म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय
सं. क्र.
REFBK-0013129

वा. ल. कुळकर्णी

साहित्य आणि समीक्षा

REFBK-0013129

किंमत सहा रुपये

पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

© वा. ल. कुलकर्णी

पहिली आवृत्ति : सप्टेंबर १९६३
कार्तिक १८८५

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

प्रकाशक : ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन
३५ सी, ताडदेव रोड, मुंबई ३४ WB

ज्यांच्यामुळें मी अनेक वाङ्मयीन प्रश्नांचा
पुनः पुनः विचार करूं शकलों
त्या माझ्या विद्यार्थीमित्रांना सप्रेम अर्पण.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.
अनुक्रम दि: ....
क्रमांक ... नों दि: ....

ह्या पुस्तकांतील लेख गेल्या आठदहा वर्षांच्या काळांत वेगवेगळ्या वेळीं आणि वेगवेगळ्या निमित्तांनीं माझ्या हातून लिहिले गेले हें खरें असलें तरी त्यांतून ललित-वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधीची, प्रयोजनासंबंधीची आणि इतर अनेक संबद्ध प्रश्नांसंबंधीची माझी भूमिका बरीचशी स्पष्टपणें व्यक्त झाली आहे असें मला वाटतें. ह्याच काळांत मी वेळोवेळीं वाङ्मय-समीक्षेच्या प्रकृतीसंबंधीं आणि प्रयोजनासंबंधींहि विचार केला. हा विचार ललित-वाङ्मयाकडे पाहण्याच्या माझ्या दृष्टिकोणांतूनच मुख्यत्वेंकरून जन्माला आलेला विचार होता. सदर दृष्टिकोणाशीं तो संबद्ध आहे. वाङ्मय-समीक्षेच्या संदर्भांतील कांहीं प्रश्नांची चर्चा करण्यासाठीं मीं केलेलें ह्या पुस्तकांतील लेखन वाचीत असतां ह्याचा प्रत्यय आल्याशिवाय राहणार नाहीं.

ह्या काळांत इतर अनेक पुस्तकांबरोबर ऑस्टिन वॉरेन आणि रेने वेलेक ह्या लेखकांचें Theory of Literature (ललित साहित्याचें तत्त्वज्ञान) हें पुस्तक माझ्या वाचनांत आलें आणि त्यांतील विचारसरणीचा माझ्या वाङ्मयविचारावर बराच परिणाम झाला.

औरंगाबाद येथें १९५७ च्या एप्रिल-मेमध्यें भरलेल्या मराठी साहित्य संमेलनांतील समीक्षा-विभागाच्या अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणाच्या शेवटीं मी प्रत्येक ललितकृतीच्या रूपसिद्धीचा विचार करितांना तिच्या सचेतनत्वाचा, जीवंतपणाचा विचार हा अत्यंत महत्त्वाचा कसा ठरतो व त्याला अनुलक्षून हा विचार होणें कसें आवश्यक असतें हें लक्षांत घेण्याचा व त्या दृष्टीनें विवेचन करण्याचा प्रयत्न केला होता. त्यानंतर थोडयाच दिवसांनीं माझ्या वाचनांत इंटरनॅशनल काउन्सिल फॉर फिलॉसफी अँड ह्यूमॅनिस्टिक स्टडीज या संस्थेमार्फत प्रसिद्ध होणाऱ्या 'डायोजिनस' ह्या सुप्रसिद्ध त्रैमासिकांतील (अंक क्रमांक १७, वसंत १९५७) व्लादिमीर वाइड्ले ह्यांचा Biology of Art (कलेचें जीवशास्त्र) हा अत्यंत महत्त्वाचा लेख आला. वर उल्लेखिलेल्या 'ललित-वाङ्मयाचें प्रयोजन' ह्या माझ्या भाषणाच्या शेवटीं मी

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम दि: ....
क्रमांक .... पो. दि. ....

ह्या पुस्तकांतील लेख गेल्या आठदहा वर्षांच्या काळांत वेगवेगळ्या वेळीं आणि वेगवेगळ्या निमित्तांनीं माझ्या हातून लिहिले गेले हें खरें असलें तरी त्यांतून ललित-वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधीची, प्रयोजनासंबंधीची आणि इतर अनेक संबद्ध प्रश्नांसंबंधीची माझी भूमिका बरीचशी स्पष्टपणें व्यक्त झाली आहे असें मला वाटतें. ह्याच काळांत मी वेळोवेळीं वाङ्मय-समीक्षेच्या प्रकृतीसंबंधीं आणि प्रयोजनासंबंधींहि विचार केला. हा विचार ललित-वाङ्मयाकडे पाहण्याच्या माझ्या दृष्टिकोणांतूनच मुख्यत्वेंकरून जन्माला आलेला विचार होता. सदर दृष्टिकोणाशीं तो संबद्ध आहे. वाङ्मय-समीक्षेच्या संदर्भातील कांहीं प्रश्नांची चर्चा करण्यासाठीं मीं केलेलें ह्या पुस्तकांतील लेखन वाचीत असतां ह्याचा प्रत्यय आल्याशिवाय राहणार नाहीं.

ह्या काळांत इतर अनेक पुस्तकांबरोबर ऑस्टिन वॉरेन आणि रेने वेलेक ह्या लेखकांचें Theory of Literature (ललित साहित्याचें तत्त्वज्ञान) हें पुस्तक माझ्या वाचनांत आलें आणि त्यांतील विचारसरणीचा माझ्या वाङ्मयविचारावर बराच परिणाम झाला.

औरंगाबाद येथें १९५७ च्या एप्रिल-मेमध्यें भरलेल्या मराठी साहित्य संमेलनांतील समीक्षा-विभागाच्या अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणाच्या शेवटीं मी प्रत्येक ललितकृतीच्या रूपसिद्धीचा विचार करितांना तिच्या सचेतनत्वाचा, जीवंतपणाचा विचार हा अत्यंत महत्त्वाचा कसा ठरतो व त्याला अनुलक्षून हा विचार होणें कसें आवश्यक असतें हें लक्षांत घेण्याचा व त्या दृष्टीनें विवेचन करण्याचा प्रयत्न केला होता. त्यानंतर थोडयाच दिवसांनीं माझ्या वाचनांत इंटरनॅशनल काउन्सिल फॉर फिलॉसफी अँड ह्यूमॅनिस्टिक स्टडीज या संस्थेमार्फत प्रसिद्ध होणाऱ्या 'डायोजिनस' ह्या सुप्रसिद्ध त्रैमासिकांतील (अंक क्रमांक १७, वसंत १९५७) व्लाडिमीर वाइड्ले ह्यांचा Biology of Art (कलेचें जीवशास्त्र) हा अत्यंत महत्त्वाचा लेख आला. वर उल्लेखिलेल्या 'ललित-वाङ्मयाचें प्रयोजन' ह्या माझ्या भाषणाच्या शेवटीं मी

चांचपडत चांचपडत ज्या दिशेनें विचार करीत होतों त्याच दिशेनें परंतु अत्यंत शास्त्रशुद्धपणें, खोलवर व दूरवर जाऊन वाइडले ह्यांनीं विचार केला आहे आणि कलेचें जीवशास्त्र उलगडून दाखविलें आहे, असें मला हा लेख वाचतांना आढळलें. स्वाभाविकच वाइडले ह्यांचा हा एका जागतिक लेखनस्पर्धेत पहिल्या क्रमांकाचा ठरलेला निबंध मला अत्यंत मोलाचा वाटला; आणि माझे मित्र प्रो. मेघःश्याम पुंडलीक रेगे ह्यांच्या साहाय्यानें मीं तो निबंध भाषांतरित करून 'डायोजिनस'च्या संपादकांच्या अनुमतीनें 'छंद' द्वैमासिकाच्या जुलै–ऑगस्ट १९५८ च्या अंकांत छापला; परंतु दुर्दैवाची गोष्ट अशी कीं सदर लेखांतील क्रांतिकारक विचारसरणीकडे मराठी वाचकांचें लक्ष जेवढें जावयास हवें होतें तेवढें गेलें नाहीं. कलासमीक्षेच्या आणि वाङ्मयसमीक्षेच्या दृष्टीनें वाइडलेनें प्रतिपादिलेल्या सिद्धांताचें मोल फार मोठें आहे. ह्या संग्रहाच्या निमित्तानें मी सदर लेखाकडे जिज्ञासूंचें लक्ष परत वेधूं इच्छितों.

'ललित–वाङ्मयाची भाषा' ह्या विषयावर मीं कांहीं वर्षांपूर्वीं विचार केला होता. ह्याच विषयावरील माझा एक लेख 'वाङ्मयांतील वादस्थळें' ह्या पुस्तकांत संगृहीत झालेलाहि आहे; परंतु आपण केलेला हा विचार अपुरा असून ह्याच प्रश्नावर अधिक खोलवर व दूरवर विचार होण्याची आवश्यकता आहे असें मला दरम्यानच्या काळांत सतत वाटत आलें; व त्या दृष्टीनें मीं त्याच विषयावर लिहिण्याचा परत प्रयत्न केला. हा लेख लिहून झाल्यावर मी तो 'प्रो. रा. श्री. जोग गौरव–ग्रंथा'च्या संपादकांच्या स्वाधीन केला. तो सदर गौरव–ग्रंथांत समाविष्ट होणारच आहे. येथें मीं तो सदर ग्रंथाच्या संपादकांच्या अनुमतीनें संगृहीत केला आहे.

ह्याच काळांत मीं माझ्या अनेक मित्रांच्या पुस्तकांना प्रस्तावना लिहिल्या. त्यांतील कांहीं प्रस्तावनांमध्यें मी संबंधित पुस्तकांच्या अनुषंगानें माझ्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या कांहीं वाङ्मयीन प्रश्नांचा विचार केला. ह्या प्रस्तावनांपैकीं दोन प्रस्तावना, त्यांत कांहीं नव्या विचारांची भर घालून मीं ह्या संग्रहांत समाविष्ट केल्या आहेत.

मौज मुद्रणालयाचे श्री. वि. पु. भागवत, पॉप्युलर प्रकाशनचे श्री. रामदास भटकळ आणि माझे मित्र श्री. द. ग. गोडसे ह्यांचा मी अत्यंत आभारी आहें.

मराठवाडा विद्यापीठ
औरंगाबाद
१२–९–१९६३

वा. ल. कुळकर्णी

१	ललित-वाङ्मयाची प्रकृति	१
२	ललित-वाङ्मयाचें प्रयोजन	२३
३	कॅथार्सिस	४६
४	साहित्यकृति : चांगली आणि श्रेष्ठ	५२
५	ललित-वाङ्मय आणि अश्लीलता : तात्त्विक विचार	५९
६	ललित-वाङ्मयाची भाषा	६७
७	नाट्य आणि काव्य	८८
८	प्रवासचित्रणात्मक लेखन : कांहीं विचार	९५
९	गद्यकाव्य	१०२
१०	वाङ्मयीन टीका : कांहीं प्रश्न	१०८
११	वाङ्मयीन टीका आणि ललितलेखक	१२०
१२	वाङ्मय-समीक्षा : माझी भूमिका	१२९
१३	आजचें मराठी ललित गद्य : कांहीं विचार	१३९
१४	आजची मराठी कविता	१५१

23729

ललित-वाङ्मयाची प्रकृति

वाङ्मयाच्या अभ्यासाला प्रारंभ करण्यापूर्वी आपण 'वाङ्मय' ही संज्ञा कोणत्या प्रकारच्या लेखनाला उद्देशून वापरतों ह्याचा खुलासा करावा लागतो. संस्कृत साहित्यशास्त्रांत वाङ्मयासंबंधीं विचार करितांना बहुधा 'काव्य' हा शब्द वापरलेला आढळतो. आज आपण साहित्यचर्चेच्या वेळीं 'काव्य' ह्या शब्दाऐवजीं 'ललित–वाङ्मय' हा शब्दप्रयोग अधिक पसंत करितांना दिसतों; परंतु ह्यापैकीं कोणताहि शब्द आपण वापरला तरी तो आपण खरोखर कोणत्या प्रकारच्या लेखनाला उद्देशून वापरीत आहोंत हें प्रथम लक्षांत घेणें आवश्यक असतें: हें लक्षांत घेतल्यास 'वाङ्मयाचा' अभ्यास म्हणजे नेमक्या कोणत्या प्रकारच्या लेखनाचा अभ्यास हें लक्षांत येणें सोपें जातें.

आपल्या नेहमीच्या व्यवहारांत आपण 'वाङ्मय' हा शब्द फारच व्यापक अर्थानें वापरतों: कथा, कादंबरी, कविता ह्यांच्यासंबंधीं बोलत असतां जसा आपण 'वाङ्मय' हा शब्द वापरतों तसाच इतिहास, तत्त्वज्ञान, पदार्थविज्ञान, रसायनशास्त्र ह्यांजवरील ग्रंथांचा उल्लेख करितांनाहि आपण 'वाङ्मय' हाच शब्द वापरतों: तेव्हां केवळ 'वाङ्मय' ह्या शब्दानें आज आपल्या नेहमीच्या व्यवहारांत तरी सर्वच प्रकारचें लेखन उल्लेखिलें जातें हें स्पष्ट आहे. जेव्हां आपण 'वाङ्मयाचा' अभ्यास करावयाचें ठरवितों तेव्हां ह्या सर्व लेखनाचा अभ्यास आपणांस अभिप्रेत असतो काय? ह्या समग्र लेखनावरून जेव्हां आपण दृष्टि टाकतों तेव्हां आपणांस त्याच्या एका टोकाला बालकवीच्या 'फुलराणी'-सारखी कविता दिसते व दुसऱ्या टोकाला भूमितीचा एखादा सिद्धान्त किंवा बीजगणिताचें एखादें समीकरण ह्यासारखें लेखन दिसतें. हे दोन्ही लेखना-

चेच नमुने, आणि जें 'लिहिलेलें' किंवा 'बोललेलें' तें सगळें 'वाङ्मय' असें जर मानलें तर हे दोन्ही प्रकारचे लेखनाचे नमुने, 'वाङ्मयच' ठरतात; परंतु अगदीं वरवर पाहणारालाहि हे दोन प्रकारच्या लेखनाचे नमुने भिन्न प्रकृतीच्या लेखनाचे निदर्शक आहेत हें लक्षांत येतें व त्यांना 'वाङ्मय' ह्या एकाच संज्ञेनें उल्लेखिणें बरें नव्हे, त्यासाठीं भिन्न संज्ञा हव्या, हेंहि तो ओळखतो.

'फुलराणी' आणि बीजगणिताचें एखादें समीकरण ह्यांत प्रकृतिशः फरक कोठें आहे हें पाहण्याचा प्रयत्न करूं. 'फुलराणी' ही ज्या अर्थानें बालकवींची निर्मिति आहे, तिच्यामधील शब्दाशब्दांवर जसा बालकवि ह्या कविमनाचा ठसा उमटलेला आहे तसा (अ+ब)^{२}=अ^{२}+२ अब+ब^{२} हें समीकरण लिहिणाराच्या मनाचा ठसा आपणांस त्या समीकरणाच्या लेखनांत कोठेंहि उमटलेला दिसत नाहीं. हें समीकरण म्हणजे केवळ वस्तुनिष्ठ, व्यक्तिनिरपेक्ष अशा लेखनाचा एक नमुना आहे: ह्या लेखनामध्यें वस्तुनिष्ठा इतक्या पराकोटीला गेली आहे कीं शब्दांना चिन्हांचें स्थान प्राप्त झालेलें आहे. (अ+ब)^{२} =अ^{२}+२ अब+ब^{२} हें समीकरण जेव्हां आपण वाचतों तेव्हां आपलें लक्ष 'अ' आणि 'ब' वर कितपत स्थिरावतें? ह्या 'अ' आणि 'ब'च्या ऐवजीं तेथें 'क' आणि 'ड' आले तरी चालण्यासारखें आहे, 'क' व 'ड' आल्यानें तें लेखन जें व्यक्त करूं पाहत आहे त्यांत काडीचाहि बदल होणार नाहीं हें आपल्याला ठाऊक असतें. आपलें लक्ष 'अ' आणि 'ब' वर स्थिरावत नाहीं, रेंगाळत नाहीं तर तीं चिन्हें जें 'ज्ञान' देण्यासाठीं उपयोजिलेलीं आहेत त्या वस्तुनिष्ठ 'ज्ञाना'वर तें एकदम स्थिरावतें. हें लेखन आहे असें म्हणण्याच्या ऐवजीं येथें एक (वस्तुनिष्ठ) ज्ञान चिन्हांकित झालें आहे असें म्हणणेंच अधिक सयुक्तिक ठरतें. येथें 'लेखकाचा' विचार, त्याच्या व्यक्तिमनाचा विचार हा गौण ठरतो–जवळजवळ अनावश्यक ठरतो: ह्या लेखनांत विलक्षण व्यक्तिनिरपेक्षता आहे. 'फुलराणी'बद्दल आपण असें म्हणूं शकणार नाहीं; 'फुलराणी' वाचतांना आपण शब्दाशब्दांवर रेंगाळतों: केवढालीं कल्पनांचीं, भावनांचीं, विचारांचीं वलयें 'फुलराणीं' तील शब्द आपल्या मनांत निर्माण करीत असतात! बीजगणितांतील वरील समीकरणांतल्याप्रमाणें येथें शब्द केवळ चिन्हस्वरूप झालेले नसतात. त्यांच्या ठिकाणीं केवढी तरी अर्थसूचकता आलेली असते! ते जें जें कांहीं सुचवीत

असतात तें तें सर्व ग्रहण केल्याखेरीज 'फुलराणी' चें संपूर्ण स्वारस्य आपल्या अनुभवास येणार नाहीं हें आपणांस सतत जाणवतें. बालकवींच्या कविमनाचा ठसा ह्या शब्दाशब्दांवर उमटलेला दिसतो; 'फुलराणी' ही खऱ्याखुऱ्या अर्थानें बालकवींची संपूर्णपणें निर्मिति–नवनिर्मिति ठरते : ती बालकवींची 'फुलराणी' आहे असेंच आपण तिजकडे पाहतांच म्हणूं. आपण असेंच आइनस्टाइनच्या सापेक्षतावादाच्या समीकरणाकडे पाहून म्हणूं शकूं काय? आइनस्टाइनचें सापेक्षतावादासंबंधीचें हें समीकरण $m = \frac{mo}{\sqrt{1 - \frac{u^2}{c^2}}}$ असें लिहिलें जातें. हें क्रांतिकारक समीकरण म्हणजे आइनस्टाइनची संपूर्ण नवनिर्मितीच आहे. मग ही सदर समीकरणाच्या लेखनांतून (म्हणजे समीकरणांतून) प्रतीत होणारी नवनिर्मिति आणि बालकवींची 'फुलराणी' ही नवनिर्मिति ह्यांत फरक काय आहे?

आपण आतांच म्हटल्याप्रमाणें बालकवींची 'फुलराणी' ही खास त्यांची आहे. ह्याचा प्रत्यय आपणांस 'फुलराणी' वाचीत असतांच येतो : 'फुलराणी'च्या प्रत्येक शब्दांतून कवीचें व्यक्तित्व प्रकट होतें; कविमनाची चाहूल लागते. 'फुलराणी'चा लेखक कोण आहे हें आपणांस माहीत नाहीं अशी कल्पना करा. परंतु 'फुलराणी' वाचूं लागतांच आपणांस ज्या कविमनानें 'फुलराणी'स जन्म दिला त्या कविमनाचें दर्शन होऊं लागतें व कवितेच्या शेवटीं त्याचा बराच परिचय झाल्यासारखा वाटतो. आइनस्टाइनच्या सापेक्षतावादाच्या सिद्धान्ताच्या वरील समीकरणात्मक लेखनाकडे पाहून आपणांस ज्या मनानें त्यास जन्म दिला त्या मनाचा बोध होतो काय? त्या समीकरणांतील शब्द किंवा चिन्हें तें मन व्यक्त करूं शकत नाहींत, त्या मनाचे रंग धारण करीत नाहींत. आइनस्टाइनचें व्यक्तित्व त्या शब्दांतून वा चिन्हांतून प्रकट होत नाहीं. तें सदर 'लेखनांतून' अप्रकटच राहतें : ते शब्द वा चिन्हें तें प्रकट करावयास असमर्थ असतात. आइनस्टाइनची ही नवनिर्मिति खरी : परंतु ही निर्मिति ज्या लेखनाच्या रूपानें आपणासमोर अवतरते तें लेखन म्हणजे ज्या शब्दांचें वा चिन्हांचें तें बनलेलें असतें ते शब्द वा तीं चिन्हें आपणांस निर्मात्याच्या मनासंबंधीं कांहींच सांगूं शकत नाहींत. हें लेखनच तसें असतें. तेथें एका

मनानें नव्यानें शोधलेलें म्हणजे ज्याला त्या मनाची नवनिर्मितीच म्हणावयास हरकत नाहीं असें अनन्यसाधारण वस्तुनिष्ठ ज्ञान शब्दांकित झालेलें असतें व त्याची वस्तुनिष्ठा इतकी पराकोटीला गेलेली असते कीं ज्या शब्दांतून तें व्यक्त होतें त्या शब्दांना कोणत्याहि भावछटेचा ज्यांना पुसटसा स्पर्शहि नाहीं अशा चिन्हांचें स्वरूप आलेलें असतें; म्हणूनच ते शब्द किंवा तीं चिन्हें सदर मनाचे रंग धारण करूं शकत नाहींत : 'फुलराणी'चें शब्दरूप जसें तिच्या निर्मात्याच्या मनाचे विविध रंग एकसारखे धारण करीत असतें तसें ह्या समीकरणाच्या लेखकाच्या वा निर्मात्याच्या मनाचे रंग धारण करावयास हें शब्दरूप प्रकृतिशः असमर्थ असतें. तेव्हां आइनस्टाइनचा सिद्धान्त काय किंवा बीजगणीतांतील एखादें समीकरण काय हें जसें निर्भेळपणें व्यक्तिनिरपेक्ष तशी 'फुलराणी' ही संपूर्णपणें व्यक्तिनिष्ठ असें आपण म्हणूं.

बीजगणितांतील समीकरणाच्या आणि आइनस्टाइनच्या सापेक्षतावादाच्या समीकरणात्मक सिद्धान्ताच्या जोडीला आपण आपल्या परिचयाच्या एखाद्या भूगोलाच्या पुस्तकाचें उदाहरण घेऊं. हें 'भूगोला'चें पुस्तक कोणातरी लेखकानेंच लिहिलेलें असतें. तें वरील लेखनांप्रमाणें केवळ चिन्हांकित नसतें. बालकवि 'फुलराणी'साठीं ज्या भाषेंतून शब्द घेतात त्या भाषेंतून शब्द घेऊनच त्याचें लेखन झालेलें असतें; परंतु असें असूनहि त्या लेखनांतील शब्द, त्या शब्दांनीं साधलेलीं वाक्यें लेखकाचें व्यक्तित्व प्रकट करावयास असमर्थ असतात; किंबहुना तो त्यांचा धर्मच नव्हे असें आपण समजतों. येथें जरी एका व्यक्तिमनानें हें लेखन केलेलें असलें तरी तें शक्य तितक्या वस्तुनिष्ठ भूमिकेवरून केलेलें असल्यामुळें त्यांत त्यांचें व्यक्तित्व अप्रकट राहणें स्वाभाविक असतें. "अमुक लेखकाचा 'भूगोल' वाच" असें जेव्हां आपण एखाद्यास सांगतों तेव्हां आपणांस एवढेंच सुचवावयाचें असतें कीं सदर लेखकाला भूगोलशास्त्राची माहिती अचूक आहे आणि ही माहिती त्यानें तिच्यांत स्वतःच्या पदरचें कांहीं न घालतां अत्यंत वस्तुनिष्ठ भूमिकेवरून पुरविलेली आहे. म्हणजे अशा प्रकारच्या भूगोलाच्या पुस्तकाच्या लेखकाचें नांव पुस्तकाच्या मलपृष्ठावर असलें तरी हा लेखक त्या पुस्तकांतील शब्दाशब्दांतून डोकावत नाहीं : पुस्तकांतील शब्द त्या लेखकाच्या व्यक्तिमनाचे विविध रंग आपल्या डोळ्यांपुढें आणीत नाहींत. 'फुलराणी'चें

लेखन मात्र हे रंग एकसारखे सूचित करितें. तेव्हां ज्या अर्थानें बालकवींची 'फुलराणी' ही त्यांची नवनिर्मिति ठरते त्या अर्थानें सदर लेखकाचें भूगोलाचें पुस्तक ही त्याची नवनिर्मिति नाहीं.

'फुलराणी'ची ही व्यक्तिनिष्ठता म्हणजे खरोखर काय हें आपण पाहूं: आपण पुष्कळदां आपल्या नेहमीच्या व्यवहारांत आत्मनिवेदनात्मक विधानें करीत असतों: 'मला अमुक आवडतें', 'मला काल जी ठेंच लागली तिनें भारीच वेदना झाल्या; अगदीं ब्रह्मांड आठवलें', असें आपण बोलत असतों. हें आपलें बोलणें व्यक्तिनिष्ठच असतें. ह्या बोलण्याप्रमाणेंच 'फुलराणी'चें लेखन झालेलें आहे काय? अर्थातच नाहीं. 'फुलराणी' ही केवळ व्यक्तिनिष्ठ नाहीं तर ती एका व्यक्तिमनानें साधलेली एका अनन्यसाधारण अनुभवाची नवनिर्मिति आहे: तिचें जग हें कल्पनेचें जग आहे. त्याचा आपल्या ह्या जगाशीं जवळचा संबंध असला तरी तें हें जग नव्हे: तें बालकवींच्या कल्पनाशक्तीनें निर्माण केलेलें एका अनन्यपरतंत्र अनुभवाचें जग आहे. 'फुलराणी' वाचूं लागतांच आपण ह्या जगांत प्रवेश करितों व कवितेच्या अखेरीपर्यंत ह्या जगांतच राहतों, वावरतों. ह्या जगांत वावरत असतांना आपल्याला आपल्या ह्या दैनंदिन जगाची (एकसारखी) आठवण होत असते; नाहीं असें नाहीं; परंतु ज्या जगांत आपण वावरत आहोंत तें एक वेगळें, अंतर्बाह्य सुसंगत असें स्वतंत्र जग आहे हेंहि जाणवत असतें. त्यांत एकप्रकारची स्वयंपूर्णता असते, संपूर्णता असते. आपण 'फुलराणी'बरोबरच हरिभाऊंच्या कांहीं कादंबऱ्यांचें उदाहरण घेऊं. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' ही कादंबरी म्हणजे हरिभाऊंच्या कल्पनाशक्तीनें निर्माण केलेलें असें एक स्वतंत्र अनुभवविश्व आहे: ह्या जगांत यमू आहे, तिचे आईवडील आहेत, शंकरमामंजी आहेत, आणखी कितीतरी इतर माणसें आहेत. परंतु तीं ह्या कल्पनेच्या जगांतील आहेत. तीं आपणांस जशींच्या तशीं आपल्या जगांत कोठेंहि आढळणार नाहींत. आणि त्यांना आपण तशाप्रकारें आपल्या जगांत शोधणारहि नाहीं. 'पण लक्षांत कोण घेतो?'च्या अनुभवविश्वांत वावरत असतांना आपणांस आपल्या रोजच्या जगाची वरचेवर आठवण होते; परंतु ही आठवण झाली तरी तें जग हें नव्हे, तें एक कल्पनेचें जग आहे याचीहि आपणांस जाणीव असते. हें यमू, शंकरमामंजींचें जग आपल्या परीनें किती सुसंगत, संपूर्ण व

स्वयंपूर्ण आहे! आपण जोंपर्यन्त त्यांत वावरतों तोंपर्यन्त तें कसें एकसारखें अन्तर्बाह्य सुसंगत भासतें. हरिभाऊंची 'गड आला पण सिंह गेला' ही कादंबरी घेतली तरी आपणांस हाच अनुभव येतो; ही कादंबरी आणि सिंहगडचा इतिहास शेजारीं ठेवून उभयतांची प्रकृति न्याहाळली तर काय दिसतें? इतिहास शिवाजीनें सिंहगड कसा काबीज केला ह्यासंबंधींची पुराव्यानें सिद्ध होऊं शकणारी माहिती वस्तुनिष्ठ दृष्टीनें देत असतो; सिंहगडासंबंधींचें पुराव्यानें सिद्ध होणारें 'प्रत्यक्ष' तो निर्विकल्पपणें आपल्यापुढें ठेवीत असतो. हरिभाऊंची कादंबरी इतिहासांतील स्थूल सत्यावर आधारलेली कल्पनेची अनुभव-सृष्टि आपल्या डोळ्यांसमोर साक्षात् उभी करिते. आपण ह्या सृष्टींत प्रवेश करितांच मनानें तिच्याशीं समरस होतों व कादंबरीच्या शेवटपर्यन्त ह्या सृष्टींत रममाण होतों. (ही अनुभवसृष्टि हरिभाऊंच्या प्रतिभेनें किंवा कल्पनाशक्तीनें निर्माण केलेली असते; हरिभाऊंच्या प्रतिभेनें निर्माण केलेली ही जवळजवळ संपूर्ण व स्वयंपूर्ण अशी प्रतिसृष्टि म्हणजेच हरिभाऊंची कादंबरी असें आपण म्हटलें तर तें चूक ठरूं नये.)

तेव्हां ज्या वेळीं आपण 'फुलराणी' ही व्यक्तिनिष्ठ आहे किंवा हरिभाऊंची कादंबरी ही व्यक्तिनिष्ठ आहे असें म्हणतों तेव्हां 'फुलराणी' मध्यें बालकवींच्या आणि हरिभाऊंच्या कादंबरीमध्यें हरिभाऊंच्या मनाचें प्रतिबिंब पडलेलें आहे किंवा तीं त्यांचीं आत्मनिवेदनें आहेत असें आपणांस म्हणावयाचें नसतें तर बालकवींच्या व्यक्तिमनाची 'फुलराणी' ही एक नवनिर्मिति आहे, तें त्या व्यक्तिमनानें निर्मिलेलें एक अन्तर्बाह्य सुसंगत असें अनुभवविश्व आहे, आणि ह्याच अर्थानें हरिभाऊंच्या व्यक्तिमनाची त्यांची कादंबरी ही एक संपूर्णपणें नवनिर्मिति आहे असेंच आपणांस सुचवावयाचें असतें. ही नवनिर्मिति हरिभाऊ व बालकवि आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें अनुभवाची एक अभिनव सृष्टि निर्माण करून साधीत असतात. ह्या सृष्टींतील बारीकसारीक तपशील त्या सृष्टीशीं सुसंबद्ध असाच त्यांना निर्मावा लागतो. म्हणूनच त्यांच्या लेखनाच्या शब्दाशब्दांतून ही एका अर्थपूर्ण अनुभवसृष्टीची नवनिर्मिति आपणांस एकसारखी प्रत्ययास येत असते.

(तेव्हां कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें एका व्यक्तिमनानें साधलेली एका अ-लौकिक अनुभवसृष्टीची निर्मिति हें 'फुलराणी' किंवा 'पण लक्षांत कोण घेतो?'

ह्यासारख्या लेखनाचें म्हणजेच ललितलेखनाचें एक प्रमुख लक्षण ठरतें. हें अशा प्रकारचें लेखन वाचावयास जेव्हां आपण प्रारंभ करितों तेव्हां आपण लेखकानें निर्माण केलेल्या ह्या अनुभवसृष्टींत मनानें जावयास तयार असतों: ती सृष्टि हरिभाऊंच्या 'पण लक्षांत कोण घेतो?' ह्या कादंबरींतल्या सृष्टीसारखी आपल्या लौकिक सृष्टीच्या जवळ येणारी व म्हणूनच आपणांस पूर्ण परिचयाची वाटणारी अशी सृष्टि असेल, एका अनामिक फुलाचें भावजीवन आपल्या डोळ्यांपुढें साक्षात् उभें करणारी 'फुलराणी'मधील भावमधुर स्वप्नसदृश सृष्टि असेल किंवा 'ॲलिस इन वंडरलँड,' 'गलिव्हर्स ट्रॅव्हल्स', 'सिंदाबादच्या सफरी' यांमधील अनुभवसृष्टींसारखी रम्याद्भुत सृष्टि असेल. ही सृष्टि कशीहि असली तरी ती त्या त्या लेखकाच्या प्रतिभेनें निर्माण केलेली एक अनुभवसृष्टि असते आणि तिच्यामध्यें प्रवेश करितांना आपण तो राजीखुशीनें करीत असतों. हा प्रवेश करितांना ती सृष्टि म्हणजे एक बनावट आहे याची कल्पना आपणांस असते; येथें आपण जर आपली फसवणूक करून घेत असलों तर ती आपण स्वखुशीनें करून घेतलेली असते. ही एक गोड फसवणूक असते. फुलाला भावना असतात कीं नाहीं ह्याबद्दल आपण साशंक असतों; तें एखाद्या सूर्यकिरणाच्या प्रेमांत पडणें शक्य नाहीं हें आपणांस माहीत असतें. परंतु असें असूनहि आपण 'फुलराणी' वाचतांना रंगून जातों; 'फुलराणी'च्या भावजीवनाची ती 'गोड कहाणी' आपल्याला मोह घालते; आपल्या शंकाकुशंका आपण गुंडाळून ठेवतों व बालकवींबरोबर एका भावमधुर अनुभवसृष्टींत प्रवेश करितों. ह्या सृष्टींत एक गमतीदार आंतरिक सुसंगति असते. ही आंतरिक सुसंगति जसजशी आपणांस जाणवूं लागते तसतशी ह्या सृष्टीची आपल्या मनावर जणूं पकड बसूं लागते. 'ॲलिस इन वंडरलँड' मधील वातावरण किती विक्षिप्त आहे. परंतु तें पुस्तक हातीं घेतांच आपण अनुभवाच्या ह्या विक्षिप्त सृष्टींत देखील किती झटकन् रंगून जाऊं लागतों! ही सृष्टि विक्षिप्त खरी परंतु तिच्यांतहि अथपासून इतीपर्यंत मनाची पकड घेणारी एक आंतरिक सुसंगति आहे. ती ज्या एका पातळीवर आपणांस नेते त्याच पातळीवर शेवटपर्यंत अलगद राहते व आपणांसहि ठेवते.

ललित लेखक ही जी नवनिर्मिति साधतो, ही जी अनुभवसृष्टि निर्माण करितो तिचीं आणखी कांहीं लक्षणें लक्षांत येतात काय हें पाहूं. आपल्याला

असें दिसून येतें कीं तिचा प्रत्यक्ष जीवनाशीं संबंध असतो – अगदीं घनिष्ठ संबंध असतो; परंतु ही सृष्टि म्हणजे जीवनाची केवळ प्रतिकृति नसते. जीवनाच्या शाश्वत अशा सत्यांशीं तिचा विरोध नसतो : ह्या शाश्वत सत्यांच्या पायावरच तिची उभारणी झालेली असते. हीं शाश्वत सत्यें कोणतीं असतात ? तीं मनुष्यस्वभावासंबंधींच असतात. माणसांच्या ज्या मनांनीं हें जीवन निर्माण केलें आहे व त्यांत विविध रंग भरले आहेत त्या मनांसंबंधींचीं आणि मनुष्य-स्वभावासंबंधींचीं असतात. माणसाच्या ह्या मनाबद्दलचें व (ह्या मनानें निर्माण केलेल्या) मानवी जीवनाबद्दलचें आपलें कुतूहल कधीं तरी नाहींसें होईल काय ? ज्या सत्यांवर ललित–वाङ्मयाची ही सृष्टि आधारलेली असते किंवा अधिक अचूकपणें बोलायचें म्हणजे ज्या सत्यांशीं ही सृष्टि अविरोधी असते तीं सत्यें म्हणजे मानवी मनासंबंधींचीं आणि मनुष्यप्रकृतीसंबंधींचीं सत्यें होत. ह्या सृष्टींत आपण जेव्हां प्रवेश करितों तेव्हां हीं सत्यें आपल्या लक्षांत येत असतात व म्हणूनच ती सृष्टि कितीहि विक्षिप्त भासली – अगदीं "ॲलिस इन वंडरलँड' मधील सृष्टीसारखी विक्षिप्त भासली – तरीहि आपण तिच्यामध्यें रंगून जातों. तिचा आपल्या सृष्टीशीं कमीअधिक निकटचा संबंध आहे याची एकसारखी जाणीव आपणांस होत राहते.

काव्यनाट्यादि ललितलेखनाच्या ह्या नवनिर्मित कल्पसृष्टींत परत परत जाण्याचा आपणांस कंटाळा येत नाहीं. आपण बालकवींची 'फुलराणी' ही कविता वरचेवर वाचूं शकतों. कालिदास, शेक्सपिअर यांनीं निर्माण केलेल्या अनुभवसृष्टीचा आपणांस वीट येत नाहीं. त्यांची एकदांच ओळख करून घेऊन जणूं आपलें भागत नाहीं. ती ओळख परत परत करून घ्यावी असें आपणांस वाटतें. एवढेंच नव्हे तर प्रत्येक नव्या ओळखींत कांहीं तरी नवें पदरांत पडत आहे, नवें सौंदर्य लक्षांत येत आहे असें आपणांस जाणवतें व आनंद होतो. जें लेखन केवळ माहिती देण्यासाठीं, ज्ञानांत भर घालण्यासाठीं झालेलें असतें, ज्यांत लेखकाच्या व्यक्तित्वाचे रंग अगदीं कमींत कमी मिसळलेले असतात, वस्तुनिष्ठता हा ज्याचा प्रकृतिधर्म असतो अशा प्रकारचें लेखन आपण वरचेवर वाचूं शकतों का ? तें लेखन जी माहिती देण्यासाठीं किंवा जें ज्ञान देण्यासाठीं अवतरलेलें असतें ती माहिती किंवा तें ज्ञान मिळविण्यासाठीं आपण त्याकडे खात्रीनें जाऊं. एवढेंच नव्हे तर ती माहिती किंवा तें ज्ञान

मिळेपर्यंत वरचेवरहि जाऊं. परंतु एकदां ती माहिती किंवा तें ज्ञान आपलें झाल्यावर आपण त्याकडे जाणार नाहीं. मग आपण आवश्यक असल्यास त्या माहितींत किंवा ज्ञानांत जें लेखन अधिक भर घालूं शकेल त्या लेखनाकडे वळूं. माहिती पुरविणाऱ्या किंवा ज्ञानांत भर घालणाऱ्या लेखनाच्या बाबतींत लेखन शिळें होण्याची, तें निरुपयोगी ठरण्याची, त्याची जागा नव्या लेखनानें घेतली जाण्याची नेहमींच भीति असते. न्यूटनचा मूळ ग्रंथ वाचणारे आज किती निघतील? कांहीं थोडे संशोधक–अभ्यासक. न्यूटननें ज्या विषयावर आपला ग्रंथ लिहिला त्या विषयासंबंधींचें ज्ञान आज न्यूटनच्या ज्ञानाच्या किती तरी पुढें गेलेलें असल्यामुळें न्यूटनचें ज्ञान आणि हें नवें ज्ञान ज्या ग्रंथांत एकत्र समाविष्ट झालेलें असेल असाच एखादा नवा ग्रंथ वाचण्याकडे सर्वसामान्य ज्ञानपिपासूंची आज दृष्टि असणार. न्यूटन हा एक श्रेष्ठ दर्जाचा संशोधक खरा, व ह्या दृष्टीनें त्यानें संशोधिलेलें ज्ञान प्रकट करणारा त्याचा ग्रंथ अमर राहील. परंतु तो एक कुतूहलाचा विषय (museum piece) म्हणून. ज्या अर्थानें शेक्सपिअर आणि कालिदास हा अमर ठरतो त्या अर्थानें न्यूटनचा हा ग्रंथ अमर नाहीं. शेक्सपिअर आणि कालिदास यांचे ग्रंथ अमर आहेत; त्यांची गोडी अवीट आहे; त्यांचा तजेला अद्यापहि कमी झालेला नाहीं; नित्य नवा आनंद देण्याचें त्यांचे ठिकाणीं असलेलें सामर्थ्य यत्किंचितहि मंदावलेलें नाहीं; एवढेंच नव्हे तर त्यांचें स्वारस्य खरें आपल्यालाच कळलें आहे अशा अहमहमिकेनें त्यांजवर अद्यापहि नवनव्या रसिकांकडून नित्य नवीं भाष्यें होत आहेत. जीवनाप्रमाणेंच हे ग्रंथ चिरतरुण आहेत : जीवनासंबंधीचें आपलें कुतूहल आटणें जसें कधींहि शक्य नाहीं तसेंच तें जें व्यक्त करूं पाहतात तत्संबंधीचें कुतूहलहि नाहींसें होणें अशक्य आहे, तें अखंड टिकणारें कुतूहल आहे. न्यूटननें आपल्या ग्रंथांत ग्रथित केलेलें ज्ञान फार श्रेष्ठ दर्जाचें आहे हें खरें; परंतु तें ज्ञान ज्या लेखनांतून व्यक्त झालें त्या लेखनांत सतत टिकणारें स्वारस्य निर्माण करूं शकलेलें नाहीं. ज्या कल्पनाशक्तीनें कालिदासाचीं काव्यें व नाटकें निर्माण केलीं ती कल्पनाशक्ति आणि न्यूटनचा ग्रंथ किंवा डार्विनचा ग्रंथ निर्माण करणारी शक्ति ह्या दोन्ही शक्ति नवनिर्मितिक्षम खऱ्या परंतु ह्या उभय शक्तींच्या प्रक्रियेंत, त्यांच्या कार्यपद्धतींत, त्यांच्या उद्दिष्टांत व त्यांच्या प्रयोजनांत फरक आहे.

ललित-वाङ्मयानें निर्माण केलेली ही कल्पनेची अनुभवसृष्टि आपणांस

आकृष्ट करिते, त्या सृष्टींत विहार करणें आपणांस आवडतें, तिच्या प्रत्येक नव्या परिचयाबरोबर पुष्कळदां नवा आनंद आपल्या पदरांत पडतो. तिच्याबद्दलचें कुतूहल कधींच नाहींसें होत नाहीं असें आपण पाहिलें; परंतु हें असें कां होतें, असें काय त्या सृष्टींत असतें कीं ज्यामुळें हें होतें हें आपण पाहिलें पाहिजे. हें पाहणें म्हणजेच ललित-वाङ्मयाची प्रकृति अधिक जवळून समजून घेणें होय. ललित-वाङ्मयाची सृष्टि ही कल्पनाशक्तीनें निर्मिलेली एक अभिनव अनुभवसृष्टि हें जसें खरें तसेंच तिचा आस्वाद आपण ज्या शक्तींच्या जोरावर घेऊं शकतों त्या शक्तींमध्येंहि आपल्या कल्पनाशक्तीचा वाटा सर्वांत अधिक असतो हेंहि खरें. ललित-लेखक ह्या सृष्टीचें जें आपणांस दर्शन घडवितो तें अत्यंत सूचक असतें. त्यांत तत्संबंधींचा जो तपशील असतो तो अत्यंत वेचक, मोजका व अर्थपूर्ण असतो; त्यांत खूपच जागा अगदीं कोऱ्या सोडलेल्या असतात. ललित-वाङ्मयाच्या काव्यासारख्या ललित-लेखन-प्रकारांत तर ही सूचकता कांहीं वेळां पराकोटीला गेलेली असते. तेथें प्रत्येक शब्द विलक्षण बोलका असतो, परंतु त्याची भाषा ही कळावी लागते. तो काय—नव्हे काय काय सूचित करीत आहे तें जर लक्षांत आलें नाहीं तर रसास्वाद अशक्य होतो. अगदीं कथा, कादंबरी, नाटक ह्यांसारख्या कथात्मक लेखनांत देखील ललित—लेखकाला सर्वत्र सूचकतेची मदत घ्यावी लागते. कादंबरींतून होणाऱ्या व्यक्तिचित्रणाची अगदीं साधी बाब घेतली तरी हें ध्यानांत येतें : कादंबरीकार एखाद्या व्यक्तीचें चित्रण किती सूचकपणें करीत असतो! परंतु ह्यामुळेंच ललितवाङ्मयाच्या आस्वादकालाहि आपल्या कल्पनाशक्तीचा सतत उपयोग करावा लागतो : ललित लेखकानें कोऱ्या ठेवलेल्या जागा त्याला आपल्या कल्पनेनें भराव्या लागतात. ललित-लेखक हा आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें एका अर्थपूर्ण अनुभवाची नवनिर्मिति साधीत असतो; परंतु ललित-लेखकानें साधलेल्या ह्या निर्मितीचा आस्वाद घेतांना प्रत्येक वेळीं आस्वादकाला आपल्या कल्पनेच्या साहाय्यानें ह्या निर्मितीची आपल्या परीनें पुनर्निर्मिति साधावी लागते. ही पुनर्निर्मिति जर साधली गेली नाहीं तर त्या आस्वादकापुरता सदर ललितकृतीचा कलाव्यवहार अपुराच राहतो; हा व्यवहार पुरा होण्यासाठीं आस्वादकाच्या कल्पनाशक्तीनें ही पुनर्निर्मिति साधली पाहिजे. ललित-लेखनाच्या रसास्वादांतील हीच खरी मौज आहे :

तें लिहीत असतांना ज्याप्रमाणें लिहिणाऱ्याच्या ठिकाणीं असणाऱ्या सर्जनशक्तीचें समाधान होत असतें त्याचप्रमाणें त्याचा रसास्वाद घेतांना रसिकाच्याहि सर्जनशील कल्पनाशक्तीचें एका परीनें समाधान होत असतें. ललितकृतीचें परिशीलन म्हणजे जणूं त्या ललित-कृतीनें निर्माण केलेल्या एका अर्थपूर्ण अनुभवाच्या कल्पनासृष्टीचा रसिकमनानें घेतलेला शोध असतो : श्रेष्ठ दर्जाच्या ललितकृतींच्या बाबतींत हा शोध कधींच पुरा होत नाहीं. तो कितीहि घेतला तरी अपुराच ठरतो. प्रत्येक नव्या वाचनाबरोबर नव्या सूचनांचा अर्थ लक्षांत येऊं लागतो; नवीं सौंदर्यें नजरेस पडतात; पूर्वीं कल्पनेनें रचलेल्या इमारतींत नव्या अर्थपूर्ण तपशीलाची वा अलंकरणाची भर पडते; शकुंतला, दुष्यंत म्हणा किंवा हॅम्लेट, ऑफेलिया म्हणा यांच्या स्वभावाचें मर्म अधिक ध्यानांत येतें : ह्या व्यक्तींना आपण अधिक जवळून ओळखूं लागतों; त्यांच्या जीवननाट्याच्या किती तरी नव्या छटा जणूं प्रत्येक नव्या वाचनाच्या वेळीं आपल्या लक्षांत येतात. श्रेष्ठ ललितकृतींच्या सान्निध्यांत आपल्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीचें कार्य सतत चालू राहायला भरपूर वाव असतो म्हणूनच त्यांचें स्वारस्य कधींच संपुष्टांत येण्याची भीति नसते. ललित-कृति ह्या अखंड सौंदर्यवती असतात, त्या अमर असतात, त्या चिरयौवना असतात असें जें म्हटलें तें ह्याच अर्थानें.

'फुलराणी', 'पण लक्षांत कोण घेतो?', 'हॅम्लेट' यांसारख्या लेखनांतून प्रकट होणाऱ्या अनुभवाच्या ह्या कल्पसृष्टीचें एक वैशिष्ट्य असें कीं तिच्यांत एक प्रकारची संपूर्णता व स्वयंपूर्णता आढळते. आपल्यापुरता तिला आदि, अंत, मध्य असतो. तिचा आपल्या मनावर शेवटीं उमटणारा ठसा हा एकत्व-सूचक असतो; आपण कांहीं तरी 'एक' पाहिलें, 'एक' अनुभविलें, ह्याची आपणांस तिच्या परिशीलनाच्या शेवटीं उत्कटत्वानें जाणीव होते. आपण 'फुलराणी' वाचावयास प्रारंभ करितों. प्रत्येक कडव्याबरोबर एक एक चित्रमय, अर्थगर्भ, भावमधुर दृश्य आपल्या डोळ्यांसमोर तरळूं लागतें; परंतु आपण जसजसें पुढें जातों तसतशीं हीं दृश्यें एकमेकांजवळ अशा रीतीनें जाऊन बसतात कीं त्यांतून शेवटीं एकच एक मानसचित्र तयार होतें. 'फुलराणी' कविता म्हणजे आपल्यापुरतें शेवटीं आपल्या मनावर उमटलेलें हें एकसंध मानसचित्र; ह्या चित्रांत वर निर्देशिलेली संपूर्णता व स्वयंपूर्णता जशी असते

तसाच त्याचा आपल्या मनावर उमटलेला ठसा हा केवलस्वरूपी असतो; जी गोष्ट एका कवितेबाबत तीच 'पण लक्षांत कोण घेतो?' ह्यासारख्या—नव्हे, ह्या कादंबरीपेक्षांहि जिचा चित्रफलक किती तरी पटीनें मोठा आहे अशा टॉलस्टॉयच्या 'वॉर अँड पीस' ह्या कादंबरीबाबत. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' किंवा 'वॉर अँड पीस'मध्यें अनेक पात्रें आहेत; अनेक प्रसंग आहेत आणि त्यांचें दर्शन हरिभाऊ व टॉलस्टॉय घडवीत आहेत; परंतु ह्या कादंबऱ्यांचा जेव्हां आपण विचार करितों तेव्हां प्रत्येकीच्या बाबतींत आपल्या मनःचक्षूं पुढें जें चित्र येतें तें 'एका' अजस्र घटनेचें: जीवनानें घेतलेल्या एका अर्थपूर्ण अनुभवाकृतीचें. [प्रत्येक ललितकृति ही एखाद्या फुलासारखी असते: ह्या फुलाला अनेक पाकळ्या असतील; त्यांतील प्रत्येक पाकळीचा आकार व रंग अगदीं सारखाच असेल असेंहि नाहीं; त्या ललितकृतीचें परिशीलन करितांना आपण एका पाकळीवरून दुसऱ्या पाकळीवर जात असूं: परंतु शेवटीं आपल्या लक्षांत राहतें, आपल्या मनावर ठसतें, स्वतःच्या सुगंधानें आपणांस प्रफुल्लित करितें तें एक सुबक फूल, त्याच्या पाकळ्या नव्हेत. अनेकत्वांतून एकत्व प्रकट करणें ही ललितकृतीची प्रकृति आहे. विस्कळितपणा, विकेंद्रितता, शैथिल्य हा ललितकृतीचा धर्म नव्हे, तर सुसंघटितपणा, एककेंद्रियत्व, बांधेसूदपणा, प्रमाणबद्धता हा तिचा धर्म आहे.]

(प्रत्येक ललितकृतीचा आपल्या मनावर उमटणारा ठसा हा एकत्वसूचक असतो असें आपण म्हटलें; ह्याचाच आपण अधिक विचार करूं. प्रत्येक ललितकृति ही स्वतःचा असा एक आकृतिबंध साधीत असते, ह्याचा अर्थच असा कीं तद्द्वारां अभिव्यक्त होऊं पाहणाऱ्या जीवनानुभवानें अगदीं अपरिहार्य-पणें एक आकार धारण केलेला असतो. हा आकार किंवा हा आकृतिबंध धारण केला जात असतांना सौंदर्यसिद्धीच्या त्रिकालाबाधित नियमांचें पालन झालेलें असतें व म्हणूनच त्याला सुरूप आलेलें असतें. प्रत्येक ललित-लेखक आपल्या ललित-कृतीच्या द्वारें जी अनुभव-सृष्टि प्रकट करीत असतो असें वर म्हटलें ती सृष्टि सौंदर्यसिद्धीच्या नियमांनुसार प्रकट केली जात असते. ज्या कल्पनाशक्तीकडून ही सृष्टि निर्मिली जात असते त्या कल्पनाशक्तीला सौंदर्यसिद्धीचें थोडेंबहुत अंगभूत ज्ञान—नव्हे बाळकडूच असतें. त्या कल्पनाशक्तीचा सौंदर्यसिद्धि हा एक धर्मच असतो. तिचें हें नवनिर्मितीचें कार्य सौंदर्यसिद्धीबाबतच्या

ह्या अंगभूत औचित्यविचाराला धरूनच चालतें. हा औचित्यविचार सदर कल्पनाशक्तीचा जणूं प्रकृतिधर्मच होय. ह्या कल्पनाशक्तीचें कार्य सुरू झालें की सदर औचित्यविचाराचेंहि कार्य सुरू होतें आणि म्हणूनच ललितकृतीमधून अभिव्यक्त होऊं पाहणाऱ्या जीवनानुभवाला विलक्षण सुरूप प्राप्त होतें. आपण जेव्हां एखाद्या खऱ्याखुऱ्या ललितकृतीचें परिशीलन करितों तेव्हां कोणता तरी जीवनानुभव हा साकारून आपल्या डोळ्यांपुढें उभा राहत आहे असा आपणांस अनुभव येतो : त्या जीवनानुभवाची अर्थपूर्णता जशी आपणांस जाणवते तशीच त्या ललितकृतीच्या द्वारां झालेली त्याची सुरूप अभिव्यक्ति आपलें लक्ष वेधून घेते.

परंतु येथें लक्षांत घ्यावयाचें तें हें कीं कोणत्याहि श्रेष्ठ ललितकृतीच्या संदर्भात ही अभिव्यक्तीची सुरूपता कधींच स्वतंत्रपणें आपलें लक्ष वेधून घेत नाहीं. वरील परिच्छेदांत सर्वत्र सौंदर्यसिद्धीबाबतच्या औचित्यविचाराचा उल्लेख असला तरी हा औचित्यविचार त्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीच्या अंगीं मुरलेला आहे, तो सदर कल्पनाशक्तीचा धर्मच आहे हें येथें प्रामुख्यानें लक्षांत बाळगावयाचें आहे. प्रत्येक श्रेष्ठ दर्जाच्या ललितकृतीमध्यें आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांत अभिन्नत्व जाणवतें तें ह्यामुळेंच. अनुभवाला शब्दरूप देणारी सर्जनशील कल्पनाशक्ति तो अनुभव सरूप करीत असतांच सुरूप करीत असते; त्यासाठीं ती वेगळी खटपट करीत नाहीं. म्हणून जेथें मुळांत प्राकृतिक सौंदर्य नसतें तेथेंहि (कलात्मक) सौंदर्य अवतरतें; परंतु कोणत्याहि ललितकृतीच्या सान्निध्यांत तिच्या सुरूप अभिव्यक्तीची स्वतंत्रपणें जाणीव होणें हें तिच्या कलाहीनतेचें लक्षण आहे. ही जाणीव म्हणजे आशयाला विशिष्ट रूप दिलें गेल्याची, विशिष्ट रूपांत बसविल्याची जाणीव, कारागिरीची जाणीव. आपणांस जाणीव व्हावयाला हवी ती ज्या अनुभवानें त्या ललितकृतीचें रूप घेतलेलें असतें त्या अनुभवाकृतीची. ही अनुभवाकृति एकदम डोळ्यांपुढें येणें हें येथें महत्त्वाचें. हा अनुभव साक्षात् करणें, तो सरूप करणें हेंच खरोखर त्या ललितकृतीचें प्रयोजन. तो सरूप होत असतांच त्याला कलास्पर्श लाभून सुरूपताहि येते हा भाग वेगळा. परंतु आपणांस जाणवावयास हवा तो हा अनुभव : त्याची सुरूप अभिव्यक्ति नव्हे.

येथें एक प्रश्न उपस्थित होतो : मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत

अनुक्रम ... दि: ...

भूमितीच्या पुस्तकांतील एखादा सिद्धान्त हाहि सुसंघटित असतो. त्यालाहि स्वतःचा असा एक आकृतिबंध असतो. त्याचाहि आपल्या मनावर शेवटीं एकच एक ठसा उमटतो. कोणत्याहि स्वरूपाचा विस्कळितपणा, शैथिल्य, विकेंद्रितता त्यालाहि वावडी असते. त्याच्या अभिव्यक्तींतहि एकप्रकारचा औचित्यविचार अंगभूत असतो. मग एखादी ललितकृति आणि हा भूमितीचा सिद्धान्त यांच्या घटनेंत प्रकृतिशः फरक आहे काय? दोन्ही सौंदर्यसिद्धीच्या नियमांनुसार जन्मले असें कां मानूं नये? त्यांतील एकाला ललितकृति मानावयाचें व दुसऱ्याला ललितबाह्य ठरवावयाचें तें कशासाठीं? असे नाना प्रश्न ह्या संदर्भांत निर्माण होतात. जें भूमितीच्या सिद्धान्ताबाबत तेंच सुसंबद्ध अशा शास्त्रीय लेखनाबाबतहि खरें ठरावें. कारण श्रेष्ठ दर्जाचें शास्त्रीय लेखन हें देखील सुसंघटित व प्रमाणबद्ध असतें. तेंहि पुष्कळदां कोणता तरी एक अत्यंत महत्त्वाचा विचार वा विचारमालिका व्यक्त करण्यासाठीं झालेलें असतें व त्याचा आपल्या मनावर होणारा परिणाम हाहि एकत्वसूचक असतो. बर्ट्रँड रसेलचें सर्वच लेखन ह्या स्वरूपाचें आहे. प्रतिदिनीं असें कितीतरी लेखन मोटमोठाल्या 'जर्नल्स्-' मधून आणि ग्रंथांमधून प्रसिद्ध होत असतें. मग अशा प्रकारच्या लेखनाला जर प्रत्येक वेळीं स्वतःचा आकृतिबंध लाभत असेल तर हा आकृतिबंध ललितकृतीमधून व्यक्त होणाऱ्या आकृतिबंधापेक्षां कोणकोणत्या बाबतींत वेगळा ठरतो? ह्या लेखनाची संघटना एखाद्या ललितकृतीच्या संघटनेपेक्षां कोणत्या बाबतींत वेगळी ठरते? अशा प्रकारचें लेखन हें वस्तुनिष्ठ असल्यामुळें तें ललितलेखनापासून वेगळें कसें पडतें हें आपण ह्यापूर्वीच पाहिलें आहे. येथें त्याचा सुसंघटितपणा, त्यामधील सुव्यवस्था, त्यानें निर्माण होणारा आकृतिबंध ह्या गोष्टी ललितकृतीमधील ह्यासारख्याच गोष्टींहून प्रकृतिशः भिन्न कशा असतात तें आतां आपणांस पहावयाचें आहे.

भूमितीचा प्रत्येक सिद्धान्त हा सुसंघटित असतो ही गोष्ट खरी आहे. त्याप्रमाणें

$$(अ+ब)^{२} = अ^{२} + २\,अब + ब^{२}$$

$$\therefore (३\,क + ५\,म)^{२} = ९\,क^{२} + ३०\,कम + २५\,म^{२}$$

ह्या बीजगणितांतील समीकरणांतहि सुसूत्रता, सुसंघटना, प्रमाणबद्धता आहे हें उघड आहे. 'प्रत्येक मनुष्य हा मर्त्य आहे; सॉक्रेटिस हा माणूस आहे;

तेव्हां तोहि मर्त्य आहे' ह्या आणि असल्या प्रकारच्या विवेचनांतहि संपूर्ण सुसंगति आहे व तेंहि एक आकृतिबंध निर्माण करतें हें उघड आहे. परंतु जेव्हां आपण ह्या सुसंघटनांचा 'फुलराणी'तील सुसंघटनेबरोबर विचार करूं लागतों तेव्हां त्या दोहोंतील फरक आपल्या लक्षांत येतो: सर्व संघटना तर्कनिष्ठ आहेत: त्यांच्यामधील अंतर्गत सुसंगति ही तर्काधिष्ठित आहे. त्यांच्यामधील अंतर्गत घटकांचा एकमेकाशीं असणारा संबंध हा कार्यकारण संबंध आहे: त्याची बांधणी ही तर्क अनुमानादींनीं सिद्ध झालेली बांधणी आहे. तर्कशास्त्राचे जे नियम आहेत त्या नियमांचें केवळ पालन करणें हा सदर सुसंघटनांचा धर्म आहे. ह्या नियमांनुसार विचार करण्याची ज्याची पात्रता आहे—म्हणजे त्यासाठीं आवश्यक असणारी पूर्वतयारी व कुवत ज्याच्यापाशीं आहे तो अशा प्रकारचें लेखन करूं शकतो. 'असें आहे म्हणून तसें' ह्या विचारानें किंवा ∵ आणि ∴ यांनीं सदर लेखन बांधलेलें असतें. अशा प्रकारचें लेखन म्हणजे कार्यकारणभावानें गुंफलेल्या विचारांची एक अतूट मालिकाच असते. तिच्यांतील प्रत्येक दुवा अनुमित असतो; म्हणूनच अपेक्षित असतो; त्यांत अनपेक्षित असें कांहीं नसतें; आणि म्हणूनच अशा प्रकारच्या लेखनांतून व्यक्त होणारी सुसंघटना कांहीं विशिष्ट असे ठराविक ठशांचे आकृतिबंधच तेवढे निर्माण करिते. ह्या सुसंघटनेचें एक वैशिष्ट्य असें कीं तिची निर्मिति होत असतां त्या निर्मितिप्रक्रियेंत निर्मात्याबरोबर इतरहि भाग घेऊं शकतात. बीजगणितांतील वा भूमितींतील एखादें उदाहरण गुरुजी फळ्यावर सोडवूं लागले कीं वर्गांतील हुशार मुलें गुरुजींनीं ज्या पायरीपर्यंत उदाहरण सोडविण्यांत मजल मारलेली असते त्याच्या पुढची पायरी कोणती तें सांगूं शकतात. एवढेंच नव्हे तर पुढच्या सर्वच पायऱ्या स्वतः गुरुजींच्या मदतीशिवाय मांडूं शकतात. जी गोष्ट बीजगणितांतील एका उदाहरणाची तीच एखाद्या निबंधाची वा प्रबंधाची. एका विचारवंताचा अर्धवट राहिलेला निबंध वा प्रबंध दुसरा तेवढीच वैचारिक बैठक प्राप्त झालेला विचारवंत निश्चित पुरा करूं शकतो. हें थोडेसें एका शास्त्रज्ञाचा अपुरा राहिलेला शोध दुसऱ्या शास्त्रज्ञानें पुरा करण्यासारखें आहे. विविध ज्ञानशाखांमध्यें होत असलेल्या प्रगतीची प्रक्रिया हीच आहे. ही प्रगति अखंड आहे. तेथें एकाचें अर्धवट राहिलेलें काम दुसरा आज ना उद्यां निश्चित पुरें करूं शकतो; परंतु बालकवींची अर्ध्यावर राहून गेलेली कविता कोणी पुरी करूं

शकत नाहीं. ज्या शब्दापाशीं ती अडलेली असते त्याच्यापुढील शब्द लिहिण्याची शक्ति एकाच प्रतिभेच्या ठिकाणीं असण्याची शक्यता. ती प्रतिभा म्हणजे बालकवींची. तें कांहीं बीजगणितांतील एखादें अपुरें राहिलेलें अवघड उदाहरण नव्हे कीं बीजगणितांत भरपूर तयारी असेल तर तें सोडवितां यावें. शेक्सपिअरचें अर्धवट राहिलेलें नाटक, बालकवींची अर्धवट राहिलेली कविता, व्हॅन गॉफचें अर्ध्यावर राहून गेलेलें चित्र कोण पुरें करणार? ह्या ललितकृति अशाच जगाच्या अन्तापर्यंत अर्धनिर्मित अवस्थेंतच राहणार. त्यांच्या अन्तर्विश्वाची रचना त्यांच्या निर्मात्यांखेरीज कोणालाच माहिती असणें शक्य नाहीं. त्यांच्या निर्मात्यांना तरी ती संपूर्ण माहिती थोडीच होती? ह्या प्रत्येक ललितकृतीच्या निर्मितीच्या वेळीं तिचा निर्माता खरें म्हणजे ह्या अन्तर्विश्वाचा शोध घेत होता. त्याची निर्मिति हा एक शोध होता. हा शोध एका विशिष्ट क्षणीं खुंटला. तो अपुरा राहिला. तो पुरा करण्याचें सामर्थ्य आतां कोणांत नाहीं. खऱ्याखुऱ्या ललितकृतीच्या संघटनेचें स्वरूपच असें कांहींसें अनाकलनीय असतें. ह्या संघटनेंतील प्रत्येक छटा ही अर्थपूर्ण आहे कीं नाहीं, अपरिहार्य आहे कीं नाहीं, उचित आहे कीं नाहीं हें ती संपूर्ण संघटना – म्हणजेच ती संपूर्ण ललितकृति डोळ्यांपुढें आल्याशिवाय सांगतांच येत नाहीं. येथें नेहमीं संपूर्णाच्या संदर्भात त्याच्या अंशभागाला अर्थ येत असतो; संपूर्णाचें भान असल्याशिवाय अंशभागाची निर्मिति अशक्य होते; तत्संबंधींचा विचारहि अशक्य होतो. म्हणूनच एखाद्या अर्धवट सोडविलेल्या बीजगणितांतील उदाहरणाप्रमाणें येथें पुढची पायरी कोणती हें सांगणें अशक्य असतें. 'फुलराणी'मधील सुसंघटना अशाच प्रकारची आहे :

हिरवे हिरवे गार गालिचे
हरित तृणाच्या मखमालीचे

हे पहिलेच दोन चरण आपण जेव्हां वाचतों तेव्हां कविता ह्या चरणांनींच कां सुरू होते हा प्रश्न आपण स्वतःला विचारतों. पहिल्याच चरणांत 'हिरवे' 'हिरवे' हा शब्द दोन वेळां कां आला? त्यापुढें 'गालिचे' हा शब्दच कां आला? खालच्या चरणांत 'मखमाली'चे हाच शब्द नेमका कां योजला गेला? असे प्रश्न जेव्हां आपल्या मनांत येतात तेव्हां आपण त्यांना काय उत्तर देतों?

तें शब्द आणि ती कविता यांत एकप्रकारचें अभिन्नत्व आहे हें आपल्या लक्षांत येतें. दुसरे शब्द योजून आपण 'ती कविता' निर्माण करूं शकणार नाहीं. (अगदीं असें आपणांस इतर प्रकारच्या लेखनाबाबत म्हणतां येईल काय?) हे शब्द अशा रीतीनें एकापुढें एक पडायला केवळ तर्क, अनुमानादि शक्ति कारण झाल्या नसून दुसऱ्या कांहीं शक्ति कारण झाल्या असल्या पाहिजेत असें आपणांस वाटूं लागतें. ज्याप्रमाणें एखाद्या उत्कृष्ट चित्रांत एका रंगछटेच्या शेजारीं दुसरी रंगछटा कां आली ह्याचें उत्तर ∵ आणि ∴ च्या भाषेंत वा तर्काच्या (formal logic च्या) भाषेंत आपणांस देतां येत नाहीं—एकंदर चित्राचा विचार करून त्या संपूर्ण चित्राच्या दृष्टीनें त्यांतील प्रत्येक रंगछटा कशी अटळ आहे हेंच जसें त्या वेळीं आपल्या मुख्यत्वेंकरून लक्षांत येतें—तसेंच थोडेसें येथें आहे. 'फुलराणी' ह्या कवितेंत जें जें आहे तें तें ती कविता जें निर्मूं पाहत आहे त्याला आवश्यक आहे, त्याच्या दृष्टीनें अपरिहार्य आहे, त्याचा एक अविभाज्य घटक आहे. तिजमधील शब्द, त्या शब्दांनीं निर्मिलेलीं कल्पनाचित्रें, ती कविता जें मानसचित्र रेखाटूं पाहत आहे तें जणूं एकसारखें साकार करीत आहेत. 'फुलराणी'चें जें अंतर्विश्व आहे, त्याच्या संघटनेचें स्वतःचें असें एक Logic आहे, त्यांत एक स्वतंत्र अशी सुसंगति आहे; ही सुसंगति केवळ तर्क अनुमानादींनीं साधलेली नाहीं. केवळ तर्क अनुमानादींच्या साहाय्यानें जें लक्षांत येणें कठीण आहे असें कांहीं तरी सतत लक्षांत घेऊनच ती साधलेली आहे. येथें लेखकाची जी शक्ति कार्य करीत आहे ती तर्क अनुमानादींचा वापर करणारी त्याची केवळ बुद्धिशक्ति नव्हे. ह्या शक्तीच्या साहाय्याला भावशक्ति आहे खरी परंतु केवळ या भावशक्तीनेंहि हें कार्य साधलेलें गेलेलें नाहीं, तर ह्या दोन्हीहि शक्तींच्या साहाय्याला आणखी एक अत्यंत प्रबळ शक्ति गेलेली आहे. तिला आपण सौंदर्यबुद्धि म्हणूं. हें जें कांहीं लक्षांत घेतलें जात आहे म्हणून म्हटलें त्याला जर तर्कशास्त्रच म्हणावयाचें असेल तर तें 'सौंदर्याचें तर्कशास्त्र' आहे असें म्हणावें लागेल. ह्या तर्कशास्त्राचे नियम स्वतंत्र आहेत. ह्या तर्कशास्त्राच्या नियमांचाच अवलंब होत असल्यामुळें जें व्यक्त होत आहे तें सरूप होत असतांच सुरूप धारण करीत आहे; परंतु मौज अशी प्रत्येक अनुभव आपला आकृतिबंध जणूं आपणच शोधीत आहे. आपली आन्तर व्यवस्था आपणच

निश्चित करीत आहे; म्हणूनच ललितकृतिपरत्वें ही आन्तररचना, ही संघटना बदलते आहे. वेगळें वेगळें रूप धारण करितांना दिसत आहे. तिच्यांत ∵ आणि ∴ नें साधलेल्या संघटनेचा एकसुरीपणा नाहीं. प्रत्येक अनुभवाचे अन्तर्गत ताण वेगळे, त्याची बोलण्याची रीत वेगळी, चाल वेगळी, अन्तर्विश्वाची रचना वेगळी. तिच्या अंतर्गत घटकांतील सुसंगति त्या समग्र अनुभवाच्या संदर्भांत जाणवावयाची. तिच्यांतील प्रत्येक शब्दछटा त्या एकंदर अनुभवाकृतीच्या संदर्भांत अपरिहार्य व अर्थपूर्ण ठरायची. तेव्हां ह्या संघटनेचा 'फॉर्म्युला' कसा बनायचा? तो बनविण्याचा प्रयत्न झाला कीं कलेला अवकळा आलीच. चैतन्याचा 'फॉर्म्युला' बनत नसतो. प्रत्येक खराखुरा अनुभव हा चैतन्यपूर्ण असतो. श्रेष्ठ दर्जाच्या ललितकृतीच्या रूपानें प्रकट होऊं पाहणारा प्रत्येक चैतन्यपूर्ण अनुभव आपली संघटना आपणच निश्चित करीत असतो. त्या अनुभवाइतकीच ती संघटनाहि म्हणूनच अनन्यसाधारण असते; म्हणूनच प्रत्येक ललितकृतिपरत्वें त्या ललितकृतीच्या आन्तररचनेचें स्वतंत्र तर्कशास्त्र बनतें. ह्या तर्कशास्त्राच्या आदेशाप्रमाणें प्रकट होण्यांतच तिच्यांतील संघटना धन्यता मानते: अशा रीतीनें प्रकट होतांना ती जो आकृतिबंध प्रत्येक वेळीं निर्माण करिते तो तार्किक सुसंगतींनीं साधलेल्या आकृतिबंधापेक्षां वेगळा असणें म्हणूनच अपरिहार्य असते. केलिडियास्कोपमधून दिसणाऱ्या आकृतिबंधाइतकी विविधता आणि वेगळिक त्यामध्यें प्रत्येक वेळीं निर्माण होऊं शकते.

प्रत्येक खुऱ्याखुऱ्या ललितकृतीच्या आन्तरघटनेंत अपेक्षित असलेलें हें अनन्यसाधारणत्व ज्या ललितकृतींमध्यें आढळत नाहीं त्यांचें ललितकृति ह्या दृष्टीनें मोल स्वाभाविकपणेंच कमी ठरतें. त्यांच्या संघटनेंतील ठराविकपणा, साचेबंदपणा, तोचतोपणा हें त्यांतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या मनांच्या म्हणजेच अनुभवांच्या चैतन्यरहिततेचें, निःसत्त्वतेचें, उसनेपणाचें लक्षण असतें; येथें सदर ललितकृतींच्या रूपानें जन्माला येत असते ती कला नसून बहुधा कारागिरी असते. खरी कला ही प्रत्येक वेळीं नव्या संघटनेला जन्म देत असते तर कारागिरी नेहमीं ठराविक संघटनेंत स्वतःला बसवीत असते. एखाद्या ललितकृतीच्या श्रेष्ठत्वाबद्दल विचार करितांना म्हणूनच तिच्या अन्तर्गत संघटनेचें हें अनन्यसाधारणत्व, एकमेवाद्वितीयत्व, अनाकलनीयत्व डोळ्याआड करून चालत नाहीं. सर्वसामान्यांच्या जीवनाचा जसा ठराविक साचा बनूं शकतो

किंवा खरें म्हणजे रूढ साचाप्रमाणें आपल्या जीवनाची मांडणी करण्याकडे ज्याप्रमाणें सर्वसामान्यांची साधारणतः प्रवृत्ति असते त्याचप्रमाणें ठराविक रूढ संघटनांचा आश्रय घेण्याकडे सर्वसामान्य ललितकृतींची म्हणजे त्यांना जन्म देणाऱ्या मनांची प्रवृत्ति असते. अशा कृतींमधून कलेचा म्हणजेच जीवनाचा साक्षात्कार घडूंच शकत नाहीं. घडल्यास त्याचें स्वरूप अत्यंत क्षीण असतें.

ललित–वाङ्मयांतून प्रकट होणाऱ्या ह्या आकृतिबंधांचा अधिक विचार करूं. 'फुलराणी'ची सृष्टि ही बालकवींच्या प्रतिभेनें निर्मिलेली एक अपर अनुभव सृष्टि. जो एक भावानुभव ह्या सृष्टींतून प्रकट होत आहे तो प्रकट होत असतांना बालकवींच्या सौंदर्यबुद्धीची प्रक्रिया त्याजवर एकसारखी घडत असल्यामुळें तो जें रूप घेत आहे तें सुरूप आहे. बालकवींची कविता वाचीत असतांना हें सुरूप आपणांस जाणवतें, परंतु एखाद्या मूर्त पदार्थाच्या रूपाची जशी आपणांस जाणीव होते तशी ही जाणीव स्फुट नसते, पृथक नसतें, स्वतंत्र नसते; रूपाची जाणीव होत असतांना जो भावानुभव तें रूप घेत असतो त्या भावानुभवावरच आपली दृष्टि एकसारखी केंद्रित झालेली असते. आपल्या डोळ्यांसमोर तो भावानुभव तरळूं लागतो. परंतु अशा वेळीं त्याचें सुरूप लक्षांत घेऊं पाहणाऱ्या आपल्या बुद्धीचेंच तेवढें कार्य चालू असतें असें नाहीं. आपण आपल्या ठिकाणच्या ज्या शक्तींच्या साहाय्यानें हा आस्वाद घेत असतों त्यांचें जर पृथःकरण केलें– अर्थात् सोयीसाठीं, कारण हें अशा रीतीनें पृथक्करण करणें जवळजवळ अशक्य आहे–तर त्यांत आपल्या ठिकाणच्या सर्व शक्ति एकाच वेळीं खर्ची पडत असतात असें दिसून येतें. आपल्या कल्पनाशक्तीचें कार्य येथें कसें चालू असतें तें आपण वरच एके ठिकाणीं पाहिलेलें आहे व तें अत्यंत महत्त्वाचें आहे. परंतु ह्या शक्तींच्या बरोबरीनेंच आपल्या इतरहि शक्ति कामीं येत असतात–आपल्याला कांहीं तरी पटत असतें, एकसारखें पटत असतें. तें पटत असतें ह्याचाच अर्थ आपल्या विचारशक्तीचें आणि म्हणूनच तर्क, अनुमानादि विचारप्रक्रियांचेंहि कार्य तेथें चालू असतें. आणि हें चालू असतां जसें आपल्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीचें समाधान होत असतें तसेंच आपल्या बुद्धिशक्तीचेंहि समाधान होत असतें. आणि जें व्यक्त होत असतें तें प्रत्ययकारी असल्यामुळें त्याच्या दर्शनामुळें आपल्या भाववृत्तीहि चाळवल्या जात असतात. प्रेमवेड्या, विरहार्ता व मीलनोत्सुक फुलराणीच्या प्रत्ययकारी

भावजीवनाचें तें चित्र आपल्या भाववृत्तींचेंहि समाधान करीत असतें. तेव्हां ललितकृतीच्या संदर्भांत जरी आपण आकृतिबंध, सुरूप इत्यादि शब्द वापरीत असलों—आणि त्या शब्दांना ललितकृतीच्या प्रकृतिवैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें महत्त्वाचा निश्चित अर्थ असला—तरी ललितकृतीचा एकंदर विचार करितांना तदंतर्गत बौद्धिक अंगाचा, कल्पनात्मक अंगाचा आणि भावनात्मक अंगाचा विसर होऊं देणें कामाचें नसतें. प्रत्येक वाङ्मयीन ललितकृतीमध्यें हीं सर्वच अंगें असतात : तिचा विचार करितांना आपणांस तिचीं हीं सर्व अंगें विचारांत घ्यावीं लागतात. त्यांतील कोणत्याहि एका अंगावर वाजवीपेक्षां अधिक किंवा कमी जोर देणें हें धोक्याचें असतें. त्या सर्वांचा विचार आपणांस एका ललितकृतीच्या संदर्भांत करावयाचा असल्यामुळें जेणेंकरून तिच्या प्रकृति–वैशिष्ट्याला यत्किंचितहि धक्का लागणार नाहीं अशी काळजी घेऊनच तो सतत करावा लागतो. हें प्रकृति–वैशिष्ट्य सतत लक्षांत ठेवावयाचें म्हणजे ललित-कृतीला सुरूप कसें प्राप्त होतें याचा विचार कधींच दृष्टिआड करितां येत नाहीं : तिच्यामधील अंतर्गत संघटना ही कोणत्या प्रकारची संघटना असते हा विचार म्हणूनच एक महत्त्वाचा विचार ठरतो. ह्या अंतर्गत संघटनेचें ललितकृतींच्या बाबतींत असलेलें अनन्यसाधारण म्हणजे इतर तर्काधिष्ठित संघटनांपेक्षां संपूर्ण-पणें वेगळें असें स्वरूप हें ललितकृतीचें व म्हणूनच ललित–वाङ्मयाचें एक प्रमुख वैशिष्ट्य ठरतें.

आपण 'वाङ्मय म्हणजे काय?' ह्या प्रश्नानें प्रस्तुत विवेचनाला प्रारंभ केला : 'वाङ्मयाचा' अभ्यास म्हणजे कोणत्या प्रकारच्या लेखनाचा अभ्यास हा प्रश्न स्वतःस विचारला व ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधण्यासाठीं सर्व प्रकारच्या लेखनावरून प्राथमिक दृष्टि फिरविली. तेव्हां आपणांस त्यांत प्रामुख्यानें दोन प्रकारचें लेखन आढळून आलें. ह्या दोन प्रकारच्या लेखनाचीं कांहीं प्रकृति–वैशिष्ट्यें आपण लक्षांत घेतलीं. त्यांत पहिल्या प्रकारचें लेखन हें मूलतः व्यक्तिनिष्ठ असतें, तें भावप्रेरित आणि कल्पनानिर्मित किंवा अधिक यथार्थ शब्दांत सांगायचें म्हणजे प्रतिभा-निर्मित असतें, सौंदर्यसिद्धीच्या नियमांनुसार तें अवतरलेलें असतें व म्हणूनच तदंतर्गत सुसंघटना ही प्रत्येक ललितकृतिपरत्वें एक वेगळी वैशिष्ट्यपूर्ण सुसंघटना असते हें जसें आपल्या लक्षांत आलें तसेंच दुसऱ्या प्रकारचें लेखन हें वस्तुनिष्ठ असतें, तें भावप्रेरित नसून बुद्धिप्रेरित

असतें, त्याची भिस्त तर्क, अनुमानादींवर असल्यामुळें त्यामधील सुसंघटना ही तर्काधिष्ठित व म्हणूनच ठराविक ठशाची असते हेंहि आपण लक्षांत घेतलें. ह्या दोन प्रकारच्या लेखनांचीं अगदीं सहजगत्या लक्षांत येणारीं हीं आणि इतर प्रकृतिवैशिष्ट्यें डोळ्यांसमोर ठेवून जेव्हां आपण परत एकदां बालकवींच्या 'फुलराणी' पासून तो बीजगणितांतील समीकरणापर्यन्त पसरलेल्या ह्या लेखन-सागराकडे अधिक निरखून पाहूं लागतों तेव्हां ह्या दोन प्रकारच्या लेखनांच्या सीमारेषेवर पडणारें असेंहि कांहीं लेखन असल्याचें आपणांस आढळून येतें : काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक, ललितनिबंध, नाट्यछटा इत्यादि लेखन-प्रकार हे जसे पहिल्या प्रकारच्या लेखनाचे नमुने आहेत असें निखालस वाटतें, किंवा पदार्थ-विज्ञान, रसायनशास्त्र, प्राणीशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र, बीजगणित इत्यादि शास्त्रांची माहिती देणारें किंवा तत्संबंधीं चर्चा करणारें लेखन दुसऱ्या प्रकारच्या लेखनांत निःसंशय मोडतें असें आपण निश्चितपणें जसें म्हणूं शकतों तसें कांहीं चरित्रात्मक, इतिहासात्मक, एवढेंच नव्हे तर चर्चात्मक लेखनाबाबत तें नेमकें कोणत्या वर्गांत मोडतें हें आपण निश्चितपणें सांगूं शकत नाहीं. आगरकर, टिळक, चिपळूणकर, परांजपे यांनीं लिहिलेलें जें निबंधात्मक लेखन आहे त्याचा समावेश पहिल्या प्रकारच्या लेखनांत करावयाचा कीं दुसऱ्या प्रकारच्या लेखनांत करावयाचा असा पुष्कळदां आपणासमोर प्रश्न पडतो. कारण ह्या लेखनांत ह्या दोन्हीहि प्रकारच्या लेखनांचीं कांहीं वैशिष्ट्यें मिसळून गेलेलीं दिसून येतात. हें लेखन ज्या व्यक्तींनीं लिहिलेलें असतें त्यांच्या व्यक्तित्वानें तें पुष्कळदां अथपासून इतिपर्यंत रंगून गेलेलें दिसतें: त्या व्यक्तींच्या व्यक्तित्वाचा ठसा त्यांजवर पूर्णपणें उमटलेला असतो. त्यांच्या मनाचीं स्पंदनें त्यांत उमटलेलीं असतात. त्यांतील पुष्कळसा भाग हा एकप्रकारें भावप्रेरित आहे असें दिसून येतें व तो भावप्रेरित असल्यामुळें तेथें त्यांच्या कल्पनाशक्तीला भरपूर वावहि मिळालेला दिसून येतो. ह्यामुळें सदर लेखनाचें स्वरूप व्यक्तिनिष्ठ, भावप्रेरित व प्रतिभानिर्मित आहे याचा अनेकदां प्रत्यय येतो; परंतु हा प्रत्यय येत असतांनाच त्याची मूल प्रकृति ही तर्काधिष्ठित आहे; कल्पनाशक्तीचा त्यांत अधूनमधून विलास दिसत असला तरी कांहीं तत्त्वांचें व मतांचें तार्किक, शक्यतों वस्तुनिष्ठ प्रतिपादन हाच त्याचा खरोखर धर्म आहे व त्यांतून निर्माण होणारी संघटना ही मूलतः दुसऱ्या प्रकारच्या लेखनांत आढळणाऱ्या

संघटनेसारखी आहे हेंहि आपल्या लक्षांत येतें व म्हणूनच हें लेखन आपण पाहिलेल्या त्या दोन्ही प्रकारच्या लेखनाच्या सीमारेषेवर पडतें हाच निष्कर्ष आपणांस काढावा लागतो.

विवेचनाच्या ओघांत आपण अभावितपणें ह्या पहिल्या प्रकारच्या लेखनाला ललित–लेखन ह्या नांवानें संबोधलेंच आहे. हें लेखन ललित–लेखन किंवा ललित–वाङ्मय ह्या नांवांनींच ओळखलें जात आहे. दुसऱ्या प्रकारच्या लेखनाला आपण शास्त्रीय लेखन ह्या नांवानें ओळखीत आलों आहों. वाङ्मयाचा अभ्यास हा मूलतः ललित–वाङ्मयाचा अभ्यास ठरतो. मूलतः म्हणण्याचें कारण एवढेंच कीं प्रसंगविशेषीं आपणांस त्यांत निबंध, चरित्र, चर्चात्मक गद्य यांसारख्या कांहीं ललित आणि ललितेतर ह्या दोघांच्या सीमारेषेवर पडणाऱ्या लेखनाचाहि विचार करावा लागतो.

वरील विवेचनांत आपण ललित–वाङ्मयाचीं कांहीं महत्त्वाचीं प्रकृतिवैशिष्ट्यें लक्षांत घेतलीं, आतां ह्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांच्या मदतीनें ललित–वाङ्मयाच्या प्रयोजनाचा आपणांस विचार करावयाचा आहे.

[एक व्याख्यान]

२

ललित-वाङ्मयाचें प्रयोजन

प्रत्येक वस्तूचें प्रयोजन हें बरेंचसें त्या वस्तूच्या प्रकृतीनें निश्चित केलेलें असतें; त्या वस्तूची प्रकृति लक्षांत आली तर तिचें प्रयोजन लक्षांत येणें सोपें जातें; परंतु ही वस्तूची मूलप्रकृति जर लक्षांत आली नाहीं तर तिच्या प्रयोजनाबाबतही संभ्रम उत्पन्न होण्याची शक्यता असते. पुष्कळदां आपलें त्या वस्तूच्या मूल प्रकृतीबाबतचें निदानच चुकीचें असतें; आणि मग ह्या चुकीच्या निदानाच्या मदतीनें आपण जेव्हां कांहीं प्रयोजनें तिजवर लादूं लागतों तेव्हां तीं तिला झेपत नाहींत, परवडत नाहींत. एवढेंच नव्हे तर शेवटीं तीं तिच्या प्रकृतीला मारक ठरतात. ललित-वाङ्मयाच्या प्रयोजनाबाबत विचार करितांना पुष्कळदां असेंच घडण्याची भीति असते; आणि म्हणूनच तत्संबंधीचा विचार फार जपून करावा लागतो.

हा विचार दुहेरी आहे : तो दोन दृष्टींनीं करणें आवश्यक आहे : ललितलेखक लेखन करितो तें कां व कशासाठीं आणि रसिक वाचक तें वाचतो तें कां व कशासाठीं ह्या दोन्हीहि प्रश्नांचीं उत्तरें ह्यासाठीं आपणांस शोधलीं पाहिजेत. येथें आपण फक्त रसिक वाचकाच्या दृष्टीनें ललित वाङ्मयाचें प्रयोजन काय ठरतें ह्या प्रश्नाचा विचार करूं.

हा विचार करितांना ललित–वाङ्मयाचा अवतार हा मूलतः कशासाठीं असतो, तें असें काय देण्यासाठीं अवतरलेलें असतें कीं जें कोणत्याहि अन्य प्रकारचें लेखन आपणांस देऊं शकत नाहीं ह्या प्रश्नावरच आपणांस आपलें लक्ष केंद्रित करावें लागतें. ललित–वाङ्मयाच्या परिशीलनांतून आपल्या हातीं वेगवेगळ्या गोष्टी लागणें अगदीं शक्य आहे : आपल्यापैकीं कांहींना ललित-

वाङ्मयाच्या सहवासांत आपल्या दैनंदिन कंटाळवाण्या जीवनाचा कदाचित् थोडा बहुत विसर पडत असेल, दुसऱ्या कांहींना ललित–वाङ्मयाच्या कल्पसृष्टींत प्रवेश करून आपल्या ऐहिक जीवनांतील उणीवा कल्पनेच्या सृष्टींत कां होईना, परंतु थोड्याबहुत भरून काढायला संधी मिळत असेल, आपल्या अतृप्त इच्छा, आकांक्षा, अप्रत्यक्षपणें कां होईना, तृप्त करून घ्यावयास वाव मिळत असेल; कांहींना ललित–वाङ्मयांत प्रकट झालेल्या अनुभवांच्या दर्शनानें आपल्या जीवनांतील तत्समान अनुभवांची आठवण होऊन कदाचित् बरेंहि वाटत असेल, तर कांहींना त्यामधून सत्प्रवृत्त होण्याची, राष्ट्रभक्त होण्याची, उद्योगी बनण्याची स्फूर्तीहि मिळत असेल; कांहींच्या दडपून टाकलेल्या इच्छा, आकांक्षा व वासना त्याच्या वाचनानें चाळवल्या जात असतील व त्यामुळें थोडेंसें बरें वाटत असेल तर कांहींना जे प्रसंग आपण कधींच अनुभविलेले नाहींत व अनुभविणेंहि शक्य नाहीं त्यांचें दर्शन घडल्यामुळें आपल्या अनुभवभांडारांत भर पडल्यासारखी वाटत असेल; कांहींना ह्या सर्व गोष्टींना चिकटून आलेले माहितीचे कण वेंचण्यांतच गंमत वाटत असेल तर कांहींना ललित–वाङ्मयाच्या सहवासांत एकंदरीनें वेळ बरा जातो ह्या विचारानेंच केवळ समाधान होत असेल.

निरनिराळ्या प्रकृतीच्या, वेगवेगळे हेतु मनांत धरून ललित–वाङ्मयाकडे वळणाऱ्या वाचकांना ललित–वाङ्मयाच्या वाचनानें असा वेगवेगळ्या प्रकारचा लाभ होत असणें अगदीं शक्य आहे. अशा प्रकारचा लाभ आपणांस होतो असा त्यांचा अनुभव असल्यामुळें ज्या प्रकारचा लाभ आपणांस होतो त्या प्रकारचा लाभ देण्यासाठीं ललित–वाङ्मयाचा अवतार आहे असें त्यांनीं मानणें हेंहि तितकेंच स्वाभाविक ठरतें. एवढेंच नव्हे तर जो लाभ ललित–वाङ्मयाच्या वाचनानें होतो अशी त्यांची अनुभवानें झालेली समजूत तो लाभ जर कांहीं ललितकृतींच्या वाचनानें त्यांना झाला नाहीं तर तें ललित–लेखन आपली कामगिरी नीट बजावीत नाहीं, असें त्यांनीं तक्रारीच्या सुरांत म्हणणें हेंहि त्यांच्या भूमिकेला एकंदरीनें धरूनच आहे असें म्हणावें लागतें; परंतु येथें क्षणभर थांबून आपण विचार करायला हवा कीं ह्या नाना प्रकारच्या वाचकांना जरी नाना प्रकारचा लाभ ललित–वाङ्मयाच्या वाचनापासून होत असला आणि म्हणूनच ते ललित–वाङ्मयाकडून आपापल्या प्रकृतीनुसार वेगवेगळ्या प्रकारच्या अपेक्षा करीत असले तरी हे वेगवेगळ्या प्रकारचे वाचक ललित–वाङ्मयाकडून

जें जें कांहीं घेऊन जातात, जें मिळाल्यानें त्यांना समाधान होतें किंवा जें न मिळाल्यानें त्यांना दुःख होतें तें देण्यासाठींच खरोखर ललित-वाङ्मयाचा अवतार आहे काय ? येथें आपल्या मनांत अशी शंका येऊन जायला हवी कीं जें देण्यासाठीं मूलतः ललित-वाङ्मयाचा अवतार नाहीं तेंच तर हे वाचक ललित-वाङ्मयाकडून घेऊन जात नाहींत ना ? आणि जें देण्यासाठीं त्याचा मूलतः अवतार आहे तेंच तर ह्या गडबडींत त्यांच्या हातून निसटून जात नाहीं ना ? आणि मग जें देण्यासाठीं मूलतः ललित–वाङ्मयाचा अवतारच नाहीं, तें जर कांहीं ललित-लेखनाकडून लाभलें नाहीं तर त्या ललित-लेखना-विरुद्ध ह्या वाचकांनीं तक्रार करणें थोडेंसें अप्रस्तुत ठरत नाहीं का ?

चित्रकलेचें प्रदर्शन पाहतांना आपणांस नेहमीं असाच अनुभव येतो. तें प्रदर्शन पाहण्यासाठीं पुष्कळ लोक जमलेले असतात. त्यांतील कांहींना कांहीं चित्रें आवडलेलीं असतात तर कांहीं आवडलेलीं नसतात. ह्या त्यांच्या आवडीनिवडीचें जर थोडें जवळून परीक्षण केलें तर त्यांत खूपच विविधता दिसून येते. कांहींना एखादें चित्र, तें सुंदर स्त्रीचें चित्र आहे म्हणून आवडलेलें असतें तर कांहींना त्या चित्रामधील स्त्री सुंदर असली तरी अर्धनग्न आहे किंवा नग्न आहे म्हणून तें आवडलेलें नसतें. ज्या माणसांना तें चित्र एका सुंदर स्त्रीचें आहे म्हणून आवडलेलें असतें, त्यांना त्याच्याच जवळपास असलेलें दुसरें एखादें चित्र तें विद्रूप दिसणाऱ्या माणसाचें आहे म्हणून आवडलेलें नसतें. कांहींना एखादें चित्र तें महात्मा गांधींचें आहे, किंवा भगवान् श्रीकृष्णाचें आहे म्हणून आवडेल तर कांहींना त्या चित्रांत शेतांत खपणारे शेतकरी किंवा गिरणींत राबणारे मजूर दिसत आहेत म्हणून तें आवडेल. व्यक्ति तितक्या प्रकृति ह्या नात्यानें चित्रकलेचें प्रदर्शन पहायला जमलेल्या ह्या लोकांना निरनिराळीं चित्रें निरनिराळ्या कारणांसाठीं आवडतील. एवढेंच नव्हे तर एकच चित्र वेगवेगळ्या कारणांकरितां पसंत असेल किंवा नापसंत असेल. अशा वेळीं प्रश्न पडतो तो हाच कीं चित्रकलेचें प्रदर्शन पहायला आलेलीं हीं माणसें खरोखरच काय पहायला आलेलीं असतात ? तीं खरोखरच 'चित्रें' पाहतात कीं दुसरेंच कांहीं तरी पाहतात ? त्यांना 'जें' पाहून समाधान झालेलें असतें किंवा असमाधान झालेलें असतें 'तें' व्यक्त करण्यासाठींच खरोखर चित्रांचा अवतार असतो काय ? कीं त्यांचा अवतार हा मूलतः ज्याच्यासाठीं असतो 'तें' न पाहतांच,

त्याच्या अवलोकनानें आनंदून न जातांच हीं माणसें प्रदर्शनांतून बाहेर पडत असतात?

वरील विवेचनांत बहुसंख्य वाचकप्रेक्षकांचा कलावाङ्मयाच्या सान्निध्यांतील जो अनुभव आपण जमेस धरला आहे त्याचें स्वरूप जर नीट न्याहाळलें तर असें दिसून येतें कीं त्यांतील जवळ जवळ प्रत्येकजण कशान् कशासाठीं तरी ललितकृतींचा केवळ उपयोग करून घेत असतो. तो ललितकृतींकडे केवल एक साधन म्हणून पाहतो. आपल्या कांहीं खाजगी किंवा सामाजिक गरजा भागविण्यासाठीं ललितकृतींकडे धांव घेतो. तिला तिचें स्वतःचें असें कांहीं कार्य आहे ह्याची त्याला दिक्कत नसते. आपल्या ह्या गरजा जर तिच्या परिशीलनानें भागल्या गेल्या तर त्याला बरें वाटतें, भागल्या गेल्या नाहींत तर वाईट वाटतें. म्हणजे ज्या एक प्रकारच्या व्यावहारिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें आपण जीवनांतील कांहीं गोष्टींकडे पाहत असतों त्या किंवा तसल्याच प्रकारच्या दृष्टीनें हे वाचकप्रेक्षक चित्रकलेकडे किंवा ललित-वाङ्मयाकडे वळत असतात. ललित–वाङ्मयाच्या परिशीलनामधून इच्छापूर्तीचें किंवा स्वप्नरंजनाचें चोरटें समाधान अनुभवणारा वाचक हा ललित-वाङ्मयाचा उपयोग तें आपल्या कांहीं खाजगी गरजा भागविण्याचें एक साधन म्हणूनच करीत असतो. जें वाङ्मय त्याच्या ह्या गरजा विशेषेंकरून भागवितें तें अर्थातच त्याला विशेष प्रिय होतें. वाङ्मयाकडून नीतिबोधाची, उद्बोधनाची, समाजोन्नतीची अपेक्षा करणारा वाचक हाहि एक साधन ह्या दृष्टीनेंच ललित-वाङ्मयाकडे पाहत असतो. फरक एवढाच कीं केवळ करमणुकीच्या इच्छेनें किंवा स्वप्नरंजनाच्या इच्छेनें वाङ्मयाकडे वळणाऱ्या वाचकाप्रमाणें त्याची गरज ही खाजगी व्यक्तिगत नसते. ती त्याच्या कल्पनेप्रमाणें सामाजिक असते, सार्वजनिक असते; आणि म्हणून तिच्या-संबंधानें बोलतांना त्याला चोरटेपणा वाटत नाहीं. उलट अभिमान वाटतो. वाङ्मयाकडून आपण जी अपेक्षा करीत आहोंत ती आपल्या वैयक्तिक स्वार्थनिष्ठ गरजा भागविण्यासाठीं नव्हे तर एकंदर समाजाचें बरें व्हावें, माणसें सन्मार्गाला लागावींत, अन्याय नाहींसे व्हावेत ह्यासाठीं करीत आहोंत ह्या कल्पनेनें त्याला बरें वाटत असतें; एवढेंच नव्हे तर असें म्हणतांना आपण आपलें सामाजिक कर्तव्यच पार पाडीत आहोंत अशी त्याची कल्पना असल्यामुळें त्याच्या बोलण्यांत समाजहितेच्छूंच्या बोलण्यांतील कळकळ

असते, धार असते; परंतु गरज खाजगी असली काय किंवा 'सामाजिक' असली काय ती भागविण्यासाठीं ललित-वाङ्मयाचा उपयोग करणें म्हणजे त्याजकडे केवळ एक साधन ह्या दृष्टीनेंच पाहणें होय. ललित-वाङ्मयाची प्रकृति लक्षांत घेतां तें अशा प्रकारच्या वैयक्तिक किंवा 'सामाजिक' गरजा भागविण्यासाठीं एक साधन म्हणून जन्माला आलेलें असतें असें वाटत नाहीं. कालिदासाचें काव्य व त्याचीं नाटकें किंवा शेक्सपिअरचें काव्य व त्याचीं नाटकें हीं ज्याप्रमाणें आपणांस इच्छापूर्तीचें वा स्वप्नरंजनाचें समाधान देण्यासाठीं किंवा केवळ आपली करमणूक करण्यासाठीं जन्माला आलेलीं नाहींत त्याचप्रमाणें तीं बोध देण्यासाठीं, समाजोन्नतीसाठीं किंवा सामाजिक अन्याय वेशीवर टांगण्यासाठींहि अवतरलेलीं नाहींत. आपण जर त्यांजपासून कांहीं बोध घेत असलों, समाजोन्नतीचा संदेश घेत असलों किंवा इच्छापूर्तीचें, पुनःप्रत्ययाचें, स्वप्नरंजनाचें समाधान प्राप्त करून घेत असलों तर त्याचा अर्थ आपण ह्या दृष्टीनें त्यांचा उपयोग करून घेत आहोंत असा होईल. त्यासाठींच त्यांचा मूलतः अवतार आहे असा होणार नाहीं. माझ्या टेबलावरील फूटपट्टीचा उपयोग जर मी इंधन म्हणून करूं लागलों किंवा मी एखाद्या छडीसारखा करूं लागलों तर मला तो तसा करितां येणें एका मर्यादेपर्यंत शक्य आहे; परंतु उद्यां जर मीं तें फूटपट्टीचें प्रयोजन मानलें आणि अमुक एका फूटपट्टीचा उपयोग छडीसारखा नीट करितां येत नाहीं म्हणून ती फूटपट्टी वाईट व अमुक एका फूटपट्टीचा उपयोग छडी म्हणून चांगल्या प्रकारें करतां येतो म्हणून ती फूटपट्टी चांगली असें म्हणूं लागलों तर माझें हें म्हणणें सयुक्तिक ठरेल काय? अशा वेळीं कोणीहि मला हेंच सांगेल कीं बाबा रे, फूटपट्टीचा अवतार कशासाठीं आहे हेंच तुझ्या लक्षांत न आल्यामुळें तूं तिच्यावर नको तीं प्रयोजनें लादतो आहेस आणि शिवाय वर तीं तिला झेंपत नाहींत म्हणून तक्रार करीत आहेस. वर सूचित केलेल्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या उपयुक्ततेच्या कसोट्या ललित-वाङ्मयाला लावतांना आपण साधारणपणें अशीच चूक करीत असतों.

आपण ही जी चूक करितों तिला कांहीं तरी कारण असलें पाहिजे; आणि हें कारण ललित-वाङ्मयाचें परिशीलन करितांना आपणांस जो अनुभव येतो त्या अनुभवामध्यें आपण शोधलें पाहिजे. ह्या अनुभवाचें यथार्थरूप लक्षांत घेण्याचा आपण क्वचितच प्रयत्न करितों. ह्या अनुभवाचें सर्वसाधारणपणें

आपल्या लक्षांत येणारे घटक दोन असतात : ललित-वाङ्मयाचें परिशीलन करितांना आपणांस एकतर कांहींतरी जाणवत असतें, कोणता तरी जीवनानुभव आपणासमोर साकार होत असतो आणि त्याबरोबरच आपण त्या परिशीलनांत रंगून जात असतों; आपणांत कसली तरी ओढ लागलेली असते, आंतरिक समाधान होत असतें. हे दोन अनुभव वेगवेगळे नसतात. एकाच अत्यंत संमिश्र अनुभवाचीं तीं केवळ दोन भव्य अंगें असतात; परंतु हीं दोन अंगें लक्षांत येण्याजोगीं ठळक असतात व म्हणूनच ललित-वाङ्मयाच्या प्रयोजनाचा विचार करितांना त्यांवरच आपली दृष्टि प्रथम एकदम केंद्रित होणें स्वाभाविक असतें. आतां ललित–वाङ्मयाचें परिशीलन करितांना हें जें जाणवत असतें म्हणून म्हटलें त्यालाच आपण 'जीवनानुभूति' असें नांव देतों आणि हें जें समाधान वाटतें म्हणून म्हटलें त्यालाच आपण 'आनंद' ह्या नांवानें संबोधूं लागतों. परंतु आपण येथेंच थांबत नाहीं. ह्या 'जीवनानुभूती'चें खरें स्वरूप लक्षांत न आल्यामुळें म्हणा किंवा तें लक्षांत घेण्याची आपण धडपड करीत नसल्यामुळें म्हणा ही 'जीवनानुभूति' म्हणजे जीवनाच्या साक्षात् प्रतिकृतीची अनुभूति येथपासून तो पुनःप्रत्यय, उद्बोधन किंवा उपदेश इत्यादींसाठीं घडविलेली जीवनाची अनुभूति येथपर्यंत तिचा अर्थ करण्याकडे मग आपली प्रवृत्ति होऊं लागते; हळूहळू तेंच ह्या जीवनानुभूतीचें प्रयोजन आहे असें आपण म्हणूं लागतों व त्या दृष्टीनें तिचें मूल्यमापनहि करूं लागतों. जसें ह्या 'जीवनानुभूती'चें तसेंच 'आनंदा'चें. ह्या 'आनंदा'चें यथार्थ रूप लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न न करितां आपण त्याची सांगड आपणांस प्रत्यक्ष जीवनांत अनुभवास येणाऱ्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या लौकिक आनंदाशीं घालूं लागतों. आपण त्याला त्यांतलाच एक आनंद असें मानूं लागतों. स्वाभाविकच इच्छापूर्ति, वास्तवविस्मृति, करमणूक, स्वप्नरंजन हीं मग आपल्या दृष्टीनें त्या आनंदाचीं लक्षणें ठरतात; व त्यांनाहि मग आपण त्या 'आनंदा'चीं म्हणजेच तो 'आनंद' देणाऱ्या ललित-वाङ्मयाचीं प्रयोजनें मानूं लागतों. ललित-वाङ्मयाच्या परिशीलनानें खऱ्याखुऱ्या रसिकास जो अनुभव येतो त्याचें स्वरूप नीट लक्षांत न घेतल्यामुळेंच हे प्रमाद आपल्या हातून घडतात; तेव्हां तें स्वरूप लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करूं.

प्रथम ललित-वाङ्मयामधून येणाऱ्या ह्या 'जीवनानुभूती'चें स्वरूप विचारांत घेण्याचा यत्न करूं. एखाद्या ललितकृतींतील सृष्टि ही प्रत्यक्षाची प्रतिकृति नसून

एका व्यक्तिमनानें कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें निर्मिलेली स्वतंत्र अनुभव-सृष्टि असते हें आपण येथें प्रथम लक्षांत घेतलें पाहिजे. तिचें परिशीलन करीत असतां आपणांस जो भावानुभव येतो तो भावानुभव या कल्पसृष्टीशीं संलग्न असलेला भावानुभव असतो; म्हणजे त्या सृष्टीनें नियमित झालेला, conditioned झालेला, त्या सृष्टीमधून आकारास आलेला, अभिव्यक्त झालेला अनुभव असतो.) बालकवींच्या 'फुलराणी'मधील भावानुभव 'फुलराणी'ची जी बालकवींच्या प्रतिभेनें निर्मिलेली एक कल्पसृष्टि आहे या कल्पसृष्टीमधून प्रकट होणारा भावानुभव आहे. तो जसा लौकिक भावानुभव नव्हे तसाच तो अलग, सुटा, स्वतंत्र असा भावानुभवहि नाहीं व त्याचा तसा कधींच विचारहि करितां येणार नाहीं. तो त्या सृष्टीशीं संबद्ध आहे, त्या सृष्टीशीं एकरूप झालेला आहे, त्या सृष्टीमधून उमललेला आहे. त्याचा विचार त्या सृष्टीचा विसर न पडूं देतांच झाला पाहिजे. 'ॲलिस इन वंडरलँड' मधील अनुभवविश्व हें देखील त्या कथेची जी कल्पसृष्टि आहे त्या सृष्टीमधूनच साकार झालेलें, सरूप झालेलें अनुभवविश्व आहे. त्याचें परिशीलन आपण करितों तें ह्या सृष्टीच्या संदर्भांत. त्याला त्या सृष्टीपासून अलग करितां येणार नाहीं; तें विश्व जें आज सजीव भासतें तें त्या सृष्टीच्या संदर्भांत आहे म्हणून. त्याला जर आपण त्या सृष्टीपासून वेगळें काढलें, लौकिक समजलों व त्याचा वेगळा स्वतंत्रपणें विचार करूं लागलों तर तें निर्जीव भासेल, असंभाव्य वाटेल. सारांश, तें आपल्या पायावर उभेंच राहूं शकणार नाहीं. प्रत्येक ललितकृतीमधून जाणवणाऱ्या भावानुभवाची जात अशीच असते. मग त्या भावानुभवाचें विश्व 'डॉन क्विक्झोट' मधील, 'अरबी भाषेंतील सरस आणि सुरस गोष्टीं'मधील किंवा 'ॲलिस इन् वंडरलँड' मधील विश्वाप्रमाणें विक्षिप्त आणि अद्भुतरम्य असो किंवा 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' वा 'इंदू काळे व सरला भोळे'मधील अनुभवविश्वाप्रमाणें परिचित असो. 'इंदू काळे व सरला भोळे' या कथेंतील अनुभवविश्व हें आपणांस परिचित आहे. तें 'डॉन क्विक्झोट' मधील अनुभवविश्वाप्रमाणें विक्षिप्त, अनोळखी नाहीं; परंतु असें असलें तरी तेंहि वामनरावांच्या कल्पनाशक्तीनें निर्मिलेल्या एका कल्पसृष्टींतून उमललेलें अनुभवविश्व आहे. त्याचा जिवंतपणा, त्याची टवटवी टिकवावयाची असेल तर आपणांस त्याला त्या सृष्टीपासून विलग करितां येणार नाहीं. तें लौकिक नव्हे. इतिहासांतील घटनांचा

किंवा आपल्या ओळखीच्या एखाद्या व्यक्तीच्या आयुष्यांतील घटनांचा आपण जसा विचार करूं शकतों, आपल्या जीवनांतील घटनांकडे आपण ज्या दृष्टीनें पाहतों त्या दृष्टीनें आपणांस त्याजकडे पाहतां येणार नाहीं; त्याचा विचार आपणांस नेहमीं ज्या कल्पसृष्टींतून तें वर आलें त्या कल्पसृष्टीबरोबरच केला पाहिजे. त्या कल्पसृष्टींत तें चपखल बसलेलें असतें. त्या सृष्टीच्या रंगांनीं तें रंगलेलें असतें. ती सृष्टि म्हणजे एक स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण जग असतें. तेव्हां ह्या जगाच्या संदर्भांतच आपण त्याचा विचार केला पाहिजे.

येथें असा प्रश्न उपस्थित करितां येईल, ही सृष्टि म्हणजे एक स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण असें जग असतें असें जेव्हां म्हटलें जातें तेव्हां ह्या जगाचा आपल्या जगाशीं कोणत्याहि प्रकारचा संबंध नसतो असें आपणांस म्हणावयाचें असतें काय? तर तसें नाहीं. ह्या जगाचा आपल्या जगाशीं संबंध नसतो असें नाहीं. संबंध निश्चित असतो, फार जवळचा असतो. तो तसा नसता तर त्यांत वावरतांना आपणांस स्वारस्य वाटलेंच नसतें. परंतु हा संबंध कोणत्या प्रकारचा असतो तें आपण नीट लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. आईच्या गर्भांतील मूल जीवनरस आईमधूनच शोषून घेतें पण असें करतांना तें स्वतःचें स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व साकार करीत असतें. किंवा पाण्यांतून वर येणारें कमळ त्या पाण्यावरच आपल्या जीवनासाठीं अवलंबून असतांहि स्वतःचें स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण जग निर्माण करितें; त्याचप्रमाणें प्रत्येक ललितकृति ही जीवनानुभूतींतूनच वर आलेली असूनहि स्वतःचें एक स्वतंत्र जग निर्माण करीत असते. त्या ललितकृतीचें परिशीलन करितांना आपण ह्या जगांत वावरत असतों व ह्या जगांतील अनुभवविश्व न्याहळीत असतों. तेव्हां त्याच्या दर्शनानें मनुष्यस्वभावावर प्रकाश पडत असला किंवा मानवी जीवनावर प्रकाश पडत असला तरी तो स्वाभाविकच अप्रत्यक्षपणें पडतो. तद्द्वारां आपल्याला जें जाणवतें तें मूलतः त्या विशिष्ट अनुभवविश्वाचें वास्तव असतें. त्या अनुभवविश्वानें conditioned झालेलें, नियमित झालेलें वास्तव असतें. त्याला आपण एकदम आपल्या जीवनाचें प्रतिबिंब समजणें वेडेपणाचें आहे. वरच म्हटल्याप्रमाणें 'इंदु काळे व सरला भोळे' मधील अनुभवविश्वाप्रमाणें तें आपणांस परिचित असें अनुभवविश्व असलें तरी त्याची सृष्टि स्वतंत्र आहे. ती कल्पसृष्टि आहे. ती अपरसृष्टि आहे. अ-लौकिक आहे व म्हणूनच त्याचें

वास्तव ह्या सृष्टीनें नियमित झालेलें, सीमित झालेलें वास्तव आहे. तें जसेंच्या तसें आपल्या जीवनाचें वास्तव नाहीं. तेव्हां त्याचें हें विवक्षित रूप आपण कधींहि दृष्टिआड करितां कामा नये. त्याची जाणीव होत असतांना जरी आपणांस 'जीवनानुभूति' आल्यासारखी वाटत असली तरी ती कोणत्या प्रकारची 'जीवनानुभूति' आहे ह्याची आपणांस स्वच्छ कल्पना असावयास हवी. ही जीवनाची प्रत्यक्ष अनुभूति नव्हे; ती एका प्रतिभानिर्मित अ-लौकिक सृष्टीच्या द्वारां घडलेली 'जीवनानुभूति' आहे. आणि म्हणून प्रत्यक्ष जीवनानुभूतीच्या बाबतींत आपण जीं मूल्यें वापरून तिची एकंदर स्वहिताच्या दृष्टीनें परीक्षा करूं तींच मूल्यें जशींच्या तशीं वापरून आपणांस ह्या 'जीवनानुभूती'ची परीक्षा करितां येणार नाहीं.

मग हिची परीक्षा आपण कशी करणार ? ह्यासाठीं आपण प्रत्यक्ष जीवनांतील वास्तवाची परीक्षा करण्याकरितां ज्या फूटपट्ट्या वापरतों त्या जशाच्या तशा वापरून चालणार नाहीं. 'ॲलिस इन वंडरलँड' मधील कल्पनेच्या जगाचें जें वास्तव आहे त्याची परीक्षा आपण लौकिक वास्तवाच्या परीक्षेच्या फूटपट्ट्या घेऊन करूं शकूं काय ? त्या फूटपट्ट्या आपण हातांत घेतल्या तर हें कल्पनेचें जग वितळून जाईल, तें असंभाव्य भासेल. तेथें ज्या फूटपट्ट्या वापरावयाच्या त्या ज्या जगाचें तें वास्तव्य आहे, त्या जगांतील असल्या पाहिजेत. हें जग अन्तर्बाह्य सुसंगत आहे कीं नाहीं, त्यांत अथपासून इतिपर्यंत अन्तर्गत सुसंवाद आहे कीं नाहीं हें आपण प्रथम पाहिलें पाहिजे. 'इंदु काळे व सरला भोळे'ची परीक्षा करितांना किंवा गॉल्सवर्दीच्या 'फोरसाइट सागा'ची परीक्षा करितांना आपण ह्या प्रत्येक कृतींतील कल्पनानिर्मित अनुभवविश्व ज्या वास्तवाचें दर्शन घडवूं पाहतें त्या वास्तवाच्या कसोट्या वापरूं. हें वास्तव वरच एके ठिकाणीं सूचित केल्याप्रमाणें तुमच्या आमच्या जीवनाच्या जवळपासचें वास्तव असण्याची शक्यता आहे; परंतु तसें असलें तरी तें कल्पनाशक्तीनें निर्मिलेलें एका कल्पसृष्टीचें वास्तव आहे व त्याची परीक्षा करितांना तें त्या सृष्टीचें वास्तव ह्या दृष्टीनें कितपत सुसंगत अवतरलेलें आहे हेंच आपण पहाणार. तें त्या सृष्टीपासून अलग करून त्यांतील कांहीं घटनांचें नीतिमूल्य काय हा प्रश्न उपस्थित करणें येथें अप्रस्तुत आहे; तें जर वर सूचित केल्याप्रमाणें एक स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण असें जग असेल तर त्याला त्याची आन्तर व्यवस्था असणार; ही

आन्तर व्यवस्था कितपत न्याय्य आहे, ती कितपत बुद्धीला पटण्याजोगी आहे, कितपत अपरिहार्य आहे हे प्रश्न आपण खात्रीनें उपस्थित करूं शकूं. हे प्रश्न येथें प्रस्तुत आहेत. हे प्रश्न विचारून त्याचीं जीं उत्तरें आपणांस मिळतात त्यांनीं आपलें समाधान होऊं शकलें तर आपण ही आन्तर व्यवस्था मान्य केली पाहिजे व सदर अनुभवविश्व ह्या आन्तर व्यवस्थेनें जोखलें पाहिजे. त्याचे अंतर्गत नियम, ज्या नियमांनीं त्याची अन्तर्गत व्यवस्था ही बांधली गेली आहे तें लक्षांत घेतलें पाहिजे; व त्या नियमांनुसार त्याचा अथपासून इतिपर्यंत अवतार आहे कीं नाहीं हें तपासलें पाहिजे. त्यांत एक प्रकारची संपूर्ण अंतर्गत सुसंगति असेल तर तें त्या विशिष्ट कल्पसृष्टीचें वास्तवदर्शन घडवीत आहे असेंच आपण समजलें पाहिजे. ह्या दृष्टीनें 'डॉन क्विक्झोट', 'ॲनिमल फार्म', 'फुलराणी', 'ॲलिस', 'पण लक्षांत कोण घेतो!' ह्यांजमधील अनुभवसृष्टीच्या पातळ्या भिन्न भिन्न असल्या तरी त्यांतील प्रत्येक ललितकृति आपापल्या अनुभवसृष्टीच्या वास्तवाचें यथार्थ दर्शन घडवीत आहे असेंच आपणांस दिसून येईल.

आतां ह्या प्रत्येक ललितकृतींतून जाणवणाऱ्या वास्तवाचें रूप जर अधिक न्याहाळलें तर असें दिसून येईल कीं त्यांत नेहमीं एक प्रकारें अनन्यसाधारणत्व असतें. जेव्हां तें आपल्या परिचयाचें आहे असें भासतें तेव्हांहि त्याचे ठिकाणीं एक प्रकारचें अनन्यसाधारणत्व प्रतीत होत असतें; एक प्रकारचा आगळेपणा असतो. हें अनन्यसाधारणत्व त्याचे ठिकाणीं, तें ज्या भावानुभवांतून जन्माला आलेलें असतें त्या भावानुभवाच्या विशिष्ट प्रकृतीमुळें अवतरलेलें असतें. येथें ही विशिष्ट प्रकृति त्याला कां लाभते, कशामुळें लाभते ह्याचा विचार करणें प्रस्तुत ठरेल. हा विचार म्हणजे खरोखर कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचा विचार : अनेक अनुभवांच्या भाऊगर्दींत कलावंताला आलेला एखादा अनुभव कलारूप कसा व केव्हां घेऊं शकतो हा एक विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. तो कलारूप घेत असतांना त्यावर जी प्रक्रिया घडते तिचें स्वरूप काय असतें हाहि असाच महत्त्वाचा प्रश्न आहे. ही प्रक्रिया कोणत्या प्रकारें घडत असली पाहिजे हें सांगतां येणें कठीण असलें तरी एवढें नक्की कीं तिची फलश्रुति सदर अनुभवाला एक आगळें रूप प्राप्त होण्यांत दिसून येतें. हें आगळें रूप प्राप्त होत असतांना ज्याप्रमाणें त्याचा खाजगीपणा, त्याचें संकुचित, विशिष्ट

स्थलकालव्यक्तिसंबद्ध रूप जाऊन त्याला ज्यांत सर्वांना सर्वदा रस घेतां येईल असें अभिनव रूप प्राप्त होतें त्याचप्रमाणें असें होतांना त्याला पसरटपणा न येतां एक प्रकारचा टोकदारपणा येतो; एक प्रकारें अनन्यसाधारणत्व येत असतें; जणूं त्या भावानुभवाचें वेगळेपण, त्याचा आगळा धर्म, त्याचें आगळें रंगरूप त्याला प्राप्त होतें. प्रेम–कविता ह्या नांवानें ओळखली जाणारी सर्वच चांगली कविता प्रेमानुभवाचेंच दर्शन घडवीत असली तर प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या प्रेमकवितेंतून घडणारें सदर भावानुभवाचें दर्शन हें वेगळें असतें : त्याला त्याचें स्वतःचें प्रकृतिवैशिष्ट्य असतें, त्याची स्वतःची अशी एक quality असते; ह्या quality मध्येंच त्याचें अनन्यसाधारणत्व असतें. कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेंत कलारूप घेऊं पाहणाऱ्या अनुभवाला हें त्याचें आगळें अनुभवत्व प्राप्त करून देण्याची धडपड अभिप्रेत असते. 'फुलराणी'मधून जाणवणारा अनुभव हा एक अनन्यसाधारण अनुभव आहे. त्याच्यासारखा तोच असें ज्याच्यासंबंधीं म्हणतां येईल असा तो अनुभव आहे. तो सर्वसामान्य भावानुभव नाहीं. किंबहुना तो तसा असता तर काव्यात्म झालाच नसता. हरिभाऊ आपट्यांच्या 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' मधील अनुभवविश्व हें त्यांच्या वाचकांच्या अत्यंत परिचयाचें असलें तरी त्यांतून साकार झालेलें वास्तव हें यमू, तिचे आईवडील, शंकरमामंजी इत्यादींचें म्हणजे कांहीं विशिष्ट व्यक्तिमत्त्व लाभलेल्या व्यक्तींचें हरिभाऊंच्या प्रतिभेनें निर्मिलेलें जें अभिनव अनुभवविश्व आहे त्याचें अनन्यसाधारण वास्तव आहे. प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या ललितकृतीमधून जाणवणारें वास्तव हें अशा प्रकारें एक अलौकिक आणि अनन्यसाधारण वास्तव असतें.

येथें एक अशी शंका येण्याची शक्यता आहे कीं प्रत्यक्ष जीवनांत कोणतीहि एक व्यक्ति ज्याप्रमाणें तंतोतंत दुसऱ्या व्यक्तीसारखी नसते, प्रत्येक व्यक्ति ही अनन्यसाधारणच असते, त्याचप्रमाणें कोणताहि एक अनुभव दुसऱ्या अनुभवा-प्रमाणें नसतो, प्रत्येक अनुभव हा अनन्यसाधारणच असतो. मग त्यांचें हें अनन्यसाधारणत्व व ललितकृतींतून गोचर होणाऱ्या अनुभवाचें अनन्य-साधारणत्व ह्यांत फरक काय ? वस्तुतः ह्या दोन्ही अनन्यसाधारणत्वांत कांहींच फरक नाहीं. पण प्रत्यक्ष जीवनाच्या धावपळींत आपणांस प्रत्येक अनुभवाचें अनन्यसाधारणत्व कधीं जाणवतें का ? आपणांस बहुधा जाणवतें तें त्याचें साधारणत्व. असाधारणत्व जाणवायला तो अनुभव इतर अनुभवांपासून वेगळा

केला गेला पाहिजे. त्याचें रूप, त्याची विशिष्ट quality लक्षांत घेतली गेली पाहिजे. त्यांत रस घेतला गेला पाहिजे. त्याचा आगळेपणा जाणवला पाहिजे. कलानिर्मितीची प्रक्रिया होत असतांना नेमकें हेंच घडतें असें मला वाटतें; ह्या प्रक्रियेंत तो अनुभव जणूं अनुभवमालिकेंतून वेगळा काढला जातो : त्याचा आगळा धर्म, त्याचें आगळें सौंदर्य ओळखलें जातें आणि ह्या त्याच्या आगळ्या रूपाला बाधा येणार नाहीं अशा प्रकारें त्याचें प्रकटीकरण साधलें जातें. त्यामुळें ललित-कृतीमधून जाणवणाऱ्या अनुभवाला त्याचें स्वतःचें असें विशिष्ट रूप येतें, त्याची स्वतःची अशी विशिष्ट quality येते; थोडक्यांत म्हणजे अनन्यसाधारणत्व येतें. गतिमान् जीवनामधील त्याचें नेमकें स्थान जणूं निश्चित केलें जातें.

हें जर खरें असेल तर ह्या प्रतिभा-निर्मित अनन्यसाधारण व अ-लौकिक वास्तवाची आपण त्याचें अनन्यसाधारणत्व व अ-लौकिकत्व लक्षांत घेऊनच परीक्षा केली पाहिजे. तें ज्या अनन्यसाधारण अनुभवाचें वास्तव असतें त्या अनुभवाचें तें कितपत सुसंगत वास्तव आहे, त्याचें विशिष्ट रूप, त्याची विशिष्ट quality तें व्यक्त करीत आहे कीं नाहीं हा प्रश्न आपण स्वतःस प्रथम अवश्य विचारला पाहिजे. असा प्रश्न विचारून आपण त्याची जी परीक्षा करूं ती त्याच्या अनन्यसाधारणत्वाला व अ-लौकिकत्वाला मारक ठरणार नाहीं; पण त्याचें अनन्यसाधारणत्व व अलौकिकत्व लक्षांत न घेतां जर आपण त्याची परीक्षा करूं लागलों तर ती परीक्षा मात्र त्याच्या प्रकृतीला मारक ठरेल. उदाहरणार्थ अशी कल्पना करा कीं एका कथेमध्यें एक स्त्री, ज्याला आपण सामान्यतः व्यभिचार असें म्हणतों तो करितांना दिसत आहे. अशा वेळीं त्या कथेंतून गोचर होणाऱ्या वास्तवाची परीक्षा करितांना आपण जर ‘विवाहित स्त्री असा व्यभिचार करणें शक्य आहे काय?’ असा प्रश्न स्वतःस विचारला व त्याचें उत्तर सर्वसाधारण विवाहित स्त्री डोळ्यांपुढें ठेवून ‘शक्यच नाहीं’ असें दिलें व ह्या उत्तराच्या जोरावर त्या कथेंतील वास्तवदर्शन हें सुसंगत नाहीं, तें चुकीचें आहे व शिवाय तें समाजहित विरोधी आहे असें जर आपण म्हणूं लागलों तर आपली ही सदर वास्तवाची परीक्षा आपण त्याचें विशिष्ट रूप, त्याची विशिष्ट quality लक्षांत न घेतां केली असें होईल व अतएव ती त्या वास्तवाच्या अनन्यसाधारणत्वाला व अ-लौकित्वाला शेवटीं बाधक ठरेल. कारण त्या कथेंतील वास्तव हें

सर्वसाधारण विवाहित स्त्रीचें वास्तव नसून एका व्यक्तिमनानें आपल्या प्रतिभेनें निर्मिलेल्या अनुभवसृष्टींतील एका विशिष्ट प्रकृतीच्या, विशिष्ट परिस्थितींतील स्त्रीचें वास्तव आहे व त्याची परीक्षा हें सर्व लक्षांत घेऊनच केली गेली पाहिजे. ह्या गोष्टीकडे येथें आपलें दुर्लक्ष झालें आहे व आपण जें प्रकृतीनें अ-लौकिक आहे व अ-साधारण आहे त्याची परीक्षा त्याला लौकिक समजून साधारणाच्या नियमांनीं केलेली आहे.

ह्याचा अर्थ एखाद्या ललितकृतीच्या संदर्भात आपण साधारणाचा कधींच विचार करीत नाहीं व करूं नाहीं असें नाहीं. आपण हा विचार अवश्य करितों व केला पाहिजे. किंबहुना प्रत्येक ललितकृतीच्या संदर्भातील तो एक प्रधान विचार असतो. तो विचार आपण कां करितों व कोणत्या प्रकारें करितों हें लक्षांत घेणें येथें प्रस्तुत ठरतें. साधारणाच्या नियमांनीं ह्या अनन्यसाधारण व अलौकिक वास्तवाची परीक्षा आपण करितों याचें एक कारण असें कीं ह्या 'अनन्यसाधारणा'ला त्याची 'साधारण' बाजू असते. वरील उदाहरणांतील स्त्री ही एका प्रतिभानिर्मित अनुभवविश्वांतील विशिष्ट प्रकृतीची, विशिष्ट परिस्थितींतील स्त्री आहे हें खरें. ह्या दृष्टीनें तिच्या मनाचें वास्तव हें एक अनन्यसाधारण वास्तव आहे; ज्या विश्वांत ती वावरत आहे त्याच्याशीं तें संबद्ध आहे. परंतु त्याचा अनुभव घेतांना 'विशिष्टा'बरोबर 'सामान्या'चीहि अनुभूति आपणांस येणें थोडें अपरिहार्य आहे. ती अनुभूति म्हणजे नुसती सर्वसाधारण स्त्रीमनाची नव्हे तर मानवी मनाची; एका विशिष्ट परिस्थितींत मानवी मन कसें हेलकावे खातें याची. ही अनुभूति म्हणजे त्या अनन्यसाधारणाचें सर्वसाधारण असें अंगच होय. हें एक महत्त्वाचें अंग होय. ह्या अंगाची जाणीव ही प्रत्येक ललितकृतीच्या परिशीलनांतील एक महत्त्वाची जाणीव होय. ललित–वाङ्मयाच्या प्रयोजनांत ह्या 'साधारणा'च्या जाणिवेला फार महत्त्वाचें स्थान आहे. ही साधारणाची जाणीव म्हणजेच मानवी मनांसंबंधीच्या आणि पर्यायानें मानवी जीवनासंबंधीच्या अनेकविध सत्यांची जाणीव. ललित–वाङ्मयाचें परिशीलन करितांना आपणांस एकाच वेळीं विशिष्ट आणि सर्वसामान्य, अनन्यसाधारण आणि विश्वात्मक यांची प्रतीति येत असतें; किंवा असें म्हणूं या कीं जें प्रकृतिशः अनन्यसाधारण व अलौकिक असतें, त्याच्या प्रतीतीमधूनच त्याच्याशीं संलग्न असणाऱ्या सर्वसाधारणाची

सूचना मिळत–असते. अनेक जीवनविषयक सत्यें गोचर होत असतात. ललित–वाङ्मय जीवनावर प्रकाश टाकतें, तें आपल्या जाणिवांचीं क्षितिजें विस्तारतें असें जें म्हटलें जातें तें ह्या अर्थानें. एखाद्या ललितकृतीची परीक्षा करितांना हें कार्य तिजकडून किती प्रमाणांत घडत आहे, ही सूचना देण्याचें तिच्यांत कितपत सामर्थ्य आहे त्याचा विचार केल्याशिवाय आपण राहत नाहीं. हा विचार न्याय्य आहे. ललित-वाङ्मयाच्या श्रेष्ठत्वाच्या विचाराच्या बुडाशीं हा विचार निःसंशय असतो.

तेव्हां ललितकृतीमधून जाणवणाऱ्या वास्तवाचें हें विवक्षित स्वरूप लक्षांत घेतलें म्हणजे त्याला त्याच्या विशिष्ट चौकटींतून बाहेर काढून लावण्यांत येणाऱ्या नीतिअनीतीच्या, पुरोगामित्वाच्या व प्रतिगामित्वाच्या, समाजहिताहितासंबंधींच्या कसोट्या किती अप्रस्तुत, कलाबाह्य व अंतिम दृष्ट्या त्याच्या प्रकृतीला मारक ठरतात ह्याची कल्पना यावयास हरकत नसावी. हें वास्तव एकाच कांटेकोर कसोटीची अपेक्षा वाचकांकडून करीत असते. पुनरुक्तीचा दोष पत्करून ही कसोटी सांगावयाची म्हणजे एवढीच कीं, एका प्रतिभावान् मनानें निर्माण केलेल्या ज्या अनुभव-विश्वाचें तें वास्तव असतें त्या अनुभव-विश्वाचें तें कितपत यथार्थ वास्तव ठरतें, हें पाहणें. ह्या वास्तवाचें जर तें सुसंगत व अर्थपूर्ण दर्शन घडवीत असेल व तर त्यानें आपलें अंगीकृत कार्य केलें असें म्हणावें लागेल. ह्या वास्तवाचें यथार्थ दर्शन घडविणें एवढेंच त्याचें ह्या संदर्भांत प्रयोजन होतें व तेवढ्याच प्रयोजनाची त्याजकडून प्रारंभीं अपेक्षा करणें वाजवी होईल.

आतां हें अनन्यसाधारण वास्तव ललितकृतींच्या परिशीलनामधून जाणवत असतां आपणांस जी एक अनिवार्य ओढ लागते, जें एक विशिष्ट प्रकारचें समाधान लाभतें त्याचें स्वरूप काय असतें? ही ओढ केवळ सामान्य जिज्ञासेच्या स्वरूपाची असते काय? व हें समाधान केवळ जिज्ञासातृप्तीनें लाभणारें समाधान असतें काय? असे प्रश्न येथें मनांत येतात. वर वर पाहतां तें जिज्ञासातृप्तीनें लाभणारें समाधान असावें असें वाटतें; व थोड्याबहुत प्रमाणांत तें तसें असतेंहि. जो अनुभव त्या ललितकृतीच्या रूपानें गोचर होत असतो तो अनुभव कोणतें रूप घेणार ह्यासंबंधींची जिज्ञासा त्या ललितकृतीच्या परिशीलनाच्या वेळीं आपल्या मनांत जागृत होत नाहीं असें आपण म्हणूं शकूं काय? अर्थात् नाहीं. ही जिज्ञासा आपल्या मनांत जागृत होते, एवढेंच नव्हे तर

तिचें समाधान झाल्यानें थोडाफार आनंदहि होतो ह्यांत संशय नाहीं. पण येथें हेंहि लक्षांत बाळगलें पाहिजे कीं ही जिज्ञासा आपल्या खाजगी किंवा लौकिक गरजा भागविण्यासाठीं निर्माण होणाऱ्या जिज्ञासेसारखी नसते. ती असलीच तर एकंदर जीवनव्यवहारांसंबंधींचीं अनेकविध सत्यें लक्षांत घेण्याची स्वार्थनिरपेक्ष जिज्ञासा असते आणि ललितकृतीच्या परिशीलनानें आपणांस होणाऱ्या आनंदांत ह्या जिज्ञासावृत्तीचा भाग असतो हें खरें असलें तरी तेवढाच भाग नसतो.

हें जिज्ञासावृत्तीचें समाधान होत असतांनाच म्हणजे ललितकृतींमधून गोचर होत असलेल्या अनुभवाचें रूप जाणवत असतांना व बुद्धीला पटत असतांनाच जें जाणवत असतें त्यानें कांहीं भावहि आपल्या मनांत जागृत होत असतात; परंतु हे भाव दैनंदिन जीवन जगत असतांना आपल्या मनांत वेळोवेळीं निर्माण होणाऱ्या भावांप्रमाणें आपल्या स्व-शीं इतकेसे निगडित नसतात. ते आपले भाव असूनहि त्यांचा आपल्या स्व-शीं साक्षात् संबंध नसतो. ते ते भाव जणूं त्या त्या भावानुभवांचा 'अनुभव' तेवढा आपणांस आणून देत असतात. प्रत्यक्ष अनुभव आणि एखाद्या भावानुभवाची ललितकृतींतून येणारी अनुभूति ह्यांतील प्रकृतिभेद येथें आपण लक्षांत घ्यायला हवा. साहित्याची सृष्टि ही प्रत्यक्षाची सृष्टि नव्हे; ती अलौकिकाची सृष्टि. ती एक कल्पसृष्टि. तेव्हां त्या सृष्टीला लौकिकाची सृष्टि समजण्याचा वेडेपणा आपण कधींहि करितां कामा नये. सिंधूवर ओढवणारा प्रसंग पाहत असतां आपण प्रत्यक्ष दुःखाचा अनुभव घेत नाहीं तर ज्याला दुःखाचा अनुभव असें म्हटलें जातें अशा एका विशिष्ट अनुभवाचा कल्पनेच्या सृष्टींत अनुभव घेत असतों. जी गोष्ट दुःखकारक अनुभवाची तीच गोष्ट सुखकारक अनुभवांची. कमलपत्रावरील पाण्याच्या थेंबासारखें त्या अनुभवाचें स्वरूप असतें. त्याचा आपण आस्वाद घेत असूनहि त्यानें आपलें मन लिप्त होत नसतें; होणें इष्ट नसतें. तो आपल्या स्व–ला स्पर्श करूं शकत नाहीं. हें जर त्याचें स्वरूप नष्ट झालें, कल्पनेच्या सृष्टीला लौकिक सृष्टि समजण्याचा आपल्या हातून वेडेपणा झाल्यामुळें त्या अनुभवानें जागृत झालेले भाव जर आपणांस कार्यप्रवण करूं लागले, आणि आपण आपली बैठक सोडून सिंधूचा छळ करणाऱ्या सुधाकराला शासन करायला उद्युक्त झालों तर आपण एका अर्थानें त्या क्षणापुरते तरी कलानंदाला मुकलों असेंच म्हणावें लागेल. तेव्हां हे भाव आपलेच असले, ते जागृत होणें अपरिहार्य असलें–नव्हे आवश्यक असले तरी ज्या वास्तवाच्या

परिशीलनानें ते निर्माण झालेले असतात तें अनन्यसाधारण वास्तव एका प्रतिभावान लेखकाच्या कल्पनाशक्तीनें निर्मिलेल्या एका अ-लौकिक अनुभवविश्वाचें वास्तव आहे, प्रत्यक्षापासून वेगळ्या असलेल्या एका कल्पनासृष्टीचें, त्या कल्पना-सृष्टीनें नियंत्रित केलेलें (conditioned) वास्तव आहे ह्याची जाण आपणांस नेहमींच ठेवावयाची असते; ही जाण आपण ठेवूं शकलों नाहीं तर साहित्याचा आस्वाद घेण्यास आपण अपात्र ठरतों व म्हणूनच ललितकृतीच्या परिशीलनानें आपल्या मनांत निर्माण होत असलेल्या भावांमध्यें जर यत्किंचितहि स्व-पर भाग आला तर तेवढ्यापुरतें आपण कलाकृतीपासून लाभणाऱ्या समाधानाला आंचवलों असेंच समजावें लागतें. तेव्हां एखाद्या वाङ्मयीन ललित–कृतीच्या परिशीलनानें जिज्ञासातृती होऊन आपल्या बुद्धिशक्तीचें समाधान झालें तरी ज्याप्रमाणें त्याला कोणत्याहि प्रकारच्या स्वार्थपर किंवा व्यावहारिक उपयुक्ततेच्या विचारांचा स्पर्शहि झालेला नसतो किंवा खरें म्हणजे होणें इष्ट नसतें (–तो तसा झाल्यास तें समाधान अर्थात्च तेवढ्यापुरतें व्यावहारिक पातळीवर येणार म्हणजे आपल्या अ-लौलिक पातळीवरून ढळणार) त्याचप्रमाणें तिच्या परिशीलनानें आपल्या मनांत जरी कोणतेहि भाव उत्पन्न झाले तरी ते भाव तिच्यांतून गोचर होणाऱ्या एका कल्पसृष्टीच्या वास्तवाच्या अनुभवानें–दैनंदिन जीवनांत आपल्या अनुभवास येणाऱ्या वास्तवानें नव्हे–निर्माण झालेले असतात, त्यांचा आपल्या स्व-शीं कोणत्याहि प्रकारचा साक्षात् संबंध नसतो, हें जर लक्षांत घेतलें तर बुद्धीबरोबर भावालाहि प्रत्येक श्रेष्ठ ललितकृति चालना देते म्हणजे नेमकें काय करिते ह्याची थोडीफार कल्पना येऊं शकते.

परंतु एखाद्या वाङ्मयीन ललितकृतीच्या परिशीलनानें आपणांस जें समाधान लाभतें त्याच्या बुडाशीं एवढाच अनुभव असतो काय ? त्या ललितकृतीमधून उमलणारें विशिष्ट कल्पसृष्टीचें वास्तव जें भाव्य रूप घेत असतें, त्याला जो घाट येत असतो त्याची जाणीव ह्या अनुभवामधील एक प्रधान जाणीव नसते काय ? ह्या जाणिवेला आपण कोणतें नांव देऊं ? ह्या जाणिवेला form ची जाणीव, त्यांतून गोचर होणाऱ्या घाटाची किंवा चित्राकृतीची (pattern) जाणीव ह्या किंवा असल्याच एखाद्या नांवानें संबोधल्याशिवाय मला वाटतें, आपलें भागणार नाहीं. परंतु हा घाट, ही चित्राकृति आपल्या मनाला मोह कां घालते ? ती कशानें निर्माण झालेली असते ? इतर आकृतींपेक्षां ती कोणत्या बाबतींत भिन्न ठरते ?

हे प्रश्न आपण स्वतःला विचारिले पाहिजेत. एवढें खरें कीं प्रत्येक श्रेष्ठ ललितकृति ही केवलस्वरूपी असते; परंतु ही तिची केवलता एका सजीव वस्तूची केवलता असते. ती ललितकृति ही एक सजीव वस्तु (organic whole) असतो; व हें तिचें सजीवत्व आणि एकसंधत्व, ही तिची सजीवता व केवलता तिच्या अंगोपांगांमधून आपणांस जाणवत असते व जाणवावी लागते. अनेक तुकड्यांची ती बनलेली नसते. तिला अनेक अवयव असले किंवा अनेक अवयवांची मिळून ती बनलेली असली तरी ते सर्व एका शरिराचे अवयव असतात, त्यांना अलगअलगपणें अस्तित्व नसतें. एकाच हृदयांतून त्यांना रक्ताचा पुरवठा होत असतो, हें हृदय बंद पडलें तर ते अवयवहि मृत होतात, तें क्षीण, अशक्त असलें तर ते लुळे पडतात. तिच्यांत एक प्रकारची सहजजात अंतर्व्यवस्था जाणवत असते. तिच्यांत कशाचीहि भर टाकतां येत नाहीं व तिच्यांतून कांहींहि वजा करितां येत नाहीं. ती आपल्या परीनें संपूर्ण व स्वयंपूर्ण असते. जगांतील प्रत्येक घटना ही तिच्या मागील व पुढील—एवढेंच नव्हे तर भोंवतालील घटनांशीं जोडली गेलेली असते; तिचा विचार करितांना जीवनाच्या गतिमानतेचा (flux) विचार अपरिहार्य ठरतो. तिचा सुटा, अलग विचार करणें चमत्कारिक ठरतें. तिचें असें सम्यक् पृथक् रूप आपल्या क्वचितच लक्षांत येतें. परंतु कलाकृतींतून व्यक्त होऊं पाहणारा अनुभव हा तद्वारां व्यक्त होण्यापूर्वी व व्यक्त होत असतां असें कांहीं रूप घेतो कीं त्याची आपणासारख्या रसिकांस अलग व स्वतंत्र जाणीव होऊं शकते, जणूं त्याच्या सम्यक् रूपांत तो प्रकट होत असतो. जणूं कलेच्या किमयेनें जें स्वभावतः अपूर्ण व सापेक्ष त्याला संपूर्ण व स्वयंपूर्ण बनविलेलें असतें. तो आपल्यापुरतें आपलें एक स्वतंत्र विश्व जणूं निर्माण करतो; म्हणूनच त्याला आकार येतो, रूप लाभतें. तो जणूं स्वायत्त बनतो. त्यामुळेंच प्रत्येक श्रेष्ठ ललितकृतीला एक लक्षणीय गोचर केवलता प्राप्त झालेली असते. एखाद्या सजीव वस्तूचा जीवंतपणा जसा तिच्या अंगप्रत्यंगांतून प्रत्ययास येत असतो तसाच हिचाहि जीवंतपणा, सजीवपणा, रसरशितपणा तिच्या शब्दाशब्दांतून प्रत्ययास येतो. कोठल्याहि जीवंत वस्तूचें रूप कोण निश्चित करीत असतें? ह्या प्रश्नाचें उत्तर निसर्ग, सृष्टिनिर्माता जो कोणी असेल तो, असें द्यावें लागतें. येथें कलेच्या संदर्भांत कलावंत हाच तो निर्माता आहे; तोच ह्या जीवंत अनुभूतीला

अभिव्यक्त करीत असतो. त्या अनन्यसाधारण अनुभूतीचें सम्यक् रूप त्याला जाणवलेलें असतें व तो तें व्यक्त करीत असतो; परंतु हें त्याचें कर्तृत्व असलें, कलाकर्तृत्व असलें तरी खरें म्हणजे त्या जीवंत अनन्यसाधारण अनुभूतीनेंच स्वतःचें रूप सिद्ध केलेलें असतें. तें अन्तःस्फूर्त असतें. तें फक्त कलावंतानें ओळखलेलें असतें व निर्मिलेलें असतें. ह्याच दृष्टीनें कोठलीहि जीवंत वस्तु ही आपली घाट, आपलें रूप आपणच निश्चित करिते असें म्हणावें लागतें. मला वाटतें, हें सजीवत्वाचें महत्त्वाचें लक्षण आहे. आपण बाहेरून एखादा घाट, एखादें रूप लादूं शकतों तें फक्त निर्जीव पदार्थावर : मातीच्या गोळ्यावर, मेणावर, लाकडावर, किंवा संगमरवरी फत्तरावर. (ह्यांतूनच अनेक प्रकारची कारागिरी [craft] जन्माला येत असते.) जें सजीव आहे त्यावर बाहेरून घाट लादणें म्हणजे त्याचें सजीवत्व कमी करणें व त्याला निर्जीवासारखें वागवणें होय. अशा रीतीनें वागवल्यावर त्या सचेतनांतील चेतना नाहींशी होणें अपरिहार्य आहे. कांहीं ललितकृतींकडे पाहतांच हा अनुभव आपणांस आल्याशिवाय राहत नाहीं व मग आपण त्या कृति कलाकृति ह्या दृष्टीनें सदोष व कमी दर्जाच्या समजतों. प्रतिभेची प्रक्रिया होऊन कलारूप घेऊं पाहणारा अनुभव हा जीवंत असतो, त्याचें अंगप्रत्यंग चैतन्यानें थरारून गेलेलें असतें; तेव्हां असा सचेतन अनुभव जेव्हां व्यक्त होण्याची धडपड करितो तेव्हां ती धडपड म्हणजे त्यानें आपलें सम्यक् रूप शोधण्याची केलेली धडपड असते. त्या रूपानें व्यक्त होण्यांतच त्याची खरोखर सार्थकता असते. कलावन्त त्याचें हेंच रूप शोधण्याचा, त्याला हेंच रूप देण्याचा सतत प्रयत्न करीत असतो. हीच त्याची नवनिर्मिति असते. त्या अनुभवाची सार्थकता त्याच्या अंगभूत चैतन्याला मारक न ठरतां, तो त्याच्या पूर्णरूपानें प्रकट होण्यांतच असते. प्रत्येक श्रेष्ठ ललितकृतीच्या सान्निध्यांत आपणांस ह्याच गोष्टीची प्रचीति येते. जगांतील प्रत्येक वस्तूला तिचें रूप आहे. निर्जीवाला आहे, तसें सजीवालाहि आहे. पण निर्जीव, अचेतन वस्तूचें रूप हें अर्थशून्य असतें. (निदान तसें भासतें.) सजीव वस्तूचें रूप हें अर्थशून्य नाहीं. तें अर्थपूर्ण आहे. त्याला त्याचा असा अर्थ आहे. थोडा अधिक विचार केल्यास तें functional आहे, साभिप्राय आहे, अर्थपूर्ण आहे, त्या वस्तूचें जें मूळ प्रयोजन त्या प्रयोजनाला पोषक, उपकारक—नव्हे त्या प्रयोजनानेंच जणूं साकार केलेलें आहे

हेंहि आपल्या लक्षांत यावें. म्हणूनच ललितकृतीच्या रूपाचा, घाटाचा विचार करितांना तिच्या सचेतनत्वाचा विचार फार फार महत्त्वाचा ठरतो. तिला केवळ घाट नाहीं तर सचेतनत्व आहे आणि त्या सचेतनत्वानेंच सिद्ध केलेलें रूप आहे असें म्हणावें लागतें व ह्या म्हणण्याचा संपूर्ण अभिप्राय सतत मनांत बाळगावा लागतो. जेथें जीवंत, अनन्यसाधारण अनुभव हे रंगांतून, लाकडांतून, संगमरवरांतून वा काळ्या फत्तरांतून प्रकट होत असतात (म्हणजे जेथें केवळ वरवर पाहणारांना त्या लाकडावर, दगडावर रूप बाहेरून लादल्यासारखें वाटतें, पण वस्तुतः तें तसें नसतें, तें अन्तस्फूर्त असतें, स्वयंभू असतें, प्रतिभावान् मनांनीं तें रंगांत, लाकडांत, संगमरवरांत वा काळ्या फत्तरांत शोधलेलें असतें, ह्या विविध माध्यमांतून गोचर केलेलें असतें) तेथें त्या चित्रांत, त्या शिल्पांत, घारापुरीच्या लेण्यांतील शिल्पकृतींसारख्या ललितकृतींत चैतन्यानें धारण केलेल्या—माणसानें बाहेरून लादलेल्या नव्हे—रूपाचाच आपणांस प्रत्येक वेळीं साक्षात्कार होतो.[1] अशा वेळीं घाटांची किंवा रूपांची जाणीव होते असें म्हणण्याऐवजीं कांहीं जीवंत जाणिवा आपापले घाट घेऊन वा रूपें धारण करून व्यक्त होत आहेत ह्याची जाणीव होते असें म्हणणेंच रास्त ठरतें. खऱ्या ललितकृतीच्या सान्निध्यांत घाटाची, रूपाची स्वतंत्र जाणीव आपणांस कधींच

१ ह्या उलट वेरूळ येथील जैन गुंफांमधील शिल्प बघत असतां किंवा हळेबीड व बेलूर येथील मंदिरांवरील शिल्प बघत असतां आपणांस विविध घाटांची जाणीव होत असली तर त्याबरोबरच त्यांचें चैतन्यशून्यत्वहि जाणवत असतें. हें शिल्प निर्जीव भासतें. येथें कलावंत त्यांच्या अन्तर्मनांतील प्रकट होण्यासाठीं धडपडणाऱ्या अर्थपूर्ण जाणिवांना फत्तरांतून रूप देण्याचा प्रयत्न करीत आहेत असें वाटत नाहीं तर ठराविक रूपें, ठराविक घाट फत्तरावर लादीत आहेत, असेंच वाटतें. तेथें साक्षात्कार होतो तो कलेचा नव्हे तर श्रेष्ठ दर्जाच्या कारागिरीचा. घारापुरीची त्रिमूर्ति किंवा शिवपार्वतीकल्याण मूर्ति पाहतांना अनुभव येतो तो नेमका या उलट असतो. तेथें अत्यंत अर्थपूर्ण व प्रभावी जाणिवांनीं थरारलेलीं कांहीं थोर प्रतिभावंतांचीं मनें घारापुरीच्या त्या काळ्या फत्तरांतून व्यक्त होण्यासाठीं, आपल्या चैतन्यपूर्ण जाणिवांना रूप देण्यासाठीं धडपडत आहेत असाच सतत साक्षात्कार होतो; म्हणूनच तेथील विच्छिन्न शिल्पहि अत्यंत बोलकें वाटतें. जीवंत वाटतें.

होत नाहीं. आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांच्या एकरूपत्वाची, अभिन्नत्वाचीच जाणीव एकसारखी होत असते.

वाङ्मयीन ललितकृतींतून गोचर होणाऱ्या वास्तवाच्या रूपाचें हें विवेचन येथें संपत नाहीं. त्याचें सजीवत्व, त्याचें एकसंधत्व, आशयाशीं एकरूप झालेल्या त्याच्या अभिव्यक्तीचें अभिन्नत्व, त्याची केवलता, त्याची स्वायत्तता, त्याची स्वयंपूर्णता मान्य करूनहि एका प्रश्नाचें निर्णायक उत्तर सांपडलेंसें वाटत नाहीं. तो प्रश्न म्हणजे त्याच्या घाटदारपणाचा. हा घाटदारपणा त्याला कसा प्राप्त होतो ? व आपणास कसा जाणवतो ? अमुक एका ललितकृतीमधून गोचर होणारें वास्तव हें घाटदार नाहीं, त्याला सुरूप आलेलें नाहीं, त्यांत सौंदर्य अवतरलेलें नाहीं असें आपण केव्हां म्हणतों व कां म्हणतों ? प्रत्येक ललितकृति घेत असलेलें रूप हें तिच्यामधून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाच्या प्रकृतीनेंच जर मूलतः सिद्ध होत असेल व आपलें जन्मसिद्ध कार्य करण्यासाठीं जर अवतरत असेल तर सौंदर्याचा, घाटदारपणाचा किंवा आणखी वेगळा प्रश्न उद्भवतोच कसा ? प्रत्येक चैतन्यपूर्ण प्रतिभेला जाणवणारें व अभिव्यक्त होणारें अनन्य-साधारण सम्यक् रूप हें प्रकृतिशःच घाटदार असतें काय ? ह्या अनेक प्रश्नांचीं उत्तरें देणें कठीण आहे. प्रत्येक अनन्यसाधारण जीवंत अनुभूतीला तिचें स्वतःचें असें आगळें रूप असलें व ह्या रूपांतच व्यक्त होण्यांत तिचें खरोखर सार्थक असलें तरी हें तिचें रूप ओळखण्याचें व व्यक्त करण्याचें सामर्थ्य एकट्या कलावंतांतच असतें. हें रूप ओळखणें, त्याच्याशीं प्रामाणिक राहणें व त्याची अभिव्यक्ति करणें ही गोष्ट प्रतिभेशिवाय अशक्य आहे. ही गोष्ट ज्याप्रमाणें कलावंताबाबत मान्य करावी लागते त्याचप्रमाणें अमुक एका कलाकृतींतून जाणवणाऱ्या चैतन्ययुक्त अनुभवाला त्याचा खरा घाट, त्याचें खरें रूप गवसलेलें आहे कीं नाहीं हें ओळखणाऱ्या रसिकाच्या बाबतींतहि मान्य करावी लागते. येथेंच आपण प्रतिभा ह्या शक्तीच्या ठिकाणीं असलेल्या गूढ सामर्थ्याची आपल्या विवेचनासाठीं मदत घेऊं लागतों, किंवा संवादलय, विरोधलय व समतोललय अशांसारख्या, ललितकृतींमध्यें कांहींशा गोचर होणाऱ्या लयतत्त्वांच्या मदतीनें विवेचन करूं लागतों. परंतु हें विवेचन परत केवळ वर्णनात्मक, परिचयात्मक, तात्पुरतें व म्हणूनच अपुरें होतें. येथें एका मर्यादेच्या पलीकडे प्रवास जवळजवळ अशक्य होतो. इतर ललितकृतींप्रमाणें

एखादी वाङ्मयीन ललितकृति आपल्या रूपानें आपणांस आकृष्ट करून घेते हा आपला अनुभव आहे. परंतु इतर ललितकृतींप्रमाणें वाङ्मयीन ललितकृतीचा आपल्या मनावर होणारा परिणाम हा त्या संबंध ललितकृतीचा तिच्या सर्व अंगोपांगांसह एकदम झालेला एकरूपात्मक परिणाम असतो. विश्लेषण करून त्या परिणामाचे घटक शोधून काढणें शक्य असलें—आणि तसेंच ते आपण शोधून काढीत असलों—तरी त्याच्या प्रकृतीचें अचूक निदान करावयास ते फारसे उपयोगी पडत नाहींत. पण ह्या रूपसिद्धीचा विचार करण्याचा मोह टाळणें मात्र जवळजवळ तितकेंच अशक्य आहे. तो एक आपलें मन सतत गोंधळून टाकणारा बराचसा अनाकलनीय विचार आहे. हा विचार करूं जातांच जें आपल्या हाताला लागतें व ज्याची आपण नोंद करूं लागतों त्याचें स्वरूपच असें असतें कीं केवळ त्यावरच भिस्त ठेवून केलेला एखाद्या वाङ्मयीन कलाकृतीचा विचार हा शेवटीं निर्जीव, यांत्रिक बनतो. ह्याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे मर्ढेकरांसारख्या जाणत्या रसिकानें केलेलें 'खेड्यांतील रात्र'चें विश्लेषण. ह्या विश्लेषणांतून सदर कवितेचें सौंदर्य—हें सौंदर्य म्हणजे काय? कसें सांगतां येणार?—शेवटीं गळून गेलें आहे असेंच वाटतें. हा वाङ्मयीन रूपसिद्धीचा विचार शेवटीं वाङ्मयाच्या कांहीं गोचर बाह्यांगाचा तेवढा विचार ठरतो. तो हें बाह्यांग घाटदार कसें झालें हें पाहणारा, हें केवळ लक्षांत घेणारा विचार ठरतो व मग त्यांतून जें हातीं लागतें त्याचें स्वरूप नाहीं म्हटलें तरी तंत्रात्मक बनतें. आपण मग स्वतःला न कळत प्रारंभ, नीरगांठ, उकल किंवा संवाद, विरोध, समतोल ह्या किंवा अशाच प्रकारच्या परिभाषेंत बोलूं लागतों. हें आपलें बोलणें त्या ललितकृतीच्या चैतन्यपूर्ण सजीव रूपाला इतकेसें धरून नसतें, पोषक नसतें. किंबहुना ह्या परिभाषेंत आपण बोलूं लागलों कीं ललितकृतीचें चैतन्यमय रूप आपण दृष्टिआड करीत आहोंत कीं काय अशी सभय शंका जाणत्यांच्या मनांत येते. ह्या परिभाषेच्या मदतीनें वाङ्मयाच्या अंतर्बाह्य स्वरूपाचा विचार करण्याचा हा आपला प्रयत्न शेवटीं आपणांस न कळत एखाद्या खऱ्याखुऱ्या ललितकृतीला देखील केवळ कारागिरीची पदवी प्राप्त करून द्यावयास समर्थ ठरतो. आपल्याला न कळत हें घडत असतें. जपून पाउलें टाकतां टाकतांच आपण आडवाटेला लागत असतों; परंतु हें घडणें अपरिहार्य असतें. कारण जें चैतन्यरूप आहे व चैतन्यमय असल्यामुळेंच ज्याची

आंतररचना, ज्याची संघटना अनन्य परतंत्र होणें अपरिहार्य आहे त्याचा आपण त्याच्या सजीवत्वाची, एकसंधत्वाची व एकरूपत्वाची विघटना करून विचार केलेला असतो; म्हणूनच आपल्या ह्या विचारांतून निघालेले निष्कर्ष आपण त्याच्यावर लादले तर ते शेवटीं त्याच्या असाधारण प्रकृतीला मारक ठरल्यावांचून राहत नाहींत. निदान त्याच्या रूपसिद्धीचें रहस्य उलगडून दाखवावयास असमर्थ ठरल्यावांचून राहत नाहींत.

वाङ्मयापासून लाभणाऱ्या ह्या अलौकिक समाधानाचा विचार करितांना त्याच्या बुडाशीं असलेल्या बौद्धिक, भावनात्मक व संवेद्य रूपात्मक अनुभवाचा आपणांस एकदम एकसमयाच्छेदेंकरून विचार करावा लागतो. त्यांचा सुटा सुटा विचार करून भागत नाहीं. विवेचनाच्या व विश्लेषणाच्या सोयीसाठीं जरी तो आपण वेगवेगळा करीत असलों तरी त्याचें एकरूपात्मक अविच्छिन्न स्वरूप आपणांस कधींच नजरेआड करितां येत नाहीं. खरा टीकाकार हें त्याचें एकसंध, एकरूपात्मक, सचेतन, अविच्छिन्न स्वरूप डोळ्यांपुढें ठेवूनच नेहमीं कोणत्याहि कलाकृतीचा विचार करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. तिच्या सौंदर्याचा विचार करितांना तो ह्या सर्व अंगांचा एकदम विचार करील व तिच्यामध्यें त्याच्या दृष्टीनें अवतरलेल्या विरूपतेचा विचार करितांनाहि तो त्याच दृष्टीनें विचार करील. आशयाचें व अभिव्यक्तीचें वाङ्मयीन ललितकृतीच्या संदर्भांतील विशिष्ट रूप व प्रत्यक्ष परिशीलनांत प्रत्ययास येणारें त्याचें अभिन्नत्व डोळ्यांआड करून त्याला कधींहि एखाद्या ललितकृतीच्या प्रयोजनाचा—नव्हे तिच्या संबंधांतला कोणताहि विचार तिच्या प्रकृतीला बाधक ठरूं न देतां करितां येणार नाहीं.

ललित-वाङ्मयाचें परिशीलन करितांना आपणांस येणाऱ्या अनुभवाचीं जीं दोन भाव्य अंगें—'जीवनानुभूति' आणि 'आनंद'—त्यांचें स्वरूप शोधण्याचा एका मर्यादेपर्यंत आतांपावेतों प्रयत्न केला. ह्या प्रयत्नांत जें जें आढळलें त्याच्या मदतीनें वाङ्मयाच्या प्रयोजनाचा विचार केल्यास तो त्याच्या प्रकृतीला अधिक धरून होईल असें वाटलें, म्हणूनच जें जें आढळलें तें तें आपल्यापुढें ठेविलें. वाङ्मयासंबंधींच्या सर्वच प्रश्नांचा विचार करितांना तो शक्य तों इतर कोणत्याहि शास्त्रांना शरण जाऊन करण्याच्या अगोदर प्रत्यक्ष वाङ्मयालाच शरण जाऊन करीत राहण्यांत मौज आहे. ही मौज आज आपल्या

सान्निध्यांत मला परत थोडी चाखायला मिळाली ह्यांतच मी स्वतःला धन्य समजतों.

[औरंगाबाद येथील मे १९५७मधील साहित्य संमेलनांत समीक्षाशाखेचे अध्यक्ष म्हणून केलेलें भाषण; कांही तपशीलाच्या चुका दुरुस्त करून.]

३

कॅथार्सिस

अॅरिस्टॉटलची 'कॅथार्सिस'ची उपपत्ति ही केवळ करुणरसाच्या किंवा शोकात्मिकांच्या संदर्भांतच लक्षांत घेतली जाते. मला असें वाटतें कीं ती उपपत्ति जर अचूक असेल किंवा तिच्यामध्यें जर खरोखर लक्षांत घेण्याजोगा तथ्यांश असेल—आणि तो आहे ह्यांत संशय नाहीं—तर ती हास्यरसालाहि तितकीच लागू पडली पाहिजे, किंबहुना सर्वच रसांच्या संदर्भांत ती सार्थ ठरली पाहिजे. ह्याप्रमाणें विचार करूं जातां ती सर्व रसांच्या संदर्भांत सारखी लागू पडते असेंच दिसून येतें, आणि म्हणूनच तिचा 'करुणानंदाची एक उपपत्ति' ह्या दृष्टीनें आपण जो नेहमीं उल्लेख करितों तो बरोबर नसून 'काव्यानंदाची एक महत्त्वपूर्ण उपपत्ति' ह्या दृष्टीनेंच तिचा नेहमीं विचार व्हावा असें मला वाटतें.

परंतु केवळ एवढ्यासाठींच मला ती महत्त्वाची वाटते असें नाहीं; तर आणखी एका गोष्टीकरितां ती मला फार महत्त्वाची वाटते. ह्या उपपत्तीच्या साहाय्यानें आपण केवळ काव्यानंदप्रक्रिया समजून घेऊं शकतों असें नसून, ती उपपत्ति काव्यनिर्मिति-प्रक्रियेवरहि तितकाच महत्त्वपूर्ण प्रकाश टाकते असें मला सतत वाटत आलें आहे. ह्या उपपत्तीच्या प्रकाशांत रसास्वादप्रक्रिया आणि काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ह्या दोन्ही प्रक्रियांतील कांहीं साम्यस्थलांचा आपणांस स्वच्छ बोध होतो आणि कवि व रसिक हे जवळजवळ एकाच प्रक्रियेंतून परंतु उलट्या क्रमानें कसा प्रवास करीत असतात ह्याची सुस्पष्ट कल्पना येते.

वरील परिच्छेदांत मीं जीं विधानें केलीं आहेत त्यांच्याकडे मी आतां क्रमानें वळतों :

प्रथमतः ही उपपत्ति केवळ करुणरसाच्या संदर्भांतच यथार्थ नसून सर्वच

रसांच्या संदर्भांत यथार्थ कशी ठरते ह्या प्रश्नाचा विचार करूं. वस्तुतः अस स्वतंत्रपणें विचार करण्याची आवश्यकता भासूं नये. कोणत्याहि एका रसाच्या संदर्भांत लागू पडणारी उपपत्ति ही इतर रसांच्या संदर्भांतहि तितकीच लागू पडली पाहिजे ही एक सर्वमान्य गोष्ट असावी. येथें 'कॅथार्सिस'च्या बाबतींत ही गोष्ट आवर्जून दाखवून देण्याचें कारण एवढेंच कीं 'कॅथार्सिस'चा विचार केवळ शोकात्मिकांच्या संदर्भांतच करण्याचा प्रघात पडलेला असल्यामुळें, ती सर्व रसांना लागू पडणारी एक उपपत्ति आहे, ह्या गोष्टीकडे अनेकांचें दुर्लक्ष झालें आहे व त्यामुळें तिची व्याप्ति अकारण मर्यादित झाली आहे.

कॅथार्सिस ह्या शब्दाचा अर्थ भावनांचें विरेचन, विशुद्धीकरण वा उदात्तीकरण ह्यांपैकीं कोणताहि घेतला तरी त्यांतून एकच अभिप्राय सूचित होतो असें मला वाटतें. हें भावनांचें विरेचन वा विशुद्धीकरण कसें होतें ह्या संबंधांत मतभेद असतील, परंतु रसास्वादाच्या प्रक्रियेंत भावनांचें विरेचन वा विशुद्धीकरण होतें याबद्दल मतभेद नसावा—कारण भावनांचें विरेचन वा शुद्धीकरण झाल्याशिवाय त्यांना आस्वाद्यत्व कसें प्राप्त होणार आणि भावना आस्वाद्य झाल्याखेरीज रसप्रतीति कशी येणार? तेव्हां प्रश्न येतो तो हाच कीं भावनांना आस्वाद्यत्व लाभतें तेव्हां त्यांचें विरेचन वा विशुद्धीकरण झालेलें असतें, असें जें वर म्हटलें त्याचा नेमका अर्थ काय? हें विरेचन होतें तें कशाचें, त्यांच्या ठिकाणचा अशुद्ध भाग नाहींसा होतो तो कोणता? कॅथार्सिस होत असणार तें ह्या भागाचें. तेव्हां भावनांतील हा भाग कोणता? मला वाटतें, हा भाग म्हणजे आपल्या 'स्व'शीं संलग्न असणारा भावनांचा भाग. लौकिकाच्या पातळीवरील आपले सर्वच भाव थोड्याबहुत प्रमाणांत नेहमींच आपल्या 'स्व'शीं सलग्न असतात. लौकिक पातळीवर आपण रागावलेले असतों; क्रोध हा भाव तेव्हा आपल्या 'स्व'शीं संलग्न असतो व म्हणूनच आपण क्रोध ह्या भावाचा तेव्हा आस्वाद घेऊं शकत नाहीं. भीति, रति, जुगुप्सा इत्यादि सर्व भावांसंबंधीं असेंच म्हणतां येईल. लौकिक जीवनांत आपण त्या भावांना वळी पडत असतों; ते भाव म्हणजे आपलें जीवन जगणें ठरत असतें; त्यांतील कांहींनीं आपण सुखावतों व कांहींनीं दुखावतों; परंतु कांहीं झालें तरी प्रत्यक्ष लौकिकांत त्यांना आस्वाद्यत्व लाभूं शकत नाहीं. तेवढ्यासाठीं काव्यसृष्टींत प्रवेश करून आपणांस अ-लौकिकाच्याच पातळीवर जावें लागतें. ह्या पातळीवरच भावांना

आस्वाद्यत्व लाभणें शक्य असतें; कारण ह्या पातळीवरच शोक ह्या भावानुभवाचें सम्यक् रूप न्याहाळतां येण्याची शक्यता असते, रति ह्या भावाचें सौंदर्य आस्वादितां येणें शक्य होतें; कारण येथेंच लौकिकाच्या पातळीवरील सर्व प्रकारच्या भावानुभवांना चिकटलेला बोचक 'स्व' थोडा बाजूला सरकला जाण्याची, त्याचें विरेचन होण्याची शक्यता असते. 'स्व' चें विरेचन झाल्याशिवाय कोणताहि भाव त्याच्या खऱ्या स्वरूपांत गोचर होणेंच शक्य नाहीं : त्याचें सौंदर्य न्याहाळावयाचें असेल तर आपण त्यापासून थोडें अलग झालें पाहिजे; त्याच्याकडे थोड्याफार अलिप्तपणें पाहूं शकलों पाहिजे, म्हणजेच त्याच्या संबंधांत आपली 'स्व' ची बोचक जाणीव कांहीं काळ नष्ट झाली पाहिजे, म्हणजेच 'स्व' चें विरेचन झालें पाहिजे. ही 'स्व' ची बोचक जाणीव नष्ट झाल्याशिवाय भावाचें विशुद्धीकरण होणार नाहीं; भाव हा आस्वाद्य बनणार नाहीं. तेव्हां रसप्रक्रियेमध्यें कॅथार्सिस होतें तें भावाला खेटून येणाऱ्या ह्या 'स्व' चें असेंच, मला वाटतें; तें झालें म्हणजेच त्या भावाचें विशुद्धीकरण होतें. तो त्याच्या विशुद्ध स्वरूपांत आपणांस प्रतीत होतो. त्याचें भावसत्य आपणांस जाणवतें, त्याचें भावसौंदर्य आपणांस मोहून टाकतें; मग तो भाव शोक असो, रति असो, हास असो वा जुगुप्सा असो.

हास्य हें देखील जोंपर्यंत आपल्या 'स्व'शीं संलग्न आहे तोंपर्यंत 'हास' हा भाव आस्वाद्य होऊं शकत नाहीं असें मला वाटतें. पु. ल. देशपांडे यांचें नाटक पाहतांना किंवा त्यांचा एखादा लेख वाचतांना माझ्या मुखांतून बाहेर पडणारें हास्य हें जोंपर्यंत आत्मश्रेष्ठत्वसूचक असतें किंवा माझ्या 'स्व'ला सुखावणाऱ्या कोणत्याहि स्वार्थपर कल्पनेशीं संलग्न असतें तोंपर्यंत मी हास्यरसाचा आस्वाद घेऊं शकत नाहीं असेंच म्हणावें लागतें. मी तेव्हां कोणाला तरी किंवा कशाला तरी हसत असतों व अशा रीतीनें हसत असतां कलेला अभिप्रेत असलेल्या अ-लौकिकाच्या पातळीवरून लौकिकाच्या पातळीवर उतरलेला असतों. मला तर असें वाटतें कीं, रति किंवा शोक ह्या भावांपेक्षांहि हास हा भाव आस्वाद्य होणें अधिक कठीण आहे; कारण आपलें हास्य हें बहुधा नेहमींच स्वार्थपर भावांनीं शबलित झालेलें असतें. एखाद्या प्रसंगांतील, व्यक्तिस्वभावांतील किंवा आचारविचारप्रवृत्तींतील गमतीदार विसंगति प्रतीत होऊन जन्माला आलेलें निर्मल हास्य म्हणजे हास्यरस. तें प्रत्यक्ष हास्य

नसेलहि; ती एक आनंददायक, प्रसन्न जाणीव आहे; परंतु ती निर्माण होत असतां आपल्या बोचक 'स्व'चें प्रथम विरेचन झालें आहे : कारण ही एक औचित्यविसंगतीची विशुद्ध जाणीव आहे, ती प्रकाशमय आहे; ती 'स्व'ला सुखवणारी नाहीं, अहंभावाला गुदगुल्या करणारी नाहीं; म्हणूनच येथें 'हास' हा भाव आस्वाद्य बनतो आहे : नाहींतर तो आस्वाद्य बनला नसता. हास्यरसाचा आस्वाद घेऊं पाहणाऱ्या रसिकानें स्वतःला प्रश्न विचारायला पाहिजे तो हा कीं, ज्या भावाच्या आस्वादाचें द्योतक हें माझ्या मुखावरील हास्य आहे तो भाव विशुद्ध आहे काय, त्याचें 'कॅथार्सिस' झालेलें आहे काय, त्याला चिकटून येणारा 'स्व' गळून पडला आहे काय ?

वरील परिच्छेदांत प्रयत्न केला आहे तो हेंच दाखवून देण्याचा कीं कोणताहि रस—मग तो शृंगार असो, करुण असो, वीर असो, बीभत्स असो, वा हास्य असो—तो निर्माण होत असतां त्याच्याशीं संलग्न असणाऱ्या भावाचें प्रथम विरेचन होत असतें, त्याचें विशुद्धीकरण होत असतें, 'कॅथार्सिस' होत असतें. हें 'कॅथार्सिस' झाल्याशिवाय त्या भावानुभवाला अनुभवत्व येणें अशक्य असतें. त्याचें 'सौंदर्य,' त्याचें 'सत्य' प्रकट होणें अशक्य असतें; म्हणून 'कॅथार्सिस'ची उपपत्ति ही सर्वच रसांना सारखीच लागू पडणारी एक महत्त्वाची उपपत्ति ठरते असेंच म्हणावें लागतें.

आतां हीच 'कॅथार्सिस'ची उपपत्ति (मी ज्या अर्थानें ती घेतों त्या अर्थानें) काव्यनिर्मितिप्रक्रियेवरहि तितकाच महत्त्वाचा प्रकाश कसा टाकते तें पाहूं. काव्यांतून व्यक्त होऊं पाहणारा किंवा अधिक अचूकपणें बोलायचें म्हणजे, काव्यरूप घेऊं पाहणारा अनुभव हा मूलतः कवीचा म्हणजे एका व्यक्तीचा, खाजगी, स्थलकालपरिस्थितिसंबद्ध अनुभव असूनहि तो काव्यरूप घेतल्यावर खाजगी कसा उरत नाहीं; तो त्या कवीच्या आत्मचरित्रांत नमूद केलेल्या एखाद्या अनुभवासारखा केवळ इतिहासस्वरूप कसा बनत नाहीं, तर उलट त्याचा खाजगीपणा नाहींसा होऊन त्यांत एकाच वेळीं एक प्रकारची पृथगात्मकता व विश्वात्मकता कशी अवतरते हा प्रश्न आपण नेहमींच चर्चेसाठीं घेत असतों. जें संपूर्णपणें खाजगी व्यक्तिगत स्वरूपाचें, तें अभिव्यक्त होतांच आपल्या अनन्यसाधारणत्वाला बाधा येऊं न देतांच विश्वात्मक रूप कसें धारण करितें हा एक कूट प्रश्न काव्यनिर्मितिप्रक्रियेचा विचार करीत असतां आपण नेहमींच

आस्वाद्यत्व लाभणें शक्य असतें; कारण ह्या पातळीवरच शोक ह्या भावानुभवाचें सम्यक् रूप न्याहाळतां येण्याची शक्यता असते, रति ह्या भावाचें सौंदर्य आस्वादितां येणें शक्य होतें; कारण येथेंच लौकिकाच्या पातळीवरील सर्व प्रकारच्या भावानुभवांना चिकटलेला बोचक 'स्व' थोडा बाजूला सरकला जाण्याची, त्याचें विरेचन होण्याची शक्यता असते. 'स्व'चें विरेचन झाल्याशिवाय कोणताहि भाव त्याच्या खऱ्या स्वरूपांत गोचर होणेंच शक्य नाहीं : त्याचें सौंदर्य न्याहाळावयाचें असेल तर आपण त्यापासून थोडें अलग झालें पाहिजे; त्याच्याकडे थोड्याफार अलिप्तपणें पाहूं शकलों पाहिजे, म्हणजेच त्याच्या संबंधांत आपली 'स्व'ची बोचक जाणीव कांहीं काळ नष्ट झाली पाहिजे, म्हणजेच 'स्व'चें विरेचन झालें पाहिजे. ही 'स्व'ची बोचक जाणीव नष्ट झाल्याशिवाय भावाचें विशुद्धीकरण होणार नाहीं; भाव हा आस्वाद्य बनणार नाहीं. तेव्हां रसप्रक्रियेमध्यें कॅथार्सिस होतें तें भावाला खेटून येणाऱ्या ह्या 'स्व'चें असेंच, मला वाटतें; तें झालें म्हणजेच त्या भावाचें विशुद्धीकरण होतें. तो त्याच्या विशुद्ध स्वरूपांत आपणांस प्रतीत होतो. त्याचें भावसत्य आपणांस जाणवतें, त्याचें भावसौंदर्य आपणांस मोहून टाकतें; मग तो भाव शोक असो, रति असो, हास असो वा जुगुप्सा असो.

हास्य हें देखील जोंपर्यंत आपल्या 'स्व'शीं संलग्न आहे तोंपर्यंत 'हास' हा भाव आस्वाद्य होऊं शकत नाहीं असें मला वाटतें. पु. ल. देशपांडे यांचें नाटक पाहतांना किंवा त्यांचा एखादा लेख वाचतांना माझ्या मुखांतून बाहेर पडणारें हास्य हें जोंपर्यंत आत्मश्रेष्ठत्वसूचक असतें किंवा माझ्या 'स्व'ला सुखावणाऱ्या कोणत्याहि स्वार्थपर कल्पनेशीं संलग्न असतें तोंपर्यंत मी हास्यरसाचा आस्वाद घेऊं शकत नाहीं असेंच म्हणावें लागतें. मी तेव्हां कोणाला तरी किंवा कशाला तरी हसत असतों व अशा रीतीनें हसत असतां कलेला अभिप्रेत असलेल्या अ-लौकिकाच्या पातळीवरून लौकिकाच्या पातळीवर उतरलेला असतों. मला तर असें वाटतें कीं, रति किंवा शोक ह्या भावांपेक्षांहि हास हा भाव आस्वाद्य होणें अधिक कठीण आहे; कारण आपलें हास्य हें बहुधा नेहमींच स्वार्थपर भावांनीं शबलित झालेलें असतें. एखाद्या प्रसंगांतील, व्यक्तिस्वभावांतील किंवा आचारविचारप्रवृत्तींतील गमतीदार विसंगति प्रतीत होऊन जन्माला आलेलें निर्मल हास्य म्हणजे हास्यरस. तें प्रत्यक्ष हास्य

नसेलहि; ती एक आनंददायक, प्रसन्न जाणीव आहे; परंतु ती निर्माण होत असतां आपल्या बोचक 'स्व'चें प्रथम विरेचन झालें आहे : कारण ही एक औचित्यविसंगतीची विशुद्ध जाणीव आहे, ती प्रकाशमय आहे; ती 'स्व'ला सुखवणारी नाहीं, अहंभावाला गुदगुल्या करणारी नाहीं; म्हणूनच येथें 'हास' हा भाव आस्वाद्य बनतो आहे : नाहींतर तो आस्वाद्य बनला नसता. हास्यरसाचा आस्वाद घेऊं पाहणाऱ्या रसिकानें स्वतःला प्रश्न विचारायला पाहिजे तो हा कीं, ज्या भावाच्या आस्वादाचें द्योतक हें माझ्या मुखावरील हास्य आहे तो भाव विशुद्ध आहे काय, त्याचें 'कॅथार्सिस' झालेलें आहे काय, त्याला चिकटून येणारा 'स्व' गळून पडला आहे काय ?

वरील परिच्छेदांत प्रयत्न केला आहे तो हेंच दाखवून देण्याचा कीं कोणताहि रस–मग तो शृंगार असो, करुण असो, वीर असो, बीभत्स असो, वा हास्य असो–तो निर्माण होत असतां त्याच्याशीं संलग्न असणाऱ्या भावाचें प्रथम विरेचन होत असतें, त्याचें विशुद्धीकरण होत असतें, 'कॅथार्सिस' होत असतें. हें 'कॅथार्सिस' झाल्याशिवाय त्या भावानुभवाला अनुभवत्व येणें अशक्य असतें. त्याचें 'सौंदर्य,' त्याचें 'सत्य' प्रकट होणें अशक्य असतें; म्हणून 'कॅथार्सिस'ची उपपत्ति ही सर्वच रसांना सारखीच लागू पडणारी एक महत्त्वाची उपपत्ति ठरते असेंच म्हणावें लागतें.

आतां हीच 'कॅथार्सिस'ची उपपत्ति (मी ज्या अर्थानें ती घेतों त्या अर्थानें) काव्यनिर्मितिप्रक्रियेवरहि तितकाच महत्त्वाचा प्रकाश कसा टाकते तें पाहूं. काव्यांतून व्यक्त होऊं पाहणारा किंवा अधिक अचूकपणें बोलायचें म्हणजे, काव्यरूप घेऊं पाहणारा अनुभव हा मूलतः कवीचा म्हणजे एका व्यक्तीचा, खाजगी, स्थलकालपरिस्थितिसंबद्ध अनुभव असूनहि तो काव्यरूप घेतल्यावर खाजगी कसा उरत नाहीं; तो त्या कवीच्या आत्मचरित्रांत नमूद केलेल्या एखाद्या अनुभवासारखा केवळ इतिहासस्वरूप कसा बनत नाहीं, तर उलट त्याचा खाजगीपणा नाहींसा होऊन त्यांत एकाच वेळीं एक प्रकारची पृथगात्मकता व विश्वात्मकता कशी अवतरते हा प्रश्न आपण नेहमींच चर्चेसाठीं घेत असतों. जें संपूर्णपणें खाजगी व्यक्तिगत स्वरूपाचें, तें अभिव्यक्त होतांच आपल्या अनन्यसाधारणत्वाला बाधा येऊं न देतांच विश्वात्मक रूप कसें धारण करितें हा एक कूट प्रश्न काव्यनिर्मितिप्रक्रियेचा विचार करीत असतां आपण नेहमींच

स्वतःच्या मनाला विचारीत असतों. ही किमया कशी घडते हें सांगतां येणें अशक्य आहे; परंतु ती घडते एवढें नक्की, अशीच वाङ्मयाची साक्ष आहे (म्हणजेच रसिकांची साक्ष आहे.) आपल्या हातीं येणारी प्रत्येक निर्दोष साहित्यकृति आपणांस हेंच सूचित करीत असते. येथेंहि प्रश्न सोडवावा लागतो तो हाच कीं, एखाद्या कवीचा खाजगी व्यक्तिगत अनुभव काव्यरूप घेतांना असें काय घडतें कीं ज्यामुळें त्याचे ठिकाणीं एकाच वेळीं पृथगात्मकता आणि विश्वात्मकता यावी ? येथें थोडा विचार करितांच हें ध्यानांत यावयाला हवें कीं एखाद्या खाजगी व्यक्तिगत अनुभवाच्या ठिकाणीं पृथगात्मकता आणि विश्वात्मकता तेव्हांच येईल कीं जेव्हां त्या अनुभवाशीं संलग्न असणारा 'स्व' त्या अनुभवापासून थोडा विलग होऊन त्याकडे पाहूं शकेल. तो केवळ एका व्यक्तीचा खाजगी अनुभव न राहतां म्हणजे त्याच्या 'स्व'शीं संबद्ध न राहतां, त्याच्या 'स्व'नें लपेटलेला न राहतां त्या 'स्व'पासून दूर सरकून एक अनन्यसाधारण अनुभव ह्या रूपानें त्याला गोचर होऊं लागेल तेव्हांच त्याला ही पृथगात्मकता आणि विश्वात्मकता प्राप्त होईल. हें जर खरें असेल तर काव्यनिर्मितिप्रक्रियेंतहि रसप्रक्रियेप्रमाणेंच 'स्व'शीं संलग्न असणाऱ्या अनुभवाचें विरेचन ही एक अत्यंत महत्त्वाची बाब ठरत असली पाहिजे. हें 'स्व'चें विरेचन झाल्याशिवाय तेथें कोणताहि अनुभव हा खऱ्या अर्थानें प्रथम काव्यविषय बनूंच शकत नसला पाहिजे. रसप्रक्रियेमध्यें ज्याप्रमाणें रसिकाला काव्यकृतीच्या परिशीलनांतून प्रतीत होणारा भावानुभव हा प्रथम आस्वाद्य व्हावा लागतो, तो आस्वाद्य म्हणजे पृथगात्म व विश्वात्मक झाला तरच तत्संबद्ध रसाची त्याला प्रतीति येते, त्याचप्रमाणें येथेंहि प्रथम कवीला त्याचा स्वतःचाच अनुभव हा प्रथम खऱ्या अर्थानें आस्वाद्य व्हावा लागतो, तो आस्वाद्य म्हणजे पृथगात्म व विश्वात्मक बनला तरच त्याला कलाविषय होण्याची पात्रता येते व ही पात्रता त्याला लाभली तरच तो खरें कलारूप घेऊं शकतो. दोन्हीकडे भावानुभवाची आस्वाद्यमानता ही एक अत्यंत महत्त्वाची कसोटी आपण मानतों. एकीकडे ही आस्वाद्यमानता प्राप्त झाली नाहीं तर भावानुभवाला रसप्रतीतीचा दर्जा प्राप्त होत नाहीं; तर दुसरीकडे भावानुभवाला हें आस्वाद्यत्व लाभलें नाहीं तर त्याला कलारूप घेणें जमत नाहीं असें दिसून येतें. दोन्हीकडे भावानुभवाला हें आस्वाद्यत्व लाभण्यासाठीं त्याचें प्रथम विरेचन व्हावें

लागतें, त्यांतील 'स्व'चा बोचक, हिणकस भाग प्रथम त्यांतून गळून पडावा लागतो.

रसनिर्मितिप्रक्रिया आणि काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ह्या उलट्या क्रमानें घडणाऱ्या दोन समान प्रक्रियांमध्यें 'स्व'चें कॅथार्सिस ह्या गोष्टीला अत्यंत महत्त्वाचें स्थान कसें आहे हें आपण पाहिलें. 'कॅथार्सिस' ह्या उपपत्तीचा विचार करितांना एवढ्यासाठींच आपण त्यांत अभिप्रेत असलेल्या वरील सर्व कल्पना सतत डोळ्यांपुढें ठेवल्या पाहिजेत व त्या शब्दाचा अर्थसंकोच होणार नाहीं याची खबरदारी घेतली पाहिजे. आपणासमोर असलेली ललितकृति ही खरोखरच ललितकृति ह्या अभिधानाला पात्र आहे काय, त्या ललित-कृतीच्या रूपानें एक अनुभव खरोखरच कलारूप घेऊं शकला आहे काय, ह्या प्रश्नाला वाङ्मय विचारांत जेवढें महत्त्व आहे तेवढेंच, एखाद्या ललित-कृतीच्या परिशीलनानें आपणांस येत असलेला अनुभव हा खरोखरच रसानुभव आहे काय, तो रस ह्या पदवीला पात्र ठरूं शकत आहे काय, ह्याहि प्रश्नाला महत्त्व आहे. हे दोन्ही प्रश्न, कलावंत आणि रसिक हे जे वाङ्मयव्यवहारांतील वा कलाव्यवहारांतील दोन महत्त्वाचे घटक, त्यांजवर केवढी मोठी जबाबदारी आहे हें सूचित करीत असतात. ह्या दोन्ही घटकांकडून सदर व्यवहारांत घडणाऱ्या कार्यांत त्यांच्या 'स्व'ला फार महत्त्वाचें स्थान असतें : कलावंताच्या बाबतींत त्याचा 'स्व' हाच अनुभव घेणारा, व त्या अनुभवापासून अलग होऊन त्याचा आस्वाद घेणारा व त्याला कलारूप देणारा आहे, तर रसिकाच्या बाबतींत त्याचा 'स्व' हाच स्वतः कोणत्याहि प्रकारें लिप्त न होतां ललितकृतीच्या रूपानें त्याला गोचर होणाऱ्या एका अनन्यसाधारण अनुभवाचा आस्वाद घेणारा, त्याच्या सौंदर्याचा रसास्वाद घेणारा आहे. ह्या दोन्ही 'स्व'वरील जबाबदारी म्हणूनच मोठी : म्हणूनच दोन्ही प्रक्रियांमध्यें 'कॅथार्सिस'ला, हिणकसाच्या, अशुद्धाच्या, लौकिकाच्या विरेचनाला महत्त्व.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. 23724

४

साहित्यकृति : चांगली आणि श्रेष्ठ

एखादी लेखनकृति ही साहित्यकृति केव्हां ठरते, ह्या प्रश्नापासूनच मला वाटतें, आपणांस या चर्चेला प्रारंभ करावा लागेल.

(एखाद्या लेखनकृतीस साहित्यकृति ह्या नांवानें संबोधतांना, आपण त्या कृतीकडून सामान्यतः पुढील अपेक्षा करितों :

(१) ती एका प्रतिभावान् व्यक्तिमनाची नवनिर्मिति आहे.

(२) त्या व्यक्तिमनाला आलेला एक अर्थपूर्ण भावानुभव शब्दद्वारां साक्षात् होण्याचा तेथें प्रयत्न करीत आहे.

(३) अशा रीतीनें साक्षात् होत असतां त्याला कलारूप प्राप्त होत आहे: तो पृथगात्म व विश्वात्म बनत आहे.

(४) हा भावानुभव चैतन्ययुक्त आहे.

(५) त्याच्या अभिव्यक्तीचें रूप त्यानेंच सिद्ध केलेलें आहे; इतकें कीं, ह्या रूपाची त्या भावानुभवाहून वेगळी अशी जाणीव आपणांस त्या साहित्यकृतीचें परिशीलन करितांना होत नाहीं.

(६) ह्याचाच अर्थ असा कीं, ह्या रूपाची घटना अनन्यसाधारण आहे. ज्या चैतन्ययुक्त भावानुभवानें ती सिद्ध झालेली आहे, त्या भावानुभवाच्या अनन्यपरतंत्र रूपानेंच त्या घटनेचें अनन्यपरतंत्र रूपहि सिद्ध झालें आहे.

(७) त्या लेखनकृतीच्या ठिकाणीं एक प्रकारचें स्वयंपूर्णत्व आहे. तिचा आपल्या मनावर उमटणारा संस्कार हा केवलस्वरूपी आहे.)

स्थूलमानानें प्रत्येक साहित्यकृतीकडून आपण ह्या अपेक्षा करितों, असें म्हणावयास हरकत नसावी. प्रश्न येतो तो असा कीं, साहित्यकृति ह्या पदवीस

पात्र ठरणारी प्रत्येक लेखनकृति ही सर्व दृष्टींनीं अनन्यसाधारण असल्यामुळें किंबहुना तिच्यासारखी तीच असें ठरत असल्यामुळें अशा एका साहित्यकृतीची दुसऱ्या साहित्यकृतीशीं तुलना करणें व त्यांतील कोणती श्रेष्ठ व कोणती कनिष्ठ हें ठरविणें योग्य ठरतें काय? तें योग्य ठरत नाहीं असेंच आपलें मत झालें तर वादाचा प्रश्नच उद्भवत नाहीं.

परंतु प्रत्यक्षांत अशी तुलना केली जाते : ती जशी वाचकांकडून केली जाते, तशीच समीक्षकांकडूनहि केली जाते. टीकाकार कांहीं साहित्यकृतींबद्दल नेहमींच अधिक आदरानें व उत्साहानें बोलतांना आढळतात. सगळेच वाङ्मयेतिहास ग्रंथ आणि ग्रंथकार यांच्या संबंधांत 'तर-तम'च्या भाषेंत बोलत असतात. तेव्हां ही साहित्यकृतींची परस्परांशीं तुलना करण्याची प्रवृत्ति अपरिहार्य आहे असें वाटतें; तिच्यावांचून एकंदर वाङ्मयव्यवहाराचें जणूं भागणार नाहीं असेंहि वाटतें.

मागें वळून जुन्या वाङ्मयाकडे पाहिलें असतांहि त्यांत काळानें कांहीं व्यवस्था केली आहे, त्यांतील कांहीं साहित्यकृतींचें अस्तित्व आतां जाणवत नसून, कांहींना मात्र मानाचीं स्थानें मिळालीं आहेत, कांहींचीं डोकीं इतरांच्या मागें झाकलीं गेलीं आहेत, तर कांहींनीं इतरांच्या आडून आपलीं डोकीं वर काढलीं आहेत, असें दृश्य दिसून येतें; प्रत्येक नव्या युगाबरोबर हा देखावा थोडा बदलतो व परत सुव्यवस्थित होतो. तेव्हां साहित्यांत दिसून येणारी ही तर-तमची प्रवृत्ति, त्यांतील कृतींना कालमानानें कमीअधिक महत्त्व प्राप्त होण्याची प्रवृत्ति जणूं जीवनांतच आहे, तो जीवनाचा धर्मच आहे असें आढळून येतें. तेव्हां ती साहित्याच्या संदर्भांत विचार करितांना सामान्य वाचकांमध्यें, टीकाकारांमध्यें दिसून येत असेल तर नवल नाहीं.

ही प्रवृत्ति संभवते त्याअर्थीं तिला आणखी कांहीं सबळ कारणें असलीं पाहिजेत. तीं कोणतीं? हीं कारणें साहित्यिक कीं साहित्यबाह्य? प्रत्येक साहित्यकृतीच्या घटनेंतच असें कांहीं असतें काय, कीं ज्यामुळें तिचा विचार करितांना दुसऱ्या साहित्यकृतींचा तुलनात्मक विचार अपरिहार्य ठरावा? प्रत्येक साहित्यकृतीच्या घटनेंतच तसें कांहीं असल्यास त्याचें स्वरूप काय?

एखादी साहित्यकृति ही दुसऱ्या एखाद्या साहित्यकृतीपेक्षां श्रेष्ठ आहे, असें म्हणतांना आपणांस खरोखर काय काय सूचित करावयाचें असतें? हें तिचें

आपल्या दृष्टीनें ठरणारें श्रेष्ठत्व तद्वारां व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाच्या 'श्रेष्ठत्वा'वर अवलंबून असतें काय? जो जीवनानुभव एकंदर जीवनव्यवहारांचा सम्यक् अर्थ कळावयास अधिक मदत करीत आहे असें वाटतें तो अधिक श्रेष्ठ काय? 'श्रेष्ठ दर्जाचा जीवनानुभव' असें कोणत्या प्रकारच्या जीवनानुभवास उद्देशून म्हणावयाचें? शिवाय एखाद्या जीवनानुभवाच्या तथाकथित 'श्रेष्ठत्वा'-वरून वा महनीयतेवरून जर तो व्यक्त करूं पाहणाऱ्या साहित्यकृतीचें श्रेष्ठत्व ठरवायचें असेल, तर ज्या मूल्यांनीं हें श्रेष्ठत्व ठरविलें गेलें, तीं मूल्यें साहित्यमूल्यें कशीं? तीं साहित्यबाह्य मूल्यें नव्हेत काय? हे किंवा ह्यासारखे प्रश्न येथें उत्पन्न होतात.

एखादी साहित्यकृति ही श्रेष्ठ आहे असें आपणांस म्हणावयाचें असेल, तर साहित्य ह्या दृष्टीनें ती श्रेष्ठ कशी, हें आपणांस सांगतां आलें पाहिजे आणि ह्या टिपणाच्या अगदीं प्रारंभीं प्रत्येक साहित्यकृतीकडून आपण ज्या मूल्यांची अपेक्षा करितों म्हणून सांगितलें, त्यांच्याच संदर्भात ती कृति इतर कृतींपेक्षां अधिक चांगली कशी, हें सांगतां आलें पाहिजे.

म्हणजे एखाद्या साहित्यकृतीच्या श्रेष्ठत्वासंबंधीं बोलत असतां तिच्या रूपानें व्यक्त होणाऱ्या भावानुभवाला जरी आपण महत्त्व देत असलों, तरी तें देतांना त्या भावानुभवाचा त्या साहित्यकृतीपासून अलग असा विचार न करितां आपण तो प्रारंभापासून अखेरपर्यंत तिच्या संदर्भातच करूं शकलों पाहिजे; कारण ती साहित्यकृति व ज्या अनुभवाला ती साकार करिते तो भावानुभव ह्यांमध्यें अभिन्नत्व आहे. ती साहित्यकृति म्हणजेच तो भावानुभव अशी परिस्थिति आहे, हें आपण कधींहि नजरेआड करितां कामा नये.

हें कसें शक्य आहे? कितपत शक्य आहे? ह्या दृष्टीनें एखादी साहित्यकृति ही खरोखरच श्रेष्ठ आहे, हें आपण कसें ठरवावयाचें?

एखाद्या साहित्यकृतीची महनीयता ही केवळ साहित्यमूल्यांच्या आधारें मनाला पटणें शक्य आहे असें मला वाटतें. प्रत्येक साहित्यकृति म्हणजेच ज्या भावानुभवाला ती साकार करूं पाहते तो भावानुभव असें आपण गृहीत धरलें तरी एवढें निश्चित कीं ज्या व्यक्तिमनाचा तो भावानुभव असतो त्या मनाची कुवत काय आहे हा विचार येथें प्रस्तुत ठरतो. त्या भावानुभवाचें स्वरूप, सदर व्यक्तिमनाच्या अनुभव घेण्याच्या, त्या अनुभवाचा विशिष्ट धर्म (quality)

ओळखण्याच्या, त्याचे नानाविध अर्थ-संदर्भ नोंदण्याच्या कुवतीवर अवलंबून असतें. ज्या प्रमाणांत सदर मनाची ही कुवत मोठी असेल त्या प्रमाणांत त्या मनाला जाणवणारा व व्यक्त करावासा वाटणारा प्रत्येक जीवंत भावानुभव हा अनेकसंदर्भ-सूचक असणार : त्याला लांबी, रुंदी, खोलीच नव्हे, तर अनेकविध परिमाणें असणार; त्याच्या कक्षा इतर अनेक अनुभवांच्या कक्षांमध्यें एकसारख्या मिसळलेल्या असणार. तो अनेकविध घटकांचा बनलेला असणार. त्या घटकांची संघटनाहि साधी नसणार, तीहि अनेकपदरी, गुंतागुंतीची असणार, अनन्यसाधारण असणार. स्वाभाविकच एखाद्या सामान्य मनाला जाणवलेल्या एखाद्या भावानुभवापेक्षां हा भावानुभव व्यक्त करायलाहि कठीणच जाणार. त्याच्या ठिकाणीं असणारें अनेक-संदर्भ-सूचकत्व जेणेंकरून कमी होणार नाहीं, त्याच्या संघटनेचें अनन्यसाधारणत्व नाहींसें होणार नाहीं अशाच रीतीनें तो शब्दरूपानें अवतरला पाहिजे. तेव्हां अशा भावानुभवाला शब्दरूप देणें सोपें नसतें. तें कार्य ज्या साहित्यकृतींत साधलेलें असतें ती कृति साहित्यमूल्यांच्या दृष्टीनेंहि श्रेष्ठच ठरते.

अशा प्रकारच्या भावानुभवाचें अनेक-संदर्भ-सूचकत्व कोणत्या प्रकारचें असतें, तें अधिक स्पष्ट करितां येण्यासारखें आहे. ज्याला आपण भावानुभव असें येथें म्हणत आलों आहोंत त्याचें पृथक्करण केलें असतां त्यांत कांहीं संवेदना, भाव, विचार व जाणिवा इत्यादींचें मिश्रण असतें असें दिसून येतें. हें मिश्रण कोणकोणतीं रूपें घेईल हें कसें सांगतां येईल? एखादा भावानुभव हा महाभारतांतून व्यक्त झालेल्या अनुभवासारखा अजस्र आणि व्यापक जसा असूं शकतो तसाच तो अनेकांगी, अनेक भावसंबंध व्यक्त करूं पाहणारा, अनेक विचारसंबंध सूचित करणारा—म्हणजेच जवळजवळ अखिल जीवनस्पर्शी असूं शकतो. ब्रह्मांडाएवढ्या ह्या अनुभवाला आपल्या अवकाशांत पकडणारें कविमन स्वाभाविकच त्याला एक प्रकारची उत्कटता (intensity) देत असतें, केवलता देत असतें व तो व्यक्त करीत असतांच म्हणजे शब्दरूपानें तो बंदिस्त करीत असतांच त्याचें अनेकांगी, अनंत-संदर्भसूचक रूप कायम ठेवून त्याची ही केवलता टिकवीत असतें, त्याची उत्कटता टिकवीत असतें—नव्हे, वाढवीत असतें. ह्यांतून जी साहित्यकृति निर्माण होते ती साहित्यमूल्यांच्या कसोटीला उतरते, एवढेंच नव्हे तर ह्या मूल्यांना

देखील एक वेगळें मूल्य देते : त्यांचा अर्थ अधिक स्पष्ट करण्यास, त्यांना अधिक अर्थवत्ता प्राप्त करून देण्यास मदत करते.) मग ह्या साहित्यकृतीला श्रेष्ठ साहित्यकृति म्हणून संबोधण्यांत आल्यास त्यांत नवल तें काय ?

ह्या साहित्यकृतीची संघटना, ज्या भावानुभवानें ती सिद्ध झालेली असते त्या भावानुभवाच्या अनेकांगी, अनेक परिमाणात्मक आणि अनेक–संदर्भ–सूचक रूपामुळें धोपटमार्गी बनूंच शकत नाहीं. ती कोणत्याच साच्यांत बसूं शकत नाहीं. तिच्या रहस्याचा शोध आपणांस कधींच पूर्णपणें लागूं शकत नाहीं. ती जणूं आपल्या टीकाबुद्धीस सतत आवाहन करीत असते. ही संघटना नुसतीच अनन्यसाधारण नसते, तर हें तिचें अनन्यसाधारणत्वहि जणुं असाधारण असतें; ती तथाकथित नियमांना वांकवते, कांहीं वेळां तर त्यांची मोडतोड व नवी जोड करिते. तिच्यांत आपणांस थक्क करण्याजोगी विमुक्तता असते; घात्ररटपणा कसा तो नसतो. जीवन हें कळत आहे असें वाटत असतांच, ज्याप्रमाणें तें अनाकलनीय आहे हें लक्षांत येतें, तसेंच येथें होतांना दिसतें. ह्या साहित्य कृतीची एकता आपणांस जाणवते; परंतु ज्या अनेकत्वांतून ती जन्माला आलेली असते त्या अनेकत्वाचे सर्व घटक व त्यांचे परस्परसंबंध आपल्या संपूर्णपणें आवाक्यांत कधींच येत नाहींत.

हे सर्व घटक आणि त्यांचे परस्परसंबंध आपल्या आवाक्यांत कां येत नाहींत, ह्याचा जेव्हां आपण विचार करूं लागतों तेव्हां आपल्या हें लक्षांत येतें कीं, ह्यांतील प्रत्येक घटक हा चैतन्यशील आहे; तो चैतन्यानें थरथरत आहे–श्रेष्ठ साहित्यकृतींतील विरामचिन्हेंहि बोलकीं असतात असें म्हटलें जातें तें उगीच नव्हे–आणि तो अशा प्रकारें चैतन्ययुक्त असल्यामुळेंच त्याचें कार्य, त्याचें प्रसरण–आकुंचन, त्याचा तत्समान इतर घटकांशीं होणारा संयोग-वियोग, त्याचें एकंदर साहित्यकृतीशीं असणारें नातें, ह्या सर्वांमध्येंच ज्याप्रमाणें एक प्रकारची अपरिहार्यता सतत दिसून येते, त्याप्रमाणें अर्थपूर्णता व असाधारणत्वहि दिसून येतें : ह्या सर्व गोष्टींचा अर्थ लावून व त्यांचें समाधान-कारक पृथक्करण, विवरण, निरूपण करून त्या संघटनेचें रहस्य शोधून काढणें आपलें मन साधूं शकत नाहीं; आपली मति तेथें कुंठित होते.

श्रेष्ठ साहित्यकृतीच्या सान्निध्यांत आपणांस साहित्यापेक्षां जीवनाचीच अधिक जाणीव होत असते. आपण साहित्यामार्फत तेथें जीवनसन्मुख होत असतों, हें

खरें असलें तरी असल्या साहित्यकृतीचें परिशीलन करितांना आपण जीवनानुभवांतच एकदम एवढे रंगतों कीं, त्या साहित्यकृतीचा पृथक्‌पणा आपणांस जणूं जाणवतच नाहीं. वस्तुतः तो जाणवणें आवश्यक असतें; परंतु तो जाणवत नाहीं. येथें जणूं जीवनानेंच साहित्याचें रूप धारण केलेलें असतें. जीवनाचें, आपलें कुतूहल अखंड जागृत ठेवण्याचें व त्याच वेळीं स्वतःच्या रूपानें आपणास गोंधळून सोडण्याचें असाधारण सामर्थ्य येथें त्या कृतींत जणूं आपोआप अवतरत असतें. त्या साहित्यकृतीच्या रूपाचा, भाषेचा, अभिव्यक्ति-पद्धतीचा—एवढेंच नव्हे तर तिच्या सौंदर्याचा व कलात्मकतेचा विचार देखील येथें आपणांस सुचेनासा होतो : तो विचार अक्षरशः गौण वाटतो. एवढें एका अर्थपूर्ण जीवनानुभवानें आपणास आकर्षून घेतलेलें असतें. स्वाभाविकच अशा साहित्यकृतीपुढें आपण नतमस्तक होतों.

एखादा कीटक आणि मानव हे दोघेहि सजीवच खरे : प्रत्येकाच्या घटनेंत अनन्यसाधारणत्व आहे : दोघांतूनहि जें मूर्त होत आहे तें चैतन्यमयच आहे; परंतु तें मूर्त होतांना ज्या संघटना साधल्या जात आहेत, त्यांत प्रकृतिभेद आहे; एका संघटनेपेक्षां दुसरी संघटना स्वाभाविकच अधिक गुंतागुंतीची व आपली मति अधिक गुंग करून सोडणारी अशी आहे : तिचे अनंत घटक आहेत; एकाच हृदयांतून त्यांना रक्ताचा एकसारखा पुरवठा होत असला आणि त्या दृष्टीनें ते सर्व एकाच एका वस्तूला कार्यप्रवृत्त करण्यासाठीं धडपडत असले तरी त्यांतील प्रत्येकाचें कार्य स्वतंत्र आहे. असाधारण आहे. ह्या प्रत्येक सजीव घटकाशीं संलग्न असे अनेक संदर्भ आहेत; हे सगळे संदर्भ अनेक सूचना देत आहेत; अनेक अर्थसंबंध व्यक्त करीत आहेत. हे सगळे संबंध लक्षांत यावेत कसे ? त्यांतील प्रत्येकाचें त्या साहित्यकृतीच्या घटनेंतील अनन्यसाधारण कार्य मनांत बिंबावें कसें ? हें एका मर्यादेपलीकडे अशक्य वाटतें. म्हणूनच एकाच्या संघटनेचा शोध ज्या मर्यादेपर्यंत घेतां येत आहे, त्या मर्यादेपर्यंत दुसऱ्याच्या संघटनेचा शोध घेतां येत नाहीं. तो शोध अमर्याद ठरतो. चैतन्याचे दोन्ही आविष्कार खरे, परंतु त्यांतील एक फार वरच्या कोटीचा ठरतो; त्याची संघटना आपल्या शोधक बुद्धीस सतत आवाहन करीत राहते; आव्हान देत असते.

एखाद्या साहित्यकृतीचा टिकाऊपणा हा तिच्या श्रेष्ठत्वाचा अनेकदां गमक मानला जातो; परंतु जीवनाच्या उत्क्रांतीमध्यें भुईवर सरपटणारा सापहि टिकला

आणि विश्वाला आपल्या मनानें गवसणी घालू पाहणारा मानवहि टिकला. नुसत्या टिकण्याला महत्त्व नसून, हें टिकणें कोणत्या पातळीवरील टिकणें आहे याला, मला वाटतें, फार महत्त्व आहे; कांहीं साहित्यकृति मानवाच्या कांहीं विशिष्ट गरजा अजूनहि भागवूं शकत असल्यामुळें आज टिकल्यासारख्या वाटतात; परंतु हें टिकणें खरें नाहीं. 'गुरुचरित्र' टिकलेलें आहे. 'शिवलीलामृत' हेंहि टिकलेलें आहे आणि तुकोबांची अभंगवाणीहि टिकलेली आहे; परंतु एकाचा टिकाऊपणा व दुसऱ्याचा टिकाऊपणा ह्यांत जमीन–अस्मानाचा फरक आहे. एकाचा उपयोग अजून कांहीं खाजगी गरजा भागविण्यासाठीं कांहीं माणसांकडून केला जातो आहे आणि ह्या गरजा भागविण्याचीं अधिक गुणकारी साधनें उद्यां त्यांस उपलब्ध झालीं तर त्यांचा टिकाऊपणा संपुष्टांत येणें शक्य आहे. दुसऱ्याचा टिकाऊपणा तसा नाहीं, तो स्वयंभू आहे. जे जीवनानुभव त्यामधून व्यक्त होत आहेत त्यांच्या कधींहि न कोमेजणाऱ्या अर्थवत्तेशीं तो संलग्न आहे. कधीं न कोमेजणाऱ्या साहित्यमूल्यांचा त्याला आधार आहे. ज्या जीवनाबद्दलचें श्रेष्ठ कुतूहल कधींहि नष्ट होणें शक्य नाहीं त्या जीवनाचा, त्या चैतन्याचा परास्पर्श त्याला लाभला आहे. त्याचें अंग–प्रत्यंग कधीं न कोमेजणाऱ्या चैतन्यतत्त्वानें थरथरत आहे. हें सचेनतत्व त्याच्या अंग–प्रत्यंगांतून जोंपर्यंत जाणवत आहे तोंपर्यंत त्याला मरण नाहीं; कारण जीवनाला मरण नाहीं.

साहित्यविचारांत साहित्यकृतींच्या तारतम्य-विचारास म्हणूनच स्थान द्यावें लागतें व श्रेष्ठ साहित्याचा प्रश्न विचारांत घ्यावाच लागतो. तो विचारांत घेतांना जे प्रश्न उपस्थित होतात असें वाटतें व ज्या दिशांनीं पावलें टाकावींशीं वाटतात त्यांतील कांहींचें केवळ स्थूल दिग्दर्शन येथें केलें आहे.

(मराठवाडा साहित्य संमेलनाच्या १९६१ सालीं औरंगाबाद येथें झालेल्या अधिवेशनांतील चर्चेचा उपन्यास.)

५

ललित वाङ्मय आणि अश्लीलता : तात्त्विक विचार

माझ्यासमोर ललितकृति म्हणून अवतरणारी एखादी कृति ही अश्लील आहे असें जेव्हां मला वाटतें तेव्हां तिच्या संबंधांत पुढील पर्याय संभवतात :

(अ) ती कृति खरोखरच अश्लील असते. किंवा

(ब) मला जाणवणारी तिची अश्लीलता ही सदर कृतींत नसून तिच्याकडे पाहण्याच्या माझ्या दृष्टींत असते.

सारांश, सदर कृतींतली मला जाणवणारी अश्लीलता हें एक रस-विघ्न आहे. हें रसविघ्न काव्यगत आहे कीं रसिकगत आहे हा येथें महत्त्वाचा प्रश्न आहे.

हें रसविघ्न जेव्हां काव्यगत असतें तेव्हां त्याचें स्वरूप काय असतें व तें रसिकगत असतें तेव्हां त्याचें स्वरूप काय असतें हें आपणांस प्रथम पाहावयाचें आहे. हें रसविघ्न काव्यगत आहे असें जेव्हां आपणांस वाटतें तेव्हां त्याचें स्वरूप कोणत्या प्रकारचें असतें, तें कां निर्माण होत असतें ह्याचा विचार काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन करावा लागतो आणि तें रसिकगत आहे असें जेव्हां जाणवतें तेव्हां त्याचें स्वरूप व त्याच्या निर्मितीचें कारण लक्षांत येण्यासाठीं आपणांस काव्यास्वादाची प्रक्रिया ध्यानांत घेणें आवश्यक ठरतें.

काव्यगत अश्लीलतेचें स्वरूप काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन पाहिल्यास कसें दिसतें? काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेंतच कांहीं दोष उत्पन्न झाल्यानें हें काव्यगत रसविघ्न संभवतें काय? हें खरें असल्यास ज्या दोषांमुळें तें संभवतें ते दोष कोणते?

हे दोष लक्षांत येण्यासाठीं आपण एक प्रश्न स्वतःस विचारूं : एखादा अनुभव हा कलाविषय केव्हां होतो? त्या अनुभवांतील व्यक्तिगत व खाजगी

भाग गळून पडल्याशिवाय तो कलारूप घेऊं शकत नाहीं; म्हणजे त्याशिवाय त्याची अभिव्यक्ति ही कलाभिव्यक्ति ठरूं शकत नाहीं असें आपण म्हणतों. अनुभव हा कलारूप घेऊं शकला आहे कीं नाहीं हें आपणांस कळतें कसें? अर्थात् समोर असलेल्या कलाकृतीमधूनच : त्या कलाकृतीच्या परिशीलनामधूनच आपणांस हें जाणवावयास हवें. हें परिशीलन करीत असतांच जें व्यक्त होत आहे त्यांत कांहीं खाजगी, व्यक्तिगत भाग डोकावत आहे काय ह्याची परीक्षा आपलें मन करीत असतें. ज्या प्रमाणांत हा खाजगी, व्यक्तिगत भाग त्यांत डोकावूं लागतो त्या प्रमाणांत व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाला 'अनुभवत्व' येत नाहीं, हें आपणांस जाणवूं लागतें; त्याला एक प्रकारचें शबलत्व येत आहे, त्यांत अप्रस्तुत, अनावश्यक, कलार्थानें परिहार्य असा भाग अवतरत आहे ह्याची जाणीव आपणांस होऊं लागते. ह्यामुळें जें व्यक्त व्हावयाला हवें त्याऐवजीं इतरच अप्रस्तुत गोष्टींकडे आपलें लक्ष जात आहे हेंहि आपल्या ध्यानांत येतें. आपल्या डोळ्यांपुढें तो अनुभव एक 'अनुभव' म्हणून येत नाहीं : त्यांत इतर गोष्टींचा, अप्रस्तुतांचा अंतर्भाव होत आहे व त्यामुळें त्या अनुभवाचें सत्य दूषित होत आहे, तें शबलित होत आहे, झांकळून जात आहे हें जाणवूं लागतें. खरोखर अनुभवाला 'अनुभवत्व' येणें म्हणजे तरी काय? तो अनुभव एकअ नुभव म्हणून त्याच्या यथार्थ रूपांत प्रगट होणें, जणूं शब्दांमधून, रंगरेषांमधून, पाषाणांमधून त्यानें स्वतःस साकार करणें, सरूप करणें. हें होण्यासाठीं त्याला अप्रस्तुताचा अल्पसा भागहि चिकटतां कामा नये. ज्या मनाला आलेला तो अनुभव त्या मनापासूनहि तो तत्त्वतः वेगळा झाला पाहिजे. त्या मनाचे तत्संबंधीचे स्व-पर मनोविकार त्यांत मिसळून तो विकृत होतां कामा नये; हे सर्व स्वसंलग्न मनोविकार गळून पडल्यावर त्या अनुभवाचें एक अनन्यसाधारण अनुभव ह्या दृष्टीनें जें यथार्थरूप त्या मनाला जाणवेल तें व्यक्त होऊं शकलें पाहिजे. त्या अनुभवाला असें रूप प्राप्त होत नाहीं तोंपर्यंत त्याला 'अर्थ' प्राप्तच होणार नाहीं. कलादृष्ट्या 'अनुभवत्व' येणार नाहीं.

अश्लीलतेच्या संदर्भात आपण ज्या अनुभवांचा विचार करितों त्यांना वर सूचित केलें तसें 'अनुभवत्व' प्राप्त होणें सोपें नसतें. त्या अनुभवांचा अलिप्तपणें विचार करणें, त्यांचा 'अर्थ' लक्षांत घेणें, त्यापासून तत्त्वतः कां होईना, दूर होऊन त्यांचें रूप न्याहाळणें, त्या यथार्थरूपाची केवळ प्रतीति

घडणें, ही गोष्ट कठीण असते आणि त्या रूपाची तशीच अधिकृत अभिव्यक्ति घडविणें हें तर त्याहीपेक्षां कठीण आहे हें लक्षांत येतें. ह्या अनुभवांचें स्वरूपच असें असतें कीं, त्यांच्या चिंतनांतून तत्संबंधींचा खाजगी व व्यक्तिगत, स्वसंलग्न भाग गळून पडणें सोपें नसतें; तो भाग त्यांना सतत चिकटून येण्याचीच एकसारखी शक्यता असते; त्यामुळें त्यांच्या चित्रणांत एक प्रकारची विकृति निर्माण होण्याची सतत भीति असते. मला वाटतें, ज्या कृति अश्लील ठरतात, त्या कृतींत अशीच विकृति डोकावत असते. जो अनुभव त्या कृतींतून व्यक्त होऊं पाहत असतो, त्या अनुभवाबरोबर या अनुभवाशीं संलग्न असलेला परंतु कलाभिव्यक्तीच्या दृष्टीनें अप्रस्तुत, असंबद्ध असलेला लेखकाच्या मनाचा वासनात्मक भागहि तेथें व्यक्त होत असतो; म्हणूनच अशा वेळीं एका अर्थपूर्ण अनन्यसाधारण अनुभवाचें दर्शन घडण्याऐवजीं त्याचें (विशिष्ट हेतूनें) प्रदर्शन होत आहे, त्यांतून लेखकाची वासना डोकावत आहे, हें रसिकाला जाणवूं लागतें. सदर ललितकृतीच्या सान्निध्यांत, त्याला कलासमाधि साधत नाहीं, कलानंद प्राप्त होत नाहीं. साहित्यशास्त्रीय परिभाषेंत बोलावयाचें म्हणजे ह्या ललितकृतींत जी अनुभवसृष्टि निर्माण होत असते, तिला खऱ्या अर्थानें 'अ-लौकिकत्व' प्राप्तच होत नाहीं : ती सर्वार्थानें 'लौकिकच' म्हणजे खाजगीच राहते. तिचें मूळचें लौकिकत्व नाहींसेंच होत नाहीं. त्यामुळें ह्या सृष्टींत मनानें प्रवेश करणारा रसिकहि शेजाऱ्याचा शृंगार चोरून पाहणाऱ्या एखाद्या माणसासारखा असतो. तो लौकिक सृष्टीला विसरूं शकत नाहीं; त्याच्याहि आस्वादामध्यें वासनात्मक भाग डोकावूं लागतो. तो कलानंदाला पारखा होतो.

कलानिर्मितीची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन, एखाद्या ललित-कृतींतून जाणवणाऱ्या अश्लीलत्वाचें केलेलें वरील विवेचन जर यथार्थ असेल, तर त्यावरून एक निष्कर्ष आपोआप निघतो : तो असा कीं, सदर ललितकृति ही ललितकृति ह्या दृष्टीनें नेहमींच कनिष्ठ दर्जाची ठरते. एखादी श्रेष्ठ दर्जाची ललितकृति अश्लील असूं शकते असें जें पुष्कळदां सुचविलें जातें, तें कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेसंबंधींच्या अज्ञानामुळें होय, असें मला वाटतें. कलानिर्मितीची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन विचार केला कीं, 'अश्लील ललितकृति' हा खरें म्हणजे वदतोव्याघात आहे, हें लक्षांत येतें. कोणतीहि ललितकृति ही खरोखर कलाकृति ह्या अभिधानाला पात्र असेल, तर ती अश्लील असणें शक्य नाहीं, हें जसें खरें

तसेंच ती अश्लील असेल तर कलाकृति ह्या अभिधानाला पात्र ठरत नाहीं हेंहि तितकेंच खरें. कोणतीहि खरीखुरी कलाकृति ही अश्लील असूंच शकत नाहीं: ती ज्या अनुभवाला गोचर करिते तो अर्थपूर्णच असतो; त्याची अभिव्यक्ति अपरिहार्यच असते. त्याचें अनन्यसाधारण रूपच तद्द्वारां व्यक्त होत असतें; त्याच्या अभिव्यक्तींत कोणत्याहि प्रकारच्या अप्रस्तुताचा, अनुचिताचा, अनावश्यकाचा यत्किंचितहि भाग डोकावत नसतो. 'एक अनुभव' या दृष्टीनें त्याला लक्षणीय 'अर्थ' प्राप्त झालेला असतो; रसिकाला त्याची प्रतीति येते ती त्याच्या अर्थासह. त्याखेरीज अन्य गोष्टींकडे त्यावेळीं रसिकाचें लक्ष जातच नाहीं. असें जेव्हां होत नाहीं, तेव्हां ती अ–कला ठरते. 'अश्लील कलाकृति' ही खरोखर अ–कलाच असते : ती अश्लील असल्यास कलाकृति ह्या पदवीला पात्रच ठरूं शकत नाहीं.

आतां आपण अगदीं प्रारंभीं उल्लेखिलेल्या दुसऱ्या पर्यायाकडे वळूं : हा पर्याय म्हणजे एखादी ललितकृति ही कलाकृति ह्या अभिधानास पात्र असतांहि म्हणजे कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेंत कोणत्याहि प्रकारचा दोष निर्माण न होतां तिचा अवतार झालेला असूनहि जेव्हां ती वाचकांच्या दृष्टीनें कांहीं वेळां अश्लील ठरविली जाते तेव्हां खरोखर काय घडत असतें ? ह्या प्रश्नाचा विचार आपणांस कलास्वादाची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन करावा लागणार आहे; कारण येथें जर दोष निर्माण होत असेल तर तो ह्याच प्रक्रियेंत होत असणार हें उघड आहे. हा दोष कोणता तेंच नेमकें आपणास पाहावयाचें आहे. कलास्वादाच्या प्रक्रियेचें एक महत्त्वाचें लक्षण आपण हें मानतों कीं ज्या मनामध्यें ही प्रक्रिया घडत असते तें मन ही प्रक्रिया घडत असतांना त्याच्या समोर असलेल्या ललितकृतींतील विश्वाशीं कधींच संपूर्ण तादात्म्य पावत नाहीं. हें विश्व कल्पनेचें विश्व आहे, तें 'अलौकिक' आहे, तें एका अनन्यसाधारण अनुभवाचें एका मनाला जाणवलेलें वास्तव प्रकट करीत आहे ह्याची जाण तें मन कधींच विसरत नाहीं. जो एक अनन्यसाधारण अनुभव त्याच्यासमोर सदर ललितकृतीच्या रूपानें प्रकट होत असतो त्या अनुभवाचें तें कितपत यथार्थ वास्तव आहे ह्याची परीक्षा तें मन करीत असतें; नाहीं असें नाहीं; परंतु ह्याचा अर्थ तें त्या अनुभवाशीं तादात्म्य पावतें असा नव्हे. समोर असलेल्या ललितकृतीच्या रूपानें अभिव्यक्त होणाऱ्या अनुभवाचें वास्तव न्याहाळीत असतां त्यापासून स्वतःला थोडें दूर ठेवून त्याचा

आस्वाद घेणें, त्याचा अर्थ लक्षांत घेणें, त्याचा अनन्यसाधारण धर्म, त्यांचें सौंदर्य (quality) आस्वादणें, त्याची रसनात्मक प्रतीति घेणें हेंच त्या मनाचें एकमेव कार्य असतें. ह्या कार्यामध्येंच तें रंगलेलें असतें. स्वाभाविकच हें मन जेव्हां ह्याऐवजीं समोर असलेल्या ललितकृतींतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाचा प्रत्यक्ष 'अनुभवच' घेऊं लागतें त्या वेळीं तें रसिकाचें मन उरत नाहीं, तर तें प्रत्यक्ष जीवन जगणाऱ्या माणसाचें मन बनतें. स्वतःला नकळत अ-लौकिकाच्या पातळीवरून तें लौकिकाच्या पातळीवर उतरलेलें असतें. अशा वेळीं सदर ललितकृतीच्या सान्निध्यांत स्वतःला रसिक म्हणविणारा हा दुबळा माणूस रसास्वाद घेण्यास त्याला नकळत अक्षम ठरत असतो व रसास्वादाऐवजीं तो त्या ललितकृतीच्या सान्निध्यांत अजाणतां प्रत्यक्ष जीवनच जगूं लागलेला असतो. कोणतीहि कलाकृति खऱ्या रसिकाच्या मनांत स्वार्थपर भाव निर्माण करूंच शकत नाहीं. ललितकृतीच्या रूपानें व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाचा आस्वाद घेणाऱ्या मनांत स्वार्थपर भावांचा लेशहि नसतो. हें मन प्रत्येक अनुभवाचें जणूं केवळ सौंदर्य न्याहाळीत असतें, सत्य लक्षांत घेत असतें. त्यानें लिप्त होत नसतें. कमलपत्रावरील दंवाच्या थेंबासारखें ह्या मनाकडून आस्वादिल्या जाणाऱ्या सदर अनुभवाचें स्वरूप असतें : त्यांत असून त्यापासून अलिप्त. म्हणूनच त्याचा 'आस्वाद' घेत असतां, सदर मनांत कोणत्याहि स्वरूपाचा स्वार्थपर भाव निर्माण होत नाहीं; परंतु ज्या मनाला हें जमत नाहीं, त्याच्या बाबतींत मात्र ह्या उलट स्थिति असते. तेथें रसास्वादाची प्रक्रिया बंद पडून प्रत्यक्षानुभवाची क्रिया सुरू होत असल्यामुळें अशा प्रकारच्या प्रत्यक्ष अनुभूतीशीं संलग्न असणारे सगळे स्वार्थपर भावहि तेथें आपोआपच जन्माला येऊं लागतात; वासना चाळवल्या जाऊं लागतात. इच्छापूर्तीकडे, दिवास्वप्नांत रंगण्याकडे, स्वप्नरंजनाकडे प्रवृत्ति होऊं लागते. हें सर्व जें स्वभावतः अलौकिक त्याला 'लौकिक' समजल्यामुळें व त्याच्याशीं संपूर्ण 'तादात्म्य' पावल्यामुळें निर्माण होत असतें. ही दुबळीक असते. हा प्रेक्षक नग्न स्त्रीच्या चित्रांत चित्र पाहात नाहीं. एका विशिष्ट अनुभवाचें वास्तव, त्या अनुभवाचें 'सौंदर्य' वा सत्य पाहूं शकत नाहीं. तें त्याला जमतच नाहीं. तो केवळ त्यांत नग्न स्त्री पाहतो व त्याच अनुभवांत मशगूल होतो. अशा माणसाच्या संदर्भांत तें चित्र अश्लील ठरण्याचीच भीति असते; परंतु अशा माणसाच्या संदर्भांत काय अश्लील ठरेल याचा नियमच नसतो. अशा

माणसाची तंद्री शेक्सपिअरचें वा कालिदासाचें एखादें नाटक पाहतांना देखील कोठें, कशानें लागेल, तो कशानें दिवास्वप्नांत रंगून जाईल, त्याच्या वासना कशामुळें चाळवल्या जातील, हें कसें सांगावें? परंतु आपल्या विवेचनाच्या दृष्टीनें एवढें खरें कीं ज्या क्षणीं स्वतःला रसिक म्हणविणाऱ्या ह्या माणसाचें मन ललितकृतीमधून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या एखाद्या अनुभवाचें एक अनन्यसाधारण अनुभव म्हणून असणारें सत्य आणि सौंदर्य आस्वादण्यास अक्षम ठरतें आणि त्याऐवजीं त्या अनुभवाशीं तादात्म्य पावून त्यांतच मशगूल होतें व दिवास्वप्नांत रंगून जातें, त्या वेळीं त्या मनाच्या दृष्टीनें ती ललितकृति अश्लील ठरण्याची भीति असते : निदान हें मन लक्षांत घेऊन म्हणजे एखाद्या ललितकृतीच्या सन्निध्यांतील त्याच्या प्रतिक्रिया लक्षांत घेऊन जे लोक सदर ललितकृतीसंबंधीं विचार करूं पाहतात त्यांच्या दृष्टीनें ती अश्लील ठरण्याची शक्यता असते.

एखादी ललितकृति निश्चित अश्लील असते तेव्हां आणि एखादी कलाकृति अश्लील नसूनहि अश्लील आहे असें वाटतें तेव्हां नेमकें काय घडत असतें ह्याचा, पहिल्याच्या बाबतींत कलानिर्मितीची व दुसऱ्याच्या बाबतींत कलास्वादाची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन आपण तात्त्विक दृष्ट्या विचार केला. ह्या तत्त्वविचारांतून जो एक निष्कर्ष निघतो तो असा कीं, एखाद्या कलाकृतींत अश्लीलता अवतरत असतांना आणि एखाद्या कलाकृतींत मुळांत नसलेली अश्लीलता स्वतःला रसिक म्हणविणाऱ्या एखाद्या व्यक्तीच्या नजरेंत अवतरत असतांना म्हणजे ह्या दोन्ही वेळीं जें रसविघ्न निर्माण होतें, त्याच्या बुडाशीं एकच एक समान कारण असतें : व तें म्हणजे अनुभव कलार्थानें 'आस्वाद्य' न होणें, त्याला कलार्थानें 'आस्वाद्यता' न येणें हें होय. एकीकडे स्वतःला कलावंत म्हणविणाऱ्या एका व्यक्तीला आपल्याच अनुभवापासून बाजूला सरकून त्याचें स्वरूप व सौंदर्य न्याहाळतां येत नसल्यामुळें त्या अनुभवाला कला-विषयाच्या पातळीवर नेतां येत नाहीं, त्याला कलार्थानें 'अनुभवत्व' देतां येत नाहीं, तो 'आस्वाद्य' बनवितां येत नाहीं व म्हणूनच त्याच्या अभिव्यक्तींत आगंतुक गोष्टींना स्थान मिळत आहे, ती अभिव्यक्ति विकृत ठरत आहे असें दिसतें; तर दुसरीकडे कलाकृतीच्या द्वारां डोळ्यांसमोर तरळणाऱ्या अनुभवापासून थोडेंसें दूर सरकून त्याचें सत्य व सौंदर्य न्याहाळूं न

शकल्यामुळें, त्यांतच स्वतःला गुरफटून टाकण्याकडे मनाची प्रवृत्ति असल्यामुळें स्वतःला रसिक म्हणविणाऱ्या व्यक्तीला तो अनुभव कलार्थानें 'आस्वाद्य' बनवितां येत आहे. त्याच्या आस्वादप्रक्रियेंत तेथें भलत्याच गोष्टी शिरत आहेत, ती आस्वाद-प्रक्रिया गढूळली जात आहे असें दृश्य दिसतें. दोन्ही प्रक्रियांमध्यें एकच दोष घुसतो : तो दोष म्हणजे कलार्थानें अत्यावश्यक ठरणाऱ्या 'स्व–'च्या विस्मृतीचा अभाव. एकीकडे 'स्व'ची कलार्थानें विस्मृति पडूं शकत नसल्यामुळें अनुभवाला कलारूपच प्राप्त होऊं शकत नाहीं : तो लौकिक पातळीवरून 'अलौकिका'च्या पातळीवर जाऊंच शकत नाहीं, त्याच्या अभिव्यक्तींत ठिकठिकाणीं लेखकाचा 'स्व' डोकावल्याखेरीज राहत नाहीं व त्यामुळें सदर अनुभवाला 'अनुभवत्व' येत नाहीं व ती त्या अनुभवाची अविकृत अभिव्यक्ति होऊंच शकत नाहीं; तर दुसरीकडे रसिक ह्या दृष्टीनें जें मन 'अलौकिका'च्या पातळीवर राहायला हवें तें स्वतःला नकळत एकसारखें, लौकिकाच्या पातळीवर घसरतें आहे; 'स्व'–मध्येंच मशगूल झाल्यामुळें, त्यांतच गुरफटून गेल्यामुळें, कलाकृतीमधून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाकडे अलिप्तपणें पाहून त्याचें सत्य व सौंदर्य आस्वादण्याचें भानच त्याला उरत नाहीं असें दिसतें. दोन्हीकडे 'अश्लीलता' डोकावते ती मनाच्या दुबळेपणामुळें; एकीकडची दुबळीक कलानिर्मिति करूं पाहणाऱ्या मनाची : हें मन स्वार्थपर भावांपासून अलिप्त राहूं शकत नसल्यामुळें कोणत्याहि अनुभवाचें यथार्थरूप लक्षांतच घेऊं शकत नाहीं. दुसरीकडची दुबळीक कलास्वाद घेऊं पाहणाऱ्या मनाची : हें 'स्व' मध्येंच गुरफटून गेलेलें असल्यामुळें त्याच्या बाबतींत कलाकृतींतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या कोणत्याहि अनुभवाला कलार्थानें आस्वाद्यमानताच लाभत नाहीं.

वाङ्मय आणि अश्लीलता ह्यांच्या परस्परसंबंधांचा कलानिर्मितीची आणि कलास्वादाची प्रक्रिया लक्षांत घेऊन विचार करीत असतां वरील गोष्टी लक्षांत आल्या. अश्लीलतेची सूचना हें एक रसविघ्न कसें आहे व तें काव्यगत आहे असें सिद्ध झालें तर सदर कृति ही अ–कला कशी ठरते व तें रसिकगत आहे असें सिद्ध होतांच स्वतःला रसिक म्हणवणारी व्यक्ति ही अ–रसिक कशी ठरते, तिच्या पदरांत 'आनंद' पडत असला तरी तो काव्यानंद कसा नसतो हें आपण पाहिलें. ही सदर प्रश्नासंबंधींची केवळ तात्त्विक भूमिका आहे : कलेच्या प्रकृतीचा

आणि प्रयोजनाचा विचार केला असतां लक्षांत येणारी ही भूमिका आहे. ह्या भूमिकेची मदत घेऊन अश्लीलतेच्या संदर्भात एखाद्या ललितकृतीची परीक्षा करणें सोपें आहे असें सुचविण्याचा येथें हेतु नाहीं; ही परीक्षा अत्यंत अवघड आहे असेंच प्रस्तुत लेखकाचें मत आहे; कारण ही परीक्षा शेवटीं "कला कीं अ–कला" ह्या प्रश्नाचें उत्तर देण्याचाच प्रयत्न करीत असते व एखाद्या ललितकृतीच्या संदर्भात ह्या प्रश्नाचें अचूक उत्तर देणें सोपें नसतें. परंतु हें खरें असलें तरी एखाद्या प्रश्नाबाबतची तात्त्विक भूमिका प्रथम समजून घेणें केव्हांहि इष्ट असतें; ती भूमिका निर्दोष ठरल्यास विशिष्ट कृतीच्या संदर्भात तिचा अवलंब कसा करावयाचा तें ठरवितां येतें. येथें केवळ त्याच दृष्टीनें ह्या तात्त्विक भूमिकेचा आराखडा मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्र.
दि:
क्र.
नों दि: ....

ललित-वाङ्‌मयाची भाषा

ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचें उद्दिष्ट अनुभव साक्षात् करणें हें आहे; अनुभवावर मल्लिनाथी करणें, त्यावरून निष्कर्ष काढणें, त्यामधून हातीं लागलेल्या तत्त्वांची चर्चा करणें हें नव्हे; तें काम शास्त्रांच्या भाषेचें. हें बहुधा सगळेच मान्य करितात.

परंतु ललित-साहित्याची भाषा अनुभव साक्षात् करिते म्हणजे खरोखर काय करिते? ललित-साहित्य कोणत्याहि रूपांत अवतरो, तें कवितारूपानें अवतरो वा कथारूपानें अवतरो, तद्द्वारा विविधरंगी, विविध ढंगी, अनुभव समूर्त होण्याची, गोचर होण्याची धडपड करीत असतात. ललित लेखक शब्दांचा उपयोग करून त्यांना रंगरूप देत असतो. तें शब्दांच्या साहाय्यानें त्यानें साधलेलें त्या विविध अनुभवांचें सर्जन असतें. एका रंगछटेशेजारीं दुसरी रंगछटा, दुसरीच्या शेजारीं तिसरी रंगछटा येऊन ज्याप्रमाणें एखादें चित्र सिद्ध होत असतें व त्या संपूर्ण चित्राची प्रतीति येत असतां ज्याप्रमाणें त्यांतील या विविध रंगछटांची अलग अलग प्रतीति आपणांस येत नाहीं त्याचप्रमाणें येथेंहि एका शब्दाशेजारीं दुसरा शब्द, त्या दुसऱ्याच्या शेजारीं तिसरा शब्द येऊन एक असें अनुभव-चित्र सिद्ध होत असतें कीं ज्याची प्रतीति येत असतां आपणांस ज्या विविध शब्दांनीं त्याला समूर्त केलेलें असतें, घडविलेलें असतें, रंगरूप दिलेलें असतें, त्यांचा स्वतंत्रपणें प्रत्यय येत नाहीं. चित्रांतील रंगछटांचें कार्य चित्र गोचर करणें हें, त्याचप्रमाणें प्रत्येक ललित-साहित्य-कृतींतील शब्दांचें कार्य एका अनुभवाचें विश्व साक्षात् प्रकट करणें, साकार करणें, समूर्त करणें हें.

ज्या अनुभवाची सृष्टि येथें साकार होण्यासाठीं धडपडत असते तो एका व्यक्तिमनाला जाणवलेला व जाणवणारा एक अनन्यसाधारण अनुभव असतो. ललितसाहित्याच्या भाषेचा विचार करीत असतां प्रत्येक साहित्यकृतीला जन्म देणारें एक विशिष्ट व्यक्तिमन व त्या व्यक्तिमनाचा त्या साहित्यकृतीच्या रूपानें अभिव्यक्त होऊं पाहणारा एक अनन्यसाधारण अनुभव ह्या दोन्ही गोष्टींना फार महत्त्व द्यावें लागतें. प्रथम एका व्यक्तिमनाच्या जाणिवेची अभिव्यक्ति ह्या दृष्टीनें सदर अभिव्यक्तीचा विचार त्या व्यक्तिमनाच्या संदर्भात ज्याप्रमाणें करावा लागतो त्याचप्रमाणें त्या व्यक्तिमनाची जी जाणीव येथें व्यक्त होऊं पाहत असते त्या जाणिवेचा विशिष्ट धर्म (quality) व तिचें अनन्यसाधारणत्व ह्या गोष्टीहि लक्षांत घेऊन तो विचार अधिक पूर्ण करावा लागतो. परंतु येथेंच हा विचार संपत नाहीं. मला वाटतें, ह्याला आणखी एका गोष्टीची जोड द्यावी लागते; एका व्यक्तिमनाची ही अभिव्यक्ति अपरिहार्यपणें ज्या वाङ्मयप्रकाराचें रूप शेवटीं धारण करिते त्या वाङ्मयप्रकाराच्या एकंदर स्वरूपाच्या दृष्टीनेंहि सदर अभिव्यक्तीचा विचार करणें तितकेंच आवश्यक ठरतें.

ह्याचा अर्थ असा कीं, ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचें मूळ उद्दिष्ट अनुभव साक्षात् करणें हें मानलें तरी ह्या भाषेचें स्वरूप नीटपणें लक्षांत येण्यासाठीं तिचा विचार जो अनुभव ती अभिव्यक्त करिते त्या अनुभवाच्या दृष्टीनें, ज्या व्यक्ति-मनाचा तो अनुभव असतो त्या व्यक्तिमनाच्या दृष्टीनें व ज्या वाङ्मयप्रकारांतून तो अपरिहार्यपणें व्यक्त होतांना आढळतो त्या वाङ्मयप्रकाराच्या दृष्टीनें असा त्रिविध प्रकारें करावा लागतो. सदर विचाराचें हें त्रिविध स्वरूप सतत डोळ्यांपुढें ठेवावें लागतें. एवढेंच नव्हे तर ह्या तिन्ही गोष्टी आपापल्या परीनें अनन्यसाधारण आहेत, ही बाब कधींहि नजरेआड करितां येत नाहीं : ललितकृतीला जन्म देणाऱ्या व्यक्तिमनाचें अनन्यसाधारणत्व, त्या व्यक्ति-मनाच्या ज्या भावानुभवाला ती ललितकृति साक्षात् करते त्या भावानुभवाचें अनन्यसाधारणत्व आणि ज्या विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराच्या रूपानें तो गोचर होतो त्या वाङ्मयप्रकाराचें अनन्यसाधारणत्व आपणांस तत्संबंधीं विचार करितांना सतत डोळ्यांपुढें ठेवावें लागतें. ह्या त्रिविध अनन्यसाधारण गोष्टींच्या संदर्भात ललितवाङ्मयाच्या भाषेचा सतत विचार करावा लागतो. येथें मी ह्याच दृष्टीनें ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचा विचार करण्याचा प्रयत्न करीत आहें.

तेव्हां प्रथम आपण ज्या अनुभूतीला ही भाषा साक्षात् करण्याचा प्रयत्न करीत असते त्या अनुभूतीच्या संदर्भांत तिचा विचार करूं. प्रत्येक श्रेष्ठ दर्जाच्या ललित-कृतीचें स्वरूप न्याहाळल्यास तें रूप धारण करणारी अनुभूति ही सर्वथैव अनन्यसाधारण असते असें आढळून येतें. 'तिच्यासारखी तीच' ह्या शब्दांत तिचें वर्णन करणें यथार्थ ठरतें. 'फुलराणी' ही एक अशी अनन्य-साधारण अनुभूति आहे : तिचें आवाहन जरी सर्वांनाच असलें तरी तिच्या ठिकाणीं एक लक्षणीय असाधारणत्व आहे; परंतु अनन्यसाधारणत्व एवढेंच तिचें ललित-साहित्याच्या भाषेच्या संदर्भांत विचारांत घेण्याजोगें वैशिष्ट्य नव्हे. हें अनन्यसाधारणत्व तिचे ठिकाणीं कां अवतरतें हें लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न केला म्हणजे तिचा दुसरा एक प्रस्तुत विचाराच्या दृष्टीनें महत्त्वाचा ठरणारा विशेष आपणांस झटकन जाणवतो; हा विशेष म्हणजे सदर अनुभूतीचा जिवंतपणा, तिचें चैतन्यपूर्ण स्वरूप. तिचें चैतन्यमय स्वरूप हेंच तिच्या ठिकाणीं अवतरणाऱ्या अनन्यसाधारणत्वाचें खरोखर कारण ठरतें; कारण जें खऱ्या अर्थानें जीवंत व चैतन्यपूर्ण असतें तेंच नेहमीं अनन्यसाधारण असतें. एखाद्या व्यवहारांतील जीवंतपणा वा चैतन्य ज्या प्रमाणांत कमी होत जातें त्या प्रमाणांत तो व्यवहार यांत्रिक व ठोकळेबाज होत असतो. तेव्हां जें जें चैतन्ययुक्त तें तें अनन्यसाधारण हा जीवनाचा धर्मच ठरतो. जीवनांतील कोणताहि क्षण हा तत्पूर्वीच्या वा तदनंतरच्या क्षणासारखा नसतो, त्या क्षणा-सारखा क्षण जसा झालेला नसतो, तसा पुढें येणारहि नसतो. तेव्हां जीवनांतील प्रत्येक क्षण हा अनन्यसाधारणच असतो; प्रत्येक माणूस वेगळा, प्रत्येक फूल वेगळें—ज्या ज्या ठिकाणीं जीवनाचा खराखुरा साक्षात्कार होतो त्या त्या ठिकाणीं ही अनन्यसाधारणत्वाची जाणीव झाल्याशिवाय आपणांस राहत नाहीं. श्रेष्ठ ललित-कृतीच्या रूपानें अभिव्यक्त होणारा अनुभव हा असाच चैतन्यमय असतो, रसरशीत असतो, त्याच्या अंगोपांगामधून जीवनाचा साक्षात्कार होत असतो व म्हणूनच तो पृथगात्म असतो. तेव्हां ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचा विचार करितांना ती भाषा ज्या अनुभवांना शब्दरूप देते त्या अनुभवांचें अनन्यसाधारणत्व व त्यांचें चैतन्यमय स्वरूप ह्या गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून चालत नाहीं.

परंतु एवढ्यानेंच सदर अनुभवाचीं आपल्या विचाराच्या दृष्टीनें लक्षांत

घेण्याजोगीं सर्व वैशिष्ट्यें संपुष्टांत येत नाहींत. वर उल्लेखिलेल्या त्याच्या दोन्ही वैशिष्ट्यांबरोबरच त्याचें तिसरें एक वैशिष्ट्य येथें लक्षांत घ्यावें लागतें. हें त्याचें तिसरें वैशिष्ट्य वरील दोन वैशिष्ट्यांमुळेंच वास्तविक त्यांत उतरलेलें असतें. चैतन्यपूर्ण जीवनाचें एक वैशिष्ट्य असें आहे कीं, एकीकडे त्याचें रहस्य लक्षांत आलें आहे असें तर वाटतें परंतु त्या दृष्टीनें थोडा प्रयत्न करूं जातांच तें कधींच पूर्णत्वानें लक्षांत येत नाहीं–एवढेंच नव्हे तर तें कधींहि पूर्णत्वानें लक्षांत येणें शक्यहि नाहीं हें लक्षांत येतें. श्रेष्ठ दर्जाच्या ललितकृतीच्या द्वारा व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाच्या ठिकाणीं जीवनाचें हेंच वैशिष्ट्य अवतरत असतें. ललित साहित्याच्या भाषेचा विचार करीत असतां ती साकार करूं पहात असलेल्या अनुभवाच्या चैतन्यमयतेबरोबर आणि अनन्यसाधारणत्वाबरोबर लक्षांत घ्यावें लागतें हें त्याचें तिसरें वैशिष्ट्य : हें वैशिष्ट्य म्हणजे सदर अनुभवाचें कोणत्याहि तयार चौकटींत न बसण्याजोगें रूप : त्याचें जीवनाच्या स्वरूपाप्रमाणेंच कळलें आहे असें वाटत असूनहि शेवटीं सदैव थोडेंफार अनाकलनीयच राहणारें स्वरूप, ज्याचा संपूर्ण ठाव कधींच लागणें शक्य नाहीं असें अथांग स्वरूप; मला वाटतें, त्याच्या ठिकाणीं असणाऱ्या ह्याच वैशिष्ट्याला उद्देशून आपण त्याचा विचार करितांना पुष्कळदां 'सखोल' हा शब्द वापरीत असतों. ह्या अनुभवाचें कितीहि चिंतन केलें; त्याचा कितीहि शोध घेतला तरी तो थोडाच झाला असें आपणांस वाटतें तें त्याच्या ठिकाणीं असलेल्या ह्या वैशिष्ट्यामुळेंच. त्याचें संपूर्ण आकलन झालें आहे असें आपणांस कधींच वाटत नाहीं. थोडक्यांत म्हणजे तो अनुभव असा असतो कीं, तो कधींच संपुष्टांत येऊं शकत नाहीं; त्याचा शोध घेण्याचा कितीहि प्रयत्न केला तरी तो शोध संपत नाहीं. त्याच्या कक्षा निश्चित करितां येत नाहींत : तो सीमित होत नाहीं. इंग्रजींत ज्याचें वर्णन inexhaustible ह्या शब्दानें करितां येईल असें त्याचें स्वरूप असतें.

ह्या भावानुभवाचें आणखी एक लक्षण येथेंच लक्षांत घ्यावें लागतें. तें लक्षण म्हणजे त्याचा अनेकपदरीपणा, त्याचें संमिश्र स्वरूप, त्याच्या ठिकाणीं असलेलें अनेक-संदर्भसूचकत्व. त्याला जशी लांबी व रुंदी असते तशीच खोलीहि असते. तो अनेक परिमाणात्मक असतो. ज्याच्या कक्षा निश्चित नाहींत, जो अस्थिर आहे अशा एखाद्या फिरत्या प्रकाशमय गोलाच्या सर्व बाजू साकार करणें व हें

सर्व करीत असतां त्याचें एकत्व, केवलत्व अबाधित राखणें, हें काम सोपें नव्हे. भावानुभवाचें हें अनेक रंगी, अनेक ढंगी रूप ललित-कृतीच्या रूपानें गोचर होण्यासाठीं धडपड करीत असतें व त्याला शब्दरूप देण्याचें कार्य ललित-वाङ्मयाच्या भाषेला करावयाचें असतें. म्हणूनच ह्या भाषेचा विचार करितांना ती भाषा ज्याला साक्षात् करण्याचा प्रयत्न करीत असते त्या भावानुभवाचा हाहि विशेष सदैव लक्षांत बाळगावा लागतो.

तेव्हां ललित-वाङ्मयाची भाषा साक्षात् करीत असते तो हा अशा प्रकारचा अनुभव : अनन्यसाधारण, चैतन्यपूर्ण, अथांग, अक्षय्य आणि अनेक संदर्भ-सूचक, अनेक-पदरी. स्वाभाविकच अशा प्रकारच्या अनुभवाला शब्दद्वारा साक्षात् करणें म्हणजे त्याला शब्दरूप देत असतां त्याचें अनन्यसाधारण, चैतन्यमय व अखंड कुतूहलोत्पादक असें स्वरूप अबाधित राखणें ही गोष्ट सोपी नसते. ह्यासाठीं सदर भाषेच्या ठिकाणीं असाधारण सामर्थ्य अवतरावें लागतें. नेहमींच्या व्यवहारांतील भाषा ही स्वभावतःच वेगळी; कारण तिचें कार्यहि स्वभावतः वेगळें. हें कार्य अनुभवांना गोचर करण्याचें नव्हे : तें अनुभवांसंबंधीं बोलण्याचें, अनुभवांच्या संदर्भांत भाष्य करण्याचें, दैनंदिन मानवी व्यवहारांना मदत करण्याचें, ते व्यवहार चालू ठेवण्याचें. हे व्यवहार चालू ठेवण्यासाठीं अनेक साधनांचा माणूस उपयोग करीत असतो. त्यांतील एक साधन म्हणजे भाषा. येथें तो करीत असलेला भाषा ह्या साधनाचा उपयोग मूलतः इतरांकडून होत असलेल्या त्या साधनाच्या उपयोगासारखाच असतो. तो जी 'भाषा' वापरतो ती केवळ त्याची नसते. ती सर्वांची असते. ती सर्वांच्या परिचयाची, सार्वजनिक असण्यावरच जे व्यवहार तो तिच्यामार्फत साधूं पाहत असतो त्यांची यशस्विता मुख्यत्वें अवलंबून असतें. तो येथें भाषेचा सफाईदार उपयोग करीत असेल परंतु तो ज्या 'भाषे'चा उपयोग करितो ती सर्वांची, सर्वांकरितां असते. तिच्यांत सर्वसामान्य उपचारांचा भाग अधिक असणें अपरिहार्य असतें. तिच्यांत असलें तर साधारणत्व असतें. अनन्यसाधारणत्व नसतें, कारण तिचें साधारणत्व, तिची सार्वजनिकता हा तिचा येथील गुणविशेष ठरत असतो : त्यावरच ती जें कार्य साधूं पाहतें त्याची फलश्रुति अवलंबून असते. ह्या भाषेचें अधिक परीक्षण केल्यास असें दिसतें कीं हें रोजच्या व्यवहारांतील तिचें स्वरूप बहुधा निवेदनात्मक असतें; स्पष्टीकरणात्मक असतें;

पुष्कळदां केवळ निर्देशात्मक असतें; विवेचनात्मक असतें; माणसें कांहीतरी सांगत असतात, निर्देशित असतात, स्पष्ट करीत असतात. ह्या त्यांच्या बोलण्यांत बराचसा पसरटपणा असतो, काटेकोरपणा असलाच तर तो जे विचार ते व्यक्त करीत असतात किंवा जी माहिती ते पुरवीत असतात ते विचार व ती माहिती अचूकपणें व्यक्त व्हावी ह्या दृष्टीनें साधलेला काटेकोरपणा असतो.

रोजच्या व्यवहारांत कां होईना परंतु माणसाच्या बोलण्यांत भावना डोकावूं लागली कीं त्याच्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या भाषेचें स्वरूप आपोआप बदलूं लागतें. ज्या प्रमाणांत तो आपल्या मनांतील एखादी भावना प्रामाणिकपणें व्यक्त करण्याची धडपड करितो त्या प्रमाणांत त्याच्या भाषेचें स्वरूप व्यक्तिगत होऊं लागतें, म्हणजे त्या प्रमाणांत आपली 'स्वतःची भाषा' तो अधिकाधिक वापरूं लागत असल्याचा आपणांस नेहमीं प्रत्यय येतो. 'त्याची भाषा' असें ज्या भाषेला आपण म्हणूं, जी डोळ्यांना दिसतांच वा कानांवर पडतांच आपणांस त्याची आठवण होईल अशी खास भाषा मगच त्याच्या बोलण्यांतून व्यक्त होऊं लागते. त्याचें असें आगळें व्यक्तिमत्त्व ह्याच भाषेंतून हळूहळू प्रकट होऊं लागतें. ललितसाहित्याच्या भाषेला प्रकृतीनें जवळ असते ती ही भाषा.

असें कां होतें हें सहज कळण्यासारखें आहे. एखादा माणूस हा जेव्हां आपले भाव प्रामाणिकपणें व्यक्त करूं पाहतो तेव्हां हाताशीं असलेले नेहमींचे शब्द हें काम करूं शकत नाहींत हें त्याच्या झटकन् लक्षांत येतें. आपले भाव हे आपले असतात. ते दुसऱ्यांसारखे आहेत हें मानायला आपलें मन तयार नसतें. त्या मनाला कसें कोणास ठाऊक पण आपल्या भावनांचें अनन्यसाधारणत्व जाणवत असतें, म्हणूनच साधारणाच्या मदतीनें हे भाव व्यक्त होणार नाहींत अशी त्याला खात्री असते. म्हणून 'माझ्या भावना व्यक्त करायला मजपाशीं शब्द नाहींत' असें जेव्हां कांहीं क्षणीं आपण सहजगत्या म्हणतों तेव्हां आपण केवळ औपचारिकपणें बोलत नसतों; आपण खरोखर वस्तुस्थितीच सांगत असतों, आपल्याला जें उत्कटपणें जाणवत असतें तें अविकृत, यथातथ्य स्वरूपांत प्रगट व्हावें अशी आपली इच्छा असते व नेहमीचे व्यवहारांतील शब्द वापरून तें साधणें अशक्य आहे हेंहि आपल्या त्याच वेळीं लक्षांत येत

असतें. म्हणूनच आपण त्यासाठीं खास धडपड करितों, अडखळतों, समर्पक शब्द शोधतों. अशा वेळीं आपल्या तोंडून पुष्कळदां सलग वाक्य बाहेर पडण्याऐवजीं कांहीं तुटक तुटक शब्द तेवढे बाहेर पडतात. ही आपली अभिव्यक्ति खास आपली असते : तिच्यांत साधारणत्वापेक्षां अनन्यसाधारणत्वाचाच भाग अधिक असतो. सारांश तिच्यांत फार मोठ्या प्रमाणांत **आपण** असतों, ललित-वाङ्मयाच्या भाषेच्या म्हणूनच ही भाषा जवळ जाते.

ही आपले भाव व्यक्त करूं पाहणारी भाषा स्वभावतःच थोडी आत्मनिष्ठ असल्यामुळें ती प्रकृतीनें ललित-साहित्याच्या भाषेच्या जवळ जाते हें खरें असलें तरी ही भाषा म्हणजे ललित-साहित्याची भाषा नव्हे. ललित-साहित्याच्या भाषेचें तें केवळ स्थूल स्वरूप होय, कारण केवळ भाव व्यक्त करणें हें ललित-लेखनाचें उद्दिष्ट नसून भावानुभव साक्षात् करणें हें त्याचें उद्दिष्ट आहे, व ह्या भावानुभवांत ज्या प्रमाणांत जिवंतपणा, अनन्यसाधारणत्व, अर्थांगपणा व संमिश्रपणा किंवा अनेकसंदर्भसूचकत्व अधिक त्या प्रमाणांत ह्या भाषेची प्रकृतीहि विशेष अनन्यपरतंत्र बनते, तिच्यासारखी तीच असें तिचें स्वरूप बनतें हें आपण वर पाहिलेंच आहे. सर्वच ललित-साहित्याच्या भाषेंत कांहीं साधारणधर्म आढळत असले तरी ज्या प्रमाणांत तें गोचर करूं पाहात असलेल्या भावानुभवांत वर निर्देशिलेलीं लक्षणें विशेष प्रमाणांत आढळतात त्या प्रमाणांत ती भाषा अनन्यसाधारण बनत आहे हें आपल्या लक्षांत येतें. सर्वच ललित-साहित्याची भाषा ही चित्रमयी, विविध संवेदनासूचक असते. तिला जो साक्षात् करावयाचा असतो तो संवेदना, भाव, विचार आणि त्यांच्याशीं संलग्न असणाऱ्या कल्पना ह्यांतून व्यक्त होऊं पाहणारा एक संमिश्र अमूर्त अनुभव; म्हणूनच ती आपल्या ठिकाणची विविध अर्थांच्या सूचना देण्याची शक्ति एकसारखी पणास लावीत असते. ही शक्ति एकवटून तो भावानुभव मूर्तिमान् करीत असते; त्या भावानुभवाचें सर्जन साधीत असते. एवढ्यासाठींच ती चित्रमयी व संवेदनासूचक बनत असते. एका अर्थपूर्ण भावानुभवाशीं संलग्न असणाऱ्या, त्या अनुभवाच्या घटक ठरणाऱ्या विविध संवेदनात्मक अनुभूतींची प्रतीति घडवीत असते. परंतु एवढ्यानेंहि भागत नाहीं. प्रत्येक भावानुभवाला त्याची स्वतःची लय असते. आजचें मानसशास्त्रहि आपणांस हेंच सांगतें कीं आपल्या अंतःकरणांत जागृत होणाऱ्या प्रत्येक भावाची प्रकृति

होय, असाच अर्थ व्हावयाचा. वरील विवेचनांतून जर असा अभिप्राय व्यक्त होण्याची भीति असेल तर वेळींच काळजी घेतलेली बरी; कारण वाटेल तें झालें तरी प्रत्येक ललितकृति ही एका व्यक्तिमनाची नवनिर्मिति आहे, त्या मनानें तिची संपूर्ण घडण केलेली आहे, त्या मनाचे धर्म, त्या मनाचें आगळेपण, त्याची अनन्यसाधारण प्रकृति (quality) तिच्या अणुरेणूंतून व्यक्त होत आहे ह्या अत्यंत महत्त्वपूर्ण सत्याकडे आपण यत्किंचितहि दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं. हें केवळ एका अनन्यसाधारण अनुभवानें साधलेलें स्वयंलेखन नव्हे, तर एका व्यक्तिमनानें शब्दांच्या साहाय्यानें घेतलेला आपल्या एका असाधारण अनुभवाचा तो शोध आहे; त्या व्यक्तिमनानें शब्दरूपानें केलेलें सदर अनुभवाचें तें सर्जन आहे, हें आपण सतत लक्षांत बाळगलें पाहिजे. येथें आपण विवेचनाच्या सोयीसाठीं 'व्यक्तिमन' आणि त्या मनाचा 'अनुभव' ह्यांचा वेगवेगळा उल्लेख करीत असलों तरी हें वेगळेपण खरें नव्हे. तो अनुभव म्हणजेच व्यक्तिमन, व तें व्यक्तिमन म्हणजेच तो अनुभव असें हें नातें आहे. म्हणूनच प्रत्येक कलाकृति म्हणजेच एक अनन्यसाधारण अनुभव व तो अनुभव ज्या मनाचा तें अनन्यसाधारण मन असेंच नेहमीं म्हणावें लागतें. उभयतांची आपणांस एकाच वेळीं तद्वारा जाणीव होत असते; म्हणूनच एक अनन्यसाधारण अनुभव आपलें रूप शब्दांतून शोधतो असें म्हणतांना तो ज्याचा अनुभव तें मन त्याचें सर्जन साधीत असतें असेंच आपणांस म्हणावयाचें असतें व ललितकृतीच्या रूपानें प्रकट होणाऱ्या त्याच्या अंगप्रत्यंगांतून हा सर्जनाचा साक्षात्कार आपणांस होत असतो—होणें आवश्यक असतें, असेंच दिसून येतें.

कोणत्याहि श्रेष्ठ ललित-कृतीचें परिशीलन करितांना हा साक्षात्कार आपणांस निश्चित होत असतो. ती ललितकृति जर कवितारूपानें आपणासमोर अवतरलेली असेल तर तिच्या प्रत्येक चरणांतील शब्दाशब्दांच्या संदर्भांत आपणांस एक अनुभव वरचेवर येत असतो : आपणांस एकाच वेळीं त्या शब्दांत एक प्रकारची अनपेक्षितता व त्याचबरोबर अपरिहार्यता एकदम जाणवत असते. मी ह्यालाच पदोपदीं होणारा सर्जनाचा साक्षात्कार असें म्हणतों. चित्र किंवा शिल्प हें आपल्यासमोर निर्माण होत असतांना हाच साक्षात्कार आपणांस एकसारखा होतो; चित्रांत एका रंगछटेच्या शेजारी येणारी दुसरी रंगछटा ही

अनपेक्षित असूनहि एकंदर चित्राच्या दृष्टीनें अपरिहार्य ठरत असतें. आपणासमोर निर्माण होत असलेल्या श्रेष्ठ दर्जाच्या संगीतांतून देखील ही प्रतिक्षणीं होणाऱ्या नवनिर्मितीची जाणीव आपणांस एकसारखी होत असते. तेथें एका स्वरसमूहाबरोबर येणारा दुसरा स्वरसमूह हा एकाच वेळीं अनपेक्षित आणि अपरिहार्य आहे हें आपणांस जाणवत असतें. तेव्हां एका अनन्यसाधारण अनुभवाला गोचर करूं पाहणारें व्यक्तिमन त्या अनुभवाचें सर्जन करीत असतें आणि एक अनन्यसाधारण व चैतन्यमय अनुभव शब्दांच्या साहाय्यानें आपलें रूप सिद्ध करीत असतो ह्या सकृद्दर्शनीं विरोधी भासणाऱ्या दोन विधानांमागील अभिप्रायांत विरोध नाहीं, वरवर दिसायला जरी तीं दोन वेगवेगळीं विधानें वाटत असलीं तरी वस्तुतः तें एकच विधान आहे हें लक्षांत यावें.

परंतु वाङ्मयीन ललितकृतीला जन्म देऊं पाहणाऱ्या व्यक्तिमनानें शब्दांच्या साहाय्यानें साधलेलें हें सर्जनकार्य म्हणजे तारेवरची कसरत असते. तें सर्जन एक व्यक्तिमन करीत असतें हें खरें आणि त्या दृष्टीनें त्या सर्जनाच्या अणुरेणूंतून तें व्यक्तिमन प्रकट होत असतें हेंहि खरें; परंतु हें सदर व्यक्तिमनाचें प्रकटीकरण जो अनुभव शब्दरूप घेण्यासाठीं तेथें धडपडत असतो त्याच्या आड कधींच येऊन चालत नाहीं. त्याला रूप देणें, साकार करणें, साक्षात् करणें हेंच कार्य तें निर्मितिक्षम व्यक्तिमन तेथें करीत असतें; व तेंहि शब्दांच्या मदतीनें. म्हणून शब्दांचा वापर तेथें होतो तो एक साधन म्हणून. श्रेष्ठ दर्जाच्या कलाकृतीच्या सान्निध्यांत आपणांस नेहमीं हेंच जाणवतें. त्या कलाकृतीचें परिशीलन करितांना आपलें लक्ष एकसारखें त्या कलाकृतीच्या रूपानें व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या एका अर्थपूर्ण अनुभवाकडेच खेचलें जात असतें. तो अनुभव आपणांस शब्दांमधूनच गोचर होत असतो, परंतु आपलें लक्ष त्या शब्दांवर रेंगाळत नाहीं, त्यांवर स्थिरावत नाहीं, त्यांची शोभा पाहात बसत नाहीं तर ज्या अनुभवाचें तद्वारां सर्जन होत असतें त्या अनुभवाकडेच एकसारखें खेचलें जातें, त्या अनुभवावरच स्थिरावतें. ज्या शब्दरूपांतून तो अनुभव आपणांस साक्षात् झाला त्या शब्दरूपाचा आपण विचार करतों तो नंतर : त्या अनुभवाच्या प्रतीतीनंतर. ह्या साक्षात् प्रतीतीनंतर आपल्या लक्षांत येते ती ज्या शब्दरूपांतून ही प्रतीति घडली त्या शब्दरूपाची समर्पकता व अपरिहार्यता. श्रेष्ठ कलाकृतीच्या सान्निध्यांत ज्या शब्दरूपांतून ती अवतरली

त्या शब्दरूपाची स्वतंत्र जाणीव आपणांस कधींच होत नाहीं.

ही शब्दरूपाची स्वतंत्र जाणीव केव्हां होते? जेव्हां ललितकृतीचें परिशीलन करितांना जो अनुभव त्या ललितकृतीच्या रूपानें प्रकट होण्यासाठीं धडपडत असतो त्याचीच साक्षात् प्रतीति येणें अवघड जातें तेव्हां. तेथें मात्र आपण आपोआपच शब्दांवर स्थिरावतों, रेंगाळतों. त्यांची स्वतंत्रपणें बोचक जाणीव होऊं लागते. अभिनवगुप्त प्रतीत्युपायवैकल्यस्फुटत्वाभाव ह्या नांवानें ह्याच रसविघ्नांचा उल्लेख करितांना दिसतो. हीं रसविघ्नें काव्यगत असतील नाहीं तर रसिकगत असतील, परंतु हीं रसविघ्नें निर्माण झालीं म्हणजे ललितकृतीच्या शब्द-रूपाची आपणांस स्वतंत्रपणें बोचक जाणीव होते, हें नक्की. परंतु ही जाणीव आणखी एका परिस्थितींत होणें शक्य असतें. जेव्हां शब्दांचें साधनरूप जाऊन त्यांना एखाद्या ललितकृतींत जवळजवळ साध्यरूप येऊं लागतें तेव्हां आपलें लक्ष व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवावर केंद्रित होण्याऐवजीं शब्दकळेवरच रेंगाळूं लागतें व अशा वेळीं आपणांस त्या ललितकृतीच्या शब्दकळेची स्वतंत्रपणें जाणीव होऊं लागते. येथें त्या ललितकृतीच्या निर्मात्याची प्रतिभा आपल्या सर्व शक्ति व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाच्या अधिकृत अभिव्यक्तीवर केंद्रित न करितां शब्दकळेसंबंधींच्या कांहीं आगंतुक कल्पनांच्या एकसारखी आहारीं जात असते असेंच म्हणावें लागतें. ज्या शब्दकळेंतून ललित-कृति अवतरणार ती शब्दकळा सुंदर असावी, श्रुतिमधुर असावी, सुरूप असावी, परिणामकारक असावी, असल्या कल्पनांनीं हें सर्जन करूं पाहणारें व्यक्तिमन तेथें पछाडलेलें असतें, भारावलेलें असतें व म्हणूनच त्याच्या प्रत्यक्ष सर्जनकार्यामध्यें भाषेसंबंधींचा हा नको तो आगंतुक विचार डोकावूं लागतो. ह्या ठिकाणीं तें व्यक्तिमन साकार होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाशीं प्रामाणिक राहूं शकत नाहीं; तें जणूं त्या भावानुभवाचा साधन म्हणून उपयोग करूं पाहत असतें. साधन कशाचें? तर शब्दसौंदर्य निर्माण करण्याचें. श्रुतिसुभग शब्दपंक्ति आणि वाक्यपंक्ति निर्मिण्याचें. म्हणजे गंगा उलटी वाहूं लागते. जें साध्य व्हावयास पाहिजे तेंच साधन बनतें व जें वस्तुतः साधन तेंच साध्याच्या जागीं मिरवूं लागतें.

ज्यांच्या नांवापुढें आपण अनेकदां अनवधानानें 'शैलीकार' हें विशेषण योजतों त्यांच्या लेखनाचें शब्दरूप हें खरोखरच गुणस्वरूप आहे कीं

दोषस्वरूप आहे ह्याचा एवढ्यासाठींच नीट विचार करावा लागतो. कोण्यातरी विचारवंतानें सभ्य माणसाची एक व्याख्या केली आहे. मला तीच व्याख्या तिच्यांत आणखी कांहीं थोड्या विचारांची भर घालून ललित-साहित्याच्या भाषेला लागू करावीसें वाटतें. सभ्य माणूस हा लोकांच्या डोळ्यांत भरण्याचा कधींच प्रयत्न करीत नाहीं, तो स्वतःला conspicuous न होऊं देण्याची दक्षता घेत असतो असें सदर विचारवंत म्हणतो. मला वाटतें, श्रेष्ठ दर्जाच्या ललित-साहित्याची भाषाहि हीच दक्षता घेत असते. ती देखील वाचकांच्या डोळ्यांत भरण्याचा कधींच प्रयत्न करीत नाहीं. मी वरील व्याख्येंत आणखी एकाच विचाराची भर घालीन : ललितकृति ही सभ्य माणसासारखी असते हें तर खरेंच, परंतु श्रेष्ठ दर्जाची ललितकृति ही एखाद्या व्यक्तित्वसंपन्न सभ्य माणसासारखी असते. ह्या सभ्य माणसाचें व्यक्तिमत्वच एवढें प्रभावी असतें कीं, आपण त्याच्यासंबंधीं विचार करूं लागल्यावर त्याच्या कपड्यांचा, त्याच्या अंगयष्टीचा, त्याचा वर्णाचा वा रूपाचा विचार न करतां त्याच्या प्रभावी व्यक्तिमत्वाचाच एकदम विचार करूं लागतों. त्याचें व्यक्तिमत्व गोचर करण्यांत ह्या आणि इतर कितीतरी इंद्रियगम्य गोष्टींचें साहाय्य निश्चित झालेलें असतें—नाहीं असें नाहीं. परंतु मौज अशी कीं, त्याच्यासंबंधीच्या आपल्या विचारांत ह्या गोष्टींना महत्त्वाचें स्थान मिळत नाहीं. प्रथम टिळकांचें प्रभावी व्यक्तिमत्त्व आपल्या डोळ्यांपुढें येतें, मग त्यांची पगडी, त्यांचा अंगरखा, त्यांच्या मिशा, त्यांचा पुणेरी जोडा, त्यांची काठी, ह्या गोष्टी आपल्या डोळ्यांपुढें येतात. खरीखुरी ललित-कृति अशीच असते. तिच्या रूपानें व्यक्त होऊं पाहणारा अनुभव चैतन्यानें रसरसलेला, अथांग व अनन्यसाधारण असतो. अशा प्रकारच्या गोचर करायला अत्यंत कठीण असणाऱ्या एका अनुभवाला एका व्यक्तिमनानें तेथें शब्दांच्या साहाय्यानें साक्षात् केलेलें असतें. अशा वेळीं त्या ललितकृतीच्या रूपानें आपल्या डोळ्यांपुढें येतो तो सदर अनुभव : त्या अनुभवाला ज्या शब्द-रूपानें गोचर केलेलें असतें तें शब्दरूप नव्हे. त्या अनुभवाला 'रसिकें अक्षरें मेळवून' त्यांच्या मदतीनें गोचर करूं पाहणारें व्यक्तिमन हें कार्य करीत असतां जणूं एका गोष्टीची सतत दक्षता घेत असतें, व ती गोष्ट म्हणजे ही सर्जनक्रिया चालू असतां स्वतःला conspicuous होऊं न देण्याची : अभिव्यक्ति स्वतंत्रपणें डोळ्यांत न भरेल ह्याची. अनुभव तर गोचर झालाच पाहिजे.

तोहि अनुभव कसा तर चैतन्यपूर्ण, अथांग व अनन्यसाधारण – म्हणजे ज्याला गोचरत्व देणें, साक्षात् करणें अत्यंत कठीण असा आणि हें गोचरत्व शब्दांच्या मदतीनें देत असतांच शब्दकळा स्वतंत्रपणें डोळ्यांत भरणार नाहीं ही दक्षता सतत घेणें. ही खरोखरच तारेवरची कसरत आहे. श्रेष्ठ ललित-कृतीनें ही कठीण गोष्ट साधलेली असते. ती एका व्यक्तिमनाची सर्वार्थानें संपूर्णपणें नवनिर्मिति असूनहि त्या व्यक्तिमनाचें स्वतंत्र अस्तित्व त्या निर्मितींतून कधींच बोचत नाहीं. अनुभव, तो अनुभव घेणारें आणि त्याचें शब्दरूपानें सर्जन करणारें मन ह्यांच्यांत सर्वार्थानें अभिन्नत्व निर्माण झालेलें असतें. म्हणूनच श्रेष्ठ दर्जाची ललितकृति केवळ एक श्रेष्ठ दर्जाचा अनुभव गोचर करीत नाहीं; तर हें करीत असतांच ती एका श्रेष्ठ दर्जाच्या मनाचेंहि आपणांस आपोआप दर्शन घडवीत असतें. प्रत्येक श्रेष्ठ दर्जाची ललितकृति ही पारदर्शक असते. जो अनुभव म्हणजे तो अनुभव घेणारें जें मन त्या ललितकृतीच्या रूपानें प्रकट होत असतें त्याला साक्षात् करणें हेंच तिचें काम असतें. हें ती ज्या साधनांच्या मदतीनें करिते त्यांना साध्याच्या जागीं ती कधींच मिरवूं देत नाहीं. 'I shall not allow the richest curtains to hang between myself and my reader. असें जें वॉल्ट व्हिटमन म्हणतांना आढळतो, तें ह्याच दृष्टीनें.

ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचा विचार आतां आणखी एका दृष्टीनें करायचा उरला : काव्यकथादि वाङ्मयप्रकारांना त्यांचीं पृथगात्म रूपें केव्हां प्राप्त झालीं आणि एका मोठ्या एकत्र कुटुंबांतून वेगळें होऊन आपापला स्वतंत्र संसार ही मंडळी केव्हांपासून थाटूं लागली ह्या प्रश्नांचा विचार करणें नेहमींच मोठें उद्बोधक ठरलें आहे. येथें आपल्याला या प्रश्नांत शिरायचें नाहीं. आज आपल्याला जें दृश्य दिसत आहे तें असें कीं आपापला वेगळा संसार थाटून बसलेल्या ह्या प्रत्येक कुटुंबाचा देखील आतां भरपूर विस्तार झालेला आहे व ह्या कुटुंबांतर्गत असलेले कांहीं कांहीं छोटे घटक आतां परत आपला स्वतंत्र संसार थाटण्याची भाषा करूं लागले आहेत. वाङ्मयव्यवहार हाहि जीवन-व्यवहाराचाच एक भाग आहे हें ओळखलें म्हणजे ह्या सर्व गोष्टींची संगति सहज लागते. येथें आपल्याला कर्तव्य आहे तें ज्या शब्दरूपानें हा व्यवहार घडतो त्या शब्दरूपाशीं : आपण त्या रूपाचीच ह्या दृष्टीनें चौकशी करीत आहोंत.

वाङ्मयानें धारण केलेलीं हीं विविध पृथगात्म रूपें काय सूचित करीत आहेत? "ललित-वाङ्मयाची भाषा' असा समावेशक शब्दप्रयोग जरी आपण करीत असलों व त्या भाषेचें स्वरूप व तिचीं वैशिष्ट्यें लक्षांत घेत असलों तरी तीं लक्षांत घेत असतांच 'लघुकथेची भाषा', 'कवितेची भाषा', 'कादंबरीची भाषा' इत्यादि जे शब्दप्रयोग अधूनमधून आपल्या कानांवर पडत असतात त्यांचा अर्थ काय, असा प्रश्न आपण स्वतःला विचारला पाहिजे. एक अनन्यसाधारण ललितकृति ह्या दृष्टीनें प्रत्येक कवितेची किंवा प्रत्येक लघुकथेची 'भाषा' ही खास तिची असते हें एकदां मान्य केल्यावर 'कवितेची भाषा' किंवा 'लघुकथेची भाषा ह्या शब्दप्रयोगांना कोणता अर्थ येतो असा प्रश्न येथें स्वाभाविकच उद्भवतो. हे शब्दप्रयोग ज्याअर्थी केले जातात त्याअर्थी त्यांच्या मुळाशीं 'कवितेची भाषा' ही लघुकथेच्या किंवा कादंबरीच्या 'भाषे'हून प्रकृतीनें थोडीबहुत वेगळी आहे ही अनुभवजन्य जाणीव आहे हें उघड आहे. ही जाणीव अर्थपूर्ण आहे. ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचीं व्यवच्छेदक लक्षणें शोधावयाचीं झाल्यास आपणांस त्यासाठीं 'कवितेच्या भाषे'कडेच वळावें लागतें. तीं वैशिष्ट्यें तेवढ्या प्रमाणांत कथात्मक साहित्याच्या भाषेंत आढळत नाहींत हें उघडच आहे. कथात्मक साहित्याची भाषा ही ललित-साहित्याचीच भाषा खरी परंतु ती अनेकदां ललितेतर लेखनाच्या भाषेजवळ जातांना दिसते. तिचें कार्यहि खरें म्हणजे एका अनुभवाला साक्षात करणें, एका अनन्यसाधारण अनुभूतीची शब्दांच्या साहाय्यानें संपूर्ण नवनिर्मिति साधणें हेंच असलें तरी तिच्यांत निवेदनाचा, वर्णनाचा, स्पष्टीकरणाचा, विस्ताराचा भाग येणें अपरिहार्य असतें. येथें तिचें स्वरूप वरवर पाहतां तरी बरेचसें हरघडीच्या व्यवहारांतील भाषेसारखेंच आहे असें वाटतें. तें थोडें पसरट, सर्वसाधारणाकडे झुकणारें आहे असेंच तेव्हां वाटूं लागतें. वस्तुतः हा भ्रम असतो. सर्वसाधारण व्यवहारांतील भाषेपेक्षां ह्या भाषेचें कार्य व म्हणूनच रूपहि खरें पाहतां भिन्नच असतें; परंतु ह्या प्रकृतीनें भिन्न असलेल्या रूपामध्येंहि असा थोडा भाग येतच असतो कीं ज्यामुळें ती भाषा दैनंदिन भाषेच्या खूपच जवळ गेली आहे व तिचीं बरीचशीं कामें—निवेदनाचीं, स्पष्टीकरणाचीं, विस्ताराचीं इ. करीत आहे असा आभास उत्पन्न होतो; परंतु खऱ्याखुऱ्या कवितेच्या भाषेच्या बाबतींत हा समजहि निर्माण होण्याची भीति नसते. खरें म्हणजे हा समज निर्माण होण्याला येथें फारसा वावच नसतो.

विशुद्ध भावकवितेच्या रूपानें व्यक्त होऊं पाहणारा अनुभव हा प्रकृतीनेंच कथारूपानें व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवापेक्षां वेगळा असतो. कथारूपानें व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवामध्येंच असा कांहीं भाग असतो कीं त्याच्या अभिव्यक्तीमध्यें निवेदन, वर्णन, विस्तार, स्पष्टीकरण यांचा थोडाबहुत भाग येणें अपरिहार्य असतें. हा भाग तो अनुभव ज्या घटकांचा बनलेला असतो त्या घटकांच्या विशिष्ट स्वरूपामुळें व ठेवणीमुळें त्यांत अवतरत असेल; परंतु तो तसा अवतरतो हें नक्की. विशुद्ध भावकवितेच्या रूपानें व्यक्त होऊं पाहणारा अनुभव प्रकृतीनें वेगळा असतो : निवेदन, वर्णन वा स्पष्टीकरण यांच्या साहाय्यानें त्याची अभिव्यक्ति होऊं शकत नाहीं : त्याला साक्षात करितां येत नाहीं. किंबहुना त्यांच्या संदर्भात निवेदन, वर्णन, स्पष्टीकरण इत्यादींचा विचारहि संभवत नाहीं. त्याला साक्षात् करणें म्हणजे खरोखरच निराकाराला साकार करणें, अमूर्ताला मूर्तिमान करणें असतें व म्हणूनच ज्या भाषेंतून तो व्यक्त होऊं लागतो ती भाषा ही मूलतः प्रतिमांची बनते. तिच्यांत शब्द हे काजव्याप्रमाणें लुकलुकत असतात; एका भावानुभवावर प्रकाश टाकणें, त्याला गोचर करणें, स्पर्श, रूप, रस, गंध, प्राप्त करून देणें हें अत्यंत अवघड काम तेथें शब्द प्रतिमारूपानें करीत असतात. तेथें शब्दांचा न्यासहि त्याच दृष्टीनें होत असतो : तो फक्त व्याकरणदृष्ट्या झालेला नसतो. तो जें अभिव्यक्त होत असतें त्याच्या दृष्टीनें झालेला असतो. स्वाभाविकच वर वेळोवेळीं उल्लेखिलेलीं ललित-वाङ्मयाचा भाषेचीं सर्व व्यवच्छेदक लक्षणें ह्या भाषेंत विशेषत्वानें आढळून येतात.

परंतु मौज अशी कीं विशुद्ध भावकवितेची ही भाषा गीतांत आढळत नाहीं, उद्देशिकेंत आढळत नाहीं, कथा-काव्यांत आढळत नाहीं. गीत, उद्देशिका, कथाकाव्य इत्यादींना जन्म देणाऱ्या अनुभूतींचें स्वरूप विशुद्ध भावकवितेचें रूप घेणाऱ्या अनुभूतींच्या स्वरूपापेक्षां प्रकृतीनेंच वेगळें असल्यामुळें त्यांच्या अभिव्यक्तीला कथनाचें, निवेदनाचें, विस्ताराचें—एवढेंच नव्हे तर प्रसंगीं स्पष्टीकरणाचेंहि इतकेंसें वावडें वाटत नाहीं; म्हणूनच ज्या प्रमाणांत काव्यात्म अनुभूतींत कथनाला, वक्तृत्वाला, विस्ताराला वाव देणारा भाग येऊं लागतो त्या प्रमाणांत तिच्या अभिव्यक्तीचें शब्दस्वरूप थोडें व्यवहाराच्या भाषेकडे झुकूं लागतें. एवढ्यासाठीं 'कवितेची भाषा' एवढाच शब्दप्रयोग योजून केवळ

आपलें भागत नाहीं तर कवितेच्या भाषेचा विचार करितांना 'विशुद्ध भाव-कवितेची भाषा,' 'गीताची भाषा,' 'उद्देशिकांची भाषा,' 'कथाकाव्याची भाषा' असे विविध शब्दप्रयोग आपणांस उपयोजावे लागतात, व कवितेच्या भाषेचा पुनर्विचार करावा लागतो. जी गोष्ट कवितेची, तीच कथात्मक साहित्याची : लघुकथा, कादंबरी, इत्यादींची. कविताप्रकारागणिक बदलणारीं भाषेचीं अशीं विविध स्वरूपें आपणांस कथात्मक साहित्यांत एवढ्या प्रमाणांत आढळत नसलीं तरी तेथेंहि त्यांच्या अभिव्यक्तीच्या शब्दरूपांसंबंधीं असाच विचार करावा लागतो, हीच काळजी घ्यावी लागते : ज्या अनुभूतींनीं तेथें शब्दरूप घेतलेलें असतें त्यांचा असाच मागोवा घ्यावा लागतो. त्यांचें स्वरूप न्याहाळावें लागतें. प्रकृति लक्षांत घ्यावी लागते व त्या अनुभूतींच्या आणि वर एके ठिकाणीं स्पष्ट केल्याप्रमाणें ज्या मनांच्या त्या अनुभूति असतात त्या मनांच्या संदर्भांतहि विचार करावा लागतो.

नाटक हें कथात्म खरें. परंतु त्याचें माध्यम केवळ शब्द हेंच नसून अभिनय व त्याच्याशीं संबद्ध असणाऱ्या इतर अनेक गोष्टी हें असल्यामुळें ज्या शब्दरूपांत तें आपणासमोर अवतरतें त्याचा विचार अगदीं स्वतंत्रपणें करावा लागतो. ज्या रंगभूमीच्या मदतीनें तें प्रेक्षकांसमोर अवतरणार असतें त्या रंगभूमीनें देखील त्याचें शब्दरूप सिद्ध होण्यास हातभार लावलेला असतो; म्हणून नाटकाच्या भाषेचा विचार हा कादंबरी किंवा कविता यांच्या भाषेच्या विचाराइतका शुद्ध वाङ्मयीन विचार होऊं शकत नाहीं. परंतु असें असलें तरी नाटकाच्या भाषेसंबंधीं विचार करितांना कांहीं प्रश्न सहज मनांत येतात. मुख्यतः संवादांतून आपल्याशीं बोलणारीं नाटकांतील विविध पात्रें आपापल्या स्वभावानुसार व परिस्थितीनुसार नाटकांत सर्वत्र बोलत असलीं तरी त्या सर्वांची मिळून त्या नाटकाची भाषा बनत असते. ह्या भाषेच्या स्वतंत्र प्रकृतीचा प्रत्यय आपणांस तें नाटक पाहून वा वाचून झाल्यावर येतो असें आपण वर एके ठिकाणीं 'हॅम्लेट' व 'मिडसमर नाइट्स ड्रीम' ह्या नाटकांच्या उदाहरणांवरून पाहिलेंच आहे. आपल्याकडील उदाहरणेंहि घेतां येतील : 'सौभद्र' आणि 'साष्टांग नमस्कार' ह्या दोन्हीहि वास्तविक सुखात्मिका, परंतु 'सौभद्राची भाषा' ह्या शब्दप्रयोगाला अर्थ यावा असें त्या नाटकाच्या भाषेचें पृथगात्म असें रूप आपल्या डोळ्यांपुढें येतें; त्याप्रमाणें तितकेंच पृथगात्म असें रूप 'साष्टांग नमस्कारा'च्या भाषेला आहे हेंहि आपणांस

जाणवतें व हीं रूपें परस्परांपासून किती वेगळीं आहेत तें लक्षांत येतें. म्हणजे नाटकासारख्या अनेक बंधनांनीं जखडलेल्या लेखनप्रकारांतहि शेवटीं मुख्यतः संवादरूपानें जो एक अनुभव गोचर होण्याचा प्रयत्न करीत असतो त्याच्या प्रकृतीनें त्या सबंध नाटकाच्या भाषेचें शब्दरूप कसें शेवटीं नियंत्रित होत असतें ह्याचाच परत एकदां प्रत्यय येतो.

नाटकाचा विचार करितांना आपण अनेकदां 'नाट्य' आणि 'नाट्याभास' किंवा 'नाट्य' आणि 'नाटकीपणा' हे शब्द योजतांना आढळतों. ज्या नाट्यप्रवेशांच्या संदर्भांत आपण ते उपयोजतो त्या प्रवेशांचें शब्दरूप 'नाट्य' आणि 'नाट्याभास' ह्या कल्पनांच्या दृष्टीनें न्याहाळणें मोठें उद्बोधक ठरतें. आपण 'नाट्या'चा संबंध नेहमीं सकारणता, अपरिहार्यता, अनिवार्यता, अर्थपूर्णता इत्यादींशीं जोडीत असतों: ह्या सर्वांच्या जोडीला तेथें अनपेक्षिततताहि थोडीबहुत असतेच परंतु त्या अनपेक्षिततेला सावरून धरणारी व मति कुंठित करणारी अपरिहार्यताहि असते. आणि मौज अशी कीं ज्या शब्दरूपांतून आपणांस खऱ्याखुऱ्या 'नाट्या'ची प्रतीति घडते त्या शब्दरूपांत ही अनपेक्षितता व अपरिहार्यता सर्वत्र प्रतिबिंबित झालेली आपणांस आढळून येते; म्हणूनच खऱ्याखुऱ्या नाट्यांत अलंकरणाला, सजावटीला व बनावटीला, विस्ताराला, कल्पनाविलासाला, शब्दावडंबराला स्थान नसतें. तेथें 'नाट्य'हें संवादांतून व्यक्त होत असलें तरी त्या संवादांत म्हणजे ज्या शब्दरूपांत ते संवाद अवतरतात त्या शब्दरूपांत एक प्रकारचा अंगासरसेपणा असतो, सहजपणा असतो, सरलत्व असतें. ह्या उलट परिस्थिति नाट्यभासात्मक लेखनाची असते. नाट्याचा धर्म सकारणता हा असला तर नाट्याभासाचा धर्म बिनबुडीपणा: सकारणतेचा अभाव, अपरिहार्यतेचा अभाव; म्हणूनच ज्या संवादात्मक लेखनाचें उद्दिष्ट 'नाट्या' ऐवजीं 'नाट्याभासा'ची निर्मिति हेंच ठरतें त्या लेखनाच्या भाषेमध्येंहि हे गुणधर्म उतरत असल्यास त्यांत नवल तें कसलें? ही भाषाहि तितकीच बिनबुडी असते. तिच्यांत अलंकरणाचा, बनावट सजावटीचा, अकारण कल्पनाविलासाचा आणि कल्पनाविस्ताराचा, शब्दावडंबराचा भाग भरपूर असतो. तिनें आणलेलें अवसान उसनें, लटकें असतें. ती सूज असते. तें बाळसें नसतें. सारांश, नाटकासारख्या शंभर टक्के आपलें शब्दरूप केवळ आपणच सिद्ध करूं शकत नसलेल्या, त्या रूपासाठीं

इतर अनुषंगिक गोष्टींवर अवलंबून असलेल्या एका वाङ्मयप्रकाराच्या भाषेबाबत विचार करितांनाहि आपणांस तो जें व्यक्त करण्यासाठीं नाटक धडपडत असतें त्याच्या प्रकृतीच्याच अनुषंगानें कसा करावा लागतो हें फिरून एकदां लक्षांत येतें.

खरें म्हणजे ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचा म्हणजे ललित-साहित्य ज्या शब्दरूपांत अवतरतें त्या शब्दरूपाचा अभ्यास करावा तेवढा थोडाच आहे. येथें फक्त तो अभ्यास कोणकोणत्या दिशांनीं व्हावयाला हवा तें लक्षांत घेण्याचा अल्प प्रयत्न केला आहे. ललित-साहित्यांत शब्द हे काय साधण्यासाठीं धडपडत असतात तें आपण प्रथम पाहिलें व ह्या शब्दरूपाचा विचार ते ज्याला साकार किंवा सरूप करूं पाहतात त्या भावानुभवाच्या संबंधांत, तो भावानुभव ज्या मनाचा त्या व्यक्तिमनाच्या संबंधांत आणि त्याची अभिव्यक्ति ज्या वाङ्मय-प्रकाराचें रूप अपरिहार्यपणें धारण करितें त्या वाङ्मयप्रकाराच्या संबंधांत कसा करावा लागतो ह्याचें दिग्दर्शन केलें आणि ह्या त्रिविध दृष्टींनीं विचार करितांना ललित-वाङ्मयाच्या भाषेचीं जीं कांहीं थोडीं वैशिष्ट्यें लक्षांत आल्यासारखीं वाटलीं तीं नमूद केलीं.

येथें जो आणखी एक प्रश्न स्वाभाविकपणें उपस्थित होतो तो असा : प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या ललितकृतीची भाषा ही जर जो जीवनानुभव त्या कलाकृतीच्या रूपानें आपणासमोर अवतरत असतो त्या जीवनानुभवाची खास भाषा असेल, ती जर आपल्या परीनें अनन्यसाधारण बनत असेल तर एखाद्या कालखंडांतील लेखनाचा विचार करितांना त्या कालखंडांतील ललित-लेखनाची भाषा म्हणून जेव्हां सदर भाषेचें रूप अलगपणें लक्षांत घेण्याचा, तिचे विशेष शोधण्याचा, तिचा विशिष्ट धर्म ओळखण्याचा अनेकदां प्रयत्न होतांना दिसतो तेव्हां तो चुकीचा तर नव्हे? परंतु तो चुकीचा असेल असें वाटत नाहीं. केशवसुतांच्या कवितेची भाषा, बालकवींच्या कवितेची भाषा, गोविंदाग्रज, बी, टिळक, विनायक ह्या प्रत्येक कवीच्या कवितेची भाषा ह्यांत वेगवेगळेपणा आहे. परंतु असें असूनहि हे कवि ज्या एका कालखंडांत होऊन गेले त्या कालखंडांतील मराठी कवितेच्या भाषेसंबंधीं आपण स्वतंत्रपणें बोलतोंच ना? मग तें कशाच्या आधारावर? तेराव्या शतकांतील मराठी कवितेची भाषा, सतराव्या शतकांतील मराठी कवितेची भाषा, विसाव्या शतकांतील मराठी कवितेची भाषा ह्या शब्दप्रयोगांना निश्चित अर्थ आहे. मग तो अर्थ कोणता?

ह्यामागें कोणत्या प्रकारचा विचार आहे? विशिष्ट कालखंडांतील वाङ्मयाच्या कोणत्या प्रकृतिविशेषाची येथें जाणीव आहे?

मला वाटतें, अशा प्रकारचे प्रश्न वाङ्मयेतिहासाच्या संदर्भात नेहमींच उपस्थित होत असतात. इतिहास हा ज्याप्रमाणें लक्षणीय घटना नोंदीत असतो त्याचप्रमाणें विशिष्ट कालखंडांतील प्रवृत्ति शोधीत असतो, लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करीत असतो. प्रवृत्तींचा हा विचार स्वाभाविकपणेंच त्या कालखंडांतील साधारणाचा विचार ठरतो, आणि त्याचा मेळ सदर कालखंडांतील अनन्यसाधारणाशीं कसा घालावयाचा हा वाङ्मयेतिहासकारापुढील कूट प्रश्न ठरतो. वर उपस्थित झालेला प्रश्न हा एक असाच प्रश्न आहे. एखाद्या कालखंडांतील ललित-वाङ्मयाच्या विविध शाखोपशाखांतील लेखनाच्या भाषेचे विशेष काय आहेत हें आपल्या मनाला शोधावेसें वाटतें ही वस्तुस्थिति आहे. आपल्या सहजगत्या वाचनांत येणारी एखाद्या अनामिक कवीची कविता किंवा एखाद्या अनामिक कथालेखकाची कथा ही कोणत्या काळांतील असावी हा प्रश्न स्वतःला विचारून त्याचें उत्तर त्या लेखनाच्या 'भाषेंत' शोधण्याचा प्रयत्न आपणांस निश्चित करावासा वाटतो व हा प्रयत्न अनेकदां यशस्वीहि होतो. कारण सदर लेखनांत त्या काळांतील ललितलेखनाच्या भाषेचे कांहीं विशेष आढळतच असतात. येथें लेखनाच्या भाषेच्या ज्या अंगाचा मी विचार करीत आहें तें भाषेचें व्याकरणात्मक अंग नव्हे. भाषेचें ऐतिहासिक व्याकरण आपण लिहूं शकतों व ह्या ऐतिहासिक व्याकरणाच्या साहाय्यानें भाषेचें विशिष्ट रूप हें कोणत्या कालखंडांतील असावें ह्यासंबंधीं अचूक अनुमानें बांधूं शकतों. मी येथें भाषेच्या ह्या रूपासंबंधीं व असल्या अनुमानासंबंधीं बोलत नाहीं. मी बोलतों आहें तें एखादें लेखन ललित-लेखन ह्या दृष्टीनें ज्या विशिष्ट 'भाषेंत' बोलत असतें—ती केवळ व्याकरणाची भाषा नव्हे तर ललित-लेखनाची भाषा—त्या भाषेसंबंधीं. एका विशिष्ट कालखंडांतील प्रत्येक वाङ्मयप्रकारांत झालेल्या ललित-लेखनाच्या भाषेनें एक विशिष्ट रूप धारण केलेलें असतें व ह्या रूपाचे विशेष आपण शोधूं शकतों असें मला म्हणावयाचें आहे. ह्या दृष्टीनें विचार करितां लेखन कितीहि अनन्यसाधारण असलें तरी त्यावर ज्या विशिष्ट कालांत तें झालेलें असतें त्या काळांतील शैलीची छाप कोठें तरी, कशांत तरी उमटलेली असते असें निश्चित म्हणावेसें वाटतें. हें शैलीचें साधारण्य त्यांत थोडेंबहुत अवतरतेंच.

एखाद्या कालखंडांतील लेखनांत हें जें शैलीचें ललितकृतिपरत्वें थोडेंफार साधारण्य जाणवतें तें त्यांत कशामुळें अवतरत असतें? त्याला जबाबदार कोण असतें? त्याचें उगमस्थान काय? हे प्रश्न येथें स्वतःला विचारणें उद्बोधक ठरतें. थोडा विचार केल्यास ह्या साधारण्याचें उगमस्थान त्या कालखंडांतील श्रेष्ठ दर्जाच्या अनन्यसाधारण ललितकृतींमध्येंच आहे असें आढळून येईल. केशवसुत व बालकवि एका विशिष्ट कालखंडांतील 'कवितेची भाषा' घडवूं पाहतात असें दिसतें; ह्या दोघांबरोबरच तांबे आणि माधव जूलियन त्यानंतरच्या कालखंडांतील 'कवितेच्या भाषे' ला वळण लावतांना दिसतात तर मर्ढेकर ह्या 'भाषेंत' आजच्या कवितेच्या संदर्भांत आपली स्वतःची भर घालतांना आढळतात. ह्याचा अर्थ काय? ह्या वेगवेगळ्या कालखंडांतील मराठी 'कवितेची भाषा' थोडीं वेगवेगळीं रूपें घेतांना दिसते ह्याचें मर्म काय? ह्या वेगवेगळ्या कालखंडांतील मराठी 'कवितेच्या भाषें' त आढळणारें साधारण्य त्या काळांतील अनन्यसाधारणानेंच घडविलेलें नाहीं काय? केशवसुतहि जेव्हां प्रथम अवतरतात तेव्हां त्यांच्यांत जसे थोडे मोरोपंत असतात तसे १९ व्या शतकांतील कांहीं मराठी कवीहि असतात, आणि मर्ढेकरांच्या 'शिशिरागमांत' देखील बालकवि, माधव जूलियन ह्यांच्याबरोबरच रविकिरणमंडळाच्या काळांतील कोणताहि नामिक वा अनामिक कवि दिसतो. मौज अशी कीं साधारणांतूनच एका विशिष्ट क्षणीं त्याचा वीट येऊन अनन्यसाधारण जन्मास येत असतें व मग त्या अनन्यसाधारणाच्या ठिकाणीं जर खरेंखुरें चैतन्य असेल व सामर्थ्य असेल तर तें पुढच्या साधारण्याचें स्वरूप निश्चित करीत असतें. प्रारंभीच्या केशवसुतांत मोरोपंत दिसताच, 'शिशिरागमां'त माधव जूलियन् दिसतात तर १९०५ ते १९२० पर्यंतच्या मराठी कवितेंत केशवसुत दिसतात आणि आजच्या मराठी कवितेंत मर्ढेकर आढळतात ह्या घटनांचा अर्थ ह्याच दृष्टीनें लावावा लागतो आणि ह्या प्रक्रियेचें भान वाङ्मयेतिहासकाराला असावें लागतें. हें भान त्याला असेल तर तो एखाद्या कालखंडांतील साधारण्याचा शोध घेत असतां त्या कालखंडांतील असाधारणाला यत्किंचितहि बाध येऊं देणार नाहीं.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम दि: ....

७

नाट्य आणि काव्य

वरवर विचार करूं जातां नाट्य आणि काव्य ह्यांचें अंतरंगांच्या बाबतींत फारसें जवळचें नातें नसावें असें वाटूं लागतें. नाट्य हें बोलूनचालून बहिर्मुख तर काव्य हें मूलतः अन्तर्मुख, नाट्य हें वस्तुनिष्ठ तर काव्य आत्मनिष्ठ, नाट्य परमनप्रवेशावर भिस्त ठेवणारें तर काव्याचा खरा प्रांत आत्मशोधनाचा व त्याचा खरा उदय आत्मशोधनांतूनच. परंतु हें सकृद्दर्शनीं भासणारें प्रकृतिभिन्नत्व एका दृष्टीनें केवळ वरवरचेंच नव्हे काय? दोघांकडेहि नीट निरखून पाहिल्यास काय दिसून येतें? दोघांनाहि नुसत्या वर्णनाचा, निवेदनाचा कंटाळा, कल्पनाविस्तारासाठीं केलेला कल्पनाविस्तार, अलंकरणासाठीं केलेलें अलंकरण ह्यांचा दोघांनाहि तिटकारा. स्पष्टीकरणाचा स्पर्श होतांच दोघांचाहि अवतार संपला म्हणून समजावें. दोघांचीहि खरी भिस्त सूचकतेवर. बोलावाचून नाट्याला जवळजवळ गत्यंतर नाहीं हें खरें असलें तरी जात्या काव्याप्रमाणेंच खरें नाट्य हें मितभाषीच : थोडें बोलणारें व बरेंच सुचविणारें. दोघांचीहि खरी महात्मता तद्द्वारां काय सूचित होतें, तें कितपत लक्षणीय, श्रवणीय, चिंतनीय ठरतें ह्यावरच अवलंबून. तेव्हां थोडा अधिक विचार करूं जातां हें लक्षांत येतें कीं, अर्थपूर्ण जीवनानुभवांचे हे वरवर दिसायला भिन्न वाटणारे असे आविष्कार असले तरी त्यांचा एकमेकांशीं असणारा संबंध अति निकटचा आहे. म्हणूनच पुष्कळदां असें दिसतें कीं काव्य हें नाट्यात्म बनतें आणि नाट्य हें काव्यात्म होतांना आढळतें. एवढेंच नव्हे तर अनेकदां हें नाट्य कीं काव्य असा संभ्रम रसिकांच्या मनांत निर्माण करण्याजोगें, नाट्य आणि काव्य ह्यांच्या सीमारेषेवर घुटमळणारें रूप घेऊन तीं दोघें एकदम

एकाच वेळीं आपणासमोर अवतरतांना आढळतात. श्री. पु. शि. रेगे ह्यांच्या 'रंगपाञ्चालिक' ह्या संग्रहांतील नाटकें वाचतांना हाच सुखद संभ्रम वाचकांच्या मनांत निर्माण झाल्याशिवाय राहणार नाहीं.

परंतु नाट्य हें काव्यात्म बनतें म्हणजे काय होतें? तें काव्यात्म केव्हां बनतें? 'साष्टांग नमस्कार' किंवा 'म्युनिसिपालिटी'सारख्या अत्यंत यशस्वी ठरलेल्या विडंबन-नाट्यामध्यें काव्यात्मता अवतरणें कधींतरी शक्य होतें काय? आपण ह्या नाटकांच्या संदर्भांत काव्यात्मतेची अपेक्षा तरी करूं काय? ह्या नाटकांचा जन्मच उपहासप्रवृत्तींतून झालेला आहे. ही प्रवृत्ति सर्वस्वी बहिर्मुख आहे. उपहास आणि काव्यात्मता ह्यांचा एकत्र आढळ एकाच लेखनांत होणें कितपत शक्य आहे? बहुधा शक्य नाहीं. कां शक्य नाहीं? उपहासाला जन्म देणारी वृत्ति ही काव्याला नेहमींच मारक ठरते काय? मर्ढेकरांच्या कवितेंत उपहास आहे; परंतु तो सर्वत्र काव्यात्मतेला मारक ठरला आहे काय? उपहास हा काव्यात्मतेला मारक केव्हां ठरतो? केव्हां ठरत नाहीं? मर्ढेकरांच्या कवितेंत नुसता उपहास नाहीं; तर उपहासाची थार बोथटून टाकणारें—नव्हे, उपहासवृत्तीला अंतर्मुख करणारें दुःख आहे. मर्ढेकर ज्या प्रवृत्तींचा उपहास करितात त्या प्रवृत्ति त्यांना दुःख देतात; नुसत्याच उपहासास्पद वाटत नाहींत. म्हणून अनेकदां त्यांच्या कवितेंत व्यक्त होतें तें मानवतेचें दुःख. मानवतेचा उपहास नव्हे. हें विशाल दुःखच मर्ढेकरांच्या कवितेंत काय किंवा तुकारामाच्या कवितेंत काय, जें प्रकृतीनें उपहासात्म त्यालाच काव्यात्म बनवितें. असें जेथें होत नाहीं, जेथें उपहास हा केवळ उपहासच राहतो, त्याची बहिर्मुखता नाहींशी होत नाहीं तेथें तो काव्यात्म बनण्याचा प्रश्नच उद्भवत नाहीं. म्हणूनच केशवकुमारांच्या 'झेंडूचीं फुलें'कडून काव्यात्मतेची अपेक्षा करणें अरसिकपणाचें आहे. येथें नाट्य आणि काव्यात्मता यांच्या संदर्भांत आणखी एक प्रश्न आपण उपस्थित करूं : प्रश्न असा कीं, श्री. मामासाहेब वरेरकर ह्यांच्या नाट्यकृतींमध्यें आपणांस काव्यात्मतेचा साक्षात्कार क्वचितच होतो, हें खरें काय? हें खरें असल्यास ह्याचें कारण काय असावें? ह्याचें कारण नाटककार ह्या दृष्टीनें असणाऱ्या वरेरकरांच्या प्रकृतींत म्हणजेच जीवनानुभवांकडे पाहण्याच्या त्यांच्या विशिष्ट वृत्तींत सांपडण्यासारखें नाहीं काय? ही वृत्ति काव्यात्मतेला तितकीशी उपकारक नसावी. उलट वरेरकरांच्या अनेक नाट्यकृतींशीं तोलून

पहातां नाट्यरचनादृष्ट्या बऱ्याच सदोष वाटणाऱ्या गडकऱ्यांच्या नाट्यकृति त्यांच्यांतील काव्यात्मतेमुळें पुष्कळदां आपणांस चटका लावून जातात. ह्याचें कारण काय? ही काव्यात्मता गडकऱ्यांच्या नाटकांत कोठें, कशी व कां अवतरते? तात्यासाहेब कोल्हटकर एवढे कल्पक; त्यांची कल्पकता खरोखरच असाधारण. परंतु त्यांच्या नाटकांमध्यें काव्यात्मतेचा गंधहि नाहीं; असें कां? उलट, खाडिलकरांसारख्या उग्र-प्रकृति नाटककाराच्या नाट्यवाङ्मयाला मात्र काव्यात्मतेच्या परातत्त्वाचा स्पर्श ठिकठिकाणीं झालेला आहे हें आपणांस जाणवल्याखेरीज राहत नाहीं, ह्याचें कारण काय?

मला वाटतें, काव्यात्मतेचा संबंध जीवनानुभवांकडे पाहण्याच्या एका विशेष प्रकारच्या वृत्तीशीं आहे. ही वृत्ति गंभीर आहे. तिला ज्याप्रमाणें केवळ मनोविनोदन करूं पाहणारी वृत्ति मानवत नाहीं त्याचप्रमाणें उदासीनता व अश्रद्ध वृत्तीहि मानवत नाहीं. प्रत्येक जीवनानुभवाचा थोड्याफार गांभीर्यानें विचार करूं पाहणारी, त्याचें सम्यक् रूप लक्षांत घेऊं पाहणारी, एक सार्थ जीवनानुभव ह्या दृष्टीनें त्यांत रंगून जाणारी, त्याचें सौंदर्य, त्याचा अर्थ, त्याचें अनन्यसाधारणत्व, जीवनाच्या कांहीं मूलभूत स्वरूपाच्या प्रश्नांशीं असणारा त्याचा संबंध न्याहाळणारी अशी ही वृत्ति आहे. ह्या वृत्तीचाच साक्षात्कार उत्तम काव्याच्या संदर्भांत आपणांस होत असतो. पु. शि. रेगे (आणि रेगे म्हणजे रूपकथ्थक हा गौप्यस्फोट आतां करून टाकलेला बरा) ह्यांच्या लेखनांत ही वृत्ति नेहमींच दिसून आली आहे. त्यांची कविता ही पृथगात्म बनली ती ह्या वृत्तीमुळेंच. एखादा अनुभव हा थोडासा विलग करून त्याचें रूप, त्याचें सौंदर्य न्याहाळणारी ही वृत्ति आहे. ह्या वृत्तीची जोड खऱ्याखुऱ्या नाट्य-दृष्टीला लाभली तर जें नाट्य जन्माला येतें त्यांत काव्यात्मता अवतरल्या-खेरीज राहत नाहीं. म्हणूनच तर दिवाकरांच्या अनेक नाट्यछटा देखील अत्यंत काव्यात्म झालेल्या आहेत. काव्यात्मता म्हणजे केवळ कल्पनेचा विलास नव्हे, तत्त्वचिंतनाचा देखावा नव्हे, अलंकारांची पखरण नव्हे, अनुप्रासांच्या पलटणी नव्हेत किंवा केवळ लयबद्ध पदरचना नव्हे. ह्या किंवा ह्यासारख्या गोष्टींनीं निर्माण झालेला काव्याभास म्हणजे काव्यात्मता नव्हे. खरी काव्यात्म वृत्ति एखाद्या जीवनानुभवाचें अशा रीतीनें दर्शन घडवितें कीं आपण त्या जीवनानुभवाचें आगळें रूप लक्षांत घेत असतांच जीवनानें निर्माण

केलेल्या कांहीं मूलभूत स्वरूपाच्या प्रश्नांचा थोड्याफार गांभीर्यानें विचार करूं लागतों. ह्या प्रश्नांकडे थोडेफार आपोआप ओढले जातों. रूपकथ्थकाचीं नाटकें वाचीत असतां हा अनुभव आल्याशिवाय राहणार नाहीं. 'कालयवन' आणि 'रंगपाश्चालिक' वाचतांना आपण 'प्रेम म्हणजे काय?' 'भय म्हणजे काय?' 'मृत्यूचें भय म्हणजे काय?' ह्या प्रश्नांचा केव्हां विचार करूं लागतों आणि 'माधवी, एक देणें' वाचीत असतां 'कलानिर्मिति म्हणजे काय?' 'कलानिर्मितीचें रहस्य काय?' 'कलेच्या संदर्भात लौकिक भावांचा आणि अनुभवांचा अर्थ काय?' इत्यादि प्रश्न आपल्या मनांत केव्हां आणि कसे जागृत होतात हें सांगतां येणें मोठें कठीण आहे. एवढें खरें कीं हे व ह्यासारखे कांहीं प्रश्न नाटक वाचीत असतां आणि नाटक वाचून झाल्यावर आपल्या मनांत एकसारखे तरळत राहतात. जें नाट्य असे प्रश्न आपल्या मनांत निर्माण करितें तें प्रकृतीनें काव्याच्या खूपच जवळ सरकलेलें असतें असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

परंतु ज्या नाट्यलेखनामागील विशिष्ट वृत्तीमुळें तद्वारां जीवनानुभवांचें अशा प्रकारचें दर्शन अशक्य असतें–उदाहरणार्थ, विडंबन-नाट्य आणि तथाकथित आधुनिक प्रमेय-नाट्य–त्या नाट्याला काव्यात्मतेचा स्पर्श होणेंहि तितकेंच अशक्य असतें. कारण हें नाट्य केवळ तात्कालिकामध्येंच मुख्यतः रंगलेलें असतें. त्याचें सर्व लक्ष त्यावरच केंद्रित झालेलें असतें. परिस्थितीनें निर्माण केलेले तात्कालिक स्वरूपाचे प्रश्न पुष्कळदां समस्यांच्या स्वरूपाचे असतात, नाहीं असें नाहीं व त्यांचा नाट्यात्म आविष्कार पुष्कळदां आपली मति कुंठितहि करीत असतो; परंतु ह्या प्रश्नांचें व त्यांच्या नाट्यात्म आविष्काराचें स्वरूपच असें असतें कीं जीवनविषयक कांहीं मूल प्रश्नांवर तद्वारां प्रकाशच पडला तरी तो फार थोडा पडूं शकतो. तात्कालिकाला प्रकाशांत आणण्यांत, त्यावर प्रकाशझोत टाकण्यांतच तें गढून गेलेलें असतें. त्यामुळें त्यांत काव्यात्मता अवतरणें जवळजवळ अशक्य होतें. काव्यात्मतेचा संबंध अशाश्वतापेक्षां शाश्वताशीं, तात्कालिकापेक्षां सार्वकालिकाशीं, परिस्थितीनें वा मानवानें निर्माण केलेल्या कांहीं क्षणजीवी प्रश्नांपेक्षां जीवन स्वतःबरोबर घेऊन येत असलेल्या थोड्या-फार अटळ, अनाकलनीय व मन गोंधळून टाकणाऱ्या प्रश्नांशीं, प्रेयसपेक्षां श्रेयस्शींच अधिक निकटचा आहे. म्हणूनच तथाकथित प्रमेय-नाट्यामध्यें

काव्यात्मता अवतरणें जवळजवळ अशक्य होतें. म्हणूनच इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस' पेक्षां त्याच्या 'दि वाइल्ड डक्' आणि इतर उत्तरकालीन नाट्यकृतीं-मध्येंच आपणांस काव्यात्मतेचा साक्षात्कार अधिक होतांना आढळतो. कोणत्याहि जीवनानुभवाकडे त्याचें केवळ क्षणजीवी, वर्तमान रूप लक्षांत घेण्याच्या दृष्टीनें न पाहतां त्याचें एकंदर जीवनाच्या संदर्भातील सम्यक् रूप न्याहाळण्याच्या दृष्टीनें पाहण्याच्या वृत्तींतूनच काव्यात्मता जन्मास येण्याची शक्यता असते. म्हणूनच जेव्हां एखादें नाटक किंवा एखादी कथा ही काव्यात्म बनतांना दिसते तेव्हां ती जरी कांहीं व्यक्तींची एका विशिष्ट परिस्थितींतील कथा असते तरी ती केवळ त्या व्यक्तींची कथा राहत नाहीं तर ती जीवनाची कथा बनते. तिला एक प्रकारें प्रतीकात्मकता येते. तद्वारां प्रेम, जन्म, मृत्यु ह्यांसारख्या कांहीं शाश्वत कुतूहलाच्या अनुभवांवर प्रकाश पडत आहे ह्याची आपणांस एकसारखी जाणीव झाल्याशिवाय राहत नाहीं.

ज्या नाट्यवस्तूंच्या संदर्भात तात्कालिकाचा विचार आपोआपच थोडाबहुत दूर सरकण्याची शक्यता असते त्या नाट्यवस्तूंकडेच काव्यात्म नाट्य बहुधा धांव घेतांना दिसतें, तें मला वाटतें ह्यामुळेंच. नाट्यवस्तूसाठीं वर्तमानापेक्षां भूतकालांत जाण्यानें हें अधिक सुलभपणें साधण्याची शक्यता असते. इतिहासकालांतील–विशेषतः पुराणकालांतील व्यक्ति व घटना ह्यांना एक आगळेंच रूप आपल्या दृष्टीनें आलेलें असतें. त्यांच्यामधील तात्कालिकाचा भाग जणूं कालानें नष्ट केलेला असतो आणि कालातीत भाग चिरंजीव केलेला असतो. त्यांच्याकडे मान वळवून आपण जेव्हां पाहूं लागतों, तेव्हां भोंवतालच्या जीवनाच्या संदर्भातील त्यांचें यथार्थ रूप आतां हळूहळू प्रगट होत आहे ह्याची आपणास जाणीव होते. विशिष्ट व्यक्ति व घटना म्हणून केवळ त्या आपलें लक्ष आतां वेधून घेत नाहींत. तर त्यांचा 'अर्थ' लक्षांत येण्याची आतां कालमानानें शक्यता निर्माण झालेली असते व हा 'अर्थ' आपण लक्षांत घेत असतों. आपण त्याकडे आतां केवळ विशिष्ट स्थलकालाशीं संबद्ध असलेल्या व्यक्ति म्हणून पाहत नाहीं तर जीवनाच्या व्यापक संदर्भात पाहूं शकतों. वर्तमानाचा जाच आतां त्यांना सहन करावा लागत नाहीं. त्यांच्या कथा ह्या आतां खऱ्या अर्थानें जीवनाच्या कथा बनतात. त्यांचें रूप आपण आतां एक प्रकारच्या अलिप्तपणें न्याहाळूं शकतों. स्वाभाविकच ह्या रूपाच्या

नाट्यात्म आविष्कारास जन्म देणारी प्रतिभा जर अलौकिक असेल तर तो आविष्कार खऱ्या अर्थानें काव्यात्म झाल्याखेरीज राहत नाहीं. अशा आविष्कारामध्यें भूतकालांतील ह्या व्यक्ति आणि घटना आपलें अनन्यसाधारणत्व न गमावतां हळूच प्रतीकात्मक बनतात. पाण्यांतूनच वर येणाऱ्या परंतु पाण्यापासून विलग होणाऱ्या कमलाप्रमाणें वर्तमानांतूनच वर येणाऱ्या परंतु अगदीं सहजपणें वर्तमानापासून विलग होणाऱ्या प्रस्तुत नाटकांतील व्यक्ति व घटना असेंच प्रतीकात्मक रूप घेतांना आढळतात. त्या एका विशिष्ट कालांतील वर्तमानाचें दर्शन घडवीत असल्या तरी तें शेवटीं शाश्वताचेंच दर्शन ठरतें. रूपकथ्थकानें आपल्या नाटिकांच्या नाट्यवस्तूंसाठीं जी भूतकालांत धांव घेतलेली दिसते तिजमागील रहस्य हेंच असावें.

नाट्यवस्तु कशीहि असली, ती काव्यात्म नाट्याला जन्म देण्यास कितीहि अनुकूल असली तरी तिचा नाट्यात्म आविष्कार हा अथपासून इतिपर्यंत सारखाच काव्यात्म अवतरणें अशक्य असतें. त्याची काव्यात्मता कांहीं ठिकाणीं विशेष जाणवणें व कांहीं ठिकाणीं कमी जाणवणें अगदीं स्वाभाविक असतें. टी. एस. ईलियटचीं काव्यात्म नाटकें वाचतांनाहि ही गोष्ट लक्षांत आल्याशिवाय राहत नाहीं. परंतु एवढें खरें कीं एखादें नाट्य हें जसजसें काव्यात्म बनत जातें तसतसें तें ज्या शब्दांच्या द्वारां व्यक्त होत असतें ते शब्द अधिकाधिक व्यंजक बनत आहेत, त्यांची अर्थवत्ता वाढत आहे, ते एकाच वेळीं अनेक अर्थगर्भ सूचना देत आहेत हें जाणवूं लागतें. नेहमींच्या शब्दव्यवहारांतील शिथिलता त्यांच्या बाबतींत जाणवेनाशी होते. ते अधिक वेंचक, अधिक जीवंत, अधिक अर्थवान् बनत आहेत हें जाणवूं लागतें. ते जणूं आतां वाक्यावाक्यांतून एकमेकांच्या अधिकच जवळ सरकतात. एकमेकांचा नाद, एकमेकांचा तोल, एकमेकांनीं दिलेल्या अर्थाच्या सूचना अधिकच सावरून धरतांना दिसतात. वाक्यांतील त्यांच्या स्थानांना एकदम एक वेगळेंच अनन्यसाधारण महत्त्व आल्यासारखें दिसतें. त्यांचा पदविन्यास हा देखील अधिक अर्थपूर्ण होऊं लागतो. त्यांची अपरिहार्यता, त्यांची प्रस्तुतता, त्यांचा आगळेपणा, ते करीत असलेलें कार्य मग विशेषच जाणवूं लागतें. वस्तुतः ह्या संवादनाट्यांत माणसें माणसांसारखींच बोलत असतात. वरवर पाहतां हें बोलणें नेहमींसारखेंच असतें. तें अर्थात् विशिष्ट संदर्भांत असतें, आणि त्यांत विलक्षण स्वाभाविकपणाहि

असतो, परंतु हेंच बोलणें अगदीं सहजपणें मोठें सूचक, व्यंजक होत असतें. तें ज्या शब्दांतून व्यक्त होतें ते शब्द जणूं एक वेगळेंच रूप धारण करूं लागतात. त्यांचें नेहमींचें निवेदनात्मक, स्पष्टीकरणात्मक, विवेचनात्मक, प्रतिपादनात्मक असें गद्यानुकूल रूप जणूं नाहींसें होतें व त्याची जागा चित्रमयी व व्यंजक रूपानें घेतली जाते. त्या शब्दांच्या नादाला आपोआप महत्त्व येतें. जें व्यक्त होतें त्याच्या अभिव्यक्तीला हा नादहि मग मदत करूं लागतो. तालबद्धता हा सदर गद्याचा एक लक्षणीय विशेष बनतो. खरें म्हणजे गद्य असूनहि त्याचे ठिकाणीं पद्याची आठवण करून देणारे सर्वच गुण अवतरूं लागतात. रूप-कथ्थकाच्या सर्वच नाटकांतील भाषेनें अगदीं सहजपणें हें लयबद्ध रूप घेतलेलें आढळतें. ह्या भाषेतील शब्दांचा पदविन्यास केवळ आपल्या नादानें जें वातावरण निर्माण करितो तें नाट्यवस्तूच्या काव्यात्म प्रकृतीला केवढा तरी उठाव देतें. नाटक हा 'खेळ' आहे, आणि खेळामध्यें आपल्या नेहमींच्या दैनंदिन सृष्टीला थोडेंसें दूर ढकलून एका कल्पसृष्टींत मनानें प्रवेश करण्याला जसें महत्त्व असतें त्याचप्रमाणें मन गुंगवून टाकणाऱ्या आंतरिक लयीलाहि महत्त्व असतें. रूप-कथ्थकाचीं नाटकें वाचतांना ह्या मनोवेधक आंतरिक लयीचा प्रत्यय वाचकांना सर्वत्र आल्यावांचून राहणार नाहीं.

['रंगपाञ्चालिक'ची प्रस्तावना, थोडी भर घालून]

८

प्रवासचित्रणात्मक लेखन : कांहीं विचार

प्रवासचित्रणात्मक लेखन हें स्वभावतःच प्रथमपुरुषी असतें; ह्या लेखनांत 'मी'ला टाळणें जवळजवळ अशक्य असतें; परंतु म्हणूनच कीं काय कोण जाणे, ह्या लेखनामधील 'मी' हा खऱ्या अर्थानें सभ्य असावा लागतो; तो आपल्या डोळ्यांत भरण्याची, आपलें लक्ष वेधून घेण्याची धडपड करीत आहे असें जर वाचकाला वाटलें, नव्हे, असा जरी त्याला नुसता संशय आला, तरी त्याचें त्या लेखनांतील स्वारस्य कमी होण्याची भीति असते. हा त्यांत असलेला 'मी' त्यांत असूनहि थोडासा नसल्यासारखा भासला तर मात्र त्या लेखनाची खुमारी वाढण्याची शक्यता असते. आपली कलाप्रियता, आपला व्यासंग, आपली रसिकता, आपली बहुश्रुतता, आपली महनीयता ह्यांचें प्रदर्शन करण्याचा मोह सगळ्याच 'मी'प्रमाणें ह्या 'मी'लाहि सदर लेखन करितांना एकसारखा होत असतो; ह्या मोहाला बळी पडून झालेलें लेखन हें, अशा प्रकारच्या सर्वच लेखनाप्रमाणें, अनुभव-दर्शनात्मक होण्याऐवजीं प्रदर्शनात्मक बनतें, थोडेंफार असभ्य बनतें, त्याला एक प्रकारची विरूपता येते. असल्या लेखनांतून 'मी' हा हळूहळू एवढा मोठा होत जातो कीं तो ज्याचें दर्शन घडवूं पाहत असतो त्यालाच शेवटीं स्वतः खाऊन टाकतो. जावयापेक्षां वऱ्हाड्यांचाच थाट मोठा किंवा नाकापेक्षां मोती जड अशांतली थोडीफार गत येथें होते. मात्र ह्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, हा 'मी' व्यक्तित्वशून्य असावा, रसिक नसावा, बहुश्रुत नसावा, चौकस नसावा कीं व्यासंगी नसावा. खरें म्हणजे तो रसिक, बहुश्रुत, कलाप्रिय, व्यासंगी असल्याशिवाय त्यानें घडविलेल्या अनुभव-दर्शनांत—मग ते अनुभव प्रवासांतील असोत वा इतर जीवन-

व्यवहारांतील असोत – दर्शनीयता येणें, सौंदर्य येणें, 'अर्थ' येणें कठीण आहे. सर्व प्रकारच्या आत्मनिवेदनपर लेखनाप्रमाणें ह्याहि लेखनाला जन्म देणाऱ्या लेखकाचें व्यक्तिमत्त्व देखणें व समृद्ध असणें अत्यावश्यक आहे. परंतु आपल्या देखणेपणाची जाणीव जर तो लेखक सदैव बाळगूं लागला तर त्याचें लेखन कलाहीन झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. हें आपलें समृद्ध व्यक्तिमत्त्व आपल्या अनुभवांचा एक अविभाज्य घटक बनविण्याची शक्ति त्याचे ठिकाणीं असली पाहिजे. त्याच्या अनुभवाशीं त्याचें हें व्यक्तिमत्व इतकें एकरूप झालेलें असलें पाहिजे कीं, त्या अनुभवांच्या कथनांतून त्याच्या ह्या समृद्ध व्यक्तिमत्त्वाचे मोहक रंग आपोआपच प्रकट झाले पाहिजेत. ते मुद्दाम प्रकट करण्याचा यत्किंचितहि मोह त्याला होतां कामा नये. 'स्व'च्या एक प्रकारच्या विस्मृतीखेरीज हें अशक्य आहे, आणि सर्वच प्रकारच्या ललित लेखकांप्रमाणें ह्याहि ठिकाणीं ही 'स्व'ची कलात्म विस्मृति लेखकाला पडली पाहिजे; निदान आपणहि एक माणूस आहोंत म्हणजे प्रमादशील आहोंत, आपल्याहि ज्ञानाला मर्यादा आहेत, आपणहि दंभ, मोह इत्यादींच्या आहारीं केव्हां तरी जाऊं शकतों, ह्याची एक वाजवी जाणीव त्याच्या अंतर्मनास असली पाहिजे, ह्या बोचक 'स्व'च्या विस्मृतीखेरीज कोणत्याच्च प्रकारचें खरेंखुरें 'अनुभव'दर्शन त्याला अशक्य आहे. मग प्रवासांतील अनुभवांचें दर्शन त्याला अपवाद कसें ठरेल ?

मला तर असें वाटतें कीं कोणत्याहि लेखनांत प्रसन्नता येण्याच्या दृष्टीनेंहि ह्या 'स्व'च्या बोचक जाणिवेची विस्मृति नेहमींच अत्यंत उपकारक ठरते. खऱ्याखुऱ्या विनोदाला ही स्व–ची बोचक जाणीव पोषक ठरत नाहीं, तर ठरल्यास मारकच ठरते. खऱ्याखुऱ्या विनोदाचा जन्म आत्मश्रेष्ठत्वाच्या जाणिवेंतून जसा होत नाहीं – त्यांतून जन्माला येतो तो उपहास, विनोद नव्हे – तसाच आत्मकनिष्ठत्वाच्या जाणिवेंतूनहि होत नाहीं – त्यांतून अनेकदां व्यक्त होते ती चीड, शिवीगाळी, बोटेंमोडी. खरा विशुद्ध विनोद ह्या दोन्ही जाणिवांनीं कधींहि दूषित न होणाऱ्या जाणत्या स्व-च्या प्रसन्न आविष्कारांतून जन्मास येत असतो. खरें विनोदी लेखन हें विशिष्ट वृत्तिसूचक असतें. तें जीवनव्यवहारांकडे रसिकतेनें पाहण्याची हीच वृत्ति व्यक्त करितें. खरा रसिक हा अलिप्त असतो. तो स्वतःतहि रस घेऊं शकतो. तो विनोदी नसतो तर त्याचे ठिकाणीं विनोदबुद्धि असते. स्वतःत रस घेणें वेगळें आणि स्वतःवर खूष

असणें वेगळें. आपण ज्या प्रकारच्या लेखनाचा विचार करीत आहोंत तें लेखन विनोदी नसतें तर त्याचा लेखक हा खऱ्या अर्थानें रसिक असल्यामुळें त्यांत एक प्रकारची प्रसन्नता अवतरत असते. त्यांतून जीवनांतील बारीकसारीक व्यवहारांना सौंदर्य प्राप्त करून देऊं शकणारी विनोदबुद्धि व्यक्त होत असते.

प्रवासचित्रणात्मक लेखनांत लालित्य कसें अवतरतें हा एक विचारांत घेण्याजोगा प्रश्न आहे. हें लेखन आत्मनिवेदनपर असलें तरी त्यांत प्रत्यक्षाचा, माहितीचा, केवळ वस्तुनिष्ठ दर्शनाचा भाग येणें अगदीं अपरिहार्य आहे. हा सर्व भाग स्वरूपतःच अललित आहे; परंतु ह्या अललितांत लालित्य निर्माण करण्याची शक्ति कांहीं प्रवास-लेखकांत निःसंशय आढळते. हें लालित्य तें लेखन आत्मनिवेदनपर असतें म्हणून केवळ त्यांत अवतरतें काय? नाहीं. असें म्हणतां येणार नाहीं. तें आत्मनिवेदनपर असतें म्हणून त्यांत जिव्हाळा येतो, त्याला एक प्रकारची जवळीक येते, हें खरें आहे. परंतु नुसता जिव्हाळा किंवा जवळीक म्हणजे खात्रीनें लालित्य नव्हे. चांगल्या प्रवासचित्रणात्मक लेखनांत नुसतें वर्णन वा निवेदन कधींच नसतें. (नुसतें वर्णन वा निवेदन हें यांत्रिक, निर्जीव व केवळ वर्तमानपत्री होण्याची भीति असते.) तर त्यांत एक प्रकारची नवनिर्मिति असते. ही नवनिर्मिति अनुभवांची असते, आणि अनुभव म्हटल्याबरोबर ते केवळ चर्मचक्षूंच्या वा इतर इंद्रियांच्या द्वारां आलेलेच अनुभव असतील कशावरून? एखाद्याला ताजमहालाच्या सान्निध्यांत नुसत्या संगमरवरी प्रमाणबद्ध शिल्पाचें दर्शन घडणार नाहीं तर शहाजहानच्या प्रेम-जीवनाचें दर्शन घडेल, तर दुसऱ्याच्या डोळ्यांपुढून पिरामिडच्या सान्निध्यांत इजिप्तमधील पांच हजार वर्षांपूर्वीचा काळ तरळून जाईल. एकच स्थळ घेतलें तरी त्या स्थळाचें दर्शन हा व्यक्तिपरत्वें वेगवेगळा अनुभव ठरतो. व्यक्तिपरत्वें ती एक वेगळी स्वतंत्र जाणीव ठरते. आणि ह्या जाणिवेचा आविष्कार हाच त्या व्यक्तीच्या प्रवासचित्रणात्मक लेखनामागील प्रेरक हेतु ठरतो; म्हणून प्रवास-चित्रणात्मक लेखनाचें परिशीलन करितांना पुष्कळदां आपणांस नवदर्शनाचा आनंद लाभतो. एखादें स्थळ आपण पाहिलेलें असतें, परंतु एखाद्या प्रतिभा-वंतानें घडविलेल्या त्या स्थळाच्या दर्शनांत संपूर्णपणें नवी अनुभूति देण्याचें सामर्थ्य असतें. आपण कांहींतरी नवें अनुभवीत आहोंत, आपली त्या स्थळासंबंधींची जाणीव अधिक समृद्ध होत आहे, ह्या नवदर्शनाच्या प्रकाशांत

त्या स्थळाला एक आगळें व्यक्तित्व, एक आगळा आकार व रूप लाभत आहे, ह्याचा साक्षात्कार आपणांस होत असतो.

प्रत्येक स्थळाशीं संलग्न असें एक वातावरण असतें : हें वातावरण भौगोलिक परिस्थितीनें, इतिहासानें, दंतकथांनीं, संस्कृति–प्रवाहांनीं, नानाविध माणसांच्या मनांनीं आणि इतर नाना प्रकारच्या नामिक व अनामिक गोष्टींनीं निर्माण केलेलें असतें. ह्या वातावरणाखेरीज त्या स्थळाची कल्पना निर्जीव ठरते. त्यानेंच त्या स्थळाला त्याचें स्वतःचें असें एक जीवंत व्यक्तिमत्त्व लाभत असतें : हें वातावरण जणूं त्याचें प्राणतत्त्व बनतें. हें वातावरण अनुभवणें, त्याचें स्वरूप ओळखणें व त्याच्यासकट त्या स्थळाचें दर्शन घडविणें ही गोष्ट सोपी नव्हे. रेल्वे कंपन्यांकडून प्रतिवर्षी ज्या मार्गदर्शिका प्रसिद्ध होत असतात त्यांमधील स्थळवर्णनांत हें वातावरण कधींच अवतरत नाहीं. त्यांत त्या त्या स्थळाशीं संलग्न असलेला इतिहास असतो, क्वचित् दंतकथाहि असतात, इतर बरीच माहितीहि असते; परंतु एवढें असूनहि ह्या वातावरणाच्या अभावीं त्यांनीं घडविलेलें हें स्थलदर्शन रसशून्य, निर्जीव, निष्प्राण वाटतें. खऱ्याखुऱ्या प्रतिभावान् मनालाच हें वातावरण अनुभवतां येतें, त्याचा आस्वाद घेतां येतो, त्याची खरीखुरी भावगर्भ जाणीव होऊं शकते व त्यांतून प्रकट होणारें एखाद्या स्थळाचें आगळें व्यक्तिमत्त्व गोचर होऊं शकतें. जोगाईचें अंबें हें स्थळ तें काय ? परंतु तें ज्या वातावरणांत आज अनेक वर्षें वावरत आहे त्या वातावरणाची निर्मिति करून प्रो. रा. भि. जोशी आपणांस त्याचें आगळें दर्शन घडवूं शकले आहेत. त्यामुळें त्याला किती जीवंतपणा आला आहे, स्वतःचें असें केवढें डोळस व्यक्तित्व लाभलें आहे ? ही नवनिर्मिति आहे. येथें कार्य करीत असलेली शक्ति ही खरीखुरी नवनिर्मितिक्षम प्रतिभा आहे. प्रवासचित्रणात्मक लेखनामध्यें ललितलेखनाचे विशेष अवतरतात ते ह्या शक्तीचा विलास सुरू झाल्यानंतरच व सुरू झाल्यामुळेंच. ही शक्ति प्रत्यक्षावरच पोसली जात असते. परंतु प्रत्यक्षांतील माहितीचे विविध निर्जीव कण गोळा करून त्यांत चैतन्य निर्माण करण्याची, त्यामधून एकच एक एकसंध मूर्ति निर्माण करण्याची, तिला स्वतःचें असें एक आगळें कल्पनाविश्व प्राप्त करून देण्याची अद्भुत किमया तिच्या ठिकाणीं असते; म्हणूनच अशा प्रकारच्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीनें संपन्न असलेला कलावंत प्रवासामधून वेचलेल्या नानाविध अनुभवांच्या व माहितीच्या

कणांतून एक जीवंत सृष्टि निर्माण करूं शकतो, तिला साक्षात् शब्दरूप देऊं शकतो, साकार करूं शकतो, गोचर करूं शकतो.

पुष्कळशा प्रवासचित्रणात्मक लेखनामध्यें अगदीं सहजगत्या एक प्रकारची काव्यात्मता अवतरत असते. असल्या लेखनामधून आपणांस पुष्कळदां एखाद्या स्थळाशीं संलग्न असलेल्या अनुभवांचें दर्शन घडवीत असतांना लेखक त्या स्थळाच्या दर्शनानें वा चिंतनानें जागृत झालेली एक भाववृत्ति प्रकट करितांना दिसून येतो. जणूं एका भाववृत्तीची डूब घेऊन तें स्थळ येथें आपणासमोर प्रकट होत असतें. ही भाववृत्ति कधीं प्रसन्नतेची असेल, कधीं विषण्णतेची असेल, कधीं भ्रमनिरास झाल्यानें उत्पन्न होणाऱ्या निराशेची असेल, तर कधीं निर्विकल्प शांतीची असेल. प्रत्येक स्थळ आपल्याबरोबर एक भाववृत्ति घेऊन येत असतें आणि त्या स्थळाच्या सान्निध्यांत येणाऱ्या माणसाच्या मनावर त्या भाववृत्तीचा अभावितपणें पगडा बसत असतो. तें स्थळ तुमच्याशीं जणूं त्याच भाववृत्तीच्या अबोल भाषेंत बोलतें. कांहीं स्थळें केविलवाणीं असतात. कांहीं मोठीं उत्साही असतात. कांहींच्या मध्यें एक प्रकारचें औद्धत्य असतें. हृषीकेशला हिमालयाची पार्श्वभूमि लाभलेल्या गंगेच्या धीरगंभीर प्रवाहाच्या आसपास जणूं निर्वेदाची भावना सततच वास करीत आहे असें वाटतें, तर विजयनगरच्या उध्वस्त अवशेषांमधून फिरत असतांना मन विषण्ण व अन्तर्मुख झाल्यावांचून राहत नाहीं. जणूं ते भग्न अवशेष आज शतकानुशतकें त्या भाववृत्तींत न्हाऊन निघत आहेत व त्यांच्या सान्निध्यांत येणाऱ्या प्रत्येकाच्या मनावर आपल्या वृत्तीचा पगडा बसवूं पाहत आहेत. ही त्या त्या स्थळाची वृत्ति ओळखून त्याच्या व्यक्तित्वाचें दर्शन घडविणें फक्त कविमन लाभलेल्या प्रवासलेखकालाच शक्य असतें. परंतु हें जेव्हां शक्य होतें तेव्हां प्रवासलेखनाला खरीखुरी काव्यात्मता येते. त्यांत खरेंखुरें लालित्य अवतरतें.

प्रवासवर्णनात्मक लेखनाचें स्वरूप बऱ्याच वेळां लघुनिबंधलेखनासारखें भासतें तें ह्यामुळेंच. लघुनिबंधलेखनामधील अनौपचारिकता, स्वच्छंदपणें केलेलें मुक्तचिंतन, सिद्धांतनापेक्षां अनुभवकथनावर त्यांत दिला गेलेला भर, ह्या सर्वच गोष्टी आपणांस कांहीं प्रवासचित्रणात्मक लेखनामधून आढळतात. लघुनिबंध-लेखनांतील तोच खेळकरपणा त्यांत अवतरत असतो, एवढेंच नव्हे तर माहितीचा काटेकोरपणाहि त्याजमध्यें अपेक्षिलेला नसतो. तें लेखन स्वभावतःच

impressionistic असतें, त्यांत एक प्रकारची सहजता व उत्स्फूर्तता असते. संस्कारांच्या अचूकपणापेक्षां त्यांच्या ताजेपणाला आणि टवटवीतपणाला तेथें महत्त्व असतें. एखाद्या प्रदेशाची, स्थळाची, अधिकृत माहिती पुरविणें हा त्याचा उद्देशच नसतो आणि तशा प्रकारची त्याजकडून अपेक्षा करणेंहि वेडेपणाचें ठरतें. एक प्रकारच्या उत्साहानें, आत्माविष्काराच्या ओढीनेंच तें केलें जातें व म्हणूनच त्याचें स्वरूप ललितनिबंधात्मक बनतें. रा. भि. जोशी ह्यांच्या पुष्कळशा प्रवासचित्रणात्मक लेखांचें स्वरूप ह्यासारखेंच आहे. हे प्रवासचित्रणात्मक लेख म्हणजे छोटे छोटे काव्यात्म लघुनिबंधच आहेत. त्यांचें लेखन वाचकाला शहाणे करण्याच्या उद्देशानें झालेलें नसून आपल्याला प्रवासाच्या निमित्तानें आलेले विविध प्रकारचे वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव न्याहाळण्यासाठीं, त्यांमधील गंमत परत एकदां स्मृतिरूपानें चाखण्यासाठीं व त्यांच्या आंवतीभोवतीं स्वैरपणें चिंतन करण्यासाठीं झालेलें आहे. रा. भि. जोशी यांचें मन हें एका कलावंताचें, तत्त्वजिज्ञासूचें, व्यासंगी आणि सौंदर्यप्रेमी माणसाचें मन आहे, तेव्हां ह्या मनानें टिपलेले अनुभव आणि त्या अनुभवांचें केलेलें कथन ह्यांत ललितनिबंधलेखनाचे कांहीं चांगले विशेष अवतरले असतील तर त्यांत नवल नाहीं.

प्रवासचित्रणात्मक लेखनांत जर विशेष जीवंतपणा कशानें येत असेल तर तो त्यांतून अगदीं सहजगत्या घडणाऱ्या मनुष्यस्वभावाच्या विविधदर्शनानें. एखाद्या स्थळाचा भयाणपणा जसा त्याच्या निर्मनुष्यत्वामुळें विशेषच बोचकपणें जाणवतो, त्याचप्रमाणें केवळ कांहीं थोड्याशा स्त्रीपुरुषांच्या सान्निध्यामुळें देखील एखाद्या एकाकी स्थळाला एकदम जीवन लाभतें. कुशल छायाचित्रकार एखाद्या निसर्गदृश्याचें छायाचित्र घेतांना त्यांत शक्य तोंवर एखादुसऱ्या स्त्रीपुरुषाला स्थान देण्याचा प्रयत्न करितात तें उगीच नाहीं. अगदीं प्रेक्षणीय स्थळांचीं छायाचित्रें देखील माणसांविना निर्जीव, उदास वाटतात. प्रवासांत आपण स्थळें पाहतों तशीं माणसेंहि पाहतों आणि हीं लहान, मोठीं, तरुण, वयस्क माणसेंच प्रवासांत वेचलेल्या आपल्या अनुभवांना खरी रंगत आणीत असतात. आपण प्रेक्षणीय स्थळें पाहतों, परंतु आपण पाहिलेल्या प्रत्येक स्थळाला कांहीं व्यक्तींच्या स्मृति चिकटलेल्या असतात. आपणांस जेव्हां जेव्हां त्या स्थळाची आठवण होते तेव्हां तेव्हां त्या स्थळाबरोबर आपल्या स्मृतींत

त्या स्थळाशीं संलग्न असलेल्या सदर व्यक्तींचे चेहरे, त्यांचीं आपल्याबरोबर झालेलीं बोलणीं आपल्याला आठवूं लागतात. ह्या व्यक्ति पुष्कळदां अनामिक असतात : एखादा टांगेवाला, वाटाड्या, वाटेचा वाटसरू, आपल्यासारखाच एखादा मुशाफीर, अगदीं सहजगत्या आपल्या मदतीस धावलेला एखादा ग्रामवासी ह्यांची व आपली ओझरती भेट झालेली असते, परंतु काय असेल तें असो, कोठल्या तरी कारणानें त्यांची स्मृति आपल्या मनावर जणूं कायमची कोरून टाकलेली असते. नेहमींच्या दैनंदिन जीवनांत आपणांस हजारों माणसें भेटत असतात, परंतु त्यांतील फार थोड्यांसंबंधींची स्मृति आपल्या मनांत शिल्लक राहत असते. येथें मात्र ज्यांना आपण केवळ प्रसंगवशात् भेटलेलों असतों त्यांना आपल्या स्मृतिकोशांत कायमचें स्थान मिळालेलें असतें. स्वाभाविकच जेव्हां एखादा प्रवास लेखक आपल्या प्रवासानुभवांचें कथन करूं लागतो तेव्हां ह्या अनुभवकथनांत त्याला ठिक-ठिकाणीं भेटलेल्या ह्या विविध स्त्रीपुरुषांनाहि स्थान मिळाल्याशिवाय राहत नाहीं. ज्या प्रेक्षणीय स्थळांचें तो दर्शन घडवूं पाहत असतो त्या जड स्थळांच्या दर्शनामध्यें चेतना, जीवंतपणा, ओलावा निर्माण करण्याचें काम त्या स्थळाशीं संलग्न असलेल्या ह्या व्यक्तींच्या स्मृति जणूं करीत असतात. तशांत तो लेखक माणसांमध्यें माणूस ह्या दृष्टीनें रंगून जाणारा, माणूस व निसर्ग ह्यांचें परस्परांशीं असणारें जवळचें नातें लक्षांत घेणारा, जीवनाकडे दिलखुलासपणें पाहणारा, थोडक्यांत म्हणजे जीवनाचें विविधरंगी नाट्य समरसून आस्वादूं इच्छिणारा कलावंत असेल, तर त्याच्याकडून स्थलदर्शनांतून सहजगत्या घडणाऱ्या ह्या व्यक्तिदर्शनाला एक वेगळीच खुमारी येते. तें खरोखरच एका अर्थानें जीवनाची वाटचाल करितांना आलेल्या अनुभवांचें चित्रण ठरतें; त्याला 'अर्थ' येतो.

['वाटचाल'ची प्रस्तावना; थोडी भर घालून]

३३९२९

१

गद्यकाव्य

रवींद्रनाथ टागोरांचें नांव तुमच्या चांगलेंच परिचयाचें आहे. त्यांना, १९१३ सालीं त्यांनीं केलेल्या वैशिष्ट्यपूर्ण वाङ्मयनिर्मितीसाठीं 'नोबेल' पारितोषिक देण्यांत आलें आणि त्यांचें नांव एकदम जगभर झालें. स्वाभाविकच सगळ्यांना त्यांच्या वाङ्मयासंबंधीं आणि विशेषतः त्यांच्या 'गीतांजली' संबंधीं आदरयुक्त कुतूहल वाटूं लागलें. 'गीतांजली'चीं इंग्रजी भाषांतरें ह्यापूर्वींच प्रसिद्ध झालेलीं होतीं. ह्या भाषांतरांची एक मौज अशी कीं, रवींद्रांचें मूळ 'गीतांजली' हें काव्य जरी छंदोबद्ध असलें तरी हीं त्याचीं भाषांतरें मात्र गद्यांत होतीं. आपल्याकडे मराठींतहि 'गीतांजली'चे जे अनुवाद ह्याच सुमारास प्रसिद्ध झाले,—तुम्हांला सहज जातां जातां सांगतों कीं त्यांतील एक अनुवाद तुम्हा-आम्हा सर्वांचे आवडते कादंबरीकार ह. ना. आपटे ह्यांनींच खुद्द केलेला होता—ते मराठी अनुवाददेखील गद्यांतच होते. आतां 'गीतांजली' हें एक नितांतरम्य काव्य आहे. त्याचे हे मराठींत वा इंग्रजींत झालेले अनुवाद जरी गद्यांत असले, तरी ते अत्यंत काव्यपूर्ण वाटत होते. वाचकांना ते वाचीत असतांना काव्यवाचनाचाच आनंद मिळत होता. स्वाभाविकच मराठी लेखकांचीं मनें ह्या अभिनव लेखनाकडे आकृष्ट झालीं व अनेकांनीं अशा प्रकारचेंच परंतु स्वतंत्र लेखन करण्याचे प्रयत्न केले. मराठींतील 'गद्यकाव्य' ह्या वाङ्मय-प्रकाराचा जन्म अशा गमतीदार रीतीनें जवळजवळ तीसएक वर्षांपूर्वीं झाला. त्याला १९१०।१५ सालापासून १९३५।४० सालापर्यंत खूपच बहर आला. ह्या काळांत ज्या मराठी लेखकांनीं त्याला भूषविण्याचा प्रयत्न केला, त्यांचीं नांवें द्यायला लागलों तर बरीच लांबलचक यादी होईल; परंतु कराचीचे शंकर साठे,

औंधचे 'शशांक' आणि कोल्हापूरचे कांदळगांवकर ह्या लेखकांचे गद्यकाव्य-संग्रह तुम्ही केव्हां तरी अवश्य वाचून पहायला हवेत, असेंच मी म्हणेन. अलीकडे, गेल्या आठदहा वर्षांत गद्यकाव्य-लेखनाकडे एकंदरीनें मराठी लेखकांची प्रवृत्ति कमी झालेली दिसून येते. अलीकडच्या काळांतील एक उत्तम गद्यकाव्य-संग्रह ह्या दृष्टीनें मी कवि कुसुमाग्रज ह्यांच्या 'समिधा' ह्या संग्रहाचा येथें साक्षेपानें उल्लेख करितों. गद्यकाव्याला जवळ असलेली 'रूपक-कथा' ही मात्र ह्या काळांत बरीच 'लेखकप्रिय' आणि लोकप्रिय झालेली आपणांस दिसते. वि. स. खांडेकरांनीं लिहिलेल्या रूपककथांपैकीं निदान कांहीं रूपककथा तरी तुम्हांला ह्या संदर्भांत आठवतील. ह्या रूपककथांच्या बरोबरीनेंच खलील जिब्रान या लेखकाच्या लेखनाचे जे अनुवाद आपल्याकडे अलीकडे प्रसिद्ध झालेले आहेत त्यांचीहि आपणांस गद्यकाव्याचा विचार करतांना सहज आठवण होते. परंतु ह्या सर्वांचें गद्यकाव्य ह्या वाङ्मयप्रकाराशीं कोणत्या प्रकारचें नातें आहे, हें समजून घेण्यापूर्वी गद्यकाव्य ह्या वाङ्मयप्रकाराचेंच स्वरूप काय असतें हें तुमच्या एस्. एस्. सी. परीक्षेसाठीं तयार केलेल्या मराठी वेंच्यांतील 'आराधना' ह्या उताऱ्याच्या आधारें पाहण्याचा प्रयत्न करूं.

तुमच्यासाठीं जो गद्यकाव्याचा नमुना म्हणून निवडलेला आहे, तो श्री. त्र्यं. र. देवगिरीकर ह्यांनीं जो रवींद्रांच्या 'गीतांजली'चा मराठींत अनुवाद केलेला आहे, त्यापैकीं एक आहे. हा उतारा जर दोनतीन वेळां तुम्ही आपल्या मनाशीं वाचला आणि मग त्याचा आपल्यावर जो परिणाम होतो त्याचें स्वरूप काय असतें हें न्याहाळण्याचा यत्न केलात, तर मला वाटतें, तुम्हाला गद्यकाव्याचें स्वरूप कसें असतें ह्यासंबंधींची थोडीबहुत तरी कल्पना येईल. गद्यकाव्य हें मूलतः काव्य असल्यामुळें, त्याचा आपल्या मनावर जो परिणाम होतो तो काव्यवाचनानें आपल्या मनावर जो परिणाम होतो त्यासारखाच असला पाहिजे. उत्तम काव्याचा आपल्या मनावर काय परिणाम होतो बरें? तें वाचतांना व वाचल्यानंतर आपणांस एक वेगळीच दृष्टि आल्यासारखें वाटतें. जो अनुभव कवीनें त्यांतून व्यक्त केलेला असतो त्याचें त्या काव्यांतून व्यक्त होणारें स्वरूपच असें असतें कीं, एकाच वेळीं आपणांस त्याची अभिनवता जाणवते आणि त्याचें सत्यत्वहि जाणवतें. कवि तो अनुभव आपणासमोर कांहीं चित्रांच्या द्वारां उभा करीत असतो. कविता वाचीत असतांना आपल्या डोळ्यांपुढें

हीं चित्रें येतात, व तीं डोळ्यांपुढें येतांच त्यांचें सौंदर्य जसें आपणांस जाणवतें तसेंच तद्वारां व्यक्त होणारें सत्यहि जाणवतें. एकाच वेळीं सौंदर्यदर्शनाचा आणि सत्यदर्शनाचा आनंद आपल्या पदरांत टाकण्याचें काम काव्य करीत असतें. हें जर तुमच्या नीट लक्षांत आलेलें असेल तर गद्यकाव्यामध्यें 'काव्य' असतें म्हणजे काय असतें हें तुम्हांला कळायला हवें. गद्यकाव्य वाचीत असतांना आपणांस अशाच स्वरूपाचा अनुभव येतो. सत्य हें जणूं सुरूप बनून आपणासमोर अवतरत आहे, असेंच तें वाचीत असतांना आपणांस वाटत असतें. तुम्हांला असें दिसेल कीं, कवितेच्या भाषेप्रमाणें ह्या गद्यकाव्याची भाषाहि चित्रमयी असते. गद्यकवि हा देखील चित्रांच्या भाषेंतच आपणाशीं बोलत असतो. गद्यकाव्य वाचूं लागल्यावर हीं चित्रें आपल्या डोळ्यांसमोर तरळूं लागतात. तीं किती बोलकीं असतात! तीं जशीं सुंदर असतात तशींच सूचक असतात. किती तरी गोष्टींची सूचना तीं आपणांस एकसारखी देत असतात. ही जी त्यांचे ठिकाणीं सूचकता असते, त्या सूचकतेमुळेंच त्यांच्यांतून व्यक्त होणारें सत्य आपल्या मनावर चांगलेंच ठसलें जातें. दुसरी एक गोष्ट अशी : हीं चित्रें जसजशीं डोळ्यांसमोर येऊं लागतात तसतसें त्या सर्वांतून एक अखंड, स्वयंपूर्ण व संपूर्ण असें कल्पनाचित्र—आपण त्याला अनुभवचित्रच म्हटलेलें बरें—तयार होत जातें. एक-एक पाकळी उमलून त्यामधून एक सुंदर फूल प्रकट व्हावें त्यासारखें हें असतें. गद्यकाव्य वाचून जेव्हां आपण संपवितों तेव्हां हेंच एक कल्पनाचित्र जणूं आपल्या रसास्वाद घेऊं पाहणाऱ्या मनावर कोरलें गेलेलें असतें. आपल्या दृष्टीनें तें गद्यकाव्य म्हणजे हेंच सुंदर आणि सूचक कल्पनाचित्र म्हणजेच अनुभवचित्र.

तुमच्या पुस्तकांतील 'आराधना' हें गद्यकाव्यच घ्या ना. आपण तें वाचूं लागलों कीं आपल्या डोळ्यांपुढें प्रथम एका देवालयाचा गाभारा येतो. त्या गाभाऱ्याचीं दारें बंद आहेत, व त्याच्या एका कोपऱ्यांत बसलेला एक भक्त, भजन, पूजन, साधन, आराधनेंत दंग आहे, असें हें दृश्य आहे. हें चित्र डोळ्यांपुढें तरळूं लागतें न लागतें, तोंच कवीचे—

> "डोळे उघडून तूं निरखून पहा बरं
> देवता देवळांत नाहीं."

हे शब्द आपल्या कानांवर येतात. आपणांस धक्का बसतो. आपण खरोखरच त्या पुजाऱ्याबरोबरच डोळे उघडून निरखून पाहूं लागतों. आपल्या डोळ्यांपुढील चित्र बदलूं लागतें. तो गाभारा, तो पुजारी तेथून नाहींसे होतात व त्यांची जागा एका दुसऱ्याच चित्रानें हळूहळू घेतली जाते. आपल्या डोळ्यांसमोर मग नांगरलेली जमीन व तिजवर राबणारे शेतकरी येतात; दगड फोडीत बसलेले व रस्ता तयार करीत असलेले मजूर येतात; त्या सर्वांचीं तीं धुळीनें भरलेलीं अंगें आणि फाटलेलीं वस्त्रें दिसूं लागतात. हें चित्र डोळ्यांपुढें स्थिरावत असतें, तेवढ्यांत कवीचे शब्द परत कानांवर पडतात. कवि त्या पुजाऱ्याला म्हणत असतो,—

"तो उन्हा-पावसामध्यें सर्वांच्या बरोबर
तापतभि – जत आहे.
त्याच्या दोन्ही हातांना माती लागली आहे.
त्याच्याप्रमाणें आपलें सोंवळें वस्त्र
टाकून देऊन तूं मातीमध्यें ये."

मुक्तीसाठीं जपजाप्य करूं पाहणाऱ्या ह्या भजकाला तो पुढें म्हणतो,—

"मुक्ति ? अरे मुक्ति तुला कुठें मिळणार ?
मुक्ति आहे कुठें ?
स्वतः परमेश्वरानें सृष्टीचें बंधन पेहरून
स्वतःला सर्वांच्याबरोबर बांधून घेतलें आहे."

कवीच्या या शब्दांमध्यें विलक्षण शक्ति आहे. आपल्या डोळ्यांसमोर 'उन्हा–पावसामध्यें सर्वांच्याबरोबर तापत–भिजत' असणाऱ्या परमेश्वराचें तें रूप साक्षात् उभें करण्याची ती शक्ति आहे. म्हणूनच—

"तुझं ध्यान बाजूला ठेव
फुलांची परडी दूर राहूं दे,
तुझं वस्त्र फाटलं आणि तुला
धूळ लागली तरी चालेल.

कर्मयोगामध्यें त्याच्याबरोबर एक होऊन
तुझ्या अंगांतून घाम निथळून खालीं पडूं दे."

हे ह्या गद्यकाव्यांतील शेवटचे शब्द परमेश्वराच्या आदर्श पूजेचें कवीच्या डोळ्यांपुढें असलेलें कल्पनाचित्र आपल्या मनावर संपूर्णपणें बिंबवितात. हें जें त्याचें बिंब आपल्या मनावर शेवटीं उमटतें तेंच 'आराधना' हें गद्यकाव्य.

तुम्हांला असें दिसेल कीं, गद्यकाव्य हें जरी गद्यांत असलें तरी त्यांतील शब्दयोजनेंत आणि वाक्यरचनेंतहि एक प्रकारची तालबद्धता साधलेली असते. कविता ही छंदोबद्ध असते. ती अगदीं मुक्तच्छंदांत असली तरी छंदोबद्धच असते. गद्यकाव्यामध्यें ती छंदाचीं–अगदीं मुक्तच्छंदाचीं–बंधनेंहि पाळीत नसली तरी तालाचीं स्थूल बंधनें पाळतेच. गद्यकाव्य वाचीत असतांना तें तुम्ही एखाद्या निबंधासारखें खात्रीनें वाचणार नाहीं. तें तुम्ही एका विशिष्ट ठसक्यांतच वाचतां–म्हणजे त्यांतील शब्दांतून, आणि त्या शब्दांतून फुलणाऱ्या कल्पनाचित्रांतून व्यक्त होणारा जो अंतर्गत ताल असतो त्या तालावर वाचतां. त्यामुळें गद्यकाव्य हें छंदोमयी कवितेच्या किती जवळ आहे तें ताबडतोब जाणवतें. गद्यकाव्याचा विचार करितांना रूपककथांची आठवण होते असें वर मीं म्हटल्याचें तुम्हांला स्मरतच असेल. पुष्कळशा उत्तम रूपककथा ह्या गद्यकाव्यच होत. तेथेंहि लेखक–आणि तो मनानें कवीच असतो–आपल्याला आलेला जीवनाचा एखादा अनुभव (म्हणजेच आपणांस जाणवलेलें जीवनांतील एखादें भावसत्य) एका कल्पनाचित्राच्या द्वारां आपणासमोर ठेवीत असतो. बहुधा तो निसर्ग, पशुपक्षी, जडसृष्टि इत्यादींमधील एखाद्या व्यवहाराचें असें कांहीं चित्र रेखाटतो कीं, तें चित्र डोळ्यांपुढें येतांच तत्सदृश अशा मानवी व्यवहारावर झट्दिशीं प्रकाश पडतो, व त्या मानवी व्यवहारांतील कवीला अभिप्रेत असलेलें सत्य एकदम प्रकट होतें. रूपककथेंतील हें कल्पनाचित्राचें चित्रणहि अशा कांहीं शब्दांत झालेलें असतें, त्यांतील वाक्यांची ठेवणहि लेखकानें अशा कांहीं पद्धतीनें साधलेली असते, कीं त्यांचा आपल्या कानांवर पडणारा नादहि त्यांतून सूचित होणाऱ्या भावाशीं–भावसत्याशीं–सुसंगत आहे हें आपणांस जाणवतें. वर मीं जी गद्यकाव्यांतील अंतर्गत तालबद्धता म्हणून सांगितली, ती येथेंहि साधली

गेली आहे, हें आपल्या लक्षांत येतें. सगळ्याच रूपककथा ह्या गद्यकाव्यांमध्यें मोडणार नाहींत. तुम्ही 'इसापनीति' वाचली आहे. तिच्यांतील कथा ह्या एका अर्थानें रूपककथाच ठरतील; परंतु त्यांच्यांत काव्यमयता नाहीं. त्या अगदीं उघड उघड बोधकथा आहेत. गद्यकाव्यांत, ज्या कल्पनाचित्रांच्या दर्शनानें सौंदर्यदर्शनाचा आनंद होईल अशा कल्पनाचित्रांना आणि सूचकतेला विलक्षण महत्त्व असतें. तें गद्य असल्यामुळें छंदोमयी कवितेच्या मानानें तें थोडेंसें ऐसपैस भासलें तरी त्याची खरी योग्यता ह्या गुणांतच सामावलेली आहे हें लक्षांत येतें. आतां शेवटीं कवि कुसुमाग्रज ह्यांच्या 'समिधा' ह्या गद्यकाव्य-संग्रहांतील एक सुंदर गद्यकाव्य तुम्हांला सादर करून मी तुमची रजा घेतों. तुम्ही हा संग्रह उघडलात कीं अगदीं पहिल्याच पानावर पुढील छोटेसें गद्यकाव्य आहे. तें काव्य आहे हें तें वाचतांच तुम्हांला जाणवेल. त्याचें नांव आहे, 'जीवन.' कुसुमाग्रज म्हणताहेत :

> आकाशाच्या सरोवरांत
> पृथ्वीचें हें विराट कमलपुष्प उमललें आहे.
> आणि तो भ्रमर चंद्र
> आपले रुपेरी पंख पालवून
> त्या कमळाभोंवतीं अखंड गुंजारव करीत आहे.
> या कमळाच्या पाकळीवर
> एक सुंदर दंवबिंदु पडला आहे.
> त्याचं नांव जीवन !

मला वाटतें, ह्या सुंदर कल्पनाचित्राचें तुमच्या मनावर जें प्रतिबिंब आतां उमटलेलें असेल त्याला धक्का न लावलेलाच बरा.

[एस्. एस्. सी.च्या विद्यार्थ्यांसाठीं एक भाषण : ऑल इंडिया रेडियोच्या सौजन्यानें]

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम ... वि: ...
आ ... ग्रो वि: ...

१०

वाङ्मयीन टीका : कांहीं प्रश्न

एखादी ललितकृति, एखादा ललितलेखक, एखाद्या कालखंडांतील समग्र वाङ्मय किंवा एका विशिष्ट वाङ्मयप्रकारांत झालेलें त्या कालखंडांतील लेखन ह्यांचा विचार करितांना टीकाकारांची प्रवृत्ति सर्वसामान्यपणें त्यांच्या प्रकृतीसंबंधीचे लक्षांत राहण्याजोगे आडाखे शोधून काढण्याकडे व बसविण्याकडे असते. एका सुटसुटीत आडाख्यांत एखादा ग्रंथकार, एखाद्या वाङ्मयप्रकारांतील लेखन वा एखाद्या कालखंडांतील समग्र वाङ्मय बसवितां आलें कीं टीकाकाराला आपलें अंगीकृत कार्य सार्थकी लागलें असें वाटतें व त्याची ती टीका वाचणारालाहि त्यांच्या टीकाबुद्धीचें विशेष कौतुक वाटतें. असें होतें ह्याला एक कारण असें असावें कीं आपणा सर्वांच्या समजुतीप्रमाणें वाङ्मयीन टीका हें एक शास्त्र आहे आणि म्हणूनच इतर शास्त्रांप्रमाणें त्याचेंहि काम तें ज्याचें शास्त्र आहे त्याच्या घटनेचे नियम शोधून काढणें व त्याच्या कृति व त्याचे व्यवहार शोधून काढलेल्या नियमांत सुव्यवस्थितपणें बसविणें हेंच असावें अशी आपली कल्पना आहे; ह्या कल्पनेनुसारच बहुधा आपण एखाद्या ललितकृतीच्या वा एखाद्या ललितलेखकाच्या समग्र वाङ्मयाच्या परीक्षणाला प्रवृत्त होतों व आपलें हें परीक्षणकार्य 'शास्त्रशुद्ध' करण्याची धडपड करितों. विशेष शोधाअन्तीं ही ललितकृति किंवा हें एखाद्या ललितलेखकाचें समग्र वाङ्मय कांहीं विशिष्ट नियमांत बसलें किंवा बसविण्यांत आलें कीं आपणांस हातीं सत्य लागल्याचें एक आगळें समाधान लाभतें व वाचकांसहि सदर परीक्षणलेखांत आपणांस जणूं त्या ललितकृतीचें वा ललितलेखकाचें वाङ्मयीन रहस्य निश्चित सांपडलें ह्या समजुतीनें एक विशेष आनंद वाटतो. कोणत्याहि प्रकारच्या टीकात्मक

लेखनाकडे वळणाऱ्या वाचकांची प्रवृत्ति तें लेखन आपल्या पदरांत काय टाकतें हें पाहण्याकडे असतें व अशा प्रकारचें लेखन वाचकांच्या लक्षांत येण्याजोगें व राहण्याजोगें असें एखाद्या वाङ्मयकृतीचें, ग्रंथकाराचें वा कालखंडाचें रहस्य कांहीं सुटसुटीत आडाख्यांमधून, किंवा सूत्रबद्ध सिद्धान्तांमधून त्याच्या पदरांत टाकण्याचा प्रयत्न करीत असल्यामुळें तें त्याला विशेष मोलाचें वाटणें स्वाभाविक असतें.

परंतु अशा प्रकारें केलेला वाङ्मयविचार हा खरोखरच मोलाचा असतो काय? तो टीकाकाराच्या 'बुद्धि'वैभवाचा द्योतक असेल, अत्यंत सोयिस्कर असेल, सुटसुटीत असेल, लक्षांत ठेवायला सोपा असेल, उपयुक्त असेल व 'निर्णयात्मकहि' असेल—पण म्हणून तो मोलाचा ठरतो काय? तो कितपत सत्यदर्शक असतो? कितपत संपूर्ण असतो? कितपत विश्वासार्ह असतो? हा विचार ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीला कितपत धरून असतो? तो एकंदर ललितवाङ्मयाच्या विकासाला कितपत उपकारक ठरतो? त्यांतून व्यक्त होणारें सत्य हें पूर्णसत्य असतें काय? तें पूर्णसत्य ठरणें कधीं तरी शक्य असतें काय? तें पूर्ण सत्य नसेल तर त्याचें हें 'निर्णयात्मक,' 'निश्चयात्मक' स्वरूप कितपत न्याय्य ठरतें?

येथें खरा प्रश्न असा आहे कीं, एखाद्या खऱ्याखुऱ्या ललितकृतीचा, ललित-लेखकाचा, एखाद्या कालखंडांतील समग्र वाङ्मयाचा किंवा एका विशिष्ट वाङ्मय-प्रकारांत झालेल्या लेखनाचा विचार आडाख्याच्या भाषेंत आपण कधीं तरी करूं शकूं काय? करूं शकूं असें वाटत तर नाहीं. प्रत्येक खरीखुरी ललितकृति ही अनन्यसाधारण असते, तिच्यासारखी तीच असते. तिच्यासंबंधीं आडाख्याच्या भाषेंत बोलणें म्हणजे खरोखर तिचें अनन्यपरतंत्र स्वरूप एका दृष्टीनें लक्षांत न घेणें होय. आपण आडाखे शोधून काढूं शकतों कोणाचे, तर जें आडाख्यांत बसण्याजोगें असतें त्याचे. आडाख्यांत बसण्याजोग्या वस्तु ह्या बहुधा निर्जीव असतात किंवा निदान कमी सजीव असतात. जें आडाख्यांत बसूं शकतें त्याची त्या आडाख्यानुसार अशी प्रतिकृति होऊं शकते कीं जी प्रतिकृति आणि मूळ वस्तु ह्यांत प्रकृतिशः फरक उरत नाहीं. निर्जीव वस्तूची तंतोतंत प्रतिकृति होऊं शकते किंवा आपण असें म्हणूं कीं, जिची तंतोतंत प्रतिकृति होऊं शकते. ती वस्तु बहुधा निर्जीव किंवा कमी सजीव असते. म्हणूनच बाजारांत अगदीं

एकासारखीं दुसरीं खेळणीं विकत मिळूं शकतात; किंवा यंत्रांच्या साहाय्यानें निर्माण होणाऱ्या तंतोतंत सारख्या वस्तु मिळूं शकतात. प्रतिकृति होऊं शकत नाहीं जीवंत वस्तूची; आणि खरीखुरी ललितकृति ही एक जीवंत वस्तु असते. जिच्या अंगप्रत्यंगांतून चैतन्याचा सतत साक्षात्कार घडावा अशी एक जीवंत वस्तु असते. ती जीवंत असते म्हणूनच तर तिची घटना अनन्यसाधारण असते, तिच्यासारखी तीच अशी असते. अनन्यसाधारणत्व हा जीवनाचा, जीवनांतील प्रत्येक क्षणीं गोचर होणारा धर्म आहे : जीवनांतील कोणताहि क्षण हा दुसऱ्या क्षणासारखा नाहीं; तो त्याच्यासारखाच दिसत असूनहि वेगळा आहे : अनन्यसाधारण आहे. जीवनांतून जन्माला येणाऱ्या प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या ललितकृतींत जीवनाचा हा धर्म प्रतिबिंबित होत असतो, होणें आवश्यक असतें. हा धर्म प्रतिबिंबित झाला तरच जो अनुभव तिच्या रूपानें गोचर होत असतो त्याला त्याची पृथगात्मता, त्याचें अनुभवत्व प्राप्त होतें. म्हणूनच त्या ललितकृतीसारखी ललितकृति तीच तेवढी असते. तिची जागा दुसऱ्या कोणत्याहि ललितकृतीला कधींहि घेतां येत नाहीं. ज्या ललितकृतींत जीवनाचा हा धर्म तितकासा प्रतीत होत नाहीं ती ललितकृति ललितकृति ह्या दृष्टीनें नेहमींच कमी प्रतीची ठरत असते : ती जणूं कमी सजीव असते; ज्या 'अनुभवा'नें तिजमधून रूप घेण्याचा प्रयत्न केलेला असतो तोच जणूं चैतन्यरहित असतो; निदान कमी चैतन्ययुक्त असतो. 'अनुभव' ह्या पदवीला इतका सापात्र नसतो. म्हणूनच ती जवळजवळ निर्जीव होते. तिच्या घटनेचे नियम शोधून काढतां येण्याजोगे ढोबळ असतात; तिचा आडाखा बसवितां येतो म्हणजे ती आडाख्यांत बसूं शकते. तिच्यांत जणूं एक प्रकारची यांत्रिकता असते व म्हणूनच तिच्या प्रतिकृतीहि संभवतात. तिच्यासंबंधीं विचार करितांना तिचें अनन्यसाधारणत्व जाणवण्याऐवजीं तिचें साधारणत्वच आपणांस विशेषत्वानें जाणवतें. (तिच्यासारख्या) अनेकांपैकीं एक अशाच भावनेनें आपण तिच्याकडे पाहतों व तिच्यासंबंधीं विचार करूं लागतों. येथें कलेपेक्षां कारागिरीचाच साक्षात्कार तद्द्वारां अधिक प्रमाणांत होतो आहे हें मग आपल्या हळूहळू लक्षांत येऊं लागतें. हें सर्व तिच्या निर्जीवत्वाचें किंवा क्षीणजीवित्वाचें लक्षण असतें. कीटक आणि माणूस हे दोघेहि जीवंत खरे; परंतु कीटकाच्या बाबतींत त्याच्या अनन्यसाधारणत्वाचा

विचार आपल्या मनांत फारसा संभवत नाहीं : एका कीटकासारखा दुसरा कीटक, एका मुंगीसारखी दुसरी मुंगी, एकीच्या घटनेसारखीच दुसरीची घटना, एकीच्या प्रतिक्रियेसारख्याच दुसरीच्या प्रतिक्रिया अशा रीतीनें विचार करण्याकडेच आपली स्वाभाविक प्रवृत्ति असते; ती परमार्थानें कदाचित् इतकीशी बरोबर नसेलहि; परंतु ती तशी असते हें नाकारतां येणार नाहीं; परंतु कोणत्याहि खऱ्या अर्थानें जीवंत असणाऱ्या वस्तूच्या संदर्भात अशा प्रकारचा विचार करण्याकडे आपली प्रवृत्ति नसते. येथें 'खऱ्या अर्थानें जीवंत' असा शब्दप्रयोग केला गेला. परंतु 'खऱ्या अर्थानें जीवंत' म्हणजे काय? कीटक हा खऱ्या अर्थानें जीवंत कसा नाहीं? आणि माणूस हा खऱ्या अर्थानें जीवंत कसा असूं शकतो? हे प्रश्न मनांत येण्याची शक्यता आहे. कीटक हा सजीव खरा; परंतु मानवाप्रमाणें खऱ्या अर्थानें जीवंत नाहीं ह्याचें कारण एवढेंच कीं आपल्या आवडीनिवडींवर, आपल्या क्रियाप्रतिक्रियांवर, आपल्या वाढीवर वा ऱ्हासावर कशावरहि त्याचा ताबा नाहीं. ह्या सर्वच गोष्टी त्याच्या संदर्भात जणूं पूर्वनियोजित आहेत, दुसऱ्या कोणा तरी शक्तीच्या संपूर्णपणें स्वाधीन आहेत. मानवाचें तसें नाहीं. तो इतका गुलाम नाहीं; निदान एवढें खरें कीं कीटकाप्रमाणें सर्वस्वी परिस्थितीचा गुलाम बनण्याची त्याला आवश्यकता नाहीं. तो स्वयंनियंता आहे; आपल्या आवडीनिवडी, क्रियाप्रतिक्रिया, आपले आचारविचार, आपला विकास वा विस्तार—किंबहुना जें जें कांहीं 'मी' मध्यें तो अंतर्भूत करितो त्याचें नियंत्रण करण्याची, त्याला योग्य तें वळण लावण्याची, त्याचें रूप शोधण्याची व तें रूप त्याला देण्याची त्याच्या ठिकाणीं शक्ति आहे. आपल्या ठिकाणीं हें सामर्थ्य असल्याची त्याला जाण आहे. ही जाण त्याच्या ठिकाणीं ज्या प्रमाणांत दिसून येते त्या प्रमाणांत आपणांस त्याच्या जीवंतपणाचा प्रत्यय येतो. कांहींच्या ठिकाणीं ही जाण विशेष प्रमाणांत दिसून येते; 'नियमन मनुजासाठीं, मानव नसे नियमनासाठीं जाणा' असेंच जणूं हीं टिळक, आगरकर, जोतिबा फुले यांच्यासारखीं अनन्यसाधारण माणसें सूचित करीत असतात. अशा माणसांच्या सान्निध्यांत आपणांस जीवंतपणाचा विशेष साक्षात्कार होतो. कांहींच्या ठिकाणीं ही जाण अत्यल्प प्रमाणांत आढळते; ते मूलतः प्रवाहपतित असतात. अशा गोपाळरावगोविंदरावाच्या ठिकाणीं, ते 'जीवंत' असूनहि, आपणांस जीवंतपणाचा प्रत्यय कमी प्रमाणांत

येतो. आपण मघाचाच शब्दप्रयोग वापरून असें म्हणूं शकूं कीं ते खऱ्या अर्थानें इतकेसे जीवंत नसतात. त्यांच्या जीवनाचें वळण त्यांच्यासाठीं जणूं दुसऱ्या कोणीतरी घालून दिलेलें असतें व त्यावरून पावलें टाकीत ते आपला जीवितमार्ग आक्रमीत असतात व त्यांतच धन्यता मानीत असतात. म्हणूनच त्यांच्या ठिकाणीं अनन्यसाधारणत्व कसें तें नसतें–निदान गोचर होण्याइतपत नसतें. त्यांच्या जीवनाचे आडाखे बसवितां येतात; खरें म्हणजे त्यांनींच आपलें जीवन विशिष्ट रूढ आडाख्यांत बसविलेलें असतें. मघाचीच परिभाषा उपयोजून बोलायचें म्हणजे त्यांच्या बाबतींत आपण आपोआपच त्यांच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या केवळ साधारणत्वाचाच विचार करूं लागतों. अनन्यसाधारण-त्वाचा विचार तेथें फारसा संभवतच नाहीं. जे खरोखर खऱ्या अर्थानें स्वयंनियंते असतात त्यांच्याच बाबतींत वर स्पष्ट केल्याप्रमाणें खऱ्याखुऱ्या जीवंतपणाचा प्रत्यय येतो व म्हणूनच केवळ त्यांच्या अनन्यसाधारणत्वाचा विचार संभवतो.

हा विवेचनाचा प्रपंच करण्याचें कारण एवढेंच कीं प्रत्येक खऱ्या अर्थानें जीवंत असणारी वस्तु–आणि प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृति ही एक अशी वस्तु आहे–ही अनन्यसाधारण असते व जें अनन्यसाधारण असतें तें कोठल्याच आडाख्यांत बसूं शकत नाहीं हें नीट लक्षांत यावें. ह्या दृष्टीनें विचार केल्यास हॅम्लेटसारखी ललितकृति एका सुटसुटीत आडख्यांत कां बसूं शकत नाहीं ह्याचा उलगडा होतो : हॅम्लेट ही एक अत्यंत जीवंत कलाकृति आहे : ती स्वयंशासित आहे. आपलें रंगरूप, आपली अन्तर्व्यवस्था, ज्या शब्दाशब्दांतून ती हळूहळू प्रकट होते ते शब्द एवढेंच नव्हे तर त्यांचा विशिष्ट न्यास ह्या सर्वांवरच तिचें स्वतःचें नियंत्रण आहे. ती स्वयंविकसित आहे. तिच्या रोमरोमांत चैतन्य भरलेलें आहे. ती शेक्सपिअरच्या प्रतिभेनें साधलेली एक संपूर्ण नवनिर्मिति आहे. तिच्यांत एक प्रकारचें स्वयंभूत्व आलें आहे. जो एक अत्यंत संमिश्र अर्थपूर्ण अनुभव त्याच्या अनन्यसाधारण स्वरूपांत येथें नाट्यरूपानें साकार होत आहे त्याच्या अंगप्रत्यंगांतून जीवनाचा, चैतन्याचा एकसारखा साक्षात्कार घडत आहे; आणि म्हणूनच 'हॅम्लेट'चा शोध हा कधींहि संपत नाहीं; संपणार नाहीं. जीवनाचा शोध कधीं तरी संपेल काय? ज्या क्षणीं जीवनाचा शोध संपेल त्याच क्षणीं फक्त 'हॅम्लेट'चा किंवा 'हॅम्लेट'

सारख्या श्रेष्ठ कलाकृतींचा शोध संपेल; तोंपर्यंत हा शोध असाच चालू राहणार. हॅम्लेटचा फॉर्म्युला शोधूं जाणें म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनाचाच फॉर्म्युला शोधूं जाणें; तेव्हां हें जसें वेडेपणाचें त्याचप्रमाणें असल्या एखाद्या शोधाअंतीं आपल्या हातीं लागलेला एखादा फॉर्म्युला 'हॅम्लेटचा' असें म्हणणेंहि वेडेपणाचें : 'हॅम्लेट'च्या संदर्भांत, 'मेघदूता'च्या संदर्भांत, 'फुलराणी'च्या संदर्भांत म्हणूनच आडाख्यांच्या भाषेंत बोलणें कधीं तरी शक्य आहे काय? जें प्रकृतिशः अनन्यसाधारण व चैतन्यमय तें जर एखाद्या आडाख्यांत बसवलें गेलें तर तें त्याच क्षणीं सर्वसाधारण व थोडेंफार निर्जीव होणार नाहीं काय? आडाख्याच्या भाषेंत बोलूनहि त्याच्या चैतन्याला व अनन्यसाधारणत्वाला मात्र तें बाधक ठरूं नये अशी व्यवस्था साधायची कशी? बालकवींना देखील स्वयंनिर्मित 'फुलराणी'चा फॉर्म्युला शोधून काढतां आला असता काय? त्यांना देखील 'फुलराणी' परत लिहितां आली असती काय? शक्यच नाहीं. शोभादर्शकांत (kaleidascope) एकदां साधलेली चित्राकृति परत साधणें एखादे वेळीं शक्य होईल परंतु प्रतिभावान् मनाचा एखादा भावानुभव जेव्हां अनन्यसाधारण रूपानें प्रगट होतो तेव्हां त्याची प्रतिकृति साधणें कधीं तरी शक्य आहे काय? ही प्रतिकृति साधण्याचा प्रयत्न करितांच हें लक्षांत येईल कीं ती केवळ त्याच्या बहिरंगाची प्रतिकृति आहे : मूळच्या कृतींत जें अंगप्रत्यंगांतून चैतन्य प्रकट होत आहे त्याचा येथें अभाव आहे. चित्कलेचा सर्वांगांतून साक्षात्कार झाल्याशिवाय कोणतीहि कृति कलाकृति ठरतच नाहीं—चित्कलेच्या साक्षात्काराच्या अभावीं ती ठरल्यास कलेवरच ठरते. आडाख्याच्या भाषेंत कलाकृतीला पकडूं जातांच पकडली जाते ती कलाकृति नव्हे. तें त्या कलाकृतीचें कलेवर.

म्हणूनच खऱ्याखुऱ्या शोधक टीकेला एखाद्या कलाकृतीच्या संबंधांत आडाख्याच्या भाषेंत बोलण्याचा मोह सदैव टाळावा लागतो. तिच्याजवळ कलेच्या प्रकृतीसंबंधींचीं सामान्य गमकें असतात. हीच तिच्याजवळची खरीखुरी सामग्री असते. ह्याच सामग्रीच्या जोरावर तिला कोणत्याहि श्रेष्ठ कलाकृतीच्या अनन्यसाधारणत्वाचा शोध् घ्यावयाचा असतो. मनुष्यमात्रांच्या प्रकृतीसंबंधींच्या सामान्य गमकांच्या आधारेंच आपण आगरकर, टिळक, बुद्ध, येशू इत्यादि लोकोत्तर व्यक्तिमत्त्व लाभलेल्या व्यक्तींच्या अनन्यसाधारण जीवनाचा शोध घेऊं पाहतों. हा शोध घेऊं लागतांच हीं गमकें किती अपुरीं आहेत हें आपल्या

लक्षांत येतें. हीं व्यक्तिमत्त्वें आपल्या शोधकबुद्धीला आव्हान देणारीं आहेत, त्यांचें रहस्य लक्षांत घ्यावयाचें असल्यास केवळ ह्या सर्वसामान्य गमकांवर भिस्त ठेवून भागणार नाहीं. त्यासाठीं आपणांस त्यांच्या अंतरंगाचा विशेष शोध घ्यावयाला हवा, आपल्याजवळ असलेल्या गमकांना इतर विचारांची जोड द्यावयाला हवी हें लक्षांत येतें. हें सर्व करितांना तो अनन्यसाधारणत्वाचा शोध असतो ह्याचा मात्र विसर आपल्या मनास कधींच पडत नाहीं. प्रत्येक लोकोत्तर व्यक्ति ही प्रथम एक मानव म्हणूनच आपणासमोर येते; मानवाचे सामान्य धर्म तिच्या ठिकाणीं असतातच कीं ज्यामुळें ती एक मानव आहे हें ओळखूं येत असतें. परंतु ह्या सामान्य धर्मांच्या बरोबरीनेंच —एवढेंच नव्हे तर ह्या सामान्य धर्मांना एक वेगळेंच रंगरूप प्राप्त करून देणारे कांहीं असाधारण धर्महि तिच्या ठिकाणीं असतात कीं ज्यांच्या जोरावर एक प्रकारचें असामान्यत्व तिला प्राप्त झालेलें असतें. ह्या अनन्य-साधारणत्वाचा शोध घेण्यासाटीं प्रथम साधारणाचीच कास आपणांस धरावी लागते. त्याच्याच आधारानें पावलें टाकायचीं असतात. आपण चांचपडत चांचपडत पुढें जातों व जें जें हातीं लागेल त्याची त्या कलाकृतीच्या एकंदर रूपाच्या दृष्टीनें पाहणी करूं लागतों: तिचें जें अंतिम व केवल रूप आपणांस जाणवत असतें, तिच्या नसानसांतून वाहणाऱ्या चैतन्यानें जें एक रूप तिला प्राप्त करून दिलेलें असतें त्याच्या संदर्भांत तिच्यांतील आपणांस गोचर होणाऱ्या बारीकसारीक तपशीलाचा अर्थ लक्षांत घेणें हाच खरोखर खऱ्याखुऱ्या टीकेचा उद्योग होत असतो. येथें 'रूप' हा शब्द विवेचनाच्या ओघांत आला; परंतु तो शब्द संकुचित अर्थानें वापरलेला नाहीं. प्रत्येक जीवंत वस्तु ही मूर्तिमान् असते; तिला ज्याप्रमाणें गोचर असा आकार असूं शकतो तसेंच मनोगम्य असें रूप असूं शकतें. तिचें तत्सदृश इतर जीवंत वस्तूंपासूनचें पृथकत्व, अनन्यसाधारणत्व, ह्यामुळेंच जाणवत असतें. त्यामुळें कलाकृतींच्या संदर्भांत रूप हा शब्द जेव्हां आपण वापरतों तेव्हां ज्या ज्या गोष्टींमधून तिचा वेगळेपणा, तिचें अनन्यसाधारणत्व, तिचा जीवंतपणा आपणांस जाणवत असतो त्या त्या सर्वांमधून एकसमयावच्छेदेंकरून आपणांस होणारी तिची जाणीव आपणास अभिप्रेत असते. ह्या जाणिवेच्या संदर्भांत खरीखुरी शोधक टीका प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृतींतील अगदीं बारीकसारीक गोचर तपशीलाचा अर्थ लावीत असते;

त्याचें त्या जाणिवेशीं असणारें नातें शोधून काढीत असते. प्रत्येक कलाकृतींत हें नातें देखील अनन्यसाधारणच असतें; प्रत्येक कलाकृतिगणिक त्याचा तोंडवळा बदलतो. आणि म्हणूनच प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृतीचा शोध हा देखील एका परीनें अनन्यसाधारणच ठरतो. प्रत्येक कलाकृतीची पृथक् प्रकृति लक्षांत घेऊन तदनुसार हा शोध घ्यावा लागतो; त्यासाठीं एकच एक धोपट मार्ग अनुसरून चालत नाहीं. प्रत्येक वेळीं त्या मार्गावर अगदीं जपून पावलें टाकावीं लागतात. अशी जेथें परिस्थिति असते तेथें आडाख्याच्या भाषेचा काय उपयोग ?

जी गोष्ट एका श्रेष्ठ कलाकृतीच्या बाबतींत खरी तीच किती तरी पटीनें अनेक लहानमोठ्या कलाकृतींना जन्म देणाऱ्या कलावंताच्या बाबतींत खरी. एखाद्या श्रेष्ठ कलावंताच्या सर्व ललितकृति लक्षांत घेऊन त्याच्या कलेची पारख करणें हें काम ह्यामुळेंच अत्यंत बिकट ठरतें. तेथेंहि त्या कलावंताच्या कलेचा आडाखा बसविणें—किंबहुना त्या दृष्टीनें प्रयत्न करणें अत्यंत धोक्याचें ठरतें. तेथेंहि तो प्रयत्न म्हणजे जें प्रकृतीनें असाधारण त्याचे साधारण नियम शोधून काढणें होय. जो शेक्सपीअर 'हॅम्लेट' लिहितो तोच 'टेम्पेस्ट' लिहितो व तोच 'मिडसमर नाइट्स् ड्रीम' हि लिहितो. किती तरी विविध स्वरूपाचे अर्थपूर्ण व अनन्यसाधारण अनुभव त्याच्या कृतींमधून नाट्यरूप घेतांना दिसतात. शेक्सपीअरची प्रत्येक ललितकृति ही आपल्या परीनें सर्वार्थानें अनन्यसाधारणच ठरते; तिच्यासारखी तीच ह्याच भाषेंत तिच्यासंबंधीं बोलावें लागतें. प्रत्येकीनें जणूं स्वयंस्फूर्तपणें आपल्या अनन्यपरतंत्र प्रकृतीनुसार आपलें अनन्यपरतंत्र रूप धारण केलेलें आढळतें. तेव्हां अशा ह्या वैशिष्ट्यपूर्ण कृतींचा लघुत्तम साधारण विभाज्य कसा काढावयाचा ? तो कधीं तरी काढतां येईल काय ? शेक्सपीअरचा फॉर्म्युला कधीं तरी शोधून काढतां येईल काय ? तशा दृष्टीनें प्रयत्न करणें देखील वेडेपणाचेंच नाहीं काय ? शेक्सपीअर काय, केशवसुत काय, बालकवि काय आणि मर्ढेकर काय, यांना सुटसुटीत, सोयीस्कर अशा आडाख्यांत कधीं तरी बसवितां येईल काय ? अशा रीतीनें त्यांना आडाख्यांत बसविण्याचे सर्वच प्रयत्न शेवटीं फसवे ठरतात. खरोखुरी टीकाबुद्धि ही नम्र असते. ती शोधक असते. कलेपुढें नम्र झाल्याशिवाय, तिच्या पोटांत शिरल्याशिवाय तिच्या अंतर्यामाचा शोध घेणें अशक्य आहे ह्याची तिला सतत जाण असते. जेथें प्रत्येक जातिवंत कलाकृति

हेंच खऱ्याखुऱ्या टीकाबुद्धीला आव्हान ठरत असतें तेथें अशा अनेक अनन्यसाधारण कलाकृतींना जन्म देऊं पाहणाऱ्या प्रतिभेचा शोध घेणें म्हणजे केवढें जबरदस्त आव्हान स्वीकारणें होय ह्याची कल्पना केलेली बरी. अशा प्रकारच्या प्रतिभेचा शोध कधींतरी आडाखेबजा शब्दांत मांडतां येईल काय? जेथें हा शोधच सर्वार्थानें पुरा होण्याची कधीं शक्यता नाहीं तेथें तो सर्वांना *कळेल, सर्वांच्या लक्षांत येईल, सर्वांना आत्मसात् करितां येईल अशा सुटसुटीत निधनांत, अशा सूत्रांत बसविण्याचा प्रयत्न करणें कितपत शहाणपणाचें ठरेल?* परंतु टीकाकारांना नेमकें हेंच साधण्याचा मोह अनेकदां होतो: एखाद्या कलावंताच्या प्रतिभेचा 'फॉर्म्युला' शोधून काढण्यांत आपल्या टीकाबुद्धीची सार्थकता आहे असें त्यांस वाटतें. ते ह्याच उद्योगांत मग्न असतात व ह्याच दृष्टीनें पावलें टाकतांना दिसतात. आणि अशीं पावलें टाकतांना जें त्यांच्या हातीं लागतें तें वस्तुतः एक अर्धसत्य असूनहि त्या अनन्यसाधारण प्रतिभेचें तें पूर्णसत्य आहे असा आभास ते निर्माण करितात.

ह्याच दृष्टीनें विचार केल्यास ज्याला आपण एखाद्या कालखंडाचा वाङ्मयेतिहास असें म्हणतों तो पुष्कळदां एक वदतोव्याघाताचा प्रकार कसा ठरतो हें लक्षांत येतें; कारण एखाद्या कालखंडाचा वाङ्मयेतिहास लिहितांना—मग तो वाङ्मयेतिहास एखाद्या वाङ्मयप्रकारांतील लेखनाचा त्या कालखंडांतील इतिहास असो वा त्या कालखंडांतील समग्र वाङ्मयाचा इतिहास असो—टीकाकाराची दृष्टि त्या कालखंडांतील सदर वाङ्मयप्रकारांत झालेल्या लेखनांत वा एकंदर समग्र वाङ्मयांत दिसून येणाऱ्या सामान्य प्रवृत्ति शोधून काढण्याकडे व नमूद करण्याकडे असते: त्या टीकाकारानें ह्या दृष्टीनें लेखन केलेलें असतें किंवा त्याच्या लेखनांत ही दृष्टि दिसून येते म्हणूनच तर आपण त्यानें केलेल्या लेखनास वाङ्मयेतिहास व त्यास वाङ्मयेतिहासकार म्हणून ओळखतों; नाहीं तर आपण त्याला त्या नांवानें ओळखलेंच नसतें; आपण जणूं ह्याच गोष्टीची अपेक्षा वाङ्मयेतिहासाकडून करीत असतों. ह्यांत आपलें कांहीं चुकतें असें नव्हे; कारण कोणत्याहि इतिहासाकडून आपण तो ज्या जीवनांगाचा म्हणून इतिहास असतो त्या जीवनांगांत दिसून येणाऱ्या एका विशिष्ट कालखंडांतील प्रवृत्ति नमूद व्हाव्यात अशीच साधारण अपेक्षा करणार. ह्यापेक्षां वेगळ्या अपेक्षा त्या आपण काय करणार? परंतु ह्यांतच एक धोका असतो व

वाङ्मयेतिहासाच्या संदर्भांत तर तो चांगलाच जाणवतो. जेव्हां एखादा वाङ्मयेतिहासकार एका विशिष्ट कालखंडांतील वाङ्मयांत आढळणाऱ्या सामान्य प्रवृत्ति लक्षांत घेऊं लागतो व नमूद करूं लागतो तेव्हां त्या प्रवृत्ति, जें प्रकृतीनेंच सामान्य किंवा साधारण असतें त्या वाङ्मयांत विशेषत्वानें प्रतिबिंबित झालेल्या असतात. त्याच कालखंडांतील परंतु जें प्रकृतीनें असाधारण वा अनन्यसाधारण त्यांत त्या प्रतिबिंबित झालेल्या असतातच असें नव्हे. अनेकदां त्या सदर वाङ्मयांत प्रतिबिंबित झालेल्या नसतात; परंतु इकडे त्याचें दुर्लक्ष होण्याची पुष्कळदां शक्यता असते. त्या विशिष्ट कालखंडांतील एकंदर वाङ्मय आपण संशोधिलेल्या विशिष्ट वाङ्मयीन प्रवृत्तींत बसविण्याकडे त्याचें मन एवढी ओढ घेत असतें कीं जें प्रकृतीनें अनन्यसाधारण तेंहि लेखन मग ह्या प्रवृत्तीनुसार झालें असल्याचें तो सूचित करूं लागतो. साधारण्य शोधून काढण्याच्या गडबडींत अनन्यसाधारण्यालाहि साधारण्याच्या पदवीला नेऊन बसविण्याची घोडचूक येथें होत असते. नियमांत बसूं शकतें, प्रवृत्तींमध्यें अडकूं शकतें तें जात्याच निर्जीव किंवा निदान कमी सजीव असतें, हें आपण पाहिलेंच. जें जीवंत आहे, चैतन्यानें न्हालेलें आहे व म्हणूनच प्रकृतीनें अनन्यसाधारण आहे तें साधारणांवरून निष्कर्षिलेल्या नियमांत बसणार नाहीं, प्रवृत्तीच्या चाकोरींत सांपडणार नाहीं. त्याचा प्रवास हा एका दृष्टीनें एकांडा असतो व म्हणूनच त्याची दखल स्वतंत्रपणेंच घ्यावी लागते. सर्वसामान्य अर्थानें आपण ज्याला 'इतिहास' म्हणतों त्या एका विशिष्ट कालखंडांतील सामान्य प्रवृत्ति नोंदविणाऱ्या 'इतिहासां'त हें लेखन नीटसें बसत नाहीं हेंच त्याचें खरोखर प्रकृतिवैशिष्ट्य असतें; व हें खऱ्या इतिहासकारानें ओळखावयाचें असतें. खरा वाङ्मयेतिहासकार तोच कीं जो ह्या गोष्टीची सतत जाण ठेवतो. अनन्यसाधारण आणि साधारण, जीवंत आणि निर्जीव, कला आणि अ–कला ह्यांची जी गल्लत करीत नाहीं, त्यांचे परस्पर संबंध, त्यांचीं भिन्न प्रयोजनें व कार्यें ज्यानें ओळखलेलीं असतात तोच वाङ्मयेतिहासलेखनाचें अत्यंत कठीण कार्य थोडेंफार अचूकपणें साधूं शकतो.

येथें एका गोष्टीचा खुलासा करणें आवश्यक आहे. वरील विवेचनांत एखाद्या कालखंडांतील लेखनांत गोचर होणाऱ्या सर्वसामान्य प्रवृत्तींची नोंद करितांना ज्या लेखनांत त्याच्या अनन्यसाधारणत्वामुळें सदर प्रवृत्ति आढळून

येत नाहींत त्याच्यासंबंधांत वाङ्मयेतिहासलेखकानें जागरूक असलें पाहिजे अशी सूचना केली आहे; परंतु ही सूचना करितांना एका गोष्टीकडे लक्ष वेधणें आवश्यक आहे; ती गोष्ट अशी कीं जें प्रकृतीनें असाधारण असतें, बंडखोर असतें व कलामूल्यांनीं श्रेष्ठ असतें त्यानें प्रभावित झालेल्या लेखनांतच अनेकदां ह्या सर्वसामान्य प्रवृत्ति गोचर होत असतात. एका दृष्टीनें त्या प्रवृत्तींचें उगमस्थान म्हणजे तें असाधारण लेखनच असतें. केशवसुतोत्तर काळांतील मराठी कवितेंत गोचर होणाऱ्या सर्वसामान्य प्रवृत्तींचें उगमस्थान एका दृष्टीनें केशवसुतांचें लेखनच नव्हे काय? किंवा ज्ञानेश्वरीच्या प्रभावानें निर्माण झालेलें १७ व्या शतकापर्यंतचें मराठी संत-वाङ्मय ज्या प्रवृत्तींचें निदर्शक आहे त्यांचें उगमस्थान ज्ञानेश्वरींतच सांपडत नाहीं काय? तेव्हां अनन्यसाधारणांतून साधारण-प्रवृत्ति कशा जन्माला येतात व अशा रीतीनें जन्मास येत असतां त्या हळूहळू अर्थशून्य कां व कशा बनत जातात ह्याची जाण वाङ्मयेतिहासकारानें बाळगली पाहिजे. ज्यांना पुढें सर्वसामान्य प्रवृत्तीचें रूप येतें त्यांचें मूळ रूप काय असतें, त्यांच्यामागील मूळ प्रेरणा काय असतात, ह्यांचा शोध त्यानें घेतला पाहिजे; व हें सर्व लक्षांत घेऊन एखाद्या कालखंडांतील वाङ्मयीन प्रवृत्ति नमूद करितांना ह्या प्रवृत्तींच्या संदर्भांत त्या काळांतील श्रेष्ठ वाङ्मयकृतींचें स्थान काय ह्या प्रश्नाचा विचार केला पाहिजे.

तेव्हां वाङ्मयीन टीका, मग ती कोणत्याहि स्वरूपाची असो, ग्रंथावरील टीका असो किंवा वाङ्मयेतिहासात्मक असो—ही एक तारेवरची कसरत आहे. ही कसरत ललित-वाङ्मयाच्या प्रकृतीवरची पकड यत्किंचितहि ढिली होऊं न देतां केली तरच ती साधण्याची शक्यता असते. ही पकड जरी थोडी ढिली झाली तरी तोल जाण्याची आणि टीका खालीं कोसळण्याची भीति असते. येथें 'वाङ्मयाच्या प्रकृतीवरील पकड' असा शब्दप्रयोग वापरला; परंतु ही पकड किती प्रमाणांत आणि केवढ्या कालावधीवर वाङ्मयाचें परिशीलन केल्यानें प्राप्त होते हें सांगतां येणें अशक्य आहे. मला तर वाटतें कीं ह्या दृष्टीनें विचार करणें हें देखील वाङ्मयाची प्रकृति नीटशी न ओळखण्याचेंच लक्षण आहे; कारण वाङ्मयाची किंवा कलेची प्रकृति समजावून घेण्याच्या कार्याला जेथें शेवट नाहीं तेथें ही पकड प्राप्त करून घेण्याच्या कार्याला तरी शेवट कोठून असणार? खरें म्हणजे वाङ्मयीन टीकेनें केलेला प्रत्येक नवा प्रयत्न हा वाङ्मयाची प्रकृति

समजून घेण्याच्या दृष्टीनें टाकलेलें नवें पाऊलच असतें; ह्या प्रत्येक नव्या पावलानें कांहीं तरी नवें हातीं लागण्याची शक्यता असते. ह्या दृष्टीनें विचार करितां वाङ्मयीन टीका हा एक कधीं न संपणारा शोधच ठरतो; एखाद्या सर्वसाधारण वाङ्मयकृतीचा शोध हा देखील वाङ्मयाची प्रकृति समजून घेण्यासच शेवटीं उपयोगी पडत असतो. ही सामान्य वाङ्मयकृति देखील एका दृष्टीनें टीकाबुद्धीला आव्हानच देत असते : कारण तिची सामान्यता ही देखील शोधाअंतींच लक्षांत येणार असते व ज्याला आपण सामान्यत्व म्हणतों, वा निर्जीवपणा म्हणतों तें सामान्यत्व कां व तो निर्जीवपणा कशावरून, हें देखील आपणांस कलामूल्यांचा वा वाङ्मयमूल्यांचा शोध घेत असतांच कळणार असतें. ह्याच वृत्तीनें खऱ्याखुऱ्या टीकेला पावलें टाकावीं लागतात; म्हणूनच तिची भूमिका बोधकाची कधींच राहूं शकत नाहीं : ती भूमिका सत्याचा शोध घेऊं पाहणाऱ्या शोधकाचीच असावी लागते. हा शोध म्हणजे एक कधीं न संपणारी साधना आहे ह्याची जाण तेथें पदोपदीं व्यक्त व्हावी लागते : मग ती टीका ललितकृति म्हणून आपणासमोर येणाऱ्या एका कृतीची असो, अशा अनेकविध ललितकृतींना जन्म देणाऱ्या प्रतिभेचा शोध घेऊं पाहणारी असो किंवा अशा अनेक प्रतिभावान् मनांनीं निर्माण केलेल्या एका विशिष्ट कालावधींत अनेक कृतींचा व त्यांच्या निर्मात्यांचा एकदम एकसमयावच्छेदेंकरून विचार करूं पाहणारी असो—ही सर्वच टीका नम्र असते : ती कलेला शरण जाऊन केलेली असते आणि ती तशी असते म्हणूनच केवळ सार्थ होण्याची थोडीफार शक्यता असते.

११

वाङ्मयीन टीका आणि ललितलेखक

वाङ्मयीन टीकेचा ललित-लेखकाला कितपत उपयोग होतो असा प्रश्न अनेकदां विचारिला जातो. ह्या प्रश्नासंबंधीं विचार करितांना मला पुष्कळदां असें वाटतें कीं ललित-वाङ्मयाप्रमाणेंच, ललित-वाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधींच्या विचारांतून मुख्यतः जन्माला येणाऱ्या वाङ्मयीन टीकेच्या बाबतींतहि आपण उपयुक्ततेची भाषा वापरणें तितकेंसें बरोबर नाहीं. जीवनरहस्याचा शोध घेऊं पाहणारें तत्त्वज्ञान आणि जीवनांतूनच जन्माला येणाऱ्या आणि जीवनाच्याच अनाकलनीय चैतन्यतत्त्वानें न्हाऊन निघत असलेल्या ललित-वाङ्मयाच्या रहस्याचा शोध घेऊं पाहणारी वाङ्मयीन टीका ह्या दोहोंमध्यें प्रकृतिसाम्य आहे: दोघांच्याहि बाबतींत उपयुक्ततेची भाषा वापरणें सारखेंच चुकीचें ठरणार आहे: तेथें भाषा वापरावयाची ती निर्हेतुकतेचीच मुख्यत्वेंकरून वापरली पाहिजे. 'कला ही कलेसाठीं', 'तत्त्वज्ञान हें तत्त्वज्ञानासाठीं' ह्या विधानांना जर कांहीं अर्थ असेल तर तसाच अर्थ 'वाङ्मयीन टीका ही वाङ्मयीन टीकेसाठीं' ह्या विधानालाहि आहे, असें मला वाटतें.

वाङ्मयीन टीका म्हणजे वाङ्मयरहस्याचा शोध. हा शोध शोधकाच्याच वृत्तीनें घेतला जाण्यांत वाङ्मयीन टीकेची फलश्रुति आहे. इतर शोधांप्रमाणें हाहि सत्याचा शोध आहे. एखाद्या ललितकृतीनें सुखावलेला टीकाकार त्या ललितकृतीच्या ज्या सौंदर्यानें वेडावलेला असतो त्याच्या रहस्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करीत असतो. हें सौंदर्य म्हणजे खरोखर काय, त्याचा साक्षात्कार होतो म्हणजे नेमकें काय होतें, त्याचीं घटकतत्त्वें कोणतीं, इत्यादि प्रश्नांचाच तो त्या ललितकृतीच्या संदर्भांत विचार करीत असतो. ह्या व

असल्याच इतर अनेक संबद्ध प्रश्नांचीं उत्तरें शोधून काढण्याचा प्रयत्न करीत असतो. ह्या प्रश्नांचा त्या ललितकृतीच्या संबंधांत त्यानें घेतलेला शोध म्हणजेच त्याची टीका. ही टीका लिहितांना त्याच्या डोळ्यांपुढें जसा त्या ललितकृतीचा निर्माता नसतो – त्याला उद्देशून वा त्याच्यासाठीं त्यानें ही टीका लिहिलेली नसते, त्याचप्रमाणें त्या कलाकृतीचा वाचकहि नसतो : ह्या दोघांसाठींहि त्यानें ती टीका लिहिलेली नसते. त्यानें ती लिहिलेली असते ती स्वतःच्या शंकांच्या समाधानासाठीं. एखाद्या तत्त्वचिंतकानें एखाद्या जीवनव्यवहाराच्या संबंधांत केलेलें तत्त्वशोधन आणि ही असली टीका यांचें म्हणूनच प्रकृतिसाम्य असतें. ह्या दोहोंमध्यें म्हणूनच एक प्रकारची समान निर्हेतुकता जाणवत असते.

ज्या ललितकृतीच्या परिशीलनानें टीकाकार सुखावतो त्या ललितकृतीवरील टीकेच्या बाबतींत हें ज्याप्रमाणें दिसून येतें त्याचप्रमाणें ज्या ललितकृतीच्या परिशीलनानें तो दुखावतो त्या ललितकृतीच्या संबंधांतील टीकेबाबतहि तेंच जाणवतें; कारण तेथेंहि तो टीकालेखनाला प्रवृत्त होतो तो कशासाठीं ? दोष-दर्शनासाठीं ? नाहीं. खरी वाङ्मयीन टीका जशी एखाद्या लेखकाला शाबासकी देण्यासाठीं जन्माला येत नसते त्याचप्रमाणें ती दोषदर्शनासाठींहि अवतीर्ण होत नसते. ह्या गोष्टी तिच्यांत येत असतील तर त्या आनुषंगिक गोष्टी होत. दोषदर्शन करून जें दोषार्ह आहे त्याचा धिक्कार करावा असा खऱ्याखुऱ्या वाङ्मयीन टीकेचा कधींच उद्देश नसतो. येथेंहि टीकाकार टीकालेखनास प्रवृत्त होतो तो शोधकाच्याच वृत्तीनें. हा शोध कशाचा ? मला वाटतें ज्यामुळें त्या लेखनांत सौंदर्यहानि झालेली असते त्याचा. एखादें लेखन हें कलारूप घेऊं शकत नाहीं हें जाणवूं लागल्यावर तें कलारूप कां घेऊं शकत नाहीं, ह्यामागें कोणकोणतीं कारणें असलीं पाहिजेत ह्याचा शोध घेण्यास टीकाकाराचें मन उत्सुक होतें. ह्या प्रश्नाचीं उत्तरें त्या ललितकृतींतच असलीं पाहिजेत असें त्याचें मन त्याला सांगूं लागतें, व तो त्या दृष्टीनें सदर ललितकृतीची परीक्षा करूं लागतो; अनेक श्रेष्ठ कलाकृतींच्या अभ्यासानें कलातत्त्वांची जी थोडीफार समज त्याला आलेली असते तिच्याच साहाय्यानें त्याचा हा शोध चालू असतो. पण मौज अशी कीं, ज्याप्रमाणें तो एका दृष्टीनें त्या कलाकृतीच्या संबंधांत त्याच्या मनांत उद्भवलेल्या प्रश्नांचीं उत्तरें शोधून काढण्याच्या कामीं त्याला

मदत करितो त्याचप्रमाणें दुसऱ्या दृष्टीनें त्याची कलेच्या प्रकृतीसंबंधीची समज अधिकाधिक निर्दोष करण्याच्या कामींहि तो मदत करितो.

ह्या दृष्टीनें विचार करितां, साहित्याच्या टीकाकारानें केलेला प्रत्येक टीकालेखनाचा प्रयत्न हा स्वतःचा साहित्यविचार अधिक निर्दोष होण्यासाठींच एका दृष्टीनें त्याजकडून केला जात असतो. प्रत्येक साहित्यकृति – मग ती श्रेष्ठ असो वा कनिष्ठ असो – प्रत्येक ग्रंथकार, प्रत्येक वाङ्मयव्यवहार म्हणजे टीकाकाराच्या टीकाबुद्धीला मिळालेलें एक आव्हानच असतें : प्रत्येक साहित्यकृति, प्रत्येक ललितलेखक, प्रत्येक वाङ्मयव्यवहार आपल्या परीनें अनेक वाङ्मयीन प्रश्नांना, जन्म देत असतो. त्यांचा शोध घेण्यांत त्याला स्वारस्य वाटत असतें. ह्या शोधांतून हातीं आलेल्या सत्याच्या व सत्यांशांच्या साहाय्यानें आपला वाङ्मयविचार अधिक निर्दोष, अधिक सर्वांगपरिपूर्ण करण्यांत त्याला आनंद वाटत असतो. त्याच दृष्टीनें त्याचा सतत प्रयत्न असतो. तो सकृद्दर्शनीं एखाद्या ग्रंथाचें वा ग्रंथकाराचें परीक्षण करितांना दिसत असला तरी येथें त्याची भूमिका न्यायाधीशाची नसते, तर विनम्र शोधकाची असते – असायला हवी, असें मला वाटतें. तो त्याच्या समोर असलेल्या साहित्यकृतीचें मूल्यमापन करितो असें म्हणण्याऐवजीं त्यानें ह्या दृष्टीनें घेतलेल्या तिच्या अंतरंग-शोधाच्या अंतीं एक साहित्यकृति ह्या दृष्टीनें असणारें तिचें मोल मापलें जाण्यास हळूहळू आपोआप मदत होते, असें म्हणणेंच अधिक इष्ट ठरतें. ह्या दृष्टीनें विचार करितां खरी वाङ्मयीन टीका ही ललितलेखक, वा ललित–वाङ्मयाचा वाचक ह्यांना उपयोगी पडण्यासाठीं मुद्दाम लिहिली जात नाहीं, असेंच म्हणावेंसें वाटतें.

आतां प्रत्यक्षांत ह्यापेक्षां थोडी वेगळी परिस्थिति वाङ्मयीन टीकेच्या प्रांतांत दिसते हें खरें आहे. वर ज्या प्रकारच्या टीकेचें चित्र रेखाटलें आहे त्या प्रकारची टीका ही खऱ्या अर्थानें ललितकृतीप्रमाणेंच स्वार्थ असते, परार्थ नसते. परंतु पुष्कळशी टीका प्रकृतीनें अशी नसते : तिच्यांतून अनेकदां शोधकाइतकीच—किंबहुना त्यापेक्षां थोडी अधिकच – बोधकाची भूमिका डोकावत असते. तिचा उद्देशच समोर असलेल्या ललितकृतीच्या मूल्यमापनाचा असतो. ती उघड उघड परार्थ असते. ललितलेखकांना आणि ललित-वाङ्मयाच्या वाचकांना शहाणें करणें हाच तिचा उघड उघड उद्देश असतो. ही टीका ललित लेखकाला शाबासकी देण्यासाठीं किंवा त्याच्या हातून कळत

न कळत घडलेल्या दोषांबद्दल त्याचा अधिक्षेप करण्यासाठीं जन्माला येत असते. ह्या टीकेचा ललितलेखकांवर आणि वाचकांवर परिणाम होत असेल; तो सुखद किंवा दुःखद असेल; ती वाचकांना विशिष्ट लेखनाकडे आकृष्ट किंवा त्यापासून परावृत्त करीत असेल, परंतु तिच्यापासून वाङ्मयविचार निकोप किंवा निर्दोष व्हावयाला कितपत मदत होते ह्याबद्दल मला संशय आहे. एकंदर वाङ्मयविचार अधिक निर्दोष होण्याच्या दृष्टीनें ही टीका जितकी उपकारक तितकीच अपकारकहि ठरण्याची भीति असते. अशा प्रकारचें टीकालेखन करूं पाहणाऱ्या लेखकांच्या वाङ्मयविचारांत एक प्रकारची निश्चिती आलेली असते. त्यांच्या मनांतील वाङ्मयाचीं वजनें-मापें पक्कीं झालेलीं असतात. तीं परत परत तपासून पाहण्याची आवश्यकता त्यांना भासेनाशी झालेली असते. म्हणूनच तिच्यांत ठामपणा असतो. तिच्या मागील अभिनिवेश हा तिची परिणामकारकता वाढवतो, हें खरें : परंतु तो अभिनिवेशच तिचा तोल बिघडविण्यास अनेकदां कारणीभूत होण्याची शक्यता असते. अशा प्रकारच्या टीकेकडे सामान्यतः स्वतःला टीकाकार म्हणविणाऱ्या अनेकांची स्वाभाविक प्रवृत्ति असेल, परंतु असल्या टीकेनें वाङ्मयीन टीकेचें उद्दिष्ट साधतें असें मला वाटत नाहीं. टीकेच्या प्रांतांत मतामतांचा जो गोंधळ उडालेला दिसतो व ज्यामुळें वाङ्मयाचा सर्वसामान्य आस्थेवाईक वाचकहि सतत संभ्रमांत पडतो तो प्रायः अशा प्रकारच्या भूमिकेमधून लिहिल्या जाणाऱ्या टीकेमुळेंच असें मला वाटतें. वाङ्मयाच्या मूलतत्त्वांवरील पकड ढिली होऊं न देतां, किंबहुना ती अधिक पक्की व्हावी म्हणून प्रत्येक ललितकृतीच्या अंतरंगाच्या विनम्र वृत्तीनें घेतलेल्या शोधांतून जन्माला आलेली टीका ही वाङ्मयव्यवहाराचें वातावरण स्वच्छ, निरोगी ठेवण्यास मदत करीत असते; तिच्यांत अपुरेपणा, बुजरेपणा, साशंकता, अनिश्चितता, ठामपणाचा अभाव इत्यादि गोष्टी अवतरत असतील, नाहीं असें नाहीं; परंतु मला वाटतें, त्या तशा अवतरणें हें एका दृष्टीनें तिचें उपकारक वैशिष्ट्य ठरतें. तिनें चाचपडत घेतलेला वाङ्मयीन सत्यांचा शोध हा वाचकांच्या ठिकाणीं वाङ्मयासंबंधींची सुजाण दृष्टि निर्माण करण्यास मदत करीत असतो.

हीच टीका ललितलेखकाला उपयुक्त ठरण्याची शक्यता असते. ती जरी ललितलेखकाला कांहींहि शिकविण्यासाठीं अवतरलेली नसली तरी तिच्याच

ठिकाणीं त्याला त्याच्या सर्जनकार्यांत मार्गदर्शन करण्याचें अप्रत्यक्षपणें सामर्थ्य अवतरतें. ललितलेखक काय व्यक्त करूं पाहत आहे, तो जें व्यक्त करूं पाहत आहे तें कलारूप घेऊं शकत आहे काय, तें खरोखर कितपत अर्थपूर्ण आहे, त्याला त्याचें यथार्थरूप गवसतें आहे काय, गवसत नसल्यास तें कां गवसत नसावें, इत्यादि अनेक प्रश्नांचा विचार करण्याचा ही टीका प्रयत्न करीत असते. समोर असलेल्या ललितकृतीच्या प्रत्यक्ष परीक्षणांतूनच तिला हा विचार करायचा असतो, तेव्हां अशा प्रकारच्या टीकापद्धतीचा अवलंब करणाऱ्या टीकाकाराची कलातत्त्वांसंबंधीची समज जर पक्की असेल, श्रेष्ठ दर्जाच्या अनेक प्रकारच्या कलाकृतींच्या प्रत्यक्ष आस्वादानें आणि डोळस परिशीलनानें जर तिला निर्दोषत्व आलेलें असेल तर एखाद्या ललितकृतीच्या संदर्भांत निर्माण होणाऱ्या वर उल्लेखिलेल्या प्रश्नांचीं उत्तरें शोधतांना तिला जें हातीं लागेल तें त्या ललितकृतीच्या निर्मात्याच्या दृष्टीनेंहि मोलाचें ठरण्याचा संभव असतो. कारण ही टीका एका प्रकारें त्या विशिष्ट कृतीच्या कलानिर्मितिप्रक्रियेचाच शोध घेत असते; तिची अनन्यसाधारण प्रकृति समजून घेऊं पाहत असते; हा शोध घेत असतांना ती जणूं उलट्या दिशेनें त्या निर्मितीचें स्वरूपच समजून घेत असते. जें व्यक्त असतें त्यावरून जें व्यक्त होण्यासाठीं धडपडत होतें त्याचा शोध घेण्याचा ती प्रयत्न करिते; हा तिचा प्रयत्न म्हणजे प्रत्येक कलाकृतीच्या कलाबीजाकडेच जाण्याचा जणूं प्रयत्न असतो; परंतु हें कलाबीज हातीं लागल्यावर—खरें म्हणजे त्याचा पुरेसा समज आल्यावर तो तेथेंच थांबत नाहीं; तिचें कार्य तेथेंच संपत नाहीं; ती स्वतःला अनेक प्रश्न विचारिते : हें कलाबीज कितपत 'अर्थ'पूर्ण आहे, तें कितपत लक्षणीय आहे, तें कलारूप घ्यावयास कितपत समर्थ आहे, हे त्यांतील कांहीं प्रश्न. हे प्रश्न स्वतःला विचारून, त्यांचा शोध घेऊन ती परत आपलीं पावलें मागें वळविते व जें व्यक्त होण्यासाठीं धडपडत होतें तें कितपत अभिव्यक्त झालें आहे ह्याचा शोध घेते. ह्या शोधांत, जें व्यक्त होऊं पाहत होतें तें यथार्थपणें व्यक्त होऊं शकलेलें नाही असें तिला आढळल्यास तें तसें कां होऊं शकलें नाहीं हा प्रश्न ती स्वतःस विचारल्याशिवाय व त्याचें उत्तर सदर कलाकृतींतच शोधल्याशिवाय राहत नाही. ह्या दृष्टीनें विचार केल्यास ही टीका प्रत्येक कलाकृतीच्या मुळाशीं जाण्याचा प्रयत्न करीत असते व तिच्या निर्मितिप्रक्रियेचा शोध घेत असते असेंच म्हणावें लागतें. समोर असलेल्या

ललितकृतीच्या निर्मात्याच्या प्रतिभेनें काय साधलें हें जसें ती नोंदू पाहते त्याचप्रमाणें ती प्रतिभा काय साधूं शकली नाहीं, तिच्या निर्मितीच्या प्रक्रियेंत कोठें विक्षेप निर्माण झाला, तिचें सामर्थ्य कोठें कमी पडलें, तिची साधना कोठें भंग पावली हेंहि तिच्या अनेकदां लक्षांत येतें व हें कां घडलें ह्याचींहि उत्तरें ती शोधूं लागते. जें मन अशा प्रकारच्या टीकापद्धतीचा अवलंब करितें त्या मनाच्या कुवतीवर हा शोध अर्थात् अवलंबून असतो. परंतु ह्या मनाची कलेच्या स्वरूपासंबंधींची समज जर निर्दोष असेल तर त्यानें शोधलेलीं वरील प्रश्नांचीं उत्तरें हीं जशीं त्या ललितकृतीच्या आस्वादकाला साहाय्यक ठरतात तशींच तीं तिच्या निर्मात्यालाहि उपकारक ठरण्याची शक्यता असते. आपल्या निर्मितिप्रक्रियेंतील उणीवा प्रत्येक निर्मात्याच्या लक्षांत येतातच असें नव्हे, त्या थोड्याबहुत लक्षांत आल्या तरी त्या कां निर्माण होत आहेत हें त्याला सहजपणें कळतेंच असें नव्हे. तेव्हां अशा प्रकारच्या टीकेमधून त्यांची जाणीव झाल्यानें निर्माता हा आपल्याच निर्मितीकडे अधिक डोळसपणें पाहूं लागणें शक्य असतें. त्यामुळें आपल्या निर्मितिप्रक्रियेचें स्वरूप त्याच्या अधिक स्पष्टपणें लक्षांत येणेंहि संभाव्य असतें; आणि ही प्रक्रिया चालू असतां त्यांत विक्षेप होत असल्यास तो कशामुळें होत असावा, त्यांत कांहीं आगंतुक, कलाविघातक गोष्टी डोकावत असल्यास त्या कशामुळें डोकावत असाव्यात हें तो अधिक जाणीवपूर्वक लक्षांत घेण्याचीहि शक्यता असते. ह्या दृष्टीनेंच झाल्यास खऱ्याखुऱ्या वाङ्मयीन टीकेचा उपयोग ललितलेखकास होईल, अन्य दृष्टीनें नव्हे असें मला वाटतें. ललितलेखक निर्माता आहे, प्रत्येक ललितकृतीच्या निर्मितीच्या वेळीं तो ज्या अडचणींतून मार्ग काढीत असतो त्यांचें स्वरूपहि अनेकदां त्या ललितकृतींतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाइतकेंच अनन्यसाधारण असतें : त्यामुळें त्या ललितकृतीच्या अंतरंगांत शिरल्याशिवाय, त्या अंतरंगाचा संपूर्ण शोध घेतल्याशिवाय ह्या अडचणींचें स्वरूपहि लक्षांत येणें अशक्य असतें. वर वर्णिलेली वाङ्मयीन टीकाच हें कार्य थोड्याफार प्रमाणांत साधूं शकते व म्हणूनच ललितलेखकास त्याच्या निर्मितीच्या कामीं उपयोग झाल्यास तो ह्याच टीकेचा होतो.

वाङ्मयीन टीका म्हणून समजल्या जाणाऱ्या दुसऱ्या एक प्रकारच्या लेखनाचा ललितलेखकांना उपयोग होतो; नाहीं असें नाहीं. हें लेखन एखाद्या

ललितकृतीमध्यें झालेल्या व्याकरणाच्या, शब्दयोजनेच्या, वाक्प्रचारांच्या, वाक्यरचनेच्या, परिच्छेदांच्या मांडणीच्या चुका दाखवितें. तिच्यांत झालेला कालविपर्यासाचा, स्थलविपर्यासाचा प्रमाद लेखकाच्या लक्षांत आणून देतें. माहितीच्या बारीकसारीक चुका निदर्शनास आणतें. ललितकृति छंदोबद्ध असल्यास तिच्यांत आढळणाऱ्या छंदोरचनेच्या चुका टिपण्याचा प्रयत्न करितें. वाङ्मयीन टीका म्हणून समजल्या जाणाऱ्या टीकालेखनांत अशा प्रकारच्या लेखनाचा भाग बऱ्याच वेळां भरपूर असतो. ह्या प्रकारच्या टीकालेखनामुळें ललितलेखकांना आपल्याकडून सुधारल्या जाण्याजोग्या अनेक प्रकारच्या चुकांची यथायोग्य जाणीव होते व त्या सुधारण्यास मदतहि होते हें खरें असलें तरी अशा लेखनाला वाङ्मयीन टीका ह्या नांवानें संबोधणें चुकीचें ठरतें. टीकाकारानें दाखवून दिलेल्या ह्या चुका लक्षांत यावयास वाङ्मयाच्या प्रकृतीची समज असण्याची गरज नसते. ज्याला वाङ्मयाच्या मूलतत्त्वांची समज आलेली नाहीं असाहि एखादा माहितगार ह्या किंवा असल्या चुका दाखवूं शकतो व सुधारूंहि शकतो. तेव्हां अशा प्रकारच्या लेखनानें ललितलेखकांना आपल्या हातून घडणाऱ्या कांहीं लेखनप्रमादांची जाणीव झाली व ते सुधारण्यास किंवा टाळण्यास मदत झाली तरी वाङ्मयीन टीका म्हणून त्याचें मोल शून्यच ठरतें.

वरील लेखनाप्रमाणें वाङ्मयीन टीका ह्या नांवानेंच ओळखलें जाणारें आणखी एक प्रकारचें लेखन येथें विचारांत घेणें इष्ट ठरतें. हें लेखन विशिष्ट ललितकृतीचा जनमनावर कोणत्या प्रकारचा परिणाम होणार आहे किंवा होत आहे व तो परिणाम समाजहिताच्या दृष्टीनें कितपत इष्ट आहे वा अनिष्ट आहे हें सांगण्याचा प्रयत्न करीत असतें. अशा प्रकारचें लेखन करूं पाहणारांच्या दृष्टीनें एखादी ललितकृति व तिचा तथाकथित 'विषय' ह्यांत फारकत करितां येते व सदर 'विषया'च्या श्लीलअश्लीलत्वाची किंवा समाजोपयोगित्वाची स्वतंत्र चर्चाहि करितां येते असें दिसतें. हें किंवा असल्या स्वरूपाचें टीकालेखन ललितलेखकाला उपयुक्त ठरत नाहीं. आपल्या ललितलेखनाकडे समाज कोणत्या दृष्टिकोणांतून पाहत आहे, समाजाला आपल्याकडून कोणत्या प्रकारच्या लेखनाची अपेक्षा आहे, आजच्या सामाजिक, राजकीय वा नैतिक गरजा काय आहेत हें समजून घेण्याच्या दृष्टीनें हें लेखन निश्चित उपयुक्त ठरतें; परंतु वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधीच्या व प्रयोजनासंबंधीच्या अज्ञानांतून

व उदासीनतेंतून मूलतः असल्या लेखनाचा जन्म झालेला असल्यामुळें त्याचा ह्याडाच्या ललितलेखकाला काडीइतकाहि उपयोग होत नाहीं. ह्या किंवा असल्या लेखनालाहि वाङ्मयीन टीका कितपत म्हणावें असा प्रश्न येथें उपस्थित करावासा वाटतो; कारण हें लेखन वाङ्मयाला अनुलक्षून केलेलें असलें, तें वाङ्मयासंबंधीं असलें, तरी तें करावयास वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधीची निर्दोष समज आवश्यक नसते असेंच त्याजकडे पाहून वाटतें. समाजजीवनाच्या वेगवेगळ्या अंगांचा समाजहिताच्या दृष्टीनें विचार करूं पाहणारे तज्ज्ञ अशा प्रकारचें लेखन करूं शकतात, त्याला वाङ्मय-तज्ज्ञांची आवश्यकता नसते व म्हणूनच वाङ्मयीन टीकेचा विचार करितांना ह्या लेखनाचा विचार न करणेंच इष्ट ठरतें.

आणखी एका प्रकारच्या टीकालेखनाचा ह्याच संदर्भांत विचार करावासा वाटतो. हें टीकालेखन नेहमीं ललितलेखनाच्या तथाकथित ‘परिणामकारकते’-चाच जणूं विचार करण्यांत गढलेलें असतें. “कथेचा शेवट हुकला आहे”, “तिचा प्रारंभ चित्तवेधक नाहीं”, “तिला अंतीं अमुक एक प्रकारची कलाटणी दिली जाणें आवश्यक होतें” अशा स्वरूपाचीं विधानें सदर टीका-लेखनांत वरचेवर येतांना दिसतात. सकृद्दर्शनीं अशा स्वरूपाचें टीकालेखन ललितलेखकाला उपयुक्त ठरावें असें वाटतें, परंतु त्याच्या मागील भूमिका पाहतां ती मुख्यतः कलेकडे कारागिरी म्हणून पाहण्याची आहे असें दिसत असल्यामुळें ललितलेखकाला त्याचा उपयोग होण्याऐवजीं, तो कमकुवत मनाचा असल्यास, त्याच्या लेखनकलेच्या दृष्टीनें उपद्रव होण्याचीच भीति अधिक असते. हें टीकालेखन ललितकृति ही एक सजीव वस्तु आहे, ती चैतन्यपूर्ण आहे आणि तिचें सचेतनत्व व त्यामुळें तिला प्राप्त होणारें अनन्य-साधारणत्व हें तिचें एक अत्यंत महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आहे ह्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष करीत असतें व त्यामुळें त्याची इच्छा असो वा नसो, तें आडाख्यांच्या भाषेंत बोलूं लागतें. अमुक केल्यानें अमुक होतें, अमुक टाळल्यानें अमुक साधतें अशा स्वरूपाची भाषा वापरतांना तें स्वाभाविकपणेंच आढळतें; असलें लेखन वाङ्मयीन टीका ह्या नांवानेंच ओळखलें जात असलें तरी ह्याच्याहि बुडाशीं वाङ्मयाच्या मूलप्रकृतीसंबंधीचा नितान्त गैरसमजच आढळत असतो. त्यामुळें त्याला वाङ्मयीन टीका ह्या नांवानें संबोधणें कितपत योग्य आहे ह्याबद्दल शंका वाटते. तें जें करूं पाहतें त्याच्या खरोखर उलट खऱ्याखुऱ्या वाङ्मयीन टीकेची

धडपड असते. हें लेखन ललितलेखनाकडून कारागिरीची अपेक्षा करितें तर खरी वाङ्मयीन टीका एखादी ललितकृति वर वर पाहतां ठाकठीक दिसत असली तरी चैतन्यहीन कां भासते ह्या प्रश्नाचा शोध घेऊं पाहत असतें: ललितकृतींतील चैतन्याचा किंवा त्याच्या अभावाचा शोध हेंच वाङ्मयीन टीकेचें मुख्य उद्दिष्ट असल्यामुळें कारागिरीला म्हणजे चैतन्यशून्य रूपाला महत्त्व देऊं पाहणारी टीका ही वाङ्मयीन टीका ह्या पदवीला पात्र ठरत नाहीं.

ह्या दृष्टीनें वाङ्मयीन टीकेचें नेमकें उद्दिष्ट काय, तिची कार्यपद्धति कोणती, तिची व्याप्ति काय, तिजकडून आपण खरोखर कोणत्या अपेक्षा कराव्यात, हे प्रश्न आपण आपल्या मनाला प्रथम विचारले पाहिजेत असें वाटतें. आपण ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें शोधूं लागलों कीं आपोआपच वाङ्मयीन टीका ह्या नांवानें ओळखलें जाणारें किती तरी प्रकारचें लेखन हें वाङ्मयीन टीकेच्या क्षेत्राबाहेरचें ठरतें, असें आपल्या लक्षांत येईल. हें लेखन निरुपयोगी असतें असें माझें म्हणणें नाहीं. त्याची उपयुक्तता सहज मान्य होण्यासारखी आहे, परंतु ती उपयुक्तता वाङ्मयाचा वाङ्मय ह्या दृष्टीनें विचार करूं जातांच अप्रस्तुत ठरते: तिची प्रस्तुतता इतर संदर्भांत पटण्यासारखी असली आणि हे संदर्भ अत्यंत महत्त्वाचे असले तरी वाङ्मयकलेच्या संदर्भांत ती तितकीशी पटत नाहीं; नव्हे, प्रत्ययास येत नाहीं. वाङ्मयीन टीका म्हणून ओळखलें जाणारें लेखन हें जेव्हां वाङ्मयाचें वाङ्मयत्व शोधण्याच्या भूमिकेंतून केलें जातें तेव्हांच तें वाङ्मयाला उपयुक्त ठरण्याची शक्यता असते. हीच खरी वाङ्मयीन टीका. अगदीं प्रारंभींच स्पष्ट केल्याप्रमाणें ती प्रकृतिशः निर्हेतुक असते, परंतु म्हणूनच कीं काय कोण जाणे, तिच्या प्रकाशांत ललितलेखकाला आपण कोण आहोंत, आपली धडपड कशासाठीं चालली आहे, आपल्या मार्गांतील अडचणी काय आहेत, ह्याची सुजाण कल्पना येण्यास जशी मदत होते, तशीच वाचकालाहि, आपल्या समोरील ललितकृति म्हणजे काय आहे, तिचा अवतार कशासाठीं आहे, ती काय व्यक्त करूं पाहते आहे, तिचा निर्माता आपणांस काय देऊं पाहतो आहे व हें सर्व जाणून घेण्यासाठीं कोणत्या दिशेनें पावलें टाकलीं पाहिजेत हें तिच्या मदतीनें, अंधुकपणें कां होईना, लक्षांत येण्याची शक्यता असते.

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्थळप्रत.
अनुक्रम .... वि: १२
क्रमांक .... नों दि ....

वाङ्मय-समीक्षा : माझी भूमिका

मी समीक्षणात्मक लेखन कां करितों ह्याचें उत्तर देतां येणें कठीण आहे. आपण आतां थोडें समीक्षणात्मक लेखन करूं या, असें म्हणून मीं आतांपर्यंत फारच थोडें समीक्षालेखन केलें असावें. माझ्या हातून आतांपर्यंत जें थोडेंफार समीक्षालेखन झालें आहे तें वाङ्मयाच्या प्रत्यक्ष परिशीलनानंतर मनांत वेळोवेळीं जे प्रश्न निर्माण झाले त्यांचें स्वरूप समजून घ्यावें आणि शक्य झाल्यास त्यांचीं उत्तरें शोधावीं ह्या हेतूनें झालें आहे; म्हणजे हें समीक्षालेखन मुख्यतः आत्मसुखार्थ झालें आहे. आपल्या मनांतील शंकांचें समाधान करून घ्यावें व शक्य तों वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधींची आपली समज अधिक सुजाण करून घ्यावी ह्या हेतूनेंच तें झालें आहे. समीक्षालेखन, मग तें कोणत्याहि स्वरूपांत केलें जावो, तें एखाद्या कृतीचें परीक्षण असो, एखाद्या ललित-लेखकाच्या संपूर्ण लेखनाचें समीक्षण असो, एखाद्या कालखंडांतील समग्र वाङ्मयाचें किंवा त्या कालखंडांतील एका विशिष्ट वाङ्मयप्रकारांत झालेल्या समग्र लेखनाचें समालोचन असो किंवा तें समीक्षालेखन म्हणजे एखाद्या तात्त्विक स्वरूपाच्या वाङ्मयीन प्रश्नाचा विचार असो—समीक्षालेखन म्हटलें कीं तो एक शोध आहे व तो शोधकाच्या विनम्र परंतु जिज्ञासु बुद्धीनेंच घेतला जावा अशी माझी श्रद्धा आहे.

ह्या शोध कशाचा असा प्रश्न येथें उपस्थित होणें स्वाभाविक आहे. हा शोध वाङ्मयाच्या प्रकृतीचा, प्रयोजनाचा, वाङ्मय घेत असलेल्या विविध रूपांचा, वाङ्मय उपस्थित करीत असलेल्या बहुविध प्रश्नांचा—थोडक्यांत म्हणजे वाङ्मयासंबंधींच्या सर्व प्रकारच्या सत्यांचा, असेंच ह्या प्रश्नाचें उत्तर आहे.

धडपड असते. हें लेखन ललितलेखनाकडून कारागिरीची अपेक्षा करितें तर खरी वाङ्मयीन टीका एखादी ललितकृति वर वर पाहतां ठाकठीक दिसत असली तरी चैतन्यहीन कां भासते ह्या प्रश्नाचा शोध घेऊं पाहत असतें: ललितकृतींतील चैतन्याचा किंवा त्याच्या अभावाचा शोध हेंच वाङ्मयीन टीकेचें मुख्य उद्दिष्ट असल्यामुळें कारागिरीला म्हणजे चैतन्यशून्य रूपाला महत्त्व देऊं पाहणारी टीका ही वाङ्मयीन टीका ह्या पदवीला पात्र ठरत नाहीं.

ह्या दृष्टीनें वाङ्मयीन टीकेचें नेमकें उद्दिष्ट काय, तिची कार्यपद्धति कोणती, तिची व्याप्ति काय, तिजकडून आपण खरोखर कोणत्या अपेक्षा कराव्यात, हे प्रश्न आपण आपल्या मनाला प्रथम विचारले पाहिजेत असें वाटतें. आपण ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें शोधूं लागलों कीं आपोआपच वाङ्मयीन टीका ह्या नांवानें ओळखलें जाणारें किती तरी प्रकारचें लेखन हें वाङ्मयीन टीकेच्या क्षेत्राबाहेरचें ठरतें, असें आपल्या लक्षांत येईल. हें लेखन निरुपयोगी असतें असें माझें म्हणणें नाहीं. त्याची उपयुक्तता सहज मान्य होण्यासारखी आहे, परंतु ती उपयुक्तता वाङ्मयाचा वाङ्मय ह्या दृष्टीनें विचार करूं जातांच अप्रस्तुत ठरते: तिची प्रस्तुतता इतर संदर्भांत पटण्यासारखी असली आणि हे संदर्भ अत्यंत महत्त्वाचे असले तरी वाङ्मयकलेच्या संदर्भांत ती तितकीशी पटत नाहीं; नव्हे, प्रत्ययास येत नाहीं. वाङ्मयीन टीका म्हणून ओळखलें जाणारें लेखन हें जेव्हां वाङ्मयाचें वाङ्मयत्व शोधण्याच्या भूमिकेंतून केलें जातें तेव्हांच तें वाङ्मयाला उपयुक्त ठरण्याची शक्यता असते. हीच खरी वाङ्मयीन टीका. अगदीं प्रारंभींच स्पष्ट केल्याप्रमाणें ती प्रकृतिशः निर्हेतुक असते, परंतु म्हणूनच कीं काय कोण जाणे, तिच्या प्रकाशांत ललितलेखकाला आपण कोण आहोंत, आपली धडपड कशासाठीं चालली आहे, आपल्या मार्गांतील अडचणी काय आहेत, ह्याची सुजाण कल्पना येण्यास जशी मदत होते, तशीच वाचकालाहि, आपल्या समोरील ललितकृति म्हणजे काय आहे, तिचा अवतार कशासाठीं आहे, ती काय व्यक्त करूं पाहते आहे, तिचा निर्माता आपणांस काय देऊं पाहतो आहे व हें सर्व जाणून घेण्यासाठीं कोणत्या दिशेनें पावलें टाकलीं पाहिजेत हें तिच्या मदतीनें, अंधुकपणें कां होईना, लक्षांत येण्याची शक्यता असते.

मराठा ग्रंथ संग्रहालय. ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम .... दि: १२
विभाग .... नों. दि ....

वाङ्मय-समीक्षा : माझी भूमिका

मी समीक्षणात्मक लेखन कां करितों ह्याचें उत्तर देतां येणें कठीण आहे. आपण आतां थोडें समीक्षणात्मक लेखन करूं या, असें म्हणून मीं आतांपर्यंत फारच थोडें समीक्षालेखन केलें असावें. माझ्या हातून आतांपर्यंत जें थोडेंफार समीक्षालेखन झालें आहे तें वाङ्मयाच्या प्रत्यक्ष परिशीलनानंतर मनांत वेळोवेळीं जे प्रश्न निर्माण झाले त्यांचें स्वरूप समजून घ्यावें आणि शक्य झाल्यास त्यांचीं उत्तरें शोधावीं ह्या हेतूनें झालें आहे; म्हणजे हें समीक्षालेखन मुख्यतः आत्मसुखार्थ झालें आहे. आपल्या मनांतील शंकांचें समाधान करून घ्यावें व शक्य तों वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधींची आपली समज अधिक सुजाण करून घ्यावी ह्या हेतूनेंच तें झालें आहे. समीक्षालेखन, मग तें कोणत्याहि स्वरूपांत केलें जावो, तें एखाद्या कृतीचें परीक्षण असो, एखाद्या ललित-लेखकाच्या संपूर्ण लेखनाचें समीक्षण असो, एखाद्या कालखंडांतील समग्र वाङ्मयाचें किंवा त्या कालखंडांतील एका विशिष्ट वाङ्मयप्रकारांत झालेल्या समग्र लेखनाचें समालोचन असो किंवा तें समीक्षालेखन म्हणजे एखाद्या तात्त्विक स्वरूपाच्या वाङ्मयीन प्रश्नाचा विचार असो—समीक्षालेखन म्हटलें कीं तो एक शोध आहे व तो शोधकाच्या विनम्र परंतु जिज्ञासु बुद्धीनेंच घेतला जावा अशी माझी श्रद्धा आहे.

'हा शोध कशाचा असा प्रश्न येथें उपस्थित होणें स्वाभाविक आहे. हा शोध वाङ्मयाच्या प्रकृतीचा, प्रयोजनाचा, वाङ्मय घेत असलेल्या विविध रूपांचा, वाङ्मय उपस्थित करीत असलेल्या बहुविध प्रश्नांचा—थोडक्यांत म्हणजे वाङ्मयासंबंधींच्या सर्व प्रकारच्या सत्यांचा, असेंच ह्या प्रश्नाचें उत्तर आहे.'

हा शोध संपणें कधींच शक्य नाहीं. जीवनान्तर्गत सत्याचा शोध कधीं तरी संपणें शक्य आहे काय? तो जर कधींच संपणार नसेल तर जीवनांतून प्रतिक्षणीं जन्माला येणारें, जीवनाप्रमाणेंच नित्य नवीं रूपें घेणारें, ओळखीचें वाटत असूनहि आपल्या रहस्याचा संपूर्ण उलगडा कधींच होऊं न देणारें— थोडक्यांत म्हणजे जीवनाप्रमाणेंच आकलनीय भासत असूनहि शेवटीं थोडेंफार सदैव अनाकलनीय राहूं पाहणारें जें वाङ्मय तदंतर्गत सत्यांचा शोध तरी कसा संपणार? तो सतत तसाच चालू राहणार. तो तसाच चालू राहिला पाहिजे. समीक्षालेखनाचा प्रत्येक नवा प्रयत्न म्हणजे माझ्या दृष्टीनें हा शोध घेण्यासाठीं उचललेलें एक नवें पाऊल आहे.

हें पाऊल योग्य मार्गावर पडतें कीं नाहीं ह्यासंबंधीचा विचार हा मला नेहमींच समीक्षालेखनाबाबत एक प्रधान विचार वाटला आहे. समीक्षालेखन हें वाङ्मयाच्या एकंदर स्वरूपासंबंधीच्या आपल्या कल्पना अधिक सुजाण, अधिक निर्दोष करून घेण्यासाठींच करावयाचें असलें तरी तें वाङ्मयाच्या प्रकृतीवरील आपली पकड केव्हांहि यत्किंचितहि ढिली न होऊं देतांच करावयाचें असतें. ही वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधीची समज कशी येऊं लागते हें सांगतां येणें कठीण आहे. एवढें खरें कीं वाङ्मयाविषयींच्या जातिवंत आवडीला डोळस अभ्यासाची जोड मिळाल्याशिवाय ही समज जन्मणें जवळजवळ अशक्य आहे. ही समज निर्माण होण्यासाठीं साहित्यशास्त्राचा आणि साहित्यान्तर्गत सौंदर्यशास्त्राचा अभ्यास उपकारक ठरतो. नाहीं असें नाहीं. परंतु मला वाटतें, त्याहीपेक्षां अत्यंत डोळसपणें केलेलें प्रत्यक्ष ललितकृतींचें परिशीलन—नव्हे, अत्यंत डोळसपणें प्रत्यक्ष घेतलेला उत्तमोत्तम विविध वाङ्मयकृतींचा आस्वाद हाच अधिक उपकारक ठरतो. साहित्यशास्त्रावरील केवळ ग्रंथ वाचून कोणाला उत्तम साहित्य-समीक्षक होतां येईल असें वाटत नाहीं. साहित्यशास्त्रावरील ग्रंथ आपणांस साहित्याकडे पाहण्याचे विविध दृष्टिकोण सुचवूं शकतील. परंतु प्रत्यक्ष साहित्याचें आस्वादयुक्त परिशीलन करितांना आपणांस साहित्याच्या प्रकृतीसंबंधीची जी समज येत असते ती ह्या दृष्टिकोणावर सतत घासून पाहिल्याशिवाय आपली स्वतःची अशी साहित्याकडे पाहण्याची दृष्टि जन्मालाच येणार नाहीं. ही दृष्टि जन्माला येणें जसें आवश्यक असतें तसेंच ती अधिकाधिक निर्दोष होत जाणें तितकेंच महत्त्वाचें असतें. ही आपल्या ठिकाणीं येऊं पाहणारी

साहित्याच्या प्रकृतीची समज सदोष असण्याची शक्यता आहे, ती अपुरी असण्याचा संभव आहे, ह्याची जाण ठेवून जर आपण आपल्या वाचनांत येणाऱ्या प्रत्येक साहित्यकृतीचें डोळसपणें परिशीलन केलें तरच ही समज अधिकाधिक निर्दोष होत जाण्याची शक्यता असते असें मला वाटतें.

आणि म्हणूनच साहित्यसमीक्षक म्हणजे ज्याला साहित्याची संपूर्ण समज प्राप्त झाली आहे असा एखादा सर्वज्ञ, असें मानायला मी तयार नाहीं, तर आपली साहित्याच्या प्रकृतीसंबंधींची समज प्रत्येक नव्या ललितकृतीच्या परीक्षणानें, अभ्यासानें, चिंतनानें अधिक निर्दोष करूं पाहणारा एक साधक ह्याच दृष्टीनें हें कार्य करूं पाहणाऱ्याकडे मी पाहत आहें; निदान साहित्य-समीक्षेबाबत माझी स्वतःची भूमिका ही आहे. म्हणूनच साहित्यसमीक्षकाची भूमिका ही बोधकाची नसून शोधकाची आहे, तो साहित्याच्या संदर्भात निर्णय देत नसून निर्णय घेत असतो असेंच मला सतत वाटत आलें आहे. साहित्याचें मोजमाप करण्याच्या कांहीं ठरलेल्या कसोट्या आहेत व त्या कसोट्यांवर घासून प्रत्येक साहित्यकृतीचें मोल ठरविणारा तो एक साहित्यपारखी आहे असा आभास तो कांहीं वेळां निर्माण करतो, नाहीं असें नाहीं. परंतु समीक्षकानें अशा प्रकारची भूमिका स्वीकारणें मला नेहमीं धोक्याचें वाटत आलें आहे. साहित्याच्या व साहित्य-विचाराच्या अनेक वर्षांच्या डोळस अध्ययनानंतर ज्या मूल्यांनीं साहित्याचें मापन करावयाचें तीं मूल्यें डोळ्यांसमोर थोडींफार तरळूं लागतात, नाहीं असें नाहीं. परंतु त्यांचें स्वरूप इतर वजनांमापांसारखें स्थिर व निश्चित नसतें. तें जाणवत असतांच, प्रत्येक नव्या ललितकृतीच्या संदर्भात तें अधिक स्पष्ट करून घेण्याची एकसारखी आवश्यकता भासत असते. खरें म्हणजे हा मूल्यांचा शोध, हा मूल्य-विचार कधीच संपत नाहीं. तो जर वरचेवर नित्य नव्या संदर्भात केला नाहीं तर त्यावर आगंतुक व कसल्या तरी अनिष्ट विचारांची वा कल्पनांची धूळ साचण्याची शक्यता असते, त्याला एक प्रकारचें निर्जीवत्व व यांत्रिकता येण्याची भीति असते. तसें झाल्यास त्याचें प्रयोजनच संपलें असें म्हणणें बरें. कारण अशा आखीव–रेखीव व ठरीव नियमांनुसार केलेला वाङ्मयविचार हा जसा वाङ्मयाच्या मूल्यमापनाला उपकारक ठरत नाहीं तसाच तो वाङ्मयासंबंधींची आपली समजहि अधिक निर्दोष करीत नाहीं. एखाद्या हिशेबतपासनीसानें केलेल्या कामासारखा तो

विचार असतो. ज्यामुळें वाङ्मयाला त्याचें वाङ्मयत्व लाभत असतें, तें प्रत्येक श्रेष्ठ वाङ्मयकृतींतील मन गोंधळून टाकूं पाहणारें चैतन्यतत्त्व त्यांत लक्षांत घेतलेलें नसतें, लक्षांत घेतलें जात नसतें. पुष्कळदां वर्गीकरण, पृथक्करण, सिद्धान्तन इत्यादींच्या केवळ साहाय्यानें केलेलें वाङ्मयपरीक्षण हें असेंच निर्जीव होण्याची भीति असते. 'नियमन मनुजासाठीं, मानव नसे नियमनासाठीं जाणा' ह्या प्रसिद्ध केशवसुतोक्तींत थोडा बदल करून असें म्हणावेंसें वाटतें कीं, नियमन हें साहित्यासाठीं असलें तरी साहित्य हें नियमनासाठीं खास नसतें : साहित्य ही एक अखंड विकासक्षम अशी चिद्वस्तु आहे : तेव्हां तिचें एकदांच नियमन व्हावें कसें? म्हणूनच साहित्याचें व साहित्यसमीक्षेचें काटेकोर शास्त्र निर्माण होऊं शकत नाहीं, तत्संबंधींचें मोजमाप करण्यास उपयोगी पडणारीं कायमचीं सोयिस्कर अशीं कोष्टकें तयार होत नाहींत. हीं कोष्टकें तयार होतांच त्यांतून हातीं लागतें तें साहित्य नव्हे—साहित्याचें कलेवर.

आपल्यासमोर असलेली साहित्यकृति ही श्रेष्ठ आहे कीं कनिष्ठ आहे, चांगली आहे कीं टाकाऊ आहे ह्या किंवा ह्यांसारख्या प्रश्नांचीं उत्तरें देण्यासाठीं मीं क्वचितच समीक्षालेखन केलें आहे. ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें समीक्षालेखनांतून सापडण्यास मदत होत असेल, परंतु त्यासाठीं तें लेखन केलेलें असतें असें मला वाटत नाहीं. आपल्यासमोर असलेली साहित्यकृति ही काय व्यक्त करूं पाहत आहे, ती कोणतें रूप घेत आहे, जें तद्वारां अभिव्यक्त होऊं पाहत आहे त्याला स्वतःचें रूप कितपत गवसलें आहे, जें जाणवत आहे तें कितपत अपूर्व आहे, त्यांतून त्या विशिष्ट अनुभवाची अनन्यसाधारण प्रकृति कितपत व्यक्त होत आहे इत्यादि प्रश्नांचा विचार त्या साहित्यकृतीच्या संदर्भांत करावा हीच समीक्षालेखनामागील प्रेरक भूमिका असते, निदान असायला पाहिजे असें मला वाटतें. ह्या भूमिकेवरून एखाद्या साहित्यकृतीचा विचार करूं लागतांच अशाच स्वरूपाचे आणखी किती तरी प्रश्न एकसारखे उपस्थित होऊं शकतात, हा विचार पुढें पुढें सरकूं शकतो, व समीक्षक शेवटीं त्याला कळत न कळत वाङ्मयीन महात्मतेच्या प्रश्नाकडे वळतो असा माझा अनुभव आहे. एखादी साहित्यकृति म्हणून ठीक असली तरी ती श्रेष्ठ साहित्यकृति आहे काय, हा वाङ्मयीन समीक्षेमधील एक कूट प्रश्न ठरतो. आपल्यासमोर असलेल्या दोन कवितांपैकीं प्रत्येक आपापल्या परीनें चांगलीच असते, परंतु त्यांतील एक

दुसरीपेक्षां श्रेष्ठ आहे हें जें आपल्या लक्षांत येतें–किंवा लक्षांत आल्यासारखें वाटतें, तें कशाच्या आधारावर? हरिभाऊ आपटे आणि डॉस्टोव्हस्की हे दोघेहि आपणांस आवडतात : परंतु डॉस्टोव्हस्की हा हरिभाऊंपेक्षां आपणांस खरोखरच श्रेष्ठ वाटतो. तो कां? हा प्रश्न आस्थेवाईक समीक्षकासमोर शेवटीं उभा राहतोच व ह्याहि अत्यंत अवघड प्रश्नाचा शोध त्याला घ्यावा लागतो. हा शोध घेतांना सतत एक भीति असते : हा शोध म्हणजे वाङ्मयीन महात्मतेच्या प्रश्नाचा शोध तेव्हां तो घेतांना ज्या मूल्यांवर लक्ष ठेवावयाचें तीं कोणतीं? हीं मूल्यें वाङ्मयबाह्य तर नव्हेत? येथें आपण चौकशी करतों ती कशाची? ललितकृतींतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाची? मग आपण जोखतों ती महात्मता ह्या अनुभवाची कीं त्या एकंदर ललितकृतीची? असे मनांत संभ्रम उत्पन्न करणारे नाना प्रश्न त्याच्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात. ह्या सर्व शंकांचें समाधान होईल असाच मार्ग त्याला शोधावयाचा असतो. आपण एका ललितकृतीची परीक्षा करीत आहोंत, तेव्हां तिजमधून जाणवणारा जो अनुभव तो त्या ललितकृतीपासून वेगळा न करतां आपणांस हा शोध घेतां आला पाहिजे. त्या अनुभवाचा आपण जर अजाणतां स्वतंत्रपणें विचार करूं लागलों तर आपला शोध चुकीच्या मार्गाला लागण्याचा संभव आहे; त्या अनुभवाची अर्थवत्ता, त्याच्या कक्षा, त्याची खोली, त्याचें मूलगामित्व ह्या सर्वांचा विचार प्रस्तुत खरा, परंतु तो त्या अनुभवाला ललितकृतीपासून अलग करून करतां कामा नये; तो सदैव त्या ललितकृतीच्या संदर्भांतच केला पाहिजे; कारण ती ललितकृति म्हणजेच तो अनुभव; अनुभव ललितकृतीपासून वेगळा नव्हे ह्याची एकसारखी जाण ठेवल्याशिवाय आपणांस हा वाङ्मयीन महात्मतेचा शोध अचूकपणें घेतांच येणार नाहीं, हें त्याच्या लक्षांत येतें व मग तो त्याच दृष्टीनें पावलें टाकतो. ही शिस्त अवघड असते, पण म्हणूनच ती पाळण्यांत एक अननुभूत आनंद असतो. ललित साहित्याच्या प्रकृतीवरील पकड ढिली होऊं न देतां केलेला साहित्याविचार असें ज्या समीक्षेला उद्देशून मीं म्हटलें तिचीं पावलें सतत ह्या दिशेनेंच पडत असतात. मग ती एखाद्या ललितकृतीच्या वाङ्मयीय महात्मतेचा शोध घेत असो वा एखाद्या ग्रंथकाराच्या समग्र लेखनाचा वाङ्मयीन महात्मतेच्या दृष्टीनें विचार करीत असो.

साहित्यसमीक्षा ही जेव्हां वाङ्मयेतिहासाच्या प्रांतांत पाऊल टाकते तेव्हां तर तिला फारच जपून प्रवास करावा लागतो असा मला अनुभव आहे : कारण वाङ्मयेतिहास हा एका कालखंडांतील वाङ्मयव्यवहाराचा इतिहास असतो. ह्या वाङ्मयव्यवहाराचें सदर कालखंडांतील स्वरूप न्याहाळण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो. हा प्रयत्न करितांना त्या कालखंडांतील राजकीय, सामाजिक, धार्मिक व इतर क्षेत्रांतील नाना प्रकारच्या व्यवहारांनीं घेतलेलीं रूपेंहि त्याच्या लक्षांत येत असतात. ह्या विविध क्षेत्रांतील घडामोडी, त्यांतील प्रभावी विचारप्रवाह, त्यांनीं जीवनाला लावलेलीं वळणें ह्या सर्व गोष्टींकडे त्याचें आपोआप लक्ष जात असतें—नव्हे, तें जाणेंच भाग असतें. कारण त्या कालखंडांतील वाङ्मयव्यवहार हा त्या कालखंडांतील एकंदर जीवनव्यवहाराचाच एक अविभाज्य घटक असतो. स्वाभाविकच त्याचे इतर जीवनव्यवहाराशीं संबंध कोणत्या प्रकारचे आहेत, त्यांचें एकमेकांशीं असणारें नातें काय आहे ह्याचा शोध घेणें त्याचें कर्तव्य ठरतें; परंतु हा शोध घेतांना जर त्याचें परत वाङ्मयाच्या स्वयंसिद्ध प्रकृतीकडे दुर्लक्ष झालें, ह्या प्रकृतीसंबंधीची त्याची जाण कच्ची ठरली तर त्याचीं पावलें त्याला न कळत चुकीच्या मार्गावर पडूं लागतात. कारण वाङ्मयव्यवहार हा एकंदर जीवनव्यवहाराचाच एक भाग असला व इतर जीवनव्यवहाराशीं त्याचा एका मर्यादेपर्यंत जवळचा संबंध असला तरी तो आपल्या परीनें एक स्वायत्त व्यवहार आहे, तो स्वयंशासित, स्वयंनियंत्रित व्यवहार आहे हें कधींच विसरुन चालत नाहीं. एका विशिष्ट कालखंडांतील त्याचें रूप न्याहाळतांनाहि त्याचें शासन ज्या नियमांनुसार होत असतें ते नियम प्रथम मनांत बाणले पाहिजेत. त्याचा विकास, विस्तार वा ऱ्हास ज्या लक्षणांवरून ओळखायचा तीं लक्षणें आत्मसात् झालीं पाहिजेत, अनेक व्यक्तिमनांनीं आपापल्या परीनें प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणें त्या व्यवहाराला त्याचें बहुरंगी, बहुढंगी रूप प्राप्त करून दिलेलें असल्यामुळें त्या व्यवहारामागील ह्या विविध व्यक्तिनिष्ठ प्रेरणांचें स्वरूप, त्यांचें कार्य, त्यांचा त्या कालखंडांतील युगधर्माशीं असणारा संबंध ह्यांसंबंधींहि नीटशी जाण आली पाहिजे, तरच हें वाङ्मयेतिहासाचें अत्यंत अवघड कार्य नीट तडीस जाण्याची शक्यता. नाहीं तर तें भलतीकडे जावयाचें; भलत्याच गोष्टींवर जोर द्यावयाचें; वाङ्मयव्यवहार आणि इतर व्यवहार ह्यांजमध्यें भलतेच कार्यकारणसंबंध प्रस्थापित करावयाचें.

एखाद्या कालखंडाचा वाङ्मयेतिहास लिहितांना आम्हांला पदोपदीं मोह होतो तो त्या कालखंडांतील विशिष्ट वाङ्मयप्रवृत्ति शोधून काढण्याचा. किती केलें तरी तो एक इतिहास असतो व इतिहास म्हटला म्हणजे त्यानें तो ज्या व्यवहाराचा इतिहास असेल त्या व्यवहारांतील प्रवृत्ति शोधून काढायलाच हव्या. स्वाभाविकच प्रत्येक वाङ्मयेतिहासाची प्रवृत्ति हे विशिष्ट कालखंडांतील वाङ्मयप्रवाह शोधून काढण्याकडे असते. परंतु मला नेहमीं ह्या, एका दृष्टीनें अपरिहार्य ठरणाऱ्या, गोष्टींतच धोका दिसला आहे. धोका असा कीं, सर्वसामान्य मानवाप्रमाणें सर्वसामान्य वाङ्मयकृतीची प्रवृत्ति प्रवाहाबरोबर वाहत जाण्याची असली तरी खरी वाङ्मयकृति ही एखाद्या व्यक्तित्वसंपन्न माणसाप्रमाणें प्रवाह-पतित होण्याचें टाळीत असते तिच्या ठिकाणीं आपणांस साधारणत्वापेक्षां अनन्यसाधारणत्वच अधिक जाणवत असतें; एखाद्या प्रवृत्तीची ती निदर्शक आहे असें मानतांना तिच्या ह्या अनन्यसाधारणत्वाला बाध येण्याची एकसारखी भीति असते. जें एका वाङ्मयकृतीच्या बाबतींत जाणवतें तेंच कित्येक वाङ्मयनिर्मात्यांच्या बाबतींतहि जाणवण्याची एकसारखी शक्यता असते. हे वाङ्मयनिर्माते एकाच कालखंडांतील खरे, परंतु त्यांतील प्रत्येक हा आपल्या प्रकृतिवैशिष्ट्यामुळें दुसऱ्यापासून वेगळा असतो आणि थोडासा विचार करूं जातांच त्याचें हें वेगळेपण आपणांस जाणवल्याखेरीज राहत नाहीं. म्हणूनच एखाद्या वाङ्मयप्रवृत्तीचा तो प्रतिनिधि आहे असें मानणें त्याला अन्याय करणारें असतें. एखाद्या वाङ्मयेतिहासांत एका विशिष्ट कालखंडांतील वाङ्मयप्रवृत्तींची नोंद करतांना ती नोंद ह्या अशा प्रकारच्या वाङ्मयनिर्मात्यांच्या अनन्य-साधारणत्वाला बाध न येऊं देतां करणें म्हणूनच अत्यंत इष्ट असतें. हें कार्य अवघड खरें : त्याला सत्याची कदर लागते, वाङ्मयव्यवहाराची अचूक समज लागते, वाङ्मयासंबंधीच्या सर्व गोष्टी कोष्टकांत किंवा आडाख्यांत बसूं शकत नाहींत—बसविणें बरेंहि नव्हे, ह्यासंबंधीची पुरी जाण आवश्यक असते. प्रत्येक वाङ्मयव्यवहाराची प्रकृति त्याच्या पोटांत शिरून समजून घेण्याची दुर्दम्य इच्छा लागते, आपल्या हातीं लागल्यासारखे वाटणारे वाङ्मयीन प्रवृत्तींसंबंधीचे निष्कर्ष परत परत तपासून पाहून ते सुधारण्याचें, त्यांना आवश्यक ती पदोपदीं मुरड घालण्याचें धैर्य लागतें—सारांश, खऱ्याखुऱ्या शोधकाची विनम्र परंतु जिज्ञासु बुद्धि लागते असेंच मला वाटतें.

प्रत्येक ललितकृति – मग ती कशीहि असो – हें एक गूढ असतें. हें गूढ जणूं आपल्या समीक्षाबुद्धीस आव्हान देत असतें. हें आव्हान नम्रतापूर्वक स्वीकारण्यांत मौज असते. अमुक एक कृति ललितकृति ह्या दृष्टीनें आपल्या मनांत भरत नाहीं. वरवर पाहतां तिच्यांत नांव ठेवण्याजोगेंहि कांहीं दिसत नाहीं. परंतु त्याचबरोबरच नांव घेण्याजोगेंहि तिच्यांत कांहीं फारसें नाहीं असें वाटतें. अशा वेळीं ललितकृति ह्या दृष्टीनें तिच्यांत काय कमी असल्यामुळें असें वाटतें हें शोधण्यांत आनंद असतो. कारण हा शोध परत जें लक्षांत आलेलें नसतें, परंतु ज्याची उणीव कशी कोण जाणे, परंतु जाणवत असते अशा एखाद्या वाङ्मयीन मूल्याचाच शेवटीं शोध ठरतो. ललितकृति ह्या दृष्टीनें यत्किंचितहि डोळ्यांत न भरणारी एखादी कृति ही ह्याप्रमाणें समीक्षाबुद्धीला चांगलीच चालना देते : कारण अमुक एक ललितकृति ही एक श्रेष्ठ दर्जाची ललितकृति कां आहे हें सांगणें जितकें अवघड असतें त्याहिपेक्षां एखादी कृति ही ललितकृतीच्या पदवीला पात्र कां ठरूं शकत नाहीं हें सांगणें अधिक अवघड असतें असा मला अनुभव आहे. हें सांगण्यासाठीं ललितकृतीच्या प्रकृतीवरील पकड असें मी जिला म्हणतों ती विशेष पक्की असावी लागते. एखादा अनुभव हा कलारूप घेऊं शकला आहे काय, तो कलारूप घेऊं शकला नाहीं असें वाटत असल्यास तें कशावरून, हे आणि ह्यासारखे प्रश्न त्या ललित-कृतीची अन्तर्बाह्य परीक्षा करून सोडवावयाचे असतात, आणि ह्या प्रश्नांचा शोध घेणें इतकेंसें सोपें नसतें. हा शोध म्हणजे शेवटीं वाङ्मयीन मूल्यांचाच शोध ठरतो. वाङ्मयाच्या प्रकृतीसंबंधींचा आपला विचार अधिकाधिक निर्दोष करायलाच तो उपकारक ठरतो : जेथें ही गोष्ट सामान्य ललितकृतीबाबत आणि अ-ललितकृतींबद्दल खरी ठरते तेथें ज्या ललितकृति ह्या खरोखरच श्रेष्ठ असतात त्यांच्या बाबतींत ती किती प्रमाणांत महत्त्वाची ठरत असेल ह्याची कल्पनाच केलेली बरी. ह्या कृतींनीं आपणांस दिलेलें आव्हान फारच नम्रतापूर्वक स्वीकारावयाचें असतें. वरच एके ठिकाणीं सुचविल्याप्रमाणें तें जणूं आपलें गूढ उकलण्यासाठीं जीवनानेंच दिलेलें आव्हान असतें; हें गूढ कधींच पूर्ण उकललें जाण्याची शक्यता नसते : 'हॅम्लेट'चें गूढ कधीं तरी उकललें जाणें शक्य आहे काय? अशा वेळीं हें गूढ उकलण्याचा नव्हे तर त्याच्या अंतरंगाचा शोध घेण्याचा आपण केलेला प्रत्येक आस्थेवाईक

प्रयत्न आपल्या पदरांत अनेक वाङ्मयीन मूल्यासंबंधींची अधिक निर्दोष समज टाकीत असतो. त्या श्रेष्ठ ललितकृतीची ज्या प्रमाणांत आपणांस अधिकाधिक सुजाण समज येत जाते त्या प्रमाणांत जणूं आपल्या समीक्षाबुद्धीची कुवतहि वाढत असते; कोणत्याहि ललितकृतीच्या सान्निध्यांत खऱ्याखुऱ्या समीक्षकाला आपण परीक्षक नसून विद्यार्थी आहोंत असेंच वाटत असतें—आणि श्रेष्ठ ललितकृतींच्या सान्निध्यांत तर ही जाणीव सहस्रपटीनें वाढलेली असते. प्रत्येक श्रेष्ठ ललितकृति ही समीक्षकापुढें अवतरते ती आपली पारख करून घेण्यासाठीं नव्हे, तर त्याच्या समीक्षाबुद्धीला उजळा देण्यासाठीं. निदान माझा तरी अनुभव तसा आहे.

ललित साहित्यासंबंधीं उपस्थित केलेला कोणताहि प्रश्न—मग तो त्या साहित्याच्या भाषाशैलीचा असो, रसिकाच्या मनावर होणाऱ्या त्याच्या परिणामासंबंधीं असो—हा सोडविण्यास सोपा नसतो व त्या प्रश्नाचीं सोपीं सुटसुटीत उत्तरें देण्याचा प्रयत्न करणें अत्यंत धोक्याचें असतें असेंच मला नेहमीं वाटलें आहे. ह्या प्रश्नांचीं निर्णायक उत्तरें देण्याऐवजीं त्यांचें स्वरूप नीट लक्षांत घेणें, ललित साहित्याच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें त्यांचा शोध घेणें, ह्या शोधांत हातीं लागलेले सत्यांश गोळा करणें व मग एकएक पाऊल योग्य दिशेनें पुढेंपुढें टाकणें ह्यांतच मला सतत स्वारस्य वाटलें आहे. ह्याच दृष्टीनें मी समीक्षालेखन म्हणजे एक कधीं न संपणारा अखंड शोध, असेंच सतत मानीत आलों आहें. समीक्षेला सर्व वाङ्मयकृतींबद्दल सारखेंच कुतूहल वाटलें पाहिजे, तिनें सर्व प्रकारचा वाङ्मयविचार—मग तो कोणत्याहि भाषेंतील असो—सारख्याच जिज्ञासु बुद्धीनें तपासला पाहिजे, मिळतील तेथून वाङ्मयाच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपासंबंधींच्या सत्यांचे कण गोळा केले पाहिजेत; तिनें भाषेचा, राष्ट्राचा, धर्माचा, विशिष्ट मतप्रणालींचा अभिमान बाळगून आपली दृष्टि संकुचित होऊं देतां कामा नये असेंच माझें मत आहे. आपण करतों ती समीक्षा जरी ललित-वाङ्मयाची असली तरी तिच्या मागील 'लालित्य म्हणजे काय?' ह्यासंबंधींची समज अचूक होण्याच्या दृष्टीनें ललित-वाङ्मयकृतींबरोबरच इतर ललित-कलांतील कृतींचाहि डोळस आस्वाद समीक्षकानें सतत घेतला पाहिजे, त्या कलाव्यवहारांबद्दल त्याला तितकाच जिव्हाळा, तितकीच जिज्ञासा वाटली पाहिजे, ह्याशिवाय त्याच्या साहित्यसमीक्षेला खरा अर्थ प्राप्त होणार

नाहीं, अशीच माझी समजूत आहे. मी समीक्षालेखन कां करतों हें सांगतां सांगतां समीक्षेचें उद्दिष्ट, तिचें स्वरूप व तिची प्रतिज्ञा ह्यासंबंधींची माझी भूमिका मला विशद करावी लागली. हें थोडें स्वाभाविकच होतें. एकाचें उत्तर देण्याचा प्रयत्न करीत असतां दुसऱ्यासंबंधीं बोलूं लागणें अपरिहार्य झालें. ही समीक्षक ह्या दृष्टीनें मी स्वीकारूं इच्छित असलेली भूमिका मला तरी कितपत साधली आहे आणि साधणार आहे हा प्रश्नच आहे.

१३

आजचें मराठी ललित गद्य : कांहीं विचार

मराठी लघुनिबंधाला ओहोटी लागली काय हा प्रश्न कांहीं वर्षांपूर्वी अनेकांकडून विचारला जात होता. आज तो प्रश्न तशा स्वरूपांत विचारला जात नाहीं; परंतु मराठी लघुनिबंधाचा विचार करितांना आज लघुनिबंध हा मुख्यत्वेंकरून विंदा करंदीकर (स्पर्शाची पालवी), दुर्गा भागवत (ऋतुचक्र, भावमुद्रा), इरावती कर्वे (परिपूर्ति, भोवरा) इत्यादींच्या लेखनांतून पुनरुज्जीवित होत आहे असें म्हटलें जातें. हें म्हणणें चुकीचें आहे असें नव्हे तर तें अपुरें आहे असें मला वाटतें. लघुनिबंध प्रथमतः ज्या रूपामध्यें प्रो. फडके, खांडेकर, काणेकर यांच्या आणि इतर अनेकांच्या लेखनांमधून अवतरला त्या विविध रूपांमध्यें ह्या वेगवेगळ्या लेखकांच्या वेगवेगळ्या व्यक्तिमत्त्वामुळें विभिन्नता असली तरी हा 'लघुनिबंध' होय हें ओळखतां येण्याइतका सारखेपणाहि होता. ह्यांतील प्रत्येकाला आपण 'लघुनिबंध' लिहीत आहोंत ह्याची जाणीव होती व म्हणूनच त्यांचें हें लेखनहि 'आपण लघुनिबंध आहोंत' म्हणजे इतर लेखनापेक्षां वेगळे आहोंत ही जाणीव आपल्या परीनें व्यक्त करीत होतें. ह्या काळांत आपणांस 'लघुनिबंध' ह्या वाङ्मयप्रकाराची पृथगात्मता एकसारखी जाणवत होती ती मला वाटतें ह्यामुळेंच.

प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराची पृथगात्मता जाणवणें एका दृष्टीनें आवश्यक आणि अपरिहार्य असतें. त्या वाङ्मयप्रकाराला होत असलेल्या आत्मस्वरूप प्रतीतीचें आणि आत्मसामर्थ्यप्रतीतीचें तें एका मर्यादेपर्यंत लक्षण असतें. एका दृष्टीनें तो त्याच्या वाढीचा, तो अंग धरूं लागत असल्याचा पुरावा असतो; परंतु अशा प्रकारें त्याच्या पृथगात्मतेचा रसिकांना प्रत्यय येणें वेगळें आणि आपण

इतर लेखनप्रकारांपासून वेगळे आहोंत, आपली ठेवण वेगळीं, आपलें चालणें, बोलणें, बसणें वेगळें, ह्याची जाणीव तो वाङ्मयप्रकार सतत स्वतःच व्यक्त करीत राहणें वेगळें. ही जाणीव एखाद्या वाङ्मयप्रकारांतील लेखनांत निर्माण होत जाणें हें त्या लेखनाच्या निरोगी प्रकृतीचें लक्षण खात्रीनें नव्हे. एखादें लेखन जेव्हां ही जाणीव व्यक्त करूं लागतें तेव्हां त्यानें आपल्या विकासाच्या कक्षा आपल्याच हातानें सीमित करायला प्रारंभ केला असें समजावयास हरकत नसावी; कारण अशा प्रकारें आपल्या वेगळेपणाची सतत जाणीव बाळगणें म्हणजे आपल्याभोंवतीं आपल्या विकासाच्या आड येणाऱ्या भिंती स्वतःच निर्माण करणें; नवे वारे, नवें रक्त, नवे प्रवाह, नव्या गोष्टी आत्मसात् करण्याचें आपलें सामर्थ्य आपल्या हातानें कमी करणें होय असेंच मला वाटतें. प्रत्येक खऱ्या अर्थानें जीवंत असलेली वस्तु ही खरें म्हणजे आगळीच असते; पृथगात्म असते. परंतु ती खरोखर जीवंत असेल आणि तिला आपला जीवंतपणा सतत टिकवायचा असेल तर आपल्या स्वत्वास धक्का लागूं न देत, आपल्या भोवतालचा जीवनरस एकसारखा शोषून घेऊन तिला खरें म्हणजे सतत आत्मविकास साधितां आला पाहिजे. ह्या मार्गानें आपलें स्वत्व, आपलें व्यक्तिमत्त्व, अधिक संपन्न करण्याचा तिनें सतत प्रयत्न केला पाहिजे. मराठी लघुनिबंधानें १९३५–४० मध्यें हा आत्मविकास साधण्याचे फारसे प्रयत्न केल्याचें मला तरी दिसत नाहीं. उलट आपल्या कक्षा शक्य तों सीमित करण्याचेच प्रयत्न करितांना तो ह्या काळांत दिसतो. स्वाभाविकच एका मर्यादेपर्यंतच त्याचें सचेतनत्व आपणांस जाणवतें; त्या मर्यादेनंतर तो जीवंत आहे कीं जीवन्मृत आहे ह्याचा सभय संशय आपणांस येऊं लागतो.

ज्या क्षणीं लघुनिबंधलेखन हें लघुनिबंधलेखनासाठीं होईनासें झालें त्याच क्षणीं लघुनिबंधलेखनाला परत चांगले दिवस येण्याची शक्यता निर्माण झाली असें मला वाटतें. ते चांगले दिवस आज निश्चित येऊं पाहात आहेत; गेल्या कांहीं वर्षांतील मराठी ललित-गद्याकडे नजर टाकली तर मी म्हणतों ह्याची प्रचीती यावी. मराठींत आज ज्याला एका संकुचित अर्थानें मध्यंतरींच्या काळांत 'लघुनिबंध' असें म्हटलें जात होतें तो तथाकथित लघुनिबंध फारसा लिहिला जात नसेलहि; (नव्हे, तो खरोखरच आज फारसा लिहिला जात नाहीं; आणि मला वाटतें, ही फारशी दुःखाचीहि गोष्ट नाहीं). परंतु तो लिहिला जात नसला

तरी ज्या लेखनाला श्रेष्ठ दर्जाचें लघुनिबंधात्मक लेखन असें म्हणतां येईल असें लेखन मात्र आज भरपूर होत आहे व तें चांगलें सकस आहे असें निःसंशय म्हणतां येईल. हें लेखन आज 'लघुनिबंधा'च्या त्या साचेबंद ठराविक रूपामध्यें न अवतरतां विविध रूपांनीं अवतरूं लागलें आहे. खरें म्हणजे ज्या काळीं 'लघुनिबंध' हा आपला वेगळा संसार थाटूं पाहत होता, आपल्या रूपावर आपणच खूष होता, आपली पृथगात्मता जाणिवेनें व्यक्त करूं लागला होता त्याकाळीं व त्याच्यापूर्वींहि अशा प्रकारचें लेखन अधूनमधून होत होतें; परंतु त्याला 'लघुनिबंध' म्हणून प्रतिष्ठा मिळत नव्हती. त्याच्यासाठीं वेगवेगळीं नांवें योजलीं जात होतीं व त्याची तदनुसार वर्गवारी केली जात होती. आज एक वेगळी जाणीव मराठी ललित-गद्याच्या संदर्भात निर्माण होऊं लागली आहे. लघुनिबंध हा केवळ 'लघुनिबंध' म्हणून न अवतरतां तो प्रवासचित्रणात्मक लेखनामधून, व्यक्तिचित्रणात्मक लेखनामधून, ज्याला सर्वसामान्यतः 'विनोदी' ह्या नांवानें संबोधिलें जातें त्या हास्यजनक लेखना-मधून व इतरहि अनेक प्रकारच्या लेखनांमधून अवतरणें शक्य आहे व अमुक एका भाषेमध्यें तो जीवंत आहे कीं मृत आहे हें शोधावयाचें असेल तर त्या भाषेंतील वरील विविध प्रकारांत होणाऱ्या लेखनाचा शोध घेतला पाहिजे. ह्या विविध प्रकारांतील लेखनाची प्रकृति न्याहाळली पाहिजे त्याशिवाय आपलें भागणार नाहीं ही ती नवी जाणीव होय.

ही नवी जाणीव जो प्रश्न उपस्थित करूं पाहते तो असा कीं, शेवटीं वाङ्मयाच्या दृष्टीनें महत्त्व कशाला? 'लघुनिबंधा'ला कीं लघुनिबंधात्मक लेखनाला? लघुनिबंध म्हणजे जर एका विशिष्ट वृत्तीनें केलेलें जीवनानुभवांचें अवलोकन, चिंतन व लेखन असेल तर तें लेखन कोणकोणतीं रूपें घेणें शक्य आहे हें नको का लक्षांत घ्यावयाला? तें लेखन एकच एक रूप घेईल असें कसें समजायचें? व तें केवळ त्या रूपांतच शोधणें कितपत इष्ट ठरेल? ज्याला आपण आतांपर्यंत 'लघुनिबंध' ह्या नांवानें संबोधीत आलों त्या 'लघुनिबंधा'च्या रूपानेंच तें अवतरेल असें म्हणतां येणार नाहीं; कारण आपला तथाकथित 'लघुनिबंध' हें त्याचें एक रूप आहे. ही आपण अशा प्रकारच्या लेखनाची केलेली एक संकुचित कल्पना आहे. आपण हा कल्पना-संकोच केला, एक विशिष्ट रूप घेऊं पाहणाऱ्या लेखनालाच

'लघुनिबंध' म्हणून आपण संबोधीत बसलों; त्या विशिष्ट रूपाला वाजवीपेक्षां अधिक महत्त्व दिलें. म्हणूनच त्याला कालान्तरानें साचेबंद स्वरूप प्राप्त झालें, त्यांतील चैतन्य नाहींसें झालें व तो जीवन्मृत ठरला. आपल्याच हातानें आपण त्याच्या कक्षांचा संकोच केला; लघुनिबंधाला अमुक मानवतें व अमुक मानवत नाहीं, तो असा चालतो आणि असा चालत नाहीं, असें बोलतो आणि असें बोलत नाहीं, त्याची लांबीरुंदी अमुक इतकी असते व अमुक इतकी असत नाहीं, अशा नाना प्रकारच्या बंधनांनीं आपण त्याच्या सीमारेषा स्वतःच निश्चित करण्याचा प्रयत्न केला आणि परिणामीं 'लघुनिबंध' आपण होऊन त्या साच्यांत जाऊन बसला व निर्जीव झाला. परंतु निर्जीव झाला ह्याचा अर्थ ज्या विशिष्ट रूपांत आपण त्याला नेऊन बसविलें होतें, ज्या रूपांत अवतरल्याशिवाय त्याला आपल्याकडून 'लघुनिबंध' म्हणून मान्यतेचा शिक्का मिळेनासा झाला होता त्या संकुचित रूपांत निर्जीव झाला; त्या रूपांत अवतरून आपलें चैतन्यपूर्ण स्वरूप व्यक्त करणें त्याला दिवसेंदिवस जड जाऊं लागलें. त्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, लघुनिबंधात्मक लेखनामागें जी प्रेरणा असते किंवा असायला हवी असते ती क्षीण झाली किंवा नष्ट झाली. ती प्रेरणा क्षीण वा नष्ट झाली नाहीं, तिचा आविष्कार होतच राहिला.

आणि आज आपणांस ह्याच आविष्कारामध्यें आजचें लघुनिबंधात्मक लेखन शोधलें पाहिजे. ज्या प्रेरणेंतून खरेंखुरें लघुनिबंधात्मक लेखन जन्माला येत असतें त्या प्रेरणेंतून जन्माला येणाऱ्या आजच्या लेखनांत आपण आजचा लघुनिबंध शोधला पाहिजे व म्हणूनच मीं वर म्हटलें त्याप्रमाणें तो आजच्या प्रवासवर्णनात्मक, व्यक्तिदर्शनात्मक, उपहासात्मक आणि इतर अनेक प्रकारच्या लेखनांमध्यें एकसारखा प्रकट होत आहे हें आपल्या लक्षांत यावें. ह्या सर्वच लेखनांचें स्वरूप लघुनिबंधात्मक होत आहे. ह्या सर्वच लेखनांत जे ललितगुण अवतरत आहेत ते श्रेष्ठ दर्जाच्या लघुनिबंधाकडून आपण ज्या गुणांची अपेक्षा करतों तेच गुण आहेत. विठ्ठलराव घाटे यांच्या 'पांढरे केस, हिरवीं मनें' ह्या व्यक्तिचित्रणात्मक लेखनांत मला तरी पदोपदीं श्रेष्ठ दर्जाच्या लघुनिबंधात्मक लेखनाचा साक्षात्कार झाला आहे. पु. ल. देशपांडे यांचें 'अपूर्वाई' हें पुस्तक वर्गवारी करायची ठरली तर प्रवासवर्णनात्मक पुस्तकांमध्येंच दाखल करावें लागेल हें मला ठाऊक आहे. जी गोष्ट 'अपूर्वाई' ची

तीच 'सातासमुद्रापलीकडे' ह्या गंगाधर गाडगिळांच्या, 'वाटचाल' ह्या रा. भि. जोशी यांच्या आणि 'लोक आणि लौकिक' ह्या जयवंत दळवी यांच्या चटकदार पुस्तकाची. येथेंच मला अलीकडे प्रसिद्ध झालेलीं प्रभाकर पाध्ये यांचीं व इतर अनेकांचीं प्रवासवर्णनात्मक पुस्तकेंहि आठवतात. हीं पुस्तकें सकृद्दर्शनीं प्रवासवर्णनात्मक दिसतात खरीं—नव्हे तीं प्रवासवर्णनात्मक आहेतहि—परंतु त्यांची प्रकृति वस्तुतः लघुनिबंधात्मकच नव्हे काय? 'अपूर्वाई' वाचतांना, 'लोक आणि लौकिक' वाचतांना आपण रंगून जातों तें कशामध्यें? ह्या दोन्ही लेखनांमध्यें जी अपूर्वाई आली आहे ती दृष्टीची आणि म्हणूनच शैलीची अपूर्वाई आहे, ती कांहीं केवळ त्या ग्रंथांचे विषय झालेल्या भूप्रदेशांची अपूर्वाई नाहीं. ही दृष्टीची आणि म्हणूनच शैलीची अपूर्वाई आपण लघुनिबंधात्मक लेखनाकडून अपेक्षितों. पु. ल. देशपांडे, जयवन्त दळवी, प्रभाकर पाध्ये, गंगाधर गाडगीळ ज्या वृत्तीनें आपलें प्रवासचित्रणात्मक लेखन करितात ती वृत्ति आणि उत्कृष्ट लघुनिबंधात्मक लेखनामागील वृत्ति एकच आहे; तोच खेळकरपणा, तोच अनौपचारिकपणा, तीच आत्माविष्काराची ओढ, तींच सर्व तऱ्हेचीं, संकुचित औचित्यविचारांचीं बंधनें सैल करण्याकडे प्रवृत्ति, तोच ऐसपैसपणा व तीच स्वतःच्या अनुभवांशीं प्रामाणिक राहण्याची इच्छा आपणांस येथें सर्वत्र दिसते आहे. येथेंहि आपण समोर असलेल्या लेखनाचें मापन करतों तें कोणत्या मूल्यांनीं? आपणांस पु. ल. देशपांडे यांची 'अपूर्वाई' मोलाची वाटते, कांहीं वर्षांपूर्वीं प्रसिद्ध झालेलें दळवी यांचें 'लोक आणि लौकिक' मोह घालतें. गंगाधर गाडगीळ यांच्या 'सातासमुद्रापलीकडे' यामध्यें आपण रंगतों तें कशाच्या आधारावर? आपण रंगतों ते ह्या वेगवेगळ्या मनांमध्यें. पु. ल. देशपांडे यांचें मन, प्रभाकर पाध्ये यांचें मन, जयवन्त दळवी यांचें मन—ह्यांतील प्रत्येक मनाचा रंग निराळा, वृत्ति निराळी, जडणघडण वेगळी. पैलू वेगळे, आवडनिवड वेगळी, कुवत वेगळी—म्हणूनच ह्या प्रत्येक मनाचें अनुभवविश्वहि वेगळें. ह्या अनुभवविश्वांवरून त्या मनांची कल्पना आपणांस येते. आपणांस यांतील कांहीं मनें विशेष मोह घालतात. त्या मनांचा सुखसंवाद आपणांस विशेष अर्थपूर्ण वाटतो. लघुनिबंधात्मक लेखनाचें मूल्यमापन करितांना तरी आपण विचार करतों तो ह्याच दिशेनें नव्हे काय?

पु. ल. देशपांडे यांच्या ‘अपूर्वाई’ची गोष्ट सोडा; परदेशगमनासारखा विविध स्वरूपाचे अनुभव घेण्याचा आलेला मोका आणि पु. ल. देशपांडे यांचें तें नानाविध सुसंगतींचे आणि विसंगतींचे गमतीचें परंतु अर्थपूर्ण न्यास साधूं पाहणारें मन ह्यांची गाठ पडल्यावर जें निर्माण झालें त्यांत सर्व तऱ्हेची अपूर्वाई उतरावी ह्यांत नवल नाहीं. लघुनिबंधात्मक लेखनाला पोषक अशा वृत्तींतून हें सर्वच लेखन झालेलें असल्यामुळें त्यांत प्रकट झालेले पु. ल. देशपांडे हे जसे मिस्किल आहेत तसे गंभीरहि आहेत, आणि हें त्यांचें गांभीर्य जसें त्यांच्या मिस्किलपणाच्या आड आलेलें नाहीं तसेंच मिस्किलपणा देखील त्या गांभीर्याला गिळूं शकलेला नाहीं. खरें लघुनिबंधात्मक लेखन हें वरवर पाहतां परस्परविरुद्ध वाटणाऱ्या विविध वृत्तींचें नयनमनोहर इंद्रधनुष्य कसें निर्माण करूं शकतें हें पाहायचें असेल तर ‘अपूर्वाई’ चाळावें. परंतु ‘अपूर्वाई’ची गोष्ट बाजूला ठेवली तरी पु. ल. देशपांडे यांचें जें इतर नाट्येतर गद्यलेखन आहे त्यानें गेल्या कांहीं वर्षांत मराठी ललितगद्यांत टाकलेली भर अत्यंत लक्षणीय आहे. मराठी लघुनिबंधात्मक लेखनाचा विचार करायचा ठरला तर ‘खोगिरभरती’, ‘नसती उठाठेव’ मधील पु. ल. देशपांडे यांच्या अनेक निबंधांचा आपणांस निश्चित परामर्श घ्यावा लागेल असें मला वाटतें. कां कोण जाणे, आपण आतांपर्यंत लघुनिबंधात्मक लेखनाचा विचार करतांना बाळकराम, चिं. वि. जोशी, प्र. के. अत्रे, दत्तू बांदेकर, शामराव ओक इत्यादींच्या कांहीं लेखनाचा विचार करण्याच्या कधींच भरीस पडलों नाहीं. आपण ‘विनोदी’ लेखनाचा एक स्वतंत्र वर्ग कल्पीत आलों; आणि त्यांत हें लेखन घालीत आलों. परंतु विनोदी लेखन हा कांहीं एखादा स्वतंत्र वाङ्मय-प्रकार नव्हे. तें लेखन म्हणजे एका विशिष्ट वृत्तीनें—आणि ही विशिष्ट वृत्ति तरी एकच एक रंग धारण करील असें थोडेंच आहे? अनेक रंग ती धारण करूं शकते—नव्हे करतेच—केलेलें लेखन होय हें साधें सत्य आपण नीटसें लक्षांत घेतलें नाहीं; तें जर घेतलें असतें तर लघुनिबंधांत विनोद शोधण्याऐवजीं ‘सुदाम्याचे पोहे’ पासून बाळ गाडगीळ यांच्या ‘लोटांगणा’पर्यंत झालेल्या गेल्या कित्येक वर्षांतील मराठी ‘विनोदी’ लेखनामध्येंच आपण लघुनिबंध शोधला असता. तो तसा आपण शोधयाला हवा होता, म्हणजे कदाचित् आपणांस १९२६ च्या अगोदरच म्हणजे जिला आपण मराठी लघुनिबंधाची

गंगोत्री समजतों त्या प्रो. ना. सी. फडके यांच्या 'गुजगोष्टी'च्या जन्माअगोदरच तो श्रीपाद कृष्ण यांच्या 'सुदाम्याचे पोहे'मध्यें, एवढेंच नव्हे तर वामन मल्हार यांच्या 'अहंकार' मध्यें आणि पुढील काळांतील त्यांच्या 'स्मृतिलहरीं' मध्येंहि कदाचित् सापडला असता; व मग आपण त्याच्या प्रकृतीची आणि प्रयोजनाची बरीचशी यथार्थ कल्पना आपल्या मनाशीं बाळगून त्याच्या स्थितिगतीचा विचार केला असता. अर्थात् हें झालें नाही आणि जें झालें नाहीं त्याची कारणमीमांसा करितां येण्यासारखी असली तरी त्यासंबंधीं विचार करीत न बसतां जें व्हायला हवें असें आतां विचारान्तीं वाटतें त्याकडेच अधिक लक्ष पुरविणें बरें.

तेव्हां सांगण्याचा उद्देश असा कीं, पु. ल. देशपांडे यांचें 'खोगिरभरती,' 'नसती उठाठेव' मधील जें लेखन आहे किंवा बाळ गाडगीळ यांचें 'लोटांगण'मधील जें लेखन आहे त्याकडे मराठी लघुनिबंधाच्या अभ्यासकाला दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं. हें लेखन ज्या मनांच्या प्रतिक्रिया नोंदवीत आहे तीं मनें ह्या लेखनाच्या द्वारा आपल्याशीं एक प्रकारचे सुखसंवादच करीत आहेत. ह्या लेखनाची लज्जत चाखायची असेल तर ह्या 'संवादांत' आपण भाग घेतला पाहिजे. बाळ गाडगीळ जेव्हां 'कातरवेळ : एक हरवणें' ह्यावर बोलूं लागतात तेव्हां त्यांच्या डोळ्यांतील मिस्किल चमक आपल्या चेहऱ्यावर उमटली पाहिजे, त्यांचा आणि आपला वृत्तिसंवाद झाला पाहिजे; कारण बाळ गाडगीळ यांची 'कातरवेळ: एक हरवणें' ही मिस्किलपणें सांगितलेली एक 'गुजगोष्ट' च आहे. बाळ गाडगीळ काय, चिं. वि. जोशी काय, वि. आ. बुवा काय, बाळ सामंत काय, ही सर्व आपली दोस्तमंडळी आहे. प्रत्येकजण आपापल्या वृत्तीप्रमाणें आणि कुवतीप्रमाणें गुजगोष्टी करितो आहे. कांहींना त्या जमताहेत, कांहींना त्या नीटशा जमत नाहींत; म्हणजे बुवांच्या आणि सामंतांच्या गुजगोष्टींना अनेकदा तितकीशी रंगत येत नाहीं, त्यामुळें आपण त्यांच्या सहवासांत तितकेसें खुलत नाहीं. बाळ गाडगीळ 'पार्किन्सन्स लॉ' च्या धर्तीवर जेव्हां 'गाडगीळ नियम' समजावून देतात किंवा पु. ल. देशपांडे जेव्हां 'एक नवें सौंदर्यवाचक विधान' किंवा 'मी नाहीं विसरलों' सारखा विषय आपल्या गप्पांसाठीं निवडतात तेव्हां आपण त्यांच्या त्या गप्पांत अक्षरशः वाहत जातों. ह्या गप्पांत उपहास, उपरोध, कोटित्व,

विशुद्ध विनोद इत्यादींचे गमतीदार प्रकाशकिरण इतस्ततः फेकले जात असतात, आणि ह्या प्रकाशकिरणांच्या उजेडांत कितीतरी जीवनव्यवहारांचा तोंपर्यंत आपल्या लक्षांत न आलेला अनर्थकारक अर्थ सुखदपणें लक्षांत येत असतो. अर्थात् ह्या जीवनव्यवहारांमध्यें ही सर्वच मंडळी वाङ्मयव्यवहाराला सर्वांत अधिक महत्त्व देतांना आढळतात; त्या मानानें इतर जीवनव्यवहारांची त्यांच्याकडून एवढीशी दखल घेतली जात नाहीं अशी माझी तक्रार आहे. पु. ल. देशपांडे यांचें अलीकडील बरेंचसें लेखन मात्र ह्या कोंडींतून निश्चित मार्ग काढूं पाहतें आहे. त्याचें विषयक्षेत्र एकसारखें विस्तारत आहे ही मोठ्या समाधानाची गोष्ट आहे. तेव्हा सांगायचा उद्देश असा कीं, जोंपर्यंत ही सर्व मंडळी गप्पागोष्टी करायला एवढी उत्सुक आहे आणि त्यांच्या गप्पागोष्टींना गाडगीळ यांच्या 'लोटांगणां'तील आणि पु. ल. देशपांडे यांच्या 'अपूर्वाई'तील गोष्टींप्रमाणें दिवसेंदिवस अधिकाधिक रंगत येत आहे तोंपर्यंत मराठी लघुनिबंध मेला अशी ओरड करण्यांत कांहीं फारसा अर्थ आहे असें मला वाटत नाहीं.

जातां जातां एक विचार डोक्यांत येतो : श्रीपाद कृष्णांपासून सुरू झालेली मराठी हास्यजनक साहित्याची जी परंपरा आहे त्या परंपरेंतील एकापेक्षां एक सिद्धहस्त लेखकांनीं गेल्या अर्ध शतकांत मराठी गद्याचें सौंदर्य आणि सामर्थ्य ह्यांत केलेली वाढ मोठी लक्षांत घेण्याजोगी आहे. सर्वच ललितगद्य आपल्या परीनें भाषेच्या ठिकाणीं असणारें अर्थव्यक्तीचें सामर्थ्य एकसारखें वाढवीतच असतें; परंतु मूलतः वक्रोक्तीवर जगणारें हास्यजनक गद्य ह्या सामर्थ्याच्या वाढीला नेहमीच विशेष हातभार लावीत असतें. आपल्या वक्रोक्तीनें मराठी भाषा अक्षरशः वाकविली प्रथम विष्णुशास्त्री यांनीं. शिवरामपंत यांनीं तिचें वक्र होण्याचें हें सामर्थ्य नुसतें वाढविलें नाहीं तर ही वक्रता किती विविध रूपें घेऊं शकते ह्याचीं प्रात्यक्षिकें दिलीं; त्यानंतर आलेल्या श्रीपाद कृष्णांनीं वक्रता आणि लालित्य यांचें असें सुंदरमीलन घडवून आणलें, विरुद्ध कल्पनान्यासात्मक वाक्यरचनांचे इतके बहुविध चित्तवेधक प्रकार रूढ केले कीं त्यांच्यानंतर एका असाधारण कल्पकतेचें लेणें अंगावर लेऊन आलेल्या गडकऱ्यांच्या प्रतिभेनें आपल्या लेखनगुरूच्या ह्या भाषाविषयक कार्याला अगदीं सहजपणें सर्वसामान्यांच्याहि डोळ्यांत भरण्याजोगें सुस्वरूप आणलें. गडकरी आणि त्यांच्या पाठोपाठ आलेले अत्रे ह्यांनीं आपल्या गद्यलेखनानें मराठी शब्दांची

अर्थगर्भता, त्यांचा नाद आणि त्यांचे अर्थ ह्यांतून निघणारे नानाविध श्लेष, कोल्हटकरांनीं रूढ केलेल्या विरुद्ध कल्पनान्यासात्मक वाक्यरचनांचा टसकेबाजपणा, त्यांची नादवत्ता आणि चमत्कृतिजनकत्व ह्यांची केवढ्या तरी मोठ्या प्रमाणांत मराठी रसिकाला जाण करून दिली. गेलीं कांहीं वर्षे पु. ल. देशपांडे यांचें चमकदार लेखन ह्याच कोल्हटकर–गडकरी–अत्रे यांनीं निर्माण केलेल्या परंपरेंत अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाची भाषिक कामगिरी बजावीत आहे. पु. ल. देशपांडे यांच्या प्रत्येक नव्या लेखाबरोबर मराठी भाषेचा लवचीकपणा एकसारखा वाढतो आहे. पु. ल. देशपांडे तिला हवी तशी वाकवीत आहेत. पु. ल. देशपांडे यांच्या हातांत ती घेत असलेली अत्यंत बाकदार वळणें, तिचा अर्थपूर्ण पदन्यास, शब्दांचे अर्थ वाढविण्याची तिच्यांत व्यक्त होऊं लागलेली असाधारण शक्ति, तिची नादवत्ता ह्या सर्वांचाच अत्यंत सुखद प्रत्यय एकसारखा येत आहे. पु. ल. देशपांडे यांच्या पावलावर पाऊल टाकून ही अभिमानास्पद मराठी हास्यजनक गद्यलेखनाची परंपरा टिकवूं पाहणारी लेखकांची एक नवी पिढी आज निर्माण होऊं पाहते आहे. अनंत अंतरकरांचीं मासिकें ह्या लेखकांच्या मदतीनें ही परंपरा जोपासण्याचें करीत असलेलें कार्य ह्या दृष्टीनें निःसंशय कौतुकास्पद आहे.

गद्य हें ललित केव्हां होतें, कशानें होतें हा एक विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. लालित्याला कशाचें वावडें आहे? लालित्याला विचारांचें वावडें आहे अशी एक सर्वसाधारण समजूत आहे. ती कितपत बरोबर आहे? केवळ कल्पनाविलास साधल्यानें गद्यांत लालित्यगुण अवतरतात काय? लालित्य म्हणजे खरोखर काय, असे अनेक प्रश्न ह्या संदर्भात मनांत येतात व त्यासंबंधी विचार करावासा वाटतो. लेखन हें गद्य असो वा पद्य असो, तें ललित ह्या पदवीस तेव्हांच योग्य ठरतें कीं जेव्हां तद्वारा एका व्यक्तिमनाचा एखादा अनन्यसाधारण अनुभव अक्षरशः साक्षात् होतो. अनुभवाला साक्षात् करणें, गोचर करणें, मूर्तिमान् करणें एवढ्यासाटींच ललितलेखकांची धडपड चालू असते. 'अरूपाला रूप' देण्याची ही ऊर्मि सर्वच प्रकारच्या ललितलेखनामागें असते. ज्या अरूपाला रूप देण्याचा तेथें कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें प्रयत्न होत असतो तें एका अर्थपूर्ण आत्मानुभूतीचें अरूप असतें. उत्कटपणें जाणवणाऱ्या, व्यक्त होण्यासाठीं धडपडणाऱ्या आत्मानुभूतीचें अरूप असतें. त्याला

'अरूप' म्हणावयाचें तें एवढ्याचसाठीं कीं, तें प्रत्ययकारीपणें भासमान होत असूनहि त्याच्या सम्यक् रूपाची यथार्थ कल्पना तें अभिव्यक्त झाल्याशिवाय येतच नाहीं; तेव्हां खऱ्या अर्थानें जेव्हां एखादी अनुभूति कल्पनाशक्तीच्या साहाय्यानें रूपवान् होण्याची धडपड करूं लागते तेव्हांच ज्या शब्दांतून ती गोचर होते, साक्षात् होते, त्या शब्दांत लालित्य अवतरूं लागतें. त्या शब्दांतून ती अर्थपूर्ण अनुभूति सशरीरिणी होत असतांना ज्या मनाची ती अनुभूति असते तें मनहि आपोआपच प्रकट होत असतें. तो 'मी' प्रकट होत असतो : कारण 'मी' म्हणजेच त्या 'मी'ची अनुभूति नव्हे काय? एखाद्या लेखनांतील लालित्याचें स्वरूप हें म्हणूनच त्यांतून प्रकट होणाऱ्या अनुभूतीच्या, त्या अनुभूतीला गोचर करूं शकणाऱ्या कल्पनाशक्तीच्या आणि ती ज्या मनाची अनुभूति त्या मनाच्या रंगरूपावर अवलंबून असते. ह्या सर्वांचे रंग तें सतत धारण करीत असतें. त्या मनानें घ्हालेली ती अनुभूति सर्जनशील कल्पनाशक्तीच्या किमयेनें ज्या ज्या शब्दांतून उमलते त्या त्या शब्दांतून तें मनहि जणूं उमलतें. त्याचा गंध त्या त्या शब्दांतून दरवळूं लागतो. ललितलेखनांतून जाणवणारा 'मी' तो हाच.

अभिव्यक्त होऊं पाहणारी अनुभूति कोणकोणत्या स्वरूपाची असेल तें कसें सांगावें? ललितलेखन कांहीं असें म्हणत नाहीं कीं, अमुक एक प्रकारचीच अनुभूति व्यक्त होऊं लागली कीं तिच्या अभिव्यक्तींत लालित्य अवतरते आणि ती तमुक एक प्रकारची असल्यास तें अवतरूं शकत नाहीं. अनुभूति ही खरोखरच 'अनुभूति' ह्या नामाभिधानाला योग्य असेल म्हणजे अनन्य-साधारण असेल आणि तिला गोचरत्व देण्यासाठीं खरोखरच समर्थ प्रतिभा धावून आली असेल, तर तिच्या गोचर रूपांत लालित्य हें अवतरणारच. एखाद्या अनुभूतीचें स्वरूप विचारगर्भ आहे म्हणून तें अवतारायचें थोडेंच राहणार? विचार हा लालित्याला नेहमींच मारक ठरतो असें नाहीं. एखाद्या बीजगणिताच्या किंवा विज्ञानाच्या ग्रंथांत विचार हा त्याच्या विशुद्ध व्यक्ति-निरपेक्ष रूपांत आढळेल तर केशवसुतांच्या 'झपूर्झा'मध्यें, पिकासोच्या 'ग्युअर्निका' ह्या चित्रामध्यें किंवा मर्ढेकरांच्या अनेक कवितांमध्यें तो एका अर्थपूर्ण अनन्यसाधारण प्रत्यक्षानुभूतीचा अविभाज्य घटक झालेला आढळेल. विचार हा लेखनांत कोणत्या रूपांत अवतरत आहे ह्यावर तो लालित्याला

पोषक ठरतो कीं मारक ठरतो ह्या प्रश्नाचें उत्तर अवलंबून राहील. पुष्कळदां एखादी अनुभूति हीच विचारानुभूतीचें रूप घेऊन येत असते. विचार हा जणूं तिचा स्थायीभाव असतो. ती विचारांतूनच जन्माला आलेली असते आणि अनेक विचारांनाच जन्म देणार असते. अशा वेळीं प्रतिभेचा स्पर्श झाल्यानें गोचर होऊं पाहणारी ही अनुभूति अभिव्यक्त होत असतां विचारांनाहि डोळे फुटतात. जें मूलतः व स्वभावतः अमूर्त तें जणूं एकदम सरूप, मूर्तिमान् होतें. मला विंदा करंदीकर आणि इरावती कर्वे यांचें ललित गद्य वाचतांना नेहमींच ही गोष्ट जाणवली आहे. हीं दोघेंहि विचारांना घाबरत नाहींत, तसे आंजारीतगोंजारीतहि नाहींत. फडके–खांडेकरांप्रमाणें त्यांना शृंगारीत नाहींत कीं गोंडस, मोहक रूप देण्याची खटपट करीत नाहींत. ज्या अनुभूतीचा विचार हा एक भाग असतो त्या अनुभूतीबरोबरच ते त्यांच्या लेखनांतून सरळपणें गोचर होतात. ह्या दोघांचें लेखन वाचतांना गद्य हें ललित होत असूनहि आपली अनन्यसाधारण प्रकृति सोडीत नाहीं, उलट ती प्रकर्षानें व्यक्त करते आहे असेंच मला अनेकदां वाटतें. ही गद्याची अनन्यसाधारण प्रकृति कोणती ? मला वाटतें वैचारिकता हाच गद्याचा प्रधान धर्म : गद्याचें पौरुष हें खरें म्हणजे त्याच्या ठिकाणीं वैचारिकता किती आहे ह्यावर अवलंबून असतें. वैचारिक सामर्थ्य नसेल तर कोणतेंहि गद्य हें जातिवंत गद्य ठरणारच नाहीं. मग तें ललित असो वा नसो. ललित-गद्याकडूनहि आपण एवढ्यासाठींच ह्या वैचारिक सामर्थ्याची अपेक्षा करितों. हा प्रतिभेनें डोळस केलेला, मूर्तिमान् केलेला विचार असेल परंतु तो विचारच. तो गद्याला त्याची शोभा देतो. मला ह्याच कारणास्तव विंदा करंदीकर, इरावती कर्वे व दुर्गा भागवत यांचें गद्य-लेखन मोह घालतें; ललित बनत असतांना तें अनेकांच्या लेखनांप्रमाणें आपलें पौरुष गमावून बसत नाहीं.

मराठी 'लघुनिबंधा' च्या पडत्या काळांत मराठी ललित-गद्य असेंच पौरुषहीन बनत होतें. तें आपल्या लालित्याला जणूं वाजवीपेक्षां जास्त जपत होतें; एखाद्या पुरुषानें आपला बराचसा वेळ सौंदर्य-प्रसाधनेंत घालवावा असें त्याजकडे पाहून वाटत होतें. त्याचा प्रोशाखीपणा, त्याची रंगसफेती, त्याचा बुद्धिपुरस्सर कल्पनाविलास, त्याचें लाजणें, मुरकणें ह्या सर्वच गोष्टी वरील थाटाच्या होत्या. त्याचा सारा वेळ आरशांतील आपल्या

स्वतःच्या रूपाकडे पाहण्यांतच खर्ची पडत होता. आपल्या शब्द-वाक्य-परिच्छेदांतून 'लालित्य' आणण्याचा त्याचा एकसारखा खटाटोप होता. 'स्व'रूप काय आहे, त्याचें अंगभूत सौंदर्य कशांत आहे, ही टोचणी त्यांतून क्वचितच व्यक्त होत होती. आपला प्रत्येक पदन्यास परिणामकारक ठरला पाहिजे ह्या जाणिवेनें तें पावलें टाकीत होतें. आज त्याच्या बोलण्याचालण्यांत एक प्रकारचा मनमोकळेपणा येत आहे. आपलें सौंदर्य हें केवळ आपल्या विविध विभ्रमांत नसून तें जें आपल्यांतून व्यक्त होऊं पाहत आहे त्याच्या अर्थवत्तेंत आहे, विविध अर्थसंबंध, भावसंबंध, विचारसंबंध, कल्पनासंबंध सूचित करण्याच्या तदंतर्गत शक्तीमध्यें आहे ह्याची जाण हें गद्य व्यक्त करूं पाहत आहे. दुर्गा भागवत यांच्या गद्यांत हेंच सामर्थ्य आहे; हें सामर्थ्य त्याला सुरूपता आणीत आहे. दुर्गा भागवत यांच्या गद्याचें काव्यात्म सौंदर्य त्या गद्यामागील एका समृद्ध, सुसंस्कृत, चोखंदळ, बहुश्रुत, मनाचें सौंदर्य आहे. त्यांत ताजेपणा आहे, तेज आहे, कोमलता आहे आणि सहजता आहे. येथें मराठी गद्य हें अगदीं लीलया ललित बनत आहे; त्याचें लालित्य उसनें नाहीं; तें अंगभूत आहे.

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.
अनुक्रम ३५५२८ वि: ग्रिवाधा
क्रमांक १ ४०७ कौ कि ...१४...

आजची मराठी कविता

जिला आपण आजची कविता ह्या नांवानें संबोधितों तिची चाहूल साधारण १९४२–४३ सालीं लागूं लागली. ती साकार होऊं लागते न लागते तोंच तिजवर चोहोंबाजूंनीं टीकेचा भडिमार झाला. तिचें स्वागत करूं पाहणाऱ्यांचा आवाज ह्या भडिमारांत जेमतेमच ऐकूं आला असावा; परंतु मौज अशी कीं ह्या विरोधी टीकेच्या भडिमाराचा तिजवर फारसा परिणाम होऊं शकला नाहीं. तिचीं पावलें पुढें पुढेंच पडत राहिलीं व मराठी कवितेचें रूप हां हां म्हणतां बदललें. आजची एखाद्या वाङ्मयीन नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होणारी एखाद्या होतकरू अप्रसिद्ध कवीची कविता जरी वाचली तरी गेल्या वीस वर्षांत मराठी कवितेचा झालेला रूपपालट आंधळ्यालाहि जाणवतो. आज जेव्हां आपण ह्या कवितेसंबंधीं थोड्याफार अलिप्तपणें विचार करूं लागतों तेव्हां आपणांस काय जाणवतें ? ह्या कवितेनें मराठी कवितेच्या विकासाला मदत केली काय ? तिनें खरोखर काय साधलें ? जें साधलें तें काव्यदृष्ट्या मोलाचें ठरतें काय ? असे नाना प्रश्न आपल्या मनांत येतात. आज त्याच प्रश्नांचा थोडासा विचार करण्याचा प्रयत्न करूं या.

माझ्या समजुतीप्रमाणें १९४२ च्या सुमारास मराठी कवितेचा जो हळूंहळूं कायापालट झाला तो मराठी काव्याच्या आणि काव्यविचाराच्या दृष्टीनें निःसंशय उपकारक ठरला. ह्या मराठी कवितेंत घडून आलेल्या स्थित्यंतरानें पुढील गोष्टी साधल्या असें मला वाटतें. त्यामुळें

(१) कविता ही तिच्या विशुद्ध रूपाच्या अधिक जवळ सरकली. मधल्या काळांत ती ह्या रूपापासून थोडी दूर गेली होती. तिचें स्वरूप कल्पनाविस्ता-

रात्मक, निरूपणात्मक, स्पष्टीकरणात्मक, कल्पनाचमत्कृतिजनक बनलें होतें. तिचा अवतार स्वार्थ नव्हता – परार्थ होता. त्यामुळें तिची कलात्मता कमी झाली होती. तिचें स्वरूप पसरट बनलें होतें. गेल्या पंधरा–वीस वर्षांत ती खऱ्या अर्थानें अंतर्मुख बनली : तिचा अवतार हा स्वार्थ होऊं लागला. अनुभव हा निवेदावयाचा नसून शोधावयाचा असतो ह्याची जाण ती व्यक्त करूं लागली. ह्या दृष्टीनें ती कवितेच्या विशुद्ध रूपाजवळ अधिक सरकली.

(२) 'खरी कविता कोणत्या रूपांत अवतरते?' ह्या प्रश्नाचा सदर कवितेनें आम्हांस पुनर्विचार करावयास लाविलें : म्हणजे कवितेची भाषा ही तिच्यांतून प्रकट होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाची भाषा कशी असते ह्याची एक नवीन जाणीव तद्वारां आपणांस झाली; खऱ्या कवितेंतून प्रकट होणाऱ्या प्रतिमांचें स्वरूप कसें असतें? तें अलंकारांच्यासारखें साधनरूप असतें काय? स्पष्टीकरण, अर्थविस्तार, प्रकाशन हा त्यांचा हेतु असतो काय? त्यांची आपणांस कवितेंत स्वतंत्रपणें जाणीव होते काय? कवितेची चाल, तिची भाषा, तिच्यांतील प्रतिमा, तिचा छंद ह्यांची कविता वाचतांना स्वतंत्रपणें जाणीव होणें हें कशाचें लक्षण आहे? काव्यात्मतेचें कीं अकाव्यात्मतेचें? ह्यासारख्या प्रश्नांचा तिनें आम्हांस विचार करावयास लाविलें. त्यांचीं उत्तरें शोधण्यास मदत केली.

(३) ह्या कवितेनें आपणांस 'कवितेचा अर्थ म्हणजे काय?' हा प्रश्न विचारावयास लाविलें. कवितेचा अर्थ ह्या शब्दांतील 'अर्थ' शब्दाचा अर्थ काय? चित्राचा अर्थ काय? शिल्पाचा अर्थ काय? हे तत्सम प्रश्न तिच्यामुळें विशेषत्वानें आमच्या डोक्यांत घोळूं लागले. कवितेचा अन्वयार्थ आणि कवितेचा 'अर्थ' ह्यांत फरक नाहीं काय? फरक असल्यास तो कोणता? ह्या 'अर्था'पर्यंत जाण्याचे मार्ग कोणते? कवितेच्या 'अर्था'कडे पोचण्याच्या ह्या वाटा ठराविक असतात काय? कीं प्रत्येक कविता आपणापर्यंत कोणत्या वाटांनीं पोचायचें, तें स्वतःच सांगत असते? कविता ही खऱ्या अर्थानें कविता असेल तर तिचें रूपहि अनन्यसाधारणच हवें; व तिच्या अंतरंगापर्यंत पोचायची किल्ली आपणांस त्यांतच शोधायला हवी, तिनें केलेल्या सूचना कान लावून ऐकायला हव्या. ही जाणीव सदर कवितेनें आपल्या मनांत प्रामुख्यानें निर्माण केली. ही जाणीव नवी होती व ह्या नव्या जाणिवेमुळें कवितेचा वाचक हा अधिक जागरूक, अधिक चोखंदळ, अधिक चौकस बनला.

(४) काय असेल तें असो, परंतु ह्या नव्या कवितेच्या आगमनानंतर आम्ही कवितेचा केवळ 'कविता' ह्या दृष्टीनें विचार करूं लागलों; आम्ही एखाद्या कवितेकडे पाहून स्वतःला प्रश्न विचारूं लागलों तो "ही 'कविता' आहे काय?" हा. ती सुनीत आहे कीं ती उद्देशिका आहे, ती जानपद कविता आहे कीं निसर्गकविता आहे, ती मुक्तच्छंदांतून अवतरत आहे कीं जातिवृत्तांतून अवतरत आहे हे किंवा ह्यांसारखे प्रश्न आपल्या मनांत येईनासे झाले. आपल्या दृष्टीनें ते प्रश्न गौण ठरले. एक काळ असा होता कीं, कवितेकडे वळतांच हे प्रश्न आमच्या मनांत प्रथम डोकावत असत; त्यांचीच चर्चा आम्ही करीत असूं; आणि मुख्य प्रश्न–ही कविता आहे काय?–हा, मला वाटतें, बाजूलाच राहत असे. आतां हाच प्रश्न प्रधान बनला : इतर गौण प्रश्न उपस्थित होईनासे झाले. माझ्या दृष्टीनें ह्यांतून जें साधलें गेलें तें थोडें नव्हे. असें म्हणायला हरकत नाहीं कीं, ह्या गेल्या पंधरा–वीस वर्षांतील कवितेनें आमचें लक्ष परत "कविता म्हणजे काय?" ह्या अत्यंत महत्त्वाच्या प्रश्नाकडे वळविलें.

(५) ह्याचाच अर्थ असा कीं, ह्या कवितेनें प्रथमच आम्हांला कवितेच्या संदर्भात विचार करितांना गौण गोष्टी कोणत्या आणि प्रधान गोष्टी कोणत्या ह्यासंबंधींचा विवेक करावयास लावलें. 'आवश्यक' आणि 'अनावश्यक' ह्या शब्दांऐवजीं आम्ही आम्हांला न कळत 'अपरिहार्य' आणि 'परिहार्य' हे शब्द वापरूं लागलों. अलंकरण, कल्पनाविलास, शब्दसौष्ठव इत्यादींना कवितेचा 'कविता' ह्या दृष्टीनें विचार करूं जातांच एका मर्यादेपलीकडे अर्थ नाहीं, कवितेचीं मूल्यें हीं नव्हेत : कवितेचीं खरी मूल्यें ती कविता जें व्यक्त करूं पाहत आहे त्याला कितपत अर्थ आहे, एका विशिष्ट अनुभवाचा आगळा धर्म (Quality), त्याचें अनन्यसाधारण स्वरूप ती कविता कितपत व्यक्त करूं शकत आहे, हे किंवा ह्यासारखे प्रश्न तिच्या संदर्भात विचारण्यामध्यें आहे असें ह्या कवितेनेंच आम्हांला शिकविलें.

(६) गेल्या पंधरा-वीस वर्षांत कवितेच्या विशुद्ध स्वरूपाबद्दल आपण ज्या प्रमाणांत अधिकाधिक चौकस बनत गेलों त्या प्रमाणांत आपल्या काव्यविचारांतहि अधिकाधिक निर्दोषत्व येत गेलें. कवितेसंबंधीं विचार करीत असतां जो मूल्यविवेक आपल्या विचारांत येणें मधल्या काळांत थोडेंफार कठीण जात होतें

व म्हणूनच आपण मूल्यामूल्यांची गल्लत करीत होतों तो मूल्यविवेक आतां त्यांत अधिक येऊं लागला. ह्याचा एकंदर मराठी कवितेला निःसंशय फायदा झाला. एकच उदाहरण घेऊं : आपण 'गीत' ह्या कविता-प्रकाराचा, त्या कविताप्रकाराच्या वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकृतीनें सूचित होणाऱ्या थोड्याफार स्वतंत्र मूल्यांनीं अलीकडेच विचार करूं लागलों; विशुद्ध कवितेची आणि गीताची काव्यविचार करितांना गल्लत करीनासे झालों. ह्यामुळें विशुद्ध कवितेचा जसा फायदा झाला तसाच 'गीत' ह्या कविता-प्रकाराचाहि झाला. त्याचें आगळेपण, त्याचें प्रकृतिवैशिष्ट्य, त्याचें वेगळें काव्यमूल्य, त्याची एक प्रकारची पृथगात्मता यामुळें आपल्या विशेषत्वानें लक्षांत येत गेली व तांबे, ना. घ. देशपांडे, बोरकर, ग. दि. माडगुळकर इत्यादींच्या काव्यनिर्मितींतील एका बहुमोल भागाचें खरें मूल्य कशांत आहे ह्याचा आपण अधिक अचूकपणें व सुजाण रसिकतेनें विचार करूं शकलों : गेल्या पंधरा-वीस वर्षांत मराठींत खऱ्याखुऱ्या विशुद्ध कवितेकडे सरकूं पाहणाऱ्या काव्यलेखनाबरोबरच लक्षणीय, श्रवणीय अशा गीत-रचनेलाहि भरघोस पीक आलें तें उगीच नव्हे. वाङ्मयमूल्य-विचार अधिक निर्दोष झाल्यास तो वाङ्मयनिर्मितीसहि परमार्थानें कसा उपकारक ठरतो ह्याचेंच हें गमक आहे. 'गीता'च्या संदर्भातील आपला मूल्यविचार १९४० पूर्वी कोणत्या स्वरूपाचा होता, भावगीत ह्या एका शब्दानें आपण एकदम कशाकशाचा विचार करीत होतों, ह्या एका शब्दांत आपण कोणकोणत्या कल्पना एकत्र कोंबीत होतों याचा जाणत्यांनीं आपल्या मनाशीं विचार केल्यास मी जें म्हणत आहें तें लक्षांत यावें व पटावें.

सारांश, कवितेच्या संदर्भातील नाना प्रकारचे महत्त्वाचे प्रश्न ह्या आजच्या कवितेनें दरम्यानच्या काळांत उपस्थित केले; कित्येकांची आपणांस जणूं प्रथमच जाणीव करून दिली आणि कवितेचा विचार करीत असतां आपण आतांपर्यंत लक्षांत घेतलेल्या सर्वच गोष्टींचा—अलंकार, वक्रोक्ति, शैली, छंद इत्यादि सर्वच कल्पनांचा—पुनर्विचार करायला लाविलें. त्यांना नवा अर्थ, नवा अभिप्राय प्राप्त करून दिला. कवितेची हवा स्वच्छ करावयास ज्याप्रमाणें तिनें एका मर्यादेपर्यंत मदत केली त्याप्रमाणें काव्य-विचाराचेंहि वातावरण निर्दोष करण्यास तिनें भरपूर साहाय्य केलें. हे सर्वच माझ्या समजुतीप्रमाणें आधुनिक मराठी कवितेचे आम्हांवर उपकार झाले.

परंतु ही जी कवितेकडे पाहण्याची नवी दृष्टि आम्हांस ह्या कवितेनें दिली, कवितेबाबतचा जो हा अधिक निर्दोष मूल्यविचार तिनें गेल्या दहा-पंधरा वर्षांत आमच्या मनांत रुजविला त्याचाच अवलंब करून जेव्हां आपण तिच्या आजच्या रूपाकडे पाहूं लागतों तेव्हां कांहीं प्रश्न आपल्या डोळ्यांपुढें तरळूं लागतात : कांहीं शंका मनांत उपस्थित होतात.

ह्या शंका उपस्थित होणें एका दृष्टीनें स्वाभाविक आहे. लेखनामधील चैतन्य-दर्शी नव्या प्रवृत्ति ह्या ज्याप्रमाणें बुरसटलेल्या वाङ्मयविचारांवरील जळमटें झटकून त्याला उजळा देत असतात, तो अधिक निर्दोष व टोकदार करीत असतात त्याचप्रमाणें त्यांच्या मदतीनें कात टाकून तरुण झालेला हा वाङ्मयविचार आपल्या भोवतालच्या लेखनाची प्रवृत्ति काय आहे, ती वाङ्मयाच्या चैतन्ययुक्त विकासाला कितपत उपकारक आहे इत्यादि प्रश्न उपस्थित करून लेखनाची हवाहि विशुद्ध राखण्याचा आपल्या परीनें प्रयत्न करीत असतो. त्याच दृष्टीनें आजच्या कवितेनें लक्षांत आणून दिलेलीं कवितेचीं खरींखुरीं मूल्यें तिच्या अत्याधुनिक रूपांत कितपत सांपडतात हा विचार निश्चित करावासा वाटतो व तो करूं जातांच पुढील शंका डोळ्यांपुढें तरळूं लागतात.

(१) आजची कविता ही मूलतः स्वार्थ आहे हें खरें. तिचा अवतार मुख्यतः स्वानुभवाचें रूप शोधण्यासाठीं आहे हेंहि खरें. परंतु तिजकडे पाहून पुष्कळदां असें वाटतें कीं हा अवतार अनुभवाला अनुभवत्व येण्याच्या अगोदरच तर सुरू होत नसावा ना? अनुभवाला अनुभवत्व येणें म्हणजे काय? ह्या प्रश्नाचें उत्तर देणें सोपें नसलें तरी एवढें खरें कीं खऱ्या कवितेंत अनुभव हा अर्थवान् झालेला असतो. लक्षणीय अर्थाचें ऐश्वर्य जणूं तो आपल्या बरोबर घेऊन येत असतो. त्यामुळेंच त्याचें अनन्यसाधारणत्व, त्याची इतर तत्समान अनुभवांपासूनची वेगळीक आपणांस जाणवत असते. प्रत्येक व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवाच्या ठिकाणीं हा धर्म अपेक्षित असतो. आजच्या बहुसंख्य कवितेंतून जाणवते ती केवळ कांहीं संवेदनांची चाहूल : ह्या संवेदनांना अर्थ देणारें अनुभवत्व नव्हे. त्यामुळें आजच्या पुष्कळशा कवितांची स्थिति रेषा आहेत, टिंबें आहेत, रंग आहेत—परंतु चित्र नाहीं ह्यासारखी होतांना दिसते. ज्याला आपण 'अनुभव' म्हणतों तो खरोखरच अनुभवत्व पावला

आहे कीं नाहीं ह्याची चौकशी करायला आजच्या अनेक कवींना वेळच नसावा कीं काय, अशी स्वभाविकच शंका येते.

(२) ही शंका ज्याप्रमाणें मनांत येते त्याचप्रमाणें पुष्कळदां असेंहि वाटतें कीं हे कवि जिला आपली कविता समजतात ती निखालस आपलीच आहे कीं नाहीं ह्याविषयीं त्यांच्या मनांत जेवढी साशंकता असायला हवी तेवढी दिसत नाहीं : ते बुद्धिपुरस्पर कांहीं विशिष्ट अभिव्यक्तिपद्धतींचें अनुकरण करितात असें नव्हे तर ह्या अभिव्यक्तिपद्धति त्यांच्या एवढ्या अंगवळणीं पडून गेल्यासारख्या वाटतात कीं त्यांच्याखेरीज आपल्या कवितेस अन्य तऱ्हेनें बोलतांच येत नाहीं हें त्यांच्या लक्षांतहि आलेलें दिसत नाहीं. मला वाटतें, प्रत्यक्ष कल्पना-चौर्याच्या प्रवृत्तीपेक्षांहि ही प्रवृत्ति अधिक घातक आहे. एखाद्यानें सतत न कळत दुसऱ्याची भाषा बोलावी : त्याला आपली स्वतःची भाषा सांपडूंच नये हें स्वत्वशून्यतेचें लक्षण आहे. आजच्या पुष्कळशा कवितेला तिची स्वतःची भाषा सांपडलेली मला तरी दिसत नाहीं : ती अवतरते ती मर्ढेकरांच्या भाषेंत, रेग्यांच्या भाषेंत, करंदीकरांच्या भाषेंत, किंवा पाडगांवकर, बापट यांच्या भाषेंत. हें कशाचें चिन्ह आहे ?

(३) म्हणूनच आजच्या बहुसंख्य कवितांचा तोंडवळा एकसारखाच भासूं लागला आहे. एकीपासून दुसरी वेगळी करण्याइतकें प्रत्येकीचें प्रकृतिवैशिष्ट्य क्वचितच जाणवत आहे. कवितांच्या खालीं मुद्रित केलेल्या कवींच्या नांवांवरून त्या वेगवेगळ्या कवींच्या आहेत ह्याची खात्री पटत असली तरी प्रत्यक्षपणें त्यांच्यामध्यें त्यांचें स्वतःचें अर्थपूर्ण वेगळेपण क्वचितच आढळत आहे; एवढेंच नव्हे तर कांहीं प्रथितयश कवींच्या कवितांचा तोंडवळाहि एकमेकींच्या तोंडवळ्यासारखा दिसूं लागला आहे.

(४) ह्याचाच अर्थ असा कीं अनुभव घेण्याच्या व ते व्यक्त करण्याच्या पद्धतींत एक प्रकारचा साचेबंदपणा येऊं पाहत आहे. हा साचेबंदपणा चरणांच्या लांबीरुंदीपासून अगदीं वृत्तयोजनेपर्यंत जाणवूं लागला असून शब्दांची मांडणी, प्रतिमांची निर्मिति व गुंफण ह्यांतहि एकसारखेपणा येतो आहे.

(५) म्हणजे एक प्रकारच्या कल्पनाचमत्कृतीलाच कविता समजण्याचा प्रयत्न परत कविवर्गाकडून होऊं लागलेला दिसत आहे. कवितांमधून होणारा शब्दांचा विशिष्ट प्रकारें उपयोग व कल्पनांचे व प्रतिमांचे विशिष्ट प्रकारचे न्यास

हाच समज उत्पन्न करीत आहेत. ह्या कल्पनाचमत्कृतिपूर्ण रचनेचें स्वरूप रविकिरणी कल्पनाचमत्कृतिपूर्ण रचनेहून भिन्न असलें तरी कल्पनाचमत्कृतीच्या ठिकाणीं असणारी बनावट, सजावट, कृत्रिमता, खोटी परिणामकारकता येथेंहि जाणवूं लागली आहे.

(६) 'मॅनर' ही 'मॅनरिझम्' होऊं लागली आहे. ह्याचा अर्थ असा कीं कवितेला जें प्रथम नवरूप आलें तें जरी एक प्रकारच्या अपरिहार्यतेंतून व जीवनावश्यक गरजेंतून जन्माला आल्याचें जाणवलेलें असलें तरी तिच्या आजच्या रूपांत ही अपरिहार्यता जाणवत नाहीं. तिच्या प्रांतांत अनुभूतीचे, अभिव्यक्तीचे, कल्पनाचित्रांबाबतचे कांहीं संकेत जन्माला आल्यासारखे दिसतात. कांहीं विशिष्ट आकृतिबंधच ती एकसारखे निर्माण करूं पाहते व त्यामुळेंच ती निःसत्त्व भासते. तिच्यावर कवीच्या आत्मनिष्ठेचा ठसा जसा उमटलेला आढळत नाहीं तसाच तद्वारा कांहीं वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव व्यक्त होत आहेत ह्याचाहि प्रत्यय येत नाहीं.

(७) काव्यात्मता म्हणजे काय हें नक्की सांगणें कठीण असलें तरी 'खोटी काव्यात्मता' (pseudo-lyricism) रसिकांना बोचल्याशिवाय राहत नाहीं : आज बरीचशी 'प्रेमकविता' व 'निसर्गकविता' लिहिली जात आहे. ह्या कवितेमधून व्यक्त होऊं पाहणारे भावानुभव नाजुकपणें नटविण्या-सजविण्याचा, त्यांना अत्याधुनिकत्व देण्याचा, 'स्टायलिश' करण्याचा जेव्हां जेव्हां प्रयत्न होतांना दिसतो तेव्हां तेव्हां ही आभासात्मक काव्यात्मता विशेषच जाणवते. अशा खोट्या काव्यात्मतेचें प्रमाण आज एकसारखें वाढत आहे.

(८) श्रेष्ठ विचारानुभवांतून प्रकट झालेली कविता आज क्वचितच वाचावयास मिळत आहे, अशी रसिकांची तक्रार आहे. विचारानुभव म्हणजे तार्किक चर्चा नव्हे किंवा तऱ्हेवाईकपणें व्यक्त केलेले विचारहि नव्हेत. ही एक विचारगर्भ खरी, परंतु जीवनव्यवहारांचा अर्थ लक्षांत घेणारी साक्षात्कारी अनुभूति आहे. जी अर्थगर्भ आहे, जी परमार्थानें संसृतिटीका आहे, जिनें रसिक अंतर्मुख बनतो अशी ती एक जीवनाची व्यापक जाणीव आहे : हिचा अभाव आजच्या कवितेंत परत जाणवूं लागला आहे. ह्याचें कारण काय ? काव्यात्मतेचा आभास निर्माण झाला कीं काव्यलेखनाचें सार्थक झालें हा विचार तर ह्या गोष्टीला थोडाफार जबाबदार नाहीं ना ?

(९) 'छंद' नें एकदोन वर्षांपूर्वी प्रदीर्घ चिंतनात्मक कवितेकरितां एक पारितोषिक जाहीर केलें होतें, परंतु त्या पारितोषिकासाठीं आलेल्या कवितांची संख्या सहा–सातवर गेली नाहीं. हें कशाचें द्योतक आहे ? खऱ्याखुऱ्या चिंतनशील प्रतिभेच्या अभावाचेंच हें निदर्शक नव्हे काय ? आज प्रसिद्ध होत असलेल्या कवितांमध्येंहि अशा प्रदीर्घ चिंतनात्मक कवितांचा अभावच जाणवत आहे. ज्यांच्याकडून त्यांची अपेक्षा करावयाची तेहि त्यांकडे क्वचितच वळत आहेत. प्रदीर्घ कवितांचा जन्म देऊं पाहणाऱ्या जीवनानुभूतींचा तुटवडा ह्यांतून जाणवत नाहीं काय? खरोखरच आजचें जीवनच असें बनलें आहे काय, कीं ज्यामुळें तत्संबंधींचें प्रदीर्घ चिंतन अनावश्यक ठरावें ?

ह्यांतील कांहीं शंका मीं 'छंद' च्या १९५६ मधील शिशिर अंकांतील संपादकीयांतून रसिकांपुढें मांडल्या होत्या. आज त्यांत आणखी कांहींची भर घालून मी त्या आपणांसमोर ठेवीत आहें. ह्या सर्वच शंका गेल्या पंधरा-वीस वर्षांतील नवलेखनामुळें उजळून निघालेल्या नव्या वाङ्मयविचारांतून जन्माला आलेल्या आहेत. त्यांच्यामागें खऱ्याखुऱ्या चैतन्ययुक्त नवलेखनाबद्दलची आस्था आहे, कालच्या नवलेखनानें आजच्या व उद्याच्या लेखनाबद्दल आमच्या मनांत अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत. ह्या लेखनानें आमच्या ठिकाणीं तकलादूपणाची. कारागिरीची, खोट्या रंगरोगणाची, कल्पनाचमत्कृतीची–सारांश, केवळ काव्यात्मतेचा अभास निर्माण करूं पाहणाऱ्या सर्वच गोष्टींची नावड उत्पन्न केली. तिच्याच पोटीं वाङ्मयासंबंधींच्या नव्या अपेक्षा, नव्या आकांक्षा निर्माण झाल्या–त्या अपेक्षा आजचें कवितालेखन पूर्ण करीत आहेत काय, हा प्रश्न आहे.

[१९६० सालीं नांदेड येथें भरलेल्या मराठी कविसंमेलनांत वाचलेलें टिपण.]

मराठी ... ग्रंथालय ... स्वागत.
अनुक्रम ... वि: ...
आ. ... नों. दि. ...

REFBK-0013129