

वाङ्मयांतील वादस्थळे

२

दुसरी आवृत्ति

म. ग्रं. सं. ठाणे

विषय लिखित

सं. क्र. १६९३

वा. ल. कुळकर्णी



REFBK-0012332

पाप्युलर प्रकाशन, मुंबई

किंमत सहा रुपये

9893

33653

वि. सं. —

9893

१६ १०/८

जिला मंत्र सचिवालय, ठाणे. स्थलमत.

अनुक्रम 33653. वि: वि. सं. —

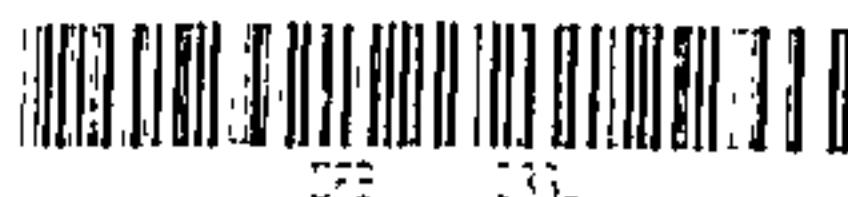
क्रमांक 9893 नों दि: १६ १०/८

अनुक्रम ३३७५३ वि: १२४५

प्राप्त १४७३ नों: दि: १६/७/८३

राष्ट्रीय ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळपत्र.
 अनुक्रम ... 33.12.73... वि:
 क्रमांक 9.12.73..... नों: दि:
 9 ६७० ६२

वा द्य यां ती ल
 वा द स्थ लें



REFBK-0012332

प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांची पुस्तके

वामन मल्हार : वाङ्मय-दर्शन (१९४४)

द्वितीय आवृत्ति (१९४९)

वाङ्मयांतील वादस्थले (१९४६)

द्वितीय आवृत्ति (१९६२)

वाङ्मयीन मते आणि मतभेद (१९४९)

वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी (१९५३)

द्वितीय आवृत्ति (१९५९)

श्रीपाद कृष्ण : वाङ्मय-दर्शन (१९५९)

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण (१९५९)

वाङ्मयांतील वादस्थळे

दुसरी आवृत्ति

वा. ल. कुळकर्णी



पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

किंमत सहा रुपये

© वा. ल. कुळकर्णी

पहिली आवृत्ति : १९४६

दुसरी आवृत्ति : ऑगस्ट १९६२

श्रावण १८८४

मुद्रक :

वा. ग. ढवळे

कर्नाटक मुद्रणालय

चिरावाजार

मुंबई २

प्रकाशक :

ग. रा. भटकळ

पॉप्युलर प्रकाशन,

३५ सी ताडदेव रोड,

मुंबई ३४ W B

प्रिय बंधूस
सप्रेम अर्पण

दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना

‘वाङ्मयांतील वादस्थळें’ची ही दुसरी आवृत्ति. ह्या पुस्तकांतील बहुतेक लेख

मी १९३६-३७ ते १९४५-४६ ह्या नऊ-दहा वर्षांच्या काळांत लिहिले. तेव्हां त्यांत वेगवेगळ्या वाङ्मयीन प्रश्नांवर व्यक्त झालीं आहेत तीं माझीं त्या काळांतील मतें. आज ह्या लेखांवरून नजर टाकीत असतां त्या काळांतील माझ्या कांहीं मतांचा अपुरेपणा आणि त्यांची अपरिपक्वता ह्या गोष्टी मला निश्चित जाणवतात; परंतु त्याबरोबरच आजची मराठी कविता, कथा, कादंबरी इत्यादींचा उदय होण्यापूर्वीच्या महत्त्वाच्या संधिकालांत मराठी साहित्यसृष्टींतील कोण-कोणते प्रश्न आपणांस विचारांत घेण्याजोगे वाटत होते व ह्या प्रश्नांचा आपण त्या वेळीं कोणत्या दिशेनें विचार करीत होतो हे लक्षांत आल्यानें थोडीफार मौजहि वाटते. माझ्या वाङ्मयविचारांतील उत्क्रांतीच्या दृष्टीनें ज्याप्रमाणें मला ह्या सर्व लेखांची उपयुक्तता जाणवते त्याचप्रमाणें गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांतील मराठी वाङ्मयविचारांतील उत्क्रांति लक्षांत घेण्याच्या दृष्टीनेंहि मला त्यांचें महत्त्व वाटतें. ह्या पुस्तकाच्या वाचकांना विनंती एवढीच कीं त्यांनीं ह्यांतील माझे वाङ्मयविचार, ते ज्या काळांत जन्माला आले, त्या काळांतील मराठी

वाङ्मयांतील वादस्थळें

ललित वाङ्मयाच्या आणि वाङ्मयविचारांच्या संदर्भात वाचावेत ; आणि त्यांतील जे त्यांना विशेष लक्षांत घेण्याजोगे वाटतील त्यांचा अचूकपणा अजमावण्यापूर्वी त्यांत दरम्यानच्या काळांत माझ्या हातून जी थोडीफार भर पडली असण्याची शक्यता आहे, ती विचारांत घेण्याचा शक्य तों प्रयत्न करावा ; कारण मराठी साहित्यसृष्टीचीं अवस्थांतरे न्याहाळण्याचा व त्यांच्या संदर्भात साहित्यांतील विविध प्रश्नांचा विचार करण्याचा मीं गेलीं पंचवीस-तीस वर्षे एकसारखा प्रयत्न केला आहे—करीत आहे. माझा गेल्या तीस वर्षांतील वाङ्मयविचार त्यांतूनच हळूहळू उत्क्रान्त झाला आहे. तेव्हां ह्या पुस्तकांतील लेख माझ्या एकंदर वाङ्मयविचारांतील केवळ एक टप्पा दर्शवितात असें मला वाटतें. सदर टप्प्यांवरील त्यांचें स्वरूप सुस्पष्टपणें लक्षांत यावें ह्या हेतूनें पुस्तकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीची ही मुद्रणप्रत तयार करितांना मीं मूळ विवेचनांत शक्य तो बदल केलेला नाही. मूळ विवेचनांत प्रतिपादिलेल्या मतांना अधिक स्पष्टता यावी एवढ्याच हेतूनें काहीं ठिकाणीं मजकुरांत थोडे शाब्दिक फेरफार केले आहेत. 'काव्य आणि लयबद्धता' आणि 'नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?' ह्या दोन लेखांमध्ये मात्र एक दोन नव्या परिच्छेदांची भर टाकली आहे.

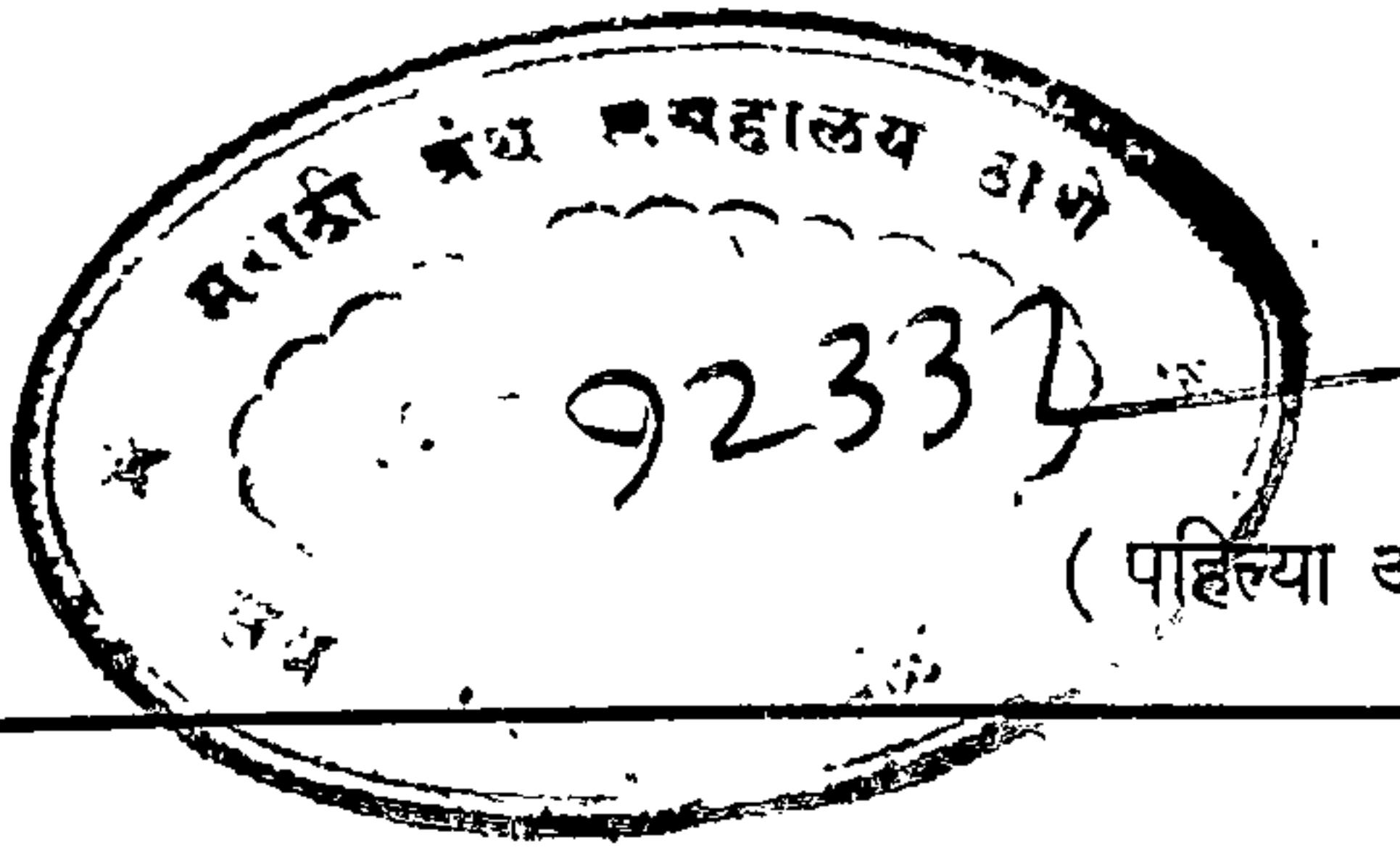
मराठवाडा विद्यापीठ

औरंगाबाद (द.)

२५-७-१९६१

वा. ल. कुळकर्णी

पराठा ग्रंथ संग्रहालय
 अनुक्रम ३३५३..... वि: श्रीकंद-
 क्रमांक १२१३..... नों दि: १६१०६२



भूमिका

(पहिल्या आवृत्तीची प्रस्तावना)

गेल्या दहापंधरा वर्षांत मजकडून जें थोडेंसे वाङ्मय-विवेचनात्मक लेखन झालें, त्यांतील कांहीं भाग ह्या संग्रहांत एकत्रित करण्यांत आला आहे. तो बराचसा एकजिनसी आहे. ह्यापैकीं बरेचसें लिखाण 'वाङ्मयांतील वादस्थळे' या नांवाखालींच वेळोवेळीं नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेलें असल्यामुळें तेंच परिचित नांव ह्या संग्रहाला देण्यांत आलें आहे; अर्थात् हें नांव संग्रहाला देण्यांत, प्रस्तुत संग्रहांत वाङ्मयक्षेत्रांतील सर्व वादस्थळांचा परामर्श घेण्यांत आलेला आहे असें दूरत्वानें देखील सुचविण्याचा माझा इरादा नाही.

वाङ्मयाच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपासंबंधीं आपण ज्यावेळीं विचार करूं लागतो, त्यावेळीं नेहमींच अनेक लहान मोठे प्रश्न आपल्या डोळ्यांपुढें उभे राहतात. ह्या सर्वांचीं अत्यंत समाधानकारक अशीं उत्तरे नेहमीं सांपडतातच असें नाही; मात्र हीं सांपडत नाहीत किंवा सांपडणार नाहीत हें कळत असूनहि तीं शोधून काढण्याकडे मन ओढ घेतें; अशा वेळीं आपल्या आत्मप्रत्ययाला जागून हें कार्य चालू ठेवणें मोठें आनंदाचें असतें : ह्याच वृत्तीनें मी वेळोवेळीं ह्या वाङ्म-

वाङ्मयांतील वादस्थळें

यीन प्रश्नांकडे व्रधत आलों आहें. ललितवाङ्मयाच्या मूळ प्रकृतीच्या दृष्टीने विचार करितां मला ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें कोणत्या मर्यादेपर्यंत सांपडूं शकलीं, तें लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न केवळ ह्या लेखांतून झालेला आहे; किंवाहुना मी असेंच म्हणेन कीं ह्या संग्रहांतील बहुतेक सगळेच लेख 'बघूं या ! आपल्याला ह्या प्रश्नाचा तलास कोठपर्यंत लावतां येतो तें !' ह्या भूमिकेवरून लिहिण्यांत आले आहेत; तेव्हां त्यांतून विवेचित प्रश्नांची सर्वांगीण व समाधानकारक चर्चा झालेली आहे असें मीं कसें समजावें ? उलट माझ्या विवेचनशक्तीच्या मर्यादांची व अपुऱ्या पूर्वतयारीची मला यथोचित जाणीव असल्यामुळे माझ्या हातून झालेल्या वाङ्मयविवेचनांतील अपुरेपणाचीच मला अधिक यथार्थ अशी कल्पना आहे.

एकदोन गोष्टींचा खुलासा करितों :

ह्या संग्रहांतील कांहीं लेखांतून कल्पनांची, विचारांची व कांहीं स्थळीं वाद-विषयांचीहि पुनरुक्ति झाली असल्याचें आढळून येईल. संगृहीत करण्याच्या हेतूने हे लेख जेव्हां मी कांहीं दिवसांपूर्वी परत वाचूं लागलों, तेव्हां ह्या पुनरुक्तींची मला जाणीव झाली; ह्या पुनरुक्ति टाळून मी हे लेख कदाचित् प्रसिद्ध करूं शकलों असतो; परंतु मी तसें करण्याच्या भरीस पडलों नाहीं. याचें एक कारण असें कीं, कांहीं कांहीं वाङ्मयीन प्रश्नाविषयीं जीं माझीं मते ह्या काळांत हळूहळू बनत गेलीं होतीं किंवा जात होतीं, त्या त्या मतांची पुनरुक्ति माझ्या इतर वाङ्मयविवेचनांतूनहि होणें स्वाभाविक होतें; जें स्वाभाविकपणें लेखनांत अवतरलें तें तसेंच राहूं देणें बरें, असें वाटलें; शिवाय हें लेखन करितांना कांहीं वेळा असेंहि झालें होतें कीं एखाद्या वाङ्मयीन वादस्थळाचा विचार करीत असतां दुसऱ्या तत्संबद्ध वाद-स्थळाची अनुषंगानें आठवण होऊन मध्येच त्याची चर्चा सुरू होई व ती अर्थात् त्या लेखांत अपुरी व केवळ ओझरती झाली, ह्याची शेवटीं जाणीव झाल्यामुळे ती पुन्हां केव्हांतरी अधिक पूर्णत्वानें करण्याचा मनाला मोह होई; अशामुळेहि कांहीं विषयांची मीं परत परत चर्चा केली आहे; ह्या संग्रहांत आढळणाऱ्या पुनरुक्तीचें स्वरूप ह्यासारखें आहे. उदाहरणार्थ—'ललितवाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार' ह्या लेखांतील विवेचन व 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपा-

संबंधीं केलेले विवेचन हीं परस्परांना पूरक आहेत. त्याचप्रमाणे लघुनिबंधलेखना-मागील हेतूचें संशोधन करीत असतां केवळ अनुषंगानें विषयाच्या ओघांत सहजगत्या घडलेले 'नाट्यछटा' ह्या वाङ्मयप्रकाराचें स्वरूपदर्शन हें अपुरें झालें, या जाणिवेनें तें अधिक पूर्णत्वानें घडविण्याचा प्रयत्न एका स्वतंत्र लेखांत केला आहे. 'नाटक आणि कादंबरी' ह्यांतील विवेचनाच्या ओघांत 'कादंबरीचें क्षेत्र' या लेखांतील एक परिच्छेदच्या परिच्छेद उद्धृत करण्यांत आला आहे. सांगायचें तें हेंच कीं ह्या कालखंडांत माझीं जीं वाङ्मयविषयक मते थोडींफार स्थिर होत गेलीं तीं ह्या लेखांतून परत पस्त डोकावत असण्याचा संभव आहे; त्यांत जितकी हेतुपुरस्सरता आहे तितकीच अहेतुकता आहे.

दुसरी एक गोष्ट अशी कीं ह्या संग्रहांतील कांहीं लेख हे भाषांतरित आहेत; ज्यांच्या लेखांचीं तीं भाषांतरे आहेत त्यांचीं नांवें तळटीपांत दिलेलीं आहेत; त्याचप्रमाणे कांहीं लेखांत मी इतर ग्रंथकारांचे विचार अनुवादरूपानें मांडलेले आहेत व त्या ठिकाणींही मी त्यांच्या ग्रंथांचा व नावांचा तळटीपांत उल्लेख केला आहे.

माझ्या बऱ्याच मित्रांचें साहाय्य मला हे लेख संगृहीत करण्यांत झालें आहे; परंतु त्यांचा नामोल्लेख त्यांना कितपत आवडेल याबद्दल मी साशंक असल्यामुळे तो करण्याचें मी टाळीत आहे; मात्र वेष्टणावरील सजावटीबद्दल माझे मित्र श्री. द. ग. गोडसे यांचे आभार न मानणें मला केवळ अशक्य असल्यामुळे ते मी मनःपूर्वक मानतो.

१ डिसेंबर १९४६
मुंबई

वा. ल. कुळकर्णी

दशांश देव संज्ञा ३२. ८. १२. १३. १४. १५. १६. १७. १८. १९. २०. २१. २२. २३. २४. २५. २६. २७. २८. २९. ३०. ३१. ३२. ३३. ३४. ३५. ३६. ३७. ३८. ३९. ४०. ४१. ४२. ४३. ४४. ४५. ४६. ४७. ४८. ४९. ५०. ५१. ५२. ५३. ५४. ५५. ५६. ५७. ५८. ५९. ६०. ६१. ६२. ६३. ६४. ६५. ६६. ६७. ६८. ६९. ७०. ७१. ७२. ७३. ७४. ७५. ७६. ७७. ७८. ७९. ८०. ८१. ८२. ८३. ८४. ८५. ८६. ८७. ८८. ८९. ९०. ९१. ९२. ९३. ९४. ९५. ९६. ९७. ९८. ९९. १००.

अनुक्रमणिका

१ वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य	...	...	१
२ मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत	...	...	१३
३ वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता	...	...	२७
४ ललित-वाङ्मयाची भाषा	...	...	३६
५ नवे कवि आणि जुनीं प्रतीकें	...	...	४६
६ ललित-वाङ्मयाची आत्मपरता	...	...	५५
७ ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार	...	...	६५
८ शब्दचित्र : वस्तुदर्शन कीं वस्तुनिरूपण ?			७४
९ मढेंकरांची सौंदर्यमीमांसा			८४
१० सौंदर्यभावना म्हणजे काय ?			९२
११ नाटक आणि कादंबरी			१००
१२ कथावाङ्मय आणि मनोविश्लेषण			१०९
१३ ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी			११६
१४ कादंबरीचें क्षेत्र : कांहीं अंगां		...	१२६
१५ चरित्रलेखन : कला कीं कारागिरी ?	...	...	१३३
१६ आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ?	...-	...	१४६
१७ ललित-वाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?		...	१५८
१८ लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन कीं सौंदर्यदर्शन ?		...	१६७
१९ कांहीं मराठी लघुनिबंधकार	...	...	१७६
२० लघुनिबंधांचें लेखन : कांहीं विचार	...	...	१८६
२१ नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?	...	...	१९९
२२ काव्य व तालबद्धता	...	...	२०९

वाङ्मयांतील वादस्थळें

वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य

सत्य, शिव व सौंदर्य ह्यांच्या मुळाशीं
असणारीं तत्त्वे मूलतः एकच आहेत.

सत्याच्या मुळाशीं जीं तत्त्वे आहेत तींच शिवाच्या मुळाशीं व तींच सौंदर्य-
कल्पनेच्या मुळाशीं आहेत. सत्य म्हटलें म्हणजे तेथें कार्यकारणाची सुसं-
गति, अनुमान व अनुभव यांची सुसंगति, दिसणें व असणें यांतील सुसंगति,
इत्यादि अनेक सुसंगतींचा समावेश होत असतो. सत्य म्हटलें म्हणजे जिला
कोठल्याहि प्रकारची अन्तर्गत विसंगति ठाऊक नाहीं असली सुसंगति असें
म्हटलें असतां वावगें होणार नाहीं. सुसंगति, सर्वच बाबतींत सुसंगति हेंच
सत्याचें मुख्य लक्षण आहे. सत्याला असत्य खपत नाहीं, अन्तर्विरोध खपत
नाहीं ह्याचा अर्थ त्याला कोठल्याहि प्रकारची विसंगति खपत नाहीं असाच
आहे. तें अथपासून इतीपर्यंत अन्तर्बाह्य सुसंगत असतें; त्याला जर नाद
असेल तर त्या नादांतील सगळे सूर एकमेकांशीं पूर्ण संवादी असतात;
त्याला जर रूप असेल तर त्या रूपांतील सर्व आकार हे एकमेकांना पूरक
आहेत, मारक नाहीत असेंच दिसून येतें; व त्याला जर रंग असेल तर त्या
रंगांतील प्रत्येक छटा ही तिच्या जवळपासच्या छटेपेक्षां कितीहि वेगळी असली

वाङ्मयांतील वादस्थळें

तरी परिणामीं त्या सर्व छटा संवादी आहेत, एकत्वसूचक आहेत, असेंच आढळतें. सुसंवाद, सुसंगति, सुरूपता, सुरेलता हेच सत्याचे भावगुण आहेत; त्यांनींच सत्याची प्रकृति बनविलेली आहे.

शिवाच्याहि बुडाशीं हीच सुसंगति आढळत नाही का ? शिव म्हणजे कल्याण, मानवांचें हित, मानवांचें अकलंकित सुख, मानवांचा निर्लेप चिरंतन असा आनंद. मानवांचें हित हें सुस्थितींत, सुव्यवस्थेंत, सुसंगतींत, सुसंवादि-त्वांतच सामावलेलें आहे. शिवाचा विचार करितांना आपण ज्या समाजस्थितीचा विचार करितों त्या समाजाच्या अवस्थेंत सर्वत्र सर्वांमध्ये सुसंवाद नांदेल अशीच आपली अपेक्षा असते ; ह्या आदर्श समाजव्यवस्थेंत कोठेंहि विसंवाद दिसूं नये, अन्तर्विरोध निर्माण होऊं नये, वेसूर कानांवर पडूं नयेत अशीच आपली इच्छा असते ; व ह्या इच्छेला अनुसरूनच आपण आजपर्यंत मानवोपयोगी समाजव्यवस्थांचा विचार करीत आलों आहोंत. कटु, दुःखदायक, बोचक अशी विषमता नाहीशी व्हावी व सर्वत्र समता प्रस्थापित व्हावी म्हणून आपले प्रयत्न चालू आहेत; कवि 'वी' म्हणतात त्याप्रमाणें जगांतील 'वैषम्य' आज आपणांस असह्य होऊं लागलेलें आहे व त्याचे जागीं 'साम्यता' स्थापन करण्यासाठीं आपण धडपडत आहोंत; पूर्णत्वापासून दळलेलें असें हें जग परत पूर्णत्वाकडे जाण्याची सदैव धडपड करीत आहे; हें पूर्णत्व गांठणें, ही चिररमणीय सुसंगति साधणें हें आपलें ध्येय आहे. शिवाचा विचार करितांना आपणांस ह्याच गोष्टींची जाणीव होत असते. आपण शिवाशीं नीतीचा संबंध जोडतो, तो बरोबरच आहे. नीतीचा जन्म ह्या सुसंगतीच्या इच्छेमधूनच झालेला आहे; नीतिनियमांची योजना ही अंतिम सुसंगति, हा अंतिम सुसंवाद, हें अंतिम चिरसुखदायी पूर्णत्व साधलें जावें एवढ्याचसाठीं मानवानें केलेली आहे. समाजाची धारणा व्हावी म्हणून नीतीचीं बंधनें निर्माण झालेलीं आहेत, असें म्हणण्याऐवजीं ज्या समाजव्यवस्थेंत सर्वत्र सुसंवाद नांदेल अशा निर्दोष समाजव्यवस्थेप्रत स्वतःला नेण्यासाठीं मानव जी धडपड करीत आहे तिच्यांतून ही नीति उत्क्रान्त होते आहे, असें म्हणणें अधिक सयुक्तिक आहे. या दृष्टीनें नीति ही शिवाकडेच अंगुलीनिर्देश करीत आहे ; ती शिवाचें साधन आहे; परंतु शिवाप्रमाणें तिच्या मागचेंहि

वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य

प्रेरक तत्त्व सुसंगति हेंच आहे. शिवाचा उल्लेख केल्याबरोबर जशी नीतीची आठवण होते, तशीच सौजन्याचीहि आठवण होते. वामन महारांनी आपल्या समग्र लिखाणांत शिवाच्या ऐवजीं हाच शब्द वापरला आहे. सौजन्य हा शब्द शिव ह्या शब्दापेक्षा अधिक परिचित असा आहे. त्यांत सामावलेली कल्पना ओळखीमुळे सहज लक्षांत येईल अशी आहे व तशी ती लक्षांत येतेहि. परंतु सौजन्याची कल्पना शिवाच्या कल्पनेत अन्तर्भूत आहे : शिवाचा विचार करितांना आपण ज्या समाजव्यवस्थेचा विचार करितों त्या समाजव्यवस्थेचा सौजन्य हा प्राण आहे. ही सुजनताच, जीवनव्यवहारांतील ही सुसंगतीच आपल्याला साधावयाची आहे; नीतीचें कार्य तेंच आहे व त्यांतच शिवाला स्थान आहे. तेव्हां शिव शब्द वापरला काय, नीति शब्द वापरला काय किंवा सौजन्य शब्द योजला काय, त्यांच्या बुडाशीं जें ध्येयतत्त्व आहे तें सुसंगति, सुसंवाद, सुरूपता, सुरेलता, हें आहे असेंच दिसून येतें.

आतां सौंदर्याबाबत बोलायचें; सौंदर्य हें तर बोलूनचालून सौंदर्यच; तेव्हां त्याचा आत्मा सुसंगति, सुसंवाद, प्रमाणबद्धता हाच असावा यांत आश्चर्य तें कसलें? सौंदर्य व सुसंगति ह्या दोन कल्पनांचें परस्परांशीं एवढें साहचर्य आहे कीं सुसंगति, सुसंवाद, समप्रमाणता यांनाच सौंदर्य हें दुसरें नांव तर दिलें नाहीं ना, अशीच शंका जाणत्यांच्या मनांत यावी. सौंदर्य हें वस्तुनिष्ठ आहे कीं दृष्टिनिष्ठ आहे ह्या प्रश्नाचा निकाल काय लागायचा असेल तो लागो; परंतु एवढें मात्र खरें कीं ज्या ज्या ठिकाणीं ज्या ज्या कोणाला सौंदर्याचा आभास होतो वा साक्षात्कार होतो, त्या त्या ठिकाणीं त्याला कांहींतरी अननुभूत अशी सुसंगति, सुसंवाद, सुरेलता जाणवलेली असते यांत संशय नाहीं. सौंदर्याच्या कल्पनेचा संबंध नाद, रंग, रूप, आकार इत्यादींशीं आज शतकानुशतके आपण लावीत आलों आहोंत व त्याच दृष्टीनें आपण त्याचें भजन, पूजन, चिंतन करीत आलों आहोंत : त्याची उपासना ह्याच मार्गानें आपल्या हातून बरीचशी घडलेली आहे; परंतु त्यांच्या सर्व रूपांच्या बुडाशीं असणारें ध्येयतत्त्व मात्र तेंच तें आजहि अबाधित आहे : सौंदर्य म्हणजे सुसंगति, सौंदर्य म्हणजे निर्दोष अशी संपूर्णता व स्वयंपूर्णता; सौंदर्य म्हणजे अंतर्बाह्य सुसंवाद, प्रमाणबद्धता हेंच तें तत्त्व होय.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

सौंदर्याच्या कल्पनेच्या बुडाशीं हें तत्त्व आहे याची अनेकांना जाणीव आहे, इतकी त्या तत्त्वांत व सौंदर्याच्या कल्पनेंत अभिन्नता आहे; प्रश्न जो येतो तो सौंदर्याच्या बुडाशीं असणाऱ्या ह्या तत्त्वाबाबत येत नाही; किंवा शिव व सत्य ह्यांच्या बुडाशीं असणाऱ्या ह्या तत्त्वाबाबत येत नाही, तर सत्य, शिव व सौंदर्य ह्यांचे परस्परसंबंध स्पष्ट करण्याबाबत येतो. सुसंगति, सुसंवाद हें एकच तत्त्व जर ह्या तिन्ही कल्पनांच्या बुडाशीं असेल तर त्यांचे परस्पर-संबंध हे एकमेकांना उपकारक, पूरक, परिपोषक असेच असावयास पाहिजेत, हें सहजच लक्षांत येईल. परंतु हा विचार मनांत येतो न येतो तोंच दुसरा एक विचार मनांत येतो : तो असा कीं सुसंगति, सुसंवाद हें तत्त्व जरी ह्या तिन्ही कल्पनांत आढळत असलें तरी त्यावर खराखुरा अधिकार कोणाचा आहे ? तें व्यवच्छेदक असें लक्षण कोणाचें ठरतें ? सत्याचें, शिवाचें कीं सौंदर्याचें ? व मग ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधूं लागलों कीं असें दिसून येतें कीं सुसंगति हें जरी ह्या तिन्ही कल्पनांचें प्रमुख लक्षण असलें, तरी तें सौंदर्याचेंच व्यवच्छेदक लक्षण ठरतें; सत्य हें सुसंगत असतें, शिवालाहि संवादित्व अभिप्रेत असतें, हें खरें असलें तरी जें सुंदर तें सुसंगत असतें असें म्हणण्याऐवजीं जेथें जेथें सुसंगति तेथें तेथें सौंदर्य हें आढळतेंच असें म्हणणें अधिक रास्त ठरतें; व ह्या दृष्टीनेच पुढें विचार करूं लागलों म्हणजे सत्य हें सुसंगत असतें, अतएव तेंहि सुंदर ठरतें हें लक्षांत येतें. सुसंगति, सुसंवाद प्रमाणवद्धता हें सौंदर्याचें व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून मान्य केल्याबबरोबर जेथें जेथें ह्या गोष्टी आढळतात तेथें तेथें सौंदर्याचें अधिष्ठान असतें हें लक्षांत येतें; व सत्य, शिव व सौंदर्य ह्या तिन्ही कल्पनांत अभेद आहे असें जें म्हटलें जातें, ' Truth is Beauty, Beauty Truth ' असें जें कीट्स म्हणतो तें ह्या सुसंगति-सुसंवादाच्या परमतत्त्वाच्या व समानतत्त्वाच्या आधारावर हेंहि लक्षांत येतें. मग प्रश्न पडतो तो हा कीं ह्या तिन्ही तत्त्वांतील परस्परसंबंध एवढे जिव्हाळ्याचे आहेत, एवढे परस्परपूरक व पोषक आहेत हें जर आपणाला पटलें तर मग वाद कोठें आहे ? वाद जो आहे तो सत्य हें नेहमीं शिवस्वरूप असतेंच कीं नाहीं ह्याबाबत आहे; सत्य व शिव किंवा सत्य व नीति ह्यांत अभेद मानावयाचा काय ह्याबाबत आहे. त्याचप्रमाणें सत्य हें नेहमींच सुंदर असतें काय व सौंदर्य हें सदैव

वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य

सत्स्वरूपच आढळतें काय हेहि प्रश्न विचारले जात आहेत; जें सत्याबाबत तेंच शिवाबाबत : शिव हें नेहमींच सुंदर असतें काय व सौंदर्य हें नेहमींच शिवस्वरूप असतें काय हा ह्या वादांतील तिसरा प्रश्न होय. हेच प्रश्न कला, नीति, वाङ्मय इत्यादि सौंदर्य, सत्य व शिव ह्या अर्थांचे दुसरे शब्द वापरून एकसारखे विचारले जात आहेत व त्यांचीं समर्पक व निर्णायक उत्तरें शोधून काढणें ही एक अत्यंत कठीण गोष्ट होऊन बसली आहे.

ही गोष्ट एवढी कठीण होऊन बसण्याचें एक कारण असें आहे कीं अंतिम दृष्ट्या वर दाखविल्याप्रमाणें सत्य, शिव व सौंदर्य ह्या तिन्ही कल्पनांच्या मुळाशीं एकच एक समानतत्त्व असलें व त्या दृष्टीनें त्यांतील अभेद आपणांस पटत असला तरी प्रत्यक्ष जीवनव्यवहारांत हीं तत्त्वे त्यांच्या विशुद्ध स्वरूपांत आपल्या डोळ्यांपुढें फारशीं येत नाहीत, तर त्यांच्याशीं संबद्ध असलेला तपशील तेवढा आपल्यापुढें येत असतो. आपल्यापुढें सत्य नसतें तर ज्याच्या द्वारां तें प्रतीत व्हावयाला हवें तें प्रत्यक्ष असतें—जें डोळ्यांना दिसतें, कानांना ऐकूं येतें, इंद्रियांना जाणवतें तें असतें. शिव नसतें तर कांहीं निर्बंध असतात, कायदे असतात, कांहीं नियम असतात, नियंत्रणें असतात, आचार असतात ; व सौंदर्य नसतें तर नाना प्रकारचे आकार, नाद, रंग, रूपें हीं असतात. ह्या सर्व गोष्टी म्हणजे सत्य, शिव व सौंदर्य ह्या तत्त्वांचे तपशील होत; हीं तत्त्वे नव्हत; व ह्या तपशीलाशींच आपला सतत संबंध येत असल्यामुळें त्यांचा परस्परांशीं संबंध कसा जोडायचा, त्यांचें एकमेकांशीं नातें काय, त्यांच्यांत सुसंवाद आहे कीं विसंवाद आहे, विसंवाद असल्यास तो कोठें दिसून येतो इत्यादि अनेक प्रश्न आपणांस भंडावून सोडतात; व जेवढा तपशील तेवढाच ह्या प्रश्नांच्या व्याप्तीचा विस्तार असल्यामुळें त्यांचीं निर्णायक उत्तरें शोधून काढणें हें अत्यंत कठीण व आपल्या आवाक्या-बाहेरचें काम होऊन बसतें.

ह्या प्रश्नांच्या काठिण्याचा विचार करितांना जी आणखी एक गोष्ट ध्यानांत येते ती अशी कीं, जें जें सत्य व शिव तें अंतिम दृष्ट्या सुसंगत अतएव सुंदर ठरत असलें तरी सत्य व शिव यांचा जितक्या शटकन् उपयुक्ततेशीं संबंध पोहोंचतो, त्यांचा विचार करूं लागतांच उपयुक्ततेची कल्पना जितक्या लवकर

वाङ्मयांतील वादस्थळें

आपल्या मनाची पकड घेते, तितक्या लवकर ती आपण सौंदर्याचा विचार करूं लागल्यास आपल्या मनास शिवत नाहीं ; सत्य हें साधन आहे कीं साध्य आहे हा प्रश्न जितक्या लवकर सत्यासंबंधीं विचार सुरू झाल्याबरोबर आपल्या मनांत स्फुरतो तितक्या लवकर तसला प्रश्न सौंदर्याच्या बाबतींत स्फुरत नाहीं. याचें कारण काय असावें ? याचें कारण असें दिसतें कीं, सौंदर्य हें सत्यापेक्षां व शिवापेक्षां अधिक स्वयंपूर्ण आहे, अधिक स्वयंसिद्ध, अधिक स्वयंशासित असें आहे. एवढ्यासाठीं स्वयंपूर्ण व संपूर्ण सुसंगति हें त्याचें खास व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून आपण मानलें. त्याचा संबंध ज्या आनंदाशीं पोचतो त्या आनंदाला स्वार्थपर विचारांचा स्पर्शहि सहन होत नाहीं. सौंदर्याचा अवतार कशासाठीं तर सौंदर्य-सिद्धीसाठीं, सुसंगतिनिदर्शनासाठीं अशीच कल्पना सौंदर्याच्या उत्पत्तीचा व स्थितीचा विचार करूं लागलों असतां आपल्या मनांत येते ; आणि मग प्रश्न असा येतो कीं, सत्याच्या व शिवाच्या कल्पनांत जर अर्थपर—मग तो स्वार्थपर असो वा परार्थपर असो—असा भाग येत असेल व सौंदर्याच्या कल्पनेंत जर तो त्या प्रमाणांत येत नसेल तर ह्यांचें एकमेकांशीं जमायचें कसें ? त्यामुळे त्यांच्यांत थोडाफार तरी विरोध निर्माण झाल्यावांचून कसा राहील ?

अशा रीतीनें तिन्ही तत्त्वांच्या तपशीलांचा एकमेकांशीं मेळ कसा घाला-वयाचा ह्या अडचणीमुळे व सौंदर्याच्या ह्या विशिष्ट प्रकृतीमुळे वर दर्शविलेल्या प्रश्नांचीं अत्यंत समाधानकारक उत्तरे शोधून काढणें हें कठीण जात आहे. ह्या प्रश्नांचा केवळ वाङ्मयापुरताच म्हणजे केवळ वाङ्मयात्मक सौंदर्य-पुरताच विचार करितांना कोणकोणत्या गोष्टी नजरेसमोर येतात तें पाहण्याचा प्रयत्न करूं.

प्रथमदर्शनींच जी गोष्ट ध्यानांत येते ती ही कीं वाङ्मय हें जरी मूलतः सौंदर्य-स्वरूपी असलें, सौंदर्यनिर्मिति हाच त्याचा जीवनहेतु असला, सौंदर्यसिद्धीच्या नियमांनुसार जरी त्याचा अवतार सिद्ध होत असला, व सौंदर्यदर्शनानें लाभणारा निरपेक्ष आनंद वाचकांना प्राप्त करून देण्याचा त्याचा प्रधान हेतु असला तरी त्याचा मालमसाला, त्याचें शरीर, त्याची घटना, त्याची सिद्धि ही सत्यांतूनच झालेली असते. सत्यांतील 'सौंदर्य' म्हणजेच सुसंगति शब्दांच्या द्वारां व्यक्त

वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य

करणे वा साक्षात् करणे म्हणजेच वाङ्मय निर्माण करणे होय असेच म्हणतां येईल. परंतु यावर अशी शंका विचारतां येते कीं सत्य हेंच जर मुळांत सुसंगत व सुरूप असतें तर मग तें प्रगट होत असतां सुरूप भासणारच; मग वाङ्मय तें वेगळे काय करितें ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर सांपडल्यास वाङ्मयाचें कार्य अधिक स्पष्ट होईल. ह्या प्रश्नाचें उत्तर असें दिसतें कीं सत्य हें जरी मुळांत सुसंगत व सुरूप असलें तरी तें आपणांस ज्या प्रत्यक्षांतून, ज्या तपशीलांतून गोचर होतें — नव्हे, व्हावयाला हवें असतें तो सर्व तपशील — जें जें दिसतें तें, जें जें ऐकूं येतें तें, जें जें भावतें तें सुसंगत सुरूप असतेंच असें नाही. हा तपशील, हें प्रत्यक्ष म्हणजे सत्याचा मालमसाला आहे, सत्य नव्हे. ह्या तपशीलाच्याच आधारानें वाङ्मयाला सुरूप, सुसंगत अशा सत्याचा आविष्कार करावयाचा असतो; त्याचाच उपयोग करून, त्याचीच योजना करून, वाङ्मयाला त्यांतून सुसंगत अशा सत्याची प्रतीति घडवावयाची असते. मग त्याकरितां त्याला ह्या तपशीलांतून, हें जें दिसतें त्यांतून, हें जें ऐकूं येतें व भावतें त्यांतून निवड करावी लागते. जो जो तपशील ह्या सुरूप सत्यदर्शनाचे दृष्टीनें विशेष अर्थपूर्ण असतो अशाचीच निवड वाङ्मय करितें व जेणेंकरून ही अंतिम सुसंगति संपूर्णपणें व्यक्त होईल अशा रीतीनें त्याची अभिव्यक्ति करून त्यांतून सौंदर्य निर्माण करितें व सत्यदर्शन साधतें. हें साधतांना वाङ्मय वेगवेगळ्या रीतींचा अवलंब करतें : कांहीं वेळां—नव्हे पुष्कळ वेळां, जीवनांतील केवळ विसंगतींचें कठोर दर्शन घडवून वाङ्मय हें त्यांतून कोणत्या प्रकारची सुसंगति जन्माला यावयाला पाहिजे तें सुचवीत असतें, विषमतेचें चित्र रेखाटून त्यांतून समतेचें सुरूप व्यक्त करीत असतें, दुर्जनता रेखाटून सुजनतेची कल्पना आणून देते, अन्याय व पारतंत्र्य ह्यांतील विसंगतींच्या दर्शनांतून न्याय व स्वातंत्र्य ह्या कल्पनांतील सुसंगति प्रगट करीत असतें. वाङ्मय सत्यांतील सौंदर्य, सत्यांतील सुसंगति शब्दद्वारां व्यक्त करितें असें जें वर म्हटलें तें ह्या अर्थानें.

ह्या प्रत्यक्षाची वा तपशीलाची निवड करून वाङ्मय सत्यदर्शन घडवितें म्हणजे काय करितें ह्याचा अधिक खोलवर विचार करितां येणें शक्य आहे : वाङ्मय नाना तऱ्हेचीं सत्यें प्रगट करीत असतें. त्यांतील कांहीं नादसत्यें असतात, कांहीं आकारसत्यें असतात, कांहीं रंगसत्यें असतात, कांहीं भावसत्यें असतात,

वाङ्मयांतील वादस्थळें

कांहीं ह्यापेक्षां अधिक व्यापक व अधिक सूक्ष्म अशीं — ज्यांचें वर्गीकरण करून त्यांना विशिष्ट नांव देतां येणार नाहीं असलीं — जीवनसत्यें असतात; आपल्या कानांवर नानाप्रकारचे नाद सतत पडत असतात; ते सर्वच सुसंवादी असतात असें नाहीं; त्यांत विसंवादच अधिक असतो. परंतु त्यांतूनच अनेक सुसंवादी सुरांची निवड करून उत्तम गवई अशीं नादसत्यें निर्माण करीत असतो कीं ज्यांतील सुसंवाद, ज्यांतील 'संगीत' आपल्याला मोहून टाकतें. आपल्या डोळ्यांसमोर नाना तऱ्हेचे रंग व नाना तऱ्हेचे आकार तरळत असतात, परंतु त्यांतील रंगसत्यें व आकारसत्यें एखादा उत्तम चित्रकारच आपल्या नजरेला आणून देऊं शकतो; त्याच्या कुंचल्यामध्येच ती रंगांतील आणि आकारांतील विलक्षण सुसंगति प्रगट करण्याचें कौशल्य असतें. एखादा कवि वा कथालेखकहि केवळ शब्दांच्या द्वारां हीं नादसत्यें, रंगसत्यें, आकारसत्यें व्यक्त करूं शकतो; कांहीं कवींच्या ठिकाणीं ही रंग, रूप, नाद व स्पर्श ह्यांतील सुसंगति व्यक्त करण्याचें अभिजात कौशल्य असतें. आपल्याकडे कवि श्री. बा. भ. बोरकर यांच्या काव्यांत तें विशेष जाणवतें. नाद, रंग, आकार यांच्यांतील ही सुसंगति व्यक्त करण्याचें खरें कार्य म्हणजे गायकांचें, चित्रकारांचें, शिल्पकारांचें; कारण त्या सुसंगतीच्या अभिव्यक्तीला आवश्यक तीं साधनें त्यांना सुलभ असतात; परंतु बोरकरांसारखा एखादा कवि जेव्हां केवळ शब्दांच्या द्वारां हीं नादसत्यें, रंगसत्यें व आकारासत्यें प्रगट करूं शकतो त्यावेळीं वाङ्मयाचे ठिकाणीं सत्यदर्शन घडविण्याचें केवढें प्रभावी सामर्थ्य असतें, त्याची थोडी कल्पना येऊं शकते.

वाङ्मय जीं सहजतया प्रगट करूं शकतें तीं भावसत्यें होत. भावसत्यें म्हणजे काय याची फोड करितां येणें मोठें कठीण आहे. वाङ्मयाचें कार्य भावनिर्मिति हें असतें असें सांगण्यांत येतें. एखाद्या जीवनव्यवहाराच्या दर्शनानें, चिंतनानें व मननानें जे भाव कवीच्या मनांत निर्माण झालेले असतील तेच भाव तितक्याच उत्कटतेनें तो जेव्हां आपल्या वाचकांच्या मनांत उत्पन्न करूं शकतो त्यावेळीं त्याच्या कार्याची फलश्रुति होते असें आपण समजतो; परंतु हे जे भाव कवीच्या मनांत उत्पन्न झालेले असतात व जे तो वाचकाच्या मनांत तितक्याच उत्कटत्वानें निर्माण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो, त्या भावांचें स्वरूप जर न्याहाळलें तर त्यांत ही अन्तर्ब्राह्म सुसंगति दिसून येते; ते भाव आपल्या

हरघडीच्या अनुभवांतून उत्पन्न होणाऱ्या आपल्या सर्वसामान्य भावांसारखे नसतात. त्यांत व्यक्तिगत, खाजगी, म्हणजे स्वार्थपर व म्हणूनच थोडाफार विसंगत असा भाग उरलेला नसतो; ते त्या कवीच्या, एका व्यक्तीच्या मनांतील भाव असले, तरी त्यांना विश्वात्मकता आलेली असते; ते सुसंगत बनलेले असतात: विश्व-भावांशी सुसंगत बनलेले असतात म्हणजेच त्यांतील तपशीलाचा भाग, व्यक्तिगत असा भाग, हिणकस, क्षणजीवी असा भाग नाहीसा झालेला असतो व केवळ विश्वात्मक, शाश्वत, अत्यंत सुसंगत, सर्व दृष्टींनी संवादी असा भाग तेवढा शिल्लक राहिलेला असतो. म्हणजेच त्यांना सौंदर्य प्राप्त झालेलं असतं, त्यांत एक प्रकारची विलक्षण सुसंगति अवतरलेली असते; तेच त्या भावांचे भावसत्य होय. त्यांत एकप्रकारची स्वयंपूर्णता दिसून येते. बरं, हें भावसत्य कवि ज्या कल्पनाचित्रांच्या (Images) द्वारां सूचित करतो, ज्या प्रतिमांच्या द्वारां व्यक्त करितो त्यांतही एक विलक्षण सुसूत्रता व सुसंगति असते; ही त्यांतून जाणवणारी भावसंगति असते; ह्या सर्व कल्पनाचित्रांतून व प्रतिमांतून तें एकच एक भावसत्य सुसंगतपणें प्रतीत होत असतं व मग त्या काव्याच्या वाचनानें वाचकाला जो आनंद होतो तो ही विलक्षण भावसंगति जाणवल्यानें, या विलक्षण भावसत्याची-व म्हणूनच भावसौंदर्याची प्रतीति आल्यानें उत्पन्न झालेला असतो. म्हणूनच कवि आपल्या मनांत उत्पन्न झालेले भाव आपल्या वाचकांच्या मनांत तितक्याच उत्कटत्वानें प्रगट करण्याचा प्रयत्न करित असतो, असें म्हणण्याऐवजीं त्याला जाणवलेली भावसंगति, त्याला जाणवलेलें भावसत्य, त्याला जाणवलेलें भावसौंदर्य व त्यापासून त्याला झालेला सुसंगतिदर्शनाचा म्हणजेच सौंदर्यदर्शनाचा व सत्यदर्शनाचा आनंद, ह्या सर्वांचा एकसमयावच्छेदेकरून अनुभव वाचकाला यावा अशी त्याची इच्छा असते व एवढ्याचसाठीं त्याची धडपड असते, असें म्हणणेंच अधिक सयुक्तिक ठरतें. कवि भावसत्यें प्रगट करतो म्हणजेच भावसौंदर्य प्रगट करितो, असें जें वर म्हटलें तें ह्या अर्थानें.

ह्याच दृष्टीनें अधिक खोलवर जाऊन पाहिलें कीं हेंच कार्य वाङ्मयाच्या इतर शाखांतहि कसें चाललेलें असतें ह्याची थोडीफार कल्पना येऊं शकते. कथा, कादंबरी, नाटक, चरित्र, आत्मचरित्र, इत्यादि वाङ्मयाच्या सर्व शाखांचा उद्देश जीवनव्यवहारांतील नाना अंगोपांगांतील हीं नानाविध सत्यें ज्या प्रत्यक्षांतून

वाङ्मयांतील वादस्थळें

जाणवतात, त्यांतील अत्यंत सूचक, संबद्ध व अर्थपूर्ण अशा तपशीलाच्या मदतीने तीं व्यक्त करणें, त्यांतील संगति, त्यांतील सौंदर्य हें वाचकांच्या, श्रोत्यांच्या, प्रेक्षकांच्या, नजरेला आणणें हाच असतो. ह्या वाङ्मयात्मक सत्यदर्शनानें जसा सुरुपदर्शनाचा आनंद होतो तशीच भावनिर्मितीहि होते ; परंतु ही भावनिर्मिती एखाद्या पट्टीच्या वक्त्याचें भावनांना हलवून सोडणारें भाषण ऐकून होणाऱ्या भावनिर्मितीपेक्षां वेगळ्या स्वरूपाची असते ; तेथें श्रोत्यांना कार्यप्रवण करण्याचीच वक्त्याची इच्छा असते व भावनांचें उद्दीपन त्याच दृष्टीने झालेलें असतें; येथें मूळ हेतु वाचकांना कार्यप्रवण करणें हा नसतो, तर आपणाला जाणवलेली विशिष्ट भावसंगति वाचकांना जाणवेल अशा रीतीने प्रकट करणें हाच प्रधान हेतु असतो; त्यामुळे येथें संगतिदर्शनाला व त्याच्या जाणिवेपासून होणाऱ्या विशिष्ट सुखाला महत्त्व अधिक असतें; अर्थात् भाव निर्माण होतात व प्रत्येक भावनेच्या पोटीं कार्यप्रवणता असल्यामुळे ते भाव वाचकांना थोडेफार कार्यप्रवणहि करितात; नाहीं असें नाहीं; परंतु हे भाव वाचकांना कार्यप्रवण करण्यासाठीं निर्माण झालेले नसल्यामुळे, त्यांत विशिष्ट सुसंगतींची प्रतीति घडविणें आणि तज्जन्य आनंद देणें हाच प्रधान हेतु असल्यामुळे, त्यांच्यांतील कार्यप्रवणता ही वक्त्याच्या भाषणानें उत्पन्न झालेल्या भावांच्या ठिकाणीं आढळून येणाऱ्या कार्यप्रवणतेपेक्षां कितीतरी पटीनें कमी उत्कट असते. वाङ्मयाचें सामर्थ्य अजमावतांना आपणांस ह्या सर्व गोष्टी नीट लक्षांत घ्याव्या लागतात.

वाङ्मय हें जीवनांतील नानाविध सत्यांतील सौंदर्य व्यक्त करितें हें खरें असलें तरी वाङ्मय हें मानवांनीं मानवांकरितांच निर्माण केलेलें असल्यामुळे त्यांतील जीं सत्यें मानवी जीवनाशीं अधिक संलग्न असतात, त्यांतील संगतिदर्शन हें मानवांना विशेष महत्त्वाचें वाटावें हें स्वाभाविकच आहे. त्यामुळे केवळ नादसंगति, रससंगति वा रूपसंगति ज्यांतून व्यक्त होते तें वाङ्मय वाचकांना एवढें महत्त्वाचें वाटत नाहीं, तर ज्यामध्ये जीवनव्यवहारांतील अत्यंत व्यापक, सखोल व अत्यंत सूक्ष्म अशीं भावसत्यें, विचारसत्यें, जीवनसत्यें प्रगट झालेलीं असतात तें वाङ्मय त्यांना विशेष महत्त्वाचें वाटतें; तेंच श्रेष्ठ दर्जाचें वाङ्मय होय असा निर्णय सर्वसामान्य वाचक कालमुखानें देत असतो. येथें थोडीशी

उपयुक्तेचीच कसोटी वाङ्मयाला लावली जाते हैं खरे; परंतु ही उपयुक्तता संकुचित अर्थानें लक्षांत घेतलेली नसते, तर अत्यंत व्यापक अर्थानें. जीवनाचा अर्थ समजून घेण्याची, जीवनांतील खोलवर दडलेलीं नानाविध सत्यें जाणण्याची, जीवन कसें जगलें असतां तें खऱ्या अर्थानें अधिक सुखदायी होईल हें कळून घेण्याची मानवाची जोंपर्यंत इच्छा आहे व त्यासाठीं जोंपर्यंत त्याची धडपड चालू राहणार आहे, तोंपर्यंत ज्या वाङ्मयांतून जीवनांतील अत्यंत व्यापक व अत्यंत सूक्ष्म अशीं जीवनसत्यें प्रगट होत असतात, त्या वाङ्मयाला तो सर्वश्रेष्ठ समजल्याशिवाय कधींहि राहणार नाहीं. असल्या वाङ्मयांतून प्रगट होणाऱ्या ह्या जीवनसत्यांच्या, ह्या विविध सुसंगतींच्या जणिवेनें तो जरी तत्काल कार्यप्रवृत्त झाला नाही तरी त्याच्या एकंदर मनोव्यापारांवर होणारा त्या जाणिवेचा परिणाम हा शिवस्वरूपी ठरल्याशिवाय राहणार नाहीं. जीवनांतील सत्यें, जीवनांतील नाना अंगोपांगांमधील सुसंगति, संवादत्व, त्याला जसजसें अधिकाधिक जाणवेल तसतसा तो त्या अंतिम सुसंगतीच्या, अंतिम ध्येयस्थितीच्या, पूर्णत्वाच्या म्हणजेच शिवाच्या जवळ जवळ जाऊं लागेल. जीवनाचा अर्थ त्याला जसजसा अधिक सुसंगतपणें लागत जाईल तसतसें शिव हें त्याला अधिकाधिक साध्य होईल हें उघडच आहे (वाङ्मय हें संवादित्वाचें, सुसंगतीचें, सौंदर्याचें, समतेचें, समप्रमाणतेचें, सुरुपतेचें जीवनांतील खरेखुरें स्वरूप आपल्या लक्षावधि वाचकांना प्रगट करून दाखवीत असतें व त्यांचे ठिकाणी असणारी सुसंगतीची, सुरुपतेची आवड पुरवीत असतें व वाढवीत असतें.) वाङ्मयाच्या सतत परिचयानें ज्याच्या अन्तःकरणांत ही खऱ्याखुऱ्या सुरुपतेची आवड उत्पन्न झालेली आहे त्याला कोठल्याहि प्रकारची विसंगति, कोठल्याहि प्रकारची विरूपता, सहन होणें कदापीहि शक्य नाहीं. मग ती राजकीय क्षेत्रांतील असो, सामाजिक क्षेत्रांतील असो, सांस्कृतिक क्षेत्रांतील असो वा धार्मिक क्षेत्रांतील असो. ह्या विसंगतीबद्दल एक प्रकारची चीड त्याचे मनांत तत्काळ निर्माण झाल्याखेरीज राहणार नाहीं. ज्या प्रमाणांत वाङ्मय हें जीवनांतील नाना सुसंगति, नानाविध सत्यें उघड करून अब्जावधि वाचकांच्या मनांत ही सुरुपतेची व सुसंगतीची खरीखुरी आवड उत्पन्न करीत जाईल, त्या प्रमाणांत रूढि, परंपरा, संकेत, दास्य इत्यादींनीं निर्माण केलेल्या अनेकविध विसंगतींच्या-

वाङ्मयांतील वादस्थळें

बद्दल त्यांच्या मनांत विलक्षण तिरस्कार अधिकाधिक उत्कटतेने निर्माण होत जाईल व त्यांचें निर्दालन करण्याकडे त्यांची साहजिकच अधिकाधिक प्रवृत्ति होत जाईल. तेव्हां वाङ्मयानें ही सुसंगतीची, सुरूपतेची हजारों मानवांच्या मनांत सुप्त असलेली आवड पुरविण्याचें व सतत वाढविण्याचेंच आपलें कार्य करीत राहणें अत्यंत अगत्याचें आहे. (असत्य, दुर्जनता व हरतऱ्हेची कुरूपता यांचा विनाश करणें व सत्य, सौजन्य आणि सौंदर्य यांचें संस्थापन करणें, हें आपलें अवतारकृत्य आहे... आपली वाङ्मयात्मक तपश्चर्या या ध्येयाला अनुसरून झाली तर, तुष्टि, पुष्टि व शांति यांचा लाभ आपणांस व जगास मिळून दैवी संपत्तीचें जगांत साम्राज्य होईल व उच्चतम कलाविलासांत रममाण होऊन अलौकिक अशा सात्त्विक आनंदाचे आपण वाटेकरी होऊं ” हा वामन मल्हारांनीं वाङ्मयसेवकांना दिलेला संदेश ह्याच दृष्टीनें महत्त्वाचा आहे. तोच लक्षांत ठेवून सत्याची, सुसंगतीची म्हणजेच शिवाची व सौंदर्याची उपासना व जोपासना करीत राहण्याचें कार्य वाङ्मयसेवकांनीं सतत करीत रहावें. त्यांतच त्यांचें समाधान व वाङ्मयाचें हित आहे.

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

मुसळधार पावसांत तुफानफेकीने घोड-
दौड करणाऱ्या नायकाच्या कचाट्यांतून

मराठी कादंबरीची सुटका होऊन आतां बरीच वर्षे झाली आहेत अशी आज आपली समजूत आहे. कादंबरीच्या पहिल्याच प्रकरणांत नायिकेला किंवा नायकाला झालेल्या किरकोळ अपघातांतून जन्मलेल्या प्रणयाला व त्याच्या परिणतीला वाहिलेल्या पुढील कथानकालाहि मराठी कादंबरीने आतां थोडे वाजूला सारले आहे असे आपणांस वाटू लागले आहे. वेश्येच्या मुलीशी लग्न करण्याचा हट्ट धरणारे “बंडखोर” नायक अलीकडच्या कादंबरीत फारसे दिसत नाहीत म्हणून आपणांपैकीं पुष्कळांना बरे वाटत आहे. कादंबरीच्या शेवटीं आतां उपसंहार सांपडेनासे झाले आहेत; व मुख्य पात्रांखेरीज इतरांचे काय झाले हा प्रश्न विचारणारे वाचकहि दुर्मिळ होऊं लागले आहेत; मराठी कादंबरीचा उत्क्रांतिमार्ग समजावून सांगत असतां टीकाकार व प्राध्यापक तिची अद्भुताकडून वास्तवाकडे कशी हळुहळू उत्क्रांति होत गेली हे कालखंडशः स्पष्ट करीत आहेत. सारांश तिच्या अंतरंगांत व बहिरंगांत, तंत्रांत आणि मंत्रांत,

वाङ्मयांतील वादस्थळ

आदि, मध्य आणि अंताच्या बाबतींत जो बदल गेल्या वीस वर्षांत घडून आला आहे, तो एकंदरीने इष्ट आहे असेंच आपलें मत आहे.

मराठी कादंबरीनें अनेक जीर्ण संकेतांना रजा दिलेली असली तरी ज्याप्रमाणें त्यांपकीं कांहीं अद्यापहि तिच्यांत घरें करून बसलेले आपणांस दिसून येत आहेत, त्याचप्रमाणें कांहीं नवीन संकेतहि तिच्यांत शिरूं पहात आहेत; जे जुनेच संकेत अद्याप तिच्या अंतरंगांत व बाह्यांगांत आढळून येत आहेत, ते खरोखरच तिच्या जीवनाला पारिपोषक आहेत काय, ते तिच्या जीवनाला आवश्यक व परिपोषक असल्यामुळेच तिच्यांत टिकून राहिलेले आहेत कीं कांहीं अन्यःकारणामुळे व जे नवीन संकेत आपलीं बिन्हाडें तिच्या ओसरीवर आज हळूहळू थाटूं पहात आहेत, ते तरी स्वागतार्ह आहेत कीं नाहींत, हें थोडेसे पारखून पहाणें इष्ट आहे. आंब्याच्या झाडावर बांडगुळें यावींत व त्यांनींच त्याचा जीवनरस शोषून घ्यावा व मग आंबा वाळून जावा, तशी कांहींशी स्थिति बऱ्याचशा वाङ्मयप्रकारांबाबत होते. मराठी काव्याच्या बाबतींतहि हीच स्थिति आज आपल्या पाहण्यांत येते; कांहीं संकेतांचीं बांडगुळें काव्यवेलीवरहि चढलेलीं आहेत, व त्यामुळे तिच्यांतील जीवनरस ह्या बांडगुळांचाच परिपोष करीत आहे, असें विचारवंतांना अलीकडे आढळून येत आहे. हीं बांडगुळें विशिष्ट कल्पनांचीं, विषयांचीं, रचनापद्धतींचीं, तंत्रांचीं, छंदांचीं आहेत व त्यांच्या युक्तायुक्ततेची छाननी करणें आजच्या काव्याच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें देखील अत्यंत अगत्याचें होऊन बसलें आहे. त्याचप्रमाणें लघुनिबंध, लघुकथा व नाटक हे ललित वाङ्मयप्रकारहि ह्या उपाधीपासून अलिप्त नाहींत. त्यांच्या रूपांत ह्या उपाधीमुळे कित्येक वेळां विकृति निर्माण झालेली आपल्या पाहण्यांत येत आहे व म्हणूनच त्यांचीही तपासणी ह्याच दृष्टीनें होणें मोठें जरूरीचें आहे.

येथें कादंबरीलेखनापुरतेंच थोडेंसें विवेचन करावयाचें आहे.

वाङ्मयप्रांतांत हे संकेत कसे रूढ होत जातात हें पाहणें मोठें मनोरंजक व बोधप्रद ठरतें. समाजांत आढळणाऱ्या पुष्कळशा जीर्ण व त्याज्य रूढींचें मूळ

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

ज्याप्रमाणे शुद्धाचारांत व सुविचारांत सांपडते व त्यांच्या जन्मसमयीं असलेली त्यांची सामाजिक वा व्यक्तिगत उपयुक्तता पटते, त्याचप्रमाणे वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत आढळणाऱ्या आजच्या कांहीं त्याज्य संकेतांची जन्मकाळची उपयुक्तता सहज लक्षांत येण्यासारखी आहे. कथावाङ्मय अद्भुतापासून वास्तवाकडे जसजसे अधिकधिक शुक्ल लागले तसतशीं त्यांत अवतरणारीं प्रसंगांचीं व स्थळांचीं वर्णनें अधिकधिक सूक्ष्मपणें व म्हणून यथार्थपणें करण्याची कोशीस घेण्यांत येऊं लागली. जुन्या वाङ्मयांत वास्तव वर्णनाला त्यांच्या दुर्मिळतेमुळेच अलंकाराचें स्थान प्राप्त झालें होतें असें दिसतें. नाहींतर 'स्वभावोक्ति' हा जेथें सामान्यतः कथनाचा प्रकृतिगुण म्हणूनच मानला जाव-याचा तेथें त्याला अलंकार म्हणून संबोधण्यांत येण्याचें प्रयोजन काय ? कादंबऱ्यांत व कथांत जीं स्थलवर्णनें आलीं, त्यांत अवतरलेल्या स्त्रीपुरुषांच्या रूपांचीं, पोषाखांचीं ठेवणींचीं जीं वर्णनें येऊं लागलीं, तीं त्या कथांना अधिक वास्तवरूप यावें म्हणूनच. ह्याशिवाय विशिष्ट वातावरण निर्मिणें, विशिष्ट सहचारी भाव निर्माण करण्यास मदत करणें, ह्यासारखे दुय्यम हेतु सदर वर्णनांच्या मार्गे होते; नाहीं असें नाहीं; परन्तु त्यांचा मुख्य हेतु जीवनचित्राचें यथार्थदर्शन हाच असावा. ह्या दृष्टीनें साधनरूप म्हणून आलेलीं हीं सूक्ष्मवर्णनें तत्त्वतः कथेला उपकारकच ठरायला हवीं होतीं; परन्तु तीं तशीं ठरलीं काय हा प्रश्न आहे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत हीं वर्णनें जेव्हां प्रथम येऊं लागलीं तेव्हां त्यांचें स्वरूप हरिभाऊंच्या कथानिवेदनाच्या ऐसपैस पद्धतीला सारेंस असेंच ऐसपैस होतें. अल्पाक्षरत्व हा गुण हरिभाऊंनीं कधींच आपल्या कादंबरीलेखनांत संपादिला नाहीं. तेव्हां वर्णन करावयाचें तें त्यांतील सूचकतेकडे लक्ष देऊनच करावयाचें ही गोष्ट विसरून ते तीं वर्णनें घसघशीत व ठसठशीत करूं लागले. हीं वर्णनें हळुहळू कादंबरीच्या लेखन-तंत्रांतील एक वैशिष्ट्य म्हणून लक्षांत येऊं लागलीं; हरिभाऊंनीं उपयोजिलेल्या वर्णनांत स्थलवर्णनांची व मनुष्यस्वभाववर्णनांचीच संख्या अधिक भरेल. प्रसंगवर्णनें करतांनाहि त्यांतील अगदीं किरकोळ किरकोळ बाबींचा देखील उल्लेख करायला हरिभाऊ विसरत नसत. ह्याबाबत संयम व सूचकता ह्या गोष्टी हरिभाऊंना ठाऊकच नव्हत्या म्हणाना. त्यांच्यामागून आलेल्या कादंबरी-कारांत ही सूक्ष्म - वास्तव - वर्णनांची प्रथा हळुहळू जोम धरूं लागली. वामनराव

वाङ्मयांतील वादस्थळें

जोशी* ह्यांच्या प्रतिभेची ठेवणच वेगळी असल्यामुळें त्यांच्या कथांत ही पद्धत फारशी अवलंबिलेली दिसत नाही; परंतु गुर्जर, नाथमाधव, हडप, सुरस, सरस व भारतगौरव ग्रंथमालांचे अनेक लेखक ह्या सगळ्यांनीं ह्या नवपद्धतीला आपापल्या परीनें राबविलें; परंतु ह्या सर्वांपेक्षां अधिक कलात्मतेनें ह्या वर्णनांचा उपयोग वाचकांचें मन आकर्षून घेण्याकडे जर कोणीं केला असेल तर तो प्रो. फडके ह्यांनीं. 'कुलाव्याची दांडी' नंतर अवतरलेल्या त्यांच्या प्रत्येक कादंबरींतील ह्या वर्णनांवर मराठी वाचक खूष होऊन गेले. 'जादुगार' व 'दौलत' ह्यांतील प्रसंगवर्णनांनीं, स्थलवर्णनांनीं, व्यक्तिरूपवर्णनांनीं मराठी वाचकांवर मोहिनी पाडली. 'अटकेपार' नें वर्णनांच्या बाबतींत अगदीं अटकेला झेंडे लावले. ह्यानंतर प्रो. फडके ह्यांनीं लिहिलेल्या कादंबऱ्यांतूनहि ही वर्णनांची संख्या व योजना कमी प्रमाणांत झालेली आहे असें नाही; फडक्यांच्या लेखणीं-तील ह्या वर्णनकौशल्याचें कौतुक अगणित वाचक अद्यापहि अभिमानाने व मोठ्या आवडीनें करीत आहेत. ह्या वर्णनांची जी गोडी फडक्यांनीं मराठी वाचकांना लावलेली आहे, ती आतां व्यसनरूप होऊं लागली आहे. कादंबरी म्हटली कीं हीं असलीं स्थलवर्णनें, व्यक्तिरूपवर्णनें व लहानमोठ्या घटनांतील, बारीकसारीक गोष्टींचीं नोंदवजा अतिसूक्ष्म वर्णनें हीं आलींच पाहिजेत असेंच आजचा मराठी

* कै. वामनराव जोशी यांनीं आपल्या 'सुशीलेचा देव' ह्या कादंबरीच्या दुसऱ्या प्रकरणांत ह्या असल्या वर्णनांची थट्टा केली आहे. प्रकरणाच्या आरंभीं ते लिहितात, 'या गोष्टींतील नायिकेच्या चरित्रांतील पहिला वर्णन करण्यासारखा प्रसंग एके दिवशीं दुपारीं चार वाजतां घडला. 'सकाळची वेळ' किंवा 'संध्याकाळची वेळ' अशा प्रकारचा आरंभ करतां आला असता तर बरें झालें असतें, म्हणजे मग हसत हसत वर येणाऱ्या उषादेवीचें किंवा 'लाल लाल' झालेल्या सूर्याचें वर्णन करितां आलें असतें व सूर्य आणि उषा किंवा संध्यादेवी रागावल्यामुळें किंवा रुसल्यामुळें किंवा लज्जित झाल्यामुळें किंवा अनुरक्त झाल्यामुळें त्यावेळीं जो रक्तिमा ह्यांपैकीं कोणाच्या तरी गालावर दिसतो त्यासंबंधीं उत्प्रेक्षादिक अलंकारांनीं युक्त असें वर्णन करण्याची संधि मिळाली असती!' ह्या परिच्छेदाच्या पुढील परिच्छेदांतच वामनरावांनीं बाल सुशीलेचें असें कांहीं वर्णन केलें आहे कीं सुजाण वाचकाला तें वर्णन म्हणजे नायिका-रूप-वर्णनाबाबतच्या संकेतांची सुंदर टवाळी आहे हें सहज लक्षांत येतें. जिज्ञासूंनीं हें वर्णन ह्या दृष्टीनें एकदां अवश्य वाचावें.

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

कादंबरीचा वाचकवर्ग जणू म्हणू लागला आहे ; त्यामुळे होत आहे काय कीं, फडके तर हीं वर्णनें पुरवीत आहेतच, परंतु इतरहि लेखक - आणि त्यांत विशेषतः नव्या लेखकांचा भरणा अधिक आहे - ह्या बाबतींत त्यांचें अंधानुकरण करीत आहेत. [ज्यांचा मूळ दर्जा साधनाचा त्यांना आज जवळ जवळ साध्याचें रूप येऊं लागलें आहे.] अमुक एका बोलपटांत 'सीनसीनरी' फार उत्तम आहे व छायाचित्रणहि छान साधलें आहे, असें सांगण्यांत येऊन ज्याप्रमाणें त्यांचें मूल्य-मापन करण्यांत येतें व श्रेष्ठत्व सुचविलें जातें, तसेंच कांहींसें मराठी कादंबरीबाबत आज होऊं पाहत आहे. अमुक अमुक कादंबरींतील वर्णनें मोठीं बहारदार आहेत अशा प्रकारची नोंद आपल्या परीक्षणलेखांत टीकाकार करूं लागले आहेत.

वाचकांच्या ह्याच प्रचलित 'वाङ्मयीन' आवडींकडे लक्ष देऊन माडखोलकरांसारखे लेखक आपल्या कथाकादंबऱ्यांतून ह्या वर्णनांची 'प्रमाणबद्ध' परवरण मोठ्या ठाकठिकीनें करूं लागले आहेत. माडखोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील हीं स्थलवर्णनें, निसर्गवर्णनें व व्यक्तिरूपवर्णनें म्हणजे कादंबरीची विशिष्ट रंगसंगति साधण्यासाठीं तिच्या कथापटाला जोडलेलीं रंगीबेरंगी ठिगळेच आहेत. तीं कथापटाशीं एकरूप होऊं शकत नाहीत; तीं वरून जोडलेलीं - रस्त्यावर अंतरा अंतरावर जसे मैलाचे दगड असतात, तशीं उपयोजिलेलीं - वाटतात. कादंबरींतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या जीवनानुभवाच्या वास्तवस्वरूपांत भर घालण्यासाठीं म्हणून ज्यांचा मूलतः उपयोग व्हावयाचा तीं वर्णनें केवळ वर्णनें म्हणून कादंबऱ्यांतून अवतरूं लागल्यावर त्यांच्याकडून त्यांचें नियोजित कार्य कितीसें पार पडत असेल तें सहजच लक्षांत येईल. माडखोलकरांच्या अगदीं अलीकडील 'नागकन्या', 'डाकबंगला', 'चंदनवाडी' व 'प्रमद्वरा' ह्या कादंबऱ्या केवळ वरवर चाळून पाहिल्या तरी त्यांतील हीं ठिगळवजा वर्णनें वाचकांच्या झटकन् नजरेस येतील. ह्या अकारण वर्णनांची प्रथा व त्यांचें प्रस्थ कादंबरीक्षेत्रांत किती माजलेलें आहे, हें नवशिक्या लेखकांच्या गेल्या पांचदहा वर्षांतील कादंबऱ्या चाळल्या असतां सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे. येथें केवळ नवशिक्या लेखकांचींच नांवे घेणें इष्ट नाही. शांताबाई नाशिककर, कुमुदिनी प्रभावळकर ह्यांच्यासारख्या लेखिका आज बरींच वर्षे कथा-लेखन करीत असूनहि त्यांच्या कादंबऱ्यांतून हीं अर्थशून्य वर्णनें पानागणिक सांपडत

वाङ्मयांतील वादस्थळे

आहेत. ह्या बांडगुळाच्या वाढीला कारण एखाददुसरा कादंबरीकार आहे असें नव्हे. फडक्यांच्या कथनशैलीचें अनुकरण महाराष्ट्रांतील पुष्कळशी तरुण लेखक मंडळी करीत आहे. परंतु तेवढेंच ह्या अनिष्ट प्रथेचें कारण नाहीं. कलावंतांच्या ठिकाणीं जो संयम, जें तारतम्यज्ञान, वाङ्मयांतून प्रगट होणाऱ्या वास्तवाचें स्वरूप कसें असतें ह्या बाबतचें जें सम्यक्ज्ञान असावयास हवें तें सदरहू लेखकांत दिसत नाहीं. शिवाय जीवनांतील नाट्याचा त्यांचा अनुभवहि तितकासा तीव्र नसतो; त्यामुळे त्याचें जें कथेंत स्वाभाविक अवतरण व्हावयास पाहिजे व आपल्या ठिकाणच्या सरलत्वानें व सजीवत्वानें त्यानें वाचकांचीं मनें जीं सहजपणें आकर्षून व्यावयास पाहिजेत, तें जीवन-नाट्याचें सरल व सजीव दर्शन ह्या लेखकांकडून (केवळ अनुभवाची तीव्रता नसल्यामुळे) साधलें जात नाहीं. त्यामुळे त्यांना आपलें लिखाण परिणामकारक करण्यासाठीं इतर आर्कषणांची कांस धरावी लागत आहे; त्यांतच थिल्लर वाचकांना भुरळ घालणारीं हीं सूक्ष्म व अतिसूक्ष्म वर्णनें येत असल्यामुळे आधुनिक मराठी कादंबऱ्यांतून ह्या तंत्रात्मक जादूटोण्याची सिद्धहस्तानें व विमुक्तपणें योजना व्हावी ह्यांत नवल नाहीं. कथानिवेदनाची पद्धत जोंपर्यंत सरलत्व स्वीकारीत नाहीं; प्रत्यक्ष नाट्यचित्रणावर भर देण्याच्याऐवजीं केवळ अलंकरणरूप अशा ह्या तकलादु, अवास्तव, अप्रस्तुत, अर्थशून्य, परिणाम-विच्छेदक वर्णनांवर लेखक जोंपर्यंत भिस्त ठेवीत आहेत, तोंपर्यंत मराठी कादंबरींत जिवंतपणा, कणखरपणा अवतरणें कठीण होणार आहे.

वास्तवाचा बडिवार माजविणाऱ्या ह्या कारागिरीसूचक परंतु कलाशून्य वर्णनांबरोबरच कादंबरीच्या प्रांतांत अर्थशून्य संवादांचीं बांडगुळे शिरूं पहात आहेत. थिल्लर वाचकांच्या अंतःकरणांत गुदगुल्या निर्माण करणारे पोषाखी संवाद लिहिण्याची प्रथा प्रो. फडके ह्यांनींच पाडली. फडक्यांच्या मोहक वर्णनांइतकेच त्यांचे मोहक संवाद मराठी वाचकांना भुरळ घालूं लागले. प्रेमविव्धल प्रेमिकांचे संवाद लिहावेत तर ते फडक्यांनींच, असें वाचक म्हणूं लागले; फडक्यांनीं लिहिलेल्या ह्या संवादांतील जी एकप्रकारची पांढरपेशी सफाई सर्वांना आढळली तिच्या मोहक तुकतुकीनें वाचकांबरोबर बरेचसे लेखकहि वेडावले; बरे, हे संवादरचनेचें तंत्र संभाळतांना देखील अतिसूक्ष्म-

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

वर्णनांचें तंत्र लेखकानें त्याचबरोबर हाताळणें आवश्यक ठरलें. अमुक एक वाक्य, अमुक एका शब्दावर किंवा अनेक शब्दांवर जोर देऊन व अमुक एका दिशेला, अमुक कोणामध्ये आपल्या मानेला फिरवून म्हणतांना विशिष्ट स्त्रीनें वा पुरुषानें जे अंगविक्षेप केले त्यांचें अतिसूक्ष्म वर्णन करणें हेंहि कादंबरीलेखनाचें एक अपरिहार्य जीवनतत्त्व होऊन बसलें; ह्या संवादांनीं काय साधलें जातें, त्यांची जीवनचित्रणाला कितपत मदत होते, त्यामुळें व्यक्तिचित्रांना कितपत उठाव मिळतो, त्यांतून जें नाट्य निर्माण व्हावयास पाहिजे तें खरोखरच नाट्य असतें कीं तो केवळ नाटकीपणा असतो ह्या अत्यंत महत्त्वाच्या गोष्टींकडे लेखकांचें पूर्ण दुर्लक्ष व्हावयाला लागलें; म्हणून मग संवाद हे केवळ संवादांकरितां लिहिण्यांत येऊं लागले. अमुक एक प्रकारचे गुलगुलित संवाद वाचक मोठ्या आवडीनें वाचतात ना, मग त्यांचीच पेरणी आपल्या कादंबरींत करूं या ! ह्या विचारानें लेखक हे मोहक, तकलादु, पोप्राखी, अर्थशून्य संवाद लिहूं लागले. (एका नामवंत कादंबरीकाराशीं प्रस्तुत विषयाबाबतच बोलत असतां सदरहू लेखकानें पुढील उद्गार काढले : ‘अशा संवादलेखनानें लेखक एका धोंड्यानें दोन पक्षी मारण्याचें कार्य एकदम साधतात: एकतर सध्यांच्या वाचकांची असल्या प्रकारचे दिखाऊ संवाद वाचण्याची हौस ते भागवतात व दुसरी गोष्ट अशी कीं, असल्या प्रकारचे संवाद लिहावयाला फारसें कौशल्य लागत नसल्यामुळें व त्यांनीं कादंबरीची पृष्ठसंख्या आपोआप वाढत असल्यामुळें लेखकाला दोन पैसे अधिक मिळण्याचीहि तद्वारां विनासायास सोय असते. ’) अशा प्रकारचे केवळ संवादांकरितां लिहिलेले संवाद सध्यांच्या पुष्कळशा मराठी कादंबऱ्यांतून काढून दाखवितां येतील. ह्यांच्याहि बुडाशीं वर दर्शविलेला सूचकतेचा, संयमाचा, कलेच्या स्वरूपाबद्दलच्या सम्यक् ज्ञानाचा अभावच बव्हंशीं दिसून येतो.

हे पोप्राखी म्हणून जे संवाद वर सांगितले तशाच प्रकारचे प्रत्यक्ष कथा-वस्तूला यत्किंचितहि मदत न करणारे तत्वचर्चात्मक संवाद कादंबरीच्या अंतरंगांत अलीकडे शिरूं लागले आहेत. ‘सुशीलेचा देव’ या सारख्या तत्त्वज्ञानप्रधान कादंबरींत ते शोभून दिसतात, ह्याचें कारण असें कीं, त्या कादंबरीची उभारणीच मुळीं तत्त्वचिंतनांतून झालेली असते; त्या कादंबरीच्या

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नसानसांतून जर तत्त्वशोधनाचेंच रक्त वाहत असतें, तर तिच्यांतील संवादांतहि तत्त्वचर्चाच यावी हें थोडेंसें ओघानेंच येतें; परंतु तेच ' माझें रामायण ' सारख्या ' कादंबरींत ' (?) अवतरूं लागले, कीं नको ती कादंबरी व नको ते संवाद असेंच वाचकांना होऊन जाणें स्वाभाविक आहे. अलीकडच्या पुष्कळशा कादंबऱ्यांत असले तत्त्वचर्चात्मक संवाद विशेषत्वानें डोकावूं लागले आहेत. याला कारण कदाचित् हेंहि असण्याचा संभव आहे कीं, अलीकडच्या मराठी कादंबऱ्यांतून राजकारण व समाजकारण येनकेन प्रकारेण खेळविण्याचा जो एक नवीन संकेत रूढ होऊं पहात आहे, त्याला उपकारक असें त्यांचें स्वरूप आहे. एका संकेताच्या कासोट्याला धरून हा दुसरा संकेत कादंबरीक्षेत्रांत घुसूं पहात आहे. ही तत्त्वचर्चा कादंबऱ्यांतील संवादांतून करणें एका दृष्टीनें अतिशय सोयीचें असतें. राजकारणांतील व समाजकारणांतील ज्या प्रश्नांवर ह्या संवादांतून चर्चा केली जाते, त्या प्रश्नांवर स्वतंत्रपणें अधिकारानें अभ्यासयुक्त लिखाण करणें त्या लेखकांपैकीं फारच थोड्यांना शक्य असतें. कादंबरींतील पात्रांच्या तोंडीं घातलेल्या भाषणांत एकांतिकता आली, त्यांतून परिस्थितीबद्दलचें अज्ञान व्यक्त झालें, अप्रगल्भता उघड झाली, बालिशता दृष्टोत्पत्तीस आली तरी त्याचें खापर लेखकाच्या कपाळीं फुटण्याऐवजीं ज्या पात्रांच्या तोंडीं ते संवाद घातलेले असतात त्यांच्याच कपाळीं फुटत असल्यामुळें कादंबरीलेखक ह्यांतून सही-सलामत सुटतो व प्रसंगीं सामान्य वाचकांकडून तत्त्वचर्चा केल्याबद्दल त्याची पाठहि थोपटली जाते. माडखोलकरांच्या ' चंदनवाडी ' ह्या नव्या कादंबरींतील तीन मित्र — हे तीन मित्र पाहून मला ' जग हें त्रिविध आहे ' ह्या जुन्या कादंबरीची आठवण झाली — एक ब्राह्मण, एक अस्पृश्य व एक मुसलमान-हिंदुस्थानांतील राजकीय, जातीय व सामाजिक प्रश्नांची चर्चा रस्त्यांत सायकल-वरून जातां येतां, चहा कॉफी पितां पितां, किंवा ह्यांपैकीं कोणताहि उद्योग चालू नसतां करीत असतात, व त्यांतील एक तर प्रतीकात्मक चित्रें काढून — ह्यानें त्याच्या चित्रकलेचें ज्ञान कोठें संपादन केलेलें असतें तें सांगितलेलें नाहीं — हिंदुस्थानचा जातीय प्रश्न सोडवूं पहात असतो. ह्या सर्व गोष्टी कादंबरीच्या जगतांत सदरहू लेखकाला जितक्या लीलेनें पुढें मांडतां आल्या तितक्या सहजपणें तो त्या प्रबंधरूपानें वाचकांपुढें मांडूं शकला असता काय ?

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

कादंबरीचें क्षेत्र हें अतिशय समावेशक असल्यामुळें तें अनंत गोष्टी आपल्या उदरांत सामावूं शकतें, ही गोष्ट खरी असली तरी असल्या प्रकारचे संवाद तिच्या जीवनाला कितपत परिपोषक आहेत हें लेखकांनीं नको का पहायला ? ह्या अशा प्रकारच्या संवादांनीं कथासूत्राला यत्किंचितही मदत तर होत नाहीच, उलट त्यास बगल मिळते, कृतीपेक्षां उत्तीला महत्त्व मिळतें, (हें जगांत मिळत असल्यास चालेल, परंतु कादंबरीच्या जगांत नको,) कृत्रिमता येते, वास्तवाची हानि होते, रसभंग होतो, पानें अडतात, पात्रांच्या जीवनसंघर्षांतून नाट्य निर्माण होण्याऐवजीं पोरकट कल्पनांच्या कृत्रिम दाटीवाटींतून नाटकीपणा मात्र निर्माण होतो. शरदबाबूंच्या एकां तीस पानांच्या ' गांवगंगेत ' वंग ग्रामीण जीवनाचीं बहुविध अंगें केवळ नाट्यदर्शनानें व्यक्त केलीं आहेत व ह्या जीवनांतील अनंत जिवंत प्रश्नांना प्रत्यक्ष जीवनचित्रांच्या द्वारां वाचा फोडलेली आहे. ह्या कादंबरींतील शब्दन् शब्द, वाक्यन् वाक्य, पात्रन् पात्र जिवंत आहे. तिच्या नसांनसांतून हा जीवनरस थयथयत आहे. परंतु तेथें तत्त्वाचर्चा नाहीत. केवळ माहितीकरितां पुरविलेली माहिती नाही, कीं संवादांकरितां लिहिलेले संवाद नाहीत. डोळ्यांचें व कानांचें केवळ रंजन व्हावें म्हणून रंगविलेलीं स्थल, निसर्ग व रूप यांचीं निर्जीव वर्णनें नाहीत; जीवन जसें आहे तसें चितारलें आहे. त्यांतील खऱ्याखऱ्या नाट्याला कोठें यत्किंचित्हि बाधा येणार नाही ह्याची दक्षता बाळगली आहे; तें कोठेंहि पुसट झालेलें नाही कीं भडक उतरलेलें नाही. नाटकीपणा टाळला आहे. जें कादंबरींत अवतरलें, तें सर्व केवळ ह्या जीवननाट्याचें चित्रण करावयाचें त्यांत उत्कटत्वानें आढळतें, म्हणूनच कादंबरींत आलें आहे. केवढा संयम, केवढी सूचकता, केवढें जीवनालोकन ' गांवगंगे ' त आहे ! आपण आतां ग्रामीण जीवनावरील कादंबरी लिहावयास बसलों आहोंत, तेव्हां ग्रामीण जीवनावद्दल जी जी माहिती आपण गोळा केली आहे, ती ह्या नाही त्या रूपानें आपल्या कथेंत - नव्हे पुस्तकांत - कोंबली पाहिजे, त्या जीवनांतील दोष घालविण्यासाठीं जी उपाययोजना आपण सुचविणार आहोंत तिची सांगोपांग चर्चा (पहा : ' मी - रामजोशी ' - वरेरकर) आपल्या पात्रांकडून करविली पाहिजे, ही कलाहीन जाणीव शरदबाबूंच्या कादंबरींत दिसून येत नाही. त्यांची दृष्टि ही जीवनाचें जिव्हाळ्यानें अवलोकन करणाऱ्या व दर्शन

वाङ्मयांतील वादस्थळें

घडविणाऱ्या कलावन्ताची आहे; त्याची माहिती पुरविणाऱ्या बाजारी व भाडोत्री माहितगाराची नाही.

ग्रामीण जीवनाशी व त्याचप्रमाणें दलित वर्गाच्या जीवनाशी समरस होणारे लेखक आजच्या पांढरपेशा लेखकवर्गात सांपडणें कठीण आहे, हें तर खरेंच. आजचा पांढरपेशा लेखक ह्या जीवनाशीं एकरूप कां होत नाही, ह्या प्रश्नाचें राजकीय, सामाजिक व आर्थिक दृष्ट्या उत्तर कांहीं तज्ज्ञ देऊं शकतील, नाहीं असें नाहीं. परंतु तो समरस होऊं शकत नाही, ही गोष्ट सत्य आहे; त्याला ह्या जीवनावद्दल सहानुभूति वाटत असेल, त्यांतील अनेक तात्त्विक प्रश्नांचीं उत्तरें शोधून काढण्याची तळमळ त्याला लागलेली असेल, ह्या जीवनांत इष्ट सुधारणा धडून याव्यात ह्या सद्देतून तो हातीं लेखणी घेत असेल; ह्या सर्व गोष्टी खऱ्या मानल्या तरी वस्तुस्थिति अशी आहे, कीं जोंपर्यंत त्याच्या भोंवतालच्या परिस्थितिनिष्ठ बंधनांमुळे त्याच्या ह्या जीवनांगांच्या अवलोकनांत व चित्रणांत उपरेपणा, तिन्हाइतपणा दिसून येत आहे, तोंपर्यंत त्यानें ह्या जीवनांगांचीं नाटकी व अतिरंजित चित्रें रंगविणें टाळलेलेंच बरें. आजचा मराठी वाचकवर्ग विषयाच्या नावीन्यामुळे असल्या खोऱ्या जीवचित्रणाला एखादे वेळीं भाव देणें शक्य आहे; नव्हे, आजच्या वाचकाला तें हवेंच आहे. त्याची आज तीच मागणी आहे. आपल्या भोंवतालच्या असह्य शहरी जीवनाचा थोडावेळ विसर पाडणारें वाङ्मय त्याला हवें आहे व म्हणूनच आमचे लेखक या मागणीला भुलून तसल्या नकली मालाचा पुरवठा करूं पाहत आहेत. मागणी तसा पुरवठा ह्या न्यायानें जन्मास येत असलेल्या ह्या कादंबरीवाङ्मयांत असली नाण्यांपेक्षां नकली नाण्यांचाच भरणा अधिक आढळावा ह्यांत नवल नाही. गेल्या पांचदहा वर्षांतील कादंबऱ्यांवर नजर टाकली तर ज्यांचा दूरान्वयानें सुद्धां राजकारणाशीं वा ग्रामजीवनाशीं संबंध पोहचूं नये अशा कित्येक कादंबऱ्यांत ह्या नाही त्या स्वरूपांत हें ग्रामजीवनाचें व राजकारणाचें घोडें अकारण दामटलेलें आहे असें दिसून येतें; ह्यामुळे ना धड हें ना धड तें अशी स्थिति निर्माण झाली आहे. ज्या पांढरपेशा समाजांतून हे मराठी लेखक येत आहेत, त्याच्या जीवनाचें तरी यथार्थदर्शन त्यांचेकडून घडत आहेत काय ? कदाचित् तसा 'संकेत' च अद्याप मराठी कादंबरीच्या प्रांतांत निर्माण झालेला नाही, म्हणून तर ते

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांही जीर्ण संकेत

स्वस्थ बसले नाहीत ना ? पण तसे म्हणावे तर हरिभाऊंनी आपल्या कादंबऱ्यांतून जें जीवन यथार्थत्वानें रेखाटलें तें पांढरपेशेंच होतें. मग हा इष्ट संकेत टिकून कां राहिला नाही ? ह्या प्रश्नांचीं उत्तरे कांहींहि असोत, एक गोष्ट खरी कीं, आजच्या मराठी लेखकांपुढें त्यांचें स्वतःचें व त्यांच्या भोंवतालचें जीवन नाही, तर ज्या जीवनाशीं ते परिस्थितीमुळे समरस होणें अशक्य आहे तें ग्रामजीवन व दलित जीवन आहे ; व त्यांचींच अद्याहासानें प्रमाणशून्य चित्रें काढणें हा एक त्यांचा आवडता संकेत होऊन बसला आहे. बरें ह्यांतही त्यांनीं आपल्या आत्मप्रत्ययाशीं प्रामाणिकपणा दाखविला असता तरी कांहीं थोडें साधलें नसतें : दलित जीवनाचीं, ग्रामजीवनाचीं जीं सुखदुःखें आपण आज समजाऊन घेण्याची धडपड करीत आहोंत, त्या जीवनांतील अन्तः-प्रवाहांचें दर्शन व्हावें म्हणून जी आस्था व कळकळ आपण दाखवीत आहोंत, त्यांत आपली भूमिका ही त्रयस्थाची आहे ; आपणाला हा अनुभव येत आहे कीं, परिस्थितीचीं अनाकलनीय बंधनें आपल्याला ह्या जीवनाशीं एक होऊं देत नाहीत. तत्संबंधींच्या आपल्या अवलोकनांत, कल्पनांत, अनुभूतींत एकप्रकारची अनिश्चितता, साशंकता, अपूर्णता, निष्फलता, हतबलता दिसून येत आहे ; व आपली स्थिति भांबावल्यासारखी होत आहे ; ह्याच धडपडीचें, अनिश्चितीचें, निष्फलतेचें, हतबलतेचें, भांबावलेल्या मनस्थितीचें चित्र जर आपण आपल्या वाङ्मयांत प्रामाणिकपणें आज उमटवूं शकलों तरी तें कांहीं थोडें नाही ; ह्या यथार्थ अनुभवदर्शनानें आपण कादंबरीवर व ज्या जीवनांगांबद्दल आपल्याला कळकळ वाटते त्या जीवनांगांवर केवढे उपकार करूं शकूं याची कल्पना करितां येण्यासारखी आहे. आम्ही आमच्याकडून धडपड करीत आहोंत, परंतु ह्या जीवनांगांशीं आम्ही समरस वा एकरूप होऊं शकत नाहीं, हेच आपण आपल्या कथावाङ्मयांतून आज दाखविलें पाहिजे ; कारण आज आपण त्याच अवस्थेमध्ये आहोंत. ह्या चित्रणानें आपण बहुजनसमाजाचें लक्ष जितक्या तीव्रतेनें वरील प्रश्नांकडे वळवूं तितक्या तीव्रतेनें त्याच जीवनाचीं आज जीं आपण नाटकी, नकली, खोटीं, तकलादु व स्वप्नाळू चित्रें काढीत आहोंत त्यांच्या अवलोकनानें तें वळणार नाहीं.

चाङ्ग्यांतील वादस्थळें

आजच्या मराठी कादंबरींत अवतरणाच्या राजकारणाबाबतहि हेंच म्हणतां येईल. राजकारण हा आजचा आपला धर्म असेल व म्हणूनच तें कादंबरीच्या प्रांतांत अवतरूं पहात असेल, नाहीं असें नाहीं. त्या दृष्टीनें त्याचें अवतरण अपरिहार्य आहे. परंतु त्याचें जें चित्र आपण आपल्या कथाकादंबऱ्यांतून रेखाटतो, तें यथार्थ आहे काय हें पाहिलें पाहिजे. आपल्या कादंबऱ्यांतून राजकारणांत भाग घेणाऱ्या वा घेऊं इच्छिणाऱ्या ज्या युवयुवतींचीं चित्रे आपण रेखाटतो, त्यांत आजचा कॉलेजांतील किंकर्तव्यमूढ बनलेला सामान्य विद्यार्थी आपणांस पहावयास मिळतो काय ? फडकेखांडेकरांच्या कादंबऱ्यांतील नायक किंवा माडखोलकरांच्या 'चंदनवाडी'तील अभि, अवधूत व सिराज घ्या. आजच्या महाराष्ट्रांतील तरुणपिढीचे ते प्रतिनिधी आहेत काय ? कॉलेजांतील आजच्या तरुणपिढीकडे पाहिलें असतां तिच्यांत असले किती अभि, अवधूत व सिराज सांपडतील ? किंकर्तव्यमूढ बनलेला आजचा पांढरपेशा तरुण, सुखासीन, दुबळें व ध्येयशून्य आयुष्य कंठायला लालचावलेला आजचा तरुण ह्या कादंबऱ्यांतून कोठें दिसत आहे ? स्वतःच्या राजकीय, सामाजिक व वैयक्तिक कर्तव्याबद्दल आजच्या तरुणाच्या अन्तःकरणांत उडालेला गोंधळ व ह्या गोंधळांतून मार्ग काढण्याची धडपड करीत असतांच भोंवतालच्या प्रवाहपतितांच्या जीवनांत घसरून पडण्याची शक्यता—इत्यादि वास्तव गोष्टींची दखल कोणता मराठी कादंबरीकार ह्या घटकेला घेत आहे ? कुटुंब, देश, धर्म इत्यादींच्या लहान मोठ्या हांकांनीं आजचा तरुण भांबावून गेला आहे. तो विचार करीत नाहीं, असें नाहीं. परंतु विचार करूनहि त्याची हतबलता नष्ट होत नाहीं. अशा वेळीं विचार करायचें टाळून तो आपल्या भोंवतालच्या आंधळ्या जीवनांत केव्हां उडी घेतो, हें त्याचें त्यालाच कळेनासें झालें आहे. हे असले प्रवाहपतित थोडे का आहेत ? अशा ह्या तरुणांचें चित्र जसें दिसतें तसें जरी आपण आपल्या कथाकादंबऱ्यांतून रेखाटूं शकलों तरी त्यांत कलेची हानि न होतां राजकारण येईल, समाजकारण येईल. आपणाला जें जें हवें असें वाटतें तें तें येईल. थोडक्यांत, ज्या जीवनांगाचें आपण दर्शन घडवूं इच्छितों त्या जीवनांगाचें यथार्थ कलापूर्ण दर्शन घडविण्याचें श्रेय आपल्या पदरांत पडेल व मराठी कादंबरी, नको अशा एका संकेताच्या पकडींतून सुटेल.

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

स्त्रीपुरुषविषयक प्रेमव्यापारांवर आधारलेले कादंबरीवाङ्मय हे आज आहे आणि उद्यां नाहीसे होणार आहे असा प्रकार नव्हे. जीवनाचे एक प्रमुख अंग ह्या दृष्टीने त्यांचे कथाकादंबरींतील स्थान अढळ आहे. परंतु स्थान अढळ असले तरी रूप अढळ नाही हेहि तितकेंच खरे आहे. त्यांचे आजच्या मराठी कथावाङ्मयांतील स्वरूप हेच त्यांचे रूप नव्हे; आजच्या कथावाङ्मयांत ह्या प्रेमसंबंधांतून उद्भवणाऱ्या भावमयतेला जे उग्र स्वरूप प्राप्त होत आहे, ते वाङ्मयाच्या प्रकृतीला कितपत परिपोषक आहे ते पहायला नको काय ? ह्या कृत्रिम, दिखाऊ व खोट्या भावमयतेच्या आजच्या कादंबरींतील चित्रणाबद्दल बोलत असतां एका विचारवंतांनी काढलेली शंका या बाबतींत पारखण्यासारखी आहे ‘नाटक हे जीवनाचे चित्र होण्याऐवजी सध्यां जीवन हेच नाटकाचे चित्र होऊ लागले आहे,’ अशा अर्थाचे गडकऱ्यांचे एक विधान आहे; त्या वाक्याची आठवण देऊन सदर विचारवंत म्हणाले कीं, जर आधुनिक तरुणमंडळीचे जीवनच हळू हळू नाटकी बनू लागलेले असेल तर त्या जीवनाचे वाङ्मयांत उमटणारे प्रतिबिंब हे कृत्रिम, दिखाऊ व दिनबुडी भावमयतेने भारावलेले असेच नाही कां असणार ? व मग ते जर तसे असेल, तर मग त्याला आपण आजच्या समाजाचे यथार्थदर्शन असेच नको कां म्हणायला ? ते कलेला बाधक कसे ठरते ते कळत नाही. ही शंका सकृद्दर्शनीं बरोबर वाटते. ह्या साधार शंकेतील सत्यांश पारखतांना आपण आजच्या आपल्या जीवनाला आलेली कृत्रिमता गृहीत धरूं व त्यांत दिखाऊपणा व खोटी भावमयता शिरलेली आहे हेहि मान्य करूं. नव्हे, ते थोडेफार मान्य करायलाच पाहिजे. परंतु हे गृहीत धरले तरी आजच्या कादंबरींतील ह्या भावमयतेचे चित्रण कलात्मक ठरणार नाही. त्याचे कारण अगदीं उघड आहे. जीवनाला आलेली कृत्रिमता व दिखाऊपणा ह्या गोष्टी जर खऱ्या असतील तर कथावाङ्मयांतील त्यांच्या यथार्थदर्शनाने काय सूचित व्हावयाला हवे ? वाचकांच्या मनावर त्या दर्शनाचा काय परिणाम व्हावयाला हवा ? अर्थात् सदर जीवनाबद्दल जुगुप्सा, तिटकारा वाचकांच्या अंतःकरणांत निर्माण करणे हेच त्यांचे अवतारकार्य ठरायला हवे. तसे ते आज ठरत आहे काय ? असल्या नकली जीवनाबद्दल केवळ रोगट पिपासा सामान्य वाचकांच्या अंतःकरणांत रुजविण्याखेरीज ते आज काय साधीत आहे ? मग

वाङ्मयांतील वादस्थळे

असें व्हायचें कारण काय ? हा असा परिणाम त्याच्या परिशीलनानें जो व्हावयाला हवा तो कां होत नाहीं ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर शेवटीं असेंच द्यावें लागतें कीं हें जीवनचित्रण करितांना जी कलात्मक अलिप्तता अंगिकारावी लागते तिचा आमच्या लेखकांत अभाव दिसत आहे. ह्या असल्याप्रकारच्या जीवनांनं जी विसंगति निर्माण झाली आहे, जो विसंवाद उत्पन्न झाला आहे, जो दुबळेपणा तरुण पिढींत जाणवूं लागला आहे, समाजाची घडी जी थोडीफार विस्कटल्या-सारखी वाटत आहे तिची तीव्र व बोंचक जाणीवच लेखकांचे ठिकाणीं दिसत नाहीं. आजच्या जीवनांतील कृत्रिमतेचें व दिखाऊपणाचें जर अलिप्तपणानें कथाद्वारां दर्शन घडेल तरच त्या जीवनावद्दल जी जुगुप्सा, जो तिटकारा वाचकांच्या मनांत उत्पन्न व्हावयास पाहिजे असें आपणास वाटतें तो निर्माण होऊं शकेल. परंतु तो आज होत नाहीं ह्याचें कारण असें कीं, जीवनांत शिरूं पाहणाऱ्या ह्या खोट्या दिखाऊ गोष्टींविषयीं जो तिटकारा वाटावयाला हवा तो तिटकारा लेखकांनाच मुळीं वाटत नाहीं. त्यांना स्वतःलाच असल्या जीवनावद्दल एकप्रकारची अभिलाषा वाटत आहे कीं काय असेंच वाटतें; व म्हणूनच असें म्हणावेसें वाटतें कीं ह्या भावमयतेचेंच चित्रण जर आजचे आमचे लेखक करीत असतील तर तें चित्रणहि ते इतक्या भावमयतेनें करीत आहेत कीं, जो तिटकारा व जी जुगुप्सा त्या जीवनावद्दल वाचकांना वाटावयास पाहिजे ती आज त्या रोगट चित्रणां-वद्दल व चित्रकारांवद्दल मात्र आपणांस वाटूं लागली आहे. कलात्मक अलिप्ततेचा अभाव हेंच ह्या विकृतीचें कारण आहे; व ही अलिप्तता व हा संयम आमचे कथालेखक जितक्या अधिक प्रमाणांत पाळतील तितक्या प्रमाणांत कथावाङ्मयांत शिरूं पाहणारी ही विनबुडी, रोगट, कलाहीन भावमयता नाहींशी होणार आहे.

मराठी कादंबरीलेखनांत शिरूं पाहणाऱ्या कांहीं अनिष्ट संकेतांचें हें केवळ ओझरतें निरीक्षण आहे.

वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता

मानवसमाजाच्या बालपणीं वेगवेगळ्या

ठिकाणीं ज्या क्षणीं प्रथमतः वाङ्मय-

निर्मिति होऊं लागली असेल त्याच क्षणीं ह्या निर्मितीबरोबरच अनेक वाङ्मयीन संकेतांचा जन्म झाला असावा. काव्य जसजसे निर्माण होऊं लागलें तसतसें काव्य असें ज्याला म्हणतात त्याच्या स्वरूपासंबंधीचे व रचनेसंबंधीचे संकेत रूढ होऊं लागले. कथा ही प्रसंगकथनाच्या रूपानें ज्या क्षणीं प्रथम अवतीर्ण झाली त्याच क्षणीं ह्या कथनाबाबतचे वाङ्मयीन संकेत अभावितपणें रुजत चालले. आज ह्या रुजलेल्या संकेतांचीं डौलदार रोपटीं बनलेलीं आहेत व आपणांस वाङ्मयाचे वेगवेगळे प्रकार फोफावलेले दृष्टीस पडत आहेत. त्यांतील बरेच प्रकार अनेक वर्षांच्या लेखनानें आतां बरेचसे दृढमूल झाले आहेत. प्रत्येकाला स्वतःचें असें वैशिष्ट्यपूर्ण रूप प्राप्त झालें आहे; प्रत्येकाचा तोंडवळा हा वेगळा आहे, व ह्या वेगळेपणामुळें एक दुसऱ्यापासून वेगळा आहे हें समजण्यास सोयीचें जात आहे. काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक, लघुनिबंध अशीं वेगवेगळीं नांवें आपण त्यांना दिलीं आहेत. ह्या भिन्न भिन्न वाङ्मयप्रकारांत ही वेगळीक निर्माण झाली, प्रत्येकाला स्वतःचें असें स्वतंत्र रूप प्राप्त झालें, याचा अर्थच असा कीं ह्या प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराचे स्वतःचे असे वाङ्मयीन संकेत निर्माण झालेले आहेत;

वाङ्मयांतील वादस्थळें

ह्या संकेतांनुसार त्या त्या वाङ्मयप्रकारांचें लेखन व परीक्षण होत आहे. ते संकेत म्हणजे त्या वाङ्मयप्रकारांचें स्वरूप स्थूलपणें निश्चित करणारे वाङ्मयीन नियमच आहेत असें म्हणावयास हरकत नाही. आज त्यांच्या इष्टानिष्टतेचा प्रश्न आपण पुष्कळसा विचाराबाहेर टाकीत आहोंत; आपण त्या त्या वाङ्मयप्रकारांसंबंधीं विचार करितांना हे संकेत, हे नियम व त्यांचें प्रतिपालन गृहीतच धरून चालत आहोंत. त्या त्या वाङ्मयप्रकारांत मोडणाऱ्या लेखनाची निर्मिती करणाऱ्या लेखकांनीं हे संकेत निर्मितीच्या काळीं विसरून चालणार नाहीं, असें आपलें मत बनत चाललें आहे; विशिष्ट वाङ्मयप्रकारांचें लेखन करितांना विशिष्ट संकेतांचें पालन हें झालेंच पाहिजे असेंच आपणांस ह्या व्यवहारांतून सूचित करावयाचें असतें हें उघड आहे.

ह्याचाच अर्थ असा कीं हे सगळे लेखनसंकेत इष्ट आहेत असेंच आपण आपल्या ह्या कृतीनें व उक्तीनें सुचवीत आहोंत : ह्या संकेतांचें पालन केल्यानें वाङ्मयाचें खरेंखुरें उद्दिष्ट चांगल्या रीतीनें तडीस जाईल असेंच आपण अप्रत्यक्षपणें म्हणत आहोंत : कारण कोणते वाङ्मयीन संकेत इष्ट व कोणते अनिष्ट असा जर प्रश्न विचारला गेला तर त्याचें उत्तर आपण असेंच देणार कीं ज्या संकेतांचा अवलंब केल्यानें व ज्यांचें पालन केल्यानें, ते ज्या वाङ्मय-प्रकाराबाबतचे संकेत असतात त्या प्रकाराच्या निर्मितीचा मूल हेतु निःसंशय साधला जातो, (म्हणजेच वाङ्मयनिर्मितीचा हेतु साधला जातो) ते संकेत वाङ्मयाला इष्ट आहेत; इतर अनिष्ट आहेत. तेव्हां ज्या अर्थी आपण ह्या संकेतांच्या पालनाबाबत एवढे जागरूक आहोंत, त्या अर्थी त्यांचा अवलंब व त्यांचें पालन हें वाङ्मयाच्या हेतूच्या सफलतेच्या दृष्टीनें अत्यावश्यक आहे असेंच आपण सुचवीत आहोंत, हें स्पष्ट आहे.

ह्या वाङ्मयीन संकेतांच्या इष्टानिष्टतेची आपण ह्याच दृष्टीनें छाननी केली पाहिजे.

परंतु हे सर्व संकेत ह्या दृष्टीनें इष्ट आहेत कीं अनिष्ट आहेत हें पारखून पाहण्यापूर्वी त्यांच्यासंबंधीची आणखी एक गोष्ट आपण विचारांत घेतली पाहिजे; ती अशी कीं मानवाच्या जीवनव्यवहारांतील इतर सर्व बाबींप्रमाणें वाङ्मयव्यवहार ही बाबहि कालप्रवाहाबरोबर हळूहळू उत्क्रान्त होत आहे; ह्या व्यवहारांत

कालमानाप्रमाणें सूक्ष्मपणानें कां होईना परंतु कमी अधिक बदल होत आहेत ; वाङ्मयाचे जे वेगवेगळे प्रकार आजपर्यंत कालानें निर्माण केले आहेत त्यांचीं रूपें स्थूलमानानें जरी निश्चित झालेलीं असलीं तरी त्यांतहि अद्याप काल वेगवेगळ्या प्रकारचे रंग एकसारखे भरीत आहे. काल हा एक मोठा कलावंत आहे ; वेगवेगळे वाङ्मयप्रकार ह्या त्याच्या कलाकृति आहेत. ह्या कलाकृतींची घडण आज अनंत वर्षे त्याजकडून होत आहे ; जसजसा काल पुढें सरकतो आहे आहे तसतसा ह्या विविध वाङ्मयप्रकाररूपी आपल्या कलाकृतींच्या अंतरंगांत, तोंडवळ्यांत, चेहरेपट्टींत, ठेवणींत, रूपांत, मांडणींत तो स्वतःस इष्ट वाटेल तो बदल घडवून आणीत आहे ; तेव्हां त्यांचें आजचें रूप हेंच त्यांचें अंतिम रूप असेल असें म्हणतां येणार नाहीं ; त्यांत बदल होण्याचा संभव आहे ; अधिकाची भर पडण्याचा संभव आहे : त्यांची व्याप्ति वाढण्याचा संभव आहे ; त्यांचीं कार्यक्षेत्रे एकमेकांत मिसळण्याचा संभव आहे. म्हणजेच असें म्हणावें लागतें कीं त्यांच्या अंतर्बाह्य रूपासंबंधींचे जे संकेत आज अस्तित्वांत आहेत तेच आणि तेवढेच उद्यां राहतील असें नाहीं.

ह्याच प्रश्नाचा अधिक खोलवर विचार करूं लागल्यास जे विचार सुचतात त्यांतला पहिला विचार असा कीं जर ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या रूपांची व्याप्ति ही निश्चित स्वरूपाची नसून उत्क्रान्तिक्षम आहे, तिच्या स्वरूपांत कालमानाप्रमाणें कमी अधिक बदल होण्याचा ज्याअर्थी संभव आहे, त्याअर्थी त्यासंबंधींचे जे संकेत आज रूढ आहेत त्यांत कालमानानें केवळ आणखी कांहीं नवीन संकेतांची भर पडेल कीं हे सर्व जुने संकेत नष्ट होऊन त्यांचे जागीं नवीन संकेत आरूढ होतील ? ह्या संकेतांच्या झटापटींत सगळेच टिकून राहतील कीं कांहीं थोडेच तेवढे टिकून राहतील ? बरे जे टिकून राहतील असें आज आपणास वाटतें त्यांचें स्वरूप तरी कोणत्या प्रकारचें असेल ? त्यांचें स्वरूप जर आपणांस निश्चित करितां आलें—तें आपण थोडेंफार दुसऱ्याच परिच्छेदांत अजमावण्याचा प्रयत्न केला आहे—तर त्यावरून आपण त्यांची इष्टानिष्टता आजहि अजमावूं शकूं ; व वाङ्मयचर्चेच्या वेळीं तत्संबंधीं बोलत असतांना अधिक तारतम्य दाखवूं शकूं ; शिवाय त्यांतील कांहींच्या ग्राह्याग्राह्यतेचा प्रश्न

वाङ्मयांतील वादस्थळें

उद्भवल्यास त्यावर मत देतांना कोणत्या दृष्टीनें विचार करायला पाहिजे हेंहि त्यावरून आपण ठरवूं शकूं.

ह्या सर्व प्रश्नांची विवंचना करण्याच्या अगोदर हे सगळे वाङ्मयीन संकेत कोणकोणत्या कारणांनीं निर्माण होतात तें पाहूं. वाङ्मयाचा हेतु वाचकांच्या मनांत कल्पनाचित्रांच्या द्वारां जीवनानुभवांची प्रतीति घडवून त्यांना एक विशिष्ट प्रकारचा कलानंद देणें हा आहे असें स्थूलमानानें गृहीत धरल्यानंतर हा हेतु वाङ्मय कसा साधतें हा प्रश्न उद्भवतो. ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधून काढतांना, ज्या शब्द, वाक्य, परिच्छेदादि साधनांचा उपयोग करून वाङ्मय कल्पनाचित्रें निर्माण करितें, त्यांचा वाङ्मयनिर्मितीच्या वेळीं ज्या पद्धतींनीं उपयोग केला जातो त्या पद्धतींचा व त्या योजनांचा विचार करावा लागतो; व हा विचार तसाच पुढें चालू ठेवला कीं असें आढळून येतें कीं बरेचसे वाङ्मयीन संकेत हे ह्या साधनांच्या योजनांबाबतच निर्माण झालेले असतात. वाङ्मयाचा मूल हेतु जितक्या सुलभपणें, जितक्या परिणामकारकतेनें साधला जाईल तितकें लेखकाला हवें असतें. सर्वच लेखकांची मनोरचना सारखीच नसते; जो तो आपापल्या परीनें हातांतील साधनांचा उपयोग करून हवें तें साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो. हें त्याचें कार्य चालू असतांच ह्या साधनांच्या योजनेबाबतचे संकेत जन्मास येत असतात. मराठी कादंबरीलेखनांतील आजच्या कांहीं संकेतांची छाननी करितांना प्रस्तुत लेखकानें असें दाखविलें आहे * कीं सत्यदर्शनाच्या द्वारां भावनिर्मिती साधण्याचें वाङ्मयाचें जें कार्य तें यथार्थत्वानें घडावें एवढ्यासाठीं वाङ्मयामध्ये प्रथम स्थूलवर्णनें, वस्तुरूपवर्णनें, व्यक्तिरूपवर्णनें हीं अवतरूं लागली; हें ठीक झालें; पुढें त्यांतून सत्यदर्शनाबाबतचा एक वाङ्मयीन संकेत दृढ होऊं लागला तो म्हणजे वस्तु, व्यक्ति व प्रसंग ह्यांचीं तपशीलवार वर्णनें करण्याबाबतचा; व हा संकेत दृढ झाल्यासारखा वाढूं लागल्यानंतरच त्याच्या इष्टानिष्ठेची चौकशी करण्याचा प्रश्न उद्भवला. वाङ्मयाच्या इतर प्रकारांतहि आश्रयांस अशाच प्रकारें निर्माण झालेले अनेक संकेत आढळून येतील. काव्याच्या प्रांतांत असल्या संकेतांचीं

* ह्या संग्रहांतील 'मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत.' हा लेख पहा.

बेटेंच्या बेटें वाढलेलीं आहेत, असें आढळून येतें. * थोड्याफार संबद्ध अशा कल्पनाचित्रांची मालिका म्हणजे कविता अशा प्रकारचा संकेत आधुनिक मराठी काव्यांत साधारणपणें रविकिरण मंडळाच्या अमदानीच्या आधींच दृढमूल झाला व मग असले वरवरचें साधम्य सूचित करणारीं कल्पनाचित्रांचीं भेंडोळीं, भावगीतें ह्या ऐसपैस नांवाखालीं छापलीं जाऊं लागलीं, असें दिसून येतें.

कवितेच्या प्रांतांत आतां हे संकेत रचनेबाबत आढळतात, विषयांबाबत आढळतात, शीर्षकांबाबत आढळतात, कल्पनांबाबत आढळतात आणि इतर बऱ्याच गोष्टींबाबत आढळतात. आजपर्यंतचा नाट्यवाङ्मयाचा इतिहास पाहिला तर हीच गोष्ट आढळून येते. नाट्यवाङ्मयानें अनेक संकेत निर्माण केले: ते रचनेबाबत होते, नाट्यदर्शनाबाबत होते, भाषायोजनेबाबत होते. नायक कसा असावा, नायिका कशी असावी, विनोद कोणीं करावा, संस्कृत कोणीं बोलावें व प्राकृतामध्ये संभाषण कोणीं करावें याबाबतचे होते. हे सगळे संकेत वाङ्मय जो भाषेचा व्यवहार करून शब्दांच्या द्वारां मूर्त स्वरूप धारण करितें, त्या शब्दव्यवहारानें व त्या शब्दव्यवहारांतून अवतरणारीं जीं कल्पनाचित्रें तत्संबंधींच्या समजुतींमधून निर्माण झालेले होते असें म्हणतां येतें. काव्याचेंच उदाहरण घ्या. अलंकाराच्या प्रांतांत कितीतरी संकेत निर्माण झालेले आपण पाहत आलों आहोंत. चंद्र, कमल इत्यादींनीं आजपर्यंत ह्या प्रांतांत किती धुमाकूळ घातला आहे हें आपणांस परिचित आहेच. हे अलंकारांच्या बाबतींतले सर्व संकेत कल्पनाचित्रांबाबतच्या विशिष्ट समजुतींतूनच निर्माण झालेले आहेत, असें दिसतें.

वाङ्मयीन संकेतांपैकीं कांहींची ही कारणमीमांसा झाली. सर्वच प्रकारच्या संकेतांना ही कारणमीमांसा लागूं पडेल असें वाटतें. प्रारंभीच्या परिच्छेदांत दिग्दर्शित केल्याप्रमाणें वाङ्मयाचे बरेचसे संकेत हे आज संकेतस्वरूपी राहिलेले नसून त्यांना एक प्रकारची निश्चिती आलेली आहे. ते संकेत नसून तीं वाङ्मयाचीं मूलभूत स्वरूपाचीं अशीं तत्त्वे आहेत, असें आपण मानीत आहोंत. उदाहरणार्थ, ललितवाङ्मयाची रसात्मकता ही संकेतस्वरूप राहिलेली

* ह्या प्रश्नाचा अधिक विचार ह्याच संग्रहांतील 'नवे कवि व जुने संकेत' ह्या लेखांत करण्यांत आला आहे.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नसून ती ललितवाङ्मयाचा जीवनहेतूच बनून राहिली आहे. रसात्मक अशा काव्याची तालबद्धता हीहि अशी आतां तत्त्वरूप पावली आहे. वाङ्मयांतील अनेक तत्त्वरूप गोष्टींबाबत आपणांस हीच गोष्ट दिसून येईल. वाङ्मयांतील इष्ट ते संकेत दृढमूल झाल्यानंतर तेच वाङ्मयाचे मूलभूत स्वरूपाचे नियम म्हणून समजले जातात. ते जन्मकाळीं संकेतस्वरूपी असतात. परंतु आतां मात्र त्यांना तत्त्वरूपता आलेली असते. एका अर्थानें असेंच म्हणतां येईल कीं, वाङ्मयाला त्याचें वाङ्मयत्व प्राप्त करून द्यावयाला हेच एका काळीं संकेतस्वरूपी असलेले परंतु आतां दृढमूल झालेले 'संकेत' कारण होत असतात; व म्हणूनच त्यांना 'संकेत' ह्या अल्पजीवित्वसूचक, अशाश्र्वतिसूचक नांवानें न संबोधितां वाङ्मयाचीं मूलतत्त्वे, वाङ्मयाचीं जीवनतत्त्वे ह्या शाश्वतिसूचक नामाभिधानानें संबोधावें लागतें. वाङ्मयाचीं मूलतत्त्वे शोधून काढण्याचें कार्य जेव्हां साहित्यशास्त्री करीत असतात, तेव्हां तें कार्य वास्तविक सततपणें वाङ्मय-व्यवहारांत टिकून राहिलेले हे संकेत शोधून काढण्याबाबतचेंच असतें असें दिसून येतें.

वरील विवेचनावरून एक असा निष्कर्ष निघतो कीं वर वर्णिलेली वस्तुस्थिति जर सत्य असेल, तर वाङ्मयव्यवहारामध्ये ज्याप्रमाणें वेगवेगळ्या प्रकारचे संकेत वेगवेगळ्या काळीं निर्माण होण्याची क्रिया एकसारखी चालू असते त्याचप्रमाणें त्यांतील वाङ्मयीन कार्याला इष्ट ते ठेऊन बाकीच्यांचें वाङ्मयक्षेत्रांतून उच्चाटन करण्याची क्रियाहि त्याजबरोबर सतत चालू असली पाहिजे; नवनवीन संकेतांची उत्पत्ति, त्यांतील वाङ्मयाच्या अंतिम उद्दिष्टांच्या सफलतेच्या दृष्टीनें इष्ट असलेल्यांची जपणूक व इतरांचा विनाश ह्या गोष्टी काळाच्या ओघांत आपोआपच नैसर्गिकपणेंच घडत असल्या पाहिजेत. त्या मानवनिर्मित नसतील, मानवसाधित असतील; परंतु मानवसाधित असल्या तरी त्यांवर मानवाचें नियंत्रण असू शकणार नाहीं; असा ह्या निष्कर्षाचा अर्थ.

हा जो निष्कर्ष निघाला त्यांत सत्याचा भाग नाही असें म्हणतां येणार नाहीं; काळ हा अप्रस्तुतापासून प्रस्तुत वेगळें करितो, हिणकस टाकून देऊन कसदार तेवढेंच संग्रहित करितो, असत्य नाहीसैं करून सत्यालाच शाश्वत स्वरूप देतो, त्याचप्रमाणें अनावश्यकाला रजा देऊन आवश्यक तेवढेंच उरूं देतो. ह्या

दृष्टीनें वरील निष्कर्षांतील विचारसरणी अगदीं अचूक आहे असेंच म्हणावे लागेल. परंतु इतर जीवनव्यवहारांप्रमाणेंच वाङ्मयव्यवहाराबाबतहि आपण येथून पुढें केवळ काळाच्या निर्णयावरच अवलंबून राहूं असें वाटत नाहीं. अनिष्ट संकेतांचा विनाश आणि इष्ट संकेतांची जपणूक जर काळाकडून आपोआपच घडत असेल तर वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता ठरविण्याची व तदनुसार वाङ्मयव्यवहारांत इष्ट तो बदल घडवून आणण्यासाठीं धडपड करण्याची जरूर ती काय असा प्रश्न उद्भवेल. ह्या प्रश्नाचें उत्तर देणें फारसें कठीण नाहीं. आवश्यक त्याच संकेतांची जपणूक कालाकडून होत असेल हें गृहीत धरूनहि आपणांस असें म्हणतां येईल कीं काळाच्या ह्या इष्ट कार्याला मदत करण्यासाठीं म्हणून तरी आपण ह्या संकेतांच्या इष्टानिष्टतेची डोळसपणें चौकशी करायला पाहिजे. ही चौकशी करून जे संकेत अनिष्ट आहेत असें आपणास खात्रीनें वाटतें त्याविरुद्ध ओरड करायला पाहिजे व आपलें वाङ्मयनिर्मितीचें कार्य चालू असतां त्यांचा अवलंब करण्याचें टाळलें पाहिजे. ह्यांतील पुष्कळ संकेत असे असतील कीं ज्यांच्यामुळे वाङ्मयाच्या मूल हेतूला क्वचित् बाधा येत असेल, त्यांतील कांहीं असेहि असतील कीं ज्यामुळे वाङ्मयाचें कार्यक्षेत्र, वाङ्मयाचें विषयक्षेत्र, वाङ्मयाचें रचनाक्षेत्र ह्यांमध्ये संकोच उत्पन्न होत असेल, कांहीं वाङ्मयप्रकारांची वाढ ते ह्या संकेतांच्या आहारीं गेलेले असल्यामुळे आज खुंटल्यासारखी वाटत असेल, कित्येकांच्या ठिकाणची नवनवीन सौंदर्ये प्रगट करण्याची शक्ति ह्या संकेतांच्या बांडगुळांमुळे क्षीण झालेली असेल - तेव्हां अशा सर्वच स्थळीं आपण जर काळाच्या सत्यासत्या-बाबतच्या अचूक निर्णयावर भरवसून स्वस्थ राहिलों तर वाङ्मयाची प्रगति ज्या प्रमाणांत व ज्या गतीनें व्हावयाला हवी त्या प्रमाणांत व त्या गतीनें होणार नाहीं. वाङ्मयाच्या इतिहासांत कालानें दिलेल्या निर्णयांना जेवढें महत्त्व आहे तेवढेंच किंवाहुना त्याहीपेक्षां अधिक महत्त्व मानवी प्रयत्नांना आहे. ज्या प्रयत्नांनीं काळाला तसले निर्णय देणें भाग पाडलें त्यांची महनीयता कमी लेखून भागेल काय ? म्हणूनच नाट्यवाङ्मयांत शिरलेल्या संकेतांचीं बांडगुळे तोडून टाकण्याचें श्रेय केवळ काळाला देण्याच्या ऐवजीं आपण इब्सेनला देतो, मराठी काव्याच्या प्रांतांत तें श्रेय आपण ज्ञानेश्वरांना देतो, केशवसुतांना देतो, कादंबरीलेखनाच्या प्रांतांत हरिभाऊ आपट्यांना देतो. वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता डोळसपणें

वाङ्मयांतील वादस्थळे

निरखून त्यांतील त्याज्य भागांचा त्याग करण्याचा यत्न करणे हेच वाङ्मयीन पुरोगामित्वाचें एक प्रमुख लक्षण ठरते.

विशिष्ट संकेताची उपकारता संपून तो उपद्रव देऊं लागला कीं त्याचें जीवितकार्य संपलें असें पाहून काळ त्याची विल्हेवाट लावतो असें म्हणण्याच्या ऐवजीं वाङ्मयसेवक त्याची विल्हेवाट लावतात असें म्हणणेंच सयुक्तिक ठरते. प्रत्येक वाङ्मयसेवकानें हें करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे; अर्थात् वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता ठरवितांना कोणतें धोरण ठेवावें ह्यासंबंधीं विचार करणे प्राप्त आहे. वाङ्मयाचें उद्दिष्ट कार्य ज्या संकेतांचें पालन केल्यानें सुलभतेनें व परिणामकारकपणें साधलें जातें ते संकेत इष्ट, बाकीचे अनिष्ट असा जो सर्वसामान्य सिद्धांत दुसऱ्या परिच्छेदांत सूचित केला आहे, तेवढ्यानेंच भागेल असें वाटत नाहीं. संकेतांची इष्टानिष्टता ठरवितांना तरतम-बुद्धि आपणांस वापरावी लागेल; मूल्यमापन करावे लागेल. ज्या संकेतांच्या पालनानें अधिक महनीय अशा वाङ्मयीन मूल्यांचें संवर्धन होत असेल ते संकेत अधिक इष्ट असें म्हणावें लागेल. काव्यांतील अलंकार हे मूल भावाला, मूल रसाला उठाव मिळावा, त्याचा यथायोग्य परिपोष व्हावा ह्या दृष्टीनेंच उपयोजिले गेले; व त्यामुळेच त्यांची काव्यप्रांतांतील उपयुक्तता सर्वांना पटली; परंतु ज्या क्षणीं अलंकार हे केवळ अलंकार म्हणूनच योजण्यांत येऊं लागले, त्यांच्या झळाळींत मूळ रसच निस्तेज दिसूं लागला, त्यांचें साधनरूपत्व जाऊन त्यांना साध्यरूप प्राप्त होऊं लागलें, काव्याचा आत्मा अलंकार कीं रस अशी शंका मनांत यावी इतकी काव्यप्रांतांत त्यांनीं स्वतःची सत्ता प्रस्थापित केली त्या क्षणींच फेरविचार करण्याची जरूर भासूं लागली. वाङ्मयाचे जे संकेत आतां तत्त्वरूप बनलेले आहेत त्यांच्याशीं ज्या संकेतांचा विरोध येत असेल, ते टाळण्याचा किंवा त्यांत इष्ट तो बदल करून ते वाङ्मयाला उपकारक बनविण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे; नवीन संकेतांनीं अनादिकालीन तत्त्वरूप संकेतांच्या कार्यांत व्यत्यय आणल्यास वाङ्मयाचें रूप वेडौल झाल्याखेरीज राहत नाहीं; सबब संकेतांच्या ह्या प्रतिपालनावान्त तारतम्य वापरल्यावाचून भागणार नाहीं; वर ज्या कांहीं संकेतांचा उल्लेख केला आहे, ते संकेत त्यांच्या निर्मितीच्या काळीं उपकारक असले तरी आतां वाङ्मयाच्या तत्त्वरूप वा

सिद्धांतरूप संकेतांशीं थोडेफार विसंगत आहेत, तेव्हां ज्यांचें वाङ्मयीन मूल्य अधिक, त्यांना ज्यांचें वाङ्मयीन मूल्य कमी, त्यांचेपेक्षां अधिक महत्त्व देऊन वाङ्मयाचें उचित कार्य जेणेंकरून यशस्वी रीतीनें पार पाडलें जाईल अशी व्यवस्था करणें चांगलें. सत्यदर्शनाकरितां सूक्ष्मपणें केलेलें वस्तुवर्णन तत्त्वतः उपकारक, तेव्हां हा संकेत म्हणून वाङ्मयव्यवहारांत येणें स्वाभाविक; परंतु ह्याचें प्रतिपालन करितांना, वाङ्मय सत्यदर्शन हें सूचनेनें करितें, हा आतां तत्त्वरूप बंनलेला पूर्वसंकेत विसरून कसें चालेल ! हें लक्षांत बाळगूनच तारतम्यानें त्याचें पालन झालें पाहिजे, असें म्हणण्याचा हेतु.

ललित वाङ्मयाची भाषा

ललित वाङ्मयाची भाषा ही ललितेवर वाङ्मयाच्या भाषेपेक्षां पुष्कळच बाबतींत वेगळी असते, असें आपण जें म्हणतो, तें बरोबरच आहे; परंतु भाषेच्या ह्या दोन भिन्न रूपांत आढळणारी ही वेगळीक कशामुळे व कोणकोणत्या बाबतींत उत्पन्न होते, हें पाहणें इष्ट आहे. आपली सामान्यतः अशी समजूत आहे कीं, बोधवाङ्मयाची भाषा ही अधिक क्लिष्ट, अधिक जड, मराठी वाङ्मयापुरतेंच बोलावयाचें झाल्यास, अधिक संस्कृतप्रचुर व म्हणून सर्वसामान्य वाचकांस समजण्यास अधिक अवघड अशी असते; ह्याच समजुतीच्या अनुषंगानें आपण असेंहि समजतो, कीं ती भाषा ही ललित वाङ्मयाच्या भाषेपेक्षां अधिक कृत्रिम, अधिक बनावट, अधिक मेहनत घेऊन साधलेली अशी असते. आपण ह्याच भाषेस पुष्कळ वेळां बोलतांना 'ग्रंथांची भाषा' ह्या नांवानें संबोधतो; ही शिष्टांची भाषा, पंडितांची भाषा, शास्त्रचर्चा करणारांची भाषा, अतएव घरगुती भाषेपेक्षां हिचें वळण वेगळें, स्वरूप वेगळें; हिचे शब्द वेगळे, ते वापरण्याच्या रीति वेगळ्या; वाक्यरचनेची ठेवण वेगळी, सगळेंच वेगळें, असें आपण ठरवितों.

अर्थातच आपलें म्हणणें असें कीं ललितेतर वाङ्मयाच्या ह्या भाषेपेक्षां ललितवाङ्मयाची भाषा ही अधिक घरगुती असते; ती आपल्या अधिक परिचयाची असते; ती अकृत्रिम असते; ती साधलेली नसते किंवा मुद्दाम घडवून बनविलेली नसते तर आपल्या नेहमींच्या हरघडीच्या व्यवहारांत आपण जी भाषा वापरतो, तीच ती असते; लेखनासाठीं तिच्यांत मुद्दाम असा बदल केलेला नसतो. तिचें नेहमींचेंच स्वरूप कायम ठेवलेलें असतें; म्हणूनच ती आपणांस ओळखीची वाटते; ती आपलीच, आपल्या आईची, आपल्या मित्राची वा मैत्रिणीची भाषा आहे हें जाणवतें; तिच्याबद्दल एक प्रकारची आत्मीयत्वाची भावना उत्पन्न होते; जिह्वाळा वाटूं लागतो. आपल्या जिह्वाळ्याच्या माणसांशीं बोलतांना आपण ही किंवा असलीच भाषा वापरतो, असें आपण म्हणूं लागतो; व ललित वाङ्मयाबद्दल आपणांस जी आस्था, जी आत्मीयता, जो आपलेपणा अगोदरच वाटत असतो त्यांत भाषेबाबतच्या ह्या नव्या जाणिवेनें, पडली तर सुखद अशी भंरच पडते; ललित वाङ्मयाबद्दलचें आपलें अबाधित प्रेम ह्या आत्मीयतेच्या भावनेनें शतगुणित होतें, असें म्हणण्याचा इत्यर्थ.

मग आपली अशीहि समजूत होण्याचा संभव असतो, कीं ललित वाङ्मयाची भाषा तेवढी लिहिण्यास सोपी; ती आपली नेहमींच्या परिचयांतली भाषा; तेव्हां ती हस्तगत होण्यास फारशी यातायात नको, मेहनत नको, मशागत नको; केवळ भाषा सिद्ध नाहीं म्हणून कोणत्याहि ललितलेखनेच्छेचें लिखाण अडून राहण्याचें कारण नाहीं; कारण त्यानें लिहावयास सुरवात केली, कीं ही भाषादेवी हात जोडून त्याच्या सेवेला सादर झाली, असेंच समजावें. ती कांहीं कृत्रिम नाहीं, बनावट नाहीं कीं तिच्या साधनेसाठीं वेगळ्या तपःश्रयेंची आवश्यकता भासावी. येथें ती सहजसिद्धच असणार व त्या ललितलेखकानें कागदाला लेखणीचा स्पर्श करण्याचा अवकाश, कीं त्या लेखणीच्या टोकांतून ती आपल्या आकर्षक स्वरूपांत अवतीर्ण होणार; तिच्याकरितां डोकें खाजविण्याची आवश्यकता नाहीं. ती आवश्यकता शास्त्रीय स्वरूपाचें बोधवाङ्मय निर्माण करावयाचें असेल, तेव्हां भासेल; त्या ठिकाणीं मग मेहनतीची, मशागतीची, दीर्घ परिश्रमांची गरज लागेल; हवी ती बनावट साधावी लागेल. शब्दांचे अर्थ पारखावे लागतील; त्यांतील व्यंजना नीटशा ध्यानात आणाव्या लागतील; नवे शब्द

वाङ्मयांतील वादस्थळें

तयार करावे लागतील ; वाक्यरचनेकडे लक्ष द्यावें लागेल ; परिच्छेदांची बांधणी व्यवस्थित होत आहे कीं नाहीं हें मेहनतपूर्वक लक्षांत : घ्यावें लागेल ; कारण बोलून चालून ती पडली ' ग्रंथांची भाषा ' : ती भारदस्त, कृत्रिम, प्रौढ अशी असली पाहिजे. व मग ती तशी वनावी एवढ्यासाठीं आपण वेगळी जागरूकपणें खटपट नको का करायला ?

ही किंवा असल्याच स्वरूपाची विचारसरणी भाषेच्या ह्या दोन भिन्न स्वरूपांबाबतचा विचार करितांना सकृददर्शनीं आपल्या डोक्यांत येण्याचा संभव असतो. अर्थातच ही विचारसरणी बरोबर आहे कीं चुकीची आहे व थोडीफार चुकीची असल्यास तिच्यांत ग्राह्यांश कितपत आहे हें आपण पारखलें पाहिजे. भाषा ही आपले भाव अधिक सहजपणें व्यक्त करिते कीं आपले विचार अधिक सहजपणें व्यक्त करिते ह्या प्रश्नाच्या उत्तरावरून आपणांस वरील विचारसरणीचा खरेखोटेपणा अजमावतां येईल. असा जर प्रश्न आपणांस केला गेला तर आपल्यापैकीं अनेकजण, भाषा ही भावव्यक्तीच अधिक सहजपणें करूं शकते, असें म्हणण्याचा संभव आहे. हें मत व्यक्त करितांना भाषासंभवासंबंधींच्या ज्या कल्पना रूढ आहेत, त्यांचा बराच परिणाम आपल्या मनावर होत असण्याची शक्यता आहे. परंतु हा समज बरोबर आहे काय ? भाषा निर्माण कशी झाली, तिचें मूलरूप कसें होतें, ह्या वादांत शिरण्याचें येथें कारण नाहीं ; परंतु अनुभव असा आहे, कीं आपली भाषा ही विचार अधिक सहजपणें व्यक्त करिते ; ती भावना तितक्या सहजपणें व्यक्त करूं शकत नाहीं. किंवा ह्यापेक्षांहि व्यवस्थित विधान करावयाचें म्हणजे असें, कीं भाषा ही आपले विचार जितक्या निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें, यथातथ्यपणें, हुबेहुब व्यक्त करूं शकते (व तेंहि सहजपणें, विनाकष्ट व्यक्त करूं शकते), तितक्याच निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें, यथातथ्यपणें व सहजपणें ती आपल्या भावना व्यक्त करूं शकत नाहीं ; त्याकरितां तिला वेगळी धडपड करावी लागते, व ही धडपड करूनहि जें साधायला हवें असतें, तें नेहमीं साधलें जातेंच असेंहि नाहीं. असें पहा कीं सकाळची वेळ आहे व सूर्यबिंब नुकतेंच वर आलें आहे ; त्याकडे दृष्टि जातांच, सूर्य उगवला, ह्या गोष्टीची मला जाणीव होते व तो विचार माझ्या मनांत येतो. ' दिवस उजाडला ' ह्या किंवा असल्याच कांहींतरी शब्दांत मी तो विचार व्यक्त करितों ;

तसें म्हणतांना 'दिवस उजाडला' एवढेंच मला म्हणावयाचें असतें व माझे शब्द ज्यांच्या कानांवर पडतात त्यांच्याहि ध्यानांत मला नक्की काय म्हणावयाचें आहे तें निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें व यथातथ्यपणें येतें. मी ज्या टेबलापाशीं लिहावयास बसलों आहे, 'तें टेबल आहे' हा विचार व्यक्त करावयास मला जसे आयास पडत नाहीत व माझा विचार जसा निःसंदिग्धपणें त्या शब्दांतून ऐकणाऱ्याच्या ध्यानांत येत आहे, तितक्याच विनासायासानें 'दिवस उजाडला' हा विचार मी व्यक्त करितों व मी व्यक्त करितांच ऐकणाऱ्याच्या तो ध्यानीं येतो, असा अनुभव आहे. परंतु क्षितिजावर आलेल्या त्या सूर्यबिंबाकडे मी परत पाहूं लागतों व त्याकडे पाहतां पाहतां व त्यामुळे पूर्व आकाशांत पसरलेले नानाविध रंग अवलोकित असतां मला कांहीं तरी वेगळाच आनंद होतो आहे; त्या देखाव्याच्या दर्शनानें विविध भाव माझ्या मनांत उत्पन्न झाले आहेत; ते तसेच अविकृतपणें, निःसंदिग्धपणें, यथातथ्यपणें माझ्या मित्राच्या मनांत निर्माण व्हावेत व मला ज्या स्वरूपाचा आनंद त्यामुळे झाला आहे, त्या स्वरूपाचा आनंद त्यालाहि व्हावा असा माझा हेतु आहे अशी कल्पना करा. ह्या हेतूनें मी जेव्हां शब्द शोधूं लागेन, वाक्यरचना करीन, त्यावेळीं माझ्या लक्षांत येणार नाहीं कां कीं ही भावाभिव्यक्ति विचाराभिव्यक्ती-इतकी निश्चित सोपी नाही? हें कार्य विनासायास घडणारें नाही; हें साधण्यासाठीं मजजवळ शब्दयोजनेचें एक वेगळेंच कौशल्य असणें जरूरीचें आहे; मला त्याकरितां केवळ विशिष्ट शब्दांचा शोध घेऊनच फक्त भागणार नाहीं; तो शोध तर मला घ्यावाच लागेल; परंतु त्याबरोबरच वाक्यांची घडण, त्यांची लांबीरुंदी, त्यांची विवक्षित मांडणी ह्या व आणखी कितीतरी गोष्टी मला एकसारख्या लक्षांत घ्याव्या लागतील. माझ्या मनांत अमुक एक प्रकारच्या आनंदाची वा शोकाची वा त्वेषाची भावना निर्माण झाली आहे, असें सांगून, म्हणजे त्या भावनेला एक विशिष्ट नांव देऊन मी ती भावना (व तदनुषंगिक आनंद) माझ्या मित्राच्या मनांत निर्माण करूं शकणार नाहीं. ती भावना शक्य तितक्या अविकृत स्वरूपांत त्याच्या मनांत निर्माण व्हावी अशी जर माझी इच्छा असेल तर मीं जें पाहिलें, मला जें जाणवलें, तेंच त्यांच्या डोळ्यांसमोर हुबेहुब उभें करण्याचें सामर्थ्य वा कौशल्य माझ्या ठिकाणीं हवें; व हें सर्व मी शब्दांच्या

वाङ्मयांतील वादस्थळे

साहाय्याने साधायला हवे; थोडक्यांत म्हणजे मीं जो देखावा पाहिला, तो मला जसा-दिसला, त्या स्वरूपांत शब्दांच्या मदतीने मी तो माझ्या मित्रासमोर उभा करूं शकलों पाहिजे; तो जर मी तसा उभा करूं शकलों तरच त्याच्या दर्शनाने जे भाव माझ्या मनांत निर्माण झाले, (तेच नसले तरी) त्यांच्यासारखे भाव थोड्या फार प्रमाणांत मी माझ्या मित्राच्या मनांत निर्माण करूं शकेन. (येथे माझा मित्र हा सहृदय आहे, हेहि मी गृहीत धरून चाललों आहे; तसेंच नेहमीं असेल असें नाहीं, हेहि लक्षांत घेतलें पाहिजे.) आणि एवढें साधलें तरच हव्या त्या आनंदाची प्राप्ती मी त्याला करून देऊं शकेन. अर्थात् हे काम कांहीं आपण प्रारंभीं समजलों तितकें सोपें नाहीं; एवढेंच नव्हे तर शुद्ध स्वरूपाचे विचार व्यक्त करण्यापेक्षां तें किती तरी पटीने अधिक अवघड आहे, हे लक्षांत येईल.

हा असा अनुभव आहे; म्हणूनच असें म्हणावें लागतें, कीं भाषा ही आपले विचार व्यक्त करण्याचें जितकें सहजसुलभ व अचूक असें साधन आहे, तितकें आपले भाव अचूकपणें व्यक्त करण्याचें तें सहजसिद्ध व विश्वासाह् साधन नाहीं. अर्थात् आपले भाव व्यक्त करण्याकरितां आपण तिचा उपयोग करितों, ही गोष्ट वेगळी; परंतु हा उपयोग करितांना आपणाला जितकें कौशल्य दाखवावें लागतें, तितके विचार व्यक्त करण्यासाठीं तिचा उपयोग करितांना आपणाला दाखवावें लागत नाहीं; शास्त्रीय वाङ्मयाचा हेतु शुद्ध स्वरूपाचे विचार व्यक्त करणें हाच मूलतः असतो. विषय कोणताहि असो त्याची बौद्धिक दृष्ट्या फोड करून त्याच्या अंगोपांगांची चिकित्सापूर्वक तपासणी करणें व ह्या विकलनानंतर जे निष्कर्ष हातीं येतील, त्यांची तपशीलवार व संगतवार गोठवण करणें हाच बहुधा शास्त्रीय लेखनाचा उद्देश असतो; विचार स्पष्ट, निःसंदिग्ध स्वरूपाचे असतात; कार्यकारणभावानें तें एकमेकांशीं निगडित असतात; तेव्हां ते व्यक्त होत असतां लक्ष द्यावयाचें असतें तें समर्पक, अर्थवाहक व प्रयोजक शब्दयोजने-कडे; अर्थात् एवढ्यासाठीं भाषेवर प्रभुत्व असावें लागतें; नाहीं, असें नाहीं. शब्दसंग्रह भरपूर असावा लागतो; नवीन शब्द वेळीं प्रसंगीं निर्माण करण्याची शक्तिहि लेखणींत असावी लागते; शब्दांमधील अर्थीच्या बारीकसारीक छटा लक्षांत असणें अगदीं जरूरीचेंच नसलें तरी सोयीचें असतें, हे सर्व खरें. परंतु हे भाषाप्रभुत्व एकदां अंगीं असलें व डोक्यांतील विचार सुस्पष्ट असले, कीं मग

ते कागदावर यथातथ्यपणें, अविकृतपणें उतरल्यावांचून राहत नाहीत. जेथें ते अशा रीतीने उतरलेले दिसत नाहीत, तेथें ह्या दोन गोष्टींपैकीं एका गोष्टीची उणीव आहे, असें समजायला हरकत नाही. डॉ. केतकरांच्या शास्त्रीय लेखनांतहि जो खडबडितणा व विस्कळितपणा आलेला आहे, तो त्यांचे विचार सुस्पष्ट नव्हते म्हणून आलेला आहे असें नव्हे; तर ते व्यक्त करितांना शब्दयोजनेकडे व वाक्यरचनेकडे जें थोडेंफार लक्ष पुरविलें जाणें आवश्यक होतें, तेवढेंहि त्यांनीं पुरविलें नाही म्हणून आलेला आहे. परंतु सामान्यतः सुस्पष्ट, निःसंदिग्ध असे विचार व भाषेवर – विशेषतः त्या भाषेतील शब्दसंग्रहावर – प्रभुत्व एवढ्या गोष्टी असल्या कीं शास्त्रीय वाङ्मयाचें लेखन करूं पाहणारा हें आपलें नियोजित कार्य यथार्थपणें पार पाडूं शकतो यांत संशय नाही.

परंतु ललितवाङ्मयाच्या लेखनाला केवळ मनामध्ये उत्कट भाव व भाषेवर प्रभुत्व असून चालणार नाही. नाना अर्थच्छटा असलेले हजारों वा लाखों शब्द अवगत असले तरी मनांतील भाव निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें प्रत्येकाला व्यक्त करितां येतीलच, असें हमखास म्हणतां येणार नाही; शिवाय ललितवाङ्मया-बद्दल बोलूं लागलों कीं आपण हें लक्षांत बाळगायला हवें कीं तेथें केवळ भाव व्यक्त करून भागत नाही, तर प्रत्यक्ष अनुभव शब्दांच्या साहाय्यानें संक्रान्त करावयाचे असतात. हे अनुभव वाचकांना साक्षात् झाल्याखेरीज जें व्यक्त करावयाचें असतें त्याचा प्रत्यय वाचकांना येणेंच अशक्य. हा प्रत्यय वाचकांना घडविणें हेंच तेथें भाषेचें कार्य ठरतें. वाचकांना त्या विशिष्ट अनुभूतींचा साक्षात् प्रत्यय आला तरच तज्जन्य भाव व आनंद त्यांचे मनांत निर्माण होणार. म्हणून ललितलेखनाची भाषा ही अनुभव साक्षात् करण्याचा एकसारखा प्रयत्न करीत असते: प्रत्येक व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अनुभवांचा गंधरूपस्पर्श देखील तिला वाचकांच्या दृष्टीनें साक्षात् करावयाचा असतो. एवढ्यासाठीं तिला शब्दांचा शोध घ्यावा लागतो; त्यांची अचूक निवड करावी लागते, त्यांची वाक्यांतून योजना करितांनाहि पदोपदीं काळजी घ्यावी लागते; तिचें हें कार्य खरोखरच न संपणारें असें असतें. ललितवाङ्मयांत प्रत्यक्ष 'दर्शना'ला महत्त्व येतें तें ह्यामुळेच. हें दर्शन जितकें हुबेहुब घडलेलें असेल तितकें तें परिणामाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचें ठरतें व ह्या दर्शनांत भाषेचाच खेळ प्रमुख असल्यामुळे तो खेळ खेळतांना

वाङ्मयांतील वादस्थळें

खरेंखुरें कौशल्य आपल्या अंगीं असावें लागतें; ललितवाङ्मयाची भाषा सोपी असते ह्याचा अर्थ तिच्यांत वापरलेले शब्द कळायला सोपे असतात, परिचयाचे असतात, असा आहे. ती भाषा वाचणाराला सोपी वाटते, परंतु ती लिहिणाराला सोपी असते असें नव्हे; लेखकाच्या दृष्टीनें विचार करितां तिच्याइतकी लेखनाला अवघड अशी भाषा दुसरी कोणतीहि नव्हे, असेंच म्हणावें लागतें.

एवढेंच नव्हे तर विचाराअन्तीं असेंहि आढळून येतें कीं शास्त्रीय वाङ्मयांत वापरलेल्या भाषेपेक्षां ही भाषा अधिक कृत्रिम, अधिक बनावट, अशी असते. ललित लेखक शब्दांची निवड करितांना, त्यांची मांडणी करितांना, त्यांचा केवळ अर्थच लक्षांत घेत नाहीं; तर त्यांचा नादहि लक्षांत घेतो. वाटेल तितक्या लांबीरुंदीचीं वाक्यें त्याला चालत नाहींत; त्याला हवीं त्याच लांबीरुंदीचीं, हवीं त्याच घडणीचीं, हवीं तीं वाक्येंच पाहिजे असतात. त्याला जें चित्र रेखाटावयाचें असतें व जो अनुभव साक्षात् करावयाचा असतो त्याला उचित, आवश्यक व परिपोषक अशा प्रकारची शब्दयोजना, अशा प्रकारची परिच्छेदांची घडण तो साधीत असतो. ह्या दृष्टीनें त्याचा सर्व भाषाविलास बनावट असतो, साधलेला असतो. त्यांतील शब्दांच्या अर्थाबरोबरच त्यांच्या नादारूपाकडेही त्याचें सूक्ष्म लक्ष असतें; त्याला जी भावसंगति साधावयाची असते, तिला पोषक अशाप्रकारची अर्थसंगति, नादसंगति, रूपसंगति साधण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो. एवढेंच नव्हे तर ही शब्दयोजना व वाक्यरचना करीत असतां जीं विरामचिन्हे तो वापरतो तींसुद्धां त्यानें सहेतुकपणें विचार करून वापरलेलीं असतात. सॉमरसेट मॉमच्या एका टीकाकारानें त्याच्या लेखनशैलीची चिकित्सा करितांना असें म्हटलेलें आठवतें कीं त्याच्या लिखाणांतील एक विशिष्ट विरामचिन्ह हें अति बोलकें आहे. तें म्हणजे (:) हें होय; त्याच्या लिखाणांतील हीं विरामचिन्हे काढून टाकून त्यांचेऐवजीं जर अर्ध-विराम वा दुसरें एखादें चिन्ह हीं वापरलीं तर त्यांतील स्वारस्य पुष्कळच कमी होईल. साधीं क्रियापदे वापरतांना देखील ललितलेखक केवढी काळजी घेतांना आढळतात; ' तो म्हणाला, ' ' तो बोलला, ' ' तो उद्गारला, ' ' तो पुटपुटला ' ह्यापैकीं कोणतें क्रियापद वापरावयाचे कीं कोणतेच वापरावयाचें नाहीं, हें ललितलेखकाला मार्गें-पुढें, खालीं-वर पाहून ठरवावें लागतें. थोडक्यांत म्हणजे ललितलेखनाची भाषा ही साधलेली असते, मुद्दाम बनविलेली असते; ' कृत्रिम ' हा

शब्दच वापरावयाचा झाला तर तो अधिक यथार्थपणें ह्याच भाषेस उद्देशून वापरावा लागतो ; ललितेतर वाङ्मयाच्या भाषेला उद्देशून नव्हे.

ह्यापेक्षांहि जरा अधिक खोलवर नजर टाकली तर असें आढळून येतें, कीं ललितवाङ्मयाची म्हणून जी भाषा आपण समजतो ती देखील ललितवाङ्मयाच्या सगळ्या क्षेत्रांत सारख्याच स्वरूपांत आढळते असें नव्हे. तिच्या सामान्य स्वरूपाविषयीं देखील अगदीं ठोकळ असे नियम बांधतां येणें कठीण जातें ; इतक्या विविध रूपांमध्ये ती आढळते. तिच्या ह्या नानाविध रूपांमध्ये आढळणारा एकच एक विशेष कोणता, म्हणून जर आपण शोधूं लागलों तर तिच्या ठिकाणचा हा नैसर्गिक भासणारा बनावटपणाच आपल्या डोळ्यांत भरूं लागतो. ती दिसते सोपी पण असते कठीण, अंशा अर्थाचें एक वाक्य प्रो. ना. सी. फडके यांनीं ह्यासंबंधांत उपयोजिलेलें आढळतें, तें ह्याच अर्थानें ; हाच तिचा एक सर्वसामान्य विशेष म्हणून सांगायला हरकत नाही ; परंतु ललितवाङ्मयाच्या वेगवेगळ्या प्रकारांत ती वेगवेगळ्या स्वरूपांत अवतरतांना आढळते. काव्याची भाषा ही ललितकथेच्या भाषेहून वेगळी असते, असें विधान करून केवळ भागत नाही ; कारण काव्याच्या नाना प्रकारांत तरी तिचें एकच एक असें रूप कोठें आढळतें ? भावगीताची भाषा, नाट्यगीताची भाषा, वा विचारगंभीर गीताची भाषा ह्यांत फरक हा असणारच ; शिवाय ललितकथांमध्येहि कादंबरीची भाषा, लघुकथेची भाषा व नाटकाची भाषा ह्यांत देखील कितीतरी तफावत दिसून येईल. लघुनिबंध वा ललितनिबंध हा एक आत्मपर लेखनाचा प्रकार आपण मानतो ; त्याच्या भाषेचें एक वेगळेंच स्वरूप आहे असें आपणाला आढळून येतें. दिसते साधी पण खरोखरच असते साधलेली, असें ह्या ललित-निबंधाच्या भाषेकडे पाहतांच झटकन् म्हणतां येतें ; पण हिचें रूप लघुकथा, कादंबरी वा आत्मकथा ह्यामधील भाषेच्या रूपांपेक्षां वेगळेंच असतें.

व्यक्ति तितक्या प्रकृति ह्याप्रमाणें ललित-लेखक तेवढ्या ललितभाषा असेंहि म्हणावें लागतें. ज्याप्रमाणें वेगळा वाङ्मयप्रकार म्हटला कीं भाषेचें स्वरूप बदलतें, त्याचप्रमाणें वेगळा लेखक म्हटला कीं त्याची भाषा ही वेगळी आलीच, हें उघड आहे. म्हणूनच व्यक्ति तेवढ्या भाषा हें तत्त्वहि ह्यासंबंधांत लक्षांत घ्यावें लागतें. लेखकाचें व्यक्तिमत्त्व हें त्याच्या भाषाशैलीमधून प्रगट होणारच. त्या व्यक्तिमत्त्वाचे जे

वाङ्मयांतील वादस्थळें

विविध पैलू असतात, ते ह्या नाहीं त्या स्वरूपामध्ये त्याच्या भाषाशैलीमधून व्यक्त होत असतात. जाणत्याला ते जाणवल्याशिवाय राहत नाहीत. आगरकरांचा वाणेदारपणा त्यांच्या लेखनपंक्तींतून डोकावतो ; टिळकांची तत्त्व व व्यवहार यांचा मेळ घालण्याची वृत्ति त्यांच्या समतोल लेखनांतून व्यक्त होते ; प्रो. फडक्यांची सुरूप बहिरंगाची आवड त्यांच्या शब्दवाक्यपरिच्छेदांतून प्रतीत होते ; खांडेकरांची आदर्शांच्या जगांत विहार करूं पाहणारी तरल कल्पलता त्यांच्या उडत्या वाक्यपंक्तींतून दिसते. ह्या प्रत्येकाच्या भाषाशैलींत जीं वैशिष्ट्ये आहेत, त्यांच्यांतील बरींचशीं त्यांच्या विशिष्ट व्यक्तिमत्त्वामुळे आपोआपच त्यांत उतरलेलीं आहेत असेंच म्हणावें लागतें. तीं मुद्दाम साधलेलीं, घडवून बनविलेलीं नाहीत. त्यांच्या बोलण्याचालण्यांत, त्यांच्या हरघडीच्या सर्वसामान्य व्यवहारांत ज्याप्रमाणें त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांचीं विविध दर्शने होण्याचा आपणांस संभव आहे, त्याचप्रमाणें त्यांच्या हातून लिहिल्या गेलेल्या शब्दवाक्यपरिच्छेदांतून त्यांचें व्यक्तिमत्त्व हें जागोजाग प्रगट झालें आहे. ही जी आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण अशा व्यक्तिमत्त्वाची छाप प्रत्येक कुशल लेखक आपल्या लिखाणावर उमटवीत असतो, तिच्यामुळे ललितवाङ्मयाची भाषाशैली म्हणून आपण जिला संबोधतो तिचें वर्गीकरण, पृथक्करण, विकलन करणें अतिशय कठीण होऊन बसतें. जें एका माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वामुळे अवतरलेलें असतें, त्यासंबंधीचे सर्वांना लागू पडतील असे स्थूल नियम आपण कसे बांधणार ? शिवाय अनुभव असा आहे कीं भाषाशैलीच्या ह्या बाह्यस्वरूपाबाबतचे कांहीं ठोकताळे मनाशीं बांधून जेव्हां एखादा लेखक मोठ्या अपेक्षेनें ललितलेखन करूं लागतो व जेव्हां त्याच्या लेखनकार्याच्या बुडाशीं अनुभूतीची तीव्र जाणीव नसते, त्यावेळीं त्याच्या लिखाणांतील त्या बाह्य तुकतुकीखालीं जिवंतपणा नाही, ह्याची आपणांस जाणीव होते ; व आपणांस तें लिखाण एखाद्या शृंगारलेल्या प्रेतासारखें वाटूं लागतें. अर्थपूर्ण अंतरंगाचें दर्शन घडविणारें लिखाणच विशिष्ट अशा भाषाशैलीनें युक्त असतें : तें बहुरंगी, बहुदंगी अंतरंग जर तेथें नसेल, त्या आकर्षक व्यक्तिमत्त्वाचा जर तेथें पत्ता नसेल, तर केवळ वरवरचीं अलंकरणे हीं लेखनाला शोभा आणूं शकणार नाहीत.

ज्यांचें दर्शन घडवावयाचें त्या जीवनांसाठीं, जो दर्शन घडविणार त्या लेखकावर व ज्या वाङ्मयप्रकारांतून तें घडणार त्या वाङ्मयप्रकारावर म्हणजे

ह्या त्रिविध गोष्टींवर ललितवाङ्मयाच्या भाषेचें स्वरूप अवलंबून असतें व त्यासंबंधीं ठोकळ नियम बनविण्याचा प्रयत्न करणें हें म्हणूनच बरेचसें वेडेपणाचें ठरतें. हव्या त्या जीवनांगाचें, हवें तसें दर्शन घडवून जर सहृदयाच्या मनांत हवे ते सुखद भाव निर्माण करण्याचें कार्य एखाद्या लेखनकृतीकडून घडलेलें असेल तर त्या ठिकाणीं भाषेनें आपलें काय यथोचितपणें पार पाडलें आहे असें म्हणावयास हरकत नाही. लेखकाला शब्दांच्या साहाय्यानें आत्मस्थितीसारखी रसिकाच्या मनाची स्थिति करतां आली कीं त्याचें लेखनकार्य सफल झालें, असें एक टीकाकार म्हणतो त्यांतील मर्महि हेंच आहे. ललितवाङ्मयाच्या भाषेला हीच कसोटी लावून, त्यांत ती उतरते कीं नाही हें पाहिलें पाहिजे ; हें झालें कसोटी-संबंधींचें. परंतु ह्याखेरीज तिच्या ठिकाणीं असणारीं आणखी कांहीं वैशिष्ट्यें आपणांस सांपडतात का हेंहि पाहिलें पाहिजे. ललितवाङ्मयाच्या भाषेचें स्वरूप कोणकोणत्या गोष्टींवर अवलंबून असतें ह्याची दखल आपण वर घेतलेली असली व तिचीं नानाविध रूपें डोळ्यांपुढें येत असल्यामुळे—त्यांत एकवाक्यता लावण्याचा प्रयत्न करणें वेडेपणाचें कसें ठरतें, हेंहि आपण पाहिलेलें असलें, तरी एक एक वाङ्मयप्रकार वेगवेगळा घेऊन त्यांत आढळणाऱ्या भाषेच्या भिन्न रूपांमध्ये सारखेपणा कोठें कोठें, कोणकोणत्या बाबतींत आढळतो हें पाहणें आवश्यक आहे ; नाना प्रकारचे लघुकथा-लेखक असले व त्यांनीं नानाप्रकारच्या जीवनांगांचीं दर्शनें घडविणाऱ्या अनेकविध लघुकथा लिहिलेल्या असल्या तरी त्यांतील सर्वांच्या भाषेला आपण सोईसाठीं 'लघुकथांची भाषा' ह्या नांवानेंच संबोधणार ; तेव्हां ह्या 'लघुकथेच्या भाषे'चीं स्थूलमानानें वैशिष्ट्यें काय असतात हें आपणांस सांगतां येणार नाही काय ? तीं शोधून काढण्याचा आपण अवश्य प्रयत्न केला पाहिजे. काव्य व इतर ललित लेखनप्रकार ह्यांच्या विविध भाषारूपांमधील नानात्वांत जें एकत्व असेल, तें शोधून काढून त्या त्या प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराच्या भाषेचीं स्थूल वैशिष्ट्यें नमूद करणें मोठें बोधप्रद कार्य आहे.

थोडक्यांत म्हणजे प्रत्येक वाङ्मयप्रकारापुरती जी भाषेची वेगळी बनावट आढळते, तिचें स्वरूप स्थूलमानानें कां होईना परंतु लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न अवश्य झाला पाहिजे.

नवे कवि आणि जुनीं प्रतीकें

आजच्या कवींना जुन्या उपमानांचा कंटाळा आला आहे. त्यांना चंद्र, नक्षत्र, कमल, वृक्ष, लता, इत्यादि जुन्या प्रतीकांत मौज वाटेनाशी झाली आहे. आपले आजचे विचार, आजच्या भावना ह्या जुन्या संकेतांचा उपयोग करून आपणांस व्यक्त करितां येत नाहीत, असें त्यांचें म्हणणें आहे; म्हणजे हें म्हणतांना त्यांना असें सुचवायचें आहे कीं, हे जुने काव्यसंकेत आमचे आजचे भावतरंग व विचारतरंग, आमचीं आजचीं भावचित्रें व विचारचित्रें व्यक्तविण्यास असमर्थ आहेत, निरूपयोगी आहेत; आमचे आजचे भाव निःसंदिग्धपणें प्रगट करण्यासाठीं आम्हांस निराळीं उपमानें, निराळीं प्रतीकें वापरलीं पाहिजेत; निराळे संकेत निर्माण केले पाहिजेत; अगदीं नवी अशी काव्यसृष्टि आम्हांला रचली पाहिजे; जुन्या काव्यसृष्टींतील उपमानांचे घाट आतां डोळ्यांत भरेनासे झाले आहेत, ते मोडून आतां आमच्या आजच्या गरजा भागवतील, आजच्या भावदृष्टीला, सौंदर्यदृष्टीला व वाङ्मयीन दृष्टीला पटतील असे नवे घाट आम्हीं घडविले पाहिजेत. तसें जोंपर्यंत आम्ही करणार नाहीं, हीं नवीं उपमानें, नवीं प्रतीकें जोंपर्यंत

आमच्या कल्पनासृष्टींतून शब्दसृष्टींत अवतरणार नाहीत तोंपर्यंत आम्ही 'आजचीं काव्ये' अशीं फारशीं लिहूं शकणार नाहीं.

अशी जर आजच्या कवींची तक्रार असेल तर त्या तक्रारींत कितपत तथ्य आहे व तथ्य असल्यास ती तक्रार दूर होणें कितपत व केव्हां शक्य आहे हें पाहिलें पाहिजे. ह्या बाबतींत विचार करूं लागतांच जी गोष्ट, प्रथमदर्शनींच, केवळ वाचक ह्या दृष्टीनेंही आपल्या ध्यानांत आल्यावांचून राहत नाहीं ती अशी कीं, तुम्हा आम्हा वाचकांचाहि अनुभव थोडाफार असाच आहे; खरोखर आज तुम्हा आम्हा वाचकांनाहि ह्या जुन्या कमल, चंद्रादि उपमानांचा कंटाळा आला आहे; त्या उपमानांवरचा आपला विश्वासच जणूं उडूं लागला आहे; काव्यांत वापरलेल्या उपमानांच्या अवलोकनानें व आकलनानें उपमेयाविषयीं जी एक वेगळीच जाणीव आपल्या मनांत उत्पन्न व्हावयाला हवी, जो एक नवा प्रत्यय वा अनुभव आपणांस यायला हवा तो हीं जुनीं उपमानें आपणांस आणून देऊं शकत नाहींत. वापरून वापरून गुळगुळीत झालेल्या पैशांसारखीं तीं साफ झिजून गेलीं आहेत व म्हणूनच त्यांचें आज काव्यप्रांतांतील मूल्य खूपच उतरलें आहे. तीं ज्या काळचीं नाणीं होतीं तो काळ आतां राहिलेला नाही; आतां काळ बदललेला आहे; जे विचार, ज्या भावना त्या काळीं प्रभावी होत्या, तेच विचार व त्याच भावना आजच्या काळांत प्रभावी नाहींत. त्या काळांत जीवनाकडे मानव ज्या दृष्टीनें पहात होता त्याच दृष्टीनें तो आज जीवनाकडे पाहूं शकत नाही; कारण जीवनच बदललेलें आहे. तें अधिकाधिक गुंतागुंतीचें, अधिकाधिक विशाल बनत चाललें आहे. ज्या काळांत हीं जुनीं उपमानें व प्रतीकें काव्यांतून उत्क्रान्त होत गेलीं, त्या काळांतील प्रभावी असलेल्या जीवनविषयक अनेक कूटप्रश्नांचा आज उलगडा झालेला असला, तरी ह्या उलगड्यांतूनच आज हजारों, लाखों नवे कूट प्रश्न निर्माण होत आहेत. ह्या दरम्यानच्या कालांत मानव हा अधिक सुखी झाला आहे कीं अधिक दुःखी झाला आहे, हा प्रश्न सोडविणें कठीण असलें तरी एवढें खरें कीं, तो आज आपलें शक्तिसर्वस्व हे नवे प्रश्न सोडविण्यांत खर्च करीत आहे. आज समाजव्यवस्था बदलल्या आहेत, शासनपद्धति बदलताहेत, विज्ञानाच्या क्षेत्रांत केलेल्या विलक्षण प्रगतीनें मानवानें कांहीं बाबतींत जग आपल्या मुठींत आणलें आहे, तर भौतिक सुखांचें साम्राज्य

वाङ्मयांतील वादस्थळें

पृथ्वीवर प्रस्थापूं पाहण्याच्या गडबडींत तो स्वतःच ह्या यंत्रयुगांत यंत्राचा गुलाम बनला आहे. असें सर्वतोपरि बदललेलें जीवन जो मानव आज जगतो आहे तो कोणत्याहि देशांतील असला तरी त्याच्या बाबतींत ह्या नवजीवनानें घडवून आणलेला अन्तर्बाह्य बदल स्पष्टपणें दिसून येत आहे.

काव्याची परिभाषा योजून हेंच सांगायचें झालें तर असेंच म्हणावें लागेल कीं, आतां उपमेयच बदललें आहे. ज्याच्याविषयीं लिहावयाचें तें बदललें आहे, तेव्हां त्याला साजेशीं उपमानें नकोत का वापरायला ? उपमेयच बदललें कीं उपमान हें बदलणारच. आजचे आपले सहानुभूतीचे विषय वेगळे आहेत, कुतूहलाचे विषय वेगळे आहेत, ज्या प्रश्नांनीं आपलीं डोकीं आज भंडावून सोडलीं आहेत ते प्रश्नहि वेगळेच आहेत—आपली आजची सौंदर्यदृष्टीहि अधिक विशाल व्हावू पाहते आहे. नवनव्या सामाजिक जाणिवा आज आपल्या मनांत उत्पन्न होत आहेत ; अगदीं प्रेम, मरण ह्यांसारख्या शाश्वत कुतूहलाच्या विषयांकडे आज आपण ज्या दृष्टिकोणांतून पहात आहोंत तो दृष्टिकोण जितका पुरातन तितकाच नवीनहि आहे : ह्या गोष्टींसंबंधीं विचार करितांना जो प्रत्यय आपणांस येत आहे त्यांत चिरंतन स्वरूपाचा असा कांहीं भाग असला तर त्याबरोबरच आजचा असा कांहीं भाग आहे. जीवनांतील प्रत्येक गोष्टीसंबंधीं आज आपला हाच अनुभव आहे. त्यांजकडे वघत असतां आपल्या मनांत तत्संबंधींचीं परंपरागत मूल्यें, परंपरागत भाव तर उत्पन्न होतच आहेत ; परंतु त्याशिवाय त्याबरोबरच तत्संबंधींचीं आजचीं मूल्यें, आजचे भाव उत्पन्न होत आहेत. बरें, कांहीं वेळां हीं नवीं मूल्यें, हे नवे विचार व नवे भाव एवढे प्रभावी आहेतसे आपणांस वाटतें कीं, त्यांच्या धक्क्यानें हीं जुनीं मूल्यें, हीं आजपर्यंत जिवापलीकडे जपून ठेवलेलीं, चिरंतन म्हणून समजलीं गेलेलीं मूल्यें गडगडतात कीं काय अशीहि भीति आपणांस वाटते आहे. आपण भ्रमितचित्त झालेले आहोंत. नव्या-जुन्याच्या ह्या झगड्यांत नव्याचें सामर्थ्य एवढें प्रचंड आहे व जुन्या शाश्वत म्हणून मानलेल्या मूल्यांबद्दलचा आपल्या ठिकाणचा आदर व श्रद्धा हीं एवढीं थोर आहेत कीं, तुफान दर्यांत सांपडलेल्या नौकेसारखी आपल्या बुद्धीची स्थिति झालेली आहे. जीवनावरचा आपला विश्वास उडूं लागलेला आहे कीं दृढतर होऊं लागलेला आहे हें सांगणें कठीण आहे ; परंतु विश्वांत चाललेल्या

प्रचंड घडामोडींनीं जो एक विलक्षण हादरा आपणांस बसलेला आहे त्याच्या कंपनानें आज अनंत वर्षे आपल्या भोंवतीं आपणच निर्माण केलेल्या मूर्ति, मंदिरे, इमारती उन्मळून पडतात कीं काय अशी शंका मनांत येऊन गेल्या-शिवाय राहत नाही. या भ्रमित दृष्टीनेंच आजचे कवि जीवनाकडे पाहत आहेत, त्यांतील कांहींच्या दृष्टीला नवे आकार दिसत असतील, कांहींच्या दृष्टीला सर्वत्र उडालेला गोंधळ दिसत असेल, कांहींना त्यांतही एकप्रकारचें सौंदर्य, सत्य दिसत असेल, कांहींना त्यांतून कोणतें रूप निर्माण व्हावें ह्यासंबंधी नवविचार स्फुरत असतील, कांहीं त्वेषानें व एकप्रकारच्या हतबलतेनें ह्या जीवनदृश्याकडे बघत असतील, तर कांहीं प्रेमानें व आशेनें तें निरखीत असतील; परंतु एवढें खरें कीं आजचे कवि हे जितके जुने त्यापेक्षांही अधिक नवे आहेत; ह्याचें कारण तें केवळ आमच्या काळांत जिवंत आहेत हें नव्हे, तर आजचा काळच सर्वतोपरी नवा असा आहे; काव्याचें उपमेयच बदललेलें आहे असें जें वर सूचित केलें तें ह्या अर्थानें.

हें मुद्दाम कवींसंबंधानेंच म्हणण्याचें प्रयोजन असें कीं, कवि हे इतर ललितलेखकांपेक्षां वेगळे असतात. ते इतर ललितलेखकांपेक्षां अधिक भावना-प्रधान असतात असेंच केवळ नव्हे, तर त्यांची भावाभिव्यक्तीची भाषा व पद्धतीहि वेगळी असते. ते आपले भाव इतर ललितलेखकांप्रमाणें शब्दांच्याच द्वारां व्यक्त करितात हें खरें असलें तरी त्यांनीं ह्या शब्दांचे नेहमींचे अर्थ बदलून त्यांना स्वतःचे असे वेगळे अर्थ प्राप्त करून दिलेले असतात. चकोर, चक्रवाक् किंवा चातक हे शब्द काव्यांत येतांच त्यांना कोणता अर्थ प्राप्त झालेला असतो, त्यांतून कोणत्या कल्पना सूचित होतात, कोणते भाव व्यक्त होतात याची आपणांस कल्पना आहे. असे विशिष्ट अर्थसूचक, भावसूचक, कल्पनासूचक हजारों शब्द कवींनीं आपल्या काव्यसृष्टींत निर्माण करून ठेवले आहेत. त्यांच्याशिवाय कवींचें भागणेंच शक्य नाही. कारण अन्तःकरणांतील मूळ भावाशीं ज्या कल्पनाचित्रांचें भावसाधर्म्य असतें अशींच कल्पनाचित्रें (Images) कवीच्या डोळ्यांसमोर काव्यनिर्मितीच्या वेळीं खेळत असतात; व ह्या कल्पनाचित्रांनाच शब्दांच्या द्वारां अभिव्यक्ति देऊन कवि आपला मूळ भाव व्यक्त करीत असतो. मूळ भावानें निर्माण केलेलीं हीं जीं कल्पनाचित्रें असतात —

वाङ्मयांतील वादस्थळें

ज्यांच्या अवलोकनानें व आकलनानें तसेच भाव वाचकांच्या मनांत निर्माण होण्याची शक्यता असते, तीं शब्दांच्या द्वारां योग्य रीतीनें अभिव्यक्त होऊं शकलीं तरच कवीचें कार्य सफल होणार असतें; आतांपर्यंत असे शेंकडां कल्पनासंकेत निर्माण करून कवींनीं हें कार्य साधलें आहे.

परंतु आज आपण यंत्रयुगांत आहोंत व त्याचें प्रत्यंतर ज्याप्रमाणें बाह्य-सृष्टींत प्रतिक्षणीं होणाऱ्या प्रचंड घडामोडींतून आपणांस येत आहे त्याचप्रमाणें त्यामुळें घडून येणाऱ्या अन्तःसृष्टींतील घडामोडींतूनहि येत आहे; आपल्या व आपल्यापेक्षां अधिक संस्कारसुलभ असलेल्या कवींच्या अंतःसृष्टींतहि प्रचंड उलथापालथ होत आहे. आज जे भाव त्याचे ठिकाणीं उत्पन्न होत आहेत ते यथातथ्यपणें सूचित केले जातील अशीं कल्पनाचित्रें एकतर त्याच्या डोळ्यांपुढें लवकर येऊं शकत नाहीत; व दुसरें असें कीं जीं कांहीं पुसट वा स्पष्ट अशीं चित्रें (Images) त्याच्या अन्तःचक्षूंसमोर तरळू लागतात त्यांना व्यक्तता देण्याला त्याला आजचे संकेतसूचक शब्द (Symbols) अपुरे वाटत आहेत, सदोष वाटत आहेत, अर्थशून्य वाटत आहेत व क्वचित् अगदींच भिन्नार्थदर्शक असे वाटत आहेत; परंतु त्यांतली मुख्य गोष्ट अशी आहे कीं, खरें म्हणजे हे नवभाव सूचित करणारीं कल्पनाचित्रेंच अद्याप त्याच्या डोळ्यांसमोर नीटशीं आकारूं लागलेलीं नाहीत. त्यांच्या बाह्यरेषा अद्याप पुसट आहेत; तीं नक्की काय आहेत ह्याची त्याची त्यालाच अद्याप नीटशी कल्पना आलेली नाही. ज्याच्या कक्षा अद्याप योग्य रीतीनें सुस्पष्ट झालेल्या नाहीत, जो विलक्षण गतीनें आपल्या आंसाभोंवतींच परिभ्रमत आहे अशा अंतराळांतून स्वैरपणें घरंगळत जाणाऱ्या एखाद्या खगोलाप्रमाणें हीं कल्पनाचित्रें त्याच्या अन्तःचक्षूंसमोर नाचत आहेत. त्यांना कसें नामांकित करावें हेंच त्याला सुचत नाही. कारण त्यांचें आतांपावेतोंच्या कल्पनाचित्रांशीं फारसें साधर्म्यच नाही; आजपर्यंत उपयोजिलेले संकेत त्याच्या भावांची अभिव्यक्ति करण्यास अपुरे पडत आहेत व असमर्थ ठरत आहेत. आज मराठीमध्ये काव्याला ओहोटी लागली असल्याची मधूनच ओरड ऐकूं येत आहे; मुक्तःछंदी काव्य वाचकांच्या आदराचा व प्रेमाचा विषय अद्याप झालेले नसले तरी ते कवींच्या आदराचा, कुतूहलाचा व कांहीं वेळां आग्रहाचाहि विषय बनले आहेत; 'ही कसली कविता? हें बुवा आम्हांला कळत

नाहीं. याचा अर्थ सांगा --,' अशी तक्रार, हीं आजचीं कांहीं काव्यें वाचून वाचक करितांना आढळत आहेत. ह्या सर्वांच्या मार्गे हीं नवीं दृश्यें शब्दांतून आकारण्याचीच सारखी धडपड दिसत आहे. पूर्वीचे संकेत, पूर्वीचे कुतूहलविषय आज पुसट होत आहेत. अमुक कवि हा तेजोपासक आहे, त्याच्या काव्यांतून तेजाची, अग्नीची जणूं धगच आपल्याला लागते आहे अशा अर्थाचे सूर टीकाकार काढीत आहेत. आजच्या पाश्चात्य काव्यप्रांताकडे नजर टाकली कीं ही गोष्ट विशेषच जाणवल्यावांचून राहत नाही. आजची विसाव्या शतकांतील पाश्चात्य कविता ही सर्वसामान्य वाचकाच्या दृष्टीनें दुर्बोध वनत चालली आहे; ती ज्यांचे-कडून लिहिली जाते त्यांची त्यांना तरी ती कांहीं काळानंतर कळूं शकते कीं नाही, याबद्दलहि संशय कांहींनीं व्यक्त केला आहे. एवढें खरें कीं तिचें आवाहन कांहीं विशिष्ट प्रकृतीच्याच वाचकांना आहे. ही सर्वसामान्य वाचकांच्या दृष्टीनें जी दुर्बोधता ह्या कवितेंत दिसून येते ती, तिच्या ठिकाणीं कशामुळे आलेली आहे याचा शोध केला तर असेंच आढळतें कीं, जे संकेत, जीं कल्पनाचित्रें, जीं बोधकें (Symbols) ह्या कवितांतून वापरलीं जात आहेत तींच तुम्हां आम्हां वाचकांना अपरिचित अशीं आहेत; ते संकेत कशाचे सूचक आहेत हेंच आम्हांला अद्याप नीटसें कळूं शकत नाही; म्हणजे कवीची काव्यसृष्टि ही कवीचीच आहे, ती अद्याप वाचकाच्या परिचयाची झालेली नाही; ढासळलेल्या अन्तःसृष्टींतून नवी सृष्टि निर्माण होऊं पाहत आहे, परंतु ती इतकी नवी आहे कीं तिचा परिचय करून घेऊं इच्छिणाऱ्या वाचकांना ती अपरिचयामुळे केवळ गोंधळांत पाडते आहे.

मराठी काव्यप्रांतांत अशी परिस्थिति दिसत नसली तरी ह्या परिस्थितीचीं पूर्वचिन्हें तेथेंहि दिसूं लागलीं आहेत. जुन्या पद्धति, जुने काव्यसंकेत, जुनीं उपमानें, जुनीं प्रतीकें आजची आमची मनःस्थिति नीटशी व्यक्त करू शकत नाहीत, ह्यासंबंधीची जाणीव मराठी कवींमध्ये दिसून येऊं लागली आहे व ह्यांतून बाहेर पडण्यासाठीं त्यांचीहि धडपड चालू आहे; परंतु ही धडपड सहज लक्षांत येण्याइतकी प्रचंड नाही. मराठीतील पुष्कळशा चांगल्या कवींच्या बाबत अलीकडे एक गोष्ट दिसून येऊं लागली आहे. ती अशी कीं त्यांच्या काव्यनिर्मितीला जितक्या जोमानें व उत्साहानें सुरवात होते तितक्याच जोमानें

वाङ्मयांतील वादस्थळें

वा उत्साहानें पुढें तिची वाढ व तिचा विस्तार झालेला दिसून येत नाही ; त्यांच्या प्रतिभेचा विलास त्यांच्या पहिल्यावहिल्या काव्यांत ज्या प्रमाणांत दिसून येतो त्या प्रमाणांत कालपरत्वे परिणत झालेल्या त्यांच्या प्रतिभेचा विलास पुढें दिसत नाही. ह्यांतील काणेकरांसारखे कांहीं कवि विशिष्ट कालानंतर काव्यलेखनच करीनासे होतात. जणूं त्यांची सुरवातीलाच एकाएकीं फुलून आलेली प्रतिभा एकाएकीं खुरटून गेलेली असते ; परंतु ती खुरटून जाते असें मला वाटत नाही ; ती गोंधळून गेलेली असते ; ती जसजशी परिणत होते, तसतसें ' कृष्णसरख्यांच्या रडगाण्यांचें ' वैयर्थ्य तिला अधिकाधिक पटूं लागलेलें असतें व जें कांहीं नवें दिसतें आहे, मधूनच जोरानें जाणवतें आहे, त्याला व्यक्तता देण्याची इच्छा असूनही तें साधत नाही, म्हणून ती हतबुद्ध झालेली असते, असेंच म्हणणें अधिक रास्त ठरेल असें वाटतें. परंतु असल्या हतबुद्ध प्रतिभेला, अकारण वेठीला न धरण्याचा शहाणपणा करणारे थोडे ; तिला सतत वेठीला धरून तिच्याकडून तींच तीं गाणीं खरडून घेण्यांतच दंग झालेले मात्र पुष्कळ दिसतात. त्यांच्या पहिल्या काव्यसंग्रहांनीं ज्या अपेक्षा निर्माण केलेल्या असतात त्या नाहीशा कशा होतील ह्याचीच जणूं त्यांना विवंचना लागलेली असते ; एका विशिष्ट मर्यादेच्या पलीकडे त्यांची प्रतिभा जणूं उड्डाणच करूं शकत नाही ; त्याच त्या कल्पनांचीं भेंडोळीं त्यांच्या काव्यांतून सतत उलगाडलेलीं दिसून येतात. एकामागून एक काव्यसंग्रह प्रसिद्ध होत असतात, परंतु कवि व त्याचें काव्य हें त्याच्या पहिल्या-वहिल्या कवितांच्या पलीकडे फारसें गेलेलें नसतें. पुढें पुढें कवि नाहीसा झालेला असतो व पद्यकार तेवढा उरलेला असतो. अगदीं कुसुमाग्रजांसारख्या प्रतिभावान् कवीच्या काव्याबाबत ही स्थिति थोडीफार दिसून येते व चोखंदळ रसिक हें असें कां व्हावें ह्याबद्दल सभय चर्चा करितांना दिसतात ; मग इतर अनेक कवींबाबत असेंच दिसून येत असेल तर त्यांत काय नवल ?

ही अशी परिस्थिति काव्यप्रांतांत दिसून येण्याचें एक कारण वर जी विचारसरणी मांडली तिच्यांत आढलेल असें वाटतें. जे ह्या बदललेल्या अन्तःसृष्टीशीं प्रामाणिक राहण्याचा प्रयत्न करीत आहेत ते एकतर काव्यलेखन करीनासे झाले आहेत किंवा कवि अनिलांसारखे कांहीं थोडे ह्या अंतःसृष्टीला व्यक्तता देण्याचे नाना प्रकारचे प्रयत्न करीत आहेत. बाकीचे कवि पुढचें दिसत असूनहि

केवळ पुढें जातां येत नाहीं म्हणून आतांपर्यंत तुडविलेल्या मागच्याच प्रांतांत घोटाळत आहेत. आज मुक्तःछंदी कवींकडे मराठी वाचकवर्ग अपेक्षेनें पाहत आहे व आज जरी त्याला ह्या काव्यप्रांतांत कांहीं अति रुक्ष, तर कांहीं अति खडकाळ असा भाग दिसत आहे, तरी तो कालमानानें खऱ्याखुऱ्या जीवन-रसाच्या सेवनानें सस्यश्यामल दिसूं लागेल असा भरंवसा आहे.

परंतु शेवटीं प्रश्न उत्पन्न होतो तो असा कीं, हें कधीं होणार ? जें जाणवतें आहे, मधूनच दिसत आहे, भावत आहे, असें जें कांहींतरी आहे तें व्यक्त केव्हां होणार ? शिवाय तें सर्वसामान्य वाचकांनाहि कळूं शकेल अशा शब्दांत व्यक्त होणार कीं वेगळ्या शब्दांत ? तें व्यक्त करण्यासाठीं कांहीं नवशब्दचिन्हांची घडण करावी लागणार काय ? कांहीं नवीं प्रतीकें निर्माण झाल्याखेरीज हें अभिव्यक्तीचें कार्य सफल होणें शक्य आहे काय ? बरें, हीं नवीं प्रतीकें निर्माण झालीं तरी तीं सामान्य वाचकांच्या दृष्टीनें अनाकलनीयच ठरणार नाहीत काय ? व मग त्यांना तें काव्य दुर्बोधच वाटणार नाही काय ? ह्या सर्व प्रश्नांचा विचार करितां व आज पाश्चिमात्य कवींचे काव्यप्रांतांत जे प्रयत्न चालू आहेत त्यांचें स्वरूप लक्षांत घेतां, असेंच वाटतें कीं आपल्याहि काव्याचा प्रांत हा येथून पुढें कांहीं काल तरी थोडाफार दुर्बोधच होत जाईल ; जसजसे आजच्या व उद्यांच्या नवीन कवींकडून आपल्या आजच्या व उद्यांच्या मनःस्थितीचें यथातथ्यपणें चित्र रेखाटण्याचे प्रामाणिकपणें प्रयत्न होतील तसतसा आपला काव्यप्रांत हाहि नव्या प्रतीकांनीं, नव्या उपमानांनीं, नव्या संकेतांनीं, नव्या पद्धतींनीं— एवढेंच नव्हे तर कांहीं वेळां आतांपर्यंत काव्याच्या प्रांतांत ज्यांना मज्जाव होता अशा शब्दांनीं व आपल्या स्वतंत्र प्रतिभेनें कवींनीं निर्मिलेल्या सर्वथैव नव्या अशा शब्दांनीं भरून जाईल असेंच वाटतें. ही सर्व धडपड जीवनाविषयीं ज्या नव्या जाणिवा उत्पन्न होत आहेत त्यांना व्यक्तता देण्यासाठीं केलेली असेल ; कालचे व आजचे यरेचसे कवि ह्या धडपडींत भाग घ्यावयाला कचरलेले असले व कचरत असले तरी उद्यांचे कवि त्यांत अहमहमिकेनें भाग घेतल्यावांचून राहणार नाहीत ; ह्या त्यांच्या प्रचंड उद्योगामुळे काव्याच्या प्रांतांत विलक्षण क्रांति झालेली दिसून येईल ; एक नवीन काव्यसृष्टि उदयाला येईल व हिच्याशीं परिचय करून घेण्याचें कार्य वाचकांना करावें लागेल. हीं जीं नवीं प्रतीकें कवि

वाङ्मयांतील वादस्थळें

आपल्या काव्यांत वापरतील तीं अत्यंत पुसटपणें कां होईना, परंतु त्या वाचकांना जाणवून गेलेलींच असतील व म्हणून कांहीं काळ जरी त्यांना हें नवकाव्य वाचून गोंधळल्यासारखें झालें तरी कालान्तरानें एकमेकांची भाषा एकमेकांना कळूं लागेल. एकमेकांचे भाव एकमेकांना परिचित वाटूं लागतील ; परस्परांची अंतरींची भाषा परस्परांना सुगम होईल. ह्या नव्या कवींचें कार्य अवघड आहे याबद्दल संशय नाही ; त्यांना हीं नवीं प्रतीकें, नवीं बोधकें, नवे संकेत, एकतर निर्माण करावयाचे आहेत ; त्यांच्या द्वारां आपले नवविचार, आपल्या नव्या जाणिवा वाचकांसमोर व्यक्त करावयाच्या आहेत व हें कार्य ते कवि करीत असतांनाच ह्या नववाचकवर्गालाहि स्वतःला ह्या सर्व गोष्टींचा परिचय करून घ्यावयाचा आहे. हें दिसण्याला त्रिविध असें भासणारें कार्य वस्तुतः एकरूपात्मकच आहे ; व तें एकाच वेळीं जेव्हां समाजांतून सुरू होईल त्याच वेळीं आजचें असें नवें काव्य उदयाला येणार आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळपत्र.

अनुक्रम ३३७५३ वि: १४४५५

क्रमांक १४१३ नों: दि: २६/१०/५५

ललित-वाङ्मयाची आत्मपरता

ललित-वाङ्मयासंबंधीं जाणते वाचक बोलूं
लागले कीं ते ललित-वाङ्मयाची आत्म-

परता गृहीतच धरून चालतात. ललितेतर वाङ्मयापासून ललितवाङ्मय वेगळें
करितांनाहि ते कशावर जोर देत असतील तर तो ललित-वाङ्मयाच्या आत्मपरते-
वरच. कथा, कादंबरी, काव्य, नाटक इत्यादि जे ललित-वाङ्मयाचे प्रकार, त्या
सर्वांचें डोळ्यांत भरण्याजोगें वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांमधील आत्मपरता होय असेंच
सांगण्यांत येतें व ह्याच आत्मपरतेचा अभाव प्रबंधादि ललितेतर वाङ्मयांत
दाखविण्यांत येतो. असल्या वाङ्मयांत लेखकाची वृत्ति तटस्थाची अतएव
अनात्मपर असते असेंच विशेषत्वानें सांगण्यांत येतें.

असें असतांना आत्मपरता ही ललित-वाङ्मयास विघातक ठरते काय असा
प्रश्न जो मधूनच कांहीं जाणत्यांच्या डोळ्यांसमोर उभा राहतो त्याचें कारण
काय ? त्याचें एकच कारण संभवतें व तें म्हणजे असें कीं ज्या वेळीं वाङ्मयाची--
म्हणजे ललित-वाङ्मयाची निर्मिति, व्हावयास पाहिजे तशी होत नाही ; त्याच्या
अन्तःप्रवाहांत जेव्हां त्याच त्या वृत्तींचीं, त्याच त्या भावनांचीं, त्याच त्या
विचारांचीं व जवळ जवळ त्याच त्या रूपांचीं दुष्टवर्तले--भोंवरेच म्हणा

वाङ्मयांतील वादस्थळ

ना - निर्माण होतात, त्या त्या वेळीं ललित-वाङ्मयाची जी मूळ प्रकृति, त्याचा जो प्रकृतिगुण, त्याच्या ठिकाणची जी आत्मपरता, तिच्यांतच कांहींतरी विघाड झाल्यानें तर हा दोष निर्माण झाला नाहीना अशी वाजवी शंका रसिकमनांना चाटून जाते.

अलीकडे मराठींतील ललित-वाङ्मयाकडे पाहतांना चोखंदळ रसिकांच्या दृष्टीला हे आवर्त, हा तोचतोपणा विशेषत्वानें येऊं लागला आहे व म्हणून त्यांपैकीं कांहींजण त्याच्या उत्पत्तीची कारणमीमांसा करण्याचा प्रयत्नहि करीत आहेत. हल्लींच्या मराठी ललित-साहित्याला येत चाललेलें हे कंटाळवाणें एकरूपत्व त्याच्या ठिकाणच्या विशिष्ट आत्मपरतेनें कितपत निर्माण झालें आहे हाहि प्रश्न कांहींच्या डोक्यांत घोळूं लागला आहे व त्यामुळेच मराठी वाङ्मयाच्या आजच्या प्रकृतीचें निदान करितांना सांपडलेल्या किंवा सुचलेल्या ह्या रोगबीजाची शास्त्रीय चिकित्सा ललित-वाङ्मयाच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें करणें मोठें अगत्याचें होऊन बसलें आहे.

ह्या प्रश्नाचें समाधानकारक उत्तर देण्यापूर्वीं ललित-वाङ्मयांत अवतरणाच्या ह्या आत्मपरतेचें निश्चित स्वरूप काय आहे हें ठरविणें जरूर आहे; म्हणजे असें कीं काव्य, कथा, कादंबरी व नाटक इत्यादि ललित-वाङ्मयाच्या वेगवेगळ्या शाखांतून जी आत्मपरता आढळते, तिचें प्रमाण व स्वरूप ह्या सर्वच शाखांतून एकच असतें काय ? कीं तें ह्या वेगवेगळ्या शाखांत वेगवेगळें असतें ? बरें, आत्मपरता म्हणजे तरी नक्की काय ? व तिचें अमुक एका ललित-वाङ्मयाच्या शाखेला परिपोषक असें प्रमाण म्हणजे तरी काय ? इत्यादि प्रश्नांचीं उत्तरे प्रथम शोधलीं पाहिजेत.

आपण अमुक एक कविता ही आत्मपर आहे असें जेव्हां म्हणतो, तेव्हां आपणांस काय म्हणावयाचें असतें तें पाहूं. उदाहरणार्थ, आपण बालकवींची ' भित खचली कलथून खांब गेला ' हीच कविता घेऊं. ही कविता आत्मपर आहे असें जेव्हां आपण म्हणतो, त्या वेळीं आपणांस असें म्हणावयाचें असतें कीं दुपारच्या वेळीं दिसणाऱ्या एका दृश्याचें ह्यांत केलेलें वर्णन हें तटस्थवृत्तीनें एकाद्या त्रयस्थानें केलेल्या वर्णनासारखें नाही, तर एका कलात्म व संवेदनाक्षम मनावर ह्या दृश्यानें उमटलेल्या बिंबाचें तें कांहींसें प्रतिबिंबच आहे. एवढ्यापुरतें

तें वर्णन, त्यांत अवतरलेलीं कल्पनाचित्रें, व त्यांतून उमटून पडणारी कवीची मनःस्थिति ह्या सर्व गोष्टी आत्मपर आहेत—ती कविता आत्मपर आहे—व म्हणूनच आपण तिला ‘भावकविता’ असें म्हणतो. अशी जर ती नसती तर तिला आपण ‘पद्य’ हें नांव दिलें असतें व तिच्यांत लालित्य नाही असेंहि म्हटलें असतें. तेव्हां अमुक एका काव्यांत आत्मपरता आहे असें जेव्हां आपण म्हणतो त्या वेळीं आपल्या डोक्यांत कोणते विचार असतात ह्याची वरील संक्षिप्त विवेचनावरून थोडीफार कल्पना यावयास हरकत नाही.

परंतु जितक्या ठळकपणें ही आत्मपरता भावात्मक काव्यांत आपणांस प्रतीत होते, तितक्याच ठळकपणें ती ललित-वाङ्मयाच्या इतर शाखांतून व्यक्त होते काय हा प्रश्न आहे. एखाद्या कथेंत वा कादंबरींत प्रतीत होणारी लेखकाची आत्मपरता ही तिच्या स्वरूपाच्या व प्रमाणाच्या बाबतींत भावकवितेंत प्रकट होणाऱ्या आत्मपरतेसारखीच असते काय ? कीं भिन्न स्वरूपाची असते ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर अर्थातच असें येणार कीं ललित-वाङ्मयाचे जे भिन्न भिन्न प्रकार आहेत, त्या त्या प्रकारांच्या प्रकृत्यनुरूप त्यांत अवतरणाऱ्या लेखकाच्या आत्मपरतेचें स्वरूप भिन्न असणार ; क्वचित् जें प्रमाण एकाला पोषक तें दुसऱ्याला मारकहि ठरणार. ह्याचें उत्तम निदर्शक म्हणजे नाटक. काव्य आणि नाटक ह्यांची ह्या आत्मपरतेच्या दृष्टीनें तुलना करूं लागलों तर एक विशेषत्वानें आत्मपर तर दुसरें विशेषत्वानें अनात्मपर आहे असें आढळून येतें व मग प्रश्न असा येतो कीं आत्मपरता हेंच जर ललित-वाङ्मयाचें सर्वांच्या डोक्यांत उमटून दिसणारें वैशिष्ट्य असें मानलें तर नाटकाला काय हीन ललित-वाङ्मय-प्रकार समजायचें ?

तसें आपण समजत नाहीं, एवढेंच नव्हे तर नाटकाला आपण ललित-वाङ्मयप्रकारांच्या पंक्तींत बरेच वरचें स्थान देतो. ह्यावरून सिद्ध होतें तें हें कीं नाटक हें जरी, काव्य ज्या अर्थानें आत्मपर ठरतें त्या अर्थानें, आत्मपर ठरत नसलें, तरी त्याच्या प्रकृतीला आवश्यक असेंच जर त्यांत अवतरणाऱ्या आत्मपरतेचें रूप व प्रमाण असेल तर तें श्रेष्ठ दर्जाचें ललित-वाङ्मय ठरावयास अडचण नाही ; इतकेंच नव्हे तर ह्यावरून असेंहि सिद्ध होतें कीं नाटकाच्या प्रकृतीला जेवढी त्याच्या निर्मात्याची आत्मपरता मानवते त्यापेक्षा अधिक प्रमाणांत

वाङ्मयांतील वादस्थळें

वा स्वरूपांत जर ती नाटकांत अवतरूं लागली तर ती त्याच्या प्रकृतींत बिघाड केल्याशिवाय राहणार नाही व ह्यानंतर त्याला आलेलें रूप हें विकृत, रोगट व कळाहीनच असणार व आपण त्याला हीन दर्जाचें ललित-वाङ्मयच म्हणणार.

एवढ्यासाठीं ललित-वाङ्मयाच्या प्रत्येक शाखेला उपकारक व पोषक ठरणार्या आत्मपरतेचें स्वरूप व प्रमाण लक्षांत घेणें अगत्याचें ठरतें. काव्य हें मूलतःच भावात्मक असल्यामुळे तें इतर वाङ्मयप्रकारापेक्षा अधिक आत्मपर असणार हें उघडच आहे. परंतु येथेंहि असें आढळून येतें कीं आत्मपरतेची आत्यंतिकता, आत्मपरतेतून निर्माण झालेली स्वार्थपर स्वयंकेंद्रितता ही काव्यास बाधक ठरलेली आहे. उदाहरणार्थ, केशवसुतांनीं ज्या आत्मपर काव्याला जन्म दिला त्याच काव्याला पुढें आलेली अवकळा पाहिली कीं कसल्या प्रकारची आत्मपरता ही काव्याला विघातक ठरते ह्याबद्दलचें अनुमान काढतां येण्यासारखें आहे. संकुचित दृष्टीचा परंतु संवेदनाक्षम अन्तःकरणाचा कवि ज्या वेळीं आपल्या आत्मपरतेवर भिस्त ठेवून कवितालेखन करूं लागतो त्या वेळीं दोन गोष्टी संभवतात. एक अशी कीं, तो जर आपल्या आत्मानुभवाशीं वा आत्मप्रत्ययाशीं प्रामाणिक राहिला तर त्या आत्मप्रत्ययाच्या स्वाभाविक कोतेपणामुळे त्याच्या काव्याच्या ठिकाणींहि एकप्रकारचा यःकश्चितपणा अवतरतो – तें डोळ्यांत भरत नाही, त्यांत अर्थवत्तेचा अभाव दिसतो व त्यामुळे तें अनाकर्षक ठरतें. ह्या उलट परिस्थितीहि कांहीं वेळां आढळते. आपल्या आत्मप्रत्ययाच्या यःकश्चितपणाची जाणीव होऊन (वा न होऊन) ज्या वेळीं कवि आपल्या आत्मप्रत्ययाशीं प्रतारणा करतो व खोट्या भावमयतेचें अवसान आणून काव्यनिर्मिति करूं पाहतो, त्या वेळींहि जें निर्माण होतें तें अतिरंजित, रोगट व हीन दर्जाचेंच काव्य असतें. असल्या काव्याच्या विरुद्ध श्री. मर्ढेकर ह्यांनीं केलेली हाकाटी विश्रुत आहे. परंतु ही अशी हाकाटी करून फक्त भागेल अशी स्थिति नाही ; कारण लेखक हा आपल्या आत्मप्रत्ययाशीं कितीहि प्रामाणिक राहिला तरी जर तो प्रत्ययच तुटपुंजा, अर्थहीन असेल, तर त्याच्या काव्यांत सौंदर्य व चमत्कृति कोठून निर्माण होणार ? काव्याला सौंदर्य प्राप्त करून देणाऱ्या आत्मपरतेचें स्वरूप व प्रमाण हें निश्चित ठरविल्याशिवाय किंवा त्या-संबंधींच्या आपल्या कल्पना नीटशा स्वच्छ करून, सुधारून घेतल्याशिवाय

केवळ आत्मपरता ही काव्याला काव्यत्व प्राप्त करून देते असें म्हणणें म्हणूनच थोडेंबहुत धोक्याचें ठरतात नाहीं काय ?

बरे, असें पहा कीं काव्याचेहि जे विविध प्रकार आहेत—आतां हे विविध प्रकारच कांहीं नवीनांना अमान्य असतील, नाहीं असें नाहीं; त्यांच्या दृष्टीनें काव्याचा प्रकार एकच व तो म्हणजे काव्य, अनिर्वध काव्य हाच—त्या प्रकारांच्या ग्राह्याग्राह्यतेचा विचार ह्या वेळीं बाजूला ठेवला व ते आहेत तसेच घेऊन ह्या आत्मपरतेच्या दृष्टीनें त्यांच्याकडे पाहिलें तर काय आढळून येतें ? ज्या प्रकारची व जितक्या प्रमाणांत आत्मपरता आपण सुनीतांत अपेक्षितों तितक्या प्रमाणांत व तशा प्रकारची आत्मपरता आपण नाट्यपर काव्यांतून किंवा वर्णनपर काव्यांतून, मोठ्या विचारगंभीर कवनांतून (ode), शोकगीतांतून वा प्रेमगीतांतून अपेक्षितों काय ? नाहीं ; ह्या प्रत्येक काव्यप्रकारांत आढळणाऱ्या आत्मपरतेचें रूप त्या त्या प्रकाराच्या प्रकृत्यनुरूप भिन्न असतें असेंच आपणांस आढळून येतें. म्हणूनच आपण पुष्कळ वेळां अशी टीका केलेली ऐकतो कीं, अमुक काव्यांतील भावना ही सुनीतरचनेला साजेशी नाहीं तर मोठ्या विचारगंभीर कवनाला साजेशी आहे, व अमुक एका शोकगीतांतून व्यक्त झालेल्या भावनेला उत्कटता अशी कोठेंच न आल्यामुळे तें कृत्रिम व रसशून्य वाटत आहे.

निरपवादपणें आत्मपर असलेल्या काव्य ह्या ललित साहित्यप्रकारांत जर त्यांतील आत्मपरतेच्या स्वरूपाबद्दल व प्रमाणाबाबत हा भेद आढळतो, तर कथा, कादंबरी, नाटकादि त्याच्या इतर प्रकारांत तो विशेषत्वानें आढळेल ह्यांत नवल तें कोणतें ?

येथें आपण प्रथम कथा हा वाङ्मयप्रकार घेऊन त्याला परिपोषक आणि उपकारक असें त्यांतील आत्मपरतेचें स्वरूप व प्रमाण काय आहे ह्याची स्थूल-मानानें पाहणी करूं. कथा म्हटली कीं लघुकथा आणि कादंबरी हे दोन्ही साहित्यप्रकार आपल्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात. लघुकथेच्या स्वरूपाबद्दलचें विवेचन करण्याचें हें स्थल नव्हे ; परंतु आत्मपरतेच्या दृष्टीनें लघुकथा ह्या वाङ्मय-शाखेकडे पाहूं लागलों कीं स्वाभाविकच आपणांस तिचे स्थूलमानानें जे दोन तीन प्रकार दिसून येतात, त्यांचाच विचार करावा लागतो. ज्या कथेंत घटनाप्रधान कथानकाला विशेष महत्त्व दिलेलें असतें ती मोपासांच्या परंपरेतील कथा व ज्या

वाङ्मयांतील वादस्थळे

कथेंत असल्या कथानकापेक्षां वातावरणाला अधिक महत्त्व दिलेलें असतें ती चिंकोव्हपरंपरेंतील कथा, असें स्थूलमानानें लघुकथेचे दोन प्रकार मानले, तर ह्या प्रकृतिशः भिन्न असणाऱ्या ह्या दोन लघुकथाप्रकारांत अवतरणारी लेखकाची आत्मपरता ही तिच्या स्वरूपाच्या व प्रमाणाच्या बाबतींत सारखीच असणें शक्य नाहीं. प्रसिद्ध कथालेखक एच्. ई. वेट्स जिला 'graph-paper story' असें म्हणतो व जिच्यांतील मुख्य आकर्षण म्हणजे तिचें वेधक कथानक हेंच असतें, तिच्यांत व्यक्त होणाऱ्या लेखकाच्या आत्मपरतेचें प्रमाण अत्यल्प असणार हें उघडच आहे. लेखक हा जितक्या तटस्थतेनें व अलिप्ततेनें कथावस्तूचें चित्रण करील तितक्या प्रमाणांत त्या कथेची परिणामकारकता वाढण्याची शक्यता अधिक असेंच आपणांस आढळून येईल व म्हणूनच अशा प्रकारच्या कथेंत लेखन हें अकारण भावमय होऊं लागलें कीं तिची परिणामक्षमता कमी झाल्या-शिवाय राहत नाहीं. ह्यापेक्षां थोडी वेगळी स्थिति वातावरणात्मक कथेंत आढळत असली, ह्या प्रकारच्या कथेंत लेखकाच्या भावस्थितीला कथाचित्रणाच्या दृष्टीनें महत्त्व येत असलें, ज्या वातावरणांत त्या कथेंतील अनुभवविश्व वावरतें त्या वातावरणाच्या चित्रणानें त्या कथेला एक प्रकारचें स्वतःचें एकसंध व परिणामी रूप प्राप्त होत असलें, तरीहि एक गोष्ट कबूल करावी लागेल : ती अशी कीं सदर कथेंत व्यक्त होणाऱ्या आत्मपरतेलाहि कांहीं मर्यादा असतात व ह्या ओलांडल्या असतां - त्यांचें यत्किंचितहि उल्लंघन झालें असतां - त्या कथेचें रूप नष्ट होतें ; ती विरूप, कळाहीन बनते. हीच स्थिति व्यक्तिचित्रणात्मक कथांच्या बाबतहि आढळून येते ; अशा कथांच्या लेखनाचे वेळींहि लेखकाला आपल्या आत्मपरतेचा कांटा वाजवीपेक्षां अधिक कोणत्याहि बाजूस झुकवितां येत नाहीं : नाहींतर होतें काय की रेखाटलेलें व्यक्तिचित्र एक तर अगदीं पुसट तरी होतें नाहींतर भडक तरी होतें.

आत्मकथनपर कथेंत वा कादंबरींत अशीच खबरदारी घ्यावी लागते. आत्मकथन हें आत्मपर असतेंच हें काय सांगायला हवें ? परंतु तें आत्मपर असतें ह्याचाच अर्थ असा कीं तें कलेचीं बंधनें पाळून आत्मपर असतें ; वरेरकरांची अगदीं अलीकडील 'शिपायाची बायको' ही कादंबरी आत्म-कथनपर आहे. परंतु तिच्यांतील आत्मपरता अत्यंत संयमित असल्या-

कारणाने ह्या कादंबरीला सुरूपता प्राप्त झाली आहे. कादंबरीच्या क्षेत्रांत ह्या आत्मपरतेच्या अभिव्यक्तीबाबत ज्या मर्यादा पाळाव्या लागतात त्या सामान्य लेखकाला फार कष्टदायक असतात. कादंबरींत काय नसते? व्यक्ति-चित्रे असतात, त्यांच्या जीवनांतील नाट्याचे दर्शन असते, त्यांतहि पुष्कळ वेळां करुणप्रसंगांना प्राधान्य असते, वातावरण असते व ह्यांतून निर्माण होणारे कथानक म्हणजेच जीवनानुभवाने घेतलेले विशिष्ट रूप असते. ह्या सर्व गोष्टी व्यक्त करीत असतां लेखकाने भावनाप्रधान बनायला पाहिजे असे नाही. कारुण्याचे चित्रण करितांना लेखक रडू लागला तर ते वाचकांस खपत नाही. वाचकांच्या डोळ्यांत अश्रु उभे करावयाचे असल्यास लेखकास आपले रडे आवरावे लागते व जीवनाचे वास्तव चित्र रेखाटावे लागते. नाहीतर सगळीच आसवांची माळ बनते. अद्भुताचे चित्रण करतांना लेखक स्वतःच स्तिमित होऊन ‘अहाहा!’ ‘ओहो!’ म्हणून ओरडू लागला तर त्या ठिकाणीं अद्भुताऐवजीं हास्यरस निर्माण होतो असे आपण पाहतो. तीच गोष्ट इतर रसोत्पत्तीसंबंधीची. तेव्हां कथालेखन – मग ते कोणत्याहि स्वरूपाचे असो – करीत असतांना लेखकाला जी कलात्मक अलिप्तता स्वीकारावी लागते, जी वास्तवचित्रणाबद्दल दक्षता बाळगावी लागते तिला अनियंत्रित आत्मपरता किती बाधक ठरत असेल याची नीट कल्पना सहज येऊ शकेल. आत्मपरतेच्या कैफामध्येच जर लेखक कादंबरीलेखन करू लागला तर त्याची वैयक्तिक सुप्त वा गुप्त सुखदुःखे त्यांत विशेषत्वाने डोकावू लागतात, त्याचे लिखाण केवळ स्वयंकेंद्रित अतएव अव्याप्त व खाजगी स्वरूपाचे होते व भोवतालच्या वास्तवाचे खरे रूप त्याच्या लक्षांत न येतां केवळ त्याने अवलोकिलेले स्वयंनिष्ठ असे रूप तेवढे लक्षांत येते व तो त्यालाच वास्तवरूप समजतो; आपण पाहात आहोत व चित्रित आहोत ती वास्तवाकडे पाहण्याची एक दृष्टि आहे, ते वास्तवाचे फार तर एक अंग आहे, त्याहि अंगाचे आपणांस जे दिसले तेच रूप असेल की थोडेफार वेगळे असेल ह्याबद्दल साशंकता आहे, इत्यादि जाणवा त्याच्या बाबतींत नष्ट होतात व तो पाकळीला फूल समजू लागतो. ललितलेखनांत अवतरणाच्या आत्मपरतेच्या स्वरूपाबद्दल व प्रमाणाबद्दल गैरसमज झाल्याने हा गोंधळ व ही कलाहीनता उद्भवते.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नाट्यवाङ्मयांत जीवनांतील नाट्याचें कलात्मक दर्शन हाच हेतु असल्या-मुळे त्यामध्ये अलिप्तपणें केलेल्या रेखाटनाला किती महत्त्व आहे ह्याची सहजच कल्पना येण्यासारखी आहे. लेखकाच्या ठिकाणची आत्मपरता - सहानुभूति नव्हे - ही जर कोठें विशेषत्वानें बाधक ठरत असेल तर नाट्यलेखनामध्ये ज्या ज्या भूमिका नाटककार रंगवितो, त्या त्या भूमिकांशीं तो त्या त्या वेळीं समरस होत असला तरी त्याची वृत्ति ही अनात्मपर असावी लागते. आत्मपरतेला जो नाटकांत वाव मिळतो तो एवढ्याकरितां कीं ज्या नाट्यवस्तूचें तो अवलोकन व चित्रण करितो ती त्यानें अवलोकिलेली व चित्रिलेली असते. एवढ्याच अर्थानें ती 'आत्मपर' आहे असें म्हणावयाचें. परंतु तें सोडून एखादा नाटककार केवळ इच्छित हेतु साधण्यासाठीं जर पात्रांच्या भावदर्शनांत स्वतःचे असे भडक रंग भरूं लागला तर तीं पात्रे प्रेक्षकांना अवास्तव वाटल्यावांचून राहणार नाहीत व त्यानें निर्माण केलेल्या कृतींत नाट्याऐवजीं नाटकीपणा अवतरल्याखेरीज राहणार नाहीं. सुखात्मिकांना (Comedies) आत्मपरता अत्यंत वावडी आहे. कारण सुखात्मिकेचें जीवन बुद्धिग्राह्य विनोदावर अवलंबून असते; तिच्या द्वारां समाजांत नांदणाऱ्या व तोऱ्यानें मिरवणाऱ्या दंभांचा स्फोट करावयाचा असतो; तिच्यांतून निर्माण होणाऱ्या हास्यांत निर्मल निरागस हास्याबरोबरच उपहासाच्या लहरींवर लहरी उसळून येत असतात व म्हणूनच तेथें आत्मपरतेला फारसा वाव नसतो. अलिप्ततेला - क्वचित् प्रसंगीं थोड्याफार निर्दय अलिप्ततेलाच - तेथें वाव असतो; आत्मपरतेच्या स्पर्शानें हास्याला हास्यास्पदता येते. तिला वाव असतो तो दुःखात्मिकेंत. परंतु तेथेंसुद्धां तिच्या अवास्तव रंगसिंचनानें अनेक वेळां रसभंग होतो; दुःखात्मिकेंत अवतरणाऱ्या लेखकाच्या आत्मपरतेचें प्रमाण योग्य तें साधलें जाणें अत्यंत कठीण जातें. मार्गे जें विवेचन करुणरसाच्या चित्रणाबरोबर केले तेंच येथें अधिक उत्कटतेनें लागू पडतें असेंच म्हटलें पाहिजे. ह्याखेरील त्याजवरील इतर अनेक तंत्रात्मक बंधनांमुळे नाटककार हा वाजवीपेक्षां अधिक आत्मपर असून भागत नाही. त्याला एखाद्या महत्तम कल्पनेनें पछाडलेलें असणें स्वाभाविक आहे व बर्नार्ड शॉप्रमाणें तो तिचें प्रतिपादन वा दर्शन आपल्या नाट्यवस्तूंतून, तिच्या कलात्मकतेला बाधक न ठरेल अशा पद्धतीनें करणेंहि शक्य आहे. परंतु

ह्या ठिकाणीं प्रश्न जो येतो तो बुद्धीशीं संबद्ध असलेल्या कल्पनाशक्तीचा भावनेशीं संबद्ध असलेल्या आत्मपरतेचा नव्हे. म्हणूनच प्रमेयात्मक नाटकांत जी आत्मपरता आढळते ती एखाद्या कल्पनेच्या मार्गे लागून एखाद्या सामाजिक वा राजकीय क्षेत्रांतील प्रमेयाचें चित्रण, शोधन, सोडवणूक करूं पाहणाऱ्या बुद्धिवाद्याची असते व म्हणूनच ती पुष्कळशी आपण ज्या अर्थानें 'आत्मपर' हा शब्द वापरतो, त्या अर्थानें 'अनात्मपर' असते.

लघुनिबंध हा आत्मपर असतो असेंच आपण मानतो. त्याला इंग्रजींत Personal Essay असें म्हणतात. परंतु ह्याचा अर्थ असा नव्हे कीं लघुनिबंधांत केवळ लेखकानें स्वतःच्या आवडीनिवडींना वाच्यता देण्यानें भागते. लघुनिबंधाची आत्मपरता ज्या व्यक्तित्वांतून जन्मते तें लेखकाचें व्यक्तित्व जर वैशिष्ट्यपूर्ण नसेल तर त्या निबंधांत चमत्कृति, आल्हाददायक आकर्षकत्व येत नाही. केवळ आत्मपरता हीं लघुनिबंधाला मारक ठरण्याचा पुष्कळदां संभव असतो. लघुनिबंध आत्मपर असतो ह्याचा अर्थ एवढाच कीं, लघुनिबंधांतून लेखकानें वैशिष्ट्यपूर्ण अशा आत्मानुभवाकडे तटस्थाच्या व रसिकाच्या वृत्तीनें पाहिलेले असतें. आत्मानुभवाकडे तटस्थाच्या वृत्तीनें पाहिल्याशिवाय त्याचें यथार्थदर्शन होऊं शकत नाही, त्याचें मूल्यमापन जमत नाही, त्यांतील सौंदर्याचें दर्शन घडवितां येत नाही. हीच कलात्मक अलिप्तता व ही कलात्मक अलिप्तता येथेंहि मोठ्या साक्षेपानें साधावी लागते.

आतांपर्यंत जें विवेचन केले तें ललितवाङ्मयाच्या विविध प्रकारांत अवतरणाऱ्या आत्मपरतेच्या प्रमाणाबाबतच विशेषत्वानें केले. आत्मपरतेच्या स्वरूपासंबंधीं निश्चित विचार मांडणें अत्यंत कठीण आहे. परंतु एवढें मात्र खरें कीं उत्तम ललितवाङ्मयांत विंबित झालेल्या आत्मपरतेचें स्वरूप हें संकुचित—केवळ वैयक्तिक अनुभवांवर केन्द्रित झालेलें—नसतें, तर त्याच्या कक्षा विश्वस्पर्शी असतात. तें अनुभवचित्रण व्यक्तिगत अनुभवांतून स्फुरलेलें असेल, परंतु ललित-लेखनाच्या द्वारां त्याचा परिस्फोट होत असतां त्याची 'केवल आत्मपरता' जाऊन त्याला विश्वात्मकता प्राप्त होत असते. असें कां होतें व कोणाबाबत होतें हें सांगणें कठीण तर खरेंच, परंतु एवढें खरें कीं जितक्या प्रमाणांत लेखकाचा जीवनानुभव सखोल व व्यापक असेल तितक्या

वाङ्मयांतील वादस्थळें

प्रमाणांत त्याच्या लिखाणांत अवतरणारी त्याची आत्मपरता त्याच्या व्यक्तिजगाच्या मर्यादा ओलांडून विश्वात्मक बनण्याचा अधिक प्रयत्न करणार. यामुळेच क्वचित् असेंहि आढळते कीं केवळ उत्कट आत्मप्रत्ययांतून स्फुरलेल्या एखाद्या बालकवीच्या गीतांत देखील एखाद-दुसऱ्या ओळींत केवढें तरी व्यापक असें विश्वसौंदर्य सूचित केलेलें दिसतें.

परंतु उत्तम ललित-कृतींतील आत्मपरतेच्या स्वरूपाबाबतची ही स्थूल कल्पना शब्दांनीं देणें सोपें असलें तरी प्रत्यक्ष साहित्यनिर्मितीच्या व्यवहारांत भिन्न साहित्य-प्रकारांत उमटणाऱ्या तिच्या विंबाचें सम्यक् रूप कसें असतें हें निःसंदिग्धपणें सांगणें कठीण जातें. येथें असेंहि सांगावेंसें वाटतें कीं आत्मानुभूति ही केवळ विश्वात्मक वा विश्वस्पर्शी असलीं कीं तिचें ललितकृतीच्या द्वारां नेहमींच कलापूर्ण दर्शन होईल असें लेखकानें कधींच समजून चालत नाहीं. आत्मानुभूतीची विश्वात्मकता ही तिला कलेचें सौंदर्य आपोआप प्राप्त करून देऊं शकत नाहीं. तिच्या अभिव्यक्तीच्या वेळीं सौंदर्यसिद्धीचे निर्वंध तिला पाळावे लागतात : ते वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांत वेगवेगळ्या स्वरूपाचे असतात : ते निर्वंध पाळीत असतां तिच्या अभिव्यक्तीला सगळीकडे सारखाच वाव मिळेल असा भरंवसा नसतो व त्यामुळे त्या नियमांबाबतचा काटेतोलपणा सांभाळणें साहित्यप्रकृतीच्या दृष्टीनें आवश्यक असल्यामुळे ज्या प्रमाणांत त्या आत्मानुभूतीची अभिव्यक्ति व्हावी अशी लेखकाची इच्छा असते, त्या प्रमाणांत ती होतेच असेंहि नाहीं.

परंतु ती तशी व्यक्त न होण्यांतच तिचें व ललितवाङ्मयाचें कार्य साधणार असतें. तिचा यःकश्चितपणा जसा तिला कलाकृतीचे नियम पाळूनहि सुरूष आणूं शकत नाहीं, तशीच तिची विश्वात्मकताहि कलेचे, सौंदर्यसिद्धीचे नियम लाथाडून केवळ आपल्या विश्वात्मकतेच्या बळावर तिला कलासौंदर्य प्राप्त करून देऊं शकत नाहीं. कलेचीं बंधनें—जीं तिनें आपण होऊनच आपणावर लादून घेतलेलीं असतात—तीं न पाळतां अभिव्यक्त होण्याचा दांडगेपणा तिनें न केलेलाच बरा. ज्या ललित-साहित्यप्रकाराच्या द्वारां ती अवतरावी असें वाटत असेल त्याच्या प्रकृतीला आवश्यक, पोषक व वाढीस लावणारें असेंच तिचें स्वरूप व प्रमाण असलें पाहिजे. तें जर तसें नसेल तर तिची अभिव्यक्ति साहित्याच्या प्रकृतीस अपायकारक ठरल्याशिवाय राहणार नाहीं.

ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार

जेकब ईप्स्टीन ह्या विख्यात शिल्प-काराच्या कांहीं शिल्पकृतींवर टीका करितांना एका टीकाकारानें * कलेचे तीन प्रकार मानले आहेत. ते तीन प्रकार असे :

- (१) वस्तुदर्शन (Reportage)
- (२) वस्तुनिरूपण (Interpretation)
- (३) वस्तुनिर्मिति (Creation)

कलेचे अशा रीतीनें तीन प्रकार मानल्यानंतर सदर टीकाकार ह्यांतील प्रत्येक प्रकाराचीं सामान्य लक्षणे सांगतो.

पहिला प्रकार वस्तुदर्शनाचा. शिल्प किंवा चित्र ह्या कलांमध्ये वस्तुदर्शन हें कलाविषयाची यथातथ्य व अचूक अनुकृति उभी केल्यानें साधलें जातें. हें

* सदर टीकाकाराचें नांव विल्यम मॅक्कोस असें आहे; व हा टीकालेख ' धी न्यूज क्रॉनिकल ' ह्या पत्राच्या ता. २८ ऑक्टोबर १९३७ च्या अंकांत प्रसिद्ध झाला आहे.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

साधायला कलावन्ताच्या ठिकाणीं उत्तम दर्जाची अचूक कारागिरी तेवढी असावी लागते; ही कारागिरी त्याचे ठिकाणीं असल्यास मग त्याचे अंगीं स्वतंत्र निर्मितीची शक्ति अगदीं अजिबात नसली तरी चालते. वर्तमानपत्राचा एखादा कुशल बातमीदार पोलीस कोर्टांतील एखाद्या रोमांचकारी खटल्याची हकीकत आपल्या लेखणीच्या कांहीं कुशल फटकाऱ्यांनीं जशी वाचनीय बनवितो, त्याप्रमाणें सदर कलावंत कांहीं थोड्याशा रंगच्छटांनीं आपलें हें वस्तुदर्शन यथातथ्य व आकर्षक करण्याची तजवीज करितो.

शिल्प आणि चित्र ह्यांतील वस्तुदर्शनात्मक कृतींना 'लघु-कला' (Small-art) हें नांव द्यायला हरकत नाही. ह्या कलाप्रकाराचें जें क्षेत्र असतें, त्यांत त्याचे उत्तम व कनिष्ठ असे दोन्ही नमुने आपणांस पहावयास सांपडतात.

कलेचा दुसरा प्रकार वस्तुनिरूपण म्हणून जो सांगितला तो यशस्वी रीतीनें साधण्यासाठीं कलावंताच्या ठिकाणीं स्वतःचें असें कांहीं तरी लक्षणीय व्यक्तिमत्त्व असावें लागतें; कीं जें व्यक्तिमत्त्व त्याच्या कृतींच्या द्वारा तर व्यक्त होतेंच होतें; परंतु शिवाय त्याच्यामुळे त्या कृतींच्या ठिकाणीं जीवंतपणा, चैतन्य, अर्थवत्ता इत्यादि गुण प्रकट होतात.

तो कलाविषयाचें असें चित्रण वा निरूपण करितो कीं त्याकडे पाहतांच, चित्रविषयाचें आजपर्यंत आपल्या दृष्टीपासून दडून राहिलेलें असें कांहीं तरी नवीन अंग आज आपल्या प्रथम दृष्टीला पडलें, ह्याची जाणीव प्रेक्षकाला होते.

कलावन्ताच्या अन्तःकरणांतून उजळून निघालेल्या त्या कलाविषयाला जणूं आज नवीन तजेला आलेला असतो. ह्या क्रियेंत थोडीशी निर्मिति असते — पण ती अगदीं थोडी. कलाविषयाची आपल्या मनावर झालेली जी मजेदार प्रतिक्रिया — अशा प्रकारची प्रतिक्रिया सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या फायद्यासाठींच जणूं तो ह्या कृतींच्या द्वारां प्रकट करित असतो.

ह्या प्रकारच्या कलेला 'मध्यम — कला' (Middle Art) असें नांव द्यावें. ह्या कलेचींही अगदीं उत्तम किंवा अगदीं हीन अशीं अनेक उदाहरणें सांपडूं शकतात. ईप्स्टीननें केलेले जीवंत माणसांचे अर्धपुतळे हे ह्या कलाप्रकाराचीं उत्तम उदाहरणें होत असें हा टीकाकार म्हणतो.

ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार

‘उच्च किंवा सर्वश्रेष्ठ कलेच्या’ (Major Art) स्वरूपासंबंधीची योग्य कल्पना करून घेण्यासाठी त्याच्या मते नीत्सेचे पुढील वचन लक्षांत ठेवणे जरूर आहे. नीत्से म्हणतो, “श्रेष्ठ कलावन्ताचे अन्तःकरण केवळ वरवरच्या तात्कालिक महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या गोष्टींनीं कधींच उद्दीपित होत नाहीं; ते उद्दीपित व्हावयाला ह्यापेक्षां वेगळ्या गोष्टींची जरूर असते” *

ह्या श्रेष्ठ दर्जाच्या कलेच्या बाबतींत असें घडतें कीं एखादा कलाविषय कलावन्ताच्या अवलोकनांत आल्यास किंवा एखादी विशेष कल्पना त्याला सुचल्यास ती थेट त्याच्या अन्तर्मनांत जीं नवनिर्मितीचीं उगमस्थानें असतात त्यांत खोलवर जाऊन पडते. तेथें तिच्यावर वेगवेगळे संस्कार होतात; ती घडविली जाते, तिला आकार येतो, रूप प्राप्त होतें, जीवंतपणा येतो, प्रमाणबद्ध गोंडसपणा येतो, स्वतःचें असें स्वतंत्र जीवन तिला लाभतें: व हें सर्व होतें तें त्या कल्पनेवर कलावन्ताच्या प्रत्यक्ष जीवनांनुभवांचे संस्कार घडतात म्हणूनच केवळ नव्हे, तर ज्या त्याच्या ठिकाणच्या अंशभागानें तो कलावन्त सृष्टीच्या आदिमानवाशींच काय, परंतु सृष्टीच्या प्रत्यक्ष उत्पत्तीशीं निगडित असतो, त्या त्याच्या ठिकाणीं असलेल्या अंशभागाच्या; म्हणजेच वाडवडिलांपासून सतत टिकून त्याजपर्यंत आलेल्या त्याच्या ठिकाणच्या ज्या मानवतेच्या अनंतकालच्या आठवणी असतात, त्या सर्वांचे संस्कार होऊन त्या कल्पनेला, त्या कलाबीजाला त्याचें अंतिम रूप प्राप्त होत असतें.

आणि मनुष्यमात्रांच्या ठिकाणच्या ह्या मूळ उगमस्थानापर्यंत ती जाऊन मिडते म्हणून श्रेष्ठ दर्जाच्या कलेला अनादि म्हणतात.

ह्या कलेची निर्मिति ही बऱ्याच अंशीं प्राण्यांच्या जन्मक्रियेसारखी असते. श्रेष्ठ अशी कलाकृति म्हटली कीं नवनिर्मितीच्या प्रसूतिवेदना ह्या तिच्याबरोबर आल्याच; आणि एवढ्याच कारणासाठीं पुष्कळ वेळां तिच्या ठिकाणीं वर ज्या दोन प्रकारच्या कला सांगितल्या त्यांच्यांतील सुखद व सहजसुलभ खुमासदारपणा आढळत नाही.

* “The artist has the ability not to react to immediate stimuli.”

वाङ्मयांतील वादस्थळें

शिवाय ह्याच कारणास्तव तिच्या अभिव्यक्तीसाठीं योजण्यांत आलेली पद्धति ही सर्वसामान्यांच्या पसंतीस उतरलेली अशी एखादी रूढ पद्धति असत नाही व तिचें रचनातंत्र पुष्कळदां इतकें साधें व अनलंकृत असतें कीं सध्याच्या पोषाखी सुधारणायुगांतील वरवरच्या मूल्यांचा जे लोक जसाच्या तसा स्वीकार करितात, त्यांना तर तें साधें सरळ तंत्र पाहून भीतीचा, आश्चर्याचा धक्काच बसतो.

वस्तुदर्शन व वस्तुनिरूपण म्हणून जर ज्या दोन कमी दर्जाच्या कला सांगितल्या त्यांच्या बाबतींत एखाद्या शिल्पकाराला आपल्या समोरील फत्तर हा माणसाच्या अंगावरील मांसासारखा दिसण्यासाठीं किंवा तशीच वेळ आली तर तो लोण्यासारखा दिसावा येवढ्यासाठीं खूपच खबरदारी घ्यावी लागते, हें सयुक्तिकच आहे. परंतु जेथें वस्तुदर्शन वा वस्तुनिरूपण हा हेतूच नसतो, जेथें तो शिल्पकार श्रेष्ठ दर्जाच्या कलेला जन्म देत असतो, तेथें त्यानें आपल्यासमोर असलेल्या दगडाला त्याच्या प्रकृतिधर्मानुसारच वागूं देणें इष्ट नव्हे का ?

श्रेष्ठ दर्जाची कला निर्माण करण्याचें सर्वच प्रयत्न यशस्वी होतात असें नाही. कारण हें कार्य अवघड असतें व त्यामुळें त्यांत अनेकदां अपयशहि येतें.

ह्या अशा प्रकारच्या श्रेष्ठ कलेकडे पाहण्याची स्वतंत्र देशातील लोकांची दृष्टि चार प्रकारची असूं शकते. कांहींना ही कला कळत नाही, परंतु आवडूं शकते. कांहींना ती कळत नाही व आवडतहि नाही ; कांहीं असेहि असतात कीं त्यांना ती कळते परंतु आवडत नाही व कांहीं असेहि असतात कीं त्यांना ती कळूं शकते, एवढेंच नव्हे तर आवडतेहि.

सांगायचें तात्पर्य एवढेंच कीं ह्या श्रेष्ठ कलेच्या बाबतींत बोलतांना विनाकारण माथेफिरूपणा करण्यांत अर्थ नसतो.

ह्या टीकाकारानें कलेचे जे वर उल्लेखिलेलें तीन वर्ग कल्पिले आहेत ते मुख्यत्वेकरून शिल्प व चित्र ह्या दोन कलांविषयीं असले तरी त्यांचा उपयोग ललित—वाङ्मयाच्या महत्त्वमापनाकडे करून घेतां येणार नाही. असें नाही. मात्र ललित—वाङ्मयांत शब्द हें अभिव्यक्तीचें साधन असल्यामुळें त्याच्या द्वारां निखळ वस्तुदर्शन कितपत साधेल याची शंका वाटते. वाङ्मयांत ‘ वस्तुदर्शन ’ हें कितीहि आत्मनिरपेक्ष रीतीनें करण्याचा प्रयत्न केला तरी त्यांतून तें घडविणाऱ्याचें

ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार

व्यक्तिमत्त्व थोडेंफार डोकावल्यावांचून राहणार नाहीं; परंतु असें झालें तरी मुख्यत्वेकरून ज्यांचें स्वरूप वस्तुदर्शनात्मक आहे अशा कांहीं वाङ्मयकृति सांपडतीलहि. निसर्गवर्णनपर काव्यें हीं पुष्कळशीं कवि माधवांच्या 'हिरवें तळकोंकण' ह्या काव्याप्रमाणें मुख्यत्वे वस्तुवर्णनपरच असतात; त्यांतील यथातथ्य वस्तुदर्शनानें वाचक कांहीं वेळ प्रफुल्लित होतो. ह्या वस्तुवर्णनाचा (Reportage) सूचक उपयोग कादंबरीकारहि आपल्या कादंबऱ्यांतून चांगल्या पद्धतीनें करून घेऊं शकतात. प्रो. फडके ह्यांच्या कादंबऱ्यांतील 'वस्तुदर्शने' हीं त्यांतील सौंदर्यस्थलें होत अशी पुष्कळशा वाचकांची समजूत आहे. ज्या स्थळीं वा गांवीं एखादी घटना घडत असल्याचें कादंबरीकार वर्णित असतो, त्या स्थळाचें वा गांवाचें हुबेहुब दर्शन हें पुष्कळदां तिचें आकर्षण होऊं शकतें. प्रादेशिक कथालेखकांना तर अशा प्रकारच्या वस्तुदर्शनाकडे फारच लक्ष पुरवावें लागतें. कारण त्यांचें मुख्य भांडवल कथेची पार्श्वभूमी हें असतें व ही पार्श्वभूमी जितकी हुबेहुब वर्णितां येईल तितकी त्यांची कथाहि प्रादेशिक ह्या नांवाला सार्थ ठरत असते. प्रो. फडके ह्यांचा कादंबऱ्यांतील महाबलेश्वर, लोणावळा किंवा कराची, गोंवा इत्यादि स्थळांचीं वर्णनें त्यांच्या कथांची शोभा वाढवीत नाहीत असें कोणताहि सर्वसाधारण वाचक म्हणणार नाहीं. उलट कांहीं वाचक तर हीं वर्णनें हाच त्यांच्या कथालेखनाचा एकमेव विशेष समजतात.

‘शब्दचित्रांत’ सूचकता असते; केवळ वस्तुदर्शन नसतें. त्यांत भर मात्र वस्तुदर्शनावरच दिलेला असतो. एकंदर विचार केला असतां ललित-वाङ्मयांतहि केवळ वस्तु-दर्शनाला दुय्यम स्थान दिलें जातें, असेंच दिसून येतें. वस्तुदर्शन वस्तुनिरूपणाला व कांहीं अंशीं वस्तुनिर्मितीला परिपोषक ठरत असल्यामुळे त्याचें ललित-वाङ्मयांत महत्त्व आहे, नाहीं; असें नाहीं, मात्र एक गोष्ट लक्षांत ठेवायला हवी, ती ही कीं हें जें त्याला महत्त्व आहे तें, तें उपकारक आहे, उपयोगी आहे म्हणून आहे. त्याला ललित-वाङ्मयांत स्वतंत्र असें मानाचें स्थान मिळणार नाहीं.

वस्तुनिरूपणाला (Interpretation) वस्तुदर्शन हें उपकारक आहे म्हणून सांगितलें, तें एवढ्यासाठीं कीं ललित-वाङ्मयांत जो वस्तुदर्शनाचा

वाङ्मयांतील वादस्थळें

उपयोग केला जातो, तो केवळ वस्तुदर्शनासाठीं असा क्वचित्च केला जातो; तो मुख्यतः कोणत्या तरी एका व्यक्तीच्या किंवा अनेक व्यक्तींच्या स्वभाव-चित्रावर प्रकाश टाकण्यासाठीं म्हणून केलेला असतो. हें वस्तुदर्शन एखाद्या स्थळाचें असो वा प्रसंगाचें असो, त्याच्या पार्श्वभूमीवर जीं माणसें वावरत असतात त्यांच्या स्वभावनिरूपणाला ह्या वस्तुवर्णनानें मदत होत असते. त्या स्वभावनिरूपणांतील बारीकसारीक खांचाखोंचा त्यानें भरून निघत असतात. वाचकांची दृष्टि देखील ह्या व्यक्तींच्या हालचालींवरच खिळलेली असते. माणूस हा माणसांत जितका रंगून जाऊं शकतो तितका निर्जीव वस्तुवर्णनांत रमूं शकत नाहीं हें उघडच आहे ; ललित-वाङ्मयांत निरूपणाला (interpretation) महत्त्व आहे असें म्हणण्याचें कारण हेंच. अर्थात् हें निरूपण मुख्यत्वेकरून स्वभावनिरूपण असतें, हें सांगावयास नकोच : तें कदाचित् मानवी व्यवहारांचें निरूपणहि असूं शकेल ; कांहीं विश्वात्मक सत्यांचेंहि निरूपण असूं शकेल ; किंवा आपल्या एखाद्या यःकश्चित् जीवनानुभवाचेंहि तें निरूपण असेल ; तें कशाचेंहि निरूपण असलें तरी त्याचा संबंध शेवटीं माणसांशीं येणार, त्यांच्या मनोघटनांशीं येणार, त्यांच्या स्वभावधर्मांशीं येणार व ह्या सर्व गोष्टी केवळ वस्तुदर्शनापेक्षां श्रेष्ठ नाहीत असें कोण म्हणेल ? जग जसजसें सुधारत आहे तसतसा माणूस हा माणसांमध्ये अधिकाधिक रंगून जाऊं लागला आहे. घटनात्मक कथांपेक्षां स्वभावचित्रणात्मक कथा चोखंदळ वाचकांच्या मनाचें अधिक समाधान करूं लागल्या आहेत, ह्याचें कारण तरी येथेंच सांपडतें.

एकाच प्रसंगाचें निरूपण भिन्न दृष्टींनीं होऊं शकतें. गेलें महायुद्ध झाल्यावर त्यावर युरोपीय लेखकांनीं अनेक कथा लिहिल्या. महायुद्ध ह्या एकाच विषयाचें निरूपण ह्या कथांतून झालेलें आहे. त्यांतील कांहीं कथा अतिशय परिणामकारक ठरल्या. कांहीं तितक्याशा ठरल्या नाहीत. ह्या विषयाची पार्श्वभूमी घेऊन अनेक नाटकेहि लिहिण्यांत आलीं. आतां हीं जीं वस्तुनिरूपणें झालीं तीं भिन्न भिन्न लेखकांच्या भिन्न भिन्न दृष्टिकोणांतून झालीं. निरूपक असा जो कलावन्त त्याचे ठिकाणीं कांहींतरी लक्षणीय व्यक्तिमत्त्व असावें लागतें, त्याशिवाय निरूपण अर्थपूर्ण होत नाहीं असें जें बरील टीकाकार म्हणतो, तें खरेंच आहे. शेरिफ,

ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार

हेमिंगवे, आलिंगटन किंवा रेमार्क ह्या लेखकांचें व्यक्तिमत्त्वच त्यांच्या महायुद्धा-वरील ललितकृतींची परिणामकारकता वाढावयास समर्थ ठरलें आहे. ह्यांतील प्रत्येक लेखकाला जीवनाकडे बघण्याचा वैयक्तिक दृष्टिकोण आहे. आणि ह्या विशिष्ट दृष्टिकोणांतून त्यांनीं ह्या जागतिक भीषण आंदोलनाकडे पाहिलेलें असल्या-मुळें त्यांत केवळ दर्शनापेक्षां (Reportage) कांहींतरी अधिक – कांहींतरी उच्चतर, सूचक, कांहींतरी अधिक सखोल व व्यापक असें अवतरलें आहे हें निश्चित.

वस्तुनिरूपणानें ललित-लेखनाच्या प्रांतांत बरेंच वरचें स्थान मिळविलें आहे. थोडा विचार केला तर असें आढळून येईल कीं ललित-वाङ्मयाचा निम्यापेक्षां अधिक प्रांत वस्तुनिरूपणानेंच ह्या नाही त्या रूपानें व्यापिला आहे.

वस्तुनिरूपणांत निर्मितीचा (creation) थोडाबहुत भाग येतो हें उघडच आहे. एका व्यक्तीनें केलेलें तें निरूपण म्हणजे त्या व्यक्तीपुरती व त्या व्यक्तीशीं तिच्या ललित-कृतीच्या द्वारां जे समरस होऊं शकतात, त्यांच्यापुरती ती वस्तुनिर्मितीच असते. उत्तम काव्याचें रसग्रहण करितांना ज्याप्रमाणें खरा रसिक तें काव्य आपल्यापुरतें आपणच परत निर्माण करीत असतो, त्याप्रमाणें ललित-कृतीच्या द्वारां वस्तुनिरूपण करावयास बसलेला कलावन्त ती कलावस्तु आपल्या दृष्टीनें परत निर्माण करीत असतो, असेंच म्हणावयास हवें. एवढ्या-पुरताच वस्तुनिरूपणाशीं प्रत्यक्ष निर्मितीचा संबंध येतो. हा संबंध अत्यल्प असला तरी कमी महत्त्वाचा आहे असें म्हणतां येणार नाहीं.

अर्थात् शुद्ध निर्मितीला (creation) वेगळीच शक्ति कलावन्ताच्या ठिकाणीं असावी लागते. मानवी व्यवहारांतील अनंत साधर्म्यस्थलें आणि वैधर्म्यस्थलें टिपून घेणारें त्याचें मन – ह्या मनाच्या विचारकक्षा व भावकक्षा अनंतस्पर्शी, विश्वस्पर्शी असतात. त्यांत सौंदर्य, सत्य, प्रमाणबद्धता इत्यादि विचारांच्या केवळ वरवरच्या मूल्यांना वाव नसतो. ह्या सर्व विचारवर्तुलांचे ह्या श्रेष्ठ कलावन्ताच्या मनोसागरावरील परीघ अत्यंत व्यापक असतात : त्यांच्या कक्षा सामान्य दृष्टीच्या बऱ्याचशा आटोक्याबाहेरच्या असतात. त्या जशा एका अंगानें सृष्टीतील आदिमानवाला स्पर्श करीत असतात त्याचप्रमाणें

वाङ्मयांतील वादस्थळें

दुसऱ्या अंगानें माणसाच्या ठिकाणच्या आणखी अनंत काल टिकून राहणाऱ्या कांहीं मूलभूत धर्मांनाही त्या स्पर्श करीत असतात. ह्या अशा प्रकारच्या मनोभूमींत एखाद्या कलाबीजाचें अवतरण झाल्यावर त्यावर जे संस्कार होत असतील त्यांची कल्पना करितां येण्यासारखी आहे. अशुद्ध धातूंत मिसळलेलें सोनें भट्टींत टाकल्यावर जसें शुद्ध होऊन बाहेर पडतें, त्यावरील अशुद्धाचें आवरण जसें जळून भस्म होतें, तसेंच श्रेष्ठ कलावन्तांच्या अन्तःकरणांत रुजलेल्या कलाबीजाचें वैयक्तिक संकुचित, हिणकस स्वरूप निघून जाऊन त्याला विश्वात्मक, शाश्वत, अविकारी असें स्वरूप प्राप्त होतें : त्याच्या परिणामक्षमतेची कक्षा वाढते : जे थोड्यांकरितां होतें, तें सर्वांकरितां होतें; जें अणुमय असतें तें अनंतस्पर्शी होतें.

कलाबीजावर ह्या प्रक्रिया होत असतांच तें समर्थ होत असतें. त्याची पूर्ण वाढ होत नसते. त्यांच्या ठिकाणीं अभिव्यक्तीची सहजसिद्ध ओढ उत्पन्न होत असते व शेवटीं त्यावरील ह्या शुद्धीकरणाच्या प्रक्रियांची पराकाष्ठा झाली, तें परिपुष्ट झालें कीं तें कलाकृतीच्या रूपानें बाहेर पडतें. सदर टीकाकारानें निर्मितीच्या ह्या क्रियेला जीवशास्त्रीय (Biological) असें कां म्हटलेलें आहे, तें ह्यावरून कळून येण्यासारखें आहे. अर्थात् ही निर्मिति होत असतां कलावंत पारंपारिक अभिव्यक्तिपद्धतींचा अवलंब करण्याची नेहमीं काळजी घेईल अशी कल्पना करणेंहि मूर्खपणाचें ठरतें. जें निर्माण होत असतें तेंच आपल्या अभिव्यक्तीचें रूप निश्चित करीत असतें असेंच येथें म्हटलें पाहिजे. ललित-वाङ्मयांत शब्द हें अभिव्यक्तीचें एकमेव साधन असल्यामुळें ह्या शब्दांच्या, वाक्यांच्या, परिच्छेदांच्या निर्वंधांत तो आपणांस कितपत जखडून घेऊं शकेल हें सांगणें देखील कठीण असतें. जेम्स जॉइसनें निर्मिलेल्या कृतींत हीं बंधनें झुगारलेलीं दिसतात, तीं एवढ्याचसाठीं नव्हेत काय ? व्हर्जिनीया वुल्फच्या कादंबऱ्यांतून अवलंबिलेल्या कथनपद्धतींत एक प्रकारचा अनिर्वंध मनमोकळेपणा आढळतो तो ह्यामुळेच नाही का ? एवढेंच नव्हे तर भगवद्गीतेतील विश्वरूप-दर्शनाच्या कल्पनेंत व त्याच्या वर्णनांत जी अनेक ठिकाणीं अद्भुतता, अगम्यता, विश्वात्मकता आढळते ती ह्याच श्रेष्ठ कलागुणांमुळेच ना ?

ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार

श्रेष्ठ दर्जाच्या कृतीला परंपरेचीं — परंपरेनें निर्माण केलेल्या वरवरच्या सौंदर्य-सिद्धांतांचीं, तंत्रांचीं, पद्धतींचीं, काळाचीं वा स्थळाचीं बंधनें लागू पडत नाहींत. ती अनिर्बंध व त्रिकालाबाधित असते. व ती जे नियम वा निर्बंध पाळते, ते तिचे तिनेच स्वतःवर लादून घेतलेले असतात.

शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

कुमार रघुवीर ह्यांच्या शब्दचित्रांचा व लघुकथांचा 'हृदय' ह्या नांवाचा संग्रह प्रसिद्ध होऊन एक तपाइतका काळ लोटला आहे; परंतु 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराची स्वतंत्रपणे मराठीत चर्चा झालेली ऐक्यांत नाही. पुढील लेखांत 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या मर्यादा लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.

'शब्दचित्रा'चा विषय एखादा प्रसंग, एखादे स्थल किंवा एखादी व्यक्ति असाच सर्वसाधारणपणे असतो. शब्दचित्र दोन भिन्न स्वरूपांत ललित-वाङ्मयांत अवतरलेले दिसून येते. कथावाङ्मयांत त्याचा उपयोग करून घेतलेला आढळून येतो : तेथे ते प्रसंगवर्णने, स्थलवर्णने, व्यक्तिरूपवर्णने, ह्या स्वरूपांत अवतरते. तेथील त्याचे कार्य साधनरूप असते, साध्यरूप नसते; म्हणजेच त्याला त्या ठिकाणी स्वतःचे असे स्वतंत्र अस्तित्व नसते. ज्या कथेत ते अवतरते त्या कथेकडून साधल्या जाणाऱ्या अंतिम परिणामाला मदत करणे, एवढेच त्याचे ह्या ठिकाणी कार्य असते. अर्थात् अशा प्रकारच्या साधनरूप 'शब्दचित्रा'ला स्वतंत्र वाङ्मयप्रकाराचा दर्जा प्राप्त होणे अशक्य आहे; व म्हणूनच त्यास

शब्दचित्र : स्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

कोणीहि स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार समजत नाही. प्रस्तुत लेखांत आपणालाहि ह्या साधनरूप शब्दचित्राशीं कर्तव्य नाही.

शब्दचित्र हें वाङ्मयांत दुसऱ्या एका स्वरूपांत अवतरतें ; हें त्याचें अवतरण साधनरूप नसतें तर साध्यरूप असतें. अशा वेळीं शब्दचित्र हें शब्दचित्रासाठींच लिहिलें जातें ; त्याला स्वतःचें असें स्वतंत्र अस्तित्व असतें व वाचकहि त्याचें परिशीलन त्याच दृष्टीनें करितात. स्वतःचा असा स्वतंत्र परिणाम तें साधतें व म्हणूनच त्याला स्वतंत्र वाङ्मयप्रकाराचा दर्जा प्राप्त होतो. परंतु हा दर्जा प्राप्त झाल्याबरोबर त्याचा तोंडवळा हा लघुकथेसारख्या वाङ्मयप्रकाराच्या तोंडवळ्यासारखा क्वचित् भासूं लागतो; व मग प्रश्न येतो तो असा कीं ह्याला एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार मानावें, कीं ज्या कथावाङ्मयाच्या तोंडवळ्याशीं ह्याचा तोंडवळा क्वचित् जमतो त्याचाच हा एक प्रकार असें समजावें ? बरें त्याचा एक प्रकार ह्या दृष्टीनें तरी त्याला स्वतःचें असें स्वरूप उरतेंच ना ? मग त्याच्या ह्या स्वरूपासंबंधीं आपणांस कांहीं निश्चित स्वरूपाचीं विधानें करितां येतील काय ?

प्रस्तुत विवेचनांत 'शब्दचित्रा'च्या ह्या दुसऱ्या प्रकाराचीच ह्या दृष्टीनें चर्चा करावयाचें योजिलें आहे.

एका टीकाकारानें कलेचे तीन प्रकार मानले आहेत. त्यांस तो अनुक्रमें (१) वस्तुदर्शन, (२) वस्तुनिरूपण, व (३) वस्तुनिर्मिति अशीं नांवें देतो. ह्या टीकाकाराच्या दृष्टीनें कित्येक कलाकृतींचा जन्म हा केवळ विशिष्ट वस्तूचें दर्शन घडवावें एवढ्याचसाठीं मूलतः झालेला असतो ; व म्हणूनच ह्या कृतींना वस्तुदर्शनात्मक म्हणावें असें तो म्हणतो. ह्यानंतर दुसऱ्या कित्येक ललितकृति अशा असतात कीं जेथें केवळ वस्तुदर्शन हा हेतु नसतो, तर वस्तुनिरूपण हा प्राधान्येंकरून हेतु असतो. ह्या कलाप्रकारांत वस्तूइतकेंच, त्या वस्तूकडे पाहणारी जी व्यक्ति तिला महत्त्व असतें ; कारण तें त्या व्यक्तीनें केलेलें सदर वस्तूचें निरूपण असतें. परंतु एवढ्यावरच भागत नाही. कांहीं कलाकृति अशा असतात कीं त्या केवळ वस्तुदर्शनात्मक किंवा वस्तुनिरूपणात्मक आहेत असें वाटत नाही ; त्यांचें स्वरूप ह्या दोन्हींच्या स्वरूपापेक्षां मूलतःच बरेंचसें भिन्न

वाङ्मयांतील वादस्थळें

असतें; त्यांत ह्या दोन्ही कलाप्रकारांचा अंश असतो, नाहीं असें नाहीं, परंतु त्यांना स्वतःचें असें स्वतंत्र रूप असल्यामुळे त्यांचा अन्तर्भाव वस्तुनिर्मिति ह्या कलेच्या तिसऱ्या प्रकारांत करावा लागतो. सर्व श्रेष्ठ दर्जाच्या कलाकृति ह्याच प्रकारांत मोडतात; व त्यांच्या अंगोपांगांची चर्चा करणें हें मोठें उद्बोधक वाङ्मयीन कार्य समजलें जातें. §

वरील विवेचनांत स्थूलमानानें जीं कलेच्या तीन प्रकारांचीं वैशिष्ट्यें सांगितलीं आहेत, त्यांचा उपयोग करून 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबत कांहीं निश्चित मतें बनवितां येणें शक्य आहे काय हें पहावयाचें आहे.

हा शोध घेतांना आपण प्रथम 'शब्दचित्र' हा वाङ्मयप्रकार 'वस्तुदर्शनात्मक' ठरतो कीं 'वस्तुनिरूपणात्मक' ठरतो हें पाहूं व मग त्याला स्वतंत्र 'वस्तुनिर्मिती'चा दर्जा केव्हां प्राप्त होतो, ह्या प्रश्नाची चिकित्सा करूं. ह्या प्रश्नाचीं उत्तरे सांपडल्यास त्याचें कथावाङ्मयांतील स्थानहि निश्चित करण्यास आपणांस बरेंच सोयीचें जाणार आहे.

प्रसंग, स्थळ व व्यक्ति हे तीन सर्वसाधारणपणें शब्दचित्रांचे विषय असतात, असें गृहीत धरल्यावर शब्दचित्र हें सामान्यतः प्रसंगरेखाटन, स्थलचित्रण व व्यक्तिदर्शन ह्या तिहींपैकीं कोणत्या तरी एका रूपांत अवतरलेलें असतें हें उघडच होतें. ह्यापैकीं व्यक्तिदर्शन हा शब्दचित्राचा प्रकार थोडा वेळ बाजूला ठेवून आपण प्रसंगरेखाटन व स्थलचित्रण ह्या दोन प्रकारांचीच वरील निरूपणाच्या आधारे प्रथम चर्चा करूं. प्रसंगरेखाटनांत जरी व्यक्तिचित्रें अवतरत असलीं तरी तेथें मुख्य लक्ष विशिष्ट प्रसंगाच्या रेखाटनाकडेच असल्यामुळे व्यक्तिदर्शनाला तेथें अत्यंत गौण स्थान असतें; म्हणूनच त्याचा उल्लेख व्यक्तिदर्शनाहून वेगळ्या नांवाखालीं करण्यांत आला. आतां प्रसंगरेखाटन व स्थलदर्शन ह्या दोन्ही प्रकारच्या शब्दचित्रांचा हेतु 'वस्तुदर्शन' घडवावें हाच असावा असेंच विचाराअन्तीं वाटतें व ह्या दृष्टीनें त्यांस 'वस्तुदर्शन' ह्या कलाप्रकारांतच समाविष्ट करावें, असेंहि वाटतें. परंतु हेतु

§ ह्याच विषयाची अधिक सविस्तर चर्चा ह्याच संग्रहांतील 'ललित-वाङ्मय कलेचे तीन प्रकार' ह्या लेखांत केली आहे. जिज्ञासूंनी ती अवश्य पहावी.

शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

कांहींहि असला तरी त्याचें प्रत्यक्ष अवतरण होत असतां त्यांना कोणतें स्वरूप प्राप्त होतें, ह्याचा शोध घेतल्यास वेगळीच गोष्ट निदर्शनास येते; ती अशी कीं जेव्हां एखादा लेखक हा 'स्थलचित्रण' हें एखाद्या स्थळाचें चित्रण करावें ह्याच हेतूनें करितो, त्यावेळीं त्याच्या मनावर त्या स्थळाच्या रूपवैशिष्ट्याचा परिणाम झालेला असतो, हें उघडच आहे. हाच परिणाम वाचकांवर व्हावा ह्याच हेतूनें तो तें शब्दचित्र रेखाटावयास उद्युक्त होतो, असें जरी म्हणतां न आलें तरी एवढें खरें कीं त्याला जें वस्तुदर्शन साधावयाचें असतें, त्याचा परिणाम कोणत्या प्रकारचा होणार किंवा व्हावा, ह्याबद्दल त्याच्या मनाला तें वस्तुदर्शन घडवीत असतां कल्पना असते. त्याला त्या स्थळाचें ज 'दर्शन' घडलेलें असतें, तें परमार्थानें यथार्थ असो वा नसो; एवढें खरें कीं तें त्याला म्हणजे एका व्यक्तीला घडलेलें दर्शन असतें व म्हणूनच मूल वस्तूच्या दृष्टीनें विचार करितां, ह्या लेखकाच्या हातून घडलेलें तिचें दर्शन हें 'वस्तुदर्शना' पेक्षां अधिक यथार्थत्वानें 'वस्तुनिरूपण' च ठरतें. तें एका व्यक्तीनें घडविलेलें एका वस्तूचें दर्शन असल्यामुळेच त्याला हें 'वस्तुनिरूपणात्मक' स्वरूप प्राप्त होणें अपरिहार्य होतें.

जी गोष्ट स्थलवर्णनाचे बाबत दिसून आली तीच गोष्ट प्रसंगरेखाटनाचे बाबतहि आढळून येते. सूक्ष्म दृष्टीनें विचार केल्यास प्रसंगरेखाटनात्मक शब्दचित्रें हीं देखील वस्तुनिरूपणात्मकच ठरतात. प्रसंग व स्थल ह्यांच्या चित्रणाबाबत जर अशी स्थिति तर एका सजीव व्यक्तीचें दुसऱ्या एका सजीव व्यक्तीकडून घडलेलें जें दर्शन, तें 'वस्तुदर्शन' कसें ठरेल ? तें तर सर्वार्थानेंच वस्तुनिरूपण ठरायला हवें.

सकृद्दर्शनीं वस्तुदर्शनात्मक वाटणारें 'शब्दचित्र' हें चिकित्सेच्या अन्तीं वस्तुनिरूपणात्मक ठरतें; तेव्हां साहजिकच असा प्रश्न उद्भवतो कीं अगदीं प्रथम ह्याच्या स्वरूपाबाबतची आपण जी कल्पना केली ती निखालस चुकीची होती काय ? शब्दचित्रांत वस्तुदर्शन हें अजिबात नसतें काय ? त्याच्या हेतूमध्ये जर वस्तुदर्शनाचा थोडाबहुत भाग असतो, तर ह्या अल्पांशानें कां होईना परंतु हेतु म्हणून येणाऱ्या वस्तुदर्शनानें त्याच्या स्वरूपावर कांहीं दृश्य

बराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.

अनुक्रम १३.३.७.५.३ ... वि: ७७

वाङ्मयांतील वादस्थळें

परिणाम दिसून येतो काय ? बरें, दुसरें असें कीं निखालस वस्तुदर्शन ही चीज ललित-वाङ्मयामध्ये सांपडणें शक्य तरी आहे काय ? निखालस वस्तुदर्शन हें एखादे वेळीं शिल्प किंवा चित्र ह्या कलांच्या क्षेत्रांत आढळेल. कारण ह्या कलांचीं माध्यमें मानवनिर्मित शब्द हे नसून रंग व दगड ह्यांच्यासारखे निर्जीव पदार्थ आहेत ; परंतु असें असूनहि त्यांच्याकडून जें घडतें तेंहि यथार्थत्वानें वस्तुदर्शन ठरतें असें नाहीं ; कारण त्यांतहि कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रश्न हा येतोच व त्यांच्या स्वरूपाबद्दल जाणत्यांमध्ये वाद माजतोच. तेव्हां जें 'वस्तुदर्शन' चित्र किंवा शिल्प ह्यासारख्या कलांनाहि साधल्यास क्वचितच साधतें तें ललितवाङ्मयांत निर्भेळ स्वरूपांत सांपडणें कधीं तरी शक्य आहे काय ?

वरील प्रश्नमालिकेंतून जी गोष्ट बाहेर येते ती ही कीं ललितवाङ्मयांत जरी निर्भेळ स्वरूपाचें वस्तुदर्शन ही चीज सांपडणें अशक्य असलें, तरी ज्या अर्थी आपणांस त्यांतील शब्दचित्रासारख्या वाङ्मयकृतींचा मूलतः हेतु वस्तुदर्शन हाच असावा, असें सकृद्दर्शनीं कां होईना परंतु वाटतें, त्या अर्थी ह्या हेतूचा परिणाम त्या वाङ्मयकृतींच्या अंतिम स्वरूपावर बऱ्याच दृश्य स्वरूपांत होत असावा. त्यांच्या अंतिम स्वरूपांत अशा कांहीं छटा असाव्यात, अशीं कांहीं वैशिष्ट्ये असावींत, असे कांहीं रूपगुण असावेत कीं ज्यांच्यामुळे 'वस्तुदर्शन' हा त्यांचा हेतु तर नाहींना, अशी शंका सकृद्दर्शनीं तरी मनाला चाटून जावी; ज्याअर्थी अशी शंका मनांत उद्भूत होते, त्याअर्थी यथार्थत्वानें वस्तुनिरूपणात्मक ठरणान्या ह्या शब्दचित्रांमध्ये वस्तुदर्शनाचा बराच भाग असतो हें सिद्ध होतें ; व मग, स्वाभाविकच मूळ हेतूमुळे आलेला हा जो भाग, मूळ हेतूमुळे बनलेलें हें जें रूप त्याचीं प्रकृतिवैशिष्ट्ये कोणतीं ह्याचा शोध आपण करूं लागतो.

हा शोध करितांना जी एक गोष्ट आपल्या ध्यानांत येते ती अशी कीं शब्दचित्र रेखाटतांना लेखकानें तें जितक्या प्रमाणांत अलिप्तपणें रेखाटण्याचा प्रयत्न केलेला असेल, तितक्या प्रमाणांत त्याची परिणामकारकता वाढलेली असते. अलिप्तता, सूचकता, वस्तुनिष्ठता इत्यादि शब्दसमूह शब्दचित्राच्या ह्या स्वरूपाचें वर्णन वा विशदीकरण करितांना आपणाला सुचतात. ज्या वस्तूचें

शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

दर्शन घडविण्यासाठी लेखक हा शब्दचित्र रेखाटवयास उद्युक्त होतो त्या वस्तूपासून तो कांहीं अंतरावर असावा लागतो ; तसा जर तो नसेल तर त्या वस्तूचीं अंगोपांगें, तिचें इतर भोंवतालच्या वस्तूंचीं असणारें प्रमाण म्हणजेच कलार्थानें ज्यास त्या वस्तूचें यथार्थदर्शन असें म्हणतां येईल, तें त्या कलावन्ताला स्वतःला घडणें अशक्य होतें; व मग स्वाभाविकच जें त्यासच पुरें घडलेलें नसतें, त्याचें दर्शन तो इतरांस घडवूं शकत नाहीं. एवढ्यासाठीं ही कलात्मक अलिप्तता त्याला स्वीकारावी लागते; ही कलात्मक अलिप्तता ललित-वाङ्मयाच्या सर्वच प्रकारांत कमी अधिक प्रमाणांत आढळते. परंतु शब्दचित्रांत मात्र तिला अत्यंत महत्त्व असतें. ह्या अलिप्ततेतूनच वस्तुनिष्ठता संभवते. अलिप्त दृष्टि ही वस्तुनिष्ठ बनायला फारसे आयास पडत नाहीत व जें कलात्मक यथार्थदर्शन साधण्याचा शब्दचित्राचा हेतु असतो, तें साधावयास अशा प्रकारच्या दृष्टीची फार मदत होते. ह्या दृष्टींतून उतरलेल्या शब्दचित्रांत लेखकाच्या डोळ्यांतील अश्रू दिसत नाहीत, लेखकाची तत्त्वबोध करण्याची अनावर झालेली इच्छा पोरकटपणें व रसापकर्षकपणें प्रकट होत नाहीं, तर त्यांतून जें निर्माण होतें त्याच्या ठिकाणीं वाचकांच्या डोळ्यांत अश्रुबिंदू उभे करण्याची ताकद असते, व वाचकांना अन्तर्मुख करण्याची सुप्त शक्ति असते. ही कलात्मक अलिप्तता व तिच्यांतूनच संभवलेली ही वस्तुनिष्ठता ह्या गोष्टी शब्दचित्राचा 'वस्तुदर्शन' हा जो मूळ हेतु तो जसा विशद करितात, त्याच-प्रमाणें त्याचें अंतिम कार्य जें 'वस्तुनिरूपण' त्यालाही उपकारक ठरतात.

'वस्तुनिरूपण' हें परिणामकारक ठरण्यासाठीं ज्याप्रमाणें ज्या वस्तूचें तें निरूपण असतें त्या वस्तूचे ठिकाणीं कांहीं विशिष्ट सौंदर्यगुण असावे लागतात, त्याचप्रमाणें तिचें निरूपण करूं पाहणारी जी दृष्टि तिच्या ठिकाणीं किंवा तिच्यामागे कांहींतरी वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिमत्त्व असावें लागतें; ही दृष्टि वस्तूच्या ठिकाणीं असलेलें अप्रकट सौंदर्य पाहणारी, ओळखणारी, जाणणारी म्हणजेच प्रतिभासंपन्न अशी जर असेल तरच तिला घडणारें व तिच्याकडून घडणारें त्याचें दर्शन हें अननुभूत, अभिनव, कुतूहलोत्पादक व परिणामकारक ठरूं शकेल. ही दृष्टि जर वस्तूचें जें रूप सर्वसामान्य माणसें पाहतात तेंच अवलोकित असेल, तर त्या वस्तूचें तिच्याकडून घडणारें दर्शन हें परिणामशून्य

वाङ्मयांतील वादस्थळें

ठरणार हें उघडच आहे. जें वाचकांस अप्रकट असतें, जें वाचकांकडून अलक्षित असतें; अतिपरिचयामुळें, पूर्वग्रहामुळें, पारंपारिक समजुतीमुळें किंवा इतर कांहीं कारणांमुळें वैशिष्ट्यहीन भासणाऱ्या जीवनांगांमध्ये दडलेलीं जीं अप्रकट सौंदर्यस्थानें असतात, अशांचें कलात्मक दर्शन (म्हणजेच वस्तुनिरूपण) हें नेहमींच परिणामकारक ठरतें. एखादा प्रसंग, एखादें स्थल, किंवा एखादी व्यक्ति ह्यांचें स्वतःस घडलेलें सर्वस्वी अभिनव व म्हणूनच कुतूहलोत्पादक दर्शन जेव्हां लेखक यथातथ्यपणें (म्हणजेच कलात्मक अलिप्ततेचा अवलंब करून) शब्दचित्राच्या द्वारां वाचकांस घडवून आणण्याचा प्रयत्न करितो, तेव्हां त्यांत वर निर्देशिलेलें परिणामकारक वस्तुनिरूपणच घडत असतें व दुसऱ्या अर्थानें वस्तुदर्शनहि साधत असतें.

शब्दचित्र ह्या वाङ्मयप्रकाराचा सकृद्दर्शनीं वाटणारा हेतु जो वस्तुदर्शन व त्याचें अंतिम कार्य जें वस्तुनिरूपण ह्यांत वरवर दिसणारा विरोध अंतीं कसा मिटवितां येतो, ह्याची आपण चर्चा केली; व तदनुषंगानें शब्दचित्राच्या स्वरूपासंबंधींचीं कांहीं प्रमाणें मांडतां येतात कीं काय हें पाहिलें. आतां शब्दचित्राकडे एका वेगळ्याच दृष्टीनें पाहून त्यांतून कथा-वाङ्मयाशीं पोचणारा त्याचा संबंध कोणत्या स्वरूपाचा आहे तें लक्षांत घेऊं.

कोणतीहि कलाकृति ही ज्या वेळीं आपल्या नजरेंत भरते त्यावेळीं एक गोष्ट त्या कृतींत निश्चितपणें असते असा आपला अनुभव आहे. ही जी गोष्ट त्या कृतींत असते असें मी म्हणतो तिला इंग्रजींत *Pattern* ह्या नांवानें संबोधलें जातें. ह्या *Pattern* शब्दाचें 'चित्राकृति' असें जर भाषांतर केलें तर असें म्हणतां येईल कीं, ही आनंददायक, आकर्षक व कुतूहलोत्पादक चित्राकृति त्या ललितकृतीच्या केवळ बाह्यांगामध्येच वसते असें नाही, तर त्या ललितकृतीचें जें अंतरंग, त्याचें दर्शन होतांनाहि ह्याच रमणीय व सुखद चित्राकृतीचा आपणांस प्रत्यय येतो. म्हणूनच उत्तम ललितकृतीचें बाह्यांग तर सुबक असतेंच, त्याचें बाह्यरूप तर मनोहर असतेंच परंतु त्या बरोबरच त्याचें अंतरंगाहि आकर्षक असतें; त्या अंतरंगांतून होणारें जीवनदर्शन हें देखील आकर्षक अशा चित्राकृतीच्या रूपानें प्रकट होत असतें. त्यांत सामावलेला अर्थहि अशाच प्रकारें एका सुबक, वेधक, कुतूहलजनक चित्राकृतीचें द्वारां आपल्या

शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

अन्तर्नेत्रांना व्यक्त होत असतें व म्हणूनच त्यांचा अंतिम परिणाम हा सर्वच दृष्टींनीं मोठा सुखावह असतो. तें जीवनाचें विस्कळित दर्शन नसतें, तर त्यांतील विशिष्ट प्रकारची संबद्धता, त्यांतून व्यक्त होणारा विशिष्ट अर्थ सूचित करणारें दर्शन असतें. त्यांत योजकता दिसत नसेल, विशिष्ट आकृति साधण्याचा प्रयत्न दिसून येत नसेल, परंतु एवढें खरें कीं त्याचें अंतीं प्रगट होणारें जें रूप असतें तें चित्ररूप – अन्तर्बाह्य चित्ररूप असतें.

कथाकादंबऱ्यांतून अवतरणाऱ्या साधनरूप अशा शब्दचित्रांमध्ये सुद्धां शोधल्यास ही चित्राकृति दिसून येते. 'शोधल्यास' असें म्हणण्याचें कारण एवढेंच कीं हीं शब्दचित्रे, आपण शब्दचित्रे ह्या दृष्टीनें वाचीत नसल्यामुळे त्यांचा स्वतंत्र परिणाम काय होतो, हें आपणांस त्या कथा-कादंबऱ्यांचें वाचन करीत असतांनाच अजमावतां येत नाहीं; तेवढ्यासाठीं संदर्भापासून वेगळीं करून तीं वाचावीं लागतात. अर्थात् तीं साधनरूप असल्यामुळे त्यांतून उमटणारी चित्राकृति ही पुसट असणें स्वाभाविकच आहे; परंतु जीं शब्दचित्रे, शब्दचित्रे म्हणूनच लिहिण्यांत येतात त्यांत ह्या चित्राकृतींचा प्रत्यय आल्याविना राहत नाहीं. उत्तम शब्दचित्र वाचून बाजूला ठेविलें कीं त्यांतून निर्माण झालेली ही चित्राकृति आपल्या डोळ्यांसमोर तरळते व आपण जें पाहिलें, जें वाचलें त्याला कांहीं तरी अभिनव सुसंगत रूप होतें, हा प्रत्यय आपल्या मनांत कायम राहतो. मग आपण जें वाचलें तें प्रसंगचित्रण असो, स्थलवर्णन असो वा व्यक्तिदर्शन असो. त्याच्या परिशीलनानें होणाऱ्या ह्या सुखद प्रत्ययाच्या मार्गे हें अभिनव चित्ररूप असतें हें उघड आहे.

जिला सर्वसामान्यपणें लघुकथा म्हणून संबोधलें जातें तिच्यांतून व्यक्त होणारी चित्राकृति व शब्दचित्रांतून प्रगट होणारी चित्राकृति ह्या एकाच स्वरूपाच्या असतात काय? ह्या दोन्ही विशिष्टाकृति एकाच स्वरूपाच्या असतात असें जर आढळून आलें तर लघुकथा व शब्दचित्र ह्यांत भेद करण्यांत फारसा मतलब राहणार नाहीं; परंतु त्यांच्या स्वरूपांत जर भेद दिसून आला तर शब्दचित्र हा वाङ्मयप्रकार लघुकथेहून वेगळा आहे असें म्हणावें लागेल. विवेचनाला सोपें जावें म्हणून कुमार रघुवीर ह्यांची 'आप्पांची बैलांची जोडी' व 'भंगीण' हीं दोन लिखितें घेऊं. ह्या दोन्ही लिखितांना कुमार रघुवीर 'शब्दचित्र' हेंच नांव

वाङ्मयांतील वादस्थळें

देतात ; परंतु त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या चित्राकृति ह्या भिन्न स्वरूपाच्या असल्यामुळे त्यांना एकाच नांवानें संबोधणें योग्य ठरत नाही. ' आप्पांची बैलांची जोडी ' ह्या लिखितामध्ये आप्पा ह्या व्यक्तीचें व्यक्तिचित्रण आहे, त्यांच्या बैलांच्या जोडीचीं रेखाचित्रें आहेत. परंतु जें आहे तें एवढेंच नाही, तर आप्पा, व त्यांचे बैल ह्यांच्या अन्योन्यसंबंधांचें सूचक चित्रण असून तें विशेषत्वानें प्रगट व्हावें म्हणून जें प्रसंगचित्रण झालेलें आहे, त्यालाहि महत्त्व आहे. आप्पांच्या मृत्यूचा प्रसंग, आप्पांच्या मृत्यूचा त्या मूक जनावरांवर झालेला परिणाम, आप्पांच्या मुलाची ह्या प्रसंगाकडे पाहण्याची व्यवहारी दृष्टि, शेजारच्या निष्पाप ' अरूण ' ची जात्याच सहानुभाव व्यक्त करणारी बालदृष्टि व त्याच्यावर ' ए बैलोवा ' म्हणून खेकसणाऱ्या व स्वतःला ' माणूस ' म्हणविणाऱ्या त्याच्या हृदयरून्य पित्याची बेपर्वाई — ह्या सर्व चित्रणांतून व्यक्त होणारी चित्राकृति ही ' भंगीण ' ह्या शब्दचित्रांतून प्रगट होणाऱ्या आकृतीपेक्षां प्रकृतीनें भिन्न आहे असें मला वाटतें. ' भंगीण ' किंवा ' जीवन ' ह्यांतून जीं व्यक्तिचित्रें वा जीवनचित्रें प्रगट होत आहेत, त्यांच्या आकृति ह्या बऱ्याचशा एकेरी व केवलस्वरूपी आहेत. लेखकाचें लक्ष तेथें एकाच व्यक्तीवर, एकाच जीवनां गावर संपूर्णपणें केन्द्रित झालेलें असल्यामुळे त्यांच्यांतून प्रगट होणाऱ्या चित्राकृतींतहि एक प्रकारचा एकेरीपणा आहे. ' आप्पांची बैलांची जोडी ' मधून व्यक्त होणारी चित्राकृति एकसंघ आहे, अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण आहे, अत्यंत परिणामकारक आहे; परंतु तिचें स्वरूप : ' भंगीण ' किंवा ' जीवन ' ह्यांतून व्यक्त होणाऱ्या चित्राकृतींच्या स्वरूपापेक्षां वेगळें आहे. ती एक संमिश्र चित्राकृति आहे. अनेक चित्राकृति एकत्र येऊन ती साधली गेली आहे. तेथें लेखकाची दृष्टि एकावरच केन्द्रित झालेली नाही, किंवा असें म्हणतां येईल कीं आप्पा, त्यांच्या बैलांची जोडी, त्यांच्या भोवतालचीं माणसें ह्या अनेक गोष्टींच्या वैशिष्ट्यपूर्ण विविध दर्शनांतून जी एक वेगळीच अर्थपूर्ण एकता लेखकाला दिसली तिचें दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न त्यानें केलेला आहे.

वेगळ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे ' आप्पांची बैलांची जोडी ' हें वस्तुदर्शन नाही, वस्तुनिरूपणहि नाही; ती वस्तुनिर्मिति (Creation) आहे. सामान्य वस्तुदर्शनापेक्षां वा वस्तुनिरूपणापेक्षां त्याचा दर्जा वरचा आहे. त्यांतून प्रगट होणारी जी चित्राकृति आहे ती वस्तुदर्शनांतून किंवा वस्तुनिरूपणांतून प्रगट

शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

होणाऱ्या चित्राकृतीपेक्षां भिन्न आहे. तिची व्याप्ति अधिक आहे, तिच्यांतून प्रगट होणाऱ्या रंगछटा विविध रंगांच्या आहेत, तिच्या पोटांत एकापेक्षां अधिक आकार (Forms) सामावलेले आहेत व ह्या सर्वांच्या अर्थपूर्ण न्यासांतून तिचें स्वतःचें असें मनोहर रूप व्यक्त होत आहे. वस्तुनिरूपणांतून व्यक्त होणाऱ्या चित्राकृतींचें स्वरूप मूलतः एकेरी असल्यामुळे शक्य तोंवर एकच रंग, एकच आकार ह्यावर तिची भिस्त असते व हीच गोष्ट आपणांस ' भंगीण ' व ' जीवन ' ह्यांसारख्या शब्दचित्रांत दिसून येत आहे.

ह्यावरून असें दिसतें कीं शब्दचित्राला वस्तुनिरूपण (म्हणजेच कलात्मक वस्तुदर्शन) असें म्हटलें तर लघुकथेला ' वस्तुनिर्मिति ' हेंच नांव द्यावें लागतें; ' आप्पांची बैलांची जोडी ' ही लघुकथा आहे. तें शब्दचित्र नाहीं असें म्हणावयाचें तें एवढ्याचसाठीं. ' शब्दचित्र ' हें ह्याप्रमाणें लघुकथेहून भिन्न असलें तरी लघुकथेचा मालमसाला शब्दचित्रांच्या द्वारांच तयार होत असल्यामुळे त्याला कथावाङ्मयांत विशेष मानाचें स्थान आहे. वस्तुदर्शनाचें व वस्तुनिरूपणाचें कौशल्य संपादन केल्याखेरीज खरीखुरी वस्तुनिर्मिति साधत नसल्यामुळे लघुकथा, कादंबरी इत्यादि वस्तुनिर्मिति सूचित करणारे जे वाङ्मयप्रकार आहेत त्यांची निर्मिति करूं इच्छिणाऱ्या होतकरू लेखकानें सूक्ष्म अवलोकनाचे जोरावर शब्दचित्रांच्या द्वारां कलात्मक वस्तुदर्शन घडवून आणण्याचा प्रथम प्रयत्न करीत राहणें केव्हांहि चांगलें. खऱ्याखुऱ्या वस्तुनिर्मितीला अत्यावश्यक असणाऱ्या वास्तव जीवनदर्शनाचा जें शब्दचित्र पुरवठा करतें त्याचें वाङ्मयांतील स्थान अत्यंत मानाचें व महत्त्वाचें असणार हें उघडच आहे. आज उघड्यानागड्या जीवनदर्शनालाच युरोपांतील नवलेखनांतून जें महत्त्व येत चाललें आहे, तें ह्याच दृष्टीनें. काणेकरांनीं ' वृत्तिका ' ह्या नांवाखालीं कांहीं कालापूर्वीं जें लेखन करण्याचा अल्पसा प्रयत्न केला होता, तो ह्याच हेतूनें. चरित्र आणि आत्मचरित्र ह्यांच्याप्रमाणें शब्दचित्र हेंहि ललित-वाङ्मयाला त्याचें खाद्य जें जीवन त्याचा प्रत्यक्ष पुरवठा करीत आहे. ख्रिस्टोफर ईशरवुड ह्यांचीं ' *Good-bye to Berlin* ', व ' *Mr. Norris Misses his Train* ' मॉमचें ' *On a Chinese Screen* ' व ' *New Writing* ' आणि ' *Daylight* ' मधून प्रसिद्ध होणारीं कलात्मक वस्तुदर्शनें (*Reportage*) वरील विधानाची सत्यता वाचकांस पटवितील.

मढेकरांची सौंदर्यमीमांसा

‘ वाङ्मयीन महात्मता ’ ह्या पुस्तकांतील निबंधांत श्री. मढेकरांनीं चर्चित विषयाच्या अनुषंगानें कलेच्या निर्मितीबाबत व तिच्या स्थायी स्वरूपाबाबत जीं मते व्यक्त केलीं आहेत, त्यांचें उगमस्थान त्यांच्याच ‘ Arts and Man ’ ह्या इंग्रजी ग्रंथांत आहे; ह्या ग्रंथाच्या विशेषतः पहिल्या दोन निबंधांत त्यांनीं ह्या विषयाबाबतचे आपले मूलग्राही व स्वतंत्र असे विचार प्रगट केले असून त्यांत रसिकांच्या दृष्टीनें बरींच वादस्थळें असण्याचा संभव आहे.

परंतु ह्या वादस्थळांचा निर्देश करण्यापूर्वीं श्री. मढेकरांची प्रस्तुत विषयाबाबतची जी विशिष्ट विचारसरणी आहे ती नीट समजून घेणें अत्यंत अगत्याचें आहे व म्हणूनच पुढील परिच्छेदांतून तिचा परिचय करून देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

मढेकरांचें असें ठाम मत आहे कीं कलेच्या प्रांतांत जे वेगवेगळे प्रश्न आज कित्येक दिवसांपासून धुमाकूळ घालीत आहेत त्यांतील बरेच प्रश्न कलेच्या माध्यमाबाबत जे चुकीचे समज आज सर्वत्र पसरलेले दिसतात, त्यांतूनच उद्भवलेले आहेत. कलेच्या प्रांतांत माध्यमाबाबतच्या ह्या संदिग्ध कल्पनांनीं खूपच

घोटाळा उडवून दिला आहे. कलाविषयक टीका लिहितांना माध्यम हा शब्द लेखकाकडून नक्की कोणत्या अर्थाने वापरला जाईल हे सांगणे कठीण झाले आहे. ह्या शब्दाच्या अर्थाबाबत कलाविषयक टीकाकारांत एकवाक्यता नाही व त्यामुळे कलेकडे पाहण्याच्या रसिकांच्या दृष्टिकोणांत गोंधळ उत्पन्न झाला आहे. एवढेच काय परंतु शब्दकोशाचा उपयोग केल्यास त्यांतहि माध्यम या शब्दाचे वेगवेगळ्या संदर्भात वेगवेगळे अर्थ दिलेले आपणांस दिसतात अशी परिस्थिति आहे. असें आहे म्हणूनच कलेचे माध्यम काय ह्या प्रश्नाची योग्य शहानिशा होऊन त्याचे समर्पक उत्तर सांपडल्याशिवाय कलाविषयक अनेक कूटप्रश्नांची समाधानकारक विल्हेवाट लागणे शक्य नसल्यामुळे ह्याच प्रश्नाकडे प्रथम वळणे आवश्यक आहे.

माध्यम हा शब्द ज्यावेळीं आपण वापरतो त्यावेळीं एखाद्या क्रियेच्या तीन अंगांपैकीं मधले अंग तद्वारां सूचित करण्याचा आपला विचार असतो; परंतु ह्या मधल्या अंगाच्या अगोदरच्या व नंतरच्या अशा दोन्ही अंगांच्या मर्यादा जर आपल्या नीटशा ध्यानांत आलेल्या नसतील तर आपल्या त्या माध्यमा-बद्दलच्या कल्पना चुकीच्या ठरण्याचा संभव असतो. उदाहरणार्थ, फोनोग्राफ-वरील एखाद्या गाण्याची तबकडी हे प्रथमांग कल्पिले व गाणे ऐकणाऱ्या इसमाच्या कानांतील पडदा हे तिसरे अंग असें मानले तर ज्या वातावरणांतून नादलहरी जातात ते वातावरण सत्यार्थाने माध्यम ठरेल; परंतु तेच जर आपण गाणाऱ्याला प्रथमांग म्हणू लागलों व ऐकणाऱ्याला अंतिमांग असें मानू लागलों तर ह्या क्रियेतील मध्यमांग किंवा माध्यम ती फोनोग्राफवरील तबकडी ठरेल. तेव्हां कोणत्याहि क्रियेचे माध्यम ठरवावयाचे असल्यास आपणांस प्रथमतः त्या क्रियेचे प्रथमांग व तिचे अंतिमांग हीं निश्चित करावीं लागतील.

आतां ज्या विशिष्ट क्रियेमुळे एखादी कलाकृति निर्माण होते, तिची छाननी करितांना कलेचे माध्यम हा शब्दप्रयोग जेव्हां आपण वापरतो तेव्हां आपणहि त्या क्रियेच्या प्रारंभीच्या आणि अंतीच्या अंगांच्या मर्यादा आणि त्यांचीं विशिष्ट स्वरूपे प्रथमतः लक्षांत घ्यावयाला हवीं. हीं जर आपण नीटपणे लक्षांत घेतलीं नाहीत तर पुष्कळशा अप्रस्तुत, संदिग्ध व दुय्यम स्वरूपाच्या गोष्टी आपल्या

वाङ्मयातील वादस्थळें

तत्संबंधींच्या कल्पनांत घुसतील व ज्या गोष्टी खरोखरच महत्त्वाच्या आणि प्रस्तुत आहेत, त्यांकडे मात्र विनाकारण दुर्लक्ष होईल.

[कलावंत, त्याच्या कलेचें माध्यम व त्यानें निर्मिलेली कलाकृति ह्या तीन अंगांनीं सर्वसाधारणपणें कलानिर्मितीचें कार्य व्यक्त होतें. आतां ह्यांतील शेवटच्या दोन अंगांकडे वळण्यापूर्वीं प्रथमांग जें 'कलावंत' त्याचाच प्रथमतः विचार करणें अत्यंत जरूरीचें आहे; कारण ह्या अंगाच्या स्वरूपाची सुस्पष्ट कल्पना आजवर फारच थोड्यांना आलेली आहे. ह्यासंबंधीं विचार करितां कलाकृति निर्माण होत असतां कलावंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व तिच्या द्वारां व्यक्त होत असतें काय हा प्रश्न प्रथम लक्षांत घेऊं. सर्वसाधारण समज असा आहे कीं सौंदर्य-निर्मितीचे वेळीं कलावंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व कामीं लागत असतें. परंतु हा समज चुकीचा व अर्थात् बुद्धिभेद करणारा आहे. कलावंताचें व्यक्तिमत्त्व हें जरी त्याच्या रक्तांत भिनलेलें अतएव त्याच्याशीं एकरूप झालेलें असेंच असलें तरी त्यालाहि वेगवेगळ्या अशा छटा असतात, आणि भोंवतालच्या सृष्टींत वावरतांना कलावंतांकडून जे इंद्रियव्यापार घडत असतात त्यांच्या द्वारां ह्या छटा सहजगत्या प्रगट होत असतात.]

कलावंत हा नाही तरी एक मनुष्यच असतो व त्यामुळे त्यालाहि सामान्य माणसाप्रमाणें तहानभूक असते, वासनांचा छळवाद सोसावा लागत असतो व सामाजिक जीवनाचीं बंधनें पाळावीं लागतात. त्याच्याहि मनांत कांहीं नैतिक व धार्मिक कल्पना घरें करून बसलेल्या असतात आणि त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं हीं एकापेक्षां अधिक अंगें त्याचें सौंदर्यनिर्मितीचें कार्य साधलें जात असतां अभावितपणें व्यक्त होत असतात. परंतु असें असलें तरी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या ज्या एका अनन्यसाधारण वैशिष्ट्यामुळे तो 'कलावंत' ठरत असतो त्या वैशिष्ट्याच्या आविष्काराच्या वेळीं त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं हीं इतर अंगें तो जितक्या प्रमाणांत मार्गे सारील व त्यांना आपल्या ह्या 'कलावन्त' म्हणून लक्षांत येणाऱ्या अनन्यसाधारण वैशिष्ट्याशीं ढवळाढवळ करूं देणार नाही, तितक्या प्रमाणांत तो श्रेष्ठ दर्जाचा कलावन्त ठरेल.

[मर्ढेकरांचें म्हणणें असें कीं कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं हीं जीं इतर अंगोपांगें असतात त्यांचा कलानिर्मितीच्या कार्याशीं प्रत्यक्ष असा कांहींच संबंध नसतो.

संबंध असलाच तर तो दुय्यम स्वरूपाचा असतो. त्याचें कलानिर्मितीचें कार्य हें तो ज्या आपल्या प्रकृतिवैशिष्ट्यामुळे कलावन्त ह्या पदवीला पात्र ठरलेला असतो त्या वैशिष्ट्याच्या वा अंगाच्या आविष्कारानें होत असतें; आणि म्हणूनच आपणांस जगांत असें आढळून येतें कीं भिन्नभिन्न कलावंतांच्या व्यक्तिमत्त्वांचीं हीं विविध अंगें देशकालस्थितिपरत्वे कितीहि भिन्न भिन्न स्वरूपांचीं असलीं तरी त्यांनीं निर्मिलेल्या सौंदर्यकृतींशीं ह्या अंगांचा अर्थाअर्थी संबंध आलेला नसतो व एवढ्यामुळेच त्यांच्या कलाकृतींची कलाकृति ह्या दृष्टीनें श्रेष्ठता अबाधित राहते. तेव्हां कलावंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व कलानिर्मितीच्या वेळीं व्यक्त होतें ह्या उक्तीचा अर्थ एवढाच कीं ज्या आपल्या प्रकृतिवैशिष्ट्यानें कलावंत हा कलावंत ठरत असतो, तेंच त्याचें एकमेव प्रकृतिवैशिष्ट्य कलानिर्मितीच्या वेळीं त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाला संपूर्णतया व्यापून टाकतें व तेवढ्यापुरतीं तरी निदान त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं जीं इतर अंगें असतात तीं त्या वेळीं बाजूला ढकललीं जात असतात.]

आतां कलानिर्मितीला अत्यावश्यक ठरणारें असें कलावंताचें हें प्रकृतिवैशिष्ट्य तरी कोणतें असा प्रश्न साहजिकच विचारला जाईल. ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधण्यापूर्वीं एक गोष्ट लक्षांत बाळगली पाहिजे ती ही कीं, आपल्या अतीव सौंदर्याकुल वृत्तीमुळेच कलावंत हा इतर माणसांहून वेगळा उमटून पडत असतो. ही सौंदर्याकुल वृत्ति त्याच्या मनाच्या ठेवणीचें एक स्वभाववैशिष्ट्यच असतें. ह्या वृत्तींतूनच एक विशिष्ट प्रकारची भावना जन्मास येत असते. ह्या भावनेला नांवच द्यावयाचें झाल्यास आपण 'सौंदर्य-भावना' (aesthetic emotion) असें देऊं. आपल्या इन्द्रिय व्यापारांच्या द्वारां कलावंताच्या अंतःकरणांत ज्या वेगवेगळ्या संवेदना निर्माण होतात त्या संवेदनांनीं तो हर्षभरित होत असतो. हा हर्ष उत्कट व तीव्र स्वरूपाचा असतो व त्यांत ह्या संवेदनांच्या द्वारां जो बोध, जें ज्ञान नंतर प्राप्त व्हावयाचें त्याचा संबंधहि नसतो. हा आनंद केवळ त्या संवेदनांनींच निर्माण झालेला असतो, त्याला कोणत्याहि हेतूचा असा वासहि येत नाही. सौंदर्यसमीक्षेच्या कार्यांत अगदीं प्रथम ध्यानांत बाळगावयाची गोष्ट ती हीच होय.

उदाहरण घ्यावयाचें झालें तर असें घेतां येईल कीं एक झाड हिरव्यागार पालवीनें आच्छादलेलें आहे. एक चित्रकार तें झाड सहज पाहतो. त्या

वाङ्मयांतील वादस्थळें

झाडाचें वैशिष्ट्य त्याला त्याच्या रंगांत, त्याच्या आकारांत व त्याच्या आकर्षक रेषांत दिसतें. त्यामुळें तो कांहीं वेळ दिग्मूढ होऊन जातो. परंतु त्या झाडाच्या सावलींत किती पांथस्थ एका वेळीं विसावा घेऊं शकतील ही कल्पनाही चित्रकार ह्या दृष्टीनें त्याला त्या क्षणीं शिवत नाही. त्याक्षणीं त्याला झालेला आनंद हा केवळ त्या विशिष्ट इंद्रिय-संवेदनांनीं निर्माण झालेला असतो. कसल्याही हेतूचा त्याला स्पर्शहि झालेला नसतो.

इंद्रिय-संवेदनांच्या अनेक दिवसांच्या अनुभवामुळें तीव्रतम झालेल्या ह्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच्या जोरावरच कलावंताला कलावंत ही संज्ञा प्राप्त होते. कला ही सत्याचें चित्रण करिते, सत्याचा आविष्कार करिते असें जें म्हटलें जातें तें ह्याच अर्थानें. कारण सृष्टीच्या व्यापाराचें जें एक अंग कलावंत इंद्रियसंवेदनांच्या द्वारां संवेदितो त्याच अंगाचा आविष्कार तो आपल्या कृतीच्या द्वारां करित असल्यामुळें व असें करितांना त्या अंगाव्यतिरिक्त इतर गोष्टींशीं त्याला यत्किंचितहि कर्तव्य नसल्यामुळें तो जें करितो तें एका दृष्टीनें खरेंखुरें सत्यदर्शन असतें असें म्हणतां येतें. कलावंताला बालकांसारखाच सत्याचा साक्षात्कार होतो असें जें म्हटलें जातें तेंहि ह्याच अर्थानें खरें ठरतें.

तेव्हां कलानिर्मितीच्या कार्यांतील प्रथमांग 'कलावन्त' हें नसून त्या कलावन्ताची सौंदर्याकुल वृत्ति हेंच तें अंग होय असें म्हणावें लागतें.

आतां आपण कलानिर्मितीच्या कार्यांतील तिसऱ्या अंगाकडे वळूं. ह्या तिसऱ्या अंगास सर्वसाधारणपणें कलाकृति असें संबोधलें जातें; परंतु हा शब्द-प्रयोग फारच संदिग्ध अर्थाचा आहे; कारण कलाकृति ह्या नांवानें आपण ज्या कृतीस संबोधितो त्या कृतींत आणि सृष्टींतील इतर सशरीरिणी कृतींत पुष्कळ बाबतींत साम्य आढळतें. उदाहरणार्थ, एखादा पुतळा ज्या धातूचा घडविलेला असेल त्या धातूचा रंग त्याला प्राप्त झालेला असतो. परंतु पुतळ्यावरील रंग हें त्याचें वैशिष्ट्य थोडेंच असतें ? किंबहुना शिल्पाचा संबंध रंगाशीं नाही असेंच म्हणावें लागतें. गातांना गवयी हातवारे करितो परंतु ह्या हातवान्यांमुळें गायनाचें नृत्याशीं नातें लागतें असें म्हणणें वेडेपणाचें ठरतें. कलाकृति ही बाजारांत विकली जाते म्हणून कलाकृतीचा आर्थिक मूल्याशीं संबंध असतो असें म्हणतां येत नाही. त्याचप्रमाणें कलावन्त ज्या समाजांत लहानाचा मोठा झालेला

असतो, त्या समाजाच्या रीतिभातींचा व आचारविचारांचा त्याच्या कृतीवर परिणाम घडत असतो. हिंदी चित्रकार हिंदुस्थानी पद्धतीचा पोषाख घातलेल्या लोकांचींच सहजगत्या चित्रे काढणार व चिनी चित्रकार चिनी पोषाखांतील चिन्यांची व बोधि-सत्त्वांचींच चित्रे काढणार हे साहजिकच आहे व ह्याच दृष्टीने अलीकडील रशियन कलेंतून साम्यवादाचा प्रचार झालेला आढळला तर त्यांतहि नवल वाटण्याचें कारण नाही.

कलेच्या ह्या विविध दर्शनांनीं वेगवेगळे हेतु साध्य होत असले तरी सौंदर्य-निर्मितीच्या कार्यातील अंतिम अंग असें त्यापैकीं एकासहि संबोधितां येणार नाहीं. ह्याला पहिलें कारण असें कीं कलावंतांची सौंदर्याकुल मनोवृत्ति हें जें आपण आतांच सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्यातील प्रथमांग म्हणून कल्पिलें त्याच्याशीं जुळेल असें ह्यापैकीं एकाचेंहि स्वरूप नाहीं. दुसरें असें कीं ह्यापैकीं एकहि अशी गोष्ट नाही कीं सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्यांत ती अपरिहार्य व अचल ठरावी. ज्याला आपण तिसरें अंग म्हणून संबोधणार तो कोणत्याहि कलाकृतीच्या अत्यावश्यक असा गुणधर्म असला पाहिजे. तो गुणधर्म असा असला पाहिजे कीं इतर कितीहि व कोणतेहि हेतु त्या कृतीकडून साधले गेले तरी केवळ त्या गुणधर्माच्या अभावामुळें ती कृति ही कलाकृति ठरतां कामा नये. तो गुणधर्म सर्वच कला-कृतींचा समानधर्म असणार, मग त्या वेगवेगळ्या कलाकृति आपापल्या परीने इतर कितीहि आगंतुक हेतु साधीत असोत. कलाकृतींचा असा हा वैशिष्ट्यपूर्ण गुणधर्म म्हणजे ' सौंदर्य ' होय.

[आतां सौंदर्य म्हणजे काय हा प्रश्न स्वाभाविकच विचारला जातो; व त्याला मर्दकर खालील शब्दांत उत्तर देण्याचा प्रयत्न करितात. ते म्हणतात कीं ज्या एका विशिष्ट शक्तीच्या प्रकृतिधर्मांमुळें आपण केवळ एखाद्या इंद्रिय-संवेदनेंतच रंगून जातो, हर्षभरित होतो व अशा रीतीनें हर्षभरित होत असतां आपल्या मनाला इतर कोणत्याहि आनुषंगिक वा आगंतुक हेतूंचा संपर्कहि होत नाही त्या शक्तीला सौंदर्यबुद्धि असें नांव द्यावें. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचें तर असें म्हणतां येईल कीं नाद, रंग, हालचाल ह्या सजीव सृष्टीच्या विविध अंगांपैकीं एखाद्याच अंगानें आपण आकर्षिले जातो व अशा रीतीनें आकर्षिले जात असतां तदनु-षंगिक इतर गोष्टींची आपणाला त्यावेळीं दखलहि नसते. नाद हा केवळ

वाङ्मयांतील वादस्थळे

नादासाठी, रंग केवळ रंग म्हणून आपल्याला आकर्षून घेतो व जे आकर्षण आपल्याला व म्हणूनच आपल्यापेक्षा जास्त उत्कट प्रमाणांत कलावंताला वाटते त्याच्या अविकृत आविष्कारांतच कलावंत स्वतःला कृतकृत्य समजतो. कला-निर्मितीच्या कार्यांतील तिसरें व अंतिम अंग तें हेंच होय.]

[कलानिर्मितीच्या कार्याचें स्वरूप आतां थोडक्यांत सांगतां येण्यासारखें आहे. सृष्टीच्या एका विशिष्ट अंगाच्या दर्शनानें कलावंत हा प्रथम वेडावून जातो. त्यांत त्याला जी अलौकिक आकर्षकता वाटते व जे विशेष सौंदर्य आढळते, त्यांचा आविष्कार करण्यासाठी तो सृष्टीच्या त्या अंगाचा उपयोग करितो. त्याला मोहित करणारें असें हें सृष्टीचें जें अंग तेंच त्याच्या कलेचें माध्यम व त्यांतील आतांपर्यंत इतरांच्या दृष्टीस न पडलेल्या अशा सौंदर्याचा आविष्कार हीच त्याच्या कलानिर्मितीच्या कार्याची सांगता होय; आणि हें कार्य साधण्यासाठीं योजण्यांत आलेली पद्धति म्हणजे साम्यविरोधदर्शन, संवादित्व, समतोलपणा इत्यादि सौंदर्यसिद्धीला आवश्यक असलेल्या अशा तत्वांचा अवलंब करून केलेली आल्हाददायक संयोजना होय.]

विश्वाचें एक विशिष्ट अंग (aspect) हेंच कलेचें माध्यम, असें एकदां ठरल्यानंतर कलेच्या हेतूबाबत जे वेगवेगळे प्रश्न विचारले जातात, त्यांचें प्रयोजनच उरत नाही. एक कला ही दुसऱ्या कलेहून वेगळी ठरते ती ह्या विशिष्ट माध्यमाच्या जोरावरच. वेगवेगळ्या कलांचीं माध्यमे वेगवेगळीं आहेत ह्याचा अर्थ ह्या वेगवेगळ्या कलांच्या द्वारां जीवसृष्टीचीं वेगवेगळीं अंगें व्यक्त केलीं जातात एवढाच आहे व म्हणूनच अमुक एका कलेतील सौंदर्याचा आस्वाद घेण्यासाठीं कोणतें इंद्रिय किंवा कोणतीं इंद्रियें आवश्यक असतात हें लक्षांत घेऊनच आपण कलांचें वर्गीकरण केलें पाहिजे. सृष्टीच्या एका विशेषांगानें मोहित झालेला कलावंत त्या अंगांत दडलेलें सौंदर्य व्यक्त करण्यासाठीं शब्द, माती, रंग इत्यादि साधनांचा (materials) उपयोग करणार हें निश्चित; आणि हा उपयोग करितांना त्या साधनांना अनुलक्षून तो तंत्रयोजना करणार हेंहि निश्चित. परंतु त्याबरोबर हेंहि खरें कीं तें त्याच्या कार्याचें वैशिष्ट्य नव्हे. त्याच्या कलेचें कार्य एवढेंच कीं सृष्टीच्या ज्या अंगांतील सौंदर्याच्या दर्शनानें तो हर्षभरित झालेला असेल त्या अंगाचा सौंदर्यनिर्मितीच्या नियमांनुसार

आविष्कार करावयाचा व त्यांतील सौंदर्य व्यक्त करावयाचें. साधनांचा बागुल्योवा कोणाला ? जे कलावंत नाहीत त्यांना. कारण जोंपर्यंत ह्या निर्विकार अशा सौंदर्यभावनेनें तो वेडावलेला आहे तोंपर्यंत त्याला हातांतील साधनांची फारशी तमा असणें शक्य नाही. त्या साधनांना साजेसें असें तंत्र त्याचे हातून आपोआपच अशा वेळीं उपयोजिलें जाईल.

मढेंकरांना सांगावयाचें तें हेंच कीं रंग, माती, दगड, शब्द हीं जीं कलेचीं साधनें आहेत, त्यांना प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या कार्यांत असलेंच तर दुय्यम स्थान आहे. तीं कलेचीं माध्यमे नव्हेत. कलावंत कलानिर्मितीचे वेळीं त्यांचें स्वरूप विचारांत घेत नसेल असें नाही, परंतु तो त्यांना आपल्या कलेपेक्षां जास्त महत्त्व कधींच देणार नाही. त्याच्या कलेचें क्षेत्र म्हणजे विश्वाच्या ज्या विशिष्ट अंगाच्या दर्शनानें तो आनंदून गेलेला असेल तें अंग होय. तो कलावंत ठरतो तो त्याच्याच आधारावर.

आतां ज्या अर्थी विश्वाचीं हीं विविध अंगें निरनिराळ्या इंद्रियांच्या द्वारांच कलावंतास संवेदितां येतात त्या अर्थी जेवढीं ज्ञानेंद्रियें तेवढींच हीं अंगें असलीं पाहिजेत ; व एका एका ज्ञानेंद्रियाशीं संबद्ध अशी एक एक कला असली पाहिजे. हें एकदा निश्चित झाल्यानंतर कलांच्या शुद्धत्वाचा प्रश्न आपोआपच त्यांतून उद्भवतो व त्यासंबंधीं विचार करितां असें दिसून येतें कीं एखाद्या कलेतील सौंदर्याच्या आस्वादासाठीं जितकीं कमीत कमी ज्ञानेंद्रियें उपयोगांत आणलीं जातील तितक्या प्रमाणांत ती कला ही इतर कलांपेक्षां जास्त शुद्ध आहे असें ठरतें. कारण एकाच वेळीं एकापेक्षां अधिक अंगांतील सौंदर्याचा आस्वाद जर आपण घेऊं लागलों तर होतें काय कीं आपण त्यांतील एकहि अंगाचा आस्वाद पूर्णत्वानें घेऊं शकत नाही व तेंच जर आपण एका वेळीं एकाच ज्ञानेंद्रियाचा उपयोग करीत असलों तर आपल्याला त्या संवेदनेपासून होणारा आनंद हा जास्त उत्कट असतो.

ह्या दृष्टीनें विचार करतां कलांच्या वर्गवारींत संगीताला सर्वोच्च स्थान द्यावें लागतें, तर काव्य हें सर्वांच्या शेवटीं जातें. १

श्री. मढेंकरांची कलानिर्मितीबाबतची व कलास्वरूपाबाबतची विचारसरणी थोडक्यांत वरील प्रकारची आहे.

सौंदर्य-भावना म्हणजे काय ?

एखादी कलाकृति निर्माण होत असतां कला-वंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व तिच्या कामीं लागत नसतें, तर ज्या त्याच्या ठिकाणच्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच्या जोरावर तो इतरांपासून वेगळा उमटून पडत असतो ती सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच तेवढी त्याच्या व्यक्तित्वाचा संपूर्ण प्रांत त्या क्षणीं व्यापीत असते असें मढेंकर प्रतिपादतात व पुढें असें म्हणतात कीं जीवसृष्टीच्या ज्या विशिष्ट अंगानें तो त्या क्षणीं मोहित झालेला असतो, त्या अंगांतील सौंदर्याचा अविकृत आविष्कार करितांना तो जितक्या प्रमाणांत आपल्या ह्या सौंदर्याकुल वृत्तीला आपल्या ठिकाणीं असणाऱ्या इतर वृत्तींचा संपर्क होऊं देणार नाहीं, तितक्या प्रमाणांत त्याला आपल्या कलेचें स्वरूप शुद्ध व श्रेष्ठ ठेवतां येतें. त्यांचें म्हणणें असें कीं, ज्या विशिष्ट रंगसंगतीनें एखाद्या चित्रकाराची सौंदर्याकुल मनोवृत्ति ही भारली गेली असेल, त्या रंगसंगतीचें चित्रण करितांना चित्रकारानें आपल्या ठिकाणीं असणाऱ्या इतर वृत्तींना तात्पुरती मुरड घातली पाहिजे, रजा दिली पाहिजे. जी 'सौंदर्य-भावना' त्याच्या अंतःकरणांत त्या क्षणीं उत्स्फूर्त झालेली असेल त्याच भावनेनें संपूर्णतया भारलें जाऊन त्यानें आपलें चित्र रेखाटलें पाहिजे.

त्याने ही खबरदारी घेतली नाही, आपल्या सौंदर्य-भावनेशी त्याने 'प्रतारणा' केली, आपल्या ठिकाणच्या इतर वृत्ति, भावना त्याक्षणीं मध्येच डोकावू दिल्या कीं समजावे कीं आतां निपजणाऱ्या कृतीचे स्वरूप हे हिणकस असणार.)

कलावंताने आपल्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीची हांक ऐकावी, ती हांक ऐकत असतां इतर कल्पनांना अंतःकरणांत थारा देऊं नये व ह्या आपल्या वृत्तीशीं प्रतारणा करूं नये हे सांगण्यांत मर्ढेकर कलानिर्मितीच्या कार्यातील एक सत्यच आपणांस सांगत आहेत हे खरे. परंतु हे सत्य सांगत असतांना ते केवळ त्यांतील तात्त्विक अंगावर भर देत असल्यामुळे प्रत्यक्ष व्यवहारांत—प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या कार्यांत ते कितपत आचरले जाते व आचरले जात असतां त्यांचे मूळ स्वरूप कसे बदलते ह्याकडे त्यांचे जावे तितके लक्ष गेलेले दिसत नाही.

सृष्टीच्या एका विशेषांगाने वेडावलेला कलावंत हा त्या क्षणीं एका विशिष्ट सौंदर्य-भावनेचा आस्वाद घेत असेल हे मला घटकाभर कबूल आहे. ही भावना त्याचे अंतःकरणांत निर्माण होत असतां इतर भावना वा वृत्ति त्या क्षणापुरत्या वाजूला सारल्या जात असतील हेहि आपण थोडा वेळ कबूल करूं. परंतु प्रश्न असा येतो कीं ह्या असाधारण अशा सौंदर्यभावनेचा आस्वाद घेत असतांनाच तो कलावंत आपली कृति निर्माण करीत असतो काय ? ही सौंदर्य-भावना अनुभवल्यावर कित्येक दिवसांनंतर सुद्धां तो आपली सौंदर्यकृति निमाण करूं शकतो ना ? ह्या दरम्यानच्या काळांत ही मूळची विशुद्ध सौंदर्य-भावना होती तशीच राहते काय ? तिच्यावर त्याच्या इतर वृत्तींचा कांहींच का परिणाम होत नाही ? आणि दुसरा प्रश्न असा कीं जर तिच्यावर कलावंताच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांतील इतर वृत्तींचा परिणाम होत असेल—आणि तो तसा निःसंशय होतो असें मला वाटते—तर तो परिणाम हा नेहमीं सौंदर्य-विधातकच असतो काय ? कलावंताची सौंदर्याने वेडावून जाण्याची जी वृत्ति असते, कीं जिच्यामुळे तो विशेषत्वाने कलावंत ठरत असतो, त्या वृत्तीला परिपोषक अशा प्रकारचे त्या कलावंताचे एकंदर व्यक्तिमत्त्व नसते काय ? त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं इतर अंगे हीं निखालस ह्या सौंदर्य-वृत्तीला मारकच असतात काय ? असें जर खरोखर असेल तरच फक्त मर्ढेकर म्हणतात तसली खबरदारी कलावंताने घेण्याची आवश्यकता भासेल. परंतु मला असे वाटते

वाङ्मयांतील वादस्थळें

कीं सुदैवानें तशी परिस्थिति नसते. कलावन्ताच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं सर्व अंगें हीं परस्परांना पूरक असतात. ह्या निरनिराळ्या अंगांचा त्याच्या सौंदर्यवृत्तीवर परिणाम झालेला असतो—होत असतो. एका कलावंताला एका विशेष प्रकारच्या जीवनांगांतच सौंदर्य आढळतें व इतरत्र आढळत नाही ह्याचा अर्थ एवढाच कीं त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या वैशिष्ट्यामुळे त्याची सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच अशी बनलेली आहे कीं तिला एका विशिष्ट प्रकारच्या जीवनांगांतच सौंदर्य दिसावें. कलानिर्मितीच्या किंवा सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्याच्या वेळीं कलावन्तांच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं (त्याच्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीखेरीज असलेलीं) इतर अंगें लुप्तप्राय झालेलीं असतात असें म्हणण्यांत ह्या दोन अंगांचीं स्वरूपें हीं परस्परांना मारक असतात असें जें सूचित केलें जात आहे तें चुकीचें व दिशाभूल करणारें आहे. कलावंताचें व्यक्तिमत्त्व हें जरी वेगवेगळ्या अंगांचें वा छटांचें बनलेलें असलें तरी त्याचें स्वरूप हें बरेंचसें अखंड, एकजिनसी व सुसंघटित असल्यामुळे विश्वांतील कोणत्याहि अंगांतील सौंदर्याचा अविकृत आविष्कार करितांना त्याच्या सौंदर्याकुल वृत्तीला तें किंवा त्याचीं अंगें हीं उपकारकच ठरतात असें मला वाटतें.

अशा रीतीनें कलानिर्मितीच्या वेळीं कलावंतांच्या निरनिराळ्या अंगांना गळचेपी तर सोसावी लागत नाहीच, परंतु उलट आपापल्यापरी व्यक्त होण्याला त्यांना वाव मिळत असतो असें एकदां सिद्ध झाल्यावर मढेंकरांच्या ‘सौंदर्यभावना’ ह्या शब्दाचा त्यांनीं मान्य केलेला अर्थ आपणांस घेतां येत नाही. मढेंकरांची ‘सौंदर्य-भावना’ ही इतर कोणत्याहि भावनांना वा कल्पनांना त्या क्षणीं कलावंतांच्या अंतःकरणांत फिरकूं देत नाही; माझे म्हणणें असें कीं ‘सौंदर्य-भावना’ (aesthetic emotion) ज्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तींतून निर्माण झालेली असते तीच मनोवृत्ति जर इतर अनेक वृत्तींच्या संघर्षानें रंगदार, कसदार व तजेलेदार बनलेली असेल—आणि ती तशी बनलेली नसते असें आपण म्हणूं शकाल काय ?—तर तिच्यांतून निर्माण होणाऱ्या ह्या सौंदर्य-भावनेवर ह्या इतर वृत्तींचा—व्यक्तिमत्त्वाच्या ह्या परस्परपूरक अशा इतर अंगांचा—परिणाम नाही का होणार ? ती केवळ ‘सौंदर्य-भावना’ असते असें कितीहि म्हटलें तरी तिच्या मुळाशीं असलेली ही भावसंपत्ति कशी नजरेआड करितां येईल ?

ह्या प्रश्नाचा सरळपणें विचार करितांना कलानिर्मितीच्या कार्यातील अनुभूति आणि अभिव्यक्ति ह्या अवस्थांचीं स्वरूपें व मर्यादा नीटपणें लक्षांत घ्याव्या लागतात. कलावन्ताचा सौंदर्यानुभव हा कितीहि निःसदिग्ध, उत्कट व तीव्र स्वरूपाचा असला तरी जोपर्यंत अभिव्यक्तीकरतां त्याला शब्द, माती, रंग, इत्यादि साधनांची आवश्यकता आहे तोपर्यंत अनुभूति व अभिव्यक्ति ह्याची स्वरूपें थोडीफार वेगवेगळीं होणार हें उघड आहे. अभिव्यक्तीच्या वेळीं मूळच्या अनुभूतीशीं 'प्रतारणा' होऊं नये म्हणून कितीहि खटपट केली तरी कलावन्ताच्या प्रकृतिधर्मानुसार व अभिव्यक्तीसाठीं तो जीं साधनें वापरतो त्या साधनांच्या प्रकृतिनुसार ती थोडीफार घडणार हें निश्चित. परंतु हा जो फरक, मूळची अनुभूति अभिव्यक्त होत असतां तिच्यांत पडत असतो, त्याला 'प्रतारणा' ह्या वाईट शब्दानें संबोधावें असें मला वाटत नाहीं ; कारण मला असें वाटतें कीं अभिव्यक्तीच्या आवश्यकतेमुळे हें जें मूळच्या अनुभूतीनें धारण केलेलें स्वरूप आपणांस कलाकृतींत पहावयास मिळतें त्यानेंच त्या कृतीला तिचें असें रूप प्राप्त होतें. आपण त्या कृतींतील सौंदर्य अजमावतो तें ह्याच स्वरूपावरून ना ? मग तें मूळच्या एका विशिष्ट अनुभूतीचें अविकृत वा विकृत स्वरूप आहे काय, ह्या प्रश्नांशीं आपणांस काय कर्तव्य ? सौंदर्यसाधनाच्या सिद्धान्तांनुसार ह्या जीवनाच्या अभिव्यक्त रूपांत सौंदर्य आहे कीं नाहीं एवढेंच आपण बघायला हवें. तें सौंदर्य तेथें आढळलें कीं त्या कृतीला कला-कृति वा सौंदर्य-कृति असें म्हणण्यास हा मूळच्या अनुभूतींत पडलेला तथाकथित फरक आपणांस थोडाच अडथळा करणार आहे ? शिवाय कलावन्ताच्या मूळच्या अनुभूतीचें स्वरूप तरी आपणांस कोठें ठाऊक आहे ? व तें कळून घेण्याला तरी कोणता मार्ग आहे ? आपणासमोर असलेल्या कृतीवरूनच आपण तें अजमावणार ना ? आपल्या-पुरती 'सौंदर्य' हीच कलेची कसोटी आहे. आपणासमोर असलेली कृति जर ह्या कसोटीस उतरत असेल तर तिच्यांतील सौंदर्य कसें साधलेलें आहे, तें साधतांना मूळच्या सौंदर्य-भावनेशीं 'प्रतारणा' झालेली आहे काय हें पहाण्याची आपणांस जरूरी नाहीं. कारण पुष्कळ वेळां असेंही होत असण्याचा संभव आहे कीं मूळच्या कल्पनेंत, लिहूं लागल्यावर, रंगवूं लागल्यावर, गाऊं लागल्यावर वा इमारत रचूं लागल्यावर कलावन्त जे सहजगत्या फेरफार करतो, तिच्या मूळ

वाङ्मयांतील वादस्थळें

स्वरूपाची फारशी पर्वा न करतां तो तिला जीं वळणें घ्यावयाला लावतो, — कीं ज्या वळणांनीं, फेरफारांनीं व रंगच्छटांनीं तिचें मूळचें रूप जाऊन तिला वेगळेंच रूप येतें — त्यामुळेंच त्याच्या कृतीला तिचें अंतिम सौंदर्य लाभलेलें असतें.

कलांच्या शुद्धत्वाचा प्रश्न आतां आपण थोडा चर्चेला घेऊं. आपली कलानिर्मितीबाबतची संपूर्ण विचारसरणी स्पष्ट केल्यावर मढेंकर असें प्रतिपादतात कीं ज्या कलेंतील सौंदर्याच्या आस्वादासाठीं कमीत कमी ज्ञानेंद्रियें एकाच वेळीं उपयोगांत आणावीं लागतात ती कला ही त्या प्रमाणांत इतर कलांपेक्षा अधिक शुद्ध आहे असें ठरतें; व ह्या दृष्टीनें विचार करितां कलांच्या वर्गवारींत शुद्धत्वाच्या बाबतींत संगीताला सर्वोच्च स्थान द्यावें लागतें, तर काव्य हें सगळ्यांच्या शेवटीं जातें.

यांत प्रथम जो प्रश्न उद्भवतो तो हा कीं मढेंकर ज्याला कलेचें शुद्धत्व म्हणतात ते कलेच्या श्रेष्ठत्वाचें गमक आहे काय ? मढेंकरांच्या म्हणण्याप्रमाणें खरोखरच ते म्हणतात त्याप्रकारचें 'शुद्धत्व' जितकें संगीत व चित्र या कलांमध्ये आढळेल तितकें काव्यामध्ये आढळणार नाही; परंतु ह्यावरून संगीताचें व चित्रकलेचें काव्यावरील श्रेष्ठत्व सूचित होतें काय ? काव्याचा आस्वाद घेतांना डोळ्यांप्रमाणें जसा कानांचाहि उपयोग करावा लागतो, तसा आपल्या ठिकाणच्या भावशक्तीचा, कल्पनाशक्तीचा व तर्कशक्तीचाहि उपयोग करावा लागतो; परंतु हा असा अनेकविध शक्तींचा उपयोग करावा लागल्यानें काव्याचें श्रेष्ठत्व कमी होतें असें जर त्यांना सूचित करावयाचें असेल तर तें पटेलसें वाटत नाही; कलेचें श्रेष्ठत्व हें कशावर अवलंबून असतें ? मढेंकर ज्याला कलेचें शुद्धत्व म्हणतात, त्या शुद्धत्वावर तें अवलंबून असतें असें वाटत नाही. कलेचें श्रेष्ठत्व हें तिच्या अंगच्या सौंदर्याविष्काराच्या सामर्थ्यावर अवलंबून असलें पाहिजे; विश्वांतील सौंदर्य व सत्य हें नानाविध रूपांतून व्यक्त होत असतें. यांतील अधिकांत अधिक रूपांतील सौंदर्याची व सत्याची अभिव्यक्ति जी कला करूं शकते ती कला इतर कलांच्या मानानें श्रेष्ठ ठरते. सौंदर्याची व सत्याची अनुभूति म्हणजे विश्वांतील नानाविध सुसंगतींची (harmonies) अनुभूति. ह्या नानाविध सुसंगति, हीं नानाविध सौंदर्यें, हीं नानाविध सत्यें जीवनाच्या

नानाविध तपशीलांतून व्यक्त होणार ; हा तपशील रंगांचा असेल, रूपांचा असेल, नादांचा असेल, मानवी व्यवहारांचा असेल - जीवनाइतकाच तो अनंतरंगी, अनंतस्पर्शी असेल. ह्यांपैकी कांहीं विशिष्ट संगतींचेच, कांहीं विशिष्ट सत्यांचेच, कांहीं विशिष्ट सौंदर्यांचेच दर्शन कांहीं कला घडवू शकतात ; संगीत हे नादसंगतींचेच दर्शन घडवू शकेल ; चित्रांचे मूल कार्य म्हणजे रंग, रूप, आकार यांतील संगति व्यक्त करणे हेच ठरेल ; घन आकारांतील विविध संगतींचे दर्शन हे प्राधान्याने शिल्पांचे कार्य ठरेल ; चित्र व शिल्प यांतून जीवनव्यवहारांतील इतर अनेकविध संगतींचे दर्शन घडवितां येणार नाही, असे नाही ; हे दर्शन त्यांचेमार्फत घडवितां येईल ; परंतु त्यांचे मूल कार्य रंग, रूप, आकार, घनता यांतील संगति व्यक्त करण्याचेच ठरेल ; चित्र व शिल्प यांतून नादसंगतीचा बोध होणार नाही ; व ह्याप्रमाणे प्रत्येक कलेच्या साधनांवर त्या कलेच्या सौंदर्याविष्काराची शक्ति अवलंबून राहिल ; जे कलासाधन हे विश्वांतील विविध संगतींचे दर्शन एकसमयावच्छेदेवरून घडवू शकेल ते कलासाधन ज्या कलेचे असेल त्या कलेला इतर कलांच्या मानाने अधिक मानाचे स्थान मिळेल ; आतां ह्या दृष्टीने जर काव्याचे परीक्षण केले तर असे आढळून येते की काव्य हे एकाच वेळी चित्र, शिल्प, संगीत व वास्तु ह्या सर्व कलांतील सौंदर्य तर व्यक्त करितेच, परंतु शिवाय जे सौंदर्य वा सत्य ह्या कलांना व्यक्त करितां येणे अशक्य आहे, ते सौंदर्य व सत्यहि काव्य व्यक्त करू शकते ; काव्याच्या द्वारां रंगसंगति जशी व्यक्त करितां येते - कवि वोरकरांची ' बांगड्या ' ही कविता पहा - तशीच नादसंगति व्यक्त करितां येते, रूपसंगति व्यक्त करितां येते, आकारसंगति व्यक्त करितां येते व भावसंगति व विचारसंगतिहि व्यक्त करितां येते. संगतिदर्शन हेच जर कलेचे खरेखुरे कार्य असेल, तर ते कार्य काव्य जितके पूर्णार्थाने करू शकते तितकी कोणतीहि इतर कला ते करू शकत नाही. काव्यांतून रूपांचे, रंगांचे आकारांचे, भावांचे, नादांचे सौंदर्य एकसमयावच्छेदेकरून व्यक्त होत असते. सर्व प्रकारच्या सुसंगतींमध्ये वसणारी अंतिम सुसंगति जर कोणती कला यथार्थत्वाने व्यक्त करू शकत असेल तर ती काव्य-कला. सत्याचीं विविध रूपे काव्य व्यक्त करिते व हीं विविध रूपे एकमेकांशीं संलग्न कशीं आहेत, एकमेकांना पूरक, परिपोषक कशीं आहेत, तीं एकाच

वाङ्मयांतील वादस्थळे

अंतिम सत्याचीं अंगोपांगें कशीं आहेत, त्यांच्या कक्षा एकमेकांत कशा विलीन होत आहेत व अशा रीतीने विलीन होत असतांना त्या एकमेकींचें सौंदर्य कसे वाढवीत आहेत व अंतिम सत्याचें यथार्थ दर्शन घडविण्यास कशी मदत करीत आहेत, हें काव्यच दाखवून देतें; काव्य हें एकाच वेळीं ह्या अनेकविध जीवनसत्यांचें दर्शन घडवूं शकतें, म्हणूनच त्याचें इतर कलांवरील श्रेष्ठत्व हें अबाधित राहिलें आहे; काव्याच्या परिशीलनानें एकाच वेळीं चित्रदर्शनाचा, संगीतश्रवणाचा, आकारसत्यें अवलोकण्याचा, भावसत्यें व विचारसत्यें जाणवल्याचा आनंद मिळूं शकतो; सर्व कलांचा आनंद काव्य देतें व सर्व कलांचें कार्य काव्य साधतें; संगीत, चित्र, शिल्प, वास्तु यांतून मूर्त होणारीं सौंदर्यें काव्यांतून शब्दरूपानें व्यक्त होत असतात; हे शब्द, हीं सौंदर्यें रसिकांच्या अंतःचक्षूंना व श्रवणांना प्रतीत करीत असतात; परंतु हीं प्रतीत होत असतांच आणखीहि कांहीं सौंदर्यें जाणवत असतात: हीं सौंदर्यें म्हणजे भावसंगतींतून व विचारसंगतींतून प्रतीत होणारीं सौंदर्यें. काव्य हें पौर्णिमेच्या पूर्णचंद्राप्रमाणें आहे. ती सर्व कलांची पौर्णिमा आहे; त्याचेच ठिकाणीं 'सत्य' हें सर्वार्थानें, पूर्णार्थानें, त्याच्या सर्व कलांसह व्यक्त करण्याची शक्ति आहे. काव्य हेंच नाद, रूप, रस, गंध यांनीं युक्त असें पक्क फल आहे.

मग अशा काव्यकलेच्या आस्वादासाठीं जर एकाच वेळीं आपल्या ठिकाणच्या अनेकविध शक्ति कामीं लागल्या तर त्यांत बिघडलें कोठें? ह्या सर्व शक्तींच्या संघटित कार्यामुळे त्यांतील एकीचेंहि पूर्ण समाधान होणार नाही, असें मर्देंकरांना वाटतें; परंतु वस्तुस्थिति ह्याच्या उलट आहे. काव्याचा आस्वाद घेतांना आपल्या नेत्रांना रंग, रूप, घनता ह्यांतील संगतींच्या दर्शनाचा आनंद मिळतो, आपले श्रोत्र नादसंगतींच्या प्रतीतीनें तृप्त होतात व आपल्या अंतःकरणशक्ति भावसंगति, विचारसंगति, जीवनव्यवहारसंगतींच्या सुखद जाणिवेनें एका अपूर्व आनंदाचा आस्वाद घेतात. आपण एकाच वेळीं मूर्त आणि अमूर्त सत्यांचें व सौंदर्यांचें दर्शन घेऊं शकतो व आनंदित होतो; आपल्या सर्व शक्तींची तृप्ति काव्य करूं शकतें व ह्या तृप्तीमुळे आपणाला जो आनंद होतो तो सत्याचें अधिक सम्यक् रूप ध्यानांत आल्यानें झालेला असतो; म्हणूनच त्याला ब्रह्मास्वादसहोदर म्हणतात.

સૌંદર્ય-ભાવના મ્હણજે કાય ?

तेव्हां मर्देकर ज्याला कलेचें शुद्धत्व म्हणतात तें त्या कलेच्या श्रेष्ठत्वाचें गमक ठरतें असें वाटत नाहीं; एवढेंच नव्हे तर असें म्हणावेंसें वाटतें कीं जी कला रसिकाच्या ठिकाणच्या अधिकांत अधिक सौंदर्यास्वादशक्तीचें व म्हणूनच सत्यास्वादशक्तीचें समाधान करूं शकते ती कला इतर कलांच्या मानानें श्रेष्ठत्व पावते.

पराधी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ

अनुक्रम ३३६५३ वि: मि. अ. द.

क्रमांक १४१३ नों दि. २८२०

नाटक आणि कादंबरी

नाटक आणि कादंबरी यांच्यामधील स्वरूपभेदाबाबत कांहीं वेळां मोठ्या चमत्कारिक समजुती दिसून येतात. बाविसाव्या महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाच्या वेळीं केलेल्या अध्यक्षीय भाषणाच्या ओघांत श्री. अत्रे यांनीं नाटक आणि कादंबरी ह्या दोन वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपभेदाबाबत आपले विचार एक दोन ठिकाणीं प्रगट केले आहेत.

त्यांत एके ठिकाणीं ते म्हणतात, “ जीवनांत नाट्याला स्थान आहे, वाव आहे आणि महत्त्व आहे. कारण नाट्य म्हणजे झगडा, खटका, झोंबाझोंबी अन् युद्ध ! कादंबरींतील पात्रें प्रवाहपतिताप्रमाणें परिस्थितीच्या ओघांत वहात जातात. नाटकांतलीं पात्रें आपल्या परिस्थितीशीं झगडत राहतात. हा नाटक आणि कादंबरींतील फरक आहे. ”

जीवनांत नाट्य आहे, झगडा आहे, युद्ध आहे, खटके आहेत हें खरें, परंतु जीवनांतील हें युद्ध, हें नाट्य नेहमींच फक्त नाटकाचा विषय होऊं शकेल असें नाही. त्यांतील कुाहीं नाट्यवस्तु व्हावयाला प्रकृतिशः अयोग्य ठरेल ; कांहीं लघुकथांचा विषय होईल ; कांहींवर केवळ नाट्यछटा लिहिल्या गेल्या तरच

नाटक आणि कादंबरी

त्यांतील नाट्य सर्वतोपरी वाचकांच्या लक्षांत येऊं शकेल. कांहीं तर कादंबऱ्यांचाहि विषय होऊं शकेल. कथा-कादंबऱ्यांना नाट्य मानवत नाहीं असें म्हणणें म्हणजे कथा-कादंबऱ्यांचा विषय 'जीवनेतर' असतो, जीवन नसतो असें म्हणण्यासारखें आहे. खरेखुरे जीवंत नाट्य जीवनाच्या वास्तवपूर्ण चित्रणांतूनच जन्माला येत असतें; जीवनाच्या वास्तवरूपांतच नाट्याचीं बीजें असतात : समर हा जीवनाचा आत्मा आहे. हा समर मनुष्याच्या बाह्य जीवनांत व आन्तरजीवनांत सतत चालू असतो; मग असें असतां वास्तव जीवनाचें चित्र रेखाटणाऱ्या कथा-कादंबऱ्यांतून जीवनाचा आत्मा जो नाट्य त्याचें चित्र उमटल्यावांचून कसे राहील ? जीवनाला जी अस्थिरता, जी अनिश्चिति, जी अद्भुतरम्यता, जी गतिमानता, जें आकर्षकत्व, जें अखंड नवीनत्व आलेलें आहे तें त्यांतील अखंड चालू असलेल्या 'समरा'मुळेच ना ? या समरांत झगडणाऱ्या स्त्री-पुरुषांच्या चेहऱ्यांवर सुखदुःख, आशानिराशा इत्यादि भावनांचे जे क्षणोक्षणी बदलणारे छायाप्रकाश दिसत आहेत, ते ह्या जीवनांतील अखंड नाट्यामुळेच ना ? मग हें नाट्य कादंबरींत अवतरत नाहीं काय ? ह्याच समराचीं विविध रूपें आपणांस कादंबरींत पहावयास मिळतात ना ? कादंबरींतील पात्रांचें जीवन ह्या नाट्यापासून कधींतरी अलिप्त राहूं शकेल काय ? मग असें असतां कादंबरींतील पात्रें हीं प्रवाहपतिताप्रमाणें वाहत जातात, नाटकांतील पात्रें तेवढीं जीवनाशीं झगडतांना दिसतात असें म्हणण्यांत काय अर्थ आहे ? ज्या विशिष्ट परिस्थितीशीं झगडत हीं दोन्ही प्रकारचीं पात्रें आपापला मार्ग आक्रमित असतात, त्या परिस्थितीचें स्वरूप नाटकांत निराळें असतें व कादंबरींत निराळें असतें असें थोडेंच आहे ! ह्या परिस्थितीचें स्वरूप दोन्हीकडेहि सारखेंच असतें व तिच्याशीं चालू असलेला व्यक्तींचा झगडाहि दोन्हीकडे सारखाच असतो. फरक जो आहे तो ह्या झगडणाऱ्या व्यक्तींच्या स्वभावाच्या घडणींत नाही, किंवा त्या व्यक्ति ज्या परिस्थितींत वावरतात त्या परिस्थितीच्या स्वरूपांत नाही, तर त्यांच्या आविष्कारांत, त्यांच्या प्रकटीकरणाच्या रीतींत आहे. नाटकाची रीत वेगळी आहे ; कादंबरीची रीत वेगळी आहे. दोन्ही वाङ्मयप्रकारांना आपापलीं बंधने आहेत ; त्या त्या बंधनांना अनुसरून त्यांच्या स्वरूपांत कांहीं स्थूल विशेष आज कित्येक शतकांच्या वापरांनीं निर्माण झाले आहेत. हे विशेष मुख्यतः

92332

वाङ्मयांतील वादस्थळें

त्यांच्या अभिव्यक्तिपद्धतींत, त्यांच्या परिणामाच्या क्षेत्रमर्यादेंत व त्यांच्या विशिष्ट माध्यमांत प्रगट झालेले आहेत ; व त्यामुळेच प्रत्येकाला स्वतःचें असें वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप प्राप्त झालें आहे.

परंतु अशी जरी परिस्थिति असली व प्रकृतिभेदानुरूप जीवनांतील नाट्याचें नाटकांत उमटणारें चित्र हें कादंबरींत उमटणाऱ्या त्याच्या चित्रापेक्षां कांहीं रंगछटांच्या बाबतींत जरी वेगळ्या प्रकारचें दिसत असलें, तरी तेवढ्यावरून कादंबरीपेक्षां नाटक श्रेष्ठ आहे असें म्हणतां यावयाचें नाहीं. नाटक हें दृश्य व श्राव्य असल्यामुळे त्याची परिणामक्षमता ही साहजिकच कादंबरीपेक्षां अधिक साक्षात् असणार. हा परिणाम बहुसंख्य साक्षर व निरक्षर लोकांवर एकाच वेळीं होऊं शकणार. परंतु हें जरी खरें असलें तरी केवळ अभिव्यक्तिपद्धतींच्या दृष्टीनें विचार करितां कादंबरीची अभिव्यक्तिपद्धति ही नाटकाच्या अभिव्यक्तिपद्धतीपेक्षां जास्त लवचीक असल्यामुळे जीवनानुभवांचें दर्शन कादंबरी ज्या ज्या पद्धतींनीं साधूं शकेल व शक्ते, त्या त्या पद्धति नाटकाच्या कधीहि वाट्याला येणार नाहींत. कादंबरी ही सर्वच वाङ्मयप्रकारांचें तंत्र एका वेळीं आत्मसात् करूं शक्ते, मग ती नाटकाचें करितें हें वेगळें सांगण्याची जरूरी नाहीं. इष्ट परिणाम साधण्यासाठीं — जीवनांतील गोचर व अगोचर नाट्य व्यक्त करण्यासाठीं — व्यक्तिव्यक्तीमधील, व्यक्ति व समाज यांजमधील, व्यक्तीचें एक मन व दुसरें मन यांच्यांतील, किंवाहुना एक कल्पना व तद्विरुद्ध कल्पना यांतील झगडा, द्वंद्व, प्रगट करण्यासाठीं — कादंबरीकार हव्या त्या अभिव्यक्तिपद्धतीचा उपयोग करील. रंगभूमीवरील पात्रें आपल्या भाषणांच्या व हालचालींच्या द्वारां आपल्या जीवनांतील नाट्य व्यक्त करितात ना ? मग त्याच तंत्राचा अवलंब करून जर तें चांगल्या रीतीनें व्यक्त होत असेल, तर कादंबरीकार आपल्या कथेंत त्याचा उपयोग केल्याशिवाय देखील राहणार नाहीं. प्रसिद्ध अमेरिकन कथालेखक स्टायनबेक ह्यानें 'बर्निंग ब्राइट' ही कथा अशा प्रकारें लिहिलेली आहे कीं त्यानें केलेल्या कांहीं सूचना लक्षांत घेतल्यास तिचें आपोआपच नाटकांत रूपांतर होतें असें दिसून येतें. कादंबरीकार इच्छा असल्यास इतर ललितकलोपासकांच्या साधनांचा व तंत्रांचा देखील आपल्या कथेंत उपयोग करूं शकेल. तो उत्कृष्ट रेखाचित्रकाराच्या तंत्रवैशिष्ट्याची आपल्या लेखनांत योजना करूं शकेल ; घन

आकार निर्माण करण्यासाठी शिल्प आणि वास्तु ह्या दोन्ही कलांच्या कृतींतील कांहीं वैशिष्ट्यांचे स्थूल अनुकरण करील, कवि होईल, छायाचित्रकार बनेल - काय वाटेल तो होईल, परंतु जो अनुभव व्यक्त करावयाचा तो व्यक्त केल्यावांचून राहणार नाही. नाटककाराला कांहीं विशिष्ट बंधनें संभाळूनच हा परिणाम साधवावाचा असतो, व म्हणूनच तो एका मर्यादेपर्यंत साधतां येतो. अर्थात् कथेनें वा कादंबरीनें साधलेल्या परिणामाची व्यापकता व सखोलता ही नाटकाने साधलेल्या परिणामाच्या व्यापकतेपेक्षां कधीं कधीं अधिक असू शकते. व्हिक्टर ह्यूगोच्या 'Les Miserables' ने व डॉस्टोव्हस्कीच्या 'Crime and Punishment' ने केलेले कार्य हे त्याच विषयावर लिहिलेल्या नाटकांच्या कार्यापेक्षां जास्त परिपूर्ण व सर्वस्पर्शी आहे, असे म्हणतां येईल. ह्याचें कारण असें कीं कादंबरीकार आपले बाह्य जीवनाचें व आन्तरजीवनाचें दर्शन घडवून आणण्याचें कार्य निरनिराळ्या युक्त्या उपयोजून, वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांचा उपयोग करून, वेगवेगळ्या पातळ्यांवरून साधित असतो; मग तें मनांत असल्यास व अंगीं कुवत असल्यास सर्वांगपरिपूर्ण उतरत असल्यास नवल तें काय ? नाटककारास हे शक्य असतें काय ? असल्यास कितपत शक्य असतें ? इच्छित परिणाम साधण्यासाठीं कादंबरीकाराच्या हातीं जेवढीं साधनें आहेत त्यांच्या निम्म्यानें तरी नाटककाराच्या हातांत आहेत काय ? ह्यावर असें उत्तर देतां येईल, व देण्यांत येतें कीं एवढीं थोडीं साधनें हातांत असतां नाटककार आपले कार्य साधतो, ह्यांतच त्याचें वैशिष्ट्य आहे. परंतु हे जसे म्हणण्यांत येतें, तसें असेंहि म्हणतां यावयाचें नाही का कीं ह्याच गोष्टींत तर नाटककाराची हतबलता सांठवलेली आहे. येथेच तर याच्या पायांत खोडा घालण्यांत आला आहे; हवा तो जीवना-नुभव व्यक्त करणाऱ्या त्याच्या मार्गांतील हीच तर सर्वांत मोठी धोंड आहे. नाट्यलेखन ही एक अवघड कला असेल, परंतु ती अवघड आहे, ह्याचा अर्थ ती कादंबरीलेखनापेक्षां जीवनाचें अधिक सखोल दर्शन घडविते असा नाही; आणि तसाच विचार करूं गेलें तर कादंबरीलेखन ही तरी काय सोपी कला आहे ? ती जर सोपी कला असती, ती जर केवळ कष्टसाध्य अशी कारागिरी असती तर बर्नार्ड शॉसारख्या नाटककाराच्या कपाळावर अयशस्वी कादंबरीकार असा शिक्का वसलाच नसता; व कादंबरी व नाटक ह्या दोन्ही वाङ्मयक्षेत्रांत सारख्याच

वाङ्मयांतील वादस्थळें

तेजानें तळपल्याबद्दल गॅल्सवर्दी व मॉम ह्यांना जो मान देण्यांत येतो तोहि देण्यांत आला नसता. ह्याप्रमाणें वादाच्या दोन्हीहि बाजू आपापल्या परीनें सजवितां येत असल्या तरी अशाप्रकारें एका वाङ्मयप्रकाराचें दुसऱ्या वाङ्मय-प्रकारावरील तथाकथित श्रेष्ठत्व प्रस्थापित करूं पहाणें योग्य नाहीं. कारण आपण असें करूं लागलों कीं त्या अभिनिवेशांत एका वाङ्मयप्रकाराच्या प्रकृतिसिद्ध मर्यादा व दुसऱ्याला मिळालेल्या प्रकृतिसिद्ध सवलती (व त्यामुळें वाढलेली त्याची परिणामक्षमता) आपल्या नजरेस येत नाहीं व एकाला मान देण्याच्या भरांत आपण दुसऱ्याला अन्याय करितों. कादंबरीच्या पानांना ' तांबोळ्याच्या पानां ' ची उपमा देतांना अन्यायाच्या हातून ही चूक होते असें मला वाटतें. आपापल्या परीनें प्रत्येक वाङ्मयप्रकार हा श्रेष्ठच आहे ; तो एक विशिष्ट वाङ्मयप्रकार आहे ह्याचाच अर्थ त्याला स्वतःचें असें एक वेगळें स्वतंत्र स्वरूप आहे कीं ज्या स्वरूपामुळें तो इतरांपासून वेगळा उमटून पडावा.

हा श्रेष्ठकनिष्ठत्वाचा प्रश्न वाजूला ठेवून ह्या दोन वाङ्मयप्रकारांत चित्रित होत असलेल्या जीवन-नाट्याचीं विशिष्ट स्वरूपें काय असतात ह्या प्रश्नाचा जरा खोलवर विचार करणें अगत्याचें आहे. परंतु हा विचार करण्यापूर्वी नाटककार व कादंबरीकार ह्यांच्या कार्यांच्या स्वरूपांतच जो भेद असतो असें श्री. अत्रे म्हणतात, तो तसा खरोखर असतो कीं काय हा प्रश्न सोडविणें जरूरीचें आहे. अन्यायचें म्हणणें असें कीं ' समाजांत समोर दिसणाऱ्या गोष्टी जशा घडतात तशा त्या वर्णन करणें ' हें कादंबरीकाराचें काम आहे, तर ' त्या गोष्टी तशा कां घडतात ह्याचा शोध लावणें हें नाटककाराचें काम आहे. ' त्यांचें म्हणणें असें कीं केवळ जीवनाचें चित्रण करून नाटककार थांबत नाहीं तर दोन पावलें पुढें जाऊन हें जीवन असेंच कां, हा प्रश्नहि सोडविण्याचा प्रयत्न तो करित असतो ; म्हणजे त्यांच्या मतें दोघेहि जीवनाचें चित्रण करितात — म्हणजेच माझ्या मतें जीवन-नाट्याचें चित्रण करितात, — परंतु हें चित्रण करितांना एकाचा रोख केवळ चित्र रेखाटण्याकडे असतो तर दुसऱ्याचा चित्र-विषयाची कार्य-कारणमीमांसा करण्याकडे असतो. वादाकरितां श्री. अत्रे ह्यांचें वरील म्हणणें घटकाभर मान्य केलें तरी प्रश्न असा उरतो कीं हें जें स्वतंत्र कार्य नाटककार करितो असें अत्रे म्हणतात तें आपल्या नाटकांतील

पात्रांच्या संभाषणांच्या व दृश्य व सूचित हालचालींच्या द्वारांच ना ? मग तो हें जें कार्य करितो असें श्री. अत्रे ह्यांना वाटतें तें कादंबरीकारास अशक्य आहे काय ? नक्की नाही. मनांत असल्यास तोहि हें कार्य अवश्य करूं शकेल. कादंबरींत पात्रें असतात : त्यांच्या दृश्य व अदृश्य हालचालींचें चित्रण असतें : एवढेंच नव्हे तर याहीपेक्षां इतर आणखी किती तरी गोष्टी कादंबरींत चित्रित करणें शक्य असतें. असें असतां जीवनाचा अर्थ काय हा प्रश्न फक्त नाटककारच विचारूं शकतो व ह्या प्रश्नाचें उत्तर फक्त तोच शोधूं शकतो हें म्हणणें समंजसपणाचें खात्रीनें ठरत नाही : कारण तो जर तसें करित असेल तर तो तें ज्या ज्या साधनांच्या द्वारे साधतो तीं तीं साधनें — एवढेंच नव्हे तर त्याहीपेक्षां अधिक प्रभावी साधनें — हातांत असतांना कादंबरीकार तें कां साधणार नाही ? व खरोखर वस्तुस्थिति अशी आहे कीं आपापल्या कलेच्या मर्यादा संभाळून जीवनाचा अर्थ शोधून काढण्याचें कार्य, जीवनाचा अर्थ लावण्याचें कार्य, जेवढें त्यांना करितां येणें शक्य आहे, तेवढें कादंबरीकार व नाटककार — एवढेंच काय परंतु सगळेच ललित-लेखक — करित असतात : जशी ज्याची कुवत असेल, जसा ज्याचा आंवाका असेल, तसें त्या लेखकाला ह्या कार्यांत यश येत असतें. मग तो कवि असो, लघुकथालेखक असो, कादंबरीकार असो, वा गुजगोष्टी-लेखक असो.

ही वस्तुस्थिति असल्यामुळे कादंबरीकाराचा संबंध केवळ कार्याशीं असतो, कारणांशीं नसतो असें म्हणतां येत नाही. परंतु श्री. अत्रे असें विधान करावयास कां सिद्ध होतात हें कळण्यासारखें आहे. आजवरच्या वन्याच कादंबऱ्यांकडे पाहिलें असतां, त्यांचा हेतु जीवनाच्या निरनिराळ्या अंगांचीं चित्रे काढून जीवन हें असें आहे, हें दाखविण्याचा होता असें खरोखरच दिसून येतें. परंतु असें जरी असलें तरी हळूहळू या हेतूंत सूक्ष्म बदल होत आहे. अलीकडील कादंबरीकारहि जीवनाच्या अंगोपांगांचीं चित्रे काढीत आहेत, नाहीत असें नाही ; परंतु त्यांतील कांहींचा कल, तीं काढतांना जीवन हें असें आहे, हें सांगण्याकडे नसून 'जीवन हें खरोखर असेंच आहे काय ?' 'जीवन जें असें दिसतें, तें अमुक अमुक कारणांमुळे नव्हे काय ?' असें विचारण्याकडेहि आहे. जीवनाविषयीं सिद्धांतवजा विधानें करण्याचे दिवस आतां जात असून त्यासंबंधानें अनेक

वाङ्मयांतील वादस्थळें

प्रश्न विचारण्याकडे आधुनिकांची प्रवृत्ति दिसून येत आहे. याचें कारण जुन्या सिद्धांतवजा समजुती, जुनीं मूल्यें - आणि अर्थात् जुनीं पार्श्वभूमि हल्लीं बदलली आहे, आणि बदलत आहे. जुने कादंबरीकार आपल्या कृतींच्या द्वारां 'जगांत अमुक अमुक गोष्टी घडतात' हें सांगण्यांत गढून गेले होते. हल्लींचा कादंबरी-लेखक 'जगांतील माणसें अशा प्रकारचीं आहेत,' हें सांगण्यांत भूषण मानतो. घटनांपेक्षां माणसांना कादंबऱ्यांच्या क्षेत्रांत जास्त महत्त्व प्राप्त झालें आहे आणि म्हणूनच गुंतागुंतीच्या कथानकापेक्षां पात्रांचें मनोदर्शन हें कादंबरीचें प्रमुख अंग ठरत आहे. मनुष्याच्या अंतःकरणांतील सूक्ष्म व्यापार कलात्मकतेनें व्यक्त करितांना कादंबरीकारांना मानसशास्त्राची कितीतरी मदत होत आहे. कोणत्याहि घटनेची कारणमीमांसा निरनिराळ्या दृष्टीनें लावण्यास त्यांना केवढा तरी वाव मिळत आहे. \ आधुनिक कादंबरीकाराची भूमिका न्यायाधिकाची नसून संशोधकाची आहे. आपल्या संशोधनांतून आपल्याला काय आढळून आलें हें सांगण्याचीसुद्धां त्यांतील कित्येकजण काळजी घेत नाहींत. तुमच्यापुढें ते फक्त आपलें संशोधनकार्य ठेवतात व त्यांतून तुम्हालाच पाहिजे ते सिद्धांत काढावयाला वाव देतात ; एवढेंच नव्हे तर कित्येक वेळां तुम्हांलाहि स्वतःबरोबर घेऊन ते आपलें संशोधनकार्य कादंबरींतून चालू ठेवतात. \

जीवननाट्याचें कादंबरींत वा नाटकांत चित्रण करितांना कादंबरीकारास व नाटककारास कितीतरी अवधानें सांभाळावीं लागतात. नाट्य हा जरी जीवनाचा गाभा असला तरी तें बरेचसें क्षणजीवी असतें. त्यांतील तजेला निघून जातांच त्याजकडे बघवत नाहीं कीं तें ऐकवत नाहीं. नाट्य हें आहे तसें व त्याच्या विशिष्ट काळींच पकडावें लागतें. त्याचें चित्रण करितांना त्यांतील जिवंतपणा कायम राखावा लागतो. जीवनाशीं असणारी त्याची अविभाज्यता लक्षांत बाळगावी लागते. त्याला अद्भुताचा, अतिरिक्त भावनावशतेचा स्पर्शहि वावडा असतो. सर्व वास्तवाचा ते आधार आहे, ह्या गोष्टीचा एक क्षणभरही स्वतःस व वाचकांस किंवा प्रेक्षकांस विसर पडूं न देणें नाटककारास व कथाकारास अति आवश्यक असतें. ह्याकडे क्षणभर दुर्लक्ष झाल्यास ज्या नाट्याचें चित्रण तो करणार त्याच्याऐवजीं नाटकीपणा तेथें अवतरतो. हा नाटकीपणा म्हणजे नाट्याचा खूनच होय. त्याला कृत्रिमपणाची, अवास्तवतेची, अद्भुताची घाण

येऊं लागते. तें जीवनाचें चित्रण होऊं शकत नाहीं. कांहींतरी वेगळेंच होतें. नाट्य हें पुष्कळदां मूकहि असूं शकतें. नाट्य म्हणजे संभाषण नव्हे. नाट्याच्या नांवावर सर्वसाधारणपणें खपणारीं जीं त्याचीं बाह्य लक्षणे आहेत, जीं त्याचीं प्रकृतिनिष्ठ उपजत लक्षणे नव्हत — जीं त्यांच्या कांहीं विशिष्ट प्रकारच्या आविष्काराचीं केवळ बाह्य चिन्हे आहेत — त्यांच्यापैकींच संभाषण हें एक आहे. खऱ्या नाट्यानुकूल संभाषणांतहि पाहूं गेलें असतां असें आढळतें कीं त्यांत पात्रा-कडून बोलल्या गेलेल्या वाक्यांपेक्षां न बोललीं गेलेलीं परंतु सूचित केलेलीं वाक्येच जास्त असतात. नाटकांत नाट्य हें संभाषणांतून मूलतः निर्माण करावयाचें असल्यामुळे किंवा असें म्हणूं या कीं नाटकांत जीवनांतील एका विशेष प्रकारच्या नाट्याला संभाषणांच्या द्वारांच मुख्यतः वाचा फोडावयाची असल्यामुळे त्यांतील वास्तवता, जीवंतपणा, नावीन्य, आकर्षकता कायम ठेवणें किंवा नाहीशीं करणें हें बरेचसें ह्या संभाषणांवरच अवलंबून असतें. हीं संभाषणें जेव्हां प्रत्यक्ष जीवनसंघर्षांतून स्फुरलेलीं असतात, समराची अभिव्यक्ति करण्याचें सामर्थ्य जेव्हां त्यांच्या ठिकाणीं दिसून येतें, ज्या व्यक्तींच्या तोंडून तीं बाहेर पडतात त्यांच्या जीवननाट्याशीं जेव्हां त्यांचा जिव्हाळ्याचा संबंध असतो, म्हणजे त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावांना व विचारांना जेव्हां प्रत्यक्ष सत्याचा आधार असतो तेव्हांच तीं संभाषणें नाट्याला उपकारक ठरतात. जेव्हां तीं निर्माण व्हावयाला पुरेशीं कारणें नसतात, त्यांच्या मागचे हेतु स्पष्ट नसतात, तर दुर्बल असतात, त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावांना व विचारांना तीं ज्यांच्या तोंडून बाहेर पडतात त्यांच्या जीवननाट्याचा आधार पुरेसा नसतो त्यावेळीं तीं नाटकी, नकली, मेळ्यांतील संभाषणांसारखीं ओढून ताणून आणलेलीं वाटतात. नाट्य जाऊन त्याच्याऐवजीं पुष्कळदां जो केवळ नाट्याभास (Melodrama) अवतरतो त्याच्या बुडाशीं संभाषणांबाबतची ही कृत्रिमता, अस्वाभाविकता हेंच कारण असूं शकतें.

नाट्य हें मूकही असूं शकतें असें मीं जें वर म्हटलें त्याचें प्रत्यंतर आपणांस दोन्ही ठिकाणीं म्हणजे कथांत व नाटकांत पहावयास मिळतें: व्यक्तीच्या अन्तर्मनांत चाललेला समर हा त्या व्यक्तीच्या हालचालींत, वागणुकींत, चेहरेपट्टींतहि दिसून येतो; तो बोलून दाखवावयाला शब्दांचीच आवश्यकता

वाङ्मयांतील वादस्थळें

असते असें नाहीं; कारण पुष्कळ वेळां तो इतका उत्कट असतो कीं त्याचा नीटसा परिस्फोट शब्दांच्या द्वारांहि होऊं शकत नाहीं. ही झाली व्यक्तीची गोष्ट. परंतु ज्यावेळीं समाजाच्या आन्तरजीवनांत भयंकर समर धुमसत असतो, त्यावेळीं सुद्धां त्याचे दृश्य परिणाम आपणांस व्यक्तिजीवनावर उमटत असलेले दिसतात. त्याच्या स्पंदनानें वरखालीं होणारें व्यक्तिजीवन आपणांस कथा-कादंबऱ्यांतून हेलावतांना पहावयास मिळतें व त्यांतून आपणांस ह्या समाजाच्या मनोनाट्याची तीव्र जाणीव होते. येथेंहि त्याचा परिस्फोट करावयाला वेगळ्या शब्दांची जरूरी लागत नाहीं.

नाट्याच्या चित्रणाची सम्यक् कल्पना येणें कठीणच आहे; परंतु एवढें मात्र खरें कीं कथा-कादंबऱ्यांतून व नाटकांतून व्यक्त होणारें त्याचें स्वरूप प्रकृतिशः एकच प्रकारचें असतें. जीवनांतील यःकश्चित् घडामोडींत लक्षणीय नाट्य असतें असें कोणीच म्हणणार नाहीं, परंतु ज्या ज्या गोष्टींमुळें जीवन हें जगावेंसें वाटतें व ज्या ज्या गोष्टींमुळें जीवन जगणें कठीण जातें त्या त्या गोष्टींत नाट्याचे अखंड झरे पाझरत असतात हें निश्चित. त्यांचा शोध घेऊन जे कलावंत त्यांचा आपल्याला आवडेल त्या कलामाध्यमाच्या द्वारां आविष्कार करितात, ते पुष्कळ वेळां उत्कृष्ट कलाकृतीस जन्म देतात. मग त्या कृतीचें नांव नाटक असो, कादंबरी असो, लघुकथा असो, नाट्यछटा असो वा वेगळेंच कांहींतरी असो.

कथावाङ्मय आणि मनोविश्लेषण

आपल्या 'रात्रीचा दिवस' ह्या

लिखाणाच्या प्रस्तावांत श्री. मर्ढेकर

लिहितात, “प्रस्तुत लिखाण ब्रह्मंशीं प्रयोगात्मक आहे...प्रयोगाचा उद्देश अगदीं साधा आहे. तो म्हणजे एका विशिष्ट व्यक्तीच्या कांहीं तासांच्या संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण करणें. जन्मल्यापासून मरेपर्यंत प्रत्येक व्यक्तीची जीवन-यात्रा म्हणजे एक अखंड आणि अप्रतिहत संज्ञाप्रवाह असतो. हा संज्ञाप्रवाह अनंत मनोव्यापारांनीं व त्यांच्या गुंतागुंतीच्या परस्पर संबंधांनीं बनलेला असतो. त्यापैकीं कांहीं मनोव्यापार व त्यांचे संबंध जागृतपणें दुसऱ्याला ऐकूं येतील अशा शब्दांत किंवा दिसतील अशा वृत्तींत प्रगट होतात. इतर अशा स्वरूपांत प्रगट होत नाहीत पण त्यांची जाणीव मात्र प्रत्येक व्यक्तीला असते. आणि उरलेले मनोव्यापार व त्यांचे संबंध असे असतात कीं, ते कुठल्याहि इंद्रियगोचर बाह्य स्वरूपांत प्रगट होत नाहीत. इतकेंच नव्हे, तर त्यांची जाणीवहि व्यक्तिमनाला बहुधा नसते; किंवा असलीच तर अस्पष्ट आणि संदिग्ध, आणि क्वचित् दिशाभूल करणारीहि असते. संज्ञाप्रवाहाच्या या तीनहि थरांची व त्यांच्या परस्परसंघर्षणाची, त्यांतील क्रियाप्रतिक्रियांची, स्थूलपणें नोंद करण्याचा प्रयत्न मीं केला आहे.”

वाङ्मयांतील वादस्थळें

हा जो प्रयत्न श्री. मर्ढेकरांनीं केला आहे तो यशस्वी झाला आहे कीं नाहीं, हें कोणत्या मूल्यांनीं ठरवावयाचें ? प्रथमतः एक गोष्ट सर्व वाचकांच्या ध्यानांत येते : ती अशी कीं, संज्ञाप्रवाहाच्या अर्धजागृत किंवा सुप्त थरांची नोंद करितांना जी पद्धत मर्ढेकरांनीं वापरलेली आहे ती अचूक आहे काय ? तिचा उपयोग करून ह्या संज्ञाप्रवाहाचें वास्तव चित्र रेखाटलें जात आहे काय ? गरम पाण्यावरून ग्रम पाणीवर व ग्रम पाण्यावरून पम्प्राणीवर व त्यावरून pomegranates वर उडी घेणारें मन, त्याचप्रमाणें डाळिंबावरून वाळिवे डाँक्टरांकडे धांव घेणारें मन हें खरोखर वास्तवमन आहे काय, अशी शंका प्रथम उत्पन्न झाल्याशिवाय रहात नाहीं. कोणत्याहि पदार्थाची आठवण झाली असतां, त्या पदार्थाच्या नांवाच्या अन्त्य अक्षरानें किंवा अक्षरांनीं प्रारंभ होणाऱ्या दुसऱ्या कोणत्याहि पदार्थाची आठवण जर आपल्या मनाला सतत होते असें वाटत असेल, तर तें मानसशास्त्र नसून केवळ एक तर्कदुष्ट शास्त्र आहे असेंच समजावयास नको काय ? अशा साचेबंद संज्ञाप्रवाहांना जन्म देणाऱ्या मनाचें अंतरंग-चित्र रेखाटण्यांत तरी तात्पर्य काय, असा प्रश्न म्हणूनच उद्भवतो. कारण तेंहि कांहीं खरें मानवी मन नव्हे. कल्पनांच्या साहचर्याचें – association of ideas – तत्त्व मानसशास्त्रज्ञ मान्य करितात हें जरी खरें असलें, तरी त्याचें असलें अवास्तव, यांत्रिक चित्रीकरण कसे पटणार ?

येथें एक दुसरा असा प्रश्न उद्भवतो कीं हें सर्व संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण करण्याचें प्रयोजन काय ? त्याचे हेतु अनेक असूं शकतील. पैकीं पहिला हेतु असा असूं शकेल कीं आतांपर्यंत आपण जें मनोव्यापाराचें चित्रण कथांतून करीत आलों तें वरेंचसें तर्काधिष्ठित, अनुमानित असें होतें. अच्या मनांत अमुक एका प्रसंगीं कोणते विचार चालू होते हें कादंबरीकार आपल्या पद्धतीनें वर्णित असत व तें वर्णन सादर करीत असतां ते एकच काळजी घेत, ती ही कीं त्या सर्व वर्णनावरून 'अ'च्या मनोरचनेची जी कल्पना वाचकांस यावयाची ती सुसंबद्ध असावी – एकजिनसी असावी. हें मनोव्यापाराचें वर्णन जास्त वास्तवपूर्ण करण्याचा प्रयत्न, त्यांतील गुंतागुंत, त्यांतील सुसंबद्ध अशी असंबद्धता व्यक्त करण्याचा प्रयत्न, कांहीं आधुनिक कादंबरीकारांनीं केला व त्यामुळे कथावाङ्मयाचा बराच फायदा झाला ; कारण जीवनाचें अधिक

वास्तव असें चित्र रेखाटणें त्यामुळें शक्य होऊं लागलें. त्याचाच अनुवाद सदर कादंबरींत मढेंकरांनीं केलेला असावा. म्हणजे हें संज्ञाप्रवाहांचें चित्रण करण्याचें प्रयोजन असें कीं, एका विवक्षित मनाच्या एका विशिष्ट कालखंडांतील व्यापारांचें वास्तव-चित्रण करणें. परंतु वरच्या परिच्छेदांत उपस्थित केलेल्या शंकेनें हें चित्रण एकतर त्या मनाचें वास्तवपूर्ण चित्रण झालेंसें वाटत नाहीं. एवढेंच नव्हे तर त्यामुळें जी कृत्रिमता त्यांत आलेली आहे, ती लक्षांत घेतां ह्यापेक्षां आपलें पूर्वपरंपरागत हरीभाऊ आपटेप्रणीत मनोविश्लेषण पुरविलें, असें म्हणण्याची पाळी येत आहे. शिवाय हें मनोविश्लेषण वास्तवपूर्ण आहे कीं नाहीं हें ठरवावयाला गमक काय, तेंहि कळत नाहीं. अर्धजागृत वा सुत संज्ञाप्रवाहांचें चित्रण जें लेखक करणार तें तरी केवळ तर्कावर व अनुमानावर भिस्त ठेवूनच ना ? मग तें कितीसें वास्तव होणार ? जें सामान्यतः आपणाला कळत नाहीं, किंवा ज्याची जाणीव असली तरी अतिशय अस्पष्ट असते, (व मढेंकर म्हणतात त्याप्रमाणें कांहीं वेळां चुकीचीहि असते) त्यांचें चित्रण हें वास्तवपूर्ण कसें होणार ? म्हणजे ह्याचा अर्थ असा कीं जुनें कथाकादंबरींतील मनोविश्लेषण हें अवास्तव, यास्तव हें नवीन पद्धतीचें 'तीन थरी' मनोविश्लेषण करावयाला जावयाचें, व तें करितांना जास्त जास्तच तर्काची व अनुमानाची (अनुभवाची म्हणतां येणार नाहीं) मदत घेऊन तें अगदीं अवास्तव बनवावयाचें. ह्या सर्व प्रकारानें काय साधतें तेंच कळत नाहीं.

दुसरें असें कीं केवळ संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण करण्याकरितां ५०।६० पानें खर्चावीत काय हाहि एक मोठा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. ललित-वाङ्मयांत वास्तवाचें चित्रण करण्यांत येतें ही गोष्ट जरी खरी असली तरी ज्या वास्तवाचें चित्रण करावयाचें त्यांत कांहींतरी वैशिष्ट्य असतें, हें कबूल करावें लागेल. वैशिष्ट्यपूर्ण, अर्थपूर्ण वास्तव (significant reality) हेंच कलाकृतीचा विषय होऊं शकतें. केवळ वास्तव, केवळ प्रत्यक्ष हें नीरस, रुक्ष, रसहीन असतें; त्याच्या एका विशिष्ट अंगाचें, विशिष्ट वेळीं, अनावश्यक, अप्रस्तुत गोष्टी गाळून, टाळून घडविलेलें दर्शन हेंच सौंदर्यदायी व सत्यदर्शी ठरण्याची शक्यता असते. चित्रकार चित्र काढतांना हीच गोष्ट करितो; समोर दिसणाऱ्या वस्तूचें अंगान्

वाङ्मयंतील वादस्थळें

अंग, रेणान् रेण, तो रेखाटीत वसत नाही; तर ज्या तिच्या ठिकाणच्या वैशिष्ट्यां-मुळें ती वस्तु ही इतर वस्तूंपासून वेगळी उमटून पडते असें त्याला वाटतें, ज्या वैशिष्ट्यामुळें त्या वस्तूला त्याच्या दृष्टीनें तिचें स्वतःचें असें वेगळें रूप प्राप्त झालेलें असतें, त्याच गोष्टींचें चित्रण करून तो आपलें चित्र पूर्ण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. झाडाचें चित्र काढतांना तो पानन्पान रेखाटणार नाही, कीं एखाद्या सृष्टिविभागाचें चित्रण करतांना त्यांतील धोंडान् धोंडा चितारणार नाही. चित्रविषयाच्या वैशिष्ट्यपूर्ण वास्तवाचें म्हणजेच significant reality चेंच तो चित्र रेखाटणार. हीच गोष्ट कथालेखकाच्या किंबहुना सर्वच ललितलेखकाच्या बाबतींत दिसून येते. त्याजकडून होणारें वास्तवाचें चित्रण हें अशा रीतीनें मर्यादित झालेलें असतें; ही जी मर्यादा तें पाळतें, ती सत्यदर्शनाबाबतच्या कांहीं नियमांनुसार त्यावर लादण्यांत आलेली असते; व त्या मर्यादेमुळेंच त्याला सौंदर्य प्राप्त होतें; छायाचित्र आणि चित्र ह्यांत हाच भेद आपणांस दिसून येतो, छायाचित्रांतील रूपदर्शन हें पूर्णपणें प्रत्यक्ष असतें, (अर्थात् यंत्राच्या मर्यादा पाळून) तर चित्रांतील रूपदर्शन हें एका व्यक्तीच्या दृष्टिकोणांतून चित्रविषयाच्या कांहीं वैशिष्ट्याचें झालेलें चित्रण असतें.

हें विवेचन करण्याचें प्रयोजन इतकेंच कीं हेंच तत्त्व मनोव्यापारांचें चित्रण करितांना कादंबरीकारांनाहि अवलंबवावें लागतें, हें सूचित करावें. मनोव्यापारांचें चित्रण करतांना ललित-लेखक त्यांतील सर्वच थरांची, सर्वच आंदोलनांची जर नोंद करूं लागले तर अनर्थच व्हावयाचा. कथानायक कामावरून घरीं आला आहे. तो घरांत येतांच खुर्चीवर बसतो. तो वसत असतां त्याच्या मनाच्या अंतरंगाची स्थिति कोणत्या प्रकारची असते, याचें वर्णन करणें. पुढें तो कोटाचीं बटनें काढतो व त्याचें लक्ष समोरच्या चित्राकडे जातें; त्याबरोबर त्याच्या मनांतील संज्ञाप्रवाहांत झालेल्या आंतरिक बदलांची नोंद करणें; तो कॉलर काढून टाकतो, जांभई देतो; गडी त्याच्या समोर मोसंब्याच्या रसाचा पेला आणून ठेवतो; त्या रसाच्या रंगाकडे पहातांच जे संज्ञाप्रवाह निर्माण होतात, त्यांची नोंद करणें. — अरे बापरे! अशा रीतीनें कादंबरीलेखक जर मनोविश्लेषण करूं लागले तर आजच्या कागदाच्या महर्षतेच्या काळांत कादंबरीवाङ्मयाची काय अवस्था

होईल, ह्याची कल्पनाच केलेली बरी. बरें हें सर्व कशासाठीं करावयाचें ? तें मानसशास्त्रांतील एखाद्या तत्त्वाचें प्रात्यक्षिक म्हणून असतें, तर गोष्ट वेगळी. मानसशास्त्राच्या प्रयोगशाळेंत त्याला मानाचें स्वतंत्र स्थान आहे. येथें नाही. तें येथें तसलें प्रात्यक्षिक म्हणून येत नाही, तर ललितवाङ्मय, कादंबरी ह्या नांवानें प्रसिद्ध होण्यासाठीं. तें प्रयोगात्मक खरें; परंतु प्रयोगात्मक मानसदर्शन नव्हे—प्रयोगात्मक कादंबरीलेखन. तेव्हां तें कथेच्या उभारणीला परिपोषक, उपकारक असेंच असावयास नको काय ? त्यानें त्या ‘कथे’ला म्हणजे जीवनदर्शनाला मदत करावयास नको काय ? एका व्यक्तिमनाची वैशिष्ट्यपूर्ण घडण त्यांतून प्रगट व्हावयाला नको काय ? वाचकांना तें वाचून ‘काय मानवी मन आहे पहा !’ असें तरी निदान वाटावयास हवें ना ? वाचकांच्या मनाचा जो गोंधळ उडणार तो मानवी मनोव्यापारांची गूढता लक्षांत आल्यानें होणार कीं आपण काय वाचीत आहोंत हेंच न कळल्यामुळे होणार ? कथा-वाङ्मयांतील मनोविश्लेषण हें केवळ मनोविश्लेषणासाठीं नसतें, तर त्या कथेसाठीं असतें ही गोष्ट स्पष्ट करावयास पाहिजे, असें नाही. मग असें असतां ‘रात्रीचा दिवस’ ह्या लिखाणांतील हें ‘तीन थरी’ मनोविश्लेषण कोणकोणत्या बाबतींत त्या लिखाणांतील कथासूत्राला उपकारक ठरतें ? (मढेंकर ह्या कथासूत्राला ‘एक मामुली कथासूत्र’ असें म्हणतात. सामान्यतः वाचकांचेहि कादंबरी वाचून कथासूत्राबद्दल हेंच मत होतें. परंतु ‘एक मामुली कथासूत्र’ कादंबरी निर्माण करूं शकतें का ? किंबहुना कादंबरींत कथासूत्र हें मामुली असून चालतें काय ?) “टिक्, टिक्, टिक्—खद्, खद्, खद्—टिकर, टिकर, टिकर—It is now disclosed ... राखून ... राख—ऊन—उन राख कुठली अन् गार राख कुठली !” हें संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण कथासूत्राला किंवा अंतिम जीवन-दर्शनाला कोणत्या बाबतींत मदत करितें ? ही संज्ञाप्रवाहांची नोंद वास्तवपूर्ण आहे कीं नाही, कोणास ठाऊक; परंतु एक गोष्ट खरी कीं कलेच्या दृष्टीनें, कलापूर्ण सत्यदर्शनाच्या दृष्टीनें ती निरर्थक आहे; आणि म्हणूनच त्याज्य आहे.

कारण अर्थपूर्ण वास्तवाचें (significant reality) चित्रण करणें हेंच कलेचें कार्य आहे.

वाङ्मयांतील वादस्थळे

आतां उरतां उरला प्रश्न एकच, व तो हा कीं हें संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण एकंदर कथा-वाङ्मयाला कोणत्या बाबतींत उपकारक ठरूं शकेल ? ' रात्रीचा-दिवस ' ह्या लिखाणांतील उत्तरार्धांत दोन स्वप्ने आहेत. त्यांत सुप्त संज्ञाप्रवाहांचें चित्रण आहे. हीं दोन्ही स्वप्ने श्री. मढेंकरांनीं मोठ्या कलात्मकतेनें रेखाटलेलीं आहेत. दिक्पालाच्या सुप्त मनाचें हें चित्रण अर्थपूर्ण नाहीं, असें कोण म्हणेल ? ह्या चित्रणांतून त्याच्या मनोरचनेचें जें ज्ञान वाचकांना होतें तें सूक्ष्म, तरल व भेदक आहे यांत संशय नाहीं, ह्या पुस्तकांतील उल्लेखनीय विभाग हाच आहे ; व ह्या दृष्टीनें विचार करितां असलें सूक्ष्म-तरल मनोविश्लेषण कथा-वाङ्मयाला उपकारक ठरेल यांत संदेह नाहीं. कथा-लेखक सूचकतेनें पुष्कळशा गोष्टी सांगत असतो. सूचकतेला ललितकृतींत अतिशय महत्त्व असतें. अशा प्रकारच्या मनोविश्लेषणानें अनेक गोष्टी कलात्मकतेनें सूचित करितां येतात. मनांतील सुप्त समर प्रगट करतां येतात ; व इतर तंत्रयोजनेनें सूचित करितां येणार नाहींत अशा गोष्टी, असे पूर्वायुष्यांतील प्रसंग सूचित करितां येतात. परंतु आजपर्यंत असलें मनोविश्लेषण कथा-वाङ्मयांतून करण्यांत आलेलें नाहीं काय ? सूचक स्वप्ने सर्वच कथा-वाङ्मयांतून विखुरलेलीं आहेत. तीं जास्त वास्तवपूर्णतेनें रेखाटण्याचा प्रयत्न ' रात्रीचा दिवस ' ह्या लिखाणांत करण्यांत आलेला आहे. व तो चांगला साधला आहे, असें वाटतें. कारण ह्याहि बाबतींत वास्तवतेचें गमक नाहीं. जें आहे तें आत्मानुभवाचे ; व तेंहि अपुरे, अस्पष्ट असें. अशाच प्रकारचें मनोदर्शन आल्डुस हक्सले यांच्या अलीकडील कादंबऱ्यांतून करण्यांत आले आहे; तें जिज्ञासु वाचकांनीं येथें अवश्य नजरे-खालून घ्यावें.

हरीभाऊ आपट्यांनींहि मनोविश्लेषण केलें आहे. अंधाच्या रात्रीं घोड्यावरून दौड करणाऱ्या अनामिक स्वाराच्या मनस्थितीचें वर्णन पानेंच्या पानें करण्याचा त्यांनींहि प्रयत्न केला ; फक्त आपण ज्या संज्ञाप्रवाहांचें वर्णन केले, त्यांना कोणतें नांव द्यावयाचें हें त्यांनीं ठरविलें नाहीं. मानसशास्त्रांतील अलीकडील शोधांनीं हीं निरनिराळीं नांवें आपल्या वापरण्यांत येऊं लागलीं आहेत व केवळ त्या नांवांच्या वापरानें आपण कांहीं तरी नवीन करूं लागलों, अशी गैरसमजूतहि आपण करून घेण्याचा संभव आहे. परंतु तसें होऊं देतां कामा नये. मनो-

विश्लेषण हें केवळ मनोविश्लेषणाकरितां कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत शिरणार नाही ; शिरलेच तर तद्वारां सौंदर्यनिर्मिति होते काय, जीवनदर्शन अधिक यथार्थपणें घडूं शकतें काय, हें पहावें लागेल व त्याचबरोबर तें कथावाङ्मयाला उपकारक ठरलें आहे काय, हेंहि तपासावें लागेल. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन नवीन तंत्रानें वापरलेल्या ह्या जुन्या कथासाधनाचें आपण मूल्यमापन करावयाला हवें.

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार

श्री. माडखोलकर यांची 'मुखवटे' ही कादंबरी वाचण्यापूर्वी तिची कांहीं परीक्षणे माझ्या वाचनांत आली आणि त्या परीक्षणांतून सदर कादंबरीस दिलेली 'वृत्तिका,' 'राजकीय कादंबरी,' 'राजकारणी कादंबरी' वगैरे नावे जेव्हां मी वाचलीं, तेव्हां एक प्रश्न विशेषेकरून माझ्या मनांत डोकावला : तो असा कीं जिला आपण राजकीय कादंबरी असें संबोधितों, तिच्यांत आणि ऐतिहासिक म्हणून जी कादंबरी ओळखली जाते त्या कादंबरींत भेद आहे काय ? भेद असल्यास तो कोणकोणत्या बाबतींत आपल्या नजरेस येतो ? ऐतिहासिक कादंबरी व राजकीय वा राजकारणी कादंबरी हे कादंबरी-वाङ्मयाचे दोन भिन्न प्रकार आहेत कीं एका विशेष प्रकारच्या ऐतिहासिक कादंबरीसच आपण राजकीय कादंबरी असें म्हणतो ? बरे. हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी दुसरा एक प्रश्न असा कीं ऐतिहासिक कादंबरी असें नामाभिधान तरी आपण कोणत्या प्रकारच्या कादंबरीस द्यावे ? तिच्या स्वरूपाविषयीच्या आपल्या कल्पना स्पष्ट आहेत काय ? ह्या कादंबरीचा विषय कोणता असावा ? केवळ इतिहासप्रसिद्ध स्त्रीपुरुषांच्या जीवनांवर तिची उभारणी करण्यांत यावी कीं एका विशिष्ट कालांतील समाजजीवनान्चें चित्र तिच्यांत

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार

रेखाटावयाचें, एवढाच हेतु मनांत धरून कादंबरीकारानें तिच्यांत त्या कालांतील सामान्य स्त्रीपुरुषांचें जीवन चितारावें ? *

प्रस्तुत कादंबरीचा या दृष्टीने विचार करितांना वर लिहिलेल्या कांहीं प्रश्नांची अनुषंगानें चर्चा करणें अप्रस्तुत होणार नाही, या कल्पनेनें मी माझ्या तद्विषयक समीक्षणाला याच प्रश्नांपासून सुरवात करितों. खालील विवेचनांत ह्या प्रश्नांचीं जीं थोडीं बहुत समाधानकारक उत्तरे मला सांपडतील, त्यांच्या अनुरोधानें व मदतीनें माडखोलकरांच्या या नूतन कथेचें वरील प्रश्नापुरतें मूल्यमापन करितां येईल असें मला वाटतें.

† जॉन बुखान ह्या कादंबरीकारानें एके ठिकाणीं असें मत व्यक्त केलें आहे कीं एखादा कादंबरीकार हा ज्या कालांत आपलें लेखन करित असतो, त्या कालाव्यतिरिक्त इतर कोणत्याहि एखाद्या कालखंडांतील जीवनाची तो जेव्हां आपल्या कादंबरीच्या द्वारां पुनर्निर्मिति करितो आणि असें करित असतां त्या कालांत असलेल्या समाजजीवनांतील एकंदर वातावरण जसेंच्या तसें आपल्या कथेंत उतरविण्याचा प्रयत्न करितो, त्यावेळीं तो एका ऐतिहासिक कादंबरीस जन्म देत असतो. वरील व्याख्या करितांना बुखान हा ऐतिहासिक कादंबरीच्या एकाच प्रमुख अंगावर जोर देतांना आढळतो. तें अंग म्हणजे तिच्यांतून घडविलें जाणारें ऐतिहासिक कालांतील समाजजीवनाचें दर्शन. परंतु एका विशिष्ट ऐतिहासिक कालांतील समाजजीवनाचें चित्रण जिच्या द्वारां होतें ती कादंबरी ऐतिहासिक, असेंच जर बुखानच्या म्हणण्याप्रमाणें मानलें तर मग बहुतेक सगळ्याच कादंबऱ्या त्यांच्या प्रकाशनकालानंतर कांहीं वर्षांनीं ऐतिहासिक ठरण्याचा संभव आहे. १८९७ सालीं लिहिलेल्या एखाद्या 'सामाजिक' कादंबरींत तिच्याच कालांतील जीवन रेखाटलेलें असलें व तीच आज आम्ही १९४१ सालीं वाचूं लागलों कीं अपरिचित कालाचें तिच्या द्वारां चित्रण झालेलें असल्यामुळें ती आम्हांला ऐतिहासिक वाटणार. मग तिला आम्ही ऐतिहासिक म्हणूं काय ? अर्थात् तिला ऐतिहासिक म्हणावयास काय हरकत आहे, असाहि प्रश्न कांहीं रसिक करतील, नाहीं असें नाहीं; किंबहुना तसें पाहतां प्रत्येक कादंबरी ही या दृष्टीने ऐतिहासिकच आहे; परंतु एवढें मात्र निश्चित कीं जिला आम्ही ऐतिहासिक असें वेगळें नामामिधान

वाङ्मयांतील वादस्थळें

देतों किंवा देऊं, ती कादंबरी ही नव्हे. तिच्यांत तिचें स्वतःचें असें कांहींतरी वेगळें असणें अत्यावश्यक आहे आणि या दृष्टीनें ही बुखाननें केलेली वरील व्याख्या अतिव्याप्त ठरण्याचा संभव आहे.

ह्याच प्रश्नाचा ज्यांनीं अधिक सखोल विचार केला आहे त्या सर ह्यू वॉलपोलांचीं ह्या विषयाबाबतचीं मते लक्षांत घेण्यासारखीं आहेत.^१ केवळ एका विशिष्ट कालखंडांतील सामाजिक जीवनाचें यथातथ्य चित्रण करणें, एवढेंच त्यांच्या दृष्टीनें ऐतिहासिक कादंबरीचें कार्य ठरत नाहीं; तर जिला आपण ऐतिहासिक कादंबरी असें म्हणतो तिच्यांत एखाद्या महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक घटनेचें वा क्रांतीचें वा चळवळीचें चित्र उमटलें पाहिजेच, असें ते म्हणतात. त्यांच्या मते त्या कादंबरींतील समग्र वातावरण हें एका ऐतिहासिक प्रसंगविशेषानें भारून टाकलेलें असतें. त्या अत्यंत प्रभावी चळवळीची जाणीव त्या कथेच्या पानापानांतून, वाक्यावाक्यांतून वाचकांस व्हावयाला हवी. दुसऱ्या प्रकारें हेंच सांगावयाचें म्हणजे असें म्हणतां येईल कीं त्या कथेंतील मुख्य समरप्रसंग हा अशा प्रकारच्या इतिहासप्रसिद्ध घटनेवर आधारलेला हवा व त्या प्रसंगाच्या कक्षेंतच अर्थात् बाकीचे प्रसंग फिरत असल्यामुळे त्यांच्यावरहि त्याची दीप्ति कमी-अधिक प्रमाणांत झळकायला हवी. आतां ही जी ऐतिहासिक घटना कादंबरीकार आपल्या कथेसाठीं निवडणार ती प्राचीन कालांतील असूं शकेल, किंवा ज्या कालांत तो रहात असेल त्या कालांतीलही असूं शकेल. स्वतःच्याच जीवनकालांतील एखादी घटना आपल्या कथेसाठीं निवडण्यांत कादंबरीकार एकच आपत्ति आपणावर ओढवून घेत असतो; ती म्हणजे अशी कीं जी राजकीय घटना तो आपल्या कथेसाठीं निवडतो, ती इतिहासप्रसिद्ध होण्याइतक्या लायकीची ठरेल कीं नाहीं याची त्याला खात्री नसते, आणि तशी खात्री असल्यास ती पुष्कळदां चुकीची ठरण्याचाहि संभव असतो; कारण कोणती घटना किंवा व्यक्ति ही एका विशिष्ट देशाच्या इतिहासांत उठून दिसणार हें काल ठरवीत असतो; आणि कादंबरीकार हा त्या व्यक्तीपासून व घटनेपासून फारसा अलग नसल्यामुळे, तो त्या व्यक्तीच्या व घटनेच्या अगदीं जवळ असल्यामुळे त्याच्या दृष्टीनें जरी ती त्यास फार महत्त्वाची भासत असली तरी ती तशी नसण्याचा बराच संभव असतो. अशा वेळीं तो जें कांहीं लिहितो तें त्या काळीं थोड्याफार

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार

लोकांना जरी कौतुकास्पद वाटलें तरी कालांतरानें त्यांतील स्वारस्य नाहींसें होण्याची भीति असते. अत्यंत तात्कालिक कुतूहलाचा विषय होणारा एखादा सामाजिक जीवनांतील संकेत हा जितका क्षणजीवि असतो, तितकाच किंवाहुना त्यापेक्षांहि अधिक देशाच्या राजकीय जीवनांतील एखादा किरकोळ समरप्रसंग हा क्षणजीवि ठरतो आणि त्याचबरोबर त्या प्रसंगांत झळकणाऱ्या व्यक्तीहि क्षणजीवि ठरतात. मग त्यांच्यावर आधारलेली कथा ऐतिहासिक कशी ठरणार ?

प्राचीन वा अर्वाचीन इतिहासावर आधारलेल्या कादंबऱ्यांची स्थिति तशी नसते. त्यांत ज्या घटनांना प्राधान्य मिळालेलें असतें त्या घटना ह्या ऐतिहासिक दृष्ट्या तावूनसुलाखून महत्त्वाच्या ठरलेल्या असतात. त्यांना इतिहासांत स्वतःचें असें एक निश्चित स्थान प्राप्त झालेलें असतें व आपण त्यांजपासून बरेच लांबवर आलेलों असल्यामुळें त्यांजकडे अलगपणें पाहून त्यांत वावरणाऱ्या व्यक्ति ह्या त्यांच्या भोंवतालील इतर स्त्रीपुरुषांपेक्षां लहान आहेत कीं मोठ्या आहेत, हें ठरविण्याची शक्यता आपणांस आणि म्हणूनच कादंबरीकारास लाभलेली असते व तो त्याप्रमाणें त्याचें महत्त्वमापन करितहि असतो. असें करितांना जे प्रसंग त्यांच्या डोळ्यांत विशेषत्वानें भरतात आणि ज्या व्यक्ति स्वतःच्या विशिष्ट व्यक्तित्वांनीं त्याला भारून टाकू शकतात त्यांजबद्दल त्याला कुतूहल वाटूं लागतें व ह्या कुतूहलमिश्र आदराच्या पोटींच ऐतिहासिक कादंबरींतील पात्रांचा जन्म होत असतो. एका विशिष्ट कालांतील राजकीय आणि अर्थात् सामाजिक जीवनाला ज्या घटनेमुळें जोराचा हेलकावा बसतो, अशीच प्रभावी घटना ऐतिहासिक कादंबरीचा विषय कां होते हें यावरून कळण्यासारखें आहे. कादंबरीकाराच्या मनावर ज्या घटनांचा पगडा बसतो, त्यांचें सामाजिक जीवनाशीं असणारें नातें लांबचें असून कसें चालेल ? समाजाच्या हिताला वा अहिताला त्या घटना प्रत्यक्षा-प्रत्यक्षपणें जबाबदार ठरलेल्या असतात. त्यांच्या आंदोलनांत कांहीं स्त्रीपुरुष वर फेकले जातात, कांहीं खोल गतेंत दडपले जातात. त्यांतील कांहीं त्या घटनांच्या शिरोभागीं चमकत राहतात; कांहीं मागे राहून त्या घटनांना स्फूर्ति, चैतन्य, जीवन देत जसतात. इतिहासांत कधीं कधीं त्यांची नोंदहि

वाङ्मयांतील वादस्थळें

केलेली नसते; असल्यास अत्यंत पुसट असते. अशा ह्या घटना, त्यांत वावरणारीं हीं लहानमोठीं माणसें, त्या घडत असतां निर्माण झालेलें अद्भुतरम्य वातावरण—ह्या सर्व गोष्टींचा समुच्चयात्मक परिणाम जेव्हां एखाद्या कलावन्ताच्या मनावर होतो, तेव्हां त्याचें मन त्या कालांत वावरूं लागतें. त्या कालाचें सम्यक् ज्ञान करून घेण्यासाठीं तो त्यावर लिहिलेले इतिहासग्रंथ वाचूं लागतो. त्यांनीं त्याचें समाधान होतेंच असें नाहीं. कांहीं ठिकाणीं त्यास इतिहाससंशोधकाची भूमिकाहि पत्करावी लागते, कागदपत्रें चाळावीं लागतात; व कांहीं प्रसंगांवावतच्या स्वतःच्या शंका स्वतःच सोडवून घ्याव्या लागतात.

हें जें संशोधनकार्य त्याजकडून दीर्घकालपर्यंत घडतें, त्याच्यामुळे त्याचा दोन दृष्टींनीं फायदा होतो. एक तर आपल्या कथेच्या द्वारां त्याला ज्या कालखंडांतील जीवनाचें चित्र रंगवावयाचें असतें त्या कालाच्या सामाजिक, राजकीय आणि आर्थिक इतिहासांत तो बराच वेळ वावरल्यामुळे त्याचें मन त्यांतील वातावरणानें धुंदावतें व तो कांहीं काल त्याच समाजस्थितींत जगूं लागतो व अशा रीतीनें तत्कालीन वातावरणानें भारावलेल्या मनानें तो जेव्हां आपली कथा लिहूं लागतो, तेव्हां तींत तें वातावरण उतरविण्याकरितां त्याला तो प्रतिभावान् असल्यास वेगळे श्रम घ्यावे लागत नाहींत, वेगळ्या कल्पित्या उपयोजाव्या लागत नाहींत. हें कार्य त्याचे हातून बरेचसें आपोआप घडूं लागतें. शिवाय ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत उपयोजण्याची भाषा ही कोणत्या कालांतील असावी—ती कादंबरीकाराच्या कालांतील असावी कीं कादंबरीचा जो विषय त्या कालांतील असावी—हा जो पुष्कळांच्या दृष्टीनें अतिशय घोटाळ्याचा प्रश्न तोहि सुटल्यासारखा वाटतो. हा अशा प्रकारचा भाषेसंबंधींचा जो प्रश्न उद्भवतो तो कादंबरींतील वातावरणांत वास्तवाभास उत्पन्न करण्यापुरताच उद्भवत असतो असें मला वाटतें आणि जोंपर्यंत कादंबरीकार हा आपल्या कालांतील वाचकांकरितां आपली कथा लिहितो ही गोष्ट खरी आहे, तोंपर्यंत त्यांना जी भाषा परिचित, त्याच भाषेतून तो ती लिहिणार हेंहि खरें आहे. आतां असें करितांना एक गोष्ट मात्र त्याचे हातून घडते: ती अशी कीं कथा-कालाशीं समरस झालेले त्याचें मन त्या कालांत उपयोजिल्या गेलेल्या भाषेतील कांहीं सूचक शब्द, वाक्प्रचार व वाक्संप्रदाय कादंबरींतील वातावरणांत

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार

रंग भरण्यासाठीं यद्दृच्छेनेंच वापरतें. (ही गोष्ट संभाषणलेखनांत विशेषत्वानें दिसते.) त्याकरितां तो वेगळी खटपट करीत नाही. वेगळे प्रसंग जाणूनबुजून कल्पित नाही. अर्थात् ज्या मानानें एखाद्या कादंबरीकारानें त्याला ज्या कालांतील कथा लिहावयाची आहे, त्या कालांतील वाङ्मयांत, इतिहासांत व कागदपत्रांत अवगाहन केलें असेल, त्या मानानें त्याच्या ललितकृतींत शब्द या एका साधनाच्या द्वारां वेगवेगळे रसानुकूल रंग भरले जाणार हें उघड आहे. :

ऐतिहासिक कादंबरींतील पात्रें व प्रसंग ह्याप्रमाणें जर इतिहासकालांतील असतील तर त्यांचा संबंध तत्कालीन राजकारणाशीं येणार हें निश्चित. किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल कीं त्यांतील बरीचशीं पात्रें हीं एखाद्या राजकीय आंदोलनानेंच वर फेकलीं गेलेलीं असणार व जीं कांहीं थोडीं पात्रें राजकारणांत प्रत्यक्ष भाग न घेणारीं अशीं असतील, त्यांच्या जीवनावरहि या राजकीय घटनांचा जो परिणाम घडलेला असणार त्याच्या छटा कादंबरींतून रेखाटणेंहि लेखकाला भाग पडणार. तेव्हां इतिहासांतून राजकारण वजा करणें निदान कादंबरीकाराला तरी अशक्य आहे व म्हणून जोपर्यंत राजकारण हा इतिहासाचा एक महत्त्वाचा भाग समजला जात आहे, किंबहुना जोपर्यंत राजकारणामुळेच इतिहासाला दिवसेंदिवस वेगवेगळा रंग चढत आहे, तोपर्यंत कोठल्याहि ऐतिहासिक कादंबरींत राजकारणाला प्राधान्य मिळणार हें उघड आहे. ह्यामुळेच ऐतिहासिक कादंबरी व राजकारण हें जवळ जवळ एक समीकरणच होऊन बसलें आहे. अशी परिस्थिति असतां ज्यावेळीं एखाद्या कादंबरीस राजकीय किंवा राजकारणी कादंबरी असें संबोधिलें जातें, तेव्हां या नूतन नामाभिधानाचा अर्थ काय असा प्रश्न साहजिकच उद्भवतो. अशा रीतीनें राजकीय कादंबरी हा प्रकार ऐतिहासिक कादंबरीपासून वेगळा कल्पणें जरूरीचें आहे काय ? या वेगळ्या प्रकारची आवश्यकता केव्हां भासूं लागते ? इत्यादि प्रश्न येथूनच स्फुरतात.

ह्या दृष्टीनें विचार करूं लागलों असतां असें वाटतें कीं जी कादंबरी केवळ एखाद्या राजनैतिक तत्त्वप्रणालीचें खंडन वा मंडन करण्यासाठीं जन्माला येतें, जिच्यांतील पात्रांचा प्रचलित वा ऐतिहासिक कालांतील राजकीय घडामोडींशी प्रत्यक्ष संबंध नसतो, तर जिच्यांत वावरणाऱ्या पात्रांचा

वाङ्मयांतील वादस्थळें

स्वभाव-परिपोष, त्यांचे परस्परसंबंध, ते ज्या प्रसंगांतून वावरतात ते प्रसंग ह्या सर्व गोष्टी त्या विशिष्ट राजनैतिक तत्त्वप्रणालीच्या खंडनार्थ वा मंडनार्थ उप-योजिलेल्या असतात, तीच कादंबरी केवळ राजकीय या नांवाला साजेशी ठरते. अशा प्रकारच्या किती कादंबऱ्या आजपर्यंतच्या जगाच्या वाङ्मयांत निर्माण झाल्या आहेत हे मला माहीत नाही; परंतु मला असे वाटते की अशा प्रकारच्या कादंबरीचे स्वरूप हे बरेचसे वेल्सच्या कांहीं कथांच्या स्वरूपा-सारखे होईल. एखाद्या राजनैतिक तत्त्वप्रणालीचे समर्थन वा सामाजिक दर्शन एखादा ललितलेखक अत्यंत आस्थेने घडवू शकेल व अशा वेळीं या कल्पित कथेत प्रचलित राजकारणावर गर्भित अशी टीका असेलच असेहि म्हणतां येणार नाही. सर्वथैव नवीन अशा राजनैतिक तत्त्वज्ञानाचे कथाद्वारां करण्यांत येणारे दर्शन हे तत्कालीन राजकारणापासून अलिप्तहि राहू शकेल; परंतु असे होऊ शकण्यासारखे असले, तरी ते क्वचितच घडणार. कारण कोणत्याहि लेखकास आपल्या काळांतील राजकीय तत्त्वज्ञानाची छाननी या कथेच्या द्वारां अप्रत्यक्षपणे तरी करावीशी वाटणारच, आणि अशा वेळीं ह्या अशा प्रकारच्या राजकीय कादंबरींत उपरोध व वक्रोक्ति ह्या दोन विनोद-साधनांचा उपयोग कादंबरीकार केल्याशिवाय राहणार नाही. ह्या ठिकाणीं तिचे स्वरूप बटलरच्या 'एरेवान' (Erewhon) सारखे किंवा जॉर्ज ऑरवेलच्या '१९८१' सारखे होणार; अर्थात् या कादंबरीच्या स्वरूपासंबंधीं निश्चित असे लिहितां येणार नाही; कारण केवळ अशा प्रकारची कादंबरी माझ्या वाचनांत अद्याप आलेली नाही; परंतु अशा स्वरूपाची कादंबरी लिहिली जाणे अशक्य आहे असे मात्र मला वाटत नाही.

आतां यावर असा एक प्रश्न विचारतां येण्यासारखा आहे कीं जेव्हां एखादा ललित-लेखक हा एका विशिष्ट राजनैतिक तत्त्वाच्या खंडनार्थ वा मंडनार्थ एखादी स्थलकालनिरपेक्ष कथा लिहितो, तेव्हां तो सुद्धां ज्या कालांत ती कथा लिहितो, त्या कालांत प्रचलित असलेल्या राजकीय परिस्थितीमुळेच ती लिहा-वयास तयार झालेला नसतो काय? आणि ह्या दृष्टीने विचार करितां त्याच्या ह्या कादंबरीचीं बीजे हीं प्रचलित राजकारणांतच शेवटीं सांपडत नाहीत काय? मग कांहीं कालाने ती परिस्थिति ऐतिहासिक ठरल्याशिवाय कशी राहतील? व

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार

त्यांतून निर्माण झालेली ती कादंबरीहि पर्यायाने ऐतिहासिकच ठरणार नाही काय ? यावर उत्तर असे देतां येईल कीं ज्या प्रमाणांत तो ललित-लेखक आपल्या ह्या कादंबरींतील वातावरण हें स्थलकालनिरपेक्ष ठेवण्याची खबरदारी घेईल, त्या प्रमाणांत ती कादंबरी राजकीय ठरेल. सांगायचें एवढेंच कीं राजकीय तत्त्वज्ञानाचें समाजजीवनाच्या दृष्टीनें दर्शन घडविण्याच्या बाबतींत राखलेली स्थलकालनिरपेक्षता हेंच राजकीय कादंबरीचें आपण मानलेलें गमक आहे. परंतु त्यावर अशी एक शंका विचारतां येईल कीं ज्या राजनैतिक तत्त्व-प्रणालीचें खंडन वा मंडन सदर कादंबरीकार आपल्या कथेच्या द्वारां करणार ती तत्त्वप्रणाली जर प्रचलित राजकारणांतील असेल, तर त्या कादंबरीस कोणतें नांव द्यावयाचें ? उदाहरणार्थ अशी कल्पना करूं या कीं एखाद्यानें महात्मा गांधींच्या सत्य आणि अहिंसा यांजवर आधारलेल्या राजनैतिक तत्त्वज्ञानाचें मंडन करण्याकरितां स्थलकालनिरपेक्ष अशी एक कादंबरी लिहिली व तिच्यांतील प्रसंगस्थल हिंदुस्थानेतर ठेविलें, तर आपण तिला कोणतें नांव देणार ? तिला राजकीय म्हणणार कीं ऐतिहासिक म्हणणार ? वरील प्रश्नाचें उत्तर देणें खरोखरच कठीण आहे; परंतु थोडा विचार करितां असें दिसून येण्यासारखें आहे कीं केवळ त्या कादंबरींत प्रतिपादिलेलें तत्त्व हें एका विशिष्ट कालांत जन्मलेलें असलें तरी जोंपर्यंत लेखकानें कलात्मकतेनें केलेलें त्याचें दर्शन हें स्थलकालनिरपेक्ष असें आहे, तोंपर्यंत ती कादंबरी नव्वद टक्के राजकीयच नाही का ठरणार ? व अशा कादंबरीस राजकीय हेंच नांव देणें सर्व दृष्टींनीं योग्य नाही कां होणार ?

आतां माडखोलकरांच्या ‘मुखवटे’ ह्या कादंबरीस राजकीय म्हणावें कीं ऐतिहासिक म्हणावें असा प्रश्न आहे. सदर कादंबरीच्या द्वारां मध्यप्रांतांत अडतीस – एकूणचाळीस सालीं ज्या कांहीं राजकीय स्वरूपाच्या घटना घडल्या त्या कथारूपानें मांडण्याचा प्रयत्न लेखकानें केला आहे. कादंबरीचा मुख्य उद्देश याखेरीज दुसरा नाही. अर्थात् वरील प्रसंगीं प्रत्यक्ष घडलेल्या अशा ज्या घटनांचीं पुसट, विकृत वा स्पष्ट प्रतिबिंबे आपणांस या कादंबरींत आढळतात, त्या घटना हिंदुस्थानाच्या किंवा त्या प्रांताच्या राजकीय इतिहासांत ज्या मानानें पुढें महत्त्वाच्या ठरतील, त्या मानानें ह्या कादंबरीस ऐतिहासिक दृष्ट्या

वाङ्मयांतील वादस्थळ

उद्यां महत्त्व येईल. आज एक तर आपण ह्या घटनांच्या अगदीं जवळ असल्यामुळे आपणांस त्यांचें मूल्यमापन साधत नाहीं; दुसरें असें कीं त्यांच्या आड दडलेलें जें सत्य तेंहि संपूर्णपणें कळण्याला आज आपणाला फारसा मार्ग नाहीं; स्वाभाविकच त्यांचें ह्या कादंबरींत प्रगट झालेलें स्वरूप हें कोठपर्यंत सत्य आहे हें पारखणें कठीण आहे. परंतु तें कांहींहि असलें तरी एक गोष्ट खरी कीं एखाद्या देशाच्या किंवा त्या देशांतील एका विभागाच्या राजकीय इतिहासांत ज्या घडामोडींना स्थान मिळेलच असें आज निश्चितपणें सांगतां येत नाहीं, अशा सामान्य घडामोडी ज्या कादंबरींत रंगविल्या आहेत, त्या कादंबरीला आजच ऐतिहासिक असें म्हणणेंहि धाष्ट्याचें होणार आहे. आज तिला जें महत्त्व आहे तें प्रासंगिक आहे. प्रस्तुत प्रसंगाबाबत सर्वसामान्य वाचकाला वाटत असलेलें कुतूहल हें त्याच्या बुडाशीं आहे. हें कुतूहल उद्यां राहीलच असें नाहीं;* तें राहण्याइतका कादंबरींतील विषय राजकीय दृष्ट्या महत्त्वाचा नाहीं; एखाद्या महत्त्वपूर्ण राजकीय क्रांतीच्या अगर चळवळीच्या पार्श्वभूमीवर ह्या कादंबरीची उभारणी झालेली नाहीं, तेव्हा कोणत्याहि दृष्टीनें विचार करितां तिला ऐतिहासिक हें उपपद आज देतां येईल असें वाटत नाहीं. प्रश्न उरला राजकीय ह्या उपपदाबाबतचा. त्यावर मी असेंच म्हणेन कीं ह्या कादंबरीप्रकारासंबंधीं वर विवेचिलेलीं मते ज्यांना पटत असतील, ते ह्या कादंबरीस 'राजकीय' हेंहि उपपद लावण्यास तयार होणार नाहीत; कारण ह्या कादंबरींत कोणत्या राजनैतिक तत्त्वज्ञानाचें खंडन वा मंडन केलें आहे? कोणत्या वादाचा धुव्वा उडविण्यासाठीं वा पुरस्कार करण्यासाठीं ही कादंबरी लिहिली गेली आहे? गांधी या व्यक्तीबाबत लोकांच्या ठिकाणीं वसत असलेला ग्रह हा भ्रममूलक आहे दाखविण्याचा प्रयत्न कदाचित् लेखकानें केलेला असेल, परंतु ही गोष्ट तरी तो निर्विवादपणें करूं शकला आहे काय? बरें. गांधी या व्यक्तीचा पराभव झाल्यानें गांधीवाद या राजकीय

* ह्या विधानांतील सत्य आजच अनुभवास येत आहे. आज १९४६ सालींच ह्या घटनांबद्दल तितकेसें कुतूहल वाटेनासें झालें आहे, तेव्हां उद्यां तें कितपत वाटेल, हें समजण्यासारखें आहे.

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार

तत्त्वप्रणालीचा पराभव होऊं शकत नाही. ही गोष्ट जर खरी असेल तर ह्या कादंबरीच्या द्वारां तो होत नाहीं हें सहजच सिद्ध होण्यासारखें आहे. ज्या कादंबऱ्यांतील राजकारण हें ‘ धोतरांच्या किनारीसारखे ’ असतें, त्या फडक्यांच्या अलीकडील कादंबऱ्या जशा राजकीय ठरूं शकत नाहीत तशाच परंतु निराळ्या कारणांसाठीं माडखोलकरांच्या कादंबऱ्यांसहि ‘ राजकीय ’ या नांवानें संबोधतां येत नाहीं असें मला वाटतें.

कादंबरीचें क्षेत्र : कांहीं अंगें

तुझ्या गेल्या पत्रांत तूं जें कादंबरीच्या क्षेत्रासंबंधीं विवेचन केलेंस तें मला फार आवडलें. वाङ्मयविषयक प्रश्नांचीं समर्पक उत्तरे देणें कठीणच आहे. पुष्कळसे वाङ्मयविषयक प्रश्न जगाच्या अंतापर्यंत अनिश्चित, अनिर्णित, अस्पष्ट असेच राहणार आणि हें एका दृष्टीनें हितावहच नाहीं का ? मतांच्या बाबतींतील या अनिश्चितीमुळेच वाङ्मयाच्या अभ्यासाला एक प्रकारची विलक्षण गोडी आली आहे. निरनिराळ्या मतांचा गलबला ऐकूं येत आहे; साधारणपणें इतर लोकांच्या मतांप्रमाणें आपल्या आवडीनिवडी ब्रनविण्यापेक्षां आपल्या आवडीच लोकांवर लादण्याकडे मनुष्यमात्राची — आणि विशेषतः वाङ्मयाच्या टीकाकारांची प्रवृत्ति असल्यामुळे, वाङ्मय-मूल्यमापनाच्या बाबतींत परमतानुवर्तित्व त्यांना फारसें खपत नाहीं, ही गोष्ट खरी आहे. पण मी तुला असा प्रश्न विचारतो, कीं प्रत्यक्ष वाङ्मय-सुमनांचा आस्वाद घेतांना किती वाङ्मयभक्तांना या मतांची

‘ ज्योत्स्ना ’ मासिकांत ‘ चिन्तुकाकांचीं पत्रें ’ या नांवाची एक वाङ्मयविवेचनात्मक लेखमाला प्रस्तुत लेखकानें सुरू केली होती. हा लेख त्या लेखमालेंतील असल्यामुळे त्याचें स्वरूप पत्रात्मक आहे.

गरज भासते ? मला वाटतें, वाङ्मयाची निर्मिति आणि त्याचें कार्य या संबंधींची स्वतःचीं हीं 'प्रामाणिक' मते—हीं नेहमीं 'स्वतःचीं' आणि 'प्रामाणिक' असतातच असेंहि नव्हे—थोडा वेळ बाजूला ठेवून स्वच्छंदपणें या वाङ्मय-उपवनांत विहार करण्याकडे आणि तेथील फुलांच्या परिमलांत रंगून जाऊन, क्षणभर आपल्या मतांना बाजूला सारण्याकडे प्रत्येकाची प्रवृत्ति असते.

तरी तुझ्या विवेचनांतील कांहीं प्रश्नांवर खरोखरच विचार करावासा वाटतो. प्रत्येक कादंबरीचें कथानक लेखकानें लेखनास सुरवात करण्यापूर्वी निश्चित केलेलेंच असेल असें मलाहि वाटत नाही. लेखनास सुरवात केल्यानंतर आपोआप कथानकाचे धागेदुवे जुळून एक सुत्रबद्ध कलाकृति निर्माण होणें शक्य आहे. पुष्कळशा मोठमोठ्या कादंबऱ्या अशाच लिहिल्या गेल्या असाव्यात असें मला वाटतें. या उलट कथानकाचा निश्चित आराखडा प्रथम तयार करून, नंतर लेखनास सुरवात करणारेहि कादंबरीकार पुष्कळ असतील; संवयीनें आणि दीर्घ परिश्रमानें त्यांनीं अशा रीतीने निर्माण केलेल्या कृति कलापूर्ण होत असतील. परंतु पहिल्या प्रकारच्या कलावन्ताची सर दुसऱ्यास येणार नाही, असें मला वाटतें. डिकन्स आणि आर्नोल्ड बेनेट यांजमधील अंतराइतकेंच ह्या दोन कलावन्तांत अंतर राहिल.

कादंबरीचा शेवट कुठें करावा आणि कसा करावा ह्याविषयी चर्चा करण्याचे हे दिवसच नाहीत. कादंबरीकार वाटेल तेथें आपलीं कथानके आटोपतीं घेऊं लागले आहेत. कादंबरीचा शेवट सर्व पात्रांची विल्हेवाट लावून करावा असा निर्वेध कां घालण्यांत आला तेंच मला कळत नाही ! अमर्याद जीवनाच्या एका अंगाचेंच जर कादंबरीकार चित्र काढीत असतो, तर पाहिजे तेथें हात आखडतां घेण्याची त्याला कां मोकळीक नसावी ? एका टीकाकारानें कादंबरीला एका लहानशा ओढ्याची उपमा दिली आहे. अत्यंत सामान्य प्रदेशांतून हा ओढा उगम पावतो; त्याचा वाहण्याचा मार्ग अगोदरच निश्चित केलेला नसतो. आपल्या प्रकृतीप्रमाणें वळणें घेत तो वाहतो आणि वाटेंत नदी किंवा समुद्र लागला तर त्याला मिळतो, नाहीतर त्यांतील पाणी आटतांच अर्धे-मधेंच अदृश्य होतो. कादंबरीहि अशीच कां नसावी ? तिच्या प्रवाहाचा मार्ग अगोदरच निश्चित करणें म्हणजे तिचें अर्धेअधिक नैसर्गिक सौंदर्य घालविणें होय.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

बहुतेक कादंबऱ्यांतील निम्मीं अधिक पानें 'प्रेमा'नें कां व्यापलेलीं असतात, असा तुझा प्रश्न आहे. हाच प्रश्न पुष्कळसे लोक विचारतांना अलिकडे आढळतात. याचें एका टीकाकारानें सुचविलेलें उत्तर तुला चिन्तनीय वाटेल : कादंबरीकार आपलीं पात्रें कांहीं स्वतःच्या विचित्र असामान्य कल्पनेनुसार घडवीत नसतो, तर त्याला आलेल्या जगाच्या अनुभवांतूनच त्याचीं पात्रें जन्म घेत असतात. अर्थात्, अशा पात्रांच्या निर्मितीच्या वेळीं जीवनव्यवहाराच्या सुळाशीं असणाऱ्या स्त्री-पुरुष-प्रेमाच्या निरनिराळ्या अंगोपांगांना त्याच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्व प्राप्त होतें, आणि त्याचा परिणाम असा होतो कीं जीवनांत सदर प्रेमाचा जितका प्रभाव दिसत नाही, तितका कादंबरीच्या लहानशा जगांत तो दिसून येतो; प्रत्येक पात्र जणू प्रेमानें भारलेलें आहे असें दिसू लागतें.

ह्या बाबतींत पुष्कळांचा आक्षेप सर्वसाधारणपणें कादंबऱ्यांतून स्त्रीपुरुष-विषयक प्रेमाचें जें जालें विणलेलें आढळून येतें त्यावर नसून, ह्या विषयाला कादंबरीकारानें एकंदर इतर विषयांच्या मानानें दिलेल्या अवास्तव प्राधान्यावर असतो. हा आक्षेप पुष्कळसा साधार आहे. बऱ्याचशा कादंबऱ्यांतील पात्रें प्रेमावांचून कशाचाहि फारसा विचार न करितांना आढळतात. त्यांचें जीवितकार्य तेंच असतें आणि त्या कादंबरींतील इतर जगहि त्यांना या प्रेमविषयक मानगडी उरकण्यास नेहमींच फुरसत देतें. ह्या ठिकाणीं कादंबरीकार वास्तवाचा विपर्यास करीत आहे असें वाटूं लागतें. असें होण्याला बरींच कारणें आहेत. त्यांतील महत्त्वाचीं कारणें मला दोन दिसतात : अशा प्रकारचे कादंबरीकार हे श्रेष्ठ दर्जाचे ठरत नाहीत. त्यांच्या बाजूनें विचार करितां ह्याचें एक कारण असें दिसतें कीं, प्रत्यक्षांपेक्षां प्रत्यक्षाचें कलात्मक चित्रीकरण हें साधारणपणें जास्त भडक असतें आणि म्हणून साहजिकच त्यांनीं रंगविलेलें चित्र हें थोडें अवास्तव होत असावें. दुसरें म्हणजे कमकुवत मनाच्या कादंबरीकारावर जगांतील व्यवहाराचा एक वेगळाच परिणाम होत असतो. अशा प्रकारचा कलावंत वाजवीपेक्षां जास्त भावनानुकूल असतो. जगांत ज्या महत्त्वाच्या भावनांची गळचेपी झालेली असते, त्यांना निदान आपल्या लहानशा जगांत अतोनात महत्त्व देण्याकडे याची प्रवृत्ति होते. तो स्वतःच दिवास्वप्नांत रंगतो आणि म्हणून त्याच्या पात्रांचीं अंतःकरणें हीं

ज्या 'प्रेमा'ची उणीव ह्या जगांत विशेष भासते त्या प्रेमरसांत बुचकळून काढल्यासारखी वाटतात.

अत्यंत दुष्ट लोकांबद्दल आपणाला प्रत्यक्ष आयुष्यांत इतका तिटकारा वाटत असूनहि असल्या व्यक्तींच्या स्वभावचित्रावर आधारलेल्या कादंबऱ्या आपणांस कित्येक वेळां अतिशय आवडतात, याची कारणमीमांसा फॉर्स्टरने आपल्या कादंबरीवरील पुस्तकांत एके ठिकाणीं चांगली केली आहे. नेहमींच्या व्यवहारांत आपला ज्या ज्या माणसांशीं संबंध येतो, त्यांच्या त्यांच्या स्वभावाचें संपूर्ण ज्ञान आपणांस कधींच होऊं शकत नाहीं; कारण एक तर आपण कांहीं अन्तर्ज्ञानी नसतो किंवा तीं माणसेंहि आपल्याजवळ त्यांचें खरें स्वरूप उघड करावयास स्वतः होऊन आलेलीं नसतात. परंतु कादंबरी-तील पात्रांची संपूर्ण ओळख, कादंबरीकाराच्या मनांत असेल तर वाचकांना होऊं शकते. आणि म्हणूनच चरित्रांतून आणि इतिहासग्रंथांतून आपणांस भेटणाऱ्या स्त्री-पुरुषांपेक्षांहि ते आपल्या अधिक परिचयाचे होऊं शकतात. चरित्रकार किंवा इतिहासकार फक्त प्रमाणें पुढें करून त्या त्या व्यक्तींसंबंधींच्या ठळक किंवा बारीकसारीक गोष्टी आपणांस निवेदित असतो. परंतु प्रमाणांच्या पलीकडे असलेल्या पात्रांच्या स्वभावासंबंधींच्या अनेक महत्त्वाच्या गोष्टींचें दर्शन कादंबरीकार घडवीत असल्यामुळे, इतिहासकारापेक्षां तो जीवनाच्या जास्त जवळ जातो. एखाद्या दुष्ट पात्राशीं त्यानें आपली करून दिलेली ओळख आणि प्रत्यक्ष प्रमाणांच्या आधारावर जीवनांत आपण करून घेतलेली त्याची ओळख यांत महदंतर असतें. प्रत्यक्ष जीवनांत ज्या गोष्टी अगोचर असतात, त्याच गोष्टी कादंबरीच्या जगांत, कादंबरीकाराच्या मनांत असल्यास, गोचर होऊं शकतात. कादंबरीकार हा दोन भूमिकांवर उभा असतो. तो ज्या जगाविषयीं लिहितो त्याचा निर्माता तोच असतो आणि ज्यांच्या स्वभावाचें योग्य आकलन करितां येईल, ज्यांची मानसिक घडण एका विशिष्ट प्रकारचीच कां होत गेली याची कारण-मीमांसा करितां येईल, अशा माणसांच्या जगांत, तो आपणांस वावरावयास लावीत असतो. त्या व्यक्तींशीं झालेली आपली ओळख ही म्हणूनच अधिक सखोल व दाट अशी होते. ह्या व्यक्तींना आपल्या अगदीं परिचयांतील व्यक्तींपेक्षांहि आपण अधिक पूर्णत्वानें ओळखूं लागतो.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

कादंबऱ्यांतील नवीन प्रथांसंबंधीं जेव्हां आपण चर्चा करितों, तेव्हां आपली दृष्टि कादंबरीच्या अभिव्यक्तिपद्धतीकडे असते. कादंबरीचीं इतर अंगें जरी फारशीं बदलत नसलीं तरी तिच्या अभिव्यक्तिपद्धतींत झपाट्यानें बदल होत असल्यामुळे आपल्याला ह्या नवीन प्रथांची जाणीव होते. आजवरच्या कादंबऱ्यांकडे पाहिलें असतां, त्यांचा हेतु जीवनाच्या निरनिराळ्या अंगांचीं चित्रे काढून जीवन हें असें आहे, हें दाखविण्याचा होता असें दिसून येतें. हळुहळु या हेतूंत एक सूक्ष्म बदल होत आहे. अलीकडील कादंबरीकारही जीवनाच्या अंगोपांगांचीं चित्रे काढीत आहेत. परंतु त्यांतील कांहींचा कल, ती काढतांना जीवन हें असें आहे, हें सांगण्याकडे नसून 'जीवन हें खरोखर असेंच आहे काय ?' असें विचारण्याकडे आहे. जीवनाविषयीं सिद्धान्तवजा विधानें करण्याचे दिवस आतां जात असून त्यासंबंधानें अनेक प्रश्न विचारण्याकडे आधुनिकांची प्रवृत्ति दिसून येते. याचें कारण जुन्या सिद्धान्तवजा समजुती, जुनीं मूल्ये—आणि अर्थात् जुनी पार्श्वभूमी हल्लीं बदललेली आहे, आणि बदलत आहे. जुने कादंबरीकार आपल्या कृतींच्या द्वारां 'जगांत अशा अशा गोष्टी घडतात—' हें सांगण्यांत राहून गेले होते. हल्लींचा कादंबरीलेखक 'जगांतील माणसें अशा अशा प्रकारचीं आहेत.' हें सांगण्यांत भूषण मानतो. घटनेपेक्षां माणसाला जास्त महत्त्व प्राप्त झालें आहे आणि म्हणूनच कथानकापेक्षां पात्रांचें स्वभावचित्रण हें कादंबरीचें मुख्य अंग ठरत आहे. मनुष्याच्या अन्तःकरणांतील सूक्ष्म व्यापार, कलात्मकतेनें वर्णन करण्यांत कादंबरीकारांना मानसशास्त्राची कितीतरी मदत होत आहे ! आधुनिक कादंबरीकाराची भूमिका न्यायाधिकाची नसून संशोधकाची आहे. आपल्या संशोधनांतून आपल्याला काय आढळून आलें, हे सांगण्याचीसुद्धां त्यांतील कित्येक काळजी घेत नाहीत. तुमच्यापुढें ते फक्त आपलें संशोधनकार्य ठेवतात. आणि कित्येक वेळां तुम्हांलाहि स्वतःबरोबर घेऊन, ते आपलें संशोधनकार्य कादंबरींतून चालू ठेवतात.

अत्यंत प्रसिद्ध ऐतिहासिक पुरुष किंवा स्त्रिया यांना कादंबऱ्यांचे नायक किंवा नायिका बनवून त्यांच्या चरित्रांवर कादंबरीची उभारणी करावी कीं नाहीं याविषयीं तूं प्रतिपादिलेलें मत मला फारसें पटत नाहीं. अशा रीतीनें

निर्मिलेल्या कादंबऱ्या वाचनीय ठरतील; त्या उत्कृष्ट कलाकृतिहि ठरतील. कलावंताचा हात फिरल्यावर चरित्रालासुद्धां कादंबरीची अद्भुतरम्यता प्राप्त होते. आंद्रे मोर्वांने लिहिलेलें शेलीचें चरित्र किती कलापूर्ण उतरलें आहे. परंतु इतकें असूनही कादंबरीकारानें अशा प्रकारच्या प्रत्यक्ष इतिहासप्रसिद्ध लोकोत्तर पुरुषांवर कादंबऱ्यां लिहूं नयेत असें मला वाटतें. असें करितांना कादंबरीकार स्वतःला बांधून घेतो. त्याच्या प्रतिभेला इतिहासाचीं, प्रमाणांचीं बंधनें पाळावीं लागतात. असलीं बंधनें त्याच्या कलात्मकतेला पायबंद घालतात. अशा वेळीं कादंबरीकारानें या प्रत्यक्ष व्यक्तींच्या ऐवजीं त्यांचीं प्रातिनिधिक रूपें उपयोगांत आणावींत. साधारणपणें कादंबरींतील सर्व पात्रें हीं थोड्याबहुत प्रमाणांत जगांतील इतर माणसांचीं प्रातिनिधिक स्वरूपेंच असल्यामुळे, लोकोत्तर माणसांचीं चित्रें त्याच नियमाप्रमाणें प्रातिनिधिक स्वरूपांत दाखविणें इष्ट. हेन्री जेम्स या कादंबरीकारानें शेली, कोलरीज, ब्रॉउनिंग यांना मध्यबिंदु कल्पून ज्या आपल्या कांहीं कादंबऱ्या लिहिल्या आहेत त्यांत त्यांचीं वास्तवस्वरूपें चितारलेलीं नसून त्यांवर आधारलेलीं अशीं प्रातिनिधिक कलात्मक स्वरूपांचीं चित्रें रंगविलीं आहेत.।

कादंबरींत कांहीं पात्रें फक्त वाचकांना आनंद देण्यासाठींच घालण्यांत यावींत किंवा काय, हा तुझा प्रश्न वाचून मला सकृत्दर्शनीं हंसूंच आलें. परंतु कांहीं वेळानंतर माझ्या मनांत मीं वाचलेल्या कांहीं कादंबऱ्यांतील अशा लहानमोठ्या पात्रांचीं नांवें आठवूं लागलीं आणि तुझ्या म्हणण्यांत कांही तरी तथ्य असावेसें वाटूं लागलें. जर कादंबरीकाराची जगाकडे पाहण्याची दृष्टि सौम्य, विनोदात्मक आणि उदार असेल तर त्याला अशा पात्रांची मुद्दाम वेगळी योजना आपल्या कादंबरींत करावी लागणारच नाही. त्यानें निर्मिलेलीं पात्रें—तीं खरींखुरीं माणसें असल्यामुळे—आपल्या स्वभावानुसार सदैव केवळ उदासीन राहणें शक्य नाही. वाचकाचें मन प्रसन्न ठेवण्याइतका विनोदाचा अंश त्याच्या स्वभावांत सांपडल्याशिवाय राहणार नाही. या उलट कांहीं कादंबऱ्या मूलतःच जर गंभीर विषयावर आधारलेल्या असतील तर त्यांतील वातावरण विनोदाला कदाचित् वावडेंहि ठरण्याचा संभव आहे. अशा कादंबऱ्यांच्या वाचकांच्या मनोरंजनाचा वेगळा प्रश्नच उद्भवत नाही.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

वाचकांची वृत्ति प्रसन्न ठेवण्यासाठी जी कांहीं पात्रांची योजना एखाद्या चांगल्या कादंबरींत झाल्यासारखी आपणांस वाटते ती बुद्धिपुरस्सर झालेली नसून त्या लेखकाच्या विशिष्ट दृष्टिकोणामुळे त्याच्या हातून अभावितपणें झालेली असते, असें मला वाटतें.

कादंबरीच्या कांहीं अंगोपांगांचें मीं वर केलेलें विवेचन सर्वस्वी माझें नाहीं. माझ्यावरहि किती तरी मतांचा परिणाम झालेला. आहे. तुझ्या या विषयाच्या अभ्यासांत तुला या मतांचें नीट चिकित्सापूर्वक परीक्षण करितां येईल. मला अजून किती तरी लिहावेंसें वाटतें. पण त्याच्या अगोदर तुझ्या उत्तरासाठींच मी आतुर आहे.

पगडी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, स्वच्छत.
अनुक्रम ... ३३५३ वि: १४४५
मांक १४१३ नों दि: १४१३

चरित्रलेखन : कला की कारागिरी ?

(१)

आपण एवढीं चरित्रे वाचतो ; त्यांनीं आपलें मनरंजन होतें ; समाधान होतें ; परंतु असें असूनहि एकच एक प्रश्न आपल्या मनाला पडतो. तो हा कीं चरित्र हा एक ललित वाङ्मयाचा प्रकार ठरूं शकतो काय ? चरित्रलेखन ही एक कला आहे काय ? आणि ज्या अर्थी असा प्रश्न आपणाला वारंवार पडतो त्याअर्थी या प्रश्नांत कांहींतरी तथ्य हें असलेंच पाहिजे. आतांपर्यंत कितीतरी चरित्रे लिहिलीं गेलीं असतील ; परंतु त्यांतील आज किती जिवंत आहेत सांगा पाहूं ? अगदींच थोडीं ; हाताच्या बोटांवर मोजतां येण्याइतकीं !

इतकीं चरित्रे मृत्युमुखीं कां पडतात, या प्रश्नाचें उत्तर कदाचित् चरित्रकार असें देतील कीं कांहीं झालें तरी कथा किंवा काव्य यांच्या मानानें चरित्रलेख-

प्रस्तुत लेख हा प्रसिद्ध लेखिका व्हर्जोनिया वुल्फ यांच्या एका लेखाचा अनुवाद आहे. व्हर्जोनिया वुल्फ यांनी कथालेखनाच्या प्रांतांत आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण लेखनानें नांव मिळविलें आहे, त्याचप्रमाणें अनेक वाङ्मयीन व कलाविषयक प्रश्नांची त्यांनीं केलेली चिकित्सा ही इंग्रजी टीकावाङ्मयांत पुष्कळ काळ टिकून राहिल असा भरंवसा आहे.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नाची कला ही अल्प वयाची आहे. मनुष्याचें मन जसजसें विकास पावत गेलें तसतसें त्याला आपल्या स्वतःबद्दल व इतरांबद्दल कुतूहल उत्पन्न झालें. तेव्हां आपल्या स्वतःच्या भूमिकेची छाननी किंवा परक्या माणसाच्या जीवन-भूमिकेची छाननी हीं दोन्हीं कायें काय दर्शवतात ? तर मानवी मनाच्या विकासाची अगदीं अलीकडील पायरी. अगदीं १८ व्या शतकापर्यंत इंग्लंड-मध्ये या कुतूहलबुद्धीची परिणति सर्वसामान्य माणसांचीं चरित्रें लिहिण्यांत झालेली दिसत नाहीं. १९ व्या शतकांत चरित्रांची खूपच पैदास झाली आणि या वाङ्मयाचा प्रसारहि बराच झाला. जॉनसन, बॉसवेल आणि लॉकहार्ट हे तीनच नाणावलेले चरित्रकार दरम्यानच्या काळांत झाले, ही गोष्ट खरी; परंतु असें कां, असें जर चरित्रकारांना विचारलें, तर ते उत्तर देतील कीं एकतर वेळ थोडा होता. आणि एवढ्या वेळांत चरित्र ही कला परिणत होऊन सुस्थित होणें अशक्य होतें; आणि हें त्यांचें म्हणणें त्या वेळचें चरित्र-वाङ्मय चाळून पाहिलें असतां पटण्यासारखें आहे. खरोखरच गद्याच्या अगोदर पद्य कां जन्मास आलें, कादंबरीच्या अगोदर काव्य कां जन्मूं शकलें, हेन्री जेम्सच्या अगोदर चॉसर कां अवतरला या गूढरम्य प्रश्नांचीं उत्तरे शोधून काढणें मजेदार तर खरेंच. परंतु तें वाजूला ठेवून सध्यां आपण आपल्या पुढील प्रश्नाचाच विचार करूं. उत्कृष्ट चरित्रांची जगाच्या वाङ्मयांत उणीव कां असावी ? इतर कोणत्याहि कलेपेक्षां चरित्रलेखनकला ही निर्बेधांनीं अधिक जखडली गेली आहे हेंच त्याचें कारण. याचा प्रत्यय कोणत्याहि चरित्राची प्रस्तावना चाळून पाहतांच येईल. त्यांत काय लिहिलेलें आढळतें ? ज्या ज्या माणसांनीं आपणाला चरित्रनायकासंबंधीं हरएक प्रकारची माहिती पुरविली, ज्यांनीं ज्यांनीं आपणाला त्यांचीं कागदपत्रें पुरविलीं, त्या सर्वांचा आणि विशेषतः चरित्र-नायकाच्या पत्नीचा—‘ कीं ज्यांच्या मदतीवाचून सदर चरित्र निर्माणच होऊं शकलें नसतें—’ हा चरित्रलेखक ऋणी असतो; ह्या उलट कादंबरीकाराचें असतें. कादंबरीकार आपल्या कादंबरीच्या पहिल्याच पानावर पुढील शब्द लिहून मोकळा होतो: “ या कादंबरींतील सर्व पात्रें काल्पनिक आहेत.” कादंबरीकार हा कोणाचा बांधलेला नाही. चरित्रकार मात्र आहे.

आणि या ठिकाणींच आपण दुसऱ्या एका अतिशय कठीण अशा प्रश्नाच्या समोर येऊन थडकतो. एखादे पुस्तक हे कलापूर्ण आहे—ती एक सुंदर ललित-कृति आहे—असे आपण म्हणतो, तेव्हा खरोखर आपल्याला काय म्हणावयाचे असते ? या प्रश्नाचे उत्तर कांहींहि असले तरी कादंबरी आणि चरित्र, यांतील फरक मात्र हा की चरित्र हे प्रत्यक्ष घटना, सगसेयरे यांच्या मदतीने निर्मिले जाते. त्यांची बंधने त्यावर असतात, तर कादंबरी ही कादंबरीकाराने स्वतःच स्वतःवर जी बंधने लादून घेतलेली असतात त्या व्यतिरिक्त कोणतीच इतर बंधने पाळित नाही. हा जो फरक सांगितला तो अगदी त्यांच्या जीविततत्वांतील फरक झाला. कादंबरी ज्या गोष्टींची बनलेली असते, त्या गोष्टीच मुळांत चरित्र ज्या गोष्टींचे बनलेले असते त्या गोष्टींहून वेगळ्या. आणि त्यांच्या घटनेंतील हा जो मुळांतील फरक तोच पुष्कळशा चरित्रकारांना चांगला जाणवला आहे.

चरित्रनायकाची पत्नी आणि त्याचे मित्र यांच्याशी जुळते घेणे मोठे कठीण काम असते. कल्पना करा की चरित्रनायक हा अगदी व्यसनी, रागीट, अनीति-मान् असा आहे. तरी त्याची बायको म्हणणार, “ त्याच्यावर माझे प्रेम होतें. माझ्या मुलांचा, तो कांहीं झाले तरी पिता होता; आणि ज्या लोकांना त्याची पुस्तके आवडतात त्यांची मने सुद्धा त्याच्याविरुद्ध कलुषित करणे बरे नव्हे. कसही करा आणि त्याचे अवगुण झाका. त्यांचा उल्लेखच वगळाना ! ” चरित्रकार हे तिचे म्हणणे न ऐकून जातो कोठे ? आणि यामुळे झाले आहे असे की १९ व्या शतकांतील इंग्रजी वाङ्मयांतील चरित्रे म्हणजे वेस्ट मिनिस्टर अवेमधील. पुतळ्यांसारखी आहेत: मृत माणसाच्या शरीराकृतीसारख्या फक्त वरून वरून दिसणाऱ्या बाहुल्या.

परंतु १९ व्या शतकाचे शेवटी शेवटी एक मोठीच क्रांति घडून आली; ही क्रांति कां घडून आली हे सांगणे कठीण आहे; परंतु मोठमोठ्या माणसांच्या विधवा बायका ह्या उदार-हृदयी बनू लागल्या; समाज जास्त चिकित्सेखोर बनला. हे मेणाचे मुखवटे हळूहळू लोकांना पटेनासे झाले. त्यांच्या दर्शनाने लोकांची जिज्ञासा तृप्त होईनाशी झाली. चरित्रकाराला थोडी फार मोकळीक मिळाली. तो जास्त मोकळेपणाने हात पाय हालवू लागला. निदान आपल्या

वाङ्मयांतील वादस्थळें

चरित्रनायकाच्या चेहऱ्यावर थोड्या फार सुरकुत्या व जखमांचे वण आहेत हे तो दाखवूं लागला. फ्राउडने काढलेलें कार्लाइलचें चित्र म्हणजे खात्रीने निर्जीव मुखवटा नव्हे आणि फ्राउड नंतर एडमंड गॉस आला. आपले वडील हे कांहीं अगदींच स्वर्गांतून उतरले नव्हते, असें पहिल्यानें म्हणण्याचे धाष्टर्य त्यानें केलें; आणि त्यानंतर विसाव्या शतकाच्या सुरवातीलाच लिटन स्ट्रॅची अवतरला.

(२)

चरित्र-वाङ्मयाच्या इतिहासांत लिटन स्ट्रॅचीचें नांव एवढें मोठें आहे कीं तें येतांच त्याजवर थोडाबहुत विचार केल्याशिवाय पुढें पाऊल पडणें अशक्य आहे. 'एमिनंट व्हिक्टोरियन्स', 'क्वीन व्हिक्टोरिया' आणि 'एलिझबेथ ऍंड इसेक्स' हे त्यांचे तीन चरित्र ग्रंथ : त्यांची लांबीरुंदी इतकी मोठी आहे कीं त्यांचेकडे पाहतांच चरित्र-वाङ्मय काय करूं शकतें आणि काय करूं शकत नाहीं, याची पुरेपूर खात्री होते. आणि म्हणूनच चरित्र-लेखन ही कला आहे काय ? चरित्र ही कलाकृति आहे काय ? जर ती कलाकृति ठरत नसेल तर तिच्यांतील कोणत्या अंगभूत गुणांमुळे तिच्यामध्ये ही कलाविहीनता येते ? इत्यादि जे प्रश्न आपणांस भंडावून सोडतात, त्या प्रश्नांचीं उत्तरे आपणांस या तीन चरित्र-ग्रंथांत सांपडल्याशिवाय राहत नाहीत.

लेखक या दृष्टीनें स्ट्रॅची हा अगदीं योग्यवेळीं जन्माला आला. १९१८ सालीं त्यानें आपली पहिली कृति रसिकांसमोर सादर केली, त्यावेळीं चरित्रवाङ्मयाबद्दल लेखकवर्गाला एकंदर विशेष आकर्षण वाटत होतें; चरित्रवाङ्मयाला अभूतपूर्व स्वातंत्र्य मिळालें होतें. स्ट्रॅचीला कविता करावयाच्या होत्या, नाटके लिहावयाचीं होतीं, परंतु काव्य किंवा नाटक यांना आवश्यक असलेली प्रतिभा आपल्या ठिकाणीं आहे कीं नाहीं याबद्दल तो साशंक होता. अशावेळीं चरित्रलेखनाकडे त्याचें मन वळलें यांत काय नवल ? कारण मेलेल्या माणसांबद्दल सत्यकथन करणें आतां थोडें शक्य झालें होतें, आणि १९ वें शतक तर असल्या मोठमोठ्या माणसांनीं भरगच्च भरलेलें होतें. त्यांच्या शरिरांवर मेणाचीं आवरणें घालण्यांत आलीं होतीं; आणि त्यामुळे त्यांचें मूळचें रूप विकृत झालें होतें. त्यांना फिरून जीवंत करणें, ते खरोखरच जसे होते तसेच त्यांना

चरित्रलेखन : कला कीं कारागिरी ?

दाखविणें, हें कार्य असें होतें कीं त्याला कवि किंवा कादंबरीकार यांच्या ठिकाणीं असलेल्या प्रतिभेची आवश्यकता नसली तरी त्यांच्या ठिकाणीं असणाऱ्या इतर गुणांची मात्र जरूरी होती.

चरित्रलेखनाचा हा प्रयत्न खरोखरच करून पाहण्यासारखा होता; आणि 'एमिनंट व्हिक्टोरियन्स' या ग्रंथांतील व्यक्तिचित्रांमुळे त्या त्या चरित्र व्यक्तींवद्दल वाचकांच्या अंतःकरणांत जें कुतूहल निर्माण झालें, त्याचा अर्थच हा कीं त्यांत कांहीं तरी विशेष होतें. त्या त्या व्यक्ति जीवंत असतांना जशा होत्या तशाच परत स्ट्रॅचीच्या या ग्रंथांत दिसत होत्या. त्या परत ज्यांच्या त्यांच्या वादविवादाचा विषय होऊं पहात होत्या. गॉर्डन हा खरोखरच दारू पीत असे कीं ती एक गप्पच ? फ्लॉरेन्स नायटिंगेलला जो 'आर्डर ऑफ मेरिट' चा किताब मिळाला तो तिच्या दिवाणखान्यांत मिळाला कीं तिच्या शय्यागृहांत मिळाला ? असल्या बारीकसारीक गोष्टींवद्दल त्यानें लोकांच्या मनांत केवढें कुतूहल निर्माण केलें ! लोक हंसले, रागावले...चिडले...परिणाम मात्र एकच झाला: 'एमिनंट व्हिक्टोरियन्स' ह्या पुस्तकाच्या आवृत्त्या भराभर निघूं लागल्या.

परंतु हीं सगळीं छोटीं छोटीं व्यक्तिचित्रे होतीं आणि व्यंगचित्रांत दिसून येणारी, कोणतीहि गोष्ट थोडी फुगवून सांगण्याची वृत्ति त्यांत दिसून येत होती. इलिझाबेथ आणि व्हिक्टोरिया या दोन महाराण्यांच्या जीवन-चित्रांत मात्र त्यानें एक मोठें वाङ्मयकार्य साधण्याचा प्रयत्न केला. आतांपर्यंत चरित्राला आपल्या ठिकाणीं असलेल्या सर्व शक्ति प्रकट करण्याला वावच मिळालेला नव्हता. चरित्र काय करूं शकतें हें अद्याप कोणीच अजमावून पाहिलें नव्हतें. चरित्राला आतां जें स्वातंत्र्य मिळालें हेंतें, त्याचा पुरेपूर उपयोग करून त्याची कुवत अजमावून पहाण्याचा प्रयत्न आतां एक लेखक करणार होता; तो कोणालाहि भिणारा नव्हता; आपल्या लेखनांतील चमक त्यानें या पूर्वीच दाखविली होती. आपली कला त्याला पूर्ण अवगत होती. आणि या सर्व गुणांचा परिपाक त्याच्या या दोन ग्रंथांत झाला. त्या दोन ग्रंथांवरून चरित्रवाङ्मयाचें खरें खरें स्वरूप लोकांना कळून आलें. कारण 'व्हिक्टोरिया' आणि 'एलिझाबेथ' हीं दोन्हीहि पुस्तके वाचल्यानंतर असे आढळून येतें कीं, 'व्हिक्टोरिया' हा

वाङ्मयांतील वादस्थळें

चित्रलेखनाचा उच्चांक आहे, तर त्या मानानें 'एलिझाबेथ' हा चरित्रलेखनाचा एक अयशस्वी प्रयत्न आहे. परंतु आपण ही तुलना पुढें चालूं ठेवली तर असें आढळून येतें कीं या ठिकाणीं लिटन स्ट्रॅची हा अयशस्वी झाला नसून चरित्र ही कलाच अयशस्वी ठरली आहे. 'व्हिक्टोरिया' हा ग्रंथ लिहित असतां त्यानें चरित्रलेखनाकडे कारागिरी (craft) या दृष्टीनें पाहिलें. त्याचीं बंधनें पाळलीं. 'एलिझाबेथ' हा ग्रंथ लिहित असतां त्यानें चरित्राकडे कला (art) या दृष्टीनें पाहिलें आणि चरित्रलेखनाचीं बंधनें पाळलीं तर नाहींतच; उलट लाथाडलीं.

पण आम्हीं हीं जीं विधानें केलीं त्यांना आधार काय हें आपणांस आतां पाहिलें पाहिजे. प्रथम दर्शनीच एक गोष्ट लक्षांत ठेवायची, ती म्हणजे अशी कीं या दोन राण्यांचीं हीं चरित्रें लिहिण्याचें कार्य एकाच प्रकारचें नव्हतें. व्हिक्टोरियासंबंधीं तत्कालीं अगदीं भरपूर माहिती होती. तिनें केलेली प्रत्येक गोष्ट, तिच्या डोक्यांत आलेला प्रत्येक विचार, ह्या गोष्टी सर्वांच्या परिचयाच्या होत्या. व्हिक्टोरियाचें स्ट्रॅचीनें काढलेलें चित्र जितकें लोकांकडून निरखून आणि पारखून घेण्यांत आलें तितकें आतांपर्यंत कोणाचेंच चित्र पारखून घेण्यांत आलेलें नाहीं. चरित्रकाराला तिच्याबाबत आपली स्वतंत्र बुद्धि वापरायला कोठें वावच नव्हता. कारण प्रत्येक क्षणीं नवीन कागदपत्र मांपडून त्याच्या कल्पकतेला लगाम बसत होता, आणि व्हिक्टोरियासंबंधीं लिहितांना तीं सर्व बंधनें त्यानें स्वीकारलींहि. चरित्रकाराचे ठिकाणीं आवश्यक असलेला, योग्य व संबद्ध गोष्टींची निवड करण्याचा गुण (the power of selection & relation) त्यानें उपयोजिला, आणि स्वतःला अगदीं सत्य तेवढ्याच घटनांनीं त्यानें बांधून घेतलें. याचा परिणाम असा झाला कीं त्यानें निर्माण केलेली व्हिक्टोरिया ही बॉस्वेलनें निर्माण केलेल्या जॉन्सनसारखी दिसूं लागली. दिवसेंदिवस बाकीच्या व्हिक्टोरिया नाहींशा होऊन स्ट्रॅचीची व्हिक्टोरिया तेवढी लोकांच्या मनांत राहिल; जसा बॉस्वेलचा डॉ. जॉन्सन हा आतां जॉन्सन म्हणून ओळखला जात आहे. हें एक महत्कार्य स्ट्रॅचीनें साधलें आणि तें आपण साधलें या आनंदांतच तो यापेक्षांही आपण कांहीं तरी विशेष साधावें, या ईर्ष्येनें पुढें सरसावला. हलती, बोलती, चालती अशी हुबेहुब व्हिक्टोरिया त्यानें निर्मिली.

चरित्रलेखन : कला की कायगिरी ?

परंतु कांहीं झालें तरी ती बंधनांनीं जखडली गेली होती. ज्यामध्ये काव्याची उत्कटता उतरूं शकेल, नाट्याचा हृदय थरारून सोडणारा जीवंतपणा अवतरेल आणि येवढें करूनहि सत्य, वास्तवता यांच्याशीं संबद्ध असलेला विशेष म्हणजेच सूचित केलेली वास्तवता उतरेल, स्वयंभूषणा अवतरेल असें चरित्रवाङ्मय आपण निर्माण करावें या कल्पनेनें त्याला पछाडलें.

हा जो प्रयोग तो करून पाहणार होता त्याला अनुरूप अशी एलिझाबेथ ही राणी होती. तिच्यासंबंधीं फार थोडी माहिती होती. ज्या समाजांत ती वावरली होती तो समाज इतका इतिहासकालीन होता कीं त्यांतील लोकांच्या संवयी, त्यांचे जीवन-हेतु, त्यांनीं केलेलीं कृत्ये, या सर्वांभोवतीं एक प्रकारचें अद्भुतरम्य धुकें पसरलें होतें. त्यांत एक प्रकारची गूढता होती. लिटन स्ट्रॅची आपल्या या चरित्राच्या अगदीं प्रारंभीच्याच एका पानावर काय लिहितो पहा: “या यक्षभूमींत शिरकाव करून घेण्यासाठीं आम्हीं कोणत्या कलेचा अवलंब करावा ? जितकें जास्त न्याहाळून आम्हीं त्या भूमीकडे पाहूं लागलों तितकी जास्तच ती आमच्यापासून दूर गेल्याचा आम्हाला प्रत्यय येतो.” परंतु असें असूनही एवढें खरें कीं एलिझाबेथ आणि इसेक्स यांच्या अन्योन्य संबंधाची एक कांहींतरी करुणरम्य कहाणी लोकांच्या कानीं होती. ती लोकांना ठाऊक होती आणि नव्हतीहि. एका ग्रंथाची त्यावर सहज उभारणी करितां येण्यासारखी होती. या ग्रंथाचा लेखक एकाच वेळीं दोन भिन्न जगांत वावरूं शकत होता. या ठिकाणीं त्याच्या प्रतिभेच्या विलासाला तर वाव होताच, शिवाय कांहीं सत्य घटनांच्या मदतीनें हें निर्मितीचें कार्य तो सुकर करणार होता. एकाच वेळीं एक चरित्र आणि एक उत्कृष्ट कलाकृति निर्माण करणें त्याला शक्य वाटत होतें.

परंतु, काय असेल तें असो, हा संकर एकंदर फलदायी ठरला नाही. प्रत्यक्ष (fact) आणि कल्पना (fiction) यांचें बेमालूम मिश्रणच होईना. व्हिक्टोरियाप्रमाणें एलिझाबेथ ही खरीखुरीही भासेना ; किंवा क्लियोपेट्रा किंवा फॉलस्टॉफ यांच्याप्रमाणें काल्पनिकही वाटेना. कारण असें कीं चरित्रनायिकेबद्दल स्वतःला फारच थोडी माहिती असल्यामुळें लेखकाला एकीकडे

वाङ्मयांतील वादस्थळें

आपल्या कल्पकतेला वाव द्यावा लागला, तर अगदीं त्याचवेळीं जी थोडी माहिती उपलब्ध होती तिचा पायबंद एकसारखा त्याच कल्पकतेला बसूं लागला. परिणाम असा झाला कीं ही राणी एका विचित्र जगांत वावरूं लागली. सत्य आणि कल्पना यांच्या दरम्यान लोंबकळूं लागली. धड पार्थिव नाहीं कीं अपार्थिव नाहीं अशी तिची अवस्था झाली. एक प्रकारचें शून्यत्व, एक प्रकारची धडपड, सर्वत्र दिसून येऊं लागली; दुःख खरें परंतु त्यांत उत्कटता नाहीं, निरनिराळीं माणसें खरीं परंतु त्यांच्यांत कोणत्याहि प्रकारचा खराखुरा संघर्ष नाहीं अशी स्थिति झाली.

ही चिकित्सा बरोबर असेल तर या घोटाळ्याचें मूळ खुद्द चरित्र या वाङ्मयप्रकारांतच आहे, ही गोष्ट आपणांस कबूल करावी लागेल. चरित्र म्हटलें कीं बंधनें हीं आलींच. आणि हीं बंधनें म्हणतात कीं चरित्र हें प्रत्यक्षावरच आधारलें गेलें पाहिजे : प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टीच त्याच्या बुडाशीं पाहिजेत; आणि चरित्रासंबंधीं बोलतांना सत्य किंवा घटना हे जे शब्द आम्ही वापरतो त्यांचा अर्थ असा कीं ह्या घटना किंवा हीं सत्ये चरित्रकाराखेरीज इतरांनीं पारखून तीं सत्ये आहेत असें कबूल केलें पाहिजे. एखादा कलावंत ज्या प्रकारचीं सत्ये निर्माण करितो त्या प्रकारचीं सत्ये—कीं जीं सत्ये त्याच्या शिवाय इतरांना एका मर्यादे-पलीकडे पारखतांच येत नाहीत—निर्माण करून जर त्यांबरोबर हीं दुसऱ्या प्रकारचीं सत्ये मिसळलीं तर तीं एकमेकांना मारक ठरतात असें आढळून येईल.

व्हिक्टोरिया राणीचें चरित्र जेव्हां स्ट्रॅचीनें लिहिलें तेव्हां त्यालाहि हें पटलें होतें; आणि याच तत्त्वानुसार तो वागला होता. अलबर्टच्या मृत्यूनंतरचीं व्हिक्टोरिया राणीचीं शेवटचीं वर्षे बरींचशीं पडद्याआड गेलीं. त्या काळांतील तिच्या जीवनक्रमाविषयीं तितकीशी माहिती उपलब्ध नव्हती. या गोष्टीची जाणीव होतांच स्ट्रॅचीनें त्या वर्षांची आपल्या ग्रंथांत झपाट्यानें विल्हेवाट लावली. परंतु तेंच एलिझाबेथचें सर्व आयुष्य गूढरम्य धुक्यांत गुरफटलें असल्याचें त्याला कळत असूनहि वरील तत्वाला बाजूला सारून त्यानें त्याचें सविस्तर चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला. त्याच्याच म्हणण्याप्रमाणें, हा त्याचा प्रयत्न शेवटीं अयशस्वी ठरला.

चरित्रलेखन : कला की कारागिरी ?

(३)

या वरील विवेचनावरून असें दिसून येईल की ज्या वेळीं एखादा चरित्रकार, आपण चरित्रनायकाच्या कागदपत्रांनीं आणि मित्रपरिवारानें जखडले गेलों आहोंत, आपल्याला स्वतंत्रपणें वावरायला फारसा वाव नाही अशी कुरकुर करीत असतो, त्यावेळीं तो चरित्रवाङ्मयांतील एका अत्यावश्यक अंगावर बोट ठेवीत असतो आणि हें बंधन जें तो आपणांस दाखवितो तें खरोखरच चरित्रवाङ्मयास अत्यावश्यक असतें, कारण कादंबरीकारानें किंवा कवीनें निर्मिलेल्या व्यक्ति ह्या एक प्रकारच्या स्वतंत्र जगांत वावरत असतात. या जगांतील घटना केवळ त्यांचा निर्माता जो कलावन्त तोच पारखून घेत असतो. त्यांचा खरेपणा त्याच्या आत्मप्रत्ययाच्या खरेपणावर अवलंबून असतो. या आत्मप्रत्ययाच्या जोरावर तो जें जग निर्माण करितो तें दुसऱ्यांनीं सांगितलेल्या प्रत्यक्ष घटनांतून निर्माण झालेल्या जगापेक्षां अधिक एकजिनसी, अधिक उत्कट आणि अधिक सूक्ष्मतरल असतें. आणि ह्या दोन भिन्न जगांतील ह्या स्वरूपभेदामुळे हीं दोन प्रकारचीं सत्ये एकमेकांत मिसळूं शकत नाहीत. जेथें जेथें तीं एकत्र येतात तेथें तेथें तीं एकमेकांना मारक ठरतात. यावरून निष्कर्ष एवढाच निघतो कीं हीं दोन जगें एके ठिकाणीं आणण्याचे कार्य कोणीच करूं शकत नाही. एकाच वेळीं ह्या दोन्ही जगांचा उपयोग कोणालाही करणें जमत नाही : या दोघांतून एकाचीच निवड एका वेळीं झाली पाहिजे आणि ही जी निवड होईल त्या निवडीनुसार या लेखकानें वागलें पाहिजे.

परंतु ' एलिझबेथ अँड इसेक्स ' हा चरित्र-ग्रंथ अयशस्वी ठरला या एका गोष्टीवरून जरी वरील निष्कर्ष निघत असला तरी ज्या अर्थी तो अयशस्वी प्रयत्न हें असामान्य कौशल्यानें केलेल्या एका धाडसी प्रयोगाचें फल होतें, त्या अर्थी त्यांत आलेलें अपयश, हें चरित्रलेखनाच्या प्रांतांत आणखी संशोधन होण्यासारखें आहे असेंहि सुचवतें. स्ट्रुची जर जास्त दिवस जगता तर त्यानें आपण संशोधिलेल्या या मार्गाचें यापेक्षां अधिक संशोधन केलें असतें. आज मात्र परिस्थिति-अशी आहे कीं कोणत्या मार्गानें हें संशोधन कार्य व्हावयाला पाहिजे एवढें त्यानें आपणांस दाखवून ठेवले आहे. चरित्रकार सत्य घटनांनीं बांधला गेला आहे, गोष्ट खरी आहे; परंतु त्याजबरोबर हेंही खरें आहे कीं

वाङ्मयांतील वादस्थळें

चरित्रनायकासंबंधीं जेवढ्या जेवढ्या सत्य गोष्टी त्याला जमा करितां येणें शक्य आहे तेवढ्या तेवढ्या गोष्टींवर त्याचा हक्क आहे. जोन्स आपल्या नोकरांना बुटांनीं मारीत होता, इसलिंगटनला त्याची एक रखेली होती, एकदां तो सकाळीं गटारींत सांपडला होता—इत्यादि गोष्टी जर त्याला खात्रीलायक समजल्या तर त्या वाचकांसमोर मांडण्याची त्याला मुभा पाहिजे. (अर्थात् अब्रुनुकसानीचा कायदा जितकी मुभा देईल तितकी.)

परंतु या ज्या सत्य घटना असतात त्या कांहीं शास्त्रीय घटनांसारख्या नसतात कीं एकदां त्यांचा शोध लागला कीं त्यांचें स्वरूप होतें तसेंच कायम टिकावें. त्यांबद्दलचीं लोकांचीं मते बदलत राहणार. आणि मते हीं जसा काळ बदलेल तशीं बदलणार. आपण ज्याला आतांपर्यंत पाप समजत आलों, तें आतां मानस-शास्त्रीय शोधांच्या दृष्टीनें केवळ एक अपरिहार्य दुर्दैव ठरतें ; एक चमत्कारिक विकृति ठरते ; कदाचित एवढेंही न ठरतां तो केवळ फारसा लक्षांत न घेण्या-सारखा एक सूक्ष्म स्वभाव-दोष (foible) ठरतो. अगदीं आपल्या आठवणींत लैंगिक गोष्टींकडे पाहण्याची दृष्टि किती झपाट्यानें बदलली आहे ! ह्याचा अर्थ काळ बदलतो आहे. आपल्या समजुतीहि बदलताहेत व त्यामुळे चरित्रनायकांचें खरें अंतरंग झांकून टाकणाऱ्या कितीतरी निरुपयोगी गोष्टी चरित्रग्रंथांत येण्याचें आतां हळुहळू कमी होऊं लागलें आहे व होणें आवश्यकहि आहे. पूर्वीच्या जुन्या चरित्रप्रकरणांचीं पुष्कळशीं शीर्षके, 'शालेय जीवन', 'लग्न', 'व्यावसायिक जीवन' हीं चरित्रनायकाच्या आयुष्यक्रमाचें पारंपारिक पद्धतीनें केलेलें एक कृत्रिम वर्गीकरण दर्शवितात असें आतां दिसून आलें आहे. कारण पुष्कळ वेळां चरित्र-नायकाच्या जीवितसरितेचा मुख्य मार्ग यापेक्षां भिन्न दिशेनेंच गेलेला आढळतो, मग ह्याचा काय उपयोग ?

एवढ्यासाठीं चरित्रकार दोन पाउले आपल्या पुढेंच पाहिजे. आपल्या भोंवतालचें वातावरण न्याहळून त्यांत असत्य कोठें आहे, खोटेपणा कोठें आहे, नामशेष झालेल्या चालीरीतींचा भरणा कोठें आहे हें त्यानें शोधून काढलें पाहिजे. सत्य तेवढें पारखून घेण्याची त्याची वृत्ति सदैव जागृत असली पाहिजे. आणि आपण सध्यां ज्या जगांत रहात आहोंत त्या

चरित्रलेखन : कला कीं कारागिरी ?

जगांत एकाच व्यक्तीवर वर्तमानपत्रांच्या द्वारां, खाजगी पत्रांच्या द्वारां, रोजनिश्यांच्या द्वारां अनेक कॅमेरे एकाच वेळीं रोखलेले असल्यामुळे एकाच चेहऱ्याचीं कांहीं परस्परविरोधी दृश्ये दिसतांच त्यानें दचकून जातां कामा नये. वेगवेगळ्या कोपऱ्यांत वेगवेगळे आरसे लोंबत ठेवून त्यांत चरित्रनायकाच्या अंगोपांगांचीं विविध दृश्ये दाखविण्यांत कांहीं झालें तरी चरित्रवाङ्मयाचा फायदाच आहे. आणि या विविधतेतून गोंधळ तर निर्माण होणार नाहीच परंतु व्यक्तित्वाचें अधिक भरघोस (richer) असें दर्शन घडेल. शिवाय ज्या अर्थी आतांपर्यंत जें जग अज्ञात होतें त्यांतील पुष्कळसें आतां ज्ञात झालें आहे, त्या अर्थी दुसरा एक प्रश्न आपणापुढें पडतो, तो असा कीं केवळ मोठ्या माणसांचीं चरित्रे लिहून आपण आतां स्वस्थ वसावे कां त्यांच्या चरित्रांबरोबरच ज्या ज्या व्यक्तींनीं या जगांत आपलें जीवन कंठिलें आणि ज्यामध्ये त्यांच्या वाढ्यास आलेल्या लहान मोठ्या यशापयशांची नोंद आहे असा आपल्या जीवनाचा खर्डा मार्ग ठेवला अशाही व्यक्तींचीं चरित्रे लिहिलीं जावीत ? शिवाय मोठेपणा म्हणजे तरी काय ? आणि छोटेपणा म्हणजे तरी काय ? आजच्या चरित्रकारानें आमचीं मोठेपणा व छोटेपणा मोजण्याचीं वजनें मापें देखील आतां आम्हांला बदलायला लावलीं पाहिजेत. त्याचप्रमाणें वेगळ्याच प्रकारचे चरित्रनायक येथून पुढें आपल्या आदराचे विषय झाले पाहिजेत.

(४)

चरित्र-वाङ्मय हें याप्रमाणें आपल्या जीवितपथावर नुकतेंच पदार्पण करीत आहे. त्याचें येथून पुढील दीर्घजीवन अत्यंत घडामोडीचें जाणार आहे. या जीवनांत संकटे आहेत, खांचखळगे आहेत आणि भरपूर कष्टही आहेत. इतकें असूनही एक गोष्ट मात्र खरी कीं हें जें जीवन आहे, तें काव्य आणि कादंबरी यांच्या वाटेला आलेल्या जीवनाहून वेगळें आहे. काव्य, कादंबरीचें जीवन हें खात्रीनें या जीवनापेक्षां जास्त स्वतंत्र, जास्त मोकळेपणाचें. आणि केवळ याच कारणासाठीं चरित्रवाङ्मयानें उत्कृष्ट कलाकृतींच्या नशिबी असलेल्या चिरायूपणाची कधींच आशा करूं नये.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

आतांच या गोष्टीचा प्रत्यय येण्यासारखा आहे. बॉस्वेलनें निर्माण केलेला डॉ. जॉन्सन हा कांहीं शेक्सपियरनें निर्माण केलेल्या फॉलस्टाफइतका दीर्घायु होणें शक्य नाही. लॉकहार्टच्या सर वॉल्टर स्कॉटपेक्षां आणि लिटन स्ट्रॅचीच्या व्हिक्टोरिया राणीपेक्षां मिर्कॉवर आणि मिस् वेटस् जास्त दिवस जगणार यांत शंका नाही. कारण त्यांची निर्मिति ही अधिक टिकाऊ व शाश्वत अशा गोष्टींवर झालेली आहे.

प्रत्यक्ष घटनांत जो क्षणजीवि भाग असतो तो भस्म करून टाकण्याची कलावन्ताच्या उज्वल प्रतिभेंत शक्ति असते. कलावन्त जी निर्मिति करितो ती चिरकाल टिकणाऱ्या सत्यावरच आधारलेली असते. परंतु चरित्रकाराच्या वाट्याला जें अशाश्वत तेंच येतें. त्याच्याच मदतीनें त्याला आपला डोलारा उभारायचा असतो. आपल्या कृतीचा प्रत्येक धागा त्याच्याशीं एकजीव करावयाचा असतो. त्यांतील पुष्कळसें नष्ट होतें. अगदीं थोडें जगतें. आणि मग त्यावरून तुम्ही आम्ही निष्कर्ष काढतो कीं बाबांनो चरित्रकार हा किती झालें तरी एक कारागीर, तो कलावंत थोडाच ठरणार ! आणि त्याची कृति म्हणजे कलाकृति थोडीच असणार ?

परंतु जी खालची कां होईना जी पातळी सांगितली त्या पातळीवरील चरित्रकाराची कामगिरी ही बहुमोल असते, तो आपल्यासाठीं जें कार्य करितो त्याबद्दल आपण त्याचे जन्मोजन्मीं ऋणीच राहूं. कारण कल्पकतेच्या अद्भुतरम्य जगांत कायम वावरणें आपणांस अशक्य असतें. कल्पकता थोड्याफार ताणानें मलूल होते व मग तिला विश्रांतीची आणि पुनरुज्जीवनाची आवश्यकता असते. परंतु मलूल झालेल्या कल्पकतेला जीवनरस घालण्याचें कार्य दुय्यम दर्जाची कविता किंवा सर्वसामान्य कथा करूं शकत नाही — उलट तिची धार बोथट करून टाकण्याचें कार्य मात्र त्या साधतात. या थकलेल्या प्रतिमेला परत ताजीतवानी करायला जर कोणत्या गोष्टीची जरूरी असेल तर ती ज्या प्रत्यक्ष वास्तवतेतून चरित्र निर्माण होतें, त्या वास्तवतेची, जीवनाच्या प्रत्यक्ष माहितीची : हाडामासांचा असा चरित्रनायक कोठें रहात होता, तो कसा दिसत असे, तो कोणत्या

पद्धतीचे बूट वापरीत असे, त्याचे मित्र कोण होते, त्याच्या मावऱ्या, आत्या कोण होत्या, तो आपलें नाक कसे शिकरीत असे, त्याचें कोणावर प्रेम होतें, त्याच्या प्रेमाची तऱ्हा कोणती होती, त्याला जें मरण आलें तें सामान्य माणसासारखें विछान्यावर पडल्या पडल्या आलें कां दुसऱ्या पद्धतीनें आलें इत्यादि गोष्टींच्या माहितीची.

प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टी तेवढ्या आपणाला सांगण्यांत, त्यांतील अर्थपूर्ण गोष्टींपासून अर्थशून्य गोष्टी वेगळ्या करण्यांत, आणि त्याचबरोबर आपल्या डोळ्यांसमोर त्यांतून एकच एक चित्र येईल अशा पद्धतीनें त्यांची मांडणी करण्यांत चरित्रकार प्रत्यक्ष कल्पकतेला जितका जीवनरस पाजतो तितका अगदीं अत्युच्च प्रतीच्या कवीखेरीज किंवा कादंबरीकाराशिवाय तिला कोणीहि पाजू शकत नाही. जीवनाचें सत्य चित्र रेखाटतांना प्रतिमेला जो विलक्षण ताण पडतो तो सहन करण्याची पात्रता फारच थोड्या कवींत किंवा कादंबरीकारांत असते. परंतु सत्याची चाड बाळगणारा चरित्रलेखक कोणत्याहि प्रत्यक्ष घटनेंत अंतर्भूत असलेल्या सत्यापेक्षां अधिक सत्य आपणापुढें ओततो. ज्या सत्यांतून नवनिर्मिति होऊं शकेल इतकें प्रभावी तें सत्य असतें. त्याला आपण 'सुपीक सत्य' (Creative fact) म्हणूं ; तें सत्य नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञेला खाद्य पुरवितें, एवढेंच नव्हे तर त्याचें स्वरूप त्या नवनिर्मितिक्षम प्रज्ञेप्रमाणेंच असतें. ह्याला प्रत्यक्ष पुरावा आहे. कारण तुम्हांला असें दिसून येईल कीं ज्या ज्या वेळीं आपण एखादा चरित्रग्रंथ वाचून संपवितों, त्या त्या वेळीं त्यांतील एखादा प्रसंग आपल्या मनांत अनंत काल ताजा राहतो किंवा त्यांतील एखाद्या व्यक्तीचें चित्र आपल्या अंतःकरणांत खोलवर दडून बसतें आणि ज्यावेळीं आपण एखादी कविता किंवा कादंबरी वाचूं लागतों, त्यावेळीं आपण कांहींतरी कोठेंतरी पाहिलेलेंच परत पहात आहोंत कीं काय अशी कल्पना आपल्या मनांत वारंवार चमकून जाते. पुनःप्रत्ययाचा आभास म्हणतात तो हाच.

आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ?

आत्मनिष्ठा हा आपण ललितवाङ्मयाचा एक विशेष समजतो ;

मग आत्मचरित्रासारख्या ज्या वाङ्मयप्रकारांत आत्मनिष्ठेलाच एकमेव महत्त्व असतें, तो वाङ्मयप्रकार ललितवाङ्मयांत अतिश्रेष्ठ समजला जायला पाहिजे; परंतु तो सर्वश्रेष्ठ समजला जातो का ? जात नसल्यास त्याचीं कारणें काय असावीत ? असा एक प्रश्न आत्मचरित्रासंबंधीं विचार करूं लागलों असतां सहजच मनांत येतो; ह्यासंबंधीं अधिक विचार करितां हें लक्षांत येतें कीं, ललितवाङ्मय हें आत्मनिष्ठ खरें परंतु त्याला अभिप्रेत असलेली आत्मनिष्ठा ही आत्मचरित्रात्मक खास नव्हे. ' ऑफ ह्यूमन बॉन्डेज ' किंवा ' डेव्हिड कॉपरफील्ड ' सारखी एखादी कादंबरी, तिच्यांतील आत्मचरित्रपर भागांमुळे विशेष वास्तवपूर्ण व परिणामकारक उतरलेली असेल. परंतु ही कादंबरी आहे, हें आत्मचरित्र नव्हे, याची जाणीव तेथें जशी लेखकाला आहे तशी वाचकालाही असते. आत्मचरित्र आणि आत्मचरित्रात्मक कादंबरी ह्यांत ललितवाङ्मयाच्या दृष्टीनें अधिक सरस कोण ठरेल असा प्रश्न विचारला गेला तर त्याचें उत्तर देणें जरा कठीणच जाईल; परंतु बरीचशीं उत्तरे कादंबरीच्या वाजूला पडतील असेंच वाटतें. आत्मचरित्र हें ललितवाङ्मयाला अभिप्रेत

आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ?

असलेल्या आत्मपरतेपेक्षां अधिक स्वयंकेंद्रित असतें हें तर याचें कारण नसेल ना ? ललितवाङ्मयांतील आत्मपर भाग देखील विश्वात्मक स्वरूपाचा असतो; मूळ अनुभवांतील खाजगी, व्यक्तिगत असा भाग प्रतिभेच्या आचनेनें केव्हांच नष्ट झालेला असतो; खालीं उरलेले असतें तें जेवढें आत्मपर तेवढेंच विश्वात्मक स्वरूपाचें असतें; तें जितकें लिहिणाऱ्या व्यक्तीच्या बाबतींत खरें असतें तितकेंच किंबहुना त्यापेक्षांहि अधिक तें वाचणाऱ्या असंख्य व्यक्तींच्या बाबतींतही खरें ठरण्याची शक्यता असते; म्हणूनच ललितवाङ्मय हें जरी एका व्यक्तीनें निर्माण केलेलें असलें तरी त्याचें आवाहन अखिल मानवजातीला असतें. आत्माला विश्वात्म बनविण्याचें सामर्थ्य ललितवाङ्मयाच्या ठिकाणीं आढळतें. ‘ऑफ ह्यूमन बँडिज’ हें सॉमरसेट मॉमचे आत्मचरित्र नव्हे किंवा ‘सिटोडेल’ हें क्रोनिनचे आत्मवृत्त नव्हे; कारण ह्या दोन्ही ठिकाणीं आत्मपर भाग हा केवळ आत्मपर राहिलेला नसून विश्वात्म बनलेला आहे. ही किमया प्रतिभेनें केलेली आहे व म्हणूनच त्यांत केवळ खाजगी व्यक्तिगत हकिगतीपेक्षां अधिक व्यापक असें कांहींतरी अवतरलेले आहे. ही व्यापकता, ही विश्वात्मकता आत्मचरित्राच्या वाट्याला येणें शक्य आहे काय ? ती केव्हां शक्य आहे व केव्हां नाही ? ती ज्या प्रमाणांत आत्मचरित्रांत अवतरणें शक्य असेल त्या प्रमाणांत आत्मचरित्र हें ललितवाङ्मयाच्या श्रेणींत वरचें मानाचें स्थान मिळवील, हें खरें ना ?

आत्मचरित्र हें आत्मसमर्थन नसावें, आत्मदर्शन असावें असें जें म्हटलें जातें, तें ह्याच हेतूनें असें मला वाटतें. पुष्कळशीं आत्मचरित्रें आत्मसमर्थनपर असतात; कांहीं आत्मचरित्रांचा तर लेखनहेतूच तो असतो; आणि ज्यांच्या बाबतींत आत्मसमर्थन हाच लेखनहेतु असतो असें खात्रीलायक म्हणतां येत नाही, त्यांच्या बाबतींतहि निदान एवढें तरी दिसून येतें कीं तीं लिहिलीं जात असतां त्यांच्याहि लेखकांची प्रवृत्ति थोडीशी आत्मसमर्थन करण्याकडेच झुकलेली असते. आत्मसमर्थनाकडे असणारी ही लेखकांची प्रवृत्ति स्वाभाविक आहे असेंच आपण समजतो; इतकें तिचें प्राबल्य सर्वत्र आढळतें. ही प्रवृत्ति औचित्याच्या किंवा सौजन्याच्या दृष्टीनें इष्ट आहे कीं अनिष्ट आहे, ह्या प्रश्नाचा विचार बाजूला ठेवला व केवळ ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीच्याच दृष्टीनें ह्या प्रश्नाचा विचार

वाङ्मयांतील वादस्थळे

केला तरी असेंच दिसून येतें कीं, ही प्रवृत्ति ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीला एकंदरींत अनिष्ट ठरते, अपायकारक ठरते; कारण आत्मसमर्थन म्हटलें कीं, तेथें स्वार्थपरता ही आलीच; आत्मसमर्थनाच्या मुळाशींच ही स्वार्थपरता असणार व स्वार्थपर विचार हा ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीला तितकासा खपत नाही; त्यांत खाजगी, वैयक्तिक, हिणकस असें कांहींतरी असतें; त्याचा संबंध साक्षात् त्या लेखकाशीं असतो, दूरान्वयानेंहि आपल्याशीं नसतो. त्यामुळे त्यांत आपण रंगून जाणें कठीण असतें. शिवाय ह्या प्रवृत्तीमुळे कलात्मकतेलाहि बाधा येण्याचा संभव असतो; कारण जो संयम, जी अलिप्तता कलात्मक दर्शनाला अत्यावश्यक असते, ती ह्या प्रवृत्तीला लेखक वळी पडूं लागल्यास त्याच्या लेखनांत अवतरणें दुरापास्त होतें; स्वाभाविकच ललितवाङ्मयाच्या दृष्टीनें ह्या लेखनांची योग्यता कमी मानावी लागते; त्यांची विश्वात्मकता त्या मानानें कमी झालेली असते.

जें आत्मचरित्र केवळ आत्मदर्शनाच्या हेतूनेंच लिहिलें जातें त्यांत ही विश्वात्मकता अवतरण्याची शक्यता असते. तेथें आत्मचरित्र लिहिण्यास उद्युक्त झालेल्या लेखकाची भूमिका ही एखाद्या कलावन्ताच्या भूमिकेसारखी असते. हा कलावन्त स्वतःपासून स्वतःला दूर करून स्वतःचेंच चित्र रेखाटीत असतो. तो स्वतःतच रंगून गेलेला असला, तरी त्याचें हें रंगून जाणें म्हणजे एखाद्या चित्रविषयांत चित्रकारानें रंगून जाण्यासारखें असतें. त्यांत एक प्रकारची अलिप्तता असते. त्याला स्वतःविषयींच कुतूहल वाटत असतें; आपण कोण आहोंत, कसे बनलेले आहोंत, आपणाला हें आजचें रूप कसे प्राप्त झालें, इत्यादि प्रश्नांचा तो आपणाशींच विचार करीत असतो; परंतु हा विचार करितांना तो स्वतःकडे तटस्थाच्या दृष्टीनें पहाण्याचा प्रयत्न करीत असतो. ही तटस्थाची भूमिका त्यानें स्वीकारली नाही तर त्याला स्वतःचें दर्शन होणेंच प्रथम दुरापास्त होईल; मग इतरांना तें दर्शन घडविण्याची तर गोष्टच नको. स्वतःपासून स्वतःला दूर सारून जर स्वतःकडेच परंतु त्रयस्थाच्या नजरेनें बघतां आलें तरच त्याला स्वतःचें यथार्थदर्शन घडण्याचा संभव. आपलें रूप आपल्याला दिसत नाही; तें आरशांत बघावें लागतें, हा अनुभवच आहे. अशा प्रकारची अलिप्तता स्वीकारून हें स्व-रूपदर्शन जेव्हां एखाद्याला घडतें व त्यांत

आत्मचरित्र : चित्र की चरित्र ?

त्यालाच कुतूहल वाटेल असें कांहींतरी वैशिष्ट्य, वेगळेपणाहि आढळतो, त्याचवेळीं तो त्यांत कलावन्ताच्या दृष्टीनें रंगून जाण्याचा संभव असतो; व त्याची पुनर्निर्मिति साधूं इच्छितो. ह्यांतूनच खऱ्याखुऱ्या आत्मदर्शनाचा, आत्मचित्रणाचा उदय होत असतो; अशा आत्मदर्शनांत वर उल्लेखिलेली अलिप्तता स्वीकारून त्याला स्वतःविषयीं जें जें दिसलेलें वा जाणवलेलें असतें, त्याचें त्याचें सत्यदर्शन असणार. जें जाणवलें तें यथार्थपणें, अविकृतपणें, त्यांत कोठल्याहि प्रकारचे भडक रंग न वापरतां, कोठलीहि रेषा ही वाजवीपेक्षां अधिक पुसट वा ठळक न करतां रेखाटणें हेंच ह्या आत्मदर्शकाचें काम. त्यानें एवढें साधलें कीं मग वेगळें आत्मसमर्थन आवश्यक नाहीं. दर्शन जर सत्य असेल तर समर्थनाची काय आवश्यकता ? तें आपोआपच नाहीं का घडणार ? अशा रीतीनें घडविलेलें दर्शन हें जरी एका व्यक्तीचें असलें तरी त्यांत विश्वात्मकता अवतरल्याखेरीज राहणार नाहीं. त्या चित्रणांत आपणांस एकाच वेळीं एक व्यक्ति आणि अखिल मानवता यांचें दुहेरी दर्शन झाल्याखेरीज राहणार नाहीं.

परंतु अशा प्रकारचें आत्मदर्शन कितीशा आत्मचरित्रांतून झालेलें आढळतें ? ललितवाङ्मयाच्या ह्या असल्या कसोटीला कितीशीं आत्मचरित्रें उतरतील ? एखादें दुसरेंहि उतरेल कीं नाहीं याची शंकाच आहे. याचें कारण काय असावें ? ही कलात्मक अलिप्तता (artistic detachment) आत्मचरित्रलेखनाला जणूं फारशी आवश्यकच नाहीं, अशा पद्धतीनेंच आतांपर्यंत आत्मचरित्रांचें लेखन होत आलें आहे; व म्हणूनच त्याजकडून आपण ज्या अपेक्षा करित आलों आहोंत त्या अपेक्षा, ललितवाङ्मयाकडून आपण ज्या अपेक्षा करितों, त्यापेक्षां थोड्याशा भिन्न स्वरूपाच्या आहेत; त्याचप्रमाणें ज्या मूल्यांनीं आपण त्याची पारख करितों, त्याचें मापन करितों, त्याची श्रेष्ठता वा कनिष्ठता ठरवितों, तीं मूल्ये देखील ललित वाङ्मयाच्या कसोटीचीं मूल्ये नाहींत. आपण आत्मचरित्रांकडून संपूर्ण, अविकृत माहितीची, बुद्धीला पटेल अशा पुराव्यानें सिद्ध ठरूं शकणाऱ्या हकीगतींची अपेक्षा करूं लागलों आहोंत. आत्मचरित्रांसंबंधीं बोलत असतां क्रॉमवेलच्या ' Paint me as I am ' (मी जसा आहे, तसेंच माझे चित्र रेखाटा) ह्या वाक्याचा पुनरुच्चार आपण वारंवार करितों; परंतु असें करितांना आपल्याला केवळ सत्यदर्शनावर जोर द्यावयाचा असतो; त्यांतला

वाङ्मयांतील वादस्थळें

Paint हा शब्द आपण सोयिस्करपणें विसरतो; परंतु तो शब्द विसरून कसे चालेल ? सत्यदर्शन शास्त्रज्ञहि घडवितो व कलावंतहि घडवितो; ह्या दोन्ही दर्शनांत फरक आहे ना ? तो फरक म्हणजे व्यक्तीचें चित्र व चरित्र ह्यांतील फरक होय. आपणाला आत्मचरित्रांत त्या व्यक्तीचें चित्र नको असतें, चरित्र हवें असतें. चित्र हवें असतें तर आपण ज्या गोष्टींवर भर देत आहोंत त्या गोष्टींवर भर देतो ना. वरच्या परिच्छेदांत ज्या कलात्मक आत्मदर्शनान्चें स्वरूप विशद केलें, तसलें कलात्मक आत्मदर्शनच मग आपण आत्मचरित्रापासून अपेक्षिलें असतें; मग Paint ह्या शब्दाची विस्मृति आपणांस पडली नसती.

परंतु Paint ह्या शब्दाची विस्मृति आज आपणांस निःसंशय पडली आहे; व म्हणूनच व्हर्जीनिया वुल्फसारखे टीकाकार चरित्र व आत्मचरित्र यांची गणना ललित-वाङ्मयांत करावयाची किंवा नाही, ह्याबद्दल अधूनमधून साशंकताहि व्यक्त करितांना दिसत आहेत. आज आपण आत्मचरित्रें जीं वाचीत आहोंत, तीं त्यांतील त्या त्या व्यक्तींबद्दलच्या खऱ्याखऱ्या अधिकृत माहितींकरितां, त्या त्या व्यक्तींच्या आयुष्यांत घडलेल्या घटनांच्या खात्रीलायक हकीगतींकरितां वाचीत आहोंत; आपणांस त्या त्या व्यक्तींबद्दल जें कुतूहल वाटतें, जें कुतूहल अगोदरच ह्या नाही त्या कारणांनीं निर्माण झालेलें असतें, त्या कुतूहलाची पूर्ति व्हावी, त्या व्यक्तींच्या जीवनांतील नाना तऱ्हेच्या लहान मोठ्या, क्षुल्लक व महत्त्वाच्या गोष्टी आपणांस कळाव्यात ह्या हेतूनें आपण त्यांचीं आत्मचरित्रें वाचतो. लेखनविषयाबाबतचे आपलें कुतूहल लेखकानें आपल्या कौशल्यानें निर्माण केलेलें नसतें, तर तें आपल्या ठिकाणीं वाचनापूर्वीं अगोदरच निर्माण झालेलें असतें व केवळ त्याची पूर्ति व्हावी ह्या हेतूनें आपण त्या आत्मचरित्रांकडे धांव घेत असतो. एखाद्या विषयाबद्दल कुतूहल उत्पन्न होऊन त्या विषयाची माहिती मिळविण्यासाठीं ज्ञानकोश उघडावा, ह्यासारखेंच हें थोडेंबहुत आहे. ही उपमा थोडीशी बोंचक वाटेल, व तशी ती थोडीशी आहेहि; परंतु आत्मचरित्रांचें वाचन आपण सामान्यतः कोणत्या हेतूनें करितों, हें समजून घेण्यास तीच सोयीची आहे. आत्मचरित्रांकडे पाहण्याची आपली दृष्टि ही अशा रीतीनें थोडीफार उपयुक्ततावाद्याची आहे; हा आत्मचरित्रांचा वाचक एखाद्या रुक्ष विषयावरील

माहिती मिळविण्याकरितां हें वाचन करीत नाहीं; तर एका सजीव व्यक्तीच्या जीवनाची कथा कळावी ह्या हेतूनें हें वाचन करीत असतो, ही गोष्ट खरी; परंतु असें जरी म्हटलें तरी तो उपयुक्ततेच्याच दृष्टीनें हें वाचन करीत असतो; ही गोष्ट असिद्ध होत नाहीं. ज्या हेतूनें आपण काव्य वाचतो, कथा वाचतो, व नाटक पाहतो त्याच हेतूनें आपण आत्मचरित्र वाचतो असें म्हणतां येणार नाहीं; हे वाङ्मयप्रकार वाचीत असतांना आपली दृष्टि इतक्या उघडपणें उपयुक्तता-वाद्याची नसते, असें खात्रीनें म्हणतां येईल व त्यांच्या वाचनापासून आपणांस होणाऱ्या आनंदामध्ये व आत्मचरित्रांच्या वाचनापासून आपणांस होणाऱ्या आनंदामध्येहि स्वरूपतःच थोडीशी भिन्नता आढळेल.

चरित्रांचें व आत्मचरित्रांचें वाचन आपण साधारण चाळिशीच्या आसपास सुरू करितों. बालवयांत आणि ऐन तारुण्यांत चरित्रांचें वा आत्मचरित्रांचें वाचन करण्याबाबत आपणांस कितीहि उपदेश करण्यांत आला, तरी त्या वयांत आपलें मन कथाकादंबऱ्यांकडेच धांव घेत असतें; आणि हें स्वाभाविकच आहे. बालवयांत व तारुण्यांत उघड्या नागड्या नीरस सत्यापेक्षां कल्पित-बद्दलच आपणांस अधिक आकर्षण असावें हें स्वाभाविकच नाही काय ? आपण स्वतःच जर ह्या वयांत कल्पनासृष्टींत अधूनमधून भरान्या मारीत असतो, तर मग कादंबरीकार, कथालेखक किंवा कवि यांनीं निर्मिलेल्या कल्पनेच्या जगांत वावरतांता आपणांस विशेष आनंद व्हावा यांत अस्वाभाविक तें काय आहे ? ह्या कल्पनानिर्मित जगांत सदैव वावरण्याचा आपणांस कंटाळा येऊं लागतो. कल्पनासृष्टींतून बाहेर पडून आपण आतां प्रत्यक्ष सत्यसृष्टींत प्रवेश करावा असेंच मनाला वाटूं लागतें. जीवनांतील खडबडीत उघड्या नागड्या सत्यांची कल्पनेच्या सृष्टींत ओळख करून घेण्यापेक्षां त्यांची प्रत्यक्ष सत्यसृष्टींत शिरूनच ओळख करून घ्यावी अशी तीव्र इच्छा होते. बालवयांत व तारुण्यांत कथाकादंबऱ्यांचें अव्याहत वाचन करणारे अनेक वाचक चाळिशीच्या आसपास हातांत कथाकादंबऱ्या धरीनासे होतात ह्याचें कारण हेंच होय. ह्यांपैकीं पुष्कळांचें वाचनच या काळांत थंडावतें; ते सत्यसृष्टींत म्हणजे जीवनांतच इतके गर्क होतात कीं वाङ्मयीन 'कल्पित' सृष्टीला ते कायमचे पारखे होतात. परंतु सगळेच वाचक असे नसतात. कथा-कादंबऱ्यांतील

वाङ्मयांतील वादस्थळें

कल्पितसृष्टींतील स्त्री-पुरुषांना हे कंटाळलेले असतात. केवळ त्या सृष्टींतील तीं असंख्य स्त्रीपुरुषचित्रें त्यांना आतां समाधान देऊं शकत नाहींत. त्यांना तीं अधिक वास्तव, अधिक सत्य अशीं हवीं असतात व म्हणूनच कल्पिताचीं बंधनें न पाळतां ज्या ज्या ठिकाणीं स्त्रीपुरुषांच्या जीवनकथेचा सूक्ष्म-अति-सूक्ष्म परिचय करून दिलेला असतो, त्या त्या वाङ्मयप्रकारांकडे स्वाभाविकपणें ते वळतात व हें त्यांचें जीवनविषयक, व्यक्तिविषयकच परंतु अगदीं नवें असें कुतूहल चरित्रें आणि आत्मचरित्रें यांजकडून पुरविलें जातें. ह्या कुतूहलांत जिज्ञासेचा, जीवनाच्या अंगोपांगांचें सखोल, व्यापक व अतिसूक्ष्म ज्ञान व्हावें ह्या इच्छेचा भाग अधिक असतो; व चरित्रांच्या आणि आत्म-चरित्रांच्या वाचनानें ही नवी जिज्ञासा थोडीफार तरी तृप्त झाल्याचा आनंद मिळूं शकतो. जीवनाची अधिक तपशीलवार व सूक्ष्म माहिती मिळूं शकते. ललितवाङ्मयाच्या वाचनाच्या बुडाशीं ही जिज्ञासा असतेच असें नाहीं; अर्थातच चरित्र व आत्मचरित्र यांच्या वाचनानें होणारा हा जिज्ञासातृप्तीचा आनंद कथाकादंबऱ्यांच्या वाचनापासून होणाऱ्या आनंदापेक्षां वेगळ्या प्रकारचा असतो, हें काय सांगायला हवें ?

ललित साहित्य जें ज्ञान वाचकांस पुरेसें देऊं शकत नाहीं तें व्यक्तिविषयक व जीवनविषयक ज्ञान चरित्र आणि आत्मचरित्र हीं पुरवूं शकत असल्यामुळे, त्यांजकडेच प्रौढ वाचकांचें लक्ष अधिक वळतें. ज्या सत्यांतून वा वास्तवांतून कल्पनेचें जग निर्माण होत असतें तें सत्य व वास्तवच प्रत्यक्षपणें, तपशीलवार-पणें आपल्या पानांपानांतून चरित्र व त्यापेक्षांहि आधिक्यानें आत्मचरित्र वाचकांना पुरवीत असतें. विचारवंत ह्याच सत्याला 'सुपीक सत्य * (Creative fact) असें म्हणतात; कल्पनाशक्तीला खाद्य पुरविण्याचें सामर्थ्य ह्या सत्यांत असतें; ललितवाङ्मयाला मालमसाला पुरविण्याचें सामर्थ्य ह्या सत्यांत असतें. थोड्याफार ताणानें मलूल झालेल्या कल्पकतेला प्रत्यक्ष जीवनरस पाजून ताजीतवानी करण्याचें श्रेष्ठ कार्य हें सत्य करीत असतें; तेव्हां अशा

* पहा : 'चरित्र : कला कीं कारागिरी ?'

आत्मचरित्र : चित्र की चरित्र ?

प्रत्यक्ष वास्तवाचाच पुरवठा करू पाहणाऱ्या चरित्रांचें आणि आत्मचरित्रांचें आकर्षण प्रौढ वाचकांना विशेष वाटावें हें स्वाभाविकच आहे.

आत्मचरित्रांकडे पाहण्याची आपली दृष्टि ही वरील स्वरूपाच्या सत्य जिज्ञासेची असल्यामुळे आत्मचरित्रलेखनांतील यश हें आपण कोणत्या कसोट्यांनीं अजमावतो हें पाहण्यासारखें आहे. हॅवर्लॉक एलिसचें आत्मवृत्त मी जेव्हां वाचावयास घेतलें त्यावेळीं त्यानें जे स्त्रीपुरुषांच्या कामवासनेविषयीं व लैंगिक संबंधांविषयीं अनेक संशोधनपर ग्रंथ लिहिले आहेत, ते लिहिण्याची स्फूर्ति त्याला कशानें झाली व त्यासंबंधींची अनेकविध माहिती त्यानें गोळा कशी केली हें समजून घेण्यास मी उत्सुक होतो; परंतु प्रत्यक्ष ग्रंथांत ह्यासंबंधीं फारशी माहिती न आढळतां तो व त्याची पत्नी ह्यांच्या वैवाहिक जीवनांतील नानाविध कंटाळवाण्या हकिगतींनींच बरीचशी जागा व्यापलेली आहे असें जेव्हां मला आढळून आलें तेव्हां मी निराश झालों. ह्या उलट अनुभव फ्रँक स्विनेटन ह्या लेखकाचें आत्मचरित्र वाचतांना मला आला. हें आत्मवृत्त हातांत घेतांना मला फ्रँक स्विनेटन ह्या लेखकाच्या खाजगी जीवनावद्दल एवढें कुतूहल नव्हतें, तर प्रकाशकांचा वाचक (Reader) व टीकाकार ह्या नात्यानें त्याचा जो अनेक लहानमोठ्या साहित्यिकांशीं संबंध आला होता, त्यांचीं त्यानें रेखाटलेलीं व्यक्तिचित्रे आपणांस त्याच्या आत्मचरित्रांत पहावयास मिळतील व इंग्लंडमधील प्रकाशनव्यवसायाची अन्तर्व्यवस्था कोणत्या प्रकारची असते, तेंहि लक्षांत येईल, ह्या-दुहेरी अपेक्षेनें मी तो ग्रंथ हातांत घेतला होता ; व ह्या ग्रंथाचें वाचन केल्यावर ह्या दोन्हीहि अपेक्षा सफल झाल्याचा आनंद मला मिळाला. तोच अनुभव जॉर्ज आर्लिस ह्या कुशल नटाचें आत्मचरित्र वाचतांना मला आला; आपण एका नवीनच जगामध्यें प्रवेश करीत आहोंत, नवें ज्ञान मिळवीत आहोंत, नवी माहिती गोळा करीत आहोंत व हें सर्व एक व्यक्ति आत्मप्रत्ययानें आपणांस पुरवीत आहे, असा तो अनुभव होता. विष्णुपंत गोडशांचें आत्मवृत्त, नाना फडणिसांचें आत्मचरित्र, दादोबा पांडुरंगांचें आत्मकथन किंवा सॅम्युएल पेप्पिसची रोजनिशी हे ग्रंथ वाचतांना माझी अपेक्षा ज्या काळांत ते ग्रंथ लिहिले गेले आहेत त्या काळांत फेरफटका मारून येण्याची असते, त्या काळांतील व्यक्तींची, समाजजीवनाची ओळख करून घेण्याची

वाङ्मयांतील वादस्थळे

असते व त्यांचे वाचन केल्यावर ही इच्छा तृप्त झाल्याचा म्हणजेच विशिष्ट जिज्ञासातृप्तीचा भरपूर आनंद मला मिळतो.

म्हणजे ह्याचा अर्थच असा कीं आपण जेव्हां एखादे आत्मचरित्र हातांत घेतों, त्यावेळीं तें एका विशिष्ट तऱ्हेची माहिती मिळविण्याच्या जिज्ञासेनें व अपेक्षेनेंच आपण हातांत घेतलेलें असतें; व ती अपेक्षा जर तें सफल करूं शकलें नाहीं तर आपणांस त्याच्या परिशीलनापासून हवा तो आनंद मिळत नाहीं. ह्याच दृष्टीनें आपण शास्त्रज्ञांचीं, तत्त्वज्ञांचीं, न्यायाधीशांचीं व सत्ताधीशांचीं, साहसी प्रवाशांचीं व संशोधकांचीं, शिल्पकारांचीं, कवींचीं, चित्रकारांचीं, युद्धमंत्र्यांचीं, कायदेपंडितांचीं, व डॉक्टरांचीं आत्मचरित्रें वाचतों. जीवनाच्या नानाविध क्षेत्रांमध्ये ज्यांनीं विशेष कार्य केलेलें आहे, त्यांच्या ह्या आत्मकथांच्या मार्फत जीवनाच्या अनेकविध अंगांची समक्ष माहिती करून घ्यावी व जिज्ञासातृप्तीचा आनंद मनमुराद चाखावा हाच ह्या वाचनामागचा हेतु असतो. वसल्या बैठकीला ह्या अनेकविध व्यक्तींबरोबर आपण जीवनाच्या आपणांस अनोळखी असलेल्या मार्गांनीं प्रवास करितों व त्या मार्गांवर जीं नवनवीन दृश्ये आपणाला दिसतात, त्यांच्या अवलोकनानें अधिक समृद्ध बनतों कांहीं वेळां हीं आत्मचरित्रें जीवनाकडे बघण्याची एक नवीन दृष्टि आपणांस आणून देतात; तर कित्येक आपल्या आत्मविश्वासांत महत्त्वाची भर टाकतात. जीवनाचे ज्ञान नाना मार्गांनीं मिळविण्याच्या बाबतींत ज्यांनीं परिश्रम केलेले आहेत, त्यांचीं आत्मचरित्रें आपणांस अत्यंत उद्बोधक वाटतात. याखेरीज सॉमरसेट मॉम व जे. बी. प्रीस्टले यासारख्या कांहीं लेखकांनीं आत्मवृत्तासारखा लेखनप्रकार तर हाताळला आहे; परंतु त्याचा उपयोग आपल्या खाजगी जीवनांतील बारीक सारीक गोष्टींची नोंद करण्याकडे न करितां केवळ स्वैरपणें आपल्या जीवनाचा आढावा घेत असतांना त्यांच्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या ठरलेल्या अनेक लहान मोठ्या प्रश्नांची चर्चा करण्याकडेच त्यांनीं केला आहे. मॉमचे 'समिंग आप' वाचीत असतां किंवा प्रीस्टलेचीं 'मिडनाईट इन धी डेझर्ट' व 'रेन ओव्हर गॉडशिल' हीं पुस्तके वाचीत असतां आपण त्या लेखकांबरोबर जो प्रवास करितों तो त्यांच्या खाजगी जीवनक्षेत्रांत नव्हे, तर त्यांच्या मनःप्रदेशांत. त्या मनःप्रदेशांतील नाना विचारतरंगांबरोबर आपण पुढें पुढें जात असतों; व

आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ?

एका वेगळ्याच परंतु अपार्थिव प्रदेशांत भटकून आल्याचा आनंद त्यांच्या वाचनाच्या शेवटीं आपल्या पदरांत पडतो. हे लेखक आपल्या ह्या ग्रंथांना आत्मचरित्र म्हणत नाहीत व आपणहि त्यांना आत्मचरित्र म्हणायला तयार होणार नाही. परंतु त्यांच्या वाचनानें होणारा आनंद हा आत्मचरित्र-लेखकावरोबर फेरफटका मारून आल्यानंतर होणाऱ्या आनंदासारखाच परंतु थोडासा वेगळ्या दर्जाचा असतो.

आजपर्यंत आत्मचरित्रलेखनाकडे आपण ज्या दृष्टीनें पहात आलों आहोंत त्या दृष्टींत आतां थोडासा बदल होत आहे. जीवनकलहांत यशस्वी ठरलेल्या व विशेष चमकून गेलेल्या लोकोत्तर स्त्रीपुरुषांनींच आत्मचरित्रें लिहावींत असा एक अलिखित संकेत आपण ठरवून टाकला होता. त्यांत लोकोत्तरपणा, अपूर्वाई किंवा असामान्यत्व आढळल्याशिवाय कोणतेंहि व्यक्तिजीवन हें आत्मवृत्ताचा विषयच होऊं शकत नाही, अशीच आपली समजूत होती. आपल्याला सामान्यां-मध्ये, सर्वसाधारणांमध्ये कांहींच आकर्षक वाटत नव्हतें हें स्वाभाविकच होतें. ज्या जिज्ञासेनें, ज्या ज्ञानलालसेनें आपण आत्मचरित्रें वाचीत होतो, ती जिज्ञासा, आपल्या नेहमींच्या सर्वसामान्य जीवनापेक्षां जें वेगळें आहे म्हणजे जें लौकिक दृष्ट्या श्रेष्ठ आहे, असामान्य आहे, मानाचें म्हणून ठरत आहे, लोकोत्तर आहे व यशस्वी आहे त्याबद्दलच असावी हें साहजिकच होतें; म्हणूनच आजपर्यंत लोकोत्तरांनीं आत्मचरित्रें लिहिलीं, सेनानींनीं लिहिलीं, तत्त्वज्ञांनीं लिहिलीं, जीवनसंग्रामांत विशेष डोळ्यांत भरलेल्यांनीं लिहिलीं व तीं वाचून आम्हीं आमची जिज्ञासा तृप्त करून घेतली. परंतु आतां आपलें लक्ष हळू हळू असामान्यांकडून सामान्यांकडे वळू लागलेलें आहे. ह्याचा अर्थ लोकोत्तरांच्या जीवनाबद्दलचें आपलें कुतूहल कमी झालेलें आहे असा नव्हे, परंतु एवढें खरें कीं लोकोत्तरांच्या जीवनाबद्दलच्या ह्या कुतूहलावरोबरच सर्वसामान्य माणसांच्या जीवनाबद्दलहि थोडेंसे अधिक कुतूहल आमचे ठिकाणीं निर्माण होऊं लागलें आहे. जीवनकलहांत यशस्वी ठरलेलीं माणसें कशीं यशस्वी होतात हें कळून घेण्यासाठीं तर आम्ही उत्सुक आहोंतच ; परंतु त्यावरोबरच ह्या जीवनाच्या धकाधकींत जे लौकिक दृष्ट्या कधींहि पराक्रम

वाङ्मयांतील वादस्थळें

करितांता दिसत नाहीत, ज्यांचें असामान्यत्व आपल्या कधींच नजरेस येत नाहीं, परंतु ज्यांच्याच अबोल कर्तृत्वावर, निष्ठेवर व अविरत तपश्चर्येवर हें जग चाललें आहे, त्या असंख्य सर्वसामान्य जीवांची जीवनयात्रा कशी असते हें समजून घेण्यास आम्ही आतां अधिक अधिक उत्सुक वनूं लागलों आहोंत ; आत्मचरित्राचा नायक लोकोत्तर असण्याचें आतां कारण नाहीं, तो लोकांतीलच एक असला तरी चालेल, असें म्हणण्याइतकी मजल आपण गांठली आहे. कवि डेव्हिससारखा एखादा भटक्या 'एका भटक्याचें आत्मचरित्र' ('Autobiography of a Super-tramp') लिहितो व ती आत्मकथा वाचीत असतां आपण जेव्हां त्याच्या संगतींत आंधळ्या, पांगळ्या भिकार्यांबरोबर व नाना तऱ्हेच्या भटक्यांबरोबर अमेरिकेचा व इंग्लंडचा प्रवास करितों, त्यावेळीं एका अगदीं वेगळ्याच जगांत फिरल्याचा आनंद आपणांस होतो. आज आम्हांला भिकार्यांचीं आत्मवृत्ते हवीं आहेत, भटक्यांचीं हवीं आहेत, सामान्य मजुरांचीं, व्हिक्टोरियावाल्यांचीं, टॅक्सी हाकणार्यांचीं, हमालांचीं — सर्व सामान्य म्हणून समजल्या जाणाऱ्या स्त्रीपुरुषांचीं आत्मवृत्ते हवीं आहेत ; आज आमचें अद्भुतांमधलें, लोकोत्तरांमधलें, असामान्यांमधलें कुतूहल कमी झालेलें आहे व तेंच लौकिकाबद्दलचें, सामान्यांबद्दलचें कुतूहल मात्र विलक्षण बळावलें आहे ; म्हणजे दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे आम्ही खऱ्याखऱ्या जीवनांतच आतां अधिक लक्ष घालूं लागलों आहोंत. जीवनाच्या अधिकाधिक जवळ जाऊं इच्छित आहोंत. समाजजीवनाच्या वरच्या मजल्यांवर राहणाऱ्या स्त्रीपुरुषांपेक्षां तळमजल्यावरच राहणारे व एकंदर समाजमंदिराला आधारभूत असलेले सर्वसामान्य स्त्रीपुरुष व त्यांचें जीवन, त्यांच्या जीवनांतील प्रश्न हेच आमच्या कुतूहलाचे, आमच्या जिज्ञासेचे आजचे विषय बनलेले आहेत. हें जें आमच्या सहानुभूतीचें, कुतूहलाचें केंद्र बदललें आहे व बदलत आहे, त्याचें प्रत्यंतर वाङ्मयाच्या सर्वच — काव्य कादंबरी, नाटकादि शाखांतून दिसून येत आहे ; ह्या सर्व वाङ्मयप्रकारांचेहि चित्रविषय झपाट्यानें बदलत आहेत ; सर्वसामान्य माणूस व त्याचें जीवन ह्यांनींच त्यांचा प्रांत एकसारखा काबीज केला जात आहे ; तेव्हां चरित्रांत नसलें तरी आत्मचरित्रांत या नवकुतूहलाचें प्रत्यंतर यावें, यांत काय नवल ?

आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ?

परंतु हें सगळें खरें असलें आणि आत्मचरित्राचें कार्यक्षेत्र जरी हळूहळू विस्तीर्ण वनत असलें तरी एवढी गोष्ट निश्चित कीं, आत्मचरित्राचें कार्य हें काव्यकथादि ललित-वाङ्मयाच्या कार्यापेक्षां स्वरूपतःच भिन्न आहे. बहुरंगी व्यक्तिजीवनाच्या अनेकविध अंगांचें ज्ञान वाचकांना करून देण्याचें अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचें कार्य त्याजकडून घडत असलें, तरी तें कार्य संपूर्णतया ललित-वाङ्मयाचें नाहीं. ललित साहित्याची उभारणी प्रत्यक्षांतील क्षणजीवि भाग भस्म करून उरलेल्या शाश्वत सत्यावर झालेली, तर आत्मचरित्राची सर्व मदार जीवनांतील प्रत्यक्षावर, जें अशाश्वत त्यावर; त्याच्याच मदतीनें त्याला आपली इमारत रचावयाची असते. एकाचें वाचन मुख्यतः आनंदासाठीं तर दुसऱ्याचें वाचन प्रायः माहितीसाठीं, जिज्ञासातृप्तीसाठीं. ह्या माहितीमागें, हकीगतीमागें, कथनामागें आत्मीयता असते हें लक्षांत घेतलें, तरी त्याजकडून घडणाऱ्या कार्याच्या स्वरूपांत त्यामुळें फारसा फरक पडत नाहीं. ह्या आत्मीयतेमुळें, ह्या आत्मनिष्ठेमुळेंच आत्मचरित्राला ललित-साहित्यांत मानाचें स्थान द्यावें असा मोह होतो; परंतु ह्या आत्मीयतेमुळें प्रत्यक्ष कथनाला कितीहि उजळा मिळत असला तरी जोंपर्यंत कल्पितापेक्षां प्रत्यक्षाचीं, वास्तवाच्या सर्व तपशीलांचीं अत्यंत जाचक बंधनें आत्मवृत्ताला पाळावीं लागत आहेत, तोंपर्यंत त्याचें स्थान ललित व ललितेतर ह्यांच्या सरहद्दीवरच राहिल; त्यांतल्या त्यांत एवढें म्हणतां येईल कीं चरित्रापेक्षां त्याचें स्थान ललितवाङ्मयांत अधिक वरचें आहे. परंतु अधिक कांहींहि म्हणतां येणार नाहीं. आणि ह्या सर्वांचें कारण एकच, व तें म्हणजे आत्मचरित्र हें आत्मचरित्र आहे, चित्र नव्हे.

ललितवाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?

कांहीं दिवसांपूर्वी एका राजकीय
म्हणून समजल्या जाणाऱ्या कादं-

बरीचें परीक्षण करावयास म्हणून मी बसलों व मनापुढें प्रश्न असा उभा राहिला कीं ह्या कादंबरीच्या कोणत्या अंगाचें मी परीक्षण करणार ? तिच्या ललितांगाचें कीं तिच्यांतील 'विषया'चें ? ती कादंबरी म्हणून मी वाचली ; तेव्हां कथा किंवा कादंबरी ह्या नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या ज्या ललितकृति असतात, त्यांचे जे प्रकृतिविशेष आज कित्येक वर्षांच्या लेखनानें निश्चित झालेले आहेत त्यांच्याच आधारे माझ्यासमोरील कृतीचें मी विश्लेषण करावयास पाहिजे, होय कीं नाहीं ? मग असें विश्लेषण करितांना माझें लक्ष मूलतः कोणकोणत्या गोष्टींकडे खरोखर असावयास पाहिजे ? अर्थात् खालील प्रश्नांकडेच ना ? कादंबरीकारानें आपल्या कृतींत 'लालित्य' म्हणजेच सौंदर्य कितपत आणलेलें आहे ? हें सौंदर्य त्या कृतींत उतरवितांना त्यानें आजपर्यंतच्या सौंदर्यनिर्मितीच्या पारंपारिक पद्धतीची मदत घेतली आहे काय ? घेतलेली असल्यास ती कितपत घेतली ? केवळ अंशतः घेतलेली असल्यास त्यानें स्वतःचें असें वेगळें तंत्र वापरलें असणार, तेव्हां ह्या त्याच्या स्वतंत्र तंत्राचें स्वरूप काय आहे ? बरें. हें सौंदर्य-

ललितवाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?

साधनेचें कार्य त्याचे हातून नीटसें घडलेलें नाहीं असें आढळल्यास ह्या गोष्टीस त्याचे असे कोणते दोष कारण आहेत ? हे दोष निदान वरून दिसावयाला तरी तंत्रदोषच असणार. तेव्हां त्यांचें स्वरूप स्पष्ट करितां येण्यासारखें आहे. ह्यावर कदाचित् असें प्रतिपादण्यांत येईल कीं वरून दिसावयास केवळ तंत्रदोष म्हणून जे आपणांस वाटतात ते खरोखर पाहूं गेलें असतां लेखकाच्या अपरिपक्व अनुभूतींतून जन्मलेले अतएव मूलभूत स्वरूपाचे असे दोष असतात; तेव्हां त्यांच्या स्वरूपाची चर्चा ही केवळ तंत्रदृष्ट्या करून कसें चालेल ? हें प्रतिपादन अगदीं यथार्थ आहे, ह्याबद्दल संशय नाहीं. परंतु परीक्षणकाराच्या दृष्टीनें विचार करूं जातां असें आढळेल कीं तो जीं अनुमानें काढणार तीं त्याच्या समोरील दृश्य कृतीवरूनच काढणार असल्यामुळें लेखकाच्या मूळ अनुभूतीच्या तीव्रते-बद्दल फार तर संशय व्यक्त करण्यापलीकडे तो ह्या ठिकाणीं फारसें कांहीं करूं शकणार नाहीं. कारण त्यानें काढलेलीं तत्संबंधींचीं अनुमानें भरपूर पुरा-व्याच्या अभावीं थोडीं फार लंगडींच ठरणार; तेव्हां त्याला भर द्यावा लागणार तो मूळ अनुभूतीच्या तीव्रातीव्रतेची विचिकित्सा करण्यावर नव्हे, तर त्या अनुभूतींतून जें जन्माला आलें, त्याच्या स्वरूपावर. त्या स्वरूपांतील सुरूपतेवर व कुरूपतेवर; सुरूपता असल्यास ती कोणत्या गोष्टीमुळें आली ह्यावर; व कुरूपता असल्यास ती कलानिर्मितीबाबतच्या कोणत्या नियमांचें उल्लंघन केल्यामुळें तेथें अवतरली ह्यावर. त्याचप्रमाणें कोणत्या गोष्टींचा अवलम्ब केला असतां हे दोष टळूं शकले असते हेहि तो सुचवूं शकेल. हें त्याच्या ललित सौंदर्यसाधनाबाबतच्या ज्ञानावर अवलंबून राहिल. म्हणजे त्याची चर्चा ही पुष्कळशी तंत्रदृष्ट्याच नाहीं का होणार ? तो ह्याचीहि विचिकित्सा करूं शकेल कीं जें तंत्र लेखकानें आपल्या कृतींत वापरलें आहे, (किंवा खरें म्हणावयाचें म्हणजे जें तंत्र लेखकाकडून त्याच्या कृतींत वापरलें गेलें आहे, कारण पुष्कळ वेळां हें कार्य अभावितपणेंच घडत असतें;) तें कथावस्तूस उपकारक ठरलें आहे काय ? असल्यास त्यांतील कोणत्या विशेषांमुळें तें कथावस्तूस उपकारक ठरलें ? ह्या ठिकाणीं अर्थात्च त्याच्या हातून प्रस्तुत कादंबरींतील कथावस्तूच्या स्वरूपाचें विश्लेषण होईल; नाहीं असें नाहीं. परंतु ह्या विश्लेषणाचें स्वरूपसुद्धां कोणत्या प्रकारचें असेल हें आपणांस पाहतां येईल. तो असें पाहील कीं ‘कथावस्तु’ ही खरोखर

वाङ्मयांतील वादस्थळें

कथावस्तु व्हावयास योग्य आहे काय ? ती कितपत अर्थपूर्ण आहे ? ती एका कलाकृतीचा विषय होण्यास कितपत समर्थ आहे ? ती कादंबरीचा विषय होऊ शकते काय ? कां ललितवाङ्मयाच्या दुसऱ्या कोणत्या तरी प्रकारांचा ती विषय व्हावयास पाहिजे ? तो कदाचित् असेहि दाखवूं शकेल कीं प्रस्तुत ललित कृतींत वापरलेलें तंत्र हें त्या विशिष्ट कथावस्तूला उपकारक ठरत नाही, तर मारक ठरतें. त्यामुळे रसनिर्मितीऐवजीं रसभंग होतो. म्हणजे तो जी चर्चा करणार ती कथावस्तूच्या कलादृष्ट्या व सौंदर्यदृष्ट्या प्रयोजकते व अप्रयोजकतेविषयीं होय. समाजदृष्ट्या, व्यवहारदृष्ट्या, नैतिकदृष्ट्या, राजकीय दृष्ट्या वा इतर कोणत्याहि दृष्टीनें त्यानें ह्या कथावस्तूच्या प्रयोजकतेसंबंधीं वा अप्रयोजकतेविषयीं विचार करावयाचें कारण नाही; असेंच नाही का ?

हें झालें परीक्षणकाराच्या दृष्टीनें. परंतु सर्वसामान्य वाचकांची ह्या परीक्षणांकडे व टीकांलेखांकडे पहाण्याची दृष्टि कोणत्या प्रकारची असते ? त्यांची त्याबाबत काय अपेक्षा असते ? परीक्षणलेखकानें पुस्तकाच्या केवळ ललितांगाचें आपल्या कुवतीप्रमाणें परीक्षण केल्यास सामान्य वाचक त्यावर खूष होतात काय ? जरी सर्वसामान्य वाचक ललितवाङ्मय प्रायः स्वतःच्या करमणुकीसाठीं वाचीत असले तरी परीक्षणलेखांतून ते केवळ ह्याच प्रश्नांची, ह्याच अंगांची चर्चा अपेक्षित असतात काय ? मूळ लेखकानें आपल्या कृतींत आकर्षकपणा आणलेला असल्यास तो कोणत्या युक्त्या-प्रयुक्त्यांनीं आणला व आणलेला नसल्यास तो कोणत्या युक्त्यांचा अवलंब न केल्यामुळे हुकला, ह्याची विचिकित्सा आपल्या परीनें परीक्षणलेखकानें कितीहि केली तरी सर्वसामान्य वाचकाचें त्यामुळे समाधान होत नाही; मग त्याला काय हवें असतें ? त्याची अशी अपेक्षा असते कीं त्या ललितकृतींत जो 'विषय' अवतरलेला असेल ('अमुक कादंबरी अमुक विषयावर आहे', 'सदर 'लघुकथा' कोणत्या विषयावर लिहिलेली आहे !' अशाप्रकारचे प्रश्न व उत्तरे आपण हरघडीं ऐकतोच; नाही का ?) त्याची चर्चा परीक्षणलेखकानें करावी. म्हणजे असें कीं त्या विषयाचें सदर ललितकृतींत झालेलें चित्रण हें वस्तुस्थितीला धरून आहे कीं नाही ? त्यात कांहीं ठिकाणीं सत्याचा अपलाप केलेला आहे काय ? वगैरे तत्संबंधींच्या प्रश्नांचीं उत्तरे त्यानें आपल्या परीक्षणलेखांतून द्यायला हवीं.

ललितवाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?

उदाहरण घेतल्याने हें म्हणणें जास्त स्पष्ट होण्यासारखें आहे; तेव्हां अशी कल्पना करूं कीं एखाद्या कादंबरींत कांहीं तत्कालीन राजकारणांतील घटनांचें चित्रण आहे. तेव्हां हें चित्रण कलात्मक रीतीने कादंबरीकारानें केलेलें आहे कीं नाहीं एवढेंच जर परीक्षणकारानें चर्चितें तर वाचकाचें समाधान होणार नाहीं. वाचक असें म्हणणार कीं ह्या घटना प्रत्यक्ष घडलेल्या आहेत काय ? घडलेल्या असल्यास त्यांची नोंद लेखकानें यथातथ्यपणें केलेली आहे काय ? ह्या व इतर प्रश्नांची उत्तरे देण्यासाठीं परीक्षणलेखकानें तत्कालीन राजकारणाच्या इतिहासाचा प्रथम अभ्यास करावा व मगच प्रस्तुत पुस्तकाचें परीक्षण करावें. सारांश ललितकृतींत जो विषय दृष्ट्या का होईना परंतु अवतरतो, त्या विषयासंबंधीं संपूर्ण ज्ञान परीक्षणकारास अवश्यमेव असावयास हवें. त्यानें केवळ त्या विषयाची मांडणी कशी झाली आहे एवढें सांगितलें असतां आमचें भागावयाचें नाहीं, असें त्याचें म्हणणें असतें. तो कांहीं वेळां ह्याच्याही पुढें जातो व असें म्हणतो कीं प्रस्तुत ललितकृतींत जो 'विषय' अवतरला असेल तो समाजस्थैर्याला हितकारक आहे कीं अपकारक आहे, त्याची नैतिक दृष्ट्या योग्यता काय आहे, समाजाच्या पारंपारिक नीतिमत्तेला त्यामुळे कोठें बाधा येत आहे काय, वगैरे प्रश्नांही परीक्षणकारानें आपल्या लिखाणांतून चर्चावयास हवेत; म्हणजे त्या 'विषयाचें' नैतिकदृष्ट्या मूल्यमापन करणें हेंहि परीक्षणकाराचें एक कर्तव्य आहे.

[ह्याचा अर्थ असा कीं सर्वसामान्य वाचकांच्या दृष्टीनें ललित वाङ्मयाचा परीक्षक हा केवळ वाङ्मयाभ्यासक व सौंदर्यसमीक्षक असून चालत नाहीं तर तो समाजशास्त्रज्ञहि असावा लागतो; त्याला नीतिशास्त्राचें ज्ञान असावयास हवें, त्यानें राजकारणाचा अभ्यास करावयास हवा व तो इतिहास-संशोधकहि असल्यास चांगलें; सारांश, त्यानें निदान वाटेल त्या विषयाचा अभ्यास करण्याची तयारी तरी दाखवावयास पाहिजे व ज्या वेळेस ज्या विषयाच्या ज्ञानाची आवश्यकता असेल, त्यावेळीं त्यानें त्या विषयावरील ज्ञान संपादून मगच आपलें परीक्षण-कार्य हातीं घ्यावयास हवें; त्याला केवळ वाङ्मयाच्या इतिहासाचें ज्ञान असून उपयोगीं नाहीं. त्या ज्ञानाच्या जोरावर तो फार झाल्यास आपल्या हातांतील पुस्तकाचें वाङ्मयाच्या इतिहासांतील स्थान नक्की करूं शकेल; त्या ज्ञानाच्या

वाङ्मयांतील वादस्थळें

जोरावर तो फार झाल्यास हातांतील ललितकृतीचें सौंदर्यदृष्ट्या मूल्यमापन करून तिच्या योग्यतेची कमी अधिक उंची ठरवील; परंतु त्यापासून आमचा म्हणजे तत्कालीन समाजाचा म्हणजेच, सर्वसामान्य वाचकवर्गाचा काय फायदा ? त्यामुळे वाचकांना थोडाच योग्य व्यावहारिक सल्ला मिळणार आहे ? तो योग्य सल्ला देण्यास समर्थ होण्यासाठीं परीक्षकानें प्रथम निरनिराळ्या शास्त्रांचें ज्ञान संपादावयास हवें व मगच आपलें परीक्षणकार्य करावयास हवें, असेंच अप्रत्यक्षपणें सर्वसामान्य वाचकांचें म्हणणें असतें.]

एखाद्या ग्रंथाचें वाङ्मयाच्या इतिहासांतील स्थान काळच निश्चित करणार असतो ; तेव्हां तीहि कामगिरी परीक्षणकार कितपत बजावूं शकेल ह्याबद्दल संशयच आहे. तो फार झाल्यास आपल्या विशिष्ट मूल्यमापनानें ह्या कामगिरीस थोडाफार हातभार लावील ; परंतु तेंहि काम तो फारसें करूं शकत नाहीं, असें एकंदर जगाच्या वाङ्मयेतिहासाकडे पाहिलें असतां आढळून येतें. परंतु हा प्रश्न वाजूला ठेवला व वर निर्देशिलेल्या सर्वसामान्य वाचकांच्या इतर अपेक्षा लक्षांत घेतल्या कीं आपली छाती दडपूनच जाते ; व ह्या वाचकवर्गाकडून परीक्षणलेखकावर जी ही जबाबदारी लादण्यांत येते, ती प्रथम समर्थनीय आहे काय हा प्रश्न विचारावासा वाटतो व ती समर्थनीय आहे असें ठरल्यास त्या जबाबदारींतून पार पडणें परीक्षणलेखकास शक्य आहे काय हा प्रश्नहि त्याच्या मागोमाग उपस्थित केल्याशिवाय राहवत नाहीं.

प्रथम ही जबाबदारी अशा रीतीनें त्याजवर लादणें हें समर्थनीय आहे असें जे प्रतिपादतात त्यांना काय म्हणावयाचें असतें तें पाहूं. त्यांना असें म्हणावयाचें असतें कीं ज्या अर्थी मनुष्याचे सर्व व्यवहार हे ललितवाङ्मयाचे विषय होऊं शकतात, त्या अर्थी ह्या व्यवहारांचें चित्रण हें कोणत्याहि प्रकारचा विपर्यास होऊं न देतां त्या ललितकृतींतून झालेलें आहे कीं नाहीं हें परीक्षणलेखकानें पहावयास नको काय ? त्यानें तें अवश्यमेव पहावयास हवें व एवढ्यासाठीं त्याला ह्या सर्व मानवी व्यवहारांचें सूक्ष्म ज्ञान असणें आवश्यक आहे. शिवाय ज्या अर्थी ललितलेखकांकडून हा जो एकंदर वाङ्मयव्यापार घडतो तो आमच्यासाठीं म्हणजेच आमच्या सुखासाठीं होय त्या अर्थी त्यामुळे

ललितवाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?

आम्हांस खरोखरच सुख मिळूं शकेल कीं नाहीं, हें आम्हांस एखाद्या शहाण्यानें समजून सांगावयास नको काय ? ज्यांवर आमचें अंतिम कल्याण अवलंबून आहे अशा गोष्टींशीं जर त्या वाङ्मयकृतींतील विषयांचा संबंध असेल—आणि तो तसा असणारच, हें काय सांगावयास पाहिजे ?—तर मग आमचें हिताहित लक्षांत घेऊन त्यांची छाननी व्हावयास नको काय ? दूरान्वयानें कां होईना त्यांत आमच्या अंतिम हिताच्या दृष्टीनें व समाजस्थैर्याच्या दृष्टीनें कांहीं अनिष्ट भाग आढळल्यास त्याची त्यानें आम्हांस जाणीव करून द्यावयास नको काय ? एकंदर समाजाच्या वतीनें बोलणाऱ्या ह्या वाचकवर्गाचें हें म्हणणें सकृत् दर्शनीं अगदीं विनतोड वाटतें; परंतु त्यांतून सूचित होणारी परीक्षणकाराच्या पूर्वतयारीची अजस्रता ध्यानीं आली कीं तें थोडेंसें चमत्कारिकहि भासूं लागतें. गरीब विचारा परीक्षणलेखक ! त्याच्यावर सर्वज्ञतेचा आरोप जर ही मंडळी करूं लागली तर तो त्यापेक्षां लेखनसंन्यासच अधिक पसंत करील. तो म्हणेल कीं बाबांनो ! हें काम माझ्याच्यानें जमणें शक्य नाहीं. मीहि एक सर्वसामान्य मनुष्य आहे, व एकंदर मनुष्यजातीच्या ज्ञानाला ज्या नैसर्गिक मर्यादा आहेत त्या माझ्याहि ज्ञानाला आहेत; तेव्हां तुम्हांला मजकडून सगळ्या विषयांवर समतोल ज्ञानगर्भ मते ऐकावयास मिळणार नाहीत; व तशींच तीं ऐकावयास मिळावीं असा जर तुमचा हट्ट असेल तर मी आपला लेखनसंन्यास पत्करतो कसा; आणि त्याचेंहि हें म्हणणें तितकेंच विनतोड आहे असें ह्या वाचकवर्गास आढळून येईल.

असा हा दिसावयास तरी पेचप्रसंग आहे; परंतु तो तसा पेचप्रसंग आहे म्हणून तो सुटेपर्यंत पुस्तकांचीं परीक्षणें येण्याचीं थांबलीं आहेत असें नाहीं. तीं येतच आहेत व सर्वसामान्य वाचकही तीं वाचून त्यांवर टीका करण्याचा आपला हक्क गाजवीत आहेत; सर्वसामान्य वाचकांची परीक्षणकाराच्या पूर्वतयारीबाबत जी मागणी आहे ती भागविणें अशक्य आहे, हें तर खरेंच; परंतु शिवाय तिचा विचार अन्य रीतीनें करितां येण्यासारखा आहे. ललितवाङ्मयाचा विषय मानवी जीवन हें असलें तरी ललित-वाङ्मय हें त्या जीवनाचें कलात्मक चित्रण करण्याकरितां निर्माण होत असल्यामुळे, त्याची परीक्षा कलापरीक्षेच्या वा सौंदर्यपरीक्षेच्या नियमांनुसारच झाली पाहिजे हें उघड आहे; ती जर तशी झाली नाहीं, तर

वाङ्मयांतील वादस्थळें

ललितकृति व ललितेतर-कृति ह्यांची परीक्षा एकाच फूटपट्टीनें होऊं लागेल व त्यामुळें कलेचा दर्जा खालावल्याशिवाय राहाणार नाहीं. ह्या सौंदर्यचर्चेमध्ये कलावस्तूला किती महत्त्व द्यावयाचें तें वरच एके ठिकाणीं सूचित केलें आहे. येथें एवढेंच लिहिलें असतां पुरें कीं सौंदर्यपरीक्षेत सौंदर्य-वस्तूला वा कलाविषयाला जरी महत्त्व असलें तरी तें एकंदर समाजाच्या हिताहिताच्या दृष्टीनें नसतें; वाचकांच्या, रसिकांच्या, श्रोत्यांच्या वा प्रेक्षकांच्या व्यावहारिक सुखाच्या दृष्टीनें नसतें तर त्या कलाकृतीच्या हिताच्या दृष्टीनें, तिच्या सौंदर्याच्याच दृष्टीनें असतें व त्याची परीक्षा ह्याच दृष्टीनें करावयाची असते : म्हणजे असें कीं विशिष्ट कलाविषय हा सौंदर्यनिर्मितीला कितीसा उपकारक ठरला वा अपकारक ठरला, त्या विषयामध्ये त्या विशिष्ट कलाकृतीचीं अशीं कोणतीं बीजें मूलतःच आहेत कीं ज्यांची अचूकपणें अभिव्यक्ति करून त्यांना विशिष्ट आकार देण्यांत कलावंतानें दर्शविलेल्या सौंदर्यदृष्टीबद्दल आपण त्यांचें सहर्ष अभिनंदन करावें ? किंवा त्या बीजाचा भलत्याच रीतीनें उपयोग केल्यानें सौंदर्यहानि केल्याबद्दल त्याचा निषेध करावा ? एवढ्यापुरतीच म्हणजे कलाविषयाचा कलाकृतीच्या अंतिम सौंदर्याशीं जेवढा संबंध पोचतो, तेवढ्यापुरतीच कलाविषयाची चर्चा परीक्षण-लेखकानें केली असतां त्याचें त्याबाबतचें कर्तव्य संपलें असें विचार करितां वाटतें. समाजशास्त्रदृष्ट्या, राज्यशास्त्रदृष्ट्या, नीतिशास्त्रदृष्ट्या किंवा इतिहासदृष्ट्या त्या ललित-कृतीचें मूल्यमापन करणें हें त्याचें कर्तव्य नाहीं. तें कार्य साधलें जावें असें जर वाचकवर्गास वाटत असेल तर त्यांनीं एखाद्या समाजशास्त्रज्ञाचे, राज्यशास्त्रज्ञाचे, इतिहाससंशोधकाचे व नीतिशास्त्रविशारदाचे पाय धरावेत; व त्यांजकडून तें कार्य करवून घ्यावें. त्या कार्याची योग्यता कमी आहे, असें येथें दर्शविण्याचा हेतु नाहीं. त्याहि कार्याचा उपयोग आहे, परंतु तें ललित-वाङ्मयाच्या टीकाकारानेंच उरकावें असें प्रतिपादणें दुराग्रहीपणाचें आहे.

अशा रीतीनें विचार करूं लागलों असतां हा प्रश्न सुटल्यासारखा वाटतो. एखाद्या कवीच्या काव्यांत आलेलीं निसर्गवर्णनें हीं एखाद्या वनस्पतिशास्त्रज्ञाकडूनहि तपासून, पारखून घेतां येतील. त्याप्रमाणें तीं पारखून घ्यावयास कांहींच हरकत नाहीं; एवढेंच नव्हे तर तीं शक्य असल्यास अवश्य पारखून घ्यावीत; परंतु हें काम त्या काव्याच्या ललित-टीकाकाराकडून व्हावें असा हट्ट

ललितवाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?

धरल्यास तो कितीसा समंजसपणाचा ठरेल ? प्रत्येक ललित-कृतीचा विषय तिच्यापासून निराळा केला कीं ललितेतर होत असतो व अशा रीतीनें तो तिच्यापासून वेगळा करून जर त्या विषयाच्या तज्ज्ञानें तो समाजहिताच्या दृष्टीनें चर्चावयास घेतला तर त्यापासून वाचकांचा व लेखकाचाहि फायदा झाल्याशिवाय राहणार नाही; परंतु जो ललितटीकाकार तो विषय हा त्या ललितकृतीचा एक अभेद्य घटक समजतो, किंवा दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे ललितकृतीपासून अविभाज्य समजतो, त्यानें त्याची एकंदर कलाकृतीच्या सौंदर्याच्या दृष्टीनें चर्चा करावयाच्या ऐवजीं ललितेतर दृष्टीनें छाननी कां म्हणून करावी ? त्यानें ती तशी न करण्यांतच त्याचें वैशिष्ट्य आहे व ह्याच वैशिष्ट्याची अपेक्षा त्याजकडून सामान्य वाचकांनीं करावयास हवी.

शिवाय, हें वरील तत्त्व लक्षांत न घेतां, एखाद्या ललितकृतींतील विषयाची तो ललितकृतीपासून वेगळा करून, समीक्षकानें चर्चा करावी, असें जर आपण प्रतिपादूं लागलों तर त्यापासून दुसरा एक अनर्थ ओढवण्याचा संभव असतो- त्यामुळे मग असें होतें कीं हळूहळू समीक्षकाच्या दृष्टीनें कलाकृतीपेक्षां तिच्या तथाकथित विषयालाच जास्त महत्त्व मिळू लागतें; कलेच्या व वाङ्मयाच्या प्रांतांत कलामूल्यांपेक्षां व वाङ्मयीन मूल्यांपेक्षां इतर मूल्यांनाच अधिक भाव येतो व कांहीं काळानंतर तर त्याची मजल येथपर्यंत येऊन पोचते कीं जो विषय समाजाच्या हिताच्या दृष्टीनें अतिशय जिव्हाळ्याचा असेल, अशा एखाद्या विषयावर लिहिल्या गेलेल्या कृतीला-ती ललित-अतएव सौंदर्यकृति आहे कीं नाही हें लक्षांत न घेतां, ती केवळ त्या विषयावर लिहिली गेली आहे ह्या कारणा-साठीं समीक्षक श्रेष्ठत्व देऊं लागतो व त्याच कारणासाठीं ज्या विषयाचा संबंध साक्षात् समाजहिताशीं प्रत्यक्षपणें नाही-उदाहरणार्थ, एखाद्या फुलावरील कवितेंतील ' फूल ' घ्या -त्या विषयावरील कृतीस-ती ललित-कृति असूनहि तो कनिष्ठत्व देतो.

ही प्रथा एकंदर अनिष्टच नाही का ? उद्यां ' महायुद्ध व हिंदुस्थान ' ह्या विषयावर एखाद्या लेखकानें कांहीं लिखाण केलें, त्यास ' कादंबरी ' हें नांव

वाङ्मयांतील वादस्थळें

दिलें, व त्या लिखितांत 'महायुद्ध व हिंदुस्थान' ह्या विषयाची त्यानें कितीहि यथार्थपणें माहिती दिलेली असली तरी ललित-टीकाकाराचें पहिलें कर्तव्य, तें पुस्तक कादंबरी ह्या अभिधानास योग्य आहे कीं नाहीं ह्याची चर्चा करणें हेंच नाहीं कां ठरणार? साने गुरुजींच्या वाङ्मयांत समाजांतील अत्यंत जिह्वाळ्याचे प्रश्न अवतरलेले असतील, परंतु त्यांच्या वाङ्मयाची ललित-वाङ्मय ह्या दृष्टीनें परीक्षा करतांना कवळ त्या विषयांना महत्त्व देऊन कसें भागेल ? ललितकृति ही अन्तर्बाह्य सुसंगत पाहिजे; सुसंगतिदर्शन हाच तिचा जीवनहेतु असला पाहिजे; तेव्हां ललितकृतींतून सूचित होणाऱ्या अन्तर्बाह्य सुसंगतीचें समीक्षण करणें हेंच ललित टीकाकाराचें आद्य कर्तव्य ठरणार.

लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन कीं सौंदर्यदर्शन ?

लघुनिबंध हा वाङ्मयप्रकार लघुकथे-
पेक्षांहि वयानें लहान आहे. मराठी

वाङ्मयांत तर त्याचें आगमन होऊन फारच थोडा काळ लोटला आहे; परंतु असें असूनहि लघुकथेइतकी नसली तरी जवळ जवळ तितक्या प्रमाणांत मराठी वाङ्मयांतील त्याची आजची निपज मोठी आहे. कांहीं वर्षांपूर्वी ती आजच्यापेक्षांहि अधिक प्रमाणांत होती ; अलीकडे ती थोडीशी मंदावली आहे व वाङ्मयीन मूल्यांच्या दृष्टीनें विचार करितां जवळ जवळ हीच परिस्थिती मराठी लघुकथेबाबतहि दिसून येत आहे. मराठी लघुकथेच्या उगमस्थानाजवळील तिचें मनोहर स्वरूप आज फारसें पहावयास मिळत नाही. लघुकथा-वाङ्मयाची संख्येनें प्रतिक्षणीं वाढ होत असली तरी गुणांनीं ती खुंटली आहे कीं काय असा संशय विचारवंतांना अलीकडे येऊं लागला आहे ; व त्यामुळेच आज मराठी वाङ्मयांत पुष्कळसे ' लघुनिबंध ' व पुष्कळशा ' लघुकथा ' प्रतिमासीं प्रसिद्ध होत असूनहि चांगल्या लघुनिबंधकारांची व लघुकथा-लेखकांची उणीव तीव्रतेनें भासत आहे. ' लघुनिबंध ' आहेत परंतु लघुनिबंधलेखक नाहीत व ' लघुकथा ' आहेत परंतु लघुकथालेखक नाहीत, असें म्हणण्याची वेळ आली आहे. असें होण्याचें कारण

वाङ्मयांतील वादस्थळें

काय हा प्रश्न लघुकथा-वाङ्मयाबाबत सोडविला जाणें आज अतिशय अगत्याचें आहे; परंतु प्रस्तुत लेखांत ह्या प्रश्नाचा विचार केलेला नसून केवळ लघुनिबंध ह्या वाङ्मयप्रकाराचें आजच्या मराठी वाङ्मयांत जें स्वरूप दिसून येतें त्याची वरील दृष्टीनें छाननी करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

प्रो. फडके ह्यांनीं 'रत्नाकरां'तून 'गुजगोष्ठी' लिहावयास सुरवात केली, त्यावेळीं ह्या नूतन वाङ्मयप्रकाराबद्दल वाचकांच्या मनांत ज्या अपेक्षा निर्माण झाल्या होत्या, त्यांची भरपाई तदनंतरचें लघुनिबंधवाङ्मय करूं शकलें काय असा प्रश्न आहे. फडक्यांच्यानंतर खांडेकर, काणेकर इत्यादि लेखक हा वाङ्मयप्रकार आपापल्या विशिष्ट पद्धतींनीं हाताळूं लागले, व ह्या सर्वांचें बरें वाईट अनुकरण करणारे लेखक फुटकळ लघुनिबंध नियतकालिकांतून व संग्रहद्वारां प्रसिद्ध करूं लागले. प्रो. फडके यांनीं सुरू केलेल्या गुजगोष्ठींवरहि गार्डिनरच्या लेखनपद्धतीची गडद छाया पसरलेली असली तरी त्यांनीं त्यावेळीं रसिकमनाची पकड घेतली होती, ही गोष्ट नाकबूल करितां येणार नाहीं. आजहि मराठींतील सगळ्या लघुनिबंधलेखकांत फडक्यांचे निबंधच जास्त आवडीनें वाचले जातात हा अनुभव आहे. परंतु हें सगळें खरें असलें तरी प्रश्न असा आहे कीं गेल्या दहापंधरा वर्षांत लघुनिबंधांची मराठी वाङ्मयांत जी पैदास झाली तिच्या-चरून ह्या वाङ्मयप्रकाराची संख्याबलाबरोबरच गुणबलाच्या दृष्टीनें हि वाढ झालेली दिसते काय ? दिसत नसल्यास ती तशी न होण्यास कोण जबाबदार आहे ? ज्यांनीं प्रथम हा वाङ्मयप्रकार हाताळला ते लेखक कीं ज्यांनीं त्यांचें अनुकरण केलें किंवा करण्याचा प्रयत्न केला ते त्यांचे अनुयायी ? किंवा असाहि प्रश्न विचारतां येईल कीं आपण समजतो तितका खरोखरच हा वाङ्मयप्रकार नित्यनूतन सौंदर्य व्यक्त करण्याच्या दृष्टीनें लवचिक आहे कीं त्यालाहि स्वतःचीं अशीं कांहीं बंधनें आहेत कीं ज्या बंधनांमुळे त्याची प्रगति, त्याची वाढ, त्याची सौंदर्य-अभिव्यक्तीची शक्ति एका विशिष्ट मर्यादेच्या पलीकडे जाणें प्रकृतिशः अशक्य आहे ? आतां येथें हीं जीं बंधनें सूचित केलीं गेलीं तीं कदाचित् आजपर्यंतच्या लेखकांनीं आपल्या लेखनानें त्याच्याभोंवतीं निर्माण केलेलीं बंधनें असतील. तीं त्याच्या प्रकृतीला मानवतहि नसतील. तिच्यांतील पुष्कळशीं तोडून टाकून स्वतःचा विकास करून घेण्याइतकी-किंवा

लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन कीं सौंदर्यदर्शन ?

स्वतःचें वास्तव स्वरूप प्रकट करण्याइतकी-त्याच्या अंगीं स्वभावतःच ताकद असेल ; फक्त आज तें त्याचे ठिकाणचें सामर्थ्य आमच्या लक्षांत आलेलें नसेल ; परंतु ह्या विचाराशीं आपणाला आतां कर्तव्य नाही. आपणासमोर लघुनिबंध हा आज ज्या स्वरूपांत लिहिला जातो तें स्वरूप आहे ; व त्याची छाननी आपणांस करावयाची आहे. दुसरें असें कीं, कोणत्याहि वाङ्मय-प्रकाराला जें त्याचें स्वतःचें असें रूप प्राप्त होतें, तें त्याचें लेखकांकडून वर्षानुवर्ष जें लेखन होतें, त्यावरूनच ना ? मग हीं आपोआप निर्माण झालेलीं व ज्यामुळे लघुनिबंधाला त्याचें आजचें रूप प्राप्त झालें आहे तीं बंधनें तो केव्हांहि झुगारून देऊं शकेल, असें म्हणण्यांत तरी कितीसा अर्थ आहे ? तेव्हां शोधाव-याचें तें हेंच कीं लघुनिबंध किंवा गुजगोष्ट या नांवानें जो वाङ्मयप्रकार आज मराठींत ओळखला जात आहे, त्याच्या भोंवतीं अशीं कांहीं बंधनें त्याच्या लेखकांनीं निर्माण केलेलीं आहेत काय कीं ज्यांच्यामुळे त्याची वाढ खुंटली आहे, त्याची प्रतिक्षणीं नवसौंदर्य प्रसवण्याची शक्ति मंदावली आहे असें म्हणतां येईल ?

हें शोधायचें आणखी एक कारण असें कीं असाच कांहींसा प्रकार * 'नाट्यछटेच्या' बाबतींत झालेला आपणांस दिसून येत आहे. दिवाकरांनीं नाट्यछटेला जन्म दिला, एवढेंच नव्हे तर 'नाट्यछटा' या वाङ्मयप्रकाराला भूषविलें, हें जसें खरें, तसेंच त्याच्या विकासाच्या मर्यादाहि स्पष्टपणें सूचित केल्या, हेंहि खरें आहे. एका विशिष्ट कक्षेत, एका विशिष्ट तंत्राचा अवलम्ब करून कांहीं विशिष्ट अशा विषयांवर बहुधा 'नाट्यछटा' लिहिल्या जातील असेंच दिवाकरांचें वाङ्मय जणूं सांगतें ; आणि त्याचबरोबर तें असेंहि बजावतें कीं हा जो अत्यंत संकुचित कक्षेत वावरणारा वाङ्मयप्रकार आहे त्याची रसिक मनावर पकड बसावयास दिवाकरांसारखा लेखकोत्तमच हवा. 'ह्याच गोष्टीचें प्रत्यंतर दिवा-करांच्या मरणानंतर आलें. नाट्यछटा ही हळू हळू मरणाचे पंथाला लागली व आज तर तिची फक्त स्मृति शिल्लक राहिलेली आहे. आतां, 'नाट्यछटा' नाहीशी व्हावयास दिवाकर किंवा त्यांच्यानंतरचे लेखक कारण नसून नाट्यछटा स्वरूपामुळे-कारण आहे हें उघड आहे. एका विशिष्ट मर्यादेपलीकडे आपल्या

* 'नाट्यछटे' च्या स्वरूपासंबंधींची सविस्तर चर्चा ह्याच संग्रहांतील एका स्वतंत्र लेखांत करण्यांत आली आहे. जिज्ञासूंनीं ती अवश्य पहावी.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

हा वाङ्मयप्रकारच—मराठींत तो ज्या विशिष्ट स्वरूपांत अवतरला, त्या ठिकाणची सौंदर्यनिर्मितीची शक्ति वाढविण्याची ताकद मराठी नाट्यछटेच्या अंगी राहिली नाही; त्यामुळे दिवाकरांनी तिचें होतें नव्हतें तें रूपसौंदर्य एकदांच प्रकर्षानें प्रगट केल्यानंतर इतरांच्या वाट्याला कांहींच सांगण्यासारखें उरलेलें नाहीं. आतां नाट्यछटेचें तंत्र वाचकांच्या इतकें परिचयाचें झालें आहे कीं तिचें पहिलें वाक्य वाचतांच शेवटचें वाक्य काय असावें ह्याबद्दल सुसंबद्ध तर्क कोणताहि सुबुद्ध वाचक मनाशीं करूं शकतो; व त्याचें लिखिताबद्दलचें निम्मेअधिक कुतूहल तत्क्षणींच नाहीसें होतें. कारण विषयाचा सांचा ठरलेला; सामान्यतः उक्ति आणि कृति ह्यांतील विसंगति व्यक्त करायची हा संकेत; कोणत्याहि वाक्यानें सुरवात केली तरी त्यांतील कल्पनेशीं विसंगत अशा कल्पनेनें छटेचा शेवट होणार हें जवळ जवळ ठरलेलें, व हें मांडण्याची, निवेदण्याची पद्धतीहि जवळ जवळ आंखीव. मग वाचकांचें कुतूहल केवळ शीर्षकाच्या परिशीलनेचेंच जागच्या जागीं थंड न झालें तरच नवल. दिवाकरांनीं सर्वच नाट्यछटा अशा लिहिल्या असें नव्हे; परंतु त्यांनीं त्यांच्या नंतरच्या लेखकांच्या हातांत जी नाट्यछटा दिली ती केवळ ह्या स्वरूपाची. त्यामुळे झालें काय कीं दिवाकरांच्या नंतर नाट्यछटांचे हे ठरीव सांचे उघडे पडले; त्यांतील आकर्षत्व, नावीन्य नाहीसें झालें. प्रतिक्षणीं नवनवीन सौंदर्य नित्यनूतन स्वरूपांत प्रगट करण्याचें ललितवाङ्मयाचें सामर्थ्य ह्या वाङ्मयप्रकाराचे अंगीं नाहीं, हें सिद्ध झालें आणि स्वाभाविकच त्याची निपज मंदावली. आज केवळ दिवाकरांच्या नांवाशीं संबद्ध ह्या एकमेव दृष्टीनें नाट्यछटा ही वाचकांच्या आठवणींत असल्याचें दिसून येतें, तें ह्यामुळेच.

मराठी लघुनिबंध-वाङ्मयाबाबत अशी भीति व्यक्त केली जाण्याचा फारसा संभव नाहीं. नाट्यछटेप्रमाणेंच मराठी लघुनिबंधहि मरणाच्या पंथाला लागलेला आहे असेंहि सुचविण्याचा येथें हेतू नाहीं. सुचवावयाचें आहे तें एवढेंच कीं कोणत्याहि वाङ्मयप्रकाराचा सांचा बनूं लागला कीं त्याच्या ठिकाणची नवनवीन सौंदर्य प्रकट करण्याची शक्ति मंदावते व हळूहळू वाचकांना त्याच्याविषयीं कुतूहल वाटेनासें होऊन ह्या सर्व गोष्टींचा परिणाम तो वाङ्मयप्रकार दुर्बल बनवण्यांत होतो. मराठी लघुनिबंधाबाबत थोडासा असाच प्रकार घडत

लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन की सौंदर्यदर्शन ?

आहे, असें मला वाटतें. आजकाल लघुनिबंधाच्या लेखनाबाबत मराठी लेखकांमध्ये कांहीं अलिखित संकेत ठरून गेल्यासारखे दिसत आहेत. लघुनिबंध म्हटला म्हणजे त्यांत अमुक अमुक गोष्टी असल्याच पाहिजेत, असा सर्वसाधारण समज होऊ लागला आहे. असा समज व्हावयास कारण आजचा मराठी लघुनिबंधच आहे: तो ज्या पद्धतीने लिहिला जातो ती सर्वसाधारण पद्धति आहे. 'A loose sally of the mind' ह्या इंग्रजी व्याख्येची जाणीव सतत उराशीं बाळगूनहि आमचे मराठी लघुनिबंधकार ठराविक ठशांचे, ठराविक सांच्यांतील (ठोकळेवजा) लघुनिबंध प्रसवीत आहेत. कोणताहि विषय निवडावा, (कारण लघुनिबंधाला कोणताहि विषय चालतो; नव्हे, तेंच त्याचें वैशिष्ट्य असतें, अशी समजूत) त्याची सर्वांना परिचित असलेली बाजू वाचकांसमोर न मांडतां फक्त एखादी अपरिचित बाजू—मग ती अर्थशून्य कां असेना—तेवढीच खुलवून मांडावी, हा लघुनिबंधाचा एक प्रकार झाला. दुसरा प्रकार आणि जो सर्वसामान्यपणें आमच्या लघुनिबंधकारांकडून सरसकट उपयोजला जातो, तो असा कीं कोणतीहि एखादी सुप्रतिष्ठित किंवा सुपरिचित कल्पना किंवा विचार घ्यावा व तो चुकीचा आहे असें दाखवून त्याच्या विरुद्ध असलेल्या कल्पनेचा वा विचाराचा जोरानें पुरस्कार करावा. उदाहरणार्थ, 'नियमितपणा' हा विषय घेऊं : सामान्यतः नियमितपणापासून होणारे फायदे लहानापासून थोरापर्यंत सर्वांच्याच परिचयाचे असतात, तेव्हां त्यावर लघुनिबंध लिहावयाचा झाल्यास त्याचा विषय व त्याचें शीर्षक 'नियमितपणापासून फायदे' असें असून चालणार नाहीं तर तें 'अनियमितपणापासून फायदे' किंवा 'नियमितपणाचे तोटे' असेंच असलें पाहिजे; ह्यांतच वाचकांच्या बुद्धीला आपण कांहींतरी धक्के दिले याचा आनंद लेखकाला लाभणार. प्रश्न असा आहे कीं कोणत्याहि विषयाचें एककल्लीपणानें समर्थन केलें असतां त्यांत लालित्य निर्माण होतें काय ? जीवनांत असें काय आहे कीं ज्याचें समर्थन करितां येणार नाहीं ? व्यसनें हीं जीवनाला अत्यावश्यक आहेत, बाहेरख्यालीपणानें जीवनाला रंगदारपणा आला आहे, चोऱ्या करण्यानें हि समाजहित साधत आहे, ह्या सर्व गोष्टी आपापल्या पद्धतीनें लेखक पटवून देण्याचा प्रयत्न करूं शकतील. परंतु असल्या गोष्टी पटवून देण्यासाठींच लघुनिबंधाचा अवतार आहे

वाङ्मयांतील वादस्थळें

काय, हा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. ह्या खेरीज आणखी एक लघुनिबंधाचा प्रकार आपल्याकडे सरसकटपणें पाहण्यांत येत आहे. तो असा : यांत लेखक कोणत्यातरी प्रसंगचित्रानें—तो बहुधा त्याला आलेला अनुभव असतो—निदान त्यानें तशी थाप तरी दिलेली असते—आपल्या लघुनिबंधाला प्रारंभ करितो; ह्या प्रारंभानुरूप पुढें निबंधाची सजावट करितो; व लघुनिबंधाच्या उत्तरार्धांत ह्या प्रसंगांतून कोणतीं जीवनसत्यें आपणांस आढळलीं ह्यांची तो नोंद करित बसतो.

हा लघुनिबंध म्हणजे इसापनीतींतील गोष्टींसारखा असतो; निबंधाच्या पूर्वाधां-तील प्रसंगचित्रणाच्या पतंगाला शेवटीं ही तत्त्वशोधनाची व तत्त्वदर्शनाची लंगोटी लेखक चिटकवीत असतो; म्हणजे प्रमाणें देऊन एखादें तत्त्व वाचकाच्या गळीं उतरविणें हेंच ह्या निबंधलेखनाचें जीवनकार्य ठरतें; व चाणाक्ष वाचक प्रारंभीच्या अनुभवचित्रांचें वाचन करित असतांच शेवटीं कोणते निष्कर्ष निघणार ह्या संबंधीं अचूक तर्क करूं शकतो. मग जी गोष्ट नाट्यछटेच्या बाबत घडते म्हणून सांगितलें, तीच गोष्ट ह्या लघुनिबंधाबाबत खरी ठरते; ज्या वाढत्या कुतूहलानें ललितकृतीचें वाचन आपणाकडून व्हावयाला हवें त्या कुतूहलाच्या निर्मिति-पूर्वीच त्याची परिपूर्ति होत असल्यामुळे ह्या असल्या लघुनिबंधांचें वाचन प्रौढ वाचकांच्या दृष्टीनें मोठें कंटाळवाणें होतें; व मग प्रश्न येतो तो असा कीं ह्या असल्या लिखितांना नित्य नवीं सौंदर्यें प्रकट करणाऱ्या ललितकृति समजावें काय ?

कारण हे अशा प्रकारचे 'लघुनिबंध' वाचले कीं अशी शंका उद्भवते कीं हा जो 'लघुनिबंध' म्हणून ओळखला जाणारा वाङ्मयप्रकार आहे तो केवळ जुन्या पारंपारिक निबंधाचाच तर दुसरा अवतार नाही ना ? तो आकारानें, विस्तारानें लहान आहे. त्यांत मधून मधून 'मला असें वाटतें', 'माझा असा अनुभव आहे', 'माझ्या मित्रांचें किंवा मैत्रिणींचें म्हणणें असें' वगैरे उल्लेख आहेत, व त्यांत कांहीं सर्वसाधारण विषय पोकळ गंभीरपणाचा आव आणून चर्चिते आहेत, एवढ्याकरितांच कां त्याला 'लघुनिबंध' हें अभिधान द्यावयाचें ? मग त्यांना सरळ 'निबंध' च म्हटलेलें काय वाईट ? कारण वरील मामुली बाबींखेरीज कोणत्या बाबतींत ह्या दोन निबंधांत फरक आहे ? जुन्या निबंधांत प्रमाणें देऊन सिद्धांत सिद्ध केले आहेत, त्याचप्रमाणें येथेहि वैयक्तिक अनुभवाच्या

लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन की सौंदर्यदर्शन ?

थापा देऊन कांहीं गोष्टी सिद्ध करण्याचा आव आणला आहे. दोन्हीहि लिखितांचा हेतु एकच आहे; व तो म्हणजे प्रमाणें देऊन कोणतें तरी तत्त्व जोरानें पुढें मांडणें हा. दोन्हीहि ठिकाणीं एवढ्यासाठीं तर्क व अनुमान ह्यांची कांस धरलेली आहे. फक्त एकाच्या बाबतींत ह्या तर्काला (पुष्कळशा खोऱ्या स्वानुभवांची जोड देण्यांत आली आहे, तर दुसऱ्याच्या बाबतींत ह्या तर्काचा उगमच विश्वानुभवांतून आहे. अशा तऱ्हेनें हें साम्य आणखी दूरवर नेतां येण्यासारखें आहे, परंतु तें असें नेण्यांत फारसें तात्पर्य नाही. कारण येथें एक मूलगामी स्वरूपाचा प्रश्न प्रथम सोडविणें आवश्यक आहे. तो प्रश्न असा कीं लघुनिबंध हा भावकवितेप्रमाणें स्वयंनिर्मित, स्वयंप्रकाशी, संपूर्णतया स्वतंत्र असा ललितवाङ्मयप्रकार आहे कीं केवळ जुन्या पारंपारिक निबंधाचें तें विसाव्या शतकांतील उत्क्रान्तरूप आहे ? जुन्या पारंपारिक निबंधाची आधुनिक आवृत्ति म्हणून या वाङ्मयप्रकाराकडे पाहूं लागलों तर त्याच्या वर वर्णिलेल्या स्वरूपांची संगति लावतां येते; त्याचा एककल्लीपणा, तऱ्हेवाईकपणा, त्यांत आढळणारें तर्कट, त्याचा तत्त्वबोध इत्यादींचा अर्थ लागूं शकतो. परंतु ही लघुनिबंधाच्या मूळ स्वरूपाबाबतची समजूतच चुकीची आहे. लघुनिबंध व जुना पारंपारिक निबंध ह्या दोन लिखितांच्या नांवांत 'निबंध' शब्द समान असला तरी त्याचें एकमेकांशीं नातें नाही. एक ललितवाङ्मयांत मोडतो तर दुसरा ललितेतर वाङ्मयाचा प्रमुख नेता ठरतो. एकाचा हेतु सौंदर्यशोधन आहे; तर दुसऱ्याचा हेतु तत्त्वशोधन व तत्त्वबोध हा आहे. आजच्या मराठी लघुनिबंधांत ह्या मूळ हेतूचा विपर्यास झालेला दृष्टीस पडत आहे. आज जें लेखन लघुनिबंध ह्या नांवानें ओळखलें जात आहे, त्याचें अधिष्ठान तर्क आहे; मग तो तर्क कांहीं ठिकाणीं एककल्लीपणाचे रूपानें दृष्टोत्पत्तीस येईल तर दुसरीकडे तो तऱ्हेवाईकपणाचे रूपानें अवतरेल. तिसरीकडे असले बुरखे न घेतां उघड उघड आपल्या हरघडीच्या रूपांतच वावरतांना तो आढळेल. तो कोणत्याहि स्वरूपांत अवतरला तरी त्या लेखनाचें तर्काधिष्ठित रूप झटकन् प्रत्ययास येत आहे, व अर्थातच त्यांना लघुनिबंध कोणत्या आधारावर म्हणावयाचें तें कळेनासें झालें आहे. लघुनिबंधाचा वर निर्देशिलेला स्वयंभूषणा जर सार्थ असेल तर त्याचें आजचें तर्काधिष्ठित स्वरूप अनाकलनीय आहे. केवळ तऱ्हेवाईकपणानें एखादा

वाङ्मयांतील वादस्थळें

विषय चर्चित्यानें त्या चर्चेस लघुनिबंधत्व येतें, केवळ तथाकथित अनुभवचित्रांची जोड देऊन तद्वारां तर्काधिष्ठित तत्त्वशोधन केल्यानें त्या तत्त्वशोधनाला लघुनिबंधत्व येतें, हा सर्वसाधारण समज आज लघुनिबंधाचें लघुनिबंधत्व हळूहळू नाहीसें करीत आहे, व पुष्कळशा जुन्या निबंधांना हें आधुनिक लघुनिबंधत्व प्राप्त करून देत आहे. जुन्या प्रकारचा निबंध तर्ककर्कश होता, म्हणून लालित्यशून्य होता हें ज्या अर्थानें खरें, त्याच अर्थानें आजचा हा वरील पद्धतीचा 'लघुनिबंध' ललितेतर ठरत आहे.

ह्या सर्व गोष्टींचा एक दुष्परिणाम आपल्या प्रत्ययास येत आहे. तत्त्वशोधन हा लघुनिबंधाचा हेतु आहे अशा प्रकारचा गैरसमज उराशीं बाळगल्यानें व त्याचबरोबर स्वाभाविकपणेंच एवढ्यासाठीं तर्काची व अनुमानपद्धतीची कास धरल्यामुळे ह्या लघुनिबंधाचे नाट्यछटेप्रमाणेंच साचे निर्माण होऊं लागले आहेत. जी गोष्ट 'नाट्यछटा' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबत सांगितली तसलीच अवस्था आज लघुनिबंधाच्या वाट्याला येऊं पाहात आहे. शेवटीं शेवटीं नाट्यछटेंत ज्याप्रमाणें पहिल्या वाक्यांतच शेवटलें वाक्य दिसे, त्याचप्रमाणें ह्या तर्कप्रधान लघुनिबंधाच्या पहिल्या परिच्छेदावरून त्याच्या शेवटच्या परिच्छेदाची चांगलीशी कल्पना वाचकांना येऊं लागली आहे; व त्यामुळे चोखंदळ वाचक एक दोन परिच्छेद वाचून ह्या 'लघुनिबंधाचीं' पानें आतां उलटूं लागले आहेत. (आतां कांहीं लेखकांच्या तर्कपद्धतीच्या विशुद्धपणामुळे व विचारांच्या जोरकसपणामुळे त्यांचें लेखन वाचकांच्या मनाची पकड घेऊं शकत असेल, परंतु एवढ्या कारणाकरितां त्याला लघुनिबंधत्व प्राप्त होतें असें म्हणतां येणार नाहीं.)

मराठींतील आजचें सगळेंच लघुनिबंध-वाङ्मय वरील थाटाचें आहे असें सुचविण्याच्या येथें हेतु नाही. ना. सी. फडके, ना. मा. सन्त आदि लेखकांचे कांहीं लघुनिबंध आपल्या नांवाला सार्थकता आणण्यासारखे उतरलेले आहेत. परंतु आज लघुनिबंधाचें आपल्या नियतकालिकांतून व लघुनिबंधसंग्रहांतून जें स्वरूप सर्वसाधारणपणें दिसून येतें तें वरील प्रकारचें आहे व त्याचें प्रत्यंतर आजच्या होतकरू लेखकांच्या लघुनिबंधाच्या स्वरूपाबाबतच्या कल्पना लक्षांत घेतल्या असतां सहज येण्यासारखें आहे. येथें एक अशी शंका काढण्यांत येण्याचा

लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन कीं सौंदर्यदर्शन ?

संभव आहे कीं आज इंग्रजी वाङ्मयांतहि लघुनिबंधाचें स्वरूप असेंच तर्का-
धिष्ठित झालें आहे व तरीहि त्यास अद्याप Personal Essay खेरीज वेगळें अभिधान
मिळालेलें नाहीं, तेव्हां हें कसें ? परंतु ही शंका, शंका म्हणून योग्य असली तरी
आपल्या चर्चेस फारशी लागू ठरत नाहीं. आपणांस मराठी वाङ्मयापुरतें
पहावयाचें आहे व जें बुद्धीस पटेल तें स्वीकारावयाचें आहे. इंग्रजी वाङ्मयांत
एखादी गोष्ट घडत आहे, म्हणून ती बुद्धीस पटत नसतांनाहि आपल्याकडे घडत
रहावी असा आग्रह धरण्यांत फारसा अर्थ नाहीं. लघुनिबंधाचें अंतरंग कसें
असावें हें अनेकांनीं अनेक ठिकाणीं सांगितलेलें आहे : तें येथें विशद करण्याची
जरूरी नाहीं. पुनरुक्तीचा दोष स्वीकारूनहि येथें एकच गोष्ट पुनः पुनः सूचित
करावयाची आहे, ती ही कीं तत्त्वशोधन हा लघुनिबंधाचा मूळ हेतु नाहीं; तो
सगळ्याच ललितकृतींप्रमाणें लघुनिबंधांतहि अनुषंगानें येत असेल, नाहीं असें
नाहीं; परंतु तोच लघुनिबंधाचा हेतु आहे असा समज करून घेतल्यास त्याचें
स्वरूप तर्ककर्कश अतएव ललित्यशून्य बनण्याचा संभव असतो व तो
लघुनिबंध होण्याऐवजीं ' निबंध ' वा ' प्रबंध ' ठरतो. लघुनिबंधाचा हेतु तत्त्व-
शोधन नसून सौंदर्यदर्शन आहे, किंबहुना सत्याच्या अधिक जवळ जावयाचें
असल्यास असेंच म्हटलें पाहिजे कीं तो केवळ सौंदर्यशोधन आहे : हें शोधन चालू
असतां सौंदर्यदर्शन घडतें इतकेंच.

उरतां उरला प्रश्न एकच व तो असा कीं तत्त्वशोधनांतहि एका विशिष्ट
प्रकारचें सौंदर्यशोधन नसतें काय ? सौंदर्य हें तत्त्वात्मक असल्यास तत्त्वाचें
शोधन हें अंतीं सौंदर्यशोधनच ठरत नाहीं काय ? व मग अशा दृष्टीनें विचार
केल्यास लघुनिबंधाचा तत्त्वशोधन हा हेतु समर्थनीय ठरत नाहीं काय ? ह्या
शंकेनें तत्त्व व सौंदर्य ह्यांचा कलेच्या ठिकाणीं कोणत्या प्रमाणांत मिलाफ व्हावा
ह्यासंबंधींचा जुनाच अनाद्यनंत मुद्दा उपस्थित होत आहे. त्याची चर्चा येथें
अप्रस्तुत आहे. त्याबाबत एवढेंच म्हणतां येईल कीं तर्काधिष्ठित तत्त्वशोधनांतून
सौंदर्यनिर्मिति होत नसते; झालीच तर सत्यनिर्मिति होते. तिचा ललितवाङ्मयाला
फारसा फायदा नसतो; फायदा झालाच तर तो शास्त्रीय वाङ्मयालाच होऊं शकतो.
ललित-वाङ्मयाला अभिप्रेत असलेली सौंदर्य-निर्मिति ही अनुभवांच्या अभिव्य-
क्तींतून साधावयाची असते: अर्थपूर्ण अनुभव साक्षात् करून साधावयाची असते.

कांहीं मराठी लघुनिबंधकार

कोणत्याहि भाषेंतील लघुनिबंधांच्या
संग्रहांकडे नजर टाकली असतां

एक गोष्ट ताबडतोब ध्यानांत येते; आणि ती म्हणजे त्यांना दिलेल्या नांवांची समर्पकता : या सर्वच ग्रंथांना इतकीं समर्पक नांवे दिलेलीं असतात कीं केवळ त्या त्यांच्या नांवावरूनच त्यांच्यांत कोणत्या वाङ्मयप्रकाराचा समावेश करण्यांत आलेला असावा याबद्दल सुबुद्ध वाचक सहज तर्क करूं शकतो. परवांच मी प्रीस्टलेचा एक लघुनिबंधसंग्रह चाळीत होतो. त्याच्या 'I for One' या नांवाकडे दृष्टि जातांच लघुनिबंधांतील तें स्वच्छंदी, खेळकर, हटवादी पण त्याचबरोबर मनमोकळेपणाचें वातावरण माझ्या डोळ्यांसमोर उभें राहिलें; आणि खरोखर यांत नवल तें काय ? त्याच्या नांवांतच जादू आहे तशी. आणि म्हणूनच इंग्रजी वाङ्मयांतील लघुनिबंधसंग्रहांकडे मी जेव्हां जेव्हां वळतो, तेव्हांतेव्हां त्यांच्या नांवांकडे लक्ष जातांच माझ्या मनांतील या वाङ्मयप्रकाराच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपाविषयींच्या कल्पना जास्त जास्तच स्पष्ट होत चालल्या आहेत असेंच मला वाटतें. तुम्हीच बघा; खालील नांवे काय कमी बोलकीं आहेत ? 'Twixt Eagle and Dove', 'On Something',

‘ If I May ’, ‘ Not That It Matters ’, ‘ Giving and Receiving ’ ‘ This and That ’, ‘ Fireside, and Sunshine ’, ‘ Cloud and Silver ’, यांतील प्रत्येक नांव जणू या वाङ्मयमंदिराचें एक एक दालनच उघडित आहे व आपणांस त्याच्या अंतरंगाचें ओझरतें का होईना परंतु दर्शन घडवित आहे, असेंच नाही का तुम्हांला वाटत ?

मग आमचें मराठी वाङ्मयहि या नियमाला अपवाद कसें असणार ? ‘ वायुलहरी ’, ‘ गुजगोष्ठी ’, ‘ झरोके ’, ‘ पिकलीं पानें ’, ‘ शिंपले आणि मोती ’—...अगदीं सहजगत्या आठवलेलीं हीं नांवें ! लघुनिबंध म्हणजे वायुलहरीच नाहीत तर काय ? त्या कोठून येतात व कोठें जातात याची कल्पना नाही; त्यांचा स्पर्श अंगाला गोड लागतो, त्याजबरोबर वाहत येणारा सुविचारांचा व सुंदर कल्पनांचा सुगंध मनाला क्षणभर आल्हाद देतो; त्यांचा खेळकरपणा मोहून टाकतो जीवाला ! लघुनिबंध म्हणजे गोड कुजबुज. एका प्रेमांतल्या माणसानें दुसऱ्या प्रेमांतल्या माणसाला हृदयाशीं विलगून सांगितलेल्या गुजगोष्ठी. त्या आपुलकीच्या भावनेनें ओथंबलेल्या, सहजसुंदर, सजलेल्या असल्या तरी त्यांत एकप्रकारचा स्वच्छंदीपणा भरलेला. विषयासंबंधीं म्हणाल तर गुजगोष्ठींना विषयांचा काय तोटा ? प्रश्न एवढाच कीं त्या विषयांचें पुष्कळ वेळां ओझरतेंच व कांहीं वेळां एककल्लीसुद्धां दर्शन व्हावयाचें; कारण लघुनिबंध म्हणजे झरोकेच. त्यांतून प्रकाश तो कितीसा येणार व दिसणारा देखावा तो कितीसा विस्तृत असणार ? तरीहि हळूच त्यांच्यांतून थोडावेळ डोकावून पहा : नेमका जो भाग दिसावयास पाहिजे तोच दिसेल, त्यांत अलीकडे पलीकडे दुसरें कांहीं आढळणार नाही. ठराविक वस्तूंवर पडलेले कवडसेच जसे !...एका मोठ्या वटवृक्षाखालीं तुम्ही बसलां आहांत : असंख्य पर्णगर्जींनीं तो फुलून गेला आहे; क्षणभरच कोठून तरी वाऱ्याची झुळुक येते; पानें फडफडतात व एक दोन पिकलीं पानें घरंगळत तुमच्यासमोर येऊन पडतात; वाऱ्याच्या लहरीवर तीं थोडावेळ खालींवर उडतील आणि वावटळीबरोबर लांब कोठेंतरी उडून जातील; त्यांचें तें क्षणिक नृत्य तुम्हीं बसल्या जागेवरून अनिमिष नेत्रांनीं पाहता; डोक्यावर कितीतरी पानें फडफडत असतात तुमच्या; तुमच्यासमोर नृत्य करणारीं तीं एक दोन पानें नाहीशीं

वाङ्मयांतील वादस्थळे

होतात क्षणभराने. पिकलीं पानें आणि लघुनिबंध !...जीवनसागराच्या तळाशीं जाऊन लघुनिबंधकार मूठ भरून वर येतो. काय असतें त्या मुठींत ? शिंपले आणि मोती. क्वचित् रिकामे शिंपलेहि असतील त्यांत, नाहीं असें नाहीं, परंतु...

गेल्या सालचे * लघुनिबंधसंग्रह चाळीत असतां हेंच त्यांच्या नांवांचें प्रयोजकत्व माझ्या पुन्हां प्रत्ययाला आलें. आणि मौज अशी कीं खांडेकर आणि काणेकर या दोन्ही कसलेल्या लघुनिबंधकारांनीं आपापल्या संग्रहांना या वेळीं जीं नांवे दिलेलीं आढळलीं, त्या नांवांत त्यांच्या आजपर्यंतच्या कृतींचें खरेंखुरें वैशिष्ट्य प्रतिबिंबित झालें आहे, असेंच मला वाटलें. काणेकरांचे लघुनिबंध म्हणजे 'तुटलेले तारेच !' कांहीं क्षणांपूर्वीं दूर अंतरळांत सुखासीन वृत्तीनें पडलेल्या ताऱ्यांना त्यांच्या उच्चासनावरून कोणीतरी ढकलून दिल्यामुळे कोलमडून खालीं पडतांना तुम्ही त्यांच्या लिखाणांत हरघडी नाहीं का पाहत ? रूढ सुस्थित विचारांना धक्का देण्याचें सामर्थ्य त्यांच्या सडेतोड लेखणींत आहे; हा धक्का कांही वेळां कौशल्यानें दिलेला असतो. परंतु तें कौशल्य फारसें श्रमपूर्वक साधलेलें असतें असें नव्हे, तें बरेचसें सहजगत्या जमून गेलेलें असतें; म्हणूनच पुष्कळ वेळां त्याला ज्याप्रमाणें सहजसौंदर्य प्राप्त होतें, त्याचप्रमाणें ओवडधोवडपणाहि येतो. इतकेंच नव्हे तर त्या ओवडधोवडपणाबरोबर थोडासा अवखळ आडदांडपणाहि तेथें दिसल्यावाचून राहत नाहीं. काणेकरांचे लघुनिबंध तुटलेल्या ताऱ्यांसारखे क्षणभरच चमकून जातात, त्यांतील विचार-सरणीचा प्रवाह त्या ताऱ्यासारखाच सरळ, जलद, ध्येयप्रेरित असतो...ते अंतराळांतून निसटतात ते कोठेंतरी ठरलेल्या विशिष्ट ठिकाणीं जाऊन आढळण्यासाठीं. त्यामुळे होतें काय कीं त्यांची वांधणी ही बरीचशी साचेबंद होते : त्यांत लवचिकपणा राहत नाहीं : सुंदर कल्पनाविलास नाहीं : गोड आठवणींभोंवतीं माजणारें मादक धुकें तेथें नाहीं; आत्मीयता असली तरी तिला सडेतोडपणाचें म्हणजे थोडेंफार तुटकपणाचें स्वरूप. एकामागून एक अशा रीतीनें येणाऱ्या ह्या प्रकारच्या लघुनिबंधांनीं वाचक नवनवीन विचारांच्या चक्रांत थोडाफार रमेल, परंतु त्याची करमणूक किंवा मनरंजन होणार नाहीं.

* हा लेख १९३८-३९ सालांत प्रसिद्ध झालेल्या लघुनिबंध वाङ्मयाचा आढावा घेण्यासाठीं लिहिलेला होता.

वाचकाला आपलें ममत्व विसरविण्यास लावण्याची लाडिक शक्ति काणेकरांच्या लघुनिबंधांत नाही, तत्त्वशोधन—केवळ तत्त्वशोधन—हाच त्यांच्या लघुनिबंधांचा हेतु आणि हेंच त्यांचें एकमेव कार्य. हें कार्य ते झटकन् साधतात; त्यासाठीं भाषेचें अवडंबर, कल्पनांचे मनोरे, उदाहरणांची सरवत्ती, फाजील विषयांतर ते मनःपूर्वक टाळतात. म्हणून मला त्यांच्या निबंधांचें स्वरूप तुटलेल्या ताऱ्यांसारखेंच वाटतें—सरळ, एकमार्गी, वेगवान्, अत्यंत प्रवाही, क्षणिक चटका लावणारें.

त्या उलट खांडेकरांचें ! त्यांचेंहि कार्य तत्त्वशोधनाचेंच; परंतु तें संशोधन रसखीत उन्हांत केलेलें नव्हे; तर शीतल धवल चांदण्यांत व रम्य वनश्रींत केलेलें. गोड आठवणी, पराकाष्ठेची आत्मीयता, वाचकाला आपल्या परिस्थितीचा घटकाभर विसर पाडावयास लावणारी कल्पकता, क्षणार्धांत पृथ्वीतलावरून स्वर्गांत उड्डाण घेण्याची दैवी शक्ति, मानवाच्या मूलभूत भावनांना हलविण्याचें सामर्थ्य,—काय तो कल्पनाविलास ! खांडेकरांचें लिखाण वाचीत असतां माझ्या मनांत एकच एक कल्पना बराच वेळ घोळत राहते; मला वाटतें आपल्या अतुलनीय कल्पनाविलासानें महाराष्ट्र वाङ्मयाची परंपराच ते राखीत आहेत आणि त्याच परंपरेचें विसाव्या शतकांतील स्वरूप दाखवीत आहेत. महाराष्ट्र वाङ्मयाची परंपरा उदात्त अर्थालंकारांच्या बाबतींत कालिदासाचें मनगट पकडणाऱ्या ज्ञानेश्वरांपासून सुरू झाली. ज्ञानेश्वरांचें वैशिष्ट्य त्यांच्या उपमा—उत्प्रेक्षांत आहे. त्या उपमा—उत्प्रेक्षांच्या आड दडलेल्या अर्थगांभीर्यांत आहे. अत्यंत विकट तत्त्वज्ञान आपल्या सुंदर उपमा—उत्प्रेक्षांच्या द्वारा उकलून दाखविण्याच्या हातोटींत आहे; काव्य व तत्त्वज्ञान यांची वेमालूम सांगड घालण्यांत आहे; हें तत्त्वशोधन कीं हा अद्भुत काव्यविलास ? अशा प्रकारची गोड भुरळ वाचकांना पाडण्यांत आहे; कालिदासाचेंहि वैशिष्ट्य यांतच आहे; आणि याच परंपरेंत शोभून दिसेल असें खांडेकरांचें विसाव्या शतकांतील मराठी लिखाण आहे. सुंदर आणि स्वर्गीय विचारांचे माणिक मोती ते उदार मनानें इतस्ततः पेरतात. परंतु ते पेरतांना त्यांना अलंकाराच्या कोंदणांत बसविण्याचीहि ते सारखी काळजी घेतांना दिसतात. आतां या सर्व गोष्टींचा परिणाम त्यांचें लिखाण सामान्य वाचकांस थोडेंफार

वाङ्मयांतील वादस्थळे

विकट होण्यांत झाला तरी त्या सर्वांचा मूळ हेतु अर्थसुलभताच असतो, यांत संशय नाही.

खांडेकरांच्या लघुनिबंधांचे स्वरूप : कांहींसे कठीण पृष्ठभागावर उच्छृंखलपणे उड्या मारीत जाणाऱ्या खरी चेंडूसारखे आहे. पहिला टप बसताच चेंडू हवेत उड्याण मारतो, व कांहीं वेळ तसाच हवेत राहून खाली येतो, तो कशासाठी तर परत तितक्याच आवेशाने वर जाण्यासाठी. अंगांत जोम आहे तोपर्यंत तो असाच उड्या मारीत राहील व केवळ जोम संपला म्हणूनच जमिनीवरून थोडा फार घरंगलेल. प्रत्येक टप्प्यागणिक तो जमिनीला शिवेल ; तेवढाच त्याचा आणि भूमीचा संबंध. त्याचा अवतार खरोखर अंतराळांत संचारण्यासाठी; परंतु केवळ नाइलाज म्हणूनच हे भूमीशीं अधूनमधून संमीलन. खांडेकरांच्या लघुनिबंधांतील उपमा-उत्प्रेक्षांची एक एक चढती कमान पाहिली कीं वाचक तिचीं दोन्ही टोके विसरूनच जातो व केवळ तिच्या बांकदार मनोहर आकृती-कडेच क्षणभर स्तिमित नेत्रांनीं पाहात राहतो. त्यांच्या कल्पनाशक्तीचा जोसाट वारा वाहून लागला कीं विवेचित सिद्धांतांचीं बीजे चुकून कोठल्या कोठें उडवून देण्याची शक्ति त्यांत असते. एखादे लहान मूल एखाद्या सुंदर वगीच्यांत सोडावे, या ताटव्यावरून त्या ताटव्याकडे त्यानें हर्षभरित अंतःकरणाने बागडत बागडत हिंडावे; फुलांचे नयनमनोहर रंग, फुलपाखरांच्या रंगेल भरान्या, थुईथुई करीत बागडणारे कारंजाचे तुषार, गोड लुसलुशीत हिरवळ, या सगळ्यांनीं त्याला भुरळ पाडावी आणि भटकत भटकत त्यानें आपल्या निवासस्थानापासून लांबवर जावे : मग चुकून मार्गे वळून पाहतांच त्याला आपण जेथून निघालों तें ठिकाण दिसण्याऐवजीं जर जिकडे तिकडे फुलें, पानें, फुलपाखरेंच दिसलीं तर त्यांत काय नवल ? लघुनिबंध लिहितांना खांडेकरांची स्थिति अशीच होते व त्यांचे लघुनिबंध वाचतांना वाचकांचीहि स्थिति तीच होते. अगोदरच त्यांना कल्पनाविलासाची हौस; त्यांत लघुनिबंधासारखा लवचिक वाङ्मयप्रकार हाताळावयास मिळालेला. मग काय विचारतां ? कल्पनांच्या कोलांटउड्या खात खात त्यांची लेखणी इकडून तिकडे वागडून लागली कीं तिला भुई थोडी होते. या कोलांटउड्यांत मधूनच सुविचारांचे धक्के वाचकांना बसतात. ममतेचा ओलावा त्यांच्या अंगाला लागतो; परंतु हे सर्व

कसें होतें तर तुटक तुटकपणें. विषयांतर होतें; तें इतकें कीं मूळपदावर कथा यावयाला शेवटीं बरीच ओढाताण—लेखकाला व म्हणूनच वाचकांना करावी लागते,—मग मी असें म्हणतो, कीं कथा मूळपदावर आणण्याची तरी जरूरी काय ? लघुनिबंध हा एखाद्या झऱ्यासारखा कां नसावा ? एखाद्या खडकांतून तो अचानकपणें उगम पावतो : वाट फुटेल तसा तो धांवत जातो, मार्गांत एखादी नदी किंवा मोठा ओहोळ भेटला तर त्यांना तो मिळतो किंवा पाणी आटल्यामुळें अधेंमधेंच जिरून जातो. असेंच कां नसावें ?

म्हणून खांडेकरांबरोबर ‘चांदण्यांत’ वावरतांना मला जेवढी मौज वाटते तेवढेंच थोडेंसें चमत्कारिकहि वाटतें. आपण नक्की कोठें चाललों आहोंत याची मला धड कल्पनाहि येत नाही आणि या गोष्टीचा विसर पडण्याइतकें माझें मन प्रवाहाबरोबर वाहतहि जात नाही. कल्पनाशक्तीचा आणि विचारशक्तीचा (उच्छृंखल) विलास असेंच मी खांडेकरांच्या लघुनिबंधांचें वर्णन करितों.

लघुनिबंध हा वाङ्मयप्रकार जो जन्मास आला तो पारंपारिक निबंधाच्या तर्ककठोर, काटेकोर, आणि रखरखीत वातावरणांतून गद्याची सुटका व्हावी या कल्पनेनें कीं आत्मीयतेनें भरलेले आपले सहजस्फूर्त विचार, आपल्या आठवणी व अनुभव यांतून आपण आपल्यापुरते काढलेले मानवी जीवना-संबंधींचे निष्कर्ष, केवळ राहवत नाहीं म्हणून जगापुढें मांडण्यासाठीं ? कारणें काय असतील तीं असोत परंतु लघुनिबंधाचें वैशिष्ट्य त्याच्या लघुत्वांत नसून त्याच्या आत्मीयतेंत आहे यांत शंका नाही. तें त्याच्या तत्त्वशोधनांत नाही, इतकें त्या तत्त्वशोधनाचे आड दडलेल्या हृद्य अनुभूतींत—सामान्य माणसाच्या सुखदुःखांच्या अनुभवांत आहे. बोरकरांना एका परिचित रशियन म्हातान्याच्या मरणाची साद्यंत हकीकत कळते : त्या हृद्य अनुभवाच्या पोटी ‘मरावं कसं ?’ या प्रश्नाचा उलगडा होतो त्यांना ; आपला अनुभव ते वाचकांसमोर मांडतात व एक सुंदर लघुनिबंध जन्माला येतो. बोरकरांच्या लघुनिबंधांत माफक प्रमाणांत खांडेकरांचा कल्पनाविलास आणि आपुलकी व काणेकरांचें एकमार्गी तत्त्वशोधन यांचा मिलाफ झालेला आढळतो. त्यांचे ‘काळोख’ ‘गोल्ड फ्लेक’, ‘पूर्णतेची तहान’, ‘मखमली ठिगळे’ इत्यादि निबंध मी

वाङ्मयांतील वादस्थळे

कधींहि विसरणार नाहीं. खांडेकर वाचकांशीं हितगुज करितात : त्याला आपल्या अगदीं जिवामावाच्या गोष्टी सांगतात; पण मध्येच इतक्या उंच व वाटेल तशा भरान्या घेतात कीं आतां एका घटकेपूर्वीं आपणाशीं गुजगोष्टी करणारा हा माणूस गेला तरी कोठें, म्हणून विचारा वाचक भांबावून इकडे तिकडे पाहूं लागतो ; परत दुसऱ्या क्षणाला ते त्याच्या जवळ येऊन बसतील; परत गुजगोष्टी, परत भरान्या-हीच त्यांची रीत. बोरकरांचें तसें नाहीं. त्यांच्यांत कल्पकता आहे, परंतु तिला फाजील वाव नाहीं. त्यांच्या लघुनिबंधांतील अनुभवाचें क्षेत्र खांडेकरांच्या मानानें तोकडे आहे; परंतु तेवढ्यानेच त्यांनीं आपल्या निबंधांना ओलावा आणला आहे व काणेकरांच्या निबंधांत आढळणारा तुटकपणा टाळलेला आहे. बोरकर खांडेकरांप्रमाणेंच कवि आहेत, तत्त्वशोधक आहेत आणि प्रचारकहि आहेत. काणेकरांप्रमाणें ते केवळ प्रचारक आणि तत्त्वचिंतक नाहीत; त्यामुळे वाचक त्यांच्या ललितकृतींत थोडाफार रमतो. कांहीं वेळां विचारांच्या उसळत्या लाटांबरोबर ते वाचकांना खांडेकरांप्रमाणेंच अत्युच्च वातावरणांत नेऊन सोडतात. या वातावरणांत विशुद्ध काव्यमयता असते; निर्मल आणि उदात्त विचारांचें संगीत तेंथें घुमत असतें : कोठल्या तरी अपार्थिव अवकाशांत आपण भ्रमत असल्याचा वाचकाला भास होतो. क्षणभर तो भोवतालचें जग विसरतो व लेखकाशीं समरस होतो : ' काळोख ', ' अनामिक महात्मे ', ' पोट आणि हृदय ' इत्यादि निबंध माझ्या या प्रत्ययाची साक्ष देतील.

कोणत्याहि ललितकृतींत योग्य लांबीरुंदीचा अंदाज ठेवणें म्हणजे अर्धी लढाई जिंकण्यासारखेंच असतें; लघुनिबंधांच्या वावतींत तर ही गोष्ट विशेषत्वानें लक्षांत येते; कारण त्यांचा चटकदारपणा हा बराचसा त्यांच्या आकर्षक मांडणीवरच अवलंबून असतो. लघुनिबंध कोठून सुरू करावयाचा व कोठें संपवावयाचा हें खांडेकरांना फारच छान साधलें आहे. ' चांदण्यांत ' या संग्रहांतील, ' एक पैसा ', ' तिसऱ्या वर्गाचा प्रवास ', ' झोका ', ' आपलीं पत्रें ' या आणि इतर लघुनिबंधांचे आदि आणि अन्त किती चित्तवेधक आहेत ! काणेकरांच्या निबंधांचा सांचा ठरलेला असल्यामुळे त्यांच्या लघुनिबंधांची सुरवातहि जवळ जवळ ठराविकच ठशाची अशी रोखठोक होत असते. ते

पुष्कळ वेळां पहिल्या वाक्यापासूनच गंभीर वनतात आणि तेंच त्यांचें गांभीर्य गणूकाकांच्या व त्यांच्या स्वतःच्या विनोदबुद्धीला चकवून शेवटपर्यंत कायम राहते. मात्र त्यांच्या निबंधांचे शेवट अगदीं आवश्यक ठिकाणीच केलेले असतात आणि त्यामुळे त्यांची परिणामक्षमता अधिकच जाणवते. अगदीं सहजगत्या त्यांचे 'तुटलेले तारे' हें पुस्तक मी उघडतो : "दोन मेणवत्या !" या निबंधाचा शेवट करितांना काणेकर लिहितात : 'टेबलावर पडलेली त्याची चोपडी मी घेतली, आणि त्यावर लगेच खरडले, "...हा खरा सुखाचा क्षण ! स्वतःसाठीं जगलास तर मेलस; दुसऱ्यासाठीं जगलास तर जगलास !' पुढचा निबंध, 'कानांत आणि मनांत', खालील शब्दांत संपतो : 'कलेचा मार्ग हा असा सरळ आहे. जीवनांतलें सत्य प्रचारक तुमच्या कानांत सांगतो, कला तेंच तुमच्या मनांत फलवते !' याच्या पुढचे आणि मागचे कोणतेहि निबंध काढा : काणेकर लिहितांना आढळतील : 'कालाला कांहीं म्हणावयाचेंच असलें तर त्याला मृत्यु म्हणूं नका ! काल म्हणजे जीवन !' " "माणूस मरतो, मानवता जगते, इतकेंच नव्हे तर दिवसेंदिवस ती मोठी होते, तिची प्रगति होते. आपल्या व्यक्तिजीवनाची ज्योत ही त्या दिवसेंदिवस अधिकाधिक तेजस्वी आणि वैभवशाली होत चाललेल्या अमर ज्वालेचाच एक अभेद्य भाग आहे, ही कल्पनाच किती आशादायक आणि उत्साहवर्धक आहे ! ही ज्योत विझली तरी ती ज्वाला सदोदित प्रज्वलितच राहाते, या अंतिम सत्याची मनोमय जाणीव हाच अमरत्वाचा अनुभव. आणखी अमरत्व, अमरत्व तें कसलें असणार ?" काणेकरांच्या लघुनिबंधांतील खोचदारपणा त्यांच्या या नेटक्या स्वरूपामुळे आणि त्यांतील विचारांच्या तीव्र धारेमुळेच निर्माण झाला आहे.

लघुनिबंधांच्या लांबीरुंदीचा अंदाज अद्याप श्री. बोरकर यांना तितकासा आलेला नाही असेच म्हणावेंसे वाटतें; नाहीतर त्यांनीं आपले कांहीं उत्कृष्ट लघुनिबंध व्यर्थ पाल्हाळले नसते आणि 'मखमली ठिगळे' या सारख्या लघुनिबंधाचा हिणकस प्रारंभ, आहे तसाच ठेवला नसता. बोरकरांना लघुनिबंधांत घालावयाचीं संभाषणेहि नीटशीं साधत नाहीतः तीं कुत्रिम तर होतातच, परंतु पळेदार व नाटकीहि होतात. त्यांतील स्वाभाविकत्व

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नाहींसें होतें व केवळ निबंधांतील विवेचित विचारसरणीला येऊन मिळण्यासाठींच त्यांचा अवतार आहे हें झटकन उमगतें. त्या दृष्टीनें खांडेकर व काणेकर यांनीं आपल्या लघुनिबंधांत योजलेलीं संभाषणें मोठीं मोहक आहेत. काणेकर गणूकाकांबरोबर वादविवाद करूं लागले कीं तेथें जिवंतपणाचा आभास उत्पन्न करतात; आणि जरी त्यांनीं नियोजिलेलीं संभाषणें हीं निबंधांतील मुख्य तत्त्वसूत्राचे धागेदुवेच असतात, तरी त्यांत एक प्रकारची स्वतंत्र खुमारी असते. याच संभाषणांच्या द्वारा काणेकर आपल्या निबंधांत विनोद कालवतात व त्यांच्या खोंचदार आकर्षकपणांत भर घालतात; त्यांचा 'गप्पा आणि गप्पीदास' हा लघुनिबंध चाळा : या निबंधांतील सर्व खुमारी त्यांतील आकर्षक, विनोदगर्भ संभाषणांतच आहे. Giving and Receiving या ल्युकसच्या लघुनिबंधसंग्रहांतील "The Battle of The Mothers" या पहिल्याच निबंधावरून सुचलेला खांडेकरांचा 'भांडण' हाच निबंध घ्या : मूळ निबंधांत असलेली संभाषणांतील मौज कायम ठेवून त्यांत आपली पसाभर भर टाकण्यांत खांडेकरांनीं केवढें कौशल्य दाखविलें आहे. त्यांचा कोणताहि निबंध चाळा. याच गोष्टीचें प्रत्यंतर येईल तुम्हाला.

लघुनिबंधकार एखाद्या सामान्य विषयांत दडलेला महत्त्वाचा आशय आपल्या लालित्यपूर्ण शब्दांत व्यक्त करण्यांत गुंतलेला असो; किंवा हरघडीच्या जीवनांतील बऱ्या वाईट गोष्टी घेऊन त्यांची अद्याप अपरिचित असलेली बाजू आपणापुढें मांडण्याचा प्रयत्न करीत असो, एवढें मात्र खरें कीं ललितनिबंधाचें ललितकृति म्हणून आकर्षकत्व तद्वारां एक प्रकारचा चमत्कृतीचा आभास उत्पन्न करण्यांतच असतें. फार काय, कोणत्याहि कलाकृतीसंबंधीं साधारणपणें हेंच विधान करितां येईल. वास्तवाचीच परंतु चमत्कृतिपूर्ण मांडणी केल्याखेरीज कादंबरीकार व लघुकथालेखक आपापलें कार्य साधूं शकत नाहींत. चमत्कृतीखेरीज चारुत्व नाहीं, हीच गोष्ट संगीत, चित्र, शिल्प आणि वास्तु या कलांतील कृतींकडे पाहत असतां पटूं लागतें; आणि याच दृष्टीनें विचार केल्यास लघुनिबंधांचीं शीर्षकेंदेखील सामान्यपणें एवढीं आकर्षक कां असतात हें कोडें उलगडतें. सामान्यांतील असामान्यत्व आणि शून्यांतील पूर्णत्व व्यक्त करण्यासाठींच लघुनिबंधकारांची घडपड असल्यामुळे त्यांच्या कृतींनाहि तशींच

आकर्षक नांवें मिळावीं यांत काय नवल? ' Tremendous Trifles ' चा कर्ता चेस्टरटन केवळ विरोधाभासावर जगत होता म्हणे : अगदीं तसेंच नसलें तरी अणूंत दडलेलीं मेरु एवढालीं सत्यें, जेव्हां एखादा रसज्ञ लघुनिबंधकार स्पष्ट करूं लागतो, तेव्हां त्या ठिकाणीं निर्माण होणाऱ्या चमत्कृतीचें स्वरूप मोठें मोहक असतें, यांत संशय नाही. लघुनिबंधकार एकप्रकारची गोड फसवणूक साधीत असतो : वाचकांना आपल्या विश्वासांत घेऊन तो त्याजपुढें त्यांस परिचित असलेल्या गोष्टीच अशा पद्धतीनें मांडतो कीं त्यांच्या त्या अभिनव दर्शनानें वाचक क्षणभर थक्कच होऊन जातो : चमत्कृतीचा आनंद म्हणतात तो हाच, आणि रसिक वाचकांना या अशा प्रकारच्या आनंदाची मेजवानी देणें हाच या कलावानाचा हेतु. दुसरें काय ?

आणि म्हणूनच या चमत्कृतीजन्य आनंदाच्या अभावीं मला, मराठी वाचकांसाठीं ' हवेंतील मनोरे ' रचणाऱ्या श्री. पवारांचे लघुनिबंध तितकेसे आकर्षक वाटत नाहीत.

लघुनिबंधांचें लेखन : कांहीं विचार

कारणें काय असतील तीं असोत
परंतु होतकरू लेखक क्वचित्च

लघुनिबंध-लेखनानें आपल्या ललितलेखनास सुरवात करितो. वास्तविक स्वतःच्या ठिकाणीं असलेल्या लेखनगुणांचा विकास करण्यासाठीं आणि आत्मप्रकटीकरणाच्या आपल्या अंगीकृत कार्यांत सुलभता आणण्यासाठीं लघुनिबंधाइतका दुसऱ्या कोणत्याच वाङ्मयप्रकाराचा त्याला उपयोग होण्यासारखा नसतो. शाळाकॉलेजांतील त्याच्या ठरीव निबंधलेखनावर आत्मनिरपेक्षतेची मारक छाया पडलेली असते. अशा प्रकारच्या निबंध-लेखनांत शक्य तोंवर आपल्या व्यक्तित्वाला अवकाश देण्याऐवजीं त्यावर दडपण ठेवणेंच जरूरीचें आहे असें ठरल्यासारखें असतें. प्रथम पुरुषवाचक सर्वनामाला सर्वत्र मजाव ! विनोदाकडे पहाण्याची दृष्टि संशयित. प्रत्येक परिच्छेदाच्या शिरोभागीं प्रथम त्यांत प्रगट केलेले विचार दर्शविणारें शीर्षक घालून नंतरच लेखनास सुरवात करावयाची, हें जवळ जवळ ठरल्यासारखेंच. विमुक्त विचारदर्शन, उचबळून आलेल्या भावना व विचार यांचा अनिर्वध

विलास म्हणजे अगदींच वावडा ! गैरशिस्त, पोरकट ! लेखनकार्याच्या गांभीर्याला हरताळ फासणारा !

याचा परिणाम असा होतो कीं, सर्वसाधारण विद्यार्थीवर्ग ह्या आठवडिक निबंधलेखनाकडे एक अवघड बौद्धिक कार्य याच दृष्टीने पाहूं लागतो. हें लेखन करण्यास विद्यार्थ्यानें हातांत लेखणी घेतली कीं, त्याच्या लेखनप्रवृत्ति एकदम थंडावतात; भावनांचा संकोच होतो; एखादा नवशिका नट प्रथमच रंगभूमीवर आल्यावर जसा बुजतो, तसा हा तरुण लेखक गांगरतो. एक तास, दोन तास, तीन तास, जसा वेळ असेल त्याप्रमाणें तो लिहितो, त्यावेळीं त्याला असेंच वाटत असतें कीं आपण हें नाटक करीत आहोंत; आपण करीत आहोंत, ती भूमिका आपली नव्हे, तिच्याशीं आपला कोणत्याच प्रकारचा संबंध नाही. एवढेंच काय परंतु जें कार्य आपण करणार आहोंत, तें नक्की काय आहे हेहि आपणांस ठाऊक नाही.

शाळा-कॉलेजांतील निबंधांना जो एक ठोकळेवजा निर्जीवपणा येतो तो याच अस्वाभाविक गंभीर शिष्टपणामुळे. त्याला कारण विद्यार्थ्यांची अपरिपक्व बुद्धि नव्हे. अगदीं लहान मुलांच्या लिखाणांतसुद्धां एक प्रकारची मनोहर निर्मलता आणि मानवता आढळत नाही काय ? वर्डस्वर्थ कवीच्या म्हणण्याप्रमाणें खरोखर शाळेंत गेल्यानंतरच या निर्मळ स्वच्छंदी जीवाच्या भोंवतीं व्यावहारिक कठोरतेचे पाश हळूहळू आवळूं लागतात, आणि जसजसा तो मोठा होऊन कॉलेजांत प्रवेश करूं लागतो, तसतशीं त्याच्या भोंवतालचीं हीं बंधनें जास्तजास्तच आवळ होत जातात.

ही मोठ्या दुःखाची गोष्ट आहे. कारण या घटनेचा अर्थ एवढाच कीं, बालपणाचा जो अत्यंत महत्त्वाचा काळ तोच अशाप्रकारें आत्मप्रकटीकरणाच्या या स्वाभाविक प्रवृत्तीला पद्धतशीर आळा घालण्यांत खर्च करण्यांत येतो. आत्मप्रकटीकरणाची ही वृत्ति सर्वसाधारण सगळ्याच तरुण मंडळींत आढळते; फक्त तिचा विकास करण्याचें कार्य तेवढें आपणांस करावयाचें असतें. परंतु ह्या

वरील लेखांत प्रसिद्ध लघुनिबंधलेखक ई. व्ही. ल्यूक्स ह्यांच्या एका लघुनिबंध-संग्रहाला प्रो. वुडहाउस यांनीं लिहिलेल्या प्रस्तावनेंतील पूर्वार्धाचा अनुवाद केला आहे.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नैसर्गिक प्रवृत्तीचा परिपोष करणें म्हणजे शिस्तवार नियमांच्या मारक दडपणा-खालीं तिला राबविणें नव्हे. हें कार्य अगदीं हळुवारपणें आणि आंजारून गोंजारून साधायला हवें. निर्मितीची ही साहजिक प्रवृत्ति म्हणजे एखाद्या चिनी सुंदरीच्या नाजूक पायाचा पंजा नव्हे कीं त्याला बालपणांतच एका विशिष्ट सांच्यांत दडपून विशिष्ट आकार आणावयास हवा. तें एक फूल आहे. त्याच्या विकासाला भरपूर हवा, भरपूर प्रकाश आणि भरपूर मोकळेपणा हवा. या प्रवृत्तीच्या अभिव्यक्तीला देतां येईल तितका वाव देणें हेंच या बाबतींत इष्ट. विशेषत्वानें लक्षांत ठेवायचें तें हेंच कीं ज्या अनिर्वध व्यक्तित्वांतून ही निर्मितीची प्रवृत्ति जन्मास येते त्या व्यक्तित्वाबरोबरच या प्रवृत्तीचा परिपोष होऊं दिला पाहिजे.

नवीन लेखकाच्या लेखनशक्तीचा जर नैसर्गिक विकास होऊं द्यावयाचा असेल तर त्याच्या मनःप्रवृत्तीनुसार लेखन करण्याची त्याला परवानगी दिली पाहिजे. आपल्या लेखनाच्या द्वारां त्याला हास्थनिर्मिति करायची असेल, तर तशी मोकळीक दिली पाहिजे. अद्भुतरम्यत्व साधायचें असेल तर तें स्वच्छंदपणें साधूं दिलें पाहिजे. अगदीं स्वतःच्या लेखनाचा विषयसुद्धां स्वतःच निवडण्याची त्याला मुभा पाहिजे. पुढें जसजशी त्याची लेखनशक्ति वाढीस लागेल, तसतसा तिला शिस्तवार वळण लावण्याचा काळ जवळ येत जाईल ; मग त्याला हळूहळू दुसऱ्यानें निवडलेल्या विषयावर—कीं ज्यावर लिखाण करण्यापूर्वी शांत विचार आणि सूक्ष्म पृथःकरण यांची आवश्यकता लागेल—लिहिण्यासाठीं लेखणी हातांत धरावयास हरकत नाही. परंतु ही मर्यादा गांठण्यापूर्वी प्रथम लेखनाच्या बाबतींत त्याला मन मानेल तेवढें स्वातंत्र्य देणें अत्यावश्यक आहे. कारण लेखनायुण्याच्या प्रथमावस्थेंतच नियम-पोट-नियमांच्या बंधनांनीं त्याची नैसर्गिक आत्मव्यक्तीची प्रवृत्ति गारठून टाकणें अत्यंत वेडेपणाचें ठरेल.

एवढ्यासाठीं तरुण शिकाऊ लेखकास मोठ्या आग्रहानें असें बजावले पाहिजे कीं, ' निर्वंध ' म्हणतांच कांहींतरी गंभीर तटस्थ वृत्तीनें केलेलें लिखाण असा गैरसमज करून घेऊं नकोस ; तसा त्याचा अर्थ नाही ; येवढेंच नव्हे तर

अशा प्रकारच्या त्रयस्थवृत्तीने केलेल्या गंभीर (शिष्ट) लेखनाला ' निबंध ' या संज्ञेने संबोधूं नका, असेंच म्हणण्याकडे आजच्या मोठमोठ्या नामांकित टीकाकारांची प्रवृत्ति आहे. त्यांच्या दृष्टीने ' निबंध ' हें मूलतःच आत्मपर लिखाण आहे; आणि हीच गोष्ट जास्त स्पष्ट करण्याकरितां ते आत्मपर निबंधाला-म्हणजेच लघुनिबंधाला ' खराखुरा निबंध ' ' the essay proper ' असे संबोधूं लागले असून त्याच्या जोडीदाराला ' प्रबंध ', ' चर्चात्मक लेख ' इत्यादि, त्याच्या गंभीर स्वरूपाला साजेशीं नांवें देऊं लागले आहेत. आत्मपर निबंधाला वाङ्मयाच्या श्रेणींत त्याच्या प्रतिस्पर्ध्यापेक्षां वरच्या दर्जाचें स्थान आहे. केवळ तुलनेच्या दृष्टीने पाहिलें तरी त्याची गणना ' कला ' या सदराखालीं करायला हवी. आणि म्हणूनच त्यांच्या इभ्रतीला धीरगंभीर अशा आत्मनिरपेक्षवृत्तीची आवश्यकता आहे, अशी गैरसमजूत जर कोण्या एकाद्या नवीन शिकाऊ लेखकानें करून घेतली असेल, तर ती त्यानें ताबडतोब दूर करावी. आपल्या पद्धतीनुसार मनमोकळेपणानें साध्यासुध्या शब्दांत लिहिणें, त्यांतून आपलेच विचार व्यक्त करणें, आपल्या मनाला जें वाटतें किंवा जें पटतें त्याचबद्दल लिहिणें, थोडक्यांत सांगायचें म्हणजे कोणत्याहि प्रकारची भीडभाड न ठेवतां आपलें व्यक्तित्व संपूर्णतया व्यक्त करणें—म्हणजे निबंध-लेखनाच्या थोरवीला कमीपणा आणणें नव्हे; तर एका उच्च लेखनपरंपरेचा जोरानें पुरस्कार करून तिच्या दर्जाला शोभेल अशी त्यांत बहुमोल भर टाकणें होय.

ह्या ठिकाणीं या दोन निबंधांच्या स्वरूपांतील फरक खोलवर जाऊन स्पष्ट करणें अप्रस्तुत होईल. परंतु एका साध्या दृष्टान्तानें हा फरक नीट लक्षांत घेण्यासारखा आहे : हा जुन्या तऱ्हेचा गंभीर प्रबंध एखाद्या कठीण पदार्था-भोवतीं दोरा गुंडाळून तयार केलेल्या चेंडूसारखा असतो. हा चेंडू पाण्यांत टाकतांच त्यावरील एक एक धागा उकलूं लागतो; व थोड्या वेळांत त्यावरील आवरणाचीं वलयें तें पाणी व्यापून टाकतात. ह्या वलयांची गुंफण हळूहळू स्पष्ट होत जाऊन त्यांचे आदिअंत एकमेकांत कसे विलीन होत गेले आहेत तें दिसून येतें. ज्या द्रव पदार्थांत टाकल्यामुळे हा गुंडाळलेल्या धाग्यांचा उलगडा होण्याला मदत होते, तो द्रव पदार्थ म्हणजे या ठिकाणीं निबंधकाराचें मन. प्रत्यक्ष उकल आणि विस्तार पुष्कळसा लेखन-विषयांत अंतर्भूत असलेल्या तत्त्वज्ञानावर अवलंबून असतो.

वाङ्मयांतील वादस्थळे

संपूर्ण लिहून झालेल्या प्रबंधांत प्रबंधविषयाच्या व्यक्त झालेल्या अगदीं बारीकसारीक खांचाखोचा त्या विषयांत प्रथमपासूनच असतात. प्रबंध-लेखक त्या फक्त उलगडून आमच्यासमोर मांडतो. हें काम अगदीं यंत्राप्रमाणें चालतें. त्यांत लेखकाच्या वैयक्तिक मतांचा प्रश्नच उद्भवत नाही. आणि जसजसें या कार्याला यांत्रिक स्वरूप येतें, तसतसा हा विषयाचा उलगडा तर जास्त सपोत आणि परिणामकारक होऊं लागतोच; शिवाय त्याचें स्वरूपहि लेखकाच्या खाजगी मतांवर अवलंबून राहीनासें होतें. याच पद्धतीनुसार निःपक्षपाती इतिहासकार एखाद्या ऐतिहासिक प्रश्नावर आपला अभ्यासपूर्ण लेख तयार करीत असतो. मिह्रसारखा तत्त्ववेत्ता 'तर्कशास्त्र' किंवा 'स्वातंत्र्य' या सारख्या विषयांवर याच पद्धतीनुसार आपले प्रबंध लिहून काढतो. दोघांचाहि हेतु हा कीं चर्चित विषयानें आपलें स्वरूप आपणच स्पष्ट करावें; आणि त्रयस्थ या नात्यानें केलेल्या अशा चर्चेतून निघालेले निष्कर्ष—अर्थात् ते काढण्यांत लेखकाचा—म्हणजे लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा—प्रत्यक्षपणें कांहींच हात नसल्यामुळे, ते वाचकांना तावडतोच पटावेत. उदाहरणार्थ 'स्वातंत्र्य' या कल्पनेंत अंतर्भूत असलेल्या सगळ्याच बाबी लेखकानें आपल्या प्रबंधाच्या द्वारां वाचकासमोर मांडल्यानंतर वाचक सहजच त्यावरून आपले सिद्धांत काढतो. आणि अशा रीतीनें त्यानें स्वतः ते काढलेले असल्यामुळे त्यांची परिणामक्षमता वाढते.

मग हा आत्मनिरपेक्षवृत्तीनें लिहिलेला प्रबंध कोणत्या हेतूनें लिहिला जात असावा ? अगदीं स्पष्टच सांगायचें म्हणजे असें म्हणतां येईल कीं परिणामाची तीव्रता कमी न व्हावी या हेतूनें निबंधकार या ठिकाणीं प्रत्यक्ष निबंधांत स्वतःचा मागमूसहि लागूं देत नाही. चर्चेचा किंवा लेखनाचा जो विषय तोच पुढें येऊन सर्व प्रबंध लिहून काढतो, म्हणजे आपलें स्वरूप आपणच स्पष्ट करितो.

आत्मपर निबंध म्हणजे लघुनिबंध हा प्रत्येक बाबतींत याच्या उलट असतो.

लघुनिबंधकार निबंधविषयाला अशी शरणचिष्टी कधींच देणार नाही; आणि आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तित्वाची जाणीवहि कधीं विसरणार नाही. मन मानेल तशी तो आपल्या विषयाची विल्हेवाट लावील. त्या विषयाला तो आपल्यावर कुरघोडी अशी कधींच करूं देणार नाही. निबंधविषयाची

तो चर्चा करितो असें म्हणण्याऐवजीं—कारण चर्चा मटली कीं तेथें विशिष्ट मांडणी, विशिष्ट पद्धति, आणि विशिष्ट नियमांचें बंधन, ह्या गोष्टी आल्याच—तो त्या विषयाबरोबर रममाण होतो असेंच म्हणणें जास्त सयुक्तिक होईल. त्या विषयाचीं जीं अंगें त्याचें मन त्यावेळीं वेधून घेतील, तींच अंगें तो निवडील आणि त्यावेळच्या आपल्या मनःस्थितीच्या बंधनांखेरीज इतर कोणतींहि बंधनें न पाळतां आपल्या पद्धतीनुसार त्यांना हाताळील. आपल्या विषयाची सांगोपांग चर्चा करायला तो कुणाचा बांधलेला नाही. तर्काची कसोटी त्याला ठाऊक नाही. त्यानें जर एखाद्या गोष्टीवर मत दिलें, तर तें त्याचें वैयक्तिक खाजगी मत झालें; त्याची सत्यासत्यता पटविण्याचें काम त्याचें नव्हे.

मग त्याच्या लिखाणाचा हेतु तरी काय ? हेतूच असा जर कांहीं असेल तर तो विषयाचें स्पष्टीकरण हा नसून आत्मप्रकटीकरण हा होय. याचा अर्थ, त्यानें सदैव आपल्याबद्दलच लिहित सुटावें आणि प्रथमपुरुषी सर्वनामाचा सर्वत्र सुळसुळाट करावा असा मात्र नव्हे. त्याचा अर्थ एवढाच कीं तो जें लिहितो त्यांतील स्वारस्य हें तो ज्या विषयावर लिहितो, त्या विषयावर अवलंबून नसतें, तर त्या विषयावर तो—एक विशेष व्यक्ति—काय लिहितो यावर अवलंबून असतें. आपल्या परम मित्राच्या संभाषणाबाबत आपली जी भावना असते, तिच्यासारखीच ही भावना असते. अधूनमधून आपल्या मित्राच्या संभाषणाचा जो विषय असेल त्या विषयाबद्दल आपल्या मनांत कुतूहल असेल, नाही असें नाही ; परंतु सर्वसाधारणपणें आपणांस त्यांत जें स्वारस्य वाटतें तें, आपला मित्र बोलत आहे, याच एका गोष्टींतून निर्माण झालेलें असतें. हीच गोष्ट लघुनिबंधकाराच्या बाबतींत लागू पडते. त्याचें लिखाण एककल्ली आणि तर्कदुष्ट असेल, त्याचीं निम्यापेक्षां अधिक मते आपणांस पटत नसतील ; परंतु त्याचें बोलणें आपल्या कानांना गोड लागतें आणि त्याच्या विचारांचा आणि कल्पनांचा विलास पहाण्यांत आपण दंग होतो तें ह्याच कारणामुळे.

आतां एवढें मात्र खरें कीं, एखादा लघुनिबंध वाचून आपल्या मनाची जी करमणूक होते, ती पुष्कळ अंशीं तो निबंध लिहिणारी जी व्यक्ति, ती

वाङ्मयांतील वादस्थळें

कोणत्या प्रकारची आहे यावर अवलंबून असते. कारण स्वतःचें व्यक्तिमत्त्व प्रकट करणें हेंच जर लघुनिबंधकाराचें कार्य, तर जें आपलें व्यक्तिमत्त्व तो आपणासमोर आपल्या परीक्षेसाठीं मांडणार, तेंच जर वैशिष्ट्यपूर्ण नसेल तर त्याचा परिणाम तो काय होणार ? तेव्हां सांगायचें असें कीं, जितक्या प्रमाणांत तें व्यक्तिमत्त्व वैचित्र्यपूर्ण आणि भरघोस असेल तितक्या प्रमाणांत त्याचें विविधांगांनीं होणारें दर्शन हें आपणांस सुखावह होईल.

लघुनिबंधकाराच्या वाचनकशीपणाची हीच खरीखुरी कसोटी होय. आपल्या जीवनाचें वैशिष्ट्य पटवून देण्याजोगें आणि आमचें चित्त आपणाकडे हमखास वेधून घेण्याजोगें व्यक्तिमत्त्व त्याच्याजवळ हें असलेंच पाहिजे.

ह्यांतून काय सूचित होतें ?

ह्यांतून दोन गोष्टी सिद्ध होतात. एक तर त्यानें कधींहि स्वतःला स्वतःचा विसर पडूं देतां कामा नये. त्याच्या प्रत्येक शब्दाशब्दांतून त्याचेंच व्यक्तिमत्त्व प्रकट झालें पाहिजे; त्याच्या उद्गारांत जर दुसऱ्यांच्या बोलण्याचा केवळ प्रतिध्वनि ऐकूं आला, तर त्याच क्षणीं त्याचें म्हणणें लक्षपूर्वक ऐकण्यांतील स्वारस्य नाहीसें झालें म्हणून समजावें. लघुनिबंधांच्या मुळाशीं जें एक मूल-गामी तत्त्व आहे आणि ज्यानें त्याला आज वाङ्मयांत वरचें स्थान प्राप्त करून दिलें आहे तें हेंच कीं जगांतील प्रत्येक माणसाचें व्यक्तित्व ही एक और चीज आहे. हें व्यक्तित्व म्हणजे जणू अगदीं अभिनव अशा एका वेगळ्याच जगाकडे पाहण्याची एक खिडकी आहे; आणि ज्या माणसाला आपलें व्यक्तित्व (self) आपल्या लिखणाच्या द्वारां उघड करून दुसऱ्याला दाखवितां येतें, त्याच माणसाला या आपल्या अभिनव जगामध्ये दुसऱ्याला डोकावून पाहूं देण्याची कला साधलेली असते. मित्रत्वाचें नातें तरी यापेक्षां दुसऱ्या कोणत्या मूलतत्त्वावर आधारलेलें असतें ? ज्यावेळीं कोणतींहि दोन माणसें एकमेकांना आवडूं लागतात, त्यावेळीं आपल्या व्यक्तित्वाचा विकास झाल्यासारखें जें त्यांतील प्रत्येकाला सदैव वाटत असतें, त्याचें मूल कारण म्हटलें तरी हेंच होय. कारण अशा रीतीनें एकत्र येण्यानें त्यांच्यांतील प्रत्येकजण दुसऱ्याच्या जगांमध्ये विमुक्तपणें प्रवेश करीत असतो; आणि आपलें जग अधिक विशाल करीत

असतो. हीच गोष्ट लघुनिबंधकाराच्या वावरींत घडत असते. तो जें स्वतःचें जग आपणापुढें खुलें करतो, तें प्रत्यक्ष सहवासाच्या द्वारां नव्हे; तर त्यानें लिहिलेल्या लघुनिबंधांतील मजकुराच्या द्वारां. एका भावकवीखेरीज हें असल्याप्रकारचें, आपलें वाङ्मयकार्य विशेषत्वानें साधल्याचें समाधान दुसऱ्या कोणाहि ललित-लेखकाला लघुनिबंधकाराइतकें मिळत नाही आणि याचा परिणाम असा होत आहे कीं जगांतील जे अत्युच्च दर्जाचे लघुनिबंधकार आहेत तेच बहुधा इतर लेखकांपेक्षां आपल्या जास्त परिचयाचे झाले असून आपले लाडके ठरले आहेत. मग यावरून लघुनिबंधलेखकानें आपणाशीं किती प्रामाणिकपणें आणि मनमोकळेपणानें वागलें पाहिजे आणि आपल्यापासून कांहींच गुपित न ठेवतां सर्व गोष्टींची पोटउकल त्यानें आपणांजवळ किती स्वाभाविकपणें केली पाहिजे हें नाही का कळण्यासारखें ?

परंतु या गोष्टीची परिणामकारकता वर सूचित केल्याप्रमाणें पुष्कळशी दुसऱ्याच एका गोष्टीवर अवलंबून राहिल. जें स्वतःचें जग हा लेखक आपणासाठीं आपणासमोर खुलें करणार, तें खरोखरच तितक्या लायकीचें असेल तर उपयोग. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे असें कीं, त्या जगावर त्याचा खरोखरच पूर्ण ताबा पाहिजे. त्याच्या कोनाकोपऱ्यांचें त्यानें संशोधन केलेलें असलें पाहिजे आणि त्या जगांत वावरतांना त्याला आपण आपल्या जगांत वावरत आहोंत असेंच सतत वाटलें पाहिजे. आपल्याला त्याचें सम्यक् ज्ञान करून देण्यासाठीं तो आपला वाटाड्या होणार, तेव्हां त्यांतील नयनरम्य स्थळे त्याला नीट माहीत असायला हवीं, आणि त्या स्थळांपर्यंत पोचण्याचा मार्गहि त्याच्या पायाखालीं रुळलेला हवा. एवढ्या गोष्टींची आवश्यकता कां असावी ? कारण उघड आहे. हें जें त्याचें जग तो आपल्यापुढें खुलें करणार तें खरें पाहिलें असतां त्याच्या चष्म्यांतून दिसणारें आपलेंच जग नव्हे का ? आपण सर्वज्ञ एकाच जगांत राहतों, हें उघडच आहे. परंतु आपणा प्रत्येकाचें जें विशेष व्यक्तित्व आहे, त्याच्याच मदतीनें आपण आपापल्या परीनें त्याचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करीत आहोंत. आपण जो त्याचा अर्थ लावूं तेंच आपलें आपल्यापुरतें वेगळें जग होय. याप्रमाणें आपल्या विवक्षित जगाचें स्वरूप हें आपली एकंदर जगाकडे पाहण्याची जी दृष्टि तीच ठरवित असते; आणि जितक्या प्रमाणांत हें

वाङ्मयांतील वादस्थळें

नूतन जग आपल्या नेहमींच्या चिरपरिचित जगांत नवीन सौंदर्य, अभिनव उज्वलता आणि अद्भुतरम्यत्व आणून सोडतें तितक्या प्रमाणांत त्याची योग्यता वरच्या दर्जाची ठरते.

मग लघुनिबंधकाराचें कार्य तें हेंच कीं, तुमच्या आमच्याच जगांतील परंतु आपल्या अवलोकनांत अद्याप न आलेल्या अशा गोष्टी आपणांस दाखविणें, ज्यांची आपणांस अद्याप दादफिर्यादहि नाही, अशीं जीवनाच्या असंख्य अंगोपांगांच्या आड दडलेलीं हास्य, कारुण्य, सौंदर्य इत्यादींचीं अद्भुतरम्य भांडारें आपणांपुढें खुलीं करणें, अभिनव संवेदनांनीं आपलीं मनें भरगच्च भरून टाकणें, जगांतील पदार्थमात्र अर्थनिर्भर आहे हें आपणांस पटवून देणें — आणि जमल्यास आपणालाहि आपल्या हरघडीच्या व्यवहारांकडे एक प्रकारच्या अभिनव कुतूहलानें, जिज्ञासेनें, आनंदभरित अंतःकरणानें पहावयास लावणें. ज्या अर्थी कोणतीहि गोष्ट प्रथम स्वतः प्रत्यक्ष अनुभविल्याशिवाय ती इतरांना एका विशिष्ट भावनेनें अनुभविण्यास लावणें अशक्य आहे, त्या अर्थी आपण स्वतः इतर लोकांच्या मानानें कितीतरी पटीनें अधिक संवेदनाकुल आणि सूक्ष्म निरीक्षक बनण्याचा प्रयत्न केल्याशिवाय लघुनिबंधकाराला आपलें वर सांगितलेलें कार्य कधींच जमणें शक्य नाही.

आपण किती भावशून्य अंतःकरणांनीं आणि अंध नेत्रांनीं या जगांत वावरत असतो याची जाणीव फार थोड्या लोकांना असते. आपणाला हें कळून येत नाही, याचें कारण एवढेंच कीं ज्या क्षणीं आपणाला ही जाणीव होईल त्याच क्षणीं आपल्या भावनांचा बोथटपणा हळूहळू कमी होईल आणि आपले डोळे उघडूं लागतील. याचा परिणाम मात्र असा होतो कीं, ज्या आपल्या जगांत आपण वावरत राहतों तें अगदीं किरटें, कंटाळवाणें आणि संकुचित बनतें. त्यांत त्या जगाचा दोष नसतो, आपलाच असतो. यांतून सुटायला जर आपणांस कशाची आवश्यकता असेल तर ती उदार व्यापक रसिक दृष्टीची; आणि ज्या प्रमाणांत आपण आपल्या ह्या चक्षूंचा उपयोग जास्त करूं त्या प्रमाणांत आपण हें जीवन जास्त जगूं. कारण जीवन जगणें म्हणजे तरी काय ? अखिल वस्तुमात्राचें कुतूहलबुद्धीनें अवलोकन करणें, निरनिराळ्या भावनांनीं अंतःकरण

लघुनिबंधांचे लेखन : कांहीं विचार

व्यापून टाकणें, जगाचे धक्केचपेटे प्रसन्नपणें अंगावर घेणें म्हणजेच ना जीवन जगणें ? ...मग लघुनिबंधकार आपणापेक्षां हें जीवन जास्त उत्साहानें आणि उत्कटपणानें जगत असल्यामुळें तो जर आपल्यासाठीं कोणतें कार्य करीत असेल तर तें हेंच कीं तो आपणालाहि त्याच्या या आनंदांत वाटेकरी व्हावयाला बोलावतो, व जीवनाविषयीं सोत्साह बनवितो. यावरून तरी जगांतील मोठमोठ्या लघुनिबंधकारांकडे आम्ही प्रेमादराच्या दृष्टीनें कां पाहतों आणि ज्या ज्या देशांत या वाङ्मयप्रकाराला वाव मिळतो त्या त्या देशाच्या वाङ्मयांत लघुनिबंधाला एवढें श्रेष्ठ स्थान कां प्राप्त होतें ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें नकोत कां कळायला ?

मग आम्हीं जीं कारणें वर सांगितलीं त्याच कारणांकरितां तरुण शिकाऊ लेखकानें आपल्या लेखनकार्याची सुरुवात निबंधलेखनानेंच करणें सर्वांत चांगलें. कारण एकदां त्यानें या वृत्तीनें (vein) लेखन करावयास सुरुवात केली कीं, त्याच क्षणीं त्याचे डोळे जगांतील विविध सौंदर्यें पाहूं लागतील. कारण असें जर झालें नाहीं तर आपणाजवळ दुसऱ्यांना सांगण्यासारखें कांहींच नाहीं असें त्याला आढळून येईल; आतांपर्यंत दुर्लक्षिलेल्या हजारों लहानमोठ्या गोष्टींचें आतां त्याला निरीक्षण करावें लागेल. आतांपर्यंत मूक अंतःकरणानें अवलोकिलेल्या घटनांबद्दल आतां तो नेटानें विचार करूं लागेल,—प्रथम त्यांच्या अवलोकनानें उन्मीलित झालेल्या भावना तो अनुभवील. मग त्या भावनांना हळूहळू पक्क विचारांचें स्वरूप प्राप्त होईल आणि शेवटीं शब्दांच्या द्वारां तो त्या कागदावर उतरवील. अनुभूति, विचारजागृति, उक्ति या तीन टप्प्यांनीं त्यानें आपला मार्ग शिस्तवारपणें आक्रमिला पाहिजे. यावरून आत्मपर निबंध लिहिण्यासाठीं लागणारी पूर्वतयारी ही केवळ वाङ्मयीन असून भागत नाहीं, हें उघडच आहे. एकंदर जीवनाचा अभ्यास हीच खरी पूर्वतयारी; आणि म्हणूनच तर तिचें एवढें महत्त्व. येवढ्यासाठीं कोणत्याहि कारणाकरितां लघुनिबंध आणि मानवी जीवन यांची फारकत होऊं शकत नाहीं. लघुनिबंध-लेखन हें जीवनापासून कधींच वेगळें करितां येणार नाहीं. प्रत्यक्ष जगण्याचें जग वेगळें आणि ज्या जगाचा अभ्यास करावयाचा तें जग वेगळें, अशीं दोन भिन्न जगें कल्पण्यांत आम्ही आमच्या आजच्या शिक्षणांत अतिशय मोठी

वाङ्मयांतील वादस्थळे

घोडचूक करीत आहोंत. विद्यार्थ्यांला जर खरोखर कोणत्या शिक्षणाची आवश्यकता असेल तर ती ह्याच कीं जेणेंकरून तो होता त्यापेक्षां सर्वच बाबतींत संपूर्णतया अधिक ' मोठा ' वनेल—ज्यामुळे त्याची भावशीलता अत्यंत प्रबळ होईल, त्याची निरीक्षणशक्ति मर्मग्राही वनेल, आपल्या भोंवतालील जगाशीं तो मोकळेपणें सुखसंवाद करूं शकेल. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे जेणेंकरून तो आपल्या हरघडीच्याच जगताचें परंतु नवीन उत्साहानें आणि जिज्ञासेनें संशोधन करूं लागेल.

अशा रीतीनें आरंभिलेल्या जीवनाच्या या खाजगी संशोधनांतून त्याला जे वेगवेगळे अनुभव येतील, त्यांजवरून सुचलेले विचार आणि त्यामुळे उमललेल्या भावना आपल्या शब्दांत नीटसपणें व्यक्त करण्याची जी कला, तिला या शिक्षण-क्रमांत साहजिकपणें महत्त्वाचें स्थान प्राप्त होईल. कारण या कार्यांत त्यानें किती प्रगति केली आहे याची नोंद ठेवण्याचें काम एका दृष्टीनें या कलेवर पडेल, आणि या बाबतींत त्यानें केलेली प्रगति मापण्याचा मार्गहि एकच राहील आणि तो म्हणजे त्यानें केलेलें आत्मपर निबंधलेखन वाचणें हाच होय.

नामांकित लघुनिबंधकारांची एक खूण अशी कीं, मोठमोठ्या महत्त्वाच्या आणि गंभीर विषयांवर लिहिण्याऐवजीं ते अगदीं यःकश्चित् दिसणाऱ्या छोट्या छोट्या विषयांवरच आपले निबंध लिहितांना आढळतील. जीवनांतील एखादा अगदीं साधा प्रसंग—एखादा हरघडीचा अनुभव ते घेतील आणि हंसत खेळत ते त्याला इतका सजवतील कीं, थोड्याच वेळांत त्यांतील अद्भुतरम्यत्व वाचकांचें चित्त पूर्णपणें स्वतःकडे वेधून घेईल; तें इतकें कीं आजपर्यंत आपण त्याच्या ठिकाणीं दडलेली ही अभिनवता कशी स्वतःच अनुभवूं शकलों नाहीं, या विचारानें वाचकाला अचंबाच वाटावा. अशा प्रकारचा एखादा मुरब्बी निबंधकार तर पुष्कळ वेळां ही गोष्ट केवळ आपल्या अचाट लेखनशक्तीच्या विलासांतील आनंद उपभोगण्यासाठींच साधील. तो आपल्या लेखनासाठीं असा कांहीं विषय निवडील कीं जो प्रथमदर्शनीच निष्प्राण आणि अर्थशून्य वाटावा; आणि त्याच्या निवडींत सुद्धां एकप्रकारची विक्षिप्तपणाची झांक दिसून यावी : परंतु थोड्याच वेळांत आपल्या अभिनव कलेच्या जादूनें त्या विषयाभोंवतीं तो

लघुनिबंधांचें लेखन : कांहीं विचार

हास्य, कारुण्य, कल्पकता, विचारसौंदर्य इत्यादींचें इतकें मनोहर आणि चमकदार जाळें विणील कीं पाहाणारानें तोंडांत बोटच घालावें. निबंधविषयाचा अशा रीतीनें साधण्यांत येत असलेला हा दिव्य रूपपालट हेंच या आत्मपर निबंधाचें खरेंखुरें दैवी परमवैशिष्ट्य होय. हेंच त्या कलेचें सामर्थ्य आणि अगदीं नवशिक्या निबंधलेखकानेंहि हेंच, या उत्कृष्ट कलावन्तानें साधलेलें यकःश्चित् विषयाचें दिव्य स्थित्यंतर, आपल्या निबंधांतून लहान प्रमाणांत कां होईना परंतु घडवून आणायला हवें; म्हणजे असें कीं, त्याच्या भोवतालीं ज्या सर्वसामान्य गोष्टी असतील; हरघडीच्या त्याच्या आयुष्यांत त्याला येणारे जे कांहीं बारीकसारीक अनुभव असतील त्या सर्वांमध्ये कांहींतरी विचार करण्यासारखें, — सांगण्यासारखें आहे, असेंच त्याला वाटलें पाहिजे व त्या दृष्टीनें त्यानें या गोष्टींकडे पाहण्याचा अवश्य प्रयत्न केला पाहिजे. एक साधी डोक्यावर घालण्याची टोपी, वाटेवरची पोस्टाची पेटी, रस्त्यावरून सहज मारलेली एखादी फेरी, किंवा सहज एखाद्या दुकानाला दिलेली भेट ह्यांसारख्या कोणत्याहि सामान्य विषयावर त्यानें लिहिण्याचा प्रयत्न करावा. कारण ह्या सर्व गोष्टींकडे जर आपण बारकाईनें पाहूं लागलों तर त्यांच्या भोवतीं वावरणाऱ्या कल्पनांचें जाळें किती अपूर्व आणि विश्वस्पर्शी आहे याची आपणांस झटकन् कल्पना येईल. त्यांतील प्रत्येकांत स्वतःचें असें काव्य आणि अद्भुतरम्यत्व आढळेल. आणि अखिल विश्वांत भरलेल्या आनंद आणि कारुण्य यांच्या छटा त्यांना ठिकठिकाणीं स्पर्श करून जात आहेत असें वाटेल. त्यांतील प्रत्येक गोष्ट ही लघुनिबंधाचा विषय होऊं शकेल; आणि आश्चर्याची गोष्ट अशी कीं त्यांतील एकही विषय असा असणार नाही कीं ज्यावर लिहितांना लेखकाला आपल्या शक्तिसर्वस्वाची जरूरी भासणार नाही, कीं आपलें संपूर्ण अन्तःकरण त्यांत ओततां येणार नाही. 'लोकसत्तात्मक राज्यपद्धति' किंवा 'वाङ्मयचर्चेचें खरेंखुरें कार्य' यासारख्या गंभीर विषयांवर लिहितांना उपयोगांत येणाऱ्या लेखनशक्तीपेक्षां तसूभरहि कमी दर्जाची शक्ति या ठिकाणीं उपयोजून चालणार नाही.

लघुनिबंधकार व्हावयाचें असेल तर या कसोटींत प्रथम उतरायला हवें. आणि या परीक्षेंत यशस्वी व्हावयाला आवश्यक असलेल्या वरील तयारीची आजच्या तरुण लेखकवर्गाला आवश्यकता आहे.

वाङ्मयांतील वादस्थळे

भरगच्च माहितीनें भारावलेली स्मरणशक्ति आणि संकुचित, निद्रिस्त असें अन्तःकरण हीं कांहीं प्रगतीचीं चिन्हे नव्हेत. तीं रोड प्रकृतीचीं लक्षणे होत. केवळ आपण शाळा-कॉलेजांत असतांना गंभीर विषयांवर बऱ्यापैकी निबंध लिहूं शकलों, तेव्हां आपण लेखक बनलों असें या तरुण मंडळींनीं समजूं नये. कारण अशाप्रकारें साधलेलें हें लेखन यांत्रिक सांच्याचें असतें. परंतु जर एखाद्या विद्यार्थ्यानें आधल्या दिवशींच्या जेवणावर किंवा आपल्या फाटक्या बुटांच्या जोडीवर किंवा स्वतःला आलेल्या पडशावर, आपल्या अनुभवभांडाराचा उपयोग करून एखादा चटकदार वाचनीय परिच्छेद लिहिला तर आमच्या दृष्टीनें त्याची पाठ अवश्य थोपटायला हवी.

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?

दिवाकरांच्या पहिल्या ' नाट्यछटा ' १९१३ साली ' केसरी ' व

' करमणूक ' ह्या दोन पत्रांत प्रसिद्ध झाल्या. दिवाकरांच्या रोजनिशींतील नोंदीवरून, ' केसरी ' कर्त्यांनीं त्यांच्या पहिल्या नाट्यछटेच्या प्रसिद्धीकरणाचे वेळीं लिहिलेल्या स्फुटावरून व दिवाकरांच्या ' नाट्यछटे ' च्या सर्वसाधारण स्वरूपावरून ती ब्राउनिंग कवीच्या एकमुखी संभाषणांवरूनच लेखकाला स्फुरली असावी हें स्पष्ट होतें. तिचें ' नाट्यछटा ' हें नामकरण लेखकानें प्रो. वासुदेवराव पटवर्धन यांच्या सूचनेवरून केलें, असें दिसून येतें. १९१३ पासून १९३१ पर्यंत म्हणजे दिवाकरांच्या मृत्युकालापर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या नाट्यछटांची संख्या पन्नासहि भरत नाही; ती पन्नासाला थोडी कमीच भरते. परंतु संख्येनें अल्प असलेल्या ह्या नवीन वाङ्मयप्रकाराला दिवाकरांनीं दिलेलें रूप इतकें गोंडस होतें कीं त्यांच्या मृत्युकालीं व त्यानंतर पांच सहा वर्षें ह्या वाङ्मयप्रकारावद्दल एकप्रकारचें विलक्षण कुतूहल व प्रेम मराठी वाचकवर्गांत व लेखकवर्गांत निर्माण झाल्याचें दिसून येत होतें. दिवाकरांच्या हयातींत व

पराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. १९९

अतः २३ ७ ५३ निः

वाङ्मयांतील वादस्थळें

त्यांच्या मृत्यूनंतर कांहीं वर्षें ' नाट्यछटा ' लिहिणारे वरेच लेखक मराठी नियत-कालिकांच्य सृष्टींत वावरत होते. ' धनंजय', ' गोसागणेश' इत्यादि नांवें तत्कालीन नियतकालिकांच्या वाचकांना परिचयाचीं आहेत; परंतु ह्यानंतरच्या काळांत मात्र ' नाट्यछटा ' ह्या वाङ्मयप्रकाराला ओहोटी लागली, असें दिसतें. ' नाट्यछटा ' हळूहळू दिसेनाशी झाली व आज ' नाट्यछटा ' हें नांव वाङ्मयाच्या अभ्यासकांमध्येच फक्त ऐकूं येतें. आजच्या मराठी नियतकालिकांतून वैशिष्ट्यपूर्ण ' नाट्यछटे ' चें लेखन करणारा एकहि लेखक आढळत नाही. तेव्हां ' नाट्यछटा ' आज तरी नामशेष झाल्यासारखीच दिसत आहे. ज्या वाङ्मयप्रकाराबद्दल एका काळीं-आणि तेंहि फार दूरच्या काळीं नव्हे, तर फक्त दहा बारा वर्षांपूर्वीच-इतकें कुतूहल वाटत होतें, आणि ज्या वाङ्मयप्रकाराला त्याच्या निर्मात्याने त्याच्या निर्मितीच्या काळींच इतकें सुरूप प्राप्त करून दिलें होतें, तो वाङ्मयप्रकार आज जवळजवळ नाहींसा झाल्यासारखा वाटावा हें आश्चर्य नव्हे काय ?

ही आश्चर्याइतकीच खेदजनक गोष्ट आहे. मराठींतील इतर नव-वाङ्मय-प्रकारांप्रमाणेंच ' नाट्यछटा ' ही जरी इंग्रजींतूनच आपणाकडे आलेली असली, तरी तिची इंग्रजींत नाहीं इतकी वाढ मराठींत झाली. तिच्या निर्मात्याने तिला दिलेलें रूपच असें होतें कीं तें अस्सल मराठी भासावें इतकें त्यांत नाविन्य होतें. नाट्यछटा ही तिच्या इंग्रजी आईवडिलांपेक्षां अधिक सुंदर, अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण व म्हणूनच अधिक आकर्षक ठरली. अशा प्रकारच्या सर्वस्वी नवीन अशा वाङ्मयप्रकाराची देणगी मराठी सारस्वताला देण्यांत दिवाकरांनीं एक अत्यंत श्रेष्ठ असें वाङ्मयकार्य केलें होतें. मराठी लेखकांनीं व टीकाकारांनीं ह्या अभिनव देणगीची जपणूक व योग्य ती पारख करून तिची मन लावून वाढ करावयास पाहिजे होती. ह्या वाङ्मयप्रकाराचें मुळांतच डौलदार असलेलें रोपटें आज नव्या तजेलदार पानाफुलांनीं डवरलेल्या वृक्षांत रूपांतरित व्हाव-याला हवें होतें. हें होणें वाजूलाच राहिलें; त्याच्याऐवजीं आज तें जवळजवळ मृतप्राय स्थितींत पडलेलें दिसत आहे. मराठी सारस्वताला मिळालेल्या एका सुन्दर देणगीची ही दुर्दशा पाहून आश्चर्यापेक्षां खेदच अधिक वाटणें स्वाभाविक नाहीं काय ?

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?

ह्या परिस्थितीला जबाबदार कोण, हा प्रश्न आहे. मराठी वाङ्मयसृष्टीतून 'नाट्यछटा' ही आपला उदय होत असतांच हळूहळू नाहीशी झाली, ह्याला कारण 'नाट्यछटा' च स्वतः आहे काय ? 'नाट्यछटा' हा वाङ्मय-प्रकारच असा आहे काय कीं जो त्याच्या विशिष्ट प्रकृतीमुळेच क्षणजीवि ठरला ? बरे त्याची विशिष्ट प्रकृति म्हणजे तरी त्याचें कोणतें विवक्षित रूप आपल्या डोळ्यांपुढें येतें ? त्याला हेंच स्वरूप प्राप्त व्हावें अशी त्याच्या निर्मात्याची इच्छा होती काय ? ह्या स्वरूपाखेरीज इतर कोणतीं रूपें तो घेऊं शकेल ? हीं रूपें त्यानें घेतलीं असतांना त्याच्या मूळ प्रकृतींत बिघाड होईल काय ? बरे ह्या इतर रूपांमध्ये तो वाङ्मयक्षेत्रांत चिरस्थायी होण्याला अधिक मदत होण्याचा संभव आहे काय ? ह्या सर्व प्रश्नांबाबत आमच्या लेखकांवर व संपादकांवर कोणती जबाबदारी येऊन पडते ? आजपर्यंत ह्या जबाबदारीचें त्यांजकडून यथायोग्यपणें पालन न झाल्यामुळेच 'नाट्यछटा' मेली काय ? वाङ्मयाच्या इतर प्रकारांबाबत ही स्थिति कां दिसत नाही ? दिसत असल्यास ती कोणकोणत्या प्रकारांबाबत दिसते ? इत्यादि बरेच लहानमोठे प्रश्न नाट्य-छटेच्या ह्या मृतप्राय अवस्थेवद्दल विचार करितांना एकामागून एक असे सुचतात; व त्यांचीं उत्तरें शोधून काढणें हें नाट्यछटा ह्या वाङ्मयप्रकाराबाबत जितकें हितावह ठरतें तितकेंच इतर वाङ्मयप्रकारांबाबतहि हितावह ठरेल असें वाटतें.

प्रथमतः दिवाकरांनीं ब्राउनिंगच्या ज्या एकमुखी संभाषणांवरून 'नाट्यछटा' निर्मिली त्यांचें स्वरूप कसें होतें, तें पाहूं. ब्राउनिंगनें जीं एकमुखी संभाषणें (dramatic monologues) लिहिलेलीं आहेत तीं पद्यांत आहेत. तीं लिहि- तांना जुन्या नाटकांत जीं आत्मगत भाषणें पात्रांकडून उच्चारलीं जात असत, थोडीं त्यांजपेक्षां वेगळीं भाषणें लिहिण्याचाच ब्राउनिंगचा हेतु दिसून येतो. नाटकांतील आत्मगत भाषणांत, बोलणाऱ्या व्यक्तीखेरीज दुसऱ्या एखाद्या व्यक्तीनें मध्येंच घेतलेल्या आक्षेपांमुळे व्यत्यय येण्याचें कांहींच कारण नसतें. एक व्यक्ति आपले आत्मगत विचार व्यक्त करीत असते; शेजारीं उभ्या असलेल्या दुसऱ्या व्यक्तीला किंवा व्यक्तींना ते विचार ऐकूं जात नाहीत, हें त्यांत गृहीत धरलेलें असतें. ब्राउनिंगनें लिहिलेल्या संभाषणांत ह्याच्या उलट परिस्थिति

वाङ्मयांतील वादस्थळें

आहे. तेथें बोलणाऱ्या व्यक्तीचें भाषण इतरांना ऐकूं जात असून त्यावर तें चालू असतांच ठिकठिकाणीं आक्षेपहि घेतले जात आहेत, हें वाचकांस कळून येतें. ' Bishop Blougram's Apology ' हें ब्राउनिंगचें लिखित त्याच्या ह्या एकमुखी संभाषणाचा एक वैशिष्ट्यपूर्ण नमुना म्हणून उल्लेखिलें जातें. ह्यामध्ये विशप ब्लाउग्रामच्या भाषणावर आक्षेप घेणारा जिर्गेडिक्स हा ब्लाउग्रामचें भाषण चालू असतां तेथें हजर आहे असें सर्वत्र सूचित केलें आहे. तेव्हां ब्राउनिंगच्या एकमुखी भाषणांत बोलणाऱ्या व्यक्तीखेरीज दुसऱ्या अशा एका व्यक्तीचें मूक अस्तित्व गृहीत धरलेलें असतें, व बोलणारी व्यक्ति ह्या समोर बसलेल्या मूक व्यक्तीला उद्देशूनच सतत बोलत असते, हें उघड होतें. मूक व्यक्तीनें घेतलेले आक्षेपहि, ' तूं असें म्हणशील कीं...परंतु ह्यावर माझें असें म्हणणें आहे ' ह्या थाटांत व्यक्त केलेले असतात; व एकंदर रचना ही बरीच लांबलचक * होते.

ब्राउनिंगचीं हीं भाषणें बरींच लांबलचक होण्याचें कारण असें होतें कीं तीं भाषणें मुळांतच तत्त्वचिंतनांतून स्फुरलेलीं होतीं. ब्राउनिंग हा तत्त्वचिंतक कवि असल्यामुळे असल्या प्रकारच्या भाषणांतून विशिष्ट भूमिका निर्माण करून त्यांच्या द्वारां नाट्यात्मक असें तत्त्वचिंतन करणें त्याच्या काव्यप्रकृतीला विशेष मानवण्यासारखें होतें; व म्हणूनच त्यानें हा नवीन वाङ्मयप्रकार इंग्रजींत आणला; हीं भाषणें म्हणजे ब्राउनिंगला ज्या विषयांबद्दल कुतूहल वाटत होतें, त्या विषयांशीं संबद्ध अशा भूमिकांत शिरून त्यानें केलेलें तत्त्वशोधन, तत्त्वचिंतन व तत्त्वप्रतिपादन होय. ह्यामुळे त्यांचें स्वरूप बरेंचसें संकुचित झालें आहे. आत्मविचारांतच केवळ गुंग झालेल्या लेखकाच्या लिखाणांत जो एक प्रकारचा कंटाळवाणा तोचतोपणा येतो, तो त्यांत अलाा आहे, असेंच

* वर ज्या ब्राउनिंगच्या वैशिष्ट्यपूर्ण एकमुखी भाषणाचा उल्लेख केला आहे, तें भाषण सोळा पानी आहे व ह्या सोळा पानांवर देखील तें प्रत्येक पानाच्या मध्यभागीं उभी रेषा घालून तिच्या दांन्ही बाजूंना छापलेलें आहे; तेव्हां तें किती लांबलचक असेल ह्याची सहज कल्पना येईल.

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?

त्यांच्या टीकाकारांचे म्हणणे आहे. प्रत्यक्ष जीवननाट्याचे तद्वारां दर्शन घडविलेले नसून केवळ संभाषणांच्या मदतीने तत्त्वशोधन करण्याचा प्रयत्न त्यांतून झाला आहे. अर्थात् हे असले संभाषण—ज्यांतून कोठल्याहि प्रकारच्या जीवनसंघर्षाची जाणीव व्यक्त होत नाही—नाट्यपर होऊ शकत नाही. जुन्या नाटकांतील आत्मगत भाषणापेक्षां जरी ह्या संभाषणाची व्याप्ति थोडी वाढलेली असली तरी ह्या दुसऱ्या प्रकारच्या बंधनांमुळे त्यांचे स्वरूप केवळ तत्त्वचिंतनपर अतएव संकुचित बनले आहे व म्हणूनच त्याचा इंग्रजी वाङ्मयांत फारसा विकास झालेला दिसत नाही.

ब्राउनिंगच्या ह्या एकमुखी संभाषणांवरून आपल्या ' नाट्यछटेची ' कल्पना देण्यांत ज्याप्रमाणे दिवाकरांनी अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाची रसज्ञता दाखविली, त्याचप्रमाणे त्यांना ब्राउनिंगने दिलेले संकुचित स्वरूप टाळून, स्वतःचे असे नाविन्यपूर्ण, कलात्मक, व अधिक व्यापक असे रूप देण्यांत तितक्याच श्रेष्ठ दर्जाची सर्जनशील कल्पकता दाखविली. दिवाकर हेहि तत्त्वचिंतक होते. परंतु त्यांची मनोवृत्ति जितकी तत्त्वचिंतनाला अनुकूल होती, तितकीच किंवा अजून अधिकच नाट्यानुकूल होती. म्हणूनच ' नाट्यछटे ' च्या द्वारां आपणांस जीवननाट्याच्या विविध रूपांचे दर्शन किती परिणामकारकपणे घडवितां येईल, हे त्यांच्या सहज लक्षांत आले. दिवाकरांनी ब्राउनिंगच्या एकमुखी संभाषणांतून आपली ' नाट्यछटा ' उचलली ह्याचे कारण त्यांच्या मनोवृत्तीतील ह्या वैशिष्ट्यांत आहे. ब्राउनिंगने तत्त्वचिंतनाकरितां एकमुखी भाषणे लिहिलीं. दिवाकरांचीं ' महासर्प ', ' फाटलेला पतंग ', ' पाण्यांतले बुडबुडे ', ' आनंद ! कोठे आहे येथे ? ' ह्या सारखीं केवळ तत्त्वचिंतनपर संभाषणे सुद्धां जीं अत्यंत परिणामकारक झालीं तीं त्यांत उतरलेल्या जीवंत नाट्यामुळे. केवळ तत्त्वचिंतनामुळे नव्हे. दिवाकर ह्या वाङ्मयप्रकाराकडे ओढले गेले ते त्यांत अवतरणाऱ्या मूलतम स्वरूपाच्या नाट्यामुळे व ह्या नाट्याचा जीवनाशी जो अत्यंत जिह्वाळ्याचा संबंध पोचतो, त्याच्या जाणिवेमुळे. जीवनाच्या अन्तर्यामीं सतत खळबळणाऱ्या नाट्याचे चित्रण करायला व तद्वारां तत्त्वचिंतन करायला एक नवेच लेखनसाधन मिळाले ह्या विचाराने आनंदून दिवाकरांनी ह्या वाङ्मयप्रकाराची घडण केली, त्याचे जीवनतत्त्व जे नाट्य त्याला तत्त्वचिंतनापेक्षांहि अधिक महत्त्व दिले ;

वाङ्मयांतील वादस्थळें

व अशा रीतीनें ब्राउनिंगनें त्याला दिलेलें संकुचित स्वरूप नाहींसें करून, त्याच्या विकासाला सर्वस्वी पोषक अशा नवरूपाची दिशा दाखवून दिली.

दिवाकर अधिक काळ जगूं न शकल्यामुळें ही दिशा दाखवून देण्या-पलीकडे ते अधिक कांहीं करूं शकले नाहींत. नाट्यछटा ह्या वाङ्मयप्रकाराची व्याप्ति कोणकोणत्या दृष्टीनें वाढवितां येणें शक्य आहे, हें प्रत्यक्ष कृतींच्या द्वारां त्यांनीं थोडेंफार दाखविलें; परंतु ज्या वेगवेगळ्या रूपांतून ती रसिकांसमोर यायला हवी असें त्यांनीं सूचित केलें, त्या वेगवेगळ्या रूपांच्या अनेकविध नाट्यछटा ते लिहूं शकले नाहींत. त्यांनीं लिहिलेल्या नाट्यछटांचें वर्गीकरण करितांना जी एक गोष्ट लक्षांत येते, ती ही कीं एका विशिष्ट प्रकारच्या नाट्यछटेचेंच लेखन त्यांचे हातून बरेच झालें. माणसाची कृति आणि त्याची उक्ति, त्याचप्रमाणें कल्पना व वस्तुस्थिति ह्यांतील विसंगति सूचित करणाऱ्या नाट्यछटाच त्यांचे हातून बऱ्याच लिहिल्या गेल्या. ही जी गोष्ट त्यांचे हातून घडली त्यांत अस्वाभाविक असें कांहीं नव्हतें. कारण अशा प्रकारच्या विरोधावर आधारलेल्या विसंगतींत सामावलेलें नाट्य हें नाट्यछटेच्या द्वारां अत्यंत परिणामकारक रीतीनें व्यक्त करितां येतें, असेंच दिवाकरांनाहि दिसून आलें; व म्हणूनच नाट्यछटेच्या जीवनांरंभींच तिला परिपोषक असें हें नाट्य-क्षेत्र मिळाल्यावर त्यांतच ती रंगून गेली हें स्वाभाविक झालें. ह्या विरोधमूल विसंगतीचें अत्यंत स्थूल स्वरूप ज्यांत व्यक्त करण्यांत आलें आहे अशा 'कोकिलावाई गोडबोले' ह्या नाट्यछटेपासून तों तिचीं अधिक सूक्ष्म, अधिक परिणामकारक अशीं स्वरूपें व्यक्त करणाऱ्या 'वर्डस्वर्थचें फुलपांखरूं', 'सायकॉलॉजिकली !' ह्या नाट्यछटांपर्यंत दिवाकरांनीं ज्या अनेक नाट्यछटा लिहिल्या त्यांची ह्या दृष्टीनें अंतरंगपरीक्षा करितां येते. परंतु ह्याचा परिणाम असा झाला कीं नाट्य-छटा म्हणजे उक्ति आणि प्रत्यक्ष कृति ह्यांतील विसंगति व्यक्त करण्याचें एक लेखन-साधन असा अर्थ अभावितपणें पुष्कळशा होतकरू लेखकांकडून करण्यांत येऊं लागला; व अशा प्रकारच्याच विसंगतीचें दर्शन घडवूं पाहणाऱ्या नाट्यछटा नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होऊं लागल्या. प्रथम प्रथम रसिकांकडून त्या अत्यंत आवडीनें वाचल्या गेल्या असण्याचा संभव आहे; नव्हे, त्या तशा वाचल्या गेल्याहि. परंतु पुढें पुढें त्यांचें संकुचित स्वरूप त्याच चोखंदळ

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?

वाचकांच्या झटकन् नजरेला आलें. पहिलें वाक्य किंवा पहिलीं दोन तीन वाक्यें वाचतांच नाट्यछटेचा शेवट काय होणार ह्याबद्दल सुजाण वाचक अचूक तक करूं लागले ; आणि ह्यामुळें वाङ्मयपरिशीलनाला आवश्यक अशी गोष्ट म्हणजे जी कुतूहलोत्पत्ति तीच वाचनांतून होईनाशी झाली. ह्या नाट्यछटांची ठेवण व घडण एका विशिष्ट स्वरूपाची, साचेबंद. नाट्यछटेच्या पूर्वार्धातील उत्तीर्षी पूर्णपणें विसंगत अशी कृति शेवटीं बोलणाऱ्याकडून घडणार, हें अगोदरच कळूं लागल्यामुळें तत्संबंधीचें कुतूहल नाहीसें झालें ; ह्याचाच अर्थ त्यांतील नाविन्य नाहीसें झालें ; नाट्यछटा पाहतांच लोक पान उलटूं लागलें. संपादकहि जाहिराती छापून उरलेल्या जागेंत नाट्यछटा छापूं लागले व नाट्यछटा ही हळू हळू नष्टप्राय होऊं लागली.

ह्या परिस्थितीची जाणीव कै० वा. म. जोशी ह्यांस यथार्थत्वानें झाली होती असें दिसतें ; कारण मडगांव गोवें येथें १९३० सालीं भरलेल्या पंधराव्या महाराष्ट्र-साहित्य-संमेलनाचे अध्यक्ष ह्या नात्यानें त्यांनीं जें भाषण केलें आहे त्यांत नाट्यछटेच्या तत्कालीन स्वरूपाबद्दल खालील उद्गार काढलेले आढळतात : “ या नाट्यछटेच्या प्रकारानें मराठी वाङ्मयांत चांगली भर घातलेली आहे, व त्याचें बरेंचसें श्रेय रा. गर्गे यांजकडे आहे. नाट्यछटांच्या बाबतींत जातां जातां एक लहानशी अशी सूचना करावीशी वाटते कीं या नाट्यछटा अलीकडे एकाच साच्याच्या होऊं लागल्या आहेत, हें इष्ट नव्हे. बहुतेक सर्व नाट्यछटांचा भर भाषण व कृति, तसेंच कल्पना व वस्तुस्थिति, इत्यादिकांची हास्यास्पद विसंगति दाखविण्याकडे आहे. यामुळेंच या वाङ्मयप्रकाराच्या विषयाचें क्षेत्र उगीच आकुंचित होऊं पहात आहे. तर असें होऊं नये. ” वामन मल्हारांनीं वेळींच दिलेल्या ह्या अत्यंत महत्त्वाच्या सूचनेचा विचार तत्कालीन नाट्यछटाकारांनीं व टीकाकारांनीं अवश्य करावयास हवा होता. दिवाकारांना ही सूचना कितपत मान्य झाली, त्यांनीं ह्या संबंधांत काय अधिक विचार केला, हें कळायला मार्ग नाही ; कारण वामनरावांच्या ह्या भाषणानंतर एकाच वर्षानें दिवाकर वारले ; त्यांच्या मृत्युकालीं व तदनंतर मराठींतील वाङ्मयसमीक्षकांनीं नाट्यछटेच्या क्षेत्राला आलेल्या ह्या संकुचितपणाची सर्वांगीण चर्चा करून त्याची व्याप्ति वाढविण्यासाठीं कोणत्या दृष्टीनें प्रयत्न व्हावयास हवा, ह्या संबंधींच्या विधायक

वाङ्मयांतील वादस्थळें

सूचना लेखकवर्गाला करायला हव्या होत्या. त्या जर तशा केल्या गेल्या असत्या, तर नाट्यछटेच्या कपाळीं आलेला अपमृत्यु कदाचित् टळला असता, असें मानायला जागा आहे.

वरें हें करणेंहि फारसें अवघड नव्हतें; एवढ्यासाठीं दिवाकरांच्या नाट्य-छटांचेंच पण अधिक समजुतदारपणें वाचन करणें व दर्शन घडविणें जरूर होतें. कारण दिवाकरांनीं वरील स्वरूपाच्या नाट्यछटांइतक्याच दुसऱ्याहि स्वरूपाच्या नाट्यछटा लिहिलेल्या होत्या. परंतु त्यांची कोणी फारशी दखल घेतलेली नव्हती. त्यांचें यथायोग्य रसग्रहण करून तद्वारां नाट्यछटेचा मूलहेतु जो जीवनाचें नाट्य-दर्शन तो कसा विशेषत्वानें सफल होतो, हें स्पष्ट करणें आवश्यक होतें. त्याचबरोबर हेंहि दाखवून द्यावयास हवें होतें कीं जीवनांतील नाट्याचें दर्शन नेहमीं एकाच साच्याचें व स्वरूपाचें होईल असें नाहीं एका विशिष्ट जीवननाट्याचेंच दर्शन नाट्यछटेंतून घडविल्यानें तिचें स्वरूप आकुंचित होऊं लागलें व कांहीं काळा-नंतर तिच्या अंगाची कुतूहलोत्पादनाची व नवनवीन सौंदर्ये निर्माण करण्याची व नवनवीन सत्यें प्रगट करण्याची शक्ति नाहींशी झाली. नाट्यछटेच्या वाचनानें वाचकांच्या मनांत निर्माण होणारी भावना ही उक्ति व कृति किंवा कल्पना व वस्तुस्थिति ह्यांतील विसंगतीच्या दर्शनानें निर्माण होणाऱ्या ज्ञानगर्भ उपहासाचीच असेल असें नाहीं; तर ती आनंद, शोक, भीति, उत्साह, जुगुप्सा, प्रशंसा इत्यादि अनेक भाव त्याच्या मनांत निर्माण करूं शकेल. जीवनाच्या दैनंदिन व्यवहारांमध्ये अशीं अनेक स्थळे आहेत कीं ज्यांचें नाट्यछटेच्या द्वारां केलेलें चित्रण हें अर्थपूर्ण होऊं शकेल. माणसाच्या हरघडीच्या अनौपचारिक भाषणांतून वा उक्तींतून त्याचा जीवनाशीं असणारा संबंध अत्यंत नैसर्गिकपणें, अकृत्रिमतेनें, अभावितपणें व म्हणूनच वास्तवतेनें एकसारखा प्रगट होत असतो. ह्यांतून अनेक भाव व्यक्त होत असतात; अनंतविध अनुभवांची प्रतीति येत असते; ज्यांच्या मूलस्थानांची कल्पनाहि येणार नाहीं, असले नानाविध संस्कार, ग्रह, दुराग्रह त्यांतून व्यक्त होत असतात; कांहीं वेळां —बालकांच्या संभाषणांतल्याप्रमाणें—त्यांत निर्व्याजता, निर्मलता—एक-प्रकारचा खेळकर मोकळेपणा असतो; कांहीं वेळां त्यांत मधूनच साक्षात्कारा-सारखें झालेलें तत्त्वदर्शन असतें; निरागस आनंदाचा, सुखाचा आविष्कार

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?

असतो; हृदय पिळवटून निघणारे दुःखाचे सूर असतात; श्रेष्ठ आत्मिक सुखाच्या अचानक झालेल्या जाणिवेने अनुभवास आलेली उदात्तता असते—ह्या आणि इतर अगणित भावानुभवांची अभिव्यक्ति आपल्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या हरघडीच्या संभाषणांतील शब्द अभावितपणे करीत असतात. जीवननाट्याच्या ह्या अनंतरंगी छटाच नव्हेत काय ? ह्या सर्वच नाट्यछटांचे विषय कां होऊं नयेत ? ह्यांतील एकाच रंगाच्या, एकाच आकाराच्या छटा निवडून जर आपण आपल्या ‘नाट्यछटा’ची घडण करूं लागलों, तर तो आपलाच दोष नव्हे काय ? नाट्यछटेचें विषयक्षेत्र जीवननाट्याच्या क्षेत्रा-इतकेंच अमर्याद आहे. दिवाकरांनीं केवळ जीवनाचें बहुरंगी दर्शन घडविणें हाच ज्यांचा प्रधान हेतु ठरतो अशा नाट्यछटा पुष्कळच लिहिलेल्या आहेत. त्यांजकडे दुर्लक्ष करून कसें चालेल ? ह्यांतून व्यक्त होणारें नाट्य जसें स्थूल तसेंच सूक्ष्म आहे. कधीं त्यांतून अर्थगर्भ उपरोधाचा बोचक सूर (‘माझी डायरेक्ट मेथड ’) ऐकूं येतो; तर कधीं तें ‘ दिव्याभोवतीं पतंग उडत आहेत ’ ‘ अरेरे ओझ्याखालीं बैल मेला ’, ‘ फाटलेला पतंग ’ ह्या छटांतून व्यक्त होणाऱ्या नाट्याप्रमाणें श्रेष्ठ दर्जाच्या काव्यात्म विचारनाट्याची प्रकृति धारण करितें. दिवाकरांची वृत्तीच जात्या चिंतनशीलः तत्त्वचिंतन हा तिचा सहजधर्म; ह्या वृत्तींतूनच सदर नाट्यछटांचा जन्म झालेला आहे . कधींकधीं हीच नाट्य-छटा ‘ पाण्यांतील बुडबुडे ’ प्रमाणें अगदीं सहजगत्या प्रतीकात्मक बनते; अशा वेळीं तिची प्रकृतिहि अत्यंत हळुवार व काव्यात्म बनत असते. जितक्या सहज-पणें दिवाकर हें प्रतीकात्मक विचार-नाट्य निर्मू शकतात तितक्याच सहजतेनें कल्पकतेच्या विलासांतून स्फुरलेलें अर्थगर्भ स्वप्ननाट्यहि निर्माण करूं शकतात. ‘ स्वर्गातील आत्मे ’, ‘ आनंद ! कोठें आहे येथें ? ’, ‘ महासर्प ’, ‘ किती रमणीय देखावा ! ’ इत्यादि नाट्यछटांची प्रकृति स्वप्ननाट्याचीच आहे. ह्या नाट्यछटा स्वाभाविकपणेंच काव्यात्म बनतात; परंतु बहुधा शेवटीं त्यांतून घडणारे दर्शन हें जीवनांतील कठोर वास्तवाचेंच दर्शन असतें; परंतु कांहीं वेळां अगदीं उघडपणें ‘ अहो ! आज गिऱ्हाइकच आले नाहीं ! ’, ‘ पंत मेले—राव चढले ’ ह्या नाट्यछटांप्रमाणें दैनंदिन जीवनांतील कांहीं दारुण विसंगतींवर प्रकाश टाकण्यासाठींच त्याच्या नाट्यछटेचा अवतार असतो. कधीं ती आपणांस प्रसन्न

वाङ्मयांतील वादस्थळे

करिते तर कधीं तिच्यांतून व्यक्त होणारें कारुण्य आपलें मन गुदमरून टाकतें. कधीं ती आपणांस हंसायला लावते—आपण दुसऱ्यांना हंसत असतो तसेंच स्वतःलाहि हंसत असतो—तर अनेकदां मूक बनविते, अन्तर्मुख बनविते. दिवाकरांना जीवनाच्या ह्या अनेकविध नाट्याची प्रतीति आली आणि ती त्यांनीं आपल्या विविधरंगी नाट्यछटांच्या द्वारां आपणांस घडविली; म्हणूनच ह्या नाट्यछटांची गोडी अवीट आहे. त्या चिरयौवना आहेत.

दिवाकरांनीं ह्या प्रमाणें नाट्यछटेंतून व्यक्त होऊं शकणाऱ्या अनुभवक्षेत्राच्या व्याप्तीची कल्पना आपल्या छटांच्या द्वारां आपणांस स्पष्टपणें दिलेली आहे. जीवननाट्याच्या अनंतविध छटांचें दर्शन घडविण्याचें सामर्थ्य तिच्या ठिकाणीं कसें आहे तें दाखवून दिलें आहे. माणसाची उक्ति व त्याची कृति, कल्पना व वस्तुस्थिति ह्यांतील विसंगतींत दडलेल्या नाट्याचें चित्रण करण्यांत त्यांच्या पुष्कळ नाट्यछटा खर्ची पडलेल्या असल्या तरी तेवढ्यांचेंच चित्रण करण्यापुरतें नाट्यछटेचें अनुभवक्षेत्र मर्यादित नाहीं हें त्यांनीं आपल्या एकंदर लेखनाच्या द्वारां निश्चित दिग्दर्शित केलें आहे.

तेव्हां आज नाट्यछटा ह्या वाङ्मयप्रकाराचें पुनरुत्थान व्हावें असें जर आपणांस खरोखरच वाटत असेल, तर आपण त्याच्या स्वरूपाबाबत मनाशीं बाळगलेली संकुचित कल्पना सोडून दिली पाहिजे; व त्याच्या मूलभूत प्रकृतीची व प्रयोजनाची यथार्थ कल्पना करून घेतली पाहिजे. त्याच्या मूलभूत प्रकृतीची व्याप्ति किती विस्तीर्ण, बहुरंगी व अनंतस्पर्शी आहे ह्याची सम्यक् कल्पना आल्यास त्याचें लेखन अधिक समजूतदारपणें होण्याची शक्यता आहे. कोणताहि वाङ्मयप्रकार हा जेव्हां आपली मूलप्रकृति व तिची व्याप्ति लक्षांत न घेतां ह्या सर्वांचा संकोच करून स्वतःला एक प्रकारचें सांचेबंद स्वरूप आणतो, त्यावेळीं तो विकसित होत नसून हळूहळू चैतन्यहीन होत आहे असेंच समजलें पाहिजे; व त्याच्या मूल प्रकृतीचें स्वरूप अधिक स्पष्ट करून घेण्याचा व देण्याचा फिरून प्रयत्न झाला पाहिजे. ह्या दृष्टीनें विचार करितां आजच्या मराठी लघुकथेला, कादंबरीला, लघुनिबंधाला, नाट्याला व काव्याला कोणतें स्वरूप आलेलें आहे ह्याची चिकित्सा होणें अत्यावश्यक आहे.

काव्य व तालबद्धता

ललितवाङ्मयाच्या सगळ्याच प्रकारांत
रसात्मकता आढळते. मग काव्यच तेवढे

पद्यरूप कां धारण करितें ? काव्य हेंच तेवढें तालबद्ध कां असतें असा प्रश्न आहे.

ललितवाङ्मयाचे स्थूल मानानें जे गद्य व पद्य असे दोन विभाग आपण मानतो, त्यांत काव्याचा अन्तर्भाव पद्यविभागांत करितों. काव्य हें पद्यमय कां वनतें ? त्यांत तालबद्धता कशानें येते ? हा प्रश्न आपणांस सोडवावयाचा आहे.

एखादी लघुकथा ही लघुकथा कां वनते, कादंबरींत कादंबरीत्व कशानें येतें अशा प्रश्नांप्रमाणेंच वरील प्रश्न हा सकृद्दर्शनीं चमत्कारिक व म्हणून कांहींच्या मते निरर्थक वाटत असला तरी तो तसा नाही. हा प्रश्न विचारितांना विचारणारानें रसात्मक अशा शब्दप्रबंधाच्या द्वारां निर्माण होणाऱ्या काव्याच्या ठिकाणची तालबद्धता डोळ्यांसमोर ठेवली आहे व ती त्यांत कशी अवतरते हें जाणून घेण्याची इच्छा दर्शविली आहे.

प्रश्नाचें उत्तर सांपडायला सोपें जावें, म्हणून ललित-वाङ्मयाच्या निर्मिती-संबंधीच्या एका प्रश्नाचा विविध वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भांत प्रथम स्थूलमानानें विचार करूं.

वाङ्मयांतील वादस्थळें

जीवनार्ची नानाविध अंगें ललितलेखकांच्या अवलोकनांत येत असतात. ह्या सर्व अंगांची अभिव्यक्ति ललितवाङ्मयाच्या द्वारां होऊं शकते. परंतु आपण असें पाहतों कीं हीं सगळीं अंगें ललित-वाङ्मयाच्या सगळ्याच प्रकारांतून सारख्या परिणामकारकपणें नेहमीं व्यक्त होऊं शकतीलच असें नाहीं. त्यांतील कांहीं अंगें अशीं असतील कीं त्यांचें दर्शन हें कादंबरीच्या द्वारां घडविणेंच कलादृष्ट्या उचित ठरेल ; कांहीं अशींहि असतील कीं ज्यांची संपूर्ण अभिव्यक्ति ही नाटकाच्या द्वारां करावी लागेल. कांहीं लघुकथांतून प्रगट होऊं शकतील तर कांहींना केवळ लघुनिबंधांच्या द्वारेच अभिव्यक्त करणें अपरिहार्य ठरेल.

तेव्हां प्रश्न असा येतो कीं एका विशिष्ट प्रकारच्या जीवनांगाचा एक विशिष्ट प्रकारचा भावानुभव हा एकच वेळीं लघुकथा, कादंबरी व नाटक ह्या तिन्ही वाङ्मयप्रकारांतून सारख्याच परिणामकारकपणें अभिव्यक्त होऊं शकेल काय ? कीं हा विशिष्ट स्वरूपाचा भावानुभव ह्यापैकींच एकाच कोणत्या तरी वाङ्मयप्रकाराच्या द्वारां यथार्थपणें अभिव्यक्त होऊं शकेल ?

ह्या प्रश्नासंबंधीं विचार करूं लागलों कीं असें दिसून येतें कीं ज्या विशिष्ट भावानुभवांतून एखादी लघुकथा जन्मास येते, त्याच भावानुभवांतून तितक्याच परिणामकारकपणें एखादी कादंबरी जन्माला येणें कठिण असतें. एकाच जीवनांगाचें दर्शन हें लघुकथा, कादंबरी व नाटक ह्या तिहींच्या द्वारां घडवितां येईल; नाहीं असें नाहीं; परंतु तेथें लघुकथा, कादंबरी व नाटक ह्यांतून व्यक्त होणाऱ्या त्या जीवनांगासंबंधीच्या भावानुभवांमध्ये मुळांतच थोडीफार भिन्नता आहे हें लक्षांत येईल. ही भिन्नता जर त्या ठिकाणीं नसेल तर हीं वेगवेगळीं दर्शनें साधणारच नाहींत. एक विशिष्ट स्वरूपाचा भावानुभव हा एका विशिष्ट स्वरूपांतच अपरिहार्यपणें अभिव्यक्त होण्याचा प्रयत्न करणार; त्याचें स्वरूपच असें असेल कीं त्याची अभिव्यक्ति ही एका विशिष्ट प्रकारच्या ललितवाङ्मयप्रकारांतून जर झाली तरच तिला कलात्मकतेच्या दृष्टीनें पूर्णता येऊं शकेल.

हें वरील विवेचन जर बरोबर असेल तर मग असें म्हणायला हरकत नाहीं कीं कांहीं विशिष्ट स्वरूपाचे भावानुभव हे काव्याच्या द्वारां व्यक्त होणेंच कलादृष्ट्या उचित असतें; किंवा याच्याहि पुढें जाऊन असें म्हणतां येईल

की कांहीं विशिष्ट स्वरूपाचे भावानुभवच तेवढे काव्याच्या द्वारां व्यक्त होण्याला उचित असतात; निदान कांहीं भावानुभव तरी असे असतात कीं ज्यांची अभिव्यक्ति काव्याखेरीज इतर कोणत्याहि वाङ्मयप्रकाराचे द्वारां करणे अशक्य असतें; ते काव्यांतूनच व्यक्त होतात व त्यांतील संपूर्ण सौंदर्य अभिव्यक्त करण्याचें सामर्थ्य केवळ काव्याच्याच ठिकाणीं असतें. एखाद्या कवीच्या कविता वाचतांना आपणाला हा अनुभव नेहमीं येतो : आपल्याला त्यांतील कांहीं कवितांतून व्यक्त केलेला अनुभव हा गद्यांतून अधिक परिणामकारकपणें व्यक्त करितां आला असता असें त्या कविता वाचतांना वाटतें; अर्थात् अशा कवितांतून खरीखुरी काव्यात्मता आपणांस अनुभवावयास मिळत नाही; खऱ्याखुऱ्या जातिवंत काव्याचें लक्षण हेंच कीं त्यांत व्यक्त झालेला भावानुभाव हा केवळ विशिष्ट छंदोमयी स्वरूपांतूनच अतीव सौंदर्यानें व्यक्त होण्यासाठीं अवतरलेला असतो. उत्कृष्ट काव्याचें भाषांतर होऊं शकत नाहीं असें जें आपण म्हणतो त्यांतील मर्म हेंच आहे.

हीच गोष्ट पुढील अनुभवावरूनहि सिद्ध होण्यासारखी आहे : आपण असें पाहतों कीं एखादा लेखक हा जसा कवि असतो तसाच लघुकथालेखक, कादंबरीकार व क्वचित् नाटककारहि असूं शकतो. येथें एकच व्यक्ति ही कांहीं वेळां काव्य लिहिते, कांहीं वेळां लघुकथा लिहिते व कांहीं वेळां नाटके लिहिते. तिला काव्यलेखन करावयास लावण्यास जो भावानुभव प्रेरक ठरतो त्याचें स्वरूप, तीच व्यक्ति लघुकथा लिहावयास उद्युक्त झालेली असतां जो भावानुभव प्रेरक ठरलेला असतो त्याच्या स्वरूपाहून भिन्न असतें. जो भावानुभव काव्यानें व्यक्त होतो त्याचें स्वरूप काव्यरूप अभिव्यक्तीला साजेसेंच असलें पाहिजे व जो भावानुभव लघुकथेच्या रूपानें अवतरतो त्याचें स्वरूप लघुकथारूप अभिव्यक्तीलाच साजेसें असलें पाहिजे हें उघड आहे. हीं भावानुभवाचीं मूळ स्वरूपेंच अशा रीतीनें भिन्न असल्यामुळे एकच व्यक्ति त्यांची अभिव्यक्ति दोन भिन्न वाङ्मयप्रकारांच्या द्वारां साधते.

वरील विवेचनांतून प्रस्तुत प्रश्नापुरता जो निष्कर्ष निघतो तो असा कीं काव्यरूपानें प्रगट होणाऱ्या भावानुभवांच्या मूळ स्वरूपांतच असें कांहीं तरी असतें कीं ज्यामुळे ते भावानुभव कलादृष्ट्या काव्यरूपानें छंदोमयी वाणींतून

वाङ्मयांतील वादस्थळे

प्रकट होणें अपरिहार्य असतें. ते ज्या अन्तर्मनांत फुलतात तें मन जर कवीचें असेल, म्हणजेच असल्या भावानुभवांना शब्दांच्या द्वारां काव्यरूपानें व्यक्त करण्याची शक्ति असलेल्या प्रतिभावान् लेखकाचें असेल, तर अर्थात्च ते भावानुभव विशिष्ट अशा तालबद्ध स्वरूपांतच वाङ्मयांत अवतरतील.

म्हणजे काव्यरूप घेऊं पाहणाऱ्या भावानुभवांच्या ठिकाणींच स्पष्टपणें गोचर होण्याजोगी तालबद्धता असली पाहिजे. सर्व जीवनच तालबद्ध आहे, आपल्या शरीरांतील अवयवांची रचना, आपली रुधिराभिसरणाची प्रक्रिया ह्या सर्वांमध्येच आपणांस जाणवूं शकेल अशी तालबद्धता आहे हें मान्य केलें तर ललित-कृती-तून आणि त्यांतल्या त्यांत काव्यांतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या जीवनाच्या एखाद्या उत्कट भावानुभवांत ती कां अवतरते ह्याची कल्पना येईल. काव्यांतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या भावानुभवांतून जाणवणारें तिचें स्वरूप अधिक गोचर असण्याचें कारण एवढेंच दिसतें कीं काव्य हें जीवनानुभूतीचा जणूं अर्कच व्यक्त करीत असल्यामुळे चैतन्यमय जीवनाचीं सर्व लक्षणे त्यांतून अधिक स्पष्टपणें व्यक्त होत असावीत. ज्याला जीवनाचें स्पंदन असें आपण सामान्यतः म्हणतां तें स्पंदन त्यांतून व्यक्त होत असतां त्याला नादमयता येत असावी व ही नादमयताच आपणांस कवितेच्या प्रत्येक चरणांतील शब्दांच्या पदन्यासांतून जाणवत असावी. प्रत्येक काव्य हें तालबद्ध होतें तें ह्यामुळेच; ती नुसतीच विशिष्ट पदांच्या न्यासांनीं साधलेली तालबद्धता नसते; तें जीवनाचें स्पंदन असतें. तो जीवनाच्या सहज धर्माचा पदोपदीं होणारा जणूं साक्षात्कारच असतो. काव्य आणि तालबद्धता ह्यांत जो अभेद निर्माण होतो, काव्य म्हणजेच तालबद्धता असें जें समीकरण तयार होतें तें ह्यामुळेच असें मला वाटतें.

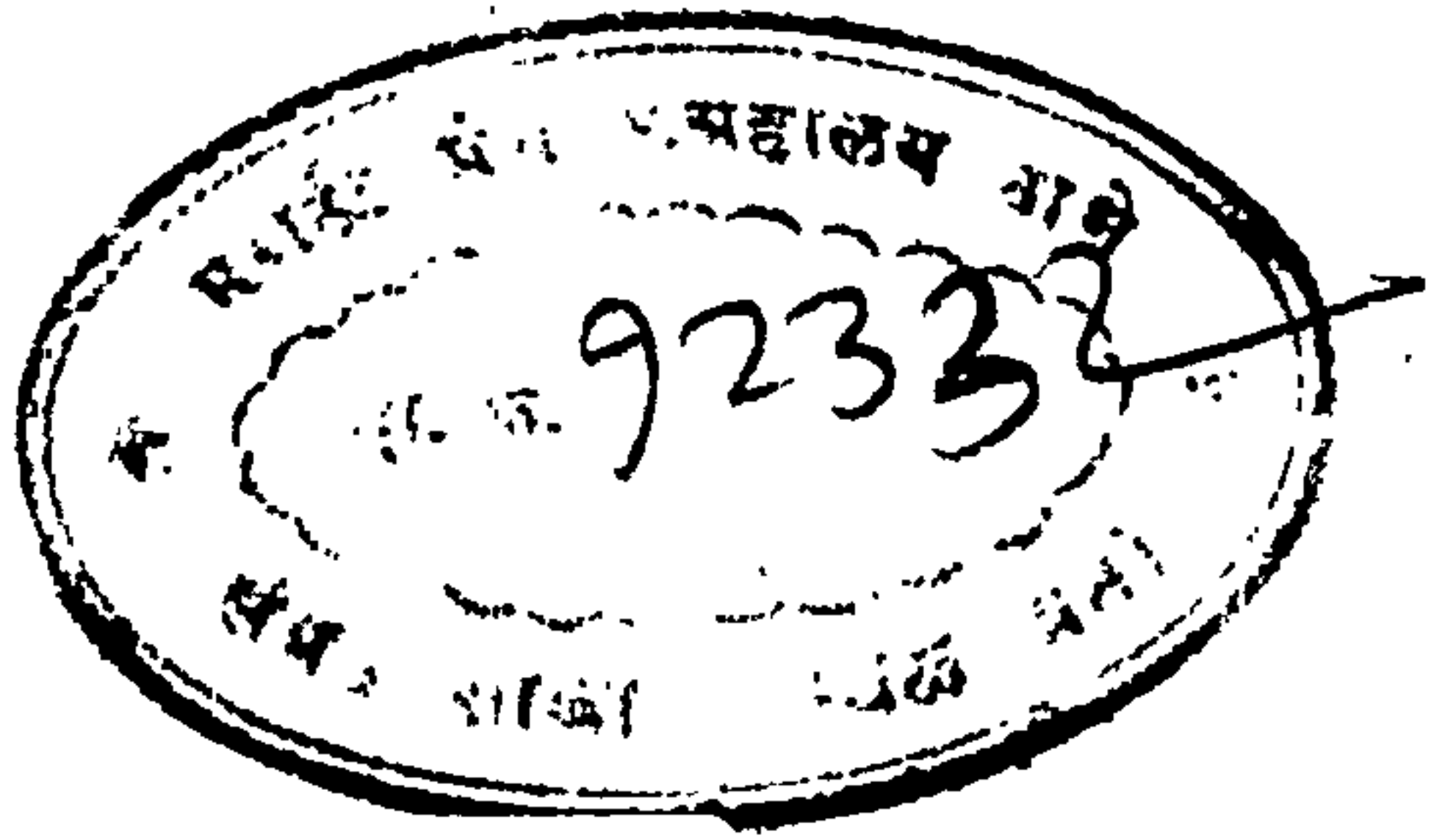
कवितेला चाल असते. प्रत्येक कवितेला तिची चाल असते; परंतु प्रत्येक जातिवंत कवितेची ही चाल म्हणजे जो भावानुभव त्या कवितेच्या रूपानें प्रकट होऊं पाहत असतो त्या भावानुभवाची 'चाल' असते. त्या चालींत सदर भावानुभवाची प्रकृति एकसारखी प्रकट होत असते. बालकवींच्या 'निर्झरास'ची चाल आणि 'शून्य मनाचा घुमट' चाल ह्यांत जमीन अस्मानाचा फरक आहे. एक

अनुभव नाचत वागडत अभिव्यक्त होतो आहे तर दुसऱ्याची पाउलें जड पडत आहेत ; तो मंद पाउलांनी आपणासमोर अवतरत आहे. प्रत्येक अनुभवातून जीवनाचें स्पंदन जाणवत असलें तरी ह्या स्पंदनाचें स्वरूप अनुभवागणिक बदलतें आहे. म्हणूनच प्रत्येक अनुभव अभिव्यक्त होतांना स्वतःचा ताल स्वतःच साधीत आहे. स्वतःच्या पदन्यासाची चाल स्वतःच ठरवीत आहे.

काव्याच्या ठिकाणी आळणाऱ्या तालबद्धतेला ह्याप्रमाणें जसें ह्या विशिष्ट काव्यसुलभ भावानुभवाचें मूळ स्वरूपच कारण आहे, त्याचप्रमाणें कलेचे व सौंदर्याचे त्रिकालाबाधित संकेतहि कारण आहेत. कलेच्या सर्वच प्रकारांत सुसंगति, प्रमाणबद्धता, समतोलपणा, सुसंवादित्व, सुप्रमाण साम्यविरोध इत्यादींचा आढळ दिसून येतो ; कलाकृतींतील या अंगांची जाणीव झाल्यानेच आपणांस दर्शनाचा आनंद होत असतो. कलेच्या वेगवेगळ्या प्रकारांत ही सुखकर जाणीव आपणाला वेगवेगळ्या मार्गांनी, वेगवेगळ्या अंगांतून होत असते. चित्र पाहत असतां त्यांतील छायाप्रकाशांतून, त्यांतील रूपरंगरेषांतून, चित्राच्या अंगोपांगांतून आपणांस ह्या सुसंगतीचा, प्रमाणबद्धतेचा, समतोलपणाचा प्रत्यय येत असतो. जी गोष्ट चित्राबाबत तीच संगीताबाबत दिसून येते. तेथें ध्वनींतील सुसंवादित्व आपल्याला मोहून टाकीत असतें. काव्याभिव्यक्तीला अनुरूप असलेला भावानुभव जेव्हां शब्दरूपानें प्रगट होऊं लागतो, त्यावेळीं शब्दांच्या नादांतून, निर्माण होणाऱ्या कल्पनाचित्रांतून (images) व त्या कल्पनाचित्रांनीं अभिव्यक्त झालेल्या भावांतून एक प्रकारचा सुसंवाद प्रत्ययास येत असतो, यांत नवल तें काय ? काव्यात अवतरणारी तालबद्धता ही त्यांतील इतर रंग, रूप, आकार, भाव यांतील सुसंगतींना पेलून धरणारी, पूरक ठरणारी, पोषक ठरणारी अशी नादसंगति असते. सौंदर्याचें सर्वांगीण दर्शन घडविण्याचें सामर्थ्य काव्याच्या ठिकाणीं असल्यामुळे त्यामधील इतर सुसंगतींबरोबर त्यांतील नादसंगति ही आपणांस अधिकच जाणवते. नादसंगति काय, भावसंगति काय — जीवनांतील अंतिम सुसंगतीचीं तीं विविध गोचर रूपेंच होत ; काव्याच्या ठिकाणीं हीं सर्व रूपें एकसमयावच्छेदेकरून व्यक्त करण्याची शक्ति आहे. कवीचें कार्य हीच अर्थ, नाद, भाव, कल्पना यांतील संपूर्ण सुसंगति निर्मिण्याचें आहे ; हेंच कार्य तो करीत असतो. त्यांतून काव्याची तालबद्धता

वाङ्मयांतील वादस्थळें

प्रतीत होते. अर्थ, भाव, नाद, कल्पना या सर्वच बाबतींत सुसंवाद, समतोलपणा, प्रमाणबद्धता ह्या गोष्टी कवीच्या ठिकाणच्या प्रतिभा शक्तीमुळे काव्यांत साधल्या जात असल्यामुळे काव्यांत रसात्मक व नादात्मक तालबद्धता अवतरते. रसात्मक तालबद्धता, अर्थ, कल्पनाचित्रें व तन्निर्मित भाव ह्यांच्यांतील सुसंगतीच्या जाणिवेनें प्रतीत होते. पद्यात्मकता ही नादांतील सुसंवादाच्या जाणिवेनें प्रतीत होते एवढेंच.



REFBK-0012332

पराधी ग्रंथ सं. :

अनुक्रम 33 ८ 53

क्रमांक 9873

उ. र. स्वल्पत.

वि: 19. 10. 53

नो: दि: 7 2 70-52

पराधी ग्रंथ सं. १०००. ठाने. स्थळमत.

अनुक्रम ३३६५३.. वि: ... विविध ...

सांक १४१३ नों दि:
१६१०६८