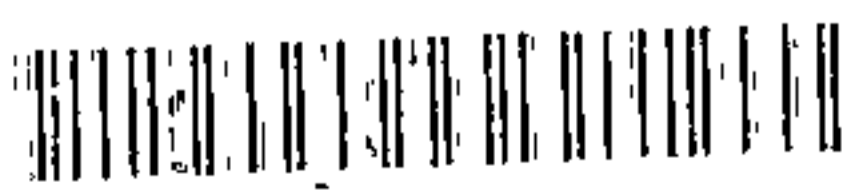


म. ग्रं. सं. ठाणे

वैषय निबंध

सं. क्र. १७३९

१९८०



REFBK-0015931

8003

10/11

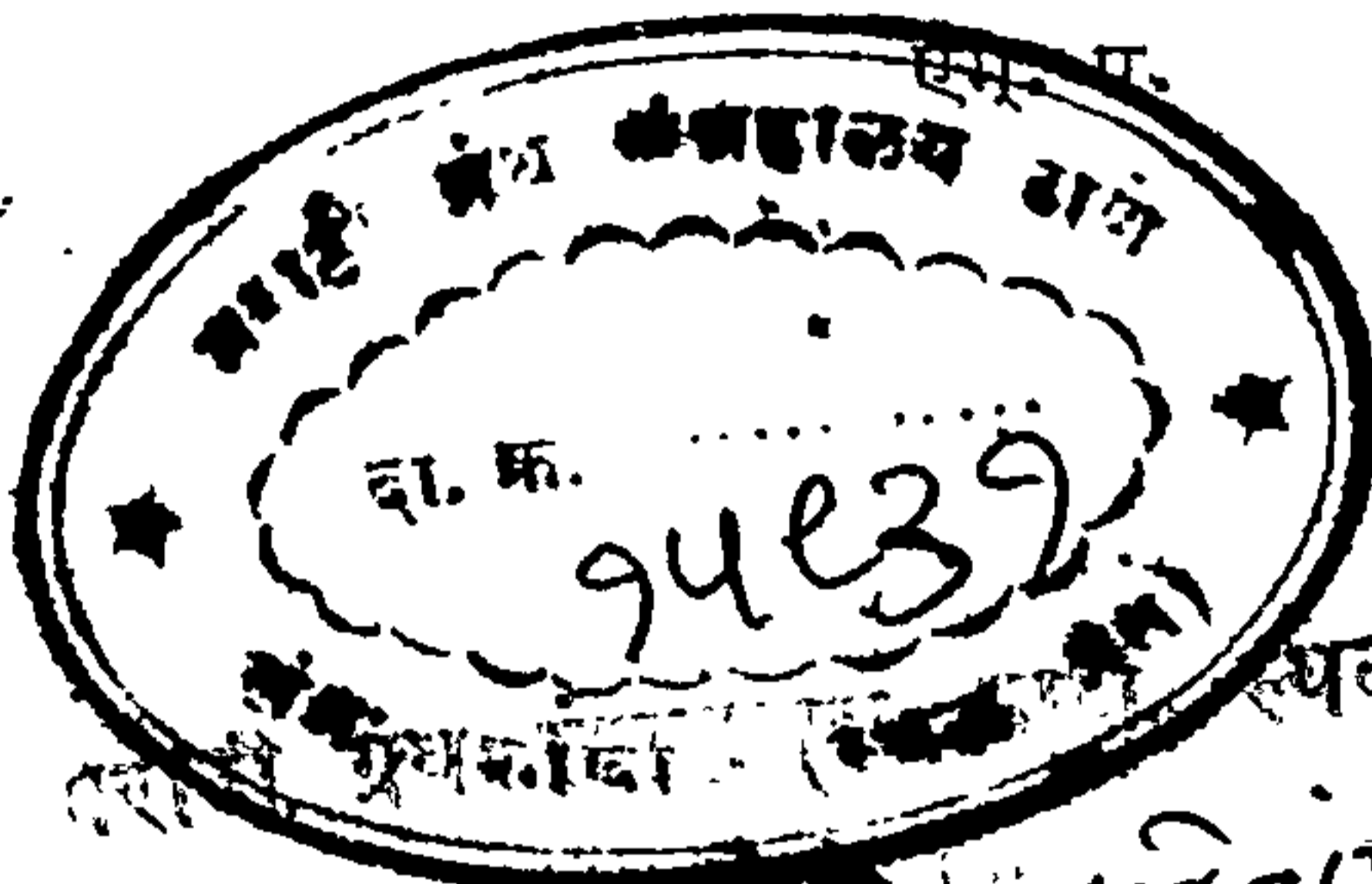
9030

213100

दक्षिणा

[टीकात्मक लेखसंग्रह]

प्रा. रा. श्री. जोग



मूल्य ४८० रु. निबंध
क्रमांक .. १०३९ २१३६८



REFBK-0015931



काँटिनेंटल बुक सर्व्हिस

अप्पा बळवंत चौक, पुणे २.

कि. ५।—

अनुक्रमणिका

निवेदन

- | | |
|---|----|
| १. साहित्याचे प्रयोजन, फल आणि मूल्य | १ |
| २. वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा - स्वरूप आणि मर्यादा | २३ |
| ३. नवे साहित्यशास्त्र | ४७ |
| ४. मधुघट आणि त्यांतील मधु | ७१ |
| ५. विरह-तरंग - आक्षेपपरामर्श | ९७ |

प्रकाशक : श्रीमती सुशीला पाटणकर काँटिनेन्टल बुक सर्व्हिस, पुणे २.
मुद्रक : सौ. उषा ज. नागपूरकर, श्री मुद्रण मंदिर, सदाशिव, पुणे २.

निवेदन

‘ दक्षिणा ’ हा माझा तिसरा लेखसंग्रह आहे. अशा संग्रहांविषयीची माझी भूमिका मी याआधीच्या ‘ चर्वणा ’ आणि ‘ विचक्षणा ’ या संग्रहांच्या निवेदनांतून स्पष्ट केली आहेच. ‘ चर्वणे ’च्या निवेदनात मी म्हटले होते, “ आपले स्वतंत्र ग्रंथलेखन संपले म्हणजे लेखक आपल्या स्फुट लेखांचा संग्रह प्रकाशित करण्याच्या मार्गाला लागतो. तसे झाले असल्याची कबुली आपल्याच मनास देण्याची माझी तयारी नव्हती. म्हणून आपल्या स्फुट लेखांचा संग्रह प्रकाशित करण्याचे मी लांबणीवर टाकत होतो. आता मनाची तशी बरीच तयारी झाली असल्याने प्रस्तुत संग्रह आज प्रकाशित होत आहे. ” ‘ विचक्षणे ’च्या प्रकाशनाच्या वेळी ‘ मनाची ही तयारी अधिकच झाली आहे ’ असे मी सांगितले होते. आता या तिसऱ्या संग्रहाच्या वेळी ती अधिकच दृढ झाली आहे हे सांगावयास नको. कोणत्याही धर्मकार्याच्या अखेरीला दक्षिणा देऊन झाली, की त्याची सांगता झाली असे समजण्यात येते. माझ्या लेखनकार्याची सांगता या ‘ दक्षिणे ’ने झाली असे कोणास न वाटले, तरी ते आता संपले आहे असा अर्थ तरी तीमधून निघावयास हरकत नाही. हे बरोबर आहे की नाही काळच ठरवील.

‘ दक्षिणे ’मधील पहिले तीन लेख मात्र प्रथमच प्रकाशित होत आहेत. ते मुळात लेख नसून मराठवाडा विद्यापीठाच्या पदव्युत्तर परीक्षेच्या विद्यार्थ्यांना मी गेल्या वर्षी दिलेली ती तीन व्याख्याने आहेत. चौथा व पाचवा लेख हे तांब्यांच्या समग्र कवितेस आणि विरहतरंगास मी कित्येक वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या प्रस्तावना आहेत. या पाचही लेखांचे स्वरूप केवळ प्रासंगिक लेखनाचे नाही, व ते लेख अगदीच स्फुट स्वरूपाचे नाहीत. त्यांतील विचारांची जी काही असेल ती उपयुक्तता आणखी काही काल तरी राहील

अशा कल्पनेने त्यांचा येथे संग्रह केला आहे. ती कल्पना योग्य आहे की नाही हे वाचकांनीच ठरवावयाचे आहे.

प्रस्तुत संग्रह प्रकाशित होण्याचे श्रेय किंवा जबाबदारी माझ्या स्वतःपेक्षा 'कॉन्टिनेंटल बुक सर्व्हिस'च्या चालकांची आहे. यासारखे प्रकाशन आर्थिक-दृष्ट्या लाभाचे होत नसावे, अशी कल्पना देऊनही त्यांनी आग्रहाची निकड लावल्याने मी हा संग्रह करण्यास प्रवृत्त झालो. त्यांचा आग्रह पुरा करणे एवढेच त्याचे प्रयोजन आहे.

तांबे यांच्या कवितेस लिहिलेली प्रस्तावना या संग्रहात समाविष्ट करण्यास मान्यता दिल्याबद्दल मी 'व्हीनस प्रकाशन'चा आभारी आहे.

संग्रहाच्या शेवटी एक विस्तृत आणि विषयवार अनुक्रमणिका जोडली आहे. तिने सूचीची गरज बऱ्याच प्रमाणात भागेल अशी अपेक्षा आहे.

बलिप्रतिपदा, शके १८८९
 म्युनिसिपल कॉलनी,
 पुणे - ४.

रा. श्री. जोग

81023

निबंध

9423

213184

साहित्याचे प्रयोजन, फल आणि मूल्य

प्रस्तुत लांबलचक नावाचे प्रयोजनच आरंभी स्पष्ट करावयास पाहिजे. हे तीनही शब्द एकमेकांशी अर्थदृष्ट्या इतके निकट-संबद्ध आहेत, की त्यांचा विचार वेगवेगळा करणे अशक्यप्रायच आहे. विशेषतः साहित्याचा मूल्यविचार करावयाचा असेल, तर त्याचे प्रयोजन आणि त्याचे फल यांचा विचार अपरिहार्य ठरतो. आजकाल मूल्यविचार हा साहित्यविचारामधील एक महत्त्वाचा भाग होऊन बसला आहे. साहित्यिकांतील दोन व्यक्तींचे किंवा त्यांच्या वाङ्मयाचे तुलनात्मक मूल्यमापन करून त्यांचे श्रेष्ठकनिष्ठत्व ठरविणे हे आज तितकेसे मान्य नसले, तरी एकंदर साहित्याचे किंवा त्यातील एखाद्या कृतीचे मूल्यमापन करण्यास आजही तेवढा प्रत्यवाय नाही. तथापि विशिष्ट साहित्याचे किंवा साहित्यिकाचे मूल्यमापन आज माझ्या डोळ्यांपुढे नाही. साहित्याचे मूल्य कशा प्रकारचे असते, ते कशावर अवलंबून असते, ते अधिक अथवा उणे कशावरून ठरवावयाचे असते इत्यादी तात्त्विक विचारच येथे प्रस्तुत आहेत. मूल्य कमी-अधिक असते म्हणजे काही साहित्य थोर असते आणि अर्थात इतर काही तितके थोर नसते असे का म्हणावयाचे, याचाहि विचार येथे प्रस्तुत ठरेल. या विचारास आवश्यक म्हणून मूल्य, प्रयोजन, फल, महात्मता इत्यादी एतद्विषयक पारिभाषिक शब्दांचे अर्थ स्पष्ट करून घेऊन मग त्यांविषयांच्या विचारणीय अंश करायचा हे योग्य होईल.

मूल्य हे अपेक्षापूर्तीवर अवलंबून

कोणत्याही गोष्टीचे मूल्य मुख्यतः तिजपासून ज्या अपेक्षा योग्यपणे केल्या जातात, त्या अपेक्षांची पूर्ती करण्यात येणे किंवा सापेक्षतेत असले, त्यावर अवलंबून असते, असे म्हणावयास हरकत नाही. ज्या अपेक्षांनाच आपल्यास प्रयोजन असे म्हणता येईल. ज्या अपेक्षेने साहित्यिक हा आपली कृती जाणून निर्माण करीत असेल किंवा रसिक वाचक हा जाणून ती वाचीत असेल, ती ती अपेक्षा त्या साहित्यिकाच्या दृष्टीने किंवा रसिक

वाचकाच्या दृष्टीने त्यांच्या कृतींचे प्रयोजन होय, असे म्हणता येईल. प्राचीन काली कवी हा आपले काव्य कोणत्या अपेक्षेने निर्माण करित होता, याची एक यादीच मम्मटाने दिलेली होती. काव्य हे यश म्हणजे कीर्ती, अर्थ म्हणजे द्रव्य, व्यवहारज्ञान, अशुभनिवारण, कान्तासम्मित उपदेश आणि आत्यंतिक आनंद यांकरिता केले जाई, असे तो सांगतो. कवीच्या दृष्टीने ही सारीच किंवा यांपैकी कोणतेही एक प्रयोजन होऊ शके. यांतील एक अथवा अधिक डोळ्यापुढे ठेवून तो काव्य करित असेल तेव्हा तीच त्याच्या कृतीची प्रयोजने असत, आणि त्यांच्या पूर्तीने त्यांच्या दृष्टीने त्यांच्या कृतीचे मूल्य ठरत असे. केवळ अर्थप्राप्तीच्या दृष्टीने त्याने प्रयत्न केला असेल, तर त्या अर्थप्राप्तीच्या प्रमाणात त्या कृतीचे मूल्य त्याच्या दृष्टीने ठरावयाचे. त्याच वेळी इतर काही लाभ त्या कृतीने झाले, तरी त्यांना मूल्यदृष्टीने त्यांच्या लेखी फारसे महत्त्व नसणार, हे स्वाभाविक होय. अर्थप्राप्तीकरिता लिहिलेल्या काव्यामुळे त्याला कीर्ती लाभली तरी त्याच्या दृष्टीने तिला विशेष मूल्य नाही. उलट केवळ स्वतःच्या समाधानाकरिता, स्वान्तःसुखाय असे त्याने लिहिले, तर त्या समाधानावर किंवा सुखावर त्याच्या कृतीचे मूल्य अवलंबून राहिल. मग ते काव्य चांगले ठरल्यास, त्याला यश किंवा अर्थ यांची प्राप्ती झाल्यास ते केवळ फल होय. ते प्रयोजन होत नाही, आणि म्हणून मूल्य या दृष्टीने त्यांना महत्त्वही नाही. नर्तनापासून ते करणाराला मिळणारे समाधान किंवा ते पाहणाराला होणारा आनंद हीच त्याची प्रयोजने ठरतात. त्यामुळे होणाऱ्या व्यायामामुळे मिळणारे आरोग्य अथवा शरीरसौष्टव ही त्याची फले असली, आणि नियतपणे मिळणारी असली, तरी ती नर्तकाच्या दृष्टीनेही प्रयोजने होत नाहीत आणि प्रेक्षकाच्या दृष्टीने अर्थातच होऊ शकत नाहीत. प्रयोजने ही प्रेरक अशा अपेक्षा असतात, आणि मूल्य हे या अपेक्षांच्या पूर्तीवर अवलंबून असते; केवळ फल किंवा परिणाम यांवर अवलंबून नसते.

अपेक्षा रसिकांच्या, लेखकाच्या नव्हेत—

प्रस्तुत विचारामध्ये जो मूल्यविचार करावयाचा तो मात्र साहित्यिकाच्या किंवा लेखकाच्या अपेक्षांच्या दृष्टीने नसून रसिक वाचकाच्या किंवा सामा-

जिकाच्या (प्रेक्षकाच्या) दृष्टीने करावयाचा आहे. कोणत्याही कृतीचे अखेरचे मूल्य अर्थात निर्मात्यापेक्षा इतर जनताच ठरवीत असते. सामान्य व्यवहारातही हे खरे आहे. निर्मात्याने निर्मिती केली, तरी इतरांनी तिला मान दिल्याखेरीज, महत्त्व दिल्याखेरीज, तिला मूल्य प्राप्त होत नाही. ते इतर जाणते, दर्दी असोत वा नसोतही. जोपर्यंत ते त्या कृतीला मान देत राहतील, तोपर्यंत तिला मूल्य मिळत जाईल. स्वतः लेखक अथवा निर्माता हा आपल्या कृतीकडे पाहतांना तितकीशी तटस्थ किंवा निरपेक्ष वृत्ती स्वीकारू शकत नाही; ' इदं न मम ' असे तो मानू शकत नाही. ' स्व-तोक पितरां रुचे, जरिहि कर्दमी रांगले,' अशी त्याची स्थिती असते; किंवा त्याचे स्वतःचे तीमुळे कितीही समाधान झाले असले, किंवा आनंद त्याला वाटला असला, तरी जगात त्या कृतीचे मूल्य त्यामुळे ठरणार नाही. त्याची अपेक्षा पूर्ण झाली असली, तरी इतरांच्या अपेक्षा ती पुरवू शकेलच असे नाही. म्हणून हा मूल्यविचार रसिकांच्या वस्तुनिष्ठ अशा दृष्टीनेच होणे हे युक्त व स्वाभाविक होय.

सौंदर्यदर्शनाची अपेक्षा ही मुख्य अपेक्षा—

साहित्याचा मूल्यविचार करताना अलीकडे ती एक ललित-कलाकृती म्हणूनच केला जातो, म्हणजेच तो उपयुक्त कलांच्या मोजमापाने म्हणजेच व्यावहारिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीने करता येत नाही, हे आता मान्य झालेले आहे. ललित कला मूळात चित्र, शिल्प, वास्तू, संगीत आणि काव्य या कला होत. काव्य या शब्दाने आपल्याकडे पूर्वीही नाटक वा कथा या प्रकारचे साहित्य व्यक्त होई, आणि आज पश्चिमेकडेही ही कल्पना मान्य झालेली आहे. ललित कलांत व्यावहारिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीने पाहावयाचे नाही, एवढेच नव्हे तर बोध, उपदेश, उद्बोधन इत्यादी ज्ञानात्मक उपयोगितेच्या दृष्टीनेही पाहावयाचे नाही, हे मत आज प्रभावी आणि रूढ आहे. ललित कलांचे ललितत्व त्यांपासून होणाऱ्या सौंदर्यदर्शनामध्ये आहे; त्यांपासून होणाऱ्या इतर काही लाभांमध्ये नाही ही कल्पना या मताच्या मुळाशी आहे. जे चित्र, शिल्प इत्यादी कलांमध्ये किंवा संगीतामध्ये खरे आहे, ते काव्य आणि तदितर ललित वाङ्मय म्हणजे कथा-कादंबरी यांच्या

बाबतीतही खरे होय, अशा कल्पनेमध्ये या मताचे मूळ आहे. हे असे का, याचे उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला जातो; तो सर्वस्वी यशस्वी होत नसला, तरी कलांच्या बाबतीत ही कल्पना आता गृहीत धरली जाते. मानवाच्या ज्या कृती जीवरक्षणाकरिता होत असतात किंवा जीवन-सातत्याकरिता होत असतात, त्यांना पोषक अथवा सहायक होणारी उपयोगिता ही ललित कलेमध्ये विचारात घ्यावयाची नाही असा हा संकेत आहे; किंबहुना ती एकंदर जीवनात खालच्या दर्जाची आहे, अशी कल्पना यामागे आहे. सौंदर्यानुभवामध्येही वस्तूचे जे सौंदर्य, त्याचा अनुभव घेणाऱ्या इंद्रियाशी संलग्न न होता दूरतःच अनुभवास येते, अशा सौंदर्याच्या अनुभूतीलाच ललित कलांमध्ये स्थान द्यावयाचे असाही संकेत रूढ आहे. म्हणून कान आणि डोळे यांच्या द्वारे प्रतीत होणाऱ्या सौंदर्याची अनुभूती घडविणाऱ्या कृतीचाच ललित कलाकृतीत अंतर्भाव होऊ शकतो. घ्राण, रसन आणि स्पर्श यांचा विषय होणाऱ्या वस्तूंना त्यात स्थान नाही. कारण तो अनुभव शारीर वाटतो व शारीर वा ऐंद्रिय अनुभूती ही कमी दर्जाची अशी समजूत असल्याने तिचे मूल्य कमी. मानवाचे वेगळेपण त्याच्या ऐंद्रिय अनुभूतीमध्ये नसून बौद्धिक वेदन किंवा ज्ञान यांमध्ये आहे. म्हणून अशा प्रकारचेच त्याचे अनुभव हे श्रेष्ठ दर्जाचे आणि उपयोगरहित असे असतात; व श्रेष्ठ आनंद तो आहे, त्याचे मूल्य अधिक मानावे अशी ही विचार-सरणी आहे.

सौंदर्यदर्शनाखेरीज इतर अपेक्षा—

कलाकृतींच्या अनुभवांत अगदी एकरूपता असती, तर हीही विचार-सरणी मान्य व्हावयास हरकत नाही. परंतु त्यांतही तरतमभाव पाहण्यात येतो व त्यानुसार त्या कलांचीही श्रेणी लावण्यात येते. सौंदर्याचा शुद्ध म्हणजे निर्भेळ अनुभव संगीतात येतो, त्यात विचारांची भेसळ नसते, म्हणून कलादृष्ट्या म्हणजेच शुद्ध सौंदर्यानुभवाच्या दृष्टीने ती इतर ललित कला-पेक्षा श्रेष्ठ आहे; त्या मानाने वास्तू, शिल्प आणि चित्र या कलांत काहीना काही विचारांची भेसळ असते, चित्राला काही अर्थ असतो, शिल्पामध्येही काही भावाविष्कार असतो, किंबहुना वास्तुकलेमध्येही रस्किनला काही

गूढ अर्थ दिसला; काही विचार दिसला: 'विचाराला सौंदर्य नाही, असा विचार काव्यात आणि साहित्यात पुष्कळच असतो, तेव्हा त्या कलेत भेसळ फारच असते, तेव्हा ती कला कलातत्त्वाच्या दृष्टीने सर्वांत खालच्या पायरीची होय,' असा एक पक्ष आहे. नेमक्या याच कारणासाठी साहित्यकला ही वरच्या पायरीवरची आहे, असे म्हणणाराही दुसरा पक्ष आहे. अधिक मूल्य कशास द्यावयाचे याबद्दल मतभेद होणे अगदी स्वाभाविक आहे. अगदी व्यावहारिक उपयोगिता बाजूस ठेवली, तरी ज्ञानात्मक अनुभवाला मूल्य देणारे लोक निघणार नाहीत असे नाही. आपल्याबरोबर एकच ग्रंथ नेता येईल, असा प्रसंग असल्यास आपण 'गीतारहस्य' हा ग्रंथ पसंत करू असे कै. वा. म. जोशी म्हणत असत. वामनरावांना ललित वाङ्मयाचा अनुभव वा आनंद माहीत नव्हता, असे म्हणता येणार नाही. असा साहित्यिक 'गीतारहस्या'चे मूल्य अधिक मानत होता, हे उघड आहे. हे मूल्य व्यावहारिक उपयोगितेचे नसूनही साहित्याचे किंवा ललित वाङ्मयाचे होते, असेही म्हणता येणार नाही. ज्ञानेश्वरांनीही कवित्व आणि रसिकत्व यांना मान्यता देऊनही 'परतत्त्वस्पर्शा'ला त्यांच्याहीवर बसविले होते, असे आपण पाहतो. उलट हिंदवी साम्राज्य किंवा शेक्सपियर यांपैकी एक काहीतरी ठेवता येईल असा प्रसंग असल्यास आपण शेक्सपियरची निवड करू, असेही कार्लाइल म्हणाला असल्याचे सांगण्यात येते. प्रस्तुत विचारात आपल्यास ललित वाङ्मय म्हणजे साहित्य याच्या मूल्यांचा विचार करावयाचा आहे. म्हणून आध्यात्मिक किंवा इतर मूल्ये बाजूस ठेवू. परंतु काव्य काय किंवा कथा-नाटकादी वाङ्मय काय, त्यात अर्थाचा, विचाराचा संबंध अपरिहार्यपणे येत असल्याने हा मूल्यविचार कसा गुंतागुंतीचा होतो, त्याची कल्पना यावी, एवढ्याकरिता त्यांचा उल्लेख येथे केला आहे.

बोध-अध्यात्मेतर—

अध्यात्मबोध हे मूल्य म्हणून आपण बाजूस ठेवले, तरी इतर बोध हा तितका सहजासहजी बाजूस सारता येणार नाही. प्राचीन प्रयोजन-विचारात उपदेश म्हणून ज्याचा उल्लेख केला गेला आहे, तोच हा बोध होय. वामन मल्हारानी त्याला सौजन्यबोध असे म्हटले असावे असे

वाटते. सत्य, शिव आणि सुंदर या त्रयीपैकी शिव या शब्दाने तोच बोध होतो. नैतिक मूल्य असेही त्यास केव्हा केव्हा म्हणण्यात येते. अर्थात प्रत्यक्ष बोधाचे असे स्वरूप त्यास नसते. तो कान्तासंमित पद्धतीने होतो, म्हणजे कलात्मकरीत्या, सूचकतेने, व्यंजनेने साधलेला असतो. या पद्धतीला, व्यंजनेला, सूचकतेला मूल्य असले, तरी त्यापेक्षाही त्या बोधाचे मूल्य कित्येकांना अधिक वाटते, आणि अशी कलाकृती महान वाटते. आपण शाकुंतलाचे उदाहरण घेऊ. त्याच्यापासून प्रत्यक्षोपदेश घेण्याची ज्यांची वृत्ती असेल, त्यांना तो मिळावा अशी सोय कालिदासाने करून ठेवली आहे व ती पुढील दोनच ओळीत सामावलेली दिसेल. त्या ओळी अशाः—

अतः परीक्ष्य कर्तव्यं विशेषात् संगतं रहः

अज्ञातकुलशीलेषु वैरीभवति सौहृदम् ॥

‘ ज्यांचे कुलशील माहीत नाही, अशा व्यक्तींशी विशेष रहस्य करावयाचे असेल, तर परीक्षा घेऊन जपूनच करावयास हवे, नाहीतर त्या स्नेहाचे रूपांतर वैरातच व्हावयाचे, ’ हा बोध दुष्यंत-शाकुंतलासंबंधावरून सहजच घेता येण्यासारखा आहे; परंतु तो देण्याकरिता कालिदासाने हे नाटक लिहिले होते, असे आपणास म्हणता यावयाचे नाही. त्यायोगे आपल्यास शाकुंतल-सौंदर्याचा उलगडा होणार नाही. या प्रत्यक्षोपदेशापेक्षा दुसराही काही बोध घेण्याचा प्रयत्न कविवर रवींद्रनाथांनी केला आहे. तो असाः— तरुण वयात एकमेकांविषयी वाटणाऱ्या आकर्षणास प्रेम असे संबोधून आपण वागू लागलो असता, त्याचे पर्यवसान दुःखात होते, परंतु या दुःखभोगाने त्या प्रेमाचे शुद्धीकरण होते, आणि असे शुद्धीकरण झाले, की पुन्हा स्वर्गीय अशा वातावरणात पुनर्मीलनाचे सौख्य प्राप्त होते, हे दुष्यन्त-शकुन्तला यांच्या या कथेवरून आपल्यास उमगते. या बोधामुळे शाकुंतल हे खरोखर श्रेष्ठ ठरते असा त्यांच्या म्हणण्याचा आशय आहे. आताच सांगितलेल्या साध्या प्रत्यक्षोपदेशापेक्षा हा सूचित वा ध्वनित आशय अधिक हृदयंगम आहे यात शंका नाही. तो कालिदासास खरोखरच अभिप्रेत होता असे आपण समजू आणि त्यात खरोखर काही तथ्य आहे असे म्हणू. त्याला बोध असे म्हणण्याऐवजी उद्बोधन असे अधिक भारदस्त नाव देऊ. पण इतके

करूनही त्याचे मूल्य एवढ्यावर अवलंबून आहे, असे आपल्यास म्हणता येणार नाही. या उद्बोधनापेक्षा ते नाटक वाचीत असता जे विविध भावानुभव आपल्या प्रत्ययास येतील, त्यांचे मूल्य या उद्बोधनापेक्षा आपल्यास अधिक वाटण्याचा संभव आहे. त्या कवीच्याच एका काव्यात म्हणजे मेघदूतात असे उद्बोधन असल्याचेही आपल्यास दिसणार नाही; आणि तरीही त्याचे मूल्य आपण कमी आहे असे म्हणू शकणार नाही. येथे इतकेच लक्षात घ्यावयाचे, की रवींद्रनाथांसारख्या कविश्रेष्ठासही हा बोध वा हे उद्बोधन महत्त्वाचे वाटते, मोलाचे वाटते आणि साहित्याचे एक मूल्य होऊ शकते. मात्र हे अगदी ढोबळपणे, अ-कलात्मकतेने, बटबटीतपणे व्यक्त झालेले नसावे. हॅम्लेट, मॅक्बेथ किंवा अथेल्डो अशांसारख्या नाटकांपासूनही 'हृदयि धरा हा बोध खरा,' यासारखे मूल्य पाहण्याचा प्रयत्न रसिक म्हणून मान्य असलेल्या लोकांकडूनही होतो, हे विसरता येत नाही.

वाङ्मयमूल्य आणि जीवनमूल्य—

या भूमिकेतून वाङ्मयमूल्ये आणि जीवनमूल्ये यांचा प्रश्न निर्माण झालेला दिसतो. रवींद्रनाथांनी शाकुंतलाला जे नवीन मूल्य प्राप्त करून दिले, ते खरोखर जीवनमूल्य आहे. साहित्यविचारात वाङ्मयमूल्य हे अधिकारी समजावयाचे की जीवनमूल्य अधिकारी समजावयाचे? प्रस्तुत जीवनमूल्य हे नैतिकमूल्यही आहे. शाकुंतलाचे जे सौंदर्य आहे, ते अखेरीस एका नैतिक जीवनमूल्याच्या सिद्धीकरिता खर्ची पडते आहे काय? त्याला स्वतंत्र महत्त्व आहे की नाही? त्याचे जीवनमूल्य बाजूस ठेवल्यास त्याचे स्वतःचे मूल्य कमी ठरेल काय? हे व असे विचार यामुळे उपस्थित होतात. त्याचे उत्तर जीवनवादी साहित्यिक काय देतील याची कल्पना करणे अवघड नाही. 'मानवाच्या सर्वच कृती अखेरीस जीवनसाफल्याकरिताच होत असतात, त्याची साहित्यनिर्मिती ही अशीच जीवनसाफल्याच्या सिद्धीकरिताच होते किंवा व्हावयास हवी, आणि त्या दृष्टीने जे मूल्य महत्त्वाचे ठरेल, त्याच्या साधनाचे मूल्यही महत्त्वाचे ठरते. साधनाचे मूल्य हे साध्याच्या मूल्यावरून ठरावे हे उचितच होय आणि साध्याचे मूल्य अखेरीस जीवनातील त्याच्या महत्त्वावर अवलंबून आहे, हे क्रमप्राप्तच होय,' असे या जीवनवादी विमर्शकांचे म्हणणे असणार हे स्पष्ट आहे.

साधनरूप मूल्य व पार्यतिक मूल्य—

या संदर्भात मूल्याचे साधनरूप मूल्य आणि पार्यतिक मूल्य असे दोन प्रकार पडतात, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. यांनाच Instrumental Value आणि Terminal Value असे म्हणता येते. प्रेमविषयक जो नैतिक सिद्धान्त कालिदासास सांगावयाचा असेल, सूचित करावयाचा असेल त्याची सिद्धता हे शाकुंतलाचे पार्यतिक मूल्य होय, आणि त्याच्या साधने-करिता त्याने जे कथानक निर्मिले, ज्या भावभावनांचे चित्रण केले, जे काव्य त्यामध्ये निर्माण केले त्या साऱ्यांचे सामर्थ्य किंवा मूल्य हे साधनरूप मूल्य म्हणावयास पाहिजे. पार्यतिक मूल्य हे अधिक महत्त्वाचे, म्हणून मोलाचे असते. ते स्वतः साध्य असून दुसऱ्या कशाचेही साधन नसते, आणि त्याच्याबद्दल वाद किंवा प्रश्नच उपस्थित होऊ शकत नाही. त्याच्या सिद्धीकरिता केलेला कल्पनाविलास, भाषाविलास, रचनाविलास, भावनाविलास हा स्वतंत्रपणे कितीही सुंदर असला, तरी त्यांचे पर्यवसान अखेरीस, त्या पार्यतिक साध्यामध्येच व्हावयाचे असते. हे पार्यतिक मूल्य त्या साहित्यकृतीच्या अंतर्गत नसून अनेक वेळा साहित्यबाह्य म्हणजे जीवनातून प्राप्त झालेले असते. एलियटच्या मते साहित्याचे साहित्यत्व हे सौंदर्य-विषयक निकषांवरून ठरते, तर त्याची महात्मता ही सौंदर्यशास्त्रेतर निकषांवरून ठरते असे जे सांगण्यात आले आहे, त्याचे कारण हेच असावे. रीडचे मतही तेच असावे असे वाटते. 'साहित्याची महात्मता त्यातील विषयावर अवलंबून असते आणि कलेची महात्मता ती जीवनातील महान मूल्यांचे महत्त्व ज्या प्रमाणात व्यक्त करील त्या प्रमाणात ठरते,' असे तो म्हणतो. ज्ञानेश्वरांची भूमिकाही तशीच दिसते. 'वाचे बरवें कवित्व । कवित्वी बरवें रसिकत्व' इतके सांगताना साहित्य हे साहित्य कशामुळे ठरते एवढेच ते सांगत आहेत असे दिसते, परंतु 'रसिकत्वीं परतत्त्वस्पर्श' असे ते पुढे जेव्हा सांगतात, तेव्हा त्याची महात्मता ते आपल्या दृष्टीने सांगत आहेत असे वाटते, आणि हे मूल्य अर्थात जीवनमूल्य आहे.

कलात्मक मूल्य आणि महात्मता-मूल्य—

परंतु एखाद्या साहित्यकृतीचे कलात्मक(क)त्व काही विशिष्ट मूल्यांवर

अवलंबून असावे आणि तिची महात्मता मात्र काही निराळ्या मूल्यांवर अवलंबून असावी, ही गोष्ट चमत्कारिक वाटण्यासारखी आहे. माणूस हा ज्या गुणधर्मांमुळे माणूस ठरतो, त्यापेक्षा काही वेगळ्या मूल्यांमुळे तो थोर मनुष्य ठरतो, असे म्हणण्यापैकी हा प्रकार आहे. वस्तुतः ज्या गुणांच्या अस्तित्वामुळे इतर प्राण्यांपेक्षा वेगळा ठरून तो माणूस ठरेल, त्या गुणांच्याच प्रकर्षांमुळे तो थोर माणूस किंवा महात्मा ठरतो. साहित्याबाबत तसे व्हावयास त्याचे साधनरूप मूल्य आणि पार्यतिक मूल्य ही भिन्न नसून एकच असावयास पाहिजेत. परंतु याकरिता आपल्यास साहित्याच्या प्रयोजनाकडे पुनः वळले पाहिजे. साहित्यापासून होणारा बोध वा उद्बोधन हे प्रयोजन सोडून विचार करावा लागेल. ते सोडल्यास पूर्वीच्या कल्पनांप्रमाणे 'सकलप्रयोजनमौलिभूत' असा जो आनंद त्याकडेच वळावे लागेल.

आनंद हेच साहित्याचे पार्यतिक मूल्य—

साहित्यापासून मिळणारा आनंद हेच त्याचे पार्यतिक मूल्य असे आपण म्हटले तरी तो ऐंद्रिय नसून ज्ञानमूलक आहे, हे त्याविषयीचे अगदी प्राथमिक सत्य आहे. तो केवळ ज्ञानस्वरूप नसला तरी ज्ञानमूलक आहे. हे ज्ञान कशा-विषयीचे हा विचार लगोलग उपस्थित होतोच. ते ज्ञान जीवनाविषयीचे असते हे त्याचे अगदी स्थूल वर्णन होय. जीवनाविषयीचे ज्ञान हे अखेर मानव आणि त्याचे जीवन यांविषयीचे ज्ञान असते. साहित्यनिर्मिती ही मानव आणि जीवन यांच्या परस्परांवर होणाऱ्या प्रतिक्रियांतून निर्माण होते, ही गोष्ट सविस्तरपणे येथे सिद्ध करून दाखवावयाची आवश्यकता नाही. वाचकांना सर्वांत अधिक कुतूहल जर कशाविषयी वाटत असेल, तर ते इतर मानव आणि त्यांचे जीवन, त्यांची सुखदुःखे, त्यांचे परिस्थितीच्या विविध अवस्थांत आणि स्वरूपांत होणारे वर्तन, त्यांचे सुखान्त अथवा शोकान्त पर्यवसान या गोष्टींविषयी. या कुतूहलाच्या पूर्तीने त्याला आनंद होतो. म्हणून तो साहित्याच्या वाचनाला प्रवृत्त होतो. या कुतूहलामध्ये किंवा त्याच्या पूर्तीमध्ये बोध किंवा त्यांच्या प्राप्तीचा भाग असण्याचे कारण नाही. साहित्यकृतीने काही सांगू नये असे जे म्हटले गेले आहे ते या अर्थाने;

त्याने मानवाचे अंतरंग, त्याचे व्यक्तित्व, त्याचे जीवन यांचे चित्रण करू नये असा त्याचा अर्थ नव्हे. कारण हे चित्रण म्हणजेच साहित्य होय. त्याने काही सांगू नये म्हणजे या चित्रणाबाहेरील कोणताही बोध, उपदेश, वा संदेश सांगण्याच्या भरीस पडू नये एवढाच आहे. कारण असा प्रयत्न फसण्याचाच संभव अधिक; शिवाय ते त्याचे कर्तव्य नव्हे. मानवजीवनाचे दर्शन घडविणे एवढेच त्याच्या कक्षेत येते; ते कसे असावे, किंबहुना ते आहे तसे असण्याचे कारण काय हे सांगणेही त्याच्या कक्षेत येत नाही. हे जीवनदर्शन हे वाचकाच्या तद्विषयक कुतूहलपूर्तीमुळे त्यास आनंद देईल; मग ते दर्शन सुखान्त असो वा शोकान्त असो. हे जीवनदर्शन जितके यथार्थ, जितके कलात्मक, जितके परिणामकारक होईल, तितके अधिक त्या साहित्याचे मूल्य ठरेल. मानवजीवनदर्शन म्हणजे मानव आणि त्याचे जीवन यांचे दर्शन हेच त्याचे उद्दिष्ट, प्रयोजन आणि प्रेरक कारण होय, आणि तेच त्याचे फलही होय, त्याचे पार्यतिक्रम मूल्य होय. त्यात साधनरूप मूल्य आणि पार्यतिक्रम मूल्य असा भेद करावयाचाच असला, तर या जीवनदर्शनात उपयोगात आलेली कलात्मकता किंवा लेखनगुण, व्यक्तिदर्शन, प्रसंगचित्रण, प्रतिमायोजन, भाषेचे सौंदर्य, मांडणीमधील चातुर्य यांना साधनरूप मूल्य म्हणता येईल, आणि यांच्या उपयोगाने झालेले यशस्वी जीवनदर्शन हे त्याचे पार्यतिक्रम मूल्य असा करता येईल. परंतु त्या कृतीचे मुख्य मूल्य अर्थात तिजमध्ये झालेले जीवनदर्शन हेच होय.

विपुलता—

मानव-जीवनदर्शन हे साहित्याचे उद्दिष्ट ठरवून त्यामध्ये मिळालेले यश हे त्याचे मूल्य किंवा महात्मतेचे कारण असे म्हटले, तरी हे वर्णन स्थूलच होते. हे दर्शन यशस्वी आणि मोलवान झाले आहे, हे ठरविताना आणखी काही तपशीलाचा आणि बारीक विचार करावा लागतो. एखादी कृती वेगळी घेऊन तिचे मूल्यमापन केल्याने समग्र मूल्यविचार होत नाही. एखाद्या कवीने एकच कविता, अथवा कादंबरी, किंवा नाटक लिहिले, आणि ते जीवनदर्शन म्हणून कितीही उच्च दर्जाचे ठरले, तरी तेवढ्याने त्या कवीचे वाङ्मय महात्मतेस पात्र ठरेल, किंवा कवी महाकवित्वास योग्य ठरेल,

असे म्हणता येणार नाही. उदाहरणार्थ, बालकवींनी एखादी निर्झरास किंवा फुलराणी किंवा यापेक्षाही लहान, पण संपूर्ण अशी ' औदुंबर ' ही कविता लिहिली असती, तर आज तशा १०-१५ तरी कवितांनी त्यांच्या समग्र कवितेस जे मूल्य प्राप्त झाले आहे, ते आपण त्यांना देतो ना. कालिदासाने एकच ' मेघदूत ' लिहिले असते, तर आज जे महाकवित्वाचे श्रेय आपण त्यास देतो, ते त्यास मिळाले असते की नाही याविषयी शंका वाटते. इंग्रजी कवी ग्रे याने एकच विलापिका (An Elegy Written in a Churchyard) लिहून आपले नाव अमर करून ठेवले आहे खरे, परंतु श्रेष्ठ इंग्रजी कवींची यादी करीत असता हाताची दहा बोटे घातली, तरी त्यांच्या नावापर्यंत आपण येऊ शकणार नाही. संस्कृत कवींमध्ये ' गीत-गोविंद ' हे नितांतमधुर काव्य लिहिणाऱ्या जयदेवाची स्थितीही यापेक्षा वेगळी नाही. याबाबत केळकरांनी दिलेला एक दृष्टान्त सहजच लक्षात येतो. सोन्याचा एक लहान कण आणि त्याची एक मोठी चीप यांच्यामध्ये गुण-दृष्ट्या कोणताही फरक नसताना त्यांच्या मूल्यामध्ये आपण फरक किंवा तरतमभाव मानतो. एखादे सुंदर सुभाषित आणि एखादे दीर्घकाव्य यांच्यामध्ये काव्यदृष्ट्या आपण तरतमभाव केल्याविना राहणार नाही. तत्त्वतः त्यांच्या मूल्यात फरक नसावा हे म्हणावयास ठीक आहे; परंतु व्यवहारामध्ये, अगदी काव्य-व्यवहारामध्ये आपण तो करतोच असे दिसते. यालाच विपुलता असे म्हणता येईल. एखाद्या कवितेच्या किंवा नाटकाच्या केवळ मूल्यमापनाच्या वेळी त्या त्या कृतीचे आपण कितीही कौतुक केले; आणि त्याचे शंभर नंबरी श्रेय त्यास दिले, तरी त्या कवीच्या किंवा समाजाच्या वाङ्मयीन मूल्यमापनात हा विपुलतेचा विचार प्रविष्ट झाल्याविना राहात नाही. मूल्यमापनात हा विचार संख्या-बलावर आधारलेला आहे आणि इतर कौशल्याच्या अभावी केवळ वजनावर कुस्ती मारण्यापैकी हा प्रकार आहे, असेही त्याविषयी म्हणता येण्यासारखे आहे. परंतु व्यक्तीच्या किंवा समाजाच्या वाङ्मयाच्या मूल्यमापनामध्ये गौण म्हणून का होईना, कळत म्हणा किंवा नकळत म्हणा, यालाही काही गुण दिले जातात, हेही तितकेच खरे आहे.

संख्यामूल्य व गुणमूल्य—

त्याचबरोबर हेही लक्षात घेतले पाहिजे, की बहुतेक साहित्यिकांच्या वाङ्मयात शुद्ध सोन्याबरोबर हिणकस अशा सोन्याचा भागही अपरिहार्यपणे येतो. बालकवींचेच उदाहरण व्यावयाचे झाल्यास त्यांच्या दहा-बारा उत्कृष्ट कवितांबरोबर इतर बहुसंख्य अयशस्वी आणि हीण मिसळलेल्या कविताही येतात. अशा वेळी जो मूल्यविचार होतो, तो त्यांच्या बहुसंख्य कवितांवरून न होता त्यांच्या उत्कृष्ट कवितांवरूनच होतो. त्या अल्पसंख्य असल्या, तरी त्यांना श्रेष्ठ-कवित्वाचे श्रेय देण्यास पुरेशा ठरतात. मूल्यमापनातील अशा गुंतागुंतीमुळे मूल्यमापन टाळण्याकडेच कित्येकांचा कल झुकतो; किंबहुना टीकेचे ते कार्यच नव्हे असेही प्रतिपादले जाते. जेथे मूल्यविचार हाच प्रस्तुत असेल, तेथे याविषयी चुकवाचुकव करून भागणार नाही. श्रेष्ठता आणि महात्मता यांविषयी बोलावयाम तर हवे, पण त्यांबाबत येणाऱ्या अडचणींना, तुलनांना आणि पर्यायाने येणाऱ्या वाईटपणाला मात्र तयार असण्याचे धैर्य नसावे असा हा प्रकार आहे.

सार्वजनीनता—

पण संख्याबलावर आधारलेल्या या कसोटीपेक्षा गुणस्वरूपाच्या ज्या कसोट्या किंवा मूल्यविचार आहे तो अधिक महत्त्वाचा म्हणावा लागतो. त्यांत सार्वजनीनता आणि सार्वकालीनता हे दोन विचार आपण प्रथम विचाराकरिता घेऊ. सार्वजनीनता म्हणजे सर्व मानवजातीला ज्यातील जीवनदर्शनाचे आवाहन असेल असे एखाद्या कृतीचे स्वरूप होय. श्रेष्ठ कृती ही देश आणि काल या मर्यादांच्या अतीत असते असे म्हणण्यात येते. विशिष्ट प्रदेशाच्या म्हणजे त्यामधील समाजाच्या मनास आवाहन करणारी कृती ही जगातील कोणत्याही समाजातील लोकांच्या मनास आवाहन करणाऱ्या कृतीपेक्षा मूल्यदृष्ट्या ऊनच असते, अशी कल्पना या विचाराच्या मुळाशी आहे; किंबहुना एकाच समाजातील विशिष्ट वर्गास विषय करून लिहिल्या जाणाऱ्या कृती या समाजातील सर्व वर्गांस आवाहन करणाऱ्या कृतीपेक्षा ऊन ठरतात. आता हे खरे, की कोणत्याही कृतीस ती ज्या जीवन-क्षेत्राचे चित्रण करते, त्याच्या मर्यादा पडल्याविना राहात नाहीत, आणि

म्हणून तिचे आवाहन सर्वच लोकांना सारखे असणे ही गोष्ट अशक्यप्राय आहे. तसे ते व्हावे याकरिता मानवाचे मानव म्हणून केलेले चित्रण करावे लागते. मानव आणि त्याच्या भावना या येथून तेथून सारख्याच असतात, या कल्पनेवर हा मूल्यविचार आधारलेला आहे, आणि स्थूलमानाने हे मान्य करावयास हरकत नाही. अशा वाङ्मयात मानवसामान्य अशा त्याच्या स्थूल भावनांचेच चित्रण त्या कृतीमधून करावे लागते, आणि विशिष्ट वर्गांच्या जीवनात निर्माण होणारे सूक्ष्म भावनाभेद हे बाजूस ठेवूनच हे जीवनदर्शन करावे लागते. विशिष्ट परिस्थितीत विशिष्ट प्रश्न उपस्थित होतात, त्यांचे उत्कट आणि सुंदर चित्रण होऊनसुद्धा त्याचे आवाहन इतरांना होणे शक्य होत नाही. हरिभाऊंची 'पण लक्षात कोण घेतो ?' या कादंबरीतील किंवा वरेरकरांच्या 'विधवा कुमारी' या कादंबरीतील विधवांची दुःखे हा प्रश्न ज्या समाजात तेवढा महत्त्वाचा नाही, त्या समाजास तिचे आकलनही नीटसे होणार नाही. पाश्चात्य समाजामध्ये हा प्रश्न नसल्याने, त्यांना त्या कादंबरीचे आवाहन तितकेसे होण्यासारखे नाही. आपल्याकडेच पुनर्विवाहाची परवानगी असणाऱ्या वर्गासही तिचे कितपत आकलन होईल याची शंका वाटते. याहीपुढे जाऊन आपट्यांच्या कालातील समाजास ती कादंबरी हलवून सोडू शकली, तेवढी ती आजच्या तरुण पिढीस हलवून सोडते असे म्हणता येणार नाही. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांचे आवाहन उच्च वर्गास जेवढे होते, तेवढे श्रमजीवी वर्गास होत नाही असा आक्षेप त्यांवर येतो, तोही काही विशिष्ट वर्गातील आणि त्यातीलही काही थोड्या व्यक्तींचे चित्रण त्यांत येते म्हणूनच होय. साहित्याच्या प्रगतीचा इतिहास असे सांगतो, की एके काळी त्याचा विषय हा विश्वसामान्य (Universal) असला, तरी पुढे काही विशिष्ट नमुने किंवा वर्गच (Types) त्याचा विषय होऊ लागला, आणि आता तर अशा वर्गापेक्षा विशिष्ट व्यक्ती याच त्याचा विषय होऊ लागल्या आहेत. हा विकास किंवा ही प्रगती योग्य दिशेनेच चालू आहे, असे म्हटल्यास सार्वजनीनता ही उत्तरोत्तर कमीच होत जाऊ लागली आहे, असे म्हणावे लागते. तथापि अगदी व्यक्तिविशिष्टता आणि सार्वजनीनता यांमध्ये काही समन्वय होऊ शकणार नाही असे नाही. तसे व्हावयास

काही स्थूल, पण महत्त्वाच्या अशा भावजीवनाचे चित्रण उपयुक्त होईल. वाचक मात्र या भावनाजीवनात अपरिहार्यपणे येणाऱ्या सूक्ष्म व्यक्तिविशिष्ट किंवा वर्गविशिष्ट भेदांच्या पलीकडे जाऊन अनुभव घेणारा असावयास पाहिजे. सार्वजनीनता हा अर्थात एकंदर मूल्यविचाराचा एक घटक आहे, संपूर्ण किंवा केवळ मूल्य नव्हे, हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

सार्वकालीनता—

यासारखाच, परंतु कदाचित अधिक महत्त्वाचा विचार म्हणजे सार्वकालीनत्वाचा विचार होय. जी कृती आजच्या समाजासच नव्हे, तर पुढेही येणाऱ्या समाजास आवाहन करू शकेल, ती कृती श्रेष्ठ होय, असे वारंवार म्हटले जाते. शेक्सपियरची महत्त्वाची नाटके, विशेषतः शोकान्तिका या श्रेष्ठ मानल्या जातात याचे एक कारण तरी त्यांचे आवाहन आज तीनशे वर्षे होऊन गेली तरी इंग्लंडमध्येच नव्हे तर महाराष्ट्रामध्येही होत आहे हे होय. कालिदासाच्या 'शाकुंतला'ची स्थितीही तशीच आहे. त्यांचे आवाहन आजही आपल्यासच नव्हे, तर परदेशीयांसही होते, ही गोष्ट सर्वश्रुतच आहे. त्या कृती तात्कालिक नसून चिरकालिक आहेत, असे आपण म्हणतो. त्यांमध्ये तात्कालिकाला चिरंतनाचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे, आणि हे श्रेष्ठ कलेचे मर्म म्हणूनही सांगण्यात येते. याचे मुख्य कारण अर्थात मानवी मनातील चिरंतन भावनांचे चित्रण त्यांत आले आहे हे आहे. याचेच वर्णन कित्येक वेळा असे करण्यात येते, की भिन्न कालांतील भिन्न परिस्थितींमध्ये निरनिराळे अर्थ भिन्न भिन्न समाजांना ती कृती देऊ शकते, आणि असे अनेकार्थ देण्याचे सामर्थ्य त्या कृतींत आहे म्हणून त्या श्रेष्ठ ठरतात. हे अनेकार्थीचे तत्त्व भिन्न कालांसच नव्हे, तर एकाच कालातील भिन्न भिन्न समाजांस आणि भिन्न भिन्न व्यक्तींसही तत्त्वतः लागू करता येईल. मूळ कृतीतच हे अनेकार्थ असतात ही कल्पना वादग्रस्त म्हटली, तरी सार्वकालीनता हे श्रेष्ठतेचे एक गमक म्हणून मान्य करण्यास हरकत नाही. मात्र सर्वच श्रेष्ठ कृतींस हे भाग्य लाभते असे नाही. मिल्टनच्या 'स्वर्हानि' (Paradise Lost) या काव्यास ग्रंथालयांच्या कपाटापुरते किंवा विद्वानांच्या अभ्यासक्रमापुरतेच ते लाभले आहे; शेक्सपियरच्या शोकान्तिका किंवा कालिदासाच्या 'मेघदूत' अथवा 'शाकुंतला' प्रमाणे नाही.

सार्वजनीनतेसारखेच दुसरे एक तत्त्व साहित्याच्या मूल्यात भर घालणारे आहे. त्याला व्यापकता असे म्हणता येईल. साहित्यकृतीने व्यापलेले जीवन हे जेवढे व्यापक असेल तेवढे तिचे मूल्य अधिक ठरण्याचा संभव असतो. एकेका कृतीमध्ये ते तितकेसे शक्य नसले, तरी एकाच लेखकाच्या अनेक कृती घेऊन त्याचा विचार करता येतो. या दृष्टीने हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यांवर येणारा आक्षेप लक्षात घेण्याजोगा आहे. हरिभाऊंच्या या कादंबऱ्या 'सदाशिवपेठी' संस्कृतीचेच चित्रण करतात, आणि म्हणून त्या मर्यादित अशा जीवनाचेच दर्शन घडवितात असे या आक्षेपाचे स्वरूप आहे. त्यांच्या तुलनेने केतकरांच्या कादंबऱ्या या अधिक व्यापक अशा जीवनाचे दर्शन घडवितात. त्यांनी मराठी कादंबरी सदाशिवपेठेमधून बाहेरच्या जगात आणली. त्यांच्या एका कादंबरीत नागपूरकडील व्यक्तीचे, दुसऱ्या एका कादंबरीत अमेरिकेत असणाऱ्या हिंदी समाजाचे, आणखी एका कादंबरीत इंग्लंडमध्ये गेलेल्या व काही काल तेथे वास्तव्य करणाऱ्या समाजाचे विशिष्ट जीवन चित्रित केले आहे. एवढ्यानेच त्यांच्या कादंबऱ्यांचे मूल्य हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांपेक्षा अधिक ठरते असा भाग नसला, तरी त्यांनी घडविलेल्या जीवनदर्शनात अधिक व्यापकता आली आहे, हे मान्य करावयास हरकत नाही. ही व्यापकता केवळ प्रादेशिक नसून समाजनिष्ठही आहे. भिन्न समाज नसूनही बाल्झॅकने लिहिलेल्या अनेक कादंबऱ्यांतून जीवनाची खूपच अधिक व्यापकता प्रत्ययास येते, यात शंका नाही. आपल्याकडील जीवनावर निदान गेली शंभर वर्षे मर्यादा पडल्यामुळे लेखकांचे जीवनानुभव मर्यादित असत आणि ज्याचा अनुभव नाही ते चित्रित करण्याचा प्रयत्न हा प्रत्ययकारी होणे कठीण असते. म्हणून आपल्यास परिचित असलेले जीवनच रंगविण्यावर जेन ऑस्टिनचा कटाक्ष होता. त्यामुळे तिच्याही कादंबऱ्यांवर हाच आक्षेप आलेला आहे. व्यापक अशा जीवनाचे चित्रण लेखकाच्या समृद्ध जीवनाचे गमक आणि परिणाम असले, तरी वाचकाच्या जीवनदर्शनास ते समृद्ध करणारे ठरते, आणि जीवनदर्शन हे साहित्याचे उद्दिष्ट आहे असे म्हटल्यास साहजिकच याही घटकास काही मूल्य प्राप्त होते, हेही मान्य होण्यासारखे आहे.

विविधता—

व्यापकतेशी निकट संबद्ध आणि त्याच पातळीवरील दुसरे एक मूल्य म्हणजे विविधता किंवा वैचित्र्य हे होय. अनेक लेखकांच्या लेखनात विषय म्हणा, वातावरण म्हणा, दृष्टिकोण म्हणा, यांमुळे एक प्रकारचा एकसुरीपणा येतो. त्यात वैचित्र्य नसते. मानवी जीवन तर अत्यंत वैचित्र्यपूर्ण आहे. त्याचे यथार्थ दर्शन व्हावयाचे असेल, तर त्याच्या चित्रणात हे वैचित्र्य किंवा ही विविधता असावयास पाहिजे. जीवनाची केवळ सुखात्म बाजू किंवा दुःखात्म बाजू पाहण्याने हे वैचित्र्य लेखनात प्रतिबिंबित होणार नाही. जीवनाची केवळ दुःखात्मता पाहिल्याने हार्डीचे कादंबरी-वाङ्मय, किंवा सुखात्म बाजू पाहिल्याने फडक्यांचे कादंबरी-वाङ्मय एकसुरी झाल्यासारखे वाटते. ते जीवनाचे यथार्थ दर्शनही होऊ शकत नाही; कारण ते एकांगी असे दर्शन आहे. याउलट या दोनही बाजू पाहण्याचे सामर्थ्य असल्याने शेक्सपियरचे वाङ्मय हे अधिक यथार्थदर्शी ठरते. कालिदासही श्रेष्ठ नाटककार आणि शेक्सपियरही श्रेष्ठ नाटककार होता. परंतु कालिदासाच्या तीनही नाटकांत विषय असा एकच वाटतो, आणि तो म्हणजे राजपुरुषांचा प्रेमव्यवहार. त्याचे शाकुन्तल म्हणजे एकच विषय रंगविण्याचा तिसरा आणि अधिक यशस्वी असा प्रयत्न होय असे जे म्हटले जाते, त्याचे कारण हेच होय. उलट शेक्सपियरच्या केवळ शोकान्तिका घेतल्या तरी त्यांच्या शोकान्तांची किती विविध कारणे व प्रकार आपल्यास पाहावयास मिळतात. त्यात त्याच्या सुखान्तिका मिळविल्या म्हणजे त्याचे जग किती विविध आणि वैचित्र्यपूर्ण आहे याचा प्रत्यय आपल्यास येतो. या एकाच वाङ्मयप्रकाराच्या विविधतेत अनेक वाङ्मयप्रकारांत रचना करण्याचे सामर्थ्य आपण जमेस धरले, तर अशा साहित्यिकांच्या वाङ्मयात किती वैचित्र्य येऊ शकेल याची कल्पना करणे अवघड नाही. कवी, नाटककार, कादंबरीकार, कथाकार अशी सारीच व्यक्तित्वे किंवा त्यास लागणारे गुण एकत्र सापडणे कठीण असते. परंतु कवी आणि नाटककार, कादंबरीकार आणि नाटककार, कथाकार आणि कादंबरीकार अशा द्विविध भूमिकांनी यशस्वी लेखन केलेल्या लेखकांची नावे मराठीतही सापडणार नाहीत असे नाही. वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांत लेखन करणे, किंवा करता

येणे हे एकंदर वाङ्मयमूल्यविचारात तितकेसे महत्त्वाचे नसले, तरी एकाच प्रकारात वैचित्र्यपूर्ण म्हणून विविधतापूर्ण लेखन करता येणे हे इष्टच ठरण्यासारखे आहे.

विशालता—

व्यापकता आणि विविधता ही एकाच पातळीवरील मूल्ये, असे मी म्हटले. ही पातळी वाचकास फार उंच किंवा फार खोल नेणारी नव्हे. ती जीवनाच्या पृष्ठभागाशी समांतरच असण्याचा संभव आहे. परंतु त्याच जीवनात उदात्त, विशाल किंवा भव्य असा भाग असतो किंवा खोल अथवा गूढ असाही भाग असतो. श्रेष्ठ कलाकाराचे सामर्थ्य आणि कौशल्य या दोन्ही प्रकारच्या जीवनाचे दर्शन घडविण्यात कसास लागते. दैनंदिन आणि मामुली अशा जीवनाचे चित्रण कितीही यशस्वी झाले; तरी त्याचे आवाहन मनावर तेवढा परिणाम करीत नाही; पुढे पुढे तर त्याचा कंटाळाही येतो. परंतु त्याच जीवनात काही भव्य असे दिसले, की आपण त्याकडे साहजिकच आकृष्ट होतो. मानवी मनाला त्याचे साहजिक असे आकर्षण असते. असे काही भव्य, विशाल आणि उदात्त हे साहित्याचा विषय झाले, की त्याला साहजिकच अधिक परिणामकारकता प्राप्त होते व त्याचे मूल्यही वाढते. महाकाव्यांचे विषय हे बहुधा असेच असतात. फाउस्टसारख्या काव्यास जी महती मिळते, ती त्या काव्याच्या जीवनदर्शनातील विशालतेमुळे मिळते. रामायण किंवा महाभारत या कृतींचे मूल्य त्यांच्या विशाल जीवनदर्शनामध्ये आहे. अशा काव्यांचा आटोप मोठा असतो, आणि आकारही साहजिकपणेच विस्तृत असतो. त्यांचा परिणाम कदाचित निर्भेळ सौंदर्यास्वादाचा नसेल; केवळ लालित्याचा नसेल. परंतु तो खचित अधिक जोरदार, खोल आणि अधिक चिरकालिक असा होतो. जीवनातील महत्त्वाचे प्रश्नही अशा काव्यांचे विषय होतात. त्यातील सत्य आणि असत्य, न्याय आणि अन्याय, शिव आणि अशिव, यांमधील द्वंद्यांचे दर्शन वाचकास समूढ करून सोडते. त्यात कोण विजयी ठरते हा भाग महत्त्वाचा नाही. बहुतेक श्रेष्ठ शोकान्तिकांत या द्वंद्यांचा शेवट अनिष्ट झाला आहे

असेच दाखविलेले असते. पर्यवसान कसेही असो, त्याच्यापेक्षा द्वंद्वचित्रण हेच अधिक आकर्षक ठरते, आणि त्याच्या दर्शनाकरिता लोलुप अशा रसिकाच्या कुतूहलाची पूर्ती त्यामुळे होते.

गभीरता

परंतु भव्यता, विशालता इत्यादी विषयगुण हे मानवाची बाह्य परिस्थिती आणि त्याचे त्या परिस्थितीशी असणारे संबंध यांच्यावर अवलंबून असणारे धर्म आहेत. त्यांचे आकलन रसिकांस सहज होऊ शकते; किंवा हे धर्म त्याचे मन बलाने आकृष्ट करून घेतातच. ह्या बाह्य परिस्थितीइतकेच, अथवा अधिकच कुतूहल मानवाच्या अंतरंगाबद्दल रसिकांना असते. ते अर्थात कोणी आपण होऊन उघड करून दाखवीत नाही. सामान्यतः व्यवहारात आणि सामान्य साहित्यात आपल्यास त्याचे जे दर्शन होते, ते वरवरचे असते. मानवी मन हे सागरात संचार करणाऱ्या हिमखंडाप्रमाणे पृष्ठभागावर थोडे दिसते आणि त्याचा पुष्कळच भाग पाण्याच्या खाली, म्हणजे वरवर दिसणाऱ्या व्यावहारिक पातळीच्या खालीच असतो. ते अंतरंग खरेखुरे समजावून व्यावयाचे असल्यास खोल जाऊनच पाहणे आवश्यक असते. मानवी मनाची ही गभीरता म्हणजे खोली पाहण्याचा आणि तिचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न श्रेष्ठ कृतींमध्ये केलेला असतो. हे करण्यास कवीच्या म्हणजे साहित्यनिर्मात्याच्या अंगी मानवी मनात खोल बुडी मारून त्याचे स्वतः दर्शन घेऊन ते इतरांना घडविण्याचे सामर्थ्य असावे लागते. मानवी मनाचे खोल व्यापार अत्यंत गुंतागुंतीचे, केव्हा सुसंगत, केव्हा विसंगत, असे असतात. ते यथार्थपणे चित्रित करणे हे साहित्याचे कार्य आहे. कारण त्यामुळेच मानवाचे, त्याच्या मनाचे आकलन होऊ शकते. साहित्याची प्रगती त्या दिशेनेच अलीकडे चालू आहे. मनोलेखनाला आज जे महत्त्व मिळू लागले आहे, ते यामुळेच. त्यातील संज्ञ, असंज्ञ, अतिसंज्ञ मनोव्यापारांचे गूढ सोडविण्याचा प्रयत्न त्यामध्ये असतो. मराठी वाङ्मयातही असे प्रयत्न आजकाल बरेच होऊ लागलेले आहेत; कादंबरीत आणि नाटकातही. या प्रयत्नांत येणारी आत्यंतिकता ही अनेक वेळा वाचकास गोंधळून सोडणारी असते. तेव्हा

त्या बाबतीस लेखकाने काही विवेक बाळगण्याचीही आवश्यकता असते. तो बाळगल्यास मानवी मनाची खोली व त्या पातळीवरील त्याचे मनोव्यापार यांचे दर्शन हे फार मोलाचे ठरते यात शंका नाही. हे दर्शन घडविण्याचे सामर्थ्य थोड्या व्यक्तींमध्ये असते. एका संस्कृत कवीने म्हटल्याप्रमाणे सेतू बांधण्यात अनेक वानरांनी सागराचे उलंघन केले, परंतु त्या सागराची खोली एका मंदर पर्वताला तेवढी माहीत झाली. तसेच साहित्याचेही आहे.

ज्ञानार्थापेक्षा भावनार्थाला महत्त्व—

विपुलता, व्यापकता, विविधता, विशालता, गभीरता इत्यादी जे अनेक घटक वाङ्मयमूल्याचे म्हणून येथवर सांगितले, ते एखाद्या वाङ्मयकृतीत, किंवा एखाद्या साहित्यिकाच्या वा समाजाच्या वाङ्मयात एकाच वेळी, सारख्याच प्रमाणात आढळतील असे होऊ शकत नाही. शिवाय या सर्वांचे रसिकास होणारे भान हे ज्ञानमूलक असले, तरी केवळ ज्ञानार्थक असत नाही. तसे ते असते, तर कोणत्याही समाजशास्त्रीय ग्रंथामधून ते आपल्यास होऊ शकले असते. समाजशास्त्राचा आणि साहित्याचा विषय एका अर्थाने एकच, म्हणजे मानव आणि त्याचे जीवन हा होय. परंतु समाजशास्त्राच्या अभ्यासामुळे होणारे या विषयाचे भान हे कोरडे ज्ञानार्थक असते. साहित्याच्या द्वारे होणारे त्याचे भान हे भावनार्थक असते; म्हणजे रसिकाच्या भावनांना हात घालून, त्याला केवळ ज्ञानप्रत्यय आणून न देता, भावनिक अनुभव आणून देणारे असते, म्हणजेच जिवंत असते. तसे ते नसेल तर त्याला साहित्याचे स्वरूपच लाभणार नाही. आपल्याकडे भट्टनायकाने या क्रियेस भावना असेच म्हटले आहे. त्याच्या मते साहित्यकृतीत प्रथम नुसते ज्ञान असते हे खरे; व हे अभिधेने होते. पण या ज्ञानास साहित्यस्वरूप प्राप्त होण्यास दुसऱ्या शक्तीचे कार्य व्हावे लागते. ही शक्ती म्हणजे भावना. या शक्तीने साधारणीकरणाच्या जोरावर झालेल्या ज्ञानास सर्वसामान्य भावनांचे स्वरूप प्राप्त होते. आपल्यापेक्षा वेगळ्या अशा व्यक्तींच्या भावनांचे रूप राहात नाही. असे झाले, की वाचकास त्यांचा प्रत्यक्ष आस्वाद घेता येऊन त्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाची प्राप्ती करून घेता येते. येथे इतकेच लक्षात घ्यावयाचे, की साहित्यापासून मिळणारे

मानवाचे आणि त्याच्या जीवनाचे दर्शन केवळ ज्ञानार्थक राहत नाही. ते भावनार्थक होते. हे दर्शन भावनार्थक झाले तरी त्यात उत्कटत्व असल्याविना त्याचा संपूर्ण प्रत्यय आपल्यास येणार नाही. स्वतः कवीला किंवा कथाकार अथवा नाटककार यांनाही त्या भावनार्थाचा प्रत्यय उत्कटत्वाने यावा लागतो, तरच तो आपला अनुभव अनुरूप अशा शब्दांनी आणि परिणामकारक अशा शैलीने रसिकांच्या प्रत्ययास आणून देऊ शकेल. इतर मूल्यघटक त्या त्या साहित्यकृतीस कितीही मूल्य देऊ शकेले, तरी त्यांचा उत्कट भावनार्थ उत्कटत्वाने प्रत्ययास आल्याखेरीस त्यास साहित्यस्वरूपच लाभणार नाही, हे केव्हाही विसरता येत नाही. या भावनार्थास तुम्ही रस हे नाव द्या किंवा न द्या, तोच साहित्यास चैतन्य देणारा प्राण आहे, आणि म्हणून त्या कृतीचे सर्वोच्च मूल्य आहे, असे म्हणावे लागेल.

चर्चणा—

मानवाच्या अंतरंगाचा आणि त्याच्या जीवनाचा हा उत्कट भावनार्थक प्रत्ययकारी अनुभव हेच साहित्याचे पार्यंतिक मूल्य होय. तो तेवढ्याकरिताच मूल्यवान ठरतो आणि तेवढ्याकरिताच ध्यावयाचा असतो. सामान्य व्यवहारात मानसशास्त्राने तीन अवस्था सांगितलेल्या आहेत. पहिली ज्ञानाची, दुसरी भावनात्मक प्रतिक्रियेची आणि तिसरी प्रतिक्रियात्मक कृतीची. साहित्यानुभवात्मक क्रियेमध्ये ही तिसरी कृतीची अवस्था येत नाही, किंवा येऊ नये अशी कल्पना आहे. वाचक त्या कृतीच्या अवस्थेप्रत पोचल्यास त्याला केवळ अनुभवाचा आनंद घेता येणार नाही अशी कल्पना आहे. अशी कृती करण्यास प्रवृत्त करणारी कृती स्वयंपूर्ण नाही असा त्याचा अर्थ होतो व त्या प्रमाणात, ती कितीही प्रेरक ठरली, तरी साहित्यमूल्याच्या दृष्टीने न्यून ठरेल; किंवा एखादा वाचक जर कृतीला प्रवृत्त झाला, तर साहित्यकृतीचा किंवा ललित कृतीचा तो योग्य प्रकारे आस्वाद घेऊ शकला, असे म्हणता येत नाही. अशी कृती हे त्या साहित्यकृतीचे साध्य ठरेल आणि ती स्वतः केवळ साधनरूप ठरेल. साहित्यकृतीच्या आवाहनाचे पर्यवसान फार झाल्यास तिच्या चर्चणेमध्ये म्हणजे पुनःपुनः करावयाच्या चिंतनात्मक आस्वादामध्ये व्हावे; त्यापुढे जाण्याचे कारण उरू नये, अशी तिची मांडणी असावयास पाहिजे.

समधातता—

या दृष्टीने रिचर्ड्स्ने सांगितलेली समधाततेची उपपत्ती लक्षात घेण्यासारखी आहे. ती रसिकाच्या मनाच्या समतोल अवस्थेवर आधारलेली आहे. मनाची समतोल अवस्था ही सुखाची आणि स्पृहणीय अशी अवस्था असते असे अर्थात गृहीत असते. साहित्यकृतीच्या आस्वादाला प्रारंभ करताना ती असते आणि ती वाचून संपल्यावरही ती असते. परंतु या दोन बिंदूंच्या दरम्यान रसिकांच्या मनामध्ये विविध भावनांचे कलोल निर्माण होऊन जातात. अनेक भावनांच्या क्रियाप्रतिक्रिया एकमेकांवर होत असतात. परंतु त्या सर्वांचे पर्यवसान अखेरीस पुनः समधात अवस्थेमध्ये होते. दरम्यान रसिक वाचकास अनेक भावभावनांचा समृद्ध असा अनुभव येऊन जातो. ही अनुभवसमृद्धी जेवढी मोठी असेल, तेवढे त्या कृतीचे मूल्य अधिक ठरेल. रिचर्ड्स् केवळ आनंदावस्थेची मीमांसा करीत होता; मूल्यविचार नव्हे. तथापि मूल्याविचाराच्या दृष्टीने ही अनुभवसमृद्धी लक्षात घ्यावी लागते. महान कृतींमधून अनुभवाची ही समृद्धी फार मोठ्या प्रमाणावर लाभते. महाकाव्यांमधून साहजिकच फार मोठ्या प्रमाणावर हे होते. आताच उल्लेखिलेल्या विपुलता, व्यापकता, विविधता, विशालता, गभीरता या मूल्यघटकांच्या अनुभवांची समृद्धी वाचकाच्या प्रत्ययास आलेली असते. म्हणून अशा कृतींचे मूल्य मोठे ठरते. या अनुभवसमृद्धीने रसिकांचे मन अधिक समृद्ध होते हा कदाचित् आणखी एक फायदा म्हणता येईल, परंतु ते त्याचे फल होय. आरंभाला फल आणि मूल्य या दोन कल्पनांमधील अंतर किंवा भेद दाखविला आहे, तो येथे लक्षात घ्यावयास पाहिजे.

लौकिक भूमिकेवरून विचार—

प्रस्तुत मूल्यचर्चेत काव्यानंद म्हणजे साहित्यानंद या विषयीचा विचार मी बाजूस ठेवलेला होता हे लक्षात आलेले असेलच. काव्यपरिणामा-विषयीच्या रिचर्ड्स्च्या उपपत्तीचा उल्लेख जाता जाता अखेरीस आला आहे तेवढाच. परंतु साहित्याचे मूल्य काव्यानंदाच्या मूल्यावरून अनेक वेळा ठरविण्यात येते. त्या आनंदाचे स्वरूप ब्रह्मानंदाच्या तोडीचे आहे,

असेही सांगितले जाते. त्या आनंदाचे नेमके स्वरूप सांगणे कठीण आहे, असे वाटत असल्याने त्याच्या अलौकिकत्वावर भर देण्यात येतो. काव्यानंदाचे स्वरूपही तसेच अलौकिक आहे, असेही सांगण्यात येते. ब्रह्मास्वादासारखे मूल्य इतर कोणत्याही आनंदास असत नाही, असेही समजण्यात येते. प्रस्तुत मूल्यविचार अलौकिकत्वाचा संबंध न आणता केलेला आहे. कारण स्पष्ट आहे. तसे केल्यास हा मूल्यविचाराचा पसारा मांडण्याचे कारणच उरणार नाही. काव्यानंद अलौकिक आहे, ब्रह्मानंदासारखा आहे, ब्रह्मानंदाइतके मूल्यवान या जीवनात काहीही नाही, तेव्हा तत्सदृश काव्यानंदाचे मूल्यही जीवनातील इतर आनंदांपेक्षा अधिक आहे, एवढे सांगितले म्हणजे पुरे आहे. परंतु या भूमिकेवरून साहित्याचा विचार करण्याचा हेतू या विचाराच्या मुळाशी नव्हता. शक्य तोवर लौकिक भूमिकेवरून तो करावा अशी योजना मनाशी बाळगली होती. यापेक्षा अधिक खुलासा आवश्यक नाही असे मला वाटते.



वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा—स्वरूप आणि मर्यादा

मराठी साहित्यविचारामध्ये 'वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा' हा शब्दप्रयोग अलीकडेच आलेला आहे. अलीकडेच म्हटले तरी त्याला आता पंचवीस वर्षे तरी होत आली आहेत. आपल्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या दीर्घ निबंधामध्ये मर्ढेकरांनी तो प्रथम योजिला, आणि तेव्हापासून तो मराठी साहित्यचर्चेमधून पुनःपुनः येऊन आज दृढमूल होऊन बसला आहे. तो प्रथम ऐकल्याबरोबर त्याला काही आध्यात्मिक अर्थ आहे की काय असा संभ्रम पडावा आणि त्याचे बाह्यरूप आत्मरती, आत्मतृप्त इत्यादी आत्मा शब्दाशी संबद्ध असलेल्या शब्दांसारखे असल्याने त्याच जातीपैकी त्याचा अर्थ आहे असे वाटावे हे स्वाभाविक आहे. परंतु तो तसा नसून त्या शब्दाला मानसशास्त्रीय अर्थ आहे व 'वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा' शब्द-प्रयोगाला काही वाङ्मयनिर्मितिप्रक्रियेमधील अर्थ आहे, हे त्यांचा समग्र प्रबंध पाहिला असता लक्षात येते. या 'आत्मनिष्ठे'चे मूळ एका इंग्रजी शब्दामध्ये आहे आणि तो शब्द म्हणजे Sincerity हा आहे, हे मर्ढेकरांनी आपल्या दीर्घ निबंधाच्या दुसऱ्या खंडाच्या वर जे एक इटालियन वचन उद्धृत केले आहे, त्यावरून समजते. तो इटालियन शब्द Sincerita हा असून इंग्रजी sincerity या शब्दाचा पर्याय आहे असे दिसते. स्वतः मर्ढेकरांनी आत्मनिष्ठा म्हणजे sincerity असे कंसामध्ये तो शब्द देऊन स्पष्ट केले आहेच. ते आणखीहि म्हणतात, "वाङ्मयातील 'आत्मनिष्ठा' हे एखादे नैतिक आचारतत्त्व नसून ती एक मानसिक किंवा आंतरिक स्थिती आहे." या त्यांनीच केलेल्या खुलाशामुळे 'आत्मनिष्ठा' शब्दाचा आध्यात्मिक किंवा नैतिक अर्थ साहजिकच निरस्त होतो, आणि वाङ्मयनिर्मितिप्रक्रिये-संबंधी काही अर्थ त्याला आहे हे स्पष्ट होते.

मर्ढेकरांचे म्हणणे—

हा शब्दप्रयोग स्फुरण्याचे जे कारण झाले ते आरंभालाच आपण लक्षात घेऊ. ते मर्ढेकरांनी अगदी आरंभालाच दिलेले आहे. ते असे :— "सामान्यतः

वाङ्मयाचा, विशेषतः परभाषीय वाङ्मयाचा अभ्यास करीत असताना मराठी वाङ्मयाला जागतिक संस्कृतिक्षेत्रात मानाचे नाही, तरी नामाचे स्थानही अजून का प्राप्त होत नाही, याबद्दलचे काही विचार माझ्या मनात बऱ्याच दिवसांपासून घोळत होते. ” या परिस्थितीचे कारण म्हणून प्रथम मराठी वाङ्मयात ‘महात्मता’ नाही असे सांगून या महात्मतेचेही कारण असणारी वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा ही मराठी लेखकांत नाही, असे मूलभूत कारण ते देतात. मराठी वाङ्मयातील जुने आणि नवे असे दोनही भाग त्यांना कदाचित अभिप्रेत नसावेत. त्यांच्या स्वतःच्या मनावर ज्यांचा विशेष संस्कार झाला होता, त्या तुकाराम-रामदासांचे वाङ्मय त्यांच्या डोळ्यापुढे प्रस्तुत विचाराच्या वेळी नसावे. त्यांचे शब्द मात्र सरसकट विधानाच्या स्वरूपाचे आहेत व त्या विधानाला अपवाद, जुना वा नवा, करण्याचा प्रयत्न त्यांनी कोठेही केलेला नाही. परंतु चर्चेमध्ये पुढे घेतलेल्या उदाहरणांवरून, अर्थात आत्मनिष्ठेचा अभाव दाखवून देण्याकरिता, अर्वाचीन मराठी वाङ्मयच त्यांना अभिप्रेत असावे असे वाटते. जागतिक संस्कृतिक्षेत्रात, म्हणजे मुख्यतः वाङ्मयात मराठीला स्थान नसण्याचे एक कारण आजच्या पाश्चात्य जगाची आपल्याबाहेर काही आहे, हे मानण्याची अनिच्छा हेही आहे हे विसरू नये. आपल्याखेरीज इतर हे ज्याप्रमाणे जंगली किंवा बार्बेरियन असा त्यांचा समज असे, त्याप्रमाणेच आपल्या वाङ्मयाच्या बाहेर काही वाचनीय असू शकेल, याविषयीचे त्यांचे अज्ञान हेही एक कारण होय. जागतिक वाङ्मयात समाविष्ट झालेली (World’s Classics मध्ये) काही रचना लक्षात घेतली असता या गोष्टीचा प्रत्यय आपल्यास येईल. तीमध्ये दिसणारी काही नावे पाहिली असता आपल्याकडील काही वाङ्मय तरी त्यांच्या तोडीचे निघेल असे वाटते. निदान हरिभाऊ आपटे यांच्या ‘पण लक्ष्यांत कोण घेतो!’ किंवा ‘उषःकाल’ या कादंबऱ्यांना तरी त्यांमध्ये स्थान मिळावयास हवे होते असे वाटते. माझ्या आजच्या चर्चेच्या दृष्टीने मात्र हा मुद्दा गौण असून मूळ आत्मनिष्ठेचे स्वरूप काय आणि तिच्या मर्यादा काय हाच विचार प्रधान असल्याने त्याविषयीच्या विचारासच प्रारंभ करणे हे योग्य होईल. मराठी वाङ्मयास जगातील वाङ्मयात विशेष महत्त्वाचे स्थान नाही, ही परिस्थिती अर्थात खरीच आहे; आणि तिचे कारण त्यामध्ये वाङ्मयीन महात्मता नाही हेही

वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा

व्युत्पत्ति.....

दि:

वादाकरिता आपण खरे समजून चालू पण येथे...विचार करावयाचा तो विशिष्ट वाङ्मयाच्या दृष्टीने नसून वाङ्मयनिर्मितीमध्ये आत्मनिष्ठेचे स्थान काय आहे आणि तिला काही मर्यादा आहेत की नाहीत या दृष्टीनेच होय.

काही शब्दचर्चा—

प्रथमतः थोडासा किरकोळ असा विचार लक्षात घेऊन मग आपण आत्मनिष्ठेचे स्वरूप पाहण्याचा प्रयत्न करू. तो किरकोळ विचार शब्दाचा किंवा परिभाषेचा होय. आत्मनिष्ठा हा नवीन शब्द तयार करण्याआधी मूळ 'सिन्सेरिटी' या शब्दाचा वाचक मराठी शब्द मिळाला नसता काय, असा प्रश्न साहजिकच पडतो. इंग्रजीमधील अर्थ मराठीमध्ये सचोटी, सच्चेपणा, प्रामाणिकपणा या मराठीमधील शब्दांनी व्यक्त होऊ शकला नसता काय ? कळकळ हा आणखी एक मराठी शब्द बहुधा थोडी निराळी छटा व्यक्त करणारा ठरला असता. परंतु सचोटी किंवा सच्चेपणा ह्या शब्दांनी मूळ अर्थ व्यक्त होण्याची पुष्कळच शक्यता होती. आत्मनिष्ठा या शब्दाने आत्मकेंद्रितता हा संकुचिततेची छटा व्यक्त करणारा शब्द वेगळा निघत असला, तरी निष्ठेमध्ये असणारी इतरव्यावृत्तीची छटा त्यामध्ये आल्याविना राहात नाही. सचोटी किंवा सच्चेपणा या शब्दांमध्ये ती येणार नाही, आणि मर्ढेकरांना अभिप्रेत असणारा अर्थ त्याने सहजपणे व्यक्त होईल, असे वाटते. प्रामाणिकपणा हा शब्दही चालण्यासारखा आहे, कारण स्वतः मर्ढेकरांनीच 'बेइमान' न होणे किंवा 'प्रतारणा' न करणे इत्यादी शब्द आपल्या 'आत्मनिष्ठे'च्या स्पष्टीकरणामध्ये योजिले आहेत. पण शब्दांबद्दल येथे भांडत बसण्याची आवश्यकता नाही. आपण मर्ढेकरांचाच शब्द घेऊन वाटचाल करू या.

कल्पनात्मक प्रतिक्रिया—प्रतिभास—

आताच केलेली शब्दचर्चा किरकोळ महत्त्वाची वाटली, तरी तिचा उपयोग आहे; कारण मर्ढेकरांना आत्मनिष्ठा शब्दाने लेखकाची सचोटीच अभिप्रेत आहे. ही सचोटी लेखकाच्या स्वतःच्या अनुभवाबाबतची सचोटी आहे. ती लेखनपूर्व असो की लेखनगर्भ असो,—हे मर्ढेकरांनी केलेले आत्मनिष्ठेचे दोन भेद आहेत,—ती लेखकाने आपल्या अनुभवाविषयी सच्चेपणा,

प्रामाणिकपणा राखण्याच्या स्वरूपाची मनोवृत्ती आहे; जे अनुभव आपल्यास जसे आले असतील, तेच आणि तसेच आपल्या लेखनात त्याने चित्रित करावे असा या प्रामाणिकपणाचा, वाङ्मयीन सचोटीचा अर्थ आहे. हीच गोष्ट अनेक प्रकारांनी आणि उदाहरणांनी मर्दकरांनी समजावून सांगितली आहे. या अनुभवांचे स्वरूप लेखकांच्या प्रत्यक्ष जीवनानुभवावर आधारलेले असले, तरी तो त्यांचा केवळानुभव नव्हे; तर त्यामुळे त्यांच्या मनात झालेली कल्पनात्मक प्रतिक्रिया होय असेही मर्दकर सांगतात. प्रत्यक्ष जीवनानुभव अर्थात त्यांच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेला कारण होतो, म्हणून त्यालाही महत्त्व आहेच, तथापि त्यांना अभिप्रेत आहे ती त्यातून निघालेली कल्पनात्मक प्रतिक्रिया होय. प्रत्यक्ष जीवनाचा उल्लेख ते दोन-तीन ठिकाणी करतात. एकदा सुंदर स्त्रीच्या दर्शनाचा उल्लेख येतो, दुसऱ्यांदा हत्ती, माहूत आणि अंकुश ह्यांच्या दर्शनाचा येतो, तिसऱ्या ठिकाणी समुद्र, होडी आणि कोळी यांच्या प्रत्यक्ष दर्शनाचा उल्लेख ते करतात. अशा तऱ्हेचे प्रत्यक्ष दर्शन झाल्याविना त्यांबाबत होणारी प्रतिक्रिया तेवढीशी समर्थ असू शकत नाही, असे त्यांचे मत दिसते. परंतु प्रस्तुत संदर्भात या प्रत्यक्षानुभवापेक्षा त्याला झालेली कल्पनात्मक प्रतिक्रिया हीच अधिक महत्त्वाची असते. कारण वाङ्मयनिर्मितीस तीच कारण होते. प्रत्यक्षानुभव हा तात्कालिक स्वरूपाचा आणि कदाचित तेथेच पर्यवसित होऊ शकणारा असतो. कल्पनात्मक प्रतिक्रिया ही मात्र अधिक काल टिकणारी व वाङ्मयनिर्मितीमध्ये पर्यवसित होणारी असते. या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेला, ती पुढे वाङ्मयनिर्मितीला कारण होणारी असल्याने, आपण प्रतिभास असे म्हटल्यास योग्य होईल. प्रतिभेला अनुभवाला आलेला, तो प्रतिभास म्हणावयास हरकत नाही. वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा म्हणजे या प्रतिभासाशी किंवा त्याबाबत लेखकाने वाळगावयाची सचोटी किंवा प्रामाणिकपणा होय. त्याला जे जसे प्रतिभासले, ते तसेच शब्दांनी व्यक्त करणे असा त्याचा अर्थ होय.

सचोटीविषयी कालाईल—

सचोटी किंवा सिन्सरिटी हे महात्मतेचे कारण होय, ही कल्पना अगदी नवीन नाही. मागील शतकात इंग्रज लेखक कालाईल यानेही त्याचा उल्लेख

केलेला आहे. आपल्या, ' विभूति आणि विभूतिपूजा ' (Hero & Hero-worship) या ग्रंथामध्ये विभूतिमत्त्व हे सिन्सरिटीमुळे प्राप्त होते असे त्याने म्हटले आहे. आपल्या या ग्रंथात प्रेषित, कवी, धर्मसुधारक, साहित्यिक, राज्यशासक आणि देवतात्व पावलेल्या व्यक्ती अशा विभूर्तींच्या विभूतिमत्त्वाची मीमांसा करित असताना त्याने ' सिन्सरिटी ' किंवा सचोटी या तत्त्वाला विशेष महत्त्व देऊन चर्चा केली आहे. ओडिन या देवतात्व पावलेल्या नॉर्स व्यक्तीविषयी तो म्हणतो :—A great soul, any sincere soul, knows not what he is. स्कॅण्डिनेवियन दैवतकाण्डाबद्दल बोलताना तो म्हणतो :—Sincerity is the great characteristic of it. Superior sincerity consoles us for the total want of old Grecian Grace. Sincerity, I think, is better than grace. महंमद या प्रेषिताबद्दल बोलताना तो म्हणतो : I should say sincerity, a deep, great, genuine sincerity is the first characteristic of all men in any way heroic. कवी डाण्टेविषयी लिहिताना : It is a man's sincerity and depth of vision that makes him a poet. ल्यूथर या थोर धर्मसुधारकाबद्दल लिहिताना Be genuine, be sincere, that was once more the meaning of it. तसेच A great man we said, was always sincere, as the first condition of him. The merit of originality is not novelty; it is sincerity. नॉक्सबद्दल पुर्दाल उद्गार कार्लाइल काढतो : Our primary characteristic of a Hero, that he is sincere, applies emphatically to Knox. जॉन्सनविषयी त्याला वाटते : It was in virtue of his sincerity, that Johnson was a prophet. तसेच Mark how little Johnson boasts of his sincerity. He has no suspicion of his being particularly sincere. आणखीही कित्येक वेळा कार्लाइलने सिन्सरिटीचे हे माहात्म्य वर्णन केले आहे. महात्मतेचा शोध घेण्याकरिता इटालियन लेखकाकडे जाण्याची फारशी आवश्यकता नव्हती, एवढे स्पष्ट व्हावे म्हणूनच हे इतके उतारे येथे दिले आहेत. नाहीतर येथे त्याचा इतका विस्तार करण्याची जरूरी नव्हती.

सचोटीची आवश्यकता व इष्टता—

या आत्मनिष्ठेची अथवा सचोटीची इष्टता अथवा आवश्यकता वाङ्मय-निर्मितीमध्ये का असते हा विचार साहजिकच पुढे येतो. त्याचे साधे, सरळ कारण हेच, की तिच्याविना कोणत्याही वस्तूचे वर्णन यथार्थपणे आणि परिणामकारकपणे होऊच शकणार नाही, आणि म्हणून मग त्या वर्णनात म्हणजे वाङ्मयात महात्मताही येऊ शकणार नाही. प्रत्यक्षानुभूतीशिवाय कोणत्याही वस्तूचे वर्णन कोणालाही यथार्थपणे म्हणजेच सत्याला धरून करता येणे अशक्य आहे हे सांगावयाला नकोच आणि ते जर सत्याला धरून होणार नसेल तर ते परिणामकारकही होणार नाही. नुसत्या कल्पनेच्या बळावर वस्तूचे यथार्थ वर्णन करता येणे अशक्यप्राय आहे; एवढेच नव्हे, तर ते उत्कटत्वाने करता येणेही अशक्यप्राय आहे आणि उत्कटता नसेल तर ते परिणामकारक होणेही शक्य नाही. याकरिता स्वतःच्या अनुभवांशी आणि त्यामुळे निर्माण झालेल्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेशी किंवा प्रतिभासाशी प्रामाणिक राहणे, सचोटी वाळगणे किंवा आत्मनिष्ठ असणे हे वाङ्मयाच्या आणि ते निर्माण करणाऱ्याच्या हिताचेच आहे, याबद्दल दुमत होण्याचे कारण नाही.

सचोटीचा आग्रह—

पण मग हे इतके आवर्जून सांगण्याचे कारण काय, असा प्रश्न उपस्थित होतो. कोणीही लेखक झाला, तरी तो आपल्यास जे अनुभवास आले, ज्याचा प्रतिभास झाला, तेच सांगण्याचा प्रयत्न करीत असणार हेच स्वाभाविक नाही काय? किंवा तेच सांगण्याकरिता त्याची प्रवृत्ती होते असे समजणे योग्य नाही काय? तो इतर काही सांगत असेल अशी शंका तरी काय म्हणून यावी? तशी शंका घेण्यास आपल्यास काही अधिकार आहे काय? तसे झाले आहे हे कळण्याचे काही साधन आहे काय? वस्तुतः आणि स्वाभाविकपणे तसे होऊ नये असे वाटते. परंतु अनेक वेळा झालेले असावे, असे मात्र वाटते. निर्माण झालेले वाङ्मय परिणामकारक नाही असे वाटले, तितके उत्कटत्वाने लिहिले गेलेले नसले आणि अयथार्थतेच्या काही खुणा त्यामध्ये राहिलेल्या आहेत, असे आढळून आले, तर मात्र लेखक हा असावा तेवढा आपल्या अनु-

भवाशी प्रामाणिक नाही अशी शंका येऊ लागते, व पुष्कळ वेळा तीमध्ये तथ्यही असल्याचे आढळते. हे असे का होते, मनुष्य म्हणजे लेखक स्वतःशी अप्रामाणिक होण्यास का प्रवृत्त होतो, याचा विचार करू लागल्यास कित्येक कारणे डोळ्यांपुढे येतात. त्यांचा परामर्श घेणे आवश्यक आहे.

आत्मनिष्ठा सुटण्याची कारणे—

त्याचे पहिले आणि महत्त्वाचे कारण असे, की अनेक लेखक, विशेषतः नवाशिके लेखक हे काही सांगण्यासारखा अनुभव पदरी नसतानाच लेखनास प्रवृत्त झालेले असतात. आपणास लेखक व्हावयाचे आहे, हे त्यांनी आधी ठरविलेले असते आणि नंतर ते लेखनाकरिता विषय शोधण्याच्या मार्गे लागतात. हे विषय मग दुसऱ्याकडून उसने घेण्याची प्रवृत्ती होते. हा उसना घेतलेला मालमसाला अर्थात त्यांच्या फारसा परिचयाचा नसतो, म्हणून त्याचे यथार्थ चित्रण त्यांना करता येत नाही. त्या उसन्या जीवना-नुभवाला त्यांची होणारी कल्पनात्मक प्रतिक्रियाही व्हावी तेवढी उत्कट होऊ शकत नाही, आणि म्हणून तिचे चित्रणही तळमळीने, आत्मीयतेने, त्यांना करता येत नाही. या चित्रणात बहुधा दुसऱ्यांचे अनुकरण केलेले असते, आणि अनुकरणात मूळ प्रतिक्रियेची तीव्रता असू शकत नाही. पुष्कळसे वाङ्मय हे या प्रकाराने निर्माण होते. त्यात नावीन्य असत नाही, मौलिकता दिसून येत नाही, उत्कटता येत नाही; आणि म्हणून ते चांगल्या दर्जाचे उतरत नाही. स्वतःचा अनुभव नसताना लिहिण्याचा मोह अशा व्यक्तींना आवरता येत नाही. लेखक म्हणून मिळणाऱ्या प्रसिद्धीला दूर लोटता येत नाही. अलीकडे मुद्रणाच्या सुलभतेमुळे लिहिलेले छापून निघणेही सुलभ झाले आहे. मागणी वाढली आहे; त्यामुळे अपरिपक्व असेही छापून येत आहे. त्यावर अर्थप्राप्तीही होऊ लागली आहे. म्हणून अधिकाधिक लिहावे व प्रसिद्ध करावे, म्हणजे यश आणि अर्थ दोन्ही मिळतात असे वाटते. अपरिपक्व वाचकही त्यास मिळतात. कला किंवा वाङ्मयनिर्मिती हा व्यवसाय, आणि तोही उपजीविकेचा, झाल्यास हे केवढ्या मोठ्या प्रमाणावर चालत असेल, याची कल्पना येण्यासारखी आहे. चांगल्या चांगल्या लेखकांसही खूप आणि सतत लिहीत राहावे असे व्यसन,

निदान सवय लागते. त्यांची ही कथा तर इतरांचे काय असेल ? मिळालेला अल्पस्वल्प अनुभवही पुरेसा काळ मनात राहत नाही; तद्विषयक काल्पनिक प्रतिक्रिया स्पष्ट, उत्कट अशी होण्यास पुरेसा वेळ मिळत नाही, आणि मग निर्माण होणारे वाङ्मयही अपरिपक्व, अनुत्कट असे निर्माण होते. अगदी राहवत नाही असे झाल्याशिवाय लिहू नये हा खरोखर अत्युत्तम असा दण्डक जर सर्वांनी पाळला, तर वाङ्मयात पडणारी बेसुमार भर वाचेल, एवढेच नव्हे तर त्यापेक्षा अधिक इष्ट अशी गोष्ट म्हणजे जे निर्माण होईल, त्याचा कस चांगला राहील. पुष्कळशा वाङ्मयाविषयी वाटणारे असमाधान का वाटते, याचा यामुळे बराच उलगडा होतो.

वाङ्मयीन संकेताचे दडपण—

स्वतःचा अनुभव नसताना उसने अनुभव वा कल्पना घेऊन लेखनास प्रवृत्त होणारांच्या ठिकाणी ज्या आत्मनिष्ठेचा अभाव जाणवतो, ती अर्थात लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा होय. मर्ढेकरांनी तिचा तसा उल्लेख केला आहेच, मुळात काहीच न दिसता, न जाणवता, प्रतिभास न होता लिहू पाहणारांच्या बाबत या आत्मनिष्ठेचा साहजिकच अभाव असतो. परंतु मर्ढेकर म्हणतात त्याप्रमाणे ती आहे की नाही हे ठरविणे कठीण असते व त्याबाबत लेखकाच्या साक्षीवर आणि प्रामाणिकपणावर अवलंबून राहावे लागते. पण लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा असूनही भागत नाही. लेखन करीत असताही ती बाळगावी लागते, आणि अनेक वेळा लेखनाचा शेवट अथवा पर्यवसान साधताना ती सुटते अथवा सोडून देण्यात येते. हे कित्येक वेळा काही रूढ वाङ्मयीन संकेतांच्या आहारी जाऊन लेखन केल्याने होते. संस्कृत वाङ्मयातील याबाबतचे प्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे भवभूतीच्या प्रसिद्ध 'उत्तररामचरित' नाटकाचे होय. रामकथेचा शेवट हा शोकान्त आहे हे सर्वपरिचितच आहे. तीमध्ये राम आणि सीता यांचे पुनर्मीलन झाल्याचे ऐकिसात नाही. परंतु उत्तररामचरित नाटकामध्ये ते तसे झाल्याचे दाखविण्यात आले आहे. नाटक हे शोकान्त असू नये या भरताने रूढ केलेल्या वाङ्मयीन संकेताचे पालन व्हावे एतदर्थ भवभूतीने नाटकाचा शेवट सुखान्त केला आहे हे उघड आहे. हा शेवट

प्रत्ययकारी आणि परिणामकारी होत नाही असाच अभिप्राय बहुतेक रसिकांचा आहे. नाटक सारेच आपल्या कल्पनेतून निर्माण केलेल्या स्वतंत्र कथानकावरच लिहिले गेले असते, तर कवीच्या आत्मनिष्ठेबद्दल आक्षेप घेणे कठीण झाले असते. परंतु ही कथा रामायणावर आधारलेली आहे, व तिचे पर्यवसान त्या कथेमुळे ठरून गेले आहे. त्या कथेचा कवीने कितीही उत्कटत्वाने प्रतिभास करून घेतला, तरी या प्रक्रियेमुळे तिचे पर्यवसान बदलण्याचे कारण नाही. उत्तररामचरित नाटकाचे निराळे पर्यवसान करण्यामध्ये कवीने कितीही चातुरी दाखविली, तरी ते खरे वाटणे अशक्यप्राय आहे. नाटकाचा शोकान्तच केला असता तर तो केवळ खरा वाटला असता असे नसून अधिक परिणामकारकही वठला असता. शोकान्तामध्ये परिणाम करण्याचे सामर्थ्य स्वभावतःच अधिक असते असे म्हणतात. तथापि त्याकरिताच हे करावयाचे नसून मूळात तो तसा आहे आणि तो तसा आहे, तो योग्यपणेच आहे. 'उत्तररामचरित' हे नाटक तरीही चांगले वाटते, त्याचे कारण त्याचे पर्यवसान सुखान्त आहे हे नसून त्यात रामविरहाचे चित्र अत्यंत उत्कटतेने व्यक्त झालेले आहे, हे आहे. रामाच्या विरहदुःखाची अनुभूती भवभूतीस जितक्या तीव्रतेने घेता आली, तेवढी अर्थात पुढील सुखान्ताची घेता आली नाही. तो भाग केवळ बौद्धिकरीत्या आकळून लेखनसामर्थ्याच्या बळावर साधून घेतला आहे एवढेच.

‘शारदे’चे उदाहरण—

नाटक म्हटले म्हणजे ते सुखान्त करावयाचे या नियमाचे दडपण मराठी नाटककारांत 'शारदा'कडे देवल यांच्यावरही पडले असल्याचे दिसते. शारदा नाटकाचे मूळ एका प्रत्यक्षात घडू पाहणाऱ्या जरठ-कुमारी-विवाहामध्ये होते हे प्रसिद्ध आहे. या घटनेस देवलांची पहिली प्रतिक्रिया तीव्र व प्रतिकूल अशी होणे स्वाभाविक होते. असे विवाह पूर्वी होतच होते, आणि त्यांची पर्यवसाने अनेक वेळा लवकरच येणाऱ्या वैधव्यात होत, हेही देवलांना माहित नव्हते असे नाही. तथापि या परिस्थितीस झालेली देवलांची प्रतिक्रिया एकतर व्हावी तितकी तीव्र झाली नाही, किंवा तशी होऊनही नाटकाचे पर्यवसान सुखान्त करावयाचे असे ठरवून त्यांनी एका

प्रभावी शोकान्तिका होऊ शकणाऱ्या कथानकाचा एक मामुली आणि सपक असा शेवट करून टाकला आहे. हे करताना या कामात ज्यांनी ज्यांनी म्हणून खलत्व केले, त्या श्रीमंत, दीक्षित आणि कांचनभट या व्यक्तींस 'काव्यन्याय' म्हणून काही ना काही शासन झाल्याचे दाखविले आहे. परंतु त्या प्रमाणात त्यांनी सत्यास न्याय केला नाही असेच वाटते. कारण अशा तऱ्हेचे गोड पर्यवसान प्रत्यक्षात अनुभवास येण्यापेक्षा नाटकातच दिसण्यासारखे होते. जरठ-कुमारी-विवाहाविरुद्ध लोकमत तयार करण्याच्या हेतूने जर हे नाटक लिहिले असेल, तर इष्ट तो परिणाम सुखान्ताने साधण्यापेक्षा शोकान्तानेच अधिक साधला असता. कारण जनमनास सुखापेक्षा दुःखानेच अधिक चटका वसतो. शोकान्त साहजिकपणे साधता येत असताना त्याचा सुखान्त करण्याकरिता देवलांना जी लटपट करावी लागली आहे, ती पाहता ही अस्वाभाविकता विशेषच जाणवते. सगोत्र विवाह टळला, तरी देशस्थ-कोकणस्थ विवाहाची तत्काली रुढ नसलेली सुधारणा घडवून व या गोष्टीस शंकराचार्यांची अनुमती मिळवून शेवटच्या दोन प्रवेशांत तातडीने जो शेवट साधला, तो त्यांच्या आधीच्या नाट्यरचनाकौशल्यास धक्का देणाराच ठरतो. पण स्वाभाविक रचनेच्या दृष्टीनेच नव्हे, तर प्रत्ययकारी परिणामकारकतेच्या दृष्टीने, म्हणजेच महात्मतेच्या दृष्टीने, प्रस्तुत नाटक शोकान्त होणे हेच इष्ट होते असे म्हणावे लागते.

इतर दडपणे—

रुढ वाङ्मयीन संकेतांच्या दडपणामुळे नव्हे, तर इतर काही कारणांनीही नाटकाचे पर्यवसान स्वाभाविक न करता वेगळे करून नाटकाच्या यशस्वितेस धक्का देण्याचेही प्रकार होतात, हे गडकऱ्यांच्या 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या पर्यवसानावरून प्रत्ययास येते. शारदेचा अन्त शोकान्त व्हावयाचा तो सुखान्त केला; प्रेमसंन्यासाचा शेवट स्वाभाविकपणे सुखान्त व्हावयास हवा असताना तो शोकान्त केल्याने तोच प्रकार झाला आहे. गडकऱ्यांनी आपल्या मूळ स्फूर्तीस जागून तो प्रथम सुखान्तच केला होता, असेही सांगण्यात येते. खांडेकर म्हणतात:—“हे प्रथमतः आनंदपर्यवसायी नाटक असून महादेवाच्या

देवळात जयंत लीलेचे पाणिग्रहण करतो आणि देवळात घंटानाद होत असता पडदा पडतो अशी त्याची मूळची रचना होती. ” (गडकरी-व्याक्ति व वाङ्मय, पृ. १००). प्रिं. गो. चि. भाटे यांच्या मताने ‘ म्हातारा आणि त्याचा वैल ’ यातील म्हाताऱ्याच्या तोडीला बसण्याइतका दुबळेपणा गडकऱ्यांनी या पर्यवसानामध्ये दाखविला होता. स्वतः खांडेकरांना हे पर्यवसान गडकऱ्यांनी कोणाच्या मार्मिक (?) सल्लयाने केले हे कोडेच वाटत असले, तरी त्यांनीच पुढे सूचित केल्याप्रमाणे क्रांतिकारक सामाजिक तत्वांचे निःस्पृह मंडन करण्याचे धैर्य नसल्यामुळेच हे झाले असावे असे वाटते. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकात पुनर्विवाहाला असणाऱ्या तात्त्विक विरोधाच्या ‘ तीक्ष्ण कडा गुळगुळीत झालेल्या असल्या, ’ तरी प्रत्यक्ष आचारात मात्र तो तितकासा कमी झाला होता असे नाही. खांडेकर म्हणतात त्याप्रमाणे ‘ वचने किं दरिद्रता ’ म्हणून कित्येक पुनर्विवाहाची अघळपघळ तरफदारी करीत. ‘ बोलाचीच कठी, बोलाचाच भात ’ हे असल्या बोलकेपणाचे अंतःस्वरूप ओळखून इतरेजनही या कठीभातावर यथास्थित ताव मारीत. बैठक संपली, की उपरणे झाडून स्वतःचे चौथे लग्न एखाद्या सुग्ध कुमारिकेशी जुळविण्याला, अगर लग्नानंतर वर्षांच्या आत घरी आलेल्या पुतणीला सोवळी करावयाला सर्वच तयार असत. अशा या परिस्थितीत पुनर्विवाहाचा पुरस्कार करण्याने आपल्या नाटकावर सामाजिक गहजब होईल असे गडकऱ्यांना स्वतःलाच वाटले म्हणून, किंवा कोणी त्यांच्या नजरेस आणून दिल्यामुळे त्यांनी नाटकाचे पर्यवसान शोकान्त करून या पुनर्विवाहेच्छे स्त्री-पुरुषांस देहान्त प्रायश्चित्त दिले आहे. नाटककाराने लोकमताच्या फार पुढे जाऊ नये, हे त्यांच्या लोकप्रियतेच्या दृष्टीने नेहमीच इष्ट असते. परंतु त्याकरिता स्वाभाविक असे सुखान्त पर्यवसान बदलून ते असे शोकान्त करण्याची आवश्यकता नव्हती. पुनर्विवाहाचे मंडन हा या नाटकाचा हेतू नसून प्रेमविवाह हा हेतू होता असे मानले, तरी त्यातील प्रेमिकांना देण्यात आलेले देहान्त प्रायश्चित्त हे ‘ काव्यन्याय ’ म्हणूनही समर्थनीय ठरेल असे वाटत नाही. हा कोणताच हेतू डोळ्यापुढे नसून केवळ एक कथा चित्रित करावयाची होती असे म्हटले, तरीही चारुदत्त-वसंतसेना

यांच्या प्रेमकथेप्रमाणे हे नाटक सुखान्तच होणे युक्त होते. खुनाच्या आरोपातून मुक्त झाल्यावर जयंताला लीलेशी विवाह करण्यात नीति-विचाराचीही आडकाठी आली नसती. सारांश, क्रांतिकारक म्हणजे पुनर्विवाहाचा सामाजिक विषय घेऊन त्यावरील सुखान्त पर्यवसानामधील पुरस्कार समाजविरोधास कारण ठरेल या कल्पनेनेच गडकप्यांनी कृत्रिम-रीत्या या नाटकाचा भीषण असा शेवट केला आहे, असे म्हणण्यावाचून गत्यंतर दिसत नाही. देवल आणि गडकरी यांसारखे मातबर लेखकही काहीना काही कारणाने आत्मनिष्ठा वा सचोटी सोडून लेखन करतात, हे पाहिले की सामान्य व अननुभवी लेखक काय करीत असतील याची कल्पना येणे अवघड नाही. आपल्यास काय सांगावयाचे आहे, याचा विचार लोकांना काय हवे आहे, या यश आणि अर्थ दोन्ही देणाऱ्या विचारांपुढे हतबल होत असल्यास त्यात नवल नाही, आणि लोकानुनयामुळे आत्मनिष्ठा सुटत असेल, तर त्यातही आश्चर्य नाही. आत्मनिष्ठा का सुटते याची कारणे ही अशी आहेत.

आत्मनिष्ठेबरोबर स्वीकाराव्या लागणाऱ्या गोष्टी—

आत्मनिष्ठेचे हे महत्त्व मान्य झाले, की त्या तत्त्वाच्या स्वीकाराबरोबर आणखी दोन गोष्टी स्वीकाराव्या लागतात. त्या म्हणजे कवीस म्हणजे लेखकास जो अनुभव वा प्रतिभास आला किंवा झाला, प्रत्यक्षास त्याची जी 'काल्पनिक' प्रतिक्रिया झाली, ती जी झाली आणि जशी झाली तशीच ती शब्दांनी व्यक्त करणे योग्य, आणि दुसरे म्हणजे ती एकदा व्यक्त झाली म्हणजे तिचे पुनः परिष्करण करणे योग्य नव्हे हे होय. कोणती प्रतिक्रिया व्यक्त करावयाची याचा विवेक कदाचित करावा लागेल, परंतु ती कशी करावयाची याला काही विकल्प संभवत नाही. या संदर्भात मर्देंकरांनी दिलेले उदाहरण लक्षात घेण्यासारखे आहे. ते म्हणतात, "मुद्दाम जरा उल्लूपणाचे उदाहरण घेऊन सांगतो. एखादी सुंदर स्त्री अनेकांनी बघितली तर बघणारांच्या मनात त्यांच्या मनोरचनेप्रमाणे निरनिराळ्या भावना उत्पन्न होतील, त्यांपैकी काही गर्हणीय व इतर प्रशंसनीय असतील. आता समजा, की त्या प्रेक्षकांपैकी एकाची भावना फक्त इंद्रियनिष्ठ सुखाची आहे; अशा वेळेस उत्तम मार्ग म्हटला म्हणजे त्याने आपल्या भावनेला वाङ्मयरूप देण्याचा

प्रयत्नच न करणे, पण तितका मनोनिग्रह झाला नाही व लेखन करणे अपरिहार्यच झाले, तर निःशंकपणे आपली खरी भावना वर्णन करावी, पण खरोखरच वाटलेली ही इंद्रियनिष्ठ भावना लपवून तिच्याऐवजी गुलगुलीत निर्व्याज प्रेमाची गीते लिहिणे यापेक्षा अधिक दूषणीय गोष्ट नाही. पहिल्या कृतीत काव्यनिर्मितीपासून परावृत्त करण्यास लागणारी मनोनिग्रहशक्ती नाही हाच फक्त दोष, कारण अमुक एक भावना वाटणे वा न वाटणे ही गोष्ट व्यक्तीच्या ताब्यात नाही. पण दुसऱ्या कृतीत मनोदौर्बल्याच्या दोषात भेददूषणाच्या अधिक तिरस्करणीय दोषाची भर पडत असते.” यावरून असे म्हणता येईल, की काही जीवनानुभव हे गर्हणीय असू शकतात, आणि त्यामुळे ते शब्दांनी व्यक्त करण्याच्या लायकीचे नसतात. ते अनुभव प्रामाणिकपणे व्यक्त केल्याने ते चांगले अथवा महान वाङ्मय होऊ शकणार नाही. ही गर्हणीयता कशामुळे त्यांच्यामध्ये येते ? वाङ्मयबाह्य अशा काही कारणांनी म्हणजे नैतिक विचारांनी येते काय ? किंवा स्वभावतःच त्यांत काही सांगण्यासारखे असत नाही ? स्वभावतःच असत नाही म्हणजे तरी काय ? त्यांत व्यक्त करून सांगण्यासारखे सौंदर्य असत नाही काय ? हे सौंदर्य त्यांत नसले, तर केवळ आत्मनिष्ठेने ते येण्यासारखे नाही काय ? वाङ्मयीन सौंदर्य हे केवळ अभिव्यक्तिसौंदर्य नसून जे अभिव्यक्त करावयाचे, त्याचेही सौंदर्य असते हे लक्षात घेणे आवश्यक असते, इत्यादी अनेक प्रश्न या संदर्भात उपस्थित होतात. जीवनात अनुभवास काहीही आले, तरी त्यातील काय सांगावयाचे आणि काय सांगावयाचे नाही यांमध्ये विवेक बहुधा नेहमीच करावा लागतो. जीवनातील अनुभवास होणारी लेखकाची काल्पनिक प्रतिक्रियासुद्धा कोणती, किती प्रमाणात आणि कशी व्यक्त करावयाची यांविषयीही असाच विवेक करावा लागत असणार. स्वतः मर्तेकरांनी आताच उद्धृत केलेल्या उताऱ्यात काही प्रतिक्रिया गर्हणीय असू शकतील यास मान्यता दर्शविली आहे. इतकेच नव्हे, तर अशा वेळी लेखकाने आपल्या भावनेला वाङ्मयरूप देण्याचा प्रयत्न करू नये, असेही म्हटले आहे. हे वाङ्मयरूप देत असतानाही कदाचित एकदम सुचलेल्या स्वाभाविक अशा शब्दरूपाने ते न देता काही आडपड्याने वा व्यञ्जनेने देणे युक्त ठरण्याचा संभव असतो. तसे ते दिल्यास

आत्मनिष्ठा सुटली, असे म्हणावयाचे काय ? जे सांगावयाचे आहे, तेच सांगावयाचे हे खरे, परंतु ते उघडपणे न सांगता सौम्य व सभ्य शब्दांनी व्यक्त केल्यास १०० टक्के आत्मनिष्ठा न साधली, तरी महत्त्वाचे असे निदान व्यक्त तरी झाले, हे इष्ट मानता येणार नाही काय ? सर्वस्वी आत्मनिष्ठतेने हे व्यक्त न झाले, तरी त्या विषयातील महात्मता हातून दवडावयाची काय ? असे म्हणतात, की स्वतः मर्ढेकरांनी आपला एक अनुभव किंवा त्यांच्याच शब्दांत सांगावयाचे झाल्यास त्या अनुभवाची कल्पनात्मक प्रतिक्रिया एकदा एका असभ्य शब्दाच्या साहाय्याने व्यक्त केली व एका संपादकास ती प्रसिद्ध करण्यास आव्हान दिले. त्यांची अपेक्षा नसता ते आव्हान त्या संपादकाने स्वीकारले. त्या कवितेचे मुद्रित मर्ढेकरांकडे तपासावयास आले असताना त्यांना स्वतःलाच त्या स्वरूपात ती प्रसिद्ध व्हावी असे वाटेना आणि त्यांनी ती रद्द केली. त्यांनी केले ते चांगले झाले असेल, परंतु त्यावरून एवढेच स्पष्ट झाले, की आत्मनिष्ठेलाही काही मर्यादा असतात. केव्हा केव्हा इतक्या, की तिला शब्दरूप देणे रद्द करावे लागते, अथवा केव्हा केव्हा ते निराळ्या प्रकाराने व्यक्त करणे युक्त ठरते. वस्तुतः कवी कितीही मोठा आणि प्रतिभावान असला, तरी त्याला प्रतिभासलेले सारेच निखळ सुवर्ण असेलच असे नाही. त्यात काही हिणकस असणे अपरिहार्य असते. असे हिणकस असेल ते विचारान्ती त्याने काढून टाकले पाहिजे. कलावंताविषयी किंवा कलेविषयी असे एक म्हटले गेले आहे, की काय काय सांगावयाचे यापेक्षा काय काय गाळावयाचे हे जाणण्यातच खरी कला असते. ते संपूर्ण आत्मनिष्ठेशी सुसंगत नसेल; परंतु कलातत्त्वाशी सुसंगत आहे असे म्हणावे लागेल.

परिष्करण आणि आत्मनिष्ठा—

कवीला मुळात झालेला प्रतिभास असावा तेवढा कलात्मक नसतो, आणि मागाहून त्यात बदल केले असता ती कृती अधिक चांगली व परिणामकारक होते. याचे मराठीमधील एक उदाहरण म्हणून नाटककार खाडिलकर यांच्या 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' या नाटकाचे देता येईल. हे नाटक लिहिले १८९३ साली. खाडिलकर यांनी ते प्रथमतः इ. स. १८९५ साली विविध-

ज्ञानविस्तार या मासिकातून प्रसिद्ध केले. एका नाटक-कंपनीने ते रंगभूमीवर प्रयोग करण्याकरिता मागितले, तेव्हा खाडिलकरांनी या लिखित नाटकामध्ये फरक केले. असे संस्कारित नाटक आज आपल्यास पाहावयास मिळते व खाडिलकरांच्या नाटकांतील एक थोर नाटक म्हणून त्याचा उल्लेख केला जातो. मूळ नाटकात लेखकाने 'सवाई माधवरावां'चे श्वशुर बाबासाहेब यांना अवास्तव महत्त्व दिले होते. रंगावृत्तीमध्ये म्हणजे नवीन संस्कारित नाटकात या पात्रास फारच गौण ठरवून त्यांनी रचना केली आहे. रंगभूमीवर त्याचे अस्तित्व फारसे जाणवत नाही. त्यामुळे प्रेक्षकांचे लक्ष गौण गोष्टीने विचलित न होता मुख्य व्यक्तीवर केंद्रित होण्यास साहाय्यच झाले आहे. हे संस्कारित रूप मूळ रूपापेक्षा पुष्कळच चांगले आणि यशस्वी झाले असल्याचे समीक्षकांचे मत आहे. यात वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा सुटली, परंतु ललित कृती अधिक चांगली झाली, हे मान्य करावयास हवे. कदाचित असेही म्हणता येईल, की मूळ कृतीच्या वेळीच लेखकाचे विषयाशी पुरेसे तादात्म्य झाले नव्हते; त्याने त्यावर आपली कल्पनात्मक प्रतिक्रिया पुरेशी स्थिर केली नव्हती, म्हणून तिच्यामध्ये हा दोष राहून गेला. आवश्यक ते पुरेसे चिंतन संस्करणाच्या वेळी झाल्यामुळे तीमध्ये राहून गेलेला दोष त्याला काढून टाकता आला. हे मान्य केले, तरी असे म्हणता येईलच, की असे साहित्यनिर्मितीमध्ये होऊ शकते. अपुऱ्या प्रतिक्रियेतून, ती पुरेशी झाली आहे असे चुकीने वाटून, योग्य चिंतनाच्या अभावीही निर्मिती होते. अशा वेळी पुनः संस्करण करण्याने आत्मनिष्ठा सुटली असे वाटले, तरी स्थूल अर्थाने नव्हे; केवळ शब्दशः सुटली, असे म्हणावे लागते. मुख्य सांगावयाचे किंवा चित्रित करावयाचे होते ते बदलले नाही, ते ज्या पद्धतीने सांगितले त्यात काही बदल केला एवढेच. बहुतेक नाटककारांचे असे होते, की त्यांचा पहिला आराखडा कायम राहत नाही; त्यांत किरकोळ अथवा केव्हा केव्हा महत्त्वाचे बदल करावे लागतात. ते असे केले, की कोणत्याही ललित कृतीस आवश्यक असे सुसंगती, प्रमाणबद्धता, एकपिंडता (unity) आणि एकात्मता हे गुण साधले जातात. हे करण्यात मूळ प्रतिभासाशी निष्ठा राहणार नाही, परंतु ते कलेच्या दृष्टीने इष्टच म्हणावयास पाहिजे.

लेखनामध्ये सुचलेल्या नव्या गोष्टी आणि आत्मनिष्ठा—

नाटकांच्या संवादांमधून तर सर्वच संवाद हे मूळ प्रतिभासात जसेच्या तसे सुचलेले असतात असे नाही. बहुधा संवादलेखनास प्रारंभ केल्यावरच नाटककारास त्यांतील उत्तर-प्रत्युत्तरांतील खोचा, खुब्या, वळणे, कोट्या, विनोद इत्यादी गोष्टी सुचत जातात. प्रसंगाचे स्वरूप स्थूलपणे डोळ्यांपुढे असते, परंतु त्यांतील तपशील व त्या तपशीलास अनुरूप असे शब्द आणि एकंदर संवादाचा समग्र सांगाडा हा नंतर त्याच्या प्रतिभेमधून रूप घेत जातो. अशा प्रक्रियेत आत्मनिष्ठा—विचारास फारसा वाव नसतो. कित्येक कादंबरीकारांचा अनुभव असा असतो असे म्हणतात की कादंबरी हाती घेतली, की काय सांगावयाचे आहे, ते स्थूलमानानेच त्यांच्या डोळ्यापुढे असते. कथानकाचा तपशील, त्यातील प्रसंग त्याला नंतर प्रत्यक्ष लेखनात स्फुरत जातात. तो व्यक्ती निर्माण करतो, परंतु त्या एकदा निर्माण झाल्या की, तो स्वतः अशरण होऊन त्या व्यक्तीच्या मागे जाऊ लागतो. त्याच त्याला पुढे पुढे नेतात. 'घडविल्या हाता वळविते माती,' असे बोरकरांनी म्हटल्याप्रमाणे होत असते. अशा वेळी आत्मनिष्ठा सुटून वस्तुनिष्ठाच प्रभावी ठरते. कथेचे प्रथम कल्पिलेले पर्यवसान सोडून देऊन निराळेच पर्यवसान त्यास करावे लागते. ते नुकत्याच उल्लेखिलेल्या सुसंगती इत्यादी कलात्मकतेच्या गुणधर्मांनी ठरत जाते. यात काही चूक आहे असे नाही. कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेस ते धरूनच होते. त्या प्रक्रियेत पदोपदी निवड आणि गाळागाळ या गोष्टी कराव्या लागतात. हे करावयाचे म्हटले की, आत्मनिष्ठेचा शाब्दिक आणि परिवर्तनविरोधी अर्थ धरून बसून चालणार नाही. एखाद्या लहानशा भावगीतात फार झाले तर ही आत्मनिष्ठा शब्दशः पाळता येईल. परंतु दीर्घकाव्यात, कादंबऱ्यांतून किंवा नाटकांतून. तिचे अधिराज्य मर्यादित होणे अपरिहार्य असते, आणि कलातत्त्वांशी सुसंगत असे फेरफार इष्टच ठरतात.

'विरहतरंगा'चे परिष्करण—

काव्याबाबत परिष्करणास विरोध फार असतो. याचे मराठीमधील उत्तम उदाहरण म्हणजे माधव जूलियन यांनी आपल्या 'विरहतरंगा'चे

द्वितीयावृत्तीच्या वेळी केलेले परिष्करण हे होय. पटवर्धनांनी द्वितीयावृत्तीच्या वेळी विरहतरंगाच्या जवळजवळ प्रत्येक श्लोकामध्ये काहीना काही परिष्करण केले आहे. असे परिष्करण करण्यास कवीखेरीज इतर कोणास अधिकार असत नाही हे सांगण्याचे कारण नाही. परंतु स्वतः कवीलाही तो नाही असे अर्थात म्हणता येणार नाही. कवीच्या काव्यात इतरांनी पाठभेद निर्माण करून ठेवल्याचा प्रकार प्राचीन काव्यांबाबत नेहमी घडतो. परंतु अर्वाचीन मुद्रित स्वरूपात उपलब्ध असलेल्या काव्यांमधून तसा प्रसंग सहसा येऊ नये. परंतु पटवर्धनांनी स्वतःच या आपल्या काव्यात इतके पाठभेद निर्माण करून ठेवले आहेत, की त्याला मराठीत तर काय, पण इतर वाङ्मयांमध्येही तोड मिळेल, असे वाटत नाही. हे परिष्करण पटवर्धनांच्या परम भक्तांसही पसंत पडलेले नाही, व इतर कोणी संपादकाने ते केले असते, तर त्याचे त्यांनी वाभाडे काढण्यास कमी केले नसते. परंतु स्वतः पटवर्धनांनीच ते केले असल्याने त्यांचा नाइलाज झाला आहे. काव्यामध्ये योजलेल्या शब्दाशब्दाला काही औचित्य असते, म्हणून त्यात केलेले शाब्दिक बदलसुद्धा असहनीय वाटतात; मुळात असलेले अननुरूप शब्दही टीकेस पात्र होतात. वस्तुतः आपल्यास नेमके काय सांगावयाचे आहे किंवा होते, ते स्वतः कवीइतके कोणा दुसऱ्यास सांगता येण्यासारखे नसते. त्यालाच प्रथम आपण लिहिले ते कोणत्या अर्थाने तेही इतरांपेक्षा अधिक चांगले माहीत असणे शक्य असते. त्या पहिल्या लेखनाच्या मनःस्थितीत पुनः जावयाचे असले, तरी ते त्यालाच अधिक साधण्याचा संभव असतो. परंतु हे सारे मान्य असूनही रसिकांचा या परिष्करणास विरोध असतो. तो विरोध असण्याचे तात्त्विक कारण अर्थात मूळ प्रतिभासाशी असावयाची आत्मनिष्ठा यात सुटते, हे होय. काव्यात कवीकडून जी प्रथम शब्दयोजना होते, ती मूळ कवितालेखनाच्या वेळी त्याच्या प्रतिभेची जी भट्टी जमलेली असते, त्या भट्टीमधूनच होते व तीच अधिक अनुरूप असते अशी समजूत असते. त्या शब्दयोजनेला हात लावणे म्हणजे जमलेल्या त्या भट्टीमध्ये बिघाड करण्यासारखे होय; निदान मूळ भट्टी सदोष होती, याची कबुली होय असे या रसिकांस वाटते. विरहतरंग प्रथम प्रकाशित झाले, त्या वेळी ज्या रसिकांस ते फार आवडले आणि

म्हणून त्यातील अनेक ओळींच्या ओळी ज्यांनी मुखोद्गत केल्या होत्या, त्यांना पटवर्धनांनीच त्या ओळींना लावलेला धक्का सहन झाला नाही. त्या अगदी निर्दोष होत्या अशी त्यांची भावना होती. पटवर्धनांनी त्यांत बदल केला, म्हणजे त्या सदोष होत्या, निदान त्यांत सुधारणा करता येण्याजोगी होती, असे स्वतः कवीलाच वाटते, असा त्याचा अर्थ होता. आपल्या रसिकत्वावर एक प्रकारे कवीनेच ही टीका केली आहे, असाही अर्थ त्यातून निघण्यासारखा होता. परंतु हा भाग सोडला, तरी वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा सुटली हा आक्षेप राहण्यासारखाच आहे, आणि ते अनुचित होय असे म्हणता येण्यासारखे होते.

काही परिष्करण कलादृष्ट्याही उपकारक—

पटवर्धनांनी केलेले सारेच बदल येथून तेथून असमर्थनीय असते. तर या म्हणण्याला काही अर्थ असता. परंतु निष्पक्षपातीपणाने विचार केला, तर असे आढळते, की त्यांतील बरेच बदल इष्ट असेच झाले आहेत. काही बदल केल्याने काही विशेष साधले नसले, तरी काही बिघडले असेही म्हणता येण्यासारखे नाही; आणि काही थोडे मात्र इष्ट नव्हते असे वाटण्यासारखे आहेत. शिवाय हे बदल केल्याने मूळ जे सांगावयाचे होते, त्यात खरोखर काहीच बदल झालेला नाही; ते तसेच अबाधित राहिले आहे. आत्मनिष्ठा त्याबाबत सुटलेली नाही. तेव्हा असे म्हणावयास हरकत नाही, की मूळ मुख्य मुद्दा किंवा प्रतिपाद्य सुटले नसले, तर तपशीलामध्ये किंवा शब्दांमध्ये केलेले फरक आक्षेपाई ठरू नयेत. त्यामुळे अप्रामाणिकपणा झाला, सचोटी राखली गेली नाही असे होऊ नये; लेखक 'सिन्सियर' राहिला नाही असे म्हणू नये.

याबाबत हेमिंग्वेचे उद्गार लक्षात घेण्यासारखे वाटतात तो म्हणतो:—
When you have the first draft of what you have to say you get all the kick out of it; but the reader may get nothing. You then go on to revise and re-write and everytime the reader may get more and more of it and the writer may get less and less; and then when you

have finished the product, the reader gets all the kick out of it, while you get nothing.

आत्मनिष्ठेची कसोटी काय—

लेखक आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहिला आहे की नाही, हे ठरविणे फार कठीण असते. त्याचा मूळ अनुभव काय आहे किंवा होता हे त्याच्याशिवाय इतरांना कळणे फार कठीण किंवा अशक्यप्राय असते. म्हणून बहुधा मढेंकर ही आत्मनिष्ठा गृहीत धरतात, आणि म्हणतात, की काही थोड्या वाङ्मयकृती व वाङ्मयोत्पादक सोडून दिले, तर सामान्यतः असे म्हणावयास हरकत नाही, की मराठी साहित्यिकांत लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेला फाटा देण्याची इच्छा नसते. मात्र लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा पाळणे, त्यात रेसभरही फरक होऊ न देणे हे काम फार कठीण आहे. लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा आणि लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा या दोहोंमध्ये संपूर्ण सुसंगती आहे किंवा नाही हे ठरविण्याचा मार्ग काय ? त्या लेखकाने किंवा साहित्यिकाने दिलेले शब्द यावाचून दुसरा कोणताही नाही. त्या शब्दांची योजना बरोबर आहे की नाही हे निरनिराळ्या व्यक्ती निरनिराळ्या प्रकारांनी अजमावणार, आणि त्यांच्या स्वतःच्या मगदुरावर ते अवलंबून असणार. मढेंकरांनी माधव जूलियन यांचा एक गझल घेऊन त्याचे जे विश्लेषण केले आहे, त्या विश्लेषणामध्ये त्यांनी सामान्य अनुभवावर आधारलेल्या तर्कसंगतीचाच आश्रय केला आहे. डोक्यात उठलेल्या काहुराचे कवितेच्या शेवटी केवळ हुरहुरीत रूपांतर झालेले पाहताच हे मूळ अनुभवाशी सुसंगत नसून यमकाकरिता आलेले असावे, हे कोणासही पटण्यासारखे आहे. 'डोक्यात जमे पाणी,' हे डोक्यात उठलेल्या काहुराशी विसंगत आहे, असे मढेंकर म्हणतात; तेही आपण मान्य करू. अशा तऱ्हेची तर्कसंगती ही रसिक वाचकांनी पाहावयास पाहिजेच. परंतु हल्ली काव्यात तरी तर्कसंगतीपेक्षा भावसंगती हीच प्रमाण मानावयास हवी असे मत प्रभावी होऊ लागले आहे; आणि या भावसंगतीमध्ये तर्कसंगतीमधील दोष किंवा उणिवा यांना राहावयाला ऐसपैस वाव असतो. किंबहुना सुसंगतीपेक्षा विसंगती हीच मनाच्या सूक्ष्म व्यापारामध्ये धुमाकूळ घालीत असते, असेही सांगण्यात येते. लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा ठरविण्याला मढेंकरांनी ह्या तर्कसंगतीचा तरी उपयोग

केला आहे. परंतु लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेबाबत जी दोन उदाहरणे त्यांनी घेतली आहेत, त्यांमध्ये काही विशेष कारण न देता आपल्या वाटण्यावर हवाला दिला आहे. काणेकरांच्या 'कोळ्याचे गाणे' या गाण्यात (मर्ढेकर कवितेत असे म्हणत नाहीत) लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा अभाव आहे, हे सहज कळेल असे म्हणतात, पण कारण देत नाहीत. या बाबतीत तरी कवीने समुद्र, होडी आणि कोळी ही कधी पाहिली तरी आहेत का, असा संशय आल्याखेरीज राहत नाही, येथपर्यंत मर्ढेकर त्याबद्दल बोलू शकतात. काणेकरांच्याबाबत अशी शंका घेणे धाष्ट्याचे ठरेल, असे वाटल्यामुळे पुढे अर्थात ' हा माझा तर्क आहे, ' असे वचावात्मक विधान मर्ढेकरांनी केले आहे. तरीही पुढे ते म्हणतातच, ' एवढे मात्र मी खास म्हणू शकेन, की बहुधा प्रिया-प्रियकरांचे सत्य किंवा काल्पनिक दृश्य पाहताक्षणीच विजेचा धक्का बसावा तसा धक्का बसून कवीला समुद्र व होडी ही दिसली नाहीत; किंवा समुद्र-होडीचे सत्य किंवा काल्पनिक दृश्य पाहून तितक्याच परिणामकारक रीतीने प्रिया-प्रियकरशृंगार आठवला नाही. ' हे एवढे खास कशावरून म्हणावयाचे हे मात्र त्यांनी स्पष्ट केले नाही. यशवंतांच्या ' माहुतास ' या कवितेबाबतही त्यांनी तसेच म्हटले आहे. हत्ती, माहूत आणि अंकुश हे दृश्य पाहून यशवंतांनी ही कविता लिहिली असेल असे वाटत नाही, असे ते म्हणतात; किंवा त्यातील गर्भित कल्पना डोक्यात येताच हत्ती, अंकुश हे दृश्य आपोआप व तीव्रतेने त्यांच्या कल्पनाचक्षूंचेर आदळले असेल असे वाटत नाही. त्याची कारणे ते देत नाहीत. असल्या प्रश्नांचा निर्णय अर्थात कवीच करू शकेल असे मात्र ते सांगून ठेवतात. कवीची आत्मनिष्ठा सुटली की राहिली हे ठरविणे याप्रमाणे फार कठीण आहे. अखेरीस कवीने योजलेल्या शब्दांवरूनच हे ठरवावे लागते, आणि आत्मनिष्ठा सुटण्यामुळे कविता बिघडली असण्यापेक्षा कवीच्या ठिकाणी असलेले अप्रभुत्वच त्याला अधिक कारणीभूत झाले असण्याचा संभव अधिक वाटतो. यशवंतांच्या आणि पटवर्धनांच्या कवितांत यमकांच्या आवर्तनांमध्ये कवी घुटमळत असावा असे जे अनुमान मर्ढेकर काढतात, त्यात तथ्य आहे असे वाटते. मर्ढेकरांनीही यमक सोडले नव्हते, हे मात्र या ठिकाणी मनात आल्यावाचून राहत नाही.

नीतिविचारातील आत्मनिष्ठा—

वाङ्मयीन आत्मनिष्ठेचे तत्त्व हे वाङ्मयविचारात आधाराला घेण्यावरून आपल्याकडे नैतिक विचारात ते स्वीकारले गेले असल्याची आठवण होते. नैतिक काय आणि अनैतिक काय हे ठरविण्याची प्रमाणे सांगत असता, पूर्वीच्या लोकांनी आपल्या मनाची साक्ष हे एक तत्त्व सांगितले होते. नीतीला धरून काय हे ठरविताना 'शास्त्रं प्रमाणं ते' असे अर्थात सांगितले आहेच. पण शास्त्रेच कित्येक वेळा विसंवादी बोलतात. त्यांच्या खालोखाल आपण जे सांगतील, ते नैतिक म्हणून मान्य करावे असेही सांगण्यात आले आहे. जगाच्या अनुभवाने त्यांना तसा अधिकार प्राप्त झालेला असतो. परंतु त्यांच्यामध्येही मतभेद दिसला, की मग 'स्वस्य च प्रियमात्मनः' म्हणजे आपल्या मनाला जे बरोबर वाटते ते नीतीला धरून आहे असे समजावे, असेही शेवटी सांगितले गेले आहे. आपल्यास प्रिय म्हणजे बरोबर आहे असे वाटते आणि म्हणून आवडते असा त्याचा अभिप्राय आहे. 'मनःपूतं समाचरेत्' याचाही हाच अर्थ आहे; आपल्या मनाला शुद्ध वाटते ते बरोबर मानावे, म्हणजे झाले. आज अर्थात त्याचा अर्थ वेगळा झाला आहे, पण मुळात तो चांगला आहे. 'To thine own self, be true' असे जे पोलोनियस आपल्या मुलास सांगतो, तेही याच अर्थाचे आहे. शाकुंतलात 'सतांहि संदेहपदेषु वस्तुषु प्रमाणमन्तःकरणप्रवृत्तयः' या शब्दांनी कालिदासाने सांगितले आहे. आत्मनिष्ठा बाळगून जे लिहिले जाईल, ते चांगलेच वठेल असे याच तत्त्वास धरून म्हणता येण्यासारखे आहे. मूर्खेकरही म्हणतात 'स्वतःला जे बरोबर वाटते, ते लिहिणे ही वाङ्मयीन यशाची पहिली पायरी आहे.'

आत्मनिष्ठा, पण कोणाची—

परंतु अन्तःकरणप्रवृत्ती ही कोणाची समजावयाची हा प्रश्न उद्भूत होतोच. नैतिक काय हे ठरविताना कालिदासाने अन्तःकरणप्रवृत्तीला जे वाटते ते खरे असे म्हटले, परंतु त्याने त्यामध्ये एक मेख मारून ठेवलेली होती. ही प्रवृत्ती 'सतां' असते, इतरांची नव्हे. मुळातच ज्याची वृत्ती सात्त्विक आहे, तामस नव्हे; सारासारविचार करण्याची कुवत ज्यांच्या

ठिकाणी आहे, अशांचीच अंतःकरणप्रवृत्ती प्रमाण ठरू शकेल; इतरांची नाही. त्याचप्रमाणे आत्मनिष्ठेला धरून लिहिलेले वाङ्मय चांगले ठरेल, महान होईल. परंतु कोणी आणि कोणाच्या? मुळात वाङ्मयाची समज ज्यांना चांगली आहे, आणि वाङ्मयनिर्मितीस आवश्यक असणारे प्रतिभेचे साहाय्य ज्यांच्याजवळ आहे, अशांचीच आत्मनिष्ठा याबाबत प्रमाण होऊ शकेल. कोणीही उठावे आणि आपल्यास जे दिसले आणि जसे दिसले, तेच व तसेच लिहावे, असे झाल्यास अनवस्थाप्रसंग निर्माण होईल. आज या आत्मनिष्ठेच्या बळावर काही अनिष्ट वाङ्मयही प्रसिद्ध होते व अधिकार सांगू लागते असे दिसते; ते तेवढ्याने महान होऊ शकेल असे नाही. कारण आत्मनिष्ठा हे तत्त्व केवळ स्वतःच्या बळावर कोणत्याही लेखनास महान करू शकणार नाही. त्यात महात्मतेची बीजे मुळात हवीत; तर आत्मनिष्ठा त्यांचे पोषण चांगले करील, त्यांना तेज चढवील.

आत्मनिष्ठा की विषयमाहात्म्य—

आणि मर्दंकरांनाही हे मान्य आहे असेच दिसते. कारण, आत्मनिष्ठा म्हणजे काय हे सांगत असतानाच ते म्हणतात :—“ एखादा प्रसंग किंवा व्यक्ती बघून लेखकाच्या मानसिक किंवा आंतरिक व्यापारात जो काही फेरबदल झालेला असेल, त्या फेरबदलाचेच अविकृत असे स्वरूप शब्दांत प्रकट करण्याचा लेखकाने अट्टाहास धरला पाहिजे.—मात्र त्याच्या या वाङ्मयकृतीचे अखेरचे महत्त्वमापन या फेरबदलाच्या व्यापकतेवर व या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेच्या खोल तीव्रतेवर अवलंबून आहे. ” म्हणजे असे, की केवळ आत्मनिष्ठा महात्मतेस नेऊ शकणारी नाही. ती आत्मनिष्ठा ज्या ‘वस्तू’बद्दलची आहे, त्या वस्तूतील महात्मतेवर, गुणधर्मावर अवलंबून आहे. व्यापक आणि खोल प्रतिक्रिया, मनाची किंवा कल्पनेची, हीही केवळ द्रष्टा जो कवी वा लेखक त्याच्या सामर्थ्यावर अवलंबून असते, असे म्हणता येणार नाही. ती त्याच्या द्रष्टात्वाचा जो विषय झाला असेल, त्या विषयावरही अवलंबून असणार. अनेक वेळा साध्या विषयात मोठा आशय पाहण्याचा प्रयत्न लेखक करीत असतात. त्याने अर्थात साध्या पाहण्याने आणि साधे वर्णन करण्यापेक्षा त्याचे मूल्य वा महत्त्व वाढत असेल; तरी

ते मर्यादितच राहणार. महाकाव्याची महात्मता त्याच्या लेखकाच्या सामर्थ्या-इतकीच त्याच्या विषयावरही अवलंबून असते. म्हणजे असे, की विषयाच्या महात्मतेवर साहित्यकृतीची महात्मता अखेरीस अवलंबून असते. मिल्टनच्या 'स्वर्हानि' किंवा गटेच्या 'फाउस्ट' या महाकाव्यांची महात्मता मूळात त्यात व्यक्त झालेल्या मानवजीवनातील भव्य तत्त्वदर्शनावर मुख्यतः अवलंबून नाही काय? त्या विषयाला कवीच्या झालेल्या आंतरिक प्रतिक्रियेवर ती कदाचित तितकीच अवलंबून असेल; आणि हे झाल्यावर नंतर ज्या आत्मनिष्ठेने हे चित्रित केलेले आहे, त्या आत्मनिष्ठेकडे तिचे श्रेय जाईल. आत्मनिष्ठा हे साधन किंवा करण आहे, तीमुळे साध्य होणारी महात्मता हे कार्य वा साध्य आहे. तिच्या अभावी महान विषयाची महात्मताही अयशस्वी, अपरिणामी ठरेल. परंतु केवळ ती असल्याने कलाकृतीमधील महात्मता निर्माण होईल असे म्हणता येणार नाही.

आत्मनिष्ठा हे साधन, साध्य नव्हे—

शेवटी मर्ढेकरांनी 'उगो ओयेत्तीचे' यावाबत जे प्रमाणवाक्य म्हणून सांगितले आहे, त्याचा अर्थ शब्दशः न घेता लक्ष्यार्थानेच व्यावा लागतो, एवढे लक्षात घ्यावयास हवे. 'आत्मनिष्ठेत कलेची उत्पत्ती नसून कलेची परिणती आहे,' असे त्याच्या इटालियन वचनाचे मराठी भाषांतर मर्ढेकरांनी दिले आहे. आत्मनिष्ठेमध्ये कलेची उत्पत्ती नाही, हे अर्थात उघड आहे. ती मर्ढेकरांनीच सांगितलेल्या कलावंताच्या आंतरिक कल्पनात्मक प्रतिक्रियेत आहे. किंबहुना ज्या विषयात कवीला किंवा त्याच्या प्रतिभेला परिश्रम करण्यास योग्य अशा सौंदर्याचे दर्शन घडले, त्या विषयात त्या कलाकृतीची उत्पत्ती आहे. केशवसुतांच्या शब्दात आत्मारामाला म्हणजे कविमनाला, कविप्रतिभेला ज्या विषयासंबंधी 'काही सुंदर देखिले खचित मी' असे वाटते, त्या विषयाच्या सुंदरतेमध्ये कलाकृतीची उत्पत्ती आहे. परंतु उत्पत्तीसंबंधाने नसलेला मतभेद कलाकृतीच्या परिणतीबाबत होणे शक्य आहे. कलेची परिणती अर्थात सुंदर विषयावर आत्मनिष्ठेने काम करून त्या विषयाला मिळालेल्या सुंदर कृतीमध्ये आहे; केवळ आत्मनिष्ठेमध्ये नाही. कला शब्दा-ऐवजी वाङ्मयनिर्मिती हा शब्द घालून आणि ओयेत्तीच्या वाक्यात जरासा

बदल करून मर्दकरांनीच पुढे असे म्हटले आहे, “ आत्मनिष्ठा हा वाङ्मय-निर्मितीचा आद्यविंदू तर आहेच आहे; पण त्याहीपेक्षा अधिक म्हणजे आत्मनिष्ठेतच तिची परिणती आहे.” ते म्हणतात त्याप्रमाणे वाङ्मयनिर्मितीची सुरुवात जशी आत्मनिष्ठेपासून व्हावयास पाहिजे, तसा तिचा शेवटही आत्मनिष्ठेतच व्हावयास पाहिजे, म्हणजे अथपासून इतिपर्यंत आत्मनिष्ठा सुटता कामा नये, या अर्थाने हे म्हणणे ठीक आहे. परंतु कलेच्या उत्पत्तीचे आणि परिणतीचे स्थान आत्मनिष्ठा हीच आहे, या विधानामधील अर्थवाद लक्षात न घेणे योग्य होणार नाही. नाहीतर साधनाला किंवा करणाला साध्याचे किंवा कार्याचे स्थान दिल्यासारखे होणार आहे. घटनिर्मितीमध्ये आरंभ, पासून अखेरपर्यंत कुंभाराच्या चक्राचा आधार लागतो हे खरे असले-आणि तो सोडता कामा नये असे जरी असले, तरी घटाचा आरंभ मृत्तिके-मध्ये आणि त्याची परिणती घटनिर्मितीमध्ये असते, चक्रामध्ये नव्हे. साहित्यकृतीचा आरंभ तिच्या अनुकूल सुंदर विषयामध्ये आणि तिची अखेर त्यातून कविप्रतिभेने निर्माण झालेल्या ललित कृतीमध्येच होते. आत्मनिष्ठा हे या निर्मितीचे काम योग्य प्रकारे होण्यास आवश्यक असणारे साधन किंवा साधना आहे; आणि ही तिची मर्यादा आहे.



नवे साहित्यशास्त्र

आजपर्यंत आपण नव-काव्य, नव-कथा, नव-नाट्य आणि कदाचित नवी कादंबरी असे शब्दप्रयोग ऐकले असतील; आणि त्यांसंबंधी आपापल्या काही कल्पना अथवा पूर्वग्रह मनाशी ठरवून टाकले असतील. परंतु 'नवे साहित्यशास्त्र' हा शब्दप्रयोग आपण आज बहुधा प्रथमच ऐकत असाल, आणि ही काय आणखी नवी भानगड आहे, असा प्रश्न आपल्या मनास विचारीत असाल. तथापि या शब्दप्रयोगात तसे बुचकळ्यात पडण्यासारखे खरोखर काही नाही. आधी भाषा, नंतर तिचे व्याकरण हे जसे, तसे आधी साहित्य आणि मग त्याचे शास्त्र हेही आहे. कथा, काव्य व नाट्य या साहित्याच्या तीन प्रमुख प्रकारांत जर काही नव, नवीन आले असेल, आणि ते आले आहे याची साक्ष आरंभाला उल्लेखिलेल्या शब्दप्रयोगांत मिळत असेल, तर या नव्या साहित्याचे शास्त्रही नवीन होणे अपरिहार्य ठरते. मात्र साहित्यामधील नवीनता आपल्यास जेवढी जाणवते तेवढी साहित्यविचार किंवा साहित्यशास्त्र यांतील नवीनता स्पष्टपणे जाणवलेली नाही. या नव्या साहित्यशास्त्राविषयी आज काही विचार करावयाचा आहे.

साहित्यशास्त्र परिवर्तनीय आहे काय—

येथे प्रथमच विचार मनात येईल तो असा, की साहित्यशास्त्र हे परिवर्तनीय आहे काय? शास्त्रे परिवर्तनीय असतात काय हे त्या विचाराचे सामान्य रूप होईल. शास्त्र म्हणजे कोणत्याही विषयासंबंधी व्यापक अशा सामान्य तत्वांची वा सिद्धान्तांची सुसंगत अशी मांडणी होय. ही तत्त्वे आणि सिद्धान्त यांतील सत्य तात्कालिक किंवा एकदेशीय असते अशी कल्पना नसते. ते सिद्धान्त त्रिकालाबाधित असतात अशी अपेक्षा असते. ते जर परिवर्तनीय असले, तर त्यांना शास्त्र म्हणावयाचे तरी कशाला, असे वाटणे अस्वाभाविक नाही. भौतिक शास्त्रांबद्दल तर हे अधिकच खरे

समजण्यात येते; सामाजिक शास्त्रांमध्ये शैथिल्यास वाव असतो. शास्त्रा-
बद्दलची ही पूर्वदृष्ट कल्पना आज तेवढी खरी राहिलेली नाही. आजच्या
भौतिक विज्ञानामध्ये नवनवीन कल्पना पुढे येत आहेत, आणि पूर्वीच्या
कल्पनांना धक्का मिळत आहे, असे आज आपण पाहत आहो. ज्यांना
आपण सामाजिक शास्त्रे म्हणतो, त्यांत ते अधिकच प्रमाणात जाणवते.
कारण ही शास्त्रे तितकी गणितानुसारी नसतात. त्यांत निरपवाद सार्व-
कालीनता किंवा सार्वजनीनता नसते. ती निरपवाद असत नाहीत. त्यांतील
काही तत्त्वांचा अधिकार मर्यादित असतो. नवीन आणि भिन्न परिस्थितीत
त्या तत्त्वांना निदान मुरड तरी घालावी लागते. म्हणजे काही प्रमाणात का
होईना शास्त्रे परिवर्तनीय असतात, हे मान्य करावयास हरकत नाही.

अर्थशास्त्राचे उदाहरण—

या संदर्भात अर्थशास्त्राचे उदाहरण उद्बोधक ठरेल. अर्थशास्त्राची
मूलतत्त्वे म्हणून काही तत्त्वे व सिद्धान्त सर्वमान्य असतात. त्यांना काही
विशिष्ट एकदेशीय स्वरूप अनू शकते, हे प्रथम अर्थशास्त्रज्ञांना पटत नव्हते.
त्यामुळे ' हिंदी अर्थशास्त्र ' (Indian Economics) असे काही
मर्यादित स्वरूपही त्याचे होऊ शकले असे वाटत नव्हते. परंतु न्यायमूर्ती
रानडे यांनी प्रथम या कल्पनेस व शब्दप्रयोगास चालना दिल्यावर आज
ती कल्पना सर्वमान्य ठरली आहे. याचा अर्थ असा, की सार्वजनीन किंवा
सार्वकालीन सिद्धान्तही विशिष्ट परिस्थितीत बदलून वा त्यांना मुरड घालूनच
त्यांचा विनियोग करावा लागतो. तेवढ्यापुरते ते परिवर्तनीय ठरतात.
साहित्यशास्त्रच घेतले, तरी भारतीय आणि पाश्चात्य अशी त्याची भिन्न
रूपे मानली जातातच की नाही ? एवढेच नव्हे तर भारतातही मराठीचे
साहित्यशास्त्र हे संस्कृत साहित्यशास्त्राहून वेगळे आहे असा दावा करण्यात
येतोच ना ? असे जर आहे, तर नवे साहित्यशास्त्र हा शब्दप्रयोग चमत्कारिक
वाटण्याचे काहीच कारण नाही व त्याचा त्या दृष्टीने विचारही उपपन्न
ठरतो असे म्हणावयास हरकत नाही.

साहित्यशास्त्र वेगळे कशामुळे ठरेल—

कोणतेही साहित्यशास्त्र वेगळे कशामुळे ठरते किंवा नवीन होते

नवे साहित्यशास्त्र

अनुक्रम ४.८०९-३ १७३९ ४९ १७५६/ २१३१६

हा यापुढील विचार आहे. साहित्यचर्चेमध्ये "काही" भाग तात्त्विक असतो, तर काही भाग तांत्रिक असतो. साहित्याचे प्रयोजन, त्याचे मूल्य, त्यापासून मिळणारा आनंद इत्यादी भाग हा तात्त्विक म्हणता येईल; त्याची रीती, त्याचे पद्य-संवाद इत्यादी बाह्यरूप, त्यातील अलंकारादी आभरणे हा भाग तांत्रिक म्हणता येईल. यातील कोणत्या भागामध्ये नवीनता आली, की हा विचार नवीन ठरेल ? तांत्रिक भाग बदलला तर तो बदल महत्वाचा ठरेल काय व ते नवीन साहित्यशास्त्र होईल काय ? भाषाशैली बदलली, अक्षरगणवृत्ते जाऊन मुक्तच्छंद आला, किंवा जुने अलंकार बदलून नवे अलंकार आले, तर ते वेगळे साहित्यशास्त्र होऊ शकेल काय ? उलट साहित्याचे प्रयोजनच बदलले, किंवा त्याचा विषय बदलला, परंतु त्याचा तांत्रिक भाग मात्र कायम राहिला, तरीही साहित्य बदलून त्याचे शास्त्रही वेगळे झाले असे म्हणता येईल काय ? हे प्रश्न नवे साहित्यशास्त्र म्हणजे काय या विचाराशी निगडित आहेत.

मराठीचे साहित्यशास्त्र ?—

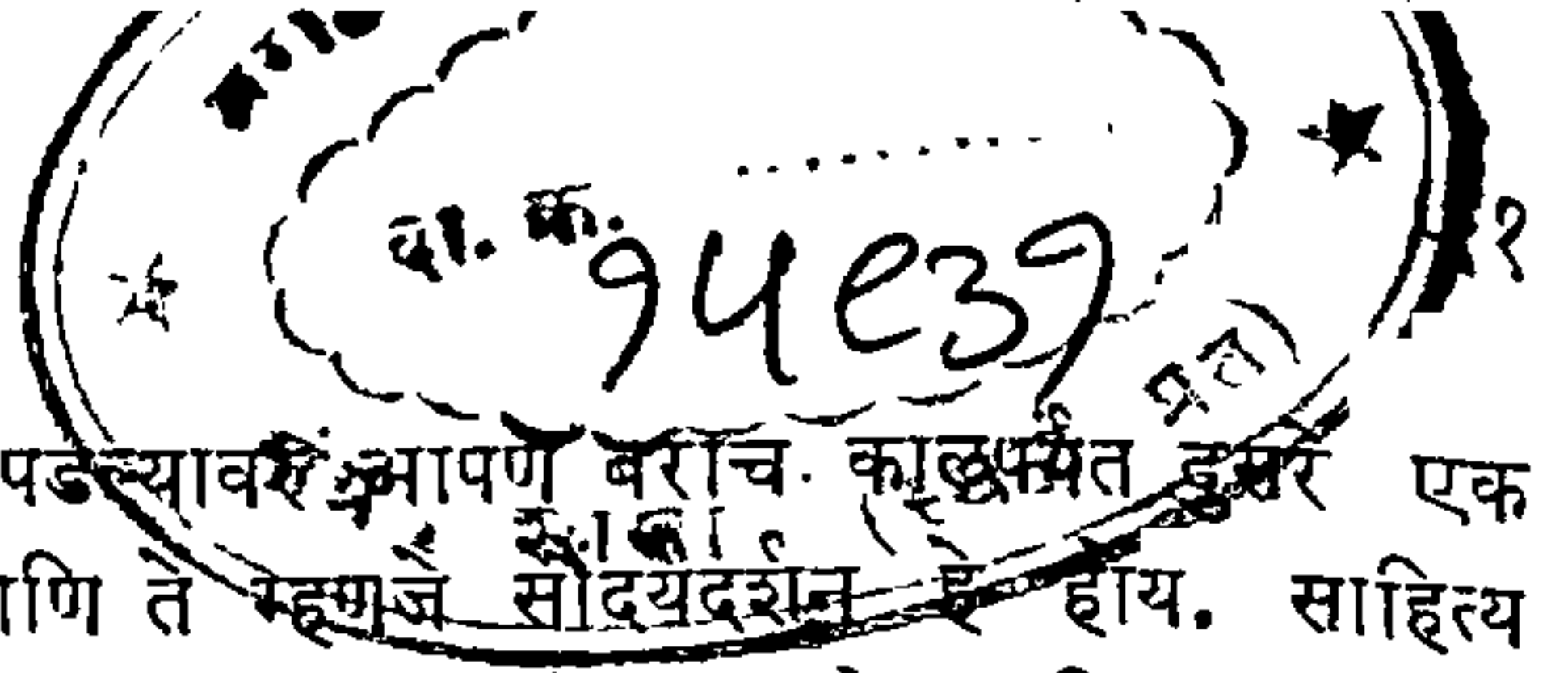
या संदर्भात मराठीचे साहित्यशास्त्र वेगळे आहे असे दाखविण्याचा जो प्रयत्न झाला, त्याचे स्मरण झाल्यावाचून राहत नाही. त्यामध्ये साहित्यशास्त्राची जी काव्यप्रयोजन, काव्यकारण, रसविचार, त्यांची संख्या, भाव, अलंकार इत्यादी उपांगे आहेत, त्यांमध्ये मराठी वाङ्मयामध्ये येणाऱ्या उल्लेखांद्वारे जे काही भेद दिसून येतात, त्यांमुळे मराठीचे एक वेगळे साहित्यशास्त्र झाले आहे, असे सांगण्याचा प्रयत्न झाला आहे. परंतु तो पूर्णपणे सफल झाला आहे, असे म्हणता न आले, तरी विचारात घेण्यासारखा आहे. संस्कृतापेक्षा तपशिलामध्ये कोठे कोठे निराळेपण दाखविले गेले असले, तरी त्यामुळे साकल्याने साहित्यशास्त्रच वेगळे ठरते असे म्हणता येणे कठीण आहे. शिवाय संस्कृताप्रमाणेच मराठीतही संतकवींचे मत होते असे वेळोवेळी सूचित केल्याने मराठीच्या वेगळेपणास कमीपणा येतो, या गोष्टीकडेही दुर्लक्ष झालेले दिसते. तपशिलामध्ये मतभेद स्वतः संस्कृत साहित्यशास्त्रामध्येही अनेक ठिकाणी दिसून येतो. त्यामुळे संस्कृता-

मध्ये अनेक साहित्यशास्त्रे झालेली नाहीत. मराठीचे वेगळेपण खरोखर कशात असेल, तर काव्याचे प्रयोजन काय या बाबतीत. त्यात काव्य हे केवळ सकलप्रयोजनमौलिभूत अशा आनंदाकरिता नसून भक्तीचा आनंद, मोक्ष, यांच्यासाठी आहे, हे बहुतेक संतकवींनी सांगितले आहे, यात शंका नाही. ' जेणे भवबंध तुटे । त्या नाव ग्रंथ ' किंवा ' अलवण हरीवीण कविता ', किंवा ' रसिकर्त्वी परतत्त्वस्पर्श ' या वचनांवरून हे स्पष्ट दिसून येते. काव्यकारणात गुरुकृपा किंवा परमेश्वरी प्रसाद याला महत्त्व दिले गेले असले, तरी अखेरीस नैसर्गिकी प्रतिभा हाच त्याचा खरोखर अर्थ आहे. व्युत्पत्ती आणि परिश्रम हे दुसरे हेतूही, क्वचित पांडित्याचा निषेध असला, तरी संतकवींना अमान्य नव्हते. काव्यप्रयोजन भवबंधच्छेद ठरल्याने किंवा काव्यविषय परमेश्वर ठरल्याने साहित्यशास्त्रात मूलभूत भेद होतो, असे खरोखर म्हणता येणार नाही. रसायनशास्त्राचा उपयोग विधायक किंवा विध्वंसक कार्याकरिता केल्याने रसायनशास्त्रच वेगळे होते, असे म्हणता येईल असे वाटत नाही. संतांच्याही मताने जोवर रसपरिपोषास किंवा रसवृत्तीस प्राधान्य आहे, त्या रसनिर्मितीस भाव-स्थायी वा सात्त्विक-हे पोषक व साधक आहेत, तोपर्यंत साहित्यशास्त्राच्या उपांगांतील तपशिलाचे भेद हे ते साहित्यशास्त्रच वेगळे ठरवू शकणार नाहीत. प्रयोजनातील वेगळेपणामुळे मराठी साहित्यावर बराच परिणाम झाला आहे; ते भक्तिरसप्रधान झाले आहे, हे मात्र मान्य करावे लागेल. माझ्या मते साहित्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणच बदलला, त्याचा विषयही बदलला, त्याचे प्रयोजन बदलले, म्हणजे त्याच्या तात्त्विक भागामध्ये महत्त्वाचा बदल झाला आणि या बदलांचा परिणाम म्हणून त्याच्या उपांगांमध्येही महत्त्वाचे बदल, केवळ तपशिलाचे नव्हते, झाले तर ते साहित्यही बदलते आणि त्याचे शास्त्रही बदलते. थोडक्यात साहित्याचे प्रयोजन, त्याचा आशय आणि त्याची अभिव्यक्ती या तिन्हींमध्ये महत्त्वाचे बदल झाले, म्हणजे ते आणि त्याचे शास्त्रही बदलते. आजच्या साहित्यात आणि त्याच्या शास्त्रात हे बऱ्याच अंशांनी झाले आहे असे वाटते, आणि म्हणून नव्या साहित्यशास्त्राचा विचार करण्याची वेळ आली आहे, असे म्हणावे लागते.

साहित्याचा विषय सत्य की सुंदर—

आपण साहित्याचे प्रयोजनच प्रथम घेऊ. भक्तिसाधन किंवा मोक्षसाधन

नवे साहित्यशास्त्र



हे साहित्याचे प्रयोजन मागे पडल्यावर आपण बराच कालपर्यंत दुसरे एक प्रयोजन स्वीकारले होते, आणि ते म्हणजे सौंदर्यदर्शन हे होय. साहित्य किंवा काव्य ही एक ललित कला आहे, आणि त्याबरोबर चित्र, संगीत, शिल्प, नृत्य इत्यादी कलांचे प्रयोजन सौंदर्यदर्शन आहे, ही कल्पना बराच काल दृढमूल होऊन बसलेली होती. कलावंतांच्या कार्याचे वर्णन करताना फडके यांनी ते सौंदर्यशोधन, सौंदर्यदर्शन आणि सौंदर्यवर्णन असे त्रिविध असल्याचे सांगितले होते. शब्द तीन असले, तरी अखेरीस सौंदर्यदर्शन, स्वतःकरिता आणि रसिकाकरिता घेणे आणि घडवणे असेच त्याचे स्वरूप होते, असे म्हणता येईल. काव्यात वा साहित्यात हे घडावे अशाच अपेक्षा सामान्य रसिक आजवर करीत आला होता. परंतु आता साहित्याबाबत तरी सौंदर्याची जागा सत्याने घेतली आहे असे दिसून येते. सौंदर्याचे सत्यदर्शनाशी वाकडे अर्थात पूर्वीही नव्हते आणि म्हणून ती दोनही अविरोधाने साहित्यात सुलाने वावरत होती, असेही वाटत असे. सौंदर्यदर्शनाबरोबर सत्य आणि सौजन्य (किंवा शिव) ह्यांनाही बोधपूर्व वाङ्मयात स्थान असल्याचा उल्लेख वा. म. जोशी यांनी आपल्या 'वाङ्मयाची प्रवृत्ति आणि ध्येये' या लेखात केला होता. साहित्याचा प्रवास हा आदर्शवादाकडून सौंदर्यवाद अथवा रोमँटिसिझमकडे आणि तेथूनही पुढे वास्तववादाकडे होत आला आहे, हे सर्वास परिचितच आहे. तो अतिवास्तवापर्यंतही झालेला असल्याचे मधूनमधून यापूर्वी आणि आता अधिकच प्रमाणात दिसून येत आहे. हा असा प्रवास होण्याचे मूळ कारण अर्थात सत्य म्हणजेच वास्तव—याला हळूहळू पण निश्चितपणे मिळत गेलेली रसिकांची मान्यता आणि प्राप्त झालेली प्रतिष्ठा आणि महात्मता हे आहे, हे विस्ताराने विशद करून सांगावयास पाहिजे असे नाही. परंतु सत्य वा वास्तव आणि सुंदर यांची क्षेत्रे समकक्ष किंवा एकच आहेत असे अनुभवास येत नाही. पुष्कळसे सत्य हे काव्यात्म असत नाही, रूक्ष गद्यात्म असते; एवढेच नव्हे, तर ते असुंदर, ग्राम्य, बीभत्स, किळसवाणे असते, असा सामान्यांचा अनुभव आहे. त्यालाही सुंदर म्हणण्याचा अट्टाहास होतो असे कित्येक वेळा दिसून येते. Truth is Beauty, Beauty Truth, असे कीट्सने जे समीकरण काव्यस्फूर्तीमध्ये मांडिले, ते प्रमाण मानून जणू काही

हे असे होत असते. त्यामुळे सर्व कलांचे प्रयोजन सौंदर्यदर्शन हेच आहे असा आभास कायम ठेवता आला, तरी तो आभास कायम राहू शकत नाही. त्यापेक्षा सौंदर्यदर्शनाबरोबर सत्यदर्शन हेही साहित्याचे, इतर कलांचे नसले, तरी साहित्याचे प्रयोजन ठरते, ही भूमिका स्वीकारणे हेच अधिक प्रामाणिकपणाचे ठरेल. मग इतर ललितकलांपेक्षा साहित्यकला वेगळी ठरली तरी हरकत नाही. सत्यदर्शनाचे महत्त्व साहित्यात उत्तरोत्तर मान्य केल्यावर त्यावर योग्य ती मर्यादा घालणे हे जमणे कठीण आहे. साहित्यात सौंदर्यापेक्षा सत्याचे मूल्य अधिक आहे, असे कोणी म्हटल्यास त्याला प्रतिबंध करणे शक्य होत नाही. ही भूमिका 'सत्य, संपूर्ण सत्य, आणि सत्याखेरीज इतर काही नको' (Truth, the whole Truth and nothing but the Truth) येथपर्यंत सहज मजल मारू शकते, आणि तिला तत्त्वतः तरी मज्जाव करता येत नाही; व्यवहारात कदाचित करता येत असेल. साहित्याच्या प्रयोजनामध्ये झालेला हा फरक फार दूरगामी व महत्त्वाचा ठरतो. त्याचे परिणाम साहित्याच्या स्वरूपावर आणि मग शास्त्रावरही स्वाभाविकपणे फार मोठ्या प्रमाणावर होतात.

साहित्याचे प्रयोजन-सत्यदर्शन की सौंदर्यदर्शन—

साहित्याचे प्रयोजन म्हणून सौंदर्यदर्शनापेक्षा सत्यदर्शनाला एकदा मान्यता मिळाली, की अर्थात त्याचा विषयही बदलतो हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. सौंदर्याऐवजी सत्य हाच त्याचा विषय बनतो व विषय बदलल्यावर एकंदर स्वरूपही बदलते. एके काळी भारत-रामायण-गत विभूती व त्यांचे जीवन हा वाङ्मयाचा ठरलेला विषय मागे पडून ऐतिहासिक व्यक्ती त्यांच्या जागी आल्या, त्याचेही कारण हेच होय. त्याही मागे पडून आपल्या सभोवतालच्या दैनंदिन जीवनातील व्यक्ती व त्यांचे जीवन हा विषय घेऊन ज्याला सामाजिक असे रूढार्थाने म्हणता येईल, असे कादंबरी व नाट्य या स्वरूपाचे वाङ्मय निर्माण होऊ लागले, याचेही कारण हेच आहे. त्यातही विशिष्ट वर्गाच्या वर्गांचेच जीवन आल्यास, ते संपूर्ण सत्य the whole truth नव्हे असा आक्षेप त्यावर येतो, व त्यावर अवास्तवतेचा शिक्रा बसतो, व इतर समाज व त्यांचे जीवन हा त्याचा विषय बनतो. विषयदृष्ट्या अधिक

व्यापकपणा त्यात आला, तरी सौंदर्यदर्शनाच्या दृष्टीने त्यातील अनुकूलता कमी होण्याचाही बराच संभव असतो. सध्या प्रयोजनाबरोबर विषयही बदलला एवढेच सामान्यपणे येथे लक्षात घेतल्यास पुरेसे होईल. शाहिरी वाङ्मयाने पौराणिक विषय व जीवन सोडून समकालीन जीवन व व्यक्ती हा आपला विषय केल्याबरोबर ते वाङ्मय किती वेगळे, स्वतंत्र आणि जिवंत वाटू लागले आणि खरे मराठी काव्य तेव्हाच सुरू झाले असे जे कित्येकांस वाटले, ते या संदर्भात मनात आल्यावाचून राहणार नाही. मानवजीवन-दर्शन हाच साहित्याचा मूलभूत हेतू आहे, हे मान्य झाल्यास त्या दर्शनात सौंदर्याऐवजी सत्य हा अधिक महत्त्वाचा विषय ठरल्यामुळे त्याच्या स्वरूपात महत्त्वाचे बदल होतील यात नवल ते काय ?

साहित्यनिर्मिती-स्वार्थ की परार्थ—

साहित्याच्या प्रयोजन-विचाराचेच एक अंग म्हणून साहित्य किंवा कला या स्वार्थ आहेत की परार्थ आहेत, या अलीकडे वादबिंदू झालेल्या विचाराचा परामर्श व्यावा लागतो. चित्र, संगीत, नृत्य इत्यादी ललित कला या त्यांच्या आजच्या प्रगत स्वरूपात केवळ स्वार्थ म्हणजे स्वतःच्या समाधाना-करिता, स्वान्तःसुखाय असतात असे म्हणणे कितीहि कठीण वाटले, तरी त्यांची मूलप्रवृत्ती पाहिल्यास त्या स्वार्थ असतात असे म्हणणे शक्य असते. मनुष्य प्रथम गायला, नाचायला, चित्रे काढायला लागला तो स्वतःच्या आनंदा-करिताच असे म्हणणे शक्य असते; म्हणजे त्याचे मूळ प्रयोजन स्वतःचा आनंद हे ठरते. आजही काही प्रमाणात ते खरेच म्हणता येईल. कलावंताला स्वतःला त्यात आनंद वाटतो, तो लुटता येतो, म्हणून तो पुनःपुनः त्या त्या कला-राधनेला प्रवृत्त होतो. कलेचा आजचा विनियोग कशाकरिताही होवो, तिची मूलप्रवृत्ती ही कलावंताला होणाऱ्या आनंदामुळे होते, असे स्थूलपणे म्हणता येते किंवा म्हणावे लागते. इतर कलांबाबत जे खरे, ते साहित्य-कलेबाबतही का खरे असू नये ? निदान त्यातील एक महत्त्वाचा प्रकार म्हणजे काव्य, त्याबाबत तरी खरे मानावयास काय हरकत आहे ? साहित्याचे नाट्य आणि कादंबरी हे प्रकार कदाचित तितके स्वार्थ म्हणता येणार नाहीत, परंतु आत्माविष्कारात्मक जे भावगीत-काव्य, (कथाकाव्य हे

कथाकादंबरीतच जमा करावे) हे तरी केवळ स्वार्थ म्हणजे कवीच्या स्वतःच्या आत्माविष्कारसुखास्तव असते असे म्हणावयास हरकत नाही. काव्यनिर्मिती ही स्वार्थ असती, तर ती छापून कशाकरिता काढता, असा प्रश्न करणारांस तेही स्वात्मसुखार्थ होऊ शकते, असे सांगता येणे सहज शक्य आहे. निदान काव्य तरी मुळात स्वार्थ असते; त्यापासून इतरांना आनंद वा इतर उपयोग झाला तर कवीची हरकत नसते, ही भूमिका फारशी अस्वाभाविक नाही. या भूमिकेचे अलीकडील काव्यावर झालेले परिणाम मुळीच उपेक्षणीय नाहीत; आणि जी परार्थ आहे याबद्दल आजवर मुळीच शंका घेण्यात येत नव्हती, ती समीक्षाही जर आज स्वार्थ आहे, असे ठरू पाहत आहे, तर काव्याबद्दल किंवा साहित्याच्या इतर प्रकारांबद्दल तरी ते तसे नाहीत असे आपण का म्हणावे ?

परार्थ असले तरी अभिज्ञांकरिता, नेणत्यांकरिता नव्हे—

आणि हे प्रकार आणि या कला परार्थ आहेत, हे मान्य केले तरी त्या सर्वांच्याचकरिता आहेत, असे म्हणता येईल काय ? कोणतीही कला अगदी प्राथमिक स्वरूपात सर्वांना सुगम असली, तरी ती उत्तरोत्तर प्रगत होत गेली म्हणजे तिचे आवाहन अधिकाधिक मर्यादित होत नाही काय ? संगीताचे उदाहरण या बाबतीत खात्री पटविण्यास पुरेसे होईल. संगीताचे आज जे सुगम संगीत, सुबद्ध संगीत, शास्त्रीय संगीत इत्यादी भेद करण्यात येतात किंवा पूर्वी ठुमरी, टप्पा, ख्याल, ध्रुपद इत्यादी जे भेद मानीत, त्यांत त्यांची अधिकाधिक प्रगतता ही त्यांचे आवाहन अधिकाधिक मर्यादित होत जाते, हेच दर्शवीत नाही काय ? कला जेवढी प्रगत होत जाईल, तेवढी ती कमी कमी लोकांना समजणारी आणि आनंद देणारी ठरते असा एक नियमच त्याबाबत करणे योग्य होणार नाही काय ? थोडक्यात कला ही तिच्या प्रगत अवस्थेत सामान्यांच्याकरिता नाही, काही थोड्या 'उच्चभ्रू' लोकांच्याकरिताच असते. सामान्यांनी तिच्याविषयी बोलूही नये. केवळ संगीतकलेबाबत नव्हे, तर नर्तनकलेबाबतही तेच खरे नाही काय ? स्थूलाकडून सूक्ष्माकडे जाणारे सारेच असे थोड्या लोकांनाच कळणारे, त्यांना आवाहन करणारे, आनंद देणारे असे असते. अशा

लोकांना पूर्वी विदग्ध म्हणत असत. त्यांच्या बोलण्यात, म्हणजे वक्रोक्तीत व्यञ्जनेला एवढे प्राधान्य असे, की ते पुढे अविदग्ध म्हणजे सामान्य लोकांना समजेनासे होई. प्रगत कला ही अशीच असावयाची. ती असामान्यांनी असामान्यांच्याकरिता आचरलेली अशी असते; म्हणून अनेक वेळा अनाकलनीय दिसते, वाटते आणि असतेही.

नाटक हे केवळ ' झुंडी ' करिता नव्हे—

साहित्यविषयक तत्त्वविचारामध्ये मान्य झालेले हे बदल, त्याच्या स्वरूपामध्ये, तांत्रिक अंगांमध्ये प्रतिबिंबित झाल्यावाचून राहत नाहीत, आणि तात्त्विक आणि तांत्रिक अंगांमध्ये बदल झाल्यास मग साहित्यशास्त्रच बदलून व्यावसाय लागते, हे आरंभीच सूचित केले होते. आताच उल्लेखिलेल्या तात्त्विक विचारांचा परिणाम परार्थ म्हणून मान्य असलेल्या कलेवर-नाट्यकलेवर आणि तिच्याशी संबद्ध असणाऱ्या वाङ्मयावरही होऊ शकतो, हे पाहण्यासारखे आहे. नाट्यकला ही परार्थ आहे याबद्दल यापूर्वीच्या कालात तरी मतभेद नसावा. नाटक हे गर्दीकरिता आहे, झुंडीकरिता आहे हा जणू काही नाट्याबाबतचा मूलभूत सिद्धान्त आहे. हेच तत्त्व कालिदासानेही ' नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ' या शब्दांनी सांगितले आहे. गर्दी किंवा झुंड ही भिन्नरुची असणे हेच स्वाभाविक आणि अपरिहार्य आहे. तिचे समाराधन करणारे नाटक परार्थ आणि सामान्य जनांकरिता होते यात नवल ते काय ? परंतु त्या नाटकामध्येही आज ते जनसामान्याकरिता नसल्याच्या खुणा अधिकाधिक स्पष्ट होऊ लागल्या आहेत. उदाहरणार्थ, ' खुर्च्या ' सारखे नाटक व्यावे. ते भिन्नरुची लोकांकरिता नाही, आणि गर्दीकरिताही नाही. काही मोजक्या विदग्धजनांकरिता ते आहे. त्यामुळे नाट्याचा आत्मा जो संघर्ष त्याचीही आवश्यकता त्याला नाही. काही मोजक्या, विशिष्ट व्यक्तींची मानसिक व्यथा त्यात चित्रित झाली आहे, आणि कलात्मक रीत्या चित्रित झाली आहे.

कथानक नसलेली कथा—

नाट्यापेक्षा कथेमध्ये नावीन्य अधिक प्रमाणात आले आहे, असे म्हणावे लागते. म्हणून अलीकडील लघुकथा वीस वर्षापूर्वीच्या लघुकथेपेक्षा वेगळी

झाली असल्याचे आज मान्यही झालेले दिसते. आधी लघुकथा ही आपटे-युगातील दीर्घकथेकडून वेगळी निघाली, आणि नवकथा ही या लघुकथेपेक्षा निराळी झाली. लघुकथेच्या तंत्राविषयी चर्चा करताना एक प्रसंग आणि एक परिणाम यांवर भर देऊन लिहिले गेले; तिचे तंत्र-मंत्र वेगळे असल्याचे फडके यांनी ग्रंथ लिहून सविस्तरपणे प्रतिपादले. त्याला फार वर्षे झाली नाहीत तोच नवकथा वेगळी असल्याचे आणि फडके-खांडेकर हे कथाकार म्हणून विशेष गणनीय नसल्याचेही त्यांना सुनावण्यात आले. लघुकथा कथेहून वेगळी असली तरी तीमध्ये एखाद्या मुख्य घटनेला महत्त्व असल्याचे आणि त्या घटनेप्रत नेणाऱ्या गौण अशा प्रसंगांचे चित्रण येत असल्याचे मान्य करण्यात आले होते. कथा म्हटली, की अशी काही घटना पाहिजे याबद्दल शंका नव्हती. पण नवकथेमध्ये घटनापेक्षा मनःस्थितीला, एखाद्या विशिष्ट भावभावनेला, एखाद्या मूडला आणि त्याच्या कलात्मक चित्रणालाच महत्त्व येऊन बसले आहे, असे आपण पाहतो. त्याचे सूक्ष्म आणि तरल स्वरूप समुचित शब्दांनी, व्यञ्जनेचा उपयोग करून चित्रित करणे हे आजच्या कथेचे उच्च रूप मानले जाते. कोणीतरी बऱ्याच अतिशयोक्तीने, परंतु मार्मिकपणे ' आजच्या कथेमध्ये कथेची आवश्यकता नसते, ' असे म्हटले आहे. म्हणण्याचा अर्थ असा, की कथेस लागणाऱ्या घटना-प्रसंगांना महत्त्व नसून तीमध्ये चित्रित झालेल्या चित्तवृत्तीला व तीमधील भावभावनांच्या गुंतागुंतीला, वैशिष्ट्याला, आगळेपणाला महत्त्व आहे. आजची कथा म्हणजे त्यांची क्षणचित्रे होत. तीमध्ये मानवी मनाच्या भावजीवनातील काही वेचक क्षण टिपून ही चित्रे काढलेली असतात. आजची सर्वच लघुकथा तशी झाली आहे असे नाही, परंतु लक्षात घेतले पाहिजे एवढे प्रमाण तरी या स्वरूपाच्या कथांचे आहे, असे म्हणावे लागते.

काव्यातील नवता व प्रतिमांचे नावीन्य—

पण साहित्यामध्ये सर्वांत अधिक नवता आली असेल तर ती काव्यामध्ये आली आहे, याबद्दल मतभेद होण्यासारखा नाही. काव्यामध्ये नवता कशामुळे येण्यासारखी आहे, याविषयी एक महत्त्वाचा विचार मढेंकर यांनी सांगून ठेवला आहे. कवी आपल्या मनातील आशय व्यक्त करण्याकरिता

जी प्रतिमाने उपयोजितो, त्यांच्या नवत्वामुळे, वेगळेपणामुळे काव्य हे वेगळे, नवे ठरते असे त्यांचे म्हणणे आहे. काव्याचे विषय नवे असण्यापेक्षा जुन्या विषयांचे नव्या प्रतिमांनी चित्रण करणे, हेच काव्यातील नवेपणाचे कारण आणि गमक असते. असा प्रतिमांचा नवेपणा अर्वाचीन काव्यात प्रथम बालकवींनी आणला, म्हणून ते अर्वाचीन कवींमध्ये आद्य ठरतात असेही त्यांनी सांगून ठेवले आहे. बालकवींनी कोणत्या व किती नव्या प्रतिमा योजल्या याबद्दल कदाचित वाद होईल; परंतु त्यांनी त्या योजल्या हे मान्य केले, तरी त्यांची कविता सुबोधच राहिली, हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे. परंतु नव्या प्रतिमांबरोबर मराठी कवितेमध्ये दुर्बोधतेचाही प्रवेश झाला असल्याचे आढळते. किंबहुना नव्या प्रतिमा आणि दुर्बोधता यांची सांगडच घातली गेली असल्याचे दिसते. हे एवढ्या प्रमाणात होऊ लागले, की दुर्बोधता ही काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण असल्याचेही प्रतिपादले गेले. ही दुर्बोधता प्रतिमानावीन्य हे नवकाव्याचे कारण आहे, असे सांगणाऱ्या मर्दकरांनाही मान्य होती असे दिसते. नाहीतर काव्यातील पारदर्शित्वाचा उपहास त्यांनी केला नसता. ' इरेस पडलो तर पारदर्शी काव्य आपणही लिहून दाखवू, ' असे त्यांनी बजावून सांगितले. पारदर्शित्वाकरिता इरेस पडावे लागावे अशी स्थिती आजच्या कवितेची झाली आहे, असा त्यांचा अर्थ होऊ शकतो. काव्य सहजतेने लिहिले, तर दुर्बोधता अनिवार्य आहे; ती टाळावयाची असेल, तर मात्र मुद्दाम प्रयत्न करावा लागेल, इरेस पडावे लागेल अशी ही भूमिका आहे. काव्य हे स्वान्तःसुखाय आहे, परार्थ नाही, आणि ते सामान्यांच्याकरिता नाही, या दुहेरी भूमिकेतून ही दुर्बोधता नवकाव्याचे जणू काही एक अपरिहार्य अंग होऊन बसली आहे. त्यात केवळ आत्माविष्कार असतो, तो करताना ते दुसऱ्यांस समजावे याकरिता काही करावयास पाहिजे असे नाही, आणि ते सामान्यांच्याकरिता नसल्याने त्यात जो आत्माविष्कार होतो तो आणि तो करण्याची पद्धती या दोहोंचीही पातळी व स्वरूप उच्च, गूढ, सूक्ष्म, आकलन-कठिण असे असणेच स्वाभाविक होय, हे यामागील तत्वज्ञान आहे. जेथवर सामान्यांना समजेल, तेथवर काव्याची पातळी सुरुच होत नाही; जेथून ते सहजगम्य राहणार नाही तेथून त्याची पातळी सुरू होते असेही सांगण्यात

येते. रसिक 'सामाजिका'च्या पातळीवर कवीने यावयाचे नसते, सामाजिकानेच आपली पातळी उंचावून घेतली पाहिजे, असे या मताप्रमाणे असते. इंग्रजी टीकेमध्ये Ambiguity संदिग्धता हे उच्च काव्याचे एक लक्षण कित्येक प्रसंगी सांगण्यात येते, त्याचे कारण हेच. असे काव्य रसिकागणिक वेगवेगळा अर्थ देऊ शकते व हे त्याच्या श्रेष्ठत्वाचेच एक गमक होय असाही विचार मांडण्यात आला आहे. कला जितकी उच्च, तितकी तिचे आवाहन अल्पसंख्य तज्ज्ञ रसिकांपुरतेच मर्यादित असावयाचे हा दृष्टिकोण आरंभी उल्लेखिला आहेच. ते येथेही प्रत्ययाला यावयास हरकत नाही. काव्य हे व्यक्तिसापेक्ष असते, तसा त्याचा आस्वाद आणि अवगम हाही व्यक्तिसापेक्ष असावयाचा, आणि मग जेवढे रसिक तेवढे त्या काव्याचे अर्थ असेही तत्त्वतः ओघानेच येते. असे जितके निरनिराळे अर्थ त्यातून निघतील, तेवढी त्या काव्याची योग्यता अधिक असेही सुचविण्यात येते; मग ते सारे किंवा एकापेक्षा अधिक अर्थ स्वतः कवीच्याही मनात अभिप्रेत असोत वा नसोत. केळकरांनी काव्यानंदात रसिकास एकापेक्षा अधिक भूमिकांवर, निदान दोन भूमिकांवर आरुढ होता येते आणि त्याचा आस्वाद घेता येतो, असे म्हटले आहे. या मताचीच पुढची पायरी म्हणजे काव्याचे असे अनेक अर्थ होऊ शकतात ही होय. श्रेष्ठ कलाकृती निरनिराळ्या कालांत आणि निराळ्या व्यक्तींना निरनिराळे अर्थ प्रतीतीला आणून देते हे तिचे श्रेष्ठत्व होय, असेही सांगितले जाते. शेक्सपियरच्या हॅम्लेटविषयी अनेक उपपत्ती अजूनही पुढे मांडण्यात येतात हे त्या नाटकाच्या श्रेष्ठत्वाचेच गमक होय, असेही प्रतिपादले जाते. या अनेकविध कारणांनी आजच्या कवितेचे स्वरूप ठरत आहे आणि ते पूर्वीपेक्षा फार बदलले आहे यात शंका नाही.

रसोत्कटता आणि अर्थगौरव—

काव्याबाबत आणखी एक-दोन गोष्टी लक्षात घ्यावयास हव्यात. काव्याचे प्राणभूत तत्त्व म्हणजे रसोत्कटता ही समजूत बऱ्याच प्राचीन कालापासून अगदी अलीकडेपर्यंत रूढ व मान्य होती. आज रसोत्कटता आणि रसपरिपोष या कल्पना मागे पडू लागल्या आहेत. काव्यामध्ये स्थूल

भावनांपेक्षा सूक्ष्म भावच्छटांच्या अभिव्यक्तीसच आज महत्त्व प्राप्त झाले आहे, आणि त्यातही सरळ भावव्यक्तीपेक्षा ती ध्वनित असावी असेही वाटू लागले आहे असे दिसते. यामुळे रसपरिपोष व रसोत्कटता या गोष्टी अवघड होऊन बसलेल्या आहेत. सूक्ष्म भावव्यक्तीमध्ये व व्यञ्जनेमध्ये कवीचे कौशल्य कसास लागते ही गोष्ट खरी आहे. पूर्वीही ध्वनिकाव्या-संबंधी हे खरे होते. ते लिहिण्यात आणि समजण्यात वैदग्ध्य असते, हे मान्य करावयास पाहिजे. पण त्यामुळे रसाविष्कार अवघड होऊन बसतो, हेही तितकेच खरे आहे. गूढ, सूक्ष्म, तरल, अत्यंत वैयक्तिक अशा भावा-नुभवांचा आविष्कार हा कठीण असतो, पण तो उत्कटत्वाने प्रकट होऊ शकत नाही हेही तितकेच खरे आहे. गूढानुभवाबरोबर तसाच विचारही मिश्रित असतो. त्या विचाराचे महत्त्वही रसपरिपोषास परिपंथी (आड येणारे) होते. काव्य आणि त्याबरोबर इतरही साहित्यप्रकारांत आज रसाचे अधिराज्य डळमळीत झालेले दिसते. रसाबरोबर विचारगौरव किंवा अर्थ-गौरवालाही त्यात अधिकाधिक महत्त्व प्राप्त होत आहे, मग तो विचार सामाजिक असो वा व्यक्तिजीवनातील म्हणजे आध्यात्मिक असो. आजची पुष्कळशी कविता हृदय हेलावून टाकणारी असण्यापेक्षा, ती समजली तर, विचार-प्रक्षोभक, विचारप्रवर्तक वा विचारचोदक अशी असते, असे म्हणावे लागते.

गेयतेस गौणता

रसोत्कटतेबरोबर गेयतेचेही महत्त्व कमी व्हावे हे अर्थात ओघानेच येते. कविता म्हणण्याऐवजी ती वाचली जाते, हे याचे ढोवळ गमक आहे. आजच्या कवितेस साधी लयबद्धता असते व ती तेवढी पुरेशी होते. गेयता ही रसोत्कटतेशी संबद्ध असते अशी एक कल्पना आहे. ती खरी असो वा नसो, आज त्या दोन्ही निगडित असल्यासारख्या वाटतात. काव्यगायन हे आज मागे पडले आहे. किंबहुना गेयता ही काही प्रमाणात विगुणता (disqualification) होऊन बसली आहे. गेय कविता गीत या नावाने संबोधिली जाऊ लागली असून गीतापेक्षा काव्य हे वेगळे व अधिक उच्च दर्जाचे असते, अशी भावना होऊ लागली आहे. गीतापेक्षा अभंगओवी-सारखा छंद पुरवला, कारण त्यात गेयता कमी आहे, परंतु खरे म्हटले

म्हणजे मुक्तच्छंद हाच कवितेचे योग्य वाहन होय, ही समजूत प्रचलित झाली आहे. त्यात अभिव्यक्ती सहजतेने होते, व विचारगर्भ भावाभिव्यक्तीस तोच अधिक अनुरूप असतो असेही प्रतिपादण्यात आलेले आहे.

काव्याच्या गेयतेविषयी झालेल्या या मतपरिवर्तनाचे परिणाम काव्याचे जे वाहन त्याच्या विचारावर होणे अपरिहार्य होते. माधवराव पटवर्धनांनी जो छंदोविचार पंचवीस वर्षापूर्वी केला, त्यातील बराचसा भाग आज अतार्थक झाला आहे. त्यामधील वृत्तविचार तर संपुष्टातच आलेला दिसतो. कारण ज्या प्रकारच्या रचनेला त्यांनी वृत्त हे मर्यादित अर्थाचे नाव दिले आहे, ती रचना आजकाल होतच नाही. त्यातील एकच वृत्त म्हणजे शार्दूलविक्रीडित हे क्वचित मंगलाष्टकांमधून आढळते. त्यात अर्थात काव्याची अपेक्षा नसतेच व ते नसतेही. त्यांची रचनाही हा खटाटोप करणाऱ्यांना निर्दोष साधते असे दिसत नाही. ज्या प्रकारच्या रचनेला पटवर्धन जाती म्हणतात, तीहि फारच कमी होत आहे. तांबे यांचा गीतसंप्रदायच मर्जीतून उतरल्यामुळे पटवर्धनांनी ज्याची व्यवस्थिती लावून दिली, त्या जातिविस्तारातली विविधता व वैचित्र्य हेही तुरळकच दिसून येतात. त्यांच्या छंदोविचाराला अजूनही काही स्थान आहे, कारण त्या तऱ्हेची रचना अजूनही बरीच होत आहे. परंतु पटवर्धनांच्या कालात जो रचनाप्रकार नुकताच उदित झाला होता, पण ज्याचे महत्त्व त्यांच्या लक्षात तितकेसे आले नव्हते, त्या मुक्तच्छंदाचा प्रसार मात्र अपेक्षेपलीकडे झालेला आहे. छंदोविचाराला काव्यशास्त्रात स्थान, गौण का होईना, असेल, तर त्यात झालेली ही उलथापालथ लक्षात घेतली गेली पाहिजे, व त्याचे व्यवस्थापन या नवीन परिस्थितीला जुळवून घेतले पाहिजे. हे व्यवस्थापन अर्थात फारसे नियमबद्ध होऊ शकणार नाही; कारण ते मुळातच मुक्त अशा रचनेचे आहे. पटवर्धनांनी फारसी गझल-रचनेला मराठी छंदोरचनेमध्ये स्थान मिळवून दिले होते. परंतु ती रचनाही आज तुरळकच होत असलेली दिसते, आणि तीमध्येही शैथिल्य दिसते; कारण मुक्तत्वाची छाप तिच्यावरही पडलेली आहे. एकंदर साहित्यशास्त्रात अर्थात छंदोविचाराचे महत्त्व कमी आहे, म्हणून या विषयाचा विशेष विस्तार येथे करण्यात स्वारस्य नाही.

कृतिसापेक्ष रीतिविचार व कविसापेक्ष शैलीविचार

काव्याचा छंदोविचार म्हणजे काव्यार्थाचा अभिव्यक्तिविचाराचा एक भाग झाला. यापेक्षा अधिक महत्त्वाचा अभिव्यक्तिविचार म्हणजे रीति-विचार होय. हा विचारही आता मागे पडला असून त्याची जागा शैलीच्या विचाराने घेतली आहे. रीतिविचार हा वस्तुसापेक्ष विचार असून शैलीचा विचार हा व्यक्तिसापेक्ष विचार आहे. शैली ही कविसापेक्ष असते. पूर्वीच्या रीती ह्या वरवर पाहिल्या असताना तरी देशसापेक्ष म्हणजे समाजसापेक्ष होत्या. म्हणून त्यांची नावे वैदर्भी, गौडी इत्यादी देशनामांवरून पडलेली होती, आणि तो विचार शब्दयोजनावलंबी होता, कविव्यक्तित्वालंबी नव्हता, अशी ही आजची विचारसरणी आहे. वस्तुतः शैलीच्या विचारातही अखेरीस शब्दयोजनेलाच, त्यातील कौशल्याला, कविस्वभावानुसारे अपरि-हार्यपणे होत जाणाऱ्या भाषेच्या उपयोगाला महत्त्व असते, हे उत्तम शैलीचे (Style) रहस्य म्हणून वॉल्टर पेटरने the right vocabulary असे सांगितले आहे त्यावरून दिसते, आणि रीतीमध्येही कवीचे व्यक्तित्व प्रति-बिंबित होते हे दण्डीने रीती ही 'प्रतिकविस्थित' असते असे म्हटले, यावरून व्यक्त होते. परंतु आजच्या अभिव्यक्तिविचारामधून वैदर्भी, गौडी इत्यादी संज्ञांचे निष्कासन झाले आहे. एकंदर साहित्यविचारात व्यक्ति-निष्ठतेला किंवा व्यक्तिसापेक्षतेला जे प्राधान्य अलीकडे मिळत आले आहे, त्यामुळे रीतीऐवजी शैलीला महत्त्व यावे हे स्वाभाविकच होते. त्यामुळे आज गडकरी हे गौडी रीतीचे प्रतिनिधी होते असे न म्हणता, आपण त्यांच्या भावनेची अतिरंजितता, शब्दयोजनेचे आडंबर, कल्पनेच्या भरान्या यांचा उल्लेख करतो आणि त्यांचा संबंध त्यांच्या व्यक्तित्वाशी जोडतो. कवीची काव्यकृती ही आस्वादाचा विषय आहे, असे समजण्याऐवजी त्या कृतीचा कर्ता हाच जणू काही आपल्या अभ्यासाचा विषय आहे, अशी ही आणखी व्यक्तिसापेक्षता आहे. या दृष्टीमुळे साहित्यकृती ही तिच्या कर्त्याचे व्यक्तित्व समजण्याचे साधन आहे अशी वृत्ती होते, व त्या कृतीचा निरपेक्ष असा विचार होत नाही. त्यामुळे कृतिसापेक्ष रीतिविचार मागे पडून कविसापेक्ष शैलीविचार नव्या साहित्यशास्त्रामध्ये स्थान पटकावून बसला आहे.

काही गुणांचे गौणत्व—

रीतिविचार हा विशिष्ट पदरचनेवर आणि तिच्या द्वारे काही गुणांवर अधिष्ठित होता. रीतींचे महत्त्व नष्ट झाल्यावर त्यांना आधारभूत अशा गुणांवरही परिणाम व्हावा ही गोष्ट अपरिहार्य होती. त्यामध्ये पहिले बळी गेले ते गुण म्हणजे अर्थव्यक्ती आणि प्रसाद हे होत. निदान काव्य या प्रकारात तरी हे बऱ्याच अंशी झालेले दिसते. दुर्बोधता हे काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हटले, की प्रसाद हा गुण तिला विरोधी असल्याने काव्यात त्याला स्थानच उरू नये यात आश्चर्य नाही. नवीन प्रतिमानांमुळे हे होते, असे म्हणणे बरोबर नाही. प्रतिमानावीन्य काव्यात नवेपणा आणिल, त्यामुळे त्यात प्रसादहानी होण्याचे कारण नाही, कारण पूर्वीही कवींच्या प्रतिमानांमध्ये नवीनता असे. 'उपमा कालिदासस्य' असे जेव्हा म्हटले गेले, त्या वेळी त्याच्या प्रतिमायोजनेमध्ये नावीन्य व वैशिष्ट्य होते हाच अर्थ अभिप्रेत होता. ज्ञानेश्वरांच्या उपमा-रूपकांचे कौतुक होते, याचे कारणही त्यांचे प्रतिमायोजनेतील वैशिष्ट्य आणि नावीन्य हेच आहे. कोणाही स्वतंत्र बुद्धीच्या आणि प्रतिभावान कवीच्या कवितेत ते असते. त्यामुळे त्याचे श्रेष्ठत्व अंशतः तरी ठरते. पण त्या कारणाने त्याचे काव्य दुर्बोध ठरत नाही. प्रतिमानावीन्य हे दुर्बोधतेचे कारण होऊ नव्हे. त्याची मीमांसा हा आजचा विषय नव्हे; म्हणून येथेच तो विषय संपवावा.

प्रसादगुणाला पोषक असा अर्थव्यक्ती हा गुणही काही प्रमाणात मागे पडलेला दिसतो; विशेषतः काव्यामध्ये. काव्यशैली ही काटकसरीची असावी, थोड्या शब्दांत जास्तीत जास्त अर्थ सांगितलेला असावा अशी कल्पना झालेली आहे. त्यामुळे वाक्य पुरे करण्यास आवश्यक असलेले शब्दही गाळावेत किंवा देण्याची आवश्यकता नाही अशी समजूत दिसते. रिचर्ड्स म्हणतो, "An obscure notion is engendered in the reader that syntax is somehow less significant in poetry than in prose, and that a kind of guesswork—likely enough to be christened 'intuition'—is the proper mode of apprehending what a poet may have to say." पुढील उदाहरणावरून त्याची कल्पना येईल :—

“ आकाश निळें तो हरि । अन् एक चांदणी राधा ।

बावरी । युगानुयुगिंची मनबाधा ॥

विस्तीर्ण भुई गोविंद । अन् क्षेत्र साळिचें राधा ।

संसिद्ध । युगानुयुगिंची प्रियंवदा ॥

जलवाहिनि निश्चल कृष्ण । बन झुकलें कांठी राधा ।

विप्रश्न । युगानुयुगिंची चिरतंद्रा ॥

यात वाक्यपूर्तीसाठी आवश्यक शब्द किती गळले आहेत, ते सांगता येणे कठीण आहे. रिचर्ड्सने उल्लेखिलेल्या Intuition चा खूपच उपयोग करावा लागत आहे. यात व्यञ्जना आहे अशीही समजूत असावी. जे शब्दांनी प्रकट झाले नाही ते ध्वनित आहे, ते व्यञ्जनेने समजते अशी काही भ्रामक समजूत अशा रचनेच्या वुडाशी असावी, असे वाटते. पण पारदर्शी असेल ते काव्य उच्च दर्जाचे नव्हे, असाही समज त्यापाठीमागे असावा. पारदर्शित्व हा जणू काही गुणाएवजी दोष होऊन बसला आहे.

दोषविचारास अर्धचंद्र—

नवीन साहित्यशास्त्रात दोषप्रकरण हे फारच संकुचित झालेले दिसेल. अभिव्यक्ती स्वाभाविक व्हावी म्हणून रचनेवरील बंधने शिथिल होऊ लागल्याला आता बराच काळ लोटला आहे. गद्याची बंधने काव्यात मानण्याचे कारण नाही. ‘ शब्द टराटर फाडण्याची ’ भाषा जेथे चालू आहे, तेथे शब्दरूपांमधील अशुद्धता लक्षात घेणे अयोग्यच ठरेल. अर्थ-व्यक्तीबाबत आताच केलेल्या चर्चेवरून वाक्यरचनेचे शैथिल्य हा दोष राहत नाही, हे दिसून आलेच आहे. मुक्तच्छंदामुळे ‘ वृत्तभंग ’ ही गोष्ट उरतच नाही. छंदांचा उपयोग अधिक होत आहे, आणि त्यांत प्रत्येक अक्षर दीर्घप्रायच असल्याने ‘ संयोग न्हस्वास गुरुत्व देतो, ’ या नियमास अर्थच उरलेला नाही. छंदामधील या सोयीचा फायदा मात्रावृत्तांमधूनही श्रेष्ठ कवीसुद्धा घेतात, असे दिसून येते. मुक्तच्छंदामुळे यतिभंगाबद्दल तक्रार होऊ शकत नाही. यमक हाही रचनेचाच भाग. त्याचे बंधन असे उरले नाही. ते साधलेच पाहिजे असे नाही; आणि साधल्यास आपल्यास सोयीचे

असेल तेथे ते साधावे अशी सवलत आहे. तेव्हा ते कसेही साधले तरी चालते. एकाच अर्थाच्या शब्दांचे किंवा उपान्त्य स्वर भिन्न असलेले यमकही सदोष मानण्याचे कारण नाही. कारण मुळीच न पाळण्यापेक्षा कसे तरी पाळले गेले, तरी ते इष्टच अशी त्याबद्दलची स्थिती आहे. रचनेकडून आशयाकडे वळल्यास क्लिष्ट, अप्रतीत, निहतार्थ, अप्रयुक्त, अवाचक इत्यादी अर्थग्रहणाच्या आड येणारे दोषही निर्जीव झालेले आहेत. कारण त्यांमुळे फार झाल्यास दुर्बोधता काव्यात येईल. पण तीच त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हटल्यास हे दोष गुणच ठरण्याचा संभव आहे; निदान त्यांचे दोषत्व तरी निरस्त व्हावे. कवितेचे अर्थग्रहण नीट न झाले, तरी तिचे रसग्रहण शक्य असते असेही सांगण्यात येते. त्यामुळे गूढ, संदिग्ध इत्यादी अर्थग्रहणाबाबतचे दोष अर्थात निरस्त होतात. Ambiguity च्या मुद्यावर संदिग्धत्वाचे समर्थनही होऊ शकते.

बीभत्स आणि व्रीडादायक —

सत्य वा वास्तव यांच्या दर्शनाच्या आग्रहामुळे आणखीही एक-दोन दोष निरस्त होतात. ते म्हणजे ग्राम्यत्व आणि अश्लीलत्व हे होत. ग्राम्यत्व दोष हा ग्रामीण लोकांच्या जीवनाचे आणि त्यांच्या भाषेचे चित्रण केल्यामुळे निर्माण होतो. आजच्या जीवनात नागर आणि ग्रामीण असे भेदाभेद किंवा कप्पे करता येत नाहीत, आणि म्हणून ते साहित्यामध्ये करणेही अयोग्य होईल. एक सर्वस्वी ललित आणि दुसरे सर्वस्वी अललित असेही होऊ शकत नाही. तेव्हा ग्रामीण लोकांच्या जीवनाचे वास्तव चित्रण करावयाचे झाल्यास ग्राम्य शब्दप्रयोगांवर बहिष्कार टाकून चालणार नाही. ग्रामीण जीवन आणि वातावरण यांना अनुरूप अशी भाषाही त्याबरोबर आलीच. ग्राम्यत्वासारखीच स्थिती अश्लीलत्वाची काही अंशी तरी आहेच. पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रात अश्लीलत्वाचे तीन प्रकार केलेले होते. एक अमंगल, एक बीभत्स आणि एक व्रीडादायक. यांपैकी अमंगलावरील आक्षेप दूर झाल्याला बरेच दिवस झाले आहेत. जीवनात अमंगल हे वेळोवेळी उत्पन्न होते. शोकान्तिकांचे पर्यवसान अमंगलातच होत असते. त्या शोकान्तिकांचा प्रवेश आपल्या साहित्यात झाल्यापासून अमंगलावरील बहिष्कार

आपोआपच उठला. केवळ काव्यातच नव्हे, तर नाटक-कादंबऱ्यांतूनही हे झाले. किंबहुना त्यांमधून, म्हणजे शोकान्तिकांमधून, अमंगलाची आवश्यकताच निर्माण झाली. बीभत्साला एवढी अनुकूलता मिळाली नसली, तरी त्यावरील बहिष्कार उठला आहे असे म्हणावयास पाहिजे. खरे म्हणजे बीभत्स रसाला जोपर्यंत मान्यता होती, तोपर्यंत बीभत्साला अश्लील म्हणून दोषांच्या यादीत टक्कल्याचे कारण नव्हते. जीवनात जोवर बीभत्स ठिकठिकाणी भरले आहे, तोपर्यंत त्याच्या वास्तव वर्णनातील बीभत्स आपल्यास टाळता येणार नाही. 'चक्र' सारख्या कादंबरीत त्या बीभत्साचे यथार्थ चित्रण ह्याच मुख्य हेतू असल्याने त्याचे यथार्थ चित्रण केल्याबद्दल लेखकास दोषी धरिता येणार नाही. अप्रिय परंतु सत्य हेच त्यात सांगितले गेले आहे. 'बळी' या कादंबरीमध्येही तेच झालेले आपल्यास दिसेल. अश्लीलत्वाच्या या दोन प्रकारांपेक्षा, त्याचा तिसरा प्रकार म्हणजे व्रीडादायक अश्लील; हेच आज अश्लील म्हणून ओळखले जाते व आज विवाद्य होऊन बसलेले आहे. संस्कृत महाकाव्यांतून जी शृंगाराची वर्णने येत असत, त्यांवर साहित्यशास्त्रामध्ये विशेष आक्षेप घेतला होता असे दिसत नाही. सुरतक्रीडेचे वर्णनही त्यात सुखेनैव येई; भाषा मात्र प्राकृत नसे एवढेच. त्याला बीभत्स वा अमंगल असे स्वरूप अर्थातच नसे. परंतु असे वर्णन आजच्या वाङ्मयातही कदाचित अश्लील ठरेल. व्रीडा म्हणजे लज्जा. ही लज्जा किंवा तिची भावना वाचकाच्या मनात निर्माण होईल असे वर्णन येऊ नये असा मूळ अश्लीलत्व-दोष सांगणाऱ्यांचा कटाक्ष. कारण असे, की त्यामुळे रसास्वादामध्ये व्यत्यय येईल अशी कल्पना होती. या आक्षेपाचा कटाक्ष साहित्यदृष्टीचा होता, सामाजिक किंवा नैतिक दृष्टीचा नव्हता. आज न्यायालयातून 'जे अल्पवयीन मुला-मुलींच्या मनात कामवासनेला चोदना देईल ते अश्लील,' अशी जी त्याची व्याख्या केली गेली आहे, ती प्राधान्याने सामाजिक किंवा नैतिकदृष्ट्या केली गेली आहे. आज हा वर्ग वाचू शकतो व त्याच्या हातात वाङ्मय सुलभतेने पडते, म्हणून हा प्रश्न निर्माण झाला आहे. पूर्वी शिक्षित वाचकच कमी, व बहुधा प्रौढ असल्याने त्यांच्या मनावर होणारे परिणाम विशेष उत्कट नसत म्हणा, किंवा त्यांचा अनिष्ट परिणाम होण्याचा संभवही

नसावा. ही वाङ्मयीन दृष्टी पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रात नव्हती; म्हणून उत्तान शृंगारात्मक लिहिले जाईही. रसिक व जाणत्या वाचकाच्या मनातसुद्धा जेव्हा व्रीडेचा उद्भव होण्याचा संभव होता, तेव्हाच ते अश्लील ठरे, आणि त्यांच्या बाबतीत त्याला शब्ददोषाचे स्वरूप प्राप्त होई. शब्द नागर आणि भाषा सूचक असली, की लेखक या आक्षेपाच्या कचाट्यातून सुटे. कोल्हटकरांनी अश्लीलार्थ म्हणजे लजा वाटावयास लावील असा अर्थ जर सूचकतेने आणि ध्वनिपद्धतीने व्यक्त केला असेल, तर त्या वेळी तो दोषास्पद होत नाही असे म्हटले, त्यामागील दृष्टी ही असावी. शिवाय व्रीडादायकत्व ही बाब फारच वैयक्तिक आहे, आणि नेमकी चिमट्यात सापडणारी गोष्ट नाही. अशा ठिकाणी पूर्वी सहृदयावर हवाला देण्यात येई. व्रीडादायकत्वापेक्षा औचित्यानौचित्याची कसोटी ही कदाचित आज अधिक उपयुक्त ठरेल. पण हीही बाब असावी तेवढी वस्तुनिष्ठ नाही, म्हणजे वाचकसापेक्ष आहे. जे काही रसिकांच्या मते औचित्यपूर्ण आहे, ते इतर काही रसिकांच्या मते अनौचित्यपूर्ण ठरण्याचा संभव असतो, निदान अनावश्यक तरी ठरते. 'रथचक्र' कादंबरीमधील कृष्णाबाईचे प्रकरण यामुळे विवाद्य ठरले आहे. पण यापेक्षा वेगळा विचार असा, की ते वास्तव आहे की नाही? वास्तवतेच्या मुद्यावर अमंगल आणि बीभत्स हेही जर निर्दोष ठरत असेल, तर व्रीडादायक अश्लीलही त्याच मुद्यावर निर्दोष ठरावयास हरकत नाही. कारण जीवनात जसे बीभत्स पुष्कळ आहे, तसे व्रीडादायकही पुष्कळ आहे. सामाजिक दांभिकपणामुळे अनेक अनैतिक गोष्टी आपण झाकून ठेवतो, उघडपणे बोलत नाही. त्या गोष्टी आज साहित्यामध्ये उघडपणे लिहिल्या जातात आणि सत्यदर्शनाच्या मुद्यावर त्यांना कोणी आक्षेप घेऊ शकत नाही. मग जे सत्य परंतु व्रीडादायक असेल, त्यालाही, सुसंगत राहावयाचे असेल तर, आक्षेप घेता येणार नाही.

अलंकारांचे क्षेत्र संकुचित झाले—

दोषचर्चेकडून अलंकार या साहित्यशास्त्राच्या अंगाकडे वळल्यासही नवीन साहित्यात त्यांना विशेष महत्त्व उरल्याचे दिसत नाही. त्यातील

विविधता आणि वैचित्र्य पुष्कळच कमी झाल्यासारखे दिसत आहे, आणि जुन्या साहित्यशास्त्रात त्यांनी मांडिलेला पसारा आज फारच कमी झाला आहे. अलंकारांचा विचार प्राधान्याने काव्याबाबतच होई. नाटक-कादंबरी यांतून त्याचे अस्तित्व अधूनमधूनच प्रत्ययाला येई. तेव्हा आजच्या कवितेच्या संदर्भातच त्याविषयी बोलणे योग्य ठरेल. पूर्वीच्या कवितेतही सादृश्यमूलक अलंकारांतच विशेष वैचित्र्य आणि विविधता व्यक्त होई, आणि उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, तन्मूलक अतिशयोक्ती, अनन्वय, अपहृती, व्यतिरेक, प्रतीप, भ्रान्तिमान, संदेह इत्यादी अनेक अलंकार दिसून येत. आज हे वैविध्य नाहीसे झाले आहे. त्यांतील भेदोपभेदाविषयी बोलावयासच नको. त्यांतील टळक असे उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक हेच काय ते शिल्लक राहिले आहेत. किंबहुना नव-कवितेत उपमा, उत्प्रेक्षा यांचेही उच्चाटन होत आहे असे दिसते. कुसुमाग्रज एके काळी उत्प्रेक्षांचा उपयोग पुष्कळ करीत आणि चंद्रशेखर अपहृतीचा करीत. आज अपहृती मागे पडली व कुसुमाग्रजही उत्प्रेक्षांचा वापर करीत नाहीत. आज रूपक किंबहुना रूपक-मूलक अतिशयोक्तीच सर्वत्र चालत आहे. म्हणजेच लक्षणा हीच कार्यकारी आहे. इंग्रजीमध्येही उपमेपेक्षा metaphor चा उपयोग होतो. उत्प्रेक्षा नव्हतीच. जी गोष्ट साम्यमूलक अलंकारांची, तीच विरोधमूलक अलंकारांची दिसते. त्यांतही विषम, विशेषोक्ती, विभावना इत्यादी चमत्कृतिपूर्ण अलंकार आता लुप्तप्राय होऊन स्थूल विरोधाभास, आणि क्वचित असंगती उरलेली दिसते. इतर न्यायमूलक, शृंगलामूलक इत्यादी अलंकार अभावानेच जाणवू लागले आहेत. अलंकार म्हटले की काहीशी कृत्रिमता येतेच. स्वाभाविक आविष्कार हे तर केशवसुतांपासून चालत आलेले सूत्र आहे. तेव्हा अलंकाररचनेकडे दुर्लक्ष व्हावे, हे स्वाभाविक होते. श्लेषाची चमत्कृती जुन्या मराठी कवितेतही दुर्मिळ होती. आता ती विनोदी लेखनात कोटीमधून दिसते, पण काव्यात फारच क्वचित. अलंकारांची कृत्रिमता काव्यातून गेली आहे; पण काव्य अगदी अकृत्रिम झाले आहे असे मात्र वाटत नाही. ज्या लक्षणेचा आताच उल्लेख केला, त्या लक्षणेचा उपयोग मात्र फार वाढला आहे आणि तीमुळे बरेच काव्य कृत्रिम झालेसे वाटते.

शब्दालंकारांचे महत्त्व वाढले काय—

अर्थालंकारांनी यावयाची शोभा नष्ट झाली, म्हणूनच की काय अनुप्रास आणि यमकसुद्धा, हे शब्दालंकार अद्यापि तग धरून आहेत. मुक्तच्छंदाचा जन्मही यमकबंधनातून मुक्त होण्याकरिता झाला असताना, आपल्या सोयी-प्रमाणे का होईना यमकसाधनाकडे अलीकडील कवी लक्ष पुरवीत असल्याचे दिसते. किंबहुना मध्यंतरी जे मुक्तच्छंदात तरी लुप्त झाल्यासारखे वाटत होते, ते पुनः त्या छंदाच्याही मानगुटीस बसल्यासारखे वाटत आहे. पुढील उदाहरण पाहावे :-

त्या रात्रीं । तो आला घेउनि अपुल्या नेत्रीं गात्रीं ।

वासना आंधळी; । तो स्पर्श वादळी, तो धुंद श्वास ।
अन् शिराशिरांतुन थडथडणारा तो विलास ।

क्रोधाने, संतापाने मी धगधगलें । आणि म्हणालें : ।
प्रीती ? । कसली प्रीती ? ’

मिरवीत मुलामा शब्दांचा सोनेरी ।
ही लालसाच मायावी झगमगणारी ।

त्या क्षणि मी त्याला । निर्दय होउनि दूर लोटिलें ।
मी खड्ग होउनी ज्वालेचें लखलखलें ।

तळपलें आणि त्या तेजांतच पाहियलें ।
मुख त्याचें लज्जित, अपमानित, लांछित, ।

अस्तित्वच त्याचे । जणु गेलें खिरुनी ।
त्याच्याच भंवतिच्या । आणि हृदयिंच्या ।

अपमानित लज्जित नीरवतेंतच ॥— इत्यादी.

हे करिताना एकाच शब्दाची त्याच अर्थाने आवृत्ती झाली, तरी ती आता चालते आहे. उदाहरणार्थ :-

“ सांगण्यासाठीं कांहींच नव्हतें । तरी सांगून संपत नव्हतें ॥

“ माणूस म्हणे ‘ कशासाठीं । छळ माझा ? सुखासाठी ॥

“ त्याच्या डोळ्यांत स्वप्न होतें । पाय धुळीने भरले होते ।

“ माझ्यापार्शी दुःख आहे । माझ्या डोळ्यात अश्रू आहे।।
आणि मग म्हणावेसे वाटते ‘ यमक तग धरून आहे. ’

अनुप्रासास नादमाधुर्याच्या दृष्टीने काव्यात विशेषच महत्त्व असते, व त्या-
करिता आजच्या काव्यातही त्यास मिळालेले महत्त्व आक्षेपाहून ठरत नाही.
तथापि बाह्य शृंगारोपेक्षा आंतर आशयाला अधिक प्राधान्य द्यावे अशी
विचारसरणी मान्य झाल्यावर त्यांचा वापर कमी व्हावा हेच योग्य होय. त्यातून
अनुप्रासाकरिता म्हणून जाणूनबुजून आणि काही वेळा कृत्रिम तर काही
वेळा निरर्थक अशी शब्दयोजना समर्थ कवीही केव्हा केव्हा करतात, हे
पाहिल्यावर त्यांनाही त्याचा मोह सुटला नाही असे वाटू लागते. उदा-
हरणार्थ ‘ उनाड नाड्या ’, ‘ रेंताडावर ताड ’, ‘ आरोळ्यांची राळ ’,
‘ पाताळांतून पातळ वेळी ’, ‘ घडल्या गोष्टी—नडल्या आशा ’ इत्यादी
शब्दप्रयोग निरर्थक नसले, तरी नादचमत्कृतीकरिता आले आहेत असे
वाटते. पुढील शब्दप्रयोग असेच पाहण्यासारखे आहेत:—‘ आंबट आळ्या—
लांबट भुवया ’, ‘ मानवाला माज—संस्कृतीला साज ’, ‘ संचिताचा ताप—
अमृताचा शाप ’, ‘ गरोदर गाईच्या गळ्यातील घंटा ’, ‘ मुलखाचें
मिनीट, मिनिटांचा मुलामा ’, ‘ तुळतुळीत भांगांची मुळमुळीत पोरें ’
इत्यादी. काही वेळा हे निरर्थकही असते. ‘ येथे नाही टाळ—मृदंग मराळ ’
किंवा ‘ ह्या सर्वांतिल गर्व आणखी, गरळ गिळारें गे । शिथिल
मनांतिल कथील व्हावें सोनें अन् वेगें, ’ । ह्या उदाहरणांतून तसे झालेले
दिसते. सारांश अर्थालंकारांतील कृत्रिमतेमुळे त्यांचे महत्त्व आज कमी
झालेले दिसत असले, तरी शब्दालंकारांतील चमत्कृती अद्यापि आपले
वर्चस्व टिकवून आहे.

समारोप

सारांश, आजच्या साहित्यात, त्याच्या तांत्रिक भागात आणि त्याचे
कारण म्हणून त्याच्या तात्त्विक भागातही बरेच बदल झालेले दिसतात.
साहित्याचे प्रयोजन सौंदर्यदर्शनाऐवजी सत्यदर्शन, त्याच्या विषयामध्ये

सौंदर्याऐवजी, निदान बरोबरीने, सत्य-वास्तव आले आहे; ते इतरांच्यापेक्षा कलावंताने स्वतःच्या समाधानाकरिता निर्माण करावयाचे आहे, हा दृष्टिकोण प्रभावी होत आहे. स्थूल, रसोत्कट आविष्कारापेक्षा सूक्ष्म तरल भाव-चित्रणाला त्यात अधिक महत्त्व मिळाले आहे, त्याच्या पद्धतीमध्ये सूचकतेला, ध्वनीला प्राधान्य मिळू लागले आहे; त्यात जे सांगितले जाते, त्यापेक्षा जे सांगण्याचे टाळले आहे, त्यालाच विशेष महत्त्व मिळू लागले आहे; ते जनसामान्याकरिता नसून अ-सामान्य रसिक तज्ज्ञाकरिता लिहिले जाऊ लागले आहे. सत्यदर्शनाकरिता त्यात असुंदर किंवा बीभत्साचाही समावेश होऊ लागला आहे; सुबोधतेपेक्षा गूढतेकडे त्याचा अधिकाधिक प्रवास चालू आहे; रूढ गुणालंकरणाकडे त्याचे दुर्लक्ष होऊ लागले आहे; रूढ बंधने किंवा नियम यांच्या जाचातून मुक्त होण्याची प्रवृत्ती बळावत आहे; म्हणून एके काळी सदोष मानली गेलेली रचनाही तितकी दोषाई वाटेनाशी झाली आहे. नव्या साहित्याबरोबर साहित्यशास्त्रही नवे करून व्यावयाची वेळ आली आहे.

हे सारे इष्ट आहे की अनिष्ट आहे, हे ठरविण्याचा किंवा सांगण्याचा माझा हेतू नाही, ते आजच ठरविता-सांगता येणार नाही. आपण आज या साहित्यास इतके निकट आहो, की ते ठरविण्यास लागणारी दूरता किंवा अलिप्तता आज आपल्यास लाभणे कठीण आहे. 'प्रयोगशरणा हि वैयाकरणाः' ही भाषेच्याबाबत खरी असणारी भूमिका साहित्यशास्त्रालाही स्वीकारणे युक्त ठरेल. म्हणून त्याने एवढेच करावयाचे, की आज जे काही चाललेले आहे, त्याची नोंद करून ठेवावयाची, आणि शक्य झाल्यास त्याच्या कारणांचीही दखल घेऊन ठेवावयाची. त्या दिशेने दिग्दर्शनवजा हा प्रयत्न आहे.

मधुघट आणि त्यांतील मधु

भाग्यवान कवि—

आधुनिक कवींत तांब्यांइतका भाग्यवान कवी दुसरा कोणीही झाला नाही. लहानपणी सहजगत्या रचलेल्या काव्यपंक्तींवरून त्यांच्या अंगी असलेला काव्यप्रतिभेचा स्फुलिंग ओळखून, तो फुलवून, त्याचे संवर्धन करणारा गुरू त्यांना भेटला. गुरूने शिष्याच्या कवित्वासंबंधाने दाखविलेली आस्था स्वतः शिष्याने मात्र स्वतःच्या काव्यरचनेबाबत वाळगिली नाही. तांब्यांनी स्वतःच सांगितल्याप्रमाणे कविता लिहून झाल्यावर तिचे काय होते याविषयी ते बेफिकीर असत. त्या कवितांचे मोठ्या साक्षेपाने संकलन करून त्या प्रकाशित करणारा एक भक्त, व तोही स्वतः कवी असणारा, त्यांना मिळाला. कवी म्हणून तांब्यांच्या भाग्याला येथून सुरुवात झाली, आणि अखेरपर्यंत ते वृद्धिंगतच होत गेले. त्यांच्या कवितांचा पहिला भाग प्रकाशित झाला, आणि तांबे महाराष्ट्रात प्रसिद्ध व लोकप्रिय झाले. या यशाने त्यांच्या काव्यरचनेस अधिकच तेज चढले व कवियशही वाढत गेले. यानंतरच्या काव्यरचनेस संपादक म्हणून त्यांना दुसरा एक कवी लाभला, व तांब्यांचा काव्यौघ अप्रतिहत चालू राहिला. कविप्रतिभेचा पुरापुरा उन्मेष होण्याच्या आधीच दत्त कवी गेले. उन्मेष होऊनही तिला स्थिर पक्कता येण्याच्या आधीच गोविंदाग्रज आणि बालकवी दिवंगत झाले; अशी पक्कता येऊनही तिची फळे पूर्णपणे हाती लागण्यापूर्वीच केशवसुत आणि माधव जूलियन यांना काळाने ओढून नेले. काही काल काळ तांब्यांच्या समोर येऊन उभा ठाकला होता; पण तो परत गेला व तांब्यांच्या प्रतिभा-विलासाला त्याने पूर्ण वाव दिला. कवीची षष्ठ्यब्दी साजरी होण्याचे प्रसंग महाराष्ट्रात तरी विरळच होते, पण तांब्यांच्याबाबत ती साजरी झाली व आपला गौरव त्यांना आपल्या डोळ्यांनी पाहावयास मिळाला. त्यानंतर त्यांचा समग्र काव्यसंग्रह परिश्रमपूर्वक संपादण्यास तिसरा एक कवी पुढे सरसावला, ही गोष्ट त्यांच्या आजवरच्या भाग्याचा कळस समजावयास हवी.

एकदा मध्यभारतीय कवि-संमेलनाचे व पुढे कोल्हापूर येथे झालेल्या साहित्य-संमेलनातील काव्यविभागाचे अध्यक्षपद मिळून तांब्यांच्या कवियशावर शिकामोर्तब झाले, ही गोष्टही अनेक कवींना अनुभवावयास न मिळणारी आहे. इतर अनेक कवींच्याबाबत अनुकूल-प्रतिकूल असे स्पष्ट पक्ष पडलेले दिसतात, पण तांब्यांच्याबद्दल मात्र अनुकूल अशी एकवाक्यता आढळते. समकालीन अनेक कवींप्रमाणे जीवनात व विशेषतः प्रेमाच्या विषयात निराशा पदरी न येता समाधानाचाच अनुभव तांब्यांना आला, ही घटना अल्प भाग्याची म्हणता येईल काय ? या साऱ्या भाग्यापुढे जीवनाच्या अखेरीस लोकमान्यते-बरोबर राजमान्यताही, आणि तीबरोबर राजकविपद त्यांना मिळाले, हे यश खरोखर ठेंगणेच वाटावे. तेव्हा जीवनाध्वरात पूर्णाहुती देण्याची वेळ येताच आपण 'कृती' असल्याची भावना तांबे यांना व्हावी यात नवल नाही. आधुनिक कवींत तांब्यांइतका भाग्यवान कवी दुसरा कोणी झाला नाही, याला अधिक पुरावा तो कोणता पाहिजे ?

केवळ भाग्य नव्हे—गुणसंपदाही—

तांब्यांच्या यशात केवळ भाग्याचाच भाग होता, असे समजणे मात्र चुकीचे होईल. त्यांची काव्यनिष्ठा आणि त्यांच्या काव्यातील गुणसंपदा याचा भर्राव आधार त्याला होता म्हणून ते यश त्यांना मिळू शकले. तांब्यांच्या दैवाने त्यांच्याकरिता नियोजिलेला उपजीविकेचा व्यवसाय व त्यांच्याभोवतालचे वातावरण ही काव्यनिर्मितीस विशेष पोषक होती असे म्हणता येणार नाही. प्रारंभीचा त्यांचा शिक्षकाचा व्यवसाय वाङ्मयाच्या अभ्यासास अनुकूल असला, तरी पुढील जीवनात त्यांना ज्या भूमिका स्वीकाराव्या लागल्या, त्या मात्र काव्यरचनेस प्रतिकूलच म्हणाव्या लागतील. संस्थानी वकील, दिवाण, न्यायाधीश, सुपरिंटेंडंट व रजिस्ट्रार ऑफ एक्झॅमिनेशन्स ही पदे कामाच्या गर्दीमुळेच नव्हे, तर स्वरूपामुळेही काव्य-वृत्तीस विरोधीच होती असे दिसते, व राजकारण आणि राजपुरुष या गोष्टी तर नुसत्या विरोधीच नव्हेत, तर घातकही ठरण्याचा संभवच अधिक होता. मूळची काव्यनिष्ठा यामुळे लुप्त झाल्याचे उदाहरण तांब्यांच्या सम-कालीनांतच व मध्यभारतातही आढळण्यासारखे आहे. तांब्यांचे वैशिष्ट्य

हे, की आपल्या निर्मित कवितेच्या भवितव्याबद्दल जरी ते बेफिकीर असले, तरी तिची निर्मिती त्यांनी सोडून दिली असे झाले नाही. 'काव्याकरिता काव्यरचना' आणि 'स्वतःच्या समाधानार्थ काव्यलेखन' या गोष्टींवर कोणाचा विश्वास असो वा नसो, तांब्यांच्याबाबत त्या खऱ्या होत्या असे म्हणावयास हरकत नाही. कवी या नात्याने लक्षात घेण्यासारखे यश त्यांना त्यांचा पहिला काव्यसंग्रह प्रकाशित झाल्यानंतर म्हणजे १९२० नंतरच लाभले. तोपर्यंत पन्नाशी दिसू लागली होती व त्यांच्या कवितेचा रसिक वर्ग मर्यादितच होता. त्यांच्या कवितेचा नवा नवा उन्मेष यापुढे बराच कालपर्यंत होत राहिला. 'मधुघट रिकामे पडले आहेत,' असे स्वतः तांबे यांनी म्हटल्यानंतरही काव्यमधूचे ४०-४५ द्रोण तरी त्यांनी रसिकांच्या हातांत दिले, यावरून तांब्यांचा काव्यप्रतिभेचा झरा जिवंत होता व अखेरपर्यंत तो तसा राहिला हीच गोष्ट स्पष्ट होते. तांबे हे प्रकृत्या कवी होते व अखेरपर्यंत कवी राहिले यात शंका नाही.

तांबे-संप्रदाय म्हणजे काय—

तांबे आणि केशवसुत यांचे संप्रदाय एक आहेत की भिन्न आहेत अशा स्वरूपाचा वाद मुंबई येथे १९५० साली झालेल्या साहित्य-संमेलनामध्ये उपस्थित करण्यात आला होता. या दोन्ही संप्रदायांमध्ये कित्येक बाबतींत साधर्म्य आहे. पहिली महत्त्वाची बाब म्हणजे भावगीत-रचना ही आहे. तांबे यांची बहुतेक सारी रचना, त्यांची नाट्यगीते धरूनही, भावगीत-स्वरूपाची आहे. दीर्घ-काव्यरचनेचे जे प्रयत्न त्यांनी आपल्या काव्य-जीवनाच्या प्रारंभी केले, ते काव्यदृष्ट्या विशेष वरच्या दर्जाचे उतरले आहेत, असे म्हणता येणार नाही. आधुनिक कवितेचे दुसरे एक महत्त्वाचे अंग म्हणजे तीमधील रोमान्सवाद होय. तांब्यांची कविता रोमँटिक कविते-मध्ये बसते याविषयी मतभेद होण्याचे कारण नाही. आधुनिक कवितेचे वाहन प्राधान्याने जातिरचना आहे, ही गोष्टही तांब्यांच्या कवितेवरून अधिकच ठसण्यासारखी आहे. भावगीतानुकूल व रोमँटिक वृत्ती व रचनेकरिता जातिरचनेचा अधिकांश उपयोग केल्याने आलेले बाह्यरूपसाम्य, या कारणांनी तांबे हे आधुनिक कविपंचकात समाविष्ट करण्यात आले

नसले तरी नवीन काव्याच्या संप्रदायात बसतात, व चंद्रशेखर आणि त्यांची कविता यांच्याप्रमाणे वेगळे पडत नाहीत. थोड्या विचारान्ती तांबे यांचे वेगळेपण लक्षात येऊ लागते. तांब्यांनी आधुनिक कवींच्या तीन पिढ्या पाहिल्या, पण तिच्यापैकी एकाही पिढीचे प्रतिनिधीपण त्यांना देता येत नाही. पहिल्या पिढीतील केशवसुत आणि त्यांचे समकालीन कवी दत्त, माधवानुज, विनायक आणि टिळक यांच्यात आणि तांबे यांच्यात विशेष निकटत्व दिसत नाही. टिळकांच्याप्रमाणे तांबे सश्रद्ध असले तरी, बोधवादी नव्हते. विनायकांच्याप्रमाणे गेय कविता लिहिणारे असले, तरी कथाकवी नव्हते. दत्तांच्याप्रमाणे केवळ आत्मलक्षी नव्हते. केशवसुतांची आणि त्यांची काव्यविषयक मतेही भिन्न असल्याचे प्रसिद्धच आहे. आधुनिक कवींच्या दुसऱ्या पिढीतील गोविंदाग्रज, बी, बालकवी, रेंदाळकर इत्यादींचे व तांब्यांचे निकटत्व दाखविण्याचे कोणाच्या मनातही येणार नाही. या दोनही पिढ्यांतील कवींचा तांबे यांच्याशी विशेष परिचय असल्याचेही नमूद नाही. आधुनिक कवींच्या तिसऱ्या पिढीतील, म्हणजे रविकिरण-मंडळ आणि तत्समकालीन कवींच्या काव्याचा तांब्यांच्या कवितेवर परिणाम होण्याइतके तांबे नवे राहिले नव्हते; उलट तांब्यांच्याच कवितेचा या कवींच्या कवितेवर परिणाम झाला, हे उघड आहे. सारांश, मध्य-भारतातील या कवीने काव्याच्या नवीन प्रथेचा स्वीकार केला खरा, पण तो बहुतांशी स्वतंत्रपणे केला होता. कोणाच्या संप्रदायात शिरून त्याच्या छाये-खाली काव्यरचना करित तांबे राहिले नसल्याने, १९२० साली जेव्हा श्री. मायदेव यांनी त्यांचा काव्यसंग्रह प्रकाशित केला, तेव्हा महाराष्ट्रातील रसिकांना त्यांची कविता वेगळी वाटली व ते तिजकडे आकृष्ट झाले. तांब्यांच्या कवितेचे वेगळेपण कशात आहे, हे कळण्याच्या दृष्टीने त्यांच्या कवितेचे स्वरूप कसे बनत गेले हे जरा सूक्ष्मपणे पाहणे आवश्यक आहे.

अर्वाचीन कवींना मिळालेला वारसा—

कोणत्याही कवीच्या प्रतिभेचा जिव्हाळा कितीही जिवंत आणि जोरदार असला, तरी तिचा पहिला आविष्कार तो कवी काव्यरचनेस प्रारंभ करतो त्या वेळी जे आदर्श त्याच्या डोळ्यांपुढे असतात, त्यांच्या अनुकरणाने

होतो. गेल्या शतकाच्या शेवटच्या पादामध्ये ज्या मराठी कवींनी काव्य-लेखनास प्रारंभ केला, त्यांच्यापुढे अभ्यासक्रमात 'नवनीता' मधील मोरोपंतादी जुने कवी तर असतच; पण त्या कालात काव्यरचना करीत असणारे लेंभे, आगाशे, आठल्ये, कानिटकर, वा. वा. खरे इत्यादी कवीही अभ्यासक्रमात नसले तरी वाचनात असत. अभ्यासक्रमात इंग्रजी कवी व त्यांतही भावगीतकवी शेली, बायरन, वर्डस्वर्थ, टेनिसन ह्यांची कविताही वाचावी लागे. पाल्ग्रेव्हच्या 'हैमकोशा'चा आधुनिक मराठी काव्य-निर्मितीस जेवढा हातभार लागला, तेवढा 'नवनीता'चाही लागला नाही, ही गोष्ट मान्य करावी लागेल. याशिवाय संस्कृत काव्यांचेही वाचन होई. बहुतेक कवींची प्रारंभीची पुंजी एवढीच असे. कालान्तराने इतर संस्कृत किंवा इंग्रजी काव्याच्या वाचनाचीही भर पडे व त्याचाही काही परिणाम होई; पण तो विचारग्रहणापुरता असे. त्या त्या कवीच्या काव्याची मूस पहिल्या काही वर्षांत तयार होई व पुढे त्याच मुशीतून कविता आविर्भूत होत राही.

तांब्यांच्या कवितेची मूस

तांब्यांच्या कवितेकडे धावती नजर टाकणाऱ्यालाही त्यांच्या कवितेची 'मूस' ही 'पद'—रचनेच्या स्वरूपाची होती, हे सहज ध्यानात येते. या पदांच्या रचनेत प्रारंभी एक ध्रुवपद येई, आणि त्यानंतर चार, पाच, सहा किंवा केव्हा केव्हा अधिकही कडवी येत. कवितेची मुख्य कल्पना ही ध्रुवपदामध्ये ग्रथित होई व त्या कल्पनेचे विशदीकरण उपमा-दृष्टान्तांच्या साहाय्याने, किंवा मुख्य कल्पनेच्या अंगोपांगांच्या उल्लेखाने पुढील कडव्यांत करण्यात येई. तांब्यांच्या काव्यजीवनाच्या उत्तरार्धात तर त्यांच्या कवितेचे बाह्यरूप वा आकार या स्वरूपाचा असा ठरून गेल्यासारखा झाला होता. कविता आत्मलक्षी असो किंवा परलक्षी असो, शुद्ध भावगीत असो की नाट्यगीत असो, प्रासंगिक असो किंवा शाश्वत भावनेचे दर्शन करविणारी असो, ती बहुधा याच स्वरूपात आविष्कृत होई. ही कविता बहुतेक रागदारीमध्ये म्हणता येईल इतकी गेय असे. अनेक वेळा तिला कवितेपेक्षा 'गीता'चे स्वरूप मिळालेले असे. तांब्यांच्या कवितेची मूस

ही अशी बनण्यास जी काही कारणे झाली, त्यांचे स्थूल स्वरूप पुढे देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

तांब्यांवरील पूर्वसंस्कार—

कवीचे पौगंडावस्थेचे वय अत्यंत संस्कारक्षम असते व काव्यरचनेकडे त्याची पहिली प्रवृत्तीही याच वयात होते. तांब्यांच्या ज्या पंक्तींनी त्यांच्या गुरूला त्यांच्या प्रतिभेतील स्फुलिंगाचे दर्शन झाले, त्या कविता मोरोपंतांच्या 'केकावली'चे अनुकरण करणाऱ्या असाव्या असे वाटते. तांब्यांनी पुढे 'वियोगिनी' नावाचे एक सुमारे ६०० श्लोकांचे ऐतिहासिक खंडकाव्य लिहिले, ते कदाचित खरे शास्त्र्यांच्या 'यशवंतराय' महाकाव्याच्या वाचनामुळे असेल. तथापि तांब्यांच्या मनावर समकालीन नाटकांतील पदांचा परिणाम बराच झालेला असावा. १८९५ च्या सुमारास त्यांची आणि नाटककार देवल यांची मृच्छकटिकाविषयी चर्चा झाल्याचे तांबे यांचे चरित्रकार सांगतात. याआधी किल्लोस्कर यांच्या शाकुंतल-सौभद्रांनी व देवलांच्या मृच्छकटिक व शापसंभ्रम या नाटकांनी महाराष्ट्रीय रसिकांचे मन मोहून टाकले होते व त्यांतील पदे सर्वांच्या तोंडी जाऊन वसली होती. नाटकांच्या पदांच्या चालींवर काव्यरचना करण्यास कवींनीही प्रारंभ केला होता. केशवसुतांनी 'वीरा भ्रमरा' ही शाकुंतलातील आणि विनायकांनी मृच्छकटिक, सौभद्र इत्यादी नाटकांतील अनेक चालींचा उपयोग केलेला दिसतो. तांब्यांसारख्या संगीतलुब्ध कवीनेही त्या चालींचा उपयोग केल्यास ते अगदी स्वाभाविक होते. त्यांची पहिली गीतस्वरूपाची उपलब्ध कविता 'डोळे हे जुल्लिम गडे' ही 'दासी ऐसे मानुनिया' या देवलांच्या मृच्छकटिकातील पदांच्या चालीवरील आहे. 'भूपती खरे ते' ही त्यांची दुसरी आवडती चालही त्याच नाटकातील आहे. 'मुनिकन्या' जातीतील त्यांच्या कवितांची मूळ चाल किल्लोस्करांच्या शाकुंतलातील आहे नाटकांतील या चालींबरोबर 'उद्धव', 'अक्रूर', 'चंद्रकान्त', 'अंजनीगीत' या रूढ प्रसिद्ध गाण्यांच्या चालीही इतर कवींप्रमाणे तांबे यांनाही आकृष्ट करित्या झाल्या. याशिवाय 'मुद्रिका' व 'अभिमन्यु' या इतर कवींनी फारशा न योजिलेल्या स्त्रीगीतांच्या चालींचाही स्वीकार व उद्धार तांबे

यांनी केलेला दिसतो. केशवसुतांनी नाटकांतील चालीपेक्षा वेगळ्या ' पादा-कुलक ' आणि ' बालानन्द ' या चरणांतील विविध रचनाप्रकार निर्माण करून काव्यरचना केली. तांब्यांनी इतरत्र उपलब्ध झालेल्या पण अधिक गेय प्रकारांचाच उपयोग केला. काव्यातील गेयतेबद्दलचे स्वाभाविक आकर्षण हेच याचे कारण असावे.

गीतगोविंदाचा परिणाम—

पदे किंवा गीते यांच्याबद्दलची ही आवड दृढ होण्यास आणखी एक-दोन कारणे झाली असावीत. तांब्यांच्या वाचनात आणि श्रवणात संस्कृत कवी जयदेव यांच्या ' गीतगोविंदा 'चाही अंतर्भाव झालेला दिसतो. ' गीत-गोविंदा 'मध्ये मुख्य भाग अष्टपद्यांचा आहे, हे सर्वपरिचितच आहे. या अष्टपद्यांमधून ध्रुवपद आणि इतर आठ कडवी अशी सामान्यतः रचना असते. ही सर्व रचना कोणत्यातरी रागात व तालावर म्हणावयाची अशा स्वरूपाची आहे, व त्या त्या रागाचा आणि तालाचा निर्देश त्या त्या अष्टपदीच्या प्रारंभी गीतगोविंदामध्ये केलेलाही आहे. तांब्यांनी आपली कविता अशीच रागदारीमध्ये म्हणण्याच्या कल्पनेने लिहिली असावी, असे अनुमान त्यांच्या ' समग्र कविते ' मध्येच नव्हे, तर श्री. मायदेव यांनी १९२० साली प्रसिद्ध केलेल्या पहिल्या भागातील कवितांवरूनही होते. ' समग्र कविते 'त चाली न देता राग व जातिनाम पटवर्धनांनी दिले आहे, तर पहिल्या भागातील १०-१२ कवितांवर नुसते रागच दिले आहेत, ही गोष्ट वरील अनुमानास पोषकच आहे. पण नुसत्या राग देण्यावरूनच हे अनुमान करावयाचे आहे असे नाही. तांबे यांनी काही कविता जय-देवांच्याप्रमाणेच अनुप्रासप्रचुर आणि शृंगारप्रधान अशा लिहिल्या आहेत; व त्या आठ-आठ कडव्यांच्या आहेत ही गोष्ट अधिक अर्थपूर्ण आहे. त्यांची ' ललने, चल, चलुं लवलाही ' ही कविता (समग्र कविता, क्र. ५०) या दृष्टीने अवश्य पाहण्यासारखी आहे. तिचे पुढील ध्रुवपद हे जयदेव-कवीच्या रचनेची आठवण करून दिल्याविना राहणार नाही :—

ललितलताकुंजीं स्मरमंजरि, चल, चलुं लवलाही,
ललने चल, चलुं लवलाही !

रुचिराधरधृत-मधुर-नवामृत-लोलुप बहु होई ॥

या कवितेत पुढे आठ कडवी आली आहेत. त्यांतील पुढील ओळी त्या कवितेमधील अनुप्रास-प्रचुरता सहज व्यक्त करतात. (१) मनोभिरामी या आरामी, (२) अधोन्मीलित कुवलय-कलिका, अलसाकुंचित लोचन-तिलका, (३) निशिगंधांचा सुगंध सुंदरि मुखगंधे तव मंद खरोखरि, इत्यादी. संबंध कविता उत्तान शृंगारात्मकही आहे. या कवितेप्रमाणेच 'समग्र कविते' मधील क्र. २० ची 'कां रे जाशी मज त्यजुनी', क्र. ४० ची 'कळ्या-कळ्यांत विहार' आणि 'आठवती ते दिन अजुनी' या कविताही या दृष्टीने पाहण्यासारख्या आहेत. इ. स. १९०२-३ च्या सुमारास या कविता लिहिल्या गेल्या आहेत, हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे. तांबे यांच्या काव्यरूपनिश्चितीचा हा काल होता. पुढे १९२० नंतरही अष्टपदींशी रचनादृष्ट्या व विषयदृष्ट्याही सादृश्य असणाऱ्या कविता तांबे यांनी लिहिल्या आहेत. 'आज तो कुठे जिवाचा चोर?' (क्र. ११५), 'वैरिण झाली नदी' (क्र. ११७), 'निष्ठुर किति पुरुषांची जात' (क्र. १२७), 'कवणे मुलखा जाशी' (क्र. १३०), 'रतले पर पुरुषाशी' (क्र. १३१), 'तूं कवण जगांतिल ललना' (क्र. १४४) या कविता अशा म्हणता येतील. क्र. १५७, १५९, १६०, १६१ यांत भक्ती हा विषय आहे खरा, पण अष्टपदीरचना आहे. इतका तपशील देण्याचे कारण जयदेवाच्या रचनेची तांब्यांच्या मनावर असलेली पकड स्पष्ट व्हावी हेच आहे. जयदेवाच्या अष्टपद्यांमधील पहिली अष्टपदी ११ कडव्यांची, दुसरी ९ कडव्यांची व दहावी ५ कडव्यांची आहे. यांत कडव्यांबाबत घेतलेले स्वातंत्र्य तांबे यांनीही घेतले असल्याचे दिसते. 'फसवणूक' (क्र. १८७, सात कडवी), 'उडाला हंस' (क्र. १४७, नऊ कडवी) ही उदाहरणे अशी आहेत.

तांबे यांची 'पंचपदी'—

यातूनच तांबे यांची ७, ६, ५, ४ अशा कडव्यांच्या कवितांची निर्मिती झालेली दिसते. 'कोठे मुली जाशि', 'तें कोण या ठायिं', 'दृष्ट हिला लागली' इ. त्यांच्या सात-आठ कविता सप्तपदी असल्या, तर 'पूर्णाहुति', 'रुणुणु ये', 'घट तिचा रिकामा' इ. अकरा-बारा

कविता या षट्पदी आहेत. पण सप्तपदी किंवा षट्पदी यांच्यापेक्षा तांब्यांनी पंचपदीच अधिक लिहिल्या आहेत. ' नववधू प्रिया मी ', ' जन पळभर म्हणतिल ', ' घनतर्मी शुक्र बघ ', इत्यादी अनेक कविता पंचपदीच आहेत. किंबहुना जयदेवाची अष्टपदी असे म्हटले, तर तांब्यांची पंचपदी असे म्हणावयासही हरकत नाही. पंचपदीपेक्षा संख्येने कमी, पण षट्पदी-सप्तपदीइतक्या ' चतुष्पदी'ही तांब्यांच्या कवितेत आहेत.

टेनिसनचा परिणाम—

तांबे यांच्या कवितेचा बाह्याकार बऱ्याच अंशी जयदेवाच्या कवितेवरून ठरला. जयदेवाची कविता नुसती काव्यस्वरूपाची असण्यापेक्षा गीत-स्वरूपाची होती हे उघड आहे. तांब्यांच्या पुष्कळशा कवितेचे स्वरूप तसे आहे. त्यांचा टेनिसनचा अभ्यासही त्यांच्या कवितेचे गीतस्वरूप ठरण्यास काही प्रमाणात तरी कारण झाला असावा. टेनिसन हा आपला आवडता कवी असल्याचे तांबे यांनीच आपल्या ' पाडवा ' या कवितेच्या शेवटी सूचित केले आहे. त्याच्या ' ब्रूक ' या कवितेचे त्यांनी रूपान्तर केले होते. त्याप्रमाणे ' प्रिन्सेस ' काव्यातील ' Come down, O Maid ' या गीताचा ' प्रीतीचा वास ' या कवितेत अनुवाद केला आहे. टेनिसनची स्वतःची ' गीत ' (Song) विषयक आवड तांबे यांना समानधर्मीयाची जाणीव करून देणारी झाली असावी. टेनिसनचे ' इन् मेमोरियम् ' मुखोद्गत असणाऱ्या या टेनिसनभक्ताच्या कवितेत आपल्या आदर्शामधील गीतानुरक्ती उतरावी हे अगदी साहजिक होते.

ब्राउनिंगचा परिणाम—

तांबे यांच्या बऱ्याच कवितेचे रूप नाट्यगीताचे आहे, ही गोष्टही येथे विचारात घेतली पाहिजे. नवीन संप्रदायातील बहुतेक कवींचे काव्य हे आत्मनिष्ठ आणि आत्मलक्षी असता तांबे यांची कविता अनेक वेळा स्वैतरांच्या अंतःकरणात प्रवेश करून त्यांच्या भावना प्रकट करिती झाली, हेही आधुनिक कवींच्या पहिल्या दोन पिढ्यांच्यापेक्षा तांब्यांचे वेगळेपण व्यक्तविणारे आहे. या नाट्यगीतांना इंग्लिशमध्ये ' ड्रॅमॅटिक लिरिक ' अशी

संज्ञा आहे, आणि या विशिष्ट संज्ञेखाली अशी रचना करणारा पहिला प्रमुख कवी ब्राउनिंग हा होता. तांबे यांनी ब्राउनिंगच्या कवितेचे चांगले वाचन केले होते. तेव्हा भावगीत तर खरेच, पण स्वतःच्या भावनेचा आविष्कार करणारे असे लिहिण्यापेक्षा पर-भावनांचे आविष्करण करणारे असे जे नाट्यगीत, ते तांबे यांनी आपल्या काव्यात आणावे, ही घटना त्यांच्या ब्राउनिंगच्या अभ्यासाचे फल म्हणता येईल. तांब्यांच्या विधवा-विषयक कविता विधवेच्या मनातील सूक्ष्म भावनांचे दर्शन घडविणारी नाट्यगीतेच होत. त्याप्रमाणेच ' अवमानिता ', ' माहेरची आठवण ', ' वाटेच्या वाटसरा ', ग्रीष्म ', ' वायो ! खुणव तीस ', ' पन्नास वर्षां-नंतर ', इत्यादी प्रसिद्ध कविता नाट्यगीतेच आहेत. नाट्याचा एक विशेष म्हणजे संवाद, तोही ' जमादार ', ' दिव्यांगनेची ओढ ', ' आज फिरुनि कां दारि ', ' मालिण ', ' अहो ! धन्वंतरी ' इत्यादी कवितांतून आला आहे. ब्राउनिंगच्या ड्रॅमॅटिक लिरिकमधून एकीकडे गद्यात नाट्यछटा व दुसरीकडे पद्यात नाट्यगीत या दोन वाङ्मयप्रकारांची भर मराठी वाङ्मयात पडली आहे. तांब्यांच्या कवितेची गीतात्मक, व त्यातही नाट्यगीतात्मक मूस ही या प्रक्रियेने तयार झाली आहे. ती १९०२ ते १९०८ या कालखंडात पक्की होऊन त्यापुढील कालातील त्यांची कविता बाह्यरूपाच्या दृष्टीने प्राधान्याने जवळजवळ याच एका प्रकारची उतरली आहे असे दिसून येते. रचनावैविध्याच्या दृष्टीने त्या प्रमाणात तीत उणेपणा राहिला, हे अर्थात सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. आधुनिक काव्यातील तांबे-पद्धतीचे बाह्यरूप हे असे आहे.

तांब्यांच्या कवितेचा कालेतिहास—

आपल्या काव्यलेखनाला तांबे यांनी १८९० च्या सुमारास प्रारंभ केला; तथापि त्याला गती येण्याला चार-पाच वर्षे तरी जावी लागली असावी. प्रारंभीच्या या कवितेत ' संस्कृतप्रचुर रचना, पदलालित्य, बहिर्मुखता, थोडा-फार उत्तान शृंगार, कल्पनीयाचा अभाव ' इत्यादी गोष्टी असाव्या, असे त्यांचे चरित्रकार सांगतात, आणि ते खरे असावे. त्यात ' बाह्यसौंदर्याचीच प्रतिष्ठा ' अधिक असावी; म्हणजे तरुणपणात ज्या

रसाची आवड अधिक असावयाची, त्यात प्रधान असणाऱ्या सौंदर्याचे वर्णन अधिक असण्याचा संभव होता. असेही सांगण्यात येते, “ काही जुन्या लावण्यांमधील भावनावेग व अनुरूप शब्दयोजना यांच्या संयोगाने त्यात आलेला उठावदारपणा पाहून भास्कररावांना स्वतःची रचना हिणकस वाटू लागली, व ते आपल्या ‘ निर्जीव ’ कवितांची होळी करण्यास सिद्ध झाले. ” उत्तान शृंगार हा ज्या कवितांचा एक विशेष, त्याही कविता जुन्या शाहिरांच्या मानाने हिणकस वाटाव्या, यावरून त्यांच्या स्वरूपाची कल्पना काय येईल ती येवो, पण एवढी गोष्ट खरी, की तांबे यांनी या कालातील आपली रचना नष्ट करून टाकली. त्यामुळे १८९० ते १९०० या दहा वर्षांच्या कालातील फारच थोडी कविता आज उपलब्ध आहे. म्हणून त्यांच्या काव्यलतिकेवरील खरा पहिला वहर १९०२-३ या वर्षातीलच म्हणावयास हवा. या दोन वर्षातील सुमारे चाळीस कविता आज उपलब्ध आहेत. पण १९०३ नंतर हा वहर ओसरला व पुढील ५-६ वर्षे वर्षाकाठी दोन-चार-सहा यांपेक्षा अधिक काव्यनिष्पत्ती होऊ शकली नाही. तांबे हे आपल्या काव्यनिर्मितीबद्दल उदासीन असल्याने काही कविता गहाळ झाल्या असे म्हटले, तरीही ही वर्षे काव्यनिर्मितीच्या दृष्टीने अवर्षणाचीच समजावयास हवीत. १९०३ ते १९०८ या कालात तांबे यांनी वाचन मात्र खूप केले. इंग्रजी व संस्कृत मूळ वाङ्मयकृती आणि साहित्यशास्त्र व टीकावाङ्मय या सर्वांचाच व्यासंग तांबे या वेळी करित होते. इतरांच्या वाङ्मयाच्या वाचनामध्ये स्वतः स्वतंत्र निर्मिती करण्याकडे त्यांचे दुर्लक्षही झाले असेल. पण थोडी थोडी का होईना, १९१० पर्यंत काव्यरचना होत तरी होती. १९१० ते १९१८ या कालातील एकही कविता उपलब्ध असू नये ही गोष्ट मात्र लक्षात घेण्याजोगी आहे. तिची कारण-मीमांसा आजवर कोणी केलेली नाही. १९१८ मध्ये लिहिलेल्या २-३ कविता आहेत. याच सुमारास मायदेवांनी त्यांचा कवितासंग्रह प्रकाशित करण्याचे मनावर घेतले व १९३० अखेर तो प्रसिद्धही झाला. योगायोग असा, की याच वर्षी तांबे यांच्या सर्वांत अधिक कविता लिहिल्या गेल्या. त्यांपैकी काही थोड्याच या पहिल्या संग्रहात आलेल्या असल्या, तरी

आपल्या कवितेस एक रसिक मिळाला असून संग्रहरूपाने तो आपली कविता इतर रसिकांपुढे ठेवणार आहे, या कल्पनेने प्रोत्साहन मिळून त्यांच्याकडून बरीच काव्यरचना झाली असणे अगदी शक्य आहे. अकस्मात आलेला हा प्रतिभेचा बहर पुढील दोन वर्षे टिकला व तीन वर्षांच्या कालावधीत तांब्यांनी सुमारे ७५ कविता लिहिल्या. मरणविषयक त्यांच्या ९-१० कविता याच कालातील आहेत. यानंतर हा बहर ओसरला तो १९३५ पर्यंत असे म्हणावे लागते. मध्यंतरीच्या कालात दरवर्षी पाच-सात कविता लिहिल्या जात असल्या, तरी एखाद्या वर्षी मुळीच लेखन झाले नाही, किंवा १९३० ते १९३३ या तीन वर्षांतही काही लिहिले नाही असेही झाले. स्वतः तांबे यांनाही 'मधुघट रिकामे' पडत असल्यासारखे वाटू लागले होते. पण पुनः काय झाले कोणास ठाऊक, १९३५ साली अखेरचा मोठा बहर येऊन या वर्षी त्यांच्याकडून ३० कविता लिहिल्या गेल्या. पुनः १९३७ ते १९४० या वर्षांत काहीही लिहिले गेले नाही. प्रकृतीच्या अस्वास्थ्याचा काव्यरचनेवरही परिणाम झाला असावा. शेवटच्या वर्षी म्हणजे १९४१ साली ज्या चार कविता लिहिल्या आहेत, त्यांतील अखेरच्या कविता परमेश्वरास उद्देशून होत्या. त्यांत पर-पुरुषाचा वेध लागलेला स्पष्ट दिसतो. तांब्यांच्या कवितारचनेचा काले-तिहास असा आहे.

कवितेच्या मुशीत तांब्यांनी भरलेला प्रेमरस—

आपल्या स्वाभाविक प्रवृत्तीमुळे, आणि इतरांच्या कवितेचे जे संस्कार त्यांच्यावर झाले, त्यांनी तांबे यांनी आपल्या कवितेची जी मूस तयार केली, तीमध्ये त्यांनी जो रस ओतला, तो प्राधान्याने प्रणयाचाच होता. तांब्यांच्या बहुसंख्य कविता प्रेमाची कोणती ना कोणती तरी छटा रंगविणाऱ्या आहेत. अर्वाचीन काव्यावर घेण्यात येणारा प्रणयप्राधान्याचा आक्षेप तांबे यांच्या कवितेवरही येण्यासारखा आहे. तथापि त्यामुळे त्यांची मनोवृत्ती रोगट झाली होती असे कोणी म्हणू शकत नाही; कोणी म्हटलेलेही नाही. याचे कारण तांबे हे स्वतः प्रेमाच्या बाबतीत आत्मतृप्त असल्याने ('एक सखीच्या हृदयिं पूर्णता मज लाभे संसारीं' असे ते म्हणतात)

आपल्या वैयक्तिक नैराश्याची किंवा तन्मूलक वैफल्याची गाणी लिहिण्याचा प्रसंग त्यांच्यावर कधीही आला नाही हे होय. आपल्या प्रारंभीच्या विवाहपूर्व कवितांत त्यांनी काय लिहिले हे आज सांगता येत नसले, तरी त्यांत नैराश्य नसून सफल सुखी प्रेमाची चित्रे असण्याचा संभव त्यांच्या त्यांपैकी आज उपलब्ध असलेल्या 'डोळे हे जुल्लिम गडे' या कवितेवरून वाटतो, व आपली जी कविता उत्तानपणामुळे तांबे यांनी स्वतःच नष्ट केली, तीही नैराश्य वर्णन करणारी असणे सामान्यतः असंभवनीयच म्हणावयास हवे. विवाहोत्तर पतिपत्नीप्रेमाच्या ज्या अनेक कविता त्यांनी लिहिल्या, त्यांवरून त्यांचे प्रेमविषयक समाधानच उत्कटत्वाने व्यक्त होत आहे. 'कान्ते ! त्वन्मूर्ति येतां अनुपम शयनागार लागे खुलाया', किंवा 'सहज तुझी हालचाल मन्त्रें जणु मोहिते' असेच उद्गार तांबे यांनी आपल्या पत्नीविषयी काढावे, व 'हें माझें भाग्य बधुन जळफळतिल देव ते' अशी धन्यता त्यांना वाटावी असेच प्रेमजीवन स्वतःच्या जीवनात लाभल्यावर वैयक्तिक नैराश्याचे प्रकटन काव्यात होण्याचे कारणही नव्हते, व वैफल्य किंवा पीडितत्व यांसारखे आक्षेपही येण्यासारखे नव्हते. असे असूनही प्रणय हाच त्यांच्या काव्याचा प्रधान विषय होता ही गोष्टही तितकीच खरी आहे. स्वतःच्या प्रेमाच्या बाबतीत संपूर्ण समाधान लाभल्याने ते केवळ आपल्याच प्रेमात गुरफटून राहिले असेही झाले नाही. कदाचित त्याचमुळे इतरत्र जेथे जेथे काव्यास योग्य अशी प्रेमाची छटा त्यांना दिसली, तेथे तेथे नेमके बोट ठेवून त्यांचे चित्र त्यांनी काढले आहे. स्वतःच्या प्रेमतृप्तीच्या धुंदीत इतरांच्या प्रेमनिराशेबद्दल सहानुभूतीचा अभाव त्यांनी कधी प्रकट केला नाही. सफल प्रेमाइतकेच विफल प्रेमाच्या दर्शनाने त्यांचे मन आकृष्ट होई, व मग 'पन्नास वर्षांनंतर' किंवा 'वाटेच्या वाटसरा' यांसारख्या हृदयस्पर्शी कविता निर्माण होत. प्रेमभावनेचे सूक्ष्म असे दर्शनही तांबे यांना लक्षवेधक वाटे, मग ती उंच गडावरील असो की खाली दरीत असो. अगदी अखेरच्या वर्षी लिहिलेल्या एका कवितेतही 'कोठे मुली जासि' म्हणून त्यांनी एका प्रणयिनीस हटकलेले दिसते. वयाची साठी उलटून गेल्यावरही तरुणांच्या मनातील प्रेमाच्या हालचालींबद्दल त्यांना कुतूहल वाटे, हे १९३५ साली लिहिलेल्या १५-२०

प्रेमविषयक कवितांवरून दिसून येते. स्वतःच्या किंवा इतरांच्या प्रणय-भावनेबद्दल त्यांना कधी ओशाळगत किंवा अनुचितत्व वाटले नाही; म्हणून पाहिल्यापासून अखेरपर्यंत त्यांनी आपल्या कवितेचा तोच प्रधान विषय ठेवला. प्रेमकवितांची संख्या, प्रेमविषयास प्राधान्य व प्रेमाच्या विविध छटांचे दर्शन या सर्व दृष्टींनी खरोखर तांबे यांनाच 'प्रेमाचे शाहीर' म्हणावयास हवे.

प्रेमदर्शनातील विविधता—

तांबे यांच्या कवितांमधील प्रेमदर्शनातील विविधता खरोखर लक्षणीय आहे. प्रेमाच्या बाबतीत ते जितके अंतर्मुख, तितकेच, किंबहुना अधिकच, बहिर्मुख असल्याने ही विविधता आली आहे. कवी आपल्या स्वतःच्या प्रेमातच गुंतून राहिला म्हणजे त्याच्या प्रेमकल्पनांत साहजिकच एकसुरीपणा येतो. आपल्या प्रेमामध्ये अपयश आले असल्यास इतरांच्या प्रेमदर्शनातील मौज त्याला आकृष्ट करू शकत नाही, व मग व्यक्तिव्यक्तीच्या भिन्नभिन्न प्रेमकथांतील वैचित्र्य त्याच्या ध्यानात येत नाही. तांबे यांना इतरांच्या प्रेमाकडे पाहता आले व म्हणून त्यांच्या प्रेमकवितांत विविधताही आली. विधवेच्या प्रेमाविषयीच्या त्यांच्या कविता पाहिल्या, तरी हे सहज दिसून येते. अगदी पाहिल्या कवितेत मृत पतीच्या सहवासाच्या कल्पना तिच्या मनात कशा वागत असतात हे दाखविले आहे (विधवेचे स्वप्न). यानंतरच्या कवितेत पाहिला पती थोडासा विस्मृत होऊन दुसऱ्या व्यक्ती-विषयीच्या भावना मनाविरुद्धही मनात कशा येतात, व ती विधवा निःशब्द आत्मयज्ञ कसा करते ते अगदी नाजूकपणे चित्रित केले आहे (निःशब्द आत्मयज्ञ). त्यापुढील चित्रात दुसऱ्या व्यक्तीस पाहून ' कसेसे ' होत असल्याची कबुली, स्वतःजवळच का होईना, देणारी, तथापि हे योग्य नव्हे असे वाटणारी व्यक्ती चित्रित केली आहे (बघुनि तथा मज होत कसेसे). स्वतःशीच दिलेली ही कबुली पुढील कवितेत दुसऱ्या पुरुषासही व्यक्त करून, पण ' दासी होइन, बहीण होइन, अधिक पत्निपणिं काय ' असे म्हणून विवाह मात्र न करणारी विधवा दिसते (हिंदु विधवेचें मन). आणखी एका कवितेत ' मी पतिविरहित, शंकित नयनें बघति

लोक मज; मी न मनुज का ? काय न मज मन, नच विकार का ? ' अशी काहीशी सामाजिक परिस्थितीविह्वल तक्रारही ती करिते (चरणाखालिल हाय मीच रज). अखेर समाजाची भीड बाजूला ठेवून विवाहास उद्युक्त झालेली व ' ते कान्त यापुढे, मीहि त्यांची कान्ता ' असा निर्धार व्यक्त करणारी स्त्रीही आपल्यास दिसते. सारांश, प्रेमाचे क्षेत्र विधवेच्या प्रेमापुरते मर्यादित केले, तरी त्यात पाचसहा वेगवेगळ्या व सूक्ष्मभेद दर्शविणाऱ्या अवस्था तांबे पाहू शकतात व त्यामुळे त्या प्रेमचित्रांत वैचित्र्य येते.

स्त्री-प्रेमाची अनेक दर्शने—

तांबे यांची प्रेमविषयक सहानुभूती अर्थात विधवेपुरतीच मर्यादित नाही. त्यांनी इतर अनेक स्त्रियांची व विविध वयोवस्थांतील प्रेमाची चित्रे काढली आहेत. अगदी बाल्यापासून ते वार्धक्यापर्यंत ही प्रेमचित्रे आणि प्रणयाचे सूक्ष्म दर्शन तांब्यांच्या कवितेत दिसून येते. अगदी लहान असलेल्या, किंबहुना अर्भकावस्थेत असलेल्या मुलीला उद्देशून ' कुणि असेल ग असेल वोवडकांदा ' अशी भावी वरावरून तिची थड्या करितात. यापुढील ८-१० वर्षांच्या मुलीचीही अशीच गंमत केलेली ' तर मग गड्डी कोणाशी ? या कवितेत दिसेल. पुढे समजूत आल्यानंतरच्या अवस्थेतील मुग्ध अशा तरुण-तरुणींची प्रेमचित्रे तर पुष्कळच आहेत. राजकन्येच्या दासीने तिची केलेली चेष्टा, प्रेमज्वराने पीडित अशा तरुणीला ' दृष्ट हिला लागली ' असे म्हणणाऱ्या बायकांची खोटी समजूत, ' दयिताचे चिंतन करण्यात घट भहन वाहू ' लागल्याचे लक्षात न येणारी दयिता, किंवा तो घट रिकामा राहिला असता कोणाची तरी शीळ ऐकू आल्याने अदृश्य होणारी तरुणी, चहूकडे ढगांच्या माळा दिसत असता दरडीवर कोणाची तरी वाट पाहात असणारी बाला, संध्याकाळी सर्व घरोघर परतले असता एकटीच शेताच्या बांधावर उभी असलेली हरिणनयना, अपरात्री पहारा चुकवून बाहेर जाऊ पाहणारी कवराणी, इत्यादी प्रेमी स्त्रियांची चित्रे तांबे मोठ्या कौतुकाने काढतात. अचिरविवाहित स्त्रीचे आपल्या पतीचे कौतुक करण्याच्या मनःस्थितीचे चित्र ' बिजली जशि चमके स्वारी ' किंवा ' ग्रीष्म ' या कवितांमध्ये आलेले आहे. पती आपल्याकडे डोळे रोखून पाहात असता

हातातील काम नीट न होण्याचा प्रसंग 'डोळे हे जुल्लिम गडे' या सुप्रसिद्ध कवितेत तांबे यांनी फार थोडक्यात व संयमाने रंगविला आहे. या चित्रांबरोबर प्रौढ अशा विवाहित स्त्रियांचे पूर्ववयातील अयशस्वी प्रेम किती क्लेशकारक होते याची चित्रेही 'वाटेच्या वाटसरा' आणि 'आज फिरनि कां दारिं' या कवितांतून काढलेले दिसेल. सामाजिक सुधारणेचे निशाण हाती घेतलेल्या इतर कवींनी स्त्रीप्रेमाची इतकी हृदयस्पर्शी व विविध चित्रे काढलेली दिसत नाहीत. तांबे यांची स्त्रीजातीविषयीची भावना त्यांनी 'भयचकित नमावें तुज रमणी' या कवितेत प्रकट केली आहे. स्त्रीजातीविषयीच्या आदराच्या पोटीच त्यांची स्त्रीच्या प्रेमाबद्दलची सहानुभूती निर्माण झालेली असावी, आणि त्या प्रेमाचे प्रकटन कितीही मोकळे व स्पष्ट असले, तरी त्यात अश्लीलता डोकावत नाही याचे कारणही स्त्री-विषयक आदर, अनुकंपा आणि सहानुभूती या त्यांच्या भावना होत्या हे उघड आहे.

पुरुषप्रेमाची चित्रे—

स्त्रियांच्या मानाने त्यांची पुरुषप्रेमविषयक सहानुभूती कमी असावी असे वाटते. तथापि तीही चित्रे तांब्यांच्या कवितेत सापडतात. 'वायो खुणव तीस' या कवितेमधील निराश, निरपेक्ष प्रेम, किंवा 'तें कोण या ठायिं' या कवितेमधील 'अवोध' प्रेमस्मृती, 'हे पिसे सोड' असे किती सांगितले तरी तरुणास लागलेली दिव्यांगनेची ओढ, प्रेमनिराशेने भगवे घेतलेला, पण तरीही दयितेपासून दूर राहू न शकणारा जोगी, किंवा 'पन्नास वर्षांनंतर' आपल्या प्रेयसीचीच प्रतिकृती अशी तिची नात पाहून हृदय खळबळून आलेल्या विधुराचे उद्गार ही सर्वच पुरुषप्रेमाची खोल व म्हणून हृदयस्पर्शी झालेली अशी चित्रे आहेत. 'म्हाताच्या नवरदेवा'ची थोडी गंमत जरी तांबे यांनी केलेली असली, तरी कोणाच्याही योग्य व खऱ्या प्रेमाची त्यांनी थट्टा केली नाही. प्रेमातील नैराश्याने निर्माण झालेल्या कडवटपणामुळे कित्येक लेखक वा कवी प्रेमाची थट्टा करण्यास प्रवृत्त होतात असे दिसते; परंतु तांब्यांचा तद्विषयक अनुभव अनुकूल असाच असल्याने ते

‘ प्रेम हे विष आहे, दाहक आहे, हटयोग आहे किंवा त्याकरिता मरावे लागते ’ अशा प्रकारचे विचार सहसा प्रकट करीत नाहीत.

भक्तिपर कविता

तांब्यांच्या काही कविता वरवर प्रेमविषयक वाटतात; परंतु त्यांचा खरा विषय परमेश्वरभक्ती हा आहे. त्यांची सुप्रसिद्ध कविता ‘ नव-वधू प्रिया मी वावरते ’ ही अशी कविता मानण्यात येते. जीव हा वधू आणि परमात्मा हा वर, त्याच्याकडे जावयाचे म्हणजे खरोखर घरीच जायचे. पण जीवाला या पृथ्वीवरील जीवनाचाच अधिक लळा लागलेला असल्याने तिकडे जाणे कठीण वाटते. परमात्मा हा प्राणसखा आहे हे कळत असूनही त्याच्याजवळ जायला मन भित्ते असा त्या रूपकाचा अन्वय लावता येतो. सरळ अर्थ असा व्यंजनेने सांगितल्याने व त्यातही नव-वधूचे रूपक मुळात आकर्षक असल्याने ही कविता चांगली उतरली आहे, यात शंका नाही. नव-वधूच्या रूपकापलीकडे जाऊनही ‘ पर-चुंबनमधु पिउनि पुसति वधु का शिळपट नदन्याशी ’ किंवा ‘ रतलें पर-पुरुषाशी ’ अशा शब्दांत तांबे लिहू लागतात, तेव्हा मात्र भावनेच्या प्रामाणिकपणापेक्षा रूपकातील चमत्कृतीच्या आहारी ते गेले आहेत असे वाटू लागते. पर-पुरुषाची कल्पना जगन्नाथ पंडिताने पूर्वस्पृष्ट केली आहे हेही लक्षात येते. ‘ रे चेटक्या ! ’ ही कविताही याच पद्धतीची आहे. परंतु इतकी चमत्कृती न आणता तांबे जेव्हा साध्या रूपकावर समाधान पावतात, त्या वेळी त्यांची भावना अधिक प्रामाणिक वाटते. ‘ स्वारी कशी येईल ? ’, ‘ पोशाख नवनवा मला दिला ’, ‘ घातली एकदा अता उडी ’, ‘ या वेळीं माझ्या ये रमणा ’, ‘ या प्रकाशशिखरी ’ इत्यादी कवितांत आलेली भावना खरी वाटते. तांबे हे प्रथमपासूनच श्रद्धाळू व आस्तिक होते. काही कविता रूपकाशिवायच परमेश्वरास उद्देशून त्यांनी लिहिल्या आहेत. ‘ प्रभु तुज कवणेपरि ध्याऊं ’, ‘ अनंत-स्तोत्र ’, ‘ निशिदिनि तुज हरि ’, ‘ चरण कधी का पाहिन आई ! ’, ‘ तुझे चरण पाहिले ’ इत्यादी कविता या अशा आहेत. तांब्यांच्या प्रेमविषयक कवितांच्या खालोखाल संख्येने त्यांच्या ईश्वरभक्तिविषयक कवितांच

येतात. ईश्वरभक्तिविषयक प्रेम, श्रद्धा व आस्तिक्यबुद्धी यांमुळे तांबे यांची मनोघटना इतर आधुनिक कवींपेक्षा, टिळकांचा अपवाद सोडल्यास, भिन्न झालेली होती. कोणत्याही अवस्थेत या गोष्टींमुळे एक आधार, शक्ती मिळाल्यासारखे त्यांना होई. केशवसुतांच्या अश्रेयवादाने त्यांच्या सांप्रदायिकांत परमेश्वराच्या अस्तित्वाविषयी, निदान त्यांच्या दयालुत्वाविषयी अथवा आपले प्रश्न सोडविण्याबाबत त्यांच्याकडून मिळणाऱ्या साहाय्याविषयी, साशंकताच निर्माण झाली होती. म्हणून गोविंदाग्रजांच्या पिढीतील कवींत नैराश्याची वृत्ती जोर धरून असे. तांब्यांच्या श्रद्धेने १९२१ साली मृत्यूचे भय उत्पन्न झाले असता त्यांना धीर दिला; एवढेच नव्हे, तर पुढे वीस वर्षांनी मृत्यू खरोखरच आला, त्या वेळी 'भाग्य उजळलें ! तुझे चरण पाहिले', अशी समाधानाची वृत्ती त्यांना लाभली होती. कदाचित यातूनच 'भोग कुणा सुटले' ही वृत्ती निर्माण होऊन सामाजिक रूढींविरुद्ध बंड करून उठण्याची बुद्धी तांब्यांना झाली नाही. आपल्या 'रुद्रास आवाहन' या कवितेत ते क्रान्तीस बोलावीत असल्याचा भास झाला, तरी रूढीविरुद्ध बंड आणि सामाजिक क्रान्ती या कल्पना तांब्यांच्या डोळ्यांपुढे फारशा नसाव्या असे वाटते. विधवांचे दुःख त्यांनी आपल्या कवितांतून चित्रित केले असले, तरी समाजाविरुद्ध तळमळून, चिडून ते बोलत नाहीत. सामाजिक व्यवस्थेत काही विशेष बिघडले आहे अशी तीव्र जाणीव त्यांना असावी असे वाटत नाही. फार झाल्यास परमेश्वराच्या रुद्ररूपास आवाहन केले म्हणजे झाले. काव्यदृष्ट्या ते आधुनिक कालात असले, तरी सामाजिकदृष्ट्या ते पूर्वीच्या वातावरणातच असावेत. त्यांच्या काही कवितांवरून हे व्यक्त होते. राजकन्या व तिची दासी, कंवराणी व परवलीचा शब्द विचारणारा जमादार, दारावरून फेऱ्या मारणारा फेरीवाला, संन्यास घेणारे तरुण, पान्यांचे उल्लेख, माळीण, वैद्य व प्रणयपीडित स्त्री, रात्री पहाटे अभिसरणाला निघालेल्या स्त्रिया या व इतर अनेक खुणांवरून तांबे हे अद्यापि भोवतालच्या संस्थानी वातावरणास जुळणाऱ्या कालातच मनाने राहात असावेत, असे वाटते. काव्याची आधुनिक परंपरा ही सामाजिक क्रान्तीची परंपरा मानल्यास तांबे तीमध्ये नीटपणे बसतील की नाही याविषयी शंका वाटते.

तांब्यांची निसर्गविषयक वृत्ती—

आणखी एका बाबतीत ते आधुनिकांच्या परंपरेत नीट बसणार नाहीत. ती म्हणजे निसर्गप्रेमाची. केशवसुतपरंपरेत निसर्गाला महत्त्वाचे स्थान आहे. केशवसुत, टिळक, बालकवी या सर्वांनी निसर्गाची थोरवी गायिली. व्यावहारिक मानवी जीवनात जे दिसत नाही, ते निसर्गात पाहण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. तांब्यांना निसर्गापेक्षा मानवाविषयीच अधिक आस्था व कुतूहल होते. याचा अर्थ निसर्गविषयक कविता त्यांनी मुळीच लिहिल्या नाहीत, किंवा निसर्गवर्णने त्यांच्या कवितेत आली नाहीत असा नव्हे. आपल्या काव्यजीवनाच्या प्रारंभीच टेनिसनच्या ' ब्रूक ' या कवितेचे भाषांतर त्यांनी केले. पण त्यात भाषांतरप्रयत्नापेक्षा अधिक अर्थ पाहणे योग्य होणार नाही. ' गुराख्याचें गाणें ' या कवितेतील निसर्गवर्णन सांकेतिक असल्याचे त्यांचे भक्तही मान्य करितात. ' संध्या-तारक ' ही कविताही त्याच पद्धतीची आहे. बुलबुलास उद्देशून लिहिलेली कविता खरोखर प्रेमगीतच आहे. ' सखये, या स्थानी ' या कवितेवरही सांकेतिकतेचा आक्षेप येण्यासारखा आहे. ' रासमंडळ ', ' आनंदी आनंद ' इत्यादी कविता निसर्गपर असून केशवसुत-संप्रदायातील इतर कवितांत सहज बसण्यासारख्या आहेत. ' तृणाचें पातें ' आणि ' पहा हो कसा हा कारागीर ' या कवितांतून निसर्गसौंदर्य-दर्शनाचे तांबे यांचे सामर्थ्य स्पष्ट दिसते, पण त्यांत या सौंदर्याचा निर्माता जो परमेश्वर, त्याच्याबद्दलचे प्रेमच व्यक्त होते. तांबे यांची निसर्गाकडे पाहण्याची वृत्ती मात्र केशवसुत-संप्रदायापेक्षा वेगळी होती. ' तिमिरीं आम्ही नित्य रखडणें ' अशी आम्हा मानवांची स्थिती असल्याने किंवा ' अपूर्ण अपुलें ईप्सित जेथे पूर्ण दिसे झालें ' अशा वृत्तीने तांबे निसर्गाकडे वळत नाहीत. दुःखाच्या वेळी निसर्गापेक्षा परमेश्वराकडेच ते वळतात. म्हणून निसर्गाचा बडिवार त्यांनी फारसा चालविला नाही. त्यांतील सौंदर्या-करिताच ते त्याकडे पाहतात. केशवसुतांप्रमाणे निसर्गाबद्दलची सभय शरणागतीची वृत्ती त्यांची नव्हती, किंवा मानवाकडे दुर्लक्ष करून केवळ ' निसर्गाचा अभ्यास ' कर भशा प्रकारची बालकवींची वृत्तीही नव्हती. निसर्ग आणि मानव यांच्यामधील तारतम्य तांबे यांनी सोडले नाही.

तांबे यांचे गूढगुंजन—

तांबे यांचे गूढगुंजन खरोखर फारसे गूढ नसते, सरळ प्रत्यक्ष निवेदना-पेक्षा पर्यायाने, रूपकाने, म्हणजेच रूपकावर आधारलेल्या अतिशयोक्तीने, निवेदन केल्यास काव्यदृष्ट्या अधिक वेधकता येते या सर्वमान्य तत्त्वावर अधिष्ठित असे त्यांचे गूढगुंजन असे. याकरिता स्वीकारलेली प्रतीके विदग्ध वाचकास परिचित अशी निवडण्याची ते काळजी घेत, किंवा सहजगत्याच त्यांच्याकडून निवडली जात. या परोक्ष भाषेने केलेल्या निवेदनात रवीन्द्रांच्या काव्याच्या वाचनाच्या परिणामाचा हातभार असणे शक्य आहे. रवीन्द्रांच्या 'गार्डनर' या संग्रहातील अनेक कल्पनांशी तांबे यांच्या कवितेमधील कित्येक कल्पनांचे साम्य दाखविण्यात आले आहे. पण त्यात वाङ्मयचौर्याचा भाग नसून वाङ्मयपरिणामाचाच आहे यात शंका नाही. 'गार्डनर'मधील कल्पना त्यांनी इतक्या आत्मसात केल्या होत्या, की कवीस नकळतच त्या त्यांच्या काव्यात उतरत. याचे एक गमक असे, की त्या कल्पनांचा मूळातील संदर्भ आणि तांबे यांनी योजिलेला संदर्भ हा बहुधा एक नसतो. रवीन्द्रांच्या काव्याचा अनुवाद करण्याचा हेतू तर कोठेच दिसत नाही. रूपकात्मक भाषा योजण्याची पद्धतीही केवळ रवीन्द्रांनीच स्वीकारली होती असे नाही. नव-वधू व पर-पुरुष यांसारखी रूपके तर जुन्या वाङ्मयात येऊनही गेली होती. या रूपकपद्धतीचा उपयोग तांबे यांनी केवळ आपातशृंगारिक, पण परमेश्वरपर कवितेकरिताच केला असेही नाही. स्वतःच्या काव्यविषयक घटनांकरिता (मधुघट), मित्राच्या मृत मुलाकरिता (उडाला हंस), प्रियकराकडे पळून गेलेल्या प्रेयसीकरिता (उडाला पक्षि पिंजऱ्यांतुनी), किंवा स्वतःच्या आजारीपणामुळे उत्पन्न झालेल्या मृत्यूच्या कल्पनेवरून तांब्यांनी याच पद्धतीची काव्यरचना केली आहे. तांबे यांची ही रूपके सहजगम्य असल्याने व अशा कवितांतही मध्येच कोठेतरी मूळ उपमेयभूत गोष्टीचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष ओझरता निर्देश होत असल्याने हे सर्व क्लिष्ट न होता, उलट काव्यमयच होते. तांबे या कवितांतून खोल तत्त्वज्ञान शिकविण्याचा प्रयत्न सहसा करीत नाहीत. 'मरणांत खरोखर जग जगते' हीसारख्या अपवादभूत कवितेत, तसा प्रयत्न केल्यास

ते शब्दांचे एक गौडबंगालच होते. विरोधाभासमूलक किंवा त्या स्वरूपाचे गूढगंजन ते लिहित नाहीत. त्यांच्या कवितेत 'पिंगा' किंवा 'फुटकी तपेली' आढळणार नाही.

तांबे-कवितेचा संदेश (?)—

तांबे हे खोल तत्त्वज्ञान सांगण्याच्या भानगडीत पडत नाहीत असे जे म्हटले, त्याचाच एक भाग म्हणजे त्यांनी कोणत्याही प्रकारचा संदेश सांगितला नाही. अर्वाचीन कवी म्हटला, की तो सामाजिक सुधारणेचा कट्टा पुरस्कर्ता, दुष्ट रुढींचा आत्यंतिक द्वेषा, सामाजिक विषमतेचा वा अन्यायाचा कट्टा शत्रू, व राष्ट्रीय कवी असल्यास वीररसपरिप्लुत भाषा लिहिणारा दुर्दम्य अभिमानी उपदेशक असावयाचा. तांबे यांनी अर्वाचीन कवीविषयक या कल्पना फोल ठरविल्या. ते या गोष्टींस विरोधी होते असे नाही; पण या गोष्टी काव्याचा प्रत्यक्ष विषय होतात व काव्यलेखन हे उद्दिष्ट डोळ्यापुढे ठेवून व्हावयास हवे हे त्यांना मान्य नव्हते. ते स्वतःस कलावादी म्हणवत व त्यांचे काव्यविषयक वर्तन या त्यांच्या मतास धरून होई. त्यांच्या काव्यात समाजाला अभिशाप, रुढीविरुद्ध चडफड किंवा धर्म वा राजकारण यांवर लिहिलेले प्रवचन आढळणार नाही. राजकीय वा सामाजिक अन्यायाविरुद्ध लिहिलेली एखाददुसरीच व तीही पूर्ववयात लिहिलेली कविता आहे, नाही असे नाही; पण ती त्यांची खरी प्रातिनिधिक नव्हे. 'तुतारी' किंवा 'रणशिंग' वाजविण्याची कल्पना त्यांच्या मनात येत नाही. राष्ट्रभक्तीचा संबळ वाजवून गोंधळ घालण्याची आवश्यकता त्यांना वाटली नाही. असे असूनही 'रुद्रास आवाहन' हीसारखी सामर्थ्यशाली कविता ते लिहू शकत. खरे म्हटले तर अर्वाचीन कवीपैकी अनेकांना आपल्यावरील जबाबदारीचे ओझे झाले होते; तसे तांबे यांचे झाले नव्हते. आपण कवी आहोत, प्रेषित नव्हे याची त्यांना पक्की ओळख होती. केशवसुतांच्या 'तुतारी' किंवा तत्सदृश इतरांच्या कविता यांच्यावर तांबे यांचा रोष होता तो याच कारणाने. तांबे यांच्या कवितेमधून विशिष्ट संदेश हुडकणारांची निराशा झाल्यावाचून राहणार नाही.

प्रासंगिक कवितेचा अभाव—

तांबे यांच्या कवितेत प्रासंगिक कवितेचा जवळजवळ अभाव आहे, याचे कारणही प्रासंगिकापेक्षा शाश्वताबद्दलचे प्रेम हेच म्हणावे लागेल. आपल्या किंवा आपल्या मित्रांच्या जीवनातील प्रसंगांविषयी जेव्हा त्यांनी लिहिले, तेव्हाही त्यास सर्वजनसुलभ अशा रूपकाचा पेहराव देऊनच त्यांनी लिहिले. ग्वाल्हेरची राजकुमारी व ग्वाल्हेर-नरेश यांच्या विवाह-प्रसंगी लिहिलेल्या कविता या अपवादभूत आहेत, आणि त्यासुद्धा प्रामाणिक भावनेतून निघाल्या आहेत असे वाटते. राजकवी झाल्यावर त्यांनी फारसे लिहिले नाही आणि त्याआधी राजप्रसादाकरिता म्हणूनही कविता लिहिल्या नाहीत. आपल्या प्रतिभेचा उपयोग व्यावहारिकदृष्ट्या त्यांनी केला नाही, ही गोष्ट आपल्या कवितेविषयी बेफिकीर असणाऱ्या कवींच्या स्वभावाशी सुसंगतच होती.

तांबे यांची सुनीतरचना—

केशवसुत व तांबे यांच्यामधील एक दुवा म्हणजे त्यांनी केलेली सुनीत-रचना ही होय. केशवसुतांनी सुनीतरचना रूढ केल्यानंतरच तांबे यांनी सुनीते लिहिली असल्याने एवढ्यापुरता तरी केशवसुतांचा पंथ तांबे यांनी आक्रमिला होता असे म्हणता येते. तांब्यांची एकंदर तेरा सुनीते (म्हणजे संख्येने केशवसुतांच्यापेक्षाही अधिक) आहेत. त्यांपैकी ८-९ सुनीते प्रेमविषयक व उरलेली इतर विषयांवरील आहेत. ही बहुतेक कवीने वयाच्या पूर्वार्धातच लिहिली आहेत. सुनीतांमधील यमकरचनेचा विशिष्ट निर्बंध ते साक्षेपाने पाळतात, व इतर स्थूल बाबीही त्यांनी संभाळल्या असल्याने ही सुनीते रचनादृष्ट्या ठाकठीक झाली आहेत. असे असूनही त्यांचे एकही सुनीत रसिकांच्या मनात विशेष आरूढ झालेले नाही. त्यांच्या 'गेली ज्योति विझोनिया' या सुनीताची प्रशंसा केशवसुतांनीसुद्धा केली. पण तांब्यांच्या चांगल्या चांगल्या कविता निवडण्याचा प्रसंग आल्यास त्यांत याही सुनीताची निवड होईल अशी खात्री नाही, आणि झालीच तर त्यांच्या सुनीतरचनेचे प्रातिनिधिक म्हणूनच होईल. तांब्यांच्या खळखळणाऱ्या भावनापरिवाही प्रतिभेस सुनीत-रचना खरोखर अनुकूल नव्हती. तिला

अधिक सुकर आणि गेय अशी गीत-रचनाच अनुकूल होती, हे तांबे यांनी लवकरच ओळखले व १९२० नंतरच्या कालात एकच सुनीत लिहिले. तांब्यांच्या सुनीतांनी मराठी सुनीताला कदाचित अधिक मान्यता मिळाली असेल, पण त्यांच्या इतर कवितांच्या मानाने त्यात कृत्रिमता अधिक आणि भावना संकोचलेली अशी वाटते. तांब्यांनी सुनीतांचा नाद नंतर सोडला, हे या दृष्टीने इष्टच ठरते.

रचनासाक्षेप नाही—

तांबे यांना जवळजवळ समकालीन असे दुसरे राजकवी, कवी चंद्रशेखर हे आपल्या रचनाविषयक कारागिरीकरिता प्रसिद्ध होते. ही कारागिरी तांबे यांनी संपादिली असती तर किती चांगले झाले असते ! पण तांबे यांची बेफिकिरी कवितानिर्मितीनंतर जशी, तशी ती निर्माण करितानाही असे, असे म्हणावे लागते. गीतस्वरूपाच्या रचनेत यमकरचनेला साहजिकच महत्त्व येते. तथापि स्थूल यमक साधनापलीकडे तिच्याकडे त्यांनी फारसे आस्थेने पाहिलेले दिसत नाही. चोर-जोर यांबरोबर ढोर बसलेलेही त्यांना चाले, किंवा भेसळ-अमंगळ-केवळ अशी यमकेही चालत. यमकांचे लोढणे त्यांनी अगदी झुगारून दिले नाही, पण त्याचा बडिवारही फारसा मानला नाही, हे काव्यार्थाच्या दृष्टीने इष्ट झाले असले, तरी रचनासौष्टवाच्या दृष्टीने स्पृहणीय नव्हते. तांब्यांची भाषा प्रवाही व शब्दयोजना अर्थवाही असली तरी नेहमी लालित्यपूर्ण असते असे नाही. त्यांनी योजलेली वृत्ते व जाती गेय असतील, परंतु जयदेव कवीच्या अनुकरणाने लिहिलेल्या कविता वगळल्यास माधुर्यपूर्ण अशी शब्दयोजना ते करितात असे दिसत नाही. ' घालोनि चटयांस । हे अल्पसंतुष्ट । स्वच्छंद तंबाखु । खातात पीतात ॥ ' अशी रचना त्यांना चाले. शब्दमाधुर्याप्रमाणे अर्थमाधुर्याकडेही ते कित्येक वेळा दुर्लक्ष करीत. ' बसा हात चोळुनी ', ' डोळे फाडा, तोंडे वासा ', ' खेटर न मिळे ', ' हराम तरी मज जाण ' असे वाक्यप्रयोग करण्यास त्यांना संकोच वाटत नसे. वसंताला ते कोतवाल म्हणतात, बेपर्वा प्रियकरास सांड म्हणतात. काही गद्य वाक्ये व कल्पना, इतर चांगल्या कल्पना व शब्द यांबरोबर ते पेरून देतात. ' कारकून जावो हपिसाला ' यासारखे वाक्य त्यांच्या

विषयदृष्ट्या गंभीर असलेल्या कवितेत आलेले पाहून हसूच येते. क्वचित निष्पूर, मधू, रूप, सुर (सूर), उडाण (उड्डाण) इत्यादी रूपदोषही आढळतात. यापेक्षाही काही कवितांत येणारा संयमाभाव हा लालित्यास अधिक मारक वाटतो. ' ते कान्त ' या कवितेत ' कुणि म्हणो ' या शब्दप्रयोगाची आवृत्ती फार वेळा झाली आहे. ' स्त्री-हृदय-रहस्या 'त ' कां इथेंच ' या शब्दांसंबंधी काही प्रमाणात तेच झाले आहे. लहानलहान कवितांतून एकाच कल्पनेचा विस्तार फार झाल्यासारखा वाटतो. ' गाडी बदलली ' ही या प्रकारचे उत्तम उदाहरण आहे. जगातील वसती ही आगगाडीत बसलेल्या प्रवाशांच्या सहवासासारखी आहे, एवढे म्हटल्याने खरोखर कार्य झाले असते. पण तांब्यांचे समाधान तेवढ्याने होत नाही. कुशल-प्रश्न झाले, परस्पर-ओळख झाली, पीक पाण्याच्या व असहकारितेच्या गप्पा झाल्या, डबे निघाले, फराळ झाले, चंची निघाली, विडे लागले; इतक्यात जंक्शन आले, गाड्या बदलण्याची घाई झाली इत्यादी तपशील त्यात भरून मूळ कल्पनेत असलेले काव्य तांबे यांनी खूपच कमी केले. ' जन पळभर म्हणतिल हाय, हाय ' या कवितेतसुद्धा ' मी नसतानाही सारे पूर्ववत सुरळीत चालेल ' ही कल्पना फुलविताना सूर्य, चंद्र, तारे, वारे, मेघ, शेते, नद्या, सगेसोयरे, इत्यादिकांचा उल्लेख करून ' डोळे पुसतिल, कामा लागतिल, उठतिल, बसतिल, हसुनि खिदळतिल ' इत्यादी क्रिया देऊन त्या कवितेतील पाचांपैकी तीन कडवी अडविली आहेत. यामध्ये निदान एक कडवे कमी होण्यासारखे होते. कोणत्याही गोष्टीचे वर्णन करिताना तपशिलाचा भरणा करण्याचे तांबे यांना जणू व्यसनच होते. त्यामुळे तेवढ्या प्रमाणात नवीन अर्थ कमी सामावे. बहुधा मुख्य विचार ध्रुवपदातच सांगितला जाई; त्याचा विस्तार करण्याचे कार्य तेवढे पुढील कवितेत शिल्लक उरे. रचनेच्या बाबतीत सर्व दृष्टींनी निर्दोष अशी कविता तांब्यांच्या संग्रहात फार थोडी सापडेल. पण तिचे दोष बाह्यांग-रचनेचे आहेत, मूळ कल्पनेचे नाहीत. चंद्रशेखर हे रचनेच्या बाबतीत काटेकोर म्हणून क्लासिसिस्ट म्हटले, तर तांबे हे रोमँटिक असल्याने रचनेचा बडिवार न मानणारे असे झाले. एकाजवळ कसे सांगावे याचे कसब, तर दुसऱ्या-जवळ सांगावयाचा भाग पुष्कळ. या दोघांचे गुण एकत्र येते, तर

निर्दोषसुंदर असे काव्य जन्माला येते. महाराष्ट्रीय रसिकतेने कारागिरीपेक्षा कलेला म्हणजे काव्याला अधिक मान दिला यात मात्र शंका नाही.

मराठी कवितेबाबत कामगिरी

तांबे यांनी मराठी कवितेकरिता काय केले ? सहेतुकतेने काही नाही. केशवसुतांप्रमाणे ' नवी काव्ये ' लिहिण्याचा संकल्प त्यांनी सोडला नव्हता. किंवा इतर कित्येक आधुनिक कवींप्रमाणे ' कवी आणि त्याचे काव्य ' या-विषयीची चर्चा आपल्या कवितांमधून केली नाही. काव्यात किंवा काव्याने क्रान्ती करण्याचा अभिनिवेश त्यांनी कधी बाळगिला नव्हता, किंवा कवीच्या अथवा काव्याच्या वतीने काही अवास्तव अधिकार सांगितले नाहीत. वस्तुतः शुद्ध सत्काव्य लिहिणे हीच कोणत्याही काव्याची खरी सेवा आहे, आणि तांबे यांनी ती मोठ्या प्रमाणावर केली आहे. कवित्वाच्या जाणिवेने काव्यनिर्मितीस काही कृत्रिम वळण लागते, हे खरे असल्यास तांबे यांनी ही जाणीव बाळगिली नाही हे चांगलेच झाले असे म्हणावयास पाहिजे. तथापि सहेतुकपणे वा जाणीवपूर्वक कोणी काही केले नसले, तरी त्यांच्याकडून काहीच झाले नाही असे मात्र होत नाही. मागे उल्लेखिल्या-प्रमाणे मराठी काव्यात तांबे यांनी नाट्यगीतांची मोलाची भर घातली व हा विशिष्ट काव्यप्रकार समृद्ध केला, याचे श्रेय तांबे यांना देण्यास कोणीही विरोध करणार नाही. उत्कट भावनेचा गेय असा आविष्कार करण्याची तांबे यांची प्रथा 'तांबे-पद्धती' म्हणून आज मान्यच आहे. मराठी छंदोरचना त्यांनी लिहिलेल्या नववधू, शुभवदना, दिव्याङ्गना, मदनरंग, मुक्तामाला इत्यादी जाति-प्रकारांनी अधिक समृद्ध झाली आहे. तथापि तांब्यांच्या कामगिरीचा हा भाग गौणच होय. त्यांच्या कवितेचे खरे यश सौंदर्यैकदृष्टी ठेवून आस्तिक्यबुद्धीच्या बैठकीवरून समाधानी वृत्तीने, केवळ आपल्याच नव्हे, तर इतरांच्याही सुखदुःखात समरस होऊन आनंदाचा आस्वाद घेण्याच्या भूमिकेमध्ये आहे. जीवनातील विफलता, विषमता, विघटना, यांमुळे निर्माण झालेले मनाचे अस्वास्थ्य प्रकट करणाऱ्या आजच्या काव्याच्या जमान्यात निर्भळ काव्यवादाचे प्रतीक म्हणून तांबे यांचे काव्य उपयोगी पडले, तरी त्यांच्या कवितेने मोठे कार्य केले असे म्हणता

येईल. परंतु उपयोग, कार्य हे विचार काव्याबाबत गौण वा अप्रस्तुतच म्हणावयास हवेत. काव्य हे काव्य असले म्हणजे झाले, व तांब्यांची कविता. काव्य आहे यातच सारे आले. तिचे अस्तित्त्वकारण किंवा उपयोग यांकडे पाहण्याचे कारण काय ? ' Beauty is its own excuse for being ' असे इमर्सनने म्हटले नाही काय ?



विरह-तरंग – आक्षेपपरामर्श

विरहतरंग हे काव्य प्रथम प्रसिद्ध झाल्याला आज चाळीस वर्षे होऊन गेली आहेत. मध्यंतरी, म्हणजे १९३३ साली, स्वतः कवीने ह्या काव्याचे परिष्करण करून त्याची दुसरी आवृत्ती काढली. त्यानंतर आणखी १५ वर्षांनी त्याची तिसरी आवृत्ती प्रसिद्ध झाली. एवढ्या कालात त्या काव्यावर अनुकूल-प्रतिकूल टीका किंवा अभिप्रायप्रदर्शन बरेच होऊन गेले. त्यातील बरेचसे कवींच्या हयातीतच झाले. कोणत्या का कारणाने होईना कवीने त्यावर उत्तर-प्रत्युत्तर केले नाही. काव्य प्रसिद्ध झाल्यावर आरंभी डे. व्हा. टॉ. सोसायटीने आपल्या परीक्षकांच्या सल्ल्यानुसार त्यास पारितोषिक देण्याचे नाकारले, व नागपूर विद्यापीठाने ते महाविद्यालयीन अभ्यासक्रमात लावण्याचे नामंजूर केले. या दोनही गोष्टींचा उल्लेख कवीने दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत खेदपूर्वक केला. आता ते काव्य विद्यापीठांच्या पदवीपरीक्षांच्या अभ्यासक्रमात येऊन गेले आहे. मरणोत्तर मिळालेल्या या विद्यापीठीय मान्यतेने कवींच्या आत्म्यास जे समाधान लाभले असेल ते असो; पण आजही अनेक रसिक त्याचा गौरव जरा कष्टानेच करीत असलेले दिसतात; व महाविद्यालयीन विद्यार्थीही ते अभ्यासाला नेमले असले तरच ते वाचतात असे दिसून येते. मग सामान्य जनसमाज त्याची विशेष दखल घेत नसल्यास नवल ते काय? असे असले तरीही या काव्यास कवींच्याच शब्दांनी सांगावयाचे झाल्यास, 'मर्यादित लोकप्रियता' मिळालेली आहे, आणि म्हणून त्यास मागणीही आहे. यामुळे त्याच्यापुढील ३-४ आवृत्त्या निघाल्या आहेत. तिसऱ्या आवृत्तीच्या वेळी या काव्यावर झालेल्या टीकांचा परामर्श व्यावा एवढ्या एकाच मर्यादित हेतूने हे प्रास्ताविक लेखन करण्यात आले.

अनेक आक्षेप, अनेक टीकाकार

विरहतरंगाच्या टीकाकारांचे 'ते एक चांगले काव्य आहे' याविषयी

एकमत असले, तरी त्याविषयी निर्भेळ समाधान असे कोणालाही वाटलेले नाही. कोणास त्याची भाषाशैली असमाधानकारक वाटते, तर कोणास त्याची कथारचना विस्कळित वाटते; कोणास त्याचा नायक निर्जीव वाटतो, तर कोणास त्याच्या नायिकेचे चित्र अवास्तव व विसंगतिपूर्ण वाटते. कित्येकांचा त्यातील विषयावरच आक्षेप आहे. हे सारे आक्षेप एकत्र आणले, तर ते काव्य सर्वच बाबतींत सदोष ठरेल अशी स्थिती आहे. सुदैवाने हे सर्व दोष कोणा एकाच टीकाकाराच्या एकदम लक्षात न आल्याने हे काव्य सर्वच बाबतींत सदोष व अर्थात टाकाऊ आहे असा निर्णय अद्यापि तरी दिला गेला नाही.

मूलग्राही आक्षेप - विषयावर

विरहतरंगावरील आक्षेपात काही मूलभूत, म्हणजे त्यातील विषया-संबंधीच आहेत. केसरीमधील त्या वेळचे अभिप्रायलेखक म्हणतात :-
 “ प्रस्तुत काव्यातील कथानकात महाविद्यालयात शिकणारा विद्यार्थी तरुण विधवेवर प्रेम ठेवतो हीच त्यातील नीतिदृष्ट्या तिरस्करणीय गोष्ट होय. ”
 हे विधान इतके सैल आहे की त्यावरून निघणारी अनुमानपरंपरा पाहिल्यास ते विधान करणारा हास्यास्पद ठरल्यावाचून राहणार नाही. त्याचा एक अर्थ असा होईल; ‘ महाविद्यालयातील विद्यार्थ्यांस प्रेम करण्याचा अधिकार नाही असे नाही, पण ते त्याने विधवेवर करू नये. एक वेळ प्रौढ विधवेवर केले तरी चालेल, पण तरुण विधवेवर तर मुळीच करू नये. विधवा किंवा तरुण विधवा हा इतरांचा प्रान्त आहे; विद्यार्थ्यांने तेथे पदक्षेप करू नये, कारण ते नीतिदृष्ट्या तिरस्करणीय आहे. ’ विधवेवर प्रेम करणे (ती तरुण असो की प्रौढ असो) हेच नीतिदृष्ट्या तिरस्करणीय ठरल्या-वाचून महाविद्यालयीन तरुणावर ते केल्याबद्दल आक्षेप घेता येणार नाही. जो न्याय त्याला लावावयाचा तोच इतरांनाही लावावा लागेल. विद्या-लयाच्या बाहेरील व्यक्तीच्या बाबत जे नीतिदृष्ट्या आक्षेपाई ठरणार नाही, ते महाविद्यालयीन व्यक्तीच्या बाबत मात्र ‘ नीतिदृष्ट्या तिरस्करणीय ’ कसे ठरेल ते सहजासहजी समजणे कठीण आहे. विद्यार्थ्यांने आपला अभ्यास बरा की आपण बरे अशी वृत्ती ठेवणे हे त्याच्या स्वतःच्या हिताच्या दृष्टीने इष्ट आहे हे खरे, पण तेवढ्याने त्याचे प्रामाणिक प्रेम नीतिदृष्ट्या तिरस्कर-

णीय ठरणार नाही. त्याने ते प्रेम कुमारिकेवर केले तरी चालेल, पण विधवेवर करिता कामा नये, असा या आक्षेपाचा अर्थ असला तरी, तेवढ्याने काही फरक पडेल असे नाही. विधवा (आणि तरुण विधवा) ही पुनर्विवाहास नैतिक मुद्यावर अपात्र आहे असे मानल्याखेरीज हा आक्षेप टिकू शकणार नाही. आज याबाबत नैतिक मुद्यावर आक्षेप घेणे हे युक्तीला धरून होणार नाही. प्रेम हा विरह-काव्याचा योग्य विषय होत असल्यास ते एका महाविद्यालयीन तरुणाचे आहे किंवा ते एका तरुण विधवेवरील आहे हे विचार अप्रस्तुत ठरतात आणि काव्यविषयावरील आक्षेपास पुरेसा आधार होऊ शकत नाहीत. नीतिविचार काव्यविचारात येत असला, तरी केसरीमधील अभिप्रायलेखकाचा आक्षेप अप्रस्तुत ठरतो.

‘ काव्य-कलात्मक, विषय आक्षेपार्ह ’

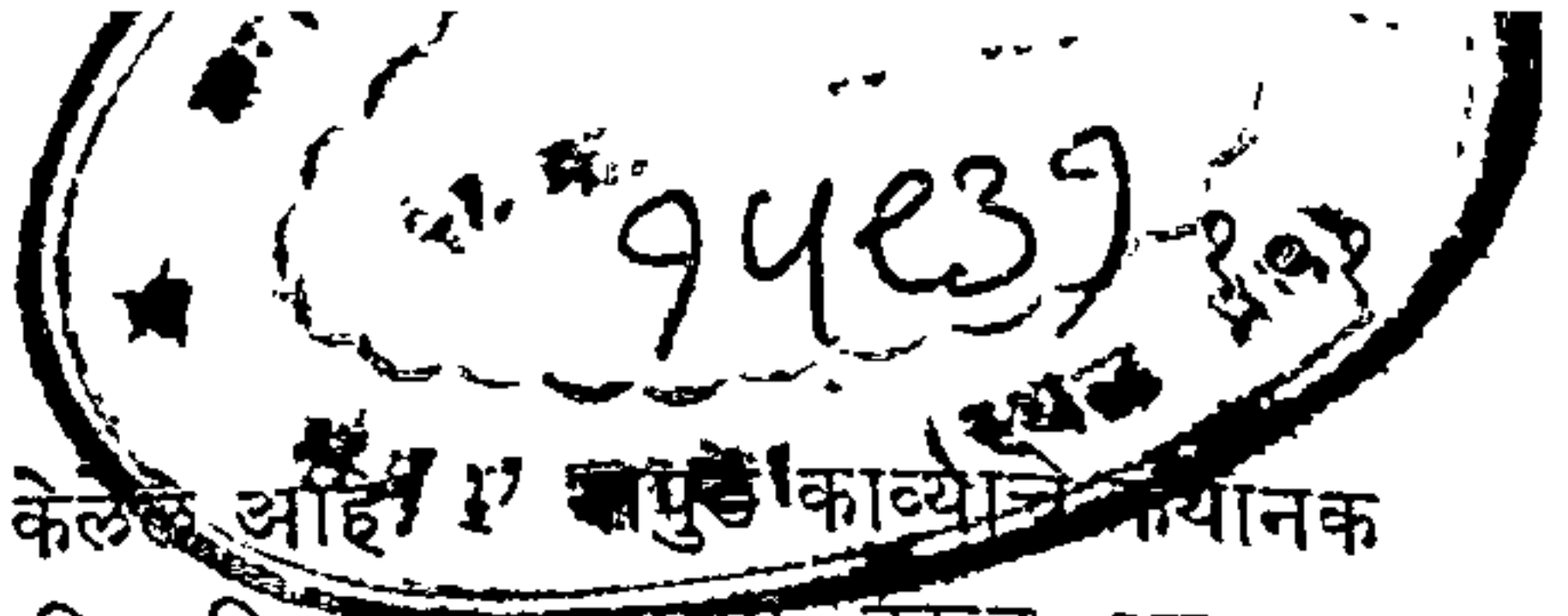
केसरीमधील अभिप्रायलेखकाने जी वृत्ती प्रकट केली, तशीच वृत्ती डे. व्हा. डॉ. सोसायटीच्या रसिक परीक्षकांनी प्रकट केली होती. “ केवळ कला या दृष्टीने या काव्याकडे पाहता कोणाही काव्यभक्ताला या काव्याबद्दल गौरव करावा असेच वाटेल, व त्याप्रमाणे आम्ही तो प्रेमपुरस्सर करितोही. ” असे म्हणूनही ‘ प्रकृत काव्य आमच्या तरुण मुलांमुलींच्याकडून वाचले जाणे इष्ट आहे असे आम्हांस वाटत नाही ’ असे त्यांपैकी एक परीक्षक म्हणतात. कला म्हणजे केवळ कसब अशी कल्पना असल्याने असे विधान करण्यात येते. वस्तुतः कला आणि इष्टता या गोष्टी वेगवेगळ्या करण्याचे कारण नाही. जे तरुणांनी वाचण्याजोगे नाही ते कलादृष्ट्याही हीन आहे असे स्पष्ट म्हणावे. नीतीशी विसंगत अशी कला निर्दोष किंवा उच्च होऊ शकत नाही, म्हणून असे काव्यही असुंदर आहे, असे म्हणण्यास काय हरकत आहे ? पण ते कलादृष्ट्या तर चांगले आहे, पण तरुणांनी वाचण्याजोगे नाही असे म्हणण्यात दुटप्पीपणा आहे. आपल्या म्हणण्याच्या पुष्ट्यर्थ या परीक्षकांनी कवीचाच आधार घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. तो असा :— “ प्रेम-काव्य हे आबालवृद्धांसाठी नाही, ” असे कवीने विधान केल्याचा उल्लेख येथे आहे. वृद्धांचा प्रश्न मतभेदाचा म्हणून बाजूस ठेवून बालां-विषयीच्या भागास मान्यता देऊनही प्रस्तुत काव्य हे अनिष्ट ठरणार नाही.

फार-झाल्यास तें बालांकरिता नाही असे म्हणता येईल. यात या काव्याची निंदा नसून कदाचित तो गौरवच म्हणावा लागेल. कोणतीही उच्च साहित्यकृती म्हणजे बालांकरिता लिहिलेले वाङ्मय नसते, किंवा बालमंडळी ती वाचतील किंवा त्यांच्या हातात ती पडेल या जागरूकतेने किंवा भीतीने ती लिहिली जात नाही. प्रौढ विदग्ध रसिकांकरिताच ती असते.

‘ खोडकर नायक ’ (?)

अशाच प्रकारचा आक्षेप प्रसिद्ध टीकाकार कै. बा. अ. भिडे यांनी घेतला होता. रत्नाकर मासिकातील आपल्या विरहतरंगाच्या परीक्षणात ते म्हणतात : “ ज्याचे चरित्र कोणाही सभ्य तरुणास आचरिता येणार नाही व अनुसरले असता हितावह होईल अशी ग्वाही देता येत नाही, असा खोडकर नायक उत्पन्न करून, त्याचे चरित्र समर्थनीय व अनुकरणीय आहे असा बहाणा कवीने सर्वत्र दाखवावा हे लांछनास्पद आहे. ” दुसऱ्या एका ठिकाणी ते म्हणतात : “ काव्यनायकाचे चरित्र उदात्त, निर्मळ, समुचित, किंबहुना अनुकरणीय आहे असा ध्वनी (या काव्यात) निःसंदेह उठत आहे. इतकेच नव्हे, तर त्याचे बरेचसे समर्थनही कवींनी आपल्या प्रस्तावनेत उजळपणे केले आहे. ” या दोनही विधानात वस्तुस्थितीचा विपर्यास झालेला आहे. कोणत्याही लेखनापासून बोध मिळाला पाहिजे या बोधवादी वृत्तीमध्ये या आक्षेपाचा उगम आहे. विरहतरंगातील नायक-नायिकांचे अनुकरण करावे असे कवीस कोठेच सांगावयाचे नाही व तसा बहाणा करण्याचेही कारण नाही. प्रभाकर-इंदू यांच्याप्रमाणे वागावे व वागल्यास त्यांचे कल्याण होईल अशी स्पष्ट फलश्रुती तर राहोच, पण अस्पष्ट सूचनाही काव्यात कोठे नाही. कोणत्याही ललित कृतीत असा प्रयत्न बहुधा नसतोच. विशिष्ट परिस्थितीत प्रेमाने बद्ध झालेल्या दोन व्यक्ती विशिष्ट प्रकाराने वागल्या एवढे सांगण्याचाच कवीचा आशय आहे. प्रस्तावनेत कवीने या काव्याचे वर्णन पुढीलप्रमाणे केले आहे : “ ही एक आधुनिक प्रेमकहाणी आहे. इंग्रजी व संस्कृत सारस्वताच्या वाचनाने सुसंस्कृत झालेल्या मनात यौवनाच्या पहिल्या बहरात आणि महाविद्यालयाच्या खुल्या निर्विशंक भावपोषक वातावरणात उद्भूत होणारे प्रेम, त्याची स्थिती आणि

विरह-तरंग - आक्षेपपरामर्श



रूपांतर यांचे प्रस्तुत काव्यात वर्णन केलेले आहे. 'कामुक काव्याचे' त्यानक कळण्यास आवश्यक तो नायकनायिकाविषयक खुलासा करून आपल्या समाजातील लोकांची प्रेमविषयक वृत्ती कशी असते याची स्वतःच्या दृष्टीने, पण स्वतंत्रपणे, नायक-नायिकांचा उल्लेखही त्यात न करिता मीमांसा केली आहे. नायक-नायिका यांचे वर्तन गैर झाले आहे असे मात्र भिड्यांच्या-प्रमाणे कवीला वाटत नाही. पण त्यांचे अनुकरण करावे किंवा ते उदाहरण गिरवावे असे कवीला सांगावयाचे आहे असा निष्कर्ष काव्यावरून तर राहोच, पण प्रस्तावनेवरूनही निघेल असे वाटत नाही. काव्य म्हणजे काही विधिनियमांची जंत्री नव्हे की त्यातून एखादी आज्ञा वा शिफारस निष्पन्न झालीच पाहिजे. विधिनियमांची अपेक्षाच असेल तर विरह-तरंगात त्यापुढील तिसरी परिसंख्याच निष्पन्न होईल. म्हणजे असे की प्रेम करा असा आदेश त्यात दिला नाही म्हणून तो विधी नव्हे. विधी हा इतरथा अप्राप्त असलेली गोष्ट करावयास सांगतो. प्रेम करणे ही गोष्ट स्वभावतःच प्राप्त होत असल्याने ते सांगावयास नको. प्रेम करावयाचे तर कुमारिकेवर न करिता विधवेवर असे सांगितले असते, तर तो नियम झाला असता; पण जेथे विधीच नाही, तेथे नियम तरी कसा उत्पन्न होईल ? झालीच तर परिसंख्या नावाचा तिसरा प्रकार येथे होईल तो असा : तारुण्यसहज प्रवृत्ती म्हणून प्रेम केलेच, तर मात्र ते एकनिष्ठ असावे, त्यात सत्ता, मत्सर, हक्क या गोष्टींना थारा नसावा, ते निःस्वार्थ असावे, कामुक नसावे या गोष्टीच त्यापासून निष्पन्न होतील. प्रभाकराच्या मुखाने कवीने अखेरीस जे प्रेमविषयक तत्त्वज्ञान सांगितले आहे ते असे आहे. तरंग ३० मध्ये नायक म्हणतो :—

“ सत्ता, मत्सर, हक्क यांच नच या संन्यासयोगीं गती.”

“ आसक्तीसच भक्ति-भक्ति म्हणणे हा शुद्ध शब्दच्छल,”

“ अन्याला बुडवावया बिलगतें तें प्रेम नाही खरें,

तत्स्वातंत्र्य हिरावयास बघतें तें प्रेम नाही खरें.

स्वांगें धूप जळूनि गंधित करी वायूस, जाई वरी,

सेवाधर्महि यापरीच जग हें आनंददायी करी ” इत्यादी.

हे स्पष्ट सांगितलेले तत्त्वज्ञान केवळ 'अवडंबर आणि पांडित्य' समजून

नायकांसारखे (नुसते) प्रेम करावे एवढाच निष्कर्ष या काव्यापासून काढणाऱ्या पंडितांची रसिकताच विपर्यस्त ठरत नाही काय ? याच विपर्यस्त वृत्तीमुळे विरहतरंगात ' तरुणांच्या अनिर्बंध स्त्रीप्रेमाचे कौतुक पटवर्धन करितात ' असे भिडे यांना वाटते. वाटेल त्या आणि वाटेल तितक्या स्त्रियांवर प्रेम करावे या ' अनिर्बंध ' या शब्दाच्या मुख्यार्थाने हा शब्द विरहतरंगाच्या संदर्भात भिडे यांना मुळीच वापरता येणार नाही. कारण त्यातील नायक असे मुळीच करीत नाही. परंतु भिन्न जाती आणि वैधव्य ही प्रेमाच्या आड येऊ नयेत या अर्थाने अनिर्बंध प्रेम पटवर्धनांना मान्य असले तर (भिड्यांच्या कालात यदाकदाचित ठरवले तरी) आज तरी त्यांना कोणी अपराधी ठरवितील असे वाटत नाही. पण कोणत्याही काव्यापासून असा काही निष्कर्ष काढण्याची दृष्टीच मुळात चुकीची आहे, आणि पटवर्धनांना हे अनुकरणीय उदाहरण म्हणून पुढे मांडावयाचे आहे हेही यावरून निघत नाही. भिडे यांनी आपल्या परीक्षणाच्या शेवटी ' ज्याच्या योगाने तरुणांची मने उल्लू व विषयलोलुप होण्याचा संभव आहे व अशी काव्ये निर्माण करू नयेत ' असा उपदेशही केला आहे. एखाद्याला वाटेल विरहतरंग हे काव्य बायरन कवीच्या ' डॉन वॉन ' सारखे किंवा जुन्या मराठीमधील ' चंद्रावळी ' सारखे तर नसेल ! विरहतरंग हे काव्य पहिल्यापासून अखेरपर्यंत पूर्वग्रहरहित वृत्तीने वाचणाऱ्या कोणाही सहृदयाला त्यात उल्लूपणापेक्षा एकनिष्ठ आणि दुसऱ्याकरिता त्याग करावयास सिद्ध असणाऱ्या प्रेमालाच कवी महत्त्व देत आहे हे स्वच्छ दिसल्यावाचून राहणार नाही. उलट जो थोडासा उतावीळपणा नायकाने प्रकट केला, त्याचे शासन म्हणूनच विरहाची शिक्षा त्यास भोगावी लागली असा अर्थ त्यामधून निघेल. भिडे यांचे सर्वच परीक्षण या पूर्वग्रहदूषित वृत्तीने लिहिले गेले आहे.

माडखोलकर आणि ' मानसिक संभोग '

नैतिक मुद्यावर आधारलेल्या आणखी एका आक्षेपाचा येथे परामर्श घेतला पाहिजे. तो आक्षेप रविकिरणमंडळाचे एक भूतपूर्व सदस्य श्री. माडखोलकर यांनी घेतला होता. त्यांचे म्हणणे असे :—“ कॉलेजांतील विद्यार्थ्यांत मानसिक संभोगाची जी चटक दिवसेंदिवस वाढत आहे,

तिची शब्दचित्रे (विरहतरंग आणि सुधारक) या काव्यांत रेखाटून श्री. माधव जूलियन यांनी महाराष्ट्रास नकळत निःसंशय उपकृत केले आहे. ” (यशवंत, अंक १६-१८ मधील ‘ लेखनकला ’ हा लेख). केवळ वाच्यार्थाने घेतल्यास हे विधान आक्षेपरूप होत नाही हे खरे; कारण महाराष्ट्रावर ज्यामुळे उपकार झाले आहेत, ती गोष्ट आक्षेपार्ह म्हणता येणार नाही. पण ‘ नकळत ’ असे म्हणून तेही श्रेय माडखोलकर पटवर्धन यांच्यापासून हिरावून घेतात. तथापि हे विधान औपरोधिक आहे हे कोणालाही सहज कळण्याजोगे आहे, व त्यातून माधव जूलियन यांनी संभोगाची, आणि उत्तान शब्दचित्रे काढली हे अश्लाघ्य झाले असा अर्थ निघतो. संभोगाची आणि उत्तान शब्दचित्रे काढल्याबद्दल श्री. माडखोलकर यांनी आक्षेप व्यावा हीच गोष्ट मुळात विनोदजनक आहे; परंतु एवढ्याच मुद्यावर त्याचा विचार करण्याचे नाकारणे योग्य होणार नाही. सुधारक काव्य येथे विचारविषय नसल्याने ते बाजूसच ठेवले पाहिजे; पण विरहतरंगापुरता आक्षेप शिल्लक राहतोच. त्यात दोन भाग आहेत. एक म्हणजे कॉलेजातील विद्यार्थ्यांत मानसिक संभोगाची चटक दिवसेंदिवस वाढत आहे हा. पूर्वी एके काळी विवाहित विद्यार्थ्यांचे कॉलेजात बहुसंख्य होते. त्यांना अर्थात मानसिक संभोगाची चटक अनावश्यक होती; कारण सुस्पष्टच आहे. आता अविवाहित विद्यार्थी येतात. तेव्हा त्यांना मानसिक संभोगच शक्य असणार व त्याची चटक विद्यार्थ्यांत वाढत आहे असे माडखोलकरांचे अवलोकन आहे. ते खरे आहे असे म्हटले तरी, या परिस्थितीस कवीला जबाबदार धरिता येत नाही. फार झाल्यास कवीने वस्तुस्थिती वर्णन केली असे म्हणता येईल. वस्तुस्थितीचे वर्णन न केल्यास ते वास्तवास सोडून होईल. पण ते केल्याबद्दल कवीला अपराधी धरावयाचे म्हटले, तरी तेही कवीने केलेले असावयास पाहिजे. संभोग शब्दाची माडखोलकर यांची व्याप्ती फार मोठी असावी असे वाटते. प्रेमभावनेचा बारीकसारीक अनुभव व तद्विषयक विभावांची चर्चणा ही सर्व संभोगामध्ये अंतर्भूत होतात असे त्यांचे मत दिसते. प्रेमाचे बोलणे, पाहणे, ओझरता स्पर्श हीही संभोगाची अंगे असून त्यांची कल्पना वा स्मृती म्हणजे मानसिक संभोग होय असा त्यांचा अर्थ असावा. मग चुंबन अर्थातच त्यात येणार. पण रूढ मराठी भाषेत संभोग

शब्दाची व्याप्ती इतकी मोठी नाही. प्रेममूलक बारीकसारीक अनुभवांचा त्यात अंतर्भाव होत नसून ते त्या शब्दाच्या मर्यादित अर्थात बसू शकत नाहीत. ज्या चुंबनास विरहतरंगाच्या कथानकात इतके महत्त्व प्राप्त झाले आहे, ते चुंबनही प्रेम या मानसिक भावनेची अखेरची मुद्रा म्हणून प्रतीक या दृष्टीनेच होय, संभोगाचा भाग म्हणून नव्हे, हे दृष्टीआड होऊ नये. प्रेम आणि संभोग यांच्यामध्ये फरक करिता येऊ नये इतकी माडखोलकर यांची रसिकता अविवेचक आहे असे कोणास म्हणता येईल ! विरहतरंगातील प्रेमाची, संभोगाची नव्हे, वर्णनेही उत्तानत्वाच्या आक्षेपास पात्र होण्याजोगी नाहीत. सुदैवाने उत्तान वर्णनांचे आदर्श माडखोलकर यांनीच नंतर आपल्या गद्यलेखनात घालून दिलेले आहेत. त्यांच्याशी तुलना करिता विरहतरंगातील वर्णने अगदीच फिकी व मिळमिळीत ठरतील. ज्या उरोजांच्या अतिरिक्त उल्लेखाने श्री. माडखोलकर हे टीकाकारांच्या टीकेस पात्र झाले, त्यांचाही पर्यायोक्त आणि ओझरता निर्देश दोन वेळा करण्यापलीकडे विरहतरंगातील उत्तानत्व मुळीच गेले नाही. तेही खरोखर आवश्यक होते असे नाही, परंतु ते कटाक्षाने टाळण्याचा सोवळेपणा पटवर्धनांना मान्य नसल्याने ते निर्देश आलेले दिसतात. संस्कृत वा जुने मराठी काव्य बाजूलाच राहो, पण आधुनिक मराठी काव्य घेतले, तरी उत्तानत्वाच्या आक्षेपाला पात्र असे लेखन विरहतरंगात आले आहे असे प्रामाणिकपणे म्हणता येणार नाही; संभोगाचे वर्णन तर दूरापास्तच होय.

‘ कमकुवत नेभळा नायक ’

विरहतरंगातील विषयावरील या आक्षेपातूनच त्यातील व्यक्तिदर्शनावरील काही आक्षेप निघाले आहेत. विशेषतः त्यातील नायकाचे व्यक्तिदर्शन आक्षेपविषय झाले आहे. कै. भिडे तर त्यास ‘ प्रणयवेडा, कमकुवत, नेभळा, स्त्रैण व वासनांकित ’ म्हणतात. त्याच्या स्त्रैणत्वाचा उल्लेख त्यांनी आणखी एकदा केला आहे. त्याशिवाय एका ठिकाणी कमकुवत, नेभळा या विशेषणांबरोबर असंबद्ध (?) हे विशेषणही त्याला त्यांनी बहाल केले आहे. श्री. गिरीशांनी आपला त्याच्यावरील आक्षेप ‘ निव्वळ प्रेम करणारा, निर्जीव नायक ’ अशा शब्दांनी केला आहे (भिडे यांचा

खोडकर नायक निर्जीव कसा ठरतो हे कळणे कठीण आहे) व आपल्या या विधानास श्री. खांडेकरांचाही आधार घेतला आहे. ' नायक कर्तबगार नाही ', ' त्याच्याभोवती (?) एका प्रणयाखेरीज कोणतीही ध्येये वावरत (?) नाहीत ', ' तो प्रणयाबाबत जितका चिवट, तितकाच पुरुषार्थाबाबत कमकुवत वाटतो ', असे ते (गिरीश) नायकाबद्दल आणखीही म्हणतात, व शेवटी हरिभाऊ आपटे यांच्या भावानंदाचे उदात्त चित्र माधव जूलियन यांनी आपल्या डोळ्यांपुढे ठेवावयास हवे होते असे सांगतात. कै. वामनराव जोशी यांनी ' नायकामध्ये (आणि नायिकेमध्येही) अलौकिक किंवा उदात्त गुण विशेष नाहीत ' अशी तक्रार केली आहे. ' विशेष अलौकिकत्व नसल्यामुळे नायकाच्या सुखदुःखाबद्दल विशेष आस्था किंवा कुनूहल वाटणे कठीण पडते ' असे ते पुढे म्हणतात. आपल्या आक्षेपांच्या समर्थनार्थ श्री. गिरीश व कै. जोशी यांनी त्यांस पोषक अशी आणखीही विधाने केली आहेत; तथापि ती येथे विस्ताराने सांगावयास नकोत.

‘ शृंगाराबरोबर वीर हवा ’

कै. भिडे यांना तरुणाने प्रेमात पडावे ही गोष्टच सुळी कमकुवतपणाची वाटत असावी व एकदा प्रेमात पडल्यावर नायिकेस अंकित न करणारा तरुण नेभळट वाटत असावा; अन्यथा नायकावरील त्यांच्या रोषाची संगती लागत नाही. आपल्या इच्छेचा लय आपल्या प्रेयसीच्या इच्छेत करणारा किंवा तिच्यावाचून स्वतःस पोरका समजणारा नायक त्यांच्या मते नादान, नेभळा ठरावा यात आश्चर्य नाही. प्रेमात पडणे हे नादानपणाचे आहे ही कल्पना आजच्या युगात लोकांना पटणारी नाही. पूर्वीही तसे वाटत नसावे; अन्यथा सौभद्र किंवा दमयंतीस्वयंवर किंवा उषा-अनिरुद्ध ही आख्याने इतकी लोकप्रिय ठरती ना. तथापि ती तशी आहे असे मान्य केल्यास प्रेमात पडलेल्या या विरहतरंगाच्या नायकाने काय केले असते म्हणजे तो वीर ठरला असता ? नायिकेस तिच्या मर्जीविरुद्ध ' भृंगापरी टोचणी ' लावली असती म्हणजे हे साधले असते काय ? नायिका दूर गेली नव्हती तोपर्यंत त्याने ते केलेही. दूर निघून गेल्यावर दोन वर्षे तिच्या आगमनाची वाट पाहत न बसता तिचा पाठलाग करून हा त्रास चुक-

विण्याकरिता तिने दिलेला होकार मिळविला असता तर त्याच्या नेभळेपणाचे निराकरण झाले असते ? की पूर्वीच्या काळातील राक्षसविवाहातील नायकाप्रमाणे नायिकेस पळवून नेऊन तिच्या मनाविरुद्ध लग्न लावावयास हवे होते ? आधुनिक युगात हे मार्ग शिष्टसंमत ठरत नाहीत. कदाचित तिचा नकार मिळाल्यावर देशसेवेच्या चळवळीत नायकाने उडी घेतली व तो जन्मभर अविवाहित राहिला असे चित्र काढले असते तर ते उदात्त पुरुषार्थाचे व कर्तव्यगारीचे आहे असे, या आक्षेपकांस वाटण्याचा संभव होता ? पण हे बऱ्याच अंशांनी केवळ ध्येयप्रान्तात खरे ठरणारे व तेवढ्या प्रमाणात अवास्तव असणारे चित्र झाले असते. श्री. गिरीश यांनी नायकाविरुद्ध अशी तक्रार केली आहे की तो ' भावी जीवनकार्याचा किंवा पुरुषी कर्तृत्वाचा विचार करित नाही. ' विरहतरंग हे प्रेमकाव्य आहे, विरहकाव्य आहे. त्यात प्रस्तुत असेल तेवढाच भाग येऊ शकेल; इतर येणार नाही व आला नाही तरी त्याबद्दल तक्रार करिता येणार नाही. नायकाच्या जीवनातील प्रेम-प्राधान्याचा कालच त्यात रंगविला आहे, व प्रेमविषयक विचारच त्यात ग्रथित केले आहेत. श्री. गिरीश पुढे असेही म्हणतात की ' काव्यशास्त्रात काय किंवा नाट्यशास्त्रात काय, शृंगार-रसाचा उठाव वीररसाच्या समवेत केल्यास तो फार शोभून दिसतो, ' व पुढे ' हा केवळ संकेत नव्हे, हे सत्य आहे ' असे निर्णायक विधानही करितात. रसपरिपोष काव्यात अगर नाटकात होतो, त्यांच्या शास्त्रात नव्हे हा बारकावा बाजूस ठेवला, तरी शृंगारात वीररसाची अपरिहार्यता काव्याच्या किंवा नाटकाच्या इतिहासावरून सिद्ध होते असे दिसत नाही. मेघदूतात वीररस कोठे प्रत्ययास येत नाही की सौभद्र नाटकातही तो आहे असे म्हणता येत नाही. आणखीही अशी अनेक मतभेदातीत उदाहरणे देता येतील. वीरजनांच्याही शृंगाराचे वर्णन चालू असता ' बीचमें मेरा चांदभाई ' पद्धतीने त्यांच्या वीररसाचा आविर्भाव तेथे होण्याचे कारण नसते. त्यातून विरहतरंगाचा नायक ज्या जीवनातील आणि वातावरणातील दाम्बविला आहे, त्या जीवनातील किंवा वातावरणातील व्यक्तीत दिसणारी कर्तृत्वाची बीजे नायकामध्ये असल्याच्या सूचना कवीने मधून मधून ग्रथित केल्या आहेतच. ' बक्षिसे नि पदके ' पटकावणारा हा तरुण

बुद्धिदृष्ट्या कमकुवत असण्याचे कारण दिसत नाही. नायिका तेथे दिसेल अशी अपेक्षा नसतानाही रूढी मोडून सहभोजनास जाणारा ह्या वेळचा तरुण नुसता बोलका सुधारक नसून मानसिक दृष्ट्याही कमकुवत नव्हता असे म्हणावे लागेल. रूढिभंगनास आज लागणारे धैर्य त्या वेळच्या धैर्याच्या पासंगास पुरणार नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे. त्याचप्रमाणे टेनिसच्या सामन्यात अपयश येऊनही जे प्रावीण्य त्याने दाखविले त्यावरून तो शरीरदृष्ट्याही दुर्बल ठरण्याचे कारण नाही. कर्तृत्वाच्या या बीजांचा विकास पुढे झालाही असता किंवा असेल. पण तो भाग या काव्यात प्रस्तुत नसल्याने येऊ शकला नाही. आपल्यावर आलेल्या एखाद्या संकटा-मुळे नायकास आपला पराक्रम दाखविण्याची संधी नायिकेने दिली नाही हे खरोखर त्याचे दुर्दैव होय. नाहीतर हा आक्षेप त्याच्यावर येता ना.

धरसोडीची भूमिका—

कै. वामनरावांना या काव्यापासून होणारा आनंद थोर विभूतीशी घटकाभर बोलल्याने होणाऱ्या आनंदासारखा वाटत नाही. विरहतरंगाचा नायक विभूती नाही ही गोष्ट अगदी खरी आहे. इतक्या अल्पवयात विभूतिमत्त्व स्पष्ट व्हावे अशी स्थिती ज्ञानेश्वर-शंकराचार्यासारख्यांच्या संबंधातच शक्य होणारी आहे, आणि तशा विभूती असल्या तर विरह-तरंग निर्माण होण्याचा संभव फार कमी. वामनरावांचा हा आक्षेप अस्थानी अयोग्य अपेक्षा करण्यामुळे उत्पन्न होणारा आहे; आणि शिवाय याबाबत त्यांची भूमिकाही धरसोडीची आहे. विशेष अलौकिकत्व नसणाऱ्या नायका-विषयीही कुतूहल 'वाटले असते; पण केव्हा, तर नायकाच्या मनाचे वगैरे साहजिक वाटेल व पटेल अशा रीतीने सर्वत्र वर्णन असते तर', असे आपल्या आक्षेपाच्या समर्थनात ते म्हणतात. 'नायक सामान्य असला तरी चालेल, प्रसंगही सामान्य असले तरीही चालतील, परंतु वर्णनात तरी असामान्य मार्मिकपणा, सूक्ष्मदर्शित्व व माधुर्य पाहिजे' असे त्यांचे म्हणणे आहे. तसे विरहतरंगात नाही असे तरी यापुढे स्वच्छ म्हणावयास पाहिजे. पण वामनराव तसेही म्हणत नाहीत. ते म्हणतात, पटवर्धनांचा नायक सामान्य वर्गातील आहे, त्यांच्या काव्यात वर्णिलेले प्रसंग असामान्य नसले

तरी काव्यात्मक आहेत आणि वर्णन खरोखरच मार्मिक, सूक्ष्मदर्शी व मधुर आहे. ' इतके मान्य करूनही ' पण काहीतरी कमी आहे ही भावना थोडीबहुत शिल्पक राहतेच ' असे वामनराव म्हणतातच. या टीकेस काय म्हणावे ? आक्षेपाचे पहिले स्वरूप विभूतिमत्त्वाच्या अभावावर आधारलेले होते. मग तो भाग सोडून देऊन तो रचनाकौशल्यावर आहे असे त्याला वळण दिल्यासारखे वाटते व शेवटी त्यावरही आक्षेप येऊ शकत नाही अशी मान्यता दिल्यासारखे वाटते. तथापि अखेरीस ' तरीही मला तसे वाटते ' असा आपलाच हेका चालविल्यासारखे दिसते. याचे कारण वामनराव हे मनाने बोधवादी आहेत आणि बुद्धीने अहेतुवादी आहेत. मनाने त्यांना असे वाटते, की विरहतरंगाचा नायक भावानंदाप्रमाणे प्रेमव्यतिरिक्त ध्येयाने वा आदर्शाने प्रेरित झालेला दाखविला असता तर बरे झाले असते. पण विचारांती असे वाटते, की प्रस्तुत काव्य हे विरह-काव्य असल्याने विभूतिवर्गात न पडणाऱ्या व्यक्तीही त्यात विषय होऊ शकतात व त्यांचे मार्मिक, सूक्ष्मदर्शी व मधुर असे दर्शन असल्यास ते काव्यही चांगले होऊ शकते. आपल्या आक्षेपांचे समर्थन करण्यास भिडे व जोशी दोघेही ह्यात नसल्याने त्यांच्या आक्षेपांचा यापेक्षा अधिक परामर्श घेण्यात स्वारस्य नाही.

‘ नायिकेची वर्तनविसंगति ’

नायकाच्या व्यक्तित्वावर आक्षेप असला, तरी त्याच्या व्यक्तित्वदर्शनावर तो नाही. परंतु नायिकेवर आक्षेप नसूनही तिच्या व्यक्तिदर्शनावर मात्र आक्षेप घेतले गेले आहेत. पहिला आक्षेप असा की ' नायिकेचे व्यक्तिदर्शन अपुरे आहे. ' डॉ. केतकरांचे म्हणणे असे की ' नायिकेच्या अंतःकरणात उद्भूत होणाऱ्या भावना कवीने मुळीच दाखविल्या नाहीत. तिच्या मनाचा चांगला विकास दिसत नाही. ' नायकाच्या तुलनेने हा आक्षेप अगदी खरा आहे. तथापि हेही लक्षात घेतले पाहिजे की कवीने हे काव्य नायकाच्या मुखाने वदविले आहे, स्वतःच्या मुखाने नव्हे; तेव्हा नायकाने आपल्या भावनांचा विकास जेवढ्या प्रमाणात व्यक्त केला आहे, तेवढ्या प्रमाणात तो नायिकाचा मनोविकास दाखवू शकला नाही, कारण त्याला

स्वतःलाच तो पुरता समजलेला नव्हता. कवीला ते करिता आले असते, पण त्याने हे काव्य प्रथमपुरुषी लिहावयाचे ठरविले असल्याने ते करण्याचा हक्क स्वतःच गमावला आहे. नायिकेचे व्यक्तिदर्शन तिच्या स्वतःच्या वागण्याने जेवढे होईल तेवढेच येथे व्यक्त होऊ शकले. पण नायिका प्रेमभावना बोलून दाखवू शकत नव्हती. कृतीने प्रेम कितीही व्यक्त झाले तरी तिच्या मनात जोवर नायकाबरोबर विवाह करण्याचे आले नव्हते, तोवर ती त्याबद्दल काहीही बोलू शकत नव्हती. त्यामुळे नायकालाही तिच्या भावनांचा विकास अर्धवट असाच सांगता आला. नायिकेच्या वागणुकीमुळे तिच्या व्यक्तित्वास एक प्रकारचे गूढतेचे वलय प्राप्त झाले आहे व त्यामुळे तेही मनोरम झाले आहे. पण त्याबरोबर तिच्या व्यक्तिदर्शनावर विसंगतीचा आक्षेप आणि कवीवर स्त्रीस्वभावाच्या अज्ञानाचा आक्षेप आला आहे. हा आक्षेप एका स्त्रीनेच घेतल्यामुळे त्याला अधिक महत्त्व प्राप्त होते. सौ. मुक्ताबाई दीक्षित यांनी 'माधव जूलियन यांची स्त्रीसृष्टि' या आपल्या लोकशिक्षणामधील लेखात या आक्षेपास व्यक्त स्वरूप दिले आहे. इंदूचे चित्र वास्तव नाही असे त्यांचे म्हणणे आहे. इंदूनेच नायकाच्या प्रेमास उत्तेजन दिले आणि त्या प्रेमाची परिणती व्हावयाच्या वेळी मात्र 'आपण बहीण-भाऊ' असा आग्रह धरून ती दूर निघून जाते. या दोन गोष्टी त्यांना विसंगत वाटतात. वरवर पाहिले असता त्या तशा दिसतात यात शंका नाही. मात्र अशा व्यक्ती नसतातच असे समजण्याचे कारण नाही असे निदान डॉ. केतकर यांना तरी वाटते. ते यासंबंधी असे म्हणतात की 'प्रेमसंबंध ठेवण्यास तयार, पण विवाहसंबंध नको अशा प्रकारच्या स्त्रिया दृष्टीस पडतात.' याची काही कारणे सांगून केतकर पुढे म्हणतात, 'विधवांच्या बाबतीत दुसरे अनेक प्रश्न उपस्थित होतात. पुष्कळ विधवांस तरुणांच्या अनुनयाविषयी जरी रसज्ञता असली, तरी द्रव्यापेक्षेमुळे किंवा तरुणांच्या नियमित (मर्यादित?) द्रव्यसंपादणीमुळे विवाहास प्रेरणा होत नाही.' ही कारणे कदाचित इंदूबाबत खरी नसतील, तथापि केतकरांना 'इंदू विवाहास तयार नाही' ही गोष्ट अवास्तव वाटत नाही. उलट ती शेवटी विवाहास तयार झाल्याचे जे दाखविले गेले आहे, त्याची आवश्यकता नव्हती असे त्यांना वाटते. ते म्हणतात, "शेवटचे चार

श्लोक गाळले तर ते काव्य अत्यंत स्वाभाविक दिसते. त्यात प्रेम जमविण्यास अनुकूल पण विवाहास तयार नसलेल्या गतभर्तृका तरुणीवर प्रेम जडलेल्या कवीचे (तरुणाचे ?) आत्मगत भाषण आहे असे या काव्याचे स्वरूप आहे ”. केतकरांना जी गोष्ट स्वाभाविक वाटते ती नेमकी सौ. दीक्षित यांना अवास्तव वाटत आहे. स्त्री म्हणून एकाचे म्हणणे खरे मानावे की समाजाचे अफाट अवलोकन असणारा जो समाजशास्त्रज्ञ, त्याचे म्हणणे खरे मानावे असा प्रश्न यांपैकी काहीच नसणाऱ्याच्या पुढे उपस्थित झाल्यास त्यात नवल नाही.

‘ विधवेचा नखरा ’

या संदर्भात कवीने दाखविलेले नायिकेचे चित्र स्वाभाविक मानून नायिकेच्या मनाचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न कै. ना. मा. सन्त यांनी केला आहे. नायिका विधवा आहे. तिच्या पहिल्या विवाहात आपल्या पतीबरोबरच्या जीवनात नायिकेस असा काही अनुभव आला असला पाहिजे की वैवाहिक जीवनाविषयीची एक प्रकारची भीती तिच्या मनात वास्तव्य करून आहे. म्हणूनच काहीतरी निमित्त सांगून ती विवाहाची सूचना अमान्य करिते, आणि नायकाच्या प्रेमास आग्रहाचे स्वरूप प्राप्त होते, तेव्हा तर त्यास सोडून ती दूरच जाते, असा त्यांच्या म्हणण्याचा आशय आहे. आपले हे म्हणणे मांडताना त्यांनी आधुनिक मनोगाहनशास्त्राचा आधार घेतला आहे व नायिकेने नायकाबरोबर वागताना केलेल्या धिटाईचा अन्वयही या शास्त्रातील Defence-mechanism च्या तत्त्वानुसारे लावता येतो, असे त्यांनी सांगितले आहे. नायिकेच्या व्यक्तिदर्शनावर येणारा एक आक्षेप म्हणजे ती विधवा असून विधवेस अननुरूप अशी तिची वेषभूषा आणि वागणेही आहे. नायकास आपल्यास भेटण्यास तिनेच प्रथम बोलावले व पुढेही तिच्या आईच्या, कौतुकाच्या का होईना, मताप्रमाणे ती धिटाई करिते. विधवाच काय, पण सामान्य स्त्रीही या प्रकारे आपण होऊन प्रेम-वर्तनात प्रथम पाऊल टाकणार नाही. कै. वामनरावांसारख्या उदारमतवादी व्यक्तीलाही ‘ असली चेष्टा कोणी करील का व ती सभ्य गणली जाईल का हा प्रश्न आहे, ’ असे वाटते. वस्तुतः ही चेष्टा अगदी निरुपद्रवी

आहे. एकदा नायक हा नायिका आणि तिच्या घरची इतर मंडळी यांच्यासह वनभोजनास गेला असता ओढ्यामध्ये पाय अडखळून पडू लागला असता नायिकेने त्याला हात धरून सावरले. तेव्हा मजेखातर ‘असे माणूस शुश्रूषेला कोणाला आजन्म मिळेल, तर तो आरोग्य नको म्हणेल’ असे उद्गार तो काढतो. यात थोडा अधिकपणा असला, तरी असभ्यपणा दिसत नाही व खूपशा परिचयानंतर हे म्हटले गेल्यास त्यात अधिकपणाही दिसणार नाही. हे वनभोजन प्रेमयाचनेनंतर घडले असल्याची स्पष्ट कल्पना दुसऱ्या आवृत्तीत नवीन श्लोक घालून कवीने दिली आहे, व त्यात ‘साभि-प्राय विनोदशब्द रुचले सर्वास माझे तिथें’ असेही सांगितले आहे. म्हणजे इतर मंडळीची अपेक्षा या दोघांचा विवाह व्हावा अशीच दिसते. यावरून नायकाच्या बोलण्यात असभ्यपणा किंवा अधिकपणाही झाला नसावा असे वाटण्यास जागा आहे. पण पहिल्या आवृत्तीमध्ये हे नाही हे मान्य केले पाहिजे.

केतकरांचा आक्षेप

डॉ. केतकरांना नायिकेच्या वर्तनात आणखी एक वेगळीच गोष्ट आक्षेपाई वाटली व ती म्हणजे काव्याच्या अखेरीस नायिका नायकाकडे एकटीच जाते व तेथे त्याचे चुंबन घेते ही होय. शेवटले चार श्लोक केतकरांना अनवश्यक वाटतात याचा उल्लेख आधी झालाच आहे. पण त्यांत येणाऱ्या घटनेवरही केतकरांचा आक्षेप आहे. ते म्हणतात, “काव्यांत जो अस्वाभाविक भाग दिसतो तो नायकाची प्रकृती अस्वस्थ असता नायिका त्याच्या खोलीत येते हा होय. सध्याच्या परिस्थितीत ही गोष्ट अत्यंत अस्वाभाविक वाटते. तरुण पुरुषाच्या खोलीत तरुण मुलीने येणे व त्याचे चुंबन घेणे ही गोष्ट स्वाभाविक वाटत नाही. अशी उदाहरणे होत नसतील असे नाही, पण ती प्रशंसनीय नाहीत. अविवाहित पुरुषाच्या खोलीकडे तरुण स्त्रीने जाणे ही गोष्ट पाश्चात्य लोक देखील गैर समजतात.” केतकरांच्या मताने शेवट गोड करण्याकरिता कवीने ही घटना घातली आहे. शेवटच्या चार श्लोकांवर घेतलेला हा आक्षेप खरोखर आधी ५० श्लोक तरी (तरंग २६) व्याव-यास हवा होता. कारण तेथेही नायिका नायकाच्या खोलीवर त्याचे डोके

फार दुखत असता गेली आहे आणि चुंबनाचा पहिला प्रसंग कदाचित तो होता. तेथे तो आक्षेप न घेतल्यास अखेरीला घेण्यात स्वारस्य नाही, कारण शेवटी आलेले चुंबन हे अधिक सकारण स्वाभाविक झालेले आहे. नायक आणि नायिका यांचा आधी इतका परिचय झालेला व मैत्री जडलेली या काव्यात वर्णिलेली आहे की एवढ्या परिचयानंतर काही कारणाने या आधीही नायिकेने नायकास भेटावयास जाणे अशक्य व असभ्यपणाचे ठरेल असे वाटत नाही व शेवटी तर परगावाहून परत आल्यावर तिनेच प्रथम त्याला भेटावयास जाऊन आपले आगमन त्याला कळविणे हे अनुचित ठरू नये.

सुधारकी वातावरण

नायिकेवर ज्या गोष्टीकरिता आक्षेप घेण्यात आले आहेत, त्या गोष्टींचे समर्थन न करिताही तिच्या वर्तनात संगती लावून दाखविता येईल व ती बरोबर ठरल्यास तिच्या व्यक्तिदर्शनावरील आक्षेपही पर्यायाने निरस्त होतील. नायिकेविषयी ज्यांनी लिहिले आहे, त्यांनी त्यांनी ती प्रार्थनासमाजी कुटुंबात वाढली आहे, या कवीने (प्रथमावृत्तीच्या) प्रस्तावनेत सांगितलेल्या आणि काव्यात सूचित केलेल्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष केले आहे. अशा कुटुंबात स्त्रियांना आणि मुलांना वागण्यामध्ये बरेच स्वातंत्र्य असे. वैधव्याकडे आणि स्त्री-पुरुषसंबंधाकडे बरेचसे इंग्रजी वळणाने व उदारपणे पाहिले जाई. त्यांच्या वागण्यात जुन्या कुटुंबांत अशक्य वाटणारा मोकळेपणा येई. पुनर्विवाहास उत्तेजन मिळे. तरुण अथवा बालविधवेने मर्यादेमध्ये केलेला वेषभूषेचा शृंगार त्यांना आक्षेपाई वाटत नसे. त्यामुळे सौ. दीक्षित आणि इतर कित्येकांस तिचे वेषवर्तन जसे चमत्कारिक वाटते तसे ते प्रार्थनासमाजी वातावरणात वाटत नव्हते. मुलीबरोबर वागण्याच्या उदार वृत्तीमुळेच तिच्याकडे तिच्या बरोवरीचा तरुण आल्यास ते आक्षेपाई ठरत नसे. नायिकेनेच प्रथम पत्र लिहून नायकास आपल्या घरी बोलावले हे खरे; तथापि तिने हे अविचाराने केले नव्हते. नायकाने नायिकेची चालविलेली निःशब्द प्रेमपूजा तिच्या लक्षात आलेली होती व एखाद्या उल्लू तरुणाप्रमाणे तिचे प्रदर्शन न करिता तो वागत आहे हे तिने पाहिले होते. तेव्हा इतर दृष्टींनी परिचयास योग्य असणाऱ्या या तरुणास आपली ओळख

करून घेण्याचे धैर्य होत नसल्यास आपणच आपल्या घरी त्याला बोलावण्यास हरकत नाही, असे तिला वाटले व तिने त्याला बोलावले यात गैर वाटण्यासारखे काही नव्हते. तिचे वर्तन मोकळेपणाचे असले तरी व तिच्या मनात नायकाविषयी प्रेम असले तरी तिने ते बोलून दाखविले नव्हते किंवा त्याचे पर्यवसान विवाहात व्हावे ही तिची मूळची भूमिका नव्हती, आणि जेव्हा नायकाने प्रीतीची सांगता म्हणून तिजकडून चुंबनाची अपेक्षा केली, तेव्हाही ' भलतेंच ' असे म्हणून ती तेथून निघून गेली.

तरीही जुने संस्कार—

आणखीही एक गोष्ट येथे लक्षात घेतली पाहिजे. प्रार्थनासमाजी कुटुंबातील मोकळ्या वागणुकीने नायिकेच्या पहिल्या वर्तनाचा उलगडा होतो. तथापि अशा कुटुंबातही अनेक वेळा पुरुष वरेच पुढारलेले असले, आणि स्त्रियाही त्यांच्याकरिता सुधारकी पद्धतीने वागत असल्या तरी संस्काराने जुन्याच असत, व इंदूची आई यास अपवाद नव्हती. इंदूच्या आईने घरी मूर्तिपूजा चालविल्याचा उल्लेख काव्यातच आहे. आईच्या द्वारे इंदूवर जुन्या संस्कारांची छाप काही प्रमाणात का होईना शिल्लक होती, हे धार्मिक वादात ती आपल्या आईची वाजू हटकून घेई या उल्लेखावरून आणि दिव्याला वंदन करणे व बालकृष्णाचे चित्र आपल्या खोलीत लावणे या गोष्टींवरून व्यक्त होते. वैधव्याचा थोडा तरी परिणाम तिच्या मनावर राहिलेला असल्याचे तिच्या ' वाग्यत ' स्वभावावरून व चेहऱ्यावरील खेदच्छटेवरून अनुमित करिता येते व त्यावरून पुनर्विवाहाबाबत तिची पहिली प्रतिक्रिया अनुकूल न होणे स्वाभाविक होते. तिने परिचयाकरिता प्रथम पाऊल टाकले खरे, पण विवाहाविषयी उत्तेजन दिले होते असे म्हणता येणार नाही. नायकाने जर ' भुंग्यापरी टोचणी ' लावली नसती व तिच्या कलाकलानेच घेतले असते, तर ती पुढेमागे पुनर्विवाहाला तयारही झाली असती. पण प्रेमयाचनेचे आणि अनुनयाचे तंत्र नायकास तितकेसे परिचित नसल्याने तो उतावळेपणाने आणि आग्रहाने वागतो. याचा परिणाम प्रतिकूल होऊन तोही इतर पुरुषांप्रमाणेच असून त्याचे लक्षही

मात्रासौख्यावरच असल्याची तिची समजूत होते, व हे असे प्रेम तिला अमान्य असल्याने ' माझे प्रेम असे, तुम्हांस न जरी दे जें तुम्हांला हवें ' असे म्हणून ती त्याच्यापासून दूरच होते. पण दोन वर्षे होऊन गेल्यावरही जेव्हा त्याचे प्रेम एकनिष्ठ असल्याचे तिला पटते, त्या वेळी ' प्रीतीच्या शरपंजरीं न तुमची ही दुर्दशा पाहवे ' असे म्हणून त्याच्या भूमिकेविषयी सर्वस्वी निःशंकता न वाटली तरी त्याच्याकरिता आपण आपलाही आग्रह सोडला पाहिजे, असे वाटून त्याच्याशी विवाहास तयार होते. त्यात तिने त्याचे चुंबन घेतले हे यावयास हवेच होते असे नसले तरी ज्या गोष्टीमुळे नायकनायिकांत विग्रह घडला, तो विग्रह संपल्याचे प्रतीक म्हणून पूर्वी जे मागूनही मिळाले नव्हते, ते या वेळी न मागताही तिने दिले. यामध्ये काव्यन्याय साधतो अशी कवीची कल्पना दिसते; म्हणून अपवाद करून हा शेवटचा तरंग नायिकेच्या मुखात घातला आणि त्याबाबत प्रतिकूल टीका होऊनही तो कायम ठेवला.

सुखान्त बरा की दुःखान्त ?—

या शेवटच्या प्रसंगातून विरहतरंगाच्या कथारचनेवरील एक आक्षेप निघतो व तो आताच उल्लेखिलेल्या डॉ. केतकरांच्या टीकेने दिदृक्षित झालेला, शेवटच्या चार श्लोकांविषयीचा होय. त्यातील प्रसंग अनावश्यक होता व त्यातील एक घटना आक्षेपार्ह आहे म्हणून मात्र तो आक्षेप आलेला नाही. संबंध काव्याचे पर्यवसान सुखान्त न करिता दुःखान्त केले असते, तर ते चांगले झाले असते या विचारसरणीतून तो निघाला आहे. कोणत्याही कृतीचे पर्यवसान सुखान्त असो वा दुःखान्त असो, अपरिहार्य असेच असावयास हवे. ते सुखान्त करावयाचे अशी कवीची कल्पना प्रथम-पासूनच होती, म्हणून दुसऱ्याच तरंगात शेवटी ' वाटे आस ' असे शब्द नायकाच्या मुखात घालून तिसरा संबंध तरंग ' वेडी आस म्हणो कुणी, न मनिची आशा परंतू सुटे ' इत्यादी श्लोकांनी आशेवरच कवीने लिहिला आहे. नंतर ३१ व्या तरंगात नायकाचा उजवा डोळा लवला, असे सांगून त्याच्या सुखान्त पर्यवसानाची सूचनाही कवीने देऊन ठेवली आहे. तेव्हा

काव्याचे सुखान्त पर्यवसान कवीने एकदम, प्रथम आपल्यास तसे करावयाचे आहे अशी कल्पना नसता, केले आहे असे म्हणता येणार नाही. काव्याचे पर्यवसान सुखान्त झाल्याने विरहाची तार जी शेवटी शेवटी ताणली गेली आहे, ती एकदम सैल पडल्याने परिणामाची उत्कटता कमी होते असे आक्षेपकांचे म्हणणे आहे. पर्यवसान सुखान्त करावयाचे असले तरी ते आजच्याइतके वाच्य न करिता वाचकांच्या कल्पनेवर सोडून द्यावयास हवे होते, असेही म्हणता येणे शक्य आहे. परिणामाची उत्कटता सुखान्तापेक्षा दुःखान्तामध्ये अधिक असते असेही कित्येकांस वाटणे साहजिक आहे. इतके सारे मान्य करूनही पर्यवसान सुखान्त केल्याने हानी झाली, असे म्हणता येईल असे वाटत नाही. नायकास झाले एवढे दुःख आणि शिक्षा पुरेशी आहे असे वाटून त्याच्या एकनिष्ठ प्रेमाचे फल त्याला मिळाले आहे, या कल्पनेवर काव्याचा शेवट होणे हेही उचित म्हणता येईल.

विस्कळित कथा-रचना ?—

कथानकरचनेवरील दुसरा आक्षेप विस्कळितपणाचा आहे व तो कै. भिडे यांनी घेतला आहे. भिडे यांच्या नायकविषयक पूर्वग्रहांमुळे विरहतरंगाच्या त्यांच्या रसग्रहणावर इतका परिणाम झाला, की एक कलात्मक कथारचनाही त्यांना विस्कळित वाटली. ते म्हणतात, 'आधी प्रस्तावना न वाचता संबंध काव्यच प्रथम वाचले, तेव्हा आमची अशी कल्पना झाली, की आजकाल मासिक-पुस्तकांत प्रसिद्ध होणाऱ्या फुटकळ चुटक्यांप्रमाणेच रा. पटवर्धनांनी काही चुटके स्वतंत्र लिहिले असावेत, आणि मग....या स्वतंत्र चुटक्यांनाच कसेबसे एकत्र तांगडून त्यांची एक माला जडली'. प्रस्तावना वाचल्यानंतर मात्र हा विस्कळितपणा कवीच्या डोक्यातील नसून कविकल्पित नायकाच्या डोक्यातील आहे हे त्यांच्या लक्षात आले. वस्तुतः पूर्वग्रह नसते तर प्रस्तावना न वाचताही हे लक्षात यावयास प्रत्यवाय नव्हता. ते आल्यानंतरही भिडे यांनी कवीच्या रचनेमधील कलात्मकतेचा योग्य तो गौरव न करिता एक अपरिहार्य असा दोष चालवून घ्यावयाचा एवढ्याच दृष्टीने त्यांच्याकडे पाहिले असे दिसते. काव्याचे स्वरूप तरंगांचे

आहे हे लक्षात घेता आजची रचनाच वरवर विस्कळित वाटली तरी स्वाभाविक व कलात्मक ठरते. थोडेसे लक्षपूर्वक पाहिल्यास या स्मृतितरंगांतही काही शिस्त आहे हे ध्यानात येईल. या स्मृतितरंगांना आदल्या दिवशी दुपारपासून प्रारंभ झाला व दुसऱ्या दिवशी सकाळी पहाटे ते संपले. दुपार, संध्याकाळ, देवालयातील सनई वाजण्याची वेळ, आकाशातील तारका पुढे पुढे सरकून लक्षात येणारे रात्रीचे निरनिराळे प्रहर यांना जोडून उत्तरोत्तर पुढील तरंग येतात हे त्यांच्या मांडणीतले एक सूत्र आहे. ' गेल्या सुखाची स्मृती हीच दुःखाची परमावधी आहे ' असे म्हणूनही ' गेले का विसरूं, सुदैव उरवी ही थोडकी संपदा । मंजूषेत जपूनि ठेविन हिला मोजून पन्नासदा ' असा नायक स्वतःशी विचार करितो (तरंग १२), आणि म्हणून नाथिकेचे दर्शन झाल्यापासून तो तिचा विग्रह होईपर्यंतच्या साऱ्या आठवणी, पूर्वी अनेक वेळा मनात आणल्या होत्या तशा, त्या दिवशीही तो मनात आणू लागला. येथून पुढे तरंग २९ अखेर हे स्मृतितरंग नायकाच्या प्रेमजीवनात घडलेल्या गोष्टी क्रमानेच सांगत आहेत; म्हणजे त्यात अनुक्रमही साधला आहे हे त्यातील दुसरे सूत्र आहे. पुढील तीन-चार तरंग ओघानेच पुढे येतात. पहिल्या १०-११ तरंगांत दुपारपासून रात्री अस्ताचली व्याध येईपर्यंत त्या त्या प्रहराशी संबद्ध अशा स्मृती क्रमाने येतात, अथवा त्याच वेळी काही निमित्ताने मनात आलेल्या अशा स्मृतीही त्यातच मिसळतात. स्मृतितरंगांचे रूप या काव्यास देण्याचे ठरविल्यावर यापेक्षा कालानुक्रमाचा अधिक रेखीवपणा हा कलात्मक न ठरता, कृत्रिम झाला असता. तरंगांची ही मांडणी दिसायला अव्यवस्थित, परंतु असायला सुसूत्र आहे असेच म्हणावे लागेल.

भाषेवरील आक्षेप —

विरहतरंगावर भाषेच्या दृष्टीनेही नाराज असणारे काही रसिक आहेत. त्यांना इतर दृष्टींनी त्याच्यावर आक्षेप व्यावयाचा नसतो, पण भाषेत अधिक सफाई व गोडवा पाहिजे होता असे त्यांचे म्हणणे असते. पटवर्धनांनीही ' हें

काव्य भाषादृष्ट्या प्रयोगावस्थेत आहे ' असे स्वतःच प्रस्तावनेत लिहून या आक्षेपास दुजोराच दिल्यासारखे झाले आहे. पटवर्धनांचे इतर काव्य फारसीमिश्रित मराठी भाषेत लिहिले जाई व त्यामुळे वाचकांच्या मनावर प्रतिकूल परिणाम होई. तेच संस्कार घेऊन ते विरहतरंग वाचतात व म्हणून याही काव्यावर आक्षेप घेतात. वस्तुतः विरहतरंगात तशी स्थिती नाही. ' नायक सुसंस्कृत असल्याने ती (भाषा) सहेतुकपणेच थोडी संस्कृतप्रचुर आहे, ' असे पटवर्धन सांगतात व ते खरेही आहे. पण असे असूनही जुना पंडितकवी जशी भाषा योजिता, तशी ती अर्थात नाही. काव्यातील आधुनिक वातावरण वास्तव वाटावे याकरिता त्यांना काही आजतागाईतचे प्रसंग घालावे लागले. ते करिताना साहजिकच व्यावहारिक भाषेचा उपयोग करावा लागला. यामुळे ती ठायी ठायी विषम झाली आहे. पण याला उपाय नव्हता. टेनिसच्या सामन्याचा उल्लेख करावयाचा तर ' टेनिसचा सामना ' हा शब्दप्रयोग येणे अपरिहार्य होते. तसेच मोटारचा उल्लेख करावयाचा तर तो शब्द टाळणे शक्य नव्हते. पहिल्या आवृत्तीत ' धूर-चाकी ' असा शब्द नवीन बनवून घातलेलाही पटवर्धनांनी दुसऱ्या आवृत्तीत तो मोटार असा करून घेतला. Avenue चा अर्थ प्रकट करावयास नवीन शब्द बनवावा लागला व ' केव्हा त्या वड-बोगद्यांतुनि जवें मोटार ये नीरव 'अशी अगदी विषम अशी रचना करावी लागली, व ती चमत्कारिक वाटली यात काहीच आश्चर्य नाही. असे प्रसंग सोडल्यास आपल्या मूळ स्वभावास मुरड घालूनही पटवर्धनांनी हे काव्य संस्कृतप्रचुर भाषेत लिहिले आहे ही गोष्ट सहज पटण्यासारखी आहे. तथापि त्याचा अर्थ फारसी शब्दांवर सर्वस्वी बहिष्कार घातला असा नाही. बक्षीस, और, मदार, उमदा, गुन्हा, कायदा, खातरी इत्यादी मूळच्या फारसी, पण मराठीने आत्मसात केलेल्या शब्दांचा उपयोग त्यांनी सढळपणे केला आहे. अर्थवाहक शब्द, ते केवळ परकीय आहेत म्हणून, कोणत्याही कवीला फार काळ टाळता येणे शक्य नसते. त्याचप्रमाणे काही परकीय कल्पनांचे मराठीकरण करणे हेही आज आवश्यक झाले आहे. उदाहरणार्थ, शिवरात्र (Good-Night), हरित द्वीप (Oasis), सांघिक संगीत (Band), संध्याग्रह (Evening Star), धूम्रदीप (Gas-light), डाक-नौकर (Postman), फुलपात्र (Flower-pot) इत्यादी प्रचार व

गोष्टी आपल्या जीवनात आता इतक्या रूढ होऊन बसल्या आहेत, की त्या अनुल्लेखाने टाळता येत नाहीत, व उल्लेख करावयाचा तर तो ज्या नवीन शब्दांनी करावयाचा ते चमत्कारिक वाटल्यावाचून राहात नाहीत. यात भर म्हणून जुने मराठी शब्द, वर्तमानकालीन पण ग्रामीण शब्द आणि नवीनच तयार करून वापरलेले शब्द यांचाही उपयोग पटवर्धनांनी केला असल्याने भाषेच्या विषमतेत भर पडून तिचे माधुर्य कमी होते, असे शब्दांबाबत चोखंदळ असणाऱ्या रसिकांस वाटते. विरहतरंगात मा (मग), आठव, रंजी, धादावले, हिंपुटी इत्यादी जुने मराठी शब्द, तसेच बारी, कर्दा, गवसली, कोयळ, खालाटी, वडांग, रावण्या, ज्वानी यांसारखे ग्रामीण शब्द, आणि हातखुणा, बाळगवत, सह-वाचन, कानगुजला, हळदुनी इत्यादी नवीन वाकप्रयोग पेरलेले दिसतात. यांवर येणारा आक्षेप अपरिचितत्वामुळे येतो; म्हणून विशेष विचारार्ह नाही. शब्दापेक्षा अर्थाला महत्त्व अधिक आहे, आणि अर्थप्रकटनास योग्य असा कोणताही शब्द केवळ अपरिचितपणाच्या किंवा माधुर्यहानीच्या सबबीवर बहिष्कारपात्र समजणे योग्य नाही. नवीन आजतागायत जीवनाचे वर्णन करावयाचे झाल्यास नवीन शब्द, नवीन रूपे यांची आवश्यकता पडणारच. त्यांच्या नवीनपणामुळे बिचकण्यांचे कारण नाही. हे लक्षात घेऊनही पटवर्धनांची भाषा विषमतेच्या किंवा खडबडीतपणाच्या दोषास पात्र झाली असल्यास तिचा तो दोष मान्यच करावयास पाहिजे.

परिष्करण —

विरहतरंगाविषयी आणखी एक लक्षात घ्यावयाची गोष्ट म्हणजे दुसऱ्या आवृत्तीत त्याचे झालेले परिष्करण ही होय. हे परिष्करण स्वतः कवीनेच केलेले असल्याने अधिकृत आहे याविषयी शंका नाही. तथापि त्यावरून काव्याच्या निर्मितीसंबंधी एक महत्त्वाचा प्रश्न उपस्थित होतो. काव्याचे परिष्करण व्हावे की नाही व झाल्यास एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर व्हावे काय हा तो प्रश्न होय. विरहतरंगासारख्या दीर्घ काव्यात एखाददुसरा शब्द इकडचा तिकडे करणे किंवा त्याऐवजी दुसरा शब्द घालणे याबद्दल कोणाची

विशेष हरकत येण्याचे कारण दिसत नाही. परंतु पटवर्धनांनी जवळजवळ प्रत्येक श्लोकात आणि अनेक वेळा एकेका श्लोकातील प्रत्येक चरणात परिष्करण करून ओळीच्या ओळी बदलून टाकल्या आहेत असे दिसून येते. काव्य पहिल्या आवृत्तीवरूनही ज्यांना आवडले होते व अनेक वेळा वाचून त्यातील शब्दयोजना आणि रचना तोंडी वसून ती प्रिय झाली होती, त्यांना हा बदल अर्थात पसंत पडला नाही. काव्यात अर्थावरोबर शब्दांची योजना व रचना याही महत्त्वाच्या असल्याने एकदा परिचित व प्रिय झालेल्या रचना-योजनेत फरक झालेला मान्य होणे कठीण असते. हाच बदल कवीखेरीज इतर कोणी केला असता तर हे वाचक त्याच्यावर तुटून पडले असते. पण स्वतः कवीनेच हे फरक केले असल्याने त्यांचा नाइलाज होतो. पण यापेक्षा अधिक बोचक भाग म्हणजे परिष्करणाच्या योगे स्वतः कवीने रसिकांच्या रुचीवर केलेल्या टीकेचा होय. 'जी शब्दयोजना आपल्यास फार आवडली होती आणि बहुधा कायमची आवडत राहिली असती, ती सदोष होती, ती सुधारणा होण्याजोगी होती, पण आपल्या लक्षात आले नाही असेच पर्यायाने स्वतः कवीनेच सुचवावे, हे वाचकास मान्य होण्याजोगे नसते. काव्यनिर्मितीबाबत ज्यांचा स्फूर्तिवादावर विश्वास असतो, त्यांच्या एका आवडत्या उपपत्तीलाही परिष्करणाने धक्का बसतो. काव्य म्हटले की कविप्रतिभेच्या भट्टीत तयार होऊन एकदा जे बाहेर पडते, तेव्हाचा त्याचा आकार, रंगरूप हीच खरोखर अत्यंत अनुरूप असतात, त्यात बदल होणे व तो अधिक चांगला वा अनुरूप ठरणे ही गोष्ट सर्वथैव अशक्य असते असे त्यांना वाटते. त्यांच्या मते परिष्करणा-विषयी दोनच पर्याय शक्य असतात. एक असा, की परिष्करण हे अयशस्वी आणि चुकीचे झाले असले पाहिजे, किंवा ते यशस्वी असल्यास पहिलाच पाक इतका सदोष ठेवणाऱ्या कवीचे पाकनैपुण्य तरी शंकास्पद म्हणावयास हवे. ही दुसरी गोष्ट खरी असती, तर आपल्यास आधीच कळावयास हवी होती व ती आपण प्रथमच उघड करावयास हवी होती. पण आपण तसे केले नाही, कारण आपल्यास तसे वाटलेही नव्हते. तेव्हा परिष्करणच अयशस्वी म्हणावे अशी प्रवृत्ती साहजिकच होते.

स्वतः पटवर्धनांचा परिष्करणावर विश्वास होता हे त्यांनी आपल्या स्फुट कवितेमध्येही केलेल्या परिष्करणावरून दिसते. मात्र ते स्वतः कवीने केलेले असावे. आपल्यास काय म्हणावयाचे आहे किंवा होते, हे कवीखेरीज इतर कोणास माहित असणे शक्य नसते (पुष्कळ वेळा त्यांचे त्यांनाही माहित नसते) व म्हणावयाचे असते ते शब्दांमध्ये उतरविणे कठीण असते. अशा स्थितीत स्फूर्तीच्या पहिल्या आवेगात जी रचना होते ती स्फूर्त असली तरी सर्वस्वी निर्दोष असतेच असे नाही. म्हणून तीमध्ये सुधारणा होण्यास वाव असणे अगदी शक्य असते. त्यातून विरहतरंग हे काही स्फुट भावगीताच्या स्वरूपाचे काव्य नव्हे, ते दीर्घ आहे. त्यात कथारचना, प्रसंग-योजना, विविध सृष्टिवर्णने इत्यादी केवळ स्फूर्तीवर अवलंबून नसणाऱ्या अनेक गोष्टी येतात. विरहतरंगाचे मूळ २०-२५ श्लोकांचेच होते. त्याचे २३२ श्लोक झाले ते काही स्फूर्त रचनेने झाले नाहीत. त्यांत श्रमाचा, कष्टाचा भाग बराच होता. चित्राची रूपरेखा ठरून तीमध्ये रंग भरून चित्र जवळ-जवळ तयार झाल्यावरही त्यावर शेवटचे हात फिरविणे जसे राहतेच, तसे खंडकाव्यासारख्या दीर्घ काव्याचे असते. तेव्हा कवीने स्वतः जागरूक राहून त्यात सुधारणा करण्यास काहीच हरकत नाही अशी पटवर्धनांची भूमिका असावी. ते तत्त्वतः बरोबरही आहे. प्रश्न एवढाच की हे परिष्करण केल्याने काव्यात सुधारणा खरोखरच झाली आहे की नाही ?

परिष्करण अनेक वेळा समर्थनीय

याचे उत्तर असे, की विरहतरंगाच्या परिष्करणामधील बहुसंख्य स्थानी सुधारणा झाली आहे हे मान्य करावे लागेल. काही ठिकाणी सुधारणा झाली आहे असे मनाला वाटले, तरी त्याचे स्पष्ट असे कारण देता येत नाही. क्वचित सुधारणा झाली आहे असे न वाटले तरी काही बिघडले आहे, असेही म्हणता येत नाही; आणि अगदी क्वचित परिष्करणाने सुधारणा न होता चारुत्वहानी झाली आहे असे स्पष्टपणे वाटते. पण या सर्व ठिकाणी अभिरुचिभिन्नतेमुळे मतभेदास वाव असतो हे काही वेगळे सांगावयास नको. ' तस्वीर ती रंगित ' म्हणण्याऐवजी ' आलेख्य ते रंगित ' म्हणण्याने अर्थ न बदलला तरी फारसी शब्द गाळून संस्कृत

शब्द घातल्याने कित्येकांस सुधारणा झाली आहे असे वाटेल, तर 'शिष्यवृत्ति, विरुद्धे' यांच्याऐवजी 'वक्षिसें नि पदके' हा पाठ फारसी शब्द येऊनही परिचितत्वामुळे अधिक बरा वाटेल. 'वेगें झालिस गुप्त निष्ठुर पळापूर्वील तूं प्रेमला' या ऐवजी 'वेगें निष्ठुर, गुप्त झालिस पळापूर्वील तूं प्रेमला' हा पाठ विशेष कारण न देताही केवळ शब्दांच्या स्थानातील अदलाबदलीने बरा वाटेल व हीही सुधारणा झाली असे म्हणता येईल. 'डोके नीट बुकामधे खुपसुनी' या पाठाबद्दल 'खाली मस्तक पुस्तकी खुपसुनी' हा पाठ अर्थदृष्ट्या अधिक चांगला म्हणता न आला, तरी 'मस्तक पुस्तकी' या अनुप्रासामुळे व डोके या देशी शब्दाऐवजी मस्तक हा आणि बुक या इंग्रजी शब्दाऐवजीही पुस्तक हा संस्कृत शब्द आल्याने ग्राह्य म्हणता येईल. मस्तक-पुस्तक हा अनुप्रास विशेष माधुर्यावह नाही, तसा डोके-बुक हाही पण नाही. अशा बारीक-सारीक कारणांनी बहुतेक परिष्करण इष्टच झाले आहे, असे त्याविषयी बारीक विचार केला असता वाटू लागते. कित्येक वेळा परिष्करणाने खरोखर बरीच सुधारणा झाली आहे असे दिसते. उदाहरणार्थ, ३० व्या श्लोकात दुसऱ्या चरणात पावसाळ्याच्या प्रारंभी दिसणाऱ्या इंद्रगोप या तांबड्या लाल कीटकाचा उल्लेख केल्यावर लगेच स्पर्श होताच अंगाचे वेटोळे करून बसणाऱ्या 'पैसा' या कीटकाचाही उल्लेख पुढील दोन चरणांत पहिल्या आवृत्तीमध्ये येतो. दुसऱ्या आवृत्तीत या 'पैशा'चा उल्लेख गाळून कवीने इंद्रगोपावरच पुढील कल्पना केली आहे. इंद्रगोप तांबडा असतो, त्यावरून 'हा सृष्टीच्या भालावरील कुंकुमतिलक पहा' असे नायक नायिकेला म्हणतो. त्याला नायिकेने लगेच 'नका छळ करूं, ठेवाच खाली तुम्ही' असे म्हणून तो विषय तेथेच संपविला. नायकाची कल्पना काव्यमय होती खरी, परंतु विधवा नायिकेस तिच्या वैधव्याची आठवण करून देणारी ठरली व नकळत तिचे मन दुखावले, म्हणून तिने 'त्याचे हाल करू नका' व 'खाली ठेवूनच द्या' असे काहीसे विकलतेने व आग्रहाने नायकास सांगून ते बोलणे वाढू दिले नाही. हा इतका मानसव्यापार या परिष्करणाने व्यञ्जित झाला आहे व त्यामुळे हे परिष्करण स्वागताई ठरते. यातील ध्वनी हा पहिल्या आवृत्तीमधील 'पैशा'च्या उल्लेखापेक्षा खास मनोवेधक आहे.

पण केव्हा केव्हा परिष्करण केले नसते तर बरे झाले असते असेही स्पष्टपणे वाटते. उदाहरणार्थ, पहिल्या तरंगातील शेवटल्या दोन ओळी व्याख्या. पहिल्या आवृत्तीत त्या अशा आहेत :-

‘ ज्याची लज्जत तूंच लावुनि दिली, लाभे इथे पेय तें,
ज्याची लज्जत तूंच लावुनि दिली, गेलें कुठें प्रेय तें !

या तरंगात नायकास चहाविषयी स्वप्न पडल्याचा प्रसंग आहे. तो सांगून झाल्यावर समारोपादाखल नायक म्हणतो, की ज्या चहाची गोडी नायिकेने लावून दिली, ते चहा हे पेय त्याला आजही उपलब्ध आहे. पण जे प्रेय—म्हणजे येथे प्रेम—होते, त्याचीही गोडी तिने लाविली असता ते मात्र आज लभ्य नाही. या दोन घटनांतील सादृश्य प्रथम एकाच शब्दप्रयोगाने सांगून त्याच्या पार्श्वभूमीवर त्यांमधील विरोध म्हणजे एक लभ्य असून दुसरे मात्र नाही, हा विचार अधिक परिणामकारकपणे सांगितला गेला. शब्दांची पुनरुक्ती येथे दोष नसून परिणामदृष्ट्या इष्टच आहे. दुसऱ्या आवृत्तीत साम्यविरोधाची ही ठळक चमत्कृती कवीने सोडून दिली आहे, व एक रस म्हणजे चहा मिळत असला, तरी दुसरा म्हणजे रसव्यवस्थेतील प्रथम रस म्हणजे शृंगार-म्हणजे प्रेमरस—मात्र मिळत नाही अशी क्लिष्ट कल्पना केली आहे. यात शब्दांची सहेतुक पुनरुक्ती टाळली, आणि लज्जत हा फारसी शब्द टाळला, परंतु यामुळे त्या दोन ओळींमधील काव्य मात्र कमी झाले यात शंका नाही. केवळ एक फारसी शब्द टाळावा म्हणूनच हे केले असे मात्र म्हणता येत नाही. कारण ‘ शिष्यवृत्ति विरुद्धे ’ याऐवजी ‘ बक्षिसें नि पदकें ’ या शब्दयोजनेत पहिल्या आवृत्तीत नसलेला ‘ बक्षिस ’ हा फारसी शब्द दुसरीमध्ये स्वीकारल्याचे आपण पाहिलेच आहे. ‘ लज्जत ’ या शब्दाचा अर्थ ‘ चटक ’ या शब्दाने व्यक्त होत नाही हे एका रसिकाने ‘ लज्जत ’ या शब्दाची ‘ लज्जत ’ काही वेगळीच असल्याचे सांगून प्रकट केलेच आहे. सारांश, या स्थळी परिष्करणाने हानीच झाली आहे असे म्हणावे लागते. कवीने हे असे का करावे याचे कारण समजणे कठीण आहे; पण त्याचा आपल्या कृतीवर सर्वस्वी अधिकार असल्याने, त्याचे परिष्करण मान्य करून चालणे भाग पडते.

परिष्करणाचा आणखी फायदा—

परिष्करणाने काही ठिकाणी कवीने आणखी काही साधल्याचे कित्येक वेळा दिसते. ते म्हणजे आपल्यावर घेतल्या गेलेल्या आक्षेपांचे निराकरण होय. पहिल्या आवृत्तीत कवीने ज्योतिषविषयक परिभाषेतील युती, उल्लेख, पिधान इत्यादी शब्द योजिले आहेत (प. आ. श्लोक १६६). त्यांचे पारिभाषिक अर्थही त्याने टीपेत दिले आहेत. नायक नायिकेस म्हणतो, ' प्रेमव्याकुल मी युतीवर कसा संतुष्ट व्हावा पण. ' यावरून त्यास पिधान हवे होते असे अनुमान करून, त्याचा केवळ एकरूपता एवढा अर्थ न घेता त्यातून अश्लीलार्थ निघतो अशी टीका कै. भिडे यांनी केली होती. पटवर्धनांच्या मनात तो अर्थ नव्हताही, तथापि तो शब्द ठेवल्याने गैरसमज न व्हावा म्हणून दुसऱ्या आवृत्तीत तो शब्दच त्यांनी गाळला व आपल्यावरील आक्षेपांचे निराकरण केले. दुसऱ्याही एका ठिकाणी एक नवीनच श्लोक घालून कै. वामनराव जोशी यांच्या आक्षेपांचे निराकरण साधल्याचा उल्लेख मागे आलाच आहे. सारांश, परिष्करणाने काव्यहानीपेक्षा एकंदरीत लाभच झाला आहे, असा निर्णय या काव्यापुरता तरी देता येईल.

आक्षेपकांनी केलेला गौरव—

विरहतरंगावरील आक्षेपांचा परामर्श घेणे एवढाच या लेखनाचा हेतू आहे हे प्रारंभीच स्पष्ट केले आहे. या काव्याविषयी जे काही अनुकूल लिहिता येण्याजोगे आहे, ते बहुतेक सारे आक्षेपकांनीच लिहून ठेवले आहे. कै. भिडे म्हणजे विरहतरंगाचे कठोर टीकाकार, पण त्यांनाही त्याविषयी पुढील उद्गार काढावे लागले आहेत : " हे काव्य जितके रमणीय उतरले आहे, तितकीच त्याची गद्य-प्रस्तावनाही मननीय वठली आहे. ' कवीने आपल्या काव्यकलेची बहार यात बरीच उडवून दिली आहे; पांडित्यप्रदर्शनाने विद्वानांस झुलविण्याची सोय केली आहे; शब्दार्था-लंकारांनी साहित्यविशारदांस मोह घातला आहे; मंजुळ माधुर्याने स्वर-लोलुपांस नादावले आहे; हृदयतन्त्रीच्या नाजूक तारा छेडून भावनांकित तरुणांची अंतःकरणे तरल करण्याचे साधले आहे. प्रस्तुतचे काव्य जिवंत आहे. " केसरीमधील आक्षेपकही " खुद्द काव्यरचनेचा विचार

करिता सुशिक्षित नायकाच्या मनोविकारांचा नाजूक खेळ यात फार कुशलतेने दाखविला आहे; मांडणी नव्या थाटाची व हृदयंगम असून वस्तुस्थिती डोळ्यांपुढे उभी करण्याचे श्री. माधव जूलियन यांचे सामर्थ्य प्रशंसनीय आहे, ” असे त्याविषयी म्हणतात. कै. वामनराव जोश्यांचे मत येऊन गेलेच आहे. कलात्मक मांडणी, यथार्थ, सूक्ष्म व उचित निसर्गवर्णने, सुंदर प्रसंगांची योजना, जुन्या वाङ्मयाची स्मृती करून देणारी निर्देशपूर्ण आणि विदग्ध भाषाशैली, प्रेमविकासाचे क्रमानुरूप आणि सूक्ष्म असे वर्णन इत्यादी विशेषांनी विरहतरंग हे एक अत्यंत सरस काव्य झाले आहे याविषयी संदेह नाही. कै. भिडे यांस ‘ हें फार नटवें व नखरेवाज काव्य आहे, ’ असे म्हणतात. यातच, प्रतिकूल टीकाकार हा गुणांचीही मान्यता कशी देतो हे लक्षात घेतल्यास, भरपूर स्तुती होते. अशा स्थितीत हे काव्य ज्यांना आवडले अशा पक्षपाती लोकांनी अधिक शिफारस ती काय करावयाची ?

काही वर्षांपूर्वी एका लेखात विरहतरंगाची मेघदूताबरोबर तुलना करून ते मेघदूतापेक्षा कित्येक बाबतीत सरस असल्याचे मी लिहिले होते. अशा प्रकारची तुलना करू नये असे काहींनी मजजवळ बोलून दाखविले. मलाही ते एका अर्थाने पटले आहे. मेघदूत आणि कालिदास या दोघांनीही रसिकांस आजवर घातलेल्या मोहिनीला त्यामुळे धक्का बसला व दोहोंपैकी कोणत्याच काव्याचे समीक्षण अभिनिवेशरहित वृत्तीने करण्याचे सामर्थ्य त्यांच्यामध्ये राहिले नाही. एकीकडे आजवर ज्या विशेषांचे दर्शन मेघदूतात त्यांना झाले नव्हते, ते या तुलनेनंतर त्यांना होऊ लागले; तर दुसरीकडे विरहतरंगातील भाषिक व काही तांत्रिक दोष त्यांना फार मोठे वाटू लागले. ज्या तुलनेमुळे शुद्ध टीकादृष्टीत असे विकार निर्माण होऊ लागले, त्या तुलनेचा आग्रह येथे धरण्याचे प्रयोजन नाही. शिवाय विरहतरंगाचा विचार करिताना मेघदूताचे वाचन अपरिहार्य नसल्याने ती येथे प्रस्तुतही नाही. तथापि या तुलनेच्या निमित्ताने संस्कृतैकप्रिय रसिकांचे लक्ष या मराठी, आणि त्यातही अर्वाचीन मराठी, काव्याकडे वेधले गेले, हा लाभ काही थोडा नाही. कारण दोषैकदृष्टीनेही विरहतरंग वाचावयास हातात घेणाऱ्या रसिकास स्वतःच्या गुणांनी मान डोलवावयास लावील, अशा प्रकारचे सामर्थ्य विरहतरंगात आहे याविषयी मला तरी शंका नाही.

अनुक्रमणिका

(विस्तृत आणि विषयवार)

१. साहित्याचे प्रयोजन, फल आणि मूल्य

प्रयोजन, फल, मूल्य या कल्पना परस्पर-निगडित आहेत, पृ. १; मूल्य हे अपेक्षापूर्तीवर अवलंबून आहे, १-२; अपेक्षा रसिकाच्या, लेखकाच्या नव्हेत, २-३; मुख्य अपेक्षा सौंदर्यदर्शनाची, ३-४; सौंदर्यदर्शनापेक्षा इतर अपेक्षा, ४-५; अध्यात्मेतर बोध, ५-७; वाङ्मयमूल्य आणि जीवनमूल्य, ७; साधनरूप मूल्य आणि पार्यतिक मूल्य, ८; कलात्मक मूल्य आणि महात्मता-मूल्य, ८-९; आनंद हेच साहित्याचे पार्यतिक मूल्य, ९-१०; आनंद-मानवदर्शन आणि जीवनदर्शन यांचा, ९-१०; विपुलता मूल्य, १०-११; संख्यामूल्य आणि गुणमूल्य, १२; सार्वजनीनता, १२-१४; सार्वकालीनता, १४; व्यापकता, १५; विविधता, १६-१७, विशालता, १७-१८; गभीरता, १८-१९; ज्ञानार्थापेक्षा भावनार्थाला साहित्यामध्ये महत्त्व, १९-२०; चर्चणा, २०; समधातता, २१; प्रस्तुत विचार हा लौकिक भूमिकेवरून केलेला आहे, २१-२२.

२. वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा - स्वरूप आणि मर्यादा

मर्ढेकरांनी केलेला नवीन शब्दप्रयोग, २३; मर्ढेकरांचे म्हणणे काय आहे? २३-२४; काही शब्दचर्चा, २५; कल्पनात्मक प्रतिक्रिया-प्रतिभास, २५-२६; सिन्सरिटी-सचोटीविषयी कार्लाइल, २६-२७; सचोटीची आवश्यकता आणि इष्टता, २८; सचोटीचा आग्रह का? २८-२९; सचोटी-आत्मनिष्ठा सुटण्याची कारणे, २९-३४; अनुभवाचा अभाव आणि अनुकरणाची हौस, २९-३०; वाङ्मयीन संकेताचे दडपण-उत्तररामचरित, ३०-३१; शारदेचे उदाहरण, ३१-३२; सामाजिक दडपण, प्रेमसंन्यासाचे

उदाहरण, ३२-३४; आत्मनिष्ठेबरोबर स्वीकाराव्या लागणाऱ्या गोष्टी, ३४-४१; प्रतिभासाशी इमानदारी, ३४-३६; बीभत्स-अश्लील-अनैतिक यांचाही स्वीकार, ३४-३६; परिष्करण आणि आत्मनिष्ठा, ३६-४१; काही परिष्करण उपकारक असते-सवाई माधवराव यांचा मृत्यु-उदाहरण, ३६-३७; लेखनामध्ये सुचलेल्या नव्या गोष्टी आणि आत्मनिष्ठा, ३८; विरहतरंगाचे परिष्करण, ३८-४०; परिष्करणाला विरोध का? ३९-४० पटवर्धनांचे परिष्करण व हेमिंग्वेचे उद्गार, ४०-४१; आत्मनिष्ठेची कसोटी काय, ४१-४२; तर्कसंगती की व्यक्तीचे वाटणे, ४१-४२; नीतिविचारातील आत्मनिष्ठा-प्रमाणमन्तःकरणप्रवृत्तयः, ४३; आत्मनिष्ठा, पण कोणाची? ४३-४४; प्रधान काय-आत्मनिष्ठा की विषय-महात्मता? ४४-४५; आत्मनिष्ठा हे साधन, साध्य नव्हे, ४५-४६; कलेच्या उत्पत्तीचे आणि परिणतीचे स्थान आत्मनिष्ठाच हे मत यथार्थ नव्हे, ४६.

३. नवे साहित्यशास्त्र

नव-नाट्य, नव-काव्य, नव-कथा यांबरोबर नव-साहित्यशास्त्रही येणार, ४७; साहित्यशास्त्र परिवर्तनीय असते काय, ४८-४९; भौतिक व सामाजिक शास्त्रेही परिवर्तनक्षम असतात, तर साहित्यशास्त्र का नसावे? ४७-४८; अर्थशास्त्राचे उदाहरण, ४८; साहित्यशास्त्र वेगळे कशामुळे ठरेल? ४८-४९; साहित्याच्या तात्त्विक आणि तांत्रिक भागांत बदल झाल्यास साहित्यशास्त्रही वेगळे ठरावे, ४९; मराठीचे साहित्यशास्त्र संस्कृतपेक्षा वेगळे किती व कसे? ४९-५०; साहित्याचा विषय-सत्य की सुंदर, ५०-५२, साहित्याचे प्रयोजन-सौंदर्यदर्शन की सत्यदर्शन? ५२-५३; साहित्यनिर्मिती ही स्वार्थ की परार्थ? ५३-५४; परार्थ असली तरी अभिज्ञांकरिता-नेणत्यांकरिता नव्हे, ५४-५५; नाटक हे केवळ झुंडीकरिता नव्हे, ५५; कथानक नसलेली कथा, ५५-५६; काव्यातील नवता प्रतिमा-नावीन्यामुळे, ५६-५७; प्रतिमानावीन्य आणि स्वार्थपरता यांमुळे आलेली दुर्बोधता, ५७-५८; दुर्बोधता हे 'भूषणं, न तु दूषणम्,' ५८; रसोत्कटता की अर्थगौरव? ५८-५९; गेयतेस गौणता आणि त्याचा छंदोविचारावर झालेला परिणाम, ६०; कृतिसापेक्ष

रीतीविचार आणि कविसापेक्ष शैलीविचार, ६१; काही गुणांची स्थानभ्रष्टता, ६२-६३; दोषविचारास मिळालेला अर्धचंद्र, ६३-६४; बीभत्स आणि व्रीडादायक यांना मिळालेली मान्यता ६४-६६; अलंकारांचे क्षेत्र संकुचित झाले, ६६-६७; अर्थालंकारांचा न्हास, ६७; शब्दालंकारांची प्रतिष्ठा कायम ? ६८-६९; समारोप, ६९-७०.

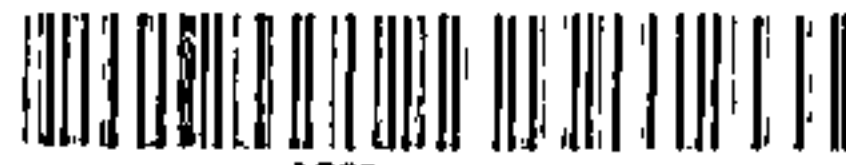
४. मधुघट आणि त्यांतील मधु

भाग्यवान कवी - तांबे, ७१-७२; केवळ भाग्य नव्हे, गुणसंपदाही, ७२-७३; तांबे-संप्रदाय म्हणजे काय ? ७३-७४; गीतसंप्रदाय, ७४; अर्वाचीन कवींना मिळालेला वारसा, ७४-७५; तांब्यांच्या कवितेची मूस, पदरचनेची, ७५-७६; तांब्यांवरील पूर्वसंस्कार, ७६-७७; गीत-गोविंदाचा परिणाम, ७७-७८; जयदेवाची अष्टपदी, तर तांबे यांची पंचपदी, ७८-७९; टेनिसनचे भक्त तांबे, ७९; ब्राउनिंगच्या ड्रॅमॅटिक लिरिकचे संस्कार, ७९-८०; तांब्यांच्या कवितेचा कालेतिहास, ८०-८२; आपल्या कवितेच्या मुशीत तांबे यांनी भरलेला प्रेमरस, ८२-८४; प्रेम-दर्शनातील विविधता, ८४-८५; स्त्री-प्रेमाची अनेक दर्शने, ८५-८६; पुरुष-प्रेमाची चित्रे, ८६-८७; तांबे यांची भक्तिपर कविता, ८७-८८; तांबे यांची निसर्गविषयक वृत्ती, ८९; तांबे यांचे गूढगुंजन, ९०-९१; तांबे-कवितेने संदेश दिला काय ? ९१; प्रासंगिक कवितेचा अभाव, ९२; तांबे यांची सुनीत-रचना, ९२-९३; रचना-साक्षेप नाही, ९३-९४; मराठी कवितेबाबत तांबे यांची कामगिरी, ९५; चांगली कवितानिर्मिती हीच खरी कामगिरी, ९५-९६.

५. विरह-तरंग - आक्षेपपरामर्श

विरह-तरंग आणि विद्यापीठीय मान्यता, ९७; अनेक टीकाकार, अनेक आक्षेप, ९७-९८; मूलग्राही आक्षेप विषयावरील, ९८-९९; काव्य-कलात्मक, विषय आक्षेपार्ह, ९९-१००; खोडकर नायक (?),

अनुकरण-योग्य नायक (?) भिडे यांचा हल्ला, १००-१०२; माडखोलकरकृत मानसिक संभोग-चित्राचा आक्षेप, १०२-१०४; 'कमकुवत नेभळा नायक', १०४-१०५; 'शृंगाराबरोबर वीर हवा', १०५-१०७; वा. म. जोशी यांची धरमोडीची भूमिका, १०७-१०८; 'नायिकेची वर्तन-विसंगती', १०८-११०; स्त्रीची स्त्रीवरील टीका आणि समाजशास्त्र-ज्ञाचे समर्थन, १०९-११०; 'डिफेन्स मेकॅनिझम' ची उपपत्ती, ११०-१११; डॉ. केतकरांचा नायिकेवरील आक्षेप, १११-११२; सुधारकी वातावरण, ११२-११३; नायिकेच्या मनावरील जुने संस्कार, ११३-११४; काव्याचा सुखान्त बरा की दुःखान्त? ११४-११५; विस्कळित कथा-रचना, ११५-११६; भाषेवरील आक्षेप-विकट शैली, ११६-११८; संस्कृत, फारसी, जुने मराठी, नव्याने इंग्रजीवरून बनविलेले मराठी, इंग्रजी शब्द यांची संमिश्र योजना, ११६-११८; दुसऱ्या आवृत्तीमधील परिष्करण, ११८-१२०; परिष्करणावरील आक्षेप, ११८-११९; परिष्करण अनेक वेळा समर्थनीय, १२०-१२१; अयोग्य परिष्करण, १२२; परिष्करणाचा फायदा, १२३; आक्षेपकांनी केलेला गौरव, १२३-१२४; समारोप, १२४.



REFBK-0015931

शाही ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, स्थलगत.

नि.क्र. ४.८०.२३ वि: निबंध

क्र. १५३९

