

**A CRITICAL STUDY  
OF  
MODERNITY AND MODERNISM  
IN MARATHI POETRY**

**(with special reference to Mardhekar, P.S. Rege,  
Vinda Karndikar, Dilip Chitre and Arun Kolatkar)**

**A THESIS SUBMITTED TO  
GOA UNIVERSITY  
FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**BY  
Shri. K. M. SADRE  
DEPARTMENT OF MARATHI  
GOA UNIVERSITY  
TALIGAO PLATEAU  
GOA 403203**



**RESEARCH GUIDE:  
DR. P. B. WADER  
(RETD) PROFESSOR AND  
HEAD OF THE DEPARTMENT  
OF MARATHI  
GOA UNIVERSITY**

**GOA UNIVERSITY  
TALIGAO PLATEAU, GOA 403205  
1996**

891.461  
SAD/cxi

T-106

~~T-106~~

STATEMENT NO. ONE

A STATEMENT UNDER THE GOA UNIVERSITY'S ORDINANCE NO. 0.19.8 (VII)

I hereby state that the work carried out by me for the Ph. D. Degree Thesis entitled " MODERNITY AND MODERNISM IN MARATHI POETRY- WITH SPECIAL REFERENCE TO B.S. MARDHEKAR, P.S. REGE, VINDA KARANDIKAR, DILIP CHITRE AND ARUN KOLATKAR: A CRITICAL STUDY" is my original work. I also state that I have not been awarded any degree or diploma or any other academic award by this or any other University or body for the Thesis submitted by me.


Date: 11th Sep. 1996

  
( K. M. Sadre )

Certified that the statement made by the candidate is correct.

Date: 11th Sep. 1996



  
( Dr. P. B. Wader )  
(Retd.) Professor and  
Head of Dept. of Marathi  
Goa University, Goa.

STATEMENT NO. TWO

A STATEMENT UNDER THE GOA UNIVERSITY'S ORDINANCE NO. 0.19-10(VI)

The thesis " MODERNITY AND MODERNISM IN MARATHI POETRY- WITH SPECIAL REFERENCE TO B.S. MARDHEKAR, P.S. REGE, VINDA KARANDIKAR, DILIP CHITRE AND ARUN KOLATKAR: A CRITICAL STUDY" is a



study of the poetry of five major modern Marathi poets whose contribution to Marathi poetry in general and to Modernism in particular is of great significance.

One can identify two generations of modern Marathi poets. From among the five major poets studied here, B.S. Mardhekar (1910-1956) is regarded as the torch-bearer of the entire modernist movement in Marathi literature. P.S. Rege (1910-1977), a contemporary of Mardhekar, looked for roots in the mediaeval Prakrit poetry and the classic works in Sanskrit and experimented with the form and language of poetry. Vinda Karandikar saw the historical problem in the light of Marxist theory to begin with, but became a pluralist later. The second generation of modern Marathi poets is represented by Dilip Chitre (b. 1938) and Arun Kolatkar (b. 1933). Dilip Chitre addresses himself to the problem of expressing the contemporary life through the contemporary language and Arun Kolatkar poses a challenge to the critics of Marathi poetry because of his experiments in the language and form of poetry.

Contribution of these poets has been studied by several scholars so far by referring to their individual achievements as poets. This study, however, attempts to study them as representatives of two distinct forces spread over a period of approximately fifty five years from 1940. Thus in addition to underlining a historical dimension, attempt has been made to analyse and evaluate the achievements of these poets. These modern poets on their part, are aware of the historicity of the modern situations, and the special

problems faced by the modern man in encountering the unusual situations and problems thrown up by the last 50 years of modern history. Their themes thus reflect the awareness of history and contemporaneity. It was natural for them to develop a new idiom to write poetry expressive of modern times and develop techniques that would suit the themes that they were handling. The relevance and significance of their poetry was established both by their themes and the idiom. The modern poetry of these poets influenced the younger poets and made it necessary for critics to develop new norms to judge it.

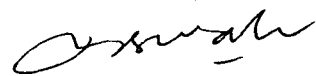
This is an exploratory study of modernism aimed at investigating the sources of modernism, the situations in which modernism developed and the basic themes of modern poetry. It also attempts to study the artistic techniques and the distinctive language used by these five poets.



( K. M. SADRE )

Date:- 11th Sep. 1996

Certified that the statement made by the candidate is correct.



( Dr. P. B. Wader )  
( Retd. ) Professor and  
Head of the Dept of Marathi  
Goa University, Goa 403 203

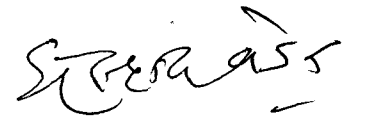
Date:- 11th Sep. 1996

प्रमाणपत्र

डॉ. प्रल्हाद वडेर,  
एम्. ए. पीएच्. डी.  
माजी विभागप्रमुख मराठी विभाग  
गोवा विद्यापीठ, ताळगाव पठार,  
गोवा - 403 203

श्री. केशव महादेव सट्टे यांनी पीएच्. डी. पदवीसाठी सादर केलेल्या

" मराठी कवितेतील आधुनिकता आणि आधुनिकवाद : बा. सी. मट्टेकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर यांच्या विशेष संदर्भात : एक चिकित्सक अभ्यास " या प्रबंधासाठी केलेले सर्व संशोधन माझ्या मार्गदर्शनाखाली झालेले आहे. प्रबंधलेखनात ज्या साहित्याचा आधार घेण्यात आलेला आहे, त्याचा आवश्यक तेथे यथोचित निर्देश केलेला आहे. हा प्रबंध त्यांचे स्वतंत्र संशोधन आहे.



( डॉ. प्रल्हाद वडेर )

मार्गदर्शक आणि माजी विभागप्रमुख  
मराठी विभाग, गोवा विद्यापीठ.

दिनांक: ११ सप्टेंबर १९९६

## ऋणनिर्देश

प्रस्तुत प्रबंधातील विषयाची चर्चा वेळोवेळी अनेक विद्वान आणि अभ्यासक यांच्याशी केली. त्या संदर्भात मला पुढील सर्वांचे बहूमोल साह्य झाले याचा मी कृतज्ञतापूर्वक निर्देश करणे अगत्याचे आहे: डॉ. प्रल्हाद वडेर, डॉ. अशोक जोशी, गोवा विद्यापीठातील तत्त्वज्ञानविभागप्रमुख प्रा. डॉ. ए. व्ही. अफान्सी, मुंबई विद्यापीठातील सेवानिवृत्त तत्त्वज्ञानविभागप्रमुख प्रा. डॉ. एस्. एस्. अंतरकर, डॉ. भालचंद्र नेमाडे, डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार, डॉ. चंद्रकांत पाटील, प्रा. रवींद्र किंबहने, डॉ. एस्. डी. कोमरपंत, डॉ. वासुदेव सावंत, प्रा. रवींद्र धवी, प्रा. गोपाळराव मयेकर, प्राचार्य डॉ. म. सु. पाटील तसेच प्रा. अनिल सामंत आणि श्री. एस्. डी. तेंडुलकर.

गोवा विद्यापीठाचे ग्रंथालय, मुंबई विद्यापीठाचे ग्रंथालय, म्हापशाच्या सेंट झेवियर्स महाविद्यालयाचे ग्रंथालय, पणजीच्या धेंपे महाविद्यालयाचे ग्रंथालय, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचा संदर्भ विभाग, या ग्रंथालयांतील ग्रंथपाल तसेच सर्व कर्मचाऱ्यांनी मला वेळोवेळी जे साह्य केले त्याचीही कृतज्ञतापूर्वक नोंद करणे मी माझे कर्तव्य मानतो.

केशव म. सट्टे

दिनांक: १५ जून १९९६

गोवा विद्यापीठ, ताळगाव पठार गोवा, ४०३ २०३.

# मराठी कवितेतील आधुनिकता आणि आधुनिकवाद

मढेकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे

आणि अरूण कोलटकर यांच्या विशेष संदर्भात

एक चिकित्सक अभ्यास

## अनुक्रमणिका

	पु. क्रमांक
1 . प्रास्ताविक	1-9
2 . प्रकरण पहिले : संकल्पना-निश्चिती आणि मराठीतील आधुनिकतेची पार्श्वभूमी	10-45
3 . प्रकरण दुसरे : आधुनिकता आणि आधुनिकवादाची तात्त्विक चिकित्सा	46-92
4 . प्रकरण तिसरे : मढेकरांची कविता	93-216
5 . प्रकरण चवथे : पु. शि. रेग्यांची कविता	217-344
6 . प्रकरण पाचवे : विंदा करंदीकरांची कविता	345-433
7 . प्रकरण सहावे : दिलीप पुरुषोत्तम चित्र्यांची कविता	434-549
8 . प्रकरण सातवे : अरुण कोलटकरांची कविता	550-629
9 . प्रकरण आठवे : समारोप	630-656
10 . परिशिष्ट : संदर्भ ग्रंथ, लेख, कोश इत्यादींची सूची	657-674

## प्रास्ताविक

मराठी कवितेच्या आठशे वर्षांच्या परंपरेमध्ये सुरवातीच्या काळातील धार्मिक, आध्यात्मिक प्रेरणेतून निर्माण झालेले संतांचे विपुल काव्य, पंडित कवींचे रंजक, बोधपर आख्यानकाव्य, तसेच शाहिरी काव्य ही प्राचीन मराठी कविता आणि इ.स. 1895 च्या सुमारास केशवसुतांनी प्रामुख्याने इंग्रजीतील स्वच्छंदवादी ( रोमॅंटिक ) संप्रदायातील काव्यापासून प्रेरणा घेऊन केलेल्या कवितेपासून सुरू झालेली अर्वाचीन कविता समाविष्ट आहे. संतकवितेपासून मराठी कवितेची स्पष्ट परंपरा सुरू होते, संतकवींनी अध्यात्माचा व सामाजिक आशय हा त्यांच्या काव्यात मांडला, पंडित कवींनीही रंजनपरता ठेवीत पारमार्थिक बोध हेच काव्याचे प्रयोजन मानून दीर्घ व स्फुट अशी रचना केली, शाहिरांनी त्यातल्या त्यात इहवादी प्रेरणांचा आपल्या काव्यात आविष्कार केला, तर इंग्रजी राजवटीनंतर आणि आधुनिकीकरणाची सुरुवात झाल्यानंतर लिहिल्या गेलेल्या अर्वाचीन कवींनी प्रामुख्याने पाश्चात्य स्वच्छंदवादाला भारतीय रंगरूप देत नव्या युगाच्या प्रेरणा आपल्या कवितेतून साकारल्या. इ.स. 1918 नंतर मराठी समाजजीवनात आधुनिकीकरण खऱ्या अर्थाने सुरू झाले. यानंतरच्या मराठी कवितेला आधुनिक हे विशेषण प्रामुख्याने कालसापेक्षत्वाने वापरले जात असले तरी त्या कवितेमध्ये आधुनिकतेचे प्रवृत्तिरूप गुणधर्म निश्चितपणे आहेत. प्रत्येक कालखंडातील लिहिली जाणारी कविता ही त्या त्या काळात आधुनिक असली तरी आधुनिकता ही जेव्हा एक वाङ्मयीन प्रवृत्तिविशेष म्हणून दृग्गोचर होऊ लागते तेव्हा त्या आधुनिकतेची व्याख्या करणे तसेच त्या आधुनिकतेची समाजजीवनात व कवींच्या संवेदनशीलतेमध्ये असलेली मुळे तपासणे हे आवश्यक ठरते. डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदारांच्या मते, ' आधुनिकता ही दोन अंगांनी

दृष्टोत्पत्तीस येते, काळाच्या अंगाने आणि मूल्यांच्या अंगाने; आणि त्यातून येणा-या जाणिवेला अनुक्रमे कालभान आणि मूल्यभान असे म्हणता येईल. या दोन्ही गोष्टी एकत्रित असतील तेव्हा तिथे आधुनिकतेचा प्रत्यय येतो असे म्हणणे योग्य ठरेल.' ( 1 )

या प्रकारे मराठी कवितेतील आधुनिकतेचा विचार सर्वोपेक्षा यापूर्वी मराठी समीक्षित एकत्रितपणे झालेला नाही. कवितेतील नवतेचा / नवीनतेचा तसेच परंपरा आणि नवता असा तात्त्विक विचार मांडला गेला आहे. नवकवितेच्या संदर्भातही तीमधील नवतेवर विशेष भर देऊनच स्फुट स्वरूपात किंवा एकेका कवीच्या काव्यकर्तृत्वाच्या संदर्भात अशी चर्चा झालेली असली ; आधुनिकतेचा आणि नवतेचा संबंध काय असतो यावर स्फुट निरीक्षणे झालेली असली व नवता ही आधुनिकतेचा परिणाम या स्वरूपात पाहिली गेली असली; तरी त्यावर व्यापक विवेचन आणि त्याचे विस्तृत विश्लेषण झालेले नाही. तसेच, पुरोगामित्व आणि आधुनिकता यांचाही संबंध तपासण्याच्या दृष्टिकोणातून हा विचार साकल्याने व समग्रपणे होणे आवश्यक आहे. या शोधप्रबंधात आधुनिकता, नवता, आधुनिकवाद आणि मराठी कविता यांचा संबंध मॅडकर, पु.शि. रेगे, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर यांच्या कवितांच्या विशेष संदर्भात स्पष्ट करावयाचा आहे.

केशवसुतप्रणीत क्रांतीनंतर सुमारे साठ वर्षांनंतर दुसरी क्रांती मॅडकरांनी केली. याच सुमारास मराठी साहित्यामध्ये कथेच्या क्षेत्रातही नवतेचे युग सुरु झाले. कथेमध्ये श्रेष्ठ नवकथाकार म्हणून चार कथाकारांपैकी अग्रपूजेचा मान निःसंशयपणे गंगाधर गाडगीळाना दिला जातो तो त्यांच्या कर्तृत्वामुळे हे योग्यच होय. कारण त्यांनी दाखविलेले



कालभान आणि मूल्यभान अत्यंत स्पष्ट आहे ते त्यांच्या कथालेखनावरून आणि त्यांनी नवकाव्य आणि नवकथेच्या संदर्भात केलेल्या सिद्धांतनातून दिसून येते.

नाटक आणि कादंबरी या प्रकारांतील नवता ही तुलनेने काहीशी उशिरा दृग्गोचर झाली. त्या वाङ्मयप्रकारांमधील नवतेचाही आधुनिकतेशी आणि आधुनिक काळातील, 20 व्या शतकातील संवेदनशीलतेशी संबंध आहे. तथापि, इतर म्हणजे कथा, कादंबरी व नाटक या वाङ्मयप्रकारांतील नवतेचा आणि आधुनिकतेचा विचार आपल्याला इथे प्रत्यक्ष अप्रस्तुत म्हणून तो या विवेचनापासून वेगळा ठेवता येईल. कवितेच्या बाबतीत मात्र असे म्हणता येईल की ज्या मढेकरांच्याही सुरवातीच्या कवितांमध्ये नवतेचा आढळ अगदीच अल्प प्रमाणात होतो. त्यासंबंधी विस्तृत विवेचन नंतर येईल. केशवसुतांनी व मढेकरांनी ' काही कविता ' या संग्रहातील कवितांपासून केलेली क्रांती आणि त्यांच्या कवितेत आलेली आधुनिकता ही समग्र मराठी काव्य परंपरेचा आता निश्चितपणे भाग बनली. हे परंपरेचा भाग बनणे आणि त्याला असलेले आधुनिकतेचे संदर्भही तपासून पाहावयाचे आहेत. मढेकरांच्या काव्याला ' नवकाव्य ' म्हणून सुरवातीला अगदी प्रतिकूल टीकेला आणि अत्यंत अनुदार अशा अरलीलतेच्या आरोपाला व तदजन्य खटल्याला तोंड द्यावे लागले. नवकाव्याच्या विरोधकांनी नवकाव्य आणि दुर्बोधतेची सोपी समीकरणे मांडली. ' मुख्यार्थाची कैफियत ' सारख्या लेखातून मान्यवर समीक्षकांनी मांडलेल्या तक्रारीत जशी प्रांजळपणे दिलेली कबुली होती, तसाच नवकाव्याच्या समर्थकांच्या प्रतिपादनात अभिनिवेशदेखील होता. हा सगळा भाग मढेकरांच्या कवितेने केलेल्या क्रांतीशी संबद्ध असला तरी प्रत्यक्ष ती

क्रांती घडताना तिच्या नीट अन्वयार्थ लावणे मराठी रसिकाला शक्य झाले नव्हते. मराठी साहित्यामध्ये विशेषतः 1945 च्या सुमारास जे पूर्णतया वेगळे असे रूप दिसू लागले त्याला ' नव ' हे विशेषण लावले गेले. त्या वेळच्या या नवतेचे स्वरूप हे आधुनिकतेची निगडित आहे. परंतु त्याचबरोबर व्यक्तिविशिष्ट संवेदनशीलतेची किंवा व्यक्तिगत प्रतिभेचीही ते संबंधित आहे. त्याचाही सविस्तर मागोवा घेताना या आधुनिकतेतून आधुनिकवाद म्हणता येईल अशी वाङ्.मयीन प्रणाली कितपत विकसित झाली ते पाहणे आवश्यक ठरेल. आधुनिकवाद अशी वाङ्.मयीन प्रणाली म्हणजे तिची ठळक लक्षणे मॅटेकरांच्या व समकालीनांच्या काव्यात दिसत असल्यास ती कशी आहेत व कोणती याविषयी विवेचनही या प्रबंधात अभिप्रेत आहे. पैकी ' मॅटेकर ' आणि ' नवकाव्य ' या दोन शब्दांचे साहचर्य मराठी रसिकांच्या जाणिवेत अगदी पक्के बसले होते. पु. शि. रेगे हे मॅटेकरांचे समकालीन आणि विंदा करंदीकर काहीसे नंतरचे कवी असले तरी आपल्या पृथगात्म काव्यकर्तृत्वाने त्या दोघांनीही आपापले स्वतंत्र असे स्थान निर्माण केले आहे. त्याखेरीज, त्यांनी त्यांच्या कालखंडातील कविता व इतर मराठी साहित्याविषयी मॅटेकरांप्रमाणेच सिद्धांतन केलेले आहे. दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर हे मॅटेकरांच्या नंतरच्या काळातील / पिढीतील कवी असून दोघांचेही काव्य हे सर्वांशाने पुढच्या पिढीचे काव्य आहे. त्या दोघांपैकी दिलीप चित्र्यांनी काव्यविषयक सिद्धांतन मांडले असून या दोघांच्या - म्हणजे मॅटेकर, रेगे, करंदीकर व चित्रे यांच्या काव्यविषयक सिद्धांतनातून आपल्याला आधुनिक कवितेची महत्त्वपूर्ण चर्चा उपलब्ध झाली आहे. या सर्वांच्या काव्यातून आधुनिकतेचा प्रवाह अत्यंत जोरकसपणाने वाहताना दिसतो. सिद्धांतन केलेले असो वा नसो या सगळ्यांच्या काव्यातून त्यांच्या संवेदनशीलतेच्या दोन महत्त्वपूर्ण बाजू स्पष्टपणे दिसतात

त्या म्हणजे त्यांचे कालभान आणि मूल्यभान. स्वकालाची आणि एकूण ऐतिहासिकतेची जाण असणे म्हणजे कालभान तर कवितेतून मांडल्या जाणाऱ्या आशयाच्या संदर्भात तसेच आविष्काराच्याही संदर्भात मूल्यांची नेमकी जाण असणे म्हणजे मूल्यभान असे म्हणता येईल. अर्थात पु. शि. रेग्यांच्या संदर्भातील वेगळेपणाचा विचार त्यांच्या कवितेसंबंधीच्या विशिष्ट प्रकरणात मांडला जाणार आहे. त्यामुळे आधुनिकवादी काव्य या दृष्टीने या सर्वांच्या काव्याचा विचार करणे उपयुक्त ठरावे. या दिशेने यापूर्वी मराठी समीक्षित फारसे कार्य झाल्याचे आढळत नाही, म्हणून हा अभ्यास येथे करण्याचे योजिले आहे. त्यासाठी आधुनिक, आधुनिकता, आधुनिकवाद, मराठी काव्यातील नवता / नवीनता या सर्वांची काही तात्त्विक चिकित्सा आधी करून उपरोक्त पाच कवींच्या काव्याचा या सगळ्याशी कोणत्या प्रकारचा अनुबंध आहे तेही तपासायचे आहे. आधुनिकता म्हणजे काय, तिच्यात कोणत्या गुणवैशिष्ट्यांचा समावेश होतो, तसेच त्या आधुनिकतेचा कवींच्या प्रकृतीशी किंवा संवेदनशीलतेशी व युगधर्माशी कोणता संबंध आहे याचाही विचार करणे अगत्याचे ठरते.

महेंकरांच्या व इतर अनेक उत्तरकालीन कवींच्या कवितांना 'नव' हे विशेषण पुरेशा विचारपूर्वकतेने वापरले गेले नाही. त्या काळी दुर्बोधता हेच 'नवकाव्य' म्हणवल्या जाणाऱ्या कवितेचे व्यवच्छेदक लक्षण चुकीने मानले जात होते. 1910 च्या सुमारास इंग्रजी कवितेत ज्या प्रकारची कविता निर्माण होऊ लागली तिला 'न्यू पोएट्री' असे म्हटले गेले होते. "..... The new poetry which came into being from about 1910 did not modify the English tradition which has just been discussed, but

departed sharply from it. This new poetry looked not to the country side but the great city. Already, in this fact alone, the complex story of its affiliations begins to emerge. From one point of view, Eliot's 1917 poems ( *Prelude, Rhapsody on a Windy Night* ) stand in a loose continuity with Lafourge, with Rimbaud's *Illuminations* and above all with the *Tableaux Parisiens* of Bodelaire ..... As Eliot said ( *Bodelaire* ) gave new possibilities to poetry in a new stock of images, from contemporary life. The new poetry was also a city poetry, however in a rather special sense. After all, verse like Hardy's ' *A Wife in London* ' or Hardy's ' *London Voluntaries* ' was about city life. The new poetry goes much further. It is written by and for, a metropolitan intelligentsia. This explains the polyglot cosmopolitan interests which lie behind it, and of which its continuity with French poets is only one part ; for Pound's attention to the literature of the far East, Eliot's Sanskrit and Hindu studies are others. " ( 2 ) ही ' न्यू पोएट्री ' मूलतः शहरी होती आणि शहरी बुद्धिजीवींना तिचे विशेष आकर्षण आणि तिच्यात गोडी व रस होता. मराठीतही असे गुंतागुंत असलेले काव्य मटेकरांकडून निर्माण होऊ लागल्यानंतर त्याला अगदी सहजपणे नवकाव्य म्हटले जाऊ लागले. या ' नवकाव्य ' शब्दातही सुरवातीला कालसंबद्ध period term म्हणून अर्थ होता. तसे पाहिले तर आधुनिक आणि नव ही दोन्ही विशेषणे सुरवातीला कालिक अर्थानेच वापरली गेली

तरी नेतर त्यांना जो गुणवैशिष्ट्यात्मक / मूल्यात्मक अर्थ प्राप्त झाला आहे, त्याचीच व्याख्या करण्याचा आणि तो नीटपणे स्पष्ट करण्याचा येथे मी प्रयत्न करणार आहे.

नवकाव्याच्या सुरवातीच्या कालखंडात दुर्बोधता हेच एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य या प्रकारच्या काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण मानले जात होते, परंतु त्यातील आशय आणि त्याची अभिव्यक्ती या दोहोंकडे पाहिल्यानंतर आपल्याला असे म्हणता येईल की करंदीकरांनी सांगितलेली मौलिकता ( ३ ) त्या कवितेत प्रकट झाली होती आणि त्याच मौलिकतेचे विश्लेषण आपल्याला मॅडकर, रेगे, करंदीकर आदी कवींच्या काव्याच्या संदर्भात करावयाचे आहे. सुदैवाने नवकविता आणि नवकथा या दोन्ही वाङ्मयप्रकारांविषयी योग्य त्या प्रकारे विवेचन व समर्थन गंगाधर गाडगीळ, धों. वि. देशपांडे यांच्या सारख्या काही सुजाण समीक्षकांनी केल्यामुळे मराठी रसिकतेला या बाबतीत योग्य दिशा दाखवण्याचे कार्यही घडत गेले. एकूण मराठी काव्यपरंपरेत अर्वाचीन काळातील काव्यामधील आधुनिकवादाचे स्वरूप समजावून घ्यावयाचे असून मॅडकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर आणि दिलीप चित्रे व अरुण कौलटकर यांच्या कवितेच्या प्रमुख आधाराने शोध घ्यावयाचा आहे. मुळात आधुनिकता ही संकल्पना ( मॉडर्निटी ) तसेच आधुनिकवाद ही संकल्पना इंग्रजी समीक्षित प्रामुख्याने एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या व विसाव्या शतकाच्या सुरवातीच्या दशकांमधील वाङ्मयाच्या संदर्भात वापरली गेली. ( ४ ) पारश्चात्य व इंग्रजी साहित्यावर एकोणिसाव्या शतकामध्ये तत्कालीन सामाजिक वास्तवाचे खोल व दूरगामी परिणाम झाले होते. या सामाजिक वास्तवामध्ये वैज्ञानिक प्रगती, तत्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील नव्या प्रणाली, दळणवळणाची साधने व त्यामुळे

समाजातील व्यक्तींच्या व मनुष्यसमूहांच्या प्रतिक्रियांवर व आंतरक्रियांवर होणारे परिणाम, राजकीय विचारप्रणाली व राजकीय घडामोडी, तसेच धर्म या एके काळी अत्यंत प्रभावशाली असलेल्या घटकाचे बदलले आणि कमीकमी होत जाणारे महत्त्व / वर्चस्व इत्यादी अनेक गोष्टींचा समावेश होतो. सामाजिक वास्तवात होणाऱ्या या बदलांना समाजशास्त्रीय परिभाषेत आधुनिकीकरण म्हटले जाते. आधुनिकीकरणाचीही विस्तृत चर्चा पुढे यथावकाश करावयाची आहे. आधुनिकीकरणाचा व सामाजिक वास्तवाचा आणि कलावंतांच्या संवेदनशीलतेचा निश्चितपणे संबंध असतो. एखादा प्रतिभावंत हा प्रतिभेचे देणे घेऊन आलेला असला तरी त्याला त्याच्या कलाकृतींच्या आशयरूपाचे काही घटकद्रव्य समकालीन वास्तवातून मिळत असते. त्या प्रतिभावंताची आशयाची जाण आणि त्याचे वास्तवाचे भानही या समकालीन वास्तवाने प्रभावित होत असते. हे समकालीन वास्तव हा पूर्वकालीन वास्तवाचा व त्यातील अनेकांगी घडामोडींचा परिपाक असतो. त्या समकालीन वास्तवात भविष्यकालीन वास्तवाची मुळेही दडलेली असतात. मर्ढेकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर ज्या समकालीन वास्तवात घडले वा वाढले त्या वास्तवात घडलेल्या महत्वाच्या सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक व कलाक्षेत्रीय घडामोडींचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष परिणाम त्यांच्या काव्यावर होत गेला. म्हणून आधुनिकवादी कवी / आधुनिकवादी काव्य या संज्ञांच्या संदर्भात या सा-याचा विचार करताना एका विशिष्ट क्रमाने जायचे ठरविले आहे. तो क्रम साधारण असा:

1. अर्वाचीन, आधुनिक, आधुनिकीकरण, आधुनिकता, व आधुनिकवाद या संकल्पनांची अर्थनिश्चिती करून इंग्रजी व मराठीतील आधुनिकतेची पार्श्वभूमी पाहणे.
2. मर्ढेकरांच्या कवितेतील नवता व आधुनिकतेची चिकित्सा.

3. पु.शि. रेगे व विंदा करंदीकर या समकालीनांच्या काव्यातील आधुनिकतेचे विवेचन.
4. दिलीप चित्रे व अरुण कोलटकर या मॅटेकरोत्तरकालीन कवींच्या काव्यातील आधुनिकतेचे विवेचन.
5. निष्कर्ष व समारोप. या क्रमाने गेल्यास आधी सांगितलेली उद्दिष्टे साध्य होतील असा विश्वास आहे.

त्यानुसार पुढील प्रकरणात संकल्पनांची अर्थनिश्चिती व पार्श्वभूमीचा विचार पाहू या.

संदर्भ टिपा : -

- 1 . a ) Jahagirdar Chandrashekhar, 'Nativism in Marathi Fiction,' New Quest, June, 1984, pp. 151
- b ) जहागिरदार, चंद्रशेखर, 'ऐतिहासिक कादंबरीचे रूप,' मराठीतील ऐतिहासिक साहित्य कृती, -----, पणजी, गोमंतक मराठी अकादमी, 1990, पृ. 76
- 2 . Holloway, John, 'The Literary Scene', The Modern Age, Penguin Books, Hammondsworth, England, Reprint 1966, pp 65
- 3 . Peter Faulkner, Modernism (Critical Idiom Series) Methuen & Co. Ltd., London, 1977, pp. 13.
- 3 . राजाध्यक्ष, विजया, 'विंदा करंदीकर', संवाद, मुंबई, ग्रंथाली, 1985, पृ.174

प्रकरण पहिले

संकल्पनानिश्चिती व मराठीतील  
आधुनिकतेची पार्श्वभूमी



### प्रकरण पहिले

- : संकल्पना निश्चिती व मराठीतील आधुनिकतेची पार्श्वभूमी. : -

मराठी साहित्याभ्यासाच्या संदर्भात साहित्यातील संप्रदाय, वाङ्मयीन वाद, वा वाङ्मयीन प्रणालींचा ( लिटररी इड्यम्स ) विचार हा प्रामुख्याने इंग्रजीतून मूळ कल्पना घेऊन झालेला आहे. वेगवेगळ्या वाङ्मयीन वादांसाठी मराठीत खास समानार्थी शब्द घडविलेले आहेत. जसे :

क्लासिसिझम् = अभिजाततावाद

रोमॅंटिसिझम् = स्वच्छंदवाद / निर्भरशीलतावाद

रियालिझम् = वास्तववाद

सुपररियालिझम् = अतिवास्तववाद

एक्झिस्टेन्शियलिझम् = अस्तित्ववाद

एस्पेटिसिझम् = सौंदर्यवाद

या शब्दांसारखाच मॉडर्निझम् साठी आधुनिकवाद / आधुनिकतावाद हा शब्द मराठीत उपयोगात आणला जातो. यातील आधुनिकतावाद हा शब्द वाङ्मयीन वाद वा प्रणाली या अर्थाने हिंदी साहित्य व समीक्षित बराच काळ प्रचलित आहे. मराठीमध्ये आधुनिकवाद / आधुनिकतावाद या संज्ञेचा 1960 पूर्वी फारसा वापर झालेला दिसत नाही. तथापि, साहित्य परिभाषाकोशामध्ये तो आधुनिकतावाद असाच 'मॉडर्निझम्' ला मराठी पर्याय म्हणून आलेला आहे. आधुनिकतावाद व आधुनिकवाद असे दोन्ही शब्द मराठीत अलीकडे

रुढ झाल्याचे दिसत असले व दोन्हीही शब्द बरोबर वाटत असले तरी ' मॉडर्न ' साठी ' आधुनिक ' हा शब्द योग्य प्रतिशब्द म्हणून वापरणे जसे संयुक्तिक ठरेल, तसेच मॉडर्निझम साठी आधुनिकवाद असाच शब्द वापरणे शब्दसिद्धीदृष्ट्या देखील योग्य ठरेल. ' आधुनिका ' चा भाव या अर्थी ' आधुनिकता ' हा शब्द मॉडर्निटीसाठी वापरणे योग्य मानल्यावर ' आधुनिकतावाद ' असा शब्द काहीसा व्याकरणदृष्ट ठरतो. सबब, या शोधप्रबंधात 'मॉडर्निझम'साठी ' आधुनिकवाद ' हाच प्रतिशब्द वापरणे योग्य वाटते. मराठी साहित्यविचारात ' आधुनिकता ' या संकल्पनेचा उल्लेख सुरवातीला मढेकरांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य' यातील ' काव्यातील नवीनता ' या ( 1 ) लेखामध्ये आला असून नंतर ' काव्य आणि आधुनिकता ' या प्रा. रमेश तेंडुलकरांच्या ( 2 ) व ' समयुगीन सन्मुखता ' ( 3 ) या प्रा. सरदेशमुखांच्या लेखात आढळतो. अलीकडे 'पंचधारा' या आंध्र प्रदेश साहित्य परिषदेच्या वाङ्.मयीन नियतकालिकात ' पोस्टमॉडर्निझम ' च्या संदर्भात आधुनिकवादाचीही थोडीफार विस्तृत चर्चा झाली आहे. (4)

मढेकरांच्या लेखात आधुनिकतेचा व नवीनतेचा संबंधसूचक असा पहिला ठोस व स्पष्ट उल्लेख असल्याने मराठीतील आधुनिकवादाच्या चर्चेची सुरुवात तेथूनच करणे योग्य ठरेल. मढेकर म्हणतात, " ... हे जर खरे असेल तर लगेच आधुनिक काव्य आणि नवीन काव्य असा फरक आपणास सुटेल, आणि काव्यात नावीन्य कशाने येते यासंबंधी आपण विचार करू लागाल. या नवीनतेचे स्वरूप आधुनिकतेच्या स्वरूपाहून निराळे असावे असेही म्हणण्याकडे आपला कल व्हावा. कारण आधुनिकता ही कालसापेक्ष आहे.

तर नवीनता ही प्रतिभासापेक्ष आहे, अथवा असावी असे आपण सुचवू शकाल. " ( 5 )

मठेकरांच्या उपरोक्त प्रतिपादनात काव्यातील नवीनतेचा मांडलेला विचारही अर्थात त्यावेळी म्हणजे 1950 साली मराठीत अगदी नवीन होता आणि तो मांडताना मठेकर सुरवातीला काहीसे आत्मविश्वासाच्या अभावातून बोलत आहेत असा प्रथमदर्शनी सूर जाणवतो. त्यामुळेच की काय त्यांनी श्रोत्यांशी एकरूपता साधण्यासाठी निवेदनाच्या ( संभाषणपद्धतीच्या ) एका विशेष क्लृप्तीचाही वापर केला आहे असे दिसते. आपल्या विवेचनाचा मूलगामीपणा माहीत असूनही त्याचे श्रेय श्रोत्यांना देण्याचा, ज्ञानेश्वरासारखाच मोठेपणा येथे दिसतो. वरील विवेचनात मठेकरांनी आधुनिक हा शब्द कालसापेक्ष अर्थाने वापरला आहे, तर नवीनता हा शब्द प्रतिभासापेक्ष किंवा काव्यप्रकृतिसापेक्ष अर्थाने वापरला आहे. म्हणजेच 'नवीनता' हा शब्द कवीशी व विशिष्ट काव्याशी संबद्ध अशी प्रवृत्ती किंवा गुणधर्म या अर्थाने ते वापरीत आहेत. गो. वि. करंदीकरांनी 1962 साली म्हणजे मठेकरांच्या भाषणानंतर ( मठेकरांचा उपरोक्त लेख हा मुळात काव्यशाखेच्या अध्यक्षपदावरून 1950 साली केलेले भाषण असून नंतर ते लेखरूपाने प्रसिद्ध होऊन त्यांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य' या पुस्तकात समाविष्ट झाले. ) सुमारे बारा वर्षांनी मराठवाडा साहित्य संमेलनात वाचलेल्या आपल्या ' परंपरा आणि नवता ' (6) या निबंधात, प्रामुख्याने अमूर्त सैद्धांतिक चर्चा करताना ' नवता ' हा शब्द वापरला असून त्या काळी मराठी कथा व कवितेच्या क्षेत्रात जवळपास प्रस्थापित झालेल्या प्रवृत्तींमधील नवतेला अनुलक्षून बहुधा त्यांनी नवतेचा विचार केलेला आहे. (7 ) या लेखाबद्दल आणखी एक लक्षणीय मुद्दा असा

की हे सर्व विवेचन अमूर्त व तात्त्विक सिद्धांताच्या स्वरूपाचे असून निव्वळ कवितेच्याच नवतेचा नव्हे तर एकूण वाङ्मयीन नवतेचा विचार करणारे आहे. तसेच आपल्या संपूर्ण विवेचनात करंदीकर 'आधुनिक' हे विशेषण वा त्याने निर्दिष्ट, त्याच्याशी संबद्ध अशी संकल्पना कुठेही वापरीत नाहीत. मठेकरांनी आपल्या लेखात आधुनिकता व नवता कशा प्रकारे वेगवेगळ्या असतात, ते सांगितले आहे. मात्र मठेकर व करंदीकर आपापला जो विचार प्रस्तुत विवेचनात मांडीत आहेत, त्याला टी. एस्. एलियटच्या 'ट्रॅडिशन अँड इंडिव्हिज्युअल टॅलेंट' (८) या प्रसिद्ध लेखापासून प्रेरणा मिळाली असावी असे वाटते. तसेच, या दोन्ही कविसमीक्षकांनी केलेल्या प्रतिपादनात अनेक मतभेद असले तरी मुख्य भेद हा आहे की आपले विवेचन वा काव्याच्या संदर्भात केलेली चर्चा 'समग्र साहित्याच्या क्षेत्रातही एका व्यापक अर्थाने उपकारक ठरेल', (९) असे मठेकरांना वाटते, तर करंदीकरांना मात्र अशी चर्चा समग्र साहित्याला लागू करणे धोक्याचे वाटते. करंदीकरांच्या मते, "विशुद्ध काव्यालाच ललित वाङ्मयाचे मूलस्वरूप मानून ललित वाङ्मयातील नवतेचे विशुद्ध काव्यातील नवतेशी समीकरण मांडणे ही गोष्ट उघड उघड तर्कदुष्ट व अवास्तव आहे. शिवाय वाङ्मय व इतर कला यांच्या सरहद्दीचे अतिक्रमण करू पाहणारी आक्रमक घटना म्हणजे विशुद्ध काव्य व त्यातील नवतेचा निकष हा ललित वाङ्मयाचा निकष मानणे व त्या दृष्टीने सगळ्या वाङ्मयप्रकारांचे मूल्यमापन करू पाहणे धोक्याचे आहे." (१०) दोघांचेही हे परस्पर-विरोधी दृष्टिकोण नोंदवून आपल्याला पुढे जाता येईल.

अर्वाचीन व आधुनिक : - मराठी काव्यातील आधुनिकता व आधुनिकवाद या विषयावरील प्रस्तुत विवेचनात ' आधुनिक ' हा शब्द व त्याने सुचविली जाणारी गुण- वैशिष्ट्ये अधिक नेमकेपणाने विचारात घ्यावयाची असल्याने अर्वाचीन व आधुनिक या समानार्थी दिसणार्या व वापरल्या जाणार्या विशेषणोमध्ये काही व्यवच्छेद करणे अत्यंत आवश्यक आहे. एकूण मराठी साहित्याचा विचार करताना आपण ' प्राचीन साहित्य ' असा शब्दप्रयोग प्रामुख्याने संतसाहित्य, महानुभाव वाङ्मय, पंडिती काव्य, बखर वाङ्मय, तसेच शाहिरा वाङ्मय या सगळ्या साहित्याला उद्देशून वापरतो. त्यात भिन्नभिन्न प्रवृत्ती असल्या तरी कालसापेक्षत्वाचा जो अर्थ ' प्राचीन ' मध्ये अभिप्रेत असतो तो इ. स. 1818 पूर्वीचे साहित्य या संकीर्ण अर्थाने सूचन करणारा आहे. इ. स. 1818 मध्ये पेशवाई संपून इंग्रजांचे राज्य सुरू झाल्यावर ज्या काही राजकीय, सामाजिक, व सांस्कृतिक घडामोडी सुरू झाल्या त्यातून मराठी साहित्यात काही अत्यंत मौलिक व मूलभूत स्वरूपाचे बदल झाल्याने एकूणच मराठी साहित्य प्रभावित होऊन प्राचीन साहित्यापेक्षा अगदी वेगळ्या स्वरूपाच्या साहित्याची निर्मिती सुरू झाली. 1880 च्या आसपास ही निर्मिती अगदी नजरेत भरण्याइतकी वेगळी वाटू लागल्याने सगळ्या साहित्याचा मराठी साहित्येतिहासात व अभ्यासात ' आधुनिक ' या विशेषणाचा वापर करीत मीमांसा व विचार आजवर झाला आहे. काही ठिकाणी असा विचार ' अर्वाचीन साहित्य ' अशाही शब्दप्रयोगाच्या साहाय्याने केला गेला आहे. आपण मात्र ' आधुनिक ' या विशेषणात प्रवृत्तिवैशिष्ट्यांचाही समावेश करणार असल्याने एकूणच इ. स. 1818 नंतरच्या मराठी

साहित्यास निव्वळ कालसापेक्षत्वाने ' अर्वाचीन साहित्य ' म्हणणे व ' आधुनिक साहित्य ' असे शब्द ' मॉडर्न लिटरेचर ' ला आधुनिक मूल्यांनी युक्त असे साहित्य या अर्थाने वापरणे योग्य ठरेल. आधुनिक मूल्ये कोणती याचा विचार आपण पुढील प्रकरणात पाहणार आहोत. गेल्या शतकापासून निर्माण झालेल्या व मराठीत केल्या गेलेल्या सर्व साहित्यविचारामध्ये ' केवळ इंग्रजी साहित्यावरील मराठी साहित्याची परपुष्टता ' ही मतेकरांनी आक्षेपाई मानली, ते योग्यच झाले. (11) तसेच हा एकांगी परपुष्टतेचा मुद्दा महत्त्वाचा आहे. मराठीची परपुष्टता इतर अनेक भार्शांच्या बाबतीत असायला हवी होती, हा त्यांचा मुख्य मुद्दा होय. कारण एकाच परभाषेवर अवलंबून साहित्यामुळे मराठी संवेदनशीलतेच्या संदर्भात काहीसा एकांगीपणा व अनुभवांमध्ये प्रतिक्रियांच्या आवर्तितपणाचा दोष निर्माण झाला आहे. ( 12 ) असा त्यांच्या प्रतिपादनाचा रोख आहे. तथापि, ज्या आधुनिकतेचा सामाजिक संदर्भ आणि कवितेपुरता वाङ्मयीन संदर्भ येथे आपल्याला तपासायचा आहे, ती आधुनिकता येण्याला एकोणिसाव्या शतकातील इंग्रजांच्या राज्यामुळे इंग्रजी भाषा, साहित्य, इंग्रजीतील निरनिराळ्या ज्ञानविज्ञानशाखा व इंग्रजी आणि एकूण पाश्चात्य जीवनपद्धती इत्यादींशी भारतीयांचा संपर्क येणे हे स्पष्टपणे कारणीभूत ठरलेले आहे. तेव्हा इंग्रजीतील ' मॉडर्निटी ' आणि ' मॉडर्निझम ' या दोहोंच्या अनुषंगाने मराठीतील आधुनिकतेचा आणि आधुनिकवादाचा विचार / मीमांसा करणे ही गोष्ट सुरवातीला तात्त्विक पातळीवर तरी आवश्यक व उपयुक्त ठरेल. मात्र इंग्रजी व मराठीतील ' मॉडर्निझम ' ची तुलनात्मक चर्चा प्रस्तुत प्रबंधात मला अभिप्रेत नाही.

गेल्या शतकापासून मराठीतील शैक्षणिक व उपयोजित समीक्षित अनेक संकल्पना, तत्वे व तत्वप्रतिपादनाच्या पद्धती या इंग्रजी समीक्षेच्या प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष प्रभावातून आलेल्या आहेत. इंग्रजीचा हा प्रभाव मॅट्रॅकरांनी व्यक्त केलेल्या पूर्वीनिदिष्ट अभिप्रायानंतरही इतका सर्वदूरपणे व व्यापकतेने शिल्लक आहे की मराठीची वाक्यरचनादेखील इंग्रजीने प्रभावित झालेली आहे. ज्या संस्कृतचा आपण वारसा अभिमानाने सांगत असतो त्या संस्कृत काव्यशास्त्राचा अभ्यास हा सध्या केवळ औपचारिक अभ्यासक्रमाचा भाग बनलेला असून त्यातील सिद्धांतांचा कोणी गंभीर समीक्षक फारसा वापर आधुनिक म्हणविल्या जाणार्या साहित्याच्या संदर्भात करित नाही. परंतु हेही निर्विवाद आहे की, इंग्रजी राज्य आपल्या देशात झाले नसते तर इंग्रजीचा व एकूण पाश्चात्य संस्कृतीचा आज आहे त्या प्रमाणात भारतीय जीवनावर प्रभाव पडला नसता, ही गोष्ट स्पष्टच आहे. म्हणजे भारतीय समाजजीवनाच्या आधुनिकीकरणाला ( मॉडर्नायझेशन ) इंग्रजी राज्य जबाबदार आहे, हे ऐतिहासिक सत्य होय. इंग्रजांच्या व पाश्चात्यांच्या जीवनात हे आधुनिकीकरण कसे आले त्याचा थोडाफार मागोवा देणे आपल्याला आवश्यक व उपयुक्त ठरावे. तसेच, आधुनिकीकरण या संकल्पनेचा अर्थ समजावून देणे अगत्याचे आहे. आधुनिकीकरणाचा ( मॉडर्नायझेशन ) हा अर्थ अपरिहार्यपणे व्यक्तिजीवनावर चालणार्या समाजाच्या सल्लेशी संबंधित आहे. ही सत्ता राजकीय व धार्मिक संस्थांमधून चालत आलेली होती व तिच्या स्वरूपात होणार्या बदलाशी आधुनिकीकरणाचा संबंध निश्चितपणे आहे. " आधुनिकीकरण म्हणजे विशिष्ट सामाजिक परिवर्तन घडवून आणणारी गतिमान, सर्वस्पर्शी आणि सातत्याने चालू असलेली एक प्रक्रिया

होय." (13) ही प्रक्रिया 18 व्या शतकापासून इंग्लंड व फ्रान्समध्ये प्रामुख्याने सुरु झाली. पाश्चात्य नसलेल्या देशांतही वसाहतवादाच्या प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष प्रभावामुळे पाश्चात्यांच्या अनुकरणातून ही प्रक्रिया सुरु होणे स्वाभाविकच ठरले. आधुनिकीकरणाच्या नेमक्या लक्षाणांविषयी मतभेद असले तरी ती प्रक्रिया एकाच वेळी राजकीय, आर्थिक, वैचारिक आणि धार्मिक अशा सर्वच क्षेत्रांमध्ये चालू असते. आधुनिकीकरणाच्या प्रक्रियेची तीन मूलभूत कारणे मानता येतात:

" 1) ऐहिक संपत्ती वाढविण्याची राष्ट्रीय प्रवृत्ती आणि उपभोग्य वस्तूंचा

अधिकाधिक संग्रह करण्याची अभिलाषा.

2) यांत्रिकीकरणाचा उदगम आणि त्यामुळे व्यवहाराच्या प्रत्येक क्षेत्रात यांत्रिक साधनांचा झालेला प्रसार म्हणजे जैव शक्तीच्या ऐवजी अधिक परिणामकारी व कार्यक्षम ठरलेल्या अजैव शक्तीचा वाढता अवलंब.

3) सर्व व्यवहारक्षेत्रात तर्कशुद्ध वैज्ञानिक दृष्टिकोन, समता, बंधुभाव, व्यक्तिस्वातंत्र्य इ. मूल्यांना मिळालेले महत्त्व.

खरे पाहता ही तिन्ही कारणे एकमेकांवर अवलंबून आहेत आणि ऐतिहासिक दृष्ट्या ती एकाच वेळी उदयास आलेली आहेत. नवनवीन यांत्रिक उपकरणांच्या शोधामुळे जशी औद्योगिकीकरणाची प्रक्रिया सुरु झाली, तशी दळणवळणाची, वाहतुकीची आणि आचारविचारांच्या प्रसाराची अनेक प्रभावी साधने ही उपलब्ध झाली." (14) यामधूनच उपरोक्त विशिष्ट सामाजिक परिवर्तन घडवून आणणारी गतिमान, सर्वस्पर्शी आणि सातत्याने



चालू असलेली प्रक्रिया आधी पाश्चात्य देशांमध्ये व नंतर जगभर सुरू झाली. तेच आधुनिकीकरण होय. येशे हेही ध्यानात ठेवावे लागेल की आधुनिकीकरणाची प्रत्येक देशातील मात्रा / प्रमाण त्या त्या देशातील धर्म आणि संस्कृती या दोन क्षेत्रांमधील प्रभावावर अवलंबून असल्यामुळे सगळ्या देशांमधील आधुनिकीकरण अगदी सारखेच असण्याची अजिबात शक्यता नाही. पाश्चात्य राष्ट्रांमधील या आधुनिकीकरणाचा जगभरच्या देशांवर व त्यांच्या समाज संस्कृतींवर सुरवातीला वसाहतीकरणामुळे व नंतर इतर कारणामुळे जबरदस्त प्रभाव पडून तिथेही आधुनिकीकरण घडू लागले. त्याचे महाराष्ट्राच्या व मराठी भाषक समाजाच्या संदर्भात विस्तृत विवेचन नंतर येईल.

- : पाश्चात्य देशांमधील आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया :-

पाश्चात्य जगात अठराव्या शतकामध्ये राजकीय व सामाजिक क्षेत्रांमध्ये अभूतपूर्व उत्पात घडले आणि त्यांनी आधी युरोप- अमेरिकेचे व नंतर सार्या जगाचे पारंपरिक स्वरूप पार बदलून टाकले. इंग्लंडमध्ये रक्तहीन क्रांती सतराव्या शतकातच झाली होती. परंतु अमेरिकन राज्यक्रांती ( इ.स. 1775 - 1783 ), फ्रेंच राज्यक्रांती ( इ.स. 1789 - 1815 ) व इ.स. 1750 च्या सुमारास सुरू झालेली व एका अर्थाने या ना त्या अजूनही जगभर / स्वल्पात चालू असलेली औद्योगिक क्रांती या सार्या घडामोडी पाश्चात्य जगाच्या व संपूर्ण जगाच्याही इतिहासात विलक्षण महत्त्वाच्या आहेत. वर वर पाहता पहिल्या दोन क्रांत्यांचे स्वरूप राजकीय क्षेत्रापुरतेच मर्यादित वाटले तरी ते तसे नव्हते. तसेच औद्योगिक क्रांतीचे परिणामही केवळ उद्योगव्यवसायापुरतेच मर्यादित राहिले नाहीत. या सर्वांचे दूरगामी

परिणाम मानवी जीवनाच्या विविधांगांवर झाले. इंग्लंडमधील रक्तहीन क्रांती, अमेरिकेतील क्रांती व विशेषतः फ्रेंच राज्यक्रांती या राजकीय घडामोडींमुळे लोकांनी अनियंत्रित व विशेषतः एकसत्ताक राज्यपद्धतीला ( मोनार्की ) पर्याय शोधला. इंग्लंडमधील इ.स. 1642 मधील क्रांतीचा अपवाद सोडला तर इतर दोन्हीही क्रांत्या रक्तरेजित होत्या. अमेरिकन राज्य-क्रांतीचा परिणाम म्हणजे इंग्लंडचे वसाहतवादी वर्चस्व नष्ट होऊन अमेरिका स्वतंत्र झाली. यातूनच ' वसाहतवाद नष्ट करता येतो ' याची जाणीव युरोपमध्ये प्रथम निर्माण झाली. एकसत्ताक राज्यशासन, उमरावशाही आणि धर्मसंस्था म्हणजे चर्च या घटकांना पाश्चात्य जीवनात महत्त्वाचे स्थान होते, ते फ्रेंच राज्यक्रांती व औद्योगिक क्रांतीने उळमळीत झाले. राजसत्ता व धर्मसत्ता या दोन्ही गोष्टी ईश्वरदत्त आहेत असे मानण्याकडे जो पाश्चात्य लोकांचा कल होता तोच मुळापासून बदलला जाऊ लागला. या दोन्ही सत्तांच्या विरोधात उभे राहाणे, त्यांना आव्हान देणे ही अशक्यप्राय गोष्ट फ्रेंच राज्यक्रांतीमुळे शक्य झाली. रूसो-सारख्या तत्त्वज्ञ विचारवंतांची त्यातील भूमिका फार महत्त्वाची होती. ऐतिहासिक दृष्ट्या साधारण एकाच कालखंडात घडलेल्या या घडामोडींनी पाश्चात्य जगतात एक सर्वंकष परिवर्तन सुरु झाले.

अनियंत्रित राजसत्तेची जागा लोकनियुक्त प्रतिनिधींची सत्ता घेऊ शकते हे अमेरिकन राज्यक्रांती व फ्रेंच राज्यक्रांती या दोन घटनांनी दाखवून दिले. स्वातंत्र्य, समता व बंधुत्व या तत्त्वत्रयीला एकूण राजकीय व सामाजिक जीवनात महत्त्व प्राप्त झाले. त्यातूनच राष्ट्रवाद याही संकल्पनेचा उदय झाला. तसेच पुढे ' संपूर्ण मानवजात एक आहे '

अशी आदर्शलोकात्मक ( यूटोपियन ) विचारसरणीही उगम पावली. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात सुरू झालेल्या औद्योगिक क्रांतीला बौद्धिक क्रांतीचीही जोड मिळाली. बौद्धिक क्रांतीच्या बाबतीत मात्र निश्चित शंभर दोनशे वर्षांत बसू शकेल असा कालखंड दाखविता येत नाही, कारण तीही एक निरंतर चालणारी प्रक्रिया आहे. या बौद्धिक क्रांतीचा भाग म्हणजे ज्ञानविज्ञानाच्या क्षेत्रांमध्ये नवनवे सिद्धांत शोधले जाऊन भौतिक शास्त्रे अर्थशास्त्र, राज्यशास्त्रादी सामाजिक शास्त्रे, शिक्षण, उद्योगव्यवसाय, शासनपद्धती, तत्त्वज्ञान या सर्वत्र क्षेत्रांमध्ये नव्या जाणिवा विकसित झाल्या. औद्योगिक क्रांतीची प्रमुख अंगे पुढीलप्रमाणे होती : इंग्लंडमध्ये पूर्वी ग्रामीण भागात घरांमध्येच वा घरांच्या जवळपास असलेल्या मोठ्या जागांमध्ये सहजपणे केल्या जाणार्या छोट्या घरगुती उद्योगांची जागा छोट्या मोठ्या कारखान्यांनी घेतली. धातूच्या शोधात पोलादाचा शोध क्रांतिकारक ठरला. खाणधंद्याचे स्वरूप बदलले. कारण साध्या जळणाऐवजी दगडी कोळशाचा वापर आणि कोळसाखाणीचा व्यवसाय सुरू झाला. वस्त्रोद्योगामध्ये आमूलाग्र परिवर्तन झाले. कारखान्यांच्या मोठ्या उत्पादनक्षमतेमुळे घरगुती व लहान व्यवसाय बंद पडून कारागिरांवर कारखान्यांकडे म्हणजे पर्यायाने शहरांकडे पोट भरण्यासाठी धाव घेण्याची वेळ आली. शेतीवर जगणारी माणसे ही पूर्वी घराच्या जवळपास शेती वा तटसंबंधी पुरक पण आवश्यक उद्योग करून जगू शकत होती, त्या माणसांना शेतीवर वा ग्रामीण भागात जगणे अशक्य झाले. त्याही लोकांचा लोंढा शहरांकडे धावू लागला. उत्कृष्ट व्यक्तिगत कौशल्य

- क्राफ्ट्स्मनशिप - अंगी असणार्या कारागिरांना कारखान्यांतील व्यक्तित्वहीन, येंत्रवत्

राबणार्या मजुरांची कळा आली. अशा कारागिरांची जागा गतिमान व अधिक उत्पादन देणार्या यंत्रांनी घेतली. त्यामुळे त्या कारागिरांवर व त्यांच्या कुटुंबियांवरही शहरांकडे धाव घेणे, तेथे बेकारी, उपासमार, रोगराईसारख्या हालअपेष्टांना तोंड देण्याची पाळी येणे यांसारख्या नकारात्मक परिणामांचाही औद्योगिक क्रांतीमध्येच समावेश होता. ओस पडणारी खेडी आणि शहरांकडे धावणारा लोकसंख्येचा लोंढा यामुळे मजुरांचा व मध्यमवर्गीय भोडवलदारांचा, असे परस्परविरोधी हितसंबंधांचे वर्ग समाजात निर्माण झाले. ( 15 )-

कारखान्यात राबणार्या पुरुष, स्त्रिया, व मुले या प्रकारच्या मजुरांचे शोषण कारखानदारांकडून नफेबाजीसाठी केले जाऊ लागले. या सर्व घडामोडींचा सृजनशील लेखक व इतर ज्ञानशाखांमधील, विशेषतः सामाजिक शास्त्रांमधील विचारवंतांवर परिणाम होणे स्वाभाविकच होते. उदा. काही लेखकांनी आपल्या कादंबऱ्यांमधून त्यावेळच्या सामाजिक दुरवस्थेचे चित्रण केले आहे. डिकन्सची ' हार्ट टाइम्स', किंग्सलेची ' वीस्ट्स ', मिसेस गास्केलची ' मेरी बार्टन ', जॉर्ज इलियटची ' मिडल मार्च' या कादंबऱ्या या दृष्टीने लक्षणीय म्हणता येतील. (16 ) नव्या तंत्रनिष्ठ कारखानदारीच्या बरोबरच दोन गोष्टींसाठी कारखानदारांमध्ये स्पर्धा होणे या नव्या युगात साहजिक होते. त्या म्हणजे स्वस्त व मोठ्या संख्येने मिळणारे मजूर आणि कच्च्या मालाची प्राप्ती व पक्क्या मालाची बाजारपेठ. त्यातूनच युरोपीय देशांनी जगभर जमेल तेथे वसाहती निर्माण केल्या. नवा श्रमिक वर्ग आणि नवी वर्गीय संस्कृतीदेखील यातूनच उदयाला आली. युरोपातील पूर्वोक्त क्रांत्यांमुळे धर्मसुधारणा होऊन खुलवट धर्मकल्पना लोप पावल्या, तसेच मानवी बुद्धीवरील विश्वास

वाढून बुद्धिवादी युग निर्माण झाले. बुद्धिप्रामाण्य हे नवेच मूल्य प्रभावी ठरून इहवादी दृष्टिकोन महत्त्वाचा बनला. मानवी स्वातंत्र्यासंबंधी नवे भान निर्माण झाले. (17)

या सगळ्याचा इत्यर्थ असा की संघ, शांत मध्ययुगीन समाजजीवन या सगळ्याच घडामोडींमुळे झपाट्याने बदलू लागले. समाजातील अनेक घटकांचे परस्परांशी संबंध बदलले. कुटुंब हा समाजातील सर्वांत लहान घटक ( युनिट ) असतो. त्यातील व्यक्तींचे परस्परांशी तसेच कुटुंबाचेही परस्परांशी संबंध बदलले. मालक - नोकर, पती -पत्नी, पिता- अपत्ये, राज्यकर्ते - प्रजा अशा सगळ्याच नात्यांना नवी परिमाणे मिळाली.

अठराव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकांमध्ये जे सामाजिक बदल घडून आले, त्यातूनच ब्रिटनचा एक नव्या प्रकारचे व्यापारी राष्ट्र म्हणून उदय झाला. तिथे औद्योगिक - भांडवलशाही पद्धतीची लोकशाही निर्माण होऊन 19 व्या शतकाच्या अखेरीस ती एका प्रगल्भावस्थेस पोचली. ----- नवव्या दशकानंतर झालेल्या बदलांचे प्रमाण आणि गती वाढतच गेली. जगण्याच्या ज्या पद्धती व तरांनी देशी अभिजातवादाचे भरण-पोषण केले त्या सगळ्या नव्या सामाजिक वास्तवाशी विसंगत होऊ लागल्या.

नव्या बदलाची जाण सर्व क्षेत्रांत होत होती. अनेक स्त्रोतांमधून हे बदल घडून आले. उदाहरणार्थ फ्रेंच प्रबोधनावून निघालेले लेखन इंग्लंडमध्ये सर्वदूर उपलब्ध झाले होते. वैज्ञानिक संशोधनात व नव्या शोधांमध्ये लोकांना रस निर्माण झाला होता. अमेरिकेच्या उदाहरणावरून वैशपरंपरा नसलेल्या विधीमंडळाची व घटनेची जाण सर्वांना

आली. स्थैर्य आणि सतुष्टतेमुळे अभिजातता युगामध्ये लोकांच्या अंतःकरणामध्ये मानवाच्या संभाव्य परिपूर्णतेच्या कल्पनेची झळाळी प्रगटली होती. परंतु त्या अभिजाततावादी संयमादि प्रवृत्तीविरुद्ध बंडाची उर्मी निर्माण झाली व त्यातूनच स्वच्छंदवादी पिढीचा उत्साह निर्माण झाला. याचा परिणाम इंग्रजी साहित्यातील अभिजाततावादी युगाची अखेर होण्यात झाला आणि त्याची जागा स्वाभाविकपणे स्वच्छंदवादाने घेतली. (18 ) आशय आणि आविष्कारात वेगळ्या असणार्या इंग्रजी काव्याची निर्मिती 18 व्या शतकाच्या तिसऱ्या दशकातच सुरू झाली होती. अभिजाततावादातील जाचक नियमनाविरुद्धची बंडखोरी स्वच्छंदवादात परिणत होत गेली. जेम्स थॉम्सन, कॉलिनस, ग्रे, गोल्डस्मिथ, बर्नस यांना या स्वच्छंदवादी चळवळीचे सुरवातीचे उदगाते म्हणावे लागेल. वर्डस्वर्थ आणि कोलरिज यांच्या लेखनाने अभिजाततावादी काव्य आणि स्वच्छंदवादी काव्य यातील भेदच ठळक आणि तीव्रही केला. ' सौंदर्याभिलाषेला कुतूहलाची जोड ' , ' नवनव्या अनुभवांचा आणि निसर्गनिर्मित वा कलावंतनिर्मित सौंदर्यांचा आनंद घेण्याची तीव्र इच्छा ' , ' सर्व प्रकारच्या परंपरांविरुद्ध आणि अधिकाराविरुद्ध बंडखोरी ' , ' नवनव्या दिशांचा शोध ' , ' साध्या विषयांमधील उत्सुकतापूर्ण गोडी ' , ' निसर्गपूजा ' , सामान्य साध्या माणसांविषयी जवळीक ' विलक्षण ( मॉर्बिड ) विचित्र आणि अद्भुताचे आकर्षण ' , ' दूरच्या गतकाळाविषयी व तशा गतकालीन गोष्टींविषयी ओढ ' , ही त्या काळाच्या पारंपार्य स्वच्छंदवादी काव्यातील आशयाची आणि कवींच्या मनोवृत्तीची सर्वसामान्य वैशिष्ट्ये सांगता येतील. रूसोचे तत्त्वज्ञान आणि फ्रेंच राज्यक्रांतीतून निघालेली स्वातंत्र्य, समता, आणि बंधुता ही तत्त्वे यांनी

स्वच्छंदवादी बळवळीला निश्चित प्रेरणा आणि आकार दिला. औद्योगिक क्रांतीमुळे वा इतर रेट्यांमुळे शहरांकडे ओढल्या गेलेल्या कवींना खेड्यांतील राहणीविषयी व निस्सर्गाविषयी तेवढीच तीव्र ओढ वाटावी आणि ती काव्यातून व्यक्त व्हावी, हेही स्वाभाविकच म्हणावे लागेल. आदर्शपेक्षाही भावनांना महत्वाचे मानणे हीदेखील अभिजाततावादी नियमनाविस्तर बंडखोरीच होय. अशा रीतीने परंपरा आणि अधिकार यांच्याविस्तर होणार्या विद्रोहाला एकूण व्यापक अशी बैठक राजकीय आणि सामाजिक जीवनातून मिळाली. नियमनाविस्तरच्या बंडाला, - हे सगळे जोवर काव्यात वा वाङ्मयातूनच व्यक्त होत होते, तोवर म्हणजे 18 व्या शतकापासून तो 19 व्या शतकाच्या सुरवातीपर्यंत - ' रोमँटिक ' असे म्हणून त्याच्याकडे उपेक्षेने पाहणे वा त्याची फार दखल न घेणेही सामान्य लोकांनी पसंत केले. थोडक्यात वाङ्मयीन क्षेत्रामध्ये / इंग्रजी कवितेमध्ये सामाजिक परिस्थितीला समांतर असे जे बदल झाले त्यांमध्ये अभिजाततावादानंतर स्वच्छंदवाद असा क्रम दिसतो. हा क्रम केवळ साहित्यातच नव्हे तर इतर कलांमध्येही थोड्याफार फरकाने आढळून येतो. या बदलांचा व लोकांच्या बदलत्या अभिवृत्तीचा (ऑटिट्यूड) प्रभाव समाजजीवनातील धर्म या अंगावरही स्वाभाविकपणेच होऊ लागला. धर्मोमार्फत समाजजीवनाची सूत्रे सांभाळणार्या पारंपरिक नेतृत्वाला व सामान्य माणसांना मात्र या नव्या गोष्टींचे पुरेसे आकलन होत नव्हते. विशेषतः वैज्ञानिक प्रगतीने निर्माण केलेली नवी जाणीव व पारंपरिक गोष्टी यांची सांगड घालणे कठीण होत होते. सर्वंकष परिवर्तन डोळ्यांसमोर घडत होते. या परिवर्तनाला सामोरे जाताना पूर्वापार चालत आलेल्या गोष्टींची जागा घेणार्या तत्वांना व घटकांना ' आधुनिक ' ( modern ) असे विशेषण

मिळाले. लोकांना या समकालीन ' आधुनिका ' चा परंपरेशी जो काही अनुबंध दिसला तो पूर्णतया विरोधाचाच होता. म्हणून ' पारंपरिक ' वा परंपरेला धरून नव्हे ते ' आधुनिक ' अशी अर्थप्रत्ययी धारणा सुरवातीपासून लोकमानसात निर्माण झाली आहे. अमुक एक गोष्ट पूर्वीच्या परंपरेहून वेगळी आहे, नवी आहे असे म्हणताना सुरवातीला ते नाकारण्याकडे, निषिद्ध मानण्याकडे सर्वसाधारण लोकांचा कल असेलही, नव्हे असतोच. ब्रिटिश समाज हा एकूणच अत्यंत परंपराप्रिय असल्याने तसे नाकारणे, निषिद्ध मानणे हे स्वाभाविक रीत्या घडून आले असेल, परंतु विशेषतः विज्ञान व तदनुषंगिक इतर क्षेत्रांतील नवनव्या गोष्टींचा स्वीकार करण्यावाचून माणसाला गत्यंतर नव्हते. त्यामुळे माणूस या नव्या गोष्टींचा, ' आधुनिकांचा ' कधी अनिच्छेने तर कधी बदलाच्या आवडीतून, प्रयोग करून बघण्याच्या साहसी वृत्तीतून स्वीकार करीत गेला. समाजशास्त्राच्या दृष्टिकोणातून माणसाच्या या ' नव्याचा स्वीकार करण्याच्या ' प्रक्रियेची मीमांसा व विवेचन झालेले असून ' मॉडर्निझम् ' म्हणजे आधुनिकवादासंबंधीची चर्चा सुरवातीला समाजशास्त्राच्या व धर्माच्या अनुषंगाने युरोपमध्ये झालेली आहे. पारंपरिक गोष्टी <sup>माणूस</sup> पिढ्यानुपिढ्या करीत आलेला असल्याने त्यांचा त्याग करणे माणसाला सहजासहजी जमत नाही, परंतु ' आधुनिका ' चा रेटाही एवढा व अशा स्वरूपाचा असतो की ते पूर्णतया टाळताही येत नाही. तुलनेने सुट्या सुट्या गोष्टींचा स्वीकार करणे सुलभ असते. परंतु अभिवृत्ती व मानसिकता ही दीर्घकालीन सामाजिक सवयींमधून निर्माण होत असल्याने ती बदलावयास वेळ लागतो. माणूस अशा वेळी मधला मार्ग काढून पारंपरिकाची आधुनिकाशी जमेल तशी सांगड घालीत जातो. आधुनिकवादाची समाजशास्त्रीय



पद्धतीची अगदी सोपी व साधी व्याख्या करायचीच म्हटले तर पारंपरिकाची आधुनिकाशी सांगड घालण्याची वृत्ती म्हणजे आधुनिकवाद (19) अशी करता येईल. अर्थात हे काटेकोर व्याख्या करण्याच्या अवघड समस्येला शोधलेले सोपे उत्तर नव्हे. पण कुठून तरी सुरुवात करताना समाजशास्त्रातील या प्रक्रियेचा अन्वयार्थ या व्याख्येला आधारभूत ठरू शकतो. सामाजिक शास्त्रांच्या विश्वकोशामध्ये ( Encyclopædia of Social Sciences ) ' मॉडर्निझम ' विषयी पुढील व्याख्या असून साहित्याच्या व काव्याच्याही संदर्भात ती आपल्याला उपयुक्त ठरणार आहे. 'Modernism may be described as that attitude of mind that tends to subordinate the traditional to the novel and to adjust the established to the exigencies of the recent and innovating.' ( 20 ) वैज्ञानिक प्रगतीच्या परिणामस्वरूप सभोवतालच्या वास्तवात काही मूलभूत स्वरूपाचे बदल होतात आणि त्या बदलांनुसार मानवी संस्कृतीच्या अनेक अंगांमध्ये व घटकांमध्ये बदल होणे हेही स्वाभाविक ठरते. धर्म आणि कला या मानवी संस्कृतीच्या दोन सर्वांत प्राचीन घटकांमध्ये मात्र हे बदल घडून येत असताना पारंपरिक व प्रस्थापित गोष्टींच्या जागी नव्याची स्थापना करताना, नव्याचा स्वीकार करताना कलावंताला काही प्रमाणात जुळवून घ्यावे लागते. असे जुळवून देण्याची, पारंपरिकाला नवे रूप देण्याची मानसिकता / मनोवृत्ती म्हणजे आधुनिकवाद असेही म्हणता येईल. विज्ञानाला आधुनिकवादी असे विशेषण लावण्याची गरज पडत नाही. कारण त्यातील ज्ञानसाठा आणि कालगतीनुसार त्यात पडत जाणारी भर हा संबंध मानवजातीच्या

ज्ञानवारशाचा भाग बनत जाते. नवनव्या वैज्ञानिक शोधांनी निर्माण होणाऱ्या परिस्थितीशी विज्ञानाला जुळवून घ्यावे लागत नाही. तेथे कालबाह्य म्हणून अनावश्यक झालेल्या गोष्टी सावकाश किंवा वेगाने बाद होऊन बाजूला सारल्या जातात. एकूण एका बाजूला वैज्ञानिक प्रगती आणि दुसऱ्या बाजूला धर्म व कला यांच्यातील परंपरा यांच्यामध्ये सुसंवादी संबंध निर्माण करण्याचे प्रयत्न म्हणजे आधुनिकवाद होय. (21)

उपरोक्त विवेचनाचा आधार घेऊन साहित्यातील / काव्यातील आधुनिकवादाची विस्तृत व्याख्या साधारण अशी होऊ शकते:

काळानुसार आलेल्या नव्या आणि अलीकडील वास्तवाला प्रतिसाद देताना पारंपरिक व प्रस्थापित कत्वांना कमी महत्त्व देऊन प्रस्थापित गोष्टी व प्रथा अलीकडील वास्तवानुसार बदलणे, त्यांना नवे रूप देणे, म्हणजे आधुनिकवाद. या आधुनिकवादामध्ये विद्रोह अत्यंत प्रखरपणे प्रतीत होतो. युरोपमध्ये समाजजीवनात आधुनिकता येताना या सर्व अवस्थांमधून युरोपीय समाजाला जावे लागले. तेथे आधुनिकीकरणाला कोणत्या गोष्टी कारणीभूत झाल्या, त्या प्रक्रियेतील प्रभावी घटक कोणते ते आपण थोडक्यात पाहिले. आपल्या देशात त्या स्वरूपाच्या घडामोडी घडल्या नाहीत. मात्र इंग्रजांची राजवट सुरू होणे हीच एक महत्त्वाची क्रांतिकारक घटना एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरवातीला घडल्यामुळे आधी येथील समाज जीवनात आधुनिकीकरण सुरू झाले. " आपल्या देशात इंग्रजांच्या येण्यामुळेच आधुनिकता आली " हे खरे नसून त्यापूर्वीच्या राजकीय - सामाजिक परिस्थितीत या आधुनिकतेची बीजे व बीजभूत लक्षणे होती, अशा

आशयाचे मतप्रतिपादन श्री. अरविंद देशपांडे यांनी दै. 'महाराष्ट्र टाइम्स'च्या रविवार पुरवणीमध्ये एक लेख लिहून केले आहे. ( 22 ) इंग्रजपूर्व काळात जी पेशवाई वा मराठेशाही अस्तित्वात होती ती निव्वळ सरंजामशाहीची असल्याने त्या काळात देशपांडे मानतात तशा नव्या विचारप्रणालीचा जन्म होणे शक्यच नव्हते, तेव्हा जे घडलेच नाही त्याच्या आधारे केलेली उपरोक्त विधानांसारखी विधाने आपण दुर्लक्षिणेच योग्य ठरेल, असे वाटते. त्यामुळेच, इंग्रजांच्या राजवटीचा परिणाम म्हणूनच या देशात आधुनिकीकरण सुरू झाले, असेच म्हणणे योग्य असल्याने वरील मतप्रदर्शनाचा केवळ उल्लेख करूनच पुढे जाणे भाग आहे. इंग्रजांमुळेच भारतीय समाजजीवनात आलेल्या आधुनिकतेची काही मीमांसा येथे पाहता येईल. भारतीय जीवनात, तोवर अपरिचित असलेल्या अनेक गोष्टी इंग्रजांनी आणल्या. आक्रमक राज्यकर्त्यांच्या जीवनसरणीचा प्रभाव जित प्रजेवर पडणे अगदी स्वाभाविक होते. पूर्वीही भारतात बाहेरून येऊन येथेच स्थायिक होऊन गेलेल्या किंवा एकूण भारतीय समाजजीवनाचा भाग बनलेल्या परक्या धार्मिक, भाषिक समूहांच्या राजवटीत हेच घडत आले. मात्र, सुरवातीला आलेल्या आर्य आक्रमक राज्यकर्त्यांचे वंशज येथील समाजजीवनात पूर्णतया मिसळून गेले. आर्य आणि अनार्य यांच्या सर्व प्रकारच्या मिश्रणानुच आजची भारतीय समाजाची बहुरंगी संस्कृती बनली आहे. मुसलमानी आक्रमकांच्या राजवटीचाही परिणाम येथील समाजजीवनावर तसा खोलवर झाला आहे. इतका की संगीत-नृत्यादि कला, स्थापत्य, कलाकुसर, पोषाख, रीतिरिवाज व खानपानादि दैनंदिन व्यवहारोवरही तो दिसून येतो. उदाहरणार्थ, येथील स्थानिक मध्ययुगीन हिंदी बोली व

फारशी भाषा यांच्या मिश्रणातून उर्दू भाषा तयार झाली. तसेच आजच्या हिंदुस्थानी शास्त्रीय व उपशास्त्रीय संगीतात मुसलमानांचे व त्यांच्या वाद्यांचेही योगदान महत्त्वाचे आहे. परंतु, येथेच हेही नोंदविले पाहिजे की मुसलमान समाजातील मोठा वर्ग हा मूळचा भारतीयच होता व विसाव्या शतकातील विघटनवादी राजकीय घडामोडी झाल्या नसल्या तर सर्वांथीने आजही भारतीयच म्हणावा असा हा समाज होता व आहे. इंग्रज राज्यकर्ते, इंग्रज समाज, व भारतीय प्रजा यांच्या बाबतीत मात्र वंशभिन्नता, वर्णभिन्नता, धर्मभिन्नता आणि जीवनसरणीतील अनेक बाबतीतील तीव्र भिन्नतेमुळे तसेच इंग्रजांचा मूळ देश व भारत या दोहोंमध्ये असलेल्या हजारो मैलांच्या अंतरामुळे या दोन्ही समाजांचे असे एकरूप होणे घडले नाही. उणीपूरी दीडशे वर्षे राज्य केल्यानंतर इंग्रजांना भारत देश सोडून जावे लागले. मात्र, इंग्रजांनी एकोणिसाव्या शतकापासून आपल्या राजवटीत सुरू केलेल्या अनेक गोष्टींचा, सुधारणांचा येथील समाजावर अनेक बाबतीत सकारात्मक ( पॉझिटिव्ह ) व विधायक प्रभाव पडत गेला. ते अपरिहार्यही होते. समाजशास्त्रीय परिभाषेत सांगायचे तर इंग्रज राज्यकर्त्यांच्या एकूण जीवनसरणीचा नमुना ( मॉडेल ) भारतीयांच्या समोर असल्यामुळे त्यांचे अनेक बाबतीत अनुकरण सुरू झाले. सुशिक्षित महाराष्ट्रीयोंचा पोषाख ही एकच बाब उदाहरण म्हणून पाहिली तर पोषाखात इंग्रजांसारखा पूर्ण सूट आणि डोक्यावर महाराष्ट्रीय पद्धतीची डिरमिल्यांची पगडी घालणे असा संमिश्र प्रकार आपल्याला पोषाखातील आधुनिकीकरणाच्या रूपात आढळतो. इथे मुद्दा फक्त बाह्य वा टोबळ गोष्टीतील अनुकरणाचा नाही तर एकूण इंग्रजांच्या मार्फत आलेल्या पाश्चात्य जीवनसरणीतील

मूल्यव्यवस्था महाराष्ट्रीयानी स्वीकारण्याचा आहे. त्यातही युरोपीय ख्रिश्चन समाजाला जगातला इतर धार्मिक समाज हा पराकाष्ठेचा मागासलेला वाटत असल्याने इंग्रजांनी जाणीवपूर्वक नव्या शिक्षणपद्धतीचा वापर करून इथल्या ' मागासलेल्या ' भारतीय प्रजेला ' सुधारण्याचा ' जो प्रयत्न केला त्याचे अत्यंत दूरगामी परिणाम इथल्या प्रजेवर झाले, हेही ध्यानी घेतले पाहिजे. उदाहरणार्थ, ज्यावेळी खुद्द इंग्लंडमध्ये ' क्लासिकल करिक्युलम ' तिथल्या इंग्रज विद्यार्थ्यांच्या अभ्यासक्रमात होता आणि इंग्रजी साहित्याला त्या अभ्यासक्रमात स्थान नव्हते. ( 23 ) त्यावेळी भारतीयांना उच्च जीवनमूल्ये शिकवण्यासाठी इथल्या अभ्यासक्रमात इंग्रजी साहित्याचा समावेश केला गेला होता. इंग्रजांनी उचललेले हे पाउल ' केवळ ' राज्यर्यंत्रणेसाठी कारकून तयार करण्यासाठी होते, असे मानले जात असले तरी ते फारसे बरोबर ठरणार नाही. इंग्रजांच्या वसाहतवादी घोरणात केवळ आर्थिक शोषणाचा वा राजकीय सत्ता गाजविण्याचा भाग नसून आपण आपली जी जीवनसरणी व मूल्यव्यवस्था श्रेष्ठ मानतो ती रचतेला वा आपल्या ' प्रजे ' ला स्वीकारायला लावणे हाही भाग होता. याकडे आमच्या अभ्यासकांनी तुलनेने कमी लक्ष दिले आहे. ( 24 )

भारतीयांनी केलेल्या इंग्रजांच्या अनुकरणात इंग्रज, त्यांची भाषा व संस्कृती यांच्या श्रेष्ठत्वाच्या जाणिवेपेक्षाही इंग्रज राज्यकर्त्यांनी घालून दिलेल्या शिक्षणपद्धतीचा व विशेषतः त्यांच्या मूल्यसरणीचा स्वीकार करणे , जेत्यांचे अनुकरण करणे असा भारतीयांच्या एतद्विषयक वर्तनाचा अन्वयार्थ लावावा लागेल. भारतीयांनी इंग्रजांच्या राजवटीमुळे नव्याने स्वीकारून, आत्मसात केलेल्या गोष्टींमध्ये वृत्तपत्रे, ( त्यावेळचे प्रमुख

प्रसारमाध्यम ) शाळांमधीली औपचारिक शिक्षणपद्धती, न्यायसंस्था, टपालखाते, तारारंगत्रे, रेल्वे, इत्यादी, कायदेकानून, सामाजिक रीतिरिवाज, उदाहरणार्थ - पोषाख, साबाथ म्हणून रविवारची साप्ताहिक सुटी, - यांचा समावेश होतो. एकूण इंग्रजी राजवटीमुळे नवीन तंत्रज्ञान, नव्या सामाजिक संस्था, नव्या ब्रह्मा आणि नवी जीवनमूल्ये भारतीय समाजात रुढ होऊ लागली. इंग्रजांनी आपल्या राजवटीत स्वतः होऊन काही भौतिक सुधारणा केल्या: जमिनीचे सर्वेक्षण करून महसूल निर्णय, नव्या नोकरशाहीवर आधारलेली राज्यकारभाररंगणेची, सैन्यदल व पोलिसदलाची निर्मिती, प्रत्येक जातीजमातीच्या कायद्यांमधील वेगळेपणा दूर करून विशेषतः लग्न, घटस्फोट, लहानमोठ्या अपराधांचा न्यायनिवाडा इत्यादी प्रमुख बाबींमध्ये सुसूत्रता आणून दिवाणी व फौजदारी कायदांचे संहितीकरण, संदेशवहन, रस्ते, कालवे इत्यादि दळणवळणाच्या सोयी काही नव्याने सुरू करून लोकांमधील व देशाच्या सर्वदूर प्रसरलेल्या भागातील दळणवळण सुधारले वा वाढविले . या भौतिक व सामाजिक, बाबींचा परिणाम होऊन आधुनिक भारताचा पायाच घातला गेला. परंतु त्याहीपेक्षा अधिक सखोल व दूरगामी परिणाम करणार्या गोष्टी म्हणजे शाळाखात्याची स्थापना, विद्यापीठांची व महाविद्यालयांची स्थापना, ग्रंथनिर्मिती व ग्रंथप्रसारास प्रत्यक्ष उत्तेजन, तसेच छपाईच्या सुलभतेमुळे इंग्रजी तसेच प्रादेशिक भाषांतील नियतकालिकांची सुरुवात आणि प्रसार या होत. भौतिक सुधारणा आणि या ज्ञानसंवर्धक गोष्टींच्या एकत्र परिणामांतून भारतीय मन बदलू लागले, नव्या आधुनिक मूल्यव्यूहाचा स्वीकार करण्यास तयार बन् लागले. (25)

या सर्व गोष्टींमुळे नव्या ज्ञानाचा व पारंपरिक ज्ञानाचाही सर्वदूर प्रसार झाला. इंग्रज राजवटीपूर्वी ज्ञानप्राप्ती किंवा अध्ययन-अध्यापन या गोष्टी विशिष्ट वर्गाच्या वा वर्णांच्याच आटोक्यात होत्या या पार्श्वभूमीवर ज्ञानाची तोवर मिरासदारी नसलेल्या वर्गाला व व्यक्तींना ज्ञानप्राप्तीचे मार्ग उपलब्ध झाले. ज्ञानाचे असे सार्वत्रिकीकरण होण्याने व उपरोक्त भौतिक सुधारणांचा परिणाम म्हणूनच भारतात आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया वेगाने सुरू झाली असे म्हणावे लागेल. वर्तमानपत्रांनी भारतीयाना परस्परांशी तसेच देशाबाहेरच्या जगाशी जोडले. भारतभरच्या घडामोडींमधून व त्यांच्या माहितीमुळे तसेच निरनिराळ्या प्रांतांमधील असंख्य लोकांच्या परस्परसंबंधातून आणि इंग्रजांविषयीच्या परक्रेपणाच्या भावनेतूनच ( इेनोफोबिक टॅडन्सीचाही काही परिणाम त्यात होता असे म्हणता येईल.) भारतीयांमध्ये एकराष्ट्रीयत्वाची भावना जोमाने वाढू लागली. 1857 चे अयशस्वी स्वातंत्र्ययुद्धसुद्धा राष्ट्रप्रेम आणि एकतेची भावना वाढवण्यास कारणीभूत ठरले. वेगवेगळ्या पातळ्यांवर व वेगवेगळ्या क्षेत्रांत झालेली नवनव्या संस्थांची निर्मिती ही भारतीय समाजाला बौद्धिक आणि भावनिक नेतृत्व देणारी बळवळ ठरली. इंग्रजांनी केलेल्या काही सामाजिक सुधारणांना सनातनी वृत्तीच्या लोकांकडून विरोध झाला. तरीही सती, बालिकावध, नरबळी, गुलामगिरीसारख्या अनिष्ट चाली बंद पाडण्यात इंग्रज राज्यकर्ते बऱ्याच प्रमाणात यशस्वी झाले. (26) बंगालमध्ये राजा राम मोहन रॉय यांचे कार्य या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचे ठरले.

इंग्रज राज्यकर्त्यांच्या संपर्कातून झालेल्या अशा बदलांना सरसकट

' पाश्चात्त्यीकरण ' असे म्हणणे फारसे योग्य होणार नाही. (27) पाश्चात्य नसलेल्या

देशात बर्याचशा आधुनिक गोष्टींचा स्वीकार हा राज्यकर्त्यांच्या अनुकरणातून झाला असला तरी वसाहतवादाचा तो सर्वसाधारण परिणाम होय. त्याशिवाय शहरीकरण आणि औद्योगिकीकरण या दोन प्रक्रियांचाही एकूण भारतीय समाजावर बदलाच्या दृष्टीने परिणाम झाला. नव्या संस्थांच्या प्रभावातून मानवतावादी दृष्टिकोणाची ओळख भारतीयांना झाली. विशेषतः जाल या सामाजिक संस्थेमध्ये असणाऱ्या अदृश्य भिती आणि त्रैणिनिष्ठतेची तीव्र जाणीव या गोष्टी मानवतावादी व आधुनिक दृष्टिकोणाच्या सरळ स्वीकाराला बाधक होत्या. तरीही काही प्रमाणात शहरीकरण व औद्योगिकीकरण या दोन्ही प्रक्रियांचा परिणाम म्हणून त्या भितीमध्ये काही प्रमाणात पडझड होणे हे देखील घडत गेले.

इंग्रजांनी 19 व्या शतकाच्या सुरवातीलाच दिवाणी, फौजदारी कायदे आणि कार्यपद्धती इ. संबंधात केलेल्या सुधारणांमुळे हिंदू वा मुस्लिम न्यायदानपद्धतीत बदल होऊन ज्या प्रथा धर्माचा भाग मानल्या जात होत्या त्यांना नव्या कायद्यांच्या व त्यामुळे नव्या मूल्यांच्या कसोटीला उतरणे आवश्यक ठरू लागले. बुद्धिवाद आणि मानवतावादी दृष्टिकोन या त्या कसोट्या होत्या. अर्थात प्रबोधनाच्या दृष्टीने एतद्देशीयांनी केलेल्या निश्चित सकारात्मक प्रयत्नांनाही यश येऊन या दोन्ही कसोट्या समाजाने सामूहिक स्वरूपात स्वीकारल्या व हे दोन्ही वाद अधिकाधिक प्रबल होत गेले. (28) याबाब अर्थ असा की गेल्या शतकात इंग्रजी राजवट आपल्या देशात सुरू होईपर्यंत आपल्या भारतीय (आणि मराठी भाषक) समाजाला 'आधुनिकते'चा स्पर्श झाला नव्हता. इतकेच नव्हे तर सावरकरांनी म्हटल्याप्रमाणे (29) 'स्मृतिस्मृतिपुराणोक्तता' हेच आपल्या भारतीय व



पर्यायाने मराठी समाजाच्या जीवनसरणीचे प्रमुख वैशिष्ट्य होते. मात्र वरील विवेचनात पाश्चात्तीयकरणाचे म्हणून जे परिणाम वा भारतीय जीवनसरणीतले बदल सांगितले आहेत, त्या सर्व बदलांना आधुनिकीकरण हेच नाव द्यावे लागेल. त्यांना ' पाश्चात्तीयकरण ' म्हणणे काहीना सोयीचे वाटले तरी ते तसे नव्हे; हे श्री. एम् . एन् . श्रीनिवासन् यांनी आपल्या पूर्वोक्त पुस्तकात स्पष्ट केले आहे. (३७) गेल्या दीडशे वर्षांत दळणवळणाच्या सोयीमध्ये झपाट्याने झालेल्या सुधारणांमुळे जी गतिमानता आलेली आहे तिचा पाश्चात्य नसलेल्या देशातील समाजावरही परिणाम झाला व अशा समाजातील पारंपरिक रुढी, पद्धती, प्रथा यांच्या जागी आधुनिक गोष्टींचा स्वीकार हे कधी साध्य तर कधी साधन बनत संकीर्ण स्वरूपात आधुनिकीकरण होत राहणे व ते निरनिराळ्या समाजात दुग्गोचर होणे हे अत्यंत स्वाभाविक होय. अर्थात आधुनिक होण्यामध्ये पाश्चात्य देश हे आघाडीवर असल्याने त्यांची ' आधुनिकत्वाची ' प्रमाणके इतर देश व समाज समोर ठेवून स्वतःमधील बदल घडवीत आहे किंवा नाही याचे निश्चितार्थी उत्तर देता येणे कठीण आहे. कारण एकीकडे आधुनिकीकरणाची एकूण प्रक्रिया अत्यंत गुंतागुंतीची आहे आणि दुसरीकडे भौतिक शास्त्रांसारखे प्रयोगांच्या आधारे येथे सिद्धांतन असक्य आहे.

हिंदुस्थानापुरते मात्र आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया सुरू व्हायला व तिचा सर्वदूर प्रसार व्हायला इंग्रजांचे राज्य कारणीभूत ठरले हे निर्विवाद होय. त्याला ' पाश्चात्तीयकरण ' म्हणण्याचीही आवश्यकता नाही. हिंदुस्थानात इंग्रजांचे राज्य येण्याने कोणते बदल येथील समाजात घडले त्याचा विचार आपण पूर्वी केला आहे. हे सगळ्या

हिंदुस्थानभर घडत असताना, महाराष्ट्रात इंग्रजी राजवट येण्यापूर्वी व आल्यावर जे बदल घडले त्याचाही विचार आधुनिकीकरणाच्या संदर्भात करणे आवश्यक आहे. महाराष्ट्रातील पेशवाईच्या अखेरच्या कालखंडात सामाजिक दृष्ट्या सर्व पातळ्यांवर एवढी अवनती झाली होती की खुद्द पेशव्यांच्या संमतीने पुणे हे राजधानीचे शहर शिंद्यांनी लुटले होते. एकूण महाराष्ट्रात संस्कृतीच्या रूढासाची व अधःपाताची चरम सीमा गाठली गेली होती. इ.स. 1818 मध्ये इंग्रजांची राजवट सुरू झाली तेव्हा सरंजामशाही व चातुर्वर्ण्याधिष्ठित अशा इथल्या समाजव्यवस्थेत कुणाचा पायपोस कुणाच्या पायात नसणे, ही अगदी स्वाभाविक अवस्थाच होती. धार्मिक जीवनात युरोपीय समाजाइतकी एकसंधता नव्हती. उलट, एक वेगळेच अराजक त्याही क्षेत्रात होते. जातिव्यवस्थेतील श्रेणिनिष्ठतेने सामाजिक विषमता ही अत्यंत दृढमूल झालेली होती. परंतु, तरीही माणसे काहीशा भ्रामक अर्थाने 'स्वधर्मनिष्ठ' होती. ती एवढी की धर्मनिष्ठा हेही एक जीवनमूल्यच होते. त्याच्याच जोडीला 'विभूतिपूजक आणि अधिकारापुढे मान तुकविण्याची वृत्ती असलेल्या' या ( 31 ) समाजात स्वामीनिष्ठा हेही मूल्य महत्त्वाचे होते. आपल्या कुळाचा अभिमान व प्रतिष्ठा, आपापल्या जातीची तथाकथित शुद्धता वा / आणि 'दुसऱ्या कुटुंब्या तरी जातीहून आपण श्रेष्ठ आहोत' ही भावना, स्वतः किंवा वाडवडिलांनी मिळवलेल्या वतनाचा अभिमान या सगळ्या गोष्टी माणसाचे दैनंदिन आचारविचार ठरवीत असत. एकूण कुळाची शुद्धता व जातीची उच्चनीचता ही देखील तत्कालीन सामाजिक मूल्येच होती. ग्रामीण भागात पसरलेल्या बहुसंख्य समाजात वारकरी संप्रदायाच्या प्रभावाने परमार्थाच्या क्षेत्रात तरी काही प्रमाणात समानता होती. परंतु,

बाकीच्या क्षेत्रांतील दुरवस्थांची चित्रे निरनिराळ्या वारकरी संतांनीच काढून ठेवली आहेत. अर्थव्यवस्था व उद्योग या दृष्टीने समाज कृषिप्रधान व बलुतेदारी पद्धत आचरणारा होता. बहुसंख्य खेड्यांतील लोकांच्या गरजा कमी असून त्या बलुतेदारी पद्धतीनेच भागविल्या जात असत. मराठ्यांची मुलुखगिरी इंग्रज राजवट येण्यापूर्वीच संपुष्टात आली होती. एकूण मराठी भाषक समाज हा मुख्यतः ग्रामीण भागात पसरलेला, स्थितिशील, दैववादी व संकुचित मनोवृत्तीचा होता. या समाजाकडून कुठल्याही गतिमानतेची व उदाल, व्यापक, उदार मूल्यांची अपेक्षा करणे अनाटायी ठरले असते. अशा महाराष्ट्रीय समाजाचा संपर्क इंग्रजांशी आला. इंग्रजांची संस्कृती ही जवळजवळ सर्व ठळक आणि सूक्ष्म बाबतीत इथल्या संस्कृतीपेक्षा भिन्न होती. इंग्रज समाज हा व्यापारी दृष्टीचा, उद्योगप्रधान व नागर वृत्तीचा होता. बौद्धिक व औद्योगिक क्रांतीमधून विज्ञाननिष्ठा या मूल्याची जोपासना त्या समाजात झालेली होती. हजारो मैलांवरून येथे येउन राज्य करण्यामध्येच त्या इंग्रजांच्या उद्यमशील, साहसी व हिकमती स्वभावाची साक्ष मिळते. विज्ञाननिष्ठा, उद्यमशीलता व उद्योगप्रधानतेचाच परिपाक म्हणून इंग्रज समाज भारतीय समाजाच्या तुलनेत गतिशील, प्रयत्नवादी आणि व्यापक दृष्टीचाही होता. इंग्रज राज्यकर्ते आणि भारतीय जनता यांचा जेते आणि जित तसेच राज्यकर्ते आणि रयत या नात्याने संपर्क आल्यावर भारतीय समाजात स्थिरतरे होणे हे अगदी अपरिहार्य होते. ही स्थिरतरे होत असताना इथल्या भारतीय समाजाची मानसिकता मोठी गुंतागुंतीची आणि विलक्षण होती. अनेक धर्म, पंथोपपंथ व जातीजातींमध्ये वाटला गेलेला इथला मराठी समाज एकसंध नव्हता व त्यामुळे इंग्रज

लोकांशी होणारी त्याची प्रतिक्रिया आणि आंतरक्रिया ही वेगवेगळ्या प्रकारची होती.

“एतद्देशीय संस्कृती व पाश्चात्य संस्कृती या दोहोंमध्ये संघर्ष, अनुकरण आणि समन्वय अशा अवस्था एकाच वेळी सुरू झाल्या. ” ( 32 )

महाराष्ट्रात या कालखंडात ज्यांच्या कर्तृत्वाचा आवर्जन उल्लेख केला पाहिजे व केवळ ज्यांच्या लेखनाचा परिणाम म्हणून वैचारिक व बौद्धिक क्षेत्रातील आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया सुरू झाली ते म्हणजे बाळशास्त्री जांभेकर, लोकहितवादी, विष्णूबुवा ब्रह्मचारी, व महात्मा जोतिबा फुले आदि समाजपरिवर्तनाची तीव्र आंतरिक इच्छा, जाणीव व भविष्यकाळाची मर्मदृष्टी असणारे प्रभावित होत. त्यांच्याच जोडीने परमहंस सभा, आर्यसमाज, कल्याणोन्नायक मंडळी, प्रार्थनासमाज अशा संस्थांनी सामाजिक व धार्मिक बाबतीत आधुनिक काळाला साजेल असे नवे भान देण्याची वा प्रबोधनाची जी कामगिरी सुरू केली तीही महत्त्वपूर्ण ठरली. मिशनर्यांचेही या काळातले सामाजिक, शैक्षणिक व वाङ्मयीन कार्य महत्त्वाचे आहे. त्यांनी इथल्या लोकांच्या भाषांचा म्हणजे मराठी व संस्कृतचा अभ्यास केला. धर्मविषयक कल्पनांचे, विचारांचे व विचारपद्धतींचे स्वरूप समजावून घेतले. त्यांचा हेतू अर्थातच ख्रिस्ती धर्मप्रसाराच्या दृष्टीने उपयुक्त व पुरक गोष्टी करणे एवढाच होता. परंतु हे कार्य त्यांनी आपल्या अंगीकृत भूमिकेशी सुसंगत म्हणजे ‘ मिशनर्यांच्या उत्साह व जिद्दीने ’ केले. इ.स. 1818 ते 1850 च्या सुमारास आलेल्या इंग्रज राज्यधुरीणांची दृष्टीही देशी गोष्टींबद्दल लक्षणीय रीत्या उदारपणाची होती. विशेषतः या काळात मराठी व संस्कृत या भाषांना मिळालेले प्रोत्साहन मोलाचे होते. यातून केवळ

मराठी भाषेच्या आधुनिकीकरणाला सुरुवात झाली असे नव्हे, तर संस्कृतमध्ये असलेले ज्ञानभांडार व साहित्य - जे पूर्वी पुरोहित-वर्गाची व उच्चवर्णीयांची मिरास होते - सर्वत्र शिकू इच्छिणाऱ्या लोकांना उपलब्ध झाले. मुद्रणयंत्रांच्या प्रत्यक्ष वापरामुळे ग्रंथकर्त्यांची व पुस्तकांची संख्या वाढू लागली. सुरवातीला इंग्रजांनीच मराठी भाषेत नव्या तऱ्हेचे शिक्षण द्यायला सुरुवात केल्याने भाषांतरयुगही सुरू झाले. सर्वात महत्त्वाचा परिणाम म्हणजे ज्ञान सर्वसुलभ झाले. त्यामुळे महाराष्ट्रातील लोकांमध्येही समकालीन जगाविषयी एक नवे भान निर्माण झाले. त्याला ' आधुनिक कालभान ' म्हणावे लागेल. त्यामधून ' आधुनिक संवेदनशीलता ' विकसित होण्यास महाराष्ट्रात बराच मोठा काळ जावा लागला. मात्र, हे नवे कालभान निर्माण होऊन सुद्धा ' नवे ते सगळे स्वीकारण्याची ' तयारी मराठी भाषक समाजाने दाखवली नाही असे म्हणावे लागेल. तसे अर्थात कुठेच धडत नसते. उलट नव्याकडे साशंकतेने व दुराव्याच्या दृष्टीतून पाहिले जाते. तसेच एक भौतिक दृष्ट्या प्रगत आणि दुसरा पारंपरिक म्हणून मागासलेला असे दोन समाज जेव्हा परस्परांच्या संपर्कात येतात तेव्हा जसे धडते तसेच येथेही धडले. काही लोकांनी जसे नव्याचे स्वागत करून त्याचा स्वीकार केला, तसे बहुतेक सनातनी वृत्तीच्या लोकांनी आपल्या पारंपरिक सांस्कृतिक ठेव्यातील अनेक गोष्टींकडे नव्याने वळायला सुरुवात केली. ' हे टिकवले तरच आपण टिकू व आपली संस्कृती टिकेल ' असे मानून सर्व देशी गोष्टींचा अभिमान बाळगणे / जागवणे आणि त्यांचे श्रेष्ठत्व प्रतिपादन करणेही सुरू झाले. या सामाजिक मानसिकतांमधील संघर्षाचा संबंध पुढे डॉ. नेमाड्यांनी मराठी साहित्य-समीक्षित सुरू केलेल्या देशीवादाच्या

चव्वेशीही जोडणे आवश्यक आहे. सनातनाचा , प्राचीनाचा एक कडवा अभिमानही निर्माण झाला. प्राचीन वाङ्मयाचे नव्याने संशोधन, अध्ययन सुरू झाले, हा विरोधाभासात्मक वाटणारा परिणामही आधुनिकांच्या प्रतिक्रियेचाच आहे. समाजात, विशेषतः शिक्षित उच्चवर्गीयांमध्ये सुधारक व सनातनी असे पक्ष निर्माण झाले. तथाकथित कनिष्ठजातीयांना शिक्षणाने आधुनिक दृष्टी दिली, पण मुख्यत्वे त्यांच्यामध्ये अस्मितेची जाण निर्माण झाली व ती सुधारणांशी निगडित असल्याने त्या वर्गातही सुधारणांचे प्रेम निर्माण झाले, तर समाजातील काही लोकांनी सुधारणांचा वरवरचा अर्थ घेऊन बंधनरहित जीवन असाच सुधारणांचा अर्थ लावला व इंग्रजांच्या पोषाख, चालीरीती व मुख्यतः मद्यपानादि सवयी उचलून ' मनःपूर्तं समाचरेत् ' या वृत्तीने वागायला सुरुवात केली. त्यांच्या वर्तनातील ढोबळपणामुळे सुधारणांच्या विरोधी अशी प्रतिक्रियादेखील समाजात निर्माण झाली. 19 व्या शतकाच्या उत्तरार्धात मराठीमध्ये सुधारणा व सुधारक या विषयावर जी नाटके व इतर साहित्य निर्माण झाले ते सारे या दृष्टीनेही अभ्यासाय्याजोगे आहे.

लोकहितवादी, जोतीबा फुले, विष्णुबुवा ब्रह्मचारी, आगरकर यांच्यासारख्या विचारवंतांनी नव्या दृष्टिकोनाचे स्वागत करून त्या दृष्टिकोनाचा प्रसार, आपल्या हाती असलेल्या साधनांनी करायला सुरुवात केली. अनेक गोष्टींचे स्वागत करणार्या व स्वतःला ' मराठी भाषेचे शिवाजी ' असे इंग्रजीतून म्हणविणार्या विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी, ' इंग्रज व इंग्रजधाजिणे यांना झोडपणे ' हेच परम कर्तव्य मानून त्यानुसार आपल्या लेखणीचा वापर केला. मात्र असे मानणार्या चिपळूणकरांचेही

आधुनिकताप्रेम काही गोष्टीमधून दिसून येते. जॉन्सनचे चरित्र मराठीत आणताना त्यांनी दाखविलेला दृष्टिकोण महत्त्वाचा होता. कुणाही व्यक्तीचे चरित्र लिहिताना त्याच्या गुणांबरोबरच त्याच्या दोषांचेही दर्शन त्यातून व्हायला हवे. हा दृष्टिकोण त्यावेळची सामाजिक मनोवृत्ती ध्यानी घेता आधुनिकच म्हणावा लागेल. तसेच वाङ्.मयकृतीचा विचार कलावादी दृष्टिकोणातून व्हावा असा त्यांचा आग्रह आधुनिकतेचा द्योतक आहे. इंग्रजांना झोडपणे हे परम कर्तव्य मानूनही त्यांचे गुण द्यावेत, असे सांगणारे छिपळणकर या उदारमतवादी दृष्टिकोणाचे <sup>काही बाबतीत</sup> म्हणूनही आधुनिकताप्रेमीच वाटतात. मात्र आगरकर आणि छिपळणकर या दोहोंमध्ये आगरकर हे जास्त बुद्धिप्रामाण्यवादी होते तर प्राचीनाचा अभिमान बाळगणारे व तो अभिमान आपल्या लेखणीच्या द्वारा आपल्या समाजात जागवू पाहणारे छिपळणकर सनातन्यांना जवळचे वाटतात. हे केवळ त्या काळातील एका विचारवंताच्या वागणुकीचे एक उदाहरण म्हणून आपण पाहू शकतो. ते एका अर्थाने तत्कालीन समाजाच्या एका गटाची मानसिकता दर्शविणारे असे प्रातिनिधिक उदाहरण म्हणून ध्यानी घ्यावयाचे. आगरकरांसारखे काही लोक सुधारणांचा खराखुरा अर्थ जाणणारे व मराठी भाषक समाजाला बुद्धिप्रामाण्यवादाच्या मार्गावर नेणारेही होते. पण त्या काळातील मोठा सुशिक्षित वर्ग हा छिपळणकर-टिळकांच्या मागे गेला, ही देखील वस्तुस्थिती नाकारता येत नाही. एकूण मराठी भाषक समाज बाह्यतः आज आधुनिक व प्रगतिशील झाल्यासारखा वाटत असला तरीही संपूर्ण समाजाची दृष्टी जेवढ्या प्रमाणात आधुनिक बनायला हवी होती तेवढी झाली नाही. काही बाबतीत अद्यतनता व काही बाबतीत पुराणमतवादी वा परंपरावादी असा संमिश्र

दृष्टिकोन सामान्य नागरिकांतच नव्हे तर सुशिक्षितांमध्ये व इतरांना सुशिक्षित करण्याची जबाबदारी ज्यांच्यावर आहे अशा विचारवंतांमध्ये, तसेच शिक्षण, पत्रकारिता, राजकारण, इ. क्षेत्रांमध्ये वावरणार्या समाजधुरीणांच्या ठायी दिप्पून येतो. कित्येकदा काही बाबतीत पूर्णतया आधुनिक तर काही बाबतीत पूर्णतया पारंपरिक असा दुटप्पी ( अॅम्बिड्वॅलेंट ) दृष्टिकोन एकाच व्यक्तीच्या वर्तनात आढळणे हेही शक्य झाले असे दिसते. याचे एक कारण उघडच आहे की पाश्चात्य जगात आधुनिकता येण्यास कारणीभूत झालेल्या घडामोडी ह्या प्रत्यक्ष त्या समाजाच्या अनुभवाचा व इतिहासाचा भाग आहेत, त्यामुळे ' आधुनिकता ' ( मॉडर्निटी ) तिकडे रूजून विकसित झाली. पाश्चात्य जीवनात लेथील धर्मसंस्थेने - त्यातही विशेषतः कॅथलिक चर्चने - आधुनिकतेला विरोध केला, तरीही पाश्चात्य समाजाचे आधुनिकीकरण त्या जगात थांबविणे धर्मसंस्थेला शक्य झाले नाही. उलट, प्रॉटेस्टंट पंथीय नेतृत्वामध्ये ' जैसे - थे - वादी ' दृष्टिकोन राबविणारी धर्मपीठाची यंत्रणा नसल्यामुळे त्या समाजात आधुनिकवाद हा प्रबळ होऊ शकला. या संदर्भात एक निरीक्षण येथे नोंदविणे आवश्यक वाटते. " आधुनिकतावादाचे मूळही ख्रिश्चन धर्मपरंपरेमध्येच आहे. रोमन कॅथलिक चर्चच्या संदर्भात तो पोपवादाविरुद्ध आहे, प्रॉटेस्टंटंच्या संदर्भात तो मूलभूततावादाविरुद्ध आहे तर इंग्लिश चर्चच्या संदर्भात तो परंपरावादाविरुद्ध आहे. तात्पर्य, प्रस्थापित रुढिवादाविरुद्ध उभे राहणे हे आधुनिकतेच्या संकल्पनेत मूलभूत क्त्व होय. मार्क्सवादीही भांडवलवादाच्या विरोधात उभे राहणे म्हणजे आधुनिकता असे मानतात. याचबरोबर बुद्धिवाद आणि विज्ञाननिष्ठा यांचा समावेश करावा लागेल. " (३३ )





5. मढेकर, बा. सी., 'काव्यातील नवीनता,' सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ.  
1960, पृ. 133,
6. करंदीकर, गो. वि., 'परंपरा आणि नवता', परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर,  
दु. आ., 1980, पृ. 1-13
7. करंदीकर, उपरोक्त.
8. Eliot T. S. 'Tradition and Individual Talent,' Literary Criticism In America Ed. Albert d Uan Nostrand, The Liberal Arts Press, Inc., New York 23, N.Y. pp.229-238 .
9. मढेकर , बा. सी., 'काव्यातील नवीनता,' सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ.  
1960, पृ. 133
10. करंदीकर , गो. वि. , 'परंपरा आणि नवता,' परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर,  
दु. आ. 1980, पृ. 12
11. मढेकर , बा. सी., 'काव्यातील नवीनता,' सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ.  
1960, पृ. 140
12. मढेकर, तत्रैव
13. जोशी, लक्ष्मणशास्त्री, ( प्र. संपा. ) मराठी विश्वकोश, खंड दुसरा, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई, 1976, पृ. 55 .
14. जोशी, लक्ष्मणशास्त्री, मराठी विश्वकोश, तत्रैव

- 15 . Edgell Rickword , Social Setting, Pelican Guide to English Literature , Editor Boris Ford, vol. U, Penguin Books Ltd. Harmandsworth , England, Reprint 1967 pp 16
- 16 . करहाडे सदा. ' ब्रिटिशांची राजवट प्रस्थापित होण्यापूर्वीची स्थिती', अर्वाचीन मराठी साहित्याची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी, लोकवाङ्.मयगृह, मुंबई, दुसरी आ. 1990, पृ.17.
- 17 . Holman, C. Hugh, 'Romanticism', A Handbook of English Literature, The Bobbs - Merrill Educational Publishing, \_ Indianapolis, third edition, 10th reprint, pps 465 - 469 .
- 18 . Holman C, Hugh, Ibid.
- 19 . Seligman Edwin R.A., Ed. in Chief, 'Modernism', Encyclopaedia of Social Sciences, Macmilan & co., New York, 1959, vol. X, pp. 564
- 20 . Seligman, Edwin, Ibid
- 21 . Seligman, Edwin, Ibid
- 22 . देशपांडे अरविंद , महाराष्ट्र टाइम्स, रविवार पुरवणी मैफल, पृ.4, 29 नोव्हें. 1993
- 23 . Uishwanathan, Gauri, Introduction, Mask of Conquest, Faber & Faber, London, 1990 pps. 3-4 .
- 24 . Uishwanathan, Gauri, Ibid.

- 25 . Srinivas, M. N. Social Changes In India, N. Delhi, Orient Longman, 1977, pp. 48-49.
- 26 . Srinivas, M. N. ibid.
- 27 . Srinivas, M. N. ibid.
- 28 . Srinivas, M. N. ibid.
- 29 . सावरकर वि. दा., ' दोन शब्दांत दोन संस्कृति ', समग्र सावरकर वाङ्मय, खंड तिसरा, समग्र सावरकर वाङ्मय प्रकाशन समिति, पुणे, पहिली आ. पृ. 355.
- 30 . Srinivas , M. N., Social Changes In India, N. Delhi, Reprint, 1977, pp 48- 49
- 31 . नेमाडे भालचंद्र , ' मराठी साहित्य आणि आधुनिकीकरण,' टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, 1990 , पृ. 73 .
- 32 . कर्हाडे सदा, ' ब्रिटिशांची राजवट प्रस्थापित होण्यापूर्वीची स्थिती' मराठी साहित्याची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी, मुंबई, लोकवाङ्मय गृह, 1990 दु. आ. पृ. 20.
- 33 . टकार, निशिकांत, ' उत्तर आधुनिकता हा प्रश्न असेल तर उत्तर काय असेल ? ' पंचधार, त्रैमासिक हैदराबाद, एप्रिल- मे- जून, 1993, पृ. 96.

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

प्रकरण दुसरे

आधुनिकता आणि आधुनिकवादाची  
तात्त्विक चिकित्सा

- : प्रकरण दुसरे : -

### आधुनिकता आणि आधुनिकवादाची तात्त्विक चिकित्सा

' आधुनिकता ' या काहीशा व्यापक अर्थाच्या संज्ञेमध्ये कोणकोणत्या गुणधर्मांचा समावेश होतो हे येथे पाह्यावे आहे. कुठल्याही विशिष्ट समाजाच्या जीवनसरणीत वेगवेगळ्या परिस्थितीत ( सिच्युएशन्स ) काही बदल होतात. साहित्यिक वा कलावंत त्या त्या समाजाचेच घटक असल्याने आणि त्यांच्या संवेदनशीलतेचे कार्य हे ऑप्टेनासदृश असल्याने ते त्या बदलांना विशिष्ट प्रतिसाद देतात. कधी त्यांना आत्मसात करतात, कधी त्यांना विरोध करतात, तर कधी त्यांच्याशी जुळवूनही घेतात. ही सारी प्रक्रिया जाणीवपूर्वक व नेणिवेतही घडत असते. सामान्य माणसांच्या बाबतीतही हे घडत असते. परंतु साहित्यिकांना या बदलांचे व प्रतिक्रियांचे शब्दरूपदर्शन आपापल्या साहित्यकृतींमधून घडवणे शक्य होते. अर्थात या त्यांच्या कामतेमुळेच ते जीवनाचे भाष्यकारही ठरतात. समाजाच्या दृष्टीने थोड्याफार प्रमाणात ही त्यांची कामगिरी कौतुकास्पद व आदरणीयदेखील ठरते. अभ्यासकांच्या व समीक्षकांच्या दृष्टीने साहित्यिकांनी केलेले हे कार्य दस्तऐवजासारखे असते.

मॉडर्न या इंग्रजी शब्दासाठी आपण मराठीत प्रामुख्याने ' आधुनिक ' हा शब्द विशेषण म्हणून वापरतो. त्यात मराठीत व्यापक प्रमाणात कालसापेक्षतेचा अर्थ

समाविष्ट असून आनुषंगिक रीत्या प्रवृत्तिविशेषतासूचक अर्थही समाविष्ट असतो. परंतु तो प्रत्येक अभ्यासकाच्या मनात तेवढा स्पष्ट असतोच, असे म्हणणे मुश्कील आहे. पूर्वीच सांगितल्याप्रमाणे आपल्या या अभ्यासाच्या संदर्भात कालसापेक्षत्वासाठी आपण 'अर्वाचीन' शब्दाचा वापर करणार आहोत. आधुनिक या शब्दात कालसापेक्षता असली तरी मला येथे प्रवृत्तिविशेषता व तद्विषयक / तत्संबंधी गुणधर्मसमुच्चयावर भर देणे अभिप्रेत आहे. मॉडर्न या शब्दातील अर्थच्छटा प्रामुख्याने परंपराविरोधी कशी होती ते आपण सुरवातीलाच पाहिले आहे. त्यासाठी आधुनिक या मराठी शब्दाची समर्पकताही तपासून घ्यायची आहे. शब्दाला त्या त्या भाषिक / सामाजिक संस्कृतीमधील संचिताचे पाठबळ असते याचा अर्थातच विस्तर पडू देणे योग्य ठरणार नाही.

अधुना = आता. अधुना या संस्कृत कालवाचक क्रियाविशेषणापासून 'आधुनिक' हे विशेषण बनले असून मराठीत सुरवातीला तरी त्यातील कालवाचक अर्थच्छटा विशेष प्रभावी होती असे दिसते. गेल्या शतकापासून म्हणजे मराठी साहित्याचा विस्तार व विकास सुरू झाल्यानंतर त्यात महत्त्वाची परिवर्तने घडून आल्यानंतरच साहित्याचा इतिहास लेखांद्वारे व ग्रंथांद्वारे लेखननिविष्ट करणे सुरू झाले. इतकेच नव्हे तर साहित्येतिहासात्मक व समीक्षात्मक विवेचनालाही सुस्वात झाल्यावर आधुनिक या विशेषणाचा वापर प्रथम प्रथम कालवाचक अर्थाने केला जात असतानाच आपण सहज वा जाणीवपूर्वकदेखील त्यात गुणधर्मप्रवृत्तीचा अर्थ समाविष्ट करू लागलो वा गुहीतही धरू लागलो. 'आधुनिक' शब्दाचा यौगिक ( एटिमॉलॉजिकल )

अर्थ उघड्ठ आताचे वा समकालीन असा होईल. समकालीन म्हणजे स्वकालाशी संबद्ध होय. 'आधुनिकता' चा भाव एतदर्थ 'आधुनिकता' हा शब्द आधुनिक या विशेषणापासून बनलेले भाववाचक नाम असल्याने व अशी भाववाचक नामे ही आपोआपच अमूर्ततात्मक असल्याने ती अधिक प्रवाही, काहीशी अनिश्चितार्थत्मक असावीत हे स्वाभाविकच होय. कारण विशेषणापासून बनलेल्या भाववाचक नामातील अनिश्चितार्थता ही भाषेच्या मोडणीचा भाग असून ती अपरिहार्यदिसील असते.

मराठीत मॉडर्निटी या अर्थाने 'आधुनिकता' हा शब्द वापरण्याची प्रथा एवढी रुढ आहे की ती बरीच मान्यता पावलेली असल्याने मुद्दाम संदर्भ देणे आवश्यक वाटत नाही. परंतु हा एकच शब्द मॉडर्निटीसाठी वापरला जातो असे नाही. तर दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळात मराठी साहित्यात काहीसे अनपेक्षितपणे जे बदल दिसू लागले त्या बदलांना समाविष्ट करून होणार्या साहित्याला 'नवसाहित्य' असेही म्हटले जाऊ लागले. डॉ. पंडित टापरे यांनी आपल्या प्रबंधात ( 1 ) इ.स. 1940 ते 1970 या कालखंडातील अशा साहित्यासंबंधीच्या विवेचनात 'नवसाहित्य' या शब्दाचाच वापर केला आहे. अर्थात त्यांच्या या प्रबंधलेखनापूर्वीच अनेक लेखक-समीक्षकांनी नवकथा, नवकविता / नवकाव्य, इ. शब्दप्रयोगांचा वापर विपुल प्रमाणात केला असून त्या शब्दांतून व्यक्त होणार्या वाङ्मयीन प्रवृत्तीमधील वा गुणवैशिष्ट्यसमुच्चयातील नवता म्हणजेच इंग्रजीतील मॉडर्निटी असेही गुहीत धरलेले आढळते. याचाच अर्थ असा की इंग्रजी समीक्षेचे बोट धरून पुढे चालणार्या मराठी समीक्षित मॉडर्निटी या शब्दासाठी काही



अभ्यासक ' आधुनिकता ' या शब्दाचा तर काही अभ्यासक ' नवता ' शब्दाचा वापर करतात आणि दोघांनाही प्रस्तुत दोन्ही शब्दांमधील कालात्मकता वा कालसूचकतेपेक्षा प्रवृत्तिसूचकार्थ व गुणवैशिष्ट्यसमुच्चय अभिप्रेत असतो. आपण मात्र ' आधुनिकता ' आणि ' नवता ' या दोहोंमध्ये काही वेगळेपणा आहे का व असल्यास तो कोणता हे तपासून स्पष्टपणे तसे मांडणे हे आपल्या उद्दिष्टाला सोयीचे व उपयुक्त / पोषक ठरेल असे वाटते. संतकवितेपासून मराठी कवितेची स्पष्ट परंपरा सुरु होते. संतकवींनी अध्यात्माचा व सामाजिक आशय हा त्यांच्या काव्यात मांडला. पंडित कवींनीही रंजनपरता ठेवीत पारमार्थिक बोध हेच काव्याचे प्रयोजन मानून दीर्घ व स्फुट अशी रचना केली. शाहिरांनी त्यातल्या त्यात इहवादी प्रेरणांचा आपल्या काव्यात आविष्कार केला तर इंग्रजी राजवटीनंतर आणि आधुनिकीकरणाची सुरुवात झाल्यानंतर लिहिणाऱ्या अर्वाचीन कवींनी प्रामुख्याने पाश्चात्य स्वच्छंदवादाला भारतीय रंगरूप देत नव्या युगाच्या प्रेरणा आपल्या कवितेतून साकारल्या. इ. स. 1818 नंतर मराठी समाजजीवनात आधुनिकीकरण ख-या अर्थाने सुरु झाले. स्थूल मानाने असे म्हणता येईल की केशवसुत - बालकवी - संकल्पनात्मक अर्थाने गोविंदाग्रजादी कवींना अर्वाचीन कवी म्हणता येईल, परंतु आधुनिक म्हणता येणार नाही.

कृषिसंस्कृतीकडून उद्योगप्रधान, विज्ञान-यंत्र-तंत्रज्ञान आदींवर

आधारलेल्या संस्कृतीकडे देशाची आणि महाराष्ट्राचीही वाटचाल गेल्या शतकातच सुरु झाली होती. मराठी माणसाच्या जीवनात जे ' आधुनिकीकरण ' आले त्याचा प्रारंभ/सुरुवात गेल्या शतकातच झालेली होती. या आधुनिकीकरणाचे समाजावर जे परिणाम झाले त्यातून क्रमाने

समाजात पुढील गोष्टी मूल्यांच्या, तसेच जीवनव्यवहाराच्या पातळीवर दिसू लागल्या होत्या. ज्या समाजाचे असे जीवनव्यवहारामध्ये आधुनिकीकरण झालेले असते तो समाज मूल्यांच्या पातळीवरही आधुनिक झाला असेल असे नाही. एकीकडे या समकालीन जीवनात आधुनिक काळाच्या परिणामस्वरूप पुढील वैशिष्ट्ये वा लक्षणे कमीअधिक प्रमाणात आढळू लागलेली होती आणि अर्वाचीन मराठी साहित्यात व विशेषतः स्वच्छेदवादी काव्यात ती प्रभावीपणे प्रतिबिंबित झालीही होती. समकालीन समाजजीवनाची व समाजमानसाची ही वैशिष्ट्ये अशी होती:

- 1 . धर्माचे महत्त्व कमी होणे - स्त्रीचे उच्चाटण.
- 2 . बुद्धिप्रामाण्यवाद .
- 3 . विज्ञाननिष्ठा .
- 4 . स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुभाव .
- 5 . मानवहितवाद .
- 6 . उदारमतवादी व्यक्तिवाद .
- 7 . स्त्रीचे समाजातील बदललेले / बदलणारे स्थान व त्यामुळे तिच्याकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणात झालेला बदल.
- 8 . इहवादी दृष्टिकोणाचा काही प्रमाणात स्वीकार ,
- 9 . माणसांच्या परस्पर नात्यांमधील बदल.

10 . व्यक्तीला असलेले विचार स्वातंत्र्य,

11 . इतिहासाचे / ऐतिहासिकतेचे भान,

या सा-या गोष्टींना ' आधुनिक ' म्हणावे लागेल आणि त्या जरी कालदृष्ट्या या शतकातील सुरवातीच्या कालखंडाशी संबद्ध असल्या तरी त्या निव्वळ कालिक वा कालात्मक अर्थाच्या सूचक नसून विशिष्ट मूल्यांचेही सूचन करतात हे कुणालाही मान्य व्हायला हरकत नसावी. आधी म्हटल्याप्रमाणे मराठी समाजाच्या प्रबोधनकाळानंतर आणि साहित्यातील - विशेषतः कवितेतील स्वच्छंदवादाच्या कालखंडात यातील बहुतेक घटकांचा समाजमानसात व लोकव्यवहारात आदळ होऊ लागला होता व समाजामध्ये परिवर्तनाला सुरुवात झालेली होती. उपरोक्त काही घटकांमधूनच निर्माण होणाऱ्या प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाच्या अशा काही धडामोडी वाङ्मयात दृग्गोचर होऊ लागल्या. त्या धडामोडी या पूर्वपरेपरेपासून साहित्याला काही प्रमाणात तोंडणाऱ्या वा दूर नेणाऱ्या होत्या. त्यामुळे जे परिवर्तन साहित्यात झाले त्या परिवर्तनाच्याच संदर्भात ' आधुनिकता' आणि ' आधुनिकवाद' या संकल्पना अर्थपूर्ण ठरतात, आणि त्याचाच विचार पुढे करावयाचा आहे.

वरील सारी वैशिष्ट्ये जिथे एकत्रितपणे असतील तिथे ' आधुनिकता ' आहे असे म्हणता येईल. परंतु आधुनिकतेचा विचार करताना आपल्याला हे सतत ध्यानात ठेवावे लागेल की आधुनिकतेकडे आपण दोन अंगांनी पाहू शकतो किंवा कुठल्याही क्षेत्रातील, विशेषतः जीवनातील आधुनिकताच मुळी दोन अंगांनी प्रत्ययाला येते. एक : काळाच्या अंगाने

आणि दोनः मूल्यांच्या अंगाने, यालाच अनुक्रमे कालभान आणि मूल्यभान म्हणता येईल. अशा दोन्ही अंगांनी आकळलेली आधुनिकता जेव्हा साहित्यिकांच्या साहित्यकृतींमधून प्रत्ययाला येते तेव्हा अशाच साहित्यकृतींना आधुनिक असे विशेषण खु-या अर्थाने लावता येईल. तसेच, विसाव्या शतकात सुरवातीच्या चाळीसेक वर्षांमधील समाजजीवनातील व समाजमानसातील जे काही घटक वरती नमूद केले त्यातील अनेक घटकांच्या प्रभावातून घडलेली व काही वैशिष्ट्यांना आपल्यात सामावून घेणारी संवेदनशीलता म्हणजे ' आधुनिक संवेदनशीलता ' असे म्हणता येईल. अर्थात या आधुनिक संवेदनशीलतेमध्येही कधी कधी पूर्णपणे परस्परविरोधी गोष्टीही एकत्रपणे नांदताना आढळतात. उदाहरणार्थ, मॅटेकरांचा बुद्धिवाद आणि आरिप्तक्यभाव यांची चटकन सोंगड घालणे बौद्धिक पातळीवर अवघड वाटत असले तरी प्रत्यक्षात या दोन्ही गोष्टी त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात एकत्रच पाहावयास मिळतात. व्यक्तिपरत्वे आधुनिकवादाचे आविष्कार हे वेगवेगळे असतात. युरोपमधील वास्तव्याचा अनुभव, पारचात्य आधुनिकवादी साहित्य-कर्तांचा मॅटेकर आणि पु. शि. रेगे या दोघांच्याही परिचय / अभ्यास हे दोन्ही घटक समान असूनही दोघांच्या कवितेत दिसणारा आधुनिकवाद अगदी भिन्न स्वरूपाचा आहे हे आपल्याला त्यांच्यासंबंधीच्या विस्तृत विवेचनात ध्यानी घेऊ शकेल. तसेच आधुनिकवाद हा मूल्ये आणि काल किंवा ऐतिहासिकतेचा अन्न अशा दोन्ही अंगांमधून आविष्कृत होणारा विचारव्यूह असल्यामुळे त्याचा आविष्कार फक्त एकाच अंगाने तपासता येणार नाही. गेल्या शतकापासून तर 1950 पर्यंत आपल्या समाजामध्ये जे काही परिवर्तन झाले आहे, त्यातून मूल्यांविषयीची काही एक विशिष्ट जाणीव वा वरती सांगितलेले मूल्यभान

निर्माण झाले. असे मूल्यमान दाखविणारे साहित्यिक ते आधुनिक साहित्यिक असे म्हणता येईल. परंतु केवळ मूल्यांचे मान असूनही आधुनिक संवेदनशीलतेला तेवढे पुरेसे नाही तर काळाचे मानही आवश्यक असते तेव्हाच अशा संवेदनशीलतेला आधुनिक असे म्हणता येईल.

मराठीत कथा व कविता या दोन वाङ्मयप्रकारांमध्ये 1940 - 45 च्या दरम्यान जे परिवर्तन झाले त्याला मराठी समीक्षित नवकथा, नवकविता असे म्हणून पूर्वीच्या कथा व कवितेपेक्षा वेगळे मानण्याची प्रथा आहे. कथेमध्ये गंगाधर गाडगीळाना नवकथेच्या प्रवर्तनाचे श्रेय प्रामुख्याने दिले जाते तर मठेकर हे मराठीतील नवकाव्याचे प्रमुख व पहिले प्रवर्तक मानले जातात. त्या दोघांनीही साहित्यातील नवतेच्या संदर्भात काही सिद्धांतन केलेले आहे ही गोष्ट आपल्या अभ्यासाच्या दृष्टीनेही महत्त्वाची आहे. इंग्रजीमध्ये हेनरी जेम्स हा आधुनिकवाद्यांचा एक अग्रदूत आहे. त्याने नुसत्याच कादंबऱ्या वगैरे न लिहिता समीक्षाही लिहिली. ( 2 ) आधुनिकवादी साहित्यिक चळवळीमध्ये - मग ती इंग्रजी असो की मराठी - आधुनिक तसेच आधुनिकवादी साहित्य निर्माण होत असतानाच त्याच्या सैद्धांतिक भागाबद्दलही पुरेशा आस्थेने विचार केला गेला आहे. हे साहित्यातील आधुनिकवादी चळवळीच्या गतिकीमध्येच ( डायनेमिक्स ) अनुस्यूत असावे असे वाटते. म्हणूनच हेनरी जेम्स व नंतर टी. एम्. इलियटने इंग्रजीत जशी आधुनिक साहित्यविषयक समीक्षा लिहिली ( 3 ) तशीच मराठीत मठेकर व गंगाधर गाडगीळ या आधुनिकवादी साहित्यचळवळीच्या अग्रदूतांनीही लिहिली व ती काहीशी सैद्धांतिक तर काहीशी

उपयोजनात्मक स्वरूपाची आहे. उदाहरणार्थ मढेकरांचे ' वाङ्मयीन महात्मता ' ( नंतर ' सौंदर्य आणि साहित्य ' मध्ये समाविष्ट ) व गंगाधर गाडगीळांचे ' खडक आणि पाणी ' या दोन्ही पुस्तकांमधील सुरवातीला लेखरूपाने प्रसिद्ध झालेली व नंतर संगृहीत झालेली समीक्षा अशी दोन्ही प्रकारची आहे. मराठी काव्यातील ' नवते ' संबंधीचा वा ' आधुनिकते ' संबंधीचा अर्थपूर्ण विचार प्रथम मढेकरांनीच मांडलेला असल्याने त्यांच्या या विचारापासूनच आपल्याला मराठीतील ' आधुनिकते ' ची काही मीमांसा करणे आवश्यक व योग्यही ठरेल.

पूर्वी उल्लेख केलेल्या ' काव्यातील नवीनता ' या आपल्या लेखात त्यांनी म्हटले होते की, "..... ह्या आधुनिकतेचे स्वरूप समकालीन विचार - भावनासुष्टीवर, तद्वत प्रचलित भाषा व आविष्कारपद्धती यांवर अवलंबून असते. अशा आधुनिकतेचा अभ्यास म्हणजे एका पक्षी समाजाच्या वैचारिक अथवा सांस्कृतिक इतिहासाचा आढावा आणि दुसऱ्या पक्षी भाषेच्या स्थित्यंतराचा तक्ता. दोहोंतही दृष्टी ऐतिहासिक. सामाजिक इतिहासकार आणि भाषाशास्त्रज्ञ असलेल्या विद्वानांचा तो विषय. त्याचे आकलन अनेक प्रकारे उपयुक्त असते. मात्र त्यांतून काव्यातील नवीनतेचे गमक आपल्या हाती येण्याचा फारसा संभव नाही." ( 4 ) या उत्तर्यात मढेकर आधुनिकतेची सांगड केवळ कालदृष्ट्या आधुनिकतेमध्ये अनुस्यूत असलेल्या ऐतिहासिक तत्त्वाशी ( हिस्टॉरिकल इलेमेंट ) घालू पाहतात. असे दिसते. त्याच लेखात पुढे त्यांनी असेही म्हटले होते की, " ..... थोडक्यात आधुनिकता ही बव्हंशी अपरिहार्य असते. उलट,

नावीन्य हे नेहमी अनपेक्षित असते. म्हणूनच केशवसुर्ताच्या युगातील केशवसुत हे पहिले आणि इतर नंतरचे आधुनिक कवी. पण प्रतिभाधर्माने खरा नवीन कवी फक्त एकच, पहिला आणि शेवटचाही. तिसरीच्या आत दिवंगत झालेले बालकवी ठोमरे." ( 5 ) पुढे अर्थात मठेकरांनी त्यांच्या सुप्रसिद्ध पिढ्यांत मांडला आहे, तो म्हणजे ' नवीन भावनानिष्ठ समतानतेतून नवीन काव्य निर्माण होते. ' ( हा सगळा भाग त्यांच्या काव्य-विभागाच्या अध्यक्षांय भाषणातून 13 मे 1950 रोजी प्रथम लोकांसमोर आला होता. ) ( 6 ) याचा अर्थ असा दिसतो की मठेकर काव्यातील नवीनतेचा संबंध फक्त कविसापेक्ष प्रतिभेशी - विशिष्ट कवींच्या प्रतिभाधर्माशी निगडित करू पाहतात. गो. वि. करंदीकर आपल्या पूर्वोक्त लेखात ( 7 ) मठेकरांच्या लेखाचा वा भाषणाचा उल्लेख करीत नाहीत, परंतु साहित्याशास्त्रातील / समीक्षेतील संज्ञा या अर्थाने ' नवता ' या शब्दाची समर्पकता पटवण्यासाठी ते ' नावीन्य ' व ' अपूर्वता ' हे दोन्ही शब्द बाजूला सारतात. कारण त्यांच्या मते, ..... " नावीन्य हे बरेचसे वरवरचे असते. आपल्याकडे स्वतंत्रपणे लक्ष वेधून घेण्याइतके ते दिखऊ असते, असा दृष्टिकोन त्या शब्दांतून सूचित होतो. म्हणून ' परंपरा ' या कल्पनेच्या संदर्भात ही सगळी जाणीव अभिव्यक्त करावयाची झाल्यास असे म्हणता येईल की, नावीन्य म्हणजे परंपरेवर खोलवर संस्कार न करणारे आणि कलाकृतीमध्ये अंगभूत व अनिवार्य न भासणारे अस्थायी वेगळेपण होय. नवता हे वेगळेपण याहून फार भिन्न प्रकृतीचे असते. ' नवता ' हे वाङ्मयीन विकासाच्या क्रान्तिकारक अशा महत्त्वाच्या टप्प्यावर अनिवार्यपणे प्रकट होणारे वेगळेपण होय. " ( 8 ) पुढे ही

नवता परंपरेशी सुरवातीला नकाराने संबद्ध असली तरी नंतर ती परंपरेचा भाग कशी बनते या संदर्भात त्यांचे विवेचन आहे. करंदीकरांच्या या सूत्ररूप विवेचनात विरोधविकासवादाच्या तत्त्वाचा अंतःसुर ( बारकाईने पाहिल्यास ) निश्चितपणे जाणवतो. कारण करंदीकरांच्या एकूण वाङ्मयीन भूमिकेवरदेखील मार्क्सवादातील एकूण गृहीतकृत्यांचा वा सिद्धांतांचा त्या काळात प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष प्रभाव आहे. केवळ त्याचमुळे वाङ्मयेतिहासात काय घडत असते त्यावर तात्त्विक विवेचन त्यांनी केले असून ' परंपरा ' , ' क्रांती ' व ' नवता ' या तीनही गोष्टींमधील परस्परसंबंध उपरिनिर्दिष्ट स्वरूपात मांडणे त्यांना शक्य झाले आहे. इथे आणखीही एका समीक्षकांच्या विचारांचा मागोवा घेणे उपयुक्त ठरेल. प्रा. रमेश तेंडुलकर आपल्या ' काव्य आणि आधुनिकता ' या इ. स. 1961 मधील ( म्हणजे प्रा. करंदीकरांच्या पूर्वोक्त लेखापूर्वीच्या ) लेखात म्हणतात, " पहिली गोष्ट मराठी कवितेच्या इतिहासापुरती तरी अशी की, प्रतिभासापेक्ष नवीनता असणार्या ज्या कवींच्या लिखाणाला कालसापेक्ष आधुनिकतेची जोड मिळाली त्यांनाच युगप्रवर्तक होण्याचा मान मिळाला. ज्ञानेश्वर, केशवसूत, मल्लिकार्जुन या तिघांविषयी आपणांस हे विधान करता येईल. हे तिन्ही कवी प्रकर्षाने आधुनिकही होते. .... ह्या आधुनिकतेतच आणखी एका प्रकारच्या आधुनिकतेचाही समावेश करता येईल. तिला वाङ्मयीन आधुनिकता असे म्हणता येईल. प्रत्येक कालखंडात वाङ्मयाची निर्मिती आणि तिचा आस्वाद ह्यासंबंधी एक विशिष्ट दृष्टी निर्माण होत असते. ह्या दृष्टीने त्या त्या कालखंडातील वाङ्मय विशेष प्रभावित झालेले दिसते. .... केशवसूतांनी मराठी



कवितेला नवी दृष्टी दिल्यानंतर टिळक, गोविंदाग्रज, बालकवी, बी वगैरे कवी तीच दृष्टी स्वीकारून परंतु स्वतःचे पृथगात्म वैशिष्ट्य प्रकर्षाला नेणारी कविता लिहितात, त्यात कृत्रिम अनुकरणाचा स्पर्शही नाही. ही वाङ्मयीन आधुनिकता स्वीकारल्यामुळे एखाद्या कवीच्या प्रतिभासापेक्ष नवीनतेस कोणत्याही प्रकारचा कमीपणा किंवा बाध येत नाही. उलट, त्याच्या प्रतिभासापेक्ष नवीनतेस ती उपकारकच ठरते. " ( 9 ) केशवसुतानी केवळ नवे कविताप्रकार निर्मिले नाहीत किंवा इंग्रजी कवितेच्या अनुकरणातून ते वेगळे नमुने मराठी कवी - रसिक - समीक्षकांपुढे ठेवले नाहीत तर " केशवसुतांच्या कवित्वाची जडणघडण ही प्रयोगशीलतेतून हळूहळू उक्रांत होत गेली आहे.... त्यांत स्वत्व शोधण्याची धडपड आहे. पुरातनाला आणि परकीयाला समकालीन संदर्भ प्राप्त करून देऊन त्यांना नवे रूप देण्याचा प्रयत्न आहे." ( 10 ) त्यामुळे या उपरोक्त कालखंडाला तर केशवसुतांचे नाव मिळालेच, परंतु त्यांच्या काव्यातील पहिल्या क्रांतीची व तीमधून मराठी कवितेला मिळालेल्या आधुनिकतेची आणि नवतेची अजूनही चर्चा चालू आहे व येथून पुढेही होत राहील. तथापि, प्रा. तेंडुलकरांच्या उपरिनिर्दिष्ट विवेचनाचा अर्थ आपल्या विषयाच्या संदर्भात स्पष्ट आहे. ' आधुनिकता ' आणि ' नवता ' हे शब्द समानार्थी नव्हेत. मराठीत जरी मॉडर्निटी या शब्दाला पर्यायी म्हणून हे दोन्ही शब्द वापरण्याची प्रथा असली तरी त्यांचे अर्थनिर्णयन करायला हवे. सध्या तरी मॅडकर, करंदीकर, आणि तेंडुलकर या सर्वांच्या एतद्विषयक विवेचनावर अधिक विचार करून आपल्याला असे म्हणता येईल की ' आधुनिकता ' आणि ' नवता ' यांचा संबंध हा कारण आणि कार्य किंवा परिणाम

( कौज आणि इफेक्ट ) अशा स्वरूपाचा काही ठिकाणी दाखविता येत असला तरी दर वेळी हा संबंध एकास एक या पद्धतीने व अनुक्रमे कारण आणि कार्य असा दाखविता येत नाही. कारण आधुनिकता ही देखील एक व्यामिश्र गोष्टीच्या परिणामस्वरूप अस्तित्वात आलेली वा येणारी गुणधर्मविशेषसमुच्चयाने प्रभावित अशी घडामोड आहे. मात्र अनेक ठिकाणी आधुनिकता ही काव्यातील नवतेच्या दोन प्रमुख कारणांपैकी एक आहे. ही आधुनिक-प्रवणता माणसाला समकालीन युगबोध देते. अशा युगबोधाचे काव्य हे साहजिकच नवे असते. त्या त्या कवीची व्यक्तिविशिष्ट प्रतिभा हे काव्यातील नवतेचे दुसरे कारण होय. गो. वि. करंदीकरांनी आणखी एका ठिकाणी दिलेल्या निरीक्षणाचा या संदर्भात आपल्याला उपयोग होईल. डॉ. विजया राजाध्यक्ष यांनी घेतलेल्या मुलाखतीत करंदीकर एके ठिकाणी म्हणतात, " मौलिकता ही परंपरेच्या संदर्भात, वस्तुनिष्ठपणे तपासता येते. जिथे जाणीव व तिची अभिव्यक्ती यात एकदम बदल झालेला जाणवतो तिथे मौलिकता प्रत्ययाला येते. " (11) अशी मौलिकता आपल्याला या 1949 नंतरच्या कालखंडात मर्हेकरांच्या ' काही कविता ' व ' आणखी काही कविता ' या दोन्ही संग्रहांमध्ये प्रथम प्रत्ययाला आली. तिथे कवीची समकालीन वास्तवाची जाणीव आणि त्या जाणिवेची अभिव्यक्ती या दोहोंमध्ये एकदमच बदल झालेला दिसून येतो. त्याचा विचार मर्हेकरांवरील प्रकरणात सविस्तरपणे करावयाचा आहे.

अलीकडे म्हणजे 1978 च्या सुमारास काव्यातील आधुनिकतेसेंबंधी मांडलेल्या विचारांत प्रा. त्र्यं . वि. सरदेशमुख म्हणतात, " जागेपण, बंडखोरी व नवीनाची उत्कट प्रीती हे आधुनिकतेचे गुणधर्म अर्वाचीन काळात केशवसुतांमध्ये प्रथम प्रकट झाले, हे सर्वमान्य आहे . ..... जे जे प्राचीन, अर्वाचीन व समकालीन त्या त्या सर्वांत वावरणारी एकसूत्रता व समान सचेतता जाणवणारी संवेदनशीलता म्हणजे आधुनिकता. ....ऐतिहासिक असून इतिहासजमा न होणे हे आधुनिकतेचे एक लक्षण आहे. ....साहित्यातील आधुनिकता कशी असू शकते याचा ' नवा शिपाई ' ही कविता एक उत्कृष्ट नमुना आहे. ' नव्या मनु'तील ' नवा शिपाई ' ही केशवसुतांची कल्पना मडेंकरांच्या ' नव्या मनु'तील ' गिरिधर पुतळा ' यामध्ये प्रकट होते. ' शांतीचे साम्राज्य स्थापू पाहणारा नव्या दमाचा प्रेषित ' शिपाई पुढल्या युगात यंत्रविश्वाचा तेल सांभाळणारा एक कष्टकरी श्रमिक होऊन उभा राहतो. लोखंड, पोलाद, आग, भट्टी आणि यंत्रे यांच्याशी निगडित असूनही त्याच्या जीवनाला नवतेचे, कलात्मकतेचे, सौंदर्याचे व मार्दवाचे आवाहन आहे. नवेपणा आणि चालू दडी यांच्या मर्माचा हा शोध आहे. त्याला सामोरे जाणार्या व आत्मियतेने स्वीकारणार्या साहित्यात आधुनिकतेचे रूप दिसू शकते. ' आधुनिक ' हे नवे / जुने काहीही असू शकते. नुसत्या कालगतीने त्याचा पराभव होत नाही. किंवा नुसत्या अद्यतनेने त्याला प्रतिष्ठा असत नाही. ....रविकिरण मंडळाची कविता समकालीन धारणा पोटाशी धरून वाढली आणि त्याच काळाबरोबर वाहून गेली. --- उलट विठ्ठलराव धाटे यांची ' मनोगते ' आणि ' विचारविलसिते ' भूतभविष्याचा

एकच रीधा करून वर्तमानक्षणी मग्न दिसून येतात. त्यामुळे ती नवी आणि आधुनिक होतात. त्यांच्यात सतत जागेपण आहे, सतत प्रश्नाकुलता आहे, प्रतिसाद देणारे भान आहे. आधुनिकतेला या तिन्ही गोष्टींचे भान असते. ---- या उदाहरणांनी हेच सिद्ध होते की, :- ( i ) काही प्राचीन / ऐतिहासिक कृती त्यांच्या अंगभूत आधुनिकतेमुळे अस्मान असतात. ( म्हणून त्यांचे अनुकरण करण्याचा मोह पुढीलाना होतो. ) ( ii ) आधुनिकतेचे मूल्य जोपासण्यासाठी अर्वाचीनांना प्राचीन कृतींचे अनुकरण करण्याची मुळीच आवश्यकता नसते. ( iii ) झापडलेल्या समीक्षेला मूल्यांच्या जाणकारीबाबत साफ चकवता येते. ----- जिब्रान आणि रवींद्रनाथ आधुनिक राहतात त्यांच्या सचेत जागेपणाने, प्रश्नाकुल वृत्तीने, समग्र वस्तुजाताशी असलेल्या स्वत्वाच्या ( आयडेंटिटी ) संबंध- भानाने. " ( 12 )

या एकूण विवेचनावरून असे ध्यानात येते की प्रा. सरदेशमुख काव्यातील / साहित्यातील समयुगीन सन्मुखतेला आणि त्यातून निघणाऱ्या नित्यनूतन नवतेला आधुनिकता म्हणू इच्छितात. प्रस्तुत शोधप्रबंधात आपल्याला मॉडर्न, मॉडर्निटी, आणि मॉडर्निझम् या पाश्चात्य संकल्पनांच्या निव्वळ अनुकरण व अनुवादातून नव्हे तर भारतीय व मराठी भाषक समाज आणि साहित्याच्या संदर्भात आधुनिक, आधुनिकता आणि आधुनिकवाद यांचा विचार करावयाचा आहे. तेव्हा आपल्याला या शब्दांच्या व त्यांनी निर्देशित केल्या जाणाऱ्या संकल्पनांच्या वापरात एवढा सर्वसमावेशक, सर्वव्यापी अर्थ गृहीत धरून चालणार नाही. डॉ. इंद्रनाथ चौधरीसारख्या आणखीही काही समीक्षकांनी

रवींद्रनाथ टागोर, भारतीय तत्त्वज्ञान व मानसिकता यांच्या संदर्भात आधुनिकतेचा अर्थ अनावश्यक तेवढा ताणण्याचा प्रयत्न केला आहे. ( 13 ) तो मान्य केला तर समीक्षेतील अशा शब्दांचा नेमकेपणा हरवून जाईल आणि समीक्षेचा मूळ उद्देश असफल होईल. पूर्वी म्हटल्याप्रमाणे आपण अधुना या कालवाचक क्रियाविशेषणातून बनलेला आधुनिक हा शब्द इंग्रजीतील 'मॉडर्न' साठी व आधुनिकाचा भाव एतदर्थ 'आधुनिकता' हा शब्द 'मॉडर्निटी' साठी वापरणे योग्य ठरेल.

मात्र मराठी साहित्यात आणि समीक्षित तसेच गंभीर संशोधनात नवता आणि आधुनिकता हे दोन्हीही शब्द इंग्रजीतील modernity या एकाच शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून वापरले जातात. खरे तर आधुनिक आणि नव अशी दोन्ही विशेषणे सुरवातीला कालवाचक अर्थानेच वापरली गेली आहेत आणि इंग्रजीमधील modernity आणि modernism या दोन्ही संज्ञांमधील मूल्यगर्भता अभिप्रेत मानून वेगवेगळे समीक्षक आधुनिकतेचा आणि नवतेचा विचार आपापल्या लेखनाद्वारे करीत आहेत. उदाहरणार्थ पूर्वोक्त 'नवसाहित्य' या शिवाजी विद्यापीठात सादर झालेल्या आणि पीएच्. डी. पदवीसाठी मान्य झालेल्या प्रबंधात डॉ. पंडित टापरे म्हणतात, " ..... या नवसाहित्याच्या कालखंडात ( 1940 ते 1970 ) जी नवता ( modernity ) महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात आली, तिचे स्वरूप कोणते, या प्रश्नाचे उत्तर शोधावयास हवे. नवसाहित्याने दिलेले सद्य-कालीन भान - मोकळेपणा, परंपराविरहितता व परंपरेचा नवा अर्थ शोधण्याची वृत्ती घेऊन त्या प्रकाशात जीवनाचा विचार करणे म्हणजे नवता. नवता ही मनोवृत्ती जीवनात येण्यासाठी

सतत प्रयोगशील रहाणे, मनामध्ये कोणताही पूर्वग्रह न बाळगणे आवश्यक ठरते. ही अवघड किमया नवसाहित्याला साधली आहे असे नाही. मात्र त्याने परंपरेचा त्याग केला अथवा परंपरेचा नवा अर्थ शोधला आणि यासाठी मनःपूर्वक प्रयत्न केले. नवसाहित्यात या नवते- ( modernity ) चे स्वरूप काय आहे हे पहाण्यासाठी या नव्या युगाची वैशिष्ट्ये अवलोकन करणे आवश्यक आहे." (14 )

पाश्चात्य धर्मविचारात व समाजशास्त्रविचारात मॉडर्न हे विशेषण जरी परंपरेशी विरोधी याच अर्थाने वापरले जात असले तरी त्याला कालिक अर्थाशी काही प्रमाणात जोडून घेऊन युरोपमधील पूर्वोक्त राजकीय व समाजजीवनातील क्रांतीच्या अनुषंगाने 18 व्या शतकाच्या अखेरीस आलेल्या अभूतपूर्व बदलांना मॉडर्न असे विशेषण वापरले गेले व त्या वेगळेपणाचा भाव ती मॉडर्निटी असे मानले गेल्याचे दिसते. हे आपण पाहिले आहेच. मराठीतील समानार्थी वाटणाऱ्या अर्वाचीन व आधुनिक या शब्दांमध्ये कोणता भेद, का कारणे आवश्यक आहे त्याचाही विचार आपण पूर्वी केला आहे. ( पहा पृ. 14... )

समाजजीवनात व प्रतिबिंबित स्वरूपात साहित्यात/ काव्यात आधुनिकता आढळल्यावर त्या घडामोडीस वा चळवळीस आपण आधुनिकवाद म्हणावयाचे का असा प्रश्न या संदर्भात उपस्थित होतो. पूर्वी सामाजिक शास्त्रांच्या विश्वकोशाच्या

आधारे आपण, " आधुनिकवाद म्हणजे वैज्ञानिक प्रगती आणि धर्म आणि कला या मानवी संस्कृतीमधील अत्यंत पुरातन काळापासून चालत आलेल्या घटकांमध्ये सुसंवादी संबंध निर्माण करण्याचे प्रयत्न होत. " हेही पाहिले आहे. (15) आपल्याकडील समाजजीवनात आधुनिकतेच्या काही खुणा वा आधुनिक म्हणता येतील असे काही बदल 19 व्या शतकाच्या अखेरीस आढळू लागले. समाजजीवनातील या बदलांनी कवींच्या मनोभूमिकेत तद्वत अभिवृत्तीत ( अॅटिट्यूड ) बदल होणे हे देखील अपरिहार्यच होते. समाजजीवनातील या आधुनिकतेची लक्षणे व वैशिष्ट्ये कोणती यांचा विचार पुढे करावयाचा आहे.

प्रा. रमेश तेंडुलकरांच्या पूर्वोक्त विवेचनातील " -----

प्रतिभासापेक्ष नवीनता असणार्या ज्या कवींच्या लिखाणाला कालसापेक्ष आधुनिकतेची जोड मिळाली त्यांनाच युगप्रवर्तक होण्याचा मान मिळाला. ज्ञानदेव, केशवसुत, मठेकर या तिघांविषयी आपणांस हे विधान करता येईल. " ( 16 ) या विधानाचा संबंध नंतरच्या ' समयुगीन सन्मुखता ' या प्रा. सरदेशमुखांच्या लेखातील एतद्विषयक विवेचनाशी जोडला की ते दोघेही आधुनिकता हा शब्द 18 व्या शतकातील वा नंतरच्या कोणत्याही घडामोडींच्या मर्यादित अर्थाने न घेता फारच व्यापक अर्थाने घेत आहेत हे ध्यानात येते. स्वकालाचे भान ठेवून त्याला प्रतिसाद देत नित्यनूतनता व सचेतनता यांचे आपल्या वाङ्मयीन कुर्तीमधून दर्शन घडविणे म्हणजे आधुनिकता असा अर्थ प्रा. तेंडुलकर व प्रा. सरदेशमुख यांना अभिप्रेत

आहे. परंतु आपण प्रा. तेंडुलकरांच्या विधानाचा नीट मागोवा घेतल्यास असे दिसते की, ते 'आधुनिकता' व 'वाङ्.मयीन आधुनिकता' असे वेगवेगळे शब्द वापरतात. त्यांनी तसे स्पष्ट म्हटले नसले तरी 'वाङ्.मयीन आधुनिकता' या शब्दांतून त्यांना निव्वळ 'आधुनिकते' पेक्षा काही वेगळे वा अधिक अभिप्रेत आहे. उघडच ते मराठी समाजजीवनात गेल्या शतकात जी 'आधुनिकता' इंग्रजांच्या राजवटीमुळे व इंग्रजांच्या संपर्कातून निर्माण झाली ती आधी गृहीत धरून पुढे वाङ्.मयीन आधुनिकता असा व्यवच्छेद करित आहेत. एकोणिसाव्या शतकातील समाजजीवनात पूर्वी स्पष्ट केलेल्या कारणांमधून आलेल्या आधुनिकतेचे स्वरूप कोणते होते ते पाहणे आवश्यक ठरते. या काळात मराठी भाषक समाजात काही ठळक प्रवृत्तिविशेष आढळू लागले. हे आपण पूर्वी पाहिले आहेच. ती जी वैशिष्ट्ये समाजजीवनात निश्चितपणे दिसून येऊ लागली ती मुख्यतः इहवादाचा व बुद्धिप्रामाण्यवादाचा स्वीकार, उदारमतवादी व्यक्तिवाद, मानवहितवाद, विचारस्वातंत्र्य तसेच इतिहासाचे व ऐतिहासिकतेचे मान इत्यादी होती हेही पाहिले आहे.

याच काळात प्रबोधन व भौतिक सुधारणा <sup>यांच्या</sup> परिणामातून लोकांचा धर्माकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन बदलण्यासही सुरुवात झाली. मराठी भाषक समाजामध्ये धर्ममतांच्या बाबतीत कडवा कट्टरपणा इतर भाषक समाजाच्या तुलनेने काहीसा कमी होता. याचे एक कारण वारकरी संप्रदायाचा सर्वसामान्य समाजावर उदारमनस्कता या अर्थाने प्रभाव एरवीही होताच. तथापि, अशा बहुजनसमाजापासून काहीशा दूर असलेल्या समाजगटात शिक्षणाच्या प्रभावाने व प्रबोधनाचा परिणाम होऊन तसेच धार्मिक बाबतीतल्या



सुधारणांचा परिणाम झाल्यानेही धर्माच्या व धार्मिक मतांच्या बाबतीत काहीसे उदारपणाचे धोरण लोकांकडून अंगीकारले गेले. 19 व्या शतकात निर्माण झालेल्या प्रबोधनाच्या चळवळीतून मराठी मनावर झालेले परिणाम म्हणून आगरकरप्रभृती विचारवंतांच्या प्रयत्नांतून बुद्धिप्रामाण्य हे मूल्य समाजमानसात रुजणे शक्य झाले. महाराष्ट्रातील सगळीच माणसे वा सर्व समाज एकाएकी बुद्धिप्रामाण्यवादी झाली असे नव्हे. परंतु प्रबोधनकार विचारवंतांच्या कार्यातून एकत्रित परिणाम म्हणून हे दडू लागले. किंबहुना धर्माला व स्त्रींना कमी महत्त्व देणे आणि बुद्धिप्रामाण्यवादाचा स्वीकार या दोन्ही गोष्टी हातात हात घालूनच वावरणार्या आहेत. पारंपरिक भारतीय समाजरचनेत भूतदया हे मूल्य धार्मिक तत्त्व व आचारविचारांमधील एक भाग म्हणून या ना त्या रूपात अवश्य होते. परंतु इंग्रजी शिक्षणाच्या व पाश्चात्य देशांमधील घडामोडींच्या परिणामातून मानवहितवादाचे ( Humanitarianism ) वारे येथील समाजात वाहू लागले. माणसाला एक व्यक्ती म्हणून महत्त्वाचा मानण्याची आवश्यकता वाढू लागली. पूर्वी समाजातील वा कुटुंबातील त्याच्या ज्येष्ठ - कनिष्ठ स्थानानुसार त्याला वागविले जात असे त्याऐवजी त्याला माणूस म्हणून वागविणे वा ओळखणे ही गोष्ट नक्कीच मानवी प्रगतीच्या व एकूण परिवर्तनाच्या दिशेने समाजाला नेणारी म्हणून लक्षणीय होय.

फ्रेंच राज्यक्रांतीने जगाला दिलेल्या महान देणगीचा म्हणजे स्वातंत्र्य, समता व बंधुभाव या तत्त्वत्रयीचा समाजजीवनात स्वीकार ही गोष्ट एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील एक अत्यंत महत्त्वाची घडामोड आहे. किंबहुना त्याचे फार दूरगामी परिणाम

झाले. भारतीय समाजरचनेत जातिव्यवस्थेचा भाग म्हणून एक त्रिणिनिष्ठता आपोआपच आलेली आहे. त्यामुळे वारकरी संप्रदाय वा महानुभाव पंथाचे कार्य व प्रभाव गृहीत धरूनदेखील समता व बेधुभाव या दोहोंचा समाजाच्या वरच्या थरात म्हणजे उच्चवर्णीयांमध्ये शिरकावच झालेला नव्हता. परंतु, इंग्रजी शिक्षणातून - ते उच्चवर्णीयांमध्ये आधी पसरले - जो महत्त्वाचा परिणाम झाला त्यात या सत्त्वत्रयीचा स्वीकार ही अत्यंत लक्षणीय अशी घडामोड होय, असे म्हणावे लागेल.

धर्माने जेव्हा संबंध समाजजीवन नियंत्रित होते तेव्हा साहजिकच माणसाच्या सर्व विचारांचे वा कर्तृत्वांचे केंद्र हे धर्म, परलोक, पारलौकिक कल्याण वा पारलौकिकाचा विचार ठेच होते. इहवाद वा इहवादी दृष्टिकोणाचा स्वीकार ही काही अकस्मात घडून आलेली वा सर्वांनी फार जाणीवपूर्वक केलेली कृती म्हणता येणार नाही. परंतु बुद्धिप्रामाण्यवादाच्या स्वीकाराने धर्माचे महत्त्व कमी होण्यातच इहवादाचीही बीजे होती. गेल्या शतकात या प्रवृत्तीचा आढळ समाजात निश्चितपणे होऊ लागला. भौतिक सुधारणा, इंग्रजी शिक्षण व नवे ज्ञानविज्ञान या सर्वांचा तो एकत्रित परिणाम आहे. रुढींचे - विशेषतः व्यक्तिविकासाला व व्यक्तिस्वातंत्र्याला (अशा घातक) रुढींचे उच्चाटन या काळात झाले वा होऊ लागले तेही याचमुळे होय. जगभर सर्वदूर निरनिराळ्या मानवसमूहांत स्त्रीचे स्थान हे पुरातन काळापासून नेहमी दुय्यम, हक्काच्या गुलामांचे, उपेक्षेचे वा शोषणाच्या बळीचे राहिलेले आहे. तसेच ते गेल्या शतकात भारतात व महाराष्ट्रातही होते. प्रबोधनकाळातील सुधारणांचा काही भर हा आपोआपच समाजातील या उपेक्षित व शोषित

घटकाच्या सैदभात होता. इंग्रजी शिक्षण व प्रबोधन या गोष्टींचा एक महत्वाचा परिणाम म्हणजे स्त्रीकडे बघण्याच्या सर्वसामान्य माणसाच्या दृष्टिकोणात एका आमूलाग्र परिवर्तनाची निदान सुस्वात तरी झाली. आज जर समाजात स्त्रीमुक्तीचे नवे वारे वाहत असताना दिसत असतील तर त्याची काही मूलभूत तयारी ही गेल्या शतकातील धडापोडींमुळे झालेली आहे. प्रारंभी अर्थातच त्यात सहानुभूतीचा, मानवतावादी वृत्तीचा भाग होता. परंतु स्त्रीकडे दासी म्हणून - मग ती भोगदासी असो की कुटुंबातील सर्व प्रकारची कामे केवळ स्त्रीचा जन्म म्हणूनच विनातक्रार करणारी , वेगवेगळ्या भूमिकांतील एक व्यक्ती वा घटक असो - पाहण्याऐवजी एक माणूस या नात्याने पाहिले पाहिजे. त्यातच स्त्रीचे, पुरुषाचे व एकूण समाजाचे हित आहे ही जाण माणसाला आली. यातील कुठलीही गोष्ट आपोआप झाली नाही. प्रबोधनाचे कार्य करणाऱ्या व्यक्ती आणि संस्था यांनाच ते श्रेय द्यायला हवे.

उदारमतवादी व्यक्तिवाद हे मूल्यदेशील मराठी भाषक समाजात व एकूण भारतीय समाजात या काळापासून म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून हळूहळू रुढ होऊ लागले. हे खरे आहे. त्याचे मूल अर्थातच इथल्या समाजात नव्हते. आपण ते इंग्रजांकडून घेतले. आणि त्याचे काही बरेवाईट परिणामही या शतकात वा अगदी चालू काळातही भोगतो आहोत. वास्तविक 'अधिकारापुढे मान लुकविण्याच्या सर्वसाधारण भारतीय प्रवृत्तीमध्ये या व्यक्तिवादाला स्थान नक्कीच नव्हते. परंतु इंग्रजी शिक्षणाच्या परिणामातून ते मिळाले.' ( १७ ) माणसाला आपल्या आयुष्याचे काहीही करण्याचा अधिकार आहे अशी निदान बौद्धिक पातळीवरील जाण तरी समाजात विशेषतः

शहरी उच्चवर्णीयांमध्ये निर्माण झाली.

या काळात सुरवातीला विज्ञानाचे चमत्कार पाहताना सर्वसामान्य माणसाची प्रतिक्रिया ही आश्चर्यांची, कौतुकाची, क्वचित अविश्वासाची वा भीतीची असली तरी शिक्षणाच्याच परिणामातून निदान काही बुद्धिवर्तानी विज्ञाननिष्ठेचा स्वीकार केला. इतकेच नव्हे तर विसाव्या शतकात सावरकरांसारखे विचारवंत देवाची जागा विज्ञानाला देण्यास तयार झाले. विज्ञान ही एक आदरणीय, पूजनीय गोष्ट बनली हे एकूण सामाजिक परिवर्तनाच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे होते. सुरवातीच्या उत्साहात निदान काही लोकांकडून तरी विज्ञानाचा असा एक जीवनमूल्य म्हणून स्वीकार होऊन विज्ञानाला असे महत्त्वाचे स्थान मिळणे हे भारतीय समाजात कित्येक शतकांनंतर घडून आले.

तत्कालीन मराठी भाषक समाजजीवनामध्ये ही जी आधुनिक परिस्थिती वा नवे वास्तव निर्माण झाले त्याला प्रतिसाद देताना व त्याच्याशी आंतरक्रियेने जोडले जाताना जी वाङ्मयीन प्रवृत्ती निर्माण झाली व काही प्रमाणात प्रकर्षाने जाणवू लागली तिचा परिणाम त्वरित आधुनिकवादात झाला नाही हे लक्षात घेणेही आवश्यक व महत्त्वाचे आहे. पूर्वी निर्दिष्ट केल्याप्रमाणे इंग्रजांनी भारतीयांच्या अभ्यासक्रमात इंग्रजी साहित्याचा समावेश केल्याचा परिणाम असा झाला की एका पूर्णतया वेगळ्या, नव्या जीवनसरणीशी आणि मूल्यव्यवस्थेशी नवशिक्षित मनांचा संपर्क आला. त्यातल्या अनेकांनी त्या नव्या मूल्यव्यवस्थेचा स्वीकार केला. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीला वाङ्मयाच्या क्षेत्रात विशेषतः काव्यामध्ये

स्वच्छंदवादी चळवळीचा जो अभूतपूर्व प्रभाव दिसतो, त्याचे मूळ नवशिक्षितांच्या अभ्यासांमध्ये आलेल्या वर्डस्वर्थ, कोलरिज, स्कॉट, बायरन, शेली, कीट्स इत्यादींच्या कवितेत होते. 'गोल्डन ट्रेझरी' हे पुस्तक मुळी सुरवातीच्या काळापासून भारतीयांच्या इंग्रजी अभ्यासक्रमातील क्रमिक पुस्तकच असले तरी केवळ त्या कविता अभ्यासून 'हे सगळे नवे आहे, असेच आपणही लिहिले पाहिजे' असे वाटायला लागून मराठी कवींनी वा साहित्यिकांनी लगेच अनुकरणाला सुस्वात केली. इतक्या सरळ साध्या पद्धतीने हा प्रभाव पडला व त्यातून मराठीतले सुरवातीचे स्वच्छंदवादी काव्य निर्माण होऊ लागले. असे मानणे हा एक अतिसुलभीकरणाचा प्रकार होईल.

त्या कालखंडात सगळा नवशिक्षित मराठी समाज स्वार्तत्र्याच्या नव्या अनुभूतीने भारल्यासारखा झाला होता. हे स्वार्तत्र्य राजकीय नव्हते तर प्रामुख्याने वैचारिक पातळीवरचे होते, एका अर्थाने मानसिक होते. पिढ्यानुपिढ्यांच्या गतानुगतिकतेमधून सुटका झालेल्या व इतरांचीही तशी सुटका करू पाहणार्या नव्या मनांचे होते. समकालीन वास्तवाला त्यावेळच्या सुशिक्षित कवी- साहित्यिक - विचारवंतांनी दिलेला तो प्रतिसाद होता. स्वच्छंदवादी काव्य हा देखील त्या काळातील मुक्त मनांचा आविष्कार होता. मात्र ही मुक्तता अनुभवायला लागणारे संवेदनशील मनही त्या त्या सर्वांजवळ होते, याकडे अभ्यासकांना दुर्लक्ष करून चालणार नाही. तेव्हा स्वच्छंदवादी काव्याची निर्मिती ही केवळ बाह्यानुकरणातून झाली नसून त्या काव्यातून अप्रत्यक्ष शिकविल्या जाणार्या जीवनसरणीतील व वाङ्मयव्यस्थेतील मूल्यव्यवस्था आत्मसात केल्यामुळे ती झाली. त्या

पहिल्यावहिल्या सुशिक्षितांच्या पिढ्यांनंतरच्या आजपर्यंतच्या पिढ्यांनीही तेच केले वा त्यांच्याही बाबतीत असेच घडले असे म्हणावे लागेल. यात केवळ काही वाङ्मयप्रकार मराठीत आणणे वा इंग्रजी धर्तीवरील रस आपल्या नाटकात घालणे एवढेच नव्हते तर समीक्षेची खूपशी परिभाषा व तत्वे वा सिद्धांतही आपण स्वीकारले. परिणामी इंग्रजीतील समीक्षाव्यवहार आजही आपल्याकडे वेदवाक्यवत् मानला जातो हे आपण पाहतोच. इंग्रज व त्यांच्या संस्कृतीशी आलेल्या या संपर्काचा परिणाम एतद्देशीयांच्या व साहित्यिकच मराठी भाषकांच्यादेखील, बुद्धी, भावना व विचारशक्ती या सर्वांवरची पारंपरिकतेची बंधने शिथिल होण्यात झाला. असे बंधमुक्त मन स्वच्छंदतेकडे व साहित्यातील स्वच्छंदवादाकडेही आकर्षित व्हावे यात नवल नाही. पूर्वी सांगितलेल्या सगळ्या नव्या परिस्थितीचा, जीवनसरणीतील 'आधुनिकता' चा प्रभाव मराठी मनावर पडला. ते मनही नव्याला प्रतिसाद देणारे, त्याचा थोडाफार स्वीकार करणारे या अर्थाने 'आधुनिक' होत गेले. मात्र याचा अर्थ आधुनिकता समजतेने समाजमनात बाणली असे नाही. तसेही कुठे घडत नाही. उलट, माणसाचा स्वभाव हा व्यक्तिगत पातळीवर कधी कधी नव्याचे स्वागत करणारा असा असतो पण सामूहिक पातळीवर जुन्याला शक्य तेवढा सांभाळणारा असतो असे मानवी समूहांच्याव्यक्तीच्या निरीक्षणामधून दिसते. नव्याचे स्वागत करणार्या व्यक्ती कमी असतात, पण तसे स्वागत करू पाहणार्या व्यक्ती मग जुन्या-नव्याची सांगड घालणे जास्त सोयीचे मानून तसे करू लागतात. ते व्यक्तिमनाला कमी तापदायक वाटते. समाजमन तर व्यक्तिमनापेक्षा जास्त सावकाश बदलते.

आधुनिकतेच्या पूर्वनिर्दिष्ट लक्षणांमधूनच व्यक्तिर्केन्द्रितता आणि आत्मनिष्ठा हे मूल्यही प्रभावी ठरू लागले. इंग्रजीतील स्वच्छंदवादी काव्याची पुढील वैशिष्ट्ये कळत नकळत सुरवातीच्या काळात जोरकसपणाने आढळणे अगदी स्वाभाविक होते. केशवसुत, बालकवी, रे. टिळक, गोविंदाग्रज, तंबि, विनायक, रेंदाळकर, चंद्रशेखर व नंतरच्या रविकिरण मंडळाच्या काव्यात पुढे येणारी जवळ जवळ सगळी लक्षणे वैपुल्याने आढळतात. आत्मनिष्ठा ( subjectivity ) आत्यंतिक संवेदनशीलता, उत्कट भावनाविष्कार, निसर्गाबद्दलची विलक्षण ओढ, तसेच निसर्गाला आदर्शवत वा गुरू मानणे, त्याच्याच ठायी सत्याचा साक्षात्कार शोधणे, गतकाळाविषयी आस्था व ओढ, नवी भाषा, नियम व सांकेतिकतेविरुद्धची बंडखोरी, तीव्र व उत्तुंग कल्पनाशक्तीचा वापर, अद्भुताचे आकर्षण, गूढवाद, मानवी हक्कांबद्दलची आस्था आणि तीव्र तळमळ, उदासीनतेचे विचित्र आकर्षण, ग्रामीण जीवन व प्राणिजीवन यांत रस वाटणे, मध्ययुगीन इतिहासात रमण्याची गोडी या सगळ्या स्वच्छंदवादी वैशिष्ट्यांना केवळ या कवींनी आत्मसात करून आपल्या काव्यात त्यांचा आविष्कार घडविला, असे नव्हे तर त्या काळातील वाचक-रसिकांनीही याच गुणांसाठी त्यांच्या काव्यावर प्रेम केले. प्राचीन काव्यापेक्षा हे सगळे अगदीच निराळे व व्यक्तीला हवी असलेली प्रतिष्ठा देणारे होते आणि वाचकांना त्यांच्या काळात अनुभवाला येणार्या लोकांच्या वाढत्या अपेक्षांशी सुसंगत होते.

मुळात आपला भारतीय व मराठी भाषक समाज कृषिप्रधान होता.

बलुतेदारी ही गावगाडा चालविण्याची सर्वमान्य पद्धती होती. कारण बहुसंख्य लोकवस्ती

खेड्यांमधून होती. परंतु विसाव्या शतकात हळूहळू शहरांची वाढ होऊ लागली आणि कृषिसंस्कृतीकडून यंत्र-उद्योग-तंत्रज्ञानप्रधान औद्योगिक संस्कृतीकडे आपली वाटचाल सुरू झाली. अशी आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया 19 व्या शतकातच सुरू झालेली असली तरी विसाव्या शतकात तिला वेग आला. शहरी सुशिक्षितांमध्ये पाश्चात्य जगातील घडामोडींचे पडसाद उमटू लागले आणि माणसाचे मनच जणू बदलू लागले. त्या बदलाला विज्ञानातील, भौतिक शास्त्रांमधील नवनवे शोध आणि राजकीय, सामाजिक क्षेत्रातील घडामोडी आदींचा विशेष हातभार लागला. आईन्स्टाईनचा सापेक्षतावाद, हायसेनबर्गचा क्वांटम सिद्धांत, मार्क्सचा मार्क्सवाद, फ्रॉइड-अॅड्लर-युंग यांचे नवमानसशास्त्र या वेगवेगळ्या क्षेत्रांमधील नवनव्या उपपत्तींनी अनेक पारंपरिक समजूतींना धक्के देऊन त्या बदलण्यास माणसाला भाग पाडले. न्यूटनच्या भौतिकवादाचा पाया जो वैज्ञानिक नियतिवाद ( Scientific determinism ) त्यालाच मुळपासून हादरे बसले. त्या काळाचा विज्ञानाला नवा परमेश्वर मानून चालणारा भौतिकवाद, व्यवहारवाद, आशावाद, प्रगतिवाद आणि आदर्श समाजरचनेची स्वप्ने या सा-यांना वैज्ञानिक नियतिवादाचा जो आधार होता तो आधारही जणू आईन्स्टाईनच्या व हायसेनबर्गच्या सिद्धांतांनी काढून घेतला. त्यामुळे विज्ञानातील तथाकथित ' अंतिम सत्ये ' ही नाहीशी झाली. या सा-या घडामोडी मानवी जीवनाच्या अगदी भिन्न भिन्न क्षेत्रांशी संबंधित असल्या तरी त्या सर्वांच्या संकीर्ण परिणामांमुळे माणसाचे जीवनाचे आणि माणसाविषयीचेही आकलनच बदलून टाकले. ' काळाची जाणीव ही माणसाच्या मनातच आहे आणि एका क्षणामध्येच काळाचे सगळे क्षण सामावलेले असतात ' असा रश्या बर्गसोने मांडलेल्या नव्या



सिद्धांताने माणसाचे वास्तव आणि वास्तवाचे आकलनही पूर्णतया बदलून टाकले. हा सिद्धांत आईन्स्टाइन व फ्रॉइड यांच्या विश्वविषयक आकलनाला पूरक असा होता. आईन्स्टाइनच्या सिद्धांताने जसे बाह्यविश्वाविषयीचे आकलन बदलले तसे फ्रॉइड-ॲडलर- युंग यांच्या मानसशास्त्रातील संशोधनामुळे मानवी मनाविषयीचे किंवा त्याच्या अंतर्विश्वाचे आकलनही बदलले. जगासंबंधीचे माणसाचे कल्पनाविश्व हे माणसाच्या मनाला बसणा-या प्रत्येक धक्क्याने बदलत राहते आणि अशा बदलत्या जगाची ती व / वा लय साहित्यिकाने आपल्या साहित्यातून दाखवली पाहिजे अशी अपेक्षा साहित्यिकाकडून केली जाऊ लागली.

या सा-या संशोधनाच्या परिणामातून साहित्यिकांच्या धारणा आणि साहित्याचेही स्वरूप बदलणे स्वाभाविकच होते. उपरोक्त संशोधन हे जरी प्रामुख्याने पश्चात्य समाजात प्रथम प्रसृत झाले तरी विसाव्या शतकात अनेक कारणांनी लहान झालेल्या जगातही ते वेगवेगळ्या मार्गांनी सर्वदूर - विशेषतः शहरी सुशिक्षितांच्या जाणिवांपर्यंत - पोचले. " मानवी मन, त्याचे व्यक्तित्व, तर्कशक्तीच्या मर्यादा, यांचे चित्रण प्राऊस्ट व अद्वि गीद, व त्यानंतर फॉकनेर, जेम्स जॉईस, व्हर्जिनिया वूल्फ, डी. एच्. लॉरेन्स, यांच्या लेखनातून येऊ लागले. नव्या कालकल्पनेचा वापर जॉईस, प्राऊस्ट यांच्या कादंबऱ्यांत व रिल्के-इलियट यांच्या काव्यात झालेला दिसतो. .... नव्या कालकल्पनेचा सर्वांत अधिक परिणाम झाला तो भाषेवर. भाषा आपल्या कालकल्पनेवर अवलंबून असते. या नव्या कालकल्पनांनी भाषेची जडणघडण विस्कटून टाकली. " ( 18 )

यातून तयार झालेली संवेदनाशीलता हीच ख-या अर्थाने ' आधुनिक संवेदनाशीलता ' होय. तिचे व्यक्तिपरत्वे आविष्कार वेगवेगळे असतात. पूर्वी आपण आधुनिक हे विशेषण प्रामुख्याने प्रबोधनकालखंड आणि त्याच्या उत्तरभागात म्हणजे विसाव्या शतकात मराठी समाजातील माणसांमध्ये जे बदल झाले त्या संदर्भात वापरले होते. परंतु ' आधुनिक ' हे विशेषण प्रामुख्याने कालवाचक व आधुनिकवादी कलावंत साहित्यिकांच्या वा त्यांच्या कलेच्या संदर्भात गुणसूचक / मूल्यसूचक बनते. तर ' आधुनिकवादी ' हे प्रामुख्याने गुणसूचक आणि मूल्यसूचक असे विशेषण कलावंत, साहित्यिक आणि त्यांच्या कलेला व साहित्याला लावले जाते. हे ध्यानात घेऊन आधुनिक शब्दाचा वापर करावा हे योग्य ठरेल.

कोणत्याही प्रकारची बंदिस्त जीवनसरणी किंवा विचारसरणी नाकारणे हे आधुनिकवादाचे आणखी एक अत्यंत महत्त्वाचे लक्षण म्हणावे लागेल. यातूनच प्रखर अशी बंडखोरी किंवा विद्रोह पुकारीतच आधुनिकवादी कलावंत वा साहित्यिक आपल्या कलाकृतींचे वेगळेपण उद्घोषित करीत असतो. केशवसुतादी कवींनी मराठी काव्यात केलेली क्रांती या संदर्भात पाहता येते पण तरीही केशवसुतादी पहिल्या पिढीतील कवींना आपल्याला ' आधुनिकवादी ' असे म्हणता येणार नाही, कारण त्यांच्या एकूण कवितेत माणसाच्या भवितव्याविषयी आणि काळाला आणि वास्तवाला आकार देण्याच्या क्षमतेवर फार मोठा विश्वास व्यक्त होत असून केशवसुतांनी तर आपल्या कवितेत स्वर्गसमक्षतेचे स्वप्नच पाहिले होते, असे आपल्याला म्हणता येते. ती सारीच जाणीव मराठी साहित्यात 1940 च्या सुमारास पूर्णपणे बदलली. मॅट्टेकरादी कवींपासून जी आधुनिकवादी कविता लिहिली जाऊ लागली

तिच्यात एकूण या प्रकारच्या स्वच्छंदवादी स्वप्नरंजनालाच जागा नाही. तर उलट स्वच्छंदवादाला प्रखर विरोध हे आधुनिकवादाचे पहिले महत्त्वाचे लक्षण होय हे आपण नंतर पाहणार आहोत.

आधुनिकवाद हा वाङ्मयीन संदर्भात ध्यानात घेताना आपल्याला दोन अंगांचा विचार करणे आवश्यक ठरते. एक म्हणजे समकालाशी सन्मुख राहणे. म्हणजेच वेगळ्या शब्दांत कालभान. दुसरे अंग म्हणजे मूल्यभान. पूर्वी आपण पाहिलेल्या समाजजीवनातील घटकांमध्ये या आधुनिकतेच्या मूल्यांचाही समावेश होता हे येथे पुन्हा ध्यानी घ्यावयाचे आहे. त्या मूल्यांचे भान म्हणजे मूल्यभान. दोन्ही गोष्टी जेथे एकत्र जाणवतील तिथे आधुनिक संवेदनशीलता आहे असे म्हणता येते. उदा. पु. भा. भाव्यांजवळ कालभान आहे पण मूल्यभान नाही. कारण ते आपल्या साहित्यातून पारंपरिक आदर्शांचाच पाठपुरावा किंवा गौरव करतात. हे अगदी स्पष्टच दिसते आणि नवकथेतील आधुनिक मूल्यांच्या बाजूने उभे राहण्याची वेळ आली तेव्हा " ... नवकथा लिहिणारे व तिची तरफदारी करताना सुस्वातीला फडक्यांशी दोन हात करणारे भावेदेखील नवकथेवर टीका करू लागले व स्वतः ते आणि त्यांचे चहाते देखील भावे नवकथाकार नव्हेत, असे म्हणू लागले." (19) म्हणजे भाव्यांजवळ आधुनिक काळाला साजेसे मूल्यभान नाही. उदा. पु. भा. भाव्यांपेक्षा अगदी नंतरच्या पिढीतील नवे लेखक चंद्रकांत खोतीजवळ मूल्यभान आहे. कारण ते आधुनिकवादाला साजेशी बंडखोरी करतात. हे त्यांच्या 'मूर्तिक' या संग्रहावस्न आणि त्यातील कवितांवस्न दिसू शकेल. पण त्यांच्याजवळ ऐतिहासिकतेची सुरस्पष्ट जाण म्हणजेच कालभान नाही आणि म्हणून पु. भा.

भावे व चंद्रकांत खोत हे दोघेही आधुनिक नाहीत. व्यक्ती वा समाज केवळ विज्ञानाचा वापर करणारे झाल्याने वा आपल्या काळात उपलब्ध झालेल्या तंत्रज्ञानांनिष्ठ सुखसोयीशी जोडले गेल्यानेही आधुनिक बनत नाहीत, तर या दोन्हींचा तसेच सामाजिक क्षेत्रात झालेल्या क्रांतिकारक बदलामुळे ज्यांच्यामध्ये परिवर्तन झाले आहे, ज्यांची मूल्ये आधुनिक झाली आहेत, त्या व्यक्ती वा तो समाज आधुनिक असे यथार्थपणे म्हणता येईल. परिवर्तनातून आलेले मूल्यभान आणि अर्थातच कालभानही दाखवणार्या व्यक्ती व ते समाज आधुनिक होत. अशा आधुनिकाचा पुरस्कार करणारी चळवळ ती आधुनिकवादी चळवळ होय आणि ही विचारप्रणाली मोडणारा वाद तो आधुनिकवाद होय.

मात्र, आधुनिकवाद हा मुख्यतः कलावंतांच्या/ साहित्यिकांच्या मनाशी संबद्ध असल्याने आणि त्यामध्ये समकालीनतेची जाण व मूल्यांचे भान या दोन्ही गोष्टींचा समावेश असणे आवश्यक असल्याने आधुनिकवादाचा आशय कोणता हे ठरविणे काहीसे कठीण होते. सांस्कृतिक आणि ऐतिहासिक गोष्टींतील अनेक घटकांना स्पष्टपणे नकार व नव्याचा जाणीवपूर्वक स्वीकार या कल्पना आधुनिकवादात अनुस्यूत असतात. शहरांमध्ये व त्यातही मुंबईसारख्या महानगरांमध्ये असलेल्या व्यक्ती तिथल्या उद्योगप्रधानतेमुळे व जगाशी संपर्कामुळे अगदी वेगाने आधुनिक बनतात. त्यामुळे मूळचा अशा ठिकाणी जन्मला-वाढलेला वा बाहेरून अशा शहरांमध्ये आलेला साहित्यिक हा चटकन आधुनिकवादी मनोवृत्तीचा बनतो. त्याला जुने ते सगळे लवकर टाकून देण्याची आणि नवे घडविण्याचीही तीव्र आस जाणवू लागते. म्हणून तो एकूणच आपल्या परंपरेकडे अधिक डोळसपणे पाहून परंपरेची मुळापासून

पुनर्रचना करण्यासाठी प्रवृत्त होतो. " आधुनिकतावादाचे बौद्धिक घटक फार मोठ्या प्रमाणात गैतार्गुतीचे आणि बऱ्याच वेळा परस्पर विरुद्ध वाटतात, पण त्या सर्व विविधतेमागे एक उत्स्फूर्त भावना आहे, ती म्हणजे कोणतीही बैदिस्त विचारसरणी किंवा जीवनसरणी नाकारणे ! ह्या गंभीर नव्या मूल्यसापेक्षतावादाकडे पाहणाऱ्या विचारसरणीला कलावंत आणि लेखक विशिष्ट तऱ्हेनेच प्रतिसाद देतात. अनुभव अथवा घटनांकडे ते ठामपणे सतत बदलत्या दृष्टिकोणातून पाहतात. " ( 20 ) आरुघ्याच्या विविध अनुभवांचे प्रकटीकरण करताना अनेकानेक सैदर्भाची घट्ट वीण अशा साहित्यिक/ कलावंतांच्या कृतींमध्ये येणे, त्या कृतींना अनेकार्थता लाभणे व सैदर्भबहुलतेमुळे अशा कृती दुर्बोध बनणे हेदेखील साहजिकच होय. शहरी, बहुभाषिक, औद्योगिक आणि यंत्रबद्ध वा यंत्रशरण अशा वातावरणात घेतल्या जाणाऱ्या अनुभवांना आपोआपच व्यामिश्रता आलेली असते आणि अशाच अनुभवांना आपल्या कृतींमधून साकार करण्याची आधुनिकवादी साहित्यिकांची धडपड असते. विविध व्यक्तिगत आणि सामाजिक, सामान्य वा असाधारण अशा अनुभवांना साहित्यगत करताना साहित्यिकांना नवी भाषा, नवे संकेत घडवणे अपरिहार्यच होऊन बसते. या साऱ्यांना सामावणारे तंत्रही नवे बनते वा बनवावे लागते. अत्यंत स्पष्टपणे आपले नवेपण जाणवून देणारी अशी कवितेची भाषा जेव्हा समोर येते तिचे आधुनिकवाद सुरू झाला असे म्हणता येईल. मराठी कवितेत हे मंडेकरांच्या ' काही कविता ' व ' आणखी काही कविता ' मध्ये घडले. तत्पूर्वीच्या मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादाला त्यांनी ठामपणे नकार दिला. नवी आविष्कारपद्धती घडविताना प्रतिमावादाचाही उपयोग मराठी कवितेत करणे त्यांना

आवश्यकच नव्हे तर अपरिहार्यही वाटले. इंग्रजी साहित्यातही काहीसे असेच व हेच घडले होते. असे दिसते. ( 20 )

इतिहासाकडे वळणे हे स्वच्छंदवादी वाङ्मयाच्या पहिल्या काही वर्षांत एकूणच मराठी साहित्यात विशेषत्वाने आढळू लागले होते. इतिहासाचे थडे माणसाला आपले पुढील आयुष्य सुधारण्यासाठी उपयोगी होतील अशा समजुतीतून हे घडत होते. परंतु इतिहासापेक्षा मिथकांना जास्त महत्त्व दिले जाणे हा आधुनिकवादाचा आणखी एक लक्षणीय विशेष मानला जातो.

वास्तवासंबंधी objective reality तेवढीच खरी गोष्ट असा एक समज प्रबोधनयुगाचा आणि बुद्धिप्रामाण्यवादाचा परिणाम म्हणून या काळात रुढ होऊ लागला होता. परंतु वास्तवासंबंधीच्या या मर्यादित कल्पना टाकून देऊन प्रत्येकाला जाणवणारे वास्तव वेगळे असू शकेल आणि अशा एकाच वेळी काहीशा परस्परविरोधी वाटणार्या गोष्टीदेखील वास्तवामध्ये अस्तित्वात असू शकतील असे मानले जाऊ लागले.

आपण थड येथेही नाही आहोत वा थड तेथेही नाही असे वाद् लागणे म्हणजे एक प्रकारचे आध्यात्मिक आत्मउन्मूलनच होय. हेही लक्षण आपल्याला काही कवितांमध्ये विशेषतः मॅकॅकरॉच्या काव्यात पाहायला मिळते. हे आत्मउन्मूलन कधी कधी आपल्याला जणू काही या जगात फेकून दिले गेले आहे अशा वाटण्यातूनही निघणारे असते.

आधुनिकवादी संवेदनशीलतेमध्येच आणखी एक लक्षण पडायला मिळते ते म्हणजे काळ आणि भाषा या दोहोंबद्दलची कमालीची संतर्कता किंवा जागस्कता. ' स्व ' बद्दलची अतिरेकी जागस्कता हेही या संवेदनशीलतेचाच भाग आहे.

भाषेच्या संप्रेषणक्षमतेबद्दल संशयग्रस्तता हेही आधुनिकवादी संवेदनशीलतेचेच आणखी एक लक्षण मानावे लागेल. भाषा ही व्यक्तीव्यक्तींमधील संप्रेषणामध्ये अपुरी पडते आहे असे वाटणे हे यानूनच निर्माण होते. याचा एक अपरिहार्य व मानले तर विधायक परिणाम असा होतो की भाषेच्या संदर्भात कवितेत प्रयोग करावेसे वाटतात किंबहुना एक प्रकारच्या कलात्मक निकडीमधूनच असे प्रयोग करण्याची तीव्र आणि तातडीची गरज भासते. मराठी नवकवितेत विशेषतः मढेकरांनी केलेले प्रयोग हे या लक्षणाच्या संदर्भात पाहिले जाणे आवश्यक आहे. अशा एखाद्या अवस्थेत तर कवीला असेही वाटते की भाषा ही आपल्या अभिव्यक्तीसाठी काय किंवा माणसा-माणसांमधील मूलभूत संप्रेषणासाठी काय, वापरता येणे जवळपास अशक्य आहे. (' शब्द टराटर फाडुनि टाकी ' या ओळीने सुरु होणारी मढेकरांची कविता हाच आशय सांगते.) यानून आपोआपच भाषिक प्रयोगशीलता निर्माण होते. आधुनिकवादाच्या पुरस्कर्त्यांमध्ये मराठीत मुक्तछंदाकडे तर इंग्रजीत ' प्री व्हर्स ' कडे असलेला जो ओढा आपल्याला आढळतो तो याचाच द्योतक आहे. Traditional and conventional पारंपरिक आणि रुढिबद्ध रीतींपासून/ मार्गांपासून दूर जाण्याचा प्रयत्न हेही आधुनिकवादाचे एक लक्षणच म्हटले पाहिजे; कारण ते मार्ग हे अपुरे वाटायला /पडायला लागतात. आधुनिक साहित्य हे दुर्बोध होऊ लागले. कारण कवी / कलावंत हे अधिकाधिक

गुंतागुंतीच्या अनुभवोना शब्दरूप देण्याचा प्रयत्न करीत असतात. आधुनिकवादातील एक गमतीदार विरोधाभास म्हणजे मूळांचा शोध देण्याचा प्रयत्न सुरू होतो. आदिमतावादालाही आधुनिकवादामध्ये थोडीफार जागा आहे असे म्हणता येईल.

व्यक्तिपरत्वे आधुनिकवादाचे आविष्कार हे वेगवेगळे असतात.

युरोपमधील वास्तव्याचा अनुभव, पारश्चात्य आधुनिकवादी साहित्य-कलांचा मर्तेकर आणि रेगे या दोघांचाही परिचय / अभ्यास हे दोन्ही घटक समान असूनही दोघांच्या कवितेत दिसणारा आधुनिकवाद अगदी भिन्न स्वरूपाचा आहे, हे आपल्याला त्यांच्यासंबंधीच्या विस्तृत विवेचनात घ्यानी येऊ शकेल. तसेच आधुनिकवाद हा मूल्ये आणि काल किंवा ऐतिहासिकतेचा अक्ष अशा दोन्ही अंगांमधून आविष्कृत होणारा विचारव्यूह असल्यामुळे त्याचा आविष्कार फक्त एकाच अंगाने तपासता येणार नाही. गेल्या शतकापासून तर 1950 पर्यंत आपल्या समाजामध्ये जे काही परिवर्तन झाले आहे, त्यातून मूल्यांविषयीची काही एक विशिष्ट जाणीव वा वरती सांगितलेले मूल्यमान निर्माण झाले. असे मूल्यमान दाखविणारे साहित्यिक ते आधुनिक साहित्यिक असे म्हणता येईल. परंतु केवळ मूल्यांचे भान असूनही आधुनिक



संवेदनशीलतेला तेवढे पुरेसे नाही तर काळाचे भानही आवश्यक असते तेव्हाच अशा संवेदनशीलतेला आधुनिक असे म्हणता येईल.

मराठी साहित्यातील आणि विशेषतः काव्यातील आधुनिकतेचा आणि आधुनिकवादाचा असा विचार करताना हेही ध्यानात ठेवावे लागते की आधुनिकता आणि आधुनिकवाद या दोन्ही संकल्पना पुरेशा गुंतागुंतीच्या आहेत. त्यामुळे त्यांची व्याख्या वा स्पष्टीकरण करताना आपल्याला हवा तेवढा नेमकेपणा त्यामध्ये आणता येणे ही गोष्ट तशी कठीणच असली तरी कुठे तरी सुरुवात करून काही प्रयत्न करणे आवश्यक आहे. एक गोष्ट स्पष्ट आहे की जेव्हा वाङ्मयीन प्रमाणकांत बदल घडून येतो, साहित्यनिर्मितीत परिवर्तन घडून येते आणि त्याचा पुरस्कर्ता असा गट निर्माण झाला की वाङ्मयीन वाद LITERARY ISM निर्माण होतो. हा गट या नव्या प्रमाणकांच्या अभिस्वी आणि समीक्षेच्या पातळीवर बाबतीत जेव्हा कृतिशील होतो तेव्हा ती चळवळ बनते. अर्वाचीन मराठी साहित्याच्या सुरवातीच्या कालखंडातच असे घडले, उदाहरणार्थ साहित्याच्या प्रेरणा बदलल्या, सामान्य माणसाचे जीवन, त्याची सुखदुःखे हे साहित्याचे आशयद्रव्य बनू लागले, साहित्याचे घाट बदलले, नवनवे घाट निर्माण होऊ लागले, मुख्य म्हणजे साहित्याच्या आणि विशेषतः काव्याच्या भाषेचे स्वरूप बदलले हे आपण सारे जाणतोच. याचाच अर्थ वाङ्मयीन प्रमाणकांमध्ये बदल घडून आला. परंतु त्यावेळी जी स्वच्छंदवादी साहित्याची मराठीत निर्मिती झाली तेव्हा त्याचा पुरस्कर्ता गट एवढा जागस्कपणे कृतिशील नव्हता आणि प्रस्थापितांचे समर्थन करणारा फारसा गटही अस्तित्वात होता, असे दिसत नाही. त्यातल्या त्यात 1920 च्या सुमारास

रविकिरण मंडळाने एकत्रित वा काहीशा संघटितपणे जे वाङ्मयीन कार्य केले त्याला चळवळ असे म्हणता येईल. परंतु वास्तववादाकडे विशेषतः काव्याला नेऊ पाहणारा हा गट स्वच्छंदवादाच्या पकडीतून सुटू शकला नाही. परिणामी, चळवळ होऊनही तिचा परिणाम त्यावेळचे काव्य समकालीन जीवनजाणिवांना व्यक्त करण्याच्या किंवा प्रभावी होण्याच्या दृष्टीने व वाङ्मयीन परिवर्तनाच्या दिशेनेही फारसा होऊ शकला नाही. उलट, या काळात एकूण मूळ मराठी कवितेच्या तेजस्वी परंपरेचा एका अर्थी विशेष लक्षणीय असा -हासच झाला. रविकिरण मंडळाच्याच नव्हे तर एकूण स्वच्छंदवादाच्या विरोधात मराठीत निर्माण झालेले नवकाव्य मात्र त्याला असा जाणीवपूर्वक परिवर्तनाच्या दिशेने नेणारा पुरस्कर्ता गट लाभल्याने आणि ताल्त्वक सिद्धांतनाच्या आधारे असा पुरस्कार केला गेल्याने नवसाहित्याची चळवळ बनली. हा कालखंड 1940 ते साधारणतः 1960 पर्यंतचा कालखंड होय. या पहिल्या कालखंडात, मळेकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, अनिल, मनमोहन, य. द. भावे, वसंत हजरनीस, गं. ब. ग्रामोपाध्ये, सदानंद रेगे आदी कवींच्या काव्यकर्तृत्वाला मराठी कवितेतील पहिले आधुनिकवादी काव्य असे म्हणावे लागेल.

मराठी कवितेतील ( आणि कथेतीलसुद्धा ) आधुनिकवादामध्ये अगदी स्पष्टपणे जाणवणारे दोन टप्पे आहेत : एक 1940 ते 1960 या कालखंडात अस्तित्वात असलेली नवकवितेची अवस्था आणि 1960 नंतर सुरू झालेली अवस्था असे हे दोन टप्पे आहेत. पहिल्या अवस्थेचा प्रामुख्याने सत्यकथा आणि मौज तसेच अभिरुची आणि छंद या नियतकालिकांनी जाणीवपूर्वक पुरस्कार केला. पैकी मौज- सत्यकथेशिवाय इतर

नियतकालिकामध्ये इतका पद्धतशीर पुरस्कार नव्हता. अशा या नवसाहित्याचे म्हणजे प्रामुख्याने कविता आणि कथेचे वा. ल. कुलकर्णी व गंगाधर गाडगीळ, डॉ. वि. देशपांडे हे प्रथमपासून पुरस्कर्ते होते आणि नंतर द. वि. कुलकर्णी, प्रभाकर पाध्ये, गंगाधर पाटील, रा. भा. पाटणकर, विजया राजाध्यक्ष आदि अभ्यासक- समीक्षक या नवसाहित्याच्या समर्थक गटांमध्ये असल्याचे दिसते. रा. श्री. जोग, ना. सी. फडके, श्री. के. क्षीरसागर हे एका अर्शी त्यावेळच्या प्रस्थापितांचे समर्थक होते. आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्याच्या 1940 ते 1960 या कालखंडात मठेंकर, पु. शि. रेगे, करंदीकर, सदानंद रेगे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, अनिल, मनमोहन, य. द. भावे, वसंत हजरनीस, व गं. ब. ग्रामोपाध्ये तसेच वा. ना. देशपांडे यांचे काव्यातील योगदान विचारात घ्यायला यांच्यापैकी मठेंकर, पु. शि. रेगे आणि विदा करंदीकर यांच्या कविता विशेष लक्षणीय असून प्रखर आधुनिकवादी म्हणता येईल असे त्यांचे हे लेखन आहे. प्रामुख्याने सत्यकथा- मौज, अभिस्वी, तसेच छंद ही नियतकालिके पहिल्या टप्प्यातील नवसाहित्याचा पुरस्कार करणारी होती. मराठी कथेमध्ये गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, पु. भा. भावे आणि व्यंकटेश माडगूळकर यांचे कर्तृत्व हे कथेतील आधुनिकवादाच्या संदर्भात पाहिले जाते. कवितेच्या व कथेच्या क्षेत्रामधील या परिवर्तनाला नवता असे म्हणण्याची प्रथा आहे. परंतु तीही काहीशी कालनिष्ठ संकल्पना असल्यामुळे आणि आपल्याला केवळ कालनिष्ठ संकल्पनेपेवजी कालनिष्ठ तसेच मूल्यात्मक संकल्पना आपल्या विवेचनासाठी उपयुक्त ठरणार असल्याने आपण त्यांच्या कथांकडे आधुनिकवादाच्या संदर्भातच पाहणे योग्य ठरेल. मात्र, प्रस्तुत प्रबंधात आपण कवितेमधील आधुनिकवादाचा विचार करणार असल्याने

कथेच्या क्षेत्रामध्येही त्याच काळात घडलेल्या या परिवर्तनाचा केवळ एवढाच उल्लेख करून पुढे जाणे उचित ठरेल.

प्रत्येक भाषेतील व संस्कृतीमधील आधुनिकवाद हा काही प्रमाणात इतर भाषा व संस्कृतीशी मिळता-जुळता तर काही प्रमाणात इतरांइतकं भिन्न असणारा असूच असेल. कारण आधुनिकवाद हा त्या त्या भाषेतील परंपरेपासून खंडितता व परंपरेला नकार अधोरेखित करणारा वा त्या परंपरेला नवा अर्थ आणि आयाम देणारा असतो व प्रत्येक भाषेची परंपरा इतर भाषा व संस्कृतींइतकं काही प्रमाणात भिन्न असल्यामुळे प्रत्येक भाषेतील आधुनिकवाद हा काहीसा भिन्न असणे हे स्वाभाविकच आहे. तरीही आधुनिकवादामध्ये काही गोष्टी समान असणेही अत्यंत स्वाभाविक आहे. कारण परंपरेला नाकारताना कुठलाही आधुनिकवादी इतर भाषा व संस्कृतींशी त्या भाषेचा जो काही समान धागा आहे त्यालाही नकार देत असतो. असा नकार देताना काही वैशिष्ट्ये ठळकपणे उमटून दिसणारी तर काही तेवढी ठळक नसलेली अशी असतात. निरनिराळ्या भारतीय भाषांमधील आधुनिकवादामध्ये पुढील समान वैशिष्ट्ये आढळतात.

1. स्वच्छंदवादाला स्पष्टपणे विरोध
2. शैलीमध्ये अनौपचारिकता आणि भाषिक लयीमध्ये बोलीभाषेचा वापर
3. ताणांचा आणि संघर्षांचा व्याभिन्न आणि कधी कधी कर्णकट व बेसूर वाटेल असा आविष्कार

4. पारंपरिक मूल्ये आणि पारंपरिक सत्ये या दोहोंवर अविश्वास/अश्रद्धा -  
त्यामुळे व्यक्तिगत अनुभव आणि प्रतीक-प्रतिमांचा आश्रय
5. तर्कनिष्ठ संरचनांना नकार आणि प्रतिमांमधून आशयाच्या मांडणीवर भर
6. यातूनच निर्माण होणारी दुर्बोधता -- कधी कधी दुर्बोधतेसाठी दुर्बोधता  
वाटावी असा तिचा वापर
7. या सान्यांना सामावणारी कवितेची नवी परिभाषा (IDIOm)

( 22 )

( इतर अनेक भारतीय भाषांशी व त्यांतील पारंपरिक वा आधुनिक साहित्याशी माझा विशेष परिचय नसल्याने MODERNITY AND CONTEMPORARY INDIAN LITERATURE या विषयावर सिमला येथील ' इंडियन इन्स्टिट्यूट ऑफ अँडव्हान्स्ड स्टडी ' या संस्थेतर्फे 1966 च्या ऑक्टोबर मध्ये झालेल्या सेमिनारमधील शोधनिबंध आणि बर्बावर आधारित असा जो ग्रंथ त्या संस्थेतर्फे प्रसिद्ध झाला त्याचा आधार येथे घेतला आहे. )

अर्वाचीन मराठी कवितेच्या स्वच्छंदवादी कालखंडामध्ये म्हणजे केशवसुतांच्या कवितेपासून ते मठेकरांच्या ' शिशिरागम ' मधील कवितांपर्यंत समाजजीवनातील आणि समाजमानसातील, बुद्धिप्रामाण्यवादाचा व इष्टवादी दृष्टिकोणाचा स्वीकार, विज्ञाननिष्ठा, मानवहितवाद, उदारमतवादी व्यक्तिवाद, विचारस्वातंत्र्य आदी घटकांचा प्रभाव कवितांमधून आढळतो, हे पूर्वी पाहिले आहे. उपरोक्त काही घटकांमधूनच निर्माण

डोणारी प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाची अशी काही मूल्ये वाङ्मयीन आधुनिकवादामध्ये आढळतात:

- 1 . स्वच्छंदवादाला स्पष्टपणे विरोध .
- 2 . शैलीमध्ये अनौपचारिकता आणि भाषिक लयीमध्ये बोलीभाषेचा वापर .
- 3 . ताणांचा आणि संघर्षांचा व्याभिन्न आणि कधी कधी कर्णकट व बेसूर वाटेल असा आविष्कार .
- 4 . पारंपरिक मूल्ये आणि पारंपरिक सत्ये या दोहोंवर अविश्वास / अश्रद्धा - त्यामुळे व्यक्तिगत अनुभव आणि प्रतीक- प्रतिमांचा आश्रय .
- 5 . तर्कनिष्ठ संरचनेना नकार आणि प्रतिमांमधून आशयाच्या मांडणीवर भर .
- 6 . यानूनच निर्माण डोणारी दुर्बोधता -- कधी कधी दुर्बोधतेसाठी दुर्बोधता वाटावी असा तिचा वापर .
- 7 . या सा-यांना सामावणारी कवितेची नवी परिभाषा (IDIOAM).
- 8 . धर्मश्रद्धा व विज्ञाननिष्ठा या दोहोंबद्दल संदेह .
- 9 . आध्यात्मिक अस्वस्थता .
- 10 . आध्यात्मिक अगेहत्व .
- 11 . आत्मउन्मूलन/ परात्मता .
- 12 . माध्यमाची अतिरिक्त जाणीव .
- 13 . प्रयोगशीलता .

उपरोक्त सारीच वैशिष्ट्ये मराठी कवितेतील आधुनिकवादामधील पहिल्या टप्प्यापासून म्हणजे मढेकरप्रभृतींच्या कवितांपासून पाहावयास मिळतात. मात्र कुठल्याही एकाच कवीच्या काव्यात ती सारी वैशिष्ट्ये एकदम / एकत्रपणे आढळतील असे नाही. हे ध्यानी ठेवून मराठी कवितेतील आधुनिकता आणि आधुनिकवादाचा विचार येथून पुढील प्रकरणांमधून पूर्वोक्त पाच कवींच्या संदर्भात, त्या त्या कवींच्या काव्याच्या सविस्तर विवेचनाद्वारे करावयाचा आहे.

पूर्वी उल्लेख केल्याप्रमाणे ( पृ. ७७ वर ) मढेकरांच्या काव्यामध्ये १९४७ नंतर एकदमच समकालीन वास्तवाविषयीची अगदी नवी व वैशिष्ट्यपूर्ण अशी जाणीव आशय तसेच आविष्कार या दोन्ही अंगांनी दृष्टोत्पत्तीस आल्यामुळे त्यांना केशवसुतानंतरच्या अर्वाचीन मराठी कवितेतील दुसऱ्या क्रांतीचे श्रेय यथार्थपणे दिले जाते. साहजिकच त्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेच्या चर्चेने मी मराठी कवितेतील आधुनिकवादाविषयीच्या माझ्या प्रतिपादनाला सुरुवात करीत आहे. मढेकरांच्या कवितेतील आधुनिकतेची ही चर्चा प्रकरण तीन मध्ये येईल.

मढेकरांच्या आधी काव्यलेखनाला सुरुवात केलेले, तसेच पाश्चात्य साहित्यातील आधुनिकवादी चळवळीशी परिचित असलेले आणि ज्योची संवेदनशीलता समकालीन आधुनिक जाणिवानी घडविलेली आहे अशा पु. शि. रेग्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा विचार आपल्याला करणे अपरिहार्यच आहे. मढेकरांपेक्षा अगदी भिन्न

प्रकारची कविता लिहून, जाणिवेच्या काही अंगांमध्ये आधुनिकता दाखवीत व मठेकरापेक्षा वेगळ्या मागनि जात जात रेग्यांनी मराठी कवितेला अभिजात वाङ्मयाकडे नेण्याचा प्रयत्न केला व ते करीत असताना भाषेचे, छंदाचे व लयीचे विविध प्रयोग केले. शब्द, छंद, लय, रूपके व रचनाबंध आदी कवितेच्या घटकांबद्दलची रेग्यांची जाण आणि सजगता त्यांच्या संवेदनशीलतेला आधुनिकतेचे परिमाण देते. पु. शि. रेग्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा विचार पुढे प्रकरण चारमध्ये येईल.

प्राचीन मराठी कवितेत भारूडांमध्ये जी विलक्षण आवाहकता आढळते तशा प्रकारची आवाहकता असलेली अत्यंत प्रयोगशील कविता मठेकर-रेग्यांनंतरच्या काळात लिहिणारे विदा करंदीकर हेदेखील स्वतः इंग्रजी वाङ्मयाचे प्राध्यापक असल्याने त्यांचा पाश्चात्य साहित्यातील इलियट-ओडिन आदी आधुनिकवादाच्या प्रणेत्यांशी आणि आधुनिकवादाशी चांगल्या प्रकारे आणि <sup>योग्यते</sup> परिचय झाला होता. मठेकर आणि रेगे या दोघांप्रमाणेच त्यांनीही मराठीतील आधुनिकवादी साहित्याच्या संदर्भात सिद्धांतन आणि उपयोजित समीक्षालेखन केलेले आहे. त्यांची काव्यक्षेत्रातील कामगिरी मोठी आणि आधुनिकवादाच्या संदर्भात महत्त्वाची असल्याने प्रकरण पाचमध्ये त्यांच्या काव्यातील आधुनिकतेचा विचार केलेला आहे.

मराठी कवितेतील आधुनिकवादाचा दुसरा टप्पा 1960 च्या सुमारास सुरू झाला. त्या टप्प्यातील अत्यंत महत्त्वाचे व लक्षणीय काव्यकर्तृत्व असलेले आणि



मोठ्या प्रमाणात समीक्षालेखनही केलेले तसेच या दुसऱ्या टप्प्यातील आधुनिकवादाचे जाणीवपूर्वक समर्थन करणारे कवी म्हणून दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची अनेक कलाक्षेत्रातील कामगिरी मराठीत अपूर्व असून तोवेळपर्यंत ( म्हणजे 1960 पर्यंत ) मॅकेकरकृत क्रांती स्थिरावून एकप्रकारे साचलेपणाची कळा मराठी कवितेत येऊन <sup>घातली</sup> होती. अशा वेळी ही मरगळ दूर करण्याचे व मराठी कवितेला नवी क्षितिजे दाखविण्याचे कार्य चित्र्यांनी केले आहे. त्यांच्या अलीकडे प्रसिद्ध झालेल्या एकूण कविता -1 व 2 मधून 1954 ते 1994 पर्यंतच्या कालखंडात लिहिलेली त्यांची जवळ जवळ सारी कविता उपलब्ध झाली असून त्या कवितेतील आधुनिकतेचा यथाशक्य असा विचार या प्रबंधाच्या सहाव्या प्रकरणात केला आहे.

अरुण कोलटकर हे दिलीप चित्र्यांचे समकालीनच असले व दोघांच्या कवितालेखनाची सुरुवात 1954 -55 च्या सुमारासच झालेली असली तरी त्यांचा ' अरुण कोलटकरच्या कविता ' हा कवितासंग्रह चित्र्यांच्या पहिल्या ' कविता ' या संग्रहानंतर सतरा वर्षांनी 1977 मध्ये प्रकाशित झाला. चित्र्यांपेक्षा अत्यंत वेगळ्या प्रकारची कविता लिहिणारे आणि शब्दांच्या वापरामध्ये अगदी कटाक्षाने मितव्ययी असलेल्या अरुण कोलटकरांनीही मराठी कवितेला आधुनिक करण्यामध्ये अत्यंत मोलाची कामगिरी बजावली आहे. त्यांच्या काव्यकर्तृत्वाचा आणि त्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा विचार प्रकरण सातमध्ये केला आहे.

मराठी कवितेतील आधुनिकतेची आणि आधुनिकवादाची पार्श्वभूमी पाहून नंतर आपण आधुनिकता आणि आधुनिकवाद या संकल्पनांची तात्त्विक चर्चा प्रस्तुत प्रकरणामध्ये पाहिली. तसेच मठेकर, पु. शि. रेगे, विदा करंदीकर, दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर या पाच कवींच्या कवितांचा आधुनिकतेच्या आणि आधुनिकवादाच्या संदर्भात विचार का करावयाचा तेही वरती थोडक्यात पाहिले आहे. वरती सांगितल्याप्रमाणे एकेका प्रकरणात या कवींच्या संदर्भात विचार करून झाल्यानंतर आठव्या प्रकरणात प्रस्तुत प्रबंधाचा समारोप केला आहे. शेवटी संदर्भासाठी उपयुक्त ठरलेल्या मराठी व इंग्रजी ग्रंथांची, कोशांची तसेच मराठी व इंग्रजीतील समीक्षालेखांची सूची दिलेली आहे.

०००

- : संदर्भ टिपा : -

- 1 . टापरे, पेडित, ' नवसाहित्य ' पीएच् . डी. पदवीसाठी शिवाजी विद्यापीठात सादर केलेला व मान्य झालेला, अप्रकाशित प्रबंध, 1980, पृ. 6
- 2 . Faulkner, Peter, ' Development ', Modernism, Critical Idiom Series, Methuen & Co. London, 1977, pp 5-6
- 3 . Ibid .
- 4 . मठेकर, बा. सी. ' काव्यातील नवीनता ', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ. 1960, पृ. 133 .

- 5 . मढेकर, बा. सी. ' काव्यातील नवीनता ', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज,  
द. आ. 1960, पृ. 133 .
- 6 . मढेकर, बा. सी. ' काव्यातील नवीनता ', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज,  
द. आ. 1960, पृ. 133 .
- 7 . करंदीकर, गो. वि. <sup>' परंपरा आणि नवता '</sup> परंपरा आणि नवता, पॉप्युलर, मुंबई, द. आ. 1980  
पृ. 1- 13
- 8 . करंदीकर, उ. नि. पृ. 4
- 9 . तेंडुलकर, रमेश, ' काव्य आणि आधुनिकता ' श्रीदीपलक्ष्मी, वर्ष चवथे, अंक 46 वा,  
दिवाळी अंक, 1961, पृ. 24
- 10 . दावतर, वसंत, ' केशवसुतांच्या कवितेची अपूर्वता आणि आमच्या रसिकतेची मर्यादा ',  
केशवसुत गाउन गेले, मुंबई, केशवसुत जन्मशताब्दी प्रका., मुंबई, 1966, पृ.11
- 11 . राजाध्यक्ष, विजया, विंदा करंदीकर, संवाद, ग्रंथाली, मुंबई, 1985, पृ. 174.
- 12 . सरदेशमुख, त्र्यं. वि., ' समयुगीन सन्मुखता ', प्रदेश साकल्याचा, पुणे, श्रीविद्या,  
प. आ. पृ.56
- 13 . चौधरी, डॉ. इंद्रनाथ, ' आधुनिकोत्तरवाद: विविध रूपे, शोध मूलतत्त्वांचा संदर्भ  
भारतीय साहित्याचा, ' मराठी अनुवाद डॉ. पद्माकर दादेशावकर, पंचधारा-  
त्रैमासिक, वर्ष 36 वे, अंक पहिला, एप्रिल- मे-जून, 1993 पृ. 2 .

- 14 . टापरें, पंडित. ' नवसाहित्य ', पीएच् . डी. पदवीसाठी शिवाजी विद्यापीठात सादर केलेला व मान्य झालेला, अप्रकाशित प्रबंध, 1980, पृ. 6 .
- 15 . Seligman Edwin R.A., Ed. in Chief, Modernism, Encyclopedia of Social Sciences , Macmillan & co., New York, 1959, vol. X, pp. 564 .
- 16 . तेंडुलकर, रमेश, ' काव्य आणि आधुनिकता ' श्रीदीपलक्ष्मी, वर्ष चवथे, अंक 46 वा, दिवाळी अंक, 1961, पृ. 24 .
- 17 . नेमाडे, भालचंद्र, ' भारतीय समाज आणि आधुनिकीकरण ' टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, 1990, पृ. 73 .
- 18 . शेवडे, इंदुमती, ' सत्यकथा-अभिरुचि कालखंड ', मराठी कथा: उगम आणि विकास, सीमिया पब्लि. मुंबई, दु. आ. 1982, पृ. 248 .
- 19 . शेवडे, इंदुमती, तत्रैव .
- 20 . एड्.गब्लूम, फिलिप, ' मुंबईतील आधुनिकतावादामे 1940 ते 1950 मधील मराठी- इंग्रजी आविष्कार, ' अनु. विद्युत भागवत, अभिरुचि, डिसेंबर, 1990 पृ. 22
- 21 . एड्.गब्लूम, फिलिप, तत्रैव .
- 22 . Mohanty, Surendra, ' Modernism in Oriya Poetry, Modernism And Contemporary Indian Languages, Institute of Advanced Study, Simla, 1968, pp.347

प्रकरण तिसरे

मर्दकरांची कविता

## प्रकरण तिसरे

### मठेकरांची कविता

प्रत्येक भाषेतील व संस्कृतीमधील आधुनिकवाद हा काही प्रमाणात इतर भाषा व संस्कृतींशी मिळता जुळता तर काही प्रमाणात इतरांइन भिन्न असणारा असाच असेल. कारण आधुनिकवाद हा त्या त्या भाषेतील परंपरेला नकार आणि खंडितता अधोरेखित करत असतो. त्यामुळे तो परंपरेला नवा अर्थ आणि आयाम देणारा असतो. प्रत्येक भाषेची परंपरा इतर भाषा आणि संस्कृतीइन काही प्रमाणात भिन्न असल्यामुळे प्रत्येक भाषेतील आधुनिकवादाचे <sup>स्वरूप</sup> काही प्रमाणात <sup>असे</sup> भिन्न असणे स्वाभाविकच आहे. तरीही वेगवेगळ्या संस्कृतीमधील आधुनिकवादामध्ये काही गोष्टी समान असणेही अत्यंत स्वाभाविक आहे. कारण परंपरेला नाकारताना आधुनिकवादी इतर भाषा व संस्कृतींशी जोडणारा जो काही समान भाग असतो त्यालाही नकार देत असतो. असा नकार देताना काही वैशिष्ट्ये ठळकपणे उमटून दिसतात, तर काही तेवढी ठळक नसतात.

कोणत्याही जिवंत वाङ्मयीन संस्कृतीमध्ये नेहमी परिवर्तन घडत असते. मराठी काव्याच्या प्राचीन कालखंडातील परंपरेकडे या दृष्टीने पाहिले तर असे बदल झाल्याचे दिसते. अर्वाचीन काळात इंग्रजांच्या राजवटीनंतर समाजजीवनात झालेले बदल हे आधुनिकीकरणाकडे वाटचाल करणारे होते आणि अशा बदलांमुळे व केशवसुतप्रभृती प्रतिभावंतांच्या कर्तृत्वानून मराठी कवितादेखील आधुनिकतेकडे वाटचाल करू लागली. मात्र केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज, रेव्ह, टिळक इत्यादी कवींच्या कामगिरीने मराठीत

स्वच्छंदवादी कवितेची जी परंपरा अर्वाचीन काळात सुरु झाली तिचा रविकिरण मंडळाची कविता आणि नंतरच्या काळातील कविता यांच्यामध्ये -हास होत गेलेला दिसतो. ही -हासशील कविता कोणत्याही अर्थाने समकालीन जाणिवाना समांतर न राहता क्षीणाशय बनल्यामुळे अशा कवितेच्या विरोधी प्रतिक्रियेतून मठेकरांची नवकाव्य म्हणविली जाणारी कविता लिहिली गेली. या काळात मराठी साहित्यक्षेत्रात जे अभूतपूर्व बदल झाले त्याचा अगदी थोडक्यात परामर्श येथे घेऊन मठेकरांच्या कवितेतील आधुनिकता आणि आधुनिकवादाकडे आपल्याला वळता येईल. या काळात वाङ्मयीन प्रमाणकांत बदल घडून आला तो आपोआप न होता मठेकर, रेगे, करंदीकर आदींच्या जाणीवपूर्वक प्रयत्नांमुळे झाला. या काळात कथा व कविता याच दोन वाङ्मयप्रकारांमध्ये प्रामुख्याने समकालीन जाणिवेचे प्रतिबिंब उमटलेले दिसते. या काळात जीवनात जे बदल झाले त्यांना योग्य प्रकारे साहित्यात प्रतिबिंबित करण्यासाठी साहित्याची व कवितेच्या भाषेविषयीची एकंदर संकल्पनाही बदलणे आवश्यकच ठरले होते. साहित्याच्या व कवितेच्या स्वरूपात आणि भाषेत नवसाहित्यिकांनी केलेले या प्रकारचे बदल हे निव्वळ वरवरचे बदल नसून त्यामागे परिवर्तनाची निश्चित अशी जाणीव होती आणि अशा जाणिवेला समीक्षेच्या सैद्धांतिक आणि उपयोजित पातळीवर देखील ' वाङ्मयीन महात्मता ' सारख्या लेखनातून मठेकरांनी आकार दिला होता. त्यांनी लयतत्त्व, आत्मनिष्ठा व एकूण आकृतिवादी सिद्धांत मराठीत आणून नवीन वाङ्मयीन प्रमाणके मराठी साहित्याला दिली. साहित्यात असे परिवर्तन होते, तेव्हा त्याचा पुरस्कर्ता गटही कार्यरत असला की वाङ्मयीन वाद किंवा प्रणाली निर्माण होते, लिटररी इझम तयार होतो. हा

पुरस्कर्ती गट या प्रमाणकांच्या संदर्भात, अभिरुची व समीक्षेच्या पातळीवर कृतिशील होतो तेव्हा ती चळवळ होते. मराठीत 1945 ते 1960 च्या दरम्यान जी नवसाहित्याची चळवळ निर्माण झाली ती एकीकडे 1940 पूर्वीच्या सगळ्या मराठी साहित्यातील साचलेपणाच्या प्रतिक्रियेनून आलेली होती. जीवनातील आधुनिकतेची सुसंगत वा समांतर अशी ही जी नवसाहित्याची चळवळ निर्माण झाली त्या चळवळीला अभिरुची, छंद आणि सत्यकथा-मौज या नियतकालिकांनी अत्यंत सक्रिय असा पाठिंबा दिला. वा. ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, मं. वि. राजाध्यक्ष, वि. ड. कुलकर्णी, गं. ब. ग्रामोपाध्ये, कुसुमावती देशपांडे, प्रभृती या नवसाहित्याचे समर्थक होते.

मराठी कवितेतील आधुनिकवादामध्ये सरळ दोन टप्पे दिसतात. पहिला टप्पा 1945 ते 1958 पर्यंतचा असून त्यात मठेकर, रेगे, करंदीकर, सदानंद रेगे, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, अनिल, मनमोहन आदींचा समावेश करावा लागेल. तसे याच कालखंडात बा. भ. बोरकर, इंदिरा सैत, कुसुमाग्रज, वसंत बापट, मंगेश पाडगावकर, पद्मजा, पद्मा गोळे, इत्यादी कवी-कवयित्री काव्यनिर्मिती करीत होते. तरी त्यांच्यापैकी कुणालाही आधुनिकवादी म्हणता येणार नाही, काहींचा समावेश तर रविकिरण मंडळाची मराठीची स्वच्छंदवादी - सौंदर्यवादी धाराच सुदृढ करणा-या कवींमध्ये करावा लागेल. मठेकर- रेगे- करंदीकर यांच्याच प्रभावळीतील काहींची कविता प्रतिष्ठित मासिकांमधून प्रसिद्ध होत होती. येथून पुढच्या तीन प्रकरणामध्ये मराठी कवितेतील आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील तीन कवींच्या कवितेतील आधुनिकतेचा आणि आधुनिकवादाचा विचार करावयाचा आहे.



वाङ्मयीन आधुनिकवादाची काही अगदी ठळक अशी वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे मांडता येतील.

- 1 . स्वच्छंदवादाला स्पष्ट, प्रखर विरोध .
- 2 . बोलभाषेचा शैली आणि लयीमध्ये वापर .
- 3 . ताण व संघर्षांचा व्यामिश्र आणि कर्णकटू, बेसूर वाटेल असा आविष्कार .
- 4 . पारंपरिक मूल्ये आणि पारंपरिक सत्ये याबद्दल अविश्वास/ अन्नद्धा व त्यांतून व्यक्तिगत अनुभव आणि प्रतीकांचा आश्रय.
- 5 . तर्कनिष्ठ मांडणीस नकार देऊन प्रतिमांमधून आशयाची मांडणी ,
- 6 . दुर्बोधता - कधी कधी दुर्बोधतेसाठी दुर्बोधता ,
- 7 . सामान्य व्यवहाराच्या भाषेतील लयीचा कवितेच्या परिभाषेत वापर , ( 1 )

कविता व समीक्षा या दोन्ही क्षेत्रांतील कर्तृत्वामुळे एकूण मराठी कवितेकडे नव्या दृष्टीने पाहायला लावणारे कवी व समीक्षक म्हणून मढेकरांच्या स्थानाची चर्चा झालेली आहे. उभय क्षेत्रांतील त्यांच्या कर्तृत्वाचा आधुनिकतेची व आधुनिकवादी दृष्टिकोणाशी <sup>असताच्या</sup> सरळ संबंधाचा विचार येथे प्रस्तुत आहे. मढेकरांची कविता म्हणजे नवकविता असे समीकरण करूनही आधुनिकता व आधुनिकवादी कविता या दृष्टीने पूर्वी विचार झालेला आढळत नाही. हा विचार येथे करताना मराठी समाजजीवनातील व त्याचा परिणाम म्हणून अर्वाचीन काव्यातील आधुनिकतेची यापूर्वी चर्चितेची लक्षणे ध्यानात घेऊन, त्या अनुषंगाने मढेकरांच्या कवितेकडे पाहून, त्यांच्या आधारे मढेकर कितपत व कोणत्या अंगाने / अर्थाने

आधुनिक उरतात ते ध्यानी येऊ शकेल. मॅटेकरांची सारी संवेदनशीलता ही विसाव्या शतकाच्या प्रथमार्धातील केवळ मराठी सुशिक्षित व्यक्तींची संवेदनशीलता आहे असे नव्हे, तर बालपण ग्रामीण भागात गेलेल्या व शिक्षण, उच्च शिक्षण, नोकरी, इत्यादींसाठी शहरांमध्ये आलेल्या, युरोपमध्ये काही काळ राहून व महायुद्धाचा जगभरातील मानवजीवनावर झालेला परिणाम पाहिल्या- अनुभवलेल्या आणि आपले उत्तरायुष्य मुंबई - दिल्लीसारख्या महानगरात घालवलेल्या व्यक्तींची संवेदनशीलता आहे. इशपासूनच त्या संवेदनशीलतेच्या विशिष्टत्वाला सुरुवात होते. त्यांच्या जीवनदृष्टीशी या तपशिलाचा अत्यंत जवळचा संबंध आहे. गेल्या शतकात येथील समाजजीवनात ज्या आधुनिकतेची सुरुवात झाली तिने खूप मोठ्या प्रमाणात मराठी कवींची जीवनदृष्टी प्रभावित झाली होती हे आपण मॅटेकरांपूर्वीच्या कवींच्या काव्याधारे पाहू शकतो. मॅटेकरांनी सगळी लक्षणीय अर्वाचीन मराठी कविता वाचली होती असे दिसते. पूर्वसूरींच्या प्रभावाचा विचार पुढे येईल. परंतु कोणत्याही कवींच्या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाबरोबरच तो विशिष्ट देशकालपरिस्थितीतील समाजघटकही असल्याने त्या देशकालपरिस्थितीचे व त्यांच्या समाजमानसाचे चित्रही त्यांच्या काव्यात कुठल्या ना कुठल्या स्वरूपात उमटलेले असते. त्यांच्या व्यवहाराच्या व साहित्याच्या भाषेला आणि तिच्यातील साहित्याला असलेला इतिहास व परंपरा त्यांच्या निर्मितीला या ना त्या रूपाने प्रभावित करित राहणे हेदेखील अपरिहार्य असते. त्याने केलेले बंडही त्या परंपरेविरुद्ध असते, तसेच नवी परिभाषा ( idiom ) निर्माण करतानाही तो त्या भाषेतील कवितेच्या परिभाषेचा आधार देत त्या परिभाषेला स्वतःचे असे रूप देऊन आपल्या कवितेची परिभाषा

घडवतो. मर्हेकरांनीही हे सारे केले वा त्यांच्या कवितेतही हे असे झालेले पाहावयास सापडते. या सान्या गोष्टींची कारणमीमांसा पुढीलप्रमाणे करता येईल :

मर्हेकरांच्या कवितेच्या आशयात त्यांची समयुगीन सन्मुखता स्पष्टपणे जाणवते. त्यांच्या कवितेतील आशय दोन गोष्टींनी नियंत्रित झालेला आहे. त्यातील पहिली गोष्ट म्हणजे <sup>त्यांचे</sup> युरोपमधील वास्तव्य <sup>ही सैय.</sup> <sup>त्यामुळे</sup> इंग्रजी, इटालियन व फ्रेंच भाषेतील समकालीन चलवळींच्या तसेच पाश्चात्य चित्रकलेच्या परिचयाने ते अत्यंत प्रभावित झाले आणि तुलनेला त्यांच्या पूर्वानुभवातील साहित्य आणि जीवन असल्याने त्यांच्या कलाविषयक तसेच काव्यविषयक जाणिवानी काही विशिष्ट रूप घेतले. इंग्रजीतील मॉडर्निझमची चलवळ साधारणतः 1890 ते 1920 या आधीच्या जवळपास शंभरवर वर्षे चाललेल्या स्वच्छंदवादी प्रवृत्तीच्या विरोधी प्रतिक्रियेमधून निर्माण झाली होती. दुसरी गोष्ट म्हणजे समकालीन भारतीय व पाश्चात्य जीवनात घडणार्या घडामोडी आणि त्या सर्वांचा मनुष्यजीवनावर झालेला व होणारा परिणाम. मराठीत अर्वाचीन कवितेतील सुरवातीचा कालखंड हा स्वच्छंदवादी प्रवृत्तीचाच कालखंड होता. खुद्द मर्हेकरांची पहिली प्रसिद्ध कविता 1931 ची असून, पहिला 'शिशिरागम' हा एकोणीस कवितांचा 1939 साली प्रकाशित झालेला काव्यसंग्रह प्रामुख्याने याच समकालीन प्रवृत्तीचा आणि कित्ते गिरवणार्या स्वरूपाचा आहे. एकीकडे या समकालीन जीवनात आधुनिक कालाच्या परिणामस्वरूप पुढील वैशिष्ट्ये वा लक्षणे कमीअधिक प्रमाणात आढळू लागलेली होती आणि अर्वाचीन मराठी साहित्यात व विशेषतः स्वच्छंदवादी काव्यात ती प्रभावीपणे प्रतिबिंबित झालीही होती परंतु

स्वच्छंदवादी कवितेतील कल्पनेच्या आणि कल्पनाशक्तीच्या अतिरेकी प्रदर्शनाची जणू काही मिठी बसलेली असल्याने रविकिरण प्रवृत्तीचे कवी आपल्या कवितेत एक प्रकारचा कृतक वास्तववादही आणू पहात होते. समकालीन समाजजीवनाची व समाजमानसाची ही वैशिष्ट्ये अशी होती:

- 1 . धर्माचे महत्त्व कमी होणे - रूढींचे उच्चाटण .
- 2 . बुद्धिप्रामाण्यवाद .
- 3 . विज्ञाननिष्ठा .
- 4 . स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुभाव .
- 5 . मानवहितवाद .
- 6 . उदारमतवादी व्यक्तिवाद .
- 7 . रूढींचे समाजातील बदललेले / बदलणारे स्थान व त्यामुळे तिच्याकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणात झालेला बदल .
- 8 . इहवादी दृष्टिकोणाचा काही प्रमाणात स्वीकार .
- 9 . माणसांच्या परस्पर नात्यांमधील बदल .
- 10 . व्यक्तीला असलेले विचारस्वातंत्र्य .
- 11 . इतिहासाचे / ऐतिहासिकतेचे भान .

उपरोक्त काही घटकांमधूनच निर्माण होणारी प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाची

अशी काही मूल्ये वाङ्मयीन आधुनिकवादामध्ये आढळतात:

- 1 . स्वच्छंदवादाला स्पष्टपणे विरोध .
- 2 . शैलीमध्ये अनौपचारिकता आणि भाषिक लयीमध्ये बोलीभाषेचा वापर
- 3 . ताणांचा आणि संघर्षांचा व्यामिश्र आणि कधी कधी कर्णकट्ट व बेसूर वाटेल असा आविष्कार .
- 4 . पारंपरिक मूल्ये आणि पारंपरिक सत्ये या दोहोंवर अविश्वास / अश्रद्धा - त्यामुळे व्यक्तिगत अनुभव आणि प्रतीक- प्रतिमांचा आश्रय .
- 5 . तर्कनिष्ठ संरचनांना नकार आणि प्रतिमामधून आशयाच्या मांडणीवर भर .
- 6 . यातूनच निर्माण होणारी दुर्बोधता -- कधी कधी दुर्बोधतेसाठी दुर्बोधता वाटावी असा तिचा वापर .
- 7 . या सान्यांना सामावणारी कवितेची नवी परिभाषा IDIOM .
- 8 . धर्मश्रद्धा व विज्ञाननिष्ठा या दोहोंबद्दल संदेह .
- 9 . आध्यात्मिक अस्वस्थता .
- 10 . आध्यात्मिक अगेहत्व .
- 11 . आत्मउन्मूलन/ परात्मता ,
- 12 . माध्यमाची अतिरिक्त जाणीव .
- 13 . प्रयोगशीलता ( 2 )

ही आधुनिकतेची लक्षणे आपण पहिल्या प्रकरणात जे सामाजिक अंगाचे विवेचन पाहिले त्याच्या आधारे मुळात नोंदलेली असून मडेंकरांच्या 1943 नंतरच्या

काव्यातील सामाजिक परिस्थितीची पूर्वकालीन परिस्थितीशी तुलना करता ती अधिक स्पष्टपणे जाणवतात. मात्र कुठल्याही विशिष्ट कवीच्या काव्यात आपण ही सगळी लक्षणे सरळ सरळ शोधू शकणार नाही. तर आपल्याला असे विचारात घ्यावे लागेल की या मूर्द्याच्या संदर्भात कवीचा दृष्टिकोण कितपत बदलला आहे, साध्या शब्दात तो कवी कितपत आधुनिक झाला आहे, हे पाहणे आवश्यक ठरते.

मराठी कवितेच्या पहिल्या टप्प्यातील ज्या तीन आधुनिकवादी कवींचा आपण विचार सुरुवातीला करणार आहोत, त्या सर्वांच्या काव्यात ही सारीच लक्षणे एकदम वा एकत्र आढळत नाहीत. ( पु. शि. रेग्यांमध्ये तर काही लक्षणे अभावानेच तळपतात. ) तरीही या काळात म्हणजे 1940 नंतर या तिघांच्या कर्तृत्वाने व <sup>त्यांच्या</sup> जाणीवपूर्वक प्रयत्नांमधून मराठी साहित्यातील वाङ्मयीन प्रमाणकांत बदल घडून आला. कोणत्याही साहित्यात स्पष्टपणाने जाणवणारे परिवर्तन व त्याचा पुरस्कर्ता गट असले की वाङ्मयीन वाद / प्रणाली ( LITERARY ISM ) तयार होतो हे आपण वरती पाहिले आहे. तसेच हा गट अभिरुची व समीक्षेच्या पातळीवर या प्रमाणकांच्या बाबतीत कृतिशील होतो तेव्हा ती चळवळ होते हेही स्पष्ट आहे. मराठीतील आधुनिकवादी चळवळीचा विचार करताना कवितेच्या क्षेत्रात आधुनिकवादाचे सरळ दोन टप्पे दिसतात. पहिला टप्पा 1945 ते 1958 पर्यंतचा असून त्यात मर्दकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, सदानंद रेगे, मनमोहन आदि कवींचा समावेश करावा लागेल. 1940 ते 1960 च्या दरम्यान भरभराटलेल्या मराठी नवसाहित्याच्या म्हणजे मुख्यतः नवकविता आणि नवकथा यांच्या संदर्भात मं. वि. राजाध्यक्ष,

डॉ. वि. देशपांडे, वा. ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, पु. शि. रेगे, माधव आचवल व सुरवातीला अगदी सैद्धांतिक मांडणी करण्यापासून स्वतः मढेंकर हे या नवसाहित्याचे पुरस्कर्ते होते. पुढे या समीक्षकांच्या गटात द. भि. कुलकर्णी, प्रभाकर पाध्ये, गंगाधर पाटील, रा. भा. पाटणकर, सरोजिनी वैद्य आणि विजया राजाध्यक्ष आदींची नंतर पडली. प्रामुख्याने सत्यकथा- मौज, अभिरुची तसेच छंद ही नियतकालिके पहिल्या टप्प्यावर नवसाहित्याचा पुरस्कार करणारी होती. त्यातील काही कवींनी व समीक्षकांनी युरोपीय आदर्श डोळ्यांसमोर ठेवल्याने त्यांची सारी विचारसरणी ही सौंदर्यवादी, रूपवादी असावी यातही नवल नाही. फक्त रा. भा. पाटणकरांनी सैद्धांतिक समीक्षेत मोलाची भर टाकताना द्विध्वात्मकतेची सुस्पष्ट जाण निर्माण केली. परंतु ही फारच नंतरची म्हणजे 1975 च्या सुमाराची घडामोड आहे.

डॉ. पंडित टापरे यांनी आपल्या ' नवसाहित्य ' या विषयावरील शोधप्रबंधातील नवसाहित्याची पार्श्वभूमी या प्रकरणात जे विवेचन केले आहे, त्यात काही सुधारणा करून ते विवेचन आपल्याला उपयोगी होऊ शकेल. ते म्हणतात, " .... नवसाहित्याने जीविताचे दिलेले सद्यःकालीन भान - मोकळेपणा, परंपराविरहितता व परंपरेचा नवा अर्थ शोधण्याची वृत्ती घेऊन त्या प्रकाशात जीवनाचा विचार करणे म्हणजे नवता. नवता ही मनोवृत्ती जीवनात येण्यासाठी सतत प्रयोगशील रहाणे, मनामध्ये कोणताही पूर्वग्रह न बाळगणे आवश्यक ठरते. ही अवघड किमया नवसाहित्याला साधली असे नाही. मात्र त्याने परंपरेचा नवा अर्थ शोधला आणि त्यासाठी मनःपूर्वक प्रयत्न केले.

नवसाहित्यात या नवते ( modernity ) चे स्वरूप काय आहे हे पहाण्यासाठी या नव्या युगाची वैशिष्ट्ये अवलोकन करणे आवश्यक आहे. .... या नवयुगाचे विज्ञाननिष्ठा, यंत्रप्रधानता हे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. तंत्रविषयक विकास ( Technological Development ), दळणवळणाच्या साधनांची वाढ, औद्योगिक भरभराट, शहरीकरण वगैरेसारख्या बाबी या युगाची उजळ बाजू दाखवितात. पण दुस-या बाजूने या युगाकडे दृष्टिक्षेप टाकल्यास साधेबंदपणा, अस्थिरता, अन्नद्धा, बकालपणा, यासारखे घटक या युगाच्या उदरात घर करून बसलेले दिसतात. त्यांनी जीवनाची कोंडी केल्याचे जाणवते." ( ३ )

वरील विवेचनात ' नवसाहित्याने जीविताने दिलेले सद्यःकालीन भान ' इ. शब्दप्रयोगातून असे सूचित होते की मठेकर वा इतरही नवसाहित्यिकांना जी प्रेरणा मिळाली त्याला ' नवसाहित्य ' जबाबदार आहे. डॉ. टापरे यांनी तसे स्पष्ट म्हटले नसले तरी नवसाहित्य म्हणजे इंग्रजीतील मॉडर्न लिटरेचर असा अर्थ त्यांना इथे अभिप्रेत दिसतो. मराठीतील नवसाहित्य असा अर्थ येथे घेता येणार नाही. कारण मराठी साहित्यातील जी काही नवता ( modernity ) आहे ती कविता आणि कथा या दोन वाङ्मयप्रकारातच प्रथम आली व ती मुळात मठेकरादि कवींपासूनच सुरू झाली. अशा परिस्थितीत मठेकरांच्या कवितेतील नवता ही फक्त पाश्चात्य नवसाहित्याने दिलेल्या सद्यःकालीन भानातून अवतरली. असे मानणे हे निदान मठेकरांवर तरी अन्याय करण्यासारखे होईल. मठेकरांच्या काव्यातील नवतेची मुळे वा प्रेरणा या निव्वळ साहित्यात व त्यातही पाश्चात्य ' मॉडर्न



लिटरेचर ' मध्येच शोधण्याऐवजी जागतिक तसेच आपल्या देशातील बदललेली आणि वेगाने बदलणारी सर्वसामान्य परिस्थिती व त्या बदलाचे कवीच्या संवेदनशीलतेवर होणारे प्रतिक्रियात्मक व प्रतिसादात्मक परिणाम इत्यादि पद्धतीने शोधल्या पाहिजेत. 1929 ते 1933 या कालखंडात मर्ढेकरांनी इंग्लंडमध्ये आणि युरोपमध्ये असताना पहिल्या महायुद्धाचे युरोपवर झालेले परिणाम प्रत्यक्षच पाहिले. विज्ञानाची घोडदौड जशी पाहिली तशीच विज्ञानाचा अंत कशात आहे आणि विज्ञानाचे ध्येय काय यासारखे प्रश्नही मनात निर्माण व्हायला तेथेच सुरुवात झाली असावी असा तर्क करता येतो. रशियात झालेल्या राज्यक्रांतीचा परिणाम होऊन जगभर पसरू लागलेल्या मार्क्सवादी विचारसरणीचा काही परिणाम तरी मराठी विचारवंतांवर झाला होता. एम्. एन्. रॉय यांच्या ' रेडिकल ह्यूमॅनिस्ट ' ( मानवतावादी ) चळवळीने काही थोडीफार तरी हालचाल मराठीतील बुद्धिजीवी विश्वात घडवून आणली होती. टिळकांचा अस्त व नव्याने आलेल्या गांधींचे नेतृत्व याचाही काही विशिष्ट परिणाम मराठी मानसिकतेवर झालेला होता. सुरुवातीला काणेकर आणि नंतर कुसुमाग्रज यांसारख्या कवींनी तर तो समाजवादी विचार आपल्या काव्यातून काही प्रमाणात मराठी काव्यात आणला होता. नवमतवाद, पुरोगामी साहित्याचा वाद यासारखे व त्यापूर्वीचा कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला हे वाद मराठीत गाजून गेले होते. मानवतावादाचे उंकेही मराठी कवितेत याच सुमारास वाजू लागले होते. युद्धाने आलेला उद्ध्वस्तपणाचा अनुभव युरोप कसा घेत होते, हे मर्ढेकरांनी जसे जवळून पाहिले तसेच बेकारी, र्मदीसारख्या दुखण्यांवर विज्ञानाजवळ आणि शस्त्रास्त्रसज्ज मानवजातीजवळ कसा उपाय नाही हेही

त्यांना तेथेच जाणवले असावे. हा झाला समकालीन युरोपीय व भारतीय जीवनातील घडामोडींचा भाग.

त्याशिवाय युरोपमधील वास्तव्यात त्यांनी इंग्रजी भाषा व साहित्याबरोबरच फ्रेंच आणि इटालियन या भाषांचा, त्यांतील साहित्याचा तसेच तेथील आर्ट गॅलरीज ना भेटी देउन चित्रकलेचा व सौंदर्यशास्त्राचाही अभ्यास केला. या सर्व गोष्टींचा संकीर्ण परिणाम होउन त्यांची एकूण जीवन व साहित्यविषयक जाणीव घडत गेली. इलियट, इझरा पाउण्ड, हॉपकिन्स, डन, डब्ल्यु. बी. येट्स, फोर्ड मॅडॉक्स फोर्ड, इ.एम्. फॉर्स्टर, स्टीफन स्पेण्डर, रसेल, आय. ए. रिचर्ड्स, बेनेदेत्तो क्रोचे, टी. ड. ह्यूम्स ( Hulme ) सारख्या इंग्रजीतील, व पाश्चात्य ' नव्या ' जगातील ' मॉडर्न ' साहित्यिकांचा / विचारवंतांचा - त्यांच्या साहित्याचा - त्यांच्या अभ्यास झाला नसता तरच ते नवल ठरले असते. नवमानसशास्त्राचाही त्यांचा चांगला अभ्यास झालेला होता. फेकनर, लेगोस्की, योकोयामा, फॉन अलेश, वेबर, ब्यूलर, वेर्टहाइमर, इ. मानसशास्त्रज्ञांचा उल्लेख व नवमानसशास्त्रीय पद्धतीचा वापर करून केलेल्या विवेचनावसून म्हणता येते. ( 4 ) भारतात परतल्यावर व्यक्तिगत जीवनामध्ये सातत्याने वाट्याला आलेले नैराश्याचे, कडवट अनुभवही मतेकरांच्या गाठी साठत गेले. राजकीय, सामाजिक जीवनात जागतिक पातळीवर दुसरे महायुद्ध आणि भारतात होऊ घातलेल्या सत्तांतराचे व फाळणीचे भीषण परिणामही त्यांच्यातील कलावंताला अस्वस्थ करीत गेले आणि या सगळ्याच्या एकत्रित परिणामातून त्यांची ' नवकाव्यानुकूल ' अशी मनोभूमी सिद्ध झाली.

विश्वकल्पना आणि आपले आंतरिक विश्व यांच्यामध्ये काही अनुबंध शोधताना मॅटेकरांना बाह्य विश्वातील घडामोडी व आतमध्ये घडणारी उलथापालथ यांच्यामध्ये काही समांतरता दिसते. 'शिशिरागम' मध्ये व्यक्तिगत निराशाचा, दुःखाचा अनुभव काव्यात व्यक्त करून झाल्यानंतर बाह्य विश्वातील अनुभवाच्या आविष्करणाची त्यांची कविता अत्यंत लक्षणीय ठरली. बाह्य विश्वातील वास्तव आणि त्याचा विशिष्ट संवेदनशीलतेने मॅटेकरांनी घेतलेला अनुभव या दोन्ही गोष्टी त्यांच्या कवितेच्या म्हणजे समग्र कवितेच्या संदर्भात महत्त्वाच्या आहेत. त्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेची व नवतेची मुळे त्यांनी पाहिल्या - अनुभवलेल्या युरोपीय व भारतीय जीवन आणि युरोपमधील इंग्रजी, फ्रेंच, इटालियन 'मॉडर्न' साहित्य तसेच चित्रकला यांचा अभ्यास या सर्वांमध्ये आहेत. भौतिकशास्त्रामध्ये आइन्स्टाइनने मांडलेला सापेक्षतावादाचा सिद्धांत, मार्क्सवादी विचारसरणीचा उदय आणि प्रसार तसेच फ्रॉइडच्या संशोधनामुळे विचारवंतांच्या विश्वविषयक कल्पनेतही जो बदल झाला होता त्याचाही मॅटेकरांवर परिणाम झाला. या सर्वांच्या संकीर्ण परिणामातूनच त्यांच्या काव्यात आशयांतर्गत तसेच आविष्कारामध्ये आधुनिकता व नवता आली असे अनेक अंतर्गत पुराव्यांच्या आधारे म्हणता येते.

मॅटेकरांच्या काव्याच्या संदर्भात एक विधान ठामपणे करता येईल की दोन वा अधिक संस्कृतिसंपर्काच्या अनुभवाने माणसाच्या जीवन व साहित्यविषयक आकलनाचे आयाम बदलतात, त्याला साहजिकच एक जबरदस्त नवेपण, गांभीर्य आणि व्यामिश्रता येते. त्याच्याविरुद्ध उठणारी प्रतिक्रियांची लाटही तीव्र असते, तसेच वाचकांपैकी

आणि साहित्यिक समीक्षकांपैकी काहींना असे साहित्य मोठ्या प्रमाणात प्रभावित करते. उदाहरणार्थ, केशवसुतप्रणीत क्रांतीला आणि नंतर मराठी कादंबरीच्या बाबतीत 'कोसलाने' केलेल्या चमत्काराला अशीच पार्श्वभूमी होती. ज्याच्या सर्जनशील साहित्य व ऐद्धांतिक विचारांचा Modernity and modernism च्या संदर्भात विचार अपरिहार्यपणे केला जातो त्या टी. एस्. इलियटच्याही बाबतीत तो अनेकांशीनी उपरा असणे ही संस्कृतिसंपर्कनिदर्शक वस्तुस्थिती त्याच्या विशिष्ट संवेदनशीलतेमध्ये महत्त्वपूर्ण असावी असे म्हणता येते. ( 5 )

मठेकरांच्या काव्यात त्यावेळी विशेष तीव्रतेने जाणवलेल्या दुर्बोधतेचे आणि मठेकरांच्या कवितेच्या विरोधी प्रतिक्रियेचे भिन्नसंस्कृतिसंपर्क हेही एक कारण असावे, असे साहित्याच्या समाजशास्त्रीय दृष्टिकोणातून म्हणता येईल. मठेकरांच्या कवितेचा आस्थेने विचार करू पाहणा-या समीक्षकांना 1954 मध्ये देखील प्रथमदर्शनीच तिच्यातील दुर्बोधतेविषयी लिहावे लागले. ( 6 ) म्हणजे ही दुर्बोधता चुकीच्या युक्तिवादाने का होईना पण काहींनी मठेकरांच्या कवितेचे व नवकवितेचे महत्त्वाचे लक्षण मानले होते. ज्यांनी ह्या दुर्बोधतेचे समर्थन केले त्यांनाही असे म्हणायचे होते की जी व्यामिश्र जाणीव कवी व्यक्त करू पाहतो आहे ती असे दुर्बोध रूप अगदी स्वाभाविकपणे घेणारच. मठेकरांच्या युरोपवारीमुळे त्यांना युद्धपूर्व जीवन आणि युद्धोत्तर जीवन तसेच भारतीय ग्रामजीवन आणि भारतीय नागर तसेच महानगरीय जीवन, युरोपीय जीवन व भारतीय जीवन, युरोपीय साहित्य आणि भारतीय साहित्य ( अर्थात प्रामुख्याने मराठी अर्वाचीन व प्राचीन साहित्य येथे अभिप्रेत आहे. )

या जवळजवळ परस्परविरोधी गोष्टींचा अनुभव आला, त्यातून त्यांच्या काही भावना-विचारात्मक प्रतिक्रिया घडत जाऊन काही वैचारिक स्वरूपाचे व्यूह तयार झाले व ते त्यांच्या सर्जनशील आणि समीक्षात्मक / सौंदर्यशास्त्रीय लेखनातून प्रकट होत गेले. त्या सर्वांचा परामर्श येथे प्रस्तुत नसून त्यांच्या काव्यातील आधुनिकतेचे / नवतेचे स्वरूप तपासणे एवढेच प्रामुख्याने अभिप्रेत आहे. समकालीन मराठी साहित्याबद्दल मॅकेर अत्यंत असमाधानी होते. त्यांची वैशिष्ट्यपूर्ण अशी कला- साहित्यविषयक भूमिका त्यांनी इंग्लंडमधून परतल्यावर सुमारे दोन वर्षांनी ' वाङ्मयीन महात्मता ' या शीर्षकाच्या तीन लेखांमधून मराठी साहित्यिक - समीक्षक- अभ्यासकांपुढे 'सह्याद्री' मासिकातून ( 1935 , 1936 व 1939 ) पोटलिडिकीने, स्पष्टपणे व संयमाने मांडली. जागतिक वाङ्मयात मराठीला नामाचेसुद्धा स्थान नसणे, मराठी साहित्य हे एकांगीपणे परपुष्ट असल्याने त्यामध्ये प्रतिक्रियांचा आवर्तपणा आलेला असणे, साहित्यात उष्ट्या, निर्जीव प्रतिक्रियांमुळे असलेला गंभीरतेचा अभाव व तीव्रतेची उणीव, बौद्धिक टक्कर देण्याच्या शक्तीचा अभाव इत्यादीसंबंधी त्यांची प्रसिद्ध निरीक्षणे याच लेखांत आलेली आहेत. ( हे लेख नंतर 'सौंदर्य आणि साहित्य 'मध्ये समाविष्ट केले गेले.) 1939 मध्ये ' शिशिरागम ' हा काव्यसंग्रह प्रसिद्ध झाला तरी त्यातील कविता मात्र 1931 पासून लिहिलेल्या आहेत.

केशवसुतांपासून प्राधान्याने स्वच्छंदवादी असलेल्या कवितेच्या प्रांतात मराठीतील नवकाव्याचा उद्भव झाला तो स्वाभाविकच होता. स्वच्छंदवादाच्या तसेच अभिजातवादाच्या / नवअभिजातवादाच्या परिणामस्वरूप शब्दांचे आविष्करणमूल्य कमी

झालेले असते. अभिजातवादातील संकेत व नियमबद्धता तर स्वच्छंदवादातील कल्पनाशक्तीचे प्राबल्य हे त्याचे कारण असावे. गेल्या शतकातील मराठी साहित्यात हेच झाले होते. म्हणून केशवसुतांना 1899 सालीच ' वातचक्र ' मधून शब्दांच्या मळलेल्या तेजाबद्दलची खंत व्यक्त करावी लागली होती. मॅटेकरांनी आपली असंतुष्टता गद्य समीक्षेतही मांडली. केशवसुतांनी ते काव्यातून केले. मात्र, ' शिशिरागम ' आणि नंतरच्या काव्यसंग्रहांमध्ये जो मोठा गुणात्मक फरक आहे, त्याचा आणि मॅटेकरांच्या काव्यातील नवतेचा सरळ संबंध आहे. ती नवता जशी आधुनिकतेचा परिणाम आहे तशीच ती मॅटेकर या व्यक्तीने निर्मिलेली वैशिष्ट्यपूर्ण नवताही आहे. तिचे आकलन वाचकांना चटकन झाले नाही म्हणून विरोधी प्रतिक्रियाही तीव्र उमटली. तसेच काही समविचारी समीक्षकांना तरी त्या नवतेचे मर्म उलगडत गेले. उदाहरणार्थ गंगाधर भाडगीळ, धों. वि. देशपांडे, वा. ल. कुलकर्णी, मं. वि. राजाध्यक्ष इत्यादि.

" दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळात, व त्यानंतरही काही काळ, आपल्या देशातील सामान्य माणसाची जी दुरवस्था झाली, तिचे चित्र मॅटेकरांच्या अनेक मराठी कवितांत प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने, किंवा अनुषंगाने, उमटले . ...." ( ? ) मॅटेकरांनी महानगरीय जीवनातील यंत्राधीनता व त्यामुळेच माणसाला आलेली यंत्रवतता, अ-मानवीयता ( dehumanization ), जीवनातील विद्रूपता, अशांतता, बकाली व भकासपणा, भयग्रस्तता, असुरक्षितता, निरर्थकता, निःसंदर्भता इ. चे चित्रण त्यांच्या ' काही कविता ' व ' आणखी काही कविता ' मधून केले आहे. त्याची प्रत्ययकारिकता वाढते, कारण मॅटेकरांच्या

संवेदनशीलतेवर मूळचे संस्कार हे खानदेशसारख्या ग्रामजीवनातील आहेत. अशा संवेदनशीलतेच्या मनावर महानगरीय जीवनातील उपरोक्त नकारात्मक गोष्टींचा परिणाम हा असाच होणे साहजिक आहे. जो माणूस मुंबईतल्या बकालीतच वाढतो त्यालाही तुलनेला वेगळ्या प्रकारचे जीवन अनुभवातून माहीत नसेल तर त्या बकालीचा प्रत्यय येणार नाही व आपल्या कवितेतून तो वाचकांनाही देता येणार नाही.

या प्रकरणाच्या सुरवातीला सांगितलेली लक्षणे ही तत्कालीन समाजजीवनातील आधुनिकतेची अत्यंत ठळक लक्षणे म्हणता येतील. इंग्रजी राजवटीच्या संकीर्ण परिणामांतून व प्रबोधनयुगातील सामाजिक घडामोडींमुळे ही लक्षणे मराठी समाजात दृष्टीस पडू लागली होती. प्रबोधनयुगाने मराठी समाजाला ज्या गोष्टींचे भान दिले, त्या सर्वच गोष्टी समाजात एकदमच समग्रतेने दिसू लागल्या असे म्हणता येणार नाही. तसेच नव्या म्हणजे पारंपरिकापेक्षा वेगळ्या गोष्टींशी संपर्क येतांना व नवी मूल्ये स्वीकारली जाताना सारे काही सुरळीत घडत जाते असेही नाही. उलट एक उलथापालथ घडते. मानसिक पातळीवरचे संघर्ष घडतात आणि नव्याजुन्याचाही संघर्ष साहित्यात, काव्यात प्रतिबिंबित होत राहतो. केशवसुतांनी केलेल्या क्रांतीचाही असाच अर्थ आहे. परंतु नव्याच्या दर्शनाने आणि ते स्वीकाराई वाटल्याने केशवसुतांपासूनच्या अनेक कवींना त्या नव्याने भासून टाकले आणि स्वर्गसमक्षतेची स्वप्ने पाहायला उद्भूक्त केले. 'जुने जाऊ द्या मरणालागुनी । जाळुनि किंवा पुरुनि टाका' असा आवेश त्यांच्यामध्ये संचारला. मात्र यातला सगळा आदर्शवाद व ध्येयवाद हा खास स्वच्छंदवादी धाटणीचा आहे. म्हणूनच केशवसुतांपासूनच्या

पूर्वसूरींच्या काव्यात व इतरही मराठी साहित्यात उपरोक्त गोष्टींचा पुरस्कार पुरेशा प्रमाणात आढळतो. या सगळ्याच गोष्टी मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादाशीही सरळ संबंधित आहेत. याच कालखंडात बुद्धिप्रामाण्यवादी दृष्टिकोणही समाजात वैचारिक क्षेत्रात तरी दृढमूल होऊ लागला होता. आणि त्याचेच प्रत्यंतर सावरकरांसारख्यांनी विज्ञानाला देव मानण्यात झाले. एकीकडे रविकिरण मंडळ्याचे काव्य लोकप्रिय होते तर दुसरीकडे मार्क्सवादी विचारसरणी महाराष्ट्रात काही बुद्धिमतांना भुलविते आणि तेथेही पुन्हा बुद्धिप्रामाण्यवादच आधाराला सापडतो हे ध्यानात घेतले की 'काही कविता' व 'आणखी काही कवितां' मध्ये मॅटेकर विज्ञान आणि मानवी बुद्धीविषयीचा मानवाचाच अभिमान याबद्दल एवढे कडवट कसे व का बनतात त्याची थोडीशी सैंगती लागू लागते. बुद्धिप्रामाण्यवाद या आधुनिकतेच्या मूल्यासंबंधी एक गोष्ट आवर्जून ध्यानात घ्यावी लागेल, की त्याचा स्वीकार करणारांनी असे मानले, की विज्ञानाच्या क्षेत्रात जो बुद्धिप्रामाण्यवाद उपयोगी पडतो किंवा ज्याचा वापर होतो, तोच बुद्धिप्रामाण्यवाद जीवनाच्या इतर क्षेत्रांत उपयुक्त ठरणार आहे. बुद्धिप्रामाण्यवादाला असे धर्मशास्त्रातील सत्याप्रमाणे doctrine मानण्याचा हा बुद्धिवादांचा उद्योग मात्र अगदीच चुकीचा होता. आणि अशी बुद्धिप्रामाण्यवादाबद्दलची मूलभूत शंका उपस्थित करणे वा बाळगणे हेही आधुनिकवादांचे एक महत्त्वाचे लक्षण म्हणावे लागेल. त्याविषयी पुढे विस्ताराने विचार करावयाचा आहे.

प्राचीन मराठी कविता ही मूलतः पारमार्थिक, आध्यात्मिक स्वरूपाची होती. संतकवींनंतरचा पारमार्थिक कवितेतील टप्पा हा नवअभिजातवादी पंडिती काव्याचा



म्हणावा लागेल. शांडेरी काव्य हे मराठीतल्या इंग्रजपूर्व काळातील स्वच्छंदवादाचेच एक रूप होते आणि एका मर्यादित अर्थाने तिथे इहवादी वृत्तीचाही आढळ होतो असे म्हणता येईल. भार्गवराज्यापासून ते १९०० सालापर्यंत मराठी काव्यातील स्वच्छंदवादी बळवळीचा ठळकपणे जाणवावा असा प्रत्यय येतो. केशवसुत आणि त्यांच्यानंतरच्या बालकवी, तांबे, गोविंदाग्रज, चंद्रशेखर, बी. रे. टिळक या कवीं <sup>ओबस्य</sup> रविकिरणमंडळ, बोरकर, कुसुमाग्रज या सगळ्यांच्या काव्यात मराठीतील स्वच्छंदवाद फारच ठाशीवपणे व्यक्त झालेला पाहाता येतो. मढेकरांच्या काव्यातील सुरवातीची 'शिशिरागम'मधील कविता ही देखील मुख्यतः स्वच्छंदवादी कविताच म्हणावी लागेल. निसर्गसौंदर्य आणि स्त्रीसौंदर्याची चित्रे काढणारी प्रेमभावना, लिह्यातील लीत्र निराशा, त्या निराशेपोटी वाटणारी मृत्यूची ओढ, स्त्रीपुरुषप्रेमाला एक अत्यंत प्रभावी व महत्त्वाचे जीवनमूल्य मानणे व त्या आदर्श कल्पनेचा पाठपुरावा करीत राहणे हे सगळे स्वच्छंदवादी मनोवृत्तीचे द्योतक आहे. मढेकरांच्या 'शिशिरागम'मधील काव्यात ज्या पूर्वसूरींच्या कवितेचा विशेष अनुकरणस्वरूप प्रभाव दिसतो त्यांमध्ये प्रामुख्याने माधव ज्यूलियन, बालकवी, गोविंदाग्रज व काहीशा अस्पष्ट रीतीने केशवसुतांच्याही वृत्तीचे व म्हणून शब्दांचे, पदक्रमांचे अनुकरण कुणाही अभ्यासकाला आढळून येते. मढेकरांवरील या सर्व कवींचा संस्कार महत्त्वाचा अनेकार्थीनी आहे. कारण पुढे आधुनिकवादी काव्य लिहिताना मढेकर केवळ मराठीतील इतर कवींच्या स्वच्छंदवादाविरुद्ध उभे राहातात असे नाही तर ते स्वतःमध्येच असलेल्या रोमँटिक कवीलाही नाकारण्याचा प्रयत्न करतात. अर्थात रोमँटिक प्रवृत्ती ही अशी नाकारून नाकारली जाणारी प्रवृत्ती नव्हे. हे

त्यांच्याच ' काही कविता ' व ' आणखी काही कविता ' मधील थोड्या कवितांवरून दिसते. सुरवातीच्या मराठी स्वच्छंदवादी कवितेत - म्हणजे पूर्वसूरींच्या कवितेत जे कल्पनांचे व कल्पनाशक्तीविषयीचे विलक्षण प्रेम व आसक्ती दिसून येत होती तिच्यापासून मात्र मर्दकर 'शिशिरामपासूनच थोडे दूर राहात आहेत असे दिसते. त्यांच्या नंतरच्या दोन संश्र्दांतील काव्यामध्ये स्पष्टपणे आढळणार्या संयत, भितभाषी व मराठीची अस्पष्ट प्रकृती दाखविणाऱ्या काहीशा रोखठोक शैलीकडे त्यांची वाटचाल सुरू असावी, त्यामुळे प्रेयसीने नकार दिल्यानंतरची मनाची अवस्था चित्रित करताना त्यांच्या शब्दकळेत अगदी नकळत माय-खेच, बाईल, झोपडी असे अस्पष्ट मरहाटमोळे शब्द येऊन जातात. ( ४ )

मराठी कवितेतील सुरवातीची सगळी अर्वाचीन कविता ही स्पष्टपणे वेगळी उमटून पडते ती तिच्यात आढळणार्या बदललेल्या स्त्रीविषयक दृष्टिकोणातून. अर्थात केवळ हा दृष्टिकोण बदलला असे नव्हे तर एकूण स्त्रीपुरुषप्रेमाबद्दलची कल्पनाही बदलली म्हणून हा दृष्टिकोणही बदलला हे आपल्याला ध्यानी ध्यावे लागेल. प्राचीन कवितेतील व शाहिरा कवितेतील स्त्रीप्रतिमेशी तुलना केली म्हणजे हे वेगळेपण स्पष्टपणे कळू शकते. मोक्षमार्गातील धोंड वा सुरतरसाची साक्षीदार, लावण्यखनी इत्यादि-इत्यादीपेक्षा अर्वाचीन कवितेतील स्त्रीप्रतिमा फार वेगळी आहे. पण वेगळी म्हणजे आधुनिक कितपत याचा आपल्याला बारकाईनेच विचार केला पाहिजे. मर्दकरांच्याच कवितेतील स्त्रीप्रतिमेचे काहीसे विस्तृतपणे विश्लेषण केले की पुढील निष्कर्षापर्यंत आपण आपोआपच पोहोचतो.

महेंकरांच्या कवितेतील आधुनिकता व तदनुषंगिक नवता ही मुख्यतः त्यांच्या ' काही कविता ' व ' आणखी काही कवितां ' मध्येच प्रामुख्याने व प्रकर्षाने आढळते. हे सर्वमान्य आहे. त्यांच्या स्त्रीविषयीच्या विचार- भावनांमध्ये वा त्या व्यक्त करण्यामध्ये कोणत्या प्रकारची नवता आहे, त्याचाही वेगळा विचार करता येईल. त्यांच्या पहिल्याच ' शिशिरागम ' या संग्रहात दिसणारी सुस्वातीची स्त्रीची रूपे मुख्यत्वे प्रेयसीचे विभ्रम, चांचल्य आणि रूपविलास यांच्या अनुषंगाने विचारभावनासंवेदनात्मक प्रतिक्रियांना कारणीभूत झालेली अशी आहेत. हा सगळा संग्रह म्हणजे महेंकरांचे आधुनिक प्रियासूक्त आहे. त्यातील कवितांचा थोडा सूक्ष्म अभ्यास असे दाखवून देतो की, त्यातली निराश प्रेमकहाणी ही कवीच्या व्यक्तिगत आयुष्यातील अपरिहार्य, शोकांतिका असेलही पण तिने महेंकरांना एक तीव्र अर्शाती, अस्वस्थता दिली आणि त्यांची एकूण जीवनदृष्टी आणि त्यांच्या पुढील कवितेची रूपचर्याच नव्हे तर तिचा स्वभावदेखील बदलून गेला. त्यांची नजर विस्फारित झाली व जाणीवही विस्तारली आणि मूळच्या रोमँटिक स्वरूपाच्या कलादृष्टीला व जीवनदृष्टीला समग्र मानवी जीवनातील अर्शातीचे, दुःखात्मकतेचे, शोकसंवेदनेचे भान आले. यातली दुःखात्मकता व शोकसंवेदना या गोष्टी सनातनच आहेत परंतु अर्शाती मात्र महेंकर ज्या समकालीन युगाशी आपला सांधा जोडू पाहत आहेत त्या युगाचे अत्यंत महत्त्वाचे खास लक्षण आहे. किंबहुना असेही म्हणता येईल की त्या युगाच्या वैशिष्ट्यपूर्ण भागाचाच तो भाग आहे. एका वेगळ्या अर्थाने त्यांच्या आयुष्यातील शोकांतिकेला आणि कवितेतील शोकसंवेदनेला मूलतः कवीचा स्वभाव आणि परमार्थाने

त्यांना दुरावलेली प्रेयसी कारणीभूत आहे असे म्हणणे अयोग्य वाटू नये.

‘ शिशिरागम ’ मधील इळवे, कातर भावजीवन नाही म्हटले तरी कवीच्या व्यक्तिगत जीवनापुरतेच मर्यादित होते. त्याला प्रातिनिधिकत्व नव्हते असे नाही. विशिष्ट वयात प्रेमनैराश्याचा येणारा अनुभव एवढा सार्वत्रिक असतो की, अशा इळव्या प्रेमाच्या चित्रणालाही थोडेफार प्रातिनिधिकत्व व म्हणून वाङ्मयीन मोलही येते. परंतु कवीच्या पृथगात्मतेचा विचार करता ‘ शिशिरागम ’ मधील एकोणीस कवितांना ‘ मठेकरांच्या कविता ’ म्हणून त्यांच्या काव्यात व एकूण आधुनिक मराठी कवितेत फक्त ऐतिहासिकच मोल आहे, असे बहुतेक अभ्यासकांना वाटत आले आहे. मात्र अनेकदा असे निष्कर्ष घाईने काढून ते सोडून दिले जातात व पुढील अभ्यासक तीच दृष्टी/दृष्टिकोण प्रमाण म्हणून स्वीकारतात. संशोधनाच्या क्षेत्रात इतरत्र अनेक ठिकाणी असे झाले आहे. ( १ )

‘ शिशिरागम ’ व नंतरच्या दोन संग्रहांतील कवितांमध्ये खूपच वेगळेपणा जाणवतो हे खरे असले तरी ‘ शिशिरागम ’ मध्ये नंतरच्या मठेकरांच्या कवितेची बीजरूपाने जाणीव होऊ शकते. माधव ज्यूलियनांच्या आणि रविकिरण मंडळाच्या मठेकरांवरील प्रभाव ‘ शिशिरागम ’ मध्ये स्पष्टपणे दिसतोच. ‘ शिशिरागम ’ मधील रचनांचा थोडा विचार केला तर असे की ‘ सूर कशाचे वातावरणी ’ हे काव्यरूप प्रास्ताविक धरून एकूण एकवीस रचनांमध्ये नऊ स्पष्टपणे चतुर्दशपदी सुनीति आहेत. एक चार ओळींची, दोन दहा ओळींच्या, एक बारा ओळींची, एक सोळा ओळींची, एक अठरा ओळींची, तर दोन वीस ओळींच्या अशा

रचना आहेत. त्यातली चतुष्पदी सोडली तर बहुसंख्य रचनांचा घाट - बाह्य आकार सुनीतांचा नसला तरी- सुनीतांची आठवण करून देणारा आहे. केशवसुतांच्या अर्वाचीन कवितेपासून सॉनेट या प्रकाराचे सुनीत हे जे मराठी रूप अस्तित्वात आले तेच प्राचीन कवितेपासूनचे एक जाणीवपूर्वक केलेले विचलन होते. मराठीतल्या स्वच्छंदवादी कवितेच्या घाटांमधून मढेकरांनी सुनीत उचलले व आपल्याला हवा तसा आकार शोड्याफार प्रमाणात त्याला दिलेला येथे पाहता येईल. अर्थात मराठीतील मढेकरांच्या पूर्वसूरींनी इंग्रजी स्वच्छंदवादी कवितेच्या अनुकरणानून आपली सुनीते निर्माण केली होती. म्हणजे इंग्रजीचे अनुकरण आहेच. केशवसुतांपासून मराठीतल्या स्वच्छंदवादी कवितेत सुनीतरचनेचा जो अतिरेक झाला होता त्याच्याच प्रभावानून मढेकरांची 'शिशिरागम' मधील सुनीते आली आहेत. पुढे ' काही कविता ' व मात्र मढेकर सुनीत जवळपास टाकून देतात. अपवाद : ' शुभ-तिमिर-मोहक-वसना ' आणि ' पंकचरली जरी रात्र दिव्यांनी ' ( अनुक्रमे पृ.50 व पृ.94 ) या दोन सुनीत<sup>संज्ञा रचनांचा.</sup> मात्र त्या दोन्ही रचनांमधील वैचारिक आशय वाचकांना चढत्या क्रमाने न पचण्यासारखा होत गेला. कवितेच्या नवकाव्योत्तर समीक्षकांनी रविकिरण मंडळाविषयी जी प्रतिकूल दृष्टी जोपासली तिच्यातूनच ' शिशिरागम ' वरील धाईघ्याईने काढले जाणारे निष्कर्षही निघाले आहेत. परंतु, ' काही कविता ' आणि ' आणखी काही कविता ' या संग्रहातील काव्यरचनेमध्ये एक महत्त्वाची प्रवृत्ती दिसते. तिला सर्वसामान्यपणे काव्यातील आधुनिकतेचे व नवतेचेही एक लक्षण मानले जाते. ती म्हणजे निरनिराळ्या परस्परअसंबद्ध अशा वेगवेगळ्या घटकांमध्ये संकर करण्याची प्रवृत्ती होय. ही

संकर करणाची प्रवृत्ती मढेकरांमध्ये काही प्रमाणात अगदी सुरवातीपासून म्हणजे 'शिशिरागम' पासून आढळते. नवकाव्यामध्ये सामान्य वाचकाला तेव्हा - म्हणजे मढेकरादि कवींचे काव्य नुकतेच वाचकांसमोर येत होते तेव्हा - चक्रावून टाकणारा एक भाग म्हणजे अनेक ठिकाणी आढळणारा वेगवेगळ्या गोष्टींचा <sup>असा</sup> संकर. आज 1996 नंतरच्या काळात मात्र हा संकर अगदी सहजपणे वाचकांच्या पचनी पडतो याचे कारण मढेकरादि कवींनी कवितेची जी काही परिभाषा idiom घडविली आणि काव्यविषयक नवी दृष्टी दिली. लिला गेल्या पन्नास वर्षांत वाचक पूर्णपणे सरावला आहे. मढेकरांनी दिलेला प्रतिभावाद मराठी कवितेने आणि वाचक-समीक्षकांनीही स्वीकारला. एवढेच नव्हे तर कित्येक कवींनी प्रतिभा म्हणजेच कविता अशीही व्याख्या मानून आपले तथाकथित नवकाव्य रचले. अर्थात ही फार नंतरची गोष्ट आहे.

मढेकरांच्या नंतरच्या कवितांमध्ये आढळणारी ही प्रवृत्ती

'शिशिरागम' मध्येच बीजरूपाने आढळते. असा ..." भिन्न भिन्न घटकांचा आणि प्राधान्याने भाषिक पातळीवरील संकर माधव ज्यूलियन यांच्या काव्यात विपुलतेने प्रकट होत होता. .... किंबहुना ही दृष्टी प्रथम माधव ज्यूलियन यांनीच मराठी कवितेला दिली. .... बालकवी आणि माधव ज्यूलियन या दोन भिन्न आणि परस्परविस्मृद्ध प्रकृतीच्या कवींचा मढेकर आपल्या 'शिशिरागम' मधील रचनेत संकर करू पाहतात.....नितळ संवेदनाजन्य, कोमल आणि विशुद्ध अनुभूतीत रमणारी बालकवींची हळुवार सौंदर्यवृत्ती आणि काही जीवननिष्ठांतून प्रखर आत्मबळ प्राप्त करून देणारा माधव ज्यूलियन यांचा कणखर बाणा व

त्याला साजेशी विचारभावनांचे कंप व्यक्त करणारी अर्थगर्भ, संकरनिष्ठ प्रमत्त शैली." (10 )  
 बालकवी आणि माधव ज्यूलियन या दोन अगदी परस्पर विरोधी कविप्रकृतींना मढेंकरांनी  
 एकत्र आणल्याचे सूक्ष्मपणे पाहिल्यास जाणवते. इतकेच नव्हे तर पुढील दोन संग्रहातील  
 त्यांच्या कवितांमध्ये या दोघांही कवींची पूर्वोक्त दोन्ही वैशिष्ट्ये, त्यांचे अगदी पूर्णपणे  
 आंतरिकीकरण झालेला व अत्यंत संयत आणि वेगळ्या अशा स्वरूपात आढळतात. हे  
 आंतरिकीकरण असे आहे की त्यातूनच मढेंकरांच्या काव्याचे पृथगात्मपण निश्चित होत जाते.

" विरुद्ध घटक एकत्र आले की स्वाभाविकच ताण निर्माण होतो. मढेंकरी  
 कवितेच्या घाटात पुढे ' टेन्शन ' ला जे प्राधान्य मिळते त्याचा उगम इथे विरुद्ध घटकांना एकत्र  
 आणण्याच्या या धडपडीत आहे." ( 11 ) या विधानातील मढेंकरी कवितेचा घाट या शब्दांत  
 आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्ही गोष्टी समाविष्ट आहेत. जीवनाच्या बकालपणाचे वा  
 भकासतेचे जे दर्शन त्यांच्या कवितेतून मढेंकर घडवितात त्याची त्यांना होणारी तीव्र जाणीव  
 मुळात त्यांना जे साधे, निरागस जीवन अभिप्रेत आहे त्याच्या तुलनेतच झाली आहे. हे साधे  
 निरागस जीवन हे केवळ महानगरीय जीवनाच्या विरोधातले ग्रामजीवन नाही तर ते  
 महायुद्धोत्तर आणि सर्वांधीने मुळे उखडले गेल्याची तीव्र विषादयुक्त जाणीव अधोरेखित  
 करणारे जीवन आहे. या दोहोंमधला ताण:

किती तरी दिवसांत

नाही चांदण्यात गेलो

किली तरी दिवसांत

नाही नदीत डुबलो

यांसारख्या तुलनेने अगदी साध्या वाटणार्या ओळींमधून व्यक्त होतो. तसेच ' गोळ्यांचे पराग ' , ' पृथ्वीची तिरंडी ' ( एरव्ही परडी फुलांनी भरली ! ) सारख्या शब्दांतून / प्रतिमांतून किंवा ग्रामजीवनातील माणसं खुशी होण्याची स्वप्ने पाहणारी, स्वस्तिक रेखणारी रूपलेखा सारखी स्त्रीरूपे आणि ' अशीच होती नकटी एका ' , ' हाडंबंडले तशा बायका ' , टिर्या बडवीत भीक मागणार्या पोराच्या मागून हिंडणारी लाचार आई, गर्भपाताचे दुःख करीत बसण्याची घैन जिला परवडणारी नाही अशी मोलकरीण, अशा त्यांच्या कवितांतील स्त्रीविषयक आशयघटकांमधून या ताणालाच शब्दरूप दिले जाते. जीवनातील क्षुद्रता, निरर्थकता, यंत्राधीनता, यंत्रशरणता, यंत्रवत् जीवनाशय, माणुसकीचे विडंबित समकालीन रूप चित्रित करण्यासाठी संतकवींच्या अर्भग-ओवी या पारंपरिक रचनाबंधांचा वापर करणे या परस्परविरोधी गोष्टींमधील ताण तर स्पष्टच आहे.

परस्परविरोधी घटक एकत्र आल्याने निर्माण होणारा ताण हे नंतर केवळ मर्हेकरांच्याच नव्हे तर एकूण नवकवितेचेही एक महत्त्वाचे लक्षण म्हणावे लागेल. यातले हे परस्परविरोधी घटक केवळ विरुद्ध गुणधर्मांचे नसतात, तर आपापल्या परीने अभिप्राययुक्त ( significant ), अर्थपूर्ण व गुंतागुंतीचेही असतात आणि त्यांना अशा तरहेने एकत्र आणलेले /आलेले पाहण्याची सवय नसलेल्या पारंपरिक काव्यरसिकाला मर्हेकरांचे व इतर कवींचेही नवकाव्य दुर्बोध वाटू लागते. ' काही कविता ' पासून पुढील रचनांनीच



मर्ढेकरांना मर्ढेकर म्हणून ख्यातकीर्त केले आणि त्यानंतरच्या कवितांमुळेच त्यांना नवकवी ही उपाधी छिकटली हे विस्मरता येत नाही.

‘ शिशिरागम ’ या संग्रहातील बहुसंख्य कविता सुहासला उद्देशून असल्या तरी तो एका वेगळ्या अर्थाने आत्मसंवादच आहे. सुहासला प्रीतिदेवता मानणे व ती तशी निष्ठुर हृदयाची असणे हे देखील रोमॅंटिक वृत्तीचेच लक्षण होय. सौंदर्याची, विभ्रमांची चित्रे आणि तिच्या नकारानंतर, ‘ आपण या विश्वनाटकगृहात इतरांना हसवणारे विदूषक ठरून गेलो ’ असा विषादपूर्ण उद्गार काढणे हेही सारे चित्रण रोमॅंटिक कवितेतल्यासारखे म्हणजे सांकेतिकच आहे. मर्ढेकर या चित्रणात जो पूर्वसूरीचा प्रभाव स्वतःच्याही नकळत दाखवून जातात त्यातून हा सांकेतिकपणा जास्त स्पष्ट होत जातो. या एकोणीस कवितांमध्ये माधव ज्यूलियन, गोविंदाग्रज आणि बालकवी यांच्या कितीतरी शब्दांचे, कल्पनांचे व लकबींचे प्रतिध्वनी आढळतात. हे तिन्ही कवी हे एका अर्थाने प्रेमाबद्दलच्या प्रेमाने झपाटलेले होते असे म्हटले पाहिजे. असे म्हणण्यात त्यांच्याही प्रेमभावनेचा अधिक्षेप नाही. प्रतिभावंत कवींची जाणीव ही बऱ्याचदा समाजाच्या सामूहिक जाणिवेच्या पुढे असते हे सत्यही आपण लक्षात ठेवले पाहिजे. या सर्व कवींचे प्रत्यक्ष व्यक्तिगत जीवन आणि समकालीन सामाजिक वास्तव यांच्यातल्या प्रचंड दरीमुळे हे प्रेम आज आपल्याला ‘ प्रेमाबद्दलचे प्रेम ’ या स्वरूपाचे होते असे म्हणता येते. ‘ शिशिरागम ’ मधून दिसणारी प्रेयसीची प्रतिमा अशी आहे :

नागसुंदरी विलासिनी, गालावरच्या खळीने शराब खाईन मुसाफिराची ( पक्षी कवीची ) तडान भागविणारी, संबंध जगावरच सौंदर्याचे चांदणे पसरविणारी, दर्शनाने त्याला बेहोषून भासून टाकणारी, पण निःसार अशा पार्थिवत्वात गुंतून राहणारी असल्याने इथेच कवीच्या दुःखाची सुस्वात आहे. साहित्यिकच या संग्रहातील कवितांमधून कवीच्या भावनांना हवा तसा प्रतिसाद न मिळाल्याने झालेली त्याची अवस्था शब्दांकित झाली आहे. मोडून पडणा-या पुष्पाला आधार देणारी आई हे स्त्रीचे आणखी एक रूप इथेच समोर येते. आणि त्या रूपाला मर्हेकरांच्या जीवनजाणिवेत अत्यंत महत्त्वाचे स्थान आहे. प्रेयसी व आपल्यातील विषमतेचा झालेला साक्षात्कार, आपण तिच्या मैत्रिणीसमोर विदूषक ठरलो त्याची कडवट आठवण इत्यादी या संग्रहातील आशयसूत्रे असली तरी प्रेमनैराश्याचा हा अनुभव एका अर्थाने आयुष्याला कलाटणी देणारा बिंदू ठरतो असे दिसते. या संग्रहा चित्रणातील हळव्या रोमॅंटिकपणाला अनुरूप असेच स्त्रीचे चित्रही त्यात आले आहे. मर्हेकरांनी ' शिशिरागम' मध्ये आणखी एक प्रयोग केलेला आहे. प्रेमधुंदीच्या अनुभवाचे प्रेमाच्या वंचनेत होणारे रूपांतर आणि मुशाफिराचे विदूषकात होणारे रूपांतर या सूत्रामध्ये गुंफलेले ' शिशिरागम' हे एक मालिकाकाव्य झाले आहे आणि त्याचे मालिकापण अधोरेखित होण्यास शिशिरऋतूच्या पुनरागमे ही कविता सुरवातीला आणि शेवटीही येण्यामुळे हातभार लागला आहे. ( 12 ) मर्हेकरांनी कवितेत केलेल्या प्रयोगाचे एक उदाहरण म्हणून मालिकाकाव्याचा हा प्रयोग लक्षणीय आहे.

पुढच्या दोन संग्रहांतील कवितांमध्ये कधी सरळ तर कधी रूपक /

प्रतिमांचा आश्रय करील, अशी स्त्रीची फार वेगवेगळी रूपे समोर येतात. मानवी जीवनातील एक अपरिहार्य बाब म्हणून आईच्या मृत्यूने तिचा चिरवियोग झाला, तेव्हा बापानेच आधार दिला आणि त्यानंतर बहीण व पत्नी या आधार देणार्या ठरल्या. एकूण मर्तेकरांना स्त्री हा पुरुषाचा या ना त्या रूपाने एक महत्त्वाचा आधार असतो, हे सत्य पुनःपुन्हा सांगावेसे वाटते. ' शिशिरागम ' मध्येही भग्नमनस्क अवस्थेत पावसाळी अंधारात व गारट्याने काकडलेल्या शरीराने दास्युल्ल्याला पहिली व शेवटचीच भेट देणारा कवी आपल्या आयुष्यातल्या या मुळापासून उखडू पाहणार्या, बहुधा पहिल्या अनुभवाला, जेव्हा सामोरा जातो तेव्हा खरे तर तो जणू विनाशाच्याच काठावर उभा असतो. परंतु त्याला त्या काठावरून आपल्या झोपडीकडे परत आणते ती ' माय-खेच', कारण प्रेमवंत व प्रेमवंचित अशा दोघांनाही पत्नी / प्रेयसीसारखाच आईचाही आधार संजीवक ठरू शकतो असा विश्वास कवी व्यक्त करतो. त्याच आधारातून कवीला नुसते सावरण्याचे बलच नव्हे तर त्याच्या भावी कर्तृत्वाबद्दलचा जबरदस्त आत्मविश्वासही मिळतो. प्रेमात विदूषक ठरून गेलो तरी स्वमरणोत्तर भाग्यकाली आपल्या आसपास शेकसपियर आणि दान्तेही असतील, असा शक्तिदायी विचारदेखील अशा आधाराच्या परिणामातून त्याला सूचू शकतो. त्यातूनच कवीची मूलश्रद्धा अधिक प्रबळ बनते. स्त्री ही सृजनशक्तीचे मूळ रूप तसेच मानवी जीवनातील संरक्षण - संवर्धनाचा संजीवक आधार अशी मानुस्वरूप आहे ही ती मूलश्रद्धा होय. पुढच्या अनेक कवितांमध्ये त्यांनी मानुत्वाचा गौरव केलेला, सृजनशक्तीला

गौरविलेले आपल्याला पाहायला मिळते. मठेंकर एकूणच संपूर्ण कवितांमध्ये स्त्रीकडे पारंपरिक दृष्टीने पाहतात असा जरी वरवर पाहता समज होण्याची शक्यता असली तरी स्त्री ही केवळ सृजनशीलतेचे मूर्तिमंत रूप नाही तर ती मानवी जीवनातील मूल संरक्षक, आधारभूत अशी शक्ती आहे. ही देखील जाणीव आधुनिक / नवी म्हणायला हवी. तिच्याखेरीज माणसाच्या जीवनाला पूर्तता नाही. आणि म्हणून आपला सर्व अहंकेंद्री स्वभाव बाजूला ठेवून कवी तिच्या प्रेमाचा यात्रक बनतो यामागील भावना आधुनिक आहे. कारण स्त्रीला आदिशक्ती, आदिमाया असे प्राचीन संस्कृत, प्राकृत, मराठी साहित्यात जरी गौरविलेले असले तरी अगदी विसाव्या शतकातील मठेंकरांच्या समकालीन जीवनातील स्त्रीशी प्रत्यक्षात असलेला भारतीय माणसाचा पारंपरिक व्यवहार हा काही फारसा गौरवास्पद किंवा आदिमाया, आदिशक्ती, मूर्तिमंत सृजनशीलता इत्यादी इत्यादी रूपांशी जुळणारा नाही. मठेंकरांची ही जाणीव त्यांच्या आधुनिक काळातील प्रतीतीची द्योतक आहे. तिचेच इथे आपल्याला स्पष्ट दर्शन घडते. स्त्रीच्या संदर्भात असा विचार करणे, तिच्याविना पुरुषाच्या जीवनात अपुरेपणा जाणवणे ही एका दृष्टीने स्त्रीविषयक दृष्टिकोणातली आधुनिकतेची पूर्वावस्था मानता येईल.

जीवाराण्यातील एक जीव म्हणून रांगोळीतील स्वस्तिक रेखाटणारी रूपलेखाही कवीला दिसते आणि त्याच दृष्टीला लहान पोराला पुढे करून भीक मागणारी त्या पोरालाची आईही दिसते. कुंचल्याच्या दोन- चार फटकार्यांच्या साहाय्याने एखाद्या कुशल चित्रकाराने चित्र काढावे तसे एका खूप जख्खड म्हातारीचे चार ओळीचे शब्दचित्रही कवीने

रेखाटले आहे. जिवंततेचा भाव आळसाचून त्या वृद्धेच्या चेहर्यावर शबकला आहे. ' पोरसवदा होतीस ' आणि ' बाल्मुनी हा पोटी इवला ' या 12-12 ओळींच्या कवितांमध्ये कवीने मातृत्वाचे नवे सूक्त गायले आहे. सृजनाची क्षमता असलेल्या गर्भवती स्त्रीचे हे चित्र कवीची मातृत्वाबद्दलची पूज्य भावना शब्दांकित करणारे आहे. ही भावना पारंपरिक असली तरी तिचा आविष्कार मात्र वाचकांना तेव्हा अपरिचित म्हणून नवा आहे. ' न्हालेल्या जणू गर्भवतीच्या ' ह्या ओळीने सुरु होणार्या मुंबईच्या डिवाळ्यातील पहाटेच्या क्षणचित्रामध्ये पहिल्याच ओळीत पुन्हा निराकाराला साकार करणार्या स्त्रीच्या त्या सृजनशील अवस्थेचे प्रतिमेतून, म्हणजे अप्रत्यक्ष दर्शन घडते. पहाटेच्या वेळी शांत असणार्या मुंबापुरीच्या पोटात अजस्र धांदल दडलेली आहे आणि काही क्षणांनंतर उगवणार्या भास्कराला ती नगरी जिवंततेचे अर्धे देणार आहे. हे भावसत्य व्यक्त करताना कवीने केलेला न्हालेल्या गर्भवतीच्या सोज्वळ मोहकतेच्या प्रतिमेचा प्रभावी वापर मराठी वाचकांना नवा आहे. ' जिथे मारते कांदेवाडी टांग जराशी ठाकुरद्वारा ' या कवितेत देहविक्रय करणार्या स्त्रीच्या अगतिकतेचे आणि जगण्याला आलेल्या भयान यांत्रिकतेचे चित्र शब्दांकित केले आहे. ( पृ.104 ) ' पांडुर संध्या चौथ्या प्रहरी ' मध्ये धरकाम करणार्या कुणा मोलकरणीचे अत्यंत करुण असे दर्शन घडते. तिच्या वाट्याला अकरमात आलेल्या गर्भपाताच्या शारीरिक आणि मानसिक दुःखामुळे तिची अवस्था कितीही दयनीय झालेली असली तरी दुःख करीत बसणे किंवा विघ्नांती देणे यांपैकी कुठलीच घेऊन तिला परवडण्यासारखी नाही. ' मी आठव दिवसात कामावर येईन मात्र तोवर दुसर्या कुणा

बाईला माझ्या बदली कामावर ठेवू नका ' अशी आपल्या मालकिणीला विनंती करणारी ती मोलकरीण व तिला घास भरवून पगारी रजा देणारी मालकीण ही दोन्ही स्त्रीचीच रूपे, परंतु तिच्यावर कोसळलेल्या असल्या आपलीतही तिला अशी नोकरीची धिंता करावी लागणे हे मढेकरांना माणुसकीच्या हलाखीचे आणखी एक रूप वा उदाहरण म्हणून जाणवते. तिच्यावर अशी वेळ येण्याला दारिद्र्य हेच मुख्यतः कारण दिसते आणि मढेकर ते अशा तऱ्हेने वाचकांपुढे ठेवतात. स्त्रीसंबंधीच्या मढेकरांच्या सगळ्या विचारभावनात्मक प्रतिक्रियांमध्ये ( शिशिरागम नंतरच्या कवितांत) कधी चढा सूर लागत नाही. उलट, स्त्रीविषयीच्या आदराची, करुणेची भावना ठिकठिकाणी व्यक्त झाली आहे.

आधुनिकतेचे एक लक्षण म्हणजे जगातील घडामोडींचा विचार करताना, सगळ्याच गोष्टींकडे पाहताना मानवतावादी दृष्टिकोणाचा प्रभाव पडून बदललेली मानसिकता हे म्हणता येईल. तशी त्यांची मानसिकता या कवितांमधून दिसते. मात्र तरीही काही काही ठिकाणी त्यांना जाणवलेले स्त्रीचे रूप हे अत्यंत उद्वेगजनक आहे. उदाहरणार्थ :

अशीच होती नकटी एक,

उलटे केस नि तिरप्या भिवया,

मुरकत दावी उरोज उन्नत ,

हेपा जैशा तेल्याधरच्या,

काय हलाखी स्त्रीत्वाची ही;

माणुसकीचे काय विडंबन

भोगशून्य करि भोगव्यथेचें

लिंग -गंड प्रच्छन्न प्रदर्शन !

या कवितेतील स्त्री- रूप असे कवीची तीव्र चीड व्यक्त करणारे आहे. त्यामागची मढेकरांची मनोभूमिका समजावून घेताना असे ध्यानात येते की ' भोगव्यथेचे लिंगगंड प्रच्छन्न प्रदर्शन ' करण्याची जी अवस्था त्या चित्रात आहे, तशी वेळ कुणावरही येणे वा कुणी तसे करणे ही मढेकरांना स्त्रीत्वाच्या हलाखीची परम सीमा वाटते. त्यातून त्यांना स्त्रीत्वाचा जो आदर्श सूचवायचा आहे तो पुन्हा पारंपरिकच आहे. शिवाय मढेकर नवमानसशास्त्रातील संकल्पनांचा वापर करित आहेत असे केवळ लिंगगंड शब्दावरूनच नव्हे तर त्यांनी ' सौंदर्य आणि साहित्य ' मध्ये केलेल्या उल्लेखावरूनही ( 13 ) म्हणता येते. तरीही त्या कुणा नकटीचा असा निषेध करणे हे स्त्रीच्या पारंपरिक शालीन रूपाविषयीच असलेली कवीची ओढ आणि त्या मूल्याविषयीची त्याची आस्था व आग्रह दाखविणारे ठरते. त्या नकटीचा हा लिंगगंड मुंबईसारख्या महानगरातील जीवनाचा परिपाक असावा, हे एक तर त्यांना जाणवले असावेच आणि तरीही स्त्रीने शालीनच असले पाहिजे, असा त्यांचा आग्रह दिसतो. मात्र गिरगावातल्या चाळीतील एका खोलीतील संसारात हाडांच्या बंडलासारख्या होऊन जाणाऱ्या आणि स्त्रीच्या जिवंतपणाचे व सृजनशीलतेचे विडंबन वाटणाऱ्या रित्र्या पाहून मढेकरांना एकूणच मानवी जीवनाचा आलेला उबग दिसतो. साध्या साध्या गोष्टीतही माणसांच्या जगण्याला जी ओंगळ, यंत्रवत् कळा आलेली आहे ती मढेकरांना फार अस्वस्थ करते. म्हणून एका कवितेतील अर्वाचीन नायिका फिल्मी डोळ्यांनी आपल्याकडे

पाहणार्या, खोकणार्या नवर्याला उद्देशून ' काढू मी दळणा कशि ? निवडू सख्या आणि मका ? ' असा वाचकांना, - वर वर विनोदी वाटणारा- प्रश्न विचारते. तांब्यांच्या

डोळे हे जुलूम गडे रोखुनि मज पाहूं नका !

जादुगिरी त्यांत पुरी ! येथ उभे राहूं नका !

घालुं कशी कशिदा मी ! होति किती सांगु चुका !

या कवितेच्या विडंबित रूपात येणार्या ओळी या दोन चित्रांमधील प्रचंड विरोधाभास अधोरेखित करतात. स्त्रीचे हे जे उबग आणणारे रूप मटेकरांना व्यथित करते ती महानगरीय जीवनाची परिणती आहे. ती तशी जाणवते कारण मटेकरांनी जिथे त्यांचे बालपण गेले त्या खानदेशमध्ये ग्रामीण स्त्रियांची महानगरातील स्त्रियांपेक्षा वेगळी रूपे पाहिली, अनुभवली असावीत. कपाशीची बोडे वेचणार्या कुणा कष्टकरी तरुणीच्या मनात जागी होणारी ' आपली माणसं खुशी होण्याची ' स्वप्ने नुसती साधी नाहीत, तर मटेकरांना अभिप्रेत असणार्या माणसाचे माणसपण दाखवणारी आहेत. हे माणसपण खेड्यातील माणसांच्या - शहरी माणसांच्या तुलनेने- साध्या जीवनाशी संबंधित आहे. त्या पार्श्वभूमीवर मटेकरांना मुंबईसारख्या महानगरातील झालेले स्त्रीच्या हलाखीचे दर्शन साहजिकच त्यांना विलक्षण अस्वस्थ करणारे आहे. मुंबईतील जगण्याची तरहा, तिथल्या माणसांची मूल्ये, त्यांना तोवर ज्ञात असलेल्या जीवनापेक्षा फार वेगळी, प्रसंगी पूर्णपणे विपरीत वाटावीत अशी आहेत आणि त्यातून केवळ स्त्रीत्वाचीच नव्हे तर एकूण अस्पृश्य जगण्याची, जिवंतपणाची व माणसाची जी काही विटंबना त्यांना दिसली त्यामुळे त्यांना बसलेले धक्के



वा हादरे आपल्याला दिसतात. यात मुंबई या शहराचा दोष नाही तर भांडवलशाही पद्धतीच्या जगण्यातून निर्माण होणारी जी जी पापे आहेत व मुख्यतः माणसांचे यंत्रात वा वस्तूत होणारे जे रूपांतर आहे ( dehumanisation ) त्या सगळ्यांचे एकत्रित व विदारक दर्शन मुंबईसारख्या महानगरीत घडते आणि ते सगळे कवीला अस्वस्थ करते असे म्हणता येईल. हा एका अर्थाने परात्मभावाचा त्यांना जाणवलेला अनुभवच म्हणायला हवा.

महानगरामध्ये माणसाला विज्ञान व तंत्रज्ञानाच्या प्रगतीचे तीव्र आणि स्पष्ट दर्शन घडते. मठेकर या विज्ञान, तंत्रज्ञान व यंत्रमाधान्याला सरसकट नाकारतात वा त्याचा तिरस्कार करतात असे म्हणता येत नाही. उदाहरणार्थ, त्यांची ' नव्या मनुतील गिरिधर पुतळ्या ' चे चित्र रेखाटणारी कविता पहावी. तिथे जणू एखाद्या मार्क्सवादी विचारसरणीच्या कवीने म्हणावे, तसे मठेकर कोळसेवाल्याचा ' नव्या मनुतील संबंध समाजाचा गोवर्धन आपल्या बाईंवर तोलणारा गिरिधर ' असा गौरव करतात. इथे त्यांच्या प्रतिमांचे सामर्थ्यही अगदी उठून दिसते.

धगधगणाऱ्या भट्टीपुढल्या

प्रकाशात ही तळपे कांति.

जशी ओलसर शिशवी-नक्षी,

पॉलिशलेली बांदग्यांत ती.

.....

यंत्रयुगांतिल नवनृत्याचा

स्थाणुभाव हा प्रगटे येथे;

मनोज मुदा शिल्पित एक

संगमरवरी मांसामध्ये.

महेंकरांनी आधुनिक जीवनातील यंत्रयुगाची ही मनोभावे केलेली प्रशंसाच म्हणावी लागेल. मात्र याच नव्या युगातील तंत्रज्ञानाचा, यंत्रनिष्ठेचा, वैज्ञानिक प्रगतीचा एक परिणाम म्हणजे जीवनातला साधेपणा नष्ट झाला, जीवनाच्या सर्व अंगांमध्ये व्याभिन्नता वाढली. त्यातही बौद्धिक व्यापारांमधील बदल हा अधिक अस्वस्थ करणारा होता. मुंबईसारख्या महानगरामधील अनुभवावर महेंकर जे काही चिंतन करित असतील तेही त्यांना अस्वस्थ करित असले पाहिजे. ' फ्लाटदादा, फ्लाटदादा ' आणि ' बन बांबूचें पिवळया गातें ' या दोन सर्वपरिचित कविताही महेंकर या आधुनिक जीवनाशी कसे समरस होऊ पाहताहेत आणि तरीही त्याच जीवनापासून अलग, अलिप्त होऊन त्यावर कसे, कोणते भाष्य करतात ते दाखविणार्या आहेत. ' फ्लाटदादा ' मधील फ्लाटालाच आपले घर मानून त्यावर आपली पाठ टेकविणारा हमाल / खेडू हा या कवितेत करुणाभाजन - त्यावेळच्या फॅशनप्रमाणे - होऊन येत नाही तर सर्व काही स्वीकारणारा आणि सारे जण बिनतक्रार सहन करणारा सामान्य माणसाचा, - गणपत वाण्यासारखाच- प्रतिनिधी होऊन येतो. तो फ्लाटावरच राहतो, कारण एका अर्थी तो अनिकेत आहे. आणि महेंकर येथे जणू त्याच्या ठिकाणी स्वतःचेच रूप पाहताहेत आणि तेही कसलाच ' चष्मा ' न लावता. या कवितेवर लिहिताना दि. के.

बेडेकरांनी असे म्हटले आहे की, ... " ' फ्लाटदादा ' हे स्थितप्रज्ञासारखे आहेत, व त्यांच्या अंगाला लकडून गाड्यांची अखंड रहदारी चालू आहे. ' फ्लाटदादा ' म्हणजे अकर्ता परंतु साक्षी ( व भोगी ) असा ' आत्मा ' आहे, व रहदारीकडे किंवा संसाराकडे अवलियाच्या बेदरकार उदासीनतेने पाहत आहे. सारांश, स्वतःच्या जाणिवेत मर्दंकर कवीचे मन स्थिर समजत असले तरी ते अस्थिर आहे. स्थितप्रज्ञतेचा नुसता भास व आत्मवचन आहे. "

( 14 ) मर्दंकर स्वतःच्या मनालाच फ्लाटदादा म्हणत आहेत, असा समज बेडेकरांनी कशावरून करून घेतला ते समजत नाही. त्या साऱ्या बदलांकडे अगतिक पण फारशी जाणीव नसलेली साधी-भोळी, बिचारी माणसे कशी पाहात असतील त्याचे आविष्करण करणारी ही एक अनेकार्थसूचक कविता आहे. बेडेकरांचा अर्थच स्वीकारला पाहिजे असे ती सूचवीत नाही. माझा अर्थ असा की ज्याला संप्रेषणासाठी, संदेशवहनासाठी कुणीच नाही अशा, मुंबईच्या यांत्रिक जीवनात रंग होऊन गेलेल्या कुणा अनिकेत जीवाने फ्लाटदादाशी रात्री धकून भुईला ( फ्लाटावरच्या शिमिटाच्या जमिनीला ) पाठ टेकवताना केलेला हा संवाद आहे. म्हणूनच त्याची भाषा पोट भरण्यासाठी मुंबईत येऊन हमाली वा तत्सम काम करणा-या धाटावरच्या माणसाची ग्रामीण बोली आहे. आपल्या कवितेमधून वाचकांशी संवाद साधू पाहणारे व त्यात त्या वेळी बर्दशाने असफल होणारे, स्वतःचे ' अनिकेतत्व ' उमगलेले आणि म्हणून त्या अनिकेत जीवाशी स्वतःला एकरूप करू पाहणारे मर्दंकरच या कवितेत दिसतात. साध्या भाषेच्या, ग्रामीण बोलीच्या प्रयोजक वापराने ह्या कवितेतील आविष्करण किती प्रसन्न झाले आहे ते कवितेच्या पहिल्या वाचनातही आज कळवे. असाच काहीसा अर्थ डॉ. द. भि.

कुलकर्णींना जाणवला, असे त्यांनी अलीकडेच नमूद केले आहे. (15) 'बन बांबूचे पिवळ्या गाते आकाशातील अधोरेखिते' या कवितेतही यंत्राधीनतेची आधुनिक किमया, पिवळ्या निर्जीव बांबूंमुळे 'राधाकृष्ण' विकृत होऊन 'राधे क्रिश्न' या रूपात कसे येते, त्याच्या चित्रातून मर्दकरांनी साकारली आहे.

महानगरीय संवेदनशीलतेमध्ये जीवनाच्या आणखी एका महत्त्वाच्या घटकाकडे काही एका वेगळ्या दृष्टीने मर्दकरांनी पाहिले आहे असे म्हणता येईल. त्यांचा शिशिरागममधील स्त्रीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण ते इंग्लंडून परतल्यानंतर काहीसा बदलून गेला असे दिसते. साहजिकच त्या अनुषंगाने स्त्रीचीही बदललेली चित्रे त्यांच्या कवितांमध्ये उमटतात. ( पुढे कार्दबरीच्या क्षेत्रात आपल्या लेखनाने क्रांती करणारे भालचंद्र नेमाडे हे देखील खानदेशमधील बालपणाची आणि छोट्या गावांतील विशिष्ट पोट-संस्कृतीची पार्श्वभूमी घेऊन पुण्यात आणि नंतर मुंबईत गेले आणि शहरी विरुद्ध ग्रामीण, उच्चवर्णीय विरुद्ध बहुजनसमाजाच्या अशा पोटसंस्कृतींच्या संघर्षांमध्ये त्यांच्यातील लेखकाची वाढ वेगळ्याच तऱ्हेने झाली. या विशिष्ट परिस्थितीने घडवलेल्या साहित्यातील प्रभावांची अभ्यासकाला तुलना करता येईल.) मात्र व्यक्तिगत जीवनात जरी प्रेमनैराशय वाट्याला आले असले तरी त्याचे स्त्रीदृष्टेपणात रूपांतर झाले नाही. उलट, हाही जगण्याच्या नाटकाचा एक अंकच आहे असे मर्दकर मानतात आणि तो अंक संपला की आपला वेध पालटून पुढची भूमिका करायला मर्दकर तयार होतात.

स्त्री व पुरुष हे मानवी जीवनातीलच दोन परस्परावलंबी घटक. त्यांच्या सहजीवनामधील शृंगार आणि समागम या निव्वळ जीवशास्त्रीय घडामोडी नव्हेत तर त्यांनी <sup>मानवाची</sup> कला, आणि संस्कृतीही प्रभावित होते. या क्रियेला शहरी/महानगरीय जीवनामध्ये जी यांत्रिकतेची कळा येते आणि माणसाचे जे अमानवीकरण dehumanization होते व त्याला जी सर्वव्यापी परात्मता छळ लागते त्याची मढेकरांनी, त्यांच्या त्या काळात विलक्षण खळबळ माजविणारी चित्रे, दोन कवितांमध्ये रेखाटली आहेत.

विशाल पट्टे सतेल, तांबूस,

जरा रैल अन् मऊ, कातडी

सिलिंडरावर गरगर फिरती

किति वेगाने !-- जणू सालडी

काळाची, जी प्रकाश कातित

गिरगिरती ह्या पृथ्वीभवती.

या ओळींमधून अशी कल्पना होते की मढेकर यंत्रयुगाचा गौरव करताहेत, परंतु पुढील ओळींमधून त्यांनी पिस्टनरिंगच्या प्रतिमानानून संभोगाचे केलेले ईषत् चित्रण सनातनी वृत्तीच्या वाचकांच्या तीव्र प्रतिक्रियेला कारणीभूत ठरले असावे. ज्या चार कविता मढेकरांवरील अश्लीलतेच्या खटल्याला कारणीभूत झाल्या, त्यांत 'अशीच होती नकटी एक / उलटे केस नि तिरप्या भिवया,' ही पूर्वी एकदा उल्लेखिलेली कविता आहे, तसेच ' पिचे अंधार पोकळ ', ' हाडांचे सापळे हांसती' आणि ' गोंधळलेल्या अन् चिंचोळ्या' या ओळींनी सुरु होणार्या

आणखी तीन कविता आहेत. या चार कवितांना अश्लील म्हणून खटल्याचे कारण ठरविताना अश्लीलमार्तंडाना त्या तशा वाटल्या हे महत्त्वाचेच आहे; कारण त्यावसून मराठी वाचकांच्या तत्कालीन सांकेतिक अभिस्वीची आणि समाजाची अभिस्वी नियंत्रण करू पाहणार्या खास सनातनी मनोवृत्तीचीही कल्पना येते. केवळ आपल्याला अश्लील वाटणार्या कवितांवरून खटला भरण्याचा उद्योग करणार्या तथाकथित अभ्यासकांना खरे तर नवकाव्याच्या निमित्ताने मराठी कवितेत ज्या नव्या काव्यविषयक संकल्पना रूजू पाहत होत्या त्यांच्याबद्दलची तीव्र प्रतिकूलता नोंदविणे आवश्यक वाटले असावे. असो.

‘ काही कविता ’ मधून स्पष्ट होणारी मर्तेकरांची पुढची भूमिका सर्वांना पोटी धरण्याची आहे :

जाऊं दे कार्पण्य ' मी' चे,

दे धरू सर्वास पोटी ;

भावनेला येऊ दे गा

शास्त्रकाट्याची कसोटी.

भंगू दे काठिन्य माझे / आम्हें जाऊं दे मनीचे; / येऊं दे वाणीत माड्या / सूर तुड्या आवडीचे.  
या ओळींनी सुरू होणारे हे त्यांचे आधुनिक पसायदान सुपरिचितच आहे. त्यातील मानवहितवाद ( Humanitarianism ) हा स्पष्टपणे आधुनिक आहे, तो केवळ पारंपरिक भारतीय जीवनातील भूतदयावाद नाही. त्याच कवितेत त्यांनी, आपल्या कवितेतील भाषाशरीराला उघडे पडू देऊ नकोस, असे म्हणताना द्रौपदीच्या सत्त्वाचा उल्लेख केला

आहे, त्यातून त्यांना स्त्रीत्वाचा व भाषेचाही कोणता आदर्श अभिप्रेत आहे ते आपल्याला समजते. अर्थाचे एकेक वस्त्र बाजूला केले गेले तरी आपल्या आशयाचे सत्त्व उघडे पडू नये असे त्यांचे परमेश्वराकडे मागणे आहे. काव्याची अनेकार्थसूचकता हा शब्द जरी आपल्याला आधुनिक संवेदनशीलतेचा द्योतक वाटत असला तरी व्यंग्यार्थीला व अनेक व्यंग्यार्थींना उत्तम काव्याची पदवी देणारे संस्कृत काव्यशास्त्र हे पारंपरिकच आहे. माणसाच्या वाट्याला येणाऱ्या दुःखाचे स्वरूप मॅरेकर जेव्हा चिकित्सापूर्वक पाहतात, तेव्हा त्यातली अपरिहार्यता त्यांना जाणवते. कलानिर्मिती हा त्या दुःखावरचा एक उपाय आहे हीदिखील त्यांची धारणा असावी असे म्हणता येईल. काव्य हे व्यक्तित्वाचा वा भावनांचा आविष्कार नसून व्यक्तित्वाचे विलोपन वा विशिष्ट भावनांपासून मुक्ती असते, असे जे एलियटचे मत आहे तेही त्यांना मान्य असावे असे दिसते. ( 16 ) मात्र हा उपाय पलायनवादाच्या पातळीचा नव्हता तर काव्याला एक अत्यंत महत्त्वाचे असे साध्यही मॅरेकर मानीत होते. काव्याला साधनरूपता देणे त्यांना मान्य नाही. त्यामुळेच त्यांच्या कवितेवरील अश्लीलतेच्या खटल्याचा त्यांच्यावर अत्यंत प्रतिकूल व काहीसा आघातसम परिणाम झाला होता, असे त्यांच्या जीवनचरित्रावरून दिसते.

काही दुःखे मनुष्यनिर्मित असतात तर काही ज्यांची कारणमीमांसा करता येणे माणसाच्या बुद्धीला अशक्य अशा कोटीतील असतात, हे सत्यसुद्धा त्यांच्या अनुभवाचाच भाग आहे. जगण्यात किरकोळ सुखे माणसाच्या वाट्याला येत राहाणार हे जेवढे खरे त्यांच्यापेक्षा दुःखे अधिक आणि अपरिहार्यपणे भेटणार हेही खरे म्हणून तर त्यांना

महाभारतातली कुंतीची मोलाची पण मलूल भक्ती आढवते. कुंतीने दुःखाचाच वर मागितला होता. कारण दुःखातच माणसाला ' त्या ' चा विसर पडत नाही. मठेकर परमेश्वराकडे तसाच वर ' ह्या दुःखाच्या कढईची गा अशीच देवा घडण असू दे ' इत्यादी शब्दांत मागतात. प्रेमनैराश्यातून तसेच युरोपमधील वास्तव्य, युरोपियन वाङ्मयाचा अभ्यास, दोन महायुद्धे, मुंबईसारख्या महानगरातील वास्तव्य, आपल्या देशात घडणार्या फाळणीपूर्व काळातील भीषण दंगली इत्यादींनी त्यांची जी काही संवेदनशीलता घडत गेली तिचे दर्शन आपल्याला ' काही कविता ' व ' आणखी काही कविता ' या संग्रहांतून घडते. त्याच कवितांनी त्यांचे आधुनिक मराठी काव्यातील नवकविकुलगुरू हे स्थान निश्चित केले. परंतु कवीचा बांगल्या गोष्टींवर आणि एकूण जगण्यावर प्रेम करण्याचा जो स्वभाव आहे तो बदलला नाही. म्हणूनच ' आणखी काही कविता ' च्या प्रास्ताविकवजा येणार्या

भरून येईल हृदय जेधवां

शरीर पिळुनी निघेल धाम

इत्यादी ओळी आणि ' भंगू दे काठिन्य माझे ' सारखे आधुनिक पसायदान महत्त्वाचे ठरते. या संग्रहामध्ये त्यांची प्रेमविषयक भावना नवी रूपे धारण करून आपल्यासमोर येते. भल्या पहाटे दवात भिजून शुक्राच्या झांढणीच्या ऐटीत येणारी ती त्यांना पुन्हा भेटते. तिचे विभ्रम कवीला पुन्हा गुंतवणारे आहेत. म्हणून त्यांना तिला विचारावेसे वाटते की मागे वळून पाहणे, आपल्याला बांधणारे ते हिरवे धागे विसरलीस का ? अनोळख्याने मतजन्मीची ओळख कशी द्यावी ? तिच्या डोळ्यांमधल्या डाळिंबाचा पारा विलक्षण लुब्ध करणारा आहे. तिच्या अमरम्य



परिमनी मोकळ्या केसांतून सप्तरंग उधळतात. तिच्या स्निग्ध हास्यातले शिल्प पुरे व्हावे म्हणून कालाचे वारेदेखील थबकतात. नाचर्या डोळ्यातील माधुरी शिपीत ती अशी येते की चांदण्यात झाडावरच्या शेंबांची सर सांडावी असा भास होतो. तिच्या या रूपलावण्यविभ्रमाचा कवीवर होणारा परिणाम असा आहे की कालची तहान नष्ट होऊन गळ्याला आज दुसरीच कोरड पडते आणि शब्दांच्या चमच्यांनी ती कोरड मिटण्याची शक्यताच नाही. मात्र तरीही मॅटेकरांना प्रेमातल्या दुःखमय अनुभवाची पुनःपुन्हा आठवण येत राहाते आणि हृदयामधल्या बिलोरी आशांची काच जिथे तडकली तिथेच ' ती ' ने राहावेसे वाटते. वरील परिच्छेदांमधील सगळा आशय हा 'शिशिरागम'मधील कवितांशी अनुबंध ठेवणारा आहे तरी त्याच्या आविष्कारामध्ये नवता आहे आणि या नवतेचे नाते मॅटेकरांनीच सांगितलेल्या नव्या भावनानिष्ठ समतानतेशी आहे. (17 ) एकच उदाहरण देतो: ओठांसाठी डाळिंबांची उपमा वापरणे ही आविष्कारातील पारंपरिक रीत झाली. मॅटेकर ' ती ' च्या डोळ्यांतील नाचर्या भावांसाठी डाळिंबांचा पारा ही प्रतिमा वापरतात. अत्यंत निरोगी तरुण व्यक्तीच्या चैतन्ययुक्त डोळ्यांमधील तेज आणि ताज्या डाळिंबांच्या दाण्यांमधील चमकदार रसरशीतपणा यांच्यातील साम्यावर आधारलेली ही प्रतिमा अत्यंत नवी आणि समर्पकच आहे. शिवाय यात पार्याचा बंचलपणाही या प्रतिमेमुळे मिसळला गेला आहे. या सगळ्या चित्रणात आधुनिकता ( modernity ) कृते आहे असे कुणी विचारले तर एवढेच म्हणता येईल की स्त्रीच्या संदर्भातील मॅटेकरांच्या विचार - भावना - संवेदनांचा आशय प्रामुख्याने पारंपरिकच आहे. पूर्वोक्त बालकवी, गोविंदाग्रज आणि माधव ज्यूलियन यांनी स्त्रीमध्ये प्रेयसीचे, जीवनसहचरीचे

जे व जसे रूप शोधण्याचा प्रयत्न केला, तसाच पण काहीसा प्राप्तकालाशी सुसंगत, समकालीन सन्मुखतेचा द्योतक असा प्रयत्न मर्ढेकरांच्या काव्यात दिसतो. आधुनिकतेच्या संदर्भात त्यातल्या त्यात माधव ज्यूलियन त्यांना जास्त जवळचे वाटतात, कारण केशवसुतादि आधुनिकतेच्या पूर्वसूरीपेक्षा त्यांची बंडखोरी मर्ढेकरांना जास्त भावणारी अशी दिसते. खुद्द मर्ढेकरही असेच बंडखोर आहेत याबद्दल दुमत नसावे. मर्ढेकरांना झालेले महानगरातील स्त्रींचे सामान्य दर्शन मात्र फारसे सुखावह नाही. किंबहुना स्त्रीही महानगरातील पुरुषासारखीच रघवत् वा वस्तुवत् होऊन गेली आहे. माणसाच्या माणूसपणाच्या एकूण हलाखीचेच ( dehumanization ) आणि परात्मतेचे दर्शन त्यांना स्त्रींमध्येही घडते. स्त्रीने कसे असावे याबद्दलच्या त्यांच्या कल्पना, आदर्श वा अपेक्षा या पारंपरिकच आहेत. स्त्रीला एक व्यक्ती म्हणून आजच्या स्त्रीमुक्तिवाद्यांच्या कल्पनेतल्यासारखे स्थान असावे असे त्यांना वाटत असेल असे म्हणता येणार नाही. म्हणजे त्यांच्या काव्यातील या संदर्भातील नवता वा प्रयोग जे काही आहेत ते बहुधा मंडणीमध्येच आहेत .

त्यांच्या शिशिरागम मधील कविता आणि पुढील कविता यांच्यामध्ये आणखी एक महत्त्वाचे सूत्र वा समान धागा दिसतो तो त्यांच्या दोन मूलश्रद्धांशी संबंधित आहे. त्या दोन श्रद्धा त्यांच्या कवितांमधून पुनः पुन्हा येताना आढळतात. एक म्हणजे मातृत्वापुढे भारावून विनम्र होणे व दुसरी म्हणजे त्यांनी आध्यात्मिक सत्याचा घेतलेला ध्यास. ( 18 ) प्रभूपावले जिथे तेजताना दिसतील तिथे ही सच्चित पारध संपणार आहे असे ' शिशिरागम ' मध्ये म्हणणे आणि फक्त तुझी दगडी भिवयी डोळ्यांदिखत चललेली दिसण्याची आस धरणे, हे या

आध्यात्मिक सत्याच्या ध्यासाचेच द्योतक आहे. त्यातील आध्यात्मिक ध्यास आणि परमेश्वरावरील श्रद्धा यासंबंधी काही विवेचन आवश्यक ठरते.

फ्रेडरिक नीत्शेसारख्या तत्त्वज्ञाने God is dead असे म्हणून जगभरच्या विविध समाजांतील हजारो वर्षे चालत आलेल्या वा विकसित झालेल्या परमेश्वरविषयक विचारप्रणालीवर एक जबरदस्त आघात केला. नीत्शेची ही करणी एका अर्थाने प्रातिनिधिक म्हणता येईल. निरीश्वरवाद, बौद्धमत, जैनमत, चार्वाकमत, इत्यादींसारख्या निव्वळ तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील विचारप्रणालींनी व मार्क्सवाद, समाजवाद इत्यादी राजकीय विचारप्रणालींनीदेखील देव ही संकल्पनाच संपूर्णपणे त्याज्य मानली. या सगळ्यांच्या प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष प्रभावाखाली असलेल्या भारतीय आणि युरोपीय समाजामध्ये वावरणारे, त्यांचा संस्कार झालेले मर्दंकर आपल्या काव्यातून जेव्हा देवाशी संवाद करताना दिसतात, तेव्हा या संवादाचे स्वरूप, त्यांची संवेदनशीलता कुठल्या अर्थाने आधुनिक ( modern ) आहे हे पाहण्याला उपयोगी ठरेल असे वाटते म्हणून, काहीशा विस्ताराने तपासायचे आहे.

इतर बुद्धिप्रामाण्यवाद्यांसारखे मर्दंकर देव नाकारीत नाहीत तर देव गृहीत धरतात. मात्र असा देव गृहीत धरताना भक्ताच्या हाकेला ओ देणारा वा त्याच्या भौतिक स्वरूपाच्या मागण्या आपल्या कृपेने पूर्ण करणारा तो देव वा परमेश्वर अशी मर्दंकरांची कल्पना नक्कीच नाही. उलट, देव हे एखादे दैवत नसून, देव म्हणजे काही तरी

मूलस्वरूपी, दैतन्यमय, शक्तिशाली, या विश्वाला व्यापून उरणारे व विश्वाच्या पलिकडेसुद्धा असणारे शाश्वत असे तत्त्व आहे, असे ते मानतात, असे म्हणता येईल. देव गृहीत धरणे हे कुठल्याही सोयीसाठी वा पुढे त्यातून काही सिद्ध करण्यासाठी नाही, तर देव हा त्यांच्या संवेदनशीलतेचा एक अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे. व्यक्तीच्या संवेदनशीलतेमध्ये लहानपणापासून प्रत्यक्षानुभवातून त्याचप्रमाणे त्याच्या सामाजिकीकरणाच्या प्रक्रियेतून आलेले अनेक ठसे उमटलेले असतात, तसेच भाषेच्या माध्यमातून होणारे असंख्य संस्कारही असतात. देव गृहीत धरणारी मठेकरांची संवेदनशीलतासुद्धा अशीच लहानपणापासूनच्या संस्कारांमधून निर्माण आणि विकसित झाली असली पाहिजे. बुद्धिप्रामाण्यवाद हे एक आधुनिक मूल्य आहे हे खरे असले तरी मठेकर इतर बुद्धिप्रामाण्यवाद्यांसारखे देवाला नाकारत नाहीत. मात्र जगातील व्यवहारांवर भाष्य करताना मठेकर आपल्या वाणीला व दृष्टीला शल्यचिकित्सकाच्या सुरीचा थंड नेमकेपणा देतात आणि देव गृहीत धरताना मात्र देवभोळेपणा स्वीकारतात असे म्हणता येईल का ? तसे दिसत नाही. ' देव गृहीत धरतात ' याचा अर्थ असा की त्यांना देव नाकारण्याची गरज वाटत नाही, उलट ते देवाला दोष देतात, धारेवर धरतात आणि तरीही वेगळ्या अनन्यशरण्यबुद्धीने त्याच्यापाशी काही अ-भौतिक स्वरूपाची याचना करतात, त्याच्या दाराशी धरणेही धरतात. मठेकरांच्या संपूर्ण कवितेत त्यांचा देवाशी संवाद चालला आहे. ' शिशिरागम ' मध्ये प्रेयसीने तोडून टाकल्यावर त्या परमेश्वराला ' आता अंत कशास पाहसि ' असा प्रश्न विचारणे असले तरीही त्याच कवितेमध्ये आपल्या न्यायमंदिरामध्ये बसून साक्षीपुराव्याविना न्याय देणार्या

देवाची निर्घृण न्यायतुष्णा तृप्त होवो, असे वैतागाचेही उद्गार आहेत. आपल्या हृदयातील रक्तगंगेचे लवभर आचमन कसून विश्वाचे अभिषिक्त राजे असे न्यायनिष्ठुर देव तसून जातील आणि मानव बनतील असे जेव्हा मर्तेकर म्हणतात, तेव्हा त्यांना आपल्या प्रेमभावनेचे शुद्धत्व आणि रक्ताचे पावकत्व हे देवांनाही तारण्याइतके श्रेष्ठ असेल, असा विश्वास वाटतो असे म्हणता येईल. प्रेमभावनेचे हे एवढे उदात्तीकरण पुन्हा स्वच्छंदवादाचेच एक लक्षण आहे. मात्र ही भावना फार काळ टिकत नाही. प्रेम करण्याचा मुख्यपणा टाळण्याइतके शहाणपण आपल्याला देवाधरी लाभले नाही, असे ते म्हणतात, तेव्हा देवाविषयीच्या सामान्य रुढ समजूतीप्रमाणे ' मानवी जीवनातील सर्व बऱ्यावाईट गोष्टींचे कर्तृत्व ' मर्तेकर देवाला देतात, असे आपल्या ध्यानी येते. देव गृहीत धरण्याचे मूळ त्यांच्या संवेदनशीलतेमध्ये, त्यांच्या जाणीव- नेणिवेत कसे पक्के आहे, त्याचे हे निदर्शक मानता येईल. देव किंवा परमेश्वर हा त्यांच्या जाणीव-नेणिवेचा पक्का भाग आहे, असे मी म्हणतो. काही विचारवंतांच्या मते बुद्धिप्रामाण्यवादामध्ये परमेश्वराला स्थान असण्याचे कारण नाही. मर्तेकर इतर अनेक ठिकाणी बुद्धिप्रामाण्यवादी आहेतही आणि त्याची त्यांना असलेली विशेष जाणीवही वेगवेगळ्या शब्दांत व्यक्त झाली आहे :

आहे बुद्धीशी इमान । जाणे विज्ञानची ज्ञान ।

परि कोठे तरी आन । ताण पडे ॥

.....

आहे रक्तात उजाळा । सूक्ष्मदर्शी चष्मा डोळा

नाही बुद्धीचा पांगळा । मानव मी ॥ ( अर्टेकरांची कविता पृ. ४७ )

ही झाली त्यांच्या विज्ञाननिष्ठेची खूण / पावती. ही त्यांची विज्ञाननिष्ठा देव मानताना का दिसत नाही किंवा यात काही विसंगती आहे, असा यावर आक्षेप घेणे योग्य ठरणार नाही. या संदर्भात एक गोष्ट ध्यानी घेतली पाहिजे की बुद्धिप्रामाण्यवाद हे जे आधुनिकतेचे महत्त्वाचे मूल्य म्हणून मानले जाते त्याचा योग्य अर्थ लक्षात न घेताच विज्ञानेतर क्षेत्रातही त्याचाच आग्रह धरणे हे मुळात तार्किक दृष्ट्याही चुकच होय. बुद्धिप्रामाण्यवाद असे म्हणत असताना खरे तर तो विज्ञानाच्या क्षेत्रातील बुद्धिप्रामाण्यवाद असा व्यवच्छेद करण्याची आवश्यकता आहे. असा बुद्धिप्रामाण्यवाद म्हणजे विज्ञाननिष्ठाच होय. विज्ञाननिष्ठा या मूल्याच्या चुकीच्या उपयोजनामुळे आपण विज्ञानग्राह्य वा विज्ञानाला प्रमाण ते सामान्यतः ग्राह्य असे मानायला लागलो / शिकलो आहोत. एके काळी युरोपात - जेथून आधुनिकता आणि आधुनिकवादी मूल्ये सर्वदूर पसरली तेथे - गॅलीलियोने सांगितले ते सारे चर्चने मान्य केले तरच समाजाच्या पातळीवर मान्य वा ग्राह्य ठरत असे. चर्चने एखादी गोष्ट अमान्य केली तर ती विज्ञानदृष्ट्या प्रमाण वा ग्राह्य असूनदेखील समाजाच्या पातळीवर अग्राह्य ठरत असे. तसाच हा प्रकार होतो आहे, हे आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. विज्ञाननिष्ठेच्या चुकीच्या उपयोजनामुळे काही लोक आजही ' सर्व काही विज्ञानदृष्ट्या अचूक वा विज्ञानाने मान्यता दिलेले असले पाहिजे ' असे मानतात. असे करताना विज्ञानक्षेत्रातील बुद्धिप्रामाण्याचे निकष विज्ञानेतर क्षेत्राला लावले जातात, हेही त्यांच्या लक्षात येत नाही. असे करणे हे खरे

बुद्धिप्रामाण्याचे लक्षण नव्हे. हे म्हणजे विट्गेन्स्टाईन म्हणतो त्याप्रमाणे 'एका खेळात जी गोष्ट चालू शकते ती दुसऱ्या खेळात सरळ सरळ चूक ( blunder ) असते', म्हणजे फुटबॉलच्या खेळाला व्हॉलीबॉलचे नियम लावल्यासारखा प्रकार होईल. ( 19 )

विज्ञान, धर्म, नीती, कला इत्यादि वेगवेगळ्या क्षेत्रांमधले प्रामाण्याचे निकष वेगवेगळे असतात वा असले पाहिजेत. काही गोष्टी एका प्रामाण्याने समजतात त्या दुसऱ्याने समजणार नाहीत. उपयुक्ततावाद या एकाच कसोटीवर सगळ्या गोष्टी जोखायला लागलो तर जगातल्या वा मानवी संस्कृतीमधल्या अर्ध्याहून अधिक गोष्टी मोडीत काढायला लागतील. तसाच काहीसा प्रकार विज्ञानाच्या क्षेत्रातील बुद्धिप्रामाण्य सर्व क्षेत्रांतील गोष्टींना लावण्यामुळे होईल. मॅटेकर असे स्पष्टीकरण देत न बसता त्यातील बुद्धिप्रामाण्यावादाची मुळात विज्ञानक्षेत्रासाठीच लागू असलेली कसोटी देवावरील ऋद्धेला लावीत नाहीत, ही गोष्ट महत्त्वाची तर आहेच, पण त्यांच्या विचारांमध्ये कसलीही विसंगती नाही, हे आपण ध्यानी घेतले पाहिजे. युरोपमधील ( रेनेसांस ) शी संबंधित विचारवंतांची साक्ष काढायची तर असे दिसते की आधुनिक तत्त्वज्ञानाचा जनक मानल्या जाणार्या देकार्त, आणि लॉक या दोघांची अनुभववाद्यांनी चर्चा नाकारले, पण आपल्या स्वतंत्र युक्तिवादाच्या आधारे, बुद्धिप्रामाण्यावर देव स्वीकारला होता. येथे आणखी एका आधुनिक विचारवंताची साक्ष उपयुक्त ठरेल. प्रा. मे. पु. रेगे यांनी ' मी आस्तिक का आहे ? ' या शीर्षकाचा एक लेख लिहिला असून त्यातील विवेचन मॅटेकरांच्या आस्तिक्यबुद्धीसंबंधी आपल्या मूळ विवेचनाला बाध येऊ न देता स्वीकारण्यास हरकत नसावी असे म्हणता येईल. ( 20 )

आपल्या बहुसंख्य कवितांमध्ये देवाशी सरळ संवाद करणे वा त्याला गुहीत धरून त्याचे उल्लेख करणे या मठेकरांच्या काव्यनिर्मितीसंबंधात / या त्यांच्या वैचारिकतेत वा वर्तनात कसलीच विसंगती नाही हा मुद्दा स्पष्ट व्हावा म्हणूनच हे विवेचन येथे विस्ताराने केले आहे. आधुनिकतेचे एक महत्त्वाचे - जवळ जवळ मध्यवर्ती - लक्षण म्हणजे व्यक्तिवाद हे आहे. व्यक्तीला आपले जीवन, आपली मते धडविण्याचा हक्क आहे. त्यामुळे एखाद्याने ' मला देव पटतो, मी देव मानतो ' असे म्हटले तर ते मत ' दोषारूपद व्यक्तिनिष्ठ मत ' होणार नाही, तसे मानले जाऊ नये. याच आधुनिकतेचे एक मूल्य विचारस्वातंत्र्य हे आहे. एखाद्याच्या दृष्टीने त्याला पटणारी कारणे असतील तर तो देव मानायला मोकळा आहे, असला पाहिजे. त्याने ते मत व त्याची मूल्ये तपासून घेतली असतील. एखाद्याची जीवनपद्धती कशी असावयाची ते ठरविण्याचे त्याला संपूर्ण स्वातंत्र्य आहे. ' भित पिवळी आहे ' हे विधान करायचे तर त्याला पुरावा लागतो. विज्ञानात पुरावे लागतात. देव मानण्याच्या संदर्भात पुराव्यांचा प्रश्न पूर्णपणे गैरलागू ठरेल. कारण देव / परमेश्वर ही विज्ञानेतर क्षेत्रामधील गोष्ट आहे.

' शिशिरागम ' मध्ये 16 क्रमांकाच्या कवितेत मठेकर म्हणतात, ' आपल्या रेंताड जीवनातसुद्धा सौंदर्यरूपी ईश्वराचे ते रूपच या हृदयात असल्याने दिव्य शांतीचा प्रत्यय आपल्याला येईल, तथापि तारुण्य आणि रूप सरल्यावर तिच्या वाट्याला येणार्या अवस्थेची तिला जाण नाही; ' तर 19 क्रमांकाच्या कवितेत म्हणतात, ' आपल्या आयुष्यातील प्रेमाची ही सर्वित पारध डोंगरमाथ्यावर जिथे प्रभूपावले तेज पसरताना दिसतील तिथेच संपावयाची



आहे.' येथे अशा स्वतःलाच दिलेल्या दिलाशाने 'शिशिरागम' मधील कवितांतून व्यक्त झालेली, मॅटेकरांच्या परमेश्वरविषयक समजूतीची एक अवस्था संपते. ' काही कवितां ' मध्ये सुरवातीला ' नाठाल गाथे ' तील रचनांमध्ये मॅटेकरांच्या परमेश्वराशी संवाद अधिक प्रमाणात आहे. कारण हा पारंपरिक रचनाबंध संतकवींनी परमेश्वराशी संवाद आणि जीवनभाष्य अशा दोन्हीसाठी वापरला होता. संतांपुढे ते स्वतः ला एक डफ्फर किंकर मानत असले तरी अभंग या रचनाबंधाच्या स्वीकारात असा संवाद अनुस्यूतच आहे. ' शिशिरागम ' मधली प्रीतिदेवतेची जागा पुढे काही कवितांत परमेश्वराने आणि प्रेमाची जागा व्यापक मानवी जीवनाने घेतली आहे. मानवी जीवनाचा आणि परमेश्वराचा संबंध शोधणे ही अस्तित्वशोधाची वेगळी दिशा येथे त्यांनी धरली आहे. हा सरळ सरळ आध्यात्मिक ध्यासच म्हणावा लागेल. आधुनिकतेचा या संदर्भात विचार करावयाचा तर अनेकांच्या मते बुद्धिप्रामाण्यवाद आणि ऐहिकता या दोन गोष्टींचा स्वीकार केल्यावर परमेश्वराचे अस्तित्व मानणे हे खुळेपणाचे ठरेल. परंतु मॅटेकर मात्र केवळ त्याचे अस्तित्व गुहीत धरत नाहीत तर त्यांच्या जाणीव-नेणिवेतला परमेश्वर त्यांना कुठल्याही परिस्थितीत दूर करावासा वाटत नाही. त्या परमेश्वराशी ते संतांसारखाच संवाद करतात. त्याला जगाच्या तत्कालीन परिस्थितीबद्दल जबाबदार धरतात. त्याने त्यांच्या अस्तित्वाची खूण आपल्याला पटवावी असा हट्ट त्यांच्यापाशी धरतात. नाठाल गाथेतील काही रचना आणि ' किली वितीचे जीवन माझे ' , ' फक्त तुझी जर दगडी भिवयी ' सारख्या कवितांमधून आपल्याला याचे स्पष्टपणे प्रत्यंतर येते. याचा अर्थ मला तरी असा दिसतो की आधुनिक युरोपीय जीवन आणि तेथील साहित्य

त्यांच्या प्रभावातून मूर्तेकरांना आधुनिकतेची ओढ निर्माण झाली होती एवढेच नव्हे तर बौद्धिक दृष्ट्या त्यांना ती स्वीकाराईदेखील वाटली होती परंतु कवी या नात्याने, एक कलावंत म्हणून निर्मिती करीत असताना त्यांच्या मूळ जाणिवेतील प्रभावी संस्कारच त्यांच्या मनाचा ताबा घेतात. त्यामुळे ,

आहे रक्तात उजाला । सूक्ष्मदर्शी घघ्मा डोळा ।

नाही बुद्धीचा पांगळा । मानव मी

.....

आहे विज्ञानमंडंत । आणि भावनेने सेत

असे म्हणणारे मूर्तेकर अनेक ठिकाणी पारंपरिक श्रद्धा जपताना दिसतात. केवळ श्रद्धाच नव्हे तर त्यांचा सगळा दृष्टिकोन पारंपरिकच आहे असेही कोणी म्हणू शकेल. परंतु आपण आधुनिक व आधुनिकवादी या दोहोंमध्ये सुरवातीला जो भेद केला आहे तो पाहिला की मूर्तेकर हे आधुनिकापेक्षा आधुनिकवादी अधिक आहेत म्हणून त्यांना नव्या जुन्याची सांगड घालावीशी वाटते. जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांत बुद्धिप्रामाण्यवादाचा अवलंब करण्याऐवजी परमेश्वर व त्याचे जगन्निर्यंतुत्व स्वीकारावेसे वाटते. विशेष म्हणजे परमेश्वराला असे स्वीकारणे हा त्यांच्या बाबतीत उत्तर वयाचा परिणाम नसून तो त्यांच्या जाणिवे - नेणिवेचाच भाग कसा आहे ते आपण यापूर्वी पुरेशा विस्ताराने पाहिले आहे. त्यांची परमेश्वरविषयक एकंदर भूमिका ही अशी आधुनिकवादी आहे कारण ते बुद्धिवादाची जी कबुली देतात, जो पुरस्कार करतात वा अभिमान दाखवतात तोही प्रामाणिक आहे आणि त्यांची काही पारंपरिक

श्रद्धा जपण्याची ओढ हीदेखील प्रामाणिक आहे. असा प्रामाणिकपणा त्यांच्या एकूण कवितेमध्ये जाणवतो म्हणूनच स्वतःला पूर्णपणे बुद्धिप्रामाण्यवादी मानणारे गंगाधर गाडगीळ, दिलीप चित्रे वा यशवंत मनोहरांसारखे समीक्षक आजही त्या कवितेचे शौर्य मान्य करतात, देव मानणे ही त्यांच्या काव्यातील वा दृष्टीतील त्रुटी मानीत नाहीत. मठेकरांची ही परमेश्वरावरील श्रद्धा केवळ पारंपरिक श्रद्धा नसून त्यांच्या एकूण श्रद्धेचे स्वरूपही पारंपरिक कर्मकांडातच गुरफटणारे नसावे, तर मध्यंतरीच्या काळात अशी श्रद्धा उखडून टाकण्याचे जे प्रकार बुद्धिप्रामाण्याच्या नावाखाली झाले त्यामुळे वा अतिरेकी सोवळ्या-ओवळ्यात गुरफटण्यामुळे एकूण समाजाची जी काही हानी झाली ती भरून निघू शकेल असेदेखील मठेकरांना वाटत असावे. उदाहरणार्थ एके ठिकाणी ते म्हणतात :

सांदीला पण सोवळ्यांत जो

आजवरी हा देव ठेवला

धरावयाच्या मुळ्या फांदिने

ओवळ्यात तर प्रभूस ढकला.

ही कविता ' आणखी काही कविता ' या संग्रहातील. म्हणजे जेव्हा मठेकरांच्या विचारस्भावनांमध्ये अधिक संयम आणि प्रगल्भता आली होती तेव्हाची आहे, हे आवर्जून ध्यानात घेतले पाहिजे.

हा मुद्दा आणखी स्पष्ट करायचा तर असे म्हणता येईल की मठेकरांच्या कवितेतील आशय समकालीन आहे आणि त्यांची वृत्ती समयुगीन सन्मुखतेची आहे.

केशवमुतांच्या काळापासूनच जे काही परिवर्तन मराठी समाजजीवनात व साहित्यात होत गेले, ते समजून पचविलेली अशी त्यांची दृष्टीही आहे. जे आधुनिक युग महाराष्ट्रात निर्माण झाले त्याचे भान असलेली अशी वृत्ती त्यांनी जोपासली आहे, पण त्याच बरोबर <sup>आंध्या</sup> मानसिकतेचा मोठा भाग हा पारंपरिकारी नाते ठेवणारा आहे. म्हणून ते आशय नवा मांडू इच्छितात, पण त्यासाठी वाहन निवडतात ते मात्र संतांच्या अभंगांचे व त्यातून त्यांची 'नाठाल गाथा' सिद्ध होते. ती 'नाठाल' असते तशीच ती 'गाथा' ही असते. त्यांच्या समकालीनांनी आधुनिकतेचे लक्षण म्हणून मुक्तछंदाचा वापर केला. अनिल तर मराठीतील मुक्तछंदाचे प्रवर्तक ठरले. पण मठेकरांनी मात्र मुक्तछंदाकडे आधुनिक कवितेचे वाहन म्हणून पाहण्यास नकार दिला. इतर समकालीनांच्या मुक्तछंदाच्या वापरावर त्यांनी सरळ टीका केली नाही, परंतु 'इरेस पडलो जर बच्चम्जी' सारख्या कवितेतून अप्रत्यक्ष चेष्टा केली आहे. त्या संपूर्ण कवितेतून नंतर मराठी कवितेत नवकाव्याचे सर्वमान्य वाहन म्हणून रुढ झालेल्या मुक्तछंदाकडे आणि तत्कालीन बुद्धिजीवींचा परवलीचा शब्द बनलेल्या मानवतावादाकडे पाहण्याचा मठेकरांचा दृष्टिकोणही व्यक्त होतो. बहुधा मुक्तछंदाचा वापर हा त्यांना काव्यातील नवेपणाचा निव्वळ देखावा वाटत असावा असेही म्हणता येईल. आणि तरीही मठेकरांनी अर्थाच्या बाबतीत वाचकांना कोड्यात टाकणारी त्यांची पुढील एकच कविता उल्लेख प्रकारे मुक्तछंदात लिहिली आहे:

आलो क्षणिचा विखावा म्हणून :

टेकले पाय :

तो तूच डटकलेस • कोण • म्हणून.

आणि मनांतले शिणलेले हेतू

शेण झाले.

मात्र ही कविता म्हणजे अपवादच होय.

आधुनिक या विशेषणात नव्याचा स्वीकार मनःपूर्वकतेने/उघडपणे, स्पष्टपणे करणारा व ते करताना परंपरेला नाकारणारा, तिच्या त्याग करणारा, उघडपणे तिच्या विरोधी भूमिका घेणारा असा साहित्यिक / कलावंत असा अर्थ अभिप्रेत असतो; तर ' आधुनिकवादी ' मध्ये स्वाभाविकच आपण जो मूळचा अर्थ निश्चित केला तो ध्यानात घ्यावा लागेल. आधुनिकवादी म्हणजे ज्याला काळाबरोबर राहावयाचे आहे पण त्याचबरोबर ज्याला परंपरेतील काही भाग पूर्णपणे त्याज्य वाटत नाही, तो पूर्णपणे टाकावू वाटत नाही व म्हणून टाकावासा वाटत नाही, अशा व्यक्तींची मानसिकता व्यक्त होते असे म्हणता येईल. अशा व्यक्ती स्वाभाविकपणेच परंपरेतील या न टाकाव्याशा वाटणार्या भागाला नवा अर्थ, नवे रूप देतात व त्याला समकालीनाशी संबद्ध करून अर्थपूर्ण करण्याचा प्रयत्न करतात. मटेकर या अर्थाने आधुनिकवादी आहेत. त्यांनी ओवीश्रमंगला असा नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न ' शिशिरागम' नंतरच्या त्यांच्या ' नाठाळ गाथे ' मध्ये केला; किंबहुना त्यांची नंतरची

बरीचशी कविता ही या अर्थाने आधुनिकवादी आहे.

सुरवातीच्या स्वच्छंदवादी संस्कारातील सुनीताचा जवळजवळ पूर्णपणे त्याग करून मठेकर आपल्या कवितेसाठी फक्त मराठी छंदांचाच - त्याही अगदी मोजक्याच म्हणजे अंभंग, ओवी आणि पादाकुलक यांचाच जास्त वापर करतात. यात त्यांचा मराठीपणाचा तसेच कवितेच्या रूपात त्यांना आवश्यक वाटणारा छंदाविषयीचा आग्रह दिसतो. देशीपणाचा, देशी छंदांचा आग्रह या अर्थाने याला अगदी देशीवाद म्हणता येणार नसले तरी हा देशीपणाचा आग्रह अगदी लक्षणीय आहे. आपली सर्वांशीही नवी कविता लिहिताना छंदोबद्धतेचा त्याग मठेकरांनी केला नाही, ही एका अर्थाने त्यांची पारंपरिकता म्हणता येईल, पण असा वापर करूनही छंदाचे नियंत्रण वा यतिभंगाविषयीचा नियम न पाळणे ही खास मठेकरी किमया आहे. असाच प्रकार मराठी कवितेतील आणखी एका अभिव्यक्तिघटकाच्या बाबतीत मठेकरांनी केला आहे. तो म्हणजे ज्या यमकाच्या ओझ्याबद्दल समीक्षकांनी अनेकवेळा मतप्रदर्शन केले त्या यमकाचा वापर करताना ते यमक वापरण्याचे बंधनही पाळतात, परंतु यमक साधून येणारे शब्द एवढे अनपेक्षित असतात की तेथेही मठेकरांच्या नवतेचा, ओरिजिनॅलिटीचा / इंडिव्हिज्युयलिटीचा प्रत्यय येतो. उदाहरणार्थ:

काळ्या बंबाळ अंधारी

धपापत्ते हें इंजिन;

कुट्ट पिवळ्या पहाटी

आरवतो दैनंदिन

भोंगा. ----

" धनःश्यामसुंदरा श्रीधरा गिरिणोदय झाला,  
उठि लवकरि दिनपाली ....." "

---- गोंगाटला सारा

कामगारवृंद आणि

कोंबटशा पिळी धारा

यंत्रावर चक्रपाणि

धामाधूम. ----

" कुत्रापि पतितं तोयं यथा गच्छति सागरम्  
सर्वचक्रभ्रमस्कारं मालकं प्रति गच्छति. "

--- काले पुच्छ

लपवुनी पायी, गर्द

इथे वस्तीत गलिच्छ

भों भों भुके लालजर्द

संध्याकाल.

" शुभं करोति कल्याणं दारिद्र्यं ऋण-संपत्ती

शुद्धबुद्धिविनाशाय भोंगाकुत्री नमोऽस्तु ते. " ( पृ. ७०)

.....

या संपूर्ण कवितेत 'ळ' कार ज्या तरहेने खेळविला गेला आहे तो माझ्या मते अंतर्गत यमकाचाच अनपेक्षित प्रकार आहे. त्याशिवाय सारे अधोरेखित शब्द कसे यमक साधतात तेही लक्षणीय आहे. 'कुत्रापि पतिते' या ओळी पासून 'ळ' ची झालेली अनपेक्षित योजनाही पाहण्यासारखीच आहे. तर पुढील ओळींमध्ये.

असे न काही घडले फक्त

अर्नत उठले सुतकी शब्द

दो मिनिटांची सडी शांतता

शहारली अन् मिटली लब्ध --

प्रतिष्ठितांवर "

----बदला पौष

जातां जातां या माघाला

अन् इसवी सन कवायतीचा

कदम उचलुनी पुढे सरकला

..... (पृ. १०९)

१ 'असे न काही घडले फक्त' ने सुरु होणार्या कडव्यातील दुसर्या ओळीतील ' शब्द ' चे चवथ्या ओळीतील ' लब्ध ' शी यमक जुळवले जाते, पण तो शब्द पुढच्या कडव्यातील ' प्रतिष्ठितांवर ' शी जोडला गेला तरच अर्थपूर्ण होतो. येथे शब्द तोडूनही अनपेक्षितपणे यमक साधणे आणि अर्थाचे एकक चरण वा कडव्यामधून पुरे न करणे अशा दोन असांकेतिक गोष्टी



महेंकरांनी साधल्या आहेत. असाच प्रकार पुढील कवितेतही काहीशा वेगळ्या तऱ्हेने केलेला पाहता येईल:

गोंधळलेल्या अन् चिंचोळ्या

गिरगावांतिल गल्लीमध्ये

चिमण्या अंधाराचे चाले

पुसट प्रबोधन ---

" उघडि नयन रम्य मिशा पुसत पुसत आली,

अरुणवरणमय मलई मनि मांजर ..... "

खाईमध्ये

सैसाराच्या, निबरट किरटी

हाडबंडले अशा बायका

उष्टीभांडी उरकून बसल्या

विणीत चिमणे जीवन ---

" डोळे हे फिलिम गडे, खोकुनि मज पाहू नका ?

काहू मी दळणा कशि, निवडू सख्या, आणि मका ?"

---- ऐका :

कुल्फीमलईवाला आला;

तसाच दळलित चिगट बाटल्या

जाख्वंदी अन् नारंगी पण

--- हाताळुनि ज्या काळ्या झाल्या ---

सरबतवाला ---

" अजुनि चालतोचि वाट माल हा खपेना ;

विभ्रंति-स्तन कोठें ध्यायचा .....

--- गिरगावांत

गलबत काळोखाचे पेरी

नांगर धिमणा असाच अपुला. (पृ. ७९)

पूर्वी प्राचीन कवितेमध्ये दामयमक असायचे व ते खास यांत्रिकपणे प्रत्येक ओळीच्या शेवटचा शब्द वा अक्षरे पुढील ओळीच्या सुरवातीला वापरून साधले जात असे आणि कवितेच्या पहिल्या दोन ओळींमध्ये त्यांचा रचनाबंध कळला, की पुढे सगळे एकीकडे सोपे आणि तरीही बौद्धिक कसरतीच्या पातळीवरचे असायचे. येशे संबंध कवितेत यमक कसे खेळविले आहे, ते एकदोन वेळा वाचल्यानंतर कळेल व त्या यमकाला कुठलाही पॅटर्न कसा लागू पडत नाही तेही ध्यानात येईल. म्हणजे या कवितेतील यमक हे नेहमीचे अंत्य यमक नाही आणि तरीही ते आशयाच्या दृष्टीने पहिल्या ओळीपासून शेवटच्या ओळीपर्यंतच्या सगळ्या शब्दांना परस्परांशी बांधून टाकते. जुन्या परिचित कवितांच्या ओळी विडंबित रूपांत कडव्यांच्या शेवटी वापरून, पुन्हा कडव्यांमधील आशयाची परिमाणे वाढवण्याचे मर्देकरांचे कर्तृत्व विलक्षण आहे. याही कवितेत आधीच्या उदाहरणासारखाच 'ळ' कार खेळविलेला आहे.

- : मॅटेकरांनी केलेला ओवी-अभंगांचा वापर : -

'शिशिरागम' सकट मॅटेकरांची सगळी कविता हे त्यांचे प्रकट चिंतन आहे. 'शिशिरागम'नंतरची आपली नवी कविता वाचकांपुढे आणताना, अभंग व ओवी या मराठी मनाला खिरपरिचित असलेल्या छंदांचा मॅटेकरांनी वापर केला. याचे महत्त्वाचे कारण म्हणजे त्यांच्या डोळ्यांसमोर सामान्य माणूस होता आणि मनात त्यांच्याबद्दलची आध्यात्मिक कणव होती. त्यांच्या कवितेच्या केंद्रस्थानीही सामान्य माणूस आहे. त्यांच्याविषयीच्या आस्थेनेच त्यांची सारी कविता ओथंबलेली आहे. एरवी :

आण तूड्या लालसेची,

आण लोकांची अभागी;

आण माड्या डोळियांची

पापणी ठेवीन जागी. ( पृ. १०१ )

अशी ग्वाही त्यांनी दिली नसती. त्या सामान्य माणसापर्यंत आपली कविता जावी अशी त्यांना आस असावी. अर्थात विशिष्ट राजकीय / सामाजिक संप्रदायाच्या निष्ठेला ते स्वतःला बांधून घेत नाहीत, हेही येथेच नमूद करणे आवश्यक आहे. शिवाय त्यांच्या कवितेतील सर्व प्रकारच्या नवतेमुळे त्यांची कविता तशी समकालीन वाचकांपर्यंतसुद्धा जशी व जेवढी पोचावयास हवी होती तेवढी पोहोचू शकली नाही. पण आपल्या या क्षेत्रातील प्रचंड कर्तृत्वामुळे मॅटेकर कवींचे कवी ठरले. मॅटेकरांच्या कवितेतील दुर्बोधतेचाच प्राधान्याने विचार करणाऱ्या अभ्यासकांना हे विधान कदाचित पटणार नाही, परंतु जर ओवी-अभंग छंदातल्या

त्यांच्या सगळ्या रचना बारकाईने पाहिल्या तर असे ध्यानी येते की या रचना अत्यंत सहजपणे आपल्याला आकलन होतात. तथा त्या सुबोध आहेत. मठेकरांना पुढे वाचकांना जे काही सांगायचे आहे वा या अर्भर्गामधूनही ते जे काही सांगतात ते इतरांपेक्षा वेगळे, नवे आहे पण त्यासाठी ते वाचकांना परिचित घाटातून अपरिचित आशयाकडे नेऊ पाहतात. या प्रकारच्या सगळ्या रचनांच्या सुबोधपणाची एरवी दुसरी काहीही मीमांसा करणे मुश्किल होते. अर्भर्ग-ओवींच्या वापराने आणखी एक कारण दिसते ते हे की मठेकर काव्याला एकूण कलाव्यवहारात व मानवी जीवनात काहीसे दुर्यम स्थान देत असले तरी काव्याबद्दल, त्यातील आशयाबद्दल व त्याच्या मांडणीबद्दल त्यांना अत्यंत गंभीर अशी आस्था आहे. त्यामुळे संतांनी त्यांना गंभीर वाटणाऱ्या विषयांसाठी जे वाहन - म्हणजे अर्भर्ग-ओव्या - वापरले त्याच, छंदांचा वापर, मठेकर त्यांना स्वतःला जे गंभीरपणे लोकांसमोर ठेवावेसे वाटते त्यासाठी करतात. एकूण अर्भर्ग-ओवींचा वापर ही गोष्ट मठेकर केवळ एक दृष्य म्हणून करित नाहीत तर मठेकरांच्या एकूण संवेदनशीलतेमधला तो अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे. 'आहे विज्ञान-महंत आणि भावनेने संत' ही मठेकरांची केवळ गौरवाने बोलण्याची गोष्ट नाही तर तो त्यांचा, कवी मठेकरांचा आत्मप्रत्यय आहे हे कुठल्याही अतिशयोक्तीशिवाय म्हणता येईल, असे त्यांच्या कवितेतील आंतरिक पुराव्यावरूनही दिसते. संतकाव्याकडे मठेकर वळतात, कारण असे आपली मुळे शोधू पाहणे हादेखील आधुनिक संवेदनशीलतेचा एक अत्यंत महत्त्वाचा भाग म्हणावा लागेल. मठेकरांच्या कवितेवरील संतकाव्याचा संस्कार अनेक रूपांतून अत्यंत स्पष्ट दिसतो, किंबहुना त्याविषयी निरीक्षणे नोंदविल्याशिवाय मठेकरांच्या कवितेतील

आधुनिकतेसंबंधी काहीही बोलणे अशक्यच ठरावे एवढा तो प्रभावी आहे. हा संस्कार म्हणजे परंपरेतील जुन्या संविताकडे पाहण्याचा, तसेच त्यातून काहीशा वारसाहक्काच्या जाणिवेने आपल्याला हवे ते उचलण्याचा आणि त्याला आपल्या स्वकालनिष्ठ संवेदनशीलतेने घेतलेल्या अनुभवाला आकार देण्यासाठी वाहन बनविण्याचा भाग आहे. मॅटेकर पारंपरिक काव्यरचनेच्या आकारांचा असा वापर करतात ते एकीकडे मुळांचा शोध देणेही आहे आणि दुसरीकडे त्या मुळांतील, <sup>काय</sup> त्या समकालीन अनुभवात टिकते तेही जणू तपासले जात आहे. ( अर्थात तपासले जाण्याचा हा जो भाग आहे तो अभ्यासकांच्या दृष्टिकोणातूनच म्हणावा लागेल. )

मॅटेकरांपूर्वी रेव्ह, टिळक, गोविंदाग्रज, माधव ज्यूलियन आदी अनेकांनी अर्भग या पारंपरिक मराठी घाटातील निर्मिती केली होती. परंतु मॅटेकरांचे वैशिष्ट्य हे की आधुनिक जीवनाशय, तीव्र उपरोधाची धार व ओवी अर्भगांचा घाट त्यांनी अतिशय प्रभावीपणे एकत्र आणला. आपली आधुनिक जीवनानुभूती त्या घाटांमध्ये ढाळून त्यांनी आपले परंपरेशी असलेले अतूट नातेही सिद्ध केले. देवाला शिव्या देणारे तुकाराम आणि त्याला शिव्या हासडणारे, 'शहाजोग जो शहामुगासम' म्हणणारे मॅटेकर यांच्यातील नाते मराठी परंपरेनेच निश्चित केलेले आहे. मात्र या परंपरेशी नाते ठेवणे म्हणजे परंपरेतील कोणत्याही गोष्टीच्या वा भागाच्या रटाळ आणि नीरस आवृत्त्या काढणे नव्हे याची त्यांनीही जाण ठेवली आणि आपण अभ्यासकांनीही ते लक्षात घ्यायला हवे.

त्यांच्या एकूण सगळ्या मराठी कवितांपैकी 28 म्हणजे जवळ जवळ एक चतुर्थांश रचना संतांच्या रचनाप्रकारातील व संतांचा प्रभाव दाखविणार्या आहेत. त्यांतील पंधरा कविता या ओटचरणी ओवीसदृश रचना असून बारा अभंगसदृश आहेत. मठेकरांनी मुक्तछंद नाकारला. त्याची काहीशी चेष्टाही केली त्यासंबंधी आपण विचार केला आहेच. परंतु त्याऐवजी स्वीकारलेल्या ओवी छंदातील रचनेचे आणखी एक महत्त्वाचे लक्षणही त्यांना आपल्या आशयाच्या आविष्कारासाठी अत्यंत उपयुक्त वाटले असावे असे दिसते. ओवी छंद हा अक्षरगणवृत्तांसारखा बंधनांमध्ये बांधलेला नसतो यामुळे तो एका अर्थाने *free verse* च्या जवळपास जाणारा असा छंद आहे. छंदोबद्ध राहूनही आपली कविता जास्तीत जास्त मुक्त ठेवण्याचा मठेकरांचा प्रयत्न होता आणि त्यासाठी मराठी काव्यपरंपरेतील जास्तीत जास्त प्रसरणशील असे ओवी, अभंग आणि पादाकुलक हे छंद त्यांना सापडले. पैकी पादाकुलक या 16 मात्रांचे चरण असलेल्या खास मराठी छंदाचा मठेकरांनी आपल्या 'काही कविता' आणि 'आणखी काही कविता' या दोन संग्रहातील कवितांमध्ये वैपुल्याने वापर केला. मात्र तरीही त्यांनी त्यात यांत्रिकपणा येऊ दिला नाही. त्यासाठी त्यांनी विरामांचा, विरामचिन्हांचा, इंग्रजीतील केंसांचा, ओळी अनपेक्षित ठिकाणी तोडण्याचा असे जे विविध प्रयोग केले त्याचे आपण सविस्तर विवेचन नंतर पाहणार आहोत. आणखी एक गोष्ट या संदर्भात ध्यानात घ्यायला हवी ती ही की, मठेकरांनी आपल्या कवितेत अनेक प्रयोग केले. त्या प्रयोगांमुळे व प्रयोगांमधून त्यांच्या कवितेत नवता आली हे सारे खरे असले तरी मठेकरांना आपला आशय हा जास्त महत्त्वाचा वाटतो. त्याचमुळे ते 'शब्द टराटर फाडुनि टाकी'

या ओळीने सुरु होणारी कविता लिहितात. मर्ढेकरांना आपल्या सार्या कवितांमधून वाचकाच्या गळ्याखाली आशयाचा काढा उतरवायचा आहे आणि या दृष्टीने पाहिले तर त्यांनी पादाकुलक याच छंदाचा असा एवढा वापर करणे योग्यच होय, कारण " प्रत्यक्ष आशयनिष्ठ रचनेला ते ( पादाकुलक ) जवळचे होते." ( 21 ) आपल्या सार्या कवितेतून मर्ढेकर आधुनिक माणसाची जणू कथा सांगताहेत व तीही त्यांच्या भाष्यासह; म्हणून एकीकडे कथाकाव्याला अनुकूल असलेला व दुसरीकडे ज्ञानेश्वरादी संतांनी आध्यात्मिक आशयासाठी वापरलेला हा छंद त्यांना आपल्या विसाव्या शतकातील अध्यात्मासाठी वाहन म्हणून त्याची कलात्मक निकड पटलेली आहे. आणखी एक कारण दिसते ते हे की या दोन्ही छंदांचे मराठी भाषेशी एक खास प्राकृतिक नाते आहे. " मराठी भाषेच्या उच्चाराचे उत्कट लयबद्ध स्वरूप ओव्याअर्भगांत दिसते." ( 22 ) ' आणखी काही कविता ' मध्ये आलेल्या प्रास्ताविकवजा ' माझा अर्भग माझी ओवी ( नतद्रष्ट गाथा गोवी ) या पहिल्या ओळीने सुरु होणार्या रचनेपासून तर ' बडवीत टिर्यां । अर्धपोट किंवा ' या ओळीने सुरु होणार्या भृंगावर्तनी रचनेपर्यंत एकूण वीस रचना आणि नंतरही ' आणखी काही कविता ' मध्ये व असंग्रहित मिळून एकूण 28 रचना अशा ओवी / अर्भगातील असून

1. प्रेमाचे लव्हाळे ,
2. आरामाचा राम । वदावा निष्काम ,
3. जे न जन्मले वा मेले । त्यांसी म्हणे जो आपुले ,

या तीनही रचना 1943 , 1944 व 1945 या वर्षीच्या धनुर्धारी च्या दिवाळी अंकांमध्ये

‘ युद्धकालीन अर्भग ’ या शीर्षकानेच प्रसिद्ध झाल्या होत्या. ‘ आरामाचा राम ’ आणि ‘ जे न जन्मले वा मेले ’ हे दोन्ही विडंबनशैलीतील अर्भग आहेत. ‘ प्रेमाचे लव्हाळे ’ ही रचना अगदी प्रथम धनुर्धारित नंतर ‘ काही कविता ’ मध्ये व नंतर ‘ मठेकरांची कविता ’ या संग्रहात छापली जाताना तिचे अर्भगसदृश दृश्यरूप का राखले गेले नाही, छपाईत का बदलले ते समजत नाही. खरे तर तीही रचना षडाक्षरी / भुंगावर्तनी अर्भग याच प्रकारची आहे. आणि तिची छपाई तशीच होणे योग्य झाले असते. नंतरच्या पुढील रचनाही भुंगावर्तनी किंवा पद्मावर्तनी अर्भग आहेत :

4. जगाचा लिप्ताळा । नाही किंवा भोळा ,
5. सकाळी उठोनी । चहा कॉफी घ्यावी ,
6. राहू दे जिवंत । तगमग ; खंत ,
7. ठायीं ठायीं स्प तुझे ,
8. बडवीत टिर्ण्या ,
9. ओठांवर आली पूजा ,
10. तुझ्यासाठी देवा काय म्यां झुरावे । झुरलाने कैसे पतंगावे ,
11. अंधार्या जगाची । हीच रीतभात .
12. किती पायी लागू तुझ्या । किती आठवू गा तुंते

ह्या सार्या रचना अर्भगसदृश आहेत व शेवटची किती पायी लागू तुझ्या ही रचना तर ‘ आणखी काही कविता ’ चा उपसंहार या स्वरूपात असूनही तिचीही छपाई ‘ आणखी



‘काही कविता’ या संग्रहाच्या शेवटी सध्या आहे त्या रूपात म्हणजे निव्वळ आधुनिक

भावकवितेसारखी झाली आहे. ( 23 ) पुढील रचना या ओवी छंदातील आहेत:

13. आग अंधाराची जीवा ,
14. केला थोडा रोजगार ,
15. आहे रक्तात उजाळा ,
16. का ही माजविता दुई ,
17. मस्तली इच्छेची काया ,
18. दोन खोल्यांच्या बिन्हाडी ,
19. आहे बुद्धीशी इमान ,
20. नाही कोणी का कुणाचा,
23. केले जन्मापासून रान,
24. चालला हा बंदिवान ,
25. शिवलिंग माझे लिंग ,
26. जे अज्ञानात जन्मले । आणि अज्ञानात मेले,
27. फिरता पिसाट पिसाट
28. ओम् नमः सावल्ये

संतांच्या ओवीअभंगांसंबंधी असे दिसते की अशांच्या दृष्टीने एक भावावस्था / एक विचार

अभंगातून परिपूर्णपणे व्यक्त होत असे, तर ओवी ही बरीचशी कथनानुकूल अशी असल्याने

आख्यानककवितेसाठी वा ज्ञानेश्वरीसारख्या विवेचनात्मक ' प्रबंधा' साठी तिचा वापर केला जात होता. मठेकरांनी काही ठिकाणी अर्भगाचे हे वैशिष्ट्य आपल्या रचनेत राखले आहे. ओवीछंदाचा वापर मात्र केवळ कथनासाठी असा केलेला नाही. उलट, तिथेही कधी कधी एखाद्या विषयसूत्राच्या अनुषंगाने विचारांची मांडणी केलेली दिसते. अर्भगओवीसदृश रचना सरळच जीवनाच्या सूक्ष्म जाणिवेचा आविष्कार करण्यासाठी मठेकरांनी वापरलेल्या दिसतात. संतांनी ज्या अर्थाने अनेकदा अर्भगवृत्त आत्यंतिक आत्मनिष्ठ रचनेसाठी वापरले तसेच येथेही झाल्याचे दिसते. आजूबाजूच्या जीवनावरील भाष्य त्या रचनांमध्ये असले तरी ते भाष्य एका संवेदनशील मनाचे अत्यंत तळमळीचे उद्गार आहेत. ज्ञानेश्वरांच्या ओव्यांमधून असे दिसते की ओवीच्या चरणांमधील अक्षरसंख्या ही तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या आशयघटकानुसार नियंत्रित होत असते. ओवी छंद ज्ञानेश्वरांनी जसा प्रामुख्याने अर्थानुसारी केला तसेच भान मठेकरांनी राखलेले दिसते. एका अर्थी ओवी हा छंद अर्भगापेक्षाही जास्त लवचिक असल्याने मठेकरांना आपल्या विसाव्या शतकातील जीवनजाणिवेच्या अभिव्यक्तीला तो अधिक अनुकूल वाटला असे म्हणता येईल. आपल्या, ' माझा अर्भग माझी ओवी ' मध्ये संतांचा उल्लेख करताना त्यांनी ज्ञानेश्वर, तुकाराम व रामदासांना, यांचाच शाब्दिक नामनिर्देश <sup>केलेला</sup> असला तरी एकूण साऱ्या संतांच्या वृत्तीचाही मठेकरांवर प्रभाव आहेच. मठेकरांच्या घराण्याचा रामदासी संप्रदायाशी संबंध होता व ते आपल्या खाजगी पर्वाच्या शिरोभागी ते श्रीरामसमर्थ असे लिहीत असत. याचाही त्यांच्या श्रद्धाशीलतेच्या संदर्भात उल्लेख झालेला आहे; तरी ओवी त्यांनी प्रामुख्याने ज्ञानेश्वरांची ओटचरणी म्हणजे साडेतीन चरणी

ओवी स्वीकारली तर अर्भगांचा रचनाबंध व अनेक अर्भगांमधली स्वभाववृत्ती जी आहे ती तुकारामांच्या प्रभावातून आली आहे, अर्थात रामदासांच्या प्रभावही आहेच. रामदास विचार अतिशय सूक्ष्म पातळीवर जाऊन करतात, तर तुकाराम हे भावनांच्या अगदी अंतःस्तरावर जाण्याची धडपड करताना दिसतात. विसाव्या शतकातील आधुनिकवादी काव्यात बुद्धिप्रामाण्याच्या विरोधातच कवींची जाणीव उभी राहताना दिसते. किंबहुना बुद्धिप्रामाण्य, विज्ञाननिष्ठा याच गोष्टींमध्ये अनेक आधुनिक कवींच्या आर्काताचे मूळ असल्याने त्यांना ' रात्रदिन आम्हां युद्धाचा प्रसंग ' म्हणणारा तुकाराम जवळचा वाटतो. रामदासांनी अशा युद्धाच्या प्रसंगी कसे लढावयाचे याचा व्यावहारिक उपदेश केला असता, तर तुकारामाला कळून चुकले आहे की हा लढा आत आणि बाहेर असा दोन्हीकडे चाललेला असल्याने तिथे लढायचे का आणि कसे हे ज्याचे त्यानेच ठरवायचे आहे. म्हणून या विसाव्या शतकातील वेदनेने आढाळणा-या पिढीला तुकारामाविषयी खूपच जवळीक वाटते. अर्थात आवश्यक तिथे मठेंकर रामदासांच्या लकबींचा व शब्दकळेचाही आधार घेतात हेही खरे आहे. मठेंकर असे विसाव्या शतकाची वेदना आपल्या कवितेतून मांडत असल्याने त्यांनी तुकारामाची संगत शोधावी हेही स्वाभाविकच म्हणावे लागेल. काही ओळींमध्ये रामदासांच्या मूळ आशयाचा थोडासा वापर मठेंकरांनी विडंबनासाठी केलेला आहे. ( त्यांच्या या विडंबनांचा वेगळा विचार पुढे करावयाचा आहे.) या विशिष्ट प्रकारच्या रचनांमध्ये रामदासांचा प्रभाव शोधल्यास तो पुढीलप्रमाणे आढळतो:

कुठे ज्ञानेश्वर श्रेष्ठ । कुठे तुकाराम पवित्र

कुठे समर्थ धीरोदात्त । संत सर्व

आणि

संत शब्दांचे नायक । संत अर्थांचे धुरंधर

.....

जो जो उठे तो तो नेता । मारी लंब्याचवड्या बाता

या ओळीमधला ' कुठे ' , ' संत ' आणि ' तो ' , ' जो ' या शब्दांच्या पुनरावृत्तीतून साधलेला प्रयोजक वापर व धुरंधर हा शब्द रामदासांच्या धाटणीचा आहे. लळथळा, उदंड, सेवक, बावळा हे शब्दही रामदासांची विशेषत्वाने आठवण करून देणारे आहेत.

जे जे आपणांसी ठावे । ते ते इतरांसी सांगावे

शहाणे करोनि सोडावे । सकळ जन

आणि

मरावें परी कीर्तीरूपे उरावें

या रामदासांच्या उक्तींचा वापर विडंबित रूपात मढेंकरांनी असा केला आहे:

अज्ञानी जनांस । ज्ञान पाजू नये

मस्नी उरावें । धडरूपे ।।

तसेच ' आरामाचा राम ' किंवा ' अज्ञानी जनांस ज्ञान पाजू नये ' इत्यादि ओळींतील बोधाचा सूर हा समर्थांच्या बोधाचा आहे, अर्थात येथे तो विडंबित रूपात आलेला आहे.

अभंगओव्यांचा निव्वळ बाह्य आकार न घेता मटेकर अनेक शब्द आणि व्याकरणिक रूपे वा पदक्रमही संतकाव्यासारखा ठेवतात, तसाच त्यांचा वापर करतात. एरवी परिचित घाटातून नवा आशय अभिव्यक्त करण्याचे त्यांचे उद्दिष्ट साध्य झाले नसते. 'कैचा,' 'कैसा,' 'आम्हां नेणे,' 'गा हे संबोधन,' 'जाणे,' 'कासया,' 'जगजेठी,' 'आतां बहीण-बाइलीं धीर दिला,' 'ऐसें धाम' हे सारे शब्द वा शब्दप्रयोग संतकाव्यातील आहेत. तुकारामांच्या काही ओळींचे विडंबित रूप या रचनांमध्ये आढळते. जे का रंजले गांजले । त्यांसी म्हणे जो आपुले तोचि साधु ओळखावा । देव तेथेची जाणावा व मोलें घातलें रडाया । नाही आसू आणि माया या दोन वेगवेगळ्या अभंगांतील ओळी त्यांच्या रचनेत, एकत्र येउन पुढील रूप घेतात.

जे न जन्मले वा मेले । त्यांसी म्हणे जो आपुले,

तोचि मुत्सद्दी जाणावा । देव तेथे ओळखावा ।।

मोलें धाडी जो मराया । नाही आसू आणि माया,

त्यासी नेता बनवावे । आम्हां मेट्तरास ठावें ।। (अ.क.पृ.33)

.....

तर,

जेथे जातो तेथे तूं माझा सांगाती । चालविसी हातीं धरुनियां ।।

या ओळींचे रूपांतर

जेथे जातो तेथे मी माझा सांगाती । डोळ्यांच्याच भितीं झाल्या ऐशा ।।

असे होते. 'काय म्यां पामरें । बोलावीं उल्लरें' ही ओळ 'काय गा म्यां पामरानें । खरडावी बाराखडी / आणि बोलावीं उल्लरें टिनपट वा ब्रोमडी 'अशा रूपात वाचकांसमोर येते. तर

हेचि दान दे गा देवा । तुझा विसर न व्हावा

याचे विडंबन

दे गा हेचि दान । देवा, माडीं हाडे

खाउनि गिधाडे । तुप्त व्हावी ।।

एकूण मढेंकर आपल्या नव्या कवितेची सुस्पष्ट म्हणता येईल अशी सुस्वात ओवी अंभंग छंदाच्या वापराने करतात. हा परंपरेशी जोडणारा भाग आहे. एक प्रकारे हे जुने ठेवणे धांडोळून त्याला घासून पुसून नवा उजाळा देण्याचा प्रयत्न आहे आणि त्यात ते कमालीचे यशस्वी झाले आहेत. अशा तऱ्हेने परंपरेकडे डोळसपणे पाहणे आणि तिला नवे रूप देणे हा तर आधुनिकवादाचा गाभा म्हणावा लागेल.

(कृपया पुढे पहावे)

महेंकरांच्या काव्यातील प्रयोगशीलता

" महेंकरांवर झालेले हे वाङ्मयीन घणाघाती हल्ले त्यांच्या सामर्थ्याचेच द्योतक आहेत. " - डॉ. वि. देशपांडे ( 24 )

अल्पाक्षरी अर्थबाहुल्य, नेमकेपणा, लयीबद्दलची विलक्षण जागस्कता, सच्चा सूर आणि मानवी दुःखाचे संतसदृश तीव्र भान हे महेंकरांच्या कवितेचे अत्यंत ठळक गुण होत. परंतु, <sup>श्लिष्ट</sup> गोष्टींचा संकर करण्याची प्रवृत्ती आणि त्यातील ताण समूर्त करणे हे महेंकरांच्या कवीन्वयकितमत्वाचे जे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे, त्यामधूनच त्यांच्या कवितेमध्ये किती तरी परस्परविरोधी गोष्टींमधून निर्माण झालेले ताण आपल्याला पाहता येतात. त्यांच्या कवितेतील दुर्बोधलेची कारणमीमांसा करताना आपल्याला महेंकरांवर झालेल्या बहुभाषिक, भिन्नसांस्कृतिक-सामाजिक संस्कारांचा भाग घ्यानाच द्यावाच लागतो. त्यातील मूलभूत संकर हा मूळच्या पारंपरिक, भारतीय ग्रामीण, एकरस समाजातील व्यक्तीच्या संवेदनशीलतेचा पाश्चात्य इंगजी, फ्रेंच व इटालियन भाषांतील साहित्य व युरोपीय जीवनाशी झालेला संकर आहे. स्वकालीन मराठी कवितेबद्दल तीव्र असमाधान मनात बाळगणाऱ्या महेंकरांनी आपल्या कवितेतून आपली स्वकालीन जाणीव व्यक्त करण्यासाठी जी ओवी-अभंग आणि पादाकुलकाची सांगड घातली त्यातही मोठा व प्रभावी संकर आहेच. शिवाय आणखी कितीतरी परस्परविरोधी गोष्टींच्या संकरातून निर्माण झालेली ताणांची व्याभिन्न गुंफण त्यांच्या कवितेचे पोत घडविते.

मर्दकरांच्या कवितेवर झालेल्या प्रतिकूल टीकेची काही कारणमीमांसा आपण यापूर्वी पाहिली आहे. त्यावेळच्या ज्या समकालीन काव्याच्या परिभाषेतच बहुसंख्य वाचकवर्ग स्वतःला रमवून घेत होता आणि एकप्रकारे आपली ' तोषविण्याची ' भूक भागवून घेत होता त्या सगळ्याच गोष्टींना मर्दकरांनी प्रामुख्याने आपल्या प्रयोगांतून हादरे दिले. त्यांची काव्यातील अंतर्बाह्य मूल्यात्मक परिवर्तनाची भूमिका आणि कवितेतील प्रयोगांचा अन्योन्य संबंध पाहणे इथे अगत्याचे आहे. त्यांनी केलेले सारे प्रयोग हे खरे तर त्यांच्या कवितेतील आशयापासून तसे वेगळे काढता येत नाहीत, परंतु सोयीसाठी तसे करून त्यांच्या प्रयोगांची काही मीमांसा येथे करता येईल.

वाङ्मयाच्या क्षेत्रात जेव्हा एखादा साहित्यिक प्रयोग करतो तेव्हा, त्या त्या क्षेत्रातील आशयाभिव्यक्तीच्या संदर्भात असलेल्या सवयींच्या रूढ गोष्टींचा जुनाटपणा प्रतिभेच्या पायातील बेडीसारखा वाटायला लागलेला असतो म्हणूनच अशा प्रयोगांची निकड त्याला पटलेली असते. ते केवळ प्रयोगासाठी प्रयोग वा केवळ दाखवेगिरी नसते. या संदर्भात व एकूण इंग्रजी काव्यातील मॉडर्न कवितेच्या संदर्भात महत्त्वाचे असे एक इंग्रज पाउंडचे वचन लक्षणीय ठरते. ' प्रयोग करण्याची इच्छा पुरेशी नाही, पण प्रयोग करण्याची अनिच्छा म्हणजे फक्त मृत्यू ' ( 25 ) .....असे प्रयोग हे निव्वळ काही तरी करून पाहण्यासाठी असत नाहीत. तसेच त्यातून साध्य करावयाचे असते ते नसते दिखावू नावीन्य नसते, तर त्या प्रयोगांना व त्या साहित्यिकांच्या प्रतिभेला त्या त्या विशिष्ट क्षेत्रातील नव्या वाटा धुंडण्याचे, नव्या, अज्ञात अशा क्षमता तपासून पाहण्याचे त्रैय शोधायचे असते. एका अर्थाने अशा



प्रयोगांची तयारी परंपरेनेच केलेली असते आणि ही तयारी त्या त्या साहित्यिकाच्या प्रतिभेने आकळली जाऊन तिचा वापर तो साहित्यिक आपल्या प्रत्यक्ष प्रयोगांमध्ये करून घेतो. अर्वाचीन मराठी कवितेत प्रयोगशीलता ज्यांनी पुढीलाना वाटा मोकळ्या करण्यासाठी वापरली, असे तीन महत्त्वाचे कवी आहेत ते म्हणजे केशवसुत, माधव ज्यूलियन आणि मर्ढेकर. ...

माधव ज्यूलियन हे या अर्थाने म्हणजे प्रयोगशीलतेच्या बाबतीत केशवसुत आणि मर्ढेकर यांच्यातील एकमेव दुवा आहेत, असे गो. वि. करंदीकर म्हणतात. ( 26 ) त्यांच्या मते, "---- प्रयोगशीलतेला स्वतःचे अंतिम मूल्य असू शकत नाही. ---- पण ज्यावेळी प्रयोगशीलतेमुळे काव्याच्या अंतरंगात व आकारात कालसन्मुख असा बदल घडून येतो. म्हणजेच नव्या जाणिवेच्या कक्षा विस्तारल्या जातात व त्या नव्या जाणिवेच्या स्वरूपाशी एकरूप असा नवा धाट आपल्या प्रत्ययाला येतो त्या वेळी ती प्रयोगशीलता काव्याच्या विकासाला पोषक ठरते. --- केशवसुत आणि मर्ढेकर यांच्यामधील कालखंडात फक्त माधव ज्यूलियनांच्या कवितेतच या प्रकारची सजीव व साक्षेपी प्रयोगशीलता दिसून येते." ( 27 )

इंग्रजी काव्यामध्ये आधुनिकवादाच्या कालखंडात जे भाषिक प्रयोग केले गेले त्यांचे " ..... वर्णन अनेकदा , ' भाषेवर हल्ला आणि त्याद्वारे नवी अभिव्यक्तिकाम साधनमूल क्षेत्रे शोधणे ' असे केले गेले आहे. पहिल्या महायुद्धाच्या जवळपास भाषा आणि भाषिक आविष्कार अयशस्वी ठरल्याचे लेखकांना आढळून आले, वेगाने बदलेल्या वास्तवाबरोबर गती राखण्यात भाषा अपसर्ध ठरली. तसेच, सामाजिक वास्तव आणि भाषिक व्यक्तिकरण यांच्यातील दरी भरून काढणे अशक्य होते. यातून भाषिक

प्रयोग निर्माण झाले. " ( 28 ) मर्हेकरांच्या ' काही कवितां ' मधील भाषिक प्रयोगांची मराठीतील पार्श्वभूमी इंग्रजी काव्यासारखीच होती. फक्त इकडे ते घडले तेव्हाचा चाळीस वर्षांचा कालिक फरक ध्यानी ठेवणे आवश्यक आहेच.

मर्हेकर समकालीन मराठी काव्याविषयी अतिशय असंतुष्ट होते. मराठी काव्याविषयीच्या त्यांच्या असंतुष्टतेची कारणे आणि त्यांची काव्यविषयक भूमिका या दोन्ही गोष्टी मर्हेकरांच्या ' वाङ्.मयीन महात्मता ' या शीर्षकाखाली परदेशातून परतल्यावर 1935, 1936 व 1939 साली लिहिलेल्या तीन लेखांमधून स्पष्ट होतात. कसदार वाङ्.मयात काय असावे आणि अशा वाङ्.मयाची निर्मितिप्रक्रिया कशी असते हे त्यांनी त्या तीन लेखांतून मांडले आहे. पैकी वाङ्.मयीन आत्मनिष्ठा ही त्यांच्या दृष्टीने वाङ्.मयात कसदारपणा येण्यासाठी अत्यावश्यक गोष्ट असून ती अट सुटली तर काय होते ते त्यांनी तेव्हांच्या महत्त्वाच्या कवींच्या कवितांचे विश्लेषण करून दाखवून दिले आहे. ( काणेकरांची ' कोळ्याचे गाणे ' , यशवंतांची ' माहतास ' व माधव ज्यूलियनांची ' काडूर ' ) ( 29 )

वाङ्.मयीन महात्मतेसंबंधीचे त्यांचे विचारही मराठी कवितेच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहेत. ते थोडक्यात असे :

‘ विश्वातील एखादी घटना वा प्रसंग लेखकाच्या मनात विसेवाद उत्पन्न करतो तेव्हा वाङ्.मयाची निर्मिती होते. ती निर्मिती होताना साहित्यिकाचे मन, बाह्य वास्तव आणि एकूण विश्वव्यवस्था या तिन्ही घटकांचे एकत्र येणे आवश्यक असते. तसेच

साहित्यिकांचे मन ज्ञानदृष्ट्या समृद्ध आणि मूल्यदृष्ट्या उच्चतर पातळीवर गेलेले असेल तेव्हाच अशा वाङ्मयनिर्मितीमध्ये महात्मता येणे शक्य असते. ( भगवद्गीतेतील वा ज्ञानेश्वरीतील ज्ञानयुक्त भक्ती आणि काव्याला परतत्त्वाचा स्पर्श असला पाहिजे अशी अपेक्षा या दोन्ही गोष्टींची येथे आठवण होते. ) निव्वळ जन्मजात प्रतिभेवर अवलंबून राहणाऱ्या साहित्यिकांकडून अशा वाङ्मयीन महात्मता असलेल्या वाङ्मयाची निर्मिती होणे शक्य नाही. तसेच त्यांच्या समकालीन मराठी वाङ्मयात नेमक्या याच कारणाने ( व्यापक ज्ञाननिष्ठ अनुभवनिष्ठ समृद्धी आणि उच्चतर मूल्यांचा अभाव असल्यामुळे ) हिणकसपणा आलेला आहे. ( ३० )

अखिल विश्वाच्या संदर्भात मनुष्य हा अगदी दुबळा, खुजा, आणि कर्तृत्वहीन असतो. त्यामुळे वैज्ञानिक प्रगती आढी गोष्टींच्या बळावर माणसाने स्वतःला विश्वाचे केंद्र मानणे हे माणसाच्या मूर्खत्वाचेच आहे. हा भाग त्या काळी विज्ञानाला देव मानणाऱ्या, यंत्रांना वंदन करणाऱ्या इडवादी दृष्टिकोणाच्या व विशेषतः मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाच्या संदर्भात महत्त्वाचा आहे. उलट, माणसाचे कृतिस्वार्तंत्र्य, इच्छाशक्ती, बुद्धिमत्तेचा अभिमान या गोष्टी पोरकट व निरर्थक ठरतात. माणसाचे आणि विश्वशक्तीचे वा विश्वनियत्याचे नाते काय असा प्रश्न त्यांनाही पडतो, आणि माणसाच्या भल्याबुऱ्याबद्दल /कर्तृत्वाबद्दल ही विश्वशक्ती उदासीन असते, याची जाणीव होते. ( पुढे जी. ए. कुलकर्णींच्या कथेतही माणूस आणि विश्वशक्ती/नियती यांच्या नात्याबद्दल असाच दृष्टिकोण व्यक्त झालेला पहायला मिळतो. ) मतेकरांच्या याच दृष्टिकोणामुळे त्यांच्या कवितेत

माणसाच्या एकाकीपणाचा, भयग्रस्ततेचा, परकेपणाचा, परात्मभावाचा, सातत्याने वाटणार्या असुरक्षिततेचा अशा खास आधुनिक माणसाच्या जाणिवेचा अत्यंत उत्कट व प्रभावी असा आविष्कार झाला आहे. अर्थात ही त्यांची महानगरीय संवेदनशीलता आहे. एकाकीपणा, अनामिक भीती/भयग्रस्तता, दुरावलेपणा, परात्मभाव, सातत्याने वाटणारी असुरक्षितता ही केवळ विसाव्या शतकाची देणगी म्हणून भागणार नाही, दोन्ही महायुद्धे व त्यांचा एकूण मनुष्यजातीवर झालेला परिणाम, ब्रह्महीनता, व त्याच्याच जोडीला विज्ञान व तंत्रज्ञानाची माणुसकीविरहित बेसुमार वाढ याही घटकांचा वाटा त्यामध्ये मोठा आहे. आणि या सर्वांची अत्यंत तीव्रतेने जाणीव महानगरांमध्ये जेवढी होते तेवढी इतरत्र होत नाही. स्वतः ला जे जे जाणवले, उत्कटत्वाने अनुभवाला आले ते ते शब्दांमध्ये व्यक्त करताना एकीकडे मर्तेकरांना या माध्यमाच्या अपुरेपणाची, शबलत्वाची सुस्पष्ट जाणीव आहे तर दुसरीकडे या अपुरेपणावर, शबलत्वावर मात करण्यासाठी मर्तेकर शक्य त्या त्या सर्व क्लृप्त्या आपल्या शब्दकलेत वापरतात असेही दिसते.

शब्द टराटर फाडुनि टाकी

सांगायाचें म्हणजे ओठी

तसेच राहिल माझ्या अगदी ---

पूर्ण नागडे पूर्ण नागडे † (म.क. पृ. ७२)

ही छोटीशी संपूर्ण कविता त्यांच्या शब्द व आशयासंबंधीच्या अपेक्षाच व्यक्त करते.

आपण सर्वजण हे जाणतोच की शब्दांना स्वतंत्रपणे अर्थ नसतो तर संदर्भाने, प्रतिन्यासाने, इतर शब्दांशी येणाऱ्या संबंधाने तो प्राप्त होतो. कवितानिर्मितीमध्ये भाषा हीदेखील अनुभवाचा विषय झालेली असते. --- " कविता म्हणजे शब्दरचना नव्हे. कविता म्हणजे आशयरचना. कविता म्हणजे शब्दांच्या परस्परसंबंधामधून सूचित झालेले वस्तूंचे वा घटनांचे परस्परसंबंध आणि या वस्तूंच्या वा घटनांच्यामधून अस्तित्वात येणारी अध्याहृत वस्तू वा घटना यांच्यातील परस्परसंबंधाची रचना." (31 ) आपली कवितेची भाषा घडविताना मॅटेकरांनी शब्दांचे गौचरमूल्य आणि आविष्करणमूल्य वाढावे यासाठी प्रयत्न केले. मात्र त्यासाठी सुललित, मृदू, सानुनासिक वर्णांचा वापर किंवा अनुप्रास- यमकांक्षी रुढ मार्गांचा अवलंब केला नाही. वास्तविक त्यांच्या समकालीन कवितेच्या भाषेत कवितेच्या याचसारख्या तथाकथित गुणांचे प्राबल्य माजले होते. अर्थात शब्दांचा असा न रुळलेला, अपरिचित असा वापर करण्यामुळे त्यांच्या वाट्याला आलेली, तत्कालीन वाचक- रसिकांच्या प्रतिकूल प्रतिसादाची तीव्रताही तशी लक्षणीय होती. इंग्रजी शब्दांच्या सुरवातीला डोळ्यात भरणाऱ्या वापरानेही त्यांनी काही प्रतिकूल टीका ओढवून घेतली असली तरी इंग्रजी शब्दांच्या वापराची त्यावेळी कारणमीमांसा फारशी झाली असे दिसत नाही. खरे तर महानगरीय जीवनपद्धतीचा तो अपरिहार्य परिणाम आहे. इंग्रजी भाषेशी मॅटेकरांचे नाते केवळ राज्यकर्त्यांची, राज्यकारभाराची वा शिक्षणाच्या माध्यमाची भाषा वा ग्रंथालय- भाषा एवढ्यापुरतेच मर्यादित नाही तर त्या भाषेविषयी त्यांना विशेष आत्मीयताही आहे. तशी असल्याशिवाय त्या भाषेत काव्य करणे शक्य नाही. अशी आत्मीयता फारशीसंबंधी

माधव ज्यूलियनोना होती हे येशे सहज आठवते. मॅटेकरांनी इंग्रजीमध्ये उत्तम काव्यलेखन केले आहे. आणि ते मराठी कवितांपेक्षा संख्येने जास्त आहे हेही जाता जाता ध्यानी घ्यायला हवे. ( 32 ) यंत्रयुगाची, आधुनिक जीवनाची विचार-भावना-संवेदनात्मक प्रतिक्रिया त्यांना व्यक्त करावयाची आहे त्यात इंग्रजी शब्द त्यांना अपरिहार्य वाटले असवेत. रोबो, पायलन्स, इंजेक्शन, बेकलाईट, क्लच, पिस्टन-रिंग, स्वीच, सिग्नल, सिलिंडर, रेस, टायर, पॅप, पॅक्चर, कॉकटेल, स्कायस्क्रेपर यांतले बहुसंख्य शब्द विज्ञानाशी तसेच यंत्रयुग, तंत्रज्ञानाची भरमसाठ वाढ इत्यादी गोष्टींशी संबद्ध आहेत हा निव्वळ योगायोग नव्हे. आजच्या अशिक्षित माणसाच्या तोंडीही तसले कितीतरी शब्द त्यांच्या मूळ रूपांमध्ये वा भ्रष्ट रूपांत पाहायला मिळतात. आज विसाव्या शतकाच्या दहाव्या दशकात आपल्याला त्या शब्दांमध्ये तेवढे आक्षेपाई काही वाटत नाही, कारण कवितेच्या या परिभाषेचा आपल्याला सराव झाला आहेच. शिवाय मुळात ते सारे शब्द काव्याच्या आशयाशी व एकूण मॅटेकरांच्या नव्या परिभाषेशी एकरूप झाले आहेत म्हणून त्यांच्या परकीयत्वाचा आपल्याला विसर पडतो. ज्येष्ठ समीक्षक डॉ. वि. देशपांड्यांच्या मते, " ---- त्यांनी ते अशा तऱ्हेने वापरले आहेत की ते आपापल्या जागी स्वतःच्या अभिधाव्यंजना-लक्षणेसह अगदी तशीच चिन्हासारखे चपखल बसतात. हे शब्द काव्यविषयाशी व तज्ञादक भाषेशी इतके एकरूप झालेले आहेत की क्षणभर त्यांच्या परकीपणाचा विसर पडतो. " ( 33 ) शिवाय त्या शब्दांनी मराठी बोलीशी नाते जुळविलेले असते तर कधी ' पॅक्चरली ', ' पॅपतो ' सारखे मराठी रूप धारण केलेले असते. असा भाषेचा ' वर्णसंकर ' मराठी मनाला तेव्हा धक्कादायक वाटला.

आता, 1990-95 मध्ये, तो तसा वाटत नाही. -

मठेकर केवळ इंग्रजी शब्दांच्या मराठी कवितेतील वापरावर न शोबता इंग्रजी धाटणीचा पदक्रमही वापरतात. देवाला ' शहाजोग जो शहामृगासम ' असे म्हणताना त्यांनी इंग्रजी वाक्प्रचाराचे मराठीकरण केले आहेच पण ' शहाजोग जो ' अशी शब्दरचना ( He is a wise man who does not depend on others . अशासारख्या वाक्यात जसे adjective clause असावे तशी ) ही मराठीची प्रकृती नाही. विशेषतः वैचारिक गद्याची पहिली अवस्था संपल्यानंतर आपण गद्यासाठी अशी इंग्रजीसारखी रचना करणे सोडून दिले होते. पद्यात फक्त अर्वाचीन कवितेच्या सुरवातीला काही कवींनी तशी रचना केली, तरी पुढे काव्याची भाषा कृत्रिमतेकडून साधेपणाकडे झुकायला सुरुवात झालेली होती. मुद्दा केवळ विशेषण गौणवाक्याचा नाही तर ज्या नामांच्या संदर्भात सर्वनामाने सुरू होणारी ही गौण वाक्ये येतात त्या नामांपासून ती काहीशा दूर गेलेली असतात, व त्यामुळे कवितेतील शब्दांचा अन्वयार्थ लावणे दुर्घट बनते, हा आहे. अर्थात मठेकर त्याची फिकीर करत नाहीत कारण मराठी कवितेत काव्यात्मकतेच्या नावाखाली माजलेला सावलेपणा, आणि निर्माण झालेला <sup>ज्ञा</sup> सांकेतिकपणा होता व संकेतांचे आणि सांकेतिकतेचे अवडंबर होते त्यातून त्यांना मराठी कविता मुक्त करायची होती. हे कार्य जणू काही प्रेषितासारखेच होते. आणि प्रेषिताला लोकांची पर्वा करून, लोकांचा अनुनय करून चालत नाही.

आणखी एका प्रकारे मॅटेकर इंग्रजी भाषेच्या मोडणीचा मराठीत वापर

करतात :

गयागोपिचा उत्तरे राजा,

' सुटला - ' म्हणती सारे , ' प्राणी '

.....

जाडं दे कार्पण्य ' मी ' वे

.....

तो तूच हटकलेस ' कोण ' म्हणून

वरील सर्व ओळींमध्ये एकेरी अवतरण चिन्हातील शब्दांचा केलेला वापर वा मांडणी खास इंग्रजी पद्धतीची आहे. मॅटेकरांच्या कवितेच्या भाषेतील आणखी एका लकबीमध्ये इंग्रजी वळण वापरले आहे ती म्हणजे कवितेच्या विधानांमध्ये कंसांचा वापर. उदाहरणार्थ:

पृथ्वीची तिरडी

( एरव्ही परडी

फुलांनी भरली ! )

जळो देवा, भली !!

( पृ. 39 )

.....

चराचरोतिल दळले संज्ञा

जगण्याची ( पण उद्यां ) प्रतिज्ञा.

( म.क.पृ. 903 )

.....



फुटेल ( होली वेडी आशा )

आभाळाचा कर्मठ साधा :

..... ( मटें. कविता, पृ. 109 )

ही लकब मराठी भाषेच्या मोडणीतील नाही, किंबहुना कंसाचा वापर हाच इंग्रजीतून आलेला आहे आणि मटेंकरांनी त्याचा मराठीत केलेला वापर हा प्रयोगशील आहे. ( 34 ) यातील इंग्रजी शब्द, लकबी इत्यादींमधील भाषिक प्रयोग हा साहजिक मराठीत शब्द आणि अर्थाच्याही पातळीवर नवा प्रयोग आहे.

कवितेची भाषा ही वेगळी असते की नसते असा एक प्रश्न उपस्थित होतो आणि त्याचे उत्तर असे की भाषा तीच असते, मात्र तिचा कवितेतील वापर विशेष पद्धतीने, अधिक प्रयोजक असा केलेला असतो. कवीला विशिष्ट आशय रचायचा असतो आणि त्यातून नवनिर्मिती साधायची असते. त्या दृष्टीने शब्दांना वाकविणे व आपल्या अनुभवासाठी योग्य बनविणे आवश्यक ठरते. संवेदनांच्या व भावनांच्या संप्रेषणासाठी खरे तर शब्द हे माध्यम अपुरेच होय. म्हणूनच अशा माध्यमाच्या अपुरेपणाची जाण असलेल्या वा ती जाण आलेल्या कवीला प्रयोग करून शब्दांचा विशिष्ट हेतूला पोषक म्हणजेच प्रयोजक वापर करावा लागतो. ज्या आधुनिक मराठी काव्याच्या संदर्भात आपण हा सारा विचार करतो आहोत, त्याच्या बाबतीत हे अधिक स्पष्टपणे जाणवते. उदाहरणार्थ, मटेंकरांच्या सर्वांत जास्त बदनाम

झालेल्या कवितेतील पहिलीच ओळ

पिपांत मेले ओल्या उंदिर

अशी आहे. माणसासाठी उंदिर हे प्रतिमान वापरणे, याचा धक्का त्यावेळच्या अनेक वाचकांना पचवणे कठीण गेले. तरी कवितेची विक्षिप्तता ही पहिल्याच ओळीतील ओल्या या शब्दापासून सुरू होते. ओल्या या विशेषणाचा संबंध पिपाशी लावायचा की नाही इथपासून वाचकाच्या गोंधळाला सुरुवात होत असे. कारण येथे जे काही विधान उंदरांसंबंधी केलेले आहे ते मराठी व्याकरणाच्या रुढ संकेताचा भंग करीत केलेले आहे. पिप या नामापासून ओल्या हे विशेषण दूर असल्यामुळे हा गोंधळ होतो, परंतु त्या विशेषणाचा संबंध मरून पडलेल्या उंदरांशी जोडणे व्याकरणदृष्ट्या योग्य नसले तरी सान्निध्यामुळे तसे करावेसे वाटते आणि मेलेल्या उंदरांच्या संदर्भात कवीला जे काही भाव वाचकाच्या मनात निर्माण करावयाचे आहेत ते करण्यात कवी यशस्वी होतो. येथे ओल्या या विशेषणाचा असा प्रयोजक वापर केला आहे.

( 35 ) या कवितेच्या अर्थासंबंधी अलिकडेच 'महाराष्ट्र टाइम्स'च्या रविवार पुरवणीमधून जो वाद झाला तो उद्बोधक होता तरी त्या कवितेसंबंधी एवढा वाद आज घालणे आवश्यक का वाटावे ते कळले नाही. जगण्यासाठी लोकांनी मुंबईसारख्या औद्योगिक महानगरीकडे धाव घेणे, तिथे असलेल्या द्रव्यप्राप्तीच्या 'ओली' मुळे जगणे सुलभ होईल असे मानून तिथे आल्यावर यंत्रांच्या आणि यांत्रिक जीवनाच्या विराट चक्रात सापडून यंत्रवत बनून मरून जाणे हे माणसाच्या वाट्याला येणारे भागधेय उंदिर, ओले पिप, बेकलाइटी मधाळ पोळे, इत्यादि प्रतिमांमधून या कवितेत अधोरेखित होत गेले आहे. जगायला इथे आलेली माणसे इथल्या

उंदरांच्या शर्यतीत - Rat race - मसून तरी जातात किंवा जीवन्मृताचे निर्जीव जगणे जगू लागतात. याचेच हे पन्नास वर्षांपूर्वीचे चित्र केवढे प्रत्ययकारी आहे ते आज तरी विशेष वाचकांना सांगावे लागू नये.

उदासतेला जहरी डोळे,

काचेचे पण;

मधाल पोळे

ओठांवरती जमले तेंही

बेकलाइटी, बेकलाइटी † ( मटें. कविता, पृ.51 )

यातील डोळे काचेचे का आणि ओठांवरती जमलेले पोळे बेकलाइटी कसे असा प्रश्न या कवितेतून पारंपरिक तर्कातुगामी पद्धतीने अन्वयार्थ लावू पाहणार्या वाचकांना पडत असे, याचे कारण शब्दांमधला दूरान्वय हेही होते. या प्रकारची अनेक उदाहरणे असली तरी पुढील एकच उदाहरण पाहून आपल्याला मटेंकरांनी केलेल्या इतर प्रयोगांकडे वळता येईल.

देवळांतल्या ऊद हुंगतो

गाभा भरुनी काळोखाला

मढीत काजळ धरतो कंदिल.

आणिक कुबड्या एकांताला ( मटें. कविता, पृ. 69 )

या ओळींमध्येही 'देवळांतल्या' आणि 'काळोखाला' या शब्दांमध्ये नको तेवढे अंतर पडल्याने

अर्थाच्या दृष्टीने दुर्बोधता येतेच शिवाय ' कुबडया' शब्द हा एकांताचे विशेषण मानावयाचे की सामान्य नाम असा प्रश्न पडतो.' ( 36 ) एकूण हे प्रयोग मराठी भाषेची - कवितेतील भाषेची - सांकेतिक मोडणी झुगारणारे आहेत, पण तसेच ते अर्थदृष्ट्या दुर्बोधतेलाही कारणीभूत झालेले आहेत.

विरामचिन्हांचा अर्थपूर्ण वापर हादेखील मर्तेकरांच्या कवितेतील प्रयोगशीलतेचाच भाग आहे. " भाषेच्या गद्यरूपात अर्थाचे नियंत्रण करणाऱ्या या घटकाचा पद्यरूपात इतका अर्थपूर्ण वापर प्रथमच झाला असेल. मर्तेकरांच्या आधी सामान्यपणे चरण, चरणद्वय, किंवा कडवे हे कवितेतील अर्थघटकाचे एकक होते. कवितेतील वाक्य किंवा वाक्याचा अर्थपूर्ण खंड चरणांती पूर्ण व्हावा ही अपेक्षा असे. मर्तेकरांनी अर्थाच्या संदर्भात चरणाचे महत्त्व कमी केले आणि चरणांमध्ये कुठल्याही स्थानी येऊ शकणाऱ्या विरामचिन्हांनी काव्यार्थाचे नियंत्रण केले. .... विरामचिन्हांचा अर्थपूर्ण वापर पुढील कडव्यात पाहता येईल.

ह्या नव् मंग्या : हीच माणसे

मायबाप अन् भाउबहिणी

ह्यांना असती: होतिल आणिक

मुले, मुली अन् पुतण्यापुतणी ( मर्ते. कविता, पृ. 123 )

पहिल्या ओळीतील उपपूर्णविराम, नंतर या विधानात महत्त्वाची भर घालायची आहे\_हे सुचवून ओळ क्र. 2 ते 4 वर वाचकांचे लक्ष केंद्रित करतो. तिसऱ्या ओळीतील अर्धविरामाने

‘ ह्यांना असती ’ चा शब्दाचे नाते फक्त दुसऱ्या ओळीशी निश्चित केले आहे.” ( ३७ )

विरामचिन्हांचा कवितेत असा वापर त्यांनी केवळ त्यांच्या ‘काही कविता’ व ‘आणखी काही कवितांमध्ये केला आहे असे नाही, तर त्यांच्या ‘ शिशिरागम’ च्या सुरवातीला येणा-या

सुर कशाचे वातावरणी ?

सळसळ पानांची ? वा डरणी

खळखळ ओढोटीचे पाणी ?

किलबिल शिशिरी केविलवाणी ?

कुणास ठाऊक ? डोळ्यां पाणी

व्यर्थ आणतां : नव गाऱ्हाणी

अर्थ : हासुनी वाचा सजणी.

भास ? --- जरी हो खुपल्यावाणी. ( मर्ते. कविता, पृ. ३ )

या प्रास्ताविकवजा कवितेतही तो अर्थपूर्ण रीतीने केलेला आढळतो. या विरामचिन्हांनी वरील कवितांमध्ये एक विशेष नाट्यमयता आणली आहे. जुन्या तांबे-पद्धतीच्या नाट्यगीतापेक्षा यातील नाट्यमयता अगदी वेगळी आणि साभिप्राय आहे. कारण ती वाचकाला आशयासंबंधी सतत सतर्क राहायला लावते.

भाषेच्या मांडणीत मर्तेकर पूर्णपणे स्वतःचेच नियम पाळतात, तोवर चालत आलेल्या व प्रामुख्याने स्वच्छंदवादी कवितेने धडविलेल्या काव्याच्या परिभाषेचा कायाकल्प धडवितात. भाषेमध्ये विशेषतः गद्याच्या भाषेमध्ये आणि मर्तेकरपूर्व कवितेच्या भाषेमध्ये

तर्कसंगती असावयाची. वैचारिक गद्याच्या भाषेत तर ती आजही आवश्यकच मानली जाते. परंतु मढेकरांना भाषेचा कवितेसाठी प्रयोजक वापर करावयाचा असल्याने ते कवितेमध्ये तर्कसंगतीच्या जागी भावसंगती ठेवतात. अर्थात त्या भावसंगतीची कळ सापडली तरच पारंपरिक अर्थाचा सुगावा वाचकाला लागत असे. मढेकरपूर्व कवितेमध्ये अनुभवाचे कथन करताना दृश्यानुक्रम व घटनानुक्रम पाळला जात असे. मढेकरांनी हेच बदलून टाकले. त्यांच्या कवितेत वाचकाला एका शब्दाकडून दुसऱ्याकडे जाताना केवळ ध्वनिसाम्यावस्न पुढील शब्दाकडे व त्यामागील अर्थाकडे खेचले जाते आणि असे खेचले जाण्याची वाचकाची दोन्ही प्रकारची तयारी - म्हणजे इच्छा आणि मानसिक सिद्धता नसली की वाचक अडखळत व गोंधळत असे.

कणा मोडला निश्चलतेचा

या पालीच्या आवाजाने

' धर्म सरणम्' कृणी बोलले

पाषाणांतिल बुद्धमिषाने

सरणावरती सरण लागले

जिवंत आशा पडे उत्राणी

गयागोपिचा उतरे राजा

' सुटला' म्हणती सारे , ' प्राणी ' † ( मढे. कविता, पृ.71 )

निश्चलता, पाल या कीटकाचा आवाज , पाली भाषा, धर्म सरणम् सरण , मस्न या जगाच्या कटकटीतून सुटणारा मनुष्यप्राणी या सर्वांमध्ये तार्किक संबंध नसूनही संज्ञाप्रवाह व

सहचारी कल्पनांचा सहबंध यातून कवीने एक वेगळी भावसंगती असलेला रचनाबंध निर्माण केला आहे. ' धवल धुक्याच्या संथ बटांची ' या ओळीने सुरु होणार्या कवितेतही अशीच मने आणि धरे मध्ये तर्कानुसंगती नसली तरी भावसंगती असल्याचे पाहता येते. पालीचा आवाज या शब्दांतील पहिले सूचन जरी पाल या कीटकाच्या अर्थाशी संबद्ध असले तरी पालीचा या शब्दरूपातून पाली भाषा आणि बौद्ध धर्म --> ' धम्मं सरणं ' --> सरण म्हणजे चिंता त्यातून गयागोपिचा उत्तरे राजा हे लोकगीत, ( खरे म्हणजे मुलांचे खेळ सुरु करतानाचे राज्य कुणावर ते ठरविताना म्हटले जाणारे गाणे ) खेळगड्यांचे ' सुटणे ' आणि दुसरीकडे चित्तेवरील जीवाच्या संदर्भात, स्मशानापर्यंत पोचवायला गेलेल्यांनी ' प्राणी सुटला ' असे म्हणणे असा एकूण अर्थाचा प्रवास आहे. अशी ही सारी अर्थसंगती मुख्यतः शब्दांच्या ध्वनिसाम्यातून सुचणार्या वेगळ्या अर्थांची आहे. हा प्रयोग ध्वनी आणि अर्थांची नवीन सांगड घालणारा आहे. पूर्वीच्या अर्वाचीन कवितेत आशयांतर्गत तर्कसंगती असायची मतेकरांनी त्याऐवजी भावसंगतीला प्राधान्य दिले. हे अर्थातच नवकाव्याचे एक वैशिष्ट्यपूर्ण नवेपणच होय.

परंपरागत शिष्टसमत शब्दकलेच्या जागी तत्कालीन वाचकांना कवितेतील उपयोगाने धक्का देणार्या तथाकथित अशिष्ट / ग्राम्य शब्दांचा वापर करणे हाही मतेकरांचा कवितेतील भाषेसंबंधीचा प्रयोग होय. दुंगण, भोंक, विष्टा, संडासातील घाण, पोटात साठविलेला जार, टिर्या असे अनेक कमरेखालचे व तेव्हा कवितेमध्ये संकेतामुळे

निषिद्ध मानले गेलेले अनेक शब्द मठेकर बिनदिककतपणे वापरतात. यात दोन गोष्टी आहेत: वाचकांच्या अनुनय नाकारणे आणि शब्द या माध्यमाबद्दल विशेष जागस्कता दाखविणे. मठेकर या दोन्हीही गोष्टी जाणीवपूर्वक करतात. अशिष्ट शब्दांचा काव्यात वापर करावयाचा नाही. हा संकेत अगदी संस्कृत काव्यशास्त्रापासून रूढ होता तो मठेकरांनी आशयाची गरज पाहून झुगासून दिला. माध्यमासंबंधी पराकाष्ठेचे जागस्क असणे हे वाङ्मयीनच नव्हे तर सर्व कलांच्या क्षेत्रातील आधुनिकवादाचे एक अत्यंत महत्त्वाचे लक्षण आहे आणि मठेकरांच्या कवितेत ही जागस्कता अगदी लक्षणीय रीतीने दिसते. हीदेखील शब्दप्रयोगातून येणारी नवता आहे. ती मठेकरांच्या कवितेतच प्रथम दिसली. पुढे इतरांनी असंख्य प्रकारे अशिष्ट समजल्या जाणाऱ्या शब्दांचा काव्यात वापर केला, पण तो मठेकरांनी जसा प्रयोजक रीतीने केला तसाच सर्वांचाच होता असे नाही.

#### - : मठेकरांचा प्रतिमावाद :-

मठेकरांनी प्रतिमावाद मराठीत आणला हे एवढाच सर्वमान्य झाले आहे. काव्याची भाषा आणि काव्याचे रूप यात मठेकरांनी जी काही नवता आणली त्यामुळे त्यानंतर लिहिल्या जाऊ लागलेल्या एकूण मराठी काव्याचे अभिव्यक्तिसामर्थ्य शतगुणित झाले. "..... मठेकरांनी प्रतिमांची कॅलिडियोस्कोपीय किंवा तुकडेबंद रचना मराठी काव्यात प्रथम आणली.

सेडासातिल घाण जिरावी

जमीनीत अन् यावे रोप.



निमूळत्या ह्या सेकंदांवर

चढवावा कुणि 'जरि' चा टोप.

ह्या जन्मातुनि असेच जाणे

आज- उद्यांची लावित संगत,

कुणि पेरावा धाम आणखी

झोडावी कुणि अखंड पंगत. ( मट्टे. कविता, पृ. 128 )

अशा प्रकारे भिन्न स्तरावरच्या प्रतिमांच्या जोडणीमधून ते सलगपणे विकसित होणार्या अनुभवाचा प्रत्यय दडवतात." ( ३९ ) प्रतिमांचा वापर पूर्वीच्या कवितेतही होताच, आणि बालकवींच्या कवितांमधील प्रतिमांसंबंधीचे मट्टेकरांचे मत सुपरिचित आणि सर्वमान्यही आहे. परंतु प्रतिमांचा ज्या प्रकारचा वापर मट्टेकर आपल्या कवितांमधून करतात, तो नवीन आहे. मट्टेकरांनी मराठीत तरी त्यासंदर्भात प्रयोगशीलता दाखविली आहे, असे निश्चितपणे म्हणता येते. मात्र प्रतिमावाद ही वाङ्मयीन प्रवृत्ती मट्टेकरांच्या कवितेपासून मराठीत अधिक रुढ झाली, कथेच्या क्षेत्रात ते गंगाधर गाडगीळांनी केले. इथे हेही ध्यानी घेतले पाहिजे की हा प्रतिमावाद मट्टेकरांना तीव्रतेने पटलेल्या कलात्मक निकडीमधून आलेला आहे. आपण जे समकालीन वास्तव अनुभवतो ते मुळात कुठल्याही अर्थाने सरळ, साधे राहिलेले नाही. त्यासंबंधीची आपली विचार-भावना-संवेदनात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त करायला प्रतिमांशिवाय - विशेषतः अत्यंत गुंतागुंतीच्या प्रतिमांशिवाय दुसरे काहीही उपयोगी पडणार नाही याची त्यांना

तीव्र जाणीव होऊनच हे घडले आहे. केवळ इंग्रजी प्रतिमावादाच्या अंधानुकरणानून नव्हे हे येथे नमूद केले पाहिजे.

नव्या भावनानिष्ठ समतानतेचा सिद्धांत मराठीत मांडून मॅटेकर आपल्या सिद्धांताशी ठामपणे एकनिष्ठही आहेत, हे त्यांच्या प्रतिमांचे विश्लेषण करून सिद्ध करता येईल. मॅटेकरांनी घडविलेल्या काव्याच्या परिभाषेमध्ये प्रतिमांना फार महत्त्वाचे स्थान आहे. या साऱ्या प्रतिमा म्हणजे नव्या भावनानिष्ठ समतानता आहेत. मराठी स्वच्छंदवादी काव्यातील चंद्र, चांदणे, कमल, कुसुम, मंजरी, पल्लव, पल्लव, तडाग, निर्झर, मीन, मृग, हंस, आदी तथाकथित सुंदर प्रतिमांनाची तसेच घुबड, भालू, कावळा, आदी भीषणतासूचक प्रतिमांनाची जागा नव्या प्रतिमांना देताना मॅटेकरांनी प्रतिमांचे सांकेतिक वर्गीकरण बदलून टाकले, आणि भिन्न भिन्न व परस्परविरोधी वा संवादी वस्तूंनी कविमनात उमटणाऱ्या प्रतिक्रियांना प्रतिमांमधून आविष्कृत केले. यात महत्त्व सांकेतिक कवीच्या विशिष्ट संवेदनशीलतेला व विशिष्ट दृष्टीला आहे. परंतु, मॅटेकरांच्या नव्या भावनानिष्ठ समतानतेचा सोयीस्कर अर्थ लावून, अनुकरण करणाऱ्या दुय्यम तिर्यम दर्जाच्या कवींनी पुढे प्रतिमा म्हणजेच कविता असाही समज करून घेतला होता. मॅटेकरांनी माणसासाठी वापरलेली मुंग्या, उंदिर, जंतू ही प्रतिमाने जशी नवी आहेत तशाच पुढील प्रतिमाही नव्या आहेत. ' न्हालेल्या गर्भवतीच्या सोज्वळ मोहकतेने ' , ' हळूच आळस देणाऱ्या मनातील बिया ' , ' अंधारातून सलत पुढे जाणारा राडाराचा किरण, ' ' तोतरा नळा ' , ' बिलोरी आशामधून उमटणारी काळाची चिरा ' , ' काळोखाच्या कुशीत शिरणारे मोटारीचे किलन्न मनोगत ' आणि

‘जिवंततेच्या समेवर येणारी नालबंद घोड्याची टाप’ , ‘क्षणबोरांची रास रचणारी शबरी’ ,  
 ‘परिश्रितीचा गळयाखाली उतरणारा काडा’ , ‘फक्तकन् बसणारी रबरी रात्र’ , ‘त्याच्या  
 हाताखाली असणारा स्नारूच्या तारांचा स्वीच’ , ‘शतशतकांच्या पायलन्सवर टिंबे देणारे  
 कावळे’ , इत्यादींसारख्या कमीअधिक प्रमाणात लेव्हा दुर्बोध वाटलेल्या अनेकानेक प्रतिमाही  
 आहेत. या साऱ्या प्रतिमांचे विश्लेषण करता येणे शक्य असले तरी ते करण्याची येथे  
 आवश्यकता वाटत नाही. यापूर्वी इंग्रजीतील ‘मॉडर्न लिटरेचर’ चा मॅटेकरांवर कसा प्रभाव  
 पडला असावा त्यासंबंधी निरीक्षणे नोंदविलेली आहेत. प्रतिमावादासंबंधी इंग्रजी साहित्यात  
 या शतकाच्या सुरवातीच्या दोन दशकात झालेल्या एका महत्त्वाच्या घडामोडीचीही नोंद येथेच  
 करून, मॅटेकरांनी मराठीत आणलेल्या प्रतिमावादाच्या मुळांचा शोध घ्यायला त्याचा  
 कितपत उपयोग होतो तेही पाहता येईल.

इमेजिस्टस् ( प्रतिमावादी ) हे नामाभिधान अमेरिकेत 1909 ते 1918  
 च्या दरम्यान प्रभावी असलेल्या कवींच्या एका गटाला दिलेले असून या चळवळीतील  
 महत्त्वाच्या व्यक्ती म्हणजे इझरा पाऊंड, हिल्डा इलिट्ल, जॉन् गोल्ड फ्लेचर, अँमी  
 लॉवेल, कार्ल सॅण्डबर्ग, आणि विल्यम कार्लोस विल्यम्स या होत. या छोट्या गटाच्या  
 महत्त्वपूर्ण चळवळीचा प्रणेता टी. इ. ह्यूम (1881 - 1917) हा होता. उदारमतवादी  
 मानवतावादावर सरळ, थेट हल्ला चढविणारा म्हणून त्याची कामगिरी लक्षणीय होती. त्याच्या  
 मते मानवतावादी परंपरा मृतप्राय झाली होती आणि युरोपातील कला आणि तत्त्वज्ञान यांना  
 नवी सुरुवात करणे आवश्यक होते. " ..... हा सर्व गट म्हणजे खऱ्या अर्थाने इंग्रजीतला

पहिला आधुनिकवादींचा गट मानता येईल. अशा अर्थाने की सामान्य काव्यरसिकांच्या वर्गाशी संवाद साधण्याचा प्रयत्नच त्यांनी सोडून दिला होता. कारण असा वर्ग जवळ-जवळ अस्तित्वशून्यच झाला होता. उलट त्यांनी आपल्या व आपल्या समानधर्मी मित्रमंडळींच्या समाधानासाठी अशा प्रकारच्या साधनांचा शोध घेण्यावर लक्ष एकाग्र केले की जी साधने आधुनिक जाणीव यथार्थपणे व्यक्त करू शकतील. 'मानवजात एका सुवर्णयुगाच्या दिशेने वाटचाल करीत आहे' अशा खोट्या समजूतीचा त्यांनी त्याग केला होता."

( ३९ ) एकच एक सुनिश्चित ध्येय जरी या गटापुढे नव्हते तरी सांकेतिकतेच्या विरुद्ध केलेले बंड असे त्यांच्या बळवळीचे स्वरूप होते आणि पुढील सर्वसामान्य उद्दिष्टे एमी लॅवेलच्या 'टेण्डन्सीज इन मॉडर्न अमेरिकन पोएट्री' या 1917 मधील ग्रंथात नमूद केलेली आढळतात.

- 1 . सामान्य बोली व्यवहाराच्या भाषेचा वापर करणे . मात्र असे करताना जवळपास नेमक्या शब्दांऐवजी अगदी नेमकेच शब्द वापरणे.
- 2 . सर्व प्रकारच्या cliches पिष्टोक्तींचा वापर करण्याचे टाळणे .
- 3 . नव्या भावावस्थांच्या आविष्कारासाठी नव्या Rhythms चा / छंदाकृतींचा / लयतालबद्ध आकृतींचा चा वापर करणे,
- 4 . विषयांच्या निवडीमध्ये पूर्ण स्वातंत्र्य.
- 5 . दृढ, नेमक्या, सुस्पष्ट अर्थ असलेल्या प्रतिमांचा वापर करणे

- 6 . कवितेचा अगदी अर्कच मानली जाईल अशी मनाची एकाग्रता कवितेमधून साधणे .
- 7 . ( कुठल्याही गोष्टीच्या ) संपूर्ण कथन / निवेदनाऐवजी केवळ संसृचन करणे. ( 40 )

मराठीतील स्वच्छंदवादी काव्याच्या प्रतिक्रियेतून मढेकरप्रणीत नवकाव्य निर्माण झाले. असाच प्रकार मुळात इंग्रजी कवितेतही झाला होता. तेशेही मॉडर्निझम हा रोमॅंटिसिझमच्या प्रतिक्रियेतून निर्माण झाला. परंतु आणखी खोलात जाऊन या सगळ्या घडामोडींची मीमांसा करणे आवश्यक आहे. केवळ इंग्रजी कवितेच्या अनुकरणातून हे घडले नाही, एवढे आपण निश्चितपणे म्हणू शकतो.

मढेकरांच्या कवितेतील नवेपणाचा व कवितेच्या रूपवैशिष्ट्यांचा मागोवा घेताना वरील तपशील बारकाईने पाहिला, तर ही सारी वैशिष्ट्ये केवळ इंग्रजी इमेजिस्ट्स्-चीच नव्हते, तर मराठी नवकाव्याची <sup>असून</sup> विशेषतः मढेकरांच्या कवितेला थोड्याफार फरकाने लागू पडतात, हे त्यांच्या कवितेच्या अभ्यासकांना सहजपणे कळू शकेल. नव्या छंदाकृतीचा किंवा मुक्तछंदाचा वापर करण्याऐवजी मढेकरांनी ओवीअंभंग व पादाकुलक या खास मराठी छंदाचा वापर केला. वरील वैशिष्ट्यांपैकी क्र. 5 च्या वैशिष्ट्याबद्दल मात्र असे म्हणावे लागेल की मढेकरांच्या काही प्रतिमा या अगदी सुस्पष्ट, नेमक्या अर्थाच्या असतात ( न्हालेल्या जणू गर्भवतीच्या, पोलादाचा वळला साग, भोंगाकृती सारख्या ) तर काही,

‘दुजी न टायर ह्या अवकाशी.’ ‘उगीचच वैधळी कोंबते / काळाच्या पिशवीत झावळ्या जिथें पिकावा नारळ तेंथें / टोपलींत कृणि भरी मासळ्या.’ यासारख्या दुर्बोधही आहेत. ( ही उदाहरणे केवळ नमुन्यादाखल आहेत.) आपण जे समकालीन वास्तव अनुभवतो आहोत आणि ज्याची आपली जाण आपल्या आतापर्यंत घडलेल्या संवेदनशीलतेमुळे इतर समकालीन मराठी कवींपेक्षा पूर्णतया वेगळी आहे, त्याच्या सान्या व्याभिन्नतेसह तो अनुभव शब्दबद्ध करायला/व्यक्त करायला आपण पूर्वी ज्या प्रकारची स्वच्छंदवादी कविता अभ्यासली व स्वतःसुद्धा ‘शिशिरागममध्ये लिहिली त्या कवितेच्या लकबी व ती परिभाषा idiom पूर्णपणे निरूपयोगी आहे हे मॅटेकरांना तीव्रपणे जाणवले असले पाहिजे आणि त्यातूनच काहीशी आक्रमक आणि चढ्या सुरातली त्यांची ‘प्रेमाचे लव्हाळे’सारखी कविता, ‘नाटाळ गाथा’ तले अभंग किंबहुना सगळा ‘काही कविता’ हा संग्रह सिद्ध झाला आहे. त्यांच्या ‘काही कविता’ आणि ‘आणखी काही कविता’ या संग्रहांमधील कवितांमध्ये सुराचा (T o n e / tonal quality) जो फरक पडला आहे त्यावर प्रकाश – पण तोही पुन्हा मॅटेकरांच्या खास व्यक्तिगत पद्धतीने – टाकणारी अशी त्यांची ‘अस्थाईवर स्थायिक झालो’ या ओळीने सुरू होणारी कवितासुद्धा अर्थाच्या बाबतीत सुबोध नसली तरी प्रतिमांच्या प्रभावी वापराच्या दृष्टीनेही लक्षणीय आहे. या कवितेतून एक – तिच्या अनेक अर्थातील ? – अर्थ असा सूचित होतो : आपण आपल्या सुरवातीच्या कवितांमधून ( ‘काही कविता’ ) ओरडून गहिरा पंचम लावायला गेलो खरे, पण आपण अशाच ठिकाणी स्थिरावलो की जेथे शंबून राहणे योग्य नव्हते, त्याचा परिणाम असा झाला की पुढे जे काही सांगावयाचे होते ते

हवे तसे सांगता आले नाही. आता मात्र दिल्या गळ्यावर खालचा परंतु हसरा षड्ज बांधणे भाग आहे. आणि असा षड्ज ' आणखी काही कवितां ' मध्ये मठेकरांनी बांधला आहे. त्यातून 'भगू दे काठिन्य माझे' या प्रार्थनेपासून जे काही मांडले गेले आहे त्याला काव्यातील काव्याचे सौंदर्य म्हणून जे काही मोल आहे त्याची मराठीत भरपूर चर्चा झाली आहे.

### मठेकरांच्या कवितेतील आशयनिष्ठ नवता आणि सम्युगीन सन्मुखता

मानवी जीवनाची असंबद्धता, निरर्थकता, भयग्रस्तता, परकेपणा, एकाकीपणा, परात्मता, ' सर्वव्यापी उद्दिग्नता, थंड संताप आणि स्पष्ट वक्रोक्ती ' ही त्यांच्या आशयाची मध्यवर्ती क्षेत्रेच म्हणावी लागतील. (41 ) " संपूर्ण विश्वरचनेच्या संदर्भात त्यांना माणसाचे पोरकेपण, एकाकीपण, त्याच्या जीवनाची असंबद्धता, निरर्थकता जाणवते. या जाणवा म्हणजे भारतीय परंपरेतील नियतीची जाणीव नव्हे. तिला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाचा संदर्भ आहे. " ( 42 ) ही सारी पुन्हा विसाव्या शतकातल्या आधुनिक जीवनाची मानवाला मिळालेली बहूमोल देणगी आहे. मराठी कवितेमध्ये ' काही कवितां ' पूर्वी अस्तित्वात असलेला सगळा विचारव्यूह व जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण मठेकरांनी नाकारला. केशवसुतांनी स्वर्गसमक्षतेचे स्वप्न पाहिले होते. कारण युरोपमध्ये सुरू झालेल्या प्रबोधनयुगाचे, रेनेसांसचे जे काही पडसाद त्यांच्या कवितेत उमटले ते मुख्यतः स्वप्नाळू आदर्शवादी होते. बुद्धिप्रामाण्यवाद आणि वैज्ञानिक प्रगती यांनी एक असा समज झाला होता, की माणसाचे सारे भवितव्य आता देवाची देणगी नसून माणूस स्वतःच त्या सार्याचा कर्ता करविता आहे. नव्हे तो सार्या विश्वाचेदेखील केंद्रच आहे. परंतु विसाव्या शतकात झालेली दोन महायुद्धे,

त्यांतील प्रचंड संहार, आणि सगळ्या परंपरागत मूल्यांचा अपाट्याने झालेला -हास हे माणसाला पूर्णपणे मुळापासून हादरविणारे, उखडून टाकणारेच होते. मानव विश्वाचे केंद्र आहे ही विज्ञाननिष्ठेत्न निघालेली जाणीवच जिथे मुळापासून चुकीची ठरली तिथे जीवनासंबंधी कुठलीही निश्चित कल्पनाच गुढीत धरता येणे अशक्य झाले. रेनेसांसनंतर जे जे माणसाच्या गौरवाचा भाग मानले गेले ते सारे आधुनिकवादी दृष्टिकोणाने नाकारले. जीवनाची एकात्म कल्पना नाकारली, स्वच्छंदवाद आणि मानवतावादही नाकारला, बुद्धीच्या, ज्ञानविज्ञानाच्या मर्यादा उघड्या पडल्या. मानवी कर्तृत्व आणि भवितव्य या दोहोबद्दल साशंकता निर्माण झाली. कोणत्याही बाबतीत निःसंदिग्धतेऐवजी संदिग्धता आली. युरोपमध्ये अगदी पंधराव्या शतकापासून उभारला जात आलेला प्रबोधनाचा सारा व्यूहच टासून गेला. मॅटेकरांनी आपल्या ' शिशिरागम ' मधला स्वच्छंदवाद नाकारला, याची येथे संगती लागू शकते. त्यांनी <sup>आपल्या</sup> आधुनिकवादी दृष्टिकोणाने स्वच्छंदवाद नाकारला म्हणजे त्यातील आदर्शवाद, एकात्म आणि बुद्धिगम्य वास्तवाची कल्पना नाकारली. स्वच्छंदवाद्यांनी निसर्गाला जे उदात्त रूप दिले होते, त्याला गुरू मानले होते ते सारेच निरुपयोगी आहे अशी भयान व काहीशी भ्रमनिरासाची जाणीव निर्माण झाली. स्वच्छंदवादी मूल्ये नाकारली, साहजिकच त्यातूनच आलेली मानवतावादी स्वर्गसमक्षतेची स्वप्नेही नाकारली गेली. कारण पहिल्या महायुद्धाचे जगभर जे काही पडसाद उमटले त्यातून ही भ्रमनिरस्ततेची जाण सगळ्यांना येत गेली. मॅटेकरांनी चार वर्षांच्या वास्तव्यात युरोपचे जे काही जीवन पाहिले व अनुभवले आणि परत आल्यावर देशात व जगभर ज्या घडामोडी घडत होत्या, आजूबाजूच्या वास्तवाचे जे



काही अत्यंत भेसूर दर्शन त्यांना झाले ते सार्याच चांगल्या गोष्टींवरचा विश्वास उडवणारे होते. 1939 पूर्वी युरोपात सुरू असलेली दुसऱ्या महायुद्धाची तयारी आणि आपल्या देशातही त्याच दरम्यान सुरू झालेल्या घडामोडींच तशा होत्या. मॅटेकरांची मूळची जाणीव ही जुन्या जगाने आणि स्वच्छंदवादाने घडवलेली असली तरी आता जे अनुभवाला येत होते, त्याने एक जबरदस्त अंतर्विरोध त्यांना जाणवत होता. आपल्या आणि भोवतालच्या माणसांच्या विघटिततेची जाणीव होऊ लागली होती. आपला कृणाशीच संवाद होऊ शकत नाही, एवढेच नव्हे तर हा संवादशून्यतेचा अनुभव सार्वत्रिक आहे, हे देखील जाणवू लागले. समकालीन जीवनात आपली मुळे उखडली गेली आहेत, अशी भावना निर्माण झाली. विशेषतः प्रज्ञावंतांचा, प्रतिभावंतांचा हा आत्मप्रत्यय आपल्याला सर्व आधुनिकवादी कलावंतांच्या आविष्कारात दिसतो. मॅटेकरांचाही हा सारा अनुभव आत्मप्रत्ययाचाच आहे. समकालीन जीवनात मुळे उखडली गेली आहेत म्हणून मग ती प्राचीन परंपरेत व प्राचीन जीवनजाणिवेत शोधण्याचा प्रयत्न सगळ्या आधुनिकवाद्यांकडून केला जातो.

- : आशयाची समकालीनता :-

' प्रेमाचें लव्हाळें ' या कवितेपासून नंतरच्या सगळ्या कवितांमधून मॅटेकर आशयाभिव्यक्तीच्या बाबतीत जे काही करीत होते ते मराठी कवितेला सारे पूर्णतया नवे आणि रसिकाना / वाचकांना थक्कादायक होते. किती रम्य पसरलेल्या वसुंधरेला ' पृथ्वीची तिरडी ' म्हणून वर ती जळून जावो असे म्हणणे पारंपरिक विचारांच्या रसिक वाचकांच्या सहज पचनी पडण्यासारखे नव्हते. माणसाची सगळी तथाकथित जाणीव, त्याचे ज्ञानविज्ञान,

तत्त्वज्ञान हे सारे अज्ञानाचेच भयानक रूप आहे, ' आग अंधाराची जीवा कोण्या देवाने लावली / गेल्या जन्मीची पातके / फळा आली', ( मठे. कविता पृ. 34 ) तत्त्वज्ञान निरर्थक आहे, ' सांगू कोणा तत्त्वज्ञान / पान पान जाळी झाले / गेल्या वर्षीच पोथीत / किडे व्याले ' , ( मठे. कविता, पृ. 34 ) , ' माझ्या ज्ञानाचे कुंपण स्मशानात ( मठे. कविता, पृ. 35 ) , ' संज्ञा पावे अंतर्धान / मंत्रावीण घाले यज्ञ / सगळे धन्वंतरी प्राज्ञ / मीच रोगी ' , ( मठे. कविता, पृ.39, ) सगळी मानवजात भयाने ग्रासलेली आहे . ' मनास पडली जर खिडारें / भकास थापा गाल भीतीचा ... भयानतेच्या बुरूजावस्नी / येईल जेव्हा शील अनामिक / गिळा तिला अन् मंत्र आठवा / मनातल्या पण मनात लौकिक .. -- सह नौ टरकुतु सहवीर्यं डरवावहै ?.' ( मठे.कविता पृ. 120 ). मानवाचे आजवरचे सगळे कर्तृत्व, त्याची सारी सांस्कृतिक म्हणवली जाणारी मूल्ये, त्याची माणुसकी आणि त्याची सारी प्रगती या सगळ्यांच्या संदर्भात जाणवू लागलेली नुकसानीची, सगळे वाया गेल्याची भावना मनात पक्की रुजायला लागली होती, ' पंगू लंघे हिमगिरी / नाव घाले जलोदरी / जीव पैशाला पासरी / अणुयुगी, ( मठे. कविता, पृ. 36 ) ' पिपांत ओल्या भेले उंदिर / माना पडल्या मुरगळल्याविण / ओठांवरती ओठ मिळाले / माना पडल्या आसक्तीविण, ( मठे. कविता, पृ. 51. ) ' जगण्याचा असला सवदा / मरणातच काढी कशिदा ' ( मठे. कविता पृ. 50 ), मानवतावादाचा उदो उदो करताना ' अखिल मानवजात एक आहे' असे केवळ म्हणायचे खरे, परंतु प्रत्यक्षात मात्र सर्वांना एकमेकांविषयी जाणवणारा परकेपणा, विलगता, संवादहीनता, एकाकीपणा, इत्यादी भाव हेदेखील समकालीन

जीवनाचाच प्रत्यय आहेत. ' वृष्टित जीवनी सुटी कल्पना/द्रिग द्रिग जैसा खोटा नेबर/सलग  
 जमेना एक भावना / 'हलो हलो'ला हलकट उत्तर ' ( मठें. कविता, पृ. 59 ) , ' जेथे जातो  
 तेथे मी माझा सांगाती डोळ्यांच्याच भिती झाल्या ऐशा ' , ( मठें. कविता, पृ. 147 ) '

पोटांतिल स्निग्ध भाव/ नैसर्गिक ज्यां न वाव / विलळतिल विष्टेमधि / आपणा तमा न'

( मठें. कविता, पृ. 56 ) जीवनातील सर्वव्यापी असंबद्धतेचा मठेंकराचा प्रत्यय अगदी

अस्सल होता म्हणून त्याचे चित्रण मठेंकर पुढीलसारख्या ओळींमधून करतात तेव्हा ते सारेच

विलक्षण प्रभावी बनते. ' दृष्टी पडे जेथे जेथे / तेथे अंधत्वाचे काटे / झालें ज्ञान उफराटे

/ कुंपण की ( मठें. कविता पृ. 35 ) , ' ' ह्या नव मुंग्या हीच माणसे/असेच होते

गांधीजीही/ येशु क्रिस्त अन् कृष्ण कदाचित्/ कालिदास अन् टैकोब्राही '( मठें. कविता, पृ.

123 ) , ' ह्या जन्मांतुनि असेच जाणें / आज उद्यांची लावित संगत/ कृणि पेरावा धाम

आणखी/ झोडावी कृणि अखंड पंगत ' ( मठें. कविता, पृ.128 ) , ' भूकंपाचा झकडे धक्का/

पलीकडे अन् युद्ध-नगारे;/ चहंकेडे अन् एकच गिल्ला/जुन्या शवांवर नवे निखारे' ( मठें.

कविता, पृ. 144 ) , ' करपट दुःखी इंगित शिथिल/ नाव सोनुली वाळा कथली/ भरल्या

धरिंडी भ्रष्ट भावना/ फुटकळ आशा मोजित बसली '( मठें. कविता, पृ. 124 ) ,

' आठवणींचे पिकले काठ/ वास मारते जगलोलुपता/ कुजक्या शेका कितीक दिसतील/

वरवरची कातडी सोलतां ( मठें. कविता, पृ. 124 ) . ' जुन्यापुराण्या उत्साहाचे/ खलास

झाले कालच तेल / अवसानाचा उसन्या कलच का/ किती दाबला तरि पावेल; देवाघरचा

शाप देउळी / हपिसात अन् ताप उद्यांचा / घिमणीं भिनिटें उडून जातीं/ फक्त हुंगुनी दाणा

मनिचा ' ( मठें. कविता, पृ. 125 ) पंगु लंघे डिमगिरी । नाव चाले जलोदरी. । जीव पैशाला  
पासरी । अणुयुगी .. ( मठें. कविता, पृ. 36 )

वरती उद्धृत केलेल्या ओळी वा शब्दसमूह म्हणजे मठेंकरांच्या  
समकालीन जीवनाविषयीच्या विचार-भावनात्मक प्रतिक्रिया आहेत. आणि एका विलक्षण  
अगतिकतेने त्यांना धरले आहे. साहजिकच या सगळ्या जीवनाविषयी थंड संताप आणि  
उद्दिग्धता त्यांच्या काव्यातून जागोजागी जाणवते. हा संताप आणि ही उद्दिग्धता मांडताना ते  
उपरोधाची, उपहासाची, स्पष्ट वक्रोक्तीची कास धरतात. असा उपरोध हेदेखील  
आधुनिकवादी कवितेतील एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

मठेंकर मूलतः ज्या मानवी जीवनाविषयी बोलत आहेत ते सर्वांचे व  
विसाव्या शतकातील सगळीकडच्या माणसाचेच असले तरी त्यांच्याबद्दलची सारी तीव्र  
जाणीव ही मुंबईसारख्या महानगरीय जीवनातील अपरिहार्य गोष्ट आहे.

मनास पडलीं जर खिंडारें

भकास थापा गाळ भीतिचा

अन् धमन्यांतिल धारावरती

बर्फ रचा मग जन-रीतीचा

अंधाराचा धाक उदंड,

कालोखाची हाक अकल्पित.

ओल्या जिवणीमधील पाणी

पळविल ऐशी रात्र अशिल्पित

भयाणतेच्या बुरुजावस्नी

येइल केव्हा शील अनामिक

गिळा तिला अन् मंत्र आठवा

मनांतल्या पण मनांत, लौकिक :

-----" सह नौ टरक्नु †

सहवीर्ये डरवावडे † " (म.क.पृ.१२०)

या ओळींमधून जाणवणारी भयग्रस्तता ही विसाव्या शतकातील महानगरीय जीवनातील अपरिहार्य गोष्ट आहे. काही वर्षांपूर्वी स्कायलॅंबच्या पडण्यासंबंधी शास्त्रशुद्ध भाकिले वर्तवली गेली होती तेव्हा त्या भीतीने संबंध मुंबई शहर कसे हादरून गेले होते व अलीकडे प्रचंड बॉम्बस्फोटानंतरही तीच अवस्था तिथे कशी सातत्याने अनुभवाला येते याची आठवण होते. अशाच भयग्रस्ततेचे हे चित्रण आहे. जेव्हा सारे जगणेच निराशय झालेले असते तेव्हा मनाला अनेक खिडारे, भगदाडे पडलेली असतात. अशा वेळी कुणी व्यसनांमध्ये स्वतःला गुंतवून घेतात तर कुणी सामूहिक झुंडशाहीने इतरांना डरवितात तर आणखी कुणी विशेषतः सामान्य माणसे कसल्या तरी वास्तव किंवा अवास्तव भीतीने सतत ग्रासली जातात. हे सगळे अशा तऱ्हेने कवितेत मांडायची तयारी मतेकरांनी दाखविली ती त्यांची हिमत पहाडीच म्हणावी लागेल.

पूर्वीची मराठीतील स्वच्छंदवादी कविता ही सामान्यतः वाचकांच्या अपेक्षा पूर्ण करीत, त्याचा अनुनय करीत व वाचकाला एक प्रकारे हवीहवीशी वाटणारी गुंगी आणीत पुढे सरकत असे; नंतर कवितेच्या शेवटी एखादा 'गोड' थक्का बसला की वाचक खूष होऊन कवितेच्या 'छानपणा' ला दादही देत असे. मठेकरांनी मात्र वाचकाला बौद्धिकदृष्ट्या सतत जागृतच नव्हे तर सतर्क राहायला लावले. वाचकांच्या अनुनय करण्याचे नाकारले. आणि हेच त्यांच्या काव्यावरील प्रतिकूल टीकेचे प्रमुख कारण आहे. उदाहरणार्थ स. वा. दीक्षित यांच्या 'नव-काव्य-समीक्षा'चा छोट्या पुस्तिकेतील सगळ्या प्रतिकूल टीकेचा शेवट करताना लेखकाने मठेकरांच्याच 'आलो क्षणिचा विसावा म्हणून' या कवितेचा वापर करून काव्य हे आपल्या व त्यावेळच्या सर्वसामान्य रसिकांच्या आणि पारंपरिक अभ्यासकांच्याही दृष्टीने विरंगुळ्याची गोष्ट असते, हे दाखवून दिले आहे. ( 43 ) आणि काव्याला विरंगुळा मानणे हे तर मठेकरांना चुकूनही मान्य होण्यासारखे नव्हते. ते कवितेकडे केवढ्या गांभीर्याने पाहत होते त्यावर वेगळ्या चर्चेची आवश्यकता नाही.

मठेकरांच्या कवितेतील ज्या ज्या गोष्टी आक्षेपार्ह म्हणून तत्कालीन रसिक / समीक्षकांनी दाखविल्या वा नंतरच्या समीक्षकांनी ज्यांचे समर्थन केले त्या सान्या गोष्टी वा ती वैशिष्ट्ये यातली काही <sup>वैशिष्ट्ये</sup> तरी कवितेची कालसापेक्ष वा रचनासापेक्ष लक्षणे आहेत. मठेकरांच्या कवितेवरील प्रतिकूल टीकेचे महत्त्वाचे कारण हे होते की मठेकरांनी मराठी कवितेत केलेले मूलभूत विचलन हे बहुसंख्य वाचकांना त्यावेळी पेलले नाही कारण कविता हा बहुसंख्यांच्या दृष्टीने विरंगुळ्याचा वा 'आनंदा' चा भाग होता. वाचकांची

कवितेसंबंधीची ही कल्पना वा अशी अपेक्षा त्यांना बदलायला लावणे हे मर्हेकरांच्या कवितेने केलेले मोलाचे कार्य आहे.

मर्हेकरपूर्व अर्वाचीन कवितेत ओळ, चरण वा कडवे हे अर्थाचे एकक असावयाचे. अर्थाच्या एककासंबंधीची मराठी कवितेतील ही कल्पनाच मर्हेकरांनी त्यांच्या कवितेद्वारा बदलून टाकली, वाचक - समीक्षकांनाही बदलायला लावली. एकूण मराठी कवितेची परिभाषा बदलण्याच्या संदर्भात साहजिकच हा भाग महत्त्वाचा ठरतो. उदाहरणार्थ.

अडलिस आणिक पुढे जराशी

पुढे जराशी हसलिस;

---मागे

वळुनि पाहणे विसरलीस का ?

विसरलीस का हिरवे धागे ?

( मर्हे. कविता, पृ. 135 )

वरच्या पहिल्या ओळीतील अडलिस व दुसऱ्या ओळीतील हसलिस या दोन क्रियापदांमध्ये आणिक, पुढे व जराशी या शब्दांच्या योजनेने ' ती' च्या चालीतील नखराच साकार झाला आहे. नेहमीच्या पद्धतीने पादाकुलकाचे दुसऱ्या व तिसऱ्या ओळीच्या अन्ती यमक असलेले चार चरण लिहावयाचे, त्याऐवजी दुसऱ्या ओळीतील शेवटच्या ' मागे' या शब्दाची वेगळीच ओळ करून तो शब्द अर्थदृष्ट्या ' वळुनि पाहणे विसरलीस का ' शी जोडला जातो. तर

असे न काही घडले फक्त  
 अनंत उठले सुतकी शब्द  
 दो मिनिटांची सडी शांतता  
 शहारली अन् मिटली लब्ध -----  
 प्रतिष्ठितांवर "

----- वदला पौष

जाता जाता या माधाला  
 अन् इसवी सन कवायतीचा  
 कदम उचलुनी पुढे सरकला

( मर्ढे. कविता, पृ. 109 )

वरील ओळीतही ' लब्धप्रतिष्ठितांवर ' हा शब्द पादाकुलकाच्या दोन कडव्यांत विभागून मर्ढेकरांनी अर्थ कसा पसरविला आहे ते पाहता येते.

तसेच मर्ढेकरांनी रचनेच्या संदर्भात केलेला आणखीही एक प्रयोग त्यातील प्रभावी प्रयोजकतेमुळे विशेष लक्षणीय ठरला आहे. मर्ढेकर अनेकदा त्यांना अभिप्रेत असलेला गंभीर आशय मांडण्यासाठी जुन्या चिरपरिचित कवितेच्या वा गाण्यांच्या, ओळी धेऊन त्यांचे विडंबन करतात व ते आपल्या मूळ कवितेमध्ये चपखलपणे बसवून टाकतात. पूर्वीही अनेक कवींनी इतरांच्या कवितांची विडंबने केली असली तरी इथे विडंबनाचे प्रयोजनच पूर्णतया वेगळे. नवे आणि कुणाला सुचले नसेल अशा प्रकारचे आहे. अशा विडंबनात मूळ कवीचा अधिक्षेप नाही की दोषदिग्दर्शन नाही की निव्वळ विनोद नाही. विनोद असलाच तर तो



भयाण विनोद आहे. धों. वि. देशपांडे त्यांच्या पूर्वोक्त लेखात त्या प्रकारच्या विनोदाला विदूषकी प्रकार वा मर्कटचेष्टा म्हणतात. ( 44 ) पण तो एवढा साधा नाही, किंबहुना गुंतागुंतीतूनच आपला आशय प्रकट करण्यासाठी मर्दकरांनी त्याचा प्रयोग केलेला आहे. मुंबईच्या यंत्रप्रधान, आणि यंत्रशरण संस्कृतीने माणसांचे कसे यंत्रांत वा वस्तूंत रूपांतर करून टाकले आहे ते मर्दकर अनेक कवितांमधून सांगतात. त्यातल्याच दोन कवितांची उदाहरणे पाहू :

' काळ्या बंबाळ अंधारी ' ( मर्द. कविता, पृ. 78 ) या ओळीने सुरू होणाऱ्या या कवितेत कवी कामगार वस्ती, तिथली गिरणीच्या भोंग्याच्या आवाजाने दिवसाला सुरूवात करणारी यंत्रेच बनून गेलेली माणसे, त्यांनी निर्माण केलेल्या सार्या संपत्तीचा ओघ गिरणीमालकांकडेच वाहात राहणे आणि कामगारांच्या हाती उरणारी नरोटी, तिथे धैमान घालणारे दारिद्र्य, कर्जबाजारीपणा आणि संप या सगळ्यांचे आपल्या पद्धतीने चित्र रेखाटताना मर्दकर ' धनःश्याम सुंदरा श्रीधरा ' या भूपाळीचा, ' कुत्रापि पतितं तोयं यथा गच्छति सागरम् ' या सुभाषिताचा आणि ' शुभं करोति कल्याणं ' या सार्यंकाळच्या प्रार्थनेचा विडंबित रूपात वापर करतात. मूळ ओळी या मानवी जीवनाच्या एके काळच्या श्रद्धाशील, श्रेयस्कर अशा चित्राचे सूचन करणाऱ्या आहेत. परंतु मर्दकर त्यांना विडंबित रूपात असा संदर्भ देतात की ज्यामुळे यंत्रप्रधान आणि यंत्रशरण संस्कृतीमध्ये माणसांचे अमानवीकरण कसे होऊन गेलेले आहे, माणूस स्वतःला आणि स्वतःमधल्या माणूसपणाला कसा पारखा झालेला आहे त्यावर कसलेही वेगळे भाष्य करायची गरज पडू नये. पूर्वीच्या साध्या जीवनामध्ये

दिवसाची सुरुवात भूपालीने होत असे तर आता गिरणीच्या कर्णकटू भोग्याच्या आवाजाच्या तालावरच माणसाचे सगळे आयुष्य बरबाद होऊन जाते. अशा आयुष्यात गिरणीतील सगळ्या चार्काचे भ्रमस्कार शेवटी मालकाच्याच वाट्याला जाणार आणि मग शुद्धबुद्धीचा विनाश झाला नाही तरच नवल. भांडवलदारी नष्टचयचे आणि महानगरांतील यंत्रबद्ध म्हणूनच निर्जीव व निराशय बनणाऱ्या जीवनाचे हे चित्रण प्रभावी आणि प्रत्ययकारी झाले आहे ते या विडंबनामधून मूळ जीवनाची जी सृचना मिळते त्यामुळेच.

मी एक मुंगी तू एक मुंगी

या ओळीने सुरु होणारी कविताही ( मर्हे. कविता, पृ. 122 ) माणसाच्या जीवनाला विसाव्या शतकात केवढी क्षुद्रता आलेली आहे त्याचे चित्रण करणारी आहे. माणसाच्या जीवनाची ही क्षुद्रता मुंबईच्या महानगरी संवेदनशीलतेने फार घटकन आणि प्रभावीपणे जाणवते. मर्हेकरांनी हे चित्रण करताना त्याला असलेली मुंबईच्या जीवनाची पार्श्वभूमी सतत जाणवत राहिल अशी शब्दयोजना केलेली आहे.

दहा दहाची लोकल गाडी

सोडित आली पोकळ श्वासः

यत्प्रारब्धा ओळीतून हे स्पष्टच होते. व्ही. टी. किंवा चर्चगेट स्टेशनवर जी हजारो माणसे प्रत्येक मिनिटाला प्लॅटफॉर्मवरून गडबडीने धावताना दिसत असतात. त्यांना पाहिल्यावर या कवितेतल्या आशयाचे भयाणपण तीव्रतेने पटते. या कवितेत कवीने <sup>दोन</sup> अर्वाचीन कवितेच्या <sup>दोन</sup> कवितांमधील ओळींचे विडंबन आपला आशय असाच विरोधाने सुस्पष्ट करण्यासाठी वापरले

असून कवितेच्या शेवटी सरळ उपनिषदातील प्रार्थनाच तिचे विडंबन करून वापरली आहे.

आला आला वसंत फेरीवाला

या एका स्पष्टपणे स्वच्छंदवादी अर्वाचीन कवितेतील ओळींचे रूपांतर मढेंकर असे करतात:

-- आला आला स्वस्त दरावर आला हो आला

हा मुंग्यांचा लोंढा आला, † खोला फाटक खोला † --

आधीच्या ओळीत वसंतऋतूचे स्वागत करण्यातली स्वच्छंदवादी ओढ, उत्साह आणि माणसांना मुंग्या संबोधून त्यांच्यासाठी फाटक खोला असे आळविण्यात, भेसूर विरोध आहे. कवीला जो आशय वाचकांपर्यंत पोचवायचा आहे तो प्रभावीपणे अधोरेखित करण्यासाठी फारच अपरिहार्य ठरतो. मढेंकर पुढे आपल्याला असेही सांगतात की.

या नव मुंग्या : हीच माणसे :

मायबाप अन् भाउबहिणी

ह्यांना असती; होतिल आणिक

मुलें मुली अन् पुतण्या पुतणी. (म.क.पु.१२३)

हे सांगत असताना माणसाच्या जगण्याला आलेले क्षुद्रत्व, यांत्रिकता इत्यादींचे चित्र मढेंकर केशवसुतोच्या 'काठीकाठ भरुं द्या पेला फेस भराभर उसळूं द्या' या ओळीच्या

--- सालोसाल मरुं दे मेला । रेस भराभर फळवूं दे । --

अशा विडंबनातून अत्यंत प्रभावीपणे रेखाटतात आणि उपनिषदामधील प्रार्थनेचे.

सर्वेऽपि सुखिनः सन्तु सर्वे सन्तु निरामयाः

सर्वे भद्राणि पश्यन्तु मा कश्चित् दुःखभाग भवेत् ॥

रुपांतर मर्ढेकरांच्या या कवितेत असे होऊन येते :

----- सर्वे जन्तु रुटिनाः । सर्वे जन्तु निराशयाः ॥

सर्वे छिद्राणि पंचन्तु । मा कश्चित् दुःखलोग भरेत् ॥

माणसाला मुंग्या, जंतू, उंदिर असे म्हणून - तेही इतक्या तीव्र उपरोधाने म्हणून- मर्ढेकरांनी त्यावेळच्या वाचकाला जणू काही टोसून जागे केले आणि आपल्या काव्यविषयक कल्पनाही बदलावयाला भाग पाडले. मानवतावाद आणि स्वच्छंदवाद मर्ढेकर किती पातळ्यांवर नाकारतात तेही या कविता स्पष्ट करतात. यातल्या प्रत्येक कल्पनेला विशिष्ट प्रयोजन आहे आणि ते त्या त्या कवितेच्या आशयाशी दृढपणे जोडले गेलेले आहे. किंबहुना आशयाची परिमाणे वादविणे याखेरीज त्यांना वेगळे प्रयोजन नाही.

मर्ढेकरांनी कवितेतून अनेक ठिकाणी साधलेला विनोद हा हास्यकारक वा 'कॉमिक रिलिफ'च्या जातीचा नाही, तर तो 'अति झालं अन् हसू आलं' या प्रकारचा, हताशपणातून निघणारा आहे. बहुतेक वेळा हा विनोद मर्ढेकरांनी केलेल्या विडंबनांशी संबंधित वा त्यातूनच उद्भवणारा असतो. एकूण या विनोदाची बरीचशी मदर ही उपरोध व उपहासावर आहे हेही ध्यानी घ्यावयास हवे. उपरोध आणि उपहास करणाऱ्या व्यक्तीच्या मनात असलेल्या काही मूल्यांविषयीच्या आस्थेमधूनच हा उपरोध व उपहास निघालेला असतो. हे येथे पुन्हा एकवार सांगणे अगत्याचे वाटते.

मठेकरांच्या सर्वात मोठ्या यशाविषयी थोडक्यात काही विधान करावयाचे तर असे म्हणता येईल की त्यांनी आधुनिक कवितेची परिभाषा Idiom बदलली. स्वतः अनेक प्रयोग केले आणि त्या प्रयोगांद्वारे मराठी कवितेतील क्षमतेच्या नव्या दालनांची कवाडे पुढीलाना खुली करून दिली. हे करताना त्यांनी इंग्रजीचा व एकूण पाश्चात्य साहित्याचा तसेच ज्ञानसाठ्याचा भागही परका मानला नाही. परंतु आपली पारंपरिक कविताही चांगल्या प्रकारे त्यांनी अभ्यासलेली होती. इंग्रजी शब्दांचा वा लकबींचा वापर त्यांनी केला तरी एकूण कवितेचे काहीसे अव्याख्येय असे मराठीपण कायम ठेवले आणि तरीही त्यात नवतेची सजीवनी ओतली. अनेक शक्यतांची दारे पुढील पिढ्यांतील कवींना त्यांनी खुली केली हे त्यांचे नवेपण, ही नवता जास्त मूलगामी आहे. त्यांच्या या नवतेचा विशेष असा आहे की त्या नवतेने समकालीन कवींच्या व सृजाण अभ्यासकांच्या मनाची पकड घेतली आणि विरोध वा विरोधी टीका गुंडीत धरूनही ती पकड टिकवली. कवितेविषयीची अपेक्षा आणि संकल्पना बदलण्याचेही कार्य केले. मराठीतील काव्यविषयक विचाराला म्हणजे सिद्धांतनाला बालना देण्याचे महत्त्वाचे कार्यही त्यांच्या या नवतेने केले. मठेकरांच्याच शब्दांत सांगायचे तर मराठी सैद्धांतिक समीक्षाविचार 'आपल्या डोळ्यांवरचा चष्मा काढून पुन्हा एकदा स्वतःकडे पाहू लागला.' एरवी अर्वाचीन मराठी काव्यात केशवसुतप्रभृतींनी आणलेल्या नवेपणाचा स्वीकार करूनही 1920 नंतरच्या मठेकरपूर्व कवितेत केवळा साद्यत्पणा आला होता त्यावर यापूर्वी विवेचन झालेले / केलेले आहे.

मठेकरांच्या कवितेतील नवता ही त्यांच्याच उपपत्तीनुसार नव्या भावनानिष्ठ समतानतांमधून आलेली आहेच, परंतु तिचे असे वर्णन हे अपुरे ठरेल. त्या नवतेचा संबंध आधुनिक जीवनातील आशयाशी व अनुभवाशी आहे. हा अनुभव वैयक्तिक, सामाजिक आणि आध्यात्मिक अशा तिन्ही प्रकारचा आहे. समकालीन जीवनाचे व त्यातील मठेकरांना गवसलेल्या त्या आशयाने माणसाला काही नवी भावनेचे दिली. उदाहरणार्थ उंदिर, मुंगी ही प्रतिमाने माणसांसाठी वापरणे हा त्यांच्या आधुनिक संवेदनशीलतेचाच भाग आहे. त्यातून एकूण माणसाच्या सान्या जातीचेच क्षुद्रत्व प्रत्ययाला येते. मठेकरांना माणसाविषयी आस्था आहे, पण 'मानवतावाद' या शब्दाविषयी व त्यातून व्यक्त होणाऱ्या संकल्पनेविषयी, त्यातील तथाकथित उदात्ततेविषयी चीड आहे. म्हणूनच, 'देवासाठी पूजलेला दगड जसा गाडून टाकला ( नीलेशेचे सुप्रसिद्ध विधान: गॉड इज डेड ), तशी मानव म्हणून पूजलेली हाडेही गाडून टाका ' असा सल्ला ते मानवतावादाचा उदो उदो करणारांना देतात. कारण त्यांच्या मते, माणसाला सगळ्या जोखडातून मुक्त करणाऱ्या आदर्शवादी कल्पनांनी देवाची जागा माणसाला दिलेली असली व मानवता असा संस्कृत शब्द जरी वापरला जाऊ लागला तरी त्यामुळे देव्हार्यावर नवीन कांती येणार नाही. इथे त्यांचा रोख अनिलांच्या कवितेवर ( 'निर्वासित चिनी मुलास ' ही कविता आणि त्या कवितेसाठी खास घडवलेला नवा 'मानवता' हा मुक्तछंद ) असावा असे वाटते. साहजिकच समकालीन जगातील नव्या भावनेचांचे त्यांचे काव्यगत रूप नवे झालेच पण मुख्य म्हणजे काव्याकडे बघण्याची दृष्टीही नवी झाली. या नवनिर्मितीमध्ये निर्मितशील असलेल्या दोन महत्त्वाच्या दोन घटकांमध्ये देशकालपरिस्थिती हा एक घटक

असून कवींचे व्यक्तिमत्व हा दुसरा घटक म्हणावा लागेल. पैकी, कवींच्या व्यक्तिगत विशिष्ट प्रतिभेचा भाग कोणता आणि देशकालपरिस्थितीचा भाग कोणता ते आपण आतापर्यंत पाहता आलो आहोत.

महेंकरांच्या कवितेने समकालीन व उत्तरकालीन कवींपैकी ज्या कवींवर प्रभाव टाकला त्यात विशेष महत्त्वाचे म्हणजे बोरकर, इंदिरा संत, पु.शि. रेगे, विदा करंदीकर, मंगेश पाडगावकर आणि दिलीप चित्रे हे होत. यापैकी जे कवी प्रकृतिदृष्ट्या अगदीच भिन्न होते वा आहेत, त्यांच्या अशा प्रभावातून वा अनुकरणातून केलेल्या रचना फसल्या व ते त्यांना स्वतःलाच उमगून वा इतर काही कारणांनी पण त्यांनी तसे लिहिणे सोडून दिले. त्यातल्या त्यात विदांच्या काही रचना बऱ्या उतरल्या. दिलीप चित्र्यांच्याही बाबतीत असेच म्हणता येईल. मात्र चित्र्यांना आपली पृथगात्म वाट सापडण्यापूर्वी त्यांची काही वाटचाल महेंकरांच्या पायवाटेवरून होणे हे आवश्यक आणि अपरिहार्यही होते असे म्हणता येईल. पु. शि. रेगे, विदा करंदीकर आणि दिलीप चित्रे यांच्या कवितेचा आधुनिकतेच्या संदर्भात सविस्तर विचार पुढे करावयाचा आहे.

महेंकरांच्या काव्यातील आधुनिकतेचा नवतेचा व काव्यकर्तृत्वाचा शोडक्यात आढावा द्यायचा तर तो असा होईल. महेंकरपूर्व काव्यात प्रतिमांचा वापर होता परंतु प्रतिमावाद त्यांच्या कवितेपासून म्हणजे 'काही कवितां' पासून मराठीत सुरू झाला. समकालीन युगाची तीव्र जाणीव त्यांच्या काव्यात अस्पष्टपणाने व पारंपरिक संकेतबद्धतेला

टाळून प्रकट झाली. ते करीत असताना इंग्रजी शब्द, कल्पना वा त्या भाषेतील लकबीचा त्यांनी निःसंकोचपणे वापर केला. शब्दांचा वापर करीत असताना, शब्दांमधून आपला अभिप्रेत आशय रचीत असताना, तर्कसंगतीपेक्षाही भावसंगती त्यांनी महत्त्वाची मानली. त्यांच्या नव्या प्रतिभा म्हणजे नव्या भावनानिष्ठ समतानता होत. हे सर्व साधीत असताना मठेकर मराठी कवितेच्या संविताकडे पाठ फिरवीत नाहीत तर या सार्या जुन्या ' ठेवण्या ' ला नवा उजाळा देतात. या जुन्या संवितामध्ये उपनिषदे, संस्कृत सुभाषिते, संतकाव्य, लोककाव्य, अर्वाचीन काळातील सुरवातीची कविता, नाट्यगीते आदी अनेक गोष्टींचा समावेश होता. मुख्य म्हणजे त्यांनी कवितेसंबंधीची कल्पना व अपेक्षा बदलायला लावली. सगळ्या मठेकरोत्तर मराठी कवितेला आपल्या कवितेचा संदर्भभिद्द दिला. काव्यविषयक नवी जाणीव घडविली. वर्णनांवेवजी नेमक्या प्रतिमांचा वापर पुढीलाना करावयास शिकवले. प्रवृत्त केले. मराठी कवितेला त्यांनी खऱ्या अर्थाने बंधमुक्त केले. करंदीकरासारख्या, अनेकाधीनी मठेकरांइत वेगळ्या प्रकृतीच्या व स्वतंत्र व्यक्तित्वाच्या कवीला प्रभावित करण्याचे त्यांचे सामर्थ्यही लक्षणीय आहे. हे करीत असताना मठेकरांचे सर्वात लक्षणीय "... महत्त्व हे की एकट्या त्यांनाच मराठी कवितेच्या प्राचीन व अर्वाचीन परंपरा आधुनिक दृष्टीने पाहता आल्या."

( 45 ) मठेकरांच्या कवितेतील आशय अभिव्यक्तीमधील आधुनिकतेचे स्वरूप हे असे आहे.

या प्रकरणाचा समारोप करताना आपल्याला असे म्हणावे लागेल की

केशवसुतांपासून मुख्यतः स्वच्छंदवादी असलेल्या अर्वाचीन मराठी कवितेचा विस्तार



करताना, रविकिरण मंडळाने ती लोकांकडे नेण्याचे जे प्रयत्न केले, त्यातूनच तिच्या अंगभूत आणि परभूत अशा स्वच्छंदवादी वैशिष्ट्यांमुळे तिचा -हास झाला आणि समकालीन जीवनजाणिवा यथार्थपणे प्रकट करण्यास ती कविता असमर्थ ठरू लागली. मराठी कवितेतील आधुनिकतेची म्हणजे आशयात्मक आधुनिकतेची सुस्वात जरी एका अर्थाने अर्वाचीन काळातील केशवसुर्तांच्या काव्यापासून झाली असली तरी नंतर मढेकरांच्या 1943 मधल्या ' प्रेमाचे लव्हाळे ' ने सुरू झालेली नवकविता वाचकांसमोर येईपर्यंत मराठी कविता स्वच्छंदवादी/सौंदर्यवादी किल्ले गिरवीत राहिली होती. या काळात लेखन करणारे महत्त्वाचे कवी म्हणून अनेक काणेकर, यशवंत, माधव ज्यूलियन, अनिल, कुसुमाग्रज, बोरकर, यांचा उल्लेख करता येईल, परंतु त्यांच्या काव्याचा आधुनिकवादी काव्य म्हणून विचार करता येणार नाही. मढेकरांना या काळातील कवितेतील सांकेतिकतेची, समकालीन जीवनापासून ती तूटलेली असल्याची जी काही जाण आली, त्यातूनच त्यांनी आपल्या नव्या जाणिवा नव्या परिभाषेतून मांडल्या. त्यासाठी पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे आशयअभिव्यक्तीच्या संदर्भात अनेक प्रयोग केले. त्यांना या दोन्ही अंगांमध्ये आधुनिकता आणायची होती. त्यांनी केलेले प्रयत्न हे जाणीवपूर्वक होते, असेच म्हणावे लागेल. त्यांच्या कवितेवरील अश्लीलतेच्या खटल्याने कविता जरी तातून सुलाखून निघाली असली तरी त्यात मढेकर ही व्यक्ती मात्र आतून अधिकाधिक हत्ताश होत गेली. तथापि आधुनिक होण्याच्या, मराठी कविता आधुनिक करण्याच्या उत्कट इच्छेतून त्यांनी जे जे काही केले त्यातून मराठी कवितेला बंधमुक्ततेच्या दिशेने गती मिळाली. त्यांची कविता ही या अर्थाने आधुनिकवादी कविता आहे.

या काळातील मराठी कवितेविषयीच्या असंतुष्टतेमधून आणि पाश्चात्य आधुनिकवादी साहित्य व कलांशी <sup>असलेल्या</sup> चांगल्या परिचयातून केवळ मठेकरांच्याच नव्हे तर पु. शि. रेगे आणि विदा करंदीकर यांच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वामुळे व नेतृत्वामुळे मराठी कवितेत नंतर आधुनिकवादी चळवळ निर्माण झाली. या काळात जीवनात झपाट्याने झालेले बदल प्रतिबिंबित करण्यासाठी मराठी कविता जीवनाशी किमान सर्मांतर राहणे आवश्यक होते आणि त्यासाठी कवितेची परिभाषा (IDIOM) बदलून मराठी कवितेमध्ये पूर्ण परिवर्तन घडविणे आवश्यक बनले होते.

अशा वेळी एकूण साहित्याच्या व मराठी कवितेच्या स्वरूपात, भाषेत झालेले अंतर्बाह्य बदल हे परिवर्तनाच्या निश्चित जाणिवेतून झाले. त्यांना मठेकरप्रभृतींनी कवितेद्वारा सर्जक कृतीने, तसेच समीक्षेच्या सैद्धांतिक आणि उपयोजित पातळीवरही आकार दिला. परिवर्तन आणि त्याचा पुरस्कर्ता गट साहित्याच्या क्षेत्रात असला की वाङ्मयीन प्रणाली / वाद निर्माण होतो. नवकविता व नवकथा यांच्या संदर्भात 1940 - 1945 च्या सुमारास मराठीत जे घडले तेच मराठी साहित्यातील आधुनिकवादाचा प्रारंभ म्हणता येईल.

मठेकरांनी कवितेमधून व्यक्त केलेल्या समकालीन आशयामध्ये मानवी जीवनाची असंबद्धता, निरर्थकता, भयग्रस्तता, परकेपणा, एकाकीपणा, परात्मता, सर्वव्यापी उद्दिग्नता, शंभ संताप आणि स्पष्ट वक्रोक्ती या गोष्टी महत्त्वाच्या आहेत. अशी आशयांतर्गत जाणीव विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपासून पाश्चात्य साहित्यामध्ये व्यक्त होऊ लागलेली

असली तरी मढेकरांच्या कवितेत ती केवळ अनुकरणस्वरूप नसून भारतीय जीवनातील वास्तवानेही त्या जाणिवेला आकार दिला आहे. तसेच, या जाणिवेला काव्यातून शब्दबद्ध करीत असताना मढेकर कुठल्याही एखाद्या वैचारिक चौकटीचा आग्रह धरीत नाहीत वा कुठल्याही पूर्वनियोजित अशा व्यूहामध्ये आपल्या जाणिवेला बसवीत नाहीत, हेही महत्त्वाचे आहे. मढेकरांच्या कवितेतील प्रयोगशीलतेचाही वरील विवेचनात तपशीलवार विचार केला आहे. मराठी साहित्यातील व विशेषतः कवितेतील आधुनिकवादाचे मढेकरांनी नेतृत्व केले हे निर्विवाद होय.

मढेकरांच्या कवितेतील आधुनिकता व आधुनिकवादाची चिकित्सा करताना 'शिशिरागम' मधील कविता या प्रामुख्याने स्वच्छंदवादी प्रवृत्तीच्या कशा होत्या आणि त्या स्वच्छंदवादाविरुद्ध उभे राहण्यामध्ये पुढे नंतरच्या संग्रहात मढेकरांनी नेमके काय केले आहे त्याचा विचार केला आहे. त्यांच्या कवितेमधील स्त्रीप्रतिमा ही कशी पारंपरिकच आहे, तसेच त्यांच्या परमेश्वरावरील अज्ञेचा आणि आस्तिक्यभावाचा अनुबंध हा पारंपरिक दृष्टिकोणाशी कसा जोडता येतो, त्यातील परमेश्वरावरील अज्ञा ही बुद्धिप्रामाण्यवादाच्या दृष्टीनेही चुकीची कशी नाही, त्याविषयी येथे विवेचन केले आहे.

इतिहास म्हणजे काळाची जाणीव, तर मानव आणि इतिहास यांच्या संबंधाचे भान म्हणजे ऐतिहासिकतेचे भान होय. या ऐतिहासिकतेचा आणि समकालीन जगाच्यातील पेंचप्रसंगाचा नक्कीच संबंध असतो. त्या पेंचप्रसंगाचे कोणताही कवी कसे

निराकरण करतो/ वा करू पाहतो त्याचे उत्तर शोधणे आवश्यक आहे. कारण आधुनिकवादामध्ये इतिहास वा ऐतिहासिकतेचे भान हा सर्वात महत्वाचा मुद्दा आहे. ऐतिहासिकतेचे भान म्हणजे कालमानाचाच विस्तार होय, तर मूल्यभान म्हणजे आधुनिकतेच्या मूल्यांचे भान होय. मॅटेकरांना अखिल मानवजातीच्या ऐतिहासिकतेचे भान असल्याने त्यातील पेंचप्रसंग निश्चितपणे व स्पष्टपणे जाणवला आहे. तोच त्यांनी त्यांच्या कवितांमधून आपल्या परीने मांडला आहे. भौतिक जगाविषयी त्यांना तीव्र असंतोष आहेच, पण तरी ते असेही मानतात की भौतिक जगातले हे सारे खरे असले तरी या सान्या भौतिकतेच्याही पलीकडे काही तरी शाश्वत असे आहे आणि मानवाची ब्रह्मा व आस्तिक्यभाव त्या भौतिक जगातील आणि जगण्यातील उणिवांवर मात करण्याचे सामर्थ्य माणसाला देईल, सान्या उणिवांवर मात करता येईल. त्यातून त्यांनी देवाकडे मागणे मागणारे ' भंगू दे काठिन्य माझे ' सारखे आधुनिक पसायदान रचले. हे जग, त्यातील भौतिकता कशीही असली तरी भौतिकतेच्या पलीकडे जे काही शाश्वत आहे तेच खरे होय आणि त्याच्याशी आपले नाते जोडण्यासाठी ते तळमळतात. त्यांचा आस्तिक्यभाव आणि त्या, भौतिकतेच्या पल्याड असलेल्या शाश्वत, परमशक्तीवरील ब्रह्मा हा त्यांच्या दृष्टीने वर सांगितलेल्या पेंचप्रसंगावरील उपाय आहे आणि तरीही ती दगडी भिवयी डोळ्यांदेखत चळत नाही याचे विलक्षण, आध्यात्मिक दुःख आहे.

पु. शि. रेग्यांच्या कवितेची प्रकृती मॅटेकरांच्या कवितेहून अगदी भिन्न असून त्या कवितेतील आधुनिकतेचे आणि आधुनिकवादाचे स्वरूप पुढील प्रकरणात पाहावयाचे आहे.

- : संदर्भ टिपा : -

- 1 . Mohanty , Surendra, ' Modernity in Indian Languages : In Oriya Poetry' , Modernity And Contemporary Indian Literature, Indian Institute of Advanced Study, Simla 1968, pp. 307.
- 2 . किंबहुने, रवींद्र, ' इंद्रनाथ चौधरी यांच्या उल्लस-आधुनिकता या लेखावर संक्षिप्त टिपण,' पंचधारा, त्रैमासिक, एप्रिल-मे-जून 1993 पृ. 49.
- 3 . टापरे, पंडित ' नवसाहित्य ' पीएच् . डी. पदवीसाठी शिवाजी विद्यापीठात सादर केलेला व मान्य झालेला, अप्रकाशित प्रबंध, 1980, पृ. 6.
- 4 . मर्ढेकर, बा. सी., ' सौंदर्य आणि साहित्य, मौज, मुंबई, दु.आ., पृ. 3 व पृ. 190.
- 5 . Ronald Bush, ' Nathaniel Hawthorne and T. S. Eliot's American Connection ' , The Southern Review, Autumn 1985 pp.924-933.
- 6 . देशपांडे, धोंडो विठ्ठल, ' मर्ढेकरांची कविता: एक अभ्यास ' सत्यकथा, जुलै - ऑगस्ट - सप्टेंबर 1954.
- 7 . राजाध्यक्ष, विजया, मर्ढेकरांची कविता: स्वरूप आणि संदर्भ, खंड दुसरा, मुंबई, मौज, पृ. 145 .
- 8 . तेंडुलकर, रमेश, ' शिशिरागम मधील मर्ढेकरी छटा' सत्यकथा, मार्च 1977 पृ. 51 .
- 9 . पहा: नाडकर्णी, एस्.एस् . बालकवींची ओढुंबर कविता: विविध अर्थध्वनी, प्रस्तावना, पणजी, राजहंस वितरण, 1991, पृ.73, तसेच ' जीवनलहरी ' या कुसुमाग्रजांच्या

कवितासंग्रहाच्या 1933 व 1949 अशा वेगवेगळ्या प्रकारच्या आवृत्त्या असताना त्या एकच आहेत / सारख्याच आहेत असे मानून समीक्षकांनी केलेले उल्लेख आणि त्यातून निर्माण झालेले गोंधळ. यासाठी पहा: आलोचना, जुलै 1983, पृ. 2 - 11.

- 10 . तेंडुलकर, रमेश, ' शिशिरागम मधील मर्हेकरी छटा', सत्यकथा, मार्च 1977 पृ. 51.
- 11 . तेंडुलकर, रमेश, ' शिशिरागम मधील मर्हेकरी छटा', सत्यकथा, मार्च 1977 पृ. 51.
- 12 . मनोहर, यशवंत, <sup>' मर्हेकरींची कविता '</sup> बाळ सीताराम मर्हेकर, साहित्य अकादमी, दिल्ली, साहित्य अकादमी, 1987, पृ. 18 .
- 13 . मर्हेकर, बा. सी., ' सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप ', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ. पृ. 3 .
- 14 . बेडेकर, दि. के., ' नवकाव्यातील विफलता ', साहित्य : निर्मिती व समीक्षा, मुंबई, पॉप्युलर, दु.आ. 1966, पृ. 97-99.
- 15 . कुलकर्णी, द. भि., द्विदल, हैदराबाद, <sup>आंध्र प्रेश</sup> मराठी साहित्य परिषद, 1990, पृ. 90 .
- 16 . Eliot, T. S., ' Tradition and The Individual Talent? ' Literary Criticism in America, Liberal Arts Press, 1957, p p.229-238

" Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expresssion of personality . But of course, only those who have personality know what it means to want to escape from thses things. "

- 17 . मर्ढेकर, बा.सी., 'काव्यातील नवीनता', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ., 1960 पृ.27
- 18 . लेंडुलकर, रमेश, शिशिरागम मधील मर्ढेकरांनी छटा, सत्यकथा, मार्च 1977, पृ. 51
- 19 . पहा: Wittgenstein , Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology & Religious Belief , Edited by Cyril Barret, Basil Blackbell, Oxford, 1966, pp.59.
- 20 . रेगे मे. पुं. 'मी आस्तिक का आहे ?' आजचा सुधारक , वर्ष 5, अंक 10, जाने 1995, पृ. 291.
- 21 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम , 'बोदलेअर' , सत्यकथा, डिसेंबर, 1963, पृ. 35
- 22 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम , उ. नि., पृ. 35
- 23 . मर्ढेकर, बा. सी., मर्ढेकरांची कविता, मुंबई, मौज, प. आ. 1959, पृ. 150.
- 24 . देशपांडे धों. वि. मर्ढेकरांची कविता : एक अभ्यास, सत्यकथा , जुलै 1954 पृ.41.
- 25 . गणेश, रवींद्र, 'आधुनिक काव्याची दुर्बोधता: अध्यापनातील समस्या' आलोचना, नोव्हेंबर 1980 पृ. 20 वरून उद्धृत.
- 26 . करंदीकर, गो. वि. 'माधव ज्यूलियन : एक प्रयोगशील कवी', परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, दु. आ. 1980, पृ. 183
- 27 . करंदीकर, उ. नि.
- 28 . करंदीकर, उ. नि.

- 29 . मर्हेकर, बा. सी. वाङ्.मयीन महात्मता. सौंदर्य आणि साहित्य. मुंबई, मौज, 1960.  
अनुक्रमे, पृ. 147, 148 , 149 - 156
- 30 . मर्हेकर बा. सी. वाङ्.मयीन महात्मता , सौंदर्य आणि साहित्य , दु. आ. 1960 ,  
पृ 163 - 170
- 31 . चित्रे, दि. पु. चित्रे, केशवसुत, स्वागत, मे 1958 पृ. 26
- 32 . एड्.गब्लूम, फिलिप, ' मुंबईतील आधुनिकतावादाचे 1940 ते 1950 मधील मराठी-  
इंग्रजी आविष्कार' अनु. विद्युत भागवत, अभिरुचि, डिसेंबर 1990 पृ. 20
- 33 . देशपांडे, धों. वि. ' मर्हेकरांची कविता: एक अभ्यास ' , सत्यकथा, जुलै, 1954 पृ.37
- 34 . देशपांडे, धों. वि. तत्रैव
- 35 . चित्रे दि. पु.' मर्हेकर ' - सत्यकथा. एप्रिल 1958 पृ. 48 -49
- 36 . राजाध्यक्ष, विजया, मर्हेकरांची कविता - स्वरूप आणि संदर्भ, मुंबई, मौज, 1992,  
खंड पहिला पृ.167
- 37 . रसाल, सुधीर , नवकाव्याचे प्रणेते मर्हेकर, भैत्र, अ.भा.साहित्य संमेलन विशेषांक,  
जाने. फेब्रु. 1994 पृ. 151
- 38 . रसाल, सुधीर , तत्रैव, पृ. 149 ,
- 39 . Pinto, U. de sola, <sup>'Imagists'</sup> Crisis in English Poetry, abd D.H.  
Lawrence, Arrow Books London, Grey Arrow Ed. 1963 pp  
171-172 स्वैरानुवाद प्रबंधलेखकाचा



- 40 . Holman, C. Hugh , ' Imagists ' A Handbook to Literature ,  
Bobbs-Merrill Educational Publishing, Indianapolis, Third Edition,  
Tenth Printing, 1978 , pp 267 स्वैरानुवाद प्रबंधलेखकाचा
- 41 . एड्.ग्ब्लूम, फिलिप, ' मुंबईतील आधुनिकतावादाचे 1940 ते 1950 मधील मराठी-  
इंग्रजी आविष्कार' अनु. विद्युत भागवत, अभिरुचि, डिसेंबर 1990 पृ. 25
- 42 . पाटणकर, वसंत, ' मर्हेकर समकालीन नवकवी ', मैत्र, साहित्य संमेलन विशेषांक,  
पणजी, जाने. फेब्र. 1994, पृ. 159
- 43 . दीक्षित स. वा. , नव-काव्य-समीक्षा, मनोहर ग्रंथमाला, पुणे , 1951, पृ.42
- 44 . देशपांडे धों. वि., मर्हेकरांची कविता: एक अभ्यास, सत्यकथा, जुलै, 1954, पृ.37
- 45 . चित्रे , दि. पु., ' मराठी कविता ' ,मराठी साहित्य : प्रेरणा आणि स्वरूप, संपा.  
गो.मा.पवार, म.द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर, मुंबई, 1986, पृ. 76

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

प्रकरण चवथे

पु. शि. रेग्यांची कविता

रेग्यांचे सुरवातीचे समकालीन कवी

रेग्यांचा पहिला काव्यसंग्रह 'साधना व इतर कविता' 1931, तर 'फुलोरा' 1937, व 'हिमसेक' 1943 साली प्रसिद्ध झाला. याच कालखंडात मराठी कविता वेगवेगळ्या प्रवाहांनी विस्तारत चालली होती. 1931 ते 1943 हा मराठी नवकवितेच्या संदर्भात लक्षणीय कालखंड आहे. त्या सगळ्या विस्ताराचा येथे विचार प्रस्तुत नसला तरी या काळाला मॅटेकरी क्रांतीच्या पूर्वतयारीचा काळ असे म्हणावयास हरकत नसावी. या कालखंडात जे महत्त्वाचे व लक्षणीय कवितासंग्रह मानले जातात त्यांचा उल्लेख करून आपल्याला रेग्यांच्या कवितेचा आधुनिकतेच्या अंगाने परामर्श द्यावयाचा आहे. 1943 मध्येच मॅटेकरींची नवकविता म्हणता येईल अशी 'प्रेमाचे लव्हाळे' ही कविता (खरे तर अर्भंग) 'युद्धकालीन अर्भंग' या शीर्षकाखाली प्रसिद्ध झाली आणि मराठी काव्यजगतात खळखळजनक ठरलेला त्यांचा 'काही कविता? हा संग्रह 1947 साली प्रसिद्ध झाला. वास्तविक मॅटेकरींच्या थोडेसे आधीच रेग्यांचे काव्यलेखन सुरु झाले. सुरवातीला समकालीन कवितेच्या परिभाषेतच त्यांनी कविता लिहिली. मॅटेकर आणि रेगे या दोघांनाही नवकवी म्हटले जाते. मॅटेकरींच्या कवितेतील आशयाभिव्यक्तीचा सविस्तर विचार आपण पाहिलेला आहे. रेगे पारंपरिक समीक्षापरिभाषेत सांगायचे तर प्रामुख्याने स्त्रीपुरुषप्रेम हा एकच विषय आपल्या काव्यात मांडतात व तोही अत्यंत आत्ममग्न अशा पद्धतीने. एका सरळ अर्थाने त्यांची कविता ही स्वच्छंदवादीच व प्रामुख्याने सौंदर्यवादी धारेतील कविता आहे. आधुनिकवादामध्ये खरे तर स्वच्छंदवादाला स्पष्टपणे विरोध असतो. आणि तरीही आपण

रेग्यांना आधुनिक म्हणतो व त्यांच्या कवितेचा आधुनिकतेच्या आणि आधुनिकवादाच्या संदर्भात विचार करतो आहोत. यातला प्रथमदर्शनी विरोधाभास कसा आहे व तो कसा दूर करावयाचा हे या प्रकरणात पहावयाचे आहे.

" ... रचनार्तत्राच्या अंगानेच विचार करावयाचा झाल्यास, नवकवितेच्या जरिपटक्याचा मान रेगे यांनाच द्यावयासा हवा; पण तो दिला जातो मात्र मटेकरांना आणि तोही अगदी उत्स्फूर्तपणे. याचे कारण, आजच्या जीवनातील सर्वेकष अंधाराला, विद्रूपतेला, अभद्रतेला आजच्या परिभाषेतून मटेकरांइतक्या भेदकपणे अन्य कोणीही वाचा फोडली नाही, हे आहे. " ( 1 ) बोरकरांचा ' प्रतिभा ' 1936 साली तर ' जीवनसंगीत ' 1937, साली, कुसुमाग्रजांचा ' जीवनलहरी ' 1933 साली तर ' विशाखा ' हा 1942 साली आणि अनिलांचा ' फुलवात ' 1932 साली तर ' प्रेम आणि जीवन ' ( दीर्घ मुक्तच्छंद ) ( 1935 ) ' भग्नमूर्ती ' ( 1940 ) आणि ' निर्वासित चिनी मुलास ' ( 1943 ) प्रसिद्ध झाला. 1930 ते 1940 हा काळ मराठी कवितेत सरल्लह मुख्यतः स्वच्छंदवादी कवितेचा काळ आहे. मात्र त्याही परंपरेच्या -हासाचा असा हा कालखंड आहे, असे म्हणावे लागेल. कारण या काळात रविकिरण मंडळाची कविता प्रामुख्याने त्याच त्या कृतक नावीन्यात रमणारी आणि काव्यगायनामधून काव्य धरीदारी, आणि माजधरांत नेण्याच्या प्रयत्नात होती. कविता सर्व प्रकारे सोपी आणि लोकप्रिय करण्याचा जणू काही विडाच रविकिरण मंडळातील कवींनी उबलला होता की काय अशी अवस्था त्यावेळी होती. या काळातील मराठी कवितेची -हासशील अवस्था अत्र्यांनी

' झेंडूची फुले' मधून फारच प्रभावीपणे चित्रित केली आहे. या काळात कविता हा प्रकार फारच लोकप्रिय झाला होता, पण " 1936 च्या सुमारासच काव्यगायनाचाही बहर ओसरल्यासारखा वाटायला लागला. गायनामुळे काव्य गुदमरत तर नाही ना, अशी शंका लोकांच्या मनात येऊ लागली. कविता लिहिण्यापेक्षा काव्यपूर्ण ललित निबंधच का लिहू नये, किंवा लघुतमकथा का लिहू नये, असे लेखकांना वाटू लागले आणि मासिकांच्या अंकांत एखादी कविता पडिल्या पानावर झळकली तरी बहुतेक सुनील-भावगीतांचा उपयोग स्तंभातील उरलेली जागा भरण्याकरता होऊ लागला. ' मराठी काव्याला ओढोटी लागली काय ? ' अशा प्रश्नावर चर्चा होऊ लागली. आणि काव्याच्या लोकप्रियतेच्या रामप्रहरी कविद्विर्जाचा जो कलरव चालला होता तो बराचसा बंद पडून एक प्रकारची नीरवता सगळीकडे पसरली. .... हे असे का झाले असावे, याची उपपत्ती अनेक प्रकारे लावता येईल. नव्हे, अनेक दृष्टिकोणांतून विचार केल्यावरच या परिस्थितीचे नीट आकलन होईल. कुठल्याही कलाप्रकाराचा उदय किंवा अस्त व्हावयास कितीतरी कारणे एकत्र होऊन यावी लागतात. प्रतिभावंतांचा जन्म हा सर्वस्वी यदृच्छेचा भाग त्यात असतोच. परंतु त्या प्रतिभेचे मूर्त स्वरूप सामाजिक परिस्थितीने, तत्कालीन वैचारिक वातावरणाने, लोकाभिस्वीनेही फारच मोठ्या प्रमाणात निश्चित केले जाते. " या शब्दांत कुसुमावती देशपांड्यांनी या काळातील कवितेच्या दुरवस्थेवर नेमके बोट ठेवले आहे. ( 2 ) अत्रे आणि कुसुमावतीबाईंनी वेगवेगळ्या पद्धतींनी काव्याच्या तत्कालीन -हासशील अवस्थेविषयी आपल्या प्रतिक्रिया मांडल्या, त्या अगदी प्रातिनिधिक स्वरूपाच्या होत्या. त्यांनी म्हटल्याप्रमाणे प्रतिभावंत कवींचा उदय

महेंकरांच्या रूपाने झाला तसेच त्या काळातील विशिष्ट सामाजिक, सांस्कृतिक- वाङ्मयीन परिस्थितीतून नवकाव्य म्हणविल्या जाणाऱ्या आधुनिक काव्यजाणिवेने युक्त अशा कवितेचे प्रवर्तन कसे झाले त्याचा विचार आपण यापूर्वीच्या महेंकरांच्या आधुनिकतेच्या संदर्भात केलेला आहे व त्याचा रेग्यांच्या कवितेशी अनुबंध कोणता तेही आपण येथे पाहणार आहोत. मराठी कवितेत ज्यांनी महत्त्वाची कामगिरी आपल्या काव्यलेखनाने बजावली त्या काणेकर व केशवकुमार या दोघांनीही काव्यलेखन सोडून देऊन याच काळखंडात गद्यलेखन सुरू केले होते. ज्यांच्या काव्याविषयी थोडीफार आशा बाळगता येऊ शकेल असे रेग्यांशिवाय जे तीन कवी या काळखंडात लिहीत होते ते म्हणजे कुसुमाग्रज, अनिल व बोरकर. परंतु या तीनही कवींच्या कवितेतील स्वच्छंदवादी जाणिवा अत्यंत स्पष्टपणे उमटून दिसतात. त्यामुळे महेंकरप्रभृतींनी केलेल्या क्रांतीशी यांच्या कर्तृत्वाचा संबंध आपल्याला जोडता येणार नाही. त्यांचे या काळखंडातील कर्तृत्व वेगळ्या अर्थाने महत्त्वपूर्ण आहे. या प्रमुख कवींचे काव्य जसे याच सुमारास आपले स्थान प्राप्त करू लागले होते, तसेच इतर दुय्यम तिर्यम दर्जांच्या कवींच्या काव्यात प्रेमभावनेची व प्रेमव्याकुळ मनोऽवस्थेची सांकेतिक रचना मृदुमधुर, सुललित शब्दांमधून, गेय चालींमधून व डौलदार छंदांमधून लोकांसमोर येत होती. काव्यातील नावीन्याच्या हौसेपोटी सुनीत, गज्जल, स्वाया, काणिका, नाट्यगीत, विडंबनकाव्य, मुक्तछंद, इत्यादी विविध प्रकारची कविता याच काळात उदंड रचली जात होती. रविकिरण मंडळाने लोकप्रिय केलेली काव्यगायनाची रीत आपापल्या कविता लोकप्रिय करण्यासाठी वापरली जात होती. राष्ट्रवादी विचार, समाजवादी दृष्टिकोण, वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील

पुरोगामित्व हे त्या काळातील वाङ्मयाचे आणि अर्थात कवितेतीलही आशयाचे स्वरूप होते. जीवनाच्या विविध अंगांतील अनुभवाचे व विविध स्तरांवरील अनुभवांचे चित्रण मुद्दाम शोध घेऊन व नावीन्याच्या हौसेपोटी केले जात होते आणि ते करताना यथार्थाला बाजूला ठेवण्यातही लेखकांना कसलीच दिक्कत वाटत नसे. कवितेच्या साधनांचा साध्याचे रूप घेऊ लागले होते. अशा वेळी कवितेत साचलेपणाची कळा आली नसती तरच नवल. स्त्री हाच वाङ्मयाचा विषय होणे वा स्त्रीपुरुषसंबंधांचा काहीशा नव्या दृष्टीने शोध घेणे, हा या कालखंडात सुरू झालेला नवा प्रवाह म्हणता येईल. रेगे त्यांच्या कवितेत नेमके हेच करतात किंवा स्त्री या एकाच विषयाचा पाठपुरावा करतात, परंतु ते अशा रीतीने करतात की वाचकांना त्यांच्या कवितेने धक्के वा हादरे बसत नाहीत. या कालखंडात म्हणजे 1930 ते 1940 च्या सुमारास हळू हळू या विषयातील साहित्यिकांची गोडी एवढी वाढत गेली की, ' स्त्रीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण मनमोकळा असावा ' ह्या उल्लाखाचे काहीसे ऑब्सेशनच साहित्यात दिसू लागले. समीक्षा ही साहित्याला अनुसरणारी म्हणजे त्याच्या मागोमाग जाणारी असते. तशा, साहित्याला अनुसरणार्या व या कालखंडातील साहित्याचे विहंगमावलोकन करणार्या समीक्षित अभावितपणे प्रतिबिंबित झालेल्या स्त्रीविषयक ऑब्सेशनचे एक गंमतीदार उदाहरण आपल्याला प्रा. वा. ल. कुलकर्णींच्या 1947 मधील समीक्षित पहायला मिळते. या काळातील मराठी कादंबरीविषयी विचार मांडतानाची प्रा. वा. ल. कुलकर्णींची रूपकात्मक भाषा ह्या ऑब्सेशनची द्योतक म्हणूनच लक्षणीय आहे. " ..... हरिभाऊ आपटेप्रणीत कादंबरी ही आपल्या शरीरसौंदर्याकडे, देखणेपणाकडे दुर्लक्ष करीत होती. ती मनाने प्रेमळ व

मोठी समंजस असली तरी तिच्यात दृगदारपणा कसा तो नव्हता ; ती जरा गबाळग्रंथी होती, ऐसपैस होती ; तिच्या गतीमध्ये डौलदारपणा तर नव्हताच, परंतु एक प्रकारचा आळसटपणा होता, शैथिल्य होते, भोंगळेपणा होता. ह्या उलट जी नवी कादंबरी प्रो. फडके ह्यांच्या लेखणीतून अवतीर्ण होत होती, तिच्यात एक प्रकारचा झपाटेबंद आकर्षकपणा होता, नीटनीटकेपणा होता, सौंदर्यप्रसाधनेची बरीच साधने तिला उपलब्ध झालेली असावीत असे तिजकडे पाहून वाटत होते ; तिची आकृती रेखीव होती, बांधा गोंडस होता व तिच्या अंगावरील पोशाखही तिच्या रंगरूपाला साजेसा असाच होता व तोही तिने चापूनचोपून केलेला होता. वरवर पाहणाऱ्यांचे लक्ष तिने स्वतःकडे वेधून घ्यावे, हे स्वाभाविकच होते व ते तसे तिने वेधून घेतलेही; परंतु हे करीत असतानाच तिने बहसंख्य वाचकांमध्ये व (जुड ठसा प्रबंधलेखकाचा) नवलेखकांमध्ये ही बाह्य सुबकतेची आवड, देखणेपणाची हौस निर्माण केली." (३)

याच कालखंडात एकीकडे बा. भ. बोरकर व दुसरीकडे कुसुमाग्रज यांच्या कवितेचा उदय होत असला, तरी त्यांचीही कविता मठेकरप्रभृतींची कविता ज्या अर्थाने नवी आहे, त्या अर्थाने नवी म्हणता येईल, अशी वाटत नाही. कुसुमाग्रजांची तथाकथित सामाजिक जाणिवेची कविता ही एका अर्थाने काणेकरांनी मराठी कवितेत आणलेल्या मार्क्सवादी विचारांचा अधिक सुबक आणि विस्तृत आविष्कार होती. अर्थात, याही कवितेला तत्कालीन मराठी रसिकांनी व समीक्षकांनी उच्चलून धरले, हेही तेवढेच खरे आहे. मात्र, .....

" कुसुमाग्रजांची ' विशाखा ' मधील कविता ही तांबे संप्रदायाची कविता आहे. ....

फडके यांनी जसा तंत्रशुद्ध कथा-कादंबरीचा एक आदर्श नमुना मराठी वाङ्मयात निर्माण केला,



तसाच तंत्रशुद्ध कवितेचा नमुना कुसुमाग्रजांनी सिद्ध केला. ... तांबे व रविकिरण मंडळाच्या प्रभावानून मुक्त असणारी ही कविता नव्हे, तर ती त्याच परंपरेचा तो उत्कर्षबिंदू - एक पूर्णावस्था आहे. केशवसुत, तांबे ते रविकिरणमंडळाच्या स्वच्छंदवादी कवितेचाच फारतर थोडासा पुढचा टप्पा म्हणता येईल. किंबहुना ती अनेकांशीनी पारंपरिकच आहे. " ( 4 )

कुसुमाग्रजांच्या आजपर्यंत टिकलेल्या लोकप्रियतेबद्दल येथे काहीही म्हणावयाचे नाही. परंतु आपण जेव्हा कवितेच्या संदर्भात विकासाचा वा अगदी एकरेषीय पद्धतीनेदेखील पुढे जाण्याचा विचार करतो, तेव्हा कुसुमाग्रजांनी मराठी कविता अमुक एका अर्थाने पुढे नेली, असा दावा आपल्याला करता येत नाही.

रेग्यांच्या समकालीनांपैकी आणखी एक महत्त्वाचे मानले जाणारे कवी म्हणजे अनिल हे होत. त्यांनी इंग्रजीतील free verse हेच नवतेचे बहुधा एकमेव स्वरूप व लक्षणही मानून मराठी कवितेच्या संदर्भात मुक्तछंदाचे प्रवर्तन केले आणि मराठी काव्यात आंतरराष्ट्रीय मानवतावाद घाडक प्रमाणात आणला. विदर्भातील आणखी एक कवी म्हणजे वा.ना. देशपांडे ( ' आराधना' , ' सोहागरात' , ' कपटवेश' ) यांनाही अनिलांच्या जोडीनेच मुक्तछंदाच्या प्रवर्तनाचे श्रेय दिले जाते. परंतु हे दोन्हीही कवी आधुनिक म्हणावेत, असे त्यांच्या काव्याच्या आशयावरून किंवा त्यांच्या दृष्टिकोणावरून वाटत नाही, ही वस्तुस्थिती होय.

अनिलांनी मराठी कवितेत 'मानवता' नावाच्या मुक्तछंदाची भर टाकली असे म्हणतात, ते बरोबरच आहे. कारण या प्रकारच्या मुक्तछंदात कविता आधी छंदापासून मुक्त, स्वतंत्र करून नंतर त्यांनी तिला पुन्हा काही मुक्तछंदाच्या खास नियमांमध्ये बांधले आहे. बोरकरांनी तर

सरळ सरळ तांब्यांची गायकी पुढे चालविण्यामध्ये धन्यता मानली, त्यामुळे त्यांच्याकडून काव्यातील आधुनिक संवेदनशीलतेचे विशेष दर्शन काव्यात घडेल, अशी अपेक्षाही करण्यात फारसा मतलब नाही. या दोघांच्याही कवितेनून साहजिकच तत्कालीन लोकप्रिय काव्याची वैशिष्ट्ये पहावयास मिळतात. रेग्यांच्या कवितेत स्त्रीचे जेवढ्या वैपुल्याने दर्शन होते आणि स्त्रीचे स्त्रीत्व पुरुषाच्या नजेतून साजरे करण्याचा/ celebration चा भाग वा जो एक प्रकारचा स्त्री- गौरव आपल्याला आढळतो, त्याच्यामध्ये आणि बोरकरांच्या कवितेतील स्त्रीचित्रणामध्ये साम्यापेक्षा भेदच अधिक आहेत असे म्हणणे भाग आहे. बोरकरांच्या कवितेतील धीट, मोकळेपणाचा, लॅटिन कल्चरच्या प्रभावाचा आणि प्रेमकाव्याच्या संदर्भात त्यांनी स्वतःच सांगितलेल्या ' गॅलण्ट्री फेक्कया ' चा ( 5 ) बोलबाला जरा जास्तच झाला, तसाच बोरकरांच्या कवितेचा गौरवही जास्तच झाला. हा गौरव करणारे लोक मुख्यतः नागर, उच्चवर्णीय पार्श्वभूमीचे आहेत, ही बाबही लक्षाणीय आहे. पण मराठीच्या अ-नागर काव्यपरंपरेत म्हणजे शाहिरी व लोकगीतांच्या परंपरेत स्त्रीला उद्देशून तिच्या रूपलावण्याची खरीखोटी स्तुती करणे व तिच्या ' कृपाप्रसादाची ' अपेक्षा धरणे/व्यक्त करणे हे काही मराठीला अगदी नवीन नव्हते, रेग्यांनी ते तिथूनच घेतले आहे असे निश्चितपणे म्हणता येते. रेग्यांवरील शाहिरी काव्याच्या प्रभावाचा थोडक्यात विचार आपण यथावकाश करणार आहोत. बोरकर तसे छोट्या गावातील असले, तरी त्यांच्यावरील काव्याचे व जीवनशैलीचे जे संस्कार आहेत ते उच्चवर्णीय, नागर, रीतिवादी व सरळ सरळ स्वच्छंदवादी अशा प्रकारचे आहेत. आपल्याकडे काव्यातील स्वच्छंदवादालाच काहीजण सौंदर्यवाद असे म्हणतात, तो शब्द मला

फारसा मान्य नसला तरी त्या अर्थाने म्हणजे स्वच्छंदवादी या अर्थाने बोरकरांना सौंदर्यवादीसुद्धा म्हणता येईल. त्यांची स्त्रीकडे पाहण्याची दृष्टी या प्रकारची म्हणजे सौंदर्यवादी आहे. बोरकरांनी सांगितलेला मार्गारिदने घेतलेल्या ' पहिल्यावहिल्या ' चुंबनाचा किस्सा त्यांच्या ' लॅटिन कल्चर' च्या बोलबाल्याला कारणीभूत झाला असावा. ( 6 ) हा किस्सा बोरकरांकडून चर्चेच्या ओघात ऐकतानाची पाडगावकरांची प्रतिक्रिया या संदर्भात महत्त्वाचीच आहे. त्यांनी बोरकरांना ( हेवा वादून ) विचारले की, ' हे स्वप्न सांगितलेत की वस्तुस्थिती ? ' हा किस्सा मराठी रसिकलेला आणि रसिक असलेल्या वा नसलेल्या समीक्षकांना एवढा भावला की त्यातूनच बोरकरांच्या लॅटिन कल्चरची एक मिश्र निर्माण झाली आणि अशा नव्या शब्दांच्या लोभाला बळी पडणाऱ्या समीक्षिने ही मिश्र उच्चलन धरली असे दिसते. समीक्षितील संज्ञांच्या बाबतीत खरे तर अशा शब्दांच्या काटेकोर वापरासंबंधी एक इशारा मेथ्यू अर्नोल्डने फार पूर्वीच दिला होता. अशा, समीक्षित उपयोगी ठरणान्या संज्ञा आपण काळजीपूर्वक वापरल्या नाहीत तर त्या संज्ञाच आपल्याला खेळू लागतात आणि मग समीक्षा हाच एक निष्फळ खेळ होऊन बसण्याची शक्यता असते. ( 7 ) त्यामुळे आपण बोरकरांच्या कवितेतील लॅटिन कल्चरच्या प्रभावाविषयीची वा त्यावर आधारलेली विधाने वा निरीक्षणे तपासूनच घेतलेली बरी, असे म्हणणे भाग आहे.

आधुनिकवादाचे महत्त्वाचे लक्षण म्हणजे तो स्वच्छंदवादाच्या व काही वेळा तर मानवतावादाच्याही विरोधात असतो. उलट कुसुमाग्रज, अनिल आणि बोरकर या तीनही कवींच्या कर्तृत्वामध्ये याच प्रवृत्ती प्रकर्षाने दिसतात, त्यांच्या

बर्खास्त कवितांचा आशय आधुनिक काळातील किंवा समकालीन असा आहे, त्यामुळे त्यांना आधुनिक काळातील म्हणता येईल परंतु आधुनिक दृष्टीचे मात्र म्हणता येईल, असे वाटत नाही. अर्थात रेग्यांचे समकालीन तसेच मराठीतील महत्त्वाचे असे हे तीनच कवी म्हणावे लागतील. चौथे अर्थातच मडेंकर आहेत. परंतु त्यांचा विचार आपण स्वतंत्रपणे यापूर्वीच्या प्रकरणात केला आहे. अनिल, बोरकर आणि कुसुमाग्रज या तीनही कवींचे मराठी कवितेच्या क्षेत्रातील महत्त्व आहे ते हे सारे कवी आधुनिकतेच्या संदर्भात लक्षणीय आहेत. म्हणून नव्हे तर त्यांचे महत्त्व हे अर्वाचीन मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादी/सौंदर्यवादी परंपरा या तिर्थाचीही आपापल्या परीने समृद्ध केली म्हणून आहे. तेवढे त्यांचे श्रेय अवश्य आहे. या तिर्थाच्याही कवितेत समकालीन आशय व्यक्त होतो, परंतु केवळ आशय समकालीन वा आधुनिक काळातील आहे, एवढ्या कारणासाठी त्यांना आधुनिक म्हणता येणार नाही. त्यांच्याजवळ या खास आधुनिक दृष्टीचा आणि आधुनिकवादी प्रवृत्तीचाही अभाव आहे. रेग्यांनाही आधुनिक म्हणायचे की आधुनिकवादी असा प्रश्न उपस्थित होऊ शकेल. परंतु आपण त्याचाच सविस्तर विचार येथे करणार आहोत.

तरीही आणखी एका बाबतीतील बोरकर आणि रेग्यांच्या स्त्रीविषयक अनुभवामध्ये साम्य आहे, त्याचा येथे उल्लेख आवश्यक वाटतो तो म्हणजे दोर्धाच्याही अनुभवात संवेदना अत्यंत महत्त्वाच्या आहेत. मात्र येथे एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे या संवेदनाप्राधान्यामुळे - शिवाय अर्थात इतरही काव्यग्रंथांमुळे किंवा वैशिष्ट्यांमुळे - रेगे हे रूप नंतरच्या पिढीतील व स्वतःला कटाक्षाने आधुनिक म्हणविणाऱ्या दिलीप चित्र्यासारख्या

कवि-समीक्षकाला व त्यांच्या अनेक समविचारी कवि-समीक्षकांना, अभ्यासकांना, अधिक जवळचे वाटतात. याचे कारण रेगे आपल्या अनुभवांच्या आविष्कारात रीतिनिष्ठ/रीतिवादी होत नाहीत, तर बोरकर फार मोठ्या प्रमाणात रीतिनिष्ठ व सांकेतिक राहातात, अगदी त्यांच्या लॅटिन कल्चरचा तथाकथित प्रभाव गृहीत धरूनही ते सांकेतिक व स्वच्छंदवादी/सौंदर्यवादी राहातात तर रेगे प्रामुख्याने स्वच्छंदवादी असूनही काही विशिष्ट अर्थाने आधुनिकवादी असल्याचे जाणवते. आधुनिकवादाचे एक महत्त्वाचे लक्षण म्हणजे कवीने घेतलेला आत्मशोध होय. हा आत्मशोध- अगदी उत्कटतेने घेतलेला आत्मशोध रेग्यांच्या कवितेत जाणवतो, प्रत्ययाला येतो. अशा आत्मशोधाशिवाय आणखी कोणत्या वैशिष्ट्योमुळे रेग्यांना आधुनिकवादी म्हणणे योग्य ठरेल त्याचाही पुढे विचार करावयाचा आहे.

- : रेग्यांच्या कवितेचे स्वरूप : -

अशा पार्श्वभूमीवर आणि मॅटेकरांच्या सुरवातीच्या 'शिशिरागम' ( 1939 ) या कवितासंग्रहाच्या पूर्वीच रेग्यांचे काव्यलेखन वाचकांसमोर आले. पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे पहिल्या तीन कवितासंग्रहांनंतर रेग्यांचे ' दोला' ( 1950 ), ' गंधरेखा' ( 1953 ), ' पुष्कळा' ( 1959 ), ' दुसरा पक्षी ' ( 1966 ), ' स्वानंदबोध ' ( 1970 ), ' प्रियाळ ' ( 1972 ), ' सुहृद्गाथा ' निवडक संपादित कविता, ( 1975 ), आणि त्यांच्या निधनोत्तर 1978 मध्ये ' अनीह ' असे कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाले. समकालीन मॅटेकरांच्या रेग्यांवर प्रभाव पडावा, अशी अवस्था या सुरवातीच्या काळात अजिबात नव्हती, कारण मॅटेकरांची नवी कविता ही 1943 पासून नंतर खऱ्या अर्थाने पुढे आली आणि तिचा

प्रभाव इतरांवर पडायला सुस्वात काहीशी उशिराच झाली. मात्र मढेकरांच्या नवकवितेच्या समकालीन संदर्भामुळे रेग्यांच्या कवितेकडे वाचक-अभ्यासकांचे लक्ष गेले आणि मढेकरांच्या कवितेने जसे वाचकांना दचकविले किंवा हादरा दिला आणि नंतर काव्यविषयक कल्पनाही बदलावयास भाग पाडले, तसे काहीही टोबळपणाने रेग्यांच्या कवितेमुळे घडले नाही. उलट ती कविता तिच्यातील स्त्रीविषयक अनुभवाला साकार करणारी म्हणजे अर्वाचीन मराठी कवितेतील रोमॅंटिसिझमच्या प्रमुख गुणधर्मांमुळे वाचकांना काहीशी परिचित व जवळची वाटली. मढेकरांइतकी दुर्बोधता या कवितेत नव्हती, ही देखील वाचकांच्या दृष्टीने स्वागताई बाब होती. मात्र रेग्यांच्या 1931 सालापासून प्रसिद्ध झालेल्या कवितेला 1947 नंतर मढेकरांच्या कवितेचा संदर्भ मिळाल्यानेच तिच्या गुणवैशिष्ट्यांची गंभीर दखल मराठीत घेतली गेली. ' फुलोरा ' या कवितासंग्रहाला अनिलांची प्रस्तावना लाभली, परंतु गंगाधर गाडगीळानी ' गंधरेखा ' चे केलेले रसग्रहण (1953 ) रेग्यांची नवकवितेच्या छावणीतील जागा पक्की करण्यास कारणीभूत झाले असावे आणि मग आपोआपच रेग्यांच्या कवितेकडे बघण्याचा एक दृष्टिकोणही मिळाला. अर्थात रेग्यांच्या कवितेवर नंतरच्या काळात मढेकरांचा प्रभाव अगदी थोडा पडला, परंतु तो फार नंतरच्या काळात पडला आणि त्याचा विचार आपण यथावकाश करणार आहोत.

रेग्यांचे समकालीन जीवनाशी व समकालीन काव्यकल्पनेशी नाते

पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे हा कालखंड मराठीतल्या अर्वाचीन कवितेचा स्वच्छंदवादी कालखंड आहे. खुद्द रेगेही मढेकरांप्रमाणेच इंग्लंडमध्ये 1930 च्या सुमारास

विद्यापीठातील शिक्षणासाठी राहिले होते आणि तेथील अनुभवामुळे आधुनिकवादी चिकित्सक विचारसरणीच्या जवळपास पोहोचले होते. ( ४ ) त्यांची समीक्षाही प्रामुख्याने आधुनिक आणि रूपवादी स्वरूपाची आहे. तथापि त्यांच्या कवितेची वाटचाल वा विकास हा मल्लेकरांच्या कवितेच्या पद्धतीने न होता काही वेगळ्या पद्धतीने झाला आहे. कसा ते आपण येथे पाहणार आहोत. सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट ही की या काळात त्यांनी कविता लिहूनही त्यांच्या कवितेमध्ये नंतर - ' ' काही कविता ' पासून पुढे - मल्लेकरांच्या कवितेत दिसते. तशी आशयांतर्गत आधुनिकता वा तदजन्य नवता द्योबळपणाने दिसत नाही. उलट, त्यांची अगदी सुरवातीची कविताही मल्लेकरांच्या 'शिशिरागमोसारखी वैशिष्ट्यपूर्ण रीत्या स्वच्छंदवादीच आहे. उदाहरणार्थ पुढील कविता पहाव्यात: ' आशा- भंग ' , ' चाळा ' , ' ओढ ' , ' शिकारी ' , ' जीवलता ' , ' चापेगौरी ' , ' फुले सोलियाची ' , ' फुले केतकी वनात ' , ' अभिसारिका ' इत्यादी. रेग्यांच्या कवितेचा आशयाच्या अंगाने विचार करताना आपल्याला पुढीलप्रमाणे विचार करावा लागेल. तत्कालीन समाजजीवनातील आधुनिकतेची लक्षणे निश्चित करताना आपण ती यापूर्वी अशी नोंदली आहेत:

1. उदारमतवादी व्यक्तिवाद.
2. बुद्धिप्रामाण्यवाद.
3. धर्माला व रुढींना कमी महत्त्व देणे .
4. स्वातंत्र्य-समता-बंधुभाव.
5. स्त्रीकडे बघण्याच्या दृष्टिकोणात आमूलाग्र बदल.

6. इहवादाला व इहवादी दृष्टिकोणाला चालना,
7. माणसांच्या परस्परसंबंधांत वा नात्यांमध्ये (relationships) झालेले अत्यंत गूलभूत स्वरूपाचे बदल,
8. जीवनाबद्दलची नवी जिज्ञासू दृष्टी

समाजजीवनातील या आधुनिकतेपेक्षा अधिक सूक्ष्म पातळीवर असल्याने वेगळी वाटणारी अशी वाङ्मयीन आधुनिकवादाची म्हणून जी काही लक्षणे सांगितली आहेत ती पुढे दिलेली आहेत. मात्र त्यांच्यासंबंधी लक्षात घेण्याचा महत्त्वाचा मुद्दा हा आहे की वरती सांगितलेल्या सामाजिक जीवनातील लक्षणांतूनच याही लक्षणांचा उदय होतो. ती पुढील प्रमाणे आहेत:

1. धर्मनिष्ठा व विज्ञाननिष्ठा या दोहोंबद्दल संदेह,
2. स्वच्छंदवादाला व मानवतावादाला विरोध,
3. गर्भीर आत्मशोध,
4. आध्यात्मिक अस्वस्थता, बंडखोरी, व नवीनाची उत्कट प्रीती,
5. आत्मउन्मूलन/ परात्मता,
6. अगेहत्व,
7. प्राचीन अर्वाचीन व समकालीनामध्ये वावरणारी एकसूत्रता व समान सचेतता जाणवणारी संवेदनशीलता,
8. ऐतिहासिक असून इतिहासजमा न होणे, सतत जागेपण,



- 9 . सतत प्रश्नाकुलता व समकालीनाला सतत प्रतिसाद देणारे मान,
- 10 . नवमानसशास्त्राच्या सुशिक्षितांवरील प्रभावातून मानवी मनोव्यापारां-  
संबंधी कुतूहल व त्यातून निघालेले मनोविश्लेषणप्रधान लेखन ,
- 11 . तंत्रशुद्धतेवर भर ,
- 12 . वाचकांचा अनुनय नाकारणे.
- 13 . प्रयोगशीलता : भाषेच्या बाबतीत आणि विषयाच्या बाबतीत, तसेच  
आशयाच्या मांडणीच्या वा रचनेच्या बाबतीत प्रयोग करणे .

आता ही दोन्ही प्रकारची लक्षणे आशयाच्या वा अभिव्यक्तीच्या अंगाने अगदी लक्षपूर्वक शोधली तरी त्या सर्वांचा आढळ रेग्यांच्या कवितेत होत नाही. याला अपवाद आहे तो वाङ्मयीन आधुनिकवादाच्या काही लक्षणांचा. ती लक्षणे म्हणजे प्राचीन अर्वाचीन व समकालीनामध्ये वावरणारी एकसूत्रता व समान सचेतता जाणवणारी संवेदनशीलता, आणि भाषेच्या, काव्यविषयाच्या/आशयाच्या, मांडणीच्या व/वा रचनेच्या बाबतीत प्रयोगशीलता ही होय. एका सृजनोत्सुकता या विषयाच्या बाबतीतच रेग्यांची प्राचीन, अर्वाचीन व समकालीनामध्ये वावरणारी एकसूत्रता व समान सचेतता जाणवणारी संवेदनशीलता, पूर्वोक्त बाबतीतील प्रयोगशीलता आणि काव्यविषयाच्या संदर्भात नैतिक दृष्टिकोण वा विशिष्ट अशी नीती हे सोडले तर रेग्यांना आशयदृष्ट्या आधुनिक मानले जात नाही. मात्र तरीही मराठीत नवकविता म्हटले की ज्या प्रमुख कवींचे नाव

डोळ्यासमोर येते त्यांत रेग्यांचा समावेश असतो. याची मीमांसा करू गेल्यास असे दिसते: रेग्यांनी अत्यंत आत्ममग्न अशा रीतीने कविता लिहिली व हे करताना काव्यविषयक समकालीन संकेत टाळून आपल्याला योग्य वा उचित वाटणार्या अनुभवाला आपल्या पद्धतीने शब्दरूप देताना त्यांनी कुठल्याही बाह्य गोष्टींचा वा दडपर्णाचा विचार केला नाही. अर्थात त्यांना - म्हणजे कवी म्हणून त्यांच्या संवेदनशीलतेला सामाजिक म्हणवले जाणारे बाह्य वास्तव अगदीच जाणवत नाही असे नाही. उदाहरणार्थ त्यांनी खेमकरण / पूछ या दोन ठिकाणी लिहिलेल्या 1965 मधील ' हात धंड ' आणि ' निष्कासितांचे डोळे ' या दोन कवितांना सरळ सरळ पाकिस्तानशी त्यावेळी झालेल्या युद्धाचा संदर्भ आहे. त्या दोन्हीही चांगल्या कविता आहेत. त्यांचा पुढे आणखीही विचार करता येईल. स्त्रीशिवाय इतर विषय त्यांच्या काव्यात का येत नाहीत यासंबंधी त्यांनी स्वतः केलेले विधान ध्यानात घेणे उपयुक्त ठरेल. " काव्याचे विषय हे त्या त्या कवींच्या पिंडावर -- त्यांच्या ग्रहणशक्तीवर -- अवलंबून असतात. जितक्या प्रमाणात ही ग्रहणशक्ती प्रभावी व व्यापक, तितक्या प्रमाणात कवीची प्रतिभा सर्वस्पर्शी. ही अशा प्रकारची सर्वस्पर्शी प्रतिभा स्वतःपाशी असावी असे मला बरेच वेळा वाटते. पण ती माझ्यात नाही. काही विषय मला इतक्या उत्कटतेने जाणवतात की मन तासून तासू बेचैन होऊन जाते. दारिद्र्य , नेहमीची बारीकसारीक दुःखे, अन्याय, हाल व आबाळ -- विशेषतः लहान मुलांचे -- हे वास्तविक पहाता माझ्या वैयक्तिक जीवनातले माझे अत्यंत जिव्हाळ्याचे विषय आहेत. म्हणूनच की काय, त्यातून माझे काव्य आकार घेऊ शकत नाही.

निदान अद्याप तरी. माझ्या काव्याच्या विषयांच्या बाबतीत ज्या मर्यादा पडल्या आहेत त्यांचे आंगिक कारण हे असावे." ( 9 )

स्त्रीविषयक अनुभवाव्यतिरिक्त इतर अनुभव रेगे कवितेतून मांडीतच नाहीत असे नाही, परंतु रेगांची जी काही कविता अगदी विशेषत्वाने लक्षणीय आहे व जिच्यामध्ये काही लक्षणीय भाषिक तसेच रचनेच्या इत्यादी बाबतीत प्रयोग केलेले आहेत, ती सारी कविता ही प्रामुख्याने त्यांची आत्ममग्नतेची कविता आहे आणि त्यातही त्यांच्या एकाच एका विषयाला, सृजनोत्प्रेकतेच्या कवीच्या प्रतीतीला वाढिलेली अशी कविता आहे.

रेगांच्या कवितेची 1968 मध्ये गंभीर समीक्षा करणार्या दिलीप चित्र्यांनी या कवितेतील व्यक्तिवाद, स्वत्वनिष्ठा आणि नीती या तिन्ही गोष्टी आधुनिक आहेत, असे म्हटले आहे. अर्थात चित्रे नवकविता असा शब्द रेगांच्या कवितेला उद्देशून वापरताना दिसत नाहीत, परंतु त्यांनी केलेल्या एकूण समीक्षित इंग्रजीतील 'मॉडर्न'ला समानार्थी म्हणून आधुनिक हा शब्द ते वापरतात असे दिसते. ( 10 ) चित्र्यांच्या विधानातील व्यक्तिवाद, स्वत्वनिष्ठा आणि नीती यांचा सविस्तर विचार पुढे करावयाचा आहे. मात्र एक गोष्ट खरी ती मराठी समीक्षित बराच काळ, एरवी बरेचसे अभ्यासक सुरवातीच्या काळात तरी आधुनिक या अर्थी नव असे विशेषण वापरीत होते. आणखी एका पूर्ण नव्या दृष्टीच्या समीक्षकांच्या अभिप्रायाचा विचार केला म्हणजे रेगांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा अधिक चांगल्या प्रकारे आपल्याला मागोवा देता येईल.

मर्ढेकर आणि रेगे या दोन्ही कवींच्या संदर्भात डॉ. नेमाडे म्हणतात: " मर्ढेकर आणि पु. शि. रेगे हे दोन कवी ह्या एकाच काळात बरोबरच होऊन गेले ही मराठी कवितेच्या दृष्टीने उपकारक घटना म्हटली पाहिजे. ह्या दोघांचे वेगवेगळ्या परिणामांना आत्मसात करणारे आणि वेगवेगळ्या दिशांनी भाषिक प्रयोग करणारे काव्य आपोआपच परंपरेला समतोल प्राप्त करून देणारे ठरले आहे. युरोपातील नवी आविष्कारतंत्रे आणि नव्या शहरीकरणाच्या - औद्योगीकरणाच्या प्रक्रियांची जाणीव मर्ढेकरांनी जुन्या ओवी-अभंगाला जोडली, तर पु. शि. रेग्यांनी ह्या प्रयोगांच्याही पुढे सुरु होणारे परंतु ह्यांनाच पूरक असे शब्दांच्या विविध शक्तींची स्पंदने सीमित संहितेत शिल्पित करणारे नवे प्रयोग केले. हे दोघेही प्रयोगशील कवी असल्याने कवितेची भाषा जबाबदार करण्याकडे त्यांचा कल होता. कवितेची संहिता आधुनिक करण्यात ह्या दोघांची <sup>जाड ठसा प्रबंघाहेरकान्या</sup> कर्तबगारी प्रचंड आहे." (11) मर्ढेकरांनी आपल्या कवितेत जो परस्परविरोधी गोष्टींचा संकर केला आहे तसा संकर, तसेच नव्या भावनानिष्ठ समतानतांचा वापर तसेच जिथे त्यांनी जुन्या कवितांच्या ओळी विडंबित रूपात वापरल्या आहेत, तिथे पश्चात्य संगीतातील counterpoint या प्रयुक्तीचा वापर इत्यादी पद्धतींमधून साधलेले नवे व वैशिष्ट्यपूर्ण आविष्कार हे युरोपातील नव्या आविष्कारतंत्रांमधून आलेले आहेत हे आपण मर्ढेकरांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा सविस्तर विचार करताना पाहिले आहेच. त्याशिवाय त्यांनी आपली समकालीन मानवी जीवनातून व त्यातील शहरीकरणाच्या - औद्योगीकरणाच्या प्रक्रियांतून निर्माण झालेली जाणीव जुन्या ओवी-अभंगाला कशी जोडली तेही पाहिले. रेग्यांच्या

कवितेतील प्रयोगांची दिशा ही वेगळी अशा अर्थाने की त्या ह्या प्रयोगांच्याही पुढे सुरु होणारे परंतु ह्यांनाच पूरक असे शब्दांच्या विविध शक्तींची स्पंदने सीमित संहितेत शिल्पित करणारे नवे प्रयोग कोणते व कसे केलेले आहेत. त्याचा विचार करणार आहोत. तसेच त्यातूनच त्यांच्या कवितेची संहिता आधुनिक कशी बनली आहे तेही पाहणार आहोत.

आशय व अभिव्यक्तीच्या अंगाने जर आपण विचार केला तर असे ध्यानात येते की रेग्यांची कविता ही प्रामुख्याने एककेंद्री आहे. ( 'अनीहा' या त्यांच्या मरणोत्तर प्रकाशित झालेल्या संग्रहातील कविता ही त्यांच्या पूर्वीच्या कवितांसारखी प्रेमकविता वा स्त्री या एका विषयावरील नाही. तर त्यात तत्त्वचितनात्मक तसेच सामाजिक भाष्य वाटावे अशाही स्वरूपाची कविता लक्षणीय आहे. ) मात्र हे एककेंद्रित्व ही रेग्यांच्या कवितेची मर्यादा नसून ते रेग्यांनी कवितेचे सामर्थ्य म्हणूनच वापरले आहे. किंबहुना वापरले असे म्हणण्यातील कृत्रिमतेचा अंशसुद्धा मानवू नये इतक्या सहजतेने रेगे आपल्या काव्यविषयाशी एकरूप झाले आहेत. वरवर पाहता स्त्रीची विविध रूपे, तिच्याशी असलेली विविध नाती, स्त्रीचे अनेकानेक विभ्रम यांचे चित्रण रेगे आपल्या कवितेत करतात. रेगे स्वतः आपल्या कवितेच्या एकाच विषयासंबंधी म्हणतात :

" ..... काव्यात विषयांच्या बाबतीत माझी आणखीही एक समजूत बनत चालली आहे. आपल्या काव्यात खऱ्या अर्थाने सनातनत्व असावे असे मला नेहमी वाटते. केव्हाही, कुठेही ते हृद्य वाटावे. पोएट्री मस्ट नॉट डेट. ही वृत्तीसुद्धा मी आताच ज्या

तटस्थपणाविषयी सांगतो त्यातून उद्भवली असावी. माझ्या काव्याच्या विषयांना मर्यादा पडण्याचे हे बाह्य कारण म्हणता येईल. भोवतालच्या घटना व संघर्ष यांच्यामधून स्फूर्ती घेऊन काव्य जन्माला यावे असे मला खूप वाटते. परंतु ते तसे तितक्या प्रमाणात होत नाही. त्यांतील काही घटना व संघर्ष मला घेतवू शकत नाहीत. आणि काहींचा माझ्या मनावर इतका परिणाम होतो, की त्यांना काव्यात स्थिर करण्यासाठी जी तटस्थता हवी तीच माझ्यात राहू शकत नाही. याचा परिणाम असा झाला आहे, की मी माझ्यापुरते काही विषय पकळे केले आहेत असे भासायला लागते. त्यातील मुख्य विषय म्हणजे जीवनात विविध रूपाने वावरणारी सृजनशक्ती आणि विशेषतः मानवी जीवनातील तिचे स्त्रीदेहधारी स्वरूप. वास्तविक पहाता कवितेचे मुख्य विषय दोनच संभवतात. पहिला, सृजन. यातच प्रेम, शृंगार, करुणा यांचा अंतर्भाव होतो. दुसरा, मरण. या दुसऱ्या विषयात सकारण किंवा अकारण उपस्थित होणाऱ्या अटळ अनस्तित्वाची मीमांसा केलेली आढळते. माझी प्रकृती सध्या तरी पहिल्या विषयाशी अधिक मिळती आहे." ( 12 )

एखाद्या कवीने आपल्या कवितेविषयी काय म्हटले आहे हे एरवी समीक्षादृष्ट्या फारसे महत्त्वाचे मानले जात नसले तरी रेगे हे आपल्या काव्यविषयाच्या संदर्भात जे विधान करतात, ते वस्तुनिष्ठ असल्यामुळे त्याची दखल घेणे आवश्यक आहे. त्यांच्या काव्यावर महत्त्वाची समीक्षा ' सुहृद्गाथा ' च्या निमित्ताने लिहिणारे प्रा. गंगाधर पाटील यासंबंधात अशाच अर्थाचे विवेचन करतात ते पाहू या. " जीवनात विविध रूपाने वावरणारी सृजनशक्ती आणि विशेषतः तिचे स्त्रीदेहधारी स्वरूप. हेच त्यांच्या कविमनाला

अधिक मोहवीत असते. त्यांच्या काव्यात्म संवेदनशीलतेला ( सेन्सिबिलिटी ) तेच सतत साद घालीत असते. ही जीवनोत्सुकता म्हणजे एक प्रकारे मानवी जीवनातील समग्र स्त्रीशक्तीच. ही स्त्रीशक्ती रेग्यांच्या कवितेची मूल प्रेरणा आहे. ही स्त्रीशक्ती म्हणजे त्यांच्या भावविश्वातील एक शंत, संतुष्ट, पूर्ण, आनंदमय शक्तिकेंद्र. या स्त्रीस्वरूप शक्तिकेंद्रातून अनेक स्त्रीप्रतिमा उद्भवतात. त्यांच्या काव्यसृष्टीत ही स्त्रीशक्ती अजाण बाला, मुग्धा, कुमारी, तरुणी, प्रिया, पत्नी, माता, आदिमाता इत्यादी स्त्रीरूपांतून प्रकटली आहे; आणि सौंदर्य, सर्जन, मार्दव, प्रेम, काम, करुणा, देयता, आनंद, स्वच्छंदता, आदी स्त्रीगुणांनी नटलेली आहे. रेग्यांच्या प्रतिभेने स्त्रीच्या शरीर=मनाचे नानाविध गुण वेचून एक कलापूर्ण स्त्री=प्रतिमा, म्हणजेच स्त्रीचे जणू एक नवे मिथ ( Myth ) निर्माण केले आहे. रेग्यांची काव्यात्म संवेदनशीलता या स्त्री=प्रतिमाद्वारा आपला शब्दस्वरूप अनुभव घेत स्त्रीशक्तीचे एक समग्र रूप कोरीत, घडवीत राहते." (13 ) रेग्यांच्या विधानातील आणखी एक मुद्दा येथेच स्पष्ट होणे आवश्यक आहे, तो म्हणजे ' ' आपल्या काव्यात खऱ्या अर्थाने सनातनत्व असावे/असले पाहिजे' असे ते कोणत्या अर्थाने म्हणतात. सनातन याचा एक अर्थ जुनाट, प्राचीन कालापासून चालत आलेले व पारंपरिक असा होतो तर दुसरा असे असूनही जे शाश्वत, चिरंतन व नित्यनूतन आहे, असा होतो. ते जेव्हा सनातन असा शब्द वापरतात तेव्हा पुरातन कालापासून जे चालत आले आहे व तरीही जे त्यांच्या संवेदनशीलतेला नित्यनूतन वाटते व जे चिरंतन आहे ते, असा त्यांचा अर्थ असावा. तसा अर्थ घेतल्याशिवाय त्यांची रेग्यांच्या कवितेच्या संदर्भातील अर्थपूर्णता सिद्ध होत नाही. त्यांच्या

कवितेतील स्त्री हा विषय या अर्थाने सनातन आहे. प्रश्न आहे तो रेगे त्याचे नित्यनूतनत्व आपल्या कवितेतून कसे आविष्कृत करतात हा, किंबहुना त्यांची या सनातन विषयाला वाढिलेली कविता नवकविता होते, ती कशी हा.

रेग्यांच्या कवितेत स्त्री हाच एक विषय आहे असे मानणे दोबळपणाचे होईल. स्त्री येते ते जीवोत्सुकतेचे दृश्य रूप म्हणून. खरे तर मानवी जीवनातील पुरुषाच्या जीवनाला पूरक, पूर्णत्व देणारी, त्याला अनेक अर्थानी चालना देणारी किंवा 'चाळविणारी' अशी स्त्रीची जेवढी म्हणून रूपे एखाद्याला जाणवणे शक्य आहे - म्हणजे या गुणांचे प्रतिनिधित्व करणारी - तेवढी सारी आपल्याला या कवितेत पाहायला मिळतात, असे काहीशा अतिशयोक्तीने म्हणता येईल. स्त्री हा तसा पुरुषाच्या आकर्षणाचा सनातन विषय आहे, या अर्थाने रेग्यांच्या कवितेचा स्त्री हा प्रमुख विषय आहे आणि रेगे म्हणतात तशी ती कविता विशिष्ट काळाशी बांधली जात नाही. पोएट्री मस्ट नॉट डेट. 'छांदसी' पृष्ठ 140 ) हा विषय पारंपरिक आहे. पण स्त्रीला एवढ्या आणि अशा विविध रूपांमध्ये चित्रित करणे हे रेग्यांचे कवी वा कलावंत म्हणून नवेपण, वेगळेपण किंवा Individuality वा originality आहे. मात्र हे नवेपण केवळ 'स्त्री' च्या वैपुल्याने रेखाटलेल्या प्रतिमेतून येत नाही, तर त्याच्याबरोबरच असलेली दृष्टी जास्त महत्त्वाची आहे. त्यांच्या स्त्रीकडे पाहण्यात निरंतर असलेली व कधीही त्यांच्या संवेदनशीलतेला न सोडणारी गोष्ट म्हणजे त्यांची न-नैतिक दृष्टी. न-नैतिक दृष्टीने असे पाहू शकणे हाही आधुनिक दृष्टिकोणाचाच भाग आहे . अशी न-नैतिकता रेग्यांच्या कवितेत या एका



विषयात दिसते आणि तीही खास रेंग्यांची म्हणून मराठी कवितेत पूर्णपणे नवी म्हणावी लागेल. त्यामुळे ती दृष्टी प्रियकराची वा पतीची कशीही असली तरीही वासनापूर्तीचे साधन या दृष्टीने किंवा dehumanised अशा स्वरूपात स्त्री त्या कवितेत न येता सातत्याने एक चैतन्यशील स्त्रोत व म्हणून कवीतील 'मी' ला वा एकूणच पुरुषजातीला चैतन्यदायी अशा रूपात ती येत राहते. स्त्रीकडे असे पाहू शकणे हे आधुनिक काळाशी सुसंगत व नवे आहे. कारण स्त्रीला तिच्या दास्यातून मुक्त करू पाहणारी अशी जी केशवसुतादि कवींच्या कवितेत आधुनिक ध्येयवादी पुरुषाची थोडीफार आधुनिक दृष्टी आपल्याला आढळते तिच्यातदेखील स्त्रीला एक पूर्ण व्यक्ती मानण्याचे कुणी कवी करताना दिसत नाही. कवी विनायकांनी आपल्या काव्यात रंगविलेल्या स्त्रियांची प्रतिमा उदात्त व गौरवशाली परंपरेतील स्फूर्तिदायी, वीर स्त्रिया अशा स्वरूपाची आहे. 'स्त्री आणि पुरुष' या एकाच कवितेत त्यांनी स्त्री आणि पुरुषांच्या मनोवृत्तीतील भेद काहीशा ढोबळपणाने चित्रित केला आहे. फुललेले फूल खुडून त्याचा वास घेऊन, त्याला चुंबून, मस्तकी धारण करून कुस्करून टाकणारा कुणी एक पुरुष आणि त्याचे हे कृत्य पाहून अश्रू गाळणारी एक स्त्री, असे चित्रण केले आहे. जणू स्त्रीची सृजनशीलता आणि पुरुषाची संहारकता यांचेच प्रतीकात्मक दर्शन ही कविता घडवते. परंतु विनायकांच्या कवितेतील हे असे स्त्रीचित्रण अपवाद होय. इतर सारे कवी आपापल्या कवितांमधून स्त्रीला प्रिया, माता, कन्या, कांता, स्फूर्तिदात्री, किंवा कुठल्या तरी निमित्ताने करुणाभाजन इत्यादी विविध भूमिकांमधून पाहतात व चितारतात. स्त्रीचे समग्रत्व जाणून घेऊन त्याचे असे विविधांगी आविष्कार

- जसे रेग्यांच्या कवितेत पाहायला मिळतात - त्या कवींच्या कवितांमध्ये दिसत नाहीत.

रेग्यांच्या स्त्रीकडे पाहण्याच्या या वृत्तीचे अधिक विवेचन करण्यापूर्वी एक गोष्ट नोंदवावीशी वाटते ती ही की रेगे एखाद्या निष्ठावंत (admirer) च्या नजरेने स्त्रीकडे पाहतात. मराठी कवितेत पूर्वी असे जवळ-जवळ न-नैतिक दृष्टीने, एखाद्या बालकाच्या क्रीडासक्त, निरभिलाष नजरेने स्त्रीकडे पाहण्याचा प्रकार माधव ज्यूलियनांच्या बाबतीत झालेला दिसतो. त्यांच्याही पूर्वीच्या काळात तांब्यांच्या दृष्टीतही असा स्त्रीकडे admiration ने बघण्याचा भाग होता. 'भयचकित नमावे लुज रमणी' अप्पारख्या कवितेत तो दिसतो. पण तांब्यांमधला प्रियकर त्या - त्या स्त्रीविषयीची अभिलाषाही लपवीत नव्हता असे वाटते. माधव ज्यूलियनांना स्त्रीविषयक आपल्या भावनेचे नीटसे आकलन झाले नव्हते. ( आणि याचे कारण वा मूळ त्या काळच्या सामूहिक जाणिवेत शोधता येईल. प्रत्येक समाजाच्या जाणिवेचा टप्पा वा टप्पे असतात आणि त्यांच्याविषयी अनुमान करणे त्या त्या काळात बौद्धिक क्षेत्रात वावरणार्या व्यक्तींच्या कृती-उकतीवसून व त्यांना प्राप्त झालेल्या साहित्यिक वा निमसाहित्यिक दस्तऐवजरूपावसून शक्य होते. ) त्यामुळे त्यांची काहीशी संभ्रमित अवस्था आपल्याला आढळते. शिवाय बहुतेक वेळेला त्यांच्या admiration चा विषय झालेली स्त्री ही कृणी तरी विशिष्ट व्यक्ती असे. स्त्रीकडे admirer म्हणून पाहायचे पण तिची अभिलाषा मात्र मनात बाळगायची नाही या 'अपारंपरिक' भावनिक प्रतिसादाचे आकलन त्यांच्या काळातीलच नव्हे तर काहीशा नंतरच्या काळातील ( ? ) ए. आर्. आणि कुसुम जयवंत सारख्या जोडीलाही

झाले नव्हते. त्यांना सुरवातीला त्या नात्याला मानलेले बहीण-भाऊ असे रूप द्यावेसे वाटले किंवा स्वतःची तशी समजूत करून द्यावी लागली. या जोडप्याच्या रोमॅण्टिक कहाणीची परिणती पुढे रूढ साच्यातील विवाहात म्हणजे त्यावेळच्या समजूतीनुसार सुखान्त झाली असेही म्हणता येईल. माधव ज्युलियनाना मात्र त्यासाठी अनेक अर्थाने जबर किंमत मोजावी लागली. त्यांनी ती हसत हसत मोजली, असे म्हणता येणार नाही. या गोष्टीचा येथे उल्लेख करण्याचे कारण असे की रेग्यांच्या कवितेतील दृष्टीचा विचार करताना मराठीतील तिची काही पूर्वावस्था शोधता आली तर पाहावी. माधव ज्युलियनानांमधला हा स्त्रीचा admirer आपल्याला पुढे रेग्यांमध्ये अशा रूपात भेटतो. ( तसा तर तो 'अभ्रम्य परिमनी मोकळ्या लुझिया केसातून' सारख्या मर्दकरांच्या कवितेतूनही आढळतो. ) रेग्यांच्या स्त्रीविषयक दृष्टीने मात्र सातत्याने एक कलात्मक रूपच घेतले. ते प्रामुख्याने कवितेतून वाचकांसमोर आले. त्यांच्या कादंबऱ्यांमधून स्त्रीपुरुषसंबंधांचे रूढ व आधुनिक नमुने विपुल प्रमाणात आढळतात, परंतु ते इथे अप्रस्तुत आहेत.

रेग्यांच्या कवितेतील स्त्रीप्रतिमा वा स्त्रीच्याच संदर्भात कवीने स्वतःला व्यक्त करणे हाच अनुभव त्यांच्या साऱ्या शक्यतांसह व्यक्त झाला आहे. त्याचा काव्यगत प्रत्यय घेताना वाचकाला असे जाणवते की रेग्यांच्या स्त्रीप्रतिमेच्या आकलनात एकीकडे पारंपरिक भारतीय दृष्टिकोन व्यक्त होत राहतो. प्राचीन भारतीय साहित्यातील अनेक मोठ्या कलाकृतीतील वा लोककथांतील स्त्रीरूपांची, नवी दर्शने रेगे घडवीत राहतात. त्यासाठी आदिबंधांचाही वापर करतात. अहल्याच्या मिथकाला नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न

करतात. त्यांतून निर्माण होणार्या स्त्रीरूपांना प्रतीकांचाही अर्थ असतो. उदाहरणार्थ, राधा, अहल्या, उर्वशी, मस्तानी, शहनाज इ. परंतु, ही नवी दर्शने मुख्यतः रेग्यांनी स्वतःसाठी शब्दांकित केलेली दर्शने आहेत. किंबहुना तो रेग्यांचा आत्मशोध म्हणावा लागेल. आणि तो घेताना रेग्यांनी जे काही केले आहे त्याच्या प्राथमिक पातळीच्या पलीकडचे आकलन करायचे म्हटले, तरी त्यासाठी मानसशास्त्रातील जाणीव-नेणीव, आदिबंध, सामूहिक अबोध आदी संकल्पनांचा आधार घेतल्याशिवाय पुढे जाता येत नाही. अर्थात रेग्यांनी आधुनिक मानसशास्त्र अभ्यासून त्यातील संकल्पना आपल्या काव्यात आणल्या असे मात्र येथे सूचवावयाचे नाही. तर रेग्यांनी आजूबाजूच्या प्रखर वास्तवात वावरत असतानाही आपल्या अत्यंत वैयक्तिक अशा संवेदनाप्रधान अनुभविश्वात मग्न होऊन राहणे पसंत केले. त्यांच्या आत्ममग्नतेला अर्वाचीन आणि त्यांच्या समकालीन मराठी कवितेत तरी तोड नाही असे म्हणता येईल. याच त्यांच्या आत्ममग्नतेला चित्रे स्वत्वनिष्ठा म्हणत असावेत. अर्थात आणखीही काही अर्थच्छटा त्या स्वत्वनिष्ठा शब्दात असावी. ती ही की रेगे जेव्हा कवितेतून कुठलीही विचार-भावना-संवेदनात्मक प्रतिक्रिया आविष्कृत करतात तेव्हा ते पूर्णतया स्वत्वनिष्ठ राहतात. आपल्या आविष्काराचा वाचक-रसिक-समीक्षकांवर काय, कसा परिणाम होईल त्याचा विचार करीत नाहीत, किंबहुना आपल्याला वाटते ते, वाटते तशा पद्धतीने व्यक्त करून मोकळे होतात. म्हणजे एक प्रकारे ते वाचकांचा अनुनय करायचे नाकारतात आणि आपल्याला उचित वाटणार्या तऱ्हेने आत्मशोध घेतात. रेग्यांनी ज्या प्रकारे हा आत्मशोध घेतला आहे, त्याचे थोडेसे विश्लेषण केले तरी असे दिसते की रेग्यांची आत्मनिष्ठा ही

पूर्वीच्या स्वच्छंदवादी कवितेतील आत्मनिष्ठेपेक्षा काही एका वेगळ्या पातळीवरील आत्मनिष्ठा आहे. स्त्री हे या सृष्टीतील सृजनशीलतेचे जे दृश्यरूप असते त्याचेच रेगे अनेकविध पद्धतीने चित्र रेखाटतात. म्हणजे म्हटले तर हा आशय जुना आहे. परंतु त्याची मांडणी नवी व अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. एवढी वैशिष्ट्यपूर्ण की रेग्यांची ती एक individuality च म्हणावी लागेल. आणि तेच रेग्यांचे नवेपण आहे. त्यांच्या कवितेची अस्पष्टता नवता आहे. कारण पुरुषाला अशा तऱ्हेने अनेक गोष्टी करायला लावणारी प्रकृती वा माया भारतीय दर्शनाला पूर्णपणे परिचित आहेच. माधव आचवलांना हा दृष्टिकोण मात्र मान्य नाही. ( 14 ) पण रेगे त्या प्रकृतीचे वा मायेचे हे अ-दार्शनिक रूप आपल्या प्रतिभेने शब्दांमध्ये साकार करतात. एका अर्थाने त्यांनी जुन्या वा प्राचीन आशयाला हा नवा अगदी नवा अर्थ दिला. जाणिवेची व्यामिश्रता हे आधुनिकतेचे आणखी एक महत्त्वाचे लक्षण आहे. अनुभव जुनेच पण त्यांच्यातील व्यामिश्रतेस अशा रीतीने शब्दबद्ध करणे आधुनिक व नवे आहे. अर्थात मॉॅकरोंच्या वाट्याला नवकवितेचे प्रणेते म्हणून जशी आणि जेवढी कठोर टीका आली तेवढी रेग्यांच्या वाट्याला आली नाही. त्यांच्या 'लेपट ओले वस्त्र होऊनि?' वर अत्र्यांनी जी काही टीका केली तेवढीच. बाकी बहुतेकांनी रेग्यांच्या या कवितेचे स्वागत केले. अभ्यासपूर्ण अशी विवेचक समीक्षाही रेग्यांच्या कवितेच्या वाट्याला आली. दिलीप चित्रे, प्रा. रमेश तेंडुलकर, प्रा. गंगाधर पाटील व माधव आचवल यांसारख्या समीक्षकांनी रेग्यांच्या कवितेवर समीक्षा लिहिली. रेग्यांनी आशयाच्या बाबतीत काहीही दोष नवेपण दिलेले नाही हे जरी खरे असले तरी त्यांनी स्त्रीविषयीच्या पुरुषाच्या

सनातन आकर्षणाला नव्या कलात्म खास व्यक्तिगत शब्दरूपात साकार केले आहे. इथे आणखी एक गोष्ट ध्यानात ठेवावी लागेल की रेगे स्त्रीसंबंधीच्या ज्या ज्या काही संवेदना-भावना- विचारात्मक प्रतिक्रिया त्यांच्या सगळ्या कवितेमधून व्यक्त करतात तेच सारे एखाद्या माणसाने नेहमीच्या बोलण्यात चारचौघांना बोलून दाखविले तर ते लोकांना फारसे स्वण्याची शक्यता नाही. कृणी मानसशास्त्राशी परिचित माणूस या प्रकाराला व्हायुरिझम म्हणेल. असे असताना हे जे सारे काव्यत्वाच्या पातळीला पोहोचते ते कसे हा मुद्दा महत्त्वाचा ठरतो. येथेच आपल्याला भारतीय साहित्यशास्त्रातील साधारण्याची उपपत्ती उपयोगी ठरेल असे म्हणता येईल. कारण रससिद्धतामध्ये जसे शेवटी काव्यगत पात्रे व प्रसंगामधून निर्माण होणारी भावस्थिती ही व्यक्तिनिरपेक्षतेच्या पातळीवर जाऊन आस्वाद्य बनते, तसेच येथेही घडते असे म्हणणे योग्य ठरेल.

रेग्यांच्या कवितेत येणारा हा जो स्त्रीविषयक विविधरूपी अनुभव आहे त्याचा अन्वयार्थ लावण्याचे एक साधन म्हणजे त्याची आदिबंधात्मक पद्धतीची समीक्षा होय. साधारणतः सुरवातीपासून ते 1974-75 पर्यंतच्या रेग्यांच्या कवितांचा सखोल अभ्यास 'सुहृद्गाथा' या निवडक कवितासंग्रहाच्या प्रदीर्घ प्रस्तावनेतून व विवेचक टिपामधून मांडताना प्रा. गंगाधर पाटील यांनी या समीक्षापद्धतीचा अवलंब केला आहे. कार्ल गुस्ताव्ह युंग या मानसशास्त्रज्ञाने मांडलेल्या सामूहिक अबोध्याच्या उपपत्तीवर आधारित अशी ही समीक्षापद्धती असून मानवी मनात सामूहिक अबोधान पुढील पिढ्यांकडे सर्कात हे आलेल्या आदिबंधाच्या कल्पनांचा पाठपुरावा करीत साहित्यकृतींचा अन्वयार्थ लावणे हे

उद्दिष्ट असते. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी प्रामुख्याने या पद्धतीचा वापर करून रेग्यांच्या कवितांचा अन्वयार्थ लावला आहे. प्रा. गंगाधर पाटील आपल्या या प्रस्तावनेत जे म्हणतात त्याचा आपल्याला या साधारण्याच्या मुद्याच्या संदर्भात सरळ आधार घेता येईल.

" ..... कवितेत कवी वास्तवतेच्या वा प्रत्यक्षाच्या ऐंद्रिय पातळीवरून ( Perception ) अनुभव घेत नाही. कारण कवीची कल्पनाशक्तीच आपला प्रतिमाव्यापार वास्तव आणि भूत यांच्यापासून अलग राखित असते. .... कविता हाच एक वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव असतो. हा अनुभव शब्दस्वरूप परंतु कल्पकतापूर्ण असतो. कवितेत कवीची संवेदनशीलता अभिप्रेत विषयाचा अनुभव कल्पकतेने ( इमॅजिनेटिव्हली ) घेत असते. या कल्पकतापूर्ण अनुभवपक्रियेत कवी शब्दांच्या साहाय्याने अर्थरूप, अशी एक संभवरूप सौंदर्यवस्तू निर्माण करीत असतो. कविता किंवा काव्यात्म अनुभव म्हणजे सर्जनशील मनाची कल्पकतापूर्ण शब्दतंद्रा. या अशा प्रकारच्या शब्दतंद्रेला वा अनुभवक्रियेला काव्यतंद्रा ( Poetic Reverie ) म्हटले जाते. .. ही काव्यतंद्रा कवितेच्या रूपाने वा काव्यात्म प्रतिमेच्या रूपाने वाचकांसमोर असते. कवीची काव्यतंद्रा म्हणजेच लिखित कविता. " ( 15 )

रेग्यांच्या कवितेमध्ये स्त्रीची जी अनेकानेक रूपे चित्रित झाली आहेत त्यांत स्त्री बाला, मुग्धा, प्रेयसी, पत्नी, माता, आदिमाता अशा अनेक स्वरूपात येते. माणसाच्या अनुभवविश्वात स्त्रीचे साधारण जेवढे व जसे स्थान असू शकते ते सारे रेग्यांच्या कवितेत मूर्त होऊन येते. 'शहनाज', 'उर्वशी', 'अहल्या', 'मस्नानी', 'शार्लट की.', 'लवलव', 'पाहिले न पाहिले', 'पुनर्भेट', 'तू नाही मला पाहिले' अशा अनेक कवितांमधून येणारा रेग्यांच्या स्त्रीविषयक अनुभव या

आदिमातेचा अनुभव असतो, असे प्रा. गंगाधर पाटील म्हणतात. ( 16 )

माणसाचा स्त्रीविषयक पहिला अनुभव हा मातेचा असतो. तीच त्याची पोषणकर्त्री, धात्री, रक्षणकर्त्री, आणि आश्वासक शक्ती म्हणजे जणू देवताच असते. विश्वातल्या त्याच्या आगमनानंतरच्या प्रत्येक क्षणी लाभणाऱ्या तिच्या आधारामुळे तो तिच्या ठिकाणी विलक्षण दैवी शक्तीचाही अनुभव मानसिक पातळीवर कल्पनेने करू लागतो आणि त्यातूनच स्त्रीची आदिमातेची प्रतिमा तयार होते. एकीकडे त्याच्या व्यक्तिगत अनुभवातील मातेची प्रतिमा आणि दुसरीकडे मानवाच्या सामूहिक अबोधातील ( Collective Unconscious ) आदिमातेची प्रतिमा या दोन्ही एकरूप होतात आणि त्याला सतत आश्वासक, प्रेरक होत राहतात व त्याला सर्व प्रकारच्या अनुभवालाही प्रवृत्त करित असतात. " आदिमातेचा हा आदिबंध मानवाच्या सांस्कृतिक व व्यक्तिगत भावविश्वात ' सार्वत्रिक नेणिवेच्या ' ( The Collective Unconscious ) अव्यक्तपणे नांदत असून तो समाजमनावर आपला प्रभाव गाजवीत कार्यशील होत असतो. हाच अव्यक्त व अंतःस्थ आदिबंध प्राचीन कथा-पुराणे, शिल्प, चित्र, साहित्यादी कला यामधून आदिमाता श्रीमहालक्ष्मीच्या रूपाने मूर्त झालेला आढळतो. ... लक्ष्मी, सरस्वती, काली, तारा, दुर्गा, रेणुका, ही आदिशक्तीचीच रूपे किंवा आदिप्रतिमा होत. या आदिप्रतिमांना ( Primordial images ) आपल्या मनाबाहेर सांस्कृतिक भावविश्वात स्थलकालनिबद्ध असे वस्तुनिष्ठ अस्तित्व प्राप्त झालेले असते."



ही स्त्रीप्रतिमा रेग्यांना खूपच विविध रूपांमध्ये भेटते. राधा ही तर त्यांच्या कवितेतील आदिप्रतिमाच म्हणावी लागेल. ती त्यांच्या 'त्रिधा राधा,' 'बुंधी,' 'संग,' 'भान,' 'चापेयाची पिवळी पवळण,' 'राधा' अशा अनेक कवितांसारखीच ' द्वारिकेत राधिका' ( सुहृद्गाथा, पृ. 86 ) या कवितेतही आढळते. भारतीय मनामध्ये या राधेने एक आगळेच स्थान प्राप्त केलेले आहे. शृंगार, प्रेम, सर्जन, करुणा, आनंद, उत्कट भक्ती या भावनांसाठी अनेक कवि-कलावंत-साहित्यिकांनी या आदिप्रतिमेचा आपापल्या कलाकृतींमध्ये वापर करून घेतलेला आहे. रेग्यांच्या या कवितेत आपल्याला आढळणारी राधिका ही एक वेगळीच, बहुधा इतर कवींना ज्या रूपात भेटलेलीच नाही, तशा रूपात कवीला भेटलेली आहे. ती अशी :

" द्वारिकेत राधिका "

फाल्गुन, 1893

झेलिले / न पुंजके ( 5 + 6 = 11 मात्रा )

झेलिलें / तुलाच मी ( 5 + 6 = 11 मात्रा )

गुलाल लाल / शुभ वा ( 7 + 5 = 12 मात्रा )

तूच तूच / त्यांत मी ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

अंग अंग / पांखुनी ( 6 + 6 = 12 मात्रा )

उरी शिरी / विदेह देहि, ( 6 + 7 = 13 मात्रा )

वर्षसी / असा-तसा ( 5 + 6 = मात्रा )

की मीच एक/ न्हाणुडी ( 8 + 5 = 13 मात्रा )

कान्हूडाहि / रू तसा ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

अंग अंग/ अंगुनी ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

काय लिप/ तां उभी ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

काय राहि/ लै सुर्थे ? ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

झारिकेंत राधिका ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

राधिकाच/ मी मुदै ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

रंग रंग/ होउनी ( 6 + 5 = 11 मात्रा )

मुंबई, 6-7-1972

( अनीह, पृ.13 )

या कवितेच्या सुरवातीला कवितेतील भावानुभव थोडा अधिक स्पष्ट करणारी एक प्रास्ताविक टीप कवीने दिलेली आहे. ( 18 ) कृष्णकथेत राधा झारकेत कधीच गेलेली दिसत नाही. तशी ती तिथे कधी पोचलीच नव्हती. परंतु कवीचा या कवितेतील भावानुभव असा की झारकेतील शंखझार येथे असलेल्या अंतःपुरात श्रीकृष्ण, रुक्मिणी, सत्यभामा, जांबवंती या सगळ्यांची मंदिरे आहेत. तिथे श्रीकृष्णाच्या आरतीच्या वेळी गर्भागारातून गुलाल व पांढरा अबीर उधळतात. तेथे राधा न दिसलेल्या कवीच्या मनातील राधाभाव एका अर्थाने ' इलला ' आणि राधेशिवाय कृष्णाची कल्पना न करता येणाऱ्या कवीच्या कल्पक मनात राधा प्रगटली. ती जणू गर्भागारातील मूर्तीकडे पाहू लागली आणि गर्भागारातून उधळल्या जाणाऱ्या त्या गुलालातच तिला तो कृष्ण भेटला. त्या लाल रंगी कृष्णरूपाला ती जणू अंगांगावर झेलू

लागली. डेलून त्यात हरपू लागली. कवीच्या मनातल्या राधेच्या रूपाने जणू राधाच द्वारकेत पोचली. हा कवीचा भावानुभव, राधाकृष्णप्रेमातील त्यांच्या अद्वैताची एक विलक्षण अवस्था कवीने शब्दोत्त वाचकांसमोर मांडला आहे. या आशयाकडे आपण वाचक शब्दांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण मांडणीतूनच पोचतो. द्वारका हे एकीकडे श्रीकृष्णाच्या जीवितकर्तृत्वाचा कळस. ( तिथेच तो शेवटी निजधामासही गेला.) तेव्हा द्वारका या शब्दात संबंध कृष्णचरित्राचा व्यापक अर्थ सामावलेला आहे. गोकुळात कृष्णाने जे काही केले ते प्रामुख्याने बाळक्रीडा व रासक्रीडा. यामध्ये त्याची सखी म्हणजे राधा. पण या द्वारका आणि राधा यांना असे अनोख्या पूर्ण नव्या पद्धतीने एकत्र आणताना शीर्षकात या सर्वपरिचित द्वारकेचे एक लघुरूप द्वारिका असे बनून येते. पुढचा शब्द राधिका आहे, तोही राधेचे लघुरूपच होय. त्यामधून राधेच्या मनातील निष्पाप शैशवभाव व्यक्त होतो. द्वारिका आणि राधिका या दोन शब्दांमध्ये एक यमक आहेच. अशा यमकांना निव्वळ लयतालाचे प्रयोजन नसते तर आशयाच्या बांधणीतला किंवा रचनेतला तो महत्त्वपूर्ण हुवा असतो. ' द्वारिकेत राधिका' सहा आणि पाच मात्रांची आवर्तने असलेली ही ओळ कवितेचे शीर्षक असून ते सुरवातीलाच एक छोट्यासा आश्चर्याचा धक्का देते कारण राधा द्वारकेत कधी गेलीच नव्हती. त्या शीर्षकाखाली. - रेग्यांच्या एका विशेष लकबीप्रमाणे - हिंदू पद्धतीचा महिना व शक - फाल्गुन शके 1893 दिलेला आहे. म्हणजे रंगोत्सवाचा किंवा गुलालोत्सवाचा महिना. कवितालेखनाची तारीख मात्र सहा जुलै 1972 अशी आहे. म्हणजे कवीच्या भावानुभूतीचा आणि कवितानिर्मितीचा दिवस वेगवेगळा आहे. त्या दिवसात श्रीकृष्णमंदिरात आरतीच्या वेळी गेलेल्या कवीने गाभान्यातून उधळला गेलेला तो

गुलाल व शुभ अबीर स्वतःच्या अंगावर डोलला आणि त्याला राधाकृष्णाच्या अद्वैताची ती विलक्षण अनुभूती आली. एरवी भारतीय पद्धतीने राधाकृष्ण या जोडशब्दात भारतीय भगवतगणांनी शेकडो वर्षे, हजारो गीतांमधून, भजनांमधून ते अद्वैत पाहिलेले व गायिलेले आहे. ( अर्थात राधा ही व्यक्तिरेखा भारतीय जनमानसात जी एवढी घट्ट रुजली आहे ती भागवतातील राधा आहे. महाभारतात राधा नाही. हे आपण जाणतोच, तसेच कवि-साहित्यिकांच्या दृष्टीने कृष्णाचे अत्यंत मोहक आणि लाघवी रूप हे प्रामुख्याने भागवतातील कृष्णकथेमधील असून कृष्णकथेचे संयुक्त म्हणजे महाभारतातील आणि भागवतातील असे दोन्ही कृष्णकथांचे एकत्रीकरण ज्यात झालेले आहे असे स्पष्टी आज जास्तीत जास्त लोकप्रिय आणि अर्थातच कवि-साहित्यिकप्रिय आहे. आणि ते तसे करण्यात पुराणिक-कीर्तनकारांचा आणि अनेक संस्कृत प्राकृत ग्रंथकारांचा हातभार गेली शेकडो वर्षे लागला आहे. हेदेखील आपण ध्यानी ठेवले पाहिजे.) ज्याला प्रत्यक्ष कृष्णाच्या चरित्रात, म्हणजे महाभारतातील कृष्णचरित्रात स्थान आहे अशा स्थळी कवीने आजच्या काळात ते ' अनुभवले ' आणि 'द्वारकेत राधा कधी पोचलीच नव्हती'; ही बहुमान्य, लोकप्रिय आणि रुढ कृष्णचरित्रातील उणीव ( ? ) अशी पूर्ण करून घेतली. रेगे त्यांच्या संबंध काव्यजीवनातही त्यांचा स्वतःचा अद्वैतवादी दृष्टिकोण वेगवेगळ्या पद्धतींनी आविष्कृत करीत असतात, हे या कवितेच्या निमित्ताने पुन्हा एकदा प्रत्ययाला येते. रेगे अद्वैतवादी आहेत, असे त्यांच्या अनेक कवितांवरूनच नव्हे तर त्यांच्या कादंबऱ्यांवरूनही ध्यानात येते. किंबहुना त्यांचे आत्मवादी - चिद्धादी - अनंततावादी असण्याने त्यांच्या 'मातृका' या कादंबरीत कोणता उणेपणा

निर्माण झाला त्याचे अत्यंत विस्तृत विवेचन डॉ. विलास सारंग यांनी केलेले ते जिलासूंनी मुळातून वाचणे योग्य ठरेल. ( 19 ) रेग्यांच्या कादंबरीच्या संदर्भात कुठलीही चर्चा आपल्या प्रस्तुत विषयाच्या कक्षेबाहेर असल्याने हे कादंबरीविषयक विवेचन येथेच सोडून देऊन आपण पुन्हा रेग्यांच्या कवितांकडे व विशेषतः ' द्वारिकेत राधिका ' या कवितेकडे वळणे योग्य ठरेल.

गुलाल अंगावर झेलणार्या राधेला वाटते की आपल्या उरी, शिरी, देह नसलेल्या देहावर ( या क्षणामध्ये राधेला जे अस्तित्व आहे ते कवीच्या मनातच आहे, म्हणून विदेह देहि ) गुलालाचा डोणारा वर्षाव म्हणजे त्या कृष्णानेच घेतलेले ते श्यामल शैशव रूपच गुलाल होऊन तिच्या अंगावर उधळले जात आहे. गोरी असलेली राधा आणि उधळला व मिसळला जाणारा लाल गुलाल आणि पांढरा अबीर या सार्यातून कृष्ण गुलालरूपात तिच्याशी एकरूप होऊन पुन्हा तिच्याच अंगावर वर्षत राहिला आहे. एकप्रकारे कृष्णाचे आणि तिचे अद्वैतच त्यातून तिला व अर्थात कवीला पुनःपुन्हा प्रतीत होत राहिले आणि त्याचेच हे शब्दरूप म्हणजे ही कविता होय. पहिल्या कडव्याच्या शेवटी 'अंग अंग पांखुनी'अशी जी ओळ येते तिच्यातील पांखुनी हा शब्द पाहण्यासारखा आहे. सवयीने तिथे माखुनी असा आला असता, परंतु रेगे आपल्या राधेच्या भावानुभवाशी सुसंगत असा शब्द तिथे योजतात. पाखुनी म्हणजे धुवून. प्रक्षाळणे हा शब्द आपल्याला परिचित आहे, त्याच शब्दाचे हे प्राकृत रूप आहे. गुलाल अबीराने राधेचे अंग प्रक्षाळले जाते. पुढे ती काया शुद्ध झाली असा उल्लेख शेवटच्या कडव्यात येतो, त्या अर्थाशी हा पाखुनी शब्द अगदी सुसंगत आहे.

या रचनेमध्ये आद्यतालकपूर्व असे बहुधा अकरा अकरा व क्वचित बारा वा तेरा मात्रांच्या पाच पाच चरणांचे एक कडवे अशी तीन कडवी आहेत. मात्र पहिल्या कडव्यातील तिसरी ओळ बारा मात्रांची आहे व तिच्यात मात्रांचे सात आणि पाच असे गट पडतात तर बाकीच्या बहुतेक ओळींमध्ये अकरा मात्रा असून त्यांचे गट पाच, सहा / पाच सहा असे आहेत. या सगळ्या रचनेतील गेयता ही ज्या प्रसंगीचा भावानुभव येथे शब्दांकित झाला आहे त्याच्याशी संबद्ध आहे. दुसऱ्या कडव्यामध्ये पहिला आणि तिसरा चरण हे तेरा मात्रांचे आहेत, तर दुसरा आणि चवथा आणि पाचवा चरण हे बाकीच्या सगळ्या कवितेतील चरणांसारखेच अकरा मात्रांचे आहेत. हा मात्रांचा हिशोब अशासाठी की त्यातून रेग्यांनी या गीतात वापरलेली छंदोबद्ध रचनेतील लवचिकता ध्यानी यावी. तथापि मात्रासंख्येमध्ये फरक पडूनही या गीताच्या चालीत तिन्ही कडव्यामध्ये काही फरक पडत नाही. कारण प्रत्येक चरणाच्या शेवटचे अक्षर दीर्घ असल्याने दोन मात्रांचे आहे. अपवाद देहिं या दुसऱ्या कडव्यातील पहिल्या चरणाच्या शेवटी येणाऱ्या शब्दातील शेवटच्या अक्षराचा. मुद्दा असा की पदांमध्ये ज्या प्रकारची गेयता असते तीही कवीला येथे आपल्या रचनेचा अपरिहार्य असा भाग करावयाची होती.

रुद्र अर्धने मराठी समीक्षित ज्याला सामाजिक जाणिवेच्या कविता म्हणतात, त्याही प्रकारच्या काही चांगल्या कविता रेग्यांनी लिहिल्या आहेत. -' हात धंड ' ( सुहृद्गाथा पृ.60 ) आणि ' निष्कामितांचे डोळे ' ( सुहृद्गाथा पृ.59 ) या कविता या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. त्यांच्या शेवटच्या ' अनीह ' या संग्रहामध्ये ' गोविंद ' ,

' महिषासुर', ' मंडल ' , ' प्रवासी ' , ' भेद ' , ' मौन ' , ' दार ' , ' तो ' , ' पळस',  
 ' रामसफर', ' वेगळे', ' शिल्प ' , ' नाद', ' सांगणे ' , ' अपराहन ' , ' आस्वास ' , ' विसावा ' ,  
 ' प्रकाश', ' दग ' , ' कवितेला जपायला हवे ' ! ' पुस्तक ' , ' काळ आणि वेळ ' , ' केसुड ' ,  
 ' आंधळे ' , ' झुयादि ' . , ' फुले वैचताना', ' दूर', ' पाणी', ' गाणे', ' रातोत्पल', ' काहीच  
 हरवत नाही ' , ' बंध ' , ' चंद्र ' , ' फूल ' , ' चांदण्या', ' दर्शन ' ह्या 95 पैकी छत्तीस कविता  
 स्त्रीशिवाय इतर विषयावरील आहेत आणि त्यांतील काही लक्षणीयही आहेत, पण स्त्रीविषयक  
 वा सृजनोत्सुकतेच्या आशयापेक्षा वेगळा आशय मांडणाऱ्या कवितांच्या तुलनेने डाव्या  
 ठरतात.

रेग्यांनी कवितेच्या रचनारूपात काय केले आहे त्याचे काही  
 कवितांच्या आधारे स्वरूप पाहता येईल. उदाहरणार्थ 'रेषा', 'पाहिले न पाहिले?' 'शहनाज',  
 आदी कवितांचे या दृष्टीने विश्लेषण करता येईल. उदाहरणार्थ शहनाज ही कविता तिच्या  
 दीर्घतेमुळे व तिच्यातील कथनामुळे - ते काहीसे गूढ, स्वप्नवत् वाटले तरी - कथाकाव्याच्या  
 जवळ जाते, परंतु त्या अनुभवातील कथात्मकता साकार होते ती काहीशी नवकथेच्या  
 मांडणीच्या अंगाने. मात्र हे करताना त्यांनी अभिव्यक्तीच्या संदर्भात काही अत्यंत विलक्षण  
 असे प्रयोग केले आहेत, हेही ध्यानी घेते. रेग्यांना आधुनिकवादी कवींच्या पहिल्या  
 पिढीतील महत्त्वाच्या कवींचे स्थान दिले जाते, ते अशासाठी की त्यांनी जुन्या वा एका  
 अर्थाने सनातन आशयाला नवे रूप दिले. जुन्याला नव्याच्या संदर्भात बदलण्याचा,  
 प्रस्तुत करण्याचा प्रयत्न केला. आणि हे करण्यासाठी प्रामुख्याने भाषेतील शक्यतांचा शोध

धेतला. या संदर्भत आणखीही एक महत्त्वाची गोष्ट अशी की त्यांच्या कवितेत येणारी स्त्री ही कुठलीही नामरूपदेहधारी विशिष्ट स्त्रीव्यक्ती नसून ते यच्चयावत स्त्री- तत्त्वाचेच भिन्न भिन्न रूपांमधील आविष्कार आपल्या कवितांमधून घडवीत राहतात आणि जिथे पौराणिक कथांमधील म्हणजे मिथकांमधील स्त्रीच्या रूपांचा वेध कवी घेतो तिथेही काही नवा अर्थ त्या मिथकाला देण्याचा वा त्यातून प्रतीकात्मक नवा अर्थ सूचित करण्याचा रेणू प्रयत्न करतात. उदाहरणार्थ उर्वशी, अहल्या, राधा, इत्यादी. 'अहल्या मध्ये पूर्णपणे वेगळा आशय सूचवला जातो तो असा की इंद्राने केलेल्या फसवणुकीतूनही अहल्येच्या वाट्याला एक विलक्षण हवाहवासा वाटणारा अनुभव आला होता आणि तो तिला तिच्या शिलावस्थेतसुद्धा तशा अर्थाने आठवतो.

अज्ञानसुद्धा या माझ्या शिळेतून मला तेव्हा आठवतं

अवेळीच्या बहाळीला.

भर रात्रीच्या दिवसाला

आकार नव्हता;

आस नव्हता;

हजार फक्त डोळे होते,

आग होती.

धुंद धुतली उधाणाची लाख लाख फुलं होती.

वरती वरती सरमिसळ विरधळत होतं;



आकाशाच्या पाकळ्या पाकळ्या मला झेलून घेत होत्या;

... इतर कुठे तरी सुख सारं दाटत होतं.

जागत होतं --

हजार फक्त डोळे होते,

प्रत्येकात मी तीच होते.

.....

जड माझी मीच शिळा कोण जाणे कसल्या तरी

उद्धाराची वाट होउन पहात होते.

इंदाने अहल्येचा गौतम ऋषीच्या रूपात येऊन उपभोग घेतला हा पारंपरिक नीतीच्या दृष्टीने व्यभिचार होता आणि त्या दोघानाही शाप देऊन गौतम ऋषीने पारंपरिक न्यायनिवाडाही केला. परंतु अहल्येला तो एक विलक्षण मुक्तीचा हवाहवासा वाटणारा अनुभव होता आणि ती आपल्या शिलारूपातही तो संस्मरणीय मानते. हा अर्थ नवा आहे. पारंपरिक नीतीकल्पनेहून पूर्णपणे विपरीत अशी नीतीकल्पना मांडणारा म्हणजे अशी नवी नीतीकल्पना सूचित करणारा आहे. या आणि अशाच कवितांमधून दिसणाऱ्या दृष्टीमुळेच दिलीप चित्र्यांना - जे स्त्रीपुरुषसंबंधांच्या बाबतीत जवळजवळ मुक्त संबंधांचा पुरस्कार करणारे आहेत, असा त्यांच्या कथा-कविता इत्यादी साहित्यावसून समज होतो - रेग्यांची नीती ही आधुनिक वाटत असावी, असे म्हणता येईल. अर्थात रेग्यांची ही स्त्रीपुरुषसंबंधांबाबतची नवी वा आधुनिक दृष्टी फक्त 'अहल्या' या एकाच कवितेत दृष्टोत्पत्तीस येते, असे मात्र नव्हे. येथेच आपल्याला

महेंकरांनी लेखनपूर्व आणि लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेच्या संदर्भात दिलेले उदाहरण आणि सल्लाही आठवायला हरकत नाही. त्यांच्या मते त्या उल्लूपणाच्या उदाहरणात त्यांनी असे सांगितले होते की एखाद्या सुंदर स्त्रीला पाहून पाहणा-या एखाद्याची भावना जर फक्त इंद्रियनिष्ठ सुखाची असेल तर त्याने उत्तम मार्ग म्हणजे आपल्या भावनेला वाङ्मयरूप देण्याचा प्रयत्नच न करणे, पण तितका मनोनिग्रह झाला नाही व लेखन अपरिहार्यच झाले, तर निःशकपणे आपली खरी भावना त्याने वर्णन करावी. ( 20 ) मुळात ऑगस्ट 1935 मध्ये महेंकरांनी दिलेला हा सर्वसाधारण सल्ला रेग्यांनी पूर्ण गांभीर्याने घेतला की कसे ते आज सांगता येत नाही. परंतु कुठल्याही स्त्रीसंबंधीच्या ज्या ज्या इंद्रियनिष्ठ भावना, विचार वा संवेदना वा त्यातून निर्माण होणाऱ्या नेतरच्या विचार-भावना-संवेदनात्मक प्रतिक्रिया असतील त्या त्यांनी आपल्या रचनांमधून मांडल्या आहेत. मग त्या ' सुग्धा', ' चुकूर', ' कृतकप्रौढा', ' संकेत', ' सांख्यजा', ' धोरवी', ' कितवा', ' आणि म्हणूनच', ' लंपट ओले वस्त्र होउनी', ' खुणा', ' लाल नाजूक ती तशी', ' एक तशी ती', ' झकक तुडी रे काकू', ' मालण', ' सल्लवस्थ', ' ती नको म्हणाली', ' मी ही घरातली', ' सासुरवासिण', ' जिप्सी', ' मस्तानी', ' किल्ले जोबन', ' जाशिल त्याला जे सामोरी', ' दोनच दिवसांनी', ' लीलारति', ' ही आहे अगदी साधीशीच कहाणी', ' गोफ', ( या सर्व कविता ' दोला ' या संग्रहाच्या पहिल्या आवृत्तीतील आहेत. ) अशा कोणत्याही कविता असोत, त्या सगळ्या कवितांमध्ये ते इंद्रियनिष्ठ संवेदना, भावना व विचार त्यावर तथाकथित अभ्यपणाचे संस्कार न करता व्यक्त करतात. या, विशेषतः ' दोला ' आणि ' गंधरेखा ' या संग्रहांमधील कविता

पाहूनच 1955 च्या सुमारास नुकत्याच सुरु झालेल्या आणि 1960-65 च्या दरम्यान अत्यंत भरास आलेल्या लघुनियतकालिकांमधील अगदी नव्या जाणिवेच्या कवींनाही रेग्यांची कविता जवळची आणि आपली वाटली असे म्हणता येते. येथे आवर्जून एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे की रेगे हे या संतप्त पिढीच्या कवींच्या तुलनेने खूपच आधीच्या पिढीतील कवी आहेत आणि तरीही त्यांची कविता या बहुतेकांना विशेष भावते, जवळची वाटते, तिच्यासंबंधी त्यांना गौरवाने बोलावे- लिहावेसे वाटते. उदाहरणार्थ दिलीप चिप्यांचा रेग्यांच्या तोपर्यंतच्या समग्र कवितेवरचा लेख ऑक्टोबर 1968 मधील आहे, हे या संदर्भात <sup>अत्यंत</sup> लक्षणीय आहे.

- : रेग्यांच्या कवितेतील आशयाविष्काराची वैशिष्ट्ये : -

रेग्यांच्या व मठेकरांच्या काव्यकर्तृत्वामध्ये काही गोष्टी समान आहेत. त्या दोघांनीही जवळजवळ -हास पावू लागलेल्या मराठी कवितेच्या परंपरेमध्ये नव्याने जैतन्य ओतले. " या दोघांच्याही आधीच्या काळातील म्हणजे साधारणतः 1920 ते 1940 या दोन दशकांमधील मराठी कविता ही इंग्रजीच्या वसाहतवादी प्रभावानून निर्माण झालेल्या स्वच्छंदवादाचा क्षीण आणि निर्जिव असा आविष्कार होती. " (21) मात्र मठेकरांच्या कवितेतील नवतेपेक्षा रेग्यांच्या कवितेतील नवता ही अगदी वेगळ्या प्रकारची आहे. कवितेचे विषय, तंत्र आणि शैली या तीनही अंगांमध्ये रेग्यांनी केलेल्या परिवर्तनाचा आपण सविस्तर विचार करणार आहोत. काही समीक्षकांनी- विशेषतः पारचात्य वाङ्.मयीन परंपरेशी परिचित

असणाऱ्या समीक्षकांनी - या दोघांच्या कार्याची तुलना इंग्रजी कवितेत इझरा पाउंड आणि इलियट या दोघांच्या कार्याशी केली आहे. दोघांनाही पाश्चात्य परंपरेच्या प्रभावातून व विशेषतः वसाहतवादी मानसिकतेमधून आलेल्या स्वच्छंदवादापेक्षा आपल्या प्राचीन काव्यपरंपरेकडे जाणे जास्त आवश्यक आणि अपरिहार्य वाटले. स्वच्छंदवादाशी निगडित असलेल्या गोष्टीबाबत भ्रमनिरासाला सुस्वात झाली होती. साहजिकच आपल्याकडे स्वच्छंदवादाच्या जोडीनेच आलेले ध्येयवाद, मानवतावाद इत्यादी शब्द निव्वळ पोकळ वाटू लागले होते. उदाहरणार्थ बुद्धिप्रामाण्यवाद, स्वप्नशीलता, ध्येयवाद, विज्ञाननिष्ठा, मनुष्याचे भवितव्य त्याच्या हाती आहे असा विश्वास, ते भविष्य धडविण्यासाठी चालविलेली धडपड, व त्या धडपडीची निष्फळता, इत्यादी. हा सगळा आधुनिकवाद्यांच्या प्रतीतीचा भाग आहे. तो इंग्रजीतील आधुनिकवादी कवितेत जसा व्यक्त झाला तसाच तो पढिल्या मराठी आधुनिकवादी कवितेत म्हणजे मढेकरांच्या कवितेतही व्यक्त झाला हे आपण पाहिले आहे. या सगळ्या संदर्भात, मानवता नावाच्या अनिलांनी धडविलेल्या/ शोधून काढलेल्या मुक्तछंददांतर्गत विशिष्ट छंदासंबंधीचा सारा प्रकार हा तर माधव ज्यूलियनांच्या ' छंदोरचना ' या ग्रंथाच्या ( 1937 ) प्रेरणेतून निर्माण झालेला एखादा यांत्रिक व मेड टू ऑर्डर प्रकारचा आविष्कार आहे की काय अशी शंका येते.

मढेकर आणि रेगे हे दोघेही प्राचीन परंपरेकडे वळले कारण त्यांना दोघांनाही आपल्या मुळांकडे जावयाचे होते. आपली प्राचीन परंपरा अधिक अस्सलपणाने देशी आहे याची दोघांनाही खात्री होती. तसेच आधुनिकवादी साहित्यिकांची ही एक

आपोआपच प्रवृत्ती होते की त्याला आपल्या म्हणजे आपण ज्या परंपरेत जगत, वाढत आहोत तिच्या मुळांचा शोध घ्यावासा वाटतो. तेव्हा या दोघांचेही प्राचीन परंपरेकडे वळणे हे असे मुळांचा शोध घेणे आहेच. ( मराठी कादंबरीच्या संदर्भात पुढे 1963 मध्ये नेमाड्यांनी ' कौसला ' मध्ये असेच केले. ते भाषेसाठी आणि कथनशैलीसाठी महानुभाव गद्याकडे वळले, कारण कादंबरीसारख्या कथनप्रधान वाङ्मयप्रकाराला ख-या अर्थाने उपयुक्त आणि नव्या कादंबरीला अनुकूल अशी मराठी भाषेची मुळे तिथेच सापडणे शक्य होते. ) मढेकरांनी अर्थात या परंपरेची पाश्चात्य परंपरेशी सांगड घातली व त्यांच्या कवितेत ती अत्यंत स्पष्टपणे उद्गून दिसते. रेग्यांच्या कवितेच्या बाबतीत ती एवढ्या स्पष्टपणे/दोबळपणे जाणवत नाही. मात्र या दोघांच्याही प्राचीन परंपरेचा शोध घेण्यामध्ये काही व्यक्तिविशिष्ट व कविप्रकृतिविशिष्ट असा ठळक भेदही आहे. मढेकर प्राचीन परंपरेतील संतकाव्याचा विशेषतः ज्ञानेश्वर, तुकाराम व रामदास यांचा आधार घेतात तर रेगे संस्कृत परंपरेतील वैदिक ऋचा व प्राकृत परंपरेतील हालाच्या गाथासल्लसईकडे आणि त्याच वृत्तीशी जुळणा-या लावणी या प्रकाराकडे वळतात. एखादा दुसरा अपवाद वगळता रेग्यांनी लावण्या लिहिल्या नाहीत पण स्त्रीच्या सृजनोत्सुकता या एकाच विषयाला आपल्या काव्यात केंद्रवर्ती स्थान देताना स्त्रीकडे लावणीकारांच्या इन्द्रियनिष्ठ नजरेतून पाहिले आणि त्यांची शब्दकळाही उचलली असे दिसते. ( याचा सविस्तर विचार शब्दकळेच्या संदर्भात आपण पाहणार आहोत. ) संतोना जी सामान्य माणसाविषयीची ' बूडती हे जन न देखवे डोळा ' अशा जातीची कणव होती तशी कणव मढेकरांना आहे. ( ' आहे विज्ञान-महंत आणि भावनेने

संत ' ) मात्र संतांनी केला तसा ' झडझडोनि वदिला ऊठ' , ' आपली आपण करा सोडवण ' अशा त-हेचा उपदेश ते सामान्य जनांना करू धजत नाहीत वा करू शकत / इच्छित नाहीत. तर रेगे आजूबाजूच्या वास्तवाची द्योबळपणे दखल देण्याऐवजी वा रात्रंदिन असलेल्या या युद्धप्रसंगाचे चित्रण करण्याऐवजी स्त्रीच्या आणि मातेच्या आदिप्रतिमेकडे वळून तिथून आपली या युद्धप्रसंगाला सामोरे जाण्याची उर्जा प्राप्त करीत राहतात. " अशेष युद्धातील संहाराच्या आजच्या स्वरूपापेक्षा संहार ह्या सनातन सत्याकडे त्यांचे लक्ष अधिक आहे. आजच्या जगाशी त्यांना काही कर्तव्य नाही. किंबहुना, कुठल्याच देशकालपरिस्थितीशी त्यांना काही कर्तव्य नाही. अशा एखाद्या चौकटीत आपल्या काव्याचे चित्र ( ' चित्र ' हा शब्द मी मुद्दाम वापरीत आहे ) बसवायला ते तयार नाहीत.

मी नच इथली,

नव्हतेच कधी मी इथली.

मन माझे गुंतून पडलें

ती सुरावलीही न इथली.

- असे जे त्यांच्या कवितेतील राधा स्वतःविषयी म्हणते ते त्यांच्या काव्यालाही लागू आहे."

( 22 ) त्यांनी आधुनिक जीवनातील व्याभिन्न अशा ऐतिहासिकतेच्या पेंचप्रसंगाकडे पाठ फिरविली आहे असे वाटते. विशेषतः महानगरी जीवनाचा अनुभव घेत असतानाही त्यांनी त्यातील रात्रंदिन असलेल्या युद्धप्रसंगाला काव्यातून आकार देण्याऐवजी तसा तो युद्धप्रसंग जणू अस्तित्वातच नाही, असा जो काही समज करून घेतल्यासारखा दिसतो त्याचे मूळ

त्यांच्या जीवनविषयक दृष्टीमध्ये असावे असे म्हणता येईल. त्यांच्या सुरवातीच्या काळातील प्रेमकविता या त्या काळातील काव्यकल्पनेनुसार विशुद्ध प्रीतीची कल्पना मांडणार्या आहेत. नंतर 'फुलोरा' संग्रहापासून प्रेमाचा सहज साधा अनुभव रेगे व्यक्त करू लागले. 'लिलीची फुले' सारख्या कवितेत संवेदना आणि तरल भाव यांचा कसा विलक्षण मेळ घालणे रेग्यांना जमू लागले त्याची साक्ष पटते. तेशून पुढे जणू रेग्यांना त्यांचा सच्चा स्वर सापडला आणि 'तुंडूब माठ' इत्यादी 1977 मधील कवितांपर्यंत रेगे त्यांच्या प्रेमानुभवाची अप्रतिम चित्रे त्यांच्या काव्यसाधनेमध्ये रेखाटीत राहिले.

रेग्यांच्या कवितेपूर्वीच्या अर्वाचीन मराठी प्रेमकवितेत प्रेमातील शारीरिकतेकडे एक अभ्युपेक्षाची रीत म्हणून किंवा तथाकथित सामाजिक संकेतांच्या दडपणाकडे लक्ष देऊन किंवा त्या शारीरिकतेला दुय्यम स्थान देऊन तिचे चित्रण टाळले जात असे व प्रेमानुभवातील मानसिक भाग पिंजून पिंजून त्याचे चित्रण केले जात असे. ( केशवसुतांच्या कवितेतील एक शृंगारानुभवाची कविता बरीच वर्षे प्रसिद्ध झाली नव्हती व तिचा समावेश अजूनही त्यांच्या समग्र कवितेमध्ये नाही. ) ह्याचा एक अर्थ असा की प्रेमाकडे बघण्याची तेव्हाच्या एकूण मराठी समाजाच्या सामूहिक मानसिकतेचीच अवस्था ही जणू पौगंडावस्थेची होती. प्रेमानुभवातील शारीरिकतेला असे 'झाकून' ठेवण्याचा संकेत हा प्रामुख्याने नागर संकेतांचा भाग होता. याबाबतील शाहिरी कविता जास्त मोकळी होती हे आपण जाणतो आणि रेग्यांनी हा प्रेमानुभवातील मोकळेपणा - जो त्यांच्या स्त्रीविषयक अनुभवाचा अत्यंत लक्षणीय भाग आहे - हा शाहिरी कवितेनून घेतला हे पुढे आलेल्या अनेक उदाहरणांवरून आणि त्यांच्या

शब्दकलेच्या संदर्भात केलेल्या विवेचनावरून सहज पटू शकेल. शाहिरी परंपरेतील या मोकळेपणाला आपल्या कवितेत असे व एवढे स्थान देण्यामध्ये रेग्यांनी नागर काव्यसंकेतांच्या विरुद्ध केलेले बंड आहे. पण ते बंड अशा सहजतेने झाले आहे की त्यातील बंडखोरी फारशी तीव्रतेने जाणवली नाही व समकालीन मराठी वाचक-अभ्यासकांची मनोभूमी या प्रकारच्या बदलाला अनुकूल बनलेली होती. त्यामुळेही हे बंड एवढ्या ठळकपणे जाणवले नसावे वा त्याची तशी दखल घेतली गेली नसावी. उलट, बोरकरांच्या गॅलण्डी फेकण्याचे कौतुक झाले, कारण तिथे पाश्चात्यांचा 'कौतुकास्पद' प्रभाव दाखवता येतो. इकडच्याच शाहिरी काव्याच्या किंवा हाल्याच्या प्राकृत गाथासल्लसईच्या प्रभावातून रेगे हा मोकळेपणा पूर्वीचे एतद्विषयक संकेत मोडून आणत असतील तर त्याची तशी दखल घेणे, आपल्या मराठी पंडिती नागर परंपरेतील समीक्षकांना कदाचित तेव्हा तेवढे आवश्यक वाटले नसावे. मात्र तरीही आपण एक समाधान मानू शकतो की काव्यविषयक चुकीच्या संकेतांपायी केशवसुतांवर जर त्यांच्या प्रेमकवितांमुळे आणि आत्मनिष्ठेमुळे स्त्रैणपणाचा आरोप मराठीत होऊ शकतो तर त्याच प्रकारच्या टीकाकारांकडून रेग्यांच्या एतद्विषयक कवितेच्या बाबतीत किती तीव्र आक्षेप घेतला जाऊ शकला असता, तसा आरोप रेग्यांवर न होता, उलट त्यांच्या कवितेतील एककेंद्रित्वाची चर्चा करणे व तिचा अर्थ उलगडून दाखविणे एवढी जी मराठी समीक्षित प्रगती झाली तीदिखील आधुनिकतेच्या परिणामाचाच भाग आहे. अर्थात रेग्यांवर त्यांच्या 'लंपट ओले वस्त्र'च्या संदर्भात अत्र्यांची टीका झालीही होती, परंतु ती कुणी फारशी गंभीरपणे घेतली नाही.

पहा: 'कलेचे पाणी', खं. ५, मुंबई, पस्युरे, १९६८, पृ. १६२-६३



'शहनाज' या उर्दू शीर्षकाच्या कवितेचा पहिलाच भाग प्रथम सत्यकथेत 1971 च्या दिवाळी अंकामध्ये प्रसिद्ध झाला होता. शहनाज म्हणजे विभ्रमांची राणी, आपल्या परिचित परिभाषेत बोलायचे तर लक्ष्मी किंवा श्री. रेग्यांना या स्त्रीची आदिप्रतिमा असलेल्या त्यांच्या कवितेला उर्दू शीर्षक का यावेसे वाटले, त्यातील गूढ काय आहे ते नीट समजले नाही. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी शहनाजचा हा जो अर्थ दिला आहे, त्याचा आणि आशयाचा सरळ संबंध लागतोच असे नाही. कवितेत जिथे जिथे शहनाज असा उल्लेख आहे तिथे तिथे दुसरेही नाव घालू शकले असते. परंतु रेग्यांना बहूधा शहनाज या उर्दू नावातील रोमँटिक छटा आणि विभ्रमांची राणी हा अर्थ अभिप्रेत असावा म्हणून ही कविताही 'शहनाज' हे शीर्षक धारण करते. नंतरच्या सतरा भागांसह ती एकूण अठरा भागांची प्रदीर्घ मुक्तछंदात्मक अशी रचना आहे. रेग्यांच्या संपूर्ण काव्यात त्यांनी स्त्रीविषयक अनुभव वेगवेगळ्या कवितांमधून मांडला आहे तर इथे त्यांनी एकाच प्रदीर्घ रचनेत तो काहीसा फॅण्टसी-सारखा वाटणारा अनुभव शब्दांकित केला आहे व " स्त्रीचे एक अभिनव मिथू निर्माण केले आहे. " ( 23 ) मानवी जीवनात स्त्री पुरुषाला ज्या ज्या व जशा रूपांमध्ये भावते तसे तिचे रूप रेग्यांनी या कवितेत चित्रित करताना मनस्विनी दाक्षायणी, तापस्त्री उमा, गायत्री सीता, स्वरविद्धा राधा, जघनघना पांचाली अशा विविध पौराणिक स्त्रीप्रतिमांमधून स्त्रीचे समग्रत्व दाखवून दिले आहे. या कवितेतील गूढार्थ हा त्यातील अनेकानेक प्रतिमांच्या उलगडण्यातूनच शोधावा लागतो आणि त्यासाठी आदिर्बधात्मक समीक्षापद्धती उपयुक्त ठरू शकते. या कवितेवर प्रा. गंगाधर पाटील यांनी केलेले विवेचन अत्यंत गुलगामी असून त्यातील काही

भाग पुढे देणे विवेचनाच्या सोयीसाठी आवश्यक वाटते :

" ' शहनाज ' स्त्रीची अनेक रूपे धारण करून प्रियकराला भेटते, भुलवीत, व भुलत राहते. - अगदी पहिल्या भेटीत ' कमरेवरचे वस्त्र टळवीत ' अंगसौंदर्याने भुलविणारी प्रमदा, आपणच ' पुरातन आर्या ' आहोत असे सांगत येणारी आदि प्रिया, गौरीसारखी ' आत्ममुग्धा ' परंतु ' व्रतस्थ ' असणारी एकनिष्ठ प्रेयसी, आपल्या शरीराचा गाढ अनुभव देणारी कामिनी, मातृत्वाच्या तुप्तीने मोडरलेली मोगरी, काळोखाच्या विळख्यातील पद्मिनी, ' हुत्कमलातील ' हंसविशेषाला आश्वासन देणारी योगिनी, अंधारातून मुक्त करून प्रियकराला प्रकाशाकडे नेणारी ' तारिणी ' आणि अमिताभ प्रसेच्या रूपात प्रकाशणारी करुणामयी - अशी, अनेक रूपे घेऊन ती आपल्या प्रियकराला भेटते. प्रत्येक भेटीत- मिलनात नवरूप लेवून त्याला वाढविते व स्वतःही वाढते. या प्रेममय देवदेवीत आपले स्त्रीस्वरूप साकार करते. या भेटीत - परस्परांच्या प्रत्यक्षानुभवात - तिच्या व त्याच्या मनाची उत्कृष्टमणे होत राहतात. तिची ती दर्शने व मिलने म्हणजे नवसर्जनाची व सौंदर्याची सह-सर्जक केंद्रेच होत. ही सर्जक केंद्रेच कवितेच्या अनुभवाला व रचनाबंधाला संघटित व एकसंध करतात. विविध स्त्रीरूपे धारण करणारी ही ' शहनाज ' म्हणजे स्त्रीच्या समग्र रूपाची एक प्रगल्भ काव्यात्म प्रतिमा होय, स्त्रीचे एक नवेच काव्यात्म मिश्र होय.

..... ' शहनाज ' मधील स्थूल व सूक्ष्म आकाराच्या अवकाशप्रतिमा कवितेच्या भावविशवाला व रचनाबंधाला एक विशिष्ट रूप प्राप्त करून देतात. त्यांच्यामुळे ( मानवाच्या ) अंतर्बाह्य विश्वाचे एक अभिनव वास्तुशिल्प उभारले आहे. या

प्रतिमांमुळे स्त्री-पुरुषांचे बाह्यविश्व आणि मनोविश्व यांच्यामध्ये चालणारी देवदेव - क्रियाव्यापार व मनोव्यापार - संवेद्य होते. प्रिया व प्रियकर यांचा सहप्रवास ' बाहेरून आत ' व ' आतून बाहेर या दिशेने ' होतो. तो आणि ती गडाबाहेरील आसमंतातून ---> गडावर - सज्जात ---> कोठीत ----> मनातील कोठी ---> स्वप्नातील आसमंत ---> डोळ्याचे अंगण ---> हृत्कमल ---> हंसविशेष या दिशेने आत आत नेणिवेच्या अंधार्या भुयारापर्यंत जातात. आणि तेथून पुन्हा बाहेर येऊ लागतात. भुयार ---> कोठीबाहेरचे अंधारी पटांगण ---> कालाची अनोळखी समरभूमी ---> प्रकाशाचे झाड या दिशेने ती बाहेर येतात. याशिवाय स्त्रीपुरुषांमधील या द्वन्द्वमूल देवदेवीत ' अंधार-प्रकाश ' , ' दिवस-रात्र ' , ' उन्हा- चांदणे ' , ' प्रत्यक्ष-स्वप्न ' , ' आदि द्वन्द्वे अनुभवाला द्वन्द्वात्मकतेच्या अनेक परी लाभतात आणि समग्र अनुभव अधिकाधिक व्यापित होतो. या प्रतिमांच्या विशिष्ट प्रकारच्या मांडणीमुळे आणि अंगभूत गुणधर्मामुळे कवितेतील अनुभव मानवी विश्वाशी समांतर व संवादी होऊन सर्वप्रसर होतो." ( 24 ) ' चेटकीण तू ( सुहृद्गाथा, पृ. 89 ) या कवितेतही रेग्यांच्या स्त्रीविषयक अनुभवाचे आणखी एक विशेष रूप आपल्याला आढळते. 'ओठांवरचे हासू कातिल / सहजचि छेदुन गेले हे दिल'अशा उर्दू शब्दांचा शिडकावा असलेल्या पाहिल्या दोन ओळी पाहिल्या की आपल्याला ही पारंपरिक प्रेमकविता असावी असे वाटते. पण तशी ती असूनही तेवढीच मात्र नाही. कारण प्रेयसीला ब्रेपर्वी, कातिल, चेटकीण इत्यादि म्हणून झाल्यावर यातील प्रियकर जेव्हा तिला आदिमाय म्हणतो तेव्हा प्रियकर आणि पुत्र अशा दोन्ही भूमिकांतून माणूस स्त्रीला कसा शोधित असतो आणि एका अर्थाने तिच्यावर

अवलंबून कसा असतो एवढेच नव्हे तर त्याच्या आयुष्यातील स्त्रीतत्त्वाचा त्याचा शोध जन्मोजन्मी चालणारा कसा असतो आणि हा एवढा व असा विलक्षण आणि गूढ आशय आपण तिच्यापर्यंत कसा पोचवायचा, असा त्याला प्रश्न पडला आहे. स्त्रीचा मनुष्यजीवनातील भूमिकेचा असा अर्थ नवमानसशास्त्राने उपलब्ध झालेल्या नव्या ज्ञानाशी संबंधित आहे, म्हणजे पूर्णपणे आधुनिक आहे. माणसाचा स्त्रीशी येणारा पहिला संबंध माता आणि पुत्र या नात्यामधून येतो. तेथे तिने त्याला दिलेले पोषण हे त्याच्या जीवनातील पहिल्या सुखाच्या जाणिवेचे pleasure असते आणि पुढे स्त्री ही त्याच्या जीवनात प्रेयसी म्हणून येते तेव्हा त्याला चाळविते, कार्यप्रवृत्त करते अनेक गोष्टी त्याच्याकडून घडविते हा अर्थ नवमानसशास्त्राच्या संशोधनातूनच माणसाला या विसाव्या शतकात आकलन झाला. आता स्त्रीतत्त्वाचा असा शोध कवितेमधून झेणे हे निश्चितच आधुनिक जाणिवेशी सुसंगत आणि पहिल्यांदाच हे रेग्यांच्या कवितेत पाहायला मिळते म्हणून नवे आहे. रेगे शब्दांचा किती वेचक तऱ्हेने वापर करतात हे एका साध्या उदाहरणावरून या कवितेत पाहता येते. पहिल्या कडव्यात कातिल अशा हसण्याने त्याचे दिल छेदणारी ती बेपर्वा आहे, वेटकीण आहे इत्यादी म्हणून झाल्यावर दुस-या कडव्यात रेगे म्हणतात : नव्हते जेव्हा तुला पाहिले / जिकडे तिकडे तुला पाहिले. या पादाकुलकाच्या दोन ओळींच्या शेवटी पाहिले या शब्दाच्या यमकातून लय साधली असली तरी पाहिले हा शब्द दोन्ही ओळीत सारख्याच अर्थाने येत नाहीत. ' नव्हते... पाहिले' मध्ये तिची अजून पहिली भेटही झाली नाही तेव्हाची अवस्था असा अर्थ आहे, तर ' जिकडे तिकडे तुला पाहिले ' मध्ये पाहणे हे भास होणे किंवा शोधणे असा अर्थ व्यक्त होतो. अर्थात रेगे असे

शब्दांच्या अर्थावरचे खेळ करीतसुद्धा त्यांना अभिप्रेत असलेला आशय आपल्या कवितेमध्ये कसा रचीत जातात त्याचे हे आणखी एक उदाहरण म्हणावे लागेल. रेगे ही सृजनोत्सुकताच त्यांच्या सगळ्या कवितांमध्ये मंडीत राहतात किंवा चित्र्यांच्या शब्दांत सांगायचे तर 'साजरी करतात', याचा काव्यप्रयोजनाच्या (अगदीच पारंपरिक प्रयोजन नव्हे) दृष्टीनेही विचार करता येईल. मॅकेकरांना आपल्याभोवतीचे वास्तव ज्याप्रकारे जाणवले, तसे ते रेग्यांनाही प्रतीत होत असलेच पाहिजे, परंतु रेगे त्या सगळ्या दुःखद, प्रतिकूल, नकोशा वाटणार्या अनुभवावर मात करण्याचा उपाय आपल्या कवितेमध्ये शोधतात. याचा अर्थ ते एखाद्या रंजनवादी साहित्यिकाप्रमाणे वास्तवापासून दूर पळतात असे नव्हे, तर या अशा प्रकारच्या विघटिततेची तीव्र जाणीव करून देणार्या वास्तवातही त्यांच्या बरोबरच असलेल्या सृजनासारख्या सकारात्मकतेचा, त्याही मूलभूत सत्याचा निर्मितीशील कलात्मक ध्यास घेतात आणि ती सृजनोत्सुकता मराठी मनाला व माणसाला तोवर अपरिचित अशा नव्या रूपात शब्दबद्ध करून कवितेत मांडतात. स्त्रीविषयक आपल्या अनुभवाला शब्दरूप देताना रेगे काय करतात व कसे ते काही कवितांच्या तपशीलवार विवेचनाच्या आधारे आपल्याला पाहता येईल.

सुरवातीला त्यांची "रेषा" ही कविता पाहू:

रेषा ...

मिळल्या, उलगडल्या,

अधिकाधिक उमजविल्या,

उमजल्या,

अवखळ सांखळल्या,

मीकळ्या,

हलके हिंदोळल्या.

लवचिक गिरकित

घन संयत घोळवित्या.

भरलेपण भरहर्षे

भोगवित्या ...

रेषा ....

रेषांतून तूं,

लववित किरण उभे,

मनवित छाया

गडि-या

अवघडल्या.

स्त्रीदेहाचा आणि स्त्रीबद्धलच्या आसक्तीचा अनुभव रेगे या कवितेत शब्दांकित करतात. परंतु प्रत्यक्ष आसक्तीविषयी एकही शब्द न सांगता स्त्रीच्या देहाचे भरलेपण कवीच्या मनावर जो परिणाम करते तो परिणाम फक्त एकोणीस शब्दांच्या अकराच ओळींमधून वाचकांसमोर

ठेवला जातो. कवीचे मन त्याच्या अभिप्रेत विषयाशी आपल्या व्यक्तिविशिष्ट पद्धतीने कसे एकरूप व तदात्म होते त्याचा एक वस्तुपाठ्य रेग्यांच्या कवितांमधून दिला जातो, तसेच येथेही घडते. या कवितेत स्त्रीदिहाचे ' असतेपण ' कवीला जाणवते. त्याचा जो काही संस्कार कवीच्या मनावर होतो तो रेगे - देहाच्या नव्हे तर रेघांच्या- शाब्दिक वर्णनातून वाचकांसमोर ठेवतात. शरीराला कवीच्या दृष्टीतून नुसतेच गोचरत्व नव्हे, तर नजर खिळविणारे आकर्षकत्व प्राप्त करून देणा-या या रेघांना कवीने एकेका विशेषणाने व क्रियादर्शक शब्दाने अधिकाधिक अर्थपूर्ण केले आहे. स्त्रीदिहाचे कविमनाला जाणवणारे रूप व त्याचा स्पर्श आणि त्या दोन्ही संवेदनांमधून कविमनाला प्रतीत होणारी गती हे सारे त्यांनी केवळ शब्दांमधूनच वाचकांच्या प्रत्ययाला आणून दिले आहे. रेग्यांवरील आधुनिकतेचा जो संस्कार आहे त्याचा आपल्याला येथेच थोडा विचार करता येईल. ही प्रवृत्ती विशेषतः प्रतिमावाद्यांनी इंग्रजी व फ्रेंच साहित्यात वापरलेल्या संस्कारवादी पद्धतीशी नाते ठेवणारी आहे. संस्कारवादी पद्धती म्हणजे इंग्रजीतील IMPRESSIONISTIC STYLE होय. या विशिष्ट शैलीसंबंधी इंग्रजीतील विवेचन थोडक्यात असे आहे:

A highly personal manner of writing in which the author presents CHARACTERS or SCENES or MOODS as they appear to his individual temperament at a precise moment and from a particular vantage point rather than as they are in actuality. The term is borrowed from painting. .... The movement had its counterpart in

literature, writers accepting the same conviction that the personal attitude and moods of the writer were legitimate elements in depicting character or setting or action. Briefly, the literary impressionist holds that the expression of such elements as these through the fleeting impression of a moment is more significant artistically than a photographic presentation of cold fact. The object of the impressionist, then, is not to present his material as it is to the objective observer but as it is **seen** or **felt** to be by himself in a single passing moment. He employs highly selective details, the "brushstrokes" of senses that can suggest the impression made upon him or upon some character of the story or poem. In poetry **impressionism** was an important aspect of the work of **IMAGISTS**. ( 25 )

रेग्ग्याच्या अनेक कवितांमधून त्यांनी प्रामुख्याने या संस्कारवादी पद्धतीचा वापर केला आहे आणि त्यातील अनेक ठिकाणी भाषा ही साधनाऐवजी अनुभवाचाच भाग बनलेली असते. त्यामुळेच अनेकदा भाषा हीच कवीच्या अनुभवाचा विषय कशी बनत असते ते याही कवितेतून आपल्याला जाणवते. कारण रूरीशरीराच्या कवीच्या अनुभवात भाषा हाही एक अत्यंत महत्त्वाचा घटक आहे. ' रेखा ' ह्या शब्दामधून आणि पुढच्या त्याच्याशी संबंधित अकखळ, लवचिक, मोकळ्या, अशासारख्या विशेषणांमधून आणि मिळत्या, उलगडत्या, अधिकाधिक उमजवित्या , उमजत्या, सांखळत्या या क्रियासूचक



शब्दांमधून एक अत्यंत सधन, अर्थपूर्ण प्रतिमा रेग्यांनी निर्माण केली आहे. या रेषा ....."

तिच्या अंगाचे भरलेपण भोगीत, स्वतःच अर्थाने, गतीने स्पर्शाने व नादाने भरून जातात आणि नंतर तिच्या किंचित दौलत्या अंगावर ' हलकेच हिंदोळत ' तिचे सारे भरलेपण आपल्या लवचिक गिरकीत ' वेढीत ' , ' धोळवीत ' भरहर्षे भोगतात व भोगवितात. ---- मग त्या रेषा आपले अंग सौंदर्यार्थाने भरून स्वतःच एक ' प्रतिमा ' होते. एक शब्दशिल्पित स्त्रीरूप रेषांकित होते. एक ' रेषामयी ' स्त्री आपले भरलेपण भरहर्षे भोगवीत राहते. केवळ अंगाच्या भरलेपणातून जणू सारे ' स्त्रीपण ' भोगविणे हे या काव्यात्म रेषांचे कार्य आहे. "

( 26 ) रेग्यांच्या अनेक कवितांचा वाचकांवरील परिणाम हा चित्रकला व शिल्पकला यांच्या परिणामासारखा कसा असतो त्याचे उदाहरण प्रस्तुत रेषा कवितेसारखेच ' बदामी वैशाख ' , ' पोलादा ' , ' लंपट ओले ' , ' मी कशी दिसते ? ' ' हात थंड ' इत्यादी कवितांमधूनही स्पष्टपणे पाहायला मिळते. मात्र प्रत्येक कवितेत हे एकच तंत्र रेग्यांनी वापरले आहे असे मात्र नाही.

त्यांच्या ' पुष्कळा ' ( पुष्कळा, इ. आ. पु. 39 ) ह्या कवितेतदेखील

अशीच स्त्रीविषयक अनुभव शब्दांकित करताना पुष्कळ या एका शब्दाचा अतिशय कल्पक आणि प्रयोजक वापर करण्याची किमया रेग्यांनी केलेली आहे.

पुष्कळा

पुष्कळ अंग तुझ, पुष्कळ पुष्कळ मनः

पुष्कळांतली पुष्कळ तू

पुष्कळ पुष्कळ माझ्यासाठी.

बघतांना किती डोळे पुष्कळ लुझे.

देतांना पुष्-पुष्कळ ओठः

बाहू गळ्यांत पुष्कळ पुष्कळ.

पुष्कळ उर.

पुष्कळाच तू, पुष्क-कळावंती.

पुष्कळ पुष्कळ पुष्कळणारी.

पुष्कळ ह्या संस्कृत विशेषणापासून पुष्कळ हे मराठीतील तदभव विशेषण आलेले असून वेळीप्रसंगी त्याचा क्रियाविशेषण म्हणूनही वापर होतो. ज्या पुष् धातूपासून मूळ संस्कृत विशेषण बनले त्याचा अर्थ भरणपोषण करणे, वाढविणे, खाऊ घालून मोठा करणे, आधार देणे, सोभाळणे, अंगावर वाहणे किंवा वागविणे, उत्कर्षाला नेणे, जोमाने वाढायला मदत करणे, उत्तगडणे, उधडणे, विकास करणे, दुःखापासून वा क्लेशापासून सुटका करणे, चेतविणे, उत्कर्षास किंवा वाढीस हातभार लावणे, देणे, बाळगणे, उपभोग देणे, दाखवणे, प्रदर्शन करणे ( अंगावर वगैरे ), वागविणे, असे अनेकविध असून ते सगळे माणसाच्या जीवनात स्त्रीला असलेल्या स्थानाला अतिशय नेमकेपणाने लागू पडतात. याचा अर्थ रेग्यांनी पुष्कळ या शब्दाची संस्कृतमधील व्युत्पत्ती आधी पाहून मग त्या विशेषणाचा स्त्रीच्या मानवी जीवनातील विविध स्थानांच्या व भूमिकांच्या संदर्भात वापर केला असे नव्हे, तर भाषेमध्ये जे शब्द येतात तेही हजारो वर्षांच्या मानवी अनुभवाचे संचित स्फटिकीभूत अशा रूपात पुढील पिढ्यांपर्यंत आणून

पोचवीत असतात. रेग्यांसारखा आत्ममग्न कवी जेव्हा शब्दांचा वापर प्रयोजकपणे करतो तेव्हा

त्याला भाषेतले हे स्फटिकीभूत अनुभवाचे संचित प्रतिभेच्या स्फूर्तिदायक अशा क्षणी जादूच्या कांडीसारखे हाती लागते आणि त्याच्या स्पर्शाने कवीचा अनुभव असा प्रत्ययकारी होतो. शब्दांमध्ये स्फटिकरूपात असलेले संस्कृतीमधील हे असाख्य अनुभव कवीने त्या शब्दाच्या भाषेत होणाऱ्या वापराच्या द्वारे पूर्वीही अनेक वेगवेगळ्या परिस्थितींमध्ये ( situations ) साक्षात घेतलेले असतात. त्याचप्रमाणे त्याच्या वाचनात आलेल्या त्या शब्दांनीही त्याचे एकूण अनुभवसंचित समृद्ध झालेले असते. ' पुष्कळ अंग तुझ ' या शब्दांतून सुरवातीला आपल्याला असे वाटते की रेगे त्यांच्या नेहमीच्या पद्धतीप्रमाणे यात त्या अनुभवातील शारीर शृंगारिकतेवर भर देत आपला आशय रचणार. परंतु अंगाला पुष्कळ हे विशेषण एकदाच वापरून ते जेव्हा पुष्कळ पुष्कळ मन,असे म्हणतात तेव्हा शरीराला ते पुष्कळ असले तरी मर्यादा आहेत पण मनाला मात्र नाहीत असा अर्थ आपल्याला जाणवतो. ' पुष्कळांतील पुष्कळ तू ' या शब्दांमध्ये पुरुषासाठी उपरोक्त सारे गुणधर्म धारण करणाऱ्या स्त्रियांमधलीदेखील पुष्कळ अशी तू माझ्यासाठी आणखीच वैपुल्याने ते सारे काही होतेस,असा अर्थ सूचविला जातो. पुरुष आणि स्त्री यांच्यामध्ये फक्त प्रियकर व प्रेयसी एवढेच नाते असत नाही तर इतरही अनेक असतात आणि त्या सार्या नात्यांमधून स्त्री एका वेगळ्या अर्थाने जणू अनंत हस्ते कमलावराने देता किती देशील दो कराने अशा रीतीने पुरुषाला देत असते. वाटवीत असते. सांभाळीत असते. समृद्ध करत असते वगैरे. पण त्यासाठी फक्त पुष्कळ या एकाच शब्दाची इतर शब्दोशी सांगड घालून हा अर्थ साध्य केला जातो. अशा रीतीने एकूण बत्तीसच

शब्दांच्या या कवितेत मोजून सतरा वेळा तो शब्द वापरूनदेखील रेगे त्याला प्रत्येक वेळी अर्थपूर्ण करतात आणि तरीही ही सारी अर्थपूर्णता आपल्याला पूर्णपणे उलगडलेली असतेच असे नाही. हेच रेग्यांच्या या आणि अशा इतर अनेक कवितांमधील सामर्थ्य - एका अर्थाने रेग्यांचे वेगळेपण वा नवेपण- आहे. यातून इतर कवींना भाषेचा असाही उपयोग होऊ शकतो याची एक अप्रत्यक्ष जाण आली आणि त्यातून एकूण मराठी कवितेची परिभाषाच समृद्ध होत गेली असे वाटते.

रेग्यांच्या अनुभवामध्ये संवेदनांना प्राधान्य असते हे जितके खरे आहे तितकेच या संवेदना प्रामुख्याने दृक्संवेदना आणि स्पर्शसंवेदना असतात, हेही खरे आहे. याखेरीज ज्या इतर तीन संवेदना आहेत त्या रेग्यांच्या कवितेत सहसा पाहावयास मिळत नाहीत. पूर्वोक्त दोन संवेदनांमध्येही दृक्संवेदनेला पुन्हा प्राधान्य असते. अर्थात केवळ दोनच संवेदना त्यांच्या अनुभवात असतात यामुळे त्यांच्या कवितेच्या संदर्भात काही मूल्यात्मक फरक पडतो असे मात्र नाही. परंतु ऐंद्रिय संवेदनांच्या संदर्भात हे वैशिष्ट्य नोंदविणे आवश्यक आहे असे वाटते.

रेग्यांच्या काव्यविषयक जाणिवेमध्ये आधुनिकता जी काही दिसते व जिचा सविस्तर विचार आपण करणार आहोत ती विसाव्या शतकातील आहे व तिच्यावर प्रामुख्याने पश्चात्य साहित्याचा जो काही संस्कार आहे तो अत्यंत अप्रत्यक्ष असाच आहे. ज्यावेळी मॅटेकर बाह्य वास्तवाची अत्यंत उद्वेगपूर्ण, भीषणतेमुळे वाचकांना दचकविणारी व

म्हणून सामान्य मराठी वाचकांपासून व पारंपरिक दृष्टीच्या अभ्यासकांपासून दुरावलेली अशी चित्रे आपल्या खास नव्या अशा पद्धतीने रेखाटीत होते तेव्हा रेगे आपले स्त्रीसौंदर्याच्या त्यांच्या प्रत्ययाला साकार करत होते एवढेच नव्हे तर ' मला जे काही सौंदर्य जाणवते ते स्त्रीनिष्ठ समजातलेनेच चित्रित करू शकतो.' असे ज्याचे समर्थन नेतर करत होते ( 27 ) याची काही कारणमीमांसा येथेच करणे आवश्यक आहे.

विसाव्या शतकातील महायुद्धादी घडामोडी, विविध ज्ञानक्षेत्रातील नवनवे शोध, नवमानसशास्त्राचा जगातील बुद्धिमंतांवर व बौद्धिक क्षेत्रावर पडलेला प्रभाव इत्यादी अनेक कारणांनी माणसाची एकूण दृष्टी कशी बदलली हे आपण यापूर्वी विस्ताराने पाहिले आहे. त्यात सर्वांत जास्त महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे समाजाच्या व माणसाच्या विघटनाची, विघटिततेची कलावंत-साहित्यिकांना झालेली जाणीव होय. विसाव्या शतकात माणसाचे व त्याच्या समाजाचे विघटन व्हायला सुरुवात झाली. तो एक अभूतपूर्वच अनुभव होता त्याचा संबंध सरळ सरळ आधुनिकतेशी आणि आधुनिकतेच्या जाणिवेशी आहे. ही जाणीवच मुळात अनेक प्रकारच्या नकारांमधून विकसित झालेली होती आणि आहे. ह्या अनुभवाचे चित्रण जगभरच्या कलावंतांनी आपापल्या पद्धतीने केले आहे. एकीकडे हा आधुनिकवाद म्हणजे अनेक पारंपरिक गोष्टींना दिलेला नकारच होता हेही आपण पाहिले आहे. पण या नकाराचाच परिणाम म्हणजे ही विघटनाची सार्वत्रिक जाणीव आहे. विघटनाच्या या जाणिवेला वाङ्मयीन रूप देण्याचे किंवा वाङ्मयीन रूप देण्याचे प्रत्येक कलावंताच्या संदर्भातील मार्ग भिन्न असतील. पण मूळ प्रश्न हा केवळ वाङ्मयीन रूपाचा नाही तर एकूणच या नव्या

जाणिवेला. नव्या प्रतीतीला साहित्यिकाने/ कलावंताने सामोरे जाण्याचा आहे. आणि एकेका कलावंताने तो कसा सोडवला ते पाहणे म्हणजेच आधुनिकवादाचे स्वरूप तपासणे होय. हे एव्हाना मान्य व्हायला हरकत नसावी.

पूर्वोक्त विद्यटनाच्या जाणिवेच्या प्रत्ययाने येणारा उद्ध्वस्तपणा इंग्रजीत टी. एस्. इलियट व मराठीत रेग्यांचे समकालीन मॉॅंकर या दोघांनीही कवितेतून प्रभावीपणे मांडला. दोघेही आपापल्या परीने आपापल्या काव्यामध्ये आधुनिकवादाचे उद्गाते ठरले. रेग्यांनी त्या उद्ध्वस्तपणाला आपल्याजवळ पोहोचू दिले नाही. त्यांनी आपल्याच हिंदू समाजव्यवस्थेतील प्राचीन तत्त्वज्ञानातील अद्वैतवादाचा, विद्वादाचा, अनंततावादाचा, आत्मवादाचा आधार घट्ट धरून ठेवला आणि स्त्रीविषयक सान्या अनुभवांमध्ये तिच्या त्या सृजनोत्सुकतेच्या साक्षात रूपाला चित्रित करण्यामध्ये आपली मुक्ती शोधली. टी. एस्. इलियटनेही वयाच्या एकोणचाळिसाव्या वर्षी ख्रिश्चन धर्माचा- कॅथॉलिसिझमचा जो स्वीकार केला तोही विद्यटनाच्या, खंडिततेच्या जाणिवेवर मात करण्याचा एक प्रयत्नच होता, असे म्हटले जाते. .... " Eliot's interest in religion ( literally, a retying or rebinding , an attempt to reconnect fragments into a whole ) did not appear suddenly in his thirtyninth year. His awareness of fragmentation, his dissatisfaction with brokenness had been evident in his earliest work. ( 28 )

रेग्यांच्या एकूण कवितेमध्ये स्त्रीच्या आदिबंधात्मक प्रतिमेला जे काही महत्त्व व स्थान आहे ते समजून घेण्यासाठी आपल्याला त्या विशिष्ट आदिम प्रतिमेकडे कलावंत का व कसा वळतो त्याचे मानसशास्त्रीय स्पर्ष्टीकरण पाहणे उपयुक्त ठरेल. या संदर्भात प्रा. गंगाधर पाटील म्हणतात : " ..... ( ' रेखा ' , ' पुष्कळा ' , ' श्वास ' इत्यादि ) अशा प्रकारच्या अनेक कवितांत स्त्रीशरीराचा निकोप अन् न-नैतिक दृष्टीने सौंदर्यशील व संवेदनशील वृत्तीने, आणि ' अनिच्छ ' अन् तुप्त मनाने अनुभव घेतला जातो. स्त्री-पुरुषांच्या या देवदेवीत जन्मलेला कामभाव म्हणजे जीवोत्सुकतेचे एक टवटवीत रूप. याच सह-सर्जक अनुभवक्रियेत परस्परांमध्ये एक भावनात्मक अनुबंध निर्माण होतो. त्यालाच प्रेमभाव म्हण्टे जाते. मानवी कामप्रेरणा ही एका अंगाने विषमलिंगी व्यक्तिद्वारे स्वैतर अशा बाह्य विश्वाशी ( आपला ) स्नेहशील संबंध जोडते तर दुसऱ्या अंगाने ती व्यक्तिमनात प्रवेश करून त्याच्या स्वात्म रूपाशी, ' आत्मबिंदू ' शी मिडते. एका दिशेने ती समाजशील होत राहते तर दुसऱ्या दिशेने ती व्यक्तीच्या स्वात्मशक्तीकडे आत वळून एका नव्याच अर्थाने धर्मभावनेशी आपले नाते जोडते. धर्मशील बनते. कामभावाच्या या मूलगामी आणि सर्वसमावेशी आत्मधर्माची प्रगल्भ जाण रेग्यांच्या साहित्यात दिसून येते. " ( 29 ) रेग्यांच्या कवितेतील स्त्रीविषयक सारा अनुभव प्रामुख्याने तिच्या शारीरिकतेमधून कवीने साकार केलेला असला तरी त्या अनुभवात एकूण जीवनातील आणि स्त्रीसंबंधी अनुभवातील गूढतेचा धागाही अत्यंत प्रभावी आहे. हा गूढतेचा भाग अर्थातच स्त्रीच्या सृजनक्षमतेशी संबद्ध आहे. या सृजनक्षमतेमुळेच ती पुरुषाच्या आकर्षणाचा चिरंतन विषय बनलेली असते आणि त्याचमुळे

स्त्रीला एका अनादि तत्त्वाचेही स्थान एकूण जीवनामध्ये आलेले असते. भारतीय परंपरेमध्ये या अनादि तत्त्वाकडे एका अत्यंत विलक्षण अशा दृष्टीने पाहिले जाते. आज कदाचित् ती दृष्टी आर्ष म्हणून कृणा आधुनिक दृष्टीच्या अभ्यासकाला त्याज्य किंवा हेयसुद्धा वाटणे शक्य आहे. परंतु आपल्याला रेग्यांच्या संवेदनशीलतेमधील पारंपरिकाचा आणि आधुनिकतेचा अनुबंध तपासून पाहता असल्याने आपण तसे वाटून न घेता त्याची काही व्यवस्था लावता येते का ते पाहण्याचा प्रयत्न करित आहोत. संस्कृतप्रचुर शब्दकलेतून, वैदिक वाङ्मयातील उर्वशीसारख्या मिथकांचा वापर करून तसेच हाल्याच्या गाथासल्लसईच्या प्रभावातून जो शृंगार रेगे साकार करतात, त्यातून आपोआपच त्यांच्या कवितेचे नाते प्राचीन व मध्ययुगीन व साहिरांच्याही परंपरेशी जोडले जाते. किंबहुना त्याचमुळे नवकाव्याच्या सुरवातीच्या काळात मर्ढेकरांच्या काव्याच्या वाट्याला जी हेळणा आली, तसा काहीच प्रकार रेग्यांच्या बाबतीत घडला नाही. उलट, मराठी कवितेच्या वाचकाला रेगे मर्ढेकरांच्या तुलनेने जवळचे व काहीसे सवयीचेही वाटले. खरे तर रेगे तसे सवयीचे व सोपे असे काही त्यांच्या काव्यातून मांडत नव्हते पण ते राधाकृष्णादि परिचित रूपकांच्या भाषेतून वाचकाशी बोलत होते. वाचकाशी बोलत होते. असे म्हणण्यापेक्षा त्यांच्या आत्मनिमग्नतेमुळे स्वतःशीच बोलत होते आणि त्यांचे हे स्वतःशी बोलणे वाचकांना आवडत होते, हवेहवेसेही वाटत होते. स्वच्छंदवादी मराठी कवितेतील सौंदर्यवादाचाच प्रवाह रेग्यांच्या कवितेतून प्रभावीपणे वाहत असल्याने वाचकांना / अभ्यासकांना त्यांच्या कवितेविषयी दुरावा वाटण्याचा प्रश्न उद्भवला नाही. कृणाला त्यांचीही कविता दुर्बोध - निदान काही भाग- वाटली असणे शक्य आहे. परंतु ती



प्रश्न सार्याच आधुनिक कवितेच्या संदर्भातील प्रश्न असून माधव आचवल त्या संबंधी जे काही म्हणतात तेही आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. रेगे भाषा हे साधन पूर्णतया त्यांच्या आधुनिक संवेदनशीलतेच्या जाणिवेचं वापरतात ' ' त्या साधनाच्या मर्यादा ओलांडून वापरतात व त्यामुळे कधी कधी नेहमीच्या, सवयीच्या अर्थबोधही त्या शब्द वा शब्दसंहतीमधूनच न होण्याची आपली वाचकांच्या वाट्याला येऊ शकते. " ..... ' शब्द ' या वस्तूच्या द्वारे निर्माण झालेली तुटक वलयं केवळ एकमेकांना छेदून डुच्चमळ निर्माण करतात. काही अंधुक सूचकता असलेल्या अनेक घटकांच्या एकत्रितपणाखेरीज दुसरा कसलाच परिणाम होत नाही. जी गूढता जाणवून देण्याचा प्रयत्न असतो, तिच्या जग्गी फक्त धूसरता येते. एखाद्या क्षेत्रावर स्वरूप झेडे इतस्ततः रोवलेले असलेले, पण त्यांचून रस्त्याचा मात्र कोणताच बोध होऊ नये, तसे होते. जी कविता खरी कविता असली तरी ' कळण्या ' आधीच ' जाणवली ' पाहिजे. तिची बीजगणितातील प्रमेयाची फोड करावी तशी तर्काद्वारे फोड करावी लागते आणि इतकी यत्नायात करून शेवटी जे हाती लागते त्याचा प्रत्यय या कवितेला सामोरे गेल्यावर मिळणाऱ्या आनंदाचा नसतो. .... मी वर एक दृष्टिकोन मांडला ; तो मांडताना वर उल्लेखिलेली समस्या ही मराठी कवितेपुरतीच मर्यादित नाही, आधुनिक कवितेचीच ती समस्या आहे, याची मला जाणीव आहे." ( ३० )

स्त्रीविषयक आपल्या अनुभवाला शब्दरूप देताना रेगे काय करतात व कसे ते काही कवितांच्या तपशीलवार विवेचनाच्या आधारे आपल्याला पाहता येईल. रेगेच्या अनेक कवितांच्या वाचकांवरील परिणाम हा चित्रकला व शिल्पकला यांच्या परिणामासारखा

कसा असतो त्याचे उदाहरण ' रेषा ' कवितेसारखेच ' बदामी वैशाख ' , ' पोलाद ' , ' लंपट ओले ' , ' मी कशी दिसते ? ' ' हात धंड ' इत्यादि कवितांमधूनही स्पष्टपणे पाहायला मिळते. मात्र प्रत्येक हे एकच तंत्र रेग्यांनी वापरले आहे असे मात्र नाही.

' महिषासुर ' ( अनीट पृ.76 ) या कवितेसंबंधी रेग्यांनी ' अनीट ' या संग्रहाच्या शेवटी परिशिष्ट (दोन) मध्ये टीप दिली आहे. महाबलीपुरम् येथील महिषासुरमर्दिनीच्या भित्तिशिल्पाच्या चित्रातील ' देवी, महिषासुर, देवीचे गण, योगिनी, असुर ह्या सार्यांच्या चेह-यावरील भाव, एकंदर ठेवण हे सर्व काही एक अनन्य गोडवा उत्पन्न करणारे ' असे कवीला वाटल्यावरून ते चित्र पाहिल्यावर अनेक वर्षांनी कवीच्या मनातील भावावस्थेने प्रस्तुत कवितेचे रूप घेतले असे रेग्यांनी सांगितले आहे. ही टीप कवितेचा आशय स्पष्ट करायला उपयोगी पडतेच, परंतु ज्यांना रेग्यांचा पारंपरिक भारतीय तत्त्वज्ञानविचारातील अद्वैतवादी दृष्टिकोण, तसेच आत्म्याचे अविनाशित्व इत्यादी सूत्रांवर असलेला विश्वास माहीत आहे - आणि जो त्यांच्या अनेक कवितांमधून वेळोवेळी व्यक्त झाला आहे - त्याला महिषासुराच्या तोंडच्या या भाष्याचा चटकन अर्थ लागू शकतो. रेग्यांच्या एकूण काव्यकर्तृत्वात या कवितेचा प्रस्तुत आधुनिकवादाच्या संदर्भात विचार करताना एवढेच ध्यानी घ्यावयाचे की रेगे त्यांची जी काही श्रद्धा आहे ती आधुनिक युगात विसाव्या शतकाच्या सहाव्या सातव्या दशकातही सांभाळतात आणि येथे असेही म्हणता येईल की मर्दकरांची परमेश्वरावरील श्रद्धा आणि रेग्यांची श्रद्धा यामध्ये बरेचसे साम्य आहे. अर्थात अशी त्यांची श्रद्धाशीलता इतरही अनेक कवितांमध्ये दिसते. ही कविता म्हणजे महिषासुर जणू जिने

त्याच्याशी युद्ध करून त्याला शेवटी ठार केले त्या आदिमायेशी संवाद करतो आहे, अशी कल्पना करून त्यातून त्या संवादातून पारंपरिक भारतीय तत्त्वज्ञानातील अद्वैताचे सूत्रच त्याच्या तोंडून सांगितले जाते. आदिमायेला हे अलभ्य विलोभिनि, असे संबोधून महिषासुर तिला म्हणतो ,

तुझे बाण आणि खड्ग,

परशु

झेलायला

--- भोगायला

एक निर्धोक विद्विडन्न वस्तुत्व.

सहन न होण्याच्या पलीकडचे

हे तुझे वार

म्हणजे फुलें, फुलेंच,

हे प्रलयिनि !

कळतें तुला, तसेच मलाहि.

ते स्पर्शहि करीत नाहीत

नाहीत ते

आणि मीहि

असे म्हणता म्हणता शेवटी महिषासुर तिला तीच एकटी आयुधे, योगिनी, महिषासुर, त्याचे

असुर, हे सारे काही आहे असे सांगतो. मुक्तछंदातील या रचनेमध्ये रेग्यांनी महिषासुराच्या तोंडी घातलेले अद्वैत तत्त्वज्ञान महिषासुराच्या तोंडी येते म्हणूनच नवे आहे.

' तू हवीस यात न पाप' ( सुहृद्गाथा, पृ. ३९ ) सारखी कविता उघडच नव्या जाणिवेची कविता आहे, ती अशा अर्थाने की त्या कवितेत स्त्रीपुरुषआकर्षणाविषयीचे शाश्वत सत्य सांगताना परंपरागत नीतीकल्पनेच्या पलीकडे जाणारी अशी नवी दृष्टी दाखविली आहे. या कवितेची रचना मुक्तछंदातील असून त्यात गद्योच्चारी अशी भाषा रेग्यांनी मार्शपणे वापरली आहे. त्यामुळे या कवितेतील नाहिच तू, तू हवि असण्याचे, पण हवि असताना, छे छे माझि न तू, नव्हतिस तू, नव्हते काहिच, या शब्दांचे लिखित/मुद्रित रूप येथे दिले आहे तसेच ठेवणे रेग्यांना अभिप्रेत असावे. त्याशिवाय अशा रचनेला असलेली लयबद्धता नीट अधोरेखित होत नाही. यातला स्त्रीविषयीच्या पुरुषाच्या आकर्षणाला अर्थातच रेगे पूर्णतया आधुनिक दृष्टीने समजावून देतात / देतात. तू हवीस असे वाटणे यात पाप नाही, हे तू ज्या तऱ्हेने माझ्याकडे पाहतेस त्या पाहण्यातूनच मला आपोआप कळते, असा निष्कर्ष जरी कवितेच्या शेवटी येत असला तरी स्त्रीपुरुषांच्या परस्परविषयक आकर्षणातील गूढ कवीला ज्या तऱ्हेने प्रतीत झाले ती तऱ्हाच कवी या कवितेतून शब्दबद्ध करित आहे. भारतीय परंपरेमध्ये एक काळ असा होता की या मानमथाला मानवी जीवनातील योग्य ते स्थान देण्यामध्ये कुणाला पाप वाटत नव्हते आणि जिथे ते पाप म्हणजे सामाजिक / नैतिक दृष्ट्या गुन्हा असेल, तिथे त्याची भलीबुरी फळे भोगण्यास माणसाने तयार राहिले पाहिजे, असा काहीसा अलीकडच्या अस्तित्ववादी दृष्टिकोणासारखा दृष्टिकोणही होता. परंतु मध्ययुगीन

काळात एकूण या पुरुषार्थाकडे वक्र दृष्टीनेच पाहणे सुरू झाले. रेगे त्यांच्या कवितेतून जणू काही या पुरुषार्थाला, त्यांच्या मूळ भारतीय पारंपरिक दृष्टिकोणातील स्थान देऊ पाहात आहेत आणि त्यांच्या या प्रकारच्या कवितांचे आदिर्बधात्मक मानसशास्त्रीय विश्लेषण करून त्यातील शास्त्रीयतेचे आणि त्याला असलेल्या मानववंशास्त्रीय आधाराचेही भान वाचकांना येऊ शकते. प्रा. रंगाधर पाटील यांची रेग्यांच्या कवितेची 'सुहृद्गाथा' च्या प्रस्तावनेत केलेली समीक्षा या दृष्टीने अत्यंत मौलिक स्वरूपाची मानावी लागेल.

### रेग्यांच्या कवितेची अल्पाक्षरता

अल्पाक्षरत्व हा रेग्यांच्या कवितेचा एक अत्यंत महत्त्वाचा विशेष आहे आणि त्याचा विचारही येथे करणे आवश्यक आहे. त्यांच्या अगदी सुरवातीच्या कवितांपासून ही अल्पाक्षरता नजरेत भरावी अशीच होती. त्याच काळात बाकीच्या मराठी कवितेमध्ये रुबाया, कणिका किंवा कुसुमाग्रजांच्या जीवनलहरीसारख्या रचनेने अशा अल्पाक्षरी रचनेला अनुकूल अशी काहीशी मनोभूमी कवी व वाचकांच्या बाबतीत तयार झालीही होती. परंतु रेग्यांनी विशेषतः त्यांच्या 'दोला' या संग्रहापासून ( पहिली आ. 1950 ) या आपल्या गुणाचे दर्शन वाचकांना प्रभावीपणे घडविले. यापूर्वी आपण विस्ताराने पाहिलेल्या रेषा वगैरे अनेक कवितांमधून ही अल्पाक्षरता दिसून येते. 'अनीड' या शेवटच्या संग्रहातही अशा अनेक कविता सहा / सात / नऊ वा दहा-बारा शब्दांमधून घडविलेल्या आढळतात. 'चाफे' ही अशीच एक रचना. ही अक्षरशः सहाच शब्दांची व तीन ओळींची. 'उशी' ही सात शब्दांची. 'घाणेरी' ही पाचच शब्दांची. 'पळस' ही सहा शब्दांची. 'केसुड' ही सहा शब्दांची. तसेच 'वाकता' ही नऊ

शब्दांची रचना या सा-या 'अनीह' या संग्रहातील कविता रेग्यांच्या अल्पाक्षरत्वाची परिसीमाच म्हणता येतील. ( अर्थात अशा त्यांच्या अगदी कमी शब्दांत रचलेल्या किती तरी कविता आहेत.) याच प्रकारच्या अनेकानेक कवितांमुळे त्यांच्या कवितेतील अल्पाक्षरत्व वा सीमित संहिता हा गुणविशेष लक्षणीय ठरला आहे. त्यांच्या या अल्पाक्षरी कविता 'दोला' पासून तर 'अनीह' या संग्रहापर्यंत आढळतात. 'दोला' संग्रहाची पहिली व दुसरी आवृत्ती पाहिली तर दोन्हीमध्ये सहा शब्दांपासून ते 27 शब्दांपर्यंतच्या 44 कविता आहेत. 'गंधरेखा' मध्ये अकरा आहेत, 'पुष्कळा' मध्ये चार आहेत, 'अनीह' मध्ये 17 आहेत. ही त्यांच्या कवितेची अल्पाक्षरता आधीच्या अर्वाचीन मराठी कवितेतील शब्दबंबाळपणा, कल्पनांचा अतिरेक आणि एकूणच शब्दांचा अपव्यय या साऱ्यांच्या विरुद्धची प्रतिक्रिया म्हणून आलेली असावी, असे म्हणावयास जागा आहे. कारण आधीच्या काळात संकेतांनी जखडलेल्या व दिखाऊ नवेपणाने बृजबृजलेल्या व त्या आधारावर मराठी रसिकतेवर जुलूम करणाऱ्या काव्याचे पीक उदेड आलेले होते आणि त्याची प्रतिक्रिया 'डोंडूच्या फुलांमध्ये आणि नंतरच्या पुरुषराज अलुरपांड्यांच्या 'कवींचा नवा कारखाना' मध्ये स्पष्ट उमटली होती. ( 31 )

या त्यांच्या अल्पाक्षरतेची तुलना मिनिष्वर पेंटिंगशी केली जाते. प्रा. रमेश तेंडुलकर याच संदर्भात म्हणतात, ..... " मनातल्या मनात पावले मोजून जवळचा रस्ता शोधणारे हेच रेगे आपणांस कवितेमध्ये मनातल्या मनात शब्द मोजून अगदी थोड्याच शब्दांत - जवळच्या वाटेने आशयाकडे पोचलेले आढळतात." ( 32 )

त्यांच्या 'चापें' या कवितेत रेग्यांनी भुंगा

आणि चाफयाच्या प्रतिभेतून पुढीलप्रमाणे आशय मांडला आहे:

धिरटी भुंगा :

धाबरून उगाच

एकटै चांफें

एखादी अजाण, निष्पाप मुलगी आणि तिच्याभोवती धिरट्या घालून तिला उगाचच भिवविणारा कृणी वासनांध पुरुष या आशयसूत्रावर केलेली ही रचना अल्पाक्षरत्वामुळे लक्षणीय झाली आहे. यात आपल्याला भुंगा चाफयाच्या झाडाच्या वा फुलाच्या वाटेला जात नाही हे माहीत असले की त्या मुलीची धाबरलेली अवस्था, तिचे असहाय्य स्त्रीत्व, भुंग्याचा काळाकुट्ट - अर्थात कवितेत प्रत्यक्ष न सांगितलेला - रंग, त्यातून सूचित होणारी वासना व अज्ञानही अशा प्रकारच्या जाणिवेचा जिला स्पर्शही झालेला नाही अशी एखादी मुग्ध बालिका, तरीही गूढ भीतीमुळे झालेली तिची स्वाभाविक भयभीत अवस्था आणि भुंग्याच्या नुसत्याच धिरट्या असा सारा प्रसंग आणि त्याचा भाव शब्दांकित झालेला पाहायला मिळतो. गुलाब, मोगरें ही जशी गोव्याकडे रित्रयांची नावे असतात तसेच चांफें हेही नाव आहे हे या कवितेत ध्यानात घ्यावे लागते. तसेच कोंकणीमध्ये स्त्रीचा वा मुलीचा उल्लेख करताना ती जर बोलणाऱ्या व्यक्तीहून लहान व आपुलकी, जिव्हाळा दाखविण्याजोगी असेल तर तिचा उल्लेख असा नपुसकालिगीही केला जातो. मराठीत असे नाही. मराठीत नपुसकालिगी उल्लेख मुलाच्या वा एखाद्या दीनदुबळ्याच्या संदर्भातच केला जातो किंवा कुत्सित अर्थाने- जसे " मच्छर सालें! मला काय करतंय ते !- " अशा वाक्यात प्रसंगविशेषी केला जातो. म्हणजे कोंकणीतील ही भाषिक लकब रेग्यांनी

उच्चलून तिचा मराठीत वापर केला आहे. मराठीत असे कृणी - अगदी कोंकणीवादी बोरकरांनीही- केले नाही. या अर्थाने रेग्यांचे हे असे करणे नवेपणाचेच द्योतक आहे, आता कृणीही तसे केले तर ते अर्थात रेग्यांचे अनुकरण वाद् शकेल. अल्पाक्षरता हा एखाद्या कवितेचा गुण म्हणून जेव्हा आपण ध्यानी घेतो तेव्हा ती कविता प्रत्यक्ष शब्दांमधून जसे काही सांगते तसेच शब्दांमधल्या को-या जागाही अशा कवितेमध्ये बोलक्या झालेल्या असतात, असे आपल्याला जाणवते आणि त्यातून आपल्या कल्पनाशक्तीला चालना मिळून आपण त्या को-या जागा भरून काढीत असतो. रेग्यांनी आपल्या कवितेतून हे जे अजोड कार्य त्यांच्या समकालीन व महत्त्वाच्या इतर कवींच्या तुलनेने विशेष लक्षणीय असे केले त्याचा एकूण मराठी कवितेवर एक अतिशय अनुकूल परिणाम झाला तो म्हणजे अनेक कवितांमध्ये कवितेने जे सांगायचे ते बऱ्याचदा कवीच सांगत सुटायचे, त्या प्रकाराला थोडा तरी आळा बसला. शब्दांच्या मितव्ययातूनच कवितेसारख्या माध्यमाचे पावित्र्य सांभाळले पाहिजे, याची काहीशी जाण मराठी कवींना आली. रेग्यांच्या या अल्पाक्षरी शैलीचा प्रभाव अनेक कवींवर चांगल्या अर्थाने पडला, असे म्हणता येईल.

' वृत्त ' ( अनीड पृ.३४ ) ही एक मुक्तछंदातील कवितादेखील शब्दांच्या वापराच्या दृष्टीने लक्षणीय आहे. वास्तविक 'वृत्त' हा शब्द संस्कृत. परंतु आजच्या मराठीत रुढ असल्याने तो स्वतंत्रपणेही आवाहक असायला हरकत नव्हती. परंतु वर्तमानपत्रांनी व इतर तत्सम साधनांनी आणि संपर्कमाध्यमांनी केलेल्या बेसुमार वापरामुळे तो अगदी सांकेतिक बनून त्याची आवाहकता नष्ट झालेली आहे. मात्र रेगे त्याला विशिष्ट संदर्भात प्रयोजकपणे वापरून



आवाहक बनवतात. ' वृत्त आहे ' हे दोनच शब्द या एकूण शेडेवाळीस शब्दांच्या कवितेत दहा वेळा ( म्हणजे एकूण वीस शब्द ) आले आहेत. वास्तविक कुठल्याही रचनेत शब्द जेव्हा पुनरावृत्त होतो तेव्हा त्याला विशिष्ट प्रयोजन नसेल तर उत्तरोत्तर त्या रचनेपुरतासुद्धा कमी आवाहक म्हणजे काहीसा निरर्थक बनत जातो. परंतु रेगे ' वृत्त आहे' या शब्दांची पुनरावृत्ती करून त्यातूनच एक लयबद्धता साधतात. दूरवसून कुणा प्रियतम व्यक्तीचे येणारे पत्र हे तिची बातमी वा खुशालीचे वृत्त घेऊन येते. पत्रात एकत्र गाथलेले - गुंफलेले - त्या गंधितेचे शब्द-मोळे वृत्त कवीपर्यंत पोचते. तिने त्या पत्रात भोवतीच्या अनेक गोष्टींसंबंधी लिहिले आहे. त्यात व्याकरणातील एरवीच्या ' काय', ' कोठे', ' केव्हा', ' कोण' अशा नुसत्या प्रश्नार्थक सर्वनामांचाच वापर करून तिच्या त्या पत्रात काय काय असू शकेल ते सूचविले आहे. अर्थात हे सूचवलेले जाणवायला वाचकालाही आपल्या कल्पनाशक्तीचा आधार द्यावाच लागतो. तो तसा घेता आला नाही तर रेग्यांच्या कवितेचे अल्पाक्षरत्वही निष्प्रयोजक आणि निरर्थक ठरू शकेल. त्या पत्रातून तिने खुबीदारपणे आपण कसे आहोत ते सांगितले असले तरी हाती घेतलेली कामे सगळी जशीच्या तशीच कशी राहिली आहेत, तेही सांगितले आहे . आपण काय काय करायचे सोडले आहे, तेही सांगितले आहे फक्त त्यात ' रात्र ही एक मोठी सक्त कोठी कशी होऊन राहिलेली आहे ' तेवढेच सांगितलेले नाही. आणि ते न सांगूनही एकीकडे सांगून टाकले आहे आणि ते सांगताना बाकीच्या गोष्टी वृत्तपत्रातील किंवा आणखीही कुठल्या तरी वृत्तासारख्या एकीकडे जिव्हाळ्याच्या व्यक्तीच्या दृष्टीने ' निरर्थक ' असणाऱ्या त्या सान्या गोष्टीमुळेच न सांगितलेली ती गोष्ट ( त्याच्या विरहाने रात्र हीच कशी एक मोठी

सकत कोठी म्हणजे कोठडी होऊन गेली आहे ते ) सार्थ बनून जाते आणि एकूण कवितेला एक भावार्थ छटा प्राप्त होते. वृत्त शब्दाचीदेखील सार्थ अशी पुनरावृत्ती रेगे अशी प्रयोजकपणे वापरतात.

' हात धंड' ( सुइद्गाथा, पृ. ६० ) ही कविता १९६५ च्या भारत-पाक युद्धाच्या पार्श्वभूमीवरची आणि उडी-पुंछ या आधाडीच्या क्षेत्रावरील जवानाचे शब्दचित्र रेखाटणारी कविता आहे.

### हात धंड

हात धंड, वेगळेच. आता दूर  
 डोळ्यांपासून. डोळेच. मीच. माझे.  
 चापावरचे बोट तसेच शकून न थकलेले.  
 ताठ. अटळ. अचूक. तसेच. तिकडेच.  
 एकाला एक. अनेकात एक. एकावर एक.  
 एकाला एक. अनेकात एक. एकेक.  
 मी ? नव्हतोच. नाहीच. असताना  
 असाच. देत हाताला हात हातावर.  
 पुढून. थोडा पुढे. तिथेच. थेच.  
 नाहीच चुकत. हरदम. डोळाच नेम.  
 आत संथ. निथोर. हाकेला हाक. बिनहाक.

अद्यानक अधिकच. संगळेच हात ... हात

या कवितेचे चटकन नजरेत भरणारे वैशिष्ट्य हे की तिच्यात क्रियापदेच नाहीत आणि पूर्णविराम हेच इथे क्रियापदांचे कार्य आधीच्या शब्दाला - तो क्रियापद नसला तरी- करायला लावतात. इथे विरामचिन्हांतून येणार्या खटक्यांमधून कवीला अभिप्रेत असणारी लय निर्माण झाली आहे. ही लय म्हणजे मुळात शब्दांच्या व इथे विरामचिन्हांच्या विशिष्ट प्रकारच्या मोंडणीशी तर संबद्ध आहेत, पण तिचा अर्थाशीही संबंध आहे. किंबहुना अशी लयबद्धता अर्थाशीही संबद्ध असते तेव्हाच ती खरी प्रयोजक होते. गद्यामध्ये अशा प्रकारची भाषा आपल्याला मोठ्या प्रमाणात प्रथम ' कोसला ' मध्ये वापरलेली आढळते. कवितेतही तशी पूर्वीच वायला हवी होती , परंतु आली नाही असे दिसते. म्हणजे इथला पूर्णविरामाचा वापर अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण म्हणावा लागेल. हिमालयातल्या बर्फाळ प्रदेशात प्राणपणाने शत्रूला शोषविण्याचे कार्य करणारे जवान आणि त्यांची सारी जिद्द, एकाग्रता, निर्धार, अविचल देशनिष्ठा या सर्वांचे या कवितेतून रेग्यांनी प्रभावी दर्शन घडवले आहे. संगळ्याच सैनिकांना जणू आपण कुणी वेगळे आहोत याचा विस्मय पडलेला आहे आणि सर्वांना एकतेच्या जाणिवेने असे भासून टाकले आहे की एकाच एका उद्दिष्टाने ते सारे शत्रूला पाणी पाज्यायला आणि शरण आणावयाला सिद्ध आहेत. हात, डोळे, नेमच या शब्दांचा तर कवीने असा वापर केला आहे, की पारंपरिक आध्यात्मिक परिभाषेत जसे ज्ञाता, ज्ञेय, आणि ज्ञान या त्रिपुटीचा लोप होतो असे सांगितले जाते तसे इथे डोळे, हात आणि बंदुकीचा नेम धरणे या सार्या गोष्टी कशा एकरूपच होतात ते रेग्यांनी दाखविले आहे. रेग्यांच्या कवितेत सृजनोत्सुकता वा स्त्रीविषयक

द्विप्रण करणारी असले असे नेहमी म्हटले जात असले आणि खुद्द रेग्यांनीही तसे म्हटलेले असले तरी काही अपवादभूत अशा ठिकाणी आपल्याला इतरही विषयांवरच्या त्यांच्या चांगल्या कविता आढळतात. प्रस्तुत कविता हे त्यांचेच उदाहरण म्हणता येईल.

याच दरम्यानची त्यांची ' निष्कासितांचे डोळे ' ( सुहृद्गाथा, प. आ. पृ. 59 ) ही कवितादेखील याच युद्धाच्या पार्श्वभूमीवरील आहे. युद्धज्वराचा परिणाम म्हणजे माणुसकीचा मृत्यूच. विसाव्या शतकात झालेल्या दोन महायुद्धांचा परिणाम म्हणून खरे तर सारी आधुनिक संवेदनशीलताच प्रभावित झालेली आहे. मर्दकरांच्या युद्ध या विषयावरील किंवा युद्धाच्या निमित्ताने होणाऱ्या माणुसकीच्या अधःपाताच्या कविता आपण पाहिल्या आहेत. रेगेही अशा विषयावर लिहू शकतात, हे या दोन कवितांमधून स्पष्ट होते.

इतर विषयांवरच्या तशा अनेक कविता विशेषतः ' अनीहा ' ( 1978 ) या त्यांच्या मरणोत्तर प्रसिद्ध झालेल्या संग्रहामध्ये आढळतात. ' गोविंद ' , ' प्रवासी ' , ' गणित ' , ' हरि ' , ' खोब ' , ' महिषासुर ' , ' मंडल ' , ' भेद ' , ' ' मौन ' , ' दार ' , ' तो ' , ' रामसफर ' , ' वेगळे ' , ' शिल्प ' , ' नाद ' , ' सांगणे ' , ' अपराह्न ' , ' ' विसोवा ' , ' प्रकाश ' , ' दग ' , ' कवितेला जपायला हवे ' , ' पुस्तक ' , ' ' पान ' , ' काळ ' , ' केसुडा ' , ' आंधळे ' , ' तैच तसे ' , ' इत्यादि ' , ' फुलें वैचताना ' , ' दूर ' , ' पाणी ' , ' गाणे ' , ' रातोत्पल ' , ' काहीच हरवत नाही ' , ' बंध ' , ' चंद्र ' , ' फूल ' , ' चांदण्या ' या 94 पैकी 39 कविता इतर विषयांवरच्या आहेत. सुरवातीच्या संग्रहातील

कवितांमध्ये स्त्री वा सृजनोत्सुकता या एका विषयावरील कवितांचे प्रमाण खूपच मोठे होते. या प्रकारच्या अनेक कवितांमध्ये काही ' गणित' सारखी आध्यात्मिक कोडी आहेत तर कुठे कवीचा संतांच्या पारंपरिक प्रचीतीशी जुळतील अशा प्रकारचा अनुभव किंवा संसारभाष्ये आहेत. उदाहरणार्थ ' गणित' शीर्षकाच्या एकाला त्या ध्यावें, गावें या ओळीने सुरू होणाऱ्या आणि ' भोळें-भाळें गणित असावें ' या ध्रुवपदाच्या पदामध्ये एक म्हणजे तो परमेश्वर, दोन म्हणजे पुरुष आणि प्रकृती, तीन म्हणजे त्रिगुण, चार आश्रम, पाच इंद्रिये, सहा शास्त्रे, दहा दर्शने इत्यादि प्रकारच्या काहीशा बौद्धिक करामतीच्या स्वरूपाचा खेळही रेगे आपल्या कवितेतून वाचकांसमोर मांडतात. अर्थात त्यातील आध्यात्मिक आशयाला भारतीय पारंपरिक भक्तिमार्गातील तत्त्वचिंतनाचा आधार आहे आणि ज्याला आधुनिकता म्हणजे परंपरेतील असल्या सगळ्या गोष्टींना नकार असेच वाटत असते त्याला हे सारेच काव्य म्हणजे - ते रेग्यांचे असले तरी किंवा रेग्यांनी असले लिहावे म्हणून- निरर्थक दळण वाटणे शक्य आहे, परंतु अशा प्रकारची आध्यात्मिकता हा रेग्यांच्या अनुभवाचा भाग असेल तर अर्थातच त्यांच्याकडून अशी रचना होणे हे अत्यंत स्वाभाविक म्हणावे लागेल.

- : संस्कृत शब्दांचा वापर : -

रेग्यांच्या शब्दकलेमध्ये सुरवातीला संस्कृत शब्दांचा काहीसा जास्त, अनावश्यक वा कृत्रिम वाटावा असा वापर आढळतो. उदाहरणार्थ ' साधना ' मध्ये :

कल्पनेची स्वैर भरारी

शुष्क समाधाने होत घाबरी

जेथें जीवच स्वत्व-भावना विसरला

तेथें द्वैत-अद्वैताचा वाद नुरला

मग डोलारा उभारला

हृद्ब्रह्माचा

सूक्ष्म-तम परिमाणवरी

( 'सुहृद्गाथा' पृ. 1 )

आणि

दयितः मनोरम विकास याचा !

आणि

विद्ध-हत हृदय पुन्हा विधिलें --

( जीवार्ते पालवी: फुलोरा पृ. 2E )

किंवा

दस्युवधार्थ सामर्थ्य तुझे

देवांनी वधिले, दिधिलें नद्यांनी

पयोदान तुला.

.....

वृकहृदया त्या.

तशात कामना परिपूर्ण माझ्या ---

लावू नकी बोल मनाला.

नव्हे हे वैराग्य किंवा नैर्घृण्य --

केवळ बहाणा.

( उर्वशी, सुहृदगाथा पृ.16 )

वरील ओळींमधील जाड ठशातील सारे शब्द काहीसे क्लिष्टपणे संस्कृत आहेत. वास्तविक तत्कालीन कवितेची परिभाषा एवढी संस्कृतप्रचुर नव्हती, तरीही रेगे जो संस्कृतचा एवढा वापर करतात तो पुन्हा फक्त जुन्या नागरी पंडिती वळणाचा आविष्कार आहे. असे होण्याचे कारण सरळच असे दिसते की रेगे काव्याच्या समकालीन परिभाषेपेक्षा (Idiom) काही वेगळे करू पाहत आहेत व त्यातच त्यांच्या मुळोकडे जाण्याच्या प्रयत्नात ते मराठी पंडित कवींच्या संस्कृतप्रचुर मराठीशी धोटाळतात. या शब्दांचा वापर अनावश्यक वाटण्याचे कारण ते एक प्रकारे रीतिनिष्ठता दर्शवितात. रीतिनिष्ठता म्हणजे एखाद्या बाबतीत परंपरेने जे करावयाची रीत आहे तेच, तसेच करणे. पंडितकवींची कविता ही अशी रीतिनिष्ठ आहे आणि म्हणून ती आज आपल्याला फार काळ रमवू शकत नाही. तिच्यातील अलंकार वगैरे केवळ बुद्धिगम्य असावयाचे व म्हणून अगदी संस्कृत काव्यशास्त्रानुसारदेखील ती कविता दुय्यम तिर्यम दर्जाची वाटू लागते. तेव्हा, रेग्यांच्या सुरवातीच्या कवितेतील संस्कृत शब्दांच्या अतिरेकी वापरामुळे ' रेग्यांना उशिरा जन्मलेले पंडित कवी म्हणावे लागले असते' असे चित्रे म्हणतात, ते बरोबरच आहे. ( 33 ) परंतु रेग्यांच्या नेतरच्या कवितांकडे पाहिले तर असे दिसते की सुदैवाने रेगे संस्कृतप्रचुरतेच्या जाचक व अप्रयोजक वापरामधून लवकरच बाहेर पडले आणि आपल्या मराठीची मुळे किंवा मूळ प्रकृती शोधू लागले. हा मुळाचा असा

शोध घेण्याची प्रवृत्ती तरी रेग्यांना का व्हावी असा विचार करताना असे सुचते की रेग्यांनी मॅकेरीसारखीच इंग्रजी कविताही लिहिली आहे. म्हणजे त्या भाषेशी त्यांचा तेवढा परिचय आहे. मराठी कवितेची समकालीन परिभाषा समजून घेताना - कदाचित हे सारे सुप्त वा अबोध पातळीवरही घडले असेल - त्यांना तिची गेल्या शतकातील इंग्रजीच्या संपर्कातून झालेली कृत्रिम अवस्था तीव्रपणे जाणवली असली पाहिजे. ती मराठी भाषा जर कवितेसाठी वापरावयाची तर आपोआपच कृत्रिमतेला आमंत्रण दिल्यासारखे होईल. बरे ती सुरवातीच्या अर्वाचीन कवितेसारखी करायची तर त्याही परिभाषेत कल्पनांचा अतिरेक आणि संस्कृतप्रचुरता भरपूर होती.

( केशवसुतांची आणि इतरही त्यांच्या समकालीनांची कविता व शब्दकळा आठवून पहावी ) रेगे जेव्हा आपली परिभाषा घडवू पाहात होते तेव्हा प्रथम त्यांनी पद्यरचनेत प्राकृत व जुन्या मराठी कवितेतील प्रचलित वाहनांचा वापर केल्याचे दिसते. कारण याच वेळची रेग्यांची आविष्कारासाठी वापरलेली पद्धती म्हणजे त्यांची पद्यरचना ही फार मोठ्या प्रमाणात संस्कृत, पंडिती वळणाची नाही. तर ती प्राकृत व मराठी परंपरेत नीट बसणारी वा ती परंपरा अंगी मुरवलेली अशी झाल्याचे दिसते. पद्यरचना प्राकृत व मराठी परंपरेत बसणारी आणि संस्कृत शब्दांचे सुरवातीचे प्राचुर्य यातूनही रेग्यांचे उपरोल्लेखित द्योटाळणे अधोरेखित होते.

- यातल्या प्राकृताचा संस्कार हा सरळ ढालाच्या गाथासत्तसईचा आहे. शिवाय तिथे छंदही त्यांच्या अंगी मुरलेला आहे - यातून म्हणजे अशा संस्कृतप्रचुर शब्दांचा वापर कसूनच नव्हे तर गूढवादी दृष्टिकोण आत्मसात केल्यामुळे आणि प्राकृत गाथासत्तसईशी, तिच्यातील गुंगाराच्या व राधाकृष्णांच्या प्रेमभावाशी एकरूपता साधल्यामुळे रेगे आपल्या या



काळातील कवितेचे अभिजात भारतीय वाङ्मयाशी, जीवनदृष्टीशी व कलात्मक आदर्शाशी नाते जोडतात. हा मुद्दा दिलीप चित्र्यांच्याही विवेचनात आलेला असून तो रेग्यांच्या एकूण कवितेच्या आकलन-मूल्यनासाठी आधारभूत असाच म्हणावा लागेल. ( 34 ) मात्र ' नाते जोडतात ' च्या ऐवजी ' नाते टिकवून धरतात ' असा शब्दप्रयोग येथे योग्य ठरेल, असे वाटते. कारण नाते टिकवून त्याला नवे रूप देण्याचा यशस्वी प्रयत्न त्यांनी केला असे म्हणणे अधिक बरे - या अर्थाने एकूण मराठी काव्यपरंपरेचा विचार करायाचा तर रेगे त्या परंपरेतील एक महत्त्वाचा टप्पा वा दुवा ठरतो. कविता घडते शब्दांतून. कारण कवी आपल्या आशयाची रचना शब्दांचा प्रयोजक असा वापर करून सिद्ध करीत असतो. शब्द हेच कवितेचे माध्यम होय, पण एकीकडे ते थोडेसे असमर्थ वा अपुरे वाटणारे किंवा मर्तेकरांच्या शब्दांत सांगायचे तर ऋष्ट माध्यम असते. ( 35 ) तेव्हा अशा माध्यमात काम करून आपल्या आशयाच्या व्याप्ती, सखोलता, तरलता इ. अमूर्त गुणांची स्वतः जाणीव करून देणे व तिचा प्रत्यय वाचकांना देणे हे महत्त्वाचे व मुख्य म्हणजे दुर्घट कार्य रेगे आपल्या कवितांमधून करतात. ( मर्तेकरांनी आणि रेग्यांनी कवितेच्या या माध्यमासंबंधी जे काही विवेचन केले आहे ते अशा दृष्टीने महत्त्वाचे आहे की त्यामधून त्यांची माध्यमाविषयीची तीव्र जाण / जागरूकता व्यक्त होते. आपण ज्या माध्यमात काम करतो वा जे माध्यम वापरतो त्या माध्यमाविषयी अशी जाण व त्यावरील चर्चा हेदेखील आधुनिकवादी संवेदनशीलतेचेच एक लक्षण आहे. ) यासाठी अर्थात त्यांच्या काही खास अशा लकबी आहेत: उदाहरणार्थ मराठीतल्या अपरिचित अ-रूट शब्दांचा वापर. यातल्या कित्येक

शब्दांना तर परवलीच्या शब्दांचे (key words) स्थान त्या त्या कवितेत आहे असेही म्हणता येईल.

असे करताना, रेग्यांनी अनेक शब्द नवे घडवले आहेत वा जुन्याच पण फारशा वापरात नसलेल्या शब्दांचा वापर केला आहे. उदाहरणार्थ: - झपटिप गुंफण ( पुष्कळा पृ. 16 ), दमास्कसि पाते ( पुष्कळा पृ.15 ) हंस-हंसरी ( पुष्कळा पृ. 18 ), आसुक शिणगार ( पुष्कळा पृ. 16 ), उधळ-मोकळा ( पुष्कळा पृ.21 ), साधाया जी धकली ( पु. पृ 23 ), अन् पुन्हां सपूर ( पु.पृ.26 ), पुष्-पुष्कळ ओढ. ( पुष्कळा पृ.39 ), मनवित लाया ( पुष्कळा पृ. 36 ), सवयलेल्या डोळ्यांनी ( पुष्कळा. पृ. 49 ), अवेळीच्या बहाळीला ( पुष्कळा पृ. 49 ), याची ताजी ओलव ( पुष्कळा पृ. 51 ), ओणवमुखी कलागत ( पुष्कळा पृ. 54 ), अयोध्य भाषा ( पुष्कळा पृ. 54 ), नकोजलेल्या या पांघरूणासारखा ( पुष्कळा पृ. 55 ), अजय्य कवचकुंडले ( पुष्कळा पृ. 56 ), केवळ सुहाव ( पुष्कळा पृ. 57 ), मन-भौर काहर ( पुष्कळा पृ. 62, ) वाट-चुकावू गवताची शहाजोग माया ( पु. पृ. 62 ) चुबकणी, चुंफा ( शहनाज ) अमनस्क डोळे, उदारली फुले, फुले ( अनीड पृ.3 ) तिच्या नाचखुन्या हंगेरी डोळ्यात. ( सुहृद्गाथा पृ.60 ) , मथवुनि ( जिप्सी , दोला पृ. 120 ), उज्वन सारे, ( पुष्कळा पृ. 13 ), उणादुणा शब्द दिला - ( पुष्कळा 13 ), पाकळीत दुमत्या - ( सुहृद्गाथा पृ.37 ), हटेल किंचित , बनेल किंचित मनेल मोठी, ( सुहृद्गाथा पृ.31 ), इनन् झांजरे - टिबक ठाकडे - बहर बावरे ( सुहृद्गाथा पृ.38 ), वान्याची बहादर उठावणी ( दुसरा पक्षी पृ. 3 ) फुगडण - चापेयाची पिवळी

पवळण- ( सुहृद्गाथा 68 ) यमुनेची फुसलावण. ( सुहृद्गाथा पृ.43 ) उमाट्याच्या  
खांद्याचे- दवंधर चांपेपण तिचे , धनंत् बरसात् खोडीच्या पावसाची , ( सुहृद्गाथा पृ.56 ),  
, निर्मनस्क जांभुळवेड्या जांघांच्या डोंगराला ( सुहृद्गाथा पृ. 58 ) , विंधल्या ओठांना  
( सुहृद्गाथा पृ.66 ) , अंग अंग पाखुनी , न्हाणुडी - कान्हडा, ( अनीड पृ.13 ) ,  
पहिलंखुरी अवगुंठन - ( अनीड पृ. 48 ) , आंगाबरोबर आहे / तुडी नेसण्याची तन्हा  
( दोला दु.आ. पृ. 27 ) , उळ्ळादी वारा हा बायकी बोलीतच जास्त असणारा शब्द ( दोला  
दु.आ. पृ. 28 ) , चिकचिक तोंडावरची, ( दोला दु.आ. 30 ) , मजबूत मांड्या ओतीव  
काशाच्या ( दोला पृ. दु.आ. 32 ), लाहो मोगा ( हा कोकणी शब्द दोला पृ. 36 ) , नष्ट  
कशी नाही मी मेलें ? ( दोला पृ. 42 ) , ते कोटिच्या बाहेर बोलणे / पाहणेहि रोखुन कसले  
मन माझे असले - फसले गे ठाऊक नव्हते तसले ! ( दोला पृ. ) , ऊसंखळ ( दोला  
पृ.70 ) , सुरकुतलेले चिमके ओठ, ( दोला पृ. 78 ), वाऱ्याची आळोकी जवळीक ( दु.  
प. 5 ) , चंद्र सखा मनवाणा ( दुसरा पक्षी पृ. ) 4, भुलाऊ अंबर ( दुसरा पक्षी पृ. 8 ) ,  
माझा चळवी गुणवंत ( दोला पृ. 52 ) , उधळमाधण ( दोला दु.आ. -- ), गाथलेले शब्द  
भोळे / दूरच्या त्या गंधितेचे ( अनीड पृ.34 ) डोळ्यांना गाथायला लावावे, ( अनीड पृ.36 )  
मिळालेल्या डोळ्यांच्या, ओठांच्या गाथणीत, पावलांच्या झुळकीत सलोखी अबोलीत,  
( अनीड पृ.36- 37 ), अंधाराच्या बहुलवर्तित्वात सद्यस्तन गुह्य ( अनीड पृ. 43 ) बाहेना  
गाढ नवाई ( अनीड पृ.44 ), पहिलंखुरी, गालंशाल ( अनीड पृ.48 ) , लहेरबान लकब  
( अनीड पृ.48 ) , हातीतल्या छिप्प बोटाची धगधग ( वाट- सत्यकथा जाने.1970 पृ.14 ) ,

उरांत पोखलेला निखारा ( वाट - सत्यकथा जाने. 1978 पृ. 14 ) झाडांचे नाणावलेले मोहोर, ( दुसरा पक्षी पृ.46 ) उन्मटक झाडे, (अनीह, पृ.162 ), कान्हेरी डंख, ( दुसरा पक्षी,पृ.39 ) गठ्ठाणा ( अनीह,पृ.87 ) चित्रवंत ( अनीह,पृ.102 ) झाडांचे नाणावलेले मोहोर, ( दुसरा पक्षी पृ.46 ), धिम्म तळ्याकाठी ( अनीह पृ. 88 ), चित्रवंत, रामसफर ( अनीह पृ.102 ), हट्ट वट्टाचा, (अनीह पृ. ) असे अनेकानेक शब्द रेग्यांनी घडवले आहेत वा वापरतून दूर गेलेले किंवा काही शब्द हे स्त्रियांच्या बोलीभाषेत असलेले व एकूण तथाकथित वाङ्मयीन आविष्कारापासून केशवसुतोत्तर कवितेने दूर ठेवलेले शब्द काहीशा बिनदिककतपणे वापरले आहेत. हे नुसते दाखवेखोरीसाठी केलेले बंड नसून आपल्या परंपरेतीलच विस्मृत अशा ठेव्याला नवा उजाळा देण्यासारखे कार्य आहे, असे म्हणता येईल. स्त्रियांच्या बोलीतील शब्द असेच ' प्रौढ व भारदस्त ' संस्कृत शब्दांच्या व पारंपरिक संकेतांच्या दडपणाने बाजूला ठेवले गेले होते. त्यांना रेगे राजरोस आपल्या काव्याच्या परिभाषेत सन्मानाने आणून बसवितात आणि त्या प्रकारच्या आणून बसविण्याला स्त्रीरूपाशी जवळीक साधण्याचे प्रयोजन असते. तसेच कविमनातील ' अनिमा ' चा तो आविष्कार असतो हे आपण ध्यानी घेतले पाहिजे. आणखीही एक मुद्दा या संदर्भात ध्यानात घ्यावयाचा आहे, तो असा की रेग्यांचे पोषण अभिजात संस्कृत आणि प्राकृत साहित्यावर तसेच जुन्या मराठी वाङ्मयावर झालेले आहे. संस्कृत नाटकांमध्ये स्त्रियांच्या वाट्याला अपरिहार्यपणे प्राकृत भाषा आलेली असते आणि संस्कृतच्या अति संस्कारित रूपापेक्षा अशा प्राकृत रूपांमध्ये एक अंगभूत गोंडवा असतो. जसे संस्कृतमधील सानुमती या विशेषनामाचे

प्राकृत रूप सानुमूह असे होते आणि ते स्वाभाविकपणे गोड वाटते. रेग्यांच्या शब्दकळेतील रिग्यांच्या बोलीतील मराठी शब्दांचा व रेग्यांनी तशा तऱ्हेने घडविलेल्या शब्दांच्या आवाहकतेचा विचार करताना ही पूर्वपरंपरा आपण लक्षात ठेवली पाहिजे. स्त्रीच्या विविध रुपांशी एकरूपता साधण्यासाठी रेग्यांना जे अनेक प्रकारचे प्रयत्न करावेसे वाटतात त्यातील आणखी एक प्रयत्न म्हणजे वरती सांगितल्याप्रमाणे त्या रिग्यांचीच बोलीभाषा वा तिच्यातील शब्दांचा, शब्दरूपांचा वापर करणे. म्हणूनच स्त्रीशी एकरूपत्वाचा जो एक अखंड अनुभव त्यांना कवितेत मांडावयाचा आहे, त्यासाठी स्त्रीच्या बोलीतील शब्दांना त्यांच्या शब्दकळेत एक वेगळे प्रयोजन लाभते. त्यासाठी ते त्या शब्दांना खास रेगे स्पर्श देतात. असा खास व्यक्तिगत स्पर्श देताना कधी कधी काही कवी शब्दांची मोडतोड करतात, तसे रेगे करित नाहीत तर ते भाषेला मुरड घालतात. उदाहरणार्थ : छपवाऊ वाटांचा, लडेरबान लकब, हातांतल्या छिप्प बोटांची धगधग, नाचखुऱ्या, छटेल थोडी, हटेल किंचित, बनेल किंचित, मनेल मोठी इत्यादि अनेकानेक शब्दांमध्ये रेग्यांची या बाबतीमधील कारागिरी दिसते मात्र ती कारागिरी म्हणून न जाणवता रेग्यांच्या कवितेतील शब्दकळेची रेगे स्पर्श असलेली नवी नवलाई होय. येथे हे ध्यानात ठेवले पाहिजे की पु. शि. रेगे या व्यक्तीच्या स्त्रीविषयक अनुभवाचा मुद्दा प्रस्तुत नसून अशा सान्या अनुभवांतील साधारण्याचा मुद्दा आहे, आणि कवी पु. शि. रेगे तो अनुभव शब्दांद्वारा मोचर करित आहेत, वाचकांना त्याची प्रतीती देत आहेत.

— : रेग्यांच्या शब्दकलेचे प्रयोजकत्व : —

शब्दकला म्हणजे शब्दांची निवड आणि योजना. ( Diction = Choice and arrangement of words ) कवी कवितेमध्ये शब्दांची जी मांडणी करतो त्या मांडणीसाठी त्याला आपल्याला अभिप्रेत असलेला आशय नेमकेपणाने व्यक्त करतील असे शब्द हाती यावे लागतात. असे शब्द त्याला सुचतात व एका झटक्यासरशी वा स्फूर्तीच्या भरात तो रचना करतो असेही म्हटले जाते. तेव्हा शब्दांची तो निवड आणि योजना करतो. असे म्हटले तरी ते कार्य एवढ्या जागृत पातळीवर चालत नाही. किंबहुना ते काहीसे अभावितपणेच होत असते. अर्थात नेहमीच असे घडते, असे मात्र नाही. अनेक कवींसारखी रेग्यांनीही आपल्या कवितांची परिष्करणे केली आहेत. काही कविता त्यांनी त्या त्या पुस्तकांच्या पुढील / दुसऱ्या आवृत्तीत गाळल्या आहेत तर काही नव्या कवितांचा, तसेच आधीच्या संग्रहातील विशेष लक्षणीय वाटलेल्या कवितांचाही पुढील आवृत्त्यांमध्ये समावेश केलेला आहे. शिवाय कवीलाही बऱ्याचदा स्वतःला अभिप्रेत असलेला आपल्या कवितेचा आशय कविता पूर्ण झाल्यानंतरच कळतो. डॉ. नेमाडे हे कवितानिर्मितीसंबंधी आपल्या ' देखणी ' या कवितासंग्रहाच्या प्रस्तावनेत काय म्हणतात ते आपल्या दृष्टीने काही उपयोगी ठरेल असे वाटते. " ..... प्रत्यक्षात कविता होवो न होवो, दिवसाकाठी रोजच्या जगण्याचे ऊर्ध्वपातन होऊन त्याची निदान एक ओळ व्हावी, असे स्वप्न तरी काहीही लिहू म्हणणाऱ्याला बाळगता आले पाहिजे. अबोध मनात भाषेच्या अंतःस्तराखालीच कवितेच्या ध्वनिस्तरांचाही उगम होत असतो. ह्या स्थितीत आपले संपूर्ण भान भाषेसाठी पणाला लावता

आले नाही तर कवितेच्या द्रव्याची हवा होऊन जाते, असा माझा दीर्घ अनुभव आहे. कवितेच्या भाषेच्या ह्या अंमली द्रव्याखाली आपले सगळे व्यक्तिमत्व अटीतटीने राहू देण्याचा तुकारामकथित युद्धाचा प्रसंग प्रत्येक लिहिणाराला अत्यंत मोलाचा वाटणे साहजिक आहे. कारण ह्या अंमली भाषेच्या कमी जास्त स्पर्शावरच एकंदर साहित्याच्या भाषेची मदार असते. ह्यामुळेच कविता ही सर्व साहित्यप्रकारात केंद्रीय असते. दुर्दैवाने भाषेच्या अंतस्तरात गाडून घेऊन जगण्याची प्रत्येक घडी लढवणे दुष्कर होऊन बसते. " (३६ )

म्हणजे अबोध पातळीवर चालणार्या काव्यनिर्मितीप्रक्रियेत शब्दांची निवड आणि योजना ही गद्य वाङ्मयप्रकारांइतकी स्पष्टपणे जाणीवपूर्वक होत नाही. परंतु ज्या अर्थी तो विशिष्ट भाषेमध्ये उपलब्ध असलेल्या अनेक शब्दांपैकी वा पर्यायांपैकी विशिष्टच शब्दांचा वापर करतो त्याअर्थी त्याची शब्दांच्या संदर्भातील निवडप्रक्रिया तसे घडतेच. तसेच आपण कवितेची दिलीप चित्र्यांनी केलेली जी व्याख्या पाहिली, ती अशी आहे: ' कविता म्हणजे आशयाची रचना.' तेव्हा कवीने केलेल्या या रचनेमध्ये शब्दांची विशिष्ट प्रकारची योजना असते हेही आपल्याला मान्य केले पाहिजे.

कवितेचे माध्यम म्हणजे शब्दांनीच/शब्दांचीच घडविलेली भाषा. परंतु भाषेच्या अस्तित्वाला आणखी एक, किंबहुना अधिक महत्त्वाचे प्रयोजन असते, ते म्हणजे माणसांमध्ये संप्रेषण घडवणे. संप्रेषणासाठी निर्माण झालेल्या कुठल्याही भाषेतील शब्दांना स्वतंत्रपणे अर्थ असत नाहीत. त्यांना जी काही अर्थ व्यक्त करण्याची शक्ती असते ती

परंपरागत वापरामुळे आणि संदर्भामुळे प्राप्त झालेली असते वा होते. शब्दांचा वाच्यार्थ हा ती भाषा बोलणाऱ्या समूहाने निर्माण केलेला संकेत असतो. ही विशिष्ट अर्थ व्यक्त करण्याची शक्तीदेखील शब्दांच्या सततच्या तसेच अतिरेकी वापराने नष्ट होते आणि शब्दांमध्ये सांकेतिकता निर्माण होते. अशा सांकेतिक शब्दांमधून नवनिर्मिती साधणे हे अनेकांशीनी दुर्घट किंवा जवळपास अशक्य काम असते. मात्र एखादा भालचंद्र नेमाड्यांसारखा कवी वर्तमानपत्री भाषेतील सांकेतिक शब्दांचाच वापर विडंबनासारखा करून अतिशय गंभीर असा आपल्या मरणोत्तर वास्तवासंबंधीचा आशय 'पसाय' ( देखणी पृ.56 ) सारख्या कवितेत नव्या तऱ्हेने व्यक्त करू शकतो. परंतु हा अपवाद म्हणावा लागेल. एखादा कवी हे काम कसे करतो, ते ठरविण्यासाठी मुळात त्याला काय करावाचे असते, ते पाहिले पाहिजे. त्याला शब्दांच्या मांडणीतून आपला अनुभव विशिष्ट आकारात रचावयाचा असतो. मात्र मानवी अनुभवाचे जे तीन घटक असतात, त्यातील तिन्ही घटकांचे, म्हणजे संवेदना, भावना आणि विचारांचे संप्रेषण करण्यासाठी खरे तर भाषा हे माध्यम स्वतंत्रपणे अपुरे पडते. कारण विचारसंप्रेषणासाठी दोन्ही व्यक्तींच्या मनात उभा राहणारा व शब्दांतून सूचित होणारा संकल्पनासमुच्चय सारखा, निदान जवळपास सारखा असावा लागतो. पण तसे घडतेच असे नाही. म्हणून कुठल्याही गंभीर चर्चेसाठी सुरुवात करताना संकल्पनानिश्चिती आवश्यक होऊन बसते. संवेदना आणि भावना हे जे मानवी अनुभवाचे इतर दोन घटक आहेत त्यांच्या बाबतीत तर या कवितेच्या माध्यमाचे, म्हणजे भाषेचे/ शब्दाचे अपुरेपण अत्यंत स्पष्टच आहे. तथापि, प्रत्येक कवीला अनुभव आणि त्यासाठी वापरले जाणारे शब्द या दोहोंमधील सनातन



इन्द्र मिटविण्याचा प्रयत्न करताना स्वतःचा मार्ग स्वतःच शोधवा लागतो. मात्र त्याची यासाठी प्राथमिक तयारी तो जी भाषा बोलतो, लिहितो त्या भाषेने व तिच्या मागे असलेल्या संस्कृतीने केलेली असते. आधीच्या साहित्यिक परंपरेनेही केलेली असते. शब्दांचे माध्यम अपुरे पडत असले तरी व्यवहाराच्या पातळीवर त्याचा वापर केला जात असताना अर्थव्यक्तीसाठी इतर अनेक गोष्टींचे - उदाहरणार्थ स्वर, हातवारे, चेहेऱ्यावरील आविर्भाव इत्यादी - साह्य घेतले जाते. कवितेत मात्र शब्दांच्या चिन्हरूपावर - आणि त्याच्या लिखित/मुद्रित रूपावरच सारी भिस्त ठेवावी लागते. त्यामुळे शब्द आणि अनुभवातील इन्द्र मिटविण्याचे कवींचे कार्य आणखीच कसोटी पाहाणारे असते. कवी आपले कार्य करताना त्या शब्दांची कधी मोडतोड करतो, कधी नवे शब्द घडवतो, कधी त्या शब्दांची इतर शब्दांशी अपरिचित अशी जोडणी करून आणि रूपांकांचा व प्रतिमांचा वापर करून तो हे इन्द्र मिटविण्याचा प्रयत्न करित असतो. त्याच्या वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दकलेत प्रतिमांना महत्त्वाचे स्थान असते. हे इन्द्र मिटविण्यात त्याला ज्या प्रमाणात यश मिळेल तेवढा तो कवी समर्थ असे एक टोबळ समीकरणही मांडता येईल. परंतु हे सगळे करू शकणार्या कवीजवळ इतरांना आवर्जून सांगण्यासारखे मात्र काही तरी असणे आवश्यक आहे.

रेगे आपला आशय शब्दोमधून रचण्याचे हे एकीकडे अवघड मानले जाणारे कार्य कसे साधतात, हे पाहायचे तर आपल्याला असे आढळते, की रेगे शब्दांचा अतिशय प्रयोजकतापूर्ण असा वापर करतात. ही प्रयोजकता त्यांना जो आशय कवितेतून मांडावयाचा असतो त्याच्याशी संबंधित असते.

ही प्रयोजकता आणखी एका बाबतीत रेगे आग्रही राहून साधतात ती बाब म्हणजे त्यांच्या कवितांचे लिखित किंवा मुद्रित रूप होय. साहित्य महामंडळाच्या शुद्धलेखननियमांच्या बाबतीत साहित्यिकांना व वाचकांना पर्याय नाही अशीच सध्याची अवस्था आहे, परंतु रेगे मात्र आपल्याला योग्य वाटते त्याच पद्धतीने आपल्या कवितांचे म्हणजे त्यांच्या शब्दांचे शुद्धलेखन कटाक्षाने आपल्याला योग्य वा प्रयोजक वाटते तसेच ठेवतात. रेग्यांच्या 'सुहृद् गाथा' या प्रा. गंगाधर पाटील संपादित निवडक कवितांच्या संग्रहात आलेल्या त्यांच्या सर्वच कवितांचे मुद्रित रूप हे महामंडळाच्या शुद्धलेखननियमानुसार आलेले आहे परंतु त्याबाबतीत कदाचित रेग्यांचा नाइलाज झाला असणे शक्य आहे. त्यांच्या इतर कवितासंग्रहांपैकी 'अनीहा' या 1978 साली त्यांच्या मरणोत्तर प्रसिद्ध झालेल्या संग्रहातील सर्वच कविता या केवळ पारंपरिक शुद्धलेखननियमानुसारच नव्हे तर अनेक ठिकाणी रेग्यांना हवे होते त्याप्रमाणे ठेवले गेले आहे आणि तेच रेग्यांच्या कवितेला योग्य होते. तशी माहिती प्रा. श्री. पु. भागवत या रेग्यांच्या 'अनीहा' आदी काव्यसंग्रहांच्या प्रकाशकांकडून उपलब्ध झाली आहे. तसेच रेग्यांच्या अ. भा. सा. संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणातूनही रेग्यांचा दृष्टिकोन स्पष्ट झाला आहे. त्यांनी आपल्या कवितांच्या लेखनाच्या बाबतीत असा आग्रह धरणे स्वाभाविकच आहे, कारण त्या लिखित रूपांमधूनच त्यांना अभिप्रेत असलेले भाषिक प्रयोग त्यांना करता येतात वा वाचकांपर्यंत पोचवता येतात. जसे <sup>पोचवता येतात.</sup> ~~असे लेखनाच्या कवितेतील अनेक अर्थ्यात अनुकार~~ काढून टाकले तर त्या कवितेतील सगळे सौंदर्यच नष्ट होईल तसाच काहीसा प्रकार होऊ शकतो. म्हणून रेग्यांच्या कवितेचे शुद्धलेखन ( सुहृद्गाथेचा अपवाद वगळून ) जसे आहे तसेच ठेवले गेले ते बरोबरच आहे. महामंडळाच्या शुद्धलेखनाचे नियम काहीही असले तरी !

रेगे वैशिष्ट्यपूर्ण अशी आपली शब्दकळा प्रयोजकपणे वापरतात, म्हणजे स्त्रीशी, या सृष्टीतील सृजनशीलतेच्या इंद्रियगोचर रूपाशी असे एकरूप होताना, ते रूप अनेक परींनी अनुभवताना, भोगताना, तो सारा प्रत्यय शब्दबद्ध करताना आपण आणि त्या स्त्रीरूपातील अंतराय दूर करण्याचे वेगवेगळ्या तऱ्हेने प्रयत्न करतात. त्यांच्या या दिशेने केलेल्या प्रयोगांना परंपरेचा एक महत्त्वाचा आधार आहे तो म्हणजे लावणीवाङ्मयातील शब्दकळेचा. आधी सांगितल्याप्रमाणे एखाद्या <sup>दुसऱ्या</sup> लावणीचा अपवाद वजा जाता लावणी न लिहिता ( ' सासुरवासिण ' ही 'दोला' च्या दु.आ.मधील व ' छटेल ' ही पहिल्या आवृत्तीमधील रचना याला अपवाद म्हणाव्या लागतील. ) रेगे लावणीची वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दकळा उचलतात. उदाहरणार्थ आधी ' फुलोरा' मध्ये व नंतर ' दोला' च्या दुसऱ्या आवृत्तीमध्ये समाविष्ट केलेल्या ' उधार छया ' या फक्त एकोणीस शब्दांच्या कवितेत पुढील शब्द लावणीच्या भाषेतील पण इथे सार्थपणे वापरलेले आढळतात:

उधळी चंदी

प्रीत खरेदी ---

तरि कशास होणें बेदिल, राया ?

' झुरणे ' हा शब्द असाच लावण्यांमधून वारंवार भेटणारा शब्द त्यांच्या 'दोला' संग्रहातील ( दुसरी आवृत्ती ) कितीतरी पानांवर आढळतो. ' घटका प्रेमाची ' मध्ये आढळणारे ' शिणगार', ' बाका झुंजार' हे शब्द असेच लावणीतले आहेत. ' मैना बोले' ही संबंध छोटीशी कविताच या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे:

भैना बोले -- जिवलग रुसला येइला

राइ बोले -- आम्ही कांही मागूं.

भैना बोले -- आहे एकच गहिनाः

राइ बोले -- आम्ही भलतें मागूं.

भैना बोले --- ओढवली मग देनाः

राइ बोले --- आम्ही सीधे मागूं.

या कवितेतील राइभैनेची जोडी तर लावणीतील आडेच पण ' गहिना ' , ' ओढवली मग देना ' , ' सीधे ' हे शब्द लावणीत नेहमी भेटणारे आहेत. तसेच ' आम्ही ' या सर्वनामाचा प्रयोजक वापर हाही खास लावणी वेगळा आहे. तसेच ही कविता लावणीपेक्षाही अल्पाक्षरी असून रेगे ज्या अल्पाक्षरी रचनेबद्दल प्रसिद्ध आहेत व जिला नेमाडे सीमित संहिता म्हणतात त्या प्रकारची रेगांची अल्पाक्षरी रचनेतील कर्तबगारी दाखवणारी आहे. सूचकता हा एरवीही काव्याचा गुण मानला गेला आहेच. अगदी पारंपरिक संस्कृत काव्यशास्त्रातसुद्धा व्यंजनेला असलेले महत्त्व आपण जाणतो. ' आम्ही कांही मागूं या ओळीपासून पुढील सान्या ओळी या सूचक अर्थाने भरलेल्या आहेत. ' डोळे मोठे गिरेबाज ' या कवितेत गिरेबाज, जवानीचा लोट, हे शब्द व कवितेतील एकूण मूड हा लावणीसदृश आहे. ' पलिकडे त्या घरात ' ( दोला दु. आ. पृ.47 ) या कवितेतील ' कुळवंताची मी पोर ' ही ओळ तसेच ' बोरे आहेत पिकली / झाड कसे ग हालवूं ? ' ह्या ओळी लावणीची आठवण करून देणारी आहेत. ' सासुरवासिण आणि ' छटेल ' या कवितांदा तर सगळा बाज हा

लावणीचाच आहे. <sup>त्यांना</sup> लावणीच म्हणणे योग्य ठरेल.

' तुईब माठ ' ( अनीह, पृ. 160 ) हीदेखील एक लोकगीताच्या वळणाची रचना आहे. तिची लय आणि शब्दकळा साहजिकच लोकगीताला योग्य आणि रेग्यांच्या नेहमीच्या नागरं शब्दकलेपेक्षा वेगळी अशी आहे. रेगे कधी कधी पारंपरिक गीतांमधील लोकप्रिय लकबींचाही वापर आपल्या रचनेत कसा कसन घेतात ते इथे सहज पाहण्यासारखे आहे. अभिजन परंपरेतील काव्यामध्ये या प्रकारच्या शब्दयोजनेला दामयमक असे म्हणतात. प्रस्तुत रचनेत दोन वा तीन शब्दांच्या दोन दोन ओळींचे एकेक असे एकक - युनिट - असून क्वचित तीन शब्दांच्या जागी चार शब्द एखाद्या ओळीत येतात पण ते अर्धासाठी समर्पक असून लयीलाही ढका लावत नाहीत. याचे कारण अर्थातच या रचनेची लोकगीतात्मकता आणि तशा रचनेतील लवचिकता हे आहे. ' नईचा घाट ' यात नई आणि ' हळदुवा घाट ' मधला हळदुवा हे शब्द कौकणी आहेत पण ते कौकणी असूनही गीताच्या रचनेत असे बसून जातात की अर्धासाठी चाचपडावे लागतच नाही. लघु आणि गुरु अक्षरांचे परस्परांशी गुणोत्तर सहजपणे साधून दामयमकाचा अवलंब केल्याने आपोआपच दोन दोन शब्दांची पुनरावृत्ती पुढच्या ओळीत साधली गेल्याने इथली लय निर्माण झाली आहे. याला एक कौतुकगीत असेही म्हणता येईल. कारण पहाटे पाण्याला जाणारी कुणी गरती कुलीन स्त्री आणि पाण्याचा माठ भरण्याची सारी कुती कवीने इथे कौतुकाने शब्दांकित केली आहे. परंतु तसे करताना तिच्या आजूबाजूचे चराचर तिच्यावर लोभावलेले असल्याने ती माठ भर पाहताना उभ्या घाटाने तिच्याकडे टक लावली आहे. मात्र माठ कलता करायचे तिच्याकडून

काही क्षण राहून जाते कारण आपल्या रूपाचा आजूबाजूच्या चराचरावर झालेल्या परिणामाचा ती स्त्रीस्वभावानुसार अंदाज घेत आहे. माठ असा न कलल्याने पाण्यात बुडत नाही आणि त्यात पाणी शिरत नाही. माठ भरण्यासाठी खाली वाकल्याने तिच्या चोळीची गाठ तटतटते आणि पाण्यातल्या आभाळाची तिला 'तसे' पाहून चकित होऊन गोरीमोरी झालेली लाट नदीच्या पाण्यातून तिच्या माठापर्यंत पोहचून माठ अकरूमात तुडंबू भस्न जातो. या सान्या क्रियाप्रतिक्रियांचे दृश्यमालिकासदृश शब्दांकन या रचनेत येते. कुठल्याही गीतात आवश्यक असते तसे इथे धाट, माठ, पाठ, धाट, धाट, गांठ आणि लाट या शब्दांमधून शेवटच्या चरणापर्यंत यमक साधलेले असूनही ते यमकसुद्धा या लोकगीताच्या स्वरूपातील रचनेतील लयबद्धतेचे कारण आहे. एकीकडे वाचक/ श्रोता या नादमय लयीत गुंतून जातो आणि दुसरीकडे अर्थचमत्कृतीमधील आंदोलनेही तो अनुभवीत असतो. ही रेग्यांनी त्यांची लयीची जाणकारी दाखविणारी किमयाच या गीतामधून साकार केली आहे.

स्त्रीच्या विविध रूपांशी एकरूपता साधण्यासाठी रेग्यांना जे अनेक प्रकारचे प्रयत्न करावेसे वाटतात त्यातील आणखी एक प्रयत्न म्हणजे त्या रित्रयांचीच बोलीभाषा वा तिच्यातील शब्दांचा, शब्दरूपांचा वापर करणे. म्हणूनच स्त्रीशी एकरूपत्वाचा जो एक अखंड अनुभव त्यांना कवितेत मांडावयाचा आहे, त्यासाठी 'स्त्री' च्या बोलीतील शब्दांना त्यांच्या शब्दकलेत एक वेगळे प्रयोजन लाभते. त्यासाठी ते त्या शब्दांना खास रेगे स्पर्श देतात. असा खास व्यक्तिगत स्पर्श देताना कधी कधी काही कवी शब्दांची मोडतोड करतात, तसे रेगे करीत नाहीत तर ते भाषेला मुरड घालतात. येथे हे ध्यानात ठेवले पाहिजे व

पु. शि. रेगे या व्यक्तीच्या स्त्रीविषयक अनुभवाचा मुद्दा प्रस्तुत नसून अशा साऱ्या अनुभवांतील 'साधारण्य' चा मुद्दा आहे, आणि कवी पु. शि. रेगे तो अनुभव शब्दांद्वारा मोचर करीत आहेत, वाचकांना त्याची प्रतीती देत आहेत.

- : कवितेच्या भाषेच्या दृष्टीने केलेले प्रयोग : -

आपल्या कवितेची भाषा घडविताना रेग्यांनी जे विविध प्रयोग केले आहेत त्यात त्यांच्या कवितेतील लयीचा विचारही अपरिहार्यपणे करायलाच हवा, कारण कवितेच्या भाषेचा लय हा एक अत्यंत अपरिहार्य घटक असतो. ही लय रेग्यांच्या कवितेत किती विविध तऱ्हांनी रूप घेते ते पहाणे अगत्याचे आहे. विविध प्रकारे ही लय त्यांच्या कवितांमध्ये साधली जाते. उदाहरणार्थ, ' हात थंड ' ( सृष्टीगाथा, पृ. 60 ) या कवितेत विरामचिन्हांच्या उपयोजनातून शब्दयोजनाधिष्ठित<sup>रूप</sup> आणि अर्शाची लय निर्माण केली आहे. या संबंध रचनेमध्ये क्रियापदे अगदी एकदोनच असून सैनिकांची एकाग्रता आणि त्यांच्या विशिष्ट ताणलेल्या मनःस्थितीच्या चित्रणासाठी पूर्णविरामांचा वापर केलेला आहे.

हात थंड, वेगळेच, आता दूर

डोळ्यांपासून, डोळेच, मीच, माझे,

चापावरचे बोट तसेच थकून न थकलेले,

ताठ, अटळ, अचूक, तसेच, तिकडेच,

एक, एकाहून एक, एकावर एक,

एकाला एक, अनेकदा एक, एकेक,

तसेच, एक, एकाइन एक असा एक या शब्दाचा पुनः पुन्हा पण दर वेळी नवी अर्थच्छटा दाखविणारा वापर इथे केला आहे. तर विरामांच्या वापरातील लयीचे उदाहरण ' द्यावे' सारख्या ( सुहृद्गाथा, पृ. 41 ) इतरही कवितांमधून पहायला मिळेल. कधी विशिष्ट शब्द व शब्दबंध यांच्या पुनरुक्तीतून रेगे आपल्या रचनेत लय निर्माण करतात. ' पुष्कळ ' ( सुहृद्गाथा पृ.50 ) या एकूण बत्तीस शब्दांच्या छोट्याशा रचनेत पुष्कळ या एकाच शब्दाचा 17 वेळा वापर रेग्यांनी केला असून स्त्रीचे <sup>रूप</sup> पुरुषाला सतत मोह घालणारे आणि गुंतविणारे ' धात्री ' या अर्थाला साकार करणारे <sup>आहे दाखविले</sup> असे आहे. ' द्यापेयाची पिवळी पवळण '

द्यापेयाची पिवळी पवळण

कान्ढ्यासंगे घाली फुगडण,

मन ओवाळून, तन <sup>भो</sup>वाळून

घाली फुगडण राधा गवळण

राधा गवळण घाली फुगडण

आता कवळून आता जवळि ग

वनराईसह कान्ढा घुमवून

पिवळी पवळण काली कमळण,

घाली फुगडण राधा गवळण

राधा गवळण घाली फुगडण ( सुहृद्गाथा पृ. 68 )

या रचनेमध्ये ' पिवळी पवळण ', ' घाली फुगडण ', ' मन ओवाळून ', ' तन <sup>भो</sup>वाळून '



' राधा गवळण ', ' काली कमळण ', इत्यादी शब्दांची पुनरावृत्ती आणि विशेषतः ' ल ' या वर्णाची पुनरावृत्ती लयीच्या दृष्टीने प्रयोजक ठरली आहे. असाच प्रकार ' मस्तानी ' ( सुहृद्गाथा, पृ. ३७ ) या कवितेमध्ये माती म्हणजे, मस्ती म्हणजे, छटेल थोडी, हटेल किंचित, बनेल किंचित, मनेल मोठी, ~~स्वारख्या~~ शब्दांच्या परस्परसंधातामधून लय साधण्यामध्ये झालेला पहावयास मिळतो.

रेगे कधी कधी शब्दांच्या विशिष्ट व्याकरणिक रूपांच्या वापरातून आपल्या रचनेत लय निर्माण करतात. उदाहरणार्थ ' रेघा ' ( सुहृद्गाथा, पृ. ४९ ) या त्यांच्या कवितेत मिळत्या, उलगडत्या, उगवत्या, उमजवित्या, उमजत्या, हिंदोळत्या, धोळवित्या, भोगवित्या, अवघडत्या अशी कृदन्तापासून तयार झालेली विशेषणे <sup>आणि</sup> लववित, मनवित अशी कृदन्ते एकामागोमाग एक अशी वापरून रेघांचे वर्णन करता करताच त्यांच्या साह्याने ही लय साधलेली असते.

रेग्यानी केलेल्या लयीव्यतिरिक्त इतर प्रयोगांचे स्वरूप <sup>म्हणजे त्यांचे</sup> स्वतःची वेगळी <sup>उपयोग करील</sup> काव्यभाषा धडविताना ध्वनी, शब्द, वाक्य व अर्थ या सर्वांचा विविध पातळ्यांवर <sup>प्रयोग केले</sup> आहेत. कधी अनपेक्षित शब्दरूपे वापरले जातात. काव्याला उठाव देण्याचे कार्य हे प्रयोग करतात. वाक्याची मोडणी बदलूनही असे प्रयोग केले जातात.

### रेग्यांचा मुक्तछंद आणि छंदसंवेदना

मठेंकर आणि रेगे हे मराठीत नवकविता म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या कवितेचे प्रमुख प्रवर्तक. मठेंकरांनी छंदोबद्धतेचे बंधन स्वतःवर घालून घेऊन मुक्तछंदाची उपेक्षा करून आपले वेगळेपण कसे राखले ते आपण पाहिले. रेग्यांनी मात्र असे न करता छंदोबद्ध तसेच मुक्तछंदात्मक अशी दोन्ही प्रकारची रचना सफाईदारपणे केली. त्यातल्या त्यात एक म्हणता येईल की त्यांनी संस्कृतमधील अक्षरगणवृत्ते वापरली नाहीत. रेग्यांनी केलेला मुक्तछंदाचा वापरही नीट पाहिला तर त्यांच्या सुरवातीच्या ' उर्वशी' व ' वर्षागान' ( सुहृद्गाथा, अनुक्रमे पृ. 14 व 19 ) या दोन्ही काहीशा दीर्घ व प्रसिद्ध रचनांमधला मुक्तछंद हा अनिलांच्या मुक्तछंदाची आस्वण करून देणारा आहे. शिवाय असे दिसते, की त्यांनी अनेक कवितांमध्ये छंदोबद्ध रचनेचा वापर न करता मुक्तछंदाचा वापर केला, तो केवळ तसे करणे सुकर वा सुलभ आहे म्हणून नव्हे, तर आपल्या अभिव्यक्तीची अपरिहार्य गरज म्हणून तो केला आहे - या संदर्भात रेग्यांच्या समकालीन अशा बा. भ. बोरकरांचे एक विधान उपयोगी पडते - बोरकर म्हणतात, " छंद कवींच्या अंगात मुरलेला असला म्हणजे मुक्तछंदही अत्यंत नेटका आणि खराच लयबद्ध होतो. जसे एखाद्या नर्तकेचे नेहमीचे रस्त्यावरचे साधे चालणेही लयबद्ध आणि सुडौल असते तसा. " पणजी येथे पदव्युत्तर केंद्रातील मराठी विषयाच्या एम्. ए. च्या विद्यार्थीसमोर ' मराठी कविता: ज्ञानेश्वर ते मठेंकर ' या विषयावर 1978 - 1979 या वर्षी व्याख्याने देताना बोरकरांनी हे उद्गार काढले होते आणि त्यांची यथार्थता स्पष्टच आहे. ( 37 ) रेग्यांची छंदावरची हकमत, आपण यापूर्वी

पाहिले त्याप्रमाणे त्यांच्या वेदवाङ्मय, गाथासुक्तसई, शाहिरांच्या लावण्या तसेच त्यांनी जे जे काही ऐकले, वाचले, अभ्यासले व पचविले त्यातून आलेली आहे. अर्थात ते छंदोबद्धतेचा मूर्च्छेकरासारखा आग्रह धरीत नाहीत तर मुक्तछंदात्मक आणि छंदोबद्ध अशी दोन्ही प्रकारची रचना सहजतेने करतात व तसे करताना त्या त्या आशयाची कलात्मक निकाड पाहून करतात असे म्हणता येईल. असे करताना त्यांनी अनिलानी प्रसृत केलेले ' प्रेमजीवन ' व ' मानवता ' हे छंदही वापरून पाहिले आहेत. ( पहा: ' आलीस' आणि ' गीत ' या दोला संग्रहाच्या पहिल्या आवृत्तीतील रचना अनुक्रमे पृ. 89 आणि पृ. 112 ) याचे कारण त्यांची छंदाच्या बाबतीतील जागरूकता तसेच प्रयोगशीलता हेच होय. अर्थात त्यातही थोडा भिस्किल्पणा दिसतो तो अशा अर्थाने की ' निर्वासित घिनी मुलास' या प्रदीर्घ काव्यासाठी अनिलानी वापरलेला 'मानवता' हा छंद रेग्यांनी आपल्या दृष्टीने चिरंतन असलेल्या विषयासाठी म्हणजे स्त्रीच्या विभ्रमासाठी 'आलीस' या कवितेत ( दोला प. आ. पृ.89 ) वापरला पण नंतरच्या दुसऱ्या आवृत्तीत ( पृ.77 ) मात्र त्या कवितेखाली नुसताच मुक्तछंद असा उल्लेख आहे. त्यांची छंदावरची हुकमत ही त्यांनी केलेल्या केवळ प्रयोगांतूनच दिसते असे नव्हे, तर त्यांनी छंदासंबंधी जे सैद्धांतिक लेखन केले आहे त्याचाही संदर्भ आपल्याला त्यांची या बाबतची जाण लक्षात येण्यासाठी उपयोगी होईल. ( 38 ) यमक या एरवी पद्यरचनेमध्ये महत्त्वाच्या असणाऱ्या घटकाविषयी रेग्यांनाही एक विशेष आकर्षण आणि जाण होती, असे म्हणता येईल. मात्र यमक म्हणजे केवळ चरणांती येणारे यमक नव्हे, तर यमकाला काही एक नवे रूप त्यांनी आणि इतरही नव्या कवींनी दिलेले आपल्याला पहायला

मिळते. उदाहरणार्थ 'मस्तानी' या कवितेत निर्माण होणारी लय ही ' मस्ती म्हणजे गालांवरची / मस्ती म्हणजे डोळ्यांमधली / मस्ती म्हणजे बाह्मधली / अशा शब्दांच्या पुनरावृत्तीतून किंवा ' मस्तवाल, गस्तवाल' , ' छटेल थोडी, हटेल किंचित, बनेल किंचित, मनेल मोठी ' ' होरिशयार अन् पुन्हा तयार' , अशा अनेक शब्दांमधील व्यंजन-स्वरांची केलेली पुनरावृत्तीतून अंतर्गत यमक साधणारी आहे. ही पुनरावृत्ती म्हणजे जुन्या संस्कृत किंवा मराठी-सुद्धा कवितेतील पारंपरिक अनुप्रास नव्हे. अनुप्रासामध्ये केवळ विशिष्ट व्यंजने वा स्वर यांची नादमय व कानाला गोड लागणारी पुनरावृत्ती होय, तर यमक हे विशिष्ट कालानंतर आल्याने तालबद्धता व तदजन्य लय निर्माण करते. मराठीतील यमकाबद्दल अनेकांनी ओझे असा जो समज करून घेतलेला आहे तो पारंपरिक म्हणजे चरणान्ती आवश्यक मानल्या गेलेल्या यमकावरून असावा. शिवाय वामनपंडित आणि मोरोपंत या तसेच इतरही पंडित कवींनी आणि -हासकालीन अर्वाचीन कवींपैकी काहींनी यमक साधण्यासाठी ज्या काही लटपटी वा खटपटी किंवा खटाटोप केले त्यातूनही यमकाबद्दलची अर्दी अर्वाचीन मराठी टीकाकारांमध्ये निर्माण झाली असणे शक्य आहे. रेग्यांनी यमकासंबंधी त्यांचे आकलन आणि आग्रह स्पष्ट करताना शेवटी जर्मन कवी रिल्कचे एक अवतरण मराठीत अनुवादून दिलेले आहे ते या दृष्टीने आवर्जन लक्षात घेण्यासारखे आहे. " .... कृपा करून यमकाच्या विरुद्ध काहीही बोलू नकोस. ती एक महान देवता आहे, फार फार गूढ आणि पुरातन योगायोगाची देवता आहे. तिच्यापुढील वेदीतील अंगार कधीही लुप्त होऊ देता कामा नये. ती लहरी आहे. तिचे निदान करता येणार नाही, किंवा तिला मुद्दाम पाचारण करता येणार नाही. सिद्धहस्ता

अशी ती आनंदासारखी फुलून येते. आपल्या अनाकलनीय अशा अनुमतीने ती काव्यपंक्तींना एक प्रकारचा तो तोल देते... खात्री देते... खरे यमक हे केवळ कवींचे एक तंत्र म्हणून भागणार नाही. आमच्या अत्यंत अव्याज अशा भावनांना देवांनी दिलेला तो होकार होय. "

( ३९ ) यमकासंबंधीचे हे आकलन व विवेचन लक्षात घेतले म्हणजे संतकर्वींनी मराठीची प्राकृतिक लय कायम ठेवणारी व काहीशी सैल पण तरीही यमकबद्ध अशी ओवी-अभंगांच्या स्वरूपाची आपली रचना कित्ती सहजपणे केली आणि त्यांची पकड मराठी मनावर काही शतके राहूनही मठेंकर, रेगे, चिप्रे, नेमाडे यांसारख्या अगदी आधुनिक साहित्यिक-समीक्षकांनाही <sup>त्याची ओळ</sup> का वाटते त्याचा काही अंदाज येऊ शकतो. डॉ. भालचंद्र नेमाड्यांचे 'दोला' या काव्यसंग्रहाच्या संदर्भात केलेले विवेचन या संदर्भात अत्यंत समर्पक असल्याने त्यातील या मुद्याशी प्रस्तुत भाग येथे देत आहे.

" कवितेतील पु. शि. रेगे मात्र आजच्या मराठीतले एकमेव प्रसन्न सर्जनशील का ठरतात, हे त्यांच्या ह्याच मुलायम शब्दकेंद्रित, सूक्ष्मदर्शी शैलीमुळेच सिद्ध होऊ शकते. नवनव्या स्पर्दनशील अर्थकक्षा असलेले शब्द संवेदनांचा अस्पष्ट कल्लोळ दाखवत एका आशयसूत्रात कसे चतुराईने रेगे बसवतात, याची अप्रतिम उदाहरणे त्यांच्या 'दोला' ह्या कवितासंग्रहापासून 'दुसरा पक्षी' पर्यंत सापडतात. दोला मधील 'मस्तानी' ही असे उदाहरण आहे.

मस्ती म्हणजे गालांवरची

मस्ती म्हणजे डोळ्यांमधली

मस्ती म्हणजे बाहूंमधली

मस्ती म्हणजे छाती... छाती

मस्ती म्हणजे मांड्या, मांड्यांवरचा घाम

अशा ओतीव आशयसूत्रात अद्येमध्ये मात्र कमीज्यास्त झाल्या तरी जोपर्यंत मात्रांची आवतने छंदोरचनेची विरेबंद आवृत्ती पाळत थोडेफार स्वातंत्र्य घेत असतात, तोपर्यंत सूक्ष्मदर्शी शैलीचा प्रभाव टिकून राहतो.

मस्ती म्हणजे मनातली ती निळी, जांभळी शुभ्र पांखरे

एवढी मोठी ओळ असो की

छटेल थोडी हटेल किंचित

बनेल किंचित मनेल मोठी

अशा खटक्यांच्या ओळी असोत -- रेग्यांचा आशय ह्या शैलीच्या आधारे खुलत राहतो.

' मस्तानी ' च्या आशयसूत्राभोवती ही अर्थवलये धट्ट विणलेली असतात:

भिरभिरते अन् जशी नर्तकी

टोकावरती एक बुटाच्या

केवळ पंखच केवळ डंखच

गिर्कीतही त्या कडक झग्याच्या आखुड घोळाखाली सुरिश्चर

मधुर डावा पाय तिच्चा तो

आगीचा की खांबच, कोंभच ...

ही कविता अप्रतिम म्हणण्याचे कारण छंदमुक्ततेचे प्रयत्न करूनही ती छंदावरची पकड कायम ठेवते. .... मुक्तछंद काय किंवा अक्षररचना काय, छंदाच्या चौकटीचे अस्तित्व -- चित्राला कागदावरील चौकटीप्रमाणे कळत नकळत गुहीत धरूनच यशस्वी होतील.” (40)

—: रेग्यांची छंदसंवेदना :—

छंदसंवेदना म्हणजे छंदाबाबतची कवीची - रेग्यांची - जागरूकता .

मदेंकरांनी त्यांची लय ही संकल्पना वापरताना लयीचा संगीताशी वा संगीताशीच प्राधान्याने असलेला संबंध तोडून लय हा पुल्लिंगी वापरला आहे. परंतु भाषेतील लयीच्या आधारावरच भाषेतील छंदही निर्माण होत असल्यामुळे छंदाचा संगीताशी काही संबंध नसतो असे मानणे बरोबर नव्हे. कारण आपल्याला छंदांमधून निर्माण होणाऱ्या लयीच्या संदर्भात लयीची मूळ संगीतातील संकल्पना तिच्या प्राथमिक स्वरूपात गुहीत धरूनच भाषेतील लयीचा विचार केला पाहिजे. माझ्या समजूतीप्रमाणे प्रत्येक भाषेत जी स्वतःची लय असते तिचा संबंध शब्दांची व स्वरांची मुळातली जी काही असेल ती नादमयता, आणि शब्दांच्या पदक्रमातून ( syntax ) निर्माण होणारा ताल याच्याशी प्रथम संबद्ध असते. या नादमयतेची व तालाची जी काही नैसर्गिक वा अजित जाण व्यक्तीला असेल त्यातूनच त्या व्यक्तीची भाषाही लयबद्ध होते. पारंपरिक छंदःशास्त्रकारांनी त्या त्या भाषेतील पद्यरचनेतील ताल व लयीची विशिष्ट

नियमांमध्ये बांधणी केली. परंतु भाषा ही सतत विकसित होणारी गोष्ट असल्यामुळे तिच्यात होणारे बदलही आपोआपच तिच्या उपव्यवस्थांमध्येही प्रतिबिंबित होत राहातात. इतकेच नव्हे तर कित्येक बदल हे आधी उपव्यवस्थांमध्येच होऊन मग इतर उपव्यवस्थांवर वा मुख्य व्यवस्थेवर त्यांचा परिणाम दिसून येतो.

ताल म्हणजे कुठल्याही अक्षराच्या उच्चारावर येणारा आघात किंवा इंद्रजीत ज्याला *stress* म्हणतात तो जोर किंवा संगीताच्या परिभाषेत सांगायचे तर वजन. लय म्हणजे दोन आघातांमधील गती अधिक तालामुळे म्हणजे वर सांगितलेल्या आघातातून होणारा परिणाम होय. अर्थात लय असा जो शब्द आपण भाषेच्या संदर्भात वापरतो तेव्हासुद्धा त्यात आपल्याला आघात व त्यांच्याचबरोबर निर्माण होणारी गतीही अभिप्रेत असते. आणि रेगे आपल्या आक्षर रचनांमध्ये अशा प्रकारची छंदसदृश लय निर्माण करीत असतात. रेग्यांना मात्रिक आणि आक्षर रचनाप्रकारांची जी अभ्यास जाण आहे त्यातूनच त्यांनी लयीबाबत केलेले विविध प्रयोग आलेले आहेत. उदाहरणार्थ त्यांनी मात्रिक आणि आक्षर असे जे छंदांचे वर्गीकरण केले आहे, त्यात मात्रिक मध्ये लगक्रमनियमित वृत्ते, मात्रानियत जातिवृत्ते, स्थूलअक्षरबद्ध छंद, मात्रानियत छंद आणि प्रायिक यमकाधिष्ठित छंद यांचा समावेश त्यांनी केला आहे ; तर आक्षर छंदांमध्ये पदसंख्या व यमक या दोहोंवर अवलंबून नसलेल्या मुक्तछंदाचा समावेश होतो. ( 41 ) त्यांच्या मात्रिक रचनांमध्ये पारंपरिक वृत्ते, जाती व स्थूलअक्षरबद्ध मात्रानियत व प्रायिक यमकाधिष्ठित रचनांचा समावेश होतो तर आक्षर रचना म्हणजे गद्योच्चारी रचना असतात. या प्रकारच्या त्यांच्या



रचना ह्या मराठीची उच्चारणप्रकृती ध्यानात घेऊन केलेला प्रयोग असतो. शब्दांचे लेखन वा मुद्रण जरी विशिष्ट प्रकारचे असले तरी त्यांचे उच्चारण हे <sup>अनेकदा</sup> लेखनानुसारी नसते. उदाहरणार्थ, अनेक शब्दांच्या शेवटी येणारा अ हा स्वर अर्धप्लुत/निभृत असतो, पूर्ण उच्चारला जात नाही. तर अशा अर्धोच्चारित अक्षरामधून रेगे अनेकदा छंदसदृश लय साधतात. याचा माझ्या दृष्टीने महत्त्वाचा भाग हा आहे की रेगे आपल्या सांस्कृतिक परंपरेमध्ये, काव्यपरंपरेमध्ये, तसेच नेहमी संप्रेषणासाठी सिद्ध असणाऱ्या भाषिक परंपरेमध्ये जे जे काही उपलब्ध आहे ते ते जास्तीत जास्त प्रमाणात वापरून घेत आहेत. भाषिक परंपरेमधील क्षमतांचा असा वापर करावयाचा म्हणजे आधी त्या क्षमतांची नीट जाण पाहिजे, ती रेग्यांसारख्या रचनाकाराने वेगवेगळ्या पद्धतींनी प्राप्त केलेलीच आहे. अशा क्षमतांसंबंधीच्या जाणिवेमध्ये केवळ शब्दज्ञान महत्त्वाचे नसून शब्दांच्या परस्परसंधातांतून कोणत्या किमया साधता येतात ते रचनाकाराला आतून जाणवणे महत्त्वाचे म्हणावे लागेल. रेग्यांच्या कवितांमध्ये शब्दांच्या नेमकेपणाचे जे अप्रतिम भान आपल्याला दिसते, ते असे त्यांच्या अभिव्यक्तीची सूक्ष्मता आणि सूक्ष्मता वाढविणारे असते. नामांची आणि विशेषणांची सांगड घालून आपल्याला अभिप्रेत असणारा परिणाम साधण्याचा प्रयत्न जवळ जवळ सर्वत्र कवींनी केलेला दिसतो. रेगे हेच कसे करतात ते इथे पाहता येईल. ' यावे तेव्हा तू ' (अनीड पृ.40) ही कविता म्हणजे तिने कधी यावे अशा स्वरूपाच्या प्रश्नाला त्याचे उत्तर अशा स्वरूपाची आहे. ' सर्गें हुत वस्त्रांच्या मधील हुत या एका संस्कृत कर्मणी भूतकालवाचक धातूसाधित विशेषणामधून दोघोमधील घडणाऱ्या गोष्टींचा - वस्त्रे हरण्या

हरविण्याच्या नातेसंबंधाचा संपूर्ण टप्पा सांगितला जातो आणि ते विशेषणही अर्थात रूप व्यंजक बनते.

‘ डोळे मोठे गिरेबाज ’ या ‘ दोला ’ मधील ( दु. आ. पृ. 46 ) कवितेमध्ये अशा प्रकारची आक्षर रचना असून तिच्यातील लयीचे या दृष्टीने थोडक्यात विश्लेषण करता येईल :

डोळे मोठे गिरेबाज

लालझटुक ओठ

कांति धुंद शराबी ....

जवानीचा लोट.

उधळमाधण अभावित :

जवानीचा काल.

दयाळा रे, पोर तशी

नाही चवचाल

धसमुसली आहे खुली

जवानीची चाल.

दयाळा रे, नको म्हणू

पोर मस्तवाल.

भोळीभाळी आहे बाळी:

फुकट धेइल हाय.

जवानीच्या कळा जाणे

पोरीची रे. माय

डोळे मोठे गिरेबाज:

लालचुटुक ओठ:

कांति धुंद शराबी ...

जवानीचा लोट.

*जाड उश्वाकीळ*

वरील सर्व अधोरेखित अक्षरे उच्चारताना त्यांचा दीर्घ म्हणजे स्वरान्त उच्चार न करता -ह्रस्व करावा लागतो आणि त्यांतून निर्माण होणाऱ्या आंदोलनाला छांदस प्रयोजकता लाभते. त्याशिवाय या विशिष्ट कवितेत ल या अक्षरातून व त्याच्याच जवळपासचा उच्चार असलेल्या ल या अक्षराच्या सहाय्याने एक अत्यंत मनोरम अशी लय संबंध कवितेत त्या अक्षराच्या पुनरावृत्तीतून साधली गेली आहे.

रेगे येइल. जाइल. देइल, धेइल हे शब्द नेहमी असेच म्हणजे -ह्रस्व

इ वापरून लिहितात. कारण तशा उच्चारातून त्यांना त्या त्या शब्दांचा अभिप्रेत उच्चार आणि विशिष्ट लयीचा परिणाम साधावयाचा असतो. शिवाय बायकी बोलीत ह्या प्रकारचे शब्द बहुतेक वेळा -ह्रस्वच उच्चारले जातात हेही रेग्यांच्या त्या शब्दांच्या या

प्रकारच्या वापराचे कारण असले पाहिजे.

‘ भैना गेली उडून ’ या आणखी एका कवितेत लयबद्ध रचना साधताना रेग्यांनी काय केले आहे त्याच्या विवेचनामधून आपल्याला आक्षररचनेत रेगे केवळ भाषेतील शब्दांचा नव्हे तर तिच्यातील शब्दांच्या विशिष्ट उच्चारणपद्धतीचाही कसा वापर करतात ते कळेल. अर्थात ही कविता म्हणजे ‘सत्यकथे’ व नवकवितेने जिचा दरारा मराठी कवितेत वाढविला तशी शुद्ध भावकविता म्हणता येणार नाही, असेही कृणाला वाटू शकेल. मला मात्र तिचे ‘ गाणेपण ’ लक्षणीय वाटले म्हणूनच ती येथे विश्लेषणासाठी व उदाहरण म्हणून घेतली आहे.

### भैना गेली उडून

( कवितेचे प्रमाण मुद्रित रूप )

चार दिवस आज झाले

भैना गेली उडून

आणि नाही कृणाचं

कांहीं राहिलं अडून.

शेतमळा नव्हाळीचा

दाणा धेईल टिपून

आडावरचं राड पाणी

( गद्योच्चारी लयसापेक्ष रूप )

चाऽर् दिवस् आज् झाले•

भैना• गेली• उडून

आणि• नाही• कृणाऽचं

कांहीं• राहिलं• अडून.

शे•त् म ळा नव्हा•ळिवा•

दाणा• धे•ईल् टिपून

आडा•वरचं• राऽड् पाणि

येइल तेही जपून

राई आहे माळाखाली

राहिल तिथं लपून

गवतकाडी वेचून आणून

घर करील जपून.

सुलभ तिचं गाणबाणं

येइल वाऱ्यावरून;

होइल काहीतरी आणि

येतील डोळे भरून.

जग माझं छोटंसं;

मी हा राहिलों अडून

चार दिवस चोर झालों;

भैना गेली उडून.

येइल तेहि जपून

राई आहे माळाखाली

राहिल तिथं लपून

गवत काडी वेचून आणून

घडर करील जपून.

सुलभ तिचं गाणबाणं

येइल वाऱ्यावरून;

होइल काहीतरी आणि

येतील डोळे भरून.

जग माझं छोटंसं;

मी हा राहिलों अडून

घाडर दिवस चोर झालों;

भैना गेली उडून.

या कवितेच्या वरील उजव्या बाजूच्या रूपाकडे पाहिल्यास असे ध्यानात येईल की तेथील • या विशिष्ट चिन्हाने दर्शविलेल्या अक्षरांचा उच्चार त्यांच्या नेहमीच्या लिखित रूपासारखा न करता -हस्र करून ते अक्षर पुढील अक्षराशी प्रत्यक्ष जोडलेले नसतानाही जोडून घेतले की तशा उच्चारामधूनच विशिष्ट लय साधली जाते. व त्या रचनेची जी काही गुणवत्ता आहे ती

वाढते. मराठीतले जवळजवळ सगळे शब्द स्वरान्त असतात. त्यांचे लेखनही स्वरान्तच केले जाते. परंतु अगदी बारकाईने पाहिले तर आपण स्वरान्त समजली जाणारी अनेक अक्षरे विशेषतः अ या स्वराने शेवट होणारी अक्षरे ही स्वरान्तच उच्चारतो असे नाही तर त्यांचा उच्चार आपण व्यंजनान्त करतो. तसेच अ, इ, उ, आणि अं हे स्वर आपण छंदाच्या संदर्भात -ह्रस्व मानतो, तर आ, ई, ऊ, ए, ऐ, ओ, औ, या स्वरांना दीर्घ मानतो. या -ह्रस्वदीर्घ मानण्यानुसारच आपल्या छंदांच्या विचारामध्ये आपण त्या त्या स्वरांना लघु किंवा गुरु असेही ठरवतो. पारंपरिक छंदोविचार हा बराचसा या लगकृमावर आधारित आहे. परंतु गद्य भाषेमध्ये <sup>कोष्ठतांना</sup> आपण नेहमी शब्दांचा उच्चार स्वरान्तच करतो असे नाही. उलट अनेकदा आपण त्या त्या अक्षरांचा उच्चार व्यंजनान्त व या अर्थाने -ह्रस्व करतो. जसे : लवकर या, मी इश्ट आहे. तसेच आ, ई, ए, ऐ, ओ, औ या स्वरांना दीर्घ मानतो व छंदासाठी त्यांच्या दोन मात्रा धरतो. प्रत्यक्षात विशेषतः गद्य भाषिक व्यवहारात आपण ह्या स्वरांनी पुरी होणारी अक्षरे दीर्घच उच्चारतो असे नाही, तर त्यांचा उच्चार लिखित रूपात दाखविला जातो तसा दीर्घ करावयाचा असूनही तो -ह्रस्व करतो. परिणामी अशा स्वरांनी संपणारा शब्द जणू काही आंदोलन घेतल्यासारखा पुढच्या शब्दातील पहिल्या अक्षराला जाडून मिळतो. ' जायचे आहे ' सारखे शब्द बोली मराठीत ' जायचंय ' असे उच्चारले जातात आणि बोली भाषक रूपांचाच आपल्या कवितेत वा गद्यात <sup>वापर</sup> करू पाहणाऱ्या लेखक-कवींनी तशा रूपांचा अलीकडे आपल्या सर्जनशील साहित्यासाठी वापर करायला सुस्वात केलेली आहे. वैचारिक गद्य अजून नियमबद्ध पारंपरिक शांशिक भाषारूपाचा वापर

करीत असले तरी सर्जनशील साहित्यात म्हणजे विशेषतः कविता, कथा, कादंबरी या प्रकारांच्या नव्या आविष्कारांमध्ये ही अशी रूपे आता हळूहळू रुढ होत आहेत. विशेषतः 'कोसलांनंतर सर्जनशील गद्यलेखनात आणि अरुण कोलटकरांच्या व चित्र्यांच्या तसेच लघुनियतकालिकांतील कवितांनंतर इतरही कवींच्या लेखनात तशी बोलभाषेतील रूपे वापरणे सर्रास सुरु झाले असून अभ्यासक—समीक्षकांनीही अशी रूपे आता मान्य केली आहेत. रेग्यांनी हे तेव्हाच समजून घेऊन मुक्तछंदादी गद्योच्चारी रचनांची व्यवस्था लावण्याची काही एक योग्य दिशा दाखवून दिली होती व त्या दिशेने छंदःशास्त्रीय विचार व्हावयाला हवा होता. मात्र तसे झालेले दिसत नाही. हे संशेद नमूद करावे लागत आहे.

याच संदर्भात स्वतः रेग्यांनी केलेले विवेचन मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखे आहे. " ..... आणि खरोखरच ज्यांची व्यवस्था लावून दाखवायला हवी त्यांचा फारसा विचारच होत नाही अशी एक भावना बळावते. ....गेल्या साठसत्तर वर्षांत मराठी भाषेच्या जडणघडणीवर नव्या राहणीमुळे, आणि विशेषतः इंग्रजी भाषा व विचार यांच्यामुळे, झालेल्या संस्काराचा विचार करावा लागेल. .. परंतु काव्याचे वाहन म्हणून जर छंदांची दखल घ्यायची असेल तर ( छंदशास्त्राच्या सोयीसाठी रचना म्हणजे केवळ उदाहरणे एवढेच जर तिचे कार्य मानायचे नसेल तर ) तर या नवीन रचनेची व्यवस्था लावणे अवश्य ठरते. हे मान्य केल्यावर गद्योच्चारी रचना किंवा ज्याला मी तीन वर्षांपूर्वी आक्षररचना असे म्हटले तिचा विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते. .... गद्याची भाषा ही व्यवहारातील भाषेपासून थोडी निराळी, अधिक नियत आणि बांधेसूद असते. पद्याची भाषा आणखी वेगळी, स्वतःचेच एक तंत्र

मानणारी -- किंबहुना एक निराळीच भाषा म्हणून मान्यता पावते. तिचे बाह्य स्वरूप आणि तिच्या अंतर्गत स्वरूपाचे जाणवणारे वेगवेगळे साचे हे छंदःशास्त्राचे विषय बनतात. पण मद्या सांगितल्याप्रमाणे हे छंदःशास्त्र जर विकसनशील नसेल, नव्या जडणघडणीचा परामर्श घ्यायला जर असमर्थ ठरत असेल तर मोठा अनवस्था प्रसंग ओढवेल. पद्याची भाषा फार कृत्रिम होऊ लागली, गद्यापासून आणि व्यवहारातील भाषेपासून फार दुरावली की अभिव्यक्तीचा प्रथम विशेष जो, जाणवलेले संक्रांत करणे -- communicate करणे -- त्याला अनुसरून ही भाषा नव्याने निर्धारावी लागते. उदाहरणार्थ गद्यात आणि व्यवहारात जर शब्दातील अंत्य अ निभूत असेल - उच्चारला जात नसेल -- तर कालांतराने पद्यातही या भाषिक प्रवृत्तीचा वापर होणे स्वाभाविक ठरते. ....या प्रवृत्तीतून जी नवीन रचना सिद्ध होते तिची व्यवस्था लावणेही छंदःशास्त्राला कमप्राप्त ठरते." ( 42 ) पुढे रेग्यांनी आपल्याच ' उमाठ्याच्या खांद्यांचे देवधर चांपेपण तिचे होते ' या ओळीने सुरू होणाऱ्या मुक्तछंदातील कवितेचे थोडे भाषिक विश्लेषण करून तोपरीतच्या छंदांची थोडी नवी वर्गीकरणव्यवस्था लावून दाखविली आहे. मात्र रेग्यांनी सूचित केलेल्या दिशेने काही प्रयत्न झाले असल्यास ते फारसे प्रकाशात आल्यासारखे दिसत नाही.

### रेगे व मर्ढेकरांमधील काही साम्य व / वा प्रभाव

वास्तविक रेगे आणि मर्ढेकर हे दोघेही अगदी भिन्न प्रकृतीचे कवी आहेत हे आपण आतापर्यंत त्यांच्या कवितांचा जो काही परामर्श घेतला त्यावरून घ्यानी येऊ शकेल. असे असूनसुद्धा रेग्यांवर मर्ढेकरांचा काही प्रमाणात प्रभाव पडून तो त्यांच्या काव्यामध्ये दिसून



येतो याची माझ्या मते दोन कारणे संभवतात. एक म्हणजे मठेकरांनी आणलेली काव्याची जी नवी परिभाषा होती ती आणि त्यांची काव्यविषयक संकल्पना तसेच काव्याकडे पाहण्याची दृष्टी एवढी प्रभावी होती की त्या काळातील अनेक संवेदनशील कवींवर त्या परिभाषेचा प्रभाव पडणे अपरिहार्य होते. य. द. भावे, गं. ब. ग्रामोपाध्ये, यांच्याशिवाय विंदा करंदीकर, इंदिरा संत, दिलीप चित्रे याही कवि-कवयित्रींवर मठेकरांच्या वृत्तीचा व किंवा त्यांच्या शब्दकळेचा वा एकूण प्रतिमापद्धतीचा प्रभाव पडलेला आहे. मठेकरांनी आपल्या कवितांमध्ये जसा शीर्षकांचा जाणीवपूर्वक त्याग केला, तो समजून घेऊन आपल्याही कवितांना शीर्षके न देण्याचे दोबळ वाटणारे परंतु काही एका भूमिकेनून पटलेले, असे अनुकरण अनेकांसारखेच रेग्यांनीही केले असावे. पण मुळात मठेकरांनीच ते इंग्रजी आधुनिक कवितेवरून घेतले असावे आणि रेग्यांनीही ते वैशिष्ट्य तेथून घेतले असणेही अशक्य नाही, कारण रेग्यांचा आधुनिक पाश्चात्य साहित्याचा चांगला अभ्यास होता. त्यांच्यावरचा मठेकरांचा प्रभाव हा काही एका विशिष्ट कालखंडातील कवितेवरच - प्रामुख्याने 'गंधरेखा'मधील कवितांवर आणि 1945 नंतर काही काळ - विशेषत्वाने आढळतो.

रेग्यांची छंदाबद्दलची जाण पाहिली तर पादाकुलकासारख्या अगदीच सोप्या छंदाचे त्यांना आकर्षण वाटू नये. शिवाय त्यामध्ये प्रयोग करायला फारसा वावही दिसत नाही. त्यातही मठेकरांनी अगदी थोडे प्रयोग करून पाहिले. परंतु रेगेई जेव्हा त्यांच्या 'गंधरेखा' या संग्रहामधील अनेक कविता पादाकुलकामध्ये लिहितात तेव्हा ते उघडच मठेकरांच्या काहीशा अनुकरणातून घडते, असे म्हणावे लागेल. 'पेपर' ( गंधरेखा 37 ),

या पादाकुलकातील रचनेत आधुनिक शहरी जीवनाची रेग्यांनी थोडीशी वेष्टाच केली आहे. त्या कवितेतील वृत्ती मढेंकरी आहे व पादाकुलकाचा घाटही मढेंकरी आहे. ' हिरोशिमाला जोडि हिरोईन' सारख्या शब्दबंधातून आपल्याला हे काम रेग्यांजोगे नव्हे, याची तीव्र जाणीव होते. ' वृत्ती खुलवी दीन, हाव-या / शिळ्या कडीला देइ फोडणी ' अशा अनेक पदबंधांतही आपल्याला मढेंकरी छटा स्पष्टपणे दिसते. ' जेतवितो जो विश्वधि सारें ' सारखे अनेक पदक्रमही मढेंकरांच्या अनुकरणातून इटादाकृष्ट अशा स्वरूपाचे झाले आहेत. ' मानवा ' ( गंधरेखा पृ. ३४ ), या कवितेतील पुढील ओळीही स्पष्टपणे मढेंकरांच्या प्रभावाच्या द्योतक आहेत.

सुखदुःखाचीं गुंफुनी नातीं

कालाच्याही सीमेवरतीं

दिवसहि रात्री त्याच पाहतों,

त्याच नसांतून तसा वाहतों.

आजवरी हा माझा घाला

मलाहि माझा हेतु न कळला -----

' ३० जानेवारी १९४८ ' ( गंधरेखा, प. आ. पृ.३६ ) या शीर्षकाची कविता ही महात्मा गांधींच्या वधानंतरच्या, कवींच्या भावनात्मक प्रतिक्रियेला काव्यरूप देणारी आहे. तिच्यात पादाकुलकाचा वापर करीत असताना मढेंकरांनी अशाच प्रकारच्या कवितेत भावनेचा जो अप्रतिम गौरव साधला आहे तो रेग्यांच्या प्रस्तुत कवितेत कुठेही नाही. उलट, द्योतकरू कवीने

करावी तशी ही सारी रचना आहे. विशेष म्हणजे पादाकुलकाची चार चार ओळींची कडवी असतात त्याऐवजी सहा ओळींची कडवी रचून रेग्यांनी त्यातल्या त्यात थोडा वेगळेपणा आणण्याचा पण अयशस्वी प्रयोग केला आहे.

' मध्यरात्रिला ' ( गंधरेखा, प.आ. पृ. ३८ ) या शीर्षकाची पुढील कविताही मठेकरांचा एवढा प्रभाव दाखविणारी आहे की एखाद्या नव्या अभ्यासकाला ती रचना मठेकरांचीच वाटणे शक्य आहे. या संबंध कवितेतील पदक्रम SYNTAX हा मठेकरी छाप्याचा आहे हे मठेकरांच्या कवितेशी परिचित अशा कुणाही जाणकाराला चटकन उमगेल. इथेही पुन्हा पादाकुलक आहेच.

मध्यरात्रिला होळपलेली

घरे पांगुनी बसली ओळिंत ;

टवाळ रस्ता शिष्टपणाने

जरा लांबला --- जणू तिन्हाइत.

कवायतीच्या आणि भिषाने

उभे दिव्यांचे खांब कडेला;

छपरांवरती वारा निजला .....

मध्यरात्रही उलटून गेली

शिणली अंगे, गाद्या भिजल्या;

रात्रीच्या अन् धर्मासाठी

हव्यात पुन्हा खिडक्या मिटल्या †

या कवितेतील शेवटून दुसऱ्या ओळीतील अन् हे अव्यय तर अगदी टोबळपणे, मढेकरांच्या शब्दकळेतील - मढेकरांनीही नको तेवढे वापरलेले- अव्यय आहे. तसेच या कवितेतील शब्दरचना अगदी उघडच मढेकरांच्या 'फुटेल होती वेडी आशा / आभाळाचा कर्मठ साधा' या कवितेची आठवण करून देणारी आहे. विशेषतः

टवाल रस्ता शिष्टपणाने

जरा लांबला --- जणू ति-हाइल.

कवायतीच्या आणि मिषाने

उभे दिव्यांचे खांब कडेलाः

या ओळींमधील सारीच शब्दयोजना मढेकरांच्या प्रभावाची द्योतक आहे. मुद्दा केवळ विशिष्ट शब्दाच्या वापराचा नाही तर तो कसा वापरला जातो त्यासंबंधी आहे, हे येथेच आवर्जून सांगणे मला आवश्यक वाटते. या कवितेच्या संदर्भात दिलीप चित्र्यांनीही व्यक्त केलेल्या अशाच मताचा प्रतिवाद करताना पु. शि. रेग्यांनी, " मढेकर कविता लिहिण्यापूर्वी माझे तीन काव्यसंग्रह प्रसिद्ध झाले होते. " असे म्हणून गैरलागू मुद्दा उपस्थित केला आहे. ( 43 ) त्यावर एवढेच म्हणता येईल की भाषावैज्ञानिक पद्धत वापरूनदेखील मढेकरांच्या विशिष्ट शब्दकळेचा व पदक्रमाचा रेग्यांवर या रचनांच्या बाबतीत कसा प्रभाव आहे ते दाखविता येणे शक्य आहे.

‘ ठायींठायींचे आक्रोश ’ ( गंधरेखा, प. आ. पृ. ३३ ) ही म्हणजे कवितादेखील मढेंकरां घाटाच्या अंभंग रेग्यांनी रचलेला आहे. त्याची छपाई आधुनिक भावकवितेसारखी असली तरी एकूण रचना मढेंकरांचे असे अंभंग आहेत, त्यांच्यासारखी आहे. अष्टाक्षरी ओळींचे चरण आणि चरणांती -ह्रस्व अक्षर असले तरी त्याचा आपोआप होणारा दीर्घ उच्चार त्या रचनेतील अंभंगाचा मूलाकार स्पष्ट करणारा आहे. ही रचना 1945 ची आहे म्हणजे मढेंकरांची ‘ नाठाल गाथे ’ तील रचना सुटी सुटी प्रसिद्ध होऊ लागली होती त्यानंतरची ही रचना आहे. या कवितेतील ठायींठायींचे, आम्हां संगीताची धन , आपआपुलें मरण/ सुखें पाहतां डोळ्यांनीं, प्रस्त जीवाची डेलणा, तेजतां, इत्यादी शब्द मढेंकरांचा प्रभाव स्पष्ट करणारे आहेत.

‘ किनखाब ’ ( गंधरेखा, प. आ. पृ. 43 ) ही कवितादेखील मढेंकरांची आठवण करून देणारी कविता आहे. ‘ काही कवितां ? मध्ये आलेल्या ‘ शुभ्र-तिमिर-मोडक-वसना ’ या ओळींनि सुरु होणाऱ्या सुनीताच्या शेवटी ‘ श्वासाला एकच ऐट । किनखापी रजनी-मेट ’ ही जी मढेंकरांची अप्रतिम ओळ आहे तीच कुठे तरी रेग्यांच्या प्रस्तुत कवितेला कारणीभूत असावीसे वाटते. मात्र रेग्यांनी त्यांच्या परीने येथे पादाकुलकासारखी वाटावी अशी काहीशी ढिली रचना केलेली आहे. या रचनेतील बारा ओळींमध्ये बहुतेक ठिकाणी तेरा तेरा मात्रांच्या ओळी असून त्यांचे आवर्तन सहा सात सहा सात अशा मात्रांचे आहे. प्रत्येक कडव्यातील तिसरी ओळ चवदा मात्रांची असून तिथे आवर्तन आठ व सहा मात्रांचे आहे. रेगे जे काही मात्रिक रचनांचे प्रयोग करतात त्यातीलच हा एक

असून त्याला प्रेरणा मात्र मट्टेकरांच्या बालानंद या जातिवृत्तातील वरील सुनीतापासून मिळाली असावी. मट्टेकर ' किनखापी ' म्हणजे मखमली असे विशेषण रजनी-मेटीसाठी वापरून एक प्रतिमा निर्माण करतात तर रेगे तोच शब्द ' किनखाब' असा त्यांच्या या रचनेमध्ये किनखाबी राजस डोळे, किनखाबी असले डोळे व किनखाबी झांकुनि डोळे अशा डोळ्यांच्या प्रतिमेसाठी वापरतात. मट्टेकरांपेक्षा आपण तो अधिक शुद्ध व योग्य स्वरूपात वापरू शकतो हे इतरांना व/ वा स्वतःला पटविणे असा काही सुप्त, अबोध हेतूही त्यात असणे शक्य आहे.

- : रेग्यांच्या कवितेतील गूढतेचे स्वरूप : -

रेग्यांच्या कवितेतील काही अनुभव हा मुळातच गूढ असा असल्याने त्यांचे त्यांच्या कवितेतील दर्शनी रूप हेही स्वाभाविकपणे गूढ बनल्यासारखे वाटते. परंतु ह्या प्रकारची थोडाफार गूढता सोडली - जिच्यामुळे कवितेच्या आकलनात कधी काळी थोडी फार अर्थदृष्ट्या काही दुर्बोधता आली - तर रेग्यांची कविता मट्टेकरांच्या कवितेसारखी कधी दुर्बोध अशी वाटली नाही. अनुभवातील गूढतेचा विचार करताना रेगे प्रामुख्याने जो सृजनोत्सुकतेचा अनुभव स्त्रीच्या चित्रणातून व्यक्त करतात, त्या अनुभवाचे स्वरूप कासे असते त्यावर काही विचार करणे आवश्यक आहे. कलावंत त्याला विशेष भावलेल्या आजूबाजूच्या सृष्टीतील विशिष्ट अनुभवाला गोचर रूप देत असतो व हे करतानाची त्याची प्रक्रिया हीसुद्धा एक सृजनाची प्रक्रियाच असते. मात्र सृजनाच्या प्रक्रियेत गुंतागुंतीच्या सगळ्याच कलावंतांना सृजनप्रक्रियेतील गूढ उकलता येतेच असे नाही. रेग्यांनीही ते गूढ त्यांच्या कवितांमधून उकलले आहे असे नाही. परंतु रेगे हे स्वतः विश्वामधील त्या सृजनप्रक्रियेमध्ये कायम गुंतलेल्या

स्त्रीलाच आपल्या काव्याचा विषय बनवतात आणि त्या सृजनोत्सुकतेला असे कवितेतून साकार करतात. सृजनप्रक्रिया ही मुळातच एक गूढ गोष्ट असल्याने त्या सृजनोत्सुकतेचे मूर्तिमंत प्रतीक असणाऱ्या स्त्रीविषयक अनुभवाला रेगे जेव्हा शब्दरूप देतात, तेव्हा मूळ स्त्री या अनुभवातील गूढता ही त्यांच्या कवितेमध्ये अत्यंत स्वाभाविकपणे आणि अपरिहार्यपणे येते. ' मस्तानी' , ' लवलव' , ' शहनाज ' , ' त्रिधा राधा ' , ' अहल्या' इत्यादी अनेक कवितांमध्ये ती गूढता विशेषत्वाने जाणवते. निर्मितिप्रक्रिया हे एक मानवी जीवनातील मूल सत्य आहे आणि या मूलसत्याचा शोध कलावंत, विचारवंत, कलासमीक्षक आणि साहित्यसमीक्षक आपापल्या परीने घेत असतात, त्या मूलसत्यावर प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न करीत असतात आणि तरीही ते सत्य पूर्णपणे ज्ञात झाले वा निर्मितीचे सारे रहस्य उलगडले असे म्हणता येत नाही. या दृष्टीने पाहता हा शोध म्हणजे एक अखंड शोध आहे आणि मानवी जाणिवेचा एक महत्त्वाचा व्यापार हा त्या शोधामध्ये गुंतागुंतीचा भाग आहे. सृजनोत्सुकता हा प्रा. गंगाधर पाटील यांनी आपल्या समीक्षित वापरलेला शब्द व त्यामागची संकल्पना येथे थोडी स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. स्त्री आणि पुरुष यांच्या समागमातूनच मानवी जीवनातील सृजन घडत असले व ती एक पूर्णपणे जीवशास्त्रीय घडामोड असली तरी आदिमानवाच्या काळात ती जेवढी थेट, सरळ व काहीशी साधी अशी प्रक्रिया होती तशी ती संस्कृतीच्या वाटचालीत राहिलेली नाही. त्यातूनच अनेक प्रकारच्या गुंतागुंतीचा आणि मानवी वर्तनातील गूढतेचाही उद्भव होतो. फुलांना असणारा रंग, वास आणि त्यांच्यातील मध हा मूलतः भुंग्यांना व फुलपाखरांना आकर्षित करण्यासाठी आणि त्यांच्यामार्फत परागकणांचे वहन घडवून आणण्यासाठी असतो.

या सगळ्या गोष्टींना म्हणजे फुलांच्या रंग, वास आणि त्यातील मध व त्यामुळे फुलांकडे भुंगे आणि फुलपाखरांचे आकर्षित होणे इत्यादींना जीवशास्त्रामध्ये जो अर्थ असतो तो निसर्गाने त्यांच्या द्वारा साधलेल्या कार्याशी संबद्ध असतो. या सान्यांद्वारे वनस्पतींमधील वंशसातत्य साधले जाते. भिन्नलिंगीय मनुष्यप्राण्यांमधील परस्पराकर्षण हेदेखील मूलतः अशाच जीवशास्त्रीय हेतूंच्या पूर्तीसाठी निसर्गाने निर्माण केलेले आहे. परंतु, मानवी संस्कृतीच्या विकासामध्ये काही विशिष्ट परिस्थितीमधील स्त्रीपुरुषसमागम हाच तेवढा समाजमान्य असा ठरत गेल्याने स्त्रीपुरुषभिलनामध्येही अनेकानेक संकेत आणि अनेक प्रकारचे विधी "do"s आणि निषेध "don'ts" निर्माण झाले. त्या संदर्भातील संकेतांचे स्वरूपही पुन्हा विशिष्ट मानवी समाजाच्या संस्कृतीशी संबद्ध असते. ह्या बाबतीतील संकेत हे निव्वळ संकेत राहात नाहीत तर त्यांना विधी आणि निषेधांचे कठोर स्वरूपही प्राप्त झालेले असते. त्यातही विधीपेक्षा निषेधांचे प्रमाण अधिक आणि त्याबाबतीतील समाजमनाची कठोरता विशेष असते. स्त्रीने परपुरुषाशी बोलायचे वा हसायचे नाही हा आपल्या भारतीय समाजातील पारंपरिक संकेत केवळ संकेत राहिलेला नसून त्यावर स्त्रीची नीतिमत्ता ठरवली जात असे वा काही ठिकाणी अजूनही ठरते. याचा परिणाम असा होत गेला की एकीकडे सामाजिक नीति नियम पाळण्याची निकड आणि दुसरीकडे नैसर्गिक असे भिन्नलिंगी व्यक्तीबद्दलचे अनावर आकर्षण यांच्या कात्रीत सापडलेल्या व्यक्तींचे वर्तन अत्यंत गुंतागुंतीचे होते. मुळात या विषयातील सामान्य व्यक्तीला असलेली जाणही खूपच तोकडी असते. नीतिविषयक सगळे संकेत आणि नीतिनियम पुरुषप्रधान समाजव्यवस्थेने बनविलेले असल्याने स्त्रीला एकीकडे आपल्या



नैसर्गिक प्रवृत्तीप्रमाणे वागणे, निसर्गाच्या हाकेला प्रतिसाद देणे आणि दुसरीकडे समाजव्यवस्थेतील नीतिनियम पाळणे, असा तारेवरचा नाच करावा लागतो. त्यामुळेच तिच्या सर्व कृतिउक्तींना आपोआपच अनेकपदरी अर्थ प्राप्त होतो. उदाहरणार्थ आपल्याच संस्कृतीमधील पदर ढळणे, पदर पडू देणे, पदर सावरणे, न ढळलेला पदर सावरणे हे मराठीतील शब्दप्रयोग व त्यामागची मानसिकता किंवा झुंघट ओड लेना, अंगडाई लेना हे हिंदीतील वाक्प्रचार आणि पाश्चात्य संस्कृतीमध्ये स्त्रीने पोट-न्याचे ईषद् दर्शन घडविणे इत्यादि गोष्टी वेगवेगळ्या पद्धतींनी अर्थपूर्ण ठरतात. 'स्त्रीच्या नकारात तिचा होकार असतो' इत्यादी पिष्टोक्तींनाही समाजमान्यतेच्या आणि निसर्गाला सामोरे जाण्याच्या परस्परविरोधी ताणाच्या संदर्भात अर्थपूर्णता येते. स्त्रीच्या अनेक कृतिउक्तींना पुरुषाच्या दृष्टीमधून नखरे किंवा विभ्रम असे स्वरूप येते आणि हेच तिचे सारे विभ्रम म्हणजे जणू पुरुषाला चळविण्याचे वा चालविण्याचे प्रयत्न. त्याच्या नीतिमत्तेचा बुरज टासलविण्याचे प्रयत्न याही दृष्टीने या सान्या गोष्टीकडे पाहिले जाते. स्त्रीपुरुषांमधील या नैसर्गिक आकर्षणावर सामाजिक दडपण असल्याने ते लपविण्याकडे कल असतो पण त्याचबरोबर ते वेगवेगळ्या तरहेने- म्हणजे प्रामुख्याने शारीर भाषेतून ( Non verbal, body language ) व्यक्त होत राहते. त्यातूनच या शारीर भाषेला स्त्रीच्या संदर्भात विभ्रमांचे स्वरूप येते. हे विभ्रम म्हणजे पुरुषाला हवीहवीशी वाटणारी तसेच एका अर्थी त्याच्यामधील पुरुषाला आव्हान आणि आवहन अशा दोन्हीही अर्थाने कार्यरत होणारी व करणारी गोष्ट ठरते. रेग्यांच्या कवितेतील सगळ्या स्त्रीविषयक आशयाचे एकूण स्वरूप हे असे मूलभूत रीत्या व स्वाभाविकपणेच असे गूढ आहे

आणि त्याचा आविष्कारही आपोआप गूढ होतो. हा सारा आशय अतिशय थेटपणे मांडावयाचा तर त्यातूनही त्यात अश्लीलता वा ग्राम्यता येण्याची शक्यता असते. म्हणजे कवीला तो आशय व्यक्त करतानाही एक प्रकारचा तारेवरचा नाच करावा लागतो आणि त्यातूनही त्याच्या कवितेत काही गूढता येणे शक्य असते. रेग्यांच्या कवितेत या प्रकारची गूढता आणि तज्जन्य दुर्बोधता आली आहे. तथापि, मठेकरांच्या कवितेत असते तशी दुर्बोधता मात्र त्यांच्या कवितेत आली नाही.

- : रेगे आणि मठेकरांमधील भेदाचे स्वरूप : -

रेग्यांच्या काव्याची मठेकरांच्या काव्याशी तुलना करता असे लक्षात येते की दोघेही नवकवी याच अभिधानाने ओळखले जात असले व दोघांच्या बाबतीत पाश्चात्य आधुनिक साहित्याचा Modern Literature प्रभाव पडूनच त्याची परिणती त्यांच्या कवितेत आधुनिकता येण्यामध्ये झालेली असली तरी त्या आधुनिकतेचे स्वरूप खूपच वेगवेगळे आहे किंबहुना काही बाबतीत मराठी कविता आधुनिक करण्याचे त्यांचे प्रयत्न पूर्णपणे विरुद्ध दिशांना जाणारे असेही आहेत. मठेकर परस्परविरुद्ध गोष्टींचा संकर करतात, तर असा संकर आपल्याला रेग्यांच्या कवितेत सहसा आढळतच नाही. आपल्याच भाषिक परंपरांमधील मुळांचा शोध देण्याचा मठेकरांचा प्रयत्न प्रामुख्याने संतसाहित्याशी जास्त जवळीक साधतो तर रेगे प्राकृत शाहिरी कविता म्हणजे मुख्यतः लावणी, गाथासल्लसई, व संस्कृतमधील वैदिक वाङ्मयापर्यंत पोहोचतात. मठेकर काव्यातील स्वच्छंदवादाविरुद्ध आणि मानवतावादाविरुद्ध उधडपणे भूमिका घेतात आणि समकालीन मानवाची गतिशून्यावस्था

( कृष्ण ), भयस्रस्तता, हताशपणा, माणसाची परात्मता, अमानवीकरण ( dehumanisation ) इत्यादि गोष्टींना आपल्या कवितेचा प्रमुख आशय बनवतात आणि अभिव्यक्तीसाठी प्रामुख्याने अर्मगन्-ओवीचा व पादाकुलकाचा म्हणजे छंदोबद्ध रचनांचा वापर करतात. तर रेगे आपल्या कवितेला समकालीन संदर्भ देण्याऐवजी मानवी जीवनातील सृजन या एकाच मूलभूत विषयावर आपले लक्ष केंद्रित करून आपली कविता प्रामुख्याने स्वच्छंदवादी/सौंदर्यवादीच ठेवतात आणि मुक्तछंदाचाही वापर करून आपल्या कवितेत लय आणि भाषा या दोन्ही बाबतीत मढेकरांपेक्षा अगदी वेगळ्या प्रकारचे प्रयोग करतात. रेग्यांची नीतिविषयक म्हणजे प्रामुख्याने स्त्रीपुरुषसंबंधाविषयीची कल्पना आधुनिक आहे तर मढेकर त्याबाबतीत पूर्णपणे पारंपरिक दृष्टीचे आहेत. रेग्यांच्या कवितेत आंगवठा, चुक्र, रेषा, इत्यादींमधून याचे सहज उदाहरण पाहायला मिळेल. तर मढेकरांची दृष्टी ही त्यांच्या ' जशि पाण्याची नजर फिरावी अनोळखीच्या उरावरुनी ' तसेच ' अशीच होती नकटी एक उलटे केस आणि तिरप्या भिवया ' यासारख्या ओळींमधून व्यक्त होते. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर मढेकरांचा या बाबतीतला दृष्टिकोण पारंपरिक आहे तर रेग्यांचा एका अर्थी नीतिनिरपेक्ष म्हणून आधुनिक आहे.

एकूण रेग्यांच्या कवितेतील प्रयोगांचे व तज्जन्य नवतेचे स्वरूप पुन्हा थोडक्यात पाहायचे तर असे म्हणता येईल की रेग्यांवर पाश्चात्य कवींचा आणि एकूण आधुनिक दृष्टीचा संस्कार झालेला असला तरी त्यांच्या कवितांच्या आशयामध्ये स्थूल दृष्टीने पाहिले तर आधुनिक वा नवी आशयसूत्रे आहेत असे म्हणता येणार नाही. एका अर्थी रेगे

ज्याला सनातन म्हणतात, असा स्त्रीपुरुषसंबंध हाच विषय त्यातील विलक्षण विविधतेसह त्यांनी प्रामुख्याने आपल्या कवितांमध्ये मांडला आहे.

तिसऱ्या प्रकरणात मठेकरांच्या काव्यातील आधुनिकतेची चर्चा केली आहे. मठेकरांना ऐतिहासिकतेचे - म्हणजे निव्वळ साहित्याच्या इतिहासाचे नव्हे तर एकूण मानवजातीच्या ऐतिहासिकतेचे - भान असल्याने त्यातील पेचप्रसंग निश्चितपणे व स्पष्टपणे जाणवला आहे. तोच त्यांनी त्यांच्या कवितांमधून आपल्या परीने मांडला आहे. तो मांडत असतानाच ते असे मानतात. की हे सारे भौतिक जगातले खरे असले तरी या सान्या भौतिकतेच्याही पलीकडे काही तरी आहे आणि आपली ऋद्धा, आपला आस्तिक्यभाव त्या भौतिक जगातील आणि जगण्यातील उणिवांवर मात करण्याचे आपल्याला सामर्थ्य देईल. भौतिक जगाविषयी त्यांना तीव्र असंतोष आणि दुःख आहेच पण हे जग कसेही असले तरी आस्तिक्यभाव आणि त्या, भौतिकतेच्या पल्याड असलेल्या शाश्वत, परमशक्तीवरील ऋद्धा हा त्यांच्या दृष्टीने वर सांगितलेल्या पेचप्रसंगावरील उपाय आहे आणि तरीही ती दगडी भिवयी डोळ्यांदेशत बळत नाही, याचे विलक्षण दुःख - हवे तर आध्यात्मिक दुःख म्हणता येईल - आहे.

रेग्यांसारखे) बुद्धिमान आणि संवेदनाशील, तसेच पाश्चात्य आधुनिकवादाचे संस्कार झालेले, अग्रगण्य आधुनिक कवी ह्या समकालीन पेचप्रसंगाकडे न-ऐतिहासिक किंवा ऐतिहासिकतानिरपेक्ष दृष्टीने पाहून आपण स्वतः मिथकडे जाणे पसंत

करतात, मुळांचा शोध घेत घेत मॅटेकर केवळ मराठी संतांकडेच वळले तर रेगे त्यांच्याही पार मागे म्हणजे जवळ जवळ प्रागैतिहासिक मानता येईल अशा मिथकाकडे वळतात. त्याच काळात जगू पाहतात. नव्हे कवितेत आणि त्यांच्या 'रंगपांचालिक' वगैरे सारख्या नाटकांमधूनही त्याच मिथक काळात जगतात. म्हणजे समकालीन मानवी जीवनातील पेंचप्रसंग त्यांना जाणवूनही त्यांचे निराकरण मात्र मिथकाच्या पातळीवर जाऊन करण्याचा त्यांचा प्रयत्न स्पष्टपणे दिसतो. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी त्यांच्या कवितेच्या आकलन-विश्लेषणासाठी वापरलेली आदिबंधात्मक पद्धती रेग्यांच्या कवितेला न्याय देणारीच व अगदी बरोबर आहे, हे आपल्याला पटते, त्यांचे कारण रेगे हे सारे जगणेच मिथकाच्या पातळीवर नेऊन ठेवतात. मॅटेकर जसा माणूस आणि इतिहास यांच्यातील पेंचप्रसंग समकालीन इतिहासाच्या- भौतिकतेच्या पातळीवर पाहतात, त्याची सोडवणूक आपल्या परीने करण्याचा प्रयत्न करतात तसे रेगे करीत नाहीत. इतिहासाच्या भानाकडे अशी पाठ फिरवलेली रेग्यांची कविता मात्र तिच्यातील एकूण आशय व मांडणीमुळे साहजिकच रूपवादी होऊन जाते. असे म्हणणे भाग आहे. अर्थात अशा तऱ्हेने रूपवादी असूनसुद्धा रेग्यांनी केलेले प्रयोग आणि आधुनिक कवितेची परिभाषा (IDIOM) आधुनिक करण्यामधले त्यांचे कार्य अत्यंत मौलिक आहे आणि त्याचमुळे चित्रे, नेमाडे प्रभृती आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील महत्त्वाच्या कवी-समीक्षकांना आणि त्यांच्या पिढीतील सगळ्या — त्यावेळच्या म्हणजे 1950 - 1960 मधील, तरुण कवींनाही रेग्यांच्या कवितेने तुसतीच भुरळ घातली, असे नव्हे तर असे लिहिणाऱ्या रेग्यांविषयी वयात अंतर असूनसुद्धा जवळीक वाटली. रेग्यांच्या कवितेवरील



the poetic touchstones suggested in ' The Study of Poetry ' remains basic to all attempts at criticism : ' if we have tact and can use them ' we begin to be critics; if they use us , we are playing a fruitless game. " 'Introduction' Modernism, Critical Idiom Series, London, Methuen & Co., 1977 pp 1 .

- 8 . एड्.ग्लूम, फिलिप 'मुंबईतील आधुनिकतावादाचे 1940 ते 1950 मधील मराठी -इंग्रजी आविष्कार ' , अभिरूची , डिसेंबर, 1990 पृ. 25 .
- 9 . रेगे पु.शि., ' माडया काव्याची भूमिका ' , छांदसी, मुंबई, मौज, दु. आ. पृ. 139
- 10 . चिन्ने, दिलीप पुरुषोत्तम ' पुरुषोत्तम शिवराम रेगे यांची कविता सत्यकथा, ऑक्टोबर, 1968, पृ. 50 ,
- 11 . नेमाडे, भालचंद्र, ' परीध आणि केंद्र यांची फारकत ' , टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, प. आ. 1990, पृ. 67 .
- 12 . रेगे, पु. शि., उ. नि. पृ. 140 .
- 13 . पाटील, गंगाधर, हार्द, सुहृद्गाथा, पुणे, कॉटिनेटल, 1975, प्रस्ता. पृ.11 .
- 14 . आचवल, माधव, ' पु. शि. रेगे ' जाखंद, मुंबई, मौज, 1974 पृ. 154 .
- 15 . पाटील, गंगाधर, उ. नि., पृ.12 -13 .
- 16 . पाटील गंगाधर, उ. नि., 39 -40 .
- 17 . पाटील, गंगाधर, तत्रैव -

पाटील, गंगाधर, उ.नि. पु. ८६

- 18 . क सुरवातीला दिलेली टीप अशी :
- " झारकेजवळील बेट शंखोजार येथे श्रीकृष्णाचे अंतः-पूर आहे. मुख्य दालनात त्याचे मंदिर आहे व त्याच्या बाजूच्या दालनात रुक्मिणी, सत्यभामा, जांबुवंती यांची. सकाळी श्रीकृष्णाच्या आरतीच्या वेळी गर्भागारातून बाहेरील भक्तगणांवर गुलाल व पांढरा अबीर उधळतात. झारकेत राधिका कशी पोचलीच नाही, पण त्या दिवशी हा अमृतवर्षाव मी अंगावर झेलताना ती अशी पोचली."
- 19 . सारंग, विलास, मराठी कथा-कादंब-यांतील परदेशचित्रण, सत्यकथा, जुलै, 1981, पृ. 28-32 .
- 20 . मर्डेकर, बा. सी. ' वाङ्मयीन महात्मता ', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ., 1960, पृ.147 .
- 21 . एड.ब्लूम, फिलिप, अनुवाद विद्मत्त भागवत, ' मुंबईतील आधुनिकतावादाचे 1940 - 1950 मधील मराठी-इंग्रजी अवतार ', अभिरुचि, डिसे. 1990 पृ. 28 .
- 22 . गाडगीळ, गंगाधर, ' गंधरेखा: एक रसग्रहण ', खडक आणि पाणी, पुणे, उत्कर्ष प्रका. 3 री आ. 1985 पृ. 239 .
- 23 . पाटील, गंगाधर, हाद, सुहृद्गाथा, पुणे, कॉन्टिनेंटल, 1975, प्रस्ता. पृ. 109 .
- 24 . पाटील, गंगाधर, उ. नि., पृ. 122 -123 .
- 25 . Holman, Hugh C. ( Ed. ) ' Impressionism ', A Handbook to



Literature, Bobbs-Merrill Educational Publishing, Indianapolis, 1978,

pp. 268-269.

- 26 . पाटील, गंगाधर, 'हाद', सुहृद्गाथा, पुणे, कॉटिनेटल, 1975, पृ. 22-23.
- 27 . रेगे पु. शि., परिशिष्ट, छादसी, मुंबई, मौज, पृ. 196.
- 28 . Brooker, J. S., 'Substitutes for Christianity in the Poetry of T.S. Eliot.' An Anniversary Issue, The Southern Review, Quarterly, Autumn 1985, published by Louisiana State University pp 899.
- 29 . पाटील, गंगाधर, उ. नि., पृ.25 .
- 30 . आचवल, माधव, पु. शि. रेगे, जाखंद, मुंबई, मौज, पृ. 183.
- 31 . कुलकर्णी, वा.ल., कला-वाङ्मयातील नवे आणि जुने, वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी, मुंबई, पॉप्युलर, 1953, प. आ. पृ. 21 .
- 32 . तेंडुलकर, रमेश, पु. शि. रेगे: एक आत्मनिमग्न कवी, गीतभान, पुणे, विश्वमोहिनी, 1982, पृ.12 .
- 33 . चिप्रे, दि. पु., 'पु. शि. रेगे यांची कविता ': सत्यकथा, ऑक्टोबर 1968 पृ. 49 .
- 34 . चिप्रे, दि. पु., तत्रैव .
- 35 . मठेकर, बा. सी., 'सौंदर्यशास्त्रांतले काही प्रश्न', सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ. 1960, पृ. 62 .

‘प्रस्तावना’

- 36 . नेमाडे, भालचंद्र, देखणी, प्रस्तावना, औरंगाबाद, साकेत, 1991.
- 37 . बोरकर बा. भ., ( सद्दे, केशव, ' योगभ्रष्ट आणि मढेकरांची कविता ', साहित्य: देय आणि श्रेय, राजहंस वितरण, पणजी, 1990, पृ.49 वरून उद्धृत ).
- 38 . रेगे पु. शि., ' छंद आणि छंद: शास्त्र,' छांदसी, मुंबई, मौज, दु. आ., 1968, पृ. 50 - 55 .
- 39 . रेगे पु. शि., आधी शब्द, मग अर्थ, छांदसी, मुंबई, मौज, दु. आ., 1968, पृ.32
- 40 . नेमाडे, भालचंद्र, पु. शि. रेग्यांच्या कादंबऱ्या- परिशिष्ट, टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, पु.183 -184 .
- 41 . रेगे, पु. शि., छंद आणि छंद:शास्त्र, छांदसी, मुंबई, मौज, दु. आ. उ. नि., पृ.55
- 42 . रेगे, पु. शि., तत्रैव, पृ.53 .
- 43 . रेगे पु. शि., ' माझी साहित्यविषयक भूमिका ', पु. शि. रेगे वाडू.मयदर्शन, मुंबई, मुंबई, मराठी ग्रंथसंग्रहालय प्रकाशन, 1969 पृ. 6 .

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

प्रकरण पाचवे

विंदा करंदीकरांची कविता

- : विंदा करंदीकरांची कविता : -

मराठी कवितेच्या आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील ज्या अग्रगण्य कवींचा विचार आपण करतो आहोत त्यांच्यामध्ये विंदा करंदीकर हे त्यांच्या सर्वाधिक प्रयोगशीलतेमुळे आणि कवितेनून व्यक्त होणाऱ्या काहीशा व्यामिश्र अशा जीवनजाणिवेमुळे उदून दिसतात. करंदीकरांची प्रयोगशीलता हा कृणाही अभ्यासकाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरेल असाच विशेष आहे. आधुनिकवादाच्या दृष्टीने या प्रयोगशीलतेला विशेष लक्षणीयता आली आहे. त्यांच्या कवितेमध्ये अत्यंत ठळकपणे जाणवणारा असा हा विशेष, त्यांचा अध्यापक या नात्याने इंग्रजी आधुनिक साहित्याचा झालेला अभ्यास आणि आपल्या भारतीय, मराठी व पाश्चात्य म्हणजे प्रामुख्याने इंग्रजी परंपरेचीही डोळस जाण या सगळ्यांच्या परस्परांशी निश्चितपणे संबंध आहे. पाश्चात्य वाङ्मयातील अँड्रुस, इझरा पाउंड, हॉपकिन्स व एलियट यांच्या काव्याचा आणि पाश्चात्य वैज्ञानिक तत्त्वज्ञान व मानसशास्त्र या विषयांचा अभ्यास आणि चिंतन विंदांनी केलेले आहे. याचा त्यांच्या कवितेवर आणि तीमधून व्यक्त होणाऱ्या नव्या जाणिवेवर निश्चित परिणाम झाला आहे.

आपली पृथगात्मता सिद्ध करू पाहणाऱ्या कुळ्याही कलावंताला दोन गटांतील कलावंतांहून आपले वेगळेपण लोकसमोर मांडावे लागते आणि तेही पटेल अशा

पद्धतीने करावे लागते. पैकी एक गट हा त्याच्या आधी होऊन गेलेल्या कलावंतांचा असतो आणि दुसरा त्याच्या समकालीनांचा असतो. विदांची कविता लोकांसमोर येऊ लागली त्या सुमारास रविकिरण मंडळातील यशवंत, माधव ज्यूलियन यांची कविता स्थिर होऊन काहीशी मागे पडायला लागलेली होती. तर कुसुमाग्रज, अनिल, बोरकर यांच्या कवितेचा तो उत्कर्षाचा काळ होता आणि या सगळ्यांची कविता प्रामुख्याने स्वच्छंदवादी अशीच होती. त्यांचे काही संस्कार विदांवर झालेले असले तरी त्यांना, ' सामाजिक जाणिवेला व अनाधिक भावस्थितीला काव्योत्कटता भिडवणारे केशवसुत, धावत्या बोलभाषेला व व्यक्तिचित्रणाला उपरोधाच्च काव्यात्म वळण देणारे सुधारककर्ते माधव ज्यूलियन, आडमापाला गवसणी घालणारे, उद्दाम कल्पनाशक्तीचे मनमोहन, आणि काटेकोर भाषेत भावनाविचाराना एकरूप करणारे, चिंतनशील व प्रयोगशील मर्ढेकर आणि संतकवींपैकी फटकळ तोंडाने फाटलेले आकाश शिवून टाकणारे तुकाराम हेच कवी विशेष आवडलेले व त्यांच्या स्वतःच्या कवितेसाठी हत्यारे पुरवणारे ठरले ' असे आपल्यावरील पूर्वसूरींच्या संस्काराविषयी करंदीकरांनी सांगून ठेवले आहे. ( 1 ) केवळ विदा करंदीकर असे सांगतात म्हणून नव्हे तर त्यांच्या कवितेतूनही जाणवणारी त्या त्या कवींची ही सारी गुणवैशिष्ट्ये खरोखरच करंदीकरांच्या सान्या कवितेत सुसून गेली आहेत. ज्या -हासशील अवस्थेत मर्ढेकरांनी आपले नवकाव्य लिहून नवी जाणीव नव्या काव्यभाषेत लोकांसमोर ठेवून आपली पृथगात्मता लोकांसमोर शाबीत केली, त्याच पार्श्वभूमीवर विदाही मराठी कविता लिहू लागले असले तरी मर्ढेकरांसारख्या नव्या कवीपेक्षा आपले वेगळेपण लोकांना मान्य होईल, अशा पद्धतीने

त्यांच्यासमोर ठेवणे, हे काम काहीसे अवघडच होते. कारण मठेकरांच्या कवितेवर सामान्य वाचक आणि पारंपरिक समजूतीच्या अभ्यासकांकडून कठोर टीका सुरवातीपासूनच होऊ लागलेली असली तरी सुजाण अभ्यासकांना मठेकरांचे वेगळेपण आणि त्यांच्या कवितेचे मौलिकत्व जाणवू लागलेले असतानाच विंदांचा पहिला 'स्वेदगंगा' हा संग्रह 1949 मध्ये प्रसिद्ध झाला. मात्र, हेही लक्षात ठेवणे महत्त्वाचे आहे की त्या संग्रहातील बरीचशी कविता 1937 पासून लिहिलेली आहे. त्या संग्रहातील 'रक्तसमाधि' ही आधुनिकवादाच्या संदर्भात महत्त्वाची कविता 1943 साली लिहिलेली आहे. ( नंतर काही वर्षे त्यांनी तशा प्रकारची कविता लिहिली नाही. ) मठेकरांचा 'प्रेमाचे लव्हाळे' हा युद्धकालीन अर्भगही 1943 मधला आहे, आणि त्यांना नवकवी म्हणून ख्यातकीर्त करणारा ' काही कविता ' हा संग्रह 1947 मध्ये प्रसिद्ध झालेला आहे. म्हणजे त्यावेळी मठेकरांच्या कवितेच्या रूपाने एक प्रकारचे आव्हानच विंदोसमोर होते असे म्हणता येईल, आणि याचमुळे विंदांची कामगिरी मठेकरांच्या कामगिरीपेक्षा अवघड होती याचे भान विंदांच्या कवितेच्या एकूण संदर्भात ठेवणे आवश्यक आहे.

समकालीन वाङ्मयीन वातावरणाचा आपल्या कवितेवर अनुकूल पोषक संस्कार झाला असेही करंदीकरांनी ' माझ्या कवितेची वाटचाल ' या लेखात म्हटले आहे. " या कालखंडातील वाङ्मयीन वातावरण सर्वेक्ष प्रयोगशीलतेला पोषक असे लाभले. विशेषतः बेबंद कल्पनाशक्तीतून स्फुरणारी मनमोहनांची व संमिश्र आणि संयत चिंतनात्मकतेतून स्फुरणारी मठेकरांची कविता जी नवी रसिकता घडवीत होती ती रसिकता काही प्रमाणात

माझ्या काव्याच्या आस्वादासाठी उपकारक ठरत गेली. " ( २ ) विदांच्या सगळ्या कवितेत, - विशेषतः त्यांच्या विरूपिकांमध्ये तसेच ' अजबखाना ' व इतरही संग्रहामधील बालगीतांमध्ये, अनेकदा आपल्याला काहीशा बेबंद कल्पनाशक्तीचा आविष्कार आढळतो. त्याचे मूळ या कवी मनमोहनांच्या संस्कारामध्ये असावे. अर्थात मुळात स्वच्छंदवादी काव्याचेही काही संस्कार असतात, त्यातूनही बेबंद कल्पनाशक्तीच्या आविष्काराला काही विशिष्ट रूप व मोल कवीच्या आणि त्याच्या कवितेच्या विकासात येत असते. विदांच्या एकूण कविप्रकृतीवरील स्वच्छंदवादी संस्कार हा तसा अगदी स्पष्टच आहे.

विदांनी आपली कविता सुमारे 1937 पासून लिहायला सुरुवात केली आणि 1980 मध्ये त्यांनी जाणीवपूर्वक लेखनसंन्यास घेतला. मतेकरांसारखेच विदा करंदीकर हेही विज्ञाननिष्ठा मानतात आणि समकालीन आशयाला शब्दबद्ध करतात. रेग्यांसारखे एकाच विषयाला वाहून घेण्याऐवजी जीवनाची बहुविधता आकळून घेऊन त्यांच्या अनेक अंगांना आपल्या कवितेतून साकार करणे हे विदांना जास्त योग्य वाटते. असे त्यांच्या कवितांमधील अनुभवांच्या विविधतेवरून म्हणता येते. सामाजिक जाणिवेची, शृंगारानुभव चित्रित करणारी, व्यक्तिचित्रणात्मक आणि तत्त्वचिंतनात्मक अशा चार गटात त्यांची कविता विभागता आली तरी ' विरूपिके ' सारखी रचना पुन्हा अशा वर्गीकरणाच्या बाहेरच राहण्याची शक्यता आहे. तरीही त्यांच्या कवितेतील आशयाचे ह्या चार गटात केले जाणारे विभाजन खूप अर्थाने योग्यच आहे असे म्हणता येईल. आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील महत्त्वाचे कवी म्हणून विदांच्या कवितेचा विचार करणे आपल्या दृष्टीने अगत्याचे आहे. विदांना मार्क्सवादी कवी

म्हटले जाते. परंतु त्याहीपेक्षा नेमकेपणाने त्यांच्या एकूण काव्यकर्तृत्वाचे वर्णन जीवनजाणिवेच्या संदर्भात करावयाचे तर ' ते बहुदृष्टिकोणवादी pluralist आहेत ', हे वसंत पाटणकरांचे मत मान्यच करावे लागेल. ( ३ ) कारण त्यांची कविता हळूहळू रा. स्व. संध्यप्रणीत हिंदुत्ववादापासून बहुदृष्टिकोणवादाकडे, सापेक्षतावादाकडे तसेच मराठी कवितेतील त्या काळातील समकालीन स्वच्छंदवादाकडून आधुनिकवादाकडे प्रवास करताना दिसते आणि शेवटी शेवटी तर करंदीकर अद्वैतवादाकडेही पोचल्याचे ध्यानात येते. त्यांच्याच कवितेतील शब्दांमध्ये सांगायचे तर

विविध वादांच्या

असंख्य विंध्या

जोडून बनवितो

आपल्या लंगोट्या \*

तरीही शेवटी

राहतो नागडेच \* ( मृदंग, प. आ.चे पुनर्मुद्रण, 1962 पृ.57 )

स्वच्छंदवादाला स्पष्ट वा प्रखर विरोध हे आधुनिकवादाचे लक्षण त्यांच्या सुरवातीच्या काव्यात दिसत नाही , उलट त्यांच्या पहिल्या ' स्वेदंगगा ' मधील विशेषतः 1941 - 42 पर्यंतच्या त्यांच्या अनेक कविता ( उदा. 'सरोज नवानगरवाली,' 'चक्रमत्ता,' 'निरोप घेताना,' 'एक वेदा,' 'तू व जीवन,' 'अपुरे प्रेम,' 'विजय,' 'उन्माद,' 'लाज,' 'तू गातेस तेव्हां,' ) या



अगदी टोबळपणे स्वच्छेदवादी प्रवृत्तीच्या आणि त्या काळातील लोकप्रिय मराठी कवितेच्या प्रभावातील असल्याचे दिसते. त्यांना त्यांच्या मूळच्या हिंदुत्ववादी पिडापेक्षाही पुढील वयात मार्क्सवाद प्रभावशाली व स्वीकारार्ह वाटला याचेही कारण अर्थातच त्यांच्या स्वभावातील स्वच्छेदवादी वृत्तीत शोधता येईल. अर्वाचीन मराठी कवींपैकी केशवसुत आणि माधव ज्यूलियन या दोघा कवींचा त्यांच्यावरील संस्कार स्पष्ट आहे. दोघांच्याही वृत्तीमधील बंडखोरी आणि माधव ज्यूलियनाची प्रयोगशीलता तसेच भाषिक जाण हीदेखील मनोवृत्तीच्या दृष्टीने करंदीकरांना भावणारीच गोष्ट होती. ती भाषिक जाण करंदीकरांनी आपल्या काव्यरचनेमध्ये आपल्या परीने विकसित केली असे म्हणता येते. मठेकरांनीही आपल्याच पहिल्या ' शिशिरागम ' संग्रहामधील स्वच्छेदवादी प्रवृत्ती नाकारून आपले नवकाव्य लोकांसमोर ठेवले. हा कालखंड 1943 नंतर स्पष्टपणे मराठीतील नवकाव्याचाच कालखंड मानला जातो आणि विदांचे लेखनही त्याच कालखंडात आणि काहीसे मठेकरांच्या प्रभावात घडत होते, असे म्हणता येते. मात्र त्यांची काव्यविषयक जाणीव ही फक्त मठेकरांच्या कवितेने प्रेरित झाली होती असा याचा अर्थ नाही. ( मठेकरांच्या आणि त्यांच्या गाठीभेटी मात्र एका ओझरत्या भेटीचा अपवाद सोडता झाल्याच नाहीत. ) ' मठेकरी मठेकर आपल्याला पूर्णतः आवडले. .. नव्या प्रयोगातला आपला आत्मविश्वास दृढावला' अशा शब्दांत मठेकरांचे आपल्या कवितेवरील संस्कारांचे ऋण विदांनी मान्य केले आहे. ( 4 ) मराठी कवितेमध्ये इतरांना प्रभावित करू शकतील असे प्रयोग अर्वाचीन काळात केशवसुतांनंतर मठेकरांनीच केले आणि काव्यातील दुसऱ्या क्रांतीचे नेतृत्व केले. याच काळात लिहिणाऱ्या विदांवर त्याचा जो

परिणाम झाला तो आधुनिक जाणिवेच्या व प्रामुख्याने प्रयोगशीलतेच्या अंगाने झाला. शिक्षक म्हणून इंग्रजीतील महत्त्वाच्या आधुनिकवादी कवींच्या कवितेशी परिचय घेऊन त्यांच्या संवेदनशीलतेचा विकास ' आधुनिकवादी संवेदनशीलता ' या स्वरूपात झाला. त्यांची प्रयोगशीलता आणि अनेक बाबतीतील प्रगतिशील वा परिवर्तनशील दृष्टिकोण त्यांना आधुनिकवाद्यांमधील अग्रणीपैकी स्थान देण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरतो. तसेच पूर्वी उल्लेख केल्याप्रमाणे आधुनिकवाद्यांना आवश्यक वाटणारे महत्त्वाचे सिद्धांतही त्यांनी केले आहे. ' अरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र ', ' फाऊस्ट ' आणि ' किंग लियर ' या इंग्रजीतील तीन महत्त्वाच्या ग्रंथांचे भाषांतरही त्यांनी केले आहे. त्यांच्या विपुल काव्यसाधनेत असलेली विविधता आणि त्यांनी केलेले विविध प्रयोग लक्षणीय आहेत. ' त्यांच्या प्रयोगातील विविधतेमुळे दिलीप चित्र्यांना एकनाथांची आठवण होते. ' ( 5 ) ' आपल्या प्रयोगशीलतेचा पिंडधर्म परस्परविरोधी अशा विविध जाणिवेचा वेध घेणारा व त्या त्या जाणिवेनुसार काव्याची भाषा, छंद, शैली व रचना यांना बदल पाहणारा आहे ' अशा शब्दांत खुद्द करंदीकरांनीही त्यांच्या प्रयोगशीलतेविषयी निरीक्षण नोंदविले आहे. ( 6 ) करंदीकरांची ही सारी वैशिष्ट्ये आणि विशेष म्हणजे त्यांच्या एकूण रचनेतील चिंतनशीलता लक्षणीय आहेत. विदा करंदीकरांचे इतर समकालीन आणि आधुनिकवादी कवींपेक्षा वेगळे दोन महत्त्वाचे विशेष

म्हणजे त्यांनी शिशुगीते किंवा बालगीते / बालकविता या कविताप्रकारामध्ये अत्यंत मोलाची भर टाकली आणि सुमारे 40-42 वर्षांच्या काव्यसाधनेनंतर त्यांनी ' विरूपिका ' या संग्रहाच्या प्रकाशनाच्या सुमारास काव्यलेखनातून निवृत्ती जाहीर केली. हे होत. विदांनी

म्हणजे 1980 मध्ये

धेतलेला लेखनसंन्यास महत्त्वाचा अशासाठी आहे की अनेकदा साहित्यिकांना / कलावंतांना कुठे थांबावे ते कळत नाही. आपल्या कलाकृतींमधून आपण वाचकांना नवीन काही देऊ शकत नाही याची जाणीव कितीही कट्ट असली तरी ती झाल्यानंतर लेखन थांबवणे ही गोष्ट खचितच मोलाची मानली पाहिजे. त्यांनी असा लेखनसंन्यास घेण्याची काही संभाव्य कारणमीमांसा पुढे करावयाची आहे.

मठेकरांच्या काव्यापासून सुरु झालेल्या आधुनिक कवितेच्या प्रवाहातील मठेकर आणि पु.शि. रेगे यांच्याइतकेच महत्त्वाचे आणि तरीही आपली पृथगात्मता प्रस्थापित केलेले कवी विदा करंदीकर यांच्या प्रयोगशीलतेमुळे व अनेक बाबतीतील पुरोगामी नव्या दृष्टिकोणामुळे त्यांना आधुनिकवाद्यांमधील हे महत्त्वाचे स्थान दिले जाते. हे आपण पाहिले. त्यांच्या पूर्वीच्या काणेकर, कुसुमाग्रज, पोवळे आदींना मार्क्सवादी / क्रांतिवादी कवी म्हणण्याची मराठी समीक्षित प्रथा आहे, पण तसे म्हणणे फारसे बरोबर नाही. कारण काणेकरांच्या अगदी मोजक्या चार कवितांमध्ये मार्क्सवादी विचारसरणीतील काही टोबळ सूत्रे आढळतात तरी त्यांची सगळी कविता ही प्रामुख्याने मराठीतील स्वच्छंदवादी धारेतीलच कविता आहे. कुसुमाग्रजांच्या कवितांमध्ये थोडीफार समाजवादी विचारसरणीची चाहल ऐक्येत असली तरी ' ती कवितासुद्धा प्रामुख्याने पारंपरिक दृष्टिकोणाची, तांब्यांच्या कवितेच्या पुढल्या पिढीतील तांबेसंप्रदायाची व स्वच्छंदवादाच्या प्रभावातीलच कविता आहे.' ( ७ )

' मुंबई ' ही त्यांची 'स्वेदगंगे'मधील ( दु. आ. चे पुनर्मुद्रण, पृ.18 ) कविता ही काही

महानगरी संवेदनशीलतेची कविता म्हणता येणार नाही, ती आर्थिक विषमता, कुसुमाग्रजांसारख्याच स्वच्छंदवादी रीतीने मुंबईचे नकारात्मक वर्णन करणारी कविता आहे तिला मार्क्सवादी जाणिवेची कविताही म्हणता येणे मुश्किल आहे. कारण तिच्यात मुंबईला हिंदूभूमीच्या शरीरावर झालेली जखम असे म्हटले आहे. इथेही आपण नकळत सुर्व्याच्या मुंबई कवितेशी तिची तुलना करू लागतो. अर्थात या कवितेची एकूण भाषा व शैली पाहिली तर ही त्यांची सामाजिक जाणिवेतील अगदी प्राथमिक अवस्थेतील कविता आहे, हेही ध्यानी घेते.

'स्वेदगंगा', 'माड्या मना बन दगड', 'यंत्रावतार', 'ती जनता अमर आहे', 'असें काही पाहिले आहे', 'दांतापासून दांताकडे', 'चिधी', 'मानवांचे सारे। माकडाच्या हातीं', 'क्षेत्रज्ञ', 'कालीचे संदेश', 'आवाहन', 'मी पृथ्वीचा झालो प्रियकर' या कवितांमधून विदा करंदीकरांच्या कवितेतील मार्क्सवादी धारा अत्यंत जोरकस अशी जाणवत असली तरी विदांच्या एकूण कवितांचा विचार करता त्यांच्या कवि-व्यक्तिमत्त्वात एकप्रकारचे दुभंगलेपण जाणवते. कारण त्यांच्या कवितेत मार्क्सवाद आणि अध्यात्म यांचे द्वन्द्व नेहमीच जाणवत असते. परंतु खुद्द करंदीकरांची याबाबतीतील भूमिका तशी स्पष्ट आहे आणि ती वरती सांगितल्याप्रमाणे बहुदृष्टिकोणवादी किंवा Pluralist अशी आहे. "काव्याने जीवनाशी समकक्ष होण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे आणि मानवी अवस्थेत अंतर्भूत असणाऱ्या विविधतेचा व व्यामिश्रतेचा वेध घेतला पाहिजे असे मी मानतो. मला अभिप्रेत असलेली मानवी अवस्था म्हणजे राजकीय, आर्थिक, सांस्कृतिक प्रवाहांचा स्थूल समुच्चय नव्हे. तर मुख्यतः व्यक्तीच्या मनात पडणारे त्यांचे सृजनशील प्रतिबिंब जे ज्या व्यक्तीच्या विशिष्ट ब्रह्मांनी व विचारांनी,

भावनांनी व संवेदनांनी, कल्पनाशक्तीने व लैंगिक वासनांनी नेहमी संस्कारित झालेले असते. मानवी जीवन हे कोणत्याही एक सिद्धान्ताच्या चिमट्यात पकडता येत नाही. प्रत्येक सिद्धान्तातील सत्यांश व मिथ्यांश उघड करित जाणे हा मानवी जीवनाचा स्वभावधर्म आहे. मानवी जीवन सर्व सिद्धान्तांना पुसून उरते. म्हणून ज्या कवींना जीवनातील विविधतेचा व व्याभिन्नतेचा वेध घ्यावयाचा असेल त्यांना ' काव्यविषयक खुला दृष्टिकोन ' स्वीकारण्याशिवाय गत्यंतर नाही." ( ४ ) विंदांच्या या स्पष्ट स्वरूपातील विधानातून स्वाभाविकच त्यांची या बाबतीतील भूमिकाही ठामपणे विशद झाली आहे.

विंदा करंदीकरांच्या ' स्वेदगेगा ' संग्रहात 1936-37 पासून लिहिलेल्या कवितांचा समावेश असून ' स्वेदगेगा ' याच शीर्षकाची पहिली कविता ही गंगेसंबंधी भारतीय मनात असलेली पारंपरिक पावित्र्यभावना आणि महात्म्य नाकारते आणि तिच्या जागी अमान्य निर्माण होणाऱ्या स्वेदगेगेला तेवढे पावित्र्य, महात्म्य आणि या जगातील सर्व चांगल्या गोष्टींचे कर्तृत्व बहाल करते. जवळ जवळ सगळा भारतीय समाज प्राकृतिक गंगा नदीलाच भजत असताना त्या गंगेच्या पावित्र्याचे, महात्म्याचे, श्रेयस्करत्वाचे सारे गुणधर्म स्वेदगेगेमध्ये पाहाणे ह्यात पारंपरिकाच्या विरोधात उभे राहाणे अवश्य आहे आणि दृष्टिकोणातील आधुनिकता आहे कारण अमान्य व तत्संबंधी धामाला एवढे महत्त्वाचे मानणे ही जाणीव मार्क्सवादी विचारसरणीची म्हणून निश्चितपणे आधुनिक आहे, परंतु ' स्वेदगेगा ' या शब्दाकडे लक्षपूर्वक पाहिल्यानंतर प्रश्न असा पडतो की ग्रंथिक भाषेत शोभून दिसणारा हा शब्द विंदांच्या महत्त्वाच्या मानल्या जाणाऱ्या कवितेमध्ये येतो कसा ? ( करंदीकर स्वतः केव्हाच

कम्युनिस्ट पक्षाचे सभासद नव्हते, पण त्यांची ही कविता कम्युनिस्ट पार्टीच्या प्रत्येक मेंबरने वाचली पाहिजे, असे फर्मान निघालेले होते, ही त्यांनीच सोगितलेली आठवणही या संदर्भात लक्षणीय आहे.) ( 9 ) पण त्याचे कारणही ध्यानात येते ते असे की त्यांचा मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानावरील विश्वास हा प्रत्यक्ष जीवनानुभूतीमधून येण्याऐवजी अर्थातच कवीच्या बौद्धिक विश्वासातून आलेला आहे. विशेषतः नारायण सुर्व्यांच्या कविता वाचल्यानंतर मुक्तिबोध आणि विंदा करंदीकर या दोघांच्या मार्क्सवादी जाणिवा या बौद्धिक सत्यनिष्ठेतून CONVICTION निघालेल्या आहेत हे आपल्याला पटते. अर्थात याचा अर्थ असा नव्हे की त्यांचा एकूणच सामाजिक जाणिवेचा भाग केवळ पुस्तकी आहे. हैद्राबादच्या मुक्तिसंग्रामामध्ये रडाकारांच्या अत्याचारांविरुद्ध भागानगर सत्याग्रहात सहभागी होऊन त्यांनी तुरुंगवासही भोगलेला आहे. यानुच त्यांची अन्यायाच्या विरुद्ध संघर्षाची वृत्ती दिसून येते. आणखी एक गोष्ट म्हणजे ज्या मार्क्सवादी जाणिवेचा त्यांनी स्वीकार केला, त्या ... " साम्यवादी जाणिवा ह्या मूलतः रोमॅटिक प्रवृत्तीच्या असतात. कारण येथेही, मानवाचे सामर्थ्य, त्यांची सर्जनशीलता व स्वतःचे भवितव्य स्वतःच घडविण्याची त्यांची ताकद, यांवर विश्वास असतो. पारंपरिक रोमॅटिक जाणिवोपेक्षा साम्यवादी जाणिवा काहीशा वेगळ्याही असतात. जडत्वाशी, पार्थिवतेशी असलेले मानवाचे नाते या जाणिवा नाकारीत नाहीत हे जरी खरे असले तरी मानवाला केंद्रस्थानी कल्पून संपूर्ण विश्वाची व्यवस्था लक्षात घेण्याचा प्रयत्न याही जाणिवोमध्ये गुहीत असतो. " ( 10 ) म्हणजे प्रबोधनाच्या तत्त्वव्यूहाने माणसाच्या मुक्तीचा जो प्रकल्प उभारला होता त्यालाच मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाने एक चौकट दिली. म्हणून आपण

असे म्हणू शकतो की प्रबोधनाचा तत्त्वव्यूह हा मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाच्या मुळाशी वा पार्श्वभूमीला नक्की आहे. त्याचे स्वच्छंदवादाशी नाते या प्रकारचे आहे. मूळच्या स्वच्छंदवादी वृत्तीच्या करंदीकरांना मार्क्सवादाचे आकर्षण वाटावे हे अगदी स्वाभाविकच होते. असेच पूर्वी काणेकर आणि कुसुमाग्रजांच्या बाबतीतही झाले होते. मात्र नंतरच्या काळात विंदा करंदीकर प्रखरपणे मार्क्सवादीही राहिलेले दिसत नाहीत, उलट ते ' बहृदृष्टिकोणवादाकडे आणि सापेक्षतावादाकडे झुकू लागले असावेत ', असे त्यांच्या नंतरच्या कवितांवरून म्हणता येते.

( 11 ) विंदांवर सुरवातीला रा. स्व. संधाचा आणि सावरकरी विचारांचा जो प्रभाव होता तो त्यांनी 1942 पासून केलेल्या चौफेर वाचनाने संपला आणि मार्क्सिझमचा काही प्रभाव पडला, परंतु त्यांच्या स्वतःच्याच म्हणण्यानुसार त्यांनी बर्द्रॉड रसेल आधीच वाचलेला असल्याने ' क्रिटिकल क्वेश्चनिंग ' करण्याची त्यांची ताकद शाबूत राहिली. (12) या क्रिटिकल क्वेश्चनिंगचा आणि आधुनिकतेचा सरळ सरळ संबंध आहे, हे आपण जाणतो. कारण, कुठलीही चौकट आहे तशी न स्वीकारता कुठल्याही बाबतीत सतत प्रश्नाकूल असणे हे आधुनिकवादाचे एक महत्त्वाचे लक्षण असल्याचे आपण पाहिले आहे. करंदीकरांच्या मार्क्सवादी जाणिवेनेही त्यांना मॅटेकर-रेग्याच्याहून ठळकपणे वेगळे केले. त्यातील पोथीनिष्ठता जशी त्यांनी स्वीकारली नाही तसेच त्या तत्त्वज्ञानातील जीवनसन्मुखता त्यांना विशेष भावली असावी असेही दिसते. ' ती जनता अमर आहे ' ( मृद्गंध, पृ. 73 ) सारखी प्रदीर्घ रचना ही तिच्यातील जीवनसन्मुख आशय, आविष्कारातील नाट्यगुण आणि आवाहकता या गुणांनी निश्चितच लक्षवेधी ठरली आहे. परंतु या कवितेवर कागल असा रचनास्थळाचा उल्लेख

असला तरी रचनाकाळ नोंदलेला नाही. ही कविता त्यांच्या मार्क्सवादी जाणिवेतील सुरवातीची कविता वाटते. 1950 मध्ये लिहिली गेलेली ' मी पृथ्वीचा झालो प्रियकर ' ( मृद्गंध, पृ. 44 ) आणि त्याच सुमारास लिहिलेली ' ईश्वर ' ( मृद्गंध, पृ. 45 ) या स्पष्टपणे मार्क्सवादी जाणिवेच्या कविता असून काणेकरांनंतर ऐदिकतेचा असा गौरव अशा नेटक्या आणि प्रभावीपणे मांडणाऱ्या या दोन्हीही कविता लक्षणीय ठरतात. कृष्णमाग्रांजीची ' पृथ्वीचे प्रेमगीत ' मधील स्वच्छंदवादी जाणीव आणि करंदीकरांची ' मी पृथ्वीचा झालो प्रियकर ' या कवितेतील इहलोकनिष्ठा यांची आपण नकळत तुलना करू लागतो. रचनाबंधाच्या आणि आशयाच्या दृष्टीनेही करंदीकरांची ' दांतापासून दांताकडे ' ( मृद्गंध, पृ. 133 ) ही कविता विशेष लक्षणीय म्हणावी लागेल. या कवितेतून मानवजातीच्या इतिहासकाळापासून चालत आलेल्या शोषणाचे चित्रण आले असून दात हे उघडच शोषकाचे प्रतीक आहे. मार्क्सवादाचा जगभर जो काही प्रसार / प्रचार झाला असेल त्याच्या लौकिक यशापयशाची चर्चा येथे अप्रस्तुत असली तरी मानवजातीच्या एकूण इतिहासाच्या आधारे शोषण, शोषक आणि शोषित या मूलभूत संकल्पनांची जी काही मांडणी त्यात आहे त्याचा परिणाम म्हणून एकूण सामाजिक विचारप्रक्रियेतच अत्यंत मौलिक अशी भर पडली आहे. या कवितेत या शोषणप्रक्रियेचेच तीन वेगवेगळ्या दृष्टिकोणातून चित्र रेखाटले आहे. प्राचीन मानवी इतिहासामधील इजिप्तची पिरॅमिड, ममी, स्फिंक्स इत्यादींची संस्कृती, चीनची प्रचंड भित, कन्फ्युशियस आदींची चिनी संस्कृती आणि यमुना नदीवरील राजमहाल आणि पुराणकाळातील कालिया नाग आणि त्याचे विष या सगळ्या सांस्कृतिक प्रतीकांचा



करंदीकरांनी प्रस्तुत कवितेमध्ये समर्पक वापर केला आहे. तीन वेगवेगळ्या आवाजातील संवाद हे या कवितेचे बाह्यरूप असून कवितेचे निवेदन ज्या 'मी' च्या आवाजात आहे तो सामान्य माणसाचा व शोषितांचा प्रतिनिधी असून त्याची दृष्टी ही पूर्णपणे ऐहिक आणि वास्तवनिष्ठ आहे, तर यातील 'तू' हादेखील शोषितांचाच प्रतिनिधी असला तरी त्याच्या एकूण जाणिवेवर स्वच्छंदवादी स्वप्नशीलतेचे पटल असल्यामुळे त्याला प्रत्येक लहानमोठ्या घटनेतील सौंदर्याचे अवास्तव असे वेड आहे, आणि त्यामुळेच त्याला आपल्या शोषणाची फारशी जाणीवही नाही. 'मी' आणि 'तू' यांच्याबरोबरच या कवितेतील 'तो' चा आवाजही महत्त्वाचा आहे, कारण हा 'तो' जीवनाकडे व एकूण साम्याच घडामोडींकडे तटस्थ अलिप्तपणे पाहून त्यांचा वैश्विक संदर्भात अन्वयार्थ लावण्याचे काम करणारा आहे. या कवितेतील आशयाची प्रतीकात्मकता तशी स्थूल असूनही ही कविता रचनाबंधामुळे विशेष लक्षणीय बनली आहे. 'मी', 'तू' आणि 'तो' हे मानवी स्वभावाचे तीन प्रमुख नमुने असून वास्तवनिष्ठ ऐहिकता, स्वप्नशील सौंदर्यनिष्ठता आणि तत्त्वज्ञानी अलिप्तता या तीन मानवी प्रवृत्तींचे ते प्रतिनिधित्व करतात हे कुणालाही सहज सुंदर वाटणारे व पटणारे कवीला भावलेले सत्य या कवितेतून साकार झाले आहे. 1954 मध्ये लिहिलेल्या या कवितेतील आशय मार्क्सवादी जाणिवेशी नाते ठेवणारा असला तरी त्यातील शेवटी 'मी' ला झालेला, 'सुवर्णाच्या रथात बसून सत्य येथून पळाले आहे', साक्षात्कार हा त्या जाणिवेला एका अर्शी नकारात्मक असा छेद देणारा ठरतो, असे म्हणता येईल. इथेच कदाचित करंदीकरांचे मार्क्सवादी जाणिवेपासून काहीसे दूर जाणे सुरु झाले असावे.

त्यांच्या अनेक कवितांवरून आपल्याला असे दिसते की त्यांनी मार्क्सिस्ट विचारसरणी अनुस्यूत असणाऱ्या काही रचना केल्या असल्या, तरी ते पोथीनिष्ठ मार्क्सवादी झालेले नाहीत आणि नंतरच्या काळात तर मार्क्सवादीही राहिले आहेत, असे म्हणता येत नाही. कदाचित ' हाही परमेश्वर अपेशीच ठरला ' अशी आर्थर कोस्टरसारख्या जगातील अनेक विचारवंतांना झाली तशीच मार्क्सवादासंबंधीची जाणीव त्यांना झाली असावी. अर्थात मार्क्सवादी असणे किंवा नसणे याला काव्यातील नवतेच्या तसेच आधुनिकवादाच्या संदर्भात काही विशेष मूल्य असते असे नाही, परिवर्तनवादी असणे आणि आधुनिकवाद यांचा मात्र सरळ स्पष्ट संबंध आहे. तथापि विंदा करंदीकर एक चिंतक या अर्थाने कसे बदलत गेले आहेत, त्याचा स्पष्ट आलेख त्यांच्या ' स्वेदंगंगा ' पासून ' विरूपिका ' पर्यंतच्या कवितांमधून काढता येतो. असा स्पष्ट आलेख डॉ. सुधीर रमाल यांच्या ' विंदा करंदीकरांची कविता ' या लेखामध्ये त्यांनी काढलेला आहे. ( 13 )

आधुनिकवादी कवी आपल्या आतल्या विश्वातील संघर्ष आणि ताण शब्दांमध्ये गोचर करीत असतो. विंदांच्या एकूण अनुभवसृष्टीमध्ये आपल्याला विपरीततेच्या ताणाची आणि जीवनातील विरूपतेची अतिशय तीव्र आणि उत्कट जाणीव दिसते. अशा जाणवेल्या शब्दरूप देताना विंदांना आपोआपच भाषेच्या विविध शक्यता अजमावून पाहण्या लागतात आणि त्यातूनच त्यांची खास मानली गेलेली प्रयोगशीलता निर्माण होते. या संदर्भात इंग्रजी कवितेच्या एका प्रातिनिधिक संग्रहाच्या प्रस्तावनेतील काव्यविषयक तसेच भाषाविषयक निरीक्षण अत्यंत मौलिक आणि आधुनिकवादाच्या चौकटीशी संबद्ध असल्याने त्याचा विंदा

करंदरीकरांसह इतरही चार कवींच्या काव्याशी संबंध तपासणे उपयुक्त ठरेल.

.... " Poetry may be intended to amuse, or to ridicule, or to persuade, or to produce an effect which we feel to be more valuable than amusement and different from instruction; but primarily poetry is an exploration of the possibilities of language. It does not aim directly at consolation or moral exhortation, nor at the expression of exquisite moments, but at an extension of significance; and it might be argued that a too self-conscious concern with 'contemporary' problems deflects the poet's effort from his true objective. The technical merit of a poem is measured by its accuracy, not by the importance of a rough approximation to what is being said, not by the number of people to whom it is immediately intelligible. ( 14 )

' कोणताही आधुनिक वा आधुनिकवादी कवी आपल्या अंतर्विश्वातील ताणांचे आणि अव्यवस्थेचे, विघटित होत जाण्याच्याही अवस्थेचे भाषेत रूपांतर करीत असतो.' हे वरती नोंदलेले विधान मराठीतील प्रस्तुत कवींच्या संदर्भात तपासताना असे लक्षात घ्यावे लागेल की प्रत्येक कवी वा कलावंत हा चांगल्या अर्थाने कार्यकर्ता वा कृतिवीर असण्याची शक्यता नसली तरी त्याची लेखनकृती ही त्याची एक महत्त्वाची भाषिक कृती असते.

जीवनाबद्दलची प्रतिक्रियाच तो आपल्या कलाकृतीमधून व्यक्त करीत असतो. तुकारामाच्या भाषेत सांगायचे तर तोही त्याचा युद्धाचा प्रसंग असतो. आपल्या अंतर्विश्वातील ताणांचे, अव्यवस्थेचे, व विघटित होत जाण्याचे भाषेत रूपांतर करणे ही तशी त्या अर्थानेही निव्वळ एक भाषिक कृती नसून एक अवद्यड गोष्ट असते. कारण विघटित होत जाण्याच्या अवस्थेचे म्हणजे एका अर्थी अमूर्त आणि दुर्बोध अशा भावावस्थेचे भाषेत रूपांतर करायचे कार्य शब्दांच्या नेमक्या वापरातून आपल्या कवितेमध्ये साधायचे असते. हे करताना तोपर्यंतच्या कवितेच्या प्रचलित परिभाषेचे व इतर कवींनी वापरलेल्या शब्दांचे वा कल्पनांचे अपुरेपण त्यालाही कळलेले असते. म्हणून तो शब्दांना आपल्या कल्पनेनुसार अभिप्रेत आशयाचे वाहक बनवू पाहतो. साहित्यिकच त्याची स्वतःची अशी काव्यभाषा त्याला घडवावी लागते. हा मुद्दा केवळ भाषेचा वा त्या कवीच्या शैलीचा नसून त्याच्या व्यक्तिविशिष्ट जाणिवेचा असतो आणि ती जाणीव तो शब्दांमध्ये कशी संक्रमित करतो हेही तेवढेच महत्त्वाचे असते. साहित्यिकच त्याला त्याची स्वतःची अशी शैली घडवावी लागते. त्यातूनच, ' भाषेला मढेंकर=स्पर्श, रेगे=स्पर्श, करंदीकर=स्पर्श दिला ' असे शब्दप्रयोग अर्थपूर्ण ठरतात.

मढेंकरांपासून नंतर लिहिली गेलेली मराठीतील सगळी आधुनिकवादी कविता ही प्रामुख्याने भाषा या कवितेच्या माध्यमावर विशेष लक्ष केंद्रित करायला लावणारी अशी कविता आहे, हे आपल्याला या कवींच्या एकूण रचनांवरून त्यांच्या विश्लेषणातून नक्की समजू शकेल. एकूण कवितेच्या कार्य व प्रयोजनाविषयी वरील उताऱ्यात म्हटल्याप्रमाणे त्यापूर्वीची मराठी कवितासुद्धा, कधी कुणाचे रंजन करीत असेल, कधी कुणाला खिजवीत

असेल, कधी कृणाची मनधरणी करीत असेल तर कधी बोध आणि रंजन या दोहोंच्याही पलीकडे जाण्याचा परिणाम साधीत असेल, पण कविता हा मुळात भाषेच्या विविध शक्यतांचा शोध असतो, हे मॅटेकरप्रभृतींच्या, आधुनिकवादी कवितेपूर्वीच्या अवांछीन मराठी कवितेत एवढ्या स्पष्टपणे व तीव्रपणे जाणवले नव्हते.

1943-44 च्या सुमारास लिहिलेल्या विदांच्या काही कवितांमधून - उदाहरणार्थ, 'स्वेदगंगा', 'मजूर', 'कीर्तन', (स्वेदगंगा, दु. आ. चे पुनर्मुद्रण- अनुक्रमे, पृ. 1, 47 व 54) - आपल्याला प्रथमच मार्क्सवादी जाणिवेचे दर्शन घडू लागले. आधीच्या पारंपरिक हिंदुत्ववादी जाणिवेकडून मार्क्सवादी जाणिवेकडे झालेला विदांचा प्रवास हा परिवर्तनातील मोठाच टप्पा आहे आणि त्याचा संबंध अर्थातच विसाव्या शतकातील राजकीय-सामाजिक घडामोडींमधून कलावंतांच्या जाणिवांमध्ये जे बदल झाले त्यांच्याशी आहे. विदांच्या कवितेमधील -डेटरिकल शैलीची म्हणजे अभिनिवेश, वक्तृत्वपूर्णता, अलंकारिकता तसेच योजनाबद्ध रचनाकौशल्य इत्यादी वैशिष्ट्यांची तयारी विदांच्या सुरवातीच्या म्हणजे 1943-44 पूर्वीच्या कवितांमध्ये झाली होती.

सुरवातीच्या त्यांच्या स्वच्छंदवादांतर्गत मानवतावादी दृष्टीचे मार्क्सवादी जाणिवेमध्ये रूपांतर झाल्यानंतर त्या त्यांच्या सामाजिक जाणिवेलाच एक नेटक्रेपण आले. त्यांच्या पूर्वोक्त -डेटरिकल शैलीमध्ये अधिक तीव्रता आणि प्रखरता आली. मानवतावादाचा सौम्य, सहानुभूतीचा स्वर बदलून हक्क, क्रांती इत्यादींच्या भाषेत त्या कवितेतील निवेदक बोल्ड

लागला. ( 'स्वेदंगंगा', 'मजूर' इत्यादी कविता पहाव्यात. ) त्यांची मार्क्सवादावरील निष्ठा ही पोथीनिष्ठतेमध्ये बदलू शकली नाही, याचे कारण त्यांनी मार्क्स वाचण्यापूर्वीच रसेल वाचला होता आणि 'क्रिटिकल क्वेश्चनिंग' ची मनाला सवय लावून घेतली होती, असे त्यांनी सांगितले हे आपण पूर्वी पाहिले आहे. सत्याविषयी मार्क्सवादासारखा दृष्टिकोण स्वीकारण्याऐवजी ते एवढेच मानतात की सुवर्णाच्या रथात बसून सत्य कधीच पळून गेले आहे. परंतु विशिष्ट राजकीय-सामाजिक तत्त्वज्ञानाशी बांधिलकी स्वीकारण्याचा परिणाम कवींच्या जीवनदृष्टीचा (vision) व्याप-विस्तार सीमित होण्यामध्ये होऊ शकतो, परिणामी त्या विशिष्ट जाणिवेनेच कलावंताची एकूण संवेदनशीलता प्रभावित होऊन त्या जाणिवेपलीकडचे काही दिसेनासे होते. विदांच्या कवितेमध्ये काही काळ असा काहीसा परिणाम झाला होता असे म्हणण्यास वाव आहे.

मुंबई या महानगराशी विदा करंदीकर हे जरी संबंधित असले तरी त्यांच्या कवितांमध्ये महानगरी जीवनाचे प्रत्यक्ष तपशील फारसे येत नाहीत. मूळच्या त्यांच्या स्वच्छंदवादी संवेदनशीलतेवर महानगरी संवेदनशीलतेचे काही संस्कार झाले असावेत असे म्हणता येते.

- : विदांच्या काव्यातून प्रकट होणारी प्रेमानुभवाचे वेगळेपण, लैंगिकता इ. :-

विवेचनाच्या सोयीसाठी त्यांच्या जाणिवेची तीन अंगे कल्पिता येतील.

सामाजिक जाणीव, लैंगिक जाणीव आणि चिंतनात्मक जाणीव अशी ही कवींच्या समग्र

व्यक्तिविशिष्ट जाणिवेची अंगे तेवद्याच व्यक्तिविशिष्टतेने त्यांच्या काव्यात प्रतिबिंबित होत असली तरी ती तिन्ही अंगे परस्परांमध्ये मिसळून गेलेली आहेत, असेही त्यांच्या कवितांच्या विश्लेषणात जाणवते. प्रेमाचा अनुभव हा करंदीकरांच्या एकूण जाणिवेच्या संदर्भातील अत्यंत महत्त्वाचा अनुभव आहे. त्यांच्या प्रेमानुभवातील वेगळेपणा आणि नवेपणा त्यांना मर्देंकरांइत अत्यंत स्पष्टपणे वेगळे करतो. कारण त्यांची या संदर्भातील दृष्टीच अगदी नवी, आधुनिक आहे. मर्देंकरांची प्रेमानुभवाकडे पाहण्याची दृष्टी मूलतः स्वच्छंदवादाशी नाते ठेवणारी आहे. करंदीकरांच्या प्रेमानुभवाला वास्तववादाचा भक्कम पाया आहे आणि करंदीकरांच्या एकूण जीवनानुभवात प्रेमानुभवाचे स्थान केंद्रवर्ती म्हणता येईल असे आहे आणि त्यातून कवीची जीवनसन्मुखता आणि जीवननिष्ठा व्यक्त होते. त्यांच्या एकूणच जीवननिष्ठेला कोणत्याही प्रकारच्या अनुभवाचे वावडे नाही हेही येथेच ध्यानी घ्यायला हवे. मात्र, सुरवातीच्या त्यांच्या प्रेमानुभवात समकालीन काव्यात रुढ असलेली स्वच्छंदवादी वृत्ती आढळते. उदाहरणार्थ 'स्वेदगंगा' या संग्रहामधील 'एक वेढा' ( पृ. 70 ), 'चक्रमत्ता' ( पृ. 60 ), 'निरोप घेताना' ( पृ. 68 ) इत्यादी कवितांमधील प्रेमानुभव हा खास स्वच्छंदवादी स्वरूपाचाच आहे. त्यापेक्षा वेगळ्या प्रकारची प्रेमानुभावाची कविता त्यांनी 1943 मध्ये लिहिली ती 'रक्तसमाधि' ह्या शीर्षकाची. ( स्वेदगंगा, दु. आ. पु. मु. 1969, पृ. 82 )

आधुनिक मराठी कवितेतील लैंगिकतेची सुस्पष्ट अशी जाणीव प्रथम करंदीकरांच्या या कवितेतच प्रकट झाली आणि नंतर त्यांनी प्रेमानुभवाच्या तशाच धीट

स्वरूपाच्या इतरही कविता लिहिल्या. मर्ढेकरांच्या कवितेतही तोपरीतच्या मराठी कवितेमध्ये अपरिचित अशा तऱ्हेचे लैंगिक उल्लेख असले आणि त्याबद्दल त्यांना अश्लीलतेच्या खटल्यालाही तोंड द्यावे लागले असले तरी मर्ढेकरांची लैंगिकतेकडे पाहण्याची दृष्टी ही बरीचशी पारंपरिकच आहे. हे त्यांच्या हयातीत संगृहीत झालेल्या कवितांवरून दिसून येते.

' असेल दम तर ... ' ( 15 ) सारख्या एखाद्याच कवितेत मर्ढेकर स्वतःच्याच तोपरीतच्या जाणिवेपलीकडे जाण्याचा प्रयत्न करतात; परंतु त्यातून त्यांना युद्ध आणि अणुबाँब इत्यादीविषयीची तीव्र वेदना व्यक्त करावयाची होती म्हणून लैंगिकतेचा एवढा स्पष्ट वापर त्यांनी केला असावा असे दिसते. तथापि, एकूण मराठी बुद्धिजीवींमध्ये लैंगिकतेविषयीची जाण काही प्रमाणात बदलली होती. फ्रॉईड-युंगप्रणीत नवमानसशास्त्राशी व पाश्चात्य साहित्याशी वाचकांचा परिचय झालेला असल्यामुळे व स्वच्छंदवादाच्या कालखंडात उदारमतवादी व्यक्तिवाद जोपासला गेला असल्याने लैंगिकतेच्या चित्रणाला अश्लील किंवा निषिद्ध मानणे कमी झाले होते आणि असे घडणे हा निश्चितपणे आधुनिक जाणिवेचा भाग आहे. वास्तविक पु. शि. रेग्यांच्या कवितेत प्रेमानुभवातील शारीरिकतेला पुरेसे महत्त्व आणि स्थान मिळालेले दिसत असले तरी रेगे त्या शारीरिकतेला एका अभिजात भारतीय अशा संदर्भचौकटीत बसवतात. रेगे आपल्या कवितेतून व्यक्त करतात त्या शृंगारभावनेत प्रामुख्याने पारंपरिक भावनेचीच विविध चित्रे उमटलेली असतात. त्यामुळे ती आधुनिक मराठी कवितेतील एक महत्त्वाची जाणीव असूनही एवढ्या प्रखरतेने करंदीकरांच्या कवितेतल्यासारखी नवी वाटत नाही. करंदीकरांच्या कवितेत मात्र ती ज्या स्पष्टपणे प्रकट झाली आहे त्या स्पष्टपणामुळे



करंदीकरांची कविता मर्ढेकरांच्या तसेच रेग्यांच्या नवकवितेपेक्षा पूर्णपणे व चटकन वेगळी उमटून दिसते. पुढे येणाऱ्या चित्र्यांच्या कवितेतील लैंगिकतेच्या जाणिवेला अशी करंदीकरांच्या कवितेतील या प्रकारच्या चित्रणाची पार्श्वभूमी आहे व मराठी नवकवितेतील त्यासंदर्भातील पूर्वानुभवाचे पाठबळ आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेमध्ये प्रेमानुभव आणि त्यातील लैंगिक जाणीव यांचे चित्रण इतक्या स्पष्टपणे व प्रखरतेने आलेले नाही. लैंगिकतेच्या चित्रणातही दाखवेखोरीपेक्षा करंदीकरांच्या इहवादी म्हणून आधुनिक दृष्टिकोणाचे दर्शन घडते. कारण मानवी जीवनातील या अत्यंत महत्त्वाच्या प्रेरणेला अभिजनांच्या संकेतांनुसार काव्यामध्ये स्थान नव्हतेच. उलट अशा चित्रणाकडे त्यामागील हेतूही न पाहता अश्लीलतेच्या दृष्टीने पाहिले जाण्यामुळे मर्ढेकरांच्या वाट्याला खटला आणि तद्जन्य मानहानी, मनःस्ताप आला होता. करंदीकरांच्या ' रक्तसमाधि ' ( स्वेदगंगा, पृ. 82 ) , ' त्रिवेणी ' ( मृदंग, पृ. 116 ), ' मुक्तीमधले मोल हरवले ' ( धूपद, पृ. 22 ) , ' प्रेम करावे असे परंतु.. ' ( मृदंग, पृ. 92 ) , ' अनोळखीशी आलिस तेव्हा ' ( मृदंग, पृ. 100 ) , इत्यादी कितीतरी कविता या दृष्टीने लक्षणीय आणि विचाराई आहेत.

' रक्तसमाधि ' ( स्वेद. द. आ. चे पुनर्मुद्रण 1969 पृ. 82 ) ही ' स्वेदगंगा ' या पहिल्याच संग्रहातील कविता त्यांच्या लैंगिक जाणिवेकडे मोकळ्या मनाने व नव्या दृष्टीने पाहण्याची द्योतक आहे. समागमासारख्या शारीर अनुभवातील धुंदपणा, उत्कटता, बेडोषी आणि ऐहिकता अर्वाचीन मराठी कवितेत पहिल्यांदा याच कवितेत आविष्कृत झाली असे म्हणता येईल. या चित्रणात एक बेडर स्पष्टपणा आहे तो त्यावेळच्या एकूण मराठी

कवितेच्या पार्श्वभूमीवर अत्यंत ठळकपणे वेगळा, नवा आहे. ' रक्तसमाधि' या कवितेच्या निमित्ताने कवीने रक्तसमाधि असा नवा सामासिक शब्द तर घडविलाच परंतु समाधि, अद्वैत यांसारख्या पारंपरिक आध्यात्मिक कल्पनांना नवा आधुनिक अर्थ दिला, हे फार महत्त्वाचे आहे. त्याचबरोबर त्या अनुभवातील लय भाषेमध्ये रूपांतरित करण्याचे विदांचे सामर्थ्यही या कवितेत स्पष्टपणे जाणवते.

आतुरतेने संकल्प होउन आलिस तू मग जवळी

आणिक त्या वेळी ! त्या अद्भुत काली ! !

अर्धोन्मीलित काळ्या डोळ्यांतुनिया

त्याहून काळी उफाळली मग ज्वाळा;

गाल बोलले; नेत्र बोलले; ओठ बोलले; एकच ' माला .... माला ' .

या ओळींमध्ये ळ हा वर्ण ज्या प्रकारे पुनरावृत्त होतो त्यात लयबद्धतेची प्रयोजकता आहे. ल या ' ळ ' च्याच जवळच्या वर्णाचाही कवीने असाच लयबद्धतेसाठी सद्दज वापर केला आहे.

तुझ्यात गेलीं, विरलीं, आणिक मेलीं;

मजला पाजून, तुजला गिळलीं, प्यालीं;

मीपण गेलें; तूपण आलें... आलें.

जीवन सेगित झाले, जीवन प्यालें !

पैकी ळ या वर्णाचा असा वापर आपल्याला मठेकरांच्या ' काळ्या बंबाळ अंधारी' या ओळीने सुरु होणाऱ्या कवितेत असाच लयसापेक्ष प्रयोजक वापर केला गेला होता हे आठवते.

रेग्यांनीही या वर्णाचा असाच वापर केला होता. तेव्हा मुळात कानडीकडून आलेल्या या वर्णाच्या वापराने निर्माण होणाऱ्या लयबद्धतेचा अधिक सूक्ष्म विचार एकूणच मराठी कवितेच्या संदर्भात केला जाणे आवश्यक आहे असे वाटते. रक्ताचे प्रवाहित्व हा जसा वैतन्याचा, जिवंतपणाचा साक्षात्कार तसाच त्या रक्तातील आसक्ती - मग ती कुठल्याही सुखाविषयीची असो - ही मुळात जगण्याची आणि वाढण्याची आसक्ती असते. ही गेल्या दोन हजार वर्षांतील भारतीय मनाला नवी असलेली जाणीव अशा रीतीने मराठी कवितेत प्रथमच व्यक्त झाली. म्हणून एकूण आधुनिकवादी जाणिवेत आणि विदांच्याही कवितेत या कवितेचे महत्त्व अनन्यसाधारणच मानायला हवे. तुझ्यात गेलो; विरलो, आणिक मेलो इत्यादी उपरोक्त ओळींमधून रक्ताचा प्रवाहीपणा आणि नाडीच्या वाढणाऱ्या गतीतील आघातांची प्रचीती देणारी शब्दकळा अगदी नेमकेपणाने वापरली गेली आहे. 'गेलो; 'विरलो; 'मेलो' सारख्या क्रियापदांमध्ये समागमाच्या अनुभवातील दोन व्यक्तींचे वेगळेपण नाडीसे होण्याचे टप्पे चढत्या क्रमाने जसे सांगितले जातात, तसाच सृजन आणि मृत्यूच्या एरवी परस्परविरोधी मानल्या जाणाऱ्या अनुभूतींमधील गूढ नात्यालाही स्पर्श केला जातो. तशी तर ही सगळी कविताच त्या दृष्टीने विरलेषण आणि विवेचन केले जावे या प्रकारची आहे. डॉ. सुधीर रसाळंनी या कवितेविषयी म्हटले आहे, " ... या कवितेचे आणखी एक वैशिष्ट्य असे की येथे एका कथात्म घाटापलीकडे जाऊन एक प्रतिमांच्या आंतरिक ताणातून वेगळाच काव्यात्म घाट साकार होतो आहे. मढेंकर, रेगे, इंदिरा या कवींनी जो एक घाट साधण्याचा प्रयत्न मराठी कवितेत केला तोच घाट येथे या कवितेला लाभतो आहे. म्हणून जाणिवेच्या व कवितारूपाच्या संदर्भात

करंदीकरांच्या कवितेच्या वेगळेपणाच्या चाहलखुणा या कवितेत लागताना दिसतात. " ( 16 )

' मुक्तीमधले मोल हरवले ' या कवितेमध्ये राधाकृष्णाची पारंपरिक मिथ्यकथा ही बीजकथा म्हणून आधाराला असली तरी या कवितेतील ' राधा ' ही खास करंदीकरांची निर्मिती आहे. राधेचे एक वेगळ्या प्रकारचे व्यक्तित्व या कवितेत घडवून कवीने पारंपरिक मिथ्यकथेमध्ये केवळ नवा आशय भरला असे नव्हे तर प्रेमानुभवाकडे पाहण्याची नवी, आधुनिक दृष्टीही घडविण्याचा प्रयत्न केला आहे. ह्या राधेच्या प्रेमाला पंडिती वाङ्मयातील राधेच्या प्रेमासारखे पारमार्थिक मूल्य छिकटविलेले नाही, किंवा लावणीवाङ्मयातील राधेच्या प्रेमासारखे ह्या राधेचे प्रेम म्हणजे शाहिरांनी वा तत्सम कृणाही कवीने पारंपरिक दृष्टीने स्वतःच्या भावनाविष्कारासाठी घेतलेला आडोसा नाही. उलट, ही राधा श्रीकृष्णाच्या धाडसावर आणि पौरुषावर भाळणारी राधा आहे. सांकेतिक आणि असांकेतिक अशा दोन्ही प्रकारच्या प्रतिमांनी ही कविता घडविलेली आहे. उदाहरणार्थ काजळ-काळा कृष्ण, हिमगौरी राधा ह्या दोन्ही सांकेतिक प्रतिमा असल्या तरी कृपेचे कृपाण, कुरळे पौरुष, या अगदी नव्या प्रकारच्या प्रतिमा आहेत. मुख्य म्हणजे यातील आशय हा सांकेतिक नसून नवा आहे, कारण प्रत्येक गोष्टीत आणि विशेषतः राधाकृष्णाच्या मिथकामध्ये शेवटी आध्यात्मिक आशय भरताना मुक्तीची वा मोक्षाची पारंपरिक कल्पना इतरत्र पुनःपुन्हा वापरली गेली आहे, तर करंदीकरांच्या राधेला हा इहलोकीचा कृष्णानुभव एवढा हवाहवासा आहे की तिच्या दृष्टीने मुक्तीमधले मोलच हरवून जाते. या जगातील आणि जगण्यातील ऐंद्रिय सुखाच्या अनुभवाला सामोरे जाण्याची नवी दृष्टी या कवितेतील राधा दाखविते.

रेग्यांच्या ' अहल्या ' या कवितेतील अहल्येची इंद्राची नकळत घडलेल्या समागमाकडे बघण्याची दृष्टी ज्या अर्थाने नवी आहे त्याच अर्थाने इथल्या राधेचीही दृष्टी नवी आहे. अहल्येला तो एक विलक्षण मुक्तीचा हवाहवासा वाटणारा अनुभव होता आणि ती आपल्या शिलारूपातही तो संस्मरणीय मानते. हा अर्थ नवा आहे. पारंपरिक नीति कल्पनेहून पूर्णपणे विपरीत अशी नीति कल्पना मांडणारा म्हणजे अशी नवी नीति कल्पना सूचित करणारा आहे. त्या दोघींच्या अशा तुलनेत फक्त महत्त्वाचा मुद्दा हा की राधाकृष्णाच्या व्यभिचारी प्रेमाला परंपरेनेही गौरवून त्यात पुरुषप्रकृतीचे आध्यात्मिक मीलन पाहिले, तर अहल्या-इंद्राच्या संबंधाला परंपरेने गौरविलेले नव्हते. म्हणून रेग्यांच्या त्या कवितेतील अहल्येचे मन त्या अनुभवांच्या आठवणीत रमल्यासारखे वाटते, हे तिच्यातील नवेपण आणि नैतिकतेच्या रूढ कल्पनोपेक्षा वेगळेपण आहे.

' त्रिवेणी ' ( ' मृद्गंध ' पृ. 116 ) या कवितेत प्रेमानुभवाच्या तीन अवस्था अत्यंत प्रत्ययकारिकतेने चित्रित झाल्या आहेत. ' त्रिवेणी ' या शब्दाचा भारतीय परंपरेतील अर्थ या कवितेला नुसती पार्श्वभूमी देतो असे नव्हे तर पावित्र्याला एक नवा अर्थही देतो. करंदीकर हे सुरवातीच्या कालखंडात प्रखर इहवादी असल्याने ते धार्मिकतेतील साऱ्या रूढ संकल्पनांना एक तर नाकारतात किंवा त्यांना नवा आधुनिक काळाशी सुसंगत असा अर्थ आणि तोही आपल्या प्रत्यक्ष प्रचीतीच्या कक्षेत देऊ करतात / देऊ पाहतात. पारंपरिक भारतीय दृष्टिकोणात गंगा, यमुना आणि गुप्तपणे असणारी सरस्वती यांच्या संगमाला त्रिवेणी असे नाव दिलेले आहे. करंदीकरांच्या या ' त्रिवेणी ' मध्ये विदानी

लहानपणापासून ते प्रौढ वयात <sup>पर्यंत</sup> येणाऱ्या स्त्रीविषयक तीन अनुभवांना एकत्र गुंफले आहे. या तीन अनुभवांच्या द्वारे लैंगिकतेचे भान व्यक्तिजीवनात कशा प्रकारे उमलते आणि विकसित होत जाते आणि ते एकूणच या इहलोकीच्या मानवी जीवनाला कसे ' पवित्र ' करते, ' शुद्ध ' करते ते करंदीकरांना या कवितेतून सांगावयाचे आहे. लैंगिकतेच्या जाणिवेकडे पाहण्याची निकोप दृष्टी करंदीकरांच्या या कविता सुरवातीला जेव्हा प्रसिद्ध झाल्या तेवेळपर्यंत तरी समाजमानसात दिसत नव्हती, तथापि, काही सुशिक्षितांच्या आणि ज्यांचे बौद्धिक प्रबोधन झालेले आहे अशा व्यक्तींच्या जीवनात ती होती, एखाद्या र. धों. कर्व्यांनी ती समाजात निर्माण करण्याचा प्रयत्न करूनही दैनंदिन जीवनात तेव्हा लैंगिक गोष्टींविषयीच्या चौरचौधांतील उल्लेखांना सामान्यांच्या दृष्टीतून काही तरी ' घाणेरडे ' किंवा ' वाईट ' तर सुशिक्षितांच्या दृष्टीने असंभ्य मानायची प्रथा होती. उलट, करंदीकर असे मानतात की प्रेमामध्ये सर्व प्रकारच्या दडपणांना व inhibitions दूर सासून प्रेम करणे महत्त्वाचे आहे. उघड्या मोकळ्या माळावरही प्रेम करताना भीती वा घाई वाटू देता कामा नये. प्रेम करताना शतजन्मांच्या अवसानाने रक्तातली सम गाठावी, प्रेम करताना ते शुद्ध पशुसम करावे इत्यादी. ' प्रेम करावे असे परंतु ... ' ( ' मृदंगध ' पृ. 92 ) या कवितेतील, पारंपरिक दृष्टीच्या वाचकांना धक्का बसविणाऱ्या अशा शब्दांमधून व्यक्त होणारा करंदीकरांचा दृष्टिकोण अगदी नवा आणि नवमानसशास्त्रीय कल्पनांशी नाते ठेवणारा आहे. कारण माणसाने दडपून टाकलेल्या प्रेरणांमुळे, विशेषतः कामप्रेरणा दडपली गेली तर त्यातून माणसाच्या मनात व शरीरात निर्माण होणाऱ्या विकृतींमुळे त्याचे या जगातले जगणेच बिघडून जाते, असा विश्वास

कवीच्या एतद्विषयक जाणिवेमध्ये आहे आणि ही जाणीव पूर्णपणे आधुनिक आहे. विदांनी तिचा असा आविष्कार करणे हेही मराठी कवितेला आधुनिक किंवा नवेच आहे. शिवाय ' प्रेम करावे ' या मराठी शब्दप्रयोगामध्ये करंदीकर इंग्रजीतील TO LOVE आणि TO MAKE LOVE या दोन्ही वेगवेगळ्या अर्थच्या छटा एकत्र गृहीत धरून त्याचा वापर करतात. स्वच्छंदवादी कवितेतील आदर्श प्रेम म्हणजे अशारीरिक प्रेम ही जी कल्पना काही काळपर्यंत रुढ झाली होती आणि त्याचा परिणाम म्हणून भले भले लोकही अशा प्रेमाचीच जीवनात अपेक्षा करीत होते, त्याच्यापेक्षा प्रेमाकडे व त्यातील शारीरिकतेकडे वा समागमाकडे बघण्याचा हा दृष्टिकोण वेगळा, अधिक वास्तव आणि पूर्णपणे नवा आहे." करंदीकरांच्या कवितेचे पात्र जेथे अचानक फार विस्तारले आणि खोल झाले, त्याचा उथळ स्वरूपातला खळखळाट लोपून गेला असे वाटू लागले, ते त्रिवेणी ही कविता त्यांनी लिहिली तेव्हा. विश्ववास्तवाचा विराट संदर्भ या कवितेतच त्यांच्या मानसिक अनुभवाला या कवितेतच अंतर्मुख होऊन त्यांनी आपल्या अनुभवाच्या उत्कटतेचा ठाव घेतला. विचारांच्या काबूत आलेले वास्तव त्यांना येथे एका भावनात्म अनुभवात विरघळून घेता आले. परिणामी त्रिवेणी ही कविता हा एक उत्कट आणि एकात्म प्रत्यय बनली.' त्रिवेणी ' मधील अनुभवाच्या लयीत याच प्रत्ययाचे निमित्त बनण्याचे सूचक सामर्थ्य आहे." ( 17 ) असा या कवितेचा सार्थ गौरव त्याही वेळी प्रगल्भ समीक्षा लिहिणाऱ्या दिलीप चित्र्यांनी केला आहे. तसेच डॉ. जहागिरदारांच्या मतेसुद्धा 'त्रिवेणी' ही कविता मानसशास्त्रीय वास्तववादाच्या परंपरेतील एक अतिशय वांगली कविता आहे. ( 18 )

‘अनोळखीशी आलिस तेव्हा’ ( मुद्गंध, पृ. 100 ) या कवितेमधील, ‘मला वाटलें पुरूनी घ्यावें / तुझ्यांत; आणिक जखम करावी / तुला तिथें; हो तिथें ; तिथें ; अन् / ती न कधीही भरण्या द्यावी.’ या ओळींमधला अर्थ मराठीत त्यावेळी एवढ्या धीटपणे व स्पष्टपणे कुणी मांडू शकले नव्हते हे करंदीकरांचे वेगळेपण व नवेपण आहेच, परंतु समागमाच्या अनुभवात हिंसेच्या जवळपास जाणारी अशी जी मूळ प्रवृत्ती आहे तिचे शब्दांकन कवी बहुधा स्वतःच्याही नकळत येथे करून गेला आहे.

एकूण अशा काही कवितांमधील करंदीकरांच्या लैंगिकतेच्या चित्रणामागे आधुनिक मानसशास्त्राने दिलेली जाणीव आहे. माणसाच्या सर्वच कृतिउत्कृतींच्या मुळाशी लैंगिकतेची प्रेरणा असते, अशा अर्थाचे जे सूत्र/तत्त्व नवमानसशास्त्रामध्ये मांडले गेले, त्यातून या प्रेरणेची सार्वत्रिकता आणि सर्वाधिक प्रभावशालित्व बुद्धिमंतांना आणि बुद्धिजीवींना अवगत झाले. या अर्थाने लैंगिकतेचे चित्रण व त्याची करंदीकरांची जाणीव ही अधिक आधुनिकच आहे. मर्देंकरांच्या कवितेत ती करंदीकरांइतकी स्पष्टपणे व्यक्त झालेली नाही आणि जिथे झाली तिथेही तिचे रूप तसे सौम्यच म्हणावे लागेल आणि तिच्याविषयीचा मर्देंकरांचा दृष्टिकोन तर निश्चितपणे पारंपरिक आहे.

करंदीकरांच्या कवितेत पापाचे उल्लेख अनेक कवितांमध्ये येतात परंतु तिथे पापाची संकल्पना पारंपरिक कल्पनेपेक्षा एकदम वेगळी आहे. कवितांमधील पापाच्या उल्लेखांबरोबरच ‘ पापा ’ संबधी आपलेपणाची भावना दिसते. लहानपणापासून भाषेच्या



द्वारा माणसाच्या मनावर ' पाप ' व ' पुण्य ', ' चांगले ' आणि ' वाईट ', ' स्वर्ग ' आणि ' नरक ', ' शिक्षा ' आणि ' पारितोषिक ' अशा द्वंद्वत्मकतेच्या भाषेत जे संस्कार केले जातात, त्यात सामाजिक दृष्ट्या वाईट गोष्टींना धार्मिकतेशी जोडलेले असते आणि त्यांचा संबंध धर्माशी, धार्मिक दृष्ट्या निषिद्ध म्हणून जोडला जातो. करंदीकर जेव्हा पापाची पारंपरिक कल्पनेपेक्षा विपरीत अशी कल्पना गुहीत धरून बोलतात तेव्हा त्यातून त्यांची आधुनिकवादी जाणीव व्यक्त होत असते. त्यांच्या ' पापा ' मधून आधुनिक माणसाचे माणूसपण व्यक्त होत असते. अर्थात पापाची ही जाणीव पारंपरिक कल्पनेसारखी माणसाला उद्ध्वस्त करून टाकणारी अशी नसते. उदाहरणार्थ, ' सवाई माधवराव पेशवे यांच्या मृत्यू ' या खाडिलकरांच्या नाटकातील माधवरावाच्या मनातल्यासारखी वा ' इडिपस रेक्स ' मधील राजा इडिपसच्या मनातील पापाच्या जाणीव ही त्या दोघांनाही उद्ध्वस्त करणारी ठरली. करंदीकरांच्या कवितेतील जाणीव अशी असत नाही तर त्यांना पापामधील त्याज्यता/निषिद्धता ही पारंपरिक समजूतच नाकारायची असते, त्याच्याशी संबद्ध अशी धार्मिक वा पारमार्थिक कल्पनाही नाकारायची असते. त्यांचे पाप हे या जगाशी आणि माणसाच्या ऐहिक सुखाशी संबंधित असते, माणसाच्या अस्तित्वाला अर्थ देणारे असते. करंदीकरांना, जुनाट पारमार्थिक कल्पनांना, तसेच मुख्यतः लैंगिकतेशी संबंधित पारंपरिक, सोकेतिक नीतिकल्पनांना विरोध करावयाचा असल्याने त्यांच्या कवितेत पापाचा असा गौरव केलेला पाहावयास मिळतो. उदाहरणार्थ

आकाशाची फाडून बिंधी

पापाचा नव पुशीन डोळा. ( धूपद प. आ. 1959, पृ. 57 )

किंवा

विलयाची जर वेळव आली

पाप राहं दे पुन्हा गरोदर ( धूपद, प. आ. 1959, पृ. 11 )

किंवा

पापानंतर

प्राजक्ताचे

असह्य दर्शन ( धूपद, प. आ. 1959, पृ. 39 )

इत्यादी ओळींमध्ये पापाचे हे उल्लेख लक्षणीय आहेत. ' मी पृथ्वीचा झालों प्रियकर ' ' ईव्ह ' ( मृदंगध, पृ. 45 ) अशा आणखी काही कवितांमध्येही करेदीकरांचे ' पापा ' विषयीचे आकर्षण व्यक्त झाले आहे.

" स्वर्ग इथे वा इथेच रौरवः

या मार्तीतच, याच ठिकाणी ? "

धर्म रडे हा धाय मोकलुनः

आणि लपे पापासह ईश्वर. ( मृदंगध, पृ. 44 )

.....

या तुडिया एका पापाने

मानवता झाली तेजोमय

.....

अनंत पापें अशीं करावीं;

अनंत मरणें घेऊनि माशीं.

ज्ञानतःच्या त्याच फळास्तव

आज जहालौं मी तव साथी ? ( मृद्गंध, पृ. 45 )

या पापाचा सरळ संबंध ऐहिक आशाआकांक्षा, वासना यांच्याशी असल्याने आणि पारमार्थिकतेला आणि पारंपरिकतेला प्रखर विरोधी अशी त्यांची एकूण धारणा असल्याने जगण्याविषयीच्या नव्या कल्पना करंदीकर यांतून मांडतात. यासारख्या कवितांमधून जी संवेदनशीलता व्यक्त होते ती या अर्थाने आधुनिक आहे. पुढे चित्र्यांच्या कवितेत येणारी सारी लैंगिकता आणि ' पापा ' संबंधीचे सारे तीव्र आकर्षण हे कुठे तरी करंदीकरांच्या कवितेतील या भागाशी विशेष नाते ठेवणारे असावे असे दिसते. अर्थात चित्र्यांच्या कवितेत हे करंदीकरांच्या प्रभावातून आले असे येथे सुचवीत नाही पण चित्र्यांपूर्वी ते ( ? ) करंदीकरांच्या जाणिवेतून असे दिसले, एवढाच अर्थ येथे अभिप्रेत आहे. तसा तर मठेकरांच्या कवितेतही पापाचा अनेक वेळा उल्लेख येतो, त्याच्याशी या पापाची तुलना करता येईल. ' जशि पाप्याची नजर फिरावी अनोळखीच्या उरावरुनी ' , ' ओल्या पापाची वाळून । झाली वातड खापरे ' , ' पापातून पापाकडे । जाई पाप्याचा विचार आणि पुण्याची किरणे लोळतात भुईवर ' , ' मनांतल्या पातकांचे । होती क्रिस्टल तयार ' , ' काळ्यावरती जरा पांढरे । ह्या पाप्याच्या हातून व्हावे--' , ' चपापला पापी जीव, फक्त येथल्या घाईने ' , ' अन् चिखली ये

बिचकत वास/ जणुं पाण्याचा पश्चात्ताप', ' तेल पाण्यात जिरावे / पाप बुडावे संजेत/ हें तों  
अशक्य अशक्य/ विज्ञानाच्याहि भाषेत ', इत्यादी मठेकरांच्या ओळींमध्ये पापाचे प्रत्यक्ष  
उल्लेख येतात तर, ' आम्ही ज्ञानवंत ना भागलों । पश्चात्तापें ना पोळलों । नाही कधी  
हळहळलों । परदुःखें ', सारख्या ओळींमधून अप्रत्यक्षपणे पापाचा उल्लेख होतो. भारतीय  
विचारसरणीत आणि संतकाव्यामध्ये ' मी पापी आहे व देवा तू माझा उद्धार कर' किंवा '   
पापोऽहम् पापात्मा पापसंभवः ' अशा प्रकारचे अनेकदा उल्लेख येतात. मठेकरांच्या एकूण  
पापविषयक दृष्टिकोणावर संतकाव्याचा व भारतीय विचारसरणीचा संस्कार असावाच.  
परंतु त्यांचा शिश्चन धर्मकल्पनेशीही चांगला परिचय साहित्य व इतर कलांद्वारे झालेला  
असल्याने मठेकरांच्या कवितेत येणारे पापाचे उल्लेख हे पाश्चात्य आणि भारतीय अशा दोन्ही  
दृष्टीशी निगडित असावेत असे म्हणता येते. तथापि मठेकरांचा पापाकडे पाहण्याचा एकूण  
दृष्टिकोण हा पारंपरिक आहे, आधुनिक नाही. त्यामध्ये अभिजातवादी संयम आदी गुणांचे  
प्राबल्य आहे, असे स्पष्टपणे म्हणता येईल. रेग्यांच्या ' तू हवीस यात न पाप ' सारख्या  
कवितेमधून व इतरही अनेक कवितांमधून त्यांची एकूणच न=नैतिक दृष्टी प्रकट होते. ( तसे  
तर मंगेश पाडगावकरांच्या ' सलाम ' व अलीकडच्या ' उदासबोध ' या संग्रहांमधील  
कवितांमध्येही लैंगिक उल्लेख येतात, पण ते अत्यंत उपरेपणाने येतात, म्हणून त्यांचा सविस्तर  
विचार करण्याचे कारण नाही. ) करंदीकरांच्या कवितांमधून पापासंबंधीचे वारंवार येणारे  
उल्लेख हे पापासंबंधीच्या रूढ समजूतीला ठोकरणारे व एक प्रकारच्या आव्हानात्मक भावनेतून  
येतात असे दिसते आणि यातही दाखवेखोरी नाही, असे आवर्जून सांगणे आवश्यक आहे.

' Acting against the command of authority, committing a sin, is in its positive human aspect, the first act of freedom, that is the first human act. .. The act of disobedience as an act of freedom is the beginning of reason. ( 19 ) एरिक् प्रॉम्च्या या निरीक्षणातील Acting against the command of authority, committing a sin, first human act, the act of disobedience , act of freedom, beginning of reason ही सारीच पदे साधारणपणे आधुनिकवाद्यांच्या आणि विशेषत्वाने आपल्या प्रबंधविषयातील विदा करंदीकर आणि दिलीप चित्रे या पहिल्या आणि दुसऱ्या टप्प्यातील आधुनिकवाद्यांच्या कवितेच्या संदर्भात अत्यंत महत्त्वाची आहेत.

करंदीकरांच्या कवितेतील स्त्रीचे चित्रण अगदी स्पष्टपणे बहुविध आणि बहुआयामी असे आहे आणि या अर्थाने ते मॅटेकर व रेग्यांच्या कवितांमधील स्त्रीचित्रणापेक्षा अगदी वेगळे आहे. मराठीत अगदी नवे आहे. हा वेगळेपणा दोबळपणाचा नाही तर विदांच्या रोमॅंटिक वास्तववादी अशा विशिष्ट संवेदनस्वभावातून आलेला आहे. ' जिथे मारते कांदेवाडी टांग जराशी ठाकुरझारा ' मध्ये मॅटेकर वेश्यांच्या अनुकंपनीय अवस्थेला काव्यबद्ध करतात. तर ' सरोज नवानगरवाली ' ( खेदगंगा, पृ. 58 ) मध्ये विदा माणुसकीचे / माणुसपणाचे तत्त्व त्या चित्रणामध्ये सहजपणे मिसळून टाकतात. मॅटेकरांची अनुकंपा ही व्यक्तिकेंद्री मानवतावादातून आलेली आहे तसाच प्रकार, ' सरोज नवानगरवाली ' मध्ये दिसतो, ' बकी ' मध्ये ( संहिता, पृ. 134 ) विदांची दृष्टी ही काहीशी मार्क्सवादी वर्गजाणिवेने प्रभावित

झालेली आहे. रेग्यांच्या स्त्रीचित्रणात तर रोमॅंटिक, सौंदर्यवादी दृष्टीचाच आढळ अशा प्रकारे होतो की तिथे त्यांची दृष्टी ही मूलतः नैतिक असल्याचे स्पष्टपणे जाणवते. आधुनिक मराठी कवितेतील लैंगिकतेची सुस्पष्ट अशी जाणीव प्रथम करंदीकरांच्या कवितेतच प्रकट झाली. वास्तविक पु. शि. रेग्यांच्या कवितेत प्रेमानुभवातील शारीरिकतेला पुरेसे महत्त्व आणि स्थान मिळालेले दिसत असले तरी रेगे त्या शारीरिकतेला एका अभिजात भारतीय अशा संदर्भचौकटीत बसवितात. त्यामुळे ती आधुनिक मराठी कवितेतील एक महत्त्वाची नवी जाणीव असूनही एवढ्या प्रखरतेने नवी जाणीव वाटत नाही. करंदीकरांच्या कवितेत मात्र ती ज्या स्पष्टपणे प्रकट झाली आहे त्या स्पष्टपणामुळे करंदीकरांची कविता मढेकरांच्या नवकवितेपेक्षा पूर्णपणे व चटकन् वेगळी उमटून दिसते. पुढे रेणा-या चित्र्यांच्या कवितेतील लैंगिक जाणविला अशी करंदीकरांच्या कवितेतील या प्रकारच्या चित्रणाची पार्श्वभूमी आहे व मराठी नवकवितेतील त्यासंदर्भातील पूर्वानुभवाचे पाठबळ आहे जे मढेकरांच्या कवितेमध्ये इतक्या स्पष्टपणे व प्रखरतेने आलेले नाही.

‘ मला टोचलें मातीचे यश ’ या कवितेमध्ये माती ला करंदीकर मराठी कवितेत नवा अर्थ देतात. कृष्णमागज ‘ विशाखा ’ मध्ये --माती असशी मातीस मिळशी .... मातीवर चढणे एक नवा धर अंती -- असे म्हणत जीवनाची परिणती नश्वरतेत आहे हे अधोरेखित करतात आणि हे तसे भारतीय मनाला व चिंतनाला नवे नाही. पण माती हाच जीवनाचा अर्थ - चांगल्या अर्थाने- मानणे आणि वासनेला मिळणाऱ्या बलाचा व मातीचा संबंध जोडणे. मातीचे यश कवीमध्ये मत्सर जागा करते, असे म्हणणे हे मराठीत नवे आहे. माती ही

या अर्थाने ऐहिकतेचे प्रतीकही आहे आणि करंदीकरांनी सुरवातीच्या काळात ज्या मार्क्सवादी जीवनदृष्टीचा स्वीकार केला आहे, त्यात मानवी जीवनातील ऐहिकता वा इहवादी दृष्टिकोण हा सर्वात जास्त महत्त्वाचा असतो. त्यामुळे इथे ' ब्रह्म जाहलें धरणीला वश ' असे करंदीकर म्हणतात त्यातला ब्रह्म हा शब्द पारंपरिक भारतीय आध्यात्मिक परिभाषेतील वाटला तरी करंदीकरांना तो नव्या संदर्भात जाणवलेला आहे. मध्ययुगातील मोठा कालखंड असा होता की त्यात माणूस ऐंद्रियतेला, इंद्रियसुखाला पाप व म्हणून त्याज्य मानीत होता; तसेच इंद्रियसुखाचा त्याग करणे, त्याच्याकडे पाठ फिरवणे हे एक महत्त्वाचे जीवनमूल्यही आध्यात्मिकतेच्या व पारमार्थिकतेच्या नावाखाली बनून राहिलेले होते. करंदीकर हे पारंपरिक मूल्य केवळ नाकारित नाहीत तर त्याविरुद्धचा आपला विद्रोहात्मक पवित्रा उद्धोषून सांगतात. अनेक ठिकाणी ते जेव्हा पापाविषयीची आत्मियता, पापाविषयीचे आकर्षण व्यक्त करतात तेव्हाही त्यांना पारंपरिक दृष्ट्या ज्या गोष्टींना -- उदाहरणार्थ इंद्रियसुख -- पाप मानले गेले आहे त्यातील ' पापा ' ची संकल्पनाच नाकारायची असते, किंबहुना त्या गोष्टी त्यांच्या दृष्टीने ' पाप ' नसतातच; उलट प्रखरपणे ऐहिक जीवनातील श्रेयच असतात, हेही त्यांना आपल्या कवितेतून वाचकांपुढे ठेवायचे असते. ' पापा ' संबंधी करंदीकरांना आपलेपणाची भावना आहे. कारण पापाची संकल्पनाच पारंपरिक आहे त्यात माणसाच्या सामाजिक दृष्ट्या वाईट गोष्टींना धार्मिकतेशी जोडले जाऊन पापाचा संबंध हा साऱ्या पारंपरिकतेशी लावण्याची वृत्ती असते आणि या अर्थाने करंदीकर या वृत्तीच्या विरोधातून ही आपली आधुनिकवादी संवेदनशीलता व्यक्त करतात. शिवाय अशा पापामधूनच माणसाचे

माणसपण, स्वत्व सिद्ध होते. पुढे चित्र्यांच्या कवितेत येणारी सारी लैंगिकता आणि ' पापा ' संबंधीचे सारे तीव्र आकर्षण हे कृठे तरी करंदीकरांच्या कवितेतील या भागाशी विशेष नाते ठेवणारे आहे अशी जाणीव आपल्याला होते. चित्र्यांच्या कवितेतही पापाविषयीचे असेच आकर्षण वा प्रेम व्यक्त होते. याचा अर्थ चित्र्यांनी ते विदांच्या कवितेवरून घेतले असा याचा अर्थ नव्हे तर पुढे चित्र्यांच्या कवितेत दिसणारी ' पापा ' विषयीची जाणीव ही विदांच्या कवितेत दिसणाऱ्या जाणिवेशी आधुनिक मराठी <sup>कवितेच्या</sup> संदर्भात नाते ठेवणारी आहे एवढेच येथे अभिप्रेत आहे. मढेकरांच्या कवितेतही पापाचा अनेक वेळा उल्लेख येतो. <sup>पण</sup> मढेकरांचा पापाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन हा बराचसा पारंपरिक आहे, आणि तो काही प्रमाणात ख्रिश्चन धर्मकल्पनेने प्रभावित झालेला असावा हे आपण पाहिले आहे. त्याच्याशी करंदीकरांच्या ' पापा ' ची तुलना करता हे पाप या पृथ्वीवरील जीवनाशी संबंधित आहे, मातीशी नाते ठेवणारे आहे, पूर्णपणे ऐहिक आहे, आणि करंदीकरांचा या बाबतीतील इहवादी दृष्टिकोन अधोरेखित करणारे आहे. ' मी पृथ्वीचा झालो प्रियकर ' ( मृदंग, पृ. 44 ) मध्येही हाच इहवादी दृष्टिकोन अगदी स्पष्टपणे, आवेशाने सांगितलेला दिसतो. रेगे जीवनातील ऐंद्रियतेला विशेषतः स्त्रीपुरुषसंबंधातील ऐंद्रियतेला महत्त्व देतात, हे खरे असले तरी त्यांच्या आणि करंदीकरांच्या जाणिवेमध्ये मूलभूत भेद असा आहे की रेगांचा या बाबतीतला सगळा दृष्टिकोन हा न-नैतिक आहे. त्यामुळे त्यांना त्याचे आवेशपूर्ण असे समर्थनही करण्याची गरज नाही. उलट, करंदीकरांच्या मते ही ऐंद्रियता ही पूर्णपणे मानवी गोष्ट असून तिच्यामध्ये अनैतिक असे काहीच नाही, किंबहुना ही त्यांची नवी नैतिकता आहे. नव्या नैतिकतेची चर्चा जरी नेमाड्यांच्या



' टीकास्वयंवर ' मध्ये कादंबरीच्या संदर्भात मराठीत केली गेली असली ( 20 ) तरी त्यापूर्वीच्या साहित्यिकांच्या वा त्यांच्या कलाकृतींच्या संदर्भात तिच्या शोध क्षेत्राचे वा त्या नव्या नैतिकतेची पूर्वसूचने शोधून पाहणेही आवश्यक आहे असे वाटते. अर्थात नेमाड्यांना अभिप्रेत असलेली नवी नैतिकता आणि विदांची नवी नैतिकता एकच होत असा याचा अर्थ मुळीच नाही. परंतु एका पापाकडे पाहण्याचा या सगळ्या कवींचा दृष्टिकोण हा भिन्न भिन्न आहे एवढे येथे आपण निश्चितपणे म्हणू शकतो. त्यांतील मॅकॅकरांचा ' पापा ' कडे बघण्याचा दृष्टिकोण हाच तेवढा पारंपरिक आहे. इतरांचा त्या अर्थाने पारंपरिक नाही. उलट आपापल्या परिंते नवा आणि आधुनिकतेशी संबद्ध आहे.

- : विदांच्या कवितेतील आणखी आशयसूत्रे : -

माणसाचे माणसपण, त्याच्या ठिकाणची मानवता, माणसाचे सामर्थ्य, व कर्तृत्व, जिद्द, ईर्ष्या, रंगेलपणा, झुंझारवृत्ती, रतिभाव किंवा प्रेमानुभव, ही विदांच्या कवितेतील प्रमुख आशयसूत्रे आहेत. त्यातील काहींचा विचार आपण याच प्रकरणाच्या सुरवातीला केला आहे. सुरवातीच्या काळातील त्यांचा मार्क्सवादी तत्त्वांवरील विश्वास हा अशासाठी महत्त्वाचा मानायचा की मार्क्सवादामध्ये माणूस हा केंद्रस्थानी असतो म्हणून विदांना त्याचे आकर्षण वाटलेले दिसते. मार्क्सचा दास कॅपिटल हा ग्रंथ जरी एकोणिसाव्या शतकात प्रकाशित झालेला असला तरी मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानावर आधारित अशी समाजरचना काही प्रमाणात काही देशांमध्ये - प्रामुख्याने रशियात-<sup>विस्तारव्या शतकातच</sup> अस्तित्वात आली. सर्व मानवी जीवनाला

व्यापणारे आणि त्याला कवेत घेऊन मानवाच्या ऐहिक आणि याच अर्थाने अंतिम कल्याणाची  
 जीवनिघण्टू  
 ग्वाही देणारे तत्त्वज्ञान म्हणून त्याच्याकडे जगभरातील विविध मानवी समाजातील विचारवंत,  
 चिंतक आणि कलावंत- साहित्यिकांनी आकृष्ट होणे ही गोष्ट विसाव्या शतकाच्या तिसऱ्या/  
 चवथ्या दशकातील आहे. पारंपरिक भारतीय तत्त्वविचारामध्ये माणसाला व त्याच्या ऐहिक  
 जीवनाला अगदीच दुय्यम वा नगण्य स्थान होते, याची अगदी स्वप्रत्ययनिष्ठ अशी जाणीव  
 विदांना मार्क्सवादाच्या अध्ययनातून झालेली होती.

- : विज्ञाननिष्ठा आणि यंत्रगौरव : -

आधुनिकवादी कवींमध्ये मराठीतील अग्रणी मठेकरच. त्यांचा विदांच्या  
 कवितेवर वेगवेगळ्या तऱ्हेचा परिणाम झाला. कधी विदा मठेकरांसारखाच समकालीन आशय  
 विशेषतः माणसाच्या हतबलतेचा, निराशेचा, भयग्रस्ततेचा कवीला येणारा अनुभव कवितांमध्ये  
 मांडून दाखवतात, तर कधी त्यांना मठेकरांपेक्षा अगदी वेगळ्या, जवळपास विरुद्ध प्रकारचा  
 आशय व्यक्त करून आपले पृथगात्मपण सिद्ध करावेसे वाटते. त्यांच्या कवितेमध्ये जी  
 विज्ञाननिष्ठा आणि जो यंत्रगौरव अनेक कवितांमध्ये आढळतो तो या दृष्टीने पाहण्यासारखा  
 आहे. ' यंत्रावतार ' , ( मृद्गंध पृ. 24-27 ), ' हे आइन्स्टीन ' ( मृद्गंध पृ. 32 ) ,  
 √-1 , ( मृद्गंध पृ. 82 ) इत्यादी कवितांमध्ये यंत्राचा गौरव आणि कवीची विज्ञाननिष्ठा  
 दिसते. खरे म्हणजे या दोन्ही गोष्टी हातात हात घालूनच वावरणाऱ्या आहेत. शिवाय  
 रनेसांप्रच्या काळात जो प्रबोधनाचा विचारव्यूह निर्माण झाला, त्यात माणसाच्या हातात त्याचे

भवितव्य घडविण्याचे सामर्थ्य आहे, असा विश्वास निर्माण झाला होता, त्याचाच हा विस्तार म्हणावा लागेल. म्हणूनच त्यांना यंत्राची धडधड, सत्यासाठी धडपडणारे स्वतंत्र डोके पवित्र वाटते तर साधा मानवप्राणी हा श्रीरामाइन, श्रीकृष्णाइन पवित्र वाटतो. म्हणजे त्यांचा यंत्रगौरव आणि विज्ञाननिष्ठा ह्या दोन्ही गोष्टी त्यांच्या मार्क्सवादी जाणिवेशी सरळच संबंधित आहे. 'यंत्रावतार' या कवितेत यंत्राचे स्तवन आणि त्याला केलेले आवाहन आणि शेवटी येणारा क्रांतिपाठ हे सगळे कवीची मार्क्सवादी जाणीव प्रकट करणारे आहे. विज्ञानालोक दाहक वीर्यापासून ज्याचा पिंड बनला आहे, जो त्रिविक्रमाचा अकरावा अवतार आहे, प्रगतीला नीतीने लावलेला कुंकुमतीलक, शक्तीचा सम्राट, चिरशांतीचा भाट, मानवतेला ज्ञातातून मुक्तीचा नजराणा देणारा, इत्यादी इत्यादी विशेषणामधून यंत्राला गौरविले आहेच, पण मुख्य म्हणजे यंत्राला, 'नवमूल्ये उद्धोधित, कुजलेल्या हाडांना भरडित आणि नवमानव निर्मित ये' असेही त्यात आवाहन आहे. एवढ्या अतिरंजित शब्दांत कवीने केलेले यंत्राचे स्तवन कधी काळी फोल ठरेल, असे विदांना त्यावेळी जराही वाटले नसावे, याचे आज आपल्याला आश्चर्य वाटते. कारण मर्देंकरांना यंत्रयुगामध्ये माणसाचे यंत्रोत्त रूपांतर होत असल्याची जाणीव होऊ लागली होती आणि ती त्यांच्या कवितांमधून व्यक्तही झाली होती. परंतु, मार्क्सवादावरची एवढी आत्यंतिक निष्ठा हा एक प्रकारचा स्वच्छंदवादी मनोवृत्तीचाच भाग आहे हे ध्यानी घेतले म्हणजे त्याची काही एक सैंगती लागणे शक्य होते. कारण अशाच श्रद्धेपोटी दि. के. बेडेकरांसारख्या समीक्षकांना मर्देंकरांचे काव्य हे मानवजंतूसाठी वेदान्त आहे असाही आक्षेप त्यावर घ्यावासा वाटला होता. वर यंत्राला दिलेली विदांच्या कवितांमधील

केवळ विशेषणे पाहिली तरी त्यातील स्वच्छंदवादी वृत्ती स्पष्ट होईलच शिवाय त्यातील स्वप्नरंजन हेदेखील खास रोमॅंटिक पद्धतीचेच आहे, रेही पटेल.

√ - 1 ही कविता केवळ एक प्रयोग म्हणून नव्हे तर विदांच्या जाणिवेतील विज्ञाननिष्ठा आणि तिचा आकलनसुलभ आविष्कार या दृष्टीने लक्षणीय आहे. विदांच्या ह्या कवितेमध्ये √ - 1 या विज्ञान आणि गणितशास्त्रातील गुंतागुंतीच्या संख्येच्या दर्शक चिन्हालाच विज्ञानब्रह्माच्या हृदयातील ओंकार असे म्हटले असून त्यामधून, विज्ञानाची जी काही धडपड आजपर्यंत चालू आहे तिचा गूढार्थ कवीला व्यक्त करावयाचा आहे असे दिसते. सगळा भारतीय तत्त्वज्ञानात्मक पारमार्थिक विचार हा ओम् या अक्षराला साक्षात ब्रह्माचे प्रतीक मानतो. प्रणव आदी संज्ञा त्या गूढ, तसेच पवित्र, व्यापक अर्थाच्या द्योतक मानल्या जातात. पण हे सारे अध्यात्मच आज विज्ञानाच्या प्रगतीमुळे गतार्थ झाले आहे, असा विश्वास अनेक बुद्धिवादी, मार्क्सवादी, तथाकथित विज्ञाननिष्ठ आदींमध्ये निर्माण झाला होता. अशाच प्रकारचा विश्वास या कवितेमध्ये काहीशा अप्रत्यक्षपणे व्यक्त झाला असून या कवितेतूनही विदांना विज्ञानाचा गौरवच अभिप्रेत आहे, असे म्हणता येईल. अणूंमध्ये आहे काय, परमाणूची दंगामस्ती कधीपासून तुझ्या घरी, स्थलकालाची कुस्ती कधी सुटेल, गती आणि मान यांचे लग्न कधी लागेल, प्रकाशाचा बाप कोण, असे या कवितेतील कवीने उपस्थित केलेल्या प्रश्नांचे उत्तर देण्याचे मूळावृत्त-एकाला उद्देशून केलेले या कवितेतील आवाहन हे मुद्दाम मर्देकरांच्या ' फक्त तुझी जर दगडी भुवई चळेल थोडी डोळ्यादेखत ' या कवितेतील

कधी जन्मली पृथ्वी ? जमल्या

निळ्या वायूच्या लगडी सलग

कधी ?

कधी अन् जडतेला त्या

मनामनाचें आलें पोत ?

तेजाच्या अन् निळ्या नळींतून

जसा फुलावा निळसर चाफा,

सपोत संज्ञेमधून तैसा

अनुभूतीचा फुलला वाफा

कधी ?

पहावें तेजांतून ह्या

काय ?

कुणाला शोधवें अन् ?

या ओळींशी तुलना करून पाहिले की करंदाकर आपला विज्ञानविषयक आशय मूर्खकरांपेक्षा अधिक अधोरेखित व काहीसा आकलनसुलभ करून मांडतात हे लक्षात येते.

कवीला या जगातली सारी दुःखे दूर करण्याचा एकच खात्रीचा उपाय दिसतो आणि तो म्हणजे मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानात अभिप्रेत असलेली क्रांती. समाजवादी समाजरचना येण्यासाठी माणसाची मने बदलण्याबरोबरच विज्ञान आणि यंत्रांचा गौरव

आवश्यक आहे अशी विदांची धारणा दिसते. मठेकरांच्या 'काळ्या बंबाल अंधारी' किंवा इतर काही कवितांमधील सूचितार्थपेक्षा यंत्राकडे पाहण्याचा हा अगदी वेगळा दृष्टिकोण आहे. विज्ञानाकडे सगळ्या विश्वरहस्याची किल्ली सापडेल/असेल असाही विदांचा विश्वास दिसतो. धर्म आणि देव व तत्संबंधी अशा सगळ्या गोष्टी नाकारल्यावर त्यांची जागा विज्ञान घेईल असा कवींचा विश्वास आहे आणि हा विश्वास अगदी स्वच्छंदवाद्यांच्याच जातीचा स्वप्नाळू विश्वास आहे. हे 40 वर्षांपूर्वी कदाचित कवीला अशा तऱ्हेने जाणवले नसेलही पण आज विदांचा यंत्रे, विज्ञान आणि मार्क्सवाद या तिन्ही गोष्टींवरचा विश्वास तसाच राहिला असेल का असा कृणालाही प्रश्न पडेल. आपण आधुनिकवादाची जी लक्षणे पाहिली त्यात धर्मश्रद्धा आणि विज्ञाननिष्ठा या दोहोंबद्दल सारखाच संदेह हे एक लक्षण पाहिले. विदांच्या उपरोक्त कवितांमध्ये आणि इतरही अनेक कवितांमध्ये पारंपरिक धर्मावरची श्रद्धा नाहीशी झाल्याचे ते अभिनिवेशाने सांगतात, परंतु विज्ञानाला जवळपास धर्माचीच जागा देतात. मात्र ही त्यांची अवस्था शेवटपर्यंत म्हणजे त्यांच्या काव्यलेखनाच्या अखेरच्या टप्प्यापर्यंत टिकली आहे. असे म्हणता येईलच असे नाही. विज्ञाननिष्ठा आणि यंत्रनिष्ठा या करंदीकरांच्या दोन निष्ठासुद्धा सुरवातीला दिसतात, कारण या दोहोंमध्येच माणसाचे उज्ज्वल भवितव्य आहे असा त्यांचा प्रामाणिक समज असावा, माणसाच्या कर्तृत्वाची खूण पटल्याचा त्यांचा तेव्हाचा अनुभव आणि तदजन्य विश्वास असावा.

मात्र ही अवस्था तशी त्यांच्या मनोविश्वात नंतरच्या कालखंडात विशेषतः

1950 / 52 नेतर टिकलेली दिसत नाही. उलट अनेक ठिकाणी आधुनिक माणसाचे

दुभंगलेपण, एकाकीपण, परकेपण , हे सुद्धा करंदीकरांच्या कवितेतील महत्त्वाचे आशयसूत्र म्हणून आपल्याला स्पष्टपणे त्यांच्या कवितांमधून दिसते. त्याबाबतीत त्यांची कविता मंदेकरांपेक्षा तशी फारशी वेगळी आहे असे म्हणता येणार नाही.

भाषिक प्रयोगांमध्ये वेगळ्या प्रकारच्या ठरू शकतील अशा, 'भरतीची लाट' ( स्वेदगंगा 199), 'भुताबाईच्या राईत' ( स्वेद. 202) , 'मोती' ( स्वेद. 203 ), 'मुंबयची चाकरी' ( स्वेद.205 ) , 'भावय' ( स्वेद. 206), या कवितांचा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. कारण त्या कवितांमध्ये कवीने कोकणातील बहुजनसमाजाच्या बोलीचा प्रयोजक वापर केला आहे. यातील नवेपण असे की ही केवळ रविकिरणमंडळातील न्याहारीचा वस्तुतः, बिगी बिगी चल, किंवा अनंत काणेकरांच्या कोळीगीतामधील स्वच्छंदवादी लहरीचा आविष्कार करणार्या भाषेसारखी भाषा वा शब्दयोजना दृष्ट म्हणून झेपे आलेली नाही, तर विंदांच्या स्वागतशील स्वभावामुळे त्यांचा जो बहुजनसमाजाशी संबंध येत गेला त्याच्या परिणामस्वरूप अशी ही मोजकीच निर्मिती आहे. ज्या काळात कोकणातील चित्पावन मंडळी भजनासारख्या गोष्टीच्या एखाद्या चित्पावनाकडून होणाऱ्या उल्लेखालासुद्धा हसत असत त्यावेळी भजनाकीर्तनाला हजेरी लावणार्या आणि कीर्तनातून दिसणाऱ्या मध्यमवर्गीयांच्या संकुचित दृष्टिकोणाला कवितेतून उघडे पाडणार्या करंदीकरांची आधुनिक वृत्ती त्यांच्या कवितांमध्ये दिसते.' कीर्तन ' या कवितेतून विंदांची सामाजिक जाणीव व त्यांचा सूक्ष्म उपरोध तर व्यक्त होतोच परंतु कीर्तन या पारंपरिक संस्थेमध्ये अभिप्रेतच असलेली व " आवश्यक असणारी विनोद, मार्मिक उपमादृष्टांत, वातावरणनिर्मिती, रसाळपणा ही सर्व वैशिष्ट्ये या

कवितेत आहेत. " असे या कवितेसंबंधी भाष्य करताना मंगेश पाडगावकरांनी 'संहिता' या निवडक कवितांच्या संग्रहातील टिपामध्ये म्हटले आहे. ते समर्पकच आहे, ( 21 ) कारण त्यातून एक वेगळा मुद्दा सुचतो तो असा की कीर्तनासारख्या मंचीय एकपात्री आविष्काराचे विदांना अगदी पूर्वीपासून आकर्षण असावे आणि त्याचा त्यांच्या काव्याच्या विशिष्ट अशा प्रकृतीशी काहीसा सरळ संबंध आहे. त्याचा विचार आपण विदांच्या कवितेच्या शैलीदारपणाच्या संदर्भात पुढे करणार आहोत.

विदांचे आधुनिक सदगुरू आणि त्यांच्याही कडे पाहण्याची त्यांची आधुनिक दृष्टी ( 'सदगुरूवाचोनी सापडेल सोय' (धूपद, पृ. 97 ) 'सदगुरूवाचोनी सापडेना सोय' या पारंपरिक अभंगाच्या ओळीत अगदी नाममात्र बदल करून शीर्षकापासूनच या आततायी विदांनी अभंगात नवा अर्थ भरलेला पाहायला मिळतो. पायथॅगोरस, आइन्स्टीन, पाश्चर, मादाम मेरी क्युरी, फॅरॅडे, मार्कोनी, वॅट, हे भौतिक/जैविक विज्ञानांतील शास्त्रज्ञ, तसेच फ्रॉईड, मार्क्स, हे समाजविज्ञानातील शास्त्रज्ञ आणि शेक्सपियर, होमर, व्यास, कालिदास इत्यादी सर्व प्रतिभावंतांना कवी सदगुरू म्हणून वेद्य मानीत असला तरी त्याने मागितलेले मागणे भारतीय पारंपरिक दृष्टिकोणासारखे नसून अगदी अपारंपरिक आहे.

सदगुरूंच्या पाशी । एक हें मागणें

भक्तिभाव नेणें । ऐसें होवो.

सदगुरूंनी द्यावें । दासा एक दान :



माझे दासपण । नष्ट होवो.

सद्गुरूवांचोनी । सांपडेल सोय

तेव्हां जन्म होय । धन्य, धन्य.

त्यातील परंपराविरोधी अर्थ अगदी स्पष्टच आहे. भारतीय विचारसरणीमध्ये गुरु या संश्लेषविषयी असणारी पारंपरिक आदराची व पूज्यभावना टाळून करंदीकर ' भक्तिभाव न जाणण्याचे ' वरदान मागतात. गुरूंना मानण्याची एकदा रीत पडली की माणूस स्वतंत्र बुद्धीने काम करण्याचीच शक्यता नसते. म्हणून गुरूंच्याही शिकवणीचे बंधन आधुनिक दृष्टीच्या कवीला नको आहे. आधुनिकवादी कवी कुठलीच चौकट आपल्या जगण्याला आणि दृष्टिकोणालाही घालू इच्छित नाहीत याचेच हे प्रत्यक्ष उदाहरण म्हणता येईल.

- : विपरीततेचा ताण आणि आधुनिक जीवनातील भयग्रस्तता : -

आधुनिक म्हणविल्या जाणाऱ्या कवितेमध्ये एकूणच परस्परविरोधी गोष्टींचा संकर आणि तद्जन्य ताण हे एक महत्त्वाचे अंग आशय आणि आविष्कारामध्येही आढळते. हे आपण मडेंकरांच्या कवितेमध्ये पाहिले आहे. विंदांची कविता, विशेषतः त्यांची 1942 -43 नंतरची कविता, ही अनेक ठिकाणी असा ताण व्यक्त करणारी आहे. कधी ही कविता मडेंकरांच्या कवितेतील आशयासारखाच आशय व्यक्त करते तर कधी ते जाणीवपूर्वक मडेंकरांपेक्षा वेगळा आशय व्यक्त करू पाहतात.

अमृत प्यावे कवटीमधुनी

' आंबट, आंबट ' म्हणुनी घंटे

कशास उबविशि अशा नरास्तव

ब्रह्मांडाचे कुजकें अंडे ? ( मृद्गंध, पृ.11 )

पादाकुलकाचा वापर आणि आशयांतर्गत जाणीव या दोन्ही अंगांमधून दिसणारा या कवितेवरील मढेकरांचा प्रभाव फारच स्पष्ट आहे.

नको नको तें मनांत येतें;

... रस्त्यांतिल सडलेली बोटें,

.... बापूची शेवटची धडपड,

... अर्धउपाशी इवली पोटे.

या एकूणच साम्या कवितेतही विदांनी मानसशास्त्रीय माहितीचा काव्यात वापर केला आहे. त्या अर्थाने परस्परविरोधी गोष्टी एकत्र आणणे हे एका अर्थी स्वाभाविकच असले तरी ही जाणीव आधुनिकतेची द्योतक म्हणावी लागेल. 'विविध वादांच्या / असंख्य सिंध्या / जोडून बनवितो / आपल्या लंगोट्या ! तरिही शेवटी / राहतों नागडेच !' ( मृद्गंध, पृ. 59 ) या ओळींमध्येही हीच विपरीतता अधोरेखित झाली आहे.

आधुनिक माणसाला जाणवणारी सर्वव्यापी भीती व चिंता आणि हताशता

हासुद्धा करंदीकरांच्या काव्यातील आशयसूत्राचा एक महत्त्वाचा भाग आहे.

फुटे न अजुनी निळा बडबडा

--- आकाशाचा

स्थळकाळाचा सुटे न गुंता

कुठे उभा मी ? आणि कशास्तव ?

मुकुट शिरी : प्रश्नांकित धिता.

.....

कुठे उभा मी ? ... उंब कड्यावर

---- अज्ञाताच्या

नजर फाटते पाहून खाली

अंतरातल्या ध्रुवबाळाला

ध्रुवपद लाभे इथे अकाली ! ( मुद्गंध, पृ. ९१ )

या कवितेत, आणि

असे काही पाहिले आहे --

ज्याने दुभंगले

आणि उमगले : मनामनातून

शिवशिवणाच्या विराट विकलतेला

माझ्याजवळ शब्द नाही.

.....  
 असे काही पाहिले आहे --

भरबाजारांतील आंधळ्या गर्दीत

ऐन दुपारी रात्रीचे दृश्य :

पत्र्यांच्या चाळीतून ; अळ्यांच्या आळीतून ;

हाडांच्या जाळीतून; डोळ्यांच्या बिळातून;

माणसे सडणारी, न मरे शकणारी;

माणसे धुमसणारी, न पेटू शकणारी;

माणसे कुटणारी, न कडाडणारी;

.....  
 ज्याने आले अचानक अंधत्व

आणि आंधळ्या इडिपसप्रमाणे

वाटले निघावे जारपुत्रांच्या मागोमाग

विजनाच्या वाटेने. ( मृद्गंध, पृ. 114- 115 )

याही कवितेमध्ये ही चिंता आणि हताशता तसेच 'आकाशाचे वजन भयंकर' या कवितेतील पुढील ओळी,

आकाशाचे वजन भयंकर

अन् आत्म्याची मान कोवळी;



माणसाचें रक्त ज्याला भिऊन पळत असतें, तो आकार

पुढें पुढें सरकूं लागतो; त्याचे ओठ हलूं लागतात;

त्याचे हात रांपूं लागतात... आणि कुठेंतरी धंटा वाजते.... ( *धूपट्ट*, पृ.81 )

ह्या विलक्षण अनामिक भीतीचे प्रभावी सूचन करणाऱ्या आहेत. " तिला ( या भीतीला )  
आधुनिक ज्ञानविज्ञानाचा संदर्भ आहे. ... मुख्यतः बुद्धीला न उमगणाऱ्या गोष्टींमधून  
निर्माण होणारे हे भय आहे. ... काही वेळा या भीतीला सांस्कृतिक संदर्भही आहे. जातीय  
दंग्याबरोबरीने आलेल्या स्वातंत्र्याने ' एक मुकें भय ' जन्माला घातल्याचे कवीला दिसते. ...  
माणसाला पोखरणाऱ्या चितेचे, भयाच्या जाणिवेचे संदर्भ करेदीकरांच्या कवितांतून अनेकदा  
येत राहतात. " अशा शब्दांमध्ये वसंत पाटणकरांनी करेदीकरांच्या काव्यातील भयग्रस्ततेचा  
परामर्श घेतला आहे. ( 22 ) ' चोळी ' ( *धूपट्ट*, प.आ. 33 ) या कवितेत याच भयाचा  
काहीसा कृत्रिम आणि संतांच्या कृतात्म रचनांसारखा प्रतीकात्मक आविष्कार होतो. एकीकडे  
या भीतीचा उगम ह्या विसाव्या शतकातील, आधुनिक जाणिवेशी आहे तसाच तो महानगरी  
जाणिवेशीही आहे हे निश्चितपणे सांगता येते. परमेश्वर वा तत्सम शक्तीवरील विश्वास हा  
भाबडा असेलही, पण तो अनेक प्रसंगी माणसाला सकारण वा अकारण वाटणाऱ्या अशा  
भीतीला छेद देत असतो. परमेश्वर आणि त्याचे जगन्नियंतेपण एकदा नाकारले की मग या  
*आपल्या साऱ्या कृतींना,*  
माणसाला स्वतःला, त्याच्या निर्णयशक्तीला जबाबदार धरावे  
लागते. अशा वेळी ज्या प्रकारच्या वास्तवाला आणि त्यातील साऱ्या बऱ्यावाईट

गोष्टींना तोंड द्यावे लागते त्यातून माणूस खऱ्याखऱ्या अर्थाने भीतीचा - प्रचंड भीतीचा अनुभव घेऊ लागतो. एकीकडे ' हरिकृपेचें तें गंगावन ' टाकून देणारे, आधुनिक जीवनाचा संदर्भ असणारे असे हे भय आहे. ' पछाडलेला ' ( मुद्गंध, पृ.135 ) या कवितेत एखाद्या वेड लागलेल्या किंवा भूताने वा तत्सम शक्तीने पछाडलेल्या माणसाच्या तोंडचे गाणे असावे, त्या तऱ्हेच्या रचनेत आधुनिक जगातील माणसाच्या भयाचे प्रभावी चित्रण येते. विशेष म्हणजे याला वेडगाणे असा प्राथमिक अर्थ असूनही ती कविता त्या अर्थाच्या स्वरूप पलीकडे जाते. माणसाच्या अनामिक भीतीची मॅकेरांपेक्षाही जास्त प्रभावी, परिणामकारक वाटणारी चित्रे विदांनी त्यांच्या उपरोक्त अनेक कवितांमधून काढली आहेत. मॅकेरांचा त्या परम शक्तीवरचा किंवा जगन्नियंत्यावरचा विश्वास पूर्णपणे नाहीसा झालेला नाही. जगाची अवस्था अशी भयानक झालेली असूनही त्यांना त्या श्रद्धेचा कुठे तरी आधार वाटत असावा. विदांनी मात्र कवितांमधून अशी चित्रे रेखाटली तेव्हा तरी त्यांचा त्या परम शक्तीवर विश्वास नव्हता कारण त्यांनी त्या परमेश्वराला त्यांच्या मार्क्सवादी धारणेप्रमाणे केव्हाच नाकारले, धिक्कारले होते.

- : अंतर्मनाचा - नेणिवेचा शोध: -

आधुनिकवादी साहित्यात, म्हणजे मराठी नवकथा, नवकविता, नाटक आणि कादंबरी या वाङ्मयप्रकारात एक महत्त्वाची प्रवृत्ती दृष्टोत्पत्तीस येऊ लागली ती म्हणजे साहित्यिकांनी घेतलेला आणि त्यांच्या कलाकृतींमधील आशयाचा भाग बनणारा अंतर्मनाचा, नेणिवेचा शोध होय. यापूर्वीच्या साहित्यातही नेणिवेचा आविष्कार होत असे

पण तो बहुधा अप्रत्यक्ष रीतीने, लेखकाच्याही नकळत होत असे. उदाहरणार्थ खाडिलकरांनी त्यांच्या ' सवाई माधवराव पेशवे यांचा मृत्यू ' या पहिल्याच नाटकात सवाई माधवरावांच्या मनात, आपल्या आणि आईच्याही हातून व्यभिचार वा अगम्यागमनासारखे INCEST भयंकर पाप घडले आहे अशा कल्पनेतून जी विलक्षण तळमळ सुरू होते, तिचे अत्यंत प्रभावी चित्रण केले आहे. विसाव्या शतकात फ्रॉइड, अँड्रस, युंग प्रभृतींनी मांडलेल्या नवमानसशास्त्रातील सिद्धांतांशी आधुनिक लेखकांचा व बुद्धिजीवींचाही जो परिचय झाला त्यातून मानवी मनाच्या घडणीविषयी, त्याच्या प्रकट व सुप्त मनातील व्यापारासंबंधी नवी जाण निर्माण झाली. विशेषतः साहित्यिकांना जणू एक नवीनच खाण सापडल्यासारखे झाले आणि अंतर्मनाचे चित्रण करणे हे नवसाहित्याचे महत्त्वाचे अंग वा लक्षण होऊन बसले. ' वेड्याचे घर उन्हात ' सारख्या मराठी नाटकात व ' रात्र काळी घागर काळी ' सारख्या कादंबरीत जरी ही प्रवृत्ती अनुक्रमे 1958 व 1963 मध्ये चित्रित झाली तरी नवकथेमध्ये गंगाधर गाडगीळ यांच्या कथांतून व मठेकरांच्या कवितांतून 1940-45 च्या दरम्यान आपल्याला या प्रवृत्तीचे मराठीत प्रथम दर्शन झाले. माणसाच्या हातून घडणाऱ्या कृतिउकतींच्या मागील अबोध, अदृश्य प्रेरणा कोणत्या, त्यांचे खरेखुरे स्वरूप कसे आहे, याचे ज्ञान आधुनिक माणसाला प्रचंड धक्के देणारेच ठरले. पण त्या धक्क्यातून सावरलेल्या साहित्यिकांनी या नव्या सामग्रीचा वापर आपल्या साहित्यात करणे हे अगदी सहज घडले. फ्रॉइडच्या उपपत्तीनुसार माणसाच्या व्यक्तिगत नेणिवेचा वा युंगच्या उपपत्तीनुसार सामूहिक नेणिवेचा शोध घेऊन त्याचे साहित्यात दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न आधुनिक साहित्यिकांकडून या काळात सुरू झाला. प्रकट मनाच्या संदर्भातील बाह्य



वास्तवापेक्षा अंतर्मनातील वास्तव हेच खरेसुरे व साहित्यदृष्ट्या लक्षणीय आहे आणि तेच आपल्या कलाकृतींमधून दाखविणे हेच आपले कार्य आहे. अशा भूमिकेतून लेखन सुरू झाले. पश्चात्य आधुनिकवादी साहित्यातील अतिवास्तववादाचा जन्मही यातूनच झाला. मराठीत विश्राम बेडेकरांची ' रणांगण ' , वसंत कानेटकरांची ' घर ' , आणि मर्ढेकरांची ' रात्रीचा दिवस ' या कादंबऱ्यांच्या संदर्भात ज्याची चर्चा झाली आहे, तो संज्ञाप्रवाह ही मुळात मानसशास्त्रातीलच संकल्पना आहे.

करंदीकरांनी अंतर्मनाच्या व्यापाराचे प्रत्ययकारी चित्रण त्यांच्या कवितांमधून केले आहे आणि हा त्यांचा नेणिवेचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न ' विरूपिका ' या संग्रहापर्यंत तसेच त्यांच्या बालगीतांमध्येही आपल्याला पाहाता येतो. उदा. ' नको नको तें मनात येतें ' ह्या कवितेत ते म्हणतात.

नको नको तें मनांत येतें :

.. कुत्र्यांचें दारांतिल लोंगट

... अंधारांतिल अवधी पापें

... आक्षेपित ठरलेली वटवट

नको नको तें मनांत येतें

.. रस्त्यांतिल सडलेली बोटें

... बापूची शेवटची धडपड

... अर्धउपाशी इवली पोटे.

नको नको तें मनांत येते :

विभ्रंतीस्तव मी निजल्यावर;

प्रकट मनाच्या पाडिति भिती

सुप्त मनांतिल दृशी बिलेदर.

आणिक इच्छेचे हे मांजर

बुधाच करितें त्यावर गुरगुर,

दुबळें, दुबळें गरिब बिचारें

प्रकट मनांतिल बघलो उंदिर ? ( मृद्गंध, पृ. 12 )

ही कविता म्हणजे जणू काय मानसशास्त्रातील सिद्धांताचे समर्थन करण्यासाठीच लिहिली आहे की काय असे वाटावे एवढी तिच्यातील प्रतीकात्मकता स्पष्ट स्वरूपाची, एकार्थवाचक अशी आहे, असे डॉ. वसंत पाटणकर म्हणतात, आणि त्यांच्याशी आपल्याला सहमत व्हायला हरकत नाही. ( 23 ) ' सावल्या ' ( मृद्गंध पृ.28-29 ), ' गर्भाधान ' , ( मृद्गंध, पृ. 41 ) , ' कावेरी डोंगरे ' ( मृद्गंध,पृ. 65 ) , ' त्रिवेणी ' ( मृद्गंध, पृ. 116 ) या अनेक कवितांमध्ये व्यक्तिगत नेणीव किंवा सामूहिक नेणीव अशासारख्या मानसशास्त्रीय संकल्पनांच्या आधारेच कळू शकेल अशा प्रकारचा आशय व्यक्त झाला आहे. ' भेडवताच्या

कोंडीमध्ये ' ( मृद्गंध 69 ) सारखी कवितादेखील नेणिवेच्या विश्वाच्या शक्तीचे सूचन करणारी म्हणून अत्यंत अर्थपूर्ण बनते. विशेषतः गावाकडे काही काही जागांच्या गूढपणामुळे त्या जागांशी वेगवेगळ्या आख्यायिका कशा निगडित होत जातात आणि त्यांचा माणसाच्या मनांवर कसा परिणाम होतो ते या आणि 'भिगाईचा चाळा' ( मृद्गंध, पृ. 71-72 ) या कवितांमधून फार प्रभावीपणे चित्रित झाले आहे. लोकांमध्ये रूढ होणाऱ्या वा असणाऱ्या आख्यायिका आणि सामूहिक नेणीव, तिच्याशीच निगडित असलेली व्यक्तिगत नेणीव इत्यादींचे या कवितांमधील दर्शनही त्याचमुळे अर्थपूर्ण व लक्षणीय बनते. या कवितांच्या रचनाकाळात म्हणजे 1951 मध्येच करंदीकरांचा बुद्धिप्रामाण्यावरील विश्वास ढळू लागला होता की काय असे वाटते कारण विज्ञाननिष्ठेच्या कविता लिहिणाऱ्या करंदीकरांकडून एरवी अशा लोकश्रद्धा कवितेतून जपण्याचे अपेक्षित नव्हते.

- : विदांच्या कवितेतील आविष्काराची वैशिष्ट्ये : -

छंदविषयक वैशिष्ट्ये आणि प्रयोगः - मॅट्टेकर आणि रेग्यांच्या कवितेतील छंदांचा आपण जसा विचार केला आहे, तसा विदांच्या कवितेतील छंदांचा विचार करताना असे दिसते की त्यांनी छंदोबद्ध, तसेच मुक्तछंदात्मक रचना केल्या आहेत. ' त्या त्या आशयाची जशी मागणी असेल त्याप्रमाणे आपण रचना करित गेलो, असे ते म्हणतात. ( 24 ) तसेच त्यांच्या आततायी अभंगांमध्ये त्यांनी सतांच्या काही ओळी वापरल्या आहेत. पण अशा तऱ्हेने की एकूण रसायनाचे रूप पालटविले. अभंग हा रचनाप्रकार अर्वाचीन कवींमध्ये

अनेकांनी वेगवेगळ्या वेळी व वेगवेगळ्या कारणांसाठी वापरला. त्या काव्यप्रकारातील उत्कट आत्मनिष्ठा आणि स्पष्ट सामाजिकता या बरोबरच त्याच्या अस्सल मराठीपणाबरोबरच त्याची रचनासुलभता या सगळ्या गुणांचे कुणालाही आकर्षण वाटणे स्वाभाविक आहे. विंदांच्या आततायी अभंगांपूर्वी, 'अनामिकाचे अभंग,' 'फटकळ अभंग,' 'नाठाल गाथा,' या अनुक्रमे गोविंदाग्रजांच्या, माधव ज्युलियनांच्या व मडेंकरांच्या रचना लक्षणीय म्हणता येतील. पैकी मडेंकरांच्या अभंगांमध्ये त्यांचा विद्रोह जसा अगदी शीर्षकापासूनच प्रकट होतो तसाच विंदांच्या आततायी अभंगांमधूनही तो प्रकट होतो. त्या विद्रोहाची कवी आणि वाचक या दोघांच्याही दृष्टीने काही तयारी माधव ज्युलियनांच्या फटकळ अभंगांमधून झाली होती. अर्वाचीन कवीपंचकांच्या रचनांमध्ये 'तुतारी,' 'रणशिग,' 'दसरा,' 'धर्मवीर' इत्यादींमध्ये जसा साद-पडसाद असा प्रकार दिसत असला तरी प्रत्येक कवीचा पडसाद जसा त्याच्या प्रकृतीशी सुसंगत होता तसाच 'नाठाल गाथे' चा 'आततायी अभंगां' च्या रूपाने उमटलेला पडसाद वेगळा आहे. अभंग हा छंद व काव्यप्रकार सामाजिक वा आध्यात्मिक अनुभवांसाठी उपयोजिणे म्हणजे त्यातील दोन्ही प्रकारची समकालीन विसाव्या शतकातील जाणीव अभंगांसारख्या संतकवींच्या छंदामधून व्यक्त करणे यात प्रयोग वा नवा प्रकार फारसा नाही. कारण हे असेच मडेंकरांनी नाठाल गाथेमध्ये करून झाले होते. पण मडेंकर जाहीर काव्यवाचन करित नव्हते की त्यांना आपली कविता लोकांपुढे नेण्याची तीव्र आस लागली नव्हती. लोकांनी एकतर आपली कविता आहे तशी स्वीकारावी तरी किंवा नाकारावी पण तिसरा पयायं नाही.

अशी मठेकरांची भूमिका असावी. विंदांचे तसे नाही. त्यांना आपल्या कवितेच्या आविष्काराची अत्यंत निकड भासते व ती लोकांपर्यंत पोचलीच पाहिजे, अशी तीव्र इच्छा आहे; कारण स्वतःच्या कवितेपेक्षाही त्यांना नवी जाणीव आणि नवी परिभाषा लोकांपर्यंत पोचविणे महत्त्वाचे वाटते, जे मठेकर काही मर्यादांमुळे करू शकले नाहीत. विंदा करंदीकर आणि मठेकर या दोघांमध्ये तुलना करताना एक <sup>दृष्टांत</sup> (ANALOGY) सतत सूचते तो असा: एखाद्या कुटुंबामध्ये दुसऱ्या क्रमांकाच्या मुलाला सतत आईबापांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेण्यासाठी पहिल्या भावंडापेक्षा अधिक गुणीपण आणि कर्तृत्व दाखवावे लागते आणि असे करू शकणारे मूल पहिल्या मुलापेक्षा नैसर्गिक गुणांमध्ये काहीसे कमी पडणारे असले तरी आपल्या सगळ्या शक्ती जास्तीत जास्त कशा वापरून ध्यायच्या त्याची जाण घरातील त्याच्या स्थानातूनच त्याला प्राप्त होते. आईबापांकडून मिळणारी मान्यता ही दुसऱ्या मुलाला अधिकाधिक व्यवहारचतुर बनविते. रसिकांच्या मान्यतेचाही असाच परिणाम विंदांच्या एकूण काव्यनिर्मितीवर झाला असावा असे म्हणण्यास निश्चित वाव आहे.

त्यांच्या ' कीर्तन ', ' रक्तसमाधि ', ' धोंड्या न्हावी ', या कविता त्यांच्या मते स्वच्छंदात आहेत, आणि हा स्वच्छंद म्हणजे मुक्तछंद नव्हे. ' ती जनता अमर आहे; 'त्रिवेणी,' 'संहिता,' ' हिमयोग,' अशा कवितांमध्ये तसेच त्यांच्या तालचित्रांत आणि सूक्तांत त्यांनी मुक्तछंद वापरला आहे. ' चांगला मुक्तछंद स्वैर नसतो, तसाच यांत्रिकही नसतो. कवितेतील

शब्दांशुतक्याच लोही कवितेतील उक्तट, व संमिश्र जाणिवेचा एक अंगभूत अटळ भाग असतो. अनिलांचा आशय काव्यदृष्ट्या उथळ आहे. त्यामुळे त्यांचा मुक्तछंद यांत्रिक होतो. पण त्यांची कामगिरी ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची आहे. बोरकरांच्या कवितेत छंद अटळ वाटतो.'

( 25 ) या शब्दांत विंदांची छंदाविषयीची जाण व्यक्त होते. तशी ती त्यांच्या छंदोबद्ध तसेच मुक्तछंद या दोन्ही प्रकारांमध्ये त्यांनी दाखविली आहे. माधव ज्युलियनानंतर आधुनिकवादी कवींमध्ये गझल या छंदामध्ये एवढी आणि अशी रचना करणारे विंदा करंदीकरच होत. प्रेमभाव, काही जीवनविषयक चिंतन किंवा हे साधारणतः गझल या छंदाद्वारे मांडले जाणारे सार्वत्रिक विषयच त्यांच्या गझलांमध्येही येतात. ' जातक ' ( 1968 ) या त्यांच्या संग्रहात समाविष्ट केलेले पंचवीस गझल बहुतेक 1961 नंतर लिहिलेले दिसतात. गझल हा छंद ज्याची शब्दांवर आणि लयीवर हुकमत आहे असा कोणीही कवी सहजपणे लिहू शकतो. गझल या छंदाचा वापर करंदीकर जेव्हा करतात तेव्हा त्यांच्या याही रचनाप्रकाराचा संबंध त्यांच्या मंचीय आविष्काराशी आहे असे म्हणावे लागेल. या प्रकारच्या रचनांमध्ये स्थूल किंवा सूक्ष्म अशा विरोधावर आधारलेला, कल्पनाचमत्कृतीच्या अंगाने बहरणारा असा एक प्रकारचा चटकदारपणा असावा लागतो तो नक्कीच आहे, पण त्यांच्या पलीकडे काही असावे, अशी अपेक्षा केली तर फार काही हाती लागत नाही. उदाहरणार्थ उर्दू गझलांमध्ये फार विलक्षण अशा प्रकारची जीवनभाष्ये आणि प्रगाढ अशी आध्यात्मिक चिंतने किंवा आर्त, व्याकुळ अशी प्रेमकविता असते व कित्येक वेळा अगदी शुद्धभावकाव्यसदृशता असते तसे विंदांच्या गझलांमध्ये काही आढळत नाही. बहुधा म्हणूनच विजया राजाध्यक्षांनी त्यावर लिहिताना असमाधान

व्यक्त केले आहे. असे दिसते. ( 26 ) त्यांच्या इतर काव्यप्रकारांमधील उंची त्यांनी या प्रकारात गाठलेली नाही, हे विजया राजाध्यक्षांचे निरीक्षण अगदी समर्पकच आहे. असे होण्याची कारणेही स्पष्ट आहेत. गझल या मंचीय आविष्कारासाठीच प्रामुख्याने वापरल्या जाणाऱ्या काव्यप्रकाराच्या काही अंगभूत मर्यादा आहेत. त्यात स्थूलत्वाकडे झुकणारा विरोधाभास CONTRAST हे एक वैशिष्ट्यही मर्यादाच मानले पाहिजे. अतिरंजितता हे वैशिष्ट्यदेखील यातूनच उद्भवते. शब्दांशी व नादाशी खेळणे हे वैशिष्ट्यही मराठीतील या प्रकाराच्या मंचीय आविष्काराच्या निकडीमुळे येते. ज्याला उर्दू वा पर्शियन भाषेतील गझलांचा परिचय आहे त्याला असेही जाणवेल की या काव्यप्रकारातही अतिशय गाढ चिंतनात्मकता येऊ शकते. परंतु मराठी गझलांमध्ये तसे कृष्ण कवीने विशेष काही केल्याचे दिसत नाही. एकूण या प्रकाराने विदांना लोकप्रियता निश्चितच मिळाली, जी मर्दकरांना वेगवेगळ्या कारणांमुळे कधी मिळणेच शक्य नव्हते, परंतु या गझलांमुळे खूद विदोची कविता किंवा एकूण आधुनिक मराठी कविता विशेष समृद्ध झाली असे म्हणता येणार नाही.

- : प्रयोगशीलता आणि कवीचे कर्तृत्व: -

कुठल्याही क्षेत्रात केवळ प्रयोगासाठी प्रयोगांना महत्त्व नसते तर त्या क्षेत्रातील जाणिवेचा विस्तार व विकास या दृष्टीने प्रयोगांना खास मोल असते. प्रयोगशीलता आणि परंपरा यांचा परस्परसंबंध समजावून घेणे अगत्याचे आहे. आपण प्रयोगशीलता हे आधुनिकवादातील एक महत्त्वाचे अंग व लक्षणसुद्धा मानतो. प्रयोगासाठी प्रयोग केले गेले तर

त्या प्रयोगांना कलेच्या क्षेत्रात महत्त्वाचे असे स्थान मिळणे एकूण कलेच्या वाटचालीमध्ये आपोआपच अशक्य होते. आपापल्या विशिष्ट क्षेत्रात ज्याला काहीही नवे करावयाचे असते वा नवा प्रयोग करून पाहावयाचा असतो त्याला त्या त्या क्षेत्रातील परंपरा नुसतीच नीट माहीत असावी लागते असे नव्हे तर त्याने ती परंपरा पचविलेली असावी लागते. मॅकेर जेव्हा नव्या जाणिवेच्या अभिव्यक्तीसाठी ओवी-अभंग या पारंपरिक छंदांचा वापर करतात तेव्हा तो प्रयोग त्यांनी परंपरा पचवून केलेला असतो, हे ध्यानात घेणे महत्त्वाचे आहे. अशा प्रयोगांमधून त्या त्या क्षेत्रातील जाणिवेचे क्षेत्र अधिक विस्तृत होते. ही जाणीव म्हणजे केवळ त्या कवीची जाणीव नव्हे तर एकूण त्या विशिष्ट भाषिक परंपरेतल्या कवितेमधील जाणीव होय. म्हणजे प्रयोग एखाद्या विशिष्ट कवीने केला तरी तो एकूण भाषिक जाण आणि कविताविषयक जाण अशा दोन्हींना समृद्ध करित असतो. विंदांच्या कवितेमधील प्रयोगशीलतेचा विचार करताना हे सगळे ध्यानात घेतले पाहिजे. त्यांच्या रचनाबंधांच्या प्रयोगांमध्ये त्यांनी लिहिलेली 'तालचित्रे', 'मुक्तसुनीते', गझल, बालगीते, शिशुगीते, 'आततायी अभंग,' आणि 'विरूपिका' यांचा ठळकपणे समावेश होतो. 'तालचित्रे' या प्रकारात त्यांनी 'दीपचंदी', 'झपताल', 'दादरा', 'झुमरा', 'रूपक', 'आडाचौताल' व 'आदिताल,' अशी सात तालचित्रे लिहिली आहेत. विंदांचा स्वतःचा तबलावादनाचा छंद आणि कवी म्हणून त्यांना येत असणारी गूढ भावानुभूती यांचा मेल या प्रकारच्या निर्मितीमध्ये त्यांनी या तालचित्रांमध्ये घातला आहे. त्या त्या तालाची एकूण रचना आणि स्वभाव व मानवी जीवनातील काही सिच्युएशन्स आणि त्यावेळी जाणवणारी भावावस्था या दोन्ही एरवी परस्परांशी असंबद्ध गोष्टींना एकेका तालचित्रामध्ये कवीने एकत्र आणले



आहे. उदाहरणार्थ 'झुपताल' या चित्रामध्ये ... गृहिणी पहाटपासून रात्री बिछान्याला अंग टेकेपर्यंत झपाझप कामे उरकित असते आणि अनेकानेक गोष्टींना यशस्वीपणे तोंड देत, अनेक व्यवधाने सांभाळीत ती आपल्या सुहासिनी, यक्षिणी, पक्षिणी, संहिता, स्वप्नसती अशा वेगवेगळ्या भूमिका निभावीत असते, दहा मात्रांच्या झुपतालात चौवीस मात्रा भरण्याची/वाजवण्याची अवघड किमया केवळ तिरखवाँसारखे तबलानवाजच करू शकत असत. गृहिणीचे दिवसभरातील अनेक भूमिका निभावणारे काम हे दहा मात्रांच्या अवकाशात चौवीस मात्रा वाजवीत योग्य वेळी सम गाठणाऱ्या तबलानवाजासारखेच असते, असा काहीसा आशय या कवितेत कवीने व्यक्त केला आहे. इथे एक निरीक्षण अवश्य नोंदवावेसे वाटते ते हे की मॅट्रिकरोचा नव्या भावनानिष्ठ समतानतेचा सिद्धांत स्वीकारून त्याची आणखी पुढची अवस्था म्हणजे एखादा संपूर्ण अनुभव किंवा 'आदिताल' या तालचित्रात रेखाटलेली आहे तशी अनुभवमालिका आणि तबल्याचा कुठलाही ताल या दोहोंमध्ये अशा प्रकारची समतानता प्रस्थापित करण्यामधली नवता या प्रयोगातून सिद्ध करून दाखविण्यासाठी तर या तालचित्रांचा जन्म झाला नसेल ना, असे या तालचित्रांचे मंगेश पाडगावकरांनी ( 27 ) व इतरत्र करंदीकरांनी केलेले ( 28 ) स्पष्टीकरण वाचून वाद लागते. यातील नवता आणि प्रयोग लक्षणीय खचित आहे. तो आम श्रोत्यांसाठी / वाचकांसाठी आहे किंवा कसे ते वाचकांनी व अभ्यासकांनी आपापल्या प्रचीतीच्या बळावर ठरवावयाचे आहे. दिलीप चित्र्यांनी त्यांच्या ' दादरा ' ( धृपद, प. आ. पृ.91 ) या तालचित्रामध्ये त्यांनी एक उत्कृष्ट रचनाबंध कसा साधला आहे, ते दाखविताना म्हटले आहे की, " एकाच वेळी चित्ररूप आणि अमूर्त

वाटणा-या या कवितेची घडण अत्यंत गुंतागुंतीची आहे :

- 1 . यातील मस्तीची धुंद लय म्हणजे दादरा हा सहा मार्गाचा ताल,
- 2 . रतिप्रवृत्तीच्या आविष्कारात प्रकट होणारी लय
- 3 . हिवाळा म्हणजे स्थिरता तर वसंत म्हणजे गती या दोहोंतील आंदोलने
- 4 . रतीमधील हिवाळा व वसंत त्यांतील आंदोलने
- 5 . वसंत व हिवाळा यांच्या एकत्र येण्याच्या वेळची जलद लयीतील मनःस्पंदने

आणि अशी वरील शब्दांतच असणारी कविता; तिचे शब्दरूप "अशा विविध टप्प्यांतून दिलीप चित्र्यांनी या कवितेमधून "एक अनन्यसाधारण अशी अस्तित्वावस्था " म्हणजे संवेदना-भावना-विचारात्मक व्याभिन्न असा अनुभव कसा व्यक्त होतो ते अतिशय मार्मिकपणे उलगडून दाखविले आहे. ( 29 ) मात्र त्याच दिलीप चित्र्यांनी ' झूपताल ' ( धूपद, प.आ. पृ. 90 ) या कवितेवर अत्यंत कठोर अशी टीकाही केली आहे. त्यांच्या मते, " विदा करेदीकरांचीच झूपताल ही कविता त्यांच्या कवितेचा कितपत -हास होऊ शकतो हे सिद्ध करते. अत्यंत यांत्रिक व वकर्तृत्वशैलीच्या अलंकरणात्मक ( rhetorical ) पद्धतीने आशय रचत जाणारे करेदीकर, आजचे ( हे चित्र्यांचे मत 1958 मधील आहे, हे इथे ध्यानी घेणे आवश्यक आहे. ) ज्येष्ठ कवी आहेत आणि आविष्काराचा फार मोठा पल्ला ( range ) त्यांना लाभलेला आहे. या गोष्टी आठवून तर ही जाणीव अधिकच कडवट बनते. " ( 30 ) चित्र्यांची या निरीक्षणातील तळमळ ही एकूण मराठी कवितेच्या संदर्भात असल्याने या निरीक्षणाचा विचार आज 1995-96 मध्येही गांभीर्याने केला जाणे आवश्यक वाटते.

' झपताल ' या कवितेत झपाझपा वावरणाऱ्या गृहिणीविषयीची कविनिवेदकाच्या कौतुक-जवळीक-जिव्हाळा इत्यादी विविध भावनांच्या छटा व्यक्त केल्या असल्या तरी हे सारे एवढ्या सोपेपणाने आणि यांत्रिकपणे केले गेले आहे की या कवितेच्या बाबतीत रसिक-श्रोत्यांचा अपेक्षित प्रतिसाद हेच तिच्या निर्मितीमागील एक कारण असावे असे म्हणता येते. श्रोते-प्रेक्षकांमध्ये जे कृणी हौशी वा जाणकार तबलजी असतील त्यांना कविता फारशी कळत नसली ( डॉ. अशोक रानडे यांच्या सारखा कविता आणि संगीत या दोहोंची उत्तम जाणकारी असणारा एखादा अपवाद विरळा ) तरी केवळ तबलावादनातील तांत्रिक उल्लेखानेही असे श्रोते कसे सुखावत असतील त्याची आपण कल्पना करू शकतो. विदांच्या एकूण काव्यकर्तृत्वातील बहुदृष्टिकोणवादाविषयीचे विदांचे स्वतःचे पूर्वी उद्धृत केलेले मत आपल्याला मान्य करायला हरकत नाही, पण त्यांच्या प्रयोगशीलतेचा आणि काव्यातील बऱ्याचशा नाट्यमयतेचा आणि आकलनसुलभतेचा संबंध त्यांच्या काव्यवाचनाच्या प्रयोगांशी आणि त्यातून इच्छित वा अवांछित अशा रीतीने त्यांच्या कवितानिर्मितीवर झालेल्या परिणामाशी आहे. जे मढेकरांना कधीच साधू शकले नाही ते वाचक-रसिकांच्या जवळ जाण्याचे नवकवितेच्या संदर्भात ' अवघड ' कार्य विदांनी काहीशा जाणीवपूर्वक रीतीने केले असे म्हणावेसे वाटते. म्हणूनच विदांच्या कवितांमध्ये श्रोतृसमूहातील रसिकांच्या आकलनाच्या संदर्भात विविध पातळ्यांचा विचार विदांकडून केला जात असावा. त्यांच्याच परिणामस्वरूप त्यांच्या कवितांमध्ये जाणिवेची विविधता आणि पातळ्यांचीही विविधता निर्माण झाली आहे असे म्हणावेसे वाटते.

विदांची नऊ मुक्तसुनीते 1956 मध्ये प्रसिद्ध झाली होती असे चित्रे सांगतात. 'धूपद' ( प. आ. 1959 ) मध्ये मुक्तसुनीते या शीर्षकाखाली ' संहिता ', ' हे ब्रह्ममल्ला!', ' एकट्याच्या भोवती रात्र गिरभिटते ', ' पण हे श्रेय तुझेच आहे ', ' मी तुला पाहिलेलें नाही ' , ' तू गात रहा; गीतात रहा ' , ' आज प्रार्थना प्राणाएवढी ' , ' तिची पावले वाजत नसतात ' , ' धुमसणारा डावा पाय ' , ' हे माडांनो ' यांच्या समावेश केलेला आहे. यांतील 'संहिता' या रचनेत एकूण नऊ मुक्तसुनीतांच्या समावेश असून त्यापैकी चवथ्या सुनीताचे विश्लेषण दिलीप चित्र्यांनी केले असून त्यात असे दाखवून दिले आहे की पुरुष आणि स्त्री यांच्या जाणिवेच्या विश्वातील विविध गोष्टी कवीने यात प्रतीकरूपाने मांडल्या आणि " राधे! या रासक्रीडितील मुरली कुठे आहे, मुरली कुठे आहे ? " या शेवटच्या ओळीमधून त्या सगळ्याला परिमाण देण्याचा प्रयत्न केला आहे. तरी त्यातील सारा विरोध हा कल्पनेच्या किंवा विचाराच्या पातळीवरील आहे आणि त्यामुळेच अनुभवाचा जो अखंड अंतःप्रवाह या रचनेत असायला हवा होता, त्याचाच नेमका अभाव तेथे आहे. आणि हे करंदीकरांचे मुक्त सुनीतांच्या संदर्भातील अपयश आहे. ( 31 ) त्यामानाने याच दरम्यानची त्यांची ' त्रिवेणी ' ही रचना मानसिक अनुभवाला विश्ववास्तवाचा विराट संदर्भ देणारी अशी आहे आणि अशाच त्यांच्या रचनांमुळे नव्या दृष्टीच्या समीक्षकांना त्यांच्या कर्तृत्वाविषयी अपेक्षाही निर्माण होत गेल्या आणि त्यांचा, इतर अनेक रचनांमुळे, अपेक्षाभंगही होत गेला. ' आज प्रार्थना प्राणाएवढी ' या कवितेत दिसणाऱ्या करंदीकरांच्या याच वक्तृत्वशैलीच्या अलंकारणाची ( rhetoric ) चिकित्सा करताना चित्र्यांनी या कवितेतील सोपेपणा हा या

अलंकरणामुळे निर्माण झाला आहे व भव्यतेच्या साक्षात्काराची मनोऽवस्था प्रकट करणे हा या कवितेतील मूलरचनेचा आद्य भाग असतानाही करंदीकरांनी तो साक्षात्कार रचनेद्वारा न घडविता त्याचे अक्षरशः वर्णन केल्यामुळे त्यातील आत्मनिष्ठा कशी हरवते ते स्पष्ट केले आहे.

( 32 ) अशा अपेक्षाभंगाचेच दर्शन नेमाड्यांनी करंदीकरांच्या काव्यकर्तृत्वाविषयी नोंदलेल्या पुढील निरीक्षणांमध्ये होते. " .... करंदीकरांच्या अर्थाच्या open view of poetry मधून त्यांना कविता लिहिता येणेच अशक्य आहे. खरे तर करंदीकरांची कविता अत्यंत बंदिस्त भावना, स्वकेंद्रित consistency आणि खास आकारधर्म ह्यावरच पहिल्यापासून जगत आली. हेच तिचे सामर्थ्य होते. ...कूटल्याही गोष्टीकडे निव्वळ शब्दसौंदर्याच्या दृष्टीतून पाहण्याचा पोरकट प्रवाह मराठीत गेली वीस वर्षे प्रबल होता. करंदीकरांच्या बहुसंख्य कविता ह्या प्रकारच्या असल्यामुळे त्यांची इंग्रजी भाषांतरे एकूण मराठीबद्दल बाहेर चांगले मत करून देण्याची शक्यता दिसत नाही." ( 33 )

त्यांच्या ' स्वेदगंगा' या शीर्षकाच्या कवितेपासून तर त्याच शीर्षकाच्या संग्रहामध्येही त्यांच्या -हेटरिकल शैलीचे प्राबल्य जाणवते आणि ते विरूपिकेपर्यंत कायम आहे. निव्वळ काव्यवाचनाच्या श्रोत्यांच्या प्रतिसादातून त्यांचे कवितेचे पुढील रूप घडत गेले असे नव्हे. तर थोडा अधिक विचार करता असे ध्यानात येते की या शैलीचा संबंध नकारात्मकतेने अगदी केशवसुत गोविंदाग्रजांशीही जोडता येणे शक्य आहे. दोघेही स्वच्छंदवादी कवी स्वांतःसुखाय लिहीत नव्हते तर त्यांच्या सभोर PHYSICALLY नसला तरी त्यांचा वाचक सतत आहे. आत्यंतिक आत्मनिष्ठापूर्ण कविता लिहितानासुद्धा या दोघांनाही आपल्या

कलात्मक कार्याचा आणि ते ज्याच्यासाठी आहे त्या रसिकाचा विसर पडत नाही. रविकिरण मंडळातील कवींनी याच वृत्तीचा विस्तार आणि अतिरेक एवढा केला की त्यातून अर्वाचीन मराठी कवितेची -हासशील अवस्थाच सुरु होणे स्वाभाविक होते असे म्हटले पाहिजे. विंदांच्या कवितेतील वक्तृत्वपूर्ण शैलीदार आवेश, आवेग, जोम हे सारे गुण त्यांच्या पहिल्या संग्रहापासून तर शेवटच्या ' विरुपिका ' या संग्रहापर्यंत आढळतात. याचे कारण या कवितांची रसिकसापेक्षता हे असावे. मराठी नाटकांची रसिकसापेक्षता आणि विंदा करंदीकरांसारख्या अनेकानेक कवींच्या कविसंमेलनातील सहभागाची मुद्दाम तुलना करून पाहावी, म्हणजे विंदांच्या कवितांमधील अनेक नाट्यात्म गुणवैशिष्ट्यांची मीमांसा करणे सुलभ होते. खुद्द विंदांचा या बाबतीतील दृष्टिकोण अत्यंत स्पष्टपणे त्यांच्या पूर्वी उद्घृत केलेल्या विधानांमध्ये व्यक्त झाला आहे.

विंदा आपल्या जाहीर काव्यवाचनासाठी ज्या कविता निवडीत असत त्यांची एकूण प्रकृती ही सर्वसामान्य रसिकांना भावेल अशाच प्रकारची होती याची खात्री त्या कवितांच्या उपलब्ध यादीवरून नजर टाकल्यावर पटते. ' तेंच ते ' , ' माझ्या मना बन दगड ' , ' धोंड्या न्हावी ' , ' सावल्या ' , ' अजुनी ना जखम बुजे ' , ' असेंच होतें म्हणायचें तर ' , ' उन्न हिवाळ्यांतीज शिरशिरतां ' , ' दांतापासून दांताकडे ' , कांही आततायी अभंग ( ' सद्गुरूवांचोनी सांपडेल सोय ' , ' ज्यानें केलें पुण्य । त्यानें केलें पाप ' , ' का रे नाडवीसी । आपल्या मनासी ' , ' सद्गुरूची । सुवर्णाची ' , ' अंधाराची कूस । हुंदक्यांनें भरे ' ) ' शपथ तुला ' , ' मुक्तीमधले मोल हरवले ' , ' विंधी ' , ' पण हें श्रेय तुझेच आहे ' , ' घेतां ' ,

' दीपचंदी ' , ' झपताल ' , ' आजी ' , ' मावशी ' , ' परी ग परी ' , ' भीमाचें जेवण ' , ' वाटाड्या ' , ' कीर्तन ' , ' असें काहीं पाहिलें आहे ' ह्याच कविता सहसा या कार्यक्रमांमध्ये म्हटल्या जात होत्या. असे दिसते. ( काव्यवाचनासाठी कोणत्या कवितांची निवड विदांनी सामान्यतः केली होती, त्यांची ही यादी पॉप्युलर प्रकाशनाने 1962 साली 'काव्यदर्शन' या शीर्षकाखाली प्रसिद्ध केलेल्या बापट, पाडगावकर, विदा करंदीकरांच्या निवडक कवितांच्या एकत्रित संग्रहातून उपलब्ध झाली आहे. प्रकाशकांच्या म्हणण्यानुसार या संग्रहातील समाविष्ट अशा तिन्ही कवींच्या कविता या ' काव्यवाचनाच्या भेफलीत हमखास रंगणाऱ्या असून काव्यवाचनाच्या आपल्या कार्यक्रमांमुळे कवितेतील सौंदर्याची एक वेगळीच प्रतीती या कवींनी रसिकांना दिली आहे. ' ) ( 34 ) अर्थात फक्त याच कविता ते म्हणत असत असे नाही, आणि ते वेगवेगळ्या ठिकाणी वेगवेगळ्या कवितांची निवड काव्यवाचनप्रयोगासाठी करीत असत हेही आपण ध्यानी ठेवणे आवश्यक आहे.

- : बालगीते / बालकविता आणि विरूपिका : -

करंदीकरांनी बालगीते वा बालकविता हा प्रकार मराठी कवितेमध्ये फार मोलाची भर टाकून समृद्ध केला आहे. या बालकवितेमधील त्यांचे प्रयोगही लक्षणीय आहेत. ' राणीचा बाग ' , ' एकदा काय झालं ' , ' सशाचे कान ' , ' एट लोकांचा देश ' , ' परी ग परी ' , आणि यातील निवडक कवितांचा एकत्रित असा ' अजबखाना ' हे सारे संग्रह तसेच ' सर्कसवाला ' सारखी बालकवितेतून संगितलेली छोटीशी कथा या सगळ्यांमधून

करंदीकरांनी कल्पकता आणि चमत्कृती यांची फार यशस्वी सांगड घातली आहे. एरवी लोकांमध्ये पूर्वीपासूनच रुढ असलेल्या अज्ञात कवींच्या ' येरे येरे पावसा तुला देतो पैसा ' किंवा ' झिम् पोरी झिम् कपाळाचं भिंग ' अशासारख्या रचनांमध्ये असलेली बालगाण्यांची सगळी वैशिष्ट्ये करंदीकरांनी त्यांच्या बालकवितांमध्ये कुशलपणे वापरून घेतली आहेत. त्यांच्या अशा प्रकारच्या रचनांमध्ये लहान मुलांच्या रंजनासाठी आणि त्यांच्या ओठी सहज खेळते जावे म्हणून आवश्यक असतो तो नादमयतेचा आणि तालबद्धतेचा गुण करंदीकरांनी अत्यंत कौशल्याने साधलेला आहे. अशी नादमयता आणि तालबद्धता ही बालकवितेची प्रमुख अट असते पण ती पुरी करताना करंदीकर त्यात बालांना आणि प्रौढांनाही गुंग करील असा कल्पकता आणि चमत्कृतीचाही मेळ साधतात. नादमयतेसाठी कधी एकेका अक्षराची वा शब्दाची सहज पुनरुक्ती केलेली असते. भिर भिर भोव-या/ भीर भीर / एका पायावर/ फीर फीर ( अजबखाना पृ. 17 ), तीन सालें शाळेची/ तीन सालें वेळेची/ तीन सालें चाकूची / तीन सालें डाकूची ( अजबखाना पृ. 6 ) या प्रकारच्या त्यांच्या कौशल्याची उदाहरणे त्यांच्या उपरोक्त संग्रहांमध्ये पानोपानी आढळतील. करंदीकरांची बालगीते वा बालकविता या प्रकारच्या रचनांमध्ये कविता आणि गीत यातील प्रौढांच्या पातळीवरील गूढीत धरलेला भेद संपलेला असतो हे आपण सुरवातीलाच ध्यानी घेणे आवश्यक आहे. या प्रकाराविषयी करंदीकरांची कामगिरी आणि त्यांनी केलेले ताल्त्विक विवेचन या दोन्हीही गोष्टी मराठी कवितेच्या संदर्भात मौलिक आहेत. कारण बालकवितांचा असा गंभीर विचार पूर्वी कुणाला करावासाही वाटल्याचे आढळत नाही. या संदर्भातील करंदीकरांच्या विवेचनाची



मौलिकता ध्यानी येण्यासाठी पुढील काही भाग उपयोगी ठरू शकेल. " जाणिवेची एकात्मता अनुभवण्यासाठी प्रौढ वाचकाला पुष्कळदा प्रयत्नपूर्वक कल्पनेच्या एका वेगळ्या पातळीवर यावे लागते. पण मुलांच्या सौंदर्यभावनेला जाणिवेच्या एकात्म अवस्थेच्या- विचार, भावना व संवेदना त्यांच्या एकरूपतेच्या- स्वभावसिद्ध आधार असतो. ती अर्थ व अर्थातीत यांचे पलटे सहज झेलू शकते. म्हणूनच निरर्थक शब्दाकडून अर्थपूर्ण शब्दाकडे व अर्थपूर्ण शब्दाकडून निरर्थक शब्दाकडे बालकवितेला सहज प्रवास करता येतो. मंत्रसदृश ध्वनीची पुनरुक्ती किंवा आघातिधिष्ठित बोलभाषिक लय ती सारख्याच सहजतेने पकडू शकते. आडमाप, अनाहत, किंवा अपरिचित प्रतिमांनी ती गोंधळून जात नाही. सगळेच ' कळले ' पाहिजे असाही तिचा आग्रह नसतो. संबंधाच्या प्रभावाने ती भारली गेली तर तपशीलाची मोड ती मोजीत बसत नाही. एकात एक गुंफलेल्या साखळीसारख्या रचना, चक्रीय कल्पनाविलास, पायरीपायरीने वाढणारा उत्सुकताप्रधान घटनाक्रम, सुसंबद्धाच्या मागोमाग येणारे असंबद्ध पलटे, या व अशा अनेक रचनापद्धतीत त्यांची सौंदर्यवृत्ती रस घेऊ शकते. " ( 35 )

करंदीकरांच्या बालकविताविषयक एवढ्या विस्तृत उताऱ्याचे यथे प्रयोजन असे की बालगीते आणि विरुपिका या करंदीकरांनी केलेल्या दोन वेगवेगळ्या प्रकारच्या प्रयोगांमध्ये जाणिवेतील बालसुलभ कल्पनाशक्तीचा आविष्कार आणि प्रौढांसाठीचा कल्पनाशक्तीचा आविष्कार हा या दोन प्रकारच्या रचनेतील एक प्रमुख भेद आहे आणि स्थूल स्वरूपाची छंदस लयबद्धता हे बालगीतांमधील वैशिष्ट्य विरुपिकांमध्ये नसते तर तिथे मुक्तछंदाचा आणि मुक्तशैलीचा प्रयोजक वापर असतो हा दुसरा भेद आहे. मुळात विरुपिका आणि विंदांची बालगीते यांची

तुलना करावीशी वाटते कारण त्यांच्यांत काही साम्य आहे. दोन्हीमध्ये कल्पनाशक्तीचा मुक्त वापर दिसतो. बालगीतोमध्ये प्रामुख्याने मुलांच्या अनुभवक्षेत्रातील आशयसूत्राचा वापर असतो तर विरूपिकांमध्ये प्रौढांच्या अनुभवक्षेत्रामधील आशयसूत्रे एकत्रित केलेली दिसतात.

' माझी वाद ( ७ ) ग्रस्त विरूपिका ' या लेखामध्ये करंदीकरांनी विरूपिकेची व्याख्या करणे त्यावेळी शक्य नाही, असे सूचविले असले तरी त्याच ' वक्रतुंड महाकाय ' ( विरूपिका, पृ. 16 ) या वादग्रस्त विरूपिकेमध्ये आपण काय केले आहे ते सांगताना करंदीकरांनी असे म्हटले आहे की, " अर्वाचीन चित्रकलेत प्ररूपीकरण ( ऑब्जर्व्हेशन ), प्रवाहीकरण ( सर्रिअलिझम ) व प्रकल्पन ( फॅंटेसी ) या प्रक्रिया वेगवेगळ्या पद्धतीने प्रकट होताना आढळतात, तशाच स्वरूपाची बंदीश शब्दांच्या साहाय्याने निर्माण करता आली तर पाहावी, म्हणून आपण ती विरूपिका लिहिली." हे असे त्यांनी अनेक विरूपिकांमध्ये केले आहे, कारण त्यांच्या दृष्टीने कवितेच्या विकसनाच्या आणि बहुरूपत्वाच्या ज्या अनेक शक्यता असतात त्यांचा शोध अशा प्रयोगांमधून प्रकट होत असतात. ( ३६ ) परंतु मानवी स्वभावातील आणि त्याच्या मनातील विलक्षण विसंगतींना कधी कधी उपरोधाचा तर कधी विनोदाचा आश्रय घेत उघडे पाडणाऱ्या, ' भारतीय स्त्रीसाठी स्थानगीत! ' ' दूक! ' ' छळ! ' ' अगा कवितांनो! ' अशा या संग्रहातील कित्येक रचनांना विरूपिका का म्हणावयाचे ते कळत नाही.

मात्र विरूपिका या शब्दाचा वापर रूढ करणाऱ्या करंदीकरांनी व्याख्या करण्याच्या प्रश्नातून पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे सुटका करून घेतल्यामुळे त्यावर विशेष मतप्रदर्शन न करताही त्यांच्या विरूपिका या रचनाप्रयोगाचा विचार एवढ्यावरच संपवणे योग्य वाटते. करंदीकरांच्या बाकी

एकूण प्रयोगशीलतेचा विचार याच प्रकरणात इतरत्र केला आहे.

- : विदांच्या कवितेतील शैलीदारपणा: -

विदांच्या कवितेतील -हेटरिकचा - शैलीदारपणाचा विचारही आवश्यकच आहे. त्याचा विचार करताना असे दिसते की करंदीकरांना आपल्या जाणिवांच्या वेगळेपणाचे चांगले जागृत भान असावे. कारण अगदी मार्क्सवादी जाणिवांपासून आपण जे वेगळे करीत आहोत त्याला रसिकांचा प्रतिसाद चांगला आहे ही त्यांच्या साक्षात प्रत्ययाची बाब होती. नेमकी या उलट परिस्थिती नवकाव्याचे प्रणेते म्हणून सगळ्या श्रेयअपश्रेयाचे धनी होणाऱ्या मर्दकरांच्या वाट्याला आली होती. त्यांनी अत्यंत हताश अवस्थेत आपल्या कवितांच्या दुर्बोधतेविषयी विचारलेला प्रश्न आठवावा म्हणजे विदांची परिस्थिती किती वेगळी होती, ते ध्यानात येईल. जाणिवांच्या नव्या वाटा धुंडाळणाऱ्या कवीला नवेपणाची आणि त्याच्या लोकांमधील प्रतिसादाची सांगड घालता आली की तो लौकिकार्थीने यशस्वी होण्याची गुरुकिल्लीच त्याला सापडली असे म्हणायला हरकत नाही. हा विचार करताना विदांची सतत मर्दकरांशी तुलना होणे अपरिहार्यच आहे. आपल्या जाणिवांचे वेगळेपण दाखविण्याच्या काहीशा जिद्दीनेच विदांच्या कवितेत विशेषतः 1949 नंतर कवितेचा हाट आर्दीच्या संदर्भातील प्रयोग सुरू झाले. " 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. ( अधोरेखन प्रबंधलेखकाचे ) सगळीच शैलीबाज कविता ही

जाणिवांच्या वेगळेपणाच्या भानातून, अर्थातच जन्मलेली नसते. परंतु जाणिवांच्या वेगळेपणाचे भान ठेवणारी कविता मात्र सतत शैलीच्या वाटेने जात असते. अशा कवितेची शैलीही उसनी आणि पारंपरिक क्वचितच असते. ही कविता आपली शैली आपणच घडवते. घडविलेल्या या शैलीची आकर्षकता वा उपयुक्तता मंदावली की ही कविता नव्या नव्या क्लृप्त्यांच्या शोधातून नवी शैली घडवू पाहते. 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."

( ३७ ) डॉ. सुधीर रसाळंके विदांच्या शैलीदारपणाविषयीचे हे मौलिक विवेचन आपल्या प्रस्तुत विषयाच्या प्रतिपादनाच्या संदर्भात अत्यंत समर्पक असून त्यातून करंदीकरांच्या एकूण कवितेतील शैलीदारपणा आणि त्यांच्या ज्या प्रयोगशीलतेची त्यांनी व इतरांनी बरीच चर्चा केली आहे, त्या सगळ्यांचे मूळ सूत्रच हाती येते, असे मला वाटते.

करंदीकरांच्या कवितेत वक्तृत्वपूर्णतेचा जो सतत प्रत्यय येत असतो त्या त्यांच्या संप्रेषणवैशिष्ट्याची जरा नीट मीमांसा करताना लहानपणी व मोठेपणीही त्यांनी ऐकलेल्या कीर्तनोशी याचा संबंध असावा असाही एक कयास या संदर्भात करता येतो. कीर्तन हा एक एकपात्री मंचीय असा आविष्कार असतो आणि नाट्यमयता, वेधकता, रसाळपणा, बेताची वैचारिकता आणि चिंतन व चटपटीत वाटतील अशी मनुष्यजातीवरील वा जीवनविषयक भाष्ये, आणि समूहाला भावणारी आवाहकता ही त्यांची वैशिष्ट्ये तशीच बलस्थानेही असतात.

सगळ्या

इंग्रजीचे प्राध्यापक असलेले विदा करंदीकर आपल्या कवितांमधून या गुणांचा अधिक प्रभावी

आणि शैलीनिष्ठ असा आविष्कार करतात. या सऱ्याचा त्यांच्या काव्यवाचन कार्यक्रमांशी त्याचा संबंध असावा, असे म्हणावे लागेल. आपल्या काव्यवाचनाला त्यांनी कविता लोकांपर्यंत पोचविण्याचा प्रयोग असे म्हटले आहे आणि ते बरोबरच आहे. त्यांनी मोठ्या समूहापुढे काव्यवाचन 1949 मध्ये सुरु केले. त्यांची सामाजिक व वैचारिक आशयाची कवितासुद्धा मूलतः काव्यात्म आणि लयबद्ध कविता आहे असा त्यांचा आत्मविश्वास होताच, परंतु त्याला श्रोत्यांकडून पसंतीची पावती मिळणे ही गोष्ट त्यांच्या कवितेच्या पुढील वाटचालीच्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. काव्यवाचनाचे समूहापुढे होणारे कार्यक्रम हादरेखील त्यांच्या दृष्टीने श्रोत्यांमध्ये/ रसिकांमध्ये नवी जाण व अभिरूची निर्माण करण्याचा एक प्रयोग होता. या संदर्भात ते म्हणतात, " नवीन कवितेसाठी नवी अभिरूची निर्माण करणे हे माझ्या दृष्टीने या काव्यवाचनाचे एक प्रयोजन होते. .. आपल्या काव्याचे स्वरूप समाजमनाच्या प्रत्ययाला आणणारे एक माध्यम या दृष्टीने मी या काव्यवाचनाकडे पाहतात होते. माझ्या काव्याच्या स्वरूपात अंतर्भूत असलेली काव्यविषयक कल्पना ही मराठी काव्याला सामर्थ्य देणारी आहे याबद्दल मला संशय नव्हता. या जाणिवेमुळे एखाद्या नव्या विचाराने पछाडलेल्या माणसाला जसे एक व्यक्तित्तरपेक्षा धैर्य येते तसे मला त्या वेळी प्राप्त झाले होते." ( 38 ) या त्यांच्या विधानांमधली ' काव्याच्या स्वरूपात अंतर्भूत असलेली काव्यविषयक कल्पना ' कोणती ते पाहू जाता असे दिसते की, रविकिरणमंडळाने प्रचलित केलेल्या काव्यगायनकल्पनेपेक्षा वेगळ्या स्वरूपात, वक्तृत्वपद्धतीने व आवाजात बद्धउत्तर करीत, काहीशा नाट्यमय रीतीने आपली कविता लोकोसमोर ठेवणे, हे केवळ सादरीकरणातले नवेपण विदांना अभिप्रेत नाही, तर

तथाकथित काव्यमय शब्दोच्चा व संकेतबद्ध कल्पनांचा वापर करून रचलेल्या कवितेऐवजी रोजच्या व्यवहारातल्या बोलीभाषेतील शब्दांना व वाक्यांना तसेच उच्चारणपद्धतींना आपल्या अभिप्रेत आशयाचे वाहन करून, त्यांचा अत्यंत प्रयोजक वापर करून कविता आणि रसिक यांच्यामधले अंतर कमी करणे त्यांना अभिप्रेत होते. यातच कवितेची बदललेली नवी परिभाषा (IDIAM) अनुस्यूत आहे. त्याचे साधे कारण असे होते की नवकाव्यापूर्वीची कविता भाषेचा असा वापर करित नव्हती तर मॅकेरांपासून सुरू झालेली आणि विशेषतः विदांनी उपयोजिलेली भाषा वेगळी होती. तिची मागणी वेगळी होती आणि त्या नव्या कवितेतील संप्रेषणतेंत्रांची चांगली जाण करंदीकरांना झालेली होती. ' धोंड्या न्हावी ' , किंवा ' माझ्या मना बन दगड ' , सारख्या खास करंदीकरी मुक्तछंदातील कविता त्यांच्या काव्यवाचनात समाविष्ट असत आणि श्रोत्यांकडूनही पुनःपुन्हा तशाच वा त्याच कविता वाचनाचा आग्रह वा फर्माईश होत असे. पण त्यांच्या काही कवितांचे त्यांच्या या काळातील जाणिवेशी नाते कसे लावायचे असा प्रश्नही एखाद्याला पडू शकतो. उदाहरणार्थ, ' भेंडवताच्या कोंडी ' मध्ये आणि ' भेंगाईच्या चाला ' ( मुद्गंध, अनुक्रमे 69 व 71 ) या कवितांच्या रचनाकाळात म्हणजे 1951 मध्येच करंदीकरांच्या बुद्धिप्रामाण्यावरील विश्वास ढळू लागला होता की काय असे वाटते. कारण एरवी अशा लोकप्रज्ञा कवितेतून जपण्याचे त्यांच्याकडून अपेक्षित नव्हते. आणि तरीही त्यांच्या कवितांमधून त्यांना वेगवेगळ्या रसिक-श्रोतृसमूहांतील भिन्न भिन्न स्वीच्या लोकांचे समाधान करावयाची तीव्र आस होती हे ध्यानात घेऊन त्यांच्या कवितावाचनकार्यक्रमाशी वा त्यांच्याच शब्दांत म्हणायचे तर या ' प्रयोगा ' शी अशा रचनांचा

संबंध घ्यानात घेता येतो. मुंबईत वा इतरत्रही होणाऱ्या त्यांच्या काव्यवाचनकार्यक्रमात कोकणातील श्रोत्यांचा या कवितांना प्रतिसाद कसा असेल त्याची आपण सहज कल्पना करू शकतो आणि मग त्यातूनच नाटक हा मंचीय आविष्कार भरताच्या काळात जसा भिन्न स्वीच्या लोकांचे विश्रांतिजनन स्थान होता तसाच करंदीकरांचा काव्यवाचन हा मंचीय आविष्कारदेखील अगदी भिन्न भिन्न अभिस्वीच्या रसिकप्रेक्षकश्रोत्यांचे आणि एरवी उच्च अभिस्वीचा दावा करणाऱ्या नियतकालिकांचे व समीक्षकांचे समाधान करित होता हे सत्य आपल्या हाती लागते.

‘ गोंधळ ’ ( मृदंग, पृ. 55 ) ही देखील विदांची काव्यवाचनकार्यक्रमातील लोकप्रिय रचना असावी. देशावरच्या अनेक जातीजमातीच्या लोकांमध्ये देवी किंवा खंडोबा आदी देवतांच्या नावाने घातल्या जाणाऱ्या गोंधळामध्ये ज्या प्रकारचे लोकगीत तुणतुणे, संबळ, आदी वाद्यांच्या साथीने म्हटले जाते, त्याच प्रकारची पण आधुनिक / समकालीन आशय मांडणारी ही रचना आहे. नव्या आशयासाठी पारंपरिक रचनाप्रकार वापरला असला आणि त्यात शेवटी हिटलर- गांधी, बुद्ध- महंमद, हेगेल-नित्से, रसेल-रुसो, फ्राइड- अँडलर, डार्विन- आइन्स्टीन, मार्क्स- मनु या सर्वांना ‘ तुमि गोंधळा या हो ’ असे आवाहन असले तरी, यातल्या समाजशास्त्रज्ञ, राजकीय नेते, प्रेषित आणि धर्मसंस्थापक, या सर्वांनी मानवतेला दिलेली आपापल्या क्षेत्रातील जाणीव कितीही वास्तववादी म्हणजे FACTUAL आणि REALISTIC असली तरी त्या सर्वांच्या प्रतिपाद्य आणि प्रतिपादन या सान्यांचे परिणामस्वरूप एकत्रित रूप हे काहीसे गोंधळाचे म्हणजे chaos

चे आहे. आणि हेच भावसत्य विदांना आणि मठेकरांनाही या काळात 1950 सुमारास जाणवले होते. पांढरपेशा मध्यमवर्गीय व कनिष्ठ कामगारवर्गीय अशा दोन्ही प्रकारच्या रसिक-वाचकांना भावेल अशा प्रकारची ही कविता खास मध्यमवर्गीय जाणिवेचे प्रक्षेपण करणारी आहे आणि तिचे जाहीर कार्यक्रमांमधील वाचन हा नक्कीच रंगणारा असा भाग असणार, हे कुणीही समजू शकतो.

त्यांच्या 'स्वेदगंगा' या शीर्षकाच्या कवितेपासून तर त्याच शीर्षकाच्या संग्रहामध्येही त्यांच्या -हेटरिकल शैलीचे प्राबल्य जाणवते आणि ते विरूपिकेपर्यंत कायम आहे. निव्वळ काव्यवाचनाच्या श्रोत्यांच्या प्रतिसादातून त्यांचे कवितेचे पुढील रूप घडत गेले असे नव्हे. तर थोडा अधिक विचार करता असे ध्यानात येते की या शैलीचा संबंध नकारात्मकतेने अगदी केशवसुत गोविंदाग्रजांशीही जोडता येणे शक्य आहे. दोघेही स्वच्छंदवादी कवी अगदी स्वांतःसुखाय लिहीत नव्हते, तर त्यांच्या समोर ( PHYSICALLY नसला तरी ) त्यांचा वाचक सतत आहे. आत्यंतिक आत्मनिष्ठापूर्ण कविता लिहितानासुद्धा या दोघांनाही आपल्या कलात्मक कार्याचा आणि ते ज्याच्यासाठी आहे त्या रसिकाचा विस्मर पडत नाही. रविकिरण मंडळातील कवींनी याच वृत्तीचा विस्तार आणि अतिरेक एवढा केला की त्यातून अर्वाचीन मराठी कवितेची -हासशील अवस्थाच सुरु होणे स्वाभाविक होते असे म्हटले पाहिजे. विदांच्या कवितेतील वक्तृत्वपूर्ण शैलीदार आवेश, आवेग, जोम हे सारे गुण त्यांच्या पहिल्या संग्रहापासून तर शेवटच्या 'विरूपिका' या संग्रहापर्यंत आढळतात. याचे कारण या कवितांची रसिकसापेक्षता हे असावे. मात्र रसिकसापेक्षतेचे हे तत्त्व त्यांच्या कवितेमध्ये अत्यंत



सूक्ष्म पातळीवर कार्यरत असल्याने त्यांच्या कवितांमध्ये टोबळ अर्थाने मराठी नाटकात असतो तसा वाचकांचा / श्रोत्यांचा अनुनय वेवढ्या टोबळपणे जाणवत नाही. असे आवर्जून नोंदविणे आवश्यक आहे. एरवी, विंदा करंदीकरांचा एकीकडे आधुनिकवाद्यांमधील एक अग्रणी म्हणून विचार करीत असताना त्यांच्या कवितेच्या लोकप्रियतेचा असा अन्वयार्थ हा त्यांच्या काव्यकर्तृत्वासाठी त्यांना मिळणाऱ्या श्रेयाला पूर्ण छेद देणारे ठरू शकेल. तसे मला अभिप्रेत नाही. त्यांच्या कवितेवर लिहिताना डॉ. सुधीर रसाळानी केलेली पुढील निरीक्षणे याच संदर्भात महत्त्वाची ठरतात. " काव्यवाचन यशस्वी करावयाचे असेल तर सामूहिक मनाला आवाहन करण्याची शक्ती कवीच्या कवितेत असावी लागते. सामूहिक मन तेव्हाच प्रतिसाद देते जेव्हा सामूहिक मनातील सामूहिक पातळीवरच्या प्रस्थापित श्रद्धा, श्रद्धांशी निगडित असणारे भावबंध ( सेंटिमेंटस ), त्या सामूहिक मनासमोर मांडले जातील. म्हणून पारंपरिक नैतिक मूल्यात्मक श्रद्धांना जपणारी, या श्रद्धांबद्दल सामूहिक मनातील भावनिक प्रतिक्रियांना सांभाळणारी कविता लोकप्रिय होत असते. करंदीकरांच्या कवितेने जे वस्तुतः 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. " ( 39 )

डॉ. रसाळानी येथे जी शंका उपस्थित केली त्याऐवजी मला तसे निश्चितार्थक विधान करणेच अभिप्रेत आहे. हे आतापर्यंतच्या करंदीकरांच्या कवितेतील शैलीदारपणा / शैलीबाजपणाच्या मीमांसेवस्तु स्पष्ट झाले असावे. तथापि, डॉ. सुधीर रसाळ त्याच लेखात म्हणतात, त्याप्रमाणे, " खरे म्हणजे हा प्रश्न केवळ करंदीकरांचा नाही. एकूण मराठी वाङ्मय हेच

अज्ञान नैतिक आणि मूल्यात्मक पातळी सोडू शकलेले नाही. .... आम्हांला अज्ञानही मानवी जीवनात, केवळ मानवी जीवन म्हणून रस वाटत नाही, .. कुतूहल वाटते ते काही नैतिक व मूल्यात्मक कल्पनांमध्ये. .... परिस्थितीच्या प्रचंड दाबामुळे आम्ही परंपरेपासून बेदरकारपणे टकलले जात आहोत ... परिस्थितीच्या दाबातून जन्माला आलेल्या नव्या नव्या जाणिवांना सामोरे जाण्याऐवजी व असे सामोरे जाताना 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 एकट्या करंदीकरांच्या कवितेचे नाही तर एकूण मराठी वाङ्मयाचेच आहे." ( 40 ) यातील ज्या नव्या जाणिवांना सामोरे जाण्याविषयी डॉ. सुधीर रसाळ सांगत आहेत, त्या या काळातील नव्या जाणिवांना आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील कवींनी म्हणजे चित्र्यांनी आणि अरुण कोलटकरांनी कसे काव्यरूप दिले त्याची चर्चा त्या दोघांच्या कवितेच्या संदर्भात पुढील दोन प्रकरणांत करावयाची आहे.

- : विंदांच्या कवितेसंबंधी सर्वसाधारण निष्कर्ष :-

विंदांच्या कवितेतील आधुनिकतेच्या संदर्भातील महत्त्वाच्या अंगांचा विचार आपण पाहिला आहे. त्याचे शोडक्यात पुनरावलोकन करावयाचे तर असे म्हणता येईल की, कुठल्याही एका विचारसूत्राला वा दर्शनाला बांधून न घेता विंदांनी प्रामुख्याने समकालीन जीवनजाणीव आपल्या कवितांमधून व्यक्त केली. त्यात अमुकच एका प्रकारच्या अनुभवांचे

प्राबल्य आहे असे नाही. उलट, ' नवकवितेला कुठलाही विषय वर्ज्य नाही ' या सूत्राचे विंदांची कविता हे एक चांगले उदाहरण आहे. असेही म्हणता येईल. त्यांच्या कवितांमधील लैंगिक जाणिवेच्या कविता तसेच मार्क्सवादी जाणिवेच्या कविता आणि चिंतनात्मक जीवनभाष्याच्या कविता या सगळ्याच आपापल्या परीने अत्यंत लक्षणीय आहेत. कारण त्या प्रकारच्या कवितांमधून त्यांनी स्वतः बुद्धिजीवी मध्यमवर्गीय असूनही रीतिवादी मध्यमवर्गीय दृष्टीच्या बंधनांमधून मराठी कवींच्या संवेदनशीलतेला मुक्त केले आणि हे कोणी तरी करणे आवश्यकच होते. आधुनिकवादी मराठी कवितेला मराठी रसिकांच्या जवळ नेणे याचे श्रेय विंदा करंदीकरांचे आहे. फक्त हे कार्य त्यांनी वसंत बापट आणि मंगेश पाडगावकर या मूलतः स्वच्छंदवादी कवींच्या बरोबर होणाऱ्या काव्यवाचनकार्यक्रमांच्या द्वारे केले हे येथे नोंदून ठेवणे अगत्याचे आहे.

मर्ढेकरांचा ' काही कविता ' हा संग्रह 1947 मध्ये प्रसिद्ध झाला.

त्यानंतरच्या विंदांच्या कवितेत मर्ढेकरांचा थोडा फार प्रभाव दिसत असला तरी त्यांनी मर्ढेकरांच्या जाणिवेतील अनेक घटक नाकारलेही आहेत. उदाहरणार्थ विंदांना माणसाच्या कर्तृत्वाबद्दल व भवितव्याबद्दल काही काळ तरी विश्वास वाटत होता. त्याचे मूळ अर्थातच त्यांच्या मार्क्सवादी विचारधारेच्या स्वीकारात आहे. अर्थात मार्क्सवादी विचारही त्यांनी पूर्णतया किंवा पोक्षीनिष्ठतेने स्वीकारला नव्हता. क्रिटिकल क्वेश्चनिंगची वृत्ती त्यांनी कशी जोपासली होती आणि मार्क्सवादावरील ग्रंथांपूर्वी त्यांनी रसेल, विट्गेन्स्टाइन वाचलेले होते इत्यादी मुद्दे आपण पाहिले आहेत. विंदा करंदीकरांच्या जाहीर काव्यवाचनकार्यक्रमांचे

लौकिक यश हे त्यांच्या एकूण संवेदनशीलतेवर परिणाम करित गेले असावे असे म्हणण्यास जागा आहे. कारण जे जे नवकवी म्हणून मढेकरांनी केले ते सारे विदांनीही केले तरी त्यांना ते आपल्या रसिकांच्या व वाचकांच्या गळी उतरविणे, त्यासाठी आवश्यक अशी त्यांची अभिरुची घडविणे वा संस्कारित करणे त्यांच्या काव्यवाचनाच्या कार्यक्रमातून शक्य झाले. मढेकरांच्या वाट्याला सुरवातीला कृत्स्न टीका, अवहेलना आणि तेवढ्यानेही सामान्य वाचकांच्या अभिरुचीचे नियंत्रण करू पाहणाऱ्या वर्धस्ववादी गटाचे समाधान झाले नाही, म्हणून अश्लीलतेचा खटला या गोष्टी आल्या. विदांच्या वाट्याला यातील काहीच प्रतिकूल गोष्टी न येता उलट रविकिरणी काव्यगायनप्रक्षेपे चांगले संस्कारित रूप रूढ करण्याचे एकतुतीयांश श्रेय त्यांना लाभले आणि नवनवे प्रयोग करण्यासाठी मिळालेल्या प्रोत्साहनातून वरती म्हटल्याप्रमाणे त्यांच्या काव्याची पुढची दिशा ठरत गेली.

मढेकर आपल्या कवितांना शक्य तो शीर्षके देत नसत. तेवढ्या बाबतीतही आपल्या कवितांच्या प्रत्यक्ष आकलन-आस्वादन-मूल्यमापनाला उपयुक्त ठरेल असे आपण आपल्या कवितेच्या संहितेबाहेर काही देता कामा नये, अशी त्यांची स्वच्छ भूमिका असावी. उलट, विदा करंदीकर या संदर्भातील म्हणजे आपल्या कवितेचा आशय अधोरेखित करण्याच्या बाबतीत, किंवा त्या संदर्भात वाचकांना/ रसिकांना/ अभ्यासकांना/ समीक्षकांना मार्गदर्शन करण्याची संधी सोडीत नाहीत. कवितेला शीर्षके न देण्याची मढेकरांची लकब विदांनी आपल्यापुरती अगदीच मोडीत काढल्यासारखी दिसते त्याचे कारण हेच असावे. त्यांच्या कवितानिर्मितीच्या संदर्भात चंद्रकांत पाटील या आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील

समीक्षकांचे मत आवर्जून लक्षात घेण्यासारखे आहे. ते म्हणतात, " .... याउलट विंदा करंदीकरांच्या कविता या विषय निवडीतून जन्म घेतात. त्यामुळे आशयावर अत्यंत मर्यादा पडतात; आणि भाषाही अपेक्षित व ग्रांथिक बनत राहते. यातूनच प्रयोगशीलता साकारते. विषय ठरला की सगळ्या गोष्टी यांत्रिक व साचेबंद पद्धतीने पुढे येतात आणि कवितेतला प्राण हरवतो. अशा कवितेतली उत्स्फूर्तता हरवते." ( 41 ) चंद्रकांत पाटील यांचे हे मत मला काही प्रमाणात स्वीकाराई वाटते. विंदांच्या दृष्टीने त्यांच्या काव्यनिर्मितीपेक्षा त्यांच्या काव्यवाचनकार्यक्रमांमुळे त्यांच्या कवितेतील हे गुणवैशिष्ट्य अधिक प्रमाणात जोपासले गेले असावे असे दिसते. आजच्या संगणकयुगातील संकल्पना वापरावयाची म्हटले, तर सुरवातीला विंदांच्या कवितांची निर्मिती ही स्वाभाविकपणाने झालेली असावी, मात्र नंतरच्या या मंचीय आविष्काराच्या प्रेमातून आणि निकडीतून त्यांचे नंतरचे काव्यलेखन हे एखाद्या PROGRAMMED PERFORMANCE सारखे होत गेले असावे. त्यामुळेच चंद्रकांत पाटील यांचे मत विचाराई ठरते. या मताची झपाट्याविषयी दिलीप चित्र्यांनी 1957/58 मध्ये नोंदविलेल्या पूर्वोक्त निरीक्षणाशी सांगड घालून पाहिली की वरील विवेचनाची प्रस्तुतता घ्यानी येईल.

या संदर्भात खुद्द विंदांचेही म्हणणे त्यांच्या प्रयोगांमधील रसिकसापेक्षता आणि त्यांच्या एकूण कवितेने वेळोवेळी घेतलेले विशिष्ट रूप यांच्यातील परस्परसंबंध यावर प्रकाश पडू शकेल. विंदांनी म्हटले आहे: " लेखक दोन अंगांनी वाढतो. एक, त्याच्या प्रत्यक्ष जीवनानुभवाच्या अंगाने किंवा त्याने अप्रत्यक्षपणे कल्पनेच्या पातळीवर घेतलेल्या

अनुभवाच्या अंगानं- म्हणजेच जाणिवेच्या अंगानं. दुसरं, या जाणिवेची कलात्मक बंदिश करताना काही वेळा जे यशापयश येते यातून, - म्हणजे कलानिर्मितीच्या अनुभवाच्या अंगानं. ही आत्मटीकाही अतिरिक्त असू नये; त्यामुळे लेखनाचा ताजेपणा कमी होईल. सारांश, स्वतःच आतून वाढणं हे हिताचं." ( 42 ) विदांचे हे म्हणणे त्यातील वस्तुनिष्ठता ध्यानी घेऊन विदांच्या कवितेला लावून पाहिले की लोकप्रियता आणि गुणवत्ता या दोन टोकांमध्ये या कवींची ओढाताण कशी झाली असावी त्याचा एक आलेख काढणे त्यांच्या कवितांच्या यादीपेक्षा विस्तृत आणि अधिक सखोल अभ्यासातून शक्य होईल असे म्हणता येते.

1980 मध्ये विदांनी अचानक लेखनसंन्यास घेतला त्याची एक संभाव्य कारणमीमांसा करता येईल ती अशी की लोकप्रियतेचे आणि लोकमान्यतेचे जे काही अनुभव कोणत्याही कलावंताला त्याची वाढ होण्यासाठीदेखील आवश्यक असतात त्यांचा 1949 पासून सुमारे 31 वर्षे सुखद अनुभव घेतल्यानंतर आता आपल्यामधील कलात्मक वाढीचा उच्चांक आपण गाठला आहे अशी विदांची खात्री पटली असावी आणि त्यातूनच त्यांनी हा असा निर्णय घेतला असावा. 'जातक' आणि 'विरूपिका' ह्या त्यांच्या शेवटच्या दोन संग्रहातील कविता पाहिल्यानंतर विदा करंदीकर आता पुढे काय लिहिणार, म्हणजे लिहू शकणार अशी जाणीव वाचकांनाही होऊ लागली होती. कारण मुळात राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघसंबद्ध अशा हिंदुत्ववादी जाणिवेपासून त्यांचा जो काव्यप्रवास सुरू झाला तो सामाजिक जाणीव, मार्क्सवादी जाणीव, विज्ञाननिष्ठा, मानवी कर्तृत्वाबद्दलचा विश्वास आणि अविश्वास

अशा परस्परविरोधी जाणिवा, व शेवटी 'हिमयोग'सारख्या कवितेत अगदी स्पष्टपणे जाणवणाऱ्या अद्वैतवादाशी येउन थांबतो. हा आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील इतर दोनच नव्हे तर विदांच्या समकालीन कवीपेक्षा अगदी वेगळ्या प्रकारचा विदांचा प्रवास आहे.

एकूण पूर्वीच्या दोन्ही कवींच्या संदर्भात आपण जो ऐतिहासिकतेचा विचार करंदीकरांच्या संदर्भात करताना असे दिसते की मर्डेकर आणि पु. शि. रेगे या प्रस्तुत प्रबंधविषयातील दोन्ही कवीपेक्षाही करंदीकर हे जास्त self-conscious आहेत. त्यांना हा ऐतिहासिकतेचा म्हणजे इतिहास व माणूस यांच्यातला पेशप्रसंग निश्चितच तीव्रतेने व प्रखरपणे जाणवला आहे. हा पेशप्रसंग सुरवातीला ते मार्क्सवादी परिप्रेक्ष्यातून पाहतात, कधी विज्ञानाच्या यंत्र-तंत्र-प्रधानतेच्या दृष्टिकोणातून पाहतात आणि शेवटी शेवटी मात्र त्यांना 'किली कठीण असते परदेशात पोहोचणे' असा साक्षात्कार होतो, कारण तिथल्या पाश्चात्य नाचातही त्यांना रासक्रीडाच दिसायला लागते, म्हणजे शेवटी शेवटी विदाही पारंपरिक अध्यात्माकडे वळतात; 'संहिता' मध्ये तर ते सरळ अद्वैतवादाकडेच जाउन पोहोचतात. अनुभवामृताचे अर्वाचीनीकरण करण्याची निकड त्यांना वाटते.

करंदीकरांचे काव्य आणि त्यांनी केलेल्या सिद्धांतनामधून ते स्वतः आधुनिकवादाचे एक महत्त्वाचे प्रणेते आहेत हे येथवरच्या विवेचनानातून स्पष्ट व्हायला हरकत नसावी. यानंतरच्या प्रकरणांमध्ये मराठी कवितेच्या आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यामधील

आधुनिकतेच्या व आधुनिकवादाच्या विचार दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे आणि अरुण कोलटकर यांच्या कवितेच्या संदर्भात करावयाचा आहे.

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

- संदर्भ टिपा -

- 1 . राजाध्यक्ष, विजया, 'विदा करंदीकर' संवाद, मुंबई, ग्रंथाली, 1985, , पृ. 174.
- 2 . करंदीकर, गो. वि., ' माझ्या कवितेची वाटचाल ' परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, दु. आ. 1980, पृ. 96 .
- 3 . पाटणकर, वसंत, ' मराठी कवितेतील नवता : मढेंकर व समकालीन कवी, ' कविता : संकल्पना, निर्मिती आणि समीक्षा, मुंबई, मुंबई विद्यापीठ मराठी विभाग आणि अनुभव प्रकाशन, 1995, पृ.79 .
- 4 . राजाध्यक्ष, विजया, 'विदा करंदीकर' संवाद, मुंबई, ग्रंथाली, 1985, पृ. 161 .
- 5 . चित्रे दिलीप, 'कविता' मराठी साहित्य: प्रेरणा व स्वरूप, संपा. गो. मा. पवार, म. द. हातकणंगलेकर, मुंबई, पॉप्युलर, 1986, पृ. 78 .
- 6 . करंदीकर, गो. वि., ' माझ्या कवितेची वाटचाल ' , परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, दु. आ., 1980, पृ.92 .



- 7 . पाध्ये, दिगंबर, 'विशाखा,' आलोचना, जून 1979, पृ.2- 15.
- 8 . बागले, प्रभाकर, ' एक आत्मस्थ, स्वस्थ अस्वस्थ, आतून व्रतस्थ ',अनुष्ठुभ  
ऑगस्ट 1993 पृ. 1 वरून उद्धृत .
- 9 . राजाध्यक्ष, विजया, 'विदा करंदीकर',<sup>संवाद</sup> ग्रंथाली, मुंबई, 1985, पृ.187 .
- 10 . रसाळ, सुधीर, 'विदा करंदीकरांची कविता.' काही मराठी कवी: जाणवा आणि शैली,  
नांदेड, शारदा, 1984, पृ. 101 .
- 11 . पाटणकर, वसंत, 'मराठी कवितेतील नवता : मठेकर व समकालीन कवी' कविता : संकल्पना, निर्मिती आणि समीक्षा, मुंबई, मुंबई विद्यापीठ मराठी विभाग  
आणि अनुभव प्रकाशन, 1995, पृ. 79 .
- 12 . राजाध्यक्ष, विजया, 'विदा करंदीकर', संवाद, मुंबई, ग्रंथाली, 1985, पृ. 159.
- 13 . रसाळ, सुधीर, 'विदा करंदीकरांची कविता.' काही मराठी कवी: जाणवा आणि  
शैली, नांदेड, शारदा, 1984, पृ. 94 - 108.
- 14 . Roberts, Michael, 'Introduction to the first edition,' The Faber  
Book of Modern Verse, Faber & Faber, London, ed. mcmlxv, pp 3 .
- 15 . या कवितेच्या संहितेसाठी पहा: राजाध्यक्ष विजया, मठेकरांची कविता: स्वरूप  
आणि संदर्भ, खेड पहिला, मुंबई, मौज, 1991, पृ. 242 .
- 16 . रसाळ, सुधीर, 'विदा करंदीकरांची कविता.' काही मराठी कवी: जाणवा आणि शैली,  
नांदेड, शारदा, 1984, पृ. 101 .

- 17 . नेमाडे, भालचंद्र, 'मराठी कादंबरी आणि नवी नैतिकता.' टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, 1990, पृ. 188
- 18 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता,' साहित्य-1956, मुं. म. सा. संघाचे वार्षिक, 1957, पृ. 5.
- 19 . जहागिरदार, चंद्रशेखर, 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता,' अनुष्टुभ, जाने-फेब्रु. 1982, पृ. 32.
- 20 . क्षीरसागर, उत्तम, 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे ह्यांच्या कथाविषयी' 'ऑफियस', औरंगाबाद, प्रस्तावना' ऑफियस', साकेत, ~~1988~~, इ. आ. 1988, पृ. क्र. दिलेला नाही.
- 21 . करंदीकर विंदा, संहिता, निवडक कवितांचा संग्रह - संपादक मंगेश पाडगावकर, पुणे, कॉटिनेटल, 1975, पृ. 147.
- 22 . पाटणकर, वसंत, 'मराठी कवितेतील नवता: मर्ढेकर व समकालीन कवी,' कविता: संकल्पना, निर्मिती आणि समीक्षा, मुंबई विद्यापीठ आणि अनुभव प्रकाशन, मुंबई, 1995, पृ. 82 .
- 23 . पाटणकर, वसंत, 'मराठी कवितेतील नवता : मर्ढेकर व समकालीन कवी,' कविता : संकल्पना, निर्मिती आणि समीक्षा, <sup>मुंबई,</sup> मुं. विद्यापीठ मराठी विभाग आणि अनुभव प्रकाशन, 1995, पृ. 88.
- 24 . करंदीकर, गो. वि. 'माझ्या कवितेची वाटचाल', परंपरा आणि नवता, पॉप्युलर, इ. आ. 1980, पृ. 94 .

- 25 . राजाध्यक्ष, विजया, 'विंदा करंदीकर,' संवाद, ग्रंथाली, 1985, पृ. 162.
- 26 . राजाध्यक्ष, विजया, 'प्रस्तावना,' आदिमाया, ग्रंथाली, 1990, पृ. 20-21.
- 27 . पाडगावकर, मंगेश, <sup>(संपा.)</sup> 'टिपा,' संहिता, पुणे, कॉटिनेटल, 1975, पृ. 188-189.
- 28 . करंदीकर, गो. वि., 'माझ्या कवितेची वाटचाल,' परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, 1982, पृ. 100.
- 29 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता,' साहित्य-1957, वार्षिक, मुं. म. सा. संघ, 1958, पृ.12-13 .
- 30 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता,' साहित्य-1957, मुं. म. सा. संघाचे वार्षिक, 1958, पृ. 11-12 .
- 31 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता,' साहित्य-1956, मुंबई म. सा. संघाचे वार्षिक, 1957 पृ. 5-6 .
- 32 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता,' साहित्य-1957, मुंबई म. सा. संघ, 1958, पृ. 11 .
- 33 . नेमाडे, भालचंद्र, 'मराठी कवितेची इंग्रजी भाषांतरे,' टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, 1990, पृ. 112-113 .
- 34 . --- ' ( बापट, पाडगावकर, करंदीकर ) ' काव्यदर्शन ' , मुंबई, पॉप्युलर, 1962.
- 35 . करंदीकर, गो. वि. 'बालकवितेचे स्वरूप,' परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, इ. आ. 1980, पृ. 66.

- 36 . करंदीकर, गो. वि., ' माझी वाद ( ल ) ग्रस्त विरूपिका ' परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, द. आ. 1980, पृ. 240 व 243 .
- 37 . रसाळ, सुधीर, 'विदा करंदीकरांची कविता,' काही मराठी कवी: जाणवा आणि शेली, नांदेड, शारदा, 1984, पृ. 115 .
- 38 . करंदीकर, गो. वि., ' माझे पहिले काव्यवाचन ', परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, द. आ. 1980, पृ. 52 .
- 39 . रसाळ, सुधीर, 'विदा करंदीकरांची कविता,' काही मराठी कवी: जाणवा आणि शेली, नांदेड, शारदा, पृ. 118- 119 .
- 40 . रसाळ, सुधीर, तत्रैव .
- 41 . पाटील, चंद्रकांत, 'अरुण कोलटकरांची कविता,' पंचधारा, जाने.- मार्च 1995, पृ. 12 .
- 42 . राजाध्यक्ष, विजया, ' विदा करंदीकर,' संवाद, मुंबई, <sup>1985</sup> ग्रंथाली, पृ. 158 .

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

प्रकरण सहावे  
दिलीप चित्रे यांची कविता

मराठी कवितेत 1960 नंतर आधुनिकवादाचा दुसरा टप्पा सुरु होतो. स्वातंत्र्यानंतरच्या सगळ्या आघाड्यांवरील भ्रमनिरासला तेव्हा सुरुवात झाली होती. दारिद्र्य- बेकारी- महागाई, आणि माणसाच्या मूलभूत गरजा न भागण्यातून निर्माण होणारे दैन्य, भाषावार प्रांतरचनेसारखा उपायच देशवासीयांच्या दृष्टीने अपाय ठरणे, गरीब-श्रीमंत तसेच शहरे-खेडी यांच्यातली वाढती विषमता, शहरांची होणारी बेसुमार वाढ, फाळणीचे दुष्परिणाम, शिक्षणाचे अवमूल्यन, ह्या सार्या विसाव्या शतकातील भारताच्या सामाजिक- राजकीय- आर्थिक - सांस्कृतिक क्षेत्रातील विघटनकारी घडामोडी जाणत्या विचारवेतांच्या आणि द्रष्ट्या कलावेतांच्या चिंतनाचा भाग बनत होत्या, स्वातंत्र्यपूर्व काळातील आदर्शवाद आणि मूल्याधिष्ठित जीवनपद्धती या दोन्ही गोष्टी डोळ्यांसमोरच नष्ट झालेल्या दिसत होत्या. जीवनमूल्यांचा सातत्याने होणारा -हास, व्यक्ती-व्यक्तींमधील संप्रेषणाचा अभाव, प्रामुख्याने शहरांमध्ये व महानगरांमध्ये प्रखरपणे जाणवणारे अमानवीकरण (DEHUMANISATION); या गोष्टी कलावेतांच्या कलाकृतींचा आशय बनणे अपरिहार्यच होऊ लागले होते. त्यामुळे जवळपास सगळ्या भारतीय भाषांमधील आधुनिकवादाची सामाजिक-राजकीय पार्श्वभूमी सारखीच असावी असे म्हणता येईल. याच काळात वाङ्मयातील प्रस्थापितांच्या वर्चस्वाविरुद्ध मराठी साहित्यक्षेत्रात लघुनियतकालिकांची चळवळ आकाराला येत होती. 1955 मध्ये निघालेले व केवळ कवितांसाठी असलेले ' शब्द ', 1960 मधील ' अश्वर्षी ', 1962 मधील ' असे ' ही मराठीतील सुरुवातीची लघुनियतकालिके असून नंतर ' मारुड ', ' आता ', ' येरू ', ' तापसी ', ' वाघा ',

' अबकडई ' , ' चक्रवर्ती ' , ' त्रिशंकू ' , फक्त ' अशी आणखीही काही लघुनियतकालिके निघाली. त्यातील बहुतेकांना व्यवस्थेविरुद्ध असलेली आपली भूमिका आणि त्यानुसार केलेली निर्मिती वाचकांसमोर ठेवण्याची संधी या लघुनियतकालिकांमुळे मिळाली. त्या सगळ्यांमध्ये प्रस्थापिताला विरोध एवढे एकच सूत्र समान असले तरी बाकी अनेक प्रकारचे भेद होते. काही तर प्रस्थापित आणि विद्रोही अशा दोन्ही गटात उपस्थित असत, असे म्हटले जाते आणि ' त्रिशंकू ' हे जाणूनबुजून घेतलेले नावही याचे सूचक असावे. या चळवळीचा काही परिणाम व्यवस्थेवरही झाला. प्रस्थापित म्हणविल्या जाणाऱ्या मासिकांनी आपले संपादकीय धोरण बदलले आणि काही नव्या लोकांना प्रसिद्धी देण्याचे धोरण अवलंबिले. शासकीय पुरस्कारांमध्ये होणाऱ्या राजकारणाविरुद्ध जाहीर पत्रक काढून या विद्रोही लेखक-कवींनी निदर्शनेही केल्याने शासनाने ' प्रथम प्रकाशना ' साठी 500 रुपयांचे पुरस्कार देण्याचे ठरविले. दुर्दैवाने तिथे मात्र प्रत्यक्षात नव्यांच्या बरोबरने जुनेही स्पर्धेत शिरले आणि विभागवार, जातवार असे या पुरस्काराचे लोकानुयायी अलिखित निकष बनले. परिणामी शासकीय निर्णय प्रत्यक्षात निरूपयोगी ठरला.

या प्रस्थापित आणि विस्थापितांच्या संघर्षाचा परिणाम म्हणून वाङ्मयीन प्रमाणकांत बदल घडवून आणणे हे देखील अपरिहार्य वाटू लागले होते. या काळात प्रस्थापित म्हणजे प्रामुख्याने सत्यकथा-मौज या नियतकालिकांतून प्रकाशित होणाऱ्या कविता या मठेकरांच्या कवितेला वा त्यांनी केलेल्या काव्यांतर्गत क्रांतीला अनुसरणाऱ्या नसून त्यांच्या सौंदर्यवादी सिद्धांताच्या अनुषंगाने लिहिल्या जात होत्या. यातून घडलेल्या संवेदनशीलतेला

काहीसे उपरोधाने ' सत्यकथात्मकता ' किंवा ' सत्यकथानिष्ठ संवेदनशीलता ' असेही म्हटले गेले.

अशा त्यावेळच्या कविता या वाङ्मयप्रकारातील दुरवस्थेची चिकित्सा करीत असताना, " ..... ' कवितेचे समकालीनतेशी हरवलेले नाते ', ' सामाजिक वास्तवाच्या भानाचा अभाव ', ' अहम्-वादाने आलेली जर्जरता ', ' अर्थ हरवून बसलेल्या शब्दांचे आधिक्य ', ' वाङ्मय शब्दसंघटन ', ' शब्दचमत्कृती ', ' अलंकरणशीलता ', ' नव्या शब्दांची अर्थशून्य निर्मिती ', ' प्रतिमांचा अतिरेक व उसनेपण ', ' उत्कटताक्षीण आशय ', ' अर्थक्षयग्रस्त संरचना ', ' आयातीत अनुभूती ', ' केंद्रहीनता ', ' संदर्भहीन अस्तित्ववाद ', ' यौन-अराजकता ', ' छद्मविद्रोह ', ' ऑक्वर्ड लयी ', ' सुट्या ओळींमधून मांडलेली चमकदार रचना ' आणि ' अशा ओळींनी बांधलेली विस्कळीत रचना', अशा असंख्य गोष्टींच्या प्रभावामुळे ही कविता ' सत्यकथानिष्ठ संवेदनशीलता ' प्रस्थापित करीत होती. तिच्या संवेदनशीलतेच्या परिघाबाहेरील कविता नाकारण्याचे किंवा पूर्णपणे दुर्लक्षण्याचे काम या काळात सौंदर्यवादी टीकाकारांनी जोरात चालवले होते. अशी कविता लिहिणाऱ्या सगळ्याच नव्या कवींना सहजासहजी सत्यकथेत प्रवेश मिळत नसे. " असे या काळातील विद्रोही कवितेची चिकित्सा करणाऱ्या प्रा. चंद्रकांत पाटील यांनी म्हटले आहे.

( 1 ) या काळात मराठीतील एक गट प्रस्थापितांचा वर्चस्ववाद पद्धतशीरपणे जोपाशीत होता, आणि तो सत्यकथाश्रयी होता, हाच पूर्वोक्त निरीक्षणांचा अर्थ आहे. थोडक्यात, त्यावेळच्या म्हणजे 1950-55 च्या दरम्यानच्या काळात मराठी साहित्यातील प्रस्थापितांचा



गट हा नेमका मौज=सत्यकथापुरस्कृत साहित्यकांचा होता आणि कलावादी=स्वायत्ततावादी=अलौकिकवादी =रूपवादी= सौंदर्यवादी सिद्धांतांच्या आधारे आपला वर्चस्ववाद ठिकवू पाहात होता. तर लघुनियतकालिकांमधून, दिलीप चित्रे, भाऊ पाध्ये, बंडू वझे, रमेश समर्थ, भालचंद्र नेमाडे, अशोक शहाणे, चंद्रकांत खोत, सतीश काळसेकर, अरुण खोपकर, वसंत गुर्जर, प्रदीप नेरुरकर, नामदेव टसाल, राजा ढाले आदींच्या लेखनामधून ह्या विद्रोही साहित्यकांचा विद्रोह प्रखरपणे व बराचसा आक्रमकपणे आकाराला येत होता.

मराठी कवितेतील आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्याची वाङ्मयीन पार्श्वभूमी मर्ढेकरप्रणीत काव्यांतर्गत क्रांतीने आणि आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यानेच तयार केली होती. मर्ढेकर, पु.शि. रेगे, करंदीकर, मुक्तिबोध, मनमोहन इत्यादींची नवी कविता सोडली तर मर्ढेकरांच्याच आकृतिवादी सिद्धांताला अनुसरून लिहिली जाणारी कृतक आकृतिवादी कविता, तसेच सौंदर्यवादी म्हणविली जाणारी कविताही याच काळात प्रसूत होऊ लागल्याने एकूण कविताक्षेत्रात पुन्हा साचलेपणाची कळा येऊ लागली होती.

" .....कवितेच्या श्रेष्ठवाद्या आणि त्या अनुषंगाने येणाऱ्या सौंदर्यच्या कल्पना अधिकांशी इंग्रजी वाङ्मयावरून बेतलेल्या होत्या, आणि त्याचा प्रत्यक्ष=अप्रत्यक्षपणे इंग्रजी वसाहतवादाशी संबंध होता. ही गोष्ट 1960 च्या आसपास वेगळ्या पद्धतीची कविता लिहिणाऱ्या काही लोकांना निश्चितच जाणवली होती. वसाहतींवर वर्चस्व कायम ठिकविण्यासाठी वसाहतीतील लोकांना साहित्यादी सर्वच कलांमधील अतिरिक्त सौंदर्यकल्पनांमध्ये गुंतवून ठेवणे, रूपवादाचे श्रेष्ठत्व पटवून देण्यासाठी तशा पद्धतीच्या कलाकृतींना अत्युच्च प्रतिष्ठा मिळवून

देणे. हा जगभरच्या वसाहतवाद्यांचा पवित्रा भारतातही इंग्रजांनी रुढ केल्यामुळे अव्वल इंग्रजी अमदानीत आणि नंतरही 1960 पर्यंत मराठी कविता आपल्या देशी परंपरेपासून जवळ जवळ तुटलेलीच होती. .... पंडित कवींची सर्व कविता संस्कृत महाकाव्यांवर आधारित होती. म्हणजे तिचे परावलंबित्व आशयवस्तूपासूनच सुरू होते. महाकाव्यातून अभिव्यक्त होणाऱ्या एका विशाल समूहमानसाच्या पुनःसर्जनाचे कठिणतम कार्य पंडित कवींच्या आवाक्याबाहेरचे असल्यामुळे त्यांनी महाकाव्यातून आलेल्या पुराणकथांचा मराठीतून परिचय करून देण्याचे सीमित कार्यच आपले काव्यक्षेत्र म्हणून निश्चित केले. .... पंडिती कवितेतील संस्कृतोद्भव शब्दांचे आधिक्य, आत्यंतिक अलंकरणशीलता, घमत्कृती आणि विविध काव्यगत क्लृप्त्यांवर आधारित शैलीविशेष हे आशयानुसारीच होते. कारण आशयद्रव्यही रंजकतेसाठीच निवडले असल्यामुळे त्यात सर्वसामान्यांना सहजपणे मोहित करणाऱ्या आणि वास्तवापासून दूर असलेल्या स्वप्नसदृश शृंगारकथांचाच भरणा अधिक होता. अशा पद्धतीने संस्कृत महाकाव्यातील शाश्वत नैतिक मूल्यांकडे डोळेझाक करीत, समूहमानसाची अभिव्यक्ती उणी करून, पुराणकथांना कुठलीही नवी दृष्टी न लावता, त्यांचे त्या त्या काळाशी संबद्ध भाष्य न करता पंडिती कविता ही पंडित कवींचे आत्मभान पूर्णपणे नष्ट करून निर्माण होत गेली. साहजिकच ती सर्जनाऐवजी यांत्रिक रचनेच्याच आहारी गेली. काय सांगावयाचे आहे याऐवजी कसे सांगावयाचे आहे यावरच अधिक भर दिला गेला, आणि यामुळेच तिचे सौंदर्यलोलुप रूपवादी स्वरूप महत्त्वाचे ठरले... पंडिती कवींची कविता अशा रीतीने मराठी साहित्याच्या इतिहासात स्थिर झाली आणि नंतरच्या काळातही ती या- ना- त्या रूपाने विविध

प्रकारे मराठीत रुढ होत गेली. रविकिरण मंडळाची कविता हा तिचाच विसाव्या शतकातला अवस्थांतरित भाग होता. पंडिती कवितेतील सर्व दोष वेगवेगळे मुखवटे घेऊन तिच्यातही समाविष्ट झालेलेच होते. बा. सी. मडेंकरांनी तिला जबरदस्त हादरा देऊन सर्व पातळ्यांवर मूलभूत क्रांती करण्याचा प्रयत्न केला. मडेंकरांची ' शिशिरागम ' या पहिल्याच संग्रहात अतिशय वेगळ्या स्वरूपाची ' लिरिकल ' कविता आहे, पण नंतरच्या ' काही कविता ' आणि ' आणखी काही कविता ' मध्ये संपूर्ण आधुनिक वळण आहे. मडेंकरांची ही आधुनिकता त्या काळी युरोपभर निर्माण झालेल्या एका विचित्र पोकळीचाच आविष्कार आहे. .... मानवाचे व्यक्ती म्हणून असलेले महत्त्व एकदमच गौणतर झालेले होते. मानवाच्या विश्वाशी, परमेश्वराशी, निसर्गाशी आणि मानवाशी असलेल्या नात्यांविषयीच्या पारंपरिक कल्पनांना प्रचंड धक्के बसलेले होते आणि यंत्रयुगीन सभ्यतेच्या वरवंट्याखाली मानवी मूल्यांचेच अवमूल्यन सुरू झालेले होते. शिवाय दोन्ही महायुद्धांनी संपूर्ण मानवजातीवरच विलक्षण अवकळा आणलेली होती. या निराश, परात्म, त्रिशंकू मानवी अवस्थेचे भयावह रूप ज्या एलियट - ओडिन युगाने ब्रिटिश साहित्यात आणून सोडले त्याच्याच उपछायेखाली नव्या मूल्यमानासह मडेंकरांची आधुनिकता साकारत गेली. या एकदम नव्या, अपरिचित आशयद्रव्यामुळे मराठी कवितेचा आवाकाच वाढला. कवितेतील या महान कार्याबरोबरच त्यांनी नव्यानेच सौंदर्यशास्त्रीय लेखनही केले आणि त्याच्या अनुषंगानेच काही मराठी कवितांचे विश्लेषणही केले. त्यांच्या या सौंदर्यशास्त्रीय लेखनामुळे अर्थातच नंतरच्या काव्यनिर्मितीवर काहीही परिणाम झाला नाही. मात्र अप्रत्यक्षपणे नंतरच्या कवींनी केलेल्या स्वायत्ततेच्या

नावाखाली रूपवादी संकेतांवर आधारितच कविता लिहून त्यांना ' प्रयोगक्षमते ' चे लेबल चिकटवले आणि कवितेला जगण्याच्या प्रक्रियेपासून कापून अर्धातरी लोंबकळत ठेवले. "

( 2 ) एका अर्थी हे सारे मराठी कवितेत असलेल्या तोपर्यंतच्या परंपरेतून निघणे स्वाभाविक होते. प्राचीन काळातील पंडिती कवितेला पुढे स्वच्छंदवादी कवितेतील कृतक सौंदर्यवादी धारेने पुनरुज्जीवित केले होते आणि संकेतबद्ध रीतीने तशा कृतक कवितेची निर्मिती सुरू झाली होती. प्रतिमावाद हे सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांताच्या व प्रत्यक्ष रचनाबंधाच्या पातळीवरील एक नवेच साधन दुर्यम दर्जाच्या कवींच्या हाती आल्याने ' प्रतिमा म्हणजेच कविता ' अशी चुकीची समीकरणे तयार होणे आणि त्यानुसार मटेकरांच्या आकृतिवादी परंपरेत कविता बसविणे हेही याच काळात सुरू झाले. साहजिकच निराशय वा क्षीणाशय रचना अगदी सहज प्रतिष्ठित- पुरस्कृत कविता म्हणून मान्यता पावू लागली. ही कविता क्षीणाशय वा निराशय होण्याचे महत्त्वाचे कारण म्हणजे रूपवादी- अलौकिकतावादी- स्वायत्ततावादी- सौंदर्यवादी सिद्धांतांवर दिला गेलेला अतिरेकी भर आणि त्याचा परिणाम म्हणून समकालीन जीवनाशी व जिवंत भाषिक क्षमतांशी या कवितेचा तुटलेला संबंध हे होय. कवितेतून काय सांगावयाचे आहे यापेक्षा कसे सांगावयाचे यावर जेव्हा भर दिला जातो तेव्हा जे घडणे शक्य असते तेच या काळात मराठी कवितेच्या बाबतीत झाले होते आणि अशा वेळी विस्थापितांनी विदोह पुकारणे स्वाभाविकच होते. 1960 च्या सुमारास प्रामुख्याने लघुनियतकालिकामधून लिहिणाऱ्या पूर्वोक्त कवींनी कवितेला समकालीन आणि आधुनिकतेचा संदर्भ देऊन मराठी कवितेच्या क्षेत्रात निर्माण झालेली कौडी फोडली आणि साचलेपणाची कळा नाहीशी

करण्यासाठी जाणीवपूर्वक प्रयत्न केले. वरती ज्या लघुनियतकालिकांचा उल्लेख केला आहे ती सर्वच कुठल्या तरी एकाच एका वाङ्मयीन सिद्धांताला बांधील होती असे नव्हे. परंतु ते सगळे विस्थापितांचे व्यासपीठ होते आणि त्यांच्यामध्ये प्रस्थापितांविषयी प्रचंड असंतोष होता व त्या असंतोषाची कारणे मूलतः वाङ्मयीन असंतोषाची होती. हे ध्यानात घेणे आवश्यक आहे. समकालीन कवितेचा एकूण आवाका वाढवायचा असेल तर आपल्या मूळ परंपरेची योग्य जाण पाहिजे आणि त्या परंपरेशी आपल्या असलेल्या नात्याचा नीट, नव्या समकालीन जाणिवांच्या संदर्भात शोध घेतला पाहिजे, याची निकड या विद्रोही कवींना जाणवू लागलेली होती. केशवसुतप्रणीत क्रांतीने आणि क्रांतीनंतर सुरू झालेल्या अर्वाचीन मराठी कवितेत स्वच्छंदवादाचे आणि इंग्रजी वसाहतवादी दृष्टीचे जे स्तोम माजलेले दिसत होते त्याला पायबंद घालण्यासाठी व आपल्याच परंपरेचा मागोवा घेऊन तिला नवे, समकालीन जाणिवांना प्रतिबिंबित करणारे रूप देण्यासाठी प्रस्थापित, निराशय कवितेचे आणि संकेतांचे जोखड झुगासून दिलेच पाहिजे, या भावनेतून हा विद्रोह होता.

1960 नंतरच्या कवींच्या पिढीत दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, बंडू वझे, रमेश समर्थ, भालचंद्र नेमाडे, अशोक शहाणे, चंद्रकांत खोत, सतीश काळसेकर, अरुण खोपकर, वसंत गुर्जर, प्रदीप नेरुरकर, राजा ढाले, वसंत आबाजी उहाके, नामदेव ढसाळ, नारायण सुर्वे, गुरूनाथ धुरी, मनोहर ओक, तुलसी परब, चंद्रकांत पाटील आदी कवींचा समावेश होईल. मराठी कवितेच्या आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील कविता आणि इतरही साहित्याच्या समर्थक गटात गो. म. कुलकर्णी, वसंत दावतर, अशोक

केळकर, म. द. हातकणंगलेकर, गो. मा. पवार, रा. ग. जाधव, म. सु. पाटील, गंगाधर पाटील हे जुन्या पिढीतील महत्त्वाचे समीक्षक होत. तर दिलीप चित्रे, भालचंद्र नेमाडे, चंद्रशेखर जहागीरदार, चंद्रकांत पाटील, रवींद्र किंबहुने, उत्तम क्षीरसागर, प्रकाश देशपांडे केजकर, वसंत आबाजी उडाके, दीपक धारे, बाळकृष्ण कवठेकर, प्रभाकर बागले, शांतिनाथ देसाई, दिलीप धोंडगे, हे नव्या पिढीतील समीक्षक म्हणावे लागतील. या दुसऱ्या टप्प्यातील साहित्य आणि साहित्यिक हे सत्यकथा—मौज पुरस्कृत साहित्याशी व साहित्यिकांशी विद्रोह पुकारीतच पुढे आले आहेत. कारण समाजजीवनाशी फटकून वागणारा, स्वतःच्या हस्तीदंती मनोऱ्यात राहाणारा, काय सांगितले त्यापेक्षा कसे सांगितले त्यावर भर देणारा अशी मौज—सत्यकथा पुरस्कृत साहित्यिकांची प्रतिमा जाणीवपूर्वक जोपासली गेली होती. त्यांच्या संबंध विचारव्यूहामध्ये रीतीवादी तत्त्वांचा आढळ होत होता. या साऱ्या साहित्यविषयक संकेतव्यूहाच्या मर्यादा दलित साहित्य आणि लघुनियतकालिकांनी उधड केल्या. त्यामुळे लघुनियतकालिकांतून येणारे लेखन वा दलित साहित्य हे साहित्यच नव्हे, अशा सोपिस्कर समजूती करून घेत मराठीतील या रूपवादी, सौंदर्यवादी, स्वायत्ततावादी समीक्षकांची आणि त्यांच्याशी बांधील असणाऱ्या साहित्यिकांचीही सद्दी मराठी साहित्यक्षेत्रात काही काळ टिकवली गेली. रीतीवादी प्रमाणकांचा वापर करीत नव्यांना मागे ठेवू पाहणारा प्रस्थापित गट व त्याला सुरवातीला एकांझ्या पद्धतीने विरोध करणारा एकेकटा साहित्यिक व नंतर त्यांचा विरोध काही प्रमाणात संघटित होऊन त्यातून त्या गटाकडून घालविली गेलेली लघुनियतकालिकांची चळवळ हा सारा संदर्भ मराठी कवितेतील

आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील घडामोडींना आहे. येथेच आपल्याला अशोक शहाण्यांच्या ' मनोहर ' मासिकामध्ये ' मराठी साहित्यावर क्ष किरण ' या दोन भागांत प्रकाशित झालेल्या लेखाचाही उल्लेख करणे आवश्यक आहे. ( ३ ) मराठी साहित्यातील त्यावेळच्या संतप्त तरुण पिढीचे मनोगत व तत्त्वज्ञान सांगणारे ते दोन्ही लेख प्रस्थापितांची झोप उडविणारे ठरले. परिणामी अशोक शहाण्यांवर शाब्दिक हल्लेही सामूहिकपणे केले गेले. याच सुमारास कादंबरीच्या क्षेत्रात नेमाड्यांच्या ' कोसला ' नेही आपल्या नवेपणामुळे प्रस्थापितांना आणि साहित्यविषयक साऱ्या संकेलांना विलक्षण हादरा दिला होता. हा केवळ योगायोग नव्हे. अशोक शहाण्यांचे हे दोन्ही लेख, लघुनियतकालिकांचा उदय, ' कोसला ' सारखी मराठी कादंबरीतील साऱ्या पारंपरिक कल्पना उद्ध्वस्त करणारी नऱ्नायकावरील कादंबरी, ' दलित साहित्य ' नावाचे एक जबरदस्त वादळ या सगळ्या गोष्टी साधारण एकाच कालखंडात घडणे याला समाजशास्त्रीय तसेच साहित्यशास्त्रीय अर्थ व महत्त्व आहे आणि तो सगळा संदर्भ मनात बाळगूनच आपल्याला दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर या दोघांच्या कवितांचा व त्यांच्या आधुनिकतेचा आणि आधुनिकवादी चळवळीच्या पुढील टप्प्याचा विचार करावा लागेल. ' नवी मळवाट ' या शरच्चंद्र मुक्तिबोधांच्या पुस्तकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना, ( ४ ) डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार यांचा ' अनुष्टुभ ' च्या जाने-फेब्रु. 1982 च्या अंकात आलेला दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांच्या कवितेवरील विस्तृत लेख, तसेच ' पुन्हा एकदा कविता ' या ना. थों. महानोर आणि चंद्रकांत पाटील यांनी संपादित केलेल्या पुस्तकाची प्रस्तावना ( ५ ) तसेच ' आणि म्हणूनच ' हे प्रा. चंद्रकांत पाटील

यांचे पुस्तक आणि प्रा. प्रकाश देशपांडे केजकर यांचे ' मराठी कविता : नवी वळणे ' ( 6 )

हे पुस्तक या संदर्भात महत्त्वाचे आहे.

आधी सांगितलेल्या सामाजिक आणि वाङ्मयीन पार्श्वभूमीवर म्हणजे 1955- 1960 च्या दरम्यान मराठीत बंडखोर कवींची एक नवी पिढी उदयाला आली. मुळातच ही पिढी विस्थापितांची होती. त्या काळातील मढेकरप्रणीत क्रांतीच्या व सौंदर्यशास्त्राच्या आधारावर निर्माण झालेल्या प्रस्थापित कवितेच्या संकेतांना शह देण्यासाठी या कवींनी नव्या जाणिवा आणि नवी शैली मराठी कवितेत आणली. आपल्या काव्यकर्तृत्वाने लक्षणीय ठरलेले या पिढीचे प्रातिनिधिक कवी म्हणून दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे आणि अरुण कोलटकर यांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा व त्या अनुषंगाने आधुनिकवादातील पुढच्या टप्प्याचा विचार येशून पुढील दोन प्रकरणात प्रस्तुत आहे. चित्रे आणि कोलटकर हे महत्त्वाचे तसेच अगदी भिन्न प्रकृतीचे आणि भिन्न मार्गाचे दोन कवी आपल्या पृथगात्म आशयाविष्कारामुळे लक्षणीय व अग्रगण्य ठरताना दिसतात. अरुण कोलटकर दिलीप चित्र्यांपेक्षा वयाने सुमारे सहा वर्षांनी ज्येष्ठ असले तरी दोघांचे काव्यलेखन 1954-55 च्या सुमारास सुरू झाले. चित्र्यांचा ' कविता ' हा पहिला संग्रह 1960 मध्ये ' मौज ' या प्रतिष्ठित व प्रस्थापित प्रकाशनसंस्थेतर्फे तर अरुण कोलटकरांचा ' अरुण कोलटकरच्या कविता ' हा काव्यसंग्रह ' प्रास ' या प्रस्थापितविरोधी प्रकाशनातर्फे 1977 मध्ये म्हणजे चित्र्यांच्या पुस्तकानंतर सतरा वर्षांनी प्रकाशित झाला. कोलटकरांची कविता संग्रहरूपात उशिरा प्रसिद्ध होण्याने कोलटकरांचे आणि मराठी कवितेचेही काही प्रमाणात तरी नुकसान



झाले. पण आधुनिक मराठी कवितेतील पुनरुज्जीवित रीतिवादी पंडिती परंपरेला आणि स्वच्छंदवादी-सौंदर्यवादी-रूपवादी कवितेला नकार आणि पर्याय देऊ पाहणाऱ्या कोलटकरांच्या कवितेच्या वाट्याला त्यावेळच्या प्रस्थापितांकडून उपेक्षाच आली. त्या मानाने दिलीप चित्र्यांच्या ' कविता ' या संग्रहाच्या प्रकाशनामुळे मंडेकरांपाशी थांबलेल्या आधुनिकवादी कवितेच्या प्रवाहाला गती मिळाली.

- : चित्र्यांच्या कवितेचा मराठी कवितेच्या अस्सल परंपरेशी अनुबंध : -

चित्रे, अरुण कोलटकर, भालचंद्र नेमाडे या कवींच्या पिढीतील अनेकांनी आपल्या नजिकच्या भूतकाळातील मराठी कवितेशी विद्रोह करितच वा ती कविता नाकारीतच आपली पृथगात्मता प्रस्थापित केली, तरी या पिढीला आपल्या मूळ प्राचीन मराठी परंपरेविषयी आस्था, आत्मीयता आणि आदर आहे, ही गोष्ट आवर्जून लक्षात घेण्यासारखी आहे. त्यामुळे या तीनही कवींनी आणि त्या पिढीतील इतरांनीही आपापल्या परीने ज्ञानेश्वर, तुकाराम, नामदेव यांच्या मराठी कवितेशी आपले नाते या ना त्या पद्धतीने जोडलेले पाहायला मिळते. दिलीप चित्रे यांच्या मते, श्री ज्ञानेश्वरांची 'ज्ञानेश्वरी' आणि 'अमृतानुभव' ही जागतिक वाङ्मयात अपूर्व ठरतील अशी स्वयंभू मूल्ये असलेली पुस्तके आहेत. ज्ञानेश्वरी हे गीतेचे सरळ निरूपण म्हणून न पाहता ती एक स्वतंत्र कृती आहे असे ते मानतात. ( ७ ) अर्थात केवळ चित्रेच तसे मानतात असे नव्हे, तर प्रा. म. वा. धोंडांनीही तसा सिद्धांत आपल्या 'ज्ञानेश्वरीची स्वतंत्रता' या शोधप्रबंधात मांडलेला आहे. ( ८ )

चित्र्यांच्या मते, ज्ञानेश्वरांच्या कवितेत एका बाजूने वारकऱ्यांची वैष्णव, भक्तिमार्गी परंपरा तर दुसऱ्या बाजूने शैव, नाथपंथीय परंपरा यांचे अस्तित्व जाणवते. आधुनिक मराठी कवितेत वारकरी परंपरेतील <sup>कवितेशी</sup> थोडेफार नाते संतकाव्याच्या वा संतांच्या उल्लेखातून प्रथमच महेंकरांनी जोडले. त्यांच्यानंतर या दुसऱ्या टप्प्यातील चित्रे, नेमाडे, अरुण कोलटकर आदींनी ते नाते काहीसे नव्यानेच पक्के केले. नेमाड्यांनी महानुभाव परंपरेशी आपल्या 'कोसलामधून नाते जोडले. अरुण कोलटकर 'श्रीज्ञानेश्वरसमाधिवर्णन,' 'वामांगी,' 'फुगडी,' 'नगेली' या सारख्या कवितांमधून वारकरी परंपरेशी नाते जोडतात. पण त्याच कोलटकरांनी 'जेजुरी' मध्ये खंडोबा आणि त्याचा संप्रदाय आपल्या इंग्रजी कवितेतून दाखविताना जवळपास सिनिक अशा दृष्टीने त्याची मांडणी केली आहे. चित्रे मात्र खंडोबाला आपल्या कवितेतील एक आशयसूत्र म्हणून स्वीकारताना त्याच्या वीरनायकपणाच्या प्रतीकस्वरूपाचे योग्य ते भान ठेवतात. चित्रे हे खंडोबाकडे जातात, पण तिथे त्यांची काव्यदृष्टी ही त्यांच्या एकूण बाकीच्या कवितांसारखीच दृश्य - द्रष्टा, भोग्य - भोक्ता इत्यादी द्वैतात्मक पद्धतीने आविष्कृत होत राहाते.

अमृतानुभवाच्या सुरवातीलाच शिवशक्तीच्या भैरुनाचे रूपक वापरून, विश्वाचे, सृष्टीचे जे वर्णन ज्ञानेश्वरांनी केले आहे, ते सारे चित्र्यांच्या कवितेवर आणि जाणिवेवर विलक्षण प्रभाव टाकणारे ठरलेले दिसते. त्यातील स्पष्ट शृंगार चित्र्यांना विशेष आवडलेला असून चित्र्यांची एकूण विश्वाकडे आणि मानवी अस्तित्वातील शरीराधिष्ठित प्रेमभावाकडे पाहण्याची दृष्टीदेखील त्याने प्रभावित झाली आहे. त्यांच्या

कवितेतील रतिभाव एका अर्थाने या शिवशक्ती मैथुनाच्या प्रतिमेशी नाते ठेवणारा आहे, असेही म्हणता येईल. याचा अर्थ असा नव्हे, की चित्रे त्या प्रतिमेचा पारंपरिक आध्यात्मिक अर्थ वा त्यामागचे सगळे अध्यात्म स्वीकारतात. ते त्या प्रतिमेचा स्वकालसंबद्ध असा अर्थ लावीत असावेत असे दिसते. ज्ञानेश्वरांप्रमाणेच नामदेवही चित्र्यांना श्रेष्ठ कवी वाटतात. नामदेवकृत

ज्ञानेश्वरांच्या समाधीच्या प्रसंगाचे वर्णन हे चित्र्यांच्या मते मराठीतील एक उत्कृष्ट काव्य होय. त्यांनी ' पुन्हा तुकाराम ' या आपल्या पुस्तकात तुकारामाच्या कवितेचे अनेक पैलू उलगडून दाखविले आहेत. तसेच तुकारामाच्या अभंगांची इंग्रजी भाषांतरे ' सेज तुका ' या नावाने पुस्तकरूपाने प्रकाशित केली आहेत. या तिघांच्याही संतकवितेशी असलेल्या नात्यामध्ये संतांविषयी व त्यांच्या कवित्वाविषयी असलेली आस्था आणि ओढ दिसते. या तिघांनाही आपापल्या परीने विसाव्या शतकातील माणसाचे अपार दुःख जाणवलेले आहे आणि त्या दुःखाचा विसाव्या शतकातील आधुनिक जीवनाशी असलेला अनुबंधही त्यांना जाणवलेला आहे. या सगळ्या अनुभवातील गुंतागुंत तिघेही आपापल्या परीने आपल्या काव्यात मांडीत असले तरी त्यांना आस आहे ती आपल्या रचनांमध्ये संतकाव्यातील, तुकारामांसारखी सहजता आणायची. विसाव्या शतकातील संपर्क साधनांनी आणलेली जवळीक, आकलनशक्तीला मिळालेली विज्ञानाची जोड यामुळे अनुभवातली गुंतागुंत वाढलेली आहे आणि तुकारामाच्या अभंगांतली सहजता आपल्या रचनांमध्ये साधायची तर त्यासाठी फार वेगळ्या प्रकारची तपस्या आवश्यक ठरते, ती सहजता पुन्हा मिळवण्यासाठी खटपट करावी लागते. विशेषतः मध्यंतरीच्या काळात मराठी भाषेला तिच्या मूळ क्षमतांपासून व स्वभावापासून

भ्रष्ट करणाऱ्या इंग्रजीच्या संस्कारांपासून सोडविणे आवश्यक होते. ( नेमाड्यांनी ते आपल्या ' कोसला ' कादंबरीमध्ये कृणाच्याही सहज लक्षात येईल अशा रीतीने केले आहे. त्यांनी कादंबरीच्या गद्य भाषेत महानुभावांची गद्य परंपरा जिरवून टाकली आहे. ) नेमाडे, अरुण कोलटकर, आणि चित्रे हे अशा पिढीचे प्रातिनिधिक कवी आहेत की ज्यांनी आपल्या कवितांमधून समकालीन जीवनाचे यथातथ्य रूप भाषेत आणवून अशी सहजता साध्य करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केलेला आहे.

या सर्व गोष्टींचा येथे उल्लेख अशासाठी करावयाचा की सुरवातीच्या चित्र्यांच्या ' कविता ' या संग्रहावर विस्तृत लेख लिहिताना प्रा. द. भि. कुलकर्णींनी म्हटले आहे की, ' दोन्ही संस्कृतींच्या कचाट्यात सापडलेले कविमन म्हणजे मर्दकर, आयुष्यभर मनावर संस्कार झाले ते पाश्चात्य संस्कृतीचे पण अंतर्मनात मात्र कुठल्याही भारतीय संस्कृतीचे संचित. वरचे पुरे पडत नाही, सोडवत नाही अन् खालचे वर येत नाही, सोडत नाही अशी द्विधा मनःस्थिती त्यांच्या कवितेत पुनः पुन्हा आढळते. दुहेरी सांस्कृतिक संचिताचे अंतिम टोकच जणू मर्दकरांच्या कवितेने गाठले. अशी संचिते घेऊन ज्या ज्या दिशेला व जितके म्हणून जाता येईल तेवढे ते जाऊन आले. केशवसुतांपासून सुरु झालेल्या धडपडीने शेवटचे टोक गाठले. .. चित्र्यांच्या प्रतिभेने हे जाणून घेऊन सारे सांस्कृतिक संचितच झुगासून दिले... सारे नवेजुने सांस्कृतिक संचित झुगासून घेऊन ते जीवनाकडे पाहू लागले.. अशा निरपेक्ष दृष्टीने कुठल्याही कलावंताला, तत्त्ववेत्त्याला जीवनाकडे पहावे लागतेच. .. पण कटाक्षाने सर्व पूर्वसंचित टाळणे व त्याच भूमिकेतून जीवनाकडे पाहणे हे

चित्र्यांचे खास वैशिष्ट्य.' ( 9 ) प्रा. कुलकर्णींच्या या निरीक्षणातील सांस्कृतिक संघित झुगासून देण्याविषयीचे त्यांचे विधान बरोबर नाही, असे आज ठामपणे म्हणता येते. तुकारामासारखेच चित्र्यांनी आपले चरित्र आणि चारित्र्य आपल्या कवितेत मांडून ठेवले आहे. ज्ञानेश्वरांपासून चालत आलेल्या आणि कदाचित त्याही पूर्वीपासूनच्या सगळ्या सांस्कृतिक संघिताचे स्फटिकीभूत रूप मराठी भाषेत एकवटलेले असताना आणि त्या मराठी भाषेचाच समर्थ असा वापर करित असताना चित्र्यांनी सांस्कृतिक संघित झुगासून दिले आहे, असा निष्कर्ष धाईचाच म्हणावा लागेल. चित्र्यांनी परंपरेपासून चालत आलेले काही आचारविचार, कर्मकांडे आणि दैनंदिन जगण्यावर बंधने घालणाऱ्या चौकटी झुगारल्या आहेत, ( आणि काय झुगारले त्याचाही सारा इतिहासच त्यांच्या कविता व इतर लेखनात त्यांनी प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष रूपात लिहून ठेवला आहे. ) परंतु तरीही शिल्लक राहिलेले ते सांस्कृतिक संघित त्यांच्या रचनांमधून झुळझुळताना आढळते. पुढील काही रचना त्या सांस्कृतिक संघिताच्याच द्योतक आहेत.

विस्तवाची आच विस्तवा कळेना

भाजलो तसा ह्या भजनात

.....

कळेना हा सूर किती जन्म जुना

का ह्या जागोजाग खाणाखुणा

.....

स्वभाषे गे माये कल्लोळाच्या काये

वेल्हाळ्ळा तुझा सर्व अर्थ

( एकूण कविता- 2 , पृ. 410 )

.....

पूर्वजाने माझ्या चालवली भित

म्हणून झिणलो या विटांमाजी

कपाळीचे होते आले उफाळून

गुणदोष दोन्ही अंगा आले

झळाळली मूर्ती निरंग तेजाने

अरंगीचा आहे रंगारी हा

घोळकाही वाटे आता ओळखीचा

युगधर्म हाच होता तेथे

येथे जे करीन तेथे सर्व होते

याच हातें टाळी वाजवली

( एकूण कविता 2 ,पृ. 410-11 )

.....

अभंग हे आहे विठ्ठलाचे माप

आम्हां मायबाप दुजा नाही

अभंग हा आहे विठ्ठलाचा सोंधा

आम्हा लागाबांधा अन्य नाही.

अभंग ही आहे विठ्ठलाची मुद्रा

आम्हा लागे तंदा जागेपणी

अभंगी झोपला अभंग विठ्ठल

कर कटीवरी आमच्याच

अभंगी जागृत अभंग विठ्ठल

पायाखाली वीट आम्ही उभे ( ए. कविता-2, पृ.411 )

.....

जन्मोजन्मी आम्ही रचला अभंग

जगाचा वादंग सामावून

ना मोजल्या मात्रा चालताना यात्रा

असे आमरण व्याकरण

उठाठेव करा शब्दार्थाची तुम्ही

आम्ही ओळीतच पांगलेलो

मृदेगाशिवाय आम्ही दंगलेलो

विसरून सारी ताललय ( ए. कविता-2, पृ. 413 )

उपरोक्त सान्या ओळींमधून चित्रित झालेली मराठी संस्कृतीच्या संचिताची श्रीमंती केवळ भाषेनेच त्यांच्यापर्यंत येऊन पोहोचली आहे. हे एवढे स्पष्ट आहे की त्यावर मल्लीनाथीची

चित्र्यांनी अर्वाचीन मराठी साहित्यातील स्वच्छंदवादी / सौंदर्यवादी परंपरेशी जरी विद्रोह केला तरी ते एकूण मराठी कवितेच्या परंपरेला नव्या समकालीन आधुनिकवादी दृष्टीतून पाहून तिला नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न करतात. हेही समजून घेणे महत्त्वाचे आहे. ज्ञानेश्वर, नामदेव व तुकाराम यांच्या अभ्यासातून आपल्या ' जुन्या ठेवण्या ' चा असा घेतलेला धांडोळा हा एका अर्थी आपल्या मुळांचा शोध असतो आणि तो शोध सगळेच आधुनिकवादी कलावंत आपापल्या परीने घेत असतात. हे चित्र्यांच्या कवितेत अप्रत्यक्षपणे आणि त्यांनी संतकवींवर लिहिलेल्या समीक्षेतून प्रत्यक्ष पाहावयास मिळते. त्यांच्या कवितेत येणाऱ्या खंडोबा आणि विठोबा ह्या दोन्हीशी संबद्ध असा आशय जेव्हा चित्रे व्यक्त करतात तेव्हा ते त्यातील पारंपरिक भक्तिभाव आणि पारलौकिकाला गाळून खंडोबाला पुरुषार्थ गाजविणाऱ्या नायकाचे प्रतीक म्हणून तर विठोबाला शरण्यभावाचे, वैराग्याचे, आणि तरीही संसार न सोडता समूहभाव टिकवायला शिकवणाऱ्या वारकरी संप्रदायाचे प्रतीक म्हणून कवितेत स्थान देतात असे वाटते. विशेष म्हणजे भालचंद्र नेमाडे म्हणतात त्याप्रमाणे .. " त्यांच्या कवितेची पाळेमुळे जुन्या मराठी कवितेपासून आधुनिक युरोपियन कवितेपर्यंत किती विस्तीर्ण क्षेत्रांत पसरली आहेत हे त्यांच्या वसुधैवकुटुंबी प्रतिमांमधून व्यक्त होते. " ( 10 )

चित्र्यांनी सारे सांस्कृतिक संचित झुगासून दिले आहे, असा जो प्रा. द. भि. कुलकर्णींचा समज झाला त्याचे कारण आपल्या पहिल्या संग्रहापासून चित्र्यांनी मराठीतील पारंपरिक आध्यात्मिकता व पारलौकिकता नाकारली आहे. हे होय. मात्र जसा प्रत्येक



आधुनिकवाद्याला कुठल्याही मारंपरिक धर्माशी प्रत्यक्ष बांधिलकी नसलेला असा स्वतःचा एक ' धर्म ' असतो, तसा चित्र्यांच्याही एक ' धर्म ' आहे. तो त्या आधुनिकवाद्यापुरताच असल्याने / त्याला अनुयायी, धर्मग्रंथ, प्रेषिताला इत्यादी लटांबर नसल्याने, त्याला रूढ अर्थाने धर्मही म्हणता येत नाही. मात्र धर्माची निष्ठा आणि स्वतःपुरताच असलेला आचारधर्म त्यात अवश्य असतो.

चित्रे यांचे काव्यलेखन 1954 च्या सुमारास म्हणजे मॅटेकरांच्या हयातीतच सुरु झालेले होते. मराठी नवकाव्य आणि मॅटेकरांची कविता त्या काळात एका अर्थी ऐन शिखरावर होती. आणि एक प्रकारे मॅटेकरकृत क्रांतीच्या विशिष्ट सीमेपर्यंत जाऊन तिथेच स्थिरावली होती. या अवस्थेत तिच्यातल्या नवतेला व एकूणच कवितेला साचलेपणाची कळा येणे फार दूर वा अशक्य नव्हते. चित्र्यांनीच या अवस्थेचे केलेले वर्णन मुद्दाम ध्यानात घ्यावे असेच आहे. " ..... उलट याच सुमारास मराठी कवी गद्यसदृश भाषणे, वर्णने, व निवेदने पद्यबद्ध करून त्याला कविता म्हणू लागले. बरेचदा इंग्रजी कवितेच्या विषयांच्या गद्यसदृश पण पद्यबद्ध अनुवाद ते करू लागले. मराठी नाटकातले गद्य असेच ' काव्यमय ' व आलेकारिक होते. देवल, खाडिलकर, वरेरकर, अत्रे वगैरे यांतले सन्मान्य अपवाद. परिणामी 1920 -1940 या काळात, गोविंदाग्रजी कविता, गडकरी वळणाचीच नाटके, खोडकेरी गद्य, तांबे छाप गीते इत्यादींनाच लोकप्रियता लाभत गेली. एकीकडे कृतक-काव्य फोफावले तर दुसरीकडे काव्यात गद्यातला पसरट विस्कळितपणा येऊन अनिलोंच्या व मुक्तिबोधांच्या सैल वक्तृत्वबाजीपर्यंत आपण पोहोचलो, किंवा गोविंदाग्रजांच्या

अलंकारवक्तृत्वाच्या मिश्रणातून थेट कुसुमाग्रज, गोविंद पोवळे, वसंत बापटोपर्यंत येऊन ठेपलो. तांब्यांपासून सुरुवात करून बोरकर, माडगूळकर अशा मार्गाने थेट पाडगावकरांपर्यंत पोहोचता येते आणि ' गेयता ' किंवा अनुप्रास यमकादी ' ब्राव्य ' ( ? ) गुणांची काव्यात्मतेशी मल्लत करता येते. मध्यंतरीच्या काळात रविकिरण मंडळाचे दुष्परिणाम वाढत जाऊन व्यासपीठावरील कविता फोफावत जाऊन तिची परिणती अखेर सध्याच्या कविसंमेलनात झालेली दिसते. मराठी वाङ्मयीन संस्कृतीत हा सर्व कालखंडच गोंधळाचा आणि मूल्यसंभ्रमाचा आहे व तो एकूणच मराठी संस्कृतीत तसा आहे. " ( 11 ) 1920 पासून नंतरच्या मराठी साहित्यावरील या भाष्यातून चित्रे साहित्य आणि सामाजिक स्थिती यांचा सरळ संबंध महत्त्वाचा मानतात. त्या दोहोंत स्वायत्ततावादी पद्धतीचे निरपेक्षपण गृहीत धरित नाहीत, हे स्पष्ट होते. हा मुद्दा आपल्या दृष्टीने महत्त्वाचाच आहे.

मराठी साहित्याची आणि काव्याविषयी आस्था असणाऱ्या सर्वांची या -हासशील अवस्थेतून सुटका केली ती मठेकरांनी आणि त्यांच्या समकालीन अशा पु. शि. रेग्यांनी आणि थोड्या उत्तरकालीन विदा करंदीकरांनी. हे आपण त्या त्या कवींच्या काव्याच्या व आधुनिकवादाच्या चर्चेमधून पाहिले आहे. त्या तिघांमध्ये पहिले प्रभावशाली कवी मठेकरच होते. स्वाभाविकच त्या सर्व वातावरणात चित्र्यांचे लेखन होताना त्यांच्या सुरवातीच्या कवितोवर मठेकरांच्या कवितेचा काही प्रभाव पडणे अगदी स्वाभाविक होते. मठेकरांचा चित्र्यांवरील प्रभाव ' कविता ' या संग्रहात शब्दकळेतून आणि अनुभवांच्या गुंतागुंतीमधून अनेक ठिकाणी दिसतो. ( उदाहरणार्थ, ' उनाड व्हावे ' ही नंतर एकूण

कविता -2' मध्ये समाविष्ट झालेली कविता पहावी. पु. 234 ) बऱ्याचशा कवितांना शीर्षके देण्याचे टाळणे, पहिल्या संग्रहाला नुसतेच ' कविता ' तर दुसऱ्या संग्रहाला ' कवितेनंतरच्या कविता ' असे नाव देणे, अगदी वैयक्तिक अशा प्रकारच्या प्रतिमांचा वैपुल्याने वापर ही स्थूल वैशिष्ट्ये इंग्रजी कवितांमध्येही होतीच. ' पोएम्स ' , ' सम् पोएम्स ' , ' कलेक्टेट पोएम्स ' ह्या प्रकारची शीर्षके इंग्रजीत बरीच ' कॉमन ' झालेली होती, परंतु मराठीत अशी प्रथा मॅट्केरांनी प्रथम आणली. चित्र्यांचा पाश्चात्य साहित्याचा चांगला अभ्यास असल्याने त्यांनी ही वैशिष्ट्ये कदाचित त्यातून आत्मसात केली असावीत असेही म्हणता येईल. ' वीस मार्च एकोणीसशे छप्पन ' ( ' कविता ' पु. 89 ) ही मॅट्केरांच्या मृत्यूनंतर लिहिलेली चित्र्यांची कविता ही निव्वळ श्रद्धांजली या स्वरूपाची कविता मानायच्या- ऐवजी कवीच्या संवेदनशीलतेचा अनुबंध सूचित करणारी कविता आहे. हे ध्यानी घेतले पाहिजे. परंतु चित्रे या प्रभावाच्या बाहेर फार लवकर आणि निश्चयाने पडले आणि आपले वेगळेपण त्यांनी प्रस्थापित केले. तसे न करते, तर त्यांचीही गत ' हळवे भिंग ' लिहिणाऱ्या य. द. भाव्यांसारखी किंवा वसंत हजरनिसांसारखी झाली असती.

सुरवातीला बऱ्याच प्रमाणात चित्र्यांना छंदोबद्ध रचनेचे आकर्षणही असावे असे दिसते. हे अर्थात तोवरच्या एकूण मराठी कवितेतील परंपरेच्या जाणिवेतून वा अप्रत्यक्ष दडपणातून घडले असावे. त्या परंपरेचा चित्र्यांचा डोळस असा अभ्यास असल्यामुळे मराठी कवितेची ही परंपरा त्यांनी सुरवातीच्या आपल्या कवितेत मुरवून टाकली आहे. मुक्तछंदाचा वैपुल्याने वापर हे चित्र्यांच्या कवितेला मॅट्केरांच्या कवितेपासून आविष्कार

पातळीवर स्पष्टपणाने वेगळे करणारे, स्थूल वैशिष्ट्य आहे; तर आशयामध्ये इंद्रियसंवेदनांना आणि स्त्रीपुरुषरतिभावाला येणारे प्राधान्य चित्रे यांचे पृथगात्मपण स्पष्टपणे अधोरेखित करते. स्त्रीपुरुषरतिभावाच्या बाबतीत त्यांची कविता पु. शि. रेग्यांच्या आणि विंदा करंदीकरांच्या कवितेला जवळची असली तरी रेग्यांच्या व विंदा करंदीकरांच्या कवितेपेक्षा ती आपल्या धोटेपणाने, धेटपणाने आणि गुंतागुंतीच्या संदर्भानी व सर्व ऐंद्रिय संवेदनांच्या चित्रणामुळे वेगळी व लक्षणीय ठरते. चित्र्यांच्या बहुसंख्य कविता या मुक्तछंदात आहेत, तरीही काही-विशेषतः सुरवातीच्या काळातील कविता छंदोबळही आहेत. पहिल्या 'कविता' या संग्रहामध्ये शार्दूलविक्रीडित, मंदारमाला, पृथ्वी, शिखरिणी असे मुळात संस्कृतमधून मराठीत आलेले, तसेच अभंग, ओवी व पादाकुलकासारखी खास मराठीतले व अर्वाचीन कवींच्या कवितांत आढळणारे छंदच चित्र्यांनी वापरले आहेत. तसेच अगदी मोरोपंतांपासून मराठीने आत्मसात केलेला गझल हा छंदही काही ठिकाणी योजिलेला आहे. नंतरच्या त्यांच्या संग्रहातील रचनांमध्ये मात्र त्यांनी अधिक मोकळे होऊन खूपच मोठ्या प्रमाणात मुक्तछंदाचा आश्रय घेतला. चित्र्यांनी छंद आपल्या कविप्रकृतीत मुरवलेला असल्याने त्यांच्या मुक्तछंदात्मक रचनांमध्येही छंदाचे तत्त्व आत्मसात झालेले आहे. त्यांची अशी रचना तरीही अनेकार्थीनी समकालीन मराठी कवितेतील आशयाभिव्यक्तीच्या वैशिष्ट्यांपासून मुक्त आहे. ही मुक्तता त्यांनी मराठी कवितेच्या लोवेळपर्यंतच्या विशेषतः अर्वाचीन कवितेच्या परंपरेशी विद्रोह करीत मिळवलेली आहे. हा विद्रोह आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्ही बाबतीत असल्याने त्याचा काहीसा तपशीलवार

विचार करताना आपल्याला चित्र्यांच्या विद्रोहाचे, पृथगात्मतेचे आणि त्यांच्या कवितेतील नवतेचे स्वरूपही स्पष्ट होत जाईल. या दुहेरी विद्रोहामागे अर्थातच चित्र्यांची काव्यविषयक गंभीर भूमिका आणि दृष्टी उभी असून ती नवी व आधुनिकतेने घडविलेली आहे. चित्र्यांच्या कवितेतील नवता / मौलिकता ही अर्थातच त्यांच्या सर्वगामी अशा आधुनिकतेशी व व्यक्तिविशिष्ट संवेदनस्वभावाशी संबद्ध आहे, हे येथेच आवर्जून नोंदविणे आवश्यक आहे. त्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा असा विचार करित असताना अर्थातच त्यांच्या गद्यलेखनाचा - विशेषतः ' ऑफिस ' , ' चाव्या ' , ' चतुरंग ' , ' शतकांचा संधिकाल ' तसेच त्यांच्या आगामी संगृहीत समीक्षा-ग्रंथातील प्रास्ताविक मजकूर इत्यादींमधील त्यांच्या विधानांचा/ निरीक्षणांचाही आधार घेता येईल. कारण चित्र्यांचे सर्जनशील लेखन आणि त्यांची समीक्षा या दोहोंमध्ये सरळ संबंध तर आहेच, परंतु मराठी कवितेच्याच नव्हे तर एकूण साहित्याच्या आधुनिकवादाच्या साठोत्तरी टप्प्यामधील साहित्याचा विचार करताना त्यांचे समीक्षाविषयक सिद्धांत आणि निरीक्षणे ही ध्यानी घेणे अत्यंत आवश्यक आहे. इतर समीक्षकांच्या समीक्षेच्या बरोबरीने त्यांच्या स्वतःच्या समीक्षेतील निरीक्षणेही पूरक वा पोषक म्हणून पाहिली जाणे उपयुक्त ठरणार आहे. त्याचबरोबर चित्रे आपल्या कवितेला आपल्या सर्व लेखनात जास्तीत जास्त महत्त्व देतात हेही लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे. कारण कविता हेच एकूण चित्र्यांच्या दृष्टीने त्यांचे मुख्य विधान आहे. (12 )

त्यांनी समीक्षारूपात लिहून ठेवलेल्या सिद्धांतनामध्ये कवितेच्या स्वरूप,

कार्य आणि मानवी जीवनातील महत्त्वाविषयी विस्तृत प्रमाणावर मौलिक विचार आलेले

असून त्यातील पुढील धोड्या विचारांच्या साहाय्याने आपण त्यांच्या काव्यासंबंधीचे प्रस्तुत विवेचन अधिक नेमकेपणाने मांडू शकू. " .... कविता ही भाषेद्वारा गोंधर होणार्या अंतर्विश्वातली घटना असते. .. कविता ही 'मूर्त' असूनदेखील 'जड' रूप नसलेली, सर्वस्वी चेतन आणि अलौकिक कलाकृती असते. ... अस्तित्वमूलक आणि अस्तित्वाधिष्ठित असलेल्या ह्या कला ( म्हणजे नृत्यसंगीतनाटककाव्यादि कला ) माणसाचं अस्तित्वभान तीव्र, उत्कट करतात. कविता ह्या दृष्टीनं अत्युच्च कार्यक्षम ठरते कारण आपल्या लहानपणी भाषेची आपल्याला जाणीव झाल्यापासून आज ह्या क्षणापर्यंतचा आपला समग्र जीवनानुभव भाषेच्याच रूपानं आपल्या स्मरणात असतो आणि त्या स्मरणात आपल्या आत्मभानाची मर्मस्थानं असतात, नाजूक आणि गुंतागुंतीचे अनंत साहचर्यसंबंध असतात. मोजक्या आणि नेमक्या शब्दांमधून हे सर्व तर कविता जागृत करतेच पण आपल्या भाषासंस्कृतीच्या स्मृतिभांडारातल्या त्याच किंवा तशाच शब्दानुभवांशी आपलं आत्मभान जोडते. व्यष्टी आणि समष्टीतलं आभासात्मक द्वैत कवितेच्या भाषिक अनुभवात मिटून जातं आणि तो अनुभव देणारा भाषेच्याच सार्वत्रिक आत्मभानाचा, कालातीत आणि निरंतर अस्तित्वात असलेल्या मूल्यंजय मानवतेचा अनुभव घेतो... कवितेत भाषा अर्करूपानं वापरली जाते आणि संवेदना, भावना , वेदना , इच्छा, आकांक्षा ह्या सर्वांमधून आकाराला आलेलं तत्क्षणौघं आत्मभान कवितेच्या शब्दक्रमांतून उलगडत असतं. प्रत्येक शब्दातल्या व्यंजनांमधून वस्तुस्थिती किंवा इंद्रियगोचर वास्तवाबाबत भाषिक संस्कृतीचा कल व्यक्त होतो तर स्वरांमध्ये मानवी सहजभावना, ज्या सार्वत्रिक आहेत, त्या व्यक्त होतात. पृथ्वीवरल्या भाषांचा व्यंजनपट

विविध आणि विस्तृत आहे, तर स्वरपट मर्यादित पण सार्वत्रिक आहे. याची निश्चित कारणमीमांसा अजून मिळत नाही. पण मानवी स्वरयंत्राची रचना पाहिली तर स्वर शारीरिक दृष्ट्या नैसर्गिक म्हणून सार्वत्रिक तर व्यंजनं मानवनियोजित म्हणून 'सांस्कृतिक' किंवा वैयक्तिक असे वाटते. संस्कृती हे वैयक्तिक नियोजनाचे सामूहिक उदाहरण आहे, तर स्वाभाविक वर्तन हा भाषेचा पाया असू शकेल. कारण भाषिक क्षमता ही उपजत क्षमता आहे. पण भाषेची इमारत ही मानवी नियोजनाचे, संस्कृतीचे उदाहरण आहे. कवितेचा पाया म्हणजे भाषा. अर्थात कवितेचा पाया मानवनियोजित संस्कृती, जी आधीच विशिष्ट देशकालपरिस्थिती आणि सामूहिक जीवनपरंपरेवर आधारलेली असते. ह्या विशिष्ट पायावर रचलेली विशिष्ट स्थळकाळातल्या विशिष्ट आत्मभानाची इमारत म्हणजे कविता. पण भाषेतल्या मूळच्या सार्वत्रिक मीपणाच्या संकल्पनेशी हे आत्मभान जुळत असल्यामुळे कवितेत कोणीही प्रवेश करून तिच्या केंद्रस्थानी असू शकतो. " ... ( 13 )

उपरोक्त उताऱ्यामध्ये चित्र्यांच्या आधुनिक कालकर्तृत्वाला अनुरूप अशी कवितेविषयीची उपपत्ती शोधता येते. प्रस्तुत प्रबंधविषयात समाविष्ट पाच कवींपैकी मर्दकर, रेगे, करंदीकर आणि दिलीप चित्रे या चौघांनीही महत्त्वाचे असे काव्यविषयक आणि नवताविषयक सिद्धांतन केलेले आहे हा निव्वळ योगायोगाचा भाग नाही, तर या सगळ्या कवींना आपल्या आधुनिकवादी कार्याची वैशिष्ट्यपूर्ण आणि स्पष्ट अशी जाण आहे. असे सिद्धांतन ( हे यापूर्वी <sup>दुसऱ्या</sup> प्रकरणात पृ. 53 वर म्हटल्याप्रमाणे ) हे आधुनिकवादाच्या गतिकीचा एक महत्त्वाचा भाग असते.

चित्रे आणि अरुण कोलटकर हे दोघेही समकालीन कवी असूनही दोघांच्या कवितांमध्ये आणि काव्यविषयक कल्पनांमध्ये मॅटेकर आणि रेगे या आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील कवींसारखेच मूलभूत स्वरूपाचे अंतर आहे. दिलीप चित्र्यांच्या कवितेत अगदी प्रथम दर्शनीच जाणवेल असा शब्दांचा अतिव्यय आहे तर अरुण कोलटकरांची कविता शब्दांच्या मितव्ययासाठी शब्दांवरील कारागिरीवर विलक्षण भर देणारी अशी आहे. चित्र्यांच्या 'कविता' या संग्रहात बऱ्याच कविता छंदोबद्ध असल्या तरी 'कवितेनंतरच्या कविता' आणि 'एकूण कविता भाग — एक व दोन' मधील कविता पाहता असे दिसते की त्यांनी मुक्तछंदाचाच वैपुल्याने व विविधतेने वापर केलेला आढळतो. त्यांच्या कवितेतील आधुनिकता ही त्यांच्या विशिष्ट प्रकारे घडत गेलेल्या संवेदनशीलतेची संबद्ध आहे. वयाच्या बाराव्या वर्षी बडोदा सोडून मुंबईत शिकायला आल्यानंतर त्यांच्या दैनंदिन जीवनात सर्वसामान्य मध्यमवर्गीय मराठीमूलापेक्षा वेगळ्या प्रकारच्या, पारशी, मुस्लिम, गोव्याचे किंवा ईस्ट इंडियन कॅथलिक, अशा मित्रांचा समावेश झालेला होता. त्यांच्या शाळेत अर्धी मुले दलित जमातीतील आणि धारावीमधील होती, तर कॉलेजमध्ये इंग्रजी या विषयाच्या अभ्यासामुळे तामीळ, बंगाली, मल्याळी, पंजाबी अशा विविध व बहुदंगी (COSMOPOLITAN) समाजाची आलेल्या संपर्कामुळे त्यांच्यावर सामान्य मराठी मुलाच्या वा तरुणाच्या वाट्याला येणा-या संस्कारापेक्षा अगदी वेगळे संस्कार झाले. अशा समाजातील वावरामुळे 'वाट्टेल ते खाण्यापिण्याचा नुसता सरावच नव्हे तर आवडच' निर्माण झाली व त्यामुळेच 'शहरातला हा सांस्कृतिक अक्करमाशेपणा त्यांना पुढे जगभर उपयोगी पडला, आणि न्यूयॉर्क, लंडन, प्रँकफूर्ट, म्युनिक,



पॅरिस, बुडापेस्ट, लॉस एंजेलिससारख्या शहरात पाय ठेवताच सराईतासारखे हिंडणे शक्य झाले ' असे त्यांनीच स्वतःच्या वाढत्या वयातील संस्कारांविषयी लिहून ठेवलेल्या मजकुरावरून म्हणता येईल. ( 14 )

महेंकरांपेक्षा <sup>विशेषतः</sup> कवितेचे वेगळेपण ज्या वैशिष्ट्याने स्पष्टपणे त्यांना

मिलवून दिले त्या मुक्तछंदातही साध्या दैनंदिन बोलीच्या उच्चाराच्या आधारे, त्यांनी प्रवाही यमकं आणि अंतर्यमकांद्वारा गती घेणारी आणि लिरिकल अंगाची लयबद्धता निर्माण केली व त्याचा त्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेशी सरळ संबंध आहे. ( पुढे काही उदाहरणांमधून हा मुद्दा स्पष्ट करावयाचा आहे. ) पारंपरिक अध्यात्म आणि भक्तिभाव त्यांनी नाकारले असले तरी त्यांच्या कवितेतील जे काही अध्यात्म, गूढवाद आणि भावोत्कटता आहे त्या सान्या गोष्टी भारतीय आहेत. इंग्रजी साहित्यातील जॉन उन, ॲंथ्यू मार्व्हॅल ह्या मेटॅफिझिकल कवींपासून ब्लेक, वर्डस्वर्थ, हॉपकिन्स, गेट्स, वॉलेस स्टीव्हन्स यांच्या इंग्रजी कवितेचे त्यांच्यावर कोवळ्या वयात संस्कार झाले. प्राचीन भारतीय कवींपैकी जानदेव, नामदेव, तुकाराम, कबीर आणि गालिब हेही त्यांना या पारश्चात्य कवींएवढेच प्रिय होते. आधुनिक भारतीय कवींपैकी निराला, ग. मा. मुक्तिबोध, जीवनानंद दास, महेंकर , पु. शि. रेगे, गोपालकृष्ण अडिंग अशा कवींचा चित्र्यांवर प्रभाव पडला. त्यांना कवितेचे तांत्रिक अंग तिच्यातल्या अस्तित्वमूल्यांपासून वेगळे करता येत नाही आणि कवीच्या साक्षात्कारी भानावर त्यांचा कायम विश्वास आहे. असे ते म्हणतात तेव्हा ते कलेमध्ये स्वायत्ततावादाऐवजी जीवनवादी दृष्टिकोण मानतात व जगणे आणि साहित्य यामध्ये भेद

करीत नाहीत हे स्पष्टच होते. ' निव्वळ कला म्हणून कवितेचा विचार करणे ही प्रत्यक्षाची <sup>त्यांना</sup> आटवणूक वाटते, कारण कला हे माणसाच्या आत्मप्रत्ययाचंच सहज अंग आहे' अशी एका परीने खास भारतीय धारणा चित्रे बाळगतात. ' कवितेला ते आयडियॉलॉजी मानत नाहीत पण कोणत्याही आयडियॉलॉजीला कविता उत्कट शब्दरूप देते.' हे तथ्य त्यांना मान्य आहे. माद सामाजिकतेतून मानवतेचा उत्कट अनुभव देणारे मढेंकर आणि नामदेव ढसालसारखे कवी चित्र्यांना जास्त जवळचे वाटतात. त्यांच्या मते, रेगे- कोलटकरांचे कौशल्य आणि शैलीवरली हुकुमत ही मढेंकर- ढसालापेक्षा केव्हाही जास्त प्रयोगक्षम ठरेल.' ( 15 ) चित्र्यांच्या स्वतः- च्या तसेच मढेंकर, रेगे आणि अरुण कोलटकरांच्या कवितेच्या <sup>त्यांनीच केलेले</sup> संदर्भात हे सारे विवेचन विशेषत्वाने प्रस्तुत आहे, म्हणून या साऱ्या गोष्टींचा विचार आवश्यक आहे.

### - : चित्र्यांच्या कवितेची आशयसूत्रे :-

आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील कवींच्या म्हणजे चित्रे आणि कोलटकरांच्या कवितेच्या बाबतीत पारंपरिक पद्धतीची, निसर्गकविता, सामाजिक आशयाची कविता, प्रेमकविता, जीवनविषयक दृष्टिकोन मांडणारी कविता अशी पारंपरिक स्थूल वर्गीकरणाची पद्धती पूर्णपणे अप्रस्तुत वा गैरलागू ठरते. ( 16 ) समीक्षकांनासुद्धा ही कविता दुर्बोध का वाटली असावी त्याचे एक संभाव्य कारण या वस्तुस्थितीमध्ये आहे की नेहमीची वर्गीकरणपद्धती इथे लावता येत नाही. याचा अर्थ असा मात्र नव्हे <sup>की</sup> आशयाला केंद्रवर्ती ठेवून त्यांच्या कवितांचा विचारच करता येत नाही. त्यांच्या प्रबोध प्रमाणातील काव्यसंपदेमधून

आपल्याला त्यांच्या कवितेची आशयसूत्रे शोधता येतात.

चित्र्यांच्या कवितेत व इतर सर्जनशील वा समीक्षात्मक लेखनात अस्तित्वविषयक प्रश्नांची जी चर्चा असते त्याचा परिणाम म्हणून की काय सुरवातीला त्यांच्या कथाकवितांचा उल्लेख अस्तित्ववादी लेखन म्हणून केला जात असे. परंतु तसे त्यांना अस्तित्ववादी म्हणण्यापेक्षा अस्तित्वलक्ष्यी म्हणणे हे अधिक योग्य ठरेल. आधुनिकवादी म्हणून आपण त्यांच्या कवितेचा विचार करतो आहोत. आधुनिकवादी साहित्यिकाला मूलभूत स्वातंत्र्याची ओढ असते, किंबहुना तेही त्याचे एक महत्त्वाचे असे आशयसूत्र असते. तो अनेक गोष्टींपासून, जोखडांपासून मुक्त होऊ पाहतो. असे करताना सर्व समस्यांना झेपे आणि आताचा संदर्भ देणे ही चित्र्यांच्या दृष्टीने अत्यंत निकडीची गोष्ट असते. चित्र्यांच्या कवितेत प्रामुख्याने तीन आशयसूत्रे अत्यंत प्रभावी आहेत, ती म्हणजे त्यांचा विश्वरूपाचा अनुभव, त्यांचा प्रेमानुभव किंवा रतिभाव आणि मरणानुभव. मात्र वासना, मूलभूत पापाची जाणीव, खंडोबा आणि विठोबा ही मराठी समाजाची मुळात दैवते असलेली आणि चित्र्यांच्या कवितेत येताना प्रतीके बनणारी दोन सांस्कृतिक केंद्रे, शक्ती आणि तिच्याशी संलग्न अशी इतरही काही आशयसूत्रे त्यांच्या कवितेत आढळतात आणि ती सारी या तीन सूत्रांमध्ये व ही सारी सूत्रे परस्परांमध्ये विलक्षणपणे गुंतून गेलेली असतात. यातील विश्वानुभव आणि प्रेमानुभव या दोन्ही प्रकारच्या अनुभवांना भिडण्याचे त्यांचे माध्यम म्हणजे अर्थातच कवीचे शरीर-मन, त्याची सतत तल्लख असलेली पंचज्ञानेंद्रिये आणि अर्थातच त्याची वैशिष्ट्यपूर्ण अशी संवेदनशीलता.

या अनुभवांना गोचर वा वाचकांच्या जाणिवेच्या कक्षेत येऊ शकेल असे

रूप देताना छिन्ने काय करतात ते थोड्याशा विस्ताराने पाहतांना स्पष्टीकरणासाठी मी वापरणार असलेली या संदर्भातील परिभाषा पारंपरिक स्वरूपाची आध्यात्मिक किंवा पारमार्थिक वाटली तरी मला तिच्यातील ऐहिक अर्थच अभिप्रेत आहे. विश्वाचे एकूण कुठल्याही माणसाच्या आकलनाच्या पातळीवर येऊ शकणारे रूप हे पंचमहाभूतात्मक आहे.

( आधुनिक विज्ञान हे जरी इलेक्ट्रॉन्स, अणु, परमाणु, इलेक्ट्रॉन, प्रोटॉन, न्यूट्रॉनच्या भाषेत बोलत असले तरी ती सारी या स्थूल प्रवर्गाच्याच भाग असतात.) पृथ्वी, आप, तेज, वायू आणि आकाश ही ती पाच महाभूते होत. क्रमाक्रमाने घनतेपासून व समृत्तेपासून विरलतेकडे व अमृतेकडे जाणारी ही महाभूते पदार्थांना विशिष्ट गुणधर्म देतात. उदाहरणार्थ पृथ्वीमधून गंध, पाण्यामधून रस, तेजापासून रूप, वायूपासून स्पर्श तर आकाशापासून नाद किंवा श्रुती या संवेदनांचे गुणधर्म स्पष्ट पदार्थांत निर्माण होतात. हे पाचही गुणधर्म पाच ज्ञानेंद्रियांशी संबद्ध आहेत. परंतु स्पष्टीतील असंख्य पदार्थांमध्ये या पंचमहाभूतांची अनेकानेक PERMUTATIONS & COMBINATIONS एकत्र आलेली असतात. ते सारे पदार्थ माणसाच्या जाणिवेच्या विषय होतात ते त्याच्या पंचज्ञानेंद्रियांच्या माध्यमातून. ही पंचज्ञानेंद्रिये पदार्थांतील पूर्वोक्त गंध, रस, रूप, स्पर्श आणि नादादींच्या असंख्य संघटित अशा गुणसमुच्चयाचा अनुभव घेऊन तो माणसाच्या संज्ञाकेंद्रापर्यंत पोचवीत असतात. माणसाच्या साऱ्या सुखद वा दुःखद अनुभवांशी त्याच्या पंचज्ञानेंद्रियांचा संबंध असतो. या पंचमहाभूतांचा, पंचमहाभूतात्मक स्पष्टीचा तसेच इंद्रियसंवेदनांचाही ' ज्ञानेश्वरी ' व ' अमृतानुभव ' या ग्रंथांमध्ये वारंवार

उल्लेख घेत राहतो. चित्र्यांवर या दोन्ही ग्रंथांचाही प्रभाव मोठा आहे. त्यांनी ' ज्ञानेश्वरी ' व ' अमृतानुभव ' या दोन्ही ग्रंथांतील पारमार्थिक/ पारलौकिक आशय पारंपरिक सांप्रदायिकांच्या पद्धतीने स्वीकारला नसला तरी ज्ञानेश्वरांची अनुभव घेण्याची पद्धती ही चित्र्यांवर प्रभाव टाकणारी ठरली असावी. असे निश्चितपणे म्हणता येईल. चित्र्यांना भावलेली वा अभिप्रेत असलेली ज्ञानेश्वरांची अनुभव घेण्याची पद्धती कोणती. ते समजून घेताना आपल्याला त्यांच्या ज्ञानेश्वरांवरील लेखा<sup>तले</sup> या संदर्भातील विवेचन उपयुक्त ठरेल.

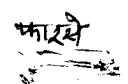
“ ... ' ज्ञानेश्वरी ' वरकरणी चमकदार, आलंकारिक आणि पुष्कळशी baroque जातीची आहे. उलट, ' अनुभवामृता ' च्या एकूण रचनेत कवीच्या मूळ vision ची सर्वत्र स्थिर सत्ता आढळते. इंग्रजीत ज्याला आपण functional metaphor ( सावयव रूपक ) म्हणतो व जो अलंकार जॉन् डन्, ऑण्ड्यू मार्व्हॅल, आदी मेटॅफिझिकल पोएट्स् च्या काव्यशैलीचा प्राण आहे, त्याचा अत्यंत प्रभावी उपयोग आपल्याला ' अनुभवामृता ' त आढळेल. .... अकराव्या अध्यायात विश्वरूपदर्शनाचे गीतेतले वर्णन सरळ दोन ओळींत आटोपते. तेथे कृष्णाने अर्जुनाला दाखविलेले विश्वरूप शब्दशः द्यावयाचे आहे असे अभिप्रेत असल्यासारखे वाटते. ज्ञानदेवांनी या ओळींमधून, रूपांद्वाारा, निराळ्याच पातळीवर हे वर्णन आणलेले आहे. .... ' या दिव्य दृष्टीच्या साहाय्याने मी चौफेर पाहतो तो तुझ्या बाह्यदंडांच्या रूपाने जणू काय आकाशाला कोंब फुटलेले दिसतात. तसेच देवा, तुझे नुसते हातांवर हात, निरंतर, एकसमयावच्छेदेकरून सर्वच्या सर्व क्रिया करताना दिसतात.

मग ह्या महान् विश्वाच्या पोकळीत ब्रह्मांडाने कटाह उघडावेत तशी तुझी पोटे उघडलेली आणि अवाढव्य दिसतात. तुझी सहस्रकोटी मस्तके एकवटून जणू काय परब्रह्मालाच घेहऱ्याचे फळ घेऊन ते पिकून लवले आहे असे वाटते.' या वर्णनामध्ये जी भव्य प्रतिमासृष्टी ज्ञानदेवांनी वापरलेली आहे तिचा उद्देश काय ? आपल्या भाषेचा दिव्यचक्षु वाचकाला देऊन ते वाचकालाच विश्वरूपदर्शन घडवत आहेत. ज्याप्रमाणे दांतेच्या ' कोमेदिया ' मध्ये इन्फेर्नो, पर्गातारिओ, आणि पारादिझो या तीन लोकांचं चक्षुर्वै सत्यम् वाटावे इतके व्यक्तिगत आणि सुस्पष्ट वर्णन आहे, त्याचप्रमाणे ज्ञानदेवांनी गीतेचा experience घडवला आहे: त्यातल्या वर्णनांना काव्यात्म भासाचे प्रचंड परिमाण दिलेले आहे. परंतु या वर्णनाचे आणखी एक रहस्य आहे. ते म्हणजे ध्यानमग्न योग्याने पाहिलेले स्व-रूप म्हणजेच विश्वरूप हे. ज्ञानदेवांची ही खास दृष्टी होय. पुढे ' अनुभवामृता ' त त्यांनी प्रतिमांचा भव्य पसारा न मांडता, शिव आणि शक्ती, गुरु आणि शिष्य, अनुभव आणि अनुभवणारा ही सर्वच एका चिद्धिलासाची, आत्माविष्काराची अविच्छिन्न आणि अविश्लेषणीय रूपेच आहेत ही कल्पना स्वच्छपणे मांडली. .. आपण जे सत्य मांडतो आहोत ते non-discursive सत्य आहे याचे त्यांना सतत भान होते. विश्वानुभव हा आनंदरूप - aesthetic आहे याची त्यांना जाणीव होती. हा अनुभव घेण्यासाठी मनाचे विशिष्ट orientation व्हायला हवे, एका psycho-experimental पद्धतीचा स्वीकार करायला हवा हे त्यांना ठाऊक होते. ह्या अर्थाने ते तत्त्वज्ञ नाहीत. अनुभवनिर्मितीची एक पद्धत ते मांडत आहेत. ... अनुभवामृतातील चिद्धिलास म्हणजे काय ? ... चित् म्हणजे awareness, हे सर्व विश्व म्हणजे आपणच

आहोत आणि जसजसे आपले भान वाढत जाते तसतशा आपल्या आत्माविष्काराचा व्याप वाढत जातो आणि अखेर सर्व प्रकट विश्व म्हणजेच आपली पूर्णपणे प्रकटलेली जाणीव असा आपल्याला प्रत्यय येतो. ही ज्ञानदेवांची मूलभूत कल्पना. माणसाची जाणीव ही त्याच्या जड अस्तित्वाच्या आधारे टिकून असते : पण माणसाची जाणीव नाहीशी झाली तर जड अस्तित्वाला जड म्हणून ओळखण्यापुढेही काही शिल्लक राहाणार नाही. माणसाची जाणीव ही विश्वातलीच एक गोष्ट होय : तर विश्वाचे रूप माणसाची जाणीव जाणेल तेच होय. ... लेय आणि भोग्य बाह्यविश्वात ज्ञानाची अथवा भोक्त्याची जाणीव जसजशी पसरत जाते तसतसे बाह्यविश्व त्याच्या जाणिवेत सामावत जाते. जाणिवेच्या या विकासाला ज्ञानदेव चिद्भिलास म्हणतात. जीवन्मुक्त व्यक्ती म्हणजे स्वतः आणि विश्व यांच्यातले सर्व भेद मिटवीत सतत दोहोंतल्या एकात्मतेत रमून गेलेली व्यक्ती. हा एकात्मतेचा अनुभव म्हणजेच शिवतत्त्व आणि शक्तितत्त्व यांच्या सायुज्याचा साक्षात् अनुभव. ही दृष्टी सर्वव्यापी aesthetic आहे हे सांगायला नकोच." ( 17 )

चित्र्यांचे ज्ञानेश्वरांच्या अनुभवामृतासंबंधीचे प्रस्तुत विवेचन अत्यंत महत्त्वाचे आहे. कारण त्यावसन ज्ञानेश्वरांच्या अनुभवप्रक्रियेची जातकुळी चित्र्यांच्या दृष्टिकोणातून कोणती हे जसे आपल्याला कळेल, तसेच खुद्द चित्र्यांची अनुभवप्रक्रिया ही देखील काही प्रमाणात त्याच कोटीतील आहे हेही कळून येऊ शकेल. चित्रे देखील त्यांच्या समग्र काव्यातून असाच विश्वरूपाचा अनुभव त्यांच्या पद्धतीने व्यक्त करतात. चित्रे ज्ञानेश्वरांसारखेच या विश्वाला दृश्य- द्रष्टा, भोग्य- भोक्ता, अशा द्वन्द्वात्मकतेच्या पातळीवर

पाहतात. त्यांच्या कवितेत सगळे विश्व = दृश्य आणि कवी चित्रे हा द्रष्टा या नात्याची असंख्य रूपे ( व्हेरिएशन्स ) पाहायला मिळतात. हे असे सगळ्या अर्वाचीन मराठी कवितेत कुठेही कुणीही केलेले नाही.

ऐंद्रिय संवेदनांचे चित्रण मराठीत अनेकांनी केले आहे परंतु त्या सगळ्यांचा तौलनिक असा विचार केला जाणे आवश्यक आहे. सगळ्या आधुनिकवाद्यांनी व्यक्तिवादाला महत्त्व दिलेले पाहायला मिळते. चित्रे तर या दृष्टीने टोकाचे व्यक्तिवादी आहेत. असेही कुणी म्हणू शकेल. आपण त्यांच्या व्यक्तिवादाचीच छाननी करण्याचा प्रयत्न येथे करीत आहोत. हा व्यक्तिवाद अर्वाचीन मराठीतील स्वच्छंदवादातून प्रथम आपल्याकडे आला. त्या अर्वाचीन कवींमधील अनेकांच्या कवितांमध्ये मानसशास्त्रीय वास्तवाला आकार दिलेला पहाता येतो. उदाहरणार्थ, केशवसुतांची ' सतारीचे बोल ' ही सरळ सरळ मानसशास्त्रीय वास्तवाला आकार देणारी आहे. तशीच विदांची ' त्रिवेणी ' देखील मानसशास्त्रीय वास्तवाचे चित्रण करते. चित्र्यांच्या ' संपूर्ण मालकींस ' मध्ये किंवा ' जुलाय 1956 ' मध्ये असे दडत नाही. त्यांच्या कवितेतील खाजगी तपशील मानसशास्त्रीय संदर्भ स्पष्ट करत नाही. आधुनिकवाद्यांच्या काव्यविषयक नव्या कल्पनेत हे बसतच नाही. वाचकाने स्वानुभवाशी ताडणे हे चित्र्यांच्या कवितेच्या बाबतीत संभवत नाही. ' मॅजिक मुहल्ला ' ( ए. कविता, पृ.209 - 230 ) ही कविता सुरवातीला सूर्यांच्या कवितेच्या जवळ जवळ गेल्यासारखी वाटते पण नंतर तिचे स्वरूपच पालटते. येथेही अतिशायी असा आशय म्हणजे ट्रान्सेडन्सचा चित्र्यांचा शोध आहेच. असा शोध कवितेमधून घेण्याचे काम सगळ्या अर्वाचीन मराठी कवितेत 



कुणीने केलेले आढळले नाही.

चित्रे ज्ञानेश्वरांसारखेच विश्वरूपाचे त्यांना होणारे दर्शन कवितेत मांडतात, हे खरे असले तरी ज्ञानेश्वर आणि चित्रे यांच्या प्रतीतीमध्ये मूलभूत फरक हा आहे की चित्र्यांचे विसाव्या शतकातील विश्वरूप खंडित आणि विघटित आहे. ज्ञानेश्वरांना पारंपरिक अध्यात्माचा, पारलौकिकाचा आधार होता. त्यांनी स्वीकारलेल्या शैवमताची वा प्रत्यक्ष शिकवण म्हणून त्यांनी स्वीकारलेली वारकरी संप्रदायाची तत्त्वज्ञानात्मक चौकट त्यांना मान्य आहे, कारण ते तिचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष प्रसार करतात. शिवाय ज्ञानेश्वरांप्रभोरचे जे वास्तव होते ते एका अर्थाने एकात्म असे वास्तव होते, असेही म्हणता येईल. कारण अशा वास्तवाकडे बघणारी सामान्य माणसाची दृष्टी असो की ज्ञानेश्वरांसारख्या प्रबुद्ध आणि इतरांना प्रबोधित करणाऱ्या संतकवींची दृष्टी असो, त्या दृष्टीला जाणवणारे वास्तव हे बाराव्या/तेराव्या शतकातील वास्तव होते. विसाव्या शतकात जेव्हा सर्वस्वानेच फित्तुरी केलेली होती तेव्हा लुकडे तरी काय बाळगावे'अशी मठेकरांच्या शब्दांतल्यासारखी खंडितता त्या वास्तवामध्ये प्रत्ययाला येत नव्हती. अगदी ज्ञानेश्वरांच्या अर्जुनाला भगवान श्रीकृष्ण जरी सांगत असले की, 'या इहलोकातला चंद्रसुद्धा क्षयरोगी आहे, इथे मृत्यू जीवाला अगदी गर्भावस्थेपासून शोधत असतो, इथे सूर्योदय अस्तासाठीच होत असतो, इथे दुःख हे सुखाचे अंगडे घालून जगाला छळीत असते, इथली पुराणे सतत मेलेल्यांच्याच गोष्टी सांगत असतात, इथे मांगल्याला अभंगळाची कीड लागलेली असते आणि इथल्या अशाश्वततेला अंत नाही.' (ज्ञानेश्वरी अध्याय नववा, ओवी क्र. 495 - 501 राज. प्रत ) तरी तोच भगवान श्रीकृष्ण

अशा या आयुष्याच्या दुःखमयतेपासून सुटण्यासाठी, ' मला शरण ये ' असा उपायही सांगतोत आणि अर्जुनाला ते मान्य होते. म्हणजे अशा या विश्वजाणिवेवर मात करण्याचा उपाय ज्ञानेश्वरांना माहीत आणि मान्य आहे, कारण त्यांनी धर्मांमधील पारमार्थिक अर्थ स्वीकारलेला आहे. विसाव्या शतकातील माणूस हा स्वतःच खंडित व विघटित असल्यामुळे त्याची जाणीवदेखील विघटित आहे. अशा विघटित जाणिवेने विश्वरूपाचा धेतलेला अनुभवदेखील विघटिततेचा प्रत्यय देणाराच व्हावा यात नवल नाही. अशा खंडिततेला आणि विघटिततेला तोंड देणे शक्य व्हावे म्हणून टी. एस्. एलियटने कॅथॉलिसिझमचा स्वीकार केला होता हे आपण यापूर्वी पाहिले आहेच. (18 )

द्विष्टे विसाव्या शतकातील आधुनिकवादी संवेदनशीलतेचे कवी असल्याने ते कसलीच <sup>पूर्व</sup> <sup>शुद्ध</sup> <sup>धरून</sup> <sup>विचार</sup> <sup>करत</sup> झोकट <sup>नाहीत</sup>, कारण विसाव्या शतकातील त्यांच्यासारखा माणूस कुठल्याही पूर्वनिश्चित गोष्टींवर विश्वास ठेवू शकत नाही, त्याचा विश्वास रहावा अशी परिस्थितीच राहिलेली नाही. ज्ञानेश्वरांची समाजसापेक्ष नीती आणि पारलौकिकातील त्यांची गती या गोष्टी त्यांना संतत्व देतात. लुकारांमांनाही विश्ववास्तवाचा जो अनुभव आला होता त्यावर त्यांनी विठ्ठलभक्तीचा मार्ग स्वतःसाठी शोधला आणि इतरांनाही दाखविला. या मराठी समाजाच्या परंपरेतच जन्मलेल्या मठेकरांना भौतिक जगाविषयी तीव्र असंतोष आहे. विसाव्या शतकातील खंडित विश्ववास्तवाची जाणीव झालेले मठेकर त्याच्या खंडिततेचे आपल्या काव्यातून दर्शन घडवीत असले तरी त्यांना असाही विश्वास आहे की भौतिक जगातले हे सारे खरे असले तरी या सान्या भौतिकतेच्याही पलीकडे काही तरी शाश्वत असे आहे, आणि मानवाची ऋद्धा व आस्तिक्यभाव त्या भौतिक

जगातील आणि जगण्यातील उणिवांवर मात करण्याचे सामर्थ्य माणसाला देईल, साऱ्या उणिवांवर मात करता येईल. त्यातून त्यांनी देवाकडे मागणे मागणारे ' भंगू दे काठिन्य माझे ' सारखे आधुनिक पसायदान रचले. हे जग, त्यातील भौतिकता कशीही असली तरी भौतिकतेच्या पलीकडे जे काही शाश्वत आहे तेच खरे होय आणि त्याच्याशी आपले नाते जोडण्यासाठी ते तळमळतात. त्यांचा आस्तिक्यभाव आणि <sup>सा</sup> भौतिकतेच्या पल्याड असलेल्या शश्वत, परमशक्तीवरील श्रद्धा हा त्यांच्या दृष्टीने वर सांगितलेल्या पंचप्रसंगावरील उपाय आहे आणि तरीही ती दगडी भिवणी डोळ्यांदिखत चळत नाही याचे विलक्षण, आध्यात्मिक दुःख आहे. शब्दोमध्ये या साऱ्या अनुभवाला साकार करताना त्यांनी आपण मानीत असलेल्या परंपरेचा कुठे ज्ञानेश्वर श्रेष्ठ कुठे तुकाराम पवित्र इत्यादी शब्दांत उल्लेख केलेला असला तरी यातही आपण अयशस्वी झालो तर आपल्या काखा वर केलेल्या आहेतच, असेही 'काही कविता'च्या प्रास्ताविकामध्ये म्हणून ठेवले आहे. चित्रे त्या बाबतीत मूर्तेकरांपेक्षाही अधिक स्पष्टपणे निपटारे असल्याने नुसत्याच काखा वर न करता आपल्या न-नैतिक दृष्टीचाच आग्रह धरतात व इथे आणि आत्ताचा इंद्रियद्वारा येणारा प्रत्ययच खरा मानतात. खंडित विश्वजाणीव आणि केवळ ' इथे आणि आता ' चा आग्रह धरताना न-नैतिक दृष्टिकोण बालगणे हाच त्यांच्या आणि ज्ञानेश्वरीच्यामधला महत्त्वाचा फरक आहे.

मूलतः ऐंद्रिय संवेदनांच्याच माध्यमातून चित्र्यांना सारा विश्वानुभव प्रतीत होती. एवढेच नव्हे तर ऐंद्रिय संवेदनांच्या निकषावर जे उत्तरत नाही, ते विश्व चित्रे मानीत नाहीत असेही म्हणता येईल. चित्र्यांच्या कवितेतील एकंदर आशयाचा विचार करताना असे

ध्यानात येते की चित्र्यांची सारी कविता हा एक प्रचंड विद्रोह आहे आणि त्या विद्रोहाची प्रेरणा माणसाच्या स्वातंत्र्याच्या मूलभूत प्रेरणेतूनच निघालेली आहे. जन्माला येणाऱ्या प्रत्येक माणसाला मृत्यू अटळच असतो. जन्मतःच त्याच्या भोवती असलेल्या सामाजिक आणि सांस्कृतिक चौकटीत तो गुरफटला जातो. समाजाने तयार ठेवलेल्या ह्या बंधनांच्या जोखडाखालून स्वतःची सुटका करून घेण्याची ऊर्मी त्याच्या मनात जागृत होते कारण जर त्याने समाजाची बंधने पाळली तर त्याला एक प्रकारची सुरक्षितता मिळते, परंतु त्याचबरोबर आपल्या स्वतःच्या मूळ प्रेरणेतुसार जगण्याच्या आनंदाला मुकावे लागते. म्हणून त्याला स्वातंत्र्याची आस असते. अशा स्वातंत्र्यात त्याला त्याचे स्वत्व गवसणार असते, आपल्या स्वतंत्र अस्तित्वाचा प्रत्यय येणार असतो. एरिक फ्रॉमचे या संदर्भातील म्हणणे असे आहे की 'Acting against the command of authority, committing a sin, is in its positive human aspect, the first act of freedom, that is the first human act. .. The act of disobedience as an act of freedom is the beginning of reason.' (19 ) चित्रे यालाच 'मूलभूत पाप' किंवा 'आर्ष पाप' असे

म्हणतात. अॅडमनेही परमेश्वराची अवज्ञा करून हेच केल्यामुळे तो स्वर्गातून खाली कोसळला आणि तेच पाश्चात्य / ख्रिश्चन परंपरेतील 'ओरिजिनल सिन्' होय. म्हणजेच कुठल्याही मानवाची माणूस म्हणून पहिली क्रिया ही असे स्वातंत्र्य प्राप्त करण्याची असते आणि नंतर त्या स्वतःच्या स्वातंत्र्याशी जेव्हा तो बांधला जातो तेव्हा ती त्याची स्वतःशी बांधिलकी असे मानता येईल. मात्र अशी 'स्व'शी असलेली बांधिलकी सांभाळणे ही अत्यंत

अवघड गोष्ट आहे. परमेश्वर, किंवा एखादा गुरु, किंवा एखादे राजकीय वा सामाजिक तत्त्वज्ञान या गोष्टींवर निष्ठा ठेवणे व त्या निष्ठेच्या प्रकाशात वाटचाल करणे ही गोष्ट त्या मानाने बरीच सोपी आहे. पण कुठल्याही बाह्य गोष्टींवर वा सामाजिक किंवा राजकीय तत्त्वज्ञानावर किंवा परमेश्वरादी गोष्टींवर श्रद्धा न ठेवता, कुठल्याही बाह्य चौकटीचा स्वीकार न करता जगणे ही तुकारामकथित 'रात्रंदिन आम्हा गुह्याचा प्रसंग' अशी अवस्था असते. आणि चित्रे ही दुसरी अवस्था क्षणोक्षणी जगत असून त्या आपल्या प्रचीतीचेच त्यांनी आपल्या कवितेतून दर्शन घडवले आहे. त्यांच्या सार्या कवितेतून त्यांनी सामाजिक आणि सांस्कृतिक संकेतोविस्मृत केलेल्या संघर्षांचे चित्र प्रतिबिंबित झाले आहे. चित्र्यांनी आपले सारे सांस्कृतिक संचित झुगारून दिले आहे, असे प्रा. द. भि. कुलकर्णीचे जे विधान आपण सुरवातीलाच खोडले. त्यांच्या थोडे मागे गेले तर असे दिसते की प्रा. कुलकर्णी मुळात ते विधान करतात, याचे कारण चित्र्यांनी देहभावाला आणि ऐंद्रिय संवेदनांना जे महत्त्व त्यांच्या कवितेमध्ये वा कथेमध्ये दिलेले आहे तेवढे वा तसे महत्त्व दिलेले पाहण्याची आपल्या सांस्कृतिक पार्श्वभूमीमध्ये सोयच नाही. कारण आपल्या संस्कृतीमध्ये ' देह हे काळाचे भातुके ' म्हणून त्याला अगदी कमी लेखण्यात येते. आपल्या साऱ्या पारलौकिक कल्पना तसेच आपली सारी ( भारतीय म्हणविली जाणारी ) संस्कृती ही मुळात या ' आत्मा ', ' कर्म ', ' प्रारब्ध ', ' संचित ', ' मोक्ष ', ' मुक्ती ', अशा अमूर्त व काल्पनिक गोष्टींवर आधारलेली आहे. परिणामी देह आणि इंद्रिये व इंद्रियसुख या साऱ्या गोष्टींविषयी तिटकारा, तिरस्कार निर्माण करण्यामध्ये आपल्या आध्यात्मिक युक्तिवादाची बरीच शक्ती खर्ची पडत

असते. चित्रे आधुनिकवादी असल्याने त्यांनी या सान्याच गोष्टी नाकारल्या आहेत आणि इहवादा या मूल्याचा पूर्णतः स्वीकार केलेला आहे. हे त्यांच्या एकूण सार्या कवितांमधून आढळणाऱ्या जीवनदृष्टीचे अत्यंत महत्त्वाचे वा पायाभूत लक्षण म्हणता येईल. चित्रे आपले सारेच संचित नाकारतात, असा समज होतो याचे कारण ते या सान्या गोष्टींच्या विरोधात उभे ठाकताना दिसतात. उलट, ते देहाला यथायोग्य महत्त्व देतात. पारलौकिक गोष्टी नाकारून चित्रे आयुष्याचा आपल्या अनुभवाच्या आधारे जेव्हा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करतात तेव्हा त्यालाच अस्तित्वमान असे म्हणावे लागेल. याला अस्तित्वमान म्हणायचे की हे सारे शारीरमान आहे, असा प्रश्न विशेषतः चित्र्यांच्या कथासंग्रहाच्या संदर्भात लिहिताना नरेंद्र बोडके यांनी उपस्थित केला आहे. ( 20 ) बोडक्यांनाही हा प्रश्न पडतो. याचे कारण त्यांना अस्तित्वमान म्हणजे काय याची चित्रेकृत व्याख्या माहीत नसावी. हे असू शकेल. पण माहीत असले तरीही बोडक्यांचा असा गोंधळ होतो, कारण चित्रे शरीराला जेवढे महत्त्वाचे मानतात तेवढे इतर कोणत्याही गोष्टीला ते मानीत नाहीत हेच आहे. चित्र्यांच्या दृष्टीने शरीराला ते देत असलेले महत्त्व त्यांच्या सान्याच जीवनदृष्टीचा अविभाज्य असा भाग आहे. आणि त्यांची ही जीवनदृष्टी त्यांच्या सान्या लेखनामध्ये भरून राहिली आहे. त्यांचे देहाला दिलेले हे सर्वप्राथम्य आणि सर्वात महत्त्वाचे स्थान ही ' इथे आणि आता ' च तेवढे मानणाऱ्या इहवादी दृष्टिकोणाचा भाग आहे. चित्र्यांनी जी काही जीवनदृष्टी स्वीकारलेली दिसते, त्या दृष्टीने पाहिले तर माणसाच्या स्वतः जगाशी संबंध येण्याचे मूळ कारण आणि साधन म्हणजे त्याच्या सान्या ऐंद्रिय संवेदना याच होत. ऐंद्रिय संवेदनांमधूनच त्यांच्या सान्या अनुभवविशाला

सुस्वात होते आणि तिथेच त्याच्या अनुभवविश्वाची समाप्तीही होते. या अर्थाने माणसाला आपल्या अस्तित्वाचे जे काही भान आहे त्याचा आधार त्याच्या संवेदना आणि या संवेदना ज्यांच्यामुळे त्याला अनुभवता येतात ती इंद्रिये होत. त्यामुळे चित्रे ज्याला अस्तित्त्वभान असे म्हणतात, ते शरीरभानच होय, असे बोडक्यांना वाटते. माणसाला त्याच्या अस्तित्वाचे सारे भान असते ते शरीरामुळे. म्हणून शरीराला चित्र्यांच्या कवितेतच नव्हे तर एकूण जीवनदृष्टीमध्ये एवढे महत्त्व दिले गेले आहे. मृत्यूमध्ये शरीराची आणि इंद्रियांची सारी शक्ती व सारे चैतन्य लोप पावलेले असते. इंद्रियांचा आणि शरीराचा तो शेवटच असतो, तर समागमामध्ये सान्या ऐंद्रिय शक्ती अत्यंत कमालीच्या कार्यरत असतात. म्हणजे शरीराच्या संदर्भात समागम आणि मृत्यू या दोन गोष्टी ही माणसाच्या जगण्याची वा अगदी अस्तित्त्वभानाचीदेखील परस्परविरोधी टोके आहेत. चित्र्यांच्या कवितेत आणि त्यांच्या कथासंग्रहातही याच दोन टोकांच्या अनुभवांवर चित्र्यांनी सारे लक्ष केंद्रित केले आहे. आणि या दोन्ही अनुभवांचीच कितीतरी प्रत्ययकारी चित्रे त्यांच्या कवितेमध्ये प्रामुख्याने उमटलेली पाहायला मिळतात. ही चित्रे केवळ प्रत्ययकारी असतात, असे नव्हे तर तोपर्यंतच्या मराठी कवितेतील सगळ्या संकेतांना झुगासून देऊन कवींनी त्यांचे चित्रण केलेले असते. या संकेतांना चित्रे झुगासून देतात, म्हणून काही वाचकांना धक्का बसतो.

आधुनिकवादी कवितेचा आणि महानगरी संवेदनशीलतेचा संबंध निश्चितपणे दाखवता याचा अशी मराठीतील पहिल्या टप्प्यातील आधुनिकवादी कवितेची एकूण प्रकृती दिसते. आपल्या अभ्यासविषयातील पाचही कवींच्या संवेदनशीलतेला महानगरी

जीवनाचा या ना त्याप्रकारे स्पर्श झालेला असणे ही निव्वळ योगायोगाची गोष्ट नाही. नकारात्मक/ वा अभावात्मक रीतीने रेग्यांच्या कवितेतही ती प्रकट होते. तर करंदीकरांच्या कवितेतील यंत्रावतार, यंत्रपूजा आदी कल्पनांमध्ये ही महानगरी संवेदनशीलता वैशिष्ट्यपूर्ण रूप घेते. या दोघाचा अपवाद सोडला तर मडेंकर, चित्रे आणि अरुण कोलटकरांच्या कवितेत ही संवेदनशीलता आपल्या स्पष्ट गुणधर्मांनी प्रकट झाली. अर्थात मडेंकरांच्या कवितेत ती मराठीत प्रथमच प्रखरतेने जाणवली. चित्र्यांवरही मडेंकरांचा प्रभाव आहेच पण त्यांची जी काही संवेदनशीलता आहे, ती आहे तशी आणि विशेषतः सामान्य अर्थाने आधुनिक होण्यात मुंबई या महानगराचा काही वाटा निश्चित आहे. चित्र्यांच्या कवितांमध्ये सातत्याने महानगरी जीवनाचे वा लेखील विशिष्ट जीवनशैलीचे सतत सरळ वा स्पष्ट संदर्भ येत नाहीत. तसेच भयाकुलता व विलक्षण असुरक्षितता त्यांच्या कवितांमध्ये दिसत नाही. मात्र त्यांची एकूण संवेदनशीलता ही महानगरातील वास्तव्याने विशिष्ट प्रकारे प्रभावित केलेली अशी आहे, एवढे आपण नक्की म्हणू शकतो. विशेषतः चित्र्यांच्या जीवनातील घडणीच्या कालखंडाचा विचार केला तर साधारणतः 1950 नंतर ते मुंबईत आले आणि त्या काळात तरी महानगरातील वैशिष्ट्यपूर्ण जीवनपद्धतीचा अनुभव ( जसा आजच्या सारखा छोट्या छोट्या गावांमधूनदेखील घेता येतो तसा ) फक्त मुंबईतील वास्तव्यानेच मिळणे शक्य होते, तसा अनुभव त्यांना तेव्हा मिळाला. चरित्रात्मक पद्धतीने आपण फारसा विचार करणार नसलो तरी चित्र्यांच्या व्यक्तिगत आयुष्यातील सुरवातीचा काळ काहीशा मध्ययुगीन वातावरणाच्या बडोद्यासारख्या सेस्थानी शहरांमध्ये गेल्यानंतर ते मुंबईत वयाच्या बाराव्या वर्षी आले. <sup>आपण</sup> मुंबईतच वाढले,



त्यामुळे

मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय मुलांना अपरिचित अशा वस्त्या, तिथला सामाजिक-भौगोलिक तपशील त्यांच्या अनुभवाचा भाग आहे. त्यांच्या मित्रपरिवारातही अनेक बहुरंगी व बहुदंगी समाजाचे प्रतिनिधी असल्याने त्यांची एकूण संवेदनशीलता ही केवळ मराठी माणसाची नाही तर तिला महत्त्वाचा व प्रभावी कॉस्मोपॉलिटन संदर्भ आहे. तो नसता तर आपण जगभर न्यूयॉर्क, लंडन, फ्रॅन्कफर्ट, म्युनिक, पॅरिस, बुडापेस्ट, लॉस एंजिलेससारख्या शहरांमध्ये सराईतासारखे हिंडू शकलो नसतो, असे ते म्हणतात हे आपण पूर्वी पाहिले आहेच. ( 21 )

बडोद्याच्या तेव्हाच्या मध्ययुगीन, शांत अशा वातावरणातून ते मुंबईत आले असतील तेव्हा महानगरी आणि छोट्या शहरामधील दोन उपसंस्कृतींच्या संपर्काचा व प्रच्छन्न मानसिक संघर्षाचाही काही परिणाम झाला असला पाहिजे. त्यामुळेच 'भुंडं टेकाड' या कवितेत कवी, मागील पिढीतील वडिलधाऱ्यांनी प्लॉट पाडून विकण्यासाठी लहानपणापासून आपल्या भौतिक आणि भावनिक जीवनाचा भाग असलेली झाडे तोडून टाकली आणि आपल्याला शहरात शिकायला पाठवले याबद्दल त्यांना तीव्र विषादाने दोष देतो. ही काही केवळ चित्र्यांची आत्मचरित्रात्मक कविता नव्हे, तर आधुनिक जीवनाच्या रेट्याखाली जगण्याचे आधुनिकीकरण होत असताना पर्यावरणाचा कसा नाश होत गेला आणि नव्या पिढीची भावजीवनातील मुळेही कशी उखडत गेली त्याचे प्रातिनिधिक चित्रण करणारी कविता आहे.

### भुंडं टेकाड

तुम्ही प्लॉट पाडून जमीन विकण्यासाठी

माझा लहानपणापासूनचा वड तोडलात

कुन्हाडवाले मजूर लावून. ओदुंबर तोडला.

लिंब, डाळींब, शेवगा, प्राजक्त तोडला.

मग मला शहरात पाठवले शिकायला

भोवतालची धरं अगोदरच पाडली होती.

पाचपंचवीस बिननात्याची बिन्हाडे उठवून

नेतर संस्कृतीसाठी बलिदान करण्याच्या जिद्दीने

आम्हां सर्वांच्याच जन्माभोवतीची झाडी तोडून

आठवणीत ठेवले एक भुंडं टेकाड

मी उलटा फिरलो तर काय झालं

मीच शोधत राहिलो मुळे आणि पारंब्या जगभर

मला पाहिजे होते स्वतः भोवती दाट अरण्य

आणि किडामुंग्यांशी, पशुपक्ष्यांशी, माणसांशी नाही :

एका भुंड्या टेकाडासारख्या समाजात मी कवी झालो. ( ए.कविता- 1 पृ. 91 )

पाच पाच ओळींची तीनच कडवी म्हणजे 15 ओळींच्या सुनीतसदृश असलेल्या या कवितेत नितळ पारदर्शीपणे नव्या पिढीची व्यथा कवीने विलक्षण प्रत्ययकारिकतेने मांडली आहे. त्यातली मजूर लावून कुन्हाडींनी तोडलेली झाडे, उठवून लावलेली बिननात्याची बिन्हाडे, जगभर मुळे आणि पारंब्या शोधित कवीचे जगभर फिरत राहणे, भुंडं टेकाड या साऱ्यांना वाच्यार्थ असून शिवाय प्रतीकात्म्य आणि खोल अर्थ आहे. त्या प्रतीकात्मक अर्थामुळे

ही कविता आधुनिकवादी वेदनेची प्रातिनिधिक कविता बनते. मठेंकर,

किली तरी दिवसांत

नाही चांदण्यात गेलों;

किली तरी दिवसांत

नाही नदीत डुंबलों.

असे म्हणतात तेव्हा ते केवळ स्मरणरमणीयतेतून वा गतकातरतेतून ( nostalgia ) नसते. त्यातील वेदना ही चित्र्यांच्या कवितेतल्यासारखीच आहे. फक्त मठेंकर शहरी जीवनाचा स्वीकार ही एक आवश्यक उपाधी मानतात तर चित्रे मात्र आधुनिक माणसाने व्यापारी वृत्तीतून निसर्गाचा नाश केला हे अधोरेखित करतात. हा त्यांच्या जाणिवेतला आणि त्या अर्थाने काळातला फरक आहे. पारंपरिक जीवनशैलीची ही खराबी मूलतः व्यापारी वृत्तीतून आणि आपले सारे भवितव्य आपणच धडवू शकतो, आपण निसर्गावर अधिकार चालवू शकतो, आपल्याला कोण अडविणार अशा भूमिकेतून माणसाने केली आहे आणि त्यातच त्याने आपली मुळे हरवली आहेत. साहजिकच आधुनिक माणसाच्या नशिबी हे मुळे शोधणे आणि त्यासाठी जगभर हिंडत राहणे यावे यात नवल नाही. " महानगरांच्या मुळांचे नि पारंब्यांचे एक जागृत मान त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाने प्रथमपासून संवर्धित केलेले दिसते. जगातील अनेक महानगरे व भूभाग त्यांच्या कवितांचे विषय व आशय झालेले आहेत. " ( 22 ) प्रा. जाधवांचे हे निरीक्षण चित्र्यांच्या कवितेवर, तसेच चित्र्यांच्या स्वतःच्या व्यक्तित्वावर आणि आधुनिकतेवर अत्यंत मौलिक असा प्रकाश टाकणारे आहे. चित्र्यांची कविता वैश्विक कशी बनते ते

कळण्यासाठीही त्यांच्या कवितेतील आशयाविषयीचे हे निरीक्षण मोलाचे आहे. चित्रे हे या अर्थाने सान्या जगाचेच नागरिक आहेत.

आधुनिकीकरणामध्ये माणसाचा भोवतालच्या निसर्गाशी असलेला सारा संबंध असा व्यापारी दृष्टिकोनातून तोडला गेला आणि त्यातूनच माणसाच्या वाट्याला नष्टचर्य आले. ही जाणीव मराठीतल्या आधुनिकवादी साहित्यात वेगवेगळ्या पद्धतींनी व्यक्त होत राहिली आहे. ( ~~महेंदरीच्या~~ महेंदरीच्या 'दणकट दंडस्नायु जैसे' लोखंडाचे वळले नाग' या कवितेत या कवितेत यंत्रयुगातील नवनृत्याचा गौरव केल्याचे दिसते. रेग्यांना यंत्रांचे फारसे सोयरसुतक जाणवत नाही, तर विदा करंदीकर त्यांच्या सुरवातीच्या कवितोमधून ' ये यंत्रा ये ' असे त्याचे स्वागत - मार्क्सवादाचे व म्हणून अशा यंत्राधिष्ठित आधुनिकतेचे आपण समर्थन करायला पाहिजे, अशा युक्तिवादातून यंत्राशी बौद्धिक एकरूपता जोडत - करीत असलेले दिसतात, पण अरुण कोलटकर मात्र असल्या यंत्राधीन आधुनिकतेबद्दलची आपली तीव्र प्रतिकूल भावना व्यक्त करतात.) जगभरच्या आधुनिकीकरणाच्या सपाट्यात सापडलेल्या मानवी संस्कृतीचे एक विकृत रूप सर्वदूर पसरत आहे. त्यामुळे माणूस परात्म बनत चालला आहे, त्याची असुरक्षिततेची, मुळे उखडले गेल्याची भावनाही आधुनिकीकरणाचाच परिणाम आहे. आधुनिकवादी कलावंताची सारी वेदना या आधुनिक काळाची अवांछित देणगी आहे. म्हणून केवळ चित्रेच नव्हे तर जगभरची संतप्त पिढी आधीच्या पिढीला जबाबदार धरून दोष देते. अशा जगात मग माणसाला आपली मुळे शोधण्यासाठी आणि आपल्या पारंब्या रुजविण्यासाठी जगभर हिंडावे लागते. चित्रे या कवितेत

तेच सांगत आहेत. एका अर्थी असा मुळे शोधणारा आधुनिक कलावंत आणि त्याची वेदना हा चित्र्यांच्या एकूण कवितेचा गाभा आहे, म्हणूनच त्यांच्या एकूण कविता- 1 मधील कवितेला प्रा. रा. ग. जाधवांनी ' मुंड्या टेकाडावरील सावळे अक्षरब्रह्म ' असे म्हटले आहे. ( 23 )

चित्र्यांच्या कवितेत महानगरी जीवनाचे मटेकरांच्या कवितेतल्यासारखे प्रत्यक्ष तपशील मोठ्या प्रमाणात येत नाहीत. तरी ' पंचेचालीस कोटीशी फितुरी ' ( ए.कविता-2 , पृ.331 ), ' लालबाग दिवाळी 1978 ' ( ए. कविता-2, पृ.382 ) ' कुर्ती पूर्व: ऑक्टोबर 1978 ' ( ए.कविता-2 ,पृ. 389 ), ' मिधाडे कावळे( साहित्य सहवास 1980 ' ) ( ए.कविता-2 पृ. 405 ), ' दुर्जनाच्या दारी ' , ( ए.कविता-2 पृ. 406 ), ' जमवल्या होत्या ( साहित्य सहवास - 1980 ) ' ( ए.कविता-2 पृ. 407 ), ' गोडवा जो होता ' ( ए. कविता-2, पृ. 408 ) ' हॅपी न्यू इयर 1967-1968 ' ( ए.कविता-2, पृ. 301), ' प्राच्यः रोजच स्वगत, जुलै 1964 ' ( ए.कविता-2 पृ. 276 ), ' तेव्हाही ' ( ए. कविता -2 पृ. 374 ) अशा अनेक कवितांमध्ये लोही तपशील येऊन जातो. अर्थात चित्र्यांना वा त्यांच्या कवितेलाही निव्वळ महानगरी संवेदनशीलतेच्या चौकटीत बसवता येत नाही, तिचा आवाका त्याही पलीकडे जाणारा आहे, हे ओघाओघाने स्पष्ट होत जाईलच. मात्र, कधी कधी मुंबई आणि परदेशातही सारख्याच प्रकारची बकाली अनुभवता येते हा भाव व्यक्त होतो. त्यांच्या ' चिंचपोकळी ते शिकागो ' ( एकूण कविता-2 पृ.550 ) या कवितेत त्यांनी असा आशय मांडला आहे की आधुनिक जगातील ' मोठ्या शहरांमध्ये वरवरचे फरक अचानक संपतात. अमेरिकेतल्या एल्च्या गाडीतून लूपमध्ये

शिरताना सेंट्रल रेल्वेचे ( मुंबईतले ) प्लॅटफॉर्मस दिसतात आणि काळवंडलेल्या चाळी पाहून माणसांच्या जगण्यात इथून तिथून सारखेच कष्टही दिसतात. श्रीमंतीचा बाजारही दिसतो आणि मुख्य म्हणजे माणसाला जास्त जास्त ब्रुटका करणाऱ्या इमारती इथून तिथून सारख्याच दिसतात.' ' मुंबईची आठवण ' ( ए.क. - 1 पृ. 122 ) सारख्या कवितेमध्ये तसेच वर सांगितलेल्या इतरही अनेक कवितांमध्ये असे मुंबईच्या जीवनाचे तपशील येतातही; पण या महानगरी जीवनातून निर्माण झालेली शून्यतेची आणि निरर्थकतेची जाणीव त्यांच्या कवितेत एखाद्या गुप्त, भूमिगत प्रवाहासारखी वाहात असते आणि कवी त्या शून्यतेला आणि निरर्थकतेला छेद देण्यासाठी सातत्याने धडपडताना दिसतो. पण एवढ्या सगळ्या गोष्टी असूनही चित्र्यांच्या कवितेला महानगरी संवेदनशीलतेचे एक लेबल लावून टाकणे हे त्यांच्या कवितेवर अन्याय करणाऱ्यासारखेच होईल. कारण एकतर महानगरी संवेदनशीलतेची फारशी सुस्पष्ट अशी व्याख्याच केली गेलेली नाही. अर्थात अशी व्याख्या करता येत नाही असेही म्हणता येईल. पण एकदा त्यांच्यावर वा त्यांच्या कवितेवर असे महानगरी हे लेबल उकविले गेले की मग त्याच मर्यादित अर्थाने त्या कवितेचा विचार केला जाईल. यासाठी असे लेबल लावणे अयोग्य वाटते. फार तर महानगरी जीवनाचे जे आशयसूत्र उपरोक्त कवितांमधून आढळते त्याचे काही विश्लेषण केले जाणे योग्य ठरेल. मात्र, महानगरी जीवनाचे तपशील येणे म्हणजे महानगरी संवेदनशीलता नव्हे. आपल्याकडे ग्रामीण नसले की ते महानगरी असेही मानले जाते पण ते अर्थातच बरोबर नव्हे. त्यापेक्षा मराठी समीक्षिते असे मान्य करावे की चित्र्यांचे असे सोपे वर्गीकरण ( CATEGORIZATION ) करता येत नाही. त्यांच्या कवितेत

आपल्याला मराठीपण ते वैश्विकपण असा प्रवास दाखविता येतो पण तोही एकरेषात्मक ( LINEAR ) पद्धतीने नव्हे तर चक्राकार पद्धतीने, कारण एकूण भारतीय विचारांची गती हीच एकरेषात्मक नसून ती सातत्याने चक्राकारच राहात आलेली आहे. मात्र चित्रे आपले मराठीपण न सोडता वैश्विकपणाकडे जातात हे ध्यानात घेणे हेही आवश्यक आहे. 'ओवावी तशीच ओवली मी ओवी ' ( ए. कविता-2, पृ. 505 ) यासारखी अगदीच साधी वाटणारी कविता त्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. तेव्हा एकूण त्यांच्या संवेदनशीलतेच्या संदर्भात काही वर्गीकरण करावयाचे तर असे म्हणता येईल, चित्रे देशी आहेत पण नेमाड्यांसारखे देशीवादी नाहीत.

चित्र्यांच्या कवितेतील शक्ती हे आणखी एक महत्त्वाचे आशयसूत्र आहे.

त्यांच्या कवितेतील ही शक्ती म्हणजे पारंपरिक भारतीय तत्त्वविचारातील मायेसारखीच सर्व काही घडविणारी, होतेपणाचे अमूर्त तत्त्व अशी, संपूर्णलेली स्त्रीच होय. मात्र चित्र्यांचा या शक्तीचा शोध हा शाक्तपंथीय संदर्भचौकटीत होतो. ' शक्तीची प्रार्थना ' ( ए. कविता-1, पृ. 21 ) ही प्रदीर्घ कविता तर सरळच शक्ती या आशयसूत्रावरच आहे आणि तिची सगळी रचना ही आवाहक मंत्रसामर्थ्य असलेल्या प्रार्थनेच्याच स्वरूपाची आहे; परंतु ' निदानाश ', ( कवितेनंतरच्या कविता, पृ. 94 ) ' पालट ' ( कवितेनंतरच्या कविता, पृ. 116 ), कौजागिरी, 1967 ( कवितेनंतरच्या कविता, पृ. 120 ), ' झपाट माझ घर ' ( एकूण कविता-2, पृ.479 ) इत्यादी अनेक कवितांमधून चित्रे या आशयसूत्राचा आविष्कार करतात. त्या कविता आपल्याला स्तोत्रे, प्रार्थना या देवदेवतांना उद्देशून असलेल्या पारंपरिक रचनाप्रकारांची आठवण करून देणाऱ्या असल्या तरी त्यांच्यातील गूढतेचा संबंध

शक्ती या अमूर्त अशा संकल्पनेशी व त्या संकल्पनेला उद्देशून केलेल्या आवाहनांशी आहे. तसेच, 'देवी' ( एकूण कविता-1 पृ., 189 -206 ) या सव्वीस कवितांच्या मालिकेशी उपरोक्त कवितांचा आशयांतर्गत संबंध आहे. शक्ती हे आशयसूत्र डॉ. जहागिरदार म्हणतात तसे. चित्र्यांच्या कवितेतील आणि एकूण त्यांच्या सृजनशील जाणिवेमधील 'स्व आणि दृश्यघटितांचे विश्व यांच्यामधील संबंधांना अधोरेखित करते तसेच सातत्याने स्त्री=पुरुष संबंधालाही संदर्भित करते.' ( 24 ) चित्र्यांची कवितेमध्ये सातत्याने जी इंद्रात्मकता दिसते तिचा आणि या शक्तीजाणिवेचाही संबंध आहे. ही इंद्रात्मकता दृश्य आणि द्रष्टा, भोग्य आणि भोक्ता, सृजन आणि मृत्यू, दिवस=रात्र, स्त्री=पुरुष, शक्ती आणि शरण्यतेचा आविष्कार अशा अनेकानेक प्रकारे त्यांच्या कवितेमध्ये आविष्कृत होत असते. कारण ही इंद्रात्मकता हा त्यांच्या एकूण दृष्टीचा तसेच सगळ्या निर्मितीप्रक्रियेचाही अविभाज्य असा भाग आहे. शक्तीजाणिवेने भारलेला लैंगिक संबंध सुद्धा त्यांच्या कवितांमधून या सगळ्या विश्वनिर्मितीचे गूढ उकलणाऱ्या अशा विराट क्रीडेच्या रूपकातून मांडला जातो.

आपण फुगडी खेळलो, खेळलो खूप

फेडली इच्छांची लुगडी ह्या अंधारात

समोरासमोर शतकानुशतकांच्या

अंतरावरून आपण केली उधडी

आपली खडकाळ आस्था एका अतिमानुष

समुद्राच्या फेसाल फटकाऱ्याखाली..

( कवितेनंतरच्या कविता, पृ. 94 )



तर कधी रतिमग्न स्त्रीपुरुषांच्या चित्रणाला अमृतानुभवातील शिवशक्तीसमावेशनाचा संदर्भ देऊन चित्रे त्या विराट विश्वरहस्याचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न करतात. जसे,

प्रत्येक बोटाचा पेटलेला पलिता

तुझ्या शरीराच्या रात्रीतून वाट काढतो

.....

.. आता ही आपली एकाकी झटापट

नाल्याशिवाय अन् ओळखीशिवाय

आता कोण पुरुष, कोण स्त्री

वेगळेपणाशिवाय

आता अष्टभुजांच्या वेलांत्या

एकाच सनातन अक्षरावर

आणि स्वतःशीच गरगरणारे

अनंततेचं मग्न सिलिंडर

आता आपल्या त्वचांचाच डमरू

आणि हे नादाचं घट्ट वलय.

( मृत्यु, कवितेनंतरच्या कविता, पृ. ८९ )

या ओळींमधील सिलिंडर मर्दकरांच्या कवितेतील अशाच सिलिंडराच्या प्रतिभेपेक्षा कितीतरी वेगळे आणि अमूर्ततम आशय मांडू पाहणारे आहे. तसेच यातील अष्टभुजांच्या वेलांत्या ही प्रतिमा जरी अष्टभुजा देवीची आठवण करून देणारी असली तरी प्रत्येक स्त्री व पुरुष

व्यक्तीमध्येच मुळातच समाविष्ट असलेल्या पुरुष आणि स्त्रीच्या अंशाचा आधुनिक मानसशास्त्रातील अर्थ अधोरेखित करणारी अशीही ती असावी असे वाटते. त्यांच्या कवितेमध्ये सातत्याने येणारे हे शिवशक्तीचे रूपक त्यांच्या जाणिवेवरील ज्ञानेश्वरांच्या अमृतानुभवाच्या प्रभावाचे सूचक तर आहेत पण ते 'त्यांच्या कविजाणिवेतील आदर्श नमुनाकृतीही ( Ideal Type ) आहे.' ( 25 )

त्यांच्या एकूण कवितेत 'खंडोबा ( ए. कविता-1, पृ. 75-89 ) हा पुरुषार्थाचे प्रतीक म्हणून येतो, परंतु या पुरुषार्थाला निमित्तकारण मात्र ही शक्ती आहे, हेदेखील ध्यानी घेणे आवश्यक आहे. म्हणजे याही बाबतीत इंद्रात्मकतेचे सूत्र सातत्याने कार्यरत दिसते. किंबहुना त्यांची सारी जाणीव ही अशा इंद्रात्मकतेतूनच फुलणारी, विकसित होणारी आहे. हा खंडोबा म्हणजे, ' हृदयात गडप झालेला / डोंगर / हृदयाची झडप उधडून / बदलून गेलेला / रक्तप्रवाह आणि वारा ' जसा आहे तसाच ' खिस्ती दयेच्या कॅथेड्रलत किंवा / बौद्ध वेदनेच्या चिरेबंद स्तूपाल न मावणारा / रांगडा बाहेरपणा, आणि बघता बघता कळपासकट डोंगरापार होणारा मूळ धनगर ' आहे. ( ए. कविता-1, पृ. 75-76 )

याच खंडोबाशी इंद्रात्मक नाते असलेला आणि मराठी भाषा आणि संस्कृतीतील महत्त्वाची प्रेरणा असा विठ्ठलही चित्र्यांच्या कवितेत अनेकदा भेटतो. या विठ्ठलानेच घोळकाही आपला वाटावा अशी समृद्धलक्ष्मी जाणीव मराठी माणसाला दिली म्हणून चित्रे-नेमाडे-कोलटकरांना ते आधुनिकवादी असूनही या विठ्ठलाबद्दल कमालीची

आस्था आणि प्रेम आहे. खंडोबा हे जसे माणसाच्या पुरुषार्थाचे प्रतीक म्हणून चित्र्यांच्या कवितेत येते तसेच मराठी संस्कृतीमधील ब्राह्मणेतर-केंद्री जाणिवेतील, शरण्यभावाचे प्रतीक हा पंढरपूरचा विठ्ठल किंवा विठोबा आहे. ' झुल्लाळ फेब्रुवारी 1981' ( एकूण कविता-1, ) या कवितेत या दोन्हींना समकालीन वास्तवाबरोबर एकवटलेले पाहायला मिळते. ' स्मरणपत्र ' ( कवितेनंतरच्या कविता, पृ.137 ) या कवितेत माणसाची सारी भक्ती, सारा शरण्यभाव ज्या उत्कटतेने व्यक्त होतो, तो तसा, त्या शब्दकळेत फक्त वारकरी परंपरेची गौरवशाली पार्श्वभूमी असलेल्या मराठीमध्येच होणे शक्य आहे असे ही 19 कवितांची दीर्घ मालिका वाचून संपविताना वाट लागते. कारण वारकरी संप्रदायाचा सारा शरण्यभाव, मराठीपणा आणि वैश्वकपणा या कवितेत जसा व्यक्त झाला आहे त्याला आधुनिक मराठी कवितेत तोंड नाही. कवितेत चित्रे म्हणतात :

तूच सांभाळ माझा अवाढव्य होणारा संसार

चुकव माथी घेतलेली कर्ज

आकाराबाहेर अवघड झालेत पूर्वापारचे डोंगर

अंगीखांदी अवघडतोय समृद्धीचा बहर

.....

जळो ही जीभ जळो ही खुणेची जखम

फार ओळख झाली आता परत ने घरी

जर असशील माझा हरी तर दाखव उघडून

ह्या तुझ्यात तुझा मुक्त देव्हारा  
 ओसरलेला माणूस ह्या ओसरीवर येतो  
 चरित्राच्या चपला काढून तळपाय निववतो

.....  
 हे सामर्थ्य सांभाळण्याला मला शक्ती दे  
 खेळ आटोपून अनुभव दे मला अंगण

.....  
 ओठांवर तू सदैव उभा  
 जणू काय मीच तुझी अपरूप वीट  
 चालू दे मला ह्या रस्त्यात श्रीरंगपणे  
 ह्या प्रभामय शांततेच्या वलयात डोलत  
 धेऊ दे जवळ सर्वांना  
 तुझं रूप विखुरत  
 चद्रू दे मला उत्तरत्या पायऱ्या धेटपयित  
 जमू दे माझ्याभोवती हकनाक गर्दी  
 मला भोवळ येतेय सतत आठवणींची  
 समोर धाटावस्तू चालत येतायत सतत एकनाथ  
 माझ्या घेडऱ्यावर नाचतायत तुझ्या विजयी पताका

कुटला जातोय मी टाळ मी टाळ्याला लागलेली जीभ

मला जाऊ दे अखेरपर्यंत असाच ओसंडत

रस्तोरस्ती लाट लाटेल्यात पंढरपूर

चित्र्यांनी आपला मराठीपणा न सोडता वैश्वकपणाशी नाते जोडले आहे असे म्हणावेसे वाटते ते त्यांच्या अशा कवितांवरूनच.

चित्र्यांच्या ऐतिहासिक भानाचा विचार करताना आपण सरळपणे असे म्हणू शकतो की ते इतिहास टाळीत नाहीत. एकीकडे त्यांच्या दृष्टिकोणात आत्यंतिक व्यक्तिवाद असूनही ते रेग्यांसारखा इतिहास वा ऐतिहासिकतेचा पेशप्रसंग टाळीत नाहीत. कारण इतिहास आपल्यापर्यंत भाषेतून आलेला आहे. ' तो इतिहास आणि आपले स्वतःचे अस्तित्वभान या दोहोंसकट अतिशारी अशा आशयाचा 'द्वान्सेण्डन्स'चा आपण शोध घेणार आहोत ' , अशी त्यांची भूमिका असून असा 'द्वान्सेण्डन्स'चा शोध हे चित्र्यांच्या कवितेतील अत्यंत महत्त्वाचे आशयसूत्र आहे. म्हणूनच मग त्यांच्या कवितेत इतिहास टाळणेही नाही, वा रेग्यांसारखे मिथूला कवटाळणेही नाही. उलट, असतेपण आणि नसतेपण किंवा शिव आणि शक्ती, सृजन आणि मरण, आपण आणि बाकीचे सारे विश्व या परस्परविरोधी अशा ध्रुवांमार्फत त्यांचा हा 'द्वान्सेण्डन्स'चा शोध जारी आहे. त्या शोधाला सतत इथे आणि आत्ताचाच संदर्भ आहे. चित्र्यांच्या मते, " काव्य, नृत्य, नाट्य, संगीत या कला अस्तित्वमूलक आणि अस्तित्वाधिष्ठित अशा आहेत, त्या कला माणसाचे अस्तित्वभान तीव्र, उत्कट करतात. कविता ह्या दृष्टीनं अत्युच्च कार्यक्षम ठरते. कारण आपल्या लहानपणी

भाषेची आपल्याला जाणीव झाल्यापासून आज ह्या क्षणापर्यंतचा आपला समग्र जीवनानुभव भाषेच्याच रूपाने आपल्या स्मरणात असतो आणि त्या स्मरणात आपल्या आत्ममानाची मर्मस्थाने असतात, नाजूक आणि गुंतागुंतीचे अनंत साहचर्यसंबंध असतात. मोजक्या आणि नेमक्या शब्दांमधून हे सर्व तर कविता जागृत करतेच पण आपल्या भाषासंस्कृतीच्या स्मृतिभांडारातल्या त्याच किंवा तशाच शब्दानुभवांशी आपले आत्ममान जोडते. व्यष्टी आणि समष्टीतील आभासात्मक द्वैत कवितेच्या भाषिक अनुभवात मिटून जाते आणि तो अनुभव धेणारा भाषेच्याच सार्वत्रिक आत्ममानाचा, कालातीत आणि निरंतर अस्तित्वात असलेल्या मूल्यंजय मानवतेचा अनुभव घेतो. कवी सहसा कथन करत नाहीत. ते सतत तातडीचे शब्द वापरतात आणि त्या शब्दातला अनुभव तिथल्या तिथेच उलगडून संपूर्ण होत असतो. म्हणून आपल्याला गुंतवून टाकणार्या कवितेत आपण पुन्हा पुन्हा गुंततो. त्या कवितेत जे घडते ते त्या त्या शब्दांच्या आपल्याला घेणार्या अनुभवामुळे घडते. आपण त्या कवितेच्या घडण्याचा एक अविभाज्य घटक असतो. म्हणून कविता ही ' वस्तू ' नव्हे किंवा ' सेवा ' नव्हे. ती कधीच उपभोगता येत नाही. फक्त अनुभवता येते. उपभोगवादी संस्कृतीत ती उपरी ठरण्याचे कारण हेच. उपभोगवादाचा पुरस्कार करणारी कवितासुद्धा निव्वळ शब्दगोचर असल्यामुळे अलौकिक अशा मानवी अंतर्विश्वात घेऊन जाते. विसाव्या शतकातल्या विज्ञानतांत्रिक आणि तर्काने आटवलेल्या अस्तित्वाला खरा विरोध फक्त कविता ह्या एकाच कलेने केला असंही पुढे नक्कीच दिसून येईल." ( 26 ) आपल्या कवितेमधून आपण आपले अस्तित्त्वमान व्यक्त करीत असतो. ही जी चित्र्यांची भूमिका आहे तिचे या उतान्यामधून पुरेसे स्पष्टीकरण

मिलते. अर्थात् त्यांचे हे विवेचन केवळ त्यांच्या स्वतःच्याच कवितेपुरतेच नाही, तर एकूणच कवी वा कविता या जगण्यामध्ये काय कार्य करतात त्यासंदर्भात त्यांचे हे अत्यंत मौलिक निरीक्षण आहे. 'ऑफियस' या त्यांच्या कथासंग्रहात ( दुसरी आवृत्ती ) ' स्वतःच्या लेखनासंबंधीचे विचार ' या शीर्षकाचा जो मजकूर आहे ( 27 ) त्यात आणि उपरोक्त उतान्यात सरळ संबंध आहे. दोन्हीमध्ये त्यांनी आपली कविता वा आपले लेखन हे आपले आत्मभान कसे आहे त्याविषयी विवेचन केलेले आहे आणि ते त्यांच्या कवितेच्या संदर्भात सरळ प्रस्तुत आहे.

याच अनुषंगाने चित्र्यांच्या कवितेतील संगीताच्या आशयसूत्राचाही विचार करणे आवश्यक आहे. त्यांच्या कवितेत संगीताशी संबद्ध अशा केवळ प्रतिमा असत नाहीत, तर संगीत वा संगीताचा प्रभाव हे त्यांच्या कवितेचे एक अत्यंत महत्त्वाचे आशयसूत्रही आहे.

( पृ. १५ मोंक ( एकूण कविता - १ मधीक )

' चवथा ब्रांडेनबुर्ग कॉन्सर्टो,' पृ. 156, ' विलायती मारवा,' पृ. 180, ' मियाँका मल्हार,' पृ. 35,

' शरच्चंद्र आरोळकर यांस,' पृ. 379, ' संपूर्ण मालकौंस: अवरोहातला ऋषभ: भृंगधर्व रहिमतरखों ।

पृ. 381., जोगिया, पृ. 451, ' केदार ' पृ. 452, ' संपूर्ण मालकौंस ' पृ. 453, ' तिलंग ' ( पृ. १६. एकूण कविता - २ मधीक )

पृ. 454, ' ECTOPIC BEAT : गत, परण, चक्रदार ' पृ. 474 इत्यादी अनेक कवितांमधून ह्या आशयसूत्राचा आविष्कार होतो. कवीला संगीताची विलक्षण गोडी आहे कारण अलौकिकतेचा अनुभव संगीतामधून सहजपणे येतो, जगातल्या असंख्यांना ते ' अलौकिक ' संगीतामधूनच विनासायास भेटते, जाणवते, उलगडल्यासारखे वाटते आणि झापटते. जे शब्दांमध्ये सांगता येत नाही, जे साधारणतः आविष्कारमाध्यमाच्या मर्यादा ओलांडून पलीकडे

जाते. असा अतिशायी अशा तऱ्हेचा अनुभव संगीतामध्ये येतो. भारतीय आणि पाश्चात्य अशा दोन्ही प्रकारच्या संगीतामधून चित्रे असा अनुभव घेतात. या प्रकारच्या आशयसूत्राचा आविष्कार तालाच्या अंगाने मराठी कवितेमध्ये थोडाफार झालेला आहे. संगीत म्हणजे कवितेतील गेयता असा एक गैरसमज मराठीत आहे आणि त्याच पद्धतीने कविता आणि संगीत यांच्या नात्याचा विचार केला जातो. चित्र्यांनी मात्र संगीताच्या विश्वाचे आपल्या पद्धतीने आंतरिकीकरण करून ते कवितांमधून मांडावयाचा प्रयत्न केला आहे. असा प्रकार काही प्रमाणात विदा करंदीकरांनी केला होता. ' मासा : एक स्वरचित्र ' अशा शीर्षकाची त्यांची ' जातक ' मधील कविता ( पृ.३९ ) आणि त्यांच्या सात तालचित्रांमधून असा प्रयत्न दिसतो. त्यांच्यापूर्वीचा चांगला आविष्कार हा थेट केशवसूतांच्या ' सतारीचे बोल ' मध्येच आढळतो. मडेंकरांनी ' अस्थाईवर स्थायिक झालो ' ( मडें. कविता, पृ.१०८ ) मध्ये अशा प्रकारचा प्रयत्न केलेला असला तरी तो प्रामुख्याने प्रतिमांच्या पातळीवरच आहे, आशयाच्या नव्हे. कविता आणि संगीत यांच्यामधील नात्याचा शोधच कृष्ण मराठी कवितेत घेतलेला दिसत नाही. तांबे, बोरकर यांच्या गेयतेचा विचार म्हणजे या नात्याचा शोध म्हणता येणार नाही. विदांची 'तालचित्रे' हा काहीसा अपवाद म्हणता येईल. परंतु, तोही बराचसा यांत्रिक प्रयत्नच दिसतो. कारण ते तालाच्या पलीकडे गेलेच नाहीत. आणि ताल हा तर संगीताचा महत्त्वाचा असला तरी केवळ एक घटक आहे. ( शिवाय संगीतातील ट्रान्सेण्डन्स कवितेत मांडू लागलो तर ती कविता काव्यवाचनाच्या वेळी दाद देणाऱ्या रसिकांनाच काय पण ' उच्च ' अभिस्वीवाल्या ज्येष्ठ समीक्षक-संपादक-वाचकांनासुद्धा अगम्य ठरेल अशी भीती



वाटल्यामुळे की काय पण त्यांनी याप्रकारचे प्रयोगही नंतर केले नसावेत अशी शंका येते. )

चित्रे केवळ संगीतातल्याच प्रतिमा वापरीत नाहीत, तर इतर कलाप्रकारांचा सहज स्वीकार करतात. कारण त्यांची कविताविषयक कल्पनाच व्यापक आहे. कविता ही शब्दांवर आधारित असते तर शुद्ध संगीत हे शब्दहीन असते. हाच दोहोंमधील विरोध चित्रे जास्तीत जास्त प्रयोजक पद्धतीने मोंडण्याचा, एक्स्प्लॉईट करण्याचा प्रयत्न त्यांच्या अशा कवितोमधून करतात. असे त्यांना करावेसे वाटते कारण कवितेसारखा आशयनिष्ठ व संगीतासारखा आशयनिष्ठ नसलेला कलाप्रकार यांची अशी सांगड घालून त्यांना काव्यातून 'अतिशायी' चा शोध घ्यावयाचा आहे, त्यातून ते 'ट्रान्स्पेण्डेंट' होऊ पहातात. मात्र या संदर्भात डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार यांच्या 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता' या लेखातील पुढील विचार अत्यंत महत्त्वाचे आहेत," ... दोन महत्त्वाच्या गोष्टी लक्षात घेणे आवश्यक आहे. एक म्हणजे या सर्वातून निर्माण झालेले चित्र्यांचे कविताविश्व अतिशायी स्वरूपाचे (transcendental) नाही. .. ज्या अर्थाने अरविदांची कविता कालातीत अतिशायी वास्तवाशी संबद्ध आहे, त्या अर्थाने चित्र्यांची कविता नाही. तिच्या विश्वाची पाळेमुळे 'इथे आणि आता' च्या समकालीन जाणिवेत पक्की रोवलेली आहेत. यामुळेच 'शिबाराणीच्या शोधात' आणि 'ऑफिस' ह्या कृती त्यांच्या कवितेतील अस्तित्वदृष्टीशी निगडित असणारी उदाहरणे दिसतात. दुसरा मुद्दा असा की प्रेम, स्त्री-पुरुषसंबंध, मरण, ऐंद्रियता, वासना, पाप, शक्ती,

- या सर्व परस्परसंबद्ध आशयसूत्रांच्या सखोल अशा परस्परसंबंधातून इथे आणि आता,

स्व आणि वस्तुविश्व या दोन अक्षांवर चित्रे एक अस्तित्वात्मक (existential ethics)

नीती देतात. तर्कसिद्ध, संकल्पनात्मक नसलेल्या या अस्तित्वजन्य ethics मुळे चित्र्यांच्या कवितेला समकालीनतेच्या अक्षावर एक व्यापक नैतिक परिभ्रमण लाभते." ( जाड ठसा प्रबंधलेखकाचा ) ( 28 ) मिथक, संगीत आणि भाषा या तिन्ही गोष्टींमध्ये एक विलक्षण साम्य असते, या सूत्राचा अत्यंत शास्त्रशुद्ध असा विस्तार ' The Raw And The Cooked ' या ग्रंथात मिथकांच्या शास्त्राची उभारणी करताना क्लॉड लेव्ही स्ट्रॉस या थोर मानववंशशास्त्रज्ञाने संरचनावादी ( structuralist ) मॉडला आहे. ( 29 ) खरे तर त्यांच्या एतद्विषयक प्रतिपादनाचा सारांशरूपाने परामर्श घेता येणे अशक्यच आहे, परंतु, संगीत, मिथक आणि भाषा या तिन्ही गोष्टी अंतर्गत सुसंघटितता, स्वतःचे परिपूर्ण व्याकरण आणि असंख्य रूपांतरांच्या शक्यता या बाबतीत अत्यंत सारख्या असतात आणि पहिल्या दोहोंमध्ये जसा अतिशायी ( transcendental ) आशय सूचित केला जातो तसाच तो भाषा या माध्यमाद्वारेही करता येणे शक्य आहे, आणि चित्र्यांच्या लेखनामध्ये विशेषतः त्यांच्या कवितांमधून त्यांचा असाच अतिशायी आशयाचा शोध जारी असतो. मिथक हे काळात निर्माण होणारे असते, पण तरीही ते काळाच्या पलीकडे जाते, त्याचा रचणारा अज्ञात असतो आणि एकच मिथक अगदी वेगवेगळ्या स्वरूपांमध्ये आढळते. संगीताच्या बाबतीतही हाच प्रकार आहे. संगीतही काळात निर्माण होणारे पण काळाच्या मर्यादांच्या पलीकडे जाणारे असते. म्हणून संगीत, मिथक आणि भाषा यांच्यातील नात्याचा शोध घेणे हे चित्र्यांच्या कवितेतील महत्त्वाचे आशयसूत्र आहे. ज्या पंडित शरच्चंद्र आरोलकरांना चित्रे आपले गानविद्येच्या संदर्भातील गुरु मानतात आणि ज्यांना उद्देशून चित्र्यांची एक कविता आहे, ( एकूण कविता-2 पृ.379 ) त्यांच्या गाण्याचे

चित्र्यांनी थोडक्यात केलेले वर्णन हे चित्र्यांची संगीतातील जाणकारी दाखविणारे असले तरी येथे त्याचा वापर आपण चित्र्यांच्या कवितेत संगीत हे एक महत्त्वाचे आशयसूत्र कसे आहे आणि त्यांच्या कवितेत संगीतविषयक प्रतिमा कशा वा का येतात त्याचा काही मागोवा घेण्यासाठी करणार आहोत. " रसज्ञ, अंतर्मुख गाण हे आरोलकरांचे वैशिष्ट्य आहे. ख्याल असो, बीज असो, ठुमरी असो, टप्पा असो--आरोलकर मूळ बंदिशीचा स्वराकार आणि शब्दाकार कधीच वेगळा करीत नाहीत. गाण्यांतल्या शब्दांचे अर्थ आणि ध्वनी, त्यातल्या स्वरांचे आणि व्यंजनांचे कार्य, त्यातले अनुप्रास आणि यमकं-अंतर्यमकं यांना ते महत्त्व देतात. या शब्दांचा मुख्यार्थ आणि ध्वन्यर्थ म्हणजेच ख्यालाची, बिजेची, ठुमरीची, टप्पाची मूळ रसकृती असे मानून अभिजात रसव्यवस्थेनुसार ते ती सादर करतात. .... गाण्यात लावलेल्या प्रत्येक स्वराला वजन, पोत आणि दिशा असते. गळ्याबाहेर पडणारा हवेचा झोत बारीक किंवा मोठा, खुला किंवा बंद, जोरदार किंवा सैश, तीव्र किंवा नाजूक, सरळ किंवा वक्र, आंदोलनयुक्त किंवा स्थिर असा विविध प्रकारचा असतो. यातली सूक्ष्मता मी आरोलकरांचे गाण ऐकताना जाणीवपूर्वक अनुभवायला लागलो. ताल किंवा ठेके नियमित मात्रांमध्ये विभागलेले असतात. पण पाव मात्रेत लागलेला स्वर स्पष्ट भासणं, स्तो-मोशनमध्ये ऐकतोय असे वाटणं हे गाणाराच्या कौशल्यावर अवलंबून असतं. स्वरांचे आकुंचन-प्रसरण, त्यांचे उगवणं-मावळणं, त्यांची तार-झार, वगैरे गोष्टी आता मी ऐकू लागलो. सप्तक काय, इंद्रधनुष्यासारखं असतं; पण इंद्रधनुष्यात जसा लाल रंग आणि पुढला नारिंगी रंग यांच्या दरम्यान सूक्ष्म वर्णपटात एक लालसर नारिंगी रंग चित्रकाराला स्पष्ट दिसतो, तर (क्या?)

षड्ज-रिषभाच्या दरम्यानचा कौमल रिषभ मला ऐकू येऊ लागला. सप्तकाचा रंगपट आणि श्रुतीचा सूक्ष्मपट यांतला फरक कळून आला. मीडिअ सौंदर्य तर कळलंच पण आलाप-बोलआलाप, ताना - बोलताना, गमक, आंदोलन इत्यादींची सूक्ष्म लज्जत कळू लागली. एका परीने नुसतं आरोलकरांचं गाणं ऐकता ऐकता माझे शिक्षणच झालं, कान उघडले. त्यांच्या वैयक्तिक किंवा घराण्याच्या गायकीपलिकडचं अभिजात तत्त्व कळू शकलं आणि निकषच सापडला. .. आपला स्वभावच असा असतो की टर्नरचं समुद्रातल्या वादळाचं चित्र, बाखचा चवथा ब्रांडेनबुर्ग कॅचेतो, रडिमतरांचा मालकौस, किंवा 'तुका तुकीं तुकला' सारखी अद्भुत ओळ आपण समांतर शिखरासारखी मनात मांडून ठेवतो. कलांमधले माध्यमांमुळे उत्पन्न झालेले भेद बाहेर वस्तुरूप दाखवता येतात. पण त्यांचा अंतर्गत अनुभव आतच, (अद्योरेखन प्रकथतेखकाने) शब्दोशिवाय मांडला जातो." ( ३७ ) संगीतामध्ये संगीतकार कलावंत संगीताचे व्याकरण जरूर पाळत असतो परंतु त्याच्या करामतीमधून तो ऐकणाऱ्याच्या मनामध्ये सातत्याने काही अपेक्षा निर्माण करतो परंतु त्या तो कधी पुऱ्या करतो तर कधी करीत नाही आणि यातून जे अपेक्षित-अनपेक्षिततेच्या विविध रंगच्छटांच्यासारखे, क्षणोक्षणी बदलणारे अनुभव असतात त्यातून संगीतकार / गायक अतिशायी आशय त्रोट्यांपर्यंत पोहोचवीत असतो. भाषेलाही अत्यंत सुबळ असे व्याकरण असते, तसेच तिच्या SYNTAX ने तिच्यात काही सुप्त क्षमता ठेवलेल्या असतात. कवितेमधून कवी त्या सुप्त क्षमतांचा शोध घेत असतोच पण चित्र्यांसारखा कवी त्यातून शब्दांच्या पत्नीकडे जाणारे असे काही सांगू पाहत असतो. म्हणून आपण हे ध्यानी ध्यायचे की चित्रे केवळ संगीतातच नव्हे तर इतरही कलांमध्ये जो रस घेतात

त्याच्या परिणामस्वरूप त्यांचे अस्तित्वभान हे अत्यंत तीव्र झाले आहे आणि त्यातूनच या संगीत वा चित्रकलेतील प्रतिमाही त्यांच्या कवितेमध्ये येत राहातात. या अर्थाने चित्र्यांची काव्यविषयक संकल्पना खूपच व्यापक आहे. संगीतामध्ये जसा काही तरी अंतर्गत अनुभव असतो जो शब्दांशिवाय आतच मांडला जातो आणि असे घडताना तो आपल्या माध्यमाच्या पलीकडे जातो, तसेच आपल्या कवितेमधून शब्दांच्या पलीकडे जाणारे त्यांना शोधावयाचे आहे, आणि असा त्यांचा शोध अखंडपणे चालू आहे. 'खयाल, बंदिशी, रियाझी कसरती ह्या सर्वांच्या बाहेर भाषेची जी स्तब्धता असते आणि कुणाही माणसाचा जो आदिम / आदिवासी अर्थ असतो, जो खाणाखुणांच्या अरण्यात पाले आणि मुळ्या ओळखतो, जो खाणाखुणा न करता चौफेर लयीत वावरतो आणि जिवंतपणातून मरणाचे स्वल्पविराम न्याहाळतो ' ( एकूण कविता-2, पृ.452 ) त्या सान्याचा शोध घेऊन तो साकार करण्याचा प्रयत्न हाच चित्र्यांच्या कवितेतील अतिशायीचा शोध आहे. अर्थात मुळात 'द्वान्सेण्डन्स' वा अतिशायी आशय ही काही एखादी तयारच असलेली किंवा एखाद्या विशिष्टच चौकटीमधून मिळणारी अशी वस्तू किंवा गोष्ट नाही. तो एका अर्थी ज्याच्या त्याच्या जगण्यातील द्वेन्द्रात्मकतेकडे वळून ज्याने त्याने ध्यावयाचा शोध असतो. चित्र्यांच्या कवितेत हा शोध त्यांच्या पूर्वोक्त द्वेन्द्रात्मकतेमधून प्रकट झालेला आहे. मात्र, चित्र्यांच्या कवितांसारख्या कविता मराठीत इतरांच्या नाहीतच, हेही या संदर्भात ध्यानी येते.

पहिल्या टप्प्यातील आधुनिकवादी कवीपेक्षा चित्र्यांच्या कवितेतील प्रेमानुभवाचे स्वरूप अगदीच भिन्न आणि वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. प्रेमानुभव हाही चित्र्यांच्या अस्तित्वानुभवाचाच भाग आहे, आणि वर वर पाहता त्याच्यावर चित्रे जास्त फोकस ठेवतात की काय असे कुणालाही प्रथम वाटू शकते. कारण आपला अस्तित्वशोध कवितेसारख्या माध्यमातून साकार करताना चित्रे या माध्यमातून इतरांचा विशेषतः स्त्रीचा शोध घेतात किंवा स्त्रीदेहाच्या माध्यमातून आपल्याच अस्तित्वाचा शोध चित्रित करतात. चित्र्यांच्या कवितेतील सगळा प्रेमानुभव प्रामुख्याने देहगाथा आहे आणि ती तशी त्यांच्या 'ऑफियस' सारख्या कथासंग्रहामधूनही आपल्याला प्रखरपणे प्रत्ययाला येते. चित्र्यांच्या समकालीन कवितेत 'इतर काही कवींची नवी कविता ही प्रेमतत्त्वाचा अधिक्षेप करणारी अशी आहे, पण चित्रे मात्र त्या प्रेमतत्त्वाची विविध रूपे प्रकट करतात', असे प्रा. प्रकाश देशपांडे केजकर म्हणतात. ( ३१ ) उदाहरणार्थ, अरुण कोलटकर, मनोहर ओक अशा काही कवींची कविता अशी प्रेमतत्त्वाचा अधिक्षेप करणारी आहे, हे आपल्याला पाहता येईल. पारंपरिक आणि स्वच्छंदवादी प्रेमकवितेतील संकेतिकता व दोबळपणा मात्र चित्र्यांनी आपल्या कवितेत टाळलेला आहे. कारण समकालीन कवीपेकी इतर अनेकांची प्रेमकविता ही एक तर पौगंडावस्थेतील प्रेमभावनेलाच हळवी स्वच्छंदवादी डूब देणारी असायची. चित्रे मात्र त्या प्रेमभावनेतील शारीरिकता थेटपणे शब्दांकित करून आपले वेगळेपण प्रस्थापित करतात. उत्कट शारीरिकता आणि थेटपणा हे त्यांच्या प्रेमानुभवाचे पृथगात्म वैशिष्ट्यच होय.

एकीकडे जरी प्रेमातील शारीरिकता त्याला प्राण्यांच्या पातळीवर नेणारी असली तरी स्त्रीपुरुषपरस्परप्रेम व निष्ठा हे माणसाचे सामर्थ्य असल्यामुळे माणसाच्या अस्तित्वाला अर्थपूर्णताही येते. म्हणून चित्र्यांच्या कवितेत या पातळीवरचा अस्तित्वशोध समागमातील समाधिकणाचे वेगवेगळ्या प्रकारे चित्रण करून वाचकांसमोर ठेवला जातो. स्त्रीपुरुषसमागम ही मानवी जीवनातील एक अत्यंत मूलभूत अशी घडामोड असते. मात्र त्याचे साहित्यातील चित्रण हे नेहमीच वादग्रस्त ठरण्याची शक्यता असते. कारण कवी, साहित्यिक, कलावंत त्यांच्याकडे द्रष्ट्याच्या नजरेने पाहू शकतात, तर सर्वसामान्यांनी घडवलेला समाज आणि पारंपरिकतेच्या आधारे त्या समाजावर वर्चस्व गाजवणारा वर्ग हे यासंबंधी सोवळेपणाच्या भलत्या कल्पनांमध्ये गुरफटलेले असतात. किंबहुना तथाकथित 'सोवळा दृष्टिकोण' हेच या वर्गाचे वर्चस्व गाजविण्याचे हक्की साधन असते, हे मठेकरांवरील अश्लीलतेच्या खटल्यातून सिद्ध झालेच होते. चित्र्यांच्या कवितेतील नंतरच्या टप्प्यावर कवितेमध्ये येणारे इंद्रियाधिष्ठित / शारीर रतिभावाला मिळालेले प्राधान्य हे या संदर्भात पाहिले जाणे आवश्यक आहे. असे प्रेमातील शारीरिकतेचे चित्रण करणारे यापूर्वीचे महत्त्वाचे कवी म्हणजे मठेकर, रेगे आणि करंदीकर हे होत. मठेकरांनी रतिभावाचे काहीसे तपशीलवार चित्रण प्रामुख्याने महानगरी जीवनात त्याला आलेली यांत्रिकता अधोरेखित करण्यासाठी केले आहे आणि त्यांच्या कवितेतील शरीराधिष्ठित प्रेमभावना ही चित्र्यांच्या तुलनेने अत्यंत शालीन अशाच स्वरूपात व्यक्त झाली आहे. 'व्यर्थ नव्हे का ओंजळ जेथे / शरीर सारे म्हणते पाज' ( ' मठेकरांची कविता' पृ.139 ) आणि ' माझ्या ठिल्याशा बोटाने तळ तुझ्या स्तनावर ' ( ' मठेकरांची

कविता' पृ. 81) हा मढेकरांच्या कवितेमधील प्रेमभावनेतील शारीरिकतेचा जास्तीत जास्त धीट असा उद्गार म्हणावा लागेल. त्यातल्या त्यात रेमे व करंदीकर यांच्याच कवितांमध्ये रतिभावाचे काहीसे मुक्त दर्शन होते. पण तरीही ते चित्र्यांच्या कवितेच्या तुलनेत अगदी सौम्य व संख्येनेही कमी आहे. रेग्यांच्या कवितेत स्त्री बरीचशी कृतिप्रवण असते, तरीही शृंगाराचे चित्र्यांसारखे धीट व तपशीलयुक्त चित्रण ते करीत नाहीत आणि बाहीतून डोकावणाऱ्या चुक्रांचे वा तिच्या काशाच्या मांड्यांचे रेग्यांनी केलेले किंवा दहा हत्तींचे बळ असणाऱ्या तिच्या सोपस मांड्यांचे विदांनी केलेले वर्णन कितीही धीट वाटले तरी दोघांच्याही लेखनात तोंवेळपर्यंतच्या एकूण मराठी अभिरुचीला सांभाळण्याचा भागही त्यात असावा असे दिसते. कारण मढेकरांवरील अश्लीलतेच्या खटल्याच्या अनुभवाने काहीसे सावध झालेले आर्थाच्या पिढीतील हे दोन्हीही कवी शेट चित्रणाचा <sup>चित्र्यांशतका</sup> धीटपणा दाखवू शकले नसावेत.

( रेग्यांनी तर आपला 'दोला' हा संग्रह पहिल्यांदा, 1950 मध्ये, तेव्हा भारताचा भाग नसलेल्या गोव्यातून, प्रसिद्ध केला होता आणि अश्लील ठरू शकतील अशा काही कविता 'दोला' च्या दुसऱ्या आवृत्तीतून गाळून टाकल्या होत्या. हे या संदर्भात घ्यानी घ्यावे. )

चित्रे मात्र 'संतप्त पिढी' च्या, धाडसी व याबाबतीत निर्भय असल्याने त्यांनी समकालीन अभिरुचीविरुद्ध आपला विद्रोह याही बाबतीत व रोखठोक पद्धतीने व्यक्त करताना मराठीतील तथाकथित अश्लीलतामातेडांचा मुलाढिजा वा भय न बाळगता आपल्याला योग्य वाटते त्या पद्धतीने आपल्या अस्तित्वाचा शोध कवितांमधून मांडला.



स्त्रीपुरुषसंबंधातील धेटपणा असा चित्रित करणारे त्या पिढील चित्रे हेच पहिले कवी असे म्हणावे लागेल. यात केवळ दाखवेखोरी नसून एकूण मराठी वाचकांच्या अभिरुचीला जाणीवपूर्वक वळण देण्याचाही प्रयत्न दिसतो. हा प्रयत्न जाणीवपूर्वक आहे, असे म्हणण्याचे कारण असे की त्यासंबंधी आपले प्रतिपादनही त्यांनी पुढील शब्दांमध्ये केलेले आहे:

“ वाङ्मयासारख्या साक्षर, सुशिक्षित, बुद्धिगम्य आणि संस्कारजन्य माध्यमात प्रत्यक्ष चित्रणाचा नागडेपणा येऊच शकत नाही. येऊ शकतात ते शारीरिक, मानसिक व्यवहारांचे अनेक सूक्ष्म तपशील. आणि यांतला प्रत्येक तपशील संस्कृतीचा, समाजजीवनाचा तपशील आहे. .. शिवाय गुंगाराच्या तपशिलातच त्यातली संवेदनक्षमता किंवा त्याचे अभाव व्यक्त होतात. ... प्रेमसुद्धा वेगळं कासं हे तपशिलावरून कळतं. आणि जीवनातले मुख्य तपशील, अटळपणे शारीरिक असतात. स्त्री-पुरुषांच्या संबंधांना एक शारीरिक पाया आहेच. ... पण मराठी लेखक-लेखिका, स्त्रीपुरुषांचे संबंध तपासताना त्यांचा लैंगिक पाया धेटपण तटस्थपणे किंवा स्पष्टपणे पाहूच शकत नाही. मुख्य म्हणजे लैंगिक व्यवहारातल्या तपशिलांचा संस्कृतीच्या वैशिष्ट्यांशी संबंध असतो, याची त्यांना जाणीव नसते. तसेच लैंगिक संबंध नैसर्गिक असले, तरी त्यांची जात सामाजिक, आर्थिक, वैचारिक, नैतिक अशा संपूर्ण सांस्कृतिक परिस्थितीवर ठरते, याचंही त्यांना भान असत नाही. ... मराठी लेखकांचा लैंगिक भोळेपणा तर वर्णनापलीकडे आहे. सिनेमात सतत संभोग दाखवावा, असे मला अजिबात

म्हणायचे नाही. पण ( केवळ ) नाचगाण्यांनी मुले होत नाहीत, हेही सांगणे आवश्यक आहेच..”

( 32 )

साहजिकच चित्र्यांचे स्वतःचे लेखन या मराठी लेखकांच्या लैंगिक जाणिवांमधील भोळेपणापासून पूर्णतया मुक्त आहे. त्यांच्या ' ऑफियस ' या कथासंग्रहातील जवळ-जवळ सगळ्या कथांमध्ये स्त्रीपुरुषसंबंधांचे चित्रण अशा रीतीने केलेले आहे की 'आलोचनेतील समीक्षणात त्याला यथार्थपणे " स्त्रीपुरुषसंबंधांतून अस्तित्वाचा अर्थ शोधणारी देहगाथा " असे म्हटले गेले आहे. ( 33 ) तर 'इंद्रियांच्या हममार्गावर धीटपणे व तटस्थपणे उभा राहणारा कवी'असे त्यांचे अलीकडेच वर्णन, ( त्यांच्या कवितांच्या संदर्भात ), प्रा. प्रभाकर बागले यांनी केले आहे. ( 34 ) देह आणि शरीराच्या माध्यमातून घेतला जाणारा भोग यांच्याकडे पाहण्याची, एखाद्या शाक्तपंथीयाची असावी तशी चित्र्यांची दृष्टी, त्यांच्या सगळ्याच लेखनातून जाणवते.

आपण येथे मुख्यतः चित्र्यांच्या कवितांचा विचार करतो आहोत आणि कवितांमध्येही चित्र्यांनी स्त्रीपुरुषसंबंधाचा आशय कुठल्याही INHIBITIONS शिवाय शब्दांकित केला आहे. स्त्रीपुरुषांची लैंगिक इंद्रिये, लैंगिक कृती आणि लैंगिक क्रीडा, लैंगिक वासनांचे तीव्र आवेग, लैंगिक आचार तसेच त्यातील अतिरेक या सान्ण्या गोष्टींनी त्यांच्या कवितांमधील स्त्रीपुरुषसंबंधांच्या आशयाचा तपशील सादर होतो. खरे तर ग्राम्य वा पोरकट न होता शारीर क्रियांचे चित्रण शब्दांमधून करता येणे ही अत्यंत अवघड गोष्ट आहे. आणि बहुतेक ठिकाणी चित्रे ती करण्यात यशस्वी झाले आहेत. या प्रकारच्या आविष्कारामध्ये,

शब्द या माध्यमाच्या ज्या काही अंगभूत अशा मर्यादा आहेत, त्यांच्या पार जाण्याचा चित्रे प्रयत्न करतात आणि बहुतेक टिकाणी यशस्वी होतात. 'पशू' ( एकूण कविता-2 पु. 321 ) सारख्या, एखाद्या कवितेत कधी चित्र्यांचाही तेल जातो. मात्र तेथेही समागमाचे चित्रण हा मुख्य भाग नसून वार्धक्याचा शरीरावर होणारा परिणाम सांगताना आणि त्या वार्धक्याचे तिटकारा वाटेल अशा प्रकारचे चित्रण करताना चित्रे काहीसे ग्राम्य पातळीवर उतरतात. कारण त्या कवितेतील ' आंड लोबतो', ' धानं बेळब होतात', ' फोदे फताडे होतात', या सारख्या शब्दप्रयोगांना वार्धक्याबद्दल तिटकारा व्यक्त करण्याशिवाय एरवी अन्य कुठलेही प्रयोजन मला दिसत नाही.

चंगला आहे, तसेच

चित्र्यांचा भारतीय परंपरेमधील संतकाव्याचा अभ्यास भारतीय दर्शनामधील शाक्तपंथासकट विविध विचारसरणींमधील चित्रे असा असून त्यातील शाक्तपंथाच्या आचारांना आधुनिक काळात चित्र्यांच्या कवितेत प्रस्तुतता मिळते, असेही त्या कवितेतील स्त्रीपुरुषसंबंधांच्या चित्रणावरून म्हणता येईल. शाक्तपंथातील विचारसरणी ही स्त्रीपुरुषसंबंधाला धर्मविधीचे - ' रिच्यूअल ' चे स्वरूप वा दर्जा देणारी अशी असून प्राचीन भारतीयांच्या जीवनदर्शनाचाच एक भाग आहे. चित्र्यांच्या कवितेतील स्त्रीपुरुषसंबंधांचे चित्रण हे त्यातील ' रिच्यूअलसदृशता ' शब्दांमध्ये साकार करित असते हे आपल्याला बारकाईने पाहिल्यास पटू शकते. अर्थात त्यात फक्त ' रिच्यूअलसदृशता ' नसते हेही ध्यानात आणणे आवश्यक आहे. मात्र त्यांच्या अशा कवितांमधील स्त्री ही जवळपास अबोल आणि कृतिशून्य असलेली दिसते, तर पुरुष कृतीशील आणि संवादोत्सुक दिसतो. भारतीय दार्शनिक

विचारातील स्त्रीची म्हणजे प्रकृतीची कृतिशीलता आणि पुरुषाचे साक्षित्व इथे नेमके उलट झालेले पाहायला मिळते. त्याशिवाय, आधुनिक मानसशास्त्र आणि शरीरशास्त्रानुसार कुठल्याही एखाद्या 'क्ष' व्यक्तीमध्ये स्त्री आणि पुरुष असे दोन्हीही अंश असतात आणि त्यातील कुठल्या तरी एकाचे आधिक्य त्यांचे स्त्री वा पुरुषत्व ठरवीत असले तरी दुसऱ्या घटकाचेही अस्तित्व त्या 'क्ष' व्यक्तीला विशिष्ट गुणधर्म बहाल करित असते; तसेच कलावंतांमध्ये स्त्रीची स्त्रीप्रकृतिविशिष्ट सृजनशीलता कार्यरत असते, इत्यादी उपपत्तीही चित्र्यांच्या एतद्विषयक कवितांमध्ये अनुस्यूत दिसते. म्हणजे प्रकृति=पुरुषविषयक सिद्धांताला चित्रे इथे आधुनिक काळातील नवमानसशास्त्रप्रेरित प्रस्तुतता देतात असे म्हणता येईल.

शारीर रतिभावाचे चित्रण करताना चित्रे शब्दांचा व प्रतिमांचा वापर कसा करतात ते कळण्यासाठी 'नववधू' ही त्यांची सुरवातीच्या काळातील कविता या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे:

#### नववधू

अंग पालखीत एक नागडं पडदानशीन

झपाझप पावलं टाकतात मुके धिप्पाड भोई

समागमाचा जलमय लेहरा आंदळतो वलयावलयांनी

नववधूची गत धडधडते अनपेक्षित मार्गावर उल्लत ...

नववधूच्या वधस्थानी उडतात शुभ कबुतरं

पांगतात वेदनांची पिसं निरसंग निल्या आकाशात

अंग उघडतं आपलं व्हर्जिन कमळ एकदाच

विष्णुनिल्या पाण्यातून पापण्या विस्फारून

विदारक अमानुष बंदोदयाखाली.

( ए. क. -1, पृ. 13 )

या कवितेची ' प्रथम बूट निघाले ' या कवितेशी तुलना केली की संस्कृतीनुसार शृंगारव्यापारातील केवळ तपशीलच नव्हे तर व्यक्तीची मानसिकता आणि अॅटिट्यूड्स ही कसे बदलतात ते तर ध्यानी येतेच, शिवाय चित्र्यांच्या कवितेतील सुरवातीच्या प्रतिमांचे वैपुल्य या अभिव्यक्तिवैशिष्ट्याची जागा नंतर त्यांच्या थेट अभिव्यक्तीने कशी घेतली तेही कळू शकते.

### प्रथम बूट निघाले

प्रथम बूट निघाले. नंतर ओव्हरकोट खुर्चीवर पडला

पाठोपाठ स्वेटर, टॉप, स्कर्ट, स्टॉकिंग्ज,

ब्रासियर्स आणि चड्डी.

सगळ्या विधिनिषेधांचा एकच ढीग

लोकरी, कापडी, कातडी, नायलॉन.

उरलेंसुरलें मन आणि सगळंच्या सगळं शरीर

स्वाधीन करून तू पुन्हा बर्फात भटकायला

निघून गेलीस; खुणेपुरते खोल, गरम.

हृत होत जाणारे श्वास माझ्याकडे ठेवून

त्या बर्फाळ दुपारी

खिडकीबाहेर सगळंच पांढरंपांढरे होतं

रहदारी जवळजवळ बंद पडली होती

मी नुकतंच सदतिसाव्या वर्षीत

पदार्पण केलं होतं.

तुझे डोळे मात्र तू बंद ठेवले होतेस

तुझं अंग उघडण्याच्या क्षणापासून

थेट मी आर्तपणे आत कोसळलेपरीत.

इतका एकटा, इतका दूर, इतका उत्कट


इतका बेवारशी बनलो होतो मी

मला वाटतं माझे केंससुद्धा तेव्हाच

प्रथम पांढरे झाले

ढिवाळ्यासारख्या एकान्त मैथुनात

गडप होऊन मी एकटाच बाहेर आलो तेव्हा.

या दोन कवितांमधील स्त्रिया  अगदी भिन्न अशा <sup>दोन</sup> संस्कृतींमधल्या आणि भिन्न मानसिकतेच्या स्त्रिया असल्यामुळे समागमाकडे बघण्याच्या वा त्यांच्या वाट्याला शारीरिक संबंध येण्याच्या तऱ्हाही अत्यंत भिन्न आहेत. प्रथम शृंगारप्रसंगी आपला देह देवाब्राह्मणांच्या

साक्षीने ज्याला देणे हे समाजमान्य ठरणार आहे त्याच्या स्वाधीन करताना तो जणू वधाचाच अनुभव मानणे आणि नंतर मेलिल्याच मनाने जगत राहणे हा भारतीय नववधूच्या पहिल्या समागमाचा अनुभव एकीकडे तर स्वतःच शरीरावरच्या लोकरी, कापडी, कातडी, नायलॉनच्या आच्छादनोच्चा आणि विधिनिषेधांचा स्वतः जाणीवपूर्वक त्याग करून स्वतःचे शरीर त्या काही घडीपुरता सोबती बनलेल्या पुरुषाच्या ( कवितेतील 'मी' च्या ) स्वाधीन करून स्वतः मनाने बर्फात भटकायला जाऊ शकणारी आणि जोडीदार पुरुषाला एकटेपणाचा, दूरत्वाचा, उक्तट प्रत्यय देणारी व तो ( म्हणजे या समागमातील पुरुष स्वतः ) बेवारशी असल्याचा आणि त्याला त्याच्या वयाच्या सदतिसाव्या वर्षीच त्याच्या म्हातारपणाची सुस्वात झाल्याची जाणीव करून देणारा अनुभव देणारी ( बहुधा अमेरिकन ) स्त्री दुसरीकडे. या संदर्भात पुन्हा प्रा. जाधवांच्या निरीक्षणाकडे वळता येईल. " चित्रे हे ज्याला लैंगिकतेच्या शारीरिक व मानसिक व्यवहारोचे अनंत तपशील असे मानतात आणि ते संस्कृतिविशिष्ट, समाजविशिष्ट असतात असे समजतात, ते तपशील म्हणजेच लैंगिक संवेदनाची मुळे व पारंब्या होत, अंतरंग व बहिरंग होत, आत्मा आणि शरीर होत. चित्र्यांच्या काव्यात मनुष्याच्या लैंगिक प्रकृतीचे व संस्कृतीचे विलक्षण उर्जासंपन्न, जोमदार चित्रण प्राच्यनि आढळते. त्यांच्या सर्जनशील आत्मभानाचा तो एक प्रभावी व अंगभूत घटक आहे." ( 35 )

चित्र्यांची कविता - विशेषतः त्यातील रतिभाव आणि मृत्यू या दोन गोष्टींचे OBSESSION वजा जे चित्रण येते ते समजून घेण्यासाठी आधुनिक संवेदनशीलतेच्या पार्श्वभूमीवर पुढील गोष्टी ध्यानात घेणे आवश्यक आहे. " मरणाशी सख्य ही एक महत्त्वाची

प्रवृत्ती आहे. त्यातून जगण्याचा निषेध, जगण्यातील निरर्थकता व्यक्त होते. पण मृत्यूच्या या जाणिवेला एक सकारात्मक बाजूही आहे. असल्या भ्रष्ट टाकाऊ जगण्यातून आपल्या अस्तित्वाचा अर्थ काढू शकत नाही. आपली खरी ओळख पटू शकत नाही. आपल्या अस्तित्वाचा साक्षात्कार झाला तर तो मृत्यूतच होईल, असे आधुनिक कवीला वाटते. म्हणून मृत्यूशी संगत करायची, त्याच्याशी संगनमत करून जगायचे." ( 36 )

माणसाचा निसर्गाशी जो संबंध आहे त्याला स्वच्छंदवाद्यांनी एका गूढ, आदर्श रूपात पाहण्याचा प्रयत्न केला. निसर्गाला कृणी गुरुसुद्धा मानले. परंतु औद्योगीकरणाबरोबरच <sup>आलेली</sup> शहरीकरणे व अबोध पातळीवर अवांछित अशा शहरीकरणाच्या प्रतिक्रियेतून आलेली ही सारी स्वप्नरम्यता होती. माणूस हा एक इतर प्राण्यांसारखाच प्राणी आणि निसर्गाच्या व जीवशास्त्राच्या बंधनांनी बांधलेला असा निसर्गाचाच भाग आहे. आपल्या बुद्धी व भावनांच्या विकासांमध्ये माणसाने माणसांचा समूह आणि त्या समूहाला समान अशी आपली एक संस्कृतीही निर्माण केली आहे. या समाजातील घटकांचे परस्परांशी संबंध सुरळीत राहावेत म्हणून काही नियम, काही नीतितत्त्वेही निर्माण झाली. संस्कृती आणि समाजाची नीती या दोहोंच्या प्रक्रियेतून काही बंधने माणसाच्या जगण्यावर पडत असतात. कारण संस्कृतीमधील फार मोठा भाग हा संकेतांचा असतो आणि ते संकेत माणसाने पाळावेत अशी समाजाची अपेक्षा असते. अनेक नैसर्गिक बंधनांनी जखडलेला आणि मानवनिर्मित संकेतांमध्ये व अनेक बंधनांमध्ये अडकलेला माणूस एकीकडे स्वतः जगाशी, निसर्गाशी, सचेतन-अचेतन जगाशी संपर्क साधत राहतो. अशा संपर्क साधण्यामधूनच त्याला त्याच्या अस्तित्वाचा प्रत्यय येत असतो. हा संपर्क साधण्याचे माध्यम



म्हणजे त्याचे शरीर वा त्याची इंद्रिये. ह्या संपर्क साधण्यातून असंख्य प्रकारचे संबंधही निर्माण होतात. त्या सगळ्यांचे मिळून जे काही होते ते त्याचे अस्तित्त्व. हे संबंध होतील तेवढे सुकर आणि सुखकारक करण्याची धडपड करीत माणूस जगत असतो. पण बाह्य वा अंतर्विश्वावर त्याची तेवढी हुकूमत चालतेच असे नाही. म्हणून एकीकडे तो ह्या वेगवेगळ्या संबंधांच्या आणि त्यातून निर्माण होणाऱ्या बंधनांच्याही पलीकडे जाण्याचा, स्वतंत्र होण्याचा प्रयत्न करीत असतो. असा स्वतंत्र होण्याचा प्रयत्न करीत राहणे हा त्याच्या जगण्याचा गाभाच असतो असे म्हणता येईल. प्रत्येक माणसाला आपल्या केव्हा तरी वा अगदी केव्हाही, कुठल्याही क्षणी होऊ शकणाऱ्या मृत्यूचे- म्हणजे आपल्या मर्त्यत्वाचेही भान ठेवावे लागते. चित्र्यांच्या मते अशा मर्त्यत्वाच्या भानाचा आणि त्यांच्या अस्तित्त्वभानाचा सरळ संबंध आहे. इथे चित्र्यांचे 'ऑफिस' या कथासंग्रहाच्या शेवटी आलेले 'स्वतःच्या लेखनासंबंधीचे विचार' या मुद्याच्या संदर्भात उपयुक्त ठरतील:

" ..... कलेमध्ये माणूस एकांत साधू शकत असला तरी कला म्हणजे एकांत नव्हे. एकांत ही एक प्रकारची शून्यावस्था आहे तर लेखन ही एक चिंतनशील कृती असल्यामुळे लेखनात आत्मभान आणि वस्तुभान हे दोन घटक असतातच. भाषा वापरणारा कधीच एकटा नसतो: तो स्वतः आणि त्या भाषेच्या समाईक, सामाजिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक रूपांत एकवटलेला पदार्थ असे दोन घटक तसे असतात. अस्तित्वाच्या जाणवित या दोन घटकांचे परस्पर-नियामक द्वैत चौफेर नांदत अथवा संघर्षरत असते. लेखन हे याप्रमाणे व्यक्तिविशिष्ट होत असते; कारण लिहिणाराचे आत्मभान व त्याचे वस्तुभान

यांच्यातला संघर्ष आणि संवाद हा नेहमीच अस्तित्वासापेक्ष असतो. लिहिताना निकाराचा आत्मभाव व स्वतःला मोकळा करण्याची धडपड यांची मला जी जाणीव असते, तिच्यापायी हा विचार मला सूचलेला आहे. .... पण प्रत्येक मनुष्य मुळात स्वतःच्या समाजापासून आपण अत्यंत सूक्ष्मपणे विभक्त आहोत हे कणभर तरी ओळखून असतो. माझ्या बाबतीत हे अंतर निर्णायक ठरले. ... मी निराळ्याच श्रेयकल्पनेचा स्वीकार केला. आपण मर्त्य आहोत याची मला सतत जाणीव असते, सभोवतालचे जग अस्थिर आणि विनाशशील असते याचीही मला सतत जाणीव असते, अस्तित्वाचे भान म्हणजे जगावेसे वाटणे, आपण मरतोय हे ठाऊक असणे आणि प्रेम करणे : या तीन गोष्टींमुळे प्रत्येक अनुभवाची विशिष्ट उत्कटता, मग तो अस्तित्त्वविडंबनाचाही प्रत्यय असेना का, आपल्याला अनुभवावीशी वाटते. लेखन हा यावर आधारलेला एक विधी आहे. बाह्य पदार्थात आपल्या गतिमान अस्तित्त्वभानाची सिंबॉलिक ट्रान्स्फर करणे ही कलेची मूळ प्रेरणा आहे. लेखकाच्या दृष्टीने भाषा ( तिच्यात येणारे सर्व यात आले ) हा तो बाह्य पदार्थ आहे. मुळात हा पदार्थ बेदबब आहे, फसवा आहे, अतिशय व्यापक आणि अत्यंत अपुरा आहे, संकीर्ण चलनवलनामुळे बावचळलेला आहे. समाजाचे आणि संस्कृतीचे नियंत्रण लेखक जितपत नाकारतो तितपत तो या नियंत्रणाचे द्योतक असे शब्दही नाकारतो. भाषिक नावीन्याचा जन्म स्वायत्त आत्मभानाच्या कल्पनेतून झालेला आहे: त्यात बोधा झालेल्या उच्चारांचे ठसे नाकारलेले असतात आणि विशिष्ट अनुभवाचा ठसा उमटवण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. एक परीने हा प्रयत्न म्हणजे स्वतंत्र व स्वयंसिद्ध अनुभव धारणाचाच प्रयत्न असतो, आणि त्यामुळेच सर्जनशील लेखन सांस्कृतिक जाणिवेला व एका

समग्र मानवी समाजाच्या जीवनाला आरपार छेदून जाते." ( 37 ) या विस्तृत विवेचनावरून आपल्याला हे समजून येते की प्रेमभावाचे वा रतिभावाचे म्हणजे त्या त्या अनुभवातील अस्तित्त्वभानाचे भाषेतून प्रतीकात्मकरीत्या शब्दांकन करीत असताना चित्रे हे काव्याच्या संदर्भातील तसेच प्रत्यक्ष जगण्यातील सारा पारंपरिक दृष्टिकोणच झुगारून देऊन एक प्रकारे आपल्या जगण्याकडे आणि त्या जगण्याला भाषिक रूपात दाळण्याकडे एक उत्सव या दृष्टिकोनातून पाहतात. हे झाले त्यांच्या कवितेतील रतिभाव वा प्रेमानुभवाविषयी, परंतु तेवढ्याच ठाशीवपणे त्यांच्या कवितेतून प्रकट होणारी आणखी एक जाणीव म्हणजे मृत्यूची, त्यांच्या सर्वव्यापित्वाची आणि विलक्षणपणाची. याही संदर्भात त्यांच्या कवितेचे आणखी एक अभ्यासक प्रा. उत्तम क्षीरसागर काय म्हणतात ते पाहणे उपयुक्त होईल.

‘ पारंपरिक भारतीय संस्कृतीमध्ये देहाला सतत गौणत्व दिले गेले असते, आणि सगळ्या जगण्याचा आधार काल्पनिक अशा ‘ आत्मा ’ या कल्पनेवर भिस्त ठेवणारा असला तरी चित्रे मात्र त्या दोन्ही गोष्टींना पूर्ण नव्या रूपात पाहतात, आत्मा मानीतच नाहीत आणि शरीराचा भारतीय संस्कृतीत नसलेला गौरव आणि उत्सव साजरा करीत त्यांचे एकूण कथा-कवितादी साहित्य आकाराला येते. आत्म्याच्या कल्पनेविरुद्ध कथा-कवितांमधून आवाज उठवतच त्यांचे साहित्य रूप घेते. देहाला यथायोग्य महत्त्व व स्थान देत त्यांची कविता घडते. शरीराच्या टोकांच्या अवस्थांचा त्यांच्या लिखाणावर जबरदस्त पगडा आहे. माणसाचा मृत्यू हा शरीर संपण्याची एक अवस्था आहे, आणि शरीर सर्वस्वानिशी कार्यरत असण्याची स्त्रीशी संभोग करतानाची दुसरी अवस्था, साहजिकच त्यांच्या कवितेमध्ये

या दोन्हीचे

५

स्थान

जवळजवळ केंद्रवर्तीच आहे. मृत्यू आणि संभोग ह्या दोन टोकांच्या शारीरिक अवस्थांबद्दल चित्र्यांच्या कथां-कवितांमध्ये अत्यंत प्रत्ययकारी आणि सर्व संकेतांना हुंगारणारी धीट वर्णने येताना पुरुष आणि स्त्रीसंबंधाची परिणती शेवटी संभोगात, तर शरीर व निसर्ग यांच्या संबंधाची परिणती शेवटी मृत्यूत होताना दिसते. चित्रे यांच्या लिखाणात कदाचित त्यामुळेच ऐंद्रिय संवेदनांनाही भरपूर महत्त्व देण्यात आलेले आहे. ' ( ३८ ) या मौलिक निरीक्षणाच्या प्रकाशात जेव्हा आपण चित्र्यांच्या पुढे उल्लेखिलेल्या अनेकानेक कविता पाहतो, तेव्हा त्यांच्या अन्वयार्थ लागणे व विशेषतः भारतीय आणि मराठी संस्कृतीच्या परंपरेत त्यातील विद्रोहाची संगती लागणे शक्य होते; एरवी शारीरिक प्रेमाचे, इंद्रियांचे, ऐंद्रिय आचारांचे असे आणि एवढे चित्रण कुणाला 'एक चूष' वाटले असते तर कुणाला ती चित्र्यांची दाखवेखोरी वाटली असती. ' मॅजिक मुहल्ला ', ' जुलाय 1956 ', ' विपरीत रती ', ' त्या सात स्त्रिया ', ' अंग ', ' आराधना ', ' गच्च ', ' काही आठवत काळ कधीमधीच्या बोटांना ', ' शक्तीची प्रार्थना ', ' सातवी ', ' सिफती तिसरी ', ' एक उन्हाळी संध्याकाळ ', ' एका मुलीचे भुकेले खांदे धरून ', ' भुकेल्या, कुश खांद्यांची ती तू ', ' पेट्रोग्राद/ल्येनिनग्रादचा मार्ग-( इरिनासाठी ) ', ' गोष्टी ', ' देवी -1', ' देवी-10 ', ' देवी-25 ', ' खुरबूचा बगीचा ', ' उर्वशी ', इत्यादी कितीतरी कविता त्यांच्या 1954 ते 1994 या 40 वर्षांच्या कालखंडात लिहिल्या गेलेल्या असून त्यातील संभोगसूचक वा प्रत्यक्ष समागमाचे चित्रण हे केवळ धीट म्हणून भागणार नाही. त्यांच्या प्रत्ययकारिकतेसाठी कवीने आपल्या परीने आपली वैयक्तिकता सार्वजनिक करण्याचे मोल

मोजलेले आहे. आणि केवळ म्हणूनच ते चित्रण मौलिक होते असेही नाही. तर त्यातील मौलिकता ही चित्र्यांच्या अस्तित्वभानाशी संबंधित आहे. माणसाच्या शरीर या एकाच माध्यमातून त्याचा सगळ्या जगाशी संबंध येतो तसेच त्याच्या अस्तित्वाची त्याला आणि इतरांनाही पटू शकणारी तीच एक मूर्त अशी खूण असते. त्याला जगाचे जे काही अस्पष्ट वा अस्पष्ट नसलेले दर्शन घडते तेही या शरीराच्या माध्यमातूनच घडते. एका अर्थी त्याच्या मनुष्यरूपी जगण्यात त्याला मिळालेली ती एक मोलाची देणगी असते. परंतु या देणगीकडे पारंपरिक पारमार्थिक दृष्टीने उपेक्षेने पाहण्याला शिकवलेले वा भाग पाडलेले असते. मात्र आधुनिक जीवनदृष्टीने या 'शारीरिकतेतच माणसाचे माणूसपण सामावलेले असते' हे सत्य माणसाला पटविलेले आहे. म्हणून शरीराचे माहात्म्य सांगणारी आणि माणारी अशी ही कविता अगदी मल्लिकार्जुनाच्या 'नवकविते' पेक्षाही पूर्णपणे वेगळी आणि अर्थातच नवी ठरते. चित्र्यांच्या स्त्रीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण यामुळेच अर्वाचीन कवितेतही वैशिष्ट्यपूर्णतेने आधुनिक व नवा आहे.

- : चित्र्यांच्या प्रतिमासृष्टीची वैशिष्ट्ये : -

कुठलाही कवी काव्यनिर्मिती करतो तेव्हा तो अमूर्त अशा संवेदना - भावना-विचार युक्त अशा उत्कट अनुभवाला जाणिवेच्या कक्षेत आणतो आणि तो अनुभव शब्दांद्वारा विशिष्ट प्रकारे रचून वाचकांना तो आकलनसाध्य करून देत असतो. चित्रे आणि कोलटकर या दोघांच्याही कवितेच्या बाबतीत असे म्हणता येईल त्यांना असलेल्या

दृश्यकलांच्या जाणिवेने त्यांच्या कवितांना काही एक विशेष परिमाण दिले आहे. आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील पु. शि. रेगे हे स्वतः चित्रे काढीत आणि त्यांनाही चित्रकला आणि शिल्पकला या दृश्यकलांची थोडीफार जाणीव होती, बऱ्याचदा त्यांच्या कवितेतील भाषा ही शिल्पकला वा वास्तुकलासदृश परिणाम साधत असे. चित्र्यांनी नाट्यलेखन केलेले आहे, तसेच चित्रपटाचे लेखन, दिग्दर्शन, व संगीत दिग्दर्शन केलेले आहे. शिल्पकलेसारख्या दृश्यकलेतही त्यांना गती असल्याने त्यांच्या कलात्मक व्यक्तिमत्त्वाला आपोआपच अनेकविध पैलू प्राप्त झालेले आहेत.

या विविध पैलूमुळे त्यांच्या संवेदनशीलतेमध्ये आपोआपच विविधता आणि अनुभवाच्या सखोलतेपर्यंत पोचण्याची क्षमता आलेली आहे. चित्रे-कोलटकरांच्या पूर्वीच्या मराठी कवितेतील - उदाहरणार्थ, रेगे, बोरकर, इंदिरा संत, कुसुमाग्रज आदींच्या कवितेतील - दृश्यात्मकतेचे अंग हे काहीसे पृष्ठस्तरिय पातळीवरचे होते. त्याचा संबंध असलाच तर स्वच्छंदवादी / सौंदर्यवादी चित्रकलेशी जोडता येईल. कारण ती कविता आणि तिच्यातील ' दृश्यात्मकता ही भावरम्य सौंदर्याची पूजा करणारी, आलंकारिक खिन्नतेला, उदासतेला स्थान असलेली परंतु भयव्यक्त करणाऱ्या विरूपतेला स्थान नसणारी ' अशी होती. ( 39 )

पारश्चात्य संस्कृतीमधील प्रत्यक्ष आधुनिक जीवनाच्या अनुभवाने व साहित्य आणि इतर कलांतर्गत जीवनदर्शनाने चित्र्यांच्या ( आणि कोलटकरांच्याही ) एकूण जीवनविषयक जाणिवेचे क्षेत्र चांगले विस्तारलेले आहे. चित्र्यांच्या इतक्या प्रचंड संख्येत असलेल्या कवितांतील कित्येक कविता या संगीताच्या अनुभवाचेच आशयद्रव्य मांडणाऱ्या असतात किंवा

संगीतामधील प्रतिमांचा वापर करणाऱ्या असतात आणि बऱ्याचदा ते संगीत शास्त्रीय संगीत असते. आपल्याकडे अनेकांना शास्त्रीय संगीताची गोडी असली तरी त्यात माहिती या अर्थानेही गती असतेच असे नाही. परिणामी अनेक ठिकाणी येणाऱ्या प्रतिमांचे आकलन त्यांना अशक्य वाटल्याने त्या कविता दुर्बोध वाटू शकतात. एकवेळ भारतीय शास्त्रीय संगीताचे थोडेबहुत ज्ञान रसिकांना असतेही, पण चित्रे जेव्हा पाश्चात्य संगीतातील प्रतिमा किंवा आशयद्रव्य वापरतात तेव्हा वाचकांना गोंधळल्यासारखे होते. या दृष्टीने त्यांच्या पुढील काही कविता केवळ नमुना म्हणूनही लक्षणीय ठरतात. उदाहरणार्थ, 'जोगिया' ( ए. कविता-2 , पृ. 451 ), 'केदार' ( ए. कविता-2, पृ. 452 ), 'संपूर्ण मालकौंस' ( ए.कविता-2, पृ. 453 ), 'तिलंग' ( ए.कविता-2, पृ. 454 ), 'माध्यान्ह' ( ए. कविता-2, पृ. 377 ) 'संपूर्ण मालकौंसः अवरोहातला ऋषभः भृंगधररहिमतखों' ( ए.कविता-2, पृ. 381 ), गर्भाल्लेला खर्ज, तेजाळणारा तार, रेंगाळणारा ऋषभ, झंजाळलेला गंधार, आणि तळहातासारखा विश्वाखालून षड्ज, ( ए.कविता पृ. 58 ), हे सूक्ष्म निळेपण/ तीव्र निषादापासून कोमल ऋषभापर्यंत/ आलटल्यापालटल्या कंपनांपासून/ पंचमासून मध्यमावर कोसळणारा ध्रुवाधार/ वरच्या तीन स्वरांच्या अपार्थिव हवेपासून / खालच्या चार स्वरांमधून जाताना आरपार/ खर्जाच्या तळापर्यंत/ मूलभूत चिखलात. ( एकूण कविता-1 पृ.36 ), आणि मी रोखले माझे श्वास झोकून देत/ मला माझ्याच तालाबाहेर. उलट ती : ती होती एक निमूळती मीड/ दिवकालाच्या आलेखावर. जशी सुई ओवते न शिवलेल्या अवकाशातून दोरा. ( एकूण कविता - 2 पृ.241 ), 'चवथा ब्रांडेनबुर्ग कॉचेतों' ( ए.कविता-1, पृ. 156 ), 'ECTOPIC BEAT :

गत, परण, चक्रदार' ( ए.कविता - 2, पृ.474 )

या कविता जशा संगीतक्षेत्रातील माहितीची अपेक्षा वाचकांकडून करतात तशाच अनेक कविता ( वा त्यांच्यातील शब्द/प्रतिमायोजन ) या चित्रकलेतील ज्ञानाची/माहितीची अपेक्षा करणाऱ्याही आहेत. उदाहरणार्थ, कोबाल्ट आणि अल्ड्रमरीन ( ए. कविता-1, पृ.16 ) , फ्लेश टिट ( ए. कविता-1, पृ. 148 ), सेपिया रंगातला फोटो, ( ए. कविता- पृ.44 ) ब्रशासारखा ( ए. कविता- 2, पृ.385 ) वगैरे. यातली ब्रशासारखा ही कविता चित्रकाराच्या चित्र काढतानाच्या क्रियांच्या प्रतिमा वापरीतच पुढे सरकते. अशा संगीतातील वा चित्रकलेतील प्रतिमा किंवा त्यांद्वारे सांगितला जाणारा आशय कळण्यासाठी व त्या प्रतिमा उलगडण्यासाठी वाचकाजवळही या कलांमधील काही किमान ज्ञान असणे आवश्यक आहे. म्हणजे चित्र्यांची सारीच कविता ही तशी आम वाचकांसाठी नाही. अर्थात तशी ती आम वाचकांसाठी नाही असे म्हणण्यामध्ये या कवितेला दूषणही नाही वा तो या कवितांचा गौरवही नाही, ते केवळ या कवितेचे एक वस्तुनिष्ठ वर्णन आहे. त्यांच्या काही कविता या कारणामुळे दुर्बोध होतात. मात्र या वर्णनातूनही तिच्या स्वभावावर काही प्रकाश पडतो असे म्हणता येईल. इथेच हेही लक्षात घेणे आवश्यक आहे की मॅटेकर रेगे आणि करंदीकर यांच्याही कवितांच्या संदर्भात हा दुर्बोधतेचा मुद्दा उपस्थित होत असला तरी कालांतराने ही दुर्बोधता तेवढ्या तीव्रतेने जाणवत नाही, कारण मध्यंतरीच्या काळात वाचकांचीही जाणीव अशा कवितांच्या आकलनासाठी सक्षम झालेली असते. मराठी कवितेतील आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यामधील ज्या दोन्ही कवींची कविता येथे



अभ्यासली आहे ते दोघेही स्वतः चित्रकार असणे आणि त्यांचा इतर दुर्क-श्राव्य कलाशी आणि माध्यमोशी चांगला संबंध असणे. त्या माध्यमांचा अभ्यास असणे याचाही त्यांच्या ( म्हणजे चित्रे-कोलटकरांच्या ) कवितेवर काही परिणाम झालेला आहे. मुख्य म्हणजे वास्तवाची जी जाण चित्र्यांना व्यक्त करावयाची आहे, तिच्यातील व्यामिश्रतेला साकार करण्यासाठी या विविध दृश्यकलांमधील ज्ञानाचा ते प्रभावीपणे वापर करतात. आपोआपच त्यांच्या कवितेला यामुळे अनेकविध आयाम प्राप्त होतात.

त्यांच्या संवेदनशीलतेमधील बहुविध जाणिवेतून त्यांच्या कवितेमधील चित्रणाला केवळ दृश्यात्मकतेचेच नव्हे तर एकूण इंद्रियगोचरतेचे खास असे परिमाण मिळते असे म्हणता येईल. त्यातील दृश्यात्मकताही तशी अगदी प्रथमदर्शनीच नजरेत भरावी अशी लक्षणीय आहे. प्राथमिक पातळीवर डोळ्यांना दिसणारे रंग, आकार आणि त्यात असणाऱ्या घटकांची परस्परशी संबंध अशी एकूण रचना हा त्यांच्या काव्यातील दृश्यात्मकतेचा भाग आहे. तर त्यातून सूचित होणारी अनुभवातील गुंतागुंत हा वाचकांच्या संवेदनस्वभावानुसार आकलन होऊ शकणारा, अधिक अंतर्गत व मूळ लक्ष्य असा भाग आहे.

त्यांच्या कवितांमधून जी दृश्यात्मकता साकार झाली आहे ती केवळ चित्रकलेतील परिभाषा वा तपशीलाच्या प्रतिभांसारख्या वापरानून साकार झालेली नसते तर त्यांच्या विशिष्ट संवेदनस्वभावाशी त्या दृश्यात्मकतेचा संबंध असतो. त्यासंबंधी दीपक धारे हे कलामहाविद्यालयातील प्राध्यापक-समीक्षक काय म्हणतात ते पाहणे उद्बोधक ठरेल.

" ..... चित्र्यांच्या काव्यातील दृश्यात्मकता पाहिली तर असे दिसते की ती सांकेतिक नाही, सौंदर्यवादी काव्यासारखी आदर्शवादी नाही तर प्रचंड तणावपूर्ण अशा विरोधाभासांचे भान असलेली, अंतरंग दृक्कन काढणाऱ्या विरूपतेची जाणीव असलेली अशी आहे. विसंगतीचे नवे अर्थ लावणारी आहे. सौंदर्यवादी कवितेचे आणि चित्रकलेचे जसे नाते आहे, तसेच नवकविता आणि आधुनिक चित्रकलेच्या बाबतीतही आहे. दादाईझम किंवा ( Bauhaus ) या चळवळींनी एकूणच कलाविष्काराला एक नवी दिशा दिली. सांकेतिक सौंदर्यकल्पना झुगासून देऊन एक नवी संवेदनशीलता युरोपात आली. मराठीत अस्तित्ववाद आणि संज्ञाप्रवाह यासंबंधी भरपूर चर्चा झाली पण दृश्यकलासापेक्ष इतर प्रवाहांविषयी मौनच पाळले गेले. अरुण कोलटकर, दिलीप चित्रे यांच्या कवितेचा आस्वाद घेतांना या व्यापक वेगळ्या संवेदनशीलतेची दखल घ्यायला हवी. ती न घेतल्यामुळे साहजिकच चित्रे यांची कविता दुर्बोध असल्याची, अश्लील असल्याची तक्रार केली जाते." ( 40 )

त्यांच्या साऱ्या कवितासंभारामध्ये प्रेयसीची एक अत्यंत सर्वसमावेशक अशी प्रतिमा वापरली गेली आहे. स्त्रीची विविध रूपे मुळात अनेकदा त्यांना या प्रेयसीच्या मूलभूत रूपात<sup>च</sup> जाणवलेली आहेत. ' पाची इंद्रियांचा फडा ' ( ए. कविता-2, पृ. 337 ) यासारख्या कवितेत मूळ प्रतिमा प्रेयसीची आहे, तिच्या अनुषंगाने स्त्रीपुरुष नात्यातील व समागमातील शारीरतेचे आणि मानसिकतेचे विविध रंग आणि त्यांच्या विविध छटा टिपत असताना चित्रे केवळ कृणा एका व्यक्तीचे आणि त्याच्या प्रेयसीच्या संबंधाचे पदर उलगडत

नाहीत तर त्याला स्त्रीपुरुषसंबंधांतील व्यापक, सखोल, सार्वत्रिक आशयाची प्रतीकात्मकता देतात.

' मरण ' ( ए. कविता-2, पृ. 339 ) या कवितेत अस्तित्वाचं अवघड यंत्र, रोमांचांच्या बाराखड्या इत्यादी प्रतिमा येतात. मरणाला कवी आवाहन करतो की आपले हे अस्तित्त्व त्याने पुसून टाकावे. परंतु त्यासाठी कवीने सुरवातीला वापरलेल्या सूर्यांच्या खडूने शरीरावर ओढल्या गेलेल्या ठळक ठाशीव रेघोट्यांची जी प्रतिमा वापरली आहे तिच्याशीच सुसंगत अशी प्रतिमा नंतरही येते:

जाता जाता पुसून घे ह्या दिव्य रेघोट्या

पुन्हा काळाभोर करून टाक उभा जन्म

आणि परत दे माझ्या घेतल्याला त्याची अनारंभ अवस्था

या सान्या कवितेत अस्तित्त्व आणि मरणासारख्या चिरंतन गूढ अशा अनुभवाला कवी दृश्यात्मक स्वरूपाच्या प्रतिमांचा वापर करून आकलनक्षम करण्याचा प्रयत्न करतो. मात्र अशाही कवितेच्या बाबतीत हेच म्हणावे लागेल की त्यातील आशयापर्यंत पोहोचण्यासाठी वाचकाजवळ काही एका संविताची आवश्यकता असतेच.

कलेवर, शव, प्रेत या मृत्यूसंबद्ध प्रतिमा, तसेच समुद्र, किनारा, ओहोटी, अंधार, काळोख, दिवस, रात्र, फुले, शरीर, देह, इंद्रिये, इंद्रियांच्या फडा, -हास

किंवा -हासाला लागणे, निर्मनुष्य होणारे अस्तित्व, अशा अक्षरशः असंख्य प्रतिमा त्यांच्या कवितांमध्ये येत राहातात. ' वस्तूवस्तूमधील संबंधविहितेची जाणीव व्यक्त करणारी ही कविता वेगळ्याच प्रतिमांच्या भाषेत बोलते, स्वप्नप्रतिमांसारख्या प्रतिमांचा वापर तीत असतो, ' असे जेव्हा चित्र्यांच्या प्रतिमाविषयी सुधीर रसाळ लिहीतात तेव्हा ते बरोबरच असते. ( 41 ) परंतु, ... " आपल्या जाणिवामधील मूलभूत गुंतागुंत ( Complexity ) एकदम व्यक्त करण्याच्या धडपडीतून चित्र्यांची ही भाषा सिद्ध होत आहे. त्याचा परिणाम असा होतो की अनेकदा चित्र्यांची भाषा, त्यांची प्रतिमासुष्टी, ह्यांच्यातील संवेदनसंस्कारक्षमता नष्ट होऊन जाते. आपण जेव्हा ही समजावून घेऊ लागतो तेव्हा ही कविता दर्शनाच्या ( perception ) पातळीवर न येता एकदम बोधनेच्या ( cognition ) पातळीवरच जाते. वाचक शब्दाशब्दांची उकल करीत बसतो आणि त्याच्या आस्वादात सलग अनुभव उभा राहत नाही. " ( 42 ) असे जेव्हा ते म्हणतात, तेव्हा त्यांचे कारण चित्र्यांच्या विशिष्ट संवेदनस्वभावामुळे येणाऱ्या व्याभिन्नतेचे आणि त्यांच्या अनुभवाच्या संदर्भसंपृक्ततेचे आकलन करण्यास आपण कमी पडतो, हे आहे.

- : चित्र्यांच्या कवितेतील ऐंद्रियता : -

ज्ञानेश्वरांच्या एकूण कवितेविषयी चित्र्यांना असलेली आस्था त्यांच्या वेळोवेळी केलेल्या लेखनातून प्रकट झालेली आहे तसेच त्यांनी अमृतानुभवाचा जो अभ्यास केला त्याचेही प्रत्यंतर अनेक ठिकाणी येते. चित्र्यांनी ज्ञानेश्वरांचा आध्यात्मिक मार्ग

स्वीकारला नसला तरी ज्ञानेश्वरांच्या लेखनशैलीचे फार खोल संस्कार त्यांच्यावर झाले आहेत असे म्हणता येते. इंद्रियसंवेदनांचे व संवेदनांगम्य प्रतीतीचा काव्यगत आविष्कार एवढे एकच अंग ध्यानात घेतानाही चित्र्यांवरील हा संस्कार जाणवतो. अर्थात या बाबतीत फक्त ज्ञानेश्वरांच्याच संस्कार आहे असे नाही. चित्रे स्वतः चांगले चित्रकार व कलासमीक्षक असल्याने व त्यांनी देशी-विदेशी चित्रकारांच्या तसेच संगीतकारांच्या कलेचा सुजाण व डोळस असा अभ्यास केलेला असल्याने, आपल्या अनुभवातील उत्कटता हरवू न देता इंद्रियसंवेदना शब्दगोचर करणाऱ्या अवघड किमया ते करू शकत असावेत.

चित्रे इंद्रियसंवेदना एवढ्या महत्त्वाच्या का मानतात याचा विचार करू जाता असे दिसते की, जिथले मानवी संस्कृतीसकट सगळे अस्तित्वच हादरून गेले आहे, उद्ध्वस्त झाले आहे, कुजते आहे किंवा मरणपंथाला लागले आहे, अशा इथल्या आयुष्याचा प्रत्यक्ष अनुभव कुठल्याही संवेदनाशील व चिंतनशील माणसाला असे सांगतो की, या विसाव्या शतकात सगळ्या पारंपरिक प्रथा, चांगल्या मानल्या गेलेल्या साऱ्या गोष्टी, सगळी मानवी मूल्ये नष्ट होत आहेत, लयाला जात आहेत. आधुनिक म्हणविल्या जाणाऱ्या मानवी संस्कृतीमध्ये अर्थशून्यतेची, निरर्थकतेची, वाया गेल्याची जाणीव ही अत्यंत प्रखरपणे आणि तीव्रपणे प्रत्ययाला येत आहे. अशा वेळी खरे काय मानावयाचे आणि बरे कशाला म्हणावयाचे असा कुणालाही प्रश्न पडू शकेल. कोणतेही दर्शन, कोणतीही तयार उल्लरे, सूत्रे किंवा मानवनिर्मित व्यवस्था या असल्या आयुष्याची संगती लावू शकत नाहीत, येथे निर्माण झालेली प्रचंड आणि भयावह अव्यवस्था किंवा गोंधळ यांचे निराकरण करू शकत नाही. अशा या जगात

खऱ्या वाद् शकणान्या फक्त इंद्रियसंवेदनाच होत आणि त्या त्या इंद्रियसंवेदनांशी संबद्ध अशी सुखाची वा दुःखाची प्रतीतीही खरीच होय, असे मानणे भागच आहे. कारण ज्यांचे अस्तित्व निश्चितपणे सांगता येते अशा गोष्टी म्हणजे फक्त इंद्रियसंवेदनाच. ' नाकी झुंबे ही का मिर्ची / मग आभासाची बर्ची मारिली का ' हा मढेकरांचा ऐंद्रिय अनुभवच आहे फक्त या शब्दांत अभ्यासक किंवा समीक्षकांनी तो उलगडला नाही, असे दिसते. चित्र्यांच्या सगळ्या कवितेत स्वतःच्या अस्तित्वशोधाला आणि त्याला सरळ सरळ गोचरत्व देणाऱ्या ऐंद्रियसंवेदनांना फार महत्त्वाचे स्थान आहे. ते स्वतः या बाबतीत असे म्हणतात. ..

.. " माझ्या कवितांमधला आविष्कार तुम्ही पाहिलात तर तो आत्मनिष्ठ, इंद्रियनिष्ठ भूमिकेतून आहे, आणि इंद्रियनिष्ठा ही स्वाभाविक मानतो. ... कोणत्याही प्रजातीत जीवांचा तो मुख्य गुण आहे. .. माणसामधल्या रित्र्या इंद्रियनिष्ठ आणि निस्सर्गनिष्ठ असतात. " ( 43 )

माणसामधल्या त्यांच्याशी संबद्ध अनुभवांना आणि ते अनुभव भाषेतून शब्दांकित केले जात असताना चित्र्यांना भाषेच्या ज्या सुप्त शक्यतांचा शोध लागत जातो त्या शोधाला त्यांच्या एकूण जगण्यामध्येच अत्यंत महत्त्वाचे स्थान आहे. मात्र ऐंद्रिय अनुभूतींना असे साकार करणे हा एकट्या चित्र्यांच्या कवितेतील विषय किंवा विशेष नाही. पाश्चात्य जगात आणि पाश्चात्य साहित्यात हीच जाणीव आधुनिक काळात निर्माण झाली. पुढील अवतरणातून माझा मुद्दा स्पष्ट होईल असे वाटते. ...." For the moment all that the poet could do was to concentrate upon surfaces; in a world in which moral, intellectual and aesthetic were all uncertain, only sense impressions

were certain and could be described exactly. From such minute particulars perhaps something could be built up. ( 44 ) यात ' परहॅप्स समर्थिंग कूड् बी बिल्ट अप ' हे जे मायकेल रॉबर्ट्सने म्हटले आहे तेच चित्रे करू इच्छितात, हे त्यांच्या अस्तित्वभानासंबंधी त्यांनी वरती जे सांगितले आहे त्यातून कळते. मात्र चित्र्यांनी मायकेल रॉबर्ट्स काय म्हणतो ते वाचून वा पाहून ते केले असे नसून तोही त्यांच्या अस्तित्वभानाचाच भाग आहे आणि चित्रे अनुभवाच्या पृष्ठपातळीवर राहात नाहीत, हे देखील येथेच आवर्जून सांगणे भाग आहे. हा मुद्दा ' मॅजिक मुहल्ला ' मधील ( एकूण कविता -1, पृ. 209 ते 230 ) रहेमानच्या संदर्भातील सगळा भाग वा ' लॉराला उद्देशून ' ( ए.क. -1, पृ. 130 ), किंवा ' पानगळीच्या क्षणापाशी आरक्त होऊन ' ए. क. -1, पृ. 135 ) वा इतरही कित्येक कवितांतील अनेक उदाहरणांनी स्पष्ट होऊ शकेल.

आधुनिकवादाच्या पटिल्या टप्प्यातील महत्त्वाचे कवी पु. शि. रेग्यांच्या, करंदीकरांच्या आणि दुसऱ्या टप्प्यातील चित्र्यांच्या प्रेमानुभवाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणात काही फरक आहे, तर काही साम्य आहे. प्रेमानुभवानेच जीवनाचा अर्थ देण्याचा वा जीवनाचा अर्थ शोधण्याचा प्रयत्न <sup>हे</sup> <sub>ह</sub> निघेडी करतात. त्यांच्या संवेदनाप्राधान्याच्या परीही वेगवेगळ्या आहेत. रेगे प्रेमानुभवाला ( त्यांच्या भाषेत ' सृजन ' ) सर्वात श्रेष्ठ मानतात, परंतु त्याला सातत्याने प्राचीन भारतीय दृष्टीचा आणि मिथकात्मकतेचा आणि म्हणूनच आदिबंधात्मक असा संदर्भ देतात, तर चित्रे त्या प्रेमानुभवाला ' इथे आणि आत्ता ' वा संदर्भ देऊन इंद्रियोत्सव साजरा करणे हा जीवनाचा अर्थ मानतात, असे दिसते. वरती

म्हटल्याप्रमाणे इंद्रियसंवेदना याच तेवढ्या महत्त्वाच्या व खऱ्या मानल्यानंतर त्यांच्या उत्कट, तीव्र अनुभवाचे क्षण तेच जिवंतपणाचे क्षण ठरणे. असा हा तार्किक पाया चित्र्यांच्या अनुभवांना व त्यांच्या अनुभव देण्याच्या पद्धतीला आहे. या दृष्टीने पाहिले तर त्यांची प्रेमकविता व तिच्यातील ऐंद्रिय अनुभव हा रेग्यांपेक्षा करंदीकरांच्या कवितेतील अनुभव देण्याच्या पद्धतीला जास्त जवळचा आहे. कारण रेग्यांच्या एतद्भिषयक अनुभवात ' गाथासप्तशती ' किंवा जयदेवाचे ' गीतगोविंद ' इत्यादी अभिजात वाङ्मयातील हल्लवारपणा आहे तर करंदीकरांच्या अनुभवांमध्ये जोम आणि रांगडेपणा व काहीसा वास्तववादी मराठी रोखठोकपणा आहे. हा रोखठोकपणा व शेटपणाच चित्र्यांच्या कवितेत अत्यंत चांगल्या प्रकारे विकसित झालेला दिसतो. मडेंकरांची 'काही कविता' आणि ' आणखी काही कविता ' मधील प्रेमकविता तशी शारीरिकतेला फारसे स्थान देणारी नाहीच, ' व्यर्थ नव्हे का ओंजळ जेथे शरीर सारे म्हणते पाज ' किंवा ' माझ्या टिल्याशा बोटांचे तळ तुझ्या स्तनावर ' एवढीच शारीरिकता त्यात आहे. चित्र्यांच्या अनेकानेक कवितांमध्ये समागमाचे शेट आणि धीट चित्रणच येते आणि ते केवळ चित्रणासाठी चित्रण नसते. यानुच चित्र्यांची कविता एकूण मराठी कवितेला पुढच्या टप्प्यावर नेते, असे ठामपणे म्हणता येते.

‘ शूष फोटो ’ ( एकूण कविता- 1 पृ. 44 ) या कवितेत शूष फोटो हे एक रूपक कवीने वापरलेले आहे. या कवितेत एका विनाशाचा आणि त्याद्वारा माणसाचे सारे कर्तृत्व शेवटी नष्ट करून टाकणाऱ्या मृत्यूच्या अनुभूतीचा आणि तरीही माणसाचे असे कर्तृत्व चिरस्थायी करू पाहण्याच्या धडपडीचा अनुभव रूपकात्मक रीतीने शब्दांकित झालेला आहे.



पूर्वजांचा कथा—कादंबरीतल्यासारखा, एका अर्थी खराखुरा, घरातील वृद्धांकडून आठवणींच्या रूपात ऐकलेला पण तरीही कल्पनाकलित असा वास्तव इतिहास, त्यांचे चरित्र आणि चारित्र्य चित्रे शब्दांत मांडतात आणि त्यांचा पुन्हा सर्वपित्री अमावास्येच्या आकाशाएवढा फलक घेऊन फोटो काढायला पाहिजे म्हणतात. ( पारंपरिक समजूतीप्रमाणे सर्वपित्री अमावास्येला सर्व पितरांचे श्राद्ध करावयाचे असते, हाही संदर्भ इथे जागृत होतो. ) परंतु,

कॅमेऱ्याच्या भिंगात टक लावून बघतोय हा मेलेला शूण

आणि त्यांना " स्माईल प्लीज " सांगायची मला सोय नाही.

कारण शब्दांमधून आपण जिवंत माणसाशी संवाद साधू पाहतो तेव्हा तो संवाददेखील साधला जाईलच याची खात्री देता येत नाही, तिथे ही तर सारी मेलेलीच माणसे आहेत, त्यांच्याशी संवाद कसा साधणार ? शिवाय दुसरे महत्त्वाचे कारण म्हणजे, फोटोतून त्या सगळ्यांना असे ' टिकावू ' करून ठेवू पाहणाऱ्या चित्र्यांना त्यांच्या चरित्र-चारित्र्यात आणि मृत्यूमध्ये स्वतःचाच सगळा ' फोटो ' दिसायला लागतो आणि मृत्यूही, आपल्या मर्त्यत्वाचे भान असणे, हा चित्र्यांच्या अस्तित्त्वभानातला एक महत्त्वाचा घटक होय, हे आपण पूर्वी पाहिले आहे. म्हणूनच त्यांच्या कवितेत जसा सातत्याने इंद्रियोत्सव साजरा केलेला दिसतो तसाच मरणाचाही उल्लेख अनेक ठिकाणी वेगवेगळ्या संदर्भात येत राहतो. कोणत्याही कवीला माणसाच्या जगण्याची लय शब्दांमध्ये पकडता आली पाहिजे, शब्दांमध्ये रूपांतरित करता आली पाहिजे, चांगल्या कवींचा तसा प्रयत्न असतो. आधुनिक काळातील कवीबद्दल तर हे

१ ११०१ चैतन १९८२-८३ एक खूण म०१५ गती आणि गतीमध्ये १२५ अगुस्तू १९८३

आणखीच खरे आहे. कारण त्यांचा सारा प्रयत्न आपल्या जगण्याचे भाषेत रूपांतर करताना भाषेमध्ये असलेल्या, लिह्यात लपलेल्या सान्या शक्यता शोधायच्या दिशेने असतो. म्हणूनच या पिढीतील कवींना पूर्वीच्या कवींपैकी काही कवी ( मग ते ज्ञानेश्वर- तुकाराम असोत की आणखी कुणी असोत ) आवडतात, आपले समानधर्मे वाटतात, कारण त्या कवींनी जगण्याला थेट भिडून जगण्याची ती ती लय आपल्या शब्दांमध्ये प्रत्ययकारी पद्धतीने उमटविली. चित्रेही ते सगळ्याच कवितांमध्ये करीत असतात. जगण्याच्याच लयीमध्ये ( आपल्याला कितीही विरंगल वाटले तरी ) मरणांच्या लयीचाही समावेश असतो. आपले या कवितेतील सगळे पूर्वज कसे जगले आणि कसे मरण पावले ते सांगत असताना बोलीभाषेतील लयीचा प्रयोजक वापर करून ती जगण्यामरण्याची लय शब्दांमध्ये चित्र्यांनी पकडली आहे हे पुढील ओळींच्या उदाहरणातून ध्यानी येईल.

ही नशीब काढायला आलेली माणसं, इंग्रजी धोकणारी,

नवनवे हन्नर शिकणारी, विलायतेनं दिपलेली

किंवा संस्कृतच्या धोंगडीत लपलेली भेदरलेली,

एक मास्तर झाला, एक धंद्यात शिरला,

एक इंजिनियर होउन रेल्वेत लागला,

एक बी. ए. ला फर्स्ट क्लास येउन मरून गेला .....

ही प्लेग, इन्फ्लुएंझा, टॉयफॉईड, कॉलन्ड्यानं मरणारी

क्षयानं आणि मलेरियानं पोखरली जाणारी माणसं

माधवबाग, भुलेश्वर, मुंबादेवी, काळखादेवी, ठाकुरझार,

गिरगावातल्या वाड्यांपासून वाल्केश्वरपर्यंत वावरणारी

गोलपिठा, ग्रॅटरोड, भायखळा, माझगाव, डोंगरीलाही

जाणारी माणसे. जीआयपी न् बीबीसीआयन लांब जाणारी

तळहातासारख्या उघडलेल्या मुंबईच्या बोटोंवरली माणसे

वरील ओळींमध्ये ' ही नशीब काढायला आलेली, इंग्रजी धोकणारी ' या शब्दांतून एकोणिसाव्या शतकामध्ये इंग्रजांच्या वसाहतवादी हिकमतींमुळे नशीब काढू पाहणाऱ्या प्रत्येकाच्या मागे इंग्रजी धोकणे कसे लागत असे ( आणि ही परिस्थिती अजूनही बदलली नाही ) आणि ती माणसे ' विलायतेनं दिपलेली ' असत, तशीच ' संस्कृतच्या धोंगडीत लपलेली ' असत असे म्हणताना कवी ' दिपलेली ' व ' लपलेली ' या शब्दांमधून यमक साधून ती लय पकडतो. तसेच ' एक मास्तर झाला ' , ' एक धंद्यात शिरला ' , ' एक इंजिनियर होऊन रेल्वेत लागला ' , ' एक बी.ए. ला फर्स्ट क्लास येऊन मरून गेला ' , या शब्दांमधून चढत्या क्रमाने त्यांचे कर्तृत्व सांगता सांगता शेवटच्या ओळीत ' बी. ए. ला फर्स्ट क्लास ' मध्ये जसे माणसाने उंचावर जाणे शब्दबद्ध होते तसेच ' येऊन मरून गेला ' मधून एक अनपेक्षित असा धक्का बसतो. ' झाला ' , ' शिरला ' , ' लागला ' , ' गेला ' , यात यमकही आहेत. इथे चित्र्यांनी मुक्तछंदच वापरला असला तरी त्यातील शब्दकळा ही बोलीभाषेतील उच्चारांच्या प्रकारातील असून त्या शब्दकळेत म्हणजे शब्दांच्या निवड आणि योजनेच्या आधारे प्रवाही यमके आणि अंतर्ग्रामके साधलेली आहेत. त्या यमकांमधून कवितेत

जो मरणानुभव कवी साकार करू पाहतो आहे त्याचीही लय प्रभावीपणे पकडली गेली आहे. पारंपरिक यमकांना प्रामुख्याने छंदोबद्ध रचनांमध्ये विशिष्ट स्थान असे आणि ठराविक 'पॅटर्न्स' निर्माण करून त्यातूनच लयबद्धता साधली जात असे. मुक्तछंदाने ही सारी अभिव्यक्तीरीत बदलून तिला अधिक स्वाभाविक केले. चित्रे आणि अरुण कोलटकरांचे या बाबतीतील एकूण योगदान अत्यंत लक्षणीय आहे. व्यवहारातील बोलीभाषेची अशी लय गद्यात अत्यंत प्रभावीपणे पकडण्याचा यशस्वी प्रयोग नेमाड्यांनी कादंबरीत केला आणि या दोन्ही कवींनी तो आपल्या कवितांमधून केला यात आधुनिकतेचे एक महत्त्वाचे लक्षणच आपल्याला हाती येते. ( या पद्धतीने त्यांच्या इतरही कवितांमधील लयीचे विश्लेषण करता येईल. )

चित्र्यांच्या कवितेत त्यांनी लयीच्या संदर्भात केलेले प्रयोग हे कवितेला त्यांनीच म्हटल्याप्रमाणे लिरीकल अंगाने अधिकाधिक आधुनिक करणारे आहेत असे म्हणता येईल.

- : चित्र्यांच्या कवितेतील आत्मचरित्रात्मकता आणि आत्मचरित्रातीतता:-

' चित्रे यांचा वाडा, खारी बाव रोड, बडोदा, ' ' लाफोर्जचा मुखवटा घालून स्वतः 1964 ' , ' ग्रुप फोटो ' , ' आजींच मरण ' , ' के. मा. जोशी, पारद्वष्टे, निपुत्रिक वारलेले, यांच्या मर्तिकाचे मुक्त भजन ' , ' सॅनेट्स् टू माय ग्रॅंडमदर ' , ' आता तुला ' , ' एकदा आत्महत्येच्या कड्यावर ' , ' भुंडे टेकाड ' , ' लॉराला उद्देशून ' , ' लेदा, ' 330 मेफ्लॉवर अपार्टमेंट्स, सप्टेंबर 1975 ' , ' धरफोडी होऊन तुकारामांच्या गाथेची प्रत व इतर वस्तू चोरीस गेल्या ते समयी रचलेले अभंग आदिस अबाबा 1963 ' , ' बर्फाच्या कविता ' , ' माझ्या वडिलांनी केले फक्त ' , साहित्यसहवासातील उपोषणाच्या वेळी 1980

मध्ये लिहिलेल्या कविता इत्यादी अनेक कविता स्पष्टपणे आत्मचरित्रात्मक आहेत. अर्थात अशा मोजक्याच कवितांना मी जेव्हा आत्मचरित्रात्मक असे म्हणतो तेव्हा बाकीच्या कविता आत्मचरित्रात्मक नाहीत असे मला म्हणावयाचे नसते. तर इथे ही आत्मचरित्रात्मकता अगदी स्पष्टपणे जाणवणारी आहे व त्यांच्या लौकिक चरित्रातील घडामोडींशी संबद्ध असावी एवढ्याच त्याचा अर्थ होय. त्यांच्या व्यक्तिगत जीवनातील जवळचा संबंध असलेली कितीतरी माणसे आणि जागा यांचे सरळ स्पष्ट उल्लेख त्यांच्या कवितांमधून येतात. त्याचा एक परिणाम म्हणजे काही वाचक त्याच तपशिलाला महत्त्व देऊन कवितेच्या मूळ उद्देशापासून दूर राहण्याची शक्यता असते. त्यांच्या इतरही अनेकानेक कवितांमध्ये ही आत्मचरित्रात्मकता भरभरून वाहात असते. असेही म्हणता येईल.

' चित्रे यांचा वाडा, खारी बाव रोड, बडोदा ' ही आत्मचरित्रात्मकतेचा सरळ सरळ आविष्कार करणारी एक नाट्यपूर्ण कविता आहे. हिच्यातील आत्मचरित्रात्मक आशय, कवीच्या बालपणातील गतगोष्टींचे साधे, सपाट निवेदन वाटावे तशा पद्धतीने कवीने मांडला आहे. त्यातला सुरवातीचा सारा तपशील स्मरणशक्तीच्या आधारे भरून काढलेला असा आहे. त्याने कवितेला एक जुन्या काळच्या चित्राची दृश्यात्मकता येते. जिथे आता चित्रे नावाची कोणी माणसे राहात नाहीत, अशा त्या ठिकाणी केवळ स्मरणरमणीयतेच्या ओढीने गेलेल्या कवीला तो त्या जागेकडे टक लावून पाहात असताना कोणा तिन्हाईताने विचारलेल्या प्रश्नातून कवी आणि त्याच्यात जी खटकेबाज प्रश्नोत्तरे होतात त्या प्रश्नोत्तरांनी कवितेचा शेवट होतो:

तर मला ओळखणारं कोणीच नव्हतं

तिथं. टेकडीसमोरच्या रस्त्यावर मी

उभा होतो तर एकानं मला हटकलं.

" काय बघताय टक लावून ? "

मी म्हटलं, " ह्या भागाला काय म्हणतात ? "

तर तो म्हणतो, " चित्र्यांचा वाडा. "

मी म्हटलं " वाडा कुठाय ? "

" वाडा काय राव, चित्रे तरी कुठेत ?

जागांना पडून जातात अशी नावं

वरुत्या कायम धोड्याच असतात ?

अरे, पन्नास वर्षांत जगाचा नकाशासुद्धा बदलतो

तर चित्र्यांच्या वाड्याचं काय मोठे धेऊन बसतात ! "

( एकूण कविता - एक, पृ.39 )

या प्रश्नोत्तरातील बोलभाषेमुळे एक विशिष्ट लयही या सार्या रचनेत निर्माण झाली आहे.

' काय बघताय टक लावून ? ' , ' ह्या भागाला काय म्हणतात ? ' , ' चित्र्यांचा वाडा ' ,

वाडा कुठाय ' , ' वाडा काय राव चित्रे तरी कुठेत ? ' , ' वरुत्या कायम धोड्याच असतात ' ,

' तर चित्र्यांच्या वाड्याचं काय मोठे धेऊन बसतात ? ' केवळ या उद्धृत शब्दांचे

कवितेतील स्थान परस्परांशी जोडून पाहिले तरी त्यात अंतर्गत यमके दिसतील आणि त्यातून

व प्रश्नार्थक उद्गारांमधूनही लय निर्माण होते, हेही ध्यानात येईल. या कवितेतील आत्मचरित्रात्मकता तशी स्पष्ट आणि सरळ असली तरी कवितेतील त्यापलीकडचा अर्थ व्यंजक पद्धतीने सूचविलेला आहे. हा अनुभव बालपणीचे गाव सोडून गेलेल्या आणि त्या जागेशी निगडित असलेल्या आठवणींच्या रमणीयतेमुळे तिथे जाऊन आठवणी जागवू पाहणाऱ्या कुणालाही येऊ शकतो आणि त्यामुळे त्या अनुभवाला एक प्रातिनिधिकता येते. बरे, हे फक्त जुन्या जागांच्या बाबतीतच घडते असे नाही. गतकालीन नाते वा मैत्री वा शेजारसंबंधाने जोडलेल्या व्यक्ती देखील दीर्घ कालांतराने भेटतात तेव्हाही असाच अनुभव येतो. त्यामुळे यातील मूळच्या आत्मचरित्रात्मक आशयाला प्रतीकात्मकता व प्रातिनिधिकता येते. किंबहुना अशी प्रातिनिधिकता जर येत नसती तर या कविता, कविता म्हणूनही आपल्याला फारशा प्रतीती देऊ शकल्या नसत्या. यातूनच चित्र्यांच्या कवितांसंबंधी एक प्रश्न उभा राहतो तो असा की त्यांच्या कविता या व्यक्तिगत PERSONAL आहेत की IMPERSONAL आहेत ? याचे उत्तर ढोबळपणे देता येणार नाही, परंतु त्या मुळात व्यक्तिगत जाणिवेच्याच असल्या तरी साहित्यरूप घेतल्यानंतर त्या आपोआपच अवैयक्तिक बनून जातात. कारण त्यांच्यातील आशयाला एक प्रकारची प्रातिनिधिकता प्राप्त झालेली असते.' माझ्या वडिलांनी केले फक्त ' ( ए. कविता- 2, पृ. 251 ) सारख्या कवितेमधून जसा अभिरुचीचे संपादक असलेल्या व त्याच नात्याने तुम्हां-आम्हांला परिचित अशा पु. आ. चित्र्यांविषयीचा दिल्लीचे चित्र्यांचा समज व्यक्त होतो. तसेच त्यातील पुढील ओळींमधून सामान्यतः कुठल्याही बापमुलामध्ये असलेल्या दरीचेही सूचक पण आशयाच्या बाबतीत व्यापक असे चित्रण येते

आणि तो व्यापक, प्रातिनिधिक आशय शब्दांतून तुमच्या आमच्यासमोर मांडणे हेच कोणत्याही कवीचे उद्दिष्ट असते.

एका गणितातील योगायोगामुळे ते माझे वडील झाले

माझ्या बालपणी प्रगतिपत्रकांवर सही करण्यास

आणि पुढे समोरासमोर राहणाऱ्या सदगृहस्थांप्रमाणे

आम्ही एकमेकांबद्दल बांधले चुकीचे कयास

ज्या काळोखांत रचलीं आम्ही आमचीं चरित्रे

तो कधी आम्ही एकमेकांस दाखविला नाही

आवडीने विकत घेतलेल्या महत्त्वाच्या पुस्तकांप्रमाणे.

अर्थात असे हे आशयाच्या प्रातिनिधिकतेसंबंधीचे विधान फक्त त्यांच्याच नव्हे तर कुठल्याही कवीच्या वा साहित्यिकाच्या आत्मचरित्रात्मक वाटणाऱ्या साहित्यकृतीबद्दल करता येईल. त्यातूनच चित्र्यांच्या कवितेतील आत्मचरित्रातीतता साकार होते.

‘लाफोर्जेचा मुखवटा घालून स्वतः 1964’

ही चित्र्यांची कविता एकूण कविता - 1 मध्ये पृ. 98 वर मिळते. परंतु, पहिल्यांदा जेव्हा ती

‘सत्यकथेच्या 1970 च्या दिवाळी अंकात पृ. 108-109 वर प्रसिद्ध झाली होती, तेव्हा

शीर्षकामध्ये 1964 हा उल्लेख नव्हता. कवितेतील आशय आणि त्याची मांडणी पाहिली तर

चित्र्यांच्या कवितांच्या पहिल्या 10/12 वर्षांतील ती आहे असे जाणवतेच. शिवाय पुस्तकात



समाविष्ट करताना चित्र्यांनी मूळ शीर्षकातील 1964 हे वर्ष नीटपणे छापले आहे. 'सत्यकथेत प्रसिद्ध होताना तो आकडा संपादकांनी गाळला असावा असे दिसते. कारण नक्की सांगता येत नसले तरी 1964 मध्ये प्रसिद्धीसाठी दिलेली चित्र्यांची कविता 1970 मध्ये म्हणजे तब्बल सहा वर्षांनी 'सत्यकथेकडून प्रसिद्ध होण्यातली दिरंगाई ध्यानात होऊ नये म्हणून तसे केले असावे अशी एक शक्यता दिसते. याच्या बरोबर उलटा प्रकार 'कोजागिरी 1967' ( कवितेनंतरच्या कविता पृ.120-123 ) या कवितेच्या बाबतीत झालेला दिसतो. 1967 च्या कोजागिरीचा लैंगिक जाणिवेचा अनुभव शब्दांकित करणारी ही कविता 'सत्यकथेत ज्या प्रकारची सौंदर्यवादी / स्वच्छंदवादी कविता प्रकाशित होत असे त्या प्रकारचीच वाटल्यामुळे 1967 च्या दिवाळी अंकात म्हणजे ताबडतोब प्रसिद्ध झाली आहे. याचा अर्थ चित्र्यांच्या कोणत्या प्रकारच्या कविता त्वरित प्रसिद्ध करावयाच्या व कोणत्या सावकाश प्रसिद्ध करावयाच्या या संदर्भात सत्यकथेचे एकूण धोरण हे चित्र्यांच्याही कवितांना वस्तुनिष्ठपणे न्याय देणारे नव्हते, असा होतो. चित्र्यांच्या 'एकूण कविता -1' या संग्रहाच्या प्रस्तावनेतील पुढील ओळींमध्ये हीच वस्तुस्थिती सूचित झाल्याचे दिसते. "

....पण खुद्द 'सत्यकथे'त सुद्धा माझ्या पडून राहिलेल्या कविता मंदगतीने आणि संपादकांनी ठरवलेल्याच क्रमाने येत होत्या. माझ्या कवितेत झपाट्याने झालेले बदल अशा रीतीने प्रकाशक प्रतिबिंबित करू शकत नव्हते किंवा करू इच्छित नव्हते. जणू काय 'कविता' मुळे माझ्या कवित्वाची जी काय सार्वजनिक प्रतिमा माझ्या प्रकाशकांच्या दृष्टीने तयार झाली होती तिच्याशी सुसंगत अशाच कविता मी पुढे लिहीत राहाव्यात अशी त्यांची अपेक्षा असावी.

माझ्या दृष्टीने मी जे काय जगत होतो त्याचा भाषिक संस्कार माझ्या कवितेच्या रूपाने उमटत होता आणि त्या त्या वेळी ( सार्वजनिक प्रतिभेच्या आणि वाङ्मयीन अभिरुचीच्या प्रस्ताकारणाचा विचार न करता ) तो जसाच्या तसा माझ्या समकालीन वाचकांपुढे ठेवणे हेच माझे कर्तव्य होते. काव्यनिर्मितीच्या बाबतीत तेव्हाही माझ्यापुढे तुकोबांच्या गाथेचा आदर्श होता. स्वतःचे काव्यरूप चरित्र आणि चारित्र्य निखळपणे, पारदर्शकपणे, प्रामाणिकपणे वाचकांपुढे ठेवणे ही गोष्ट माझ्या दृष्टीने शैलीपेक्षा, सौंदर्यशास्त्रापेक्षा किंवा अन्य कुठल्याही वाङ्मयीन मूल्यापेक्षा मूलभूत महत्त्वाची होती."

( 45 ) ' लाफोर्जेचा मुखवटा ... ' या दीर्घ कवितेतील चवथ्या आणि शेवटच्या

भागात कवी म्हणतो:

देवा अशी ग्रंथी दे, सत्रवतील जिच्यातून ग्रंथ

स्मरून सदैव तुला माझा मीच करीन रवंथ

देवा अशी आशा दे जिची शास्त्रीयं परिभाषा,

असेना का मायावी सदैव रंग आकाशा.

देवबाप्पा, दे शैलीला द्रौपदीच्या पदराचा लफफा

माझ्या, रंगवी जरा इहलोकींच्याच गप्पा.

देवा हाणतील जर का माझ्यावर लाथा गधडे

तरीही ठेव असेच पिचके, हे माझे मन निघडे.

दे गिरवू मज बोरु पानांवर उरलेल्या कोऱ्या

बोरुसड वाजतील जरी का हॉटेलातील काट्यासुन्या

त्या खन्या न पुराणातल्या टिपन्या.

देवबाप्पा, कागदातली कविता

दे ओन् आतड्यात गरमगरम आता.

कप जसे: काठोकाठ इथे

हा भाग सरळच मर्हेकरांच्या भंगू दे काठिन्य माझे / आम्ल जाऊ दे मनीचे १ या ओळींनी सुरु होणाऱ्या कवितेची ( आणि त्यांच्या इतरही कवितेतील शब्दकलेची ) आठवण करून देतो. दोन्ही कवितांमधील मूडची तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. केवळ याच नव्हे तर आपल्या सगळ्याच कवितेतून चित्र्यांना इहलोकीच्याच गप्पा रंगवायच्या आहेत. कारण त्यांचा ' आज, आला आणि इथे ' वरच खरा विश्वास आहे. पारंपरिक बोरुबरोबरच आधुनिक पाश्चात्य जगातील हॉटेलातील काटे-सुन्या वाजतील तर त्याच खन्या आहेत पुराणातल्या टिपन्यांवर त्यांचा तसा अजिबात विश्वास नाही. वरवर पाहता, देवबाप्पा, गप्पा, लपफा, / गधडे, निधडे, कोन्या पानांवरचा बोरु आणि हॉटेलात काटे-सुन्या इत्यादी शब्दांच्या पदक्रमामुळे तसेच कवितेच्या तिसऱ्या भागातील 'कवी ऊठ, दूधवाला आला / दूध देऊन गेला / पेपरवाला आला, पेपर देऊन गेला. / पेनमध्ये शाई भर. स्वच्छ कागद घे. / त्यावर नवी कविता लिही. / गप्प बसतील तर न्युरॉसिस वाढेल. / अहमद नमन कर. गोपाल नमाज पढ. / सई, तेवढे प्लम् पुडिंग चाखून पाहा. / पॉल रामरक्षा म्हण... इत्यादी ओळी हा या कवितेतील भाग काहीसा विनोदी वाटेल पण ते तसे नाही एवढेच सांगणे येथे पुरेसे आहे. यातल्या

अहमद नमन कर / गोपाल नमाज पढ. / सई, तेवढे प्लम् पुडिंग चाखून पहा / इत्यादी हा भाग आणि ' आणि सई / तू पण त्यांच्याबरोबर जा हो / आणि येताना धर्मासभर रक्त घेऊन ये ' हा अरुण कोलटकरांच्या कवितांमधील भाग ( अरुण कोलटकरांच्या कविता, पृ. 91 ) परस्परशी तूलना करून पाहण्यासारखा आहे. ( चित्र्यांच्या या कवितेतील कवी उठ. दूधवाला आला. / दूध घेऊन गेला. वेपरवाला आला. वेपर घेऊन गेला. / घेनमध्ये साई भर. स्वच्छ कामद घे. / त्यावर नवी कविता लिही. / गप्प बसतील तर न्यूसॅरिस वाढेल. / अहमद नमन कर. गोपाल नमाज पढ. / सई, तेवढे प्लम् पुडिंग चाखून घाल. / फॅल समस्ना म्हण )... <sup>चित्र्यांच्या कवितेमधील</sup> आणि कोलटकरांच्या उपरोल्लेखित ओळींमधील मूडची तूलना करता येईल. एक प्रकारे त्यात बाह्यतः काही साम्य आहे. असाच प्रकार नेमाड्यांच्या ' देखणी ' या कविता संग्रहामधील ' आजी ' ( देखणी, पृ.38 ) या कवितेच्या आणि चित्र्यांच्या कवितेतील ' आजीचं मरण ' ( कवितेनंतरच्या कविता पृ.96 ) तसेच ' सॅनेट्स् टू माय ग्रॅंडमदर ' ( कवितेनंतरच्या कविता, पृ.124-125 ) या कवितांच्या बाबतीत झालेला पाहावयाला मिळतो. मात्र नेमाड्यांची ' देखणी ' मधील उपरोक्त कविता ही चित्र्यांच्या दोन्ही कवितांच्या नंतर लिहिलेली आहे, हेही येथे नमूद करणे आवश्यक आहे. म्हणजे नेमाड्यांची कविता ही चित्र्यांच्या कवितेच्या प्रभावानून लिहिलेली आहे, असे म्हणता येईल. हा अर्थात समकालीनींच्या परस्परोंवर पडणारा प्रभाव असावा, असे म्हटले पाहिजे.

चित्र्यांच्या कविता दुर्बोध असतात असा जो वाचकांमध्ये समज आहे तो काही कवितांबाबत खराच असला तरी तशा दुर्बोध नसलेल्याही अनेक कविता त्यांच्या सगळ्या

कवितासंग्रहांमधून पाहावयास मिळतात. किंबहुना दुर्बोध कवितांचा प्रत्येक कवीचा एखादा कालखंड असतो की काय असे वाटायला लावणाऱ्या कविता त्यांच्या ' कविता' ( 1960 ) या पहिल्या संग्रहात व 'एकूण कविता - 1 व 2' (अनुक्रमे 1992 व 1995) दोन्ही संग्रहांमधील साधारणतः पहिल्या 14/ 15 वर्षांच्या कालखंडातल्या कवितांमध्ये आढळतात. पुढील काही कविता सुबोधतेच्या दृष्टीने अभ्यासण्याजोग्या आहेत. ' ओवावी तशीच ओवली मी ओवी ' ( ए.क. 2 - पृ. 505 ), ' विवेक मोहन राजापुणे, संजीवनी खोजे, दिलीप धोंडो कुलकर्णी- ऐकताय का तुम्ही ? ' ( ए. क. 2 -पृ. 536 ) , ' आज माझे शब्द' ( ए. कविता - 2, पृ. 538 ) , ' पाणीपणा ' ( ए. कविता - 2, पृ. 538 ), ' प्लेबॅक ' ( ए. कविता - 2, पृ. 540 ), ' मित्र जाणारच असतो ' ( ए. कविता - 2, पृ. 541 ) , ' खिन्न आणि एकट्या लोकांच्या ' ( ए. कविता - 2, पृ.567 ) ' कालौघात निमिषमात्र ' ( ए. कविता - 2, पृ. 566 ) , ' गाभारले अंतरंग असताना ' ( ए. कविता - 2, पृ. 562, ) यातील

ओवावी तशीच ओवली मी ओवी

पायाला तुम्हीच वाट दाखवावी

कधी नाही केला भक्तीचा कांगावा

डोळ्यांना रंगाचा अर्थ तुम्हीच सांगावा

सरळ घालतो वाकड्याही मार्गे

आलो मी तसाच तुमच्याही मार्गे

धेतला नव्हता रोख किंवा वसा

रात्र दाखवली तुम्हीच दिवसा

चरित्राचे माझ्या वाटतो मी शब्द

“ तुमच्यासमोर प्रसाद हा स्तब्ध ( ए. कविता-2, पृ. 505 )

या कवितेमधून हे स्पष्टच होते, की चित्र्यांनी आपल्या सार्या कवितेला सरळ्व तुकारामासारख्या प्रचीतीच्या बोलण्याचा, आत्मचरित्राचा व्यापक, सखोल, गंभीर आणि अनेकदा गूढ अशा जीवनभाष्याचा आयाम दिला आहे. ओवी हा प्राचीन मराठी काव्यातील रचनाबंध त्याच्या लवचिकपणामुळे अत्यंत प्रवाही अशा निवेदनासाठी खूपच उपयुक्त ठरणारा आहे. हे आपण सारे मान्यच करतो. एखाद्या सूत्रात एकापाठोपाठ फुले वा मणी वा तत्सम काहीही सरळ ओवीत जावे तसे या रचनाबंधात काहीही सरळपणे आणि शेट आवाहकतेने ओवता येते. हे त्याचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य. कविता हेच आपले मुख्य विधान आहे, असे मानणाऱ्या चित्र्यांनी आपल्या सार्या कवितेत ' ओवी पुढे ओवी ओवीत जावी ' , तशी आपल्या स्वतःच्या वैशिष्ट्यपूर्ण जीवनजाणिवेच्या सूत्रात आपल्या सार्या जीवनचरित्राची गुंफण केली आहे. हे करीत असताना त्यांनी त्यांच्या समकालीन आणि आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील अरुण कोलटकर, नेमाडे, नामदेव दसाल, ना. धों. महानोर, सतीश काळसेकर, वसंत गुर्जर, मनोहर ओक, तुळशी परब, अशा अनेक कवींची कविता नीट समजून घेण्याचा मार्ग खुला केला. चित्र्यांच्या कवितेत खंडोबा, विठोबा, पेंढरपूर, जानेश्वर, वारकरी <sup>तुकाराम</sup> संप्रदाय आणि महाराष्ट्राची बहुजनसमाजकेंद्री अशी संस्कृती, या सगळ्यांना स्फटिकीभूत अशा

स्वरूपात सामावून घेणारी मराठी भाषा आणि कवितेची परंपरा हे सगळे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष रूपात आले आहे. त्यांच्या कवितेने केलेल्या एकूण कार्याचा केवढाही सविस्तर व सौदाहरण विचार केला तरी तो अपुरा वाटावा एवढी त्यांची रचना संदर्भसंपृक्त, विपुल आणि मूल्यवान आहे. चित्र्यांच्या कवितेत येणारे खंडोबा आणि विठोबा हे दैवतस्वरूपात येण्याऐवजी प्रतीकरूपात येतात हेही येथे ध्यानात घ्यावे लागेल. चित्रे वा नेमाडे जेव्हा वारकरी संप्रदायाचा, सेतांचा गौरव करतात तेव्हा त्यात भोळा भक्तिभाव वा पारंपरिक ब्रह्मेचा भाग नसून या सगळ्या घटकांनी मिळून ही अत्यंत मोलाची मराठी संस्कृती घडविली याची जाणीव प्रकट होते. आपल्या नास्तिक्याचाही अभिमान बाळगणारे हे कवीदेखील विठ्ठलाच्या पायी माथा ठेवू इच्छितात, कारण सेतमंडळींनी त्याच विठ्ठलाच्या पायावर आपले डोके ठेवले होते. वारकरी संप्रदायात आणि इतरही संप्रदायांत असे कितीतरी ज्ञातअज्ञात लोक असतील की ज्यांच्या कर्तृत्वाने ही मराठी संस्कृती घडली आणि टिकली. चित्र्यांच्या कवितेने केलेले सांस्कृतिक कार्य कोणत्या प्रकारचे आहे, ते आपल्या पूर्वोक्त मौलिक लेखात डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदारांनी अत्यंत नेमकेपणाने सांगितले आहे. आधुनिकीकरणाच्या रेट्याने सगळ्या मराठी समाजात वेगवेगळ्या पातळ्यांवर उलथापालथ झाली तरी ती एकूण मराठी कवितेच्या संदर्भात कशी प्रकट झाली व तिचा कोणता अन्वयार्थ आधुनिकतेच्या आणि ऐतिहासिकतेच्या संदर्भात लावावयाचा एक व्यापक आराखडा चित्र्यांच्या कवितेत आणि त्यांनी केलेल्या मोलाच्या समीक्षात्मक लेखनात / सिद्धांतनात मराठी साहित्याभ्यासकांना उपलब्ध झाला आहे. मर्दकरपूर्व आणि मर्दकरोत्तर समीक्षा असे मराठी समीक्षेत जे विभाग करण्याची प्रथा आहे त्या

सगळ्या समीक्षेची पुनर्मंडणी करावी अशा प्रकारचे महत्त्वाचे कार्य चित्र्यांच्या कवितेने केले आहे असे डॉ. जहागिरदार म्हणतात. ( 46 )

त्यांच्या कवितेने मराठी कवितेच्या क्षेत्रातील आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्याची सुरुवात होते. 1945 नंतरची कविता समजून घ्यायची असेल तर मॅट्टेकरांची कविता आणि तिने केलेले कार्य समजावून घेणे जितके अपरिहार्य आहे तेवढेच चित्र्यांची कविता आणि तिचे समकालीन कवितेशी असलेले नातेही समजावून घेणे अगत्याचे व अपरिहार्य आहे. सुर्वे, अरुण कोलटकर, नेमाडे, महानोर, सतीश कालसेकर, वसंत गुर्जर, मनोहर ओक, तुळशी परब, चंद्रकोत पाटील आणि नामदेव ढसाल या साऱ्यांच्या कविता-कर्तृत्वाचा आणि आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील मराठी कवितेचा साक्षात संबंध असून त्याचे यथार्थ आकलन होण्यास चित्र्यांनी कवितेच्या परंपरेशी केलेल्या विद्रोहाचा व संघर्षाचा आवाका आणि कवितेमधून शोधलेल्या मुक्तीचा अर्थ लक्षात घेणे आवश्यक आहे. चित्र्यांच्या कवितेपासून आधुनिकवादाचा दुसरा टप्पा सुरू होतो हे म्हणणे एका अर्थाने बरोबर असले तरी त्यालाच आणखी एक बाजू आहे ती ही एक या सगळ्या कवींचे काव्यकर्तृत्व समजण्याच्या दृष्टीने जरी मार्ग खुला झाला, तरी हेही खरे की चित्र्यांसारखी म्हणजे गुणांनी त्या ताकदीची कविता कोणीही अजून लिहिलेली नाही. त्यांच्या कवितेत सगळे विश्व म्हणजे दृश्य आणि कवी चित्रे हा द्रष्टा या नात्याची जशी असंख्य रूपे ( VARIATIONS ) पाहायला मिळतात, तसे इतर कुणा मराठी कवींच्या कवितेत झालेले आढळत नाही. म्हणून त्यांची कविता

त्या प्रकारच्या

अद्वितीय आहे. त्यांनी कविता <sup>क</sup> जेवढ्या शक्यता जास्तीत जास्त वापरण्याचा प्रयत्न केला किंवा



शक्यता EXPLOIT केल्या तेवढ्या प्रमाणात कोणी मराठी कवी त्या ताकदीने करील अशी फारशी आशा बाळगता येत नाही. खुद्द चित्र्यांची कविताही मराठी कवितेच्या कुठल्याही ज्ञात व्यूहामध्ये बसविता येत नाही. केशवसूत, सुर्वे, ग्रेस, मुक्तिबोध यांच्यापैकी कुठल्याही कवीशी त्यांचे नाते दाखविता येत नाही. म्हणजे चित्र्यांपासून मराठी कवितेतील एक टप्पा सुरू होतो असे सुरुवातीला म्हटले खरे, पण तो त्यांच्यापाशीच संपतो. त्यांना अनुयायी नाहीत. काही कवींवर, - उदाहरणार्थ तुलसी परब दिलीप धोंडो कुलकर्णी, विवेक मोहन राजापुणे यांच्यावर - चित्र्यांचा प्रभाव सुट्या सुट्या वैशिष्ट्यांच्या रूपात दिसतो. पण त्यांचे एकूण व्हिजन इतरांमध्ये नाही. चित्र्यांच्या कवितेत, जाणिवेचा प्रवास दाखविता येतो पण तोही एकरेषात्मक ( LINEAR ) पद्धतीने नव्हे तर चक्राकार पद्धतीने. कारण एकूण भारतीय विचारांची गती हीच एकरेषात्मक नसून ती सातत्याने चक्राकारच राहात आलेली आहे. मात्र चित्रे मराठीपण न सोडता वैश्विकपणाकडे जातात हे ध्यानात घेणे हेही आवश्यक आहे.' ओवावी तशी ओवी ओवीत गेली ' यासारखी अगदीच साधी वाटणारी कविता त्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. तेव्हा एकूण त्यांच्या संवेदनशीलतेच्या संदर्भात काही वर्गीकरण करावयाचेच तर असे म्हणता येईल की चित्रे देशी आहेत पण नेमाड्यांसारखे देशीवादी नाहीत.

अर्वाचीन मराठी कवितेचा प्राचीन कवितेशी म्हणजे संतकवितेशी अनुबंध प्रथमच मठेकरांच्या कवितेत जोडला गेला. वारकरी संप्रदायाशिवाय इतर संप्रदायांचे या मराठी कवितेत बहुतेक काही आलेले नाही. नेमाड्यांच्या कादंबरीत महानुभाव वाङ्मयाचा काही अनुबंध आला आहे, बाकी अर्वाचीन साहित्यात प्राचीनातले काहीही आलेले

दिसत नाही. एरवी 'श्रीलानेश्वरसमाधिदर्शन' लिहिणारे कोलटकर, त्यांच्या इंग्रजी 'जेजूरी' मध्ये खंडोबाकडे जातात ते सिनिक होऊनच जातात. चित्रे हे खंडोबाकडे जातात ते कसे वेगळ्या प्रकारे ते आपण पाहिले आहे. तिथे त्यांची द्रव्हात्मकता, दृश्य - द्रष्टा, भोग्य-भोक्ता इत्यादी पद्धतीने आविष्कृत होत राहते. खंडोबा आणि विठोबा हे त्यांचे आणखी एक महत्त्वाचे द्रव्हा आहेत.

### - : समारोप : -

येथवर आपण चित्र्यांच्या काव्यकर्तृत्वाचा आधुनिकवादाच्या संदर्भात घेतला. केवळ सर्जनशील लेखनातूनच नव्हे तर आपल्या समीक्षात्मक / सिद्धांतनात्मक लेखनातून चित्र्यांनी मराठी कवितेतील आधुनिकवादाच्या संदर्भात मोलाची कामगिरी केली आहे. आधुनिकीकरणाच्या रेट्याने सगळ्या मराठी समाजात वेगवेगळ्या पातळ्यांवर उलथापालथ झाली तरी ती एकूण मराठी कवितेच्या संदर्भात कशी प्रकट झाली व तिचा कोणता अन्वयार्थ आधुनिकतेच्या आणि ऐतिहासिकतेच्या संदर्भात लावावयाचा याचा एक व्यापक आराखडा चित्र्यांच्या कवितेमधून आणि अर्थातच त्यांच्या समीक्षेमधून मिळतो असे म्हणता येईल. व्यक्ती वा समाज केवळ विलानाचा वापर करणारे झाल्याने वा आपल्या काळात उपलब्ध झालेल्या तंत्रज्ञानिष्ठ सुखसोयींशी जोडले गेल्यानेही आधुनिक बनत नाहीत, तर या दोन्हीमुळे तसेच सामाजिक क्षेत्रात झालेल्या क्रांतिकारक बदलामुळे ज्यांच्या मानसिकतेमध्ये परिवर्तन झाले आहे, ज्यांची मूल्ये आधुनिक झाली आहेत, त्या व्यक्ती वा तो समाज आधुनिक

असे यथार्थपणे म्हणता येईल. परिवर्तनातून आलेले मूल्यभान आणि अर्थातच कालभानही दाखवणार्या व्यक्ती व ते समाज आधुनिक होत. अशा आधुनिकाचा पुरस्कार करणारी चळवळ ती आधुनिकवादी चळवळ होय आणि ही विचारप्रणाली मांडणारा वाद तो आधुनिकवाद होय.

मात्र, आधुनिकवाद हा मुख्यतः कलावंतांच्या/ साहित्यिकांच्या मनाशी संबद्ध असल्याने आणि त्यामध्ये समकालीनतेची जाण व मूल्यांचे भान या दोन्ही गोष्टींचा समावेश असणे आवश्यक असल्याने आधुनिकवादाचा आशय कोणता हे ठरविणे काहीसे कठीण होते. सांस्कृतिक आणि ऐतिहासिक गोष्टींतील अनेक घटकांना स्पष्टपणे नकार व नव्याचा जाणीवपूर्वक स्वीकार या कल्पना आधुनिकवादात अनुस्यूत असतात. शहरांमध्ये व त्यातही मुंबईसारख्या महानगरांमध्ये असलेल्या व्यक्ती तिथल्या उद्योगप्रधानतेमुळे व जगाशी संपर्कामुळे अगदी वेगाने आधुनिक बनतात. त्यामुळे मूळचा अशा ठिकाणी जन्मला-वाढलेला वा बाहेरून अशा शहरांमध्ये आलेला साहित्यिक हा घटकन आधुनिकवादी मनोवृत्तीचा बनतो. त्याला जुने ते सगळे लवकर टाकून देण्याची आणि नवे घडविण्याचीही तीव्र आस जाणवू लागते. म्हणून तो एकूणच आपल्या परंपरेकडे अधिक डोळसपणे पाहून परंपरेची मुळापासून पुनर्रचना करण्यासाठी प्रवृत्त होतो. आधुनिकवादाचे बौद्धिक घटक मोठ्या प्रमाणात गुंतागुंतीचे आणि बऱ्याच वेळा परस्पर विरोधगत वाटू शकतात. पण त्या सर्व विविधता आणि व्याभिन्नतेमागे कोणत्याही बंदिस्त विचारसरणी किंवा जीवनसरणीला नकार असतो. हेही ध्यानात घेणे आडे. चित्र्यांच्या कवितेमधील मानवी जीवनातील विविध अनुभवांचे प्रकटीकरण

करताना अनेकानेक संदर्भांची घट्ट वीण आलेली आहे. त्यामुळे त्यांच्या कवितांमध्ये अनेकार्थता व संदर्भबहुलता आलेली आहे. याच वैशिष्ट्यांमुळे त्यांच्या काही कविता काहीशा दुर्बोधही बनल्या तरी त्यांच्या समग्र कर्तृत्वाला वरीलप्रमाणे अन्वयार्थाच्या चौकटीत बसवणे शक्य होते. शहरी, बहुभाषिक, औद्योगिक आणि यंत्रबद्ध वा यंत्रशरण अशा वातावरणात घेतल्या जाणाऱ्या अनुभवांना आपोआपच व्यामिश्रता आलेली असते हे खरेच असले, तरी चित्र्यांची कविता केवळ भारतीय शहरांमधील अनुभवात गुंतून पडत नाही तर ती जगभरातील अनेक स्थळांमध्ये फिरून पुन्हा मराठी संस्कृतीच्या भौगोलिक आणि सांस्कृतिक क्षेत्रात येते. विविध व्यक्तिगत आणि सामाजिक, सामान्य वा असाधारण अशा अनुभवांना काव्यगत करताना चित्र्यांनी कवितेची नवी भाषा, नवे संकेत घडवले. या साऱ्यांना सामावणारे तंत्रही नवे बनवले. अत्यंत स्पष्टपणे आपले नवेपण जाणवून देणारी अशी कवितेची भाषा जेव्हा त्यांच्या कवितेमधून समोर आली तेव्हा मराठी समीक्षक सुरवातीला काहीसे गोंधळल्यासारखे झाले. कारण रुढ वर्गीकरणामध्ये बसवून त्यांच्या कवितेतील आशयाचा आणि आशयाशीच संबद्ध असलेल्या कवितेच्या भाषेचा विचार करता येणे शक्य दिसत नव्हते. अशीच वेळ पूर्वी 1940 - 45 च्या दरम्यान मराठी साहित्यात आली होती. त्यावेळच्या प्रस्थापित साहित्याला आणि त्यातील साऱ्या रुढ संकेतांना हादरे बसवीत आधुनिकवादाचा पहिला टप्पा सुरू झाला. मराठी कवितेच्या या पहिल्या टप्प्यामध्ये हे कसे घडले ते आपण मडेंकर, पु. शि. रेगे आणि

विदा करंदीकर यांच्या कवितांच्या संदर्भात त्या त्या प्रकरणात पाहिले आहे. दुसऱ्या टप्प्यातील काव्यकर्तृत्वाचा विचार चित्र्यांच्या कवितेच्या अनुषंगाने जसा येथे केला आहे तसाच तो अरुण कोलटकरांच्या कवितेच्या संदर्भात करावयाचा आहे.

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

- : संदर्भ टिपा : -

- 1 . पाटील, चंद्रकांत, ' लघुनियतकालिके ' , आणि म्हणूनच, पुणे, प्रतिमा, 1988 पृ. 25
- 2 . महानोर, ना. धों., पाटील चंद्रकांत, प्रस्तावना: पुन्हा एकदा कविता, पुणे, नीलकंठ, 1982, पृ. 7
- 3 . शहाणे, अशोक, ' मराठी साहित्यावर क्ष किरण ' मनोहर मासिक, नोव्हेंबर, 1963 आणि डिसेंबर 1963.
- 4 . मुक्तिबोध, शरच्चंद्र, ' नवी मळवाट ' मुंबई, मौज, दु. आ. 1964 .
- 5 . महानोर, ना. धों. आणि पाटील चंद्रकांत, उपरोक्त पृ. 7.
- 6 . देशपांडे केजकर, प्रकाश ' मराठी कविता : नवी वळणे ', औरंगाबाद, साकेत, 1994.
- 7 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' श्री ज्ञानदेव : आद्य मराठी संतकवी ', अभिरुची, जाने-फेब्रु. 1971, पृ. 39.
- 8 . धोंड, म. वा., ज्ञानेश्वरीची स्वतंत्रता, मुंबई, मराठी संशोधन मंडळ, 1974 .

- 9 . कुलकर्णी, द. मि., 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे', सत्यकथा, ऑक्टो. 1964, पृ.20.
- 10 . नेमाडे, भालचंद्र, प्रस्तावना, 'कवितेनेंतरच्या कविता', औरंगाबाद, वाघा, 1978.
- 11 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता : 1', मराठी <sup>साहित्य</sup> : प्रेरणा व स्वरूप, संपा. गो. मा. पवार, म. द. हातकणंगलेकर, मुंबई, पॉप्युलर, 1986, पृ. 79.
- 12 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'प्रस्तावना', एकूण कविता-1, मुंबई, पॉप्युलर, 1992, पृ.7.
- 13 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, चित्रयांच्या आगामी समीक्षालेखसंग्रहातील प्रास्ताविकामधून
- 14 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'परस्त्री, परदेश आणि पुनःप्रत्यय' चाव्या, मुंबई, प्रास, शके 1904/ इ. स. 1982, पृ. 37.
- 15 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'समकालीन - नामदेव ढसाळ अरुण कोलटकर .. आणि बाकीचे सगळे', रुची, एप्रिल, 1988 पृ. 37.
- 16 . जहागिरदार, चंद्रशेखर, 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता' अनुष्टुभ, जाने-फेब्रु. 1982, पृ. 31.
- 17 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'श्री ज्ञानदेव : आद्य मराठी संतकवी', अभिरुचि, जाने-फेब्रु. 1971, पृ.38-40.
- 18 . Brooker, J. S. Substitutes for Christianity in the Poetry of T. S. Eliot, The Southern Quarterly Review, An Anniversary Issue, Autumn 1985, published by Louisiana State University pp 899.

- 19 . चित्रे दिलीप पुरुषोत्तम, 'दिलीप चित्रे यांचे कथाविश्व' या ऑफियस च्या प्रा. उत्तम क्षीरसागर लिखित प्रास्ताविकामधून उद्धृत. ऑफियस, औरंगाबाद, साकेत, दु. आ. 1988 पृ. क्र. दिलेला नाही.
- 20 . बोडके, नरेंद्र, 'दिलीप चित्रे यांची कथा: अस्तित्वभान की शारीरभान', बहिणाई दिवाळी 1995 पृ. 78 -80.
- 21 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'परस्त्री, परदेश आणि पुनःप्रत्यय' चाव्या, मुंबई, प्रास, शके 1984/ इ. स. 1982, पृ. 37.
- 22 . जाधव रा. ग. 'भुड्या टेकाडावरील सावळे अक्षरब्रह्म', कविता आणि रसिकता, औरंगाबाद, परिमल, 1995 पृ. 57.
- 23 . जाधव, रा. ग., उपरोक्त, पृ.48.
- 24 . जहागिरदार, चंद्रशेखर, 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता', अनुष्टुभ, जाने-फेब्रु. 1982, पृ. 35.
- 25 . जहागिरदार, चंद्रशेखर, पूर्वोक्त, पृ. 36 .
- 26 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, यांच्या आगामी समीक्षालेखसंग्रहातून .
- 27 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'ऑफियस', औरंगाबाद, साकेत, दु. आ. 1988,
- 28 . जहागिरदार, चंद्रशेखर, पूर्वोक्त, पृ. 37,
- 29 . Levi- Strauss, Claude, 'Overture', 'The Raw And The Cooked',  
Translated from French, Penguin Books, Harmondsworth, 1969

- 30 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' कान- नाक- डोळे आणि त्यांचे गुरु, ' चाव्या, मुंबई, प्रास शके 1984 / 1982 , पृ. 78 -79 .
- 31 . देशपांडे केजकर, प्रकाश, ' दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, ' मराठी कविता : नवी वळणे, औरंगाबाद, साकेत, 1994, पृ.34 .
- 32 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' मराठी वाङ्मयाचा लैंगिक भावडेपणा ' चाव्या, मुंबई, प्रास, पृ . 33-35 .
- 33 . बापट, सुहास भालचंद्र, ' स्त्रीपुरुषसंबंधातून अस्तित्वाचा अर्थ शोधणारी देहगाथा ' आलोचना, मार्च 1970, पृ.23 .
- 34 . बागले, प्रभाकर, ' इंद्रियांच्या हजरस्त्यावर धीटपणे, तटस्थपणे उभा राहणारा कवी ', अभिधा दिवाळी1995, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे विशेषांक, पृ.31 - 36 .
- 35 . जाधव रा. ग., ' भुड्या टेकाडावरील सावळे अक्षरब्रह्म ? कविता आणि रसिकता, औरंगाबाद, परिमल, 1995 पृ. 61 .
- 36 . देशपांडे केजकर, प्रकाश, ' चंद्रकान्त पाटील ', मराठी कविता: नवी वळणे, औरंगाबाद, साकेत, औरंगाबाद, 1994, पृ.121 .
- 37 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' स्वतःच्या लेखनासंबंधीचे विचार', ऑफियस, औरंगाबाद साकेत, दु. आ. पृ. 132 -133 ,
- 38 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ( प्रस्तावना: प्रा. उत्तम क्षीरसागर ) ' दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे हयांचे कथाविश्व ', ' ऑफियस ', औरंगाबाद, साकेत, दु. आ. 1988 ,



- 39 . घारे, दीपक, ' दिलीप चित्रेच्या कवितेतील दृश्यात्मकता ', अभिधा, दिवाळी 1995,  
पृ.25 .
- 40 . घारे, दीपक, उपरोक्त, पृ. 26-27 .
- 41 . रसाळ, सुधीर, '1966 मधील कविता' महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जा.फे. मा. 1968  
पृ. 33 .
- 42 . रसाळ, सुधीर, उ. नि. 37 .
- 43 . पठारे, रंगनाथ - लांडे सुमती, दिलीप चित्रे यांच्याशी बातचीत, शब्दालय, दिवाळी  
1995, पृ. 37 .
- 44 . Roberts, Michael, 'Introduction To The First Edition', The Faber  
Book of Modern Verse, Ed. Michael Roberts, London, Faber & Faber,  
1965, pp. 12-13.
- 45 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'प्रस्तावना' एकूण कविता - 1, मुंबई, पॉप्युलर, 1992, पृ.5-6.
- 46 . जहागिरदार, चंद्रशेखर, ' दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता ' अनुष्टुभ, जाने-फेब्रु.  
1982 पृ. 40 .

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

प्रकरण सातवे

अरुण कोलटकरांची कविता

- : अरुण कोलटकरांच्या मराठी कविता : -

अरुण कोलटकरांच्या कवितेची प्रथमदर्शनीच लक्षात येणारी वैशिष्ट्ये म्हणजे मढेकर, रेगे, आणि करंदीकर यांच्या कवितेपेक्षा ती अगदी भिन्न प्रकारची कविता आणि नवी आहे. मढेकरप्रभृती कवींच्या पिढीमध्ये आणि अरुण कोलटकरांच्या पिढीमध्ये असलेले भिन्नपण त्यांच्या साऱ्या कविता अत्यंत स्पष्टपणे उद्घोषून सांगणाऱ्या अशा आहेत. हे भिन्नपण प्रामुख्याने या कवितांमधील आविष्कारांमधील असले तरी निव्वळ त्याच अंगाचे मात्र नव्हे. या कवितेची ' शब्दकळा अत्यंत ताजी आहे ' , परंतु निव्वळ शब्दकळा ताजी असू शकत नाही तर शैलीशास्त्रदृष्ट्या विचार करता ताज्या शब्दकळेतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांत आणि ते ते अनुभव घेणाऱ्या कवींच्या संवेदनशीलतेमध्ये हा वेगळेपणा असल्यामुळे शब्दकळेचे हे ताजेपण प्रथमदर्शनीच लक्षणीय ठरते. आधीच्या मराठी कवितेशी या कवितांचे कसलेच साम्य नाही. एका वेगळ्याच अर्थाने ही कविता आधुनिक आहे आणि ' तिचे आधुनिकपण तिने वापरलेल्या पाठ्य बोलीमध्ये असून आजच्या मराठी कवितेचा विचार अरुण कोलटकरांच्या कवितेला टाळून करता येणार नाही, असे दिलीप चिप्रे म्हणतात.' ( 1 ) म्हणूनच आपण असे म्हणू शकतो की कोलटकरांच्या या कवितांचे मराठी कवितेशी कसलेच नाते नाही असे मात्र नाही. यापूर्वीची मराठी कविता कधी वाचकांना प्रेरणा

देणारी, कधी त्याचा ' आंतरअग्नी फुलविण्याची ' आकांक्षा ठेवणारी, कधी वाचकांना, झुलविणारी- खुलविणारी अशी होती. मठेकरांनी प्रथम तिचा असा स्वभाव बदलून तिला वाचकांना अस्वस्थ करायला लावले, कधी खिजविलेदेखील. पण तेव्हापासून कवितेतून वाचकांचा अनुनय करण्यामधील नकलीपणा कमी होऊ लागला. कोलटकरांची कविता मनोरंजन किंवा वाचकांच्या भावनांना हात घालणे इत्यादी सवंग गोष्टी करण्यात धन्यता मानीत नाही. एका अर्थी असेही म्हणता येईल की वाचकांना समोर ठेवून वा गृहीत धरून काहीही करण्यामध्ये या कवितेला वा कवीला रस नाही. कोलटकरांची कविता वाचकांच्या बुद्धीला संतुष्ट करते, आणि कवीची जगण्यावरची प्रतिक्रिया, वेगवेगळ्या संदर्भातील त्याच्या भावस्थिती शब्दांकित करित जाते; मात्र हे करताना ती मराठी कवितेची सवयीची वाट सोडून स्वतःची अशी वेगळी वाट तुडवीत राहते. मठेकरी कवितेशी या कवितेचे नाते अशा अर्थाने आहे की ती प्रामुख्याने बुद्धीला आवाहन करित वा आव्हान देत वाचकांसमोर येते. बुद्धीला आव्हान देणारी ही कविता साहजिकच दुर्बोध झाली तरी तिच्यातील दुर्बोधता ही मठेकरांच्या कवितेच्या पुढच्या अवस्थेतील दुर्बोधता असल्याचे गो. वि. करंदीकरांनी सांगितलेच आहे. ( 2 ) केवळ कालिक दृष्ट्या नव्हे तर प्रकृतीनेही कोलटकरांची ही कविता मराठी कवितेतील मठेकरांच्या पुढील टप्पा दर्शविणारी कविता आहे. सुरवातीच्या काळात ती बरीचशी मुक्तछंदात असल्याने मठेकरांच्या कवितेशी विरोधानेच वेगळी उमटून दिसते, परंतु जेव्हा ती छंदोबद्ध रूप घेते तेव्हाही मठेकरी कवितेपेक्षा आपले वेगळेपण जपत- जोपासतच तिचे अस्तित्व रूप घेते. आपली स्वतःची परिभाषा घडवीत ती वाचकांसमोर आली

आहे. या तिच्या परिभाषेचा यथावकाश विचार करावयाचा आहे. ' श्रीजानेश्वरसमाधि वर्णन ' या कवितेचे उदाहरण घेतले तर असे ध्यानात येते की त्या कवितेमध्ये नामदेवाने केलेल्या जानेश्वरांच्या समाधि वर्णनपर रचनांचे पडसाद या कवितेमध्ये अतिशय खूबीने उमटविले गेले आहेत. मात्र ते पडसाद हे नेहमीच्या पडसादांपेक्षा अगदी वेगळे रूप धारण करून येतात. पारंपरिक शब्दांचा आणि प्रचलित अभंगवृत्ताचा वापर करून कवीने या कवितेमध्ये समकालीन वास्तवाचा अगदी वेगळ्याच प्रकारे वेध घेतलेला पाहावयास मिळतो. येथे भक्तिभावाचा अभाव हाच कवितेचा आशय बंनून पुढे येतो. प्रा. दावतरांच्या पुढे उद्धृत केलेल्या रसग्रहणात्मक अवतरणात या कवितेचे सौंदर्य अतिशय प्रत्ययकारिकतेने उलगडलेले आहे.

..... " मूळचे स्वच्छ निळे अंबर आता रिकामे झाले आहे. तल्लीनतेने वीणावादन, गायन करणारे नारद-तुंबर आता अभवत विरून गेले आहेत. कधी केले होते गंधर्वीनी खळे / स्वतःशीच खेळे चंद्रबिंब / ... या निवेदनाने दोन काळातील भरलेपण व रितेपण यांचे संतुलन घडवून आणले आहे. पूर्वकाळाच्या आत्मतृप्तीने वर्तमानाच्या रितेपणावर प्रखर प्रहार केला आहे; पण उद्दाम न होता. ' कधी केले होते खळे गंधर्वीनी ' या उक्तीने गायनकल्लोळातील तंद्रीचा दुरावा किती बोचणारा आहे, याची सहज प्रचीती आणून दिली आहे. वैष्णवींचे भार पांगणे, मुदंगाचा ज्वर ओसरणे, वीणा मंदावणे, टाळ विसावणे या एका मामीमाम एक क्रिया भक्ती, सोहळा, नादब्रह्म यांच्या अभावात होणारे स्थित्यंतर सहज गतीने प्रकट करतात. समाधी ज्या मूल्यांचे, भावजीवनाचे, आत्मसंतोषाचे आणि त्या आत्मसंतोषाने रंगलेपणाचे प्रतीक ते सारे शक्तिहीन बनत चालल्याची तरलसूक्ष्म वेदना यातून व्यक्त झालेली आहे. ही

वेदना व्यक्त होत असतानाच भूत आणि वर्तमान अवस्थांचे संतुलन होत राहाते. या सर्व क्रिया प्रवाहीपणे प्रत्ययाला आणून देणारी सुभग अभिव्यक्तीही वाचकाच्या मनावर संस्कार करून जाते. या भावरितेपणाची परिणती, समाधीवरील किंवा हरिभक्ताच्या, गोपाळाच्या गळ्यातील हाराला गतिस्पर्श नसणे, तो स्थिरावल्याचे दिसणे, हारातील फुलाची पाकळी वाळणे, एके काळच्या सुभगतल्लीनतेचे निर्माल्य होणे या क्रियांत होऊन जाते. या निर्माल्यात ' फासळी गुंतली ' हे वाचताना अजानवृक्षाची मुळी घशात अडकण्यापेक्षा अधिक तीव्रतर वेदनेचे दृश्य मनासमोर तरळून जाते. भावजीवनसमाधीचे झालेले निर्माल्य हे भागधेय येथे गतीने, नादाने आणि तालाने साकार झालेले दिसते." ( ३ ) अनेक ठिकाणी आधीच्या मराठी कवितेशी या कवितेचा जो संबंध आहे तो विदोहाचा आणि विरोधाचा ( CONTRAST ) आहे. कसे ते आपण सविस्तर पाहणार आहोत. त्यात अर्थातच त्यांच्या भाषिक वैशिष्ट्यांचा विचारही करावयाचा आहे.

अरुण कौलटकरांच्या कवितांचे ( एकूण सुमारे नव्वद ) सरळ सरळ दोन गट पडतात : एक गट ' चरित्र ' , ' श्रीज्ञानेश्वरसमाधिवर्णन ' , ' फुगडी ' , ' नगेली ' , ' वामांगी ' , ' काय डेंजर वारा सुटलाय ' , ' खेकडे ' सारख्या सहज आकलन होणाऱ्या कवितांचा तर दुसऱ्या गटात ' जन्मजात इमारत ' , ' घोडा ' , ' एक उत्तर ' , ' दोन केसाळ हृदये ' , ' टचकन उमलते बेवारशी तुप्ती ' , ' त्रासिक बिछान्यावर कामचकित दोघे ' , ' तू यक्षिणी म्हणे इत्यादीसारख्या दुर्बोध कवितांचा समावेश होऊ शकेल. या कवितांचे दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे सुरवातीच्या बहुसंख्य कविता या मुक्तछंदामध्ये आहेत. अलीकडच्या प्रतिष्ठानच्या 1993 च्या

विशेषांकात प्रसिद्ध झालेल्या ' कुलाब्याची फेरी' , ' अनाजी फदालेस विनंती' , ' एक पूर्वग्रहद्रुषित वृत्तांत', ' कोंबडा' , ' ब्रह्मचर्य' , आणि ' छिरीभिरी' या कविता सैलसर अर्थाने छंदोबद्ध कविता आहेत.

छंदोबद्ध म्हणता येतील अशा त्यांच्या बहुसंख्य कविता या सरळ, आकलनसुलभ आहेत तर मुक्तछंदामधील अनेक कविता अर्थाच्या बाबतीत अडविणाऱ्या आहेत. त्यातही संग्रहातील सुरवातीच्या सुमारे ३७ कविता दुर्बोध म्हणता येतील अशा व ज्यांची रचना स्थूलपणे १९५४ ते १९६० पर्यंत झाली अशा आहेत, तर नंतरच्या १९६० ते १९७० या दरम्यानच्या कविता दुर्बोधतेचे कवच टाकून, आकलनसुलभ- पण साध्या, सरळ, सोप्या आशयाच्या मात्र नव्हे - अशा झाल्या आहेत. त्यांच्या निर्मितीकालासंबंधीच्या या निरीक्षणाला दिलीप चित्र्यांनी त्यांच्या 'स्वी'मधील पूर्वोक्त लेखात केलेल्या विधानाचा आधार आहे. ( ४ ) त्यांच्या कवितांमधील बौद्धिकतेवरील प्रा. दावतरांचे निरीक्षणही बोलके आहे.

" कोलटकरांच्या कवितांमध्ये काही बुद्धी शिणवणाऱ्या कविता आहेत यात शंका नाही. पण कित्येक कविता संघाती ( complex ) अनुभवाची प्रतिबिंबे असूनही सरल, सुस्पष्ट अभिव्यक्तीच्या निदर्शकही आहेत." ( ५ ) मॅटेकरांनी जणू प्रतिज्ञापूर्वकच मुक्तछंद टाळला ( तरी अपवादाने एक कविता मुक्तछंदात लिहिली.) कोलटकरांनी मुक्तछंदच किंवा छंदोबद्धच असे रचनांचे कुठलेही बंधन स्वतःवर घालून घेतले नाही. उलट त्यांची सारी कविता ही कवितेच्या संदर्भातील सगळ्या बंधनांच्या पलीकडे जाणारी मौलिक विद्रोहाची कविता आहे. हा विद्रोह मराठी कवितेच्या परंपरेशी जसा आहे तसाच कविता कशाला

म्हणावयाचे त्यांच्याशी म्हणजे कवितेच्या कोलटकरांपर्यंतच्या रूढ संकल्पनेशीदेखील आहे. त्यांच्या कवितेभोवती कसल्याच चौकटी नाहीत वा तिला कुठल्याही चौकटीमध्ये बसवता येत नाही. उदाहरणार्थ, मराठी कवितेत भावनात्मकतेचा एक जबरदस्त प्रभावी घटक अगदी अलीकडच्या म्हणजे दिलीप चित्र्यांच्या कवितेपर्यंत कार्यरत असलेला आढळतो. त्या भावनात्मकतेच्या घटकावरही जणू उतारा म्हणून कोलटकरांनी भावनात्मकता आपल्या कवितांमधून छिलून काढली आहे. कशी ते आपण क्रमशः पाहणार आहोत.

- : कोलटकरांच्या कवितेची आशयसूत्रे : -

आशयाच्या अनेकार्थितेने संपुक्त अशा या कवितेचे आशयसूत्र प्रामुख्याने द्वन्द्वात्मकतेवर आधारलेले आहे. जगणे व मरणे, अस्तित्व व अनस्तित्व, शहर व खेडे, वास्तव व अवास्तव, असली व नकली, मालक व नोकर, श्रीमंत व गरीब, देश व नागरिक, सचेतन व अचेतन, माणसे व वस्तू, माणसे व पशू असल्या म्हटले तर परस्परविरोधी गोष्टींच्या परस्परसंबंधांचे व त्यांतील ताणांचे सूचन करणाऱ्या भावस्थिती त्यांच्या कवितांमधून अत्यंत अपारंपरिक रीतीने व गुंतागुंतीसह चित्रित झालेल्या असतात आणि अत्यंत भयावह वास्तवाची अनुभूती त्यांच्या कवितांमधून आविष्कृत झालेली असते पण ते करताना एकूणच सारे अगदी खालच्या सुरात मोंडले जाते. सुरवातीच्या कवितांमध्ये व्यामिश्र प्रतिमांचा वैपुल्याने वापर दिसतो. असे चित्रण करताना त्यांच्या कवितेला लाभलेल्या गुणवत्तेची अंगभूत वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे होतः



कोलटकरांच्या सुरवातीच्या कवितांमध्ये व्याभिन्न प्रतिमांचा वैपुल्याने

वापर दिसतो. अर्थात या प्रतिमा त्यांच्या आशयाशी एकजीवच असल्याने त्यांचा सुरवातीला इथे केवळ उल्लेख करून पुढे जाता येईल. ज्या काळात अरुण कोलटकरांची कविता निर्माण होत होती तेव्हा मराठी कवितेत मठेकरांच्या कवितेच्या प्रभावामुळे प्रतिमावादाची विशेष चलती होती. याचा अर्थ कोलटकरांच्याही प्रतिमा इतर कवींसारख्याच होत्या असे मात्र नव्हे. त्यांच्या प्रतिमांचे वेगळेपण दिलीप चित्र्यांनी नेमकेपणाने दाखवले आहे. " मौलिक स्वरूपाच्या (अरुण कोलटकर) प्रतिमांना आणि एक प्रकारच्या चित्रमय भाषेला तो स्वतंत्र, स्वायत्त महत्त्व द्यायचा. इश्य प्रतिमा आणि चित्रमयपद्धतीनेच निवडलेली क्रियापदं, क्रियाविशेषणं, विशेषणं ह्यांचा त्याला विशेष सोस होता. दृक्संवेदनेला इतकं महत्त्व दिलेलं मराठीत क्वचितच आढळत असल्यामुळे नेमक्या दृग्गोचरतेच्या अंगानं वापरलेल्या भाषेचे त्याचे प्रयोग वाचकाला दिपवणारे असायचे." ( 6 ) त्यांच्या अशा प्रतिमांचा सविस्तर विचार पुढे करावयाचा आहे. या प्रतिमांचा वापर करीत त्यांनी शब्दामधून रचलेल्या आशयाच्या मागे असलेल्या त्यांच्या महानगरी संवेदनशीलतेचे स्वरूपही समजावून देणे महत्त्वाचे आहे.

-: महानगरी संवेदनशीलतेचे दर्शन :-

मराठी समीक्षेत ज्या आशयसूत्रांना रुढ अर्थाने महानगरी संवेदनशीलतेशी जोडले जाते त्यांचे आणि ही संकल्पना स्वीकारायची असे म्हटले तर अशा महानगरी संवेदनशीलतेचे दर्शन मराठी साहित्यात प्रथम मठेकरांच्या कवितेमध्ये आणि गाडगीळांच्या

कथेमध्ये प्रथम झाले. महानगरांमधील माणसाची भयग्रस्तता, माणसाला सातत्याने वाटणारी असुरक्षितता, माणुसकीच्या अभावाचे उघडेनागडे दर्शन, माणसांचे यंत्रांमध्ये, वस्तूंमध्ये होणारे रूपांतर, त्याच्या जीवनाला येणारी यंत्रवत कळा, त्याचे अमानवीकरण (DEHUMANISATION) इत्यादींचे विदारक चित्र मॅकेकरांनी आपल्या कवितेत काढले असले तरी त्यांनीच माध्यामधल्या पहाटेच्या मुंबईचे मोहक दृश्यही चितारले होते. कारण त्यांच्या मनात कृते तरी आस्तिक्यभाव होता, श्रद्धा होती, सौंदर्यासक्तीही होती आणि निस्पर्णाची ओढ जागी व्हावी, असे काही तरी त्यांना त्या मुंबईमध्ये जाणवत होते वा आढळत होते. आधुनिकवादी संवेदनशीलतेमधील एक महत्त्वाचे लक्षण म्हणजे 'मानवतावाद' ला विरोध. मॅकेकरांच्या कवितांमधून मानवतावादाला असा स्पष्ट विरोध प्रकट झालेला दिसत असला तरी - म्हणजे त्याचे जागतिक / वैश्विक तत्त्वज्ञान बनवायला - विरोध दर्शविला असला तरी त्यांची स्वतःची दृष्टी ही व्यक्तिकेंद्री मानवतावादीच आहे, हे अनेक कवितांमधून दाखविता येईल. ('बडवीत टि-र्या,' 'पांडुर संध्या चौथ्या प्रहरी' इ. कविता पाहाव्या. ) जीवनाचे विदारक दर्शन झालेले असले तरी कदाचित या श्रद्धा-आस्तिक्यभाव-सौंदर्यासक्ती-मानवतावादी दृष्टी इत्यादींचाच त्यांना जगण्यासाठी आधार वाटत होता. ( अश्लीलतेच्या खटल्याने मात्र ते पूर्णतः खचून गेले ) शिवाय व्यापक मानवी संस्कृतीमधील आणि मराठी संस्कृतीमधील काही गोष्टींविषयी ( उदाहरणार्थ, मराठी संतांचे कवित्व आणि त्यांचे कार्य, आधुनिक मानवाची विज्ञाननिष्ठा इ. ) त्यांच्या मनात आदरभाव, प्रेम, जिव्हाळा, अशा भावना होत्या हे त्यांच्या कवितेच्या संदर्भात आपण पाहिले

आहे. या सगळ्या घटकांमुळे मठेकरांची महानगरीय जीवनविषयक जाणीव निश्चितच वेगळी होती. तिच्यातील संतप्ततेला आणि वेदनेला काही प्रमाणात छेद मिळाला होता. भावी जीवनासंबंधी आशावाद बाळगायला त्यांना काही तरी आधार होता, ते त्याही परिस्थितीत ' भंगू दे काठिन्य माझे / आम्न जाऊ दे मनीचे / येऊ दे वाणीत माझ्या सूर तुड्या आवडीचे ' असे देवाला आळवीत होते, यावून आपल्याला अनुमानता येते. मात्र त्यांच्या आणि अरुण कोलटकरांच्या महानगरी जीवनाविषयीच्या जाणिवेमध्ये फार प्रचंड अंतर पडल्याचे स्पष्टपणे दिसते. एक तर मठेकरांच्या काळातील महानगरीय जीवन नंतरच्या काळात अधिकाधिक दुर्धर आणि असह्य होत गेले, माणसाच्या असहाय्यतेची आणि मूल्यन्हासाची जाणीव अधिकाधिक तीव्र होत गेली, पण दुसरे यापेक्षा महत्त्वाचे कारण म्हणजे अरुण कोलटकरांच्या संवेदनशीलतेमध्ये व म्हणून त्यांच्या कवितांमध्ये मठेकरांच्या कवितांमधल्या सारख्या श्रद्धेचा, परंपराभिमानाचा आणि परंपराप्रेमाचा मागमूसही आढळणार नाही. मानवतावादालाही दिलीप चित्र्यांची आणि अरुण कोलटकरांची कविता उघड उघड विरोधीच आहे असे त्यांच्या दोघांच्याही कवितांमधून जाणवते.

कोलटकरांच्या ' काय डॅजर वारा सुटलाय ', ' हॉस्पिटलच्या कविता ',

' न्यू येर डे ', ' बिलिडिंगा ', ' अॅनिमेशन ' अशा अनेक कवितांना महानगरातील जीवनाचा स्पष्ट संदर्भ आहे हे दाखविता येत असले तरी कोलटकरांच्या एकूण संवेदनशीलतेवरच महानगरीय जीवनपद्धतीचा मोठाच प्रभाव आहे हेही आपल्याला ध्यानी

धेतले पाहिजे. आधुनिक जीवनाची सारी दुरवस्था मुंबईसारख्या महानगरात अगदी संपृक्तावस्थेत (SATURATED STATE) कवीच्या प्रत्ययाला येते आणि तीच त्याच्या कवितेतून त्याच्या आमच्यापर्यंत संक्रमित होते. अर्थात ती साकार करणारी कविता फक्त महानगरी जीवनाशयच शब्दांकित करते असे मात्र नाही, तर ती व्यापक जीवनाशयाकडे व अतिभौतिकीय आशयाकडे जाणारीही असते.

- : अमानवीकरण (dehumanisation) :-

विसाव्या शतकामध्ये जगभर आधुनिकीकरण प्रचंड प्रमाणात व अत्यंत वेगाने होत आहे. त्याला कुणाच्या दृष्टीने मानवाच्या प्रगतीचा अर्थ असला तरी त्या आधुनिकीकरणामध्येच अनुस्यूत असणाऱ्या विज्ञान-तंत्रज्ञानाच्या वर्ध्वास्वाने माणसाच्या सगळ्या जगण्याचे सारे संदर्भही पूर्णपणे बदलत आहेत. याची तीव्र जाणीव आधुनिक काळातल्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील कलावंत आपापल्या कलाकृतींमधून व्यक्त करत आहेत. 'द श्प्रीक' सारखे एडमंड मॅक या पश्चात्य कलाकाराचे चित्र किंवा मराठीतील वसंत आबाजी डहाक्यांच्या 'योगभ्रष्ट'मधील कविता आणि चित्रे ही माणसाच्या आधुनिक जीवनजाणिवेचेच दर्शन घडवितात. अरुण कोलटकरांच्या कवितांना एक वेगळा आयाम आहे तो त्यांच्या स्वतः चित्रकार असण्यामधून मिळालेला आहे. ( त्यासंबंधात पुढे पुन्हा सविस्तर विवेचन येईल. )

महानगरांमध्ये मुळातच जन्मला-वाढलेला आणि महानगराकडे

निरनिराळ्या कारणांनी खेचला गेलेला, अशा दोन्ही प्रकारचा माणूस महानगरामध्ये एका वेगळ्याच चक्रामध्ये गुरफटला जातो आणि शहर सोडल्याने किंवा मृत्यूनेच त्याची त्या चक्रापासून सुटका होणे शक्य असते. हे चक्र असते बाह्यतः किंवा पृष्ठस्तरीय पातळीवर आधुनिक बनण्याचे, किंवा आधुनिक जगामध्ये स्वतःला स्वेच्छेने वा कोंबून बसविण्याचे. आणि माणूस या कामात यशस्वी होवो वा न होवो, पण त्याचे दिवसेंदिवस अमानवीकरण मात्र कळत न कळत होऊ लागते. याविरुद्ध खडे होणे वा लढणे माणसाला शक्य होतेच असे नाही. महानगरातील बहुसंख्यांना असे काही आपल्या बाबतीत घडत आहे याचीच जाण नसते. काहीना ती जाण झाली तरी तिचे काय करावयाचे वा या भयानक गोष्टीचा म्हणजे अमानवीकरणाचा सामना कसा करावयाचा ते कळत नाही. रोज तो बसत जातो येतो बघायचा उभ्या निवडुंगाची झाडं ( 'अरुण कोलटकरच्या कविता,' पृ. 48 ) या अगदी सुबोध कवितेत हाच आशय किती प्रभावीपणे व्यक्त झाला आहे ते मुद्दाम पाहण्यासारखे आहे. कलावंत, कवी, नाटककार, चित्रकार आपापल्या परीने आपापल्या कलाकृतींमधून ती जाणीव व्यक्त करून मोकळे होतात. तसे केल्याने त्यांना 'सुटका' मिळते किंवा कसे तो वेगळा विषय होईल.

माणसाच्या आपोआप किंवा नकळत होणाऱ्या अमानवीकरणाच्या ( DEHUMANISATION ) जाणिवेमुळेच कोलटकरांना हा महानगरातील जगण्याचा सारा आशय लक्षाणीय ( SIGNIFICANT ) व म्हणून कवितायोग्य वाटतो. त्याचबरोबर मृत्यूच्या सर्वभक्षक जाणिवेची विविध रूपेही कवीला सतत प्रतीत होतात. इथे पुन्हा पु.शि. रेग्यांचे

सुप्रसिद्ध अवतरण आठवले की, " वास्तविक पहाता कवितेचे मुख्य विषय दोनच संभवतात. पहिला सृजन. यातच प्रेम, शृंगार, करुणा यांचा अंतर्भाव होतो. दुसरा मरण. या दुसऱ्या विषयात सकारण किंवा अकारण होणाऱ्या अटळ अनिश्चितत्वाची मीमांसा केलेली आढळते. माझी प्रकृती सध्या तरी पहिल्या विषयाशी अधिक मिळती आहे. " ( ७ ) तसा विचार केला तर कोलटकरांच्या अनेक कवितांमधून मृत्यूच्या सतत लागणाऱ्या चाहूलीचे आणि इतर अनेक अनामिक व अज्ञात भीतीचेही - म्हणजे पर्यायाने मृत्यूचे वा आत्महंतेचेच- चित्रण प्रभावीपणे केलेले असते. आत्महंता म्हणजे स्वत्वाचे हनन. मात्र शक्य तेवढ्या भावनारहिततेने ही आत्महंता चित्रित केली जाते. म्हणजे मृत्यू आणि त्याच्याशी संवादी भाव हेच कोलटकरांच्या कवितेचे मुख्य विधान आहे, असे म्हणण्याचा मोह कृणाला होईल. तथापि विषय-आशयाच्या बाबतीतही कोलटकर कसलीच चौकट स्वीकारीत नाहीत. त्यांच्या संग्रहानंतर प्रसिद्ध झालेल्या कवितांकडे पाहिले तर हा मुद्दा स्पष्ट होईल. त्यांच्या कवितेत असलेली ही भावनारहितता त्यांच्या ' खेकडे ' , ' रद्दी ' , ' पर्शियन मिनिचर ' , ' गालिच्यात गढवलेले सतरा ' , ' चट्टामट्टा ' , इत्यादी अनेक कवितांमधून अगदी स्पष्टपणे जाणवते. इतर कवितांमधून अप्रत्यक्षपणे मृत्यूच्या वा प्रा. किबहुने म्हणतात त्याप्रमाणे ' आत्महंतेच्या ' जाणिवेचा अत्यंत प्रखर असा आविष्कार झालेला आहे. ( ८ )

आधुनिक जगात जगत असताना माणसाने संस्कृतीच्या विकासात निर्माण केलेल्या हजारो व्यवस्था आणि उपव्यवस्था त्याच्या स्वत्वावर आणि सत्त्वावर देखील सातत्याने प्रहार करीत असतात. त्यातून वाट्याला येणारी असंख्य मरणे मरतच माणसाचा जगण्याचा आटापिटा

चाळू असतो. ' जगायची पण सकती आहे / मरायची पण सकती आहे' हा केवळ मॅकॅकरांचा प्रत्यय नाही तर आधुनिक जगात जगणाऱ्या साऱ्या संवेदनाशील कलावंतांचा तो दाहक अनुभव असतो आणि तो त्या त्या कलावंतांच्या शैलीनुसार कलाकृतींमधून व्यक्त होत असतो. मालचंद्र नेमाड्यांच्या ' देखणी ' या कवितासंग्रहामधील ' कल्लखाना ' या कवितेतील व्यवस्थेकडून मारले जाण्याचा अनुभव सहज तुलनेसाठी पाहता येईल. ( 9 )

आधी उल्लेखिलेल्या अमानवीकरणाचा संबंध सरळच महानगरीय जीवनाशी आहे. ही महानगरे ही अपरिहार्यपणे आधुनिक काळाची आणि औद्योगिकीकरणातून, आधुनिकीकरणातून तसेच शहरीकरणातून झालेली निर्मिती आहे; तसेच ती माणसाला नकारात्मक अर्थानेही आधुनिक व्हायला भाग पाडणारी आहे. महानगरे ही अशी आधुनिकतेची मूर्त रूपे आणि आधुनिकीकरणाची निर्मिती असते व त्यांच्या अस्तित्वाचा निर्माता असलेला माणूसच त्या महानगरांमध्ये आपले माणूसपण हरवून बसतो, माणूसपणाला स्वतःच पारखा होतो. महानगरांच्या जीवनशैलीमध्ये माणसाच्या जाणवा एवढ्या बोथट होत जातात की आपल्या माणूसपणाला आपण वंचित होत आहोत, हेही बहुसंख्यांच्या ध्यानी येत नाही. कवी अशाच बहुसंख्यांमधील एक असला तरी तो आपली संवेदनशीलता सांभाळून आहे आणि म्हणूनच त्या संवेदनशीलतेने आपल्या भोवतालचे वास्तव आकलन करीत, त्यातील गुंतागुंत अनुभवून आपल्या विविध रचनांमधून तिचा प्रत्यय तो देतो. ' पर्शियन मिनिचर ' या शीर्षकाने संग्रहात समाविष्ट झालेली त्यांची कविता पूर्वी ' चित्र ' या शीर्षकाने प्रसिद्ध झाली होती. माणसे इतरांच्या अपेक्षांनुसार जगत असताना स्वत्व गमावतात, त्यातून कवी-कलावंत

या संवेदनाशील व्यक्तींचीही सुटका नसते, त्यामुळे संवेदनाशील म्हणवला जाणारा चित्रकार कलावंतदेखील आपली बाह्य प्रतिमा कशा रीतीने प्रक्षेपित (PROJECT) करू पाहतो त्याचे दर्शन या कवितेमध्ये कोलटकर घडवितात. श्री. दिलीप चित्रे यांनी प्रस्तुत कवितेचे जे विश्लेषण केले आहे ते कोलटकरांच्या भावनारहित भावावस्थेच्या चित्रणकौशल्यावर प्रकाश टाकणारे आहे. ( 10 ) आपल्या चित्रकारसखीला आपले चित्र रेखाटायला सांगताना ते कसे असावे याचा अगदी बारीक सारीक तपशील चित्रकार कलावंताच्याच नजरेतून कोलटकरांनी सांगितला आहे. त्या सगळ्या सूचनांमध्ये कारण्य आणि उपरोधाचे मिश्रण असल्याने कारण्यासारखी एरवी कवितेत नेहमी आढळणारी भावनाही आपल्याला तिच्या उत्कटतेसह घटकन् जाणवत नाही, याचे एक कारण भावना कवितेत चित्रित केल्या तरीही त्या खालच्या सुरात मांडायची, (UNDERPLAY) करावयाची त्यांची एकीकडे सर्वव्यापी अशी शैली आहे हे तर झालेच, पण दुसरीकडे त्या कारण्यातच उपरोधाचे जाणवेल न जाणवेल असे मिश्रणही केलेले आहे. या कवितेच्या शेवटी कळते, की आपण जसे असायला हवे तसे तसे जाणवते. तसे नाही आहेत याचीही जाण त्याला आहे, तसे आपले चित्र काढायला तो तिला सांगतो आहे. उदाहरणार्थ, तो बेशुद्ध सिंहांच्या जाडधूड टिंगावर बसलेला, हातात कातडी बांधणीचं बाड, इष्कभोर तृप्त डोळे, ( बहुतेक प्रसिद्ध, पाश्चात्य चित्रकारांची असते आणि म्हणूनच आमच्या भारतीय चित्रकारांचीही असते तशी ) सत्त्वाद्य वक्षधोळ दाटी, पर्शियन नक्षीदार पोषाक हा त्याने सांगितलेला तपशील वास्तवातील त्याला लागू नसला तरी तसे आपण असावे असे मात्र त्याला वाटत असते. ( जप्रेतील फोटोग्राफरकडील फोटो



हे या वृत्तीतून येणारे टोबळ आणि गावढळ उदाहरण म्हणता येईल, तर जुन्या काळातील, पुस्तकांवर हात ठेवून बसलेल्या वा उभ्या स्थितीतील व्यक्तींचे फोटो वा पोर्ट्रेट्स हे अभिजनपरंपरेतील पण आज हास्यास्पद वाटणारे उदाहरण होय. > आपले असे चित्र भितीवर टांगलेले असावे हे सांगत असताना कवी एकीकडे मृत व्यक्तीची आठवण अशा तऱ्हेने - ज्यात बऱ्याच वेळा खोटेपणाही असतो- जागी ठेवण्यामध्ये माणसे आपल्या भावनांचा कसा बाजार मांडतात आणि तेही तसे केले नाही, तर वाईट दिसेल, अशा कल्पनेतून कसे केले जाते, ते वाचकांसमोर ठेवत असतो. आईवडलांच्या फोटोंच्या पुण्यामुंबईच्या वेगवेगळ्या बिन्हाडांत दोन वेगवेगळ्या फोटोफ्रेम्स आवर्जून लावणारे ' कोसला 'तील प्रा. गुणये इथे आठवावेत. जगण्यातील बऱ्याचशा रीतीभाती या माणसांच्या जगण्यातील उत्स्फूर्तता नष्ट करणाऱ्या असतात, आणि आधुनिक जीवनात अशा गोष्टींचे प्रमाण नको तेवढे वाढलेले आहे. हेही कवीला या कवितेतून सूचित करावयाचे आहे असे दिसते. यातून एकूणच माणसाची वास्तव प्रतिमा आणि तो जगात, समाजात प्रक्षेपित (PROJECT) करू पाहतो ती प्रतिमा यामध्ये असलेल्या अंतरावर भाष्य आहे. या सान्यातील निरर्थकता आणि सुलब्धपणाही कवीला या कवितेतून उघडा पाडावयाचा असावा. पण त्याचाही सूर अगदी सौम्य, खालच्या पट्टीतील असा आहे.

कोलटकरांच्या कवितांमधील अमानवीकरणाचा संबंध सरल्लख मुंबईतील वैशिष्ट्यपूर्ण अशा महानगरीय जीवनाशी आहे. सुधीर रसाळ, भालचंद्र नेमाडे आदी अनेक समीक्षकांच्या दृष्टीने लक्षणीय व म्हणून विश्लेषणयोग्य ठरलेली ' इराणी ' ही

कविता दुर्बोध वाटली तरी वस्तुतः महानगरी जीवनाशयाचे विलक्षण प्रत्ययकारी दर्शन घडविणारी आहे. ( 11 ) मुंबईच्या रस्त्यांच्या कोपऱ्या कोपऱ्यांवर एके काळी असलेल्या इराणी हॉटेलांची रचना, तिथले फर्निचर, तावदाने व त्यावरील चित्रे या सगळ्या नेपथ्याच्या पार्श्वभूमीवर एक वेगळेच नाटक कवीने साकार केलेले दिसते. अशी हॉटेले म्हणजे सुशिक्षित बेकार वा बापकमाईवर कसेबसे कॉलेजशिक्षण घेणाऱ्या वा शिक्षण सोडलेल्या तरुणांचा तो अत्यंत आवडता अड्डा असे. तिथे तीनचार तास सलगपणे बसून केवळ एखाद-दुसरा चहाचा कप घेतला वा नुसत्याच पिगरेटी ओढत बसले तरी तिथले वेटर, मॅनेजर, वा मालक जराही नाराजी दाखवत नसत. अशा हॉटेलमध्ये वांडोऱ्या बौद्धिक चर्चा करणारांचाही कंपू बसलेला असायचा. अशा हॉटेलमधील काही क्षणांच्या चित्रणामध्ये केवळ दृश्यात्मक अंगाने नव्हे तर सुशिक्षित तरुण बेकार, बेकारीमुळे त्याची व त्याच्यासारख्या असंख्यांची होणारी गोची व एकप्रकारे सडण्या-कूजण्याची अवस्था, त्याचवेळी काही तरुणांमध्ये घालणाऱ्या निव्वळ बौद्धिक चमच्चमाटाच्या गप्पा या सगळ्या गुंतागुंतीच्या गोष्टींतील भाव कोलटकरांनी अतिशय प्रत्ययकारिकतेने- पण सुलभपणे मात्र नव्हे- शब्दबद्ध केला आहे. गंभीर आणि गमतीदार आशय कोलटकरांच्या कवितेत अनेकदा कसा सरमिसळ होऊन येतो त्याचे प्रत्यंतर त्यांच्या इतर अनेक कवितांसारखेच याही कवितेत येते. उदाहरणार्थ माशीने सुशिक्षित बेकाराला राखी बांधणे हा एरवी दुर्बोध वाटणारा शब्दसमुदाय 'माश्या मारणे'ह्या वाकप्रचाराचा आणि बेकार / निरुद्योगी माणसाचा संबंध घ्यानी घेतला की सुबोध होतो, मग एरवी कर्तृत्ववान तरुणांचे तारुण्य बेकारीमुळे वाया जात असणे, आणि त्यांनी आपल्याला मारू नये म्हणून माशीसारख्या

क्षुद्र कीटकाने सुशिक्षित बेकाराकडे राखी बांधून अभय मागण्यातला एकीकडे गमतीदार व दुसरीकडे तारुण्याच्या व प्रचंड युवाशक्तीच्या अपव्ययाचा अत्यंत गंभीर व अस्वस्थकारी आशय या कवितेत भरण्यातील कवीची शब्दकिमया स्तिमित करते.

मात्र त्यांची कविता हेतुः महानगरीय संवेदनशीलता वा तेशील मानवी जीवनाशयच <sup>केवळ</sup> चित्रित करणारी असते असे नव्हे, उलट, " कोलटकर महानगरीय संवेदनाशीलतेपेक्षा किती तरी व्यापक, संपूर्ण मराठी संस्कृतीलाच कवेत घेऊन काही खास मराठी गाभ्याची कविता लिहून आपल्यावरील ' महानगरीय ' शिक्काही खोटा पाडतात. "

( 12 ) ' वामांगी ' सारखी कविता तर स्वतःला स्त्रीवादी / स्त्रीमुक्तीवादी म्हणविणाऱ्यांनी आवर्जून घ्यानी घ्यावी अशी आहे.

### वामांगी

देवळात गेलो होतो मधे

तिथं विठ्ठल काही दिसेना

रखमाय शेजारी

तुस्ती वीट

मी म्हणालो -हायलं

रखमाय तर रखमाय

कुणाच्या तरी पायावर

डोकं ठेवायचं

पायावर ठेवलेले

डोकं काढून घेतलं

आपल्यालाच पुढं मागं

लागेल म्हणून

आणि जाता जाता सहज

रखमायला म्हणालो

विठ्ठ कुठं गेला

दिसत नाही

रखमाय म्हणाली

कुठं गेला म्हणजे

उभा नाही का माझ्या

उजव्या अंगाला

मी परत पाहयलं

खात्री करून द्यायला

आणि म्हणालो तिथं

कोणीही नाही

म्हणते नाकासमोर

बघण्यात जन्म गेला

बाजूचं मला जरा

कमीच दिसतं

दगडासारखी झाली

मान अगदी धरली बघ

इकडची तिकडं जरा

होत नाही.

कधी येतो कधी जातो

कुठे जातो काय करतो

मला काही काही

माहीत नाही

खांद्याला खांदा भिडवून

नेहमी बाजूला असेल विट्ट

म्हणून मी पण बावळट

उभी राहिले

आषाढी कार्तिकीला

इतके लोक येतात नेहमी

मला कधीच असं कृणी

सांगितलं नाही

आज एकदमच मला

भेटायला धावून आले

अठ्ठावीस युगांचं

एकटेपण.

( असंगृहीत )

या कवितेतील आशय डॉ. बंद्रकांत पाटील 'पंचधारा' मधील त्यांच्या लेखात ( 13 ) म्हणतात तसा 'व्यापक, संपूर्ण मराठी संस्कृतीलाच कवेत घेऊन त्यांच्याही पत्नीकडे जाणारा' आणि स्त्रीची एकूण मानवी संस्कृतीमधील शोषित अवस्था अत्यंत प्रभावीपणे अधोरेखित करणारा आहे. विठ्ठलाच्या डाव्या अंगालाच कायमची उभे राहण्याचे भाग्य आणि दुर्भाग्य जिच्या वाट्याला आले आहे ती रखमाय एकीकडे साध्या भोळ्या मराठी माणसाचा नकळत जोपासलेला आदर्श आहे. हा आदर्श ज्या अन्यायावर उभा आहे तो अन्याय अगदी शांतपणे उघडा पाडणारी अशी ही कविता आहे. रखमायला तिच्या एकटेपणाची अकस्मात होणारी

जाणीव ही पुन्हा आधुनिक जगात माणसाच्या वाट्याला येणाऱ्या भयान एकटेपणाला अधोरेखित करते. म्हणजे रखमायच्या प्रतीकातून जसा स्त्रीचा एकटेपणा उघडा पडतो, तसेच एकूण माणसाचे एकाकीपणही व्यक्त होते. या कवितेची एकूण रचना पाहिली तर अभंगांमध्ये भाषेच्या नैसर्गिक लयीचा जसा वापर करून घेतलेला असतो तसेच येथेही कोलटकरांनी केले आहे. चार / तीन / दोन शब्दांच्या बनलेल्या चार चार ओळींच्या कडव्यांनी बनलेल्या या रचनेत साडेतीन चरणी ओवीचा भास व्हावा अशी चरणांची मंडणी मुद्दामच केली असावी. कारण त्यातून व्यक्त होणाऱ्या आशयात पंढरपूर, तिथल्या देवळात रखमाईची मूर्ती वास्तवातच विठ्ठलापासून दूर एकटीच असणे आणि तरीही 'वामांगी रखमाई दिसे दिव्य शोभा हे विठ्ठलरखमाईच्या ऐक्यभावाचे आणि सहअस्तित्वभावाचे अगदी 'स्टॅंडर्ड' असे वर्णन रुढ असणे, हे सारे संदर्भ मराठी माणसाच्या विठ्ठलभक्तीशी आणि पंढरपूरमहात्म्याशी संबंधित आहेत. ते सगळे संदर्भ जागे करायला संतांच्या वाणीने पुनीत झालेल्या ओवीचा कोलटकरांनी प्रयोजक वापर केला आहे. 'श्रीजानेश्वरसमाधिवर्णन' या त्यांच्या कवितेत जसा विपरीत अर्थ सूचविण्यासाठी कवीने नामदेवाच्या शब्दकळेचा आणि संतरचनेतील सादृश्याचा वापर करून घेतला आहे तसेच येथेही घडले आहे. या कवितेत बोलीभाषेतील रोजच्या, अगदी सहज काहीशा 'कॅज्युअली'च देवळात जाऊन दर्शन घेऊ इच्छिणाऱ्या कृष्णा 'भक्ता'ंच्या आणि रखमायच्या तेवढ्याच 'कॅज्युअली' होणाऱ्या संवादातून ही कविता आकार घेते. भक्तही असा की ज्याला आजच्या आधुनिक जगात आधारासाठी कृष्णाच्या तरी पायावर डोकें ठेवणं महत्त्वाचे वाटते, रखमायच्या बाजूला विठ्ठल उभा नाही ही

गोष्टही त्याला अगदी एक अगदी किरकोळपणे ध्यानात घ्यावी व रखमायला त्याविषयी 'कॅज्युअली' चे जाता जाता विचारावे अशी साधी वाटते. त्यांच्या <sup>या</sup> एकूण संवादांमध्ये वापरलेली बोलीभाषेतील रूपे ही संवादांमधील हा 'कॅज्युअलनेस' अगदी नेमकेपणाने व्यक्त करणारी आहेत. सुरवातीला तर या दोघांचा हा संवाद चक्क नर्मविनोदीच वाटतो. त्यातून त्याचा एकूण स्त्रीजातीविषयीचा अँटिट्युडही व्यक्त होतो. रखमायला एकटे तिष्ठत ठेवणाऱ्या विठ्ठला अँटिट्युड जितका सहज, सगळे काही पुरुषकेंद्री वृत्तीतून पाहण्याचा द्योतक आणि रखमायला गृहीत धरणारा आहे, तेवढाच भक्ताचाही रखमायबद्दलचा भक्तिभाव चालचलाऊ स्वरूपाचा आहे. परंतु त्याच्याच प्रश्नांमुळे रखमायला आपल्या एकटेपणाची जाणीव तर होतेच पण अशी जाणीव पूर्वी कुणी कसून दिली नव्हती आणि या भक्तांमुळे ती झाली म्हणून रखमायला त्याच्याविषयी काहीशी कृतज्ञताही वाटते. पूर्वी म्हटल्याप्रमाणे अनेक ठिकाणी आपल्या कवितेतून अतिभौतिकीय आशय कोलटकरांनी मांडला आहे याचे ही कवितासुद्धा एक उदाहरण आहे. कारण या कवितेत कवीने पंढरपूरच्या देवळातील विठ्ठलरखुमाईच्या मूर्तीच्या परस्परान्हीन दूर अस्मण्याच्या वास्तवाचा वापर कसून विठोबा रघुमाईच्या प्रतीकात्मक नात्यावर एक वेगळाच प्रकाश टाकणारा आशय व्यक्त केला आहे. तो आशय स्त्रीपुरुषांच्या एकूण नात्यावरही प्रकाश टाकतो म्हणून हा अर्थ अतिभौतिकीय बनतो.

'चक्की' या शीर्षकाच्या त्यांच्या कवितेतील चक्की हे एकीकडे महानगरी जीवनावरील रूपक असले तरी केवळ तेवढाच अर्थ व्यक्त करीत नाही तर एकूण



मानवी जीवनालाही कवेत घेणारा आशय त्या कवितेतून मांडला गेला आहे आणि तो अतिभौतिकीय (METAPHYSICAL) स्वरूपाचा आहे. या एकाच नव्हे तर त्यांच्या अनेक कवितांमधून अतिभौतिकीय आशय व्यक्त होत असतो आणि बऱ्याचदा त्या कवितेच्या केंद्रस्थानी अरुण कोलटकरांनी ' मी ' ला ठेवलेले असते. विनोदी साहित्यिकांनी ज्या प्रयुक्तीचा वापर अनेक कारणांसाठी केलेला असतो तीच प्रयुक्ती तेही वापरतात. हा मी म्हणजे असहाय माणसाचा प्रतिनिधी असतो. त्याचे स्वतःचे म्हटले जाणारे आयुष्य त्याचे तर नसतेच, कारण मानवी जीवनातील अगणित व्यवस्था आणि वस्तू या सगळ्यांनी त्याला पूर्णपणे परार्थीन, निराधार करून टाकलेले असते आणि या दोन्हीच्या रेट्यामध्ये त्याच्या जगण्यातील स्वतंत्रता, ऊर्ध्वपूर्तता, अस्सलपणा, नष्ट करून टाकलेला असतो. त्याचा आत्मसन्मानही त्याने गमावलेला असतो. त्याने काय करावयाचे आणि काय नाही, हे सारे पूर्वपरंपरा, व्यवस्था आणि ' दुसरे ' ठरवीत असतात. ' कोसला ' तला शेवटच्या प्रकरणांमधील पांडुरंग किंवा ' बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर ' मधील अनिरुद्ध जसे हतबल, हताश आहेत तशीच खरे तर सगळ्याच माणसांची अवस्था असते, कवीचीही तीच अवस्था आहे. या अर्थाने माणूस असहाय असतो. त्याचे जगणे तो कसाही आणि कौणीही असला तरी अत्यंत करून असते. उदाहरणार्थ, ' हॉस्पिटलच्या कविता ' मधली 52 क्रमांकाची कविता पाहण्यासारखी आहे. एखाद्या रोग्यावर कुठलीही शस्त्रक्रिया करण्यापूर्वी शस्त्रक्रियेला सोयीचे जावे यासाठी, म्हणजे आणीबाणीच्या प्रसंगी कुठलीही शीर शोधून तिच्यातून रक्त, सलाईन वा ग्लूकोज घुसविता यावे म्हणून रोग्याच्या सान्या शरीरावरचे केस

व लवसुद्धा हॉस्पिटलच्या न्हाव्याकडून शेव्हिंग करून काढली जाते. परवी माणूस स्वतः हेअर कटिंग सलूनमध्ये जातो तर येथे पूर्वीच्या राजेरजवाड्यांच्या वा इनामदार, जहागीरदार अशा प्रतिष्ठितांच्या अशा प्रकारच्या सेवेसाठी न्हावी जसा त्यांच्याकडे जाऊन त्यांची हजामत करावयाचा तसा येथे हजाम येऊन पेशंटचे शेव्हिंग करतो. डॉक्टरांकडून होणाऱ्या शस्त्रक्रियेपूर्वी याही ' शस्त्रक्रिये ' ला सामोरे जाताना एका पुरुषापुढे दुसऱ्या पुरुषाला सारा आत्मसन्मान गुंडाळून नागडे व्हावे लागते. त्यात एवढी घोर आत्महंता असते की तिच्याविषयी शस्त्रक्रियेनंतर बोलणाऱ्या सामान्य माणसाला विनोदाचा आधार घेऊनच बोलावे लागते. ज्यांना हे माहीत असते, ती माणसे इतरांना आलेल्या ' मास्तीच्या बेंबीतील थंडगारपणाच्या अनुभवाचा' असा पुनःप्रत्यय घेत असतात. अशा प्रसंगाचे चित्रण या कवितेत तिच्यातील नाट्यमयतेसकट अगदी प्रभावीपणे केलेले आहे. कवी- जो सर्वार्थाने सामान्य माणसाचा प्रतिनिधी आहे- अशा वेळी शेव्हिंग करण्यासाठी आपल्या स्पेशल रुमच्या दारात उभ्या राहिलेल्या हजामाला जो एकच प्रश्न विचारतो आणि त्याचे उत्तर ऐकून निमूटपणे स्वतःला त्याच्या ' स्वाधीन ' करतो त्या तिरप्या अक्षरांमध्ये दिलेल्या प्रश्नोत्तराने ही कविता सुरू होते.

- पॅट भी निकालना पडेगा क्या ?

- सब कपडा

त्या दोन ओळी जणू पुढील साऱ्या नाटकाची नांदीच ठरतात.

हजाम दारात उभा राहताच खोलीचा चौकोनीपणा वाढतो

आणि बाहेरील अंधाराचा दाब

प्रत्येक भितीवर तिची लांबीरुंदी लिहिल्यासारखी ठळक दिसते

प्रत्येक कोपरा स्वीकारतो प्रकाशाचा सेटस्क्वेअर. या ओळींनी कवीची असहाय्यता अधोरेखित करित कविता पुढे सरकत राहते. त्याला कळून चुकते की पुढे घडणाऱ्या कुठल्याही गोष्टीवर आपला काडीचाही ताबा नाही, आपला सारा आत्मसन्मान गुंडाळून टाकीतच त्याला मर्दासारखा मर्द असूनही ' भेणाच्या विकण्या भावल्या ' त स्वतःचे रूपांतर करून घ्यावे लागते. प्रा. किंबहुने म्हणतात तसे " असहाय्य माणसाचे करुण जगणे निर्मम तटस्थतेने त्यांनी मांडलेले दिसते. कदाचित म्हणूनच या जाणिवांचा दाहक परंतु सुप्त स्फोट त्यांना संयत ठेवता आलेला आहे. .... भय, आत्मतुच्छता, निदानाश, मानसिक कुंठेपोटी उपजणारे भास, आणि मृत्यूची चाहूल यांची तितक्याच सुबोध भाषेत चित्रित केलेले दिसतात. लौकिक अर्थाने स्वतःचे मीपण हरवून पूर्णतः निर्बल झालेला ' मी ' या कवितांच्या केंद्रस्थानी आहे. यातल्या बऱ्याच कवितांमधून राजा हे रूपक उपरोधाने वापरून त्यांनी स्व आणि स्वत्वहानन झालेली शरीरावस्था आणि मनोवस्था प्रखरपणे व्यक्त केली आहे. " ( 14 )

- : दुर्बोधता : -

कोणत्याही काव्यातील दुर्बोधता हे काही काव्याचे स्वयंभू मूल्य नव्हे आणि तरीही कोलटकरांच्या कवितांच्या संदर्भात दुर्बोधतेचा विचार करणे आवश्यक ठरते. कारण

असे दुर्बोध लिहिण्याचा आणि कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा व त्याच्या केवळ काव्यातीलच नव्हे तर एकूण अनुभव देण्याच्या शैलीचाही काही परस्परसंबंध असला पाहिजे. " मराठी कवितेतील दुर्बोधतेचा विचार करताना नवकाव्यपूर्व दुर्बोधता, नवकाव्यातील दुर्बोधता आणि नवकाव्योत्तर दुर्बोधता अशा दुर्बोधतेच्या तीन निरनिराळ्या अवस्था डोळस टीकाकाराला जाणवू शकतील. पहिली अवस्था केशवसूतांची ' झूपूर्झी ' किंवा बींची ' चाफा ' या कवितांनी सूचित होते, दुसरी अवस्था ही मढेकरांच्या ' पिपांत मेले ओल्या उंदिर ' या कवितेने सूचित होते तर तिसरी अवस्था ही अरुण कौलटकरांच्या ' घोडा ' या कवितेने सूचित होते. ... या तीन कालखंडांतील काव्यांचा उल्लेख निर्भरशील काव्य, संमिश्र काव्य, व निरवयवी काव्य असाही करता येईल. काव्यात्म दुर्बोधतेच्या या तीन अवस्थांना एकत्र बांधणारे सूत्र जाणिवेचे अधिकाधिक एकात्मिकरण हेच आहे असे माझे मत आहे. ... अरुण कौलटकरांचा ' घोडा ' प्रसिद्ध झाला आणि आजच्या ' निरवयवी ' कवितेची सुस्वात झाली. त्यावेळी प्रथम प्रथम त्या कवितेत काही अनुभव आहे ही गोष्टच रसिकांना जाणवत नव्हती आणि या कवितेतील प्रतिमांचे भावनासापेक्ष किंवा विचारसापेक्ष विश्लेषण करणे शक्य होत नसल्यामुळे सगळे शब्द कळूनही सगळी कविता दुर्बोध वाटत होती. अनुभव नामांकित होण्यापूर्वीची जाणिवेची अवस्था पकडण्याच्या या प्रयत्नात कवितेचे आंतररूप आणि पृष्ठरूप ही एकच झालेली होती. एकात्मिकरणाच्या या वाट्यालीत दुर्बोधतेची ही तिसरी अवस्था अटळ होती असेच म्हटले पाहिजे. निर्भरशील कवितेतील दुर्बोध कविता ही नवकाव्याकडे व नवकाव्यातील दुर्बोध कविता ही निरवयवी कवितेकडे कितपत व कोणत्या अर्थाने अंगुलिनिर्देश करते हेही कृणीतरी

तपासून पाहण्यासारखे आहे. निरवयवी कविता म्हणजे दुर्बोधतेचा शेवटचा टप्पा मानले तर या कवितेनंतरचे पुढचे स्थित्यंतर विस्व्व दिशेकडे होईल आणि ते पुढील स्थित्यंतर हे सोपेपणाच्या बाबतीत पूर्वसूचक असेल असा तर्क करण्याचा मोह होतो ..." ( 15 )

करंदीकरांनी या उताऱ्यात दुर्बोधतेचे केलेले विश्लेषण कोलटकरांच्या समकालीन समग्र मराठी कवितेला लागू पडत नसले तरी शुद्ध कोलटकरांच्या कवितेला मात्र तंतोतंत लागू पडते. ( चित्र्यांच्या कवितेची वाटचालही अशीच दुर्बोधतेकडून सुबोधतेकडे झाली आहे हे विशेषतः त्यांच्या 'एकूण कविता - 2' मधील अनेक कवितांवरून लक्षात येते. )

कोलटकरांच्या प्रकाशित संग्रहातील कविता कालानुक्रमानेच दिल्या आहेत किंवा कसे याविषयी दिलीप चित्र्यांचे व चंद्रकांत पाटील यांचे मत लक्षात घेतले तर त्या साधारणतः कालानुक्रमेच छापल्या आहेत. हे गृहीत धरून आपल्याला असे ध्यानात येते, की संग्रहातील साधारण पहिल्या अर्द्या कविता या दुर्बोध आहेत तर पुढील कविता या समजायला फारशी अडचण पडत नाही. करंदीकरांचे भाकीत कोलटकरांच्या कवितेच्या बाबतीत तरी खरेच ठरले आहे. कारण संग्रहानंतर प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या कविता या एकूण सुबोधता न गमावता व्याभिन्न अनुभवाचे प्रकटीकरण करणाऱ्या आहेत. ' फुगडी ', ' नगेली ', ' वामांगी ', आणि ' बळवंतबुवावरील कविता ' या अशा आहेत. "..... मर्देंकरांनी ' शुद्ध ' कवित्वाचा पाठपुरावा केलेला असला तरी त्यांच्या आविष्कारात ' समकालीनत्वा ' चे आणि भौतिक-नैतिकतेचे मूल्य जबरदस्त प्रभावी व प्रखर आहे. अरुण कोलटकरांच्या कवितेत या गोष्टी असतात, पण त्या अमूर्ततेचे रूप धारण करतात. अनुभूतीचा एक अधिक पदर या

आविष्करणात मिसळून जातो आणि त्या आविष्करणाचा आकृतिबंध आणि संकेत हा पदर बदलून टाकतो. जबरदस्त भौतिकता या अनुभूतीत ठाण मांडून तर बसलेलीच असते. पण त्यातून कवितेमधल्या पदांनी निर्देशिलेल्या वस्तू, माणसे, पशू, पक्षी यांच्याकडे ही भौतिकता संकेत करीत नाही. ती संकेत करते त्यांच्या प्रतीकात्मकतेकडे. ही प्रतीकात्मकता अतिशय आत्मनिष्ठ असते. संदर्भानेच तिचे भावरूप स्पष्ट होण्यासारखे असते. " ( 16 ) प्रा. दावतरांनी केलेल्या या निरीक्षणाबरोबरच त्यांच्या प्रतिमांचे स्वरूप तपासून पाहिले की त्यांच्या कवितेतील दुर्बोधतेची काही मीमांसा करणे शक्य होते. 'दृष्टीस भिन्नतो अभावाचा केसाळ साप' ( अ.को. क. पृ. 5 ), मध्ये केसाळ साप हा दंतकथेत आणि दंतकथेचा वापर करणाऱ्या कलाकृतीतच ( जी. एं.च्या कथांसारख्या ) असतो त्यातून अभाव अधोरेखित होतो. 'जन्मजात इमारत' ( अ. को. क. पृ. 5 ) याच शब्दांनी सुरू होणाऱ्या कवितेत प्रेमभावातील आसक्तीसाठी ' इमारत ' ही प्रतिमा असली तरी जन्मजात या विशेषण आणि विशेष्यामधील अपरिचितपणामुळे ती दुर्बोध वाटते. डोंगर हादरले अर्थव्यवस्थेसारखे, ( अ. को. क. पृ. 9 ) यासारख्या प्रतिमेतला अर्थ अवघड नाही पण ' घोडा ' यासारख्या कवितेत इतर प्रतिमांशी त्या प्रतिमेची सांगड घालीत अर्थ उलगडत जाणे मुश्किल झालेले असते. आणि चटक्यासरशी तो प्रश्न - एक राक्षस अचानक कोलमडला, ( अ. को. क. पृ. 11 ), विजयादशमीच्या दिवशी होणारे रावणाचे प्रतीकात्मक दहनाचे दृश्य हा या प्रतिमेमधील दृश्यस्वरूप आधार असावा एवढेच या शब्दांतून कसेबसे समजते पण कवीचा अभिप्रेत अंतिम अर्थ आपल्या आकलनापलीकडेच राहातो असे वाटते. जेव्हा माझ्या बैरागीपणाचा जमाव /

तुड्या राजधानीमध्ये उठाव करतो/ आणि माझ्या जाण्याचे टोल बडवीत दवडीवाले  
 ' कल्लतीची रात्र' म्हणून ओरडतात, ( अ.को. क. पृ.15 ), या ओळींमधल्या प्रतिमांमधून  
 व या कवितेतून प्रियकर-प्रेयसीमधील संप्रेषणाभाव आणि तदजन्य शोक कवीला आविष्कृत  
 करावयाचा आहे असे जाणवते. ' टचकन उमलते बेवारशी तुप्ती पाण्यात झुगारलेल्या  
 सिगारेटसारखी,' ( अ.को. क. पृ. 29 ) या ओळींनी सुरु होणाऱ्या कवितेमध्येदेखील  
 'जन्मजात इमारत' या कवितेसारखाच वंध्यामैथुनासारखा समागमातील निरर्थकतेचा आशय  
 अभिप्रेत आहे असे दिसते. या कवितेवसून असेही लक्षात येते की या संग्रहातील कविता जरी  
 सुट्या सुट्या असल्या तरी त्यातील काही कवितांचे एकमेकींशी आशयांतर्गत नाते आहे.  
 'इमारत अभिसारिका झाली, मी चंद्रमौळी' ( अ. को. क. पृ. 7 ) यात इमारतीची प्रतिमा  
 प्रेयसीसाठी वापरणे ही गोष्टच विलक्षण नवी आहे, पण ही कवितादेखील पढिल्या कवितेशी  
 जोडून वाचली की अधिक अर्थाच्या दृष्टीने काहीशी सुबोध होऊ शकते. 'कामीजनांना  
 चुचकारतात टेकून. -- प्राथमिक टेकणांना चिरडतात कामीजन. / परंतु त्यांच्या मानसिक  
 शिवणीत प्रकाशाने घातलेल्या अंड्यांतून/ मुददेसूद बाहेर पडतात नवटेकून/ जे मालवता  
 मालवत नाहीत. नि उकाडाही राहतो अबाधित.' ( अ. को. क. पृ.37 ) 'त्याच्या  
 खोडदौडीच्या वळणदार वणव्याला वेग एखाद्या हल्ल्याच्या अफवेचा, त्याच्या ओवीबळ  
 टापांचे खणखणीत बोल भाकरतुकड्याइतके टळटळीत.' ( अ. को. क. पृ. 8 ) 'ओसरला  
 मुदंगाचा ज्वर... स्थिरावला हार वाळली पाकळी/ गुंतली फासळी निर्माल्यात ' ( अ. को.  
 क. पृ. 49 ) या सान्या प्रतिमा किती भिन्न क्षेत्रांतील आहेत त्यावसून देखील त्यांच्या

दुर्बोधतेचा काही अंदाज येऊ शकतो.

' कामीजनांना चुचकारतात टेक्ण. उकाडा ' या ओळीतील प्रतिमेने सुरु होणारी ही कविता अशीच पहिल्या एकदोन वाचनात दुर्बोध वाटते, परंतु समागमातील व्यत्ययाचा आणि त्यातील मानसिकतेचा वेध घेणारी ही कविता प्रतिमांच्या प्राथमिक उलगड्यानंतर एकदम सुबोध होऊन जाते. कामीजनांच्या आवेगाला टेक्ण चुचकारतात आणि त्यातही उकाड्याची भर पडून होणा-या रसभंगाने त्यांच्यात बखेडा माजतो. यात उकाडा आणि बखेडा यांच्यात असलेल्या टोबळ यमकाने त्यांच्यातील प्रेमभाव उधडा पडायला मदत होते. इलेक्ट्रिक वस्त्रहरण या शब्दामध्ये वस्त्रहरण या शब्दाशी निगडित असलेल्या पूर्वानुभवातील सा-या छटा नाहीशा होतात आणि इलेक्ट्रिक वस्त्रहरण या शब्दाने त्या स्पिच्युएशनला एकदम विनोदी पातळी मिळते. ' प्राथमिक टेक्णाना चिरडतात कामीजन' मध्ये असलेला प्राथमिक टेक्ण म्हणजे खरेखुरे टेक्ण हा अर्थ तसा सुबोधच आहे पण ' त्यांच्या मानसिक शिवणीत प्रकाशाने घातलेल्या अंड्यांतून/ मुद्देसूद बाहेर पडतात नवटेक्ण ' या ओळीतील प्रतिमा सुरवातीला दुर्बोध वाटते. मात्र त्या कामीजनांच्या समागमात उकाडा, टेक्ण आणि विजेचा दिवा लावल्यानंतर झालेले इलेक्ट्रिक वस्त्रहरण आणि उजेडाच्या तापामुळे त्यांच्या एकूण मानसिकतेमध्ये जी उलथापालथ झालेली असते ती एकदा वाचकाने आपल्या स्वानुभवाच्या आधारे किंवा कल्पनेने आकळून घेतली की ' मानसिक शिवणीत प्रकाशाने घातलेल्या अंड्यांतून / मुद्देसूद बाहेर पडतात कुशाग्र प्रखर नवटेक्ण ' या ओळीमधील प्रतिमेतून त्या कामीजनांमध्ये निर्माण होणारा मुद्देसूद शाब्दिक वाद, मानसिक अंतराय व त्यातील गुंतागुंत



अत्यंत परिणामकारक रीतीने व्यक्त होते.

दुर्बोध समजल्या जाणाऱ्या त्यांच्या 'जन्मजात इमारत' या कवितेचे विश्लेषण डॉ. मिलिंद मालशे आणि डॉ. चंद्रकांत पाटील या दोन समीक्षकांनी केलेले असून दोघांनीही लावलेले वा सूचित केलेले अन्वयार्थ हे त्या कवितेची दुर्बोधता कमी करावयास निश्चितच उपयोगी ठरतात. डॉ. मालशांच्या मते या कवितेत 'फ्रॉइडच्या मानसशास्त्रीय अर्थाने इथे लैंगिक आशय असावा. पुढे तुलसीदासाचे जे मिथक वापरलेले आहे त्याने या ( अर्थविषयक ) कथासाला पुष्टी मिळते. तुलसीदासाच्या मूळ कथेत रत्नावलीवरील आसक्तीमधून त्याचे तिच्याकडे अनेक अडथळ्यांना पार करून जाणे आहे. इथे वापरलेल्या ' उन्मीलन उडी ' या शब्दामधून त्याची आसक्ती दिसते. उन्मीलन शब्दावर येथे खेळ आहे. उडीशी जुळावे म्हणून उन्मीलन असा शब्द जोडून घेतो व मीलन = भेटणे तसेच मीलन = भिडणे, असा दुहेरी अर्थ त्यातून व्यक्त केला जातो. आसक्तीतून घेतलेल्या उडीने आसक्तीच भिडून गेली. तुलसीदासाच्या myth मध्ये आसक्तीची इमारत कोसळत जाऊन तो शेवटी रामभक्त होतो असा एक अर्थ सूचविला गेला आहे. ही वंध्यामैथुनावरील कविता असावी.'

( 17 )

अरुण कोलटकर ह्यांच्या काव्यकर्तृत्वाची सुरुवात 1954 च्या सुमारास झाली आणि त्यांचा पहिला आणि आतापर्यंतचा ( मार्च 1996 ) मराठीतील एकमेव प्रकाशित संग्रह 1977 मध्ये प्रसिद्ध झालेला असला तरी त्यांच्या

कवितांमधील दुर्बोधता, अपरिचित संदर्भ, पूर्णपणे वेगळी तंत्रे इत्यादी काही वैशिष्ट्यांमुळे ही कविता मराठी अभ्यासकांकडून अगदी अलीकडच्या काळापर्यंत उपेक्षित राहिली. अलीकडे मात्र ती उपेक्षा दूर होत असल्याची काही चिन्हे दिसत आहेत. 'ऋचा' या वाङ्मयीन नियतकालिकाने पूर्वी 1977 च्या डिसेंबरमध्ये अरुण कोलटकरांच्या कवितेवर विशेषांक काढला होता. अलीकडे 1993 मध्ये 'प्रतिष्ठान' नेही जाने. फेब्रु. चा अंक हा त्यांच्या कवितेचा विविधांगी अभ्यास प्रस्तुत करणारा विशेषांक काढला आहे. सुरवातीच्या रूप मोठ्या काळात त्यांच्या कवितेच्या <sup>शैलीच्या</sup> उपेक्षेची कारणमीमांसा करताना असे दिसते की या उपेक्षेला काही प्रमाणात तरी त्यांच्या कवितेची अंगभूत वैशिष्ट्येही कारणीभूत ठरली आहेत. त्यातील पहिले वैशिष्ट्य म्हणजे ती कविता ही प्रामुख्याने लघुनियतकालिकांमधून पुढे आली. मराठीतील लघुनियतकालिकांनी जे काही बंड प्रस्थापितांविरुद्ध केले ते एवढ्या आक्रमक स्वरूपाचे व आक्रमक शैलीमध्ये होते की मळलेल्या वाटेने आणि मध्यम मागनि जाणाऱ्या अभ्यासकांनी त्या कवितेचा गंभीरपणे विचार करण्याचे टाळले. जो काही विचार केला गेला आहे तो फारच मोजक्या समीक्षकांनी केला आहे. ज्यांच्या एकूण वर्चस्ववादाविरुद्ध लघुनियतकालिकांच्या बंडखोरीचा दावा होता त्यांच्यापैकी कुणी सुरवातीला कोलटकरांच्या कवितेची दखल निव्वळ अहंकारापोटीसुद्धा घेतली नसावी. असे म्हणावयास जागा आहे. एरवी 1977 नंतर 'आलोचना' आणि 'समाज प्रबोधन पत्रिका' सोडून इतर वाङ्मयीन व प्रतिष्ठित म्हणविणाऱ्या नियतकालिकांमध्ये कोलटकरांच्या या संग्रहावर एखादा अभ्यासपूर्ण लेख वा साधे परीक्षणही आलेले नाही. याच्या उलट, पण सामुदायिक वर्चस्ववादाच्या मुद्याला

पोषक असे उदाहरण 'कोसला'वर 'सत्यकथा' च्या ऑगस्ट 1964 च्या अंकात आलेल्या दिलीप चित्र्यांच्या विस्तृत लेखाचे देता येईल. सत्यकथा-मौज गटाच्या वर्चस्वाला हादरे देणाऱ्यांची दखल घ्यावीशीच वाटली तर ती कशी घेतली जात असे, त्याचे हे उदाहरणच होय. 'कोसला' ( 1963 ) या कादंबरीचा वाङ्मयीन क्षेत्रात बोलबाला सुरू झाला होता व 'आलोचने' मध्ये जेव्हा त्या कादंबरीवर तीन विस्तृत लेख अनुक्रमे मे आणि ऑगस्ट 1964 च्या अंकांमध्ये आले होते, तेव्हा 'सत्यकथे'मि त्या कादंबरीची दखल दिलीप चित्र्यांच्या अशा परीक्षणामार्फत घेतली की ज्यात 'कोसला' ही थोर वा चांगली तर सोडाच पण कादंबरीही नव्हे, अशा प्रकारचा युक्तिवाद केलेला होता. (18) 'आलोचने'त मात्र 1978 मध्येच कोलटकरांच्या कवितेवर मर्मग्राही परीक्षण प्रसिद्ध झाले होते. (19) खुद्द मा. दावतरांनीही 1978 मध्ये सप्टेंबर ऑक्टोबरच्या 'समाज प्रबोधन पत्रिकेत' विस्तृत लेख लिहिला होता त्याची येथेच या संदर्भात नोंद करणे आवश्यक आहे. दिलीप चित्र्यांनी केलेले विधानही या एकूण परिस्थितीवर प्रकाश टाकणारे आहे. 'मौजेच्या आद्यताखोर औदासिन्यामुळे तिच्यापासून फारकत घेणाऱ्या अरुणची कविता संग्रहरूपाने अशोक शहाणेने प्रकाशित करायला नंतर तब्बल वीस वर्षे जावी लागली.' ( 20 )

सुरवातीच्या काळात कोलटकरांच्या काही थोड्या कविता 'सत्यकथा' ,

'मौज' , 'छंद' व 'युगवाणी' च्या अंकांमध्ये प्रसिद्ध झाल्याही; परंतु त्या प्रस्थापित व म्हणून प्रतिष्ठित मानल्या गेलेल्या वाङ्मयीन नियतकालिकांमध्ये त्यांची कविता <sup>नंतर</sup> काही सातत्याने प्रसिद्ध झाली नाही. याचे कारण त्या कवितेचा कविता म्हणून वेगळेपणा हे असावे,

असे म्हणता येईल. मुख्य म्हणजे कवितेविषयीची संकल्पना बदलण्यास वाचक-समीक्षकांना भाग पाडणारी अशी ती असल्याने तिची गंभीर दखल घेण्याऐवजी समीक्षकांनी तिची उपेक्षा करणे सोयीचे मानले. असे म्हणावयाला जागा आहे. अशोक केळकर, दिलीप चित्रे व प्रा. वसंत दावतर यांच्यासारख्या महत्त्वाच्या समीक्षकांनी कोलटकरांच्या कवितांवर लिहिले, परंतु तरीसुद्धा सत्यकथा-मौज सोडून इतर वाङ्मयीन नियतकालिकांमध्ये प्रसिद्ध झालेले हे लेखन काही मर्यादित संख्येच्या वाचकांसमोर आले. परंतु त्यांच्या कवितेवर वा एकूण मराठी कवितेच्या क्षेत्रातील त्यांच्या काव्यकर्तृत्वावर वरील समीक्षकांच्या अपवाद वजा जाता इतर कृष्णी फारशा आस्थेने लिहिले नाही. अर्थात ज्या लघुअनियतकालिकांच्या झळवळीमुळे कोलटकरांची कविता मराठी वाचकांसमोर आली त्या झळवळीतील लोकांना आणि त्यांच्या समविचारी अभ्यासकांना या कवितेमध्ये रस व आस्था असल्याने त्या सर्वांकडून, त्यांच्या हाती असलेल्या नियतकालिकांमध्ये तरी या कवितेचा गांभीर्याने विचार केला गेला असे म्हणता येईल. मात्र या संदर्भातच 'प्रदक्षिणा' या ग्रंथाच्या दुसऱ्या खंडामध्ये प्रा. रवींद्र कवींनी नोंदविलेले निरीक्षण काही अर्थाने प्रातिनिधिक म्हणता येईल. " ..... समीक्षकांच्या एका छोट्या वर्तुळात या कवितांचा बराच बोलबाला झालेला आहे. नवकवितेला त्यांच्या रूपाने एक समर्थ कवी लाभला अशी समीक्षकांची धारणा आहे. परंतु त्यांच्या कवितेवर झालेल्या समीक्षेत 'बऱ्याच कविता कळत नाहीत. परंतु त्या केवळ शब्दक्रीडाही वाटत नाहीत. ही कविता बाजूला टाकता येत नाही आणि ती आपल्याला पेलवतही नाही.' अशी प्रतिक्रिया सदानंद रेग्यासारख्या कवींनी व्यक्त केली आहे. मग सर्वसाधारण काव्यरसिकाची प्रतिक्रिया

काय असेल त्याची कल्पना आपल्याला करता येईल. कवितेच्या परिचित चौकटी मोडून नवीन तयार करण्याचे कार्य ३० वर्षांपूर्वी मंडेकरांनी केले होते. आता नव्या काव्यचौकटी तयार करण्याचे कार्य करणाऱ्या कोलटकरांची शब्दरचना व प्रयोग यांची साक्षेपी समीक्षा अद्यापही झालेली नाही. त्यांच्या कवितेवर ज्या नामवंत आणि जाणकार समीक्षकांनी लिहिले तिथेही केवळ भलावणीचाच सूर आहे, त्यांच्या विक्षिप्तपणाचे गुणगान आहे, त्यांच्या काव्याचे आंतरिक सामर्थ्य साध्यासोप्या भाषेत उलगडून दाखविण्याच्या प्रयत्नाचा मागूससुद्धा नाही. " ( 21 )

प्रा. धर्वीची ही प्रतिक्रिया प्रातिनिधिक अशा अर्थाने म्हणावयाची की वाङ्मयेतिहासाच्या स्वरूपाच्या ' प्रदक्षिणा ' सारख्या ग्रंथात एक साक्षेपी अभ्यासक ही प्रतिक्रिया नोंदवीत आहे. त्यांच्या तक्रारीत तथ्य अशा अर्थाने आहे की कोलटकरांना जवळच्या असणाऱ्या समीक्षकांनीही निव्वळ भलावणीचा सूर लावण्याऐवजी कोलटकरांच्या एकूण काव्यकर्तृत्वाचा विस्तृत विचार करणे आवश्यक होते पण ते तसे घडलेले नाही. प्रा. वसंत दावतरांनी ' समाजप्रबोधनपत्रिके ' मध्ये विस्तृतपणे कोलटकरांच्या कवितेवर लिहिले आहे. तसेच ' ऋचा ' मासिकाचा अरुण कोलटकर विशेषांक 1977 आणि अलीकडे ' प्रतिष्ठान ' ने काढलेला विशेषांक ( जाने. फेब्र. 1993 ) हे कोलटकरांच्या समीक्षेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरतात. परंतु तरीही त्यांच्या कवितेवर जेवढ्या प्रमाणात चर्चा व्हायला हवी होती तेवढ्या प्रमाणात ती झालेली नाही. असे होण्याचे आणखी एक अन्वाङ्मयीन आणि विद्याक्षेत्रबाह्य UNACADEMIC ( की ACADEMIC च ? ) कारण असे असावे की अरुण कोलटकरांच्या कवितेचा कुठेही औपचारिक अभ्यासक्रमात समावेश झालेला नाही. त्यामुळेही

त्यांच्यावर लिहिण्याची निकड कुणाला फारशी वाटलेली दिसत नाही. मात्र या प्रकारच्या युक्तिवादामध्ये एक गोष्ट ध्यानात घ्यावी लागते ती अशी की दुर्बोधतेच्या अंगभूत वैशिष्ट्याला जवळपास भिडूनच या कवितेचा अभ्यासक्रमात समावेश होत नाही आणि ती अभ्यासक्रमात समाविष्ट झालेली नसते/ नाही म्हणून कुणी तिच्यावर साध्या सोप्या भाषेत लिहीत नाही, असे हे दृष्टचक्र असावे असे वाटते. ( अरुण कोलटकरांच्या कवितांचा अभ्यास आणि या कवितांचा अभ्यासक्रमात समावेश यासंबंधीच्या माझ्या या निरीक्षणाला पोषक अशी एक घटना नुकतीच घडली. 1996-97 या वर्षासाठी मुंबई विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात 'अरुण कोलटकरच्या कविता' या पुस्तकाचा समावेश झाला असून त्याच कारणामुळे त्यांच्या कवितांवर एक अभ्यासपूर्ण असे चर्चासत्र 19 फेब्रुवारी 1996 रोजी मुंबई विद्यापीठाच्या मराठी विभागाने आयोजित केले होते. ) अर्थात वर दिलेले अवाङ्मयीन आणि UNACADEMIC कारण हेदेखील आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीवर प्रकाश टाकणारे आहे. मात्र त्यातूनच आपल्या वाङ्मयीन अभिरूचीच्या एका महत्त्वाच्या पैलूवर प्रकाश पडतो. सत्यकथा-मौज या गटाने नवसाहित्याच्या काळात नवकथा, नवकविता आणि त्याच वाङ्मयप्रकारांची समीक्षा या संदर्भात काही महत्त्वाच्या गोष्टी करून मोलाचे कार्य केले असले तरी जे कवी वा कादंबरीकार त्यांच्या वर्तुळाबाहेर राहिले वा ज्यांनी त्यांचे वर्चस्व मानले / जमानले नाही त्यांच्यावर अधोषित बहिष्कार टाकला. 'कोसला' 'सारख्या कादंबरीवर लघुनियतकालिकांतील महत्त्वाच्या समजल्या जाणाऱ्या कवी-समीक्षकाने केलेले व मूलगामी वाटावे असे पण अत्यंत प्रतिकूल समीक्षण प्रसिद्ध केले होते. ( येथेच हेही नमूद करणे

आवश्यक आहे की श्री. दिलीप चित्र्यांचे सत्यकथेतील हे परीक्षण प्रसिद्ध झाल्यानंतर 1979 मध्ये औरंगाबादच्या धारा प्रकाशनाने प्रसिद्ध केलेल्या कोसलाबद्दल या पुस्तकात श्री. दिलीप चित्र्यांच्या 'कोसलाबद्दल सोळा वर्षांनी' या शीर्षकाचा जो लेख समाविष्ट केलेला आहे त्यात चित्र्यांचे त्या कादंबरीबद्दलचे मत बदलले आणि त्यांनी

तिचे यथायोग्य मूल्यमापन केले आहे. )

ज्ञानेश्वर नाडकर्णींचा 'ललित'च्या जानेवारी, 1978 च्या अंका मध्ये लिहिलेला लेख पारितोषिकाच्या निमित्ताने लिहिलेला परिचयपर व प्रोत्साहनपर असा आहे. खरे म्हणजे मठेकरांच्या बाबतीत सुरवातीला त्यांच्या नवकवितांबद्दलची जी व जशी प्रतिक्रिया सामान्य वाचकांची व पारंपरिक दृष्टीच्या टीकाकारांची - उदाहरणार्थ, रा. श्री. जोग वा श्री. के. क्षीरसागर यांची - होती तसाच काहीसा प्रकार अरुण कोलटकरांच्या कवितेच्या संदर्भात झाला आहे. या टीकाकारांनी मठेकरांच्या कवितेच्या दुर्बोधतेविषयी तीव्र शब्दांत लिहिले होते. पण अरुण कोलटकरांची कविता कशी दुर्बोध आहे, त्याविषयी देखील गो. वि. करंदीकरांचा अपवाद सोडता कृणी फारसे लिहिले नाही. त्यांच्या कवितेची गंभीर दखल घेणारे सन्मान्य अपवाद सोडून ती दुर्लक्षितच राहिली. लघुअनियतकालिकांनी निर्माण केलेल्या काहीशा प्रतिकूल प्रतिक्रियेमुळेच त्यामधून येणाऱ्या चांगल्या साहित्याकडेही दुर्लक्ष होत गेले. नेमाडे यांची 'कोसला' सुरवातीला अशीच जाणीवपूर्वक उपेक्षणाचे प्रयत्न झाले आणि त्यात नंतर कोसलाला मानणारेही काही समीक्षक सुरवातीला सामील झाले होते हे पाहिले की साहित्यनिर्मिती आणि अभिस्वी यावर समाजातील एखाद्या विशिष्ट गटाची सत्ता कशी चालते

त्याचा पुन्हा एकवार प्रत्यय येतो. याबद्दलचे विवेचन श्री. दिलीप चित्रे यांनीच 'कोसला'वरील त्यांच्या उपरोक्त 'सत्यकथे' मधील परीक्षणात केले होते. ( 22 ) 'सत्यकथा' आणि 'मौज' या नियतकालिकांतून लिहिणाऱ्या व ते लेखन प्रकाशित करणाऱ्या व्यक्तींचा असा सत्ता चालविणारा गट होता की नाही यासंबंधी जाणकारांनी स्वतःच्या मनाशीच विचार करून निर्णय घेणे योग्य ठरेल. मला मात्र येथे निश्चितपणे म्हणावेसे वाटते की कोलटकर व चित्रे यांची कविता ही फक्त त्यांच्या वर्तुळामध्ये वाचली वा चांगली मानली गेली, इतर अभ्यासक त्यांना मराठीतील चांगल्या साहित्याचे स्थान देत नाहीत वा नव्हते. याला वर सांगितल्याप्रमाणे वाङ्मयाभिस्वीवर विशिष्ट गटाची सत्ता चालते हेच कारण आहे. अर्थात या अशा प्रतिक्रियेमागे पृष्ठस्तरिय पातळीवर पुन्हा कोलटकरांच्या सुरवातीच्या कवितांच्या दुर्बोधतेचा एक घटक कार्यरत असावा असे म्हणावयास जाया आहे. दिलीप चित्र्यांच्या 'समकालीन आणि बाकीचे सगळे' या शीर्षकाने प्रसिद्ध झालेल्या (स्वी) मासिकाच्या एप्रिल 1988 च्या अंकात) लेखातील शेवटच्या काही परिच्छेदांमधील विधाने आणि निरीक्षणे याच अर्थाची निदर्शक आहेत.

कोलटकरांच्या कवितेत सुरवातीला वर्तुळे जग अत्यंत प्रभावी आहे असे अगदी स्पष्टपणे जाणवते. आणि जिथे असे आहे त्याच त्यांच्या कविता या अधिकाधिक दुर्बोध वाटतात हेही लक्षणीय आहे. उदाहरणार्थ संग्रहातील पहिल्याच कवितेतील 'जन्मजात इमारत', ( अरुण कोलटकरच्या कविता, पृ. 5 ) दुसऱ्या कवितेतील 'पाय



धरणारी व नंतर अभिसारिका डोऊन पुढच्या दाराला कुल्प लावून निघून जाणारी पायाळ इमारत ' ( अ. को. कविता, पृ. 6 ) , ' परस्परांच्या धाकात समोरासमोर नजरबंद राहाणाऱ्या दोन भिंती ' ( अ. को. कविता, पृ. 26 ) , ' चहाच्या वर्तुळात उठून बसणारी जळती काडी ' ( अ. को. कविता, पृ. 41 ) , ' मेणाच्या थारोळ्यात ज्योत लढवून सुखाने मरणारी वात ' ( अ. को. कविता, पृ. 50 ) , ' देहांतस्थानी कढत सही करणारा वितळलेल्या मेणाचा पहिला ठिपका ' ( अ. को. कविता, पृ. 51 ) , ' शंभर कॅडल पॉवरची तंग कच्ची फळं चार पाच ' ( अ. को. कविता, पृ. 27 ) इत्यादी अनेक उदाहरणांमध्ये वस्तूंची कृतिशीलता जबरदस्त प्रभावी व प्रखर आहे तर कवितेतील माणसे ही अगदी कृतिशून्य वा PASSIVE वाटतात. या साऱ्या वस्तू तशा कृतिशील वाटल्या तरी त्या अमूर्ततेचे रूप धारण करतात. नंतरच्या कवितांमध्ये हे वस्तूंचे जग असले तरी माणूसही कृतिशील बनलेला पाहायला मिळतो. त्यांच्या कवितांमधील समकालीन भौतिकता ही लक्षणीय आणि कधी कधी चक्रावून टाकणारी झालेली असते. या कवितांमधील अनुभूतीत ती ठाण मांडून तर बसलेलीच असते आणि प्रा. दावतर म्हणतात तसे " ..... पण त्यातून कवितेमधल्या पदांनी निर्देशिलेल्या वस्तू, माणसे, पशू, पक्षी यांच्याकडे ही भौतिकता संकेत करित नाही. ती संकेत करते त्यांच्या प्रतीकात्मकतेकडे. ही प्रतीकात्मकता अतिशय आत्मनिष्ठ असते. संदर्भानेच तिचे भावरूप स्पष्ट होण्यासारखे असते. " ( 23 ) प्रा. दावतरांनी म्हटल्याप्रमाणे या कवितेतील भौतिकता ही प्रामुख्याने समकालीन वास्तवातील असून ( उदाहरणार्थ, 'काय डॅजर वारा सुटलाय' मधली पंचवीस फुटी हेलन किंवा हॉस्पिटलच्या

कवितांमधील ग्लुकोज सेलाईनचा उल्लेख किंवा टेबलावर उताणा टेवला जाणारा रामदास - म्हणजे आई वाचीत असलेला दासबोध हा ग्रंथ- इत्यादी ) भौतिकतेचे व नैतिकतेचे मूल्य कसे जबरदस्त प्रभावी बनते ते त्यांनी कवितेत वस्तू, माणसे, पशू व पक्षी या साऱ्यांनाच प्रतीकात्मक रूप देऊन दाखविलेले असते. एकदा ही प्रतीकात्मता ध्यानी घेण्याची कळ सापडली की मग त्यांची कविता सुरवातीला वाटते तेवढी दुर्बोध राहात नाही. हेही वाचकाच्या प्रत्ययाला येऊ शकते.

अनेकांनी नावाजलेल्या त्यांच्या बंबेया हिंदीमधील दोनपैकी एका कवितेचा थोडक्यात विचार करून आपण त्यांच्या कवितांमधील तथाकथित दुर्बोधतेचा काही विचार व मीमांसा करता येते का ते पाहू:

न्यू येर डे

अपनाही मुलुखका आदमी.

खाली तीन महिना हो गया. तीन.

उसका शादी होनेसे.

टॅक्सी ड्रायवर था. न्यू येर डे.

उसका क्या हो गया? औरत था.

पीनेवाला आदमी.

वो तो सोयेला था. खाली

चार दिन हो गया. पाच. छे समझो.

औरतने क्या किया ?

उसके उपर पेट्रोल डाला.

और काडी लगाया. सचही.

और बादमे खुदको.

वो तो मर गयी. हां. बेचारी.

वो तो जिंदा है. हॉस्पिटलमे.

पहचानवाला था.

देख भी नहीं सकता. नहीं. बिलकुल.

औरत ? औरत तो मर गयी.

चरबी होता है ना !

समझो साब न्यू येरभी क्या है.

सांताकूजमे. मुखवालाच.

येभी गाववाला.

उधर औरत दो बच्चाभी है.

लायसन रिन्यू करनेको आया.

बाबडी होता है ना ?

उसके रहाटके उपर बैठ गया ?

बिलकुल. और गिर गया.

पीयेला. अंदर

एकीकडे बंबैया हिंदीमध्ये असूनही ही कविता जेव्हा मराठी कवितासंग्रहातून समोर येते तेव्हा तसे हीण्याच्या काही तरी खास कारणाचा विचार करावा लागतो. बेळगाव, औरंगाबादसारख्या सीमावर्ती भागामध्ये जी भाषा बोलली जाते ती एका अर्थाने मिश्र भाषिक रूप असे असले तरी तिथे ते भाषिक रूप तसेच असणे हेच नैसर्गिक असते. ( कारण भाषा ही मुळात संदेशनासाठी असते. ) हे जसे सीमावर्ती भागातील लोकांच्या भाषिक व्यवहाराबद्दल खरे आहे, तसेच या कवितेतील निवेदकाने विशिष्ट परिस्थितीत बंबैया हिंदीचा वापर करणे हेदेखील पूर्णपणे नैसर्गिक आहे. भाषिक दुरभिमान, भाषिक शुद्धतेचा आग्रह या गोष्टी एका अर्थी ACADEMIC व दुसऱ्या अर्थी राजकारणाचा/ सत्ताकारणाचा भाग असतात. तर माणसांनी परस्परांमधील संदेशनासाठी कोणती तरी भाषाच वापरणे ही गोष्ट नैसर्गिक होय. तसेच येथे बंबैया हिंदीच्या बाबतीत मानले पाहिजे. बंबैया हिंदी ही कित्येकदा मराठी माणसेही संदेशनासाठी जिचा आधार घेतात अशी भाषा आहे. बऱ्याच तयार वाचकांनाही ही कविता

सुरवातीला काय संप्रेषित करू पाहते आहे ते कळत नाही, पण मुंबई या महानगराच्या जीवनेलीशी व तेथील मानवी कोलाहलाशी तसेच मानवी समाजाच्या घटकांशी व रचनेशी तसेच लोकांमधील सामान्य संदेशवहनाशी परिचय असला की पुढीलसारखा आशय या कवितेतून हाती येणे फारसे दुर्बोध होत नाही. या कवितेत चित्रित झालेली कहाणी ही मुंबईच्या महानगरीय जीवनातील एक मूलभूत शोकांतिका - माणसामाणसांमधील संवादाभावाची शोकांतिका - चित्रित करणारी कविता आहे. तिच्यात एकात एक अशा अनेक शोकांतिका सूचक रूपात दडलेल्या आहेत. ही कविता एका अशा व्यक्तीच्या तोंडून येते की जिची मातृभाषा मराठी नाही, परंतु तिला या मराठी माणसाला काही तरी सांगणे आवश्यक वाटते. ही आवश्यकता खास मुंबईच्या महानगरी जीवनाची देणगी आहे. माणसे पोटासाठी, रोजगारासाठी, साध्या शब्दांत सांगायचे तर निव्वळ जगायला म्हणून दूर कुठे तरी असलेली आपली मुळे स्वतःच उखडून टाकून या नगरीत येतात आणि माणसामाणसांमधील मूलभूत गरज अशा, साध्या संवादाला पारखी होतात, अनपेक्षितपणे मृत्यूचा धास होऊन जातात. आपल्या मुलुखवाल्या परिघितांच्या भीषण मृत्यूने मुळापासून हादरलेला आणि ते सारे कुणाला तरी मनापासून सांगितल्याशिवाय ज्याला दैन पडणार नाही, ओक्यावरचा बोजा हलका होणार नाही, अशा परिस्थितीतील एक माणूस कवीला अगदी मनापासून पण त्रोटक भाषेत, सुट्या सुट्या शब्दांच्या वाक्यांमधून जे काही सांगू पहातो त्यालाच कवीने या कवितेत शब्दरूप दिले आहे. ठासून भरलेले जीवनाटय, त्यातील वेदना, संदर्भरहितता, जीवनाची अर्थहीनता, जबरदस्त विसंगती आणि माणसाची हताश भयग्रस्तता या सर्वांचे या कवितेत

दर्शन होते. मात्र ते ध्यानी घेताना वाचकाला आपल्या कल्पनाशक्तीची मदत घेतल्याशिवाय थोडेसेही पुढे जाता येत नाही. इथे अशी कल्पना करावी लागते की एखादा टॅक्सीड्रायव्हर कवीशी गाडी चालवता चालवता- बोलताना जे जे काही communicate करतो वा करणाऱ्याचा प्रयत्न करतो, त्यातील भावानुभव कवीला लक्षणीय वाटतो. त्यातील ठासून भरलेले जीवननाट्य आणि त्याची विलक्षणता त्याला व्यथित करते आणि महानगरात सतत मृत्यूच्या भीतीखाली वावरणाऱ्या व त्याच्या अकस्मात होणाऱ्या दर्शनाने हवालदिल होऊन आपल्या मनातल्या कोंडलेल्या भीतीला वाट करून देण्यासाठी अशा मार्गाचा अवलंब करणाऱ्या माणसाचे कवीला स्वतःला जे दर्शन होते तेच त्याला या कवितेमधून वाचकांनाही घडवायचे आहे. हा टॅक्सीड्रायव्हर मुंबईमध्ये उपरा आहे. कदाचित हा सगळा संवाद एखाद्या बारमध्ये कुणा अपरिचित माणसाने कवीशी केलेला असणे शक्य आहे. बारमध्ये जाऊन एकेकट्याने पिणाऱ्या माणसालादेखील कुणाशी तरी संवाद साधणे अत्यंत निकडीचे वाटते. आणि कवीसारखा एखादा श्रोता भेटल्यावर, त्याला आपला हाल-ए-दिल सुनावणारा असा एखादा माणूस भेटल्यावर त्यांच्यामधील संवादाला कवीने हे असे काव्यरूप दिले असणे शक्य आहे. तो टॅक्सीड्रायव्हर असो की नसो पण तो उपरा असणार, आणि कवीच्या किंचित सहानुभूतीने प्रोत्साहित होऊन तो सारे सांगत राहिला असे येथे दिसते. उपरा असणे हे एक संवादाच्या अभावाचे मूलभूत कारण म्हणावे लागेल आणि त्यातूनच मग माणसाशी- कुठल्याही माणसाशी- संवाद साधण्याची तीव्र निकड आणि तो साधला जात नाही म्हणून येणारी तीव्र मानसिक तडफड ही एक आजच्या साहित्यामधल्या आशयाची महत्त्वाची खूण बनलेली

दिसते. परमुलुखातून आलेला, मुळे उखडला गेलेला आणि दिवसभर पोटाच्या चक्राला बांधलेला मुंबईतला हा माणूस असुरक्षित आणि भयग्रस्त आहे. ही असुरक्षितता आणि भयग्रस्तता खास महानगरीय जीवनाची देणगी आहे. येथे अशा परिस्थितीतील हा माणूस कवीशी संवाद साधण्याचा प्रयत्न करतो आणि हे करित असताना हा भावानुभव ज्या प्रत्यक्षानुभूतीभोवती गुंफलेला आहे तिचा कवी शब्दांद्वारा प्रत्यय देऊ पाहतो. आणि हे करताना त्या मूळ भावानुभवात जे दोन भीषण मृत्यूचे, एका खुनाच्या प्रयत्नाचे, एका आत्महत्येचे आणि एका अपघाती मृत्यूचे जे अनाकलनीय आणि असे का, असे का हा आक्रोशपूर्ण प्रश्न कुणाच्याही मनात उभा करील अशा प्रकारचे तांडव कवीने आपल्यासमोर ठेवले आहे, ते कवीने अगदी मितव्ययी शैलीमधून साधले आहे. तीनच महिन्यांपूर्वी लग्न झालेल्या बायकोने दारू पिऊन झोपलेल्या नवऱ्याच्या अंगावर पेट्रोल ओतणे, नंतर स्वतःवर ओतून घेणे व मरून जाणे आणि नवरा तसाच हॉस्पिटलमध्ये जिवंत असूनही आंधळा होऊन मेल्यागतच झालेला असणे ही संवादाच्या अभावाचीच परिणती आहे. ती कशी मेली अशा कवीने विचारलेल्या पण कवितेत अध्याहृत असलेल्या प्रश्नावरचे कवितेतील निवेदकाचे भाष्य : 'चरबी होता है ना ?' स्त्री म्हणजे त्याच्या नजरेतून ( निव्वळ ) चरबी. ( चरबी या शब्दाला सामान्यांच्या भाषेत मस्ती असाही अर्थ आहे. ) स्त्री देहामध्ये चरबी जास्त असल्यामुळे ती लवकर जळाली असाही अर्थ त्यात आहे. स्त्रीदेहासंबंधी त्याची अशी धारणा असणे वा होणे हेदेखील निव्वळ महानगरीय जीवनाचाच भाग आहे. परस्परांशी काहीही संबंध नसलेल्या आणखी एका घटनेतील मृत्यूविषयीही तो कवीला सांगतो. त्या

घटनेतील माणूसही बिबी- बच्चेवाला डायव्हर आहे, लायसन्स रिन्यू करायला आलेला हा माणूस दारू प्यायलेल्या अवस्थेत विहिरीच्या रहाटावर सहज बसलेला असताना विहिरीत कोसळतो आणि मरतो. या सान्या असंबद्ध वाटणाऱ्या घटना परस्परांशी जोडल्या जातात, कारण त्या निवेदकाच्या गाववाल्या असलेल्या दोन्ही व्यक्ती आहेत आणि त्यांची ही हकीगत त्याने कवीला सांगणे म्हणजे कदाचित मृत व्यक्तीच्या जिव्हाळ्यापोटी असेलही, पण मुख्यतः त्याला मृत्यूच्या या अशा दर्शनाच्या परिणामी, ज्या भयाण मृत्यूच्या भीतीने ग्रासले आहे त्या भयग्रस्तपणाचे निदर्शक आहे. शिवाय त्यालाही कृणाला तरी हे सांगावेसे वाटते, संवाद करणे आवश्यक वाटते म्हणूनच तो, अगदी detached अशी थोडीशीही सहानुभूती दाखविणाऱ्या कवीला ते सारे सांगतो. आपल्या बंबेया हिंदीमध्ये, कवीने तेच उच्चतून कविता म्हणून तुमच्या आमच्यासमोर ठेवले आहे. कारण त्यात दबलेला भयार्तित्वा सुप्त असा स्फोट आहे, नाट्य आहे, जीवनानुभवातील विलक्षणता आणि विपरीतता आहे आणि त्याच्या मांडणीमध्येही कवितापणाची कवीला जाणवलेली सारी लक्षणे आहेत.

या कवितेची रचना ही अर्वाचीन मराठीतल्या नाट्यछटेसारखी आहे. नाट्यछटेत जशी बोलणारी एकच व्यक्ती अशा प्रकारचे शब्द वा वाक्ये उच्चारते की त्यातून समोरच्या व्यक्तीने विचारलेल्या प्रश्नाचा आपल्याला अंदाज येतो आणि समोर बोलणारी व्यक्ती एकच असूनही दोन व्यक्ती बोलत आहेत असा आभास निर्माण केला जातो. येशेही बोलणाऱ्या व्यक्तीची सारी तुटक तुटक शैलीतील वाक्ये जोडून त्यामधून पूर्वोक्त शोकांतिका निवेदिली जाते, मात्र कवीने त्या व्यक्तीला दिलेले प्रतिसाद (responses) संबंध कविताभर



अध्याहृत ठेवले जातात. हे जसे एका विशिष्ट प्रसंगी झालेले संभाषण आहे तसेच त्याला अनेक प्रसंगी वेगवेगळ्या व्यक्तींमध्ये होणाऱ्या संभाषणांचा प्रातिनिधिक वा प्रतीकात्मक अर्थ आहे, असे मला वाटते.

या कवितेचे वैशिष्ट्य हे की तिच्यात असे मृत्यूचे तांडव चित्रित झालेले असून कवी ते सारे शक्य तेवढ्या भावनारहिततेने आपल्यासमोर ठेवतो. असे करण्यामागची कवीची स्वतःची काही विशेष कारणमीमांसा शोधू जाता असे दिसते की पारंपरिक मराठी कवितेमध्ये अनुभवातील भावनेच्या घटकाने कवितेची बरीचशी जागा अडवलेली असावयाची. अगदी मठेकरांच्या व चित्र्यांच्या कवितेपर्यंत आपल्याला मराठी कवितेचे हे लक्षण स्पष्टपणे जाणवते. कोलटकरांनी मराठी कवितेची ही सारी परंपरा नीट पाहिली असावी आणि त्याच्याच परिणामस्वरूप हे कवितेचे नवे, वेगळे रूप कवीला वाचकांसमोर ठेवणे आवश्यक वाटते असेही म्हणता येईल. कवी त्या भावनात्मकतेच्या घटकाला जाणीवपूर्वक दूर ठेवूनही कवितेचे कवितापण शाबूत ठेवता येते का ते तपासून पाहतो आहे, त्यासंबंधीच प्रयोग येथे करतो आहे आणि तो त्याचा प्रयोग येथे यशस्वी झालेला दिसतो. त्या त्या विशिष्ट रचनेला जे जे अनावश्यक ते ते सारे कवी जणू त्या रचनेतून छिलून काढतो आणि कविता तिच्या सोप्या स्वरूपात आपल्यासमोर ठेवतो. हे करताना अर्थातच कवीचे चित्रकार व designer असणे हे उपयुक्त ठरले असावे असे म्हणता येईल. या कवितेतील विरामचिन्हांचा मोजका वापर लक्षणीय आहे. दुसऱ्या घटनेतील माणूस विहिरीत पडून मेला हे सांगताना ज्या ओळी येतात त्यांच्यात शेवटी 'पीयेला. अंदर ' असे शेवटचे शब्द आहेत. यात मृत्यूविषयी सांगत

असताना तो निवेदक, \* मरणारा प्यालेला होता म्हणून पडला आणि म्हणूनच वाचू शकला नाही, \* हे सांगतो खरे, पण तो मृत्यू नुसता सुचवतो, प्रत्यक्ष मृत्यूविषयक विधान करीत नाही, एवढी मरणाची भीती त्याच्या मनात रून बसली आहे. तसेच कविताभरच्या विधानांना अनेकदा पूर्णविराम असले तरी अखेरच्या या ओळीच्या शेवटी पूर्णविराम नाही, मरणाची ही खाई उघडीच आहे आणि कृष्णीही कुठल्याही, अगदी पूर्णपणे अनपेक्षित अशा रीतीने त्या खाईमध्ये पडत राहणार आहे, असे त्या पूर्णविरामविरहित शेवटच्या ओळीमधून कवीला सुचवायचे आहे. केवळ कवीलाच नव्हे तर कवीशी हिंदीत बोलून त्याला 'न्यू येर डे'ची ही विपरीत देणगीची कहाणी सुनावणाऱ्या त्या कृष्णा एकालाही हेच सुचवायचे आहे. एरवी इतर कृष्णा कवीच्या बाबतीत विरामचिन्हांचा असा एवढा विचार आपण केला नसता परंतु कवितेच्या दृश्य रूपाबद्दल अत्यंत जागस्क असलेल्या आणि स्वतः कर्माशियल डिझायनर असलेल्या कोलटकरांच्या कवितेच्या बाबतीत हा विचार आवश्यक ठरतो.

याच तऱ्हेची बंबेया हिंदीमधील दुसरी कविता 'मै मॅनेजर को बोला मुझे पगार मांगता है' या ओळीने सुरु होते. तिच्यातील दुसऱ्या कडव्यामधील

मै भाभीको बोला

क्या भाईसाबके ड्यूटीपे मै आ जाऊ ?

भडक गयी साली

रहमान बोला गोली चलाऊंगा

मैं बोला एक रंडी के वास्ते ?

चलाव गोली गांड

पहिल्यांदा कविता प्रसिद्ध झाली तेव्हा या ओळींनी पारंपरिक विचारसरणीच्या बऱ्याच साहित्यिकांनासुद्धा अस्वस्थ केले होते. आपल्या विशिष्ट भारतीय संस्कृतीमध्ये दिराला हक्काचा प्रियकर मानलेले चालते, ( 24 ) ' भावजी- रावजी, हात नका लाऊ जी पाहील कुणी तरी ', असली गाणी चालतात, परंतु गंभीरपणे लिहिलेली कविता चालत नाही, असा काहीसा दुर्भंगलेल्या मानसिकतेचा प्रकार आपल्या तथाकथित सुशिक्षित समाजाच्या बाबतीत दिसतो. या कवितेवर एम्. सी. हॅरेक्स यांचे भाष्य मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखे आहे. " कोल्हटकरांच्या या कवितेकडे पाहिले तर एक गोष्ट लगेच लक्षात येते ती ही की अमेरिकन संभाषणाची तऱ्हा त्यांनी उचलली आहे. पण येथे कोल्हटकर नुसतेच परदेशी चलनी शैलीचे अनुकरण करीत नाहीत, त्यांना विडंबनही प्रस्तुत करावयाचे आहे. विडंबनातील भारतीयपणाच्या, देशीपणाच्या प्रभावी सुरामुळे वर उल्लेखिलेल्या बाह्य परकीय शैलीचा परिणाम आपोआपच उचलला जातो. आणि हे सारेच रसायन कमालीचे रंजक होते. वैशिष्टपूर्ण भारतीय संवेदनशीलता, भारतीय वातावरणातील प्रसंगांवर पाश्चिमात्य शैलीचे अध्यारोपण, कवितेला आशय पुरवणारा संस्कृतिसंकराचा विसंगतीगर्भ, गंमतीदार, चित्रविचित्र पट यांचे दर्शन या कवितेत होते. शैली पाश्चिमात्य घेतली तरी कवितेचा आतला आवाज मात्र अस्सल ' भारतीय ' उच्चारण- आद्यातांतूनच व्यक्त होतो - अमेरिकन उच्चारण- आद्यातांतून नव्हे. .... कवितेतली भाषा ही रस्त्यावरच्या माणसाची, गुंड- मवाली पद्धतीची

अशी मुद्दामच योजलेली आहे. त्यामुळे नाट्यात्म परिणाम उंचावला आहे. " ( 25 )

' चक्की ' ही ( अ. कौ. कविता, पृ.64 ) . कविता अगदी सहजपणे आपल्याला 'थट्टा' या एकनाथांच्या भारुडाची आठवण करून देते. ( अशी ही थट्टा । भल्या भल्यासि लाविला बट्टा ) त्या कवितेत एकनाथांनी थट्टा हे रूपक वासनेसाठी वापरले आहे आणि त्या वासनेने पुराणातल्या रावण, नारद, इंद्र, चंद्र इत्यादी भल्याभल्यांना बट्टा कसा लावला ते सांगितले आहे. 'चक्की'मध्ये कोलटकरांनी चक्कीचे रूपक मुंबईसारख्या महानगरीमध्ये कृणाचेही काय कसे होते ते दाखविण्यासाठी वापरले आहे. ( अर्थात हे रूपक एकूण आयुष्यावरही आहेच, कारण अशी अनेकार्थसंपृक्तता हेदखील अरुण कोलटकरांच्या अत्याधुनिक कवितेचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. ) या आधुनिक जीवनाच्या वा महानगरीय यांत्रिकीकरण आणि अमानवीकरण झालेल्या जीवनाच्या चक्कीमध्ये सापडणा-या कृणाचीही त्याच्यातून सुटका नाही. हा अर्थ सगळ्या कवितेतून काहीशा कृतक विनोदाने कवी सांगतो. मॅटेकरांना मुंबईतला माणूस मुंग्या, उंदीर, असल्या क्षुद्र रूपात जाणवला होता आणि ती त्यांना मानवी जीवनाच्या हलाखीची परमावधी वाटली होती. इथे तर कवीला या चक्कीत सापडणा-या कृणाचेही निर्जीव पीठ होऊन जाणार याची खात्री पटली आहे. न जाणो मराठी वाचकाला हे सारे पटायेचे नाही म्हणून इतिहासप्रेमी मराठी माणसाला कवी थेट इतिहासातला, अफझलखानाने जगदंबेच्या मूर्तीचे काय केले होते त्याचाच दाखला देतो ! आधुनिक जीवनाच्या चक्कीत सापडल्यानंतर परमेश्वरासारखी माणसाच्या जाणिवेचा हजारो

वर्षे भाग होउन बसलेली गोष्टही पूर्णपणे नष्ट होउन गेली ते प्रतीकात्मक रीत्या सांगण्यासाठी या ऐतिहासिक घटनेचा कवीने प्रभावी वापर केला आहे.

' रद्दी ' ( अ. को. कविता, पृ. 109 ) आणि ' खेकडे ' ( अ. को. कविता, पृ. 111 ) या दोन्ही कविताही अशाच मृत्यूच्या जबरदस्त भयाचे चित्रण करणाऱ्या आहेत. जमिनीवरच पाय ठेवून पूर्णपणे भौतिक आयुष्य जगणाऱ्याला अशा प्रकारचे भय का वा कशाचे वाटावे असा कृणाला प्रश्न पडेल. पण ज्या प्रकारचे भौतिक आयुष्यच माणसाने जगावे अशी महानगरीय जीवनाची अवस्था असते तेथील मानसिक कुंठा किंवा गत्याभाव असा असतो की रिकाम्या मनामध्ये अशी अस्पृश्य रिक्तपणाची खिंडारे आणि काळजीची बिळे असतात, ज्यांच्यावर कसल्या ना कसल्या तरी भीतीचा गाळ थापून माणूस ती बुजवू पाहतो. ( 26 ) यातल्या ' खेकडे ' या कवितेत निर्वांतपणे झोपेच्या अधीन होऊ पाहणाऱ्या कृणा व्यक्तीशी दुसऱ्या कृणा व्यक्तीचा संवाद चाललेला असावा असे वाटते. पण नंतर असे ध्यानी येते की हा प्रकार ' एकला असून मनीं दोन होण्या ' मधला आहे. इथेही पुन्हा मराठीतल्या गतार्थ झालेल्या नाट्यछटेसारखीच मांडणी आहे. कवी, जो सामान्य माणसाचा अगदी अस्सल प्रतिनिधी आहे, तो आपल्याच मनामध्ये उभ्या राहणाऱ्या भीतीला मूर्त रूप देतो आहे. त्यासाठी जण काही एखादा वयाने मोठा माणूस लहान मुलाला कसली तरी भीती घालण्यासाठी जसा बोलेल तसे बोलून इथे कवीला दोन खेकडे त्याच्यावर टपले आहेत आणि ते खेकडे त्याचे डोळे खाणार आहेत, असे सांगतो. बऱ्याच वेळा लहान मुलांना असली काही तरी विचित्र भीती घातली जाते. पण ह्या कवितेतील व्यक्ती ही लहान मुलगा नाही तर मुंबई

या महानगरीत एकाकी जीवन जगणारी संवेदनाशील अशी व्यक्ती आहे आणि ( एकाच व्यक्तीमध्ये असलेल्या ) दोन व्यक्ती जणू काही परस्परांशी बोलताहेत असा आभास या कवितेमध्ये निर्माण करून व तिच्यातील संभाव्य हिंसक घडामोड त्या संवादातून सांगून कवीने नाट्यात्मकतेचेही परिमाण या कवितेला दिले आहे. ह्या महानगरीमध्ये सगळीकडे ज्या प्रकारची प्रचंड गर्दी असते त्यामुळे प्रत्येक माणसाला लागणाऱ्या नैसर्गिक-रीत्या आवश्यक असणाऱ्या जागेचा (SPACE) नको तेवढा संकोच होतो आणि त्याच्या परिणामी माणसे मानसिक दृष्ट्या जेवढी NORMAL असायला हवीत तेवढी असत नाहीत. त्यांना वाटणारी असुरक्षितता अगदी विलक्षण प्रकारचे दृश्य रूप घेते. माणसाला झोप लागण्यापूर्वीच्या अवस्थेत होणारे वेगवेगळे भीतीदायक भासदेखील त्यातूनच उद्भवतात. अर्थात असुरक्षित वाटण्यामागे फक्त नैसर्गिक-रीत्या जगायला लागणाऱ्या जागेचा संकोच एवढेच एक कारण नसते. आजूबाजूला वावरणारी आणि तरीही अकारणच ज्यांच्या कृतिउक्तींशी माणूस जोडला जातो ती माणसे अनेक अर्थाने परकी, जवळपास शत्रुवत् असतात आणि मग अशा माणसांविषयी एका सुप्त झेनोफोबिक tendency ने / वृत्तीने माणसे ग्रासली जातात. आजूबाजूच्या माणसांविषयी माणसाला वाटणारे शत्रुत्व या जातीचे असले तरी असे का होते ते व्यक्तीला कळण्याची शक्यता नसते आणि अशाच व्यक्तींनी घडवलेल्या मोठ्या जनसमुदायात वावरताना माणसाच्या प्रतिक्रिया या अनेकदा प्रमाणाबाहेर तीव्र आणि अनैसर्गिक अशा असतात. ' काय डेंजर वारा सुटलाय ' ही कविता दुर्दैवाने काही वाचकांना वा समीक्षकांनासुद्धा पोरखेळ वाटते. ( 27 ) परंतु त्या कवितेतून दिसणारे, माणसानेच निर्माण केलेले वर्तुळे जग कसे

डिस्त्र व आक्रमक आणि म्हणूनच माणसाला विलक्षण भयदायक बनते ते कोलटकरांनी वरवर विनोदी वाटणाऱ्या शब्दांच्या व विधानांच्या माध्यमातून दाखविले आहे. आधुनिकीकरणामध्ये विज्ञान आणि तंत्रज्ञान यांचा वरचष्मा सुरू होण्याचा एक परिणाम म्हणजे असंख्य वस्तू माणसाच्या जगण्याचा रूप मोठा भाग व्यापून बसतात. माणसाच्या सुखसोयीसाठी निर्माण झालेल्या या सान्या वस्तू त्याच्या जगण्यावरच वेगळ्या प्रकारे हुकमत चालवू लागतात, त्याला जणू जरबेत ठेवतात. या वस्तूंचीही माणसाला नेतर भीती वाटू लागते. त्यांचा आक्रमकपणा त्याला भेडसावू लागतो, तो भयग्रस्त बनतो. अशा भीतिग्रस्ततेचेच चित्रण ' काय डॅंजर वारा सुटलाय ' , ' खेकडे ' , ' रद्दी ' , ' चट्टामट्टा ' या कवितांमधून केले गेले आहे. एखाद्याला येथे असा प्रश्न पडेल की माणसाने वस्तूंची एवढी भीती का बाळगायची व त्यांच्या एवढे आहारी का जायचे ? त्यावर उत्तर असे की आधुनिकीकरणाची दृश्य प्रतिके म्हणजे या वस्तू होत. या वस्तूंचे अधिराज्य आणि आक्रमण महानगरीय जीवनामध्ये जेवढ्या प्रमाणात व तीव्रतेने जाणवते तेवढे इतरत्र जाणवत नाही. कोलटकरांच्या संवेदनशीलतेमध्ये महानगरीय जाणिवेला विशेष महत्त्व आहे हे खरे असले तरी त्यांची कविता म्हणजे फक्त महानगरी संवेदनशीलतेची कविता असे मात्र नव्हे, याचाही आपल्याला विसर पडून चालणार नाही.

यांनी

' आग ' या कवितेला प्रा. रवींद्र किंबहुने, आधुनिक महानगरीय

आयुष्यक्रमाच्या भयावह अनुभवातून स्फुरलेली आरती ' असे म्हटले आहे. ते अगदी योग्यच आहे. ( 28 ) आरतीप्रमाणेच गणपतिअर्धशीर्षामध्ये किंवा तत्सम स्तोत्रांमध्ये जशी एखाद्या

देवतेची सारी म्हाती गायलेली असते तशी या कवितेची रचना आहे. त्वमेव केवलम् कर्तासि । त्वमेव केवले धर्तासि । त्वमेव केवलं हर्तासि । त्वमेव सर्वं खल्विदं ब्रह्मासि । हे जसे अर्धवशीर्षातील गणपतीचे वर्णन आहे तसेच इथे आगीचे ' गुणवर्णन ' आहे पण ते करताना कवी त्याला विलक्षण गतिमान अशी नाट्यमयताही देतो. स्तोत्रांना देवतेचे गुणगान करण्याचे, एक विशिष्ट प्रयोजन असते. परंतु त्यातील शब्दांमधून भक्तिभाव, आदरभाव, कौतुक इत्यादी विधायक(POSITIVE) भाव विशिष्ट रचनापद्धतीद्वारा आविष्कृत होतात. अरुण कोलटकरांनी मात्र पारंपरिक मराठी कवितांमधून आढळणाऱ्या साऱ्या भक्तिभावनेचीही आपल्या कवितेमधून वेगळ्याच प्रकारे हकालपट्टी केली असे दिसते. यात आगीविषयी भक्तिभाव नाही पण आगीविषयी कवीला वाटणार्या प्रचंड भीतीयुक्त आदराच्या जवळपासची भावना या कवितेतून प्रकट होत राहिली असली तरी तिच्यातले भावनापण कवीने शक्य तेवढे काढून टाकण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. हे करण्यासाठी त्याला भाषेतील अनौपचारिक ढगाचा विशेष उपयोग झालेला आहे. सात किंवा सहा अक्षरी ओळींमधून किंवा सहा-सात अक्षरांच्या गटांतून कवीने ही सारी कविता बांधली आहे. कवी आगीला उद्देशून म्हणतो:

चल आपण खेळू

पेटव माझी सिगरेट

पळव माझं इंजिन

फुलव माझी भाकरी

शिजव माझी डाळ



इथपर्यंतचा आशय आपल्याला द्यकावीत नाही, परंतु कवी जेव्हा त्याच सुरात

आटव माझे प्राण

असे म्हणतो तेव्हा एक मानसिक धक्का बसतो, पुन्हा तो जणू सर्वांगड्याला वा गड्याला  
सांगावे तसे आगीला म्हणतो:

वितळ माझं सोनं

भाज माझी वीट

नाचव माझी मोहरी

असे म्हणता म्हणताच,

जाळ माझं मटं

सोड माझे बाण

दाणादाण

असे म्हणतो तेव्हा तो आपल्या कवितेदून मांडावयाच्या गोष्टीच्या बाबतीतील अपेक्षेला धक्का  
देतो आणि पुढील सगळ्या आशयाच्या प्रचंड पाळण्यात बसवून जणू अत्यंत वेगाने गरगरा  
फिरवून आणतो. आगीच्या अशा सर्वव्यापी रूपाची जाण वा भान यायला महानगरी  
संवेदनशीलतेचीच आवश्यकता आहे असे दिसते. या सान्या अनुभवातील गतिमानता आणि  
नाट्यमयता ही सारी कोलटकरी भाषेची किमया आहे. 'या कवितेतील निर्वेध गती  
लोभवणारी आहे. तिच्यातील ठसका, खटका, प्रतीके, दृष्टान्तसंदर्भ, उपरोध आणि  
भावस्थिती, हलकी-फुलकी वाटणारी पण स्फोटक-दाहक असणारी चित्रमय स्पंदनशील

आविष्करणे मन वेधून टाकतात. ते जागे ठेवतात. या जागेपणाने कविता ग्रहण केली जाते. या ग्रहणप्रक्रियेत मन दिलखुलास, हास्यप्रवण राहते आणि याबरोबरच अंतर्मुख होते. विविध स्तरांवर एकाच वेळी स्पंदनकारक राहणाऱ्या शब्दाविष्काराची या कवितेतील रंगत विलोभनीय आहे. पण हे विलोभन मनोरंजनप्रधान नसते. अंतर्मुख करणारा जो दाहक पदर याच्यामागे आहे तो सूक्ष्मतेने पोखरणारा आहे. कुठेही भडकपणा नाही; अवडंबर नाही. भेदकता कुठेही वाग्बहल बनलेली नाही. वास्तविकतेच्या सूक्ष्म छटांनी ओंबडधोबड रूप धारण केलेले नाही. त्यांच्या तिरकस संदर्भांनी गहनतेचे आवरण स्वीकारलेले नाही; आणि धारही गमावलेली नाही. एखाद-दुसऱ्या अवतरणाने या चित्रमालेच्या स्थितीचा व गतीचा, खेळकरपणाचा आणि स्फोटकेचा मागोवा घेता येण्यासारखा नाही. पण अशा एखाद-दुसऱ्या अवतरणातही सर्व विशेष एकवटलेले दिसतील. अशी या कवितेची समतोल जडण-धडण आहे.

फेर धरणाऱ्या गाण्यासारखी ही कविता मनभिवती पिगा घालील उलगडणारी अशी ही कविता आहे? या शब्दांत प्रा. दावतरांनी या कवितेचे मर्म उलगडून दाखविले आहे. ( 29 )

एरवी इतर अनेक कवितांत खेळकर पद्धतीने बोलत, बोलत भीषण, भयाण आशय सांगून टाकणे हे कोलटकर अतिशय सहजतेने करतात, काहीशी खालच्या सुरातच भावस्थितीचे चित्रण करताना त्यातून भावना बाजूला करणे हे मराठी कवितेला पूर्णतया नवीन म्हणावे लागेल आणि ते मराठीतील आधुनिकवादी कवींच्या दुसऱ्या पिढीतील अरुण कोलटकर जेवढ्या प्रभावीपणे करू शकतात तेवढ्या प्रभावीपणे ते पूर्वी कुणीच केलेले नाही. ( आधुनिकवादी या अर्थाने, मराठीतील कवींची पहिली पिढी मट्टेकर, रेगे, करदीकर आदींची आहे तर

नेतरच्या टप्प्यातील महत्त्वाचे कवी म्हणजे दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर होत हे आपण पूर्वी पाहिलेच आहे. > त्यामुळेच पंढरपूरच्या विठ्ठलाशी संबंधित असणाऱ्या त्यांच्या कवितांमधून ( ' फुगडी ', ' नगेली ', ' वामांगी ' इ. <sup>काही</sup> नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या परंतु असंगृहीत कविता ) पारंपरिक भक्तिभाव वा परमेश्वरविषयक श्रद्धाभाव यांना कोलटकरांच्या कवितेत स्थान नाही असे पाहायला मिळेल. ' श्रीज्ञानेश्वरसमाधिवर्णन ' या कवितेमध्ये देखील त्यांनी कुठेही भक्तिभावाचे चित्रण केलेले नाही. उलट त्या भक्तीचा एक प्रकारचा अभावच ते चित्रित करतात, असे त्यांच्या बळवंतबुवांवरील कवितांमधूनसुद्धा पाहावयास मिळते. येथे कृणाला पावित्र्यविडंबनाचा वास येऊ शकेल. परंतु बळवंतबुवा हे जे काही पात्र त्यांच्या कवितांमधून दिसते ते भक्तीच्या क्षेत्रात शिरलेल्या व उघड गैर गोष्टींना घटावलेल्या अशा वास्तवातील व्यक्तींचे वाङ्मयीन चित्र आहे असे म्हणता येईल. म्हणजे अशा वास्तवातील खऱ्याखऱ्या व्यक्तींकडून प्रत्यक्षात घडणाऱ्या गोष्टींच अमल्या तर जीवनातील पावित्र्यविडंबनाच्या म्हणाव्या लागतील, पण त्यांच्या कोलटकरकृत चित्रणाला मात्र पावित्र्यविडंबन म्हणता येणार नाही.

- : अरुण कोलटकरांची जीवनदृष्टी : -

अरुण कोलटकरांच्या संगृहित आणि संग्रहाबाहेरच्या प्रसिद्ध झालेल्या सगळ्या कवितांमधून त्यांची सलग अशी जी काही जीवनविषयक जाणीव प्रकट होते तीमधून त्यांच्या जीवनाकडे पाहण्याच्या दृष्टीचीही काही वैशिष्ट्ये दिसतात आणि

त्यातून काही समान असे सूत्र शोधू गेल्यास असे दिसते की कोलटकर सगळ्या आयुष्याकडे अगदी सध्याच्या काळाशी सन्मुख अशा दृष्टीने पाहत आहेत. या समकालीन सन्मुखतेमध्ये श्रद्धेला काडीमात्रही जागा नाही कारण आजच्या युगभानामध्ये कुठल्याही बाह्य गोष्टीवर श्रद्धा ठेवावी अशी परिस्थिती उरलेली नाही आणि स्वतःच्या आत डोकावून पाहावे तर आपलेही विघटनच होत गेल्याने स्वतःवरही श्रद्धा ठेवण्याची भीती वाटावी अशी एकूण अवस्था झालेली आहे. कारण एकूण परिस्थितीमध्ये व व्यक्तिगत जीवनामध्ये मानसिक - शारीरिक या दोन पातळ्यांबरोबरच ऐतिहासिक- सामाजिक- राजकीय- सांस्कृतिक अशा अनेक घटकांची अशी काही गुंतागुंत झालेली असते की तिच्यामुळे माणसाला आपण एका अमानुष कोंडीमध्ये सापडलो आहोत आणि तिच्यातून सुटका नाही हे तीव्रपणे प्रत्ययाला येते. अशा कोंडीतून सुटका नसते म्हणून माणसाची अवस्था

बिनभुयार हे जग हे लाक्षागृह

निरुपाय निरुपाय

अशी झालेली असते. पांडवांच्या लाक्षागृहाला भुयार पाडण्यात ते यशस्वी झाले होते. पण अवघे जगच जेव्हा लाक्षागृह बनून जाते आणि त्याला भुयार पाडणे शक्य नसते तेव्हा त्यातच जळत राहण्याशिवाय त्याला पर्याय नसतो. त्याचा निरुपाय असतो. आधुनिक काळातील जगण्यातला गदारोळ आणि कोलाहल संवेदनाशील माणसाला व्याकुळ आणि विकल करून टाकणारा असतो. माणसाची ही अशी बिनभुयार लाक्षागृहात सापडल्याची अवस्था झालेली

असते. या अशा अवस्थेचे व तिच्यात सापडलेल्या माणसाचे अगदी यथातथ्य आकलन तुम्हांआम्हांलाही व्हावे अशा तऱ्हेचे त्याचे चित्रण कोलटकरांनी आपल्या कवितांमधून केले आहे. आता हे सगळे असे ज्याला प्रतीत झाले आहे तो कवी/ कलावंत आपल्या हाती असलेल्या कलामाध्यमातून ते जगासमोर, रसिकांसमोर ठेवतो आहे. कोलटकरांजवळ मराठी भाषेची, मराठी कवितेची परंपरा आहे आणि त्यातल्या आपल्या काळात गतार्थ झाल्या आहेत अशा गोष्टींना नाकारीत कोलटकरांना आपली कविता आणि कवी म्हणून आपली पृथगात्मता प्रस्थापित करावची आहे. त्यांच्या जीवनजाणिवेवर पारश्चात्य कला व साहित्याचेही संस्कार आहेत आणि आपल्याला आवडणाऱ्या कलावंत-साहित्यिकांच्या नावांची त्यांनी एका मुलाखतीमध्ये, सांगितलेली, यादीत कितीतरी भारतीय-मराठी तसेच पारश्चात्य साहित्यिकांचा व चित्रकारांचा समावेश आहे. (३० ) मडेंकर, रेगे, करंदीकर, मुक्तिबोध, मनमोहन या साऱ्यांच्या पुढच्या पिढीत हे करीत असताना एकीकडे त्यांना या सगळ्या कवींच्या काव्यकर्तृत्वापेक्षाही आपल्याच पिढीतील दिलीप चित्र्यांच्या कवितेचे एक मोठे आव्हान पेलून आपले वेगळेपण प्रस्थापित करावचे, मडेंकरांनी व नवकथा-नवकाव्याच्या समीक्षकांनी निर्माण करून ठेवलेल्या कवितेच्या परिभाषेलाही बदलावयाचे आहे. ' अवघड लिहिणे-बोलणे सोपे असते,' परंतु, नामदेव-तुकारामांची मराठी भाषा वापरीत,' सोपे लिहिणे तसे अवघडच असते,' ही पिष्टोक्ती पुन्हा एकदा खरी ठरावी, असेच कोलटकरांच्या कवितेच्या बाबतीत झालेले दिसेल. त्यांची सुरवातीची कविता अत्यंत दुर्बोध अशा प्रतिमांच्याच माध्यमातून पुढे आली. सत्यकथा-मौज संप्रदायाने रुढ केलेले प्रतिमावादाचे वर्चस्व झुगारून द्यायला

कोलटकरांनाही सुरवातीच्या काही कविता खर्ची घालाव्या लागल्या असे दिसते. कोलटकर चित्रकार असण्याचा काही एक प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष परिणाम त्यांच्या काव्यातील आविष्कारावर झाला आहे असे म्हणता येईल. चित्रकाराला आपोआपच एका चौकटीमध्ये बसेल एवढा आणि तरीही परिणामकारक होईल असाच तपशील निवडण्याची एक स्वाभाविक सवयच जोपासावी लागते. तशीच ती कोलटकरांनी जोपासली आहे. असे त्यांच्या कवितांच्या आस्वाद=अभ्यासात ध्यानी येते. पण तेवढेच नाही तर त्यांच्या या संदर्भातील बहुआयामी दृष्टीसंबंधी श्री. अरुण खोपकर या चित्रपटक्षेत्रातील नव्या जाणिवांशी परिचित असलेल्या कलाकार=समीक्षकांनी नोंदविलेले मतही येथेच ध्यानी घेणे योग्य ठरेल. “ ... अरुण कोलटकरच्या कवितांवर अनेक माध्यमांचा परिणाम झाला आहे. त्यात सिनेमाचे प्रकार आहेत. कधी रोझेलिनी=गोबार्दच्या डॉक्युमेंटरी धर्तीची रेखाटने आहेत. ( न्यू येर डे, मैं मैनेजरको बोला.. ) , कधी रचनेप्रमाणे ( हिरोशिमा, मरिँबाद ) काळाच्या कल्पनेचा विस्तार आहे, तर कधी जाहिरातपट आहे, ( ऑनिमेशन ), मिनिचर , स्टील लाईफ, पोस्टर्स, प्रचंड फ्लक आणि अनेक ग्राफिक्स आहेत.

...या ( हा ) परिणाम ' उच्चल ' या स्वरूपाचा नाही. त्याच्या अनुभवविश्वात ही माध्यमे सामावून गेलेली आहेत.

....ह्या अर्थाने अरुण कोलटकर हा पहिला आधुनिक कवी आहे. ही आधुनिकता त्याच्या कवितेत विषयापुरती मर्यादित नसून ती त्याच्या दृष्टिकोनात आहे.

...त्यामुळे सर्वसाधारण मराठी साहित्यप्रेमी इसमोना त्याच्या कविता

जड जाणे सहज शक्य आहे. त्याचे मराठी कवितेशी असणारे धागेदोरे गुंतागुंतीचे आहेत. संतकवींशी, शाहिरांशी ('काय डॅजर वारा सुटलाय') त्याचे संबंध जाणवतात. पण बाकीच्या सध्याच्या मराठी कवितेशी त्याचा विशेष संबंध नाही. ( केवढी दिलाशाची गोष्ट ! ) त्याच्यावरच्या अ-साहित्यिक संस्कारांमुळे त्याच्या कवितेला व्यापकपणा मिळतो. त्यामुळेच साहित्यिकांच्या दृष्टीने ती दुर्बोध ठरू शकेल. मात्र ही दुर्बोधता इतर माध्यमांच्या, संकेतांच्या आणि स्टूटेजीच्या अज्ञानापायी आलेली असते. <sup>२१</sup> ( ३१ ) मराठीतील अनेक समीक्षक-अभ्यासकांना अडचणीच्या वाटू शकणाऱ्या अरुण कोलटकरांच्या वैशिष्ट्यावर इथे खोपकरांनी नेमके बोट ठेवले असून या कवितेच्या दुर्बोध ठरणयामागील आणखी एका कारणाचाही त्यातून उलगडा होतो. एक डिझायनर म्हणून प्रसिद्धिमाध्यमांशी व संपर्कमाध्यमांशी कोलटकरांचा जो व्यावसायिक संबंध आला त्यातून त्यांच्या दृष्टीमध्ये आणि आविष्कारामध्ये एक अत्याधुनिकता आलेली आहे. त्याच अत्याधुनिक तंत्रांमुळेही त्यांच्या कवितेच्या शैलीमध्ये काही विशेष गुणधर्म आलेले आहेत. उदाहरणार्थ, कवितेत एखादे दृश्य उभे करताना ते एखादा उपरोक्त माध्यमातील कलावंत जसा रंग, रेषा, छाया-प्रकाश वा चलत्-चित्रांचा परिणाम साधू शकेल तसा परिणाम शब्दांच्या वापरातून साध्य करतात. परिचिताला अपरिचित म्हणून नवे करून दाखविणे हा तो परिणाम आहे. <sup>२२</sup> " प्रा० उद्दोके म्हणालात, ध्वनी आणि अर्थ असलेल्या शब्दांच्या जुळणीतून अवकाशात्मक रूपबंधाची रचना करणे हे कोलटकरांच्या कवितेचे महत्त्वाचे लक्षण आहे." ( ३२ ) ' काय डॅजर वारा सुटलाय ' ( अ. को. कविता, पृ. ८८ ) या पूर्वी पाहिलेल्या कवितेतील पुढील ओळींमधून



मा. डहाक्यांच्या विधानाचे उदाहरण आपल्याला अगदी सहज मिळते. जुन्या मराठीतील शाहिरी काव्याचा विशेषतः पोवाड्याचा रचनाबंध कोलटकरांनी येथे वापरला असून त्यातील पारंपरिक घटक हवे तेवढेच आपल्या रचनेत घेतले आहेत. पोवाड्यातील सैल, प्रवाही कथन तेवढे विसाव्या शतकातील ' अस्मानी ' संकटाने उडविलेल्या ' हाहाःकारा ' च्या ध्वजगाथासाठी इथे घेतले असून पोवाड्यातील पारंपरिक पद्धतीची यमके, ध्रुपद आदींना फाटा दिलेला आहे. इथली यमके सुटलाय, गुंडाळतोय, लोळतोय, करतोय, बसणाराय, पकडणाराय अशा आजच्या बोलीभाषेतील व्याकरणिक रूपातून व खड्डयात, डोळ्यात, काचा काचा, गालिचा, दांडीवरली, साडी, पाठी, अशा शब्दांच्या योजनेतून साधलेली आहेत. काही शाहिरांच्या पोवाड्यांमध्ये कथनाची गती आणि प्रवाहीपणा साधित असतानाच ऐतिहासिक प्रसंगाला श्रोतेवाचकांसमोर साक्षात उभे करण्याची किमया साधली जात असे तसेच येथेही कोलटकरांनी केलेले पाहायला मिळेल.

कोलटकरांना जगाचा आणि जगण्याचा जो प्रत्यय येतो तो आपल्यासमोर शब्दबद्ध करून ठेवीत असताना, संतांच्या आत्मप्रत्ययाची गुणवत्ता त्या शब्दरचनांना ते बहाल करतात. माणसाच्या जगण्यात- विशेषतः महानगरांमधील जगण्यामध्ये- त्याला अनेक प्रकारच्या भीतींनी ग्रासलेले असते, तसेच आत्मतुच्छता किंवा स्वतःबद्दलचा तिटकारा पदोपदी प्रत्ययाला येत असतो, अनेक प्रकारच्या काळज्या व चिंतांनी मन पोखून टाकलेले असते आणि असल्या आयुष्यातल्या गतिशून्यतेच्या प्रत्ययाने पिंजऱ्यात धावणाऱ्या उंदराची कळा त्याच्या सान्या जगण्याच्या धडपडीला आलेली असते. असे त्याच्या स्वचे किंवा अहम्-



वे सतत हनन चालू असते. प्रा. किंबहुने म्हणतात तसे हे हनन म्हणजे आपल्या संतपरंपरेतल्या स्व-निरासाचा व्यत्यास म्हणता येईल. स्व-निरासाचा व्यत्यास अशा अर्थाने की संतांचाही अनुभव असाच असला तरी त्या अनुभवाला ' बुडती हे जन न देखवे डोळा ' ची जशी जोड होती, तसाच आस्तिक्यभावाचा आणि पारमार्थिक कल्याणाच्या श्लेखा आधार होता. कोलटकरांना तो आधारही नाही आणि लोकोद्धाराची तशी आचही असण्याचे कारण नाही. कारण तशा कुठल्याही, म्हणजे विसाव्या शतकात काही काळ लोकप्रिय असणाऱ्या आणि सामान्य माणसाच्या ऐहिक सुखाची हमी देणाऱ्या, डाव्या जीवनदर्शनावरदेखील त्यांचा विश्वास असावा असे चुकूनही म्हणता येणार नाही. असल आधुनिक माणसाला फक्त संवेदना तेवढ्या खऱ्या वाटतात, बाकीच्या मराठी कवितेच्या परंपरेतल्या तथाकथित पारमार्थिक वगैरे सगळ्या गोष्टी त्यांच्या अनुभूतीच्या कक्षेबाहेरील असल्याने तो या सगळ्याच बाबतीत संदेहवादी असतो. संवेदना खऱ्या असल्या तरी त्यांच्यातून प्रत्ययाला येणाऱ्या अनुभूतीची एकात्मता वाट्याला येण्याची शक्यता नाही. मर्देंकरांना ' एकला असून मनी दोन झालो ' अशी जाणीव झाली होती, म्हणून ते ' आता मात्र भ्यालो मला मीच ' अशी कबुली देऊ शकले. इथे ( कोलटकरांच्या कवितेत ) मनी दोन नव्हे तर शतखंडित झाल्याची अवस्था कवीच्या अनुभवाला येत असल्याने त्याला इतरांना काही सांगावेसेच वाटले, तर ते असे ' हॉस्पिटलच्या कविता ' सारखे किंवा ' जन्मजात इमारत ' सारखे रूप घेऊन समोर येते. निदानाश आणि मानसिक गत्याभावातून त्याला वेगवेगळे भास व्हायला लागतात. ( उदा. ' खेकडे ' , ' रद्दी ' या कविता पहाव्या ) माणसाची ही सारी अवस्था, कौडी आणि

स्वत्वहनन याचे अरुण कोलटकरांनी केलेल्या चित्रणाशी काही नाते असलेल्या कविता आधुनिक मराठीत नाहीतच, या अर्थानेही त्यांची कविता पूर्णतया अपरिचित म्हणून नवी आणि अजूनपर्यंत अद्वितीय आहे.

कोलटकरांच्या एकूण कवितेतील सान्या मांडणीमध्येच आपल्याला अतिवास्तववादी ( SURREALISM ) वैशिष्ट्ये जाणवतात. याचे कारण कोलटकरांची जी काही समकालीन वास्तवासंबंधीची जाणीव आहे तिला विसाव्या शतकातील मानवविरोधी घडामोडींची जबरदस्त अशी पार्श्वभूमी आहे. पहिल्या महायुद्धाचे दुष्परिणाम भोगलेल्या युरोपमध्ये प्रथम दादाइझ्म अवतरला आणि नंतर त्याचेच रूपांतर अतिवास्तववादी चळवळीमध्ये झाले. या चळवळीचे हे वैशिष्ट्य दिसते की या शतकातील महायुद्धांनी मानवी जाणिवेचे जे काही विघटित आणि खंडित रूप निर्माण केले त्या जाणिवेला गोंधर रूप देताना कलावंतांनी - म्हणजे प्रामुख्याने चित्रकार आणि साहित्यिकांनी फ्रॉइडप्रणीत मानसशास्त्रातील तत्त्वांचा आधार घेत स्वप्नसदृश दृश्यात्मकता असलेली आपली वास्तवाची जाणीव आपापल्या कलाकृतीद्वारा मांडली. त्यांच्या दृष्टीने मानव आणि इतिहासाचा संबंध हा सगळा chaotic आहे. वर्तमानाकडे बघावे तर तिथेही सारा क्रूर खेळ चालला आहे. ऐतिहासिक अक्षामध्ये भूत, वर्तमान आणि भविष्य या सान्याच गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. इथे भूतकाल नाही म्हणजे त्याच्याशी आता संबंध उरला नाही. ( पहा: ' श्रीलानेश्वरसमाधिघर्षण ! ' ' नगेली ' , ' फुगडी ' इत्यादी कविता ) त्यातले काहीही तसे उरले नाही, भविष्य तर नाहीच नाही. तेव्हा उरते ते भेसूर वास्तव. कवी हा ज्या समकालीन माणसाचे प्रतिनिधित्व करतो

त्या माणसाला भूत आणि भविष्य नाही. म्हणजे काही करायला अवकाश आहे, असे म्हणता येत नाही; कारण येथे भूत आणि भविष्याची सांगड घालता येणे अशक्यच आहे. म्हणून कवीला उपलब्ध <sup>असलेला</sup> अवकाशाचा विलक्षण <sup>संकोच</sup> झालेला आहे. साहित्यिकच मग कविता म्हणजे कवीच्या दृष्टीने एक क्रीडाच होऊन बसते. कोलटकरांची कविता ही अशा अर्थाने त्यांचे 'क्रीडासामर्थ्य' दाखविणारी कविता आहे. मात्र, त्यांच्या कवितेत सतत वाचकांना अनपेक्षित आणि तरीही लक्षणीय असा आशय सामोरा येत असल्याने त्या कवितेचा एक परिणाम हा शाब्दिक क्रीडेसारखा वाटतो आणि जीवनाकडे एक क्रीडा म्हणून पाहणाऱ्या या कवीची कविता रूपवादी असावी, असे म्हणण्याचा वा सूचविण्याचा मोह कुणालाही होतो. कोलटकर या ऐतिहासिकतेच्या पेशप्रसंगाचे निराकरण करीत नाहीत, कारण हा पेशप्रसंगही अत्यंत मूलभूत असतो, म्हणून त्याचे निराकरण करता येत नाही. कोलटकरांनी मानवी जीवनातील सगळी अव्यवस्था, सगळा chaos रूपकात्मक पद्धतीने मांडला. वस्तूंच्या रक्तामध्ये साखर होऊन जातील, मळवट भरलेली दुपार, इत्यादी <sup>ओखी असलेला</sup> कविता माणूस व इतिहास यांच्यातला नातेसंबंध कोसळल्याच्या निदर्शक म्हणाव्या लागतील. म्हणून कोलटकर वर्तमानातच जो काही अवकाश मिळतो त्यामध्ये सारे काही दुःखद वा त्रासद असूनही क्रीडा करीत राहातात. त्यांची क्रीडाशील वृत्ती ही उत्कटतेला छेद देत राहाते. कारण इतिहासाच्या अवकाशात उत्कट असे काही राहिलेच नाही. ह्या अंगाने विचार करून आपल्याला असे कळते की इतिहासाचे दोर कापले गेले आहेत, या अवस्थेचा कोलटकरांइतका समर्थ आविष्कार मराठीत आजवर कुणी केला नाही. त्यांच्या कवितेत सतत वाचकांना अनपेक्षित

आणि तरीही लक्षणीय असा आशय तेवद्याच लक्षणीय शब्दकळेमधून सामोरा येत असतो. त्यामुळे एकीकडे ही कविता दुर्बोधही होते पण त्याचबरोबर त्या कवितेचा एकूण परिणाम हा शाब्दिक क्रीडेंसारखा वाटतो. मार्गील प्रकरणात क्लॉड लेव्ही स्ट्रॉस यांच्या उपपत्तीचा वापर करीत आपण दिलीप चित्र्यांच्या कवितेच्या संदर्भात मिथक, संगीत आणि भाषा या तिन्हींमधील समान गुणधर्मांचा - म्हणजे अंतर्गत सुसंघटितता, स्वतःचे परिपूर्ण व्याकरण आणि असंख्य रूपांतरांच्या शक्यता साकार करण्याच्या गुणधर्मांचा - आधार घेत कवीचा अतिशायी होण्याचा प्रयत्न कसा चालतो ते पाहिले आहे. त्याचाही संदर्भ येथे अरुण कोलटकरांच्या कवितेच्या प्रस्तुत विवेचनात घेता येईल. कोलटकर भाषेतून जीवनाचे जे दर्शन घडवितात त्याला भाषेतच असलेल्या असंख्य क्षमतांचा आधार आहे. मानवी जीवनात असलेल्या अनन्वित पण लक्षणीय अशा समकालीन जीवनातुभवातील शक्यता कोलटकर या कवितांमधून भाषेतून चितारत जातात. त्यांचा शब्दांचा, भाषेचा वापर हा असा क्रीडा होऊन जातो. असे करताना अनपेक्षित लक्षणीय आशय त्यांच्या कवितेत कसा येत राहातो ते प्रा. वसंत आबाजी डहाक्यांच्या 'अरुण कोलटकरांच्या कवितेतील दृश्यात्मकता' या शोधनिबंधात अत्यंत समर्पकपणे मांडले आहे. या निबंधातून कोलटकरांच्या चित्रकार/ डिझायनर असण्याने कोणते आयाम त्यांच्या कवितेला प्राप्त होतात त्याचाही विचार केला गेला आहे. ( ३३ )

कवितेला शाब्दिक क्रीडा अशा रूपात सादर करणारा हा कवी जीवनाकडे आणि साहित्याकडेही ( ना. सी. फडके आदींसारखा ) एक क्रीडा म्हणून पाहात असावा, असे समजून या कवीची कविता रूपवादी असावी असे म्हणण्याचा वा सुचविण्याचा मोह कुणालाही

होतो. त्यामुळे ही कविता रूपवादी आहे किंवा कसे त्यासंबंधी काही विवेचन येथे करणे आवश्यक आहे.

- : कोलटकरांच्या कवितेतील/ कवितेची रूपनिष्ठता : -

अरुण कोलटकरांच्या कवितेच्या दुर्बोधतेचा अडसर बाजूला केला की त्या कवितेचे जे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य ध्यानी येते ते म्हणजे या कवितेतील रूपनिष्ठता. रूपनिष्ठता याचा अर्थ कवीने लिह्या बाह्य वा दर्शनी रूपाबद्दल दाखवलेली वा पाळलेली जागृकता. त्यांच्या ज्या कविता संग्रहापूर्वी प्रसिद्ध झाल्या होत्या त्या सर्वच त्यांनी आपल्या 1977 मधील आपल्या पहिल्या आणि आतापर्यंतच्या एकमेव संग्रहात समाविष्ट केलेल्या नाहीत. याचे कारण कवीला त्या सान्याच रूपनिष्ठ नजरेतून पाहिल्यास त्यांच्या स्वतःच्या अपेक्षेला उतरणाऱ्या वाटल्या नसाव्यात असे म्हणता येईल. मात्र ही कविता रूपवादी आहे की नाही यासंबंधी समीक्षकांमध्ये मतभिन्नता असावी म्हणूनच दिलीप चित्रे, भालचंद्र नेमाडे, रवींद्र किंबहुने आणि चंद्रकांत पाटील या चौघांनीही कोलटकरांच्या कवितेच्या रूपासंबंधी जी निरीक्षणे नोंदविलेली आहेत, ती सारीच या दृष्टीने विचारार्ह ठरतात. दिलीप चित्रे म्हणतात,

" ..... अरुणची कलात्मकता भारतीय आहे तर त्याची कवितेच्या कसबाबद्दलची संकल्पना पश्चिमात्य आहे. .... वैचारिकतेच्या अथवा चिंतनशीलतेच्या ऐवजी सहसा चमत्कृतिपूर्ण, चटपटीत किंवा बलास्य अर्थरचनेकडे अरुण झुकताना आढळेल. कवितेचा पाठ किंवा आकृती हेच त्याचं मुख्य प्रमेय आहे आणि कवितेपलिकडचं किंवा कवितेअलिकडचं

विश्व ही गौण समस्या आहे. त्यामुळे त्याच्या कविता ठोस, वैशिष्ट्यपूर्ण, व्यक्तिमत्त्वदार आणि उठावदार झाल्या आहेत. व्यक्तिवादाची अंतिम परिणतीच वाटावी इतकी आग्रही शैली अरुणची आहे. कवी हा त्याच्या कवितेचा नायक आणि सूत्रधार, दिग्दर्शक आणि प्रमुख अभिनेता, दोन्ही आहे. कविता हवी तशी वाकवणाऱ्या सर्वसत्ताधीश निर्मात्याच्या भूमिकेतून लिहिलेली अरुणची कविता म्हणूनच मूलतः पाश्चिमात्य आधुनिकतावादाला जास्त जवळची आहे. .... ग्रेस वगैरेच्या शैलीबाजीतला भोगळपणा आणि रटाळ पुनरुक्ती एका टोकाला तर एकेका शब्दाला, शब्दक्रमाला, रूपकाला, प्रतिमेला काटेकोर आकार देणारी ही प्रयोजक आणि टोकदार शैली दुसऱ्या टोकाला. अरुणच्या कवितेच्या पाठांचे विश्लेषण करताना आपल्याला भाषेच्या परिणामकारक उपयोगाविषयीच नव्याने बोध होतो. त्याच्या कवितांचे शैलीशास्त्रीय महत्त्व दाखवू शकतील असे समीक्षक दुर्दैवाने आपल्यात नसल्यासारखेच आहेत." ( अधोरेखन प्रबंधलेखकाचे ) ( 34 ) तर डॉ. नेमाडे म्हणतात, " भाषिक घटकांची अनपेक्षित पेरणी, विरामचिन्हे आणि मुद्रणशैली यांचा सूचक वापर, अत्यंत तासून पैलू पाडलेल्या घाटदार ओळी, सुरेख मांडणीची कडवी, तपशिलाची अचूक निवड, अवकाश आणि काल अनेक पातळ्यांवरून सूचविणारी तंत्रे, ही कोलटकरांची खास वैशिष्ट्ये प्रखर नाट्यात्मकतेने उपरोधाच्या नानाविध छटा मराठी कवितेत व्यक्त करीत असतात. " ( अधोरेखन प्रबंधलेखकाचे ) ( 35 ) या दोघांच्या प्रस्तुत निरीक्षणांमध्ये कोलटकरांच्या कवितेला प्रत्यक्ष रूपवादी या शब्दाचा वापर करून रूपवादी म्हटलेले नाही, तथापि दिलीप चिप्रे आणि भालचंद्र नेमाडे या दोघांच्याही ह्या निरीक्षणांत कोलटकर कवितेच्या

रुपाकडे ज्या प्रकारचे लक्ष देतात, त्याचे मर्मग्राही वर्णन असल्यामुळे ही कविता रूपवादी आहे असे त्यातून सूचित होते. दोघांनाही तसे अभिप्रेत असले वा नसले तरीही. याच संदर्भात प्रा. रवींद्र किंबहुने म्हणतात, " रूपवादी समीक्षा पद्धतीचा अवलंब करून या कवितेचे विश्लेषण करणे शक्य आहे. माणसाच्या आंतरिक कोलाहलाचे चोख आरेखन करणारी ही कविता मात्र रूपवादी नाही." ( ३६ ) प्रा. चंद्रकांत पाटील यांनीही या कवितेच्या रूपवादी नसण्याबाबद्दल विस्तृत विवेचन केले आहे. ते म्हणतात, " ... कोलटकर रूपवादाची सगळी परिमाणे वापरून रूपवादाच्या फार पुढे निघून जातात, किंवा असेही म्हणता येईल की, कोलटकर रूपवादाच्या चौकटीत शिरून ती उद्ध्वस्त करून पुढे निघून जातात. .... रूपवादामध्ये संरचनेच्या अंतिमतेला सर्वस्व मानले जाते, कवितेच्या किंवा साहित्यकृतीच्या अर्थासाठी बाहेर जावे लागणे अनाठायी असते, आशय हा अभिव्यक्तीचा बटिक असतो अभिव्यक्तीला सतत परिपूर्ण सौंदर्याकार शोधावे लागतात आणि साहित्यकृतीच्या किंवा कवितेच्या विश्लेषणासाठी सोपी प्रतिकृती समोर ठेवावी लागते." ( ३७ ) चिप्रे आणि नेमाडे कोलटकरांच्या कवितेला स्पष्टपणे रूपवादी म्हणत नाहीत, परंतु त्यांच्या उपरिनिर्दिष्ट विधानांमधून तसे सूचित होते, तर किंबहुने आणि चंद्रकांत पाटील ही कविता रूपवादी नाही असे आवर्जन सांगतात. तसे पाहिले तर या चौघाही समीक्षकांच्या विवेचनातून ह्या कवितेचा जो गुणधर्म सूचित होतो, तो रूपनिष्ठता आहे असे मला वाटते. शब्दांच्या वापराबाबद्दल जागरूकता आणि रचनेच्या बाबतीत विलक्षण काटेकोरपणा यालाच मी रूपनिष्ठता असे म्हणतो. अशी रूपनिष्ठता कोलटकरांच्या जवळपास सर्व कवितांमध्ये पाहावयाला

मिलते. रचनेचा काटेकोरपणा हे वैशिष्ट्य अरुण कोलटकरांपूर्वीच्या दोन आधुनिक कवींनी अत्यंत कटाक्षाने आपल्या कवितेमधून दाखविले. ते कवी म्हणजे मडेंकर आणि रेगे. कारण रूपवादी कवींच्या दृष्टीने कवितेचे रूपसौंदर्य हे तर महत्त्वाचे असतेच पण त्याला कवितेत जो काही शोध साकार करावयाचा असतो तोही सौंदर्यशोध असतो आणि असा सौंदर्यशोध फक्त रेग्यांच्याच कवितेत आहे. कारण ते या सौंदर्यशोधासाठी व तो शब्दांत साकारण्यासाठी आपल्या समकालीन वास्तवाशी आपला असलेला सारा संबंध तोडून मिथकांकडे वळतात. एवढेच नव्हे तर स्त्रीची देखील एक MYTH तयार करतात. कोलटकर मात्र आपल्या शब्दांचा अत्यंत काटेकोर आणि मोजका असा वापर करतात. तसेच रचनासौंदर्याचा विचार करूनच कविता वाचकांसमोर ठेवतात. " .... शाब्दिक कसबाकडे पहिल्यापासूनच कसून लक्ष पुरविणाऱ्या अरुणच्या कवितांच्या रोजनिशीवजा व्ह्यांमध्ये सूचलेले शब्दप्रयोग, वाक्यसमूह, कवितेच्या ओळी, त्यांचे पर्याय, यांच्या बारीक नोंदी वळणदार अक्षरात केलेल्या असायच्या. कवितेचा पूर्ण आणि निश्चित पाठ करण्यापूर्वी रेखाटनापासून पूर्ण रंगवलेल्या चित्रासारख्या तिच्या नाना संभाव्य अवस्था नोंदणारा पहिला कवी मी पाहिला तो अरुणच. "

दिलीप चिन्मांजा

( 38 ) खरे तर त्या शब्दांमधून कोलटकर आपल्या कवितेकडे रूपनिष्ठतेने कसे पाहतात तेच स्पष्ट होते. समकालीन आशयद्रव्याचाच वापर करून कवितेचा पहिला खर्चा तयार झाल्यावर पुढे कोलटकर जे काही करतात ते अशी रूपनिष्ठता दाखविणारे असते. मात्र ह्यामुळे ती कविता रूपवादी होत नाही. हे स्पष्टच आहे की, त्यांनी आपल्या कवितेतून आपली समकालीन आशयासंबंधीची जाणीव व्यक्त केली आहे, त्या समकालीन जाणविला



आकार दिला आहे. ते करीत असताना इतर आधुनिकवादी कवींप्रमाणेच ते भाषेचा अत्यंत कसून वापर करतात, भाषेच्या सुप्त शक्यतांचा शोध घेतात. तो शोध कसा असतो हे आपण वरील विवेचनात पाहिले आहे. भाषेचा व्यवहारात होणारा जो वापर असतो त्यात संप्रेषण हेच तेवढे अधिक महत्त्वाचे असते, तर कवितेमध्ये मात्र निव्वळ संप्रेषणाऐवजी भाषा ही देखील कवीच्या अनुभवाचा विषय झालेली असते. कोलटकरांना मराठी भाषिक परंपरेची उत्तम जाण असल्याने त्यांनी भाषेच्या विविध लकबी आत्मसात केलेल्या आहेतच. शिवाय ते भाषेच्या संभाव्य रूपांचा शोध घेत असल्याने आणि तो शोध काहीसा प्रचलित भाषेच्या पुढे जाऊनही घेतला जात असल्याने त्यांच्या कवितांचा शैलीशास्त्रीय पद्धतीने विश्लेषण व्हावे, 'पण असे विश्लेषण करू शकतील असे समीक्षक मराठीत असून नसल्यासारखेच आहेत.' असे दिलीप चित्र्यांनी 1988 मध्ये म्हटले होते. ( 39 ) शैलीवैज्ञानिक विश्लेषणामध्ये भाषाविज्ञानाचा आधार घेऊनच मांडणी केलेली असते, आणि कवीने घेतलेल्या भाषिक शक्यतांच्या शोधाची व्यवस्था लावता येते. चित्र्यांच्या येथे दिलेल्या निरीक्षणानंतर अलीकडच्या काळात प्रा. चंद्रकांत पाटील, डॉ. मिलिंद मालशे, डॉ. सुधीर रसाळ आणि पूर्वी डॉ.नेमाड्यांनी कोलटकरांच्या कवितेच्या विश्लेषणासाठी भाषावैज्ञानिक वा शैलीवैज्ञानिक पद्धती वापरून तिच्या रूपवैशिष्ट्यांचा शोध घेतला आहे. भाषावैज्ञानिक वा शैलीवैज्ञानिक पद्धती ही मूलतः रूपवादी समीक्षापद्धती असते, कवितेच्या रूपावर / संहितेवरच लक्ष केंद्रित करते हे आपण जाणतोच. त्यामुळेच प्रा. रवींद्र किंबहुने आणि प्रा. चंद्रकांत पाटील यांची उपरोक्त विधाने महत्त्वाची ठरतात. शोडक्यात, रूपवादी कवितेमध्ये रूपवादी कवींचा

वास्तवाशी संबंध तुटल्यासारखा असतो. कवितेद्वारा त्याला सौंदर्यपूर्ण आकृती निर्माण करण्याची निकड एवढी महत्त्वाची वाटते की त्यापुढे वास्तवाशी तुटलेला / तुटू शकणारा संबंध त्याच्या दृष्टीने बिनमहत्त्वाचा वा अप्रस्तुत ठरतो. कोलटकरांच्या कवितेत असे घडते असे आपल्याला चुकूनही म्हणता येणार नाही. कारण समकालीन वास्तवाचा वेदनादायक आशयच त्यांच्या बहुसंख्य कवितांमधून व्यक्त होतो. असा आशय व्यक्त करताना कोलटकर शब्दांशी क्रीडा करत राहातात. परंतु केवळ तेवढ्यावरून ही कविता रूपवादी ठरत नाही. धरती म्हटल्याप्रमाणे रूपाविषयी अत्यंत जागरूक या अर्थाने ती रूपनिष्ठ मात्र नक्कीच आहे.

- : समारोप : -

अरुण कोलटकरांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा यथार्थ असा विचार केल्यावर या प्रकरणाचा समारोप करताना आपल्याला ते निव्वळ महानगरी संवेदनशीलतेचे कवी नव्हेत याची पुन्हा एकदा नोंद केली पाहिजे. तसे पाहिले तर रेग्यांव्यतिरिक्त अरुण कोलटकरांसह इतर चारही कवींच्या काव्यातून केवळ महानगरी जीवनाशय आणि महानगरी संवेदनशीलतेचे दर्शन होत नसून वैशिवक जाणीव व्यक्त होते. याचा थोडा अधिक सविस्तर विचार आपण प्रबंधाच्या समारोपामध्ये करणार आहोत. आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील महत्त्वाचे कवी या नात्याने पूर्वोक्त ऐतिहासिकतेच्या अक्षावरील त्यांच्या काव्यकर्तृत्वाचे काही मूल्यमापन करणे आवश्यक ठरते. इतिहास म्हणजे काळाची जाणीव. तर मानव आणि इतिहास यांच्या संबंधाचे भान म्हणजे ऐतिहासिकतेचे भान होय. या

ऐतिहासिकतेचा आणि समकालीन जगण्यातील पेचप्रसंगाचा नक्कीच संबंध असतो. त्या पेचप्रसंगाचे कोणताही कवी कसे निराकरण करतो/ वा करू पाहतो त्याचे उत्तर शोधणे आवश्यक आहे. कारण आधुनिकवादामध्ये इतिहास वा ऐतिहासिकतेचे भान हा सर्वात महत्वाचा मुद्दा आहे. ऐतिहासिकतेचे भान म्हणजे कालमानाचाच विस्तार होय, तर मूल्यभान म्हणजे आधुनिकतेच्या मूल्यांचे भान होय हे आपण पूर्वी पाहिले आहेच.

कोलटकरांच्या कवितेमध्ये व्यक्त झालेल्या एकूण जीवनजाणिवेनून असे दिसते की माणसाचा इतिहास हा नुसता chaos च आहे. त्यांच्या कवितेत मानवनिर्मित वस्तू आक्रमक होतात आणि माणसे कुठल्याही क्षणी त्या वस्तूंचा बळी होतील अशी हतबल अवस्था माणसाच्या वाट्याला आलेली आहे. त्याला कसलेही भवितव्य उरलेले नाही. त्यामुळेच कोलटकरांच्या एकूण जीवनजाणिवेमध्ये वर्तमानकाळ हीच काळाची मिली अतिशय प्रभावीपणे आपल्याला जाणवते. या संदर्भातील डॉ. नेमाडे यांचे निरीक्षण अत्यंत मोलाचे आहे. " वर्तमानकाळ हा कोलटकरांचा आवडता विशेष आहे. कारण अस्सल वर्तमानकाळ हाच मते, मतांतरे, शिळी ऐतिहासिक तत्त्वे, मागची निराशा, पुढची नाउभेद इत्यादी सापळ्यांपासून मुक्त असतो. अस्तित्ववादी तटस्थपणा आणि वाचता वाचता मिळणारे वर्तमानकाळी ताजे अनुभव गंभीर समतोल साध्य करून देतात". ( 40 ) साऱ्या समकालीन वास्तवाचे दर्शन घडविण्यासाठी कोलटकर बऱ्याचदा अतिवास्तववादी अशा प्रयुक्त्यांचा वापर आपल्या कवितांमध्ये करीत असतात. एकूण त्यांच्या कवितेतील साऱ्या मांडणीमध्येच आपल्याला सुरैरियालिझम जाणवतो. त्यांच्या दृष्टीने मानव आणि इतिहासाचा संबंध हा सगळा

chaotic आहे. वर्तमानाकडे बघावे तर तिथेही सारा क्रूर खेळ चालला आहे. ऐतिहासिक अक्षामध्ये भूत, वर्तमान आणि भविष्य या सान्याच गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. इथे भूतकाल नाही, म्हणजे त्याच्याशी आता संबंध उरला नाही, ( पहा: ' श्रीजानेश्वरसमाधिवर्णन', ' नगेली', ' फुगडी ' इत्यादी कविता ) त्यातले काहीही तसे उरले नाही, भविष्य तर नाहीच नाही, तेव्हा उरते ते भेसूर वास्तव. कवी हा ज्या समकालीन माणसाचे प्रतिनिधित्व करतो त्या माणसाला भूत आणि भविष्य नाही. म्हणजे काही करायला अवकाश आहे, असे म्हणता येत नाही; कारण येथे भूत आणि भविष्याची सांगड घालता येणे अशक्यच आहे. म्हणून कवीला उपलब्ध <sup>असलेल्या</sup> अवकाशाचा विलक्षण संकोच झालेला आहे. साहजिकच मग कविता म्हणजे कवीच्या दृष्टीने एक क्रीडाच होऊन बसते. कोलटकरांची कविता ही अशा अर्थाने त्यांचे ' क्रीडासामर्थ्य ' दाखविणारी कविता आहे. कोलटकर या ऐतिहासिकतेच्या पेचप्रसंगाचे निराकरण करीत नाहीत, कारण हा पेचप्रसंगही अत्यंत मूलभूत असतो, म्हणून त्याचे निराकरण करता येत नाही. कोलटकरांनी मानवी जीवनातील सगळी अव्यवस्था, सगळा chaos रूपकाल्मक पद्धतीने मांडला. मानवनिर्मित 'वस्तूंच्या रक्तामध्ये साखर होऊन जातील' ही माणसाला भवितव्य राहिलेले नसतानाही माणसालाच उद्देशून कवीने केलेली भविष्यवाणी, ' मळवट भरलेली दुपार ' इत्यादी <sup>ओबी असलेला</sup> कविता माणूस व इतिहास यांच्यातला नातेसंबंध कोसळल्याच्या निदर्शक म्हणाव्या लागतील. म्हणून कोलटकर वर्तमानातच जो काही अवकाश मिळतो त्यामध्ये सारे काही दुःखद वा त्रासद असूनही क्रीडा करीत राहातात. त्यांची क्रीडाशील वृत्ती ही उत्कटतेला छेद देत राहाते. कारण इतिहासाच्या अवकाशात उत्कट



- 2 . करंदीकर, गो. वि., 'काव्यात्म दुर्बोधता', परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, 1967, पृ. 77.
- 3 . दावतर, वसंत, 'अरुण कोलटकरांची कविता?' समाज प्रबोधन पत्रिका, सप्टें-ऑक्टो. 1978, पृ. 297.
- 4 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'समकालीन - नामदेव दसाळ, अरुण कोलटकर आणि बाकीचे सगळे,' स्त्री, एप्रिल, 1988 पृ. 40.
- 5 . दावतर, वसंत, उ. नि. पृ. 293 .
- 6 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, उ. नि. पृ. 40 .
- 7 . रेगे, पु. शि., 'माझ्या काव्याची भूमिका,' छांदसी, मुंबई, मौज, दु. आ. 1967, पृ. 67.
- 8 . किंबहुने, रवींद्र, 'कवितेपत्नीकडल्या कविता, अरुण कोलटकरांच्या कवितेविषयी,' औरंगाबाद, प्रतिष्ठान, जाने-फेब्र. 1993 पृ.19 .
- 9 . नेमाडे, भालचंद्र, 'देखणी', मुंबई, पॉप्युलर, 1991, पृ. 40-41 .
- 10 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, 'कविता,' साहित्य-1957, मुंबई, मुंबई मराठी साहित्य संघाचे वार्षिक, 1958, पृ.14 .
- 11 . डॉ. भालचंद्र नेमाडे, डॉ. सुधीर दसाळ, यांनी या कवितेची केलेली अनुक्रमे 'साहित्याची भाषा' ( औरंगाबाद, साकेत, 1987, परिशिष्ट ) आणि प्रतिष्ठानच्या जाने.-फेब्र.1993 या 'अरुण कोलटकर विशेषांक' मधील

भाषाशास्त्रीय व शैलीशास्त्रीय विश्लेषणे- रसग्रहणे अत्यंत वाचनीय आणि

मर्मग्राही आहेत.

- 12 . पाटील, चंद्रकांत, ' अरुण कोलटकरांची कविता ' <sup>पंचधारा त्रैमासिक</sup> हैदराबाद, आंध्रप्रदेश मराठी साहित्य परिषद, जाने.- मार्च 1995, पृ. 8.
- 13 . पाटील, चंद्रकांत, तत्रैव .
- 14 . किंबहुने, रवींद्र, ' कवितेपत्नीकडल्या कविता : अरुण कोलटकरांच्या कवितेविषयी.' प्रतिष्ठान, जाने.-फेब्रु. 1993, पृ. 19.
- 15 . करंदीकर, गो. वि., ' काव्यात्म दुर्बोधता,' परंपरा आणि नवता. मुंबई, पॉप्युलर, पृ.77- 78.
- 16 . दावतर, वसंत, ' अरुण कोलटकरांची कविता ' , समाजप्रबोधनपत्रिका, ऑक्टो- नोव्हें. 1978, पृ. 294 .
- 17 . मालशे, मिलिंद, 'शैलीवैज्ञानिक दृष्टिकोनातून अरुण कोलटकरांच्या कवितेचे विवेचन,' मुंबई विद्यापीठाच्या मराठी विभागाने 19/2/1996 रोजी आयोजित केलेल्या चर्चासत्रात सादर केलेला <sup>शोध</sup> निबंध,
- 18 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' कोसला,' सत्यकथा, ऑगस्ट, 1964, पृ. 18 .
- 19 . देशपांडे केजकर प्रकाश, आलोचना जून 1978 , ( हेच परीक्षण नंतर सुधारित स्वरूपात मराठी कविता: नवी वळणे या साकेत प्रकाशनाने 1994 मध्ये प्रसिद्ध केलेल्या पुस्तकात समाविष्ट झाले आहे. )

- 20 . <sup>चित्रे,</sup> दिलीप, 'समकालीन, नामदेव दसाळ अरुण कोलटकर .... आणि बाकीचे सगळे,' रुची, एप्रिल, 1988, पृ. 39.
- 21 . --- धवी, रवींद्र. 'स्वातंत्र्योत्तर कविता', प्रदक्षिणा खंड दु. पुणे, कॉन्टिनेंटल, प. आ., 1991, पृ. 27-28.
- 22 . चित्रे, दिलीप, 'कोसला', सत्यकथा, ऑगस्ट, 1964, पृ. 18.
- 23 . दावतर, वसंत, 'अरुण कोलटकरांची कविता,' समाज प्रबोधन पत्रिका, स.ऑ., 1978, पृ. 294.
- 24 . कर्वे, इरावती, 'बीजक्षेत्र,' परिपूर्ती, पुणे, देशमुख आणि कं., 1950, पृ. 35.
- 25 . <sup>हरकश्य</sup> एस्. सी., 'भारतीय इंग्रजी कविता', (अनुवाद: रा. वि. कुलकर्णी), अनुष्टुभ जाने- फेब्रु. 1982, पृ. 17.
- 26 . मर्ढेकर, बा. सी. 'मनास पडली जर खिडारे । भकास थापा गाळ भीतीचा,' मर्ढेकरांची कविता, मुंबई, मौज, 1959, पृ. 120.
- 27 . पाटील, चंद्रकांत, 'अरुण कोलटकरच्या कविता,' समाज प्रबोधन पत्रिका, नोव्हें. डिसें. 1977, पृ. 408.
- 28 . किंबहुने, रवींद्र, 'कवितेपलीकडल्या कविता : अरुण कोलटकरांच्या कवितेविषयी,' प्रतिष्ठान, जाने- फेब्रु. 1993, पृ. 20.
- 29 . दावतर, वसंत, 'अरुण कोलटकरांची कविता,' समाज प्रबोधन पत्रिका, सप्टें-ऑक्टो, 1978, पृ. 294.



- 30 . कर्णिक, सुनील, 'प्रश्नोत्तरे सुनील कर्णिक- अरुण कोलटकर.' स्रष्टा, १ डिसेंबर, 1977, पृ. 94 .
- 31 . खोपकर, अरुण, 'कविता / शूटिंग स्क्रिप्ट.' ठाणे, स्रष्टा .(अरुण कोलटकर विशेषांक), डिसें. 1977, पृ. 103-104 .
- 32 . उडाके, वसंत आबाजी, ' अरुण कोलटकरांच्या कवितेतील दृश्यात्मकता ' , मुंबई विद्यापीठाच्या मराठी विभागातर्फे 19 फेब्रु. 1996 रोजी झालेल्या चर्चासत्रात वाचला गेलेला शोधनिबंध, पृ. 9 .
- 33 . उडाके, वसंत आबाजी, उ. नि. पृ. 9 .
- 34 . चित्रे, दिलीप , ' समकालीन... नामदेव टप्पाल, अरुण कोलटकर ... आणि बाकीचे सगळे ' , रुची, एप्रिल 1988, पृ. 41 व 42 .
- 35 . नेमाडे, भालचंद्र, ' अरुण कोलटकर: द्विभाषिक कवित्व ' , टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, 1990, पृ.125 .
- 36 . किंबहुने, रवींद्र, ' कवितेपलीकडल्या कविता ' प्रतिष्ठान, जाने- फेब्रु. 1993, पृ. 20 .
- 37 . पाटील, चंद्रकांत, 'अरुण कोलटकरांची कविता! हैदराबाद, पंचधारा त्रैमासिक, जाने-मार्च-1995, पृ. 12-13 .
- 38 . चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, समकालीन आणि बाकीचे सगळे ... नामदेव टप्पाल अरुण कोलटकर.. आणि बाकीचे सगळे, मुंबई, रुची मासिक, एप्रिल 1988 पृ. 40 .



प्रकरण आठवे

समाशेष

- : प्रकरण आठवे : -

- : समारोपः -

मराठी कवितेतील आधुनिकवादाची ही काहीशी विस्तृत तरीही फक्त पाच महत्त्वाच्या कवींच्या संदर्भात केलेली चर्चा पूर्ण करताना आपल्याला पुन्हा एकदा मूळ प्रास्ताविकातील काही विधानांकडे वळून पाहावे लागेल. आधुनिकवादाची आपली मांडणी करताना आपण ती दोन संदर्भात पाहिली.

1. कालभान व 2. मूल्यभान

कालभान:- कालभानामध्ये आधुनिक समकालीन वास्तवाची काळाच्या संदर्भात दखल घेणे आणि त्या त्या कवीने हे कसे केले आहे हे पाहणे व तशी मांडणी करणे हे अभिप्रेत आहे.

मूल्यभान :- मूल्यभानामध्ये आधुनिक कालाच्या सन्मुख राहाताना निर्माण झालेल्या मूल्यांची जाण दाखवीत आधुनिक समकालीन वास्तवाची मांडणी करणे हे अभिप्रेत आहे.

कालभान आणि मूल्यभान या दोन्ही गोष्टी जिथे एकत्र पाहावयास मिळतात ती संवेदनशीलता ही खऱ्या अर्थाने आधुनिक संवेदनशीलता असे म्हणावे लागेल. पूर्वी दाखविल्याप्रमाणे, नेमक्या उदाहरणांनी हे स्पष्ट करावयाचे तर असे म्हणता येईल की पु. भा. भाव्यांजवळ कालभान आहे परंतु मूल्यभान नाही, कारण ते अनेक अर्थाने परंपरेचा गौरव

करणे

आणि मांडणारे आहेत, उलट चंद्रकांत खोत यांच्याजवळ मूल्यभान आहे परंतु कालभान नाही, म्हणून या दोघांनाही आधुनिक म्हणता येणार नाही.

थोडक्यात समकालीन वास्तवाभिमुख अशी परिवर्तनातून आलेली मूल्यात्मक जाण दाखविणारे साहित्यिक ते आधुनिक साहित्यिक असे म्हणता येईल. अशा आधुनिक साहित्याचा वा साहित्यातील अशा आधुनिकतेचा पुरस्कार करणारी चळवळ म्हणजे आधुनिकवादी चळवळ होय, तर या संदर्भातील विचारप्रणाली मांडणारा वाद हा आधुनिकवाद असे म्हणावे लागेल. मराठी कवितेतील अशी आधुनिकवादी चळवळ दोन टप्प्यांमध्ये विभागलेली असून मठेकर, रेगे आणि विंदा करंदीकर हे त्या चळवळीच्या पहिल्या टप्प्यातील कवी, प्रामुख्याने त्यांच्या कवितेतील कर्तृत्वामुळे महत्त्वाचे आधुनिकवादी कवी ठरतात. त्यांनी आपल्या वा समकालीन अशा आधुनिकवादी जाणिवेचे विवेचन व काहीसे समर्थन त्यांच्या सिद्धांतनामधून व समीक्षेमधून केल्यामुळे एकूण आधुनिकवादी चळवळीला ते पूरक व पोषक ठरले आहे.

- : प्रयोगशीलता आणि कवीचे कर्तृत्व: -

कठल्याही क्षेत्रात केवळ प्रयोगासाठी प्रयोगांना महत्त्व नसते तर त्या क्षेत्रातील जाणिवेचा विस्तार व विकास या दृष्टीने प्रयोगांना खास मोल असते. प्रयोगशीलता आणि परंपरा यांचा परस्परसंबंध समजावून घेणे अगत्याचे आहे. आपण प्रयोगशीलता हे आधुनिकवादातील एक महत्त्वाचे अंग व लक्षणसुद्धा मानतो. प्रयोगासाठी प्रयोग केले गेले तर

त्या प्रयोगांना कलेच्या क्षेत्रात महत्त्वाचे असे स्थान मिळणे एकूण कलेच्या वाटचालीमध्ये आपोआपच अशक्य होते. आपापल्या विशिष्ट क्षेत्रात ज्याला काहीही नवे करावयाचे असते वा नवा प्रयोग करून पाहावयाचा असतो त्याला त्या त्या क्षेत्रातील परंपरा नुसतीच नीट माहीत असावी लागते, असे नव्हे तर त्याने ती परंपरा पचविलेली असावी लागते. मठेकर जेव्हा नव्या जाणिवेच्या अभिव्यक्तीसाठी ओवी-अभंग या पारंपरिक छंदांचा वापर करतात तेव्हा तो प्रयोग त्यांनी परंपरा पचवून केलेला असतो, हे ध्यानात घेणे महत्त्वाचे आहे. अशा प्रयोगांमधून त्या त्या क्षेत्रातील जाणिवेचे क्षेत्र अधिक विस्तृत होते. ही जाणीव म्हणजे केवळ त्या कवीची जाणीव नव्हे तर एकूण त्या विशिष्ट भाषिक परंपरेतल्या कवितेमधील जाणीव होय. म्हणजे प्रयोग एखाद्या विशिष्ट कवीने केला तरी तो एकूण भाषिक जाण आणि कविताविषयक जाण अशा दोन्हींना समृद्ध करित असतो. असे प्रयोग आपल्या अभ्यासविषयातील पाचही कवींनी केलेले आहेत आणि आपण त्या त्या कवींच्या काव्यकर्तृत्वाचा विचार करित असताना त्या प्रयोगांसंबंधी निरीक्षणे नोंदविलेली आहेत.

आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील मठेकर आणि पु. शि. रेगे या दोघांचे काव्यकर्तृत्व अगदी भिन्न प्रकारचे, भिन्न दिशांना जाणारे असूनदेखील त्यांनी मराठी कवितेला आधुनिक करण्याची अत्यंत मोलाची कामगिरी पार पाडली. मठेकरांना समकालीन वास्तवाचे व तदजन्य विकलतेचे तीव्र भान आल्यामुळेच ते मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादी प्रवृत्तीच्या विरोधात उभे राहिले आणि समकालीन जीवनजाणीव प्रकट करण्यासाठी त्यांनी जे काही केले तोच मराठीतील नवकाव्याचा आणि आपल्या विषयाच्या संदर्भात

आधुनिकवादाचा प्रारंभ ठरला. या समकालीन जाणिवेतील विकलता अशी तीव्रपणे जाणवलेली असूनदेखील त्यांना मानवतावादी दृष्टिकोनाच्या व श्रद्धेच्या आधारे त्यांच्यावर मात करता येईल असे वाटले असावे. रेगे आणि मट्टेकर यांचे कालभान आणि मूल्यभान स्पष्टपणे वेगवेगळे आहे. रेगे समकालीनाला सामोरे जाण्याऐवजी त्याच्याकडे जणू दुर्लक्ष करीतच त्यांच्या कवितेतील प्रेमभाव चित्रित करीत राहतात. वास्तविक समकालीन जीवनाच्या आधुनिक कालभानातून जी काही विकलता येणे शक्य आहे तिचे चित्रण त्यांच्या कवितेत असावे अशी कृणी अपेक्षा केली असेल. परंतु रेगे समकालीनातील अशा संभाव्य विकलतेला टाळण्यासाठी किंवा त्यातील समस्येवर उत्तर म्हणून अहल्या, रंभा, उर्वशी किंवा शहनाज-च्या पूर्वनिर्मित किंवा स्व-निर्मित मिथकांचा आश्रय घेतात. अर्वाचीन मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादी प्रवाहाला खळखळता ठेवण्याचे श्रेय रेगांच्या कवितेलाच द्यावे लागेल. समकालीन वास्तवाला सामोरे जाताना करंदीकरांना सुरवातीच्या काळात तरी त्यांच्या डव्या विचारसरणीवर असलेल्या विश्वासाचा आधार वाटला असे दिसते. समकालीन वास्तवातील विकलतेचे मार्क्सवादी विश्लेषण मनाला पटवून घेत त्यांनी 'स्वेदंगंगा', 'दांतापासून दांताकडे', 'यंत्रावतार', 'ती जनता अमर आहे', इत्यादी अनेक कवितांमधून ही मार्क्सवादी जाणीव व्यक्त केली. परंतु, पुढे त्यांचा त्याही तत्त्वज्ञानावर विश्वास राहिल्याचे दिसत नाही.

यापूर्वीच्या तीन, चार, पाच, सहा आणि सात या प्रकरणांमध्ये अनुक्रमे

मट्टेकर, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर यांच्या कवितेच्या

आधारे मराठी कवितेतील आधुनिकता आणि आधुनिकवादाची आपण चर्चा केली. सुरवातीला मराठीतील आधुनिकतेची पार्श्वभूमी पाहिली, नंतर आधुनिक, आधुनिकीकरण, आधुनिकता, नवता, व आधुनिकवाद या संकल्पनांसंबंधी तात्त्विक विवेचन केले असून त्यानंतर त्या संकल्पनांचा मराठी साहित्याच्या संदर्भात विचार आपण केला. इंग्रजी राजवट आणि इंग्रजी भाषा व साहित्य यांच्या संपर्काने येथील आधुनिकता आणि आधुनिकवादाची एकूण सुस्वात आणि वाढ झालेली असली तरी इंग्रजी व मराठीतील आधुनिकवादाची ( MODERNISM ) तुलना या प्रबंधामध्ये आवश्यक मानलेली नाही. कारण प्रत्येक भाषेतील व संस्कृतीमधील आधुनिकवाद हा काही प्रमाणात इतर भाषा व संस्कृतीतील आधुनिकवादाशी मिळता जुळता असला तरी काही प्रमाणात तो भिन्नही असतो. आधुनिकवाद हा त्या त्या भाषेतील परंपरेला नकार आणि खंडितता अधोरेखित करतो म्हणून त्या त्या विशिष्ट भाषिक परंपरेच्या संदर्भातच त्याचे स्वरूप पाहणे हे जास्त आवश्यक आणि योग्य असते. शिवाय मराठी कवितेच्या संदर्भात अशा तऱ्हेने विचार झालेला नसल्याने येथे फक्त मराठी कवितेतील आधुनिकवादाचा विचार पूर्वोक्त कवींच्या काव्याच्या संदर्भात व त्याच अनुषंगाने केलेला आहे.

केशवसुतांपासून मुख्यतः स्वच्छंदवादी असलेल्या अर्वाचीन मराठी कवितेचा विस्तार करताना, रविकिरण मंडळाने ती लोकांकडे नेण्याचे जे प्रयत्न केले, त्यातूनच तिच्या अंगभूत आणि परभूत अशा स्वच्छंदवादी वैशिष्ट्यांमुळे तिचा -हास झाला आणि समकालीन जीवनजाणिवा यथार्थपणे प्रकट करण्यास ती कविता असमर्थ ठरू लागली. या



काळात लेखन करणारे महत्त्वाचे कवी म्हणून अनंत काणेकर, यशवंत, माधव ज्यूलियन अनिल, कुसुमाग्रज, बोरकर, यांचा उल्लेख करता येईल, परंतु त्यांच्या काव्याचा आधुनिकवादी काव्य म्हणून विचार करता येणार नाही. या काळातील मराठी कवितेविषयीच्या असंतुष्टतेमधून आणि पाश्चात्य आधुनिकवादी साहित्य व कलांशी चांगल्या परिचयातून मठेकर, पु. शि. रेगे, तसेच विंदा करंदीकर यांच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वामुळे व नेतृत्वामुळे मराठी कवितेत नंतर आधुनिकवादी चळवळ निर्माण झाली. या चळवळीला मठेकर गाडगीळ प्रभृती समीक्षकांनी ठोस असा आकार दिला. या काळात जीवनात झपाट्याने झालेले बदल प्रतिबिंबित करण्यासाठी मराठी कविता जीवनाशी किमान समांतर राहणे आवश्यक होते आणि त्यासाठी कवितेची परिभाषा (DIOM) बदलून मराठी कवितेमध्ये पूर्ण परिवर्तन घडविणे आवश्यक बनले होते.

अशा वेळी एकूण साहित्याच्या व मराठी कवितेच्या स्वरूपात, भाषेत झालेले अंतर्बाह्य बदल हे परिवर्तनाच्या निश्चित जाणिवेतून झाले. त्यांना मठेकरप्रभृतींनी कवितेद्वारा सर्जक कृतीने, तसेच समीक्षेच्या सैद्धांतिक आणि उपयोजित पातळीवरही विशिष्ट आकार दिला. परिवर्तन आणि त्याचा पुरस्कर्ता गट साहित्याच्या क्षेत्रात असला की वाङ्मयीन प्रणाली / वाद निर्माण होतो. असा मराठी साहित्यातील आधुनिकवाद या शतकाच्या उत्तरार्धाच्या सुमारास अवतरला. नवकविता व नवकथा यांच्या संदर्भात 1940 - 1945 च्या सुमारास मराठीत जे घडले तेच मराठी साहित्यातील आधुनिकवादाचा प्रारंभ म्हणता येईल.

आधुनिकवादाची ही चळवळ ' मौज ', ' सत्यकथा ', ' अभिस्वी ' व ' छंद ' या नियतकालिकांच्या पुरस्काराने मराठीत निर्माण झाली. या सान्ध्या चळवळीत स्वतः मठेकर, पु. शि. रेगे, गो. वि. करंदीकर, हे कवी-समीक्षक आणि वा. ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, मं. वि. राजाध्यक्ष, धों. वि. देशपांडे, वि. ह. कुळकर्णी, गं. ब. ग्रामोपाध्ये, प्रभाकर पाध्ये, कुसुमावती देशपांडेप्रभृती समीक्षक या सर्वत्रिच योगदानही महत्त्वाचे होते. या पिढीतील मठेकर, रेगे, करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, मनमोहन हे सारेच कवी आपापल्या परीने महत्त्वाचे आहेत. पैकी मठेकर, पु. शि. रेगे आणि विदा करंदीकर यांच्या कवितेतील आशयसूत्रे आणि त्यांची प्रयोगशीलता यांच्या विवेचनाद्वारा त्यांच्या कवितेतील आधुनिकतेचा आणि आधुनिकवादाचा विचार या प्रबंधात आपण सुरवातीला पाहिला.

मठेकरांनी कवितेमध्ये व्यक्त केलेल्या समकालीन जीवनजाणिवेमध्ये मानवी जीवनाची असेंबद्धता, निरर्थकता, भयग्रस्तता, परकेपणा, एकाकीपणा, परात्मता, सर्वव्यापी उद्विग्नता, थंड संताप आणि स्पष्ट वक्रोक्ती या गोष्टी महत्त्वाच्या आहेत. समकालीन वास्तवाची अशी आशयांतर्गत जाणीव विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपासून पाश्चात्य साहित्यामध्येसुद्धा व्यक्त होऊ लागलेली असली तरी मठेकरांच्या कवितेत ती केवळ अनुकरणस्वरूप नसून भारतीय जीवनातील वास्तवानेही त्या जाणिवेला आकार दिला आहे. मठेकरांच्या कवितेतील प्रयोगशीलतेचाही विचार आपण या विवेचनात तपशीलवार पाहिला आहे. मठेकरांच्या कवितेतील आधुनिकता व आधुनिकवादाची चिकित्सा करताना ' शिशिरागम ' मधील कविता या प्रामुख्याने स्वच्छंदवादी प्रवृत्तीच्या <sup>कशा</sup> होत्या आणि त्या

स्वच्छंदवादाविरुद्ध उभे राहण्यामध्ये पुढे नंतरच्या संग्रहात मठेकरांनी नेमके काय केले आहे त्याचा सविस्तर विचार आपण प्रकरण तीनमध्ये पाहिला आहे. त्यांच्या कवितेमधील स्त्रीप्रतिमा ही तशी पारंपरिकच आहे, तसेच त्यांच्या परमेश्वरावरील श्रद्धेचा आणि आस्तिक्यभावाचा अनुबंधही पारंपरिक दृष्टिकोणाशी कसा जोडता येतो, ह्यावर विवेचन केले असून मठेकरांची परमेश्वरावरील श्रद्धा ही बुद्धिप्रामाण्यवादाच्या दृष्टीनेही चुकीची वा विसंगत नाही, त्याविषयी साधार विवेचन केले आहे. मराठी साहित्यातील व विशेषतः कवितेतील आधुनिकवादाचे मठेकरांनी नेतृत्व केले, मराठी कवींना नवी जाणीव दिली, भाषिक प्रयोगशीलतेमधून, आशयाविष्काराच्या नवेपणातून आपला आधुनिकवाद प्रखरतेने मांडला. हे सारे करित असताना त्यांनी वाचकानुनय करण्याचे नाकारले. साऱ्या अर्वाचीन व आधुनिक कवितेला मठेकरांनी आपल्या काव्यकर्तृत्वाचा संदर्भ दिला तो एवढा प्रभावी आहे, की ज्ञानेश्वर, तुकाराम आणि केशवसुत यांच्याशिवाय जसा मराठी कवितेचा विचार करता येत नाही तसाच मठेकरांशिवायही तो करता येत नाही, हे निर्विवाद होय.

इतिहास म्हणजे काळाची जाणीव, तर मानव आणि इतिहास यांच्या संबंधाचे भान म्हणजे ऐतिहासिकतेचे भान होय. या ऐतिहासिकतेचा आणि समकालीन जगण्यातील पेचप्रसंगाचा नक्कीच संबंध असतो. त्या पेचप्रसंगाचे कोणताही कवी कसे निराकरण करतो / वा करू पाहतो त्याचे उत्तर शोधणे आधुनिकवादाच्या चर्चेमध्ये अत्यंत आवश्यक आहे. कारण आधुनिकवादामध्ये इतिहास वा ऐतिहासिकतेचे भान हा सर्वति

महत्वाचा मुद्दा आहे. ऐतिहासिकतेचे भान म्हणजे कालमानाचाच विस्तार होय, तर मूल्यभान म्हणजे आधुनिकतेच्या मूल्यांचे भान होय. मठेकरांना अखिल मानवजातीच्या ऐतिहासिकतेचे भान असल्याने त्यातील पेचप्रसंग निश्चितपणे व स्पष्टपणे जाणवला आहे, तोच त्यांनी त्यांच्या कवितांमधून आपल्या परीने मांडला आहे. भौतिक जगाविषयी आणि माणसाच्या अशा जगातील जगण्याविषयी त्यांना तीव्र असंतोष आहेच; पण तरी ते असेही मानतात की भौतिक जगातले हे सारे खरे असले तरी या साऱ्या भौतिकतेच्याही पलीकडे काही तरी शाश्वत असे आहे आणि मानवाची श्रद्धा व आस्तिक्यभाव त्या भौतिक जगातील आणि जगण्यातील उणिवांवर मात करण्याचे सामर्थ्य माणसाला देईल, साऱ्या उणिवांवर मात करता येईल. त्यातून त्यांनी देवाकडे मागणे मागणारे ' भंगू दे काठिन्य माझे ' सारखे आधुनिक पसायदान रचले. ' काय मागावे परी म्यां / तूंहि कैसें काय द्यावे; / तूंच देणारा जिथें अन् तूंच देणारा स्वभावे ! ' या ओळींमधून पारंपरिक भारतीय तत्त्वविचाराचा उमटणारा पडसाद हा मठेकरांच्या आंतरिक विश्वासाचा द्योतक आहे. हे जग, त्यातील भौतिकता कशीही असली तरी भौतिकतेच्या पलीकडे जे काही शाश्वत आहे तेच खरे होय आणि त्याच्याशी आपले नाते जोडण्यासाठी ते तळमळतात. त्यांचा आस्तिक्यभाव आणि त्या, भौतिकतेच्या पल्याड असलेल्या शाश्वत, परमशक्तीवरील श्रद्धा हा त्यांच्या दृष्टीने वर सांगितलेल्या पेचप्रसंगावरील उपाय आहे आणि तरीही ती दगडी भिवयी डोळ्यांदेखत चळत नाही याचे मठेकरांना विलक्षण, आध्यात्मिक म्हणता येईल असे दुःख आहे.

रेग्यांसारख्या बुद्धिमान आणि संवेदनाशील तसेच पारचात्य

आधुनिकवादाचे संस्कार झालेल्या मोठ्या कवीलाही हे सारे, विशेषतः माणसाची आजची हतबल अवस्था जाणवली असणारच. परंतु ते या सान्या गोष्टीकडे न-ऐतिहासिक (a-historical) किंवा ऐतिहासिकतानिरपेक्ष दृष्टीने पाहून आपण स्वतः मिथकाकडे जाणे पसंत करतात. त्यांच्या कवितेची सगळी मिथकात्मता त्यांना इतिहासपूर्व काळात नेणारी ठरते. मठेंकर इतिहासात मागे केवळ मराठी संतांकडेच वळले, तर रेगे त्यांच्याही पार मागे म्हणजे जवळ जवळ प्रागैतिहासिक मानता येईल, अशा मिथकांकडे वळतात, त्याच काळात जगू पाहतात, नव्हे कवितेत आणि त्यांच्या रंगपांचालिक वगैरे सारख्या नाटकांमधूनही त्याच मिथक काळात जगतात म्हणूनच ते उर्वशी, राधा, शहनाज, 'मी कशी दिसते ? मधील शांतादुर्गा इत्यादींकडे जाऊन समकालीन गोष्टींकडे एका अर्थी पाठच फिरवतात. म्हणजे समकालीन मानवी जीवनातील पेचप्रसंग त्यांना जाणवूनही त्याचे निराकरण मात्र मिथकाच्या पातळीवर जाऊन करण्याचा त्यांचा प्रयत्न स्पष्टपणे दिसतो. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी त्यांच्या कवितेच्या आकलन-विश्लेषणासाठी वापरलेली आदिबंधात्मक पद्धती रेग्यांच्या कवितेला न्याय देणारीच व अगदी बरोबर आहे, हे आपल्याला पटते, त्याचे कारण रेगे हे सारे जगणेच मिथकाच्या पातळीवर नेऊन ठेवतात. म्हणून 'अनीह' या संग्रहामधील त्यांचा महिषासुर अद्वैतवादी तत्त्वज्ञान साक्षात महिषासुरमर्दिनीला- आदिमायेला सांगू शकतो. मठेंकर जसा माणूस आणि इतिहास यांच्यातील पेचप्रसंग समकालीन इतिहासाच्या- भौतिकतेच्या पातळीवर पाहतात, त्याची सोडवणूक आपल्या परीने करण्याचा प्रयत्न करतात, तसे रेगे करीत नाहीत.

इतिहासाच्या भानाकडे अशी पाठ फिरवलेली रेग्यांची कविता मात्र तिच्यातील एकूण मांडणीमुळे आपोआपच रूपवादी झालेली आहे, कारण समकालीन पेंचप्रसंगाशी ते कसलेच नाते ठेवू इच्छित नाहीत. मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादी प्रवृत्तीमध्ये महत्त्वाचा ठरावा असा, रविकिरण मेडळापेक्षा अत्यंत भिन्न. आत्मनिष्ठ आणि आपल्या न-नैतिक अशा दृष्टीमुळे धीट ठरणारा, सृजनोत्सुकता वा स्त्रीपुरुषप्रेमाचा असा आविष्कार रेग्यांनी केला, जुन्या मिथकांचा वापर करीत स्त्रीचे नवे मिथक निर्माण केले आणि पुढच्या पिढीतील कवींना आत्मनिष्ठेचे प्रखर भान दिले. रेग्यांनी मराठी कवितेला जी अल्पाक्षररमणीयता दिली त्या त्यांच्या योगदानाचे ऋण वर्णनातीत आहे. रेग्यांच्या भाषिक प्रयोगांचा प्रभावही मराठी कवितेतील आधुनिकवादाच्या संदर्भात अत्यंत लक्षणीय आहे. रेग्यांच्या काव्यकर्तृत्वामुळे मराठी कवितेतील स्वच्छंदवादी प्रवाह नंतरच्या काळातही जोमदार राहिला.

मठेकर आणि रेगे या दोघांपेक्षाही करंदीकर हे जास्त self-conscious

आहेत, त्यांना हा ऐतिहासिकतेचा म्हणजे इतिहास व माणूस यांच्यातला पेंचप्रसंग निश्चितच तीव्रतेने व प्रखरपणे जाणवला आहे. हा पेंचप्रसंग सुरुवातीला ते मार्क्सवादी परिप्रेक्ष्यातून पाहतात, कधी विज्ञानाच्या यंत्र-तंत्र-प्रधानतेच्या दृष्टिकोणातून पाहतात आणि शेवटी शेवटी मात्र त्यांना ' किली कठीण असते परदेशात पोहोचणे ' असा साक्षात्कार होतो. कारण तिथल्या पाश्चात्य नाचातही त्यांना रासक्रीडाच दिसायला लागते, म्हणजे शेवटी शेवटी विंदाही पारंपरिक भारतीय अध्यात्माकडे वळतात; ' संहिता ' या कवितेमध्ये तसेच ' हिमयोग ' मध्ये तर ते सरळ अद्वैतवादाकडेच जाऊन पोहोचतात. अनुभवामृताचे अर्वाचीनीकरण करण्याची

निकड त्यांना वाटते. अर्थात हे एका अर्थी मुळाचा शोध घेणे आहे असे म्हणता येईल. त्यांनी 1980 मध्ये म्हणजे वयाच्या बासष्ट-त्रेसष्टाव्या वर्षी लेखनसंन्यास घेतला याचे एक संभाव्य कारण असे असावे की आपल्या बहुदृष्टिकोणवादी दृष्टीमधील विसंगती त्यांना स्वतःलाही तीव्रपणे जाणवली असावी. पण हा अर्थातच एक तर्क आहे. करंदीकरांनीही मॅकेर-रेग्यांसारखाच पाश्चात्य आधुनिकवाद आंतरिकीकृत ( INTERNALIZED ) स्वरूपात आपल्या कवितांमधून आविष्कृत केला. पण त्याची परिभाषा मराठी होती हेही ध्यानात ठेवणे आवश्यक आहे. त्यांची प्रयोगशीलता या संदर्भात अतिशय लक्षणीय आहे. असे करण्यासाठी करंदीकरांनी ' काव्यविषयक खुला दृष्टिकोण ' ठेवला व कुठल्याही चौकटीत आपल्या कवितेला जखडण्याचे नाकारले. रेग्यांच्या कवितेमुळे आत्ममग्नतेच्या आविष्कारालाच सर्वश्रेष्ठ मानले जाण्याची जी शक्यता निर्माण झाली होती तिला करंदीकरांनी यशस्वी छेद दिला. आपल्या कवितेतून मार्क्सवादी जाणिवेचा आविष्कार करताना नारायण सुर्वे आणि नंतरच्या दलित कवितेसाठी रांगड्या मराठी जोमदारपणाची पार्श्वभूमीदेखील करंदीकरांच्या कवितेने तयार केली. मॅकेर्रांच्या कवितेमुळे सामान्य मराठी रसिक आणि नवकविता यांच्यामध्ये जो दुरावा निर्माण झाला होता तो यशस्वीपणे दूर केला.

- : कवितेतील आधुनिकवादाचा दुसरा टप्पा :-

1960 च्या सुमारास मात्र नवकवितेतही जी साचलेपणाची कळा येऊ लागली, तिला प्रस्थापितांची आत्मसंतुष्टता कारणीभूत असल्याने तिच्याविरुद्ध प्रामुख्याने

लघु-अनियतकालिकांच्या माध्यमातून विद्रोहाची नवी चळवळ निर्माण झाली. अरुण कोलटकर, दिलीप चित्रे, अशोक शहाणे, भालचंद्र नेमाडे, वसंत गुर्जर, मनोहर ओक, नामदेव ढसाळ, सतीश काळसेकर, चंद्रकांत पाटील, राजा ढाले, तुळसी परब आदींनी प्रस्थापिताला प्रखर विरोध करीत जी नवी कविता मराठीत लिहिली ती मठेंकर- रेगे- करंदीकर यांच्या कवितेहून अनेक बाबतीत मूलतः अगदी भिन्न होती. या कवितेला विशिष्ट प्रकारे चळवळीच्या द्वारा लढविणेही आवश्यक होते. अशोक शहाणे यांचा ' मनोहर ' मासिकातील ' वाङ्मय आणि बांधिलकी ' व ' मराठी साहित्यावर क्ष किरण ' , भालचंद्र नेमाडे, यांचा ' वाचा ' या अनियतकालिकामधील ' हल्ली लेखकाचा लेखकराव होतो तो का ? ' आणि राजा ढाले यांचा ' सत्यकथेची सत्यकथा ' हा ' येरु ' या अनियतकालिकातील लेख, असे प्रस्थापितांच्या विरोधातले लेखन हे विद्रोहाची स्पष्टपणे भूमिका मांडणारे महत्त्वाचे लेखन होय. तसेच दिलीप चित्र्यांनी प्रस्थापितांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या सत्यकथेमध्येच तसेच इतरत्रही समीक्षात्मक लेखन करून या काळातील नव्या वाङ्मयीन जाणिवांना काही दिशा दिली. त्यांच्यापैकी 1960 नंतरच्या कालखंडातील दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर या दोघांच्याही काव्यातील वैशिष्ट्यांचा मागोवा घेत आधुनिकवादाच्या संदर्भात, त्यांच्या कवितेची चिकित्सा केली आहे.

पूर्वी ज्या ऐतिहासिकतेच्या सूत्राची आपण चर्चा केली होती, त्या ऐतिहासिकतेच्या सूत्राचे कोलटकर आणि चित्रे काय करतात, ते पाहिल्यास असे दिसते की चित्रे-कोलटकरांना निव्वळ महानगरी संवेदनशीलतेच्या मर्यादित जखडणे बरोबर नाही.



चित्रे-कोलटकर हे दोघेही त्यांच्या अनेक कवितांमधून तथाकथित महानगरी संवेदनशीलतेच्या पलीकडेच जातात. ( तसे तर प्रबंधविषयातील पाच कवींपैकी रेगे सोडून इतर चार कवींनादेखील महानगरी संवेदनशीलतेच्या चौकटीतच फक्त पाहणे हे त्यांच्यावर अन्यायकारकच ठरेल हे वरती म्हटले आहेच. ) उदाहरणार्थ चित्र्यांच्या ' मॅजिक मुहल्ला ', ' ग्रुप फोटो ' किंवा ' स्मरणपत्र ' वा ' शक्तीची प्रार्थना ' सारख्या कविता पाहाव्यात. या कविता रूढ अर्थाने महानगरी संवेदनशीलतेच्या नाहीत. चित्रे रेग्यांसारखे इतिहास नाकासून मिथकाकडे जात नाहीत. ' शक्तीची प्रार्थना ' वगैरे गृहीत धरूनही हे म्हणता येते. कारण इतिहासाचे दौर कापल्याची कुंठित अवस्था चित्र्यांच्या कवितेत प्रत्ययाला येत नाही. कोलटकर क्रीडाशील वृत्ती आत्मसात करतात, कारण त्यांच्या दृष्टीने भूतकाळ गौरवशाली असेलही, पण त्यातील काहीच आता राहिले नाही. तसेच माणसाला भविष्यही राहिले नाही कारण समकालीन वास्तवात ज्यावर विश्वास ठेवावा असा कुठलाही विचारव्यूहदेखील कवीला दिसत नाही. उलट जग हे त्यांच्या दृष्टीने बिनभुयार लाक्षागृह बनले आहे. साहजिकच कवीला उपलब्ध अशा अवकाशाचा अगदी संकोच झालेला आहे. चित्र्यांच्या मते मात्र ' माणसाचा आत्मा भाषिक पातळीवरच जगत असतो व ते स्वतः भाषा जगतात म्हणजेच इतिहास जगतात. आपले मीपण घेऊन त्या भाषिक अवकाशात जगणे हाच आपला ऐतिहासिक अक्ष आहे, <sup>असे मानतात.</sup> त्यातूनच ते सभोवतालच्या विश्वाकडे पाहतात, त्या विश्वाचे आणि आपले नाते तपासतात. ' चित्रे जेव्हा ' मी जगाशी शेज करतो ' असे म्हणतात तेव्हा जग आणि कवी यांच्यामधील पूजनशील नाते त्यांना अधोरेखित करावयाचे असते. चित्र्यांच्या

सान्या कवितेतील सगळ्या आशयस्रोतांची संगती याच दृष्टिकोणाच्या आधारे लावता येते. मूर्खकर आस्तिक्यभाव, श्रद्धा यातून, रेगे मिथकांकडे जाऊन, करंदीकर मार्क्सवाद किंवा विज्ञानाच्या वा शेवटी चक्र अद्वैतवादाच्या आधारे ऐतिहासिकतेच्या पंचप्रसंगावर मात करू पाहातात, चित्र्यांमध्ये ह्यातील काहीच नाही. त्यांच्या मते, 'माझे भाषिक जगणे हीच जर माझ्या अस्तित्वाची खूण असेल, भाषा व आपले असतेपण यांच्यातला एवढा निकटचा संबंध असेल तर हेच असतेपण म्हणजे भाषिक असतेपण जगत असताना बाह्य विश्व आणि कवीचे भाषिक असतेपण, यांच्या नात्याचा मी शोध घेतो.' यासाठी इतिहासाचा असा अक्ष असणे हे त्यांच्या दृष्टीने भौतिकच गोष्ट आहे. हे भाषिक असतेपण आणि बाह्य विश्वातील इन्द्रात्मकता हा चित्र्यांच्या कवितेचा गाभा आहे. चित्र्यांच्या कवितेमध्ये, त्यांच्या व्यक्तित्वातच असलेली ही इन्द्रात्मकता सतत दिसून येते. प्रेम आणि माणूस, काळ आणि शाश्वतता, शिव आणि शक्ती ही त्यांच्या कवितेतील इन्द्रात्मकतेची काही उदाहरणे म्हणता येतील. याच इन्द्रात्मकतेचा सतत शोध त्यांच्या कवितेत चालू असतो. ते असे मानतात की, 'माझ्या ऐतिहासिक भानाचे स्रोत ही भाषाच आहे, मी भाषेत जगतो म्हणजेच इतिहासात जगतो.' असे कुणीही मराठी कवीने म्हटल्याचे, सांगितल्याचे दिसत नाही. अर्थात असे मानणाऱ्या चित्र्यांनी कवितेची भाषाच बदलली. हे सारे कवितेवून करीत असताना त्यांनी त्यांच्या समकालीन आणि आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील अरुण कोलटकर, नेमाडे, नामदेव ढसाळ, ना. धों. महानोर, सतीश काळसेकर, वसंत गुर्जर, मनोहर ओक, तुळशी परब, अशा अनेक कवींची कविता नीट समजून घेण्याचा मार्ग खुला केला. चित्र्यांच्या कवितेत खंडोबा, विठोबा,

पंढरपूर, ज्ञानेश्वर, वारकरी संप्रदाय आणि महाराष्ट्राची बहुजनसमाजकेंद्री अशी संस्कृती, या सगळ्यांना स्फटिकीभूत अशा स्वस्पात सामावून घेणारी मराठी भाषा आणि कवितेची परंपरा हे सगळे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष स्पात आले आहे. या अर्थाने चित्रे हे अत्यंत प्रखर आधुनिकवादी मराठी कवी आहेत, हे मान्य व्हावे.

- : महानगरी संवेदनशीलता आणि आधुनिकवादः -

शहरांमध्ये व त्यातही मुंबईसारख्या महानगरांमध्ये असलेल्या व्यक्ती तिथल्या उद्योगप्रधानतेमुळे व जगाशी संपर्कांमुळे जीवनाच्या काही अंगांच्या बाबतीत अगदी वेगाने आधुनिक बनतात. त्यामुळे मूळचा अशा ठिकाणी जन्मला-वाढलेला वा बाहेरून अशा शहरांमध्ये आलेला माणूस आणि साहित्यिक हाही चटकन आधुनिकवादी मनोवृत्तीचा बनतो.

( याचा अर्थ असा नव्हे की सगळेच महानगरी लेखक, कवी आधुनिकवादी बनतात. महानगरांमध्ये आधुनिक व आधुनिकवादी बनण्यास अनुकूल परिस्थिती असते, एवढाच त्याचा अर्थ. तसेच एकदा आधुनिकवादी प्रवृत्ती मराठी समाजात स्थिरावल्यानंतर म्हणजे 1970-75 नंतर छोट्या गावांमध्ये राहणारे साहित्यिक हे देखील आधुनिक आणि आधुनिकवादी संवेदनशीलतेचे बनले आहेत. ) प्रस्तुत प्रबंधाच्या दुसऱ्या प्रकरणामध्ये आपण आधुनिकवादाची जी लक्षणे पाहिली ती अशी आहेत:

- 1 . स्वच्छंदवादाला स्पष्टपणे विरोध .
- 2 . शैलीमध्ये अनौपचारिकता आणि भाषिक लयीमध्ये बोलीभाषेचा वापर .

- 3 . ज्ञाणांचा आणि संघर्षांचा व्याभिन्न आणि कधी कधी कर्णकर् व बेसूर वाटेल असा आविष्कार .
- 4 . पारंपरिक मूल्ये आणि पारंपरिक सत्ये या दोहोंवर अविश्वास / अश्रद्धा - त्यामुळे व्यक्तिगत अनुभव आणि प्रतीक- प्रतिमांचा आश्रय .
- 5 . तर्कनिष्ठ संरचनांना नकार आणि प्रतिमांमधून आशयाच्या मांडणीवर भर .
- 6 . यातूनच निर्माण होणारी दुर्बोधता -- कधी कधी दुर्बोधतेसाठी दुर्बोधता वाटावी असा तिचा वापर .
- 7 . या साऱ्यांना सामावणारी कवितेची नवी परिभाषा (IDIOm).
- 8 . धर्मश्रद्धा व विज्ञाननिष्ठा या दोहोंबद्दल संदेह .
- 9 . आध्यात्मिक अस्वस्थता .
- 10 . आध्यात्मिक अगेहत्व .
- 11 . आत्मउन्मूलन / परात्मता .
- 12 . माध्यमाची अतिरिक्त जाणीव .
- 13 . प्रयोगशीलता .

या साऱ्याच वैशिष्ट्यांचा मराठीतील आधुनिकवादी कवितेमध्ये कमीजास्त प्रमाणात आढळतो हे आपण त्या त्या कवीच्या कवितेच्या विवेचनामध्ये पाहिले आहे. अशा आधुनिकवादी साहित्यिकाला जुने ते सगळे लवकर टाकून देण्याची आणि नवे घडविण्याचीही तीव्र आस जाणवू लागते. म्हणून तो एकूणच आपल्या परंपरेकडे अधिक

डोलसपणे पाहून परंपरेची मुळापासून पुनर्रचना करण्यासाठी प्रवृत्त होतो. आधुनिकवादाचे बौद्धिक घटक मोठ्या प्रमाणात गुंतागुंतीचे आणि बऱ्याच वेळा परस्पर विरुद्ध वाटू शकतात, पण त्या सर्व विविधता आणि व्यामिश्रतेमागे कोणत्याही बंदिस्त विचारसरणी किंवा जीवनसरणीला नकार असतो, हेही ध्यानात घेणे आहे. रेग्यांचा अपवाद वजा करता या प्रबंधविषयातील सगळ्या चारही कवींच्या कवितेमध्ये मानवी जीवनातील विविध अनुभवांचे प्रकटीकरण करताना अनेकानेक संदर्भांची घट्ट वीण आलेली आहे. त्यामुळे त्यांच्या कवितांमध्ये अनेकार्थता व संदर्भबहुलता आलेली आहे, याच वैशिष्ट्यांमुळे त्यांच्या काही कविता काहीशा दुर्बोधही बनल्या तरी त्यांच्या समग्र कर्तृत्वाला वरीलप्रमाणे अन्वयार्थांच्या चौकटीत बसवणे शक्य होते. शहरी, बहुभाषिक, औद्योगिक आणि यंत्रबद्ध वा यंत्रशरण अशा वातावरणात घेतल्या जाणाऱ्या अनुभवांना आपोआपच व्यामिश्रता आलेली असते, हे खरेच असले तरी केवळ महानगरातील वास्तव्यातूनच महानगरी संवेदनशीलता घडते असे नव्हे हेही विसरता येत नाही आणि आधुनिकवादाच्या पहिल्या टप्प्यातील मर्ढेकर आणि करंदीकर तसेच दुसऱ्या टप्प्यातील दिलीप चित्रे आणि अरुण कोलटकर या कवींना केवळ महानगरी संवेदनशीलतेच्या चौकटीत जखडणे अयोग्य ठरेल. रेग्यांव्यतिरिक्त या चारही कवींच्या कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या जाणिवेचा अधिक बारकाईने विचार करता त्या जाणिवेतील वैश्विकतेचे पदर स्पष्ट होऊ शकतात. विसाव्या शतकामध्ये संपर्कमाध्यमांच्या परिणामस्वरूप जग हे लहान होत गेले आहे. मर्ढेकरांनी 1943 मधल्या 'प्रेमाचे लव्हाळे' या कवितेतून जी जाणीव व्यक्त केली तिथून त्यांच्या कवितेतील वैश्विकतेची सुरुवात होते, असे म्हणता

येईल. त्यांच्या व्यक्तिकेंद्री मानवतावाद हादेखील त्यांच्या वैश्विक जाणिवेचाच भाग आहे. त्याशिवाय आधुनिक माणसाच्या जगण्यात आलेल्या पुढील गोष्टीदेखील वैश्विक जाणिवेचाच भाग आहेत : मुळे उखडली गेल्याची जाणीव आणि त्यामुळे मुळांचा शोध घेणे, माणसाला वाटणारी असुरक्षितता, भयग्रस्तता, परकेपणा, परात्मता, अमानवीकरण, माणसा-माणसामध्ये संवादाचा व संप्रेषणाचा अभाव इत्यादी त्यांच्या कवितेतील आशयसूत्रे ही त्यांच्या कवितेतील वैश्विकतेचा संदर्भ स्पष्ट करणारी आहेत. कारण या साऱ्या गोष्टींची कारणे ही विसाव्या शतकात जगभर निर्माण झालेल्या परिस्थितीमध्ये म्हणजे ऐतिहासिकतेमध्ये आहेत. माणसाच्या अस्तित्वासंबंधी त्यांना पडणारे सगळे प्रश्नही सरळच वैश्विक जाणिवेचे द्योतक आहेत. विदा करंदीकरांची सुरवातीची स्पष्टपणे स्वच्छंदवादी कविता सोडली तर नंतरची त्यांची मार्क्सवादी जाणिवेची कविता ही काही विशिष्ट अर्थाने वैश्विक जाणिवेची कविता आहे, असे म्हणता येईल. कारण मार्क्सवादी तत्त्वज्ञान हे संपूर्ण मानवी जीवनालाच भौतिकतेचा पाया देऊन कवेत घेऊ पाहणारे तत्त्वज्ञान आहे आणि त्या अर्थाने तसेच त्यांच्या कवितेतील विज्ञाननिष्ठा व बुद्धिप्रामाण्यावरील त्यांचा भर आणि त्यावेळी टाकलेला भार हा एका विशिष्ट अर्थाने वैश्विक जाणिवेचा भाग म्हणावा लागेल. दिलीप चित्र्यांच्या कवितेत वैश्विक जाणीव फारच वेगळ्या प्रकारे व्यक्त होते. माणसाच्या मर्त्यत्वाची सातत्याने असणारी जाणीव, सभोवतालच्या जगाची अस्थिरता व विनाशशीलता आणि तरीही या जगण्यावर व जगावर प्रेम करणे हे त्यांच्या एकूण कवितेमध्ये अनुस्यूत असणारे सूत्र. हा सारा एकीकडे फक्त चित्र्यांच्या जीवनजाणिवेचा भाग असला तरी तोच त्या जाणिवेला वैश्विकताही देतो.

त्यांच्या संवेदनशीलतेवर झालेला देशी-विदेशी साहित्यिक कलावंतांचा संस्कार, जगभरच्या विविध देशांमधून निरनिराळ्या निमित्ताने त्यांचे झालेले वास्तव्य आणि त्यातून त्यांच्या कवितेत आलेली मराठी कवितेला सर्वस्वी अपरिचित अशी काही आशयसूत्रे आणि त्यांच्या अनुभवांना तसेच दृष्टीला मिळालेले वैश्विक परिमाण हे सारेच लक्षणीय आहे. भाषा हा चित्र्यांच्या दृष्टीने भौतिक जगण्याचाच भाग असून त्या बाह्य पदार्थात आपल्या अस्तित्वभानाचा प्रतीकात्मक रीत्या आविष्कार करणारी त्यांची कविता अशी वैश्विक जाणिवेची कविता बनते. 'मी जगाशी शेज करतो' असे जेव्हा ते म्हणतात तेव्हा जग आणि कवी यांच्यामधील सृजनशील नाते त्यांना अधोरेखित करावयाचे असते. मात्र इतिहासाचे दोर कापल्याची कुंठित अवस्था चित्र्यांच्या कवितेत प्रत्ययाला येत नाही. कोलटकर ऐतिहासिकतेचा परिणाम म्हणून जेव्हा आपल्या सभोवतालच्या सान्या विश्वाकडे पाहतात तेव्हा त्यांना इतिहासाचे दोर कापल्याची कुंठित अवस्था प्रतीत होते. उपलब्ध अवकाशाचा संकोच झालेला आहे आणि एकूण मनुष्यजातीलाच भविष्य उरले नाही, कारण समकालीन वास्तवात ज्यावर विश्वास ठेवावा असा कुठलाही विचारव्यूहदेखील कवीला दिसत नाही. अशा ऐतिहासिकतेच्या पेंचप्रसंगामध्ये सापडलेल्या कोलटकरांना क्रीडाशील वृत्ती आत्मसात करून वर्तमानकालामध्येच जगणे आणि ती जीवनविषयक जाणिवेची अवस्था आपल्या विशिष्ट पद्धतीने आपल्या कवितांमधून व्यक्त करण्यातूनच आपल्या सृजनशील कलाप्रेरणेचे समाधान करणे शक्य होते.

या साऱ्याच कवींच्या संवेदनशीलतेमध्ये महानगरी जीवनजाणिवेचा एक घटक समान असला तरी त्या जाणिवेने त्यांना वैश्विक जाणिवेशी नेऊन पोचविले आहे हेही आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. म्हणजेच त्यांना केवळ महानगरी संवेदनशीलतेच्याच चौकटीत जखडणे योग्य नव्हे. एकूण महानगरी संवेदनशीलता या समीक्षेतील संकल्पनेचा वापर सध्या मराठीत होतो त्यापेक्षा अधिक साक्षेपाने वा सतर्कतेने होणे आवश्यक ठरते. या सगळ्या कवींनी कवितेची परिभाषा बदलली त्यामुळे त्यांच्या कवितेची समीक्षा करणाऱ्यांनाही आपली समीक्षेची परिभाषा बदलणे अपरिहार्य ठरले. इतकेच नव्हे तर ती साऱ्याच समीक्षेला प्रभावित करणारी ठरली.

या प्रबंधातील अभ्यासविषय झालेल्या पाचही कवींच्या बाबतीत त्यांनी केलेले भाषिक प्रयोग हे त्यांनी समाजाचे, संस्कृतीचे आणि रूढ भाषिक व्यवस्थेचे नियंत्रण व्हाही प्रमाणात नाकारण्याच्या कल्पनेतून झालेले आहेत. भाषिक नावीन्यामधून ते ते कवी आपापल्या व्यक्तिविशिष्ट अनुभवांना शब्दांमधून साकार करू पाहतात, त्यामुळे त्यांचे सर्जनशील लेखन सांस्कृतिक जाणिवेला व एका समग्र मानवी समाजाच्या जीवनाला आरपार छेदून जाणारे ठरले आहे. तसेच त्यातून समग्र विश्वविषयक जाणीव त्यांच्या कवितेतून अभिव्यक्त झाली आहे.

या प्रबंधामध्ये पूर्वोक्त पाच कवींच्या कवितेच्या संदर्भात ऐतिहासिकतेतील पेशप्रसंगाचा आपण केलेला असा विचार हा साऱ्या मराठी कवितेच्या संदर्भातही करता



येईल. उदाहरणार्थ सुधारणावादी प्रबोधनकाळातही प्रत्येक विचारवंत लेखककवीला हे प्रश्न वर्तमानकालीनच वाटत होते, असे दिसते. त्यामुळे कधी ' जुने जाऊं या मरणालागुनी जाळुनि किंवा पुस्ती टाका ' असे म्हणत वा ' रुद्रास आवाहन ' करीत मानवी जीवनातले अनिष्ट एकदा नष्ट करून टाकता आले, किंवा राजकीय स्वातंत्र्य मिळवले, किंवा धनिकांचा जुलूम-अन्याय मोडून काढणारी कामगारांची राजवट आली की सारे नीट होईल, असाच त्यांचा विश्वास होता. इतिहासाची त्यांची जाणीवच एकरेषात्मक अशी होती. त्या जाणिवेतले चुकलेले बिंदू काढून टाकले की सारे नीट होईल, अशी मांडणी केशवसुत, तांबे, गोविंदाग्रज, काणेकर, कृष्णमाग्रज इत्यादी सर्वांनीच केलेली पाहावयास मिळते. या सगळ्या सूत्रामध्ये एकूण अर्वाचीन / आधुनिक मराठी कवितेचा विचार शक्य आहे, तथापि तो या प्रबंधात आपल्याला प्रस्तुत नाही.

हे सारे रूपवादाच्या संदर्भातही महत्त्वाचे आहे. रूपवादी साहित्य हे आशय आणि आविष्कार अशा दोन्ही अंगांमध्ये रूपवादी असते. कवितेने फक्त कविता असावे, तीमधून काही अर्थ निघालाच पाहिजे असे नाही, असा अशा कवींचा आग्रह असतो. रूपवादी कलावंत हा इतिहासाशी संबंध नाकारतो व सारे काही आपल्या कलाकृतीमध्येच आहे आणि आपल्याला ऐतिहासिकतेची काही कर्तव्य नाही, असा त्याचा दावा / आव असतो. कारण त्याच्या दृष्टीने रूपाचे सर्जन हीच कोटी महत्त्वाची असते. तो इतिहासाला विरोध करीत नाही, पण स्वाभाविकपणेच न-ऐतिहासिक असतो. रूपसर्जन हे त्याचे एकमेव साध्य व महत्त्वाची गोष्ट असते. मूळकरांच्या कवितेचे वैशिष्ट्य म्हणजे या पंचप्रसंगाची मांडणी

करणारी त्यांची कविता निश्चितच रूपवादी नाही. परंतु त्यांच्या सौंदर्यशास्त्राचाच आधार घेणारी पुढील सारी मौज-सत्यकथा पुरस्कृत समीक्षा रूपवादाचाच आग्रह धरणारी झाली. तिच्यामुळे संस्कृतमधील अलौकिकवादाशी नाते सांभाळणे आणि साहित्यिक-कलावंतांचे तथाकथित अलौकिकपण गौरविणे हेच मराठीत घडत राहिले, आणि ते तसे थेट रा. भा. पाटणकरांचे ' सौंदर्यमीमांसा ' प्रकाशित होऊन लोकांच्या पचनी पडेपर्यंत घडत राहिले. या दृष्टीने पाहिले की या पाचही कवींमध्ये रेगे हेच खरे व हेच तेवढे रूपवादी कवी ठरतात. ते इतिहास नाकारतात पण त्याची जागा मिथकाला देतात. अरुण कोलटकर या दृष्टीने रूपवादी नव्हेतच. उलट, माणसाचे इतिहासाशी असलेल्या संबंधाचे सारे दोर कापले गेले आहेत, ही शोकात्म अवस्था ते आपल्या कवितेमध्ये छिन्नित करतात. म्हणून ते रूपवादी नाहीत, रूपवादी होऊ शकत नाहीत. कोलटकर इतिहास नाकारीत नाहीत, तर तो आज काय झाला आहे ते दाखवितात.

कोलटकरांच्या कवितेमध्ये व्यक्त झालेल्या एकूण जीवनजाणिवेतून असे दिसते की माणसाचा इतिहास हा नुसता chaos च आहे. त्यांच्या कवितेत मानवनिर्मित वस्तू आक्रमक होतात. असे वस्तूंचे आक्रमक होणे स्वप्नवास्तवासारखे कृणालाही वाटेल. कारण त्यांच्या कवितेतील सान्या मांडणीमध्येच आपल्याला अतिवास्तववादाचा ( SURREALISM ) आविष्कार आढळतो. त्यांच्या दृष्टीने मानव आणि इतिहासाचा संबंध हा सगळा chaotic आहे. वर्तमानाकडे बघावे तर तिथेही सारा क्रूर खेळ चालला आहे. ऐतिहासिक अक्षामध्ये भूत, वर्तमान आणि भविष्य या सान्याच गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. इथे भूतकाल नाही

म्हणजे त्याच्याशी आता संबंध उरला नाही. त्यातले काहीही तसे उरले नाही, भविष्य तर नाहीच नाही, तेव्हा उरते ते भेसूर वास्तव. कवी हा ज्या समकालीन माणसाचे प्रतिनिधित्व करतो त्या माणसाला भूत आणि भविष्य नाही. म्हणजे काही करायला अवकाश आहे, असे म्हणता येत नाही; कारण येथे भूत आणि भविष्याची सांगड घालता येणे अशक्यच आहे. म्हणून कवीला उपलब्ध अवकाशाचा विलक्षण संकोच झालेला आहे. साहजिकच मग कविता म्हणजे कवीच्या दृष्टीने एक क्रीडाच होऊन बसते. कोलटकरांची कविता ही अशा अर्थाने त्यांचे 'क्रीडासामर्थ्य' दाखविणारी कविता आहे. कोलटकर या ऐतिहासिकतेच्या पेचप्रसंगाचे निराकरण करीत नाहीत, कारण हा पेचप्रसंगही अत्यंत मूलभूत असतो, म्हणून त्याचे निराकरण करता येत नाही. कोलटकरांनी मानवी जीवनातील सगळी अव्यवस्था, सगळा chaos रूपकात्मक पद्धतीने मांडला आहे. कोलटकर वर्तमानातच जो काही अवकाश मिळतो त्यामध्ये सारे काही दुःखद वा त्रासद असूनही क्रीडा करीत राहातात. त्यांची क्रीडाशील वृत्ती ही उत्कटतेला छेद देत राहाते. कारण इतिहासाच्या अवकाशात उत्कट असे काही राहिलेच नाही, ह्या अंगाने विचार केला की मग आपल्या असे लक्षात येते की इतिहासाचे दोर कापले गेले आहेत, या अवस्थेचा कोलटकरांइतका समर्थ आविष्कार मराठीत आजवर कृणी केला नाही. अरुण कोलटकर हा एकुलता एक कवी असा आहे की जो ही दोर कापले गेल्याची अवस्था, मानवी भावभावना, कर्तृत्व आदी सगळ्यांनाच अशी अवस्था आलेली असल्याची प्रखर जाणीव एवढ्या प्रभावीपणे व्यक्त करतो.

चित्रे आणि कोलटकर या दोघांच्याही बाबतीत महानगरी

संवेदनशीलतेचा विचार थोड्या मर्यादितच केला जाणे योग्य ठरावे, कारण हे दोघेही महानगरी संवेदनशीलतेच्या स्वरूप पलीकडे जाणारे, म्हणजे पारभौतिक वा आध्यात्मिक अवस्था मांडणारे कवी आहेत. पूर्वीचे मराठी कवी मर्यादित भाषिक स्रोत वापरू शकत होते. पण साठोत्तरी कवींना भाषेचे अनेकांगी स्रोत वापरण्याची एक जाण आलेली आहे. रेगे काही प्रमाणात चित्रकलेसारखा व शिल्पकलेसारखा प्रत्यय देतात तर चित्रे हे मोठ्या प्रमाणात दृश्यात्मकतेचा, तसेच संगीतक्षेत्राचाही प्रभावी व प्रयोजक वापर करतात. कोलटकर दृश्यकलामाध्यमांचा म्हणजे तेथील ऊर्जास्रोताचा वापर करतात असे दिसते. हे एकूण अनेक साठोत्तरी कवींच्या संदर्भातील एक महत्त्वाचेच वैशिष्ट्य होय. रेगे, चित्रे व कोलटकर हे तिघेही कवी स्वतः चित्रकार आहेत. हे देखील त्यांच्या कवितेच्या संदर्भात म्हणूनच महत्त्वाचे आहे.

एकूण प्रस्तुत प्रबंधातील अभ्यासविषय झालेल्या पाचही कवींनी आपापल्या परीने मराठी कवितेतील आधुनिकवाद साकारलेला आहे. त्या त्या कवींच्या काव्याच्या वैशिष्ट्यांचा विचार स्वतंत्रपणे केला असून त्यांच्या मराठी कवितेतील योगदानाचे मूल्यमापनही करण्याचा प्रयत्न या प्रबंधात केलेला आहे. बाकीचे त्यांचे समकालीन कवी त्यांच्यापैकीच कुणाच्या ना कुणाच्या गटात बसू शकतील. उदाहरणार्थ मठेकरांचा कमीजास्त प्रभाव रेगे करंदीकर, चित्रयांसकट बोरकर, इंदिरा सेत यांच्यासारख्या अनेक कवींवर पडला तरी त्यांना आपले पृथगात्मपण मठेकरांच्या प्रभावातून सुटल्यानेच सापडले वा टिकवणे शक्य

झाले. पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे मॅट्टेकरांचे मोठेपण त्यांच्या कर्तृत्वामुळे साऱ्या मराठी साहित्याला त्याचा संदर्भ मिळण्यात आहे. रेग्यांचा प्रभाव अनेक स्वच्छंदवादी कवींमध्ये तर दिसतोच पण ना. धों. महानोरांसारख्या नंतरच्या पिढीतील कवींमध्ये व अमदी नेमाड्यांसारख्या स्पष्टपणे आधुनिकवादी कवींच्या कवितांमध्ये कमीजास्त प्रमाणात दिसू शकतो. करंदीकरांनी साठोत्तरी कवींच्या कवितेतील रांगड्या जोमदारपणाची आणि चट्या सुरातील आक्रमकपणाची तयारी आपल्या कवितांमधून केली. चित्रे आणि कोलटकर या दोघांचे स्पष्ट असे अनुकरण कुठल्याही साठोत्तरी कवीने केले नसले तरी काही साठोत्तरी कवींच्या सुट्या सुट्या कविता घेऊन त्यांच्या तुलनेतून काही प्रभाव दाखविणे शक्य आहे. यातील चित्र्यांच्या कवितेचा संदर्भ त्यांचे समकालीन व काहीसे उत्तरकालीन अशा सुर्वे, अरुण कोलटकर, नेमाडे, महानोर, सतीश काळसेकर, वसंत गुर्जर, मनोहर ओक, तुळशी परब, चंद्रकांत पाटील आणि नामदेव ढसाळ या साऱ्यांच्या कविता-कर्तृत्वाला मिळालेला आहे आणि आधुनिकवादाच्या दुसऱ्या टप्प्यातील मराठी कवितेचा आणि चित्र्यांच्या कवितेचा साक्षात संबंध असून या साऱ्यांच्या कवितेचे यथार्थ आकलन होण्यास चित्र्यांच्या कवितेमधून, त्यांनी परंपरेशी केलेल्या विद्रोहाचा व संघर्षाचा आवाका आणि कवितेमधून शोधलेल्या मुक्तीचा जो काही अन्वयार्थ आहे तो लक्षात घेणे आवश्यक आहे. पण एकूण या पाचही आधुनिकवादी कवींचा *निश्चित असा* सैल अर्थाने म्हणजे तुतारी मंडळासारखा किंवा रविकिरणमंडळासारखा *संप्रदायिक* गट निर्माण झालेला नाही. ज्यांनी तसे काही थोड्या प्रमाणात केले- उदाहरणार्थ य. द. भावे वा वसंत हजरनीस - त्यांची नोंद फक्त

वाङ्मयेतिहासात प्रोटक स्वरूपात होणे एवढेच त्यांचे भागधेय होय. इतर बऱ्याचशा कवीना मात्र या अर्थाने आधुनिक किंवा आधुनिकवादी म्हणता येणार नाही. या पाचही कवींनी आपापल्या कवितेत जी आधुनिकता वा नवता आणली ती निश्चितपणे वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. रूपवादी असणाऱ्या रेग्यांच्या आणि रूपवादी नसलेल्या मटेंकर, विंदा करंदीकर, चित्रे आणि कोलटकरांच्या कवितेमध्ये असलेल्या आधुनिकतेचे आणि आधुनिकवादाचे ऐतिहासिकतेशी कोणते नाते आहे, त्याचाही येथे यथाशक्ती शोध घेतला आहे. या पाचही कवींच्या कवितांमधून असे दिसते की आपल्या कवितेतील आधुनिकता त्यांनी मनःपूर्वक जोपासली. रेग्यांसारख्या कवीने समकालीन जीवनजाणिवेशी नाते ठेवण्याचे नाकारूनही त्यांच्या कवितेमध्ये कोणत्या प्रकारची आधुनिकता आढळते तेही आपण पाहिले. अशा प्रकारच्या आधुनिकतेचा जाणीवपूर्वक पुरस्कार करणे हाच मराठी कवितेतील आधुनिकवाद आहे. दोन टप्प्यांमध्ये तो कसा आविष्कृत झाला आहे, त्याचाही विचार प्रस्तुत प्रबंधामध्ये केला आहे.

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

परिशिष्ट

ग्रंथ, लेख, कोश इत्यादींची सूची

- : परिशिष्ट : -

संदर्भ ग्रंथांची सूची

मराठी ग्रंथ

\*

- \* करंदीकर, गो. वि. परंपरा आणि नवता, मुंबई, पॉप्युलर, 1982 .
- \* करंदीकर, गो. वि., स्पर्शाची पालवी आणि इतर लघुनिबंध, मुंबई, पॉप्युलर, 1958 .
- \* करंदीकर, गो. वि., आकाशाचा अर्थ आणि इतर लघुनिबंध, मुंबई, पॉप्युलर, 1965 .
- \* करंदीकर, विंदा, धूपद, मुंबई, पॉप्युलर, प. आ. 1959 .
- \* करंदीकर, विंदा, स्वेदगंगा, मुंबई, पॉप्युलर, दु.आ. चे पुनर्मुद्रण, 1969 .
- \* करंदीकर, विंदा, मृदगंध, मुंबई, पॉप्युलर, पुनर्मुद्रण, 1975 .
- \* करंदीकर, विंदा, जातक, मुंबई, पॉप्युलर, सुधारून वाढविलेली दु. आ. 1983 .
- \* करंदीकर, विंदा, विरूपिका, मुंबई, पॉप्युलर, प. आ. 1981 .
- \* करंदीकर, विंदा, अजबखाना, ( बालकविता ) मुंबई, पॉप्युलर, 1974 .
- \* करंदीकर विंदा, सर्कसवाला, ( बालकविता ) मुंबई, पॉप्युलर, 1975 .
- \* करंदीकर, विंदा, संहिता- विंदा करंदीकरांची निवडक कविता, संपा. मंगेश पाडगावकर, पुणे, कॉटिनेटल, प. आ. 1975 .
- \* करंदीकर, विंदा, आदिमाया- विंदा करंदीकरांची प्रेमकविता आणि त्यांच्या काव्यातील स्त्रीदर्शन, संपा. विजया राजाध्यक्ष, मुंबई, ग्रंथाली, 1990 .

\*

ओशरकर ज्योती, विंदा करंदीकरांच्या मुक्त सुनीलान्त चिकित्सक इश्यास, मुंबई मियाफीशन एम. फि. सादी सादर झाडेजी सेवाधिकी, 90LL.



- ✽ काळ्हे, रा. अ., नवकवितेचे एक तप, पुणे, मनोहर ग्रंथमाला, 1960.
- ✽ कुलकर्णी, गो. म., आधुनिक मराठी कविता: काही रूपे काही रंग, पुणे, मेहता, 1991.
- ✽ कुलकर्णी, मदन, कविता आणि सांगीतिक कल्पना, विजय, नागपूर, 1995.
- ✽ कुलकर्णी, गो. म., वाटा आणि वळणे, बेळगाव, नवसाहित्य, 1975.
- ✽ कुलकर्णी, द. भि., द्विदल, हैदराबाद, आंध्रप्रदेश मराठी साहित्य परिषद, 1990.
- ✽ कुलकर्णी, वा.ल., वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी, मुंबई, पॉप्युलर, प. आ., 1953.
- ✽ कुलकर्णी, वा.ल., वाङ्मयीन मते आणि मतभेद, मुंबई, के. भि. ठवळे प्रका.प.आ. 1949
- ✽ कोयरपंत, सोमनाथ दत्ता, मराठी कविता: 1920 ते 1945: एक चिकित्सक अभ्यास, पीएच्. डी. पदवीसाठी मुंबई विद्यापीठात मान्य झालेला अप्रकाशित प्रबंध, 1990.
- ✽ कोलटकर, अरुण, अरुण कोलटकरच्या कविता, मुंबई, प्रास प्रका., प.आ. 1977.
- ✽ गाडगीळ, गंगाधर, खडक आणि पाणी, मुंबई, पॉप्युलर, दु. आ. 1966 .
- ✽ गाडगीळ, गंगाधर, साहित्याचे मानदंड, मुंबई, पॉप्युलर, प्रथम मुद्रण , 1962.
- ✽ चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, कविता, मुंबई, मौज, प. आ. 1960 ,
- ✽ चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, कवितेनंतरच्या कविता, औरंगाबाद, वाचा, 1978 ,
- ✽ चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, एकूण कविता: 1 , मुंबई, पॉप्युलर, प. आ. 1992.
- ✽ चित्रे, दिलीप, पुरुषोत्तम, शतकांचा संधिकाल, मुंबई, पॉप्युलर, 1995.
- ✽ चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, तिरकस आणि चौकस, लोकवाङ्मयगृह, मुंबई, 1990.

- \* चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, एकूण कविता -2 , मुंबई, पॉप्युलर, 1995 .
- \* चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, पुन्हा तुकाराम , पुणे, एस्. के. बेलवलकर, 1990 .
- \* चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ऑफियस, औरंगाबाद, साकेत, दु. आ. 1988 .
- \* जाधव, रा. ग. कविता आणि रसिकता, औरंगाबाद, परिमल, 1995.
- \* जोग, रा. श्री., मराठी कविता : 1945 ते 1965 , मुंबई, मुंबई मराठी साहित्य, संघ,  
1967 .
- \* जोग, रा. श्री., अर्वाचीन मराठी कविता, मुंबई, नवभारत प्रका.संस्था, 1946.
- \* जोग, ल. ग. लावण्यवेल, मुंबई, अद्रीश, 1977.
- \* जोशी, अशोक कृष्णाजी, कोंडवेलचा कलाविचार, मुंबई, शलाका, 1988 .
- \* टापरे, डॉ. पंडित ' नवसाहित्य ' पीएच् . डी. पदवीसाठी शिवाजी विद्यापीठात  
सादर केलेला व मान्य झालेला, अप्रकाशित प्रबंध, 1980 .
- \* ठकार, निशिकांत, मराठी कविता: स्वरूप आणि विवेचन, पुणे, स्वाध्याय महाविद्यालय,  
1977 .
- \* तेंडुलकर, रमेश, गीतभान, पुणे, विश्वमोहिनी, 1982,
- \* दीक्षित, स. वा., नव - काव्य - समीक्षा, पुणे, मनोहर ग्रंथ.प्रका., 1951.
- \* देशपांडे, कृष्णमावती, पासंग, मुंबई, मौज, चौथी आ. 1987.
- \* देशपांडे केजकर, प्रकाश, मराठी कविता : नवी वळणे , औरंगाबाद, साकेत, 1994.
- \* नाडकर्णी, एस्. एस्. बालकवी समीक्षा, पणजी, राजहंस वितरण, 1991.

- ※ नाडकर्णी, एस्. एस्., बालकवीची औदुंबर कविता: विविध अर्थध्वनी, पणजी, राजहंस वितरण, 1991 .
- ※ नेमाडे, भालचंद्र , टीकास्वयंवर, औरंगाबाद, साकेत, 1990 .
- ※ नेमाडे, भालचंद्र, देखणी, मुंबई, पॉप्युलर, 1991 .
- ※ पंडित, भवानीशंकर, आधुनिक मराठी कविता, नागपूर, सुविचार, दु. आ., 1968 .
- ※ पटवर्धन, वासुदेव बळवंत काव्य आणि काव्योदय, पुणे, प्रका. मा. रा. जोशी, द्वितीय आवृत्ती 1921.
- ※ परांजपे, भा.श्री., मराठी समीक्षेचे आदिपर्व, नागपूर, पद्मश्री, 1971 .
- ※ पवार, गो. मा. आणि हातकणंगलेकर, म.द., मराठी साहित्य : प्रेरणा आणि स्वरूप पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, 1986.
- ※ पाटणकर, वसंत, कविता: संकल्पना, निर्मिती आणि समीक्षा, मुंबई, मुं.विद्यापीठ, मराठी विभाग आणि अनुभव, 1995 .
- ※ पाटील, चंद्रकांत, आणि म्हणूनच, पुणे, प्रतिमा, 1988.
- ※ पाटील, मृणालिनी, लांजेवार ज्योती, धनकर मदन, (संपा.) समकालीन साहित्य: प्रवृत्ती आणि प्रवाह, नागपूर, विजय, 1985 .
- ※ पाडगावकर, मंगेश, संपा. बोरकरांची कविता, मुंबई, मौज, प. आ. 1960.
- ※ पंडित, भवानीशंकर, आधुनिक मराठी कविता, नागपूर, सुविचार, दु. आ., 1968 .
- ※ ----- प्रदक्षिणा, खंड दुसरा, पुणे, कॉॅंटेनॅटल, 1991 .

- ✳ बेडेकर, दि. के. साहित्य, निर्मिती आणि समीक्षा, मुंबई, पॉप्युलर, दु. आ. 1966.
- ✳ बेडेकर, दि. के., केशवसुतांची काव्यदृष्टी, मुंबई, पॉप्युलर, 1966.
- ✳ भागवत, श्री. पु. रसाळ, सुधीर आणि इतर(संपा.) मराठी साहित्य : अध्यापन आणि प्रकार, मुंबई, पॉप्युलर-मौज, 1987
- ✳ मढेकर बा. सी., मढेकरांची कविता, मुंबई, मौज, प. आ. 1959
- ✳ मढेकर, बा. सी., सौंदर्य आणि साहित्य, मुंबई, मौज, दु. आ. 1960
- ✳ मढेकर, बा. सी. कला आणि मानव ( भाषांतर रा. भि. जोशी), मुंबई, मौज, 1983.
- ✳ मनमोहन ( नातू ) आदित्य ( मनमोहनांची निवडक कविता: संपा. शंकर वैद्य ) पुणे, कॉटिनेटल, प. आ. 1971
- ✳ मनोहर, यशवंत, मराठी कविता आणि आधुनिकता, पुणे, सुगावा, 1993
- ✳ मनोहर, यशवंत, बाळ सीताराम मढेकर, दिल्ली, साहित्य अकादेमी, 1987
- ✳ महानोर, ना. धों.- पाटील चंद्रकांत, संपा. पुन्हा एकदा कविता, पुणे, नीलकंठ, 1982
- ✳ महानोर, ना. धों., संपा. क्षीरसागर, उत्तम, पक्ष्यांचे लक्ष धवे, पॉप्युलर, मुंबई, 1990
- ✳ मुक्तिबोध, शरच्चंद्र, सृष्टी, सौंदर्य आणि साहित्यमूल्य, मुंबई, लोकवाङ्मय गृह, ( प्रकाशन वर्ष दिलेले नाही. )
- ✳ रसाळ, सुधीर, कविता आणि प्रतिमा, मुंबई, मौज, 1982 .
- ✳ रसाळ, सुधीर, काही मराठी कवी: जाणवा आणि शैली, नांदेड, शारदा, 1984 ,

- \* राजाध्यक्ष, मंगेश विठ्ठल, अम्लान, अमळनेर, चेतःश्री, 1983.
- \* राजाध्यक्ष, विजया, मठेकरांची कविता : स्वरूप आणि संदर्भ , खंड 1 व 2 , मुंबई, मौज 1991.
- \* राजाध्यक्ष, विजया, संवाद ( वा.ल.कूलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, विदा करंदीकर यांच्या विस्तृत मुलाखती, ) मुंबई, ग्रंथाली, प. आ. 1985.
- \* रायकर सीताराम, यादव आनंद, जोशी सुरेश आणि इतर, वाङ्मयीन वादः स्वरूप आणि संकल्पना, पुणे, मेहता, 1990.
- \* रेगे, पु. शि., दोला, पणजी- गोवे, सदानंद प्रकाशन, प. आ., 1950.
- \* रेगे, पु. शि., गंधरेखा, ललित साहित्य प्रका. मुंबई, प.आ., 1953.
- \* रेगे, पु. शि., दोला, पुणे, देशमुख, दु. आ., 1962.
- \* रेगे, पु. शि., दुसरा पक्षी, मुंबई, मौज, प. आ., 1966.
- \* रेगे, पु. शि., छांदसी, मुंबई, मौज, दु. आ., 1967.
- \* ---- पु. शि. रेगे वाङ्मयदर्शन, मुंबई, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय, 1969.
- \* रेगे, पु. शि., प्रियाळ, मुंबई, मौज, प. आ., 1972.
- \* रेगे, पु. शि., ( संपा. गंगाधर पाटील, ) सृष्टीगाथा, पुणे, कॉटिनेटल, 1975 .
- \* रेगे, पु. शि., अनीह, मुंबई, मौज, प. आ., 1978.
- \* रेगे, पु. शि., पुष्कळा, मुंबई, पॉप्युलर, दु. आ., 1979.
- \* वडेर, प्रल्हाद, अनुभव आणि आकार, पुणे, मेहता, 1979.

- \* वडेर, प्रल्हाद, आशय आणि आविष्कार, पुणे, मेहता, 1988.
- \* वैद्य सरोजिनी - बांदिवडेकर चंद्रकांत - पाटणकर वसंत, वाङ्मयीन महत्ता, मुंबई, लोकवाङ्मय गृह, 1991.
- \* वैद्य, सरोजिनी- पाटणकर, वसंत, टी. एस्. एलियट आणि मराठी समीक्षा, मुंबई, मुंबई विद्यापीठ, 1992.
- \* सरदेशमुख, प्रयं. वि., अंधारयात्रा, मुंबई, मौज, प. आ. 1968.
- \* सरदेशमुख, प्रयं. वि., प्रदेश साकल्याचा, पुणे, श्रीविद्या, 1979.
- \* हातकणंगलेकर, म. द., साहित्यातील अधोरेखिते, पुणे, सुपर्ण, 1980.

### इंग्रजी ग्रंथांची सूची

- \* Chitre, Dilip, ( Ed. ), An Anthology of Marathi Poetry ( 1945 - 1965 ), Nirmla Sadananda pub. Bombay, 1967.
- \* Eliot, T. S., Collected Poems : 1909 -1935, Faber and Faber London, Memlviii ( 1958 )
- \* Faulkner, Peter, ( Ed ) Modernism, ( Critical Idiom series ), Methuen & co. , London, 1977.

- \* Ford, Boris, ( Ed. in chief ) Pelican Guide to English Literature,  
 From Blake to Byron, vol. U, Penguin Books Ltd., Harmondsworth,  
 England, Reprint 1967.
- \* Fraser, G. S. Modern Writer and His World, Penguin Books ,  
 Harmondsworth , Reprint 1970
- \* Levenson, H. Michael, Genealogy of Modernism, University Press,  
 Cambridge, Reprinted 1988.
- \* Raykar Shubhangi, ( ed. ) Arun Kolatkar's Jejuri : A Commentary  
 and Critical Perspectives, Pune, Prachet Publications, 1995.
- \* Roberts, Michael , . The Faber Book of Modern Verse,  
 Faber & Faber, London, 1965,
- \* Unger, Leonard, ( Ed. ) Seven Modern Poets, A. H. Wheeler,  
 Allahabad, 2nd ed. 1968
- \* Valery, Paul, The of Art Poetry, ( Intro. by T.S. Eliot ), Bollingen  
 Foundation , New York, 1961.
- \* Uishwanathan, Gauri, Mask of Conquest, Faber & Faber London,  
 1990.

- ※ Watson, George, The Literary Critics, Penguin, Harmondsworth,  
Reprint 1963 .
- ※ \_\_\_\_\_ Modernity And Contemporary Indian Literature  
( Proceedings of a seminar ) \_Indian Institute of Advanced Study,  
Simla, 1968.

.....

मराठी लेखांची सूची

- ※ इंगळे, वामन, विदा करंदीकरांची कविता: काही टिपणे, सत्यकथा, जून 1971 .
- ※ एड्.ब्लूम, फिलिप, मुंबईतील आधुनिकतावादाचे 1940 ते 1950 मधील मराठी- इंग्रजी  
आविष्कार ( अनु. विद्युत भागवत ) , अभिरुचि, डिसेंबर 1990 .
- ※ ओक, मनोहर, कोलटकरच्या काही कवितांच्या निमित्ताने, ऋचा, द्वैमासिक, अरुण  
कोलटकर-विशेषांक, डिसेंबर 1977 .
- ※ कर्णिक, प्रदीप, 'एक प्रखर उत्तर ' महा. टाइम्स, रवि. 3 डिसें. 1995 .
- ※ कर्णिक सुनील ( कर्णिकांनी कोलटकरांची घेतलेली मुलाखत ), ठाणे, ऋचा,  
द्वैमासिक, अरुण कोलटकर विशेषांक डिसेंबर- 1977 .
- ※ कर्णिक, हेमंत, सांगोपांग दि. पु. चित्रे, ( चर्चासत्राचा वृत्तांत ) हेमंत कर्णिक, कल्याण  
दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे विशेषांक, अभिधा-दिवाळी अंक, 1995 .
- ※ कृष्णकर्णी, द. भि. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, सत्यकथा, ऑक्टोबर 1964 .



- ※ किंबहुने, रवींद्र, कवितेपलीकडल्या कविता: अरुण कोलटकरांच्या कवितेविषयी,  
प्रतिष्ठान, अरुण कोलटकर विशेषांक जाने- फेब्रु. 1993 .
- ※ कोळकर, अशोक रा., नवकविता अभिसारिका झाली अन् ... ऋचा, द्वैमासिक  
डिसेंबर 1977.
- ※ कोलटकर, अरुण बळवंतबुवा: सुरवातीची काही पाने, प्रतिष्ठान, जाने- फेब्रु. 1993.
- ※ खोपकर, अरुण, कविता / शूटिंग स्क्रिप्ट, अरुण खोपकर, ऋचा, डिसेंबर, 1977.
- ※ गणोरकर, प्रभा, ( 'पिपात मेले ओल्या उंदिर'वर टिपण ), अभिरुचि, दिवाळी, 1994 .
- ※ गर्गेश, रवींद्र, ' आधुनिक काव्याची दुर्बोधता: अध्यापनातील समस्या ' आलोचना,  
नोव्हें. 1980 .
- ※ धारे, दीपक, अर्धगर्भ प्रतिमांतून उमलणारी कविता, महा. टाइम्स, भैफ्ल, रविवार  
पुरवणी, 31 मार्च 1996 .
- ※ धारे, दीपक, दिलीप चित्रेच्या कवितेतील दृश्यात्मकता, कल्याण, अभिधा, दिवाळी,  
1995 .
- ※ चित्रे, दिलीप, ' बोदलेअर ' , मुंबई, सत्यकथा, डिसेंबर, 1963 .
- ※ चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' कविता ' , साहित्य- 1956, मुंबई, मुं. मराठी सा. संघाचे  
वार्षिक, 1957 ,
- ※ चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, ' कविता ' , साहित्य-1957, मुंबई, मुं. मराठी सा. संघाचे  
वार्षिक 1958 .

- \* चित्रे, दिलीप, समकालीन आणि बाकीचे सगळे , रूची मासिक, मार्च, 1988
- \* चित्रे, दिलीप , समकालीन आणि बाकीचे सगळे- नामदेव ठसाळ अरुण कोलटकर  
आणि .... बाकीचे सगळे. रूची एप्रिल 1988
- \* चित्रे, दिलीप पुरुषोत्तम, पु. शि. रेग्यांच्या निमित्ताने, ऋचा, द्वैमासिक, डिसेंबर, 1977
- \* चित्रे, दि. पु., केशवसूत, स्वागत, मे -1958
- \* चित्रे पु. आ. संपादकीय, मुंबई, अभिरुचि, जा. फे.मा. 1996,
- \* चौधरी, डॉ. इंद्रनाथ, आधुनिकोत्तरवाद: विविध रूपे, शोध मूलतत्त्वांचा संदर्भ  
भारतीय साहित्याबा, ( मराठी अनुवाद डॉ. पद्माकर दादेगावकर), हैदराबाद,  
पंचधारा- त्रैमासिक, एप्रिल- मे-जून, 1993 .
- \* जहागिरदार, चंद्रशेखर, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता, लासलगाव, अनुष्टुभ,  
जाने- फेब्रु. 1982 .
- \* जहागिरदार, चंद्रशेखर, ऐतिहासिक कादंबरीचे रूप, मराठीतील ऐतिहासिक  
साहित्यकृती, ----- पणजी, गोमंतक मराठी अकादमी, 1990 .
- \* जाधव, रा. ग., कठीण कविता, कल्याण, अभिधा- दिवाळी अंक, 1995 .
- \* जाधव, रा. ग., अरुण कोलटकरांची कविता : सामाजिक - सांस्कृतिक कार्य संदर्भ,  
मुंबई विद्यापीठ मराठी विभागाच्या वतीने 19/2/96 रोजी भरलेल्या चर्चासत्रात  
सादर झालेला शोधनिबंध -

- ✽ जाधव रा. ग., अरुण कोलटकरांची कविता: स्वरूप व संदर्भ, पुणे, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका- एप्रिल-जून 1996 .
- ✽ ठकार, निशिकांत, उत्तर आधुनिकता हा प्रश्न असेल तर उत्तर काय असेल ? हैदराबाद, पंचधारा-त्रैमासिक, एप्रिल- मे- जून 1993 .
- ✽ उहाके, वसंत आबाजी, दुसरा पक्षी, लामलगाव, अनुष्टुभ, मार्च-एप्रिल 1988 .
- ✽ उहाके, वसंत आबाजी, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता, कल्याण, अभिधा, दिवाळी, 1995 .
- ✽ उहाके, वसंत आबाजी अरुण कोलटकरांच्या कवितेतील दृष्यात्मकता, मुंबई विद्यापीठातील चर्चासत्रात 19/2/96 रोजी सादर केलेला शोधनिबंध.
- ✽ तांबे, सतीश, ( पिपात मेले ओल्या उंदिर ), अभिरुचि, दिवाळी- 1994 .
- ✽ तिळवे, श्रीधर, विसाव्या शतकातील सर्वश्रेष्ठ मराठी कवी, अभिधा, दिवाळी 1995 .
- ✽ तेंडुलकर, रमेश, शिशिरागम मधील मठेकरी छटा, सत्यकथा, मार्च 1977 .
- ✽ तेंडुलकर, रमेश, ( पिपात मेले ओल्या उंदिर ) मुंबई, अभिरुचि, दिवाळी-1994,
- ✽ दावतर, वसंत, अरुण कोलटकरांची कविता, समाजप्रबोधनपत्रिका सप्टें- ऑक्टो. 1978 .
- ✽ दावतर, वसंत, केशवसुतांच्या कवितेची अपूर्वता आणि आमच्या रसिकतेची मर्यादा , केशवसुत गाउनि गेले, मुंबई, केशवसुत जन्मशताब्दी प्रकाशन, 1966,

- \* देशपांडे, अरविंद, भारतीय आणि आधुनिकता, महाराष्ट्र टाइम्स रविवार पुरवणी  
मैफ्ल, 28 नोव्हें. 1993.
- \* देशपांडे केजकर प्रकाश, आलोचना जून 1978, ( हेच परीक्षण नंतर सुधारित  
स्वरूपात मराठी कविता: नवी वळणे या साकेत प्रकाशनाने 1994 मध्ये प्रसिद्ध  
केलेल्या पुस्तकात समाविष्ट झाले आहे. )
- \* देशपांडे, धोंडो विठ्ठल, मढेकरांची कविता : एक अभ्यास लेखांक 1- 2- 3 ,  
अनुक्रमे सत्यकथा जूलै , ऑगस्ट, सप्टेंबर 1954.
- \* देशपांडे स. ह., सिनिकल गारठा, ऋचा, द्वैमासिक, डिसें., 1977.
- \* देसाई, शांतिनाथ, अरुण कोलटकरांची ' जेजूरी ' देवांची वस्ती, प्रतिष्ठान, जाने-  
फेब्रु. 1993.
- \* धोडपकर, राजेंद्र, अरुण कोलटकरांची कविता, अरुण कोलटकर विशेषांक, प्रतिष्ठान,  
जाने. फेब्रु. 1993.
- \* धोंड, म. वा., ' झोपली ग खुळीं बालें ', अक्षर - दिवाळी अंक 1995 .
- \* धोंड, म. वा., ' पिपात मेले ओल्या उंदिर ' टीपा, सत्यकथा, ऑगस्ट-1967,
- \* धोंड, म. वा. ( पिपात मेले ओल्या उंदिर वर दुसऱ्यांदा टिपण ), अभिरुचि,  
दिवाळी, 1994, ( मूळ लेख ऑक्टो. 1993 मध्ये महा. टाइम्समध्ये प्रसिद्ध )-

- ✽ धोंडगे, दिलीप, अरुण कोलटकर यांची काव्यशैली आणि ' श्रीज्ञानेश्वरसमाधिवर्णन ' ह्या कवितेचे शैलीशास्त्रीय विश्लेषण, प्रतिष्ठान, अरुण कोलटकर विशेषांक, जाने-फे, 1993 .
- ✽ नाडकर्णी, ज्ञानेश्वर, अरुण ' येलकोट ' करांची कविता, ललित, जाने. 1978 .
- ✽ पठारे, रंगनाथ- लांडे सुमती, दिलीप चित्रे यांच्याशी बातचीत, शब्दालय, दिवाळी, 1995 .
- ✽ पाटील, चंद्रकांत, अरुण कोलटकरच्या कविता, समाजप्रबोधनपत्रिका, नोव्हेंबर- डिसें. 1977 .
- ✽ पाटील, चंद्रकांत, अरुण कोलटकरांची कविता, हैदराबाद, पंचधारा, त्रैमासिक, आंध्रप्रदेश मराठी साहित्य परिषद, जाने- मार्च 1995 .
- ✽ पाटील, चंद्रकांत, कविता म्हणजे नेमकं काय असतं ? आलोचना, ऑगस्ट 1990 .
- ✽ पाटील, चंद्रकांत, साठोत्तरी मराठी कवितेबद्दल, आलोचना, ऑगस्ट 1990 .
- ✽ पाध्ये, दिगंबर, विशाखा, आलोचना वर्ष सतरावे अंक दहावा जून 1979 .
- ✽ पुंडे द. दि., संपादकीय, ( मराठी कविता- तिस-या केशवसुतांच्या प्रतीक्षेत ) अभिरुचि, दिवाळी विशेषांक- 1995 .
- ✽ प्रभुदेसाई, विद्या, ( पिपात मेले ओल्या उंदिर ), अभिरुचि, दिवाळी -1994 .
- ✽ बागले, प्रभाकर, इंद्रियांच्या हजरस्त्यावर धीटपणे, तटस्थपणे उभा राहणारा कवी, अभिरुचि, 1995 .

- ✳ बागले, प्रभाकर, विंदा करंदीकरांना अभिवादन: ' एक आत्मस्थ, स्वस्थ अस्वस्थ, आतून व्रतस्थ ', प्रतिष्ठान, जुलै-ऑगस्ट- 1993.
- ✳ बागवे, अशोक, ' चरित्र ' या कवितेसंबंधी, ठाणे, ऋचा, द्रमासिक, डिसें. 1977.
- ✳ बापट, सुहास भालचंद्र, ' स्त्रीपुरुषसंबंधातून अस्तित्वाचा अर्थ शोधणारी देहगाथा ' आलोचना, मार्च 1970.
- ✳ मराठे, सुधाकर, साहित्यातील ' नवे ' पण, अनुष्टुभ, जुलै-ऑगस्ट, 1986 .
- ✳ महाजन, अजय, दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांच्या समग्र कवितांचा पहिला खंड ( एकूण कविता - 1 ) प्रतिष्ठान, मे- जून, 1992 .
- ✳ मालशे, मिलिंद, निबंधाची मूळ संहिता अनुपलब्ध ... ( त्रोटक टिपर्णाच्या आधारे केलेले विवेचन प्रबंधलेखकाकडे उपलब्ध आहे. ).
- ✳ मिरजकर, निशिकांत, मठेकरांची प्रतिमासृष्टी, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, एप्रिल-मे- जून 1976.
- ✳ रसाल, सुधीर, ( पिपात मेले ओल्या उंदिर ), अभिरुचि, दिवाळी, 1994 .
- ✳ रसाल, सुधीर, 1966 मधील कविता, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जा.फे. मा. 1968 .
- ✳ रसाल, सुधीर , नवकाव्याचे प्रणेते मठेकर, पणजी, मैत्र -गोमंतक मराठी अकादमी अ. भा. साहित्य संमेलन विशेषांक, जाने. पेव्ह. 1994 .
- ✳ रसाल, सुधीर, अरुण कोलटकरांची कविता: काही क्षणचित्रे, 'प्रतिष्ठान'चा अरुण कोलटकर विशेषांक, जाने- पेव्ह. 1993 .

- ※ रसाळ, सुधीर, दिलीप चित्रे यांची तुकाराममीमांसा, प्रतिष्ठान, सप्टें-ऑक्टो 1992.
- ※ रसाळ, सुधीर, ' मस्तली इच्छेची काया ' प्रतिष्ठान, मार्च-एप्रिल, 1996.
- ※ राजाध्यक्ष, विजया, रेग्यांच्या कवितांची परिष्करणे, अनुष्टुभ, पु. शि. रेगे विशेषांक, 1978.
- ※ राजाध्यक्ष, विजया, दोन मुंग्यांचे महाभारत, मौज, दिवाळी 1995,
- ※ रेगे, पु. शि., " जेजूरी ", ठाणे, ऋचा, द्वैमासिक, डिसें. 1977.
- ※ रेगे, मे. पुं. ' मी आस्तिक का आहे ? ' आजचा सुधारक , वर्ष 5 , अंक 10 , जाने 1995 .
- ※ ( समीक्षक ) गो. वि. करंदीकर यांची वाङ्मयविषयक भूमिका: एक चिकित्सा, आलोचना, नोव्हेंबर-डिसेंबर 1989.
- ※ सारंग, विलास, मराठी कथा- कादंब-यांतील परदेशचित्रण, सत्यकथा, जुलै, 1981 फेब्र. 1982 .
- ※ हॅरेक्स, एस्. सी., ' जेजूरी ' संबंधी .....प्रतिष्ठान जाने-फेब्र. 1993 .
- ※ हॅरेक्स, एस्. सी., भारतीय ' इंग्रजी कविता ' , ( अनुवाद रा. वि. कुलकर्णी, ) अनुष्टुभ, जाने- फेब्र. 1982 .

.....

इंग्रजी लेखांची सूची : कृपया पुढील पानावर पाहावी.

- \* Brooker, J. S. Substitutes for Christianity in the Poetry of  
 T. S. Eliot, The Southern Review, ( Quarterly ) Lousiana State  
 University, An Anniversary Issue, Autumn 1985, published by  
 Lousiana State University .
- \* Bush, Ronald, ' Nathaniel Hawthorne and T. S. Eliot's American  
 Connection ' The Southern Review, Lousiana State University  
 Autumn 1985 .
- \* Jahagirdar, Chandrashekher, Nativism In Marathi Fiction,  
 New Quest, Literary Journal, June 1984 .
- \* Jahagirdar, Chandrashekhar, Mardhekar and T. S. Eliot : A Study  
 In Reception, The Literary Criterion, Bangalore, Bangalore  
 University Vol XXIU No. 3 and 4, 1989 .
- \* Sarang, Vilas, ' Tradition and Conflict in the Context of Marathi  
 Literature ' , Indian Literature, Sahitya Academi's bimonthly  
 Journal, N. Delhi, Sept- Oct. 1992 .

संदर्भासाठी पाहिलेल्या कोशांची सूची: कृपया पुढील पानावर पाहावी.



