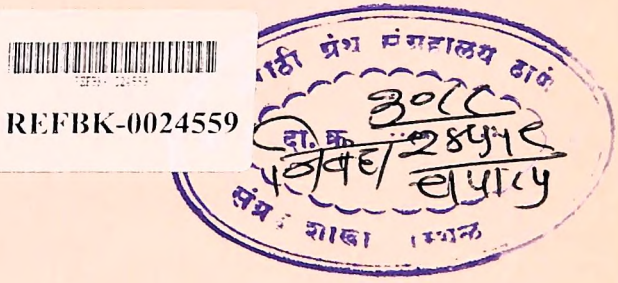
काही मराठी कवी जाणिवा आणि शैली

म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 3011

REFBK-0024559

संदर्भ निबंध
3077
सबपुर
हापालु



REFBK-0024559

काही मराठी कवी :

जाणिवा आणि शैली

सुधीर रसाळ



शारदा प्रकाशन, वजिराबाद, नांदेड

अनुक्रमणिका

आधुनिक काव्य : जाणिवा आणि आविष्कारशैली	१
केशवसुतांच्या कवितेतील जाणिवांचे स्वरूप	२७
'कुणि कोडें माझें उकलिल कां ?'	४०
शिरवाडकरांच्या लेखनातील तीन मूलबंध	४६
विंदा करंदीकरांची कविता	९५
मालिकाकवितेचा रूपविचार : 'मानसी' च्या संदर्भात	१२०
नारायण सुर्व्यांची कविता	१३४
महानोरांच्या रानातल्या कविता	१५०

काही मराठी कवी : जाणिवा आणि शैली

सुधीर रसाळ

Kahi Marathi Kavi :
Janiva ani Shaili

काही मराठी कवी :
जाणिवा आणि शैली

प्रकाशक : सौ. सुनंदा मामिडवार
शारदा प्रकाशन,
वजिरावाद, नांदेड

© सौ. सुमती रसाळ

प्रकाशनकाल : एक नोव्हेंबर १९८४

मुखपृष्ठ : अरविंद पुराणिक

मुद्रक : व्यवस्थापक
जयहिंद प्रिंटिंग प्रेस,
सन्मित्र कॉलनी, औरंगाबाद

किंमत : पस्तीस रुपये

प्रास्ताविक

या पुस्तकात मी वेळोवेळी लिहिलेले कवी व कविता यांवरचे लेख संगृहित केलेले आहेत. हे लेख संगृहित करताना त्यात काही दुरुस्त्या–पुस्त्याही केलेल्या आहेत. नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या मूळ लेखांतील प्रतिपादन व्यवस्थित व्हावे या इराद्यानेच त्या करण्यात आल्या आहेत. त्यामुळे मूळ लेखातील प्रतिपादन बदललेले नाही, तर ते कदाचित अधिक स्पष्ट झाले आहे.

एखादे वाङ्मयविषयक सूत्र घेऊन ते स्पष्ट करण्यासाठी हे लेखन झालेले नाही. असे जरी असले तरी या स्फुट लेखांत काही एक सूत्र अध्याहृत आहे, असे मला वाटते. कवींच्या जाणिवा, त्यांच्या कवितेला मिळणारा घाट, त्यांची एकूण शैली यांच्यांत एक अतूट व सजीव नाते असते. एखादा कवी हा 'कवी' या नात्याने समजून घ्यायचा असल्यास त्याच्या जाणिवा व शैली यांच्यातील या जिवंत नात्याचा शोध घ्यावा लागतो. असा शोध या सर्व लेखांमधून घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. संग्रहातील पहिला लेख हा मर्ढेकरांपासून आजपर्यंत निर्माण झालेल्या कवितेच्या मुख्य प्रवाहातील जाणिवांचा व शैलीचा शोध घेणारा लेख आहे. तो अर्थातच कुठल्याही विशिष्ट कवीवरचा नसून काव्यप्रवाहावरचा आहे. यांतील 'शिरवाडकरांच्या लेखनातील तीन मूलबंध' हा लेख शिरवाडकरांच्या समग्र वाङ्मयावर जरी आधारित असला तरी त्यात शिरवाडकरांच्या कवितेचा प्रामुख्याने विचार केला असल्यामुळे या पुस्तकात तो समाविष्ट केलेला आहे. 'कुणि कोडे माझे उकलिल का?' हा लेख तांब्यांच्या याच शीर्षकाच्या कवितेचे विश्लेषण करणारा असून त्यात तांब्यांच्या नाट्यकाव्याची सर्वसामान्य रचनावैशिष्ट्येही आलेली आहेत. तसेच 'मालिकाकवितेचा रूपविचार : मानसीच्या संदर्भात' या लेखात मालिकाकवितेच्या रूपवैशिष्ट्यांचा आणि वसंत बापटांच्या प्रेमविषयक जाणि-

वांचा विचार आलेला आहे. म्हणून हे दोन्ही लेख या संग्रहात समाविष्ट केले आहेत.

माझा हा लेखसंग्रह मी गुरुवर्य प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांना अर्पण केला आहे. यातील बहुतेक लेख मी त्यांचा सहकारी व विद्यार्थी म्हणून काम करीत असताना तयार झाले आहेत. या लेखांच्या निमित्ताने त्यांच्याशी ज्या चर्चा झाल्या त्यांचा माझा वाङ्मयविषयक दृष्टिकोण तयार होण्यात फार मोठा वाटा आहे.

या पुस्तकाच्या जडणघडणीत व प्रकाशनात माझे ज्येष्ठ स्नेही श्री. अनंत भालेराव तसेच माझे मित्र डॉ. गो. मा. पवार, ॲड. नरेंद्र चपळगावकर, उषा हस्तक, प्रा. नागनाथ कोत्तापल्ले व श्री. महावीर जोंधळे यांचे मला खूप साह्य झाले आहे. या सर्वांचा मी आभारी आहे. शारदा प्रकाशनाने या पुस्तकाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी स्वीकारली याबद्दल प्रकाशनाच्या संचालकांचे आभार मानणे अगत्याचे आहे.

जयहिंद प्रिंटिंग प्रेसचे सर्व कर्मचारी व चित्रकार श्री. पुराणिक यांनी आत्मीयतेने या पुस्तकाचे काम केले त्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे.

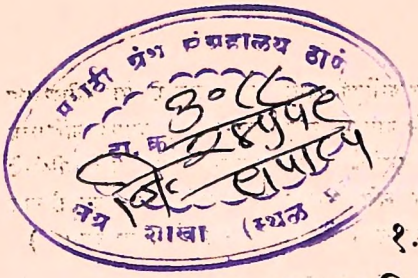
दि. १ नोव्हेंबर १९८४
मराठी विभाग
मराठवाडा विद्यापीठ,
औरंगाबाद

सुधीर रसाळ

गुरुवर्य प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांना

पूर्वप्रसिद्धी

आधुनिक मराठी काव्य : जाणिवा आणि आविष्कार शैली प्रतिष्ठान, जुलै–ऑगस्ट १९७८ **केशवसुतांच्या कवितेतील जाणिवांचे स्वरूप** प्रतिष्ठान, ऑक्टोबर १९६६ **'कुणी कोडें माझे उकलिल का?'** मधुघट रसदर्शन., संपा. वा. रा. ढवळे, महाराष्ट्र राज्य शिक्षण विभाग, सचिवालय, मुंबई. **शिरवाडकरांच्या लेखनातील तीन मूलबंध :** सत्यकथा, दिवाळी १९८० **विंदा करंदीकरांची कविता :** दैनिक मराठवाडा, १६, ३० मार्च १९६९, १३, २७ एप्रिल १९६९, ११, २४ मे १९६९. **मालिकाकवितेचा रूपविचार : मानसीच्या संदर्भात :** प्रतिष्ठान डिसें. ७९, जाने. १९८०. **नारायण सुर्व्यांची कविता :** प्रतिष्ठान, ऑगस्ट १९६७ **रानातल्या कविता :** प्रतिष्ठान मार्च–एप्रिल १९६९.



१. आधुनिक मराठी काव्यः जाणिवा आणि आविष्कारशैली

या निबंधात मी पुढील गोष्टी गृहीत धरल्या आहेत.

१. साहित्यकृतीतून किंवा साहित्यपरंपरेतून शैली ही काही प्रमाणात बाजूला काढता येते. अनेक साहित्यकृतींतून रचनेच्या काही समान बाबी आढळून येतात. त्यांना आपण 'शैली' म्हणतो. त्यांच्या आधारे आपण साहित्य-परंपरा निश्चित करतो. लेखक–कवी हा विशिष्ट साहित्यपरंपरेमध्ये, तिच्या शैलीमध्ये लेखन करीत असतो.

लेखकाच्या असाधारण जाणिवा आणि त्याला भावणारी विशिष्ट, पूर्वनिश्चित शैली यांच्या तणावातून त्याची साहित्यकृती घडत असते. या रस्सीखेचीत पूर्वनिश्चित शैलीचे आक्रमण झाल्यास साहित्यकृती सांकेतिक बनते. अशा वेळी ही शैली केवळ तंत्र बनते. लेखकाच्या जाणिवा शैलीला वाकविण्यात यशस्वी झाल्यास निर्माण होणारी साहित्यकृती त्या शैलीचा विकास घडवून आणते; अशा वेळी अनेकदा तिला काही नवी परिमाणे, नव्या कक्षा प्राप्त होतात. यांनाच आपण प्रयोग म्हणतो. हे प्रयोग लेखकाच्या संवेदनशीलतेच्या, जाणिवांच्या संदर्भात अपरिहार्य असावे लागतात.

२. साहित्यकृतीच्या आस्वादात शैलीचे अस्तित्व जाणवू नये असे म्हटले जाते. परंतु नवी शैली घडताना निर्माण होणाऱ्या साहित्यकृतीत तिचे अस्तित्व हमखासपणे जाणवते. आणि विशिष्ट शैलीच्या आहारी गेलेल्या साहित्यकृतीत तर केवळ तिचेच अस्तित्व जाणवते. अशा कवितेला आपण शैलीबाज काव्य म्हणतो. तिचे अस्तित्व जाणवत असतानाच साहित्यकृतीच्या

विवक्षित संघटनेत ती अपरिहार्य व अर्थपूर्ण आहे असा प्रत्यय येत असेल तर ती साहित्यकृती यशस्वी झाली असे आपण म्हणू शकतो. (आपले अस्तित्व स्वतंत्रपणे जाणवून देऊनही एका पूर्णाचे अटळ परिहार्य अंग, असे शैलीचे स्वरूप असते. म्हणून तिला तिचे असे स्वतंत्र मूल्य नाही. साहित्यकृतीच्या आकलनात इतर अंगांचा संदर्भ न वगळता तिचा विचार होणे शक्य असते.)

३. आविष्कृत झालेल्या रूपाचे विश्लेषण करून आपण लेखकाची सामुग्री व शैलीचे विशेष बाजूला काढतो. सामुग्रीचे विश्लेषण करून आपण आशय, जाणिवा आणि संवेदनशीलता निष्कर्षीत जातो. आविष्कृत झालेले रूप जेथे अंतर्गतदृष्टया सुसंगत असेल तेथेच आपण तिचे संवेदनशीलतेपर्यंत यशस्वीपणे विश्लेषण करू शकतो.

४. बाह्य वास्तवाबद्दल, वास्तवातील घडामोडींबद्दल प्रतिक्रिया देण्याची लेखकाची पद्धत म्हणजे त्याची संवेदनशीलता किंवा बाह्य वास्तवाकडून प्राप्त होणाऱ्या संवेदना स्वीकारण्याची त्याची पद्धत असेही संवेदनशीलतेबद्दल म्हणता येईल. सामान्य माणसाची संवेदनशीलता संस्कृतीकडून त्याला मिळालेल्या मूल्यांनी, त्याच्या श्रद्धांनी नियमित झालेली असते. लेखकाच्या संवेदनशीलतेवर यांचा प्रभाव सर्वात कमी असावयास हवा. लेखकाची संवेदनशीलता त्याला मिळणाऱ्या अनुभवांची, स्वनिरपेक्ष, उपयुक्ततानिरपेक्ष व्यवस्था लावण्यातून घडत असते. अनुभवांचे अंगभूत गुणधर्म तिच्यात व्यवस्थापित होत असतात. व्यवस्थापित अनुभव, नवे अनुभव घेण्याचे जे उपकरण तयार करते ते म्हणजे लेखकाची संवेदनशीलता. प्रत्येक नव्या अनुभवाबरोबर ती बदलते. विशिष्ट अनुभव स्वीकारताना जो एक भाव, जी एक जाण (feeling) निर्माण झालेली असते ती म्हणजे लेखकाची जाणीव. विशिष्ट अनुभवामुळे निर्माण होणारी ही जाणीव त्याच्या संवेदनशीलतेचा परिपाक असते. त्याच्या साहित्यकृतीची संघटना घडविणारे तत्त्व म्हणजे ही जाणीव. लेखकाच्या संवेदनशीलतेतून, बाह्य वास्तवापासून मिळणाऱ्या अनुभवांबद्दल विशिष्ट जाणिवा निर्माण होतात व या जाणिवा साहित्यकृतीची संघटना घडवून आणतात. साहित्यकृतीचा जाणिवांशी निकटचा व संवदनशीलतेशी अप्रत्यक्ष संबंध असतो. म्हणून येथे जाणिवांचा विचार केला आहे.

या निबंधात मर्ढेकरांपासून आजतागायतच्या काव्यपरंपरेतील शैलीची प्रमुख वैशिष्ट्ये नमूद केली आहेत. ती करताना त्यांचा जाणिवांशी व संवेदनशीलतेशी असलेल्या अपरिहार्य नात्याचा शोध घेतला आहे. हा विचार करताना मर्ढेकरांपासून आजपर्यंतच्या कवितेचे एकूण तीन टप्पे कल्पिले आहेत.

१. मर्ढेकर–पु. शि. रेगे यांच्या पिढीची कविता. २. दिलीप चित्रे–आरती प्रभु-ग्रेस यांची व त्यांच्या आगेमागे लेखन करणाऱ्यांची कविता. ३. नारायण सुर्वे व दलित कवींची कविता. मर्ढेकर–रेगे यांच्या काळातच आधुनिक कवितेची शैली घडली असल्यामुळे त्यांच्या पिढीचा विस्ताराने विचार पहिल्या भागात केला असून दुसऱ्या भागात नंतरच्या कवींच्या काव्याचा विचार केला आहे.

१

नारायण सुर्वे, आजचे दलित कवी आणि इतर काही मोजके कवी यांचे काव्य वगळता मर्ढेकर-रेगे यांनी निर्माण केलेल्या परंपरेतच एकूण आधुनिक मराठी कविता लिहिली गेलेली दिसते. तेव्हा या परंपरेला केंद्रीय परंपरा मानले पाहिजे. याच परंपरेचा आपण मुख्यत्वेकरून विचार करीत आहोत. मर्ढेकरांच्या संवेदनशीलतेमधून जाणिवांचे जे एक क्षेत्र निर्माण झालेले दिसते त्याच्या सीमा उल्लंघिणारा किंवा त्याच्या कक्षा विस्तारणारा कवी अद्याप निर्माण झालेला दिसत नाही. या कक्षेत राहूनच या केंद्रीय परंपरेची कविता लिहिली गेली आहे. अर्थातच या परंपरेतील काही कवींच्या जाणिवांचा केंद्र-बिंदू भिन्न भिन्न राहिला. परंतु हे सर्व केंद्रबिंदू मर्ढेकरांनी आखलेल्या सीमेतच राहिले. पु. शि. रेग्यांच्या जाणिवांचे क्षेत्र हे मर्ढेकरांच्या क्षेत्रापेक्षा वेगळे असले तरी ही दोन्ही क्षेत्रे परस्परांच्या निकट वसलेली आहेत. आधुनिक कवितेवर रेग्यांच्या जाणिवांचा प्रभाव दिसत नसला तरी त्यांनी शैलीबाबत जे प्रयोग केले त्यांचा मात्र मराठी कवितेवर प्रभाव पडलेला दिसतो. एवढेच नव्हे तर शैली-बाबत या दोघांनी एकाच दिशेने प्रयोग केलेले दिसतात. त्यामुळे या दोघांच्या जाणिवांचा, शैलीवैशिष्ट्यांचा व प्रयोगांचा विचार हा एकूण या परंपरेच्या कक्षेचा आणि गाभ्याचा विचार ठरतो.

एकूण मराठी काव्यपरंपरेत या जाणिवा प्रथमच उमटलेल्या दिसतात. त्यामुळे या संदर्भातील शैलीचे प्रयोगही मराठी काव्यपरंपरेत प्रथमच झाले, व ही शैली मराठीतच प्रथम अस्तित्वात आली. कारण या काव्याला प्रेरणा देणारे वास्तवही प्रथम व नुकतेच अस्तित्वात आले होते. हे वास्तव घडण्यास युरोपात १९ व्या शतकात सुरुवात झाली. या शतकात युरोपात औद्योगिक क्रांती झाली. विज्ञानाचा झपाट्याने विकास झाला. विशेषतः पहिल्या व दुसऱ्या महायुद्धात त्याच्या विकासाचा वेग कितीतरी मोठा होता. विज्ञान हे मानवाच्या बुद्धीचे अपत्य असल्यामुळे त्याच्या होणाऱ्या विकासामुळे माणसाचा आत्मविश्वास वाढला. मानवाचे प्रश्न व विश्वाचे गूढ आपण विज्ञानाच्या साह्याने सहजच सोडवू शकू असा दांडगा विश्वास त्याच्या ठिकाणी निर्माण

झाला. विश्वावरील आपल्या स्वामि-वाची भावना त्याच्या ठिकाणी बळावली. प्रचंड उत्पादन करणारी कारखानदारी वाढली. असंख्य माणसे कारखान्यात एकत्र येऊन राबू लागली. प्रचंड मोठी शहरे निर्माण झाली. निसर्गाशी जवळीक असलेल्या छोटचा गावात राहणारा माणूस शहरी बनल्यामुळे निसर्गापासून तो तुटला. भौतिक सुखे प्राप्त करून देणारी अनेक साधनें विज्ञानाने निर्माण केली. मध्ययुगीन माणसाला जे स्वप्नातही दिसले नसेल ते आधुनिक माणसाने प्रत्यक्षात उतरविले. स्वकर्तृत्वामुळे बळावलेल्या आत्मविश्वासाने त्याच्या धर्मश्रद्धा उखडल्या जाऊ लागल्या. परमेश्वरकल्पनेच्या साह्याने अज्ञाताची जी एक व्यवस्था तो लावीत होता ती लावायची गरज त्याला वाटेनाशी झाली. पुन्हा ज्या भौतिक दुःखांशी परमेश्वरकल्पनेचा सांधा होता तो, ही दुःखे विज्ञानाच्या साह्याने दूर करून तोडून टाकला. त्यामुळे परमेश्वरकल्पना अडगळ बनली. धर्मसंस्थेला जीवनात केंद्रस्थान उरले नाही. धर्म व परमेश्वर यांच्याशी संलग्न अशा जीवनमूल्यांची व्यवस्था ढासळली. नवी धर्मनिरपेक्ष मूल्यव्यवस्था त्याला घडवता आली नाही. ती आपण घडवू शकू असा विश्वास मात्र त्याला वाटत राहिला. आधुनिक युगाने माणसाला जी आत्मविश्वासाची, स्वामित्वाची भावना दिली तिचा आविष्कार केशवसुत, कुसुमाग्रज यांच्या काव्यातून आपणांस दिसून येतो.

माणसाच्या आत्मविश्वासाचा हा बुडबुडा दोन महायुद्धांनी फोडून टाकला. विज्ञानाच्या साह्याने भोगाच्या साधनांबरोबर विनाशाची प्रचंड साधने निर्माण केली गेली. लोकशाही, स्वातंत्र्य, मानवता या मूल्यांच्या जपणुकीच्या नावाखाली प्रचंड मानवसंहार घडवून आणला गेला. त्यामुळे या आधुनिक मूल्यांबद्दल संशयाची भावना निर्माण झाली. दररोजचे आठदहा तास पोटासाठी माणूस जे काही काम करतो ते आपल्या नैसर्गिक प्रेरणांशी कोणत्या प्रकारे व किती निकटत्वाने संबंधित आहे, हे जे काही आपण करतो त्याचा हेतू काय, हेच त्याला उमगत नव्हते. त्यामुळे त्याच्या निर्मितिशक्ती व दैनंदिन आयुष्याचा महत्त्वाचा काळ त्याला विफल वाटत होता. अनेक अनाकलनीय यंत्रे, अगणित अनोळखी चेहरे, यांची एक प्रचंड गुंतागुंत त्यांच्या भोवती उभी राहिली. या सर्वांशी नाते जोडणे त्याला अशक्य झाले. धर्माचा, परमेश्वर-कल्पनेचा आधार गेला निसर्गाची साथ तुटली, त्याने स्वतःच जे निर्माण केले त्याच्याशी त्याला नातेच जोडता आले नाही. त्यामुळे तो सर्वार्थाने परका, दूरस्थ बनला. सभोवतालशी नाते न जोडता आल्याने असुरक्षितता, भयग्रस्तता, वैफल्य या भावना त्याच्या जीवनाचा केंद्रबिंदू बनल्या. आपल्याच अपत्यात आपली ओळख न पटविणारी ही भावना होती पूर्वी विश्वातील अज्ञात व

नैसर्गिक घडामोडी माणसामाणसांचे संबंध यांच्या परिणामातून माणसाच्या जीवनाचा प्रत्येक क्षण घडत होता. त्याच्या नियतीची कक्षा एवढीच होती. ह्या नियतीच्या जाचातून सुटका करण्यासाठी त्याने परमेश्वराची, धर्माची, सामाजिक नीतीची कल्पिते शोधून काढली. विज्ञानाचे शस्त्र प्राप्त होताच अज्ञात व नैसर्गिक गोष्टी यांवर मात करून तो नियतीच्या पराभवाची स्वप्ने पाहात होता. परंतु विपरीत घटना अशी की त्याने निर्माण केलेले विज्ञानाचे शस्त्रही नियती बनून त्याच्यावरच उलटले. त्याचेच अपत्य असलेल्या विज्ञानप्रणीत सृष्टीवरही आपले नियंत्रण नाही, उलट तीच आपले नियंत्रण करते ही जाणीव त्याला क्षुब्ध करणारी होती. त्यामुळे विश्वावरील स्वामित्वाच्या भावनेऐवजी नियती-पुढील गुलामी, स्वसामर्थ्याच्या ठिकाणी दुबळेपणाची, संबद्धतेच्या ठिकाणी परकेपणाची जाणीव आणि हेतुगर्भतेच्या ठिकाणी हेतुशून्यतेची जाणीव निर्माण झाली. माणसाने कमावलेल्या ज्ञानानेच त्याचा पराभव केला.

एकोणिसाव्या शतकापासून मानसशास्त्र व मनोविश्लेषणशास्त्र यांचा जो विकास झाला त्यामुळे मानवी मनाची अनेक गूढे त्याला उकलली. अंतर्मनाबद्दल जी एक आस्था निर्माण झाली त्यामुळे त्याच्या वास्तवाच्या कक्षा रुंदावल्या. बाह्य वास्तवाच्या जोडीला अंतर्मनाचे नवे वास्तव येऊन बसले. त्यामुळे साहित्यात एक मूलभूत परिवर्तन झाले. परंतु या बरोबरच मनाच्या उकललेल्या गूढांनी नव्या अनाकलनीय मानसिक गूढांची जाणीव करून दिली. त्यांच्यावर आपले कसलेही नियंत्रण नाही अशा अनेक इच्छांचे, वासनांचे सर्प आपल्या अबोध मनात फुसफुसत आहेत. आपल्या संज्ञेवर व आपल्या कार्ययंत्रणेवर ते केव्हा व कसा ताबा मिळवतील आणि आपल्याच न कळत आपल्याकडून यांना जे हवे ते केव्हा व कसे घडवून आणतील याचा अंदाजच बांधता येत नाही. यांची एक नवी जाणीव मनोविश्लेषणशास्त्राने करून दिली. आपल्या मध्येच आपल्यावर सत्ता मिळवू पाहाणारे अनेक अनोळखी परके 'आपण' असल्याची ही जाणीव होती. नियतीचे एक नवे रूप त्याला उमगत गेले.

ह्या सर्व गोष्टींची जाणीव असलेल्यांच्या मनात त्यामुळे वेगळेच भावनिक ताण स्थायी बनले. ह्या परिस्थितीमुळे असुरक्षितता, असहाय्यता, अस्वस्थता, भयग्रस्तता, जुगुप्सा, उदासीनता, विफलता आणि क्षुब्धता हे भावनिक ताण ठाण मांडून बसले. आणि नकोसे वाटणारे हे ताण नाहीसे करणे आपल्या आवाक्यात नाही याची शोकपूर्ण जाणीव सातत्याने होत राहिली.

१९४५ पासून जी कविता मराठीत लिहिली जात आहे तिच्यातून प्रकट होणाऱ्या जाणिवांचे स्वरूप स्थूलमानाने या प्रकारचे आहे. मर्ढेकरांच्या

कवितेतून या जाणिवांची बहुतांशी अंगे व्यक्त झाली आहेत. म्हणून मर्ढेकरांच्या जाणिवांच्या कक्षा स्पष्ट केल्या म्हणजे या परंपरेतील सर्वच कवींच्या जाणिवांच्या सीमारेषा स्पष्ट होतात. मर्ढेकरांच्या जाणिवांच्या कक्षा पुढीलप्रमाणे सांगता येतील.

१. सभोवतालच्या वास्तवातील वस्तू, घटना व माणूस यांच्यात असंगती, असंबद्धता व या सर्वांना जोडणाऱ्या सूत्राचा अभाव जाणवणे. आपल्यासह आपल्या भोवतालचे सर्व 'जीवारण्य' आहे, ही जाणीव.

२. माणसानेच घडविलेली 'तांबट पितळी सृष्टी' (व तत्संलग्न संस्कृती) व त्यामुळे माणसाला प्राप्त झालेले मुंगीपण, मेंढरेपण, पाचोळापण, नगेपण आणि प्रेतरूपत्व.

३. इच्छा मस्तवून टाकून त्याला हवे ते नाकारणारे मानवनिर्मित वास्तव, तरीही अशा वास्तवात त्याची न मेलेली जगण्याची इच्छा.

४. बुद्धी आणि तज्जन्य ज्ञान विज्ञान हीच मानवाची शक्ती आणि मर्यादा; मानवाचे मूलभूत भौतिक (आणि अभौतिक) प्रश्न (उदा. दारिद्र्य) सोडविण्यात ज्ञान विज्ञानाला आलेले अपयश.

५. माणसाच्या सभोवती सर्व असंगत, असंबद्ध, हेतुशून्य म्हणून अंधारलेली सृष्टी; त्यात अशाच सृष्टीत मानवाने घातलेली भर आणि हा अंधार दूर करू न शकणारी परंतु त्यांची जाणीव करून देणारी तोकडी बुद्धी. अशी दुबळी बुद्धी देणे ही परमेश्वराने केलेली कृपाच; 'ढोराच्याच कान्ह्याने' केलेली. ही बुद्धी प्रश्न विचारू शकते; उत्तरे शोधण्याची व घडविण्याची ताकद तिच्यात नाही. म्हणूनच या विश्वचक्रात बेंबीचा अर्थ काय? या नाशवंत हरीच्या लालासाठी हाडाचा महाल त्यानें का कोरला? मर्त्यांश–अमर्त्यांश–खेंच का निर्माण होते? या प्रश्नांच्या अंधाराची आग त्याने लावली आहे. त्याच्या पायी 'पोळत' जावे लागते. या शहाजोगाची, सदारंगाची 'दगडी भिवयी' थोडीशी जरी चळली तरच या प्रश्नांची उत्तरे मिळणार आहेत. त्याच्या कृपेशिवाय काहीही शक्य नाही आणि त्याची कृपा होणेही शक्य नाही.

६. त्यामुळे 'जगून थोडे अखेर मरणे' एवढेच शिल्लक राहते. केवळ 'डोळ्यांची उघडझाप' इतकाच मानवी जीवनाचा अर्थ शिल्लक राहतो; काळोखाची अकल्पित हाक येईपर्यंत जगणे एवढेच उरते.

स्थूलमानाने मर्ढेकरांच्या जाणिवांचे हे स्वरूप आहे. या असंगत, असंबद्ध विश्वाच्या संदर्भात 'मी' चा अर्थ शोधणाऱ्या ह्या जाणिवा अंतर्विरोधात्मक आहेत हे त्याचे सकृद्दर्शनी स्वरूप लक्षात घेताच जाणवते. येथे काहीच

स्वीकारता येत नाही आणि काहीच नाकारता येत नाही अशा एका सक्तीची तीव्र जाणीव सर्वप्रथम मर्ढेकरांनाच झाली. त्यांना झालेली ही वास्तवाच्या अंतर्विरोधात्मक घटनेची (Paradoxical situation) जाणीव मराठी काव्यपरंपरेत इतकी नवी आणि अपूर्व होती की काव्यसामुग्री संघटित करताना पारंपरिक शैलीचे साचे मोडून टाकण्यावाचून गत्यंतरच नव्हते.

विरोधात्मक घटनेची ही जाणीव केवळ मर्ढेकरांमध्येच होती असे नव्हे. पु. शि. रेगे यांच्याही काव्यनिर्मितीमागे अशीच विरोधात्मक घटनेची जाणीव होती. त्यांच्या 'सुटका' या कवितेतून ती स्पष्टपणे व्यक्त झाली आहे. जे नव्हते. नाही, त्याने पिसे लागते आणि फटका बसतो. आपण मग नटाप्रमाणे भूमिका घेऊन वावरत राहतो. हे सर्व अपरिहार्यच असते आणि हे अपरिहार्य, अपरिहार्यच आहे याची जाणीव होणे हीच फक्त सुटका.

नच इथून सुटका
घटकाभरही..
नच इथून सुटका .. सुटका
म्हणता
चट सारे काही उमजून येई–
ही सुटका ! (पुष्कळा, १४)

एखाद्या अपवादभूत कवितेतूनच ही जाणीव व्यक्त झाली आहे असे नव्हे ! ती त्यांच्या एकूण निर्मितीच्या बुडाशी आहे. प्रश्नांना उत्तरे नसतात. त्यांना चार दिशा असतात. माझी, माझ्या आधीची, माझ्यानंतरची आणि चौथी त्या प्रश्नाची, सभोवतालची, सर्वांची. हीच दिशा खरी असते.

– जाणवणारी, भिववणारी
जागवणारी, भिडणारी,
आंतबाहेर सगळं व्यापून टाकणारी
थोपवून धरणारी

ती सर्व व्यापून टाकणारी असूनही आपण तिच्या पलीकडे असतो, अगदी वहिल्यासारखेच एक-एकटे :

त्याच्या आधीच्या प्रश्नासारखे –
अकल्पित हो–हो च्या उत्तरासारखे, असहाय.
(दुसरा पक्षी, ५९)

सर्वव्यापी असूनही प्रश्नांची दिशा आपणास व्यापत नाही; आपले एकटेपण हे आधीच्या अनुत्तरित प्रश्नासारखे आणि या प्रश्नाला एक दिशा

आणि पुन्हा त्यापलीकडचे आपले एकटेपण, त्या प्रश्नासारखे, यांचे अखंड चक्रच सुरू आहे. सुरू राहणार. रेग्यांची राधा कधीच 'इथली' नसते. तिचे हृदय मात्र 'पंजर' नसल्यामुळे ती इथली नसूनही ठायी ठायी उरते, केवळ इथली होते. (गंधरेखा ६३, ६४.) अशा विरोधात्मक जाणिवा रेग्यांच्या कवितेत आढळतात.

रेग्यांच्या जाणिवांमध्ये आत्मजाणिवेला फार महत्त्व आहे. येथेच रेग्यांची संवेदनशीलता इतर कवींपेक्षा वेगळी होते. आपल्याला होणारी संवेदना ही या एकेकटचा असंगत, असंबद्ध, वास्तवाला अर्थपूर्णता मिळवून देते. एवढेच नव्हे तर ती आपल्या संवेदनेलाही, आपल्या अस्तित्वालाही या बाह्य वास्तवाच्या संदर्भात अर्थपूर्णता मिळवून देते. आपली संज्ञा व बाहच वास्तव यांच्या संवेदनांत, मीलनात अर्थपूर्णतेचा जन्म आहे अशी सर्जनात्मक जाणीव रेग्यांच्या कवितेच्या पाठीशी आहे. वस्तूंचे एकेकटेपण, 'जे आहे तसे' पण–

हा वारा असाच वाहणार,
हे झाड असेच उभारणार,
हे आकाश असेच कलणार–
मी त्यांचा होत नाही तोपर्यंत.
नंतर कुणी कसे सांगावे–
हा वाराच झाड होईल.
हे झाड ऊर्ध्वमूल आकाश
आणि आकाश वाऱ्याचेच एक नवे बोलणे.

(प्रियाळ, ४५)

झाडावर गाणे गाणाऱ्या पक्ष्याच्या गाण्यात जसे 'झाड' असते तसा 'पक्षी'ही असतो ; दुसऱ्या, नवनिर्मित, म्हणून अर्थपूर्ण रूपात. या नवनिर्मित रूपातच आपण व आपले बाहच वास्तव अस्तित्वात असते.

मर्ढेकरांच्या वास्तवाधिष्ठित जाणिवा या पिढीतील व आजपर्यंतच्या पिढीतील काव्यात थोडयाफार फरकाने उमटल्या. मर्ढेकरांसह या सर्व कवींच्या काव्यात भावनिक प्रतिक्रियांचा जो गट जाणवतो तो रेग्यांच्या कवितेत मुळीच जाणवत नाही. रेग्यांची कविता ही भावपूर्ण आहे. ती भावनापूर्ण नाही. त्यामुळे ती बौद्धिक आहे असे वाटत राहते. भावनिकतेला अतोनात महत्त्व दिल्या जाणाऱ्या आपल्या परंपरेला रेग्यांनी प्रथम छेद दिला. जीवनाच्या असंबद्धतेमुळे, असंगततेमुळे रेगे क्षुब्ध झाल्याचे जाणवत नाही. उलट याकडे ते समजूतदारपणे, तटस्थतेने पाहतात.

ब्रह्मी भाषेत एक म्हण आहे (निदान असायला हवी) प्रश्नाला
प्रश्नच एक उत्तर असतं म्हणून.
कण्हून का रात्रीचा दिवस होत असतो ?
नसतो हेच ठीक आहे
आहे हे जरी ठीक नसले तरी.

(प्रियाळ, १)

मर्ढेकर-रेगे यांच्या कवितेतून एकाच दिशेने शैलीबद्दल जे प्रयोग झालेले दिसतात त्याचे कारण तिच्यामागेही समान स्वरूपाच्या जाणिवा होत्या. सभोवतालच्या वास्तवावर नकाराच्या फुल्या मारणारी कविता दोघांनीही लिहिली. त्यांच्या जाणिवांची केंद्रस्थाने वेगवेगळी होती एवढेच.

शैलीमध्ये विविध प्रयोग करणारे तिसरे कवी विंदा करंदीकर. यांच्या सुरुवातीच्या कवितेत मर्ढेकरांसारखा नकार येत नाही ज्यांच्या मर्यादा मर्ढेकरांनी जोखल्या त्यांच्या सामर्थ्यावर करंदीकरांनी सुरुवातीला विश्वास प्रकट केला. उत्तर काळात मात्र त्यांची कविता ही 'नकार घंटा' वाजवू लागली. यंत्रयुगावर, क्रान्ती घडविण्याच्या मानवी सामर्थ्यावर, जेव्हा त्यांनी विश्वास प्रकट केला होता तेव्हाही त्याची जाणीव अंतर्विरोधात्मक स्वरूपाची होती. 'स्वतःच्या घरी दूरचा पाहुणा मी' (मृद्‌गंध – २) या स्वरूपाच्या जाणिवेचा धागा सुरुवातीपासून त्यांच्या कवितेत जाणवतो. नंतरच्या त्यांच्या कवितेत मात्र 'लाल धूळ' उडवीत येणाऱ्या घोडयाच्या टापांचे नाद ऐकू येईनासे झाले आणि 'मी' व सभोवतालचे असंगत भीतिदायक विफल, निरर्थक वास्तव यांचा वेध त्यांची कविता घेऊ लागलेली दिसते.

मंगेश पाडगावकरांची कविता ही धरित्रीशी संवाद साधू पाहणारी कविता आहे. आपल्या वासनेचे सौंदर्य जाणवून ते प्रभावित झालेले असतात. ही धरित्री 'अखंड नूतन' असल्याची व आपण 'आनंदयात्री' असल्याची समाधानाची, प्रसन्नतेची, तृप्तीची जाणीव पाडगावकरांच्या कवितेतून उमटत असलेली दिसते. तरीही सभोवताली 'अवसेची रात्र' आहे आणि आपण 'प्रकाशाचे गाणे' गात आहोत अशी अंतर्विरोधात्मक जाणिव त्यांच्याही कवितेत उमटते. घर असूनही आता घर उरले नाही असे मनात खोल दडलेल्या जिप्सीला वाटते. उडण्याचे वेड देणारे पंख आणि 'घर बांधणारे' हात आपल्यात असल्याची अंतर्विरोधात्म व दुःखपूर्ण जाणीव तेही व्यक्त करतात.

'त्याच्या' शिवाय असलेले सभोवतालचे परके वास्तव आणि 'त्याच्या' सहवासातील स्मृतिरूप क्षण यांच्यातील अंतर्विरोध इंदिरा संतांची कविता

व्यक्त करताना दिसते. चंद्र हातचा घेऊनही बाकी उरत असल्याची, घरकुलात न मावणारे, भसाभसा उतू जाणारे सुख असतानाही मन मात्र विझत नाही, अशी अन्तर्विरोधात्मक जाणीव संतांची कविता व्यक्त करीत असलेली दिसते. सभोवतालचे वास्तव आणि मी यांच्यातील संवादविहीनतेची, अंतर्विरोधाची जाणीव ही मर्ढेकरांपासूनच्या कवितेतील केंद्रीय जाणीव आहे, असे आपणांस म्हणता येईल अशा या पायाभूत जाणिवेच्या केंद्रातून या कवितेची शैली घडली आहे असे आपणांस दिसून येते.

माणूस आणि सभोवतालचे वास्तव यासंबंधीच्या या जाणिवांशी सुसंगत अशी काव्यासंबंधीची, कलेसंबंधीची संवेदनशीलता घडत गेलेली आपणांस दिसते. बाह्य वास्तवावर नगण्य मर्यादेपलीकडे आपली सत्ता, आपले प्रभुत्व प्रस्थापित होऊ शकत नाही. हे सर्व अतिशय गुंतागुंतीच्या अनाकलनीय शक्तीमुळे घडते. हे घडविण्याची, काबूत ठेवण्याची अमर्याद शक्ती आपल्यापाशी नाही या जाणिवेमुळेच काव्यातील बोधवादी घाट नाहीसे झालेले दिसतात. 'पृथ्वीवर स्वर्ग आणण्याची' भाषा केशवसुतांनी केली. जग उलथून टाकण्याची इच्छा बाळगली. आणि 'देवांच्या मदतीस चला तर' असे आवाहन केले. या नव्या जाणिवांच्या संदर्भात कवीने असे काहीतरी करण्यासाठी लेखन करणे हास्यास्पदच ठरले असते. जीवन बदलून टाकण्यासाठी, शिव घडविण्यासाठी प्रेरणा देण्याच्या निष्ठेतून काव्यलेखन करण्याची प्रवृत्तीच नाहीशी होत गेली. या मार्गाने जाऊ पाहणाऱ्या करंदीकरांच्या काव्यातील अलंकारिकता, वक्तृत्वपूर्णता नंतर कमी होत गेली याचें कारणही हेच. वाचकांवर परिणाम साधणे, त्याला प्रवृत्त करणे या हेतूतून जन्माला येणारे घाट आपणांस या परंपरेत पहावयास मिळत नाहीत. गुंतागुंतीचे, असंपृक्त, अनाकलनीय, परके, सुटे–सुटे असे एक वास्तव आपल्या सभोवती आहे. हे वास्तव केवळ प्रश्न उभे करते, उत्तरे मात्र मिळत नाहीत. अशा अवस्थेत जाणवणारे स्पष्ट कसे करणार, ते समजून कसे देणार, ज्यात कार्यकारणभावाची तार्किक नातीच नाहीत त्यात ही तार्किक नाती प्रस्थापित कशी करणार, ही जाणीव झाल्यामुळेच कवितेत भाष्यपर, स्पष्टीकरणात्मक, तर्कनिष्ठ, सलग दृश्यात्मक व कार्यकारणभावपर कथात्मक घाट नाहीसे होऊ लागले. एका विशिष्ट क्षणी होणारी जाणीव हीच तेवढी खरी, तीच आणि तेवढीच आपली; म्हणून जाणिवेचा हा असंगत, अतार्किक क्षण तेवढा व्यक्त केला पाहिजे. दुसरीकडे मनोविश्लेषणशास्त्राच्या विकासामुळे अंतर्मनाची, मानसांतर्गत वास्तवाची, संज्ञाप्रवाहाच्या आणि स्वप्नाच्या स्वरूपाची नवी दालने कवींना ज्ञात झाली. आपले अबोध मन, संज्ञाप्रवाह आणि स्वप्ने ही सुद्धा अतार्किक असतात. त्यांच्यात विशेषत:

स्वप्नात कार्यकारणभावाची संगती किंवा दृश्याची सलगता नसते, हेही जाणवले. दुर्बोध, अतार्किक, असंगत, गुंतागुंतीचे बाह्य वास्तव आणि तितकेच दुर्बोध, अतार्किक, असंगत, गुंतागुंतीचे मानसांतर्गत वास्तव यांच्या परिणामातून असाच दुर्बोध, अतार्किक घाट व शैली जन्माला आली.

संगीत आणि चित्र या दोन कलांचा प्रभाव एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या चरणापासून युरोपमधील काव्याच्या घाटावर व शैलीवर पडू लागला. त्यामुळे पाश्चात्य कवितेच्या घाटामध्ये व शैलीमध्ये जी परिवर्तने झाली ती इंग्रजी कवितेच्या मार्गाने आधुनिक मराठी कवितेमध्ये उतरली. या प्रभावामुळे माध्यमाचा विचार बारकाईने होऊ लागला. शब्दांचे अर्थ काढून टाकून त्यांच्या केवळ नादांची व तत्संलग्न भावनिक अर्थांची रचना साधण्याचे प्रयत्न फ्रेंच सिंबॉलिस्ट कवींनी केले. शब्दांना सांगीतिक रूप देणे हे त्यांचे उद्दिष्ट होते. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या – दुसऱ्या दशकांत इंग्लंडमध्ये इमेजिस्ट कवींनी चित्रकलेच्या प्रभावातून शब्दांच्या अमूर्त संकल्पनात्मक अर्थांविरुद्ध असेच बंड केले. शब्दांमधून संवेदनांचा–विशेषत: दृक संवेदनांचा जो प्रत्यय येतो त्याची संघटना बांधण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. त्यांच्या या प्रयत्नांमुळे शब्द–माध्यमाच्या श्राव्य आणि दृश्य अंगांना महत्त्व आले. या दोन वळवळींत शैलीबद्दल जे टोकाचे प्रयोग केले गेले त्यामुळे आपणांस शब्दाचे आविष्कारसामर्थ्य वाढलेले दिसते. कवितेत शब्द हा सर्वांगाने संघटित केला जाऊ लागला. त्याच्या उच्चारातील नादरचना, संवेदनाजागृतीचे त्याचे सामर्थ्य, अक्षरवटिकेतील चित्रात्मकता, कागदाच्या फलकावर त्याची विशिष्ट प्रकारे रचना करून निर्माण होणारी चित्रात्मकता, त्याची अनेकविध भावात्मक आणि संकल्पात्मक अर्थवलये या सर्वांची संघटना कवितेत साधली जाऊ लागली. यासाठी शब्द हा तार्किक, व्याकरणनिष्ठ व छंदनिष्ठ अनुक्रमाच्या बंधनातून मोकळा होणे आवश्यक होते. त्यामुळेच शब्दांचे रूढ अनुक्रम मोडले जाऊ लागले. एवढेच नव्हे तर शब्दांशेजारी शब्द अशा प्रकारे ठेवले जाऊ लागले की शब्दांच्या अर्थांचीही मोडतोड होईल. विरूपीकरण (distortion) आणि अरूपीकरण (abstraction) ह्या दोन प्रक्रियांमधून आजच्या कवितेची शैली घडलेली आहे. आणि या दोन्ही प्रक्रियांचा संबंध जाणिवांशी, संवेदनशीलतेशी आहे.

शैलीचा विचार करताना आपण प्रथम शब्दाचा विचार करू. शैली जेव्हा स्थिरावू लागते, साचेबंद होऊ लागते तेव्हा शब्दांचे काव्यात्म व अकाव्यात्म असे दोन वर्ग तयार होतात. काव्यात्मकतेचा शिक्का बसलेले शब्दच निवडून त्यांची संघटना बांधली जाऊ लागते. जेव्हा शैलीत मूलगामी

परिवर्तन होते तेव्हा शब्दाशब्दांमध्ये उभी केलेली ही भित कोसळून टाकली जाते. मर्ढेकरांच्या काळात हेच घडले. अकाव्यात्मक मानले गेलेले शब्द कवितेत आले. काखा, मुडदे, नंगे, खत, संडासातील घाण, लिंग, भोक असे शब्द मर्ढेकरांच्या कवितेत आल्यावर किती गहजब झाला हे सर्वज्ञातच आहे. शब्दांची निवड होताना आणि संघटना बांधली जाताना एखाद्या शब्दाशी, म्हणजे उच्चार व व अर्थ यांच्याशी संलग्न असलेला दुसरा शब्द निवडला जातो आणि त्यांची अर्थपूर्ण संघटना बांधली जाते. विविध प्रकारच्या यमकांचा आढळ त्यामुळेच या कवितेत होतो. 'कणा मोडला निश्चलतेचा' यात 'पालीचा' या शब्दामुळे आठवणाऱ्या इतर संलग्न शब्दांची संघटना किंवा 'धवल धुक्याच्या संथ बटांची' यात मलमल, दलदल या उच्चारसंलग्नांची संघटना साधली जाते. 'अनाथ जगन्नाथासाठी कूस नाही, कूस नाही' (करदीकर) हे आणखी एक उदाहरण. अर्थात हे यांत्रिकपणे घडत नाही; जाणिवांच्या अपरिहार्यतेतून घडते. शब्दांचा द्वयर्थी वापर किंवा द्वयर्थाची संघटना बांधण्याचे प्रयत्न प्रथम मर्ढेकरांनी केले. आगगाडीच्या उल्लेखानंतर होणाऱ्या 'कळ लागते गा येथेही' या ओळीत 'यंत्र सुरू करण्याचा खटका' आणि 'वेदना' हे दोन्ही अर्थ संघटित झाले आहेत. 'अंगा झोंबे खारा वारा। अदृश्याचा॥' यात 'खारा वारा' या शब्दाचे समुद्रावरचा शितळ सुखद वारा आणि जखमेवर झोंबणारा क्षारयुक्त वारा असे दोन्ही अर्थ संघटित केले आहेत. एखादा सलग शब्द विभागून तो द्वयर्थी बनवला जातो. त्यांच्या सलग रूपाचा एक अर्थ आणि विभागल्यामुळे लक्षात येणाऱ्या शब्दाचा दुसरा अर्थ संघटित केले जातात. उदा. 'प्र' कार इतर, 'जरि' चा टोप (मर्ढेकर) नंतर 'आप' खुषीने अभ्र वितळले, ह 'पाप' लेलं पिवळे कुत्रे, हे 'भग' वंता, तू 'सबंध' शी राहिलीस मागे इ. या प्रकारे शब्द हा सर्वांगाने व पूर्णार्थाने वापरण्याचे प्रयत्न ह्या कवींनी केले. शब्दांच्या अनेक अर्थच्छटांची संघटना बांधण्याचा अभूतपूर्व प्रयोग पु. शि. रेग्यांनी केला. 'शब्द' हाच अनेकदा त्यांचा आस्थाविषय बनतो. शब्दांचे अर्थ, उच्चारनाद, हेच त्यांच्या ठिकाणी जाणिवा, मनोवस्था निर्माण करतात. 'पुष्कळा,' 'तू हवीस यांत ना पाप' या कविता या दृष्टीने लक्षात घेता येतील. पुष्कळात, पुष्कळ या शब्दांची काही रूपे आणि त्यांचे अर्थ संघटित झालेले आहेत. तर 'तू हवीस यांत ना पाप' यात 'हवी' शब्दाचा द्वयर्थी वापर, झाला असून 'पाप' या शब्दाच्या विविध अर्थांची संघटना बांधली गेली आहे. 'दार-शब्दकोशासाठी' यात दार या शब्दाशी संलग्न असलेल्या अनेक अर्थच्छटा, अनुभव, घटना इत्यादिकांना संघटित केले आहे. नादानुकारी आणि नादाचा आभास निर्माण

करणारे शब्द संवेदनांचा प्रत्यय देण्यासाठी विपुल प्रमाणात वापरले गेले. उदा. फुलझुलती, फुलचुपलेल्या, झनझनणारे, झिळमिळणारे, डगमगतो, किलबिलणारे इत्यादी. नवे शब्द घडविले गेल्याचे तर सर्वज्ञात आहेच. अब्धिगजाळ, बुलंद बहिरा. अब्द अब्द ट्रिगल (मर्ढेकर) झनन् झांजरे, ठिबक ठाकडे, फुंजते, थेंच (रेगे) असे नवे शब्द आढळून येतात.

मर्ढेकर–रेगे यांच्या पिढीने काव्यातील प्रतिमासृष्टीचे स्वरूपच बदलवून टाकले. हा बदल नव्या प्रतिमासामुग्रीपुरता (क्रिस्टल्, रोबो, पायलन्स, रडार, विमान इत्यादी) अर्थातच मर्यादित नाही. प्रतिमेकडे पाहण्याचा नवा दृष्टिकोणच या पिढीने मराठीमध्ये आणला, तो केवळ भावनिष्ठ समतानतेचा तात्त्विक सिद्धांत मांडून नव्हे तर कवितेत प्रतिमा एका वेगळ्या भूमिकेतून वापरून! प्रतिमा हा सजावटीचा अलंकार आहे, त्याने 'आशय' सुंदर बनतो; आशय स्पष्ट करण्याचे, तो मूर्त बनवून आकलनसुलभ करण्याचे ते एक साधन आहे, ही भूमिका तर नष्ट झालीच त्याऐवजी प्रतिमानिर्मिती ही त्याच्या संवेदनशीलतेचा स्वभाव आहे, कवितेची ती भाषा आहे, कविता ही प्रतिमांची संघटना आहे यांची एक नवी जाण या कवींनी करून दिली. प्रतिमेमागील अलंकरणाची संकल्पना जाताच 'सुंदर' मानल्या गेलेल्या सामुग्रीमधून प्रतिमा घडवून एखादी जाणीव सजवीत राहणे व त्याला कल्पनाविलास हे नाव देऊन त्याचे कौतुक करणे थांबले. आशय स्पष्ट करण्याची प्रवृत्ती ही मराठी कवितेत प्राचीन आहे. ज्ञानेश्वरीसारख्या भाष्यकाव्यापासून या परंपरेची सुरुवात आहे. स्पष्टीकरणाच्या, कार्यकारणभाव उकलून दाखविण्याच्या प्रवृत्तीतून प्रतिमा घडत आल्या. आपल्या प्रतिमासृष्टीत रूपकाऐवजी उपमेला त्यामुळेच प्राधान्य मिळाले. आपली काव्यपरंपरा उपमाप्रधान आहे. उपमेत तुलना महत्त्वाची असल्याने स्पष्टीकरणाला वाव असतो रूपक हे एकात्मतेच्या, संश्लेषणाच्या भाषेत बोलते. त्यामुळे स्पष्टीकरणाला त्यात कमी वाव असतो. रूपके घडविताना आपल्या परंपरेत, ज्याला उपमेय आणि उपमान म्हणतात त्या दोन्ही गोष्टींचा स्पष्ट निर्देश करण्याची पद्धती आहे. मर्ढेकरांनी या पारंपरिक पद्धतीने रूपके घडविणे थांबवले. अलंकारशास्त्राच्या परिभाषेत बोलायचे तर मर्ढेकरांपासून रूपकातिशयोक्तीचा सर्रास वापर होऊ लागला.

प्रतिमा घडवीत असताना प्रतिमासामुग्रीची संघटना भावनिक पातळीवर बांधण्याला या कवींनी अतिशय महत्त्व दिले. दोन वस्तूंमध्ये किंवा घटनांमध्ये असलेले केवळ ऐंद्रिय संवेदनांचे साम्य आधाराला घेऊन प्रतिमा घडविण्याऐवजी दोन भिन्न वस्तूंबद्दलच्या समान भावनिक प्रतिक्रियांच्या

आधारे प्रतिमा घडवल्या जाऊ लागल्या. ('परिस्थितीचे पिऊन ॲसिड' यात ॲसिडची वेदना व परिस्थितीची वेदना यांतील साम्याधारे प्रतिमा घडविली गेली आहे. तेथे परिस्थितीत घडणाऱ्या घटना व ॲसिड यांच्यात कसलेही ऐंद्रिय संवेदनांचे साम्य नाही.) भावनिक साम्याच्या आधारे बांधल्या गेलेल्या प्रतिमांमुळे भावकविता अधिक सूक्ष्म झाली.

सगळेच अगदी
आज कसे ओथंबले आहे !
वर्गात नवी मुलगी यावी
तसे ... तसे वाटत आहे. (गंधर्व ३९)

सदानंद रेग्यांच्या या प्रतिमेमध्ये अनेक भावनिक वलये निर्माण करण्याचे सामर्थ्य प्रतिमेतील या भावनिक नात्यांमुळे निर्माण झाले आहे. याचा अर्थ ऐंद्रिय संवेदनांचे साम्य आधुनिक कवितेत नसतें असे नाही. परंतु भावनिक साम्याला केंद्रस्थान देण्याच्या प्रवृत्तीतून ही प्रतिमा घडते. याच प्रवृत्तीतून निर्माण झालेल्या "विस्तीर्ण भुई गोविंद अन् क्षेत्र साळीचे राधा" या रेग्यांच्या प्रतिमेवर स्त्रीलिंगी भुई व पुल्लिगी गोविंद आणि नपुंसकलिंगी क्षेत्र व स्त्रीलिंगी राधा यांच्यात साम्य कसे प्रस्थापित होऊ शकते ? अशी टीका झाली होती.

सभोवतालच्या वास्तवाच्या असंगतीची, असंबद्धतेची जी जाणीव या कवींना होत होती त्यातून विरूप प्रतिमा घडविण्याचा प्रयोग या कवींनी केलेला दिसतो. सलग वस्तूचे, घटनेचे तुकडे तोडून त्यांची एक अपूर्व अरूप रचना साधण्याचा प्रयत्न या कवींनी केला. विशिष्ट वस्तूशी, घटनेशी संलग्न विशेषणे तोडून ती दुसऱ्या वस्तूशी घटनेशी संलग्न करावयाचे. त्यामुळे या विशेषणाशी संलग्न असलेल्या वस्तू, भाववृत्ती या नव्या वस्तूशी जोडल्या जाऊन एक अनेकार्थी संघटना तयार होते. या प्रतिमेला संक्रमित विशेषण असे आपण म्हणतो. तंग हवेली, पिवळा वारा, हिरवी गुंगी, 'करपट, दुःखी, इंगित शिथिल,' 'सोनेरी एकांत,' 'पारवा गारवा' इ. एक इंद्रिय संवेदना ही दुसऱ्या इंद्रिय संवेदनेकडे किंवा इंद्रिय संवेद्य वस्तूकडे संक्रमित करून त्यांची जोडणी करणे हे संवेदनसंक्रमणही या कवींनी वापरले. यात दोन भिन्न प्रकारच्या इंद्रिय संवेदनांशी संलग्न असणाऱ्या वस्तू, घटना, भावना, यांची एक व्यामिश्र संघटना बांधली जाते. आग अंधाराची, काळा वास, वास कोवळा, भुऱ्या शांततेचा निशिगंध, 'जेव्हा वाऱ्यावर एक लकेर येते, दूर झाडीतल्या थंडीतून सलग ताणलेली तार अशी,' पाचूची लकेर कुरणाच्या ओठी, निळेजांभळे झनझनणारे, इत्यादी

संक्रमित विशेषणे आणि संवेदनसंक्रमणे यांच्या जोडीलाच मिश्र प्रतिमाही घडविल्या जातात. दोन किंवा अधिक प्रतिमांचे तुकडे जुळवून ही प्रतिमा साधली जाते. त्यामुळे या प्रतिमेमध्ये कोणत्याच प्रकारची सलगता राहात नाही. परंतु अनेक पातळ्यांवरचे अर्थ मात्र एकत्र संघटित होतात.

सुखदुःखाचे गळे कापुनी
मळे पिकवले वर्षांनी तरि (मर्ढेकर)

सुखदुःखाचे गळे कापणे व इतरांसाठी 'मळा' पिकविणे या दोन प्रतिमा येथे जोडल्या गेल्या आहेत. संक्रमित विशेषणे, संवेदनासंक्रमणे यांच्या आधारेही अशा प्रकारची मिश्र प्रतिमा घडवली जाताना दिसते.

स्वरगर्भ दिशांना फुटते आहे
चित्रगंध स्वप्नांची नादमुग्ध पालवी

(सदानंद रेगे : गंधर्व : १९)

अर्थांचे स्तर उकलीत बसल्याशिवाय प्रत्यय येऊ शकणार नाही इतकी अर्थांची व्यामिश्रता या प्रतिमांमुळे निर्माण होताना दिसते.

शब्द, प्रतिमा यांबरोबरच लय, छंद आणि शब्दानुक्रम या काव्याच्या अंगातही मर्ढेकर–रेगे यांच्या पिढीने काही प्रयोग केलेले दिसतात. अभंगओवी हे मराठी परंपरेतील छंद आणि पादाकुलक जाती मर्ढेकरांनी वैपुल्याने वापरली. कवितेच्या लयपूर्णतेत छंदांचा फार मोठा वाटा असतो ह्याकडे मर्यादित छंदप्रकार वापरणाऱ्या मर्ढेकरांचे दुर्लक्ष झालेले दिसते. ज्या विशिष्ट प्रकारच्या श्रद्धांच्या, भावनांच्या आविष्कारासाठी आणि सामाजिक उपरोधासाठी तुकारामांनी अभंग वापरला. त्या गोष्टी अभंगछंदाशी संलग्न होऊन बसल्या. अभंगछंदाशी संलग्न असलेल्या या गोष्टींमुळे मर्ढेकरांच्या अभंगाला एक अर्थपूर्णता आली. तशी ती यावी म्हणून मर्ढेकरांनी तुकारामाच्या शब्दकळेचाही आपल्या अभंगात वापर केला. (कैचा, गा देवा, बहीण – बाइली, कासया, पै, नाठाळ, नेदी असे शब्द मर्ढेकरही वापरतात.) परंतु पादाकुलकासारख्या एकसुरी जातिरचनेमुळे विविध लयबांधणीपासून त्यांची कविता वंचित राहिली. एवढेच नव्हे तर विविध छंदांमध्ये रचना करणे ही काव्यदृष्ट्या वाईट गोष्ट आहे असा एक गैरसमजही नव्या कवींमध्ये निर्माण झाला असावा. कारण अनेकजणांनी फक्त पादाकुलकाचाच स्वीकार केलेला दिसतो.

पु. शि. रेगे यांनी स्वैर अशा मुक्तछंदाचा वापर प्रथम केला. अनिलांनी पाच व सहा अक्षरांचे चरणांक वापरून आणि दोन व तीन अक्षरांचे चरणांक वापरून दोन प्रकारचे मुक्तछंद घडवले. रेग्यांनी एकाच कवितेत तीन

चार, पाच, सहा, अशा अक्षरांचे विविध चरणांक विशिष्ट अनुक्रमाने वापरलेले दिसतात. विशिष्ट अक्षरसंख्येचे तुकडे विशिष्ट काळाने पुनरावृत्त झाल्यामुळे या मुक्तछंदामध्ये लयबद्धता निर्माण होते.

वरती
लाल निळी तेजाळ सृष्टी
इथे ही
हिरवी पिवळी खुलास सृष्टि

येथे तीन व पाच अक्षरांचे तुकडे विशिष्ट काळाने किंवा अंतराने आलेले आहेत. मुक्तछंदासारखी उच्चारानुसारी आघातावर आधारलेली रचना त्यांनी जशी केली तशीच मात्रावृत्तातही त्यांनी रचना केलेली दिसते. मात्रावृत्ताचा वापर करताना विशिष्ट मात्रासंख्येच्या गणांची विशिष्ट काळाने आवर्तने केली जातात. मात्रासंख्येच्या गणांचा जो विशिष्ट अनुक्रम मात्रावृत्तांत पाळावा लागतो तो मात्र रेगे पाळत नाहीत. अशा रचनेला त्यांनी मात्रिक रचना असे नाव दिले आहे.

विचारिले मज त्यांनी
की होता माझा अनुभव काही तसाच
खासा सार्थ
मी कांहिच नाही शकलो सांगू त्यांना
केवळ होते ठाऊक मजला
क्षण कैसा जगलो मेलो

येथे कडव्याच्या सुरुवातीला सहा मात्रांचे दोन तुकडे, नंतर आठ आठ मात्रांचे तुकडे विशिष्ट ओळींत सुरुवातीला व अखेरीला सुटचा मात्रा, अशी ही स्वैर मात्रिक रचना केली आहे. मर्ढेकरांचा पादाकुलक व रेग्यांचा स्वैर मुक्तछंद व मात्रिक रचना अनेक आधुनिक कवींनी वापरलेले दिसतात या बरोबरच मराठी अक्षररचना (तीन, चार, पाच, सहा अक्षरांची स्वैर रचना) लोकगीतांमधील स्वैर मात्रिकरचना ('राधा गवळण घाली फुगडण') यांचाही वापर केला गेला. कवितेला अर्थपूर्ण लय देण्यासाठी रेग्यांनी उच्चारानुसारी आघातांवर आधारलेली मुक्तछंदात्मक व मात्रिक रचना यांचे क्वचित मिश्रणही केले आहे.

जे मत्त फुलांच्या कोषांतून पाझरले
निळचा लाघवी दवात उलगडले
जे मोरपिसांवर सावरले

ते--त्याहूनही--आज कुठंसे
पुन्हा एकदा
तशाच एका लजवंतीच्या
डोळ्यांमध्ये डोळ्यांपाशी
झनन-झांजरे मी पाहिले
पाहिले न पाहिले.

यंथे 'तशाच एका' पासून 'झनन झांजरे' पर्यंत आठ मात्रांची आवर्तने आहेत. सुरुवातीच्या ओळीतून लयपूर्णता टाळली आहे आणि नंतर आठ मात्रांची लय निर्माण केली आहे. त्यामुळे 'झनन-झांजरे पाहणे' हे लगबगीचे व लयबद्ध बनले आहे.

वृत्तरचनेतील जी नियमबद्ध लय आहे ती या कवींनी टाळली असली तरी वेगवेगळ्या प्रकारची यमके वापरून एक अर्थानुगामी, अर्थसमृद्ध अशी लय निर्माण केली. यमकानुप्रासाविरुद्ध केशवसुतांपासून अनिलांपर्यंत अधूनमधून झालेले बंड सर्वश्रुत आहे. यमकानुप्रास ही केवळ श्रुतिसौख्य देणारी तांत्रिक कल्पती नव्हे, तो संघटनेचा एक अर्थपूर्ण भाग आहे याची जाणीव मर्ढेकरांपासून पुढील कवितेला आहे. यमकानुप्रासांचा वापर करूनही श्रुतिसुभग नादमाधुर्य मर्ढेकरांनी टाळले आहे. यमके ही यमक-शब्दांबद्दल वाचकांच्या ठिकाणी भान निर्माण करतात. त्यामुळे वाचक या शब्दांवर लक्ष केंद्रित करूनच एका अर्थपूर्ण नात्याचा शोध घेण्यास प्रवृत्त होतो.

सभोवताली घरघर चाले
वरवर आशा जगण्याचीही

किंवा

अंधाराचा धाक उदंड
काळोखाची हाक अकल्पित
ओल्या जिवणीमधील पाणी
पळविल ऐशी रात्र अशिल्पित.

या ओळींमध्ये यमकशब्दांवर वाचकांचे लक्ष केंद्रित होते आणि अर्थाची केंद्रे त्याच्या हाती लागतात. शब्दांना यमकानुप्रासांनी एक उंचसखलत्व मर्ढेकर मिळवून देतात. एक आलोकतारतम्य (perspective) निर्माण करतात.

अस्थाईवर स्थायिक झालो

किंवा

गंजदार पांढऱ्या नि काळ्या
मिरवित रंगा अन् नारिंगी

या अनुप्रासांमुळे असेच कवितेला उंचसखलत्व प्राप्त झाले आहे.

यमकामुळे विशेषत: अंत्य यमकामुळे विरामाची एक जाणीव निर्माण होते. विशिष्ट अंतराने समान उच्चारांनी साधलेले असे विराम आले की उच्चारणकाळाने साधलेली एक लय जाणवते. कमी जास्त काळाच्या या लयबद्ध तुकड्यांमुळे कवितेतील संघटनेला एक अर्थपूर्णता प्राप्त होते

या लाटा पण
सरसरत्या, सळसळत्या
वेडावत, वेलावत
वळवळत्या,
फुसफुसत्या, धुसफुसत्या
डुचमळुनि घुटमळत्या,
या लाटा
आकाशाचा नेट घेऊनी
कभिन्न काळा खडक कुढतसे,
पुंगवलेला वृषणहीन पण,
अर्थ पाहतो व्यर्थामधला,
आणि आठवून शाप पुरातन
पुन्हा चघळतो मुठभर रेती.

(विंदा करंदीकर ध्रुपद : ४०)

येथे एक यमकानुप्रासपर कडवे आणि एक यमकानुप्रासविहीन कडवे अशी रचना आहे. अशा रचनेच्या लयबद्धतेचा जो परिणाम होतो तो कवितेच्या संघटनेला अर्थपूर्णता देतो. खडक हा वृषणहीन आहे; तो रेती चघळण्याशिवाय काहीच करू शकत नाही त्याचा मुर्दाडपणा, ढिलेढालेपणा, मरगळ, संथपणा हे सर्व यमकानुप्रासविहीनतेमुळे जाणवते. अर्थात आधीच्या यमकानुप्रासपर कडव्याच्या शेजारी हे ठेवले गेल्यामुळे हा परिणाम होतो. पहिल्या यमकानुप्रासपर कडव्यात लाटांचे असेच व्यक्तिमत्त्व साकार झाले आहे. लाटांची गतिमानता, चैतन्य, त्यांचे नाद हे सर्व या यमकानुप्रासांनी साकार झाले आहेत. आधुनिक कवितेतील यमकानुप्रास अशा प्रकारे संघटनेचा भाग बनलेले दिसतात.

आधुनिक कवितेतील शैलीचा आणखी एक लक्षणीय भाग म्हणजे वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दक्रम साधणे, हा होय. छंदाच्या शैथिल्यपूर्ण बांधणीचा या

कवींनी एका वेगळ्या प्रकारे फायदा करून घेतला. छंदशैथिल्यामुळे शब्दानुक्रम विशिष्ट प्रकारे साधण्याचे स्वातंत्र्य या कवींना घेता आले. भाषेतील शब्दानुक्रम हा तर्कनिष्ठ व व्याकरणनिष्ठ असतो. तर्क–व्याकरणाच्या जोडीलाच काव्यात लयबद्धतेचे, कधीकधी गेयतेचे प्रभुत्व असते. तर्क–व्याकरण–गेयता यांचे वर्चस्व या कवींनी धुडकावून शब्दांचा वेगळ्या प्रकारे न्यास साधला. शब्दोच्चारनिष्ठ लय कायम ठेवून ज्या अनुक्रमाने अनुभवाची संघटना उलगडणे आवश्यक असते, त्या अनुक्रमात शब्दांची रचना त्यांनी साधली.

उगवत्या सूर्याहून थोडा वेगळाच लालसर
किंचित् तपकिरी छटा पांघरलेल्या
पिवळ्या रंगाची मधूनच ज्याच्यावर उलगडलेली आहे झालर
असा हा तुकडा
सलग होता स्तन इथल्याच गुंफेतील
कुणा शिल्पित सहेलीचा–अजून उष्ण आततायी –

(पु. शि. रेगे, दुसरा पक्षी, : ६)

'उगवत्या सूर्याहून' पासून 'उष्ण आततायी' पर्यंत एक अनुभव ज्या अनुक्रमाने उलगडतो तो अनुक्रम अतिशय अर्थपूर्ण बनवला आहे. कवितेतील काही शब्द, काही प्रतिमा केंद्रस्थानी असतात. त्या शब्दांना अनुक्रमात विशिष्ट स्थान देऊन वाचकांचे त्याकडे लक्ष खेचले जाऊ शकते. या प्रकारच्या रचनेत शब्दानुक्रमात उंचसखलत्व (contour) निर्माण केले जाते. अर्थात हे उंचसखलत्व कवींच्या अनुभवाचा घटक असते. संघटनेत असे उंचसखलत्व प्रस्थापित करणे हा मर्ढेकरांचा खास विशेष. वाक्य हे भाषेचे एकक (unit) असते. प्रत्येक शब्दाचा स्वतंत्र–स्वतंत्र नव्हे तर या सर्व शब्दांचा मिळून सामग्र्याने अर्थ घेण्याची आपल्याला सवय असते. त्यामुळे शब्दांचें स्वतंत्र भान आपणांस राहात नाही. कवितेत वाक्याऐवजी शब्दांना एकक म्हणून महत्त्व येते. शब्दांचे भान वाढविण्याचे कार्य विशिष्ट शब्दानुक्रम करू शकतात. शब्दांचे स्थान बदलणे, ओळीतून शब्द तोडून त्या शब्दांची स्वतंत्र ओळ करणे या मार्गाने शब्दांचे भान वाढवले जाते. शब्दानुक्रमासंबंधी मर्ढेकरांनी या प्रकारचा प्रयोग केला.

पिपात मेले ओल्या उंदिर
··· उदासतेला जहरी डोळे,
काचेचे पण;
मधाळ पोळे
ओठावरती जमले तेही
बेकलाइटी, बेकलाइटी !

'ओल्या उंदिर' यातील 'ओल्याचे' स्थान त्या शब्दाचे भान वाढविणारे आहे 'काचेचे पण' 'मधाळ पोळे' हे शब्द वस्तुतः एकाच ओळीत यावयास हवेत परंतु तसे ते आले असते तर वाचकास त्यांचा संबंध जोडण्याचा मोह झाला असता. त्यांच्या स्वतंत्र ओळी करून त्यांच्या विषयीचे भान व संघटनेतील त्याच्या स्थानाची जाणीव निर्माण केली गेली आहे. ('बन बांबूंचे पिवळ्या गाते,' 'न्हालेल्या जणु गर्भवतीच्या सोज्वळ मोहकतेने बंदर मुंबापुरीचे' ही नमुन्यादाखल उदाहरणे.)

२

मर्ढेकर–रेगे यांच्या पिढीनें जी एक शैली घडवली ती लगोलग उदयाला आलेल्या चित्रे–ग्रेस–आरती प्रभू यांच्या पिढीने रूळवून टाकली. यांपैकी चित्रे–ग्रेस यांनी या शैलीला काही नवी परिमाणे मिळवून दिली. या सर्व कवींच्या जाणिवा मर्ढेकरांनी प्रस्थापित केलेल्या जाणिवांच्या क्षेत्रातच मोडतात. मर्ढेकरांच्या जाणिवांना जितके पदर आहेत आणि भौतिकतेपासून आध्यात्मिकतेपर्यंत जो एक व्यापक फलक आहे तसा मात्र त्यांच्या नंतरच्या कवींना प्राप्त होऊ शकला नाही.

जीवनाच्या निरर्थकतेची, असंगतीची जाणीव या सर्वच कवींमध्ये आहे. मर्ढेकरांच्या जाणिवेत मूल्यविहीनतेचा जो सूर आहे तो चित्र्यांच्या कवितेत दिसत नाही. चित्र्यांना जीवनाच्या स्थलकालातीत मूलभूत असंगतीमध्ये व निरर्थकतेमध्ये रस आहे. म्हणून सभोवतालच्या वास्तवाची संघटना बांधण्याऐवजी चित्रे या वास्तवाचा संदर्भ असलेल्या प्रतिमांची संघटना बांधतात माणसाची मूलभूत दुर्बलता व नपुंसकत्व, त्याच्या अस्तित्वाची शतखंडितता, अंतिमतः मृत्यूचे रूप धारण करणारी नियती या संबंधीच्या शोकपूर्ण जाणिवा चित्र्यांच्या कवितेतून व्यक्त होत असलेल्या दिसतात. हे जग जणू अनाकलनीय मृत्युभावनेने गारठलेले आहे. निस्तब्धता, स्वरशून्यता, ओसाडपणा, अंधार व त्यातून येणारे 'अनोळखी बाण' या जाणिवांबरोबरच स्त्रीपुरुष नात्याचा, निर्मितिप्रेरणेचा अर्थही ते शोधू पाहतात. मृत्यू आणि सृजन यासंबंधीच्या जाणिवा चित्र्यांची कविता देते या जाणिवांशी निगडित असा एक शोकाचा, कारुण्याचा संयतशील भावनिक सूर चित्र्यांच्या कवितेत उमटत राहतो. क्षोभ, घृणा, कडवटपणा यांसारख्या तीव्र भावना त्यांच्या कवितेत उमटत नाहीत. मर्ढेकरांसारखा उपरोधही म्हणूनच त्यांच्या कवितेत नाही. मर्ढेकरांसमोर असलेले प्रश्नच जरी चित्र्यांच्यासमोर असले तरी घाटाच्या आणि भावनिकतेच्या दृष्टीने त्यांची कविता रेग्यांच्या अधिक जवळ आहे.

चित्र्यांची प्रतिमासृष्टी ही मर्ढेकरांसारखी अंतर्विरोधात्मक आहे. 'थिजले पळ', 'रक्तखारी रंगहीनता', 'अभावना भाव,' 'आता प्रत्येक दिशा पूर्व आहे आणि सूर्य उगवलेला नाही,' 'तुझे विश्व काठोकाठ आणि कोरडी तहान', 'काळजाचे ठोके स्वतःलाच घण' इत्यादी. कारण त्यांचीही जाणीव अंतर्विरोधात्मक आहे.

रात्रीत निस्तब्ध मी वाट पाहे
जिची दाटली फार सूर्यार्तता ...
... शरीरांत माझ्या विजांचे इशारे
मनीं मृत्यूचे हे शहारे कळ ..

(कविता : २६)

आपल्या संग्रहाच्या प्रास्ताविक ओळीत त्यांनी 'अशा बिलोरी हास्यांतून तव, प्रखर जाउं दे दुःखकिरण हे' अशी अंतर्विरोधात्मक जाणीव व्यक्त केली आहे. ही जाणीव, चित्रे, मिश्र प्रतिमांच्या अतार्किक अरूप अशा संघटनेमधून बांधताना दिसतात. चित्र्यांना संवेद्यतेचे व अरूपतेचे (abstraction) एकाच वेळी आकर्षण आहे. त्यामुळे 'निस्तब्ध समुद्रता', 'रक्तखारी रंगहीनता', अशा संवेद्यतेचे व अमूर्त संकल्पनांचे सूचन करणाऱ्या प्रतिमा ते घडवितात.

माझा पारदर्शक हात माझ्या डोळ्यांवर आहे झुडुपलेला
त्याला फुटलेली पाने हालत आहेत सळसळ पक्ष्याप्रमाणे
राखी रंगाच्या घुम्या कबुतराचे लाल डोळे चमकतात
त्याच्या फिकट फुलराशीतून दंवाप्रमाणे ...

(कविता : ५३)

अशी व्यामिश्र व अमूर्त प्रतिमासृष्टी व त्यांची अमूर्त संघटना चित्र्यांची कविता देते. चित्र्यांच्या कवितेची ही अमूर्त शैली ही स्वप्नाच्या वातावरणासारखा, स्वप्नातील प्रतीकांच्या रचनेसारखा घाट साधते. रंगीबेरंगी, अनाकलनीय, आणि अस्वस्थ करून टाकणाऱ्या स्वप्नासारखा घाट चित्र्यांच्या कवितेने साधला आहे.

चित्र्यांच्या कवितेतून 'गगनगूढा' चा, अनाकलनीय मृत्युरूप नियतीचा जसा वेध घेतला जातो तसाच तो ग्रेसच्या कवितेतही घेतला जातो. 'संध्याकाळ' हेच मुळी क्षणाक्षणाने, कणाकणाने येणाऱ्या मृत्यूचे प्रतीक आहे. 'घराघरांना मरणफुलांची गंधित भूल' जडल्याची 'अंगणात सजून येणाऱ्या' मृत्यूची ही अंतर्विरोधात्मक जाणीव आहे. या अनामिक, गूढ, मृत्यूच्या छायेतील एकाकीपण; त्यातली व्याकुळता, हुरहूर, परके परके वाटणे आणि या सर्वांमधून परमे-

गंजदार पांढऱ्या नि काळ्या
मिरवित रंगा अन् नारिंगी

या अनुप्रासांमुळे असेच कवितेला उंचसखलत्व प्राप्त झाले आहे.

यमकामुळे विशेषत: अंत्य यमकामुळे विरामाची एक जाणीव निर्माण होते. विशिष्ट अंतराने समान उच्चारांनी साधलेले असे विराम आले की उच्चारणकाळाने साधलेली एक लय जाणवते. कमी जास्त काळाच्या या लयबद्ध तुकड्यांमुळे कवितेतील संघटनेला एक अर्थपूर्णता प्राप्त होते

या लाटा पण
सरसरत्या, सळसळत्या
वेडावत, वेलावत
वळवळत्या,
फुसफुसत्या, धुसफुसत्या
डुचमळुनि घुटमळत्या,
या लाटा
आकाशाचा नेट घेऊनी
कभिन्न काळा खडक कुढतसे,
पुंगवलेला वृषणहीन पण,
अर्थ पाहतो व्यर्थामधला,
आणि आठवून शाप पुरातन
पुन्हा चघळतो मुठभर रेती.

(विंदा करंदीकर ध्रुपद : ४०)

येथे एक यमकानुप्रासपर कडवे आणि एक यमकानुप्रासविहीन कडवे अशी रचना आहे. अशा रचनेच्या लयबद्धतेचा जो परिणाम होतो तो कवितेच्या संघटनेला अर्थपूर्णता देतो. खडक हा वृषणहीन आहे; तो रेती चघळण्याशिवाय काहीच करू शकत नाही त्याचा मुर्दाडपणा, ढिलेढालेपणा, मरगळ, संथपणा हे सर्व यमकानुप्रासविहीनतेमुळे जाणवते. अर्थात आधीच्या यमकानुप्रासपर कडव्याच्या शेजारी हे ठेवले गेल्यामुळे हा परिणाम होतो. पहिल्या यमकानुप्रासपर कडव्यात लाटांचे असेच व्यक्तिमत्त्व साकार झाले आहे. लाटांची गतिमानता, चैतन्य, त्यांचे नाद हे सर्व या यमकानुप्रासांनी साकार झाले आहेत. आधुनिक कवितेतील यमकानुप्रास अशा प्रकारे संघटनेचा भाग बनलेले दिसतात.

आधुनिक कवितेतील शैलीचा आणखी एक लक्षणीय भाग म्हणजे वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दक्रम साधणे, हा होय. छंदाच्या शैथिल्यपूर्ण बांधणीचा या

कवींनी एका वेगळ्या प्रकारे फायदा करून घेतला. छंदशैथिल्यामुळे शब्दानुक्रम विशिष्ट प्रकारे साधण्याचे स्वातंत्र्य या कवींना घेता आले. भाषेतील शब्दानुक्रम हा तर्कनिष्ठ व व्याकरणनिष्ठ असतो. तर्क–व्याकरणाच्या जोडीलाच काव्यात लयबद्धतेचे, कधीकधी गेयतेचे प्रभुत्व असते. तर्क–व्याकरण–गेयता यांचे वर्चस्व या कवींनी धुडकावून शब्दांचा वेगळ्या प्रकारे न्यास साधला. शब्दोच्चारनिष्ठ लय कायम ठेवून ज्या अनुक्रमाने अनुभवाची संघटना उलगडणे आवश्यक असते, त्या अनुक्रमात शब्दांची रचना त्यांनी साधली.

उगवत्या सूर्याहून थोडा वेगळाच लालसर
किंचित् तपकिरी छटा पांघरलेल्या
पिवळ्या रंगाची मधूनच ज्याच्यावर उलगडलेली आहे झालर
असा हा तुकडा
सलग होता स्तन इथल्याच गुंफेतील
कुणा शिल्पित सहेलीचा–अजून उष्ण आततायी –

(पु. शि. रेगे, दुसरा पक्षी, : ६)

' उगवत्या सूर्याहून ' पासून ' उष्ण आततायी ' पर्यंत एक अनुभव ज्या अनुक्रमाने उलगडतो तो अनुक्रम अतिशय अर्थपूर्ण बनवला आहे. कवितेतील काही शब्द, काही प्रतिमा केंद्रस्थानी असतात. त्या शब्दांना अनुक्रमात विशिष्ट स्थान देऊन वाचकांचे त्याकडे लक्ष खेचले जाऊ शकते. या प्रकारच्या रचनेत शब्दानुक्रमात उंचसखलत्व (contour) निर्माण केले जाते. अर्थात हे उंचसखलत्व कवींच्या अनुभवाचा घटक असते. संघटनेत असे उंचसखलत्व प्रस्थापित करणे हा मर्ढेकरांचा खास विशेष. वाक्य हे भाषेचे एकक (unit) असते. प्रत्येक शब्दाचा स्वतंत्र–स्वतंत्र नव्हे तर या सर्व शब्दांचा मिळून सामग्र्याने अर्थ घेण्याची आपल्याला सवय असते. त्यामुळे शब्दांचे स्वतंत्र भान आपणांस राहात नाही. कवितेत वाक्याऐवजी शब्दांना एकक म्हणून महत्त्व येते. शब्दांचे भान वाढविण्याचे कार्य विशिष्ट शब्दानुक्रम करू शकतात. शब्दांचे स्थान बदलणे, ओळीतून शब्द तोडून त्या शब्दांची स्वतंत्र ओळ करणे या मार्गाने शब्दांचे भान वाढवले जाते. शब्दानुक्रमासबंधी मर्ढेकरांनी या प्रकारचा प्रयोग केला.

पिपात मेले ओल्या उंदिर
... उदासतेला जहरी डोळे,
काचेचे पण;
मधाळ पोळे
ओठावरती जमले तेही
बेकलाइटी, बेकलाइटी !

श्वराचा होणारा आठव, त्याच्या गूढ हाताची जाणीव, याला ग्रेसच्या कवितेत फार महत्त्व आहे. चित्र्यांपेक्षा ग्रेसची कविता भावनेचा अधिक ठळक सूर उमटवते, पण आरती प्रभूंपेक्षा तो मंदच मानला पाहिजे. उत्कट असूनही हा सूर चित्र्यांसारखा संयत आहे. मृत्यूभावनेबरोबरच सृजनाची खेचही ग्रेसच्या कवितेतून जाणवते.

ग्रेसच्या कवितेत तुलनेने प्रयोगशीलता अधिक प्रमाणात आढळते. एक धूसर गूढ असा अनुभव ग्रेस देऊ पाहतात. एखादे रेखीव दृश्य अर्धपारदर्शक काचेतून पाहावे व त्याच्या रेखीपणाचा अंदाज येत राहावा अशी ही कविता असते. ग्रेसची कविता एका सलग व उत्कट भाववृत्तीचा प्रत्यय देऊ पाहते. प्रतिमासामुग्रीत एक गूढ, धूसर पण भावनिक नाते प्रस्थापित करून त्या प्रतिमांचा असाच गूढ धूसर न्यास साधून एक घाट ग्रेस घडवितात.

ही चंद्र उदयिनी वेळा
घननीळ काठ मेघांचे
भरतीच्या क्षितिजावरुनी
घर दूर जसे सजणाचे.

(संध्याकाळच्या कविता)

येथे चंद्र उदयिनी वेळ, मेघाचे काठ, दूर असलेले सजनाचे घर यांच्यात नेमके नाते आपणांस प्रस्थापित करता येत नाही. परंतु तरीही या कवितेतील भाववृत्तीचा आपणांस प्रत्यय येतो

कवितेच्या छंदात, लयीत ग्रेसनी काही लक्षणीय प्रयोग केले. अक्षरगणवृत्तांचा अर्थपूर्ण वापर करण्यास त्यांनी पुन्हा प्रारंभ केला.

नदीच्या काठाने दिवस मळला सांज ढळली
जशी वृक्षांना ये शिशिरभिजली हाक पिवळी

(संध्याकाळच्या कविता)

शिखरिणीचा हा वापर भाववृत्तीला गडद बनवताना दिसतो. ग्रेस यांनी रेग्यांप्रमाणेच वेगळ्या मोडणीतील मात्रिक रचना केली आहे. विशिष्ट मात्रांच्या तुकड्याची विशिष्ट अनुक्रमाने रचना करणे व यमकांनी तिला एक अर्थपूर्ण व जाणीवनिष्ठ लय मिळवून देणे असा हा मात्रिक रचनेचा प्रयोग आहे.

उन्हे उतरली
एक सावली
पुढे दिठीवर थेंब नवा

या वळणाशी
दुःख उराशी
सूर उतरतो जणु भगवा
(संध्याकाळच्या कविता : २९)

आठ मात्रांच्या दोन ओळी व चौदा मात्रांची तिसरी ओळ परंतु तिच्यात आठ मात्रेनंतर विराम व नंतर सहा मात्रा; पहिली–दुसरी, चौथी–पाचवी, तिसरी–सहावी या ओळींचे यमक. हरिभगिनीसदृश परंतु वेगळ्या मोडणीची ही रचना, उदास, दुःखपूर्ण भाववृत्तीला पोषक असल्याचे आपणांस जाणवते.

आरती प्रभूंची कविता चित्रे–ग्रेसपेक्षा जाणिवांच्या बाबतीत मर्ढेकरांकडे अधिक कललेली आहे सामाजिक, सांस्कृतिक जीवनाला प्राप्त झालेल्या निरर्थकत्वामुळे ज एक दुःख वाटचाला येते त्याची जाणीव मर्ढेकरांप्रमाणे आरती प्रभूंच्या कवितेत उमटते. मूल्यात्मक जीवनाची ओढ व त्याचा प्रत्यक्षातील अभाव याची विरोधात्मक जाणीव मर्ढेकरांप्रमाणेच आरती प्रभूंच्या कवितेतही उमटते.

करीं धराया हवा दीप अन् हवीच मैना
प्रकाश दुखरा, चोंच आर्त मी मधे पाहुणा
(जोगवा : ९७)

परंतु मर्ढेकरांप्रमाणेच आरती प्रभू सामाजिक, सांस्कृतिक तपशिलाची संघटना बांधीत नाहीत. परंतु या तपशिलाचा अप्रत्यक्ष निर्देश करणाऱ्या प्रतिमांची ते संघटना बांधतात. जीवनातील असंगती, निरर्थकता, देहाबद्दलची घृणा व मृत्यूची भीषण, भयंकर जाणीव व एकाकीपणा हे सर्व आरती प्रभूंच्या कवितेतूनही व्यक्त होते. एकूण या पिढीची कविता मृत्यूच्या जाणिवेने झपाटलेली आहे.

आरती प्रभूंची कविता शैलीच्या प्रयोगात रममाण होत नाही. मर्ढेकरांपासून निर्माण झालेल्या शैलीचा ती समर्थपणे उपयोग करते मर्ढेकरांप्रमाणेच आरती प्रभूंच्या कवितेत उपरोधपूर्ण अंतर्विरोधात्मक प्रतिमा येतात. 'आमुच्या गोवऱ्या आम्हीच थापाव्या' (दिवेलागण : १००) 'रेताच्या प्रत्येक थेंबात, एका नव्या प्रेताचा जन्म असतो,' (दिवेलागण : २४) 'प्राणापलीकडे येथे ढुंगण जपावे' (दिवेलागण : ६०) उत्कट अशी भावनिक संघटना आरती प्रभूंच्या कवितेत बांधली जाते.

या पिढीच्या कवींनी आणखी काही प्रयोग केले. जाणिवा ज्या भाववृत्तीतील असतील त्या वृत्तीला विरोधी अशा एका वृत्तीचा मुखवटा धारण करणे आणि यातून वृत्ती व जाणिवा उत्कट करणे, असा हा प्रयोग आहे. ही विरोधात्मक वृत्तीची संघटना असते. सदानंद रेग्यांनी मृत्यूच्या काही कविता या प्रकारे लिहिलेल्या आहेत. 'मी मरणार नाही. मी नुसता बाहेर जाऊन येणार आहे.' (देवापुढचा दिवा : ८५) अरुण कोलटकरांच्या 'हॉस्पिटलच्या कविता' अशा विरोधवृत्तीच्या शैलीत लिहिल्या आहेत. 'बबन ही घे मुताची बाटली । छगन हा घे गुवाचा डबा । आणि बाँबे हॉस्पिटलात जा' बालवर्गाच्या पुस्तकातील भाषा वापरून आणि एक casual वृत्ती स्वीकारून रोगीपणाची भीषणता येथे व्यक्तविली जाते. 'आम्ही माणूस म्हणून जन्माला आलो । चांगले झाले । आम्ही ओरडू शकतो । गाऊ शकतो । हसू शकतो । रडूही शकतो.' या वसंत गुर्जरांच्या कवितेत समाधानाचा समजूतदारपणाचा मुखवटा स्वीकारून एक असहाय्य संतप्तता व्यक्त होत आहे. कुठलाच छंद न वापरता केवळ गद्यलयीत लेखन करण्याचा प्रयोग प्रथम सदानंद रेग्यांनी केला. (देवापुढचा दिवा : 'अटळ' : ७७) वसंत गुर्जरांनीही असेच गद्य वापरले. (कविता क्र २, ३, ४ : अरण्य)

३

शैलीसंबंधी काही महत्त्वाचे प्रयोग आजही झालेले असले तरी आजच्या कवितेत शैलीचे एक अराजकच दिसून येते. या कवींच्या जाणिवा सरळ संकल्पनात्मक विधानातून प्रकट होतात आपणांस काय व्यक्त करावयाचे आहे याच्या संकल्पनाच त्यांनी बांधल्या आहेत. या संकल्पनांबद्दल त्यांच्या ठिकाणी संशयातीत श्रद्धा (conviction) आहे.

ज्या सूत्राच्या आधारानं चालत होतो
ते सूत्रच कोणी तोडून टाकलंय

(डहाके : योगभ्रष्ट : ३६)

मी शिकवतो म्हणा
टी. बी. हा माझा जन्मसिद्ध हक्क आहे
दारिद्र्याचे आम्ही वारसदार

(तुळसी परब : हिंदोळ : १४)

अशा ओळींमध्ये क्षीण व स्थूल रूपकात्मकता असली तरी या ओळी भावनिक गद्यच बनतात. एक तर ह्या कवींच्या जाणिवा मर्ढेकरी क्षेत्राबाहेर नाहीत व मर्ढेकरांप्रमाणे सामाजिक तपशील उपरोधिक शैलीत मांडणे या गोष्टीला

यांच्याही कवितेत महत्त्व असते. आणि दुसरे म्हणज जे काही नवे करण्याचा ते प्रयत्न करतात ते त्यांच्या जाणिवांच्या अपरिहार्य गरजेतून घडत नाही. मर्ढेकर-चित्रे-रेगे यांना जशी कवितेच्या घाटाची सूक्ष्म जाणीव आहे तशी या कवींमध्ये दिसत नाही.

चिरंतन स्मारकं । ही पाकीटं । केंट ।
पाचशे पंचावन्न । टेबलाच्या खणात ।
एक रुपया दहा पैसे ठेवून । नेमक्या लोणच्या
कांद्यांत । चिरंतन स्मारक । दात दुखीच्या
सलूनमध्ये चेन यी कपाटात । हिरड्या ...
(गुर्जर : अरण्य : २७)

किंवा

सूर्याचे बल्लक आकाश-बदकपोटी बदबदलो काँक्रिट
स्टीलवर स्टील डिस्टिल्ड कॅरिकेचर्स
(मनोहर ओक : आयत्या कविता ! २३)

मनावरचा नियंत्रक (censor) काढून टाकल्यावर आपल्या अंतर्मनातील प्रेरणांचे, भावांचे नैसर्गिक अकृत्रिम आकार शब्दरूप धारण करतील ह्या कल्पनेने असे प्रयोग होताहेत हे जाणवत असले तरी कलाकृतीला आवश्यक असणारे जे एक रूप कवितेने धारण करायला हवे तेच नेमके येथे धारण केले जात नाही. नळ उघडावा आणि साठा संपेपर्यंत पाणी धो धो वाहात राहावे, आणि साठा केव्हा संपतो याची आपण वाट पहावी, तसे येथे घडते. कदाचित या कवितेला विरेचनमूल्य असेल. ठसठसणारी बेंडे फोडावी व पू निघून गेल्यावर जसे बरे वाटावे तसे मनातील ठसठस, असमाधान, अस्वस्थता या मार्गाने बाहेर टाकली जात असावी. या पिढीतील गुरुनाथ धुरींचा मात्र याला अपवाद मानला पाहिजे. कथात्म मनोकल्पिते (phantasy) चित्रित करून त्यांनी एक वेगळी समर्थ आणि घाटदार कविता घडविली आहे.

असेच एक विरेचनमूल्य आजच्या दलित कवितेलाही आहे. कोंडलेला संताप अशाच प्रकारे येथे बाहेर फेकला जात आहे. दसाळांनी ओक, परब, कोलटकर, गुर्जर यांच्या शैलीचा काही प्रमाणात स्वीकार केला हे या दृष्टीने अर्थपूर्ण आहे. कवितेतून माणसाला, समाजाला कृतिप्रवण करता येते; समाजपरिवर्तन घडविता येते; ही श्रद्धा नारायण सुर्व्यांच्या व दलित कवींच्या कवितेमागे आहे. वास्तवावर आपले नियंत्रण नाही या जाणिवेतून मर्ढेकर ते

परब–गुर्जरपर्यंन्त जी कविता लिहिली गली व लिहिली जात आहे, त्यापेक्षा वेगळी जाणीव येथे प्रकट होत आहे व म्हणूनच त्यांच्या कवितेत पुन्हा स्पष्टीकरणात्मक, तार्किक, कथात्मक घाट डोकावू लागले आहेत. अलंकारिक, वक्तृत्वपूर्ण शैलीचा स्वीकार ती करू लागली आहे. ज्या शैली नाकारल्या जातात त्या अनेकदा नवी परिमाणे, नवे चैतन्य, नवे सत्व धारण करून पुन्हा प्रगट होऊ शकतात. असे जर घडत असेल तर या कवींच्या शैलीचे स्वागतच करायला हवे. परंतु असे घडते काय हाच प्रश्न आहे.

आधुनिक कवितेतील शैलींचा, प्रयोगांचा हा एक स्थूल आढावा. अनेक त्रटी यामध्ये आहेत हे गृहीत धरून येथे घेतला आहे.



(विद्यापीठ अनुदान मंडळ आणि विलिंग्डन कॉलेज सांगली यांच्या वतीने दिनांक ९, १०, ११ जून १९७८ ला विलिंग्डन कॉलेज येथे झालेल्या ' आधुनिक मराठी साहित्यातील शैली व तंत्रविषयक प्रयोग ' या विषयावरील चर्चासत्रात वाचलेला निबंध.)

केशवसुतांच्या कवितेतील जाणिवांचे स्वरूप

१९ व्या शतकाच्या सुरवातीस गद्यलेखनास सुरुवात झाली आणि मराठी कवितेने व्यापलेले, मूलतः गद्याचेच असलेले क्षेत्र तिच्या अधिपत्याखालून गेले. ह्यामुळे कवितेला वाङ्मयीन क्षेत्रात लक्षात घेण्याजोगे कार्यच उरले नाही. ज्ञानेश्वरांपासून ते मोरोपंतांपर्यंत निर्माण झालेली कविता ही कवितेबरोबरच गद्याचेही कार्य करीत होती कथानिवेदन, विचारप्रतिपादन, तत्त्वचिंतन आणि मतप्रसार ह्यासाठी कविताच वापरली जात होती. कविता आणि गद्य ह्यांतील सीमारेषा अस्पष्ट होत्या. परंतु इंग्रजी आमदनीत मुद्रण-कला आली, वृत्तपत्रे आणि मतपत्रे आली, नवे शिक्षण आणि इंग्रजी गद्याचे आदर्शही आले. त्यामुळे कवितेत समाविष्ट असलेले गद्याचे प्रांत एकदम स्वतंत्र झाले; आणि कवितेने नेमके काय करावयाचे हा प्रश्न निर्माण झाला त्यामुळे एकोणिसाव्या शतकात काव्यनिर्मिती मंदावलेली दिसते. वाचकही कवितेकडे फिरकेनासा झालेला दिसतो. ह्या शतकात जे कोणी काव्यलेखन करू पहात होते त्यांनी गद्यामुळे कवितेवर आलेल्या ह्या संकटाचा विचारच केला नाही. कवितेच्या कार्याचा, तिच्या रूपाचा, गद्यापेक्षा वेगळ्या असलेल्या तिच्या प्रयोजनाचा विचारच ह्या काळात झाला नाही. ह्या काळातील वाङ्मयीन वातावरण गद्याचे सामर्थ्य वाढविण्यात, त्याच्या कक्षा रुंदावण्यात आणि त्याला वेगवेगळी रूपे देण्यात मशगूल होऊन गेलेले दिसते. कारण ही मुळी ह्या काळाची गरजच होती. त्याचा परिणाम असा झाला की कविताही ह्या गद्याबरोबर फरफटत गेली; आपले स्वतंत्र क्षेत्र निर्माण करण्याऐवजी तिने जणू गद्याशी न पेलणारी स्पर्धा सुरू केली. तिनेही ह्या काळात उपदेश केला, बोध केला. तिनेही कथानिवेदन करण्याचा प्रयत्न केला. वेगवेगळ्या ऋतुवर्णनांच्या नावा-

खाली तिने जे निर्माण केले त्यातही तिला इतिहास, भूगोल आणि नित्युपदेश टाळता आला नाही. कुंटचांनी कवितेच्या भाषेला नवे रूप देण्याचा प्रयत्न केला. परंतु त्यांची भाषा कवितेचे सामर्थ्य वाढविणारी ठरण्याऐवजी ती चक्क गद्यच बनली. कुंटचांच्या ह्या भाषाप्रयोगामागे काव्यविषयक नव्या जाणिवाच नव्हत्या. त्यामुळे हा प्रयोगही फुसकाच ठरला.

एकोणिसाव्या शतकातील गद्यलेखनामागे प्रेरणा होती ती सामाजिक आणि सांस्कृतिक प्रबोधनाची आणि पुनर्घटनेची. नव्या नव्या ज्ञानशाखा न्याहाळण्याची, नवी सामाजिक नीती आणि नवी जीवनपद्धती स्वीकारण्याची आणि त्याबरोबर सामाजिकदृष्ट्या निरुपयुक्त बनलेल्या परंपरा बाजूला सारण्याची एक निकड ह्या कालखंडात व्यक्त होत होती. त्याबरोबर स्वसंस्कृतिशोधनाची, स्वतःच्या परंपरांमधील स्वत्वशील भाग टिपण्याचीही एक वृत्ती जन्माला आली होती. ह्या दोन्ही वृत्तींमधून जन्माला येणारी मूल्यसरणी स्पष्ट करण्याचे, प्रसृत करण्याचे कार्य ह्या काळातील सारेच गद्य करीत असल्याचे दिसते. एकोणिसाव्या शतकाचा विशेष असा की गद्य हे कवितेपासून वेगळे झाले खरे, परंतु वैचारिक गद्य आणि गद्यरूपातील ललित शाखा ह्यांच्या सीमारेषा पूर्णतः आखल्या गेल्या नाहीत. ह्या काळात निबंधाकडून केल्या जाणाऱ्या अपेक्षाच जवळ जवळ कादंबरी आणि नाटक ह्या वाङ्मयप्रकाराकडून केल्या जाताना दिसतात. कादंबरी-नाटकातील कथानक, पात्रे ही विशिष्ट विचार रोचक बनविणारे, पटवून देणारे जणू दृष्टांतच आहेत अशी भूमिका होती. मनोरंजन करता करता समाजाला त्यातून काहीतरी मिळाले पाहिजे ही या काळातील प्रमुख मागणी आहे. निखळ रंजन करणाऱ्या वाङ्मयाचा या काळात अधिक्षेप होत असलेला आपणांस दिसतो. कथा, कादंबरी आणि नाटक हे प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे वैचारिक गद्याचे, निबंधाचे कार्य करीत असल्याचे दिसते. 'सामाजिक उपयुक्तता' ही सर्व प्रकारच्या वाङ्मयाचे एक महत्त्वाचे आणि निर्णायक मूल्य आहे; असे या काळात मानले जात होते. अमूक एक लेखनकृती समाजाला काय देते आणि तिच्याकडून प्राप्त होणारे काय किमतीचे आहे ह्यावर त्या लेखनकृतीचे मूल्य ठरविले जाताना दिसते. पाटणकरांचे 'विक्रम-शशिकला' हे नाटक किती समाजविघातक आहे हे सांगणारे कोल्हटकर आपल्या वीरतनयाच्या प्रस्तावनेत, 'ह्या नाटकापासून फारसा उपयोग जरी झाला नाही तरी त्यापासून विशेष तोटा होऊ नये इतकी खबरदारी घेतली आहे.' असे आवर्जून सांगताना दिसतात. ज्यांना ज्ञानार्जन करता येत नाही अशांनी नाटके-कादंबऱ्या वाचाव्या, ज्यांच्यात ज्ञानाच्या क्षेत्रात अवगाहन करण्याची क्षमता नाही त्यांनी नाटके-कादंबऱ्या लिहाव्या, असा या काळाचा

जणू दंडक आहे. ह्या वृत्तीमुळे जेथे जीवनव्यवहारात ललित वाङ्मयास गौण स्थान मिळाले आहे तेथे कवितेसारखा एरव्हीच दुर्लक्षित असलेला वाङ्मय-प्रकार वाचकवर्गाकडून अधिकच दुर्लक्षित झाल्यास नवल नाही.

अशा ह्या कालखंडाच्या संदर्भात आपण केशवसुतांच्या कवितांतील जाणिवांचे स्वरूप तपासले पाहिजे. विविध सामाजिक आणि राजकीय चळ-वळींशी स्वत:ला बांधून घेणाऱ्यांच्या पिढीतले केशवसुत असल्यामुळे येथे होऊ घातलेल्या सामाजिक पुनर्घटनेत आपणही अपरिहार्यपणे ओढले जाणार आहोत याची जाणीव केशवसुतांमध्येही आहेच. ह्या काळाने दिलेली ही जाणीव इतकी प्रबळ आहे की केशवसुत ती टाळूच शकत नाहीत. आपण समाजाशी एका विशिष्ट नात्याने बांधलेले आहोत आणि हे असे बांधलेपण नैसर्गिकच आहे, ही जाणीव केशवसुतांच्या कवितेमागे पार्श्वभूमीसारखी उभी आहे. तिचे अस्तित्व केशवसुतांच्या कवितांतून सतत जाणवत राहते. यांच्या 'गांवी गेलेल्या मित्राची खोली लागलेली पाहून' ह्या कवितेत ती अप्रत्यक्षपणे व्यक्त झाली आहे. हा मित्र स्वातंत्र्यप्राप्तीसारख्या उच्चतर पाशाशी स्वत:ला बांधून घेण्या-साठी काही पाश तोडतो. ह्या मित्राचे वर्णन करताना केशवसुत म्हणतात–

पाशांविण या कोठे कांहीं नाहीं,
पाशांकरितां चालें अवघें कांहीं;
पाशांतुनि या सुटतां सुंदर तारे
तेज तयांचें विझूनि जाई सारें.

अशा पाशांच्या संदर्भातच केशवसुत व्यक्तीला पहातात. केशवसुतांच्या काव्य-विषयक कवितांमधून कवी आणि समाज यांच्यातील पाशांचे स्वरूप अधिक स्पष्ट होताना दिसते. 'कवितेचे प्रयोजन' या कवितेत ते म्हणतात –

गाण्यानें कविचा प्रभाव तुमचा वर्धिष्णुता घेईल,
स्फूर्तिचा तुमच्या पिढ्यांस पुढल्या साक्षी कवी होईल !
हातीं घेउनियां निशाण कवि तो पाचारितो बान्धवां–
'या हो या झगडावयास सरसे व्हा मेळवा वाहवा ! '

केशवसुतांनी समाजाशी बांधिलकी स्वीकारल्याबरोबरच त्यांची कविता ही एका विशिष्ट अर्थाने उपयुक्ततावादी बनताना दिसते. परंतु केशवसुतांच्या कवितेतील उपयुक्ततावाद हा ह्या काळातील उपयुक्ततावादापेक्षा कोणत्या बाबतीत वेगळा आहे ? समाजाच्या सर्वप्रकारच्या गरजा लक्षात घेऊन त्या पुरविणारा, समाजाचे महत्त्वाचे प्रश्न सोडवू पाहणारा हा उपयुक्ततावाद कितपत आहे ? ह्या प्रश्नाचा आपण जेव्हा विचार करतो तेव्हा केशवसुतांनी परंपरागत

उपयुक्ततावादापेक्षा स्वीकारलेली वेगळी भूमिका आपल्या लक्षात येऊ लागते. परंपरागत उपयुक्ततावादात समाजाला काय हवे हे ठरविण्याचा अधिकार कवीचा नाही समाजाला आवश्यक ते देणे एवढेच तो करतो. समाजातील विचारवंतांनी, नीतिवाद्यांनी, तत्त्वज्ञांनी, राजकारण्यांनी समाजाच्या गरजा ठरवाव्यात आणि कवींनी त्यांचा समाजावर संस्कार करावा, ह्या प्रकारचा हा उपयुक्ततावाद केशवसुतांनी प्रथम नाकारला. केशवसुतांच्या या भूमिकेत परंपरागत उपयुक्ततावाद्यांची कलेच्या सामाजिक उपयोगाची कल्पना आहे, त्याचप्रमाणे रोमँटिक कलावाद्यांच्या भूमिकेतील कलावंताच्या निरंकुशतेची कल्पनाही आहे. समाज आणि कवी ह्यांच्यातील त्यांच्या काळात अस्तित्वात असलेला सेव्यसेवकभाव केशवसुतांनी नाकारला आणि कवी-समाज ह्यांच्यातील संबंधाला नेता–अनुचरभावाचे रूप दिले. केशवसुतांचा कवी हा समाजाला रूप देणारा, आकार देणारा, त्याला विकासाची स्वप्ने आणि ध्येये देणारा, त्याच्या भावी स्थितिगतीचे भविष्य सांगणारा एक द्रष्टा, नेता आणि एक निर्माता आहे. केशवसुतांनी कवीच्या रूपात एक अतिमानव पाहिला 'कवी' आणि 'देव' यांच्यात एकात्मता प्रस्थापिली. केशवसुतांच्या काव्यविषयक भूमिकेवर शेलीचा फार मोठा प्रभाव आहे. शेलीने प्लेटोच्या भूमिकेचा स्वीकार केला आणि प्लेटोप्रणित आदर्श समाज–कल्पनेत तत्त्वज्ञाला जे स्थान आहे ते शेलीने कवीला दिले. तो 'ए डिफेन्स ऑफ पोएट्री' मध्ये म्हणतो–

Poets are not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary, and painting, they are the institutors of laws, and the founders of a civil society and the inventors of the arts of life ... Poets are Philosophers of the very loftiest power .. the poet is the only creator other than God.

केशवसुतांची ही भूमिका कवी–समाज बांधिलकी मान्य करूनही कवीला आणि काव्याला समाजाधिपत्यातून मुक्त करण्याची, स्वतंत्र करण्याची आहे.

केशवसुतांच्या ह्या विशिष्ट उपयुक्ततावादी दृष्टिकोणाचा परिणाम असा झाला की त्यांची कविता साचेबंद स्वरूपाच्या समाजमान्य असलेल्या नैतिक कल्पनांच्या निवेदनापासून अलिप्त राहू शकली. तिनें 'कविता कशी असावी' ह्याबद्दल सूचना समाजाकडून घेण्याचे नाकारले. परंतु कविता ही सुद्धा अंतिमतः समाजाला त्याच्या जडणघडणीत मार्गदर्शन करणारी असल्यामुळे त्यांच्या कवितेत रोमाँटिक प्रवृत्तीत नाकारले गेलेले 'निवेदन' आले.

रोमँटिक कवितेतील एका काल्पनिक आदर्श जगात समरसून जाण्याची वृत्ती तिच्यात येण्याऐवजी सामाजिक कल्याणाचा दृष्टिकोणच प्रामुख्याने येत गेला. त्यामुळे ती केवळ अभिव्यक्तीच्या –expression च्या–पातळीवर राहू शकली नाही. तिच्यात विश्लेषणात्मक, स्पष्टीकरणात्मक भागही बऱ्याच प्रमाणात येत गेला. केशवसुतांच्या कवितेला रोमँटिक कवितेसारखी उत्स्फूर्तता प्राप्तच होऊ शकली नाही. त्यामुळे केशवसुतांची कविता रोमँटिक कवितेप्रमाणे उत्कट भावनांनी क्वचितच झपाटली जाताना दिसते. ज्या ठिकाणी ती जाणीवपूर्वक भावनांचे चित्रण करू पाहते त्या ठिकाणी ती भावविवशच बनते.

केशवसुतांच्या कवितेवर इंग्लिश रोमँटिसिझमचा झालेला परिणाम शोधणे आवश्यक आहे. केशवसुतांच्या कवितेवरील रोमँटिसिझमच्या परिणामाचे स्वरूप लक्षात घेण्यापूर्वी रोमँटिसिझमसारख्या अनेकार्थी बनलेल्या कल्पनेचे स्वरूप नक्की करून घेणे अगत्याचे आहे. फ्रेंच राज्यक्रांती आणि रूसोचे विचार ह्यांचा फार मोठा प्रभाव एकोणिसाव्या शतकातील रोमँटिसिझमवर पडला. रूसोने आपल्या विचारांत मानवाच्या मूलभूत चांगुलपणावर आणि त्याच्या अमर्याद कर्तृत्वशक्तीवर विश्वास प्रगट केला. परंपरागत रूढी आणि कायदे याने मानव दाबला–दडपला जातो ; त्याच्या चांगुलपणाला आणि कर्तृत्वशक्तीला त्यामुळे मर्यादा पडतात; म्हणून जीवनाच्या सर्व क्षेत्रातील रूढी, कायदे. नियम नष्ट केले पाहिजेत. माणसाच्या नैसर्गिक भावभावनांना विमुक्तपणे जगता आले पाहिजे; असे रूसो म्हणतो. रूसोच्या विचारांचा आणि फ्रेंच राज्यक्रांतीचा प्रभाव वर्डस्वर्थवर पडला. आणि वेगळचा जाणिवा व्यक्त करणारी कविता जन्माला आली. कोलरिजने ह्या इंग्लिश रोमँटिसिझमला एक आध्यात्मिक परिमाण मिळवून दिले. रोमँटिसिझमचे स्वरूप थोडक्यात असे मांडता येईल. १. ही बुद्धी आणि बुद्धिवाद (intellect and rationalism) ह्या विरुद्ध निर्माण झालेली चळवळ आहे. बुद्धीऐवजी अंत:प्रज्ञेचे (intuition) आणि भावभावनांचे महत्त्व रोमँटिझम अधिक मानतो. तसेच विश्लेषणपद्धतीऐवजी संश्लेषणपद्धतीचे महत्त्व रोमँटिसिझमने अधिक मानले. २. विश्वाच्या विज्ञानप्रणीत यांत्रिक कल्पनेला (mechanical concept of the universe) रोमँटिसिझम्‌नें विरोध केला व विश्वाच्या सेंद्रियत्वाची कल्पना मांडली. या सेंद्रिय कल्पनेत सान्त आणि अनन्त, वस्तू आणि मन, जाणीव आणि नेणीव संपूर्ण विश्व आणि मन ह्यांच्या एकात्मतेचा शोध रोमँटिसिझमने घेतला. सृष्टीच्या प्रत्येक वस्तूत एकाच एका अंतिम, चिरंतन तत्त्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न रोमँटिसिझमने केला. सृष्टीतील विविध वस्तू म्हणजे ह्या अंतिम तत्त्वाची विविध रूपे आहेत; विश्वातील प्रत्येक वस्तू ह्या अंतिम तत्त्वाचे प्रतीक आहे.

ही प्रतीके, हे अंतिम तत्त्व, अंतःप्रज्ञेने व कल्पनाशक्तीने आकळता येते असे रोमँटिसिझमने मानले. ३. म्हणूनच प्रतीके, प्रतिमा आणि कल्पितकथा (myths) ही त्यांच्या अभिव्यक्तीची माध्यमे बनली. अभिव्यक्तीत उत्स्फूर्ततेला महत्त्व प्राप्त झाले. कलेतील रूपघटकांचे (formal element) महत्त्व नाकारले गेले आणि उत्स्फूर्त, रूपमुक्त व जिवंत रचनेला महत्त्व मिळाले.

ह्या रोमँटिसिझमचा हा परिणाम लक्षात घेताना आपण प्रथम केशवसुतांच्या निसर्गकवितेपाशी आणि प्रेमकवितेपाशी येऊन पोचतो. भारतीय आणि मराठी काव्यपरंपरेत निसर्गसंबद्ध जाणिवा फारशा विकसित झाल्या नाहीत. निसर्ग आणि मानव यांच्यातील नात्यांचा शोधही कधी घेतला गेला नाही, त्यामुळे संस्कृतात आणि मराठीत खऱ्या अर्थाने निसर्गकविता निर्माण झाली नाही; जिला आपण निसर्गकविता म्हणतो ती आहे केवळ वर्णनपर व गौरवपर कविता. इंग्लिश रोमँटिक कवितेने, विशेषतः वर्डस्वर्थने निसर्ग आणि मानव ह्यांच्या नात्याचा शोध घेतला. निसर्गसंबद्ध संवेदनांचे चित्रण केले, निसर्गव्यापारामध्ये अतिमानवाचे, मानवाच्या उदात्त स्वप्नांचे आणि शक्तीचे दर्शन घेतले. वर्डस्वर्थचा निसर्ग हा अतिमानवी आणि दैवी शक्तीचे एक प्रतीक आहे. अशा प्रकारच्या कवितेचे अनुकरण केशवसुतांनी वैपुल्याने केले आहे. ह्या अनुकरणातून त्यांनी निसर्गकवितेची एक परंपरा मराठीत आणली खरी, परंतु त्यांना खऱ्या अर्थाने निसर्गकविता लिहिताच आली नाही. केशवसुतांच्या भाषेचे अतिशय विकल रूप जर कोठे पहावयास मिळत असेल तर ते त्यांच्या ह्या कवितेत. येथे त्यांची शब्दांवरची हुकूमत पार नष्ट झाल्याचे जाणवते :

मधूनी किती पक्षि ते गोड गाती,
मृगेंही मध्यें स्वैर तीं क्रीडताती
मयूरें अहा ! दाखवीती पिसारे,
बघूनी मना तोष होई अहा रे !

(कविता आणि प्रीती)

ह्या पातळीवरच केशवसुतांचे निसर्गवर्णन राहते. एका अर्थाने हे परंपरागतच असते. निसर्गातील तथाकथित चांगल्या गोष्टी वेचून त्यांचे कवितेतून प्रदर्शन भरविणे म्हणजे निसर्गकविता लिहिणे ! ह्यापेक्षा वेगळी निसर्गकवितेबद्दलची त्यांची कल्पना दिसत नाही. केशवसुतांना जेथे नीटसे निसर्गवर्णन देता येत नाही तेथे त्याला रोमँटिक कवींच्या निसर्गाप्रमाणे प्रतीकात्मक रूप येणे शक्यच असत नाही. तरीही इंग्लिश रोमँटिक्सप्रमाणे केशवसुत त्याला प्रतीकात्मक बनवू पहातात. परंतु निसर्ग प्रतीकात्मक बनविणे म्हणजे त्याच्याबद्दल

केवळ रूपकात्मक विधाने करणे, हेच रूप येथे त्यांच्या कवितेला येऊ लागते. 'सृष्टी कवयित्रीच दिसे', 'भोवताले रान ते दाट आहे – अशा ठाई देव तो स्वयें राहे' असे केशवसुत कितीही सांगत असले तरी ह्याचा प्रत्यय ते देऊ शकत नाहीत. अनेकदा केशवसुत, कोणकोणत्या निसर्गवस्तूंपासून काय काय शिकता येईल याची यादी देतात, तर काही वेळा निसर्गापुढील स्वतःच्या पामरतेचा निर्वाळा देतात. केशवसुतांच्या कवितेच्या सहवासात आपणांस निसर्गही अनुभविता येत नाही, आणि निसर्गाद्वारा काही अन्यही अनुभवता येत नाही, हेच खरे.

केशवसुतांचा आस्थाविषय आहे सामाजिक जीवन केशवसुतांच्या संपूर्ण कवितेत त्यांचे सामाजिक जीवनासंबंधीचे भान कुठे सुटत नाही, पार्थिवात त्यांना जो रस वाटतो तो त्यांना रोमँटिक कवींप्रमाणे उदात्त, चिरतरुण, वैश्विक रूपाच्या कल्पनाजन्य जगात सहजासहजी रमू देत नाही. त्यामुळे निसर्गाची चित्रे रेखाटताना त्यात समरस होण्याऐवजी ते त्यांतून समाजोपयोगी बोध शोधू पाहतात. वर्डस्वर्थप्रमाणे त्यांना निसर्गरूपात महान नैतिक सत्याचा साक्षात्कार होत नाही तर ते निसर्गापासून कोणकोणते नैतिक गुण समाजाला मिळविता येतील याचा हिशोब मांडताना दिसतात. आत्मा, विश्व आणि निसर्ग ह्यांच्यातील एकात्मतेची जाणीव रोमँटिक कवींनी प्रामुख्याने व्यक्त केली त्यांना आत्म्याच्या केवल रूपाचा साक्षात्कार निसर्गात आणि विश्वात झाला. ही जाणीव व्यक्त करू पाहणाऱ्या रोमँटिक कवींची प्रेमकविताही स्त्रीच्या पार्थिवात रस घेत नाही तर स्त्री–पुरुषांच्या आत्म्याची एकात्मता ती शोधू पाहते. ही काहीशी सूक्ष्म, काहीशी गूढ असलेली जाणीव व्यक्त करण्यात रोमँटिक कवींनी फार मोठे यश मिळविले. केशवसुतांना रोमँटिक कवींची ही प्रेमकल्पनाही आकळता आली नाही. 'नाडि माझी तव करी वाहताहे–हृदय माझे तव उरी हालताहे !' अशा बटबटीत रूपात ही रोमँटिकांपासून स्वीकारलेली प्रेमकल्पना ते व्यक्त करतात. येथेही केशवसुतांना पार्थिवात, स्त्री–सौंदर्यात आणि देहात रस आहे. परंतु त्यांच्यावरील रोमँटिक प्रेमकल्पनेच्या दडपणाने तो जागोजाग दाबला, दडपला जाताना दिसतो. यामुळे त्यांच्या ह्या कवितेत हचा परस्परविरोधी जाणिवांचा एक काव्यविघातक ताण सतत प्रत्ययाला येतो.

केशवसुतांना इंग्लिश रोमँटिक कवींच्या निसर्गविषयक आणि प्रेमविषयक कल्पना स्वतःत मुरविता आल्या नसल्या तरी केशवसुतांना इंग्लिश रोमँटिक कवींच्या प्रभावातून, त्यांना परंपरेने प्राप्त झालेल्या सांस्कृतिक संचितातील रोमँटिक वृत्तीची बीजे असलेल्या कल्पना मात्र आपल्या जाणिवांत

जिवंत करता आल्या. केशवसुतांच्या जाणिवांचे विश्व हे प्रकृतीने रोमँटिक आहे परंतु ते खास भारतीय आहे. पाश्चात्य रोमँटिसिझमचे कलम येथे रुजविण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला नाही असे नाही; परंतु ह्या अपयशी प्रयत्नाबरोबरच त्यांच्या कवितेने भारतीय परंपरेतील रोमँटिक वृत्तीला यशस्वीपणे जिवंतही केले. केशवसुतांचा हा जो भारतीय रोमँटिसिझम आहे तो टीकाकारांकडून फारसा लक्षातच घेतला गेला नाही. केशवसुतांच्या कवितेत ह्या रोमँटिसिझमबरोबरच सामाजिक बांधिलकीची, सामाजिक कल्याणाचीही एक प्रबल जाणीव व्यक्त होते. रोमँटिसिझम आणि सामाजिक बांधिलकीची जाणीव अशा दोन प्रवृत्तींचा एक ताण केशवसुतांच्या कवितेत जाणवतो. ही सामाजिक बांधिलकी त्यांना त्यांच्या काळाकडून मिळालेली देणगी आहे. त्यामुळे त्यांची कविता पाश्चात्य रोमँटिक कवितेप्रमाणे utopian झाली नाही ; ती वास्तवनिरपेक्ष कल्पनाजन्य विश्वात रममाण होत नाही.

केशवसुत समाजकल्याणाचे स्वप्न निसर्गात नीटसे पाहू शकले नसले तरी ते त्यांनी स्वर्गकल्पनेत मात्र यशस्वीपणे पाहिले आहे. केशवसुतांच्या 'स्वर्गसमक्षते' च्या कल्पनेवर प्रा. दि. के. बेडेकर ह्यांनी प्रकाश टाकून केशवसुतांवरील समीक्षेला एक नवे परिमाण मिळवून दिले हे आपण मान्य करावयास पाहिजे. केशवसुतांची स्वर्गकल्पना ही खास भारतीय स्वरूपाची आहे. केशवसुतांच्या स्वर्गकल्पनेचे स्वरूप लक्षात घेण्यासाठी आपणांस त्यांच्या 'कवि'-संबद्ध कल्पना लक्षात घ्याव्या लागतात. यापूर्वी सांगितल्याप्रमाणे केशवसुतांनी कवीमध्ये 'निर्माता' पाहिला, 'ब्रह्मा', 'देव' पाहिला. कवीमधील निर्मिति-तत्त्व आणि विश्वामागील निर्मितितत्त्व यांत एकात्मता पाहिली. 'स्वर्ग' ही निर्मात्याची, 'देवा'ची भूमी आहे. निर्मात्याची ती एक परिपूर्ण निर्मिती आहे. निर्मात्याच्या निर्मितितत्त्वाचा तो एक परिपूर्ण अव्यंग असा आविष्कार आहे. त्यामुळे केशवसुतांमधील निर्मात्यालाही ह्या स्वर्गाचा nostalgia आहे ; स्वर्गाचा एक प्रकारचा ध्यास (obsession) आहे. केशवसुत स्वर्गाची वर्णनपर चित्रे कवितांतून देत नाहीत हेही लक्षात घेण्याजोगे आहे. ती त्यांना देण्याची गरज वाटत नाही. कारण स्वर्गाबद्दलची पारंपरिक कल्पनाच त्यांनी स्वीकारली आहे; आणि या कल्पनेला प्रतीकात्म बनविले आहे. इंग्लिश रोमँटिक्स निसर्गात रममाण होतात तसे केशवसुत स्वर्गकल्पनेत रममाण होत नाहीत. स्वतःच्या आणि सामाजिक जीवनाच्या अपूर्णतेची एक जाणीव त्यांना सतत पृथ्वीवर खेचीत राहते. म्हणूनच 'पृथ्वीला सुरलोकसाम्य' आणण्यासाठी झटण्याची प्रतिज्ञा ते वारंवार बोलून दाखवितात. केशवसुतांमधील उपयुक्ततावादी त्यांना हा स्वर्ग पृथ्वीवर खेचून आणण्यास भाग पाडताना दिसतो.

केशवसुतांच्या अनेक कवितांमधून स्वर्ग-पृथ्वी ताण जाणवतो ; त्याचे कारण त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात एकाच वेळी रोमँटिक आणि उपयुक्ततावादी जाणिवांचाही एक ताण असतो हे होय.

रोमँटिक वृत्ती आणि उपयुक्ततावाद ह्यांच्या ताणातूनच त्यांची सामाजिक जाणिवा व्यक्त करणारी कविता निर्माण झाली आहे. समाजात जो संग्राम कवीला प्रतीत होतो त्या संग्रामाचे रूप देव-दानवांच्या, सुरा-सुरांच्या संग्रामात तो पाहतो. 'तुतारी' फुंकताना 'अवकाशाच्या ओसाडीतील मुके पडसाद वाचाल' करण्याची जिद्द व्यक्त होत आहे. सामाजिक सुधारणेचे प्रतीक म्हणून येणारी. 'लेणी खोदण्याची' कल्पनाही निर्मितिसूचक आहे. केशवसुतांच्या ह्या कवितांतून येणाऱ्या 'स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुता' ह्या मूल्यकल्पनाही रूसोप्रणीत रोमँटिक कल्पना आहेत. आगरकरांच्या विचारांतून त्या केशवसुतांनी घेतल्या असे मानण्याचा प्रघात आहे. परंतु आगरकरांच्या लेखनातील ह्या कल्पना सुखवादी (Hedonism) आणि बुद्धिवादी तत्त्वज्ञानाच्या प्रभावातून जन्मलेल्या आहेत. ह्या उलट केशवसुतांच्या हया कल्पना रोमँटिक स्वरूपाच्या आहेत. रोमँटिक कल्पनांमागे व्यक्ती आणि व्यक्ती, व्यक्ती आणि विश्व यांच्या एकात्मतेचा प्रत्यय असतो. ही प्रवृत्ती व्यक्तीत विश्व पहाते आणि विश्वात व्यक्ती पहाते; विश्व, व्यक्ती आणि निसर्ग हया सर्वांत चिरंतन तत्त्वाचे रूप शोधू पाहते रोमँटिसिझम हा चराचर सृष्टीत परमेश्वर पहाणारा सर्वेश्वरवाद (Pantheism) आहे. सर्व वस्तूंत एकात्मता शोधणारी ही प्रवृत्ती अर्थातच समता आणि बंधुता हया तत्त्वांचा स्वीकार करते. हया एकात्मतेच्या प्रत्ययाला बाधक ठरणाऱ्या समाज, रूढी हया सारख्या गोष्टींपासून स्वतंत्रता इच्छिते. हया अर्थाने केशवसुत हया कल्पना वापरीत असल्याचे दिसतात. 'नवा शिपाई' हया कवितेत हया मूल्यांमागील ही एकात्मता स्पष्ट झाली आहे.

जिकडे जावें तिकडे माझी भावंडे आहेत,
सर्वत्र खुणा माझ्या घरच्या मजला दिसताहेत;
कोठेही जा – पायांखाली तृणावृता भू दिसते;
कोठेही जा – डोईवरतें दिसतें नीलांबर तें !
... पूजितसे मी कवणाला ? – तर मी पूजी अपुल्याला;
अपुल्यामध्ये विश्व पाहुनी पूजी मी विश्वाला; ..

(नवा शिपाई)

परंतु केशवसुतांची कविता येथे थांबत नाही ; ह्या जाणिवांसह ती ह्या जाणिवांच्या पलीकडे जाण्याचा प्रयत्न करते. ह्या त्यांच्या प्रयत्ना-

तूनच त्यांचो श्रेष्ठ कविता जन्माला आली आहे. पृथ्वीला नवे, चिर-तरुण रूप देण्यासाठी स्वर्गाचे स्वप्न उराशी बाळगणारे केशवसुत विश्वाच्या, विश्वातील आणि सर्व प्रकारच्या निर्मितीमागील बीजतत्त्वाचा शोध घेऊ पाहतात. 'दिव्य ठिणगी', 'चिन्हीकरण', 'कवि', 'प्रतिभा' 'क्षणात नाहीसे होणारे दिव्यभास,' 'आम्ही कोण' हचा त्यांच्या काव्य, कविता आणि काव्यनिर्मिती हचा संबंधीच्या जाणिवा व्यक्त करणाऱ्या कविता, 'हरपले श्रेय,' 'कोणीकडून कोणीकडे ?,' 'म्हातारी' हचा गूढगुंजन-पर मानल्या जाणाऱ्या परंतु विश्वनिर्मितीच्या आदितत्त्वाचा शोध घेऊ पाहणाऱ्या कविता, तसेच 'झपूर्झा' आणि 'स्फूर्ती' हचा सर्वप्रकारच्या निर्मितीमागील वृत्तीचे आणि मनोवस्थेचे दर्शन घडवू पाहणाऱ्या कविता, हचा सर्वांमधून केशवसुतांनी निर्मितीमागील बीजतत्त्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. विश्वाच्या, स्वर्गाच्या, सृष्टीच्या, काव्याच्या आणि मानवाने स्वतःच्या कल्याणासाठी निर्मिलेल्या वस्तूंच्या निर्मितीमागे हे एकच एक तत्त्व आहे. हे तत्त्व सामान्यांना दुष्प्राप्य आहे; लौकिक जीवनात रमून गेलेल्यांना, रूढी हचा अक्काबाईच्या फेऱ्यात गुंतलेल्यांना, संसृतीचे दडपण कायम राखणाऱ्यांना हचा तत्त्वाचा साक्षात्कार होत नसतो त्यासाठी 'जगातून' उठावे लागते; खाणे, पिणे, विनोद करणे टाकून देऊन उन्मन व्हावे लागते; हर्ष–खेद मावळून टाकावे लागतात; पिंड–ब्रह्मांड, चराचर, द्यावापृथ्वी हचा परस्परांत विरघळून एकात्म व्हाव्या लागताज; तेव्हाच हचा तत्त्वाचा साक्षात्कार होऊन त्यापासून नवनिर्मिती होण्याची शक्यता असते

पिण्डी जाय विलोपुनी विरुनिया ब्रह्मांड हें सत्वर,
शब्दब्रह्म उचंबळून मग जें दाही दिशा व्यापितें,
त्यांच्यांतून भविष्यवाद निघती ऐकून ते सादर.
ब्रह्मघाते क्षमता नवीन-रचना-कार्य-क्रमी लाभतें !

(प्रतिभा)

असे निर्मितीचे रूप त्यांनी व्यक्त केले आहे. केशवसुतांच्या निर्मिति-कल्पनेत एक द्वंद्वात्मक जाणीव व्यक्त होते नवनिर्मितिबरोबर अपरिहार्यपणे होणाऱ्या विनाशाची ही कल्पना आहे. ह्यापूर्वी उल्लेखिलेल्या 'पाशा' संबंधीच्या कल्पनेसारखी ही कल्पना आहे. एक पाश बांधला की एक सोडावा लागतो; तसेच नवनिर्मितीत कशाला तरी मुकावे लागते; कशाचा तरी बळी जात असतो, काही एक प्राप्त होताना काही एक गमवावे लागते. 'दिव्य ठिणगी' ह्या कवितेत ही कल्पना व्यक्त होते.–

तेथें येऊनी पोंचता बलि दिला ज्वालेस त्या मी किती
तें मातें कळलें पुरें–परि तुम्हां त्याची कशाला मिती ?
ज्याला मी मुकलों विषाद मजला त्याचा मुळींही नसे
जें पृथ्वीवर आणिलें जन तया धिक्कारिते हा ! कसें ?

किंवा 'चिन्हिकरण' ह्या कवितेत काव्यनिर्मिती होण्यासाठी 'भाव आणि मूर्ति' ह्यांचे लग्न लावताना, 'स्फूर्तिज्वालेवरि मग तये होमुनी जीविताला। लग्नाला त्या शुभवर अशा लाविता तो जहाला !' ही जीवित होमण्याची प्रतिमा येते. आपले श्रेय गमावून बसलेलीचा 'सौदा' चुकलेला असतो. तिने हिरण्यमय देऊन मृण्मय घेतलेले असते आणि हे मृण्मय देऊन हिरण्मय घेण्याची धडपड ती करते. पृथ्वीला स्वर्ग बनविण्याची ज्यात क्षमता आहे असा, कन्येला ऐकू येणारा, म्हातारीचा ध्वनी संसृतीचे दडपण 'दूर' करता न आल्याने आपल्याला ऐकू येत नाही. ही खंत केशवसुत व्यक्त करतात. म्हणूनच 'कवी' चे चित्र रेखाटताना ते म्हणतात–

श्वासोच्छ्वास करी परी नवल हें जीवित्वसंहारक
वायू घेऊनी आंत, तो त्यजितसे वायूस त्या पोषक !
(कवि)

ह्या निर्मितितत्त्वांचा शोधही मूलतः मानवाच्या कल्याणार्थच घ्यावयाचा आहे; ते हेतुनिरपेक्ष तत्त्वशोधन नव्हे ; हे भान केशवसुतांच्या कवितेत कधी सुटत नाही. 'कोणीकडून ? कोणीकडे ?' ह्या कवितेत मागे पुढे असलेल्या शून्यातून दृष्टीस पडणाऱ्या दीप्तीचा शोध घेणे म्हणजे 'ऋणे फेडणे' अशी कल्पना आली आहे. हा प्रकाशाचा, दीप्तीचा शोध म्हणजे निर्मितितत्त्वाचा शोध. हा शोधही ऋणे फेडण्यासाठीच घ्यावयाचा असे हे मानवी कल्याण साधण्याचे भान कायम रहात असल्याने त्यांची कविता पुन्हा पुन्हा पार्थिवाचा विचार करते. तिच्या जडणघडणीत रस घेते.

केशवसुतांच्या ह्या श्रेष्ठ कवितेतील प्रतिमासृष्टीही ह्या दृष्टीने लक्षणीय आहे. ही प्रतिमासृष्टी भारतीय परंपरेतली असून भारतीय तत्त्वज्ञानामध्ये आणि भारतीय पुराणकथांमध्ये (mythology) तिची पाळेमुळे आहेत. सकृद्दर्शनी ही प्रतिमासृष्टी पारंपरिक वाटत असली तरी केशवसुतांच्या कवितेत तिला नवा संदर्भ लाभताना दिसतो. हा नवा संदर्भ त्या प्रतिमांमधील रोमँटिक बीजांचा विकास करणारा आहे. 'देव', 'ब्रह्मा' ह्या रूपात त्यांनी पाहिलेला कवी; 'ऋण' कल्पनेतून व्यक्त झालेली सामाजिक बांधिलकी; वेदिका, ज्वाला, चिद्घनचपला ह्या प्रतिमांतून व्यक्त होणारी निर्मितिशक्ती,

दानवाच्या प्रतिमेतून व्यक्त होणाऱ्या समाजविघातक गोष्टी, 'देवांची शस्त्रे' ह्या प्रतिमेतून व्यक्त होणारी अनिष्टांच्या संहाराची कल्पना, ह्या सर्व प्रतिमा अस्सल भारतीय परंपरेतील आहेत. म्हणूनच पाश्चात्त्य रोमँटिसिझमच्या संस्कारातून केशवसुतांच्या जाणीवविश्वात भारतीय परंपरेतल्या रोमँटिक जाणिवा पुनर्संघटित झाल्या आहेत असे म्हणावे लागते. हा भारतीय परंपरेतला रोमँटिसिझम आणि केशवसुतांच्या काळातील उपयुक्ततावाद यांचा एक वैशिष्ट्यपूर्ण व अर्थपूर्ण ताण केशवसुतांच्या कवितेत व्यक्त झाला आहे. म्हणून केशवसुतांनी पाश्चात्य रोमँटिसिझमचे कलम मराठीत रुजविण्याचे ऐतिहासिक कार्य केले असे म्हणण्याऐवजी पाश्चात्य रोमँटिसिझमच्या संस्कारातून भारतीय परंपरेशी नाते सांगणारा एक नवा रोमँटिसिझम मराठीत आणला; असे म्हणणे अधिक इष्ट होईल त्यांच्या कवितेत पाश्चात्य रोमँटिक कवितेचे अनुकरण नाही असे नाही. तिच्यातील ती एक अवस्था आहे. केशवसुतांनी अनुकरणापेक्षा वेगळ्या दर्जाची खास त्यांचीच म्हणता येईल अशी कविताही लिहिली हे लक्षात ठेवावे लागते. 'कोणीकडून ? कोणीकडे ?', 'कवि', 'हरपले श्रेय', 'झपूर्झा', 'म्हातारी', 'दिव्य ठिणगी', 'प्रतिभा', 'स्फूर्ती' ह्या कविता वाचताना ज्या जाणिवा व्यक्त होत आहेत व जे व्यक्तिमत्त्व जाणवत आहे ते भारतीय परंपरेने आणि तत्त्वज्ञानाने घडविलेले आहे.

केशवसुतांच्या कवितेचे वेगळेपण त्यांच्या समकालातील वाचकांच्या, टीकाकारांच्या आणि कवींच्या लक्षात कसे आले नाही ? हा केशवसुतांबद्दल पडणारा एक प्रश्न आहे केशवसुतांच्या कवितेमुळे मराठी कवितेत फार मोठी उलथापालथ झाली आहे; त्याबद्दल तीव्र स्वरूपाच्या प्रतिक्रिया उमटल्या आहेत किंवा त्यामुळे मराठी कविता अंतर्मुख बनली आहे; असे काहीच दिसत नाही. ह्या कालखंडातील काव्यविचारक्षेत्र बधीर आणि उदासीन होते की केशवसुतांची कविताच लक्षात घेण्याजोगी नवीन नव्हती ? केशवसुतांच्या मरणोत्तर केशवसुत-संप्रदाय स्थापन झाला; त्यांना मृत्यूनंतर शिष्य मिळाले. आणि उत्साहाच्या भरात केशवसुतांच्या कवितेचा नीट विचार होण्याचे राहून गेले. केशवसुतांच्या कवितेच्या चेहऱ्यामोहऱ्याचे अनुकरण फार झाले ; आणि केशवसुतांच्या जाणीवविश्वाशी कोणी आपल्या कवितेचे नातेच प्रस्थापित केले नाही. केशवसुतांनी इंग्रजी कवितेतील आत्मनिष्ठा, निसर्गपूजा, प्रेमविषयक नवा दृष्टिकोन हे मराठीत आणले. त्यांनी 'तुतारी' लिहिली आणि गूढगुंजनपर काव्य लिहिले ह्याचा इतका गाजावाजा झाला की त्यांच्या कवितेने अस्सल भारतीय परंपरेशी नाते सांगणारा एक रोमँटिक दृष्टिकोन दिला हे लक्षातच घेतले गेले नाही एकूण, केशवसुत आपल्या समकालीन कवितेला व काव्य-

विचाराला ढवळून टाकू शकले नाहीत आणि नंतरच्या कवितेलाही चांगल्या अर्थाने प्रभावित करू शकले नाहीत, ह्या घटनेची कारणे येथे तपासली पाहिजेत.

केशवसुतांच्या कवितेच्या भाषेत आणि घाटात ह्याची कारणे सापडू शकतील असे वाटते. त्यांच्या कवितेच्या घाटाचे स्वरूप असे सांगता येईल : १. ही कविता अनेकदा सलग कथात्मक किंवा वर्णनात्मक असते; २. अनेकदा तिच्यातील शब्दानुक्रम आणि प्रतिमानुक्रम तार्किक पद्धतीने येत असतो; ३. ती काही वेळा एखाद्या घटनेचे किंवा वस्तूचे विश्लेषणात्मक पद्धतीचे वर्णन करून त्या संपूर्ण वर्णनाला प्रतीकरूप देऊ पाहते. हे वर्णन प्रतीकरूप आहे हे चटकन लक्षात येत नसल्याने ती निव्वळ वर्णनपर म्हणून स्वीकारली जाण्याचा धोका असतो. केशवसुतांच्या कवितेचा घाट हा तत्कालीन कवितेच्या घाटासारखाच आहे. केशवसुतांनी हा पारंपरिक घाट आपल्या कवितेत अधिक क्षमतेने वापरला एवढेच. परंतु त्यांना मर्ढेकर–करदीकरांसारखे कवितेच्या घाटात काही प्रयोग करता आले नाहीत. तसेच केशवसुतांची प्रतिमासृष्टीही तत्कालीन वाचकांना दचकवून टाकील इतकी नवी नाही. खरे म्हणजे त्यांच्या चांगल्या कवितेतील प्रतिमा विशेषत्वाने नजरेत भरतच नाहीत. केशवसुतांच्या चांगल्या कवितांमधून येणाऱ्या प्रतिमा ह्या भारतीय पुराणकथांतून आणि तत्त्वज्ञानातून घेतलेल्या असल्याने त्यांचे नवेपण लक्षात येणे शक्य होत नसावे. त्यामुळे कवितेतून अलंकारांचा पाऊस पाडण्याची प्रथा असलेल्या ह्या काळात केशवसुतांची ही, 'अनलंकृत' वाटणारी कविता नजरेत भरणे शक्य नव्हते. 'विविधज्ञान–विस्तारा' सारख्या मातबर मासिकात म्हणूनच केशवसुतांची कविता प्रसिद्ध होऊ शकली नसावी. केशवसुतांची भाषाही बरीच पंडिती वळणाची, संस्कृतप्रचुर आणि ओबडधोबड वाटणारी आहे. केशवसुतांच्या काळात चांगल्या कवितेचे जे आदर्श प्रचलित होते त्यात ही कविता बसत नव्हती आणि त्या काळातील एखाद्या सामान्य कवीच्या कवितेसारखे तिचे बहिरंग होते. म्हणूनच कदाचित केशवसुतांचा काळ केशवसुतांना नीटसा ओळखू शकला नसावा. म्हणूनच केशवसुत ह्या काळात उपेक्षित राहिले असावेत. परंतु केशवसुतांनी मात्र ह्या काळावर मात केली सृष्टीच्या स्थितिगतीचे भविष्य सांगणे हे कवितेचे कार्य मानणारा हा कवी –

माझ्या दुर्मुखल्या मुखामधुनि या, चालावयाचा पुढें
आहे सुन्दर तो सदा सरसवाङ्निष्यन्द चोहीकडे !
तुम्ही नाहि तरी सुतादि तुमचे धातील तो प्राशुनी !

अशा प्रकारच्या आत्मविश्वासाने स्वतःच्या कवितेचे भविष्यही अचूक सांगू शकला.

"कुणि कोडें माझें उकलिल कां ?"

कुणि कोडें माझें उकलिल कां ?
कुणि शास्त्री रहस्य कळविल कां ? ॥ ध्रु.॥

हृदयि तुझ्या सखि, दीप पाजळे !
प्रभा मुखावरि माझ्या उजळे ;
नव रत्नें तूं तुज भूषविलें,
मन्मन खुललें आंतिल कां ॥१॥

गुलाब माझ्या हृदयीं फुलला ;
रंग तुझ्या गालांवर खुलला ;
कांटा माझ्या पायीं रुतला,
शूल तुझ्या उरिं कोमल कां ? ॥२॥

माझ्या शिरिं ढग निळा डवरला,
तुझ्या नयनिं पाउस खळखळला ;
शरच्चंद्र या हृदयि उगवला,
प्रभा तुझ्या उरिं शीतल कां ? ॥३॥

मद्याचा मी प्यालो प्याला,
प्रिये तयाचा मद तुज आला ;
कुणि जखडिलें दोन जिवांला
मंत्रबंधनीं केवळ ? कां ? ॥४॥

तांब्यांची प्रेमकविता ही प्रेमातील एक तृप्तीचा, समाधानाचा, कृतार्थतेचा अनुभव देणारी कविता आहे. प्रेमात जीवन उद्ध्वस्त झाल्याचा, जीवन चुरगळून गेल्याचा जो एक भीषण अनुभव असतो, तो तांब्यांच्या कवितेत कधी व्यक्त झाला नाही. 'पन्नास वर्षांनंतर' सारख्या कवितेत असे उद्ध्वस्त होणे येत असले तरी त्याच मूर्तीची 'हुबेहूब साउली' भेटल्याच्या समाधानाचा सूर तेथेही उमटला आहेच. संपूर्ण जीवन विफल झाल्याची कडवट वेदना मुखर होण्याऐवजी प्रेमाबद्दलच्या जुन्या मधुर स्मृतीच त्या कवितेत जागवल्या जातात. एकाकीपणाच्या दुःखाबरोबरच या 'सावली'च्या प्रीतिमदाने झिंगणाऱ्या प्रियकराचे जीवन सफल व्हावे, कृतार्थ व्हावे असे स्वप्नही येथे पाहिले जाते.

प्रेमिकांच्या मनाचे धागेदोरे एकत्र गुंफले जाण्याचा जो एक अनुभव असतो, त्याचे आकलन तांबे एका वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिकेतून करू पहातात. प्रेमिकांची मीलनातुरता, त्यांचा अस्वस्थपणा, आपले प्रेम उघड न करण्याची त्यांची धडपड, तरीही ते उघडे पडत असल्यामुळे उडणारा गोंधळ, या सर्वांशी निगडित असणाऱ्या प्रेमिकांच्या कृति-उक्ती, विभ्रम या सर्वांतील नाट्य जसे ते अचूकपणे हेरतात, तसेच या सर्वांकडे ते मोठ्या कौतुकाने, क्वचित मिस्किलपणाने व प्रसन्नपणे पहात असतात. प्रेमात हे असेच घडत असते, हे इतरांना जरी नाही तरी आपल्याला मात्र उमगले आहे याची ग्वाही तांबे देत असतात. प्रेमाबद्दलच्या कौतुकाचा, उमगलेपणाचा एक प्रसन्न, समाधानी, (क्वचित मिस्किलही) सूर तांब्यांच्या कवितेतून उमटत असतो. अनेकदा स्थूल असणाऱ्या त्यांच्या प्रेमकवितेला हा सूर एक वैशिष्ट्य मिळवून देत असतो.

म्हणूनच तांब्यांच्या अनेक प्रेमकवितांमध्ये नाट्यपूर्ण अनुभवाच्या वस्तुनिष्ठ दर्शनाबरोबरच त्यांच्या या वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिकेचेही दर्शन घडत जाते. तेथे नुसते नाट्य घडत नसते तर नाट्याला अर्थ देणारी भूमिकाही व्यक्त होत असते. 'दृष्ट हिला लागली' मध्ये नाट्यात्म अनुभवाबरोबरच 'अनुभव घेऊनि सारे वाया, माया खरि आंधळी' असे मिस्किलपणाने सागणारा कवीही व्यक्त होत रहातो. 'रसिका, सांगा कसली मात्रा मिळता रोग न उरे?' असा प्रश्न 'अहो धन्वंतरी' मध्ये रसिकांना विचारावा असे तांब्यांना वाटते. ही भाष्ये म्हणजे कवितेला जोडलेले शेपूट नसते. त्या कवितेतील घटना, संवाद, प्रतिमा आणि या सर्वांतील भावनिक आंदोलने, तांब्यांच्या ज्या एका भूमिकेने संघटित झालेले असतात त्याच भूमिकेचे प्रक्षेपण या भाष्यात घडलेले असते. तांब्यांच्या या वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिकेमुळे त्यांच्या पुष्कळशा कवितांत एका वेळी नाट्यपूर्ण अनुभवाचे वस्तुनिष्ठ दर्शनही घडते आणि त्यांच्या या भूमिकेतून त्या नाट्यपूर्ण अनुभवाचे कथनही होते. दर्शनाचा आणि कथनाचा एकदम

प्रत्यय या कवितांत घडतो. 'घट तिचा रिकामा' सारख्या त्यांच्या कवितांत त्यांच्या या भूमिकेतून नाट्यपूर्ण अनुभवाचे सरळ सरळ कथन केले जाते.

आत्मनिवेदकाच्या भूमिकेतून जेव्हा तांबे काव्यलेखन करतात तेव्हा त्यांची ही भूमिकाच त्या आत्मनिवेदकाचा अनुभव बनलेला असतो. येथे हा आत्मनिवेदक आपल्या प्रेमानुभवाकडे याच भूमिकेतून पहात असतो. प्रेमातील घटनांच्या, प्रेयसीच्या विविध विभ्रमांच्या ज्या प्रतिक्रिया निवेदकाच्या मनात उमटत असतात त्यांत कृतार्थतेचा, समाधानाचा, कौतुकाचा आणि विस्मयाचा भाव असतो. हा भाव व्यक्त करणे हेच त्या कवितेचे उद्दिष्ट असते 'कुणि कोडें माझें उकलिल कां ?' ही कविता याच प्रकारची कविता आहे.

प्रेमिकांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या मीलनाची जाणीव तांब्यांनी आपल्या प्रेमकवितेत सदैव व्यक्त केली आहे. 'ती रम्या रजनी' मधील प्रेयसी आपल्या कांतास म्हणते –

'नाथा, जाइल काळ हा निघुनिया, जाईल हें यौवन...
कांता, वृत्ति नसो म्हणोनि तुमची सौख्यक्षण प्रेरित
जावो ती विलया न, जाइल जसा वेगें सख्या हा क्षण.'

ही प्रीती अक्षय हवी; क्षयी, विनाशी, शरीराच्या, यौवनाच्या पातळीवर ती नसावी ; या प्रीतीत दोन मनांचे मीलन हवे. येथे 'दो जीवांतिल पटचि गळे' असा अनुभव यायला हवा 'माझेपण तुझिया उरी मुरे' असे घडायला हवे. अशारीरिक प्रीतीची ही अनुभूती तांब्यांना सदैव आश्चर्यकारक, विस्मयकारक वाटत आली आहे. असे घडणे हे एका परीने अघटितच, म्हणून त्याचे अपरंपार कौतुक तांब्यांच्या कवितत होताना दिसते. प्रेमाचा अनुभव नसलेल्या सामान्यांना, अर्थातच या अद्‌भुत अशा मानसिक मीलनाचा प्रत्यय येणे शक्य नाही; सामान्यजन अशा प्रमिकांना 'खुळे' च म्हणणार. 'त्यांचें अपुलें कधिं न जुळें !' हे लक्षात घऊनच प्रेमिकांना वागावे लागणार. एवढेच नव्हे तर–

प्रेमोत्कर्ष मनें परस्पर जयीं आकर्षितो भूवरी,
तेव्हां काय घडे महाकविसही तें ये कसें सांगता ?

(सामाजिक पाश)

प्रेमाचे हे रहस्य, हे गूढ, महाकवींनाही आकलनदुर्लभ. म्हणूनच तांब्यांना या प्रीतीबद्दल एवढे कौतुक. 'कुणि कोडें माझें उकलिल कां ?' या कवितेमध्ये प्रीतीच्या या रहस्याबद्दलचे कौतुक व्यक्त होताना दिसते.'

कवितेत सुरवातीसच तांबे प्रेमाचे हे अद्‌भुत कोडे उकलण्यास आवाहन करीत असलेले दिसतात. दोन जीवांचे हे जे वेगळेच जखडणे आहे त्याचे रहस्य

शास्त्रीही कळवू शकेल का, असा त्यांचा प्रश्न आहे. शास्त्री हा धर्मरहस्ये जाणणारा, जीवनातील अनेक कोडी उलगडणारा, तसेच दोन जीवांना एकत्र जखडण्याच्या मंत्रांचा तो मर्मज्ञ. ज्या मंत्रांनी तो दोन जीव जखडतो, त्या मंत्रांमध्ये तरी जीवांना खऱ्या अर्थाने जखडण्याचे सामर्थ्य आहे काय ? कवितेच्या सुरवातीच्या दोन ओळींत प्रेमानुभवाला रहस्यमयतेचा सूर प्राप्त होतो आणि शेवटच्या दोन ओळींत मंत्रबंधनाचा अपुरेपणा व्यक्त होऊन हे कोडे अनाकलनीय असल्याचे सूचित केले जाते. खरे म्हणजे हे कोडे अनाकलनीय नाही असेच तांब्यांना येथे सुचवायचे असते. परंतु हे कोडे मात्र शास्त्राला उकलणार नाही आणि प्रेमिकांमध्ये जे घडते ते त्याच्या मंत्रबंधनानेही निर्माण होणार नाही ; असे तांब्यांना सांगायचे असते. प्रेमाचे हे विश्वच मुळी वेगळ्या पातळीवरचे, स्वतंत्र आणि स्वयंभू आहे. लौकिक ज्ञानाच्या व लौकिक मार्गाच्या चिमटीत ते सापडू शकणार नाही. शास्त्री हा लौकिक ज्ञानाचे आणि मंत्रबंधन हे लौकिक मार्गाचे प्रतीक आहे. शास्त्र्यांना अनाकलनीय असलेले कोडे आपल्याला मात्र उमगले आहे अशा भूमिकेतूनच तांब्यांनी ही कविता लिहिली आहे. कोडे घालणाऱ्याला कोड्याचे उत्तर माहीत असते आणि तो एका मिस्किल वृत्तीने ते कोडे घालीत असतो. येथे एकाच वेळी कोडे निर्माण करणाऱ्या प्रेमिकाची व कोडे घालणाऱ्याची भूमिका तांब्यांनी स्वीकारली आहे.

सुरवातीचे ध्रुवपद व शेवटच्या दोन ओळी यांमध्ये प्रतिमांची एक मालिका येते. तांब्यांच्या कवितेत जेव्हा नाट्यपूर्ण अनुभव अभिव्यक्त होतो तेव्हा त्या कवितेतील प्रतिमा कृतीतून घडविलेल्या असतात. व्यक्तींच्या नाट्यपूर्ण कृति–उक्तींना त्यांच्या कवितेत प्रतिमारूप लाभत असते तांबे आपल्या कवितेत व्यक्तींच्या कृति–उक्तींचे निवेदन अगर चित्रण करीत असतात. त्यातून अनेकदा एक नाट्यपूर्ण कथा जशी उमलते तसेच या कृति–उक्ती एका भावनिक ताणाच्या प्रतिमाही बनतात.

या कवितेत मात्र जे काही घडते आहे त्याला अर्थातच एका सलग कथेचे रूप येत नाही. यातली प्रत्येक घटना ही नाट्यपूर्ण प्रतिमा आहे तांब्यांची प्रतिमासृष्टी ही तशी पारंपरिकच असते. खरे म्हणजे तांब्यांच्या जाणिवांचे स्वरूपच असे आहे की, ही पारंपरिक प्रतिमासृष्टी त्यांच्या अभिव्यक्तीसाठी पुरेशी ठरते. पारंपरिक प्रतिमांप्रमाणेच तांब्यांना स्थूल अर्थाचे शब्दही चालतात. शब्दांच्या निवडीत तांब्यांनी शब्दांच्या अर्थमाधुर्याकडे (काही वेळा नादमाधुर्याकडे) जसे लक्ष पुरविले तसे शब्दांच्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म अर्थच्छटांची संघटना बांधण्याकडे पुरविले नाही. कारण शब्दांचे अर्थमाधुर्य ही जशी त्यांच्या जाणिवांच्या अभिव्यक्तीची गरज होती तशी शब्दांच्या सूक्ष्म अर्थच्छटा संघ-

टित करणे ही नव्हती. तांब्यांना गरज होती ती मधुर अर्थांच्या शब्दांची; शब्दांत असलेल्या नाटचपूर्ण अर्थांची. या नाटचपूर्ण अर्थाबरोबरच शब्दांशी जी अनेक अर्थवलये निगडित असतात त्यांकडे लक्ष पुरविण्याची गरजच त्यांना कधी वाटली नाही. 'पाजळे', 'उजळे', 'खुलले', 'रुतले', 'डवरला', 'खळखळला', तांब्यांनी या कवितेत योजिलेले हे शब्द कृतीचा व कृतीतील नाटचाचा अर्थ देतात. आणि हे अर्थही माधुर्याच्या पातळीवरचे असतात. वाचकांच्या मनात एक सुखद अनुभूती निर्माण करणारे असतात. यातले 'पाजळे', 'उजळे', 'डवरला' हे शब्द अधिक समृद्धपणे वापरले गेले आहेत.

'माझ्या शिरिं ढग नवा डवरला'

या ओळीतील 'डवरला' ह्या शब्दातील अर्थच्छटा 'ढग' या शब्दाशी संलग्न होऊन अर्थाचा जो एक बंध निर्माण करतात तो किती तरी समृद्ध असतो. परंतु शब्दाशब्दांच्या न्यासातून अर्थसमृद्ध बंध घडविण्याकडे तांब्यांचे लक्ष असत नाही. कारण ती त्यांच्या निर्मितीची गरज नाही. या कवितेत 'खुलला' हा शब्द तांबे कसा वापरतात हे बघण्यासारखे आहे. हा शब्द दोनदा येतो. प्रेयसीने स्वतःला नवरत्नांनी भूषविल्यावर प्रियकराचे मनही 'खुलले' आणि प्रियकराच्या हृदयात गुलाब फुलल्यावर प्रेयसीच्या गालावर त्याचा रंगही 'खुलला'. दोन्ही ठिकाणी 'खुलणे' च आहे. दोन्ही ठिकाणी हा झिजलेला शब्द अर्थाच्या समृद्धीचा कसलाच प्रत्यय घडवीत नाही. तांब्यांच्या कवितेला असे गुळगुळीत, झिजलेले शब्द चालतात; कारण त्यांच्या जाणिवांची गरज हे शब्द भागवू शकतात.

तांब्यांच्या प्रेमकवितेत प्रेमातील कृतार्थतेचे, साफल्याचे दर्शन घडत असल्याने या सफल; कृतार्थ प्रेमातील मधुर कृतींनाच त्यांच्या कवितेत प्रतिमारूप येत रहाते. या प्रेमिकांच्या जीवनात असे काही घडते की, प्रेयसीच्या हृदयात दीप पाजळतो आणि प्रियकराच्या मुखावर त्याची प्रभा फाकते; प्रियकराच्या हृदयात गुलाब फुलतो आणि प्रेयसीच्या गालावर त्याचा रंग खुलतो. हे सारेच मधुर, सुखद आणि जीवन कृतार्थ बनविणारे असते. या बरोबरच या प्रेमिकांच्या केवळ प्रेमजीवनातच नव्हे, तर एकूण जीवनातही अनेक धोके असतात, संकटे असतात परंतु ती संकटे त्यांचे जीवन आणि प्रेम कधी उद्ध्वस्त करून टाकीत नाहीत. या संकटांची परिणतीही शेवटी सुखातच होणार आहे याचे एक आश्वासन त्यामध्ये समाविष्ट झालेले असते. ह्या आश्वासनाच्या सुरामुळे या संकटांना गोड, आकर्षक असे रूप आलेले असते. हे प्रेमिक जसे एकमेकांना सुख वाटतात तसेच एकमेकांचे दुःखही स्वीकारतात. एकाची कृती

दुसऱ्याच्या मानसात प्रतिबिंबित होत जाते आणि एकाचे मानस दुसऱ्याच्या कृतीतून व्यक्त होत रहाते. ह्या प्रक्रियेमुळेच जणू ही संकटे आणि त्यातील दुःखेही मधुर बनली असावीत. एकाचे दुःख दुसरा शतपटीने भोगत जातो. म्हणूनच जणू ह्या दुःखालाही काटा बोचण्याचे हलके, मृदु रूप येऊन जाते. दुःखाचे, संकटाचे चित्रण करणाऱ्या प्रतिमांमध्ये तांब्यांनी एकाच्या संकटाची प्रतिक्रिया दुसऱ्याच्या ठिकाणी बहुगुणित झालेली दाखविली आहे. काटा रुतण्याची प्रतिक्रिया शूल घुसण्यात, ढग डवरण्याची प्रतिक्रिया पाऊस खळखळण्यात झाली आहे. जणू दुसऱ्याने इतके दुःख भोगले आहे की, पहिल्याची संकटे ही 'संकटे' च उरली नाहीत. ती शिरावर 'डवरलेला' सुंदर 'निळा ढग' बनून गेली आहेत. अशा प्रकारचे दोघांच्या एकात्म जगण्याचे, दोन जीवांच्या एक स्पंदनाचे, मोहक कोड शेवटी उकलतच नाही!

तांब्यांच्या या कवितेतील प्रतिमांची बांधणी तार्किक स्वरूपाची आहे काय? ह्या प्रतिमा ध्रुवपदाला सिद्ध करणारे दृष्टान्त आहेत काय? खरे म्हणजे तांब्यांच्या चांगल्या कवितेत असे घडत नाही. तशी मर्ढेकरांच्या आधीची सर्वच कविता कमी अधिक प्रमाणात तार्किक स्वरूपाची आहे. तांब्यांचीही कविता अशी तार्किक आहे. परंतु त्यांच्या सामान्य कवितांना अनेकदा प्रमेयाचे रूप येते. ध्रुवपदात एक प्रमेय मांडून ते निरनिराळ्या दृष्टान्तांनी सिद्ध केले जाते. त्यांच्या चांगल्या कवितेलाही या प्रमेयसिद्धीचा एक स्तर असतो. परंतु त्याबरोबरच ध्रुवपदात व्यक्त झालेला आशयाचा गाभा प्रत्येक कडव्यातील प्रतिमांनी अधिकाधिक समृद्ध होत जातो. 'कुणि कोडें माझें उकलिल कां ?' ही कविताही एका स्तरावर प्रमेयसिद्धी असली तरी तेथे ध्रुवपदातील आशय कडव्याकडव्यांतून समृद्ध होत असलेला जाणवतो. कोड्यामध्ये कार्यकारणभावाची जी अनाकलनीयता असते ती येथे प्रत्येक प्रतिमेमध्ये व्यक्त केली जाते. सखीच्या हृदयात जर दीप पाजळला असेल तर तिच्याच चेहऱ्यावर प्रभा फाकायला हवी; हा रूढ कार्यकारणभाव येथे विपरीत होतो आणि ह्या प्रतिमेला कोड्याचे रूप येते. यानंतर वाचल्या जाणाऱ्या ध्रुवपदातील 'कोडे', 'रहस्य', 'शास्त्री' या शब्दांना प्रतिमेच्या अर्थच्छटा प्राप्त होत जातात. एका कडव्याकडून दुसऱ्या कडव्याकडे जाणारे ध्रुवपद समृद्ध बनत जाते. एवढेच नव्हे तर या सर्व प्रतिमांना, प्रेमिकांच्या जीवनातील सुखदुःखांच्या, विविध विभ्रमांच्या, धुंदीच्या, घटनांचे विविध संदर्भ लाभत जातात. हे सर्व संदर्भ ध्रुवपदातील 'कोडे' या शब्दाला विविध अर्थांनी समृद्ध बनवीत जातात.

अशी ही तांब्यांची कविता. ही तांब्यांच्या केवळ प्रेमकवितेच्याच नव्हे तर एकूण काव्यलेखनाच्या सामर्थ्याचे आणि मर्यादांचे दर्शन घडवून जाते.

शिरवाडकरांच्या लेखनातील तीन मूलबंध

गेल्या पन्नास वर्षांपासून वि. वा. शिरवाडकर मराठीमध्ये लिहीत आहेत. 'जीवनलहरी' हा त्यांचा पहिला काव्यसंग्रह 'कुसुमाग्रज' या कविनामानिशी १९३३ साली प्रसिद्ध झाला. 'विशाखा' (१९४२) या काव्यसंग्रहाच्या प्रकाशनानंतर ते कवी म्हणून अतिशय लोकप्रिय झाले. काव्य-लेखन चालू असतानाच १९४६ साली 'वैष्णव' ही त्यांची पहिली कादंबरी (वि वा शिरवाडकर या व्यावहारिक नावानिशी) प्रसिद्ध झाली. १९४६ मध्येच त्यांचे 'दूरचे दिवे' हे पहिले रूपांतरित नाटक व त्यामागोमाग १९४७ साली 'दुसरा पेशवा' हे त्यांचे पहिले स्वतंत्र नाटक प्रसिद्ध झाले. त्यामुळे १९४७ पर्यंत कवी, कादंबरीकार आणि नाटककार म्हणून त्यांची एक प्रतिमा रसिकमनात सिद्ध झाली. कथा, आठवणी, ललित गद्याचे प्रकार असे जवळपास सर्व महत्त्वाचे वाङ्मयप्रकार शिरवाडकरांनी हाताळले आहेत. अशा लेखकाच्या लेखनाच्या रूपाचे विश्लेषण करावे, या लेखनाला आकार देणाऱ्या जाणिवांचा शोध घ्यावा, हे या लेखाचे उद्दिष्ट आहे.

इतक्या दीर्घकाळ लेखन करणाऱ्या या लोकप्रिय, रसिकप्रिय लेखकाच्या जाणिवा कितपत लवचिक राहिल्या, गतिमान, परिवर्तनशील वास्तवाच्या परिणामातून त्याही गतिमान, परिवर्तनशील राहिल्या काय; या जाणिवांनी लेखनाचे कोणकोणते मूलबंध घडवले; हे मूलबंध लवचिक, वास्तवसमावेशक, अनेकार्थी होते की त्यांना एक पक्के, स्थिर, निश्चितार्थी रूप मिळाले, या गोष्टींचा शोध या लेखातून घ्यावयाचा आहे. अनेक वाङ्मयप्रकारांत लेखन

करूनही कविता हीच त्यांच्या लेखनाच्या केंद्रस्थानी राहात आली म्हणून या लेखातील विवेचनात कवितांचा आधार प्रामुख्याने घेतला आहे. कवितांच्या विश्लेषणातून जे काही हाती येते त्याचा पडताळा प्रामुख्याने नाटकांमध्ये व क्वचित कादंबऱ्यांमध्ये घेतला आहे.

शिरवाडकरांच्या संवेदनशीलतेचे आणि त्यांच्या वाङ्मयनिर्मितीमागील जाणिवांचे स्वरूप निश्चित करण्यासाठी आपणांस १९२०–१९४० या काळात जावे लागते. या काळातील सामाजिक, राजकीय आणि वैचारिक ताणतणावांशी शिरवाडकरांच्या संवेदनशीलतेचे दृढ नाते आहे. १९४२ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या 'विशाखा' या काव्यसंग्रहातील कवितेत हे नाते स्पष्टपणे उमटले आहे. ह्या संग्रहातील कविता तत्कालीन सामाजिक–राजकीय घडामोडींकडे आणि वैचारिक ताणतणावांकडे सरळपणे अंगुलिनिर्देश करते. त्यामुळे हा काळ भोगलेल्या वाचकाला ही कविता उत्कटत्वाने स्पर्शून गेली. तत्कालीन वाचकाने म्हणूनच तिला उत्स्फूर्तपणे प्रतिसाद दिला.

शिरवाडकरांच्या जाणिवांच्या संदर्भात या काळातील पुढील ठळक घटना नोंदवाव्या लागतील :

१. १९२० ते १९४२ या काळात स्वातंत्र्यचळवळ अधिकाधिक तीव्र व वेगवान होत गेली.

२. महात्मा गांधींसारख्या अलौकिक महापुरुषाचे नेतृत्व या चळवळीला लाभले.

३. ही चळवळ शहरी मध्यमवर्गापुरती सीमित न राहता ती खेड्यापाड्यांतील अशिक्षित, अडाणी वर्गापर्यंत जाऊन पोचली. त्यामुळे तिला विराट सामूहिक रूप प्राप्त झाले.

४. सामान्य माणसात एरव्ही न दिसणारे अनेक गुण उदाहरणार्थ निर्भयता, त्यागशीलता, निस्वार्थता, सेवाभाव, मूल्यप्रियता, संघर्षशीलता, अशरणता इत्यादी तो स्वातंत्र्यचळवळीमध्ये पडल्यावर प्रकट झाले.

५. मृत्यूची फिकीर न करता स्वातंत्र्यासाठी सामान्यांनी जिद्दीने दिलेल्या संघर्षापुढे जबरदस्त इंग्रजी सत्ताही कशी हतबल होऊ शकते याचे प्रत्यंतर, या काळात अधिक प्रमाणात आले आणि सामान्यांच्या ठिकाणी एरव्ही सुप्त असलेल्या संघर्षशील गुणांवरची श्रद्धा वाढली.

६. स्वातंत्र्यचळवळीवरोबरच सामाजिक समतेसाठी डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांनी केलेल्या चळवळींमधून आणि मार्क्सवाद्यांनी सुरू केलेल्या कामगार चळवळींमधून सामान्य पददलितांमधील अशाच गुणांचे दर्शन घडले.

७ स्वत:भोवतीचे विरोधी वातावरण बदलवून टाकण्याचे सामर्थ्य सामान्य माणसाच्या ठिकाणी असते याचा ठळक प्रत्यय या काळातील विविध चळवळींमुळे आला. त्यामुळे या सामर्थ्याबद्दल, अशा गुणांबद्दल एक श्रध्दा या काळात प्रकट होऊ लागली.

८. या काळात ज्या राजकीय-आर्थिक-सामाजिक चळवळी झाल्या त्यामागे असलेल्या स्वातंत्र्य--ममता-विश्वबंधुता या मूल्यांबद्दल एक श्रद्धा आणि या मूल्यांपासून वंचित असलेल्या माणसांबद्दल एक बांधिलकी निर्माण झाली.

९. गांधी, नेहरू, सुभाष, आंबेडकर इत्यादी नेत्यांच्या नेतृत्वामुळेच सामान्य माणसाच्या ठिकाणी असलेले हे सुप्त गुण प्रकट झाले. त्यांची इष्ट फळेही मिळू लागली आणि भावी काळातही मानवी समस्या त्या आधारे सुटू शकतील असा विश्वास वाटू लागला. म्हणून या व अशा नेत्यांबद्दल श्रध्देची, निष्ठेची भावना या काळात बळावत गेली.

—या सर्व गोष्टींचे संस्कार शिरवाडकरांच्या संवेदनशीलतेवर उमटलेले दिसतात. त्यामुळे विशिष्ट प्रकारचे अनुभव स्वीकारण्याचे एक वळण त्यांना लागले. म्हणजेच त्यांचे आस्थाविषय पक्के झाले. कोणत्या जातीचे अनुभव वेचायचे हे निश्चित ठरून गेले. हे आस्थाविषय आणि अनुभव 'विशाखे' तून (१९४२) प्रथम, नव्याने व्यक्त झाले. त्यामुळे वाचकांना त्यांची अपूर्वाई वाटली. नंतर बऱ्याच कालावधीनंतर 'स्वगत' मध्ये (१९६२) 'मी' पणाचा सूर उमटूनही त्यांच्या संवेदनशीलतेच्या आणि जाणिवांच्या कक्षा फारशा बदलू शकल्या नाहीत.

१९४६ पासून ते नाटक–कादंबरीसारख्या वेगळ्या वाङ्मयप्रकारांकडे वळले; परंतु हे नवे वाङ्मयप्रकार हाताळतानाही त्यांच्या जाणिवा बदलल्या नाहीतच.

ज्या काळात शिरवाडकरांची–कुसुमाग्रजांची कविता घडत होती तो काळ सामाजिक कृतींचा काळ होता. स्वातंत्र्यासाठी, सामाजिक–आर्थिक परिवर्तनासाठी आपण काही तरी केले पाहिजे असे व्यक्तींना वाटत होते. या साठी कोणता दृष्टिकोन स्वीकारला पाहिजे, कोणत्या कृती केल्या पाहिजेत या संबंधीचा विचार होत होता. अशा या काळाचा तीव्र प्रभाव पडल्यामुळे की काय, कुसुमाग्रज जीवनाकडे नैतिक भूमिकेतून पाहू लागले. नैतिक पातळीवरून ते अनुभवांचा स्वीकार करीत असल्यामुळे त्यांच्या सर्व वाङ्मयनिर्मितीमागे नैतिक जाणिवा असल्याचे दिसून येते. कुठलीही भावना किंवा अनुभव हा केवळ भावना किंवा अनुभव म्हणून स्वीकारणे,

त्यांच्या भावनिक वैशिष्ट्यांचा आणि त्यांच्या विविध घटकांच्या संबंधातून निर्माण होणाऱ्या आकृतीचा शोध घेणे, ही प्रक्रिया कुसुमाग्रजांच्या काव्य-निर्मितीबाबत आणि एकूण वाङ्मयनिर्मितीबाबत संभवत नाही. ते प्रेमाकडे प्रेम म्हणून किंवा निसर्गाकडे निसर्ग म्हणून पाहताना दिसत नाहीत. त्यांनाही एक नैतिक अर्थ देण्याचा त्यांचा प्रयत्न असतो. प्रेम करताना त्यांच्या नायकाला 'दिवसाच्या दूताचा' वेध लागतो. एखाद्या निसर्ग-दृश्याचा अनुभव घेताना ते मनावर होणाऱ्या निसर्गाच्या संस्कारांची, निसर्गा-मुळे जागृत होणाऱ्या भावांची संघटना बांधताना दिसत नाहीत. निसर्ग हा कुठल्यातरी नैतिक जाणिवेचे प्रतीक म्हणून त्यांच्या कवितेत येतो.

'हिमलाट' ही विशिष्ट प्रकारचा संवेद्य व भावनिक अनुभव देणारी निसर्गघटना नसतेच; ती कुडाच्या खोपीत कंगाल कांबळ्यावर झोपलेल्या गरिबांवर कोसळणारी भुकेली 'लाव' असते आणि सर्वांनी मिळून तिचा प्रतिकार करावयाचा असतो गोदेच्या काठावर संध्याकाळी उगवताना दिसलेला शुक्राचा तारा त्यांना आत्मार्पण करण्यासाठी आलेल्या वीरासारखा भासतो. बालकवींप्रमाणे कुसुमाग्रजही क्वचित, 'सुखमय मंगल प्रेमाचे गीत' आळवू पाहतात; पण तेथेही हृदयाहृदयामध्ये राहणाऱ्या 'भगवन्ता'चा विसर पडत नाही ('नदीकिनारी': विशाखा). कुठल्याही प्रकारचा अनुभव असो, तो कुठल्यातरी नैतिक मूल्यांच्या संदर्भात स्वीकारला जातो. अनुभवाला, अनुभव-घटकांना एक नैतिक अर्थ देण्याच्या त्यांच्या प्रवृत्तीमुळेच त्यांची कविता रूप-कात्मक होताना दिसते.

परंतु याचा अर्थ मात्र असा नव्हे की प्रचलित सामाजिक नीती आणि विधिनिषेध कुसुमाग्रजांच्या कवितेतून प्रकट होतात; किंवा कसे वागावे किंवा कसे वागू नये, काय स्वीकारावे किंवा काय स्वीकारू नये याबद्दल काही शिफा-रशी ते करू पाहतात. कुसुमाग्रजांची कविता आणि एकूण वाङ्मय या अर्थाने नैतिक नाही.

१

कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील नैतिक जाणिवांचे स्वरूप तपासण्यासाठी त्यांची 'अहिनकुल' ही सुप्रसिद्ध कविता विचारात घेऊ या. वास्तवातील दुर्बल, असहाय्य अशा घटकांचा एक स्तर या कवितेत उल्लेखिला जातो. हे घटक दुर्बल, असहाय्य असले तरी जगण्याचा त्यांना अधिकार आहे. परंतु त्यांचा हा अधिकार नाकारणाऱ्या शक्तीचा उदय झाला आहे. या शक्तीची

प्रत्येक बारीकसारीक कृतीसुद्धा संहारक आहे. या कवितेतील नाग हा अशा शक्तीचे प्रतीक आहे. सभोवतालच्या वातावरणात तो 'विखार' ओततो आहे; सभोवतालचे सुंदर (पण दुर्बल) जग उद्ध्वस्त करणारा जणू तो ज्वालामुखीच आहे :

मार्गावर याच्या लवत तृणांचीं पातीं
पर्णावर सुमनें मोडुनि माना पडती
थरथरती झुडुपें हादरती नववेली
जग गुलाम सारें या सम्राटापुढती.

तृणांच्या पात्यांचे, सुमनांचे, नववेलींचे एक नाजुक अबल, असहाय्य जग चिरडीत हा नाग निघालेला आहे. जणू 'मृत्यूचा महान मानकरी' च चालला आहे. या नागाच्या ठिकाणी जी विनाशक शक्ती आहे ती त्याच्या अस्तित्वासाठी, त्याच्या स्वतःच्या रक्षणासाठी आवश्यक नाही. त्याने घडविलेल्या विनाशावर त्याचे जगणे अवलंबून नाही. जणू तो अकारणच भोवतालच्या जगाचा विनाश घडवतो आहे. त्याच्याकडून चिरडले जाणारे जग दुबळे असले तरी ते टाकाऊ, त्याज्य नाही. या जगाचे अस्तित्व विनाशक, आक्रमक नाही. केवळ स्वतःचेच जीवन ते जगू पहाते आहे. त्यात सौंदर्यही आहे. म्हणून ते मूल्यवान आहे. परंतु स्वतःचे ते रक्षण करू शकत नाही. त्याचे कोणीतरी रक्षण केले पाहिजे.

अशाच झाडाझुडुपांमध्ये, जाळ्यांमध्ये राहणारा 'नकुल' हा त्यांचा रक्षणकर्ता बनला आहे. तो झाडाझुडुपांच्या जगातील एक घटक. भित्रा, संकोची वाटणारा. आपले आपले जीवन जगणारा. परंतु नागाशी झुंज देण्याचे सुप्त सामर्थ्य असलेला. त्याच्या ठिकाणीही एक विनाशक शक्ती आहे. परंतु ती नागाच्या शक्तीसारखी आक्रमक नाही. तिला संरक्षणाचे एक उद्दिष्ट आहे. ही विनाशक शक्ती स्वतःच्या आणि स्वतःसारख्या इतरांच्या अस्तित्वाला आवश्यक आहे. या विनाशक शक्तीच्या साह्याने नकुल नागाचे गर्वोन्नत ऊर शतखंडित करून टाकतो तेव्हा—

संग्राम सरे, रक्ताचे ओघळ जाती,
आनंदे न्हाती त्यांत तृणाचीं पातीं,

तृणाच्या पात्यांच्या जीवनात सुरक्षिततेचा आनंद निर्माण करणे हेच नकुलरूपात अवतीर्ण झालेल्या शक्तीचे कार्य आहे.

कुसुमाग्रजांच्या कवितेतून आणि एकूण वाङ्मयातून अशा प्रकारे शक्तीची पूजा होत असलेली दिसते. ती जीवनाचे अस्तित्व टिकवणारी, जीव-

नात सुख, आनंद निर्माण करणारी शक्ती आहे. ही शक्ती शिवस्वरूप आहे, म्हणजेच ती जीवनहितकारक आहे. जीवनात कर्करोगासारख्या, निर्माण होणाऱ्या अशिव शक्तीचा पराभव करणे, तिला नामशेष करणे, हे या शक्तीचे कार्य आहे. 'महाकाली', 'दुर्गामाता' या प्रतिमांमधून कुसुमाग्रजांनी या शिव-शक्तीचे रूप साकार केले आहे. जेव्हा सळसळणाऱ्या धुंद नागिणीप्रमाणे शृंखला आपले पाश पददलित मानवावर आवळून त्याला गुलाम बनवितात तेव्हा 'संहाराची सुवर्णघटका आली गे आली' असे आवाहन त्यांना महाकालीला करावेसे वाटते. ('आवाहन' : किनारा, १९५२). एका हातात 'अमृतकलश' आणि उरलेल्या सतरा हातांत दैत्यांचा संहार करणारी शस्त्रे धारण करणाऱ्या महिषासुरमर्दिनीच्या रूपात झाशीची राणी त्यांच्या एका पात्राला–मुंदरला–दिसते. (अंक १ प्र, ३ : वीज म्हणाली धरतीला, १९७०) याच महिषासुर - मर्दिनीच्या रूपात त्यांनी स्वतःच्या भूमीचे–भारताचे–दर्शन घेतलेले आहे. ('दुर्गारूप' : वादळवेल, १९६९)

जीवनविनाशक अशिव शक्तीचा उदय, त्यामुळे जीवनाच्या अस्तित्वालाच निर्माण होणारा धोका, या जीवनातून उगवलेली जीवनदायी, जीवनरक्षक शिव शक्ती; अशिव शक्ती, व शिव शक्ती यांच्यातील संघर्ष आणि अंतिमतः शिवशक्तीचा विजय; हा नैतिक जाणिवांचा मूलबंध कुसुमाग्रजांना अतिशय प्रिय आहे. 'अहिनकुल' या कवितेत तो पूर्ण रूपात व्यक्त झाला आहे. त्यांच्या उत्तरकालीन वाङ्मयात हा मूलबंध कमी प्रमाणात आढळत असला तरी त्यांच्या आजपर्यंतच्या वाङ्मयातून तो या ना त्या रूपात उमटला आहे. दाताखाली पाखरे करकरा रगडणारी हिमलाट व तिच्या विनाशक लाटेत सापडलेल्यांना तिचा मुकाबला करण्यासाठी 'ज्योतीतुनि धावत या तेजःकण सारे' असे कवीने केलेले आवाहन ('हिमलाट' : विशाखा); दुर्बल जमिनीच्या छातीत पोलादी टाचा रोवून धावणारी उद्दाम आगगाडी, रागाने थरथरून तिला उद्ध्वस्त करणारी जमीन ('आगगाडी व जमीन' : विशाखा); मानवासाठी नवनवी क्षितिजे निर्मिणाऱ्या कोलंबसाचे अस्तित्व नष्ट करू पाहणारा सागर आणि त्याला आव्हान देणारा कोलंबस ('कोलंबसाचे गर्वगीत' : विशाखा); सार्वभौम बलोद्धत ग्रीष्माच्या विरुद्ध संघर्ष करण्यासाठी निघालेली जीवनदायी मेघांची सेना ('मेघांची सेना' : किनारा); हीन–दीन मातीला समृद्ध बनविण्यासाठी 'सुधे' चा ओघ पृथ्वीवर वळविणारा भगीरथ ('गंगावतरण' : मराठी माती, १९६०); पारतंत्र्यात गुदमरवून टाकणाऱ्या इंग्रजी सत्तेविरुद्ध उभे ठाकून छातीवर गोळचा झेलणारे चार कोळसेवाले ('चार कोळसेवाले' :

हिमरेषा, १९६४) या सर्वांमधून हा मूलबंध या ना त्या रूपात व्यक्त झाला आहे, तसाच तो त्यांच्या सैनिकांवरील कवितांतून व्यक्त झाला आहे.

'सैनिक' हा कुसुमाग्रजांचा आस्थाविषय आहे आणि त्यांनी यावर बऱ्याच कविता लिहिल्या आहेत. याचे कारणही ह्या मूलबंधाचे त्यांना वाटणारे आकर्षण होय. हा सैनिक सामान्य जीवन जगणारा, झाडाझुडपांच्या आडोशाला जगणाऱ्या नकुलाचीच एक प्रतिमा. विटक्या खाकी कपड्यातला, तुटक्या द्रोणातून वड्याचे दही पिणारा, 'शिपायापेक्षा कारकुनाची नोकरी भली' असे असूयेने बोलणारा हा शिपाई–

शरीर पिंजुनि गेलें तरिही
हात उभारुनि अशरण वरती
या भूमीवर कोसळणारे
गगनाचे छत
रोखुनि धरतो !

('सैनिक' : हिमरेषा)

भूमीचे रक्षण करणे हे त्याचे ब्रीद आहे आणि या कार्यामागे हीच शिव शक्ती आहे. असा हा शिपाई सामान्यांमधलाच, पण या शिव शक्तीने भारलेला.

देहाचा घट भरून दिधलें जीवन जगताने
त्या जगतास्तव रिता घडा हा हवा करायला !

('सैनिक' : किनारा)

ही त्याची श्रद्धा आहे. तो काही रुपये पगार घेतो, पण पावती मात्र रक्ताने लिहितो.

तो आहे म्हणून आहे
संस्कृतिचा हा निळा चांदवा
लाख तणावे खांब रोवुनी
जमीन धरतो.

('जवान' : वादळवेल)

अशा प्रकारचे एक 'नकुल' रूप कुसुमाग्रजांनी सैनिकांना दिले आहे.

नैतिक जाणिवांचा हा मूलबंध कुसुमाग्रजांच्या–शिरवाडकरांच्या कवितांतूनच उमटतो असे नव्हे; त्यांच्या नाटकांमधून आणि कादंबऱ्यांतूनही तो असाच उमटला आहे. सामान्य जीवन जगणारा 'वैष्णव' (१९४६) मधील

विनायकराव मास्तर या शिव शक्तीने पेटून उठतो आणि गुलामी लादणाऱ्या अन्यायी शक्तीविरुद्ध संघर्ष करतो. एकापरीने तो 'शिपाई' च बनतो. 'कोणीही समशेर परजीत यावं आणि आमच्या मुर्दाड मस्तकावर पाय रोवून आमच्या रक्ताचे घोट घ्यावे' ही परिस्थिती नष्ट करू पाहणारा, शिंदे-होळकरांसारखे आपणही 'धनगर-गुराखी-शागीर्द' आहोत असे अभिमानाने म्हणणारा 'सैनिक' बाजीराव, नादिरशहाच्या रूपाने उगवलेल्या अशिव शक्तीविरुद्ध लढायला बाहेर पडतो. (दुसरा पेशवा : १९४७). कौरव-पांडवांचे युद्ध म्हणजे, 'अनार्यांच्या, शूद्रांच्या, कोळीकुणब्यांच्या आणि गवळ्यांच्या हीन संस्कृतीचा परिवार' घेऊन येणारे आणि या पददलितांना दाबूनदडपून ठेवू पाहणारे यांच्यातील, म्हणजेच शिव आणि अशिव शक्तींतील संघर्ष (कौंतेय : १९५३); मल्हार प्रांतातील लोकांचे अस्तित्व नष्ट करू पाहणाऱ्या महामंत्र्यांविरुद्ध बाबूराव-एक सामान्य न्हावी-असाच एक वैचारिक संघर्ष करतो (आमचं नाव बाबूराव : १९६६); देवयानीच्या रूपाने व्यक्त झालेल्या, माणसाला 'दास' बनविण्याच्या, अशिव प्रवृत्तीविरुद्ध निर्भय बनलेला ययाती एक संघर्ष करतो व तिच्या अशिव शक्तीचे शिव शक्तीत रूपांतर घडवून आणतो (ययाती आणि देवयानी : १९६६); इंग्रजांच्या जहाजातून येणारा स्वर्ग नाकारणारी, स्वतःचा स्वर्ग स्वतःच बांधण्याचे स्वप्न पाहणारी झाशीची राणी, जुलेखा, काशी, मुंदर या तिच्या सहेल्या आणि गुलामी लादणारे इंग्रज यांच्यातील संघर्षही असाच (बीज म्हणाली धरतीला : १९७०).

अशिव शक्ती अस्तित्वात आल्यावर तिच्याखाली भरडल्या जाणाऱ्या जीवनातून एक शिव शक्ती निर्माण होते आणि त्यांच्यात घडून येणाऱ्या संघर्षात अंतिमतः अशिव शक्तीच पराभूत होते, हा शिरवाडकरांच्या एकूण वाङ्मयात प्रकट होणारा एक मूलबंध आहे. ह्या मूलबंधावर कवीची आणि वाचकांची श्रद्धा बसावी असाच १९२० ते १९४७ हा काळ होता. या काळात निर्माण झालेल्या विविध चळवळींचे स्वरूपच असे होते की, ही श्रद्धा माणसाच्या मनात बळकट व्हावी. या काळातील राजकीय-सामाजिक चळवळींना यश येत नसले तरी अंतिमतः त्या यशस्वी होणार याची हमी मिळावी असे वातावरण निर्माण झालेले होते. हाच काळ कुसुमाग्रजांच्या काव्याच्या जडणघडणीचा होता. त्यामुळे त्यांच्या आजूबाजूला घडणाऱ्या घटनांतून जो एक मूलबंध त्यांच्या आकलनात तयार झाला, तो जसा या काळातील त्यांच्या काव्यातून जोरकसपणे उमटला तसा तो त्यांच्या वाङ्मयाचा एक अपरिहार्य घटकही बनून गेला. या मूलबंधातून शिरवाडकरांना आपली सुटका नंतर कधीच करून घेता आली नाही.

भारतीय स्वातंत्र्य जेव्हा दृष्टीच्या टप्प्यात आले तेव्हा आजूबाजूचे वातावरण वेगाने बदलत गेले. ते इतक्या वेगाने आणि अशा एका अनपेक्षित दिशेने बदलले की त्यामुळे कुसुमाग्रजांसारखा कवी संभ्रमात पडलेला दिसतो. 'विशाखा' मध्ये कुसुमाग्रजांच्या काव्याला कालसमांतर, वास्तव-समांतर अशी निश्चित दिशा होती या काव्याला कालसंवादी, वास्तवसंवादी असा सूर होता. ही कविता वाचताना हे समकालीन वास्तव अर्थपूर्ण बनत होते. 'नाविकां' भोवती 'वादळला हा जीवनसागर–अवसेची रात' असे वातावरण असल्याचे आणि अशा वातावरणात--

किरणांचा उघडून पिसारा देवदूत कोणी
काळोखावर खोदित बसला तेजाचीं लेणीं

असे 'देवदूताचे' तेजाची लेणी खोदणे दिसत होते आणि पटतही होते. परंतु स्वातंत्र्य जवळ येताच जातीय दंगली पेटल्या, नेते आणि जनता यांच्यात संवाद उरला नाही. महात्मा गांधींचा खून झाला, राजकीय स्वार्थासाठी डावपेचांचे राजकारण सुरू झाले. दीन–दलितांचे, दुर्बलांचे, त्यांच्या सुखाचे आणि उन्नतीचे भान देशाचे नेतृत्व करणाऱ्यांना असल्याचे दिसेनासे झाले. आलेल्या–येऊ घातलेल्या या काळाची अंगलट अशी होती की 'विशाखे' ने दिलेल्या मूलबंधाची वस्त्रे त्यावर बसणेच अशक्य होऊन बसले. 'विशाखे' तील कविता ह्या मूलबंधातून तत्कालीन वास्तवाला जशी एक अर्थपूर्णता देत होती, तशी अर्थपूर्णता या मूलबंधामुळे १९४२ नंतरच्या काळाला मिळू शकत नव्हती. परंतु जाणिवांचा हा मूलबंध तोडून, जीवन नव्यानें जाणून घेऊन वाङ्मयनिर्मिती करणे कुसुमाग्रजांना शक्य झाले नाही. त्याचा तात्कालिक परिणाम असा झाला की, स्वातंत्र्यासारखे जे काही मिळवले त्याबद्दल एक कृतार्थतेचा, समाधानाचा सूर त्यांच्या कवितेत उमटू लागला :

सरायास संग्राम आला अता
तपांची समोरी उभी सांगता
युगांच्या श्रमांचा दिसे हा किनारा
आला किनारा !

('किनारा' : किनारा)

अशा या समाधानाबरोबर तिच्यातून भविष्यकाळाची स्वप्ने रंगविली जाऊ लागली :

दुर्बलं दलितांचे हा रक्षण
मिरविल समतेचें राणेपण

अमानवाचे अंध महाबल
यावरती तडकेल !

('निळे चक्र' : किनारा)

'अमानवाच्या अंध महाबलातून' अशिव शक्ती निर्माण होत असते. 'अहि-नकुल' मधील नागाचे महाबल हे असेच अंध आणि मानवविरोधी होते आणि नकुलाची शिव शक्ती त्याच्या विरोधात उभी ठाकली होती. आता ध्वजावरील निळ्या चक्रात हे शिवरूप 'नकुलपण' पाहिले गेले. अशी भविष्यकालीन क्रियापदांची कविता लिहिली जात असतानाच प्रत्यक्षात मात्र अमानवाच्या अंध महाबलातून एक प्रचंड संहार उद्भवत होता :

घराघरांतून पथापथावर
पवित्रतेचें पडे कलेवर
माणुसकीच्या मुडद्यावरती थयथयले हैवान

('बलिदान' : किनारा)

अशा वातावरणात कुसुमाग्रज –

स्फुरेल यांतुनि घोष उदयाचा
मायदेश हा जित्या जिवांचा
कोटयवधी प्रेतांचें नाही केंवळ दहनस्थान !

('बलिदान' : किनारा)

असे आशावादी सूर काढू पाहताना दिसतात.

माणसाच्या ठिकाणी असलेल्या शिव शक्तीवरची कुसुमाग्रजांची श्रद्धा एवढी प्रबळ की 'अमानवी अंध महाबल' प्रकट होताच मानवाला त्याच्या ठिकाणच्या सुप्त शिव शक्तीची जाणीव करून देणे, तिला वारंवार आवाहन करणे हे कवी म्हणून आपले कार्यच आहे असे ते मानू लागलेले दिसतात. यातूनच ते 'अमानवी अंध महाबला' चा उपहास करणारी, मानवाचा अनुनय करून, त्याच्या अस्मितेला आवाहन करून, त्याच्या ठिकाणच्या शिव शक्तीची जाणीव करून देणारी ओजस्वी कविता लिहिताना दिसतात. कधी कधी तर ते जीवनात कोणत्या मूल्यांना महत्त्व मिळावे हे पटवून देऊ पाहतात. त्यामुळे–

बलहीनांचा नत पाईक मी
प्रबलांचा नेता
उन्मत्ताचा अजिक्य वैरी
दलितांचा त्राता

अभिमानाची स्वतंत्रतेची
समतेची पूजा
प्रज्ञेची जाणीव मानणे
हाच धर्म माझा

('वैष्णव' : किनारा)

अशी बोधप्रेरित अलंकारिक विधाने ही कविता करू पाहते. अशिवाचे निर्दालन करून शिवत्वाची निर्मिती करणाऱ्या माणसाच्या सुप्त सामर्थ्यावरची आपली श्रद्धा व्यक्त करताना कुसुमाग्रजांची 'विशाखे' मधील कविता बोधवादी सूर लावताना दिसत नाही. अशा कवितेतही एक बोधवादी अंतःसूर असतो, परंतु संपूर्ण कवितेची संघटना या सुराला केंद्रस्थान देऊन घडवली जात नाही. कुसुमाग्रज जेव्हा ज्योती, यज्ञ आणि सरण यातील तेजःकणांना हिमलाटेविरुद्ध संघर्ष देण्यास बोलावतात तेव्हा ते 'असे केले पाहिजे' असा आदेश देत नाहीत, तर इंग्रजी सत्तेच्या भीषण हिमलाटेत गारठून जाताना भारतीयांनी आपल्या लहानमोठ्या ठिणग्यांच्या साहचर्याने दिलेला संघर्ष ते अर्थपूर्ण बनवतात.

ही कविता एखाद्या कृतीच्या, मूल्याच्या स्वीकाराचा आदेश देण्याऐवजी एक विवक्षित वास्तव अर्थपूर्ण बनवते. 'किनाऱ्या' तील कवितेमध्ये हे घडत नाही. 'विशाखे'त वास्तवसमांतर असलेली कविता येथे वास्तवाची दिशा बदलविण्यासाठी प्रयत्नशील झालेली दिसते. जाणिवांच्या ज्या एका मूलबंधातून कुसुमाग्रजांनी वास्तवाला अर्थपूर्णता मिळवून दिली, तो वास्तवाशी विसंवादी बनताच कुसुमाग्रजांची कविता स्वप्नाळू, बोधवादी, स्तोत्रपर बनून गेलेली दिसते. 'विशाखे' त आढळणारी कविता 'किनाऱ्या' पासून पुढील संग्रहांत कमी प्रमाणात येत गेली. 'किनाऱ्या' तील कवितेचे वास्तवाशी काही एक नाते तरी होते. पुढील कवितेचे पाय वास्तवाच्या भूमीवरून पूर्णपणे सुटले. काही नैतिक मूल्यांची अलंकारिक मांडणी करण्यात ती संपुष्टात आलेली दिसते. काही मूल्यांची मांडणी करणे किंवा कल्पित वास्तवाची स्वप्ने रंगविणे ही तिची सीमा होऊन बसली. या कवितेतील ही स्वप्नेही शेवटी बोधाचा संस्कार करण्याचे कार्य करू लागली.

मला नव्या जीवनाचा नाद ऐकू येत आहे
लक्ष शून्यांतून कांही श्रेय आकारत आहे
... ...
धरतीच्या उदरांत
आली कोळशाला जाग

अंग आसुसलें त्याचें
व्हाया इंधनाची आग

(' नव्या जीवनाचा नाद ' : किनारा
आणि ' लाट तेजाची ' : स्वगत)

भविष्यकालीन क्रियापदांऐवजी येथे वर्तमानकालीन क्रियापदे वापरली गेली असली तरी या कवितेचा स्वप्नाळू (आणि बोधवादी) सूर लपत नाही. कवितेने ही पातळी गाठली की अलंकारिक विधाने करीत काव्य लिहिणे वाचकांवर करावयाच्या संस्कारांच्या दृष्टीने आवश्यक वाटू लागते.

माणसाच्या माथ्यावर
दारिद्र्यासारखा शाप नाही
पृथ्वीच्या पाठीवर
इतकें अमंगल, इतकें दुःखदायक, इतकें भेसूर
दुसरे पाप नाही ...

...पापणीच्या केसांत अडकलेल्या या थेंबाकडे
तिऱ्हाईतपणें पाहूं नका
या रडणाऱ्या मातीच्या गर्भांत
धसधसत आहेत
पाची खंड पृथ्वी हलवणारे
शेष–कालियासारखे सहस्रावधि नाग
या दगडाच्या उशीवर माथें ठेवून
झोपली आहे
लक्ष दावानलांची आग !

(' ध्रुवपद ' : स्वगत)

अशा प्रकारच्या अलंकारिक विधानांमध्ये कुसुमाग्रजांची कविता नाहीशी होऊन जाते. ' विशाखे'नंतर कुसुमाग्रज सातत्याने हा मूलबंध आपल्या कवितेत अलंकारिक विधानांतून मांडीत राहिले. वाचकांचे अनुभव संघटित करून ते अर्थपूर्ण बनविण्याची क्षमता मात्र या विधानांमध्ये नव्हती. कुसुमाग्रजांचा या मूलबंधावरचा विश्वास व्यक्त करणे, एवढेच कार्य उत्तरकाळातील ही कविता करताना दिसते. पुढील ओळी याची साक्ष देतील :

परी केधवा अघटित घडतें, कांहि पणाला लागे
अशा बावळ्यांमधून होती ज्वालांचे गिरि जागे

अशा खुळचांच्या जमावांतुनि महाखुळे ते येती
जनावरांतुनि माणसास जे पुढे जरासे नेती

('खुळे' : हिमरेषा)

कुसुमाग्रजांच्या श्रद्धेशिवाय, स्वप्नाशिवाय येथे दुसरे काय मांडले जाते ?

परंतु प्रत्यक्षात मात्र अनेक गोष्टी पणाला लागूनही 'बावळचांमधून ज्वालांचे गिरि जागे' होताना दिसत नाहीत. त्यामुळे मग कुसुमाग्रजांच्या या श्रद्धेला कोठे तरी तडा जातो ; कोठे तरी वैफल्याचा स्पर्श होतो, असहायतेच्या जाणिवेतून संताप व्यक्त होऊ लागतो :

माफ करा, पण
मला वाटतें
अशा मुलींनी
(आणि मुलांनी)
मरून जावें
अपार थकवा
पंखावरती
नसे विसावा
नाही प्रीती ;
दरिद्रतेच्या
अपमानांनी
पदापदावर
पिचते छाती ;
निरालंबते –
मधे नभाच्या
घरटचावाचुनि
या पिल्लांनी
किती उडावे ?

('असह्य' : वादळवेल)

परंतु त्यामुळे कुसुमाग्रजांच्या जाणिवांत मात्र परिवर्तन होताना दिसत नाही.

कारण --

रस्ता तुमचा,
रथही तुमचा,

रथचक्राला बांधुन मी हा
धावत आहें
जोवर मी हें मानित आहें.
तोवर ...

('चाक' : वादळवेल)

ही कुसुमाग्रजांची अविचल श्रद्धा आहे. सभोवतालचे विरोधी वास्तव आपण स्वीकारतो तोवरच 'रथचक्रा' खाली चिरडणे भाग असते. आपण जेंव्हा हा 'रस्ता', हा 'रथ' नाकारतो आणि 'नकुलपण' स्वीकारतो, तेव्हा आपले चिरडणेही संपलेले असते, ही कुसुमाग्रजांची श्रद्धा आहे.

दीनदुबळ्या विनायकराव मास्तरातून एक बंडखोर जन्माला आल्याची कहाणी भारत स्वातंत्र्याच्या उंबरठ्यावर असताना शिरवाडकरांनी सांगितली (वैष्णव, १९४६); परंतु नंतर मात्र नैतिक जाणिवांच्या या मूलबंधांतून समकालीन वास्तवाला आकार देणारे कथात्मक साहित्य त्यांनी निर्माण केले नाही. समकालीन वास्तवाची सामग्री वापरण्याऐवजी ते काल्पनिक–ऐतिहासिक वास्तवाची सामग्री वापरीत राहिले. 'जान्हवी'–(१९५२) मध्ये समकालीन वास्तवाचे संदर्भ येत असले तरी सामाजिक जीवनापासून दूर असलेल्या कुठल्याशा डोंगरावर 'जान्हवी' ची कथा घडत असल्यामुळे तिला सामाजिक जीवनाचे अर्थपूर्ण संदर्भ लाभत नाहीत. ऐतिहासिक–काल्पनिक–पौराणिक वास्तवाची सामग्री स्वीकारून त्यांनी या मूलबंधाला साकार करणारी नाटके लिहिली. 'नटसम्राट' (१९७१)- सारख्या नाटकात समकालीन सामाजिक वास्तवाचा तपशील येतो खरा, परंतु तेथे नेपथ्यापलीकडे त्याला फारसे महत्त्व प्राप्त होत नाही.

शिरवाडकरांच्या कथा, कादंबऱ्या आणि नाटके १९४५ नंतर लिहिली गेली आहेत. 'किनाऱ्या' त समाविष्ट झालेली कविता ते ज्या काळात लिहीत होते, त्या काळात त्यांनी कादंबरी, नाटक हे वाङ्मयप्रकार हाताळायला सुरवात केली. त्यांना जे काही सांगावेसे वाटत होते, ते स्वातंत्र्यचळवळीच्या काळातच सिद्ध होऊन चुकले होते. हे जे काही सिद्ध झाले होते, ते नाटक–कादंबरीतून व्यक्त होण्याच्या समयी समकालीन वास्तवाशी विसंवादी बनून गेले होते. त्यामुळे ते काल्पनिक–ऐतिहासिक–पौराणिक वास्तवातून व्यक्त करणे सुलभ आणि सोयीचे होते. असे असले तरी या मूलबंधाच्या आधारे समकालीन वास्तव अर्थपूर्ण बनविण्याची प्रेरणा त्यांना आवरता येणे शक्य नव्हते. कारण त्यांना सामाजिक क्रांतीत, पददलितांच्या उन्नतीत रस होता. त्यामुळे त्यांनी

यातून खाडिलकरांना 'वाट पुसतु' मार्ग काढला. काल्पनिक–ऐतिहासिक–पौराणिक वास्तवाला समकालीन समस्यांचे संदर्भ त्यांनी मिळवून दिले. टिळक जसे तेल्यातांबोळ्यांचे पुढारी तसा बाजीराव धनगर-गुराख्यांचा नेता बनला. (दुसरा पेशवा). कृष्ण–पांडवांनी दुर्योधनाशी दिलेल्या संघर्षाने गोरगरीब, पददलित समाजाच्या प्रतिष्ठितांविरुद्धच्या संघर्षाचे रूप धारण केले (कौंतेय). मल्हार प्रांतातील बंडातून संयुक्त महाराष्ट्राचे आंदोलन सुचवले गेले (आमचं नाव बाबूराव). समकालीन सामाजिक वास्तवातून आपले नाटक किंवा कादंबरी घडवणे शिरवाडकरांना शक्य झाले नाही याचे एक कारण 'त्यांच्या जाणिवा व वास्तव यांतील विसंवाद' हे असावे असे वाटते.

२

शिरवाडकरांच्या–कुसुमाग्रजांच्या लेखनात शिव–अशिव शक्तींचा जो एक मूलबंध प्रकट होतो, तो काही विशिष्ट प्रतिमा घडवूनच प्रकट झालेला आहे. पारतंत्र्य, विषमता, दारिद्र्य व या सर्वांतून जन्मलेले दुःख या मानवविरोधी अशिव शक्ती कुसुमाग्रजांनी 'हिमलाट', 'वादळ', 'खवळलेला सागर', 'ग्रीष्म', 'निखारा', 'रात्र' आणि 'अंधार' या प्रतिमांतून साकार केल्या आहेत. या अशिव शक्तींविरुद्ध कोणी तरी उभे राहते. अशा वेळी ते ज्या शिव शक्तीचा आधार घेते, ती शिव शक्ती मुख्यतः 'प्रकाश' व तत्संलग्न अन्य गोष्टी यांच्या प्रतिमांमधून कुसुमाग्रज साकार करतात. उदाहरणार्थ : 'जीवन-सागर वादळलेला' असतो. भोवती 'अवसेची रात्र' असते. अशा 'काळराती' प्रवासास निघालेली गलबते 'वावटळीतील पिसापरी' हेलावू लागतात. मग त्यांना दूरवरच्या स्तंभावरून फेकल्या जाणाऱ्या 'हिरव्या तेजस्वी शांत प्रकाशाची' साथ लाभते. हा तेजस्वी व शांत प्रकाश नाविकांना आधार देणारा, त्यांच्या हृदयात 'आशेची वात' लावणारा असल्यामुळे वादळलेल्या सागराबरोबर सुरू असलेल्या संघर्षास 'दिशा' मिळते. मानवाला दिशा देणारे, मानवी जीवनाला अर्थ देणारे, दुःखातून आनंदाकडे नेणारे जे काही असेल, ते 'प्रकाश' या प्रतिमेतून व्यक्त होताना दिसते. प्रकाशदायी सूर्याने हृदयावर एकदा पाऊल ठेवले की, 'रात्रीमागुन रात्र येऊ द्या, कसली मग खंती!' ('प्रकाशप्रभू' : विशाखा) ही भावना निर्माण होते. कुसुमाग्रजांचे क्रांतिवीर श्रद्धेने 'रात्रीच्या गर्भात उद्याचा असे उषःकाल' असे म्हणतात.

कुसुमाग्रजांच्या स्वातंत्र्यपूर्वकाळातील–म्हणजे 'विशाखे' तील–कवितेत 'प्रकाशा' बरोबर, किंबहुना प्रकाशापेक्षा अधिक, महत्त्व 'तेजा' ला, 'अग्नी' ला

होते. 'तेज', 'अग्नी' ही प्रकाशदायी परंतु विनाशक शक्ती ; जीवनातील अशिवाला नष्ट करून टाकणारी. आपल्या प्रकाशातून दिशाहीनाला दिशा देणारी. 'सूर्य' हा प्रकाशावरोबर तेज आणि अग्नी देतो ; म्हणून हे सर्व व्यक्त होताना कुसुमाग्रज सूर्याची प्रतिमा योजितात. 'सूर्य' हा 'तेजाचे घट' ओतीतच क्षितिजावर येतो ; तो येताच 'अग्निरसाच्या लाटा' भूमीवर उठू लागतात ; त्याच्या 'ज्वालांत सारा तम' जळणार असतो आणि या यज्ञात ही 'धरा शुद्ध' होणार असते ; म्हणून 'या त्रिभुवन उजळत प्रभाकरा, हा काठोकाठ कटाह भरा' असे सूर्याला आवाहन करावे लागते. ('हा काठोकाठ कटाह भरा' : विशाखा).

'प्रकाश' आणि 'सूर्य' यांबरोबर 'तारका' ही आणखी एक प्रतिमा कुसुमाग्रजांच्या कवितेत सुरवातीपासून येते. ही मानवाच्या अंतिम उद्दिष्टाची, मार्गनियंत्रकाची प्रतिमा. 'एकच तारा समोर आणि पायतळी अंगार' असे जीवन कुसुमाग्रजांच्या हुतात्म्यांना लाभलेले असते. ('गर्जा जयजयकार' : विशाखा). 'नक्षत्रापरि असीम नीलामधे संचरावें' असे कोलंबसाला वाटत असते. ('कोलंबसाचें गर्वगीत' : विशाखा). जळणाऱ्या, जागणाऱ्या जीवास 'तळपणारा शुक्राचा तारा' मनःशांती देणार असतो. ('उत्तररात्री' : किनारा) राष्ट्रध्वजावरचे 'निळें चक्र' नक्षत्रांच्या दिव्य पथावरून प्रवास करते, म्हणून नवे जगत उमलविण्याची शक्ती त्याच्या ठिकाणी निर्माण झालेली असते. ('निळें चक्र हें' : किनारा). संहारक शक्ती म्हणून कोसळणारी वीज (क्वचित 'सूर्य' ही !) व जीवनदायी, आनंददायी शक्ती म्हणून 'मेघ' या प्रतिमाही सुरवातीपासून कुसुमाग्रजांच्या कवितेत येतात. ('मेघास' : विशाखा).

माणसाच्या जीवनातला 'तम' दूर करणाऱ्या, त्याच्या जीवनाला अर्थ देणाऱ्या, त्याला अशिवाविरुद्ध संघर्षाची आणि शिवत्वाच्या निर्मितीची प्रेरणा देणाऱ्या आणि त्याच्या जीवनात आनंद, सुख निर्माण करणाऱ्या गोष्टींसाठी कुसुमाग्रजांनी या ज्या प्रतिमा घडवल्या आहेत त्या सर्व आकाशस्थ, आकाश-संलग्न वस्तूंच्या, घटनांच्या आहेत. जीवनात जे जे मूल्यवान आहे ते ते 'नभाशी' संलग्न आहे. म्हणूनच जीवनाला अर्थ देऊ पाहणारे, जीवन नव्याने घडविणारे नेते हे 'नभनाविक' असतात. नभातून त्यांचा संचार होत असतो. त्यांना एक मूल्यात्मक जीवन लाभलेले असते. नभाशी संलग्न असलेल्या गोष्टींचा ध्यास लागलेला 'बालकवी' त्यांना नभनाविक वाटतो ; 'नील-सागरावरचा चतुर खलाशी' वाटतो ('बालकवी' : विशाखा). या भूमीसाठी

हा 'खलाशी' अक्षर धनराशी आणतो व तिला संपन्न करतो म्हणून कुसुमाग्रजांना तो मूल्यवान वाटला आहे.

स्वातंत्र्यचळवळीच्या काळात या प्रतिमांना जी अर्थपूर्णता लाभली, ती नंतरच्या काळात उरली नाही. 'विशाखे' मध्ये या प्रतिमांना जे संदर्भ लाभले होते ते नंतरच्या काळात गळून गेले. हे घडत असतानाच आकाशस्थ गोष्टीच्या या प्रतिमा 'आकाश' या एका प्रतिमेत विलीन होत गेल्या. 'किनाऱ्या' पासून किंबहुना 'किनाऱ्या' नंतरच्या कवितेत कुसुमाग्रजांच्या कवितेत 'आकाश' आणि 'माती' यांसंबंधीचा एक मूलबंध प्रभावीपणे व्यक्त होऊ लागलेला दिसतो. 'आकाश-माती' हा शिरवाडकरांच्या कवितेतील व एकूण वाङ्मयातील दुसरा प्रभावी मूलबंध आहे.

माणसांच्या प्राकृतिक जीवनासाठी 'माती' ही प्रतिमा कुसुमाग्रजांनी योजिली आहे. माणूस हा 'मातीचा पुत्र' आहे. पशुपक्षी आणि कीटक हे सर्वच मातीची लेकरे असतात. परंतु माणूस आणि इतर सजीव सृष्टी यांच्यात एक फरक आहे : माणसाला 'आकाशाचा वेध' लागलेला आहे तर इतर प्राणसृष्टीला तो नाही. माणूस हा 'आकाशाचा वेध' घेणारा 'मातीचा पुत्र' आहे. 'नटसम्राट' मधील अप्पासाहेब बेलवलकर म्हणतात :

...नरकातले सूक्ष्मदेही कीटकही
मैथुन करतात कीटकाशी
आणि कीटकांची जमात वाढवून
मरून जातात कीटकांसारखे.
या देहभोगाच्या आंधळ्या दलदलीतून
उठून उभा राहिला एक माणूस ..
सूर्याच्या चक्रावर त्यानं कातून काढलं
एक नवीन विश्व
ज्यात मर्कटांची झाली माणसं !

(अंक १ ला : नटसम्राट)

आकाशातील नक्षत्रावर आपल्या रक्ताचे शिंपण करून सूर्याच्या चक्रावर एक नवे विश्व जेव्हा कातून काढले जाते तेव्हा मर्कटाचा 'माणूस' होतो. 'आकाशाचा' स्पर्श नसेल तर माणूस आणि मर्कट यांत तसा फरक नाहीच. माणसाच्या प्रकृतीला केवळ प्रकृती म्हणून कसलेच मूल्य नाही. "आपले चिखलाचे पाय आमच्या गालिच्यावर आणून आमचे संसार मलिन आणि अमंगल करण्याचा तुम्हांला अधिकार नाही" असे अप्पासाहेबांना बजावणारा 'नटसम्राट'

मधील नंदा आणि अप्पासाहेब–कावेरीची आउट–हाउसमध्ये रवानगी करताना "तुमच्या सुखाची अन् संसाराची नासाडी होऊ देणार नाही. माझ्या घराचं घरपण मला राखायचं आहे." (अंक २, प्र. २ : नटसम्राट) असे नव-याला म्हणणारी नलू, ही केवळ प्राकृतिक जीवन जागणारी माणसे त्यांच्यामुळेच, इतरांसाठी जगण्याचे आकाशस्थ मूल्य लाभलेल्या नटसम्राटाची शोकांतिका घडते. केवळ 'माती' म्हणून जगणारी पोटची मुले अप्पासाहेबांना दूर लोटतात आणि 'माणसं तगवली पाहिजेत' या मूल्यात्मक भूमिकेतून निराश्रित माणसांना आधार देणारा, म्हणजेच आकाशाचा स्पर्श झालेला, राजा त्यांना जवळ करतो. 'नटसम्राट' मध्ये 'माती' मुळे 'आकाशा' ची घडणारी शोकांतिका ते रंगवू पाहतात.

'माती' ही जशी माणसाच्या प्राकृतिक जीवनाची प्रतिमा आहे तशीच 'आकाश' ही मानवी जीवनाला अर्थ देणाऱ्या मूल्यांची प्रतिमा आहे. प्राकृतिकतेला प्राकृतिकता म्हणून कसलाच अर्थ नाही; तिला जेव्हा मूल्यांचा स्पर्श होतो तेव्हा ती अर्थपूर्ण बनते तसेच मूल्यांना केवळ 'मूल्य' म्हणून काहीच अर्थ नाही; ती माणसाच्या प्राकृतिक जीवनाला जेव्हा अर्थपूर्ण बनवितात तेव्हाच 'मूल्य' म्हणून त्यांना अर्थ प्राप्त होतो. 'आकाशा' च्या संदर्भात 'माती' मूल्यवान आणि 'माती' च्या संदर्भात 'आकाश' हे मूल्यवान. या दोहोंनाही माणसाच्या जीवनातच अर्थपूर्णता लाभते. अशी अर्थपूर्णता लाभलेला माणूस हाच खरा 'माणूस'; एरव्ही तो नुसता पशू. कुसुमाग्रजांनी 'माणूस' ही प्रतिमा मूल्यात्मक अर्थाने वापरली आहे. माणूस आपल्यात 'आकाश' आणि 'माती' यांचा संवाद निर्माण करू पाहतो. आपली ही जाणीव कुसुमाग्रजांनी एका कवितेत सरळ सरळ विधानात्मक स्वरूपात मांडली आहे :

तत्त्वें आहेत दोनच :
माती आणि आकाश
तुमच्यात आणि –
माझ्यांतही.
माती आली पृथ्वींतून
आकाश आलें अवकाशांतून
एक शिरलें देहांत
आणि दुसरें बसलें मनांत.
दोघे खूप भांडले
हिचें काळें तिचें निळें
रक्त थोडें सांडलें

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

अखेर जिवांत काळीनेच
प्रस्थ आपलें मांडलें.
आता माती खजील झाली
तिचें काळे करडे कण
आकाशाच्या सांदींत जाऊन
धरतात त्यांचे निळेपण.

('द्वंद्व' : वादळवेल)

आकाशाशी भांडणाऱ्या मातीने माणसाच्या जीवनात आपले प्रस्थ मांडले असले तरी तिलाही 'आकाशाची' ओढ आहे. म्हणून ती आकाशाला म्हणतें :

माझ्या मातीचें गायन
तुझ्या आकाशश्रुतींनी
जरा कानोसा देऊन
कधी ऐकशील का रे ?

('मातीचें गायन' : मराठी माती)

कारण आपला 'अंधार' आकाशाने 'उषेच्या ओठांनी' टिपावा असे तिला वाटते. मातीला – म्हणजेच मातीने घडलेल्या माणसाला – अशी 'आकाशाची' ओढ आहे. 'आकाश' आणि 'माती' हे दोन ध्रुव 'माणसाच्या' ठिकाणी एकवटतात. कुसुमाग्रज म्हणतात :

मी आणिक मी आम्ही दोघे
एक घरामधले रहिवासी
दोन गावचे, दोन दिशांचे
हा रत येथे, हा वनवासी !
हा व्यवहारी रंगुनि जातो
हिशेब करतो रुपये आणे
नक्षत्रांच्या यात्रेंतील तो
ऐकत राही अबोध गाणें !
...मी आणिक मी आम्ही दोघे
वस्तीसाठी एक परी घर
दोन ध्रुवांचे मीलन येथे
दोन ध्रुवांतील राखून अंतर !

('आम्ही दोघे' : मराठी माती)

'आकाश' आणि 'माती' या ध्रुवांचे मीलन माणसात होते. एकाच वेळी तो प्राकृतिक जीवनात 'रत' असतो आणि 'वनवासी' ही असतो. माणसातच हे घडते, म्हणून कुसुमाग्रजांना माणूस मोलाचा वाटतो.

'आकाश' आणि 'माती' यासंबंधीची हीच जाणीव शिरवाडकरांनी 'ययाती आणि देवयानी' मध्येही प्रकट केली आहे. कच ययातीला म्हणतो : "यतीनं फक्त आत्म्याचं अस्ति-व मानलं आणि शरीराचा अधिक्षेप केला. ते शरीर त्याच्यावर आता सूड उगवत आहे शरीराचे सर्व व्यवहार आत्मिक व्यवहाराइतकेच शुद्ध आणि आवश्यक असतात .. तुम्ही शरीर हाच परमार्थ आहे असं मानून आत्म्याची हत्या करू लागला आहात शरीर मारणं जितकं विघातक तितकं आत्मा मारणंही " (अंक २, प्र. २ : ययाती आणि देवयानी).

आत्म्याचे नाते आकाशाशी आणि मातीचे शरीराशी असते आणि माणसाच्या ठिकाणी या दोहोंनाही महत्त्व आहे. यांपैकी एक जरी नाकारले तरी माणूस पशू होतो. यती आणि ययाती हे दोघे भिन्न दिशांनी 'पशू' बनले आहेत.

स्त्री–पुरुषांच्या प्रेमाचा क्षण हा कुसुमाग्रजांना मातीला आकाशाच्या होणाऱ्या स्पर्शासारखा वाटतो. त्यांच्या एका कवितेतील प्रियकर प्रेयसीला म्हणतो की, तरल सुखाची मादक चंद्रकला चारी दिशांतून द्रवते आहे आणि हा क्षण 'अलौकिका' च्या घरातला जणू आहेरच. या क्षणी :

आज स्वर्गता कनककणासम उनाड मातीमधे मिळे
शरिरें राहुनि शरीरतेचें काजळलेलें कवच गळे ...
या मातीवर अपार्थिवाचें स्वप्न घडीभर अवतरुं दे.

('अलौकिक' : मराठी माती)

मीलनाचा,प्रेमाचा क्षण म्हणजे मातीमध्ये स्वर्गतेचे मीलन, अपार्थिवाचे मातीवर अवतरलेले स्वप्न. प्रेमाचा क्षण म्हणजे आकाशात दोन उल्कांच्या भेटीचा क्षण. तो दोघांच्या जीवनात येतो, चार क्षण एकत्र प्रवासात जातात आणि नंतर वियोग होतो. प्रियकर प्रेयसीला या क्षणाची आठवण करून देताना म्हणतो :

पृथ्वीवर आता झालों मातीमध्ये माती पण
आठवतें का ?
मातीलाही बिलगली आकाशाची आठवण
आठवतें का ?

('स्मरण' : मराठी माती)

प्रेमाचा क्षण असा मातीला आकाशाची आठवण विलगण्याचा क्षण असतो. सामान्य प्रेमिक क्षणभरासाठी बाजीराव – मस्तानी होतात आणि 'लकाकलीं क्षण, निळीं आकाशितें' असा अनुभव त्यांना येतो. ('शर' : स्वगत).

शरीराने जगता जगता स्वतःमध्ये 'आकाश' मुरवून घेणे ही जणू आयुष्यभराची साधनाच. ही साधना कुसुमाग्रजांनी एका रूपकातून मांडली आहे. श्रावणात तयार झालेल्या छोट्याशा तळ्यातली 'मलीनता' निवळताच त्यात 'नभश्री' दिसते. या नभश्रीचा त्याला वेध लागतो. आजूबाजूचे जग त्याला सावध करते, परंतु त्याची साधना भंगत नाही. आटत चाललेल्या तळ्याची छोटी छोटी डबकी बनतात, पण त्या सर्वांत नभाच्या प्रतिमेचे फुटके-तुटके तुकडे लखलखतात. ते जेव्हा पूर्ण आटते तेव्हा जखमेसारखी त्याची खूण तेवढी शिल्लक राहते. ('आराधना' : मराठी माती). डबके क्षुल्लक असले तरी त्याचे असे–नभश्रीचा वेध घेत–जगणे हे खरे मूल्यवान जीवन. आजूबाजूच्या जगाचे भान न ठेवता असे जगणे हे 'कलंदराचे' जगणे. असे जीवन ज्याच्या वाटचाला येते तो मुक्त, स्वतंत्र. 'विश्वगर्भ आकाशाची शलाका' या कलंदराच्या जगण्यात असते. ('कलंदर' : मराठी माती). आकाशाचा स्पर्श झाल्यानंतर पार्थिवतेच्या, पार्थिवतेशी संलग्न नीतिनियमांच्या चौकटी त्याला बांधून ठेवू शकत नाहीत. त्यांच्या कवितेतील प्रियकर असे कलंदर जीवन जगणारे 'प्रवासी', 'नभनाविक' असतात. ('आस', 'शेवटचे पान' : विशाखा आणि 'प्रवासी' : मराठी माती). 'विदूषक' या नाटकातला बगाराम आणि 'एक होती वाघीण' मधील श्रीकांत हे असे आकाशाचा स्पर्श झालेले कलंदर.

'पक्षी' ही कुसुमाग्रजांची आवडती प्रतिमा आहे. मुक्त स्वैर असे त्याचे जीवन आहे आणि तो सतत 'आकाशा'च्या सहवासात रहात असतो. आकाशाचा अर्थ घेऊन येणारा तो दूत आहे. 'नभाचे तुकडे,' 'नक्षत्रांच्या गीताचे स्वर' घेऊन एखादा पक्षी येतो ; आपल्या घरात घरटे करतो. या अपार्थिवाच्या पसाऱ्यात पायाखालची जमीन विसरली जाते. सुज्ञपणाची, व्यवहाराची, लौकिकतेची कवाडे बंद होतात. पण त्या पक्ष्याच्या उरात कोणाचा तरी शर शिरतो. पुन्हा आपण सुज्ञ होतो, व्यवहारी होतो कधीतरी त्या पक्ष्याचा आठव होतो आणि–

क्षणभर वाटे
त्या पक्ष्याविण जगण्याचें हे कवचच केवळ

('पक्षी' : हिमरेषा)

आकाशाच्या स्पर्शाशिवाय माणसाचे जीवन हे सुज्ञपणाचे, व्यवहाराचे म्हणजेच निरर्थक बनून जाते. परंतु नभाचा वेध लागला की अंतिमतः जमीन सुटण्याचा, माणूसपण गमावले जाण्याचा (यतीसारखा) धोका असतो, आणि (ययाती-सारखे) केवळ जमिनीवरच राहिलो तर माणूस असूनही माणूसपण न गवसण्याचा धोका असतो. असा हा पेच सुटावा कसा ? कुसुमाग्रज मिस्किलपणे म्हणतात :

सरपटणाऱ्या नागरिकांना
थोडे थोडे पंख फुटावे
हवेंतल्या त्या विहंगमाचे
थोडे थोडे पंख कटावे,
ते खाली हे
वरती जातां
वर्गसमन्वय
असला होतां
– युगें युगे या मानवतेला करकचणारें
ग्रहण सुटावें !

(' शुभकामना ' : हिमरेषा)

स्वातंत्र्योत्तर काळात जी कविता कुसुमाग्रजांनी लिहिली तिच्यात ' माती आणि आकाश ' यांसंबंधीचा मूलबंध सातत्याने व्यक्त झालेला दिसतो. कुसुमाग्रजांनी जी देवविषयक कविता लिहिली ती प्रामुख्याने या मूलबंधातूनच निर्माण झालेली आहे.

कुसुमाग्रजांच्या देवविषयक कवितांत सुरवातीच्या काळात एक अंतर्विरोध जाणवतो. देवावरची श्रद्धा जशी या काळात त्यांनी व्यक्त केली, तसेच देवाला आव्हान देत त्यांनी देवाचे अस्तित्वही नाकारले. नभांतून चांदण्यांचा झोत झरावा तसा आपल्या मनातून देवाचा ध्यास झरतो आहे असे ते एकीकडे म्हणतात (' ध्यास ' : विशाखा); तर दुसरीकडे देवकल्पना मृगजळ आहे, ' माझ्या जीवनाचा मीच शिलेदार ' आहे, तू आहेस की नाहीस याच्याशी मला कर्तव्य नाही असे त्याला बजावतात. ('देवाच्या दारी' : विशाखा). देवासंबंधी अशा दोन परस्परविरोधी जाणिवा ' विशाखा ' व ' किनारा ' या दोन संग्रहांमधून व्यक्त झालेल्या दिसतात. ' मराठी माती ' पासून मात्र देवावरची श्रद्धा व्यक्त करणारी कविता त्यांनी लिहिली. ' स्वगत 'मध्ये कुसुमाग्रज म्हणतात :

मला हवी आहे नास्तिकता
पण सहस्र वर्षे
मनाला मिठी घालून बसलेली
ही आस्तिकता होत नाही दूर
माझ्यापासून.

(' जोगीण ' : स्वगत)

कुसुमाग्रजांबद्दल हे खरेच आहे. ज्या काळात त्यांनी काव्य लिहिण्यास सुरवात केली त्या काळात मार्क्स रसेल, फ्रॉइड यांच्या नवविचारांची छाप पडलेली होती. धर्म व देव यांविषयीच्या मध्ययुगीन श्रद्धांनी आपल्या विकासाला खीळ बसली, सामाजिक विकास घडवायचा असल्यास ह्या श्रद्धा निपटून काढल्या पाहिजेत; असा 'पुरोगामी' विचार या काळात प्रभावी बनला. कुसुमाग्रजांच्या लेखनावर याचा प्रभाव पडलेला दिसतो. बुद्धिवादाचे, जडवादाचे, भौतिकतावादाचे आकर्षण या काळातील मराठी लेखकांना असले तरी हे विचार त्यांना स्वतःमध्ये रुजवता आलेले दिसत नाहीत त्यांचे पिंड मुळातच भारतीय आध्यात्मिक आणि नैतिक विचारांवर पोसलेले होते. हा पारंपरिक विचार झाकायचा प्रयत्न या विचारांनी काही काळ केला असला तरी हळूहळू त्यांचे पांघरूण दूर होत गेले. आणि ही श्रद्धाळू, परंपरापूजक मने उघडी पडली. कुसुमाग्रजांच्या बाबतही हेच घडले. 'मातीला' प्रमाण मानणारा आणि स्वर्गस्थ देवांना आव्हान देताना–

तडितेच्या अक्षरांत फिरवा नभामध्ये ह्वाही :
न आम्ही देव, न हा दास !

(' मातीचा पुत्र ' : किनारा)

असे बजावणारा 'मातीचा पुत्र' त्यांनी निर्माण केला. 'वासनांवर विजय मिळवणे, शारीरिक वासनांचे रूपांतर एका श्रेष्ठ, निःस्वार्थ आणि अपार्थिव शक्तीत करणे' ह्याला मूल्य देणाऱ्या महंताचा पराभव चित्रित करण्यासाठी आणि 'शरीर हेच सत्य आहे, जीवनाचा सर्वांगाने उपभोग घेणे, ते अधिक सुखी व समृद्ध करणे यातच मानवी जीवितांचे सार्थक आहे' हा आधुनिक विचार मांडण्यासाठी कुसुमाग्रजांनी १९५२ साली 'जान्हवी' ही कादंबरी लिहिली. महंताची आत्महत्या, चित्रकाराचे जान्हवीसह–विवाहविधीचा पारंपरिक उपचार न करता–राहणे, महंताच्या मृत्यूनंतर वासुदेवाचे दिशाहीन बनलेले जीवन, या घटनांचे चित्रण करण्यामागे कुसुमाग्रजांचा हाच उद्देश होता.

परंतु नवविचारांची ही लाट लवकरच ओसरली. देवाला आव्हान देण्याची भाषा संपुष्टात आली. परमेश्वरापुढे आपण एक अजाण बालक, त्याचे बोट धरून जत्रेत हिंडणारे, ते बोट सोडून मोहांमागे धावणारे. परंतु या बालकाला--

नदीकडेने वाट पुढे ती
भयाण निर्जन काळोखांतून
माहित मजला, साथ कुणाची
तेथे नाही तुझियावाचून.

('जत्रा' : वादळवेल)

अशी त्याच्या अंतिम प्रवासात मिळणाऱ्या केवळ 'त्याच्याच' साथीची जाणीव आहे. अशी परमेश्वरविषयक पारंपरिक श्रद्धा प्रभावी बनली. सुरवातीच्या काळात झाकले गेलेले कुसुमाग्रजांचे श्रद्धाळू मन त्यांच्या उत्तरकालीन कवितांमधून अशा प्रकारे प्रकट होताना दिसते.

'ययाति आणि देवयानी' (१९६६) या नाटकात 'जान्हवी' तील समस्याच शिरवाडकरांनी पुन्हा हाताळली. शरीर आणि आत्मा यांत सत्य काय हे सांगताना त्यांनी 'दोन्ही गोष्टी तितक्याच महत्त्वाच्या आहेत' असा विचार कचाच्या तोंडी घातला. परंतु यावरोबरच, केवळ आत्म्याला आपल्या जीवनात स्थान देणारी कचाची व्यक्तिरेखाही रंगवली. ही व्यक्तिरेखा रंगविताना शिरवाडकरांनी आपला कौल कचाच्या बाजूने दिलेला आहे; हे या नाटकात जाणवत राहते. कारण आत्म्यासंबंधीचे पारंपरिक आकर्षण येथे प्रभावी बनले आहे. या नाटकात 'मातीचा पुत्र' या प्रतिमेचा अर्थही बदलला आहे. आपल्या मनगटात अजिंक्य सामर्थ्ये निर्माण झाली आहेत याचा अभिमान बाळगणाऱ्या, देवांचे दास्यत्व झुगारणाऱ्या, अमरांचे रक्त सांडण्याची बंडखोर भाषा करणाऱ्या 'किनारा' मधील 'मातीच्या पुत्रा' ची जागा एका विनम्र, अहिंसक अशा 'मातीच्या पुत्रा' ने घेतली. आपण कोणत्या प्रकारचे मातीचे पुत्र आहोत हे सांगताना कच सांगतो : 'माझ्यासारखे मातीचे पुत्र सामान्य असले तरी दुबळे असत नाहीत या मातीनं मला अशी नम्रता दिली आहे की कोणाचेही पाय धरताना मला लाज वाटत नाही, आणि याच मातीनं मला इतकं सामर्थ्य दिलं आहे की पृथ्वीवरील कोणत्याही सत्तेचा अथवा संपत्तीचा अधिकार क पदार्थ मानताना मला भय वाटत नाही.' (अंक २, प्र० २, ययाति आणि देवयानी)

विनम्रता निर्भयता हे गुण मातीने दिले म्हणून कच 'मातीचा पुत्र' आहे. तो स्वतःला असे म्हणत असला तरी तो 'आकाशाचा पुत्र' म्हणूनच

नाटकात वावरत असतो. प्रकटपणे शिरवाडकर कितीही 'माती' ची भाषा करीत असले तरी त्यांना सुप्तपणे वाटणारे 'आकाश' चे आकर्षण त्यांच्या वाङ्मयातून प्रकट झाल्याशिवाय राहत नाही. म्हणूनच त्यांनी 'जोगीण' (स्वगत) या कवितेत म्हटल्याप्रमाणे त्यांना नास्तिकता हवी असली तरी त्यांच्या मंदिराच्या दाराशी ठिय्या मारून बसलेली आस्तिकतेची जोगीण नास्तिकतेच्या मोहक नृत्यांगनेला आत येऊ देत नाही, ही गोष्ट खरीच आहे.

देवाला आव्हान देण्याची भाषा करणारी सुरवातीची त्यांची कविता जर बाजूला काढली तर त्यांच्या उरलेल्या देवविषयक कवितांत आपणांस दोन पदर दिसतात : कुसुमाग्रजांची काही कविता देवाचा शोध घेण्याच्या वृत्तीतून, देवाला भेटण्याच्या आसेतून निर्माण झाली आहे; तर काही कविता त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे, रूपाचे चित्रण करण्यासाठी लिहिली गेली आहे. पहिल्या प्रकारच्या कवितांमध्ये माणूस हा देवाचा, अस्वस्थ असा, शोधक आहे; तर दुसऱ्या प्रकारच्या कवितांमध्ये तो त्याच्या आश्रयाने वावरणारा एक अज्ञ, दुर्बल असा त्याचा आश्रित आहे. पहिल्या प्रकारच्या कवितेत देवाचा शोध घेण्याच्या वृत्तीचे झपाटलेपण, अस्वस्थता व्यक्त होते; तर दुसऱ्या प्रकारच्या कवितेत त्याच्या आश्रयातून जन्मलेली कृतार्थतेची, भारावलेपणाची, त्याविषयीच्या श्रद्धेची, कौतुकाची, समाधानाची भावना व्यक्त होते. पहिल्या प्रकारच्या कवितांमध्ये, कधी 'तो नाहीच' असे वाटते, तर कधी त्याचे अस्तित्व धूसरपणे जाणवते, पण तो प्रत्यक्षात भेटत नाही आणि कदाचित कधी भेटणारही नाही, ही जाणीव; तर दुसऱ्या प्रकारच्या कवितांत तो वेगवेगळ्या रूपांत दिसतो आहे, भेटतो आहे, ही जाणीव व्यक्त होते. 'त्याचे चरण तुम्हाला दिसले काय' असे विश्वातल्या चिरंतन प्रवाशांना-नक्षत्रांना-विचारावे तर ते म्हणतात :

तो मुक्त प्रवासी फिरत सदोदित राही
उठतात तमावर त्याचीं पाउलचिन्हें --
त्यांनाच पुससि तू, तो आहे की नाही !

('पाऊलचिन्हें' : किनारा)

दिवसभर तू नाहीस म्हणून वादविवाद करावा, रात्र व्हावी आणि फक्त मीपण उरावे आणि अशा वेळी तुझी झंकारत साद यावी. गगनात रजनीची छाया दाटता माझ्या मनाने 'तू आहेस' असे म्हणावे आणि माझी ही अगतिकता पाहून आकाशातल्या 'ज्ञानगर्विता चांदण्यांनी' स्मित करावे, ('दिवसासह सरले' : मराठी माती); असे असले तरी त्याचा ठावठिकाणा आकाशातल्या सप्तर्षींनाही लागत नाही ('उत्तर' : हिमरेषा), कारण :

अज्ञाताच्या गूढ धुक्यांत
अस्पष्टपणे तरळणाऱ्या तुझ्या अस्तित्वापर्यंत
कोणाचीं पावलें कधी पोहोचलीं नाहीत
माझींहि पोहोचणार नाहीत

तरीही या असाध्याच्या मार्गावर आपण पुढे पुढेच जातो आहोत; कारण आता :

या प्रवासातच आहे
प्रवासाची अंतिम सांगता.

('पांथस्थ' : स्वगत)

तो दिसत नसला तरी त्याची तमावर उमटलेली पावले जाणवतात ('पाऊलचिन्हे' : किनारा) जेव्हा जीवन 'असे नसेच्या सीमेवर अगतिकतेने' बसते तेव्हा तुझ्या 'हाकेची पणती' वाहत येते आणि तिच्या प्रकाशात पुन्हा 'आहे त्याचे' सूत्र हाती येते ('पणती' : स्वगत); 'माडीवर' बसती नाही असे वाटते, पण मधल्या रात्री त्या दालनात कुणाची तरी संथ पावले कानावर पडतात, रात्री तेथे कुणाचा तरी निळ्या प्रभेंचा दिवा तेवताना दिसतो आणि उत्तररात्री तेथे कोणाचा तरी स्वर सारंगीवर गाणे गाताना ऐकू येतो ('बिन्हाड' : वादळवेल). या कवितांमधून अतीव श्रद्धेने कुसुमाग्रज परमेश्वराचा शोध घेताना दिसतात, त्यांच्या अस्तित्वाचा एक प्रत्यय व्यक्त करताना दिसतात.

दुसऱ्या प्रकारच्या देवविषयक कवितांमधून देवाचे एक व्यक्तिमत्त्व साकार केले जाते आणि माणूस व देव यांच्या नात्याचा शोध घेतला जातो. कुसुमाग्रजांचा देव पारंपरिक देवापेक्षा फारसा निराळा नाही. पारंपरिक देवासारखा तो कृपाळू आहे; निराधारांना, दुःखीकष्टी लोकांना पोटाशी धरणारा आहे.

म्हणतात तुझ्या दयेला न अंत
पुकारती संत थोरी तुझी
चिमण्यांच्या घरा लावशी मशाल
केवढी विशाल दया तुझी !

('देवाच्या द्वारी' : विशाखा)

या जाणिवेच्या वाटेने कुसुमाग्रजांची कविता गेली असती तर कदाचित ती मर्ढेकरांच्या देवविषयक कवितांसारखी एका वेगळ्या वळणाने विकसित झाली असती. परंतु सुरवातीच्या काळात दिसणारी देवाच्या निष्ठुरतेची जाणीव पुढे कधी विकसित झाली नाही. या शतकाच्या तिसऱ्या चौथ्या दशकात नवविचारांच्या प्रभावाखाली असलेले कुसुमाग्रज अशी काही वेगळी जाणीव व्यक्त करीत

असले तरी त्यांच्या मूळच्या श्रद्धाळू, परंपराप्रिय पिंडामुळे त्यांची देवविषयक कविता पारंपरिक रूप धारण करू लागते.

'आयुष्यभर तुला शिव्या हासडल्या तरी तुझ्याच पायी लोळत यावे लागले, कारण आपल्या आयुष्याचा स्विच त्यांच्या हाताखाली आहे, आपण जळत पोळत आलो तरीही त्याची दगडी भिवयी थोडीसुद्धा चळत नाही' असे परमेश्वराचे एक भिन्न दर्शन घडविणारी मर्ढेकरांची कविता आणि कुसुमाग्रजांची 'खंत नाही तुला' (वादळवेल) ही कविता एकत्र वाचली की कुसुमाग्रजांचा देव कसा पारंपरिक आहे ते कळते येथेही देवाला चार शिव्या घातल्या गेल्या आहेत, पण त्याची दृष्टी संथ आहे, चेहऱ्यावर मंद स्मित आहे–

निषेधाचे काही काढून उद्‌गार
पुन्हा मी माघारी प्रयाण करी
हातात दिवा तू घेऊन राहसी
उभा माझ्यासाठी देहलीवरी.

('खंत नाही तुला' : वादळवेल)

असा तो कृपाळू, क्षमाशील आहे एका व्यभिचारिणीच्या भूमिकेतून कुसुमाग्रज म्हणतात, त्याला विसरून मी शतमंचावर निजले तरी त्याचे दार माझ्यासाठी सदैव उघडेच राहिले; शेवटी भोगलालसा संपुष्टात आली आणि मी तुझ्या निवासापुढे आले तेव्हा मला आमंत्रित करणारा एक दिवा त्याच्या अंगणात जळत होता. ('माघारी' : वादळवेल). असा हा दयावंत, कृपावंत, क्षमाशील, पतितोद्धारक देव कुसुमाग्रज आपल्या कवितांतून साकार करताना दिसतात.

परंतु कुसुमाग्रजांचा देव हा पूर्णपणे पारंपरिक नाही. देवविषयक पारंपरिक जाणिवांवरोबरच कुसुमाग्रज त्याचे नाते आकाशस्थ गोष्टींशी जोडतात. सूर्य–तारकांप्रमाणे तोही आकाशात–वरच्या माडीवर राहतो. आकाशस्थ ग्रहताऱ्यांप्रमाणे तो प्रकाशमय, तेजोमय आहे. तमात, अंधारात तो हृदयी धरतो; त्याच्याशी आपले मीलन होते. परंतु ते होताच–'नक्षत्रापरी उजळत जाळित गेले गगनांगणी' ('भीती' : मराठी माती) असा नक्षत्रासारखा तेजाचा, जळण्याचा अनुभव येतो. त्यांची सावली लाभली की युगायुगाची झाकळ जाते आणि

आकाशाचीं फुलें
शृंगारत रात
आलीं अंधारांत
माझ्याकडे

('देणगी' : किनारा)

असा तेजोमय, प्रकाशमय आणि तेजाचा, प्रकाशाचा प्रत्यय देणारा देव कुसुमाग्रज चित्रित करतात. हा देव आकाशासारखाच मानवी जीवनाला अर्थ देणारा, दिशा देणारा, मानवी जीवन मूल्यवान बनवणारा आहे त्याने–

मातीच्या चित्रांना
नाव दिलें गाव दिलें
मातीच्या चित्रांना
तूं अखेर भाव दिले

हृदयीं तव सार्थकता
कौतुक बघुनी फुलतां
मातीच्या चित्रांनी
देवा तुज अश्रु दिले !

(' कांही जिवनलहरी ' : मराठी माती)

माणूस म्हणजे एक मातीचे घर. मातीचे असले तरी शेवटी ते त्याचेच आहे. त्यानेच ते तेजोमय, बलमय, सुंदर करावयाचे आहे. ग्रहनक्षत्रांनी भरलेल्या तेजाने ते उजळून टाकायचे आहे. (' मातीचे घर ' : किनारा). ' माती ' ची ही वस्तू त्यांच्या स्पर्शाने अर्थपूर्ण व मूल्यवान बनली आहे. त्याच्या स्पर्शाने तिला ' स्वर्ग ' मिळणार नाही, तर ती आपल्याभोवतीच ' स्वर्ग ' बनवणार आहे. कुसुमाग्रजांचा हा देव त्यांच्या ' माती व आकाश ' या मूलबंधाचा एक भाग आहे. म्हणून पारंपरिक देवकल्पनेपेक्षा कुसुमाग्रजांची देवकल्पना काही प्रमाणात वेगळी आहे, असे म्हणावे लागते.

अशा देवाशी माणसाचे एक नातेही त्यांच्या कवितेतून व्यक्त होते. मानवी जीवनाला अर्थ आणि मूल्य देणारी ही एक अंतिम शिव शक्ती आहे, या शिव शक्तीपुढे माणूस हा एखाद्या कोवळ्या अर्भकासारखा दुर्बल आहे. त्याचे बोट धरूनच तो चार पावले टाकू शकतो आणि आपली पावले त्याच्या पावलांशेजारीच उमटतात हे पाहून तो कृतज्ञतेने, उपकृततेच्या जाणिवेने भारावून जातो.

तुझ्या पथावर तुझ्या पदांच्या
पायखुणांच्या शेजारीं मम
पायखुणा या उमटत जाती
खरेंच का हें ?

मातीमधल्या मुशाफरींतुन
हात तुझा तो ईश्वरतेचा
चुरतो माझ्या मलीन हातीं
खरेच का हें ?

('तुझ्या पथावर' : वादळवेल)

परमेश्वरी कृपेबद्दल ही अशी स्तिमिततेची, उपकृततेची भावना कुसुमाग्रज व्यक्त करतात. या कवितेत मानवाचे स्थान देवाच्या तोडीचे किंवा बरोबरीचे नाही, तर ते त्याच्या अनुचराचे आहे. पिता-बालक-संबंधातून किंवा प्रियकर-प्रेयसी-पतिपत्नीसंबंधातून अनेकदा ते देवमानव-संबंधाकडे पाहतात. वाट चुकणारा, अज्ञानी, दुर्बल तर कधी उद्धट असा हा मानव आणि क्षमाशील, कृपाळू वृत्तीने त्याला आधार देणारा, वाट दाखवणारा असा (पितृरूप) देव, या प्रकारचे या दोहोंतील नाते कुसुमाग्रज व्यक्त करतात.

३

ज्यांच्या मातीला आकाशाचा-देवत्वाचा-स्पर्श झाला आहे अशा व्यक्तिमनांचे चित्रण करण्याची, म्हणूनच, कुसुमाग्रजांना ओढ आहे. सामान्यांच्या सुखदुःखापेक्षा अशा व्यक्तींच्या सुखदुःखात, सामान्यांच्या सामान्य स्तरावरील जीवनसंघर्षापेक्षा अशा व्यक्तींनी दिलेल्या जीवनसंघर्षात कुसुमाग्रज अधिक रंगतात. अशी माणसे कुसुमाग्रजांना भूलोकीवरील देव वाटतात. देवाकडे ज्या श्रद्धेने कुसुमाग्रज पाहतात त्याच श्रद्धेने ते या व्यक्तींकडेही पाहतात. त्यांनी विवेकानंदांवर लिहिलेली कविता या दृष्टीने पाहता येईल. संसाराच्या वाटा जेव्हा सरधोपट बनून जातात, शुष्क (आणि क्षुद्र) तणांचे गर्भ वाहून जमीन वंध्या होऊन जाते, पथिकांना प्रकाश देणाऱ्या ज्योती परंपरेच्या काळजीने मरून जातात, माणूस व माणसाचे मन मरते, पाणी 'जीवन' उरत नाही तर ते नुसते द्रव असते, ताऱ्यांचे तारेपण सरते अशा घडीला

अदृश्यांतुनि ईश्वरतेचा
हात दयामय पुढती येतो
मृत मातीवर अलौकिकाचें करण्या सिंचन
वांझपणांतुनि फुलवायास्तव नवीन जीवन
नव्या प्रकाशी, जागृत करण्या मेलेलें मन
रूप असें हें–
शब्द असा हा–
तेज असें हें जगास देतो.

('विवेकानंद' : हिमरेषा)

'परित्राणाय साधूनां विनाशयच दृष्कृताम् । धर्मसंस्थापनार्थाय संभवामि युगे युगे ' असे आश्वासन देणाऱ्या भगवंताच्या रूपात कुसुमाग्रज विवेकानंदांकडे पाहताना दिसतात.

कुसुमाग्रजांना जाणवलेली ही महान माणसे मातृभूमीसाठी ' तेजाचे फुलवरे ' आणतात, ' तिमिरावर तेजाचा मोहर ' फुलवितात. (' सुभाष ' : किनारा). त्यांच्या स्पर्शाने ' तमाला तेजाची पालवी ' येते, त्यांच्या रूपाने ' ऐहिकात पारलौकिकाचा हात ' येतो (' करा दूर जरा हात' : मराठी माती). त्यांना फक्त ' आत्मा ' असतो, शरीरतेला काहीच अर्थ नसतो ('वंडखोर' : स्वगत). 'वादळचा रात्री, गहन तमात' ही माणसे नंदादीपासारखी जळतात (' पंतप्रधान ' : हिमरेषा). ती ' जीवनमरणाचा जमाखर्च न जुमानणाऱ्या, लौकिक क्षितिजाच्या पैल असलेल्या श्रद्धेने ' पेटलेली असतात (' चार कोळसेवाले ' : हिमरेषा). ही महान माणसे ' आकाशाचा स्पर्श ' न झालेल्या दीन-दुबळचांना आधार देतात, मार्ग दाखवतात. आपण जेव्हा निराश असतो, मनात काहूर दाटलेले असते तेव्हा या अशा माणसांच्या ' डोंगरापरी ' असलेल्या मूर्तीचे दर्शनही मनातला ' गलबला ' शांत करायला पुरेसे असते (' टिळकांच्या पुतळचाजवळ ' : विशाखा).

आपले प्राण पणाला लावून ज्या सामान्य माणसांचे दुःख हे महामानव दूर करू पाहतात, त्या सामान्य माणसांच्या भावभावनांचे, सुखःदुखाचे चित्रण कुसुमाग्रजांच्या वाङमयातून क्वचित येते. स्वतःच्या सुखदु:खात बुडालेल्या माणसाबद्दल त्यांना प्रेम वाटते असे दिसत नाही. असे जीवन जगणे त्यांना 'मरणांची माला ' वाटते. आपल्या वैयक्तिक सुखदुःखांतून बाहेर पडून इतरांच्या सुखदुःखांशी नाते जोडणाऱ्या माणसात त्यांना रस आहे. म्हणून राष्ट्रासाठी बंदुकीच्या गोळचा झेलणाऱ्या दरिद्री कोळसेवाल्यात त्यांना रस वाटतो. परंतु ज्यांच्या जीवनाला हे उदात्त रूप येते त्यांचे लौकिकातले पददलितत्व अशा वेळी गौण बनून जाते आर्थिक-सामाजिक स्तरावर माणसाच्या वाटचाला जे जीवन येते, ते कुसुमाग्रजांच्या वाङमयात महत्त्वाचे नसते, तर त्याला जे मूल्यात्मक रूप येते ते महत्त्वाचे असते. मेजावर पगार घेणाऱ्या कारकुनाचा हेवा करणाऱ्या सैनिकाच्या या विशिष्ट मनःस्थितीच्या चित्रणात कुसुमाग्रजांना रस नाही, तर रणांगणावर, अशा क्षुल्लक गोष्टी विसरून, ' या भूमीवर गगनाचे ' कोसळणारे छत तो कसे रोखून धरतो या त्याच्या मूल्यात्मक कृतीत त्यांना रस आहे. एकूण, माणसाच्या वास्तव व भावनिक जीवनाऐवजी त्यांना त्याच्या मूल्यात्मक जीवनात रस आहे. कारण हे मूल्यात्मक जीवन सामान्यांचे वास्तव जीवन बदलवून टाकू शकते अशी त्यांची श्रद्धा आहे. मूल्यात्मक

जीवन जगणाराच त्यांच्या दृष्टीने 'माणूस' असतो. आणि या अर्थाने त्यांना 'माणसा'त रस आहे असे म्हणता येईल.

शिरवाडकरांच्या वाङमयातील प्रेमचित्रणातही हा मूल्यांचा स्पर्श आवश्यक असतो. त्यांच्या वाङमयातील स्त्रिया, ज्या पुरुषांना आकाशत्वाचा, मूल्यांचा स्पर्श झालेला असतो त्यांच्यावरच प्रेमाचा वर्षाव करतात. ही प्रेयसी जेव्हा प्रेम करते तेव्हा ती स्वत: 'मस्तानी' असते आणि ती आपल्या प्रियकरातील 'बाजीराव'पणावर प्रेम करते. दुर्बल विनायकराव मास्तर जेव्हा असाच 'बाजीराव' बनतो तेव्हा पद्मा त्याला श्रद्धेने शरीर अर्पण करते. मानवहितकारक पराक्रमाची प्रतिमा म्हणून 'बाजीराव' त्यांच्या वाङमयात आलेला आहे. त्यांच्या कवितेतील 'मस्तानी' म्हणते :

तुझ्या वीरतेस
अपार तेजास
किनार रे माझ्या दिव्य लावण्याची

('मस्तानी' : मराठी माती)

'दुसरा पेशवा' नाटकातील मस्तानी म्हणते की 'माझ्या प्रफुल्लित यौवनाची नजर एखाद्या सूर्यपुष्पाप्रमाणे सतत या सूर्याकडे वळलेली होती .. तेजाच्या राशीत एखाद्या ठिणगीप्रमाणे विलीन होण्यासाठी साता जन्माची बंधनेही मी तोडली असती . पुरुषाच्या पराक्रमाला स्त्री आपल्या सौंदर्याचा हा नजराणा अर्पण करीत आहे'

(अंक १, प्रवेश ३ : दुसरा पेशवा)

प्रकाश, तेज अग्नी हया सर्व जीवनावश्यक आणि आकाशदत्त गोष्टी सूर्यात एकवटलेल्या आहेत. म्हणून सूर्य ही आकाशस्थ मूल्यांची प्रतिमा. मग 'सूर्या' शिवाय पृथ्वी दुसऱ्या कोणावर प्रेम करणार ? सूर्यावरचे हे प्रेम सफल होणार नसेल तर आयुष्यभर दूरता सहन करण्यास 'पृथ्वी' तयार आहे. ('पृथ्वीचे प्रेमगीत' : विशाखा). कुसुमाग्रजांच्या वाङमयातील प्रेयसीचीच केवळ ही भूमिका नाही. मूल्यात्मक जीवनाचा वेध लागलेल्या मनाची ही भूमिका आहे. आपले जीवन फारसे मूल्यात्मक नाही, तसे ते क्षुद्रच आहे. ते 'माती'चेच अधिक आहे. ते मूल्यात्मक बनावे असे स्वप्न आहे; ते पूर्णपणे खरे होईल की नाही कोणास ठाऊक. निदान दुरून का होईना, या 'आकाशा'चे पूजन करून हे जीवन काहीसे सफल करू या हया भूमिकेवरून हे वाङमय निर्माण होते. कुसुमाग्रजांच्या वाङमयातल्या मानवाचे देवपूजन आणि विभूतिपूजन, त्यांच्या वाङमयातील प्रेयसींनी केलेले प्रियकरपूजन हे सर्व याच भूमिके-

तून निर्माण होते. या पूजनात स्वतःच्या क्षुद्रतेची एक जाणीव लपलेली असते; ती सुप्तपणे या लेखनात वावरत असते.

कुसुमाग्रजांनी लिहिलेली 'सूर्यफूल' (किनारा) ही कविता, या संदर्भात, लक्षात घेण्याजोगी आहे. "ज्याला तू दिसतही नाहीस, ज्याला भक्तीचे महत्त्वही वाटणार नाही, अशा या 'सूर्या'साठी आपला जीव व्यर्थ का पाखडतोस ?" असा प्रश्न सूर्यफुलास करताच ते म्हणते :

भूवर मी तो व्योमीं
तो अपार पामर मी
दिसणारहि मी नाही
कळणार न पूजा ही
.. किरणांना मावळत्या
अभिवादन करूनी त्या
जाइन मातित मिळुनी
त्यातच मज मोक्ष असे !

('सूर्यफूल' : किनारा)

आपल्या पामरतेची जाणीव असलेले, मूकपणाने, सूर्याला न कळत त्याची पूजा करणारे हे 'सूर्यफूल' कुसुमाग्रजांच्या वाङ्मयात फार महत्त्वाचे आहे.

मानवी जीवनाला अर्थ देणारी मूल्ये आणि अशा मूल्यांचा ठेवा असलेली माणसे हयांच्यासाठी कुसुमाग्रज 'सूर्य' ही प्रतिमा योजितात. या मूल्यांचा आणि मूल्यधारी माणसांचा वेध लागलेल्या मनासाठी त्यांनी सूर्यफुलाची प्रतिमा योजिली आहे. देव आणि मानव, पृथ्वीवरची थोर माणसे आणि मानव, प्रियकर आणि प्रेयसी, यांच्यातील नाते 'सूर्य' आणि 'सूर्यफूल' या संबंधातून व्यक्त होते. म्हणून सूर्य-सूर्यफूलसंबंध हा कुसुमाग्रजांच्या वाङ्मयातील नैतिक जाणिवा व्यक्त करणारा एक महत्त्वाचा मूलबंध आहे आणि तो 'आकाश-माती' या मूलबंधाशी संबंधित आहे.

कुसुमाग्रजांच्या या जाणिवांचे स्वरूप या प्रकारचे असल्यामुळे त्या दोन प्रकारच्या दर्शनबिंदूतून संघटित होत असलेल्या दिसतात. काव्यात अनुभवांची संघटना बांधताना ते काही वेळा मूल्यात्मक पातळीवर उभे राहून संघटित होणाऱ्या अनुभवाकडे पाहतात, म्हणजेच ते एखाद्या मूल्यात्मक पातळीवरून अनुभवांची संघटना साधू पाहतात. काही वेळा ते श्रद्धायुक्त सामान्य माणसाच्या भूमिकेवरून ते मूल्यात्मकतेची, मूल्यात्मकतेने अर्थपूर्ण बनलेल्या अनुभवांची संघटना घडवू पाहतात.

उदाहरणार्थ :

जा जरा पूर्वेकडे !
वाळवण्टीं कोरतां का एक श्वानाचें मढें !
जा गिधाडांनो, पुढे

('जा जरा पूर्वेकडे' : विशाखा)

या कवितेत मूल्यात्मक पातळीवरून अनुभव संघटित होतो आहे तर –

थांब थांब परंतु नको रे घना कृपाळा,
अजुनि जाळतोच जगा तीव्र हा उन्हाळा !

('मेघास' : विशाखा)

येथे एका श्रद्धायुक्त भूमिकेवरून मूल्यात्मक अनुभवाची संघटना बांधली जाते. मूल्यात्मक पातळीवरून जीवनाकडे पाहणे हा एक दर्शनबिंदू आणि मूल्यविरहित पातळीवरून मूल्यात्मक जीवनाकडे पाहणे हा दुसरा दर्शनबिंदू, असे दोन दर्शनबिंदू त्यांच्या कवितांत आढळून येतात. कधीकधी हे दर्शनबिंदू सुप्त असतात आणि त्यांच्याकडे आपले सहसा लक्ष जात नाही उदाहरणार्थ :

पुन्हा पुन्हा बघ तुला सांगतों
पिटामध्ये मी आहे बसलो
तयार तेथे बसावया तू ?
म्हणशिल ना तर आम्ही फसलों !

('जागा' : हिमरेषा)

या कवितेतील अंतःसूर मूल्यात्मक आहे. मी स्वतःला सामान्य माणसांपैकी एक समजतो म्हणून मी त्यांच्यावरोबर पिटात बसलो आहे. तुम्ही तेथे बसावयास तयार आहात का ? तुम्ही माझ्याप्रमाणेच पिटात बसावे असे वाटते (तुम्ही बहुधा तयार नसता कारण समतेसारख्या मूल्यांवर तुमची श्रद्धा नसते), असा या निवेदकाचा मूल्यात्मक सूर आहे. येथे हा निवेदक ज्यांच्याशी बोलतो आहे त्याची मूल्यनिष्ठा संशयास्पद मानली आहे आणि बोलणारा मात्र विशिष्ट मूल्य स्वीकारून बोलत आहे. संदेश देणारी, आपला सात्त्विक संताप (ओजस्वी भाषेत) व्यक्त करणारी, कशाचा तरी उपहास–उपरोध करणारी त्यांची कविता या पातळीवरून लिहिली गेली आहे.

'कोलंबसाचे गर्वगीत', 'गर्जा जयजयकार', 'मातीचा पुत्र' यांसारख्या कविताही याच दर्शनबिंदूतून लिहिल्या गेल्या आहेत. श्रद्धायुक्त, मूल्यविरहीत भूमिकेतून मूल्यांकडे आणि मूल्यात्मक जीवनाकडे पाहण्यातून त्यांची जी कविता लिहिली जाते तिच्यात श्रद्धेचा, आदराचा, स्तिमिततेचा, कृतज्ञतेचा,

कौतुकाचा भाव असतो. अनेकदा तर ही कविता स्तोत्रवजा, संकीर्तनवजा असते. परमेश्वरविषयक बहुसंख्य कविता या दुसऱ्या दर्शनबिंदूतून लिहिल्या गल्या आहेत. 'सुभाष' (किनारा), 'पंतप्रधान', 'विवेकानंद' (हिमरेषा) या व महामानवांवरच्या इतर कविता याच दर्शनबिंदूतून लिहिल्या गेल्या आहेत. म्हणजेच काही वेळा ते 'सूर्या' च्या पातळीवरून, तर काही वेळा 'सूर्यफुला'-च्या पातळीवरून आपली कविता संघटित करतात.

कुसुमाग्रजांच्या–शिरवाडकरांच्या नाटकातील बहुसंख्य पात्रे या दोन दर्शनबिंदूंपैकी कुठल्या तरी एका दर्शनबिंदूच्या पातळीवर वावरत असतात. सूर्य आणि सूर्यफूल, सूर्य आणि पृथ्वी ('पृथ्वीचे प्रेमगीत' : विशाखा) यांच्या-मध्ये शिरवाडकरांना जाणवलेले नाते त्यांच्या नाटकांतून व्यक्त झाले आहे. त्यांच्या नाटकांतील काही पात्रांना 'सूर्याची' मूल्यात्मक पातळी प्राप्त झालेली असते. इतर पात्रांशी वागताना–बोलताना त्याची ही पातळी व्यक्त होत राहते. काही पात्रे 'सूर्यफुला' च्या पातळीवर वावरत असतात. काही पात्रे मात्र सूर्यफुलाच्या खालच्या पातळीवर असतात त्यांपैकी काहींना या नाटकात सूर्य-फुलाच्या पातळीवर बढती मिळू शकते. काही पात्रे अशी दुर्दैवी असतात की त्यांची नैतिकदृष्टया हीन असलेली पातळी कधी बदलत नाही. या तीन पात-ळ्यांवर वावरणाऱ्या पात्रांच्या जोडीला, रंगभूमीवर अवतीर्ण न होणारा परंतु नाटकात उल्लेखिलेल्या जाणारा, दुःखीकष्टी, दीनदुबळ्या माणसांचा असा एक वर्ग असतो 'सूर्य' पातळीवरची माणसे या दीनदुबळ्या माणसांच्या दुःखाबद्दल, त्यांच्या जीवनात सुखसमाधान आणण्याच्या आपल्या उद्दिष्टाबद्दल बोलतात.

'सूर्यफूल' पातळीवरची माणसे 'सूर्य' पातळीवरच्यांना साथ देतात, त्यांच्याबद्दल सतत श्रद्धा, आदर, भक्तिभाव व्यक्त करीत असतात. 'सूर्य' पातळीवरील आणि 'सूर्यफूल' पातळीवरील माणसांमधील संबंधामुळे, 'सूर्य' पातळीवरील माणसांच्या कर्तृत्वामुळे सूर्यफुलाखालील पातळीवरची काही माणसे सूर्यफुलाच्या पातळीवर येतात, तर काही तशीच अनुद्धारित राहतात.

शिरवाडकरांचे पहिले स्वतंत्र नाटक 'दुसरा पेशवा' हे या दृष्टीने विचारात घेता येईल. बाजीराव मूल्यात्मक पातळीवर जीवन जगतो आहे. त्याला दुराण्यांना काबूलपलीकडे पळवून लावायचे आहे. 'हिंदुस्थान ही लुटा-रूंच्या वस्तीसाठी धर्मशाळा नाही' हे जगाला बजवायचे आहे. 'भारतीय मुर्दाड आहेत' ही परकीयांची समजूत नष्ट करायची आहे. गरज पडल्यास शाहूला दिल्लीच्या तख्तावर बसवायचे आहे. बाजीराव समाजातील गोरगरिबांचा, धनगरगुराख्यांचा नेता आहे. त्याच्या या मूल्यात्मक जीवनाला आपल्या सौंद–

यांचा नजराणा अर्पण करण्यास मस्तानी आली आहे. आपले शरीर 'तिकडे' उगाळून लावता येत नाही याचे काशीबाईंना दुःख आहे. 'आपण सारेजण त्या एका देदीप्यमान मूर्तीभोवती प्रदक्षिणा घालणारे भक्त आहोत' अशी चिमाजीची श्रद्धा आहे. ही सर्व सूर्यफुलाच्या पातळीवरील माणसे बाजीरावास विरोध करणारी पंतप्रतिनिधी, सुमंत ही माणसे त्याचे कर्तृत्व पाहताच सूर्यफुलाच्या पातळीवर येतात. विसाजी, महादेवशास्त्री मात्र तशीच मूल्यविहीन पातळीवर कायम राहतात. 'कौंतेय' मधील कर्ण आणि जांघिल, माधवी, दुर्योधन यांची नाती अशीच सूर्य–सूर्यफुलासारखी आहेत. आपण कर्णाचा तेजोवध केला या अपराधी भावनेने त्याच्या पायावर डोके ठेवणारी कुंती हीसुद्धा सूर्यफुलासारखीच. कर्णाच्या सेनापतीपदास सुरुवातीला विरोध करून नंतर त्याचे सारथ्य स्वीकारावयास तयार झालेला शल्य हा खालून वर, सूर्यफुलाच्या पातळीवर जाणारा.

'ययाति आणि देवयानी' या नाटकातला कच हा तर परिपूर्ण सूर्यच. 'कुसुमाग्रजां'च्या काव्यात देवाचे जे व्यक्तिमत्त्व साकार होते ते शिरवाडकरांच्या कचाच्या रूपात पूर्णपणे एकवटले आहे. देवदानवांचे युद्ध थांबविण्यात तो यशस्वी होतो. ययाती, यती आणि देवयानी यांच्या मानसिक रोगांचे तो नेमके निदान करू शकतो. भडकलेला यती केवळ त्याच्या इशाऱ्यावर शांत होतो, ययातीने त्याचा अपमान केला असताना तो शांतपणे त्याच्या मानसिक रोगाचे निदान करून त्याला मार्गदर्शन करतो. शरीर नाकारून फक्त आत्म्याचे अस्तित्व मानणाऱ्या यतीचा पशू होतो, परंतु त्याच्याप्रमाणे शरीर नाकारणाऱ्या आणि केवळ आत्मिक जीवन जगणाऱ्या कचाचा मात्र पशू होऊ शकत नाही कारण तो सूर्यकोटीतला आहे शिरवाडकरांना माणसापेक्षा 'देवा'चे किती आकर्षण आहे याचे हा कच जणू पुरावाच आहे. 'विश्वातल्या साऱ्या सद्भावना संघटित होऊन त्यांच्या मुद्रेवर आश्रयाला आल्या होत्या. आकाशानं त्यांच्या डोळ्यांना आपलं म्हटलं होतं आणि समुद्रानं त्यांच्या शब्दाला आशीर्वाद दिलेला होता.' ययातीने कचाबद्दल वापरलेल्या अशा भाषेतच शर्मिष्ठाही त्याच्याबद्दल बोलते.

ययाती, शर्मिष्ठा आणि विदूषक ह्यांची पातळी सूर्यफुलांची; देवयानी मात्र सुरवातीला सूर्यफुलाच्या खालच्या पातळीवर वावरते. तिलाही कचाचे मोठेपण मान्य आहे, पण तो फक्त आपलाच असावा अशी तिची स्वार्थी वृत्ती आहे. आपल्या देहाचे सौंदर्य पाहून नव्हे, तर प्रेम करण्याचे आपले अपार सामर्थ्य पाहून कच आपल्याला बहीण मानतो (?) व आपल्यावर प्रेम करतो,

याचा प्रत्यय आल्यावर ती सूर्यफुलाच्या पातळीवर येते या प्रकारे या नाटकात सूर्य-सूर्यफूल-नाते पूर्णपणे प्रस्थापित होते

'वीज म्हणाली धरतीला' मधील झाशीची राणी तर प्रत्यक्षात 'सूर्याची पाकळी', 'गगनकन्यका', 'शिवतेजाची कळी' (प्रारंभगीत–वीज म्हणाली०). 'मातीनं माया दिली आणि आकाशानं तेज दिलं त्या मिलाफातून ही मूर्ती उभी राहिली.' असं राणीबद्दल जुलेखा म्हणते. तिच्या भोवतालची काशी, मुंदर, जुलेखा, रावसाहेब, टोपे, रोज ही सारी माणसे 'सूर्यफुले'. शिरवाडकरांचा कच हा जसा परिपूर्ण 'सूर्य' तसेच 'वीज म्हणाली०' मधील जुलेखा ही परिपूर्ण 'सूर्यफूल'. ही कोठीवरील नाचनारीण. 'माणसाच्या जन्माला आले आहे तर त्यात खिदमत करावी आणि जगून किंवा मरून जिंदगीचं सार्थक करावं' या निर्धाराने ती राणीकडे येते; आणि तिचे 'सूर्य' पूजन सुरू होते. 'असं वाटतं की एका जुलेखाच्या हजारो जुलेखा व्हाव्यात आणि त्यातील प्रत्येक जुलेखाच्या कुडीतून हजार पाखरं बाहेर पडावीत–गाणारी ... आणि त्या सर्वांनी गात रहावं माझ्या राणीसाठी!' (अंक ३, प्र. १, वीज म्हणाली०) या श्रद्धेने हे पूजन चालू असते.

'नटसम्राट' मधील अप्पासाहेब हे एक प्रकारचे 'सूर्य' च. फरक एवढाच की बाजीराव, कर्ण, झाशीची राणी यांप्रमाणे तो पूर्ण तेजाने तळपत नाही तो मावळू लागलेला, तेजक्षय झालेला सूर्य आहे. आपले सारे आयुष्य ते नट म्हणून प्रेक्षकांसाठी जगले आहेत. 'दुःख जवळ ठेवावं, सुख वाटून द्यावं' या मूल्याप्रमाणे ते जगत आहेत. गणपतराव जोशी, काकासाहेब खाडिलकर हे अप्पासाहेबांचेही 'सूर्य' आहेत. त्यांच्या 'प्रत्येक आकाशाच्या तुकड्यावर गणपतरावांच्या नावाचा शिक्का आहे.' म्हणून आपल्या 'सूर्याचा' कळवणकरांनी केलेला अपमान अप्पासाहेब सहन करू शकत नाहीत.

मावळू लागलेल्या या सूर्याभोवती कोमेजलेली 'सूर्यफुले' आहेत. कावेरी म्हातारपणाने, हृदयविकाराने दुबळी बनलेली आहे; तर पांडोबा एक सामान्य, आश्रित जीवन जगणारा, आर्थिक दृष्टीने दुबळा आहे. त्यामुळे तेजोविहीन झालेला हा सूर्य एकाकी बनतो, निराधार बनतो. मूल्यविहीन, स्वार्थी जीवन जगणाऱ्या स्वतःच्या अपत्यांचा आश्रय तुटतो. बूटपॉलिशवाल्या राजामध्ये एक सुप्त 'सूर्य' या मावळणाऱ्या सूर्याला भेटतो. पण उशीर झालेला असतो. कारण माणसे तगविण्याचे व्रत घेतलेल्या सूर्याच्या भेटीचा क्षण हा या तेजोविहीन सूर्याचा बुडण्याचा क्षण असतो. अंजलीला डोळे मिळवून देणारा, रायसाहेबांनी दिलेली रक्कम आपल्या वेटर मित्रांना वाटून टाकणारा बगाराम

(विदूषक, १९७३), वाघिणीचे माणसात रूपांतर करणारा–कचाचाच एक नवा अवतार असलेला–श्रीकांत (एक होती वाघीण, १९७५) ही कमी–अधिक प्रमाणातली सूर्यमंडळी.

शिरवाडकरांच्या नाटकांत वेगवेगळ्या प्रकारचे नैतिक संघर्ष असतात ते ह्या नाटकांना आकारही देतात. तरीही ह्या सर्वांमध्ये सूर्य–सूर्यफूल हा मूलबंध कायम टिकवला जातो. वेगवेगळ्या प्रकारचे नैतिक संघर्ष घडविताना सूर्य–सूर्यफूल हा मूलबंध त्यांना स्वीकारावासा वाटतो याचे कारण काही विशिष्ट नैतिकमूल्ये अभिव्यक्त करावीत, त्यांचे वाचकांवर संस्कार करावे, अशी एक प्रेरणा त्यांच्या लेखनामागे आहे. काही विशिष्ट मूल्ये शिरवाडकरांना प्रमाण वाटतात. त्यांच्या स्वीकारामुळे मानवाचे कल्याण होणार आहे, अशी एक श्रद्धा त्यामागे दिसून येते. 'सूर्य' पातळीवरील माणसे या मूल्यांप्रमाणे वर्तन करतात आणि सूर्यफुलाच्या पातळीवरील माणसे या मूल्यांचे महत्त्व सांगत, मूल्यपातळीवरील माणसांच्या मोठेपणाची शिफारस करीत, त्यांच्या मूल्यात्मक वर्तनाला मदत करीत असतात. शिरवाडकरांनी स्वीकारलेल्या या मूलबंधामुळे ही मूल्ये वाचकांसमोर सातत्याने व प्रभावीपणे ठेवता येतात. त्यांच्या वाङ्मयीन उद्दिष्टाच्या दृष्टीने सूर्य–सूर्यफूल–मूलबंध अतिशय उपयुक्त आहे म्हणून तो त्यांच्या वाङ्मयात सातत्याने आढळतो.

४

शिरवाडकरांच्या साहित्यकृतींचे संघटन व नियमन करणारे अनुक्रमे अहि–नकुल मूलबंध, आकाश-माती मूलबंध आणि सूर्य–सूर्यफूल मूलबंध, असे तीन मूलबंध आपण पाहिले. त्यांना येथे ही जी नावे दिली आहेत, ती विवेचनाच्या सोयीसाठी दिली आहेत. शिरवाडकरांच्या विविध साहित्यकृतींचे विश्लेषण केल्यानंतर त्यांच्या लेखनात जाणिवांच्या संघटनेचे हे तीन मूलाकार सापडतात आणि या मूलाकारांचे स्वरूप आपणांस निश्चित स्वरूपात सांगता येते, हे महत्त्वाचे आहे; यांची नावे महत्त्वाची नाहीत. या मूलाकारांना येथे मूलबंध म्हटले आहे. या तिन्ही मूलबंधांचे परस्परांशी एक नाते आहे ह्या मूलबंधांतील जाणिवा व त्यांचे परस्परसंबंध विचारात घेऊन शिरवाडकरांच्या लेखनातील मानवी जीवनासंबंधीच्या जाणिवांचा व्यूह पुढीलप्रमाणे मांडता येईल :

या संपूर्ण जीवनावर छाया धरणारी, जीवनाला अर्थ देणारी, दिशा देणारी, या जीवनात परिवर्तन घडवून आणणारी, एक शिव शक्ती आहे. जीवनसंहारक, जीवनाला धोका निर्माण करणारी अशिव शक्ती जेव्हा जेव्हा

उदयाला येते तेव्हा तेव्हा ही शिव शक्ती कोणत्या ना कोणत्या रूपात प्रकट होते; जीवनात एक परिवर्तन घडवून आणते. मानवी जीवनात काही मानव या शिव शक्तीने भारावले जातात. मानवी जीवनाला ते आकार देतात, दिशा देतात; हे जीवन बदलवून टाकतात. मानवी जीवनात ही प्रक्रिया वारंवार घडत असल्याने मानवी जीवनाचा विकास होतो, मानवी जीवनातील दुःखे दूर होत जातात, ते अधिक सुरक्षित, सुंदर व आनंदमय बनत जाते. म्हणून मानवाने या शिव शक्तीचा सतत वेध घेतला पाहिजे. तिचे पूजन केले पाहिजे. या शक्तीने झपाटलेल्या माणसांना अनुसरले पाहिजे, त्यांना साथ दिली पाहिजे. म्हणजेच मानवी जीवनाला अर्थ राहू शकेल शिरवाडकरांचा आशावाद, त्यांची मूल्यनिष्ठा, विभूतिपूजन, मानवी जीवनातील परिवर्तनाबद्दल–म्हणजेच क्रांतीबद्दल–त्यांना वाटणारा उत्साह, मानवी जीवन अधिक सुखी, सुरक्षित व आनंदमय बनावे याबद्दलची त्यांची असोशी हे सर्व जाणिवांच्या या व्यूहातूनच निर्माण झालेले आहे. शिरवाडकरांच्या काव्यात हा व्यूह प्रतिमांच्या रचनेतून व्यक्त होतो आणि त्यांच्या नाटक–कादंबऱ्यांत तो व्यक्तिसंबंधांतून व्यक्त होतो.

शिरवाडकरांच्या वाङ्मयातून स्वातंत्र्य–समता–बंधुता या आधुनिक मूल्यांचे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष उल्लेख येत असले, तरी त्यांच्या जाणिवांच्या चौकटीत मात्र या मूल्यांना स्थान असल्याचे दिसत नाही. त्यांच्या वाङमयात मूल्यात्मक जीवन जगणारी माणसे व सामान्य माणसे असा एक भेद कायम राहतो. मूल्यात्मक जीवन जगत असलेली ही माणसे सामान्य माणसाच्या 'पिटात' बसत असली तरी ती 'दूरस्थ'च असतात. आपण 'एकाकी' आहोत असे त्यांना जाणवत असते बाजीराव म्हणतो, ' सैनिकांच्या समुदायात वावरणारा, आप्तमित्रांनी वेढलेला, महाराष्ट्राचा हा पंतप्रधान आज एकटा, अगदी एकटा पडला आहे ! पर्वताचा एखादा सुळका इतर शिखरांना मागे सारून आकाशात उंच जातो; पण त्या उंचीबरोबरच, त्या श्रेष्ठतेबरोबरच त्या भकास निळ्या पोकळीतील एकाकीपणा त्याला सहन करावा लागतो.' (अंक ३, प्र. १, दुसरा पेशवा).

' निवास ' या कवितेत ते म्हणतात की, खूप खूप वर्षांपूर्वी आकाशाशी आपला करार झाला आणि आकाशगंगेतील एक तारका आपली झाली. जेव्हा पृथ्वीवर ज्वालामुखीच्या उद्रेकात उसासलेली उद्याने दग्ध होतात, बर्फाच्या प्रपातात कोकिळांची कूजने गोठून मरून पडतात तेव्हा–

माझा निवास
त्या तारकेवरच असतो

व्यवहारापुरता
मी येथे
वावरत असलों तरी

('निवास' : महाराष्ट्र टाइम्स, वार्षिक १९७९)

ही कविता मूल्यात्मक जीवन जगणाऱ्या व्यक्तीच्या भूमिकेतून लिहिली गेली आहे. आणि येथेही मूल्यात्मक जीवन जगणाऱ्या व्यक्तीचे दूरस्थपण व्यक्त झाले आहे. (आकाश–माती–मूलबंधही येथे आढळून येतो.) ही माणसे सामान्य माणसांमध्ये वावरत असली तरी जॉर्ज ऑर्वेलच्या भाषेत सांगायचे झाल्यास ती 'अधिक समान' असतात. 'आकाशा' तून प्रकाश आणणे हे त्यांचे कार्य असते, उरलेली 'समान' माणसे हा प्रकाश स्वीकारावयाचे कार्य करीत असतात. ही माणसे नेतृत्व करणारी असतात. त्यांचे नेतेपण कधीच नष्ट होऊ शकत नाही. झाशीची राणी जुलेखाबद्दल म्हणते, 'नशिबानं मी राणी झाले, ती नायकीण झाली. पण दोन विरोधी दिशांनी आम्ही एकाच तळावर आलो आहोत. या तळावर कोठलेच मतभेद नाहीत' (अंक १, प्र. २. वीज म्हणाली धरतीला) परंतु राणीचे कार्य 'नेतृत्व करणे' हेच असते आणि जुलेखाचे काम 'काही गाणी गाऊन राणीचा शीण हलका करणे' हेच असते.

स्वामिनिष्ठा हे मध्ययुगीन विषमताधिष्ठित मूल्य शिरवाडकरांच्या लेखनात छुपेपणाने वावरते. 'दुसरा पेशवा' या नाटकात विसाजी जेव्हा बाजीरावाचा उल्लेख, 'उत्तरेकडे चरायला गेलेला एक बैल' असा करतो तेव्हा बाजीरावाचा अनुयायी, एक शिपाई तलवारीला हात घालून म्हणतो, 'खबरदार! एक अक्षर अधिक बोलशील तर त्या छिनाल जिभेचे तुकडे तुकडे करून टाकीन! त्या देवमाणसाची माझ्या समोर, त्याच्या खांद्याला खांदा लावून लढलेल्या एका मराठ्यासमोर निंदा करतोस?' (अंक २ प्र. १ : दुसरा पेशवा). 'कर्णाला सेनापती करू नये' हे मत मांडताना जेव्हा कर्णाची निंदा सुरू होते तेव्हा, 'आपण कर्णराजांचे चाकर आहोत आणि ही जागा आपणांस मोलाची वाटते' असा अभिमान मिरवणारा जांघिल त्रिगर्त–शल्यादि राजांना, 'एका अक्षरानं कर्णराजांची यापुढे अप्रतिष्ठा झाली तर त्या रंगेल जिभेचे हा जांघिल तुकडे उडविल्याशिवाय राहणार नाही!' असे बजावतो. (अंक १, प्र० १ : कौंतेय). फितुरी करणारा रायसिंग ठाकूर जेव्हा राणीला 'बेवकूफ रंडकी' अशी शिवी घालतो तेव्हा जुलेखा त्याला पिस्तुलाने उडवते आणि, 'हवं तर मला ठार मारा. पण कोणाच्याही तोंडून तुमची बेअदबी मी ऐकून घेणार नाही' असे याच स्वामिनिष्ठेतून म्हणते (अंक २, प्र०२

: बीज म्हणाली धरतीला). जुलेखाची निष्ठा क्रांतीवर, बंडावर नाही तर राणीवर आहे रायसिंग ठाकूरने क्रांतिविरोधी फितुरी केली याचा संताप येण्याऐवजी जुलेखाला राणीची बेअदबी झाली याचा संताप आलेला आहे. 'गणपतराव जोशी, बालगंधर्व, केशवराव ही सगळी भाकड लीजेंड्स आहेत आय डोंट बिलीव्ह ही वॉज ए ग्रेट ॲक्टर, नॉट इव्हन ए गुड ॲक्टर.' अप्पासाहेब बेलवलकरांच्या जगात असे बोलणे हा गुन्हा आहे ! अशी विधाने करणाऱ्या कळवणकर पतिपत्नीची मते कशी योग्य नाहीत हे समजावून सांगण्याऐवजी अप्पासाहेब, 'माझ्या आकाशाच्या प्रत्येक तुकड्यावर गणपतरावांच्या नावाचा शिक्का आहे--त्यांच्याविषयी असे शब्द !' असे म्हणून त्यांना घालवून देतात. अप्पासाहेब जर बाजीरावाच्या काळात असते तर त्यांनी कळवणकरांच्या जिभेची खांडोळीच केली असती !

सूर्य-सूर्यफूल-मूलबंधाचे पर्यवसान हे अशा स्वामिनिष्ठेत झाले आहे; किंबहुना या मूलबंधात अविचल स्वामिनिष्ठा गृहीतच आहे. या उदाहरणांमध्ये ज्यांच्याबद्दल निष्ठा व्यक्त केली जाते त्या व्यक्तींच्या ठिकाणी काही मूल्यांचा आढळ तरी होतो. परंतु बाबूराव जेव्हा आपल्या राजाबद्दल अशीच निष्ठा दाखवतो तेव्हा या राजाजवळ 'राजेपणा' शिवाय कोणतेही मूल्य नसते. धंद्याने न्हावी असूनही ईशावास्यदर्शन, राज्यशास्त्र, अर्थशास्त्र यांचा अभ्यास केलेला, 'राज्य कसे करावे' हे महामंत्र्यांना समजावून सांगणारा बाबूराव, फालतू रहस्यकथा वाचून वेळ घालवणाऱ्या राजाबद्दल बायकोला म्हणतो, 'यांचे पाय आपल्या घराला लागले, आपली सात जन्मांची पुण्याई फळाला आली' आणि राजवाड्यातले आपले काम संपवून परत जाताना आत येणाऱ्या राजाच्या दिशेने वाकून मुजरा करतो स्वामिनिष्ठेबद्दलच्या आकर्षणातूनच बाबूरावांची ही व्यक्तिरेखा निर्माण झाली आहे

अशी स्वामिनिष्ठा जेव्हा स्वीकारली जाते तेव्हा 'स्वातंत्र्य-समता-बंधुता' या मूल्यांना स्थानच असू शकत नाही. एखादा माणूस खरोखरीच महामानव असेलही, परतु त्याचे महामानवत्व व त्याचे नेतृत्व नाकारण्याचा जर अधिकारच राहणार नसेल तर 'स्वातंत्र्य' या मूल्याला काही किंमतच राहणार नाही. काही माणसे महामानव असतात आणि त्यांच्यावर निष्ठा ठेवणे, त्यांना अनुसरणे हे अन्य मानवांचे कर्तव्यच असते अशी भूमिका घेतली की 'समता'-'बंधुता' या मूल्यांना काही किंमतच राहत नाही. महामानवाच्या अस्तित्वाशिवाय, त्यांचे नेतृत्व लाभल्याशिवाय सामान्य जनांचे कल्याण होऊ शकणार नाही अशी जेथे श्रद्धा, तेथेच महामानव व त्यांचे श्रद्धायुक्त पूजन या गोष्टी संभवतात

स्वातंत्र्य, समता व बंधुता या मूल्यांशी अतूटपणे निगडित असणारे 'लोकशाही' हे मूल्यही शिरवाडकरांच्या जाणिवांच्या चौकटीत बसू शकणार नाही. बहुमताच्या जोरावर चुकीचे, किंबहुना अंतिमतः मानवाला घातक ठरू शकतील असेही निर्णय घेण्याचा हक्क लोकशाहीत मान्य केलेला असतो. बहुमताने घेतल्या गेलेल्या निर्णयावर टीका करण्याचा, ते चुकीचे कसे आहेत हे बहुसंख्यांकांना पटवून देऊन ते बदलवून घेण्याचा प्रयत्न करण्याचा हक्क विरोधकांना आहे. कोणत्या गोष्टींमुळे व कोणत्या मूल्यांमुळे लोककल्याण होणार हेच लोकशाहीत वादग्रस्त होऊ शकते. माणूस चुकीचे निर्णय घेऊ शकतो, म्हणून निर्णय विचारविनिमय करून बहुमताने घेतले पाहिजेत, तसेच आपणांस कोणत्या गोष्टी कशा प्रकारे हव्या आहेत हेही ठरविण्याचा अधिकार माणसाला आहे व तो बहुमताच्या साहचाने त्या मिळवू शकतो, हे लोकशाहीचे गृहीततत्त्व आहे. बहुमताने जे ठरविले असेल त्याची निर्भयपणे चिकित्सा करण्याचा हक्क लोकशाहीने दिला आहे सामान्य माणूस हा लोकशाहीचा पाया आहे. लोकशाहीच्या अशा चौकटीत 'काहींचे महानत्व व त्यांचे श्रद्धायुक्त पूजन' या कल्पना बसू शकणार नाहीत. व्यक्तीच्या प्रत्येक कृतिउक्तीकडे श्रद्धेने नव्हे, तर चिकित्सक साशंकतेने पाहण्याची सवय असल्याशिवाय लोकशाही यशस्वी होऊ शकणार नाही.

म्हणून, शिरवाडकरांच्या वाङमयात श्रद्धेचे, निष्ठेचे, महामानवपूजेचे जे चित्रण येते, ते लोकशाही-मूल्यपरंपरेत बसणारे नाही. त्यांच्या जाणिवांत दीनदुबळ्या, दलित मानवाच्या उद्धाराची बांधिलकी मानणे हे महत्त्वाचे ठरते. त्यांनी रंगविलेले महामानव ही बांधिलकी सतत उच्चारीत असतात. परंतु 'दीनदुबळ्या दलितांनी चुकतमाकत, स्वयंनिर्णयाने आपला उद्धार स्वतः केला पाहिजे, तसे स्वातंत्र्य समाजात त्यांना असले पाहिजे' ही जाणीव शिरवाडकरांच्या वाङमयात उमटत नाही. दलितोद्धाराला त्यांनी सतत महामानवाच्या नेतृत्वाच्या कुबड्या बहाल केल्या आहेत.

शिरवाडकरांचे 'एक होती वाघीण' हे नाटक लोकशाहीचे प्रच्छन्न विडंबन करणारे नाटक आहे. यातील राणी बंडखोरांना म्हणते, 'लोकशाहीपेक्षा देखील लोकांना माणुसकीची भूक अधिक आहे. शिपायांना, त्यांच्या पुढाऱ्यांना मी जवळ बोलावलं, मुलामाणसांची चौकशी केली, तक्रारी दूर करण्याचं आश्वासन दिलं. तुम्ही सर्वांनी इतके कष्ट घेऊन उभारलेले बंडाचे बुरूज पाच मिनिटांत जमीनदोस्त झाले.' (अंक ३ : एक होती वाघीण). 'माणुसकी' म्हणजे लोकांची विचारपूस करून, त्यांना पगारवाढी देऊन संतुष्ट

करणे. अशी येथे माणुसकीची फार सोपी कल्पना व्यक्त होते. पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे, 'लोकांच्या जीवनविषयक गरजा व्यवस्थितपणे भागत असतील तर त्यांना लोकशाही कशाला हवी आहे?' असा एक सूर येथे उमटतो. लोकमान्यांचे शब्द वापरून बोलायचे म्हणजे 'सुराज्य असेल तर स्वराज्याची गरज काय?' असे शिरवाडकरांना येथे सुचवायचे आहे.

या नाटकाच्या शेवटी राणी सिंहासनाचा त्याग करून त्याच्यावर एका गडबडलेल्या – गोंधळलेल्या सामान्य माणसाला बसवते. हा सर्व प्रसंग अशा प्रकारे ते उभा करतात की त्यातून 'बिचारा सामान्य माणूस! लोकशाही, लोकशाही म्हणतोय ना! बसू द्या थोडा वेळ गादीवर. असा माणूस राज्याचे कसले नेतृत्व करणार! शेवटी मूल्यात्मक जीवन जगू लागलेली राणीच राज्य करू शकेल.' असा एक संस्कार वाचकप्रेक्षकांवर उमटावा. शिरवाडकर सामान्य माणसाकडे वडीलधाऱ्यांच्या भूमिकेतून (पेट्रनायझिंग ॲटिटचूड) पाहताहेत हे येथे स्पष्ट होते. मानवहित साधण्याची बांधिलकी स्वीकारलेल्या महान माणसांच्या नेतृत्वाच्या बाजूला त्यांचा कल आहे, हे त्यांच्या वाङ्मयातील सर्व मूलबंधांतून व्यक्त होते.

कुसुमाग्रजांच्या काव्यातून नैतिक जाणिवा अमूर्त स्वरूपात व्यक्त होत असल्यामुळे त्यांची पारंपरिकता चटकन लक्षात येत नाही. त्यांच्या काव्यात त्या व्यक्त होताना सामाजिक तपशिलाचे प्रत्यक्ष संदर्भ त्यांना लाभत नाहीत या अर्थाने त्या अमूर्त असतात. नाटकांमध्ये मात्र त्यांना कुठल्यातरी काळाचे, कुठल्यातरी सामाजिक परिस्थितीचे प्रत्यक्ष संदर्भ प्राप्त झालेले असतात, त्यामुळे त्यांचे स्वरूप येथे अधिक प्रमाणात स्पष्ट होते. शिरवाडकरांच्या नाटकांत येणारी नैतिक मूल्ये व्यक्तिसंबंधाविषयीची असतात. कौटंबिक आणि सामाजिक नाती व त्यांसंबंधीची मूल्ये यांना त्यांच्या नाटकांत महत्त्व मिळालेले दिसते. बंधुनिष्ठा, मातृनिष्ठा, मित्रनिष्ठा, पतिनिष्ठा, समाजनिष्ठा, राष्ट्रनिष्ठा या व यांसारख्या प्रस्थापित निष्ठा आणि या निष्ठा सांभाळण्यासाठी व्यक्तींनी त्याग करणे, बलिदान करणे यांना त्यांच्या नाटकांत महत्त्व मिळालेले आहे.

चिमाजी–बाजीराव, बाजीराव–काशीबाई, मस्तानी–बाजीराव, कर्ण–दुर्योधन, कर्ण–कुंती, कर्ण–माधवी, शर्मिष्ठा–ययाती, शर्मिष्ठा–कच, काशी–मुंदर–जुलेखा, टोपे–लक्ष्मीबाई, अंजली–बगाराम, अप्पासाहेब–कावेरी या सव

नात्यांचा जर आपण विचार केला तर विविध कौटुंबिक–सामाजिक नात्यांसंबंधीच्या प्रस्थापित असलेल्या मूल्यांना त्यांच्या नाटकांत किती महत्त्व आहे, हे लक्षात येते. ही सर्व माणसे ही मूल्ये टिकविण्याचा आटोकाट प्रयत्न करतात. या मूल्यांना आव्हान मिळेल असे पेचप्रसंग शिरवाडकरांच्या कक्षेत येऊनही ते तसेच निसटून गेले आहेत. आपला संसार आपण आपल्या कल्पनेप्रमाणे चालवला पाहिजे, तो आपला हक्क आहे, ही 'नटसम्राट' मधील नंदाची भूमिका आणि अप्पासाहेबांची स्थिरावलेली जीवनपद्धती यांतील संघर्ष टाळून कुसुमाग्रज नंदा व शारदा अप्पासाहेबांचा कसा 'छळ' करतात याचे चित्रण करू पाहतात, त्यामुळे 'पितृद्रोही पुत्र' आणि 'श्वशुरद्रोही स्नुषा' असे रूप त्यांना मिळते.

आई-बाप-मुले-बहीण-भाऊ-सुना-सासवा या सर्वांनी जर आपआपली परंपरेने सांगितलेली नैतिक कर्तव्ये नीट बजावली तर शिरवाडकरांना हवी असलेली क्रांती प्रत्यक्षात कधी यणारच नाही. व्यक्तीचे हित व सुख आणि प्रस्थापित कौटुंबिक सामाजिक चौकट यांत विसंवाद निर्माण होऊन या प्रस्थापित चौकटीविरुद्ध व्यक्ती जेव्हा उभी ठाकते तेव्हाच क्रांती शक्य होते. प्रस्थापितांविरुद्धचा व्यक्तींचा संघर्ष त्यांनी कोठेच चित्रित केला नाही. या उलट प्रस्थापित मूल्यांची पाठराखण केलेली दिसते.

प्रस्थापित मूल्यांचा मोह शिरवाडकरांना किती आहे हे त्यांच्या वाङ्मयातील स्त्रियांच्या व्यक्तिरेखांमधून अधिक स्पष्ट होते. 'ययातिमहाराजांना जिंकणारी दासी' असा शर्मिष्ठेचा उल्लेख जेव्हा विदूषक करतो, तेव्हा शर्मिष्ठा म्हणते की, 'मी कोणालाही जिंकलं नाही. स्त्रिया जिंकत नाहीत, जिंकल्या जातात.' (अंक २, प्र. १ : ययाति आणि देवयानी) अरुंधतीच्या 'अंतःकरणाला भूक आहे ती पराक्रमाची, तेजाची आणि त्यागाची. तुम्ही तिच्याकडे काय घेऊन गेलात ? अश्रू, उसासे आणि हुंदके तिला हवा असलेला पराक्रम आज तुम्ही दाखवलात' म्हणून आता ती तुमच्यावर प्रेम करते आहे असे श्रीकांत जयवंतला म्हणतो (अंक ३ : एक होती वाघीण). अरुंधती–जयवंत ही जोडी हेमांगिनी–सेनापती या रूपात 'आमचं नाव बाबूराव' मध्ये येते. तेथेही, तिचे प्रेम जिंकायचे असेल तर 'सेनापतीसारखं बोला, कवीसारखं बोलू नका. काही स्त्रियांना कवी सहन होत नाहीत' (अंक २ : आमचं नाव बाबूराव) असा सल्ला देतो आणि सेनापती 'कवी' सारखे उसासे, हुंदके देण्याचे सोडून देऊन पुरुषासारखे दरडावून बोलायला लागतात.

पुरुषांच्या पराक्रमावर स्त्रिया भाळतात, त्यांना पुरुषांनी जिंकायचे असते. त्यांना 'दुर्बलांचा क्षुद्र शृंगार' ('पृथ्वीचे प्रेमगीत' : विशाखा) सहन

होत नाही. पराक्रमी पुरुषाच्या पराक्रमाला आपल्या दिव्य लावण्याची किनार स्त्रियांनी जोडायची असते ('मस्तानी' : मराठी माती). 'पुरुषांच्या पराक्रमाला आपल्या सौंदर्याचा नजराणा अर्पण' करायचा असतो (अंक १, प्र. ३: दुसरा पेशवा). 'पराक्रमाने स्त्री जिंकणे' ही जाणीव मध्ययुगीन मूल्याचाच भाग आहे. सूर्य-सूर्यफूल-मूलबंधातून शिरवाडकरांच्या या सर्व नैतिक जाणिवा साकार होत आहेत. कुठल्यातरी महामानवावरच्या सामान्यांच्या निष्ठा आणि माणसातील मूल्यात्मकतेवर स्त्रीने प्रेम करणे, हे सर्व याच मूलबंधाचा भाग होय.

पराक्रमी पुरुषाच्या आश्रयाने राहणाऱ्या स्त्रियांची चित्रे रंगविण्याचा मोह शिरवाडकरांना नेहमीच होत आला आहे. लावण्यवती तर या पुरुषांकडून जिंकल्या जातातच, पण भोळचा-भाबड्या स्त्रियाही वेलीसारख्या या 'वृक्षांना' घट्ट चिकटून असतात. भोळेभाबडेपण हे 'सूर्यफुलाचे' आणखी एक रूप. त्यात पुन्हा पराक्रमी पुरुष व्यसनी बनला असेल तर त्याची पत्नी गडकऱ्यांच्या सिंधूचा अवतार धारण करते. 'दुसरा पेशवा' मधील काशीबाई आणि 'ययाति आणि देवयानी' मधील शर्मिष्ठा यांना असे रूप मिळालेले आहे. तेलंगणातील मोठे धन्वंतरी काशीबाईंना पाहायला येणार असतात, त्याच वेळी उत्तरेत बाजीरावही आजारी असतो या वेळी काशीबाई दासीला म्हणतात, 'त्यांच्या (म्हणजे धन्वंतरीच्या) हातापाया पडून, अंगावरचे दागदागिने देऊन त्यांना सांगेन की, पहिल्या डाकेबरोबर नर्मदेकडे रवाना व्हा म्हणून.' आपले शरीर उगाळून तिकडच्या (बाजीरावाच्या) पायाला लावता येत नाही म्हणून ती दुःखही करते. (अंक ३, प्र. ५ : दुसरा पेशवा). यती वफाम बनला असून त्याने पिंजरे तोडून रानटी जनावरे मोकळी सोडली आहेत असे रक्षकाने सांगताच राक्षसकुळातील राजकन्या शर्मिष्ठेच्या तोंडून 'अगबाई ! मग--' असे उद्गार निघतात. (अंक २, प्र. १ : ययाति आणि देवयानी). यातून तिचे भोळेभाबडे, भीरू रूप शिरवाडकर चित्रित करू पाहतात. 'कौंतेय' मधील माधवी आणि 'नटसम्राट' मधील कावेरी या स्त्रियाही अशाच आहेत.

स्त्री ही सुंदर, नाजुक, भोळ्याभाबड्या, भीरू अशी असल्याने ती जपायची, सुरक्षित ठेवायची मूल्यवान वस्तू आहे; ती जिंकायची व काचघरात ठेवायची नाजूक चीज आहे; अशी एक मध्ययुगीन जाणीव या व्यक्तिरेखांच्या मागे असल्याचे जाणवते. दीनदलित, सामान्य माणसांकडे, शिरवाडकरांनी निर्मिलेल्या महामानवाची पाहण्याची दृष्टी व स्त्रीपुरुषसंबंधांकडे त्यांची पाहण्याची दृष्टी एकाच प्रकारची आहे. तिला 'पेट्रनायझिंग' दृष्टी म्हणावे लागते. झाशीची राणी किंवा अरुंधती या 'अग्नीच्या शलाका' कुसुमाग्रजांनी रंगविल्या

नाहीत असे नाही परंतु या स्त्रियांचे चित्रण 'पुरुषी' बनते. झाशीची राणी आपला एक दिवस स्त्रीत्वासाठी 'राखून ठेवते', म्हणजे काय करते ? तर चैत्रगौरीचे हळदीकुंकू आणि यासाठी जमलेल्या स्त्रियांना उखाण्यातून नवऱ्याचे नाव घ्यावयास लावणे, हे ! स्त्रीत्वासंबंधीचा शिरवाडकरांचा पारंपरिक दृष्टिकोण यातूनही स्पष्ट झाला आहे.

शिरवाडकरांच्या व्यक्ती, त्यांची मूल्ये ह्या गोष्टी, ज्या काळाचे चित्रण ते करतात त्या काळाशी सुसंगतच आहेत; ज्या ऐतिहासिक कल्पित काळाचे चित्रण त्यांच्या नाटकांमधून येते त्या काळातील नैतिक मूल्ये, श्रद्धा या प्रकारच्या होत्या आणि म्हणून हे सर्व त्यांच्या नाटकांमध्ये येणे अपरिहार्यच आहे; असे यावर म्हणता येऊ शकेल. परंतु या मूल्यांचे, श्रद्धांचे शिरवाडकरांना आकर्षण आहे; ही मूल्ये आणि या श्रद्धा त्यांना व्यक्त कराव्याशा वाटतात म्हणून ते या गोष्टींशी सुसंगत असलेल्या काळाचा स्वीकार करतात, असा युक्तिवादही करता येईल

समकालीन वास्तवाची सामग्री स्वीकारून आपल्या साहित्यकृती शिरवाडकर का घडवीत नाहीत आणि त्याऐवजी ऐतिहासिक, पौराणिक, काल्पनिक वास्तवाचा स्वीकार का करतात याचे आणखी एक कारण या ठिकाणी हाताशी येते : त्यांच्या नैतिक जाणिवा पारंपरिक स्वरूपाच्या आहेत आणि त्या ऐतिहासिक-पौराणिक-काल्पनिक काळाच्या चौकटीशी सुसंगत असतात, म्हणून शिरवाडकर राजा-राण्यांचे, सरदार-दरकदारांचे नाटक लिहितात. जेथे ते समकालीन वास्तव निवडतात तेथे या वास्तवाचा असाच भाग निवडला जातो की जो या पारंपरिक जाणिवांच्या अभिव्यक्तीस सुसंगत ठरेल.

शिरवाडकरांच्या जाणिवा नैतिक स्वरूपाच्या जरी असल्या आणि त्यातही त्या पारंपरिक स्वरूपाच्या जरी असल्या तरी 'नीतीसाठी नीती' असा कठोर, अंध नीतिवाद त्याच्या लेखनातून कधीही प्रकट झाला नाही. एखादा नैतिक नियम परंपरेने चालत आला आहे म्हणून तो त्यांना प्रिय वाटला नाही. मानवहिताची जाणीव त्यांच्या नैतिक जाणिवांच्या केंद्रस्थानी राहत आली आहे, म्हणूनच त्यांच्या व्यक्ती कधीही 'स्व' निष्ठ असत नाहीत, त्या 'पर' निष्ठच असतात. त्यांचा कर्ण आत्मबलिदान करून मित्रनिष्ठा व बंधुनिष्ठा दोन्ही सांभाळतो; आणि राष्ट्रहितासाठी बाजीराव वैयक्तिक जीवनाचे बलिदान करतो. शिरवाडकरांची पात्रे स्वतःसाठी नव्हे, तर दुसऱ्यांसाठी जगत राहतात. 'दुसऱ्यांसाठी जगण्यातून मानवहित साधते' अशी एक श्रद्धा या जाणिवांच्या बुडाशी आहे. 'ययाति आणि देवयानी' मधील देवयानी स्वतः-

साठी जगणारी आत्मकेंद्रित स्त्री आहे. 'धर्मासाठी धर्म, नीतीसाठी नीती' अशी तिची कठोर भूमिका आहे. त्यामुळे ती 'माणूस' उरत नाही. ती जेव्हा ययातीसाठी जगू लागते तेव्हा ती 'माणूस' होते. मानवाच्या संदर्भातच नीतीचा स्वीकार ते करीत असल्यामुळे प्रचलित विधिनिषेधाच्या पलीकडे 'माणूस' असतो असे ते मानतात. ते म्हणतात :

समज–रंग जळता सोन्याचा
होउनि मी मद्यामधि भरलों
समज जरी मी काजळ होउन
नायकिणींच्या नयनीं शिरलों
असेल कांही–पण पलिकडचा
मी जर तुजला दिसलों नाही
म्हणेन परिचय झाला अपुला
–परंतु ओळख झाली नाही.

('समज जरी' : वादळवेल)

६

शिरवाडकरांच्या लेखनामागील जाणिवांचे स्वरूप आतापर्यंत आपण पाहिले. या जाणिवा नैतिक स्वरूपाच्या आहेत. यांच्यामध्ये काही ठराविक मूलबंध निर्माण झालेले आहेत. अशा प्रकारचे ठराविक मूलबंध निर्माण होऊ देण्याचा आणि ते मोडून दुसऱ्या अंगाने जीवनाचे आकलन आणि अभिव्यक्ती करण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांमध्ये दिसत नाही.

शिरवाडकरांच्या जाणिवाच मुळी नैतिक पातळीवरच्या असल्यामुळे त्यांच्या वाङमयात कुठलाही अनुभव हा 'नैतिक जाणिवेचे साधन' म्हणूनच स्वीकारला जातो. कुठल्यातरी नैतिक जाणिवेच्या मांडणीसाठी या अनुभवांची संघटना बांधली जाते. त्यामुळे शिरवाडकरांच्या साहित्यकृतींची रचना कार्य-कारणभावपर असते. त्यांच्या साहित्यकृतीतील घटना आणि व्यक्ती या 'नैतिक जाणिवांचे वाहक' म्हणून कार्य करतात. त्यांच्या साहित्यकृतीतील व्यक्तींच्या चित्रणात भावजीवनाला, भावनिक ताणतणावांना महत्त्व असत नाही; तर नैतिक जीवनाला, नैतिक समस्यांना महत्त्व असते. या नैतिक जाणिवांना संलग्न असलेले भावजीवन तेवढेच या पात्रांच्या वाट्याला येते. ठराविक मूलबंध, ठराविक नैतिक जाणिवा, यामुळे शिरवाडकरांच्या वाङमयात तोच-तो-पणा जाणवतो. त्याच त्या व्यक्ती भिन्न तपशिलांसह पुन्हा पुन्हा त्यांच्या वाङमयात

येत राहतात ठराविक मूलबंधात, ठराविक दर्शनबिंदू स्वीकारून प्रतिमांची रचना करावयाची आणि या रचनेतून विशिष्ट नैतिक जाणीव सूचित करावयाची, अशी त्यांची पक्की झालेली निर्मितिप्रक्रिया आहे.

मूलबंधाप्रमाणे त्यांची प्रतिमाक्षेत्रेही मर्यादित आणि ठराविक स्वरूपाची आहेत. या ठराविक प्रतिमाक्षेत्रातून ते आपली प्रतिमासृष्टी घडवितात. ही प्रतिमासृष्टी पुन्हा अलंकारिक आहे; नैतिक जाणिवा अलंकृत कराण्याचे कार्य ती करते. ठराविक नैतिक जाणिवा, ठराविक मूलबंध, ठराविक प्रतिमाक्षेत्रे, ठराविक दर्शनबिंदू यांमुळे कुसुमाग्रजांच्या काव्याचे आणि एकूण वाङ्मयाचे वर्तुळ अतिशय सीमित झाले आहे.

'विशाखा' या संग्रहात एखादा अनुभव देताना तीव्र भावनिक सूर उमटत होता; तेथेही अनुभव स्थूलच होता, रचना रूपकात्मक होती; तरीही ती कविता उत्कट प्रत्यय देत होती. (स्वातंत्र्यचळवळीच्या स्मृती समाजमनातून पुसट झाल्यावर ही कविता असा उत्कट प्रत्यय देईल काय ?) 'किनाऱ्या' नंतर कुसुमाग्रजांची कविता अधिकाधिक भावशून्य बनत गेली. ती कल्पकतेवर आणि प्रतिमांच्या स्तिमित करणाऱ्या विरोधन्यासावर अधिकाधिक भर देऊ लागली. खरे म्हणजे कुसुमाग्रजांच्या काव्याची सुरवातच मुळी चतुरोक्तिप्रधान (विट) आणि विरोधन्यासात्मक (पॅराडॉक्सिकल) लेखनापासून झाली. 'जीवनलहरी' (१९३३) मध्ये याच जातीची कविता संगृहित झालेली आहे. 'विशाखा' (१९४२), 'किनारा' (१९५२) या दोन संग्रहांच्या काळात ह्या प्रकारच्या काव्यलेखनाची प्रवृत्ती कमी झाली असली तरी 'मराठी माती' ('९६०) पासून ती अधिकाधिक बळावत गेली. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर कुसुमाग्रजांच्या जाणिवा आणि सभोवतालचे समकालीन वास्तव यांत संवाद राहिला नाही. 'विशाखा' पद्धतीची कविता अर्थपूर्ण वाटेनाशी झाली. म्हणून कदाचित कुसुमाग्रज विरोधन्यासात्मक व चतुरोक्तियुक्त कवितेकडे अधिकाधिक वळले असावेत. 'हिमरेषा' (१९६४) ह्या संग्रहातील बहुतांश कविता चतुरोक्तियुक्त व विरोधन्यासात्मक आहे.

आपल्या ठराविक नैतिक जाणिवा मूलबंधांत मांडताना परस्परविरोधी अर्थांची स्तिमित करणारी रचना साधायची, या पद्धतीची कविता गेल्या तपापासून अधिक प्रमाणात कुसुमाग्रज लिहीत आहेत त्यांच्या पुढील ओळी या दृष्टीने बघता येतील :

हवेशीचें नाव होतें
नकोशी

नकोशीचें नातें फक्त
नभाशी
नकोशीला घर नाही
दार नाही
वेगवेडच्या तुफानास
पार नाही.

(' नकोशी ' : वादळवेल)

या कवितेतील ' नकोशी ' म्हणजे आकाशदत्त मूल्ये हे स्पष्ट होते. ही मूल्ये खरे म्हणजे ' हवीशी ' आहेत; कारण त्यांनीच समाजाचे, व्यक्तींचे हित होणार आहे. परंतु दुर्दैवाने ती आज कोणालाही नको आहेत. म्हणून जी मुळात ' हवीशी ' तिचे नाव ' नकोशी ' आहे, हा विरोधन्यास येथे येतो. असा चमकदार, स्तिमित करणारा विरोधन्यास वाचकांपुढे ठेवल्यानंतर आलंकारिक प्रतिमांमधून ' नकोशी ' चे स्तोत्रगान सुरू होते :

नकोशीला शील दिलें
वरुणाने
कुंतलास पीस दिलें
अरुणाने

अशा (सागर–मेघ–संबंधित) ' वरुण ' व (तेज, प्रकाशसंबंधित) ' अरुण ' या ठराविक प्रतिमा येतात आणि जी वस्तुतः ' हवीशी ' आहे ती ' नकोशी ' व्हावी ना ! – असा संस्कार करून जातात. शेवटी पुन्हा चमकदार विरोधन्यासः

हवी अशी नकोशी ही
लाखदाही
आणि नको तरी मला
एकदाही.
कारण माझ्या नकोशीची
अशी अट
जीवनाच्या ज्वलनांत
व्हावी भेट.

या कवितेतून कोणताही भावनिक अनुभव दिला जात नाही. ही कविता फक्त कल्पनांशी, प्रतिमांशी क्रीडा करीत आहे असेच वाटत राहते. ' विशाखा ' त ज्या जातीचा प्रत्यय त्यांची कविता देत होती, त्या जातीचा प्रत्यय नंतरच्या काळातील त्यांच्या कवितेने क्वचितच दिला. ' विशाखा'नंतर त्यांच्या कवितेचा

विकास थांबला. कारण 'विशाखा' काळात त्यांच्या जाणिवा पक्क्या होऊन गेल्या. काळ बदलला, वास्तव बदलले, पण कुसुमाग्रजांनी जो एक कोश आपल्या भोवती विणला, त्यातून ते बाहेर आलेच नाहीत सभोवतालच्या वास्तवाशी या जाणिवांचे नाते उरले नाही हे लक्षात आल्यामुळे असेल कदाचित–त्यांची कविता, स्वतः निर्माण केलेल्या, स्वप्नांत गुरफटत राहिली. स्वत:चे एक जग निर्माण करून ती शब्दांशी, कल्पनांशी, आवडत्या जाणिवांशी खेळत राहिली.

शिरवाडकरांची नाटके व कथात्मक वाङमय हे त्यांच्या जाणिवा स्थिरावल्यानंतरचे. त्यामुळे 'विशाखा' नंतरच्या कवितेसारखीच त्यांची दशा झाली आहे. स्थिर झालेल्या मूलबंधात ऐतिहासिक – पौराणिक – काल्पनिक वास्तव बसवावयाचे, या मूलबंधाच्या मुळाशी असलेल्या जाणिवांतील नैतिक संघर्ष व्यक्तिव्यक्तींमध्ये निर्माण करावयाचा, आशि शेवटी शिवत्वाचे यश चित्रित करून त्यातून एक नैतिक स्वप्न फुलवायचें, किंवा शिवत्वाच्या पराजयाच्या चित्रणातून एक सुप्त आवाहकत्व असलेली शोकांतिका घडवायची; हा प्रकार त्यांच्या एकूण नाट्यवाङ्मयात व कथात्मक वाङमयात घडताना दिसतो. यांच्या नाटकांतील व कथात्मक वाङ्मयातील वास्तवाला आणि व्यक्तींना त्यामुळे नैतिक जाणिवांच्या दृष्टांतकथेचे (ॲलेगरीचे) स्वरूप प्राप्त होते. कवितेच्या क्षेत्रात शिरवाडकरांना 'विशाखे' चे यश तरी आहे; नाटक व कथात्मक वाङमयाच्या क्षेत्रात त्यांना एवढेही यश नाही.

विंदा करंदीकरांची कविता

विंदा करंदीकरांचा 'जातक' हा चौथा कवितासंग्रह ऑगस्ट १९६८ मध्ये प्रकाशित झाला. त्या निमित्ताने त्यांच्या कवितेचे आकलन करून घ्यावे, ती समजावून घ्यावी या हेतूने येथे त्यांच्या कवितेवर लिहीत आहे.

सर्वसामान्यपणे १९४० पासून आजतागायत, म्हणजे अठ्ठावीस वर्षे करंदीकर कविता लिहीत आहेत. ज्या काळात करंदीकरांनी काव्यलेखनास सुरवात केली त्या काळात रविकिरण मंडळातील यशवन्त, माधव ज्युलियन यांची कविता स्थिरावून चुकली होती. कुसुमाग्रज, बोरकर, अनिल यांची कविता ऐन बहरात होती. त्यामुळे साहजिकच या कवींच्या कवितेचे संस्कार पचवीत करंदीकरांची कविता या काळात रूप घेऊ पाहात होती. या काळातील करंदीकरांना अन्य प्रथितयशांप्रमाणेच मानवतेमध्ये, स्वातंत्र्यकल्पनेमध्ये, दीन-दुबळ्यांमध्ये रस होता. त्यामुळे माधव ज्युलियन, अनिल, कुसुमाग्रज यांच्या प्रमाणेच ही कविता कुठल्या न कुठल्या मूल्याचा, सामाजिक स्तराचा कैवार घेऊन अभिनिवेशाने आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करू पहात होती. आजूबाजूला गांधीजींच्या नेतृत्वाखाली राजकीय स्वातंत्र्यासाठी विराट हालचाली सुरू होत्या. १९३९ सालापासून दुसरे महायुद्ध पेटले होते. आजूबाजूला जे एक अभूतपूर्व व लक्षणीय नाट्य प्रकट होत होते त्याकडे या काळातील सर्व कवी खेचले जात होते. अन्तर्मुख होऊन आपल्या अनुभवांचे व्यवस्थापन करण्याची गरज कोणालाच वाटत नव्हती. सभोवतालच्या नाट्याचे मनावर उठणारे संस्कार व त्यामुळे मनात उभरणाऱ्या भावनिक प्रतिक्रिया

यांना शब्दरूप देण्यातच कवीला समाधान लाभत होते. त्यांच्या या भावनिक प्रतिक्रिया प्रामाणिक नव्हत्या असे नक्कीच म्हणता आले नसते. परंतु त्यांना काव्यात्मक पातळी कितपत लाभते असा प्रश्न मात्र निश्चितच विचारता आला असता. एकूण या काळातील कविता प्रतिक्रियात्मक, भावविवश, अभिनिवेशी आणि बऱ्याच प्रमाणात नाट्यात्म (व बहुतांशी नाटकी) स्वरूपाची होती.

अशा या कवितेचे संस्कार पचवीत विंदा करंदीकरांची कविता आपले रूप शोधू पहात होती. या संस्कारातूनच त्यांनी सरोज नवानगरवाली (१९३९), निरोप घेताना, लाव्हा (१९४०), तयारी, जीवितकोडे (४१), प्रार्थना, आवाहन (४२), उठा उठा तयार व्हा (४३) अशा काही कविता लिहिल्या.

याच सुमाराला करंदीकरांच्या कवितेला एका शृंगारसंबद्ध अशा नव्या जाणिवेची चाहूल लागत असलेली दिसते. १९४३ साली करंदीकरांनी 'रक्त-समाधि' ही एक वेगळीच कविता लिहिली. करंदीकरांच्या जाणीव-विकासात या कवितेला एक असाधारण महत्त्व आहे. स्त्री-पुरुष-संभोगाचे एक चित्र धीटपणे करंदीकरांनी या कवितेत रेखाटले आहे. प्रत्यक्ष शृंगारानुभवापेक्षा शृंगारासंबंधीच्या कल्पना उत्साहाने मांडणाऱ्या पारंपरिक कवितेपेक्षा ही कविता वेगळी होती. या प्रकारच्या अनुभवात येणाऱ्या संवेदनांचा वेध तिच्यात घेतला जात होता. आणि हा अनुभव साकार करताना प्रेमासंबंधी नैतिक गंडांनी पछाडलेल्या कवितेचा कुठलाही संस्कार करंदीकरांनी आपल्यावर होऊ दिला नव्हता. या कवितेद्वारा करंदीकरांना प्रथमतः काही वेगळेच गवसले होते. ही कविताही त्या काळातील अन्य कवितांप्रमाणेच काव्यात्म पातळीवरील अनुभवाच्या आजूबाजूचा पुष्कळसा तपशील (तो अनुभव कळावा म्हणून कदाचित) देताना दिसते. त्यामुळे सकृद्दर्शनी या कवितेची बांधणी पारंपरिक वाटते. परंतु ती केवळ पारंपरिक नाही हेही त्याबरोबरच लक्षात येते. करंदीकरांनी आपल्या कवितेतून या काळात जो एक मुक्तछंद घडविला त्यातील लयबध्दता या अनुभवाचा एक भाग बनून प्रथमतःच येताना दिसते.

हृदयाजवळी घट्ट घेऊनी आवळतांना तुजला
देह जाहला घामानें मम ओला;
तीव्र, गूढ निःश्वसने
गाऊ लागली अनंत अपुरें गाणें
रक्त लागलें नाचू आणिक गाऊं;
मृत्यूतुनही अमर लागलें होऊं;
जिवाजिवांच्या तारा साऱ्या जुळल्या;

संगितलहरी उठल्या रुधिरामधूनी;
जुन्या काळचीं नव्या सुरांतुन गाऊं लागलों गाणीं;
तुझ्यांत गेलों, विरलों, आणिक मेलों;
मजला पाजुन, तुजला गिळलों, प्यालों,
मीपण गेलें; तूंपण आलें . . आलें,
जीवन संगित झालें, जीवन प्यालें !

(रक्तसमाधि : स्वेदगंगा)

या ओळींतील शब्दोच्चारांचे वजन, अनुप्रास, यमके यांतून जी एक लय व्यक्त होत आहे ती या अनुभवातील आवेग, गती, जोश व्यक्त करताना दिसते. करंदीकरांच्या या कवितेचे आणखी एक वैशिष्टच असे की येथे एका कथात्म घाटापलीकडे जाऊन एक प्रतिमांच्या आंतरिक ताणातून वेगळाच काव्यात्म घाट साकार होतो आहे मर्ढेकर, रेगे, इंदिरा या कवींनी जो एक घाट साधण्याचा प्रयत्न मराठी कवितेत केला तोच घाट येथे या कवितेला लाभतो आहे. म्हणून जाणिवांच्या व कवितारूपाच्या संदर्भात करंदीकरांच्या कवितेच्या वेगळेपणाच्या चाहुलखुणा या कवितेत लागताना दिसतात

१९४३ साली जी एकमेव वेगळी कविता करंदीकरांनी लिहिली तिच्या वाटेने नंतर काही वर्षे करंदीकर गेलेले दिसत नाहीत. ही कविता, तिचे नवे रूप हा कदाचित करंदीकरांच्या सुप्त मनातील कलावंताने घडविलेला स्फोट असावा. याच सुमारास म्हणजे १९४३–४४ मध्ये करंदीकरांची कविता 'लाल' होऊ लागली. कुसुमाग्रज, अनिल, माधव जुलियन यांची वळणे करंदीकरांनी गिरविली होती. या कवींचा अभिनिवेश, वक्तृत्वपूर्णता, अलंकारिकता, योजनाबद्ध रचना हे सारे करंदीकरांच्या १९४४ आधीच्या कवितेतून गिरवले गेले होते. एक विशिष्ट असा मुक्तच्छंदही त्यांनी घडविला होता. स्थंडिलाची, आत्माहुतीची, ज्वालामुखीची आणि लाव्हचाची भाषाही त्यांनी गिरवली होती. मानवतेचा, स्वातंत्र्याचा उद्घोषही तिने केलेला होता. त्यांनी केलेल्या या सर्व तयारीला फक्त साम्यवादासारख्या एखाद्या तत्त्वज्ञानाच्या पायाचीच आवश्यकता होती. मानवतेचा पायघोळ अंगरखा या सुमाराला साम्यवादी आकाराचा बनला आणि आधीची सारी तयारी नेमकेपणाने उपयोगी आणली गेली. आतापर्यंत करंदीकरांच्या कवितेतून उमटणारे सूर नाही म्हटले तरी उसने होते. परंतु आता मात्र, सामान्यपणे मराठी कवितेतून न उमटलेला सूर त्यांची कविता काढू लागली. त्यामुळे त्याचा परिणाम असा झाला की ही

कविता एक नव्या आत्मविश्वासाने अलंकारिक आणि वक्तृत्वपूर्ण बनली. अधिक अभिनिवेशाने एका प्रणालीचा ती उद्घोष करू लागली. त्याबरोबरच साम्यवादी तत्त्वज्ञानामुळे जीवनातील अनेक स्तरांवरील द्वंद्वांचा ती नव्याने वेध घेऊ लागली. तिच्यातील हळवा सहानुभूतिपूर्ण मानवतावाद संपुष्टात आला आणि ती हक्काची, क्रांतीची भाषा बोलू लागली. त्याबरोबरच ती पारंपरिक प्रतिमासृष्टी नाकारून साम्यवादी दृष्टिकोणाच्या कक्षेत येणारी एक नवी प्रतिमासृष्टी वापरू लागली. या सर्वांचा परिणाम असा झाला की करंदीकरांची कविता नाटकी, आक्रस्ताळी, अभिनिवेशी आणि वक्तृत्वपूर्ण बनली. मराठी कवितेत या काळात या नव्या जाणिवा तिने आणल्या असल्या तरी या जाणिवा पक्षपाती स्वरूपाच्या (partisan) होत्या व त्यामुळेच त्यांना काव्यात्म पातळी लाभणे कठीण होते. त्यात पुनः या जाणिवा प्रथमतःच कवितेतून (अनंत काणेकरांच्या एक दोन कविता वगळून) येत असल्यामुळे त्याबद्दल कवीलाच एक उत्साह वाटत होता अशा या उत्साहामुळे कविता आपल्या नवेपणाला व वेगळेपणाला जपत असते खरी; परंतु त्याबरोबरच पक्षपाती जाणिवांमुळे तिच्यात एक वैचारिक आग्रहीपणाही (dogma) येत असतो.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
दा. क्र. ३०८८
शाखा (स्थळ)

अरे पुजाऱ्या, कशास भ्रांती ?
पाणी भरलें तुझ्या सभोंतीं;
बुडेल देउळ बूडशिल तुंही;
तुझ्याच धरणीं तुजला पुरुनी
स्वेदनदी ही वाहत राही
या क्रांतीच्या कराल दाढा
म्हणतिल ' मजला वाढा वाढा
विरोध आंतिल जेथें जहरी;
फुटकीं शिगें, जीर्ण तुताऱ्या
भग्न नगारे, भेसुर भेरी !'

(स्वेदगंगा : स्वेदगंगा)

या अभिनिवेशी श्रद्धेने आणि या भाषेत ती बोलू पाहते. आपल्या जाणिवांबद्दलची साशंकवृत्ती (sceptic attitude) जर एखादा कवी गमावून बसू लागला तर त्याच्या जाणिवांतील लवचिकपणा, समावेशकता नाहीशी होते आणि त्या जाणिवांचा विकास होण्याची शक्यता दुरावते. अशा वेळी आपल्या अनुभवक्षेत्रात डोकावून निर्मिती साधण्याची गरज पडत नाही. एक तत्त्वज्ञान आपल्या पद्धतीने अनुभवांची यांत्रिक सांधेजोड करीत बसते.

विंदा करंदीकरांची कविता या मार्गावर काही काळच वाटचाल करीत होती. परंतु या काळात तिला जे एक चमकदार रूप प्राप्त झाले, त्याचा मोह त्यांना आपल्या नंतरच्या कवितेत कितपत टाळता आला ?

२

१९४७ साली कै. बा. सी. मर्ढेकरांची 'काही कविता' हा संग्रह प्रकाशित झाला. या संग्रहातील मर्ढेकरांची कविता अन्तर्बाह्य वेगळी होती. त्यामुळे हचा कवितेचे ओरखडे कमी-अधिक प्रमाणात या काळातील सर्व कवींच्या कवितेवर उमटल्यावाचून राहिले नाहीत. १९४८ नंतरच्या करंदीकरांच्या कविनेवरही मर्ढेकरांच्या या कवितेचा गाढा संस्कार झाला.

या संस्कारामुळ करदीकरांचे जाणीवविश्व ढवळले गेले खरे परंतु, ते मुळातून पूर्णपणे उपटले गेले नाही. त्याचा परिणाम असा झाला की, १९४८ सालानंतरची करंदीकरांची कविता कधी मर्ढेकरांच्या जाणिवांशी, भाषेशी मिळते घेत राहिली तर कधी तिने जाणीवपूर्वक आपले स्वत्व टिकविण्याचा प्रयत्न केला.

मर्ढेकरांची कविता इतकी नवी होती की एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकाच्या कुठल्याच कवितेशी तिचे नाते प्रस्थापित करता येत नव्हते. एका अतिशय समर्थ आणि चिंतनगर्भ जाणिवेतून ती स्फुरलेली होती. आपल्या सभोवतालचा परिसर, आसमंत, मानवनिर्मित जग या सर्वांचाच ती मानवाच्या संदर्भात अर्थ लावू पाहात होती. या अनेकपदरी आणि अनाकलनीय विश्वात ती मानवाचे नेमके स्थान ठरवू पाहात होती. मर्ढेकरांना आपल्या सभोवतालच्या घडामोडींमध्ये, आपल्या आजूबाजूला घडणाऱ्या जीवनामध्ये आस्था होती. परंतु ही आस्थाही स्वतःचे रूप शोधण्याच्या जाणिवेतून जन्माला आली होती. त्यामुळे मर्ढेकरांच्या ओवी-अभंगातून सभोवतालच्या जीवनाचा पुष्कळच तपशील येत होता. परंतु ही कविता या तपशिलातील नाटचापाशी थांबत नव्हती. या तपशिलातील निरर्थकता, भयावहता, यांत्रिक क्रूरता मर्ढेकर लक्षात घेत होते. परंतु या सर्वांना मानवाच्या अस्तित्वाचा अर्थ शोधण्याचा संदर्भ होता मानवाच्या सभोवतालचा परिसर-म्हणजे त्याने निर्मिलेले विज्ञाननिष्ठ, यंत्रनियमित जीवन, त्याने शतकानुशतके उराशी कवटाळलेली मूल्ये, या सर्वांच्या पलीकडे कोणीतरी निर्माण केलेला हा निसर्ग, सूर्य, चंद्र, ग्रह, तारे, अखिल विश्व, हे सर्व-आणि या सर्वांमध्ये कोठेतरी उभा असलेला मानव, यांची नाती कविता शोधू पाहात होती. एकूण विश्वाच्या संदर्भात मानवाचे अस्तित्व

जोखण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नातून साकार होणारे भावनिक ताण मर्ढेकर शब्द-बद्ध करीत होते.

जेथें जातों तेथें । मी माझा सांगाती
डोळ्यांच्याच भिती । झाल्या ऐशा ॥

(मर्ढेकर)

ही मर्ढेकरांची जाणीव आहे. 'जीवाला अधाराची आग' लावण्याची आणि त्यात अदृश्याचा 'खारा' वारा झोंबल्याची ही जाणीव आहे.

माझ्या अंतरीं अपाप । दाटते काळोखाची वाफ
जियें हाक – शिट्टी साफ । किंचाळते ॥
कळ लागते गा येथेंही । बाष्पीभूत संज्ञा पाही,
काळोखांतून काळोखीं । जाण्याही ये ! ॥

(मर्ढेकर)

अशी काळोख्या अस्तित्वाची जाणीव मर्ढेकर व्यक्त करीत असलेले दिसतात. यातून जन्माला येणाऱ्या असहायतेच्या, दुबळेपणाच्या, निरर्थकत्वाच्या, संज्ञा-शून्यतेच्या आणि एकाकीपणाच्या जाणिवा ही कविता पकडू पहाते. हे जाणीव-विश्व रूप घेत असताना कुठल्याही वैचारिक आग्रहीपणाच्या आहारी मर्ढेकर जात नाहीत हे उघड आहे. ही जाणीव वेदनेच्या, उपहास-उपरोधाच्या विविध पातळ्यांवर जात असतानाच मर्ढेकरांनी आपली एक विशिष्ट भाषा घडविली आहे.

मर्ढेकरांच्या जाणिवा जशा मराठी काव्यपरंपरेत अभूतपूर्व होत्या त्याप्रमाणेच या जाणिवांच्या निकडीतून घडविली गेलेली मर्ढेकरांची शब्दकळा-ही मराठी काव्यपरंपरेत अभूतपूर्व होती.

सामान्यपणे रोमँटिक कवितेची भाषा आणि प्रतिमा ही साधर्म्या-धिष्ठित असते. मानव आणि त्या सभोवतालचे अखिल विश्व यांतील अंतस्थ नात्याचा ती वेध घेऊ पाहते. या नात्याचा प्रत्यय घडविताना अर्थातच ती वस्तुवस्तूंतील अंतस्थ साधर्म्यांच्या भाषेतच बोलत असते. मर्ढेकरांची कविता मात्र विश्व आणि मानव यांतील संबंधशून्यतेच्या वेदनामय प्रत्ययाला साकार करू पाहणारी अ-रोमँटिक कविता आहे. येथे वस्तुवस्तूंमधील वैधर्म्य, व्यक्ति-वस्तुमधील असंगती प्रत्ययाला आणून दिली जात आहे. त्यामुळे तिची भाषा प्रतिमासाधर्म्याऐवजी विरोधावर अधिष्ठित झाली आहे. दोन वस्तूंमधला किंवा दोन वस्तुकल्पनांमधला विरोध, दोन प्रतिमांमधला विरोधमूलक न्यास, जुन्या

काव्यपंक्तींना किंवा सुभाषितांना दिला जाणारा मूलार्थविरोधी नवा अर्थ, यांतून मर्ढेकरांची कविता साकार होताना दिसते. 'गोळ्यांचे पराग', 'अपंग आरोळी', 'आग अंधाराची', 'प्रेतरूपी जमदग्नी', 'नरमेध', 'नश्वरतेचे मखर' मर्ढेकरांच्या अशा कितीतरी प्रतिमा नोंदविता येतील.

मर्ढेकरांच्या अ-रोमँटिक जाणिवांची आणि मराठी काव्यपरंपरेला अनोख्या असलेल्या भाषेची कविता जेव्हा एकत्र संगृहित होऊन प्रकाशित झाली तेव्हा तिने प्रस्थापित मराठी काव्यपरंपरेला जो जबरदस्त धक्का दिला त्याची कल्पना जुन्या पिढीतील कुसुमाग्रज, कान्त, बोरकर यांच्या आणि नंतरच्या बदललेल्या कवितेवरून लक्षात येऊ शकेल. मर्ढेकरांचा 'काही कविता' हा संग्रह प्रकाशित झाला तेव्हा करंदीकरांची कविता स्वतःच्या जाणिवांचा शोध घेण्यासाठी नुकतीच धडपडू लागली होती. तेव्हा मर्ढेकरांच्या कवितेने या कवितेला आपल्या दिशेनें खेचीत नेले यात कसलेच नवल नव्हते.

१९४८ पर्यंत करंदीकर साम्यवादी तत्त्वज्ञानाचा गंडा बांधून बसले होते. मिष्टान्नाचे जेवण घेऊन उन्हातून जाणारा 'थुलथुलित' भटजी आणि पोट भरण्यासाठी पाटावरवंटा विकण्यासाठी उन्हात वणवण हिंडणारी 'श्रमदेवी वडारीण,' मजुराच्या शरीराचा तंबाखू ओढणाऱ्या गिरण्या, यांची चित्रे करंदीकर रेखाटीत होते. साम्यवादी तत्त्वज्ञानातून घडलेल्या जाणिवा ह्या मूलतः रोमँटिक प्रवृत्तीच्या असतात. कारण येथेही, मानवाचे सामर्थ्य, त्यांची सर्जनशीलता व स्वतःचे भविष्य स्वतःच घडविण्याची त्याची ताकद, यांवर विश्वास असतो. पारंपरिक रोमँटिक जाणिवांपेक्षा साम्यवादी जाणिवा काहीशा वेगळ्याही असतात जडत्वाशी, पार्थिवतेशी असलेले मानवाचे नाते या जाणिवा नाकारीत नाहीत. हे जरी खरे असले तरी मानवाला केंद्रस्थानी कल्पून संपूर्ण जीवनाची, विश्वाची व्यवस्था लक्षात घेण्याचा प्रयत्न याही जाणिवांमध्ये गृहीत असतो. करंदीकरांच्या जाणिवांचे रूप कुसुमाग्रज, अनिलांप्रमाणे मूलतः रोमँटिक होते. मर्ढेकरांच्या अ–रोमँटिक कवितेचा संस्कार जेव्हा ही कविता पचविण्याचा प्रयत्न करू लागली तेव्हा या कवितेचे लक्ष्य बदलले. अनुभवांच्या एका विवक्षित भागावर करंदीवर आपले लक्ष हळूहळू केंद्रित करू लागले. मर्ढेकरांची कविता ज्या प्रमाणे मानवाच्या प्रेतरूपाची, दुर्बलत्वाची, असहायत्वाची चित्रे रेखाटित होती, त्याप्रमाणेच करंदीकरांची कविताही मानवी जीवनाच्या या अंगाकडे आपले लक्ष पुरवू लागली. करंदीकरांच्या कवितेचा केंद्रबिंदू बदलत असतानाच सुरवातीला मर्ढेकरी प्रवृत्तीला जाणीवपूर्वक विरोध करणारी कविताही त्यांनी लिहून पाहिली.

सगळे मिळून सगळ्यांसाठीं
मरण्यांतही मौज आहे;
सगळे मिळून सगळ्यांसाठीं
जगण्यामध्यें ब्रह्मानंद.

(जगण्यामध्यें ब्रह्मानंद : स्वेदगंगा)

हचा ओळी १९५० मधल्या आहेत. त्यांच्या 'मृत्यूलाही लाज आहे.' (या कवितेवर दिनांक नसला तरी ही स्वेदगंगेच्या दुसऱ्या आवृत्तीत समाविष्ट केलेल्या नव्या कवितांपैकी असल्याने ती १९४७ नंतरची असावी.) या कवितेत

घामामध्यें भिजव माती;
दगडासंगें झुजव छाती;
आकाशावर मार मूठ,
उबगविबग सर्व झूठ !
अजूनही आशा आहे;
उबगेवर इलाज आहे;
मृत्यूलाही लाज आहे !

(मृत्यूलाही लाज आहे : स्वेदगंगा)

अशा घोषणा दिल्या जाताना दिसतात.

१९४८–४९ च्या सुमाराला करंदीकरांच्या कवितेत जाणिवांची एक दोलायमानता पाहावयास मिळते. एकीकडे सामूहिक शक्तीवर, मानवाच्या कर्तृत्वावर त्यांचा विश्वास ते प्रकट करू पाहतात तर दुसरीकडे –

कशास उबविशि अशा नरास्तव
ब्रह्मांडाचें कुजकें अंडें ?

(ब्रह्मांडाचें कुजकें अंडे, १९४९ : मृदगंध)

असा मर्ढेकरपद्धतीचा उपरोधही ते व्यक्त करताना दिसतात. मर्ढेकरांच्या कवितेमुळे करंदीकरांच्या जाणिवांत जी आंदोलने निर्माण झाली ती शेवटी एका विवक्षित बिंदूवर स्थिरावली. १९४९ सालातील 'तेंच तें', 'नको नको तें मनात येतें', 'माझ्या मना बन दगड', 'यंत्रावतार' या कविता या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. या काळात करंदीकरांची कविता दुहेरी स्वरूपाची जाणीव व्यक्त करू पहात होती. एकीकडे ती मानवाचा दुबळेपणा, असहायता, अगतिकता, निर्जीवता यांचा वेध घेऊ पाहात होती. दुसरीकडे ती या सर्वांवर रामबाण इलाज म्हणून की काय, विज्ञाननिष्ठ जीवनपद्धतीची व त्याचे प्रतीक

असलेल्या यंत्रदेवीची स्तोत्रे गात होती. साम्यवादी जीवनपद्धतीला आता विज्ञाननिष्ठेचा नवा धुमारा फुटला होता. मानवी जीवनाला जे एक मूल्य-विहीन, विकल आणि निर्जीव रूप आले आहे ते क्रांतिपूर्वकालातील रूप आहे अशी ती आपली समजूत करून घेत होती आणि–'हाकारित लाल शिडे – लाललाल क्षितिजातून–ये यंत्रा ! ये यंत्रा !' अशी यंत्राला, 'त्रिविक्रमाच्या अकराव्या अवताराला' मानवाचा उद्धार करण्यासाठी ही साद घालीत होती. एकीकडे ती मर्ढेकरांच्या सुरात सूर मिसळून आपल्या सभोवतालच्या मानवी जीवनाच्या विकलतेची, निरर्थकतेची चित्रे रेखाटीत होती तर दुसरीकडे या रोगावरील 'लाल' औषधाची व 'विज्ञानी' मलमपट्टीची तरफदारी करीत, यामुळे मानवी जीवन अर्थपूर्ण बनणार आहे अशी ग्वाही देत होती. हे करीत असताना मर्ढेकरांच्या कवितेतील –

आहे बुद्धीशी इमान
जाणे विज्ञानची ज्ञान।
परि कोठे तरी आन
ताण पडे ॥ ...

हा ताण दुर्लक्षित होती. त्यातून येणारी 'शून्याची बेरीज' तिला मान्य नव्हती.

करंदीकरांची 'स्वेदगंगा' (१९४४) व या नंतरची 'ती जनता अमर आहे' या दोन कविता एकत्र वाचल्या की मर्ढेकरांच्या कवितेने करंदीकरांच्या कवितेवर कोणते संस्कार केले याचे एक चित्र आपल्या डोळ्यांपुढे उभे राहते. करंदीकर एकजात प्रचारकी न लिहिता सभोवतालच्या जीवनाचा अर्थ लावण्यावर आपले लक्ष कसे केंद्रित करू लागले होते हे स्पष्ट होते.

मर्ढेकरांच्या कवितेमुळे करंदीकरांच्या जाणिवांचा केंद्रबिंदू जरी बदलला असला तरी तिच्यातील dogma मात्र कमी होऊ शकला नाही. कारण ती मानवी जीवनातील तेढच्या पेचाचे तेढेपण, न सुटणेपण, लक्षात न घेता त्या पेचांवरील विशिष्ट इलाज मनात ठरवून त्या पेचांना सामोरे जाताना दिसते. 'विज्ञान' (व 'लाल तत्त्वज्ञान') हा इलाज करंदीकरांसमोर असल्याने तो मांडताना त्यांची कविता पूर्वीप्रमाणेच अभिनिवेशी, अलंकारिक, वक्तृत्वपूर्ण, परिणाम साधू पाहणारी आणि नाटकी बनते. फरक एवढाच की, ती घोषणांवर लक्ष केंद्रित न करता भावविवशतेने, भडकपणे मानवी दुःखाचे चित्र रेखाटू पाहाते. हे चित्रही जितके परिणामकारक बनेल तितकी इलाजांची अपरिहार्यता लक्षात येऊ लागेल, असे गणितही याच्या बुडाशी असू शकेल.

३

करंदीकरांच्या कवितेवर मर्ढेकरांच्या कवितेचा जो संस्कार झाला त्यामुळे करंदीकरांची कविता काही प्रमाणात सभोवतालच्या जीवनाचा अर्थ शोधू लागली, तिच्यावरील साम्यवादाचे सावट हळूहळू पांगत गेले, हे जरी खरे असले तरी या कवितेसमोर मानवाच्या अस्तित्वासंबंधी, मर्ढेकरांप्रमाणे, कधी प्रश्न पडलेच नाहीत. केशवसुत–कुसुमाग्रज–अनिल यांच्याप्रमाणे करंदीकरांनीही मानवी अस्तित्वाची अर्थपूर्णता सतत गृहीत धरली.

मानवनिर्मित मूल्यांवरची करंदीकरांची श्रध्दा कधीही पिचू शकली नाही. आपल्या सभोवतालचे जीवन मूल्यशून्य बनले आहे हे तिने (मर्ढेकरांप्रमाणेच) १९५० च्या सुमारास प्रामुख्याने ध्यानात घेतले ही गोष्ट खरी, परंतु त्यांच्या या जाणिवेचा पदर एका पारंपरिक मूल्यकल्पनांनी, मानवतेवरील त्यांच्या श्रध्देने, मानवातील प्रकटाप्रकट कर्तृत्वशक्तीने खेचून धरलेला होता आणि या जाणिवेचा दुसरा पदर विज्ञानामुळे मानवी कर्तृत्वाला, या मानवाच्या भविष्याला जी नवी कक्षा प्राप्त झाली होती त्या कक्षेने, विज्ञानावरील त्यांच्या श्रध्देने, ताणून धरला होता. यामुळेच ही कविता जेव्हा जेव्हा आपल्या सभोवतालच्या परिस्थितीचे चित्र रेखाटीत होती तेव्हा तेव्हा एकीकडे मूल्यांवरील आपल्या श्रध्दा ती व्यक्त करीत होती व दुसरीकडे विज्ञानच या मूल्यांना पुनरर्थ प्राप्त करून देईल म्हणून विज्ञानाचा नवा अध्यात्म आणि पुराण (mythology) सिध्द करू पहात होती. त्यामुळे अनुभवांच्या संघटनेला टाळून ह्या मूल्यांबद्दलचा व विज्ञानाबद्दलचा करंदीकरांचा पक्षपाती दृष्टिकोन व्यक्त होत होता. 'विज्ञानमहर्षी', 'विज्ञानब्रह्माच्या हृदयातील ॐ कार', 'ब्रह्मवेत्ता' या सारख्या त्यांच्या काही प्रतिमा पाहिल्या किंवा–

अनंताचें प्रेम
शाश्वताचा मोह; ।
विज्ञानाचा द्रोह
हीच माया ।

(विज्ञानाचा द्रोह : ध्रुपद)

अशा त्यांच्या ओळी पाहिल्या की हे सारे करीत असताना कडव्या धर्मपंडिताचा आग्रहीपणा (dogma) आठवल्यावाचून राहत नाही.

१९५० ते १९५५ या काळात करंदीकरांनी मानवाच्या सर्व प्रश्नांवर रामबाण इलाज असलेले नवे विज्ञानाध्यात्म मोठ्या हिरीरीने मांडले. परंतु हळूहळू त्यांच्या कवितेतील विज्ञानाबद्दलचा उत्साह मावळत गेला. १९५५ पर्यंत

करंदीकरांची कविता मानवी जीवनांतील विविध पेचांवर उत्तरे शोधण्यात व या उत्तरांबद्दल कवितेतून खात्री देण्यात अधिक मशगूल होती. नंतर मात्र त्यांच्या कवितेत त्यांनी गृहीत धरलेली मूल्यकल्पना आणि त्या संदर्भात आपल्या अनुभवांचे होणारे व्यवस्थापन यालाच केवळ महत्त्व मिळाले. म्हणूनच जिला आपण करंदीकरांची लक्षणीय कविता म्हणू शकू ती सामान्यपणे १९५५ च्या सुमारास हळूहळू रूप धारण करू लागली.

मानवी मूल्यांचे श्रेष्ठत्व, त्या संदर्भात सभोवतालचे जीवन, त्यावरची उपाययोजना, अशी ही करंदीकरांची काव्यनिर्मितिप्रक्रिया थांबल्याबरोबर करंदीकरांच्या कवितेचा घाट बदलला. सामान्यपणे तपशिलाला महत्त्व देणारा, या तपशिलाची वरील प्रक्रियेनुरूप मांडणी करणारा व ही मांडणी अधिकाधिक परिणामकारक कशी होईल याची सतत चिंता वाहणारा घाट त्यांची कविता स्वीकारीत होती. या दृष्टीने त्यांची 'दातापासून दातांकडे' (१९५४)ही कविता तपासता येईल.

१. एक ऐतिहासिक घटना निवडणे (पिरॅमिड, चीनची भिंत व कन्फ्यूशियस, यमुना–कालिया, ताजमहल,) ह्या घटना निवडताना महत्त्वाच्या संस्कृतीची आठवण ठेवणे. या घटना अनुक्रमाने घेणे.

२. या घटनेबद्दल तीन प्रवृत्तींच्या (किंवा तीन काळाच्या) प्रतिक्रिया अनुक्रमाने नोंदविणे व या प्रवृत्तींच्या प्रक्रियेतून –

३. 'सुवर्णाच्या रथात बसून सत्य पळाले' असून आपणा सर्वांची धाव दातापासून दाताकडे कशी आहे हे सांगणे. या कवितेचा घाट या प्रमाणे योजनाबद्ध व तार्किक स्वरूपाचा आहे. त्यामुळे दात–तू– मी–तो या कळप्रतिमा (Key images) कळाल्या की ही कविता चटकन समजते, 'मुकी धडे,' 'बुरजागणिक भूत' 'नरबलीचे प्रेत' अशा कर्कश (hightoned) व वक्तृत्वपूर्ण प्रतिमांमुळे ही कविता परिणामकारक बनते. कारण ह्या प्रतिमा अनुभवसंघटनेला टाळून स्वतंत्रपणे वाचकासमोर मिरवत असतात. ह्या प्रतिमा कवितेला, त्यातील जाणिवांना, अनुभवांना, एकात्म बनवीत नाहीत. (खरे म्हणजे ही कविता लक्षात राहते ती तिच्या आशयाशी कसलाच संबंध नसलेल्या आकर्षक, खटकेबाज लयबद्धतेमुळे.)

१९५५ च्या पूर्वी करंदीकरांची कविता सामान्यपणे सभोवतालच्या जीवनातील तपशिलाची एका विशिष्ट प्रकारे मांडणी करीत होती. हा तपशील आणि या तपशिलातून स्वीकारलेल्या प्रतिमा यांची विरोधात्मक (parado-

xical) रचना करणे व या रचनेतून एक परिणामकारक नाट्य (अनेकदा नाटकीपणाही) व्यक्त करणे ही करंदीकरांची खास अभिव्यक्तिपद्धती होती.

१. काकूपासून 'ताजमहाल'
सगळीकडें सारखेच हाल.

(तेंच तें : मृद्‌गंध)

२. चोर नाहीं, सांव नाहीं
मानवाला नांव नाहीं,
कोळशाचा भाव तेजीं
कस्तुरीला भाव नाहीं.

(जहाच्या जांभया : मृद्‌गंध)

३. म्हारांच्या गळ्यांतील थुंकीच्या मडक्यांतच
काशींतील कुंडें करतात आत्महत्या;
रंगवतात तोंडें युगांच्या पापांनीं.
जळतात निग्रो संस्कृतीच्या वेदीवर;
बरबटतें आकाश धुरांच्या डांबरानें;
प्रत्येक मृत्यूंतून मरतो ख्रिस्त;
मागतो पाणी, सहाऱ्याच्या पोरांकडून !
नाहीं उजाडत.

(ती जनता अमर आहे ! : मृद्‌गंध)

४. जन्मण्यापूर्वीच निर्वासित झालेल्या
करपलेल्या, हरवलेल्या,
अनाथ जगन्नाथासाठीं
माझ्याजवळ कूस नाहीं,
कूस नाहीं, माझ्यासाठींही कूस नाहीं.

(असें कांहीं पाहिलें आहे : मृद्‌गंध)

करंदीकरांच्या या काळातील शैलीचे स्वरूप स्पष्ट होण्यास एवढी उदाहरणे पुरेशी आहेत. वस्तुतः अशा प्रकारचा विरोधात्मक न्यास ही मर्ढेकरांच्या कवितेकडून मिळालेली देणगी आहे. परंतु मर्ढेकरांच्या प्रतिमा आणि प्रतिमान्यास प्रदर्शनी वृत्तीचा किंवा नाटकी कधी बनत असलेला दिसून येत नाही. त्यांच्या प्रतिमेच्या रचनेतील विरोध सूक्ष्म असतो व तो जाणीवपूर्वक लक्षात घ्यावा लागतो. करंदीकरांच्या प्रतिमा मात्र सातत्याने आपल्यातील विरोधाला वाचकांच्या डोळ्यांत भरविण्याचा प्रयत्न करतात. करंदीकरांची

कविता वाचीत (अगर ऐकत) असताना आपणांस दचकूनच टाकणाऱ्या, प्रतिमेप्रतिमेमधील विरोधावर आपण रेंगाळत जातो. विरोधात्मक प्रतिमान्यासातील अनपेक्षिततेचा सुखद धक्का आपण कुरवाळीत राहतो आणि यातून कविता कोठेतरी निसटून जाते.

विरोधाक्षिप्ठित प्रतिमा या समावेशक (inclusive) स्वरूपाच्या असतात. दोन भिन्न पातळचांवरील अनेकविध भावनिक ताण त्यात अचानक एकत्र येतात. त्यातील अनपेक्षिततेमुळे जो धक्का बसतो तो वाचकाला त्या प्रतिमेबद्दल जागृत बनवून त्याच्या परस्परविरोधी अशा आपल्या अनेक अनुभवांना आस्वादात एकत्र संघटित करायला भाग पाडतो.

– आम्हां मानवांची पुंगी
साद देते क्षितिजाला;
काढी सागराचा भंगी
घाण मात्र या काठाला !

(मर्ढेकर)

यातील पुंगी, क्षितिज, सागर, भंगी यांत आणि या दोन प्रतिमायुगुलांच्या न्यासात एक अनपेक्षितता आहे व ही अनपेक्षितता यातील प्रतिमांशी निगडित असणाऱ्या अनेकविध अनुभवांना, त्यातील भावनिक ताणांना एकत्र आणून त्यांची संघटना घडवीत असलेली दिसते. मर्ढेकरांच्या या प्रतिमेत नाटचात्मता असली तरी ही प्रतिमा तिच्यातील विरोधाला वाचकांच्या नजरेत भरविण्याचा प्रयत्न करीत नाही. करंदीकरांची प्रतिमा या दृष्टीने अधिक नाटकी, कर्कश (high–toned) आणि मुद्दाम परिणामकारक बनत असलेली दिसते. म्हणून हो कविता शैलीबाज बनते.

१९५५ नंतरची त्यांची कविता अशा प्रकारच्या योजनाबद्ध तार्किक आणि परिणाम साधू पाहणाऱ्या घाटापासून हळूहळू सरकत गेली. या काळात जणी साम्यवादाची छटा पूर्णपणे नाहीशी झालेली होती तसेच विज्ञानाबद्दलचा उत्साहही मावळून चुकला होता १९५५ नंतर आपल्या आजूबाजूच्या तपशिलात रस घेऊन एक भावविवश कविता लिहिण्याऐवजी करंदीकर जाणिवेच्या दाबामुळे जागृत होणाऱ्या प्रतिमांची संघटना साधू लागलेले दिसतात. विशिष्ट विचारांचा उत्साही, अभिनिवेशी आणि त्यांना पक्षपाती असलेला दृष्टिकोण जसजसा कमी होत गेला तसतसा त्यांच्या काव्यनिर्मितीवर या विचारांचा असलेला पहाराही कमी होत गेला. आणि ही निर्मिती अधिकाधिक स्वतंत्र, स्वनियमित, उत्स्फूर्त आणि मोकळीचाकळी बनत गेली. पक्षपाती दृष्टि-

कोणामुळे त्यांच्या अनुभवसंघटनेला योजनबद्ध परिणामकारक आणि पुष्कळसे यांत्रिक रूप प्राप्त होत असे, तेही हळूहळू नाहीसे होत गेले. येथे आता पुष्कळ प्रमाणात एखाद्या विशिष्ट जाणिवेमुळे आकाराला येणाऱ्या घाटाला महत्त्व मिळू लागले. त्यांनी १९५३ मध्ये लिहिलेली व 'ध्रुपद' मध्ये समाविष्ट असलेली जी 'संहिता'–मुक्त सुनीते–आहे ती करंदीकरांच्या एकूण कवितेतील या नव्या पर्वाची नांदी ठरली. याच काळातील त्यांची अनेक सुनीते, त्यांनी लिहिलेली बालचित्रे आणि त्यांची स्त्रीपुरुषसंबंधाचा शोध घेणारी सर्व कविता तसेच 'जातक' मध्ये समाविष्ट केली गेलेली सर्व कविता, काहीशा वेगळ्या रूपाची, वेगळ्या घाटाची कविता आहे.

४

लौकिक वास्तवाच्या पलीकडे जाऊन एका इंद्रियातीत, अनाकलनीय अज्ञात अशा अंतिम सत्तेचा वेध घेण्याचा व त्या संदर्भात मानवी जीवनाचा अर्थ शोधण्याचा प्रयत्न कमीअधिक प्रमाणात करंदीकरांची कविता अगदी सुरवातीपासून करीत असलेली दिसते. अशा या अज्ञात, अंतिम शक्तीचा,सत्तेचा शोध घेऊ पाहणाऱ्या आध्यात्मिक कवितेची एक प्रदीर्घ परंपरा मराठी कवितेला लाभली आहे ही परंपरा आपणांस ज्ञानेश्वरांपासून केशवसुतांपर्यंत सलगपणे शोधता येते. या परंपरेतील आध्यात्मिक कवितेचे केंद्रस्थान मानव हाच आहे.

आत्मा आणि परमात्मा यांच्या अद्वैताचा साक्षात्कार घडवू पाहणारी, 'मोगऱ्याचा' वेल गगनाला भिडल्याचा, मुंगी आकाशात उडून तिने सूर्याला ग्रासिल्याचा आत्मविश्वासाने प्रत्यय देणारी, अनेकदा 'विठ्ठा विठ्ठा मूळ मायेच्या कारटचा' म्हणून विठोबाला शिवीही घालणारी, या सत्तेलाच 'माऊली' म्हणून तिच्याशी लगट करू पाहणारी ही केशवसुतांच्या आधीची, सगळी कविता स्वतःत परमेश्वर पाहणाऱ्या, स्वतःच्या हृया अंतिम सत्तेचा साक्षात्कार घेणाऱ्या जाणिवेतून जन्माला आलेली कविता आहे. केशवसुतांची आध्यात्मिक कविता 'आत्मा–परमात्मा' या संकल्पनांभोवती घोटाळत नसली तरी सभोवतालचा 'अंधार' दूर करण्याचे सामर्थ्य मानवातच आहे, हृया जाणिवेतून 'ज्ञानाच्या कुंपणावरून' पलीकडे जाण्याचा ती प्रयत्न करताना दिसते. सभोवतालच्या विराट अंधाराची जाण तिला असली तरी प्रतिभासंपन्न मानव ही 'खपुष्पे' खुडून आणणार आहे हे ती कधीही विसरत नाही.

संपूर्ण मराठी काव्यपरंपरेत या प्रकारच्या, अस्तित्वात असलेल्या आध्यात्मिक जाणिवांना प्रथमच मर्ढेकरांनी छेद दिला. सभोवतालच्या वर्तमानात वावरताना कुठल्या तरी अनामिक शक्तीने हा माणूस फेकला, फरफटला जातो

आहे, या मानवावर कर्तृमअकर्तुम सत्ता चालविणाऱ्या, त्याचे खेळणे करणाऱ्या या शक्तीचे रूप काय आहे हे लक्षातच येत नाही, त्यामुळे स्वतःच्या अस्तित्वाचे 'कोष्टक' जमविण्याचा प्रयत्न करूनही ते जमत नाही, मग उरतो फक्त अंधार. एकाकीपणाचा. या अंधारात त्याची सेवा करूनही त्याचा थाट उमगत नाही, त्याची 'दगडी' भिवयी क्षणभरही चळत नाही. येथे मानवाचा होणारा प्रवास हा अंधारातून दीप्तीकडे होत नाही तर तो अंधाराकडून फक्त अंधाराकडेच होतो.

अंधाऱ्या जगाची
हीच रीतभात ।
काजळाची वात
काळोखाला ।।

(मर्ढेकर)

अशा प्रकारे मानवाचे क्षुल्लकपण प्रकाशमान करणारा 'अंधार' मर्ढेकरांच्या कवितेत शोधला जाताना दिसतो

मर्ढेकरांच्या कवितेतूनच प्रथमतः अविनाशी अंधाराचे दुःख चित्रित झालेले दिसते. या संदर्भात आपण जेव्हा करंदीकरांच्या आध्यात्मिक कवितेचा विचार करतो तेव्हा आपणांस एक कलानष्टक असा अंतर्विरोध जाणवत राहतो.

मानवाच्या कर्तृत्वावर मूलतः विश्वास ठेवणाऱ्या जाणीवविश्वात 'अंधाराचे' अपरिहार्यत्व, अटळपण आणि अमरत्व जाणवणे कधी शक्यच नसते. कारण एकदा का या अंधाराच्या अटळपणाची जाणीव झाली की मानवाची असहायता आणि दुर्बलता आपोआपच स्पष्ट व्हायला लागते. एकीकडे मानवाच्या विज्ञाननिर्मित कर्तृत्वालाही गृहीत धरायचे आणि दुसरीकडे, 'अनामिकाचा हात अहोरुप-अन् क्षितिजाचे इवले कंकण' ही जाणीवही व्यक्त करू पहावयाचे, यात कोठेतरी अंतर्विरोध जाणवत राहतो. आणि स्वतःच्या जाणिवांना विद्रोही ठरणाऱ्या जाणिवांची अट्टाहासाने अभिव्यक्ती करू पहाणाऱ्या कवितेला ज्या प्रकारचे रूप येत असते त्याच प्रकारचे रूप करंदीकरांच्या या कवितेला येऊ लागते. त्यामुळेच मग करंदीकरांची ही कविता एका सलग अशा जाणिवेची संघटना साधण्याऐवजी एका कृत्रिम प्रदर्शनवादी अशा नाट्यात्मकतेमध्ये आणि त्यातून जन्मणाऱ्या अद्‌भुतामध्ये अधिक रस घ्यायला लागते. मग येथे ही जाणीव presentable करण्याचे सतत प्रयत्न सुरू होतात. करंदीकरांची कविता खोट्या नाट्यात्मकतेच्या आधारे

परिणामकारक बनू पाहते याचे कारण ती आपल्यातला गुप्त अंतर्विरोध लपवू पहाते. अशा या अद्‌भुत व खोट्या नाट्यात्मकतेबरोबरच एक खोटी भाव-विवशताही तिच्यात आपोआप अवतरू लागते. करंदीकरांच्या पुढील ओळी पाहा –

आकाशाचें वजन भयंकर
अन् आत्म्याची मान कोवळी ;
म्हणुनच करतों
क्षमा तुला मी, माझ्या आत्म्या,
क्षमा तुला हे
भेदरणाऱ्या,
हे भ्यालेल्या, भगवंता अन्,
हे मृत्युंजय, हे डरपोका,
हे अमृतार्णव, हे थरकापन्.

(आकाशाचें वजन भयंकर : धृपद)

या ओळी आणि संपूर्ण कविता वाचताना भ्यालेल्या–भगवन्ता, मृत्युंजय-डरपोक, अमृतार्णव–थरकापन् यातल्या सर्वंग विरोधाकडे आपण खेचले जात असतो. या विरोधात्मक प्रतिमा या कवितेची अर्थपूर्णता कितपत वाढवितात ? या प्रतिमा परस्परांना कितपत अर्थपूर्ण बनवितात ? हे जेव्हा आपण पाहू लागतो तेव्हा आपल्या हाताशी नाटकीपणाशिवाय काहीही लागत नाही. कारण येथे आकाशाचे 'भयंकर' वजन व आत्म्याची कोवळी मान यातून मानवी जीवनाला प्राप्त झालेला जो एक आकार आहे त्यात कवीला रसच नाही. रस आहे तो काही चमकदार प्रतिमांमध्ये, त्या प्रतिमांच्या स्फोटक व स्तिमितजनक न्यासामध्ये. मग ही कविता येवढे करून संपून जाते.

'भयंकर' हे एक गुळगुळीत विशेषण वापरून लिहिलेली आणखी एक कविता पाहा –

स्थळकाळाची भित्री कातर,
धरणारा तो हात भयंकर !
ज्यानें केली
चोविस तुकड्यांची ही चोळी.

(चोळी : धृपद)

यातील ही चोळी कोणत्या चोवीस तुकड्यांची आहे हे स्पष्ट करण्याची गरज नाही. या चोळीला उसवून तिचा पहिला टाका शोधण्याचा प्रयत्न येथे

कवी करतो आहे. ('म्हातारीची चोळी' कवीला उसवावी का बरे वाटते ?) ही चोळी 'म्हातारी' च्या अंगावर आहे, तिची गाठ कोणालाच सुटली नाही, हे सर्व (कोडग्याच्या भाषेत) सांगून झाल्यावर–

कधि न सापडे पहिला टाका,
शिवणारा तो शिंपी बाका,
भित्री कातर
सूत विजेचे, हात भयंकर.

(चोळी : ध्रुपद)

या अद्‌भुतरम्य ओळींनी कविता सपविली आहे. 'सूत विजेचे – हात भयंकर' यात अद्‌भुत नाट्य आहे हे खरे, परंतु विजेचेच सूत का ? 'वीज' आणि 'सूत' यांच्यात कोणते अर्थपूर्ण नाते प्रस्थापित होते आहे ? या प्रश्नांना येथे स्थान नाही कारण कवीला या हातांचा भयंकरपणाही व्यक्त करायचा नाही की चोळी उसवू पाहणाऱ्यांची असहायताही व्यक्त करायची नाही. त्याला व्यक्त करावयाचा आहे फक्त 'सूत विजेचे' या प्रतिमेतील स्तिमित-जन्य अनोखेपणा. त्यामुळेच करंदीकरांच्या अशा कवितांचा घाट यांत्रिक व एका विशिष्ट साध्याचे भान ठेवणारा बनत जातो. 'कसा मी कळेना', 'ध्रुव-पद लाभे इथे अकाली' (मृद्‌गंध) 'उगाच गळते थोडो पाणी', 'चिंधी', 'तीन प्रवासी', (ध्रुपद) या त्यांच्या कविता या दृष्टीने लक्षात घेता येतील.

करंदीकरांच्या आध्यात्मिक कवितेला एक खास वैशिष्ट्य प्राप्त होण्याची शक्यता फक्त 'मृद्‌गंधा' च्या काळातच होती. या कालखंडातील कवितेत करंदीकरांची विज्ञानप्रणीत जीवनावर प्रगाढ श्रद्धा होती. आणि या सुमाराला या पार्थिवाचे आणि ऐंद्रियतेचे अपार्थिवाशी आणि अतींद्रियेतेशी कोणत्या स्वरूपाचे नाते आहे याचा शोध घेण्याची एक ऊर्मी त्यांच्या कवितेत उमटू लागली होती. परंतु विज्ञानाच्या संदर्भात अतींद्रियाचा, एकूण विश्वातील सत्तेचा शोध घेण्याच्या जाणिवा या कवितेने दुर्लक्षिल्या. विज्ञानब्रह्माच्या हृदयातील ॐ काराला त्यांनी 'दार उघड – दार उघड' अशी साद घातली आणि ते तेथून तसेच परत आले ! आणि अभिनिवेशाने ऐंद्रियता व अतींद्रियता यांची एक सोपी, जुजबी सांगड घालून जणू आपणांस उत्तरे सापडली या भूमि-केत ते जाऊन बसले.

विज्ञान–महर्षी
इंद्रियें स्वीकारून
होतात इंद्रियातीत

अनुभवाचे धनी.
इंद्रियांचा दुवा
जोडतांच होतात
अनुभूती जिवंत !
...इंद्रियांतून जातात
इंद्रियातीत ज्ञानाकडे.

(आम्ही दोघे : मृद्‌गंध)

हे 'भाष्य' म्हणून ठीक असेल कदाचित; परंतु इंद्रियाकडून इंद्रियातीततेकडे जाण्याचा एक सुसंघटित अनुभव ही कविता कितपत देऊ शकली हा खरा प्रश्न आहे. मानवी कर्तृत्वावर श्रद्धा ठेवणारा कवी आपले चिंतन या भाष्यकवितेतून प्रवचनाच्या दिशेने नेऊ शकतो; परंतु करंदीकरांनी ते टाळले. त्यांना (मर्ढेकरी कवितेत असलेल्या) 'भयंकर अंधाराचा' मोह पडला आणि 'स्वेदगंगे' पासून जी अभिनिवेशी, नाटकी वाट तिने चोखाळली होती त्याच वाटेने त्यांची कविता जात राहिली. 'मानवता', 'साम्यवाद', 'विज्ञाननिष्ठा' या प्रमाणेच 'अंधाराचेही' एक तत्त्वज्ञान तिने बनविले. या तत्त्वज्ञानाच्या अभिनिवेशी तरफदारीत चमकदार, सफाईदार आणि शैलीबाज कविता लिहिण्यात त्यांनी धन्यता मानली, असेच दिसून येते. त्यामुळेंच उच्चरवातील (high-toned) प्रदर्शनी; नाटकी भाष्यप्रतिमांमधून ते सतत लिहीत राहिले. आपल्या कवितेचा घाट अधिकाधिक परिणामकारक आणि नाटचपूर्ण कसा होईल या दृष्टीने करंदीकर सतत प्रयोगही करीत राहिले.

५

१९५५ च्या सुमारास करदीकरांच्या कवितेच्या घाटाने आणखी एक वेगळे वळण घेतले. करंदीकरांच्या कवितेतील जास्तीत जास्त कलात्मक कविता याच घाटात लिहिली गेली आहे. याचे कारण असे की, या घाटातील त्यांची कविता पुष्कळशी एकात्म आहे. भाष्य करू पाहणाऱ्या प्रतिमांऐवजी ती उत्कट संवेदनादायी प्रतिमांच्या न्यासातून घडविली जाते. हा प्रतिमान्यासही तार्किक पध्दतीने जोडला न जाता प्रतिमा एकेमेकींच्या शेजारी ठेवून साधला जातो. प्रतिमांचे त्यांचे एकमेकींशी असलेले एक अंगभूत नाते यात सूचित केले जाते. विधानांऐवजी ही कविता अशा प्रतिमान्यासातून आपला घाट घडवीत जाते. 'क्षेत्रज्ञ' या कवितेतील पुढील ओळी पहा :

आकाशावर ओरखडा काढणारें एक विमान,
प्रवाही पक्षी, पंख न हालवणारें .. चित्रबद्ध ..

पुरचुंडीसारखा एक डोंगर, निगरगट्ट,
आपण घट्ट आहोत हें न विसरणारा.
आणि अडलेलें नदीचें वळण ...अंतर्वक्र.

(क्षेत्रज्ञ : जातक)

येथे प्रतिमान्यासापासून एक चित्र हळूहळू स्पष्ट होत जाते आहे. आणि या चित्राला 'ओरखडा', 'प्रवाही', 'पुरचुंडीसारखा' या सारख्या विशेषणांनी एक अर्थ दिला आहे. ही विशेषणे या चित्राला अर्थ देत एक सूक्ष्म अशा चिंतनाकडे खेचीत नेतात. ही विशेषणे करंदीकरांच्या वैचारिक भूमिकेचे सरळपणे स्पष्टीकरण करत नाहीत. त्यामुळेच ह्या प्रतिमा वैचारिक भूमिका परिणामकारक बनविण्याच्या वाटेने जात नाहीत. त्या केवळ या कवितेतील दृश्यचित्राला एक चिंतनगर्भ व भावगर्भ सूर (emotive tone) मिळवून देतात. अशाच कवितांमधून आपणास 'कवी' करंदीकर दिसतात.

केवळ प्रतिमान्यासातून साधली जाणारी करंदीकरांची कविता अधिक कलात्मक बनते याचे कारण असे की येथे आपल्या जाणिवांना सरळपणे आणि प्रत्यक्षपणे स्पष्ट करणारी भाष्यपूरके घालण्याला फारसा अवसर असत नाही. येथे कवीचे सारे लक्ष काही प्रतिमांवर, त्या प्रतिमांच्या न्यासातून आकार घेणाऱ्या घाटावर केंद्रित होत असते. त्याच्या जाणिवा अशा वेळी भाष्य करणाऱ्या विधानांना जन्म देण्याऐवजी आपल्यातून काही प्रतिमा घडवून त्यांचा एक घाट साधू पहात असतात. या वेळी कवीच्या विशिष्ट जाणिवांमधून जन्मलेल्या प्रतिमा एकमेकींशी अतार्किक, सेंद्रिय नाते जोडीत एक सलग असा घाट साधीत राहतात. अशा घाटातील प्रतिमा व तो घाट त्या विशिष्ट जाणिवांचे रक्त, सत्त्व घेऊनच जन्माला आलेला असतो.

परंतु अशा प्रकारच्या कवितेतही अनेकदा करंदीकर भाष्य-प्रतिमा आणि भाष्य करणारी विधाने टाकतात. त्यामुळे त्यांच्या कवितेला अर्थाच्या दृष्टीने नेमकेपणा येतो, ती संपूर्ण कविता एका विवक्षित वैचारिक आशयाच्या दिशेने अचूकपणे जाते आणि त्यामुळेच ती कविता परिणामकारकही बनते. 'क्षेत्रज्ञ' या कवितेचेच उदाहरण ठिकाणी घेता येईल. विशिष्ट भावनिक सूर असणाऱ्या यातील प्रतिमान्यासामुळे ही कविता खूपच अनेकार्थी बनत जाते. एक निर्जीव असे 'क्षेत्र' करंदीकर येथे चित्रित करीत जातात आणि त्यात गुदमरलेला 'क्षेत्रज्ञ' आपोआपच साकार होत जातो. यातील प्रतिमा व विशेषणे ही निश्चितार्थी बनू न देता ती लवचिक, प्रतीकात्म व अनेकार्थी राहू दिली जातात. परंतु मध्येच-

... दमडीसाठी तागडीला लोंबणारा एक माणूस.
विपरीत ख्रिस्तकर्म ! ...

अशी ओळ येते. ही ओळ विलक्षण परिणामकारक आहे. ही ओळ येताच कवितेचे कोडे सुटल्याचा आनंद वाचकाला होतो. कारण यातील जाणीव कशी प्रत्यक्षपणे व सरळपणे व्यक्त केली गेली आहे! जुने ख्रिस्तकर्म म्हणजे क्रूसिफिकेशन आणि हे आजचे नवे क्रूसिफिकेशन यांतील तुलना एकदा आपण लक्षात घेतली की गीतेतील क्षेत्रक्षेत्रज्ञ व आजचे क्षेत्रक्षेत्रज्ञ यांचे स्वरूप, यांतील विरोध, या तुलनेने सोपा होतो. कविता 'नेमकी' व परिणामकारक होते. करंदीकर या प्रकारे कविता नेमकी बनवून तिच्यातील प्रतीकात्मकता, अनेकार्थसमावेशकता नष्ट करतात आणि त्यामुळे कलात्मकदृष्टचा ही कविता उणी बनून जाते.

'चक्र' ही याच कारणांनी ठिसूळ बनलेली एक कविता. एकीकडे एक अतिशय सामान्य व यांत्रिक जीवन आहे, हे जीवन नष्ट करून टाकणाऱ्या, ते बदलवून टाकणाऱ्या अशा कोणाची तरी वाट पाहिली जाते आहे. तो येतो आहे असे वाटत जरी असले तरी तो येणारच नसतो. कारण या क्षुद्र व यांत्रिक जीवनाचे हे चक्र असेच चालत राहणार आहे. ते बदलणे शक्य नाही. या कवितेत एक अस्वस्थपणे वाट पाहणे चित्रित होते आहे. वाट पहाताना चाळा म्हणून, मनावरचा ताण दूर व्हावा म्हणून, आपण अनेक निरर्थक गोष्टी करीत असतो, तशाच त्या येथेही केल्या जात आहेत. या निरर्थक कृतींना दुहेरी अर्थ प्राप्त होतो आहे. वाट पाहण्यातल्या अस्वस्थतेचा व जीवनाच्याच एकूण क्षुद्रतेचा. आणि जेव्हा हे वाट पाहण्याचे 'चक्र' असेच चालू राहणार आहे याची जाणीव ही कविता करून देते तेव्हा या निरर्थक कृतींच्या अपरिहार्यतेची एक भयावह जाणीव वाचकास होऊ पाहाते. परंतु करंदीकर कवितेच्या होऊ पाहणाऱ्या या नैसर्गिक वाढीची वाट पहात नाहीत. आपल्या जाणिवांना ते प्रत्यक्ष अभिव्यक्ती देऊन ही कविता नेमकी आणि म्हणूनच अधिक 'परिणामकारक' बनवू पाहातात. पुढील ओळी पाहा –

धोब्याकडून धुऊन आलेले लसलशीत डाग पुन्हां दिसतात
स्वतःच्या प्राक्तनासारखे. मग मी दार लावून शांत बसतो.
मग वाऱ्याचा विस्तव फुलवीत एक पंखा फिरूं लागतो
घरापेक्षा घरघर करून ...
...मुलेंसुद्धां परत मला गुदगुल्या करतात; मी हसतों.
कष्टसाध्य ...

(चक्र : जातक)

'स्वत:च्या प्राक्तनासारखे', 'घरापेक्षा घरघर करून', 'कष्टसाध्य' यातील प्रतिमा आणि विशेषणे हचा निर्णयप्रतिमा (Judgement images) आहेत. म्हणूनच त्या एकूण अनुभवावर आणि जाणिवांवर भाष्य करतात. हे 'वाट' पाहणे व अशा प्रकारे जीवन जगणे हे कसे 'वाईट' आहे हे या प्रतिमांमधून सूचित केले जाते व त्यामुळे पूर्ण कविता या चांगल्या-वाईटांच्या नेमक्या दिशेने सरकत जाऊन अधिकाधिक परिणामकारक बनत जाते.

करंदीकरांची कविता ही आपल्या जाणिवांबद्दल विलक्षण भान राखणारी कविता आहे. सुरवातीला ती सरळ प्रचारकी बनू पाहात होती. त्यामुळे विशिष्ट विचार परिणामकारक बनविणे याच प्रक्रियेला तिच्यात स्थान होते. नंतर ही कविता जाणिवांच्या नव्या वाटा धुंडाळू लागली आणि तिला गवसलेल्या नव्या जाणिवांच्या वेगळेपणाशी ती रत होऊन गेली. त्यामुळे या जाणिवांचे वेगळेपण सतत दर्शविण्यात तिला अतिशय रस वाटू लागला. आपल्या जाणिवांचे वेगळेपण प्रभावाने लक्षात आणून देण्यासाठी करंदीकरांच्या कवितेत वेगवेगळे प्रयोग केले गेले. प्रत्येक वेळी या वेगळेपणाचा प्रत्यय आणून देण्याच्या दृष्टीने या कवितेला विशिष्ट प्रकारचा घाट प्राप्त होत गेला. करंदीकरांनी केलेल्या विविध प्रयोगांचा शोध घेतला तर हे प्रयोग याच भूमिकेतून घडले आहेत हे स्पष्ट होईल. यामुळेच करंदीकरांची कविता सतत कमीअधिक प्रमाणात शैलीबाज रहात गेली.

सगळीच शैलीबाज कविता ही जाणिवांच्या वेगळेपणाच्या भानातून, अर्थातच जन्मलेली नसते. परंतु जाणिवांच्या वेगळेपणाचे भान ठेवणारी कविता मात्र सतत शैलीच्या वाटेने जात असते. कारण या शैलीच्या मदतीनेच ती आपल्या जाणिवांचे वेगळेपण दर्शवू पहात असते. अशा कवितेची शैलीही उसनी व पारंपरिक क्वचितच असते. ही कविता आपली शैलीही आपणच घडवते. घडविलेल्या या शैलीची आकर्षकता व उपयुक्तता मंदावली की ही कविता नव्या नव्या क्लृप्त्यांच्या शोधातून नवी शैली घडवू पाहाते. त्यामुळे अशी कविता सतत 'प्रयोगक्षम' राहते. आपले सौंदर्य खुलविण्यासाठी आणि ते इतरांच्या नजरेला आणून देण्यासाठी सतत नव्या नव्या फॅशन्सचा अंगिकार करू पाहणाऱ्या, त्या शोधू पाहणाऱ्या 'देहस्वी' तरुणीसारखी ही कविता असते.

जाणिवांच्या वेगळेपणाच्या भानातून शैलीचे नवे प्रयोग करता करता ही शैली, विशेषत: तिच्यातील यशस्वी लोकप्रिय क्लृप्त्या, जाणिवांच्या विकासावर आक्रमण करू लागतात. काही क्लृप्त्यांची पुनरावृत्ती करीत राहणे हेच महत्त्वाचे ठरू लागते. त्या क्लृप्त्यांतून व्यक्त होईल या प्रकारच्याच

जाणिवा कायम ठेवण्याचा मोह कवीला होऊ लागतो. व कवीचे जाणीव-विश्व खुरटन जाते. मग उरतात त्या यशस्वी क्लृप्त्या! करंदीकरांच्या कवितेत हे दोन्ही प्रकार आढळून येतात. उदाहरणार्थ दोन प्रतिमांमधील विरोध व्यक्त करणे ही क्लृप्ती (सुरवातीला जाणिवांच्या विशेषातून जन्मलेला पण पुढे केवळ क्लृप्ती बनलेली) करंदीकरांनी सतत वापरलेली आहे. कारण यात एक परिणामकारक नाटच आहे.

१. असा मी तसा मी — कसा मी कळेना;
-स्वतःच्या घरी दूरचा पाहुणा मी!

(कसा मी कळेना! : मृद्‌गंध)

२. वस्त्र नेसुनी नग्न असे मी;
अन्न खाउनी भूक न भागे;

(पछाडलेला : मृद्‌गंध)

३. देणाऱ्यानें देत जावें.
घेणाऱ्यानें घेत जावें,
घेतां घेतां एक दिवस
देणाऱ्याचे हात घ्यावे!

(घेता : धृपद)

६

करंदीकरांच्या चांगल्या कवितांनाही एक मर्यादा पडलेली दिसून येते. स्त्री-पुरुष संबंधाबद्दलच्या जाणिवा व्यक्त करणाऱ्या काही कविता सोडून दिल्यास उरलेल्या सर्व कवितांमध्ये करंदीवर अनुभव हे नैतिक आणि मूल्यात्म पातळीवर स्वीकारताना दिसतात.

मानवाचे माणूसपण, त्याच्या ठिकाणची मानवता, त्याचे सामर्थ्य व कर्तृत्व, त्याची जिद्द, ईर्षा, रंगेलपणा, झुंझारवृत्ती इत्यादी गोष्टींना करंदीकरांच्या कवितेत अतिशय महत्त्व असते मानवी जीवनाबद्दलची ही जी काही मूल्यात्मक कल्पना आहे, तिच्या संदर्भात करंदीकर त्याचे वर्तमान वास्तव टिपण्याचा प्रयत्न करतात. मूल्यांच्या संदर्भात वर्तमान मानव पाहण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नात अर्थातच एक अंतर्विरोध जन्म घेतो. ही माणसे या मूल्याच्या संदर्भात खुजी असतात, सामान्य आणि दुबळी असतात. (कधी कधी त्यांच्या सामर्थ्याचाही प्रत्यय येतो.) यांच्या या वर्तमान अवस्थेची चित्रे रेखाटताना करंदीकर हर्षामर्षाच्या, उपरोध-उपहासाच्या भाववृत्ती शब्दबद्ध करू पाहतात.

परंतु हे होताना स्वप्नातला एक महामानव यांच्या कवितेच्या बुडाशी दडलेला असतो.

करंदीकरांची ही मूल्यविषयक जाणीव खूपच एकेरी किंवा एकपदरी आहे. तशीच ही जाणीव बऱ्याच प्रमाणात स्थिरही आहे. त्यामुळेच एका स्थूल व ढोबळ, भावविवश आणि पुनरावृत्त होत राहणाऱ्या नाटचापलीकडे ही कविता सहसा जात नाही. त्यांच्या 'व्रत', 'नेहरू-१९६२', 'हिमालयाएवढचा मातीच्या ढिगावर', 'समिधा', 'आणखी एक रणगीत' (जातक) या कविता या दृष्टीने पाहण्यासारख्या आहेत. करंदीकरांच्या जाणीवविश्वाच्या सर्व मर्यादा त्यांनी १९६० ते ६४ या काळात लिहिलेल्या सूक्तांमध्ये स्पष्ट झालेल्या आहेत. त्यांची 'पुरुषसूक्त' ही कविता या दृष्टीने तपासता येईल. (पुरुष हा शब्दही मूल्य-निर्णय देणारा आहे.) या कवितेच्या पहिल्या कडव्यात 'मिशाबाज' पुरुषाचे चित्र येते. हा खराखुरा पुरुष अस्तित्वातच नाही. तो केवळ एक लोखंडी पुतळा बनून म्युझियम-पीस म्हणून उरला आहे. या पार्श्वभूमीवर लस्सीतील माशी झटकून ती पिणारे 'मिशाग्रस्त' पुरुषाचे व परीच्या प्रेमात माशी होऊन पडलेल्या 'मिशामुक्त' पुरुषांचे चित्र रेखाटले जाते व खरे 'पुरुषसूक्त' उरलेलेच नाही ही जाणीव उपरोधाच्या पातळीवरून करून दिली जाते. त्यांच्या या मूल्यांच्या पातळीवरून मानवी जीवनाचे आकलन करण्याच्या पद्धतीमुळे त्यांच्या एकूण कवितेलाच फार मोठचा मर्यादा पडल्या आहेत, हे त्यांच्या अलीकडील कवितेतून सतत जाणवत राहाते.

करंदीकरांच्या कवितेच्या-विशेषतः वैचारिक कवितेच्या- बहुतेक सर्व अंगांचा विचार एका ऐतिहासिक दृष्टिकोनाचा स्वीकार केल्यावाचून संभवत नाही. याचे कारण असे की, गेल्या चाळीस वर्षांमध्ये हचा कवितेने इतकी वळणे घेतली की, त्यांच्या संपूर्ण कवितेच्या प्रकृतीबद्दल सर्वसमावेशक व सर्वसामान्य विधाने करणे अशक्य होऊन बसते. 'स्वेदगंगा' व 'जातक' यांतील कुठल्याही दोन कविता नमुन्यादाखल वाचल्या किंवा 'मृदगंध' व 'जातक' यांतल्या काही कविता नमुन्यादाखल अनुक्रमाने कविता वाचल्या तर करंदीकरांची कविता कशी बदलत गेली हे लक्षात आल्यावाचून राहात नाही.

मराठीमध्ये एकूणच चांगली वैचारिक कविता अत्यल्प आहे संपूर्ण मानवी जीवनाच्या कक्षा स्वतःच्या जाणिवांत सामावून घेऊन या मानवी व मानवातीत जीवनाचे व्यवस्थापन लावू पाहाणारी कविता मराठीत खरोखरीच अत्यल्प आहे. त्यातही मराठीतील वैचारिक कवितेला नैतिक आणि मूल्यात्मक दृष्टिकोन टाळता आला नाही. मानवाच्या नैतिक आणि मूल्यात्मक जीवनातील

अंतःप्रवाहाचा वेध घेऊन काव्यनिर्मिती करणे वेगळे आणि मूल्यात्मक दृष्टिकोन स्वीकारून आपल्या अनुभवांची व्यवस्था लावणे निराळे. नैतिक आणि मूल्यात्मक जीवनाचा शोध घेणारी कविता ही मूलतः नीतीतीत व मूल्यातीत भूमिकेतून लिहिली जाते. ही कविता मानवी जीवनाच्या या अंगाचे संघटन साधू पाहते. हे करीत असताना ती मानवी अनुभवांच्या इष्टानिष्टतेबद्दल, ग्राह्याग्राह्यतेबद्दल किंवा चांगले-वाईटाबद्दल आपल्या अभिव्यक्तीद्वारा निर्णय देत बसत नाही. अनुभवाची अर्थपूर्ण संघटना साधीत राहणे एवढेच केवळ ती करू पाहते. या उलट नैतिक आणि मूल्यात्मक भूमिकेतून जेव्हा अनुभवांची व्यवस्था लावली जाऊ लागते किंवा अनुभवांची संघटना साधली जाऊ लागते तेव्हा या ठिकाणी काही नैतिक व मूल्यात्मक निर्णय प्रकट-अप्रकटपणे दिला जात असतो. अमूक एका गोष्टीपेक्षा अमूक एक गोष्ट चांगली अगर वाईट हे ठरविले जात असते. त्याचा परिणाम असा होतो की, संपूर्ण कविता, तिचा आंतरिक घाट, हे नैतिक निर्णय सिद्ध होतील, वाचकांवर संस्कारिले जातील या पद्धतीने घडविला जाऊ लागतो. कवितेच्या घाटाला एकदा असा एक हेतू प्राप्त झाला की हा घाट नाइलाजाने आपल्या बांधणीत तार्किक तत्त्वांचा अवलंब करू लागतो. आपला हेतू परिणामकारक बनविण्यासाठी त्याला भावविवश वक्तृत्वपूर्ण रूप धारण करण्यावाचून गत्यंतर नसते. कवीच्या जाणिवांना जेव्हा जेव्हा मानवी जीवनातील विविध समस्यांची उत्तरे शोधण्याचा मोह होत गेला तेव्हा तेव्हा त्याची कविता अपरिहार्यपणे याच एका घाटात अवतीर्ण होत गेली. करंदीकरांच्या कवितेलाही हा घाट कधीच टाळता आला नाही. त्यात पुन्हा करंदीकर जाहीर असे काव्यवाचन करीत आले काव्यवाचन करू पाहणाऱ्या कवीच्या कवितेलाही याच धोक्याला तोंड द्यावे लागते. काव्यवाचन यशस्वी करावयाचे असेल तर सामूहिक मनाला आवाहन करण्याची शक्ती त्या कवीच्या कवितेत असावी लागते सामूहिक मन तेव्हाच प्रतिसाद देते जेव्हा सामूहिक मनातील सामूहिक पातळीवरच्या प्रस्थापित श्रद्धा, त्या श्रद्धांशी निगडित असणारे भावबंध (सेंटिमेंटस्), त्या सामूहिक मनासमोर मांडले जातील. म्हणून पारंपरिक नैतिक मूल्यात्मक श्रद्धांना जपणारी, या श्रद्धांबद्दल सामूहिक मनातील भावनिक प्रतिक्रियांना सांभाळणारी कविता ही लोकप्रिय होत असते. लोकप्रिय होणारी सर्वच कविता ही सामूहिक श्रद्धाविषयांतून जन्मत असते असा याचा अर्थ नव्हे. परंतु सामूहिक श्रद्धाविषयांतून जन्मलेली कविता मात्र लोकप्रिय होत असते. करंदीकरांच्या कवितेने जे वस्तुतः आपल्या निर्मितीतून टाळावे असे आपणांस वाटते ते तसेच टिकवून ठेवले आहे याचे कारण तिला समूहमनाचा मोह होत आहे हे तर नाही ना ? अशी शंका आल्यावाचून राहात नाही.

खरे म्हणजे हा प्रश्न केवळ करंदीकरांचा नाही. एकूण मराठी वाङ्मय हेच अजून नैतिक आणि मूल्यात्मक पातळी सोडू शकलेले नाही. 'काय हलाखी स्त्रित्वाची ही–माणूसकीचे काय विडंबन' असे मर्ढेकरांनाही सांगावेसे वाटते. आम्हाला अजूनही मानवी जीवनात, केवळ मानवी जीवन म्हणून रस वाटत नाही, आम्हाला अजूनही कुतूहल वाटते ते काही नैतिक व मूल्यात्मक कल्पनांमध्ये. पायाखालची वाळू सरकत असताना कशाला तरी घट्ट पकडून ठेवावेसे वाटते, तसेच आपले सर्वांचे झाले आहे. परिस्थितीच्या प्रचंड दाबामुळे आम्ही परंपरेपासून बेदरकारपणे ढकलले जातो आहोत आणि आपण मात्र जेथून ढकलले जात आहोत तेथे पुनः पुन्हा चिकटण्याचा प्रयत्न करीत आहोत. मुलाला घराबाहेर काढताच मूल बंद दाराला जसे खिळून दार उघडण्याची वाट पाहात राहते, तसे आपलेही झाले आहे. म्हणूनच परिस्थितीच्या दाबातून जन्माला आलेल्या नव्या नव्या जाणिवांना जिद्दीने सामोरे जाण्याऐवजी व असे सामोरे जाताना मोडून पडलेल्या नैतिक व मूल्यात्मक चौकटी तटस्थपणे अवलोकण्याऐवजी आपण या मोडू लागलेल्या चौकटीला खिळून बसतो आहोत. मराठी कादंबरी, नाटक आणि कविता या तिन्ही क्षेत्रांत हेच चित्र आपणांस पहावयास मिळते आहे म्हणून हे अपयश एकटचा करंदीकरांच्या कवितेचे नाही तर एकूण मराठी वाङ्मयाचेच आहे असे म्हणावे लागेल.

मालिकाकवितेचा रूपविचार : 'मानसी' च्या संदर्भात

.....

मालिकाकविता ही अनेक सुट्या सुट्या स्वतंत्र कवितांची मिळून बनलेली एक कविता असते. मालिकाकवितेतील कुठलीही एखादी कविता जरी वाचली तरी ती पूर्ण कवितेचा प्रत्यय देऊ शकते. त्या सर्व कविता जर कवीने लावलेल्या अनुक्रमाने वाचल्या तर त्या सर्व मिळून, एकत्रपणे, एका पूर्ण कवितेचा प्रत्यय देत असतात. मालिकाकवितेतील प्रत्येक कविता दुहेरी भूमिका वठवीत असते. एक भूमिका स्वतंत्र कविता म्हणून व दुसरी एका दीर्घ कवितेचा एक भाग म्हणून.

मालिकाकवितेतील सुटी कविता ही कथाकविता, भावकविता किंवा चिंतनगर्भ कविता असू शकेल. एखाद्या कथेतील सलग व पुष्कळशा परिपूर्ण अशा घटना वेचून प्रत्येकीला स्वतंत्र कवितेचे रूप देता येऊ शकेल. अशा कवितांची घटनानुक्रमाने जोडणी करून त्या सर्वांतून एक सलग कथा साकार करता येईल. अशा कथाकाव्याला मालिकाकविता म्हणावयाचे कारण असे की, सुट्या सुट्या कथाकवितांची मालिका गुंफून एक सलग अशी कथा यात साधलेली आहे. या प्रकारच्या मालिकाकवितेला कथात्म मालिकाकविता म्हणता येईल. तिच्यातील प्रत्येक कविता कथात्म व नाट्यात्म असते. तिच्यातील ही नाट्यात्म घटना जवळपास स्वयंपूर्ण असते. एका कवितेत आलेली घटना ही आधीच्या घटनांच्या पार्श्वभूमीवर उभी असते व ती नंतरच्या घटनांचे सूचन करीत असते. त्यामुळे या कवितेतील घटना ही जरी पुष्कळ प्रमाणात परिपूर्ण असली तरी ती सर्वस्वी परिपूर्ण नसते. परंतु कथात्म मालिकाकवितेतील सुट्या

कवितेचा स्वीकार एक स्वतंत्र कविता म्हणून करता येईल इतपत परिपूर्णता प्रत्येक कवितेला असते. सर्वज्ञात असलेल्या पुराणकथा, इतिहासकथा किंवा लोककथा, यांच्या सामग्रीतून अशा प्रकारच्या मालिकाकविता घडवणे योग्य असते. कारण प्रत्येक कवितेतील घटनेची पूर्वोत्तर कथासूत्रे माहीत असल्याने प्रत्येक कविता एक स्वतंत्र कथाकविता म्हणून स्वीकारताना वाचकास अडचण पडत नाही. यशवंतांचे 'जयमंगला' हे कथाकाव्य, ग. दि. माडगूळकरांचे 'गीतरामायण', 'यात या प्रकारची रचना करण्याचा प्रयत्न दिसून येतो. एखाद्या चिंतनसूत्राने जेव्हा अशा स्वतंत्र चिंतनगर्भ कविता जोडल्या जातात तेव्हा चिंतनगर्भ मालिकाकविता निर्माण होत असते. चिंतनगर्भ मालिकाकवितेत एक परिपूर्ण चिंतनगर्भ अनुभव व्यक्त होतो व अशा सर्व कवितांचा मिळून एक व्यापक असा चिंतनगर्भ अनुभव साकार होतो. विंदा करंदीकरांची 'संहिता' ही अशी मालिकाकविता आहे असे म्हणता येईल. पुरुषत्व, स्त्रीत्व, स्त्रीपुरुषातील सनातन नाते या संबंधीचे चिंतनगर्भ अनुभव सुट्या कवितांमधून व्यक्त होत होत त्यांतून ह्यासंबंधीचा एक व्यापक अनुभव 'संहिता' मध्ये साकार केला जातो. या दोन प्रकारच्या मालिकाकवितांप्रमाणे भावगर्भ मालिकाकविता हाही एक काव्यप्रकार असतो. तिच्यातील प्रत्येक सुटी कविता ही भावकविता असते आणि अशा अनेक भावकविता मिळून एक दीर्घ भावकविता निर्माण केली जाते.

परंतु भावकविता ही दीर्घ असू शकते का? भाववृत्ती ही अशी निरवयवी, एकेरी, अमूर्त गोष्ट आहे की तिला स्वतःचा अवकाशात्म घटक नसतो. तसेच ती दीर्घ काळ टिकणारी गोष्टही नाही. म्हणून तिचे स्वरूपच असे असते की तिला विस्तार चालत नाही. कवितेत मोजक्या प्रतिमा घडवून ती अभिव्यक्त होत असते. त्यामुळे भावकविता ही आकारमानाने नेहमीच लहान असते. भावगर्भ मालिकाकवितेतील सुटी सुटी भावकविता ही आकारमानाने लहान असली तरी संपूर्ण मालिकाकविता ही तुलनेने दीर्घ असते. हे दीर्घत्व प्राप्त होऊनही ती 'भावकविता' असते. भावकवितेला दीर्घ रूप मानवत नसतानाही ती दीर्घ भावकविता कशी असते हे पाहिले पाहिजे. त्यासाठी तिला दीर्घत्व देणारा घटक कोणता, आणि त्याचे भावगर्भ मालिकाकवितेत स्थान कोणते, हे शोधले पाहिजे.

हर्बर्ट रीडने म्हटले आहे की वैचारिकता किंवा कथात्मकता यामुळे काव्याला दीर्घत्व प्राप्त होत असते. त्याच्या मते वैचारिकता व कथात्मकता ह्या काव्यविहीन गोष्टी कवितेत येतात आणि कविता दीर्घ बनते; ह्या गोष्टी काव्यविहीन असल्या तरी दीर्घ कवितेसाठी त्या अपरिहार्य, आवश्यक असतात.

त्याच्या दृष्टीने भावकविता हेच काव्याचे खरेखुरे रूप असते; कथात्मक घटक किंवा चिंतन यांच्या आधारे विविध भाववृत्ती दीर्घ कवितेत एकत्र येत असतात. *

मग कथात्म घटकांमुळे भावगर्भ मालिकाकविता ही दीर्घरूप धारण करते काय ? असे असेल तर या मालिकाकवितेत या कथात्मकतेचे स्वरूप व स्थान काय असते ? या प्रश्नांचा विचार केला पाहिजे. एखादी कथा सांगणे हे भावगर्भ मालिकाकवितेचे उद्दिष्ट नसते हे उघड आहे. नाही तर ती कथात्म मालिकाकविता बनून जाईल. मग भावगर्भ मालिकाकवितेत कथात्मकता येऊनही कथा साकार न होता भाववृत्ती साकार होते असे म्हणावे लागेल. त्यासाठी ही कथात्मकता हे कार्य कसे करते ते पहावे लागेल.

भावकवितेच्या पाठीमागे, मग ती कितीही विशुद्ध असो, एक घटना असतेच असते. कारण भाववृत्ती ही काही तरी घडण्याचा परिपाक आहे. म्हणूनच भावकविता वाचीत असताना सर्वसामान्यपणे आपणांस एखादी घटना स्पष्टास्पष्टपणे जाणवत असते. कवितेत घटनेचे हे अंग कायम ठेवून एखाद्या भाववृत्तीचा प्रत्यय घडविता येतो. परंतु अशा कवितेत घटना निवेदिली जाऊनही वाचकांचे लक्ष मात्र घटनेवर नव्हे तर भाववृत्तीवर खिळलेले असते. या कवितेत ही घटना पुढाकार घेत नाही तर ती पार्श्वभूमीचे कार्य करते. एखाद्या भाववृत्तीशी संलग्न असलेली घटना, कवितानिर्मितीत, अधिकाधिक नगण्य बनविण्याचा, अधिकाधिक धूसर, अंधुक बनविण्याचा प्रयत्न करीत भावकवितेला विशुद्धत्व देता येते. विशुद्ध भावकवितेमागील ही घटना भूमिगत असते असे म्हणता येईल. अशा कवितेत वाचकांस ती घटना (अंधुकपणे का होईना) जाणवत असली तरी त्याचे लक्ष मात्र त्या घटनेशी संलग्न असलेल्या भाववृत्तीतून जन्मलेल्या प्रतिमांच्या संघटनेवर केंद्रित होत जाते.

भावगर्भ मालिकाकवितेतील घटककवितांचे स्वरूप या प्रकारचे असते. तिच्यातील प्रत्येक कविता भाववृत्तीतून जन्मलेल्या प्रतिमांची संघटना असते. अशा प्रत्येक कवितेच्या पार्श्वभागी एक धूसर, अंधुक घटना असतेच असते. विशुद्ध भावकवितेमागील ही घटना स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण आणि भूमिगत असते. भावगर्भ मालिकाकवितेतील घटककवितांमागील घटना

---

* Herbert Read : Collected Essays in Literara Criticism (Faber and Faber, London) या ग्रंथातील ' The Structure of the Poem ' हा निबंध पहावा.

या स्वयंपूर्ण, स्वतंत्र म्हणून जशा स्वीकारता येतात तशाच त्या संपूर्ण मालिकाकवितेमागील एका संपूर्ण कथेचा भाग म्हणूनही स्वीकारता येतात. भावगर्भ मालिकाकवितांमागे एक सुसंगत परंतु भूमिगत असे संविधानक असते. या संविधानकातील एकेक घटना स्वयंपूर्णतेच्या पातळीवर एकेक भावकविता घडवीत जाते. या भावकवितांच्या भूमीखाली राहून या घटना एकमेकींशी कालात्म, अवकाशात्म आणि प्रेरणात्म नाते जोडीत एक संविधानक घडवीत जातात. आपण मालिकाकवितेतील घटककवितांचा अनुक्रम नाकारून जर कविता वाचल्या तर त्या आपणांस सुटच्या सुटच्या, स्वतंत्र भावकविता म्हणून वाचता येतात. परंतु जर आपण त्यांचा अनुक्रम कटाक्षाने स्वीकारला तर आपणांस त्यात एका सुप्त, भूमिगत संविधानकाची जाणीव होत राहील. परंतु तरीही आपले लक्ष एका व्यापक भाववृत्तीवर केंद्रित होत जाईल. भावगर्भ मालिकाकविता ही अपरिहार्यपणे एका सुसंगत, भूमिगत अशा संविधानकावर उभी असते. परंतु प्रत्यक्षात मात्र ती एका भाववृत्तीच्या सीमेतील अनेक भावच्छटांची संघटना बांधीत त्या भाववृत्तीला साकार करीत जाते. तिच्या प्रत्येक घटककवितेत एक विशिष्ट भाववृत्ती किंवा भावच्छटा अभिव्यक्त होत असली तरी ती एका सर्वव्यापी भाववृत्तीत विलीन होऊन ती भाववृत्ती साकार करते. अशा भावगर्भ मालिकाकवितेतील भावांची संघटना ही वाचकांच्या डोळ्यांसमोर असते; परंतु तिला जन्म देणारे संविधानक मात्र या संघटनेच्या आड राहून आपले अस्तित्व सूचित करीत असते.

वसंत बापटांच्या 'मानसी' या मालिकाकवितेचा या दृष्टीने विचार करता येईल. ही मालिकाकविता संविधानकाच्या पातळीवर एक प्रेमकथा देते. या प्रेमकथेशी संलग्न अशा अनेक भाववृत्ती सुटच्यासुटच्या भावकवितेतून प्रकट होत जातात. या सुटच्या कवितांतील भाववृत्ती एका व्यापक भाववृत्तीत पर्यवसित करण्याचा कवीचा प्रयत्न आहे. संविधानकाच्या प्रारंभभागात व्यक्तिव्यक्तींची नाती उद्घाटित केली जातात. ज्या दर्शनबिंदूतून संपूर्ण संविधानक घडविले गेलेले आहे, तोही सुरवातीला प्रस्थापित केला जातो. तसेच संपूर्ण संविधानक ज्या भाववृत्तीत पर्यवसित होणार असते त्या भाववृत्तीचा सूर अगदी प्रारंभापासून लागलेला असतो. 'मानसी' मध्ये हे सर्व घडलेले आहे. मानसीमधील पहिल्या कवितेत, या सर्व कविता तुझ्यामुळे व तुझ्यासाठीच आहेत; काही तुझ्या कानात गुणगुणण्यासाठी, काही तुलाच उमगणाऱ्या हाका, काही टाहो तर काही शेवटच्या कैफियती; असे निवेदक म्हणतो आणि दोघा प्रेमिकांतील नाते प्रस्थापित होते. त्याबरोबरच, गुणगुणण्यापासून हाकांकडे, तेथून 'वैराणात फुटून वैराणात विरून जाणाऱ्या' टाहोंकडे आणि नंतर

'शेवटच्या' कैफियतीकडे या नात्याचा (व म्हणून संविधानकांचाही) प्रवास सूचित होतो. पुढील कवितांना जो एक शोकगर्भ भावसूर लाभणार आहे त्याचेही येथे सूचन होते.

माफ कर शब्दांना तू अस्वस्थ झालीस तर.
माफ कर शक्य तर मलाही.
तुझ्या हसऱ्या डोळ्यांच्या काठाजवळ
एक अश्रू उभा राहिला तर, त्याला माफ कर.

(कविता क्र. १)

असे निवेदक म्हणतो तेव्हा ह्या कवितेपुरते हे नाते पूर्ण होते. ही कविताही पूर्ण होते. आणि नंतरच्या कवितांमधून संविधानक फ्लॅश-बॅक पद्धतीने उलगडणार हे जसे लक्षात येते तसेच हा, प्रियकराने प्रेयसीशी केलेला संवाद आहे, तो तिला उद्देशून बोलतो आहे, हेही उमगते. ही पहिली कविता, या दोघांमधील नाते, या नात्यात (म्हणून सविधानकात) होणारी परिवर्तने, या संपूर्ण मालिकाकवितेचा शोकगर्भ सूर, तसेच या दोघांची ताटातूट झाल्यानंतर एका शोकात्म मनोभूमिकेतून प्रियकराने प्रेयसीला उद्देशून केलेले निवेदन, या सर्वच गोष्टी अभिव्यक्त करताना दिसते. दुसऱ्या कवितेत त्यांचे जीवनसूत्र प्रस्थापित होते आणि त्याच्या जीवनाला प्राप्त झालेला शोकात्म सूर उद्घाटिला जातो. तिसऱ्या कवितेपासून दोघांच्या भावजीवनाचे चित्रण होऊ लागते. दोघांचे बालपण, खेळली जाणारी 'आंधळी कोंशिबीर' (३), तिचे दुसऱ्या गावी निघून जाण (४), तारुण्यात पुन्हा होणारी भेट (५), परंतु बालपणातील सूर जुळून न येणे (६), तिचे दुसऱ्याशी होणारे लग्न (७), पती-पत्नींचा विषम संसार (८), त्याचे भरकटणारे जीवन, ज्ञानप्राप्तीसाठी त्याचे पुस्तकात स्वतःला गाढून घेणं, परंतु तिच्याशिवाय हे सर्वच फोल वाटणे (९-१०-११), विवाहित प्रेयसीच्या अलंकारभूषेत त्याला स्वतःचा पराभव जाणवणे (१२), तिचा बिघडून जाणारा ससार (१३), त्यांच्या सुरू झालेल्या भेटीगाठी, पण तरीही त्यांच्या नात्याचा सवादी सूर न गवसणे (१४-१५), त्याला हवे असणारे बालपणातील नाते, पण तिला ते देताच न येणे (१६-१७-१८), तिचा वर्तमानकाळ व त्याची बालपणात बुडून जाण्याची इच्छा, यातून निर्माण झालेले दोघांमधील ताण (१९-२०-२१), तिचा संसार भंगणे व तिचे त्याच्या आश्रयाला येणे (२२-२३-२४), आजूबाजूचे विरोधी वातावरण परंतु त्यांचे परस्परांसाठी जगणे (२५), या जगण्यातील धुंदी (२७), त्यांच्या सहवासातील 'रक्तभरती' पण त्यातही जाणवणारी 'ओहोटीची मरणओढ' (२६), सामाजिक दृष्टीने आपण पाप करीत आहोत याचे भान नसलेली तिची निरा-

गसता (२८), त्यांच्या विरोधी बनलेले सामाजिक वातावरण, त्यामुळे तिचा 'मौन आक्रोश' (२९ ते ३३), समाज नाकारून आणि गरज पडल्यास मृत्यू स्वीकारून किंवा सामाजिकदृष्टचा मृतावस्था स्वीकारून जगण्याची हिंमत तिच्यात नसणे, तिला लौकिक पार्थिव जीवनाची वाटणारी ओढ (३४), दोघांचे रस्ते पुन्हा भिन्न होणे, ती 'पृथ्वीवर' तर तो 'पाताळात' (३५), तिच्या वैवाहिक जीवनाची पुन्हा सुरवात आणि एवढे घडूनही त्याला तिची वाटणारी नैसर्गिक ओढ (३६), अशा प्रकारची वळणे घेत, दोघांच्या नात्यात आंदोलने घडवीत हे संविधानक आकार घेत जाते. प्रेमिकांच्या बालपणापासून सुरू होणारे, भेट, ताटातूट व पुन्हा भेट अशी वळणे घेणारे आणि शेवटी कायमच्या ताटातुटीत संपणारे एक संगतवार असे संविधानक या मालिका–कवितेला लाभलेले आहे. मग कवी प्रास्ताविकात 'मानसी म्हणजे कथाकाव्य नाही. तिला संविधानक नाही' असे कितीही म्हणत असो. आपणांस या मालिकाकवितेखाली पायात असलेले एक संगतवार संविधानक जाणवत राहतेच. कवी म्हणतो तशी ही कथाकविता नाही ही गोष्ट खरी. कारण कथाकवितेत संविधानक हे वाचकांसमोर सर्व अपरिहार्य व आवश्यक त्या तपशिलासह उभे रहाते. मालिकाकवितेत मात्र संविधानकाचे अस्तित्व, धूसर, अंधुक, जाणवेल न जाणवेल इतपत असते. न दिसणारे, न जाणवणारे, परंतु अस्तित्वात असलेले त्याचे भूमिगत तपशील आपण या मालिकाकवितेच्या शब्दसंहितेच्या आधारे खोदून काढू शकतो. थोडक्यात संविधानकाच्या अस्तित्वाबाचून भावगर्भ मालिकाकविता शक्य नाही, असे म्हणावें लागते.

परंतु केवळ एवढे म्हणून भागत नाही, तर मालिकाकवितेची प्रत्ययात्मकता ही सुद्धा या सुप्त, भूमिगत संविधानकाच्या निर्दोष, सुसंगत रचनेवर अवलंबून असते. संविधानकातील कच्चे दुवे हे कवितेतील भाववृत्तीला शबल, दुर्बल आणि अविश्वासार्ह बनवितात. बापटांच्या 'मानसी' बद्दलही हेच घडते. रूढिग्रस्त सामाजिक वास्तवाचा आधार घेऊन बापट दोघांची शेवटी जेव्हा ताटातूट घडवितात तेव्हा कवितेतील भाववृत्ती अविश्वासार्ह, म्हणून प्रत्ययविहीन बनतात. दोघांचे सहजीवन म्हणजे जणू एक निर्जन बेटच –

अखेर निर्जन बेटावर
चौफेर हल्ला कोसळला.
रोखलेल्या बोटांच्या हजारो संगिनी
मुलुखमैदान तोफा

आणि बाण विष पाजवलेले
सर्वांनी डाव साधला

(क्र. २९)

'मनु–याज्ञवल्क्याचा' आधार घेत हल्लेखोर यज्ञाला मिथुन–वळी मिळवतात. निष्पाप, निरागस प्रेयसीला समाजाच्या टीकेपासून वाचविण्याचा तो प्रयत्न करतो. 'वैतरणे' पलीकडे 'दोघांपुरते' नवे आभाळ असेल असे ('तेथे चल राणी' छाप) आश्वासन तो तिला देऊ पाहतो. परंतु 'चुलीवरच्या खमंग वासाची' 'सवयीच्या पांघरुणात गुडूप होण्याच्या' सुरक्षित जीवनाची तिला ओढ लागते ती तिच्या पार्थिवाच्या वाटेने जाते तर तो आत्मताडन करीत स्वतःस पाताळात गाढून घेऊ पाहातो. अशी दोघांची शेवटची ताटातूट. आणि या ताटातुटीला आधार काय तर रूढिग्रस्त, कठोर रुक्ष समाज ! मराठी कथा-वाङ्मयातील 'अवघ्या पाऊनशे वयोमानाच्या' या संकेताला बापट जेव्हा पुन्हा मुंडावळ्या चढवितात तेव्हा ही संपूर्ण भावकविता हास्यास्पद बनून जाते. त्यामुळे –

ते मला न्यायला आले
तेव्हा नवा प्रातःकाळ झालेला होता
... माझी मान ताठ होती
ती एकाच अनावर आनंदाने
ते घालताहेत एकच बेडी
चिरविरही हातांमध्ये

(क्र. ३१)

येथला आनंद (व त्यातील दुःखही) खोटा वाटू लागतो आणि –

खबरदार, चांडाळांनो, हात उचलाल तर ...
खबरदार, तिच्याकडे बोटही केलेत तर.

(क्र. ३३)

हचातला आवेश 'राणा भीमदेवी' बनून जातो.

खरे म्हणजे या मालिकाकवितेचे पायाभूत संविधानक झिजून गेलेल्या, परिणामशून्य रोमँटिक वृत्तीतून जन्मलेले असल्यामुळे सांकेतिक व नकली बनले आहे. प्रियकराचे अस्तित्वच प्रेयसीने भारलेले असणे, त्याला तिचे जाणवणारे देवीपण व तिने त्याला पूजेचा अधिकार देणे, मूर्तीला स्पर्शही न करण्याची शपथ घेऊन त्याने तो अधिकार पाळणे, सुलताना रझियाच्या गुलामाच्या आदबीने त्याने तिचे बोट धरणे, तिच्या विवाहप्रसंगी त्याच्या डोळ्यांसमोर

अंधारी येणे, त्यानंतर त्याने रानोमाळ धावत सुटणे, तिच्या मंगळसूत्रातील केरव्या मण्यात आपले प्राण आहेत व ते मणी तिने दातांत धरावेत असे त्याला वाटणे, बालपणीच्या लुटुपुटीच्या चूलबोळक्यांच्या संसाराचे त्याला प्रौढपणीही आकर्षण वाटत राहाणे, (म्हणजे 'प्रौढत्वी निज शैशवास जपणे',) मोठे होत असताना मोठे होणे त्याला नकोसे होणे, तिच्या प्रसन्न प्रामाणिकपणाचा त्याला हेवा वाटणे, आता स्वप्नेही पडत नाहीत याचे त्याला दुःख होणे, तिच्या मनाचा गूढ तळ त्याला दिसणे, तिचा 'प्रसाद' त्याने जपून ठेवणे, आपल्यासारखा 'आकाशाचा वेध' न घेता तिने 'पृथ्वी' च पसंत करावी, याचे त्याला दुःख होणे, तिच्या 'पृथ्वीवर' कधीच येणार नाही असे म्हणता म्हणता तिच्या कुंपणात त्याचे पिंपळ होऊन उगवणे, या सर्वांतून दोघांना प्राप्त होणारी रूपे व त्यांच्यातील भावसंबंध रोमँटिकच आहेत. 'मानसी' मध्ये विद्वत्तेचा (व्यावसायिक कवीचाही) होणारा उपहास, रूढिबद्ध, धर्मबद्ध सामाजिकतेकडून तिच्या व त्याच्या इच्छास्वातंत्र्याची होणारी गळचेपी, अशा सामाजिकतेविरुद्ध मृत्युचाही स्वीकार करायला न भिणारी त्यांची बंडखोरी, ह्या सर्वच गोष्टी पारंपरिक, झिजलेल्या रोमँटिसिझममधीलच. अर्थात येथे आक्षेप रोमँटिक वृत्तीवर नसून या वृत्तीच्या झिजलेपणावर आहे; स्वतःच्या रोमँटिक वृत्तीचा शोध न घेता रेडिमेड जुन्या-पुराण्या रोमँटिसिझमचा स्वीकार करण्यावर आहे. बापटांनी स्वीकारलेली ही सर्व सामग्री इतकी झिजलेली आहे की तिच्या आधारे वाचकांच्या मनात कविता उभी करता येत नाही.

खरे म्हणजे या खोट्या रोमँटिसिझममधून बापट कधी बाहेर पडलेच नाहीत. बालपणीचे निरागस प्रेम, तारुण्यात ते विफल होणे आणि त्यानंतर वाट्याला येणारी आयुष्यभरची होरपळ ही रोमँटिकांची आवडती प्रेमकहाणी बापट फार पूर्वीपासून आळवताना दिसतात. 'मानसी' मधील या हळव्या रोमँटिक प्रेमकहाणीचे काही तुकडे त्यांच्या पूर्वीच्या कवितांमधून विखुरलेले आहेत. आपुले 'मनहारी चंदेरी शैशव' जपत जपत तिचे 'हंसूरुसूचा गंगाजमनी शेला' विणणे ('स्मरते तुजला'), लग्न झालेल्या प्रेयसीला (नवऱ्याच्या माघारी) भेटायला जाऊन तिला 'देणार आहेस का ते सारे-पूर्वीचे? मला हवे आहेत चिंचेचे आकडे' असे त्याचे मागणे आणि त्याला निरोप देताना लागणाऱ्या सुपारीच्या निमित्ताने तिच्या डोळ्यांत पाणी तरारणे ('फुंकर'), प्रेयसीच्या दुःखाचा दिवा आपल्या तोंडावर धरून त्याचे फिरणे ('संवाद'), 'दिवसा चुकामूक झाली की स्वप्नात भेट होतेच' अशी (विवाहित?) प्रेयसीने आपल्या प्रेमभंग झालेल्या प्रियकराची समजूत घालणे ('अरे मी जाणते सारे'), 'मानसी' वाचताना हे 'सारे पूर्वीचेच' बापट देत आहेत

असे वाटत राहते. 'मानसी' मधील प्रेमिकाचे एक रूप जसे 'फुंकर' मध्ये दिसते तसेच आणखी एक रूप 'प्रवास' मध्येही दिसते. बालपणी छप्पापाणी, काचापाणी खेळणे आणि नंतर 'पुन्हा केव्हा भेटशीलच्या माळा' सुकून जाणे, 'भोळ्या' चिमणीचे शहाणे होणे व 'वेडी गाणी' विसरून जाणे, आणि शेवटी "चौरस घरटे ऊब सुखी, 'कसे काय?' चे बूच मुखी" एवढेच तिच्याबाबत उरणे ('प्रवास'). अशा प्रकारे पूर्वी वेगवेगळ्या तपशिलासह आळवलेली प्रेमकहाणीच येथेही पुन्हा भेटते. (विंदा करंदीकरांच्या 'त्रिवेणी' मध्येही बालपणीचे प्रेम, ताटातूट, पुन्हा भेटणे व उद्ध्वस्त झालेल्या दोघांचा संवाद न साधणे, हे सर्व आहेच; आणि 'मानसी' वाचीत असताना त्रिवेणीची आठवण झाल्याशिवाय राहात नाही.)

भावगर्भ मालिकाकविता ही आपण जेव्हा मालिकाकविता म्हणून स्वीकारतो तेव्हा आपला आधार हे भूमिगत संविधानकारकच असते. या पायाभूत भूमिगत संविधानकाच्या मूल्यांवर तिच्यातील भाववृत्तीचे मूल्य अवलंबून असते. कारण भाववृत्ती ही घटनेचा परिपाक असून ह्या घटनेकडून तिचे नियंत्रण-नियमन होत असते. संविधानकात संघटित झालेल्या एकूण घटनांमधून त्या मालिकाकवितेतील एकूण भाववृत्तीचे नियंत्रण-नियमन होत असते. त्यामुळे संविधानकात घटना कशा संघटित होतात यावर त्या भाववृत्तीचे मूल्य अवलंबून असते. बापटांच्या 'मानसी' मधील संविधानकाची संघटना कच्ची असून ते सांकेतिक व व्याज-रोमँटिक असल्यामुळे तिच्यातील भाववृत्ती व्याज, अविश्वासार्ह आणि म्हणून प्रत्ययविहीन बनून जातात.

भावगर्भ मालिकाकवितेतील भूमिगत संविधानकाच्या स्तराचा आपण विचार केला. अशा मालिकाकवितेमागील संविधानक वाचकांसमोर प्रत्यक्षपणे नसते, तरीही आपण हे संविधानक जाणून कसे घेतो? जे संविधानक आपण जाणून घेतो तेच त्या मालिकाकवितेमागे आहे असे मानण्यास आधार काय? या प्रश्नाचा आता विचार केला पाहिजे.

भावगर्भ मालिकाकवितेत घटनेचे प्रत्यक्ष निवेदन येऊ शकते. अर्थात भाववृत्तीऐवजी घटनेवर वाचकाचे लक्ष केंद्रित होणार नाही इतपत व अशा वेताने हे निवेदन येत असते. घटनांचे निवेदन शक्य तितक्या प्रमाणात टाळणे व कवितेला अधिकाधिक विशुद्ध बनवणे यावर आधुनिक कवींचा भर आहे. तरीही भावगर्भ मालिकाकवितेत घटनांचे, स्थलकालाचे निवेदन पूर्णपणे टाळता येत नाही. बापटांच्या 'मानसी' मध्ये हे निवेदन शक्य तितक्या प्रमाणात

टाळले गेले आहे. 'तू एकाएकी अंतर्धान पावलीस' (क्र. ४), 'आणि आलीस तो एखाद्या ग्रीक पुतळीसारखी' (क्र. ५), 'मी धावत होतो ग्रंथालयात' (क्र. ९), 'वालावलीच्या कुळागरात...' (क्र. १२), असे क्वचित प्रत्यक्ष निवेदन येते. या मालिकाकवितेत प्रत्यक्ष निवेदनाऐवजी द्विस्तरीय प्रतिमांची निर्मिती करून संविधानक सुचविले जाते. खरे म्हणजे आधुनिक कथाकवितेत अशा प्रतिमांची निर्मिती प्रथम साधली गेली. विंदा करंदीकरांची 'त्रिवेणी' हे याचे उत्तम उदाहरण आहे. कथाकवितेतून ही रचनापद्धती बापटांच्या 'मानसी' मध्ये आली. 'मानसी' मधील सुटचा कवितेत येणाऱ्या प्रतिमा एका स्तरावर भाववृत्तीला साकार करतात. तर दुसऱ्या स्तरावर त्या कविते-मागील घटनेचे सूचनही करतात. उदाहरणार्थ–

घाटावरती काळोखाच्या ढगाखाली
किती वेळ बसून राहशील ?
कधी कधी हिशेब चुकतात, म्हणून काय ?
पुन्हा काय ताळा कोणी जमवीत नाहीत ?
आलोचन जाग्रणांच्या पारण्यासाठी
जुनी स्वप्ने खरोखरच चालत नाहीत ?

(क्र. १३)

येथे ती प्रत्यक्षात घाटावर बसलेली नाही हे उघड आहे. 'घाटावर बसणं' ही प्रतिमा तिच्या हताश, निराधार व शोकपूर्ण मनोवस्थेला साकार करते. पैलतीरावर जाण्यासाठी नावेची वाट पाहण्याकरता किंवा अंत्यसंस्कार-प्रसंगी माणसे घाटावर बसतात. घाटावर बसण्याशी संलग्न असलेले हे दोन्ही अर्थ येथे कार्यान्वित झाले आहेत. त्यातून तिचे दुःख चित्रित होत असतानाच तिला हताश, निराधार, असहाय बनण्यासारखे काहीतरी घडले आहे याचीही सूचना मिळते. नंतर जेव्हा हिशेब चुकण्याचा, ताळा जमविण्याचा उल्लेख येतो तेव्हा ही प्रतिमा तिच्या वैफल्याचे जसे चित्रण करते तसेच तिच्या संसाराचा हिशेब चुकल्याची भूमिगत घटनाही निर्देशिते. 'पुन्हा ताळा जमविण्याच्या' प्रतिमेतून त्याच्या जीवनात तिने यावे या त्याच्या इच्छेची सूचना मिळते. 'आलोचन जाग्रणाचे' व्रत व 'पारण्यासाठी जुनी स्वप्ने' या प्रतिमांतून तिच्या विफल संसाराचे व त्या दोघांनी पाहिलेल्या, जुन्या स्वप्नांच्या आधाराने पुन्हा जीवन सुरू व्हावे या त्याच्या अपेक्षेचे सूचन होते. न सांधता येण्याजोगा तडा तिच्या संसाराला गेल्यामुळे ती दुःखी, उदास झाली आहे. तो तिला आधार देऊ पाहतो आहे, अशी एक घटना ही कविता वाचताना आपणांस जाणवत राहते. पुढच्या कवितेतील 'उंबऱ्याला अचानक फूल आले' या प्रतिमेतून

पूर्वीच्या कवितेत घडलेल्या घटनेनंतर खूप दिवसांनी ती त्याला भेटावयास आली असल्याचे कळते. या ठिकाणी आपण पूर्वीच्या घटनेशी ही घटना जोडून घेतो. या भेटीनंतर त्यांच्या वारंवार भेटी होत असल्याचे, दोघे परस्परांना जाणून संवाद साधीत असल्याचे व त्यात ते विफल होत असल्याचे कळत जाते. आणि नंतर –

वर्मी घायाळ झालेल्या फुलचिमणीसारखी
माझ्या अपुऱ्या ओंजळीत
थरथरत कोसळलीस

(क्र. २२)

या ओळी येताच तिचा संसार पूर्ण उद्ध्वस्त झाल्याचे आपल्या लक्षात येते. 'मी कुठे आहे ?' हा तिचा प्रश्न आणि 'जिथे हवीस तिथेच' हे त्याचे उत्तर, एवढे घडूनही 'सीता–सावित्रीच्या देवळात' जाण्याची तिची इच्छा, या सर्वांमधून तिचा संसार उद्ध्वस्त झाल्याची व त्याने तिला आधार दिल्याची घटना स्पष्ट होते. पुढच्या कवितेत –

मोहनवेल ओलांडू नकोस
घर पुन्हा सापडणार नाही.
तरीदेखील ओलांडलीसच.

स्वतःच्या घराकडे आता परतता येणार नाही असे नाते दोघांत प्रस्थापित झाल्याची घटना सूचित होते. मालिकाकवितेतील सुटच्या कविता प्रामुख्याने प्रतिमांची संघटना असते. या प्रतिमा भाववृत्तीबरोबरच घटनाही सूचित करीत असतात. प्रत्येक कवितेतील प्रतिमा इतर कवितांतील प्रतिमांशी नाते जोडताना एक सलग भाववृत्ती व एक सलग संविधानक घडवीत जातात.

मालिकाकविता ही एक भावसंघटना आहे. सुटच्या सुटच्या कवितांमधून भावच्छटा परिपूर्णपणे व्यक्त होत जातात व त्या सर्वांच्या परस्परपरिणामांतून एक भाववृत्ती पर्यवसित होत जाते. मालिकाकवितेतील भिन्न भिन्न भावच्छटा संविधानकाने घेतलेल्या वळणावर अवलंबून असतात. संविधानकाच्या या वळणाच्या अपरिहार्यतेवर या भावच्छटांची अपरिहार्यता व अशा अपरिहार्य भावच्छटांचा अपरिहार्य परिपाक म्हणजे मालिकाकवितेतील भाववृत्ती. हे सारे मालिकाकवितेतील प्रतिमा एकमेकांशी नाती जोडून साधीत असतात. 'मानसी' मध्ये दोघांची पूर्ण ताटातूट झाल्यानंतर नायक जी मनोवस्था अनुभवतो तिच्यातून तो आपल्या पूर्वजीवनाकडे पहात आहे. ही मनोवस्था या कवितेतील दर्शनबिंदू होय. या बिंदूवर उभे राहून निवेदक तिच्या संबंधीच्या

पूर्वानुभवाचे दर्शन घेत आहे. म्हणूनच बालपणातील 'आंधळचा कोंशिबिरीची' स्मृती सुखद असूनही ती या विशिष्ट मनोवस्थेतून स्वीकारली असल्याने ती शोकात पर्यवसित होते. नंतर तिच्या अंतर्धान पावण्याची घटना व त्याचे दुःख साकार होते. काही काळाने ती तरुणरूपात भेटते–ग्रीक पुतळीसारखी. तिचे त्याला आकर्षण वाटते परंतु दोघांचा संवाद अशक्य होतो. त्याला तिची वाटणारी ओढ एका वैफल्यात पर्यवसित होते. या प्रकारे प्रत्येक कवितेतील भावच्छटा एका शोकगर्भ भाववृत्तीत पर्यवसित होत होत परिपूर्ण रूप धारण करीत जाते. एकेका भूमिगत घटनेतून निरर्थकतेच्या, उदासीनतेच्या, दाहाच्या, कारुण्याच्या, पराभूततेच्या, एकात्मतेच्या, शारीरसमाधानाच्या, संतप्ततेच्या अशा अनेक भावच्छटा अंकुरत जातात. आणि शेवटी एका सर्वव्याप्त शोकगर्भ भाववृत्तीत विलीन होऊन ती भाववृत्ती उत्कट करू पाहतात. भाववृत्तीच्या पातळीवर भावगर्भ मालिकाकवितेची संघटना या प्रकारे साधली जाते, असे आपणांस म्हणता येईल.

परंतु 'मानसी' मध्ये ह्या विविध भावच्छटा मुख्य, सर्वव्यापी भाववृत्तीमध्ये सहजपणे विलीन होऊन ती भाववृत्ती साकार करतात काय ? जिची आयुष्यभर ओढ वाटावी ती मात्र कधी हवी तशी लाभू नये, त्यामुळे संपूर्ण आयुष्य उद्ध्वस्त, निरर्थक, दिशाहीन बनून जावे यातील दुःख 'मानसी' मध्ये व्यक्त होऊ पहात आहे. परंतु हे दुःख नीटपणे आकार घेत नाही. याचे आणखी एक कारण असे की नायकाने नायिकेचे केलेले आकलन व तिला संविधानकात प्राप्त झालेले रूप यात संगती राहात नाही. नायकाच्या ठिकाणी निर्माण होणारी भाववृत्ती ही त्याच्या नायिकेबद्दलच्या आकलनातून निर्माण झाली आहे. त्यांच्या या आकलनाला प्रत्यक्ष संविधानकाचा आधार नसेल तर ते आकलन व ती भाववृत्ती उपरी व नकली बनून जाईल. 'अतर्क्य गळाच्या हुकावर त्याला अंतःकरण टांगून ठेवावे लागेल' व 'हा मृगजळात समाधी घेईल' हे सुरवातीचे उल्लेख नायिकेच्या गूढ अनाकलनीय व्यक्तिमत्त्वाची सूचना करतात. दोघांमध्ये खेळला जाणारा आंधळचा कोंशिबिरीचा खेळ, तिने घातलेली साद व त्याचा चुकणारा शब्दवेध, तिच्या डोळ्यांत मृगजळाची जीवघेणी जादू असल्याचे त्याला जाणवणे, तिचे सुलताना रझिया–रूप, तिचा प्रसन्न प्रामाणिकपणा, निष्पाप मुद्रा व मनाचा गूढ तळ, या सर्वांमधून ती अनाकलनीय, गूढ अशा रूपात नायकाला जाणवल्याचे स्पष्ट होते. तिच्या व्यक्तिमत्त्वाबद्दल, तिच्या वर्तनाबद्दल आणि भावनांबद्दल त्याला नेमका अंदाज बांधता येत नसल्याचे यातून सुचवले जाते. परंतु प्रत्यक्षात मात्र तिचे हे गूढ, अनाकलनीय रूप उमटतच नाही. बालपणापासूनच्या त्याच्या उत्कट प्रेमाचे आकलन तिला लवकर

होत नाही, किंबहुना तिला स्वतःच्या प्रेमाचे आकलन फार उशीरा होते. ते अशावेळी होते की ती स्वतःला त्याच्या जीवनात पूर्णपणे झोकून देऊ शकत नाही. जेव्हा ती अशी स्वतःला झोकून देऊ पाहते तेव्हा रूढिबद्ध, निष्ठुर समाज तिला तसे करू देत नाही. ही शोकात्मिका तिच्या आकलनातील चुकीमुळे घडते, त्याच्या नव्हे ! कारण बालपणापासून तो तिच्यावर उत्कट प्रेम करीत राहतो. तिच्यापासून दूर जाण्याचे आपल्या नशिबात वारंवार येते परंतु तो पोचतो ' जिथे होता तिथेच '. तिच्याबद्दलची त्याची आकलने तिच्या ' अतर्क्य, गूढ ' व्यक्तिमत्त्वामुळे चुकतात असे प्रत्यक्षात कोठेच उमटत नाही या उलट तिच्या जीवनातील संघर्ष अतिशय सामान्य पातळीवरचा आहे. आपले त्याच्यावर प्रेम असल्याचे तिच्या लक्षात येत नाही, तिचे दुसऱ्याशी लग्न होते, दुर्दैवाने तिचे वैवाहिक जीवन भंगते, ती त्याच्याकडे येते, परंतु समाजाच्या टीकेमुळे ती परत निघून जाते. ' एका दुर्दैवी स्त्रीची कहाणी ' या पलीकडे तिच्या जीवनाला मुळातच काही अर्थ प्राप्त होत नाही. त्यामुळे ' मनाचा गूढ तळ ' ' प्रसन्न प्रामाणिकपणा ', ' निष्पाप मुद्रा ', ' डोळ्यांत मृगजळाची जीव-घेणी जादू ' ही सर्व भाषा खोटी ठरून जाते.

बापटांना चतुरवचनांचा (wit) आणि विरोधन्यासाचा (paradox) सतत मोह होत राहतो त्यामुळे नायकाच्या भाववृत्तीचे सलग सुसंगत चित्र उमटत नाही. दुसरे म्हणजे या चमकदार चतुरवचनांमुळे व विरोधन्यासांमुळे वाचकांचे लक्ष त्यातील चातुर्यावर केंद्रित होते. हे चातुर्य गंभीर, शोकपूर्ण वृत्तीला नेमके मारक असते. उदाहरणार्थ तिच्या विवाहप्रसंगी त्याच्या डोळ्यांसमोर अंधारी येते. त्यावर तो म्हणतो –

मग मी उपमा शोधीत राहिलो
जणू काही : काही जणू : म्हणू काय : काय म्हणू
पुष्कळ पोथ्या पालथ्या केल्या.
दळणदार भावगीताच्या तबकड्या ओरपल्या.
शेवटी व्यावसायिक कवींना विचारले.
उत्तर एकच : हा आमचा विषय नाही.

(क्र. ७)

या चतुरवचनांतील मिस्किल उपहास त्याच्या डोळ्यांसमोर येणाऱ्या अंधारी-लाही विनोदी बनवतो. अनेकदा उर्दू गझलांमध्ये प्रेमभंगाचे दुःख अशा चतुरवचनांमधून enjoy केले जाते. येथेही असेच घडते. गझलमधून येणाऱ्या नायिकेच्या व्यक्तिमत्त्वाचे बापटांना आकर्षण आहेच. तेथे जसे ती सर्वशक्तिमान

कर्तुमाकर्तुम असते. तेथे जसे तिचे प्रेम 'प्रसाद' असतो, आणि नायकाला नकार देऊन ती जशी 'कातिल' बनते तसेच एक रूप येथेही तिला प्राप्त होते ती सुलताना रझिया तर तो गुलाम असणे, तिची टाळी हा शिरच्छेदाचा संकेत असणे, तिने दिलेला कठोर निर्णय त्याने निमूटपणे पाळणे, हे सर्व गझलशी मिळते जुळते आणि येथे साकार होऊ पहाणाऱ्या भाववृत्तीला मारक, असेच आहे. नायक हा 'विद्वान' बनतो तेव्हा चक्री पागोटयातील त्याच्या रूपाचे वर्णन असेच मिस्किल आहे आहे आणि शेवटच्या दोन ओळींतील –

आता फक्त तूच विचारू शकतेस :
सिनेमातल्या गाण्यांच्या भेंडया लावू या का ?

(क्र १०)

हा विरोधन्यास या संपूर्ण कवितेला असेच enjoyable बनवतो. तीच गत अकराव्या कवितेतील त्याच्या सत्–असत्वरील व्याख्यानाच्या वर्णनाची होते.

मालिका कवितेतील संविधानक सैल, लवचिक असते याचा अर्थ ते प्रत्येक सुटया कवितेला एक परिपूर्ण कविता म्हणून जगण्याचे स्वातंत्र्य देते, वाचकाला प्रत्येक कविता स्वतंत्रपणे स्वीकारण्याला परवानगी देते. सैलपणा व लवचिकपणा याचा अर्थ विसंगतींना मुक्त परवाना हा असू शकत नाही. एखादा कवितासमूह मालिकाकविता म्हणून समोर येताना व तो कवितासमूह त्या पातळीवरून स्वीकारताना तिच्या सर्व सुप्तासुप्त घटकांमध्ये एका आंतरिक संगतीची अपेक्षा बाळगावीच लागते.

नारायण सुर्व्यांची कविता

नारायण सुर्व्यांचा 'माझे विद्यापीठ' हा संग्रह वाचताना आपण एका वेगळ्या प्रकारची कविता वाचत असल्याची जाणीव होत राहते. लालबाग–परळ भागात राहणाऱ्या कामगारांची, मराठी कवितेत चुकूनसुद्धा न भेटणारी सुखदुःखे तिच्यात आपणांस भेटतात. ह्यामुळे तर तिचे वेगळेपण जाणवतेच; परंतु त्याहीपेक्षा, अलीकडे मराठी कवितेत जे घाट, ज्या प्रकारच्या संघटना जवळपास नाहीशा झालेल्या दिसतात त्यांचीही पुन्हा भरघोस आणि मनमोकळी भेट येथे होते; म्हणून हा वेगळेपणा विशेषेकरून जाणवतो. या कवितेत सलग घटनाप्रसंग असतात, सलग दृश्ये असतात, आणि या सर्वांचे स्पष्ट ठसठशीत वर्णनही असते. वेगवेगळ्या स्वभावाची माणसे, त्यांची सुखदुःखे, त्यांचे भावनिक ताण या सर्व गोष्टींचे सरळ सरळ चित्रण या कवितेत दिसून येते. या कवितेचे कथात्मक, कार्यकारणभावपर घाट जसे आपल्या ओळखीचे, परिचयाचे असतात तसेच या कवितेतील नेमक्या, स्पष्ट प्रतिमाही अचूकपणे आपल्या आकलनकक्षेत शिरतात. अधिकाधिक अमूर्त, व्यामिश्र, आकलनदुर्लभ अशा घाटाच्या जमान्यात सुर्व्यांची कविता वाचकाशी एक जवळीक साधते; स्वतःविषयी वाचकाच्या मनात ती आत्मविश्वास निर्माण करते. कविता आणि वाचक यांच्यात एक सहजसंवाद येथे साधला जातो.

ह्या संग्रहात आपणांस दोन प्रकारच्या कविता दिसतात. एखादा नाट्यात्म प्रसंग सांगणारी, एखाद्या प्रसंगातील किंवा दृश्यातील वातावरण चित्रित करणारी, माणसांच्या भावजीवनाचे शब्दचित्र रेखाटणारी, आपल्या

प्रिय व्यक्तीशी संभाषण करणारी कविता ही एक प्रकारची कविता. या प्रकारच्या कवितेत सुर्व्यांना माणसांत व त्यांच्या भोवतालच्या वास्तवात रस असतो. माणूस आणि वास्तव यांच्या परस्परसंबंधाचे चित्रण करणारी ही कविता, असे आपण या प्रकारच्या कवितेचे वर्णन करू शकू. दुसऱ्या प्रकारच्या कवितेत सुर्वे वाचकांशी बोलत असतात. जीवनाबद्दलच्या आपल्या भावनिक – वैचारिक प्रतिक्रिया ते वाचकांसमोर ठेवत असतात. आपले विचार, आपल्या श्रद्धा, जीवनाच्या काही अंगांबद्दल अनुकूलता तर काही अंगांबद्दल विरोध, जीवनाबद्दलच्या आपल्या अपेक्षा, आपली स्वप्ने हे सारे सुर्वे वाचकांसमोर मांडीत असतात. या दोन प्रकारच्या कवितांपैकी पहिल्या प्रकारची कविता अधिक लक्षणीय वाटते. या प्रकारच्या कवितांचा आपण प्रथम विचार करणार आहोत.

१

परळ–लालबागमधले, मुंबईच्या झोपडपट्ट्यांमधून पसरलेले कामगारजग, हा सुर्व्यांचा आस्थाविषय आहे. या कामगारजगाचे वास्तव, त्यातील माणसे, त्यांची सुखदुःखे व श्रद्धा, त्यांची एकूण संवेदनशीलता या सर्वांचा प्रत्यय ही कविता घडवते. 'पोष्टर' चिटकवणारी पोरे, कामगार मोर्च्याचे नेतृत्व केल्याचे अभिमानाने सांगणारा बाप, अलबेल्या छेलछबेल्या गिऱ्हाईकांची सेवा करणाऱ्या चंद्रा–इंदू, नेहरू गेल्यानंतरचे कामगार जगातले वातावरण, इत्यादींचे चित्रण होताना एक विवक्षित वास्तव व त्यात जगणारा माणूस यांतील ताणतणाव साकार केले जातात. यात आपले सर्वात अधिक लक्ष वेधून घेते ती प्रेमकविता. (हिला प्रेमकविता तरी म्हणता येईल का? तूर्त तरी आपण हिला प्रेमकविताच म्हणू.) यातील प्रियकर–प्रेयसीचे नाते असते नवरा–बायकोचे कामगारजगातला एखादा आपल्या प्रिय पत्नीला उद्देशून येथे बोलत असतो. येथे 'मी – तू' ची भाषा असते. या कवितांतील भावना प्रामुख्याने शृंगाराची असली तरी ती सर्वत्र तशी नसते. काही ठिकाणी ती सहजीवनाची असते. या सहजीवनात अधूनमधून निर्माण होणाऱ्या अंतरायाची असते. ही कविता कुठलेही भावनिक ताणतणाव व्यक्त करीत असली तरी तिच्यामागे परस्परांबद्दलचे प्रगाढ प्रेम असल्याचे आपणांस जाणवत राहते.

इतका वाईट नाहीं मी; जितका तूं आज समजतेस
दाहक नव्हतें ऊन जितकें तू आज समजतेस

('विश्वास ठेव')

दोघांत निर्माण झालेल्या अंतरायाचे चित्र रेखाटताना दोघांच्या उत्कट प्रीतीचेही स्मरण होते–

हारलों कैकदां झुंजींत; तूंच पदरांचे शीड उभारलेंस
हताश होऊन गोठलों, तूंच पाठीवर हात ठेवलेस

आणि –

ज्या खडकावर घुसळलीस मान त्या माणसावर विश्वास ठेव.

(विश्वास ठेव)

असे जेव्हा तो म्हणतो तेव्हा प्रेमाची आणि प्रेमातून निर्माण होणाऱ्या सह–जीवनाचीच तो अपेक्षा बाळगतो.

स्थलकालवास्तवनिरपेक्ष अशी केवलस्वरूपी प्रेमभावना व्यक्त करण्याची जी एक प्रमुख परंपरा मराठी कवितेत दिसून येते तिला नारायण सुर्व्यांची ही कविता छेद देते. ही कविता स्थलकालवास्तवासह तत्संलग्न भावनांचे चित्रण करू पाहते. या कवितेत, एका विवक्षित वास्तवात रूप धारण करणारे व त्यातच गुदमरणारे प्रेम आणि हे विवक्षित वास्तव यांच्या संबंधांचे चित्रण येते. वास्तव व प्रेमभावना–शृंगारभावना–यांच्यातील संबंधांचा येथे प्रत्यय घडवला जातो. बापाने कर्ज काढून मुलाचे लगीन साजरे करावे, मुलाने कर्जातच ताशेवाजंत्र्यांसह मिरवावे आणि अशा मिरविण्यातही –

छान बाहुली शेजारी काळे हुरूपले खांदे

(कर्जपुत्र)

असा 'काळचा' खांद्यांच्या 'हुरूपण्याचा' प्रत्यय यावा; आणि तरीही शेवटी–

वर्गणीच्या ताटीवरच गुंडाळून गेलों
पुढें आक्रोशती टाळ मागें आम्ही कर्जपुत्र

अशा प्रकारे हा हुरूप गुदमरून जावा आणि 'कर्जपुत्र' म्हणूनच त्याचा शेवट व्हावा. या उपहासगर्भ कवितेत व्यक्त होतो तो त्याच्या हुरूपण्याचा पराभव. सुर्व्यांच्या कवितेतील माणसांभोवती सदैव प्रतिकूल वास्तव असते आणि ही माणसे त्यातच आपल्या नाजूक भावना जपत असतात. परंतु अशा भावनांचा चुराडा करण्यात शेवटी या वास्तवाला यश येते. आजूबाजूला 'खडखडणारे कारखाने' असतात, रात्र 'घुमी' असते. टिचभर खोली आणि त्यात वावरणारी अनेक माणसे, अशा परिस्थितीत त्याची पहिली रात्र येते. मुलाला जागा करून देण्यासाठी बाप 'घुमसत' फुटपाथ गाठतो आणि भावंडांसह आई कोनाडा जवळ करते. या परिस्थितीतही त्याला तिच्या ओठांची धग जाणवते. घरासाठी कष्ट चालू असतात परंतु त्यातही त्याला तिच्या 'काठावर' विसावा मिळत असतो आणि –

असा प्रत्यय त्याला येतच असतो. दिवस असेच जातात चार पोरेबाळे होतात. खाणारी तोंडे वाढतात. आणि दारिद्र्याचा दाह असह्य होतो. 'कोनाडा' गदगदतो 'उद्यापासून तिलाही काम बघ बाबा.' हे गरम, नाजूक ओठ परिस्थितीत भरडून जाण्याचा समय येतो. त्या रात्री –

तिच्या ओठांवर ओठ टेकवून
बिछान्यासह बाहेर पडलों त्या रात्रीं
तिचे ओठ अधिकच रसाळ वाटले. अधिकच ..

(सत्य)

त्याला तिच्या ओठांचे वाटणारे आकर्षण जिवट, दुर्दम्य खरेच, परंतु आता हे ओठ त्याला दुरावले आहेत. येथून पुढे तो बिछान्यासह फुटपाथवर व ती आपल्या पिलावळीसह टिचभर खोलीत असणार. दिवसभर कारखान्यात राबून ती खोलीत प्रेतासारखी पडणार. माणसाच्या हक्काच्या नाजूक भावना व त्यांना चिरडून टाकणारी परिस्थिती यांतील शोकपूर्ण नाट्य नारायण सुर्वे, याप्रकारे साकार करीत जातात.

कायम शत्रुत्व करणारे वास्तव आणि आपल्या भावना व स्वप्ने जपण्यासाठी द्यावे लागणारे भयंकर मोल, तरीही त्याचा शेवटी होणारा पराभव, अशी एक नियती या माणसांच्या वाटचाला येते. त्यामुळे या उदात्त, नाजूक भावना त्याला परवडेनाशा होतात. या जीवनसंघर्षात जगत राहणे हेच फक्त मूल्य बनते. जिवंत कसे राहावे ही ज्यांची कधी समस्याच नव्हती, जगण्यासाठी आवश्यक ते सारेच हजर होते, अशांची प्रेमभावना म्हणूनच सुर्व्यांना उपहासविषय वाटते.

भरल्या पोटानें अगा पाहतो जर चंद्र
आम्हीही कुणाची याद केली असती.

(गाणे)

अशा भाषेत ते या प्रेमभावनेची (आणि तिच्यातील कृत्रिमतेची, अवास्तवतेची) सभावना करतात. याचा अर्थ त्यांना प्रेमभावनेची किंमत वाटत नाही असा नाहा. जगण्याला आवश्यक असलेल्या प्राथमिक गोष्टी मिळवणे इतके कष्टप्रद असते की तेथे 'गुलमोहोर, चंद्राची' भाषा अशक्य होऊन जाते. सुर्वे यांच्या कवितेत ही भावना धिक्कारली जात नाही. प्रेमासारख्या ज्या खऱ्या मूल्यवान गोष्टी आहेत त्या केवळ स्वप्नवत व्हाव्या आणि जगण्याला आवश्यक असलेल्या प्राथमिक गोष्टीच जीवनाचे उद्दिष्ट बनाव्या, याचे एक दुःख

सुर्व्यांची कविता व्यक्त करते. 'अस्तित्वाच्या पोकळीतून' नाहीशा झालेल्या नवऱ्याच्या नावाने रडण्या-कढण्याला किंमत नसते. त्याच्या पश्चात त्याच्या मरणाची चिरवेदना जपत राहणे महागाचे असते. जगणे-भोगणे शक्य व्हावे यासाठी नवे घर करणे भागच असते. सुर्व्यांच्या कवितेतील तो तिला म्हणतो–

जेव्हां मी या अस्तित्वाच्या पोकळींत नसेन
तेव्हां एक कर
कढ आवर, नवे हिरवे चुडे भर
उगीचच चिरवेदनेच्या नादीं लागूं नको !
खुशाल; खुशाल तुला आवडेल असें एक नवें घर कर
मला स्मरून कर
हवें तर; मला विस्मरून कर !

(तेव्हां एक कर)

आपण गेल्यावर तिला हिरवा नवा चुडा भरावाच लागणार. निदान तो तिने आपल्याला स्मरून भरावा; परंतु हेही तिला शक्य झाले नाही तर आपल्याला विस्मरून तिने तो भरला तरी चालेल. कारण मेलेल्यांचे स्मरण ठेवणे महत्त्वाचे नाही. जगणे, जास्तीत जास्त सुखाची अपेक्षा बाळगीत जगणे हे अधिक महत्त्वाचे. असे जगवणारे जर घर मिळाले तर या घरासाठी हे विस्मरणही व्हायला हरकत नाही. केवळ जगणेच इतके महत्त्वाचे बनून जाते याचे हे दुःख आहे. जगणे अवघड बनवून टाकणाऱ्या या परिस्थितीत एकमेकांवर निष्ठा ठेवणे, एकमेकांची स्मृती जागवणे अशक्य होऊन जावे याचे दुःख आहे.

नारायण सुर्व्यांची कविता स्त्री-पुरुषांमधील प्रेमाच्या अनादी, सनातन रूपाचा वेध घेत नाही. ती एका विवक्षित वास्तवात स्त्रीपुरुषसंबंधांना प्राप्त होणाऱ्या रूपाचा शोध घेताना दिसते. हे केवळ स्त्री-पुरुषसंबंधापुरतेच नाही. विवक्षित वास्तवात माणसांना, त्यांच्या भावनांना, त्यांच्या परस्पर-संबंधांना प्राप्त होणाऱ्या रूपाचाही ती असाच शोध घेते. 'पोस्टर' डकवताना–

त्या खिडकीपाशी नको रे डकवूं
कायकू रे
उसकी मैना रहती है ना उधर
सबकी नजर लगेगी तो वांदा...

(पोष्टर)

इसल्याचा एक मित्र पोस्टर डकवणाऱ्या दुसऱ्या मित्राला हा सल्ला देतो. कारण इसल्याच्या मैनेचे इतरांच्या नजरेपासून रक्षण करण्याचा हा एकच

उपाय त्यांच्यापाशी आहे. पाण्याचे खाचर, तेथे एक चाळ. तिच्यातला एक बाप आपल्या मुलाला मोठ्या अभिमानाने मे दिनाच्या दिवशी 'माणसाच्या समुद्रा' चे आपण नेतृत्व कसे केले ह्याची आठवण सांगत असतो. या बापाच्या, चाळकऱ्यांच्या जीवनात शिल्लक असते ही रोमांचकारी आठवण. बाकी यांना काहीच मिळालेले नसते. कारण त्यांच्या भोवतीचे काहीच बदललेले नसते. माणसांचा समुद्र हेलावणारा शेवटी राहतो खाचरानजीकच्या चाळीत! तरीही ही माणसे नाजूक, रम्य, उदात्त, रोमांचकारी असे काही तरी जतन करीत असतात.

विवक्षित वास्तव आणि माणूस यांच्या परस्परसंबंधांचे चित्रण करणारी ही कविता म्हणूनच कथात्मक, वर्णनपर बनली आहे. विवक्षित वास्तव घटना-प्रसंगात्मक व दृश्यात्मक स्वरूपातच अस्तित्वात असते. हे विवक्षित वास्तव चित्रित होताना घटनाप्रसंगांचा, दृश्याचा तपशील अपरिहार्यपणे येतो. विवक्षित वास्तव व माणूस यांच्यातील ताणतणावांतून सिद्ध होणारा भावनिक अनुभव जेथे व्यक्त होतो तेथे या वास्तवाला अस्तित्वात आणणारे घटनाप्रसंगांचे व दृश्यांचे तपशील हे येणारच. म्हणूनच या कवितांचा कथात्मक, वर्णनपर घाट अपरिहार्य आहे, असे म्हणावे लागते. दुसरे असे की ह्या कवितेची बांधणी ही त्यातील घटकांच्या विरोधात्मक नात्यातून सिद्ध झालेली आहे कारण, या पूर्वीच म्हटल्याप्रमाणे ही कविता माणूस व त्याच्या भोवतीचे विरोधी वास्तव यांच्या संबंधांचा शोध घेते. घटनांचो, दृश्यांचो आणि प्रतिमांची विरोधात्मक बांधणी करीत करीत ही कविता आकार घेत जाते. जेव्हा तिचे गरम ओठ त्याच्या ओठांवर टेकतात तेव्हा रात्र 'घुमी' असते; नेहरू जातात, संध्याकाळी रस्ते काळोखात बुडालेले असतात आणि पुढचा काळोख दूर करण्यासाठी एक गाडीवाला कागदी खोळीत उजेड घेऊन निघतो; नव्यानवेल्या गिऱ्हाईकास वेश्येने 'मी राणी तू माझा बाजा' असे लाडाने म्हणताच मालकिणीची 'चिमणे! पाणी घे लवकर' अशी आरोळी येते; आपल्या स्वतःच्या मृत्यूच्या कल्पनेबरोबरच तिच्या नव्या हिरव्या चुडाची, तिने नवे घर करावे अशी कल्पना येते आणि जेव्हा चाळीतला बाप आपल्या पोराला आपल्या पराक्रमाची आठवण सांगतो तेव्हा –

चाळीसमोरच्या खाचरातील पाणी वहात होते प्रकाशपुरात
'हां–तर पुढे होतो मी समुद्र घेऊन माणसांचा

(बरं कां रे पोरा)

या ओळीत येणाऱ्या खाचरातील पाणी आणि माणसांचा समुद्र' या परस्पर-विरोधी प्रतिमा येतात. सुर्व्यांच्या कवितांची बांधणी या प्रकारची विरोध-

न्यामात्मक असते. माणसे, त्यांची स्वप्ने, त्यांचे हक्क, त्यांची मूल्ये आणि त्यांच्या भावना यांच्यावर आक्रमण करीत एक निर्दय वास्तव या सर्वांचा पूर्ण पराभव करते. त्याची शोकपूर्ण कहाणी (क्वचित अतिरंजित, भावविवश) सुर्वे या प्रकारच्या कवितांतून साकार करीत जातात. या प्रकारच्या त्यांच्या कवितेत एक उदास सूर कायम उमटत असतो.

२

आता आपण नारायण सुर्व्यांच्या दुसऱ्या प्रकारच्या कवितांचा विचार करणार आहोत. सुर्व्यांची ही कविता वैचारिक कविता आहे. जीवनाबद्दलच्या वैचारिक-भावनिक जाणिवांमधून ही कविता घडते. अर्थातच ही कविता तार्किक, कार्यकारणपर घाटात लिहिली जाते. सुर्व्यांना कवी म्हणून ज्या कामगारजीवनाबद्दल आस्था आहे त्या कामगारजीवनाबद्दलच्या वैचारिक, भावनिक जाणिवांतून ही कविता साकार झाली आहे. या प्रकारच्या कवितेच्या मुळाशी असलेल्या जाणिवांचा आपण जेव्हा शोध घेऊ लागतो तेव्हा या जाणिवांच्या बाबतीत सुर्व्यांचे चाचपडणे आपल्या लक्षात येऊ लागते. त्यांचे हे चाचपडणे जाणिवांच्या धूसरतेमुळे जन्मलेले नाही. दोन भिन्न पातळ्यांवरच्या, एकमेकींशी संबंधित नसलेल्या जाणिवांचे त्यांना एकाच वेळी आकर्षण वाटत असल्याचे दिसते त्यामुळे कधी या पातळीवरच्या तर कधी त्या पातळीवरच्या जाणिवा ते व्यक्त करताना दिसतात. म्हणूनच या भिन्न पातळ्यांवरच्या जाणिवा एकमेकींना खोडीत जातात, छेदीत जातात आणि शेवटी ती कविताच विस्कळित होऊन जाते. जाणिवांच्या या दोन पातळ्यांपैकी एक पातळी कामगारजगाशी, कामगारजगात बऱ्याच प्रमाणात प्रसृत झालेल्या मार्क्सवादी विचारसरणीशी संबंधित आहे तर दुसरी पातळी आजच्या मराठी कवितेतील एकूण जाणिवांशी बरीचशी मिळती जुळती, बरीचशी संबंधित आहे. पहिल्या पातळीवरील या जाणिवांमध्ये सुर्व्यांच्या व्यक्तीच्या आणि व्यक्तिसमूहाच्या सामर्थ्यावर विश्वास आहे. माणूस हा निर्माता आहे; तो सर्जक आहे; त्यामुळे आज ना उद्या त्याच्या जीवनात 'पहाट' उगवणार आहे; ह्यांवर सुर्व्यांची श्रद्धा आहे. आजच्या कवितेतून उमटणाऱ्या जाणिवांपेक्षा ह्या जाणिवा पूर्णतया वेगळ्या आहेत कारण त्यात मानवाच्या सामर्थ्याबद्दल, सर्जकत्वाबद्दल साशंकता नाही. सामाजिक संस्थांची निरुपयुक्तता आणि सांस्कृतिक परंपरेची निरर्थकता त्यांना जाणवलेली नाही. सुर्व्यांच्या ह्या जाणीवक्षेत्रात व्यक्तीच्या एकाकीपणाला त्याच्या जीवनाच्या अर्थहीनत्वाला स्थान नाही. ह्या स्तरावरील सुर्व्यांचे जाणीवविश्व मार्क्सवादी विचारांनी भारलेले आहे. माणूस प्रकृतीने निर्माता असल्याने

आज जरी तो दुःखात जीवन व्यतीत करीत असला तरी उद्या त्याच्यामुळे हे जीवन बदलून जाणार अशी भविष्याचा हवाला देणारी ही श्रद्धा असते. वास्तवाच्या संदर्भात तिची अर्थपूर्णता आणि संगती शोधण्याची कवीला गरजच वाटत नाही. ह्या श्रद्धा स्वप्नाळू असतात. कठोर वास्तवाचे, त्याच्या काचणीचे विस्मरण घडवून एका समाधानात त्या रमवीत असतात.

जर तुम्हांला छावणींत आढळलों नाहीं
खुशाल समजा,
अश्वशाळेंतले सात घोडे उडाले असतील
शिकलगारखान्यात सात तलवारी कमी भरतील.
खुशाल समजा
नगारखान्यावर पडघम झडत असेल
अर्धे अंधारानें अडवलेलें बिब वर सरकत असेल.

(जर तुम्हांला -)

येथे भविष्यकालीन क्रियापदांच्या भाषेत कवी बोलतो आहे त्याचे हे बोलणे वर्तमान वास्तवाशी कुठल्याही प्रकारे संबंधित नाही. आणि हे बोलणे मोठे रोमांचकारी, तृप्ती देणारे आहे. हे आपले बोलणे प्रत्यक्ष वास्तवाच्या संदर्भात सुसंगत व अर्थपूर्ण आहे की नाही याचा शोध घण्याची गरजही कवीला वाटत नाही. कारण त्याला माणसाचे हे कर्तृत्व संशयातीत वाटते. अशा कवितांच्या मागे ज्या जाणिवा असतात त्या संशयातीत, वादातीत, शकेच्या पलीकडच्या असतात एक तर यांच्यावर विश्वास तरी ठेवावा किंवा विश्वास ठेवू नये असे त्यांचे स्वरूप असते. सुर्वे त्यांच्यावर विश्वास ठेवणारे कवी आहेत.

जेव्हा कवीच्या जाणिवा या प्रकारच्या सांप्रदायिक श्रद्धा बनून जातात तेव्हा त्याच्यासमोर कुठलेच प्रश्न शिल्लक नसतात. त्याला काही पहावयाचे नसते आणि काही शोधावयाचे नसते. वैयक्तिक काय किंवा सामाजिक काय, साऱ्याच प्रश्नांचे, सुखदुःखांचे त्याचे निदान आणि त्यांवरचा त्याचा इलाजही पक्का होऊन गेलेला असतो. त्याच्या कवितेला फक्त कार्य उरलेले असते श्रद्धाप्रदर्शनाचे आणि श्रद्धासंस्काराचे. त्यामुळेच पक्क्या निष्ठांची आणि श्रद्धांची कविता वक्तृत्वपूर्ण बनते. ह्या निष्ठांच्या आणि श्रद्धांच्या संदर्भात त्याचे अनुभवघटक हे अत्यंत सुलभपणे एकत्र येत असतात. ह्या श्रद्धांना आवाहन देणाऱ्या घटनांचे, परिस्थितीचे अवलोकन करण्याची शक्तीच त्याने गमावलेली असते. हे केवळ मार्क्सवादी कवितेपुरतेच खरे आहे असे नव्हे तर कुठल्याही नैतिक

किंवा धार्मिक श्रद्धांमधून जन्मलेल्या व जन्मणाऱ्या कवितेवद्दलही हे खरे आहे. किंबहुना विशुद्ध भावकवितेवद्दलही हे तितकेच खरे आहे. ह्या श्रद्धांच्या पक्केपणामुळे कवीची अनुभव घेण्याची क्रियाच साचेबंद बनून जाते.

कवीची अनुभवग्रहणक्रिया ही एक लवचिक घटना आहे. पूर्वानुभवांनी आणि पूर्वानुभवांच्या विश्लेषणातून प्राप्त होणाऱ्या जाणिवांनी ती सिद्ध होते. मात्र कवीला येणाऱ्या प्रत्येक नव्या अनुभवाने तिच्यात परिवर्तन घडत असते. पूर्वानुभवांतील जाणिवा ह्या येणाऱ्या प्रत्येक नव्या अनुभवाला स्वीकारताना त्या अनुभवाला रूप देण्याचा प्रयत्न करतात; त्याचे व्यवस्थापन करण्याचा प्रयत्न करतात. आणि येणारा हा नवा अनुभव पूर्वानुभवांमध्ये समाविष्ट होताना एकूण अनुभवव्यवस्थापनात, त्यांच्या जाणिवांत परिवर्तन घडवीत असतो. त्याच्यात अशा प्रकारची देवघेव सतत होत असल्याने कवीचे जाणीव–विश्व आणि अनुभवग्रहणक्रिया दोन्ही लवचिक, परिवर्तनशील रहात असतात.

लेखकाचे हे जाणीवविश्व हे त्याच्या कलाकृतीचे संघटनतत्त्व आहे. ह्या जाणिवांनी भारलेले अनुभव परस्परांशी एकात्मपणे संघटित होतात आणि कलाकृती सिद्ध होते. म्हणूनच कलाकृतीचा ताजेपणा, त्यांची सेंद्रिय एकात्मता, त्यांचे असाधारणत्व हे ह्या जाणिवांच्या लवचिकपणावर अवलंबून असते. परंतु जेव्हा ह्या जाणिवांचा लवचिकपणा नष्ट होतो; त्या पक्क्या आणि स्थिर बनून जातात तेव्हा त्यांचे संघटनासामर्थ्य नष्ट होऊन जाते ह्या स्थिरपद आणि पक्क्या झालेल्या श्रद्धा कवीला येणाऱ्या नव्या नव्या अनुभवांवर बाहेरून लादल्या जात असतात आणि त्या स्वतःच्या सिद्धीसाठी अनुभवांची मोडतोड करीत असतात. त्यामुळे या श्रद्धांच्या संदर्भात हे अनुभव परस्परांना रूप देत, परस्परांत देवाणघेवाण करीत एकात्मपणे संघटित होऊ शकत नाहीत. अशा वेळी जे लेखन सिद्ध होते त्याला, ह्या श्रद्धा ज्यांमधून निष्कर्षिल्या जातील अशा स्पष्टीकरणात्म प्रतिमांच्या, विधानांच्या मालिकेचे रूप प्राप्त होते. अशावेळी हे लेखन आपले कवितारूप टिकविण्यासाठी जाणीवपूर्वक प्रयत्न करू लागते. प्रचलित कवितेची भाषा, प्रचलित कवितांतून येणाऱ्या प्रतिमा आणि प्रतीके यांचा ते लेखन अनुकरणात्मक वापर करू पाहते. आणि ह्या श्रद्धांचे संस्कार वाचकांवर उमटविण्यासाठी हे लेखन आपल्या भाषेला भडक, वक्तृत्वपूर्ण, आक्रस्ताळी रूप देत असते. हे लेखन नेहमीच वक्तृत्वपूर्ण, अलंकारिक आणि अभिनिवेशी असते. ते जीवनाबद्दल ठामपणे विधाने करू लागते.

खरे म्हणजे कवितेत विधाने यायला हरकत असण्याचे काहीही कारण नाही. जीवनाबद्दलची, वास्तवाबद्दलची, विधाने सिद्ध करण्यासाठी

कविता असू नये. विधाने सिद्ध करणे हे वैचारिक गद्याचे कार्य आहे. नारायण सुर्व्यांची 'मुंबई' ही कविता अशा प्रकारची, विधाने मांडू पाहणारी, गद्य कविता आहे. एका विशिष्ट श्रद्धेतून जन्मलेली ठाम विधाने ती करीत जाते, या विधानांसोबत सुर्व्यांच्या भावनिक प्रतिक्रियाही व्यक्त होत जातात. या भावनिक प्रतिक्रिया सुर्व्यांची या विधानांवरील निष्ठा व्यक्त करतात आणि या श्रद्धा वाचकांना पटाव्या म्हणून धडपडतात. अनेकदा कवितेला स्वतःचे रूप मिळत जाते. तिच्यात अनुभवाचे संघटन साधले जात असते आणि मध्येच अचानक एखादे ठाम विधान येते. या संघटनेत उपरे असणारे हे विधान कवितेची आंतररचना, कवितेची संघटना बिघडवून टाकते. 'माझे विद्यापीठ' या कवितेत 'माणसाइतका समर्थ सृजनात्मा मला भेटलाच नाही' हे विधान अशाच प्रकारचे.

सुर्व्यांच्या कवितेत श्रद्धायुक्त ठाम विधाने येत असली, त्यांच्या कवितेत वक्तृत्व, अलंकरण असले तरी ही कविता प्रचारकी आहे असे म्हणता येत नाही प्रचारकी कविता ही प्रत्यक्षपणे काही तरी संदेश देणारी, समाजाच्या वर्तनाबद्दल मार्गदर्शन करू पाहणारी, जीवनात व्यक्तीने, समाजाने कोणती भूमिका स्वीकारावी ह्याबद्दल सल्ला देणारी कविता असते. ह्या प्रकारच्या कवितेतून आज्ञार्थी आणि विध्यर्थी विधाने निष्पन्न होत असतात. अनेकदा तर अशा कवितेतून जो सल्ला दिला जातो त्याच्याशी कवीचे भावविश्व संलग्न नसूही शकते. या उलट सुर्व्यांची कविता आहे. ती आज्ञार्थी किंवा विध्यर्थी नाही. तसेच या कवितेत येणाऱ्या विधानांशी त्यांचे भावविश्व निगडित झालेले नाही, असेही नाही. ही कविता श्रद्धांवर उत्कट प्रेम करते. ती काही मूल्यांवर उत्कटपणे श्रद्धा ठेवते. ती आपल्या श्रद्धांचा प्रचार करते असे नव्हे तर आपल्या श्रद्धा आणि त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यात ती अधिक रस घेते. आपल्या मुलाच्या गुणांचे अमाप कौतुक करणारी आई आपल्या मुलाचा प्रचार करीत नसते तर ती आपल्या मुलावरचे आपले प्रेम, आपली एक भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करीत असते. सुर्व्यांची कविताही अशीच आहे ही कविता प्रचारकी नाही, ती श्रद्धा आणि श्रद्धांबद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करणारी कविता आहे, परंतु असे म्हटल्याने सुर्व्यांच्या या कवितांचे कविता म्हणून असलेले मूल्य काही बदलत नाही. कारण एखाद्या श्रद्धेबद्दलची किंवा अनुभवाबद्दलची भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करणे म्हणजे काव्यलेखन करणे नव्हे. एखादे फूल पाहून, 'किती छान आहे नाही?' अशी भावनिक प्रतिक्रिया देणे म्हणजे काव्य निर्माण करणे नव्हे. 'एक आम्हीच असे निघालो, बेईमान झालो नाही' असे सांगणे म्हणजेही कविता लिहिणे नव्हे.

त्यामुळे त्यांना आयुष्यात खरा माणूस सापडला की नाही याचा बोधच होत नाही. आयुष्याची 'सदतीस पाने' उलटूनही काहीच गवसले नाही या त्यांच्या मूळ जाणिवेवर 'कामगार सृजनात्मा, निर्मितिक्षम' असतो अशा मार्क्सवादी पुस्तकी जाणिवेचे आक्रमण झाले आहे. त्याचा परिणाम असा होतो की ह्या ओळींमुळे ह्या कवितेत वृत्तीचे एकसंधत्व उरत नाही. अर्थात 'सृजनात्मा' म्हणजे 'कारखान्यात माल बनवणारा' एवढाच फक्त अर्थ सुर्व्यांना अभिप्रेत असल्यास गोष्ट वेगळी.

'माणसा' चा शोध घेऊनही तो न सापडल्याची जी जाणीव सुर्वे व्यक्त करतात ती एका व्यापक अर्थाने समकालीन कवितेतील जाणिवांच्या गटातीलच आहे. सुर्वे पुढे म्हणतात

वाढलें म्हणतात पृथ्वीचें वय, संस्कृतीचेंही. फक्त वयेंच वाढत गेली सर्वांचीं
छान झालें, आम्हीही वाढतों आहोंत नकाशावर. गफलत खपवीत जुळाऱ्यांची.

ही जी जाणीव आहे ती आजच्या कवितेतील जाणिवांच्या कक्षेत मोडते. फरक एवढाच की तिचे संदर्भ मध्यम वर्गीय अनुभवविश्वाचे नाहीत ; तर ते एका सांस्कृतिक जीवनाच्या कक्षेतून सुटलेल्या वर्गाचे आहेत. मध्यम वर्गीयांच्या कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या जाणिवा अनेक शतके संस्कृतीचा उपभोग घेऊन तिच्या निष्फलतेच्या, निरुपयुक्ततेच्या प्रत्ययाच्या आहेत ; तर येथे सांस्कृतिक जीवनाचा स्पर्शही न झाल्याने व्यक्तीला लाभलेल्या नकाशेपणाच्या (कारण त्यांना 'इतिहास' नाही) आहेत. परंतु ह्या जाणिवांची पातळी सुर्व्यांच्या ह्या कवितेत सतत दडपली जाताना दिसते. सुर्व्यांच्या या गटातील कवितांमधून ही जी जाणीव दडपली जाताना दिसते तिचे त्यांच्या पहिल्या गटातील कवितांमागील जाणिवांशी रक्ताचे नाते आहे. कठोर वास्तवात दाबली, दडपली गेलेली तरीही जीवन जगणारी जी असहाय, माणसे आपणांस पहिल्या गटातील कवितांत भेटतात त्याच प्रकारची चंद्रा नायकीण, याकूब नालबंदवाला, आफ्रिकन चाचा ही माणसे येथेही भेटतात. या माणसांपैकी कोणीही 'सृजनात्मा' नाही. ती सारी जळालेली, पोळलेली असहाय बनलेली माणसे आहेत. जीवन बदलावे असे त्यांनाही उत्कटपणे वाटते. पण शेवटी 'सर्वांचीच फक्त वयेच वाढत' गेली आहेत. अशा माणसांचे, त्यांच्या भोवतालच्या वास्तवाचे असे चित्र जेव्हा रेखाटले जाते तेव्हा जर 'माणसाइतका सृजनात्मा मला भेटलाच नाही' असे कवी मध्येच म्हणू लागला तर ही कविता सलग एकसंध राहूच शकणार नाही.

'माझे विद्यापीठ' ह्या कवितेत लुडबुड करणारी 'पुस्तकी' जाणीव कवितेला किती कलाविहीन बनविते हे त्यांच्या 'मुंबई' ह्या दुसऱ्या कवितेच्या

संदर्भात पहाता येते. 'मुंबई' या कवितेत पुस्तकी जाणिवांचा विजय झाल्याचा प्रत्यय येत राहतो.

खांद्यावर पटकूर टाकून कोंकणातून मुंबईला आलेला 'बाप' ह्या कवितेत चित्रित होतो आहे. अशी येथे आलेली अनेक माणसे ; घाम गाळणारी, मुंबईच्या वैभवाचे शिल्पकार असलेली. परंतु या शिल्पकारांना स्वतःच्या आयुष्याचे शिल्प घडविण्याइतके स्वातंत्र्य कधी लाभतच नाही. सुर्व्यांची 'मुंबई' ही कविता यातल्या भावनिक ताणांना अधून मधून साकार करते आहे. हे भावनिक ताण काहीशा उपहासगर्भतेतून, काहीशा वेदनेतून व्यक्त होताना दिसतात. सुर्व्यांच्या लेखणीतील सहजता अशावेळी कलात्मक बनून जाते

इथेंच ; या सागरतीरीं झुंजत त्यानेंही देह ठेवला
त्याच्याच साच्यावर दमेकरी मुकादमानें मला नेमला.

मेलेल्या बापाच्या साच्यावर त्याच्याच मुलाला मुकादमाने ज्या सहजतेने नेमले त्या सहजतेने सुर्वे हे सांगून टाकतात. यात कोठेही भावविवशता येत नाही ; ह्यातला स्वर हा कारुण्याला, वेदनेला एक परिमाण देऊन जातो. कवितेच्या शेवटी सुर्वे म्हणतात :

झिजला चंदनासम बाप; मीही तसाच, अन् हे माझे कळे ?
अशाच त्यांनाही उदास रात्रीं, सोबतीला काळोखाचें गार वेटोळें.

ह्या कवितेच्या सुरवातीला पगाराच्या दिवशी पिसाट होऊन आदळत घरात घुसणाऱ्या बापाच्या चित्राला या ओळींमुळे एका अतूट साखळीचे रूप मिळते. बापाच्या साच्यावर जसा मुलगा नेमला गेला तसेच पुढे पिढ्यानपिढ्या होत राहणार आहे. ही साखळी कधी संपणारच नाही. परंतु ह्या जाणिवांचे सकस, परिपूर्ण असे चित्र सुर्वे रेखाटू शकत नाहीत. कदाचित या पेक्षा त्यांना पुढील ओळी महत्त्वाच्या वाटल्या असाव्यात :

ह्या क्षणीं मनाच्या धर्मशाळेंत जमलेत सर्व सोबतीचे प्रवाशी
लिही आम्हावर म्हणत रांग लावून उभे हृदयाच्या दाराशीं

मित्रहो ! तुम्हीच मुंबईच्या घडणींतील अमृतअक्षर
माझ्यावर , ह्या शहरावर तुमचेच हरघडी संस्कार

कसे तुम्ही; काय वर्णू थोरवी ! तुम्ही पोलाद, तुम्ही अलवार
फुले टपकन पडताच जखमा होतात हृदयावर

हीं माणसें एकलेपणात सोबत करून धीर देतात
जसे तुझ्या किनाऱ्यावरचे दिवे ताऱ्यांसोबत मिणमिणतात

रांग लावून उभ्या असलेल्या हचा कामगारवर्गाच्या पदरात हचा स्तोत्राचा शिधा जेव्हा टाकला जातो तेव्हा ही कविता केव्हाच संपलेली असते. यातील सुर्व्यांच्या श्रद्धा प्रामाणिक असतील परंतु आपल्या श्रद्धा प्रामाणिकपणे मांडणे म्हणजे कवितालेखन नव्हे.

एखाद्या ठिकाणी सुर्वे आपल्या जाणिवांचा शोध घेण्याच्या तयारीने कवितालेखनास सुरवात करतात. परंतु हा शोध त्यांच्या पुस्तकी जाणिवांनी अचानक छेदला जातो. त्यामुळे एखादी कविता चांगली होण्याची शक्यता असतानाच तिचा सूर पार पिचून जातो. त्यांची पुढील कविता ह्या दृष्टीने वाचण्यासारखी आहे :

जीवनापासून पळून जावें तर जावें कुठें ?
आकाशींच्या बापाशीं पहिल्यापासून वैर होतें.

एकट्यानेच गज तोडून उडावें, एवढें बळ कुठे ?
अवघ्या वाटांवर ठायीं ठायीं पहारे होते.

बोंब मारून बोलवावा असा स्वर्ग आहेच कुठें ?
ज्यासाठीं आमचें आंतडें तिळतिळ तुटत होतें.

उठ! तेवढी ती कोपऱ्यातली तलवार शोधून ठेव
एकेकाळीं तिच्यावर मी माझें नशीब घासलें होतें.

(ऊठ)

ह्या कवितेच्या पहिल्या सहा ओळी जशा जशा आपण वाचीत जातो तसे तसे एका अगतिक कोंडलेपणाचे दर्शन आपणांस घडत जाते. साऱ्या वाटा रोखल्या आहेत, ठायी ठायी पहारे आहेत; आणि ज्या वाटेने (स्वर्गाच्या) जावे असे सांगितले जात होते ती वाट खरे म्हणजे वाटच नाही. गजाआड मात्र थांबता येत नाही. हे गजाआडचे जीवन तोडायचे आहे. हचा मार्गविहीनत्वाच्या, अगतिक कोंडलेपणाच्या जाणिवेला शेवटच्या दोन ओळींनी छेदले आहे. हा छेद अशा प्रकारे दिला आहे की वरच्या ओळींतील हे कोंडलेपण 'कोंडलेपण' उरतच नाही. कोपऱ्यात असलेल्या तरवारीवर केव्हातरी यशस्वीपणाने नशीब जर घासले गेले होते तर पुन्हा तिच्यावर नशीब घासायला मनाई थोडीच आहे ? आणि अशा प्रकारे कोपऱ्यातल्या तलवारीवर सुलभपणे जर नशीब घासता येणार असेल तर गजाआड रहावे लागते ह्याबद्दल तक्रार तरी कशासाठी ? अशावेळी 'बोंब मारून बोलवावा असा स्वर्ग कुठे ?' ही भाषा अक्रस्ताळेपणाची बनते. सुर्व्यांना नेमके काय जाणवले आहे ? मार्ग कुंठित करणारा कोंडमारा, अगतिकता जाणवली आहे की तरवारीच्या साह्याने ही अगतिकता,

हा कोंडमारा नष्ट होतो, ह्यातील सुलभ आश्वासन जाणवले आहे ? याबद्दल येथे संभ्रम निर्माण होतो. अशा प्रकारे सुर्व्यांच्या पक्क्या श्रद्धा त्यांची कविता गिळंकृत करून टाकतात. माणूस आणि त्याच्या भोवतीचे क्रूर वास्तव यांच्या संबंधांची, त्यामुळे माणसाला भोगाव्या लागणाऱ्या दुःखाची कविता जर सुर्व्यांना लिहावयाची असेल तर आपल्या भोवतीच्या परिस्थितीवर माणूस विजय मिळवू शकतो; हा विजय सृजनाची शक्ती असलेली 'कामगारासम' पोलादी माणसेच मिळवू शकतात; असा विजय भविष्यात मिळणार आहे, ही श्रद्धा त्यांनी बाजूला ठेवावयास हवी. हा माणूस जर असा पोलादी असेल, सृजनात्मा असेल तर तो एखाद्या घाणेरड्या खाचराशेजारच्या चाळीत वर्षानुवर्षे कसा राहिला, त्यांच्यात याकूब, चंद्रा, इसल्या अशी माणसे कशी निर्माण झाली, असा प्रश्न, नाही तर, ही कविता वाचताना वाचकास पडत जाईल. आणि ते एक आस्वादविघ्नच ठरेल.

'माझे विद्यापीठ' ह्या संग्रहात केवळ प्रचाराचा गंडा बांधलेले सुर्वे खासच दिसत नाहीत. येथे ते 'कविता' च लिहू पाहतात यात वादच नाही परंतु त्यांच्या कवितेतील पुस्तकी श्रद्धांची सावली अजून तरी दूर झाली नाही. सुर्व्यांजवळ सांगण्यासारखे खूप आहे. परंतु हे सांगण्यासारखे सतत गुदमरून जात आहे हे जाणवत राहते. सुर्व्यांची कविता वाचाविशी वाटते ह्याचे कारण मराठी कवितेला अनोख्या असणाऱ्या एका अनुभवविश्वाचा, एका जाणीवविश्वाचा तिला येथे स्पर्श झाला आहे म्हणून. ह्या अनुभवविश्वाला स्वतःचा स्वयंभू असा घाट येण्याची शक्यता आहे असे मानायला हरकत नाही. कारण सुर्व्यांनी म्हटले आहे –

अजून भरहाटी खाटीक
घेऊन फिरती रणगाडे
संगीनीच्या छायेखाली मज
सांगतात गावया पवाडे
रसवंती तयांना विकेन
तर मी गुन्हेगार ठरेन.

(काही ओळी)

– मात्र हे रणगाडे आणि संगिनी बहुतेक वेळा कवीच्या मनातच असतात; स्वतःच्या श्रद्धांतूनच त्यांचा जन्म झालेला असतो.

महानोरांच्या 'रानातल्या कविता'

ना. धों. महानोर यांच्या 'रानातल्या कविता' ह्या एका वेगळ्याच अर्थाने 'रानातल्या' कविता आहेत हे आपल्या लक्षात येऊ लागते. मराठीतील निसर्गकवितेपेक्षा या कवितांचे वेगळेपण कशात आहे? बालकवींपासून ते आजपर्यंतच्या कवींनी जशी भावगर्भ निसर्गदृश्ये चित्रित केली आहेत तशी ती महानोरांनीही केली आहेत.

केशरभिजली पिवळी उन्हे झाडांवर
सांडून गेली पाण्यावर
ज्वारीमधल्या पिंगट पिवळ्या पानांवर
पोपटी पक्ष्यांच्या पंखांवर भिरभिर–
भिरकत गेलेली आभाळभर !

अशी निसर्गचित्रे महानोरही लिहितात. बालकवींपासून आजपर्यंतच्या इतर कवींनी निसर्गवस्तूंच्या किंवा दृश्यांच्या प्रतिमांमधून मनोवस्थांचे जसे दर्शन घडविले आहे तसे महानोरांनीही घडविले आहे. इतर कवींप्रमाणे महानोरही निसर्गप्रतिमांच्या भाषेत –

पानांत छंद धुमसतात, झाडे झिंगून जातात
पिवळ्या बांबूंच्या गीतगंगेत पक्षी बुडून जातात

असे लिहिताना दिसतात. खरे म्हणजे या कवितेचे रूप आजच्या स्थिरावलेल्या काव्यरूपापेक्षा फारसे निराळे नाहीच. फार तर असे म्हणता येईल की महा–

नोरांचा निसर्ग शेतीशी अधिक प्रमाणात संलग्न आहे. गावाभोवतालची शेती व निसर्ग यांचो दृश्ये व यांच्या प्रतिमा यांतून त्यांची कविता साकार होते. इतर कवींच्या काव्यातील निसर्गदृश्यांतून व प्रतिमांमधून एका सलग प्रदेशाची प्रतीती होत नाही. परंतु महानोरांची कविता खेडे व त्याभोवतीचा निसर्ग यांच्या सलगत्वाची जाणीव करून देत राहते. या अर्थानेही ती खेडचाभोवती पसरलेल्या रानाची कविता आहे.

परंतु यापेक्षाही महत्त्वाचे म्हणजे महानोरांच्या कवितेत निसर्गाचा स्वीकार वेगळ्या प्रकारे झालेला आहे आणि त्यामुळे इतरांच्या निसर्गकवितेपेक्षा ती वेगळी बनली आहे. बालकवींची कविता काय किंवा वोरकर-पाडगावकर यांची कविता काय, ती निसर्गाच्या 'शहरी' कौतुकातून जन्माला आली आहे. आधुनिक शहरी संस्कृतीच्या काळात माणूस निसर्गापासून तुटला व त्याला निसर्गाची ओढ लागली. हचा ओढीतून आजची निसर्गकविता लिहिली-वाचली जाते. काहीसा वास्तव, काहीसा कल्पित निसर्ग या काव्यात उभा राहिला. या निसर्गाचे रूप पुष्कळ प्रमाणात स्वप्नाळू होते. या कवितेतील निसर्गचित्रात, आपण या निसर्गाचे भाग नसल्याचो प्रकट-अप्रकट जाण उमटलेली दिसते. आपल्या जीवनाचे खुरटलेपण, कृत्रिमता, विरूपता, या जाणिवेच्या संदर्भात या कवींनी निसर्गामध्ये सौंदर्य, जिवंतपणा, चिरतारुण्य आणि उदात्त मूल्ये या गोष्टी पाहिल्या. आपल्या जीवनाचे उबग आणणारे क्षुद्र वास्तव आणि निसर्गाचे रम्योदात्त स्वरूप यांतील ताणातून आपली निसर्गकविता जन्मलेली दिसते. महानोरांच्या कवितेत हा 'शहरी' ताण प्रथमतःच नष्ट झालेला दिसतो.

येथे कवी हा रानाचाच जणू एक भाग बनला आहे. हचा रानाने त्याची संवेदनशीलता घडविली आहे व ती या रानाला एक अर्थपूर्णता देत आहे. हे रान शेतकऱ्याचे आहे. हे रान व शेतकरी दोघेही बीजारोपण, अंकुरसंवर्धन, व बीजरक्षण या निर्मितिचक्रात मग्न आहेत. या रानाची वेगवेगळी रूपे म्हणजे या निर्मितीच्या वेगवेगळ्या अवस्था आहेत. अखंडपणे चाललेले हे निर्मितिचक्र रानात राबणाऱ्या माणसाच्या जीवनाचा एक भाग बनलेले आहे; आपल्या जीवनाची मुळे या रानात घट्ट रोवून उभ्या असलेल्या माणसातील निर्मितिप्रेरणेलाही या रानामुळे जाग आलेली आहे; रानाची व माणसाची निर्मितिशक्ती, सर्जनशक्ती एकमेकींशी बांधलेली आहे; या जाणिवेतून महानोरांची कविता जन्म घेते. ही जाणीव आधीच्या निसर्गकवितेत व्यक्त झालेली दिसत नाही.

महानोरांची आजपर्यंत प्रकाशित झालेली जी कविता आहे तिच्यातून अनेकांगी, अनेकपदरी जाणिवा व्यक्त झालेल्या दिसत नाहीत. सर्जनाशी संलग्न

असलेल्या शृंगारानुभवाचीच चित्रे महानोर अधिक प्रमाणात देताना दिसतात. भुईवर कोसळणारा पाऊस, तरारून येणारी पिके, त्यांच्यात भरला जाणारा दाणा आणि नंतर त्यांची पक्वावस्था या सर्व अवस्थांशी माणसांचा शृंगार, त्यांची गर्भधारणा आणि प्रसूती या अवस्थांचे एक नाते महानोरांची कविता व्यक्त करते. निर्मितिचक्रातील रानाची एकएक अवस्था माणसांमधील शृंगार-प्रेरणेला आवाहन करीत असलेली दिसते.

बोंडाबोंडात कपाशी फुले अंग वेचताना
... फुललेल्या बोंडापरी माझं फुललेलं मन
कशी वेचू बोंड, मनी गोड स्वप्नांचं इंधन !

रानात कापूस फुलतो आणि तो वेचता वेचता वेचणारीचे अंगही फुलून जाते. आजूबाजूला 'सफल' झालेले रान असते आणि अचानक 'बोलता बोलता अवेळीच सांज' होऊन जाते. गच्च भरलेलं 'रान' नुसतं डोळ्यांनी झेलायचं नसतं कारण या पेटलेल्या रानात न सांगता येण्यासारखी धग असते. (ती भोगायची असते.) 'रान ओलं, चिंब ओलं' असतं. या ओल्या रानात पीक झुलत असतं आणि अशा काळी तिच्या 'अंधारवन्यात वारे झिंगून गेलेले' असतात. रान आणि माणूस या दोहोत समरूपाचे, समतालाचे समलयीचे, गूढ नाते असल्याची एक जाणीव महानोरांची कविता व्यक्त करते.

रानाचे निर्मितिचक्र हे असे नीति-अनीतिपलीकडचे. माणसाची शृंगार-प्रेरणाही अशाच नीतिनिरपेक्ष पातळीवरून महानोरांनी स्वीकारली आहे. धान्याची पेर जितक्या सहजपणे द्यावी तितक्याच सहजपणे घेतला जाणारा शृंगारानुभव त्यांच्या कवितेतून आपणांस मिळतो.

सये किनी ग ऽ
तुला कसे सांगू शब्दात.

सा ऽ जण दिवसा अडून बसला
(मीहि भरात)
देहावरती चळ भरलेले अवखळ हात.

भर दुपार ..
उघड्या रानात ...

'कसे सांगू शब्दात' असे जरी ही नायिका म्हणत असली तरी ते नैतिक कल्पने-मुळे येणाऱ्या संकोचामुळे नव्हे तर भर दुपारचा, उघड्या रानातला हा अनुभव शब्दांत पकडणे तिला कठीण जाते आहे म्हणून ती तसे म्हणत आहे. हा अनु-

भव ती एका प्रसन्न तृप्तीच्या वृत्तीतून सांगत आहे. त्याला नैतिक विधिनिषेधाचा कोठे स्पर्शही होत नाही. या शृंगारात पार्थिवतेबरोबर एक निरागस वृत्तीही जाणवते. त्यांच्या कवितेतील नायिका सहजपणे 'भरात येऊनि नग्न शरीरी उघडचावरती भोग' देऊ शकते. परंतु याचा अर्थ या स्त्री-पुरुषांच्या जीवनांत नैतिकता शिल्लकच नाही असा मात्र नाही. हचा माणसांनाही नैतिकतेने वेढलेले असते. परंतु जेव्हा ही अनादी पार्थिव शृंगारप्रेरणा त्यांचे मन व्यापते तेव्हा मात्र ही प्रेरणाच फक्त त्यांचे जीवन असते. त्याक्षणी तिला नैतिकतेचा स्पर्शही नसतो. प्रियकराऐवजी दुसऱ्या कोणाशी तरी लग्न ठरलेली प्रेयसी दुपार टाळून प्रियकराला भेटायला आलेली. तो म्हणतो–

साऱ्याच जुन्या गोष्टींवरती पांघरूण घाल,
आता काळचा पोतीसाठी फुले माळ

तिला आभाळागत भरून येते. ती अबोल, जराशी दूर होते. लुगडे फेडून 'नग्न-नग्न' होते. आणि –

नितळ भुऱ्या मांडचावरती काळे डाग
तिचा उभार देह एक जळती आग.
– तिला अगदी सहज सहज बोलून गेलो
नितळ भुऱ्या मांडचांवरचा दाह झालो.

पूर्वीचे सारे विसरून 'काळचा पोतीसाठी फुले माळ' असा नैतिक उपदेश करणारा नायकही तिचा नग्न उभार देह (– एक जळती आग) पाहताच तिच्या मांडचांवरचा दाह होतो. तिच्या मांडचावरचे काळे डाग कसले ? ह्या अमान्य असलेल्या प्रेमसंबंधांबद्दल तिला डाग देऊन केलेली ती शिक्षाही असेल. ही बोलघेवडचा साळुंकीसारखी नायिका म्हणून अबोल झाली असेल. हे डाग दाखवायला व आपले दुःख सांगायला आली असेल. परंतु 'सारे विसरून' तो जेव्हा 'तिला घट्ट' धरतो तेव्हा ती पूर्णपणे नग्न होते. हे नग्न होणे तिच्या पर्युत्सुक वृत्तीतून जन्मलेले असते. नैतिकतेचे कवच भेदून ही माणसे आपल्या शृंगारप्रेरणेला अगदी सहजपणे साद देतात. कारण निर्मितिचक्र गतिमान ठेवणारे एक 'रान' त्यांच्यातही वसलेले असते. 'रान' व 'रानातला' माणूस यांच्यातील एकात्म भावनातून ही कविता निर्माण होते.

रानातले हे निर्मितिचक्र आणि माणसाची शृंगारप्रेरणा यांच्या नात्याचा प्रत्यय महानोरांनी 'नभ-भुई' या प्रतिमांमधून घेतला आहे. नभ आणि भुई या त्यांच्या कवितेतील सूत्रप्रतिमा आहेत. या कविता प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे या प्रतिमांच्या सूत्रातून जन्मलेल्या आहेत.

ह्या नभाने ह्या भुईला दान द्यावे
आणि ह्या मातीतुनी चैतन्य गावे
कोणती पुण्ये अशी येती फळाला
जोंधळ्याला चांदणे लखडून जावे

नभाने भुईला दिलेले दान निर्मितिचक्र घडवून आणते. मातीतून 'चैतन्याचे' गाणे गायले जाते. जोंधळे हे ह्या निर्मितिचक्राची पूर्ती. त्यांना नभातून सांडत असणारे चांदणे लखडते; एक सुखद रूप प्राप्त होते. या दानामुळे भुईवर ऋतुगंध कोती सांडते आणि पाखरांशी खेळ मांडून कवी गाऊ लागतो. त्याचे गाणेही निर्मितीचे, चैतन्याचे गाणे असते. नभ आणि भुई यांचे नाते हे पुरुष आणि स्त्री यांच्या नात्यासारखेच नभ ही प्रतिमा पुरुषत्वासाठी आणि भुई, रान ही प्रतिमा स्त्रीत्वासाठी महानोरांच्या कवितेत येते. पाऊस ही तर 'नभ-भुई' च्या मीलनाची प्रतिमा. अवेळीच जेव्हा अंधार दाटतो तेव्हा 'तिच्या डोळ्यात नभ कलून गेलेले' दिसते; नग्न शरीराचा उघडयावरती भोग घेणारा सजण 'नभातून' आलेला असतो; जेव्हा 'अस्मान' झुकते तेव्हा ऊसमळ्याच्या गर्दीत डोळे पाऊल चुकतात; राजस देहाला हे आभाळ पांघरू येते; ह्या साऱ्या पुरुषांच्याच प्रतिमा. आभाळ पांघरून घेणारी, ही नायिका एका परीने भुईचे. आभाळ भरून यावे आणि भुईवर कलावे, झुकावे, तसे तिच्या डोळ्यांत तिच्या देहावर हे आभाळ झुकते, कलते.

लख्ख लाखेरी देहाच्या निळ्या रेषा मापू नये
खुळ्या, नुस्तेच डोळ्यांनी रान झेलू जाऊ नये.

नायकाच्या संदर्भात जेव्हा जेव्हा आभाळाची प्रतिमा येते तेव्हा तेव्हा नायिकेच्या संदर्भात भुईची, रानाची सुप्त प्रतिमा आलेलीच असते. या ओळींत तर स्त्रीसाठी रानाची प्रतिमा महानोरांनी उघडपणे वापरलेली आहे.

'पाखरू' ही प्रतिमाही महानोरांच्या कवितेत वारंवार येते. पाखरू ही पुरुषाची प्रतिमा म्हणून महानोर वापरतात. आभाळात भिरभिरणारी, रानावर तुटून पडणारी व दाणे टिपणारी ही पाखरे पुरुषी वृत्तीचीच आहेत. नदीचा लांब उतरणीचा काठ; हिरव्या राव्यांचा, 'जोंधळ्या रानात, धुडगूस घालणाऱ्या पाखरांच्या थव्याचा.' अशा काठावर जांभळ्या लुगडयाचे एकाकी भटकणे.

परवा असे झाले :

राजबन्शी पंखाचे एक पाखरू आले
आणि तिच्या अंगाशी लगट करून गेले

आता ती झाडांना घट्ट बिलगून हसते
पाखरांना कुठलेसे नाव विचारीत असते.

राजबन्सी पंखाचे पाखरू तिच्या प्रियकराचीच प्रतिमा. 'निळ्याभोर अश्राप निळ्यांना' अवचित 'पाखरू वेढते,' फुलात न्हालेल्या ओल्या पहाटे गंधवतीच्या मनात एक 'राजस पाखरू' भिरभिरते. राघू जेव्हा रानभर उडून जातात तेव्हा हिरवी झाडे हिरमुसतात; वाट पाहून थकून गेलेले डोळे प्रियकराला पाखरासारखे येऊन जाण्यासाठी, पिकात धुडगूस घालून जाण्यासाठी आवाहन करतात. पाखरू हे आभाळाशी निगडित तर तळे, पिके, झाड हे भुईशी निगडित आहे. पाखरू ही प्रतिमा आभाळाची जागा घेते तर तळे, पिके, झाड या भुईची जागा घेतात. येथेही 'नभ–भुई' संबंध असतोच. म्हणूनच 'नभ–भुई' या महानोरांच्या कवितेतील सूत्रप्रतिमा आहेत असे म्हटले आहे.

पारंपरिक निसर्गकवितेपेक्षा व भावकवितेपेक्षा वेगळ्या जाणिवांचे लेणे महानोरांच्या कवितेला लाभले आहे, ती क्वचित भावकवितेची सीमा ओलांडून गीताकडे झुकत असली, अस्सल शृंगारानुभवाला क्वचित रंजक रूप देत असली तरी तिच्या जमिनीतील जाणिवा समर्थ असल्याचे जाणवते. रानाच्या संदर्भात एक अस्सल अनादि शृंगारानुभव देणारी ही कविता मूळ अर्थाने 'रानातली' कविता आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
३७८
विभाग हस्तलिखित
ग्रंथ संख्या (स्थळ प्रत)
REFBK-0024559

दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या मराठी कवितेने कवितेच्या घाटात व अभिव्यक्तिपद्धतीत अभूतपूर्व परिवर्तन घडवून आणले. त्याची मराठीत प्रथमच चिकित्सा करणारा लेख या लेखसंग्रहात समाविष्ट करण्यात आला आहे. या लेखाबरोबरच केशवसुतांनी मराठीत आणलेला एक वेगळा रोमँटिसिझम, तांब्यांच्या कवितेतील नाटचाची वैशिष्टचे, कुसुमाग्रजांच्या काव्याला व त्यांच्या एकूण वाङ्मयालाच आकार देणारे मूलबंध, करंदीकरांच्या चिंतनगर्भ कवितेचे घाट. बापटांच्या मालिकाकवितेची रूपवैशिष्टचे, सुर्व्यांच्या विशिष्ट, जाणिवांमुळे त्यांच्या काव्याला लाभलेले सामर्थ्य आणि मर्यादा महानोरांच्या कवितेला घडविणाऱ्या सूत्रप्रतिमा, यांचा शोध घेणारे लेख या पुस्तकात संगृहित केले आहेत. हे लेखन वेगवेगळचा वेळी जरी झालेले असले, तरी या लेखनातून केशवसुतांपासून आजपर्यंतच्या काव्यातील जाणिवांचा व शैलीवैशिष्टचांचा एक सुसंगत पट वाचकांसमोर उभा केला आहे. सुस्पष्ट नवा विचार, विचारांची तर्कशुद्ध मांडणी, नेमकी शब्दयोजना या सुधीर रसाळ यांच्या लेखनवैशिष्टचांमुळे हा लेखसंग्रह रसिक व अभ्यासक यांच्यासाठी महत्त्वपूर्ण ठरणार आहे.