचे अधिक तन्मयतेने आकलन करणे हेच तिचे फलित असते. सारांश, ती सर्वस्वी स्वयंकेंद्रित व निरपेक्ष असते. या सर्व विवेचनाचा रोख एवढाच की, समीक्षकाने लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा शोध घेताना (१) संवेदनांच्या अंगभूत गुणांशी तन्मय होण्याचे त्याचे सामर्थ्य, (२) त्यांतून निर्माण होणाऱ्या भावनानुभवांतील रचनेने निर्भर होण्याची त्याची शक्ती. (३) आणि त्या संवेदना-भावनांची स्वयंकेंद्रितता टिकवून धरण्याची त्याची ताकत या गोष्टींचा विचार करणे आवश्यक ठरते. संवेदनेत संवेदना म्हणून किंवा रचनेत रचना म्हणून रंगून जाण्याची कलावंताची ही वृत्ती आणि लहान मुलांची वृत्ती यांमध्ये मर्ढेकरांना पराकोटीचे साधर्म्य दिसते.

२ : याचा अर्थ लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा विचार करताना सखोल व्यासंगाला, निरनिराळ्या वाङ्मयांच्या तौलनिक अभ्यासाला आणि तर्कशुद्ध परिशीलनाला मर्ढेकर महत्त्व देत नाहीत असा नव्हे. असा गैरसमज करून घेणे म्हणजे वाङ्मयाचा विषय झालेल्या प्रेम आणि द्वेष यांसारख्या भावना आणि त्या भावनांच्या विरोधावर आधारलेली लयबद्ध रचना पाहून प्रत्ययाला येणारी सौंदर्यभावना यांची गफलत करण्यासारखे आहे. एखाद्या नाटकातील किंवा कवितेतील व्यक्तींच्या भावना या जीवशास्त्रीय ध्येयापासून विमुक्त किंवा स्वयंकेंद्रित किंवा शुद्ध असल्या पाहिजेत असे ते सुचवीत नाहीत. त्यांच्या या भावना आपल्या नेहमींच्या भावनांप्रमाणेच 'कॉंटिंजंट' किंवा जीवनावलंबी व परिस्थितिसापेक्ष व म्हणून परिवर्तनीय असतात ('Arts and Man', पृ० ४७). त्या भावना हेच ललित वाङ्मयाचे माध्यम असते. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १८६). सौंदर्यभावनेचा अनुभव हा त्या माध्यमान्तर्गत द्वेषभावनेचा किंवा प्रेमभावनेचा काल्पनिक अनुभव नव्हे. वाङ्मयातील भावनांच्या विरोध, संवाद किंवा समतोल या रचनात्मक संबंधातून स्फुरलेली विशिष्ट भावना म्हणजे वाङ्मयनिष्ठ सौंदर्यभावना होय. लेखकाच्या बालसुलभ वृत्तीचा उल्लेख करताना मर्ढेकर फक्त सौंदर्यभावनेच्या अनुभवाला अनुलक्षून तो शब्द वापरतात. पण वाङ्मयाच्या विषयांतर्गत भावनानुभवाचे चित्रण करताना लेखकाच्या व्यक्तित्वातील सखोल व्यासंगाचे व तर्कशुद्ध परिशीलनाचे महत्त्व ते ओळखून आहेत. चित्रकाराला जसे रंगांचे ज्ञान पाहिजे, तसेच लेखकाला या

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ

अनुक्रम........ नों. दि. ....

भावनानुभवांच्या स्वरूपाचे, त्यांच्या गुंतागुंतीचे, त्यांच्या परस्परावलंबित्वाचे सूक्ष्म ज्ञान असणे आवश्यक असते. ज्या घटकांच्या साहाय्याने वाङ्मयात सौंदर्य-निष्ठ संघटन साधावयाचे ते घटकच अस्थिर, तकलुपी व अपरिपक्व असले तर संघटनेची बंदिश साधणार नाही. मर्ढेकर लिहितात : "भावनांची विविधता आणि व्यापकता ही तद्‌गर्भ ज्ञानाच्या विविधतेवर व व्यापकतेवर अवलंबून असते"... "वाङ्मयकृतिहेतू झालेल्या भावनांचे स्थायीभूत ज्ञान किंवा जाणीव जर अशा रीतीने विविध व व्यापक व्हावयाच्या तर लेखकाचे किंवा कवीचे एकंदर ज्ञान, परिशीलन, तर्कशुद्ध अभ्यासही व्यापक असावयास पाहिजे." ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १९४) म्हणूनच या ज्ञानाचा संकोच करणारी प्रत्येक 'टूम', प्रत्येक प्रथा किंवा प्रत्येक 'वाद' (मग तो नीतिवाद असो किंवा साम्यवाद असो!) या सर्वांचा मर्ढेकर उपहास करतात. प्रत्येक भावनेचे योग्य वजन ओळखून मग तिची कलाकृतीतील संघटनान्तर्गत घटक म्हणून योजना व्हावी, ही तळमळच या उपहासाच्या शेजारी आहे; प्रसिद्धिलोलुप टिंगलबाजी नाही. नाही तर "क्षणभर दम धरून मार्क्सवाद, वर्गकलह, साम्यवाद या शब्दसमुच्चयात दडलेल्या गहन विचारसरणीचे परिशीलन" करण्याची जबाबदारी क्रांतीचा उद्‌घोष करणाऱ्या लेखकावर त्यांनी टाकली नसती. एकजात सर्वांना 'कल्चर'चा बाप्तिस्मा देऊन विशुद्ध कलावंत बनण्याची सुलभ किमयाच शिकवली असती. असो. मर्ढेकरी समीक्षकांनी लेखकाने चित्रित केलेल्या भावनानुभवांची 'जात' तपासण्याऐवजी त्यांची 'प्रत' तपासणेच आवश्यक ठरते. ती ठरवताना विविधता आणि व्यापकता, खोली आणि सामर्थ्य या सर्वांचाच विचार करावा लागतो; आणि या संदर्भातच लेखकाच्या सखोल व्यासंगाला व तर्कशुद्ध परिशीलनाला अर्थ प्राप्त होतो.

३ : वाङ्मयांतर्गत भावनानुभवांचे व्यापक व सखोल चित्रण साधणे हे लेखकाच्या व्यासंगाप्रमाणे त्याच्या प्रत्यक्ष जीवनानुभवावरही अवलंबून असते. पण वाङ्मयाच्या समीक्षकांनी लेखकाच्या अनुभवांची व्यापकता व खोली ठरवताना स्थूल किंवा संख्यात्मक दृष्टी ठेवणे धोक्याचे असते. अनुभवाच्या व्यापकतेची चुकीची कल्पना उराशी बाळगल्यामुळे पुष्कळ समीक्षक लेखकाने केलेला प्रवास किंवा राजकीय जीवनाशी घडलेली त्याची खांदेघाशी या गोष्टीला

हत्त्व देतात. एवढेच काय, पुष्कळदा चांगले लेखकही आपल्या ' प्रवासांची आखणी मोठ्या काटेकोरपणाने करताना दिसतात. तल्या पानांना दिवसांनी गुणून अनुभव व्यापक होत नाही, किंवा थ्या झोपडीत शिरल्याने तो सखोल होत नाही. मर्ढेकर लिहितात : ता कृत्रिम किंवा बाहेरील प्रयत्नांनी आलेली असेल, तर ती हिणकसच इतकेच नाही तर ती दिशाभूल करणारी अतएव त्याज्य आहे." आणि साहित्य', पृ० १६५); "लेखकाची अनुभवविस्तृतता अंतर्निष्ठ ाहिजे," म्हणजे अनुभवातील खोली व व्यापकता ठरवताना समीक्षकाने तो "अनुभवांतले चैतन्य व कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा विविधतापूर्ण रता" तपासण्याकडे लक्ष दिले पाहिजे. कारण लेखक संतापून किंवा त्वेषाने किंवा तन्मयतेने विश्वाच्या गाभ्याला हात घालू शकतो तो या या वैशिष्ट्यामुळे. उलट वाङ्मयात आवर्तपणा दिसला तर त्या संबंध लेखकाच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांतील विविधतेच्या व तीव्रतेच्या शी जोडता येणे शक्य असते.

: लेखकाच्या व्यक्तित्वातील वर निर्देशिलेल्या अंगांच्या प्रभावाने ललित याची निर्मिती होत असता त्याच्या कल्पनाशक्तीचे नियमन एका विशिष्ट ष्ठेच्या आधाराने व्हावे लागते. या विशिष्ट निष्ठेला मर्ढेकर आत्मनिष्ठा (Sincerity) म्हणतात. मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेली आत्मनिष्ठा म्हणजे दे नैतिक आचारतत्त्व नव्हे. तिचे उद्दिष्ट हे पूर्णपणे वाङ्मयीन असते. कृतीचा दर्जा आणि परिणामकारकता ही बऱ्याच प्रमाणात लेखकाच्या या निष्ठेवर अवलंबून असल्याने समीक्षकाच्या दृष्टीने त्याला महत्त्व प्राप्त मर्ढेकरांनी लेखकाच्या आत्मनिष्ठेचा दोन बाजूंनी विचार केलेला दिसतो : (१) लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा आणि (२) लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा. लेखनपूर्व याचा र "लेख्य वस्तूबद्दल—मग ती वस्तू व्यक्ती असो, प्रसंग असो, वा कल्पना असो—लेखकाची जी कल्पनात्मक प्रतिक्रिया झाली असेल क्रियेशी बेइमान न होणे" असा करतात. लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेच्या दोन गोष्टी संभवतात : (१) लेखकाजवळ कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा असतो; पण सुललित शब्द, सोयिस्कर भावना आणि साजरे अलंकार

यांच्या बुरख्याखाली तो लपविण्याचा प्रयत्न करण्यात येतो; वा (२) किंवा लेखनाच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रिया झालेल्या असतात; पण त्या प्रतिक्रियांचे स्वरूप शुद्ध कविनिष्ठ न राहता सर्वसामान्य व परावलंबी बनते. लेखकात लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा अभाव असेल, तर त्याचे स्वरूप पहिल्या प्रकारचे आहे की दुसऱ्या प्रकारचे आहे, हे समीक्षकाने पाहावे लागते. कलाकृतीची प्रत ठरवताना असा सूक्ष्म फरक करणे उपकारक ठरते. दोन सामान्य लेखकांतला तर-तमभाव ठरवताना समीक्षकाला व्यक्तित्वातील या वैगुण्याकडे जावे लागते. लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा ही आत्मनिष्ठेची दुसरी बाजू मर्ढेकर अधिक महत्त्वाची मानतात. लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा ही लेखक आणि कलाकृती यांच्या 'द्वंद्वावर आधारलेली आहे. लेखकाच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रिया विविध व स्वतंत्र असल्या तरी कलाकृतीत त्या जशाच्या तशा प्रकट होणे ही गोष्ट साधी नसते. कधी त्याला एखाद्या अप्रस्तुत पण सुंदर कल्पनेचा मोह पडतो; कधी कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा मूळचा दाब त्याला फार वेळ टिकवता येत नाही; तर कधी परिणामकारकतेच्या मागे लागल्याने अनुभवांच्या अंतर्गत संबंधांपेक्षा कलाकृतीचा वाचकांशी येणारा संबंधच प्रभावी ठरू लागतो. लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा म्हणजे, ही तिन्ही संकटे टाळून कलाकृतीतील सूचना समुच्चयात आंतरिक सुसंगती व परस्परपोषकता निर्माण करण्याचा हव्यास धरणे हे होय.

५ : अनुभूत विषयाशी तादात्म्य पावण्याच्या शक्तीलाही मर्ढेकरांनी आपल्या व्यक्तित्व-विचारामध्ये अनन्य स्थान दिलेले आहे. लेखकाच्या तादात्म्य पावण्याच्या शक्तीमध्येच अनुभवाला शब्दात प्रकट करण्याची आंतरिक प्रवृत्ती हा एक घटक असतो. म्हणजेच हे तादात्म्य सक्रिय असावे लागते; नुसते 'निरामय समाधीसारखे' असून चालत नाही. "वाङ्मयीन तादात्म्य आणि लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा यांचा संबंध आवश्यक नसला तरी परस्परावलंबी आहे," असे मर्ढेकर म्हणतात; पण या दोन कल्पनांचा व्यवच्छेद करण्याचे त्यांनी टाळलेले दिसते. लेखकाच्या तादात्म्याचा विचारही त्यांनी दोन बाजूंनी केलेला आहे : (१) ज्ञानात्मक तादात्म्य, आणि (२) भावनात्मक तादात्म्य. तादात्म्याचा विचार समीक्षकांच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचा आहे; कारण तो करीत असताना मर्ढेकरांनी वाङ्मय आणि इतर ललित कला यांतील साम्यापेक्षा

वेगळेपणावरच भर दिलेला आहे. "कितीही तात्त्विक विचार घेतला तरी त्याच्या मुळाशी इंद्रियगोचर ज्ञान हे असलेच पाहिजे," ह्या आपल्या ज्ञानशास्त्रीय गृहीताचा उल्लेख करून ते ललित लेखक व इतर कलावंत यांच्यातील मूलभूत वेगळेपणाकडे वळतात. ज्ञानात्मक तादात्म्यामध्ये कलात्मक संघटनातील निरनिराळ्या घटकांविषयींची 'तीव्र जाणीव' अभिप्रेत असते खरी; पण या 'तीव्र जाणिवे'ला वाङ्मयाच्या संदर्भात येणारा अर्थ निराळा असतो. 'लेखकाच्या इंद्रियसंवेदनांची इतिकर्तव्यता त्या संवेदनांच्याच परिपूर्ण आकलनात नसते. ते ध्येय इतर कलावंतांचे असते. पण लेखकाच्या तीव्र जाणिवेचा उत्कर्ष निरनिराळ्या इंद्रियसंवेदनांनी सुचविलेल्या विचारांच्या विपुलतेत असतो." ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १८४) म्हणून लेखकाच्या ज्ञानात्मक तादात्म्यात मुख्यतः संवेदनांनी सुचविलेल्या विवक्षित भावनांशी, कल्पनांशी व तात्त्विक विचारांशी तादात्म्य पावण्याची शक्तीच गृहीत असते. (मर्ढेकरांनी 'विचार' हा शब्द प्रस्तुत संदर्भात या विशाल अर्थानेच वापरलेला आहे.) हे ज्ञानात्मक तादात्म्य पावण्याची शक्ती लेखकामध्ये आहे की नाही, हे ओळखण्यासाठी "एका संवेदनेपोटी अनेक विचार आणि अनेक संवेदनांपोटी एक विचार" हे मर्ढेकरांचे सूत्र समीक्षकांनी लक्षात ठेवावे. लेखकाकडून अपेक्षित असलेल्या भावनात्मक तादात्म्याचे विवेचन त्यांनी विस्ताराने केलेले नाही. पण या भावनात्मक तादात्म्यामध्ये त्यांना मुख्यतः सौंदर्यभावनेचा उत्कट अनुभवच सुचवावयाचा आहे याबद्दल मला विशेष संशय नाही. भावनात्मक तादात्म्य म्हणजे ज्ञानात्मक तादात्म्य परिपूर्ण झाल्यावर त्यावर आधारलेली 'मनाची उन्मन अवस्था' असे वर्णन मर्ढेकरांनी केलेले आहे. त्यातून हाच निष्कर्ष निघू शकतो. या भावनात्मक तादात्म्यामुळे किंवा सौंदर्यभावनेच्या उत्कट अनुभवामुळे लेखकाला सुललित किंवा आवेशपूर्ण शब्दांचे स्वतंत्र असे महत्त्व वाटत नाही. तो आपली भाषा सर्वस्वी साधनरूप करतो. 'शब्दशक्तीची मान वाकवून,' तिला 'अर्थवाहिनी' करण्यातच लेखकाचे मन कृतार्थ होते.

ललित वाङ्मयाचे स्वरूप

६ : वाङ्मयाच्या माध्यमाविषयीचा तर्कशुद्ध विचार हा मर्ढेकरांच्या साहित्यशास्त्राचा पाया आहे; आणि त्यांचा हा विचार सौंदर्यशास्त्रातील

माध्यमाच्या मूलगामी विश्लेषणाशी सुसंवादी आहे. ललित कलांच्या माध्यमाचे स्वरूप नक्की करताना ते लिहितात : "Medium is the middle term of any process that is triterminal." ('Arts and Man', p. 21) "माध्यम हे कोणत्याही तीन-अंगी प्रक्रियेचे मधले अंग होय." तेव्हा कलेच्या माध्यमाची चिकित्सा करताना कलेच्या प्रक्रियेतील पहिले आणि तिसरे अंग कोणते याची योग्य कल्पना मीमांसकांजवळ नसेल, व ती कल्पना प्रत्येक कलेच्या संदर्भात बदलू लागेल, तर त्यावर आधारलेले सौंदर्यशास्त्र हे अंतर्गत विसंगतींनी भ्रष्ट होईल. मर्ढेकर आपल्या सौंदर्यशास्त्रामध्ये लेखकाची सौंदर्यवृत्ती[1] हे या तीन-अंगी प्रक्रियेचे प्रथमांग मानतात, सौंदर्य[2] हे तृतीयांग मानतात, आणि ज्या विश्वांगातून (aspect of the universe) ते प्रकट होते त्याला माध्यमांग किंवा माध्यम मानतात. आता एका विश्वांगाचे संवेदन हे एका इंद्रियाकरवी होत असल्यामुळे जितकी इंद्रिये तितकी विश्वांगे माध्यमरूप होऊ शकतील. प्रत्येक कलेमध्ये त्या त्या विश्वांगावर आधारलेल्या संवेदनांची लयबद्ध रचना केल्याने सौंदर्याचा साक्षात्कार होत असतो. विश्वांगाच्या दर्शनाने निर्माण होणाऱ्या संवेदनांना प्राधान्य देऊन मर्ढेकर कलांचे वर्गीकरण हे इंद्रियनिष्ठ करतात; आणि त्याप्रमाणे त्यांची शुद्धाशुद्धताही, एका विशिष्ट कलेमध्ये अंतर्भूत होणाऱ्या संवेदना एका इंद्रियावर आधारलेल्या आहेत की एकाहून जास्त इंद्रियांवर आधारलेल्या आहेत, यांचा विचार करून ठरवितात. मग त्यांना निवळ श्रुतिसंवेदनांवर आधारलेले सौंदर्य प्रकट करणारी संगीत ही कला अत्यंत शुद्ध व म्हणून सर्वश्रेष्ठ वाटते व प्राथमिक संवेदना दुय्यम ठरून त्यांनी सुचविलेल्या भावनानुभावावर आधारलेले सौंदर्य प्रकट करणारी ललित वाङ्मय ही कला अशुद्ध म्हणून सर्वांत खालची वाटते.

सौंदर्याची निर्मिती होण्यासाठी माध्यमात अंतर्भूत असलेल्या निरनिराळ्या घटकांची लयबद्ध रचना आवश्यक असते. वाङ्मयाचे माध्यम कोणते या प्रश्नाचा विचार करताना कोणत्या घटकाची लयबद्ध रचना केल्याने वाङ्मयाच्या संदर्भात

1. "Exceptionally ready sensitiveness to sense impressions" (*Arts and Man*, p. 28).
2. "That quality or power by virtue of which a sense impression attracts a person independently of any meaning" (*Arts and Man*, p. 29).

आपल्याला सौंदर्याचा साक्षात्कार होतो या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याचा मर्ढेकरांनी प्रयत्न केला. त्यांना असे आढळून आले की, भावनात्मक आशयाची विशिष्ट पद्धतीने मांडणी करूनच या सौंदर्याचा अनुभव आपल्याला मिळू शकतो. म्हणून या भावनात्मक आशयालाच त्यांनी वाङ्मयाचे माध्यम मानले. "Emotional meanings are the medium of poetry." (' Arts and Man', p. 50) पुढे १९४८ साली आपल्या 'वाङ्मय आणि साहित्यशास्त्र' या व्याख्यानात त्यांनी 'भावनात्मक आशय' याऐवजी 'अनुभव' हा अधिक व्यापक शब्द वापरलेला दिसतो. पण त्यामुळे मूलभूत दृष्टिकोणात विशेष बदल झालेला नाही. वाङ्मयातील भावनात्मक आशय ज्या भाषेच्या साधनाने अभिव्यक्त होतो त्या भाषेला माध्यमाचे स्थान त्यांनी कुठेही दिलेले नाही. चित्रकाराचे माध्यम 'रंग', साधन 'रंगद्रव्य' (pigment) , तसेच वाङ्मयाचे माध्यम 'भावनात्मक आशय', साधन भाषा. वाङ्मयाच्या माध्यमामध्येच वाङ्मयाचा घाट शोधणे आवश्यक असल्याने समीक्षकाने माध्यम आणि साधन यांतला हा फरक लक्षात घेतला पाहिजे. वाङ्मयाचा घाट पाहणे म्हणजे वाङ्मयातील भावनात्मक आशयामध्ये प्रकट होणाऱ्या संवाद, विरोध, समतोल वगैरे रचनात्मक संबंधांचा एकदम व एकात्म प्रत्यय घेणे होय.

आपल्या माध्यमविषयक कल्पनेने मर्ढेकरांनी सामान्यपणे ललित कलांविषयींच्या आणि विशेषतः वाङ्मयाविषयींच्या विचारामध्ये कोणती क्रांती केली हे लक्षात येण्यासाठी पुढील विचारकल्प (schema) पाहा :

मर्ढेकरपूर्व परिस्थिती :

प्रथमांग	माध्यम	तृतीयांग
संगीतकार	ध्वनी	संगीत
चित्रकार	रंग (द्रव्य)	चित्र
ललित लेख	भाषा	ललितवाङ्मय

मर्ढेकरांनी बदललेली परिस्थिती :

संगीतकारातील सौंदर्यवृत्ती	ध्वनी	संगीतातील सौंदर्य
चित्रकारातील सौंदर्यवृत्ती	रंग	चित्रातील सौंदर्य
ललित लेखकातील सौंदर्यवृत्ती	भावनात्मक आशय	ललित वाङ्मयातील सौंदर्य

मर्ढेकरांनी कलेचे माध्यम आणि कलेचे साधन यांमध्ये केलेला भेद लक्षात येण्याच्या दृष्टीने पुढील विचारकल्पही उपयुक्त व्हावा :

कला	माध्यम	साधन
संगीत	ध्वनी	सतार वगैरे
चित्र	रंग	रंगद्रव्य (म्हणजे तेलरंग वगैरे)
ललितवाङ्मय	भावनात्मक आशय	भाषा (विशेषतः भावनात्मक संबंधदर्शक शब्द)

वाङ्मयीन समीक्षेला सौंदर्यशास्त्राच्या व्यापक पायावर उभे करणे आणि सौंदर्यशास्त्रातील माध्यमाच्या विचारात सुसंगती आणून माध्यमाच्या कल्पनेपासून साधनाच्या कल्पनेची फारकत करणे हे मर्ढेकरांचे जागतिक कलामीमांसेतील महत्त्वाचे कार्य आहे.

वाङ्मयसमीक्षकाच्या दृष्टीने या निष्कर्षांना अत्यंत महत्त्व आहे. वाङ्मयाचा घाट हा भाषेच्या ध्वनिरूपात, यमकांच्या तोंडमिळवणीत, गद्य-पद्याच्या बाह्य उपाधीत किंवा शैलीच्या चापचोपीत न शोधता तो अनिवार्यपणे भावनात्मक आशयाच्या लयबद्ध संघटनातच (organisation) शोधला पाहिजे हे स्पष्ट झाल्याने वाङ्मयसमीक्षेचे लक्ष्य व पद्धती या दोहोंचाही फेरविचार करणे मर्ढेकरांना आवश्यक वाटले. अशा समीक्षेचे तीन टप्पे त्यांनी सुचविलेले आहेत : "पहिला टप्पा अनुभवाच्या प्रसरणशील आणि स्थितिशील आकारांचा; दुसरा टप्पा या आकाराच्या विशिष्ट बांधणीतून उत्पन्न होणाऱ्या अर्थग्रंथींचा आणि तिसरा टप्पा या अर्थग्रंथींच्या लयबद्ध रचनेतून उदयास येणाऱ्या कमीअधिक भव्य अर्थाकृतींचा." ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १२३) अर्थात् ही पद्धती त्यांनी 'खेड्यातील रात्र' या कवितेच्या संबंधात वापरली आहे. इतर वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भात त्यांनी काही अंशी निराळी अशी पद्धती स्वीकारली असती. पण त्या पद्धतीचे स्थूल स्वरूप लक्षात येण्याच्या दृष्टीने 'सौंदर्य आणि साहित्य' या पुस्तकातील १२३ ते १२६ ह्या पानांवरील बालकवींच्या 'खेड्यातील रात्री'चे मर्ढेकरांनी केलेले समीक्षण आणि त्या समीक्षणाच्या सुरुवातीला असलेल्या संवाद, विरोध व समतोल या लयतत्त्वांच्या व्याख्या मुळांतूनच वाचल्या पाहिजेत.

७ : ललित वाङ्मयाचे सौंदर्य हे भावनात्मक आशयाच्या लयबद्ध संघटनावर अवलंबून असते ही गोष्ट मर्ढेकरांनी, पुनरुक्तीचा दोष स्वीकारूनही पुन्हा पुन्हा सूचित केलेली आहे. हे सौंदर्यनिष्ठ संघटन म्हणजे काय, वाङ्मयामध्ये असू शकणाऱ्या साहचर्यनिष्ठ व तर्कनिष्ठ संघटनाहून ते कोणत्या अर्थाने भिन्न आहे, आणि वाङ्मयाच्या सौंदर्याचे मूल्यमापन करताना फक्त तेच तेवढे प्रस्तुत का ठरते, याचे प्रतिपादन करण्यात मर्ढेकरांनी आपला उभा जन्म घालवला असे म्हटले तर अतिशयोक्ती नाही. आणि तरीसुद्धा कलाकृतीत अपेक्षित असलेल्या या सौंदर्यनिष्ठ संगतीविषयी व त्या संगतीच्या साहचार्यनिष्ठ व तर्कनिष्ठ संगतींशी असलेल्या संबंधाविषयी पंडितांमध्ये विपरीत कल्पना अस्तित्वात आहेत. अशा विपरीत कल्पनांमुळेच मर्ढेकरांच्या कवितेतील एखाद्या पालीचे शेपूट धरून पाली भाषेकडे धाव घेतली जाते आणि त्या पाली भाषेच्या आधाराने 'धम्मपदां'त शिरल्यानंतर 'मर्ढेकरांच्या कवितेची' दगडी भुवई हलली असल्याचा भास होतो. पण अशा प्रकारे मर्ढेकरी कवितेचा 'अर्थ' लावणे हे साहचर्यनिष्ठ संघटनाच्या दृष्टीने उद्‌बोधक असले तरी सौंदर्यनिष्ठ संघटनाच्या दृष्टीने 'अर्थहीन' आहे. तसेच एखाद्या वाङ्मयीन कलाकृतीत साहचर्यनिष्ठ किंवा तर्कनिष्ठ संघटन असले, म्हणजे त्याच्याशी सहभाव राखणारे असे सौंदर्यनिष्ठ संघटन नसेलच असे गृहीत धरणे पुष्कळ वेळा सोयिस्कर वाटले, तरी मर्ढेकरांच्या साहित्यशास्त्राशी सुसंगत नाही.

प्रथम मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेली सौंदर्यनिष्ठ संगती ही कशा प्रकारची असते हे पाहू. 'सौंदर्यभावना म्हणजे काय?' या आपल्या निबंधात मर्ढेकर लिहितात : "परिस्थितीकडून येणाऱ्या त्या संदेशाच्या तीन प्रकारच्या संगती तो मेंदू लावू शकतो. एक मानसशास्त्रीय, दुसरी तर्कशास्त्रीय, आणि तिसरी सौंदर्यात्मक...आणि त्या संदेशातील इंद्रियसंवेदनात्मक जे असतील त्यांची त्यांच्या गुणानुरोधाने व इतरांची त्यांच्या अर्थानुरोधाने फक्त परस्परसदृश किंवा परस्परविरोधी अशी जुळवणी केली म्हणजे ती सौंदर्यशास्त्रीय संगती" ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० २७–२८) मानसशास्त्रीय संगती ही साहचर्यनिष्ठ, तर्कशास्त्रीय संगती ही कार्यकारणनिष्ठ व अनुमानप्रधान; आणि दोन्ही आपापल्या परीने कालावलंबी. पण सौंदर्यात्मक संगती ही साक्षात्कारासारखी कालनिरपेक्ष. वाङ्मयाच्या सौंदर्यनिष्ठ संगतीचा प्रत्यय म्हणजे संवाद, विरोध, समतोल या

आद्य लयतत्त्वांनी बद्ध झालेल्या भावनात्मक आकृतीचा एकसमयावच्छेदेकरून आलेला प्रत्यय. ललित वाङ्मयातील घाटाचे किंवा सौंदर्याचे आकारतत्त्व कुठे व कसे शोधावयाचे हे समजून घेण्यासाठी मर्ढेकरांचे शब्द ऐकण्याचा प्रयत्न करू: "ह्या आकृतीचे आकारतत्त्व, घटनातत्त्व म्हणजे संभवनीयतेचे तर्कशास्त्रीय तत्त्व नसते, त्याचप्रमाणे ते सहचारी कल्पनांचे मानसशास्त्रीय तत्त्वही नसते, त्याचे स्वरूप सौंदर्यशास्त्रीय लयतत्त्वाचे असते. केंद्रीभूत अशी मध्यवर्ती मुख्य कल्पना, तिच्या आश्रयाने तिला छेदीत तर कधी समांतर जाणाऱ्या पण सदैव पुरस्कारक अशा दुय्यम भावना अशा भावनांच्या लयाने ही कलाकृती सिद्ध होते. लयाचे हे तत्त्व आणि त्याचा संवाद, विरोध, समतोलपणा या नियमान्वये आविष्कार ह्यात कलाकृतीच्या लालित्याचे खरे मर्म आहे." ('सौंदर्य आणि साहित्य' पृ० १४९–१५०). वाङ्मयाची ललित कला या विशुद्ध भूमिकेतून समीक्षा करणे म्हणजे काय, या प्रश्नाचा उलगडा एवढ्यावरूनही होणारा आहे; पण पंडितांच्या खास सोयीसाठी एक इंग्रजी उताराही उद्धृत करतो:

"A work of literature must thus be viewed as a whole pattern, an instantaneous Gestalt, a rhythmical configuration. All the terms in this whole must be present to consciousness either in sensations or in imagina-nation but simultaneously. And the difference between the rhythmical view of literature, which I am advocating, and the Aristotaelean view is precisely this that whereas all the terms in rhythmical whole must be actually given if the rhythm is to be perceived at all, all the terms in a probable sequence need not be so given." ('Two Lectures on an Aesthetic of Literature,' p. 50).

सौंदर्यनिष्ठ संगती आणि साहचर्यनिष्ठ किंवा तर्कनिष्ठ संगती यांच्यांतील फरक स्पष्ट केल्यानंतर एखाद्या वाङ्मयीन कलाकृतीमध्ये या निरनिराळ्या संगतींचा सहभाव असणे कितपत शक्य आहे या प्रश्नाकडे वळू. ललित वाङ्मयाचे कलामूल्य सौंदर्यनिष्ठ संगतीनेच निश्चित होत असले, तरी ललित वाङ्मयामध्ये साहचर्यनिष्ठ किंवा तर्कनिष्ठ संघटना कधी असताच कामा

नये, असे मर्ढेकरांनी म्हटलेले नाही. फक्त वाङ्मयाचे कलामूल्य ठरवताना त्या संघटनांचा विचार अप्रस्तुत आहे एवढेच त्यांना सुचवावयाचे आहे. त्यांनी लिहिलेल्या 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीत साहचर्यवादी संगती सापडू शकते,—नव्हे, तसा त्यांनी समजूनसवरून प्रयोग केला आहे. त्यांच्या 'गणपत वाणी' तील शेवटच्या दोन ओळी किंवा 'मनास पडली जर खिंडारे' या कवितेतील शेवटच्या दोन ओळी या उरलेल्या कवितेशी अनुमानात्मक संबंधाने निगडीत आहेत असे दाखविता येईल. एवढेच काय, पण त्यांच्या बऱ्याचशा ओव्या आणि अभंग यांतील आशयघनतेला तर्काचाही ताण आहे. पण मर्ढेकर स्वतः त्या कवितांचे कलामूल्य या साहचर्यवादी किंवा तर्कप्रधान संगतीवरून ठरविणार नाहीत. त्या बाबतीत भावनानुभवांच्या मांडणीतील लयबद्ध घाटच प्रस्तुत धरून त्या पद्धतीने त्या कवितांचा 'अर्थ' लावण्याचा ते प्रयत्न करतील. पण त्यांच्या वाङ्मयीन कलाकृतीवरून त्यांच्या साहित्यशास्त्राचे असे अंदाज बांधण्याचीही विशेष जरुरी नाही. सौंदर्यसंगती व तर्कसंगती यांचे समांतरत्व किंवा सहभाव वाङ्मयात असण्याची शक्यता त्या माध्यमांच्या अंगभूत मर्यादेतच गृहीत आहे. या दोन्ही एकाच ठिकाणी अस्तित्वात येऊ शकत असल्यामुळेच वाङ्मयाचे स्वरूप तपासताना ॲरिस्टॉटलने चुकीच्या संघटन तत्त्वावर—म्हणजे संभवनीयतेच्या तर्कनिष्ठ संगतीवर बोट ठेवले, अशी मीमांसा मर्ढेकरांनी केलेली आहे. मर्ढेकर लिहितात :

"Now in drama and in literature in general, there is nothing inherently impossible in an organization, the exact replica on the emotional plane of a logical organization on the rational plane, being artistically and poetically satisfying. The same organization may be at once logical and aesthetic; but it need not necessarily be so." ('Arts and the Man', p. 29)

"संघटन एकाच वेळी तर्कनिष्ठ व सौंदर्यनिष्ठ असू शकते; पण अपरिहार्यपणे ते तसे असलेच पाहिजे असे नाही." या शेवटच्या वाक्यात मर्ढेकरांनी त्यांच्यांतील संबंधाचे स्वरूप कसे आहे हे स्पष्ट केले आहे, मग त्यामुळे कोणाची काही गैरसोय झाली तर त्याला मर्ढेकरांचा इलाज नाही!

सारांश, त्यांची सौंदर्यनिष्ठ संघटनाची कल्पना आशयभीरू किंवा नकारात्मक नाही. अमुक एक संघटन तर्कनिष्ठ किंवा साहचर्यनिष्ठ नाही म्हणूनच ते सौंदर्यनिष्ठ अशा उथळ समीकरणाच्या खिडकीत बसून नेत्रदीपन करणाऱ्या हव्यासाला त्यांच्या साहित्यशास्त्रात आधार नाही. या व्यापक दृष्टिकोनामुळेच चरित्रलेखकापुढच्या खऱ्या समस्येची त्यांना कल्पना येऊ शकली. चरित्रलेखकाला मानवी स्वभावाच्या नियमांना बाध येऊ न देता सौंदर्यनिष्ठ संगती साधावयाची असते. "चरित्रलिखाणात दोन वेगवेगळ्या घटनातत्त्वांचा एकसमयावच्छेदेकरून उपयोग करावयाचा असतो." ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १४७) पण त्या चरित्राचे कलामूल्य ठरवताना आपणाला त्या चरित्रातील भावनापूर्ण घटनांमध्ये व त्यांच्या परस्परसंबंधात लयतत्त्वाचा जो साक्षात अनुभव येतो तोच प्रस्तुत असतो. 'स्मृतिचित्रां'च्या संबंधातही त्यांनी हीच पद्धती सुचविलेली आहे ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १९८).

८ : मर्ढेकरांनी भाषेला माध्यमाच्या स्थानावरून उचलून साधनाच्या स्थानावर आणून बसविले, त्यामुळे भाषेच्या अंगभूत शक्तीची त्यांना पुरेशी कल्पना नसावी, असा भ्रम होण्याची शक्यता आहे. पण जो मनुष्य भाषेच्या मर्यादा ओळखतो तोच तिची शक्तीसुद्धा ओळखू शकतो. ते भाषेला 'जीवनाचे प्रतिबिंब' मानतात. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १६३) भाषेची निवेदनशक्ती किंवा आशयवाहकता ही ध्वनी किंवा रंग यांच्या निवेदनशक्तीपेक्षा किती तरी पटींनी अधिक आहे, ही गोष्ट त्यांना ज्ञात आहे. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० ५६) त्यांनी केलेल्या भाषेच्या विश्लेषणातही भाषेच्या भावशक्तीची जाणीव प्रकट होते, किंबहुना, या विश्लेषणामागील मुख्य प्रेरणा ललित वाङ्मयाच्या दृष्टीने महत्त्वाची असलेली भाषेची अंगभूत शक्ती कुठे आहे हे शोधण्याकडेच आहे. भाषेचे शक्तिकेंद्र जाणताना त्यांनी आपली दृष्टी अलंकारावर किंवा छंदावर रोखलेली नाही; ती त्यांनी शब्दांच्या मूलभूत स्वरूपावर रोखली आहे. ('Two Lectures on an Aesthetic of Literature', P. 36 to 43)

"अर्थाची उत्पत्ती होईल अशा रीतीने शब्द वापरले तरच त्या शब्दांना वाङ्मयात किंमत" हे गृहीत मांडून ते आपल्या विश्लेषणाला सुरुवात करतात.

अशा अर्थवाही भाषेमध्ये दोन घटक असतात : (१) शब्द आणि (२) रचना (syntax). या दोन घटकांपैकी रचना या घटकाचा विशेष विचार त्यांनी केलेला नाही. रचनासुद्धा भावना अभिव्यक्त करू शकते ही गोष्ट त्यांना उमगलेली दिसत नाही. पण त्यांच्या मतांचे खंडन किंवा मंडण करणे हा या निबंधाचा हेतू नसल्याने सध्या आपण त्यांचा दृष्टिकोण समजून घेऊ. वाक्यातील रचनात्मक संबंधाविषयी ते लिहितात :

"They do not express any emotional relations. Emotional relations are expressed only by words." ['Two Lectures on an Aesthetic of Literature,' P. 36].

म्हणून ते रचनेचा प्रश्न अप्रस्तुत मानून आपली दृष्टी शब्दांच्या अंगभूत वैशिष्ट्यावर केंद्रीभूत करतात.

मर्ढेकरांनी भाषेतील शब्दांचे दोन वर्ग कल्पिलेले आहेत : (१) संबंधहीन शब्द आणि (२) संबंधदर्शक शब्द. संबंधहीन शब्द म्हणजे निव्वळ अस्तित्व किंवा जाणीव (cognition) दाखविणारे शब्द; या वर्गामध्ये ते वस्तुनिदर्शक नामे, 'आशा' किंवा 'भीती' यांसारखी वरवर संबंधदर्शक पण मूलतः संबंधहीन असणारी भाववाचक नामे, संबंधी सर्वनामे आणि प्रश्नार्थक सर्वनामे सोडून उरलेली सर्वनामे, प्राथमिक असे गुणधर्म सुचविणारी विशेषणे आणि निव्वळ अस्तित्व दर्शविणारी 'आहे' सारखी क्रियापदे यांचा अंतर्भाव करतात. हे संबंधहीन शब्द कोणताही भावनात्मक संबंध प्रकट करू शकत नाहीत. वाक्याची अर्थवाहकता कायम ठेवली आणि या शब्दांमध्ये बदल केला, तरी भावनात्मक आशय बदलत नाही. ('Two Lectures on an Aesthetic of Literature', P. 38) एखादा प्रतिभावन्त लेखक या संबंधहीन शब्दावरही भावनेची छटा चढवू शकतो, ही गोष्ट मर्ढेकरांना मान्य आहे; पण त्या भावनात्मक छटेचा संबंध साहचर्यसंबंधातून दुसऱ्या संबंधदर्शक शब्दाकडेच पोहोचतो असा त्यांचा दावा आहे.

संबंधदर्शक शब्दांतीलही सर्वच शब्द ललित वाङ्मयाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे नसतात. म्हणून मर्ढेकरांना या संबंधदर्शक शब्दांमध्येही दोन उपवर्ग करावे लागतात : (१) तर्कात्मक, कलात्मक किंवा स्थलात्मक संबंधदर्शक, व (२) भावनात्मक संबंधदर्शक. पहिल्या वर्गामध्ये 'सर्व', 'काही', 'जर–तर'

यांसारखे तर्कात्मक संबंध दाखवणारे शब्द; 'वर', 'खाली', 'बाजूला' यांसारखे स्थलात्मक संबंध दाखवणारे शब्द; आणि 'पूर्वी' व 'नंतर' सारखे कालसंबंधदर्शक शब्द, यांचा समावेश होतो. 'कोण', 'काय', 'कसे' यांसारखे प्रश्नार्थक शब्द व 'आणि' सारखी उभयान्वयी अव्यये—हे व्याकरणात्मक संबंध दाखविणारे शब्दसुद्धा या वर्गातच मोडतात. या सर्व शब्दांचे लक्ष्य भावनात्मक संबंध सुचविणे हे नसल्याने त्यांचा विचारही मर्ढेकरांना भाषेच्या साधनात्मक विचारामध्ये गौण वाटतो.

या शब्दांच्या आधाराशिवाय वाक्याला अर्थवाही होता येत नाही आणि अर्थाच्या आधाराशिवाय भावनेला उभे राहता येत नाही, म्हणजेच अप्रत्यक्षरीत्या हे शब्द उपयोगी आहेत, ही गोष्ट मर्ढेकर नाकारीत नाहीत. पण ललित वाङ्मयाच्या माध्यमाच्या विचारात केंद्रस्थानी असलेल्या भावनानुभवाच्या प्रकटीकरणासाठी भाषेचे कोणते अंग अपरिहार्यपणे विचारात घ्यावे लागते, याचा शोध करण्यात ते गढलेले आहेत. म्हणून भावनात्मक संबंधदर्शक शब्दांना ते आपल्या भाषेच्या विश्लेषणात आत्यंतिक महत्त्व देतात. अशा शब्दांमध्ये उरलेले सर्व शब्द—विशेषतः क्रियापदे, क्रियाविशेषणे आणि विशेषणे—यांचा अंतर्भाव होतो. वाङ्मयाचे लालित्य कळण्याच्या दृष्टीने समीक्षकाने आपली दृष्टी या भावनात्मक संबंधदर्शक शब्दांवर व त्यांच्या विशिष्ट वर्तनावर रोखणे आवश्यक असते. भावनांची निर्मिती आणि त्यांची 'बंदीश' (fixing) करताना वक्तृत्वशास्त्र किंवा अलंकारशास्त्र यांच्या अंगाने विचार करणेही उपयुक्त असते. पण मर्ढेकरांच्या मताने ती शक्तीसुद्धा मूलतः या भावनात्मक संबंधदर्शक शब्दांवरच अवलंबून असते.

या सर्व विवेचनावरून लेखकाच्या भाषेचा विचार करताना समीक्षकाने कोणती दृष्टी ठेवावी हे उघड होते. अनुरूप 'वजना'च्या शब्दांतून विविध भावानुभव व्यक्त करण्याची शक्ती लेखकामध्ये कितपत आहे, त्याच्या लिखाणात सर्व शब्दांना 'भयंकर समता' प्राप्त झाली आहे, की त्याच्या शब्दांच्या 'ललित कडांचा अलवारपणा' शाबूत आहे, वर्तमानपत्री व विपुल लेखनाच्या प्रवाहात त्याच्या शब्दांचे 'गुळगुळीत गोटे' झाले आहेत, की त्याचे शब्द 'प्रसरणशील' व 'स्पंदनशील' आहेत, सारांश, त्याची शैली 'जीवंत' आहे की 'जड' आहे, याचा निर्णय करताना समीक्षकाने भाषेच्या कोणत्या

अंगाकडे पाहणे इष्ट आहे, हे मर्ढेकरांच्या एकंदर विवेचनावरून लक्षात येऊ शकेल.

अशा पद्धतीने भावनेचा आद्य घटक हा विशिष्ट प्रकारच्या शब्दाशी संबंधित केल्यावर मर्ढेकर वाक्याकडे वळतात. "वाक्य म्हणजे शब्दांतील अनुभवांच्या आकारांना विशिष्ट स्वरूपात बांधून तयार केलेला एक पद्मबंध" या छोट्या पद्मबंधातून सौंदर्यतत्त्वानुसारी विशाल पद्मबंध बांधले जातात. अशा रीतीने विविध पद्मबंधातील परस्परसंबंधांचा वेध घेणे म्हणजेच भाषेच्या विचारातून पुन्हा एकदा माध्यमाच्या विचारात शिरण्यासारखे आहे.

ललित वाङ्मयाचे मूल्यमापन

९ : (समीक्षकाच्या दृष्टीने वाङ्मयाचे मूल्यमापन हा एक अत्यंत महत्त्वाचा प्रश्न असतो. मूल्यमापनाचा प्रश्न हा काही अंशी अंतिम मूल्यांच्या प्रश्नाशी निगडित आहे. सत्य, शिव व सौंदर्य यांना आपण सामान्यपणे 'अंतिम' मूल्ये म्हणून संबोधित असतो. या जाणिवेमध्ये तीन कल्पना गृहीत दिसतात : (१) त्यांच्या संश्लेषणातून त्या तिघांनाही पोटात घेणारे असे अधिक उन्नत मूल्य काढणे कठीण असते, (२) त्यातील कुठलेही एक मूल्य हे दुसऱ्या मूल्याशी कार्यकारणभावाने निगडित नसते, आणि (३) एखाद्या मानवी कृतीचा यांपैकी कोणत्याही मूल्याशी संबंध जोडता आला तर त्याचे साफल्य आपल्याला मान्य असते. मर्ढेकरांनी सौंदर्याला एका अंतिम मूल्याचे स्थान दिलेले आहे ते या अर्थाने./

मर्ढेकरांनी भावानुभवांच्या संघटनात लयतत्त्वांना आद्य स्थान देऊन सादर्य हे मूल्य वाङ्मयाच्या स्वरूपातच प्रविष्ट केले आहे. मूल्यभाव हा त्या भावनांच्या आंतरिक स्वरूपाशी व त्यांच्या संगतीशी निगडित असावा, अशी त्यांची धारणा आहे. म्हणून मर्ढेकर लिहितात : "वाङ्मयीन महात्मतेत लक्ष्य असलेला कैवल्यपूर्ण (absolute) मूल्यभाव म्हणजेच त्या लयबद्धतेतून व्यक्त होणारे सौंदर्य." तो कैवल्यपूर्ण म्हणण्याची कारणे दोन : (१) त्याचे स्वरूप वाङ्मयान्तर्गत भावनांसारखे कालसापेक्ष नसते; व (२) त्याला सत्य किंवा शिव या दुसऱ्या अंतिम मूल्याशी नाते जोडण्याचीही आवश्यकता नसते. याचा अर्थ कलाकृतीच्या सौंदर्याचे दर्शन घडविताना विश्वाचा संदर्भ अप्रस्तुत आहे असे

नव्हे; तर फक्त विश्वाच्या सौंदर्याचे संभाव्य विराट स्वरूप लक्षात ठेवून कलावंताने निर्माण केलेले सौंदर्य कितपत व्यापक आहे, याचा शोध समीक्षकाला घेता येईल, पण त्याचा मुख्य भर हा कलाकृतीतील सौंदर्यावर व त्या सौंदर्यशोधनातच आपल्या समीक्षणाचे साफल्य मानण्यावर असला पाहिजे. ललित वाङ्मयाचा विचार करताना मर्ढेकर सौंदर्य हेच एकमेव व अंतिम मूल्य मानतात. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १९७)

१० : या विचारावर स्थिर होण्यापूर्वी मर्ढेकरांनी वाङ्मयाचे मूल्यमापन करण्याच्या इतर बहुतेक पद्धतींची दखल घेतलेली आहे. ऐतिहासिक दृष्टीने विचार करणारे लोक वाङ्मयाचे साफल्य ठरवताना तिच्यातील सांस्कृतिक जीवनाच्या प्रतिबिंबाला प्राधान्य देतात, तर साम्यवादी किंवा विरोधविकासवादी दृष्टीने पाहणारे लोक वाङ्मयातील समाजाचे प्रवर्तन घडवू शकणाऱ्या भावना-विचारांच्या उद्दीपनशक्तीला महत्त्व देतात. नीतिवादी लोकांना त्याच्यातील इच्छाशक्तीचे नियमन करू शकणारी शिवकल्पनाच निर्णायक वाटते, तर व्यवहारवादी लोकांना त्याच्यातील सौकर्य किंवा औचित्य हेच विचारात घ्यावेसे वाटते. प्रतीकवादी किंवा गूढवादी समीक्षकांना निरनिराळ्या प्रतीकांतून विश्व-कल्पना किंवा विश्वसत्य सुचविण्याची ललित वाङ्मयातील प्रतीकात्मकताच सर्वांत मूलगामी वाटते. हे सर्व दृष्टिकोण ललित वाङ्मयाच्या मूल्यमापनात मर्ढेकरांना अप्रस्तुत वाटतात; तर्कदुष्ट वाटतात.

मात्र या पद्धतीने विचार करणे ललित वाङ्मयाच्या मूल्यमापनात अप्रस्तुत असले, तरी त्याचे त्या त्या क्षेत्रातील महत्त्व मर्ढेकर नाकारीत नाहीत. फक्त त्या निरनिराळ्या क्षेत्रांतील लक्ष्य ज्या वेळी ललित वाङ्मयात शोधण्याचा प्रयत्न केला जातो त्या वेळी ते कधी उपहासाने, तर कधी लटक्या सौजन्याने, कधी वक्रोक्तीने तर कधी कळवळणाऱ्या तिडिकेने बोलू लागतात. या दृष्टिकोणांचा—विशेषतः ऐतिहासिक दृष्टिकोणाचा—मर्यादित व तारतम्याने उपयोग केल्यास वाङ्मयातील काही गौण अंगांवर प्रकाश पडू शकतो, याची जाणीव त्यांनी ठिकठिकाणी व्यक्त केलेली आहे. शब्दाचे स्वरूप व अर्थ हे जसे काळाबरोबर बदलत जातात तसेच "जीवनौघाबरोबर मानवी विचार-हेतू व भावना विषय बदलत जातात"; ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १५६), एवढेच काय पण

स्त्रीदाक्षिण्यासारखी भावनिका (sentiment) किंवा मातृप्रेमासारखी मूलगामी वाटणारी भावना यासुद्धा जीवनावलंबी व परिस्थितिसापेक्ष (contingent) असतात. ('Arts and Man' पृ० ४८); आणि या सर्वांतील स्थित्यंतरे बहुधा अनिवार्यपणे क्रिया किंवा प्रतिक्रिया या पद्धतीने ललित वाङ्मयात प्रकट होत असतात;—हे सर्व मर्ढेकरांना मान्य आहे. काव्यातील 'आधुनिकता' किंवा 'कालसापेक्षता' शोधताना या पद्धतीचा उपयोग होऊ शकेल. पण मर्ढेकरांच्या मताने वाङ्मयाचे मूल्यमापन करताना, म्हणजेच त्यातील श्रेष्ठता ठरवताना, या 'प्रतिबिंबाला' महत्त्व नसते.

११ : ललित वाङ्मयाची अंगभूत श्रेष्ठता ठरविताना 'आधुनिकतेचा' विचार अप्रस्तुत असला, तरी 'नावीन्याचा' विचार अप्रस्तुत नाही; मात्र 'नावीन्य' हा शब्द वापरताना मर्ढेकरांच्या मनात 'ओरिजिनॅलिटी' किंवा 'मूलगामी पृथगात्मकता' हा गर्भितार्थ गृहीत आहे. मर्ढेकर या तऱ्हेच्या नावीन्याचा संबंध कवीच्या प्रतिभाधर्माशी जोडतात. कविप्रतिभेचा धर्म असा असतो की, तो एका घटनेने येणाऱ्या प्रत्यक्ष अनुभूतीचा संबंध दुसऱ्या एखाद्या अध्याहृत घटनेवर आधारलेल्या अनुभूतीशीं जोडीत असतो. हा संबंध भावनात्मक असतो. म्हणून या अशा दोन अनुभूतींतील संबंधाला मर्ढेकर 'भावनानिष्ठ समतानता' असे म्हणतात. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १५७). ज्या वेळी परिचित घटनांमध्ये अनपेक्षित संबंध जोडला जातो, किंवा अनपेक्षित घटनांमध्ये परिचित संबंध जोडला जातो त्यावेळी 'नवीन' भावनानिष्ठ समतानतेचा प्रत्यय येतो. नवीन भावनानिष्ठ समतानतेचा प्रत्यय म्हणजेच काव्यातील नावीन्याचा प्रत्यय. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १६०). या अर्थाने नवीन अशी भावनानिष्ठ समतानता निर्माण करणे म्हणजे काव्यांत नावीन्य ओतणे.

नव्या भावनानिष्ठ समतानतेचा प्रत्यय काव्यामध्ये मुख्यतः नव्या प्रतिमांतून येत असतो. यात फसवणूक व्हायला पुष्कळ जागा असते. "भाषेच्या सफाईदार व सुलभ भुलावणीने" आपण फसत तर नाही ना, हे कवीने आणि समीक्षकाने पाहावे लागते! येथे एक गैरसमज टाळण्याचा प्रयत्न करणेही वाजवी आहे. प्रतिमेशिवाय काव्य संभवूच शकत नाही, असे मर्ढेकरांना म्हणावयाचे नाही. प्रतिमांचे आद्य कार्य आशयाला जिवंतपणा, इंद्रियगोचरत्व व विवक्षितता देणे

हेच असते. आणि जोपर्यंत काव्य म्हणजे या गोष्टी असे समीकरण मर्ढेकरांनी बसवलेले नाही तोपर्यंत मर्ढेकरांच्या दृष्टीने प्रतिमा हे काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे असे म्हणता येत नाही. ('सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १३३)

तरी पण 'नावीन्याची' ही कल्पना कवीच्या विकासातील टप्पे दाखवताना किंवा काव्येतिहासातील प्रमुख खंड पाडताना उपकारक ठरणारी आहे. "ज्या क्षणी नवी प्रभावी प्रतिमासृष्टी काव्यात दृष्टोत्पत्तीस येते, त्या क्षणाला काव्याचे एक युग संपून दुसरे सुरू झाल्याची साक्ष पटते." (सौंदर्य आणि साहित्य',पृ० १६०)

१२ : यानंतर शेवटचा आणि समीक्षकाच्या दृष्टीने व्यावहारिक महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे वाङ्मयान्तर्गत वर्गीकरणाचा. सौंदर्यनिष्ठ पद्धतीने विचार करता कोणती नवी वर्गीकरणे वाङ्मयाच्या मूल्यमापनाच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरतात याचा तपशीलवार विचार मर्ढेकरांनी केलेला दिसत नाही. पण प्रस्थापित वर्गीकरणाची अनुपयुक्तता स्पष्ट करतानाच या वर्गीकरणाच्या कल्पनेला महत्त्व नसल्याचे त्यांनी ध्वनित केले आहे. ज्या वेळी काही समीक्षक महाकाव्य, नाटक, कादंबरी, कथा, भावकविता या शब्दांचा उपयोग विशिष्ट ललित कलाकृतीचा घाट (form) सुचविण्यासाठी करीत असतात, त्या वेळी वस्तुतः ते अभिव्यक्तीच्या पद्धतींना प्राधान्य देऊन त्यांच्या साच्यांचेच वर्गीकरण करीत असतात. भावनानुभवांचे लयबद्ध संघटन हे नेहमी या साच्यांशी समांतर असते असे नाही. म्हणजे वाङ्मयाचा घाट सुचविण्यासाठी हे वर्गीकरण प्रभावी ठरू शकत नाही. ज्या वेळी समीक्षक, कथानक, स्वभावदर्शन, शैली वगैरे शब्दांचा उच्चार करतात तेव्हासुद्धा ही परंपरागत चाकोरीच त्यांच्या मतामध्ये वावरत असल्याने सर्व समीक्षण वाङ्मयाच्या खऱ्या घाटापासून दूर जाऊ लागते. वाङ्मयाचे कार्य आशयाचे निवेदन हे आहे असे गृहीत धरून जे समीक्षक घाट हे या निवेदनाचे साधन आहे असे समजतात ते मुळी वाङ्मयीन समीक्षेतील गृहीतच (म्हणजे निवेदन घडलेले आहे ही गोष्ट) कलाकृतीचे मूल्यमापन करण्यासाठी वापरतात! सारांश, आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यामधील संबंधाचे विश्लेषण करूनही आपल्याला वाङ्मयाच्या सौंदर्याकडे जाता येत नाही.

हा सर्व विचार केल्यानंतर मर्ढेकरांच्या मताने भावानुभवांचे संघटन तपासणे

हा एकच मार्ग शिल्लक उरतो; आणि हे करीत असताना ॲरिस्टॉटलप्रमाणे संभवनीयतेसारखे तर्काधिष्ठित तत्त्व न वापरता संवाद, विरोध, समतोल या सौंदर्यात्मक लयतत्त्वांचा आधारच घ्यावा लागतो. जर ही स्पष्ट कल्पना मनात असेल तर मग कथानक, स्वभावदर्शन व प्रतिमासृष्टी या परंपरागत कल्पनांची मांडणीही समीक्षक ती सौंदर्यसन्मुख होईल अशा पद्धतीने करू शकेल; आणि भावकविता किंवा महाकाव्य ह्या काव्यप्रकाराचा उच्चार करताना आपण त्यांच्या कडे अभिव्यक्तीचे दोन साचे म्हणून न पाहता सौंदर्यात्मक संघटनांचे दोन प्रकार म्हणूनच पाहू. ('Arts and Man', पृ० ५४)

असो. मर्ढेकरांच्या पुस्तकात विखुरलेली आणि एका वैशिष्ट्यपूर्ण समीक्षा-पद्धतीला पायाभूत होऊ शकणारी अशी ही तत्त्वे एकत्र आणण्यामध्ये मुख्य हेतू त्यांच्या विचारांचे दर्शन घडविणे व घेणे हा होता; त्या विचारांनी माझ्या मनात निर्माण केलेल्या प्रतिक्रिया किंवा त्या विचारांचे जागतिक विचारांशी असलेले संबंध स्पष्ट करणे हा नव्हे. त्यांच्या विचारांतील सूक्ष्म स्थित्यंतराकडेही मी दुर्लक्ष केले आहे. कदाचित ती गोष्ट इतर व्यासंगी पंडित अधिक साक्षेपी पद्धतीने करू शकतील. मर्ढेकरसुद्धा या गहन प्रश्नात जरा विनम्रपणे व 'भीत-भीतच' प्रवेश करीत असत; पण बाहेर पडताना मात्र मला ते कधीच रिक्तहस्त दिसलेले नाहीत! वाङ्मयाच्या समीक्षकांनी मर्ढेकरांच्या विचारदर्शनाने अधिक 'जबाबदार' होण्याचा प्रयत्न करणे आवश्यक आहे. आपल्याला अज्ञात असे सौंदर्यही असू शकते. समीक्षक नेहमीच सौंदर्यवाचक विधाने करीत असतात; आणि ती करीत असताना अनुभवाचा 'प्रामाणिक' आधार त्यांच्या पायाखाली असतो. "पण एवढ्यावरून असे म्हणण्याचा आपणाला अधिकार नाही की, प्रतिपादिता किंवा नाकारता येत नाही ते सौंदर्य अस्तित्वात नाही."

['आधार' म्हणून वापरलेले मर्ढेकरांचे ग्रंथ :
(१) *Arts and Man*, १९३७; (२) वाङ्मयीन महात्मता, १९४१; (३) "Two Lectures on an Aesthetic of Literature", १९४४; (४) 'सौंदर्य आणि साहित्य', १९५५]

सत्यकथा : मे १९५६

ललित वाङ्मयाची सांस्कृतिक फलश्रुती

औद्योगिक क्रांतीनंतरचा जगाच्या इतिहासातील सांस्कृतिक कालखंड हा शास्त्रीय वाङ्मयाच्या सामाजिक प्रतिष्ठेचा आणि ललित वाङ्मयाच्या सामाजिक अप्रतिष्ठेचा कालखंड आहे असे म्हणता येईल. धार्मिक, नैतिक, राजकीय, आर्थिक वगैरे स्वरूपाच्या वैचारिक वाङ्मयाला जी काही सामाजिक प्रतिष्ठा आहे तीही ज्या प्रमाणात ते वाङ्मय शास्त्रीय निकषावर भर देत आहे त्या प्रमाणातच टिकून राहिलेली आहे. त्या स्वरूपाचा विचारही अधिकाधिक शास्त्रीय स्वरूप धारण करीत आहे. ललित वाङ्मयाच्या अप्रतिष्ठेचे एक कारण असे की शास्त्राच्या या वाढत्या प्रतिष्ठेशी असली सोयरीक करणे त्याला विशेषसे जमलेले नाही; आणि ललित वाङ्मयाच्या मूलस्वरूपाचा आपण विचार केला तर ते पुढेमागेही त्याला जमू शकेल असे वाटत नाही. कारण विश्लेषणात्मक विचार आणि कल्पनाधिष्ठित सृजनात्मक जीवनदर्शन यांच्यांत एक मूलभूत विरोध आहे. विज्ञानविषयक, धार्मिक, नैतिक, राजकीय, व अर्थशास्त्रीय विचारामध्ये जीवनपद्धती बदलून टाकण्याची शक्ती आहे ही गोष्ट आपल्या सुशिक्षितांना पटलेली आहे. पण 'रणांगण' किंवा 'रथचक्र' यांसारख्या ललित वाङ्मया-

तील कलाकृतींच्या सांस्कृतिक फलश्रुतीविषयी ते साशंक आहेत. ही साशंकता दिवसेदिवस वाढते आहे आणि जबाबदार सुशिक्षित नागरिकालाही ललित वाङ्मय हा एक निव्वळ करमणुकीचा प्रकार वाटू लागलेला आहे. सौंदर्यकल्पनेचा सांस्कृतिक मूल्याच्या क्षेत्रातील दबदबा अजूनही कायम आहे; म्हणून ललित वाङ्मयाची अंतिम फलश्रुती सौंदर्य हीच आहे असे प्रतिपादून काही विचारवंतांनी ललित वाङ्मयाला माणसाच्या सांस्कृतिक जीवनामध्ये स्थान देण्याचा शेवटचा प्रयत्न या कालखंडातच निकराने केलेला आहे हे खरे, पण सामान्य सुशिक्षित माणसाचा ललित वाङ्मयविषयक दृष्टिकोण त्यामुळे फारसा बदलला आहे असे आढळत नाही. म्हणूनच सौंदर्यकल्पनेचे सांस्कृतिक औचित्य लक्षात घेऊनही ललित वाङ्मयाला त्याहून अधिक व्यापक, अधिक जीवनस्पर्शी अशी अन्य सांस्कृतिक फलश्रुती आहे की काय याचा विचार मी आज आपल्यापुढे ठेवणार आहे.

ललित वाङ्मयाच्या सांस्कृतिक फलश्रुतीविषयीचा हा अविश्वास औद्योगिक व शास्त्रीय क्रांतीनंतर विशेष सार्वत्रिक झाला असला तरी तो ग्रीक साहित्यशास्त्रा-इतका जुना आहे. ललित वाङ्मयावरील अविश्वासानेच पाश्चात्य साहित्यशास्त्राची सुरुवात झाली असे म्हटले तर त्यात फारशी अतिशयोक्ती नाही. ग्रीक शोकांतिका आणि ग्रीक महाकाव्ये ही सांस्कृतिक दृष्ट्या अपायकारक आहेत, त्यांत सत्याचा विपर्यास आहे, पुरुषाचे अपुरुषीकरण आहे, नैतिक आदर्शांचे विडंबन आहे अशा स्वरूपाचे आक्षेप घेत घेतच प्लेटोने साहित्यविषयक प्रश्नांचा ऊहापोह केला आहे. पण ललित वाङ्मयाचा अधिक्षेप करणाऱ्या प्लेटोपेक्षाही ललित वाङ्मयाचे महत्त्व मानणारे काही थोर विचारवंत हे ललित वाङ्मयाच्या सांस्कृतिक फलश्रुतीचा वेध घेण्याच्या दृष्टीने अधिक अडचणीचे झालेले आहेत. त्यामुळे ललित वाङ्मयाच्या अंगभूत सुसंस्कारावर विश्वास असणाऱ्या माणसाला प्लेटोचे आक्षेप परवडले, पण ॲरिस्टॉटलने केलेला बचाव नको असे म्हणण्याची पाळी येते. जी गोष्ट कॅथार्सिसचा सिद्धांत मांडणाऱ्या ॲरिस्टॉटलची, तीच गोष्ट ललित वाङ्मयाला नीतिसन्मुख करणाऱ्या रस्किनची किंवा त्याला धर्मभावनेची सहचारिणी बनवणाऱ्या टॉलस्टॉयची. परस्परविरुद्ध भावनांचा समतोल हेच कलाकृतीमागील आधारतत्त्व मानणाऱ्या रिचर्ड्‌ससारख्या विचारवंतांनी किंवा संवेदनांच्या व भावनांच्या लयबद्ध संघटनाला ललित वाङ्मयातही आद्यस्थान

देणाऱ्या मर्ढेकरांसारख्या सौंदर्योपासकांनी केलेली विश्लेषणे ललित वाङ्मयाच्या सांस्कृतिक फलश्रुतीवर विशेष प्रकाश टाकणारी नाहीत. ललित वाङ्मयाला प्राणभूत नसलेल्या कल्पनांचा आधार घेऊनच ही सर्व विवेचने झालेली असल्यामुळे ललित वाङ्मयाच्या स्वभावसिद्ध सांस्कृतिक फलश्रुतीकडे त्यांचे दुर्लक्ष झालेले असावे. या फलश्रुतीचा वेध आपल्याला अगदी वेगळ्या पद्धतीने घ्यावा लागेल.

ललित वाङ्मयाच्या सांस्कृतिक फलश्रुतीविषयी सुशिक्षितांमध्ये असलेल्या अविश्वासाची आणखी अनेक कारणे आहेत : (१) शास्त्रीय वाङ्मय, त्यातून उद्‌भवणारा विकासशील विचार, आणि त्या विचाराने घडणारी मानवाच्या बाह्य जीवनातील क्रांतिकारक स्थित्यंतरे या सर्व गोष्टींचे फार दांडगे दडपण त्यांच्या मनावर पडलेले आहे. (२) धार्मिक, नैतिक व राजकीय हेतूने लिहिलेल्या वाङ्मयाच्या प्रभावीपणाविषयी व त्याने घडणाऱ्या मानवाच्या अंतर्गत स्थित्यंतराविषयीही सर्वसामान्य सुशिक्षिताने फार अतिरिक्त व अवास्तव कल्पना करून घेतलेल्या आहेत. (३) ललित वाङ्मयाचे सृजन ज्या प्रकारच्या व्यक्तित्वातून होताना दिसते त्या प्रकारच्या व्यक्तित्वाचा सुसंस्कृतपणा, सभ्यता व शिष्टाचार यांच्याशी काही वेळा दिसणारा विसंवाद हाही काही अंशी त्या व्यक्तित्वातून निर्माण झालेल्या ललित वाङ्मयाची अंगभूत सांस्कृतिक फलश्रुती समजून घेण्यामध्ये अडचणीसारखा झालेला आहे. (४) ललित वाङ्मयातील विषयाच्या निव्वळ स्थूल स्वरूपावरूनच त्याच्या सूक्ष्म संस्काराचे स्वरूप अजमावण्याची आपल्या इकडील चांगल्या व्युत्पन्न व जबाबदार वाचकांना सवय जडलेली आहे. (५) आणि सर्वांत महत्त्वाची अडचण म्हणजे ललित वाङ्मयाचे स्वरूप व सांस्कृतिक फलश्रुतीचा खरा अर्थ या दोन्ही गोष्टींबद्दल मूलतःच आपल्या मनात मोठे गैरसमज आहेत.

म्हणूनच ललित वाङ्मयाची सांस्कृतिक फलश्रुती समजून घेण्यासाठी प्रथम 'ललित वाङ्मय' व 'सांस्कृतिक फलश्रुती' या पदांचा अर्थ निश्चित करणे आवश्यक आहे. ललित वाङ्मयाची व्याख्या मी "भाषेच्या साधनाने केलेली कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेची बंदीश" अशी करतो. बंदीश या शब्दाने 'एकात्म स्वयंपूर्ण घाट' ही कल्पना व्यक्त होत असल्याने 'सौंदर्यनिष्ठ' असा स्वतंत्र शब्द वापरण्याची जरुरी नाही. ललित वाङ्मयाची विशिष्ट सांस्कृतिक फलश्रुती सौंदर्यकल्पनेच्या आधाराने शोधणे मूलतःच तर्कदुष्ट आहे. कारण सौंदर्य हे काही

ललित वाङ्मयाचे खास वैशिष्ट्य नव्हे. ते 'ललित कला' या व्यापक वास्तवाचेच व्यवच्छेदक लक्षण आहे. कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रिया हेच ललित वाङ्मयाचे खरे वैशिष्ट्य आहे. ह्या दृष्टीने विचार करू लागले की वाङ्मयाचे केंद्रस्थान व शक्तिस्थान यांचा आपोआपच बोध होतो. मला गृहीत असलेल्या ललित वाङ्मयाच्या स्वरूपात शेक्सपिअरची नाटके, डोस्टॉव्हस्कीच्या कादंबऱ्या, चेकाव्हच्या गोष्टी आणि व्यास व वाल्मीकी यांची महाकाव्ये ही केंद्रस्थानी येतील, पण ज्ञानेश्वरी किंवा भगवद्गीता येणार नाहीत. ज्ञानेश्वरीचे मुख्य स्वरूप धार्मिक, नैतिक व तात्त्विक विचारांचे दृष्टांताच्या आधारे स्पष्टीकरण करणे हे आहे. ज्ञानेश्वरीतील लालित्य हे काहीसे आगंतुक आहे. किंबहुना असे म्हणता येईल की निखळ तत्त्वज्ञानात्मक चिंतन आणि नितळ कल्पनाप्राप्त जीवनानुभूतीची बंदीश या दोन्ही गोष्टी एकाच वेळी करू गेल्यामुळे ज्ञानेश्वरांच्या हातून पहिल्या दर्जाचा तत्त्वज्ञानात्मक ग्रंथ किंवा पहिल्या दर्जाचे ललित वाङ्मय यांपैकी कोणतीच गोष्ट निर्माण होऊ शकलेली नाही. पण खरे म्हणजे निखळ तात्त्विक चिंतन किंवा नितळ अशा कल्पनाप्राप्त जीवन प्रक्रियेची बंदीश हा मुळी ज्ञाने[illegible]चा हेतूच नव्हता. धर्मभावनेचे संस्करण करणे हाच ज्ञानेश्वरीचा स्वभावसिद्ध हेतू आहे. ज्ञानेश्वरीचे हे लक्ष्य तिने पूर्णपणे साध्य केले आहे. अर्थात माझी ही टीका ज्ञानेश्वरांच्या दृष्टीने पूर्णपणे अप्रस्तुत आहे असे म्हणता येईल. दोष ज्ञानेश्वरांचा नाही, तर ज्ञानेश्वरीला ललित वाङ्मयाचा एक आदर्श मानणाऱ्या आपल्या जाणकारांचा आहे. ज्ञानेश्वरांच्या अलौकिक व्यक्तित्वाने इतरांइतकाच मीही भारावलेला आहे; त्यांच्या साधुत्वाशी तुलना करता मोठमोठे शेक्सपिअर-डॉस्टॉव्हस्कीसारखे प्रतिभावंतही त्या दृष्टीने सामान्य भासतात. पण ज्ञानेश्वरीला ललित वाङ्मयाचा मेरुमणी समजणे हे सत्याशी सुसंगत ठरणार नाही. सत्याचा विपर्यास निदान आपण मुकुंदराजाच्या समाधीसमोर तरी करता कामा नये!

पुन्हा आपण ललित वाङ्मयाच्या केंद्रस्थानाकडे वळू. मग ललित वाङ्मयातही हेतुगर्भ ललित वाङ्मय, जीवनदर्शी ललित वाङ्मय व विशुद्ध ललित वाङ्मय असे पोटभेद आपणाला कल्पावे लागतील. विशिष्ट धार्मिक, नैतिक, किंवा राजकीय मूल्ये प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्षपणे मनावर ठसवण्याचा प्रयत्न केल्यामुळे ज्या ललित वाङ्मयातील जीवनदर्शन मर्यादित झाले आहे, त्याला मी हेतुगर्भ

ललित वाङ्मय म्हणतो. ज्ञानेश्वरीचा अंतर्भाव मी या प्रकारच्या ग्रंथांत करीन. त्याचप्रमाणे संवेदना व अनामिक भावना यांचे अंधुक विश्व शब्दबद्ध करण्याच्या प्रेरणेने ज्या ललित वाङ्मयातील जीवनदर्शन मर्यादित झाले आहे त्या ललित वाङ्मयाला मी विशुद्ध ललित वाङ्मय मानतो. केशवसुतांची 'झपूर्झा' ही कविता किंवा पु० शि० रेगे यांची 'सावित्री' ही कादंबरी मी या गटात घालतो. ह्या दोन्ही गटांतील वाङ्मय हे मी ललित वाङ्मयाच्या केंद्रस्थानी कल्पीत नाही. हे दोन्ही गट ललित वाङ्मयाच्या सरहद्दीवर वावरणारे आहेत. हेतुगर्भ ललित वाङ्मय हे वैचारिक वाङ्मयाच्या क्षेत्रावर कललेले असते तर विशुद्ध हे ललित कलांच्या, संगीताच्या किंवा चित्रकलेच्या, क्षेत्रावर कललेले असते. जीवनदर्शी ललित वाङ्मय याचा अर्थ कल्पनाप्राप्त जीवनप्रक्रियेची बंदीश साधणे या एकमेव हेतूने निबद्ध झालेले ललित वाङ्मय. ह्या गटामध्ये मी विश्राम बेडेकरांची 'रणांगण' किंवा श्री० ना० पेंडसे यांची 'रथचक्र' या कादंबऱ्यांचा अंतर्भाव करीन. इथे आपण दोन गोष्टी कटाक्षाने लक्षात ठेवल्या पाहिजेत. पहिली ही की लेखकाने जाहीर केलेले हेतू हे त्याने निर्माण केलेल्या ललित वाङ्मयाचे सत्यस्वरूप समजून घेताना पुष्कळदा चुकीचे मार्गदर्शन करण्याची शक्यता असते. लेखकाचे आत्मनिवेदन, त्याने प्रवर्तिलेला साहित्यविषयक दृष्टिकोण, किंवा ग्रंथनिर्मितीच्या हेतूबद्दल खुद्द त्या विशिष्ट ललित ग्रंथात आलेले उल्लेख हे आपण क्षणभर बाजूला ठेवून मगच त्या ग्रंथाचे स्वभावसिद्ध स्वरूप तपासले पाहिजे. टॉलस्टॉय किंवा डोस्टॉव्हस्की यांचे सृजनबाह्य हेतू धार्मिक अगर नैतिक असले तरी त्यांच्या 'ॲना कॅरेनिना' किंवा 'क्राइम ॲण्ड पनिशमेंट' या कादंबऱ्यांचे सृजनांतर्गत स्वरूप लक्षात घेऊन आपण त्यांचा अंतर्भाव जीवनदर्शी वाङ्मयातच केला पाहिजे.

दुसरी गोष्ट ही की, ग्रंथातील एका सुट्या भागावरून आपल्याला सबंध ग्रंथाचे स्वरूप ताडता येणार नाही. या दृष्टीने भगवद्गीता हे एक अर्थपूर्ण उदाहरण आहे. उपलब्ध स्वरूपातील भगवद्गीता हा स्वतंत्र ग्रंथ हेतुबद्ध ललित वाङ्मयात जाईल; पण व्यासांच्या महाभारतातील एक प्रसंग म्हणून उपलब्ध होणारा भगवद्गीतेचा भाग हा त्या जीवनदर्शी ललित वाङ्मयाचा अंगभूत घटक मानावा लागेल. त्या संदर्भात गीता पाहणे हा एक अगदी वेगळ्या जातीचा अनुभव आहे. कारण जीवनदर्शी ललित वाङ्मयात, धार्मिक, नैतिक, राजकीय किंवा शास्त्रविषयक

अनुभव येऊ नये असे कुणीच म्हणणार नाही. तसे म्हणणे म्हणजे जीवनाच्या अथांग व असीम स्वरूपातील काही अनुभवांना जीवनदर्शनात स्थान नाही असे म्हणावे लागेल आणि ते सर्वस्वी तर्कदुष्ट ठरेल. पण जीवनदर्शी ललित वाङ्मयात हे विषय उपस्थित झाले तर ते अनुभवरूप होऊनच प्रविष्ट होतील. त्यांची उपस्थिती ही जीवनदर्शन मर्यादित करणारी ठरता कामा नये तर ते अधिक सखोल व अधिक व्यापक करणारी ठरली पाहिजे. तसेच आपला हेतू जीवनदर्शन घडवणे हाच आहे असा टाहो फोडणाऱ्या लेखकाच्या कलाकृतीत नेमका त्याच गोष्टीचा अभाव असणेही शक्य असते ही गोष्टही आपण विसरता कामा नये. याचा उल्लेख मी एवढ्यासाठी करतो की एखाद्या ललित लेखकाचे जीवनदर्शित्व अजमावताना आपल्याला फक्त एकाच आधारावर विसंबून राहणे शक्य असते: भाषेच्या साधनाने अभिव्यक्त झालेली त्या ग्रंथातील कल्पनाप्राप्त जीवनक्रियेची बंदीश.

ललित वाङ्मयाचे स्वरूप समजावून घेतल्यावर आता आपण सांस्कृतिक फलश्रुतीचा अर्थ निश्चित करण्याचा प्रयत्न करू. सत्य, शिव आणि सौंदर्य ही आदिमूल्ये आत्मसात करण्यासाठी मानवाने परस्पर सहकार्यातून निर्मिलेला वस्तूंचा, संस्थांचा व कल्पनांचा एकात्म संभार म्हणजे संस्कृती. इथे कल्पना हा शब्द मी वेगळ्या अर्थाने वापरला आहे; त्यामध्ये विचार, संकेत, विधी, कलाकृती वगैरे सर्व मानसिक सृजनांचा अंतर्भाव होतो. संस्कृतीची ही व्याख्या स्वीकारार्ह असेल तर संस्कृती ही स्वभावतःच सामाजिक असली तरी तिची फलश्रुती मात्र शेवटी व्यक्तीचे जीवन अनिवार्यपणे संस्कारित करणे हीच असते. अनिवार्यपणे हा शब्द मी मुद्दामच वापरीत आहे. समर्थ, जीवंत व सर्वस्पर्शी संस्कृतीचे लक्षण हे की त्या संस्कृतीच्या क्षेत्रात अंतर्भूत झालेल्या माणसांचे व्यक्तित्व हे त्याच्या नकळतच कमीजास्तपणे संस्कारित झालेले असते. म्हणूनच सांस्कृतिक वारसा हा शब्द वापरण्यात काही अर्थ असतो; आणि सुशिक्षित माणसे असंस्कृत आढळणे व अशिक्षित माणसे सुसंस्कृत आढळणे ही गोष्ट संभवनीय ठरते. आपली भारतीय संस्कृती एकात्म आहे की अनेक एकात्म व परस्परसंबद्ध संस्कृतींचा तो एक समूह आहे? ती समर्थ, जीवंत व सर्वस्पर्शी आहे की त्यातील बहुतांश भाग वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या बाबतीत वेगवेगळ्या कारणांमुळे अकार्यक्षम व मृतवत आहे? हे प्रश्न महत्त्वाचे असले तरी त्यांची उत्तरे

शोधण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत प्रश्नाच्या बाबतीत गैरलागू आहे. ललित वाङ्मयाच्या सांस्कृतिक फलश्रुतीला स्थळकाळाच्या मर्यादा नसतात आणि तिचा संबंध सुसंस्कृतपणाच्या अत्यंत व्यापक कल्पनेशीच जोडावा लागतो. जागतिक अर्थाने जो माणूस सुसंस्कृत म्हणता येईल त्याच्या व्यक्तित्वात ज्या गोष्टी प्रकर्षाने जाणवल्या पाहिजेत त्यांचा उल्लेख केल्याने हे अधिक स्पष्ट होऊ शकेल. त्या गोष्टी अशा : (१) सूक्ष्म संवेदनशक्ती; (२) व्यापक कल्पनाशक्ती; (३) बरेवाईटपणाच्या म्हणजे औचित्यविचाराच्या सापेक्षतेची समज; (४) सर्वसाक्षी सहानुभूती आणि (५) अपरिहार्य अस्वस्थता.

जीवनदर्शी ललित वाङ्मय हे अशाच स्वरूपाचा मूलभूत संस्कार मानवी मनावर करीत असते असा माझा दावा आहे. अर्थात अशा स्वरूपाचा संस्कार आपण करावा या हेतूने ते प्रवृत्त झालेले नसते. या उदात्त हेतूने प्रवृत्त झाले तरी सुद्धा ते जीवनदर्शी होण्याऐवजी हेतुगर्भ होण्याची शक्यता निर्माण होते आणि मग त्याला सहजसाध्य असलेल्या सांस्कृतिक फलश्रुतीला ते पारखे होण्याचा संभव निर्माण होतो. इथे एक चमत्कारिक विरोधाभास दडलेला आहे. जो संस्कार करण्याचा प्रयत्न करतो तो संस्कार करण्यामध्ये क्वचितच यशस्वी होतो. हे काम जिद्दीने होणारे नसून प्रतिभेच्या स्वभावसिद्ध अधिकारानेच होणारे आहे. जीवनदर्शी ललित वाङ्मयाची कोणतीही कलाकृती घ्या : शेक्सपीअरचे हॅम्लेट, टॉल्स्टॉयची ॲना कॅरेनिना, इब्सेनचे घोस्ट, अनातोल फ्रान्सची थै, हॅमिंग्वेचे ओल्ड मॅन ॲण्ड दि सी, व्यासांचे महाभारत, हॉपकिन्सची सुनीते, फ्लाबेअरची मादाम बोव्हरी, टी० एस्० इलिअटच्या फोर क्वार्टेट्स या सर्व कलाकृती आपली ही सांस्कृतिक फलश्रुती अटळपणाने साधीत असतात. त्या कलाकृती एकाच तोलामोलाच्या नसतील; जाणिवेच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांत त्या वावरत असतील; पण त्यांच्या वाचनाने आपण जीवनाच्या अधिक व्यापक अनुभूतीत सहभागी होत असतो. आपली संवेदनशक्ती त्या अधिक सूक्ष्म बनवतात; परस्परविरोधी व्यक्तींचे अनुभव आत्मसात करण्याइतकी आपली कल्पनाशक्ती व्यापक करतात; आणि हे करीत असतानाच बरेवाईटपणाच्या आपल्या ठाम कल्पना अधिक गतिशील व अधिक सापेक्ष बनवतात. या सर्वांचा अटळ परिणाम सर्वसाक्षी सहानुभूती हाच होतो. एकीकडे असल्या कलाकृती सत्य, शिव व सुंदर या मूल्यांचा अधिकाधिक साक्षेपी शोध घेण्याचा

ध्यास निर्माण करतात तर दुसरीकडे आपण या कल्पनांसाठी निर्माण केलेले तकलुपी साचे व व्याख्या पुनः पुन्हा मोडून टाकतात व त्यांची पुनर्रचना करायला भाग पाडतात. जीवनाचे व्यापक दर्शन घडत असतानाच आपल्याला त्याच्यातील विसंगतींचा व अपूर्णतेचा साक्षात्कारही क्षणोक्षणी घडत असतो. प्रत्येक तिठ्यावर आपणाला जीवनाचे स्वरूप व प्रेरणा यांच्याशी संबद्ध असलेले अनेक प्रश्न उपस्थित होतात आणि सर्वांचा परिणाम एक प्रकारच्या अपरिहार्य अस्वस्थतेत होतो. कदाचित ही अस्वस्थता हीच मानवाला अपूर्णातून पूर्णाकडे खेचणारी, जाणिवेच्या खालच्या पातळीवरून वरच्या पातळीवर नेणारी प्रेरक शक्ती असू शकेल.

प्रत्येक माणसाला खास त्याचे असे एक प्रत्यक्ष व स्थलकालसापेक्ष असे व्यक्तिजीवन असते. मानवी जीवनाच्या अनेक संभाव्य स्वरूपांपैकी फक्त एक विशिष्ट स्वरूपच त्याच्या वाट्याला आलेले असते. ते जगणे त्याला आवश्यक असते. कारण त्याच्या साह्यानेच त्याला अधिक व्यापक जीवनात सहभागी होता येते. कल्पनेच्या पातळीवर जीवनाच्या अनेक संभाव्य स्वरूपांचा अनुभव घेणे म्हणजेच आजच्या वैयक्तिक जीवनाच्या मर्यादा ओलांडून मानव या नात्याने आपल्या विशाल जीवनाला प्रारंभ करणे होय. प्रत्यक्ष जीवनात ज्यांना हे करणे शक्य होते त्यांना आपण संत म्हणतो. पण सामान्य माणसाला कल्पनेच्या पातळीवर त्या विशाल जीवनाचा साक्षात्कार घडविण्याचे कार्य जीवनदर्शी ललित वाङ्मय आपल्या स्वाभाविक प्रकृतीमुळेच घडवीत असते. तोही त्यावेळी 'एकोऽहं बहुस्याम्' या शाश्वत प्रेरणेच्या आहारी गेलेला असतो. अनेक आत्म्यांत प्रविष्ट होऊन जाणिवेच्या अनेक पातळ्या अनुभवण्यासाठी आपण जी विश्वप्रदक्षिणा करतो त्याचेच नाव ललित वाङ्मयाचे वाचन. प्रत्येक कलाकृतीच्या यात्रेमध्ये आपण फक्त या महान विश्वप्रदक्षिणेची एक लहानशी कक्षा अनुभवीत असतो. मात्र ती कलाकृती जीवनदर्शी असेल तर तो यात्रिक परत प्रत्यक्ष जीवनात शिरताना आपल्याबरोबर मी वर निर्देशिलेले काही संस्कार कमीजास्त प्रमाणात, महाप्रसादाच्या रूपाने, बरोबर आणीत असतो: हा महाप्रसाद म्हणजेच वर उल्लेखिलेले संवेदनाक्षम, कल्पनासमृद्ध, सापेक्षतेने विचार करणारे, सहानुभूतीने ओलावलेले व अपरिहार्यपणे अस्वस्थ झालेले व्यक्तित्व. ललित वाङ्मयाच्या मूल स्वरूपातून निष्पन्न होणारी सांस्कृतिक

फलश्रुती फक्त एवढीच असते. पण अंबेजोगाईच्या आसमंतात वावरणाऱ्या मुकुंदराजाच्या आपल्यासारख्या प्रजाजनांना ती फार कमी वाटणार नाही अशी आशा आहे.

सत्यकथा : मार्च १९६५

ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
दि:
नों: दि:

काव्य आणि सामाजिक जाणीव

काव्यातील सामाजिक जाणिवेचा विचार करताना आपल्याला मुख्यतः व्यक्ती आणि समाज यांतील संबंधांची काव्यामध्ये अभिव्यक्त होणारी प्रकट किंवा सुप्त जाणीवच अभिप्रेत असते. ज्या काव्यामध्ये व्यक्ती आणि समाज यांच्यामधील या अतूट संबंधाचा, त्यांच्या परस्परावलंबित्वाचा आणि त्यांच्या मूलभूत व तर्कातीत जीवैक्याचा साक्षात्कार होतो ते काव्य मी सामाजिक जाणिवेचे काव्य म्हणून ओळखतो. अशा प्रकारची सामाजिक जाणीव ही काव्यामध्ये नेहमी प्रकटपणाने अवतरते असेही नाही. काही वेळा तिचा अप्रकट संचारच अधिक विलोभनीय असतो. ज्ञानेश्वरांनी मागितलेले पसायदान, तुकारामाने केलेला उपहासगर्भ दंभस्फोट, आणि रामदासांनी घडविलेले समाजमनाचे दर्शन, या सर्वांमध्ये अशाप्रकारची सामाजिक जाणीव अंतर्भूत आहे. संतकाव्याचा वारसा पाठीशी घेऊनच अर्वाचीन मराठी काव्यात ती पुन्हा प्रकट होऊ लागली. केशवसुतांपासून मर्ढेकरांपर्यंत तिच्या रंगारूपात पुष्कळ स्थित्यंतरे झाली. पण आपल्या या वारशाची जीवंत जाणीव मर्ढेकरांच्या काव्यात जितकी प्रभावीपणाने वावरते तितकी ती त्यांच्या पूर्वीच्या दुसऱ्या कोणच्याच कवीच्या काव्यात वावरत नाही.

याचा अर्थ असा नव्हे की, काव्याचे अस्तित्व किंवा माहात्म्य ही त्यात अंतर्भूत होणाऱ्या सामाजिक जाणिवेवरच अवलंबून असतात. काव्याच्या मूलधर्माशी अथवा व्याख्येशी जाणिवेच्या कोणत्याही एका विशिष्ट प्रकाराचा अनिवार्य संबंध सिद्ध करणे केवळ अशक्य आहे. ज्या अर्थाने एका विशिष्ट प्रकारच्याच दगडाचा संबंध शिल्पाच्या व्याख्येशी जोडणे शक्य नसते त्या अर्थानेच सामाजिक जाणिवेचा संबंध हा काव्याच्या मूलधर्माशी किंवा माहात्म्याशी अपरिहार्यपणे जोडणे अशक्य असते. जाणिवेचे इतर प्रकारही असू शकतात, आणि म्हणूनच सामाजिक जाणीव टाळूनही श्रेष्ठ काव्य निर्माण करणे शक्य असते. व्यक्ती आणि समाज या संबंधाप्रमाणेच व्यक्ती आणि अन्य व्यक्ती, व्यक्ती आणि निसर्ग, व्यक्ती आणि विश्व असे निरनिराळे संबंध काव्यांतर्गत जाणिवेला आधारभूत होऊ शकतात. शिवाय काही वेळा व्यक्ती ही स्वतःच स्वतःच्या चिंतनाचा व अनुभवाचा विषयही बनू शकते. वर निर्देशिलेल्या संबंधांतील कोणताही संबंध पूर्णपणे स्वतंत्र व स्वायत्त नसतो. त्यांच्या कक्षा एकमेकांना छेदून जातात; जसजसे खोल जावे तसतशी जाणिवेची ही संमिश्रता अधिकच जाणवू लागते. तरीही स्थूल मानाने असे म्हणता येईल की यांपैकी कोणताही एक संबंध मनाच्या केंद्रस्थानी येऊन त्यामुळे उत्कृष्ट अनुभवाची प्रचीती आली की काव्यनिर्मितीला अनुकूल परिस्थिती निर्माण होते. म्हणूनच व्यक्ती आणि समाज यांच्या संबंधांतून निर्माण झालेली सामाजिक जाणीव हीच काही श्रेष्ठ काव्याची अटळ अट नव्हे. शिवाय आद्य-प्रेरणांच्या दृष्टीने विचार केला तरी सामूहिक प्रेरणा ही अनेक प्रेरणांपैकी एक प्रेरणा आहे, एकमेव प्रेरणा नव्हे. सारांश, काव्याचे अस्तिव किंवा श्रेष्ठत्व ही निव्वळ त्यांतील सामाजिक जाणिवेवरच अवलंबून आहेत असे समजणे चुकीचे होईल. आशयाच्या अथवा जाणिवेच्या कोणत्याच विशिष्ट प्रकाराबद्दल असा आग्रह धरता येणार नाही.

रूढ होऊ पाहाणारा दुसरा एक दुराग्रहसुद्धा तितक्याच कटाक्षाने टाळला पाहिजे. सामाजिक जाणिवेची कविता ही मूलतःच कमी काव्यात्म आहे, असे मानणे हेसुद्धा तर्कदुष्ट आहे. काव्याचे माध्यम या नात्याने जाणिवेच्या या प्रकारात कोणतेही मूलभूत वैगुण्य असू शकत नाही. प्रेमकाव्य, निसर्गकाव्य, गूढ काव्य या काव्यप्रकारांतील अनुभूतीप्रमाणेच सामाजिक जाणिवेची कविता ही मानवी

मनातील एका आद्यप्रेरणेशी अथवा सहजप्रकृतीशी संबद्ध आहे. त्यातील घटक हे मूलतः अस्थिर नाहीत आणि त्यांची भाषेच्या साधनाने घडणारी बंदीश – तिला समर्थ प्रतिभेचा आधार असेल तर – तितकीच शाश्वत ठरणे सहज शक्य आहे. श्रेष्ठ प्रेमकविता, किंवा श्रेष्ठ निसर्गकविता यांच्याप्रमाणेच श्रेष्ठ अशी सामाजिक जाणिवेची कविता हीसुद्धा आपल्यापरीने काव्याच्या मूलस्वरूपाशी एकनिष्ठ असते. प्रतवारी ही काव्याच्या प्रत्येक प्रकारातच शक्य आहे. प्रत्येक प्रकारच्या कवितेत सच्ची व कच्ची, अस्सल व नक्कल हे भेद जाणवणारच. नव्हे, ते जाणवण्यावरच अभिरुचीची जागरुकता व विकासक्षमता अवलंबून आहे. पण सामाजिक जाणिवेची कविता म्हणजे प्रचारकी अभिनिवेशाची कविता, अशी समजूत करून घेणे म्हणजे प्रेमकवितेला प्रियाराधनाचे एक साधन समजण्यासारखे आहे! एखाद्या कवितेतील सामाजिक जाणीव ही उत्कटतेने भावगर्भ असेल व तिची भाषेत साधलेली बंदीश ही त्या जाणिवेतील अंगभूत घाट अनुभवाला आणण्याइतकी समर्थ असेल तर ती कविता ही एक श्रेष्ठ कलाकृती आहे, असाच निर्णय द्यावा लागेल. आपल्याला आवडत नाही म्हणून काव्याचा अमूक एक प्रकार काव्याच्या अमूक एका प्रकारापेक्षा मूलतः हिणकस आहे, असे मानणे म्हणजे वाङ्मयीन टीकेची पायरी सोडून वैयक्तिक आवडीनिवडीच्या पायरीवर उतरण्यासारखे आहे.

सामाजिक वास्तवाशी सहकंप होण्याची शक्ती ज्याच्या प्रतिभेत असेल त्याच कवीच्या हातून उत्कृष्ट सामाजिक जाणिवेची कविता निर्माण होण्याची शक्यता आहे. जाणती सहानुभूती, सूक्ष्म निरीक्षणशक्ती, किंवा स्वाभाविक कुतूहल या गुणांच्या जोरावर अशा कवितेचा प्रपंच मांडणे शक्य असले तरी तेवढ्याने त्यात खरा प्राण निर्माण होणार नाही. कवीला होणाऱ्या सामाजिक वास्तवाच्या साक्षात्कारात जेव्हा एखाद्या सेंद्रिय अनुभवाची अनिवार्यता उत्पन्न होते, तेव्हाच या कवितेची नाडी जीवंतपणाने धडधडू लागते. पण सामाजिक वास्तवाशी सहकंप होणे म्हणजे समाजाने स्वीकारलेल्या नैतिक कल्पनांचे, समाजाला प्रिय असणाऱ्या आशा-आकांक्षांचे किंवा समाजातील विशिष्ट वर्गाच्या हितसंबंधांचे यांत्रिक प्रतिनिधित्व स्वीकारणे नव्हे. उलट जीवंत सामाजिक जाणीव ही काही वेळा असल्या यांत्रिक प्रतिनिधित्वापेक्षा सृजनशील विरोधातच अधिक यथार्थतेने प्रकट झालेली दिसून येते. सामाजिक वास्तवाशी

सहकंप होणे म्हणजे व्यक्तीने आपले आंतरिक वास्तव—आपल्या इच्छेचे व कल्पनाशक्तीचे स्वातंत्र्य—नाकारणे असेही नव्हे. प्रगत सामाजिक जाणिवेमध्ये समाज व व्यक्ती यांच्या अंगभूत शक्तींचा, त्यांच्या परस्परांवर होणाऱ्या क्रियाप्रतिक्रियांचा, त्यांच्यांतील परस्परपोषक भिन्नत्वाचा आणि त्याचबरोबर त्यांच्या अत्यंत आदिम अशा जीवसदृश ऐक्याचा अप्रकट पण अपार प्रत्यय अभिप्रेत असतो. म्हणूनच आसपासच्या अबोध जीवनसंगीताने अशा कवीच्या अंतःकरणातील तारा त्याच्या नकळतच छेडल्या जाऊ लागतात, त्याच्या मूल्यकल्पनेने व विशिष्ट प्रतिभाधर्माने संस्कारित होऊन त्या अबोध संगीतातून अधिक संमिश्र व स्वायत्त अशा मेळाचे (harmony) प्रतिसृजन होते. आणि एक सृजनशील शक्ती म्हणून ती कलाकृती सामाजिक वास्तवात पुन्हा अनुप्रवेश करते. प्रतिभेचा स्वभावधर्म परावर्तन हा नसून प्रतिसृजन हा असतो. सामाजिक जाणिवेच्या कवितेला जीवनावर संस्कार करण्याची जी मर्यादित शक्ती आहे तिचे रहस्य या प्रतिसृजनात साठवलेले असते. ज्याला आपण जीवन म्हणतो त्यामध्ये बाह्य सामाजिक वास्तवाबरोबरच त्या वास्तवाचे व्यक्तीने केलेले मूल्यीकरणही अंतर्भूत असते. म्हणून जीवन बदलणे याचा अर्थ बाह्य वास्तव बदलणे एवढाच असू शकत नाही, वास्तवाचा भावार्थ बदलणे ही गोष्टही त्यात अभिप्रेत असते. सामाजिक जाणिवेच्या कवितेचा जीवनावर घडणारा परिणाम हा मुख्यतः अशा स्वरूपाचाच असतो.

सामाजिक जाणिवेच्या कवितेमध्ये जी नवी प्रतिमासृष्टी अवतरली तिचे स्वरूप कवींच्या, व्यक्तिगत प्रतिमाधर्माप्रमाणेच, तत्कालीन सामाजिक वास्तवाविषयीच्या कल्पनेनेही निश्चित होत गेले. नवकवींनी या सामाजिक वास्तवाचे मूल्यीकरण दोन निरनिराळ्या दृष्टिकोनांतून केलेले आढळते. मुक्तिबोधांसारख्या काही कवींना सामाजिक वास्तवामध्ये दोन वर्गप्रवृत्तींचा दुर्दम्य संघर्ष दिसला. या दारुण संघर्षाशी सहभाव असलेल्या दुःखाची तीव्रता त्यांना जाणवत होती. पण तरीही हे दुःख अटळ आहे, या नवसृजनाच्या वेदना आहेत, अधिक शाश्वत व समर्थ अशा मूल्यांची व समाजाची निर्मिती होत असताना हे अपरिहार्य आहे, ही वस्तुस्थिती त्यांना उमजली होती. त्यांच्या प्रतिमासृष्टीवर संघर्ष आणि विनाश, मृत्यू आणि अंधार या कल्पनांची दाट छाया असली तरी तिचा गर्भ स्वातंत्र्य, सृजन आणि भविष्याला उजळणारी आशा या कल्पनांनी भाराव-

लेला होता. ही प्रतिमासृष्टी बहिर्मुख, गतिसूचक, उत्तेजक व स्फोटक होती. उलट दुसऱ्या काही कवींना – विशेषतः मर्ढेकरांना – आसपासचे सामाजिक वास्तव हे दिशाहीन व अगतिक मानवांच्या अर्थहीन धडपडीचे एक विरूप प्रात्यक्षिकच भासत होते. शाश्वत मूल्यांच्या किंवा विश्ववास्तवाच्या संदर्भात या आसपासच्या मानवी संघर्षाला त्यांच्या दृष्टीने काही अर्थच उरत नव्हता. या सामाजिक वास्तवातील विपरीतता, विरूपता, अगतिकता व यांत्रिकता या कल्पनांनी त्यांची प्रतिमासृष्टी अंतर्बाह्य ढवळून निघाली होती. ती मूलतः अंतर्मुख, स्थितिदर्शक व अनुत्तेजक होती. पण खऱ्या अर्थाने हा दृष्टिकोन मूल्यहीन कधीच नव्हता. अभावात्मक चित्रणातून साधणारे अप्रत्यक्ष पण उत्कट मूल्यदर्शन हाच तिचा स्थायीभाव होता. त्याचप्रमाणे मूलतः तो असामाजिकही नव्हता, व्यक्तीची समाजबद्धता हीच एका अर्थाने तिच्या अगतिकतेच्या व विफलतेच्या मुळाशी होती.

सामाजिक वास्तवाचे मूल्यीकरण करणारे हे दोन दृष्टिकोन व त्यांच्याशी संबंधित असलेली विशिष्ट प्रतिमासृष्टी यांतील स्थूल फरक लक्षात घेतल्यावर या दोन नव्या प्रतिमासृष्टींतील काही साम्यस्थळेही डोळ्यांसमोर येतात. दोन्ही प्रकारच्या कवींची प्रतिमासृष्टी ही समकालीन सामाजिक संकेतांची, वैज्ञानिक प्रगतीची व मानसशास्त्रीय संशोधनाची दखल घेणारी होती. जाणिवेच्या विविध पातळ्यांना एकाच वेळी स्पर्श करण्याकडे दोन्ही प्रतिमासृष्टींची प्रवृत्ती होती. दोन्ही प्रतिमासृष्टींचे कलात्मक सामर्थ्य हे मुख्यतः प्रतिमांच्या संदर्भनिष्ठ उपयोगा-वर अवलंबून होते, आणि दोन्ही प्रतिमासृष्टींचा घाट परस्परविरुद्ध घटकांच्या संघातातून परिणाम करणारा, म्हणजेच संमिश्र होता. ही प्रतिमासृष्टी अवतरली ती कवितेच्या घाटाचा एक अभिन्न घटक म्हणून. एखाद्या पूर्वचिंतित काव्य-तत्त्वाचा तपशील पुरवणे अशा हेतूमधून तिची निर्मिती कधीच झालेली नव्हती. सबंध कविता आणि एखादी विशिष्ट प्रतिमा यांतील संबंध हा तत्त्व आणि तपशील यांतील संबंधासारखा नसून तो घाट आणि घटक यांतील संबंधासारखा होता. स्वभावतःच तो जीवसदृश होता. म्हणून तत्त्व आणि तपशीलाची भाषा सोडल्याशिवाय नव्या काव्यातील जीवसदृश ऐक्याची योग्य कल्पना येणे फार कठीण आहे.

सामाजिक जाणीव काव्यप्रान्तात अंतर्भूत होऊ लागल्यामुळे काव्य हे कमी काव्यात्म होऊ लागले किंवा विशुद्ध म्हणून ओळखली जाणारी भावकविता ही

मागे पडू लागली, असे पुष्कळदा समजण्यात येते. त्या दोहोंमध्ये अहिनकुल संबंध प्रस्थापित करण्यात येतो, वस्तुतः हा एक टीकात्मक विभ्रम आहे. ज्यावेळी एखादा नवा आशय काव्याच्या माध्यमात प्रथमच प्रभावी ठरू लागतो त्यावेळी तत्कालीन कविप्रतिभेशी व सामाजिक वास्तवाशी संबंधित असलेल्या पुष्कळ सुप्त व प्रकट गोष्टी एकदम कार्यान्वित होत असतात. ललित वाङ्मयाचा किंवा काव्याच्या एखाद्या विशिष्ट प्रकाराचा विकास जाणीवपूर्वक व योजनाबद्ध रीतीने घडवून आणणे शक्य नसते व इष्टही नसते. अभिरुचीच्या गतिशास्त्रानुसार एखाद्या कालखंडापुरता एखादा काव्यप्रकार विशेष प्रभावी ठरतो, त्याचा स्वभावसिद्ध विकास हळूहळू घडून येतो, आणि ही विकासाची क्रिया मंदावल्यावर एखादा निराळा काव्यप्रकार काहीसा अनपेक्षितपणे नव्या अभिरुचीच्या आघाडीवर उभा राहातो. माझ्या मताने अभिरुचीत घडणारी ही स्थित्यंतरे स्वाभाविक व स्वागतार्ह आहेत. ज्या वेळी नवा काव्यप्रकार प्रभावी ठरतो त्या वेळी इतर काव्यप्रकारांना त्यांच्या वैशिष्ट्यांची व वेगळेपणाची अधिक सूक्ष्म जाणीव होते आणि या जाणिवेतून हळूहळू त्यांच्या प्रगतीच्या नव्या दिशा उजळू लागतात. संवादी अशा सामाजिक वास्तवाचा आधार मिळाल्यास या संभाव्य विकासाचे प्रत्यक्ष विकासात पर्यवसान होते. विकासाच्या या कल्पनेत काही तथ्य असेल तर सर्वच काव्यप्रकार एकदम विकसित झाले पाहिजेत, हा आग्रह अवास्तव ठरतो. विकास हा या अर्थाने सर्वंकष असूच शकत नाही आणि ज्या काव्यप्रकारात तो घडून येतो तिथेही त्याचा वेग सतत कमीजास्त होतच असतो. सर्वांगीण विकास ही कल्पना कितीही सुखद असली तरी ती वस्तुनिष्ठ नाही. म्हणूनच नव्या काव्याचा विकास सर्वांगीण नाही अशी तक्रार करणे किंवा निरनिराळे काव्यप्रकार जाणीवपूर्वक किंवा योजनापूर्वक संवर्धिले जात नाहीत हे तत्कालीन प्रतिभेने वैगुण्य मानणे, ह्या दोन्ही गोष्टी वाङ्मयीन वस्तुनिष्ठेशी सुसंगत आहेत, असे मला वाटत नाही.

साधना : जुलै १९५८

94e34

माझे पहिले काव्यवाचन

पुण्याच्या साहित्यसंमेलनात १९४९ साली 'स्वेदगंगा' हा माझा पहिला काव्यसंग्रह प्रसिद्ध झाला आणि त्याच संमेलनाच्या व्यासपीठावर मी माझे पहिले काव्यवाचन केले. त्या वेळी मी दोन कविता वाचल्या. 'मजूर' ही एक स्थूल व्यक्तिचित्रणात्मक कविता आणि 'भरतीची लाट' हे एक कोकणी बोलीतील गाणे. स्वेदगंगेचे प्रकाशन आणि हे पहिले कवितावाचन यांचा माझ्या मनामध्ये फार महत्त्वाचा संबंध होता. पस्तीस सालापासून एकोणपन्नास सालापर्यंत मी मधूनमधून कविता लिहीतच होतो. पण संपादकाशी किंवा प्रकाशकाशी सामना करण्याचे धैर्य मला अजून झाले नव्हते. त्या चौदा वर्षांच्या मुदतीतील कवितांचे बाड संपादक किंवा प्रकाशक यांच्या मदतीशिवाय मी स्वतःच रसिकांसमोर स्वेदगंगेच्या रूपाने ठेवीत होतो. तेव्हा या संग्रहातील कवितांच्या आशयाचे स्वरूप रसिकांना समजावे आणि 'कीर्तन', 'रक्तसमाधि', 'जीवितकोंडी' यांसारख्या कवितांतील लयबद्ध पण विमुक्त अशा रचनेशी त्यांचा प्रत्यक्ष परिचय घडावा, असे दोन हेतू मनात धरून ते काव्यवाचन करायचे मी ठरविले होते. स्वेदगंगेमध्ये जी काही वेगळ्या धर्तीची कविता

होती त्यासंबंधी रसिकांची प्रतिक्रिया कशा स्वरूपाची होईल याविषयी मी थोडा साशंक होतो. त्यातील सामाजिक व वैचारिक आशयाची कविता हीसुद्धा मूलतः लयबद्धच आहे या दोन गोष्टींचा प्रत्यय रसिकाला आणून देणे आवश्यक होते. कारण आशयविषयक व रचनाविषयक कल्पनांच्या ज्या विशिष्ट वर्तुळात तत्कालीन सर्वसामान्य कविता फिरत होती, त्या वर्तुळात ही वेगळी कविता बसण्यासारखी नाही ही गोष्ट मला जाणवली होती. काव्यतत्त्वाची निव्वळ तात्त्विक चर्चा करून किंवा छंदोरचनेवर काही कमीअधिक लिहून मला पाहिजे तशा स्वरूपाची नवी अभिरुची निर्माण होऊ शकेल, असे मला वाटत नव्हते. अभिरुचीमध्ये प्रत्यक्ष स्थित्यंतर घडविण्यात काव्यचर्चेपेक्षा काव्याच्या प्रत्ययाला अधिक महत्त्व असते. नवीन कवितेसाठी नवी अभिरुची निर्माण करणे हे माझ्या दृष्टीने या काव्यवाचनाचे मुख्य प्रयोजन होते. माझ्या दृष्टीने हा एक प्रयोग होता. आपल्या काव्याचे स्वरूप समाजमनाच्या प्रत्ययाला आणणारे एक माध्यम या दृष्टीने मी या काव्यवाचनाकडे पाहात होतो. माझ्या काव्याच्या स्वरूपात अंतर्भूत असलेली काव्यविषयक कल्पना ही मराठी काव्याला अधिक सामर्थ्य देणारी आहे याबद्दल मला संशय नव्हता. या जाणिवेमुळे एखाद्या नव्या विचाराने पछाडलेल्या माणसाला जसे एक व्यक्तिनिरपेक्ष धैर्य येते तसे धैर्य मला त्या वेळी प्राप्त झाले होते!

या प्रसंगापूर्वी पुण्या-मुंबईकडील साहित्यिक, साहित्यसंस्था आणि साहित्य-कामाठी यांच्याशी माझा कसलाच संबंध आलेला नव्हता. तिकडे काही तरी खूप चाललेले असते एवढी एक कल्पना वर्तमानपत्रावरून मी करून घेतली होती. म्हणूनच साहित्य संमेलनाच्या ह्या सोहळ्याकडे मी मोठ्या कुतूहलाने आणि आदराने पाहात होतो. पण ज्या वेळी काव्यवाचनाची संधी मिळावी म्हणून मी खटपट करू लागलो तेव्हा हळूहळू सर्व विपरीत दिसू लागले. ज्याला विचारावे तो दुसरीकडे बोट दाखवू लागला. सर परशुरामभाऊ कॉलेजच्या रमाबाई हॉलमध्ये सकाळच्या कार्यक्रमापूर्वी काही कवींचे काव्यवाचन होणार आहे अशी बातमी माझ्या कानांवर आली होती तेव्हा त्या दिशेने मी प्रयत्न सुरू केला. पण त्या ठिकाणी फक्त "प्रथितयश आणि निवडक कवींचे काव्य-वाचन व्हावयाचे आहे," असा खुलासा कार्यकर्त्यांनी केला. मी 'प्रथितयश' नव्हतो आणि 'निवडक'ही नव्हतो! मुकाट्याने हातातली स्वेदगंगेची प्रत

काखोटीला मारली आणि श्रोत्यांमध्ये जाऊन बसलो! अशा वेळी हाडाचा कवी दुसऱ्यांच्या कविता रसिकतेने ऐकण्याच्या मनःस्थितीत नसतो! त्यामुळे सगळ्या ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ कवींच्या कविता मला एकजात सुरेल अणि सपक लागू लागल्या आणि त्याचबरोबर या संमेलनात आपण आपल्या वेगळ्या कविता काहीही करून वाचल्याच पाहिजेत हा निश्चयही दृढावत चालला. मानापमानाची पर्वा करण्याच्या अवस्थेत मी नव्हतो; जे अटळ असेल ते सहन करण्याइतके मन घट्ट केले होते. म्हणून रात्रीच्या वेळी खुल्या मंडपातील काव्यवाचनात तरी आपल्याला संधी मिळते की काय ते पाहावे या दृष्टीने पुन्हा एक हेकट प्रयत्न सुरू केला. कार्यकर्ते म्हणाले, "त्याकरता एक कमिटी आहे; काव्य-गायन करणारी पुष्कळ मंडळी आहेत. तुमचा नंबर लागायला हवा असेल तर तुम्ही आपल्या कविता त्या कमिटीपुढे वाचून दाखवा." मंडपातील व्यासपीठाच्या मागच्या बाजूलाच कमिटीचे सदस्य एकेका होतकरू कवीचे काव्यगायन ऐकून अनुकूल प्रतिकूल निर्णय घेत होते. तिथे उपस्थित असलेल्या मुलांमुलींपेक्षा मी वयाने आणि शरीराने बराच मोठा होतो. शिंग मोडून कोकरात शिरल्यासारखाच तो प्रकार होता! क्षणभर मन जागच्या जागी मुरगळले. पण दुसऱ्याच क्षणी चिमणीने झुरळ बाहेर फेकावे तशी मी सर्व लाज बाहेर फेकून दिली. माझी एक सबंध आणि एक अर्धी कविता त्या कमिटीतल्या लोकांनी ऐकली; चमत्कारिक मुद्रेने एकमेकांकडे पाहिले; आणि मग त्या व्यासपीठावर काव्यवाचन करण्याची मला परवानगी मिळाली.

या सर्व प्रसंगातून जाताना त्या वेळी मला पराकाष्ठेचा उद्वेग वाटला असला तरी त्याबद्दल मी आता कार्यकर्त्यांना दोष देणार नाही. 'स्वेदगंगा' या नावाचे एक अप्रसिद्ध पुस्तक त्या दिवशी माझ्या हातात होते खरे; पण एरवी कवित्वाची कोणतीच बाह्य खूण माझ्यापाशी नव्हती. माझ्या कविता त्या वर्षांपर्यंत मासिकातून प्रसिद्ध झाल्या नव्हत्या; कोणत्याच प्रथितयश साहित्यिकाने आपला हात देऊन मला व्यासपीठावर चढविले नव्हते; माझा आडदांड देहसुद्धा कवीपेक्षा मल्लालाच अधिक शोभणारा होता! अशा परिस्थितीत सहजा-सहजी काव्यवाचन करण्याची संधी मिळेल अशी अपेक्षा करणेच चूक होते. पण हे सर्व मी आता समजू शकतो; त्या वेळी मी उद्वेगाने अगदी शून्यवादी बनलो होतो. ते साहित्यकामाठी, आणि मी स्वतः ही सर्व एका शून्यात विलीन

झाली होती. मूल्य फक्त कवितेला होते. त्या दिवशी प्रथमच माझ्यापेक्षा माझी कविता अधिक महत्त्वाची आहे या गोष्टीचा मला प्रत्यय आला. तकलुपी शून्यवादातही उद्वेगाची धार बोथट करण्याची शक्ती असते. एका शून्याने दुसऱ्या शून्याला कितीदा 'भागावे' आणि कितीदा 'गुणावे' याला विशेष अर्थ उरत नाही. त्या दिवशी त्या तकलुपी शून्यवादानेच माझा उत्साह सावरून धरला. आता विचार केला की तो उत्साह आणि तो उद्वेग हे दोन्ही अतिरंजित भासतात! त्यातला पोरकटपणा जाणवतो. पण मी आपल्यापुढे माझे पहिले-वहिले काव्यवाचन ज्या मनःस्थितीत केले ती मनःस्थिती मांडतो आहे. त्या मनःस्थितीत सगळेच शून्यमय होते. फक्त कविता शाबूत होती. ज्यावेळी मी माझ्या पहिल्या काव्यवाचनासाठी व्यासपीठावर उभा राहिलो त्यावेळी मला माझ्या कवितेशिवाय दुसरे काहीच दिसू शकत नव्हते. मी माझ्या कवितेशी तद्रूप झालो होतो. एखाद्या झपाटलेल्या माणसासारख्या मी माझ्या दोन्ही कविता वाचून टाकल्या. रसिकांची 'दाद' झेलीत झेलीत आपल्याच ओळींचा रवंथ करणे त्या बेहोषीत मला शक्यच नव्हते!

१९४९ साली पुण्याच्या साहित्य संमेलनात केलेल्या या पहिल्या काव्यवाचनानंतर गेली दहा वर्षे मी माझी कविता काव्यवाचनाच्या माध्यमातून समाजापुढे निरनिराळ्या स्वरूपात ठेवलेली आहे. त्या सर्व अनुभवाचे मर्म सूत्ररूपाने आपल्यासमोर मांडणे कदाचित अनाठायी होणार नाही.

(१) चांगल्या काव्यवाचनामध्ये तद्रूपतेबरोबरच तटस्थताही अभिप्रेत असते. त्यामध्ये शब्दाइतकाच विराम (pause)ही अर्थपूर्ण असतो. आशय-सन्मुख ध्वनिरूप (auditory form) शोधण्याची धडपड असते. भाषेची सगळी परिमाणे (dimensions) कार्यप्रवण करणे हे काव्यवाचनाचे मुख्य लक्ष असते.

(२) जाहीर काव्यवाचन ही एक सामाजिक घटना आहे. म्हणजेच कवी आणि समाज यांच्यामधील सुसंवादाला काव्यवाचनात प्राथमिक (primary) महत्त्व असते. ही गोष्ट डावलून कवी फार वेळ काव्यवाचन करू शकत नाही.

(३) हा प्राथमिक सुसंवाद प्रस्थापित केल्यावरच प्रयोगशील किंवा संमिश्र काव्य कवी यशस्वी रीत्या समाजापुढे ठेवू शकतो. मग असे उमगते की आपल्या समाजाची रसिकता ही कसाने कमी असली तरी साचेबंद नाही.

(४) सामान्यतः ज्या काव्यात विचार, भावना व संवेदना यांचे जीवनसन्मुख संश्लेषण झालेले असते ते काव्य जाहीर काव्यवाचनात अधिक परिणामकारक ठरते. निव्वळ ऐंद्रिय संवेदनांचे किंवा अनामिक (unnamed) भावस्थितीचे दर्शन घडविणारे काव्य जाहीर काव्यवाचनाच्या माध्यमातून रसिकांपर्यंत पोचवणे कठीण जाते.

(५) एखादी चांगली कविता समाजाला आवडली म्हणजे तीसुद्धा त्यातल्या चांगल्या गोष्टीमुळेच नेहमी आवडली असेल असे धरून चालणे धोक्याचे असते. चांगली कविता चुकीच्या कारणासाठी आवडण्यात समाजाचा हातखंडा असतो! अभिरुचीवर संस्कार करण्याची काव्यवाचनात जी शक्ती आहे तिला या नैसर्गिक मर्यादा आहेत. एका अर्थाने या मर्यादा म्हणजे समाजमनाच्या मर्यादा आहेत. म्हणूनच शेवटी प्रत्येक कवीला आपले कलात्मक श्रेय हे एकान्तात व एकट्यानेच शोधीत बसावे लागते. अपार एकटेपणात त्याची शक्ती साठवलेली असते. पण सामाजिक वास्तवाचे ताण अनुभवल्यावाचून त्याला हा एकटेपणाही खऱ्या अर्थाने जाणवू शकत नाही. काव्यामध्ये शब्दाचा पुनर्जन्म होत असतो; पण हे शब्द समाजमनाशी भिडल्याशिवाय त्याला त्या पुनर्जन्माचे रहस्य समजू शकत नाही. म्हणूनच काव्यवाचन हा कवीच्या प्रयोगशाळेचा एक भाग आहे असे मी समजतो. मात्र हे करीत असताना त्याने आपल्या शक्तीचे मूलस्थान कोणते हे विसरता कामा नये. एकट्यानेच एकान्तात कविता भोगण्याची आपली शक्ती कवी आणि रसिक या दोघांनीही जोपासली पाहिजे. शब्दांचा उच्चार न करताही त्यांना त्यांचा स्पर्श व गंध जाणवला पाहिजे; त्यांचे स्वतंत्र व संयुक्त ताण अनुभवता आले पाहिजेत; त्यांच्या काव्यांतर्गत अर्थकल्पांची (transformation) अचूक चाहूल लागली पाहिजे. ही साधना त्यांना एकान्तातच करावी लागते. कारण काव्यवाचनाने कविता जगली तरी एकान्तावाचून काव्य जगू शकत नाही.

सत्यकथा : दिवाळी १९५९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत

कविता कशी भोगावी ?

कविता कशी भोगावी ? जशी जमेल तशी. पण हे निर्वाणीचे उत्तर देण्यापूर्वी आदर्शांची थोडी झटापट करणे अर्थहीन ठरणार नाही. सर्वसामान्य वाचकाला त्याच्या स्वतःच्या अशा मर्यादा असतात. त्या न ओळखता एखाद्या आदर्श पद्धतीच्या मागे लागले तर त्याच्या आवाक्यात असलेला काव्यानंदही तो गमावून बसण्याची शक्यता आहे. शिवाय प्रत्येक कवितेच्या अंतरंगापर्यंत एकाच मार्गाने जाऊन पोहोचता येते असेही नाही. प्रत्येक नवी कलाकृती ही आपल्यापर्यंत पोचण्याचा एक नवा मार्गही सूचित करीत असते; म्हणूनच नव्या वाङ्मयाच्या मागोमाग पुष्कळदा नव्या टीकापद्धतीचाही उदय होत असतो. एखाद्या वाचकाच्या व्यक्तिगत मर्यादा व त्याच्यापुढील कवितेचे विशिष्ट स्वरूप यांच्या संवादातूनच शेवटी कोणत्याही कवितेचा प्रत्यक्षात अनुभवाला येणारा काव्यानंद निश्चित होत राहाणार. तरीही आदर्शाकडे झेपावण्याचा कोणताही प्रयत्न पूर्णपणे अर्थहीन नसतो. आदर्शाचे अस्पष्ट चित्रसुद्धा प्रत्यक्षाला नवी परिमाणे देऊ शकते. माझ्या कल्पनेप्रमाणे आदर्श काव्यानंद मिळण्यासाठी वाचकाला प्रेक्षक, श्रोता, जिज्ञासू, रसिक व सौंदर्यभोक्ता या सर्वच भूमिकांतून

जावे लागते. नव्या कवितेच्या संदर्भात या निरनिराळ्या भूमिकांत तो कसा वावरतो याचा एक बुद्धिगम्य आराखडा मी आपल्यापुढे ठेवणार आहे.

कवितेचा आदर्श वाचक कविता वाचीत असताना ती 'पाहातही' असतो. चिनी चित्रलिपीच्या पद्धतीने कवितेची मांडणी केलेली असली तर या पाहाण्याला विशेषच अर्थ असतो; पण एरवीसुद्धा ओळींचे मागे-पुढेपण, तिची विमुक्तता किंवा निबद्धता सुचविणारे दृक्संकेत, विरामचिन्हांचे अन्वर्थक स्वरूप, या गोष्टी त्याच्या दृष्टीतून निसटू शकत नाहीत. या साध्या गोष्टीकडूनही अगदी अभावितपणे वाचकाच्या जाणिवेला काव्यानुकूल करण्याचे कार्य काही वेळा साधत असते. कविता वाचताना ती 'ऐकणे' याचा अर्थ मूकवाचनामध्येही शब्दांच्या कल्पनाप्राप्त ध्वनिसंवेदनांचा व (भावगीतातील) सूचित गीतात्मकतेचा प्रत्यय घेणे. आदर्श वाचक या गोष्टी कानाने ऐकतो असे म्हणण्यापेक्षा मनाने ऐकतो असे म्हणणेच अधिक योग्य. ज्यांना या गोष्टी मनाने ऐकता येत नाहीत त्यांना त्या, मनाला जाणवणाऱ्या कवितेतील इतर अर्थाश्रयी घटकांशी संबधित करता येत नाहीत. मग त्यांना एखादी ध्वनिसंगती मूलतः कठोर वाटते किंवा एखादी मूलतःच कोमल वाटते. संगीत आणि काव्य यांतील ध्वनिसंगतीकडे पाहाण्याच्या दृष्टिकोनात मूलभूत फरक आहे या गोष्टीचा त्यांना विसर पडतो. कवितेतील ध्वनींची लय, त्यांचे वजन, त्यांतील विराम, त्यांचे साहचर्य (त्यात यमकानुप्रास आलेच) किंवा तिच्यातील गीतात्मकता या गोष्टींना स्वायत्त काव्य-मूल्य नसते. या सर्व गोष्टी आशयसन्मुख झाल्यावरच त्यांच्यात काव्यमूल्याचा प्रवेश होतो. काव्यातील ध्वनींचे मूल्य हे निरपेक्ष नाही, ते आशयसापेक्ष व संस्कारसंचित आहे, मग ते संस्कार कितीही सूक्ष्म, आदिम, किंवा अमूर्त असोत. या दृष्टीने काव्यातील ध्वनींचा वेध घेऊ लागले म्हणजे समर्थांच्या किंवा केशवसुतांच्या तथाकथित खडबडीत रचनेत काव्यात्म लालित्याचा प्रत्यय येऊ लागतो; आणि पुष्कळशी गुळगुळीत व तथाकथित सुरेल रचना कमालीची कुरूप व कष्टदायक वाटू लागते. आशयातील फसवी व सवंग गूढधूसरता आणि रंगढंगयुक्त वाटणारी यमकानुप्रासांची आवर्तने म्हणजे मंत्रशक्ती नव्हे. आशय आणि ध्वनी यांच्या अनुप्रवेशाची परिसीमा गाठल्यावर दोहोंतही न सामावणारा जो तिसरा सूर झंकारू लागतो तो सूर म्हणजे मंत्रशक्ती. या अवस्थेमध्ये गेल्यानंतर काव्य आपल्या अंगभूत मर्यादेच्या पलीकडे गेल्याचा क्षणिक आभास

होतो. साधनरूप असलेली भाषा माध्यमाच्या प्रतिष्ठेला पोचते. ध्वनी आशयावर संस्कार करतो की आशय ध्वनीवर संस्कार करतो हे कळेनासे होते. पण तरीही ही किमया संगीताची आहे असे समजण्याचे कारण नाही. आशय व ध्वनी यांच्या एकात्मतेतून स्फुरणारे हे नवे बीज अनाकलनीय असले तरी अर्थगर्भ असते. परिसीमेच्या काठाशी भेटणाऱ्या या मंत्रशक्तीची जात उठल्यासुटल्या हुंकारल्या जाणाऱ्या कृतक मंत्रशक्तीपेक्षा वेगळी असते. या मंत्रशक्तीची अपेक्षा आदर्श वाचक प्रत्येक कवीच्या प्रत्येक कवितेकडून करीत नाही. कल्पनाप्राप्त ध्वनिसंगती ही फक्त आशयसन्मुख राहिली तरीही त्यावर आपल्या आदर्श वाचकातील श्रोता तृप्त असतो.

जिज्ञासूच्या भूमिकेत हा आदर्श वाचक कसा वावरतो? किं ब्रवीति, करोति किम्? जाणणे ही क्रिया मूलतः आनंदमय आहे असा ॲरिस्टॉटलचा समज होता आणि आपल्या अनुकृतिसिद्धांताशी सुसंगत अशी काव्यानंदाची एक उपपत्ती मांडताना प्रत्यक्ष वास्तव व त्याची काव्यांतर्गत अनुकृती यांच्यातील साम्य लक्षात येणे ही प्रक्रिया काव्यानंदाचा एक आधार आहे या निष्कर्षावर तो आलेला होता. वास्तवदर्शी काव्याच्या संदर्भात आपल्याला जो आनंद मिळतो त्यात अशा प्रकारे जिज्ञासूवृत्तीचे समाधान हा एक भाग असू शकेल. पण ज्यावेळी अनुकृतिप्रधानतेऐवजी सृजनशीलता हाच काव्याचा पिंडधर्म बनतो (आणि तसा तो आता बनलेला आहे) त्यावेळी बाह्य वास्तवाकडे अंगुलीनिर्देश करण्याऐवजी काव्य स्वतःमधील जाणिवेकडेच अंगुलीनिर्देश करू लागते, आपल्या स्वायत्ततेचाच साक्षात्कार घडवते. मग जिज्ञासूवृत्तीची अशा स्वरूपाची हालचाल अर्थहीन आणि काव्यानंदाला अपायकारक ठरू लागते. नव्या कवितेतील उत्कट काव्यानुभव असल्या जिज्ञासूवृत्तीला कधीच झेलता येत नाही. चुकीची जिज्ञासूवृत्ती ही दुसऱ्याही एका पद्धतीने उत्कट काव्यानंदापासून आपणाला वंचित करू शकते. कवितेचा घटक बनलेल्या विचाराला निव्वळ तर्काची परिमाणे नसतात. कवितेतील विविध विचार किंवा त्या विचारांच्या संकलित परिणामातून सूचित होणारे तत्त्वज्ञान ही सर्व कवितेतील एकात्म जाणिवेचे सापेक्ष घटक म्हणून वावरत असतात. म्हणूनच विचारातील विसंगती किंवा गोंधळ या दोन्ही गोष्टी निव्वळ तर्कमूल्याच्या दृष्टीने दोषास्पद असल्या तरी एखाद्या विशिष्ट अनुभवाच्या संदर्भात काव्यगुणाने समृद्ध असण्याची

शक्यता असते. विचारांच्या या अवस्थेशी सहकंप होण्याची पात्रता असणे आणि काव्यातील घटकांच्या परस्परानुप्रवेशाचा शोध घेणे हेच काव्यानंदाच्या संदर्भातील जिज्ञासूवृत्तीचे प्रधान कार्य आहे. काव्याचा घटक बनल्याबरोबर विचार आपली वैचारिकता न हरवता तर्कमूल्य तेवढेच हरवून बसतो. म्हणूनच एखादे अप्रगत किंवा खोटे तत्त्वज्ञान महान काव्यानुभवाचा आधार ठरू शकते. विचारातील निरक्षेप विश्वात्मकतेचे काव्यामध्ये 'सापेक्ष विश्वात्मकतेत' रूपांतर होते. या सर्व विवेचनाचा अर्थ असा की आदर्श वाचकाची जिज्ञासूवृत्ती बौद्धिक कसाने कमी असून भागत नाही तर ती प्रकृतीने अधिक लवचिक असवी लागते. आदर्श वाचकाला विचारांचे अनुभवीकरण करता यावे लागते. पण विचारांचे अनुभवीकरण करणे वेगळे आणि विचारांना निव्वळ भाववाहक मानणे वेगळे; तसे मानणे म्हणजे जाणिवेच्या एकात्म अवस्थेतील एका घटकाला दुसऱ्या घटकाचे साधन मानण्यासारखे आहे. आदर्श काव्यानंदात एक घटक दुसऱ्या घटकाला साधनभूत ठरवीत नाही; सगळेच घटक एका केंद्रात एकरूप होत असतात. विचार भावसूचक मानले तर आपल्या परीने भावना विचारसूचक ठरत असतात. काव्यानंदाचे रहस्य एका घटकाची दुसऱ्या घटकावर मात होण्यात नसून, त्या सर्वांच्या परस्परांना समृद्ध करणाऱ्या सहकंपनात असते. आदर्श वाचक आपल्या जिज्ञासू वृत्तीला याच दिशेने कार्यप्रवण करीत असतो.

सामान्यतः काव्यानंदाचा उपभोग घेऊ शकणाऱ्या माणसाला आपण काव्याचा रसिक म्हणून ओळखतो. पण विशिष्ट रसांची अपेक्षा ठेवून काव्य वाचणाऱ्या माणसालाही आपण रसिक म्हणू शकू. रसिक या शब्दामागे एकदम रससिद्धांत उभा राहातो. 'विशिष्ट नावे असलेल्या सुस्पष्ट भाववृत्तींचा परिपाक म्हणजे रस अशी ढोबळ व्याख्या गृहीत धरली – आणि रससिद्धांताच्या सर्वसामान्य चर्चेमध्ये हीच कल्पना प्रत्यक्षपणे किंवा अप्रत्यक्षपणे गृहीत असते – तर अशा रसांची अपेक्षा ही काव्याच्या जीवंत अनुभवाशी सुसंगत नाही. पहिली गोष्ट अशी की रसांची कितीही सूक्ष्म वर्गवारी केली तरी उत्कट काव्याच्या संदर्भात प्रत्यक्ष अनुभवाला येणारी जाणिवेची अवस्था त्या रसांच्या कक्षेत सामावत नाही. एवढेच नव्हे तर नेमका नको त्या गोष्टीवर – म्हणजे भावनांच्या एकसुरीपणावर – भर दिला जातो. रससिद्धान्त हा बाजाच्या पेटीसारखा आहे, तंतुवाद्यासारखा

नाही; आणि मींड खेचणे हा तर खऱ्या काव्याचा सहजधर्म. दुसरे असे की, नव्या कवितेत अधिकाधिक प्रकर्षाने जाणवू लागलेली जाणिवेची एकात्मता–विचार, भावना व संवेदना यांची एकात्मता–निव्वळ भावनांच्या संदर्भात काव्याचा अन्वय लावणाऱ्या रससिद्धान्ताला अप्राप्य राहाते. या संमिश्र व एकात्म रसायनाकडे (इथेही रस आलाच! असो.) रसैकदृष्टीने पाहाणे म्हणजे रसाच्या अपेक्षेने प्रत्ययाला येणाऱ्या काव्यानंदाला विकृत करण्यासारखे आहे. तिसरी गोष्ट अशी की, काव्याच्या निरनिराळ्या टप्प्यांवर (हे होण्याची शक्यता कथाकाव्यात किंवा नाट्यकाव्यात अधिक) निरनिराळ्या रसांची अपेक्षा करणाऱ्याला काव्यातील पूर्वानुभवांची पुढील अनुभवावर पडणारी छाया व पुढील अनुभवांच्या संदर्भात पूर्वानुभवांचा होणारा कायाकल्प आणि या सर्वांच्या गतिशील परस्परानुप्रवेशातून सिद्ध होणारे काव्याचे अंतिम व एकजिनसी स्वरूप याचा विसर पडतो. म्हणून विशिष्ट रसांच्या अपेक्षेने काव्याकडे पाहाणे हे परिणामी काव्यहानी करणारे आहे. अशा रसांची अपेक्षा हे एक काव्यविघ्न ठरते. एका अनामिक अशा एकसंध काव्यरसाची अपेक्षा ठेवणे हेच आदर्श काव्यानंदाच्या दृष्टीने अधिक फलदायी.

चर्चेच्या ओघात आपण सहजच वाचकातील सौंदर्यभोक्त्याच्या भूमिकेपर्यंत येऊन पोहोचलो आहोत. कवितेतील सौंदर्याचा आस्वाद घेणे म्हणजे कवितेतील विविध घटकांच्या परस्पर संबंधातून साकार होणारा एकात्म, स्वायत्त, व जीवसदृश असा घाट अनुभवणे. वस्तुतः याच गोष्टीची चर्चा आपण आतापर्यंत अप्रत्यक्षपणे करीत आलो. काव्य किंवा संगीत यांच्यासारख्या कालाश्रयी कलांमधील सौंदर्यप्रत्ययाला दोन अंगे असतात : एक गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययाचे आणि दुसरे स्थितिरूप सौंदर्यप्रत्ययाचे. चित्र किंवा शिल्प या कालनिरपेक्ष कलांतील सौंदर्यप्रत्यय हा स्थितिरूप असतो; एका अर्थाने त्या कलांतील सौंदर्याचा प्रत्यय घेणे हे अधिक सोपे असते. काव्यामध्ये स्थितिरूप सौंदर्यप्रत्ययापर्यंत पोचण्यासाठी प्रथम आपणाला गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययातून जाणे भाग पडते; आणि हे करीत असताना स्मृतीच्या धारणाशक्तीवर कमालीचे अवलंबून राहावे लागते. सामान्य वाचक ज्या वेळी काव्याच्या सौंदर्याविषयी बोलत असतो तेव्हा तो मुख्यत्वे काव्याच्या गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययाविषयीच बोलत असतो : कालानुक्रमाने व ठिकठिकाणी जाणवणाऱ्या भाववृत्तीच्या उत्कटतेबद्दल, विशिष्ट

घटनांच्या अर्थपूर्णतेबद्दल, विशिष्ट विचारांच्या खोलीबद्दल, किंवा ही ज्यांच्यामधून प्रत्ययाला येतात त्या शब्दसंगतीबद्दल किंवा प्रतिमाप्रतीकाबद्दल बोलत असतो. हळूहळू उलगडत जाणाऱ्या कवितेच्या ज्या ज्या टप्प्यावर त्याला या गोष्टी भेटतात तिथे तिथेच त्या गोष्टींचे मूल्य तो निश्चित करून टाकतो. त्याचा काव्यानंद हा बहुतांशी या गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययानेच निश्चित होतो. पण आदर्श वाचक त्या त्या गोष्टींचे मूल्य त्या त्या वेळी जाणवत असूनही त्यांच्या अस्थिरतेची जाणीव हरवत नाही. हा गतिरूप सौंदर्यप्रत्यय स्थितिरूप सौंदर्यप्रत्ययात परिणत झाल्याशिवाय त्याला संपूर्ण काव्यानंद मिळाल्यासारखे वाटत नाही. कवितावाचन पुरे होताच तो सगळी कविता एकदम भोगू शकतो. मग स्वतंत्रपणे जो घटक पूर्वी कुरूप वाटला होता तो आता त्याला सुरूप वाटू लागतो; जे स्वतंत्रपणे अर्थहीन भासले होते ते आता सबंध कवितेच्या संदर्भात अर्थपूर्ण भासू लागते; जे शब्द व ज्या प्रतिमा पूर्वी ओंगळ किंवा अभद्र वाटत होत्या, त्या आता तशा वाटत नाहीत. गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययातील सोन्याचेही पितळ होते, आणि पितळेचेही सोने बनते. पण काव्यासारख्या कालाश्रयी कलेमध्ये मागाहून त्याचे सोने झाले तरी प्रथम ते पितळ अनुभवावेच लागते. गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययापासून स्थितिरूप सौंदर्यप्रत्ययापर्यंत पोहोचणे म्हणजे कालानुक्रमाने येणाऱ्या सुट्या काव्यानुभवांना एकसंध करता करताच त्याचा कायाकल्प साधणे. विवेचनाच्या सोयीसाठी सौंदर्यप्रत्ययातील या दोन अंगांचा वेगवेगळा उल्लेख करीत असलो तरी वस्तुस्थितीमध्ये पहिल्या अंगातून जात असतानाच हळूहळू दुसरे अंग प्रत्ययाला येत असते. काही घटकांचे मूल्यपरिवर्तन घडण्यासाठी शेवटची ओळ वाचीपर्यंत थांबावे लागतेच असे नाही. निर्मिती, नाश, पुनर्निर्मिती यांच्या अनेक आवर्तनांतूनच काव्याची अंतिम बंदीश निर्माण होते. तसेच अशा प्रकारे रूपपरिवर्तन घडत राहाणे ही गोष्ट आदर्श वाचकाला कष्टदायकही वाटत नाही. कालानुक्रमाने घडणाऱ्या मानवी जीवनातील घटनांचे स्वरूप व मूल्यही पुढील घटनांच्या संदर्भात बदलत गेल्याचा प्रत्यय विचारी माणसाला येत असतो. या अर्थाने काव्य हे इतर ललितकलांपेक्षा अधिक जाणीवलक्षी व जीवनलक्षी आहे असे आपणाला म्हणता येईल. गतिरूप सौंदर्यप्रत्ययातून जात जात स्थितिरूप सौंदर्यप्रत्ययापर्यंत पोहोचणे म्हणजेच काव्यानंदाचे खास वाङ्मयीन असे वेगळे परिणाम अनुभवणे. ते उद्दिष्ट गाठल्याशिवाय आदर्श वाचकातील सौंदर्यभोक्ता

तृप्त होत नाही.

सर्वसामान्य वाचक या प्रकारच्या काव्यानंदासाठी फार उत्सुक आहे असे समजण्याचा भाबडेपणा मी करीत नाही. किंवा पुष्कळदा या गोष्टीचे बौद्धिक आकलन त्याला नसूनही ते प्रत्यक्षात घडत असण्याची शक्यता नाकारीत नाही. जे सहज मिळेल ते जमेल त्या पद्धतीने वाचणे एवढेच त्याला पुरेसे असते. म्हणून प्रथमच सांगितले : कविता कशी भोगावी? जशी जमेल तशी. पण त्यामुळे सर्वसामान्य वाचकाचा अधिक्षेप करावा असे मला वाटत नाही. उच्चभ्रू व अतिसंस्कारित वाचक हे पुष्कळदा काव्यानंदाच्या बाबतीत सर्वसामान्यांपेक्षाही खालच्या – म्हणजे कृत्रिम व निर्जीव – पातळीवर वावरत असताना आढळतात. कविता कशी भोगावी असे त्यांनी विचारले तर त्यांच्यासाठी एक ग्राम्य उत्तर असे : 'कपडे काढून'.

सत्यकथा : ऑक्टोबर १९६६

बालकवितेचे स्वरूप

बालमनाशी जिव्हाळ्याचा संवाद साधणारी कविता म्हणजे बालकविता. बालकविता वाचताना मुलांना ती कविता आपल्यासाठी लिहिली आहे एवढेच वाटून उपयोगी नाही तर जणू काय ती आपणच लिहिली आहे असेही वाटले पाहिजे. काव्यवृत्ती आणि काव्यभाषा या दोन्ही गोष्टींशी मुले इतकी तद्रूप होऊ शकली तरच खरी बालकविता निर्माण झाली असे म्हणता येईल. आपल्या आंतरिक जीवनाचे स्वरूप जसजसे बदलत जाते तसतसे त्याच्याशी संवाद साधणाऱ्या कवितेचे स्वरूपही बदलत जाते. म्हणून प्रौढाकरता असलेल्या कवितेचा आशय वेगळा व मुलाकरता असलेल्या कवितेचा आशय वेगळा; प्रौढांकरता असलेल्या कवितेचे रूप वेगळे व मुलांकरता असलेल्या कवितेचे रूप वेगळे; प्रौढांकरता असलेल्या कवितेची भाषा वेगळी व मुलांकरता असलेल्या कवितेची भाषा वेगळी. एवढेच काय पण ज्याला आपण बाल्य असे म्हणतो तो चार वर्षांपासून दहा वर्षांपर्यंतचा कालखंडही मुलांच्या आंतरिक विकासाचे अनेक टप्पे सूचित करतो. विकासाच्या या प्रत्येक टप्प्यावर मुलांना तद्रूप करू शकणाऱ्या कवितेचे स्वरूपही वेगवेगळे असते. तरीपण चांगल्या काव्यातील

काही मूलभूत प्रक्रिया प्रौढांच्या कवितेप्रमाणे मुलांच्या कवितेतही आढळतात. म्हणून बालकविता ही प्रौढ काव्यानुभवाकडे नेणारी एक पायवाट आहे असेही म्हणता येईल. बालकवितेचे स्वरूप समजून घेण्यापूर्वी प्रथम काही गैरसमज दूर केले पाहिजेत : मुलांच्या जीवनाचे प्रौढमनाला रंजक व अर्थपूर्ण वाटणारे चित्रण म्हणजे बालकविता नव्हे; तसेच मुलांच्या मनावर बोधपर संस्कार करण्यासाठी लिहिलेली कविता किंवा मुलांना उद्देशून लिहिलेली कविता म्हणजेही बालकविता नव्हे. तसेच मुलांनी लिहिलेल्या कविता म्हणजेही बालकविता नव्हेत. एखादा क्वचित दिसणारा अपवाद वगळल्यास आपल्या वृत्तिविशेषांचा सफळ आविष्कार साधून काव्यनिर्मिती करणे ही गोष्ट मुलांना झेपणारी नसते. शिवाय प्रौढांचे अनुकरण करून प्रौढांसारख्या कविता लिहिण्याचा प्रयत्न मुले पुष्कळदा करतात. मुलांविषयी लिहिली गेली म्हणून जशी कविता बालकविता ठरत नाही तशीच मुलाकडून लिहिली गेली एवढ्यानेही कविता बालकविता ठरत नाही. वस्तुतः बालकविता ही कोणी लिहिली व कशाविषयी लिहिली हे प्रश्न महत्त्वाचे नाहीत. ती कविता मुलांच्या आंतरिक जीवनाशी संवाद साधीत असेल व त्या कवितेशी मुलांच्या होणाऱ्या तद्रूपतेत त्या संवादाचा पुरावा मिळत असेल तरच ती कविता बालकविता म्हणता येईल.

मुलांच्या आंतरिक जीवनाशी संवाद साधण्यासाठी बालकवितेला मुलांच्या खास वृत्तीविशेषांच्या आधारानेच आत शिरावे लागेल. ते वृत्तिविशेष असे : (१) वास्तव्य व अवास्तव यांना एकरूप मानणारी कल्पनाशक्ती; (२) अनुकरण-वृत्तीशी संबद्ध असलेली क्रीडाप्रधान नाट्यात्मता; (३) मंत्रसदृश ध्वनींचे व आघातयुक्त बोलभाषिक लयीचे स्वाभाविक आकर्षण; (४) उघडी व स्वैर विनोदवृत्ती व (५) विशिष्ट प्रकारच्या रचनापद्धतीशी संबद्ध असलेली सौंदर्यवृत्ती.

मुलांना एका स्वप्नसदृश विक्षिप्त कल्पनाशक्तीचे फार मोठे वरदान असते. या कल्पनाशक्तीचे काही विशेष बालकवितेतील प्रतिमासृष्टीला आत्मसात करावे लागतात. वरवर असंबद्ध वाटणाऱ्या गोष्टी त्यांच्या स्वैर कल्पनाविलासात एकदम एकरूप होता. त्यांची कल्पनाशक्ती त्या अवस्थेत वास्तव व अवास्तव यांतली सीमारेषा पुसून टाकते. म्हणूनच परिचितातून अपरिचिताकडे ती सहज झेप घेऊ शकते. मुलांच्या कल्पनाशक्तीचे आदिम मानवाच्या कल्पनाशक्तीशी काही प्रमाणात साधर्म्य असते. आदिम माणसाला सर्व निर्जीव वस्तू व शक्ती सचेतन भासतात.

चंद्र, सूर्य, पर्वत, समुद्र, नद्या, वृक्ष या सर्व वस्तूंमध्ये त्याला मानवी व अतिमानवी भावनांचा प्रत्यय येतो. सर्व वस्तुमात्र प्राणतत्त्वाने भरलेले आहे असे तो गृहीत धरतो. निसर्गावर अधिसत्ता मिळविण्यासाठी तो गूढविद्येची निर्मिती करू पाहातो तेही याच श्रद्धेच्या जोरावर. मुलें ही सुरवातीला विश्वाविषयीच्या अशाच एका एकसंध कल्पनेतून जात असतात. त्यांच्यामधील विचार, भावना व संवेदना यांना पृथगात्म स्वरूप अजून प्राप्त झालेले नसते. एका अवस्थेत त्यांनाही सजीव व निर्जीव हा भेद अनाकलनीय असतो. प्रौढ माणूस निर्जिवावर सजीवतेचा आरोप करू शकतो पण मुले त्याचा साक्षात प्रत्यय घेऊ शकतात. म्हणूनच अचेतनाचे चेतनीकरण हा बालकवितेतील कल्पनाविलासाचा एक केंद्रबिंदू ठरतो. बालकवितेतील चेतनीकरण म्हणजे पर्यायाने मानवीकरणच ठरते आणि त्याच्या आवाक्यात वस्तुसृष्टीप्रमाणेच प्राणिसृष्टीही अंतर्भूत होते. तसेच शक्य आणि अशक्य यांतील सीमारेषा पुसट करणे हाही बालकवितेतील कल्पनाविलासाचा एक भाग असतो. मुले जसजशी प्रौढ होऊ लागतात तसतशी सचेतन आणि अचेतन, शक्य आणि अशक्य, अर्थपूर्ण आणि अर्थहीन, रीत आणि विपरीत यांतील सीमारेषा अधिकाधिक निश्चित होऊ लागतात. अद्‌भुतांचे आकर्षण हाही मुलांच्या कल्पनाशक्तीचा एक उल्लेखनीय विशेष असतो. या अद्‌भुतात पुष्कळदा एक भीतीयुक्त कुतूहल मिसळलेले असते. या भीतीला अनिश्चित स्वरूपात वावरू दिले तर ती सगळीकडे संचार करू लागते व नको तिथे प्रकट होऊ लागते. अनिश्चित राहिलेल्या सर्वव्यापी भीतीची परिणती प्रौढवयामध्ये एखाद्या मानसिक विकारात होणे अशक्य नसते. या भीतीयुक्त अद्‌भुताला काही विशिष्ट घटना, वस्तू किंवा कल्पना यांच्याशी संबद्ध करून वस्तुगत करणे हे बालमनाच्या निरोगी वाढीला आवश्यक असते. (आदिम मानव भुते गाडतो तीही याच प्रेरणेने.) अर्थात ही प्रक्रिया मुलांच्या जीवनात स्वाभाविकपणेच घडत असते. मुलांच्या कल्पनाशक्तीची ही आंतरिक निकड ओळखूनच बालकवितेतील अद्‌भुताला प्रगट व्हावे लागते. कुतूहलयुक्त भीतीतून अद्‌भुताचे आकर्षण निर्माण होणे आणि ते कथाकाव्याच्या रूपाने वस्तुगत करता येणे हे निरोगीपणाचेच लक्षण असते. आदिम मानव या कुतूहलयुक्त भीतीपासून आपला बचाव विधींच्या सहाय्याने करू पाहातो. मुलांना आवडणारी काही लोकगीते पूर्वी केव्हातरी विधीशी संबद्ध असण्याची शक्यता असते. विधि-

गीतांचा पूर्वपरंपरेशी संबंध दुरावल्यावर त्यांचीच क्रीडागीते होत असावीत असाही एक तर्क आहे.

अनुकरणवृत्तीचा बालमनातील संचार फार सातत्याने व प्रभावीपणाने चाललेला असतो. वस्तुतः अनुकरणवृत्ती ही मानवाच्या सर्व अवस्थांना व्यापून राहाणारी प्रवृत्ती आहे. ती आदिम मानवात असते तशीच सुसंस्कृत मानवातही असते. मुलात असते तशीच प्रौढातही असते. प्रौढामधील तिचा आविष्कार सुसंस्कृत जीवनपद्धती आत्मसात करताना व नाट्यात्म कलाकृतीचा रसास्वाद घेताना प्रगट होतो. आदिम अवस्थेतील मानव या अनुकरणवृत्तीच्या सहाय्याने मानवेतर विश्वावर आपली हुकमत स्थापण्याच्या प्रयत्नात असतो. ज्या शक्तीची किंवा प्राण्याची आपण अनुकृती करू त्यावर आपल्याला एक प्रकारची गूढ अधिसत्ता प्राप्त होते अशी त्याची कल्पना असते. जादुटोण्याचे काही विधी व त्याच्याशी संबधित असलेली नृत्ये ही या कल्पनेशी संबद्ध असतात. एवढेच काय पण आदिम चित्रकलेमागे सुद्धा हाच हेतू असावा असा काही विचारवंतांना संशय येतो. नैसर्गिक शक्तींची व हिंस्र श्वापदांची अनुकृती साधल्याने आपल्याला त्यांच्या संदर्भात एक प्रकारचे गूढ सामर्थ्य प्राप्त होते व त्या क्रियेशी संबद्ध असलेल्या सहजोद्‌गाराला एक प्रकारची मंत्रशक्ती प्राप्त होते या श्रद्धेवर आदिम माणसाचे काही कलात्मक व्यूह आधारलेले असतात. मुलांच्या अनुकरणवृत्तीचे वैशिष्ट्य असे की ती प्रौढांच्या किंवा आदिमानवांच्या हेतुकल्पनेपासून सर्वस्वी विमुक्त असते. अनुकरणवृत्तीच्या निर्हेतुक आविष्कारातच त्यांना आनंद मिळतो. त्याची अनुकरणवृत्ती क्रीडाप्रधान असते. आपण नाही ते आहो असे भासवणे, कारणाशिवाय खोटे बोलणे, अर्थहीन खोड्याकरणे, लहानमोठे गुन्हे करणे या गोष्टी पुष्कळदा मुले या क्रीडाप्रधान अनुकरणवृत्तीच्या आहारी जाऊन करत असतात. तशाच अनिर्बंध स्वैर व क्रीडाप्रधान अनुकरणवृत्तीचा बालकवितेतील किंवा बालनाट्यातील प्रत्यय त्यांना आपलासा वाटतो.

मुलांचा आणखी एक वृत्तिविशेष म्हणजे मंत्रसदृश ध्वनींचे व आघातयुक्त बोलभाषिक लयीचे स्वाभाविक आकर्षण. काही वेळा अर्थहीन ध्वनी हे त्यांना अर्थपूर्ण ध्वनीपेक्षा अधिक आकर्षक वाटतात. अर्थाची अडगळ झुगारून देऊन निव्वळ ध्वनीची फिरत करीत बसण्यात मुलांना विलक्षण समाधान मिळते. फार

द्रुत किंवा फार ठाय या दोन्ही लयी त्यांना अप्रिय वाटतात. प्रसंगी द्रुत चालते पण तीही फार वेळ नव्हे. बोलभाषेशी जवळीक साधणारी लय त्यांना लौकर आत्मसात करता येते. ध्वनीचा किंवा भाषेचा मुलांना येणारा प्रत्यय हा जितका मानसिक तितकाच शारीरिक असतो. त्यांचे सबंध शरीर लयीच्या अधीन होऊ शकते. मुलांना भेटणारी ध्वनीची व लयीची बेहोषी आदिमानवाच्या बेहोषीशी तुल्य असते. पण तन्मयतेची ही अवस्था मुलांना फार वेळ ताणून ठेवता येत नाही.

मुलांची विनोदवृत्ती हीसुद्धा प्रौढांच्या विनोदवृत्तीपेक्षा काही बाबतीत वेगळ्या जातीची असते. प्रौढाचा विनोद हा व्यापक अशा सामाजिक प्रमाणकल्पनेशी (norm) संबद्ध असतो; म्हणजेच तिला मूल्यगर्भ सामाजिक संदर्भ असतो. (बालकवितेतील विनोदवृत्ती ही स्वैर व काहीशी स्थूल असते.(नर्मविनोद किंवा उपहासप्रधान विनोद हा सूक्ष्म व निश्चित अशा सामाजिक, प्रमाणकल्पनेच्या अभावी संभवू शकत नाही. विनोदामध्ये अध्यारत असलेले हे सामाजिक प्रयोजन त्या वयात प्रभावी नसते. विपरीत कळण्यासाठी रीत कळावी लागते, आणि त्याचे यथायोग्य ज्ञान होण्यासाठी माणसाला आपली सामाजिकता अनुभवावी लागते. हे सर्व खऱ्या अर्थाने प्रौढांनाच शक्य असते. (स्थूल स्वरूपात उमगणारी विसंगतीच मुलांना जाणवू शकते, तोच त्यांच्या विनोदाचा प्रधान आधार असतो.) उदाहरणार्थ, भाषा शिकण्याच्या स्वतःच्या प्रयत्नात मुलांना त्या क्षेत्रातील स्थूल प्रमाणकल्पनेची पुसटशी ओळख होते आणि मग शब्दविपर्यास हा त्यांच्या विनोदाचा एक आधार बनतो. काही शारीरिक प्रक्रियांच्या संदर्भात त्यांना आणखी काही स्थूल प्रमाणकल्पना भेटू लागतात आणि मग तीं शारीरिक कर्मेही त्या विनोदात सहभागी होऊ लागतात. चारचौघात गैरशिस्त मानलेल्या एखाद्या शरीरधर्माने त्यांची विनोदवृत्ती प्रथम जागृत होते. म्हणून असे म्हणता येईल की बालकवितेतील विनोदवृत्ती ही उघडी, स्वैर व स्थूल असते. मुलांना दुसऱ्याची फजीती करणे व आपल्याला प्रिय असणाऱ्या व्यक्तींचीही गंमत करणे आवडते; पण सामान्यतः त्यांची वृत्ती निरागस असते. मुलांच्या विनोदाला पंख असतात पण डंख नसतो. बालकवितेतील विनोदालाही हे लक्षण आत्मसात करावे लागते.

सौंदर्य या शब्दाशी परिचय होण्यापूर्वीच मुलांतील सौंदर्यभावनेचा व्यवहार

सुरू झालेला असतो. त्यांच्या सौंदर्यभावनेची व्याप्ती मर्यादित असली तरी ती स्वभावतः हेतुनिरपेक्ष असल्यामुळे त्या मर्यादित क्षेत्रात प्रौढापेक्षाही अधिक उत्कट असते. अनेक अर्थांनी त्यांची सौंदर्यभावना अधिक सोयिस्कर ठिकाणी उभी असते. हेतुपरतेपासून, सौंदर्यबाह्य पूर्वग्रहापासून, तर ती विमुक्त असतेच; पण कवितेच्या स्वरूपाविषयी कोणतीही प्रमाणकल्पना उराशी नसल्यामुळे बालकवितेतील प्रयोगशीलतेला ती अधिक निकोप मनाने सामोरी जाऊ शकते. जाणिवेची एकात्मता अनुभवण्यासाठी प्रौढ वाचकाला पुष्कळदा प्रयत्नपूर्वक कल्पनेच्या एका वेगळ्या पातळीवर जावे लागते. पण मुलांच्या सौंदर्यभावनेला जाणिवेच्या एकात्म अवस्थेचा – विचार, भावना व संवेदना त्यांच्या एकरूपतेचा – स्वभावसिद्ध आधार असतो. ती अर्थ व अर्थातीत यांचे पलटे सहज झेलू शकते. म्हणूनच निरर्थक शब्दाकडून अर्थपूर्ण शब्दाकडे व अर्थपूर्ण शब्दाकडून निरर्थक शब्दाकडे बालकवितेला सहज प्रवास करता येतो. मंत्रसदृश ध्वनींची पुनरुक्ती किंवा आघाताधिष्ठित बोलभाषिक लय ती सारख्याच सहजतेने पकडू शकते. आडमाप, अनाहुत, किंवा अपरिचित प्रतिमांनी ती गोंधळून जात नाही. सगळेच 'कळले' पाहिजे असाही तिचा आग्रह नसतो. संबंधाच्या प्रभावाने ती भारली गेली तर तपशीलाची मोड ती मोजीत बसत नाही. एकात एक गुंफलेल्या साखळीसारख्या रचना, चक्रीय कल्पनाविलास, पायरीपायरीने वाढणारा उत्सुकताप्रधान घटनाक्रम, सुसंबद्धाच्या मागोमाग येणारे असंबद्ध पलटे, या व अशा अनेक रचनापद्धतीत त्यांची सौंदर्यवृत्ती रस घेऊ शकते.

बालमनाच्या व बालकवितेच्या विवेचनात मी वर उल्लेखिलेल्या पाच वृत्ति-विशेषांचा उल्लेख केला. याचा अर्थ ते वृत्तिविशेष स्वतंत्रपणाने वावरत असतात असा नव्हे. बालमनामध्ये या सर्वांचे एकजिनसी रसायन झालेले असते आणि बालकवितेमध्येही काहीसे तसेच घडण्याची आवश्यकता असते. त्याचप्रमाणे या वृत्तिविशेषांचे बौद्धिक आकलन झाल्यामुळे आपोआप चांगली बालकविता निर्माण होऊ लागेल असाही भ्रम करून घेण्याची जरुरी नाही. कविप्रतिभेमध्ये बालमनाशी तद्रूपता साधण्याचे सामर्थ्य नसेल तर असल्या विश्लेषणात्मक प्रपंचाचा विशेष उपयोग होणार नाही. ज्याच्याजवळ तो तिसरा डोळा असेल त्यांना या विवेचनाची जरुरी नाही आणि ज्यांच्याजवळ तो नाही त्यांना याचा उपयोग नाही. पण ही शोकान्तिका या टीकालेखाची नसून सर्वच

टीकावाङ्मयाची आहे असेही म्हणता येईल. काही प्रतिभावंतांना अंधुकपणे जाणवणारी वाट अधिक सुस्पष्ट करणे व काही बालकवितेच्या प्रौढ रसिकांमध्ये सुप्तप्राय असलेली सौंदर्यदृष्टी जागृत करणे एवढीच गोष्ट मला अपेक्षित आहे.

मराठी बालकवितेचा कायाकल्प करण्याची वेळ आलेली आहे असे मला वाटते. शैक्षणिक व कौटुंबिक वातावरण या स्थित्यंतराला अनुकूल होत आहे. छडीचा उपयोग टेबलावर ताल धरणे हाच आहे ही गोष्ट खेड्यातील शिक्षकालाही पटू लागली आहे. मुलासाठी शालेय पुस्तकाप्रमाणे आणखी काही पुस्तके विकत घेण्याची सवय पालकांना पुढेमागे लागण्याची चिन्हे दिसत आहेत. शिवाय मराठी वाङ्मयाच्या सर्वांगीण कायाकल्पामध्ये बालकविताही सहभागी झाली तर ती गोष्ट अटळ आहे असेच म्हटले पाहिजे.

/मराठी बालकवितेला परंपरा आहे तसाच तिला भविष्यही आहे. ही परंपरा संतवाङ्मयाइतकी जुनी आहे आणि लोकगीताइतकी सकस आहे. नामदेवासारख्या संतांच्या बहुपेडी बाललीला सोडल्या तरीही अर्वाचीन मराठी बालकवितेची परंपरा रे. टिळकांइतकी जुनी आहे. रे. टिळक हे आजच्या बालकवितेचे आजोबा आणि मायदेव हे वडील. दोघांच्याही वाङ्मयीन व्यक्तित्वात बालसदृश असे मूलभूत घटक पुष्कळ. दोघांनीही या कवितेला वाहून घेतलेले; पण दुर्दैवाने या दोघांच्याही प्रतिभेचा कस अव्वल दर्जाचा नव्हता./ केशवसुत, तांबे, बालकवी व माधव ज्यूलियन हे कवी या क्षेत्राकडे पुरेशा प्रमाणात आकर्षित होऊ शकले नाहीत.| बालकवितेविषयीची त्यांची कल्पनाही काहीशी उथळ. नामदेवांपासून मायदेवापर्यंत काही बालकविता तर बोबड्या भाषेतही लिहिली गेली; पण गंमत अशी की भाषा बोबडी झाली तरी कविता बोबडी होऊ शकली नाही. आणि वेगळ्या अर्थाने सबंध कविताच बोबडी झाल्याशिवाय बालकवितेचा कायाकल्प होणार नाही./ मुलांच्या जीवनाचा बदलता संदर्भही तिला आत्मसात करावा लागेल. या बदलत्या संदर्भाला सन्मुख होण्याइतकी ती जीवंत व रसरशीत झाली पाहिजे. हे घडत असताना नव्या बालकवितेमागील प्रेरणा साचेबंद होणार नाहीत व परंपरा आणि नवता यांचा अनुप्रवेश सतत सुरू राहील हे पाहिले पाहिजे. लोकगीतांच्या परंपरेशी व समकालीन प्रेरणांशी नव्या बालकवितेचे जीवंत नाते जोडता आले तर मला अपेक्षित असलेला कायाकल्प फार दूर नाही.

हा कायाकल्प घडून येईल तेव्हा बालकविता हीसुद्धा कविताच आहे ही प्राथमिक गोष्ट कटाक्षाने मांडण्याची जरुरी उरणार नाही. तिथेही विशिष्ट अनुभवाचा उत्कट वेध घेणारी जाणीवनिष्ठा प्रगट होऊ लागेल: त्या विशिष्ट जाणिवेशी एकजीव होणारी सहकंप भाषाशैली उपस्थित होईल; आणि जीवसदृश एकात्म घाटाची कलात्मक स्वयंपूर्णता जाणवू लागेल. सुलांच्या आंतरिक जीवनाशी संवाद साधण्याचे सापेक्ष श्रेय तर तिला मिळेलच; पण त्याचबरोबर आपल्यापरीने प्रौढ रसिकतेचे समाधान करण्याचे अंतिम कलात्मक श्रेयही तिला गाठता येईल. कदाचित बालकवितेच्या अंगाने सौंदर्यसन्मुख झालेली रसिकता प्रौढ नवकाव्याचाही अधिक मनमोकळा आस्वाद घेऊ शकेल. कारण मराठी बालकवितेतील चांदोबा अजूनही भागलेला नाही.

काव्यात्म दुर्बोधता : पहिली, दुसरी आणि तिसरी

कवी आणि रसिक यांच्यामध्ये पुष्कळदा 'अपेक्षा' हीच खरी अडचण असते! आपल्या काव्याला रसिकाने दाद द्यावी ही कवीची अपेक्षा आणि दाद देण्यासारखे त्यात काहीतरी असावे ही रसिकाची अपेक्षा; आपल्या काव्यातील कोणत्या गोष्टीला रसिकाने महत्त्व द्यावे याबद्दलच्या कवीच्या पूर्वकल्पना आणि काव्यामध्ये आपल्याला मुख्यतः काय मिळावे याबद्दल रसिकाच्या पूर्वकल्पना. कोणतीही पूर्वकल्पना मनाशी न धरता सृजन करणे आणि कोणतीही पूर्वकल्पना मनाशी न धरता त्या सृजनाला सामोरे जाणे ही कवी आणि रसिक यांच्यामधील संबंधाची आदर्श अवस्था होय असे म्हणता येईल. कदाचित या आदर्श परिस्थितीत कवी आणि रसिक यांच्यामध्ये कोणतेच अडथळे निर्माण होणार नाहीत. पण कवी आणि रसिक हे दोघेही कमीअधिक प्रमाणात समाजाच्या सांस्कृतिक गतीमध्ये सहभागी झालेले असतात; या संदर्भाकडून जशी ते काही मूल्ये घेतात तशाच काही अपेक्षाही घेतात; आणि मग ज्या निरपेक्षवृत्तीने त्यांनी परस्परांशी जवळीक करावी असे आपण म्हणतो ती निरपेक्षवृत्ती ही फक्त एक तार्किक शक्यता आहे असेच मानावे लागते. ज्याला वस्तुस्थितीची

दखल घ्यायची आहे त्याला अपेक्षा ही मूलभूत अडचण टाळता येण्यासारखी नाही. टाळता येण्यासारखी अडचण एकच आहे : ती म्हणजे ‘अपेक्षांतर’ : कवीच्या अपेक्षा आणि रसिकांच्या अपेक्षा यांच्यातील अंतर कमी करणे; त्या दोघांना संवादाच्या टप्प्यात आणणे. मी अंतर कमी करणे असा शब्दप्रयोग मुद्दामच केला; कारण हे अंतर सर्वस्वी नष्ट करता येईल असे समजणे भ्रममूलक आहे. कवी आणि रसिक यांच्यामधील संवादाचे साधन भाषा. सृजनशील कलाकृतीची भाषा ही लोकव्यवहारातील भाषेपासून मूलतः वेगळी असते किंवा तिचे प्रयोजनही मूलतः वेगळे असते असे मी समजत नाही. पण लोकव्यवहारात अस्फुटपणे जाणवणारी भाषेची सुप्त शक्ती एखादा समर्थ कवि सर्वंकषपणे वापरू शकतो. त्यामुळे मूलतः गतिरूप असलेली भाषा त्याच्या हातात अधिक प्रभावी, अधिक गतिरूप व अधिक संमिश्र बनण्याची शक्यता असते. भाषा ही मूलतःच स्थितीचा आभास निर्माण करणारी एक गतिरूप संकेतपद्धती आहे. एखाद्या शब्दाचा विशिष्ट कवितेतील अर्थ हा (१) त्या शब्दाचे पूर्वीचे अर्थ, (२) कवीच्या विशिष्ट हेतूमुळे प्राप्त झालेला अर्थ, (३) कवितेच्या घाटाने संस्कारित झालेला अर्थ, (४) शब्दांच्या कल्पित ध्वनिरूपाने जाणवणारा अर्थ, (५) कागदावरील दृश्य स्वरूपाने जाणवणारा अर्थ, (६) कवितेतील इतर शब्दांच्या साहचर्याने प्रतीत होणारा अर्थ, (७) विशिष्ट सांस्कृतिक परिस्थितीतून निष्पन्न होणारा अर्थ, (८) रसिकाच्या विशिष्ट हेतूमुळे उद्‌भवणारा अर्थ, (९) आणि त्या शब्दाचे भविष्य काळातील संभाव्य अर्थ, इतक्या वेगवेगळ्या ताणांनी प्रभावित होऊ शकतो. प्रत्येक ठिकाणी हे घडते असे नव्हे. पण यांतील जे ताण कवीला अभिप्रेत असतील तेच ताण त्याच प्रमाणात रसिकाला आत्मसात करता येतील असे समजण्याला आधार नाही. भाषेचा अंतिम अर्थ निश्चित करणे कोणालाच शक्य नसते. किंबहुना अंतिम अर्थ हा शब्दप्रयोगही थोडासा गफलतीनेच केला गेला. शब्द जोपर्यंत कार्यप्रवण होऊ शकतो तोपर्यंत तो गतिशील व अनिश्चयार्थक असतो आणि जेव्हा तो कार्यप्रवण होऊ शकत नाही तेव्हा खऱ्या अर्थाने तो शब्दच नसतो. भाषेच्या या अंगभूत मर्यादेमुळेच कवि आणि रसिक यांच्या संवादात जे अंतर निर्माण होते ते अंतर संपूर्णपणे नष्ट करणे कोणाही प्रतिभावंताला शक्य होणार नाही. संपूर्ण निरपेक्ष वृत्तीची असंभाव्यता आणि भाषेच्या साधनाने संपूर्णपणे निश्चयात्मक असा अर्थ सूचित होण्याची अशक्यता ह्या दोन्ही गोष्टी जमेला

धरूनच आपल्याला कवी व रसिक यांच्या संवादातील इतर अडचणी समजून घ्याव्या लागतील. मी माझे विवेचन त्यातील एका अडचणीपुरते – म्हणजे काव्यात्म दुर्बोधतेपुरते – मर्यादित ठेवणार आहे. कवीचा भाषेवरील अधिकार अपुरा पडला तर जी दुर्बोधता निर्माण होते तिला मी काव्यात्म दुर्बोधता समजत नाही. तसेच रसिकाजवळ असलेले भाषेचे ज्ञान अपुरे पडले म्हणून जी दुर्बोधता त्याच्या प्रत्ययाला येते तिलाही मी काव्यात्म दुर्बोधता समजत नाही. कवीची समर्थता किंवा रसिकाचे ज्ञान ही गृहीत धरूनही जी दुर्बोधता अर्वाचीन काव्यामध्ये प्रकट होते तिचे कारण व स्वरूप यांचाच मी थोडाफार विचार करणार आहे.

इंग्रजी नवकाव्याच्या संदर्भात या विषयाची पहिली महत्त्वपूर्ण मांडणी इलिअटने केली. त्या पूर्वीच ऑग्डेन आणि रिचर्ड्स यांनी इलिअटच्या विचाराला प्रेरक ठरेल अशा पद्धतीने 'अर्थाचा अर्थ' (१९२३) शोधण्याच्या प्रयत्नात भावसूचक अर्थ व वस्तुसूचक अर्थ अशी भाषेची दोन प्रयोजने सुचविलेली होती. इलिअटच्या दुर्बोधतेच्या विचारात अशाच स्वरूपाची फाळणी अध्याहृत आहे असे मला वाटते. कवीच्या व्यक्तिगत मर्यादांतून निर्माण होणारी दुर्बोधता, नाविन्याचा उपहास करणाऱ्या टीकाकारांना जाणवणारी दुर्बोधता, अमुक कविता दुर्बोध आहे असा पूर्वग्रह करून दिल्यामुळे किंवा झाल्यामुळे रसिकांच्या प्रत्ययाला येणारी दुर्बोधता या दुय्यम गोष्टींचा प्रथम उल्लेख करून इलिअट शेवटी दुर्बोधतेच्या केन्द्रीय कल्पनेकडे वळतो. इलिअटच्या त्या उताऱ्याचा नवकाव्याविषयीच्या चर्चेत पुनः पुन्हा उल्लेख होत असल्याने व आपल्याकडील गंगाधर गाडगीळांसारख्या दुर्बोधतेच्या समर्थकांनी मूलतः त्याच पद्धतीने विचार केला असल्यामुळे तो सबंध उताराच प्रथम आपल्या समोर ठेवतो :

"And finally, there is the difficulty caused by the author's having left out something which the reader is used to finding; so that the reader, bewildered, gropes about for what is absent, and puzzles his head for a kind of 'meaning' which is not there, is not meant to be there.

The chief use of the meaning of the poem, in the ordinary sense, may be (for here again I am speaking of

some kinds of poetry and not all) to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him; much as the imaginary burglar is always provided with a bit of nice meat for the house-dog. This is a normal situation of which I approve. But the minds of all poets do not work that way; some of them assuming that there are other minds like their own, become impatient of this 'meaning' which seems superfluous, and perceive possibilities of intensity through its elimination. I am not asserting that this situation is ideal; only that we must write our poetry as we can, and take it as we find it. It may be that for some periods of society a more relaxed form is right, and for others a more concentrated." ('The Use of Poetry and the Use of Criticism', 1933)

प्रस्तुत विचारांचा परामर्श घेतानाच काव्यात्म दुर्बोधतेच्या मला अभिप्रेत असलेल्या कल्पनेकडे आपणाला नेण्याचा प्रयत्न मी करणार आहे. इलिअटच्या मताप्रमाणे, रसिकाला ज्या विशिष्ट प्रकारच्या अर्थाची अपेक्षा असते त्या अर्थाला कवीने एक तर एखाद्या आमिषासारखे गौण स्थान दिलेले असते किंवा उत्कटतेची परिसीमा गाठण्यासाठी पूर्णतः गाळलेले असते. या दोन प्रकारांतील पहिला प्रकार इलिअटला अधिक मान्य पण दुसरा हा आदर्श नसला तरी त्यालाही त्याचा विरोध नाही. आता प्रश्न असा की कवी ज्याचा आमिषासारखा उपयोग करतो असे इलिअट म्हणतो तो अर्थ कोणता? इलिअटने त्याची व्याख्या केली नसली तरी तो लोकव्यवहारातील म्हणजे प्रधानतः ज्ञानात्मक व वस्तुदर्शक असण्याचीच शक्यता आहे. म्हणजे इलिअटने रिचर्ड्सप्रमाणेच अर्थ या कल्पनेचे दोन विभाग कल्पिलेले दिसतात. गाडगिळांनीही अशाच पद्धतीने विचार करीत काव्यात्मक अर्थ आणि तार्किक, ज्ञानात्मक किंवा वस्तुदर्शक अर्थ अशा स्वरूपाचे द्वैत कल्पिलेले दिसते. पण अर्थाची अशा स्वरूपाची द्वैते कल्पून अर्वाचीन कवितेच्या किंवा नव-कवितेच्या दुर्बोधतेवर प्रकाश पडेल असे मला वाटत नाही. शिवाय लोकव्यवहारात भाषेचा फक्त तार्किक, ज्ञानात्मक किंवा वस्तुदर्शक अर्थच प्रस्तुत असतो असे समजणे म्हणजे लोकव्यवहारातील भाषेचे व्यापक व सर्वसंग्राहक स्वरूप दृष्टिआड

करण्यासारखे आहे. जाणिवेचा एकजिनसी प्रत्यय देण्याकरता तर नवकवीची सगळी धडपड चाललेली असते. त्याकरताच तो भाषेची सर्व अंगे उत्कटपणे कार्यप्रवण करीत असतो. ज्या मानसिक अवस्थेत आजकालच्या कवितेचे सृजन होते त्या अवस्थेत या द्वैताला स्थानच नसते, आणि जर कवितेतील अभिव्यक्ती सफल असेल तर तिथेही तीच वस्तुस्थिती प्रकट झालेली दिसते. ज्या वेळी विचार, भावना व संवेदना एकात्म जाणिवेमध्ये अंतर्भूत असतात त्या वेळी त्यांचे स्वतंत्र अस्तित्वच नष्ट झालेले असते. मुख्यार्थ आणि गौणार्थ यांची खांदेपालट केली, एकाला सिंहासनावरून खाली ओढले आणि दुसऱ्याला राज्याभिषेक केला तरी काव्यातील या एकात्म अवस्थेपासून आपण सारखेच दुरावले जातो. म्हणजेच अमुक एक अर्थ दुय्यम मानल्यामुळे किंवा टाळल्यामुळे आजकालचे काव्य दुर्बोध होते असे म्हणण्यापेक्षा सगळ्याच अर्थांचे अधिकाधिक एकात्मीकरण साधण्याच्या प्रयत्नातून काव्य अधिकाधिक दुर्बोध होत जाते हे म्हणणेच वस्तुस्थितीशी अधिक सुसंगत ठरते. शिवाय काव्याचा रसिक, मग तो जुना असो अगर नवा असो, काव्याकडून तार्किक संगतीची किंवा ज्ञानात्मक व वस्तुदर्शक अर्थाची अपेक्षा करतो म्हणून काव्य दुर्बोध वाटते असे समजणे म्हणजे त्याला अन्याय करण्यासारखे आहे. तसे असते तर 'औदुंबर' ही कविता त्याला दुर्बोध वाटली असती. संपूर्ण जाणिवेचे एकात्मीकरण साधण्याच्या प्रयत्नातून निर्माण होणारी संमिश्रता किंवा आनुषंगिक दुर्बोधता बालकवींच्या प्रस्तुत कवितेत रसिकाला जाणवत नाही. खरे म्हणजे उत्कट संवेदना, उत्कट भावना, किंवा उत्कट विचार यांचे अस्तित्व स्वतंत्रपणे जाणवू शकेल अशा किंवा या घटकांना माफक प्रमाणातच परस्परानुजीवी करणाऱ्या कविता रसिकांना दुर्बोध वाटत नाहीत. या सर्व घटकांचे उत्कट एकात्मीकरण झाले, त्यामुळे अभिव्यक्तीचे अपरिचित घाट निर्माण होऊ लागले, आणि मूलतः अनिश्चयात्मक असलेली भाषा अधिकाधिक बहुमुखी होत चालली की काव्यात्म दुर्बोधता रसिकांच्या प्रत्ययाला येऊ लागते.

इलिअटवर प्रतिटीका करतानाच काव्यात्म दुर्बोधतेची माझी कल्पना मी आपल्यापुढे मांडलेली आहे. पण इलिअटच्या सिद्धांतावर खरी प्रतिटीका इलिअटच्या कवितेनेच केलेली आहे असेही म्हणता येईल. विज्ञान, तत्त्वज्ञान, धर्मशास्त्र, विधिशास्त्र यातील अर्थपूर्ण प्रमेयांचा आपल्या काव्यात समर्थपणे उपयोग करणारा, वरवर अर्थहीन व दुर्बोध वाटणाऱ्या पृष्ठरूपातून जीवनविषयक

प्रगल्भ चिंतनाचा प्रवाह सतत वाहता ठेवणारा इलिअटसारखा कवी आपल्या काव्यामध्ये अर्थाला फक्त एक रसिकापुढे फेकलेले आमिष मानीत असेल ही गोष्ट मला तरी अशक्य वाटते. इलिअटमधील टीकाकाराने जरी अशा स्वरूपाचा अर्थ कवितेमध्ये गौण मानला असला तरी इलिअटमधल्या कवीने या अर्थाला गौण स्थान दिलेले नाही. किंबहुना त्याच्यातील टीकाकारालाही पूर्वी एकदा काव्यातील या सर्वंकष व्यापक अर्थाचे खरे स्वरूप प्रतीत झाल्याचे दिसते. 'हृदयात पहा आणि लिहा' असे म्हणणारांना इलिअटने दिलेले उत्तर पाहाण्यासारखे आहे. "But that is not looking deep enough; Racine or Donne looked into a good deal more than the heart. One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts" (1921) इलिअटची दुर्बोधतेची कल्पना मला अमान्य असली तरी त्याच्या वैचारिक प्रगल्भतेचे दोन पुरावेही मागील उताऱ्यात अंतर्भूत आहेत; त्यांच्याकडे मी आपले लक्ष वेधू इच्छितो. दुर्बोध काव्याचे आपण उल्लेखिलेले दोन प्रकार म्हणजेच सर्व काव्य नव्हे किंवा आदर्श काव्य नव्हे ही गोष्ट तो विसरलेला नाही. तसेच सामाजिक स्थित्यंतराच्या काही पर्वांमध्ये ढिल्या व सुबोध बंदिशीची जरूरी असते तर काही पर्वांमध्ये अधिक सघन व दुर्बोध बंदिशीची जरुरी असते ही सामाजिक गतिशास्त्राची निकडही त्याने दृष्टिआड केलेली नाही. इलिअटचे टीकाकार किंवा कवि म्हणून मूल्यमापन करताना त्याच्या दुर्बोधतेच्या सिद्धांताला केंद्रीय महत्त्व नाही याची जाणीव मला आहे; पण मराठीतील काव्यांतर्गत स्थित्यंतरांचा विचार करताना त्या सिद्धांताचा वारंवार उच्चार होत असल्याने त्या चुकीच्या दृष्टिकोनाविषयी माझे मत स्पष्टपणे मांडणे मला अगत्याचे वाटले. जाणिवेच्या विघटनेचे ऐतिहासिक निदान इलिअटने केलेले होते आणि जाणिवेच्या एकात्मीकरणाची तत्कालीन कलात्मक निकडही त्याला जाणवलेली होती. तरीही या एकात्मीकरणाचा दुर्बोधतेशी असलेला संबंध मात्र त्याला उमगलेला नव्हता असे दिसते.

मराठी काव्यक्षेत्रात दुर्बोधतेचा प्रश्न प्रकर्षाने गेल्या दशकामध्ये निर्माण झालेला असला तरी काव्यात्म दुर्बोधता ही काही त्या दशकापुरतीच मर्यादित नाही. अर्वाचीन मराठी कवितेतील दुर्बोधतेचा विचार करताना नवकाव्यपूर्व दुर्बोधता,

नवकाव्यातील दुर्बोधता आणि नवकाव्योत्तर दुर्बोधता अशा दुर्बोधतेच्या तीन निरनिराळ्या अवस्था डोळस टीकाकाराला जाणवू शकतील. पहिली अवस्था ही केशवसुतांची 'झपूर्झा' किंवा बींची 'चाफा' या कवितांनी सूचित होते, दुसरी अवस्था ही मर्ढेकरांच्या 'पिपात मेले ओल्या उंदिर' या कवितेने सूचित होते, तर तिसरी अवस्था ही अरुण कोलटकरांच्या 'घोडा' या कवितेने सूचित होते. कोलटकरांचा 'घोडा' कालदृष्ट्या गेल्या दशकातला असला तरी त्या पद्धतीने घोडदौड करणारे वेगळे काव्य विशेषतः या दशकातच लिहिले जात आहे. या तीन कालखंडांतील काव्यांचा उल्लेख 'निर्भरशील' काव्य, 'संमिश्र' काव्य, व 'निरवयवी' काव्य असाही करता येईल. काव्यात्म दुर्बोधतेच्या या तीन अवस्थांना एकत्र बांधणारे सूत्र जाणिवेचे अधिकाधिक एकात्मीकरण हेच आहे असे माझे मत आहे. तरीही दुर्बोधतेच्या वेगवेगळ्या वळणांवर रसिकांच्या झालेल्या वेगवेगळ्या प्रतिक्रियांची दखल घेण्यासारखी आहे. केशवसुत व बी यांच्या दुर्बोध कविता या कविताच नव्हत असे कुणी म्हटल्याचे ऐकिवात नाही. म्हणजे रसिकांच्या पूर्वनिश्चित काव्यकल्पनेतील महत्त्वाच्या घटकांचे अस्तित्व त्यांना त्या कवितांत जाणवत होते. या कवींच्या भावानुभवाच्या काव्यात्मतेबद्दल संशय नव्हता; पण त्या भावानुभवातून जी विचारवलये निर्माण होतात त्यांचे एका निश्चित केन्द्रीय कल्पनेत दर्शन घेणे रसिकांना जमत नव्हते. मर्ढेकरांच्या दुर्बोध कवितेच्या बाबतीत त्यांचे भावानुभव व त्यात अंतर्भूत झालेली विचारवलये आणि ज्या पृष्ठरूपातून ती व्यक्त झाली ते पृष्ठरूप ही काव्यात्म मानायची की नाही याबद्दलच रसिकांच्या मनात संदेह होता आणि त्या दोघांचा मेळ घालण्याची पद्धती त्यांना अपरिचित होती. अरुण कोलटकरांचा 'घोडा' प्रसिद्ध झाला आणि आजच्या 'निरवयवी' कवितेची सुरवात झाली त्यावेळी प्रथम प्रथम त्या कवितेत काही अनुभव आहे ही गोष्टच रसिकांना जाणवत नव्हती आणि या कवितेतील प्रतिमांचे भावनासापेक्ष किंवा विचारसापेक्ष विश्लेषण करणे शक्य होत नसल्यामुळे सगळे शब्द कळूनही सगळी कविता दुर्बोध वाटत होती. अनुभव नामांकित होण्यापूर्वीची जाणिवेची एकात्म अवस्था पकडण्याच्या या प्रयत्नात कवितेचे आंतररूप व पृष्ठरूप ही एकच झालेली होती. एकात्मीकरणाच्या या वाटचालीत दुर्बोधतेची ही तिसरी अवस्था अटळ होती असेच म्हटले पाहिजे. निर्भरशील कवितेतील दुर्बोध कविता ही नवकाव्याकडे व नवकाव्यातील दुर्बोध कविता ही

निरवयवी कवितेकडे कितपत व कोणत्या अर्थाने अंगुलीनिर्देश करते हेही कुणीतरी तपासून पाहाण्यासारखे आहे. निरवयवी कविता म्हणजे दुर्बोधतेचा शेवटचा टप्पा मानला तर या कवितेनंतरचे पुढचे स्थित्यंतर विरुद्ध दिशेकडे होईल आणि ते पुढील स्थित्यंतर सोपेपणाच्या बाबतीत पूर्वसूचक असेल असा तर्क करण्याचा मोह होतो. पण असली वाङ्मयीन भाकिते करणाऱ्या टीकाकाराने आपली पुंगी वाजवण्यापूर्वीच मोडून खाण्याची तयारी ठेवलेली बरी !

कवी आणि रसिक यांच्यामध्ये काव्यात्म दुर्बोधता हा काही एकमेव अडथळा नव्हे ही गोष्ट खरी; पण त्या अडथळ्यामुळे निर्माण होणारे अंतरही शक्य तितके कमी करणे ही टीकाकाराच्या अनेक जबाबदाऱ्यांपैकी एक जबाबदारी आहे असे मी मानतो. विशेषतः ज्या कालखंडात काव्याच्या विकासाचा वेग व अभिरुचीच्या विकासाचा वेग यांत बरीच तफावत पडू लागते त्या वेळी तर टीकाकाराचे हे कार्य फारच महत्त्वाचे ठरते. साधारणतः असे म्हणता येईल की काव्याच्या विकासात व्यक्तिगत प्रतिभेला केंद्रीय महत्त्व असते तर अभिरुचीच्या विकासात सामाजिक संस्कृतीला महत्त्वाचे स्थान असते. ही संस्कृती घडवण्यात कलेबाहेर असलेल्या अनेक शक्ती, वाङ्मयाबाहेर असलेल्या इतर कला, आणि काव्याबाहेर असलेले नाटक किंवा कादंबरीसारखे अन्य वाङ्मयप्रकार हेही कार्यप्रवण होत असतात. कदाचित तेच अधिक प्रभावीही ठरत असतील. त्यामुळे या सर्व अंगांतील विकासाचा वेग वाढल्याशिवाय काव्याच्या विकासाचा वेग कायम राहील, किंवा सामाजिक अभिरुचीचा एकच भाग काव्याशी संवाद साधण्यापुरता विकसित होईल आणि विकसित झाला तरी ती विकसित अवस्था फार वेळ टिकून राहील अशा भ्रमात टीकाकारांनी राहू नये. वाङ्मयाचा विकास आणि अभिरुचीचा विकास यांतील अंतर पूर्णपणे तुटणे हेसुद्धा निरोगी संस्कृतीचे लक्षण आहे असे मी म्हणणार नाही; निदान निरोगी काव्याचे तरी खासच नव्हे. काव्याचा विकास हा अभिरुचीच्या विकासापेक्षा नेहेमीच अधिक गतिशील व अधिक अतर्क्य राहिला पाहिजे. म्हणून काही अंतर अपरिहार्य असले, तरीही संवाद अशक्य होण्याइतके ते वाढणार नाही हे पाहाणे एवढीच टीकाकारांची खरी जबाबदारी आहे. ज्या कवितेमध्ये काव्यात्म दुर्बोधता असते ती कविता सुलभ करून सांगणे हे काही टीकाकाराचे काम नव्हे. तो तसे करू लागला तर रसिकांना कवितेऐवजी

काहीतरी दुसरेच दिले जाण्याची शक्यता आहे. पण तरीही रसिकाला जाणवणाऱ्या या दुर्बोधतेचे स्वरूप कशा प्रकारचे आहे हे सांगण्यानेही कवी व रसिक यांच्यामधील बरेच अंतर तोडले जाण्याची शक्यता निर्माण होईल. हे अंतर दोन्ही बाजूंनी तुटेल. कारण काव्यात्म दुर्बोधता खरी असेल तर ती नुसती रसिकाला जाणवते असे नव्हे तर ती प्रत्यक्ष त्या कवीलाही जाणवते. प्रतिभेच्या अनाकलनीय शक्तीने सृजन करणारा कवी, आणि आसपासच्या सामाजिक संदर्भात सामील असलेला व काही वेळा तर अभिरुचीच्या सामाजिक पातळीवर उभे राहूनच आपल्या कवितेकडे पाहाणारा कवी नावाचा नागरीक हे एक नव्हेत. ज्या कवीला हे उमगलेले नसते तो स्वतःच्या काव्यात्म दुर्बोधतेने स्वतःच भांबावून जाण्याची शक्यता असते. केशवसुतांसारखे समर्थ कवीसुद्धा काहीसे स्वतःचे समाधान करण्यासाठी व काहीशी रसिकाशी जवळीक करण्यासाठी पुढीलप्रमाणे टीपा जोडताना आढळतात : "आपल्याला जे काही नाही असे वाटते, त्यातूनच महात्मे जगाच्या कल्याणाच्या चीजा बाहेर काढितात. त्या महात्म्यांची स्थिती लक्षात वागवून पुढील गाणे वाचिल्यास, ते दुर्बोध होऊ नये असे वाटते." जाणीवलक्षी कविता‌वाचनानेही दुर्बोध कविता कमी दुर्बोध होऊ शकते. पण तादात्म्य पावून जाणीवलक्षी काव्यवाचन करण्याची शक्ती सगळ्याच कवींजवळ असते असे नाही. शिवाय असामान्य प्रतिभेचा कवीसुद्धा कवितावाचन करताना आपल्या कवितेच्या वळणाने रसिकांना नेण्याऐवजी रसिकांच्या वळणाने आपली कविता नेण्याचा एक धोका या मार्गावर प्रस्तुत असतो. हा धोका गृहीत धरूनही जाणीवलक्षी काव्यवाचनाने कवी व रसिक यांतील अंतर बरेच कमी होते आणि अशा प्रसंगी कविता 'कळली' नाही तरीही रसिक ती 'भोगू' शकतात असे मी गेल्या पंधरा वर्षांच्या अनुभवाने निःसंकोचपणे म्हणू शकेन. स्वतःच्या कवितेचा स्वतः कवीनेच भाष्यकार बनणे हा पक्ष मी गौण मानतो. काही वेळा कवी हाच टीकाकारही असू शकतो, पण चांगला कवी हा चांगला टीकाकार असेलच असे नाही; असलाच तर तो एक योगायोग समजावा. कवीच्या सृजनप्रक्रियेत अंतर्भूत असलेली अटळ व अप्रकट आत्मटीका या संदर्भात अप्रस्तुत मानावी लागेल. शिवाय कवीची टीका ही पुष्कळदा एकांगी, समर्थनपर व आत्मनिवेदनात्मक असण्याचीच जास्त शक्यता असते. स्वतःच्या दुर्बोधतेवर तो कवी या

मराठी ग्रंथ संग्रहालय,

नात्याने काही खास वेगळा असा प्रकाश पाडू शकेल ही अपेक्षा टीकाकारांनी न धरलेली बरी. कवीची एकमेव जबाबदारी कविता लिहिणे ही आहे. काव्यात्म दुर्बोधतेचे स्वरूप स्पष्ट करण्याची खरी जबाबदारी टीकाकाराची. ते करताना तत्कालीन अभिरुची व कवींची असली आत्मनिवेदने ह्या दोन्ही बाबतीत खऱ्या टीकाकाराने नेहमी साशंक असावे, आणि अशा कवितांमध्ये जे खरोखरच अनिर्वचनीय असेल ते स्पष्ट करण्याच्या मोहातही त्यांनी पडू नये. ज्या निरवयवी कवितेचा उल्लेख मी पूर्वी केला त्या कवितेच्या बाबतीत तर असा मोह आवरणे अधिक आवश्यक. भाषेची विघटनात्मक मूलप्रकृती संपूर्णपणे मिटवून सबंध कविता म्हणजेच एक शब्द बनविणे ही तिच्या सृजनामागील प्रधान प्रेरणा दिसते. शब्दाच्या प्रत्येक अक्षराचे रूप पाहून शब्दाच्या अर्थापर्यंत पोचू पाहाण्यात जो धोका आहे तोच धोका अशा कवितांचे विश्लेषण करून त्या कवितांच्या अर्थापर्यंत पोचण्यात आहे. निरवयवी कवितेचे विश्लेषण करणे म्हणजे तिला तिच्या अंगभूत आशयापासून वंचित करणे होय असे मला वाटते. अशा कवितेची पिंजण करून त्यातून एखाद्या सुसंगत जीवनदर्शनाचे सूत काढण्यात मला तरी स्वारस्य दिसत नाही. ही कविता मागायची नसते भोगायची असते, आणि असली कविता भोगण्याची शक्ती अशा कवितेमागील सृजनशक्तीइतकीच दुर्मिळ असते. सध्याची विश्लेषणात्मक टीका आणि या कवितेचे स्वभावसिद्ध स्वरूप यांमध्ये सध्यातरी एक न सांधता येण्यासारखी दरी आहे. अशा कवितांतील अस्सल आणि नक्कल हा भेद पुष्कळसा वैयक्तिक संवेदनशक्तीवरच अवलंबून राहातो हेही खरे. पण त्यामुळे या कवितेचे मूल्य कमी होते असे मला वाटत नाही. या कवितेशी भिडण्यासाठी प्रथम मराठी टीकेला आमूलाग्र बदलावे लागेल एवढेच मला सुचवायचे आहे.

अर्वाचीन मराठी कवितेतील दुर्बोधता ही सुद्धा अर्वाचीन मराठी कवितेप्रमाणेच फार मर्यादित स्वरूपाची आहे. काव्यात्म दुर्बोधतेचे सर्व संभाव्य उन्मेष अजून इथे प्रकट झालेले नाहीत. उदाहरणार्थ, क्युमिंग्जच्या कवितेशी दुरूनही जवळीक करील अशी दुर्बोधता मला आजकालच्या मराठी कवितेत आढळत नाही. हा कवी जणू भाषा जन्माला येते त्यावेळी तिथे उपस्थित असतो. इतकी बोबडी आणि इतकी शहाणी कविता मराठीतील काही पारंपारिक बालगीतांमध्येच क्वचित प्रसंगी

भेटू शकते. काव्य कमी आणि दुर्बोधता फार असा आक्षेप काही लोक घेत असले, तरी दुर्बोधता कमी आणि चर्चा फार हाच माझा आक्षेप आहे (आणि तो या विवेचनालाही लागू आहे !). असो. संश्लेषणात्मक प्रवृत्तीचे टोक गाठल्यानंतर पुन्हा विघटनात्मक प्रवृत्तींचा जोर होणे हा इतिहासक्रम असेल तर एकात्मीकरणाच्या दिशेने होणारा प्रवास ही सतत सुरू राहाणारी घटना आहे असे समजण्याचे कारण नाही. गेल्या पंचवीस वर्षांतील स्वतःच्या काव्यनिर्मितीचा आलेख डोळ्यांपुढे आणला की मला स्वतःच्या कवितेमध्ये सुबोधापासून दुर्बोधाकडे व दुर्बोधाकडून सुबोधाकडे अशी अनेक आंदोलने दिसू लागतात, आणि सुबोधाचा पुढचा कालखंड हा दुर्बोधाच्या मागच्या कालखंडामुळे अधिक डोळस झाल्याचा व काही वेळा तर या दोन्ही क्रिया एकाच वेळी पण परस्परपूरक होत गेल्याचा आभास होतो. कदाचित कवीच्या दृष्टीने वाङ्मयांतर्गत इतिहासक्रमाऐवजी हा आत्मगत विकासक्रमच अधिक प्रभावी ठरत असेल. पण कवींच्या आत्मनिवेदनाबद्दल साशंक राहाण्याचा इशारा थोड्या वेळापूर्वी मीच दिलेला असल्यामुळे हा मुद्दा इथेच आवरतो ! एखादा बहुपिंडी कवी जाणीवसापेक्ष राहाण्याच्या प्रयत्नात एकाच कालखंडात दुर्बोध आणि सुबोध असे दोन्ही प्रकारचे काव्य लिहीत राहाण्याची शक्यताही आपल्याला नाकारता येणार नाही. शिवाय दुर्बोध म्हणून समजल्या जाणाऱ्या कवीच्या सगळ्याच कविता दुर्बोध असतात असे नव्हे; मग विशिष्ट कविताच विशेष दुर्बोध का वाटतात हे समजून घेताना एकात्मीकरणाच्या सिद्धान्तात अंतर्भूत नसलेली दुर्बोधतेची काही दुय्यम कारणेही हाताशी लागू शकतील. पण हे शेषप्रश्न माझ्या दृष्टीने महत्त्वाचे नाहीत. दुर्बोधता किंवा सुबोधता ही काव्याची मूल्ये नव्हेत किंवा लक्षणेही नव्हेत. म्हणूनच काव्याच्या कोणत्याही कालखंडात आपण वावरत असलो – आणि वाङ्मयेतिहासापासून काही शहाणपण शिकण्याची कुवत आपल्याजवळ असली – तर टीकाकार, रसिक आणि विशेषतः कवी यांनी काव्याच्या सर्वच ज्ञात व अज्ञात शक्यता गृहीत धराव्या. प्रत्येकाने आपली स्वतःचीच कविता लिहावी हे जितके खरे, तितकेच ती कविता म्हणजेच काव्य असा ग्रह करून घेऊ नये हेही खरे. काव्याची व्याख्या करणारांना कवितेने सतत आव्हान देत असावे. शहाण्याने या हत्तीची व्याख्या न करणे बरे; कदाचित तो हत्ती मुळातच बहुरूपी असण्याचा संभव आहे.

— * —

माझ्या काव्याची भूमिका

मला वाटते कोणताच कवी आपल्या काव्याचा विशेषसा अभ्यास करीत नसतो. मी माझ्या काव्याचा विशेष सखोल अभ्यास केला आहे असे म्हणण्याचे धैर्य मला होणार नाही. ज्याने माझ्या काव्याचा व्यवस्थित अभ्यास केला आहे असा एखादा टीकाकार माझ्या काव्यात वठलेली माझी भूमिका अधिक वस्तुनिष्ठ स्वरूपात मांडू शकेल. आणि जी भूमिका माझ्या काव्यामधून रसिकांच्या अनुभवाला येते तीच माझी खरी भूमिका. माझ्या कवितांच्या वाचनातून जो प्रत्यय येतो, त्याहून भिन्न अशी भूमिका रसिकांच्या दृष्टीने विशेष महत्त्वाची नाही. आपण वाचीत असलेले काव्य स्वयंभू व स्वयंपूर्ण आहे, त्याच्या मागे जाण्याची जरुरी नाही, हे जेव्हा एखाद्या रसिकाच्या अनुभवाला येते तेव्हा मला खरे समाधान होते. रसिकाला सुद्धा एखाद्या कलाकृतीच्या स्वायत्ततेची प्रचीती आली की असल्या भूमिकांचा जुजबीपणा कळू लागतो. कवीची वैचारिक भूमिका आणि रसिकाचा स्वानुभव यांमध्ये माझ्या कल्पनेप्रमाणे तत्त्वज्ञान आणि साक्षात्कार यांच्याइतका फरक आहे.

काव्याच्या स्वरूपाविषयी एखादा तात्त्विक सिद्धान्त न मांडता मी माझ्या

भूमिकेमध्ये फक्त दोनच प्रश्नांचा विचार करणार आहे. पहिला प्रश्न असा : माझ्या काव्यामागील मुख्य प्रेरणा कोणती ? आणि त्यानंतर दुसरा प्रश्न हा : त्या प्रेरणेचा आविष्कार मी कोणत्या पद्धतीने करतो ?

माझ्या काव्यामागे निरनिराळ्या वेळी निरनिराळ्या प्रेरणा अस्तित्वात होत्या. सामान्य प्रेरणा एकच होती. ती म्हणजे निर्मितीचा आनंद. मी काहीतरी घडवतो आहे, कशाला तरी आकार देतो आहे, कशाची तरी निर्मिती करतो आहे अशी एक भावना या सर्व प्रयत्नांच्या मागे अंधुकपणे जाणवत असे. आणि जसजसे माझे काव्य अधिक भरीव होऊ लागले तसतशी ही जाणीव अधिकाधिक तीव्रतेने अनुभवाला येऊ लागली. तरी पण या जाणिवेच्या पार्श्वभूमीवरच अधिक स्पष्ट व अधिक निश्चित अशा दुसऱ्या कसल्या तरी प्रेरणा मला काव्याकडे वेळोवेळी खेचीत होत्या, एवढेच नव्हे तर पुष्कळदा त्या परस्परात मिसळलेल्या, संमिश्र होत्या.

सुरुवातीचा काळ असा होता की मी शब्दनृत्यानेच भारलेला होतो. मला शब्दांच्या अर्थापेक्षा शब्दांचा नाद हा अधिक विलोभनीय वाटे. त्यावेळी अर्थाचा बळी देऊनही मी अनुप्रास साधण्याचा प्रयत्न करीत असे. एका विशिष्ट प्रकाराने शब्दांची मांडणी केली की त्याच्या नादाचा जो संकलित परिणाम मनावर होई तो मोठा सुखकारक वाटे. या प्राथमिक काव्याचे फारसे अवशेष आता अस्तित्वात नाहीत; पण अजूनही असे क्षण अजिबात येत नाहीत असे मात्र नाही. त्यानंतर एक असा टप्पा आला की मला माझ्या भावनांत अगर विचारांत काही विशेष शक्ती आहे, विशेष तीव्रता आहे असे जाणवू लागले. आणि आपल्या भावनांचे अगर विचारांचे हे सामर्थ्य पुन्हा आपल्या प्रत्ययाला यावे किंवा इतरांच्या प्रत्ययाला आणून द्यावे म्हणून त्यांचा आविष्कार होऊ लागला. पहिली प्रेरणा ही एक प्रकारची शब्दनिष्ठा होती असे म्हटले तर दुसरी प्रेरणा ही एक प्रकारची आत्मनिष्ठा होती असे म्हणता येईल. पण पुढे या गोष्टींचाही मला वीट येत गेला. त्या अनुभवांतला तोचतोचपणा जाणवू लागला. स्वतःच्या 'मी' भोवती पिंगा घालणारी जाणीव किरटी आणि मर्यादित वाटू लागली. त्यातून सुटावे, बाहेरच्या विविध व विशाल जीवनात शिरावे, त्यामध्ये विशेषतः सामाजिक संघर्षाच्या व राजकीय क्रांतीच्या संबंधात संभवणारे उत्कट अनुभव चितारावे असे वाटू लागले. काव्यामधूनच

समाजाच्या आकांक्षांशी आपला जीवंत संबंध जोडला जावा अशी प्रेरणा जाणवू लागली. या समाजनिष्ठ प्रेरणेतूनच हळूहळू व्यापक व वस्तुनिष्ठ चित्रणाची चटक लागू लागली. 'मी'चे बंधन तोडून 'तू'मध्ये किंवा 'त्या'मध्ये शिरावे आणि इतरांच्या आत्म्यामध्ये प्रवेश करून जाणिवेच्या विविध अवस्थांचा प्रत्यय घ्यावा व नंतर तो इतरांनाही द्यावा हे एक प्रकारचे व्यसन लागले.

आता माझ्या कवितेत जो 'मी' येतो तो कोणत्यातरी अन्य व बहुतांशी स्वतंत्र अशा आत्म्याचा उच्चार असतो. अशा वेळी त्या कवितेला 'मी' हा त्या कवितेपुरता पूर्णपणे स्वायत्त असतो. लिहि णारा 'मी' आणि लिखाणातला 'मी' हे दोन बहुधा भिन्न असतात. या स्थितीला मला आत्मनिष्ठाही म्हणता येत नाही आणि समाजनिष्ठाही म्हणता येत नाही! ही एक प्रकारची जाणीवनिष्ठा आहे. प्रेरणेच्या दृष्टीने विचार करता ज्या निरनिराळ्या अवस्थेतून माझे काव्य गेले त्यांचे वर्णन शब्दनिष्ठा, आत्मनिष्ठा, समाजनिष्ठा किंवा जाणीवनिष्ठा असे करता येईल. अमक्यावेळी एक प्रेरणा सुरू झाली किंवा संपली असे मला सांगता येणार नाही. ढोकळ मानाने हे टप्पे दिसतात एवढेच म्हणता येईल. पुष्कळ कविता संमिश्र स्वरूपाच्या आहेत आणि अजूनही जुने झटके येऊ शकतात. पण आताची माझी बरीच कविता या जाणीवनिष्ठेच्या संबंधात निर्माण होते असे मला वाटते व म्हणून ही प्रेरणाच मला सध्या काव्यदृष्ट्या अधिक महत्त्वाची वाटते असे म्हणायला हरकत नाही.

काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेविषयी मी माझा अनुभव आठवायला लागलो की मन अनुभवाच्या या वैचित्र्यामुळे गोंधळून जाते. हा अनुभव एकजिनसी, एकात्म किंवा एकाच साच्याचा नाही. त्याला साचेबंद करणे म्हणजे थोडासा वस्तुस्थितीचा विपर्यास करण्यासारखेच आहे. पण अनुभवाचे मूळ स्वरूप शक्यतो विकृत न करता मला अनुभवाला आलेल्या निरनिराळ्या पद्धती आपणापुढे मांडण्याचा प्रयत्न करतो.

सुरुवातीसुरुवातीला मी ज्या कविता रचल्या त्यांची प्रक्रिया अशी असे: दुसऱ्या प्रथितयश कवीच्या एखाद्या चांगल्या कवितेने मी भारून जात असे. त्याचे वृत्त, त्याचे शब्द, काही काही वेळा त्याचे विचार हे मनामध्ये सारखे घोळत राहात. मग मलाही त्या विचारासारखे दुसरे काही तरी सुचू लागे. आणि ते त्या आवडणाऱ्या वृत्तात मांडण्याचा प्रयत्न सुरू होई. याकरता पुष्कळ कष्ट पडत,

त्या वृत्तात बसणारे शब्द मिळत नसत, शब्द सापडले तर त्यांचे अर्थाशी जुळत नसे. पण हा सगळा खटाटोप करून आपला अर्थ आपल्याला त्या त्या वृत्तात व्यक्त करता आला की मग समाधान वाटे. वृत्ताचे स्वरूप कानालाच कळे आणि ते साधले की नाही हे कानच ठरवी. वृत्तशास्त्राच्या तात्त्विक ज्ञानाची जरूरीच भासत नसे. हल्लीही त्या विषयींचे माझे ज्ञान बेताचेच आहे.

त्यानंतर असे आठवते की माझे काव्य थोडे निराळ्या पद्धतीने निर्माण होऊ लागले. ही दुसरी प्रक्रिया अशी : मी स्वतःच्या एखाद्या भावनेने भारावून जात असे. ती भावना माझ्या दैनंदिन जीवनाशी संबंधित असे. मन ती भावना पुनःपुन्हा चघळीत राही. आणि काही वेळा ती इतकी उत्कट होई की तिला शब्दरूप करावे असे वाटायला लागे. मग त्या भावनेचे मुख्य अंग व्यक्त करणारी एखादी पद्यमय ओळ एकदम प्रकट होई. त्यामध्ये एक प्रकारची अचानकता असे. ती बहुधा अनुरूप असे शब्द व वृत्त घेऊनच जन्म घेई. पण केव्हा केव्हा त्यातला एखादा शब्द अधिक अर्थवाही असा दुसरा शब्द आत आणण्यासाठी बदलला जाई. मूळ स्फुरलेले वृत्त टाकून दुसरे एखादे वृत्त कधी शोधल्याचे मात्र मला आठवत नाही. ही भावपूर्ण ओळ प्रकट झाली की भावनेचा जोर बहुधा ओसरू लागे आणि कल्पनाशक्तीचा संचार अधिक मोकळेपणाने सुरू होई. ही भावगर्भ ओळ त्या कवितेचे धृपद बने आणि पुढची कडवी मुख्यतः कल्पनेच्या जोरावर रचली जात. कविता कडव्यांमध्ये नसल्यास जी प्रभावी उत्स्फूर्त ओळ असेल ती सामान्यपणे कवितेची शेवटची ओळ बने आणि नंतर रचलेल्या ओळी किंवा स्फुरलेल्या कल्पना प्रथम येत. काही वेळा जे जे स्फुरले ते ते प्रथम कागदावर टिपले जाई आणि नंतर मग मूळ भावनेचा परिपोष करणाऱ्या ओळी एकत्र आणल्या जात. अशा वेळी भावनेला अनुरूप असे शब्द कोणते आणि सबंध कवितेला सौष्ठव प्राप्त होण्यासाठी कल्पनांचा किंवा विचारांचा अनुरूप असा क्रम कोणता याचाही विचार केला जाई.

ज्या वेळी मी या पद्धतीने कविता रचीत होतो त्याच वेळी मला एका निराळ्या पद्धतीचा शोध लागत होता. शोध लागत होता याचा अर्थ मला ती पद्धत नवी होती एवढाच. माझी हल्लीची बहुतेक कविता या तिसऱ्या प्रक्रियेतूनच निर्माण झालेली आहे. एखाद्या बाह्य घटनेने किंवा आंतरिक खळबळीने माझे सबंध शरीर हादरल्यासारखे होते. अशा वेळी संवेदना,

भावना आणि विचार यांचे वेगळेपण नाहीसे होते. जणू काही त्या धक्क्याने सबंध जाणीव घुसळून निघते, एकात्म होते. अशा वेळी पूर्वीची पद्धत पुरेशी वाटत नाही. जाणिवेचा हा दाब भाषेची सर्व शक्ती पणाला लावून एखाद्या घटनेतून, व्यक्तिचित्रातून किंवा निसर्गाच्या अवस्थेतून व्यक्त केल्याशिवाय समाधान मिळत नाही. ही तळमळ सुरू झाली की त्याबरोबरच जाणिवेचा हा दाब पेलण्याला समर्थ असलेली अशी एखादी आकृती दिसू लागते. कधी ती व्यक्तीच्या रूपाने दिसते, कधी प्रसंगाच्या रूपाने दिसते, कधी निसर्गातल्या एखाद्या दृश्याच्या रूपाने दिसते. या आकृतीचे चिंतन करून तिला अधिकाधिक स्पष्ट व मूर्त अशा स्वरूपात पाहाण्यामध्ये एक प्रकारचा विलक्षण आनंद होतो. काही वेळा जाणिवेचा दाब आकृती सापडण्याअगोदरच ओसरून जातो. मग काव्यनिर्मिती आपोआपच टळते. पण काही वेळा ह्या जाणिवेचा दाब पेलणारी आकृती अधिकाधिक स्पष्ट होत जाते, एवढेच नव्हे तर भुतासारखी मानेवर बसते. तिचे अस्तित्व हे एक 'ऑब्सेशन' होते. तिच्या कचाट्यातून सुटता येत नाही आणि सुटण्याची इच्छाही राहात नाही. तिला शब्दरूप प्राप्त होणे जवळजवळ अनिवार्य होते. आणि या अनिवार्यतेबरोबरच त्या आकृतीला शब्दरूप करण्यासाठी आपण जे जे करू ते सर्व योग्य असा भयंकर अहंभाव व आत्मविश्वास निर्माण होतो. ही आकृती डोळ्यांपुढे सबंध दिसत असते खरी, पण तिचे अनेक बारकावे पकडीत पकडीतच तिचा आत्मा व्यक्त करणे शक्य असते. अशा वेळी भाषेचे निरनिराळे व्यूह रचावे लागतात, प्रयोग करावे लागतात. आकृती मोठी असली तर निराळे भाग निरनिराळ्या वेळी रंगवून पुन्हा त्या सर्वांना एकात्म दृष्टीने पाहावे लागते. त्याकरता जोडतोड करावी लागते. जाणिवेचा जो दाब त्या आकृतीच्या सहाय्याने व्यक्त व्हायचा आहे त्याला योग्य असे शब्द व शब्दसमूह योजावे लागतात व त्यांचे स्वतःचे व परस्परांच्या संगतीमुळे निर्माण होणारे वजन पडताळून घ्यावे लागते. कधी शेवटचा भाग सुरुवातीला लिहिला जातो तर कधी सुरुवातीचा भाग शेवटी लिहिला जातो.

पण इथे सुरुवात आणि शेवट या शब्दांना अर्थच नसतो. कारण आपल्या डोळ्यांपुढे ते सर्व एकात्म स्वरूपातच उभे असते. म्हणूनच या प्रक्रियेतून निर्माण होणारी प्रत्येक कविता ही आपल्याबरोबर आपले स्वतःचे असे तंत्र घेऊन येते. त्यांचे वैचित्र्य वर्णन करणे अशक्य आहे.

सारखेपणा जाणवतो तो पुढील गोष्टींत : (१) जाणिवेचा मनस्वी असा दाब अनुभवाला येणे. (२) तो पेलण्याला समर्थ अशी आकृती सापडणे. (३) चिंतनाने ती अधिकाधिक इंद्रियगोचर होणे. (४) तिच्या स्वरूपातील बारकाव्यांमध्ये संगती निर्माण करून तिला शब्दरूप देणे. (५) ज्या शब्दांच्या सहाय्याने हे साधायचे त्या शब्दांचे वजन किंवा स्वभाव निरनिराळ्या संबंधांत तपासून पाहणे. (६) संबंधांचा परिणाम हा विभागांच्या परिणामांच्या बेरजेहून अधिक होतो की नाही हे पुनः पुन्हा कविता वाचून ठरवणे. अशा प्रकारे एखादी मोठी कविता लिहिली गेली की एक प्रकारची कृतार्थता वाटते. पण त्याचबरोबर असा एक आत्मिक शीण किंवा थकवा प्रत्ययाला येतो की त्या श्रान्त अवस्थेत पुढे पुष्कळ दिवस दुसरी काव्यनिर्मिती होत नाही, नुसती विश्रांती हवी असते.

हा जाणिवेचा दाब व्यक्त करण्यासाठी शैली, व्याकरण, छंद, घाट व शब्द या निरनिराळ्या दृष्टीने जे प्रयोग करावे लागतात त्यांचे संपूर्ण विवेचन ह्या कालमर्यादेत शक्य नाही. हे प्रयोग करीत असतानाच परंपरा आणि प्रयोग ह्या गोष्टींचा परस्पर संबंध स्पष्ट होतो. ज्याला काही नवे करायचे आहे त्याला जुने पचवावे लागते. प्रयोगाचे खरे यश काहीतरी अजब केले यात नाही, त्यामुळे जाणिवेचे क्षेत्र अधिक विस्तृत होते की काय यात ते आहे. यशस्वी प्रयोगामुळे काव्याची धारणाशक्ती वाढली पाहिजे. माझ्या प्रयोगामुळे ती वाढली आहे की नाही याचा निर्णय मी करीत नाही, पण त्याची दिशा कोणती हे आपल्या लक्षात यावे ह्या हेतूने काही ठळक गोष्टी आपल्या समोर ठेवतो :

(१) कधी कधी मी भाषेचा तिरकस उपयोग करून पूर्वीच्या ख्यातनाम कवींचा अनुभव सुचवीत सुचवीत त्या अर्थाच्या पार्श्वभूमीवर आपला नवीन अर्थ मांडीत असतो. 'आततायी अभंगा'तील हा उतारा पाहा—

कारे नाडवीसी, आपुल्या मनासी
पोषितो जगासी, जगी कोण?
महारोग्या पोटी, पोरांची खिल्लारे
जीवन तयां रे, कोण देतो?
कोणे केली बाळा, दुःखाची उत्पत्ति
वाढवी श्रीपती, पापपुण्य ॥

(२) कधी कधी व्याकरणदृष्ट्या आवश्यक असलेले पण जाणिवेच्या प्रक्षेपात

अडगळीसारखे वाटणारे अनावश्यक शब्द उखडून टाकतो. 'त्रिवेणी' ह्या कवितेतल्या या ओळी पाहा :

> कॉटवर रेलून
> छाती उचलणाऱ्या धुंद मौनाने
> तू पछाडलेस माझे सर्वांग
> विजेच्या झोतात, म्हणालीस निःशब्दाने
> शब्दातीत. असह्य. पेटवताना.
> पेटलेली.

(३) कधी कधी आपल्या जाणिवेचे वजन अनुरूप छंदात व्यक्त करण्यासाठी आघातानुसारी असे निराळे तालतत्त्व शोधावे लागते. 'तेच ते'मधल्या या ओळी पाहा :

> सकाळपासून रात्रीपर्यंत
> तेच ते, तेच ते !
> खाणावळीही बदलून पाहिल्या
> जीभ बदलणे शक्य नव्हते !...
> नरम मसाला, गरम मसाला,
> तीच तीच खवट चटणी,
> तोच तोच भाजीपाला,
> तेच तेच आंबट सार,
> सूख थोडे, दुःख फार !

(४) कधी संपूर्ण कवितेचा घाट निश्चित करताना तिच्यातील जाणिवेला पोषक असे रचनातत्त्व हुडकावे लागते. 'पश्चिम समुद्रात' या कवितेची रचना करताना विलंबित एकतालातील ख्यालाच्या ठेक्याचा घाट डोळ्यांपुढे होता. याचा अर्थ ती ख्याल पद्धतीने गाता येते असे नव्हे! रचनेची पद्धत त्या स्वरूपाची आहे एवढेच.

(५) त्याचप्रमाणे मी संपूर्ण जाणिवेला काव्यविषय मानीत असल्यामुळे संपूर्ण शब्दसृष्टीचा स्वीकार करण्याचा प्रयत्न केला आहे; माझ्या दृष्टीने सगळेच शब्द महत्त्वाचे आहेत, काव्यात्म आहेत. त्या त्या जाणिवेच्या संदर्भात ते ते शब्द सच्चे बनतात : म्हणून माझ्या 'शब्दब्रह्म' या कवितेतील एक

उतारा देऊन पुरे करतो.

पाहिजेत शब्द :
ओंगळ, ओवळे,
सात्त्विक, सोवळे,
दुर्दम्य, दणकट,
चावट, चेंगट,
प्रगाढ, प्रकाशी,
विरक्त, स्वादिष्ट,
पाहिजेत शब्द
गरोदर गर्विष्ठ!

पाहिजेत शब्द :
मुसमुसणारे,
धुसफुसणारे,
फडफडणारे,
तडफडणारे,
कुजबुजणारे,
पाहिजेत शब्द :
कडकडणारे!

पाहिजेत शब्द :
विश्वाला आवळणारे,
अणूला उचलणारे,
रक्तात मिसळणारे.
गरोदर भावेला
लागतात डोहाळे
सगुण शब्दांचे.

माझ्या कवितेची वाटचाल : काही वळणे, काही आडवळणे

माझ्या काव्याची सुरुवात कोल्हापूरला एका काळ्या वहीने झाली. ती खिशात मावण्याएवढी छोटी होती. त्यावेळी मी इंग्रजी पाचवीत होतो. वहीच्या पहिल्या पानावर लिहिलेली ओळ मला अजून आठवते : 'स्फूर्तिदाता । जगत्कर्ता । विघ्नहर्ता । गजानन.' दुसऱ्या एका कवितेतील तीन ओळी आठवतात : 'गरिब बिचारा शेतकरी । करीं शिळी चत्कोर भाकरी । घेउनि मेरेवरी बैसला अश्रू ढाळीत ॥' या वहीतील 'नौका' नावाची एक कविता 'वसंतविकास' या टोपणनावाने शाळेच्या त्रैमासिकात त्यावेळी प्रसिद्ध झाली होती. पण आता ती वही उपलब्ध नाही. १९३६ साली लिहिलेली 'प्रतिभेस' ही माझी आता उपलब्ध असलेली जुन्यात जुनी कविता. त्यानंतर गेल्या तीस वर्षांत मी बरीच कविता लिहिली आणि या कालावधीमध्ये माझ्या कवितेने अनेक लहान मोठी वळणे घेतली. काही टप्प्यांवर ती अधिक झपाट्याने बदलली तर काही टप्प्यांवर अधिक संथपणे. त्यातले ठळकपणे जाणवणारे सृजनशील कालखंड असे : (१) १९४१–४४ ही चार वर्षे. या वर्षांत मी 'स्वेदगंगा' या संग्रहातील 'जीवितकोडीं', 'रक्तसमाधी', 'कीर्तन', 'स्वेदगंगा' वगैरे कविता लिहिल्या.

(२) १९४९–५४ ही सहा वर्षे. या वर्षांत मी 'माझ्या मना बन दगड', 'तेंच तें', 'धोंड्या न्हावी', 'यंत्रावतार', 'सावल्या', 'पान्थस्थ पक्षी', 'गर्भाधान', 'ती जनता अमर आहे', 'असे काही पाहिले आहे', 'दातापासून दाताकडे', '$\sqrt{-१}$', 'त्रिवेणी' वगैरे 'मृद्गंधा'तील कविता लिहिल्या; पुढे 'धृपदा'त अंतर्भूत झालेली 'गाठ' व बहुतेक 'आततायी अभंग'ही याच कालखंडात लिहिले गेले. (३) १९५६–५८ ही तीन वर्षे. या वर्षांत मी मुख्यतः धृपदामधील मुक्तसुनीते व तालचित्रे लिहिली. (४) १९५९ च्या नंतर : या कालखंडात मी 'राणीची बाग', 'एकदा काय झाले', 'सशाचे कान', 'एट्टू लोकांचा देश', 'परी ग परी' वगैरे संग्रहात अंतर्भूत झालेली बालकविता लिहिली. शिवाय काही सूक्ते व थोडेफार गझल. याच वर्षात मी गटेच्या 'फाउस्ट' या जर्मन नाट्यकाव्यातील पहिल्या भागाचे काव्यरूप भाषांतर केले. माझ्या कवितेने आपल्या तीस वर्षांच्या वाटचालीत ज्या चार टप्प्यांवर विशेष महत्त्वाची वळणे घेतली त्या टप्प्यांची नोंद इथे केली. प्रत्येक कविता म्हणजे नवे सृजन असते आणि सृजनांचे वर्गीकरण करणे वस्तुनिष्ठ नसते हे लक्षात येऊनही प्रयोगशीलतेचा विचार करण्यासाठी असे कालखंड कल्पिणे मला सोयीचे वाटते. प्रत्येक टप्प्यावर मला ज्या नव्या वाटा सापडल्या त्या वाटांनी माझी कविता चालत राहिली; पण असे होत असताना नव्या काळखंडातील नव्या वाटा सापडल्याबरोबर सर्वच जुन्या वाटांची सोबत तिने सोडलेली दिसत नाही. याचे कारण कदाचित असे असेल : ज्या नव्या वाटा मला सापडल्या त्यांचाच कटाक्षाने, हिरीरीने व युयुत्सू वृत्तीने पुरस्कार करीत राहाणे हे माझ्या वृत्तीशी सुसंगत नव्हते. मी परंपरेचा पुरस्कर्ता नव्हतो; किंवा प्रयोगांचा उद्घोषक नव्हतो. जीवनवादी नव्हतो, किंवा कलावादी नव्हतो. मानवी जाणिवेशी भिडताना या दोन्ही एकांगी दृष्टिकोनांचे दुबळेपण मला जाणवत होते. मी असलोच तर जाणीववादी होतो. जाणिवेच्या निरनिराळ्या अंगांचा वेध घेताना काव्यामध्ये भाषेच्या, शैलीच्या व रचनेच्या ज्या निरनिराळ्या पद्धतींचा कधी अजाणता तर कधी अधिक जाणीवपूर्वक मला शोध घ्यावा लागला त्यातूनच माझ्या प्रयोगशीलतेचे स्वरूप निश्चित होत गेले. जाणिवेच्या किंवा अभिव्यक्तीच्या कोणत्याच प्रकाराविषयी माझी कविता आग्रही राहिली नाही. त्याचा एक परिणाम असा झाला की माझ्या संपूर्ण काव्यनिर्मिती-

तून एकाच सुसंघटित व्यक्तित्वाचे किंवा काव्यदृष्टीचे दर्शन घडणे दुरापास्त झाले. पुष्कळ टीकाकारांची तशी अपेक्षा असते आणि ती कवीने पुरी केली तर त्याच्या काव्याचा विचार करणे त्यांना अधिक अर्थपूर्ण वाटते. पण एखादी विशिष्ट कविता सुसंघटित असणे निराळे आणि एखाद्या कवीच्या संपूर्ण काव्यनिर्मितीकडून सुसंघटित व्यक्तित्वाची व काव्यदृष्टीची अपेक्षा करणे निराळे. माझ्या कवितेने टीकाकारांच्या या दुसऱ्या अपेक्षेविरुद्ध पहिल्यापासूनच बंड केलेले दिसते. म्हणूनच पहिल्या कालखंडातील 'जीवितकोडीं', 'रक्तसमाधी', 'कीर्तन' किंवा 'स्वेदगंगा' या कवितांना बांधणारे एक तत्त्व मला जसे सांगता येणार नाही, तसेच शेवटच्या कालखंडातील बालकविता, सूक्ते किंवा गझल यांना बांधणारे एक सूत्रही मला दाखवता येणार नाही. माझ्या प्रयोगशीलतेची धडपड ज्या जाणीवलक्षी प्रेरणेतून होत राहिली तिची काहीशी कल्पना या वस्तुस्थितीवरून येऊ शकेल. या प्रयोगशीलतेचा पिंडधर्म परस्परविरोधी अशा विविध जाणिवांचा वेध घेणारा व त्या त्या जाणिवेनुसार काव्याची भाषा, छंद, शैली व रचना यांना बदलू पाहाणारा आहे.

(१) 'स्वेदगंगा' या माझ्या पहिल्या संग्रहाची प्रथमावृत्ती मे १९४९ साली प्रसिद्ध झाली. १९३६–४८ या बारा वर्षांत लिहिलेली माझी सर्व उपलब्ध कविता या संग्रहात अंतर्भूत झाली होती. या कवितांत रविकिरण मंडळाची छाया असलेल्या बऱ्याच कविता होत्या, पण त्याजबरोबर काही वेगळे करण्याची धडपडही होती. त्यात काही वेगळ्या स्वरूपाची बालकविता व बोलीगीते आहेत; आणि कव्वालीसारखी पकड व पलटा असलेली 'दगडातून देवाकडे' ही चिंतनपर काव्यमालाही आहे. १९३९ साली मी रस्त्यावर कव्वाल्यांचा एक कार्यक्रम ऐकला आणि तशी पकड असलेली ही चिंतनपर कविता लिहू लागलो. बरीच वर्षे ही कविता क्रमाक्रमाने लिहीत गेल्यामुळे माझ्याबरोबरच ती कविताही वाढत गेली. कॉलेजमध्ये वाचलेल्या ब्राउनिंगच्या काव्याचे प्रतिध्वनी हिंदुत्ववादाशी सुसंगत असलेले अध्यात्म, आणि हळूहळू समाजवादाकडे झुकू लागलेला मानवतावाद या सर्वच गोष्टी त्या कवितेत हजेरी लावून गेल्या. कडव्याला मिळणारी कव्वालीची पकड तेवढीच कायम राहिली. पण प्रयोगशील-तेच्या दृष्टीने महत्त्वाची अशी कविता मी प्रथम १९४१–४४ या वर्षांतच लिहू लागलो. त्याच सुमाराला मला माझे असे काही खास सांगण्यासारखे

आहे असे वाटू लागले व त्या जाणिवेशी अनुरूप अशी भाषा, छंद, शैली व रचना यांचा माझा शोध सुरू झाला. काव्यविषयक कोणतीही सुस्पष्ट कल्पना उराशी घेऊन हा शोध सुरू झाला होता असे नव्हे. माझ्या व इतरांच्या उपलब्ध कवितेविषयीचे असमाधान व आपल्याला जाणवू लागलेल्या अनुभवांच्या वेगळेपणाविषयी व अर्थपूर्णतेविषयी आत्मविश्वास एवढ्या भांडवलावरच ही धडपड सुरू झाली. (१) सबंध भावस्थितीला भेटणारी चिंतनात्मकता, (२) विषयवासनेच्या सेंद्रीय आवेगाची अध्यात्माला भिडू पाहाणारी बेहोषी, (३) गद्यप्राय तपशिलाला काव्यात्म बनवील असे आंतरिक विरोधांचे ताण असलेले समाजदर्शन आणि (४) विचारांच्या घणाघाती उद्रेकातून स्फुरणारी भावनिर्भरता या गोष्टी मला प्रथमच प्रकर्षाने जाणवू लागल्या आणि त्याच्या अभिव्यक्तीसाठी मी धडपडू लागलो. १९४१ ते १९४४ या कालखंडात लिहिलेल्या काही कवितांमध्ये मला ते वृत्तिविशेष प्रथमच अभिव्यक्त करता आले : (१) 'जीवितकोडीं' (१९४१) व 'दगडांतून देवाकडे', (२) 'रक्त-समाधी' (१९४३), (३) 'कीर्तन' (१९४४) व (४) 'स्वेदगंगा' (१९४४) या त्या कविता. त्यावेळच्या समकालीन मराठी कवितेपेक्षा या माझ्या कविता वेगळ्या आहेत असे मला कटाक्षाने जाणवत होते. मी वेगळ्या जाणिवांचा वेगळ्या पद्धतींनी वेध घेतो आहे असा आत्मविश्वासही माझ्या मनात वावरत होता. त्यावेळच्या माझ्या या समजुतीमध्ये उदयोन्मुख कवीच्या उपजत अहंकाराचा भाग किती आणि तत्कालीन अशा वाङ्मयीन वस्तुस्थितीचा भाग किती हे टीकाकारांनी तुलनात्मक अभ्यास करून स्वतंत्रपणे ठरवावे.

जाणिवेशी समकक्ष होऊ पाहाणाऱ्या भाषेचा स्वीकार केल्याशिवाय मला वर उल्लेखिलेल्या कविता लिहिता आल्या नसत्या. काव्याची भाषा व गद्याची भाषा, काव्याचे विषय व गद्याचे विषय यांसंबंधीचे रूढ विधिनिषेध झुगारून दिल्याशिवाय मला जे सांगायचे होते ते सांगणे अशक्य होते. 'जीवितकोडीं', 'रक्तसमाधी' व 'कीर्तन' या कविता लिहिताना परिचित वृत्तांची अडचण झाली असती व उपलब्ध मुक्तछंद फार ढिला व पसरट ठरला असता. खरे म्हणजे या कालखंडात मुक्तछंदाविषयी माझे मन साफ नव्हते; याची कारणे दोन : तत्कालीन मुक्तछंद हा एक अजागळ वाटण्याइतका ढिला असे किंवा यांत्रिक वाटण्याइतका अनुप्रासजड असे; शिवाय, वर उल्लेखिलेल्या माझ्या कवितेतील

जाणीव वेगळी असली तरी फारशी संमिश्र नव्हती, त्यामुळे एखादा अधिक लवचीक व आशयघन असा वेगळा मुक्तछंद निर्माण करण्याची निकड मला त्यावेळी जाणवतही नव्हती. वृत्तबद्धता व मुक्तछंद यांच्यामधला पर्याय मला हवा होता. 'होळी' आणि 'सरोज नवानगरवाली' (१९३९) ह्या कविता लिहिताना तो पर्याय आपसुख माझ्या हाताशी आला; आणि पुढे त्याचाच अधिक अर्थवाही उपयोग मी 'जीवितकोडीं', 'रक्तसमाधी' व 'कीर्तन' या कवितांमध्ये केला. भाषेची लयबद्धता कायम ठेवून ओळींची लांबी परिवर्तनशील ठेवणे आणि या दोहोंचा मेळ एकीकडे यमकाशी व दुसरीकडे बोलभाषेतील आघाताशी घालणे हे मला त्यावेळी अभिप्रेत असलेल्या नव्या छंदाचे लक्ष्य होते. या कवितांतील प्रत्येक ओळीमध्ये एक किंवा त्याहून अधिक चातुर्मात्रिक आवर्तने आंतरिक निकडीनुसार कमीअधिक प्रमाणात येऊ शकत होती, ओळीच्या शेवटी वाटल्यास यमक किंवा वाटल्यास उत्सेक येऊ शकत होता आणि प्रत्येक आवर्तनाच्या पहिल्या अक्षरावर बोलभाषेची लय न विस्कटता विकल्पाने आघात ठेवणे शक्य होत होते. कोणत्या ओळीत किती आवर्तने यावीत याची पूर्वनिश्चिती नसल्यामुळे सबंध रचना प्रवाही बनत होती व ठराविक पंक्तिसंख्येच्या कडव्यापेक्षा आशयानुरूप परिवर्तनशील अशा परिच्छेदातून ती विकसत होती. इंग्रजीतील Irregular Ode च्या रचनेशी असलेले या नव्या छंदाचे साधर्म्य मला त्यावेळी जाणवत होते; पण मराठीत अशा प्रकारचा छंद पूर्वी कुणी वापरला असल्यास मला त्याचे ज्ञान नव्हते. त्यावेळी या छंदाला मी 'स्वछंद' म्हणत असे. 'मृद्‌गंधा'तील 'यंत्रावतार' व 'घोंड्या न्हावी' या कविताही मी पुढे याच छंदात लिहिल्या. हळूहळू माझ्या कवितेला अनुरूप असा वेगळा अंतर्वेधी मुक्तछंद मी पुढील कालखंडात घडवू शकल्यावर या 'स्वछंदा'ची जरूरी मला भासेनाशी झाली. तरीपण 'स्वेदगंगे'तील वेगळी अशी वाटणारी माझी काही कविता मी या 'स्वछंदा'च्या आधारानेच लिहू शकलो. निव्वळ प्रायोगिकतेच्या दृष्टीने 'स्वेदगंगा' ही कविता मला 'जीवितकोडी', 'रक्तसमाधी' किंवा 'कीर्तन' या कवितांइतकी महत्त्वाची वाटत नाही; 'स्वेदगंगा' या कवितेतील माझी प्रयोगशीलता मुख्यतः विधानस्वरूप भाषेला भावनिर्भरतेचे साधन बनविण्यात व गतीशील प्रतीकांच्या आधाराने विकासशील आशय सूचित करण्याच्या पद्धतीत सामावलेली आहे. (अशा

गतीशील प्रतीकांचा उपयोग 'सावल्या', 'पान्थस्थ पक्षी', 'उंट', 'चिंधी', '$\sqrt{-१}$', 'वाटाड्या' वगैरे पुढील कालखंडातील कवितांतही सातत्याने होत राहिला.) तरीपण त्या कवितेतील साम्यवादी जाविवेची प्रतीकात्मक अभिव्यक्ती बहुतांशी परंपरेच्या आधारानेच झालेली आहे. 'स्वेदगंगा' लिहिताना माझ्यामागे केशवसुतांच्या 'तुतारी'चे पार्श्वसंगीत खडे होते. पण वर उल्लेख केलेल्या 'जीवितकोडी', 'रक्तसमाधी' व 'कीर्तन' या कविता लिहिताना मला त्या त्या जाणिवेतले अंतःसंगीतच ऐकू येत होते आणि त्याच्याशी सुसंगत अशी वेगळी शैली आपोआप घडवली जात होती.

(२) 'स्वेदगंगे'नंतर पाच वर्षांनी, म्हणजे डिसेंबर १९५४मध्ये 'मृद्गंधा'ची पहिली आवृत्ती प्रसिद्ध झाली. त्या सुमाराचा म्हणजे १९४९ ते ५४ हा सहा वर्षांचा कालखंड सृजनशीलतेच्या व प्रयोगशीलतेच्या दृष्टीने माझ्या काव्याच्या वाटचालीत बराच अर्थपूर्ण ठरला. या कालखंडातील बरीचशी कविता 'मृद्गंधा'त अंतर्भूत झाली असली तरी त्यातील सुरुवातीची काही पुढे 'स्वेदगंगे'च्या दुसऱ्या आवृत्तीत व शेवटची काही 'धृपदा'त अंतर्भूत झाली आहेत. जाणिवेची जी वेगवेगळी क्षेत्रे काव्याला अंकित करून घेण्याचा प्रयत्न मी 'स्वेदगंगे'मध्ये सुरू केला होता त्याच क्षेत्रांचे या कालखंडात मी अधिक सूक्ष्म व अधिक संमिश्र अवस्थेत दर्शन घेऊ लागलो. त्यामुळे प्रत्येक क्षेत्राची व्याप्ती आणि खोली वाढू लागली; एकीकडे जाणीव अधिक केंद्रीय होऊ लागली आणि दुसरीकडे ती अधिक संश्लेषणात्मक होऊ लागली; एकीकडे ती बेहोषीचे क्षण अधिक बेबंदपणे व उत्कटपणे प्रकट करू लागली तर दुसरीकडे तिचा अंगभूत कलात्मक संयम वाढू लागला. हे सर्व घडत असताना तिची जाणीवनिष्ठा आपोआपच जोपासली गेली. एकाच जीवनविषयक दृष्टिकोनाशी किंवा अभिव्यक्तीच्या एकाच विशिष्ट पंथाशी बांधून घेणे तिला आवश्यक वाटले नाही. परस्परविरुद्ध स्वरूपाच्या जीवनानुभवांचा व काव्यशैलींचा आश्रय करताना आपले साहित्यिक शील संशयास्पद ठरेल अशी भीती तिला या कालखंडातही वाटलेली नाही. हे निरनिराळ्या क्षेत्रांचा संदर्भात तपासून पाहाता येईल; त्या दृष्टीने विचार करणे सोयीचे जावे म्हणून काही क्षेत्रांच्या व त्यातील कवितांचा उल्लेख करतो : (१) सामाजिक जाणिवेचे क्षेत्रः 'माझ्या मना बन दगड', 'यंत्रावतार', 'जडाच्या जांभया', 'ती जनता अमर आहे', 'गोंधळ',

'असें कांही पाहिलें आहे', 'दातापासून दाताकडे', 'आततायी अभंग' (धृपद); (२) लैंगिक जाणीवेचे क्षेत्र : 'फ्राइडला कळलेले संक्रमण' (स्वेदगंगा : दुसरी आवृत्ती) 'लोकभये लोकभये', 'डोळ्यातल्या डोहामध्ये', 'अजुनी ना जखम बुजे', 'प्रेम करावे असे परंतू', 'झपाटलेले पाय वळावे', 'त्रिवेणी', 'माझे मला आठवले', 'पोसवलेली केळ म्हणाली', 'शपथ तुला', 'मुक्तीमधले मोल हरवले', 'गांठ' (धृपद); (३) व्यक्तिदर्शनाचे क्षेत्र : 'धोंड्या न्हावी', 'हे आइन्स्टीन', 'गर्भाधान', 'कावेरी डोंगरे'; (मृद्‌गंध) (४) चिंतनात्मक जाणिवेचे क्षेत्र : 'सावल्या', 'पश्चिम समुद्रात', 'बंडखोर आत्मे', 'पांथस्थ पक्षी', '$\sqrt{-१}$', 'तसेच घुमते शुभ्र कबूतर', 'आकाशाचे वजन भयंकर' (धृपद), 'चोळी' (धृपद), 'पापानंतर' (धृपद), 'उंट' (धृपद). या विविध जाणिवांना अनुरूप असे भाषेचे, छंदाचे व प्रतिमाप्रतीकांच्या प्रयोजनाचे अनेक प्रयोग या काळखंडात माझ्या हातून होत गेले. हे सर्व जाणीवपूर्वक झाले असे नव्हे, तर निर्मितीच्या आंतरिक वेहोषीत अटळपणाने घडून आले. या पाच-सहा वर्षांतील माझ्या निर्मितीला बाह्यजीवनातील पुढील घटनाही पोषक ठरल्या असाव्यात : (१) 'स्वेदगंगा' या माझ्या पहिल्या संग्रहाचे रसिकांनी अपेक्षेपेक्षा चांगले स्वागत केले; आणि माझ्या काव्यवाचनाला दाद मिळत गेल्याने माझा आत्मविश्वास दुणावला; (२) इंग्रजीचा प्राध्यापक या भूमिकेतून पाश्चात्य वाङ्मयाचे, विशेषतः ऑडेन, पाउंड, इलियट व हॉपकिन्स यांच्या काव्याचे व एक नाद म्हणून पाश्चात्य वैज्ञानिक तत्त्वज्ञान व मानसशास्त्र या विषयांचे माझे थोडेफार चिंतन झाले; (३) या कालखंडातील वाङ्मयीन वातावरण सर्वंकष प्रयोगशीलतेला पोषक असे लाभले. विशेषतः बेबंद कल्पनाशक्तीतून स्फुरणारी मनमोहनांची व संमिश्र आणि संयत चिंतनात्मकतेतून स्फुरणारी मर्ढेकरांची कविता जी नवी रसिकता घडवीत होती ती रसिकता काही प्रमाणात माझ्या काव्याच्या आस्वादालाही उपकारक ठरत गेली; (४) मराठी संतकाव्याशी व शाहिरी पोवाड्याच्या परंपरेशी आपले काही नाते आहे या खऱ्या-खोट्या कल्पनेपोटी एक नवे अवसान संचारले. या कालखंडातील माझ्या प्रयोगशीलतेचा अंतर्बाह्य विचार करावयाचा म्हणजे वर उल्लेखिलेल्या अनेक कवितांच्या तपशिलात शिरावे लागेल. ते न करता इथे फक्त अभिव्यक्तीतील एका बाह्य वैशिष्ट्याकडे आपले लक्ष वेधतो. कारण ती

बाह्य गोष्ट हाताशी आली नसती तर अनेक आंतरिक जाणीवा मला प्रकट करता आल्या नसत्या.

या कालखंडात माझ्या कवितेतील जाणिवेला भिडणारा असा वेगळा मुक्तछंद मला प्रथम घडवता आला. आघातानुसारी आंदोलित लयीवर आधारलेला हा मुक्तछंद दोन स्वरूपांनी प्रकट झाला : त्याचे पहिले स्वरूप हे 'सावल्या', 'आइन्स्टीन', 'पश्चिम समुद्रात', 'गर्भाधान', 'गोंधळ', 'पान्थस्थ पक्षी', वगैरे कवितांत सापडते तर दुसरे स्वरूप 'ती जनता अमर आहे', 'असें काही पाहिलें आहे', 'त्रिवेणी', 'गांठ' या कवितांत सापडते. पहिल्याची मांडणी उभी दिसते आणि दुसऱ्याची आडवी; पहिल्यामध्ये प्रत्येक ओळीत दोन आघातांचे एक आंदोलन आहे; दुसऱ्यामध्ये प्रत्येक ओळीत दोन दोन आघात असलेली दोन आंदोलने आहेत. पुढील टप्प्यावरील मुक्तसुनीतात व तालचित्रात प्रत्येक ओळीत आवश्यकतेनुसार तीन किंवा चार आवर्तने येताना दिसतात. खरे म्हणजे या मुक्तछंदाचे असे स्थूल वर्णन यथार्थ ठरत नाही. कारण त्याची खरी शक्ती शब्दांचे वजन, आघाताचा जोर, लयीचा वेग, उत्सेक (overflow) व विराम (pause) यांचा दर्जा व परिच्छेदाचा आवाका ही आशयसन्मुख व सतत परिवर्तनशील राहाण्यात सामावलेली असते. असा मुक्तछंद जेव्हा आंतरिक निकडीतून निर्माण होतो तेव्हाच तो प्रभावी ठरतो. हा अंतर्वेधी मुक्तछंद माझ्या कवितेच्या वाटचालीला या कालखंडात व पुढे फार उपकारक ठरला. याचा अर्थ या कालखंडातील माझी सर्वच कविता या अंतर्वेधी मुक्तछंदात आहे असे नव्हे. ज्या ठिकाणी माझी जाणीव छंदाच्या मिठीमध्ये आपखुशीने सामील झाली तिथे छंद अव्हेरण्याचा अट्टाहास तिने धरलेला नाही. उलट काही वेळा परंपरागत छंदातूनच उत्सेक, विराम व अर्धपंक्ती यांच्या साहाय्याने मी त्या त्या कवितेला अनुरूप असा वेगळा घाट दिलेला दिसेल. त्या दृष्टीने चौपन्न साली लिहिलेल्या 'शपथ तुला', 'मुक्तीमधलें मोल हरवलें', 'आकाशाचें वजन भयंकर,' 'किलबिललेले उजाडतांना', 'पापानंतर' वगैरे कविता पहाव्या. काही वेळा माझी कविता पारंपारिक व प्रायोगिक अशा दोन्ही तत्त्वांतून आकार घेताना दिसेल : 'तेंच तें' किंवा 'माझ्या मना बन दगड' या अशा स्वरूपाच्या आहेत. काही वेळा, पूर्वी सुचविल्याप्रमाणे, मी पूर्वीच्या कालखंडातील स्वच्छंदही वापरलेला आढळेल.

('यंत्रावतार', 'धोंड्या-न्हावी', 'क्षणात अद्‌भुत होते'). त्या त्या जाणिवेशी सहकंप होईल अशी भाषा, छंद, प्रतिमा व प्रतीके यांचा शोध घेणे हेच माझ्या त्यावेळच्या प्रयोगशीलतेचे मुख्य लक्ष्य राहिले.

निव्वळ प्रतिमांच्या विचारावरून माझ्या काव्यातील स्थित्यंतराविषयी एखादा निष्कर्ष काढणे वस्तुनिष्ठ ठरणार नाही. त्या त्या कवितेतील जाणिवेनुरूप प्रतिमासृष्टीचे प्रवर्तन घडणे हाच माझ्या कवितेचा स्वभावधर्म आहे. या विधानाचा रोख स्पष्ट व्हावा म्हणून मुद्दामच संकेतप्राय झालेल्या 'चंद्राला' पुन्हा एकदा वेठीला धरतो : या प्रत्येक चंद्राचे वजन वेगवेगळें आहे! 'बेकारीच्या खुराकावर। तुझी प्रीती माजेल ना?। सूर्याच्या या तव्यावर। चंद्राची भाकर भाजेल ना।' (वेड्याचे प्रेमगीत), 'निळ्या महाली नाचत माया। चंद्राचा डफ फडफडला' (तुझे नि माझे अपुरे मीलन : मृ०), 'सुखाच्या शोधात। फिरते पृथ्वी। घेऊन हातात, चंद्राचा चोरकंदील' (सुखाच्या शोधात : मृ०), 'ओकण्याच्या उपशीतून। मिसळतात ओकाऱ्या।...अजागळ चंद्र, मारतो उड्या, विदूषकाप्रमाणे' (शेवटची आगबोट : स्वे. दु. आ.),...'चांदण्याने चिंबचिंब...या अशा। निमुळत्या क्षितिजाच्या पाटामधून। तिच्या रूपाचें पाणी, चंद्रबिंब। निंबात विरघळते... ते अकालकर्म' (रूपक : धृ०), 'आणि एका शून्यावर टांगलेली अर्धशून्याची चंद्रकोर।...एम्पिडोक्लीझच्या त्या तरवारीप्रमाणे...धारेवर धरणारी' (मन) 'एका लक्तराचा। फाटलेला खिसा। त्यात घाली हात। चंद्र वेडापिसा' (चंद्र वेडापिसा), 'मासा, अमावास्येला मनात येणाऱ्या चंद्रकोरीसारखा। त्याची मींड उर्वशीच्या भुवयीसारखी, भुवयीहून।' (मासा), 'केव्हातरी ती वेड्यासारखे करायची मुद्दाम (वेडबीड काही नव्हतं), पाहात बसायची चाळणीतून चंद्र' (संसार); 'गाणे कुठून येते? जा पूस त्या क्षणाला। डोहात चंद्र जेव्हा होता विझून गेला।' (गाणे कुठून येते?) असो.

काव्य म्हणजे प्रतिमाजीवी भावनाभिव्यक्ती असे मी समजत नसल्यामुळे प्रतिमासृष्टीतील क्रान्ती हे काव्यक्रान्तीचे प्रधान लक्षण आहे असे मी मानीत नव्हतो; तसेच सामाजिक क्रान्तीचा मी स्वतः पुरस्कर्ता असलो तरी अशा क्रान्तीच्या विचाराने प्रवर्तिलेले काव्य म्हणजे काव्यक्रान्ती असेही मी मानीत नव्हतो. जाणीवलक्षी राहाण्याच्या प्रेरणेतून हे सर्व अभावितपणे घडत गेले.

(३) १९५६ ते ५८ ही तीन वर्षे माझ्या कवितेच्या विकासातील आणखी एक टप्पा दाखवतात. या कालखंडात मी मुख्यत: 'धृपदात' अंतर्भूत झालेली मुक्तसुनीते व तालचित्रे लिहिली. या कालखंडातील माझी कविता पूर्वीहून अधिक एकात्म होऊ लागली; जाणिवेच्या अनेक क्षेत्रांचा तिच्यात एकदम व अकल्पित असा संघात होऊ लागला; आणि अनामिक भावस्थितींचा वेध घेण्याची तिची आंतरिक निकड अनेकपटीने वाढली. या प्रवृत्तीचा पायरव 'त्रिवेणी' आणि 'गांठ' या मुक्तछंदातील कवितांप्रमाणेच 'शब्दांची माती झाल्यावर', 'माझे मला आठवलें', 'विलयाची जर वेळच आली', 'पोसवलेली केळ म्हणाली', 'आकाशाचें वजन भयंकर', 'वाळूंतिल वाळूतच', 'क्षितिजायितम्', 'अशा रेषारंगामध्ये' यासारख्या छंदानुसारी भावकवितात यापूर्वीच जाणवू लागला होता; आता तिचे प्रगत स्वरूप या कालखंडातील 'संहिता' 'एकट्याच्या भोवतीं रात्र गिरमिटते', 'तू गात रहा, गीतात रहा', 'हे माडांनो', या मुक्तसुनीतांत व 'दादरा', 'झुमरा' यांसारख्या तालचित्रांत प्रकट होऊ लागले. अंतर्वेधी मुक्तछंदात आणखी एक परिवर्तन घडवून आणल्यामुळे माझ्या कवितेला हे वेगळे वळण घेणे अधिक सुलभ गेले. या कवितातील शैलीचे संपूर्ण स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी प्रत्येक कवितेची संपूर्ण बंदीश ज्या वैचारिक व भावनात्मक ताणातून, संवेदनासंघातातून, प्रतिमाप्रकल्पातून, शब्दसारणीतून व सूक्ष्म ध्वनिसंगीतातून घडलेली आहे त्यांचा तपशीलवार विचार करावा लागेल; पण या गोष्टी पूर्वनिश्चित न होणाऱ्या व प्रत्येक कवितेगणिक बदलत जाणाऱ्या अशा होत्या. प्रयोगशीलता या शब्दाने थोडाफार जाणीवपूर्वक योजकतेचा भाग सूचित होतो तो लक्षात घेऊन पूर्वीप्रमाणे या कालखंडातही मी फक्त प्रयोगशीलतेच्या बाह्य स्वरूपावर भर देणार आहे. त्या दृष्टीने मुक्तसुनीते आणि तालचित्रे या प्रयोगांचे थोडे अधिक निरूपण करतो :

तालचित्रे :

धृपदामध्ये सात तालचित्रे आहेत. तबल्याचा नाद मला तासगावला १९४२ साली लागला. त्यानंतरच्या गेल्या पंचवीस वर्षांत सुरवातीला काळेबुवा, नंतर बाळूभाई रुकडीकर आणि शेवटी म्हमूलाल सांगावकर यांच्याकडे थोडीशी तालीमही घेतली. माझे तबलावादन फार बेताचे असले तरी नाद खूप जुना

आहे हे सूचित करण्यासाठीच हे सांगत आहे. तालचित्रे लिहिताना एक नवी टूम काढावी हा हेतू नव्हता; बरेच दिवस हळूहळू जे जाणवत आले होते ते प्रकट करण्याचा तो एक प्रयत्न होता.

मला जाणवत होती ती प्रत्येक तालाची वेगळी भाववृत्ती. ती सोलोपेक्षाही नुसत्या ठेक्यामध्ये अधिक समर्थपणे जाणवत असे. तिचा संबंध नुसत्या मात्रांच्या संख्येशी नसे, तर त्या मात्रांचे पडणारे गट, त्यातील सम व काल यांची स्थाने, त्यातील वाजणाऱ्या अक्षरांची वजने व सोडलेली अवसाने या सगळ्यांचा तो संकलित परिणाम असे. त्यामुळेच चौदा मात्रांचे असलेले दीपचंदी, झुमरा व आडाचौताल हे ताल स्वभावाने वेगवेगळे वाटत. प्रत्येक तालाच्या बांधणीत एकेका भाववृत्तीचीच बंदीश दिसे. ही भाववृत्ती कोणत्या जातीची आहे हे निश्चयाने मलाही सांगता आले नसते, तसेच मला येणारा भावप्रत्यय हा तो ताल ऐकणाऱ्या प्रत्येक रसिकाला येईल असे मी गृहीत धरले नव्हते. पण मला येणारा अनुभव अनामिक असला तरी साक्षात होता आणि त्याच्या स्वरूपाचा वेध घेणारी, त्या तालाच्या स्वरूपाशी सहकंप होणारी भावकविता लिहिणे हे मला अर्थपूर्ण वाटत होते. रजपूत चित्रकलेमध्ये रागरागिणींची चित्रे काढताना रंग, रेषा आणि घटना यांचा उपयोग केलेला होता, त्याच परंपरेच्या आधारावर मी माझी तालचित्रे बांधू पहात होतो. तालांच्या भाववृत्तीशी सहकंप होतील अशा प्रतिमा, लय व घटना यांचा वेध घेण्याचा मी प्रयत्न करीत होतो.

एका प्रेमकवितेच्या रूपाने प्रथम मला 'दीपचंदी' सापडली. तिच्यातील चोरटी प्रेमवृत्ती ठुमरीशी जवळीक ठेवणाऱ्या दीपचंदीला सामोरी गेली. दीपचंदीतील अवसानात सोडलेल्या मात्रांची प्रेयसीची न वाजणारी पावले झाली. प्रियकराकडे चोरून येणाऱ्या प्रेयसीच्या विविध विभ्रमामध्ये मला दीपचंदीच्या बांधणीतील नजाकत अनुभवाला येऊ लागली. 'काल' आल्यावर प्रेयसीनेही आंगर ओलांडला. दीपचंदीतील नखरेल तुकडे फुलांच्या रूपाने झेलले गेले. ठुमरी मोडल्यानंतर लागणाऱ्या लगीमध्ये संभोगातील लयीची उत्कटता साकार झाली आणि शेवटी तिय्या घेऊन येणाऱ्या समेला रक्तसमाधीचे वजन आले. फार वाढवीत नाही. दीपचंदीचे जे स्वभावचित्र मला हवे होते ते त्या तालचित्रामध्ये माझ्यापुरते तरी उभे झाले. दीपचंदीच्या अक्षरांचे विशिष्ट वजन, तिच्या मात्रांचे गट व मांडणी, त्या तालाचे प्रत्यक्ष साथीमध्ये विकसत जाणारे स्वरूप या गोष्टीही

त्या तालचित्रात सूचित झाल्यासारखे वाटले. तालचित्र म्हणून त्या कवितेचा प्रत्यय इतरांना येवो न येवो, निदान एका भावकवितेचा प्रत्यय तरी त्यांना निश्चित येईल असा मला आत्मविश्वास वाटू लागला.

त्यानंतर झपताल, दादरा, झुमरा, रूपक, आडाचौताल, आदिताल ही तालचित्रे मी निरनिराळ्या पद्धतीने लिहीत गेलो. मला जाणवणाऱ्या तालाच्या स्वभावचित्राशी सहकंप ठरेल असा आशय, प्रतिमा व लय यांचा शोध सुरू झाला. कधी झुमऱ्याच्या दीड मात्रेचे गूढ वजन 'गगनगंभीर डोह' या प्रतिमेने पकडले. कधी रूपकाचे वजन सूचित करण्यासाठी 'ती अर्धीमुर्धी रात्र, स्वप्नधीट' अशी त्याच तालातली 'ती' व 'धी' ही अक्षरे असणारी ओळ पडली. कधी दादऱ्याच्या वृत्तीची जात 'गैशा'च्या गालावरील पंख्याने सुचविली गेली. आदितालाची आदिम व सर्वव्यापी लय जीवनाच्या आदिम प्रेरणेतून स्फुरणाऱ्या सौंदर्याच्या सार्वकालिक प्रतिमा–प्रतीकांतून साकार होत गेली. 'काल' आणि 'सम' यासारख्या पारिभाषिक शब्दांनाही त्या त्या जाणिवेशी सुसंगत असे वेगवेगळे अर्थ प्राप्त होत गेले. आडाचौतालात तीनदा येणारा काल हा जीवनात निरनिराळ्या टप्प्यांवर घडणारी मृत्यूची तीन वेगवेगळी दर्शने व मूल्ये सूचित करून गेला. त्यातील आशयाची प्रकृती त्या तालाप्रमाणेच मुष्किल व उग्र राहिली. असो. मूळ तालाच्या स्वरूपाशी, बांधणीशी व वजनाशी प्रत्यक्ष परिचय असल्याशिवाय तालचित्र म्हणून त्या कवितांचा वेगळा आनंद भोगता येणे कठीण आहे. पुष्कळ बजवय्येही तालतील भाववाहकतेच्या बाबतीत संवेदनाक्षम नसतात; ते फक्त 'तयार' असतात. तालचित्राच्या आस्वादाला पडणाऱ्या या मर्यादा मलाही जाणवत होत्या; म्हणून हा प्रयोग करण्यासारखा असला तरी ताणण्यासारखा नाही हे मी ओळखून होतो. जी गोष्ट रागरागिणींच्या चित्रांची तीच तालचित्रांची. निव्वळ भावकविता म्हणून येणारा जो प्रत्यय तेच त्यांचे शाश्वत काव्यमूल्य.

दा. क. ९५९३८

मुक्तसुनीते :

१९५९ साली मी 'संहिता' ही चिंतनगर्भ प्रेमकविता लिहिण्यासाठी धडपडत होतो. पूर्वी 'त्रिवेणी' ही प्रेमकविता मी अंतर्वेधी मुक्तछंदात लिहू शकलो होतो; पण तो मुक्तछंद इथे अपुरा पडे, त्याच्या ओळीची झेप कमी वाटे. मग दुसऱ्या

टोकाला जावून परंपरागत सुनीतात शिरण्याचा प्रयत्न केला; त्यात छंदोबद्धता टिकवण्याकरता व यमकसंगती साधण्याकरता मला जे जाणवत होते त्यातले बारकावे सोडावे लागत, अनुभवाशी एकजीव होऊन येणारे शब्द बाजूला सारावे लागत, कागदावर जे उतरे ते माझे नव्हेच असे वाटे. त्रिवेणीपेक्षा या कवितेतील भावना चिंतनशील होत्या, संवेदना आणि विचार अनोखे होते. रचना सर्वस्वी आशयानुसारी झाल्याशिवाय या अनुभवातील जीवंतपणा व अपरिहार्यता जाणवणे कठीण आहे ही गोष्ट मला उमगत होती. रचनेच्या आवाक्याला वरून बंधन हवे होते व आतून स्वातंत्र्य हवे होते. हा शोध घेताना मुक्तछंदाचे स्वातंत्र्य आणि सुनीतातील आवाक्याचे बंधन यांचा मेळ घालण्याचा मी प्रयत्न केला आणि त्यातून पहिले मुक्तसुनीत जन्माला आले. मात्र हा मुक्तछंद म्हणजे त्रिवेणीतला मुक्तछंद नव्हता. चार आघाताऐवजी सहा (किंवा प्रसंगी त्याहून अधिक) आघात ओळीत अंतर्भूत झाल्याने या मुक्तछंदाची झेप व वजन या कवितेतील जाणिवेशी अधिक काटेकोरपणे भिडू लागली. जाणिवेचे आवर्त व प्रत्यावर्त हे अष्टक आणि षट्क याच्याशी सहभाव ठेवू लागल्याने संहितेपुरते तरी चौदा ओळींचे बंधन मला सोयीचे वाटले. त्याने पसरटपणाला पायबंद बसला व त्याचा परिणाम म्हणून कवितेची रचना अंतर्गत ताणांनी अधिक काटेकोरपणे बंदिस्त होऊ लागली. पण चौदा ओळींच्या बंधनाला याहून अधिक अर्थ नव्हता. सामान्यतः माझी मुक्तसुनीते चौदा ओळींची आहेत, पण 'आज प्रार्थना प्राणाएवढी' हे तेरा ओळींचे आहे. तर 'हिमालया-एवढ्या मातीच्या ढिगावर' हे पंधरा ओळींचे आहे. वृत्त व यमकसंगती नसूनही आवाक्याने व परिणामाने सुनीतप्राय राहाणे हेच मुक्तसुनीतांचे मुख्य लक्षण.

माझी बहुतेक मुक्तसुनीते पेट्रार्कच्या बांधणीची – म्हणजे जाणिवेचे आवर्त व प्रत्यावर्त (किंवा वाटल्यास आरोह किंवा अवरोह म्हणा) असलेली – आहेत. पण शेक्सपिअरच्या बांधणीची म्हणजे एकाच दिशेने विकसत जाणारी – मुक्त-सुनीतेही लिहिता येतील. अनुभवातला आकार कोणत्या स्वरूपाचा आहे यावर सर्व अवलंबून राहील. अनुभवाची लय सतत आंदोलित राहात असेल तर या दोहोहून भिन्न अशी वेगळी बांधणीही आपोआप साधली जाईल. चौदा ओळींचे बंधन, जाणिवेला उपकारक ठरत असेल तरच पाळणे इष्ट. पाश्चात्य सुनीतातही

ते नेहेमीच पाळलेले नाही. शेक्स्पिअरचे १२६ वे सुनीत बारा ओळींचे आहे. तर मेरिडिथच्या 'मॉडर्न लव्ह' ह्या सुनीतमालेतील सुनीते प्रत्येकी सोळा ओळींची आहेत. केशवसुतातही तसा प्रकार आहेच. असो! माझ्या दृष्टीने मुक्तसुनीतांच्या या प्रयोगाची सांगता अशी : एरवी जे मला सांगता आले नसते ते सांगता येऊ लागले.

(४) १९५९ नंतरच्या कालखंडात मी मुख्यतः बालगीते लिहिली. इतर कवितालेखनातील वेगळ्या वाटणाऱ्या दोन गोष्टी म्हणजे सूक्ते व गझल. याच कालखंडातील सुमारे तीन वर्षे गटेच्या 'फाउस्ट' (भाग १) चे मराठी भाषांतर करण्यात खर्ची पडली. हे भाषांतराचे काम प्रयोगशीलतेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे नाही ही गोष्ट उघड आहे. तरी ते भाषांतर करतांना मला ज्या अडचणी आल्या त्यावरून मला काही निष्कर्ष काढता आले. अशा स्वरूपाच्या ग्रंथाचे किंवा शेक्स्पिअरच्या शोकांतिकांचे मराठीत भाषान्तर करावयाचे झाल्यास त्यासाठी योग्य असा आशयानुरूप क्षणात गंभीर, क्षणात खेळकर, क्षणात उपहासगर्भ अशी निरनिराळी वजने आत्मसात करणारा, संस्कारित भाषा आणि बोलभाषा यांची लय सारख्याच सहजतेने पकडणारा, आणि प्रवाही राहूनही बंदिस्त असणारा असा छंद मराठीला अजून भेटलेला नाही. ते काम मराठीला ज्ञात असलेल्या साध्या निर्यमक रचनेने, सावरकरांच्या वैनायक वृत्ताने किंवा उपलब्ध जुन्या मुक्तछंदाने साधू शकत नाही. आघातानुसारी अंतर्बंधी मुक्तछंद तो आहे त्याहून अधिक बंदिस्त होऊ शकला तर कदाचित हे काम अधिक समर्थपणे करील. असो. प्रायोगिकतेच्या दृष्टीने गझलांना विशेष महत्त्व नाही. जमल्यास गझलाशी संलग्न असलेली आवर्तनपरता कमी करावी व भावकवितेचा एक प्रकार म्हणून त्याच्या विकासाच्या शक्यता चाचपून पाहाव्या असा एक हेतू माझ्या मनाशी होता. पण त्यात काही विशेष हाताशी लागले असे मला वाटत नाही. मात्र सूक्ते लिहिताना ज्या दिशेने मी 'त्रिवेणी', 'गांठ', मुक्तसुनीते व तालचित्रे लिहिताना प्रवास करीत गेलो त्याच दिशेने पुढे जाऊन एका वेगळ्या जाणिवेचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न मी करीत होतो. जाणिवेच्या दाबाखाली कृतकसदर्भांना काव्यसन्मुख करण्याचा – पूर्वी न केलेला प्रयोग मी त्या ठिकाणी प्रथम केला. सर्वच सूक्तांची उभारणी त्या पद्धतीने केली आहे असे नव्हे किंवा त्या सूक्तांचे काव्यमूल्य या एका गोष्टीवर अवलंबून आहे

असेही नाही. पण हे सर्वच निवेदन मुख्यतः प्रयोगशीलतेच्या संदर्भात होत असल्यामुळे या गोष्टीचा कटाक्षाने उल्लेख केला.

पूर्वीच्या कालखंडात आत्मसात झालेल्या पद्धतीने – म्हणजेच पूर्वीच्या प्रयोगांच्या जोरावर – मी या कालखंडामध्ये अनेक प्रकारच्या इतर कविता लिहिल्या. 'जातक' या आगामी संग्रहात त्या यथाकाल प्रसिद्धही होतील. पण या कालखंडातील माझ्या प्रायोगिकतेचे मुख्य लक्ष्य बालकविता हे होते. दोन आघातांच्या मुक्तछंदाला यमकाची जोड देऊन मुलांना सहज पेलेल असा बोलभाषेतील ठसक्याला जपणारा एक छंद मला घडवता आला आणि त्याबरोबर बालमनाशी संवाद साधणारे एक प्रभावी साधन माझ्या हाताशी आलें. हा छंद गेय नाही. माझी बहुसंख्य बालकविता या छंदात असली तरी काही गेयही आहेत. पण मला बालकवितेच्या क्षेत्रात जी निरनिराळी फिरस्त करता आली, ज्या निर-निराळ्या शक्यता मला हुडकून काढता आल्या त्या याच विशिष्ट छंदाच्या जोरावर-कौटुंबिक जीवनातील एका दुर्घटनेमुळे या कालखंडात मी बालकवितेकडे प्रकर्षाने आकृष्ट झालो असलो तरी बालकवितेबद्दलचे माझे आकर्षण स्वेदगंगेइतके जुने होते. स्वेदगंगेच्या पहिल्या आवृत्तीत १९४०–४१ साली लिहिलेली दहा बाल-गीते समाविष्ट झालेली आहेत आणि स्वेदगंगेच्या दुसऱ्या आवृत्तीत १९५०–५२ साली लिहिलेली आणखी तीन बालगीते अंतर्भूत झाली आहेत. बालवृत्तीच्या आश्रयाने वास्तवाचे दर्शन घेण्याचा प्रयत्न या कालखंडात मी प्रथमच केला असे नव्हे. पण या नव्या छंदाच्या साधनामुळे वृत्ती, शैली आणि भाषा सर्वच दृष्टींनी एकाच वेळी बालसन्मुख व काव्यसन्मुख करणें मला शक्य झाले. या बालकवितांत काही वेळा मी बहुपेडीपणाचा आश्रय केला (त्यामुळे ती थोरां. नाही अर्थपूर्ण वाटू लागली), काही वेळा मी लोकगीतांच्या अंगाने गेलो, काही वेळा नव्या बीजकथा निर्माण केल्या, काही वेळा मंत्रांचे तंत्र स्वीकारले, काही वेळा अद्भुतात शिरलो, काही वेळा कल्पनाशक्तीची नुसती स्वैर क्रीडा केली. काव्यवाचनाच्या कार्यक्रमामुळे मुलांना काय भिडते आणि काय भिडत नाही यांचा पडताळाही मला सतत घेता आला. विशेषतः या प्रयोगाला काव्यवाचनाचे कार्यक्रम फार पूरक ठरले. या प्रयोगाचे काव्यमूल्य काय ते टीकाकारांना 'राणीची बाग', 'एकदा काय झाले', 'सशाचे कान', 'एटू लोकांचा देश', व 'परी ग परी' या प्रकाशित संग्रहावरून स्वतंत्रपणे ठरवता येईल; त्या भानगडीत मी पडत

नाही. कारण प्रयोगशीलतेचा अशा स्वरूपाचा विचार आणि एखाद्या कवितेच्या काव्यमूल्याचा विचार या दोन अगदी वेगळ्या गोष्टी आहेत. तसेच प्रस्तुत निवेदनात जाणिवेमागच्या प्रेरणा आणि भाषेची बाह्य वैशिष्ट्ये यावर मी दिलेला भर हा कवितेच्या प्रत्यक्ष रसास्वादाच्या व त्याला प्राधान्य देणाऱ्या विशुद्ध काव्यचर्चेच्या दृष्टीने महत्त्वाचा वाटणारा नाही. तरीही सृजनोत्सुक प्रयोगशीलतेला त्यांची दखल घेतल्यावाचून गत्यंतर नसते. शिल्पकाराच्या दृष्टीने वेगवेगळ्या दगडांच्या आव्हानाला मिळणारे वेगवेगळ्या छिन्नींचे उत्तर महत्त्वाचे असते. मात्र शिल्पाचे कलामूल्य ठरताना त्या दृष्टीने होणारा विचार बहुतांशी गैरलागू ठरतो. ही सावधानता या सर्वच निवेदनाच्या संदर्भात आपण अवश्य बाळगावी.

प्रयोगशीलतेचे मूल्यही दोन वेगवेगळ्या दिशांनी ठरवता येणे शक्य आहे. कवीची स्वतःची जाणीव समर्थपणे प्रकट करण्यास व त्याचाच विकास घडविण्यात साफल्य पावणारी प्रयोगशीलता आणि कवीच्या स्वतःच्या काव्यात विशेष फलदायी न झालेली पण पुढिलांचा मार्ग अधिक सुस्पष्ट करीत जाणारी प्रयोगशीलता. काही वेळा या दोन्ही गोष्टींचा सहभाव असण्याचीही शक्यता असते. पुरेसा ऐतिहासिक दूरक्षेप उपलब्ध झाल्याशिवाय दुसऱ्या दिशेने निष्कर्ष काढणे धोक्याचे असते. तरीपण तो धोका स्वीकारून मी असे म्हणेन की 'रक्तसमाधी', 'त्रिवेणी', 'गांठ', 'मुक्तसुनीते,' 'तालचित्रे' या प्रवाहात अंतर्भूत झालेली माझी प्रयोगशीलता पुढिलांना थोडीफार सहाय्यभूत झालेली मला दिसते. त्या मानाने 'स्वेदगंगा', 'माझ्या मना बन दगड', 'ती जनता अमर आहे', 'असें काही पाहिलें आहे', 'दातापासून दाताकडे', 'आततायी अभंग' या प्रवाहात किंवा 'जीवितकोर्डी', 'सावल्या', 'पान्थस्थ पक्षी', 'उंट', 'चोळी', 'तसेच घुमते शुभ्र कबूतर', 'चिंधी', '√−१', 'वाटाड्या' या प्रवाहात, किंवा 'कीर्तन', 'धोंड्या न्हावी', 'कावेरी डोंगरे', 'गर्भाधान', 'मथू आत्ते', व 'बकी' या प्रवाहात अंतर्भूत झालेली प्रयोगशीलता पुढिलांना विशेष प्रेरक ठरलेली आज तरी दिसत नाही. 'सूक्ते' किंवा 'बालगीते' याविषयी इतक्यात काही सांगणे कठीण आहे. या निरनिराळ्या प्रवाहातून घडत गेलेल्या शैल्या कधी वेगळ्या तर कधी परस्पराशी जवळीक करणाऱ्या आहेत. यात काही विपरीत घडले असे मला वाटत नाही; कारण सृजनामधील प्रेरणा व अभिव्यक्तीची साधने यांचा जाणीववेधी संघात म्हणजेच शैली असे मी समजतो. असो. माझ्या कवितेच्या

वाटचालीत जे महत्त्वाचे टप्पे वाटले त्या टप्प्यांच्या आसपास वावरणाऱ्या प्रयोगशीलतेचे स्वरूप हेरण्याचा प्रयत्न इथवर केला. प्रत्यक्ष निर्मितीच्या क्षणी काय घडते ते सांगण्याचा हा प्रयत्न नव्हता. त्या निर्मितीच्या आगेमागे ज्या प्रेरणा मला जाणवत होत्या व त्या अनुरोधाने कवितेच्या बाह्यस्वरूपाचा जो विचार मला त्या त्या वेळी प्रस्तुत वाटत होता तो मुळात काहीसा अस्पष्ट असूनही आकलनाच्या सोयीसाठी अधिक स्पष्टपणे आपल्यापुढे मांडला. सृजनाच्या क्षणी कोणताही कवी प्रयोगशीलतेच्या कोणत्याही सुस्पष्ट विचाराची कधी दादफिर्याद बाळगीत नाही. तो झपाटल्यासारखा लिहीत जातो. त्या क्षणी प्रत्यक्ष काय घडते ते तुमच्याइतकेच मलाही अज्ञात आहे.; त्या वेळी मी तिथे उपस्थित नसतो.

१९६६

काव्यातील प्रतिमासृष्टी : एक चर्चा

मंगेश पाडगांवकर : हल्ली काव्याचे रसग्रहण करताना प्रत्येक चांगला टीकाकार कवितेतल्या प्रतिमास प्रतिमेची धान्य देताना आढळतो. मला वाटते, ही चांगली गोष्ट आहे. मला नि अंतरंगात शिरताना कोणते दार ठोठावावे हे टीकाकारांना कळू लागले आहे. याचा अर्थ, आपल्या काव्याचे स्वरूप बदलले आहे एवढाच नव्हे, तर आपल्या टीकेचे स्वरूपही बदलले आहे असा होतो.

करंदीकर : मला वाटते, वाङ्मयाच्या दृष्टीने हा बदल स्वागतार्ह आहे. कारण प्रतिमासृष्टीचा विचार टाळून काव्याचे रसग्रहण करणे म्हणजे जवळजवळ रंगाचा विचार टाळून चित्राचे रसग्रहण करण्यासारखे आहे.

पाडगांवकर : बरोबर आहे. काव्यात दुसरे काही असो किंवा नसो, निदान सची प्रतिमासृष्टी तरी असलीच पाहिजे. ही भूमिका आपणा सर्वांना आता मान्य झाली आहे.

करंदीकर : मला वाटते, या बाबतीत आपल्याला पाश्चात्यांचे ऋण मान्य करावे लागेल. ज्या प्रकारचा प्रतिमांचा विचार आपल्याला नवकाव्याच्या रसग्रहणात

दृष्टीला पडतो, त्याचा संदर्भ हा मुख्यतः पाश्चात्य आहे. ॲरिस्टॉटलनेसुद्धा 'रूपकावरचा अधिकार' हे कविप्रतिभेचे सर्वश्रेष्ठ गमक मानले आहे, पण ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रात केलेला रूपकाचा विचार आणि आपल्याकडील साहित्यशास्त्रज्ञांनी केलेली अर्थालंकारांची चिकित्सा ही प्रतिमेच्या विचारापर्यंत पोचलेली आहेत असे मला वाटत नाही. प्रतिमांचे स्वरूप स्पष्ट होण्यासाठी प्रतिमा व रूपकात्मक भाषा, आणि प्रतिमा व प्रतीक यांच्यांतील फरक लक्षात घेणे आवश्यक होते. हा फरक माझ्या कल्पनेप्रमाणे, कोलरिजला प्रथम जाणवला. 'भाववृत्तीने उजळलेल्या प्रतिमा' हा कोलरिजने काव्यप्रतिभेचा एक महत्त्वाचा निकष मानला. त्यानंतर ह्यूम, हर्बट रीड, एझरा पाउंड, सी. डे. ल्यूइस, व रिचर्ड्स या निरनिराळ्या प्रवृत्तींच्या टीकाकारांनी आपल्या काव्यविवेचनात प्रतिमासृष्टीला केंद्रस्थान दिले.

पाडगांवकर : पण मला वाटते, टीकाशास्त्रामध्ये तिकडेसुद्धा प्रथम काव्य आणि नंतर टीका हाच ऐतिहासिक क्रम गृहीत असणार.

करंदीकर : अर्थातच. प्रतिमासृष्टी प्रथम काव्यातच प्रकट झाली. हॉपकिन्स, पाउंड, इलियट, ऑडेन आणि डिलॅन टॉमस यांच्या अगदी निरनिराळ्या धर्तीच्या काव्यामध्येसुद्धा प्रतिमांना महत्त्व आले. [illegible] अर्थ शेक्सपिअरसारख्या श्रेष्ठ कवीच्या काव्यात सामर्थ्यवान प्रतिमासृष्टी प्र[illegible] नव्हती असा नव्हे. सुप्त मनाचा शोध लागण्यापूर्वीच सुप्त मनाच्या [illegible] अन्य कारणाने श्रेष्ठ काव्यामध्ये प्रगट होत होत्या. त्याच कारणामुळे [illegible]दाची प्रस्थापना होण्यापूर्वी अस्सल प्रतिमेचा वापर चांगल्या वाङ्मयात होतच होता. प्रतिमावादी (Imagist) कवींच्या आग्रही प्रतिपादनामुळे या निराळ्या प्रतिमासृष्टीला व वाङ्मयीन टीकेला विशेष चालना मिळाली.

पाडगांवकर : मला वाटते, प्रतिमांचे काव्यातील स्थान लक्षात येण्याच्या दृष्टीने प्रतिमा म्हणजे काय हे आधी आपल्याला पाहावे लागेल.

करंदीकर : तुमची प्रतिमासृष्टी आपल्या परीने चांगलीच समृद्ध आहे. तुमचा अनुभव तुम्ही जर मांडण्याचा प्रयत्न केला तर त्यावरून प्रतिमेची व्याख्या आपोआपच ठरविता येईल.

पाडगांवकर : माझा अनुभव असा : एखादी कविता निर्माण होत असताना तिच्यातल्या प्रतिमांची धारणा कशी होते हे जाणण्याच्या अवस्थेत मी स्वतः

नसतो. माझा एखादा अनुभव जेव्हा काव्यात व्यक्त होऊ पाहतो तेव्हा मी त्या अनुभवाला योग्य अशा प्रतिमा एखाद्या तार्किक पद्धतीने शोधण्याचा प्रयत्न करीत नसतो. कवीच्या मनात एखादा अनुभव कलात्मक पातळीवर पोहोचतो याचाच अर्थ तो अनुभव प्रतिमा होऊन येतो. नेहमीच्या भाषेत सांगायचे म्हणजे—

करंदीकर : नेहमीच्या भाषेतच सांगा – मला ते विशेषसे जमत नाही.

पाडगांवकर : नेहमीच्या भाषेत सांगायचे म्हणजे अशा क्षणी प्रतिमा स्फुरते. कविता स्फुरली असेच आपण नेहमी म्हणतो. परंतु कविता स्फुरणे ही गोष्ट प्रतिमा स्फुरण्याहून काही वेगळी आहे असे समजण्याचे कारण नाही.

करंदीकर : मी कविता आणि प्रतिमा या दोन गोष्टी एकच मानीत नाही. प्रतिमासृष्टी हा कवितेचा एक घटक आहे, एकमेव घटक नव्हे.

पाडगांवकर : मला इथे 'कविता स्फुरणे' या शब्दप्रयोगाचा अर्थ स्पष्ट करावयाचा होता. बहुतेक वेळा असेच होते की जाणिवेने भारलेली एखादी प्रतिमा मनात गूढपणे तरळत राहते आणि एखाद्या विशिष्ट क्षणी त्या प्रतिमेतूनच कविता उमलू लागते. कळीतून फूल उमलावे तशीच ही सहज आणि स्वयंसिद्ध अशी प्रतिक्रिया असते.

[illegible] : छान, प्रतिमेची चर्चाही तुम्ही प्रतिमेतूनच केली. पण प्रतिमेची [illegible] मात्र मला निराळ्या पद्धतीने मांडावीशी वाटते. कल्पनेच्या पा[illegible] इंद्रियगोचर होऊ शकणारा व जाणिवेने भारलेला कवितेचा प्राथमिक घटक म्हणजे प्रतिमा होय. प्रतिमेविषयीची ही भूमिका स्पष्ट करण्यापूर्वी काव्याविषयीची माझी कल्पना मला थोडीफार सूचित करावी लागेल. काव्यामध्ये साकार होणारी जाणीव ही संश्लेषणात्मक असते. काव्यामध्ये संवेदना, भावना व विचार या जाणिवेच्या अवस्था एकात्म होतात. जाणिवेचे हे एकात्म स्वरूप प्रकट करण्याच्या दृष्टीने काव्य ही सर्वश्रेष्ठ कला आहे. हे बिकट कार्य साधण्यासाठी आपल्या सर्व साधनांचा उपयोग कवीला करावा लागतो. या साधनांमध्ये कागदावर छापलेल्या कवितेची दृश्य मांडणी किंवा शब्दांच्या ध्वनीमुळे प्रकट होणारे काव्याचे श्राव्य स्वरूप ही एका टोकाला असतात, तर दुसऱ्या टोकाला कल्पनेच्या पातळीवर प्रत्ययाला येणारा व जाणिवेच्या निरनिराळ्या घटकांमधील परस्परसंबंधातून प्रकट होणारा सौंदर्यात्मक घाट असतो.

पाडगांवकर : तुमच्या विवेचनात 'कल्पनेच्या पातळीवर' हा शब्द पुन्हा पुन्हा येतो. हा शब्द तुम्ही एवढ्या कटाक्षाने का वापरता?

करंदीकर : कारण भाषा हे माध्यमच मुळी मुख्यतः कल्पनाधिष्ठित आहे आणि त्या प्राथमिक अर्थानेच मी हा शब्द वापरलेला आहे. संगीत, चित्र, शिल्प वगैरे कलांना एक स्वाभाविक असे इंद्रियगोचरत्व असते. काव्यात लिहिलेल्या शब्दांमुळे किंवा बोललेल्या ध्वनीमुळे येणारे इंद्रियगोचरत्व हे महत्त्वाचे नसते. कल्पनेच्या पातळीवर येणारे इंद्रियगोचरत्व हेच प्रतिमेमध्ये अपेक्षित असते.

पाडगांवकर : बरोबर आहे. तुम्ही म्हणता या अर्थाने कल्पनेच्या पातळीवर प्रत्ययाला येणारा घाट हेच कवितेचे मुख्य लक्षण.

करंदीकर : काव्यातील प्रतिमासृष्टी हा त्या घाटाचा एक आद्य घटक असतो. हे स्पष्टीकरण करण्याचे कारण एवढेच की, काव्यातील प्रतिमासृष्टीचा विचार म्हणजे काव्यातील सर्व घटकांचा विचार नव्हे, ही गोष्ट स्पष्ट व्हावी.

पाडगांवकर : नाट्यकाव्य किंवा महाकाव्य यांमधील काव्याचा घाट हा निव्वळ प्रतिमासृष्टीचा विचार करून ठरविता येणार नाही. पुष्कळदा एखाद्या उत्कट भावकवितेत मात्र प्रतिमासृष्टीचा विचार म्हणजेच त्या कवितेच्या एकूण घाटाचा विचार अशी स्थिती अनुभवाला येते.

करंदीकर : पण तिथेसुद्धा थोडा सूक्ष्म विचार केला की एकूण कविता ही त्यातल्या प्रतिमासृष्टीपेक्षा अधिक आहे हे आपल्या प्रत्ययाला येईल. फक्त त्या ठिकाणी प्रविष्ट झालेले दुसरे घटक हे इतके अस्फुट व तरल असतात की त्यांचा नामकरण-विधी आपण करू शकत नाही. पण तिथेही त्यांचे अस्तित्व जरूर जाणवते. म्हणजे तिथेसुद्धा प्रतिमासृष्टी हा आद्य घटक असला तरी एकमेव घटक नसतो.

पाडगांवकर : प्रतिमेची व्याप्ती अधिक स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीने प्रतिमा आणि रूपक यांतला फरक स्पष्ट होणे आवश्यक आहे. रूपकादी अलंकार आणि प्रतिमा यांच्यात फरक असला तरी वैमनस्य असलेच पाहिजे असे समजणे चुकीचे होईल. काव्यातील प्रतिमांशी पुष्कळ वेळा रूपकादी अलंकारांचा सहभाव असू शकतो.

करंदीकर : हे मलाही कबूल आहे. प्रतिमा रूपकात्मक असू शकतील; पण प्रतिमांचे शक्तिकेंद्र निराळे आहे. रूपकात्मक भाषेमध्ये वस्तूवस्तूंतील संबंधाला

प्राधान्य असते. प्रतिमेच्या विचारात वस्तू आणि जाणीव यांच्यामधील अपरिहार्य संबंधावर कटाक्ष असतो. कवीची कल्पनाशक्ती विशेष तीव्र असल्यामुळे वस्तू-वस्तूंतील साद्दश्य किंवा विरोध हुडकून काढणे, एकत्वात अनेकत्व पाहणे आणि अनेकत्वात एकत्व पाहणे, 'आहे'ला नाकारणे आणि 'नाही'ला आकारणे, या क्रिया कवितेत सतत चाललेल्या असतात. पण कल्पना म्हणजेच काही काव्य नव्हे. काव्य हा सृजनशक्तीचा आविष्कार असतो. या सृजनशक्तीचा प्रत्यय प्रतिमेमधून येत असतो. मम्मटाच्या काव्यप्रकाशामध्ये पहिल्या उल्हासातच कोणताही स्फुट अलंकार नसतानासुद्धा काव्य कसे संभवते याचे एक उदाहरण दिलेले आहे. (विभावना किंवा विशेषोक्ती हे 'अस्फुट अलंकार' तिथे आहेत असे सांगून पंडित मोकळे होऊ शकतील...) पण प्रतिमेची आपली कल्पना बरोबर घेऊन तो उतारा वाचला तर त्या ठिकाणच्या रसोत्पत्तीचे मर्म कळू शकेल.

पाडगांवकर : प्रतिमा आणि प्रतीक या गोष्टीही अशाच निराळ्या असल्या पाहिजेत. कारण प्रतिमा या प्रत्येक कवितेमध्ये असतातच, पण प्रतीकाचा फक्त एका विशिष्ट प्रकारच्या काव्यामध्येच अंतर्भाव होत असतो.

करंदीकर : याचे कारण अगदी स्पष्ट आहे. प्रतीकांचा हेतू व्यक्तामधून अव्यक्त सुचविणे हा असतो. प्रतीकाची योजना सांतामधून अनंताकडे जाण्यासाठी असते.

पाडगांवकर : म्हणजे आपली दृष्टी व्यक्तावरच स्थिर झाली, त्याचाच घाट ती अनुभवू लागली, त्यालाच सुसंवेद्य मानू लागली तर अव्यक्ताकडे जाण्याची तळमळच नष्ट होण्याची भीती असते. म्हणून भाषेचा प्रतीकात्मक उपयोग करताना कल्पनेच्या पातळीवर घडणाऱ्या सेंद्रिय संवेदनावर भर नसतो. पण अशा प्रकारचे काव्य सुद्धा श्रेष्ठ असू शकते असे मी मानतो. कारण प्रतिमाजन्य आनंद हाच काही काव्याचा हेतू नव्हे.

करंदीकर : काव्यामध्ये दुसरे घटक असू शकतात हे मी प्रथमच मान्य केले आहे. फक्त प्रतीकाचे कार्य व प्रतिमेचे कार्य ही भिन्न आहेत हे सांगण्याचा मी प्रयत्न करीत आहे. प्रतीकात्मक काव्यामध्ये व्यक्ताचा साधन म्हणून वापर केलेला असला तरी अव्यक्त हे त्याहून अधिक उन्नत आहे अशी सुप्त जाणीव असते. परंतु प्रतिमेमध्ये आपली इंद्रिये त्या व्यक्ताभोवती रेंगाळावी अशीच

प्रवृत्ती असते. तिथे व्यक्त आणि अव्यक्त ही एकात्म होतात. व्यक्तापासून अव्यक्ताकडे होत असलेल्या प्रवासाची जाणीव प्रतीकाच्या भोगामध्ये अभिप्रेत असते. जे रूपकाच्या बाबतीत म्हटले तेच प्रतीकाच्या बाबतीतही म्हणता येईल. काही प्रतीकें प्रतिमांचें कार्यही करू शकतील; पण त्यांची प्रतीकात्मक शक्ती त्या कार्यावर अवलंबून नाही.

पाडगांवकर : मला वाटते, आता आपण चांगल्या प्रतिमांच्या वैशिष्ट्यांकडे वळले पाहिजे. कदाचित् त्यानेही या भेदांवर अधिक प्रकाश पडू शकेल. माझ्या कल्पनेप्रमाणे चांगली प्रतिमा ही अनुभवाशी एकजीव झालेली असली पाहिजे, तिच्यात नावीन्य असले पाहिजे, ती सांकेतिक असून उपयोगी नाही. पृथगात्म आणि नव्या अशा प्रतिमेमध्ये अनुभव घेण्याची एक वेगळी लकब अंतर्हित असते. चांगल्या प्रतिमांच्या प्रकटनात अपरिहार्यता आणि अकस्मातपणा या दोन्ही गोष्टी एकदमच अनुभवाला येतात.

करंदीकर : चांगल्या प्रतिमांची वैशिष्ट्ये मुख्यतः प्रतिमेच्या व्याख्येवरूनच निश्चित करावी लागतील. माझ्या प्रतिमेच्या व्याख्येत मी तीन गोष्टींचा उल्लेख केलेला आहे : (१) प्रतिमांचे ऐंद्रिय गोचरत्व, (२) त्यांचे भारलेपण, (३) आणि त्यांचे घटकत्व. कल्पनेच्या पातळीवर का होईना, पण आदर्श प्रतिमेला एक प्रकारचे इंद्रियगोचरत्व प्राप्त झाले पाहिजे. तिचे शरीर आपल्या इंद्रियांना जाणवले पाहिजे. अर्थात प्रत्येक प्रतिमेला सगळ्या इंद्रियांशी संबंध जोडणे फार कठीण आहे; पण बऱ्याच इंद्रियांशी एकदम संबंध जोडण्याची शक्ती कल्पनेच्या पातळीवर व्यवहार करणाऱ्या काव्यात जितकी आहे तितकी संगीत किंवा चित्र यांसारख्या इतर कलांमध्ये नाही. शिवाय, आदर्श प्रतिमा जाणिवेने भारलेली असली पाहिजे. म्हणजे कोणती तरी भाववृत्ती त्या प्रतिमेमध्ये प्रत्ययाला आली पाहिजे. त्याप्रमाणेच आदर्श प्रतिमेने आपले घटकत्व विसरता कामा नये. तसे पाहिले तर एका अर्थाने प्रत्येक संमिश्र प्रतिमेला एक स्वतःचे असे रूप असते. तिच्या निरनिराळ्या अंगांत एक प्रकारची सुसंगती असते. त्या अंगांच्या मांडणीत विरोध किंवा मेळ यांसारख्या सौंदर्यात्मक संबंधाचा प्रत्यय येऊ शकतो. अशा वेळी ती प्रतिमा स्वतंत्रपणे सुद्धा भोग्य बनू शकते. पण आदर्श प्रतिमेची खरी शक्ती निव्वळ या अंतर्गत सुसंगतीवर अवलंबून नसते. आदर्श प्रतिमा ही कवितेतील प्रतिमासृष्टीचा एक अभिन्न घटक म्हणूनच

अवतीर्ण होत असते. कवितेतील इतर प्रतिमांशी आदर्श प्रतिमा ही निरनिराळे अपरिहार्य संबंध प्रस्थापित करीत असते. सबंध कविता म्हणजे जाणिवेची एक बंदिश असल्यामुळे प्रतिमाप्रतिमांतील या सौंदर्यात्मक सहकार्याला विलक्षण महत्त्व असते. सारांश, आदर्श प्रतिमा ही भाववृत्तीबरोबरच या विशिष्ट सौंदर्यभावनेचाही प्रत्यय देत असते. जणू काय त्या दोहोंमध्ये एक प्रकारचा तोल साधीत असते.

पाडगांवकर : सबंध कविता हीच पुष्कळदा एक प्रतिमा होऊ शकते असे म्हणणे कितपत योग्य होईल? मला वाटते, सी. डे. ल्यूइसनें असेच प्रतिपादन केले आहे.

करंदीकर : ते प्रतिपादन मला पटू शकत नाही. प्रतिमेशिवाय दुसरे घटक काव्यात असू शकतात; आणि त्या घटकांचा सरसनीरसपणाही काव्याचे चांगले-वाईटपण ठरवू शकतो. त्यामुळे सुट्या प्रतिमा न जाणवल्यामुळे सबंध कवितेलाच प्रतिमा ठरविण्याची कसरत अनावश्यक आहे. शिवाय प्रतिमेच्या माझ्या व्याख्येमध्ये तिच्या ‘घटकत्वा’चा अंतर्भाव आहे. घाटावरच घटकत्वाचा आरोप करणे हे तर्कदुष्ट होईल. मला वाटते, चांगल्या प्रतिमांच्या वैशिष्ट्यांची चर्चा आता पुरेशी झालेली आहे. पण अजून आपण या प्रतिमांचा कवीच्या व्यक्तित्वाशी, वाङ्मयाच्या प्रकाराशी व सामाजिक जीवनाशी असलेला संबंध तपासलेला नाही.

पाडगांवकर : शेवटी तुम्ही सामाजिक जीवन त्यात आणणारच. मला कल्पना होतीच. मला वाटते, प्रतिमासृष्टीची निर्मिती ज्या व्यक्तित्वाच्या मुशीतून होते त्याला या विचारात विशेष प्राधान्य दिले पाहिजे. जाणिवेच्या विविध पातळ्यां-वर जाऊन बहुरंगी अनुभव घेण्याची शक्यता एखाद्या कवीच्या व्यक्तित्वात असू शकते. त्याचे सेंद्रिय अनुभूतीचे विश्व जेवढे समृद्ध, आणि या सेंद्रिय अनुभूतींचे विविध जाणिवांशी सुसंगतिपूर्ण असे संबंध प्रस्थापित करण्याची त्याची ताकद जेवढी अधिक, तेवढी त्याची प्रतिमासृष्टीही नाविन्यपूर्ण, विविध आणि समृद्ध असे म्हणता येईल.

करंदीकर : व्यक्तित्वाच्या मुशीला प्राधान्य देणे आवश्यक आहे ही गोष्ट कोणालाही मान्य होण्यासारखी आहे. पण याचा अर्थ प्रतिमांचे नियमन करणारे दुसरे घटक नसतातच असा नव्हे. नुसत्या भावकवितेचाच विचार केला, तर

काव्यांतर्गत प्रतिमांचा संबंध हा मुख्यतः कवीच्या आत्मगत भावस्थितीशी निगडित असतो, ही गोष्ट खरी आहे. पुष्कळदा भावकवीला प्रथम एखादी आदि-प्रतिमा (Key Image) स्फुरते. मग भावस्थितीच्या निरनिराळ्या प्रतिमांचे एक जाळे या आदिप्रतिमेभोवती फेर धरू लागते. या सर्व प्रतिमासृष्टीचा अर्थ आत्मगत भावस्थितीच्या संदर्भात लागू शकतो. पण तोच कवी एखादे कथनपर काव्य किंवा एखादे नाट्यकाव्य लिहू लागला की त्याच्या प्रतिमेची जात व मांडणी ही कोणत्या तरी आणखी एका निराळ्या संदर्भाने नियमित होऊ लागतात. प्रत्येक घाटाला एक स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व असते. त्यातील प्रतिमासृष्टीसुद्धा त्या त्या घाटाच्या प्रवृत्तीने वेढलेली असते. ही गोष्ट नाट्यकाव्य किंवा महाकाव्य यामध्ये विशेषार्थाने प्रत्ययाला येते. नाट्यकाव्यातील एखाद्या पात्राच्या भाषणात ज्या प्रतिमा प्रकट होतात त्यांचा प्रत्यक्ष संदर्भ त्या पात्राचे व्यक्तित्व हा असतो—कवीचे व्यक्तित्व हा नव्हे. परस्परविरोधी भाववृत्ती दर्शविणाऱ्या दोन पात्रांच्या भाषणांमध्ये परस्परविरोधी प्रतिमासृष्टींचा संचार होणे हे नैसर्गिक असते—नव्हे, आवश्यक असते. मिस् स्पर्जिअनने शेक्सपियरच्या प्रतिमासृष्टीचा विचार करताना, एखाद्या शोकांतिकेमध्ये पुनः पुन्हा प्रकट होणाऱ्या आशय-प्रतिमेचा उल्लेख केलेला आहे. पण या आशय-प्रतिमेचा (Theme Image) संबंधसुद्धा शेक्सपियरच्या व्यक्तित्वाशी न जोडता तो शोकांतिकेतील पात्रांशीच जोडला पाहिजे. पण या गोष्टीचा पुष्कळदा विसर पडतो.

पाडगांवकर : पण तुम्ही नाट्यकाव्याच्या बाबतीत म्हणता तेच भावकाव्याच्या बाबतीतही म्हणता येईल. पुष्कळदा भावकवीसुद्धा एखाद्या काल्पनिक व्यक्तित्वात शिरून विशिष्ट भाववृत्ती अनुभवू शकतो. त्याच्या भावकवितेतील प्रतिमासृष्टी ही त्या काल्पनिक भावस्थितीशी सुसंगत असते.

करंदीकर : पण या पद्धतीने भावकविता निर्माण करणारे कवि फार थोडे असतात. मात्र माझ्या कल्पनेप्रमाणे श्रेष्ठ भावकाव्य हे पुष्कळदा याच पद्धतीने निर्माण होत असते. यालाच मी जाणीवनिष्ठा म्हणतो.

पाडगांवकर : मघाशी तुम्ही ज्याचा उल्लेख केलात तो प्रतिमांचा सामाजिक संदर्भ थोडा अधिक स्पष्ट केलात तर बरे होईल.

करंदीकर : करतो ना. एखाद्या कालखंडातील काव्याचा साकल्याने विचार करताना काही प्रतिमांचा वापर पुनः पुन्हा झाल्याचे दृष्टोत्पत्तीला येते. हे असे

का व्हावे ? या प्रतिमा नेहमी सांकेतिक असतात असेही नाही. त्या प्रतिमांचे सामान्य स्वरूप एकसारखे भासले तरी त्यांच्या वजनात एक प्रकारचा सच्चेपणा प्रत्ययाला येतो. त्या सांकेतिक नसतात; संकेताधिष्ठित असतात. अशा वेळी समाजमनाला जाणवलेली विशिष्ट भावस्थिती व्यक्तिमनातून आविष्कृत होत असते असेच म्हणावे लागेल.

पाडगांवकर : एका स्थूल अर्थाने तुमचे हे विवेचन मलाही पटू शकते. पण प्रतिमांचे नियमन करणाऱ्या या शक्तीमध्ये कवींचे व्यक्तित्व, घाटाची प्रेरणा व सामाजिक पार्श्वभूमी यांचा क्रम महत्त्वनिर्देशाच्या दृष्टीने उतरताच असला पाहिजे असे मी मानतो.

करंदीकर : हे मलाही कबूल आहे. मात्र, मला जाता जाता आणखी एक विचार तुमच्यापुढे मांडावासा वाटतो. वाङ्मयीन टीकेला उपकारक होईल अशा पद्धतीने प्रतिमांचे वर्गीकरण अजून झालेले दिसत नाही. त्या दृष्टीने मला काही वर्गीकरणे सुचवायची आहेत. 'अंतर्मुख' आणि 'बहिर्मुख' अशा व्यक्तित्वाशी सुसंबद्ध असे, 'अंतर्मुख' व 'बहिर्मुख' असे प्रतिमांचे दोन प्रकार आपल्याला कवितेत आढळू शकतात.

पाडगांवकर : तशाच काही प्रतिमा 'स्थितिसूचक' असतात, तर काही 'गतिसूचक' असतात, आणि त्यांचाही कवितेत अभिव्यक्त होणाऱ्या भाववृत्तीशी जिव्हाळ्याचा संबंध असतो.

करंदीकर : शिवाय, काही प्रतिमा 'साध्या' असतात तर काही 'संमिश्र' असतात. काही नुसत्या 'सांकेतिक' असतात, तर काही 'संकेताधिष्ठित' असतात. यातला सूक्ष्म फरक टीकाकारांनी लक्षात घेतला पाहिजे. सांकेतिक प्रतिमा निर्जीव असल्या तरी संकेताधिष्ठित प्रतिमा जीवंत असू शकतात. त्याचप्रमाणे काही 'उपऱ्या' असतात, तर काही 'संदर्भायत्त' असतात. उपऱ्या प्रतिमा कितीही दिपवणाऱ्या असल्या तरी त्यांचे कलामूल्य फार अल्प असते. संदर्भायत्त प्रतिमा ही कवितेचा एक अभिन्न घटक असते. या वर्गीकरणाच्या बरोबरच निरनिराळ्या इंद्रियांच्या संदर्भात होणारे स्वभावसिद्ध वर्गीकरण व पूर्वी निर्देशिलेले 'आशयप्रतिमा' व 'आदिप्रतिमा' हे दोन विशिष्ट प्रकारही लक्षात घ्यावे लागतील.

पाडगांवकर : तुम्ही सुचविलेले वर्गीकरण कवितेचे मूल्यमापन करताना

उपयुक्त ठरणारे आहे. पण हा तपशिलाचा विचार झाला. तत्त्वजिज्ञासूला ज्ञानेश्वरांनी निराळ्या संदर्भात केलेली प्रतिज्ञा पुरेशी आहे. त्यांनी म्हटले आहे :

तेणें कारणें मी बोलेन। बोलीं अरूपाचें रूप दावीन,
अतींद्रिय परी भोगवीन। इंद्रियांकरवीं ॥

करंदीकर : " अतींद्रिय परी भोगवीन, इंद्रियांकरवी, " प्रत्येक कवीची हीच प्रतिज्ञा असते, हेच बिरुद मिरवीत प्रत्येक प्रतिमा काव्यामध्ये प्रकट होते. निदान तशी झाली पाहिजे.

सत्यकथा : मे १९५८

मुक्तीमधलें मोल हरवलें : एक काव्यचर्चा

करंदीकर : मुक्तीमधलें मोल हरवलें;
जेव्हां केलिस
गोकुळांतली पहिली चोरी.
मिसळलास तूं काजळ-काळा,
आणि गढुळलें मी हिम-गोरी.

तुझ्या कृपेचें कृपाण प्यालें
कमळ होउनी; मधुर-डंखसें.
अन् भिजलेल्या पदरामधुनी
गंध सांडला तमपुष्पाचा
तुझ्या अधाशी उग्र नखांवर.
तेव्हांपासुन साठवितें मी
आठवणीच्या परडीमध्यें,
भरदार तुझ्या

छातीवरचें कुरळें पौरुष,
दंडामधली दणकट आशा,
भुवयीच्या त्या दटावणीसह.

मुक्तीमधलें मोल हरवलें
यमुनातीरीं;
शब्द हरवले; बनले मोनी,
तेव्हांपासुन, तेव्हांपासुन
साठवतें मी आठवणींतच
गोकुळांतलें दहि-दुध-लोणी.

गंगाधर गाडगीळ : वा! छान कविता आहे तुमची ही करंदीकर! आणि चांगली कविता वाचल्यावर किंवा ऐकल्यावर जे मला नेहमी वाटते ते आताही वाटायला लागले आहे. वाटते की, ह्या कवितेचा माझ्या मनावर झालेला संस्कार काही चर्चा करून सांगता यायचा नाही. त्याकरिता मला दुसरी कविताच करावी लागेल.

करंदीकर : हा, तसे काही करू नका! पण कविताच कशाला? कुठचीही चांगली कथा वाचली तरीसुद्धा असेच वाटायला लागते. पण चर्चेने जरी तात्पुरता रसभंग झाला, जरी ती त्या वेळी अपुरी वाटली, तरी चर्चा करून पुन्हा एकदा जर कथा किंवा कविता वाचली, तर तिचा मनावर जास्त संमिश्र आणि सखोल परिणाम होतो, असा काही लोकांचा अनुभव आहे.

गाडगीळ : नुसता जास्त सखोल नव्हे, तर जास्त सूचक.

करंदीकर : मी म्हणतो, जास्त सखोल म्हणूनच जास्त सूचक!

गाडगीळ : पुरे, पुरे. आपल्याला चर्चा करायची आहे. वितंडवाद नाही चालायचा. तर ह्या कवितेत तुम्ही जो अनुभव व्यक्त केला आहे, तो प्रेमाचा आहे. प्रेमामुळे झालेल्या मनाच्या एका बेहोष अवस्थेचे तुम्ही चित्रण केले आहे. पण हे चित्रण सरळपणे केलेले नाही. त्यात एकप्रकारचा तिरकसपणा आहे.

करंदीकर : थांबा. चित्रण तिरकस आहे की अनुभवच तिरकस आहे?

गाडगीळ : चांगले पेचात पकडलेत मला. पण हा दोष बराचसा भाषेचा आणि थोडासा माझा. तर आपण बोलत होतो अनुभवाच्या तिरकसपणाविषयी आणि ह्या तिरकसपणाचे मुख्य कारण असे की, तुम्ही तो राधेच्या भूमिकेवरून घेतला आहे.

करंदीकर : नाही. मी हा मुद्दा जरा निराळ्या प्रकाराने मांडीन. माझ्या स्वतःच्या अनुभवाकडे एका निराळ्या पद्धतीने पाहाता यावे, म्हणून मी राधेच्या भूमिकेवर गेलेलो नाही; तर एक निराळा अनुभव घेण्यासाठी–राधेचा अनुभव घेण्यासाठी–मी तिच्या व्यक्तित्वाचा आश्रय केला आहे. अशा प्रकारे विविध अनुभव साकार करण्याची शक्ती हे तर प्रतिभेचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. म्हणून हा मुद्दा मी महत्त्वाचा मानतो.

गाडगीळ : मुद्दा खरोखरच महत्त्वाचा आहे. तुम्हाला अनुभव आला आणि मग तुम्ही तो राधेच्या भूमिकेवर जाऊन घेतलात, असे अर्थातच मला म्हणायचे नव्हते. मला इतकेच म्हणायचे होते की, राधेच्या व्यक्तिमत्वात तुमचे मन रमलेले नव्हते. तिच्या व्यक्तिमत्वाचे चित्रण करायचे, ही तुमच्या कवितेमागची प्रेरणा नव्हती. तिचे व्यक्तिमत्व हे येथे दुय्यम आहे–काहीसे साधनासारखे आहे. तिच्या व्यक्तिमत्वाचे जर तुम्हाला चित्रण करायचे असते, तर तुम्ही नाटक लिहिले असते आणि मग तुमच्या त्या अनुभवात तिरकसपणा आहे, असे मुळी मी म्हटलेच नसते.

करंदीकर : तुम्ही फारच मूलभूत प्रश्न उपस्थित केला आहे. भावकवितेच्या मर्यादांबद्दलच तुम्हाला बोलायचे आहे, हे अर्थात् उघड आहे आणि भावकवितेतून एक सबंध व्यक्तिमत्व उभे करणे कठिण आहे, हे मलाही मान्य आहे. पण कवीने दुसऱ्या व्यक्तीची भूमिका घेणे आणि नाटककाराने तसे करणे ह्यात काही मौलिक फरक आहे असे मी मानीत नाही. पण तुमचा तो मघाचचा अनुभवाच्या तिरकसपणाबद्दलचा मुद्दा अधिक स्पष्ट झाला पाहिजे.

गाडगीळ : तुमच्या कवितेतल्या अनुभवाला जो तिरकसपणा आला आहे, तो मला वैशिष्ट्यपूर्ण वाटतो. कारण तुम्ही नुसती दुसऱ्या व्यक्तीची भूमिका घेतलेली नाही; तुम्ही भूमिका घेतली आहे ती राधेची आणि राधाकृष्णाचे प्रेम

ही आपल्याकडे सर्वांना परिचित असलेली कथा आहे. आपल्या सांस्कृतिक परंपरेत तिला फार महत्त्वाचे स्थान आहे आणि ह्या कथेवर आज शेकडो वर्षे अनेक गायक, नर्तक आणि लेखक भिन्न अर्थांची पुटे चढवीत आले आहेत आणि ह्या अशा कथेतल्या राधेला तुम्ही बोलते केले आहे.

करंदीकर : आणि मी एवढेच केलेले असले तर काहीच केलेले नाही. हे आज अनेक वर्षे अनेक कवी करीत आलेले आहेत. त्या सर्व कवींच्या काव्यातच अनुभूतीचा हा तिरकसपणा होता, असे तुम्हाला सुचवायचे आहे की काय?

गाडगीळ : नाही. कारण ती भूमिका घेताना त्यांनी राधेविषयीच्या काही सांकेतिक कल्पनांना धक्का दिला नव्हता. एकाच मध्यबिंदूच्या भोवती ते लहान मोठी वर्तुळे काढीत होते. पण तुमचा मध्यबिंदू निराळाच आहे; आणि त्याभोवती तुम्ही काढलेले वर्तुळ ह्या सगळ्या जुन्या वर्तुळांना छेद देऊन गेले आहे. तुमच्या अनुभवाला तिरकसपणा आला आहे तो त्यामुळे.

करंदीकर : मग मी म्हणेन, तुम्ही नवकाव्याच्या एका महत्त्वाच्या वैशिष्ट्यावर बोट ठेवले आहे. राधाकृष्णाच्या कथेचा अगर अशाच इतर पौराणिक कथांचा नवकवी निराळ्याच प्रकारे उपयोग करीत असतो. ह्या पुराणकथा म्हणजे समाजाला पडलेली स्वप्ने असतात. ते समाजाचे पूर्वसंचित असते. समाजातील लोकांच्या मनांची घडणच त्यांनी केलेली असते. ते त्यांच्या अंतर्मनाचे आलेख असतात. म्हणूनच असल्या पुराणकथांना मी ‘बीजकथा’ असा शब्द वापरीन. त्यांच्यामध्ये सृजनशीलता असते, अखंड गतिमानता असते. अर्थांची अनेक पुटे चढलेली असतात. पण त्याचबरोबर हेही खरे की, त्यांना हळूहळू बरेचसे सांकेतिक स्वरूप प्राप्त होते. त्यांच्यात साठवलेली प्रचंड संस्कारक्षमता झोपी गेलेली असते. नवकवी ह्या बीजकथांना निराळाच अर्थ देतो. निराळ्याच संदर्भात त्यांना वाचकांसमोर ठेवतो. ह्यामुळे जुन्या अर्थांच्या अनेक वर्तुळांना स्पर्श करीतकरीत नवे अर्थ जागे होतात; आणि त्या सर्वांचा मिळून वाचकाच्या मनावर एक सखोल आणि संमिश्र परिणाम होतो.

गाडगीळ : मला वाटते की, हा मुद्दा आता पुरेसा स्पष्ट झाला आहे. तेव्हा तुम्ही हे जे अर्थाचे नवे वर्तुळ काढले आहे, त्याचा नवेपणा कशात आहे, त्याचा आपण विचार करू या. तुमच्या राधेच्या वृत्तीत एक प्रकारचा सरळपणा

आहे, रोखठोकपणा आहे. ती बेहोष झाली आहे, ती कामवासनेच्या पूर्तीमुळे – कृष्णाच्या पौरुषाच्या दर्शनामुळे. ज्याला आपण रूढार्थाने शारीरिक सुख म्हणतो त्याला ती कमी लेखणारी नाही, किंवा त्यात काही लपविण्यासारखे आहे, असेही ती मानीत नाही.

करंदीकर : बरोबर आहे. अशीच राधा मला निर्माण करायची आहे. पंडिती वाङ्मयातील राधेच्या प्रेमाला पारमार्थिक मूल्यांचे अस्तर आहे. आणि लावणी वाङ्मयातील राधा ही तर बोलूनचालून एक चोरटा आणि काहीसा कलाबाह्य अनुभव घ्यायचे साधन आहे. गीतगोविंदातील राधा शारीरिक सुखाला कमी लेखणारी नाही हे खरे; पण तिच्या शृंगारात सजावटीचा भाग जास्त आहे आणि त्यामुळेच त्यात एक प्रकारचा खोटेपणा आहे. माझी राधा ही ह्या सांकेतिक राधांहून वेगळी आहे. ती 'चांगली' आहे असे मला म्हणायचे नाही; पण ती वेगळी आहे.

गाडगीळ : 'शारीरिक सुख' असा शब्द आपण दोघांनीही वापरला खरा; पण कुठलेच सुख निव्वळ शारीरिक नसते आणि निव्वळ मनाचे अगर आत्म्याचे असे कोणते सुख असेल काय, ह्याविषयी मला शंका वाटते.

करंदीकर : तुम्ही म्हणता ते मला पटते. पण काय हो, तुमच्या या सगळ्या बोलण्यावरून एक चमत्कारिक शंका येते. असे वाटते की, या राधेची कामवासनेकडे आणि तिच्या तृप्तीकडे बघण्याची दृष्टी आहे ती तुम्हाला मान्य आहे आणि म्हणून तुम्हाला माझी कविता आवडते. तसे असले तर या रसग्रहणामध्ये एक मोठा धोका आहे.

गाडगीळ : तुमच्या विधानातला पहिला भाग बरोबर आहे; पण दुसरा भाग चूक आहे. आपला मघांचाच शब्द वापरायचा म्हणजे शारीरिक सुखाकडे बघण्याचा भारतीय संस्कृतीचा दृष्टिकोनच मला अमान्य आहे. पण तुमच्या राधेचा आणि माझा दृष्टिकोन एक आहे, म्हणून मला ही कविता आवडली, हे मात्र चूक आहे. कारण कलाकृतीत मूल्ये अपरिहार्यपणे येत असली, तरी त्यांचा स्वीकार वाचकांनी केलाच पाहिजे, अशातला भाग नाही.

करंदीकर : हेच उत्तर गंगाधर गाडगीळ देतील, असे मला वाटले होते. कवितेत अभिप्रेत असलेल्या मूल्यांनी त्या कवितेतील अनुभवांच्या घाटावर काही परिणाम जरूर होतो; पण रसिकांचे लक्ष ह्या घाटावरील परिणामाकडे

असते आणि तो परिणाम घडवून आणणाऱ्या मूल्यांचा त्याने स्वीकार करण्याची काहीच आवश्यकता नसते. मी असे म्हणेन की, नैतिक दृष्टी हे काव्याचे गृहीत असते; लक्ष्य नसते. म्हणजेच नैतिक दृष्टी काव्यात असते, पण काव्याची नसते. माझेच उदाहरण घ्या ना. मी काही भक्तिमार्गी नाही; पण मीराची भजने किंवा तुकारामाचे अभंग मी तल्लीनतेने ऐकू शकतो. त्या भावनुभूतीशी मी एकरूप होतो. कारण माझे लक्ष त्या भावानुभूतीतून उमटणाऱ्या चित्राकृतीवर असते; त्या भावानुभूतीमागील नैतिक दृष्टीवर नव्हे.

गाडगीळ : पण कधी कधी ही नैतिक मूल्ये कोचातली स्प्रिंग बाहेर यावी आणि टोचायला लागावी, तशी त्रासदायक वाटू लागतात.

करंदीकर : खरे आहे. पण हा दोष ह्या मूल्यांचा नाही, किंवा मूल्ये आपल्याला पटत नाहीत म्हणून असे होते असेही नाही, तर त्या मूल्यांना कलाकृतीत अपरिहार्य असे स्थान प्राप्त झालेले नसते. पुन्हा सांगतो, त्या मूल्यांना कलाकृतीत अपरिहार्य असे स्थान प्राप्त झालेले नसते. ती उपरी असतात. कारण ती आगंतुक असतात. अहो, ती टोचतात याचा अर्थच ती कलाकृतीच्या बाहेर राहिलेली असतात.

गाडगीळ : मला वाटते की, आपण आपल्या मूळ मुद्द्याकडे पुन्हा वळू या आणि तो मुद्दा होता तुमच्या राधेच्या निराळेपणाचा.

करंदीकर : तिच्या निराळेपणाविषयी तुम्हाला आणखी निराळे असे काय म्हणायचे आहे ?

गाडगीळ : मुद्दा जरा गमतीदार आहे. तुमच्या काव्यातील सामाजिक जाणिवेचा काही टीकाकार आर्जवाने व कौतुकाने उल्लेख करीत असतात. पण ही तुमची राधा पूर्णपणे समाजविन्मुख आहे. तिला सामाजिक जाणीव कशी ती नाहीच. ती पूर्णपणे स्वयंकेंद्रित आहे. खरे म्हणजे कृष्णाचा आणि तिचा संबंध अनैतिक आहे; पण ही गोष्ट ती विचारातच घ्यायला तयार नाही.

करंदीकर : ह्यावरून मी अनीतीच्या पुरस्कार करतो असे का तुम्हाला म्हणायचे आहे ? असा उथळ निष्कर्ष काढणे फार सोपे आहे.

गाडगीळ : फारच सोपे. आणि असला खटाटोप करणाऱ्या तथाकथित टीकाकारांची महाराष्ट्रात फार मोठी संख्या आहे. पण करंदीकर, मला वाटते, माझा प्रश्न तुम्ही डावलला आहे.

करंदीकर : अहो, नाही. तुमच्या प्रश्नाला घाबरण्याचे मला काहीच कारण नाही. ह्या बाबतीतले माझे मत अगदी स्पष्ट आहे. काही सखोल अनुभव सामाजिक जाणिवेतून येतात, तसेच काही सखोल अनुभव सामाजिक जाणिवेच्या अभावातून देखील निर्माण होतात. श्रेष्ठ काव्य सखोल व संमिश्र जाणिवेतून निर्माण होते, असे फार तर म्हणता येईल. सामाजिक जाणीव व उत्कृष्ट काव्य ह्यांचा काही कार्यकारणसंबंध आहे, असे मला मुळीच म्हणायचे नाही. जाणीव कसलीही असो, ती सखोल आणि संमिश्र आहे की नाही, हा खरा महत्त्वाचा प्रश्न आहे.

गाडगीळ : बस. एवढेच उत्तर मला तुमच्याकडून हवे होते.

करंदीकर : गाडगीळ, तुम्ही या चर्चेमध्ये पुष्कळ महत्त्वाचे प्रश्न उपस्थित केलेत. पण काय तरी खटकते आहे. तुम्ही अजून प्रत्यक्ष कवितेला भिडतच नाही, असे काहीतरी वाटते आहे.

गाडगीळ : तुमच्या बोलण्यातील खोच आली माझ्या ध्यानात. तुमच्या कवितेचे माझ्या मनावर संस्कार झाले ते ज्या शब्दांमुळे व शब्दांतून निर्माण झालेल्या प्रतिमांमुळे झाले, त्यांचाच उल्लेख मी अजून केला नव्हता.

करंदीकर : हे पहा, माझ्या प्रतिमांचे तुम्ही कौतुक करावे म्हणून मी हा प्रश्न पुढे आणलेला नाही. तुम्ही म्हणता ते सगळे संस्कार मनावर करण्यासाठी कवितेला सगुण व सुरूप व्हावे लागते. आणि तिचे हे स्वरूप तपासताना तुम्हाला प्रतिमांचा विचार करावाच लागेल.

गाडगीळ : ह्या कवितेत सांकेतिक आणि नव्या प्रतिमांचे मोठे गमतीदार मिश्रण झाले आहे. हीत गोकुळातली चोरी आहे, कृष्ण सावळा आहे, राधा गोरी आहे आणि दही–दुधाचादेखील उल्लेख आहे. पण मध्येच अगदी नव्या प्रतिमा आहेत. कृष्णाच्या छातीवरचे कुरळे पौरुष, सुवयीची दटावणी, कृपेचे कृपाण ही कल्पनाचित्रे सांकेतिक नाहीत. आणि ह्या नव्याजुन्यांना जोडणाऱ्या अर्धवट नव्या आणि अर्धवट जुन्या अशा प्रतिमाही ह्या कवितेत आहेत. 'आणि गढुळलें मी हिमगोरी' किंवा 'तुझ्या कृपेचें कृपाण प्याले, कमळ होउनी' ह्या ओळीत हे नव्याजुन्याचे गमतीदार मिश्रण आढळते.

करंदीकर : तुमच्या वर्णनाच्या पद्धतीवरून कोणाला वाटेल की, मी टक्केवारीचा

हिशेब करून ह्या प्रतिमा वापरल्या आहेत! हे सगळे आपोआप घडते. नव्याजुन्याचे स्वतंत्र हिशेब मी ठेवले नाहीत.

गाडगीळ : तुम्ही म्हणता त्याच सहजपणाने ह्या कवितेत ठिकठिकाणी अनुप्रास आले आहेत. 'मुक्तीमधलें मोल', 'कृपेचे कृपाण'–अशी आणखीही उदाहरणे देता येतील. पण गंमत अशी की, हे अनुप्रास हास्यास्पद वाटत नाही. हे कसे काय?

करंदीकर : त्याचे कारण मी असे सांगेन की, माझे अनुप्रास हे कवितेतील जाणीव व्यक्त करण्याचे कार्य करतात. त्यांचा उपयोग 'फंक्शनल' आहे. 'डेकोरेटिव्ह' नाही. दोन शब्दांमधले अंतर ते नाहीसे करतात. भाषेची विश्लेषणात्मक प्रवृत्ती ते कमी करतात. आणि तिला पुन्हा अगदी प्राथमिक अवस्थेतील काव्यात्मकता प्राप्त करून देतात. ते काव्याचे अलंकार नाहीत; अवयव आहेत.

गाडगीळ : आणि 'काजळ–काळा', 'मधुर–डंखसे' असे जोडशब्द निर्माण करून देखील, मला वाटते, तुम्ही हेच कार्य साधले आहे.

करंदीकर : आता ही थोडीशी आत्मस्तुती होणार आहे; पण तसे काही तरी मला साधले आहे, असे वाटते खरे.

गाडगीळ : आणखी एक गंमत अशी, करंदीकर, की ह्या कवितेतील एका प्रतिमेचा आशय मला तितकासा स्पष्ट झालेला नाही.

करंदीकर : ती कुठची, बाबा:

गाडगीळ : **'अन् भिजलेल्या पदरामधुनी**
गंध सांडला तमपुष्पाचा
तुझ्या अधाशी उग्र नखांवर'

—थोडा प्रयत्न केला, तर ह्या प्रतिमेतला आशय स्पष्ट होईल. पण वाटते की, तो अस्पष्टच राहावा. तो अस्पष्ट राहिल्यामुळे अधिक गूढ आणि सूचक संस्कार होत आहेत. मला वाटते की, स्पष्ट झालेल्या बाकीच्या गोष्टी देखील आता पुन्हा अस्पष्ट व्हायला पाहिजेत! म्हणून पुन्हा एकदा ती कविताच वाचा.

करंदीकर : कविता अवश्य वाचतो. पण तुम्ही आपली चर्चा योग्य ठिकाणी

थांबवलीत याबद्दल प्रथम तुमचे अभिनंदन करतो. तुम्ही ज्या अनाकलनीयाचा आता उल्लेख केला, ते अनाकलनीय म्हणजे प्रतिभेने टीकाशास्त्राला दाखवलेला धोक्याचा लाल दिवा आहे! त्याच्यापलीकडे जाण्यात अर्थ नाही. इथेच थांबले पाहिजे.

सत्यकथा : एप्रिल १९५५

काही प्रश्न : काही उत्तरे

शंकर सारडा : आपल्या आयुष्यातील महत्त्वाच्या स्थित्यंतराविषयी व आपणास काव्य लिहिण्याची प्रेरणा कशी मिळाली याविषयी काही सांगितलेत तर त्याचा या मुलाखतीला पार्श्वभूमीसारखा उपयोग होईल.

करंदीकर : आम्ही करंदीकर रत्नागिरी जिल्ह्यांतले. वडील शेती करीत. प्राथमिक शिक्षण झाल्यावर विठूकाकांनी कोल्हापूराला वार लावून दिले, दत्तूकाकांनी इतर मदत केली व साठेमास्तरांनी आपल्याकडे ठेवून घेतले म्हणून मी पुढे शिकू शकलो. बी. ए. झाल्यावर निरनिराळ्या शाळांत अध्यापकी केली; एम. ए. झाल्यापासून निरनिराळ्या कॉलेजांत प्राध्यापकी करतो आहे. मध्यंतरी एकदा भागानगरची लटपट केली, नंतर पुढे वेचाळीसची थोडी लुडबुड. कॉलेज–मध्ये शिकत असताना पहिले लग्न, शिकवायला लागल्यानंतर दुसरे लग्न. सारांश एक सामान्य जीवनक्रम. कवीच्या आयुष्याला स्वतःचे असे वेगळे महत्त्व नसते; महत्त्व असलेच तर ते त्याच्या काव्याला व काव्यविषयक विचाराला!

खऱ्या अर्थाने लिहिण्याची प्रेरणा ही माणसाला प्रथम जीवनापासूनच मिळते. म्हणजेच आतून कुठून तरी! पण दुसऱ्याला श्रेय द्यायचेच झाले तर ते माधव

ज्युलियनांचे आहे. राजाराम कॉलेजमध्ये शिकत असतानाच माधव ज्यूलियनांच्या व्यक्तित्वाचा माझ्यावर फार मोठा परिणाम झाला. तसा पुढे दुसऱ्या कोणत्याही व्यक्तीचा होऊ शकला नाही. मराठी कवींमध्ये विशेषतः केशवसुत व माधव ज्यूलियन आणि इंग्रजी कवींमध्ये विशेषतः ब्राउनिंग व हॉपकिन्स यांचा माझ्या काव्यवृत्तीवर महत्त्वाचा संस्कार झालेला आहे. अर्थात माझ्या काव्याची काही वेगळी वैशिष्ट्ये आहेतच.

सारडा : सामाजिक जाणिवेचे कवी अशी आपली ख्याती आहे. सामाजिक जाणिवेच्या कवितेला आपण एक स्वतंत्र काव्यप्रकार मानाल का ?

करंदीकर : काव्यात अंतर्भूत झालेल्या भावनेच्या संदर्भात आपल्याला वर्गीकरण करावयाचे असेल तर भक्तिकाव्य, प्रेमकाव्य याप्रमाणेच सामाजिक जाणिवेचे काव्य हा एक स्वतंत्र प्रकार मानावयाला मुळीच हरकत नाही. या प्रकारच्या काव्याला सुद्धा मनुष्यस्वभावातील एका शाश्वत प्रेरणेचा – समाजविषयक प्रेरणेचा (ग्रेगॅरियस इन्स्टिंक्ट) – आधार आहे. आणि ज्या प्रमाणात व्यक्ती व समाज यांच्यामधील संबंध हे अधिक गुंतागुंतीचे, अपरिहार्य व अर्थपूर्ण होत जातील त्या प्रमाणात काव्यात अंतर्भूत होणारी व्यक्तीची सामाजिक जाणीवही अधिक सूक्ष्म व संमिश्र होत जाईल.

चांगले प्रेमकाव्य हे जसे नुसत्या प्रेमाचा जप करून प्रकट होत नाही, ते जसे निरनिराळ्या वळणांनी व आडवळणांनी प्रगट होत असते तशीच सामाजिक जाणिवेची चांगली कविता सुद्धा निरनिराळ्या वळणांनी व निरनिराळ्या स्वरूपात प्रकट होत असते. तिचे अगदी बाळबोध व धोपटमार्गी स्वरूप म्हणजे आवाहनात्मक कविता. माझ्या स्वेदगंगा या पहिल्या कवितासंग्रहात अशा स्वरूपाच्या बऱ्याच कविता आहेत. या प्रकारच्या जाणिवेचा थोडा अधिक पुढचा टप्पा मृद्‌गंधातील 'यंत्रावतार' या कवितेत सापडेल. याच प्रकारच्या जाणिवेचे अधिक संमिश्र स्वरूप 'ती जनता अमर आहे' व 'माझ्या मना बन दगड' या कवितांमध्ये आहे. मृद्‌गंधातील 'तेच ते' सारखी विनोदगर्भ उपहासिका किंवा धृपदातील आततायी अभंगासारख्या प्रक्षोभजन्य, चिंतनात्मक व उपहासगर्भ कविता ही या सामाजिक जाणिवेचीच अधिक प्रगत अवस्था होय. काही वेळा ही

सामाजिक जाणीव व्यक्तिचित्रांच्या आधारानेही प्रकट झालेली आहे. स्वेदगंगेतील 'कीर्तन', मृद्गंधातील 'धोंड्या न्हावी' व धृपदातील 'गांठ' या व्यक्तिचित्रात्मक कविता आहेत. यांनाही व्यापक अर्थाने सामाजिक जाणिवेच्या कविताच मानाव्या लागतील. ही सर्व उदाहरणे देण्याचे कारण एवढेच की सामाजिक जाणिवेची कविता म्हणजे प्रचारकी कविता नव्हे ही गोष्ट स्पष्ट व्हावी.

सारडा : सामाजिक जाणिवेची कविता म्हणजेच चांगली कविता असे तुम्ही समजता की काय?

करंदीकर : मुळीच नाही. सामाजिक जाणिवेची कविता म्हणजेच चांगली कविता असा अपसमज मी स्वतः करून घेतलेला नाही आणि कुणाचा कधी करून दिलेलाही नाही. काव्याचे चांगलेपण किंवा वाईटपण हे त्या काव्यप्रकारावर अवलंबून नसते पण प्रत्येक प्रकाराला त्याचे असे खास वैशिष्ट्यही असते अशी माझी श्रद्धा आहे. माझ्या कवितेतील विविधतेमागे व प्रयोगशीलतेमागे ही श्रद्धा एका प्रेरक शक्तीसारखी उभी आहे. जाणिवेच्या वेगवेगळ्या प्रकारांचा वेगवेगळ्या पद्धतींनी वेध घेण्याचा प्रयत्न माझ्या हातून थोडाफार झालेला आहे.

सारडा : प्रयोगशील कवी असाही उल्लेख पुष्कळदा आपल्या संदर्भात केलेला आढळतो. तो तुम्हाला कितपत योग्य वाटतो?

करंदीकर : तो कोणत्या अर्थाने केलेला आहे हे पाहावे लागेल!

'मी प्रयोग केला' 'त्याने प्रयोग केला' असे भाषाप्रयोग आपण नेहमी करीत असतो. हे म्हणत असताना कोणी काहीतरी उसने बळ आणून लोकांचे लक्ष वेधून घेण्याकरिता एखादी चमत्कारिक व लोकविलक्षण गोष्ट करीत आहे असा अर्थ आपल्याला सुचवायचा नसतो! 'मी प्रयोग केला' किंवा 'त्याने प्रयोग केला' असे म्हणणे ही एक भाषेची लकब झाली. पण ती लकब म्हणजे वस्तुस्थिती नव्हे. वस्तुस्थिती अशी असते : कवीला काहीतरी तीव्रतेने जाणवलेले असते. परंपरेने उपलब्ध करून दिलेल्या पद्धतीतून त्याला जाणवलेले हे वास्तव पकडता

येत नाही आणि मग ते अचूकपणे सांगण्याच्या धडपडीतून एखादी नवी पद्धती हस्तगत होते. ह्याचेच नाव प्रयोग. खऱ्या अर्थाने प्रयोग केलेले नसतात, झालेले असतात. मात्र हेही तितकेच खरे की एखादी नवी पद्धती एकदा हस्तगत झाली म्हणजे तिचा पुन्हा वापर करताना कवी तो वापर थोडाफार जाणीवपूर्वक करीत असतो. पण हे सर्वच पद्धतींविषयी म्हणता येईल. मी प्रयोग केले याचा अर्थ अशा प्रकारची नवी वळणे व नव्या पद्धती माझ्या कवितेत कुठे कुठे येऊन गेल्या.

सारडा : तुम्ही केलेल्या प्रयोगांवरूनच हे थोडे स्पष्ट करा ना.

करंदीकर : आता तपशीलवार बोलणे शक्य नसले तरी एक धावता आढावा तुमच्यापुढे ठेवतो. छंद आणि मुक्तछंद या दोन्ही पद्धतींनी भाषेच्या लयीचा वेध मी पूर्वीपासून घेतच होतो. आणि हे करीत असताना मुक्तछंद हा बोलभाषिक व आघातानुसारी करण्याचा मी कसोशीने प्रयोग केला एका दिशेने हा प्रयत्न सुरू असतानाच दुसऱ्या दिशेनेही मुक्तछंद विकसित करण्याचा माझा प्रयत्न सुरू होता. काही अनामिक भावस्थिती शब्दबद्ध करणे शक्य व्हावे म्हणून बोलभाषेपासून दुरावलेली अशी वेगळी नवनिर्मित शब्दसंगती व शब्दक्रम वापरणे आवश्यक होते. मुक्तछंदाच्या या दोन्ही शैल्या म्हणजे मुक्तछंदाच्या विकासाला मी लावलेला हातभार आहे. सुनीतासारख्या जुन्या काव्यप्रकारातून मुक्तसुनीतासारखा नवा काव्यप्रकार स्वतःच्या अनुभवाशी अधिक एकनिष्ठ राहण्याच्या धडपडीतूनच निर्माण झाला; निव्वळ प्रयोग करण्याच्या हौसेमुळे नव्हे. संगीताच्या व चित्रकलेच्या अंगाने विचार करीत असतां तालचित्रासारखी एक वेगळीच बंदीश मला सुचली. ती मी चोखंदळ वाचकांसाठी सादर केली. हवा तर तोही एक प्रकारचा प्रयोगच मानावा. याशिवाय गेल्या तीन वर्षांत मी बरीच बालगीतेही लिहिलेली आहेत. आणि त्यातील बरीचशी निरनिराळ्या बाजूंनी बालमनाशी भिडणारी आहेत; शिवाय काहीं बहुपेडी आहेत.

सारडा : म्हणजे?

करंदीकर : बहुपेडी याचा अर्थ असा की काहीं बालगीतांमध्ये अर्थांचे दोन थर आहेत. मुलांचा मुलांसाठी व मोठ्यांचा मोठ्यांसाठी!

सारडा : बालगीते न लिहिणारे तुम्ही अचानक या क्षेत्राकडे कसे वळलात? गेल्या तीन वर्षांत बालगीतांचे एक नवे पेवच फुटलेले दिसते.

करंदीकर : प्रथम एक लहानसा गैरसमज दूर करतो. मी बालगीते पूर्वी लिहिलेली नव्हती ही समजूत बरोबर नाही. स्वेदगंगेत 'बागुलबोवा' व इतर काही बालगीते आहेत. काणेकरांनी प्रस्तावनेत त्यांचा उल्लेखही केला आहे. तसेच मी बालगीते लिहू लागलो म्हणून नवे कवी त्यांच्याकडे वळले असे म्हणणेही रास्त नाही. मराठीत बालगीते लिहिण्याची परंपरा पूर्वीपासून आहे. कदाचित माझ्या बालगीतामुळे त्या काव्यप्रकाराला थोडीशी प्रतिष्ठा लाभली असेल, कदाचित त्या काव्यप्रकाराकडे नव्या कवींचे लक्ष वेधले असेल. अशक्य नाही; पण कदाचित हा एक योगायोग असण्याचीही शक्यता आहे.

सारडा : योगायोगावर तुमची श्रद्धा आहे वाटते ?

करंदीकर : सांगतो. तीन वर्षांपूर्वी मी पुन्हा बालगीतांकडे वळलो हा एक योगायोगच होता. माझा धाकटा मुलगा उदय हा त्यावेळी एका चमत्कारिक न्युरॉटिक भीतीने पछाडलेला होता. साप, आगगाडी, दाढीवाला वगैरे गोष्टींच्या नुसत्या जाणीवेने त्याला कापरे सुटायचे आणि तरीही त्यांचेच चिंतन करीत बसल्याशिवाय त्याला चैन पडायचे नाही. त्याला घेऊन रात्र रात्र मला व बायकोला जागत बसावे लागे. त्याच्या मनाला दुसरा काही विषय मिळवून द्यावा, दुसऱ्या शब्दांचा नाद लावावा म्हणून मी ही बालगीते प्रथम रचायला लागलो. त्यावेळी तो माझी पंचवीस तीस बालगीते पाठ म्हणू शके. गंमत अशी; पुढे जसजसा तो आपली चमत्कारिक भीती विसरत चालला, तसतशी पाठ येत असलेली ती माझी बालगीतेही विसरून गेला. पण हे घडत असताना मला स्वतःलाच त्या काव्यप्रकाराचा नाद लागला. त्यात एक वेगळेच जग हाताशी येऊ लागले. बालगीतांचे नवेनवे प्रकार सुचू लागले. थोडक्यात म्हणजे मुलगा बरा झाला आणि बाप पछाडला गेला. 'राणीची बाग' व 'एकदा काय झाले' हे बालगीतसंग्रह यातूनच निर्माण झाले. 'सशाचे कान' व 'एटू लोकांचा देश' या आगामी संग्रहांचे श्रेयही या चमत्कारिक योगायोगालाच आहे.

सारडा : मराठीतल्या आजच्या काव्यात प्रतिमासृष्टीला फार मोठे स्थान आहे. प्रतिमासृष्टीला मिळणारे हे महत्त्व विशुद्ध काव्याच्या कल्पनेशी निगडित असलेले दिसते. त्या दृष्टीने काही मार्गदर्शन करू शकाल का?

करंदीकर : विशुद्ध काव्य हा एक भावकवितेचा प्रकार आहे. पण विशुद्ध काव्य म्हणजेच चांगले काव्य असे समीकरण मी मांडत नाही. विशुद्ध काव्यामधील सौंदर्याचा मुख्य आधार प्रतिमा हाच असतो. त्या प्रतिमा एकामेकांशी संवाद करीत असतात आणि अशा संवादातून एक अनामिक भावस्थिती निर्माण होत असते. थोडे सूत्रमय भाषेत सांगायचे झाले तर प्रतिमांच्या सहकंपांतून निर्माण होणाऱ्या अनामिक भावस्थितीची भाषिक बंदीश म्हणजे विशुद्ध काव्य. विशुद्ध काव्य हे वाङ्मयाच्या केंद्रीय स्वरूपाचे निदर्शक आहे असे मी मानत नाही. ती एक विशिष्ट अभिरुचीच्या रसिकाला आगळा आनंद देणारी पण ललित वाङ्मयाच्या सरहद्दीवरील आक्रमक घटना आहे.

सारडा : तिला आपण वाङ्मयाच्या सरहद्दीवरील आक्रमक घटना का मानता?

करंदीकर : त्याचे कारण असे ललित वाङ्मयामध्ये काव्याबरोबरच नाटके, कादंबऱ्या, लघुनिबंध व कथा यांचाही समावेश होतो. आता या सर्वांचा भर अनामिक भावनांवर नसतो, किंवा प्रतिमा हाच त्यांच्या सौंदर्याचा मुख्य आधारही नसतो. त्यांचा भर लौकिक जीवनात अनुभवाला येणारे विचार, भावना व संवेदना यांची सौंदर्यकल्पनेशी सुसंगत अशी पुनर्घटना करण्यावर असतो. म्हणजेच विशुद्ध काव्य हे वाङ्मयाच्या सामान्य स्वरूपाचे निदर्शक नसते. विशुद्ध काव्याप्रमाणे अनामिक भावनांचें आवाहन हे मुख्यतः इतर ललित कलांमध्ये, विशेषतः संगीतात, होत असते. विशुद्ध काव्याचे लक्ष वाङ्मयाच्या केंद्रस्थानाकडे नसून इतर ललित कलांकडे असते. एवढ्याचसाठी विशुद्ध काव्य ललित वाङ्मयाच्या सरहद्दीवरील आक्रमक घटना, संगीताची पद्धती आत्मसात करू पाहाणारी घटना, असे मी म्हणत असतो.

माझ्या कवितेच्या संदर्भात उदाहरण द्यावयाचे झाले तर ध्रुपदातील 'आज प्रार्थना प्राणाएवढी' हे मुक्तसुनीत, 'वाळूतिल वाळूतच' ही भावकविता किंवा 'झुमरा' हे तालचित्र हे विशुद्ध कवितेचे काही नमुने आहेत. पण विशुद्ध कविता म्हणजेच चांगली कविता नव्हे. किंवा विशुद्ध कवितेवरून काढलेले निष्कर्ष व्यापक अर्थाने सर्व ललित वाङ्मयाला लागू पडतील असेही नव्हे.

सारडा : मग ललित वाङ्मयामध्ये तुम्ही निकष तरी कोणता मानता? आत्मनिष्ठा, वस्तुनिष्ठा, की इतर काही?

करंदीकर : शेवटी आपण शब्दाचे अर्थ काय करतो यावर सर्व अवलंबून असते. आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ असे द्वैत मानले तर त्यापैकी कोणताही एक शब्द ललित वाङ्मयामध्ये अंतर्भूत झालेल्या वास्तवाचे संपूर्ण वर्णन करू शकत नाही. याची कारणे दोन : पहिले, ललित वाङ्मयातील मानवी जाणीव ही शेवटी व्यक्ति-वस्तुसंबंधावरच आधारलेली असते. दुसरे, त्या जाणीवेला विवक्षित (पर्टिक्युलर) व विश्वात्मक (युनिव्हर्सल) अशी दोन्हीही परिमाणे प्राप्त झालेली असतात. म्हणून ललित वाङ्मयाला आधारभूत असलेल्या निष्ठेसाठी मी जाणीवनिष्ठा हा शब्द वापरत असतो. आणि जाणीवनिष्ठा हे सुद्धा ललित वाङ्मयाच्या संदर्भात अंतिम मूल्य आहे असे मी समजत नाही. मी त्याला एक साहाय्यक मूल्य मानतो.

सारडा : म्हणजे?

करंदीकर : म्हणजे असे, एखादा ललित लेखक जाणीवेशी एकनिष्ठ राहिला तरी तेवढ्याने कलाकृती निर्माण होईलच असे म्हणता येणार नाही. ती अट आवश्यक असली तरी पुरेशी नाही. सौंदर्याची रचनात्मक तत्त्वे त्या जाणिवेत अंतर्भूत झालेली असल्याशिवाय त्या वाङ्मयाला कलात्मक मूल्य प्राप्त होणार नाही.

सारडा : आपल्या या जाणीववादामध्ये जीवनाचे एखादे सुसंगत तत्त्वज्ञान कवीमध्ये असण्याची आवश्यकता आहे काय?

करंदीकर : नाही. किंबहुना जीवनातील सगळ्या अनुभवाला एका विशिष्ट तात्त्विक मुशीतून काढण्याची प्रवृत्ती माझ्या जाणीवनिष्ठेशी विसंगत आहे. मनुष्यातील वास्तव व मनुष्याबाहेरील वास्तव हे कोणत्याही एका तत्त्वप्रणालीत गोवता येईल असे मला वाटत नाही. मार्क्सप्रणीत समाजवादाचा सामाजिक व आर्थिक दृष्टिकोन मला बरोबर वाटत असला तरी फ्रॉइडचे मनोविश्लेषणही

मला स्वीकारार्ह वाटते. आणि आइन्स्टाइनचा वैश्विक दृष्टिकोन या दोघांशी सुसंगत असो किंवा नसो, मी त्याने भारावून जातो. मी एक प्रकारचा बहुतत्त्ववादी (प्लुरॅलिस्ट) आहे. म्हणूनच काव्याच्या क्षेत्रातही एखाद्या चांगल्या विशुद्ध कवितेप्रमाणेच एखाद्या चांगल्या पोवाड्याशीही मी सहकंप होऊ शकतो. एखादे स्वराच्या आधाराने फुलणारे गीत हे मूक वाचनातूनच अनुभवता येणाऱ्या एखाद्या सूचक भावकवितेइतके आपल्या परीने महत्त्वाचे मानतो. जाणिवेशी एकनिष्ठ राहण्याची जबाबदारी स्वीकारली की आशावादी असणे किंवा निराशावादी असणे, शून्यवादी असणे किंवा मूल्यवादी असणे या गोष्टींना प्राथमिक महत्त्व उरत नाही. कलावंताचे स्वातंत्र्य म्हणजे अशा पूर्वनिश्चित विचारापासून विमुक्त राहण्याचे स्वातंत्र्य. कोणत्याही जातीची जाणीव असो, तिच्यातील सौंदर्यात्मक घाट प्रकट करणे ही एकच जबाबदारी त्याच्यावर असते. जाणीववादाच्या पुरस्कर्त्याला मी काल कोणता सूर छेडला व उद्या कोणता छेडीन याचा विचार करण्याची जरुरी नसते. मला 'आत्ता' 'इथे' भेटलेल्या जाणिवेचा अंगभूत सूर कोणता हे ओळखता आले पाहिजे व तो शब्दांत छेडता आला पाहिजे.

सारडा : तुमच्या काव्यविषयक कल्पनांचा नि प्रयोगांचा हा विचार खरोखरच छान झाला. आता एक गमतीचा प्रश्न विचारतो. चालेल?

करंदीकर : हो हो, जरूर विचारा.

सारडा : लघुनिबंधकार करंदीकरांविषयी प्रा. गो. वि. करंदीकरांचे व कवी विंदा करंदीकरांचे मत काय आहे?

करंदीकर : मोठा गमतीचा प्रश्न आहे. पण खुद्द लघुनिबंधकार करंदीकरांचे मत तुम्ही विचारलंच नाही!

सारडा : ते आम्हाला माहीत आहे! आपण 'स्पर्शाची पालवी' लिहून मराठी लघुनिबंधात मौलिक भर घातल्याचा त्यांचा दावा असणार! पण इंग्रजीचे प्राध्यापक गो. वि. करंदीकर काय म्हणतात?

करंदीकर : प्रा. करंदीकरांचे मत असे आहे : स्पर्शाच्या पालवीमध्ये जुन्या मराठी निबंधांचे सर्व दोष शिल्लक असलेले काही निबंध जरूर आहेत. पण

काही निबंधांमध्ये मराठी लघुनिबंधाची भावी वाटचाल सूचित करणारी नवी वळणेही आहेत. ह्या नव्या वळणांची काही उदाहरणे देतो : नवकाव्याच्या अंगाने जाणारे 'स्पर्शाची पालवी' किंवा 'या इथे' हे निबंध, निखळ वैचारिकतेच्या अंगाने जाणारे 'चिंचा आणि आवळे' किंवा 'घसरत्याचे विचार खोलांत' हे निबंध, रोजनिशीच्या माध्यमातून अवतरणारा 'डायरीची पाच पाने' हा निबंध, नवकथेच्या अंगाने जाणारे 'मामाचे घर' आणि 'स्नेही' हे निबंध किंवा कहाणीच्या अंगाने जाणारा 'गुडघ्याएवढ्या महापुराची कहाणी' हा गेल्या वर्षी 'मौजे'त प्रसिद्ध झालेला निबंध. असे म्हणता येईल की नवकाव्य व नवकथा यांच्या विकासाशी नवलघुनिबंधाच्या या विकासाचे फार जवळचे नाते आहे.

सारडा : बरे, आता कवी विंदा करंदीकरांचे लघुनिबंधकार करंदीकरांविषयी काय मत आहे?

करंदीकर : कवी करंदीकरांची या माणसाच्या उचलेपणाबद्दल फार मोठी तक्रार आहे. विंदांचे म्हणणे असे की प्रथम आपणाला काही कल्पना सुचतात, पण काव्यरूपाने प्रकट व्हायला त्यांना नेहमी बराच वेळ लागतो. कधी कधी वर्ष वर्ष थांबावे लागते. या दिरंगाईचा फायदा घेऊन हा लघुनिबंधकार मध्येच वाटमारी करतो! आणि मग ती कल्पना मी पुन्हा कवितेत वापरली तर लघुनिबंधावरून ही कल्पना मला सुचली असावी असा तर्क काढण्यास लोकांना वाव देतो.

सारडा : ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचे भाषांतरही तुम्ही केलेले आहे.

करंदीकर : पाश्चात्य साहित्यशास्त्राला आधारभूत असलेल्या या ग्रंथाची मराठीत भर घालावी या जिद्दीनेच पाच वर्षे खपून मी ते भाषांतर केले व मराठी वाचकाला ते योग्य संदर्भात वाचता यावे म्हणून प्रस्तावना व टीपा यांचीही त्याला जोड दिली. पण खरे म्हणजे एक माणूस अशा कामाला पुरा पडू शकत नाही. आणि एकानेच हे सगळे काम करूही नये. एकाने जास्त काम करणे म्हणजे दुसऱ्यांना आळशी बनविणे. अशी भाषांतरे नव्या पिढीला मातृभाषेत उपलब्ध करून देणे ही एक सध्याच्या प्राध्यापकवर्गाची सामुदायिक जबाबदारी

आहे. प्रत्येक प्राध्यापकाने एक वैचारिक आणि एक ललित अशा दोन ग्रंथांची तरी भाषांतररूपाने मराठीत भर घातली पाहिजे. ललित ग्रंथांचे भाषांतर करायला नांही म्हटले तरी एक प्रकारची प्रतिभा लागते. भाषेच्या स्पंदनशीलतेचा साक्षात्कार घडावा लागतो. पण वैचारिक ग्रंथाचे भाषांतर हे प्राध्यापकी पेशाच्या कोणत्याही माणसाला कष्टसाध्य आहे. अशा स्वरूपाचे कार्य प्रत्येक विषयाच्या क्षेत्रात योजनापूर्वक केले गेले व त्याकरता आवश्यक ती मंडळे स्थापिली गेली तर पाच वर्षांमध्ये मातृभाषेत शिक्षण देण्याची पूर्वतयारी झाली असे मी समजेन.

सारडा : तुम्ही ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचे भाषांतर करून वैचारिक ग्रंथाची जबाबदारी तर पार पाडली; ललित ग्रंथाचे केव्हा करणार ?

करंदीकर : सध्या चालूच आहे. गटेच्या फाउस्टच्या पहिल्या भागाचे मराठीत भाषांतर करण्याचा माझा उद्योग गेले दीड वर्ष सुरू आहे. अजून दीड वर्ष लागेल.

सारडा : ह्या भाषांतराचा तुमच्या सृजनशील वाङ्मयावर काही प्रतिकूल परिणाम होतो की काय ?

करंदीकर : मुळीच नाही. झाला तर फायदाच होईल. भाषांतर करण्यात बरीच शक्ती खर्ची पडल्यामुळे निव्वळ हौसेपोटी उठल्यासुटल्या होणाऱ्या उथळ व उठवळ लिखाणाला आपोआपच लगाम बसतो आणि सृजनशक्तीचा जेवढा आविष्कार अटळ आणि अनिवार्य असेल तेवढाच शब्दबद्ध होतो! शिवाय भाषांतर करताना मूळ ग्रंथाचे आपले अध्ययन जितके कसोशीने होते तितके ते साध्या वाचनात होत नाही, आणि कवीच्या दृष्टीने सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे आपल्या मातृभाषेच्या स्वरूपातील अंगभूत मर्यादा व सामर्थ्य या दोन्ही गोष्टींचा एक आगळाच प्रत्यय भाषांतर करताना त्याला येऊ शकतो.

महाराष्ट्र टाइम्स : ५ ऑगस्ट १९६२

हेमिंग्वेचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व

वाङ्मयाचे रहस्य उलगडण्याच्या निरनिराळ्या पद्धती आहेत; आणि त्यांपैकी कोणतीही एक पद्धती सर्व प्रकारच्या वाङ्मयाचे रहस्य उलगडायला समर्थ नाही. काहींचे वाङ्मय सामाजिक पार्श्वभूमीच्या संदर्भात अधिक सुस्पष्ट होऊ लागते; काहींच्या बाबतीत घाटाचे नियमन करणारी सौंदर्यात्मक संगती हीच अधिक प्रभावी ठरते; तर हेमिंग्वेसारख्या काही लेखकांच्या वाङ्मयाचे शक्तिस्थान शोधीत असताना त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा मागोवा घेत घेतच आत शिरावे लागते. मात्र हा मागोवा घेत असताना लेखकाचे लौकिक व्यक्तित्व आणि त्याचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व यांतील सूक्ष्म फरक लक्षात घेणे अत्यावश्यक असते. प्रत्येक प्रतिभासंपन्न लेखकाला दोन प्रकारची व्यक्तित्वे असतात : एक लौकिक आणि एक वाङ्मयीन. आपल्या निरनिराळ्या जीवनोपयोगी व्यवहारांमध्ये संगती साधताना त्याला ज्या व्यक्तित्वाचा उपयोग होतो ते लौकिक व्यक्तित्व होय; आर्थिक, सामाजिक, राजकीय व नैतिक अशा निरनिराळ्या प्रेरणांचे कालसापेक्ष परस्परावलंबित्व त्या व्यक्तित्वात गृहीत असते. तरीही लौकिक व्यक्तित्वाचे लक्ष्य चारित्र्य हे असल्यामुळे त्याची प्रवृत्ती स्थिर राहाण्याकडे व

आपले सर्व अंतर्विरोध नष्ट करण्याकडे असते. उलट, वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचे लक्ष चारित्र्यातीत होण्याकडे असल्याने त्याला या अंतर्विरोधांची भीती वाटत नाही; नव्हे ते त्याला हवे असतात! या व्यक्तित्वाला एका लवचिकपणाची आवश्यकता असते. त्याला निरनिराळ्या आकारात शिरायचे असते म्हणूनच स्वतः आकारहीन राहून आकारशील बनण्याकडे त्याची प्रवृत्ती असते. हे वाङ्मयीन व्यक्तित्व लौकिक व्यक्तित्वापेक्षा अधिक सूक्ष्म व अधिक स्वायत्त असते. लौकिक व्यक्तित्वाच्या पार्थिव मुशीतूनच हे नवे व्यक्तित्व निर्माण होत असले तरी त्या दोहोंमधील संबंधाचे स्वरूप लेखकाच्या पिंडधर्माप्रमाणे बदलत असते. आणि त्या संबंधाच्या स्वरूपात क्रांती होणे म्हणजेच लेखकाच्या वाङ्मयीन विकासामधील एका निराळ्या पर्वाची सुरुवात ठरत असते. वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचे लौकिक व्यक्तित्वाशी असलेले हे संबंध विरोधावर, सहकार्यावर, किंवा तटस्थतेवर आधारलेले असतात. हेमिंग्वेच्या वाङ्मयामध्ये त्याच्या आरंभीच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा लौकिक व्यक्तित्वाशी असलेला संबंध एक प्रकारच्या अंतर्गत सहकार्यावर आधारलेला आहे; याउलट 'The Old Man and The Sea' निर्माण करणारे व्यक्तित्व हे तटस्थतेच्या अचल पायावर उभे राहून जीवनातील अंतिम मूल्यांचा शोध घेणाऱ्या प्रगत अवस्थेशी सुसंबद्ध आहे.

ज्या लौकिक व्यक्तित्वाशी सहकार्याचे किंवा तटस्थतेचे संबंध प्रस्थापित करून हेमिंग्वेचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व प्रगट होत असते, ते लौकिक व्यक्तित्व सामान्य माणसाच्या मनावर एक चमत्कारिक दडपण आणणारे आहे; त्यात सर्वच 'अति' आहे! त्यामध्ये एकामागोमाग एक अशी चार लग्ने उरकून टाकणारा संसारनिष्ठ 'पुरुष' आहे; युद्धाच्या ऐन धुमाळीमध्ये मोक्याच्या ठिकाणी वावरणारा वार्ताहर आहे; स्वतः कर्ज उभारून स्पेनमध्ये लोकशाहीसाठी झगडणाऱ्या पायिकांसाठी शुश्रूषापथक चालवणारा नेकीचा कार्यकर्ता आहे; दर्यावरील मच्छीमारीमध्ये अनेक साहसे करून माश्यांच्या एका जातीला स्वतःचे नाव देऊ शकणारा रगेल सारंग आहे; फ्रेंच, इटॅलियन, स्पॅनिश आणि थोडीफार बाल्क जाणणारा पंडित आहे; दोन युद्धांमधील 'हरवलेल्या' पिढीचा वाङ्मयीन उद्गाता आहे; एक मुरलेला मद्यपी आहे; एक खुमखुमीचा मुष्टियोद्धा आहे; एक हिरवट शिकारी आहे; शत्रूंनी वेढलेल्या अवस्थेतही आपले अर्धवट झालेले जेवण

तसेच सुरू ठेवणारा भीमकर्मा लढवय्या आहे; आणि असामान्य सहनशक्ती असलेला एक पोलादी आदिमानवही आहे! दोनशेआठ पौंड वजनाचा त्याचा धिप्पाड देह म्हणजे सर्व प्रकारच्या जखमांचे एक अजब संग्रहालय आहे! १९१८ सालच्या युद्धामध्ये त्याला जी जबर जखम झाली तिच्यामध्ये डॉक्टरांना पोलादाचे बारीकबारीक २३७ तुकडे सापडले. त्याला तीन वेळा मोटार-अपघात झाले; त्यांपैकी लंडनमधल्या अपघातानंतर त्याच्या डोक्याला सत्तावन टाके घालावे लागले; व ते सर्व टाके पुढे प्रवास सुरू असतानाच काढण्यात आले. यांशिवाय दोन्ही महायुद्धांची स्मारके त्याच्या सर्वांगावर कोरलेली आहेत; त्याचे दोन्ही पाय, दोन्ही गुडगे, दोन्ही दंड आणि दोन्ही हात यांवर शत्रूंच्या नेमबाजीच्या खुणा आहेत. त्याच्या डोक्याला युद्धामध्ये एकूण सहा वेळा जखमा झालेल्या आहेत आणि इतके भोगूनही हा मनुष्य जीवंत आहे! इतका 'अमर' मनुष्य अजून जन्मलेला नाही. हेमिंग्वेच्या आयुष्यातील या भयंकर घटनांची ज्याला माहिती आहे तो टीकाकार त्याचा मृत्युलेख लिहिण्यापूर्वी निदान सातदा तरी विचार करील; आणि आफ्रिकेतील विमान-अपघातातून हा समंध पुन्हा जीवंत उठला यात त्याला काहीच अद्‌भुत वाटणार नाही. सगळ्यात अद्‌भुत घटना हेमिंग्वे जगणे हे नसून हेमिंग्वे मरणे ही आहे!

हेमिंग्वेचे हे लौकिक व्यक्तित्व इतके समर्थ व संपन्न आहे की प्रतिभेच्या साहाय्याने त्यामधून निरनिराळी स्वायत्त व परस्परविरोधी वाङ्मयीन व्यक्तित्वे निर्माण होणे सहज शक्य होते. तसे होऊ शकले असते तर हेमिंग्वेचे वाङ्मय आहे त्याहून अधिक संपन्न व अधिक शाश्वत होऊ शकले असते. पण हेमिंग्वेची प्रतिभा ही मूलतः नाट्यात्मक नसल्यामुळे त्याला हे जेवढ्या मोठ्या प्रमाणावर साधायला हवे होते तेवढे साधलेले दिसत नाही. शिवाय, हेमिंग्वेच्या बहुतेक सर्व वाङ्मयामध्ये वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा लौकिक व्यक्तित्वाशी असलेला संबंध हा तटस्थतेचा किंवा निरीक्षकाचा नसून सहकार्याचा व अभिव्यक्तीचा आहे. या संबंधामध्येच त्याच्या बहुतेक सर्व वाङ्मयाची शक्ती व मर्यादा सामावलेली आहे. तरीही या मर्यादेशी सुसंगत असलेला असा एक विकासक्रम हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन निर्मितीत आपणाला सापडू शकतो. १९२३ पासून १९३९ पर्यंतचे

त्याचे वाङ्मय हे आदिमानवाच्या वासनाविश्वाला साकार करणारे आहे. 'सेंद्रिय जाणीव' हे या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचे केंद्रस्थान आहे. या पर्वामध्ये 'Three Stories and Ten Poems' (१९२३), (२) 'In Our Time' (१९२४), (३) 'The Torrents of Spring' (१९२६), (४) 'To-day is Friday' (१९२६), (५) 'Fiesta (or The Sun Also Rises)' (१९२६), (६) 'Men without Women' (१९२७), (७) 'A Farewell to Arms' (१९२९),(८) 'Death In the Afternoon'(१९३२),(९) 'God Rest You Merry, Gentlemen'(१९३३),(१०) 'Winner Take nothing'(१९३३) आणि (११) 'Green Hills of Africa'(१९३५) या कलाकृतींचा अंतर्भाव होतो. यानंतर म्हणजे १९३५ पासून १९५० पर्यंत सामाजिक-राजकीय जीवनाची गंभीरपणे दखल घेणाऱ्या व्यक्तींचे भावनाविश्व हेमिंग्वेच्या निर्मितीमध्ये अधिकाधिक प्रकट होत जाते. 'सामाजिक जाणिवेशी संवादी होणारे भावनाविश्व' हे या बदललेल्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचे शक्तिस्थान आहे. या पर्वामध्ये (1) 'To Have and Have Not' (1937),(2) 'The Spanish Earth' (1938), (3) 'The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories' (1938), (4) 'For Whom the Bell Tolls' (1940), (5) 'Men At War' (Ed. Hemingway 1942) आणि (6) 'Across the River and Into the Trees' (1950) या पुस्तकांचा अंतर्भाव होतो. या दोन्ही पर्वांमध्ये अनुभूतीचे स्फूर्तिस्थान भिन्न असले तरी लौकिक जीवनाशी असलेल्या त्यांच्या संबंधाचे स्वरूप बदललेले नसते. फक्त अनुभवाची दोन निरनिराळी क्षेत्रे वाङ्मयामध्ये प्रकट झालेली असतात एवढेच. अनुभवाकडे पाहाण्याच्या कलात्मक पद्धतीत मौलिक बदल झालेला दिसत नाही. दुसरे पर्व हे पहिल्यापेक्षा अधिक संपन्न वाटते याचे कारण ते पूर्वीची सेंद्रिय अनुभूती मागे ठेवून पुढे जात नाही, तर ती या नव्या व्यक्तित्वाच्या घडणीतील एक अभिन्न भाग म्हणून प्रत्ययाला येते. यानंतर १९५२ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'The Old Man and The Sea' पासून हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन जीवनातील तिसऱ्या पर्वाला सुरुवात होते. ही प्रदीर्घ कथा जितकी पुन्हा पुन्हा वाचावी तितका हा समज दृढ होऊ लागतो. वरवर

पाहाणाराला या दीर्घ कथेमध्ये हेमिंग्वे पुन्हा आपल्या मूळ पदावर आल्याचा आभास होतो; सामाजिक चौकडीच्या बाहेर वावरणारा मानव पुन्हा एकदा आपल्या वासनारूपामध्ये प्रगट होतो की काय असे हेमिंग्वेच्या शैलीतील सेंद्रिय संदर्भांवरून वाटू लागते. पण कथेतील खोल आशयामध्ये अनुस्यूत असलेली जीवनानुभूती प्रकट होऊ लागली की हा अत्यंत वैयक्तिक स्वरूपाचा अनुभवही एका तटस्थ व्यक्तित्वातून पाहिलेला असावा, त्याचे नियमन एका निराळ्या कलात्मक पद्धतीने साधलेले असावे हे सत्य पटू लागते.

लौकिक व्यक्तित्व कलाकृतीमध्ये आपल्या स्थूल स्वरूपात व्यक्त होऊ लागले तर कलाकृतीला अनुभवाच्या अजबखान्याचे स्वरूप प्राप्त होईल. म्हणून कलावन्ताला आपल्या स्थूल अनुभवातील एका विशिष्ट क्षेत्राचे आपल्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वामध्ये एकात्मीकरण करावे लागते; तेव्हाच कलात्मक संगतीशी किंवा तालबद्धतेशी सुसंगत अशा चित्राकृतीमध्ये ते प्रकट होऊ शकते. आपल्या वाङ्मयीन जीवनातील पहिल्या पर्वामध्ये हेमिंग्वेने हा कलात्मक संस्कार आपल्या सेंद्रिय वासनाविश्वावर केलेला आहे. सेंद्रिय जाणीव ही प्राण्याची प्राथमिक अवस्थेतील प्रमुख अनुभूती आहे. हेमिंग्वेच्या पहिल्या पर्वातील वाङ्मयाचे मुख्य यश, हे सेंद्रिय संवेदन अत्यंत सूक्ष्म स्वरूपात व्यक्त करण्यामध्ये, सामावलेले आहे. ही अनुभूती साकार करताना हेमिंग्वेचे भयपिपासु विकृत मन त्याच्या चांगलेच उपयोगी पडते; मृत्यूच्या आसमंतात वावरणारी त्याची जाणीव त्या अनुभवाला भेदकता देते; त्याच्या जखमा आविष्कारामध्ये मोक्याच्या ठिकाणी उभ्या राहातात. जणू काय हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन जीवनातील या सर्व अस्ताईची सम जखमेवर ठेवलेली आहे! या वेळच्या त्याच्या कथेतील नायकांनाही जगाशी संपर्क येताच एक शारीरिक किंवा मानसिक जखम होते; या जखमेच्या ठिकाणीच ते वज्रासारखे घट्ट बनतात. पण या जखमेच्या वेदनेनेच ते सामाजिक संदर्भातून मुक्त होतात. पहिल्या महायुद्धाच्या आद्यंताने हेमिंग्वेची सबंध पिढीच जखमी झाली होती; आणि काहींच्या जखमा तर मूल्यहीनतेमुळे विषारी बनल्या होत्या. सेंद्रिय संवेदनात जीवनातील प्रमुख प्रेरणासाफल्य कल्पिणारे हेमिंग्वेचे वाङ्मय हे या सबंध पिढीला एकाद्या शाश्वत सत्याच्या आविष्कारासारखे भासले.

वस्तुतः ते एक अर्धसत्य आहे. या अवस्थेशी एकरूप होणारी व्यक्ती ही सामाजिक व राजकीय संदर्भाशी सुसंवाद अगर विसंवाद करीत नाही. तिला आपल्या समाजिकतेची जाणीवच झालेली नसते. कारण सामाजिक संबंधाविरुद्ध बंड उभारणे ही सुद्धा सामाजिक मूल्यांची दखल घेतल्याचीच खूण आहे. इथे विवेक हा सुखवादाला शरण गेलेला आहे; प्रेमाचे रूपान्तर लैंगिक वासनेत झालेले आहे; मृत्यूमध्ये फक्त कसला तरी 'संपलेपणा' आहे; आणि मानवी संघर्षाचे रूप पाशवी हिंस्त्रपणाशी जुळणारे आहे. पण वासनेच्या आहारी गेलेल्या या व्यक्ती अनैतिक नसून निर्नैतिक आहेत. त्यांना त्या मूल्यांची कदर नाही; एवढेच नव्हे तर जाणीवही नाही. व्यक्तीला समाजातीत करून तिच्या मूलप्रेरणांचे अवगाहन करणे; व्यक्तीच्या सेंद्रिय संवेदनांना नव्यानव्या चित्राकृतींमध्ये प्रगट करणे; भय आणि भूक, दुःख आणि लैंगिक वासना यांचे अत्यंत नागडे स्वरूप मुष्टियुद्ध, शिकार किंवा मानवी संहार याच्या पार्श्वभूमीवर उभे करणे; अंतर्मनाची पिंजण न करताही बुद्धीच्या पलीकडील वासनांचा कमालीच्या वस्तुनिष्ठ शैलीमधून साक्षात्कार घडविणे – यातच हेमिंग्वेच्या या पहिल्या वाङ्मयीन यशाचे रहस्य आहे. ही शैली अल्पशाब्दिक आहे; तीमध्ये अपरिचिताला खटकणारा असा एक चमत्कारिक मुकेपणा आहे; भावनाविवशतेला संपूर्णपणे काट देणारा अत्यंत कठीण असा बोथटपणा आहे; अनिवार्य ठरणारी पुनरुक्ती आहे. पण माणसाच्या ज्या प्राथमिक जाणिवेचे हेमिंग्वे चित्रण करीत आहे त्या जाणिवेशी ही शैली अगदी अपरिहार्यपणे बांधलेली आहे. 'Men Without Women' या लघुकथासंग्रहातील 'The Killers' किंवा 'The Uudefeated' त्या दृष्टीने वाचण्यासारख्या आहेत. 'The Undefeated' मधील पुढील उतारा पहा :

"He thought in bull-fight terms. Sometimes, he had a thought and the particular piece of slang would not come into his mind and he could not realise the thought. His instincts and his knowledge worked automatically, and his brain worked slowly and in words. He knew all about bulls. He did not have to think about them. He just did the right thing. His eyes noted things and his body performed the necessary measures

without thought. If he thought about it, he would be gone"....'In Our Time' या कथासंग्रहातील 'The End of Something' ही गोष्ट प्राथमिक लैंगिक वासनेचे चढउतार प्रामाणिक चित्राकृतीमध्ये प्रकट करते. वासनातृप्तीनंतरची अगतिकता कशी असते पाहा :

··"He was afraid to look at Marjorie. Then he looked at her. She sat there with her back toward him. He looked at her back. It isn't fun any more. Not any of it.

"She did not say anything. He went on. 'I feel as though every thing was gone to hell inside of me. I don't know, Marge, I don't know what to say'.."

'Farewell To Arms' या कांदबरीमध्ये मानवामानवातील प्राथमिक संघर्षाला एक अधिक तात्त्विक स्वरूप प्राप्त होऊ लागते; जणू काय आपल्या वाङ्मयीन जीवनाच्या पहिल्या पर्वातील व्यक्ती ज्या अन्तःप्रेरणेतून निर्माण होतात ते सूत्रच हेमिंग्वे सांगून टाकतो; इथे व्यक्ती, जग आणि मृत्यू या तिघांनाही परस्परांची ओळख होते.

"The world breaks everyone and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these, you can be sure that it will kill you too; but there will be no special hurry."

या भूमिकेचे पर्यवसान 'Death in the Afternoon' या पुस्तकातील 'Madame, there is no remedy for anything in life' या महावाक्यात होते! वस्तुतः हे सर्वच तत्त्वज्ञान या अवस्थेत आगंतुक वाटू लागते; ते हेमिंग्वेचे असते, त्याच्या व्यक्तींचे नसते. कारण, अनुभवाचे पृथक्करण करून अधिक सूक्ष्म सत्याचे अवगाहन करण्याची धारणा त्यांच्याजवळ असू शकत नाही. त्यांचे सेंद्रिय जीवन आपल्या परीने परिपूर्ण असते; एकात्म असते. आणि हे आपल्या अनुभवाला येण्यातच हेमिंग्वेच्या कलेची सांगता आहे. तेव्हा हे तत्त्वज्ञानाचे झटके म्हणजे हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वात

निर्माण होणाऱ्या विघटनेची पूर्वचिन्हे होत. त्याचा लेफ्टनंट हेन्री सुद्धा "I was not born to think. I was made to eat. My God, Yes. Eat, drink and sleep with Catherine" असे प्रतिपादीत असतो. पण तो 'माझा जन्म विचार करण्यासाठी नाही' हे ओळखण्याच्या प्रयत्नात हळूहळू विचारालाच शरण जात असतो. हे सूक्ष्म अंतर्विरोध एका नव्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाची धारणाच सुचवीत असतात.

हे दुसरे व्यक्तित्व सामाजिक व राजकीय संदर्भात विकसित होणारे व्यक्तीचे भावनामय व बौद्धिक जीवन चितारू शकते. मानवी जाणिवेचे आकलन करताना सेंद्रिय संवेदनांच्या मर्यादेत वावरणाऱ्या प्राणिवादाचे किंवा आदिमानववादाचे अपुरेपण हेमिंग्वेच्या अनुभवाला आले होते. त्यातील कलात्मक शक्यता संपलेल्या आहेत याची जाणीवही त्याला झालेली असावी. अनुभवाचे विश्लेषण करणाऱ्या बौद्धिक पातळीवर जाणीव चढल्याशिवाय सामाजिक व राजकीय आशयाने समृद्ध असे जीवन चितारणे हेमिंग्वेला शक्य झाले नसते. मात्र या नव्या अनुभवाला हात घालताना तो आपले सेंद्रिय संवेदनांना साकार करणारे पहिले कसब विसरलेला नाही. हे नवे वाङ्मयीन व्यक्तित्व जुना अनुभव आत्मसात् केल्यामुळे अधिक परिपुष्ट झालेलें आहे. तसे पाहिले तर हेमिंग्वेने आपले ते मूळस्वरूप पूर्णपणे कधीच सोडलेले नाही. 'To Have and Have Not' या कादंबरीमधून डोळ्यात भरणारे नवे कलात्मक संघटन सामाजिक जाणिवेला केंद्रस्थानी कल्पून साधलेले आहे हे खरे असले, तरी तिथेही हेमिंग्वेची शैली, वस्तुनिष्ठ, सघन, सेंद्रिय आहे. तिथेही तो माणसांच्या प्राथमिक वासना विसरलेला नाही. पण त्या वासनांचे स्वरूप चितारतानाच तो त्या अनुभवाचे मूल्यमापन करतो; अस्तित्वाचे मूल्यीकरण हा या नव्या व्यक्तित्वातील एक महत्त्वाचा घटक आहे. १९३५ पासून १९५० पर्यंतच्या निरनिराळ्या कथाकादंबऱ्यांमध्ये आपल्याला अशा व्यक्ती पुष्कळदा भेटतात. त्यांना निव्वळ उपभोग – मग तो कितीही उत्कट असो – पुरेसा वाटत नाही. त्या उत्कटतेबरोबरच त्याची अपूर्णताही त्यांना जाणवू शकते. 'For Whom The Bell Tolls' मधील रक्तसमाधीची उत्कटता व अपूर्णता सुचविणारी ही पुढील चित्राकृती पहा :

त्यात मरायाच्या वास्याला फक्त उत्कटता आहे; पण जाणिवेच्या दृष्टीने अधिक प्रगत असलेल्या रॉबर्ट जॉर्डनला दोन्हीचा एकदमच प्रत्यय येतो :

.. "For her everything was red, orange, gold-red from the sun on the closed eyes, and it was all that colour, and all of it, the filling, the possessing, the having, all of that colour, all in a blindness of that colour. For him it was a dark passage which led to nowhere, then to nowhere, then again to nowhere, once again to nowhere, always and for ever to nowhere, heavy on the elbows in the earth to nowhere, dark never any end to nowhere, hung on all time always to unknowing nowhere, this time and again for always to nowhere, now not to be borne once against always and to nowhere, now beyond all bearing up, up, up and into nowhere, suddenly, scaldingly, holdingly all nowhere gone and time absolutely still and they were both there, time having stopped and he felt the earth move out and away from under them."

प्राथमिक वासनांच्या चित्रीकरणात दिसणारे हे परावर्तन वाङ्मयीन व्यक्तित्त्वाच्या अधिक संमिश्र संघटनेचे द्योतक आहे. पण हेमिंग्वेच्या वाङ्मयातील या दुसऱ्या पर्वाचे खरे स्वरूप त्यातील मानवी संघर्षाच्या अधिक प्रगल्भ कल्पनेशी संबद्ध आहे. संघर्षाची ही नवी कल्पना सामाजिक व राजकीय आशयाला अग्रस्थान देणारी आहे. याचा अर्थ हेमिंग्वेने कोणच्याही प्रचारकी भूमिकेचा स्वीकार केला आहे असा मुळीच नाही. फक्त त्याने निर्मिलेल्या व्यक्तींना आपल्या जीवनातील राजकीय व सामाजिक संदर्भाची डोळस जाणीव आहे एवढाच त्याचा अर्थ. लौकिक जीवनामध्ये हेमिंग्वे लोकशाहीचा पुरस्कर्ता असला, आणि स्पेनमधील यादवी युद्धात त्याने पुरोगामी शक्तींशी सहकार्य केलेले असले, तरी 'For Whom The Bell Tolls' या कादंबरीतील रॉबर्ट जॉर्डनचे विकसत जाणारे व्यक्तित्व पाहिल्यावर हेमिंग्वेचे हे वाङ्मय

नव्या कलात्मक संगतीमुळे स्वायत्त झालेले आहे हे लक्षात येते. या प्रगत स्वरूपातील मानवी संघर्ष ही अपरिहार्य वासनाजन्य प्राथमिक प्रेरणा नसून, सुसंस्कृत सदसद्विवेकबुद्धी व बदलत्या राजकीय कल्पना यांचा तो आविष्कार आहे. 'Farewell to Arms' मध्ये जीवन ज्या नैतिक आणि सामाजिक कल्पनावर उभे असते, त्या कोसळलेल्या अवस्थेत दृष्टीला पडतात. सामान्य माणसाला फसविण्यासाठी रचण्यात आलेला तो एक बनाव ठरतो; एका नैतिक पोकळीत ती भयानक घटना घडत असते. पण 'For Whom The Bell Tolls' ची पार्श्वभूमी स्पेनमधील लोकयुद्ध आहे. ह्या झगड्याचे स्वरूप विकसित राजकीय जाणिवेला आवाहन करणारे आहे. या युद्धाकडे आकर्षित झालेला रॉबर्ट जॉर्डन नुसता लढत नाही; तो विचार करीत असतो; तो वाढत असतो. युद्धातील भयानक वस्तुस्थितीचा अंतिम मानवी मूल्याशी मेळ घालण्याचा प्रयत्न करीत असतो. आणि म्हणूनच सुरवातीला युद्धाविषयी एक ठोकळेवाईक भूमिका घेणारा रॉबर्ट जार्डन कादंबरीच्या शेवटी शेवटी एका विकसित मानवतावादी भूमिकेवर पोहोचलेला असतो. सुरवातीचा हा संवाद पहा :

"You do not like to hunt" asked Anselmo. "No" said Robert Jordon "I do not like to kill animals."

"With me, it is the opposite" the old man said, "I do not like to kill men." "Nobody does that except those who are disturbed in the head" Robert Jordon said, "But I feel nothing against it when it is necessary, when it is for the cause." पण फॅसिझमचा हा कट्टा विरोधक पुढे पुढे आपल्या शत्रूंचे खरे स्वरूप हुडकू लागतो : "Those men are not fascists. I call them so but they are not. They are poor men as we are. They should never be fighting against us and I do not like to think of the killing".. आणि शेवटी या भूमिकेवर स्थिर होतो : "No man has a right to take another man's life unless it is to prevent something worse happening to other people.." ही वाक्ये वाचल्यावर क्षणभर असे वाटते की हेमिंग्वेच्या या व्यक्तींना जीवनातील शाश्वत मूल्यांचा साक्षात्कार होत आहे. नेहमीच सापेक्ष असणाऱ्या सामाजिक व

राजकीय सत्याला मागे टाकून त्याचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व नव्या आशयाचा शोध घेत असावे. एका नव्या विघटनेची ही सुरवात असावी आणि ‘Across the River and Into the Trees’ या कादंबरीच्या आशयाला व घाटाला आलेला ढिलेपणा हा त्याचा परिपाक असावा. या विघटनेनंतर आपल्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचे पुन्हा एकदा एका वरच्या पातळीवर एकात्मीकरण करणे हेमिंग्वेला साधले नसते, तर ‘The Old Man and The Sea’’ ही महान दीर्घ कथा त्याच्या हातून लिहिली गेली नसती. कारण ‘The Old Man and The Sea’ हे एक वाङ्मयीन अद्भुत आहे, आणि अशी अद्भुते वाङ्मयात क्वचितच घडतात!

हेमिंग्वेच्या या तिसऱ्या व्यक्तित्वाची बांधणी आध्यात्मिक अनुभूतीला केंद्रस्थानी कल्पिणारी आहे. या अवस्थेमध्येही त्याची शैली आपली सेंद्रियता कधीच सोडीत नाही. पण सेंद्रिय संवेदनांच्या द्वारे जीवनातील प्राथमिक वासनांचा आलेख निर्माण करणे ही त्यांतली आद्य प्रेरणा असावी असे वाटत नाही. रक्ता-मांसाच्या आणि वासनाविकारांच्या बुरख्याखाली मानवी व्यक्तित्वातील एका अत्यंत उन्नत अवस्थेचा प्रत्यय येतो. आणि म्हणूनच ही नवी वस्तुनिष्ठा अगदी निराळ्या अर्थाने अंतिम वास्तवाचा शोध घेत असते. ‘The Old Man and The Sea’ मध्ये नुसता एका म्हाताऱ्याने एका माशासाठी केलेल्या साहसाचा सेंद्रिय आलेख आहे असे नव्हे. ती सर्व अनुभूती मानवी जीवनातील एका चिरंतन सत्याने भारलेली आहे. प्रत्येक ध्येयासक्त आत्म्याच्या आंतरिक जीवनातील चित्राकृती हुडकण्याचा तो एक प्रयत्न आहे. जणू काय मानवा-मानवातील संघर्षाच्या सर्व अवस्था अनुभवीत आणि त्या अनुभवाने अधिकाधिक सूक्ष्म होत होत, हेमिंग्वेची प्रतिभा या कलाकृतीमध्ये एका अत्यंत उत्कट व विकसित अवस्थेला जाऊन पोहोचली आहे! या दीर्घ कथेमध्ये महाकवीच्या प्रतिभेची झेप आहे; एखाद्या द्रष्ट्याचे साक्षात्कारित्व आहे. इथेही संघर्ष आहे आणि संघर्षाशी संलग्न असलेले दुःख आहे; पण या संघर्षाचे स्वरूप पहिल्या अवस्थेतील प्राणिवादाने किंवा दुसऱ्या अवस्थेतील सामाजिक जाणिवेने नियमित झालेले नाही. हा ध्येयासक्त म्हातारा प्राणी असूनही प्राण्याहून अधिक आहे;

आणि समाजाची आठवण ठेवूनही समाजाच्या पलीकडे जाणारा आहे! त्याचे शरीर किनाऱ्यावर येत असले तरी त्याचा आत्मा दर्याच्या लाटावर हेलकावे खात आहे किंवा स्वप्नामध्ये 'सिंह' पहात आहे. एका कमालीच्या पार्थिवजीवन-चित्रामध्ये त्या अनुभूतीची कलात्मक स्वायत्तता यत्किंचितही न बिघडवता, एक आध्यात्मिक सत्य अभिव्यक्त झाले आहे. हे करीत असताना हेमिंग्वेने गूढतेचा आभास निर्माण करण्यासाठी विशिष्ट काव्योक्त संकेतांची ऐसपैस पेरणी केलेली नाही किंवा अंतर्मनाच्या विपरीत हालचालींचे नाटक रचलेले नाही. पहिल्यापासून शेवटपर्यंत एक विलक्षण सीधेपणा आहे. इथे आकार आशयामध्ये वितळून जातो आणि त्याचे स्वतंत्र अस्तित्वच भासेनासे होते. हा सीधेपणा प्रदीर्घ कलात्मक साधनेचा परिपाक आहे; हा सीधेपणा कठिणाच्या अलीकडचा नसून कठिणाच्या पलीकडचा आहे. निर्मितीच्या अत्यंत एकात्म अवस्थेतच हा आत्मविश्वास व संयम प्रकट होऊ शकतो म्हणूच हेमिंग्वेचे 'The Old Man and The Sea' वाचल्यानंतर सोफोक्लीसचे 'ईडिपस रेक्स'–सारखे नाटक, जे. एम्. सिंजची 'रायडर्स टु दि सी'सारखी एकांकिका किंवा जेम्स हिल्टनची 'गुड् बाय्, मिस्टर चिप्स'सारखी दीर्घकथा यांची आठवण होते. 'वाचताना' असे म्हणण्याची सोय नाही! कथेच्या प्रवाहात सापडल्यावर आपण दुसऱ्या कशाचाच विचार करू शकणार नाही, याची व्यवस्था हेमिंग्वेच्या शैलीने केलेली आहे! आपण फक्त पाहात असतो, अनुभवीत असतो आणि पुनः पुन्हा त्या गूढार्थाच्या समेवर 'हो'कार देतो. दर्याचा खारा वास आपल्या नाकात भरतो. म्हाताऱ्याच्या भरड शरीराचा आपल्या अंगाला स्पर्श होतो; देवमाशाची गती स्वतःच्या रक्तात जाणवू लागते; आणि शार्क-माशाकडून तोडल्या जाणाऱ्या प्रत्येक लचक्याबरोबर जणू काय आपलेच 'श्रेय' हरवत आहे असे वाटू लागते. शैलीच्या या सेंद्रिय समाधीत जड आणि जीव यातला भेदच नष्ट होतो. कलात्मक स्वायत्तता अशा अवस्थेला जावून पोहोचते की त्या कोळ्याची मोठमोठ्याने स्वतःशी व स्वतःच्या अवयवाशी चालणारी भाषणे, त्याचे देवमाशाशी व नंतर शार्कमाशाशी होणारे संभाषण, त्याचे गूढार्थाने भरलेले पण काहीसे अप्रस्तुत असलेले उद्‌गार हे एका अपरिहार्य आंतरिक सुसंगतीने भारलेले वाटतात. वस्तुनिष्ठेच्या सामान्य मर्यादा ओलांडल्याशिवाय वास्तवाशी भिडणे किती कठीण आहे हे

हेमिंग्वेच्या या अधिक विकसित वाङ्मयीन व्यक्तित्वाला चांगलेच उमजलेले दिसते.

कथेच्या प्रवाहामध्ये अनुस्यूत असलेला गूढार्थाचा अंतःप्रवाह आपल्याला सुरवातीला जाणवत नाही. पण कथनातील सीधेपणा पहिल्या वाक्यापासूनच वाचकाचे Resistance कोलमडून पाडतो : "He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. In the first forty days a boy had been with him." या वृद्ध कोळ्याला सामान्य मासे मोह पाडू शकत नाहीत. त्याची दृष्टी मोठ्या माशावर स्थिर झालेली असते. त्याच्याजवळ साधनांची अनुकूलता नसते पण दुर्दम्य आशावाद असतो. त्याचा एकनिष्ठ भक्तसुद्धा चाळीस दिवसांच्या तपश्चर्येनंतर व्यावहारिक यशासाठी त्याच्यापासून दूर जातो. पण तरीही या वृद्ध कोळ्याविषयी त्याच्या मनात विलक्षण प्रेम असते. समुद्रावरच्या एकाकी जीवनात या कोळ्याला फक्त त्या पोराचीच पुनः पुन्हा आठवण होते. पण एरवी आपण एकटे आहोत याची त्याला जाणीव नसते; तो नेहमीच आपल्या ध्येयाच्या संगतीत असतो. आपण सामान्य माणसापेक्षा निराळे आहोत याची त्याला जाणीव असते : "I am a strange old man" असे तो पुनः पुन्हा आपल्याला बजावीत असतो. दर्यावरच्या एकटेपणामुळे ही जाणीव अधिक तीव्र होते : "Now is the time to think only of one thing; that which I was born for." आपण एका अनिवार्य बंधनाने आपल्या ध्येयाशी बांधलेले आहोत हे त्याला कळलेले असते : "Fish" he said, softly, aloud "I'll stay with you until I am dead." आपल्या ध्येयप्राप्तीमध्ये संघर्ष व प्रेम यांची एकरूपता व अभिन्नता त्याच्या प्रत्ययाला येते : "Fish" he said, I love you and respect you very much but I will kill you dead before this day ends." आपल्यापासून दूर अशा अप्राप्य अवस्थेत रहाणारे ध्येय व त्याला पकडण्यासाठी झगडणारे आपले व्यक्तित्व यांतला विरोध व पूरकत्व त्याने

अनुभवलेले असते : "His choice had been to stay in the deep dark water..My choice was to go there to find him beyond all people. Beyond all people in the world". हे साध्य प्राप्त करीत असताना साधकाला आपल्या शरीराने केलेले बंड मोडावे लागते; बुद्धीलाही शिस्त लावावी लागते. "Hold up, legs. Last for me, head..Keep your head clear and know how to suffer like a man." साधनेच्या शेवटच्या अवस्थेत अनुभवाला येणारी शारीरिक व मानसिक अस्वस्थता त्याच्या प्रत्ययाला येते; पण आपल्या अगतिकतेचे खरे स्वरूप साध्य प्राप्त झाल्यावरच त्याला उमगू लागते. आपण मिळवलेले साध्य जगासमोर आणणे त्याच्या मानवी शक्तीच्या पलीकडचे असते; त्याला उपलब्ध असलेले साधनच अपुरे असते : "He is two feet longer than the skiff." त्याला सांपडलेला पुष्ट मार्लिन मासा किनाऱ्याला लागण्यापूर्वीच त्याचे मूळ स्वरूप बदलून जाते. इतर शार्क मासे त्याचे लचके तोडतात. तो किनाऱ्याला येतो तेव्हा त्याच्या होडीला मार्लिन माशाचा एक प्रचंड सांगाडा बांधलेला असतो. तो पाहाण्याचे त्यालाही धैर्य होत नाही. त्याची ती अवस्था पाहून त्याचा एकनिष्ठ भक्त–पहिले चाळीस दिवस त्याला साथ देणारा तो कोळ्याचा पोर रडायला लागतो. पण या भग्न अवस्थेतही तो म्हातारा पुन्हा दर्यावर जाण्याचे व्यूह रचीत असतो; त्याच्या स्वप्नात त्याला पूर्वी पाहिलेले 'सिंह' पुन्हा दिसू लागतात. पण या ध्येयासक्त आत्म्याचे खरे स्वरूप हेमिंग्वेने यापूर्वीच प्रकट केलेले असते : ...."He slept face down on the newspapers with his arms out straight and the palms of his hands up." हें वाक्य वाचताना आपणाला क्रूसावर खिळलेल्या ख्रिस्ताचीच आठवण होते.

लघुकथांमध्ये 'The Snows of Kilimanjaro', कादंबऱ्यांमध्ये 'For Whom The Bell Tolls' आणि दीर्घकथांमध्ये 'The Old Man and The Sea' ह्या हेमिंग्वेच्या सर्वोत्कृष्ट कलाकृती आहेत. पण ह्या तिन्हींतही ''The Old Man and The Sea' मध्ये हेमिंग्वेने प्रकट

केलेले जाणिवेचे एकात्म, उत्कट व प्रगल्भ स्वरूप लक्षात घेतल्यास ही कलाकृती त्याच्या वाङ्मयीन जीवनाचा उच्चबिंदु आहे असे म्हणता येईल. हे एक वाङ्मयीन अद्‌भुत आहे; पण ते वाटते तितके अचानक घडलेले नाही. अमेरिकन वाङ्मयातील एका परंपरेची ती फलश्रुती आहे. वस्तुतः हेमिंग्वेचे पहिल्या कालखंडातील वाङ्मय हे मुख्यतः मार्क ट्वेनच्या खांद्यावरून पुढे झेप घेणारे आहे. पण ' The Old Man and The Sea ' मध्ये हेमिंग्वेने या परंपरेच्या गंगोत्रीमध्येच स्नान केलेले दिसते. कारण हरमॉन् मेल्व्हिल्चे ' Moby Dick ' हे अशा प्रकारच्या सर्व वाङ्मयाचे आद्य उगमस्थान समजायला हरकत नाही. अर्थातच ' Moby Dick ' चा आवाका हा ' Old Man And The Sea ' पेक्षा फारच मोठा आहे. मानव आणि मत्स्य यांच्या संघर्षावर आधारलेली, निरनिराळ्या उपकथांनी व वाङ्मयीन प्रयोगांनी वैचित्र्यपूर्ण झालेली, व विनोदापासून शोकात्मकतेपर्यंत जाणिवेच्या सर्व अवस्थांतून फिरणारी अशी ती एक महाकाव्यात्मक कादंबरी आहे. पण Moby Dick चा हा सर्व पसारा बाजूला सारला आणि कॅप्टन आहब्‌ने सूडाच्या पाशवी भावनेच्या आहारी जाऊन निसर्गातील आध्यात्मिक शक्तीशी – हिमधवल देवमाशाशी – केलेला संघर्ष लक्षात घेतला (-शेवटची तीन प्रकरणे-) म्हणजे ' The Old Man and The Sea ' चे स्थान या परंपरेशी सुसंबद्ध आहे हे लक्षात येते. हरमॉन मेल्व्हिल्चे Moby Dick सुद्धा सेंद्रिय आणि आध्यात्मिक अशा दोन पातळींवर अर्थक्षेप करीत असते. आहब्र सुद्धा एक ' Wonderful Old Man ' असतो (प्रकरण सत्तावीस) त्यालाही एका विशिष्ट माशाचा ध्यास लागलेला असतो. तोही हेमिंग्वेच्या म्हाताऱ्याप्रमाणेच Monomaniac असतो (प्रकरण तेहेतीस); तिथेही ' हिमधवल ' देवमासा हे अनेक गूढार्थांचे प्रतीक असते (प्रकरण बावीस). पण हे साधर्म्य लक्षात घेऊनही मानव आणि निसर्गाचे अंतिम स्वरूप यासंबंधीची Moby Dick मध्ये केलेली मांडणी हेमिंग्वेच्या मांडणीहून भिन्न आहे ही गोष्ट मान्य करणे भाग आहे. निसर्गातील आदिशक्तीशी आहब्‌चे फक्त वैर आहे: हेमिंग्वेचा म्हातारा त्या शक्तीशी झुंजत असतानाही तिच्यावर प्रेम करीत असतो : " If you love him it is not a sin to kill him " हे म्हाताऱ्याचे वाक्य मोठे सूचक आहे. पण दोन्ही ठिकाणी गृहीत असलेले तत्त्वज्ञान मूलतः एकाच प्रकारचे आहे.

परंपरेशी असलेला हा संबंध लक्षात घेतल्यावर थोडे पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की हेमिंग्वे पुष्कळ वर्षे या म्हाताऱ्याच्या शोधात असावा. त्याला पूर्वी भेटलेले म्हातारे सुद्धा असेच " Strange old men ' असतात. प्राणिसुलभ वासना आणि सामाजिक जाणीव या दोन्ही कक्षा भेदून ते पलीकडच्या विश्वाला अचानक स्पर्श करून जातात. 'Old Man at the Bridge' या लघुकथेतील युद्धाच्या हिंस्र पार्श्वभूमीवर चालणारे हे संभाषण पाहा :

"And you have no family ?" I asked.. "No", he said, "only the animals I stated.The cat of course will be alright. A cat can look out for itself, but I cannot think what will become of the others."

"What politics have you ?" I asked.

"I am without politics" he said.

'My old Man' या दुसऱ्या लघुकथेमध्ये सुद्धा असाच एक चमत्कारिक म्हातारा आपल्याला भेटू शकतो. त्याची सर्व मदार एका महान साहसावर असते. हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाला या सर्व म्हाताऱ्यांचे एक विलक्षण आकर्षण वाटत असावे ! आपल्या एका मुलाखतीत हेमिंग्वे स्वतःचे वर्णन 'Strange old man' या शब्दांनीच करतो. हे निरनिराळे म्हातारे हेमिंग्वेला या शेवटी भेटलेल्या म्हाताऱ्याची हळूहळू ओळख करून देत असावेत आणि त्यातूनच ही महान कलाकृती निर्माण झालेली असावी. हेमिंग्वेच्या लौकिक व्यक्तित्वालाही या झुंजार म्हाताऱ्याचा चांगलाच परिचय होता. आपल्या 'On The Blue Water (A Gulf Stream Letter)' या १९३६ साली 'एस्क्वायर्' मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या निबंधात त्याने तो अनुभव ग्रथित केला आहे : "Another time, an old man fishing alone in a skiff out of Canabas hooked a great marlin..Two days later the old man was picked up by fisherman sixty miles to the leeward..the old man had stayed with him a day, a night, a day and another night while the fish swam deep and pulled the boat..Lashed

alongside, the sharks had hit him and the old man had fought them out alone in the Gulf Stream in a skiff." पण लौकिक व्यक्तित्वाने संकलित केलेला हा अनुभव आणि 'The Old Man and the Sea' मध्ये हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाने अनुभूतीच्या एकात्म अवस्थेतून निर्माण केलेली चित्राकृती यातील अंतर केवढे मोठे आहे! म्हणूनच हेमिंग्वेच्या वाङ्मयीन विकासातील महत्त्वाची पर्वे समजून घेताना त्याच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वालाच अग्रस्थान द्यावे लागते.

नवभारत : डिसेंबर १९५४

केशवसुतांची कविता : एक मूल्यमापन

केशवसुतांची कविता वाचीत वाचीत मराठी कवींच्या तीन पिढ्या वाढल्या. याचा अर्थ केशवसुती कवितेच्या स्वरूपात अंतर्भूत असलेली किंवा काही कवितांमध्ये जाणीवपूर्वक मांडली गेलेली काव्यकल्पना सर्वच कवींना मान्य होती असा नव्हे. तसे म्हटले तर केशवसुतांच्या निर्भरशील (Romantic) कवितेचा हिरीरीने पुरस्कार करणाऱ्या कवींच्या काव्यातही केशवसुती वळणाशी न जमणारे अनेक वृत्तिविशेष व काव्यात्म बंदिशीचे अनेक प्रकार येताना आढळतात. कविवर्य तांब्यांची भूमिका तर उघड उघड विरोधकाची दिसते; तरीही ते वृत्तीने निर्भरशीलच असल्यामुळे केशवसुतांच्या कार्यामध्ये अजाणता सहभागी झालेले होते. बालकवी केशवसुतांना मानीत असले तरी केशवसुतांच्या आहारी गेले नाहीत. गडकऱ्यांची इच्छा केशवसुतांचा सच्चा चेला बनावे ही होती खरी; पण त्यांचा पिंडधर्मच त्या भूमिकेशी विसंगत ठरला. माधव ज्यूलियनांना आपले स्वत्व आकारण्यासाठी काही प्रमाणात उपहासगर्भ वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोन स्वीकारण्याची व केशवसुती कवितेतील काही प्रवृत्ती नाकारण्याची मानसिक गरज भासली. तरीही हे सर्व कवी केशवसुतांच्या निर्भरशील परंपरेलाच परिपुष्ट करीत

गेले असे म्हणावे लागते. केशवसुती प्रवाहाला पुढे प्राप्त झालेल्या उथळ, पसरट आवर्तनशील, संवेदनाक्षीण व भावविवश स्वरूपावर रुष्ट होऊन, पण बालकवी व माधव ज्यूलियन यांच्यामधील कसदार नाविन्याची जाणीव न हरवता, मर्ढेकर निर्भरशीलतेच्या या प्रवाहाविरुद्ध ठामपणे उभे राहिले. पण हे सर्व घडत असताना केशवसुती निर्भरशील परंपरेच्या संदर्भातच प्रत्येक कवीला व विचारवंताला आपापली भूमिका स्पष्ट करून घ्यावी लागली, आणि समर्थन किंवा विरोध या नात्याने या कवितेशीच सर्व काव्यविचार संबद्ध राहिला. केशवसुतांच्या कार्याचे ऐतिहासिक महत्त्व व तिची अंगभूत गुणवत्ता या दोहोंचेही हे एक गमक आहे. म्हणूनच अर्वाचीन मराठी कवितेचे अक्षांश-रेखांश मांडताना केशवसुतांची कविता हाच मूलाधार मानावा लागतो. अशा कवितेचे ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून, वस्तुनिष्ठ विश्लेषणात्मक दृष्टिकोनातून किंवा सद्यःकालीन दृष्टिकोनातून मूल्यमापन होणे आता आवश्यक झाले आहे. कालनिरपेक्ष वाङ्मयीन दृष्टिकोनाचा उल्लेख मी मुद्दाम करीत नाही; कारण असा दृष्टिकोन ही फक्त एक तार्किक शक्यता आहे. आपला समकालीन दृष्टिकोन म्हणजेच कालनिरपेक्ष दृष्टिकोन असा भ्रम टीकाबुद्धीला पुन्हा पुन्हा होत असतो! माझे मूल्यमापन कालनिरपेक्ष तर नाहीच पण वर उल्लेखिलेल्या कोणत्याही एका दृष्टिकोनातून केलेले आहे असेही नाही. तरीही त्या निरनिराळ्या दृष्टिकोनांतून केशवसुतांच्या कवितेकडे पाहाताना माझे चिंतन काही प्रमाणात तरी पूरक ठरेल असा विश्वास वाटतो.

निर्भरशील काव्यक्रांती : वर्ड्स्वर्थ व केशवसुत

एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीला मराठी काव्यात घडलेल्या निर्भरशील क्रांतीचे अठराव्या शतकाच्या अखेरीला इंग्रजी काव्यात घडलेल्या निर्भरशील क्रांतीशी जिव्हाळ्याचे नाते आहे. जे स्थान इंग्रजी काव्यात वर्ड्स्वर्थचे तेच स्थान मराठी काव्यात केशवसुतांचे. दोघांच्याही कार्यांची दिशा एकाच स्वरूपाची. म्हणूनच केशवसुतांच्या कार्याची यथार्थ कल्पना येण्यासाठी या दोन्ही क्रांत्यांचा तौलनिक विचार उपकारक ठरणारा आहे. तसा विचार करू लागले म्हणजे केशवसुतांचे कार्य हे काव्यदृष्ट्या अधिक सफल नसले तरी ऐतिहासिक दृष्ट्या अधिक कठीण होते असे मला वाटते.

निर्भरशील इंग्रजी काव्यक्रांती ही वर्डस्वर्थच्यारोपीय रसिकांना नेत्रदीपक अवलंबून होती तितकीच बाह्यप्रेरणांवर व काव्येतिहासीत क्रांतीच्या या त्रात्य क्रमावर अवलंबून होती असे दिसते. प्रेरक ठरणाऱ्या ही वेळा वर्डस्वर्थचीच देशी होत्या तर काही परदेशी होत्या. अठराव्या शतकातींच्या मुखवट्यांना न नवी सामाजिक जाणीव निर्माण होत होती; फ्रेंच राज्यक्रांतीने, र्य या तिन्ही आणि बंधुता या तत्त्वत्रयीचा उद्घोष करीत, पाश्चात्य संस्कृतीच्या सं. हे काही राजकीय संस्थांना जबरदस्त हादरा दिला होता; मेथॉडिझमसारख्या धर्मप. उत्कट व व्यक्तिविशिष्ट धर्मभावनेची नवी बीजे पेरलेली होती; रूसोच्या जीवनदर्शनात आदिप्रेरणांना महत्त्व आले होते व नव्या निसर्गपूजेची सुरवात झाली होती; आणि शेलिंगचा उदयोन्मुख अध्यात्मवाद सृजनशील लेखकांना अधिकाधिक प्रभावित करीत होता. वर्डस्वर्थने आपल्या कार्याला सुरवात करण्यापूर्वीच युरोपियन वाङ्मयात गटेने नवी निर्भरशील काव्यवृत्ती बद्धमूल केली होती. निर्भरशील इंग्रजी काव्यक्रांतीच्या आसमंतातील हे सामाजिक, राजकीय व धार्मिक उद्रेक लक्षात घेतले आणि रूसो, गटे व शेलिंग यांनी युरोपीय वाङ्मयांत घडवून आणलेल्या परिवर्तनाचा विचार केला म्हणजे वर्डस्वर्थसारख्या प्रतिभावंताला निर्भरशील क्रांती घडवून आणण्यापेक्षा ती टाळणेच कठीण होते असे म्हणावेसे वाटते! शिवाय इंग्रजी काव्येतिहासातील लयबद्ध विकासक्रमही त्या अपेक्षित कार्याला पूरक ठरणारा होता. वर्डस्वर्थ काव्यक्षितिजावर उगवला त्यावेळी सतराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात व अठराव्या शतकाच्या पूर्वार्धात अनुक्रमे ड्रायडन व पोप ह्या कवींनी प्रवर्तिलेले संयतशील (Classical) काव्य आत्यंतिक सांकेतिकतेच्या व कृतक काव्यभाषेच्या आहारी गेलेले होते. नव्या जीवनोन्मेषांना काव्यरूप देण्यास ते सर्वस्वी असमर्थ होते. त्याला मारण्याचा प्रश्न नव्हता, ते मरणोन्मुखच होते. वर्डस्वर्थपुढे खरा प्रश्न निर्भरशील काव्य घडवणे व त्यासाठी आवश्यक ती अभिरुची निर्माण करणे हाच प्रामुख्याने होता असे म्हणावे लागेल. दुसरे असे की इंग्रजी काव्यपरंपरेला ही निर्भरशीलता काही प्रथमच भेटत नव्हती. सोळाव्या शतकाच्या अखेरीला – म्हणजे शेक्सपिअरच्या कालखंडात – निर्भरशील काव्यप्रतिभेचा एक महान सृजनशील उन्मेष तिने अगोदरच आत्मसात केला होता. वर्डस्वर्थचे स्वतंत्र काव्यलेखन कितीही मोलाचे असले तरी त्याचे ऐतिहासिक कार्य या पूर्वपरंपरेला वेगळ्या रूपात पुन्हा

गेले असे म्हणावे लागते. केशवसुतांचे होते.
आवर्तनशील, संवेदनाक्षीण चा प्रमुख शिल्पकार वर्डस्वर्थ असला तरी त्याला माधव ज्यूलियन यांच्यामध्ये काव्यविचाराची जी जोड मिळाली तिकडेही दुर्लक्ष होता निर्भरशीलतेच्या या काव्यप्रेरणेचा प्रमुख उद्गाता वर्डस्वर्थ ठरत असला तरी ती असताना केशवसुतांमध्ये रुजविण्याचे सर्व श्रेय त्याला एकट्यालाच आहे असे आपापली जाणता का होईना, पण वर्डस्वर्थचा उदय होण्यापूर्वी बर्न्स व ब्लेक या नव्या निव्वळ आंतरिक निकडीच्या जोरावर त्याच दिशेने चाललेले दिसतात; त्यांच्या पूर्वीच्या ग्रे, मॅक्फरसन, कौपर, कॉलिन्स, टॉम्सन, यंग व क्रॅब या दुय्यम कवींमध्ये व पर्सीच्या संकलनात, वर्डस्वर्थच्या काव्यात अधिक एकात्म व अधिक परिपुष्ट झालेल्या निर्भरशील काव्यवृत्तीचा काही पायरव अंशरूपाने व अलग अवस्थेत प्रगट झालेला आढळतो. १७९८ साली वर्डस्वर्थने कॉलरिजच्या सहकार्याने 'लिरिकल बॅलड्स' हा आपला क्रांतिकारक काव्यसंग्रह प्रसिद्ध केला तेव्हा त्या क्रांतीची पार्श्वभूमी अगोदरच तयार झाली होती असे म्हणता येईल. शिवाय वर्डस्वर्थचा सहकारी कॉलरिज हाही प्रतिभेने किंवा काव्यविचाराने वर्डस्वर्थहून कमी कसाचा नव्हता. सद्य:कालीन काव्यदृष्टीतून पाहावयाचे झाल्यास निर्भरशील काव्यवृत्तीच्या मर्यादा ओलांडून विशुद्ध काव्याकडे झेपावण्याची व निर्भरशील काव्यविचाराच्या तळाशी जाऊन शाश्वत काव्यविचारात मौलिक भर घालण्याची कॉलरिजची शक्ती वर्डस्वर्थपेक्षा अधिक होती असेच म्हणावे लागेल. लिरिकल बॅलड्सच्या दुसऱ्या आवृत्तीला वर्डस्वर्थने जोडलेल्या प्रस्तावनेपेक्षा 'बायोग्रॅफिआ लिटरेरिआ' या टीकाग्रंथात कॉलेरिजने प्रवर्तिलेले काव्यशास्त्र अधिक व्यापक व अधिक मूलगामी आहे. म्हणून वर्डस्वर्थप्रणीत काव्यक्रांतीला कॉलरिजने लावलेला हातभार दुर्लक्षिण्यासारखा नाही. काव्याइतकाच काव्यविचारातही त्याचा सहभाग होता. तसेच काव्यक्रांती स्थिरावणे किंवा तिच्याशी सुसंगत अशी अभिरुची निर्माण होणे ही गोष्ट निव्वळ क्रांतिकारक कवीच्या एकाकी कार्यावर अवलंबून नसते; मागाहून येणाऱ्या कवींतही ती क्रांती सफल करण्याची कुवत असावी लागते. कीट्स, शेली व बायरन हे वर्डस्वर्थच्या मागोमाग उदयाला आलेले इंग्रजी कवी निर्भरशील क्रांतीचे निर्वहन करायला सर्वथैव समर्थ होते. कसामध्ये किंवा कर्तृत्वात, काव्यनिर्मितीत किंवा काव्यविचारात ते वर्डस्वर्थहून फार कमी नव्हते. बायरनमध्ये तर निर्भरशील भावनोत्कटता धि

संयतशील उपहासगर्भता या दोहोंचेही तत्कालीन युरोपीय रसिकांना नेत्रदीपक वाटणारे प्रभावी मिश्रण झालेले होते. वर्डस्वर्थप्रणीत क्रांतीच्या या व्रात्य बालकाने निर्भरशील अतिरेकाची प्रतिक्रिया म्हणून काही वेळा वर्डस्वर्थचीच टोपी उडवण्याचे धाष्टर्य दाखवलेले दिसते. स्थूल वैशिष्ट्यांच्या मुखवट्यांना न भुलता निर्भरशील काव्यक्रांतीच्या मूळ प्रेरणांना जपण्याचे कार्य या तिन्ही कवींनी फार दमदारपणे केले. वर्डस्वर्थप्रणीत नव्या क्रांतीचे यश हे काही प्रमाणात त्यांच्या कार्यावरही अवलंबून होते.

इंग्लंडमधील निर्भरशील काव्यक्रांतीचे हे त्रोटक विवेचन एवढ्यासाठीच करावे लागले की काव्यक्रांती या कल्पनेत कोणते घटक कार्यप्रवण होतात हे लक्षात यावे व तुलनेने केशवसुतांनी केलेले क्रांतीकार्य किती बिकट होते याचाही अंदाज लागावा. केशवसुतांच्या क्रांतीकार्यामागे उद्रेकी बाह्यप्रेरणांचा जोर नव्हता. सामाजिक, राजकीय किंवा धार्मिक जीवनातील फ्रेंच राज्यक्रांतिसदृश उद्दाम उद्रेक केशवसुतांच्या आसमंतात संचार करीत नव्हते. एकोणीसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात इंग्लंडमध्ये प्रतिष्ठा पावलेला व लोकहितवादी, रानडे व आगरकर यांनी महाराष्ट्रात रुजवलेला बुद्धिनिष्ठ उदारमतवादी सुधारणावाद निर्भरशील काव्याला प्रेरक ठरावा इतका क्रांतीकारक नव्हता. औद्योगिक क्रांतीने इंग्लंडमध्ये घडला तसा भूतकाळाशी वर्तमानकाळाचा घडणारा विसंवाद तीव्रतेने प्रत्ययाला येऊन त्यातून एका नव्या भावविश्वाची निर्मिती होणे ही गोष्ट सहजसाध्य नव्हती. रूसोकडून अप्रत्यक्षपणे जी प्रेरणा वर्डस्वर्थला मिळू शकली ती इमर्सनच्या प्रत्यक्ष वाचनानेही केशवसुतांना मिळण्यासारखी नव्हती. तत्कालीन जीवनामध्ये मध्ययुगीन आणि अर्वाचीन अशा दोन्ही प्रेरणांचा सहभाव होता. तत्कालीन समाजाने व विचारवंतांनी त्यातील अंतर्विरोध तीव्र व अटळ करण्याऐवजी त्या प्रेरणांचे सोयिस्कर संश्लेषण करण्याची भारतीय पद्धतीच स्वीकारलेली होती, आणि त्यातून निर्माण होणाऱ्या भावनात्मक प्रतिक्रिया संथ व संमिश्र स्वरूपाच्या होत्या. सुधारणावादी विचाराशी मेळ घालीतघालीतच केशवसुतांना मराठी कवितेतील निर्भरशील काव्य घडवावे लागले. त्यामुळे उद्रेकी उद्गार आणि मानवतावादी बुद्धिवाद यातला सूक्ष्म अंतर्विरोध केशवसुतांच्या काव्यात शेवटपर्यंत कायम राहिला.

काव्येतिहासाच्या लयबद्ध विकासक्रमाचा आधारही केशवसुतांना विशेषतः

मिळू शकला नाही. संतकाव्य व निर्भरशील काव्य या दोन कालखंडांमधील पंडितांच्या व शाहिरांच्या काव्याचा कालखंड हा कोणच्याही एकजिनसी निश्चित काव्यविचाराशी संबद्ध होणारा नव्हता. मुख्यतः सुशिक्षित उच्चवर्णियांसाठी निर्माण झालेली उपदेशपर व निवेदनात्मक अशी पंडितांची कविता व मुख्यतः बहुजनसमाजाच्या मनोरंजनासाठी किंवा भावोद्दीपनासाठी निर्माण झालेली शहिरांची कविता ही दोन्ही कोणत्याही एका साहित्यप्रवृत्तीशी संलग्न करणे कठीण आहे. या कवितेच्या अपकर्षाशी संबद्ध असलेली सांकेतिकता व शब्दजीवीपणा ही शैलीची लक्षणे व प्रत्यक्ष जीवनापासून झालेली फारकत हे आशयांतर्गत लक्षण यांनीच फारतर त्यांना संलग्न करता येईल. एका अर्थाने ही परिस्थिती वर्डस्वर्थपूर्व संयतशील काव्याच्या अपकर्षाशी जुळणारी असली तरी तिचे हे स्वरूप स्पष्टपणे उघड होण्यासारखे नव्हते. सारांश, निर्भरशील कविता आकारत असताना आपण काय नाकारत आहो याची स्पष्ट जाणीव वर्डस्वर्थला होऊ शकली त्या अर्थाने केशवसुतांना होणे त्यावेळी अशक्य होते. तसेच केशवसुती काव्यक्रांतीला स्वतःशी समानशील म्हणून मराठी काव्यपरंपरेतील दुसऱ्या एखाद्या कालखंडाकडे पाहाता येण्यासारखे नव्हते. तसे नाते जमतेंच तर ते संतकाव्याशी – विशेषतः एकनाथ-तुकारामाशी. पण संतकाव्याकडे पाहाण्याचा तत्कालीन दृष्टिकोन हा प्रधानतः धार्मिक होता. सामाजिक किंवा वाङ्मयीन दृष्टीने संतकाव्याकडे पाहाणे केशवसुतांना स्वतःच्या ताकतीवर शक्य होणे कठीण होते. पोवाडा व लावणी हे दोन्ही प्रकार मूलतः निर्भरशील वृत्तीशी जवळीक करणारे असले तरी अपकर्षावस्थेतील सांकेतिकता, शब्द-जीवीपणा व प्रत्यक्ष जीवनाशी झालेली फारकत या दोषांमुळेच केशवसुतांच्या सकस निर्भरशीलतेला प्रेरक ठरण्याची शक्ती त्यांमध्ये उरलेली नव्हती. संतवाङ्मयाविषयी स्वतंत्र विचार करायला असमर्थ ठरल्यामुळे व शाहिरी वाङ्मय नव्या निर्भरशील कवितेला प्रेरक ठरण्याची आपली शक्ती गमावून बसल्यामुळे, केशवसुत मराठी परंपरेच्या आधारावर पुढे जाऊ शकत नव्हते. इंग्रजी परंपरा पाठीशी घेऊनच त्यांना निर्भरशील काव्यक्रांती घडवावी लागली. त्यामुळे केशवसुतांना सातत्याने विरोध होत राहिला, आणि नवी अभिरुची निर्माण करणे दुरापास्त झाले. परंपरेचे पाठबळ असते तर विरोध मावळला असता असे नव्हे तर तो वरच्या पातळीवर गेला असता व त्यामुळे निर्भरशील

काव्यविचार अधिक सुस्पष्ट व काव्यनिष्ठ झाला असता.

वर्डस्वर्थला लाभला तसा कॉलरिजसारखा सहकारीही केशवसुतांना लाभलेला दिसत नाही. वर्डस्वर्थ वकॉलरिज यांच्यात जसा काव्यविचाराचा सतत संवाद होत राहिला तसा संवाद केशवसुतांचा दुसऱ्या तुल्यबळाशी होत राहिला नाही. स्थित्यंतराच्या कालखंडात गद्याच्या माध्यमातून सुस्पष्ट काव्यविचार होत राहणे ही गोष्ट काव्यक्रांतीला पूरक असते. केशवसुतांच्या काव्यविषयक कवितांकडून हे काम होणे अशक्य होते. कारण आपला काव्यविचार स्पष्ट करण्याकरिता केशवसुतांनी पुन्हा काव्याचाच आश्रय केलेला दिसतो. केशवसुतांच्या त्या सर्व कवितांचे लक्ष सुसंगत काव्यविचार मांडण्याऐवजी कवीची व काव्याची महती इतरांना भावविणे हेच दिसते. थोडे खोल जाऊन पाहिले तर असे दिसेल की त्या कविता केशवसुतांच्या स्वतःच्याच मानसिक गरजेतूनच जन्माला आलेल्या होत्या. दुसऱ्याला उद्देशून लिहिल्यासारख्या त्या दिसत असल्या तरी वस्तुतः त्या त्यांनी स्वतःसाठीच लिहिलेल्या आहेत. प्रतिकूल परिस्थितीमध्ये आपली काव्याची धुंदी कायम राखण्यासाठी केशवसुतांना हे उत्तेजक आवश्यक वाटले असावे. शिवाय ज्या सहजतेने केशवसुतांची प्रेमवृत्ती काव्यकलेच्या आहारी जाते त्या सहजतेने केशवसुतांची काव्यकल्पनाही प्रेमवृत्तीच्या अधीन होऊ पाहाते. ते प्रेयसीमध्ये प्रतिभा पाहातात आणि प्रतिभेमध्ये प्रेयसी पाहातात. सृजनाशी संबद्ध असलेली आत्मटीका किंवा काव्यक्रांतीशी संबद्ध असलेला काव्यविचार या दोन्ही बाबतीत केशवसुत समर्थ नव्हते; आणि ही उणीव भरून काढणारा एखादा कॉलरिजही त्यांच्यापाशी नव्हता. आगामी क्रांतीचा पायरव ऐकू येईल असे बर्न्स व ब्लेकसारखे पूर्वकवीही केशवसुतांच्या पाठीशी होते असे दिसत नाही. केशवसुतांचे काही पूर्वकवी इंग्रजीच्या आधाराने नाविन्यसन्मुख झालेले होते पण भाववृत्तीच्या आधाराने निर्भरतासन्मुख झालेले नव्हते. महाजनी, कुंटे वगैरे पूर्वकवींना निर्भरशील प्रतिभेचे कवी मानणे कठीण आहे; त्यांच्या काव्यामुळे पुढील कवी निर्भरतासन्मुख होण्याऐवजी ते निर्भरताविन्मुख होण्याचीच जास्त शक्यता होती. त्या मानाने केशवसुतांनंतर उदयाला आलेले तांबे, बालकवी, गडकरी, माधव ज्यूलियन हे उत्तरकवी निर्भरशील क्रांतीचे निर्वहन करायला आपापल्या परीने समर्थ होते असे म्हणावेसे वाटते. माधव ज्यूलियन व बायरन यांच्यामध्ये मला एक साधर्म्य विशेषत्वाने जाणवते; निर्भर-

शील भावनोत्कटता व उपहासगर्भ संयतशीलता यांचे चमत्कारिक मिश्रण दोघांतही झालेले होते आणि दोघांनीही निर्भरशील काव्याच्या मर्यादा ओलांडण्याचा प्रयोगशील प्रयत्न केला. ते करीत असताना दोघांनीही निर्भरशील क्रांतीच्या शिल्पकाराचे अवमूल्यन करण्याची धिटाई दाखवली आणि संकेतप्राय होऊ पाहाणाऱ्या नव्या भावविवशतेला व काव्यशैलीला विरोध करून निर्भरशील काव्याला अधिक जीवनदर्शी बनविण्याचे श्रेय मिळवले.

केशवसुतांचे कार्य वर्डस्वर्थपेक्षा काव्यदृष्ट्या अधिक सफल नसले, तरी ऐतिहासिक दृष्ट्या ते अधिक बिकट होते, या विधानातील उत्तरांगाचे विवेचन आतापर्यंत केले. आता ते काव्यदृष्ट्या वर्डस्वर्थपेक्षा कमी सफल का झाले, यासंबंधीचे काही विचार आपल्यासमोर मांडतो. ते मांडीत असताना केशवसुतांच्या मला जाणवणाऱ्या सर्वांत मोठ्या दोन मर्यादाही आपोआपच मांडल्या जाणार आहेत :

१. केशवसुतांच्या काव्यात मला सामान्यतः प्रगल्भतेचा (maturityचा) अभाव दिसतो. प्रगल्भ काव्यानुभूतीत कलात्मक सहानुभाव व कलात्मक तटस्थता यांचा एकदम प्रत्यय मिळू शकतो. केशवसुत मानवविषयक सहानुभूतीत कमी पडतात किंवा त्यांची निरीक्षणशक्ती सूक्ष्म नव्हती असे मी म्हणत नाही. तसेच मी प्रत्यक्ष जीवनातील त्यांच्या अनुभवाविषयी लिहीत नसून काव्यामध्ये प्रकट होणाऱ्या प्रतिभाधर्माविषयी लिहीत आहे. ज्या प्रशांत मनस्थितीत उद्रेकी अनुभवांचा पुनःप्रत्यय व पुनर्घटना या दोन्ही गोष्टी एकदम घडून येतात ती प्रशांत सृजनशील अवस्था केशवसुतांना क्वचितच भेटलेली दिसते. शिवाय प्रगल्भ काव्यानुभूतीत भावनात्मकतेबरोबरच एक प्रकारची तरल चिंतनात्मकता सूक्ष्मपणे संचार करीत असते. ही तरल चिंतनात्मकता म्हणजे महावाक्यांना किंवा विश्वात्मक विधानांना जन्म देणारी विचारशक्ती नव्हे. तशी विधाने किंवा महावाक्ये केशवसुतात जागोजागी आढळतात. 'साध्याही विषयात आशय कधी मोठा किती आढळे। नित्याच्या अवलोकने जन परी होती पहा आंधळे।' या ओळीत प्रकट होणारा विचार म्हणजे मी म्हणतो ती चिंतनात्मकता नव्हे. प्रगल्भतेला कारणीभूत होणारी चिंतनात्मकता ही सूक्ष्मसंचारी व सर्वसंचारी असते. कवितेमध्ये एकही महावाक्य न उमगता तिचा संचार सुरू असल्याची जाणीव होत राहाते; आणि प्रगट रूप न घेताही कवितेतील भावविश्वाला ती

सतत संस्कारित करू शकते. मूलतः कवीच्या प्रतिभाधर्माचेच ते एक वैशिष्ट्य असावे लागते. म्हणून या चिंतनात्मकतेला मी कलात्मक चिंतनात्मकता असे म्हणेन. कलात्मक सहानुभव, कलात्मक तटस्थता व कलात्मक चिंतनात्मकता ही प्रगल्भतेला आधारभूत ठरणारी वैशिष्ट्ये केशवसुतांमध्ये सामान्यतः मला दिसत नाहीत. त्यामुळे वर्डस्वर्थच्या 'प्रिल्यूड'सारखी कविता तर केशवसुतांना अप्राप्य होतीच; पण वर्डस्वर्थच्या सुनीतात व इतर भावकवितेत जी प्रगल्भता दिसते तिचा साक्षात्कारही मला केशवसुतांच्या काव्यात घडत नाही.

२) केशवसुतांच्या काव्यशैलीत मला सामान्यतः शब्दसमरसतेचा अभाव दिसतो. माझा आक्षेप, केशवसुत काव्यविषयाशी समरस होत नाहीत हा नसून त्यांची भाषा त्यांच्या अनुभवाशी सामान्यतः समरस होत नाही हा आहे. त्यामुळे केशवसुतांचे अर्थपूर्ण अनुभवही काव्यात्म उत्कटतेची पातळी गाठताना फार क्वचितच दिसतात. केशवसुतांच्या आठ-दहा कवितांमध्येच हे घडताना आढळते. शब्दांचे एकमेकांशी आणि सर्व शब्दांचे भाववृत्तीशी अतूट आणि अपरिहार्य नाते प्रस्थापित करणे केशवसुती काव्यशैलीला जमलेले नाही. मात्र ध्वन्यानुसारी शब्दक्रीडेमुळे निर्माण होणारा किंवा 'काव्यात्म' आणि 'गद्यप्राय' या शब्दांच्या कल्पित जातिभेदावर आधारलेला काव्यात्मतेचा आभास केशवसुतांनी कटाक्षाने टाळलेला आहे. पण हा नकारात्मक गुणधर्म शब्दसमरसतेचा प्रधान आधार ठरणे शक्य नव्हते. शब्दांची निवड होताना त्यांच्या अंगभूत वजनाची व त्यांचा क्रम ठरविला जाताना त्यांच्या परस्परानुवर्तित्वाची भावसापेक्ष सूक्ष्म जाणीव केशवसुतांच्या काव्यशैलीत दिसत नाही. त्यांची रचना ओबडधोबड किंवा खडबडीत आहे, या आक्षेपात मला काहीच तथ्य दिसत नाही; रचनेचा ओबडधोबडपणा किंवा खडबडीतपणा हा भावसापेक्ष राहिला तर तो काव्याचा दोष न समजता गुणच समजावा लागतो. मराठी आणि संस्कृत शब्दांचे विशिष्ट मिश्रण हे शब्दसमरसतेला विघातक झाले आहे असेही मला वाटत नाही; कारण सम किंवा विषम स्वरूपात होणारे हे मिश्रण भावसापेक्ष राहिले तर तेही शैलीचे शक्तिस्थान ठरू शकते. काव्यशैलीतील शब्दसमरसता ही निव्वळ भाषेतील बाह्यांगाच्या – म्हणजे ध्वनींच्या – विचाराने कधीच ठरविता येत नाही; भावसापेक्षतेच्या संदर्भातच त्याचा विचार करावा लागतो. सौम्य भावस्थितीतही शब्दसमरसता ठेवणे ही कठीण गोष्ट केशवसुतांच्या काव्यशैलीला

साधलेली नाही. 'दुर्मुखलेला', 'नाही ज्यापरी डोंगळा', 'तुतारी', 'झपूर्झा' 'स्फूर्ती', 'नवा शिपाई', 'सतारीचे बोल', 'आम्ही कोण', 'हरपले श्रेय' या विशिष्ट कवितांतच त्यांना सामान्यतः अप्राप्य असणारी ही शब्दसमरसता बऱ्याच प्रमाणात साधू शकली. मुख्यतः भावोद्रेकाच्या अवस्थेत व विशेषतः आपल्या काव्यजीवनाच्या उत्तरार्धातच त्यांना ती हळूहळू आत्मसात झालेली दिसते. त्यामुळे सौम्य मनःस्थितीत निर्माण झालेल्या बहुसंख्य कवितांना शब्दसमरसतेचा उत्कटतासन्मुख आधार मिळू शकला नाही. शिवाय केशवसुतांची प्रतिमासृष्टीही वाईट अर्थाने संकलनशील आहे. पंडिती संप्रदायातील सांकेतिक प्रतिमा आणि प्रत्यक्ष जीवनातील गोचर प्रतिमा यांचा खटकणारा सहवास त्यांच्या काव्यात दृष्टीला पडतो. सामान्यतः या सहवासामागे कोणतीही कलात्मक निकड असल्याचे – किंवा तो सहवास विशिष्ट भावस्थितीशी अनिवार्यपणे संबद्ध असल्याचे – जाणवत नाही. म्हणून असे म्हणावेसे वाटते, की केशवसुती काव्य पंडिती काव्यवृत्तीतून जितक्या सफलतेने बाहेर पडले, तितक्या सफलतेने पंडिती काव्यशैलीतून बाहेर पडू शकले नाही. निर्भरशील काव्यवृत्तीविषयी केशवसुत जितके जागरूक राहिले तितके निर्भरशील काव्यभाषेविषयी राहिले नाहीत. काव्यवृत्तीचा विचार पुढे गेला, पण काव्यभाषेचा मागे राहिला. वर उल्लेखिलेल्या फार थोड्या उत्कट कवितांतच केशवसुतांच्या संकलनशील प्रतिमासृष्टीतील हा सहवास भावसन्मुख झालेला दिसतो; त्याची बहुसंख्य कवितांतील उपस्थिती कलाहीन भासते. शब्दसमरसतेचा व प्रतिमासमरसतेचा अभाव ही केशवसुती काव्यशैलीची फार मोठी वैगुण्ये आहेत. यांचा संयुक्त परिणाम असा झाला की केशवसुतांनी एक तर फार चांगली कविता लिहिली (त्यात प्रामुख्याने वर उल्लेखिलेल्या कवितांचाच अंतर्भाव होतो) किंवा अतिशय सामान्य कविता लिहिली. प्रगल्भ अभिरुचीचे समाधान करण्याची त्यांच्या एकूण काव्यसंपदेची स्थिर शक्ती फार मर्यादित राहिली.

केशवसुतांची निर्भरशीलता

केशवसुतप्रणीत काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण कोणते असा एक प्रश्न उपस्थित करता येईल आणि त्या प्रश्नाचे उत्तर 'निर्भरशीलता' असेच द्यावे लागेल. निदान मला तरी हे उत्तर 'स्वच्छंदता', 'सौंदर्यनिष्ठा', किंवा 'आत्मनिष्ठा' या

शब्दांपेक्षा अधिक समाधानकारक वाटते; 'स्वच्छंदता' न म्हणण्याचे कारण असे की, त्या शब्दातील 'स्व' आणि 'छंद' या दोन्ही पदांनी सूचित होणारा आशय या काव्याच्या केंद्रस्थानी नसतो; 'सौंदर्यनिष्ठा' न म्हणण्याचे कारण असे, की सगळेच कवी आपापल्यापरीने सौंदर्यनिष्ठ असतात; आणि 'आत्मनिष्ठा' न म्हणण्याचे कारण असे की निर्भरशील कवितेमध्ये प्रकट झालेले सर्व भावविश्व हे कवीचे स्वतःचेच असते किंवा असावे असे नाही. आत्मनिष्ठ अनुभवाप्रमाणे वस्तुनिष्ठ अनुभवही निर्भरशील काव्यात प्रकट होऊ शकतो; पण तिथेही त्या वस्तुनिष्ठ अनुभवातील भावनात्मकतेची जास्तीत जास्त शक्यता निर्भरशील कवी आपल्या काव्यामध्ये प्रकट करू पाहातो आणि या प्रधान प्रेरणेनेच त्याच्या कवितेचा घाट संस्कारित होतो. या निर्भरशीलतेला विशिष्ट अनुभवाशी, विशिष्ट दृष्टिकोनाशी किंवा विशिष्ट भावविश्वाशी निगडित करणे म्हणजे निर्भरशील काव्यातील विविधतेकडे दुर्लक्ष करणे आहे. शिवाय काव्यविचारातील जातिवाचक शब्द हे त्यांच्या वर्तनपद्धतीकडे लक्ष दिल्यास बहुरूपी असल्याचा प्रत्यय येतो. अनेक परस्परस्पर्शी गुणविशेषांवर अधिष्ठित असलेले कुटुंबसाधर्म्य हाच एका विशिष्ट जातीचे वाङ्मय एकजिनसी मानण्यामागील मुख्य आधार असतो. म्हणून निर्भरशील काव्याची अधिक साचेबंद व्याख्या करणे आवश्यक नाही किंवा काव्यविचाराच्या दृष्टीने सोयीचेही नाही. वर्डस्वर्थकालीन इंग्रजी निर्भरशील कवितेतील व केशवसुतकालीन मराठी निर्भरशील कवितेतील काही वैशिष्ट्यांकडे अंगुलिनिर्देश करणे एवढेच पुरेसे आहे. व्यक्तिविशिष्ट अनुभवांचे प्रकटीकरण, दलितांविषयीची सहानुभूती, तत्त्वत्रयीवर आधारलेला ध्येयवाद, अनागर जीवनाचे व निरागस बाल्याचे उदात्तीकरण, निसर्गाचे चेतनीकरण व दैवीकरण, बुद्धीच्या नियामक शक्तीऐवजी आदिप्रेरणांच्या सहजोर्मीवरील विश्वास, प्रत्यक्षाचे परोक्षीकरण व परोक्षाचे प्रत्यक्षीकरण, यांत्रिक कल्पकतेपेक्षा प्राणिसदृश एकात्मता असलेल्या कल्पनाशक्तीचा आश्रय, विश्लेषणात्मक भाषेपेक्षा गोचर भाषेचा उपयोग, या सर्वांशी संवादी ठरणाऱ्या जुन्या वाङ्मयप्रकारांचा व वृत्तांचा पुरस्कार करणारी आणि नव्यांची निर्मिती करणारी सृजनशीलता अशा निरनिराळ्या गोष्टींचे साहचर्य निर्भरशील काव्यामध्ये कमीअधिक प्रमाणात दृष्टीला पडते. यातील निरागस बाल्याचे उदात्तीकरण, परोक्षाचे प्रत्यक्षीकरण व संवादी पूर्वपरंपरेचे जागृतीकरण ही वैशिष्ट्ये केशवसुतांच्या निर्भरशील काव्यात

निरनिराळ्या कारणांमुळे विशेष जोपासली गेलेली नाहीत. पण एवढे अपवाद वगळल्यास बाकीची सर्व वैशिष्ट्ये केशवसुत मराठी काव्यामध्ये सुप्रतिष्ठित करू शकले हे मान्य करावे लागेल.

केशवसुतांच्या कवितेचे एकाच केंद्रीय कल्पनेत दर्शन घेणे म्हणजे त्यांच्या बहुलक्षीपणाला थोडाफार अन्याय करण्यासारखे आहे. कारण केशवसुतांची प्रतिभा बहुप्रसव नसली तरी बहुलक्षी होती. केशवसुतांना काहीजणांनी 'क्रांतिकारक' ठरवावे, काहींनी 'स्त्रैण' ठरवावे व काहींनी 'सौंदर्यवादी' ठरवावे ही स्थिती वेडेकरांना करुणास्पद दिसते; आणि 'स्वर्गसमक्षता' हे केशवसुतांच्या एकंदर निर्मितीचे केंद्र मानले तर ही परिस्थिती बदलेल असा वेडेकरांना विश्वास वाटतो. केशवसुतांची कविता निरनिराळ्या टीकाकारांना निरनिराळी दिसते, हा केशवसुतांच्या बहुलक्षीपणाचा गौरव आहे असे मी समजतो. स्वर्गसमक्षतेच्या एका सूत्रात केशवसुतांची सर्व कविता ओवताना वेडेकरांची जी ओढाताण झाली आहे ती पाहिली म्हणजे केशवसुतांची कविता बहुलक्षी होती ही गोष्ट अधिक तीव्रतेने जाणवू लागते. 'कोठे स्वर्गसमक्षता प्रकटते हे नेहमी पाहणे' असे केशवसुत म्हणतात खरे, पण त्यांनी नेहमी तेवढेच पाहिलेले नाही. याचा अर्थ, वेडेकर म्हणतात ही स्वर्गसमक्षता त्यांच्या काव्यात नाही, असा नव्हे, तर ती ते सांगतात तितकी सार्वत्रिक किंवा केंद्रीय नाही. केशवसुतांच्या बहुलक्षी कवितेचे ते एक लक्ष्य आहे – प्रधान लक्ष्य नव्हे. पार्थिव वासनेपासून अपार्थिव परोक्षापर्यंत, क्रांतीच्या उद्‌घोषापासून शांतीच्या अनुभूतीपर्यंत, व्यक्तिगत प्रेमकथेपासून समाजाच्या महाव्यथेपर्यंत ज्या सर्व विषयांना त्यांनी हात घातला त्या सर्व ठिकाणी ही स्वर्गसक्षमता केंद्रीय स्वरूपात वावरताना आढळत नाही. बहुलक्षी निर्भरशीलता हेच केशवसुतांच्या काव्याचे स्थूल वैशिष्ट्य आहे. आणि याहून अधिक संकुचित स्वरूपात त्याच्या निर्भरशीलतेचा वेध घ्यावयाचा झाल्यास तो 'स्वर्गसमक्षते'सारख्या एखाद्या विशिष्ट कल्पनेत घेण्याऐवजी त्यांच्या कवितेचे भावविश्व आणि घाट या दोघांनाही पोटात घेणाऱ्या 'वास्तवापासून अवास्तवाकडे' अशा गतिशील व्यापक वृत्तिविशेषाच्या आधाराने घ्यावा लागेल; आणि हे करतानाही सर्वच कविता या वृत्तविशेषात बसत नाहीत किंवा ज्या बसतात त्याही सारख्याच सहजतेने बसू शकत नाहीत ही जाणीव हरवणे अन्यायकारक ठरेल. ही सावधानता ठेवूनच हा वृत्तिविशेष पाहावयाचा आहे.

वास्तवातून अवास्तवाकडे झेपावणारी गतिशील जाणीव हा बऱ्याच प्रमाणात केशवसुतांच्या निर्भरशीलतेचा स्थायीभाव आहे. पण केशवसुतांच्या कवितेचे बरेवाईटपण या वृत्तिविशेषाच्या अस्तित्वावर अवलंबून आहे असे समजण्याचे कारण नाही. या वृत्तिविशेषाचे माझे विवेचन वर्णनात्मक आहे; मूल्यदर्शी नाही. केशवसुतांच्या बहुसंख्य कवितांमध्ये – आणि त्यांत असामान्य आणि अतिसामान्य अशा दोन्ही दर्जांच्या कवितांचा अंतर्भाव होतो – हा वृत्तिविशेष पुन्हा पुन्हा प्रगट होताना आढळतो. वास्तव व अवास्तव यांच्यामधील ताण हीच त्यांच्या बहुसंख्य कवितांतील भावस्थितीमागील प्रेरक शक्ती असल्याचा प्रत्यय येतो. वास्तव व अवास्तव यांच्या क्षेत्रांचा विस्तार नेहेमी एकसारखाच असतो असे नव्हे, पण स्थूल किंवा सूक्ष्म स्वरूपात त्यामधील ताण प्रकट केल्याशिवाय केशवसुतांची कविता बहुधा लिहिली जात नाही. या वृत्तिविशेषाने भावानुभव व घाट हे दोन्हीही संस्कारित झालेले दिसतात. विशिष्ट कवितेमध्ये प्रकट होणारा हा ताण वेगवेगळ्या भावघटकांच्या आश्रयाने व वेगवेगळ्या स्वरूपात अभिव्यक्त होतो. कधी वर्तमान आणि भविष्य, कधी लाभलेले आणि न लाभलेले, कधी अपूर्ण आणि पूर्ण, कधी वास्तव आणि कल्पित, कधी सत्य आणि स्वप्न, कधी प्रत्यक्ष आणि आदर्श अशा निरनिराळ्या द्वैतांच्या आधाराने तो प्रकट होऊ पाहातो. वास्तव आणि अवास्तव हे शब्द प्रस्तुत संदर्भात इतक्या व्यापक अर्थानेच घ्यावयाचे आहेत. अवास्तवाच्या रूढ अधिक्षेपक व्यंजनेने नव्हे. बहुसंख्य कवितांची सुरवात जीवनसंबद्ध वास्तवाशी निगडित असते, मग कल्पनाव्यापाराला सुरवात होते, आणि शेवट अवास्तवाच्या समेवर होतो. वर्डस्वर्थ आणि कॉलरिज यांनी काव्यविषयांची वाटणी केली तशा वाटणीत केशवसुतांना सहभागी व्हावयाचे असते तर त्यांनी वास्तवाचे अवास्तवीकरण करण्याचे कामच पत्करले असते. मालगुंडचे 'माल्यकूट' आणि जगबुडीचे 'जगदुद्धरा' करतानाही हाच वृत्तिविशेष अंशरूपाने प्रकट झालेला असावा.

केशवसुतांच्या बहुसंख्य कवितांतील स्वतंत्र भाववृत्ती व घाट ही याच वृत्तिविशेषाने संस्कारित होत असल्यामुळे थोडा तपशिलात शिरतो : 'प्रियेचे ध्यान' या कवितेची सुरवात 'उद्या प्रातःकाळीं इथुनि मजला जाण निघणे। पुण्याला जाण्याला, स्वजन सगळा सोडुनि गडे" या वास्तवदर्शी अनुभवाने होते, मग कल्पनाविलासाला सुरवात होते आणि शेवट भावविव्हल आदर्श अवस्थेमध्ये

होतो. 'कविता आणि कवि' या कवितेची सुरुवात 'अशी असावी कविता, फिरून । तशी नसावी कविता, म्हणून । सांगावया कोण तुम्ही कवीला । आहांत मोठे पुसतो तुम्हाला' या रोखठोक वास्तवदर्शी सवालाने होते, मग युवा व युवती, सूत्रधार व नटी यांच्या आधाराने कल्पनाविलास चालतो, आणि शेवटी 'स्वभावभूयिष्ठ जिच्यांत माधुरी । अशी तुम्हाला कविता रुचे तरी ॥ कवीस सोडा कवितेबरोबरी ।' ही आदर्श अवस्था सुचविली जाते. 'दुर्मुखलेला' या कवितेची सुरवात 'माझे शुष्क खरेंच हे मुख गुरो' या वर्तमानाच्या निर्देशाने होते, मग मुंग्या, पक्षी, राखेची ढिपळें यांच्या आधाराने कल्पिताचे जग उभारले जाते आणि शेवट 'तुम्ही नाहि तरी सुतादि तुमचे घातील ते प्राशुनी' या संभाव्य भविष्याच्या निर्देशाने होतो. 'एका भारतीयाचे उद्‌गार' या कवितेची सुरवात एका विशिष्ट संध्याकाळी जाणवलेल्या सद्यःस्थितीने होते, मग त्या जाणिवेचे 'रवी', 'वल्ली', 'खग', 'निशा', या संकेतांच्या आधाराने कल्पनीकरण होते आणि शेवट भविष्यकालीन स्वातंत्र्य आणि 'राष्ट्रत्व' या जाणिवेने होतो. 'एक खेडें' या कवितेत वास्तवातून अवास्तवाकडे नेणारे असेच अनेक पलटे दिसतात. 'गोष्टी घराकडिल मी वदतां गड्या रे' या कवितेतही केशवसुत सतत प्रत्यक्षाच्या वस्तुनिष्ठ चित्रणाकडून कल्पनाधिष्ठित स्वप्नरंजनाकडे झेपावताना आढळतात. 'आगबोटीच्या काठाशी–' या कवितेत सुरवातीला तरुणीच्या अस्तित्वाची दखल घेणारे केशवसुत लौकरच अवास्तवात आढळणारी 'प्रवाळाची भूमी', 'मोत्यांचीं पिकें', 'सुवर्णाची झाडें' आणि 'रत्नांचीं फुलें' पाहून येतात. 'कोठे जातोस' या चुटकेवजा कवितेतही 'कुठे जाशी? –शर्करा घ्यावयाला! अमुक पंतांना पुत्र असे झाला' ही प्रत्यक्षसूचक सुरवात शेवटी 'कुठे जातों तें कळत मला नाही' या मृतात्म्याच्या परोक्षसूचक शब्दात सांगता पावते. 'आई, आई' या कवितेत सुरवातीला विद्यार्जनार्थ पुण्याला आलेल्या मुलावर स्थिर असलेली दृष्टी शेवटी 'बाहेर चंद्र दुसराच निशांत आहे' हे पाहिल्याशिवाय समाधान पावत नाही. सुरवातीला 'भृंगा! दंग अहा! होसी। गुंगत धाव वनीं घेसी' या गोचर सृष्टीच्या निरीक्षणात तन्मय होऊ पाहाणारे केशवसुत पुढे पुढे अनिवार्यपणे अगोचर प्रतिभाशक्तीविषयीच्या चिंतनाकडे खेचले जातात. 'तुतारी'मध्येही जुने आणि नवे, अन्याय आणि न्याय यांच्यामध्ये सुरू

असलेल्या संघर्षाचे शेवटी देव-दानवांच्या सनातन संघर्षात उदात्तीकरण होते. 'झपूर्झा'मध्ये हा वृत्तिविशेष पूर्णपणे एकात्म होतो; तरीही त्या कवितेच्या बुद्धिप्राप्त आलेखात हर्षखेदातून हर्षखेदातीत अवस्थेकडे, आणि पृथ्वीकडून खपुष्पाकडे झेपावणारी ही गतिशील वृत्ती सूक्ष्मपणे प्रकट झालेली दिसतेच. 'नैर्ऋत्येकडील वाऱ्या'ने निर्माण होणारी जीवनदर्शी वस्तुनिष्ठ जाणीव शेवटी 'आज्ञेयावरती जसें क्षणिक हो अस्तित्व हें खेळतें' किंवा 'निद्रा दीर्घ जिच्यामधी न कसलीं स्वप्नें कधी येतिल' या परोक्षसंचारी कल्पनांकडे झेपावतेच. 'सतारीच्या बोला'मध्ये 'विमनस्कपणें स्वपदें उचलित' रस्त्यातून हिंडणाऱ्या केशवसुतांचा प्रवास 'जडजगा'पासून सुरू होतो आणि निद्रेत पडलेल्या स्वरस्वप्नाने संपतो. 'हरपलें श्रेय' या कवितेमध्ये हा वृत्तिविशेष पुन्हा 'झपूर्झा'तल्या प्रमाणेच एकात्म झालेला दिसतो, आणि या कवितेच्या बुद्धिगम्य आलेखात उमटणारा, असलेले आणि नसलेले, प्राप्य आणि अप्राप्य यातील ताण शेवटी कवीला 'मी न करिन का तेवि कधी। माझें मज लाभेल जधी' या ईप्सितसूचक कल्पनेपर्यंत नेताना आढळतो.

आशयाचे व घाटाचे नियमन करणारा हा वृत्तिविशेष व त्यातील अंगभूत ताण हा सगळ्याच कवितांत आढळतो किंवा जेथे आढळतो तेथेही सारख्याच तीव्रतेने प्रकट होतो असा दावा मी करीत नाही. अतिसामान्य कवितांमध्ये तो अधिक उघडपणे प्रकट होताना दिसतो आणि त्याच्याशी काही वेळा भावविवश कृतकनाट्याचा सहभावही असतो. कृतक म्हणण्याचे कारण असे, की अनेक व्यक्तित्वांच्या संघातातून जीवनदर्शन घडविणारी बहुपिंडी प्रतिभा इथे कार्यप्रवण होताना दिसत नाही. या कृतकनाट्यामध्ये प्रकट होणारी घटना किंवा संवाद हे खऱ्या अर्थाने नाट्यात्म नसतात; कवीच्याच भाववृत्तीने घातलेला तो एक मुखवटा असतो. केशवसुतांच्या 'तुतारी', 'झपूर्झा', किंवा 'हरपलें श्रेय' यांसारख्या असामान्य कवितांमध्ये या वृत्तिविशेषाला प्राप्त होणारे स्वरूप फार सूक्ष्म असते. पण कोणत्याही कवीचा प्रमुख वृत्तिविशेष किंवा घाटातील केंद्रीय ताण हे त्या कवीच्या बहुसंख्य कवितांमध्ये पुन्हा पुन्हा प्रकट होणाऱ्या लक्षणांवरूनच ठरवावे लागतात. असामान्य कविता या अनन्य असतात. काव्यविषयक कोणत्याही सर्वसामान्य विधानांना सतत काटशह देत राहाण्याची त्यांची शक्ती नाकारता येणार नाही. असो. केशवसुतांची सामाजिक जाणीव, केशवसुतांची अनेकलक्षी बंडखोरी,

केशवसुतांची पार्थिव वासनासक्ती, 'देवदानवां नरें निर्मिलें' अशासारखे मानवकेंद्रित जडवादी उद्गार, हे सर्व जमेला धरूनही वास्तवाकडून अवास्तवाकडे झेपावणारा व अप्रत्यक्षपणे अवास्तव हे वास्तवापेक्षा अधिक मूल्यगर्भ आहे हे सूचित करणारा केशवसुती कवितेतील हा केंद्रीय वृत्तिविशेष परमार्थाने भारतीय संस्कृतीचे संचितच जपणारा आहे असे म्हणावे लागेल.

केशवसुतांची काव्यसंपदा : काही वृत्तिविशेष, काही कविता

१. भाषांतरे वगैरे

कवीला जशी सृजनशील प्रतिभेची उपजत देणगी असावी लागते तशीच कवितेच्या भाषांतरकारालाही अनुसृजनशील प्रतिभेची उपजत देणगी असावी लागते. निव्वळ भाषाप्रभुत्व किंवा रसिकत्व एवढ्या आधारावर कवितेचे भाषांतर करता येणे शक्य नसते. कविप्रतिभेमध्ये असलेली नवसृजनप्रेरणा भाषांतरकारामध्ये नसते हे खरे, पण प्रतिभेच्या प्रकटनकार्यातील अनेक प्रक्रिया जातिवंत भाषांतरकाराला सहजसाध्य असाव्या लागतात. त्यालाच मी अनुसृजनशक्ती म्हणतो. मूळ कविता एक सबंध म्हणून आत्मसात करणे, त्यातील विविध घटकांशी तादात्म्य पावणे, त्या घटकांतील संबंधांचा अचूक वेध घेणे, कवितेतील कोणत्याही विशिष्ट शब्दात किंवा घटनेत न सामावणारा पण तरीही जाणवणारा त्या कवितेचा विशिष्ट भारलेपणा पकडणे, आणि या सर्वांला अंगभूत असलेल्या मूळ कवितेच्या लयीशी व शब्दसरणीशी एकनिष्ठ राहाणे या सर्व गोष्टींना त्याला मूळ कवितेतील शब्दांच्या अर्थाइतकेच जपावे लागते. म्हणूनच नवसृजनशीलतेचा अभाव हे जातिवंत भाषांतरकाराचे पुष्कळदा शक्तिस्थान ठरते. सृजनशील कवीला स्वतःची नवसृजनाची प्रेरणा व तिच्याशी सहभाव असलेली स्वतःची काव्यशैली हीच भाषांतर करताना एक मोठी अडचण होऊन बसण्याची शक्यता असते. ते कार्य यशस्वीपणे करण्यासाठी एक तर त्याच्यापाशी विलक्षण बहुपिंडीपणा असावा लागतो, किंवा स्वतःच्या काव्यवृत्तीशी व काव्यशैलीशी मिळत्याजुळत्या अशाच कविता भाषांतरासाठी निवडाव्या लागतात. सुरवातीच्या काही भाषांतरानंतर केशवसुतांना आपल्यातील अनुसृजनशील प्रतिभेचा अभाव जाणवलेला असावा. उत्तरोत्तर ते भाषांतर सोडून रूपांतर, भावांतर व बीजांतर या प्रकारांकडे वळलेले दिसतात. एका भाषेतील मूळ कवितेशी सर्व बाबतीत समकक्ष

असलेल्या अन्य भाषेतील कवितेला मी भाषांतर समजतो. भाववृत्ती तीच ठेऊन तिच्या अभिव्यक्त रूपात बदल, संकोच किंवा विस्तार करणाऱ्या पर्यायी कवितेला मी रूपांतर समजतो. मूळ कवितेच्या बंदिशीमागील आधारभूत रूपकल्पना तशीच ठेऊन वेगळ्या भावविश्वाचे प्रकटन करणाऱ्या पर्यायी कवितेला मी भावांतर समजतो. आणि एका कवितेतील बीजाचा आधार घेऊन त्याचे वेगळ्या काव्यबीजात संक्रमण करणाऱ्या कवितेला मी बीजांतर समजतो. या अर्थाने कवितेचे रूपांतर, भावांतर, किंवा बीजांतर हे जसे परभाषेत तसे त्याच भाषेत करता येणेही शक्य असते. केशवसुतांच्या कवितेच्या संदर्भात बोलायचे झाल्यास 'मरणकाळ' हे अयशस्वी भाषांतराचे, 'घुबड' हे अयशस्वी रूपांतराचे, आणि 'सतारीचे बोल' व 'हरपलें श्रेय' ही अनुक्रमे यशस्वी भावांतराची व यशस्वी बीजांतराची उदाहरणे म्हणून देता येतील. केशवसुतांच्या या भावांतराची व बीजांतराची गणना मी त्यांच्या स्वतंत्र कवितेतच नव्हे तर त्यांच्या उत्कृष्ट भावकवितेमध्ये करतो.

पण केशवसुतांची भाषांतरे मला कमालीची असमाधानकारक वाटतात. त्याची कारणे अनेक आहेत. मूळ कवितेतील भाववृत्तीशी उत्कटतेने तादात्म्य पावल्याचा प्रत्यय त्यांच्या पर्यायी कवितेमध्ये येत नाही; मूळ इंग्रजी कवितेतील भाववृत्तीचा तोल ज्या वृत्ताने, यमकपद्धतीने व पंक्तिसंख्येने सावरला जातो त्याच्याशी तुल्य अशा स्वरूपाची पर्यायी योजना त्यांच्या कवितेत दिसत नाही; आणि मूळ कवितेचा भारलेपणा जतन करणारी शब्दसमरसता त्यांच्या काव्यशैलीत प्रगट होत नाही. याच दोषामुळे त्यांची रूपांतरेही फसलेली दिसतात. एक प्रमुख उदाहरण म्हणजे त्यांची 'घुबड' ही कविता. "घुबड ही कविता तर पोच्या 'रॅव्हन'हून इतकी सरस व परिणामकारक उतरली आहे की तिचा उत्कृष्ट व स्वतंत्र भावगीतात समावेश करायला काहीच प्रत्यवाय दिसत नाही" असे डॉ० माधवराव पटवर्धन म्हणतात. पण कविता स्वतंत्र ठरण्यासाठी वेगळे भावविश्व निर्माण करावे लागेल; ते करण्याचा प्रयत्न केशवसुतांनी केलेला नाही. भावविश्व व प्रतिमासृष्टी त्याच स्वरूपाची ठेवून केशवसुतांनी मूळ कवितेच्या विस्ताराचा संकोच केला आहे; आणि हे करीत असता पोच्या मूळ कवितेतील मंत्रशक्ती व शब्दसमरसता बहुतांशी गमावली आहे. विशुद्ध काव्याच्या त्या आद्यपुरस्कर्त्याचा शब्दांच्या मंत्रशक्तीवर कमालीचा अधिकार होता आणि प्रतिमासृष्टी, वृत्तयोजना, यमक-

योजना व शब्दसरणी सर्वार्थाने संस्कारित करण्याची ताकद त्याच्या मंत्रशक्तीत होती. 'नेव्हर मोअर' या मूळ कवितेतील यमकासाठी 'र'कार युक्त मराठी यमके शोधणाऱ्या केशवसुतांना या गोष्टीची जाणीव नसेलच असे नाही. पण मूळ कवितेचा संकोच करूनही केशवसुतांच्या कवितेचा परिणाम स्थूल व वक्तृत्वानुसारीच राहतो; शब्दसमरसतेच्या अभावानेच त्यांना इथेही दगा दिलेला असावा. स्वतः केशवसुत पोच्या कवितेला 'अप्रतिम' म्हणतात आणि आपल्या कवितेला 'चुटका' समजतात. यातील स्वतःकडे न्यूनत्व घेण्याचा काही भाग शिष्टाचारात मोडला तरी उरलेला वस्तुस्थितीदर्शक आहे. दुसऱ्याच्या भाववृत्तीला अनुसरून स्वतःची रचना करणे हे केशवसुतांच्या काव्यप्रकृतीशी जमण्यासारखे नव्हते. म्हणूनच स्वतःचे भावविश्व प्रकट करू देणाऱ्या 'सतारीचे बोल' सारख्या भावांतरामध्ये ते कमालीचे यशस्वी होतात. ड्रायडनची 'अलेक्झांडर्स फीस्ट' ही कविता मुळात संयतशील (classical) प्रवृत्तीची; पण त्याचेच भावांतर करणारी 'सतारीचे बोल' ही कविता केशवसुतांच्या निर्भरशील वृत्तीचेच दर्शन घडविते. भावांतरामध्ये केशवसुतांना स्वतःची भाववृत्ती प्रकट करणे शक्य झाले आणि विकासाच्या ज्या अवस्थेत हे भावांतर निर्माण झाले त्या अवस्थेत केशवसुतांना पूर्वी नसलेली शब्दसमरसताही बऱ्याच प्रमाणात हस्तगत झाली होती. या कवितेतील बंदिशीची बांधणी सोपी आहे. बदलत्या संगीताने बदलत्या भाववृत्तींचा अनुभव येणे हे बंदिशीमागील आधारभूत तत्त्व ड्रायडनची 'अलेक्झांडर्स फीस्ट' व केशवसुतांची 'सतारीचे बोल' या दोन्ही कवितांनाही समान आहे; पण ड्रायडनच्या कवितेचे भावविश्व केशवसुतांच्या कवितेतील भावविश्वाहून वेगळे आहे; शिवाय ड्रायडनच्या कवितेतील भावस्थिती वस्तुगत स्वरूपात प्रकट होतात; तर केशवसुतांच्या कवितेतील भावस्थिती आत्मगत स्वरूपात प्रकट होतात; ड्रायडनची पद्धती प्रामुख्याने वर्णनात्मक आहे तर केशवसुतांची सहजोद्गाराला प्राधान्य देणारी आहे. अशा प्रकारच्या कवितेच्या बंदिशीशी सुसंगत असणारे सर्व कलात्मक यश व उत्कटता केशवसुतांच्या या भावांतराने गाठलेली दिसते.

इंग्रजी भावकवितेची भाषांतरे, किंवा रूपांतरे करताना केशवसुतांना सुनीता-सारखे नवे काव्यप्रकार मराठीत कितपत आणता येतात हे पाहावयाचे होते हे तर खरेच; पण त्याचबरोबर भावकवितेतील निर्भरशील काव्यशैली मराठी भाषेला

पेलते की नाही याचाही अंदाज त्यांना घ्यावयाचा होता असे वाटते. मराठी भाषेच्या या विशिष्ट सामर्थ्याबद्दल ते थोडे साशंक होते. 'ethereal voice of silence' व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने तरी त्यांना मराठीसारख्या भाषा या 'uncouth vernaculars' वाटत होत्या असे त्यांच्या एका इंग्रजी खाजगी पत्रावरून दिसते. त्यांच्या सुरवातीच्या स्वतंत्र कविता मराठी भाषेच्या या विशिष्ट सामर्थ्यावरील त्यांचा विश्वास दृढ करण्यास असमर्थ होत्या. संतसाहित्यातील काही गीतसदृश प्रकारांशी त्यांचा अधिक जिव्हाळ्याचा परिचय असता तर मराठी भाषेच्या भाववाहक शक्तीबद्दल असा अविश्वास त्यांना वाटला नसता.

२. प्रेमवृत्ती

निर्भरशील इंग्रजी काव्यातील प्रेमवृत्तीत जी विविधता व उत्कटता आढळते ती केशवसुतांच्या काव्यात भेटत नाही. तरल ऋजू मार्दव किंवा अनिर्बंध अपार्थिव बेहोषी ही दोन्ही टोके केशवसुतांच्या प्रेमकवितेत क्वचितच प्रकट होतात. प्रेमानुभवाच्या अधीन होण्याऐवजी त्यांची कविता प्रेम या कल्पनेच्याच अधीन झालेली दिसते. मीलनोत्कंठेतून निर्माण होणारा काल्पनिक शृंगार हाच तिचा प्रमुख विषय आहे. उत्कट शब्दातीत संवेदना जागृत करण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या प्रेमकवितेत नाही किंवा सबंध कवितेत पसरून राहाणारे भारलेपणही नाही. त्यांचे अनुभव सूक्ष्म व भावसूचक वाटण्याऐवजी स्थूल व शृंगारसूचक वाटतात. प्रेमभावनेच्या ताणाने कल्पना जिवंत होण्याऐवजी पुष्कळदा कल्पनेच्या ताणाने ते प्रेमभावना फुलवीत असावे असे वाटते; माधव ज्यूलियनांच्या काही कवितांचा अपवाद वगळला तर केशवसुतोत्तर निर्भरशील प्रेमकाव्यात हा दोष दिवसेंदिवस वाढत गेला असेच म्हणावेसे वाटते. त्यांच्या प्रेमकवितेत शब्दसमरसतेचा अभाव सतत खटकत राहातो. या प्रमुख दोषामुळे महत्त्वाच्या समजल्या जाणाऱ्या केशवसुतांच्या प्रेमकविता मला कुठेच पोचत नाहीत. आत्मगत प्रेमभावनेचे प्रकटीकरण हेच त्यांचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य ठरते, आणि हे वैशिष्ट्य ऐतिहासिक दृष्ट्या – निर्भरशील प्रेमकवितेच्या भावी शक्यता निर्माण करण्याच्या दृष्टीने – महत्त्वाचे असले तरी त्याला स्वायत्त काव्यमूल्य आहे असे मला वाटत नाही. तरीही त्यांच्या प्रेमकवितेतील दोन अपवादात्मक वृत्तिविशेष मला काव्यदृष्ट्या अधिक मोलाचे वाटतात. त्यातील एक वृत्तिविशेष

निर्भरशील भाववृत्तीतील भावविव्हलतेला विनोदाचा छेद देणारा आहे. 'नाही ज्यापरि डोंगळा' ही कविता तो वृत्तिविशेष प्रगट करते. या कवितेत नुसते प्रेम आणि विनोद यांचे साहचर्य आहे असे नव्हे, तर अतिरेकी निर्भरशीलतेचे मर्यादित विरूपीकरणही आहे. ज्या अर्थाने बायरनने वर्डस्वर्थच्या मर्यादा ओलांडल्या त्या अर्थाने केशवसुतांनाही स्वतःच्या मर्यादा ओलांडता आल्या असत्या हे या कवितेवरून उघड होते. पण केशवसुतांनी आपल्या प्रेमकाव्यात तो मार्ग विशेष चोखाळलेला दिसत नाही. या कवितेने सूचित होणाऱ्या गंभीर व विडंबनात्मक शक्यता अनुक्रमे माधव ज्यूलियन व केशवकुमार यांचा उदय होईपर्यंत जोपासल्या गेल्या नाहीत. या कवितेत संस्कृत व मराठी शब्दांचा परस्परसंवाद व भावसापेक्ष मिलाफ साधलेला आहे आणि हा मिलाफ काव्यात्म उत्कटतेला पोषक ठरतो. दुसरा वृत्तिविशेष हा संस्कृत परंपरेला निर्भरतासन्मुख करणारा आहे. 'बायांनी धरुनी बळें' ही १८८७ साली लिहिलेली व उत्तान शृंगारामुळे अजूनही असंग्रहित व अप्रकाशित राहिलेली कविता हे त्याचे उत्तम उदाहरण. ही कविता काहीशी उत्तान असली तरी अश्लील नाही; माझ्या वरील विधानाची प्रचीती यावी म्हणून प्रथम ती आपल्यापुढे ठेवतो :

बायांनी धरुनी बळें प्रथम जी खोलीमध्यें घातली
लज्जाव्याकुल होउनी रडत जी कोनीं उभी राहिली
तीचे अश्रु अलेंबलें पुसुनिया, कोणी प्रयत्नें तिला
घेऊनी कडये असेल शयनीं नेण्यास तो लागला ! १

'ये आतां जवळी !' म्हणोनि चुटकी देतो बरें हा कधीं,
ऐशी उत्सुक होउनी, पदर तो घेऊनि ओठामधीं,
शय्येसन्निध नाथ पाहत उगी लाजेमुळें बैसली,
कोणाचीं असतील लोलनयनें तीचेवरी लोभलीं ! २

पानांच्या तबकांतुनी जवळच्या, तांबूल जो दीधला,
कांतेनें स्वकरें मुखांत दुरुनी, चावूनि तो चांगला,
त्याचा भाग तिच्या मुखांत अपुल्या जिव्हेमुळे द्यावया
कोणी घेत असेल पुष्टजघनी अंकावरी ती प्रिया ! ३

लज्जा सोडुनि जी परंतु विनयें अंकावरी बैसली,
हातांची रचिली तिनें पतिचिया कंठास हारावली,
तीचे उच्च कुचद्वया अपुलिया वक्षावरी दाबुनी,
कोणी पीत असेल ऐहिक सुधा वेगें तिला चुंबुनी ! ४

केव्हां दंत मुखावरी, स्तनतटीं केव्हा नखें रोवुनी,
गाढालिंगन देउनी, निजकरें श्रोणी जरा तिंबुनी,
केव्हां अंगुलि त्या हळू फिरवुनि अंकीं स्वकांतेचिया,
कोणी यत्न असेल तो करित ती कामोद्धता व्हावया ! ५

सान्निध्यांत पडो जराहि नच तें कांतेचिया अंतर
यासाठीं कचपाश सुंदर तिचा सोडूनिया सत्वर,
झाले केश सुरेख दीर्घ मग तें काळे तिचे मोकळे,
त्याहीं घेत असेल कामुक कुणी बांधूनि दोन्ही गळे ! ६

कामानें जळतों परंतु विरहें होऊनि मी विव्हळ;
आहे ना तुजला असाच सखये ! जाळीत हा गे खळ ?
कैशी होशिल शक्त या रजनिला कंठावया संप्रति ?
माझीही छळणूक तो करितसे कंटाळवाणी अति ! ७

पंडितांनी मळलेल्या चोरट्या पायवाटेवर केशवसुतांना ही कविता भेटलेली दिसते. सुरवातीला कविता निव्वळ वर्णनात्मक वाटली तरी ती शेवटी केशवसुतांच्या निर्भरशील आत्मगत अनुभवाशीच भिडलेली आढळते. प्रथम वेरूळमधील उत्तान शृंगाराची चढत्या श्रेणीने मांडलेली शिल्पमालाच आपण पाहात आहो की काय असे भासते आणि नंतर त्या शिल्पाजवळच एक ठेंगू उभा राहावा तशी कवीची विरहार्त मूर्ती उभी राहाते. ही कविता केशवसुतांनी आपल्या काव्यजीवनाच्या सुरवातीसुरवातीला लिहिलेली, तरीही केशवसुतांना सहसा दुष्प्राप्त असलेली शब्दसमसरता या कवितेमध्ये साधलेली दिसते. मराठी व संस्कृत संकेत, आणि 'बायांनी' 'अळेंबळें' 'चुटकी' यासारखे मराठी शब्द व 'लज्जाव्याकुल' 'कुचद्वया' 'पुष्टजघनी' यांसारखे संस्कृत शब्द हे परस्परांपासून फटकून वागत नाहीत. पार्थिव वृत्ती आणि गोचर भाषा यांचा मिलाफ

होतो. या पद्धतीचे प्रेमकाव्यही पुढे केशवसुतांनी सोडलेले दिसते. हे दोन्ही वृत्तिविशेष निर्भरतेच्या स्थूल कल्पनेत चपखल बसणारे नसले तरी केशवसुतांच्या बहुलक्षी व प्रयोगशील प्रतिभेचेच निदर्शक आहेत.

३. *निसर्गवृत्ती*

केशवसुतांच्या काव्यप्रतिभेमध्ये अनुप्रवेशशक्ती (empathy) फार बेताची होती. निसर्गाचे चेतनीकरण म्हणजे निसर्गाचे मानवीकरण नव्हे हे ते विसरतात. त्यांचे काव्य निसर्गातील अंतःप्रवृत्तीच्या किंवा लयीच्या अधीन होण्याऐवजी निसर्गवृत्ती व मानववृत्ती यातील विरोधाचाच प्रत्यय घडविण्यात यशस्वी होते; आणि हे घडत असतानाही ज्या तद्रूपतेने ते मानववृत्ती प्रकट करू शकतात त्या तद्रूपतेने निसर्गवृत्ती प्रकट करू शकत नाहीत. त्यामुळे 'काळोखाच्या जगामध्यें या। मृत आशांच्या चितांवरुनिया। पिशाच्च माझें भटकत आहे—शांति नसेचि तया!' या ओळीतील उत्कटता 'रम्य धुक्याची अद्‌भुत सृष्टी। तींत उघडसी अपुली दृष्टि,। मग तो भास्वान तुजवरि करितो—तेजाची वृष्टि।' या ओळीमध्ये आढळत नाही. केशवसुत आणि निसर्ग यांच्यामध्ये 'रुंद दरा' होती हेच खरे. निर्जीवातला जीव पाहाणे या निसर्गकवीच्या वैशिष्ट्याची त्यांना बौद्धिक जाणीव होती, पण त्या वस्तुस्थितीचा प्रत्यय मला त्यांच्या काव्यात येत नाही. निसर्गामध्ये अनुप्रवेश करून आत्मविसर्जन केल्यानंतर आत्मगत भाववृत्तीचा जो सूक्ष्म व तरल प्रत्यय चांगल्या निर्भरशील निसर्गकवितेमध्ये येतो तो त्यांच्या कवितेत मला क्वचितच जाणवतो. 'भृंग' मधील पहिल्या दोन कडव्यांत जी तंद्री ते निर्माण करू पाहातात ती त्यांना शेवटपर्यंत टिकवून धरता येत नाही. 'कविच्या हृदयीं उज्ज्वलता। आणिक मिळती अंधुकता। तीच स्थिती ही भासतसे। सृष्टी कवियित्रीच दिसे।' या स्वतंत्रपणे अर्थगर्भ असलेल्या मानवसापेक्ष ओळी त्या तंद्रीला छेद देतात आणि हीच गोष्ट कवितेच्या शेवटच्या ओळीपर्यंत पुन्हापुन्हा होत राहते. 'भृंग' हे इमर्सनच्या 'द अंबल बी' या कवितेचे बीजांतर आहे असे म्हणता येईल; पण इमर्सनच्या त्या सामान्य कवितेमध्येही ही त्रुटी एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर आढळत नाही. या कवितेसंबंधी लिहीत असताना, "इंग्रजी कविता समोर ठेवून त्याच धर्तीवर मराठी रचना करण्याचा केशवसुत प्रयत्न करीत" असा व्यापक निष्कर्ष प्रा० म० श्री० पंडित

काढतात. मला तो केशवसुतांना अन्यायकारक आहे असे वाटते. वस्तुस्थिती अशी दिसते की केशवसुतांचे इंग्रजी काव्याचे किंवा वैचारिक वाङ्मयाचे वाचन व्यापक, सूक्ष्म किंवा चोखंदळ नव्हते. तरीपण जे त्यांच्या हाताशी येई व त्यातील जी वस्तू त्यांना आवडे, त्याने ते भारले जात. त्या कल्पना व ते विचार त्यांच्या मनात स्वैरपणे संचार करीत आणि मग त्यांचे पडसाद वेळी अवेळी काव्यामध्ये उमटत. विचार किंवा कल्पना या गोष्टीत त्यांची मौलिकता नव्हती. पण त्यांच्या बीजांतरातील भावस्थिती—मग ती काव्यदृष्ट्या कोणत्याही दर्जाची असो—खास त्यांची स्वतःची असे. असो. 'भृंगाचे गान सृष्टीशी तन्मय होत असले तरी तो गुण आपल्या गीतामध्ये नाही या गोष्टीची दुःखद जाणीव केशवसुतांनाही होती असे दिसते. सारांश, आपल्या निसर्ग-कवितेत केशवसुत चुकीच्या अर्थाने व चुकीच्या वेळी आत्मकेंद्रित होतात. 'वातचक्रा'च्या भोवऱ्यात स्वतःला पिंजून टाकण्याऐवजी केशवसुत बटबटीतपणे बाजूला उभे राहातात; त्यामुळे 'वाटे गिरक्या घेत मिळावें—! या पवनाच्या चक्रीं, होउनि लीन सच्चिदानंदांत' या आंतरिक इच्छेला 'मीहि कशाला येथे रहावें? काय असे ज्या मी चिटकावें' या पूर्वीच्या आत्मकेंद्रित ओळीच शह देऊन बसतात. प्रत्यक्ष आणि परोक्ष यांचे निसर्गामध्ये एकात्मीकरण करणाऱ्या गूढ प्रेरणेच्या अभावी ते अपेक्षित सच्चिदानंदापर्यंत पोचू शकत नाहीत किंवा त्याचा काव्यात्म प्रत्ययही देऊ शकत नाहीत. त्यांच्या निसर्गकवितेचे यश त्यांनी नवी निर्भरशील निसर्गकविता लिहिली जाण्याची शक्यता निर्माण केली, या ऐतिहासिक कार्यातच प्राधान्येकरून साठवलेले आहे.

४. समाजवृत्ती

केशवसुतांची सामाजिक जाणिवेची कविता ही मुख्यतः जीवनदर्शक नसून जीवनप्रेरक आहे. तिचे लक्ष्य अनुभवांचे सृजनशील प्रकटन हे नसून भावनांचे प्रमाथी उद्दीपन हे आहे. त्यामुळे तिचा आशय काहीसा अव्यक्त (abstract) असून तिचा उच्चारही वक्तृत्वानुसारी आहे. समाजविषयक व्यापक जाणिवेशी ते जितक्या तन्मयतेने भिडू शकतात तितक्या तन्मयतेने एखाद्या विशिष्ट सामाजिक अनुभवाशी भिडू शकत नाहीत. म्हणूनच 'अंत्यजाच्या मुलाचा पहिला प्रश्न' किंवा 'मजुरावर उपासमारीची पाळी' अशा विशिष्ट अनुभवाशी

भिडू पाहाणाऱ्या कविता अयशस्वी झालेल्या दिसतात. त्या मला साक्षात्कारी व उत्कट वाटण्याऐवजी स्थूल व भावविवश वाटतात. 'तुतारी', 'स्फूर्ती' आणि 'नवा शिपाई' याच कविता केशवसुतांच्या विशिष्ट सामाजिक जाणिवेच्या प्रातिनिधिक मानाव्या लागतील. केशवसुतांच्या प्रतिभेचे वैशिष्ट्य हे की सामाजिक जाणिवेतील या अव्यक्त आशयाशी भिडताना त्यांची कविता विलक्षण साक्षात्कारी बनते. मूलतः मुष्कील असलेली ही गोष्ट केशवसुतांना कमालीची सहजसाध्य बनते. जे भारलेपण त्यांच्या प्रेमकवितांना किंवा निसर्गकवितांना गवसत नाही ते या कवितांना आपोआप मिळून जाते. केशवसुतांना शब्दसमरसताही व्यापक प्रमाणावर प्रथम 'तुतारी'मध्येच भेटलेली आढळते. 'तुतारी', 'स्फूर्ती' आणि 'नवा शिपाई' या कविता सर्वस्वी केशवसुतांच्या आहेत. निर्भरशील इंग्रजी परंपरेचा विशेषसा आधार त्यांना या कविता लिहिताना मिळण्यासारखा नव्हता. मराठी संतकाव्यात इतस्ततः विखुरलेली सामाजिक जाणीव अधिक प्रगल्भ, अधिक शरीरिणी व अधिक जीवनदर्शी असली तरी केशवसुतांनी त्या परंपरेचाही आधार घेतलेला नाही ही गोष्ट उघड आहे. 'नवा शिपाई' या कवितेतील मानवतावादी झेप काही बाबतीत ज्ञानेश्वरीतील पसायदानाशी तुल्य असली, तरी 'तुतारी'तील केशवसुती वाणीचे खडे बोल, तिचा प्रपाती ओघ, तिचा वज्राघाती उच्चार हे संतापेक्षा शाहिराशीच जवळीक करणारे आहेत. 'तुतारी' हा भूताऐवजी भविष्यातून प्रेरणा घेणारा एक आधुनिक पवाडा आहे. केशवसुतांच्या सामाजिक जाणिवेमागील आगरकरी विचारांची प्रेरणा किंवा त्या कवितेपुढील प्रत्यक्ष समाजजीवनाचे परिवर्तन घडविण्याचे लक्ष्य या दोन्ही गोष्टी परमार्थाने त्या कवितांचे स्थूल स्वरूप ठरवीत असल्या तरी त्या कवितांचे स्वायत्त काव्यमूल्य हिरावून नेऊ शकलेल्या नाहीत. 'तुतारी'चा इमर्सनच्या 'द कॉंझर्वेटिव्ह' व 'हीरॉइझम' या निबंधाशी प्रा० पंडितांनी जोडलेला संबंध तर मला बादरायणी वाटतो. मराठी काव्यामध्ये प्रथमच या नव्या जाणिवेला अनुरूप असा नवा घाट कोणत्याही परंपरेचा आधार न घेता केशवसुतांना देता आला हे त्यांच्या प्रतिभेचे यश असामान्य मानले पाहिजे. मात्र केशवसुतांना क्रांतिकारक कवी ठरवताना आपण ते त्यांच्या या कवितेतील क्रांतिकारक सामाजिक विचारांच्या आधाराने ठरवीत नाही, ही दक्षता सतत घ्यावी लागेल. त्यांच्या काव्यक्रांतीचा व पर्यायाने क्रांति-

कारकत्वाचा खरा आधार निर्भरशील कवितेच्या नव्या युगाची स्थापना हाच आहे. माझ्या विधानातील रोख स्पष्ट करण्यासाठी, थोडीशी अतिशयोक्ती करून असे म्हणता येईल की, परंपरागत व रूढ विचारांचा पुरस्कार करणारी निर्भरशील कविता त्यांनी लिहिली असती तरीही केशवसुतांनी काव्यक्रांती केली असेच म्हणणे आपणाला भाग पडले असते. काव्यक्रांतीच्या दृष्टीने वैचारिक क्रांती ही पोषक असली तरी निर्णायक नाही.

'तुतारी' ही कविता केशवसुतांच्या काव्यविकासात एका मोक्याच्या ठिकाणी उभी आहे. या कवितेच्या पूर्वीचा व नंतरचा असे केशवसुतांच्या काव्यजीवनाचे दोन भाग पडतात: १८८५ पासून १८९३ पर्यंतचा पूर्वखंड व १८९३ पासून १९०५ पर्यंतचा उत्तरखंड. 'तुतारी'पर्यंतच्या कालखंडात केशवसुत निर्भरशील काव्यशैलीच्या निरनिराळ्या शक्यता अजमावीत होते तर 'तुतारी' नंतरच्या कालखंडात निर्भरशील काव्यवृत्तीशी संवादी अशी काव्यशैली त्यांना बऱ्याच प्रमाणात हस्तगत झाली होती. 'तुतारी'नंतरच्या कविता त्यांनी ज्या आत्मविश्वासाने लिहिलेल्या दिसतात तो आत्मविश्वास 'तुतारी'पूर्वी जाणवत नाही. भाषा सर्वस्वी आशयाच्या अधीन करण्याचा पहिला मोठा व महत्त्वाचा सफल प्रयोग म्हणूनही 'तुतारी' महत्त्वाची ठरते. मूलतः काव्यमय शब्द किंवा मूलतः काव्यहीन शब्द, मूलतः श्रुतिमधुर रचना आणि मूलतः श्रुतिकर्कश रचना या काव्यभाषेविषयीच्या भाबड्या व उथळ कल्पनांची द्वैते त्यांनी या कवितेमध्ये पूर्णपणे मिटवून टाकली आहेत. इथे प्रत्यक्षात ते काकणभर वर्डस्वर्थच्याही पुढे गेले; कारण वर्डस्वर्थने काव्यभाषेविषयीचा एक गैरसमज दूर करतानाच दुसऱ्या गैरसमजाची बीजे पेरली होती. कृतक काव्यभाषेविरुद्ध बंड करताना अनागर लोकभाषेचे फाजील स्तोम माजवले होते. केशवसुतांची 'तुतारी'तील भाषा ही कृतक काव्यभाषेच्या किंवा अनागर लोकभाषेच्या दोन्ही दंडकांना बगल देऊन एकदम आशयसन्मुख झाली. ही आंतरिक प्रेरणा त्यांच्या काही पुढील कवितांना फार उपकारक ठरली. केशवसुतांना सहजसाध्य नसलेली शब्दसमरसता—त्याला हवे तर भाषेचे 'बेअरिंग' म्हणा—'तुतारी' नंतरच मोठ्या प्रमाणात आढळते. जणू काय 'तुतारी' फुंकल्या-वर केशवसुतांचा आवाज साफ झाला, आणि त्यावेळी लागलेला आवाज त्यांना 'स्फूर्ती', 'नवा शिपाई', 'झपूर्झा', 'रांगोळी घालताना पाहून', 'म्हातारी',

'सतारीचे बोल', 'आम्ही कोण' व 'हरपलें श्रेय' या निरनिराळ्या ढंगातील कविता गाताना कमीअधिक प्रमाणात उपयोगी पडला. प्रामुख्याने या उत्तर-खंडातील कवितांमुळेच निर्भरशील कवितेचा एक विशिष्ट आदर्श ते तत्कालीन रसिकांपुढे व कवींपुढे मांडू शकले. तरीही 'तुतारी'मधील आदर्श हा सामाजिक जाणिवेच्या कवितेतील पुढील स्थित्यंतरांना सर्वस्वी पोषकच ठरला आहे असे म्हणता येणार नाही. पुष्कळदा एखाद्या कवितेचे असामान्य यश हे त्या काव्य-प्रकाराच्या भावी विकासाला अडचणीचे होऊन बसते. तसाच प्रकार 'तुतारी'च्या यशानेही झालेला आहे. सामाजिक जाणिवेची कविता म्हणजे तुतारीसदृश कविता असे समीकरणच काही काळ रूढ होऊन बसले. काही कवी अभावितपणे त्याच्या आहारी गेले. सामाजिक जाणिवेची कविता ही आवाहनात्मक, उद्दीपक व वक्तृत्वानुसारीच असते असे सुलभ समीकरण टीकाकारांनीही मांडले. त्यामुळे सामाजिक जाणिवेची वेगळी जीवनदर्शी कविता घडवणे हे कवींना – व ती घडवली गेली तरी तिच्या वेगळ्या काव्यात्मतेचा वेध घेणे हे प्रतिष्ठित टीकाकारांना – कठीण होऊन बसले. पण याची जबाबदारी केशवसुतांवर नाही. अव्यक्त सामाजिक जाणिवेच्या अशा स्वरूपाच्या कवितेला काही स्वाभाविक मर्यादा असतात; पण त्या स्वाभाविक मर्यादा ओलांडून त्यातून असामान्य काव्य निर्माण करण्याची किमया केशवसुतांनाच साध्य होऊ शकली हे मान्य केले पाहिजे.

५. परोक्षवृत्ती

'तुतारी'चे असामान्यत्व मान्य करूनही शेवटी केशवसुतांच्या 'झपूर्झा' व 'हरपलें श्रेय' या परोक्षविषयक कविताच त्यांच्या सर्वश्रेष्ठ काव्यकृती म्हणून मानाव्या लागतील असे मला वाटते. सर्वश्रेष्ठ काव्यकृतींचा एक विशेष असा की त्या कोणत्याही साहित्यशास्त्रीय कोटीमध्ये पूर्णार्थाने बसत नाहीत आणि सर्वच साहित्यशास्त्रीय आदिमूल्यांना स्पर्श करू पाहातात. आशयाचे आणि घाटाचे पूर्वकल्पित आडाखे तिथे गैरलागू ठरतात; आणि या दोहोंच्या आधाराने कितीही सूक्ष्म विश्लेषण केले तरी त्या कवितांचे सर्वतोपरी आकलन झाल्याचे किंवा हृद्गत व्यक्त केल्याचे समाधान त्या टीकाकाराला मिळू देत नाहीत. त्यातील उन्मेष सतत नवे भासतात एवढेच नव्हे तर ते संवेद्य असूनही अनाकलनीय असतात. वस्तुतः त्या कवितांविषयी जे आपण दुसऱ्या पद्धतीने

सांगू इच्छितो तो फक्त त्यांचा बुद्धिगम्य आलेख असतो. अशा श्रेष्ठ दर्जाच्या काव्यामध्येच मी 'झपूर्झा' व 'हरपलें श्रेय' या दोन कवितांचा अंतर्भाव करतो. एका अर्थाने 'तुतारी' आणि 'झपूर्झा' या दोन कवितांमध्ये सूक्ष्म असा जिव्हाळ्याचा संबंध आहे.) 'तुतारी' १८९३ मध्ये मार्चच्या अखेरीला लिहिलेली तर 'झपूर्झा' जुलैच्या सुरुवातीला, म्हणजे फक्त तीन महिन्यांनी लिहिलेली. (बेहोषीत गाइलेल्या त्या अभिनव पवाड्यानंतर उत्कटतेच्या या महान स्तोत्राकडे ते वळलेले दिसतात. कारण 'तुतारी' बेहोशीच्या अवस्थेत स्फुरलेली आहे एवढेच नव्हे, तर 'तुतारी'मध्ये अपेक्षित असलेले क्रांतीकारक सामाजिक कार्यही बेहोषीच्या अवस्थेतच करता येण्यासारखे आहे. ज्या बेहोषीच्या किंवा उत्कटतेच्या अवस्थेत अशक्य वाटणारे शक्य करता येते या उत्कटतेच्या विविध दिशांचा साक्षात्कार घडविणे हीच माझ्या कल्पनेप्रमाणे 'झपूर्झा'तील मूळ प्रेरणा आहे; आणि त्या अर्थानेच 'झपूर्झा'चा 'तुतारी'शी सूक्ष्म पण जिव्हाळ्याचा संबंध आहे) असे मी म्हणतो. ('झपूर्झा'चा विषय, डॉ० माधवराव पटवर्धन सुचवतात तसा नुसता 'काव्यतंद्रीचा प्रभाव' हा नाही,– 'उत्कटतेच्या एकाच केंद्राकडे झेपावणारे अनेक समधर्मी अनुभव' हा आहे.)

('झपूर्झा'ची काव्यानुभूती यथार्थपणे शब्दबद्ध करणे अशक्य आहे) हे मी जाणतो; तरीही मला प्राप्त होणाऱ्या काव्यानुभूतीचे स्थूल स्वरूप सूचित करता येईल या कल्पनेने त्या अनुभूतीत उमटलासा भासणारा बुद्धिगम्य आलेख आपल्यापुढे मांडतो :(जगाचे कल्याण करणारे सृजन उत्कटतेच्या ज्या निरनिराळ्या अनुभवांमध्ये शक्य होते ते निरनिराळे अनुभव 'झपूर्झा' या कवितेमध्ये परस्परांशी झिम्मा खेळताना दिसतात. 'झपूर्झा गडे झपूर्झा' या उत्कटतादर्शक पुनरुक्त होणाऱ्या शब्दांनी त्यांचा परस्परस्पर्श व त्यांच्यातील मूलभूत साधर्म्य ही दोन्हीही प्रकट होतात. सुखदुःखाच्या पलीकडे झेपावणारी उत्कट भावस्थिती हाच त्यांचा मूलाधार असल्याचे पहिल्या कडव्यात सूचित केल्यावर पुढे ती उत्कट भावस्थिती अनुभवणाऱ्या 'व्यर्थीं अधिकचि अर्थ वसे। तो त्यांस दिसे' अशा द्रष्ट्यांचा, 'अंधुक आकृति तिस दिसती' अशा प्रतिभावंतांचा, 'सनदी शेतकरी' नसूनही उत्कटतेच्या आधारावर एखादी 'वनमाला' हस्तगत करू शकणाऱ्या सामान्य कर्मयोग्यांचा, निसर्गप्रक्रियेतील स्वरसंगमात ज्ञान व सौंदर्य पाहणाऱ्या उपासकांचा, आणि निस्संगपणाने वैश्विक प्रेमात सहभागी होऊन

'खपुष्प' खुडणाऱ्या प्रेमयोग्यांचा अनुभव केशवसुत क्रमाक्रमाने सूचित करतात. उत्कटतेचे हे वेगवेगळे प्रत्यय आपल्या स्वतःच्या वर्तुळाकार गतीमध्ये सहभागी होऊनही शेवटी एकाच व्यापक वर्तुळाच्या केंद्राकडे – म्हणजे उत्कटतेच्या अंतिम स्वरूपाकडे – झपूर्झाकडे – झेपावत असतात.) 'झपूर्झा' किंवा 'हरपलें श्रेय' या कवितांना मी परोक्षविषयक म्हणतो तो निव्वळ आध्यात्मिक या संकुचित अर्थाने नव्हे; (परोक्षविषयक जाणिवेमध्ये आध्यात्मिक अनुभवाप्रमाणेच पंचेंद्रियांशी साक्षात संबंध नसलेले इतर अनेक भावानुभव बसू शकतात) या कल्पनेने.) 'झपूर्झा' या कवितेच्या बुद्धिगम्य आलेखात मी उत्कटतेच्या निरनिराळ्या उपासकांचा नामोल्लेख केला आहे, तसा मूळ कवितेत केशवसुतांनी केलेला नाही. ती गोष्ट त्यांनी शब्दांचे वजन व प्रतिमांची भाववाहकता या गोष्टींनी साधली आहे. प्रा० जोगांच्या दृष्टिकोनाप्रमाणे या कवितेत एकाच प्रतिभावंताला भेटणाऱ्या अवस्था सूचित झाल्या आहेत; तर माझ्या दृष्टिकोनाप्रमाणे निरनिराळ्या उपासकांना भेटणारे पण मूलभूत साधर्म्य असलेले अनेक अनुभव प्रकट झाले आहेत. ते अनुभव इतके परस्परसंबद्ध आहेत की जोगांना वाटले तसे वाटणे स्वाभाविक होते. म्हणूनच मला येणारा प्रत्यय स्पष्ट व्हावा या हेतूने नामोल्लेख केला.

(निरनिराळ्या घटकांचा परस्परानुप्रवेश होत गेल्यामुळे 'झपूर्झा' एकात्म बनते पण एकसुरी वाटत नाही; उलट 'सतारीचे बोल' ही विकसनशील भावस्थितीच्या अनेक अवस्था प्रकट करूनही मला पुरेशी एकात्म न वाटता एकसुरी वाटते. 'हरपलें श्रेय' ही कविताही 'झपूर्झा'च्या अर्थानेच एकात्म आहे, पण एकसुरी नाही. निर्भरशील काव्याकडून विशुद्ध कवितेकडे व संमिश्र कवितेकडे फुटणाऱ्या दोन वाटांच्या तिठ्यावर केशवसुतांच्या 'झपूर्झा' व 'हरपलें श्रेय' या कविता उभ्या आहेत. या कवितांचे श्रेष्ठत्व मान्य करूनही मला असे म्हणावेसे वाटते की, अशा अनेक कविता लिहूनही केशवसुतांना निर्भरशील काव्यक्रांती घडवणे शक्य झाले नसते. नवे युग निर्माण करणे याचा एक अर्थ इतर कवींना अनुकरण करता येतील व तत्कालीन काव्यरसिकांना काही प्रमाणात तरी सहजप्राप्त होतील अशा नव्या वृत्तीच्या व शैलीच्या कविता लिहिणे. ह्या नाविन्याला सौंदर्याच्या परमोच्च पातळीवर नेणाऱ्या सूक्ष्म कवितेपेक्षा काही वेळा हे नाविन्य उघड उघड दाखवणाऱ्या स्थूल कविता क्रांतिकार्याला अधिक पूरक ठरतात. 'झपूर्झा'

आणि 'हरपलें श्रेय' या कवितांची झेप फार मोठी आहे. केशवसुतांनी अशा स्वरूपाच्या कविताच लिहिल्या असत्या तर त्यांची उडी निर्भरशील कवितेचा कालखंड ओलांडून पलीकडे पडली असती. आणि ती घटना मराठी कवितेच्या विकासाला पोषकच ठरली असती असे मला वाटत नाही. म्हणून केशवसुतांच्या सर्वसामान्य निर्भरशील काव्याचे असामान्य ऐतिहासिक कार्य आपण साक्षेपाने ओळखले पाहिजे. पण त्याचबरोबर हेही खरे की, कविगौरवाच्या ओघात वाहत जाऊन त्यांच्या सर्वसामान्य कवितेला असामान्यत्व बहाल करण्याचा किंवा सातआठ चांगल्या व दोनतीन उत्कृष्ट भावकवितांच्या जोरावर त्यांचा जागतिक कीर्तीच्या कवींमध्ये अंतर्भाव करण्याचा भाबडेपणाही आपण करता कामा नये. केशवसुत मोठे आहेत पण ते मराठी काव्याच्या संदर्भात आणि प्रामुख्याने ऐतिहासिक दृष्ट्या. अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीत त्यांनी मराठी कवितेत निर्भरशील क्रांती घडवून आणली आणि विशुद्ध व संमिश्र काव्याच्या दिशेने प्रस्थान ठेवले. आधुनिक मराठी कवींना ते नेहमीच पितृस्थानी वाटतील. केशवसुत केशवसुत नसते तर आम्ही आम्ही नसतो. कदाचित मराठी कवितेने अजूनही पगडीची संगत सोडली नसती !)

केशवसुतांच्या काव्यकर्तृत्वाचे विवेचन करताना मी मुख्यतः त्यांच्या क्रांतिकारत्वाचा, त्यांच्या प्रमुख मर्यादांचा, त्यांच्या वाङ्मयीन वृत्तिविशेषांचा व त्या संदर्भात काही महत्त्वाच्या कवितांचा विचार केला. वाङ्मयीन वृत्तिविशेषांवरून त्यांच्या लौकिक जीवनाकडे किंवा त्यांच्या लौकिक जीवनाकडून त्यांच्या वाङ्मयीन वृत्तिविशेषांकडे जाण्याचा प्रयत्न मी केलेला नाही. त्यांनी घडवलेली काव्यक्रांती किंवा त्यांच्या काव्याचे साहित्यमूल्य हे त्या पद्धतीने ठरविता येते असे मला वाटत नाही. केशवसुत या माणसाबद्दल, त्यांच्या लौकिक जीवनाबद्दल, विशेष माहिती मिळत नाही हे एका अर्थाने मला बरेच वाटते ! कविचरित्राविषयी अज्ञान ही इतिहासाच्या दृष्टीने हानी असली तरी वाङ्मयीन विचाराच्या दृष्टीने पुष्कळदा पर्वणी ठरते. विशेषतः सद्यःकालीन वातावरणात तरी कवीची जात, कवीचा धर्म, कवीचे जन्मस्थान, कवीचा पक्ष या गोष्टी प्रयत्नेकरून अज्ञात ठेवणे ही गोष्ट त्याच्या काव्याचा वस्तुनिष्ठ विचार होण्याच्या दृष्टीने अत्यावश्यक मानली पाहिजे. केशवसुतांचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व आशावादी होते की निराशावादी होते, ईश्वरवादी होते की निरीश्वरवादी होते, राष्ट्रवादी होते की मानवतावादी होते,

व्यक्तिवादी होते की समष्टिवादी होते ही गोष्टही निश्चयाने सांगणे कठीण. या बहुलक्षी निर्भरशील वाङ्मयीन व्यक्तित्वाच्या आधारे त्यांच्या लौकिक व्यक्तित्वात शिरण्याचा प्रयत्न न करणेच बरे. त्यांच्या लौकिक व्यक्तित्वाविषयी अधिक कळले नाही, तरी त्यांच्या कवितेचे आकाश फाटत नाही. पण कुणाला ते फाटते असे वाटत असेल तर त्याने ते शिवण्याकरता त्यांच्या बाडामध्ये सुरेख अक्षरात लिहिलेल्या कवितांकडे वळण्यापेक्षा मलपृष्ठाच्या आतल्या बाजूस लिहिलेल्या मोडी टिपणापासून सुरवात करावी! ते टिपण असे :

"पूर्ण दिवस भरण्याच्या अगोदर ८।१५ दिवसांत दोन तीन वेळा यरंडेल घेऊन कोष्ठशुद्धी राखावी.

सामान पाहिजे त्याची यादी.

१ बाज किंवा पलंग–उंच व नवा विणलेला.

२ चाकू किंवा कातर चांगल्या धारेची–नाळ कापण्यास लागते.

३ बिछाना–मऊ, उबदार, स्वच्छ–लोकरीचा किंवा गवताचा. बिछाना खराब होऊ नये म्हणून मिळाल्यास मेणकापड असावे.

४ स्वच्छ व जुनी लुगडी अगर मोठाली फडकी–पोटास पट्टा बांधण्याकरता. मुलास बांधण्याकरता व अंग पुसण्याकरता वगैरे.

५ दोरा मजबूत नाळ बांधण्याकरिता.

६ एरंडेल आणि तिळेल तेल.

७ उंची साबण किंवा हरभऱ्याचें पीठ अथवा अंड्याची सफेती.

८ ऊन पाणी व स्वच्छ थंड पाणी.

९ शेगडी, कोळसे व पंखा वगैरे

१० ब्रँडी, हेमगर्भाची मात्रा, ऊद, हळद, कुंकू, नारळ वगैरे, *जातिधर्मप्रमाणे व वडीलपरंपरेने* लागणाऱ्या सर्व जिनसा.

११ लहानसे सुगड व पंती (वार पुरण्याकरिता.)"

या टिपणाचा उल्लेख मी विनोदाने करीत नाही; गांभीर्यातिरेकामुळे थोडा विनोद झाला असे वाटते इतकेच! त्याचे तात्पर्य लौकिक केशवसुत हे त्यांच्या काळाचे, आपले केशवसुत हे त्यांच्या कवितेमधले!

सत्यकथा : जून १९६६

माधव ज्यूलियन : एक प्रयोगशील कवी

निव्वळ प्रयोगशीलतेच्या दृष्टीने विचार केला तर माधव ज्यूलियन हा केशवसुत आणि मर्ढेकर यांच्यामधील एकमेव दुवा होय. वाङ्मयाच्या कलात्मक मूल्यमापनामध्ये प्रयोगशीलतेला स्वतःचे असे अंतिम मूल्य असू शकत नाही; प्रयोगासाठी प्रयोग ही कल्पना खऱ्या रसिकाच्या दृष्टीने हास्यास्पद ठरते. पण ज्या वेळी प्रयोगशीलतेमुळे काव्याच्या अंतरंगात व आकारात कलासन्मुख असा बदल घडून येतो – म्हणजेच जाणिवेच्या कक्षा विस्तारल्या जातात व त्या नव्या जाणिवेच्या स्वरूपाशी एकरूप असा नवा घाट आपल्या प्रत्ययाला येतो त्या वेळी ती प्रयोगशीलता काव्याच्या विकासाला पोषक ठरते. अशी प्रयोगशीलता ही एका बाजूने भूतकाळ आत्मसात करीत असते आणि दुसऱ्या बाजूने भविष्यकाळ घडवीत असते. वाङ्मयेतिहासाच्या संदर्भात तिचे मूल्यमापन केल्यास ती उपरी वाटत नाही; तिला कोणी आमंत्रण केलेले नसते आणि तरीही ती आगंतुक वाटत नाही; कारण ती घरचीच असते! केशवसुत आणि मर्ढेकर यांच्यामधील कालखंडात फक्त माधव ज्यूलियनांच्या कवितेतच या प्रकारची सजीव व साक्षेपी प्रयोगशीलता दिसून येते. त्यांच्या प्रयोगशीलतेचा दर्जा केशवसुत आणि मर्ढेकर

यांच्या प्रयोगशीलतेच्या मानाने जरा कमी येईल; पण त्यांच्या प्रयोगशीलतेची जात अस्सल आहे. संवेदनाक्षम रसिकाला माधव ज्यूलियनांच्या 'सुधारका'तील काही व्यक्तिचित्रातून मर्ढेकरांच्या 'गणपत वाणी'कडे डोकावता येईल; त्यांच्या 'तुटलेल्या दुव्या'तील दहाव्या व विसाव्या सुनीतातून मर्ढेकरी प्रतिमासृष्टीची चाहूल लागेल; आणि त्यांच्या 'फटकळ अभंगा'तून मर्ढेकरांच्या नाठाळ गाथेकडे जाणारा बराचसा टप्पा गाठता येईल. मुक्काम गाठता येईल असे मी म्हणत नाही! ते शक्य असते तर पंचेचाळीस सालानंतर घडणारे क्रांतिकारक स्थित्यंतर, त्यापूर्वी वीस वर्षे, म्हणजे पंचवीस सालीच, घडले असते. माधव ज्यूलियनांच्या प्रयोगशीलतेत भविष्यकाळाकडे दृष्टी रोखण्याचे सामर्थ्य निश्चित होते, पण त्या दृष्टीलाही काही मर्यादा होत्या. माधव ज्यूलियनांच्या कार्याचे खरे रहस्य कळण्यासाठी त्यांच्या प्रयोगशीलतेचे शक्तिस्थान व तिच्या अंगभूत मर्यादा ही एकदमच समजून घेतली पाहिजेत.

माधव ज्यूलियनांनी केशवसुती काव्यकल्पनेचे नुसते विस्तरण केलेले नाही; त्यांनी मराठी काव्यकल्पनेवर एक नवे संस्करण केले. हे संस्करण अंतर्बाह्य होते. म्हणजेच त्यामुळे काव्याचे माध्यम व काव्याचे साधन यांमध्ये एक प्रकारचा मर्यादित असला तरी मूलभूत असा फरक घडून आला. त्यामुळे काव्याची धारणशक्ती वाढली; आणि त्यामुळेच प्रत्यक्ष जीवनाशी सहकंप होऊन मराठी कविता अधिकाधिक गतिमान होऊ लागली. मात्र माधव ज्यूलियनांनी काव्यकल्पनेमध्ये कोणते नवे संस्करण घडवून आणले हे पाहताना त्यांच्या स्वतंत्र टीकात्मक लिखाणाचा विशेषसा उपयोग होणार नाही; ते पाहावयाचे असल्यास आपणाला त्यांच्या काव्याचाच वेध घेतला पाहिजे. कवीने पुरस्कारलेले काव्यविषयक सिद्धान्त आणि त्याच्या काव्यामध्येच अंतर्भूत असलेली काव्याची जाणीव ही नेहमीच एकरूप नसतात. त्या दृष्टीने केशवसुत, तांबे, बी, मर्ढेकर वगैरे कवींनी पुरस्कारलेले काव्यविषयक सिद्धान्त आणि त्यांच्या काव्याच्या स्वरूपात अंतर्भूत असलेली काव्यकल्पना यांतील संगती किंवा विसंगती तपासून पाहणे उद्‌बोधक ठरेल. सारांश, माधव ज्यूलियनांनी मराठी काव्यकल्पनेवर केलेले नवे संस्करण लक्षात घेताना आपल्याला त्यांच्या काव्याच्या स्वरूपाकडेच वळावे लागेल.

माधव ज्यूलियनांनी काव्याच्या माध्यमामध्ये – म्हणजेच जीवनविषयक

आशयामध्ये – मध्यमवर्गीय भावजीवन व त्याचा सामाजिक संदर्भ यांच्या स्वरूपाची उपहासपूर्ण व उपरोधगर्भ जाणीव हा नवीन घटक प्रथमच अंतर्भूत केला. वस्तुतः केशवसुतांपासून आजतागायत मराठी कविता ही मुख्यतः मध्यमवर्गीयांचे भावजीवन व त्यांचा सामाजिक संदर्भ यांच्या कक्षेबाहेर विशेषशी गेलेली नाही. पण ही वस्तुस्थिती मांडताना तिच्याजवळ विश्वात्मकतेचा अभाव आहे असे मला म्हणायचे नाही. विश्वात्मकतेचा संबंध जीवनाच्या व्यापापेक्षा जीवनाच्या वेधाशी अधिक निगडित असतो. या मर्यादित क्षेत्रात राहूनही अमर्यादाला स्पर्श करून जाणे काही कवींना साधलेले आहे; आणि जेव्हा जेव्हा हे साधले तेव्हा तेव्हा एक श्रेष्ठ कलाकृती निर्माण झाली असे म्हणायला हरकत नाही. पण हें खरे असूनसुद्धा जीवनविषयक आशयामध्ये एखादा नवा घटक अंतर्भूत करणे व त्या नव्या जाणिवेचा वेध घेऊन तिच्यातील अंगभूत घाटाची भाषेमध्ये बंदिश साधणे ही गोष्ट कलात्मक सौंदर्याला अत्यंत पोषक ठरते. निदान काव्याचा विकास या कल्पनेला काही अर्थ असेल तर वर निर्देशिलेली प्रक्रिया ही काव्यकल्पनेला गतिशील करण्याच्या दृष्टीने अनिवार्य मानावी लागेल. माधव ज्यूलियनांच्या पूर्वी आणि नंतर मध्यमवर्गीय भावजीवनाचे व त्याच्या सामाजिक संदर्भाचे प्रभावी चित्रण इतर कवींनीही केलेले आहे. पण त्या जीवनाचा उपहासपूर्ण व उपरोधगर्भ दृष्टिकोनातून येणारा नवा अनुभव हा प्रथम फक्त माधव ज्यूलियनच साकार करू शकले. एका दृष्टीने मर्ढेकरांना आधुनिक मराठी कवितेकडून मिळालेला हा एकमेव वारसा आहे; आणि त्याचे श्रेय सर्वस्वी माधव ज्यूलियनांकडेच जाते. पण काव्याच्या माध्यमामध्ये हा नवा घटक अंतर्भूत करीत असताना काव्याच्या साधनाकडेही निराळ्या दृष्टिकोनातून पाहाण्याची आवश्यकता होती. हा उपहासपूर्ण व उपरोधगर्भ जीवनाशय "इंद्रियांकरवीं भोगवितांना" एका निराळ्या शैलीची आवश्यकता होती. एकाच अनुभवाची दोन निराळ्या पातळींवरून मांडणी झाल्याशिवाय जशी ही उपरोधगर्भ जाणीव निर्माण होऊ शकली नसती, तसेच दोन निरनिराळ्या वजनांच्या भाषांनी एकमेकीशी लगट केल्याशिवाय ही नवी जाणीव मूळच्या स्वरूपात साकार करणेही शक्य झाले नसते. हे साधण्यासाठी माधव ज्यूलियनांनी भाषेच्या क्षेत्रात एक फार धाडसी प्रयोग केला. बोलभाषेशी जवळीक करणारी अशी एक मराठमोळी शैली आणि पांडित्याचे आडवळण साधणारी अशी एक परभाषापुष्ट विक्षिप्त शब्दकळा या दोहोंच्या

संघातातून हा नवा अनुभव साकार करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. (परभाषापुष्ट म्हणताना मला इंग्रजी व फारसी या भाषांप्रमाणेच संस्कृतही अभिप्रेत आहे.) या दोन सामान्यतः परस्परविरोधी वाटणाऱ्या शैलींना परस्परपोषक बनविण्याचे धाडस हे त्या वेळच्या वाङ्मयीन वातावरणात फक्त माधव ज्यूलियनच करू शकले. त्यांच्या जीवनविषयक नवीन जाणिवेच्या अभिव्यक्तीसाठी ते करणे अत्यावश्यक होते. काव्याचे माध्यम आणि साधन यांविषयी माधव ज्यूलियनांच्या काव्यातच अभिप्रेत असलेली काव्यकल्पना ही अशा स्वरूपाची आहे; आणि माझ्या मताने त्यांच्या प्रयोगशीलतेचे शक्तिकेंद्र त्याच ठिकाणी स्पष्ट झाले आहे. ज्या ठिकाणी माधव ज्यूलियनांनी आपली उपहास-उपरोधगर्भ जाणीव व ही विशिष्ट विरोधाधिष्ठित शैली यांचे संश्लेषण साधले त्या ठिकाणी स्वतःची अशी एक आगळी कलाकृती ते भविष्यकाळाला बहाल करू शकले आणि ज्या ठिकाणी या विरोधाधिष्ठित शैलीचे अन्य जातीच्या अनुभवाशी संश्लेषण करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला त्या ठिकाणी ते अयशस्वी झाले. 'सुधारका'मध्ये (१९२४ ते १९२६) या संश्लेषणातूनच एका अभिजात कलाकृतीची निर्मिती झाली; तर 'तुटलेले दुवे' (१९१२ ते १९३८), 'गज्जलांजली' (१९२२ ते १९३३) किंवा 'विरहतरंग' (१९१३ ते १९२६) वगैरे पुस्तकांतील कलाकृतींमध्ये ते कमीजास्त प्रमाणात अयशस्वी झाले. या ठिकाणी त्या नवीन शैलीची गंभीर भावानुभवाशी अपरिहार्य अशी कलात्मक एकात्मता जाणवत नाही. त्या दृष्टीने त्यांच्या 'विरहतरंग' या गाजलेल्या व पंडितमान्य काव्यामधल्या काही ओळी वानगीदाखल घेता येतील; आणि त्या ठिकाणी शैलीतील परस्परविरुद्ध घटक हे एकमेकांशी फटकून वागल्यामुळे निर्माण होणारी एकात्मतेची उणीव ही सरते-शेवटी तादात्म्याचीच उणीव भासते; कारण अशा प्रकारच्या परस्परविरुद्ध घटकांचे संश्लेषण गंभीर भावजीवनाशी संबद्ध करता येणारच नाही हे म्हणणे मला पटत नाही. मर्ढेकरांनी काही वेळा ते साधलेले आहे. पण माधव ज्यूलियनांना मात्र तादात्म्याची ओळख पटविणारे परस्परविरुद्ध घटकांचे हे कलात्मक संश्लेषण गंभीर भावानुभवांच्या क्षेत्रात जमलेले नाही. 'विरहतरंग' या काव्यात अशा अयशस्वितेच्या खुणा जागोजागी सापडू शकतात. (ओळी : पृ. ३ वरील १६; पृ. १८ वरील १०७ व १०८; पृ. २० वरील ११७; पृ. २२ वरील १३५; पृ. ३६ वरील २१८ व २१९); पण माधव ज्यूलियनांच्या यशाचा खरा कस

समजण्यासाठी आपण त्याच्या अयशस्वी प्रयोगांपेक्षा त्यांच्या सफल कलाकृती-कडेच वळले पाहिजे. कलावंताची खरी उंची मोजावयाची असेल तर त्याच्या अभिजात कलाकृतीकडे वळावे आणि ती अभिजात कलाकृती साधण्यासाठी त्याने किंमत किती दिली हे कुतूहल असेल तर त्याच्या अयशस्वितेची दखल घ्यावी! भविष्यकाळ माधव ज्यूलियनांना मुख्यतः 'सुधारक' लिहिणारे कवी म्हणूनच ओळखील. तीच त्यांची अभिजात कलाकृती होय. सुधारक ही उपहासिका नाही, किंवा उपरोधिकाही नाही; ते एक उपहास–उपरोधगर्भ जीवनचित्र आहे. इथे पांडित्याचे आडवळण साधणारे वाक्पटुत्व आणि बाजारबसवी बोलभाषा, पोषाखी संस्कृतीचा उथळ प्रवाह आणि त्यात मध्येच उमगणारे माणूस नावाचे बेट, छंदांची घोडदौड आणि त्याला मध्येच मागे ओढणारा विरामचिन्हांचा व कंसांचा अर्थपूर्ण लगाम, ढोंगाला मारलेली उपहासाची टांग आणि भाव-विवशतेवर ठेवलेला उपरोधाचा अंकुश–या सर्वांना एक विलक्षण परस्परपूरकता प्राप्त झाली आहे. 'सुधारका'साठी माधव ज्यूलियनांनी वापरलेला छंद हा खास त्यांचाच छंद आहे; निव्वळ मात्रा आणि अक्षरे मोजून किंवा आवर्तनांची गिन्ती करून या छंदाचे मर्म सापडणार नाही. या छंदातील विराम आणि वेग, छेद आणि प्रवाह हे सगळेच अर्थपूर्ण आहेत. सुधारकाच्या छंदाचे खरे नाव 'सुधारक' हेच आहे. मला तरी माधव ज्यूलियनांनी वापरलेला हा छंद पुष्कळ कवींच्या मुक्तछंदापेक्षा अधिक विमुक्त, अधिक लवचिक व अधिक स्वीकारशील वाटतो; बंधनाविरुद्ध होणाऱ्या तकलुपी बंडापेक्षा बंधनांना राबवून साधलेली ही अनिर्बंधता कलात्मक स्वातंत्र्याचा अधिक कठीण आदर्श सुचविणारी आहे. म्हणूनच 'सुधारक' हे अजूनही अनन्य आहे.

पण प्रयोगशीलतेचे हे सर्व श्रेय त्यांना देऊनही माधव ज्यूलियनांची कविता वाचल्यानंतर एक विचित्र असमाधान मनाला जाणवल्याशिवाय राहत नाही. त्याचा शोध घेणे म्हणजेच त्या प्रयोगशीलतेला पडलेली एक मोठी मर्यादा समजून घेण्यासारखे आहे. या असमाधानाचे कारण काय? मला वाटते, माधव ज्यूलियनांजवळ कलात्मक साहस अचाट होते, त्या कामात ते कोणालाच हार गेले नसते; पण त्यांची कलात्मक समज त्या तोलाची नव्हती. ही कलात्मक समज निर्माण होण्यासाठी कलावंताच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वात एका तटस्थाची उपस्थिती

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांक

क्रमांक ...... दि: ......

असावी लागते. तो तटस्थ प्रभावीपणे माधव ज्यूलियनांच्या कलात्मक व्यक्तित्वात शेवटपर्यंत प्रगट होऊ शकला नाही. 'सुधारका'मध्ये त्याची लागलेली चाहूल ही पुढे अधिक स्पष्ट होण्याऐवजी अधिक अंधुक होऊ लागली: त्याचा परिणाम असा झाला की, जीवनाशी भिडलेले माधव ज्यूलियन जीवनापासून दूर जाऊन पुन्हा त्या जीवनाचा सखोल वेध घेताना कधी दिसत नाहीत. वैयक्तिक सुखदुःखांच्या आवर्तांत फिरणारे माधव ज्यूलियन हे त्या आवर्तांचा खरा घाट समजून घेण्यासाठी, आपल्या सुखदुःखाचे खरे मूल्य अनुभवण्यासाठी, आणि आपल्या आविष्काराला अस्तित्वाचा आधार मिळविण्यासाठी त्याहूनही समर्थ व विशाल असा एखादा संदर्भ आपल्या काव्यकल्पनेमध्ये अंतर्भूत करीत नाहीत. म्हणून त्यांच्या उपहास – उपरोधगर्भ दृष्टीतून होणारे परस्परविरुद्ध घटकांचे संश्लेषण हे आपली अस्तित्वाशी एकरूप होण्याची तहान पूर्णपणे भागवू शकत नाही. तारुण्यामध्ये भोगलेले कटू अनुभव व त्यामुळे आलेले दुभंगलेपण हेच या कलात्मक दुबळेपणाचे कारण असेल असे मी मानीत नाही; ती त्यांच्या प्रतिभेची व प्रयोगशीलतेची अंगभूत मर्यादा आहे असे मी समजतो. (कारण ज्यांच्यामध्ये हा तटस्थ अस्तित्वात होता त्यांनी त्या दुभंगलेपणालाच आपले शक्तिस्थान बनवलेले आपण पाहू शकतो.) ही मर्यादा माधव ज्यूलियनांच्या कवितेला फार जाचक ठरली; या 'तटस्था'च्या अभावी ते खऱ्या अर्थाने आपल्या भावनांशी कधी 'तादात्म्य' पावू शकले नाहीत किंवा इतरांच्या जीवनाचाही संपूर्णपणे वेध घेऊ शकले नाहीत. त्यांना गंभीरपणे 'प्रणयपंढरीचे वारकरी' म्हणणे कठीण आहे. घर विसरल्याशिवाय पंढरीला कोणीच पोचू शकत नाही! आणि पंढरीच्या वाटेवरील टाळाची लय सुद्धा फार निराळी असते. प्राथमिक अर्थाने सुद्धा ती बेहोषी किंवा ती आत्मविस्मृती माधव ज्यूलियनांच्या काव्यात मला जाणवत नाही. त्यांचे यश हे निराळ्या स्वरूपाचे होते; आणि ही मर्यादा नसती तर ते अधिक प्रभावी झाले असते. त्यांच्या कलात्मक धाडसाजवळ तुल्यबळ अशी कलात्मक समज साथीला असती तर त्यांनी पाहिलेल्या परस्पर-विरुद्ध घटकांचे उपहास – उपरोधाहून अधिक उन्नत अशा पातळीवरही संश्लेषण करणे त्यांना साधले असते. आणि मग मर्ढेकरांचे कार्य मर्ढेकरांच्या अगोदरच सुरू झाले असते. पण आहे त्या स्वरूपातही ते असामान्य आहे; आणि ज्या वाङ्मयीन वातावरणात त्यांनी ते केले त्याचा विचार केला म्हणजे तर त्यांची

बहादुरी अधिकच जाणवते. केशवसुत आणि मर्ढेकर या दोघांतला सांधा जोडणे हे कार्यही सामान्याचे नव्हे.

सत्यकथा : जानेवारी १९५८

मर्ढेकरांची कविता : एक मूल्यमापन

मर्ढेकरांची कविता वाचताना मला एकाच वेळी फार मोठे सामर्थ्य व फार मोठ्या मर्यादा यांचा प्रत्यय येतो. मर्ढेकरांच्या समर्थकांनी दुर्बोधतेसारख्या दुय्यम वैशिष्ट्यांनाही केंद्रस्थानी मानले आणि मर्ढेकरांच्या निखंदकांनी अश्लीलतेसारख्या काव्यबाह्य दंडकांनीच त्यांना झोडपून काढले. त्यामुळे पारंपारिक मराठी कवितेच्या पार्श्वभूमीवर वेगळे वाटणारे अभिव्यक्तीचे व आशयाचे हे दर्शनी स्वरूप म्हणजेच मर्ढेकरी कवितेचे मूलभूत वैशिष्ट्य, असा समज काव्यरसिकांत रूढ होत गेला. मर्ढेकरांची कविता हा एक जबरदस्त वादविषय बनला. नवकाव्य गाजले. कधी त्यांच्या काव्याची अतिरिक्त प्रशंसा झाली तर कधी तिचा अविचारी अधिक्षेप झाला. मर्ढेकरांच्या कवितेचे मूल्यमापन करताना आवश्यक ती तटस्थता व तारतम्य दाखवून त्यांच्या कवितेचे सामर्थ्य व तिच्या अंगभूत मर्यादा यांचा एकदमच वेध घेण्याचा प्रयत्न अजूनही फारसा झालेला नाही. अभिनिवेशी टीकेकडून वस्तुनिष्ठ टीकेकडे जाण्यासाठी मर्ढेकरांसारख्या कवीच्या बाबतीत अजूनही काही काळ लोटणे आवश्यक आहे असे दिसते. तरीपण त्या दिशेने काही पावले टाकण्याचा प्रयत्न मी आज करणार आहे. हा प्रयत्न करीत असताना

मर्ढेकरी कवितेमागील परंपरा, मर्ढेकरी काव्यपिंडाची वैशिष्ट्ये, मर्ढेकरी कवितेच घाट, मर्ढेकरांच्या कवितेचा विकासक्रम या गोष्टींवर मी मुख्यत्वेकरून भर देईन. माझा हेतू मर्ढेकरांच्या कोणत्याही एका किंवा अनेक कवितांचे संपूर्ण विवेचन करणे हा नसून, एकूण काव्याचे वर उल्लेखिलेल्या मर्यादेत मूल्यमापन करणे हा आहे. अशा स्वरूपाचे मूल्यमापन करताना मर्ढेकरांनी प्रवर्तिलेल्या समीक्षा-पद्धतीच्या दृष्टिकोनातून मी त्यांच्या काव्याकडे पाहणार नाही. मर्ढेकरांच्या मराठी कवितेचे वैशिष्ट्य समजून घेताना त्यांच्या समीक्षापद्धतीची साक्ष काढण्या-पेक्षा त्यांच्या इंग्रजी कवितेची साक्ष काढणे कदाचित मला अधिक महत्त्वाचे वाटेल. शिवाय सौंदर्यनिष्ठ समीक्षापद्धती ही एखाद्या स्वतंत्र कवितेची बंदीश तपासताना जितकी अर्थपूर्ण ठरते तितकी ती, मी वर उल्लेखिलेल्या प्रश्नांच्या संदर्भात किंवा एखाद्या कवीच्या संपूर्ण काव्याचे मूल्यमापन करताना ठरत नाही. म्हणून मर्ढेकरांचे सामर्थ्य व मर्यादा समजून घेण्यासाठी आपल्याला वेगळ्या स्वरूपाच्या वैचारिक व्यूहांचा (conceptual framework) आश्रय करावा लागेल. पण या वैचारिक व्यूहांची उपयुक्तता केवळ व्यापक प्रश्नापुरतीच मर्यादित न राहता एका विशिष्ट कवितेचे संपूर्ण विवेचन करणाऱ्या टीकाकारालाही त्यातून काही मार्गदर्शन मिळू शकेल असा मला विश्वास वाटतो.

मर्ढेकरी कवितेमागील परंपरा

मर्ढेकरांची कविता ही पाश्चात्य व पौर्वात्य वाङ्मयीन परंपरांच्या संगमावर उभी आहे. पण संगमावर उभी असली तरी त्या ठिकाणी मिळणारे दोन्ही प्रवाह समबळ नाहीत. पश्चिमेकडून येणाऱ्या प्रवाहाशी तुलना करता पूर्वेहून येणारा प्रवाह मला क्षीण वाटतो. म्हणूनच मर्ढेकरांच्या कवितेचे वैशिष्ट्य समजून घेताना मराठी कविपरंपरेपेक्षा इंग्रजी कविपरंपरा समजून घेणे अधिक अर्थपूर्ण ठरते. इंग्रजी नवकवितेचे स्वरूप व मर्ढेकरांच्या कवितेचे स्वरूप यात जिव्हाळ्याचा संबंध आहे; दोघांनाही प्रेरक ठरणारी जीवनविषयक जाणीव सामान्यतः एकाच प्रकारची आहे. भांडवलशाहीने निर्मिलेली एकांगी सुबत्ता आणि सामान्य माणसांची झालेली अमर्याद पिळणूक, वैज्ञानिक प्रगतीने निर्मिलेल्या गगनचुंबी अपेक्षा आणि महायुद्धांनी घडवलेला महान अपेक्षाभंग, स्थूल धार्मिक जीवनपद्धतीचा सर्वंकष ऱ्हास आणि संवेदनाक्षम मनांना अस्वस्थ करणारी आध्यात्मिक ओढ,

आंतरराष्ट्रीय विचारसरणीचा वाढता पुरस्कार आणि राष्ट्रवादाने स्वीकारलेले आक्रमक स्वरूप, सामाजिक सहकाराचा अटळ आश्रय आणि व्यक्तीच्या अंतिम एकलेपणाची तीव्र जाणीव, विश्वावर अंमल बसवू पाहाणारा विराट अहंकार आणि सुप्त मूलप्रवृत्तींच्या सामर्थ्यापुढे हतबल असल्याचा अनुभव–या व अशासारख्या अनेक अंतर्विरोधांनी दुभंगलेले मानवी व्यक्तित्व हा या युगाचा स्थायीभाव आहे.

कोणत्याही एका इंग्रजी नवकवीला एखाद्या महाकाव्यसदृश कलाकृतीमध्ये हा स्थायीभाव समर्थपणे व सर्वंकषपणे प्रकट करता आलेला नाही. म्हणूनच पाउंड, येटस, इलिअट, ऑडेन, क्युमिंग्ज वगैरे कवी हे फक्त या नव्या जाणिवेची काही दालने उघडतात असे म्हणावेसे वाटते. संवेदना, भावना व विचारशक्ती यांच्यात निर्माण झालेल्या या विराट विद्रोहाचे कलात्मक एकात्मीकरण साधणारी महान कलाकृती निर्माण करण्यासाठी व्यास किंवा शेक्सपिअर यांच्यासारख्या सर्वव्यापी प्रतिभाशक्तीची आवश्यकता होती. प्रतिमावाद आणि प्रतीक वाद, वास्तववाद आणि गूढवाद, संयतशीलता आणि निर्भरशीलता, छंद आणि मुक्तछंद या सर्व प्रवृत्तींचे व शैल्यांचे संश्लेषण साधून दशांगुळे उरणारी प्रगाढ प्रतिभाशक्ती निदान अजून तरी या युगाला भेटलेली नाही. सारांश, या युगाला अजून युगकवीच मिळालेला नाही असे म्हटले तरी चालेल.

इतर समकालीन इंग्रजी कवींप्रमाणेच पण अधिक मर्यादित स्वरूपात, मर्ढेकर हेसुद्धा या नव्या जाणिवेचे अंशदर्शन घडवतात. इंग्रजी नवकवींतील मुख्यतः हॉपकिन्स व इलिअट आणि गौणतः ऑडेन या कवींचा संस्कार मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितेवर झालेला आढळतो आणि त्यांच्या मराठी कवितेची मोडणीही या संस्कारांनीच घडवलेली आहे असे म्हणावेसे वाटते. पाश्चात्य नवकविता आणि मर्ढेकरांचे 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' हे दोन संग्रह यांच्यामध्ये मर्ढेकरांची इंग्रजी कविता ही एखाद्या दुव्यासारखी वाटते. मराठी कवितांतील काही प्रवृत्तींचा मागोवा त्यांच्या इंग्रजी कवितांत सापडू शकतो आणि त्यांच्या इंग्रजी कवितांतील काही प्रवृत्ती या वर उल्लेखिलेल्या इंग्रजी नवकवींच्या काव्याशी मिळत्याजुळत्या वाटतात. काहीसे गमतीने असे म्हणता येईल की पाश्चात्य नवकवींच्या परंपरेतील एक कवी मराठीतून लिहीत, त्यांचे नाव मर्ढेकर! गुणवत्तेमध्ये त्यांची इंग्रजी कविता ही इंग्रजी

नवकवितेच्या तोडीची नाही, पण त्यांची मराठी कविता ही आवाक्यानें नसली तरी कसाने मला या इंग्रजी कवींच्या तोडीची वाटते; संयतशील अल्पाक्षरत्वामध्ये तर ती काही ठिकाणी इंग्रजी कवितेहूनही सरस आहे.

वर मी मर्ढेकरांचा इंग्रजी नवकवितेच्या परंपरेतील एक कवी असा उल्लेख केला. त्यामुळे मर्ढेकरांच्या काव्याला फार मोठे वैगुण्य येते असे मला वाटत नाही. कवीचा मोठेपणा तो कोणत्या परंपरेत लिहितो यापेक्षा तो कोणत्या दर्जाचे लिहितो यावर अवलंबून असतो. केशवसुतांपासून माधव ज्यूलियनांपर्यंतचे सर्व समर्थ मराठी कवी हे मुख्यतः इंग्रजी परंपरेच्या संदर्भातच लिहीत आले आहेत. शिवाय मर्ढेकरांच्या पाश्चात्य परंपरेवर मी विशेष भर देत असलो तरी मराठी परंपरा त्यांनी संपूर्णपणे दुर्लक्षिली होती असे मला म्हणायचे नाही. उलट असे म्हणता येईल की या नव्या जीवनविषयक जाणिवेशी सहकंप होणारा मराठी कविपरंपरेतील काही भाग त्यांनी नव्याने व नव्या पद्धतीने जागृत केला. 'कांहीं कविता'मध्ये अंतर्भूत झालेल्या नाठाळ गाथेचे नाते एका बाजूने पाश्चात्य नवकवींशी तर दुसऱ्या बाजूने ज्ञानेश्वर-तुकारामांशी जोडता येईल.

केशवसुतांपासून माधव ज्यूलियनांपर्यंत सर्वच समर्थ मराठी कवी प्रत्यक्षपणे किंवा अप्रत्यक्षपणे इंग्रजी परंपरेच्या संदर्भात लिहीत होते असे म्हटले; पण इथेही मर्ढेकरांचे एक लक्षणीय वैशिष्ट्य आहे. इंग्रजी कवींशी समकालीन होऊन लिहिणारे मर्ढेकर हे पहिले मराठी कवी. केशवसुत इंग्रजी कवितेने प्रभावित झालेले होते खरे, पण ते त्यांच्या समकालीन इंग्रजी कवितेने नव्हे. एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला इंग्लंडमध्ये जे निर्भरशील कवितेचे युग निर्माण झाले त्याचा प्रभावच आपल्याला त्यांच्या कवितेत जाणवतो. वर्डस्वर्थ, कोलरिज, शेली, कीट्स वगैरे कवींनी वैचारिक, संवेदनाक्षीण, उपदेशपर, उपहासगर्भ व पांढरपेशा शहरी कवितेविरुद्ध बंड करून भावनोत्कट, आत्मप्रत्ययी, आणि उत्कट सहजोद्गाराला प्राधान्य देणारी जी नवी कविता लिहिली तशाच स्वरूपाची कविता केशवसुतांना जवळजवळ तशा स्वरूपाच्या वाङ्मयीन पार्श्वभूमीवर लिहायची होती. केशवसुतांनी हे इतिहासदत्त काम ओळखले आणि रॉसेट्टी, टॉमसन, वाइल्ड, हाऊसमन, येट्स व हार्डी या समकालीन इंग्रजी कवींपेक्षा इंग्रजी परंपरेतील निर्भरशील कवींच्या काव्यातूनच आपली प्रधान प्रेरणा घेतली. त्यावेळी मराठी कवितेच्या विकासाच्या दृष्टीने ही गोष्ट

उपकारक ठरली असेच म्हटले पाहिजे. केशवसुतांच्या श्रेष्ठतेला मर्यादा पडतात त्या, त्यांनी निर्भरशील काव्य लिहिले म्हणून नव्हे, तर, या निर्भरशील कवितेची संपूर्ण उत्कटता व आवाका त्यांना आत्मसात करता आला नाही म्हणून. अर्वाचीन मराठी कवितेच्या विकासातील हा पहिला टप्पा अधिक अर्थपूर्ण झाला असता तर मर्ढेकरांच्या काळी निर्माण झालेली मराठी नवकविताही कदाचित अधिक दमदार निपजली असती. वस्तुस्थिती अशी आहे की निर्भरशील वृत्तीची उत्कट कविताही मराठीत फार थोडी लिहिली गेली. तरी पण आवश्यक असलेल्या नव्या स्थित्यंतराचे स्वरूप केशवसुतांनाच प्रथम जाणवले व ते प्रामुख्याने त्यांच्याच कार्यामुळे घडून आले ही गोष्ट निर्विवाद. मात्र हे घडून आले तरीही आपली कविता समकालीन इंग्रजी कवितेपेक्षा पाउणशे वर्षे मागे होती, असेच म्हणावे लागेल. इंग्रजी कविता ही निर्भरशील कवितेनंतर लहानमोठ्या दोन स्थित्यंतरांतून गेलेली होती. पहिले स्थित्यंतर ब्राउनिंग–टेनिसनमध्ये दिसते; तर दुसरे रॉसेट्टी, वाइल्ड, हाउसमन, आणि हार्डी व येट्स यांची सुरुवातीची कविता यांनी सूचित होते. हा कालात्मक मागसलेपणा मराठी कवितेच्या पथ्यावर पडला; कारण इंग्रजी कवितेने निर्भरशील कवितेच्या युगानंतर जी दोन लहानमोठी वळणे घेतली ती काव्यांतर्गत जाणिवेतील कोणत्याही मूलभूत स्थित्यंतराची द्योतक नव्हती. वर्डस्वर्थनंतर अशा स्वरूपाचे मूलभूत स्थित्यंतर सुचविणारा पहिला कवी म्हणजे हॉपकिन्स. केशवसुतांच्या काळी त्याची कविता लिहून झाली असली तरी ती १९१८ पर्यंत प्रसिद्ध झालेली नव्हती. ती प्रसिद्ध झाली त्यावेळी मर्ढेकर अकरा वर्षांचे होते. यापुढील कालखंडातच हॉपकिन्सच्या कवितेने सूचित झालेले क्रांतिकारक स्थित्यंतर घडून आले. पाउंड व क्युमिंग्ज, इलियट व ऑडेन, सिटवेल व येट्स हे नवे कवी या युगाच्या निरनिराळ्या प्रवृत्तींचे प्रतिनिधी ठरले. नव्या जाणिवेला नव्या शैलीचे शरीर सापडले. १९१८ पासून १९५० पर्यंतचा कालखंड हा या नव्या कवितेच्या धारणेचा, विकासाचा व उपप्रवाहीकरणाचा कालखंड आहे. 'कांहीं कविता' आणि 'आणखी कांहीं कविता' या मर्ढेकरांच्या प्रातिनिधिक संग्रहांतील कविता ही या नव्या कवितेने संस्कारित झालेली आहे. मर्ढेकरांची पाश्चात्य परंपरा तपासताना हे दोन संग्रह व त्यांची इंग्रजी कविता एवढीच माझ्या डोळ्यांसमोर आहे; 'शिशिरागम' नव्हे. हे दोन संग्रह हीच मर्ढेकरांची मराठी वाङ्मयातील काव्यप्रतिमा आहे. या

दोन संग्रहांच्या साहाय्याने मर्ढेकरांनी मराठी कवितेला इंग्रजी कवितेची समकालीन बनवले. एकाच वेळी अर्वाचीन इंग्रजी नवकवींचे व प्राचीन मराठी संतांचे समकालीन होऊन लिहिणारे मर्ढेकर हे मराठीतले पहिले कवी होत.

इंग्रजी व मराठी परंपरांशी मर्ढेकरांचा काव्यांतर्गत संबंध हा आवाक्याने फार मर्यादित होता. त्यामुळे ज्याप्रमाणे केशवसुतांना निर्भरशील इंग्रजी कवितेकडून मुख्य प्रेरणा घेऊनहि त्या जातीच्या कवितेचा संपूर्ण आवाका काव्यदृष्ट्या आत्मसात करता आला नाही, त्याचप्रमाणे मर्ढेकरानाहि प्रामुख्याने इंग्रजी नवकाव्यामुळे प्रभावित होऊनहि त्या नव्या इंग्रजी कवितेची अनेक अंगे आपल्या प्रतिभाशक्तीच्या आवाक्यात आणता आली नाहीत. यामुळे जी गफलत झाली तिला कवीपेक्षाही त्याचे समर्थक व निखंदक हेच जास्त जबाबदार आहेत. मर्ढेकरांनी आपल्या प्रतिभाशक्तीला झेपेल तेच काव्य लिहिले, हा काही त्यांचा दोष नव्हे; पण त्यांच्या काव्याच्या विशिष्ट स्वरूपावरूनच नवकाव्याचे स्वरूप ठरवताना अभिनिवेशी टीकाकारांनी नवकाव्याच्या व्यापक स्वरूपाविषयी फार संकुचित कल्पना उराशी बाळगल्या आणि त्यामुळे अनेक पूर्वग्रह प्रतिष्ठित झाले. मराठी काव्याचा किंवा नवकाव्याचा सर्वांगांनी विकास होणे कठीण झाले. केशवसुतांच्या वेळी झालेली दुसरी एक गफलत म्हणजे नव्या कवितेचा मराठी परंपरेशी दुवा जमवला गेला नाही ही होय. त्यामुळे केशवसुती काव्याचा आवाका वेताचाच राहिला आणि लोकमानसाशी संवाद करण्याची त्याची शक्ती घटली. मर्ढेकरी कविता ही ह्या दृष्टीने अधिक डोळस होती, पण तरीही जेवढ्या व्यापक प्रमाणात मराठी परंपरा तिला आपल्यामध्ये सामावून घेता आली असती तेवढ्या व्यापक प्रमाणात ते कार्य ती करू शकली नाही. मुकुंदराजापासून लहरीहैदरापर्यंतच्या मराठी कवितेतील वैचारिक सघनतेचे व लोकसन्मुख काव्यप्रकारांचे अनेक दरवाजे तिला अपरिचित दिसतात. त्यामुळे तिची धारणाशक्ती आणि झेप फार मर्यादित राहिली. परंपरेचे संचित क्रांतिकारक स्थित्यंतर घडत असतानाही कार्यप्रवण होऊ शकते. ही गोष्ट नुसत्या हव्यासाने साधणारी नाही हे खरे असले तरी अशा स्वरूपाची सृजनशील प्रतिभाशक्ती प्रगट होईपर्यंत नव्या मराठी कवितेला जागतिक संदर्भात उठून दिसणारी स्वतःची प्रतिमा प्राप्त होणार नाही.

मर्ढेकरी काव्यपिंडाची वैशिष्ट्ये

मर्ढेकरांच्या काव्यपिंडाचा मूलधर्म चिंतनात्मकता हा आहे. कधी बाह्य जीवनाविषयी तर कधी आंतरिक जीवनाविषयी, कधी पिंडाविषयी, तर कधी ब्रह्मांडाविषयी, कधी अशाश्वताविषयी तर कधी शाश्वताविषयी चिंतन करण्यात ती सतत निमग्न असते. या मूलभूत वैचारिक प्रक्रियेतूनच त्यांचे सर्व भावानुभव उजळून निघतात. त्यांच्या या सतत चालणाऱ्या चिंतनाचे स्थितिरूप म्हणजे त्यांचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान; त्यांच्या चिंतनाचे गतिरूप म्हणजे त्यांचे काव्य. जीवनविषयक चिंतनात इतका सर्वतोपरी गढलेला, त्यातील अनाकलनीय गूढांनी स्तिमित झालेला, त्यातील अंतर्विरोधांनी व अगतिकतेने व्याकूळ झालेला आणि अंतिम मूल्यदर्शनाच्या दृष्टीने मानवी चिंतनाची विफलता कळल्यावरही पुन्हा पुन्हा अपरिहार्यपणे त्याच्या आहारी जाणारा मर्ढेकरांच्या कसाचा चिंतनात्मक काव्यपिंड मराठी काव्यामध्ये ज्ञानेश्वराशिवाय अन्यत्र सापडणार नाही. चिंतनात्मक काव्यपिंड आणि वैचारिक काव्यपिंड यांत मी थोडा फरक करतो. चिंतनात्मक काव्यपिंडातून विचाराबरोबरच भावना-संवेदनांची अपरिहार्य व अर्थवाही निर्मिती होत असते. म्हणूनच रामदासांचे काव्य चिंतनात्मक म्हणण्यापेक्षा मी वैचारिक म्हणेन. तुकाराम किंवा केशवसुत यांचा पिंडही चिंतनात्मक नाही, कारण त्यांचे चिंतन हा त्यांच्या भावानुभवाचाच परिपाक दिसतो. पण ज्ञानेश्वर–मर्ढेकरांची भावोत्कटता ही त्यांच्या चिंतनात्मकतेची परिणती असते. म्हणूनच मराठी परंपरेच्या संदर्भात विचार करताना मर्ढेकरांच्या काव्यात्म व्यक्तित्वाचे साधर्म्य तुकारामापेक्षा ज्ञानेश्वराशी आहे असे मी समजतो. याचा अर्थ मी मर्ढेकरांना ज्ञानेश्वरासारखे संत किंवा तत्त्वज्ञ मानतो असे नव्हे. मी फक्त चिंतनात्मकतेबद्दल बोलत आहे. चिंतनातून तत्त्वज्ञान निर्माण होण्यासाठी त्या सर्व चिंतनात अंतर्गत सुसंगती असावी लागते आणि चिंतनाला शास्त्र या पदवीपर्यंत पोहोचण्यासाठी ह्या सुसंगत चिंतनाचा आलेख वास्तवाच्या स्वरूपाशी एकनिष्ठ असावा लागतो. मर्ढेकरांच्या चिंतनात्मकतेत अंतर्गत सुसंगतीचा अभाव असल्यामुळे त्यात तत्त्वज्ञान शोधण्याचा प्रयत्न मला हास्यास्पद वाटतो. खरे म्हणजे अशा स्वरूपाचे सुसंगत तत्त्वज्ञान गाठीशी असण्याची कवीला जरूरीही नाही. चिंतनात्मकता हा त्यांचा काव्यपिंड असला

तरी त्याची फलश्रुती तत्त्वज्ञान ही नसून काव्य हीच आहे.

त्यांच्या काव्यपिंडाचे दुसरे वैशिष्ट्य असे की तो संयतशील आहे, निर्भरशील नव्हे. अनुभवाच्या काठावरून उतू जाणाऱ्या प्रपाती जाणिवेचे दर्शन त्यांच्या काव्यात घडणार नाही. अनुभवाचे अचूक स्वरूप शब्दबद्ध करणे, त्याची आकृती कमीतकमी रेषांनी चित्रांकित करणे, त्यातील तोल व प्रमाणबद्धता यांची काटेकोर जपणूक करणे, अतिरंजित कल्पनाविस्तार व अतिरिक्त भावविवशता कटाक्षाने टाळणे—ही या काव्यपिंडाची सहजप्रकृती आहे. आजपर्यंतचे इंग्रजी कवितेतील संयतशील कवी ज्या मार्गाने हे लक्ष्य साधीत आले त्याच मार्गाने मर्ढेकर हे लक्ष्य गाठताना आढळतात. त्यांच्या प्रतिमा वस्तुगर्भ व समकालिक असतात, भाषा अल्पाक्षरी व विधानस्वरूपी असते, छंदप्रवृत्ती संकोचशील व अनावर्तनी राहते. संयतशील पिंडधर्म भावातिरेकाच्या शक्यतेवर उपहास-व्याजोक्तीचा उतारा देतो, व वैचारिक ठामपणावर अनिश्चितेचा अंकुश ठेवतो. पण जीवनातील सर्वच वास्तव अशा संयतशील पिंडाला काव्यदृष्ट्या आत्मसात करता येत नाही. तसे करू गेले तर प्रमाथी अनुभवांचे अंगभूत निर्भरशील स्वरूप व संयतशील पिंडधर्म यांतील विरोध प्रकट होऊ लागतो. एक तर अशा प्रकारच्या वास्तवाचे स्वरूप संयतशील काव्यपिंडाकडून विकृत केले जाते किंवा त्याचे अस्तित्वच नाकारले जाते. मर्ढेकरांची संयतशीलता पहिल्या प्रकारचा धोका टाळते, पण निर्भरशील अनुभव डावलल्यामुळे त्यांच्या काव्याचा आवाका एका अर्थाने मर्यादित राहतो.

मर्ढेकरांचा काव्यपिंड हा विलक्षण बहुपेडी आहे. दोन वेगवेगळ्या अर्थांनी तो बहुपेडी आहे : मूळ अनुभवाशी सहकंप होणारे इतर सर्व अनुभव त्यांच्या काव्यामध्ये प्रकट होताना दिसतात व ते सर्व अनुभव एकमेकांवर संघात करीत असतात; त्याचप्रमाणे मूळ अनुभवातील परस्परविरुद्ध घटकांचा संघात साधल्याशिवाय त्यांची कविता साकार होत नाही. त्यांच्या कवितेमध्ये काही ठिकाणी जाणवणारी दुर्बोधता ही काही वेळा या बहुपेडीपणाचाच परिणाम असतो. पण हा काही बहुपेडीपणाचा अटळ परिणाम नव्हे. त्यांची दुर्बोधता आनुषंगिक आहे, अंगभूत नव्हे. अनुभवाच्या निरनिराळ्या घटकांमध्ये सकृद्दर्शनी असंभाव्य वाटणारा सहभाव प्रस्थापित करून प्राणिसदृश व सौंदर्यात्मक अशी एकात्मता एकदम प्रकट करणे ही या बहुपेडीपणाची खरी किमया आहे. अशा स्वरूपाचे

बहुपेडीपण हे नव्या मराठी काव्याचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे, – दुर्बोधता हे नव्हे. काव्यांतर्गत अनुभव हाही एक जीवंतपणाने प्रत्ययाला येणारा अनुभव असल्यामुळे प्राणिसदृश एकात्मतेची अट त्याला मानावीच लागते, आणि या जीवंतपणे प्रत्ययाला येणाऱ्या अनुभवाला लालित्य प्राप्त होण्यासाठी सौंदर्यात्मक संगतीही साधावी लागते. मर्ढेकरी साहित्यशास्त्रामध्ये सौंदर्यसंगतीलाच प्राधान्य असले तरी मर्ढेकरी कवितेमध्ये प्राणिसदृश व सौंदर्यात्मक अशा दोन्ही तऱ्हेच्या एकात्मतांचा एकजिनसी प्रत्यय येत असतो. या अर्थाने मर्ढेकरी साहित्यशास्त्रापेक्षा मर्ढेकरी कविता ही अधिक व्यापक आहे असे म्हटले तर ते चूक होणार नाही.

मर्ढेकरांची प्रतिभाशक्ती ही बहुपेडी आहे, पण बहुपिंडी नाही. बहुपेडीपणामुळे एका विशिष्ट भावस्थितीतील विविध घटकांचे सूक्ष्म बारकावे व गुंतागुंतीचे परस्परसंबंध ते सहजपणे पकडू शकतात; पण बहुपिंडीपणाच्या अभावामुळे निरनिराळ्या परस्परविरुद्ध भावस्थितींशी ते सारख्या जिव्हाळ्याने तादात्म्य पावू शकत नाहीत, व अशा अनेक वस्तुगत भावस्थितींच्या संघातातून निर्माण होणारी प्रगल्भ जीवनदर्शी कलाकृती निर्माण करण्याचे त्यांचे सामर्थ्य कमालीचे मर्यादित राहते. मर्ढेकरांची प्रतिभाशक्ती एकपिंडी असल्यामुळे आपल्या काव्यवृत्तीची आणि पर्यायाने काव्याच्या वृत्तिवैशिष्ट्याची एक निश्चित, आटोपशीर व दर्शनसुलभ अशी कविप्रतिमा मराठी लोकमानसात ते प्रक्षेपित करू शकले. समर्थक व निखंदक यांच्या अभिनिवेशी वादविवादांना अशी कविप्रतिमा हाताशी असणे सोयीचे वाटले. पण ही वादंगे विरल्यावर ज्या वेळी एक समर्थ कवी म्हणून मर्ढेकरांचे मूल्यमापन करण्याची वेळ येईल त्यावेळी ही मर्यादा लक्षात घ्यावी लागेल. बहुपिंडीपणाच्या अभावामुळे मर्ढेकरांना नव्या जीवनविषयक जाणिवेचे अंशदर्शन घडवणेच शक्य झाले. नवकाव्याच्या लक्षणांबद्दल व आवाक्याबद्दल समीक्षकांच्या कल्पना एकांगी राहिल्या. मर्ढेकरांच्या मर्यादित प्रतिभाशक्तीने जणू काही नव्या मराठी समीक्षेच्या मर्यादा ठरवल्या.

स्वतःच्या निसर्गदत्त व्यक्तित्वातून स्वतःला बाहेर फेकणारी, अगदी वेगवेगळ्या व परस्परविरोधी आत्म्यांशी तादात्म्य पावू देणारी, सपकापासून सघनापर्यंत, शोकार्त आवेगापासून सुखात्म हैदोसापर्यंत, अनागर रसरशीत

भावस्थितीपासून अत्यंत संस्कारवश भावस्थितीपर्यंत, पशुसदृश रक्तभाषेपासून उन्मन अवस्थेतील केवल भाषेपर्यंत, संघर्षोद्भव चिवट जिद्दीपासून संन्यस्त निर्विकारतेच्या मनस्थितीपर्यंत मानवी जीवनाच्या ज्या अनेक अवस्था व अनेक भाषा आहेत त्या सर्व कल्पनेच्या पातळीवर भोगू शकणारी, भोगतानाही तटस्थ राहणारी, आणि तटस्थ राहूनही साक्षात्कारी पुनःप्रत्यय देणारी प्रतिभा ही मर्ढेकरांची प्रतिभा नव्हे. त्यामुळे मर्ढेकरांचे काव्य कमी उत्कट झाले असे नव्हे, तर त्या उत्कटतेचा आवाका फार मर्यादित राहिला. संपूर्ण जीवनाशी समकक्ष होण्याचा ध्यास मर्ढेकरांच्या काव्यपिंडात नाही. स्वतःच्या व्यक्तिगत भावस्थितीला केंद्रस्थानी ठेवूनच त्यांच्या कल्पनाशक्तीचा संचार झालेला आहे. जिथे या मर्यादेच्या पलीकडे जाण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला तिथे त्यांना विशेष यश आलेले नाही. ज्यावेळी ते एखादा वेगळा पिंड कल्पून त्याच्या स्वायत्त मनःस्थितीचा प्रत्यय घेऊ पाहतात त्यावेळी त्या प्रयत्नाचे पर्यवसान स्वतःच्या आत्म्याचीच रूपककथा (allegory of his soul) निर्माण करण्यात होते. मर्ढेकरी कवितेच्या या मर्यादेमुळे नव्या मराठी साहित्य-समीक्षेतील आत्मनिष्ठा व प्रामाणिकपणा यांच्या कल्पना फारच उथळ राहिल्या. काही वेळा प्रत्यक्ष मर्ढेकरांवरही त्या कल्पनांनी अन्याय केला. त्यांच्या पार्थिव देहाने जे प्रत्यक्ष भोगलेले नाही ते उध्वस्त विश्व व त्याच्या जाणिवा मर्ढेकरांनी आपल्या काव्यात प्रगट केल्यामुळे त्यांचे काव्य ही पाश्चात्य कवींची एक परप्रकाशी नक्कल आहे असे म्हणण्यापर्यंत काही टीकाकारांनी मजल मारली. वस्तुतः जे प्रत्यक्ष भोगलेले नाही ते अनुभवणे व आकारणे हाच कविप्रतिभेचा – विशेषतः बहुपिंडी कविप्रतिभेचा – सहजधर्म आहे. माझा आक्षेप, त्यांनी हे केले हा नसून त्यांनी हे फार अल्प प्रमाणात केले, हा आहे. आणि हे असे का झाले याचा शोध घेताना मला मर्ढेकरांची प्रतिभाशक्ती बहुपेडी असली तरी बहुपिंडी नव्हती या कल्पनेवर स्थिर व्हावे लागते. उत्कटतेचे आवाक्याशी नाते प्रस्थापित करता आल्याशिवाय व्यास किंवा शेक्सपिअर यांच्या योग्यतेचे – निदान त्यांच्या जातीचे – जीवनदर्शी काव्य मराठी वाङ्मयाला भेटू शकणार नाही. म्हणूनच बहुपेडीपणाबरोबरच बहुपिंडीपणाचे महत्त्वही आपण समजून घेतले पाहिजे. भावकवीच्या मर्यादित क्षेत्रात सुद्धा बहुपिंडीपणाचा प्रत्यय येऊ शकतो. वेगवेगळ्या व परस्परविरोधी पिंडात प्रविष्ट

होण्याची शक्ती हे महान प्रतिभेचे प्रधान वैशिष्ट्य असते. संवादाच्या दोन ओळीही न लिहिता कविप्रतिभेतील हें आदिनाट्य प्रकट होऊ शकते. बहुपिंडी प्रतिभेशिवाय महाकवी, युगकवी, किंवा यथार्थ नाट्यकवी निर्माण होणे हे तर केवळ अशक्य असते. त्या जातीच्या कवीचा मार्ग सुलभ होण्यासाठी तरी मर्ढेकरांच्या मर्यादेकडे आपण दुर्लक्ष करता कामा नये.

पृथगात्म जाणीव व पृथगात्म शैली असलेल्या बीजकवींचा एक वेगळा वर्ग असतो. ज्यावेळी ही पृथगात्मता जागतिक परंपरेच्या संदर्भातही उठून दिसते त्यावेळी त्या कवीला मी निरपेक्ष बीजकवी म्हणतो; व ज्यावेळीं ही पृथगात्मकता एखाद्या विशिष्ट भाषिक संदर्भातच उठून दिसते त्यावेळी मी त्याला सापेक्ष बीजकवी म्हणतो. बीजकवींचे कार्य मौलिक स्वरूपाचे असते; त्यांनी नवे काय लिहिले याहूनही किती नवे लिहिले जाण्याची शक्यता निर्माण केली यावर त्यांची मौलिकता अवलंबून असते. जाणिवेची अज्ञात क्षेत्रे ते काव्यपरंपरेमध्ये नव्याने अंतर्भूत करीत असतात आणि हे करीत असताना काव्याचा घाट आणि भाषा नव्याने घडवीत असतात. मर्ढेकरांचा काव्यपिंड हा मर्यादित अर्थाने बीजकवीचा काव्यपिंड आहे. अर्वाचीन मराठी कवितेमध्ये त्यांच्या-पूर्वीच्या केशवसुत व माधव ज्यूलियन या कवींमध्ये अशा स्वरूपाचा काव्यपिंड आपणाला आढळू शकतो. पण मर्ढेकर, माधव ज्यूलियन, व केशवसुत यांचे बीजकवित्व हे सापेक्ष बीजकवित्व आहे. मराठी परंपरेच्या संदर्भातच ते उठून दिसते. पाश्चात्य नवकवितेची परंपरा डोळ्यांसमोर ठेवली म्हणजे मर्ढेकरांच्या पृथगात्मतेच्या मर्यादा स्पष्ट होतात. ज्याला निरपेक्ष बीजकवी म्हणता येईल असा बीजकवी अर्वाचीन मराठी कवितेमध्ये अजून झालेला नाही. बीजकवी म्हणजेच श्रेष्ठ कवी असे समीकरण मी मांडीत नाही. जाणीव व शैली या दोन्ही दृष्टीने पृथगात्म नसूनही महान जीवनदर्शी कलाकृती निर्माण करता येते. अशा कवींना मी बृहत्कवी म्हणतो. बीजकवी व बृहत्कवी या दोन्ही पिंडधर्मातून सामान्य किंवा असामान्य असे दोन्ही प्रकारचे काव्य निर्माण होऊ शकते; एवढेच नव्हे तर एकच कवी दोन्ही पद्धतींनी वेगवेगळ्या कलाकृतींमध्ये कार्यप्रवण होऊ शकतो. हॉपकिन्स, इलिअट व ऑडेन या कवींच्या पृथगात्म जाणिवेचा व काव्यशैलीचा मर्ढेकरांवरील प्रभाव लक्षात घेतला म्हणजे त्यांची कविता पृथगात्म वाटत नाही आणि मराठी कवितेतील बीजकवित्व सापेक्ष ठरते.

मराठी परंपरेच्या संदर्भात बोलावयाचे झाल्यास 'शिशिरागमा'तील मर्ढेकर हे बृहत्कवी असून 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' या संग्रहांतील मर्ढेकर हे बीजकवी आहेत. इंग्रजी वाङ्मयात डन, हॉपकिन्स, वॉल्ट व्हिटमन, इलिअट, पाउंड, क्युमिंग्ज ह्या कवींना निरपेक्ष बीजकवी म्हणता येईल. मार्लोला बीजकवी मानला तर शेक्सपिअर हा बृहत्कवीच ठरतो. सारांश मी सुचविलेला व्यवच्छेद हा महत्त्वसूचक नसून प्रतिभाधर्मनिदर्शक आहे असे समजावे.

मर्ढेकरांच्या काव्यपिंडाचे शेवटचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे त्याची प्रयोगशीलता. निरपेक्ष किंवा सापेक्ष बीजकवी हे अपरिहार्यपणे प्रयोगशील असतात. वेगळ्या जाणिवेला साकार करताना घाटाच्या व शैलीच्या स्वरूपात जी अटळ पुनर्रचना करावी लागते ती घडवून आणणारा प्रतिभेचा धर्म म्हणजे प्रयोगशीलता. मर्ढेकरांसारखे प्रयोगशील कवी म्हणजे ललितवाङ्मयाच्या क्षेत्रातील सृजनशील संशोधकच होत. अशा संशोधकाजवळ अज्ञात प्रांतात शिरणाऱ्या मुशाफिराचे धैर्य असते. संपूर्ण मराठी कविपरंपरेमध्ये मर्ढेकरांच्या तोडीचे कलात्मक साहस असलेला कवी सापडणार नाही. त्यांच्या प्रयोगशीलतेची मौलिकता समजून घेण्यासाठी कवितेच्या घाटामध्ये त्यांनी नव्याने अंतर्भूत केलेली काही तत्त्वे समजून घ्यावी लागतील आणि त्या आद्यतत्त्वातून उद्भवणाऱ्या कवितेच्या पृष्ठरूपाचे (surface textureचे) स्वरूप पहावे लागेल.

मर्ढेकरी कवितेचा घाट

मर्ढेकरी कवितेचा घाट तपासताना माझ्या डोळ्यांपुढे मुख्यतः 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' हे संग्रह आहेत. 'शिशिरागम' मी सध्या बाजूला ठेवतो. 'शिशिरागम' मर्ढेकरांचा असला तरी 'मर्ढेकरी' नाही. कवितेचा घाट तपासणे म्हणजे मूलतः काव्यांतर्गत अनुभवाचा आकार तपासणे. असे करताना अनुभवातील घटकांचे परस्परांशी व सबंधाशी असलेले नाते ज्या तत्त्वांनी नियमित होते ती तत्त्वे हुडकून काढणे हेच आपले उद्दिष्ट असते. मर्ढेकरांच्या समीक्षा-पद्धतीमध्ये ही गोष्ट संवादलय, विरोधलय व समतोललय या तत्त्वांच्या आधारे केली जाते. पण ही तत्त्वे काव्याइतकीच इतर ललितकलांच्या सौंदर्यात्मक घाटांमध्ये आणि मर्ढेकरांच्या कवितेइतकीच केशवसुत, बालकवी किंवा

अन्य चांगल्या कवींच्या कवितेमध्ये प्रत्ययाला येतात. माझा प्रयत्न मर्ढेकरी कवितेच्या घाटामधील पृथगात्मतेचा शोध घेणे हा आहे; कारण नव्या कवितेची पृथगात्मकता ही मुख्यतः नव्या प्रतिमासृष्टीत नसून नव्या पद्धतीने साकार होणाऱ्या काव्यांतर्गत घाटामध्ये आहे असे मी समजतो. काव्याचा घाट हा अनुभव आणि भाषा यांच्यामधील संबंधातून प्रकट होत असल्याने एका बाजूने आपल्याला अनुभवाला स्पर्श करावा लागेल तर दुसऱ्या बाजूने त्याच्याशी सहकंप होणाऱ्या शैलीची दखल घ्यावी लागेल.

मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाचे मर्ढेकरपूर्व मराठी कवितेपासून वेगळे ठरणारे पहिले महत्त्वाचे वैशिष्ट्य लक्षात येण्यासाठी आपणास कवितेतील जाणिवेची दोन अंगे कल्पावी लागतील. जाणिवेतील ज्या केन्द्रीय अनुभवाच्या आधारे कवितेला घाट मिळू लागतो त्याला आपण कवितेचे वस्तुक्षेत्र समजू व हा घाट संपूर्णपणे साकार होताना केंद्रीय अनुभवाशी संबद्ध असणाऱ्या जाणिवेतील इतर घटकांना आपण कवितेचे संदर्भत्र समजू. कवितेतील एकसंध जाणिवेच्या दोन अंगांचा वेगवेगळ्या नावांनी केलेला निर्देश हा विवेचनाच्या सोयीसाठी आहे. कविते-तील वस्तुक्षेत्र व संदर्भक्षेत्र यांमध्ये प्राणिसदृश एकात्मता आली, थोडक्यात म्हणजे कवितेला आदर्श अवस्था प्राप्त झाली, की प्रत्यक्षामध्ये हे द्वैत दृश्य स्वरूपात आढळत नाही. (म्हणूनच पुष्कळ वेळा घाटामागील प्रेरणा समजून घेताना यशस्वी कवितांपेक्षा अयशस्वी कविता अधिक तत्त्वसूचक ठरतात.) हा विवेक लक्षात ठेवला तर वस्तुक्षेत्र व संदर्भक्षेत्र हे शब्दप्रयोग अर्थवाही ठरतील. मर्यादित वस्तुक्षेत्राची अमर्याद संदर्भक्षेत्राशी प्राणिसदृश एकात्मता साधणे हे मर्ढेकरी कवितेच्या घाटामध्ये अंतर्भूत असलेले आद्यतत्त्व आहे. त्यांच्या कवितेला प्राप्त झालेली विशिष्ट परिमाणे या तत्त्वातच सामावलेली आहेत. सामान्य माणसाला सकृद्दर्शनी अप्राप्य वाटणारा असा सूक्ष्म पण स्फोटक वृत्तिविशेष हे मर्ढेकरी कवितेचे वस्तुक्षेत्र असते आणि विचारी माणसालाही कल्पनेच्या एका झेपीत पकडणे कठीण जावे एवढ्या ज्ञानविज्ञानाधिष्ठित जाणिवेच्या गतिशील कक्षा हे मर्ढेकरी कवितेचे संदर्भक्षेत्र असते. अशी कविता चिंतनात्मक अवस्थेमध्ये पुन्हा पुन्हा वाचावी लागते आणि प्रत्येक वाचनाबरोबर अशा कवितेला नवी नवी परिमाणे प्राप्त झाल्याचा साक्षात्कार घडतो. काहीसे गमतीने असे म्हणता येईल की ही कविता दुर्बोध नसून

अनुबोध आहे. सूक्ष्मतेचा आणि विराटतेचा एकदमच प्रत्यय देण्याची मर्ढेकरी कवितेची शक्तीसुद्धा घाटाच्या या विशिष्ट स्वरूपाशी निगडित आहे. प्रत्येक कवितेत हे साधले आहे असे मला म्हणायचे नाही, पण इतक्या मर्यादित काव्यनिर्मितीत मर्ढेकरांना ते जेवढ्या प्रमाणात व जितक्या वेळा साधले तितके ते संतकाव्यासुद्धा सर्व मराठी कविपरंपरेमध्ये अजून कोणालाही साधता आले नाही. मराठी भावकवितेच्या परंपरेमध्ये वस्तुक्षेत्र स्थूल व सहजप्राप्य ठेवून संदर्भक्षेत्र आवर्तनशील व फार तर समकक्ष ठेवणे हीच प्रधान प्रवृत्ती आहे ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे या संबंधातील मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाचे क्रांतिकारक स्वरूप लक्षात येईल.

मर्ढेकरी कवितेच्या घाटामधील वर उल्लेखिलेल्या तत्त्वाला पूरक ठरणारे व स्वतंत्रपणेही महत्त्वपूर्ण असलेले दुसरे तत्त्व म्हणजे अनुभवांच्या परस्परानुप्रवेशाचे तत्त्व होय. ज्या ठिकाणी कवितेतील एका अनुभवाची परिमाणे ही कवितेतील इतर अनुभवांची परिमाणे सतत बदलीत असतात त्या ठिकाणी परस्परानुप्रवेशाचे तत्त्व कार्यप्रवण होते. हा परस्परानुप्रवेश विचारात्मक, भावनात्मक व संवेदनात्मक पातळ्यांवरील निरनिराळ्या घटकांत तर घडतोच पण या वेगवेगळ्या पातळ्यांमध्येही तो सतत चाललेला असतो. म्हणूनच तात्त्विक विवेचनात विचाराला जी स्थिरता असते ती मर्ढेकरांच्या कवितेतील विचारात सापडणार नाही. यामुळेही, मागे सुचविल्याप्रमाणे, मर्ढेकरांच्या कवितेवर एखादे सुसंगत तत्त्वज्ञान लादणे ही गोष्ट मला हास्यास्पद वाटते. पण या परस्परानुप्रवेशामुळेच त्यांचे विचार अनुभवरूप होतात आणि एकात्म भावस्थिती निर्माण करण्याची त्यांची शक्ती सहस्रपट वाढते. या परस्परानुप्रवेशामुळेच त्यांच्या कवितेतील विचार, भावना किंवा संवेदना सांकेतिक स्वरूपाच्या आहारी जात नाहीत आणि त्यांचा ताजेपणा कायम राहतो. कवितेतील सगळे घटक शेवटच्या शब्दापर्यंत परिवर्तनीय राहतात आणि कवितेतील जाणीव आवर्तनशील न राहता प्रगमनशील राहते. त्यांच्या भाषेचा लवचिकपणा हा काही प्रमाणात या परस्परानुप्रवेशाचे साधन आहे, तसाच तो त्याचा परिणामही आहे. यामुळे त्यांची कविता प्राणिसदृश एकात्मतेच्या जवळ तर जातेच, पण शिवाय परिचित अनुभवालाही अपरिचिताचे नाविन्य लाभते आणि मानवी जाणिवेतील मूलभूत अनिश्चिततेला साकार करण्यात ती यशस्वी होते. मूलतः अनुभवाशी निगडित

असलेले हे तत्त्व परिणामतः त्यांच्या प्रतिमासृष्टीचे, त्यांच्या भाषाशैलींचे व त्यांच्या छंदप्रवृत्तीचेही नियमन करीत असते.

मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाचे स्वरूप निश्चित करणारी दोन महत्त्वाची तत्त्वे मांडली. त्याच्या खालोखाल दुसऱ्या दोन दुय्यम तत्त्वांचा उल्लेख करता येईल. विरुद्ध जातीच्या अनुभवाची सामोरी साधणे ही त्यांची आवडती पद्धती आहे या हेतूनेच ते विरुद्ध वृत्तिसूचक प्रतिमांचा, जुन्या आणि नव्या कल्पनांचा, धर्मयुगाच्या श्रद्धांचा आणि विज्ञानयुगाच्या सिद्धांतांचा, पौर्वात्य व पाश्चात्य वारशामधील सांस्कृतिक संचिताचा अर्थपूर्ण संघात घडवतात. या सामोरीमुळे भूतकाळ आणि वर्तमानकाळ, पूर्व आणि पश्चिम, धर्मयुग आणि विज्ञानयुग यांतला ताण साकार होतो व मानवी जीवनाची कुंठितावस्थाही प्रकट होते. कारण सामोरी साधणे या बुद्धिबळातील कल्पनेत गृहीत असलेली अगतिक अवस्था या पद्धतीच्या घाटाने आपोआपच सूचित होते. दुसरे एक दुय्यम वैशिष्ट्य असे की ते अनुभवाची फिरत सरळ लयीपेक्षा आड लयीत करतात आणि या अनुवातील प्रत्येक मात्रा शब्दबद्ध करण्याऐवजी काही फक्त अर्थवाही अवसानाने सूचित करतात. संगीताची परिभाषा सोडून गणिताच्या परिभाषेत बोलावयाचे झाल्यास सहजप्राप्य अशा काही मधल्या पायऱ्या सोडून गणित सोडवावे तशासारखे स्वरूप त्यांच्या कवितेतील अनुभवाच्या आविष्काराला आलेले आढळते. म्हणूनच मर्ढेकरांच्या काव्यात्म चिंतनाचे स्थितिरूप फार वेगळे किंवा नवे नसले तरी आड अंगाने जाणारे त्याचे गतीरूप विलक्षण नाविन्यकारक व स्तिमित करणारे वाटते. बहुधा पारंपरिक व परिचित लय सूचित करून मगच ही आड केलेली आढळते. त्यामुळे आपोआपच अनुभवाचे व्याजोक्तीकरणही केले जाते. बौद्धिक कस नसलेल्या व ज्ञानविज्ञानांचे संस्कार न पचविलेल्या रसिकाला ही आड लय गैरसोयीची वाटते व त्यातील मुष्कील सुसंगतीचा वेध त्याला सहजपणे घेता येत नाही. कारण ज्या वैचारिक व भावनिक संघर्षांतून ही अपरिचित लय निर्माण होत असते त्या संघर्षाच्या पारिभाषिक खाणाखुणा मिरवीतच ती प्रकट होते. मर्ढेकरांचा पिंडधर्म हा मूलतः चिंतनात्मक असल्याने व चिंतनात्मकतेची सहजप्रवृत्ती तर्कसंगतीकडे असल्यामुळे मर्ढेकरी कवितेला ही आड लय फार उपकारक ठरते. या आड लयीमुळे त्यांचे चिंतन हे भावनावृत्तीच्या अधीन होते आणि विचाराला तर्कातीत करण्याचा

प्रयत्न पुष्कळ प्रमाणात यशस्वी होतो. पारंपरिक चिंतनात्मक कवितेची सरळ लय किंवा पारंपरिक कूटात्मक कवितेची वर्तुळाकार लय यापेक्षा मर्ढेकरी कवितेची ही आड लय मूलतः वेगळी आहे.

मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाची पृष्ठांतर्गत वैशिष्टये ही वर उल्लेखिलेल्या आद्यतत्त्वातूनच निर्माण होतात. श्रेणीकल्पनेच्या आधारे महत्त्वसूचन करावयाचे झाल्यास पहिली दोन आद्यतत्त्वे प्रथम श्रेणीत, दुसरी दोन दुय्यम तत्त्वे द्वितीय श्रेणीत, व ही पृष्ठांतर्गत (surface texture) वैशिष्टये तृतीय श्रेणीत घालावी लागतील. या तृतीय श्रेणीतील पृष्ठांतर्गत वैशिष्टयात मी (१) प्रतिमा-संघात; (२) संदर्भसंक्रमण; (३) रूपविपर्यय; (४) केंद्रचलन; (५) दूरक्षेप व (६) अर्थानुप्रास या गोष्टींचा विशेष उल्लेख करीन. कोणत्याही एका किंवा अनेक कवितांचे संपूर्ण विवेचन हा माझा हेतू नसला तरी या वैशिष्टयांचे स्वरूप लक्षात यावे म्हणून थोडा तपशिलात शिरतो.

प्रतिमासंघात : मर्ढेकरी कवितेचे वैशिष्टय नव्या प्रतिमा हे नसून नव्या पद्धतीचा प्रतिमासंघात हे आहे असे मी मानतो. प्रतिमासृष्टी साधर्म्यसन्मुख नसून भावसन्मुख असणे हे सुद्धा मर्ढेकरी कवितेचे खास वैशिष्टय नव्हे; कारण अशा प्रकारची भावसन्मुखता ही सगळ्याच चांगल्या काव्यात आढळू शकते. पण विरुद्ध धर्मांच्या व विरुद्धगुणसूचक प्रतिमांचा संघात मर्ढेकरी काव्यात आढळतो तसा त्यांचा पूर्वीच्या मराठी काव्यात आढळत नाही :

१. जशि धोब्याची मऊ इस्तरी
तलम फिरावी सुतावरूनी
फाल्गुनांतली चंद्रकोर तशि
मलिन मनांच्या धाग्यांवरूनी

२. गढूळला तोही क्षण । मतलबाच्या मातीनें
कैसें पोसावें त्यावर । आर्द्र स्वप्नांना स्वातीनें

३. अंधारांतून राडाराचा
किरण चालला सलत पुढेंच

४. चकाकणारे अव्लख पिस्टन
हिस्के घेती मारित मिटक्या

संज्ञेवाचुन संभोगाची
अशीच कसरत असते हलक्या.

५. पाकळ्यांतला साखळदंड
जखडुन टाकी आनंदाला

६. ग्रहमालेचें चऱ्हाट । सूर्य फेकी

७. आभाळाच्या पल्याड स्पंदन
टिपरी त्याची ह्या मडक्यांवरि

८. लिंब कोरितो सांबरशिंगी
जुनीं भाकितें नपुंसकलिंगी

९. विचार देई दीर्घ जांभई
आग्‌गाडीमधिं जैसें अर्भक
खुद्‌कन हसली उदात्त तुळई
पाहुनिया तुळतुळीत मस्तक.

१०. पंक्चरली जरि रात्र दिव्यांनीं
तरी पंपतो कुणि काळोख;
हसण्याचें जरि वेड लागलें
भुंकतात तरि अश्रू चोख.

११. चैत्र चालला चाटून
वेड्या सपाट पृथ्वीला
आणि कोठें तरी दूर
खुजा तारा काळा झाला

संदर्भसंक्रमण : लोकमानसात विशिष्ट भाववृत्तीशी संबद्ध झालेल्या काव्यपंक्ती विरुद्ध भावस्थितीशी संबद्ध करून त्या दोन्ही अनुभवांचे एकाच वेळी प्रवर्तन साधणे म्हणजे संदर्भसंक्रमण. इलिअटने मोठ्या प्रमाणावर वापरलेला हा नवा काव्यालंकार मर्ढेकर फार प्रभावीपणाने वापरतात. 'पोपटपंची चतुर्किजान', 'काळ्या बंबाळ अंधारीं', 'देवाजीनें करुणा केली', 'गोंधळलेल्या अन् चिंचोळ्या', 'जिथें मारिते कांदेवाडी', 'मनास पडलीं जर खिंडारें',

'मी एक मुंगी, हा एक मुंगी', 'अजून येतो वास फुलांना' या ओळींनी सुरू होणाऱ्या, व त्यातही विशेषतः सामाजिक जाणिवेच्या कवितांत, या पद्धतीचा प्रभावी अवलंब केलेला आढळतो.

रूपविपर्यय : भाषेच्या रूढ वाक्प्रचारात अनियमित बदल घडवून ती अधिक भावसन्मुख व अर्थवाही बनवणे म्हणजे रूपविपर्यय. त्यामध्ये कधी प्ररूपीकरण (abstraction) असते तर कधी विरूपीकरण (distortion) असते. पुष्कळ ठिकाणी हा रूपविपर्यय संदर्भसंक्रमण घडवतानाच साधला जातो. पण काही वेळा तो स्वतंत्रपणाने वावरतानाही दृष्टीला पडतो.

१. सर्वे जन्तु रुटिनाः । सर्वे जन्तु निराशयाः
२. किति किति टांगूं तुला ग, मज चैन नसे
३. डोळे हे फिल्मि गडे । खोकुनि मज पाहुं नका !
४. घनश्यामसुंदरा श्रीधरा गिरिणोदय झाला
५. सह नौ टरकुतु ! सहवीर्यं डरवावहै !
६. पंचशव्यगर खजिल अगाचे !
७. ट्रिंगल अमुची करितो यमहि
८. सुकेक्कंगालिस्तान का । झिंदाबाद !

केंद्रचलन : कवितेतील अनुभवाचे दर्शनी केंद्र अचानक बदलून त्या अनुभवातील सर्व ताण एकदम निराळ्या केंद्रावर स्थिर करणे म्हणजे केंद्रचलन. 'झोपलीं ग खुळीं बाळें', 'दणकट दंडस्नायू जैसे', 'असें कांहीं तरी व्हावें', 'गणपत वाणी बिडी पितांना' या कवितांतील केंद्रचलन स्थूल स्वरूपाचे म्हणजे कलाटणीसारखे आहे. पण 'त्रुटित जीवनीं सुटी कल्पना', 'सुखदुःखांचे गळे कापुनि', 'देवाजीनें करुणा केली'. 'फुटेल (होती वेडी आशा)', 'पिपांत मेले ओल्या उंदिर' या ओळींनी सुरू होणाऱ्या कवितांत हे केंद्रचलन अधिक सूक्ष्म व संमिश्र स्वरूपात प्रगट होते.

दूरक्षेप : एका अनुभवाचा लगतच्या संदर्भापासून दूर असलेल्या अनुभवाशी संबंध जोडणे व त्यामुळे दोन्ही अनुभवांहून अधिक व्यापक व अधिक लवचिक असा वेगळा आशय सूचित करणे म्हणजे दूरक्षेप. 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' या संग्रहांतील बहुसंख्य कवितांमध्ये याच पद्धतीने

अनुभव प्रकट होत असतो. त्यामुळे मर्ढेकरी भाषेच्या अन्वयातही या पद्धतीचे प्रतिबिंब सापडते :

> १. गणपतवाणी बिडी बापडा
> पितापितांना मरून गेला.
> २. देवळांतल्या ऊद हुंगतो
> गाभा भरुनी काळोखाला

पण हा अन्वयात्मक दूरक्षेप वरवरचा झाला. त्याचे मूळ अनुभवांच्या दूरक्षेपात आहे. 'देवाजीनें करुणा केली' या कवितेमध्ये 'बिचकुनि होतिल हिरवीं भातें' या शेवटच्या ओळीचे लक्ष्य दुसऱ्या ओळीतील 'भातें पिकुनी पिवळीं झालीं' या ओळीकडे आहे. 'कणा मोडला निश्चलतेचा' या कवितेतील "'सुटला' म्हणती सारे 'प्राणी'" या ओळीचे लक्ष्य "'धम्मं सरणम्' कुणी बोललें" या ओळीकडे आहे. 'पिपांत मेले ओल्या उंदिर' या कवितेतील 'उदासतेच्या जहरी डोळ्याचे' लक्ष्य 'दिवस सांडला घाऱ्या डोळीं' या ओळीवर व 'ओठावरती ओठ मिळाले' या ओळीचे लक्ष्य 'ओठांवरती ओठ लागले' या ओळीवर आहे. या प्रकारच्या दूरक्षेपामुळेच मर्ढेकरांच्या कवितेतील सगळे अनुभव परस्परांशी संवाद करीत असल्याचा भास होतो.

अर्थानुप्रास : हॉपकिन्सच्या कवितेप्रमाणेच मर्ढेकरांच्या कवितेतही महत्त्वाचे अनुप्रास हे अर्थानुप्रास असतात. जो अनुप्रास दोन कल्पनांतील संबंधाला उत्कटता आणतो किंवा त्यांना एकजीव करतो त्या अनुप्रासाला मी अर्थानुप्रास म्हणतो. नादानुप्रासाचे लक्ष अक्षरांच्या पुनरुक्तीने रचनेला माधुर्य आणणे एवढेच असते. परिचित नादानुप्रासाहून अगदी वेगळा असा अर्थानुप्रास मोठ्या प्रमाणात प्रथम मर्ढेकरांतच आढळतो. नादानुप्रास ते सर्वस्वी टाळू शकलेले नाहीत हे 'काय कोवळ्या कळ्याकळ्यांची कुणि नाकेबंदी' किंवा 'अचल हिमाचल पाहुनि चळला तव मांगल्याला' अशा ओळी वाचल्या की उमगू शकते. पण तो काही मर्ढेकरी कवितेचा स्वभावधर्म नव्हे. मर्ढेकरी कवितेतील 'गगनगंध', 'पाउसपाते', 'पाउस–पाडवा' असल्या जोडशब्दात किंवा 'शहाजोग जो शहामृगासम', 'तसूतसूंतून आसूं निथळे', 'या गंगेमधि गगन वितळलें' अशा काव्यपंक्तीत नव्या पद्धतीचे अर्थानुप्रास आढळू शकतात. काही

वेळा अंतर्यमकांचा व अर्धयमकांचा मर्ढेकर अर्थवाही उपयोग करितात :

१. सुखदुःखांचे गळे कापुनी
मळे पिकविले वर्षांनी तरि.

२. —कांडें गणपत वाण्यानें ज्या
हाडांचीं हीं ऐशीं केलीं

'शहामृगासम' या शब्दाशी 'नरम' या शब्दाचे साधलेले यमक सकृत्दर्शनी कच्चे वाटते, पण 'आणि होतसे हड्डी नरम' या ओळीतील आशय लक्षात घेतला की ही ओढाताण अर्थपूर्ण वाटू लागते. छंदांतर्गत विराम (pause) व उत्सेक (overflow) ही साधनेही मर्ढेकर प्रभावीपणाने वापरतात. आवर्तनशीलतेचा सामान्यतः अव्हेर करणाऱ्या मर्ढेकरी कवितेमध्ये जेव्हा अचानक 'कालपरवापावेतो' या शब्दाची भाववाहक पुनरुक्ती आढळते तेव्हा मर्ढेकरांचा भाषेचा उपयोग किती आशयसन्मुख व संवेदनाक्षम आहे याची खात्री पटते.

वर उल्लेखिलेली मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाची पृष्ठांतर्गत वैशिष्ट्ये ही मराठी कविपरंपरेच्या संदर्भात उठून दिसतात. गंमत अशी की प्रतिमासंघाताचा व अर्थानुप्रासाचा उपयोग वगळल्यास ही वैशिष्ट्ये त्यांच्या इंग्रजी कवितांत आढळत नाहीत. मात्र त्यांच्या मराठी कवितेचे दर्शनी नाविन्य पुष्कळसे या साधनांच्या समर्थ उपयोगातून सिद्ध झाले आहे. पण मराठी कविपरंपरेच्या संदर्भात हे वेगळेपण जितके उठून दिसते तितके इंग्रजी नवकवितेच्या संदर्भात जाणवत नाही. हॉपकिन्स व इलिअट यांच्या काव्यात–विशेषतः इलिअटच्या काव्यात–ही सर्व साधने अगोदरच समर्थपणे वापरलेली होती. मर्ढेकरांचे बीजकवित्व सापेक्ष आहे हीच गोष्ट पुन्हा एकदा या संदर्भात स्पष्ट होते. विवेचनाच्या सोयीसाठी काही आद्यतत्त्वांचा व काही पृष्ठांतर्गत वैशिष्ट्यांचा मी स्वतंत्रपणे उल्लेख केलेला आहे, याचा अर्थ, या गोष्टी मर्ढेकरी कवितेच्या घाटामध्ये स्वतंत्रपणे वावरत असतात असे मला सुचवावयाचे आहे, असा नाही. तसे समजणे म्हणजे कवितेच्या प्राणिसदृश एकात्मतेला नाकारण्यासारखे होईल. कधी एकमेकांना पूरक ठरतील अशा पद्धतीने तर कधी एकसमयात्वच्छेदेकरून ह्या गोष्टी कार्यप्रवण होत असतात. तसेच सगळीच वैशिष्ट्ये सगळ्याच कवितांत उमगणार नाहीत. मर्ढेकरी कवितेचा घाट हा सौंदर्यतत्त्वानुसारी असला तरी प्रथम आशयानुसारी

असतो. मर्ढेकरी कवितेत घाटाला प्राधान्य आहे पण स्वायत्तता नाही; कोणच्याच जीवनदर्शी वाङ्मयप्रकारात अशा प्रकारची स्वायत्तता असू शकत नाही अशी माझी कल्पना आहे.

मर्ढेकरांच्या कवितेचा विकास

मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाचा विचार करताना मी माझ्या डोळ्यांपुढे मुख्यतः 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' हे संग्रह ठेवलेले होते. पण मर्ढेकरांच्या कवितेचा विकासक्रम समजून घेताना आपल्याला 'शिशिरागम', मर्ढेकरांची अजूनही असंग्रहित असलेली इंग्रजी कविता, 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' आणि काही प्रमाणात त्यांच्या संगीतिका हे सर्व साहित्य विचारात घ्यावे लागेल. खरे म्हणजे मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कविता भारतीय नियतकालिकांतून एकोणीसशे पन्नास ते एकोणीसशे पंचावन या कालखंडात प्रसिद्ध झाल्या आणि खास मर्ढेकरी वळणाचा 'कांहीं कविता' हा संग्रह त्यापूर्वीच प्रसिद्ध झाला होता. असे असूनही मर्ढेकर ज्या इंग्रजी बीजकवींच्या काव्याने प्रभावित झाले त्याचा मागोवा मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितेच्या आधारे अधिक साक्षेपीपणाने लागणार असल्यामुळे त्या कवितांचा विचार मी 'शिशिरागमा'नंतर, पण मर्ढेकरी मराठी कवितेच्या अगोदर करणार आहे. 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' यातील विकासाचा आलेख मुख्यतः जाणीवलक्षी राहील; कारण मर्ढेकरी कवितेच्या घाटाचा विचार करताना विकासाच्या त्या टप्प्यावरील घाटाचे बदललेले स्वरूप मी अगोदरच स्पष्ट केले आहे.

मर्ढेकरांच्या कवितेचा विकास निरनिराळ्या पद्धतींनी मांडता येईल. इंग्रजी कवितेचे 'मध्यंतर' थोडे बाजूला ठेवले आणि 'शिशिरागम' 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' हे कवितासंग्रह एकाच दृष्टिक्षेपात पाहण्याचा प्रयत्न केला तर जाणिवेच्या विकासातील जे सूत्र हाताशी येते ते असे : 'शिशिरागमा' तील व्यक्तिगत जाणिवेकडून 'कांहीं कवितां'तील सामाजिक जाणिवेकडे व 'कांहीं कवितां'तील सामाजिक जाणिवेकडून 'आणखी कांहीं कवितां'तील आध्यात्मिक जाणिवेकडे त्यांनी प्रवास केलेला आहे. भावनात्मकतेकडून विचारात्मकतेकडे व विचारात्मकतेकडून विचारातीत जाणिवेकडे–अशा पद्धतीनेही आपणाला हा विकासक्रम मांडता येईल. 'शिशिरागम' एकपेडी असला तरी त्यानंतरची

खास मर्ढेकरी कविता ही बहुपेडी आहे आणि त्या बहुपेडीपणामध्ये अनुभवांचा परस्परानुप्रवेश अपरिहार्य आहे ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' या कवितांतील सूचित केलेले विकासाचे टप्पे हे फक्त महत्त्वनिर्देशानुसारी आहेत ही गोष्ट आपोआपच लक्षात येईल. म्हणजे असे की 'कांहीं कवितां'च्या वस्तुक्षेत्रात सामाजिक जाणीव प्रभावी असली तरी संदर्भक्षेत्रात आध्यात्मिक जाणिवेची अनुपस्थिती आढळणार नाही किंवा 'आणखी कांहीं कवितां'च्या वस्तुक्षेत्रात आध्यात्मिक जाणीव अधिक प्रभावी असली तरी संदर्भक्षेत्रात सामाजिक जाणीव प्रकट झाल्यावाचून राहणार नाही; किंवा या दोन्हीही काव्यसंग्रहांत व्यक्तिगत जाणिवेचा लोप झाला आहे असेही नव्हे. हा विकासक्रम तारतम्यानेच घ्यावयाचा आहे. काव्यशैलीच्या संदर्भात हे तीन टप्पे मांडावयाचे झाल्यास सांकेतिक अलंकरणात्मक भाषेकडून समकालीन जीवनाधिष्ठित प्रतिमांकडे व समकालीन जीवनाधिष्ठित प्रतिमांकडून सार्वकालिक प्रतीकांकडे अशीही या प्रवासाची दिशा मांडता येईल. पहिल्या टप्प्यामध्ये मर्ढेकर इतर मराठी कवींच्या प्रभावाखाली वावरत आहेत, दुसऱ्या टप्प्यामध्ये इंग्रजी कवींच्या प्रभावाखाली नव्या जाणिवेला अनुरूप अशी मराठी काव्याची नवी शैली घडवीत आहेत व तिसऱ्या टप्प्यात या नव्या शैलीची व्याप्ती वाढवीत आहेत. निव्वळ यांत्रिकतेने किंवा साचेबंद पद्धतीने या विकासक्रमाकडे पाहाणे अनर्थावह होईल. संमिश्र अनुभूती ही अशा सर्व आलेखांना पुरून उरत असते. शिवाय मर्ढेकरांच्या स्त्रीसंबद्ध कवितांकडे ओझरता दृष्टिक्षेप टाकला तरी कोणत्याही साचेबंद विकासक्रमाचा तुजबीपणा लक्षात यायला वेळ लागणार नाही.

'शिशिरागम'

'शिशिरागम' हा मर्ढेकरांचा असला तरी मर्ढेकरी नाही हे पूर्वी सुचविलेच आहे. मर्ढेकरांच्या भावी विकासाची दिशा सूचित व्हावी किंवा मर्ढेकरी संग्रहातील सामर्थ्याची चाहूल लागावी असे 'शिशिरागमा'त मला फारच अल्प सापडते. जे काही तशा स्वरूपाचे असल्याचे भासते तोसुद्धा मर्ढेकरांची विकसित अवस्था अनुभवाला आल्यावर आपल्या टीकादृष्टीला झालेला आभास आहे असे म्हणता येईल. निरपेक्ष बीजकवींच्या पहिल्यावहिल्या संग्रहातही त्यांच्या पृथगात्मतेची जशी एक अपरिपक्व पण तरीही सुस्पष्ट चाहूल लागते तशी

मर्ढेकरांच्या 'शिशिरागमा'त लागत नाही. फार तर या संग्रहात भावी मर्ढेकरांचा पायरव दाखवणाऱ्या तीन कवितांचा उल्लेख करता येईल. संग्रहातील सुरुवातीच्या ओळी :

सूर कशाचे वातावरणीं ?
सळसळ पानांची ? वा झरणी
खळखळ ओहोटीचें पाणी ?
किल्बिल शिशिरीं केविलवाणी ?
कुणास ठाऊक ! डोळ्यां पाणी
व्यर्थ आणतां; नच गाऱ्हाणीं
अर्थ; हासुनी वाचा सजणी.
भास !—जरी हो खुपल्यावाणी.

पण या ओळी कदाचित सर्वांत शेवटी लिहिल्या गेल्या असण्याचीही शक्यता आहे. तसा काही पायरव संग्रहातल्या शेवटच्या म्हणजे विसाव्या कवितेतही आढळतो :

चंद्रकिरणानो, तुम्हां
वाजते का कधीं थंडी
स्वतःची ? मध्यरात्रीं
हिवाळ्यांत हुडहुडी !
नाहीं ना ? मीं म्हणूनीच
लांबवलें मरणाला;
गारठून जाल जेव्हां—
चिता हवी शेगोटीला

आणि त्या खालोखाल, पण फार पुसट, संग्रहातल्या पंधराव्या कवितेत :

गेलों विदूषक जरी ठरुनी सुहास,
दान्ते-नि-शेक्सपिअर-संगत आसपास
कोठें तरी स्वमरणोत्तर भाग्यकालीं–!
हाही विचार न कमी मज शांतिदायी.

कदाचित ही कविता म्हणजे चौदाव्या कवितेच्याच शेवटच्या चार ओळी असतील असा संशय मला मधूनमधून येतो. या तीन कवितांतील भाववृत्ती व भाषाशैली मर्ढेकरांच्या परिपक्क अवस्थेची चाहूल दाखवणारी आहे असे फार तर म्हणता येईल. 'शिशिरागमा'तील इतर कवितांत 'कापसी खवल्यांवर जांभळी', 'मुशाफिर-तृषा', 'कुणा केस-भांगांतुनी पेरणें', 'कुणी कींवलीं व्यर्थ रस्त्यावरी', 'माझेंही तुज प्रेम काय गमलें या टर्फलासारखें', 'चिवचीवित सांज-माधुरी',

भूतां अप्रतिकारिता श्रमविते यंत्रापरी शक्ति जी,
तीतें एक सहिष्णुता अचल अन् निःशब्द हें उत्तर.

अशा माधव ज्यूलियनांच्या अंगाने जाऊन नवकाव्याला सन्मुख होणाऱ्या वृत्तिविशेषांच्या व भाषाशैलीच्या अपवादवजा खुणा आढळतात; पण त्या इतक्या थोड्या व इतक्या क्षणजीवी आहेत की त्यांच्या आधाराने मर्ढेकरांचा भावी विकास हा निव्वळ आंतरिक निकडीने किंवा मराठी कविपरंपरेच्या जोरावरच घडून आला असे म्हणणे वस्तुनिष्ठ ठरणार नाही. 'कांहीं कविता'तील 'शुभ्र-तिमिर-मोहक-वसना' या कवितेमध्ये 'शिशिरागमा'तली शैली पुन्हा भेटते; पण तो एकमेव अपवाद. 'शिशिरागमां'तील मर्ढेकर पुढे विकसित झाले असे म्हणण्या-ऐवजी 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' लिहिण्यापूर्वी मर्ढेकरांचा पाश्चात्य नवकवितेच्या प्रभावाने कायाकल्प झाला असेच म्हणावे लागेल. मर्ढेकर वाढले नाहीत; त्यांचा पुनर्जन्म झाला.

'शिशिरागमा'तील मर्ढेकर हे सर्वस्वी तत्कालीन 'रविकिरण मंडळा'च्या कवितेने प्रभावित झालेले दिसतात; बालकवींची हळुवार भावुकता क्वचित प्रसंगी जाणवत असली तरी 'शिशिरागमां'तील बहुतांश कविता ही त्यातील वृत्तिविशेषावरून, प्रतिमासृष्टीवरून, वृत्तसादृश्यावरून व शब्दसारणीवरून माधव ज्यूलियन, यशवंत व गिरीश यांच्या काव्याशीच अधिक निकटची जवळीक करणारी दिसते. निसर्गविषयक ओळींत काही ठिकाणी बालकवींची तरल लय जाणवून जाते व चिंतनात्मक ओळीत केशवसुती दृढतेचा व अहंतेचा भास होतो; पण बालकवी व केशवसुत यांची खास वैशिष्ट्ये त्यांनी पुरेशी आत्मसात केलेली दिसत नाहीत. 'रविकिरण मंडळा'च्या पठडीतील सांकेतिक भावोद्रेक, शब्द-पाल्हाळ व संस्कृतप्रचुरता हे दोषच त्यांनी अधिक प्रमाणात गिरवलेले दिसतात.

त्यामुळे मर्ढेकरांच्या भावी कवितेच्या तुलनेने तर राहोच, पण 'रविकिरण मंडळा'तील चांगल्या कवितेच्या तुलनेनेही 'शिशिरागम' हिणकस वाटतो. एकाच कवितेमध्ये 'विलोलनयना', 'नीलाकाशीं', 'चूतमंजिरी' यांची एवढी गर्दी होते की माधवरावी वजनाची 'मुशाफिर-तृषा' एकदम हतप्रभ होते. 'अवनीतलीं', 'तृणांकुरांवर', 'पल्लवभारें', 'मंजुल पवनीं' वगैरे मंडळी आसपास असली की 'बारिक पिवळीं फुलें' या शब्दातील बालकवींचा स्पर्श हतबल होतो. 'कुणां केसभांगांतुनी पेरणें' या शब्दसंगतीतील खरेपणा 'उत्तुंग लाटा समुल्लोलुनी या सुहृत्सागराच्या नभीं चालल्या' या ओळीमध्ये पार बुडून जातो. 'ईषत्कंपितकल्पनाकिसलयीं निष्काम डोलेल ती !' या ओळीनंतर लगेच 'चाखावा मकरंद त्यांतिल जरा; जावें, झुलावें जरा' या ओळीतील सहजता व संयम यांच्याकडे चोखंदळ रसिक वृत्तीचेही दुर्लक्ष होऊ शकते. 'शिशिरागमा'तील मर्ढेकरांचा काव्यपिंड स्वभावाने निर्भरशील आहे. काही वेळा उत्कटतेचा व बेहोषीचा आभास निर्माण करताना मर्ढेकर निर्भरशील पिंडालाही अतिरिक्त वाटावे इतके अतिरंजित लिहितात :

नाही--! मद्हृदयीं सुरा खुपसतां मी आत्महत्येस्तव
रक्ताची चिळकांडि ही उसळुनी एका कमानींतुन
येवोनी भिजवील कोमल तशा या शुभ्र पायां तव
अन् तो स्रोत अखंड वाहिल तसा दिक्काल ओलांडुनी
घेतां आचमुनी पवित्र जहरी ही रक्तगंगा लव
विश्वाचे अभिषिक्त देव तरुनी होतील ते--मानव

'शिशिरागमा'तील एकूण वीसएकवीस कवितांमध्ये पाच सुनीते आहेत व दोन सुनीतप्राय आहेत. ही पाचही सुनीते वृत्तीने व शैलीने माधव ज्यूलियनी पद्धतीची आहेत. इतर कवितांमध्ये यशवंत-गिरीशांचा स्पर्श अधिक जाणवतो. मर्ढेकर आपल्या इंग्रजी कवितांमध्ये पुन्हा एकदा सुनीतात्मक रचनेकडे वळलेले आढळतात; पण त्यावेळी ते मुख्यतः हॉपकिन्सने प्रभावित झाल्याचा अनुभव येतो. आपल्या काव्याच्या या प्राथमिक अवस्थेत मर्ढेकर हे केशवसुत व बालकवि यांच्या खास वैशिष्ट्यपूर्ण काव्याने, मराठी संतकाव्याच्या समर्थ परंपरेने, किंवा निदान माधव ज्युलियनांच्या 'सुधारका'तील वैशिष्ट्याने प्रभावित झाले असते तर

'शिशिरागमा'तील कविता इतकी निष्प्रभ व क्षीणजीवी झाली नसती. ते मराठी कविपरंपरेशी अधिक उत्कटपणे निगडित राहिले असते आणि इंग्रजी नव्या कवितेचा प्रवाह त्यांनी अधिक व्यापक प्रमाणावर स्वतःमध्ये सामावून घेतला असता. पण अशा स्वरूपाच्या 'जरतर' विचाराला वस्तुनिष्ठ साहित्यविचारात विशेष स्थान असू शकत नाही.

मर्ढेकरांची इंग्रजी कविता

मर्ढेकरांची संपूर्ण इंग्रजी कविता मला अजून उपलब्ध झालेली नाही. नियतकालिकातून प्रसिद्ध झालेल्या सव्वीस कविता मला उपलब्ध झाल्या, पण त्यांचे आकाशवाणीवर झालेले 'Prometheus Rebound' हे नाट्यकाव्य किंवा त्यांच्या अजूनही अप्रसिद्ध असलेल्या इतर इंग्रजी कविता मला पाहता आलेल्या नाहीत. माझ्या विधानांची क्षेत्रमर्यादा स्पष्ट करण्यासाठी व या विषयाच्या भावी अभ्यासकांचा मार्ग सुकर व्हावा म्हणून मला उपलब्ध झालेल्या कवितांची शीर्षके उद्धृत करतो. 1. February in Bombay, 2. Nightfall in Bombay, 3. Summer, 4. Dear Child, 5. To a Child, 6. Lullaby for a Railway Journey, 7. The Poet, 8. Epitaph for a Living Poet, 9. A Ghost Song, 10. Attempt at Farewell, 11. Jamshedpur, 12. Landless Labourers, 13. The Ploughman, 14. Prelude to a Tea-party, 15. Man, 16. Is Christ Come ? 17. A Reverie, 18. The Draft for a Common Prayer, 19. Return of the Magi, 20. Confession of the Magi, 91. A Soliloquy for Ashwatthama, 22. Beyond, 23 Pretext for a Song, 24 Winter Truth, 25 Shock of Gold 26 Conversation Piece. यांपैकी 'इंडियन लिसनर'मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या पहिल्या दोन कविता 'A. A' या टोपणनावाने प्रसिद्ध झालेल्या असून पंधरावी व अठरावी कविता 'थॉट'मध्ये व बाकीच्या सर्व 'इलस्ट्रेटेड वीक्ली'मध्ये त्यांच्या स्वतःच्या नावानेच प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. मर्ढेकरी कवितेच्या कालखंडात लिहिलेल्या या कविता, एकीकडे त्यांच्या मराठी कवितेतील वृत्तिविशेषांचे व भाषावैशिष्ट्यांचे अंशदर्शन घडवतात तर दुसरीकडे इंग्रजी नवकवितेचा–विशेषतः हॉपकिन्स,

इलिअट व ऑडेन या कवींचा–त्यांच्या त्यावेळच्या इंग्रजी व पर्यायाने मराठी काव्यावरील प्रभावही सुस्पष्ट करतात. म्हणूनच मर्ढेकरी मराठी कवितेतील जाणिवेचे व शैलीचे स्वरूप समजून घेताना या इंग्रजी कवितांचा दुव्यासारखा उपयोग होतो असे मी म्हटले. प्रखर सामाजिक जाणीव व उत्कट आध्यात्मिक ध्यास हे दोन्ही वृत्तिविशेष त्यांच्या त्यावेळच्या मराठी कवितेप्रमाणे या इंग्रजी कवितांतही आढळतात आणि शहरी निसर्गस्थितीचे सूचक वर्णन व आत्मपीडा-प्रवण प्रेमभावना ही वैशिष्ट्येही दोन्ही ठिकाणी कमीजास्त प्रमाणात प्रगट होतात. फक्त मर्ढेकरी मराठी कवितेमधील सृजनसन्मुख गर्भवती स्त्रीविषयीच्या आदरयुक्त भावनेऐवजी इंग्रजी कवितेमध्ये जीवनसन्मुख निष्पाप बालकाविषयीचे सचिंत मार्दव आढळते. वृत्तिविशेष आणि शैली या दोन्ही दृष्टींनी जिथे ही कविता इंग्रजी नवकवितेकडे व मर्ढेकरी मराठी कवितेकडे अंगुलिनिर्देश करते त्या जागा सुचविणाऱ्या काही ओळी उद्धृत करतो.

वेगळ्या वृत्तिविशेषांशी लोकमानसाने संबद्ध केलेल्या काव्यपंक्ती स्वतःच्या वृत्तिविशेषाशी संबद्ध करून अनुभवाचे उपहासात्मक व्याजोक्तीकरण साधण्याची इलिअटच्या नवकवितेतील व मर्ढेकरी नवकवितेतील संदर्भसंक्रमणाची पद्धत लक्षात येण्यासाठी 'Prelude to a Tea-party' मधील पुढील ओळी पाहा :

Ties are a matter of worthwhile lies, and happiness is
A sense of high tea taken or given, that is all ye know and all ye need to know on earth.

या ठिकाणी शेवटच्या ओळीत कीट्सच्या ओळीचे झालेले संदर्भसंक्रमण पाहा किंवा 'Draft for a Common Prayer' या कवितेतील किपलिंगच्या रचनेचे झालेले संदर्भसंक्रमण पाहा :

God of the ungodly,
Hope of the unshaven,
Light of the damned,
Infringe upon our souls! Amen.

ज्ञानाच्या परिसीमेशी भेटणारी अज्ञानाची व अगतिकतेची उत्कट जाणीव आणि त्यातून निर्माण होणारे एकलेपण व आध्यात्मिक ध्यास या इलिअटच्या

वृत्तिविशेषाची आठवण करून देणारी व इलिअटच्या वळणानेच शैलीची फिरत करणारी पुढील अवतरणे पाहा : शेवटच्या अवतरणात इलिअटच्या ग्रॅमोफोनचीही आठवण व्हावी.

I take my tea and push along
Fundamentally alone;
Ignorance is all I know, though I need to know more, much more—
I who am lonely even in solitude.
(Prelude to a Tea-party)

For a birth is only a beginning and the Birth was only the Beginning
Knowing that he who will be wise will need words
and only a fool can be dumb;
Knowing that he who will be wise will need words
and only a fool can be deaf; knowing that
between a wise man and mystery are words:
(Return of the Magi)

(The faithful wind their ways to the nearest cinema
The heretics put the wireless on)
I should like to know more than I know, knowing
Knowledge is not enough;
I should like to feel more deeply than I feel
Knowing feeling is ephemeral,
I should like to will my will, knowing willing
is valueless. This is aspiration without technique
The breath of a quiet storm
(A Reverie)

चिंतनात्मकतेला अस्वस्थ भाववृत्तीच्या अधीन करून अनुभवातील मूलभूत अनिश्चितता प्रकट करणारी आणि संयतशील वृत्तीला पूरक ठरणारी इलिअटच्या नवकवितेतील Perhaps ची योजना आणि मर्ढेकरी मराठी कवितेतील 'कदाचित' सारखे मर्यादासूचक शब्द यांचा संबंध सुचविणारी पुढील अवतरणे पाहा :

Or perhaps we felt we did. . .
Yes we had a reputation for wisdom, but now
we looked foolish ;
Perhaps we were *foolish*
(Confession of the Magi)

So is Christ come perhaps ;
And perhaps so He will come again, for in the
womb of evil is prophecy perhaps
And we live in prophecy waiting for the sign,
Like summer-stuble stammering for the leaden
sky.
(Is Christ Come)

मर्ढेकरांच्या 'Return of the Magi' आणि 'Confession of the Magi' या कविता मुख्यतः इलिअटच्या 'Journey of the Magi' या कवितेने व काही अंशी इंग्रजी बायबलच्या निवेदनशैलीने प्रभावित झालेल्या वाटतात. तिकडे त्यांची इंग्रजी कविता बायबलने संस्कारित होत असताना इकडे मराठी कविता संतकाव्याच्या परंपरेशी जवळीक करू लागलेली आढळली तर आश्चर्य नाही.

अशा वेळी हॉपकिन्सच्या भयकंपित आध्यात्मिकतेने मर्ढेकरांचा काव्यपिंड हादरला गेला त्यात नवल नाही. साम्यवादाच्या काठाशीच हॉपकिन्सला आध्यात्मिकता भेटली असल्याने सामान्याविषयी सहानुभूती आणि आध्यात्मिक ओढ याचे स्तिमित करणारे मिश्रण त्याच्या काही कवितांत आढळते. मर्ढेकरांमध्येही अशाच स्वरूपाचे मिश्रण आढळते. म्हणूनच ऑडेनच्या अंगाने जाणाऱ्या 'Nightfall in Bombay' किंवा 'Landless Labourers' या कवितांपेक्षा हॉपकिन्सच्या अंगाने जाणाऱ्या 'Jamshedpur' किंवा 'The

Ploughman' या कविता मर्ढेकरी मराठी कवितेशी अधिक जवळीक करतात. हॉपकिन्सचा प्रभाव लक्षात येण्याच्या दृष्टीने 'The Ploughman' च्या सुरवातीच्या ओळी वाचा :

Mist in his eyes and twist of rope on wrist
His plough and pair in trim, silk in the skin
Of man and beast; a priest of soul and seed.

किंवा हॉपकिन्सच्या प्रभावाने भारावलेल्या 'Jamshedpur' या कवितेतील लोहाराचे पुढील चित्र पहा :

Taut tendon and stubble skin to hot coalfire
Exposed in striking pose, sweat-shine on face
And back and chest; no lack of wire or steal
In limb swiftly to shape in flat or round
The sparkling iron on anvil; look of skilled
Insight in feel of form and fickle heat
Unwilled yet sure; dynamically still
A flashing moment was thus the blacksmith caught.

या कवितेतील हॉपकिन्सकडे अंगुलीनिर्देश करणारा शैलीचा पोलादीपणा मर्ढेकरी कवितेतील कोळसेवाल्यातही भेटू शकतो :

दणकट दंडस्नायू जैसे
लोखंडाचे वळले नाग
कभिन्न काळ्या मांडया, जैसा
पोलादाचा चिरला साग.

त्या इंग्रजी कवितेचा शेवट लोहार निर्मीत असलेल्या 'mightier world' च्या उल्लेखाने होतो तर मराठी कवितेचा शेवट 'नव्या मनूतील गिरिधर-पुतळा!!' या ओळीतील व्याजोक्तिगर्भ उद्गारचिन्हांच्या द्विरुक्तीने होतो. मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितेत काही ठिकाणी हॉपकिन्सच्या वजनाचे 'granite grandeur', 'cows in calf-birth', किंवा 'wander–wonders' यांसारखे

अर्थानुप्रासही आढळतात. तशाच स्वरूपाचा हॉपकिन्सचा प्रभाव मर्ढेकरांच्या इंग्रजी सुनीतांवरही दिसतो. मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितांतील चार कविता सुनीतात्मक आहेत आणि त्यातल्या The Ploughman, Lullaby for a Railway Journey आणि Dear Child या कविता तर मुक्तसुनीतप्राय आहेत. या कवितांत ते पारंपरिक वृत्ताचा आश्रय करतात पण यमकांचा अव्हेर करतात. मर्ढेकरी मराठी कवितेमध्ये सुनीत हा काव्यप्रकार किंवा त्यातील अशा स्वरूपाचे प्रयोग आढळत नाहीत. इंग्रजी कवितात आढळणारे आणि मराठी कवितेत न आढळणारे दुसरे एक अंग म्हणजे प्राचीन बीजकथांचे नवसंदर्भीकरण. इंग्रजी नवकवितेने या मार्गाचा पुष्कळदा अवलंब केलेला असून मर्ढेकरांच्या 'A Soliloquy of Ashwatthama' या इंग्रजी कवितेत त्याचे प्रतिबिंब पडलेले आहे. कदाचित या दोन्ही मार्गांनी आपणाला काही विशेष साधता येत नाही अशी स्वतःच्या मर्यादेची जाणीव मर्ढेकरांना झालेली असावी.

मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितेची मुख्य मर्यादा अशी की ती वृत्तिविशेष व भाषाशैली या दोन्ही बाबतीत बहुतांशी संकलनशील (eclectic) राहिली. त्यांच्या मराठी प्रेमकवितेपेक्षा त्यांची इंग्रजी प्रेमकविता ही निश्चितच अधिक शब्दबंबाळ आहे; 'Attempt at Farewell' मधील पुढील ओळी पाहा :

"Aggrandize your charm to becoming modesty
infuriating passion ; and work your magic
to lathered iridescence suffocating polite
platitudes,
modelled in plasticine-feeling. . . ."

अशा स्वरूपाची शाब्दिक आतषबाजी हे भाषाप्रभुत्वाचे उदाहरण न मानता त्याच्या अभावाचेच गमक समजावे लागेल. तरीही जेव्हा हा दोष मर्यादित राहिला तेव्हा 'A Ghost Song' सारखी चांगली प्रेमकविता ते लिहू शकले. त्यांच्या इंग्रजी कवितेत काही ठिकाणी भाषेच्या विशिष्ट लकबींचा अतिरेक झालेला आढळतो. उदाहरण म्हणून त्यांनी वापरलेल्या अंतर्यमकांचा उल्लेख करतो :

I am bleak and sore
Core and cavity in me are one.

(Man)

. . . the hinge
on the fringe of darkness on which move
the doors of creaking creeping death
(Landless Labourers)

we are the witless wandering Jew
the luckless agile crew of hunger
(Landless Labourers)

For goodness, hate me, hate me, hate me more
date me a clown in your calender of love.
(Attempt at Farewell)

आपल्या इंग्रजी कवितेत सृजनशील अभिव्यक्तीची स्वतःची अशी शैली किंवा शैल्या घडवणे त्यांना जमले नाही. तरीही त्यांची इंग्रजी कविता ही त्यांच्या 'शिशिरागमा'पेक्षा अनेकपटीने अधिक समर्थ आहे. 'शिशिरागम' रविकिरणमंडळाने प्रभावित झालेला आहे, तशीच त्यांची इंग्रजी कविता इंग्रजी नवकवींनी प्रभावित झालेली आहे. पण प्रभावित करणाऱ्या शक्तीचे स्वरूप आणि प्रभावित होणाऱ्या काव्यपिंडाचा आंतरिक विकास ह्या दोन्ही गोष्टींमुळे मर्ढेकरांची इंग्रजी कविता अधिक सघन व अधिक प्रत्ययकारी झाली. इंग्रजी नवकवितेच्या संदर्भातही उठून दिसावी अशी पृथगात्मता किंवा असे सामर्थ्य तिच्यामध्ये नाही; पण तरीही असंग्रहीत ठेवावी इतकी ती सामान्यही नाही. इंग्रजी नवकविता व मर्ढेकरी मराठी कविता यामधील दुवा म्हणून जशी ती अभ्यासनीय आहे तशीच ती स्वतंत्रपणेही वाचण्यासारखी आहे. मला अजून न मिळालेल्या Promethous Rebound व इतर अप्रसिद्ध कवितांबरोबर ही सर्व कविता पुस्तकरूपाने प्रकाशित केल्यास ती कदाचित मला आत्ता वाटते त्याहून अधिक महत्त्वाचीही ठरू शकेल.

'कांहीं कविता'

मर्ढेकरी कवितेमागील परंपरा, मर्ढेकरी काव्यपिंडाची वैशिष्ट्ये आणि मर्ढेकरी कवितेचा घाट या विषयांचे विवेचन मी मुख्यतः 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' या काव्यसंग्रहांतील कवितेला उद्देशूनच केलेले आहे. म्हणून या

ठिकाणी 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' या संग्रहातील कवितेचा विचार मी त्यातील जीवनविषयक जाणिवेपुरता मर्यादित ठेवणार आहे.

"'कांहीं कवितां'तील मर्ढेकर हे मुख्यतः सामाजिक जाणिवेचे कवी आहेत. (१) विज्ञानावरील मूलभूत निष्ठा, (२) विज्ञान व बुद्धिवाद मानवसन्मुख ठेवण्याची तळमळ, (३) भांडवलशाहीतील अंतर्विरोधांची व पिळवणुकीची जाणीव, (४) मूलभूत गरजांच्या संदर्भात निर्माण होणाऱ्या मानवी ऐक्याचा साक्षात्कार, (५) अज्ञानी दलित व सामान्य मानवाविषयी अथांग सहानुभूती, (६) क्रांतीच्या अटळतेची चाहूल व भांडवलशाहीची कोंडी दलित समाजाकडून फुटणार ही निष्ठा, (७) प्रस्थापित नेतृत्वाविषयीची चीड, पोकळ अध्यात्म व पोषाखी संस्कृती यांचा तिरस्कार या सर्व गोष्टी, 'कांहीं कवितां'तील सामाजिक जाणीव ही साम्यवादाकडेच झुकणारी आहे, हे सिद्ध करतात. बहुतेक कवितांच्या वस्तुक्षेत्रात ही जळजळीत सामाजिक जाणीव वावरताना दिसते. अशा कवितांत उल्लेखिलेला देव हा काहीसा कविसंकेतात्मक आहे. मर्ढेकरांच्या सामाजिक जाणिवेचे हे स्वरूप लक्षात येण्यासाठी 'कांहीं कवितां'तील क्रमांक १, ३, ८, १४, १९, २३, ३१, ३६, ४१ व ४६ या कविता अभ्यासण्यासारख्या आहेत. वर उल्लेखिलेले वृत्तिविशेष अनुक्रमानें प्रकट करणाऱ्या काही ओळी उद्धृत करतो :

१. जाणें शुद्ध शुचिर्भूत । एक प्रायोगिक सत्य
जरी त्याचेंच अपत्य । हिरोशिमा ॥

२. आम्ही ज्ञानवंत भागलों । ना पश्चात्तापें पोळलों
नाहीं कधीं हळहळलों । परदुःखें ॥
वेचिलें ज्ञान कणकण । जैसे की वालुकागण
झालों कोरडे पाषाण । बुद्धिरूपी ॥

...

सत्याचें सुपीक । विश्वांतून वेचूं
प्रयोगांत खेचू । परमाणू ॥
अधिकार ऐसा । मिळवीला आम्ही
आमच्याच धामीं । नाठाळ कां ! ॥

३. जाणें भांडवली वृत्ती । नष्टचर्य पिकवी चित्तीं
आणि कामगारां हातीं । करवंटीच ॥
४. कुठें गया कुठें मक्का । हत्याकांड येथें फुका;
भुकेकंगालिस्तान का । झिंदाबाद ! ॥
५. जे अज्ञानांत जन्मले । आणि अज्ञानांत मेले,
त्यांस देवा तूं धरिलें । काय पोटीं ! ॥
६. देवा, ऐशी भूक । कासया दिलीस !
झालों कासावीस । मीही नंगा ॥
नंग्यांचाच आतां । येथें कारभार
कोंडी आरपार । फोडाया ही ॥
टिर्‍र्या अर्धपोट । जोंवरी आहेत,
ओंगळ समस्त । आम्ही नंगे ! ॥
७. पंगू लंघे हिमगिरी । नाव चाले जलोदरी
जीव पैशाला पासरी । अणु-युगी ॥
जयें केली ऐशी कृपा । नांव माधवाचें जपा,
म्हणा 'तमहं वंदे' पां । ब्रह्मानंदा ॥
स्वार्थ बोले ओठींओठीं । सत्ता बैसे पैशापाठी
येरागबाळांच्या गाठीं । अर्धपोट ॥

...

...जे न जन्मले वा मेले । त्यांसी म्हणे जो आपुले
तोचि सुत्सद्दी जाणावा । देव तेथे ओळखावा ॥
मोलें धाडी जो मराया । नाही आसूं नाही माया
त्यासी नेता बनवावें । आम्हां मेंढरास ठावें ॥

...

...शुभ्र खादीबंद शेट । जया हिंसाधर्म-वीट
युद्ध-साहित्य-कंत्राट । घेण्या उभा.

'कांहीं कवितां'तील हा वृत्तिविशेष अपवादात्मक नसून अधिक सातत्याने वावरणारा आहे. स्पष्ट होण्यासाठी त्यांच्या 'औक्षण' या संगीतिकेची साक्ष

काढता येईल. 'औक्षणा'तील केंद्रीभूत जाणीव ही या साम्यवादसदृश जाणिवेशी मिळतीजुळती आहे, साम्यवादाने सूचित होणाऱ्या प्रतिमासृष्टीने उजळलेली आहे. 'औक्षणा'तील हे शौर्यसमूहगान पाहा :

हर हर महादेव बोला ! ॥ ध्रु० ॥
स्वातंत्र्याच्या समरयुगातील सामवेद जगवा ॥ हरहर० ॥
क्रान्तियशाच्या सौभाग्याचा
मळवट भरुनी भालीं,
मानवतेच्या धूसर वदनीं
रक्त रंग खुलवा ! ॥ हरहर० ॥

आकाशवाणीसाठी लिहिलेल्या संगीतिकेत 'साम्यवादा'साठी 'सामवेद' अवतरणे अगदीच अशक्य नव्हते. मानवाला छळणारी भूकच मानवाला क्रांतिसन्मुख करणारी एक प्रेरक शक्तीही आहे ही जाणीव व्यक्त करणारे भुकेचे गीत पाहा :

माई मानवते
जग जगतें
मारूनि मरण्यापरतें !
उदर जरी खातें
मी जगतें
जिवंत ठेवुन तूतें !
भूक जमे येथे
मानवते
जिवंत ठेवुन तूतें !

पण भुकेच्या या खालच्या पातळीवरील प्रेरकशक्तीचा प्रतिभेच्या वरच्या पातळीवरील प्रेरकशक्तीशी संयोग झाल्याशिवाय खरी क्रांती होत नाही याची मर्ढेकरांना कल्पना आहे. जुल्म प्रतिभेवर बलात्कार करून दलितांच्या पिळणुकीचा अंत करणाऱ्या बंडाला जन्म देतो; हे बंड यंत्रयुगाला सामोरे जाणारे व नव्या सत्याने उजळलेले आढळते :

बंड शिव सांब मी
सत्यचंडांशु मी
यंत्र-युग-नंदि मी
स्नेह-शशि-मौलि मी;
दलितजनशूलि मी
जुलमदंडा!

मर्ढेकरांच्या 'कांहीं कवितां'तील सामाजिक जाणीव ही निश्चितपणाने साम्यवादाकडे झुकणारी असली तरी साम्यवादाच्या जीवनश्रद्धेने सर्वस्वी मर्यादित झालेली नाही. तसेच तिच्या आविष्कारात प्रचारकी पोपटपंची नाही किंवा अभिनिवेशी आतषबाजी नाही. त्यांच्या चिंतनात्मक काव्यपिंडातील संयतशीलता इथेही प्रकट झालेली दिसते. या पिंडधर्मातील संयतशीलतेइतकेच दुसऱ्या तीन गोष्टींनी त्यांना साचेबंद व स्वयंतुष्ट भूमिकेपासून बचावलेले आहे : १. जीवनात चालणाऱ्या मानसशास्त्रीय आदिप्रेरणांच्या अप्रतिहत संचाराची जाणीव; २. अंतिम व आध्यात्मिक सत्याची त्यांना लागलेली व पुढे 'आणखी कांहीं कवितां'त अधिक उत्कट स्वरूप धारण करणारी आच आणि ३. जन्ममृत्यूचे कोडे न उलगडणाऱ्या विज्ञानाच्या मर्यादांची कल्पना. त्यांच्या सामाजिक जाणिवेच्या कवितांवर या तिन्ही वृत्तिविशेषांचा अंकुश आहे. त्यामुळे एकीकडे त्यांच्या सामाजिक जाणिवेतील अस्वस्थता अधिक उत्कट बनते तर दुसरीकडे या सामाजिक जाणिवेच्या अस्वस्थतेतून निर्माण होऊ पाहाणाऱ्या ठामवादी भूमिकेला छेद मिळतो. या तिन्ही वृत्तिविशेषांची सूचक अशी काही अवतरणे अनुक्रमाने देतो :

१. मस्तली इच्छेची काया। ईर्ष्या, अहंता, असूया
बोचती जैशा कीं सुया। इंजेक्शनीं॥

...

झाली इच्छा ऐशी पुष्ट। आतां ओढवे अरिष्ट
कैसें निवडावें इष्ट। उद्दिष्ट तें॥

एकला असून । मनीं दोन झालों
आतां मात्र भ्यालों । मला मीच ॥
शिवलिंग माझें लिंग । हेंच अशांतीचें बिंग
ज्यांच्या झुजें संझारिंग । व्यापिले गा ॥

...

चालणें ही अशीच । मर्त्यांग-अमर्त्यांग खेच
जो जिवंत सृष्टीचा पेंच । तोच पाया ! ॥

२. कष्ट होतां चढे पारा । नाही क्विनीन उतारा
अंगा झोंबे खारा वारा । अदृश्याचा ॥
आहे बुद्धीशीं इमान । जाणें विज्ञानची ज्ञान
परी कोठें तरी आन । ताण पडे ॥

३. आहें विज्ञानमहंत । आणि भावनेनें संत
जन्ममृत्यूची ना खंत । टळे परी ॥
आज पाहिलें मरण । गेला भांबावून प्राण
माझ्या ज्ञानाचें कुंपण । स्मशानांत

सामाजिक जाणिवेच्या कवितांत प्रत्यक्ष उल्लेखिला जाणारा देव सांकेतिक असला तरी या सूचक शब्दसंगतीतून व्यक्त होणारी आध्यात्मिक ओढ जिवंत वाटते. विज्ञानाला अज्ञात असलेल्या आध्यात्मिक तत्त्वाचे अस्तित्व गृहीत धरणाऱ्या, मानवी अपूर्णतेची अंतिम जबाबदारी त्या तत्त्वावर सोपवणाऱ्या व हॉपकिन्स-सारख्या भयप्रधान अध्यात्मिकतेचे अंशदर्शन घडवणाऱ्या काही थोड्या कविता या संग्रहात सापडतात; त्या पुढील स्थित्यंतराच्या सूचक मानाव्या लागतील :

१. होते–आहे–होइल यांतुन
वीज वाहते होण्याचीच;
ह्या स्नायूंच्या तारांचा रे,
तुझ्याच हाताखालीं स्वीच.

२. लाच घराची गवंड्यास ना;
इमारतींचा ईश्वर वाली !

३. जाइल सळई तुझ्या कृपेची
बुब्बुळलेल्या खाचांतुनि जर
शततारांचा पुंज हवेंतिल
खेळवीन या तळहातावर!

'कांहीं कवितां' तील स्त्रीसंबद्ध जाणीव तीन वेगवेगळ्या वृत्तिविशेषांतून प्रकट होते. 'कांहीं कवितां' तील सर्वंकष सामाजिक जाणीव इथेही स्त्रीत्वाची हलाखी दाखवणाऱ्या एका वृत्तिविशेषात अध्याहृत असते.

अशीच होती नकटी एक
उलटे केस नि तिरप्या भिवया,
मुरकत दावी उरोज उन्नत
ढेपा जैशा तेल्याघरच्या.
काय हलाखी स्त्रीत्वाची ही;
माणुसकीचें काय विडंबन!
भोगशून्य करि भोगव्यथेचें
लिंग-गंड प्रच्छन्न प्रदर्शन!

हीच हलाखी वेगळ्या स्वरूपात, पण समकालीन सामाजिक वास्तवाचे अधिक उघडे दर्शन घडवीत, अन्यत्रही प्रकट झालेली दिसते :

—खाईमध्यें
संसाराच्या, निबरट किरटीं
हाडबंडलें अशा बायका
उष्टींभांडीं उरकुन बसल्या
विणीत चिमणें जीवन—
"डोळे हे फिल्मि गडे, खोकुनि मज पाहुं नका!
काढूं मी दळणा कशि, निवडूं सख्या, आणि मका!"

दुसऱ्या वृत्तिविशेषात लैंगिक वासनेची अनिवार्य ओढ आणि तिच्याशी संबद्ध असलेली विषयवासना ही साकार होतात. आदिम प्रेरणेला सन्मुख

जाणारी ही कविता सामाजिक जाणिवेची पार्श्वभूमी किंवा आध्यात्मिक ध्यासाची ओढ यांपासून सर्वस्वी विमुक्त असते. तिचा आदिम अटळपणा हेच तिचे वैशिष्ट्य असते :

परंतु टाळूं नको यावया
ठिसूळ माझ्या म्हणुनि बरगड्या;
हृदयामधल्या हेतूंलागीं
हव्यात हाडांच्या या तिरड्या !

'उदासतेच्या जहरी डोळ्यांना' या अटळपणात अंतिम अर्थहीनताही दिसते.

मधाळ पोळें
ओठांवरती जमलें तेंही
बेकलाइटी, बेकलाइटी !
ओठांवरती ओठ लागले;
विपांत उंदिर न्हाले ! न्हाले !

तिसरा वृत्तिविशेष हा सृजनोत्सुक गर्भवती स्त्रीच्या मांगल्याचा व सौंदर्याचा साक्षात्कार घडवतो. हा अनुभव झेलताना मर्ढेकरी कवितेचा सामाजिक संदर्भ गळून पडतो; सगळे अंतर्विरोध वितळून जातात; आध्यात्मिक सत्याचा वेगळा ध्यास अर्थहीन ठरतो. या वृत्तीशी तादात्म्य पावल्यावर मर्ढेकर बोलतात ती भाषा सनातन प्रतिमांची असते. काव्यातील नवे-जुने हा भेद क्षणभर स्थगित होतो :

१. भरे भुइमूग-दाणा
उपटतां स्तन हाले;
आज येतील का मोड
माझ्या वालांना चांगले !

२. आज टपोरलें पोट
जैसी मोगरीची कळी;
पडे कुशींतून पायीं
छोट्या जीवाची साखळी.

या अनुभवाने मर्ढेकर किती भारावलेले असावेत हे दुसऱ्या कवितेतील त्याच वृत्तिविशेषाची तार छेडणाऱ्या पुढील प्रतिमेवरूनही स्पष्ट होईल.

न्हालेल्या जणु गर्भवतीच्या
सोज्वळ मोहकतेनें बंदर
मुंबापुरीचें उजळित येई
माघामधली प्रभात सुंदर.

गर्भवती स्त्रीच्या सृजनसन्मुख अवस्थेला मर्ढेकर अहंनिरपेक्ष सहजतेने आणि सादर कौतुकाने सामोरे जातात. कारण तिथे त्यांना कलावंताची सृजनशीलता आणि परमेश्वराचे मांगल्य यांचा एकजिनसी प्रत्यय येतो असे दिसते :

१. साकारूनि दे निराकृतीला
विरूपता तव तन्मयतेनें.
२. पोरसवदा होतीस
कालपरवांपावेतों;
थांब उद्यांचे माउली,
तीर्थ पायांचें घेईतों !

मर्ढेकरी कवितेतील हा एक अपवादात्मक पण अत्यंत उत्कट वृत्तिविशेष आहे. बहुपिंडीपणा हा मर्ढेकरांचा पिंडधर्म असता तर असे अनेक समर्थ वृत्तिविशेष त्यांच्या काव्यामध्ये अनिवार्यपणे प्रकट झाले असते.

'आणखी कांहीं कविता' :

'कांहीं कवितां'मध्ये सामाजिक जाणीव केंद्रस्थानी असली तर 'आणखी कांहीं कवितां'मध्ये आध्यात्मिक जाणीव केंद्रस्थानी राहते. अपार्थिव वास्तवाचा दुर्दम्य ध्यास, त्या ओढीने व्याकुळलेली भावस्थिती, तशा साक्षात्काराच्या अभावामुळे निर्माण झालेली असहाय व अगतिक अवस्था हे वृत्तिविशेष बहुसंख्य कवितांच्या वस्तुक्षेत्रात प्रकट होताना दिसतात. मर्ढेकर हे मुख्यतः सामाजिक जाणिवेचे कवी असल्यामुळे इथेही जीवनाचा सामाजिक संदर्भ त्यांनी पूर्णपणे डावललेला नाही. पण सामाजिक वास्तवाचे 'आणखी कांहीं

कवितां'तील चित्रण शेवटी आध्यात्मिकतेकडे, नियतीकडे, किंवा अपार्थिव शक्तीच्या संचाराकडेच अंगुलिदर्शन करते.

सांदीला पण सोवळ्यांत जो
आजवरी हा देव ठेवला,
धरावयाच्या मुळ्या फांदिनें
ओवळ्यांत तर प्रभूस ढकला !

यासारखे संकेतप्राय देवाचा निर्देश करणारे, किंवा

अशाश्वताच्या समशेरीवर
शाश्वताचिही तुटेल ढाल !

असे जडवादी वृत्तिविशेषाशी जवळिक करणारे उल्लेख 'आणखी कांहीं कवितां'त फार थोडे व अपवादात्मक आहेत. 'कांहीं कवितां'मधील जीवनदर्शनामध्ये मानवी अपूर्णतेची जबाबदारी मुख्यतः मानवविन्मुख वैज्ञानिक प्रगतीवर व मानवनिर्मित भांडवली समाजरचनेवर टाकलेली आढळते; पण 'आणखी कांहीं कवितां'मधील सामाजिक जाणीव मानवाच्या मूलभूत व अपरिवर्तनीय अपूर्णतेने उजळलेली आहे. त्यामुळे सामाजिक वास्तवातील जखमा आता पिकू लागतात :

कुणी रडावें रडवावें कुणी
कुणी हसावें पिऊन वायू ;
कुणी दाबुनी जखम आजची
जरा उद्याचा काढावा पू.

मोलमजुरी करणाऱ्या बाईचा झालेला अकाली गर्भपात हा समाजरचनेची किंवा विज्ञानाची असफलता सूचित न करता नियतीकडे अंगुलिनिर्देश करतो :

नभांतुनी पण सकाळ-संध्या
मुखास काळें फासुनी फिरती

सामाजिक संदर्भातून उभे होणारे 'गणपतवाणी' हे समर्थ व्यक्तिचित्र सुद्धा अशाच अपार्थिव वास्तवाकडे झेप घेते; माडी मागणाराला त्याहून उंच माडी मिळते !

गणपतवाणी बिडी बापडा
पितापितांना मरून गेला;
एक मागतां डोळे दोन
देव देतसे जन्मांधाला !

मर्ढेकरांचा कल मानवी संस्कृतीचें खुजें स्वरूप हा मानवाच्या मूलभूत खुज्या स्वरूपाचाच अटळ परिपाक आहे असें मानण्याकडे होत चाललेला दिसतो; आणि या मनस्थितीमध्ये प्रकट होणारी सामाजिक जाणीव मानवकेंद्रित न राहता विश्वकेंद्रित होऊ लागते. विश्वकेंद्रातून माणसाकडे पाहिल्यानंतर माणसांच्या मुंग्या होतात :

ह्या नच मुंग्या : हींच माणसें :
असेच होते गांधीजीही,
येशु क्रिस्त अन् कृष्ण कदाचित्
कालिदास अन् टैकोब्राही.

मग 'कांहीं कवितां'मध्ये अध्याहृत असलेले पुराणे भरोसे विरून जातात :

जुन्यापुराण्या उत्साहाचें
खलास झालें कालच तेल
अवसानाचा उसन्या कुच का
किती दाबला तरि पावेल;

बंडाची भाषा थिजते आणि जे अटळ आहे ते स्वीकारणे एवढेच मानवाच्या अधीन राहते :

१. घडल्या गोष्टी विसरुनि जा अन्
नडल्या आशा चुलींत फेका
जिवंतता जर असेल रोमीं
मरण तिच्यांतिल थोडें हुडका.

२. दगड गाडला, गाडा हाडें;
शेंदुर गेला, रक्त जाउं द्या;

अज्ञानाच्या गळफासांतच
जरा जगा अन् जरा जगूं द्या.

३. सर्वे जन्तु रुटिनाः । सर्वे जन्तु निराशयाः
सर्वे छिद्राणि पंचन्तु । मा कश्चित दुःखलॉग भरेत्

४. नळीतलें जग नळींत जगतें
उगाच रुसवा रसायनाचा;
उगाच दावा मानवतेचा
आणिक डंका सामर्थ्यांचा !

त्यामुळे 'कांहीं कवितां'तील सामाजिक जाणीव साम्यवादसन्मुख होती असे म्हटले तर 'आणखी कांहीं कवितां'तील सामाजिक जाणीव ही अध्यात्मसन्मुख आहे असे म्हणता येईल. ऐहिक जीवनातील श्रद्धास्थाने ढासळल्यावर अनिवार्य मानसशास्त्रीय निकडीने विसाव्या शतकातील अनेक विचारवंत अंतिम आध्यात्मिक वास्तवाला शरण गेलेले आढळतात. मर्ढेकरांच्या बाबतीतही शेवटी तेच घडते असे मानणे भाग आहे.

ही आध्यात्मिक जाणीव निरनिराळे रंग घेऊन उत्कटतेच्या निरनिराळ्या पातळ्यांवर अभिव्यक्त झालेली दिसते. जिथे सामाजिक वास्तवाचा व आध्यात्मिक वास्तवाचा सांधा खास मर्ढेकरी अशा प्रतिमासंघातातून, संदर्भसंक्रमणातून व उपहासगर्भ व्याजोक्तीतून सांधला जातो असा एक वृत्तिविशेष प्रकट करणाऱ्या पुढील ओळी पहा :

सटीक मानवतेची टिपणी
पुन्हा वाचली अर्थ तोच तरि,
आभाळाच्या पल्याड स्पंदन
टिपरी त्याची ह्या मडक्यांवरि

... ...

अस्मानावर भगवा रंग
आणि नागवें समोर पोर;
तरीही डुलक्या घेत मोजतें

ह्या दोहोंतिल अंतर ढोर !

"अहो बत महत्भाग्यम् द्रष्टुं व्यवसिता वयम्"

पार्थिव आणि अपार्थिव यांतले अंतर तोडण्याची जबाबदारी शेवटी आपल्यातील अर्धसुप्त पशुतेवरच पडावी या वस्तुस्थितीतील विपरीतता मर्ढेकरांना जाणवलेली दिसते. पण ही विपरीततेची जाणीव क्षणजीवी आहे. 'कांहीं कवितां'त उल्लेखिल्याप्रमाणे 'जो जिवंत सृष्टीचा पेंच। तोच पाया' ह्या आधारावर ते अधिकाधिक स्थिर होत जातात. 'आणखी कांहीं कवितां'तील आध्यात्मिक ध्यासामध्ये उपहासाची धार हळूहळू कमी होत गेलेली दिसते व प्रतिमांनाही हळूहळू प्रतीकांची परिमाणे येऊ लागतात.

आध्यात्मिक ध्यासाच्या या उत्कटतेत मानवी अहंकार ढासळून जातो, मृत्युंजयतेचा प्रत्यय येतो आणि ध्रुव व अध्रुव, इथे व तिथे, शुभ आणि अशुभ ही द्वैते नष्ट होऊ लागतात; किंबहुना ध्यासातलाही हव्यास नाहीसा होतो आणि त्या अंतिम वास्तवाच्या आभासातही जीव कृतार्थ राहतो.

सुरांत भरली टिटवीच्या कुणि
मृत्युंजयता भोळी, भगवी;
    आणि अचानक शिवलीं गेलीं
    ध्रुवाध्रुवांतिल कांही कडवीं.

... ...

इथेतिथेचें फुटलें खापर
ढासळली अन् जरा 'अहम्'ता
    उभ्या जगावर चढली अडवी
    तव मायेची कमान आतां.
ह्या गंगेमाधिं गगन वितळलें
शुभाशुभाचा फिटे किनारा
असशिल जेथें तिथें रहा तूं,
हा इथला मज पुरे फवारा.

अशा अनुभवाच्या संदर्भात गंगा, गगन, टिटवी या केवळ सेंद्रिय निसर्गप्रतिमा नसतात. त्यांना प्रतीकात्मकता येते आणि 'कांहीं', 'जरा' या शब्दांची

संयतशील योजना व शेवटच्या ओळीतील मर्यादित अपेक्षा ही सर्व या आध्यात्मिक भावस्थितीला अमर्याद खरेपणा देतात. या संयतशील प्रतीकात्मकतेशी तुलना करता 'खप्पड बसली फिक्कट गाल' या कवितेतील जुन्या झोपडीचे प्रतीक व रूपकविस्तारात्मक मांडणी ही काव्यदृष्ट्या निकृष्ट वाटतात.

पण मर्ढेकरांचा आत्मा अलीकडच्या तीरावर मिळणाऱ्या या आभासाच्या फवाऱ्यावर फार वेळ तृप्त राहू शकत नाही असे दिसते. पलीकडच्या तीरावरील आध्यात्मिक वास्तवाच्या प्रत्यक्ष दर्शनावाचून त्यांच्या गळ्यातळी कोरडी तहान शांत होत नाही. या वास्तवाला सन्मुख होणारा त्यांचा वृत्तिविशेष एका भव्य भीतीने पछाडलेला आहे. मराठी परंपरेला ज्ञात असलेल्या आध्यात्मिक भावस्थितीपेक्षा हा वृत्तिविशेष वेगळा व पृथगात्म आहे. मर्ढेकरांच्या आध्यात्मिकतेचे हॉपकिन्सच्या आध्यात्मिकतेशी असलेले साधर्म्य अशा ठिकाणी प्रकर्षाने जाणवते. या वृत्तिविशेषातही मर्ढेकर वेगवेगळी फिरत करतात. त्या वळणांची कल्पना यावी म्हणून काही अवतरणे देतो :

१. भयाणतेच्या बुरुजावरुनी
येईल केव्हां शीळ अनामिक;
गिळा तिला अन् मंत्र आठवा
मनांतल्या पण मनांत लौकिक :
"सह नौ टरकतु !
सहवीर्यं डरवावहै !"

२. फुटेल उकळी, जमेल फेस,
उडून जाइल जीवन-वाफ;
तरि सांध्यांतुन कढईच्या ह्या
फक्त बसावा थोडा कैफ
तव नामाचा भेसुर धुरकट.

३. भव्य भीतिचें होउन जाइल
ओझरतेंही जर का दर्शन,
छोट्यामोठ्या किती भितींचा
खडा पहारा हसेन पाहुन !

४. कधी लागेल गा नख
तुझें माझिया गळ्याला,
आणि सामर्थ्याचा स्वर
माझिया या व्यंजनाला !

"आणखी कांहीं कवितां" नंतरच्या कालखंडातही ही भव्य भीती संपलेली नव्हती.

खंत कशाला जिरेल का रग
आकाशाची ? जगेन पोळत;
फक्त तुझी जर दगडी भिवयी
चळेल थोडी डोळ्यांदेखत !
हासडल्या तुज शिव्या तरीहि
तुझ्याच आलों पायीं लोळत;
मुठींत धरूनी नाक, लाविले
तव डोळ्यांशी डोळे पोळत.

शिव्या हासडण्याची परंपरा मराठी असली तरी या भव्य भीतीच्या जळत्या उपासकाला खरी दीक्षा हॉपकिन्सनेच दिलेली होती. या वृत्तीमध्ये अज्ञान, पाप आणि अहंकार या आडमार्गांनीच आध्यात्मिक वास्तवाला सामोरे जायचे असते. "ॐ नमः सावल्ये" मधील काही ओळी देतो :

जावें विसरूनी स्वतःस । लागावा तुझा तुझाचि ध्यास
अज्ञानाच्याचि आसपास । ज्ञान व्हावें ॥
...होतां छिन्नविच्छिन्न अंतरीं । काय बाळगावे तुकडे तरी
जेथें सर्वस्वानेच फितुरी । केली असे ॥
...दुःख सावरावें डोळ्यांत । रात्र भाजावी राखेंत
जेथे रस्ताचि नाही तेथें वाट । आडमार्ग ॥
पाप परमेश्वराची साल । तीच माझें वल्कल, तीच शाल
तुझ्या इच्छेचाचि जाणावा परवल । पावलांनी ॥
...उरीं बाळगलें मीपण । व्हावें तेंचि आतां इंधन
जें जळतां जळतांचि जावें दिपुन । सावलीनें ॥

मला वाटते, मर्ढेकरी आध्यात्मिकतेचे पृथगात्म स्वरूप या हॉपकिन्ससदृश वृत्तिविशेषातच साठवलेले आहे.

काय मागावें परी म्यां
तूंहि कैसें काय द्यावें
तूंच देणारा जियें श्रन्
तूंच घेणारा स्वभावें.

या नमनाच्या कवितेत अभिव्यक्त झालेली अद्वैतसदृश भावस्थिती ही मराठी परंपरेशी अधिक जमणारी असली तरी अपवादात्मकच मानावी लागेल. निदान काव्यदृष्ट्या ही भावस्थिती अधिक अर्थपूर्ण ठरलेली नाही.

या सर्व विवेचनात मी मर्ढेकरांच्या आध्यात्मिक ध्यासासंबंधी व आध्यात्मिक भावानुभावासंबंधी बोलत आहे. आध्यात्मिक अनुभूतीविषयी नव्हे. अनुभूती या शब्दामध्ये त्या विशिष्ट वास्तवाचा प्रत्यक्षानुभव व त्यातून स्फुरणारी जाणिवेची स्पंदने यांचे एकजिनसी अस्तित्व मी गृहीत धरतो. मर्ढेकरी कवितेच्या वस्तुक्षेत्रात किंवा संदर्भक्षेत्रात आध्यात्मिक वास्तवाचा प्रत्यक्षानुभव प्रकट झाला आहे असे मी सुचविलेले नाही. ज्याला आध्यात्मिक वास्तव म्हणून समजले जाते तशा स्वरूपाचे वास्तव अस्तित्वात आहे की नाही हा प्रश्न काव्यदृष्ट्या महत्त्वाचा नाही. अस्तित्व नसलेल्या गोष्टींच्या ध्यासातूनही भावानुभव निर्माण होऊ शकतात आणि तेही अस्तित्वानुसारी भावानुभवाइतकेच काव्यदृष्ट्या अर्थपूर्ण व उत्कट असू शकतात. म्हणजेच आध्यात्मिक वास्तवाचे प्रत्यक्ष ज्ञान नसताही किंवा आध्यात्मिक वास्तवाला प्रत्यक्ष अस्तित्व नसताही आध्यात्मिक भावना खरी असू शकते. भावानुभावांचे खरेखोटेपण हे त्यांना आधारभूत मानलेल्या वस्तूच्या खरेखोटेपणावर अवलंबून नसते. अर्वाचीन ललित-वाङ्मयातील आध्यात्मिक भावना ही पुष्कळशी अशाच स्वरूपाची असणे शक्य आहे. मर्ढेकरांच्या आध्यात्मिक भावस्थितींचे काव्यांतर्गत सामर्थ्य व सौंदर्य सिद्ध करण्यासाठी तो एक कविसंकेत आहे असे मानण्याची जशी जरुरी नाही तसेच त्याच्या आध्यात्मिकतेचा अस्सलपणा सिद्ध करण्यासाठी त्यांच्यावर ज्ञानेश्वर-तुकारामांच्या संतत्वाचा आरोप करण्याचीही जरुरी नाही.

मर्ढेकरांच्या इतकी अर्थपूर्ण, संमिश्र व उत्कट भावकविता अर्वाचीन

कालखंडामध्ये मराठीतील दुसऱ्या कोणत्याही कवीने लिहिलेली नाही. खरे म्हणजे रूढ अर्थाने भावकविता हा शब्द त्यांच्या काव्याच्या बाबतीत वापरणे चुकीचेच आहे. मर्ढेकरी भावकवितेमध्ये विचार, भावना व संवेदना यांचे एकात्म स्वरूप प्रकट होत असते. भावकविता या शब्दात भावना या शब्दाला प्राधान्य प्राप्त होते आणि त्यामुळे मर्ढेकरांच्या संमिश्र व एकात्म बंदिशीचे यथार्थ वर्णन करायला तो शब्द असमर्थ ठरतो. भावस्थिती या शब्दातसुद्धा तशीच गफलत आहे. तरीही टीकात्मक परिभाषा ही अपरिवर्तनीय नसते व जुनेच शब्द स्वतःच्या व्याख्या बदलून नव्या वाङ्मयीन उन्मेषांना सामोरे जाऊ शकतात या कल्पनेने मी ते शब्द वापरलेले आहेत. काव्यात्म अर्थपूर्णता विचार, भावना व संवेदना यांच्या या एकात्म बंदिशीला गतिशील परिमाणे प्राप्त करून देण्यात सामावलेली असते; काव्यात्म संमिश्रता ही विशिष्ट भावस्थितीतील बहुपेडीपणाचा प्रत्यय घेण्यात व त्याला साकारण्यात सामावलेली असते; आणि काव्यात्म उत्कटता ही भावस्थितीतील सर्व घटकांचा व त्यांतील सर्व ताणांचा काटेकोर वेध घेण्यात आणि त्यांच्याशी एकजीव होतील अशा पद्धतीने आविष्काराची सर्व साधने कार्यप्रवण करण्यात सामावलेली असते. मर्ढेकरांची भावकविता अर्थपूर्ण, संमिश्र व उत्कट आहे असे मी या अर्थाने म्हणतो. काव्यात्म उत्कटतेची विपरीत कल्पना मराठी टीकेमध्ये बद्धमूल झालेली आहे. काव्यात्म उत्कटता ही भावनेच्या तीव्रतेवर किंवा भावनेच्या दृश्यमान होणाऱ्या शरीरशास्त्रीय गुणधर्मावर अवलंबून नसते. सपक भावस्थिती साकारणारे काव्यही उत्कट असू शकते. किंबहुना उत्कटतेच्या या मूलभूत स्वरूपाचे आकलन न झाल्यामुळेच पुष्कळशी मराठी भावकविता ही सांकेतिक व कृतक झाली आहे मर्ढेकरी साहित्यसमीक्षेने नसले तरी मर्ढेकरी भावकवितेनें भावनाकेंद्रितता व कृतक उत्कटता हे दोन्ही धोके टाळलेले आहेत.

प्रतिभेचा कस अव्वल दर्जाचा असेल, सौंदर्यदृष्टी डोळस असेल व वाङ्मयातील इतिहासदत्त अपेक्षित स्थित्यंतराची सुस्पष्ट कल्पना असेल तर कल्पनाशक्तीचा आवाका मर्यादित असूनही मौलिक वाङ्मयीन कार्य करता येते हे मर्ढेकरांनी सिद्ध केले आहे. आपल्या मर्यादांतूनच आपले सामर्थ्य उभे करण्याची त्यांची किमया सृजनशील लेखकांनी अधिक साक्षेपीपणाने समजून घेण्यासारखी आहे. अर्वाचीन मराठी वाङ्मयात प्रदीर्घ चिंतनात्मक कविता

लिहिली गेली नाही अशी ओरड काही वेळा ऐकू येते. मर्ढेकरांच्या एकपिंडी चिंतनात्मकतेतून स्फुरलेले 'कांहीं कविता' व 'आणखी कांहीं कविता' हे संग्रह म्हणजे निरनिराळ्या वृत्तिविशेषांनुरूप वेगवेगळे पलटे घेणारी एक प्रदीर्घ चिंतनात्मक कविताच आहे असे म्हणता येईल. विसाव्या शतकातील मानवी जीवनामधील विसंगतीने अगतिक झालेल्या व आध्यात्मिक भावस्थितीमध्ये शेवटचा आधार शोधणाऱ्या अस्वस्थ, संवेदनाक्षम व ज्ञानविज्ञानसंस्कारित मनांची ती प्रतिनिधी आहे. सांस्कृतिक विकासाच्या विशिष्ट पातळीवरील एका मर्यादित वर्गाची ती प्रतिनिधी असली तरी त्यामुळे ती कमी विश्वात्मक ठरत नाही. काव्यात्म विश्वात्मकता ही संख्याशास्त्रीय नसून उत्कटतासन्मुख असते. तिचा आधार समुदायाची व्याप्ती हा नसून प्रचितीची उत्कटता हा असतो. विशिष्ट भावस्थितीची उत्कट प्रचिती देण्यात मर्ढेकरी कविता कधीच कमी पडलेली नाही. एकपिंडीपणाच्या आपल्या मर्यादेलाच मर्ढेकरांनी आपले सामर्थ्यस्थान बनवले व विकासाच्या एका विशिष्ट पायरीवर स्थिर होऊ पाहाणाऱ्या मराठी कवितेला विकासाची एक अटळ दिशा बऱ्याच प्रमाणात सुस्पष्ट करून दिली. एवढी मोठी मर्यादा असलेला इतका समर्थ कवी मराठी वाङ्मयात अजून झालेला नाही.

मौज : दिवाळी १९६५

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
क्रमांक ७६९९२
१५८३६
REFBK-0015937