१८३३

रा. भि. जोशी

साहित्य-संवाद

REFBK-0011553

[illegible]

[illegible]
অনুক্রম ... ৩০৯৫৪ তাং ...
বর্গাঙ্ক ... ৭৬.৩৩ ... গ্রঃ তাং ...

अनुक्रम 30९६० दि. ८/९/६
क्रमांक ९६३३ नों. दि. १६/५/६०
मूल्य पांच रुपये

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम ३०९६० दि. ८/९/६
क्रमांक ९६३३ नों. दि. ३१/१०/६९
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
९९५४३

साहित्य-संवाद

. भि. जोशी

REFBK-0011553

इनामदार बन्धु प्रकाशन पुणें २.

प्रकाशक :
बा. शा. इनामदार
इनामदार बंधु प्रकाशन
९९१ सदाशिव, पुणें २.

मुद्रक :
ह. म. गद्रे
जनवाणी प्रिंटिंग प्रेस
४५ बुधवार पुणें २.

© लेखकाधिन

प्र थ मा वृ त्ति
अक्षय्य तृतीया शके १८८३
१७ एप्रिल १९६१

अर्पण —

वामन मल्हार जोशी
ह्यांच्या स्मृतीस
आदरपूर्वक

अंतरंग

१.	आजची मराठी लघुकथा तंत्र आणि स्वरूप	१
२.	कला-निष्ठा आणि जीवन-निष्ठा	१७
३.	कवि तांबे : काव्य आणि काव्य विषयक तत्त्वज्ञान	२६
४.	साहित्य आणि सामान्य वाचक	३९
५.	साहित्य-समीक्षा आणि रस-व्यवस्था	४७
६.	ललित-लेखकाची सामाजिक जबाबदारी	५८
७.	‘ अश्रु ’ आणि कादंबरीकार खांडेकर	६९
८.	कथालेखक काणेकर	८०
९.	सौंदर्यशास्त्र आणि दोन प्रश्न	९०
१०.	कलेची शुद्धता	९५
११.	साहित्य-साहित्यिक आणि सरकार	९९
१२.	साहित्य-समीक्षेंतील कांहीं प्रश्न	११२
१३.	टॉलस्टॉयची कला मीमांसा	१२२
१४.	ललित साहित्यांतील सत्य आणि सौंदर्य	१४२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, म. ठा. स्थळ
अनुक्र: ३०९८८ वि.
नों: दि: २३।५
९८३३

प्रास्ताविक

'प्रतिभा' पाक्षिकांत १९३४ सालीं माझें एक सविस्तर असें पुस्तक-परीक्षण प्रसिद्ध झालें. तेव्हांपासून पुढें 'प्रतिभा', 'लोकशिक्षण', 'ज्योत्स्ना', 'साहित्य', 'नवभारत', 'सत्यकथा', 'छंद', 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका' इत्यादि निरनिराळ्या नियतकालिकांतून मीं समीक्षणें–परीक्षणें लिहिलीं, तसेंच साहित्यविषयक प्रश्न, साहित्यप्रकार आणि साहित्यिक ह्यांसंबंधीं चर्चात्मक लेख लिहिले. अशा लेखांपैकीं कांहींचा हा संग्रह आहे.

साहित्य आणि साहित्यविषयक प्रश्न ह्यांच्या अभ्यासांत वाचनाप्रमाणेंच लेखनालाहि महत्त्व आहे. वाचनामुळें संगृहीत झालेल्या माहितीला, विचारांना, कल्पनांना आणि त्यामुळें, तसेंच स्वतःच्या विचारानें, तयार होत जाणाऱ्या मतांना रेखीवपणा, व्यवस्थितपणा, स्पष्टता येण्याला लेखनाचें साहाय्य होतें. समीक्षणें-परीक्षणें लिहिण्याची 'उमेदवारी' ह्यामुळेंच मला महत्त्वाची वाटते.

पण ह्या बाबतींत आपल्याकडे परिस्थिति मोठी विचित्र आहे. कांहीं थोडे संपादक सोडले तर इतरांना समीक्षण-परीक्षणांसंबंधीं आस्था नाहीं. होतकरू लेखकांनीं लिहिलेलीं परीक्षणें वाचून पाहून त्यांना मार्गदर्शन करणारे थोडे. त्यामुळें आपले बहुतेक समीक्षण-परीक्षण लेखक स्वयंसिद्धच असतात. मार्गदर्शन आणि पद्धतशीर लेखन ह्यामुळें लेखनाला सफाई, कांटेकोरपणा, आटोपशीरपणा, भरीवपणा इत्यादि लाभण्याचा जो संभव असतो तो ह्या परिस्थितींत लाभत नाहीं. आणि त्याचा परिणाम म्हणजे समर्थ आणि सराईत असा परीक्षण-लेखकांचा वर्ग तयार होत नाहीं.

ह्या परिस्थितींत कांहीं संपादक तरी समीक्षणें-परीक्षणें आणि चर्चात्मक लेख स्वीकारतात आणि लिहवूनहि घेतात, हें ते विशेषच करतात असें म्हटलें पाहिजे. म्हणूनच ज्या ज्या संपादकांनीं आपल्या नियतकालिकांत माझे लेख छापले त्यांचा मी आभारी आहें.

माझ्या ह्या बहुतेक लेखांचा विषय एकच आहे, तो म्हणजे साहित्याचें स्वरूप

कार्य आणि रसग्रहण. आणि त्यामागचा दृष्टिकोणहि एकच आहे. त्यामुळें लेखांत पुनरुक्ति होणें साहजिक आहे. परंतु त्या त्या लेखाला निमित्त झालेल्या प्रसंगानें, आणि कालाच्या तसेंच विस्ताराच्या बंधनांनीं, त्या त्या लेखाची भूमिका आणि चतुःसीमा ठरवून टाकल्यामुळें त्या पुनरुक्तीचा संदर्भ आणि तिच्यांतला विशिष्ट अंगावर दिला गेलेला भर बदलला असण्याची शक्यता आहे. आणि म्हणून पुनरुक्ति कदाचित् निखालस पुनरुक्ति वाटणार नाहीं अशी आशा आहे.

ह्या संग्रहांतला सगळ्यांत आधींचा लेख आणि सगळ्यांत शेवटचा ह्यांत सोळा वर्षांचें अंतर आहे, आणि लेख अंतराअंतरानें लिहिले गेलेले आहेत हें दिसून येईलच. आतां पुन्हा सगळे लेख सलगपणें वाचले तेव्हां, कांहीं लेख कदाचित् थोड्या वेगळ्या पद्धतीनें, वेगळ्या प्रकारें भर देऊन लिहितां आले असते, किंवा कांहीं कमी-जास्त करून सुधारतां आले असते, असें वाटलें. पण आतां संधि आली तिचा फायदा घेऊन लेख बदलण्याचा प्रयत्न केला नाहीं. कांहीं किरकोळ दुरुस्त्या वगळतां हे लेख पहिल्यानें जसे प्रसिद्ध झाले होते तसेच इथें छापले आहेत. कोणता लेख पहिल्यानें केव्हां कुठें प्रकाशित झाला तें त्या लेखाखालींच निर्दिष्ट केलें आहे.

मात्र कांहीं लेखांसंबंधीं थोडा अधिक खुलासा करणें अवश्य आहे. ‘आजची मराठी लघुकथा’ हा लेख मी ‘सत्यकथेच्या १९४५ च्या दिवाळी अंकासाठीं लिहिला. संपादकांनीं तो अंक ‘लघुकथा अंक’ म्हणूनच काढायचें ठरवलें होतें आणि त्यासाठीं कांहीं नव्या-जुन्या लेखकांच्या कथा मागवल्या होत्या. ह्या अंकाच्या निमित्तानें १९४५ च्या आसपासच्या मराठी कथेचें स्वरूप तपासणारा आणि त्यासाठीं त्या कालापूर्वींच्या काळांतली मराठी कथा विचारांत घेणारा असा एक समालोचनात्मक लेख लिहिण्याला संपादकांनीं मला सुचवलें, आणि त्याप्रमाणें मीं तो लेख लिहिला. साहजिकच त्या लेखाला आणि त्यांतल्या संदर्भांना एक काल-विशिष्टता आली आहे हें लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे.

१९५७ च्या मे महिन्यांत अलाहाबाद येथें एक अखिल भारतीय लेखक-संमेलन भरलें होतें. त्याला मीं मुंबईहून गेलों होतों. त्या संमेलना-

साठीं ' साहित्य, साहित्यिक आणि सरकार ' ह्यांच्या परस्पर-संबंधावर मीं एक लेख इंग्रजींत तयार केला होता. ह्याच विषयावर ' सत्यकथे ' तून एक परिसंवाद घडवून आणावा असें त्या मासिकाच्या संपादकांनीं योजलें. त्यासाठीं आधारभूत लेख म्हणून हा लेख मीं लिहिला.

' साहित्य-समीक्षेंतील कांहीं प्रश्न ' हा विषय मीं मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या दादर शाखेच्या स्नेहसंमेलनाच्या प्रसंगीं अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणासाठीं घेतला होता. त्या निमित्तानें तयार केलेला हा लेख ह्या संग्रहांत पहिल्यानेंच प्रसिद्ध होत आहे.

मीं उर्दूतून अनुवादिलेल्या कांहीं कथांचा ' अनोळखी वाटा ' हा संग्रह, पुण्याच्या ' इनामदार बंधु प्रकाशन ' संस्थेचे श्री. बाबूराव इनामदार ह्यांनीं प्रकाशित केला. माझ्या साहित्यविषयक चर्चात्मक लेखांचा हा संग्रह प्रकाशित करण्याची जबाबदारीहि आपल्याकडे घेऊन त्यांनीं माझ्यावरचें पूर्वीचें स्नेहऋण अनेकपटींनीं वाढवलें आहे. पण ही गोष्ट मला आनंददायकच आहे.

माझ्या इतर पुस्तकांप्रमाणेंच ह्याहि पुस्तकाचें वेष्टन माझे चित्रकार मित्र श्री. द. ग. गोडसे ह्यांनीं तयार केलें आहे. ह्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहें.

मुंबई २८
ता. ५ मार्च, १९६१

'रा. भि. जोशी

30९६५ नि.७६
१ 9633 २६।६।

आजची मराठी लघुकथा
तंत्र आणि स्वरूप

9553

सुप्रसिद्ध मराठी लघुकथालेखक श्री. य. गो. जोशी, यांनीं कांहीं वर्षांपूर्वी 'ग्यानबा तुकाराम आणि टेक्निक्' ही गोष्ट लिहून टेक्निक्वाल्यांची टर उडविण्याचा प्रयत्न केला आणि मराठी साहित्याच्या प्रांतांत थोडीशी खळबळ उडवून दिली. त्यानंतर श्री. वि. स. खांडेकर यांनीं 'जय जय रामकृष्ण हरी' किंवा असेंच कांहीं लिहून य. गो. जोशी यांची उलट चेष्टा केली. आणि श्री. के. नारायण काळे यांनीं एक गंभीर लेख लिहून टेक्निक् म्हणजे कांहीं बावचळून, भिऊन किंवा चिडून जाण्याजोगी गोष्ट नाहीं, अशी य. गों. ची समजूत घालण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनीं त्यांची समजूत पडली कीं नाहीं तें कळण्याला कांहीं मार्ग नाहीं.

ते कसेंहि असो. या प्रकारणांतला मुख्य मुद्दा आहे तो हा कीं, गोष्टीचें तंत्र म्हणून कांहीं गोष्टीपेक्षां वेगळें असतें का! तो एक ठरवून दिलेला सांचा आहे का, कीं ज्यांत आपली कथावस्तु–कशीहि असो–ओतली कीं हवें तें रंगरूप घेऊन ती तयार अशी बाहेर पडेल? कीं तंत्र हें कथावस्तूंतून आपोआप सिद्ध होतें? झाड जसें वाढतां वाढतांच आपला तोल सांभाळण्या-साठीं योग्य असा आकार आणि वळणें घेत असतें आणि तेंच रूप डौलदार, डेरेदार आणि सुंदर ठरतें, तशी लघुकथा हीहि आपलें तंत्र घेऊनच रचना पावते का?

कीं लघुकथेचें तंत्र हें घराच्या बांधणीसारखें आहे? आपल्याला कसें घर बांधायचें आहे, कशासाठीं बांधायचें आहे आणि त्यासाठीं आपल्याजवळ

साधनें काय आहेत, हें आपण आधीं पाहातों, आणि नक्की करतों. आणि मग घराचा पाया घालण्यापासून तों छपरावरचा अगदीं अखेरचा वांसा चढवीपर्यंतचें सगळें काम,- सगळी रचना, बांधणीपूर्वीं ठरून गेलेल्या या मूलभूत गोष्टींच्या अनुरोधानें होत असते. असेंच गोष्टीचें असतें का ?

यावर असें म्हणतां येईल कीं, ज्याच्याजवळ लिहिण्यासारखें कांहीं आहे आणि लिहिण्याची आंच आहे, त्याचें लिहिणें तंत्रबद्ध होऊनच येईल. आणि शोक श्लोकत्व पावेल. उलट ज्याच्याजवळ सांगण्यासारखें कांहीं नाहीं, पण सांगण्याचा नुसता हव्यास आहे, त्यानें तंत्राची उठाठेव करावी. या म्हणण्यांत थोडेंसें तथ्य आहे. पण त्याबरोबरच हेंहि खरें कीं, ग्यानबा-तुकारामलाहि एक टेक्निक् आहेच. आणि तें आधींपासूनच प्रयत्नपूर्वक साधावें लागतें. तरच दिंडीची, ती प्रेक्षकाला भारून टाकणारी, तन्मयता दृष्टोत्पत्तीस येते. उलट दिंडींत प्रत्येक मनुष्य आपल्याच सुरांत गाऊं-नाचूं लागला आणि तो कितीहि लायक असला तरी, दिंडीची काय दुर्दशा होईल, याची कल्पना करण्याला फार श्रम नकोत.

हेंच घराच्या उभारणी-बांधणीचें तत्त्व गोष्टीच्या बाबतींत लागू पडतें. कथा-वस्तु कितीहि जबरदस्त असली तरी तिचा उठाव साधण्यासाठीं लेखकाला बारकाईनें लक्ष ठेवून काम करावें लागतें. हा उठाव साधण्यासाठीं, आपलें अंतिम उद्दिष्ट प्रभावीपणें प्रकट करण्यासाठीं, कथालेखकाला जी पद्धति अवलंबावी लागेल, तें तिचें टेक्निक् किंवा तंत्र. म्हणूनच तंत्राची टर उडवणाऱ्या खुद्द य. गो. जोशींच्या गोष्टींतहि तंत्र असतेंच. त्यांनीं १९४५च्या 'नवशक्ती' च्या दसरा अंकांत 'त्याचा उत्कर्ष आणि त्याचा उत्कर्ष' या नांवाची गोष्ट लिहिली आहे. त्यांतहि तंत्र आहेच. धनसागर हा एक धनलोभी आणि विद्यासागर हा एक विद्याप्रेमी असे दोन गृहस्थ या गोष्टींत आहेत. त्यांत धनसागर हा विद्यासागराचा हेवा करतो, त्याची बरोबरी आपल्याला करतां येत नाहीं याबद्दल खट्टू असतो, असें य. गो. नीं आरंभीं दाखवलें आहे; त्याला पूर्वीं घडलेलीं कांहीं कारणें आहेत हें सूचित केलें आहे; पुढें तीं कारणें काय होतीं तें सांगितलें आहे; आणि अखेर धनसागराच्याच तोंडून विद्यासागराला श्रेष्ठ ठरवलें आहे. मात्र या वेळीं धनसागराची चित्तशुद्धि झालेली होती आणि त्याची कटुता जाऊन त्याला प्रसन्नता

आलेली होती. ही गोष्ट सांगतांना य. गो. नीं कालाच्या ज्या अनुक्रमानें घटना घडल्या, त्या अनुक्रमानें त्या सांगितल्या नाहींत. त्यांनीं त्याला मुरड घातली आहे. कां ? तर वाचकांपुढें एरव्हीं "असं कां ?" हा प्रश्न उभा राहिला नसता. तेव्हां एखादा प्रश्न उभा करायचा, त्याला उत्तर आहे हें सुचवावयाचें, तें उत्तर काय हें मग सांगायचें, आणि शेवट गोड करायचा— असें हें अगदीं ठरीव ठशाचें तंत्र झालें.

लघुकथेचें तंत्र कथावस्तूवर किती अवलंबून असतें, हें ह्याच अंकांतल्या गोष्टींच्या दोन जोड्या पाहिल्या म्हणजे दिसून येईल. वि. सी. गुर्जर यांची 'मुलीचा बाप' आणि प्र. शां. मांजरेकर यांची 'हेम, ए हेऽम' या गोष्टी आणि श्री. माटे यांची 'देवकाईची देवकी झाली' आणि श्री. अरविंद गोखले यांची 'कोंकराची कथा' या गोष्टी वाचा. आणि नंतर याच गोष्टी सांगण्याचा प्रयत्न करा म्हणजे कथांच्या या दोन प्रकारांतला फरक लक्षांत येईल. गुर्जर-मांजरेकरांच्या गोष्टी सांगणें सोपें आहे. आणि त्या त्यांनीं जशा सांगितल्या आहेत, तशाच सांगतां येतील. आधीं थोडेंसें गूढ उत्पन्न करायचें, पुढें इतर कांहीं घटना घडत आहेत तों तें तसेंच राहूं द्यायचें, आणि अखेर अकस्मात् म्हणा, बुद्ध्या म्हणा, तें उलगडायचें, हा या असल्या रहस्यप्रधान किंवा संविधानकप्रधान लघुकथांचा ठसा ठरून गेलेला आहे. अशा गोष्टी लिहिणें तारतम्यानें पाहतां सोपें असतें आणि त्या सहसा 'अ-यशस्वी' होत नाहींत. म्हणूनच महिन्याच्या महिन्याला प्रसिद्ध होणाऱ्या गोष्टींपैकीं बहुतेक याच प्रकारच्या असतात.

आतां उलट माटे-गोखले ह्यांच्या गोष्टी सांगण्याचा प्रयत्न करून पाहा. माटे ह्यांच्या गोष्टींत निदान, अमुक अमुक घडायचें होतें आणि तें घडलें, एवढें तरी सांगण्यासारखें 'कथानक' आहे. पण गोखल्यांच्या गोष्टींत तेंहि नाहीं. माटे ह्यांच्या गोष्टींत एक विशिष्ट समाज, समाज या नात्यानें जागृत आणि प्रक्षुब्ध झाला असतांना कसा वागतो, कसा कार्योद्यत होतो, त्याचा क्षोभ आणि त्याची उत्कटता क्रमाक्रमानें कशी वाढत जाते, हें त्यांना दाखवायचें आहे. गोखले ह्यांची गोष्ट सैन्यांतून रजा घेऊन आलेल्या एका इसमासंबंधीं आहे. त्याची रजा संपत आली तरी त्याला सैन्यांत जावेंसें वाटत नाहीं, दुसरें काय करावें तें कळत नाहीं, कांहीं करूं पाहावें तर अधिकच भांबा-

वल्यासारखें होतें आणि अखेर तो वैतागून वेडा होऊन चित्कारतो. एका माणसाच्या मनांतल्या संदेहाचें, संभ्रमाचें, वानवावृत्तीचें, कल्लोळाचें हें चित्र आहे, एवढेंच या गोष्टीसंबंधीं सांगतां येईल. चांगली गोष्ट होऊं शकेल असे हे विषय आहेत, असेंहि आपण म्हणूं शकूं. पण खरोखर गोष्ट चांगली आहे कीं नाहीं, हें ती कशी लिहिली आहे तें वाचूनच ठरवावें लागेल. कारण यांत एका भावनेला रंग चढवायचा आहे, तुफान उठलें तें कळसाला पोंचवायचें आहे. मिरवणुकीच्या हत्तीसमोर आकाशांत झोकलेला बाण जसा सरारा वर अंतराळांत चढतो आणि तिथें फुटतो, तसें या गोष्टीचें आहे. धनुष्य आकर्ण ओढल्याखेरीज तीर सणाणून जायचा नाहीं. बंदुकीच्या नळींत दारू ठांसून भरल्याखेरीज स्फोटाला जोर यायचा नाहीं. हें लेखकानें कसें साधलें आहे, ह्यावर गोष्टीचें यश अवलंबून राहील.

गुर्जर-मांजरेकर ह्यांच्या गोष्टींसारख्या गोष्टी सहसा अ-यशस्वी होत नाहींत, तर उलट माटे-गोखले ह्यांच्या गोष्टींसारख्या गोष्टी किरकोळ लेखकांच्या हातीं अ-यशस्वीच होण्याचा संभव जास्त. कथावस्तु जितकी अधिक भावनोत्कट, भावना जितकी अधिक आत्मपर आणि गूढ, तितकी तिची अभिव्यक्ति कठिण.

त्यामुळें ह्या प्रकारच्या गोष्टीचें तंत्र संविधानकात्मक गोष्टीप्रमाणें ठराविक असें होऊं शकत नाहीं. आपल्याला काय सांगायचें आहे, त्यावर नजर ठेवून, विषयाच्या अनुरोधानें लेखकालाच तें ठरवावें लागतें. उदाहरणार्थ, गोखले यांनीं आपल्या गोष्टींत, मिलिटरीपासून लांब लांब जाऊं पाहाणाऱ्या शिवरामच्या मनाला धक्के देण्यासाठीं ' मिलिटरीचें पार्सल ', ' मिलिटरी-साटीं राखून ठेवलेल्या गाड्या ', ' मिलिटरीच्या नोकऱ्या, ' आणि अखेर रणगाड्यांचीं घरघरणारीं धुडें हीं टप्प्याटप्प्यानें आणलीं आहेत. शिवरामनें मिलिटरीपासून लांब जायचा प्रयत्न केला तरी अखेर तो ' मिलिटरी '-वरच येऊन अडखळतो, धडपडतो. आणि अखेर ' पकडा—मला पकडा ! ' असें किंचाळतो. ही ' मिलिटरी 'ची पुनरावृत्ति, आणि सुरुवातीचें वाक्य आणि शेवटलें वाक्य यांतला विरोध, हीं या गोष्टीच्या तंत्राचा भाग आहेत. तसेंच माटे यांनीं आपल्या गोष्टींत, जनमनाचा क्षोभ नुसताच वर्णिला तर निव्वळ शाब्दिक होईल कीं काय म्हणून, या क्षोभाचें पुंजीभूत

मूर्त प्रतीक शोभेल अशी अंगांत आलेली एक बाई मधून मधून आणली आहे.

हीं ह्या गोष्टींचीं तंत्रें झालीं खरीं; पण कोणाहि लेखकाच्या हातीं गेल्या तरी ह्या गोष्टी अशाच लिहिल्या गेल्या असत्या, असें ह्या गोष्टींच्या बाबतींत म्हणतां यायचें नाहीं. एकच विषय देऊन त्यावर चित्रें काढण्याचें काम चित्रकारांवर सोपवलें, तर चौघांचीं चित्रें परस्परांपासून अगदीं वेगळीं निघण्याचा संभव आहे. कारण प्रत्येक चित्रकार आपल्या मनांत त्या चित्रा-संबंधीं जी कल्पना ठरवील आणि ती चित्रफलकावर उतरवण्यासाठीं रंग-रेषांची जी योजना आंखील, त्यावर चित्राचें अंतिम स्वरूप अवलंबून राहील. तसेंच ह्या प्रकारच्या कथांसंबंधीं आहे. कथावस्तूसंबंधींच्या लेखकाच्या वैयक्तिक प्रतिक्रियेवर कथेचें अखेरचें स्वरूप अवलंबून राहील. संविधान-कात्मक कथेप्रमाणें ह्या कथांचा आराखडाहि आधीं सांगतां येणार नाहीं.

अर्थातच असल्या कथावस्तूला मूर्त रूप देतांना साधनें कोणतीं वापरावयाचीं, हेंहि त्या त्या लेखकाच्या प्रकृतीवर, कथावस्तूसंबंधींच्या त्याच्या कल्पनेवर अवलंबून राहील. हाच मुद्दा वेगळ्या स्वरूपांत मांडा-वयाचा तर असें म्हणतां येईल कीं, संविधानकात्मक कथा लिहिणें हें अधिक वस्तुनिष्ठ कार्य आहे, तर भावनात्मक कथा लिहिणें हें अधिक आत्मनिष्ठ कार्य आहे.

हें कार्य सृष्टिवर्णनाच्या साहाय्यानें करायचें, कीं प्रतीकांच्या, कीं निव्वळ संवादांच्या, कीं ह्या सर्वांच्या, हें लेखकच ठरवूं शकेल. उदाहरणार्थ, प्रभाकर पाध्ये ह्यांनीं 'पिंपळाचें झाड' आणि 'कृष्णकमळीची वेल' यांत निसर्गाचा आणि प्रतीकांचाहि उपयोग केला आहे. तर श्री. वामन चोरघडे ह्यांच्या गोष्टींत निसर्गाचा आणि प्रतीकांचा उपयोग क्वचितच आढळतो. त्यांचा भर स्वभावोक्तीवर आणि भावगर्भ समर्पक शब्दयोजनेवर असतो. किंवा हेंच कार्य त्यांच्याच 'शैशवस्मृति' या गोष्टींतल्याप्रमाणें नुसत्या आठवणी देऊनहि साधतां येईल.

भावनांची अभिव्यक्ति करणें, किंवा अधिक कांटेकोरपणें आणि विशद करून सांगायचें म्हणजे, मानवी व्यवहारामध्यें व्यक्तीव्यक्तींची परस्परांना किंवा परिस्थितीला अनुलक्षून जी भावनात्मक प्रतिक्रिया होत असते, तिचें

लेखकाला जें दर्शन—आकलन होतें, त्याचें वाचकाला दर्शन घडवणें हें अशा प्रकारच्या कथांच्या लेखकाचें उद्दिष्ट असतें. हें दर्शन घडवतांना त्याला शब्दरूप बाह्याकृति द्यावी लागते. तिची ' पोर्ट्रेट 'शीं तुलना करतां येईल. पोर्ट्रेट हा शब्द मी अस्सलबरहुकूम नक्कल करणारी प्रतिकृति ह्या अर्थानें वापरीत नाहीं, तर कलावंताला दृश्य विषयाचें जें आकलन झालें असेल तें ज्यांत उतरलें आहे ती कृति, ह्या अर्थानें. त्यांत कलावंताच्या व्यक्तित्वाला महत्त्वाचें स्थान आहे. कलावंताचें व्यक्तिवैशिष्ट्य कायम ठेवूनहि ह्या पोर्ट्रेटमध्यें यथातथ्यता, सूचकता, समतोलपणा हे गुण असावे लागतातच. उदाहरणार्थ, एप्स्टाइन सारख्या कलावंतानें निर्माण केलेले आइन्स्टाइन, शॉ, टागोर ह्यांच्यासारख्यांचे पोर्ट्रेट्स् हे निवळ त्यांच्या चेहऱ्यांच्या नकला नाहींत, तर एप्स्टाइनला ह्या व्यक्तींमध्यें जें वैशिष्ट्य दिसलें, त्याचें तें व्यक्तरूप आहे.

म्हणूनच असल्या कथावस्तुंतून ललितकृति निर्माण करणारा कलावंत हा नुसता कारागीर असून भागत नाहीं. त्याची जीवनाकडे पाहाण्याची स्वतःची अशी दृष्टि असावी लागते. आणि त्याच्या ठिकाणीं उत्कटतेबरोबरच थोर संयमहि असावा लागतो.

कारण या कथांना फापटपसारा खपत नाहीं. एखादें वाक्य, एखादा उद्गार किंवा एखादा उल्लेखहि अधिक-उणा पडलेला चालत नाहीं. आपल्याला जें चित्र उभें करायचें आहे, त्याची संपूर्ण रूपरेखा स्पष्टपणें लेखकापुढें उभी असावी लागते. ह्याच अर्थानें चेकॉफ म्हणतो कीं, गोष्टींत जर एखाद्या प्रसंगीं भिंतीवर बंदूक टांगल्याचा उल्लेख आला, तर केव्हां ना केव्हां तरी गोष्टींत तिचा उपयोगहि केला गेलाच पाहिजे; एरव्हीं तो उल्लेख वायफळ म्हणावा लागेल.

या कथांत सूचकता जितकी जास्त, तितकी ती अधिक परिणामकारक होते. या दृष्टीनें चेकॉफचीच ' दि स्कूल मिस्ट्रेस ' ही गोष्ट वाचण्यासारखी आहे. गोष्टींत खरोखर घडत असें कांहींच नाहीं. शहरगांवांतून शाळेचा पगार घेऊन एक शाळामास्तरीण गाडींतून आपल्या खेड्याला परत येत असते. वाटेंत तिला त्याच गांवचा एक सुखवस्तु जमीनदार, अविवाहित आणि एकाकी जीवन कंठणारा, भेटतो. तीहि अविवाहितच असते. ती दोघांच्या

जीवनाचा विचार करते. त्याची गाडी रस्त्याच्या वळणाच्या अनुरोधानें आणखी एक-दोनदां तिला दिसते. एवढेंच काय तें ह्या गोष्टींत घडतें. पण त्यांतच त्या शाळामास्तरणीचें मागलें-पुढलें सगळें आयुष्य आपल्यापुढें उभें राहातें. श्री. वामन चोरघडे यांच्या 'यौवन' संग्रहांतली 'घार' ही गोष्ट अशीच आहे. एका सायंकाळच्या फेरफटक्याची कथा! पण तीमागें भावनांची केवढी गुंतागुंत आणि गर्दी आहे! किंवा प्रभाकर पाध्ये यांची 'यात्रेची रात्र' ही गोष्ट घ्या. एका अतिथीची भेट. पण भावनांचा केवढा दीर्घ इतिहास त्या भेटींत सामावला आहे? आणि ह्या संयमाची अगदीं पराकाष्ठा पाह्यची असेल तर ती अर्नेस्ट हेमिंग्वे ह्यांच्या 'हिल्स लाइक दि व्हाइट एलिफंट्स्' ह्या गोष्टींत पाह्यला मिळेल. तास-अर्ध्या तासासाठीं गाडीची वाट पाहत एक जोडपें स्टेशनांत बसलें आहे; वेळ जावा म्हणून त्यांनीं पेयें मागवलीं आहेत; आणि मधून मधून त्यांचा त्रोटक, अगदीं त्रोटक, संवाद चालला आहे. गोष्ट पुन्हा पुन्हा वाचावी तेव्हां ह्या संवादाच्या मागची भावनांची खळबळ, त्यांचा संघर्ष, हळूहळू जाणवूं लागतो.

ह्या अशा प्रकारच्या गोष्टी, आणि कथानकप्रधान गोष्टी—ज्यांत जराशा कलाटणीची करामत पुरते अशा गोष्टी—यांच्या प्रकृतीच भिन्न आहेत. ह्या भावनात्मक गोष्टीच्या बाबतींत तंत्राची भाषाच अनाठायीं वाटते. कारण तिचें तंत्र ठराविक ठरवून देतां येत नाहीं.

परंतु कथानकप्रधान गोष्ट जशी साचेबंद होऊन जाण्याची भीति असते तसा ह्या कथानकरहित कथांनाहि एक धोका आहे. किंबहुना दुहेरी धोका आहे. त्या अधिक विचारप्रधान झाल्या तर कदाचित् निबंधाकडे झुकण्याचा संभव असतो. य. गो. जोशींच्या अलिकडील बऱ्याच गोष्टी किंवा वामन चोरघडे यांच्या 'प्रस्थान' संग्रहांतल्या कांहीं गोष्टी अशा निबंधाकडे झुकल्या आहेत. किंवा असल्या गोष्टी निव्वळ भावनात्मक होऊन काव्यांत—गद्यकाव्यांत—जमा होण्याचा संभव असतो. त्यासाठीं एका बाजूला लघु-निबंध आणि दुसऱ्या बाजूला भावकाव्य या दोहोंपेक्षां वेगळें असें या लघुकथांचें लक्षण निश्चित करणें आवश्यक आहे.

लघुनिबंधामध्यें लेखक हा उघड उघड वाचकाशीं हितगुज करीत

असतो, त्याच्यासमोर आपल्या मतांचें प्रवचन किंवा प्रतिपादन करीत असतो. आपल्या विचारांना तो स्वैर विचार किंवा क्षणिक विचार म्हणूं शकेल. किंबहुना स्वैर विचार हेंच त्यांचें लक्षण आहे. पण "तो मी नव्हे" असें त्याला म्हणतां येणार नाहीं. उलट कथेमध्यें लेखक हा केवळ निमित्त-मात्र असतो. त्यांत त्याला त्याचें असें स्थान नसतें. अगदीं प्रथमपुरुषी एकवचनी रूप घेऊन जरी तो कथेंत आला तरी तो कथेंतला 'मी' असतो, लेखक 'मी' नव्हे. हा लेखक 'मी' जर कथेंत पुढें पुढें येऊं लागला, तर त्या मानानें कथेचें कथारूप हिणकस होतें. आणि ती निबंधाशीं सख्य जोडूं लागते. त्याला, लेखक 'मी'ला, कथेंत येण्याचा अधिकार नाहीं.

ह्याचा अर्थ कथेंत विचार येऊं नयेत, पात्रें हीं विचारशून्य असावींत, त्यांना स्वतःचीं मतें, ग्रह—दुराग्रह सुद्धां—नसावेत, असा नाहीं. ह्याचा अर्थ एवढाच कीं, कथेमध्यें जे विचार येतील ते कथेचे असावेत; लेखकाचे नसावेत. किंवा असले तरी ते त्याच्यापासून सुटून, कथावस्तूशीं एकरूप झालेले असावेत. त्याला चिकटवलेले वाटतां कामा नयेत. किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल कीं, कथालेखकाची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टि जितकी गंभीर, व्यापक आणि भेदक, तितकी त्याची कथा आपोआप विचारगर्भ होईल. पण असें होणें निराळें आणि त्यानें आपलीं मतें, विचार तींत घुसडणें निराळें.

भावनात्मक लघुकथा आणि भावकाव्य यांतहि असेच मूलभूत भेद आहेत. ज्यांचें म्हणून आवाहन भावनात्मक, तें सर्व वाङ्मय काव्यांत अंतर्भूत होत असल्यामुळें लघुकथा हा प्रकारहि काव्य या व्यापक संज्ञेंत समाविष्ट होऊं शकेल, ही गोष्ट वेगळी. पण म्हणून भावकाव्य आणि भावनात्मक कथा यांत भेद नाहीं असें होत नाहीं.

उदाहरणार्थ, प्रभाकर पाध्ये यांची 'पक्षीण' ही गोष्ट घ्या. 'मुंबई मराठी साहित्य संघा'च्या वतीनें लघुकथेचें तंत्र आणि स्वरूप ह्यासंबंधीं चर्चा चालूं असतांना, 'पाध्यांच्या ह्या कथेला लघुकथा कां म्हणावें ? काव्य कां म्हणूं नये ?'—असा प्रश्न उपस्थित करण्यांत आला होता. किंवा दुसरें

उदाहरण वामनराव चोरघडे यांच्या ‘ यौवन ’ ह्या संग्रहांतल्या ‘ अर्पण ’ किंवा ‘ परवांचीं दोन स्वप्नें ’ ह्या गोष्टींचें घेतां येईल. पाध्यांच्या ‘ पक्षीण ’ या गोष्टीमध्यें तीन वेगवेगळ्या वयांच्या आणि मनोवृत्तींच्या व्यक्तींच्या एका पक्षिणीबद्दल काय भावना असतात, तें दाखवलें आहे. आरंभीं त्यांचें शब्द-साधनांनीं दिग्दर्शन करून शेवटीं त्यांचें कृतींत पर्यवसान झालेलें दाखवलें आहे. ही भावनांची गतिमानता, परिस्फुटनशीलता, परिवर्तनशीलता, विकास-क्षमता हीं लघुकथेचीं लक्षणें आहेत. ‘ पक्षीण ’ ही गोष्ट वाचीत असतांना रे. टिळकांची ‘ केवढें हें क्रौर्य ! ’ ही कविता आठवते, म्हणून कदाचित् ‘ या गोष्टीला काव्य कां म्हणूं नये ? ’ असा प्रश्न उद्भवला असेल. परंतु टिळकांच्या कवितेंत ही भावनेची गतिमानता नाहीं. तें एक ‘ arrested ’—स्थिरीकृत—चित्रण आहे. शिवाय या कवितेंतल्या दृश्याची जी भावनात्मक प्रतिक्रिया आहे ती पात्रगत नसून लेखकाची आहे, हा आणखी एक फरक आहे. भावनानुभूति पात्रगत असणें, गतिमान् असणें, त्याला एक आरंभ आणि पर्यवसान असून मधल्या अवकाशांत तिचें अंतःस्वरूप किंवा तीमागलें रहस्य अधिक परिस्फुट होणें, किंवा तिच्या स्वरूपांत परिवर्तन होणें, हीं भावनात्मक कथेचीं लक्षणें आहेत. तर भावगीत हें भावनानुभूतींच्या परंपरेंतून एकच भावना तेवढी वेगळी काढून तीवरच स्थिर होऊन तिचा तिच्यापुरताच आविष्कार करतें. म्हणूनच कथा कितीहि काव्यमय झाली तरी वरील लक्षणें तिच्यामध्यें असतील, तर तिला लघुकथाच म्हणावें लागेल.

चोरघड्यांच्या ‘ अर्पण ’ आणि ‘ परवांचीं दोन स्वप्नें ’ ह्या कथा अत्यंत काव्यमय आहेत. चित्ताला अस्वस्थ करणारी भावोत्कटता त्यांत आहे. त्यांत अत्यंत सुखद असे अनुभव आहेत आणि त्या अनुभवांच्या स्पंदमान स्मृति आहेत. आणि कथानक म्हणण्यासारखें कांहीं नाहीं. परंतु ‘ अर्पण ’मधली पूर्वायुष्यांतली जी अनुभवांची मालिका आहे, त्यांत व्यक्त होणारी कमलची जी अर्पणशील पण हुकुमी वृत्ति आहे, तिचें परिपक्व आणि परिणत स्वरूप वाढत्या वयोमानानुसार आणि बदललेल्या परिस्थितीं पुढें दिसून येतें. तसेंच ‘ परवांचीं दोन स्वप्नें ’ या गोष्टींत अनुभवांची जी परंपरा आहे त्यांत शेवटच्या, पत्नीशेजारीं शय्येवर बसल्यावेळच्या अनुभवानें पूर्वीच्या सर्व अनुभवांचें, त्यामुळें उत्पन्न होऊं पाहणाऱ्या एका भावनात्मक

गुंतागुंतीचें स्वरूप अजीबात पालटून टाकलें. त्यांत एक रासायनिक परिवर्तन घडवून आणलें. ही जी भावनांची जीवंतता, परिवर्धन किंवा परिवर्तनशीलता आहे, ती त्यांना कथेच्या कक्षेंत नेते.

गुर्जर-मांजरेकरांच्यासारखी संविधानकात्मक लघुकथा एका टोकाला आणि कथानकरहित भावनात्मक कथा एका टोकाला, असें मानलें तर मधल्या अवकाशांत लघुकथांचे बाकीचे सर्व प्रकार येतात. प्रमेयात्मक, सामाजिक प्रश्नात्मक, विश्लेषणात्मक अशा विविध प्रकारच्या लघुकथा मराठी-मध्यें गेल्या पन्नास-साठ वर्षांत आल्या आहेत. आणि कोणत्याहि नवीन प्रकारानें जुने प्रकार नाहींसे केले असें झालें नाहीं. मराठी कथासंपत्तींत त्यामुळें भरच पडत गेली. कथांच्या आणि कथातंत्राच्या अनुरोधानें वर दोन प्रकारांचा उल्लेख आला, तसा कथालेखनाच्या उद्देशानुसारहि द्विविध भेद असलेला दिसून येतो. त्यांपैकीं एकाला ध्येयवादी किंवा प्रचारक आणि दुसऱ्याला कलावादी कथा असें स्थूल मानानें म्हणतां येईल. हरिभाऊ आपट्यांच्या बहुतेक गोष्टी मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय कुटुंबाला कांहीं एक शिस्त किंवा वळण लावून देण्यासाठीं, त्यांच्यापुढें कांहीं ध्येय ठेवण्यासाठीं लिहिलेल्या होत्या. स्वावलंबन, स्वाभिमान, मितव्यय, इत्यादि गुण अंगीं बाणवणें कसें हिताचें असतें आणि त्यामुळें अंतीं भौतिक उन्नतीहि कशी होऊं शकते, हें त्यांच्या ‘ गरिबीचा संसार ’सारख्या गोष्टींत दिसून येतें. आज असल्या ध्येयांवरची आपली श्रद्धा उडाली आहे. असे गुण कांहीं व्यक्तींनीं किंवा कुटुंबांनीं बाणवले, तर ऐहिक कल्याण साधेलच, अशी खात्री राहिलेली नाहीं. आणि समाजांतल्या कांहीं थरांना तर हे गुण अंगीं बाणवणें शक्यहि होणार नाहीं, ह्याची आतां आपल्याला जाणीव झालेली आहे. पण हरिभाऊंच्यासारख्या गोष्टी सध्यां लिहिल्या जात नाहींत असें नाहीं. ना. ह. आपटे, ना. वि. कुळकर्णी ह्यांच्या गोष्टी आणि य. गो. जोशी यांच्या कांहीं गोष्टी ह्याच परंपरेंतल्या आहेत. आणि—कौटुंबिक वातावरणा-पुरतें पाहिलें तर द. र. कवठेकर ह्यांच्याहि गोष्टी त्याच परंपरेंत बसतात.

कौटुंबिक सद्‌गुणसंवर्धनाच्या पलिकडे जाऊन, सबंध समाजाच्याच सुधारणेचें आणि त्याच्या कल्याणाचें ध्येय पुढें ठेवून लिहिणाऱ्या ध्येयवादी लेखकांची दुसरी परंपरा आहे. वरेरकर आणि खांडेकर हे या परंपरेचे

मुख्य प्रणेते आहेत. परंतु व्यक्तिस्वातंत्र्य आणि ही सामाजिक जबाबदारीची जाणीव ह्यांची सांगड कशी घालतां येईल, याची स्पष्ट जाणीव त्यांच्या विचारांत झालेली दिसत नाहीं. त्यामुळें त्यांचे प्रगतिपर विचार कथावस्तूशीं एकजीव होऊं शकलेले नाहींत. कौटुंबिक ध्येयवाद आणि सामाजिक ध्येयवाद ह्यापेक्षां वेगळा असा, तात्त्विक स्वरूपाचा व्यक्तिस्वातंत्र्याचाहि ध्येयवाद मराठी लघुकथांतून आलेला आहे. ह्या व्यक्तिस्वातंत्र्याचा, स्वतःच्या आध्यात्मिक, नैतिक, सांस्कृतिक विकासासाठीं जें जें करणें अवश्य आहे तें करण्याचा व्यक्तिमात्राला अधिकार आहे, असा पुरस्कार करणारी आणि हें ध्येय गांठण्याला लागणारीं साधनें व व्यक्ति मिळतील असें करणें हें समाजाचें काम आहे अशा प्रकारची विचारसरणी आपल्याइकडे आगरकरांच्यापूर्वीपासूनच येऊं लागली होती. ह्या विचारसरणीला हरिभाऊंनीं आपल्या सामाजिक कादंबऱ्यांतून, कथांतून जिवंत, जागतें, मूर्त रूप दिलें. ह्या व्यक्तिस्वातंत्र्याचा— विशेषतः स्त्रियांच्या बाबतींत—पुरस्कार करणाऱ्या कथा ' मनोरंजनां 'त येत असत. आणि त्यांतच कलात्मकता, रचनेचा बांधेसूदपणा, चमत्कृतिपूर्णता हींहि असत. किंबहुना आधुनिक मराठी लघुकथेच्या आधुनिकत्वाला मनोरंजनानेंच सुरुवात केली, असें म्हणतां येईल. इंग्रजींतून रूपांतरें करणारे कृ. के. गोखले आणि बंगालीला मराठी पेहराव चढवणारे वि. सी. गुर्जर ह्यांना ह्याचें बरेंचसें श्रेय आहे.

स्त्रियांच्या व्यक्तिस्वातंत्र्यासंबंधीं ध्येयवादी कथा ' मनोरंजनां 'तून लिहिल्या जाऊं लागल्या खऱ्या; पण ह्या स्त्रीस्वातंत्र्यांतून पुढें जे प्रश्न उभे राहतील, स्त्रीस्वातंत्र्याबरोबरच आपली समाजरचना जर बदलली नाहीं, तिला आधारभूत असलेल्या विचारसरणींत जर क्रान्ति झाली नाहीं, तर स्वतंत्र, शिक्षित, जागृत स्त्रीपुढें कसे कठिण प्रश्न उभे राहतील, ह्यांची ह्या कथालेखकांना जाणीव नव्हती. ती जाणीव होण्याची वेळ तेव्हां आली नव्हती. ती पुढें आली. आणि सुशिक्षित लेखिकांनींच ही जाणीव आपल्या कथांतून पुढें मांडली. सुशिक्षित, जागृत, जबाबदारीची जाणीव असलेल्या स्त्रीच्या मनाची खळबळ, त्यांतल्या गूढ गुंतागुंती, त्यांच्यापुढचे न सुटणारे प्रश्न, त्यांच्या सुप्त आणि गुप्त आकांक्षा विभावरी शिरूरकरांनीं ' कळ्यांच्या निश्वासां 'त आणि कमळाबाई टिळकांनीं ' हृदयशारदें 'त आपल्यापुढें

३०९६०

ठेवल्या. त्यांनीं उपस्थित केलेले प्रश्न निरुत्तर करणारे असल्यामुळें म्हणा, किंवा आजच्या समाजस्थितींत त्यांचीं उत्तरें सांपडणें शक्य नाहीं म्हणून म्हणा, किंवा स्त्रीप्रकृतीला कांहीं अडचणी आणि आडकाठ्या अपरिहार्य आहेत ह्याची जाणीव झाल्यामुळें म्हणा, पण ह्या प्रकारच्या प्रमेयात्मक कथांची परंपरा पुढें फार पसरली किंवा बळावली नाहीं. परंतु स्त्रीमनाचें विश्लेषण करणाऱ्या कथा लिहिण्याला प्रारंभ झाला तो चालूच राहिला. आनंदीबाई किर्लोस्करांच्या गोष्टी ह्याच सदरांत पडतात. आणि बहुतेक स्त्रीलेखिका आपल्या कथांतून स्त्रीमनाचें विश्लेषण करीत असतात.

विनोदी कथांचा उपयोगहि बहुधा एखाद्या व्यक्तीच्या, विचारसरणीच्या, कल्पनेच्या किंवा एखाद्या स्वभावविशेषाच्या विडंबनासाठीं केला जातो. ह्या दृष्टीनें ह्या कथाप्रकारालाहि ध्येयवादी किंवा प्रचारवादी, निदान शिक्षणवादी म्हणतां येईल. परंतु त्याबरोबरच बऱ्याच विनोदी कथा विनोदी म्हणूनच लिहिल्या जातात, हेंहि खरें आहे. अशा दोन्ही प्रकारच्या लघुकथांचें मराठी कथा-वाङ्मयांत स्वतंत्र आणि महत्त्वाचें स्थान आहे. मराठीमध्यें विनोदी कथा लिहिणारांत मोठमोठ्या साहित्यिकांचीं नांवें आहेत. त्यांत प्र. के. अत्रे, शामराव ओक, चिं. वि. जोशी, कॅप्टन लिमये, वि. वि. बोकील वगैरे अनेक लोकांचा उल्लेख केला पाहिजे. विडंबनगर्भ कथा लिहिण्यांत तर शामराव ओकांना अग्रस्थान द्यावें लागेल.

'मनोरंजनां'त ज्या वेळीं ध्येयवादी गोष्टी येत होत्या, त्याच वेळीं निव्वळ करमणुकीसाठीं रचनात्मक चातुर्यानें लिहिलेल्या किंवा संविधानकप्रधान गोष्टीहि येत होत्या. ह्यांचेंहि श्रेय वि. सी. गुर्जरांनाच आहे. आणि ते आजतागायत ह्या प्रकारच्या गोष्टी लिहिताहेत. ह्या कथा लिहिण्यामागचा उद्देश समाजाला शिकवण देणें किंवा त्यांच्यापुढें ध्येय ठेवणें नसून कथालेखन हेंच असतें. त्या दृष्टीनें ह्या खऱ्या कलावादी कथा म्हणतां येतील. असल्या प्रकारच्या कथांना अधिक शास्त्रोक्त स्वरूप देऊन त्यांचा विशेष पुरस्कार करण्याचें श्रेय ना. सी. फडक्यांना आहे. परंतु ह्या कथांचे विषय किंवा त्यांत येणारे 'प्रश्न' हे बहुधा वरवरचे असल्यामुळें, किंवा गंभीर असले तरी लेखकांनीं त्यांचा तसा परामर्श न घेतल्यामुळें, ह्या कथा नुसती करमणूक करून विसर्जन पावतात.

या कलात्मक वृत्तीच्याच दुसऱ्या टोकाला, ह्या लेखांत आरंभीं ज्यांवर बरीच चर्चा झाली त्या भावनात्मक कथा येतात. ह्या कथा लिहिण्याचा उद्देश ध्येय दाखवणें किंवा शिकवण देणें हा नसतो. तर वैयक्तिक किंवा सामाजिक जीवनांतले खटके, त्यांतले संघर्ष, त्यांच्या आशा-निराशा, त्यांतलें दौर्बल्य, थोडक्यांत म्हणजे जें जें म्हणून मनाला चटका लावील, त्यावर आघात करील, त्याचें दर्शन घडवणें, त्याला शब्दरूपानें व्यक्त करणें, हा असतो. ह्या जीवनाचें अवलोकन करणाऱ्या लेखकांची स्वतःची जी जीवन-दृष्टि असेल, त्यांची जी सांस्कृतिक योग्यता असेल, त्यांच्या वृत्तींत जी उदात्तता किंवा उदारता असेल, तिचा संस्कार कथवस्तूवर होणें, तिचा ठसा घेऊन ती व्यक्त होणें साहजिक असतें. लेखकाच्या व्यक्तित्वांतून आविर्भूत झालेली ही कथा वाचकाला जें जीवनदर्शन घडवतें, तें पाहून त्याच्याहि मनावर कांहीं संस्कार होणें, त्याच्या संचित संस्कारांवर नवीन आघात होणें, हेंहि स्वाभाविक आहे. आणि ह्या अर्थानें हाहि कथाप्रकार एक प्रकारचा प्रचार करतो, असें म्हणतां येईल. परंतु या कथा प्रचार करतात असें म्हणणें म्हणजे जीवनापासून आपण कांहीं तरी शिकतोंच कीं नाहीं, असें म्हणण्यासारखेंच आहे.

आपल्या जीवनपथांत आपल्याला सामोरीं येणारीं कांहीं तत्त्वें इतकीं भव्य, दिव्य, उदात्त किंवा प्रक्षोभक असतात कीं, पार्थिव देहधारी मनुष्य-प्राण्याचा आधार घेऊन त्यांचें यथार्थ दर्शन घडवतां येत नाहीं. मानवी जीवनांत त्याला तोड सांपडत नाहीं. जीवन त्या तत्त्वांच्या अभिव्यक्तीला थिटें पडतें. किंवा नित्य व्यवहाराच्या साहाय्यानें तें मांडण्याचें लेखकाला धाडस करवत नाहीं. अशा वेळीं तो रूपकाचा, अन्योक्तीचा आधार घेतो, देवदूतांना आपल्या साहाय्यार्थ आवाहन करतो, पंचमहाभूतांचा आश्रय घेतो, किंवा मनुष्येतर प्राण्यांकडे जातो. हितोपदेश-पंचतंत्रांतल्या कथा किंवा इसापाच्या गोष्टी या रूपककथांचेच पर्याय आहेत, परंतु त्यांत बहुधा सामान्य नीतितत्त्वें आलेलीं आहेत. रूपककथांत अंतर्भूत झालेलें तत्त्व जितकें व्यापक, प्रभावी किंवा क्षोभक असेल, आणि तें व्यक्त करतांना जितका संयम राखला जाईल, तितकी ती रूपककथा अधिक परिणामकारक होईल. अशा रूपककथांचा मराठीमध्यें श्री. खांडेकरांनीं अलिकडे विशेष

पुरस्कार केला आहे. ह्याच अंकांत त्यांची 'सज्जन पक्षी' ही रूपककथा आली आहे. तींत त्यांनीं भाबडा सज्जनपणा कसा घातक असतो, तें दाखवलें आहे.

हरिभाऊ आपट्यांपासून खांडेकरांपर्यंत आणि वि. सी. गुर्जरांपासून पाध्ये-चोरघड्यांपर्यंत आपल्या मराठी लघुकथेनें जो मार्ग आक्रमिला, त्यांत तिनें पुष्कळ प्रवास केला आणि पुष्कळ प्रकार आत्मसात् केले. कथा-विषयांत विविधता आली, तसे कथा-लेखनांत प्रयोग झाले आणि चालले आहेत. मराठी लघुकथेचा विविधरूप आणि संपन्न प्रवाह पुढें चाललेला आहे, अजून नवीं क्षेत्रें तिला आक्रमायचीं आहेत. आज अशी स्थिति आहे कीं, इतकी विविध असूनहि आपली लघुकथा अजूनहि पांढरपेशा समाजांतून आणि घरांतूनच बहुधा वावरते आहे. ती क्वचित् मजूर, शेतकरी वर्गांत जाते. परंतु त्यांचें अंतरंग तिनें गांठलें आहे, असें अजून म्हणतां येत नाहीं. आणि मजूर शेतकऱ्यांच्याहि पलिकडल्या क्षेत्रांकडे तर ती अजून फारशी गेलीहि नाहीं. पांढरपेशा समाजाबाहेरच्या थरांतले आणि वर्गांतले लोक शिक्षण घेताहेत. पण ते पांढरपेशांतच जमा होतात. आपल्या समाजाच्या सुखदुःखांपासून दुरावतात. निदान त्यांचीं सुखदुःखें ललित वाङ्मयांतून व्यक्त करावी ही आंच त्यांना राहत नाहीं असें दिसतें. श्री. शांता शेळके यांच्या 'मुक्ता' ह्या कथासंग्रहाला प्रस्तावना लिहितांना श्री. माट्यांनीं शांताबाईंना ही जाणीव करून दिली आहे. पांढरपेशांपलिकडल्या समाजा-संबंधीं ललितवाङ्मय न लिहिलें जाण्याचीं दोन कारणें दिसतात. एक, ज्यांच्यासंबंधीं हें वाङ्मय असेल त्यांच्यामध्यें त्या वाङ्मयाचें रसग्रहण किंवा चीज करणारा वाचकवर्ग मिळणार नाहीं ही भीति, सकारण भीति, आणि वाचकवर्गाच्या अभावीं हें वाङ्मय ज्या पांढरपेशा वाचकांच्या हातीं पडणार, त्यांना ह्या वर्गाच्या जीवनाविषयीं आस्था असण्याचा संभव कमी ही भीति. परंतु ही दुसरी भीति तितकी सकारण आहे, असें मला वाटत नाहीं.

पांढरपेशांच्या समाजाच्या बाहेर राहिलेल्या या अशिक्षित, अबोल समाजाकडे जर आपली लघुकथा वळली, त्यांच्या घरादारांतून हिंडली, तिनें त्यांच्या जीवनाचें सहृदय, जिवंत, धगधगतें दर्शन घडवलें, तर त्याचा

अनादर होणार नाहीं, त्याकडे पाठ फिरवली जाणार नाहीं, इतकी वाङ्मय-रसिकता, ललितसाहित्याचें निरपेक्ष रससेवन करण्याची इतकी तयारी, आपल्या ठिकाणीं आली आहे, असें मानायला हरकत नाहीं. याच अंकांत वामन चोरघड्यांची 'अतिथिदेवो भव' ही कथा आहे. ती शेतकऱ्याच्या जीवनाची कथा आहे. खोट्या नागर संस्कारांखालीं दबलेल्यांचा तींत धिक्कार आहे. पण म्हणून आपण तिचा अनादर करूं, असें मला वाटत नाहीं. उलट त्यांतलें जीवनदर्शन इतकें मनोज्ञ आहे कीं, त्याचा आपण आदरच करूं.

म्हणूनच मला वाटतें कीं, पांढरपेशांच्या जगाच्या बाहेर आपल्या लघुकथेनें जाण्याची वेळ आली आहे. तिनें आजपर्यंत जी साधना केली आहे, तिच्यांत अधिक भर पडायला हवी आहे. रशियाचीं गवताळ मैदानें, आयर्लंडच्या पश्चिम किनाऱ्यावरलें दैवाधीन जीवन, मध्य अमेरिकन प्रदेशांतलीं मैलोगणतीं पसरलेलीं शेतें, दक्षिण समुद्रांतलीं वन्यवैभवानें नटलेलीं द्वीपें, महासागराचीं घनघोर संहारक वादळें, ह्यासंबंधींच्या कथा आपण आस्थेनें वाचतों. मोपासाँ, पिरांदेल्लो, चेकोफ, त्स्वाइग्, बेट्स्, हेमिंग्वे यांच्या मानवी मनोव्यापारांचें विविध आणि विश्लेषणात्मक दर्शन घडवणाऱ्या कथांचें आपण कौतुक करतों. बंगालींतल्या ग्रामजीवनात्मक कथांचा मराठी-मध्यें गौरवपूर्ण सत्कार करतों. ते आपण आपल्या लघुकथेला मध्यमवर्गाच्या जीवनाच्या चार भिंतींत कोंडून ठेवूं, किंवा ती बाहेर स्वैरसंचार करूं लागली तर तिला धिक्कारूं, असें समजण्याचें कारण नाहीं.

आतांपर्यंतचा अनुभवहि असा नाहीं. मराठी लघुकथेच्या संचाराला मर्यादा पडल्या आहेत त्या परिस्थितीनें घातलेल्या आहेत. तिची अंतःप्रकृति स्वतःला बांधून घेणारी नाहीं. ती कादंबरीसारखी ऐसपैस नाहीं, तशी नाटकाप्रमाणें बाह्य बंधनांनीं जखडलेलीहि नाहीं. ती हवी तितकी आंखूड, तशीच हवी तितकी लांब होऊं शकते. एखाद्या विश्वव्यापी तत्त्वापासून तों मनुष्याच्या आंतरमनांतल्या अत्यंत खोल अशा कोपऱ्यांतल्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म व्यापारापर्यंत सर्वांचा ती परामर्श घेऊं शकते. ती लवचिक आहे, पण शिथिल नाहीं. तिला सरभेसळ खपत नाहीं, ओढाताण खपत नाहीं, अनावश्यक अवडंबर चालत नाहीं. तिच्या आत्म्याशीं, तिच्या पृथगात्म प्रकृतीशीं

प्रतारणा केलेली तिला सहन होत नाहीं. एरव्हीं ती अनंत रूपांनीं नटूं शकते आणि अनिर्बंध संचार करूं शकते. किंबहुना चंद्रापीडाच्या बुद्धिमत्तेप्रमाणेंच लघुकथेसंबंधींहि थोडक्यांत म्हणतां येईल कीं, तिच्या बाबतींत " नास्ति कश्चित् अविषयो नाम । "

'सत्यकथा', दिवाळी अंक : १९४५

२

कला-निष्ठा आणि जीवन-निष्ठा

इंदूरच्या महाराष्ट्र साहित्यसभेच्या शारदोत्सवाचे अध्यक्ष ह्या नात्यानें श्री. वि. स. खांडेकर ह्यांनीं ता. १४ फेब्रुवारी १९४९ ह्या रोजीं एक भाषण केलें. त्यांत त्यांनीं १८७५ पासून आजतागायतच्यां मराठी साहित्याचें सिंहावलोकन केलें आहे. त्यासाठीं त्यांनीं बराच विचार केलेलाहि दिसतो. अर्थातच अशा विवेचनांत मतभेदाला जागा असणारच. त्याप्रमाणें त्यांच्या ह्या भाषणांत देखील अशीं पुष्कळ विधानें आहेत कीं, ज्यांपैकीं अनेकांसंबंधीं प्रत्येकीं चार-दोन परिच्छेद तरी लिहितां येतील. तथापि त्या सर्वांचा परामर्श न घेतां त्यांतून जे एक-दोन महत्त्वाचे प्रश्न उत्पन्न होतात, त्यांचीच चर्चा येथें प्रस्तुत आहे.

विवेचनाच्या सोयीसाठीं, श्री. खांडेकरांनीं आधुनिक मराठी वाङ्मयेतिहासाचे १८७५–१८९५, १८९५–१९२०, १९२०–३९ आणि १९३९ ते आजतागायत–असे चार कालखंड पाडले आहेत. आणि त्यांत १९२० हें वर्ष वाङ्मयप्रवाहाचें वळण किंवा स्वरूप बदलणारें वर्ष कसें आहे तें दाखवलें आहे. १९२० नंतर वाङ्मयांत पडलेल्या फरकासंबंधीं त्यांनीं जी मीमांसा केली आहे तिचाच ह्या लेखांत विचार येणार आहे.

१९२० पूर्वीच्या आणि नंतरच्या मराठी साहित्यामधला फरक सांगतांना श्री. खांडेकर म्हणतात कीं, १९२० पूर्वीच्या वाङ्मयांत जी निष्ठा होती, ती पुढल्या वाङ्मयांत राहिली नाहीं. ही निष्ठा द्विविध होती. एक कलाविषयक आणि दुसरी जीवनविषयक. कलाविषयक निष्ठेचें स्वरूपहि द्विविध आहे. एक, आपली कलाकृति शक्य तितकी निर्दोषच नव्हे तर सुंदर व्हावी म्हणून

पडतील ते श्रम करण्यासाठीं लागणारी कलाकृतिविषयक निष्ठा; आणि दुसरी, कलानिर्मिति किंवा साहित्यनिर्मिति हें भाडोत्री काम नसून ती आत्माविष्काराची, आत्मविकासाची एक साधना आहे अशी साहित्यहेतुविषयक निष्ठा. कलाविषयक किंवा साहित्यविषयक निष्ठेच्या ह्या द्विविध स्वरूपाची श्री. खांडेकरांना जाणीव आहे. पण त्यासंबंधीं त्यांनीं जी चर्चा केली आहे, तींत मात्र विसंगति आणि अस्पष्टता आली आहे.

आपली कलाकृति शक्य तितकी सुंदर व्हावी म्हणून पडतील ते श्रम करण्याची तयारी १९२० पूर्वीच्या काळांत दिसत असे तशी पुढें दिसेनाशी झाली असें ते म्हणतात; आणि त्याबरोबरच ह्या पुढल्या काळांत बहिरंगाकडे, ठाकठिकीकडे अधिक लक्ष लागलें असेंहि ते सांगतात. आणि ही गोष्ट खरीहि आहे. कथा, कादंबरी आणि कविता ह्यांच्या रचनेची ठाकठिकी, रचनेचे विविध प्रकार, १९२० नंतरच्या काळांतच विशेषपणें आले. कथारचनेच्या विविध प्रकारांचे प्रयोग करण्यांत तर खुद्द श्री. खांडेकरांचाच फार मोठा हात आहे. आणि प्रा. फडक्यांची कामगिरी तर सर्वश्रुतच आहे.

ह्या काळांत बहिरंगावर भर दिला गेला आणि अंतरंगाची मात्र उपेक्षा झाली, हें श्री. खांडेकरांचें म्हणणेंहि तितकें निर्विवाद नाहीं. मराठी लघुकथेला भावोत्कटता देण्याचें काम श्री. ' दिवाकर कृष्णां 'नीं १९२०-नंतरच्या काळांतच केलें. वरेरकर-खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांच्या विषयांत जें नावीन्य दिसतें, तें ह्याच काळांतलें आहे. स्वभाव-चित्रणासाठीं मनोव्यापारांत खोल शिरण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या पु. य. देशपांड्यांच्या कादंबऱ्या ह्याच काळांतल्या आहेत. मध्यम वर्गातल्या तरुणींचें कुचंबलेलें जीवन पूर्वी कोणींहि केलें नसेल इतकें धीटपणें उघड करणारें ' विभावरी शिरूरकरां '-चें वाङ्मय ह्याच काळांतलें आहे. आणि मर्ढेकरांची ' रात्रीचा दिवस ' ही अगदीं वेगळ्या स्वरूपाची—अंतर्बाह्य वेगळ्या स्वरूपाची—कादंबरीहि ह्याच कालखंडांतली आहे.

वैयक्तिक विचार-भावनांना वाव देणारा ' गुजगोष्टी ' हा वाङ्मयप्रकार ह्याच काळांत प्रकट झाला. त्यांतहि फडके-काणेकरांबरोबर

खांडेकरांचा हिस्सा आहेच. आणि नाट्यछटा हा वाङ्मयप्रकार तर आला आणि गेलाहि याच काळांत. व्यापक सामाजिक आशय असलेल्या डॉक्टर केतकरांच्या कादंबऱ्या आणि वा. म. जोश्यांच्या तात्त्विक-सामाजिक-नैतिक-चर्चात्मक कादंबऱ्याहि ह्याच काळांत येतात.

ह्याउलट कल्पकतेनें खचलेली पण संयमाचा अभाव असलेली अशी किती तरी रचना १९२० च्या पूर्वीं दाखवतां येईल.

अर्थात् अशा तऱ्हेचें कोष्टक रचणें बरोबर नाहीं, हें मला समजतें. श्री. खांडेकरांचा आशय असा आहे कीं, १९२० पूर्वींच्या काळांत ह. ना. आपटे, केशवसुत इत्यादिकांचें वाङ्मय जसें प्रभावी ठरलें आणि त्यानें जसा महाराष्ट्रीय मनावर खोल ठसा उटवला, तशा योग्यतेचें वाङ्मय १९२० नंतरच्या काळांत निर्माण झालें नाहीं. पण आपला हा आशय सांगतांना त्यांनीं १९२० नंतरच्या लेखकांवर जो बहिर्मुखतेचा आरोप केला आहे (बहिर्मुखता हा शब्द ते बहिरंगावर भर देणें ह्या अर्थी वापरतात असें दिसतें) तो मला योग्य वाटत नाहीं. कारण ह्या काळांत बहिरंगाकडे जसें लक्ष दिलें गेलें, तशीच अंतरंगांतहि बरीच नवीन भर पडली.

१९२० नंतरच्या काळांत आणि विशेषतः गेल्या दहा-पंधरा वर्षांत जी निष्ठा खरोखर ढांसळली ती जीवननिष्ठा. आणि तेंहि श्री. खांडेकरांनीं सांगितलें आहे. पण ती निष्ठा कां गेली, याची त्यांनीं जी मीमांसा केली आहे, तींतहि शैथिल्य आहे आणि वस्तुस्थितीकडे दुर्लक्ष झालें आहे. त्यांचें म्हणणें असें कीं, महाराष्ट्राच्या ज्या मध्यम-वर्गांतून ह्या कालखंडांतले कलावंत निर्माण झाले, त्यांच्या प्रगतिशून्य झालेल्या जीवनाचें तें प्रतिबिंब होतें. "इंग्रजांचें राज्य महाराष्ट्रांत स्थापन झाल्यापासून तब्बल एक शतक आमचा मध्यमवर्ग एका नव्या दिशेनें विकास पावत होता. ह्या विकासांत जशीं मोठीं वैगुण्यें होतीं, तशीं प्रभावी वैशिष्ट्येंहि होतीं. हा विकास लोकमान्य टिळकांच्या मृत्यूबरोबर थांबला. रशियांतली राज्यक्रांति (१९१७), टिळकांचा मृत्यु (१९२०) व असहकारितेच्या रूपानें भारतांत उदय पावलेला गांधीवाद (१९२१) या घटना जवळजवळ एका वेळीं घडल्या. पण त्यांचें मर्म......महाराष्ट्रांतल्या मध्यमवर्गाला आकलन करतां आलें नाहीं." म्हणून आपल्या साहित्याला त्यापुढल्या काळांत अवकळा आली,

असा त्यांचा अभिप्राय दिसतो. इंग्रजी राज्य स्थापन झाल्यापासून महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गाचा जो विकास होत होता, त्याचीं वैशिष्ट्यें आणि वैगुण्यें कोणतीं, तें श्री. खांडेकरांनीं सांगितलें नाहीं. तसेंच, लोकमान्य टिळकांच्या मृत्यूबरोबर हा त्यांचा विकास थांबला, ह्या विधानामुळें अशी समजूत होण्याचा संभव आहे कीं, लो. टिळक महाराष्ट्रांतल्या मध्यमवर्गाचें बोट धरून त्याला विकासाच्या वाटेनें नेत होते, पण १९२० मध्यें त्यांचें बोट सुटल्यामुळें हा समाज जागच्या जागींच थांबला! पांढरपेशा महाराष्ट्रीय समाजाच्या मनावर लो. टिळकांची पकड होती हें जरी खरें असलें, तरी ते त्याला विकासाच्या मार्गानें नेत होते असें म्हणणें—निदान सामाजिक बाबतींत तरी—वस्तुस्थितीला सोडून होईल. राजकीय क्षेत्रांत मात्र, जनतेचा राष्ट्रीय अहंभाव कायम राहून राजकीय हक्कांविषयीं त्यांच्या ठिकाणीं जागृति उत्पन्न व्हावी, हें कार्य ते करीत होते. त्यांच्या मृत्यूनंतर महाराष्ट्रांत तें कार्य थांबलें, असें श्री. खांडेकरांना म्हणावयाचें आहे काय? राजकीय क्षेत्रांतलें लोकमान्य टिळकांचें कार्य गांधीजींनीं पुढें नेलें कीं नाहीं, ह्यासंबंधीं गायकवाडवाड्यांत आणि त्याच्या परिसरांत संशय असेल; पण गांधीजींनीं प्रवर्तित केलेल्या राजकीय आंदोलनापासून महाराष्ट्राचा मध्यमवर्ग अलिप्त राहिल नाहीं, असें त्या चळवळीच्या इतर इतिहासतज्ज्ञांचें मत आहे. टिळकांचे समकालीन अशा गंगाधरराव देशपांडे, लोकनायक अणे, काकासाहेब खाडिलकर, शिवरामपंत परांजपे ह्यांच्यापासून शाळेंतल्या पोरांपर्यंत आणि शिरोड्यापासून नागपूरपर्यंत महाराष्ट्रांतले लोक ह्या आंदोलनांत होते. गांधीवादाचें मर्म महाराष्ट्रीयांना आकलन झालें नाहीं म्हणावें, तर आचार्य विनोबा भावे, शंकरराव देव, काकासाहेब कालेलकर, धर्माधिकारी, जावडेकर, भागवत असे महाराष्ट्रीय गांधीवादाच्या मीमांसकांत अग्रपंक्तींत आहेत. आणि अप्पासाहेब पटवर्धन, साने गुरुजी, प्रेमाबाई कंटक यांसारखीं निस्सीम श्रद्धावान् कार्यकर्तीं माणसेंहि त्या पंथांत आहेत. अर्थात् खांडेकरांच्या मतें ह्यांनाहि गांधीवादाच्या मर्माचें आकलन झालें नसणें शक्य आहे.

रशियन क्रान्तीचा संदेश आपल्या देशांत आणून पोंचविणाऱ्यांत तर महाराष्ट्रीय सदैव अग्रभागींच राहिले आहेत. मीरतकटांत गोवले गेलेल्यांची यादी किंवा ह्या चळवळींतले आतांपर्यंतचे आणि आजचेहि कार्यकर्ते

ह्यांच्याकडे नुसता दृष्टिक्षेप केला तरी त्यांत महाराष्ट्रीयांचें स्थान प्रमुख आहे कीं नाहीं तें दिसून येईल. त्यांनाहि रशियन क्रांतीचें मर्म कळलें नाहीं, असें श्री. खांडेकर म्हणूं शकतील. पण निदान एवढी गोष्ट खरी कीं, गांधी-वादाच्या आणि साम्यवादाच्या पुरस्कर्त्यांत जे महाराष्ट्रीय आहेत ते सगळे, ज्या महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गांतून लेखक निर्माण होतात, त्याच वर्गांतले आहेत. १९२० पूर्वींच्या सामाजिक-राजकीय विचारप्रणालीचें त्या वर्गाला त्या वेळीं जितकें आकलन झालें असेल, तितकेंच ह्या नवीन विचारप्रणालीचें ह्या वेळीं झालें असेल, असें मानायला प्रत्यवाय नाहीं.

तरी देखील ह्या कालखंडांतलें वाङ्मय पूर्वींच्यासारखें प्रगाढ, प्रभावशाली वाटत नाहीं, ही गोष्ट राहतेच. त्याची मीमांसा करणें साहित्यनिर्मितीशीं संबद्ध पण साहित्यक्षेत्राबाहेरचें काम आहे. ह्या परिस्थितीचें मूळ सामाजिक–राजकीय–आर्थिक असें संमिश्र आहे. "वाङ्मय ही शुद्ध सामाजिक किंवा केवळ वैयक्तिक अशी अनुभूति नाहीं. ती जितकी सामाजिक तितकीच वैयक्तिक अशी कला आहे," असें श्री. खांडेकर म्हणतात. हें त्यांचें म्हणणें नीट मांडलें गेलें नसलें तरी, साहित्य ही वस्तु सामाजिक परिस्थिति आणि तीसंबंधींची व्यक्तीची प्रतिक्रिया यांच्या परस्पर संघर्षांतून किंवा संवादांतून निर्माण होणारी वस्तु आहे, हें सत्य त्या विधानांत आहे. त्यांपैकीं सामाजिक बाजूचा सविस्तर विचार केल्याखेरीज आजच्या परिस्थितीचा अर्थ कळणार नाहीं.

१९१८ ते १९२० च्या काळांत एक अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट घडली ती अशी कीं, पूर्वींच्या जगाची उलटापालट होऊन जगाची बैठकच विसकटली. आणि ती अजूनहि नीट बसली नाहीं. इंग्रजांचें राज्य इथें स्थापन झाल्या-पासून पहिलें महायुद्ध होईपर्यंत आपण एक प्रकारच्या स्वस्थ आणि सुरक्षित जगांत होतों. आपण नाना प्रकारच्या राजकीय आणि सामाजिक चळवळी करीत असलों तरी त्यामुळें समाजाची घडी बिघडून जाईल, त्याचा पायाच उखडून जाईल, इतक्या त्या उत्पातकारक होतील, अशी कल्पना नसे. आपला देश अमेरिकेसारखा स्वतंत्र होईल, असें जरी लोकहितवादींना वाटलें असलें, तरी पहिलें महायुद्ध होऊन जाईपर्यंत वसाहतीचें स्वराज्य आपल्याला पुरेसें वाटत होतें. १९२६ सालींसुद्धां इतिहासाचार्य राजवाड्यांसारख्यांना

इंग्रजांचें राज्य इथें आणखी दीडशें वर्षे तरी राहील, असें वाटत होतें. ह्यावरून आपली सुरक्षिततेची आणि स्वस्थतेची भावना १९२० पूर्वी किती दृढ असली पाहिजे, ह्याची कल्पना येईल. सामाजिक बाबतींत बेंथॅम्–मिलचा सर्वहितवाद पर्याप्त वाटत होता. हिंदी लोकांना मोठ्या पगाराच्या सरकारी नोकऱ्या मिळत नसल्या आणि व्यापार-धंद्यांत महाराष्ट्रीय लोक मागें असले तरी एकंदरींत, महत्त्वाकांक्षा ठेवून उद्योग करणाऱ्याला वैयक्तिक उन्नति साधणें अशक्य किंवा दुरापास्तहि नव्हतें. आणि आपला पोटाचा व्यवसाय सांभाळून साहित्यसेवा, समाजसेवा वगैरे वैयक्तिक कक्षेबाहेरचीं किंचित् व्यापक स्वरूपाचीं कामें करून आध्यात्मिक समाधानहि मिळवतां येत असे. आणि एकदां वसाहतींचें स्वराज्य मिळालें म्हणजे उरलेसुरले प्रश्नहि सुटणार होते.

१९२० नंतर ही परिस्थिति हळूहळू पण निश्चितपणें, निर्घृणपणें, पालटत गेली. पहिल्या महायुद्धांत जर्मनीचा कायसर ब्रिटिशांना खडे चारील, अशी कांहीं ब्रिटिशद्वेष्ट्यांना मनांतून आशा वाटत होती (तशीच आशा त्यांना दुसऱ्या महायुद्धांत हिटलरसंबंधींहि वाटली होती). पण प्रकार उलटा होऊन कायसरलाच हॉलंडमध्यें डूर्नला पळून जावें लागलें. ऑस्ट्रियन साम्राज्याचीं आणि तुर्की साम्राज्याचीं शकलें झालीं. पोलंडपासून पॅसिफिकपर्यंतच्या प्रदेशाचा अप्रतिहत स्वामी रशियाचा झार–बादशहा पांचव्या जॉर्जचा नातेवाईक–बंदुकीच्या फैरीला सहकुटुंब बळी पडला आणि रशियावर लोहार-चांभारांचें (किंवा आपल्या भाषेंत बोलायचें तर तेल्या-तांबोळ्यांचें) राज्य झालें. त्यानंतर वीस वर्षांच्या आंतच जर्मनी–इटली–जपानचा कधीं नव्हता एवढा सामर्थ्य-विस्तार झालेला दिसला आणि दुसऱ्या महायुद्धांत नाहींसाहि झाला. ह्या नव्या दिव्यांतून ब्रिटिश राष्ट्र बचावलें, पण त्याचें पूर्वींचें महत्त्व राहिलें नाहीं. युद्ध समाप्त होत असतांनाच साम्राज्यबंधनें शिथिल होत चाललीं. मध्य युरोपांतून फॅशिझम–नात्सीझम् गेला, पण पूर्वयुरोपांत साम्यवादच फॅशिस्ट झाला. भांडवलशाही राष्ट्रांत व्यक्तिस्वातंत्र्य कायम राहिलें, पण तें उपाशी मरण्याचें स्वातंत्र्य ठरूं लागलें. आपल्याला स्वातंत्र्य मिळालें, पण म्हणजे खरोखर काय झालें, हें आपल्याला अजून नीट कळलें नाहीं.

एकूण ह्या पंचवीस वर्षांत राजकीय, सामाजिक, आर्थिक, नैतिक विचारांत, किंबहुना जीवनमूल्यांतच इतकी प्रचंड उलथापालथ झाली कीं,

कशावर विश्वास ठेवावा आणि ठेवूं नये, कोणत्या मार्गानें गेलें असतां परस्परविरोध न येतां व्यक्तींचें आणि समाजाचें हित साधेल, हें कळेनासें झालें. माणसानें निर्माण केलेल्या शक्ति त्याच्या आटोक्याबाहेर गेलेल्या दिसूं लागल्या. सबंध जगाच्या जीवनाचे मूलबंधच उच्छिन्न झाल्यासारखे झाले ! आणि ' किं कर्म किमकर्म ' ह्याविषयीं गाढ शंका उत्पन्न झाली !

ह्याचा परिणाम सर्वच देशांतल्या विचारवंतांवर आणि वाङ्मयावर कमी-अधिक प्रमाणांत झाला आहे. आल्डस हक्स्ली आणि क्रिस्टॉफर ईशरवुड ह्यांच्यासारखे अव्वल दर्जाचे इंग्रज ललित लेखक आज वेदान्ताकडे वळले आहेत. सॉमरसेट मॉमसारख्या वयोवृद्ध वाङ्मयसेवकानें—ज्यानें ' कलेकरितां कला ' ह्याच तत्त्वानुसार सर्व लेखन केलें त्यानें—आपल्या एका अमेरिकन नायकाला सत्यशोधनार्थ भरतभूमींत पाठवलें आहे ! जोडसारख्या विचारवंताला जीवन निरुद्देश झाल्याचें आढळून येत आहे. आणि खुद्द अमेरिकेंत अमेरिका हा देश कलावंतांना आणि साहित्यिकांना वसतियोग्य वाटत नाहींसा झाला आहे.

ज्यांचें आजपर्यंतचें सर्व राष्ट्रीय जविनच परावलंबी होतें, त्या आपल्यांतहि ह्यापेक्षां वेगळी स्थिति नाहीं. आपला बहुसंख्य लेखकवर्ग कोणत्याहि ' वादां 'त नसलेला असा आहे. कोणत्याहि एका ' वादां 'त शिरल्यानें आपण उद्दिष्टस्थानीं निश्चित पोंचूं शकूं अशी त्याला खात्री वाटत नाहीं; कदाचित् त्यानें विचार केला नसेल; कदाचित् त्याची तशी पात्रता नसेल. श्री. खांडेकरांचें म्हणणें असें दिसतें कीं, विविध सामाजिक संघर्षांत भाग घेतल्यानें किंवा त्याच्याशीं समरस झाल्यानें वाङ्मय श्रेष्ठ होतें. पण असा अनुभव नाहीं. साम्यवादी तत्त्वज्ञान आणि कार्यपद्धति ह्यांविषयीं निस्सीम श्रद्धा असूनसुद्धां क्रान्तीनंतरच्या काळांत रशियांत चांगलें वाङ्मय निर्माण झालें नाहीं. आपल्या इकडे साम्यवादी आणि गांधीवादी कार्यांत प्रत्यक्ष भाग घेणाऱ्यांनीं जें कांहीं थोडें ललित साहित्य निर्माण केलें आहे, तें वाङ्मयदृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाचें झालें आहे, असें म्हणतां येत नाहीं. या लेखकां-मध्यें प्रचारकाला लागणारा आवेश आणि आत्मीयता असली तरी साहित्यिकाला लागणारी अलिप्तता आणि सम्यग्दृष्टि नसल्यामुळें त्यांच्या हातून श्रेष्ठ कृति निर्माण होऊं शकली नाहीं. साम्यवादी दृष्टींतून दिसणारे

कांहीं प्रश्न (विशेषतः आर्थिक विषमतेचे) घेऊन वरेरकर-खांडेकरांनीं कांहीं कादंबऱ्या लिहिल्या. पण ह्या प्रश्नांच्या वास्तविक स्वरूपाचें यथार्थ आकलन न झाल्यामुळें आणि मानवी जीवनाच्या द्वारां तें नीट व्यक्त न करतां आल्यामुळें त्यांच्या कादंबऱ्या एक प्रकारें ' रोमॅण्टिक ' कादंबऱ्याच झाल्या. गांधीवादी लेखकांपैकीं साने गुरुजी अतीव भावनाप्रवण असल्यामुळें त्यांचा ध्येयवाद पौगंडदशेंतच राहिला आणि प्रेमाबाई कंटकांचा ध्येयवाद कार्यकर्त्रीचा प्रचारवाद बनला.

हें असें होतें ह्याचें कारण साहित्यिकाची भूमिका आणि प्रचारकाची भूमिका यांत मुळांतच फरक आहे. अमूक एका सामाजिक–राजकीय विचारप्रणालीविषयीं श्रद्धा असणें किंवा नसणें ह्याकडे साहित्यिकाचें लक्ष नसून तें मानवी जीवनाकडे असतें. जीवनच जगण्यासारखें वाटतें किंवा नाहीं, हा प्रश्न आहे. आज सगळीकडेच जीवन असें विचित्र झालें आहे कीं, तें जगण्याविषयीं उत्कट उल्हास नाहीं किंवा त्यासंबंधीं उत्कट उद्वेग नाहीं. जणूं जीवनांतला रसच गेला आहे ! सर्वत्र औदासीन्याची दाट छाया पसरली आहे.

आपल्या प्रज्ञाचक्षूंच्या साहाय्यानें या अंधकारमय अराजकाच्या पलीकडे पाहूं शकणारा म्हणजेच जीवनाविषयीं श्रद्धा उत्पन्न करूं शकणारा लेखक आज हवा आहे. साहित्यनिर्मिति हा ज्याचा केवळ एक अंश आहे अशा व्यापकतर जीवनाविषयीं निष्ठा उत्पन्न होईल अशी परिस्थिति निर्माण करणें ललित लेखकांचें काम नाहीं. तें तत्त्वचिंतकांचें आणि सत्ताधाऱ्यांचें काम आहे. आपल्याकडले कांहीं मीमांसक ते करीतहि आहेत. ज्या सूर्याचे किरण दिसूं लागले आहेत, त्याचें " उदुत्यं जातवेदसं " इत्यादि ऋचांनीं सौरसूक्त गाणारे कवि निघतील. पण जो सूर्य उगवलाच नाहीं, किंबहुना ज्याच्या उषश्छटाहि दृग्गोचर झालेल्या नाहींत, त्याचें दर्शन घेऊं शकणारा द्रष्टा वेगळ्या जातीचा पुरुष असतो.

ललित लेखकानें हें करूं नये किंवा तो करणार नाहीं असें नाहीं. ललित लेखक हा आपल्याभोंवतालचें जीवन त्याला जसें जाणवतें तसें चित्रित करतो. त्यांतली अगतिकता, उद्ध्वस्तता, व्यर्थता हीं तो व्यक्त करील. मर्ढेकरांच्या

कवितेंत आपल्याला ह्याचा प्रत्यय येतोहि. इतरहि कांहीं लेखकांच्या कविता-कथांतून तो येतो. पण त्यानें हें करून तत्त्वदर्शनहि करावें असें म्हणणें त्याच्यावर त्याचा नसलेला बोजा देण्यासारखें आहे. टॉलस्टॉयसारखा एखादा तत्त्वदर्शी ललित लेखक ही दुहेरी भूमिका करणार नाहीं असें नाहीं. पण सर्व ललित लेखकांनीं असें करावें असें म्हणणें म्हणजे जो त्याचा धर्म नाहीं तो त्यानें आचरावा, असें म्हणण्यासारखें होईल. तो तो आचरीत नाहीं म्हणून दुःख करणें साहित्यिक आणि समाजसुधारक ह्यांच्या भूमिकांची गल्लत करणें आहे. साहित्याची मीमांसा करतांना त्यामागल्या व्यापक भूमिकेचा विचार अवश्य व्हावा. पण त्या दोहोंतली भिन्नताहि दृष्टीआड होऊं देतां उपयोगी नाहीं.

'नवभारत', मे १९४९

३

कवि तांबे :
काव्य आणि काव्यविषयक तत्त्वज्ञान

" जा, मी नाहीं तुमच्यासाठीं कांहीं लिहिलं. हुड्डुत, Don't print my book ! नाचत बसा तुमच्या केशवसुताला डोक्यावर घेऊन व बसा म्हणत, ' एक तुतारी द्या मज आणुनि ' किंवा ' झपूर्झा गडे झपूर्झा ' यासारख्या नीरस ओळी. मी तर सदाच म्हणत राहीन :

' समज मानिनि, मान न करि गे,
झळक-पळक ही व्यर्थ हीस्तव
प्रणयाचा अपमान न करि गे ' " §

हे तांब्यांच्या तोंडचे उद्गार आहेत. ह्या छोट्याशा उताऱ्यांत तांब्यांची स्वतःच्या काव्याविषयींची वृत्ति आणि त्यांची काव्यविषयक आवड-निवड यथार्थपणें व्यक्त झाली आहे. केशवसुतांची ' झपूर्झा ' किंवा ' तुतारी ' ह्या कवितांसंबंधीं ह्या प्रसंगींच नव्हे, तर इतरहि कांहीं निमित्तांनीं त्यांनीं असेच नापसंतीचे उद्गार काढले आहेत. ह्या कविता, किंवा ' बी ' कवींच्या ' वेडगाणें ' सारख्या कविता त्यांना नापसंत कां असाव्यात, हा एक विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. ह्या त्यांच्या नापसंतीच्या मुळाशीं हेवा किंवा मत्सर नव्हता हें उघड आहे. त्याचप्रमाणें त्यांच्या अंगीं रसिकता नव्हती असेंहि नाहीं.

त्यांना कुणाचा हेवा किंवा मत्सर करण्याचें कांहीं कारण नव्हतें. केवळ स्वभावधर्म म्हणून ते कविता रचीत आणि एकदां कविता रचून झाल्यावर

§ ' तांबे : व्यक्ति आणि कला '—वि. रा. डोंगरे ह्यांना दिलेली मुलाखत.

तिचें पुढें काय होतें, ह्याची त्यांनीं कधीं पर्वा केली नाहीं. म्हणूनच आपल्या कविता मासिकांतून प्रसिद्ध कशा होतात, मासिकाकडे त्या कोण पाठवतें, ह्याचें त्यांना कोडें पडलें होतें. कारण त्या त्यांनीं मासिकाकडे स्वतः दिल्या नव्हत्या. आणि ते असे बेपर्वा होते म्हणूनच प्रो. मायदेवांना त्यांच्या कवितांचा पहिला संग्रह प्रकाशित करतांना कवितांच्या वह्या अक्षरशः धुंडाळून आणाव्या लागल्या. दुसरी गोष्ट अशी कीं, त्यांच्या कवितांना त्यांचा पहिला संग्रह प्रसिद्ध झाल्याबरोबरच रसिक चाहते मिळूं लागले. त्यांचें अनुकरण होऊं लागलें. १९३३ सालीं वर दिलेले उद्‌गार त्यांनीं काढले, तो वेळपावेतों त्यांचें मराठी कवींमधलें स्थान निश्चित होऊन गेलें होतें. रविकिरण मंडळांतल्या कांहीं प्रमुख कवींवर त्यांचा ठसा उमटला होता. बोरकर, संजीवनी मराठे, काळेले ह्यांसारखे नवकवि त्यांच्या घाटाची रचना करूं लागले होते. तांब्यांची म्हणून एक काव्याची सरणी ठरून गेली होती. तेव्हां इतरांच्या काव्याला कमी लेखून स्वतःची प्रतिष्ठा वाढवण्याचें त्यांना कांहीं कारण नव्हतें.

जसा तांब्यांनीं हा धिक्कार मत्सरामुळें केला नाहीं, तसाच तो अरसिक-पणानेंहि केला नाहीं. तांबे हाडाचे रसिक होते. ज्या मुलाखतींतून वरचा उतारा घेतला आहे, ती वाचतांना ह्या गोष्टीचा प्रत्यय येतोच. शिवाय ज्यांना कोणाला तांब्यांच्या सहवासांत घटका दोन घटकाहि घालवायची संधि मिळाली असेल, त्यांनाहि त्यांच्या रसिकतेचा प्रत्यय आला असेल.

केशवसुतांच्या ‘ झपूर्झा ’, ‘ तुतारी ’ ह्यांसारख्या कवितांसंबंधीं तांबे अशा रीतीनें बोलत ह्याचें कारण हेवा, मत्सर किंवा अरसिकता हें नसेल तर तें इतरत्र असलें पाहिजे; आणि तसेंच तें आहे.

कवि तांबे हे जसे एक श्रेष्ठ कवि होते, तसे काव्यमीमांसकहि होते. काव्याचें स्वरूप, त्याचा हेतु, त्याचें कार्य, त्याचा उद्‌भव ह्यांसंबंधीं लेखन किंवा व्याख्यान-द्वारां तांब्यांनीं जितकी मीमांसा केली, तितकी— एक माधवराव पटवर्धन वगळले तर—इतर कोणीं कवीनें केली असेल असें वाटत नाहीं. ‘ तांबे : व्यक्ति आणि कला ’ ह्या ग्रंथांत आणि अलिकडेच प्रसिद्ध झालेल्या ‘ कविवर्य तांबे ह्यांचा साहित्यविषयक पत्रव्यवहार ’ ह्यांत त्यांचें

काव्यासंबंधींचें तत्त्वज्ञान व्यक्त झालें आहे. ते स्वतःहि म्हणतातच कीं, " खरोखर माझीं कलेविषयींचीं मतें इतकीं दृढमूल आहेत कीं, तीं सहजा-सहजीं डळमळणार नाहींत. "[१]

तांब्यांचें काव्यविषयक तत्त्वज्ञान आणि त्यांचें काव्य ह्या दोहोंचा अत्यंत निकट संबंध आहे, हें त्या दोहोंचेंहि अवलोकन केलें म्हणजे दिसून येतें. आणि त्यांतूनच केशवसुतांच्या काव्यासंबंधीं तांब्यांची दृष्टि अशी कां, तेंहि स्पष्ट होऊं लागतें.

१८९१ पासून १९४१ पर्यंत पन्नास वर्षें तांब्यांनीं काव्यरचना केली. ह्या कालावधींत राजकीय, सामाजिक, धार्मिक आणि सामान्यतः सबंध वैचारिक क्षेत्रांत महाराष्ट्रांत इतकीं प्रचंड आंदोलनें झालीं, वादळें उठलीं, वाद माजले आणि पक्ष बळावले कीं, सामान्यतः कोणीहि सुजाण, संस्कारक्षम महाराष्ट्रीय त्यांतून सुटला नाहीं. ह्याच अवधींत मराठी साहित्यांतहि क्रांति होऊन नवनवीन वाङ्मयप्रकार रूढ झाले. मराठी कवितेचें स्वरूप अंतर्बाह्य पालटून जाऊन मराठी काव्यप्रवाहांत नवे वैयक्तिक आणि सामाजिक आशय आणि विषय शिरले. एवढ्या मोठ्या कालावधींतल्या सामाजिक आणि साहित्यिक उलथापालथी आपल्या दृष्टीसमोर घडणें ही खरोखर मोठी भाग्याची गोष्ट आहे. पण ह्या प्रचंड घडामोडींचें तांब्यांच्या काव्यांत किती प्रतिबिंब उमटलें आहे ?

अर्थातच आपल्याभोंवतालीं जें जें दिसेल तें सगळें कवीनें टिपून घ्यावें, किंवा त्याचें प्रतिबिंब उठवावें असें नाहीं. पण त्यानें अमुक एक विषय घ्यावा असा आग्रह ज्याप्रमाणें नाहीं, त्याचप्रमाणें त्याला अमुक एक विषय वर्ज्य आहे असेंहि नाहीं. तथापि कोणत्या कवीला कशाचा विधिनिषेध वाटतो, तो काय वर्ज्यावर्ज्य मानतो, ह्यावरून त्याच्या प्रकृतीचा अंदाज बांधतां येतो. कोणते विषय किंवा अनुभव त्याला हलवून सोडतात आणि त्यांना तो कसें व्यक्त रूप देतो, ह्यावरून त्याचें वैशिष्ट्य लक्षांत येतें.

ह्या दृष्टीनें तांब्यांच्या काव्याकडे पाहिलें असतां तिथें, महाराष्ट्रांत

---

[१] " The truth is, my convictions about Art are too deep-rooted to be easily shaken. प्रो. मायदेव ह्यांना पत्र, ३-१२-२२.

सामाजिक विचारक्षेत्रांत जी उलथापालथ झाली, तिचे पडसाद दिसत नाहींत. आपल्या सामाजिक जीवनांत आणि त्याच्या अनुषंगानें आपल्या वैयक्तिक जीवनांत ज्या गोष्टी खुपत होत्या, बोचत होत्या, मनाला काचत होत्या, ज्या आगरकरांच्या निबंधांत, आपट्यांच्या कादंबऱ्यांत, केशवसुत-टिळकांच्या कवितांत प्रतिबिंबित झाल्या, ज्यांच्याविरुद्ध ह्या लोकांनीं आक्रोश केला आणि ज्यांवर प्रत्याघात करण्यासाठीं आपल्या लेखण्या सरसावल्या, त्यांचा पडसाद तांब्यांच्या काव्यांत नाहीं. असल्यास क्षीण आहे. प्लेग, दुष्काळ, परवशता, सामाजिक बंधनें हीं क्षणजीवी, गौण म्हणून सोडून दिलीं, तरी मानवी जीवन हेंच एक मोठें बंधन आहे ना ? मानवी बुद्धीच्या, प्रतिभेच्या, संस्कारांच्या, भाषेच्या मर्यादा ह्याच मनुष्याला केव्हां तरी त्यांविरुद्ध बंड करून उठायला लावीत नाहींत काय ? आपल्याला जें वाटलें–जाणवलें, तें जसें वाटलें–जाणवलें तसें व्यक्त करण्याची असमर्थता हीच माणसाला केव्हां केव्हां अस्वस्थ करून सोडीत नाहीं काय ? आणि ही अस्वस्थता काव्यरूपानें प्रकट होण्याचा प्रयत्न करीत नाहीं काय ? ‘ भिकार या जगीं इच्छित न मिळे कांहीं ’ ही, भडगांवला मास्तरकी करीत जीवन कंठावें लागतें म्हणून तळमळणाऱ्या कृष्णाजी केशव दामले ह्या व्यक्तीची तक्रार आहे काय ? कीं ती सबंध मानवजातीची आर्त शरणागति आहे ? पण ही तळमळ, तडफड, झुंज तांब्यांत दिसत नाहीं.

पन्नास वर्षांत तांब्यांनीं जवळ जवळ सव्वादोनशें कविता लिहिल्या. त्यांपैकीं भावगीतें, नाट्यगीतें, अभिसारगीतें, भेदिक आध्यात्मिक गीतें अशीं धरून सुमारें सव्वाशें कविता, म्हणजे निम्म्याहून अधिक प्रेमविषयक आहेत. उरलेल्या शंभरांमध्यें सामाजिक, राजकीय, देशकालविषयक, मुलांसंबंधींच्या अशा कवितांची भरती झाली आहे.

परंतु त्यांच्या कवितांचा प्रधान विषय जी प्रीति, तिच्याहि एकाच अंगावर त्यांनीं भर दिला आहे. सव्वाशें प्रीतिविषयक गीतांपैकीं शंभराहून अधिक सफल प्रेमाचीं, संतृप्तीचीं, समाधानाचीं आहेत. प्रीतीची जी दुसरी भीषण, दाहक, क्षोभक, निराशाजनक बाजू आहे तिचें चित्रण ते करीत नाहींत. तांब्यांचें स्वतःचें वैवाहिक जीवन अत्यंत सुखाचें, समाधानाचें होतें. ते म्हणतात, “ माझीं सारीं प्रेमगीतें, मला माझ्या पत्नीवरील प्रेमामुळेंच

लिहितां आलीं."[१] परंतु स्वतःप्रमाणेंच इतरांचीं सुख-दुःखें कवीला आत्मौपम्यानें जाणतां आलीं पाहिजेत. आपल्या व्यक्तित्वाची कोंडी फोडून त्याला इतरांच्या व्यक्तित्वाशीं समरस होतां आलें पाहिजे. त्याचा प्रत्यय तांब्यांच्या ठिकाणीं येत नाहीं. तांब्यांचीं नाट्यगीतें विशेष नांवाजलीं जातात. तीं रोचक आहेत, खोचक आहेत, खुसखुशीत आहेत. पण त्यांतहि प्रेमाची सुखमय बाजूच रंगवली गेली आहे. त्यांत कोप असला तरी तो कृतक कोप आहे; विरह असला तरी मीलन-सापेक्ष आहे. म्हणजे तांब्यांचीं नाट्यगीतें हीं देखील खरोखर त्यांच्या संतृप्त प्रेमाचीं पर्यायरूपें (प्रोजेक्शन्स) आहेत असें वाटूं लागतें; आणि प्रीतीचे पाईक तांबे प्रीतीच्या सफलतेचेच भाव-गीतकार आहेत असें होतें.

त्यांच्या स्वतःच्या आयुष्यांत त्यांना आपत्ती-विपत्तींचा अनुभव आला नसेल असें कसें होईल ? आपले सखे-सोयरे, स्नेही-शेजारी ह्यांचीं सुख-दुःखें त्यांनीं पाहिलीं असतीलच. दमा त्यांचा जन्माचा सोबती होता. त्यांचा एक मुलगा वयाच्या ऐन उमेदींत कालवश झाला. त्यांच्या सगळ्या नोकऱ्या संस्थानांतून झाल्या. त्या नोकऱ्यांची चंचलता आणि त्यांतली अनेकदा संतापजनक होणारी परिस्थिति ह्यांचे अनुभव त्यांना होते. ह्या असल्या दुःखांच्या पुसट छटा त्यांच्या कवितांत क्वचितच दिसतात. त्यांच्या महा-प्रस्थानविषयक गीतांतली भावना मात्र विशुद्ध, उदात्त आणि उत्कट आहे. पण एकंदरींत जीवनांतल्या व्यथा, वैगुण्यें आणि दुःखें ह्यांचा आविष्कार त्यांच्या काव्यांत कमी, किंबहुना जवळ जवळ नाहींच. जीवनांत त्यांनीं ह्या दुःखांवर विजय मिळवला असेल; काव्यांत त्यांनीं त्यांना वाट दिली नाहीं.

त्यांच्या काव्याला प्राप्त झालेल्या ह्या विशिष्ट स्वरूपाचा संबंध त्यांच्या काव्यविषयक तत्त्वज्ञानाशीं आहे. त्या तत्त्वज्ञानामध्यें जीवनांतील आनंद-सौंदर्य आणि दुःख-कुरूपता ह्यांचे संबंध विशेष पद्धतीनें प्रतिपादलेले आहेत. आपल्या काव्यविषयक प्रकृतिवैशिष्ट्याला अनुकूल असल्यामुळें त्यांनीं हें तत्त्वज्ञान स्वीकारलें, कीं हें तत्त्वज्ञान त्यांना मान्य असल्यामुळें त्यांच्या काव्याला विशिष्ट स्वरूप प्राप्त झालें, हें ठरविणें कठिण आहे. परन्तु दोन्ही

[१] "All my love-songs could be produced because of my love for my own wife." प्रो. मायदेव ह्यांना पत्र, २३-८-२०

एकमेकांशीं निगडित आहेत, दोन्ही त्यांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्याचीं द्योतक आहेत, असें म्हणायला हरकत नाहीं.

त्यांच्या म्हणण्याचा आशय असा कीं, आपल्याला जें हें नामरूपनिबद्ध, सुखदुःखादि द्वंद्वात्मक जग दिसतें, तें खरें नसून त्याच्यामागें द्वंद्वातीत असें खरें जग आहे. तें कल्पनीय हें अंतिम सत्य असून हें दृश्य वास्तव जग अपूर्ण, आभासात्मक, आहे. ह्या वास्तव जगाच्या मागचें जें एकजिनसी सत्त्व तें निर्भेळ आनंदमय असून, त्याचा आविष्कार म्हणजे सौंदर्य. तिकडे पोचण्याचा मनुष्याचा प्रयत्न सतत चालू असतो आणि तो निर्विघ्न चालू राहिल्यास त्याला आनंदाचाच अनुभव येईल. पण आपलें ज्ञान सापेक्ष असतें. ह्या जगांतील कुरूपता, दुःखें आत्म्याच्या आनंदानुभूतीच्या आड येतात. त्यांचा त्याला तिटकारा वाटतो. आणि मग त्यांना बाजूला सारून तो पुढें जाऊं लागतो आणि आनंदशिखरावर आरूढ होतो. तेथून भाव आणि कल्पना ह्यांच्या पंखांवर आरूढ होऊन तो एका अलौकिक, दिव्य प्रकाशलोकांत जातो. त्या प्रकाशांत सुस्नात होत्साता हा आत्मा लखलखीत होऊन परत ह्या वास्तव जगांत येतो, तो तिथला दिव्य अनुभव घेऊन; आणि त्याचें निवेदन हें काव्य. [१]

---

[१] तथापि माझ्या शब्दांत हें सांगण्यापेक्षां तांब्यांच्याच शब्दांत सांगणें अधिक बरें. ते म्हणतात :

All our knowledge is relative. We can have an idea of light in opposition to darkness, of sweets in contrast with bitters, of truth in antithesis to falsehood, of good as compared with the evil and of the beautiful as opposed to the ugly or the deformed. There are a thousand objects pressing upon our attention—sounds, lights, colours, motions etc. and as we proceed to grasp them, if the energy of our faculties is free and unimpeded in the apprehension of the objects, there is always an attendant joy. The joy (love) evolving itself through forms and phenomena has become expressed as the Beautiful and the whole universe

ह्या उताऱ्यांत तांब्यांच्या काव्यमीमांसेचें सार आहे. ह्याचाच त्यांनीं इतर लेखांत आणि भाषणांतहि अनुवाद केला आहे. हें सगळें वर्णन, ही भाषा, mysticism ची, अध्यात्माची आहे हें हा उतारा वाचायला

seems to be clothed in Beauty. The poet with his heart full of sympathy, is at once attracted and drawn towards the Beautiful, without for a moment thinking of the rationale of his act. But where is perfection in the phenomenal or the real nature ? Side by side with Beauty there is Ugliness; with the Truth there is Falsehood; with Good there is Evil. Thus in the midst of harmony there is discord, and the effort of our inner faculties, such as emotion and imagination, in apprehending perfect Beauty is arrested by the presence of the ugly or the deformed which causes pain. The arrest only serves to stimulate the faculties with fresh vigour. The greater the impediment, the keener the desire and the effort to shun it, while the presence of fragments of Beauty in the real holds out an assurance that somewhere there ought to be perfection. The mind naturally yearns for it. Spurred onward thus by the stimulus of the ugly, the poet proceeds in his quest, purging off the impurities, eliminating the discordant features from the Real he has been struck with and rises on the heights of rapture, as the soul of the Real becomes more and more " disimprisoned " and, lost from these heights, borne on the wings of emotion and imagination he disappears in a flood of glory of the " light that never was on sea and land."..(Then) the eyes seeing see not, ears hearing hear not, hands working work not. In this mood....poetry is born, Descending upon the region of the phenomenal, the poet breaks out in musical expresion of the " unheard melodies."
(साहित्यविषयक पत्रव्यवहार : प्रो. मायदेव ह्यांना पत्र, ३-४-२६.)

आरंभ करतांच दिसून येतें. तर्कावर आधारलेली तत्त्वज्ञानात्मक अशी ही मीमांसा नाहीं. ह्या लौकिक व्यवहारांत जीं हर्षखेदादि द्वंद्वें माणसाला हरघडीं नाडतात, त्यांचा निरास करून, त्यांत सुसंगति आणून, चित्तशांति मिळवण्याचा मनुष्याचा प्रयत्न चालू असतो. त्यांपैकीं अध्यात्मसाधन हा मार्ग आहे. ह्या मार्गानें जाणाऱ्यांना अशा प्रकारचे अनुभव येतात, असें त्या मार्गानें गेलेले म्हणतात. त्या अनुभवांचें हें वर्णन आहे. त्याची वास्तवता तर्कानें सिद्ध करतां येत नाहीं, तशी ती तर्कानें असिद्धहि करतां येत नाहीं. ज्यांना ह्या आनंदाचा लाभ झाला, त्यांना तो झाला असेंच म्हटलें पाहिजे.

वरील उताऱ्याची भाषा अध्यात्माची आहे, एवढेंच नव्हे तर ती काव्यमयहि आहे. हेंहि स्वाभाविक आहे. अध्यात्म्याच्या मार्गानें जाणाराला जे अनुभव येतात, त्यांचें योग्य वर्णन मूर्त प्रतिमांच्या, उपमा-रूपकांच्या साहाय्यावांचून करतां येतच नाहीं. त्या प्रकाशमण्डलापर्यंत पोचलेला मनुष्य जेव्हां तिथले आपले अनुभव सांगण्याचा प्रयत्न करतो तेव्हां त्याला, ज्या जगापासून त्यानें आपल्या अध्यात्मयात्रेचें प्रस्थान ठेवलेलें असतें त्या जगाच्या व्यवहाराचीच भाषा वापरावी लागते. त्याखेरीज दुसरी भाषा त्याला अवगत नसते, तशीच त्याच्या श्रोत्यांनाहि नसते. म्हणूनच आपले बहुतेक मिस्टिक्स, अध्यात्ममार्गी साधुसंत, कवि असलेले आढळून येतात. त्यांना आलेल्या अनुभवांच्या अभिव्यक्तीला लौकिक व्यवहारांतली भाषा अनेकदां तोकडी पडावी, हें अपरिहार्य आहे. म्हणूनच कांहीं गीतें न गातां राहून जातात.

केशवसुतांच्या ‘ झपूर्झा ’ ह्या कवितेंत—

> हर्ष खेद ते मावळले,
> हास्य निमालें, अश्रु पळाले,
> कण्टकशल्यें बोथटलीं,
> मखमालीची लव वठली,
> कांहीं न दिसे दृष्टीला,
> प्रकाश गेला,
> तिमिर हरपला,

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ
अनुक्रम ३०९६ वि:
क्रमांक १३२९ नों: दि: २३

असें जिचें वर्णन केलें आहे, ती तांब्यांनीं वर वर्णन केलेलीच स्थिति नाहीं काय? आणि—

ज्ञाताच्या कुंपणावरून
धीरत्व धरून
उड्डाण करून

चिद्‌घन चपला पुढें गेल्यावर तिला ज्या अंधुक आकृति दिसतात, आणि त्या अंधुक आकृति ज्या निगूढ गीति गातात, त्याच गीतींचे ध्वनि ह्या वास्तव जगांत आणून पोचवण्याचा दुर्घट प्रयत्न कवि करतो. हेंच ताब्यांचेंहि म्हणणें आहे ना? मग 'झपूर्झा' ही कविता त्यांना नीरस कां वाटावी? वरचा इंग्रजी उतारा जितका काव्यमय आहे, त्यापेक्षां केशवसुतांची कविता कमी काव्यमय आहे काय? कीं केशवसुतांची एकंदर कविताच तांब्यांना आवडत नव्हती म्हणून त्यांनीं ही कविता निमित्ताला निवडली? त्यांच्या काव्यमीमांसेचें थोडें अधिक परीक्षण केलें तर कदाचित् ह्याचें उत्तर सांपडेल.

[तांबे म्हणतात कीं, ह्या वास्तव जगांत आत्म्याला जे आनंदाचे–सौंदर्याचे कण आढळतात, त्यांच्यामागें अमर्याद, संपूर्ण आनंद-सौंदर्य असलें पाहिजे असें त्याला वाटतें. पण वास्तवांतली कुरूपता, दुःख इत्यादि त्या आनंदाच्या अनुभूतीच्या आड येतात. म्हणून साधक त्यांचा तिटकारा करतो.] (ही तांब्यांचीच भाषा आहे. "त्या कुरूपतेचा त्याला तिटकारा येऊन त्याला वेदना होऊं लागतात."–तांबे : 'व्यक्ति आणि कला', खंड २, पृ. ३४) आणि त्यांना डावलून, बाजूला सारून तो त्या अमर्याद आनंदाकडे–सौंदर्याकडे जाऊं लागतो. ही विचारसरणी तपासून पाहणें आवश्यक आहे. तांब्यांच्या काव्याचें विशिष्ट स्वरूप आणि त्यांच्या काव्यविषयक आवडीनिवडी ह्यांचें मूळ ह्या विचारसरणींत–ह्या मीमांसेंत–आहे असें मला वाटतें.

तांब्यांच्या म्हणण्याप्रमाणें जर ह्या वास्तव जगांतल्या आनंदाच्या–सौंदर्याच्या कणांवरून, त्यांच्यामागें संपूर्ण आनंद-सौंदर्य असलें पाहिजे असें आत्म्याला वाटत असेल, तर त्याच तर्कानुसार वास्तव जगांतल्या अंशमात्र दुःखाच्या–कुरूपतेच्या मागें अमर्याद दुःख-कुरूपता असली पाहिजे, असेंहि त्याला वाटावें, पण तसें जर त्याला वाटलें तर सुख-दुःखांच्या द्वंद्वाच्या

पलीकडे त्याला कधींच जातां येणार नाहीं. दुसरी गोष्ट अशी कीं, ह्या वास्तव जगांतल्या आनंद-कणांच्या आधारावरच तो (दुःख-कुरूपता एकीकडे सारून) अमर्याद आनंदाचा अनुभव घेत असेल तर त्याचा अर्थ, त्याच्या अनुभवाला येणारा तो मोठा आनंद म्हणजे ह्या वास्तव जगांतल्या अल्प आनंदाचें बृहद्दर्शक कांचेंतून पाहिलेलें रूप आहे असा होईल. एक चमचा साखर आणि अनेक चमचे साखर ह्यांच्या गोडींतल्या तारतम्यासारखें त्या दोन आनंदांमधलें तारतम्य होईल.

परंतु अध्यात्ममार्गाचे साधक हें मान्य करतील असें वाटत नाहीं. ते म्हणतील कीं, ह्या अपूर्ण जगांतला आनंद आणि दुःख हीं दोन्ही अपूर्ण, आभासात्मक असून अध्यात्ममार्गी मनुष्याला त्याच्या साधनेच्या अंतीं जो आनंद लाभतो तो ह्या हर्ष-खेदादि, सुरूपता-कुरूपतादि, लाभा-लाभादि द्वंद्वांच्या पलिकडला आहे; इथें लाभणाऱ्या आनंदाच्या कणांचें तें बृहद्रूप नाहीं; तो प्रकृत्याच ह्या द्वंद्वान्तर्गत आनंदापेक्षां वेगळ्या जातीचा, द्वंद्वातीत आहे. आणि त्या अवस्थेप्रत पोचूं पाहणारा साधक जीवनांतलें दुःख बाजूला सारीत नाहीं, तो तें बरोबर घेऊनच त्याच्या पलिकडे जातो. किंवा जर दुःख बाजूला सारीत असेल, तर त्याचा प्रतिद्वंद्वी असलेला ह्या जगांतला आनंदहि तो बाजूला सारील. दोन्हींचा अर्थ तत्त्वतः एकच आहे.

परंतु तांबे तर म्हणतात कीं, आनंदशोधार्थ निघालेला मनुष्याचा आत्मा दुःखाचा तिटकारा करून तें बाजूला सारतो. अध्यात्माची वास्तव भूमिका आणि तांब्यांनीं तिचा स्वीकारलेला पर्याय ह्यांतील अंतर लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे.

ही झाली अध्यात्ममार्गी मनुष्याची गोष्ट. अध्यात्ममार्गी मनुष्याप्रमाणेंच कवीचाहि प्रयत्न ह्या जगांतल्या द्वंद्वांचा निरास करून त्यांत सुसंगति आणतां आली तर आणावी असा असतो. त्यासाठीं तो ह्या जगांतले आणि जीवनांतले अनुभव कच्चें साहित्य म्हणून वापरतो. तो आपल्या कलात्मक अपर-सृष्टीचा विधाताच असतो. हें जग म्हणजे एखाद्या परमेश्वराची लीला आहे असें मानलें, तर तो जसा आपल्या लीलामय जगांतल्या द्वंद्वांनीं लिप्त होत नाहीं, तसाच कवीहि आपल्या जगांतल्या द्वंद्वांनीं लिप्त होत नाहीं. आणि ह्या द्वंद्वांचें मूल-साहित्य त्यानें वास्तव जगांतूनच घेतलेलें असतें.

आपल्या कृतींतून द्वंद्वें वगळण्याची त्याला आवश्यकताच वाटत नाहीं. किंबहुना द्वंद्वांच्या अभावीं त्याची सृष्टीच सिद्ध होणार नाहीं. आणि कवीला कुरूप किंवा दुःखमय धिक्कारण्याचें कारणच काय ? आपल्या प्रतिभाचक्रावर घालून तो त्या मृत्पिंडाला वाटेल तो कलात्मक आकार देऊं शकतो.

[परंतु तांब्यांची दृष्टि मात्र अशी दिसते कीं, कुरूप तें धिक्कारणें आणि आनंदात्मक, सुखात्मक तें टिपून घेणें ही परमानंद-प्राप्तीची आणि म्हणूनच काव्यनिर्मितीची प्रक्रिया आहे. त्यामुळेंच बहुधा त्यांच्या काव्यांत सुखाचे, समाधानाचे, संतृप्तीचे पडसाद उठले आहेत, तसे असंतोषाचे, तडफडीचे, धडपडीचे उठले नाहींत. " मी बहुशः सृष्टीचें साविस्तर वर्णन करण्याच्या भानगडींत पडत नाहीं. मी तिच्यांतला आनंद तेवढा काढून घेतों."[१] असें ते म्हणतात. तांब्यांचें काव्यविषयक तत्त्वज्ञान आणि त्यांचें काव्य लक्षांत घेतां तांबे सौंदर्य निर्माण करतात असें म्हणण्यापेक्षां ते सौंदर्याचे कण टिपतात आणि खुलवून दाखवतात, असें म्हणणेंच अधिक योग्य होईल.]

हिडीस, कुरूप, बीभत्स, अमंगल ह्यांना काव्यांत केव्हां केव्हां प्रवेश मिळतो, ह्याची तांब्यांना जाणीव नाहीं असें नाहीं. रीगन, गॉनरिल, मॅक्बेथ, शायलॉक, यागो ह्यांची त्यांना आठवण होते. त्याचप्रमाणें " जीवाच्या संकोचामुळें, मर्यादशीलतेमुळें, दुःख वा वेदना ही निर्माण होते. दुःख ही ह्याप्रमाणें ज्याची त्याची स्वतःचीच निर्मिति असते."[२] असें ते म्हणतात. पण हीच मानवी जीवनाची मुख्य व्यथा आणि त्याची शोककथा नाहीं काय ? आणि तिला काव्यांत स्थान नाहीं काय ?

परंतु तांब्यांच्या काव्यांत तरी जीवनासंबंधीं व्यापक आणि मूलगामी प्रश्न त्यांना सतावतांना दिसत नाहींत. कीं आपल्या सिद्धान्ताप्रमाणें ही कुरूपता, हीं बोचणारीं शल्यें बाजूला सारून, त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करून ते फक्त सुख आणि सौंदर्य वेचीत आणि तेंच फुगवीत आणि फुलवीत राहिले ? आणि

---

[१] I don't enter into the details of Nature. I pick up the joys of nature.

[२] " The narrow limitations of the जीव create sorrow or pain. Sorrow is thus of one's own making." प्रो. मायदेव ह्यांना पत्र, १-११-२०.

म्हणूनच, कदाचित्—

अमुचा पेला दुःखाचा
डोळे मिटुनी प्यायाचा
पितां बुडाशीं गाळ दिसे
त्या अनुभव हें नांव असे
फेकुनि द्या तो जगावरी
अमृत होउं तो कुणातरी

ह्यासारख्या पंक्ति त्यांच्या काव्यांत क्वचितच सांपडतील. किती थोड्या शब्दांत केवढें मोठें सत्य ह्या ओळींत सांठविलें आहे ! आणि तेंहि तर्कानुमानानें सिद्ध करून दाखवलें आहे काय ? कीं अमूर्त तें मूर्त करून दाखवलें आहे ?

आम्ही नव्हतों अमुचे बाप
उगाच कां मग पश्चात्ताप ?

ह्यासारखें धीट आव्हानहि तांब्यांच्या काव्यांत आढळत नाहीं. त्यांची सगळ्यांत आवेशयुक्त कविता म्हणजे ‘रुद्रास आवाहन’. “झाड खद् खद् तुझें खड्ग क्षुद्रा” ही मागणी काव्यमय होऊं शकते तर, ‘तुतारी’ कां होऊं नये ?

काळोखाची रजनी होती
हृदयीं भरल्या होत्या खंती

अशा आरंभींच्या दोनच ओळींत निसर्ग आणि मानव ह्यांच्या भाववृत्तींचा सुसंवाद साधून आर्त आणि विषण्ण वातावरण निर्माण करणारी कविता तांब्यांच्या रचनेंत हुडकूनहि सांपडणार नाहीं.

नुसती प्रीतीची भावना घेतली आणि तिच्या उत्कटतेचा ओबडधोबड आविष्कार केशवसुतांच्या कवितांत किती जोरकस आहे तें पाहिलें म्हणजे तांब्यांची कविता कमावलेली वाटते. तींत अभिव्यक्तीच्या अभिनवतेपेक्षां रेखीवपणा, सफाई, नादमाधुर्य, ढंगदार चाली, ह्यांवर अधिक भर आहे. ‘पाडवा’ ह्या कवितेंत कालरात्रीच्या उदरांतून निघालेल्या नव्या लाटेला तांबे विचारतात,

कावि नवे अम्हांला हवे, आणिलें काय ?
टेनिसन् आणिला ? अमर करिल तव नांव.

ह्यांतील टेनिसन्‌च्या उल्लेखावरूनहि कोणत्या जातीच्या काव्याकडे त्यांचा ओढा होता तें दिसून येतें.

तांब्यांचा संप्रदाय झाला, होऊं शकला, इतकेंच नव्हे तर कुसुमाग्रज, बोरकर इत्यादि कवींनीं 'इंद्रियसंवेद्य' वर्णनांच्या बाबतींत गुरूवर ताण केली, हीहि गोष्ट सूचक आहे. केशवसुतांचें घराणें होऊं शकलें नाहीं. उलट आजच्या 'सैल अंबाड्याच्या' आणि 'शेजारच्या घरांत आलेल्या पाहुण्यांच्या' गीतांची मूळपीठिका तांब्यांपर्यंत पोचवतां येईल. जें कठिण, तापदायक आणि अस्वस्थ करणारें तें 'शत्रू' करून, त्याचा तिटकारा करून, जें सुखावह, सुरेख, आनंददायक तेंच ढंगदारपणें रेखाटायचें अशी काव्याची मीमांसा केली, तर काव्याचा कांटा असा झुकावा हेंच साहजिक आहे.

'मिस्टिसिझम्'ला—गूढवादाला सदृश अशा मीमांसेंत आपल्या काव्याला आधार सांपडला असें तांब्यांना वाटलें, पण त्यांच्या स्वतःच्या कवितेंत मात्र गूढवाद नाहीं, असें त्यांचेच पहिले चाहते संपादक प्रो. मायदेव आणि तिसरे चिकित्सक संपादक प्रो. पटवर्धन सांगतात. उलट ज्या केशवसुतांच्या कवितांची, निदान कांहीं कवितांची आणि काव्यविषयक भूमिकेची, तांबे हेटाळणी करीत, त्यांच्या कवितांत मात्र अनेक ठिकाणीं अध्यात्ममार्गानें जाण्याच्या धडपडीचीं चिन्हें दिसावींत, आणि त्या 'दिव्य चिरंतनी ज्वालेंतून' त्यांनीं आणलेल्या ठिणग्यांनीं त्यांचें काव्य उजळून निघावें, हा विधिविलास विचित्रच म्हटला पाहिजे.

मराठी भावगीतांना तांब्यांनीं रेखीवपणा, सफाई, आटोपशीरपणा, शब्दलालित्य, गेयता प्राप्त करून दिली, हें त्यांचें कार्य फार मोठें आहे. प्रीतीच्या एकाच भावनेचीं अस्फुट, अर्धस्फुट, प्रौढ, मिश्किल, उत्तान, उत्कट, वत्सल आणि सोज्वल अशीं विविध आणि रमणीय रूपें त्यांनीं रंगवलीं, हीहि त्यांची कामगिरी थोरच आहे. तथापि ह्या एका भावने-पलिकडे इतर भावना त्यांनीं रंगवल्या नाहींत, आणि ह्याहि भावनेच्या एकाच अंगाचे त्यांनीं विलास दाखवले, ही त्यांच्या काव्याची मर्यादा आणि ती पडण्याचीं कारणें लक्षांत ठेवणें त्यांच्या काव्याच्या अभ्यासाच्या दृष्टीनें इष्ट आहे.

'साहित्य'— फेब्रुवारी १९५०

४

साहित्य आणि सामान्य वाचक

मराठी वर्तमानपत्रांतून जीं वाचकांचीं पत्रें दररोज प्रसिद्ध होत असतात, तीं एकंदरींत मोठीं गंमतीदार आणि करमणूक करणारीं असतात. पण त्यांत मध्येंच एखादे वेळीं असा कांहीं मजकूर येतो कीं, तो आपल्याला ताठ होऊन विचार करायला लावतो. गेल्या दिवाळीच्या वेळच्या खास अंकांचा बहर येऊन गेल्यानंतर जीं पत्रें प्रसिद्ध झालीं, त्यांत पुष्कळांनीं ह्या अंकांबद्दल अभिप्राय व्यक्त केले, ते असेच विचार करायला लावणारे आहेत. कांहींच्या मतें " ह्या अंकांतून सामान्य वाचकांचीं सुखदुःखें व्यक्त झालीं नाहींत " कुणाला वाटलें कीं, " त्यांत सामान्य वाचकांचीं मतें आणि विचार प्रकट झाले नाहींत." इतर कांहीं वाचकांना (आणि कांहीं संपादकांनाहि) नवकथा आणि नवकाव्य ह्यांत 'नव' आढळलें, पण 'कथा' किंवा 'काव्य' आढळलें नाहीं. चांगले म्हणवणारे लेखक सामान्य वाचकांची निराशा किंवा अपेक्षाभंग करतात, असाच एकंदरींत बऱ्याच पत्रांचा रोख दिसला. आणि ह्या सामान्य वाचकांचें प्रतिनिधित्व करणाऱ्या कांहीं संपादकांनींहि आपल्या अभिप्रायांतून अशींच मतें प्रकट केलीं.

'सामान्य वाचकां'ची ही तक्रार वाङ्मयाचा, विशेषतः ललित वाङ्मयाचा, हेतु आणि कार्य ह्यासंबंधींच्या कांहीं विशिष्ट कल्पनांतून निघालेली आहे. आणि ह्या कल्पनांचें मूळ आपल्याला " कलेसाठीं कला ", " जीवनासाठीं कला ", " बहुजनसमाजासाठीं कला " इत्यादि जे वाद आपल्याकडे पंधरा-वीस वर्षांपूर्वी माजले आणि गाजले त्यांत आढळेल. कला आणि ललित

साहित्य ह्यांसंबंधीं ज्या नवीन–विशेषतः मार्क्सवादी–कल्पना आपल्याकडे आल्या त्यांतूनच, समाजासाठीं कलेचा जन्म आहे; ललित वाङ्मय समाजाभिमुख झालें पाहिजे; बहुजनसमाजाचीं सुखदुःखें– विशेषतः दुःखें –ललित वाङ्मयानें चव्हाट्यावर मांडलीं पाहिजेत, इत्यादि विचार मांडले जाऊं लागले. त्यांचे पडसाद आजहि उठताहेत. आजची सामान्य वाचकांची वावदूकता हें त्या प्रचाराचेंच एक पर्यवसान आहे.

बहुजनसमाजाचीं सुखदुःखें वाङ्मयांत व्यक्त झालीं पाहिजेत, अशी मागणी करण्यांत गैर कांहींच नव्हतें. कारण वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत कोणत्याच विषयाला मज्जाव नाहीं, आणि नसावा. किंबहुना। वाङ्मयक्षेत्रांत येणाऱ्या विषयांत विविधता जितकी अधिक, तितका त्याला भरदारपणा, जोमदारपणा, येण्याचाहि संभव अधिक, असेंहि म्हणतां येईल. परंतु बहुजनसमाजाच्या सुखदुःखांशीं खरोखर परिचय नसतांना केवळ एक वाङ्मयीन संकेत म्हणून त्यांचीं चित्रें वाङ्मयांत रंगवलीं जाऊं लागलीं, त्यामुळें एक प्रकारचें कृत्रिम, नकली, किसान-कामगार वाङ्मय निपजूं लागलें, आणि त्यामुळेंच वाङ्मयाचें झालें असलें तर थोडेंबहुत नुकसानच झालें. कारण दहा-पांच वर्षें तरी ह्या खोट्या खेडवळपणाच्या मोलानें वाङ्मय विकलें जाऊं लागलें. पण ह्याहूनहि अधिक हानि बहुजनसमाजासाठीं, म्हणजेच सामान्य वाचकांसाठीं, वाङ्मय लिहिलें गेलें पाहिजे, ह्या कल्पनेमुळें झाली. सामान्य वाचक म्हणजे कोण? कारकुनी आणि तत्सम नोकरी करणारा पांढरपेशा समाज, त्याच्या किंचित् खालीं असलेला दुकानांतला 'गुमास्ता' वर्ग, शहरांतल्या कामगारांपैकीं आणि ऑफिस–शिपायांपैकीं कांहीं आणि अर्धशिक्षित, रिकामपण असलेल्या, बायका हा आपला सामान्य वाचक आहे. ह्यांच्यासाठीं लिहायचें ह्याचा अर्थ ह्याला समजेल अशा भाषेंत लिहायचें एवढेंच नव्हे तर, त्याला सहज रुचतील-पचतील असेच विषय घेऊन त्याला समजेल–आवडेल अशा पद्धतीनें त्यांची मांडणी करायची. विषय आणि त्याची मांडणी जितकी सरळ, ठोकळ, उथळ आणि भडक असेल, तितकी ती सहज आकलन होते. भिंतींवर लावलेल्या जाहिरातींप्रमाणें धांवतपळत वाचूनहि तें सहज समजावें, अशी त्याची अपेक्षा असते. नुसतें ओठांवर जांभूळ पडून पुरेसें होत नाहीं, तें आंत लोटण्याचें कामहि आयतें दुसरें

कोणीं केलेलें त्याला हवें असतें. कारण तो मुख्यतः विरंगुळ्यासाठीं, थकलेल्या मनाला विसांवा देण्यासाठीं, वाचीत असतो. त्यामुळें मनाला—बुद्धीला ताण देणारें, गुंतागुंतीचें, वांकड्या वळणाचें, सूक्ष्म किंवा मूलग्रामी असें कांहीं त्याला नको असतें. एके काळीं 'गुलबकावली', 'गुलसनोबर', 'ठकसेन राजपुत्र', 'नऊ पुतळ्या', ह्यांच्या गोष्टी वाचणारांचा हा वर्ग आहे. त्यांचीं वाचण्याचीं पुस्तकें बदललीं असतील, त्यांच्या संख्येंत भर पडली असेल, पूर्वीं तो अडखळत वाचीत असला तर आज न अडखळतां वाचीत असेल, पण म्हणून त्याच्या अभिरुचीची पातळी बदललेली नाहीं.

सामान्य वाचकासाठीं आणि त्याला समजेल असें लिहावें, ह्या म्हणण्याला एक व्यापारी बाजूहि आहे. वाङ्मयाच्या प्रसारासाठीं तळमळणाऱ्या कांहीं प्रामाणिक लोकांच्या लक्षांत ही गोष्ट आली नसली तरी लेखनाचा धंदा करणाऱ्यांनीं ती हेरली आहे, आणि तिचा ते फायदाहि घेत आहेत. सामान्य वाचकासाठीं लिहायचें म्हणजे त्याला समजेल असें लिहायचें, एवढेंच नव्हे तर त्याला हवें असेल तें लिहायचें. आणि मग सामान्य प्रेक्षकासाठीं तयार केल्या जाणाऱ्या चित्रपटांची जी स्थिति आज दिसून येते, तीच ह्या वाङ्मयाचीहि होते. पंचवीस पंचवीस आठवडे चालणारा चित्रपट तेवढ्याच कारणामुळें उत्कृष्ट समजला जातो. "नाटक चांगलें कोणतें तें माहीत आहे का?" तर "जें सतत चालतें तें असें" एखादा लेखक-संपादक टीकाकाराला बजावून सांगूं शकतो. चार-सहा महिन्यांत ज्या पुस्तकाची हजार-दीड हजारांची आवृत्ति खपते तें पुस्तक तेवढ्याचमुळें चांगलें समजलें जातें. आणि अशा पुस्तकांचे लेखक 'विद्वान्' टीकाकारांची टिंगल करायला धजतात. कारण कमींत कमी वेळांत अधिकांत अधिक खप होणें हीच मुळीं ह्या वाङ्मयाची कसोटी असते। बिचाऱ्या सामान्य वाचकाची मागणी इतकी तोकडी असते कीं, त्याला रुचेल असें लिहिणें फारसें कठीण नसतें. इतके नाच, इतकीं गाणीं, त्या गाण्यांत इतका 'सेक्स', इतके वेळां आणि दर वेळीं इतका वेळ नटीच्या—कृत्रिमपणें उभारलेल्या—वक्षःस्थलाचें प्रदर्शन, इत्यादि जसा 'यशस्वी' चित्रपटांचा मसाला ठरून गेला आहे, त्याचप्रमाणें रति, भीति, विस्मय, कुतूहल, हास्य, एखादें सामाजिक प्रमेय किंवा मनोविश्लेषण ह्यांचा देखावा, इतक्या साहित्यावर सामान्य वाचकाचें समाधान करतां येतें.'

मनुष्यमात्रामधल्या ह्या कांहीं स्वाभाविक बुभुक्षांचें शमन करूं पाहणारें वाङ्मय निर्माण करणारे लेखक जसे आहेत, त्याचप्रमाणें सर्वसामान्य जनतेच्या हितासाठीं आपण लिहीत आहों, असें समजणारेहि लेखक आहेत. इंद्रियद्वारां मिळणारीं सुखें वाङ्मयद्वारां पर्यायानें मिळवावीं, ही जशी माणसाला इच्छा असते, तसेंच सर्वांचें बरें झालेलें पाहावें, उदात्त वृत्तींचा विकास झालेला दिसावा, माणसानें दुसऱ्यासाठीं थोडीबहुत तरी झीज सोसावी, असेंहि त्याला वाटत असतें, आणि त्यासाठीं आयुष्यांत स्वतः कांहीं न करतां हेंहि समाधान तो वाङ्मयांतून मिळवीत असतो. वाङ्मयांतल्या व्यक्तींचें दुःख पाहून थोडेंसें रडलें म्हणजे त्याला बरें वाटतें. मघाशीं उल्लेखिलेली स्वार्थसुखें आणि ही परार्थबुद्धि, हीं जर एखाद्या कृतींत एकत्रित झालीं, तर त्याला फारच बरें वाटतें. " एक पंथ दो काज " ह्या न्यायानें करमणुकीची करमणूक आणि त्यांत पुन्हा कांहीं सद्बोध असा त्याला दुहेरी लाभ त्यांत होतो. ही माणसाची सामान्य इच्छा लक्षांत घेऊन वाङ्मय पुरवणारेहि लेखक आहेत. हेहि वाङ्मयाचे व्यापारीच – पण जरा वेगळ्या प्रकारच्या मालाचे. हा वाङ्मयाचा व्यापार लेखक, वाचक आणि प्रकाशक ह्या तिघांनाहि किफायतशीर ठरतो ह्यांत शंका नाहीं. आणि ज्यांना तो किफायतशीर ठरतो, त्यांनीं तो करायलाहि हरकत नाहीं.

परंतु सामान्य वाचकाची अभिरुचि आणि आकलनशक्ति हीच जर वाङ्मयाची कसोटी ठरली तर मात्र वाङ्मयाचा लवकरच ऱ्हास झाल्यावांचून राहणार नाहीं. ललित साहित्य हें मानवी जीवनाचें केवळ प्रतिबिंब नव्हे, किंवा त्यांतल्या कांहीं ढोबळ आणि भडक घटनांचा आकर्षक आराखडाहि नव्हे. तर बाह्यतः विस्कळित, असंबद्ध, एकांगी, निरर्थक दिसणाऱ्या नित्याच्या अनुभवांतल्या घटनांची सुसंबद्ध, सुश्लिष्ट, प्रत्ययकारी आणि आशयपूर्ण पुनर्रचना करणें, मानवी जीवनाच्या आणि मनाच्या अंतः-प्रवाहांचें सार्थ दर्शन घडवणें हा त्याचा हेतु आहे. हें दर्शन भीषण असूं शकेल, विस्मयजनक असूं शकेल, दुःखमय असूं शकेल, उदात्तहि असूं शकेल. पण तें पोकळ आणि अर्थहीन केव्हांच असणार नाहीं. त्याचप्रमाणें सर्वसामान्यपणें, लौकिक अर्थानें, ज्याला आपण सुखद किंवा समाधानकारक म्हणतों, तसेंहि तें असणार नाहीं. सुखदुःखांसंबंधींच्या, बऱ्या-वाइटासंबंधींच्या,

आपल्या शिष्टमान्य सांकेतिक कल्पनांचें कुंपण मान्य करील इतकें मानवी जीवन किंवा मन मवाळ—माणसाळलेलें नाहीं. अशा ह्या ओढाळ स्वयंमन्य जीवनाचें — मनाचें विश्वरूपदर्शन घडवूं पाहणारें साहित्य साहजिकच सामान्य वाचकवर्गाची गरज किंवा त्याच्या अभिरुचीची, आकलनशक्तीची पातळी समोर ठेवून निर्माण होऊं शकत नाहीं. आणि त्याचें आकलनहि धांवत-पळत करतां येणार नाहीं. त्यासाठीं वाचकाला आपली नेहमींची चाकोरी सोडून, कांहीं वाट चालून, त्याला सामोरें जावें लागतें. त्याखेरीज साहित्याच्या सार्थकतेला लेखक आणि वाचक ह्यांच्या मनांची जी भेट आवश्यक असते ती घडणार नाहीं. त्यासाठीं वाचकाला कष्ट पडतात, मनाला शिकवावें लागतें, त्याची तयारी करावी लागते. ही गोष्ट सहजसाध्य नाहीं.

इतकी सामान्य वाचकाची तयारी नसते, इतका त्याला धीर नसतो. पण त्यामुळेंच हा सामान्य वाचक वाङ्मयाची पातळी सतत खालीं ओढीत असतो, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. ज्या समाजांत वाङ्मय समजून घेण्यासाठीं अभ्यास करण्याची तयारी नाहीं, चिकित्सक टीकेची परंपरा तयार झालेली नाहीं, त्या समाजांत टॉल्स्टॉयचें ‘ अना कॅरेनिना ’, डॉस्टोयेव्ह्स्कीचें ‘ क्राइम ॲण्ड पनिशमेण्ट ’ किंवा हार्डीचें ‘ जूड दि ऑब्स्क्यूअर ’ ह्यांसारख्या कादंबऱ्या लिहिल्या जाणार नाहींत. (आपल्याकडे लिहिल्या जातहि नाहींत.) खूप लोकप्रिय असलेल्या मासिकानें टीकाकार ज्याला चांगलें म्हणतात असें साहित्य आपल्या एक-दोन अंकांत दिलें तर पुढल्या महिन्यांत त्याचा खप खालीं जातो. सामान्य प्रतीच्या लेखकांच्या पुस्तकांच्या आवृत्त्यांवर आवृत्त्या निघतात, पण खरोखर चांगल्या समजल्या गेलेल्या साहित्याच्या प्रती खपतां खपत नाहींत. हीं सगळीं सामान्य वाचक चांगल्या साहित्याच्या निर्मितीला कसा पायबंद घालतो त्याचीं उदाहरणें आहेत. ह्यांत फार तर समाधान एवढेंच मानावें कीं, इंग्लंड—अमेरिकेंतहि अशीच स्थिति आहे. पण ह्याचा अर्थ एवढाच कीं, सामान्य वाचक सगळीकडे एकच भूमिका पार पाडीत असतो. अशा स्थितींत एखादा समर्थ आणि मनस्वी लेखक लिहीनासा होतो, किंवा पैसा आणि कीर्ति ह्यांच्या मोहाला बळी पडून खपेल तें लिहूं लागतो. पण कांहींहि झालें तरी त्यांत साहित्याचें नुकसानच आहे. सामान्य वाचकांनीं घेतलेले हे बळी आहेत.

समाजाच्या त्या त्या वेळच्या गरजा लक्षांत घेऊन हितकारक वाटणाऱ्या मतांचा समाजांत प्रचार करण्याच्या हेतूनें पुष्कळ वाङ्मय लिहिलें जातें. वेगवेगळ्या वेळीं वेगवेगळ्या विचारप्रणालींचा जयजयकार किंवा धिक्कार करण्यासाठीं, राष्ट्रीय भावना चेतवण्यासाठीं, सामाजिक अन्यायाविरुद्ध उठाव करण्यासाठीं, गेल्या चाळीस-पन्नास वर्षांत आपल्याकडेहि पुष्कळ साहित्य निर्माण झालें. आणि त्या वेळीं त्या साहित्यानें वाचकांकडून—विशेषतः सामान्य वाचकांकडून वाहवा आणि पैसा दोन्हीं मिळवलीं. पण त्यापैकीं बहुतेक साहित्य आतां विस्मृतींत लुप्त झालें आहे. कांहींचा केवळ लौकिक राहिला आहे. पण आज तें हातांत घेऊन वाचवत नाहीं. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या, गडकऱ्यांचीं नाटकें, केशवसुतांचें काव्य—आजहि जीं टिकून राहिलीं आहेत तीं त्यांनीं कांहीं सामाजिक सुधारणांचा पुरस्कार केला म्हणून नव्हे, तर त्यांत सामाजिक प्रश्न निर्माण करणारें जीवन आणि त्यांच्याशीं झगडणारें मानवी मन ह्यांचा जो संघर्ष व्यक्त झाला आहे, त्यांत त्यांच्या प्रतिभेचा जो विलास दिसून येतो, त्यांत जे ललित साहित्याचे गुण आहेत त्यांमुळें. खरोखर अशा सामाजिक सुधारणावादी किंवा इतर कोणत्याहि मतांचा पुरस्कार करणाऱ्या वाङ्मयाचा वाचकांच्या मतांवर कितपत परिणाम होतो, हा प्रश्नच आहे. आपट्यांच्या कादंबऱ्यांमुळें दुष्ट सामाजिक रूढि नाहींशा झाल्या, गडकऱ्यांच्या नाटकांमुळें लोकांनीं दारू पिणें सोडलें, किंवा देवलांच्या ‘ शारदा ’ नाटकामुळें बाला-वृद्ध-विवाह बंद झाले, असें कांहीं झालें नाहीं. साहित्याचा संदेश म्हणून जर कांहीं असेल तर तो माणसांतली माणुसकी जागी करणें, त्याच्या सहानुभूतीची कक्षा वाढवणें हा आहे. साहित्याचा परिणाम जो खरोखर होतो तो ‘ तुरत दान महापुण्य ’ असा होत नाहीं, तर पावसा-पाण्याचा दगडावर व्हावा तसा निश्चित, पण सावकाश आणि नकळत होतो. आणि तोहि मतांवर नाहीं तर मनावर होतो. असें साहित्य सामान्य वाचकाला काय हवें आहे तें पाहून निर्माण होत नसतें. आणि एवढीच दृष्टि ठेवून निर्माण झालेल्या वाङ्मयानेंहि हा परिणाम होत नसतो. लेखकाच्या प्रतिभेला स्वतंत्रपणें काम करूं दिलें, तरच हें शक्य होतें. त्याला जें आणि जसें सांगावेंसें वाटेल तसें तें सांगण्याचें स्वातंत्र्य पाहिजे. अर्थातच त्याचें व्यक्तित्व ज्या योग्यतेचें

असेल, त्या योग्यतेची त्याची कृति होईल. कोणीहि जातिवंत साहित्यिक ह्या स्वातंत्र्याचा अर्थ बेजबाबदारी असा करीत नाहीं. किंबहुना त्याला आपल्यावरल्या बंधनांची जाणीव इतरांपेक्षां अधिक असते. त्याच्या कृतींवर साहित्यविषयक सिद्धान्तांना धरून कितीहि कठोर टीका करण्याला हरकत नाहीं. नुसत्या टीकेनें एखादी कृति जगते किंवा मरते, ही समजूत चुकीची आहे. 'ब्लॅकवुड मॅगझीन'नें आणि 'क्वार्टर्ली रिव्ह्यूनें' केलेल्या टीकेमुळें कीट्स्‌चा मृत्यु अधिक जवळ आला. एवढेंच शेलीला वाटलें नाहीं तर त्यामुळें कीट्स्‌ची कविता मरेल अशीहि भीति त्याला वाटली. पण ती भीति किती खोटी ठरली, हें आपल्याला माहीतच आहे. वाङ्मयाला खरी भीति टीकेपासून नाहीं. तर हें दुर्बोध आहे, तें सोपें केलें पाहिजे, आज आमच्या समाजाला ह्याची गरज नाहीं, हें पटत नाहीं, तें आम्हांला रुचत नाहीं, असल्या मर्यादांपासून आहे. आपल्या असंस्कृत अभिरुचीचें त्यावर पडणारें दडपण ही त्याची भीति आहे. सामान्य प्रेक्षकाच्या अभिरुचीचें संरक्षण करण्यासाठीं चित्रपटतपासणी-मंडळें नेमलेलीं असतांनासुद्धां आमचे चित्रपट कलादृष्ट्या आणि अभिरुचिदृष्ट्याहि किती खालच्या पातळीला गेले आहेत तें पाहिलें म्हणजे सामान्य वाचकांच्या हातीं वाङ्मयाचे नियमन गेलें तर त्याचे वाङ्मयावर किती भीषण परिणाम होतील, त्याचा अंदाज येतो.

पण ह्यामुळें केवळ वाङ्मयाचीच हानि होईल असें नाहीं, तर सामान्य वाचकाची आणि पर्यायानें सबंध समाजाचीच हानि होईल./ कोणत्याहि समाजाच्या संस्कृतीचें मूल्यमापन करण्याच्या प्रमुख साधनांपैकीं साहित्य हें एक सुलभ साधन आहे. ज्या समाजाचें हें साधन तोकडें, खुजट आणि संकुचित असेल; ज्याला 'वाङ्मय आपल्यापर्यंत खालीं यावें, आपण वाङ्मयापर्यंत वर जाण्याची आवश्यकता नाहीं', असें वाटत असेल; जो थोडाबहुत पुढें जाण्यासाठीं किंवा अधिक उंचावर हात पोंचवण्यासाठीं यत्किंचितहि श्रम करण्याला तयार नसेल, त्या समाजाच्या साहित्याचेंच नव्हे तर खुद्द त्या समाजाचेंहि भवितव्य चिंताजनक आहे असें म्हणावें लागेल./

सामान्य वाचकांसाठीं त्यांना रुचेल, कळेल, हवें असेल असें वाङ्मय निर्माण करणारे खुशाल करोत. आणि त्यांनीं नाहीं केलें तरी वाचक आपल्याला हवें तें वाङ्मय ह्या ना त्या मार्गानें मिळवीलच. आणि सामान्य

वाचकासाठीं त्याला रुचेल-पचेल तें वाङ्मय निर्माण करण्यांत कांहीं गैर आहे असेंहि नाहीं. पण असंस्कृत अभिरुचि हीच वाङ्मयाची कसोटी ठरवणारे, " जनतेचें, जनतेनें आणि जनतेसाठीं " लिहिलेलें तेंच साहित्य, अशा साहित्यविषयक घोषणा करणारे लोक साहित्याचें आणि ज्या जनतेच्या नांवानें ही घोषणा ते करीत असतात त्या जनतेचेंहि नुकसान करीत आहेत. ही गोष्ट साहित्याविषयीं आणि समाजाविषयीं कदर बाळगणारांनीं ध्यानांत ठेवली पाहिजे.

'रचना', जानेवारी १९५२

३०९६७ । नि.प्र.ध ... ७.६३३ ... दि. २४.५.६०

५

साहित्य-समीक्षा आणि रस-व्यवस्था

गेल्या पन्नास-पाऊणशें वर्षांपासून आपल्याकडे जी वाङ्मयीन टीकापद्धति रूढ झाली आहे तिच्यावर पाश्चात्य टीकापद्धतीची छाप पडलेली आहे. आणि तें साहाजिकहि आहे, आपण पाश्चात्य पद्धतीचें शिक्षण घेऊं लागलों, पाश्चात्य—विशेषतः इंग्लिश-वाङ्मयाशीं आपला परिचय झाला, त्याबरोबरच पाश्चात्य टीकापद्धतीशींहि झाला. ड्रायडन, जॉन्सन, वर्ड्स्वर्थ, कोलरिज इत्यादींचे काव्यासंबंधीं किंवा ललित साहित्यासंबंधीं जे विचार होते, ते आपल्या परिचयाचे झाले आणि साहित्य-समीक्षेच्या वेळीं आपल्या लेखनांत उतरूं लागले. त्यानंतर रस्किन, आर्नल्ड आणि अलीकडे आय्. ए. रिचर्ड्स्, टी. एस्. ईलिअट इत्यादींच्या ललित साहित्यविषयक आणि साहित्यमीमांसाविषयक विचारांचा आपल्यावर परिणाम झाला आहे आणि होत आहे.

परंतु त्याबरोबरच संस्कृतमधल्या साहित्यशास्त्राचाहि वारसा आपल्याकडे आला आहे. ‘ काव्यं रसात्मकं वाक्यम् ’ हें आपल्याला माहीत आहे. विभाव, अनुभाव, संचारी भाव, स्थायिभाव, ध्वनि, अलंकार इत्यादि परिभाषेशीं आपला परिचय आहे. मराठी साहित्याच्या अभ्यासकांना संस्कृत साहित्यशास्त्रावर आधारलेल्या ह्या समीक्षणपद्धतीचा अभ्यास करावा लागतो.

साहजिकच ह्याचा एक परिणाम म्हणजे दोन वेगळ्या मार्गांनीं आलेले हे वारसे एक करण्याचा, त्यांची सांगड घालण्याचा, त्यांची एकमेकांशीं संगति लावण्याचा मधून मधून प्रयत्न होत असतो. आपल्या रसकल्पनेची

छाननी करून, भाव-भावना, वासना ह्यांची संख्या ठरवून, त्यांचें वर्गीकरण करून, त्यांच्या श्रेणी निश्चित करून त्यांचा नवीन मानसशास्त्राशीं संबंध जोडला जातो. आणि एकंदरींत आमचा रससिद्धान्त नवीन कसोट्यांना उणा पडणार नाहीं, फार तर त्याची थोडीशी फेरमांडणी करावी लागेल, असें दाखवण्याचा प्रयत्न होत असतो. दुसऱ्या पक्षीं, पूर्वी ज्याप्रमाणें रससंख्येंत शान्त, भक्ति, वत्सल इत्यादि रसांची भर घातली गेली, त्याचप्रमाणें आतां जे नवे आशय व्यक्त करणारें, नव्या भावना प्रकट करणारें नवें काव्य आणि ललित साहित्य निर्माण होत आहे त्याळा अनुलक्षून प्रक्षोभ, क्रांति, देशभक्ति इत्यादि रसांची भर घालावी असेंहि गंभीरपणें अधिकारपदावरून प्रतिपादण्यांत येत आहे. आणि साहित्यसमीक्षाविषयक ग्रंथांत उगीच कोठें कांहीं पाश्चात्य परिभाषा वापरून आधुनिकता आणण्याचा प्रयत्न होत आहे.

रसव्यवस्था आणि आधुनिक वाङ्मयीन टीकापद्धति ह्यांची अशी सांगड घालणें शक्य आहे काय, इष्ट किंवाआवश्यक आहे काय, ह्याचा विचार झाला पाहिजे. ह्या दोन पद्धतींमध्यें काय साधर्म्य किंवा वैधर्म्य आहे तें पाहिलें म्हणजे कदाचित् ह्या प्रश्नाचें उत्तर मिळूं शकेल.

ललित साहित्याचा रसिकाच्या मनावर जो परिणाम होतो, त्या बाबतींत पाश्चात्य आणि भारतीय साहित्यसमीक्षेचें एकमत आहे. हा परिणाम आनंद-रूप असतो आणि हा आनंद निर्भेळ, स्वार्थनिरपेक्ष असतो. व्यवहारांत ज्याला आपण सुखाचा अनुभव म्हणतों, त्यापेक्षां तो अधिक गाढ आणि अधिक उदात्त असतो. भावनांचें उद्दीपन झालें असतांना व्यवहारांत जशी उचित क्रियेची अपेक्षा असते, तशी ह्या आनंदानुभवांत नसते. किंबहुना कृतीची अपेक्षा उत्पन्न झाल्यास तो आनंद त्या प्रमाणांत उणा होत असतो. आनंदानुभवाच्या वेळची मनःस्थिति समाधिसदृश असते, इत्यादि इत्यादि. ह्या अनुभूतीचीं लक्षणें पाश्चात्य साहित्यमीमांसेंत साधारणतः सर्वमान्य आहेत. त्या आनंदाचें वर्णन 'बीॲटिट्यूड, ऑल्मोस्ट मिस्टिकल रॅप्चर' असें करण्यांत येतें. आपल्या इकडेहि हा रस सत्त्वरूप, अखंड, स्वप्रकाश, आनंद-चिन्मय, ब्रह्मास्वादसहोदर, लोकोत्तरचमत्कारप्राण असा असतो, असें म्हटलें आहे. काव्य हें 'व्यवहारविदे' किंवा 'शिवेतरक्षतये' असें जरी लिहिलें जात असलें, तरी त्याचा आत्मा रसच हें जसें आपलें, तसेंच प्रचारकार्यासाठीं

ललित साहित्याचा उपयोग जरी करणें शक्य असलें आणि तसा तो केला जात असला, तरी ललित साहित्याचें तें शुद्ध स्वरूप नव्हे, असें पाश्चात्यांचेंहि (आपल्या मतप्रचारासाठीं साहित्य राबवणाऱ्यांखेरीज इतर सर्वांचें) मत आहे.

तेव्हां ललित साहित्याचा मूलभूत हेतु किंवा त्याचें कार्य ह्यांसंबंधीं आधुनिक वाङ्मयीन टीकापद्धति आणि आपली जुनी रसव्यवस्था ह्यांमध्यें एकवाक्यता आहे. परंतु ह्या दोन पद्धतींत अंतर आहे तेंहि विचारांत घेतलें पाहिजे आणि तेंच अधिक महत्त्वाचें आहे.

काव्यानंदाची किंवा रसाची अधिक चिकित्सा करतांना, रस म्हणजे तरी काय? तो कसा निष्पन्न होतो? त्याचें अधिष्ठान काय? इत्यादि प्रश्न येतातच. त्यांचें उत्तर आपल्याकडे 'विभावानुभावसंचारिभावैः व्यक्तीकृतः स्थायिभाव एव रसः' म्हणजे विभाव, अनुभाव, संचारी भाव इत्यादिकांनीं व्यक्त केलेला स्थायिभाव म्हणजे रस असें दिलें आहे. ह्या व्याख्येंत रस आणि स्थायिभाव ह्यांची सांगड घातली गेली आहे. पुढें 'व्यक्तीकृतः' ह्या शब्दाच्या स्पष्टीकरणाच्या वेळीं ही सांगड दृढ केली गेली आहे. 'व्यक्तीकृतः' म्हणजे काय? तर 'आस्वाद्यमानतां नीतः' म्हणजे विभाव, अनुभाव, संचारी भाव इत्यादिकांनीं वरचें अज्ञानरूपी आवरण काढून टाकून आस्वाद्यमान करून दिलेला स्थायिभाव म्हणजे रस. शृंगार, वीर, करुण इत्यादि रसांचे रति, उत्साह, शोक इत्यादि जे स्थायिभाव मानले गेले आहेत, ते आस्वाद्यमान झाले (म्हणजे रसिकांच्या मनांत जागृत होऊन घोळूं लागले), म्हणजे त्यांनाच रसत्व येतें. ह्याचाच अर्थ साहजिकच असा केला गेला कीं, हे स्थायिभाव जागृत करणें हें काव्याचें कार्य, आणि ही गोष्ट जें काव्य परिणामकारकतेनें करूं शकतें तें यशस्वी काव्य. अर्थातच मग हे स्थायिभाव किंवा इतर जे जे म्हणून रसिकांच्या मनांत मुख्यत्वें जागृत होतील त्यांना त्यांना रस ही पदवी प्राप्त होते. आणि मग त्यांना रसव्यवस्थेंत स्थान देणें न्यायप्राप्तच ठरतें. ह्याच विचारसरणीच्या आधारावर मूळच्या चार रसांचे आठ झाले. आठांमध्यें शान्त, भक्ति, वत्सल इत्यादिकांची भर पडत गेली आणि आज प्रक्षोभ, क्रांति, देशप्रीति इत्यादींची भर घालावी असें सुचवलें जात आहे.

रसांमध्यें अशी अधिकाधिक भर घालीत जाणें हा कित्येकांना अनवस्था-प्रसंग वाटतो. पण रस आणि भावना यांच्या परस्परासंबंधाविषयींची आतां-पर्यंत चालत आलेली मीमांसा जर बरोबर असेल, तर रसांमध्यें भर पडण्यांत मुळींच आपत्ति नाहीं. उलट, आपलें साहित्य आणि आपली रसव्यवस्था जिवंत आहे, ह्याचें तें गमक ठरेल.

पण खरी आपत्ति ही नसून वेगळीच आहे. आज काव्यांत किंवा ललित साहित्यांत असे नवनवे प्रकार निर्माण होत आहेत कीं, त्यांची रसव्यवस्थेंत सोय कशी करावी हें कळत नाहींसें झालें आहे. मानवी मनाच्या, स्वभावाच्या, व्यवहाराच्या इतक्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म छटा इतक्या वेगवेगळ्या प्रकारांनीं व्यक्त केल्या जात आहेत कीं, विभाव, अनुभाव, संचारी भाव, स्थायिभाव ह्यांच्या परिभाषेंत त्यांची सोय करतां येत नाहीं. हे जे मूलभूत म्हणून स्थायिभाव समजले गेले आहेत, त्यांना स्पर्शहि न करतां एक प्रकारची अवर्णनीय प्रसन्नता, गंभीरता किंवा अस्वस्थता हें नवें वाङ्मय निर्माण करतें आणि ज्याला आपण रस म्हणतों, त्या आनंदाचीहि अनुभूति प्राप्त करून देत असतें. वर्ड्स्वर्थच्या, बालकवींच्या निसर्गविषयक कविता, केशवसुतांच्या 'हरपलें श्रेय', 'झपूर्झा' सारख्या कविता, 'बीं' ची 'चांफा' सारखी कविता किंवा अलीकडची बरीचशी नवी कविता आणि आधुनिक नाटकें (उदा. मेटरलिंकचें 'मोना व्हाना' = 'वैजयंती') ह्यांचा रस कोणता, स्थायिभाव कोणता, हें सांगणें कठिण जाईल. ह्यांच्यासाठीं स्थायिभाव हुडकून काढण्याचा प्रयत्न होईल, पण तो समाधानकारक होईल कीं नाहीं, ह्याची शंका आहे. ही जी अशी अगतिकता आल्यासारखी दिसते आणि रसविचाराची अशी ओढाताण करावी लागते, ह्याचीं दोन कारणें दिसतात. एक म्हणजे रस आणि भावना ह्यांच्या परस्परसंबंधाविषयीं स्पष्ट कल्पना नसणें, आणि दुसरें, रसाचा सिद्धान्त ज्या परिस्थितींत मांडला गेला आणि पुढें इतर काव्यविषयक सिद्धान्तांशीं रससिद्धान्ताचा जो संबंध येत गेला, त्याची इतिहासक्रमानुसार स्पष्ट कल्पना नसणें.

भरताचें 'नाट्यशास्त्र' हा रससिद्धान्ताचा आद्यग्रंथ समजला जातो. त्यानें रसाची कल्पना मांडली ती नाटकांना, आणि विशेषतः नाट्यप्रयोगाला अनुलक्षून. कथाप्रसंग कोणत्या स्थलकालांत घडत आहे, पात्रांचे स्वभावविशेष

काय आहेत, त्यांचे नात्याचे किंवा भावनात्मक परस्परसंबंध कोणत्या प्रकारचे आहेत, तीं कोणत्या मनःस्थितींत आहेत, इत्यादि तपशील कवीला काव्यामध्यें आपल्या शब्दांत देतां येतो. पण नाटकांत ह्याच गोष्टी रंगभूमीची सजावट, पात्रांचे वेष, त्यांचा अभिनय-संवाद, ह्यांच्या द्वारांच व्यक्त कराव्या लागतात. एरव्हीं रंगभूमीवर काय चाललें आहे, हें प्रेक्षकाला कळणार नाहीं. विभाव, अनुभाव, संचारी भाव ह्यांचें हेंच कार्य असतें. 'डोळे पुसते', 'तरवार उपसतो' ह्या सूचना जशा पात्रांची मनःस्थिति व्यक्त करण्यासाठीं कराव्या लागतात, तसेंच विभावादिकांचें कार्य आहे.

दुसरी गोष्ट म्हणजे आपले जे स्थायिभाव मानले गेलेले आहेत, ते बहुतेक मूलभूत परंतु स्थूल स्वरूपाचे आहेत. तेंहि स्वाभाविक आहे. नाटकांचें जग हें प्राधान्यानें मानवी संबंध-संघर्षांचें असतें. आणि मानवी जीवन बव्हंशीं भावनावश असल्यामुळें नाटकाच्या कथावस्तूंत भावनांना प्राधान्य मिळतें. त्यांतहि पुन्हा त्या भावना जितक्या व्यापक, मूलभूत परंतु स्थूल असतील, तितकें नाटकाच्या बहुविध प्रेक्षकसमाजाला त्याचें आकलन अधिक सोपें जातें. म्हणूनच आजदेखील बहुतेक बोलपट, कथा, कादंबऱ्या आणि नाटकें रति, भीति, क्रोध ह्यांसारख्या मूलभूत पण स्थूल भावनांवरच परिणामासाठीं विसंबून राहतात. पुढें हीच रसाची उपपत्ति काव्याला लावली गेली; आणि प्राचीन काव्यें प्रायः आख्यानप्रधान असल्यामुळें ती लावली जाऊंहि शकली.

स्थायिभावांवरचा हा भर सर्वच काव्याच्या बाबतींत उपयोगी पडूं शकत नाहीं, हें आपल्याकडेहि कांहीं साहित्यमीमांसकांच्या लक्षांत आलें होतें. ऋतुवैशिष्ट्यें, जलप्रपात, वृक्षवाटिका, वनोद्देश इत्यादिकांचें वर्णन आनंददायक होऊं शकतें, पण तिथें स्थायिभावांचा संबंध येऊं शकत नाहीं. म्हणून काव्याचा आत्मा रीति, ध्वनि, अलंकार ह्यांत शोधण्याचा प्रयत्न झाला. पण तोहि असमाधानकारक ठरला. कारण त्यांवांचूनहि काव्य निर्माण होऊं शकतें. म्हणून पुन्हा रीति, ध्वनि, अलंकार इत्यादि बाह्यांगें आणि रस हा आत्मा ही भूमिका अखेर जवळ जवळ सर्वसामान्य झाली. तरीहि आज रसव्यवस्था आपलें समाधान करूं शकत नाहीं, असें आपण पाहतों.

ह्याचें कारण असें आहे कीं, रस आणि भावना ह्यांच्या परस्परसंबंधाविषयीं आपल्या मनांत गोंधळ झाला आहे. प्रक्षोभ, क्रांति इत्यादि नवनव्या रसांची भर घालण्याचा प्रयत्न करणारे असें मानीत आहेत कीं, स्थायिभाव म्हणा कीं कोणती तरी विशिष्ट भावना म्हणा उद्दीपित करणें हें काव्याचें कार्य आहे. त्या उद्दीपित भावनेचा अनुभव आनंदात्मक असतो. तोच रसानुभव. हें खरें आहे काय, हेंच पाहिलें पाहिजे.

रसिकांच्या ठिकाणीं जी भावना उद्दीपित किंवा जागृत होते, ती काव्यामधल्या पात्रांच्या ठिकाणीं उत्पन्न होणारीच कीं स्वतंत्र ? ह्याचें उत्तर ‘ ती स्वतंत्र असते.’ असें समजूनच विचार करूं. रति, क्रोध, भीति, शोक इत्यादि स्थायिभाव किंवा भावना रसिकांच्या ठिकाणीं अत्यंत उत्कटतेनें जागृत झाल्या म्हणजे त्यांना रसानुभव मिळतो काय ? ‘रोमियो-ज्यूलिएट’ किंवा ‘ शाकुंतल ’ पाहत असतांना रिरंसा उद्दीपित होणें, ‘ फ्रँकेन्स्टाइन ’ पाहत असतांना भीतीनें किंकाळ्या फोडून मूर्च्छित होणें, ‘ एकच प्याला ’ पाहत असतांना ओक्साबोक्शी रडूं लागणें, ऑथेल्लो डेस्डिमोनाचा गळा दाबतो आहे, हें पाहून क्रोधानें त्याला मारायला धांवणें, हीं त्या त्या भावनेचा उत्कटतेनें अनुभव येत असल्याचीं उदाहरणें म्हणतां येतील आणि अशा गोष्टी घडतांना आपण अनेकदां पाहतों. पण हीं रसास्वादाचीं उदाहरणें म्हणतां येतील काय ? अशा प्रकारें भावनांच्या आहारीं जाऊन त्या त्या भावनाक्षोभाला उचित अशी कृति करण्याला प्रवृत्त होणारे खरे रसिक, कीं भावना आपल्या अंकित ठेवून त्यांचा खेळ पाहण्यांत आनंद अनुभवणारे ते रसिक ? भूक प्रज्वलित झाली असतांना पुढें येईल तें खाऊन टाकणारा अन्नाच्या स्वादांतील बारकावे अनुभवूं शकतो, कीं ज्याची बुभुक्षा शमली आहे तो ? अर्धेंअधिक जेवण होऊन गेल्यावर जेवणारीं माणसें जेवणांत बारीकसारीक खोडी काढूं लागतात, हा अनुभव गृहिणींना नित्य येतो. तोंपर्यंत ‘ भुकेला कोंडा ’ या नात्यानें तीं येईल तें खात असतात. त्याचप्रमाणें मानसिक किंवा भावनात्मक बुभुक्षा शमवण्यासाठीं जे ललित साहित्याकडे जातात, ते रसानुभव घेऊं शकत नाहींत. आणि अशी बुभुक्षा शमवूं पाहणारें साहित्य रसानुभव देऊं शकत नाहीं. तें एक विशिष्ट प्रकारची बुभुक्षा शमवितें म्हणून बहुतेकांना प्रिय होईल. त्यापासून त्या त्या लोकांना

एक प्रकारचा आनंदहि होईल. पण तो बुभुक्षाशमनाचा आनंद असेल, रसास्वादाचा नव्हे.

दुसरें असें कीं, सर्वच भावनांचा अनुभव सुखावह होत नाहीं. रति-भावनेचा अनुभव सुखावह होईल; पण भीति, क्रोध, जुगुप्सा ह्या भावना स्वभावतः सुखावह नव्हेत; त्या भावना उत्कट झाल्या असतां तर सुतराम् नव्हेत ! आणि रस तर आनंदरूप आहे. मग ह्या असुखावह भावनांची उत्कट अनुभूति सुखावह कशी होईल ? उत्कट भावनानुभूति म्हणजे रस, असें मानणाऱ्यांना ही अडचण जाणवते. आणि मग ते म्हणतात कीं, रस हा सदैव आनंदरूपच असतो असें नाहीं. तर मग भीति, क्रोध, शोक इत्यादि ज्यांमुळें उत्पन्न होऊं शकतील अशा काव्याकडे किंवा ललित साहित्याकडे वाचक पुन्हा पुन्हा कां जातात ? त्याचें उत्तर असें आहे कीं, ह्या भावना स्वभावतः सुखावह नाहींत खऱ्या, पण त्या मननाचा विषय झाल्या म्हणजे आनंदनिर्मितिक्षम होऊं शकतात. आणि रसानुभूतीच्या वेळीं भावना ह्या अनुभूतीचा विषय न राहतां मननाचा विषय झालेल्या असतात आणि म्हणूनच त्या रसपदवीला पोंचूं शकतात. रसानुभूतीच्या वेळीं स्थायिभाव आस्वाद्यमान झालेला असतो, ह्याचा अर्थदेखील ती ती भावना उत्कटतेनें अनुभवली जात असते असा नसून, मननाचा (कॉन्टेम्प्लेशनचा) विषय झालेली असते, असाच आहे. आणि मननाचा विषय होतांच भावनेचें मूळ स्वरूप पालटून जातें, ती आपल्या मनाच्या अंकित होते आणि तिचा साधन म्हणून उपयोग करणें शक्य होतें.

एक उदाहरण घेऊन ही गोष्ट स्पष्ट करतां येईल. अशी कल्पना करा कीं, एखादा मनुष्य एका भीषण अपघातांतून, दैवयोगानें म्हणा कीं प्रसंगावधानानें म्हणा, बचावला आहे. आणि नंतर आपल्यावर आलेल्या ह्या प्रसंगाचें आपल्या मित्रांजवळ तो वर्णन करीत आहे. तो प्रसंग मित्रांच्या मनासमोर ठळकपणें तपशीलवार उभा राहावा म्हणून तो त्या प्रसंगांत मुळांत नसलेले रंग कदाचित् भरील. भीतीच्या कारणाचा भयानकपणा, आपल्या दैवाचा बलवत्तरपणा किंवा आपलें प्रसंगावधान वाढवून वर्णील. परंतु त्यानें त्या प्रसंगाचें कितीहि हुबेहूब आणि उत्कट वर्णन केलें तरी प्रत्यक्ष त्या प्रसंगांत सांपडला असतांना त्याला भीति या भावनेचा जो अनुभव

आला, तो त्या प्रसंगाच्या मनोमय चित्रणाच्या वेळीं येणार नाहीं. त्याच्या श्रोत्यांना तर नाहींच नाहीं. आणि तरी (किंबहुना म्हणूनच) त्या प्रसंगाचें पुन्हा पुन्हा वर्णन करावें असें त्याला आणि ऐकावें असें श्रोत्यांना वाटेल. मूळ प्रसंगाच्या मनोमय चित्रणाच्या वेळीं भीति ही भावना मननाचा विषय झाली आहे. म्हणूनच स्वभावतः अप्रिय असूनहि ती रमणीय झाली आहे, आनंदनिर्मितिक्षम झाली आहे.

नाटक पाहत असतांना किंवा काव्य वाचीत असतांना करुणा, क्रोध, भीति इत्यादि भावना उद्दीपित होतात आणि पुष्कळ लोक रडूं लागतात, संतापतात किंवा भीतीनें किंकाळी फोडतात आणि पुष्कळदां तें रसिकतेचें— निदान सहृदयतेचें (आणि नाटकाच्या किंवा काव्याच्या यशस्वितेचें) लक्षण समजलें जातें. पण ह्यांतहि चूक होत आहे. सिंधूविषयीं किंवा डेस्डिमोना-विषयीं अतीव दया वाटून एखाद्या कनवाळू प्रेक्षकानें रंगभूमीवर धांवून जाऊन सुधाकराचा काठी उगारणारा किंवा ऑथेल्लोचा गळा दाबणारा हात वरच्यावर धरून ठेवला तर सिंधूचे किंवा डेस्डिमोनाचे प्राण वांचव-ल्याचें श्रेय त्या नागरकर्तव्यतत्पर सद्गृहस्थाला मिळेल. पण ' एकच प्याला ' किंवा ' ऑथेल्लो ' ह्या नाटकांच्या द्वारें नाटककारांना रसिकाच्या मनावर जो परिणाम साकल्यानें घडवून आणावयाचा होता तो आणला जाणार नाहीं आणि तीं नाटकें होणार नाहींत. म्हणजे नाटक पाहत असतांना किंवा काव्य वाचीत असतांना वेळोवेळीं जागृत होणाऱ्या भावनांना जर आपण वरचढ होऊं दिलें, तर आपण रसास्वाद घेऊं शकणार नाहीं. मग आपण प्रत्यक्ष रंगभूमीवर धांवून गेलों, जागच्या जागीं दांत-ओठ खाल्ले किंवा मुसमुसलों, किंवा मनांतल्या मनांत ह्या क्रिया होऊं दिल्या, तरी त्या सर्वांचा अर्थ एकच. जोंपर्यंत आणि जितक्या प्रमाणांत आपण भावनांना आपल्या वरचढ होऊं देऊं, तोंपर्यंत आणि तितक्या प्रमाणांत आपण रसानु-भूतीपासून दूर राहूं. ह्यावरून हें दिसून येईल कीं, नुसती एखादी भावना जागृत होणें किंवा तिची उत्कटतेनें जाणीव होणें म्हणजे रसानुभूति नव्हे. इतकेंच नाहीं तर, अशी भावनानुभूति रसानुभूतीला बाधक होते.

केवळ भावनाजागृति किंवा भावनेची उत्कट अनुभूति म्हणजे रस नव्हे, ह्याची ' साहित्यदर्पण 'कार विश्वनाथाला जाणीव होती असें दिसतें. कारण

स्थायिभाव व्यक्त होतो म्हणजे काय हें स्पष्ट करतांना तो म्हणतो : " व्यक्तः दध्यादिन्यायेन रूपान्तरपरिणतः व्यक्तीकृतः एव रसः । न तु दीपेन घटः इव पूर्वसिद्धो व्यज्यते । " म्हणजे स्थायिभाव व्यक्त होणें (म्हणजे रस-पदवीला पोंचणें) ह्याचा अर्थ त्यावरचें आवरण निघून जाऊन तो अनुभवाचा विषय होणें (असें जें सामान्यतः समजलें जातें तसें) नसून दुधाचें जसें दही होतें तसा तो रूपान्तरपरिणत झाला पाहिजे, म्हणजे तो रसत्व पावतो. म्हणजे रसपदवीला पोंचल्यावर किंवा पोंचत असतां भावना ह्या, व्यवहारांतलें त्यांचें जें स्वरूप असतें त्या स्वरूपाच्या राहत नाहींत.

रस ह्या नांवाची जी आनंदानुभूति ती यावी यासाठीं काव्यनिर्मितीमध्यें इतर अनेक साधनांप्रमाणें स्थायिभाव किंवा इतर भावना साधनें म्हणून वापरलीं जातील. पण त्या भावनांचें उद्दीपन म्हणजे रसनिर्मिति नव्हे. आपल्या जुन्या साहित्यमीमांसेमध्यें जे स्थायिभाव मानले गेले आहेत, त्यांपैकीं एकाचीहि अनुभूति न येतांसुद्धां रसाची, काव्यानंदाची, अनुभूति येणें शक्य आहे. म्हणजेच असें कीं, स्थायिभावांचा रसांशीं समीकरणात्मक संबंध नाहीं. ही गोष्ट लक्षांत न घेतली गेल्यामुळें नवनव्या ललित साहित्यप्रकारांमधून नवनवे स्थायिभाव शोधून काढून त्यांच्यासाठीं रसव्यवस्थेंत जागा करून देण्याचा खटाटोप चालला आहे. ललित साहित्याचें रहस्य समजून घेण्याला त्याचा कांहींहि उपयोग नाहीं.

स्थायिभाव किंवा भावना आणि रस ह्यांच्या परस्परसंबंधांविषयींच्या ह्या गैरसमजुतीमुळें आपलें सगळें साहित्यशास्त्र विभाव, अनुभाव, संचारी भाव यांची गणना करणें, नायकनायिकांच्या भेदांचीं कोष्टकें करणें, अलंकारांची मोजदाद करणें ह्यांतच गुरफटून गेलें. त्याचें सगळें लक्ष बाह्यांगावर केंद्रित झालें. इतकेंच नव्हे तर, काव्येंदेखील ह्या कोष्टकांत बसवण्यासाठीं लिहिलीं जाऊं लागलीं. माणसें निर्माण होण्याऐवजीं सांच्याच्या गणपतीसारखे निर्जीव नमुने निर्माण होऊं लागले. रचनेच्या चमत्कृतीवर भर दिला जाऊं लागला. आणि 'राघवपांडवीयम्' सारखीं दुधारी काव्यें लिहिलीं जाऊं लागलीं. परिणामीं साहित्यमीमांसाहि खुंटली. टीका याचा अर्थ शब्दांचें व्याकरण सांगणें, समास सोडविणें, अलंकारांचा खुलासा करणें एवढाच राहिला. काव्याच्या मीमांसेमध्यें पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्याचा

मराठी ग्रंथ सं. । म. ठा... स्थळप्रत.
अनुक्रम ३०९६० दि: ...

विचार केला गेला नाहीं. वेगवेगळ्या प्रकृतीच्या व्यक्ति एकत्र आल्या असतां त्यांच्या परस्परसंबधांतून नाट्य कसें निर्माण होतें, त्यांतून रसानुभूति कशी होते, ह्याकडे लक्ष दिलें गेलें नाहीं. प्रत्यक्ष जीवनाच्या अनुभवांतून जो संस्कार किंवा साक्षात्कार होऊं शकत नाहीं, तो काव्याच्या द्वारां होऊं शकतो. असें कां, ह्याचें उत्तर देण्याचा त्यांनीं प्रयत्न केला नाहीं. काव्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाच्या स्वरूपावर त्यांनीं बरोबर बोट ठेवलें, पण त्याच्या मागें ते गेले नाहींत.

ह्याच्या उलट पाश्चात्य साहित्यमीमांसेमध्यें आरंभापासूनच (कालदृष्ट्या भरताच्याहि आधीं) बाह्य रचनेबरोबर ललित साहित्याच्या अंतर्गत वैशिष्ट्याकडेहि लक्ष दिलें गेलें. ललित साहित्यांतून, विशेषतः नाटकांतून आणि महाकाव्यांतून मनुष्यस्वभावाचें जें दर्शन होतें, त्यांच्या विकार-विचारांच्या संघर्षांच्या द्वारां रसिकांच्या मनावर जो परिणाम होतो, त्याचा त्या काळीं विचार झाला.

ललित साहित्यापासून आपल्याला जो आनंद होतो तो भावनांच्या विरेचनामुळें होतो, ह्या ॲरिस्टॉटलनें मांडलेल्या मतापासून पुढें, हा आनंद भावनांच्या उदात्तीकरणामुळें होतो; भावनांचा एक सुंदर व्यूह रचला गेल्यामुळें होतो; विविध भावनांचा, विचार-विकारांचा समतोल साधला गेल्यामुळें, त्यांची विशिष्ट प्रमाणबद्ध रचना केली गेल्यामुळें त्याला आशयाची घनता येते, त्यांतून जीवनाचा अभिनव साक्षात्कार होतो आणि त्यामुळें एका अद्वितीय आनंदाची प्राप्ति होते, अशीं विविध मतें मांडलीं गेलीं आणि जात आहेत.

रेनेसान्सच्या वेळीं प्रचंड वैचारिक क्रान्ति झाली. तिचे परिणाम राजकारण, अर्थकारण, समाजव्यवस्था, तत्त्वज्ञान, कला, साहित्य ह्या सर्वच क्षेत्रांत दिसूं लागले. सामाजिक, धार्मिक क्षेत्रांतली बंडखोरी साहित्यांतल्या बंडखोरीला उत्तेजक झाली. शब्द-प्रामाण्यानें बांधून घेण्याऐवजीं स्वतंत्र विचार करण्याची प्रवृत्ति वाढली. वाङ्मयांत सतत नवनवे आविष्कार होत राहिले. लॉक, ह्यूम, डेकार्ट, बार्क्ले, काण्ट, हेगेल ह्यांचीं तत्त्वज्ञानें, सौंदर्यानुभूतीची तात्त्विक भूमिका शोधण्याचे प्रयत्न, फ्रेंच राज्यक्रांतीमागच्या विचारसरणीनें जुन्या जमान्याला दिलेला धक्का, वर्ड्स्वर्थ, कोलरिज ह्या कविद्वयानें

केलेली काव्याची मीमांसा, मूर्तिकला, वास्तुकला, चित्रकला ह्यांचा होत गेलेला विकास ह्या सर्वांचा साहित्यमीमांसेवर फार मोठा परिणाम झाला. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून भौतिक शास्त्रांत जी वाढ होत गेली तिचा आणि विसाव्या शतकांत मार्क्सच्या आणि फ्रॉइडच्या विचारांचाहि साहित्यमीमांसेवर परिणाम झाला. आणि आज तिकडे अशी स्थिति आहे कीं, कोणाहि श्रेष्ठ प्रतीच्या साहित्यमीमांसकाला विविध भौतिक शास्त्रें, मानसशास्त्राच्या वेगवेगळ्या शाखा, तत्त्वज्ञान आणि साहित्याव्यतिरिक्त इतर एखादी कला ह्यांची चांगली माहिती असणें अगत्याचें झालें आहे. ह्या अशा विकासक्रमामुळें पाश्चात्य साहित्यसमीक्षा अधिक व्यापक, अधिक सूक्ष्म, अधिक अंतर्दर्शी होत चालली आहे. ललित साहित्याच्या मूळ प्रकृतीवरच लक्ष केंद्रित झालेलें असल्यामुळें नवनवीन साहित्याविष्कारांचें रहस्य समजून घेण्यास ती अधिक उपयोगी ठरत आहे.

अशा स्थितींत पाश्चात्यांकडून आलेली टीकापद्धति आणि आपली जुनी रसव्यवस्था ह्यांची सांगड घालण्याचा प्रयत्न कशासाठीं करायचा? ललित साहित्याचें कार्य सहानुभूति प्राप्त करून देणें आहे, एवढें रससिद्धान्ताचें ऋण मान्य करून बाकीचा भाग इतिहासजमा समजावा, हेंच ह्यापुढें मराठी साहित्यसमीक्षेला उपकारक होईल.

‘नवभारत’ एप्रिल १९५२

६

ललित-लेखकाची सामाजिक जबाबदारी

ललित-लेखकानें समाजशिक्षकाचें काम केलें पाहिजे, असें पुष्कळ चांगल्या चांगल्या लोकांनाहि वाटतें. ललित-लेखकानें समाजासाठीं काय करावें आणि काय करूं नये, ह्यासंबंधीं त्याला, सरकारामध्यें मोठ्या मानाच्या जागेवर असलेल्या प्रतिष्ठितांपासून सामान्य वाचकापर्यंत, सर्व जण संधि साधून उपदेश करीत असतात. देशाला स्वातंत्र्य मिळाल्यापासून तर ललित-लेखकाची सामाजिक जबाबदारी विशेषच वाढली आहे, असें त्याला सांगण्यांत येतें. आणि नवसमाजरचनेसाठीं तो काय करणार आहे, असा त्याला सवाल विचारण्यांत येतो. वकील, डॉक्टर, इंजिनियर ह्यांना असा उपदेश करण्यांत येत नाहीं किंवा असे सवालहि विचारले जात नाहींत. त्यांनीं आपापलीं कामें प्रामाणिकपणें केलीं म्हणजे पुरेसें वाटतें. पण ललित-लेखकानें प्रामाणिकपणें आपलें काम केलेलें पुरेसें वाटत नाहीं.

ललित-लेखकावर ही जबाबदारी आतांच टाकण्यांत येत आहे असें नाहीं. त्याला फार पूर्वीपासूनची परंपरा आहे. कविस्वरूपवर्णन करतांना रामदासांनीं कवित्व कशाला म्हणावें तें दासबोधामध्यें स्पष्ट सांगितलें आहे. " जेणें देह-बुद्धि तुटे । जेणें भव-सिंधु आटे । जेणें भगवंत भेटे । त्या नांव कवित्व ॥ ' असें ते म्हणतात. त्याच्याहि पूर्वी संस्कृत साहित्यशास्त्रामध्यें कवीच्या निर्मितीला ' ल्हादैकमयी ' म्हटलें असलें तरी आणि ती ' सद्यः-परनिर्वृती 'साठींच असते असेंहि मान्य केलेलें असलें तरी ती ' शिवेतरक्षतये ', ' व्यवहारविदे ' आणि ' कांतासंमिततया उपदेशयुजे ' आहे, असेंहि

म्हटलें आहे. अलिकडल्या मराठी साहित्यांत हरिभाऊ आपट्यांनीं आपल्या कादंबऱ्या आणि ‘ केशवसुतां ’नीं आपल्या बऱ्याच कविता समाजाला नवे विचार देण्यासाठीं, नवें वळण लावण्यासाठीं लिहिल्या आणि ती परंपरा विस्तार पावत राहिली. “ कला म्हणजे काय ? ” ह्या अनुवादित ग्रंथाच्या प्रस्तावनेंत साने गुरुजींनींहि म्हटलें आहे कीं, समाजाला हितावह, उपकारक होतील अशाच भाव-भावना, विचार-कल्पना ललित-लेखकांनीं आपल्या साहित्यांत रंगवाव्या. आचार्य जावडेकरांचें * मत आहे कीं, शास्त्रें किंवा कला जीवनासाठींच असल्यामुळें तीं नीतिनिरपेक्ष असूंच शकत नाहींत. ललित साहित्यानें समाजाला जीवनाच्या विकासाकडे नेलें पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर “ कलेसाठीं कला ” ह्या मताचे आग्रही पुरस्कर्ते प्रो. ना. सी. फडके * हे देखील म्हणतात कीं, “ कलेसाठीं कला ” हेंच तत्त्व खरें असलें तरी राष्ट्राच्या इतिहासांत कांहीं कांहीं प्रसंग असे येतात कीं, त्या वेळीं हें तत्त्व बाजूला ठेवून, प्राप्त परिस्थितींतून डोकें वर काढण्यासाठीं देशाचें मन सबल आणि सतेज करणें आवश्यक असतें, म्हणून प्रचारासाठीं कलेचा उपयोग करावा लागतो.

आपल्या इकडल्याप्रमाणेंच युरोपमध्येंहि ललित-लेखकाच्या सामाजिक जबाबदारीवर भर देणारी विचारसरणी जोरदारपणें मांडण्यांत आली आहे. ललित साहित्याचा समाजावर नैतिक दृष्ट्या अनिष्ट परिणाम होतो म्हणून काव्यांना आणि कवींना प्लेटोनें आपल्या आदर्श राज्यांतून बहिष्कार्य ठरवलें, आणि कवि आणि काव्य रहायचींच असतील तर त्यांनीं विशिष्ट तऱ्हेचीच रचना करावी, असें त्यांच्यावर बंधन घातलें. ह्याच्या उलट, काव्याचा परिणाम अनिष्ट तर नव्हेच पण इष्ट होतो, असें प्लेटोचें मत खोडतांना ॲरिस्टॉट्ल्नें काव्याचें नैतिक समर्थन केलें. अलिकडल्या ऐतिहासिक भौतिकतावाद्यांना ललित साहित्याचें सामर्थ्य मान्य आहे. पण तें सामर्थ्य विशिष्ट विचारसरणीच्या पुरस्कारासाठीं वापरलें जावें असें त्यांना वाटतें.

हे लोक असें म्हणतात तें उगीच नाहीं. त्यांना असें दिसतें कीं, ललित साहित्य हें प्रचाराचें, वाचकांच्या मनावर संस्कार करण्याचें एक प्रभावी साधन आहे. त्या अर्थीं लेखकांनीं तें समाजाला हितकारक, उपकारक

* पुरोगामी साहित्य : फडके-जावडेकर

होईल अशाच रीतीनें वापरावें, आणि समाजाच्या श्रेयस्साधनाला साहाय्य करावें.

ललित साहित्याचा वाचकाच्या मनावर परिणाम होऊन एखादी सामाजिक सुधारणा घडून येते कीं नाहीं, हा वादाचा प्रश्न होऊं शकेल. जसें ललितेतर लिखाण वाचकाच्या मनावर कांहीं ना कांहीं परिणाम करतें तसेंच ललित साहित्यहि करतें असें मान्य करून, तो परिणाम कोणत्या प्रकारचा असतो, कोणत्या वाङ्मयाचा कसा होतो, त्यांतला खरोखर ललित साहित्याचा म्हणतां येईल असा कोणता आणि इतर कोणता, ह्या प्रश्नांचा काळजीपूर्वक विचार केला तर ललित-लेखकाची सामाजिक जबाबदारी काय, हेंहि आपल्याला अधिक स्पष्टपणें कळेल.

ललित-लेखन कोणत्याहि प्रकारचें असलें तरी त्याच्या ठिकाणीं एक गुण विशेषत्वेंकरून असावा लागतो, तो म्हणजे वाचकाचें लक्ष्य वेधून घेऊन तें आपल्या ठिकाणीं गुंतवून ठेवणें, आणि त्याबरोबरच त्याला आनंदाचा अनुभव देणें. राजकीय, आर्थिक-सामाजिक, तात्त्विक इत्यादि विषयांवरचे विवेचनात्मक लेख वाचण्याला जो प्रवृत्त होतो, तो त्या विषयासंबंधींच्या जिज्ञासेनें. त्या त्या विषयाची त्याला मुळांतच आवड असेल, अभ्यासासाठीं किंवा उपजीविकेसाठीं त्या त्या विषयाच्या ज्ञानाची त्याला आवश्यकता असेल, किंवा शुद्ध ज्ञानप्राप्तीची इच्छा असेल. तिथें तो आपलें लक्ष्य आपण होऊन केन्द्रित करण्याला तयार असतो. त्यासाठीं प्रयत्न करावे लागले तरी त्याला त्याची तयारी असते. ललित साहित्याकडे तो अशा कोणत्याहि पूर्वसिद्ध जिज्ञासेच्या प्रेरणेनें जात नाहीं. अर्थात् एखाद्या नामांकित लेखकाचें लेखन असेल तर आपल्याला कांहीं तरी चांगलें वाचायला मिळेल ह्या अपेक्षेनें तो तें वाचील. किंवा इतरांच्या जीवनाविषयीं माणसाला जें स्वाभाविक कुतूहल असतें त्यानें प्रेरित होऊन तो कथात्मक साहित्य वाचील. पण राजकीय, सामाजिक इत्यादि लेखनासंबंधीं जशी विशिष्ट पूर्वसिद्ध जिज्ञासा असते, तशी ह्या ठिकाणीं नसते. ललित-लेखकाला वाचकाची जिज्ञासा किंवा कुतूहल जागृत करून त्याचें लक्ष्य वेधून घ्यावें लागतें आणि तें अखेरपर्यंत तिथें टिकवून ठेवावें लागतें. नाहीं तर वाचक शेवटपर्यंत वाचीत जाणार नाहीं.

ह्यासाठीं ललित-लेखक अनेक साधनांचा अवलंब करीत असतो. पहिल्याप्रथम आणि सहज लक्ष्य वेधून घेणाऱ्या भाषाशैली, वर्णनशैली ह्यासारख्या साधनांचा तर त्यांत समावेश होतोच; पण तेवढ्यानेंच भागत नाहीं. त्यापेक्षां विशेष परिणामकारक साधन म्हणजे वाचकाला सामान्यतः प्रिय असणारे विषय निवडणें. त्यांतहि अर्थात् तरतमभावानें पायऱ्या असतात.

एक साधा अनुभव असा आहे कीं, मनुष्याला नाना प्रकारचीं विषय-सुखें हवींशीं वाटतात. तीं आयुष्यांत अनेक कारणांमुळें मिळत नाहींत. मिळालीं तरी पुरेशीं वाटत नाहींत. कांहीं सुखें, व्यवहारांत ज्यांना नीतिनियम म्हणतात त्यांचें उल्लंघन केल्याखेरीज, प्राप्त होत नाहींत. हीं विषयसुखें जितक्या प्रकारांनीं भोगावींशीं वाटतील तितक्या प्रकारांनीं भोगल्याचें आभासात्मक समाधान देण्याचें कार्य कांहीं साहित्य करीत असतें. आणि असंख्य वाचक हें समाधान घेत असतात. कारण पुष्कळांची सुखी आयुष्याची कल्पना विषयसुखांच्या उपभोगापलीकडे गेलेली नसते.

परंतु ज्यांसाठीं आपण विषयसुखांचा त्याग करायला तयार होऊं, अशाहि आपल्या कांहीं इच्छा-आकांक्षा असतात. कौटुंबिक जिव्हाळा, स्नेह-संबंध, वैयक्तिक-सामाजिक जीवन ह्यासंबंधींहि आपले कांहीं आदर्श—अपेक्षा असतात. त्या नित्याच्या जीवनांत प्रत्यक्ष होत नाहींत. त्यांचींहि चित्रें वाङ्मयांत पाहायला मिळतात आणि तीं प्रिय होतात.

ह्याखेरीज, आपण ज्या स्थलकालांत वावरतों त्यापासून लांबच्या स्थलकालांत जावें, नित्याच्या रटाळ जीवनापेक्षां वेगळें, साहसमय, रहस्यमय जीवन, जगावें अशीहि माणसाची आकांक्षा असते. ती पुरवणारेंहि साहित्य निर्माण होत असतें.

अशा रीतीनें सामान्यपणें सर्व लोकांना इष्ट आणि प्रिय असें जें असेल तें देऊन त्याचें चित्त गुंतवून ठेवण्याचें आणि त्यांना एक प्रकारच्या आनंदाचा अनुभव देण्याचें कार्य बरेंचसें साहित्य करीत असतें. आणि तें सर्व ललित साहित्यच समजलें जातें.

पण ललित साहित्याचा बराच मोठा आणि महत्त्वाचा असा आणखी एक भाग आहे. त्यांतला विषय सामान्यतः इष्ट किंवा प्रिय नसतो.

वाचकाची कोणत्याहि प्रकारची स्वार्थी आकांक्षा किंवा ईप्सा तृप्त होण्याचा तिथें प्रश्नहि नसतो. तरीहि तें साहित्य रसिकाचें चित्त वेधून घेतें, त्याला स्तिमित करतें आणि आनंदाचा अनुभवहि देतें. हें साहित्य प्रायः करुणात्म असतें. उत्तररामचरित, हॅम्लेट, ऑथेल्लो, किंग लियर, ॲना करेनिना, क्राइम ॲण्ड पनिशमेण्ट, जूड द ऑब्स्क्यूअर, ह्या नाटका-कादंबऱ्यांचे विषय कांहीं स्वभावतः प्रिय किंवा सुखावह नव्हेत. वाचकाच्या कांहीं सुप्त आकांक्षांची ह्या वाङ्मयानें पूर्ति होते असेंहि नाहीं. तरीहि हें किंवा ह्या प्रकारचें करुण साहित्य रसिकांना आनंद देतें. इतकेंच नव्हे तर ह्या साहित्यापासून होणारा आनंद हाच खरोखर काव्यानंद—ललित साहित्याचा आनंद—होय. कारण तो कोणत्याहि प्रकारच्या इष्ट-सिद्धींतून निर्माण झालेला नसून काव्य-वस्तूच्या कवीनें घडवलेल्या दर्शनामधून केवळ निर्माण झालेला असतो. ज्याला कोणत्याहि प्रकारच्या 'स्व'–चा स्पर्श झालेला नाहीं, असा हा स्वार्थनिरपेक्ष—निर्लेप—आनंद असतो. व्यवहारांत ज्याला आपण सुख समजतों, त्यापेक्षां तो वेगळा आहे. किंबहुना व्यवहारांत जें सुखावह होऊं शकत नाहीं तें इथें आनंदकारण झालेलें असतें. जीवनांतूनच कथावस्तु निवडून पात्रें, प्रसंग, स्वभाववैशिष्ट्यें ह्यांचें कवि अशा रीतीनें व्यवस्थापन करतो कीं, त्यामुळें मानवी मनोव्यापारांच्या अत्यंत जटिल गुंतागुंतींत आपला प्रवेश होऊं शकतो; मनुष्यस्वभावांतलीं भुयारें आणि तळघरें आपल्याला खुलीं होतात. मनुष्यामधली उदात्तता आणि क्षुद्रता, उदारता आणि कृपणता, निष्ठा आणि विश्वासघात, स्नेह आणि द्वेष, मार्दव आणि कठोरता, सौंदर्य आणि कुरूपता, दैन्य आणि वैभव, शहाणपणा आणि मूर्खपणा, ह्यांचें तो आपल्याला असें दर्शन घडवतो कीं, जें लौकिक जीवनांत सहसा घडणार नाहीं. त्या दर्शनानें मन स्तिमित होतें. नित्याचीं सुखःदुखें पार मागें राहतात. विधि-निषेधरूप नीतिवचनांना तिथें वाव नसतो. मनुष्याच्या वर्तनामागच्या गूढ प्रेरणांचें क्ष-किरणदर्शन ज्या वेळीं होतें त्या वेळीं 'जज़् नॉट्' असेंच मनुष्य स्वतःला सांगतो. ह्या अनुभूतीच्या क्षणीं मनुष्याचें मन नित्याच्या पातळीच्या वर उचललें जातें, आणि त्याबरोबरच अत्यंत नम्रहि होतें. हें ललित साहित्य अनुभूतीच्या आणि सहानुभूतीच्या कक्षा विस्तृत करतें आणि जीवनाच्या रहस्याशीं ओळख करून देतें.

ललित साहित्यांत अभिव्यक्त झालेली ही मानवसृष्टि पाहिल्यानंतर माणसाची माणसासंबंधींची, मानवी जीवनासंबंधींची पूर्वींची भावना जशीच्या तशी राहूं शकत नाहीं. अध्यात्ममार्गावरला साधक जसा साक्षात्काराच्या क्षणानंतर पूर्वींचा मनुष्य राहिलेला नसतो, तसाच कांहींसा प्रकार ह्या प्रकारच्या ललित साहित्यांतल्या साक्षात्कारानंतर रसिकाच्या बाबतींत घडतो. अनुभवाच्या ह्या प्रकाराचें वर्णन इतर रीतीनें यथार्थपणें करतां येत नाहीं, म्हणूनच त्या आनंदानुभूतीला ब्रह्मानंदसहोदर म्हटलें जातें. आणि ज्यांचा ‘ एस्थेटिक इमोशन ’ वर विश्वास नाहीं, त्यांनाहि अध्यात्माच्या भाषेचा आश्रय घेतल्यावांचून ह्या काव्यानंदाच्या अनुभवाचें वर्णन करतां येत नाहीं, असें कबूल करावें लागतें.

हा ललित साहित्याचा फार मोठा नैतिक संस्कार आहे. पण वर म्हटल्याप्रमाणें तो विधि-निषेधरूप नाहीं किंवा स्थलकालविशिष्टहि नाहीं. ह्या ललित कृतींपासून कोणताहि उपदेश मिळत नाहीं आणि असा उपदेश मिळूंहि शकत नाहीं. एखाद्या माणसानें रामासारखें, ऑथेल्लोसारखें, ॲनासारखें किंवा टेससारखें वागावें किंवा वागूं नये, हें कोण कसें सांगणार ? त्या त्या ललित कृतीपुरतें त्या त्या पात्राचें वागणें सुसंगतच नव्हे तर अपरिहार्यहि असतें. तें तसें असतें (निदान आहेसें वाटतें) म्हणूनच ती कृति यशस्वी होते; नाहीं तर झाली नसती. कोणी कसाहि प्रसंग आला असतां अखेर आपल्या अंतःकरणप्रवृत्तीलाच धरून वागेल, नीतितत्त्वांना धरून नाहीं. किंबहुना नीतितत्त्वांना धरून वागेल कीं नाहीं, हेंहि त्याच्या अंतःकरणप्रवृत्तीवरच अवलंबून राहील. आपल्या एखाद्या सिद्धान्तासाठीं दृष्टान्त म्हणून एखाद्या ललित कृतीचा उपयोग करतां येईल. पण दृष्टांतावरून सिद्धान्त बांधतां येणार नाहींत. कोणतीहि ललित कृति स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण आणि अनन्यपरतंत्र असते. तिच्यापासून सर्वसामान्य सिद्धान्त—काढतां येणार नाहींत आणि जर सर्वसामान्य सिद्धान्त काढतां आले नाहींत तर नीतिनियम म्हणून ते लागूहि करतां येणार नाहींत. निदानपक्षीं ललित-लेखकावर सामाजिक जबाबदारी टाकूं इच्छिणारे त्याच्या ललित कृतीपासून ज्या नैतिक परिणामांची अपेक्षा करतात ते परिणाम आतां उल्लेखिलेल्या साहित्याच्या कक्षेंत येत नाहींत.

अनुभूतीच्या आणि सहानुभूतीच्या कक्षा विस्तारणें, रसिकाचें मन

नित्याच्या पातळीच्यावर नेणें आणि त्याच वेळीं तें नम्र करणें हा जो संस्कार वर सांगितला तो ललित साहित्याचा रसिकमनावर होणारा वास्तविक संस्कार आहे. पण असा संस्कार करणारें साहित्य तुम्ही निर्माण करा असें लेखकांना कसें सांगतां येईल ? ही कांहीं सांगून साधणारी गोष्ट नव्हे. शेक्स्पिअरनें, टॉल्स्टॉयनें किंवा हार्डीनें अशी प्रतिज्ञा करून आपल्या कृति निर्मिल्या नाहींत. ग्लोब थिएटरांत शेक्सपिअरची भागी होती. आपल्या नाटकांना खूप माणसें यावींत, आपला खूप फायदा व्हावा, ह्यासाठीं आपण आपल्याकडून होईल तितकीं चांगलीं नाटकें लिहावीं, ह्याच उद्देशानें त्यानें आपलीं नाटकें लिहिलीं. त्या वेळच्या इतर नाटककारांनींहि त्याच हेतूनें लिहिलीं. पण शेक्सपिअरचीं नाटकें आजपर्यंत टिकलीं आणि इतर बहुतेक विस्मृतींत लोपलीं. ललित कृतींना योग्यता येते ती कवीच्या प्रतिभासामर्थ्यानुसार आणि त्याच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यानुसार. त्याच्या प्रतिज्ञेनुसार नव्हे. तेव्हां 'तुम्ही असेंच लिहा' असें ललित लेखकाला सांगणें म्हणजे जें त्याच्या हातीं नाहीं तें त्याला करायला सांगण्यासारखें आहे. तो एखाद्याच्या सांगीवरून प्रचारासाठीं लिहिणार नाहीं असें नाहीं. पण ती काय योग्यतेची ललितकृति होईल हें सांगतां येणार नाहीं. शोलोकॉफची And Quiet Flows The Don ही कादंबरी आणि त्यानंतर त्यांनीं साम्यवादी प्रचारासाठीं लिहिलेल्या कादंबऱ्या पाहिल्या म्हणजे ललित कृति आणि प्रचार ह्यांतला फरक लक्षांत येतो.

कवीचें जीवनविषयक तत्त्वज्ञान त्याच्या कृतींत प्रतिबिंबित होणार नाहीं असें नाहीं. पण त्यामुळें त्याची कृति श्रेष्ठ किंवा निकृष्ट ठरणार नाहीं. हार्डीच्या कादंबऱ्यांत त्याची एक निराशामय जीवनविषयक दृष्टि दिसते. शरच्चंद्र चट्टोपाध्यायांच्या कादंबरींत त्यांची अशी विशिष्ट दृष्टि आहेच. ह्याउलट शेक्सपिअरच्या नाटकांतून एकच सलग जीवनविषयक तत्त्वज्ञान काढणें कठिण जाईल. तरीहि ह्या लेखकांच्या कृति श्रेष्ठच आहेत. माणुसकी, मनुष्याचें मन, मनुष्यस्वभाव ह्यांवर लेखकाची पकड जितकी प्रभावी असेल, आणि ह्यांवर ज्या मानानें त्याचा भर असेल, त्या मानानें त्याची कृति श्रेष्ठ-निकृष्ट होईल. मग त्याचें जीवनविषयक तत्त्वज्ञान कांहींहि असो.

ललित साहित्याचें स्वरूप आणि कार्य ह्यांचा विचार करतां ललित-

लेखकावर सामाजिक जबाबदारी टाकणें कितपत न्याय्य आहे हें पाहिल्या-नंतर आतां त्याच्यावर ही जबाबदारी टाकणें इष्ट आहे कीं नाहीं ह्याचा विचार केला पाहिजे. त्यासाठीं ललित-लेखक आणि समाज-शिक्षक ह्यांच्या भूमिकांचें कार्य आणि मर्यादा समजून घेतल्या पाहिजेत.

कला नीतीला पोषक असली पाहिजे, तिनें समाजाला विकासाच्या मार्गाकडे नेलें पाहिजे, ह्या म्हणण्याचा अर्थ तरी काय? समाजाच्या विकाससंबंधीं शाश्वत, निर्विवाद आणि सर्वमान्य अशी एखादी विचार-सरणी आहे काय? कोणत्याहि समाजांत—विशेषतः स्वतंत्र समाजांत—कोणत्याहि काळीं, एकाहून अधिक समाजविकासविषयक विचारसंप्रदाय, प्रचलित असतात. आपल्याच देशांत आज सर्वोदयापासून साम्यवादापर्यंत, आणि सनातन्यांपासून नवमतवाद्यांपर्यंत, समाजविकास आणि नीति ह्यांसंबंधीं नाना संप्रदाय आहेत. प्रत्येकाला आपला संप्रदाय दुसऱ्यापेक्षां अधिक निर्दोष आणि समाजाला अधिक उपकारक आणि दुसऱ्याचा हानिकारक (नैतिक दृष्ट्याहि) वाटतो. ह्या संप्रदायांपैकीं प्रत्येकाची विचारसरणी आणि ती-मागचें तत्त्वज्ञान-सलग, स्वतंत्र आणि वेगळें आहे. उदाहरणार्थ, गांधीवाद आणि साम्यवाद हे दोन्ही अंतीं अराजकावस्थेकडे जाणारे असले तरी त्यांचे तिथें पोंचण्याचे मार्ग भिन्न आहेत. एवढेंच नाहीं तर त्या अवस्थेंतली त्यांनीं कल्पिलेली समाजव्यवस्थाहि एक असूं शकणार नाहीं.

आपल्या संप्रदायांतच लोकांनीं आलें पाहिजे असें सांगण्यासाठीं, आपला संप्रदाय इतरांपेक्षां अधिक स्वीकारार्ह आहे, हें तर्कशुद्ध विवेचनानें आणि प्रमाणांनीं सिद्ध करून दाखवतां आलें पाहिजे. ह्यांपैकीं कोणत्या संप्रदायाचा आणि काय म्हणून ललित-लेखकानें पुरस्कार करावा? त्या त्या संप्रदायाच्या कार्यकर्त्यांना आणि प्रचारकांनाहि जिथें आपल्या संप्रदायाचें संपूर्ण नव्हे तर सम्यग् ज्ञानहि असण्याची वानवा, तिथें ललित-लेखकानें मात्र सर्व संप्रदायांचा अभ्यास करून आपला संप्रदाय निवडून त्याचा आपल्या लेखांतून पुरस्कार करावा अशी अपेक्षा कशी करतां येईल? ज्यानें त्यानें आपल्या विचारसरणीप्रमाणें लिहावें अशी सूट देऊनहि सुटका होणार नाहीं. कारण एक तर विशिष्ट विचारसरणी हें ललित साहित्याच्या योग्या-योग्यतेचें गमक होत नाहीं. आणि दुसरें, प्रत्येक लेखक आपल्या प्रकृति-

धर्मानुसार, विचारसरणीनुसार लिहीतच असतो. तो कुणाच्या आदेशाची वाट पाहत नाहीं.

पण ललित-लेखकावर सामाजिक जबाबदारी टाकणाऱ्यांना ललित-लेखकानें आपल्या स्वतःच्या विचारसरणीनुसार लिहावें असें वाटत नसतें. त्यानें अमुक एका—ही जबाबदारी टाकणारे ज्या संप्रदायाचे असतील त्या-संप्रदायाच्या-विचारसरणीनुसार लिहावें अशी त्यांची अपेक्षा असते. साम्यवाद्यांचें तर स्पष्टच मत आहे कीं, कामगारवर्गाच्या क्रांतीच्या साहाय्यानें वर्गविहीन समाजरचना अस्तित्वांत आणण्याला जें साहित्य साहाय्य करील तेंच खरें आणि श्रेष्ठ साहित्य. बाकीचें खोटें आणि टाकाऊ. त्यासाठीं शेक्स्पिअर, हार्डी, डिकन्स, कालिदास, भवभूति ह्यांच्या साहित्याची आपल्याला हवी तशी गठडी वळायलाहि त्यांची तयारी असते. इतरहि संप्रदायांचें जर असेंच—आपल्या संप्रदायानुसार ललित-लेखकानें लिहावें असें—मत असलें, आणि जर अशी प्रत्येक पंथाची कसोटी ललित साहित्याला लावली जाऊं लागेल, तर अनवस्था प्रसंग उत्पन्न होऊन ललित साहित्य ह्या नांवाची वस्तूच राहणार नाहीं.

एखाद्या किंवा एकाहून अधिक संप्रदायांचा सांगोपांग अभ्यास करून समाजाला हितावह मार्ग दाखवणें हें समाजसुधारकांचें, विचारप्रवर्तकांचें काम आहे. तें शास्त्रीय दृष्टीनें आणि पद्धतीनें व्हायला पाहिजे. तें ललित-लेखकाचें काम नाहीं. त्याचें काम फक्त मानवी जीवन त्याला व्यक्तिशः जसें प्रतीत होत असेल, त्यांतून त्याला जें कांहीं पुन्हा आपल्या प्रतिभेच्या साहाय्यानें जसें व्यक्त करावेंसें वाटत असेल, तसें करणें एवढेंच. मुळांतच आणि तत्त्वतःच समाजसुधारक आणि ललित-लेखक ह्यांचीं कार्यें आणि कार्यक्षेत्रें भिन्न आहेत. वेगवेगळ्या सामाजिक मतांचा आणि पंथांचा उद्देश मनुष्याला सुख, शांति आणि समाधान मिळावें ह्यासाठीं अनुकूल अशी भौतिक-सामाजिक परिस्थिति निर्माण करणें हा असतो. अशी परिस्थिति निर्माण झाल्यावरसुद्धां मनुष्याला सुखसमाधान लाभेलच, अशी ग्वाही देतां येणार नाहीं. कारण सुखसमाधान हें जितकें भौतिक—सामाजिक परिस्थितीवर अवलंबून असतें, तितकेंच, किंबहुना अधिकच, व्यक्तित्वाच्या अंतर्गत सुसंवादावर—मनाच्या समाहितत्वावर—अवलंबून असतें. भौतिक-सामाजिक

परिस्थिति, हा सुसंवाद शक्य करण्याचें एक दूरान्वित आणि संभाव्य साधन आहे एवढेंच फार तर म्हणतां येईल. समाजसुधारक हें साधन निर्माण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. ह्याउलट ललित साहित्य मनुष्याला ही समाहित वृत्ति, हा आनंद, साक्षात् आणि तत्काल प्राप्त करून देतें. ह्या आनंद-समाधानाचें साधन आणि त्यांचा अनुभव हीं दूरान्वित तर नसतातच, उलट एकसंस्थ आणि एकरूप असतात. सामाजिक मतांना आणि पंथांना जें साधायचें आहे आणि जें त्यांच्यापलिकडे आहे, तिथें ललित साहित्य रसिकाला सरळच घेऊन जातें. तसेंच सामाजिक मत-पंथ किंवा विशिष्ट समाजव्यवस्था ह्या आनंदानुभूतीच्या आडहि येत नाहीं. वर्गीय किंवा बूझ्वा समाजव्यवस्थेंतसुद्धां—कदाचित् त्याच समाजव्यवस्थेंत—ललित साहित्याचा आनंद निर्वेधपणें उपभोगणें शक्य असतें.

समाजसुधारक किंवा समाजशिक्षक आणि ललित-लेखक ह्यांच्या कार्य-पद्धतींत आणि कार्यक्षेत्रांत अशी भिन्नता असतांना ललित-लेखकावर सामाजिक जबाबदारी टाकणें तत्त्वतःच चुकीचें आहे. मला जेव्हां सामाजिक बाबतींत मार्गदर्शन लागेल, तेव्हां मी रसेल, रॉय, आगरकर, जावडेकर ह्यांच्यासारख्यांकडे जाईन, ललित-लेखकांकडे नाहीं. तसेंच, शेक्स्पिअरच्या नाटकांत वैद्यक, ज्योतिष, जादूटोणा, दर्यावर्दी जीवन, राजकारण, तत्त्वज्ञान इत्यादिकांचें मोठें मनोज्ञ आणि आश्चर्यजनक दर्शन होतें म्हणून मी त्या त्या विषयाच्या ज्ञानासाठीं शेक्स्पिअरवर विसंबणार नाहीं. त्या त्या विषयांतल्या ग्रंथांकडे जाईन.

समाजाला ललित-लेखकाकडून जास्तींत जास्त एवढीच अपेक्षा करतां येईल कीं त्यानें आपल्या प्रतिभासामर्थ्याला अध्ययन, अवलोकन, मनन ह्यांची जोड देऊन भरीवपणा आणावा आणि प्रामाणिकपणें, प्रतिभेशीं इमान राखून रचना करावी. पण हें म्हटल्यानें विशेष कांहींच म्हटल्यासारखें होत नाहीं. कारण सरतेशेवटीं तो आपल्या प्रकृतिवैशिष्ट्यानुसारच आपल्या प्रतिभेचा उपयोग करील. अत्रे, फडके, खांडेकर, माडखोलकर हे आपल्याकडले चार नामांकित लेखक घेतले तरी त्यांचें प्रकृतिभिन्नत्व त्यांच्या लेखनांत दिसून येतेंच. प्रत्येकानें आपल्या प्रतिभेला पोषण मिळवलें आहे. पण तिचा आविष्कार प्रत्येकाचा वेगळा आहे.

उलटपक्षीं ललित-लेखकासंबंधीं समाजाची जबाबदारी मात्र फार मोठी आणि महत्त्वाची आहे. ती म्हणजे ललित-लेखकाला आपल्या प्रतिभा-सामर्थ्यानुसार आणि प्रकृतिवैशिष्ट्यानुसार निर्भयपणें लिहूं देणें. त्याला लिहूं देऊन त्यावर टीका करण्याचा, त्याचें लेखन टाकाऊ किंवा अनिष्ट ठरवण्याचा अधिकार समाजाला राहील. मात्र कायद्याला नाहीं. हार्डीच्या कादंबऱ्यांवर नैतिक भूमिकेवरून कांहीं टीकाकारांनीं कठोर टीका केली तेव्हां त्यानें कादंबरीलेखन बंद केलें. कायद्यानें त्याला तशी बंदी घातली नाहीं. त्यानें लिहिणें बंद केल्यामुळें त्याचें आणि इंग्रजी साहित्याचें कदाचित् नुकसानहि झालें असेल. पण स्वतंत्र समाजांत ही हानि पत्करावी लागते. लेखकाला लिहिण्याचें आणि टीकाकाराला टीका करण्याचें स्वातंत्र्य राहणें आणि समाजापुढें दोन्ही पक्ष येऊं शकणें ही अधिक महत्त्वाची गोष्ट आहे. लेखकानें अमुकच विचारसरणीचें लिहावें आणि तद्विरुद्ध लिहूं नये अशीं त्याच्यावर बंधनें घालणें हें मात्र खरोखर समाजाच्या विकासावर बंधन घालणें आहे. समाजाची सांस्कृतिक पातळी ज्या अनेक साधनांनीं मोजली जाते, त्यांपैकीं त्या समाजांत निर्माण होणाऱ्या ललित साहित्याचा दर्जा आणि त्याची विविधता हें एक महत्त्वाचें साधन आहे. त्याला सामाजिक मतां-पंथांनीं जखडण्यांत त्याची म्हणजे ललित साहित्याची आणि समाजाचीहि हानि आहे.

ललित साहित्याचा रसिकाच्या मनावर होणारा संस्कार, आणि ललित-लेखकाच्या कार्याचें क्षेत्र आणि स्वरूप हीं दोन्ही लक्षांत घेतां ललित-लेखकावर सामाजिक जबाबदारी टाकूं पाहणें इष्ट किंवा हितावह नाहीं, असेंच म्हणावें लागतें.

'रचना', नोव्हेंबर १९५२

७

‘ अश्रु ’ आणि कादंबरीकार खांडेकर

१९४२ मध्यें श्री. वि. स. खांडेकर ह्यांची ‘ क्रौंचवध ’ ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. त्यानंतर जवळ जवळ बारा वर्षांनीं त्यांची त्यानंतरची ‘ अश्रु ’ ही कादंबरी प्रकाशित झाली. १९४२-पर्यंतच्या त्यांच्या वाङ्मयाची लोकप्रियता आणि त्यांची लेखनाची गति लक्षांत घेतां ह्या दहा-बारा वर्षांच्या अवधींत त्यांच्या पांच-सहा कादंबऱ्या तरी प्रसिद्ध व्हायला कांहीं हरकत नव्हती. पण १९४८ सालीं प्रकाशित झालेल्या ‘ सांजवात ’ ह्या आपल्या कथासंग्रहाला जोडलेल्या ‘ दोन शब्दां ’त, तसेंच ‘ अश्रु ’ कादंबरीच्या आरंभीं लिहिलेल्या ‘ दोन शब्दां ’त आणि शेवटीं जोडलेल्या ‘ पार्श्वभूमीं ’त, त्यांनीं जीं निवेदनें केलीं आहेत, त्यांवरून मधलीं आठ-दहा वर्षे त्यांनीं अत्यंत अस्वस्थ मनः-स्थितींत घालविलीं असें दिसतें. त्यांच्याच शब्दांत सांगायचें तर ह्या अवधींत त्यांचें मन “ सनातन जीवनमूल्यांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करीत होतें. ” पूर्वीं जीं श्रद्धास्थानें त्यांच्या साहित्यनिर्मितीला प्रेरक झालीं होतीं, त्यांची फेरतपासणी करून घेणें त्यांना आवश्यक वाटूं लागलें होतें. सूर्य-प्रकाशांत फुलायची त्यांच्या मनाला संवय होती. ह्या (म्हणजे १९४० ते १९५०) दशकांतल्या अंधारांत तें कांहीं केल्या फुलेना. आतां अंधार संपला आहे असें नाहीं. पण संवयीनें अंधारांतहि थोडें थोडें दिसूं लागतें तसें त्यांचें झालें आहे. ह्या अवधींतल्या अनुभवावर त्यांनीं सारीं जीवनमूल्यें पुन्हा पारखून घेतलीं आहेत. आतां ते किंचित् स्थिर झाले आहेत आणि कांहीं निर्णयापर्यंत येऊन पोंचले आहेत. (अश्रु : ‘ दोन शब्द ’).

हे निर्णय काय आहेत त्याचाहि थोडासा अंदाज ‘ सांजवात ’ आणि ‘ अश्रु ’ ह्या पुस्तकांना त्यांनीं जोडलेल्या निवेदनांतून घेतां येतो. ‘ सांजवात ’च्या ‘ दोन शब्दां ’त ते म्हणतात, “ आतां प्रत्येक देशांतल्या सर्व सत्प्रवृत्त लोकांनीं मानवधर्माच्या ध्येयवादानें प्रेरित होऊन आणि संघटनेनें आपलें बळ वाढवून असत्प्रवृत्तींशीं टक्कर दिली तरच त्यांचा विजय होण्याचा संभव आहे. ” त्यांचें आशास्थान सामान्य माणूस आहे. ‘ अश्रू ’च्या ‘ पार्श्वभूमीं ’तं ते म्हणतात, “ अशा स्थितींत माणुसकीचा आधार एकच आहे— तो म्हणजे संस्कृतीचीं सारीं मूल्यें संभाळण्याकरितां धडपडणारा सामान्य माणूस. ज्याला विशेष चांगलें असें कांहीं करतां येत नाहीं, पण वाईट करतांना ज्याचा हात कचरल्यावांचून राहणार नाहीं, असा सामान्य माणूस. असा माणूस भारतीय संस्कृतीनें निर्माण केला. त्याची परंपरा मध्यंतरींच्या काळांत मध्यमवर्गानें चालविली. ”

ह्या मध्यमवर्गासंबंधानें खांडेकरांनीं कांहीं निदान केलें आहे. ‘ अश्रू ’ची ‘ पार्श्वभूमि ’ आणि त्यांचीं अलिकडलीं कांहीं भाषणें ह्यांवरून त्यांचा असा अभिप्राय दिसतो कीं, आज मध्यमवर्गाची स्थिति त्रिशंकूसारखी झाली आहे. १८८५ पासून १९५४–५५ पर्यंतच्या अवधींत महाराष्ट्रीय मध्यमवर्ग उमेदी-आशा ह्यांनीं संपन्न अशा परिस्थितींतून पार पडून आज अगतिकतेच्या अवस्थेला येऊन पोंचला आहे. आज त्याला कुठेंच आशेला, कर्तृत्वाला, ध्येयाच्या जोपासनेला वाव दिसत नाहीं.

ह्या कादंबरीचा नायक शंकर हा टिळक-आगरकरांचा वारसा घेऊन आलेल्या, पण त्या वारशाला अनुरूप असें आचरण करण्याला ज्याला वाव मिळत नाहीं अशा, आजच्या सुशिक्षित पांढरपेशा मध्यमवर्गाचें प्रतीक म्हणून खांडेकरांनीं वापरला आहे. आणि ‘ अश्रु ’ ही त्याची कहाणी आहे.

आजच्या सुशिक्षित पांढरपेशा महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गीयांच्या स्थितीचें खांडेकरांनीं केलेलें निदान वस्तुस्थितीला धरून असेल किंवा नसेल. आजच्या समाजाचा तरणोपाय म्हणून त्यांनीं जो सुचवला आहे तोहि रास्त असेल किंवा नसेल. खांडेकरांनीं आपल्या कादंबऱ्यांना लिहिलेल्या सगळ्या प्रस्तावना एकत्र वाचून त्यांच्या समाजविषयक मतांचा परामर्श घेणें उद्बोधक

होईल. पण तें कार्य समाजशास्त्रज्ञ करतील. ' अश्रु ' कादंबरीच्या वाचकाला जो विचार करायचा आहे, तो समाजसुधारक खांडेकर किंवा समाजहितचिंतक खांडेकर ह्यांचा नसून कादंबरीकार खांडेकर ह्यांचा.

मध्यें दहा-बारा वर्षांचा काळ गेल्यानंतर ही कादंबरी बाहेर पडली, तेव्हां कादंबरी-लेखनाच्या दृष्टीनें पूर्वींच्या त्यांच्या कादंबऱ्यांपेक्षां ही कादंबरी कांहीं वेगळी आहे काय, ह्यासंबंधीं जिज्ञासा वाटणें साहजिक आहे. वरवर पाहतांना असा थोडासा वेगळेपणा दिसतोहि. संवादांचा कृत्रिमपणा आणि कोटिबाजपणा पूर्वींच्या मानानें हींत कमी आहे. अर्थात् अजिबात नाहीं असें नाहीं. दुसरी गोष्ट, ह्यापूर्वींच्या खांडेकरांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांचे नायक ध्येयवादी आणि कर्तृत्ववान् असत. शिक्षण पुरें करून किंवा अर्धवट सोडून ते खेड्यांत (तिथल्या लोकांना ज्ञानसंपन्न करण्यासाठीं) जात, आणि शिक्षक होत; किंवा सशस्त्र क्रांतीच्या, कामगारसंघटनेच्या, अस्पृश्योद्धाराच्या सत्याग्रहाच्या चळवळींत भाग घेत, तुरुंगांत जात, फरारी होत; तसा ह्या कादंबरीचा नायक शंकर नाहीं. तो ध्येयवादी आहे. पण दुबळा आहे. पण नायकाचें रंगरूप बदलणें हा कांहीं कादंबरी-लेखनांतला खरा फरक नव्हे. खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांचें असें रंगरूप बहुतेक प्रत्येक कादंबरीच्या वेळीं बदललें आहे. " हृदयाची हांक " पासून " क्रौंचवध " पर्यंतच्या त्यांच्या कादंबऱ्या पाहिल्या तर असें दिसेल कीं, त्या त्या वेळीं जी जी राजकीय-सामाजिक विचारसरणी किंवा चळवळ लोकांच्या विशेष नजरेपुढें होती, तिचा पुरस्कार करणारा नायक खांडेकरांनीं योजला. आतां त्यांना असें वाटतें कीं, सुशिक्षित पांढरपेशा महाराष्ट्रीय मनुष्य ध्येयवादी असला तरी कर्तृत्वशून्य किंवा कर्तृत्वाला वाव नसलेला असा झाला आहे, म्हणून त्यांनीं तसा नायक घेतला. तेवढ्यामुळें कादंबरीच्या गुणांत कांहीं फरक पडत नाहीं. तसा पडला आहे कीं नाहीं हें पाहण्यासाठीं वेगळी परीक्षा केली पाहिजे.

शंकर हा सामान्य मनुष्य आहे. अशा सामान्य मनुष्याच्या कहाणीला शोकांतिका कोण म्हणेल ? असा प्रश्न विचारून खांडेकरच उत्तर देतात कीं, त्याचीहि कहाणी एक शोकान्तिका होऊं शकेल. खरोखर असा प्रश्न विचारण्याचेंहि कारण नव्हतें. अत्यंत सामान्य मनुष्याच्या जीवनाची कहाणी-सुद्धां शोकान्तिका होऊं शकते हें ज्यानें थोडेंबहुतहि वाङ्मय वाचलें आहे

त्याला ठाऊक आहे. महत्त्वाचा प्रश्न असा आहे कीं, वाचकासमोर आलेली ही कथा ही खरीखुरी शोकांतिका आहे असें त्याला वाटतें का ? तिची भीषणता, अगतिकता, करुणास्पदता अपरिहार्यपणें जाणवते का ? ह्या प्रश्नाचें जें उत्तर येईल त्यावरूनच खांडेकरांची ही कादंबरी लेखनगुणदृष्ट्या त्यांच्या पूर्वीच्या कादंबऱ्यांपेक्षां कांहीं वेगळी आहे का ह्या प्रश्नाचेंहि उत्तर मिळेल.

शंकर ही व्यक्ति आणि त्याच्या भोंवतालची परिस्थिति ह्यांतून स्वाभाविकपणें ही शोकांतिका परिणत व्हायला हवी तशी ती होत नाहीं असें म्हणावें लागतें. शंकरचे अधू डोळे आणि त्याची सावत्र आई हीं शंकरमधल्या न्यूनगंडाच्या अनेक करणांपैकीं दोन कारणें आहेत, असें खांडेकरांचें म्हणणें. कथेला उठाव देण्याऐवजीं हीं तिला बाधा आणतात. किंबहुना शंकराची कथा शोकात्म करण्यासाठीं त्यांनीं जें जें केलें तें विरुद्ध गेलें आहे आणि कथा शोकात्मक होण्याऐवजीं नाटकी (मेलोड्रॅमॅटिक) झाली आहे. शंकर हा एक ध्येयवादी मनुष्य आहे. ध्येयवादी माणसें पुष्कळदां चक्रमपणा करतात. पण तो एका मर्यादेंत राहिला नाहीं तर त्याला नाटकी-पणा येतो. आपल्या मुलीचे मार्क वाढवून घेण्यासाठीं पापासाहेब शंकरला शंभर रुपयांपासून चढत चढत (लिलांवाप्रमाणें) पांच हजार रुपयांपर्यंत देण्याला तयार होतात. त्या प्रसंगींचा शंकरचा सगळा आवेश आणि सगळीं भाषणें नाटकीं वाटतात. पापासाहेबांच्या मॅट्रिकमधल्या मुलीला (तिला अभ्यास करायचा कंटाळा आला म्हणून) शंकर उठाबशा करायला लावतो हा प्रसंग तर विनोदीच आहे. आणि त्यांतलें हंसू शंकरच्या विरुद्ध जाणारें आहे. शंकरला आपल्या मुलाला पंचवीस-तीस रुपयांची तिचाकी घेऊन देतां येत नाहीं हा ह्या शोकान्तिकेचा जवळजवळ मध्यबिंदु आहे. पहिल्या तारखेला तिचाकी घेऊन देईन असें त्यानें आपल्या मुलाला आश्वासन दिलेलें असतें. तें कशाच्या बळावर ? तर त्याचा सत्प्रवृत्त पण फटिंग, जुगारी, मित्र दिगंबर त्याला त्या दिवशीं, त्याचे केव्हां तरी उसने घेतलेले, पैसे परत करणार असतो, ह्या भरंवशावर ! सगळा पायाच इतका पोंचट आहे कीं, त्यावर प्रभावी कथा उभी राहणेंच शक्य नाहीं. महाराष्ट्रांत हजारों कुटुंबें अशीं असतील कीं, ज्यांना आपल्या मुलांना तिचाकी काय, पण साधी

चाकीहि (पेपरमिंटाची वडी) कबूल केल्याप्रमाणें घेऊन देतां येत नाहीं. पण तेवढ्यामुळें त्या कुटुंबांची कांहीं शोकांतिका होत नाहीं.

टिळक गुरुजींची बंगली शाळेच्या चालकांनीं पैशांची अडचण आली म्हणून विकायचें ठरवलें तेव्हां शंकरचा संताप झाला. एखाद्या व्यापाऱ्यानें ती विकत घेऊन तिथें आपलें अंगवस्त्र ठेवावें, किंवा तिथें गूळ–तंबाकूचें कोठार करावें हें त्याला सहन होत नाहीं. पण बंगली विकायचें ठरलेंच तेव्हां दिगंबरला तो ती विकत घ्यायला सांगतो. आणि मग त्या बंगलींत दिगंबरचा मित्र म्हणून तो स्वतः राहणार असतो. हा त्याच्या ध्येयवादाचा एक नमुना आहे. जुगारांत किंवा शर्यतींत मिळवलेला दिगंबरचा पैसा कांहीं व्यापाऱ्यांच्या पैशांपेक्षा अधिक पवित्र नाहीं. आणि जुगारी दिगंबरला उद्यां ती बंगली विकावी लागली तर शंकरला तिथें राहतां येईलच हें कशावरून ?

शंकरच्या वागण्यांतली विसंगति, त्याचा स्वतःवरचा ताबा सुटणें, ह्या गोष्टी तो परिस्थितीनें गांजल्यामुळेंच झाल्या असें म्हटलें तरी तें कथेंतून आविष्कृत व्हायला पाहिजे, आणि त्या आविष्कारांत तो हास्यास्पद होतां कामा नये. शंकरचें व्यक्तित्व त्रस्त आणि विकल आहे. तें आगंतुक घटनांच्या मध्यस्थीवांचून स्वाभाविकपणेंच कथेंतून आविष्कृत झालें असतें, म्हणजे मग शंकरची कथा शंकरचीच झाली असती, आणि आपल्या अंतर्गत सुसंगती- मुळें ती अधिक परिणामकारक झाली असती. पण खांडेकरांना शंकरची गोष्ट सांगायची नाहीं. त्यांच्या मनांतून तर शंकरचें निमित्त करून महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गाच्या आजच्या अगतिकतेचें आणि दुर्बलतेचें दर्शन घडवायचें आहे. पण दुर्दैव असें कीं, ही कहाणी मध्यमवर्गाची प्रातिनिधिकहि होत नाहीं आणि शंकरची कहाणी म्हणूनहि यशस्वी कलाकृति होत नाहीं. ही कहाणी केवळ शंकरची म्हणून ज्या प्रमाणांत यशस्वी झाली असती त्याच प्रमाणांत ती खरीखुरी प्रातिनिधिकहि झाली असती. हा कलाकृतीच्या परिणामकारकतेमधलाच एक विरोधाभास (पॅरॅडॉक्स) आहे. पण तो आहे.

पण खांडेकरांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांच्या बाबतींत हेंच होतें. मध्यें दहा-बारा वर्षांचा खंड पडला तरी ह्या त्यांच्या वैशिष्ट्यांत फरक पडला

नाहीं. ह्याचें कारण खांडेकरांची लेखनविषयक भूमिका आहे. शुद्ध प्रचारकी कादंबऱ्यांसंबंधीं त्यांचें मत अनुकूल नसलें आणि त्यांच्या कादंबरींत अमुक-तमुक "वाद" आहे असें कोणी म्हटलें तर त्यांना मनांतल्या मनांत जरी हंसूं येत असलें ('हिरवा चांफा' : पार्श्वभूमि), तरी त्यांच्या बहुतेक कादंबऱ्या मनांत धरलेल्या कांहीं एका प्रमेयाच्या सिद्धीसाठीं लिहिलेल्या आहेत हें त्यांच्या कादंबऱ्यांवरून आणि आपल्या कादंबऱ्यांच्या, दुसऱ्या, तिसऱ्या, किंवा चौथ्या आवृत्त्यांना त्यांनीं जोडलेल्या दीर्घ चर्चात्मक निवेदनांवरूनहि दिसून येतें. "उल्का" पासून ही गोष्ट विशेषच स्पष्ट होते. हरिभाऊ आपट्यांपासून आजतागायत स्त्रीचें दुःख होतें तसेंच राहिलें आहे. सर्वस्पर्शी समतेचा पुरस्कार करणाऱ्या सामाजिक क्रान्तीशिवाय खरी-खुरी नवी स्त्री निर्माण होणें शक्य नाहीं, हें सांगण्यासाठीं "उल्का" लिहिली गेली; गरीबी-श्रीमंती, कामगार-कारखानदार, माणुसकी-बेजबाबदार भोगवादी सौंदर्यासक्ति, इत्यादि द्वंद्वें दाखवण्यासाठीं "दोन ध्रुव"; "मानवधर्माची हांक काल-परवांच्या मध्यमवर्गाच्या एका सुशिक्षित तरुणीला कशी ऐकूं आली" ह्याचें चित्रण "हिरवा चांफा" मध्यें आहे; "हिरवा चांफा" ही कथानक-प्रधान कादंबरी होती म्हणून "दोन मनें" ही "मनोविश्लेषणात्मक कादंबरी" त्यांनीं लिहिली; मध्यमवर्गाचे संस्कार, त्याच्या कल्पना, त्याचीं ध्येयें "पांढऱ्या ढगा"सारखीं आहेत हें दाखवण्यासाठीं "पांढरे ढग"; पहिल्या प्रेमाचा महिमा आणि प्रभाव ही स्वप्नाळू काव्यात्म मनाची कल्पना आहे, त्या प्रेमांत निराशा पदरीं आली तरी तो धक्का कांहीं सारा जन्म तसाच राहत नाहीं, कालान्तरानें त्याचा आघात जाणवेनासा होतो आणि माणसें पुन्हा सुखानें संसार करूं लागतात, हें सिद्ध करण्यासाठीं "पहिलें प्रेम"; स्त्री-पुरुष प्रेमांत जो शारीरभाग आहे तो आपण गौण लेखतों, त्याची उपेक्षा करतों, पण मानवी जीवनाचा तो एक महत्त्वाचा भाग आहे हें पटवून देण्यासाठीं "जळलेला मोहर"; आधुनिक यंत्रयुगांत बुद्धीच्या मागें धांवतां धांवतां मनुष्य भावनेला विसरत चालला आहे, त्याचे परिणाम फार भीषण होत आहेत हें दाखवण्यासाठीं "क्रौञ्चवध"; अशी त्यांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांमागची त्यांनींच आपल्या वेळोवेळीं लिहिलेल्या प्रस्तावनांत विशद केलेली भूमिका आहे.

त्याच्या कादंबऱ्यांत कोणता "वाद" आहे ह्याला खरें महत्त्व नसून लेखक खांडेकरांना खरी आस्था कशाबद्दल आहे ह्याला आहे. लहान-मोठ्या व्यक्ति, त्यांचें जीवन, आणि त्यांतले विविध प्रसंग ह्यांसंबंधीं खांडेकरांना प्राधान्यानें आस्था नाहीं, तर कांहीं सामाजिक-राजकीय प्रमेयांबद्दल आहे, असें त्यांच्या केवळ निवेदनांवरूनच नव्हे तर खुद्द कादंबऱ्यांवरूनहि दिसतें. म्हणून पात्रें आणि प्रसंग ह्यांना त्यांच्या कादंबऱ्यांत स्वतःचें स्वतंत्र अस्तित्व नसतें. त्यांच्या अपरिहार्य अशा संगतींतून त्यांच्या कादंबऱ्या स्वाभाविकपणें विकास पावत नाहींत, तर त्यांनीं जें कांहीं प्रतिपाद्य म्हणून मनांत धरलें असेल- तेंहि बहुधा एखादें राजकीय-सामाजिक प्रमेय किंवा मत – त्याच्या सिद्धीला साहाय्यक होतील अशीं पात्रें आणि प्रसंग त्यांना योजावे लागतात. साहजिकच त्यांच्या कादंबऱ्यांतलीं पात्रें हीं त्या त्या वेळीं त्यांना जें कांहीं सांगायचें असेल तें सांगणारीं निर्जीव यंत्रें किंवा कर्णे होतात. खांडेकर मनांत योजतील तें तीं बोलूं-करूं लागतात. तीं त्यांच्या हातांतलीं कळसूत्री बाहुलीं होतात. (खांडेकरांच्या चौदा कादंबऱ्यांतून जिवंत, रसरशीत, मनांत ठसणारीं अशीं चार-पांच पात्रेंहि काढणें कठिण जाईल.) पात्रांना कोणत्या प्रसंगांतून नेलें म्हणजे आपलें उद्दिष्ट साध्य होईल, तें त्यांना ठरवावें लागतें. आणि त्यासाठीं कृत्रिमता पत्करूनहि प्रसंग आणावे लागतात. तात्पर्य, त्यांच्या हातांत कादंबरीचें लेखन ही एक कारागिरी होते. कथानक जुळवणें हा त्यांतला महत्त्वाचा भाग होतो. खांडेकरांच्या ह्या विशिष्ट भूमिकेमुळें त्यांची कारागिरी आणि कृत्रिमता हींच त्यांच्या कादंबऱ्यांत मुख्य होऊन बसतात. साहजिकच मग कथानक गुंतागुंतीचें होतें. डायऱ्या, पत्रें, नोंदवह्या पोटकथानकें, रूपक-कथा, आत्मनिवेदनें, पात्राचें परांगदा होणें, प्रकट होणें नांव–वेष बदलणें इत्यादि प्रकारांना त्यांत महत्त्वाचें स्थान मिळतें.

आपण कलेंत, विषयाच्या अभिव्यक्तींत, कांहीं प्रयोग करतों असें खांडेकरांना वाटतें तेव्हांहि ते खरोखर कारागिरीच करीत असतात. उदाहरणार्थ, लुइजी पिरांदेल्लोचें 'सिक्स कॅरॅक्टर्स इन् सर्च ऑफ् ॲन् ऑथर' हें नाटक वाचून खांडेकरांना त्याच्या "तंत्राची मोठी गंमत वाटली." आणि "या पद्धतीनें एखादी कादंबरी लिहिली तर ती **मनोवेधक** (जाड ठसा माझा) झाल्यावांचून राहणार नाहीं." असेंहि

त्यांना वाटलें (पाहा : ‘ जळलेला मोहर ’ : तोंड-ओळख), आणि त्यांनीं “ जळलेला मोहर ” ही कादंबरी लिहिली. पिरांदेल्लोनें ह्या नाटकांत जें केलें तें एका तंत्राचा अवलंब असें खांडेकरांना वाटलें. वस्तुतः पिरांदेल्लोचें तें नाटक म्हणजे जीवनांतलें एक महत्त्वाचें सत्य जाणण्याचा एक प्रयत्न आहे. व्यक्तीच्या व्यक्तित्वाचें रहस्य काय ? त्याला आपण जें आहों असें वाटत असतें तें तो असतो कीं, तो इतरांना जें आहे असें वाटतें तें असतो ? आणि लेखक जेव्हां एखादी व्यक्ति निर्माण करतो, तेव्हां तो तिच्यांतला कोणता अंश किती जाणूं शकतो ? थोडक्यांत सांगायचें, तर व्यक्तित्व म्हणजे काय हें जाणून घेण्याचा तो एक कलारूप प्रयत्न आहे. त्याला तंत्र समजल्यामुळें खांडेकरांची “ जळलेला मोहर ” ही कादंबरी म्हणजे परस्परांची सांखळी जुळलेल्या कथांची एक माळ झाली आहे. तिच्यांत चमत्कृतीपलिकडे विशेष कांहीं नाहीं.

उक्ति, घटना आणि संविधानकरचना ह्यांच्या चमत्कृतींची आवड हाहि खांडेकरांच्या कादंबरी-लेखनाचा एक विशेष आहे. तोहि अर्थात् त्यांच्या विशिष्ट लेखनप्रकृतीचाच परिणाम आहे. अतिशय गुंतागुंतीचीं कथानकें, अकल्पित घटना आणि निरर्थक, अप्रस्तुत, कोटिबाजपणा ह्यांत ते आपल्या गुरूला-कोल्हटकरांना ‘ शिष्यादिच्छेत् पराजयम् ’ म्हणायला लावतील. (आणि कोल्हटकरांच्या नाटकांत हे विशेष आले ह्याचेंहि कारण त्यांच्या नाटकांची प्रेरणा जीवनाचें दर्शन घेणें आणि घडवणें ही नसून कांहीं प्रमेयें-मतें पुरस्कारणें ही होती हें आहे.) “ अश्रु ” मध्यें ह्यांचें प्रमाण थोडें कमी झालें असलें तरी हे विशेष त्यांत नाहींत असें नाहीं. इतकेंच नव्हे तर ते तिथें असून कादंबरीला अपकारक झाले आहेत.

“ अश्रू ”च्या आरंभींचेंच उमेचें स्वगत, अपर्णा आणि शंकर, तसेंच उमा आणि सुमित्रा, ह्यांचे कांहीं संवाद, ह्यांत ही उक्ति-चमत्कृतीची आवड अजून दिसते. शंकर केमिस्टच्या दुकानांत गेला असतांनाच तिथें पापा-साहेबांच्या बायकोचें येणें आणि त्याच्या डोळ्यांच्या औषधाचें बिल आणि तिच्या कुत्र्याच्या औषधाचें बिल हीं दोन्ही बारा रुपये दहा आणेच होणें; आपल्या मुलीचे मार्क वाढवून घेण्यासाठीं पापासाहेबांनीं शंकरला पांच हजार रुपये देऊं करणें (बायकोनें कुणाजवळ तरी मारलेली पैज खरी

करण्याकरितां म्हणून पापासाहेबांसारखा व्यापारी, ज्याला सगळ्यापेक्षां—अब्रूपेक्षांहि—पैशाची मातब्बरी अधिक वाटावी, इतके पैसे द्यायला तयार होतो ही घटना किती अद्‌भुत आणि सनसनाटीपूर्ण आहे !) आणि कुबेर वकिलांनीं हुंड्याची रक्कम दहा हजारांवरून पांच हजारांवर आणलेली असते त्याच्याशीं हें जुळणें (“ सांजवात ” संग्रहांतल्या १९४७ मध्यें लिहिलेल्या “ तीन जगें ” ह्या गोष्टींत असा प्रकार तीन बाबतींत झाला आहे); ह्यांत घटना-चमत्कृतींची आवड आहेच. कादंबरीच्या शेवटल्या भागांत शंकर दिगंबरच्या गाडीखालीं— ज्या गाडींत बसून दिगंबर शंकरसाठीं मुंबईहून रेसमध्यें जिंकलेल्यापैकीं पांच हजार (पुन्हा पांच हजार ! !) रुपये घेऊन आलेला असतो त्या गाडीखालीं—सांपडतो हा प्रसंग तर एखाद्या हिंदी स्टंटपटांत शोभावा असा आहे. असल्या घटनाचमत्कृतींमुळें आणि भडक प्रसंगांमुळें ही कथा ‘ मेलोड्रॅमॅटिक ’ होते, ‘ ट्रॅजिक ’ होत नाहीं.

ही असली विविध चमत्कृतींची आवड एका विशिष्ट वयोमर्यादेपर्यंत लेखनचातुर्य म्हणून खपून जाईल आणि लोकप्रियहि होईल. तशी ती झालीहि आहे. (खांडेकरांच्या आतांपर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या चौदा कादंबऱ्यांपैकीं कमींत कमी दोन आवृत्त्या निघाल्या नाहींत अशी एकहि कादंबरी नाहीं. तिहींच्या चार निघाल्या आहेत. कांहीं कादंबऱ्यांचे इतर देशी भाषांत अनुवाद झाले आहेत. ही झाली सर्वसाधारण लोकप्रियता ! शिवाय “ दोन ध्रुव ” पुन्हा पुन्हा वाचणारी मंडळी खूपच निघाली ह्यांत नवल नाहीं, पण तिचें सत्तावीस वेळां पारायण करणारी एक वाचिकाहि त्यांना भेटली. “ पहिलें प्रेम ” कादंबरी प्रकाशित होऊन सात वर्षें झालीं तरी तिच्यासंबंधीं एखादें तरी पत्र आलें नाहीं असा एकहि महिना जात नाहीं अशी वस्तुस्थिति होती.) पण त्याच्याहि पुढें ती चालू राहणें हें लेखकाच्या विकासाला आणि वाचकाच्या रसिकतेला बाधक होतें. मात्र खांडेकरांच्या लोकप्रियतेचें एवढेंच कारण आहे असा ह्याचा अर्थ नाहीं. समाजहिताची कळकळ – तळमळ त्यांना आहे. हेंहि त्यांच्या लोकप्रियतेचें एक मोठें (पण असाहित्यिक) कारण आहे.

लेखकाची सृष्टि स्वतंत्र असते आणि तो तिचा विधाता असतो ह्याचा अर्थ त्याला वाटेल तसले चमत्कार करण्याचा अधिकार असतो असा नाहीं.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय. ठाणें. स्थलप्रत.

ह्याचा अर्थ असा कीं, आपण लौकिक जीवनांत ज्या व्यक्ती आणि जे प्रसंग पाहतों त्यांचें यथार्थ आकलन आपल्याला कधींच होऊं शकत नाहीं. त्यांतल्या अनेक घटनांची आपल्याला संगति लागत नाहीं. त्यांची सर्व कार्य-कारण परंपरा आपल्यापुढें येऊं शकत नाहीं. व्यवहारांतल्या व्यक्ति स्थल-कालांनीं बांधलेल्या असतात. त्या चौकटीच्या आंतला कांहीं भागच तेवढा आपल्याला दिसतो. त्यामुळें व्यवहारांतल्या पुष्कळशा घटनांमध्यें एकप्रकारची आकस्मिकता येते. लेखकाच्या स्वतःच्या व्यक्तित्वाचीं बंधनेंहि त्याच्या आकलन-सामर्थ्याला मर्यादा घालीत असतात. ही आकस्मिकता नाहींशी होऊन त्यांत सुसंगति आल्यावांचून कलाकृति प्रभावी होत नाहीं. त्यासाठीं कलावंताला व्यक्ति आणि अनुभव ह्यांचा गाभा पकडावा लागतो आणि तो प्रतीत होईल अशा रीतीनें त्यांची पुनर्व्यवस्था करावी लागते. हें करण्याचें स्वातंत्र्य त्याला आहे. पण व्यक्ति आणि अनुभव ह्यांचा गाभा, त्यांची मूलप्रकृति, लेखकाला प्रतीत व्हायची तर त्याला स्वतःवरचीं स्थलकालाचीं, मतामतांचीं बंधनें, सामाजिक किंवा कलाबाह्य जबाबदाऱ्यांचीं बंधनें, तोडायला पाहिजेत. ज्या प्रमाणांत तो हें करूं शकेल, त्याच प्रमाणांत त्याला कलाविषय झालेल्या व्यक्ती आणि अनुभव ह्यांचें रहस्य प्रतीत होण्याचा संभव. आणि त्याला जें प्रतीत होईल त्यांतला कांहीं भागच रसिकापर्यंत पोंचवण्यांत तो यशस्वी होईल.

प्रस्तावनाकार खांडेकरांना हें थोडेंफार माहीत असावेंसें दिसतें; पण कादंबरीकार खांडेकरांची ही प्रकृति आहे असें आतांपर्यंतच्या त्यांच्या कादंबऱ्यांवरून, ‘ अश्रू ’वरूनहि दिसत नाहीं. जीवनापेक्षां जीवनविषयक प्रश्नांचें त्यांना अधिक महत्त्व वाटतें. हेहि प्रश्न बहुधा मूलभूत नसून आर्थिक–राजकीय–सामाजिक स्वरूपाचे (बह्वंशीं तात्कालिक स्वरूपाचे) असतात. आणि त्यासंबंधीं त्यांनीं जे स्थूल आणि मामुली आडाखे किंवा सिद्धान्त आपल्या मनाशीं बांधलेले असतात त्यांच्या पुष्टीकरणासाठीं म्हणून ते कादंबऱ्या लिहितात. साहजिकच त्यांच्या कादंबऱ्यांत जिवंतपणा न येतां त्या कृत्रिम होतात. त्यांचीं पात्रें कळसूत्री होतात. आणि मग “ उल्कें ”त मी अमुक प्रकारचा पुरुष दाखविला, “ हिरवा चांफा ”मध्यें अमुक प्रकारची तरुणी दाखविली, “ पांढरे ढग ” मध्यें अमुक प्रकारचा तरुण

किंवा तीन प्रकारच्या तीन मुली रंगवल्या, अशी भाषा ते बोलतात. (जव्हां ते एखाद्या प्रमेयासाठीं किंवा सिद्धान्तासाठीं नव्हे तर केवळ व्यक्ति म्हणून व्यक्तीकडे पाहतात तेव्हां त्यांच्या हातून अधिक जिवंत पात्रें निर्माण होतात हें "अश्रू" मधली 'उमा', "पांढरे ढग" मधली 'आक्का' ह्यांकडे पाहतांना दिसतें. पण हे त्यांच्या कादंबऱ्यांतले अगदीं तुरळक अपवाद आहेत.)

अशी त्यांची भूमिका असल्यामुळेंच त्यांच्या कादंबऱ्यांतलीं पात्रें उथळ-एकेरी होतात. त्यांना घनता येत नाहीं. उथळ आणि एकेरी पात्रें कॉमेडीला योग्य ठरतात किंवा मेलोड्रामाला. खांडेकरांच्या लेखनांत कोटिबाजपणा असला तरी ते खऱ्या अर्थानें विनोदी लेखक नाहींत. त्यांची लेखनप्रकृति गंभीर आहे. माणसाच्या स्वभावांतली, वागण्यांतली किंवा जीवनांतली विसंगति पाहून ते गालांतल्या गालांत हंसत नाहींत. व्यथित होतात. विषम परिस्थितींत सांपडलेल्या व्यक्तींची दुरवस्था पाहून ते कळवळतात, त्यांना चीड येते, दुःख होतें. पण नुसत्या कळवळ्यांतून किंवा उद्वेगांतून खरें परिणामकारक गंभीर करुणनाट्य निर्माण होत नाहीं. तो उद्वेग आणि तो कळवळा हेंहि लेखकाला एक प्रकारचें बंधनच होतें. त्यांतून सुटून, एक प्रकारच्या अलिप्ततेचें अंतर ठेवून जीवनाकडे ललितलेखक पाहूं शकला नाहीं तर त्यानें निर्माण केलेल्या व्यक्तींना आणि प्रसंगांना योग्य तें 'परस्पेक्टिव्ह' (घनता) येत नाहीं, आणि तें आल्यावांचून कलाकृति प्रभावी होत नाहीं. खांडेकर आपल्या पात्रांकडे व्यक्ति म्हणून पाहत नाहींत. विशिष्ट मतांचे, विचारांचे, व्यवसायांचे नमुने म्हणून पाहतात. त्यामुळें त्यांचीं पात्रें मघाशी म्हटल्याप्रमाणें उथळ, एकेरी होतात आणि त्यांच्या कादंबऱ्या खरोखर गंभीर किंवा शोकात्म होण्याऐवजीं कृत्रिम आणि नाटकी होतात.

'छंद', जुलै-ऑगस्ट १९५५

८

कथालेखक काणेकर

" रुपेरी वाळू " ह्या संग्रहांतल्या अठरा रूपककथा सोडून दिल्या तर श्री. अनंत काणेकर ह्यांनीं गेल्या पंचवीस वर्षांत एकंदर सुमारें बावन्न कथा लिहिल्या आहेत. त्यांपैकीं बेचाळीस स्वतंत्र आहेत. पण 'काणेकर' म्हटल्याबरोबर मराठी वाचकांच्या मनासमोर कथालेखक काणेकर प्रामुख्यानें उभे राहात नाहींत. निबंधलेखक काणेकर, प्रवासलेखक काणेकर, हे वाचकांच्या नजरेंत अधिक ठळकपणें भरले आहेत. त्यांच्या कवितांनीं आणि नाटकांनीं वाचकांचीं मनें वेधून घेतलीं आहेत. संपादक म्हणूनहि कांहीं काळ ते मराठी वाचकांपुढें राहिलेले आहेत. त्यांच्या व्यक्तित्वाला हे वेगवेगळे आणि आपल्या परीनें झळकणारे पैलू आहेत. म्हणून त्यांचें कथालेखन विशेषपणें नजरेंत भरत नाहीं, असें भासणें शक्य आहे. पण त्यांच्या नुसत्या कथांपुरतांच विचार केला तर कदाचित् त्यांच्या कथालेखनांतच ह्याचें कारण सांपडूं शकेल.

श्री. काणेकरांनीं आपल्या कथा १९२५ पासून १९५४–५५ पर्यंत म्हणजे सुमारें तीस वर्षांच्या अवधींत लिहिल्या. ह्या तीस वर्षांच्या अवधींत मराठी कथालेखनांत, कथाविषय आणि ते हाताळण्याची पद्धति ह्या दृष्टीनें, अनेक टप्पे येऊन गेले. खांडेकर-फडके ह्यांच्यापासून तों भावे-गाडगीळ–गोखले ह्यांच्यापर्यंतचे लेखक ह्याच अवधींत झाले आणि त्यांच्या नंतरचीहि पिढी पुढें येऊं लागली. बोकील, चोरघडे, य. गो. जोशी, पाध्ये, ह्यांच्या आज मागें गेल्यासारख्या दिसणाऱ्या कथाहि ह्याच अवधींत लिहिल्या गेल्या आणि ह्या कथा लिहिल्या जात होत्या त्याच काळांत

श्री. काणेकरांच्याहि कथा लिहिल्या गेल्या. काणेकर अजूनहि अधूनमधून कथा लिहीत असले, तरी १९४२ नंतर त्यांनीं फारच थोड्या–पांच–सातच–कथा लिहिल्या असतील.

१९२५ सालीं श्री. काणेकरांनीं कथालेखनाला प्रारंभ केला. त्या वेळीं त्यांचें वय वीस-एकवीस असेल. तिथून १९४०-४२ पर्यंतच्या काळांत त्यांचा जगाचा अनुभव जसा वाढत चालला आणि बुद्धि प्रगल्भ होत चालली तसा त्यांचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणहि निश्चित होत चालला. ह्याच अवधींत आपल्याकडे, सामाजिक, राजकीय आणि वैचारिक जीवनांतहि बऱ्याच घडामोडी होत होत्या. शॉ–रसेल, मार्क्स–फ्रॉइड ह्यांची विचारसरणी, कम्युनिस्ट क्रान्तीचें यश, कम्युनिस्ट विचारसरणीनें इष्ट मानलेलें साहित्य-कला इत्यादिकांचें कार्य, नवनीति, साहित्यांतलें पुरोगामित्व, असे वैचारिक क्षेत्रांत खळबळ माजवणारे अनेक प्रवाह इकडे आले. ह्या घडामोडी श्री. काणेकर पाहत होते. त्यांपैकीं, कांहींच्या ते अगदीं जवळ गेले होते. कदाचित् आहारीं गेले होते असेंहि कोणी म्हणेल. पण ज्यांनीं आपली विवेकशक्ति आणि स्वतंत्रबुद्धि शाबूत ठेवली होती अशांपैकीं ते असल्यामुळें, त्यांपैकीं कांहीं विचारप्रवाहांतले धोके ते उमगले आणि त्यांत अवगाहन करूनहि ते सुखरूप राहिले.

त्यांचें व्यक्तिमत्त्व आणि ह्या घडामोडी ह्या दोहोंचें प्रतिबिंब कांहीं अंशीं त्यांच्या लेखनावर उमटावें हें स्वभाविक होतें. तें त्यांच्या काव्यावर उमटलें आहे, निबंधांवर उमटलें आहे, तसें कथांवरहि उमटलें आहे.

१९२५ ते १९२८ ह्या आरंभींच्या दोन-तीन वर्षांतल्या श्री. काणेकरांच्या कथा थोड्याशा प्रत्यक्ष जीवनाच्या अनुभवापेक्षां त्यासंबंधींच्या कल्पनांवर आधारलेल्या, रोमॅण्टिक, भावाकुल, हळव्या असाव्या हें स्वाभाविक आहे. ह्या काळांतल्या कांहीं प्रवृत्ति पुढें त्यांच्या कथांत दिसेनाशा झाल्या. कांहींना पुढें प्रौढ वळण मिळालें. उदाहरणार्थ, 'तिचा भाऊ' आणि 'श्री. एक माणूस' (जागत्या छाया) ह्यांतल्यासारख्या विशुद्ध पण थोड्याशा भाबड्या आणि पोरसवदा सहानुभूतीचें चित्रण पुढल्या काळांत आढळून येत नाहीं. 'हरिणी' ही 'लाइफ्स लिटल् आयरनी' सारखी

कथा आहे. तें दैवाचें खोटें दुर्विलसित आहे. अशी कथाहि पुढें फारशी आढळत नाहीं. जीवनाचें अवलोकन आणि समाजाचें निरीक्षण जसें वाढत गेलें, तसें अशा नुसत्या दुर्विलसितांपेक्षां श्री. काणेकरांचें लक्ष सामाजिक आर्थिक परिस्थितीकडे आणि तिच्या व्यक्तिजीवनावर होणाऱ्या परिणामांकडे जाऊं लागलें आणि त्यांच्या कथालेखनाचें स्वरूप बदललें. ' त्याची बायको '-(जागत्या छाया)— मधल्या रंगूवहिनीप्रमाणेंच ' प्रोफेसर ' (दिव्यावरतीं अंधेर) मधली गीताबाई दुर्वर्तनी, व्यभिचारी स्त्री आहे आणि बापूचाच सरळपणा प्रो. चापळकरांमध्यें आहे; पण रंगूवहिनी आणि बापू ह्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला अधिक गोलाई आली आहे. दहा-बारा वर्षांच्या अवधींत पडलेला हा फरक आहे.

' काळेकुट्ट ढग ' (जागत्या छाया) ही श्री. काणेकरांची १९२५ मध्यें लिहलेली पहिली गोष्ट. त्यांची ही पहिली गोष्टसुद्धां तिच्यांतलें वातावरण, नाजुकपणा, निवेदन इत्यादि विशेषांमुळें मनावर ठसते. पण ही कथा इतर कांहीं दृष्टींनींहि महत्त्वाची आणि प्रातिनिधिक स्वरूपाची आहे. ह्या गोष्टीचे दोन भाग पडतात. सुरेश नांवाचा एक प्रोफेसर विलायतेंत जोडलेल्या श्रीनिवास ह्या आपल्या मित्राबरोबर हिंदुस्थानांत परत येतो तेव्हां श्रीनिवासची पत्नी ही आपली कॉलेजांतली प्रेयसी आहे हें त्याच्या लक्षांत येतें. येथें पहिला भाग संपतो. इथपर्यंतची कथा, कथावस्तु, निवेदन, वातावरण, tone ह्या सर्व दृष्टींनीं ' मनोरंजन '-काळांतल्या कथेंत चपखल बसूं शकेल, अशी आहे. कदाचित् तिचा दुःखात्मक अंत त्या काळांतल्या कथेला विशेष मानवला नसता.

' मनोरंजन 'कालांत ही कथा इथेंच थांबली असती. पण श्री. काणेकरांनीं ती तिथें थांबवली नाहीं. त्यांनीं पुढें सुरेशला आणि त्याच्या प्रेयसीला— सुधेला— पुन्हां एकत्र आणलें आहे. नंतर त्या दोघांचा सहवास वाढतो. तो एकदां तिचें चुंबन घेण्याच्या बेतांत येतो. पण त्याच क्षणीं त्याची विवेकबुद्धि जागी होते. तो तिला झटकन् दूर सारतो. पण श्रीनिवासनें त्यांना एकत्र पाहिलेलें असतें. सुरेश श्रीनिवासला आपला प्रमाद आणि सुधेचा निरपराधपणा निवेदन करतो आणि त्यांच्या घरांतून आणि आयुष्यांतून निघून जातो. हा शेवट थोडासा अतिरंजित (मेलोड्रॅमॅटिक) आहे. पण ही

कथा लिहिण्याच्या वेळचें श्री. काणेकरांचें वय आणि ही त्यांची पहिलीच कथा आहे हें लक्षांत घेतलें म्हणजे त्याचें नवल वाटत नाहीं आणि तो मोठा दोषहि वाटत नाहीं. शिवाय, एकंदर कथा चांगली लिहिलेली आहे. पण लक्षांत घेण्यासारखी गोष्ट अशी आहे कीं, ह्या कथेच्या उत्तरार्धांत जी कथावस्तु आली आहे तशी कथावस्तु आपल्याकडे १९३० नंतरच्या कथावाङ्मयांतच अधिक दिसते. मनोरंजनकालांत ती खपली नसती. त्या दृष्टीनें ही कथा पुढल्या काळांतल्या मराठी कथांची पूर्वसूचना देणारी म्हणतां येईल. खुद्द श्री. काणेकरांच्या ह्या पुढल्या काळांतल्या कथालेखनाच्या दृष्टीनेंदेखील ही कथा लक्षांत घेण्यासारखी आहे. ह्या कथेंत त्यांनीं शेवटच्या क्षणीं नायकाच्या मनांत विवेक जागृत झाल्याचें दाखवलें आहे. ही विवेक-बुद्धि, ही न्यायबुद्धि, हें सामंजस्य श्री. काणेकरांच्या ह्या पुढच्या काळांत लिहिल्या गेलेल्या कथांतहि पुष्कळ ठिकाणीं दिसतें.

ह्याच सुमाराला लिहिलेल्या ‘ पत्र ’ (मोरपिसें) ह्या कथेंतला नायक रात्रीं चुकून एका तरुण मुलीच्या खोलींत शिरतो. मुलीला तें कळत नाहीं, पण त्याला आपल्या चुकीची फार टोंचणी लागून राहते. म्हणून तो तिच्या भावाला आणि तिला हें सांगून टाकतो. तसेंच ‘ पैजार ’ (मोरपिसें) मधल्या हंबीररावाला एका मुलीवर सूड उगवायचा असतो. सूडाची प्रतिज्ञा केली त्या वेळीं त्यानें तिला पाहिलेलें नसतें. सूड घेण्याची संधि येते तेव्हां, पहिल्याच दृष्टिक्षेपांत जिच्यावर आपण फिदा झालेले असतों तीच ती मुलगी हें त्याच्या ध्यानांत येतें. तेव्हां तो आधीं प्रतिज्ञा केल्याप्रमाणें आपल्या नोकराकडून तिला पैजारानें मारतो आणि नंतर शिक्षा म्हणून स्वतःला पैजारानें मारून घेतो. आणि मग तिला आपल्या बाहुपाशांत घट्ट कवटाळतो. प्रबल अशा भावनांना इतक्या हिशेबीपणानें छेद देणें ही स्वाभाविक घटना नव्हे.

भावनेच्या आहारीं न जाण्याच्या ह्या वृत्तीचा दुसरा एक पर्याय म्हणजे वागण्यांत एक प्रकारचा व्यवहारीपणा–हिशोबीपणा–येणें. एखाद्या खऱ्या किंवा खोट्या ध्येयाच्या, कल्पनेच्या, भरीला पडून आयुष्याचा नाश करून घेण्यापेक्षां आयुष्य सुखी होईल असें वागणें. ‘ दत्ताचें देऊळ ’ (जागत्या छाया) ह्या बांधेसूद कथेंतल्या कमलची पतिभक्ति, तिच्या

आयुष्यांत संगीत मास्तर आल्यावरहि तशीच उत्कट राहिली असती, ‘ कुमारिका ’–(दिव्यावरतीं अंधेर)–मधली प्रौढ कुमारिका वत्सला आपण कांहीं झालें तरी विधुराशीं लग्न करूं नये अशा दृढ विचाराची असती, ‘ प्रेमाचा मोसम ’–(मोरपिसें)–मधल्या दिनकरला सुमतीनें केलेल्या फसवणुकीमुळें खरोखरच जबरदस्त धक्का बसला असता तर ह्या सर्वांचीं आयुष्यें ओढाताणीनें विफल झालीं असतीं; पण हीं माणसें तसें होऊं देत नाहींत. जीवनाशीं झुंजत बसण्यापेक्षां तडजोड करणें त्यांना अधिक सोयीचें वाटतें. खरोखरच्या जीवनांत माणसें पुष्कळदां असेंच करतात.

वर उल्लेखिलेल्या प्रवृत्तीखेरीज आणखीहि एक प्रवृत्ति श्री. काणेकरांच्या कथालेखनांत दिसते. तिचेंहि बीज ह्या आरंभींच्या काळांतल्या एका कथेंत आढळतें. ‘ देवाची दया ’ (जागत्या छाया) ही गोष्टदेखील दैवाचें एक दुर्विलसितच आहे. अतिशय सालस आणि सरळ स्वभावाच्या द्रविड मास्तरां-वर शाळेचे पैसे चोरल्याचा आळ येतो. पण आपण चोरी केली नाहीं हें त्यांना सिद्ध करतां न आल्यामुळें त्यांना अखेरीस शिक्षा होते. त्यांनीं चोरी केली नव्हती. पैसे त्यांच्या खिशांत, त्यांच्या नकळत पडले होते; ही गोष्ट फक्त त्या खोलींतल्या खुर्च्या–टेबलांनाच माहिती असते. पण तीं कोर्टांत जाऊन द्रविड मास्तरांची बाजू कशी मांडणार ? गोष्ट अतिशय कान्यात्म आणि हृदयस्पर्शी आहे. येथें द्रविड मास्तरांवर जो अन्याय होतो त्याला कोणाचाच उपाय नसतो. असल्या अन्यायामागची अगतिकता किंवा दैवाधीनता श्री. काणेकरांच्या पुढल्या कथांत दिसत नाहीं. ह्या पुढल्या काळांतल्या अशा प्रकारच्या कथांना एका सामाजिक विचारसरणीची जोड मिळाली आहे.

१९३० च्या आसपास आपल्याकडे जो नव्या विचारांचा ओघ आला. त्यांत समाज-रचनाविषयक आणि नीतिविषयक विचारांचा प्रवाह फार जोराचा होता. प्रचलित समाजरचना पिळवणुकीवर आणि अन्यायावर आधारलेली आहे आणि ह्या समाजरचनेंत अमलांत असलेले कायदे–कानू, नीतिनियम आणि त्याची अंमलबजावणी हीं सगळीं धनिकांना आणि सत्ताधिकाऱ्यांना अनुकूल असतात, किंबहुना सत्ताहि धनिकांनाच अनुकूल असते ह्या विचारसरणीचा ह्या काळांत फार परिणाम झाला. आणि ही विचारसरणी जवळजवळ निःशंकपणें स्वीकारण्यांत आली. १९३० ते

१९३५–३६ ह्या अवधींत श्री. काणेकर ह्या विचारसरणीच्या फार जवळ गेले होते. ह्या समाजरचनेंत जे पिळले जातात, त्या सर्वांचेच हाल होतात. पण स्त्रियांचे विशेष हाल होतात. कारण स्त्री म्हणून तिच्या ठिकाणीं एक वेगळें दौर्बल्य आलेलें असतें आणि ह्या दुहेरी जाचणुकीचा परिणाम म्हणून केव्हां केव्हां त्यांना ज्या देहाच्या पावित्र्याला त्या प्राणापलिकडे जपूं इच्छितात, त्याचाच बळी द्यावा लागतो. आणि कांहीं वेळां त्यांना आपण होऊन आपल्या देहाचें दान करावें लागतें. अशा परिस्थितीचीं चित्रें श्री. काणेकरांनीं ' कालप्रवाहाशीं झुंज ' (जागत्या छाया), ' कामकरीण ' (दिव्यावरतीं अंधेर), ' सृष्टिमाता ' (दिव्यावरतीं अंधेर), ' काश्मीरी गुलाब ' (जागत्या छाया), ह्या कथांत रंगवलीं आहेत. ' नीतिमत्ता ' (दिव्यावरती अंधेर) ह्या कथेंत वेश्या आणि वकील ह्यांची तुलना करून वेश्येला वकिलापेक्षां माणुसकीची कदर अधिक असते असें त्यांनीं दाखविलें आहे.

१९३० नंतरच्या दहा-बारा वर्षांचा काळ हा मराठी कथालेखनांत इतरहि कांहीं दृष्टींनीं घालमेलीचा काळ होता. ह्या काळांत स्त्रियांसंबंधीं अनेक नवनवे दृष्टिकोण घेऊन लिहिलें गेलें. स्त्री-पुरुषसंबंधहि पूर्वी न दाखवल्या गेलेल्या दृष्टिकोणांतून दाखवले जाऊं लागले. स्त्रियांना पुरुषांसंबंधीं आकर्षण वाटतें, आपलें लग्न व्हावें, आपला स्वतःचा संसार असावा, आपलीं मुलें-बाळें असावीं, हें जें त्यांना वाटतें तें केवळ परंपरेमुळें, एक ' सेंटिमेंट ' किंवा संकेत म्हणून नव्हे; तर शरीराच्या, मनाच्या, संबंध व्यक्तित्वाच्या गरजेमुळें, ही गोष्ट ' विभावरी शिरूरकरां 'च्या लिखाणानें पुढें आली. स्त्रिया आपण होऊन पुरुषाकडे गेल्याचीं उदाहरणें, प्रेमप्रकरणीं त्यांनीं पहिलें पाऊल टाकण्याचीं उदाहरणें, ह्यानंतरच्या काळांतल्या वाङ्मयांत दिसूं लागलीं. निव्वळ कल्पनारम्यत्व जाऊन त्यांत वास्तवता आली. स्त्री ही नुसती भोग्यवस्तु नाहीं किंवा ती नुसती देवताहि नाहीं. ती हाडा-मांसाची, सबळ-दुर्बळ, माणसासारखी माणूस आहे ही इष्ट वृत्ति प्रसृत होऊं लागली.

त्याबरोबरच कथालेखनामध्यें ह्या काळांत एक नवी प्रवृत्ति येत होती. एखादी घटना प्रधान करून किंवा कांहीं प्रसंगांची जुळणी करून कथानक रचण्याऐवजीं, ज्या परिस्थितिविशेषांत व्यक्ति सांपडते त्या परिस्थितिविशेषांत

ती कशी वागते, परिस्थितिविशेष आणि व्यक्तिविशेष ह्यांचे परस्पर आघात प्रत्याघात कसे होतात हें सूक्ष्मपणें पाहून त्यांचें चित्रण करण्याकडे त्या कालावधींतल्या लेखनाची प्रवृत्ति होती. ह्या दोन्ही प्रकारच्या प्रवृत्तींच्या निदर्शक अशा कथा काणेकरांनीं लिहिल्या आहेत. 'कालप्रवाहाशीं झुंज', 'मास्तरची मुलगी', 'सहा कुमारिका आणि लग्न', (तिन्ही 'जागत्या छाया') आणि 'काळी मेहुणी' (काळी मेहुणी) ह्या त्यांच्या ह्या प्रकारच्या कथा मनावर सगळ्यांत खोल ठसा उमटवतात.

किंबहुना श्री. काणेकर ह्यांच्या सगळ्या कथा वाचल्यावरदेखील शेवटीं मनावर ठसून राहतात त्या ह्याच कथा. असें कां होतें ह्याचा विचार केला पाहिजे. ह्या कथा विशेषपणें मनावर ठसतात ह्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, त्यांच्या इतर कथा कमी दर्जाच्या आहेत किंवा त्या परिणामकारक नाहींत. पण ह्या कथांत असा एक वेगळेपणा आहे कीं, ज्यामुळें त्यांच्या इतर कथांच्या मानानें त्या मनावर अधिक ठसतात आणि तो वेगळेपणा त्यांच्या ह्या कथांत महत्त्वाचा ठरला आहे.

श्री. काणेकरांचा वाङ्मयाचा व्यासंग विविध आणि गाढ आहे. कलाकृतींत ज्याला घाट म्हणतां येईल त्याची त्यांना उपजत समज आहे. जीवनाचें त्यांचें निरीक्षण चौफेर आणि सूक्ष्म आहे. निवेदनाच्या त्यांच्या पद्धतींत गप्पांतल्यासारखी अनौपचारिकता आहे. त्यामुळें त्यांच्या बहुतेक सगळ्याच कथा वाचनीय, मनोवेधक, रेखीव आणि बांधेसूद होतात आणि त्यांची कोणतीच कथा एका विशेष पातळीच्या खालीं जात नाहीं.

पण त्याबरोबरच हेंहि खरें कीं, त्यांच्या कथालेखनांतल्या कांहीं प्रवृत्तीं-मुळें त्यांच्या बऱ्याच कथा, त्यांच्यांत अंतर्भूत असलेली विकासाची आणि त्यांच्या उत्कटतेची संभाव्य पातळी गांठूं शकत नाहींत. त्यांपैकीं एक प्रवृत्ति त्यांच्या स्वभावाचा भाग असावीसें वाटतें, आणि दुसरी विशिष्ट विचार-सरणींतून उद्भवली असावी. भावनांच्या आहारीं न जाणारीं पात्रें रंगवण्याकडे श्री. काणेकरांची सामान्यतः प्रवृत्ति असल्यामुळें पुष्कळदां त्यांच्या कथेची भावघनता कमी होते. त्यांच्या कथांत भावना उद्दाम होण्याला किंवा परस्परविरोधी भावनांची ओढाताण होण्याला कुठें वाव

नसतो असें नाहीं. त्यांची कथा मुख्यतः घटनाप्रधान असती तर ही उणीव जाणवली नसती, पण तसें नाहीं. श्री. काणेकरांचीं पात्रें आणि तीं ज्या प्रसंगांत सांपडतात ते प्रसंग ह्यांतून भावनांचा प्रक्षोभ आणि त्यांची रस्सीखेच निर्माण होणें अपेक्षित असते. असें असतांना तीं माणसें अपेक्षित असलेला मार्ग सोडून व्यवहारी, हिशेबी वृत्तीचा अवलंब करूं लागलीं म्हणजे कथेचा तोल आणि लय विस्कटतो. लौकिक माणसें अशीं वागत असतील, पण कथेंत त्यांना तसें वागायला लावण्यानें कथेचें भावनात्मक सामर्थ्य यथार्थपणें प्रकट होण्याला अडथळा येतो. 'दत्ताचें देऊळ' ही नाजुकपणें लिहिलेली बांधेसूद कथा, 'रक्ताची खूण' ही चांगलें भावसामर्थ्य निर्माण करूं शकणारी कथा, आणि 'प्रेमाचा मोसम' ही यौवनारंभींच्या विशिष्ट मनोवृत्तीचें सूक्ष्म आणि प्रत्ययकारी चित्रण करणारी कथा आणि इतरहि कांहीं कथा त्या ठिकाणीं भावनांचा गहिरेपणा आणि टोंकदारपणा व्यक्त होण्याला पुष्कळ वाव असूनसुद्धां बोथट होतात.

असाच थोडासा परिणाम श्री. काणेकरांच्या इतर कांहीं कथांवर त्यांच्या सामाजिक–आर्थिक विचारसरणीमुळेंहि झाला आहे असें वाटतें. व्यक्तीच्या जीवनाला दैवाच्या किंवा ईश्वरी इच्छेच्या हवालीं करण्याऐवजीं एखाद्या ऐतिहासिक-सामाजिक नियतीच्या (डिटर्मिनेशन) हवालीं केल्यामुळें तें जीवन अज्ञाताच्या पकडींतून सुटून ज्ञाताच्या पकडींत आल्यासारखें दिसतें. आणि त्यामुळेंच कदाचित् तें वास्तवाच्या अधिक जवळ आल्यासारखेंहि वाटत असेल. पण त्यामुळेंच त्या जीवनाचें चित्रण करण्यांत एक प्रकारचा सोपेपणा आणि सांकेतिकपणा येतो. व्यक्ति आणि परिस्थिति ह्यांच्या झगड्यांत परिस्थितीला एका अज्ञात शक्तीची जोड दिली तर तो झगडा नुसताच विषम होत नाहीं तर त्याला एक वेगळीच नैतिक पातळी येते, आणि ती अज्ञातताच त्याला एक तिसरें परिमाण (डायमेन्शन) देते. हें तिसरें परिमाण त्याला व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा जो अज्ञात भाग असतो त्यामुळेंहि मिळतें. पण जीवनांतला सगळाच संघर्ष आणि अन्याय एका विशिष्ट आर्थिक-सामाजिक परिस्थितीचा परिणाम आहे असें मानलें, आणि व्यक्ति म्हणजे ह्या विशिष्ट 'नियतीच्या' हातांतलीं साधनें आहेत असें मानलें, म्हणजे कथा एकदम उथळ बनते. कांहीं तरी करून ही समाजरचना बदलली

म्हणजे संघर्ष संपला. तो संघर्ष संपवण्याचा मार्ग जणूं ही कथा दाखवीत असते. तो दाखवला जावा हीच मार्क्सवादी साहित्यमीमांसा आहे. त्या वादामध्यें सर्व वैयक्तिक, सामाजिक प्रश्नांना बिनतोड उत्तर आहे. आणि तें एकच आहे— साम्यवादी समाजरचना. श्री. काणेकरांनीं जरी ठोकळेबाजपणानें ही गजकाठी वापरली नसली तरी १९३२ ते १९४२ ह्या काळांतलें त्यांचें बरेंचसें लिखाण ह्या विचारसरणीनें प्रभावित झालेलें आहे. त्यामुळें त्याला जो एक ढोबळपणा आणि सांकेतिकपणा आला आहे त्यानें त्याचें भावनासामर्थ्य थिटें झालें आहे.

श्री. काणेकरांच्या कथा वाचल्यानंतर आणखी एक गोष्ट दिसून येते ती ही कीं, आरंभींचा काळ सोडला तर त्यांना आपल्या पात्रांविषयीं वाटणारा रोष आणि सहानुभूति हीं न्यायनिष्ठुर म्हणजे न्यायाधिशाला अपराधी किंवा निरपराधी माणसाबद्दल वाटावीं तशीं आहेत. त्यांचा रागलोभ आरंभीं जो माणुसकीवर आधारलेला होता तो तसा पुढें राहत नाहीं. (मार्क्सवादी विचारसरणीच्या प्रभावामुळें असेल.) रागवायचें तर अन्यायकारक परिस्थितीवर, फार तर अन्याय करणाऱ्यावर, विशेषतः तो करणाऱ्या वर्गावर. कारण ह्या विचारसरणींत व्यक्तीला व्यक्ति म्हणून महत्त्व नाहीं. मनुष्य आपल्या परिस्थितीनुसार, बुद्धीनुसार, किंवा स्वभावानुसार वागला तर त्यांत दोष किंवा शाबासकी देण्यासारखें काय आहे अशी वृत्ति पुष्कळदां असल्यासारखी दिसते.

पण वर ज्या चार कथांचा उल्लेख केला—' कालप्रवाहाशीं झुंज ', ' मास्तरची मुलगी ', ' सहा कुमारिका आणि लग्न ', ' काळी मेहुणी ',—ह्या कथांत मात्र ह्या तीनहि बंधनांतून श्री. काणेकर सुटले आहेत. ह्या कथांत त्यांनीं व्यवहाराचा भावनांवर वरचष्मा होऊं दिला नाहीं; आर्थिक-सामाजिक विचारसरणीमुळें व्यक्तीचें महत्त्व कमी होऊं दिलें नाहीं; किंवा कथेला ढोबळपणा येऊं दिला नाहीं. त्यांनीं आपली न्यायनिष्ठा तटस्थता बाजूला ठेवली आहे, आणि आपल्या मनाची मुक्त प्रतिक्रिया होऊं दिली आहे. ह्या कथावस्तु त्यांच्या मनाच्या मुशींतून जात असतांना त्यांना उत्कटपणें जाणवल्या असाव्यात असें वाटतें, आणि म्हणूनच त्या कथांना बांधेसूदपणा नसूनहि त्या अतिशय प्रभावी आणि हृदयस्पर्शी झाल्या आहेत.

बाकीच्या गोष्टी लिहून नंतर त्यांनीं ह्या गोष्टी लिहिल्या असें अर्थातच नाहीं. ह्या कथा लिहिल्या जात असतांनाच त्यांनीं इतर कथाहि लिहिल्या. फरक एवढाच कीं इतर कथांच्या वेळीं कांहीं ‘ भूमिका ’ घेऊन ते कथा-वस्तूंना सामोरे गेले, तर ह्या कथावस्तूंना केवळ एक संवेदनक्षम माणूस म्हणून ! आणि इथेंच त्यांच्यांतला कलावंत अनिर्बंधपणें काम करूं शकला, म्हणून इथें त्यांना वेगळें आणि मोठें यश मिळालें. ह्या ‘ भूमिका ’ श्री. काणेकरांनीं बुद्धया घेतल्या असें अर्थातच नाहीं. पण त्यांच्या प्रतिभेचा विकास होत असणाऱ्या, तिला आकार येत असणाऱ्या, काळांत ज्या एका विचारसरणीच्या ते सारखे जवळ राहिले होते, तिचा त्यांच्यावर परिणाम झाला असेल. त्यांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्याचाहि त्यांत कांहीं भाग असेल, पण त्यांचा परिणाम झाला खरा. आणि त्यामुळें त्यांच्या कांहीं कथा तरी जितक्या चढूं शकल्या असल्या तितक्या चढल्या नाहींत.

श्री. काणेकरांनीं कांहीं विनोदी स्वरूपाच्या कथाहि लिहिल्या आहेत. त्यांचा आणि ‘ रुपेरी वाळू ’ ह्या संग्रहाचा विचार व्हायला हवा. पण तो मी इथें विस्तारानें करीत नाहीं. कारण तो त्यांच्या कथालेखनाचा मोठा किंवा महत्त्वाचा भाग नाहीं. त्यांच्या स्वभावाचा मात्र आहे.

भावनेपासून अलिप्त होण्याची श्री. काणेकरांची जी प्रवृत्ति आहे, तिनेंच त्यांना एक शुद्ध आणि सभ्य विनोद[illegible] आहे. तिच्यांतून त्यांच्या ‘ चिपळूणचा चिनी ’, ‘ कुशाभाऊंची जीन आहे,’’ हें “ नागवेलचें पोफळे ’, ‘ कोकोनाडा एक्स्प्रेस ’ इत्यादि कथा निर्माण झाल्या आहेत.

ह्याच विनोदबुद्धीचा आणखी एक आविष्कार म्हणजे ‘ रूपेरी वाळू ’. कांहीं लेखक दुसऱ्यांचें लेखन स्वतःच्या नांवावर खपवतात, तर श्री. काणेकरांनीं स्वतःचें लेखन खलील जिब्रानला बहाल केलें. आणि पुस्तक प्रसिद्ध होऊन त्याचें बरेंच कौतुक झाल्यावर तीन वर्षांनीं हें गुपित फोडलें. अशा लिहिण्याचीहि एक प्रकारची लकब होते आणि ती साधली म्हणजे असें लेखन करणें फारसें कठीण नसतें, हेंच त्यांना ह्या प्रयोगांत बहुधा दाखवायचें होतें. टीकाकारांना किंवा खलील जिब्रानला कमीपणा आणावा हा त्यांचा मुळींच उद्देश नव्हता. तो एक मिस्किल उद्योग होता. श्री. काणेकरांच्या तरल आणि चतुरस्र बुद्धीचा तो आणखी एक आविष्कार.

‘ काणेकर : व्यक्ति आणि वाङ्मय ’ १९५६

९

सौस्थशास्त्र आणि दोन प्रश्न

श्री. पु. शि. रेगे ह्यांनीं सौंदर्यशास्त्र[1] आणि विज्ञान ह्यासंबंधींच्या आपल्या टिपणांत आरंभींच, विज्ञानांतील विधानांची मांडणी तर्कप्रधान कार्यकारणसंगतीवर आधारलेली असते आणि सौंदर्यशास्त्रांतील विधानांची मांडणी लयतत्त्वावर आधारलेली असते असें सांगण्यांत येतें, पण हें कितपत बरोबर आहे असा प्रश्न उपस्थित केला आहे. आणि ह्या प्रश्नाचें उत्तर देतांना, विज्ञान आणि सौंदर्यशास्त्र ह्यांत असा फरक करणें बरोबर नाहीं असें स्थूलमानानें प्रतिपादन केलें आहे.

ह्या त्यांच्या विवेचनांत पहिल्या प्रथमच अशी चूक झाली आहे कीं, ते जो फरक म्हणून दाखवला किंवा सौंदर्यशास्त्र आणि विज्ञान ह्यांतला नाहीं. सौंदर्यशास्त्र हें शास्त्रच असल्यामुळें त्या शास्त्राची संघटना, त्याचीं अंगोपांगें, त्यांसंबंधींचें विवेचन आणि त्यांतून निष्कर्ष काढण्याची पद्धति हीं इतर शास्त्रांतल्याप्रमाणें तर्कप्रधानच असतात. सौंदर्यशास्त्रांतल्या विधानांची मांडणी लयतत्त्वावर होत नसते. आणि तसें कोणी म्हणतहि नाहीं. ती तर्कप्रधान कार्यकारणसंगतीवरच होत असते. तरच तें शास्त्र होईल, एरव्हीं होणार नाहीं. इतर शास्त्रांना जसें त्यांचें एक विशिष्ट क्षेत्र असतें तसें ह्या शास्त्राचेंहि आहे. आणि इतर शास्त्रांची जीं अनुमानें काढण्याची किंवा निष्कर्ष काढण्याची पद्धति आहे तशीच ह्याहि शास्त्राची आहे. मात्र सौंदर्यशास्त्र हें भौतिकशास्त्राप्रमाणें वस्तुनिष्ठ (पॉझिटिव्ह) शास्त्र नसून नीति-

१. "सौंदर्यशास्त्र" ह्या शब्दाला श्री. रेग्यांनीं "सौस्थ्यशास्त्र" हा पर्याय सुचवला आहे.—'छंद', मे-जून १९५६.

शास्त्राप्रमाणें मूल्यनिष्ठ (नार्मेटिव्ह) शास्त्र आहे आणि मूल्यनिष्ठ शास्त्र हें कांहीं झालें तरी सृष्टवस्तुशास्त्राप्रमाणें निश्चितार्थ होऊं शकत नाहीं. मार्गदर्शक अशा कांहीं तत्त्वांचा तें शोध घेऊं शकेल. म्हणूनच मूल्यनिष्ठ शास्त्राच्या ज्या कांहीं मर्यादा असतात त्याच सौंदर्यशास्त्राच्याहि आहेत. एवढी तफावत सोडली तर सौंदर्यशास्त्र हें शास्त्रच आहे आणि त्याची पद्धति इतर शास्त्रांची जी असते तीच आहे.

श्री. रेगे ज्या फरकाचा उल्लेख करतात, आणि जो मानण्याचें कारण नाहीं असें म्हणतात, तो एखाद्या प्रश्नाचें शास्त्रीय पद्धतीनें केलेलें विवेचन, प्रतिपादन, मांडणी आणि एखाद्या कलाकृतीची मांडणी यांमधला आहे. शास्त्रीय मांडणी आणि तिनें सिद्ध झालेली वस्तु आणि कलात्मक मांडणी आणि तिनें सिद्ध झालेली वस्तु ह्यांमधला तो फरक आहे.

शास्त्रीय पद्धतीच्या मांडणीचा उद्देश त्या त्या जातीच्या उदाहरणांना— घटनांना सर्वत्र सर्वकाळ लागूं होईल असा एखादा निष्कर्ष, नियम किंवा तत्त्व शोधून काढणें, सिद्ध करणें हा असतो. त्यांत विवेचनाच्या सोयीसाठीं, दृष्टान्तादाखल, एखादी वस्तु किंवा व्यक्ति घेण्यांत येते ती प्रातिनिधिक स्वरूपाची असते. यूक्लिडच्या भूमितींतला कोणताहि सिद्धान्त घेतला तरी त्यांत ही गोष्ट दिसून येईल. त्यांतल्या आकृति ह्या प्रतिनिधि असतात. तसेंच " सॉक्रेटीस मरणाधीन आहे." हें सिद्ध करण्यासाठीं जेव्हां " सॉक्रेटीस माणूस आहे." हें विधान केलें जातें, तेव्हां सॉक्रेटीस सबंध माणूस-जातीचा प्रतिनिधि असतो. त्याच्याऐवजीं दुसरा कोणीहि माणूस चालतो. ह्या ठिकाणीं त्याची गुणवत्ता (कॉनोटेशन) अत्यल्प असून त्याची व्याप्ति (डिनोटेशन) मात्र जवळ-जवळ अमर्याद आहे. उलटपक्षीं ॲरिस्टॉफनीसच्या नाटकांत जेव्हां सॉक्रेटिसाची पात्र म्हणून योजना होते तेव्हां त्याची व्याप्ति (डिनोटेशन) अत्यंत (एकापुरतीच) मर्यादित असते पण गुणवत्ता (कॉनोटेशन) मात्र जवळजवळ अमर्याद असते.

शास्त्रीय विवेचनाचा भर अमूर्तावर, प्रतिनिधित्वावर, साधारणत्वावर असतो, तर कलात्मक मांडणींत तो मूर्तावर, व्यक्तित्वावर, विशिष्टत्वावर असतो. शास्त्रीय मांडणीच्या आधारावर सर्वत्र लागू पडणारें असें विधान

शेवटीं करतां यावें अशी अपेक्षा असते तर कलाकृतींत सर्व लक्ष्य तेथेंच केंद्रित व्हावें अशी असते.

शास्त्रीय मांडणीला एक अनुक्रम असतो. तो मागें–पुढें करतां येत नाहीं. एकांतून दुसऱ्याची निष्पत्ति होते. ती मांडणी सांखळीसारखी असते. त्या मांडणींत जी पद्धति अनुसरलेली असते तिचा उद्देश एखादें विधान सिद्ध करणें किंवा खोडणें हा असतो. कलाकृतीच्या मांडणींत त्या प्रकारचा अनुक्रम नसतो. अर्थात् चित्र काढतांना, मूर्ति तयार करतांना, कुठून तरी आरंभ करावाच लागतो आणि कोणत्या तरी क्रमानेंच ती कृति सिद्ध करावी लागते. पण तो कारागिरीचा भाग झाला. त्या अनुक्रमाची अपरिहार्य अपेक्षा तेथें नसते. कृति मूर्त रूपांत उतरण्यापूर्वीं–निदान स्थूलमानानें तरी ती कलावंताच्या मनांत सबंध उभी असते.[२] आणि रसिकहि तिचा आस्वाद सबंध म्हणूनच घेतो. संगीताचे स्वर जरी एका मागून एक येत असले आणि कथा-काव्यादिकांत वाक्यें, प्रसंग इत्यादि एकामागून एक येत असलीं तरी त्यांचा आस्वाद एक आकृतिबंध (पॅटर्न) म्हणूनच घेतला जातो. आणि रचना करतांना कलावंताला कांहींहि सिद्ध करायचें नसतें किंवा खोडून काढायचें नसतें. चित्रांत रंग–रेषा, किंवा संगीतांत स्वर ह्यांची संघटना करतांना आपण एक प्रकारच्या तर्काचाच अवलंब करीत असतों असें म्हणणें हें तर्क शब्दाची ओढाताण करण्यासारखें आहे.

तार्किक विवेचन आणि कलाकृति ह्या दोहोंतहि रचना आणि त्यांच्या अंगोपांगांत सुसंगति असते, आणि ही निर्दोष असली तर त्यांतून समाधानकारक असें कांहीं तरी निष्पन्न होतें, असें म्हणणें म्हणजे त्यांच्यांतल्या भिन्नतेकडे दुर्लक्ष्य करणें आहे. एखादा निष्कर्ष निरपवाद आहे, तो वस्तुस्थितीशीं जुळता आहे, हें पुराव्यानें किंवा तर्कानें (किंवा गणितानें) सिद्ध करून, पटवून देतां येईल. पण एखाद्या कलाकृतीचें सौंदर्य पुराव्यानें, तर्कानें किंवा सौंदर्यशास्त्राच्या नियमांच्या आधारानें सुद्धां सिद्ध करून किंवा पटवून देतां येईलच असें नाहीं. तर्कसिद्ध सत्य हें बुद्धिग्राह्य सत्य असतें तसें कलाकृतीचें सौंदर्य बुद्धिग्राह्य नसतें, तें तर्कानें सिद्ध करून देतां येण्याजोगें नसतें. म्हणूनच सौंदर्याचें किंवा

२. हेन्री मूरनें मूर्ति-शिल्पासंबंधीं आणि जॉं कॉक्तोनें आपल्या नाटकासंबंधीं लिहितांना असेंच म्हटलें आहे.

कलेचें शास्त्र होऊं शकेल कीं नाहीं हा कलामीमांसेंतला एक वादाचा मुद्दा होऊं शकतो.

शास्त्रीय सत्य हें अनुमानाचें सत्य असतें तर कलेचें सत्य (त्याला सत्य म्हणायचें असलें तर) अनुभवाचें सत्य असतें. विषुववृत्तावर राहणाऱ्या माणसाला आपण अहोरात्र तासीं एक हजार मैलांहून अधिक वेगानें अंतराळांतून प्रवास करतों आहों हें शास्त्रीय सत्य कळल्यानें थोडेंसें नवल वाटेल, पण त्याला त्याचा प्रत्यय येणार नाहीं. तसेंच सूर्य पृथ्वीभोंवतीं फिरत नसून पृथ्वी स्वतःभोंवतीं फिरते त्यामुळें दिवस-रात्र होतात हें शास्त्रीय सत्य जरी शिक्षितांना माहीत असलें तरी त्याचा शिक्षितांनाहि प्रत्यक्ष प्रत्यय आलेला नाहीं. आणि त्यांच्या कथाकाव्यांत अजून पृथ्वी स्थिरच आहे आणि सूर्याचे उदयास्त होत आहेत. वस्तूंना अंगचे रंग नाहींत हें शास्त्रीय सत्य असलें तरी अजून फळांफुलांना, पानांना, रंग आहेतच.

ह्याचा अर्थ एवढाच कीं, प्रत्यक्ष अनुभवाला जें येतें त्यांच्याशीं कलेला कर्तव्य असतें तर सुट्या अनुभवांच्या पलीकडे सर्वांना सामान्य—एकत्र गोंवणारें—असें एखादें तत्त्व किंवा सत्य आहे काय हें शास्त्र पाहत असतें. न्यूटनला गुरुत्वाकर्षणाचा किंवा आइन्स्टाइनला सापेक्षतावादाचा अगदीं साक्षात्कार झाला असें समजलें तरी, आणि त्यामुळें त्यांना निरपेक्ष आनंद वाटला असें समजलें तरी, तो आनंद आतांपर्यंत न सुटणारे प्रश्न आतां सोडवतां येतील ह्याचा आनंद आहे. त्याला व्यावहारिक प्रायोगिक महत्त्व आहे. हा साक्षात्कार आणि आनंद कलावंताला मनांत स्फुरलेल्या आकृतिबंधाच्या साक्षात्कारामुळें झालेल्या, आणि रसिकाला मूर्त कलाकृतीच्या दर्शनानें झालेल्या आनंदाच्या जातीचा नाहीं.

कविता आणि कथात्मक साहित्य ह्यांत एक अ-ललित भाग असतो. कवितेच्या बाबतींत तिचा अर्थ किंवा आशय आणि कथादिकांच्या बाबतींत त्यांचें कथानक हा तो भाग होय. रसिकाला संभावनाविरह जाणवणार नाहीं इतकी सुसंगति त्यांत राखावीच लागते. परंतु कवितेचा आशय किंवा कथानकाचा गोषवारा म्हणजे कविता किंवा कथा होत नाहीं. आशयाची किंवा कथानकाची कलाकृति होण्यासाठीं त्याला शरीर द्यावें लागतें. त्याच्या वेगवेगळ्या अवयवांत अंगांगीभावाचे संबंध जोडावे लागतात.

शेवटीं करतां यावें अशी अपेक्षा असते तर कलाकृतींत सर्व लक्ष्य तेथेंच केंद्रित व्हावें अशी असते.

शास्त्रीय मांडणीला एक अनुक्रम असतो. तो मागें–पुढें करतां येत नाहीं. एकांतून दुसऱ्याची निष्पत्ति होते. ती मांडणी सांखळीसारखी असते. त्या मांडणींत जी पद्धति अनुसरलेली असते तिचा उद्देश एखादें विधान सिद्ध करणें किंवा खोडणें हा असतो. कलाकृतीच्या मांडणींत त्या प्रकारचा अनुक्रम नसतो. अर्थात् चित्र काढतांना, मूर्ति तयार करतांना, कुठून तरी आरंभ करावाच लागतो आणि कोणत्या तरी क्रमानेंच ती कृति सिद्ध करावी लागते. पण तो कारागिरीचा भाग झाला. त्या अनुक्रमाची अपरिहार्य अपेक्षा तेथें नसते. कृति मूर्त रूपांत उतरण्यापूर्वीं–निदान स्थूलमानानें तरी ती कलावंताच्या मनांत सबंध उभी असते.[२] आणि रसिकहि तिचा आस्वाद सबंध म्हणूनच घेतो. संगीताचे स्वर जरी एका मागून एक येत असले आणि कथा-काव्यादिकांत वाक्यें, प्रसंग इत्यादि एकामागून एक येत असलीं तरी त्यांचा आस्वाद एक आकृतिबंध (पॅटर्न) म्हणूनच घेतला जातो. आणि रचना करतांना कलावंताला कांहींहि सिद्ध करायचें नसतें किंवा खोडून काढायचें नसतें. चित्रांत रंग–रेषा, किंवा संगीतांत स्वर ह्यांची संघटना करतांना आपण एक प्रकारच्या तर्कांचाच अवलंब करीत असतों असें म्हणणें हें तर्क शब्दाची ओढाताण करण्यासारखें आहे.

तार्किक विवेचन आणि कलाकृति ह्या दोहोंतहि रचना आणि त्यांच्या अंगोपांगांत सुसंगति असते, आणि ही निर्दोष असली तर त्यांतून समाधानकारक असें कांहीं तरी निष्पन्न होतें, असें म्हणणें म्हणजे त्यांच्यांतल्या भिन्नतेकडे दुर्लक्ष्य करणें आहे. एखादा निष्कर्ष निरपवाद आहे, तो वस्तुस्थितीशीं जुळता आहे, हें पुराव्यानें किंवा तर्कानें (किंवा गणितानें) सिद्ध करून, पटवून देतां येईल. पण एखाद्या कलाकृतीचें सौंदर्य पुराव्यानें, तर्कानें किंवा सौंदर्यशास्त्राच्या नियमांच्या आधारानें सुद्धां सिद्ध करून किंवा पटवून देतां येईलच असें नाहीं. तर्कसिद्ध सत्य हें बुद्धिग्राह्य सत्य असतें तसें कलाकृतीचें सौंदर्य बुद्धिग्राह्य नसतें, तें तर्कानें सिद्ध करून देतां येण्याजोगें नसतें. म्हणूनच सौंदर्याचें किंवा

२. हेन्री मूरनें मूर्ति-शिल्पासंबंधीं आणि जॉं कॉक्तोनें आपल्या नाटकासंबंधीं लिहितांना असेंच म्हटलें आहे.

कलेचें शास्त्र होऊं शकेल कीं नाहीं हा कलामीमांसेंतला एक वादाचा मुद्दा होऊं शकतो.

शास्त्रीय सत्य हें अनुमानाचें सत्य असतें तर कलेचें सत्य (त्याला सत्य म्हणायचें असलें तर) अनुभवाचें सत्य असतें. विषुववृत्तावर राहणाऱ्या माणसाला आपण अहोरात्र ताशीं एक हजार मैलांहून अधिक वेगानें अंतराळांतून प्रवास करतों आहों हें शास्त्रीय सत्य कळल्यानें थोडेंसें नवल वाटेल, पण त्याला त्याचा प्रत्यय येणार नाहीं. तसेंच सूर्य पृथ्वीभोंवतीं फिरत नसून पृथ्वी स्वत:भोंवतीं फिरते त्यामुळें दिवस-रात्र होतात हें शास्त्रीय सत्य जरी शिक्षितांना माहीत असलें तरी त्याचा शिक्षितांनाहि प्रत्यक्ष प्रत्यय आलेला नाहीं. आणि त्यांच्या कथाकाव्यांत अजून पृथ्वी स्थिरच आहे आणि सूर्याचे उदयास्त होत आहेत. वस्तूंना अंगचे रंग नाहींत हें शास्त्रीय सत्य असलें तरी अजून फळांफुलांना, पानांना, रंग आहेतच.

ह्याचा अर्थ एवढाच कीं, प्रत्यक्ष अनुभवाला जें येतें त्याच्याशीं कलेला कर्तव्य असतें तर सुट्या अनुभवांच्या पलीकडे सर्वांना सामान्य—एकत्र गोंवणारें—असें एखादें तत्त्व किंवा सत्य आहे काय हें शास्त्र पाहत असतें. न्यूटनला गुरुत्वाकर्षणाचा किंवा आइन्स्टाइनला सापेक्षतावादाचा अगदीं साक्षात्कार झाला असें समजलें तरी, आणि त्यामुळें त्यांना निरपेक्ष आनंद वाटला असें समजलें तरी, तो आनंद आतांपर्यंत न सुटणारे प्रश्न आतां सोडवतां येतील ह्याचा आनंद आहे. त्याला व्यावहारिक प्रायोगिक महत्त्व आहे. हा साक्षात्कार आणि आनंद कलावंताला मनांत स्फुरलेल्या आकृतिबंधाच्या साक्षात्कारामुळें झालेल्या, आणि रसिकाला मूर्त कलाकृतीच्या दर्शनानें झालेल्या आनंदाच्या जातीचा नाहीं.

कविता आणि कथात्मक साहित्य ह्यांत एक अ-ललित भाग असतो. कवितेच्या बाबतींत तिचा अर्थ किंवा आशय आणि कथादिकांच्या बाबतींत त्यांचें कथानक हा तो भाग होय. रसिकाला संभावनाविरह जाणवणार नाहीं इतकी सुसंगति त्यांत राखावीच लागते. परंतु कवितेचा आशय किंवा कथानकाचा गोषवारा म्हणजे कविता किंवा कथा होत नाहीं. आशयाची किंवा कथानकाची कलाकृति होण्यासाठीं त्याला शरीर द्यावें लागतें. त्याच्या वेगवेगळ्या अवयवांत अंगांगीभावाचे संबंध जोडावे लागतात.

त्या संबंधाला उठाव, स्पष्टपणा यावा म्हणून आसमंत योजावा लागतो. आकृतीला ताण यावा म्हणून ह्या संबंधांत संवाद–विसंवादांच्या साहाय्यानें तोल निर्माण करावा लागतो. आणि ह्या सगळ्याला जिवंतपणा यावा म्हणून समर्पक भाषा वापरावी लागते. हें जें सगळें करावें लागतें त्यामुळें आशयाची किंवा कथानकाची कलाकृति होते. आणि हें करीत असतांना तो जी सुसंगति साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो ती तार्किक सुसंगति नसून अनुभूतीची सुसंगति असते. इतकें सगळें करून जी कलाकृति सिद्ध होते तिच्यांतलें सत्य तिच्यापुरतेंच मर्यादित असतें. तें तिच्यापुरतें स्वयंपूर्ण असतें. तें सिद्धान्तासारखें, शास्त्रीय निष्कर्षासारखें, इतरांना लावून पाहतां येत नाहीं. तें लौकिक अर्थानें खरेंहि नसतें आणि खोटेंहि नसतें. तें फक्त असतें. आणि त्याचें असणें हेंच त्याचें प्रत्यंतर आहे.

शास्त्रीय सत्य हें असें स्वयंपूर्ण, स्वयंसिद्ध नसतें. त्याला बाहेरच्या वस्तुगत सत्याची सतत अपेक्षा असते. किंबहुना सर्व शास्त्रांचा प्रयत्न वस्तुगत सत्याशीं आपापल्या शास्त्रांतल्या सत्याची जुळणी करून घेण्यासाठीं चाललेला असतो. शास्त्रसिद्ध सत्य वस्तुगत सत्याशीं जुळेनासें झालें तर सोडून द्यावें लागतें. कलेंतल्या सत्याला हें बंधन नाहीं.

शास्त्रीय लेखनाखेरीज दुसराहि एक अ-ललित लेखनप्रकार आहे तो म्हणजे वर्णनपर, वृत्तान्तपर लेखनाचा. शास्त्रीय विवेचनाचा किंवा लेखनाचा उद्देश, सुट्या सुट्या सृष्ट घटनांच्या मागें त्यांना गोंवणारें असें एखादें तत्त्व किंवा सत्य आहे काय हें पाहणें आणि असल्यास तें निश्चित करणें हा असतो. तर वृत्तान्तपर किंवा वर्णनपर लेखनाचा उद्देश ह्या सुट्या घटनांची केवळ नोंद करण्याचा असतो. ह्यांत अंतर्गत संगतीपेक्षां वस्तुस्थितींतल्या तपशिलाशीं सुसंगति राखणें अधिक महत्त्वाचें असतें. ललित-लेखनाचा कांहीं भाग वस्तुस्थितींतल्या सारखा असला तरी वस्तुस्थितीशीं सुसंगति साधणें हा त्या त्या भागांचा उपयोग करण्यांतला हेतु नसतो. ह्या मुद्द्याचा येथें अधिक विस्तार करण्याची आवश्यकता नाहीं.

शास्त्रीय विवेचनानें सिद्ध झालेली वस्तु आणि कलात्मक रचनेनें सिद्ध झालेली वस्तु ह्यांत असा सर्वतोपरी फरक असतांना तीं दोन्ही एकच किंवा एकसारखीं आहेत असें समजणें हें खरोखर गोंधळ उत्पन्न करणारें आहे.

' छंद ', जुलै–ऑगस्ट १९५६

१०

कलेची शुद्धता*

वेगवेगळ्या कला-प्रकारांचा आस्वाद आपण आपल्या वेग-वेगळ्या ज्ञानेंद्रियांच्या साहाय्यानें घेत असतों. जसें चित्रांचा डोळ्यांच्या साहाय्यानें, संगीतांचा कानांच्या साहाय्यानें, मूर्तिशिल्पाचा त्वचेच्या[1] (स्पर्शाच्या) साहाय्यानें. पाकसिद्धि आणि सौगंधिकी ह्यांची जरी श्रेष्ठ कलांत गणना होत नसली तरी त्याहि आपापल्यापरीनें कलाच आहेत आणि त्यांचा आस्वाद जिभेनें आणि नाकानें घेतला जातो. म्हणजे आपल्या ज्ञानेंद्रियांचे जे शब्द स्पर्श-रूपादि वेगवेगळे विषय ती त्या त्या कला-प्रकारांचीं माध्यमें होत. श्रवणेंद्रियांचा विषय स्वर हें संगीताचें माध्यम. चक्षुरिन्द्रियांचा विषय रंगरेषा – छायाप्रकाश हें चित्रकलेचें माध्यम. खरबरीतपणा, गुळगुळीतपणा, घनता हा स्पर्शाचा विषय हें मूर्तिशिल्पाचें माध्यम. अशी ही भूमिका आहे. ह्या माध्यमाच्याच आरोह–अवरोहांच्या,

---

* 'छंद', व. २, अं. ५., पृ. २२७.

सध्यां आपण मूर्तिशिल्पाचा आस्वाद डोळ्यांनीं घेतों ही गोष्ट खरी आहे. त्याचीं अनेक कारणें असतील. त्यांपैकीं, बहुतेक वेळां पुतळ्यांना वगैरे आपल्याला स्पर्श करतां येत नाहीं हें आहे. पण मूर्तिशिल्प हें मूलतः स्पर्शानें आस्वादायचें असतें हें इसाडोरा डंकन हिनें आपल्या आत्मवृत्तांत रोदँसंबंधीं एक आठवण दिली आहे त्यावरूनहि दिसून येतें. इसाडोरा जेव्हां त्याला भेटायला गेली तेव्हां ती आपल्यासंबंधीं जें त्याला सांगूं लागली तिकडे त्याचें लक्षच नव्हतें. अर्धमिटल्या डोळ्यांनीं तो तिच्या-कडे पाहत होता आणि मग त्यानें तिच्या सर्वांगावरून आपले हात फिरवले. आणि सर्व वेळ तो अगदीं भारावल्यासारखा होता. आपले पुतळेहि तो असेच हातांनीं चांचपून पाही. —(इसाडोरा डंकन, 'माय लाइफ', पृ. ९६-१००).

विविध छटांच्या, घनता–तरलता इत्यादिकांच्या साहाय्यानें जो आकृतिबंध सिद्ध होईल ती त्या माध्यमांतील कलाकृति.

एखाद्या कलाकृतीच्या निर्मितींत एकाहून अधिक माध्यमांचा उपयोग केला गेला किंवा तिच्या आस्वादांत रसिकाला एकाहून अधिक ज्ञानेंद्रियांचा उपयोग करावा लागला, तर तिच्या आस्वादापासून रसिकाला लाभणारा आनंद हा अधिक समृद्ध समजावा कीं, अधिक विस्कळित समजावा हा मुख्य आणि महत्त्वाचा प्रश्न आहे.

एक एक कला-प्रकार एक एका माध्यमापुरताच– म्हणजे त्याचें जें खरें माध्यम आहे त्या पुरताच—मर्यादित असावा आणि त्यांत संकीर्णता येऊं देऊं नये ही भूमिका कलामीमांसेंत फार महत्त्वाची आहे. हें लक्षांत न घेतल्यानेंच पुष्कळदां कलाकृतींच्या रसग्रहणांत घोटाळे होतात आणि संकीर्णता कोणती आणि समृद्धता कोणती ह्यासंबंधीं तारतम्य राहात नाहीं. चित्र बहुधा कशाचें तरी चित्र असतें, म्हणून त्याकडे चित्र ह्या दृष्टीनें न पाहतां एखाद्या विषयाचें, प्रसंगाचें, दृश्याचें चित्ररूप दर्शन म्हणून किंवा व्यक्तीचें किंवा वस्तूचें प्रतिरूप म्हणून पाहण्यांत येतें; गाण्यांत बहुधा शब्द असतात, आणि त्या शब्दांना बहुधा अर्थ असतो म्हणून गाण्याचा गाणें म्हणून आस्वाद घेतला न जातां काव्य म्हणून घेतला जातो, ह्या उलट काव्यांत बहुधा ताल आणि लय असते, आणि त्याला पुष्कळदां चालहि लावतां येते म्हणून बहुशः काव्याचा संगीत म्हणून आस्वाद घेतला जातो. तसेंच काव्यांत शब्द असतात, त्यांमध्यें वर्णनसामर्थ्य असतें म्हणून काव्य-कथा इत्यादिकांचा काव्य-कथा म्हणून आस्वाद न घेतला जातां त्यांतल्या वर्णनांची किंवा शब्दचित्रांचीच प्रशंसा होते. आणि अशा रीतीनें एकंदरींतच कलेकडे पाहण्याची दृष्टि कलुषित होते. चित्र-शिल्प-संगीत ह्यांचा आस्वाद माध्यमशुद्धतेच्या भूमिकेवरून घेणें एक वेळ अभ्यासानें, संस्कारांनीं शक्य होईल, पण खरा घोटाळा काव्यास्वादाच्या वेळीं होतो. काव्य जरी शब्दांनीं सिद्ध होत असलेलें दिसत असलें तरी त्याचें माध्यम खरोखर शब्द नसून शब्दांच्या द्वारा सूचित होणारे अर्थ म्हणजे भाव–भावना, विचार–विकार इत्यादि होत.[1] चित्र जसें रंग-

१. काव्य ही संज्ञा येथें सबंध ललित साहित्याची वाचक म्हणून योजिली आहे.

रेषादिकांच्या संयोजनानें; शिल्प जसें पृष्ठभागांच्या–पातळ्यांचा घनराशींच्या संयोजनानें; संगीत जसें स्वरांच्या संयोजनानें सिद्ध होतें तसें काव्य हें भाव–भावनादिकांच्या संयोजनानें सिद्ध होतें. म्हणूनच भाव–भावनादिक हें काव्याचें खरें माध्यम. परन्तु भाव–भावना, विचार-विकार इत्यादि स्वतः अमूर्त आहेत. ती शब्द-स्पर्शाप्रमाणें ज्ञानेंन्द्रियांचे विषय नाहींत. त्यांना आश्रयाची अपेक्षा असते. व्यक्ति, वस्तु, घटना, प्रसंग, परिस्थिति ह्यांना अनुकूल किंवा प्रतिकूल प्रतिक्रिया म्हणून त्या निर्माण होतात आणि जाणिवेचा विषय बनतात. त्यांना स्थिरत्व देण्यासाठीं, प्रकटनक्षम करण्यासाठीं, त्यांच्या आश्रयस्थानांचें, प्रेरककारणांचें पुनर्निर्माण करावें लागतें. त्यासाठीं इंद्रिय-विषय होऊं शकणाऱ्या अनुभवांचा, शब्द–स्पर्श–रूप–रसगंधादिकांचा, म्हणजेच मूर्त कल्पनांचा, प्रतिमांचा आधार घ्यावा लागतो. आणि काव्यांत हें शब्दांच्या साहाय्यानें करावें लागतें. कारण शब्दांच्या ठिकाणीं इंद्रिय-विषयांची स्मृति जागृत करण्याचें सामर्थ्य आहे. म्हणून काव्याचें माध्यम शब्दांकित इंद्रियानुभवांच्या साहाय्यानेंच वापरतां येतें. हे इंद्रियानुभव इतर कलांचीं स्वतंत्रपणें माध्यमें आहेतच. तें काव्याचें माध्यम नसूनहि त्यांच्या साहाय्या-वांचून काव्य सिद्ध होत नाहीं म्हणून काव्य "भ्रष्ट" म्हणायचें. या ठिकाणीं "भ्रष्ट" हें विशेषण निंदाव्यंजक न समजतां लक्षण–दर्शक समजणें उचित होईल.

काव्याला शब्दांकित इंद्रियानुभवांचा आश्रय घ्यावा लागतो त्याचा एक परिणाम असा होतो कीं, अशा शब्दांकित इंद्रियानुभवांची उपमा–रूपकांची–प्रतिमांची–उतरंड म्हणजेच काव्य असा बऱ्याच कवींचा आणि रसिकांचा समज होतो, आणि ह्या मूर्त कल्पनांचा ज्यासाठीं उपयोग करायचा तें भाव–प्रकटन बाजूलाच राहतें. अलिकडे पुष्कळशा कवींची कविता एकीसारखी एक दिसते ह्याचें एक कारण असें कीं, केवळ प्रतिमांच्या नवीनतेवर, नवीनतेसाठीं भर दिला जातो. साध्य-साधन संबंध लक्षांत राहत नाहीं आणि काव्यांत प्रतिमा आगंतुक होतात; आणि मग त्या काव्याच्या आस्वादनाचा अनुभव संघटित न होतां विस्कळित होऊं लागतो. हा त्यांतला धोका आहे.

कलाकृति आणि तिचें प्रकृतिसिद्ध माध्यम ह्यांचा परस्परसंबंध लक्षांत ठेवणें हें अतिशय महत्त्वाचें आहे. प्रत्यक्ष कलाव्यवहारांत पुष्कळदां माध्यमांची

गल्लत होते म्हणून कलामीमांसेंतहि तिला मान्यता द्यावी हें अंतीं कलानिर्मितीला आणि रसग्रहणाला हानिकारक ठरेल. उलट कलाप्रकार आणि त्याचें प्रकृतिसिद्ध माध्यम ह्यांची नीट ओळख ठेवली, तरच कलामीमांसा आणि रसग्रहण निर्दोष होण्याचा संभव राहील.

एकाच जीवशक्तीच्या साहाय्यानें आपण वेगवेगळ्या इंद्रियांच्या द्वारां अनुभव घेत असतों म्हणून त्याच्यांत फरक करण्याचें, किंवा कलेंत त्या फरकांचा बडेजाव करण्याचें कारण नाहीं असें म्हणणें, हें अगदीं सौम्य भाषेंत सांगायचें तर, चमत्कारिक आहे. म्हणजे मग सर्वच शास्त्रें व कला एकच समजायला कांहीं प्रत्यवाय राहणार नाहीं. पण जोंपर्यंत आपलीं ज्ञानेंद्रियें परस्परांपासून भिन्न आहेत, व त्यांचे विषयहि भिन्न आहेत; जोंपर्यंत कडू, खरबरीत, निळा हीं इंद्रियांच्या साहाय्यावांचून जीवशक्तीला स्वतंत्रपणें अनुभवतां येत नाहींत तोंपर्यंत त्यांचा वेगळेपणा विचारांत घेतलाच पाहिजे आणि या वेगळेपणाचा 'बडेजाव'हि ठेवला पाहिजे. एका इंद्रियाची जागा दुसऱ्या इंद्रियाची शक्ति अधिक तीव्र करून जीवशक्ति भरून काढते ह्याचा अर्थ इतकाच कीं, एखादें इंद्रिय अकार्यक्षम झालें तर जीवन अशक्य होतेंच असें नाहीं. ह्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, अंधळ्याला रंग ऐकूं येऊं लागतात.

"कलेचें शुद्धत्व हें तिच्यांतील अंतर्गत संघटनेवर अवलंबून असतें." ह्या म्हणण्याचा तरी अर्थ काय? संघटना कशाची या प्रश्नाच्या उत्तरासाठीं आपल्याला पुन्हा माध्यमाकडेच यावें लागेल.

'छंद', सप्टेंबर–ऑक्टोबर १९५६

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थत्र
अनुक्रम 30560 दि: 18/3/
क्रमांक 9325 नों: दि: 23/1

११

साहित्य, साहित्यिक आणि सरकार

साहित्य, साहित्यिक आणि सरकार ह्यांचे परस्पर संबंध आज नव्यानें निर्माण झाले आहेत असें नाहीं. कवि आणि कलावंत ह्यांना आश्रय देण्याची राजांची परंपरा फार पूर्वींपासून चालत आलेली आहे. मात्र, पूर्वीची राजा ही संस्था आणि आजची सरकार ही संस्था ह्यांच्या जबाबदाऱ्या आणि कार्यक्षेत्रें ह्यांत इतकी तफावत पडली आहे कीं, त्यामुळें कला आणि साहित्य ह्यांना शासनसंस्थेकडून मिळणाऱ्या आश्रयाचें स्वरूप आज पार बदलून गेलें आहे. आज सरकार ह्या संस्थेचा व्याप इतका वाढला आहे कीं, तिचा हात जिथें पोंचूं शकणार नाहीं असें प्रजेच्या वैयक्तिक आणि सामाजिक जीवनाचें एकहि अंग नसेल. त्यामुळें प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष अशा अनेक मार्गांनीं प्रजेच्या स्वातंत्र्याचा संकोच होत चालला आहे. विशेषतः ज्या मागासलेल्या देशांत थोड्या अवधींत फार मोठी प्रगति करण्याच्या आकांक्षा निर्माण झालेल्या असतात, त्या देशांत अनेक योजना आंखून त्या अंमलांत आणण्यासाठीं सरकारला अधिकाधिक सत्ता आपल्या हातीं घेण्याला संधि मिळते, किंवा ती हातीं घ्यावी लागते. त्यामुळें हा प्रजेचा स्वातंत्र्यसंकोच अधिकच जाणवतो आणि हा स्वातंत्र्यसंकोच प्रजेच्या 'कल्याणासाठीं' चालला असल्यामुळें त्याविरुद्ध शब्द उच्चारणें कठीण जातें.

हल्लींच्या सरकारचा आणखी एक विशेष म्हणजे, तें लोकशाहीवादी असो कीं हुकुमशाहीवादी असो, एका विशिष्ट राजकीय–सामाजिक–आर्थिक विचारसरणीचें पक्षपाती असतें; आणि ही विचारसरणी सामान्यतः जीवनाची सर्व अंगें व्यापणारी असते. त्यामुळें सरकारकडून साहित्याला मिळणारा

आश्रये हा वेळोवेळीं अधिकारपदावर येणाऱ्या राजकीय पक्षांच्या अधिकार-क्षेत्राबाहेर राहिला नाहीं, तर साहित्यिक सरकारच्या हातांतलें बाहुलें होऊन बसेल, किंवा जिवंत, जोमदार साहित्य निर्माण होईनासें होईल. हा प्रकार कम्युनिस्ट देशांत झाला आहे ही गोष्ट—पूर्वीं नाहीं तरी आतां—त्या देशांतीलच लोक मान्य करीत आहेत.

असें व्हायला नको असेल, आणि साहित्याची अनिर्बंध आणि जोमदार वाढ व्हायला हवी असेल, तर त्याला सरकारकडून मिळणारा आश्रय हा पक्षीय राजकारणापासून सर्वस्वीं अलिप्त राहिला पाहिजे. तो तसा कसा ठेवतां येईल हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे.

सरकार म्हणजे कोणी व्यक्ति नसून केवळ एक शासनसंस्था असल्यामुळें त्याला जें कार्य करायचें तें विविध सरकारी खातीं, तसेंच सरकारनिर्मित किंवा इतर संस्था ह्यांच्यामार्फतच करावें लागतें. वस्तुतः सरकारी खातीं हीं पक्षीय विचारसरणीपासून अलिप्त असलीं पाहिजेत. परंतु राज्यकारभाराचें धोरण हें वेळोवेळीं अधिकारपदावर येणाऱ्या राजकीय पक्षांवर अवलंबून असल्यामुळें, आणि त्यांनीं घालून दिलेलें धोरण अंमलांत आणणें हें सरकारी खात्यांचें कर्तव्य असल्यामुळें, खात्यांच्या कारभारांत सरकारी धोरणांचें प्रतिबिंब पडणें अपरिहार्य आहे. अशा परिस्थितींत सरकारी खात्यांमार्फत साहित्याला मिळणारा आश्रय किंवा उत्तेजन हीं पूर्णपणें पक्षातीत किंवा निःपक्षपाती राहतील अशी अपेक्षा करणें चुकीचें होईल. रेडियोवरून होणारे कार्यक्रम, त्यावरून देण्यांत येणाऱ्या बातम्या, विशिष्ट नाटकें आणि चित्रपट ह्यांना करमणूक-करापासून मिळणारी सूट, समित्यांत, शिष्टमंडळांत होणारा विशिष्ट लोकांचा समावेश, ह्यांकडे थोडा जरी दृष्टिक्षेप केला तरी ही गोष्ट लक्षांत येईल.

सरकारी खात्यांचें काम हें कांहीं अंशीं सरकारच्या जाहीर धोरणानुसार चालतें, तर कांहीं अंशीं वरिष्ठांकडून मिळणाऱ्या गुप्त सूचनांनुसार चालतें. त्यामुळें त्यांच्यावर झालेल्या टीकेला कांहीं अर्थ नसतो, आणि त्या टीकेची दखल घेण्याची खात्याला जरूरहि वाटत नाहीं. दुसरी गोष्ट म्हणजे सरकारी खातें हें केवळ राज्ययंत्राचा एक भाग असल्यामुळें त्याच्या कार्यांत एक प्रकारची यांत्रिक जडता येते. त्याला त्या विषयाची आंच नसल्यामुळें,

११५१३

काम उरकणें आणि वर्षासाठीं मंजूर झालेली रक्कम शक्य तों माघारी तिजोरींत न जाऊं देणें एवढेंच त्याला आपलें काम वाटतें.

सालोसाल पुस्तकांना बक्षिसें देणें, आणि नाट्यस्पर्धा चालवणें, हीं कामें सरकारी खात्यामार्फत होतात. त्यासाठीं परीक्षक-समित्या नेमणें, पुस्तकें मागवणें, आणि शेवटीं बक्षिसें जाहीर करणें हीं कामें ज्या पद्धतीनें होतात ती पाहिली म्हणजे सरकार ह्या गोष्टी कोणत्या धोरणानें करतें ह्याविषयीं प्रश्न उत्पन्न होतो. आणि कांहीं धोरण असलेंच तर त्याचा चांगल्या साहित्याला किंवा नाटकाला उत्तेजन देण्याशीं कितपत संबंध असतो ह्याविषयीं शंका येऊं लागते.

साहित्याला आश्रय देण्याचें सरकारच्या हातचें दुसरें साधन म्हणजे सरकारनिर्मित संस्था. साहित्य अकादमी, ललित कला अकादमी, अशा संस्था सरकारनें ह्या कामासाठीं स्थापन केल्या आहेत. आणि प्रकाशनांसाठीं म्हणून एक राष्ट्रीय पुस्तक निधीहि स्थापन केला आहे. ह्या अकादम्या सरकारपुरस्कृत पण स्वायत्त आहेत असें सरकार म्हणतें. ह्या संस्थांचे सभासद कोण नेमतें ? किती मुदतीसाठीं नेमतें ? कोणत्या तत्त्वावर नेमतें ? ह्या संस्थांना कांहीं घटना आहे काय ? त्यांचें काम कोणत्या धोरणानुसार चालतें ? ह्या प्रश्नांचीं आज समाधानकारक उत्तरें मिळत नाहींत. वस्तुतः साहित्य अकादमीवर सभासद म्हणून माणसें जायचीं तर तीं साहित्यसंस्थांचीं प्रतिनिधि म्हणून निवडून गेलीं पाहिजेत. त्यासाठीं वाटलें तर सरकारनें सभासद व्यक्तीची, आणि प्रतिनिधि निवडून पाठवणाऱ्या संस्थेची, लायकीची किमान कसोटी ठरवावी. पण तीं माणसें प्रतिनिधि म्हणूनच गेलीं पाहिजेत. ह्या संस्थांबाहेरचीं परंतु विशेष योग्यतेचीं माणसें वाटलें तर सरकारनें नेमावींत. ह्या सरकारनिर्मित अकादम्यांच्या कामाला कांहीं शिस्त आहे कीं नाहीं ह्याविषयीं ज्यामुळें शंका उत्पन्न होईल असें एक ढळढळीत उदाहरण म्हणजे, कांहीं वर्षांपूर्वी साहित्य अकादमीनें लेखकांची एक सूची तयार करायचें ठरविलें आणि त्यासाठीं भरायचे कांहीं तक्ते तयार केले. हे तक्ते अकादमीनें वास्तविक वेगवेगळ्या साहित्य-संस्थांकडे पाठवून त्यांच्या-कडून ते भरून मागवायला हवे होते. त्याऐवजीं अकादमीनें ते कांहीं व्यक्तींकडे दिले. ते ज्या व्यक्तींकडे दिले आहेत हें अकादमीनें जाहीर केलें

नाहीं किंवा अमुक व्यक्तींकडे कां दिले तेंहि जाहीर केलें नाहीं. त्याचा परिणाम असा झाला कीं, कित्येक लेखकांनीं ते तक्ते भरून पाठवलेच नाहींत.

ह्या अकादम्यांमार्फतहि सत्कार, सन्मान, पुरस्कार, द्रव्यसाहाय्य, इत्यादि उत्तेजनकार्य केलें जातें. पण तें कोणत्या पद्धतीनुसार चालतें हें कळत नाहीं, आणि ज्या पद्धतीनुसार तें चाललेलें दिसतें ती पद्धत ज्या साहित्यिकांच्या साहाय्यासाठीं म्हणून अवलंबिली जाते त्यांनाच जाचक किंवा अवमान-कारक वाटते.

साहित्याला उत्तेजन देण्यासाठीं म्हणून सरकार कांहीं प्रकाशनकार्यहि करीत असतें. 'आजकल'सारखीं नियतकालिकें चालवणें. कथा, कविता, इत्यादिकांचे प्रातिनिधिक संग्रह छापणें, आणि 'कॉन्टेंपपरी इंडियन लिटरेचर'सारखे परस्परपरिचयात्मक ग्रंथ लिहवून घेऊन प्रकाशित करणें ह्यांचा त्यांत अंतर्भाव होतो.

ह्याबाबतसुद्धां प्रश्न हेच उद्भवतात कीं, ही साहित्याची निवड कोण करतें? हें काम कोणा पगारी नोकरांवर सोंपवलेलें असतें कीं, त्यासाठीं खास समिति नेमलेली आहे? ही समिति कोणीं नेमली. आणि कोणत्या तत्त्वावर? निवडक अशा साहित्याचें प्रातिनिधिक स्वरूपाचें प्रकाशन होणें महत्त्वाचें आहे ह्यांत शंका नाहीं. त्याचबरोबर आपल्या देशासारख्या देशांत एका भाषेंतल्या चांगल्या साहित्याचा दुसऱ्या भाषेच्या वाचकांना परिचय करून देणें हेंहि इष्ट आणि आवश्यक कार्य आहे. पण हें काम सरकारतर्फे होणें अनेक कारणांनीं अनिष्ट आहे. एक तर उत्कृष्ट साहित्याची, विशेषतः सर्जनात्मक ललित साहित्याची, निरपवाद निवड करणें हें कठीण काम आहे. अभिरुचीप्रमाणें आणि दृष्टिकोणाप्रमाणें वेगवेगळ्या संपादकांची निवड वेगवेगळी ठरण्याचा संभव आहे. शिवाय सारख्याच योग्यतेचे एकाहून अधिक नमुने निवडण्याचीहि शक्यता आहे. म्हणून प्रातिनिधिक संग्रह वेगवेगळ्या संपादकांकडून वेळोवेळीं काढले गेले तरच परस्पर-परिचयाचें कार्य खऱ्या अर्थानें होऊं शकेल. असे वेगवेगळे संग्रह वेगवेगळ्या खासगी संस्था किंवा प्रकाशनसंस्था काढूं शकतील तसे सरकारला काढतां येणार नाहींत हें उघड आहे. सरकारतर्फे प्रसिद्ध होणाऱ्या अशा प्रकारच्या

संग्रहांना एक विशिष्ट प्रतिष्ठा प्राप्त होत असते. खासगी प्रकाशकाची किंवा संपादकाची निवड ही त्याची स्वतःची निवड असते; सरकारची निवड ही राष्ट्राची निवड ठरते. सरकारी संग्रहांत जे लेखक घेतले गेले ते खरोखरच विशेष योग्यतेचे लेखक असले पाहिजेत, आणि जे त्यांतून वगळले गेले ते तितक्या योग्यतेचे नसावेत, असा निदान इतर भाषांच्या वाचकांचा तरी—क्वचित् त्या भाषेंतल्या वाचकांचाहि—समज होण्याची शक्यता असते. हा समज अगदीं अनाठायीं असण्याचीहि शक्यता आहे; पण तो होणें अपरिहार्य आहे.

सरकारच अशा प्रकारचे संग्रह प्रकाशित करूं लागलें तर त्याला जी मान्यता मिळते त्यामुळें, आणि सरकारी प्रकाशन स्वस्त किंमतींत देणें शक्य असल्यामुळें, त्याला मोठा ग्राहकवर्ग मिळणें शक्य होतें. त्यामुळें असले संग्रह काढण्यापासून खासगी प्रकाशक परावृत्त होईल. शिवाय कित्येक वेळां सरकारी प्रकाशनें इतकीं अप्रातिनिधिक किंवा सामान्य दर्जाचीं निघतात कीं, त्यांना कोणी गिऱ्हाईक न मिळाल्यानें तीं रद्दीची भर करतात. त्याचें सरकारांत कोणाला दुःख होत नाहीं, आणि त्यांत प्रजेचा पैसा जातो तो वेगळाच. म्हणजे सरकारचें हें प्रकाशनविषयक धोरण सरकारच्या मूळ उद्देशालाच विघातक ठरेल.

आकाशवाणी, सरकारी प्रकाशन आणि प्रसिद्धि-विभाग, व समाजशिक्षण-विभाग, हीं साहित्यिकांना आश्रय देण्याचीं आणखी कांहीं सरकारी साधनें आहेत. ह्यांत गेल्या आठ-दहा वर्षांत पुष्कळच लेखकांची नेमणूक झाली आहे. आणि सर्जनात्मक लेखन करणारांना त्यामुळें उपजीविकेसाठीं पूर्वीं-पेक्षां अधिक चांगलीं साधनें उपलब्ध झालीं आहेत, यांत शंका नाहीं. आपल्या खात्यांत लेखकांची नेमणूक करण्यांत सरकारचा उद्देश, त्यांच्या लेखनशक्तीचा आपल्या कार्यासाठीं उपयोग करून घेणें हा जसा असेल तसाच लेखकांना उत्तेजन द्यावें असाहि असेल.

पण थोड्याशा अधिक व्यापक दृष्टीनें विचार केला तर कांहीं लेखकांना चांगल्या पगाराच्या नोकऱ्या मिळाल्या ह्यापलीकडे साहित्याचा असा त्यामुळें काय लाभ झाला? ह्या जागांवर गेल्यामुळें त्यांनीं अधिक चांगलें

साहित्य निर्माण केलें असें झालें आहे काय ? किंवा करतील अशी आशा वाटूं लागली आहे काय ? प्रतिष्ठितपणें जगतां येण्याइतकी प्राप्ति साहित्यिकाला झाली पाहिजे ही गोष्ट निर्विवाद असली, तरी त्याला होणाऱ्या प्राप्तीचा त्याच्या लेखनाच्या गुणवत्तेशीं कांहीं संबंध असतो अशी अनुभवाची साक्ष नाहीं.

उलट ललित-लेखक सरकारी नोकरींत शिरल्यानें साहित्याची हानीच होण्याचा संभव जास्त असें दिसतें. कारण सरकारी नोकरींत एकदां लेखक शिरला कीं, दप्तरी कारवाईत आणि नेमून दिलेलें काम करण्यांत त्याचा इतका वेळ जातो कीं, त्याला स्वतंत्र लेखन करायलाच काय, पण त्यासंबंधीं विचार करायलाहि सवड मिळत नाहीं. त्यांतून त्याला त्याच्या नोकरींत भाडोत्री लेखन करावें लागलें तर स्वतंत्र लेखक म्हणून तो संपलाच म्हणायला हरकत नाहीं. लेखकांच्या नेमणुकीमुळें खात्याच्या कामाचा दर्जा कदाचित् सुधारत असेल, पण लेखकाचा व्यक्तिशः मात्र ऱ्हास होण्याचाच संभव जास्त. दुसरी गोष्ट म्हणजे कांहीं साहित्यिकांना नोकऱ्या मिळणें शक्य झालें म्हणून सर्व साहित्यिकांची स्थिति सुधारते असें नाहीं. त्यामुळें मुख्य प्रश्न आहे तिथेंच राहतो.

ह्या सर्व सरकारी उपक्रमांचा साकल्यानें विचार केला तर असें दिसतें कीं, सरकारचा उद्देश जरी कदाचित् चांगला असला तरी त्यामुळें भरीव असें कांहींहि निष्पन्न होत नाहीं आणि होणें शक्यहि नाहीं. एक तर सरकारची कार्यपद्धति सदोष आहे; आणि दुसरें म्हणजे सरकारची कार्यपद्धति जरी सुधारली, आणि बक्षिसें, पदकें, पुरस्कार, वेतनें, वगैरेमुळें व्यक्तिशः कांहीं साहित्यिकांना प्रतिष्ठा, गौरव, उपजीविका, वगैरे जरी प्राप्त झाली, तरी सबंध साहित्यासाठीं ह्यांत कांहींहि केलें जात नाहीं. साहित्याचा दर्जा सुधारण्याला, किंवा वाचकांची अभिरुचि सुधारण्याला, किंवा चांगल्या साहित्याचा खप वाढण्याला, ह्या उपक्रमांमुळें कांहींहि मदत होत नाहीं. उलट ह्या सरकारी धोरणामुळें केव्हां केव्हां भलत्या माणसाला भलत्या कारणानें महत्त्व मिळून सामान्य वाचकांचा बुद्धिभेद होण्याचाच संभव जास्त.

कांहीं लोकांना असें वाटण्याचा संभव आहे कीं, पूर्वींचें सरकार साहित्य आणि साहित्यिक ह्यांची मुळींच दखल घेत नव्हतें त्यापेक्षां हे

अधिक चांगलें आहे. तेवढ्यापुरतें त्यांचें वाटणें रास्त आहे. पण जें चाललें आहे तें पुरेसें नाहीं, हें त्यांनीं लक्षांत घ्यायला हवें. दुसरें म्हणजे लेखकांमध्येंच कांहीं लोक अशा मताचे आहेत कीं, ललित लेखन हें जनमतावर परिणाम करण्याचें एक प्रभावी साधन आहे; त्याचा जनतेच्या कल्याणासाठीं, उन्नतीसाठीं उपयोग करणें हें लेखकाचें कर्तव्य आहे; आज सर्वांगीण सामाजिक क्रान्ति घडवून आणणें हें केवळ सरकार ह्या संस्थेलाच शक्य आहे; म्हणून लेखकांनीं सरकारशीं सहकार्य करावें, सरकारनें जें समाजकल्याणकारी कार्य चालवलें आहे त्याला साहाय्य करावें. परंतु ह्या विचारसरणींतून कांहीं अडचणी निर्माण होतात तिकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं. समाजकल्याण आणि तें साधण्याचे मार्ग ह्यासंबंधीं वेगवेगळ्या पक्षांच्या वेगवेगळ्या कल्पना आहेत. उदाहरणार्थ, मार्क्सवादी आणि गांधीवादी ह्या दोघांनाहि समाजकल्याणच इष्ट असलें तरी त्यांच्या भूमिकांत जमीन-अस्मानाचें अंतर आहे. लेखकांमध्येंहि हे मतभेद आहेत. तेव्हां लेखकांनीं सरकारशीं सहकार्य करावें ह्याचा अर्थ, ज्या लेखकांना ज्या सरकारशीं सहकार्य करावें असें वाटत असेल त्यांनीं तें करावें, असाच करायचा असेल तर गोष्ट वेगळी. अर्थात् कोणी लेखकांनीं असें सहकार्य स्वयंस्फूर्तीनें करण्याचें ठरवलें, किंवा एखादा एंजिनियर जसें आपलें ज्ञान योग्य तनख्यावर कोणत्याहि सरकारच्या हवालीं करायला तयार होतो तसें कांहीं लेखकांनीं आपली बुद्धि आणि लेखनशक्ति सरकारच्या हवालीं करायचें ठरवलें, तर त्याला कोण प्रतिबंध करणार ? पण साहित्याला उत्तेजन देणें म्हणजे साहित्यिकांना नोकऱ्या देणें, किंवा विशिष्ट विचारसरणीच्या साहित्याला उत्तेजन देणें, असा संकुचित अर्थ धरून हें विवेचन केलेलें नाहीं. सबंध साहित्यासाठीं किंवा एकंदर लेखकवर्गासाठीं पक्षनिरपेक्षपणें सरकारला काय करतां येईल हा खरा प्रश्न आहे.

सर्वच समाजाच्या योगक्षेमाची जबाबदारी सरकारवर असते, त्याप्रमाणें साहित्यिकांच्या योगक्षेमाचीहि जबाबदारी त्यानें घेतली पाहिजे; साहित्यिकाला आणि साहित्याला आश्रय देणें हें सरकारचें कर्तव्यच आहे, असेंहि वाटणारा एक पक्ष आहे. साहित्यिकांचा एक वर्ग आहे ही गोष्ट खरी असली, तरी शिक्षक, कामगार, इत्यादींच्या सारखा तो एकजिनसी वर्ग नाहीं. त्याच्या

कामासंबंधीं कांहीं नियम घालून देऊन त्या नियमांनुसार त्याच्या योगक्षेमाची व्यवस्था करणें शक्य होत नाहीं. ललित-लेखकामध्यें एक प्रकारचा एकांडेपणा असतो. त्याला बाहेरून शिस्त लावून त्याच्याकडून चांगल्या कामाची अपेक्षा करतां येत नाहीं. ललित लेखनाची एकंदर प्रक्रियाच अशी आहे कीं, हुकमी लेखनाशीं तिची सांगड बसूं शकत नाहीं. बाहेरून लादलेली शिस्त आणि नियमबद्धता त्याच्या सर्जनशक्तीला विघातकच ठरतील. हीच गोष्ट पुष्कळ अंशीं उच्च प्रतीच्या संशोधनकार्यासंबंधीं आहे. म्हणजे ज्यांत बुद्धीची तीव्रता, एकाग्रता, इत्यादि गुण अपेक्षित असतात; ज्या संशोधनाला ज्ञानाच्या कक्षा वाढवण्याच्या दृष्टीनें, किंवा सांस्कृतिक पातळी वाढवण्याच्या दृष्टीनें, महत्त्व असतें, पण ज्याच्यापासून निश्चित फळाची हिशेबानें अपेक्षा करतां येत नाहीं, अशा संशोधनकार्याच्याहि बाबतींत हेंच म्हणतां येईल. अशी स्थिति असल्यामुळें साहित्यिकांसाठीं किंवा अशा प्रकारच्या संशोधकांसाठीं म्हणून कांहीं तरी करण्यापेक्षां सरकारनें त्यांच्यासाठीं कांहींच न करणें चांगलें असें म्हणावेंसें वाटतें.

सरकारला साहित्यासाठीं कांहींच करतां येणार नाहीं किंवा त्यानें कांहीं करूं नये असा ह्याचा अर्थ नाहीं. सध्यां सरकार जें कांहीं करीत आहे त्याचे परिणाम अगदीं मर्यादित असले तरी त्यांत सुधारणा करतां येण्यासारखी आहे. सरकार सध्यां खात्यांमार्फत जें काम करीत आहे तें त्यानें त्यांच्याकडून काढून घ्यावें. अकादम्या संपूर्णपणें लोकशाही तत्त्वावर अधिष्ठित करून त्या पूर्णपणें स्वतंत्र आणि स्वायत्त कराव्यात. सरकारनें पैसा त्यांच्या हवालीं करावा आणि त्यांच्याकडून चोख हिशेबाची मागणी करावी, पण त्यांच्यावर कोणत्याहि प्रकारचें नियंत्रण ठेवूं नये. साहित्याला उत्तेजन देणें हें सरकारनें आपलें कर्तव्य मानावें; पण त्याच्या प्रत्यक्ष अंमलबजावणींत आपला हात ठेवूं नये. स्वायत्त आणि निवडणुकीनें सिद्ध झालेल्या संस्थांचें कार्य सर्वथा निर्दोषच होईल असें नाहीं. सरकारी सनद असणाऱ्या किंवा इतरहि संस्था कालांतरानें जरठ, निष्क्रिय आणि प्रगति-विरोधक होण्याचा संभव असतो. पण अशीं चिन्हें दिसून येऊं लागलीं, म्हणजे त्यांच्या मुकाबल्यांत अधिक जोमदार आणि प्रगतिशील अशा दुसऱ्या संस्था निघूं शकतात आणि त्यांच्या कार्याला अधिक मान्यता मिळूं

लागते. दुसरें म्हणजे, अकादम्यांसारख्या संस्था सरकारी नियंत्रणाच्या बाहेर राहिल्या आणि त्यांचें कार्य एखाद्या घटनेनुसार उघडपणें होत राहिलें तर त्यांच्यावर टीका करून त्यांना सतत जागृत ठेवणें शक्य होतें.

ग्रंथांना बक्षिसें देणें हें तेवढ्यापुरतें ठीक असलें, तरी त्यापेक्षां अधिक भरीव, अधिक महत्त्वाचें कार्य सरकारनें केलें पाहिजे, आणि तें त्याला करतां येईल. आज साहित्यक्षेत्रांत जर कशाची विशेष वाण भासत असेल तर ती मूलग्राही आणि निःपक्षपाती साहित्यसमीक्षा करणाऱ्या आणि नवीन लेखकांना आणि लेखनप्रकारांना बुद्धिपुरस्पर, सुजाणपणें उत्तेजन देणाऱ्या साहित्यविषयक नियतकालिकांची. प्रसिद्ध लेखकांच्या नांवांवर खपणाऱ्या आणि त्या खपावर जगणाऱ्या नियतकालिकांना साहित्यसमीक्षा करण्याची आणि नवीनाला बुद्धिपुरस्सर उत्तेजन देण्याची आवश्यकता वाटत नाहीं. साहित्यचर्चेला प्राधान्य देणाऱ्या नियतकालिकांना मोठा वाचकवर्ग लाभत नाहीं, आणि त्यांचा खप कमी म्हणून त्यांना जाहिरातीहि मिळत नाहींत. त्यामुळें चालकांना झीज सोसूनच तीं चालवावीं लागतात. ह्याचा परिणाम असा होतो कीं, पांच-सात वर्षें चालून तीं बंद पडतात. त्यानंतर दुसरें कोणीं तरी तशाच प्रकारचें दुसरें एखादें नियतकालिक काढतों हें खरें, पण हीं नियतकालिकें अल्पजीवी ठरत असल्यामुळें त्यांना धोरणाचें आणि अनुभवाचें सातत्य लाभत नाहीं. साहित्यविषयक प्रश्नांची मूलग्राही तात्त्विक चर्चा करणें, साहित्याची कसोशीनें आणि कांटेकोरपणें पारख करणें, अभिरुचीला वळण लावणें आणि नव्या साहित्याला उत्तेजन देणें, हीं कामें अशीं नियतकालिकेंच प्रामुख्यानें करीत असल्यामुळें, तीं टिकणें साहित्याच्या हिताच्या आणि उत्कर्षाच्या दृष्टीनें आवश्यक आहे. वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांचीं अशा प्रकारचीं अनेक नियतकालिकें खरोखर निघायला आणि चालायला हवींत. खासगी प्रयत्न त्याला अपुरे पडतात. सरकारला ह्या बाबतींत पुष्कळच करतां येण्यासारखें आहे. अशा नियतकालिकांना सरकारनें साहाय्य केलें तर तें बक्षिसें देण्यापेक्षां अधिक परिणामकारक साहाय्य ठरेल.

साहित्यक्षेत्रांतील दुसरी अडचण पुस्तकांच्या प्रकाशनासंबंधींची आहे. पुष्कळसें ललित लेखन किंवा समीक्षात्मक स्फुट लेखन टीकाकारांकडून

मान्यता पावलेलें असतें आणि त्याला जाणता असा एक विशिष्ट वाचकवर्गहि लाभलेला असतो. पण त्याला मोठा वाचकवर्ग मिळण्यासारखा नसल्यामुळें किंवा मिळेल अशी खात्री नसल्यामुळें तें लेखन एकत्र करून पुस्तकरूपानें छापण्याला धंदेवाईक प्रकाशक सहसा तयार होत नाहीं. अशा प्रकारच्या प्रकाशनांना त्यांची योग्यता पाहून जर सरकारनें साहाय्य केलें तर तें लेखन सामग्रयानें पुढें आल्यामुळें लेखकाला अधिक लेखन करण्याला उत्तेजन मिळेल, आणि त्याच्या लेखनाची अधिक योग्य पारख होईल. इतकेंच नव्हे तर नियतकालिकांच्या पृष्ठांतच अडकून राहिल्यामुळें, एरवीं वाङ्मयेतिहासांतून हें साहित्य वगळलें गेलें असतें, तसें वगळलें जाणार नाहीं. पुष्कळसें लेखन पुस्तकरूपानें पुढें न आल्यामुळें साहित्येतिहासाच्या अभ्यासांत आणि लेखनांत पोकळ्या निर्माण होतात, त्या ह्यामुळें टळतील.

साहित्यक्षेत्रांतली तिसरी वाण म्हणजे साहित्याच्या अभ्यासाला साहाय्यक अशा ग्रंथांची आणि दीर्घ व्यासंगांतून आणि संशोधनांतून निर्माण झालेल्या प्रबंधांची. ज्ञानकोश, शब्दकोश, वाङ्मयकोश, चरित्रकोश, वाङ्मयेतिहास, एखाद्या लेखकाच्या समग्र साहित्याची तसेंच एखाद्या लेखनप्रकाराची सिंहावलोकनात्मक परीक्षा करणारे ग्रंथ, हीं साहित्याच्या अभ्यासाचीं साधनें आहेत. तीं कांहीं देशी भाषांत निर्माण झालीं आहेत. हीं कामें कांहीं व्यक्तींनीं एकेकट्यानें किंवा एकत्र येऊन पार पाडलीं आहेत. पण हीं खरोखर व्यक्तींचीं कामें नव्हेत. त्यांच्या पुरवण्या काढणें, त्यांतल्या चुका सुधारणें, त्यांच्या नवीन आवृत्त्या काढणें, हीं कामें संस्था जशा सातत्यानें करूं शकतील तशा व्यक्ती करूं शकणार नाहींत. अशीं कार्यें जे कोणी करीत असतील त्यांना उत्तेजन देणें आणि अशीं कामें करून घेणें हें सरकारचें काम आहे. साहित्यसंस्था, संशोधनसंस्था आणि विद्यापीठें ह्यांच्या कार्यक्षेत्रांत ह्या गोष्टी मुख्यतः येतात. त्यांच्या कार्यांत सुसूत्रता आणणें, कार्यांची पुनरुक्ति टाळणें, त्यांना स्थैर्य आणणें ह्या गोष्टी सरकारला करतां येतील.

वर उल्लेखिलेलें सर्व प्रकारचें कार्य हें दृश्य स्वरूपाचें आणि कांहीं अंशीं सद्यःफलदायी आहे. परंतु कालांतरानें फलद्रूप होणारें आणि परिणामीं साहित्याला हितकर असें व्यापक धोरण सरकारनें अवलंबिल्याशिवाय त्याचें सध्यांचें साहाय्य-कार्य खऱ्या अर्थानें साहित्याला उपकारक होणार नाहीं.

कोणत्याहि भाषेंतल्या ललित साहित्याचा दर्जा, त्याची विविधता आणि विपुलता, हीं सुटीं आणि स्वतंत्र नसतात. त्याचा त्या भाषेंतल्या इतर साहित्याशीं, आणि त्या समाजाच्या एकंदर बौद्धिक आणि सांस्कृतिक पातळीशीं निकटचा संबंध असतो. एखाद्या भाषेंत जर विविध आणि विपुल असें गंभीर स्वरूपाचें, संशोधनात्मक, मूलग्राही वाङ्मय निर्माण होत असेल, तर त्या भाषेंतल्या ललित साहित्याचा दर्जा उच्च राहील, असें स्थूलमानानें समजायला हरकत नाहीं. पण कोणत्याहि भाषेंत असें गंभीर स्वरूपाचें शास्त्रीय किंवा ललितेतर वाङ्मय उगीच निर्माण होत नसतें. भाषेच्या व्यवहाराचीं क्षेत्रें विस्तारणें आणि विविध क्षेत्रांत तिचा उपयोग करण्याची आवश्यकता निर्माण होणें, ह्यावर अशा प्रकारच्या वाङ्मयाची निर्मिति अवलंबून असते. ब्रिटिश राजवटींत प्रादेशिक भाषांच्या व्यवहाराचें क्षेत्र अत्यंत संकुचित राहिल्यामुळें, त्या भाषांत ललित साहित्य आणि प्रचारवाङ्मय थोडेंबहुत निर्माण झालें तरी, महत्त्वाच्या प्रश्नांची मूलग्राही आणि शास्त्रीय चर्चा करणारें, आणि विविध शास्त्रीय विषयांवरचें, वाङ्मय फारसें निर्माण झालें नाहीं— किंबहुना, मुळींच निर्माण झालें नाहीं असें म्हटलें तरी चालेल. ह्याचा परिणाम म्हणजे आपलें ललित साहित्यहि थोडेंबहुत खुरटलें आहे, आणि आपलें समीक्षावाङ्मयहि बऱ्याच अंशीं ठिसूळ आणि कच्चें राहिलें आहे. परकीय राज्यकर्त्यांना प्रादेशिक भाषा-साहित्याच्या वाढीसंबंधीं आंच नव्हती. आपल्या राज्यकर्त्यांना असेल अशी अपेक्षा होती; पण ते या बाबतींत काय करणार आहेत हें निश्चितपणें कळत नाहीं.

स्वराज्यांत अजून प्रादेशिक भाषांना त्यांचें योग्य तें स्थान मिळालेलें नाहीं. राज्यांचा सगळा कारभार अजून प्रादेशिक भाषांत चालत नाहीं. शिक्षणांतहि अजून खालपासून वरपर्यंत प्रादेशिक भाषा हें माध्यम करण्यांत आलेलें नाहीं. शिक्षणाचें माध्यम आणि नोकरी-व्यवसाय-राज्यकारभाराची भाषा ह्यांचा निकटचा संबंध आहे. नोकरी-व्यवसाय-राज्यकारभार ह्यांची भाषा निश्चित केल्यावांचून शिक्षणाचें माध्यम निश्चित करतां येणार नाहीं. म्हणूनच आज इंग्रजीचें स्थान शिक्षणांत काय असावें ह्यासंबंधीं अनिश्चितता दिसत आहे.

आपल्या एकंदर व्यवहारांत हिंदीचें स्थान काय राहणार आहे हेंहि नीटपणें कळत नाहीं. आज अशी स्थिति आहे कीं, प्रादेशिक भाषेसंबंधीं प्रेम दाखवणारा मनुष्य आमच्या मध्यवर्ति सरकारच्या दृष्टीनें संकुचित वृत्तीचा, आणि ज्याला कोणत्याहि प्रादेशिक भाषेसंबंधीं ओढ नाहीं तो व्यापक आणि उदार वृत्तीचा, समजला जात आहे. आमचे महत्पदावर चढलेले पुढारी अधूनमधून प्रादेशिक भाषांसंबंधीं गौरवाचे वा कौतुकाचे उद्‌गार काढतात, ते मोठ्या माणसानें लहानाला शाबासकी द्यावी तसे असतात.

आमचे राष्ट्राध्यक्ष आणि इतर मोठे पुढारी दौऱ्यावर जातात—विशेषतः अहिंदी प्रदेशांत—तेव्हां ते आश्वासन देतात कीं, हिंदीचें प्रादेशिक भाषांवर आक्रमण होईल ही भीति निराधार आहे. हिंदी केवळ इंग्रजीची जागा घेणार आहे. हीं आश्वासनें संदिग्धच नव्हेत तर भयावहहि आहेत. प्रादेशिक भाषांच्या व्यवहाराचें आजचें क्षेत्र इतकें संकुचित आहे कीं, त्यांच्यावर आक्रमण होणार नाहीं हें आश्वासन निरर्थकच नव्हे तर अपमानकारक वाटावें. हिंदी भाषा केवळ इंग्रजीचें स्थान घेईल म्हणजे काय करील हेंहि स्पष्ट झालें पाहिजे. कारण आज इंग्रजीनें व्यापलेला पुष्कळसा भाग असा आहे कीं, जो ह्यापुढें हिंदीनें नव्हे तर प्रादेशिक भाषांनीं घेतला पाहिजे. नाहीं तर प्रादेशिक भाषा आहेत तिथेंच राहतील. इतकेंच नव्हे तर देशाच्या ऐक्याच्या खोट्या कल्पनेपायीं त्यांचें क्षेत्र अधिक आकुंचितहि केलें जाईल.

ह्या व्यापक आणि मूलगामी प्रश्नासंबंधीं आपलें धोरण काय आहे हें जोंवर सरकार निःसंदिग्धपणें आणि सविस्तर सांगत नाहीं, तोंपर्यंत बक्षिसें, पुरस्कार, सत्कार, स्पर्धा हीं केवळ दिखाऊ ठरणार आहेत. इतकेंच नव्हे तर साहित्य आणि साहित्यिक यासाठीं आपण करायचें तें सर्व करीत आहों आणि अधिक कांहीं करण्याची आवश्यकता नाहीं, असें सरकारला आणि त्याला पाठिंबा देणाऱ्यांना वाटण्याचा संभव आहे. आणि तेंच अधिक धोक्याचें आहे.

बक्षिसें वगैरे देऊन आपण साहित्यावर आणि साहित्यिकांवर उपकार करीत आहों असें सरकारनें मानणें, आणि साहित्यिकांनीं याचकवृत्तीनें

सरकारकडे आश्रयासाठीं पाहणें, हें सरकारला आणि साहित्यिकांना दोघांनाहि घातक आहे. तसाच विचार केला तर कोणत्याहि प्रकारचा आश्रय हा सर्जनात्मक लेखन करणाऱ्याला बाधकच ठरतो. मग तो आश्रय सरकारकडून मिळो, चित्रपटनिर्मात्यांकडून मिळो, कीं इतर कोणाकडून मिळो. अशा प्रकारच्या 'आश्रया'ची गरज न राहतां, आपलें इमान शाबूत ठेवून जगणें त्याला शक्य होईल अशी परिस्थिति निर्माण करणें हें सरकारचें कर्तव्य आहे. एकंदर समाजाची सांस्कृतिक आणि आर्थिक पातळी उंचावणें, असाच ह्याचा अर्थ होतो. सरकारनें जर चांगल्या साहित्याच्या निर्मितीला आणि प्रसाराला अनुकूल परिस्थिति निर्माण केली तर त्यांत त्याचाच गौरव आहे हें त्यानें विसरतां कामा नये.

'सत्यकथा', दिवाळी अंक : १९५७

१२

साहित्य-समीक्षेंतील कांहीं प्रश्न

नित्यशः प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याला सतत चाळणी लागत राहावी, त्यांतून बऱ्या-वाईटाची निवड होत राहावी, तसेंच हें काम टीकाकारानें किंवा समीक्षकानें करावें अशी वाचकांची अपेक्षा असते. त्याचप्रमाणें हें काम त्यानें केवळ आपल्या स्वतःच्या आवडी-निवडीवर किंवा लहरीवर न सोंपवतां कांहीं तरी तत्त्वाच्या आधारानें करावें, त्याला निश्चित अशी कांहीं कसोटी असावी अशीहि त्यांची अपेक्षा असते. आपल्यावरच्या जबाबदारीची जाणीव असलेला टीकाकार कांहीं तत्त्वें किंवा कसोट्या वापरीतहि असतो. हीं तत्त्वें किंवा ह्या कसोट्या कोणत्या हा साहित्य-समीक्षेंतला महत्त्वाचा प्रश्न आहे. तसेंच ह्या कसोट्या व्यक्तिनिष्ठ असतात कीं वस्तुनिष्ठ? व्यक्तिनिष्ठ असतील तर त्यांचा मार्गदर्शक म्हणून उपयोग काय? आणि वस्तुनिष्ठ असतील तर एखाद्या साहित्य-कृतीविषयीं परस्पर भिन्नच नव्हे तर परस्पर विरोधीहि अभिप्राय कां व्यक्त होतात? साहित्यांत कसोटी एकच आहे कीं अनेक आहेत? असेहि प्रश्न त्यांतूनच पुढें उद्भवतात.

जो साहित्य-समीक्षेला प्रवृत्त होतो त्याचें साहित्याचें कांहीं तरी वाचन झालेलेंच असतें आणि साहित्य-समीक्षा म्हणजे काय ह्याची त्याला थोडी-फार तरी कल्पना असते असें समजलें पाहिजे. म्हणजे आपल्या समजुतीप्रमाणें तो एखादी कसोटी लावूनच साहित्याची पारख करीत असतो. अशा कांहीं कसोट्या पहिल्यापासून रूढ झालेल्या आहेत आणि त्या अजूनहि साहित्याची पारख करतांना लावल्या जातात.

त्यांपैकीं एक कसोटी अशी कीं, वाचकांची करमणूक करणारें; संसारांतल्या दुःखांचा आणि चिंतांचा कांहीं काळ का होईना विसर पडेलसें करणारें; प्रत्यक्ष लौकिक जीवनांत ज्या सुखांचा अनुभव मिळूं शकत नाहीं तीं सुखें कल्पनेच्या साहाय्यानें उपभोगणें शक्य करून देणारें; नित्याच्या रटाळ, कंटाळवाण्या आणि चाकोरींतल्या जविनापासून स्थलदृष्ट्या, कालदृष्ट्या, भावनादृष्ट्या लांब नेणारें; एकंदरींत, काल्पनिक आणि कल्पनानिर्मित सुख वाचकाला देणारें वाङ्मय तें चांगलें अशी एक कसोटी आहे.

पुष्कळसें वाङ्मय हा उद्देश समोर ठेवून लिहिलें जातें, वाचलें जातें, लोकप्रियहि होतें. पुष्कळांची ह्या प्रकारच्या वाङ्मयासंबंधींची आवड जन्मभर कायम राहते आणि ते हेंच वाङ्मय जन्मभर वाचीत राहतात. पण कांहीं लोकांना मात्र विशिष्ट वयानंतर ह्या प्रकारच्या वाङ्मयासंबंधीं गोडी वाटेनाशी होते. ह्या वाङ्मयाच्या वाचनापासून आनंद होतो खरा पण तो भुकेल्या माणसाला अन्न किंवा अन्नासारखें कांहीं तरी खायला मिळाल्यानें वाटणाऱ्या आनंदासारखा असतो. खरा निर्भेळ आनंद नव्हे. जें दुसऱ्या मार्गानें कदाचित् अधिक चांगलें साधतां येईल तें गौण–अप्रत्यक्ष–मार्गानें साधण्याचें अशा प्रकारचें साहित्य हें एक साधन आहे. आयुष्यांत हवीं तीं सुखें जर मिळूं शकलीं तर ह्या प्रकारच्या साहित्याचें कांहीं प्रयोजन राहणार नाहीं.

समाजाच्या उन्नतीला–प्रगतीला–साहाय्यक होईल तें साहित्य चांगलें अशीहि एक कसोटी आहे. समाजांत अन्याय, अनीति, कठोरता, रूढिदास्य, जुल्म, दारिद्र्य, अमंगलता इत्यादि अनेक अनिष्ट गोष्टी आहेत, त्या ज्यामुळें नाहींशा होतील, ज्यामुळें समाजाला आणि त्यांतल्या घटक व्यक्तींना चांगलें वळण लागेल, ज्यामुळें अमंगल निघून जाऊन त्याच्या जागीं मंगलाचें बीजारोपण होईल, तें साहित्य चांगलें. म्हणजे साहित्य हें समाजसुधारणेचें एक साधन आहे. सरळ उपदेश केला तर तो लोकांच्या गळीं उतरत नाहीं. म्हणून तो साहित्याच्या रुचिकर आवरणांतून द्यावा, अशी ही दृष्टि आहे. ह्या उद्देशानेंहि वाङ्मय लिहिलें आणि वाचलें जातें आणि त्या कसोटीवर पारखलें जातें.

साहित्य हें भावनाधिष्ठित असतें, त्याला स्फुरण भावनेपासून मिळतें, त्याचें आवाहन भावनांनाच असलें पाहिजे, अशीहि साहित्याची एक कसोटी आहे.

आणि साहित्यानें भावनांना आवाहन केलें पाहिजे ह्याचा अर्थ त्यानें भावना चेतवल्या पाहिजेत, प्रक्षुब्ध केल्या पाहिजेत. भीतीनें अंतःकरणाचा थरकांप उडवणारें, क्रोधानें अंतःकरण उसळवणारें, शोकानें मुसमुसून रडायला लावणारें, आश्चर्यानें स्तिमित करणारें, रतिभावनेच्या चालनेनें विचलित करणारें असें जें साहित्य तें खरें जिवंत साहित्य. ह्या कसोटीला उतरणारेंहि साहित्य बरेंच लिहिलें जातें आणि लोकप्रिय होतें.

साहित्यानें जीवनांत वास्तव दर्शन घडवलें पाहिजे, मग तें बीभत्स, अमंगल, अप्रिय असलें तरी चालेल, असेंहि एक मत आहे. ह्या कथेंत-कवितेंत-कादंबरींत आपल्या भोंवतालचें जीवन प्रतिबिंबित झालें आहे का ? असेल तर तें चांगलें, नाहीं तर नाहीं. म्हणजे जीवनांत जें रोज पाहतों तेंच पुन्हां जसेच्या तसें पाहण्यासाठीं साहित्य हा आरसा आहे.

बहुजन समाजाला जें साहित्य समजेल, रुचेल, पटेल, किंवा ज्यांत त्यांचें जीवन प्रतिबिंबित झालेलें असेल, किंवा जें त्यांच्या उद्धाराला उपयोगी पडेल तें साहित्य हें खरें साहित्य. कांहीं थोड्या लेखकांनीं कांहीं थोड्या वाचकांकरितां लिहिलेलें साहित्य तें खरें साहित्य नव्हे. ही साहित्याला लावली जाणारी आणखी एक कसोटी आहे.

जीवनांतल्या सौंदर्याचा सुंदर रीतीनें साक्षात्कार घडवील तें खरें साहित्य, अशीहि एक कसोटी आहे.

अशा आणखीहि पुष्कळ कसोट्या सांगतां येतील. पण ह्यांपैकीं कोणती तरी एखादी कसोटी लावून बहुतेक समीक्षक साहित्याची योग्यता ठरवतात असें दिसतें. आणि वाचकहि आपल्या आवडीनुसार, संस्कारानुसार किंवा गरजेनुसार ह्यांपैकीं एखादी कसोटी लावून साहित्याची योग्यता ठरवीत असतो किंवा प्रसंगानुसार वेगवेगळ्या कसोट्या लावतो.

आतांपर्यंत ज्या कसोट्या उल्लेखिल्या त्यांचा विचार केला तर त्यांतून कांहीं प्रश्न उत्पन्न होतात आणि त्यांत कांहीं उणीवा दिसतात.

ह्यांपैकीं बहुतेक कसोट्या एकमेकींना वगळणाऱ्या किंबहुना परस्पर विरोधीहि आहेत. हें सर्व जर "साहित्य", तर ती संज्ञा त्याला देतां येईल असें समान तत्त्व त्यांत कुठें आढळत नाहीं.

आनंद हा ह्या सर्वांना समान दिसतो, पण त्याचें स्वरूप कुठें निश्चित केलेलें नाहीं. आनंद ह्या शब्दाचा जर लौकिक अर्थ घेतला तर शोकयुक्त आणि भयानक ह्यांपासून आनंद कां व्हावा ह्याची उपपत्ति लागत नाहीं. 'ईडिपस-रेक्स', 'किंग लिअर', 'ऑथेल्लो', 'उत्तररामचरिता'चा बराच भाग, किंवा 'रामायण' ह्यांच्यापासून आनंद कां व्हावा? अपमान, क्रोध, दुःख, भीति, संशय, विरह आणि वेदना ह्या कांहीं सुखावह वस्तु नव्हेत. मग ह्यांनीं युक्त असें साहित्य आनंद कां देऊं शकतें? ह्या प्रश्नाचें उत्तर ह्या कसोट्यांत मिळत नाहीं.

समाजाची उन्नति साधणें हें साहित्याचें कार्य आहे का? हा प्रश्न जरी तूर्त सोडला, तरी ज्यापासून लौकिक अर्थानें कांहींहि उपदेश किंवा आनंद मिळण्यासारखा नाहीं त्या साहित्याची ह्या कसोट्यांत उपपत्ति लागत नाहीं. 'मेघदूत', शेक्स्पियरचीं सॉनेट्स्, बाणाची 'कादंबरी', बालकवींची कविता, किंवा 'शाकुंतल', 'हॅम्लेट' किंवा 'ऑथेल्लो' ह्यांपासून बोध काय घ्यायचा? ह्याला निःसंदिग्ध उत्तरें नाहींत.

ह्या अडचणींतून वाट काढण्यासाठीं आपल्याला पुन्हा या कसोट्यांकडे पाहिलें पाहिजे. तसें पाहिलें तर आपल्याला असें दिसतें कीं, या बहुतेक कसोट्या साहित्य हें दुसऱ्या कशाचें तरी, साहित्यबाह्य अशा प्राप्तव्यांचें साधन मानतात. मनोरंजन म्हणा, समाजहित म्हणा, व्यक्तिहित म्हणा हें आपलें मुख्य साध्य आहे, आणि साहित्याच्या साहाय्यानें तें साधतां येईल असें आपल्याला वाटत असतें. तें साधणाऱ्या इतर साधनांसारखेंच साहित्य हेंहि एक साधन आहे अशी या कसोट्यांमागची भूमिका आहे.

ही भूमिका साहित्याचें स्वरूप समजून घेण्याला उपयोगी पडणारी नाहीं. किंबहुना ती तें स्वरूप समजून घेण्याच्या आड येते. साहित्य हें दुसऱ्या एखाद्या प्राप्तव्याचें साधन नसून साध्यच आहे. साध्य आणि साधन हीं तिथें एकरूप आहेत. नृत्य, संगीत, चित्र ह्यांच्याप्रमाणेंच साहित्य स्वयंपूर्ण आहे. त्यामुळें लौकिक, पैसा, लोकोन्नति साधतील किंवा न साधतील. त्यांच्याशीं त्याला कर्तव्य नाहीं.

हें साहित्याचें स्वरूप स्पष्ट झालें म्हणजे त्यापासून होणाऱ्या आनंदाचें

स्वरूपहि निश्चित होतें. साहित्य हें जर दुसऱ्या कशाचें साधन नाहीं तर साहित्यापासून मिळणारा आनंद लौकिकांत अतृप्त अशा इच्छांच्या तृप्तीमुळें मिळणाऱ्या आनंदासारखा नाहीं. तो सुखदुःखमिश्रित किंवा दुःखाचा प्रतिद्वंद्वी नाहीं. तो केवल, सुखदुःखातीत आहे.

ह्या शुद्ध आणि श्रेष्ठ आनंदाची सर्वांना किंवा सर्वकाळीं प्रतीति येत नसेल. त्याचीं अनेक कारणें असूं शकतील. त्यासाठीं रसिकाची मनोभूमिका तयार झालेली नसेल. स्वतःच्या देशकालासंबंधींचा अभिमान किंवा स्वतःच्या सुखदुःखाचीं बंधनें त्याच्या आड येत असतील किंवा त्याचे कांहीं पूर्वग्रह असतील. किंवा त्या साहित्यकृतीच्या ठिकाणीं प्रत्ययकारिता नसेल. साहित्याची निर्मिति आणि त्याचा रसास्वाद ह्या दोन्ही साधना आहेत. ह्या मार्गावर सगळे साधक आहेत. सिद्ध कोणीहि नाहीं. पण म्हणून त्या आनंदाचें स्वरूप खोटें ठरत नाहीं.

साहित्य हें दुसऱ्या कशाचें साधन नाहीं आणि साहित्यापासून मिळणारा स्वार्थनिरपेक्ष निर्भेळ आनंद ही त्याची कसोटी आहे, असें समजलें तर इतर सगळ्या कसोट्या गौणच नव्हेत तर साहित्यबाह्य ठरतात आणि त्या एकाच कसोटीवर साहित्य पारखलें जाणें इष्ट ठरतें.

साहित्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाचें स्वरूप निश्चित होणें ही समीक्षेच्या मार्गावर मोठीच मजल मारण्यासारखें आहे. पण तेवढ्यानें अडचणी संपत नाहींत.

साहित्यापासून हा जो आनंद मिळतो तो त्याच्या कोणत्या अंगापासून किंवा कशामुळें ? आणि आनंद ही जरी कसोटी ठरली तरी त्यांत तारतम्य आहे कीं नाहीं ? श्रेष्ठ कृति, यशस्वी कृति, चांगली कृति, सामान्य कृति, टाकाऊ कृति इत्यादि त्यांत परी आहेत कीं नाहींत ? असल्या तर त्या कशा ठरतात ? हे प्रश्न ह्यांतून निर्माण होतात.

साहित्यापासून आनंद कशामुळें मिळतो ह्याचा विचार करूं लागलें म्हणजे असें दिसतें कीं, साहित्य कृतीची जी वस्तु असते तिच्या वेगवेगळ्या घटकांचे परस्परांशीं कांहीं संबंध असतात. किंबहुना तिच्या घटकांच्या ह्या परस्पर संबंधांतूनच तिचें स्वरूप प्रकट होत असतें. हे संबंध सुश्लिष्ट असले, त्यांतला

प्रत्येक घटक आपलें इष्ट कार्य योग्य प्रकारें बजावीत असला तर त्या संबंध रचनेचा परिणाम सुभग आणि अनुकूल होतो. घटकांचे परस्पर संबंध जर शिथिल असले, किंवा एखादा घटक इष्ट त्यापेक्षां अधिक ठळक किंवा मंद झाला, वस्तूचें स्वरूप यथार्थपणें प्रकट होण्याला आवश्यक अशा कांहीं घटकांची उणीव भासली तर त्या कृतीचा अनुकूल परिणाम होत नाहीं. ह्याचा अर्थ असा होतो कीं, साहित्य कृतीपासून जो आनंद होतो तो तिच्यांतल्या वस्तूवर किंवा विषयावर आधारलेला असला तरी केवळ तेवढ्यानें तो मिळत नाहीं, तर त्या वस्तूनें तिथें जो आकार घेतलेला असतो, तिच्या वेगवेगळ्या अंगांचा जो परस्पर संबंध निर्माण झालेला असतो त्यामुळें मिळतो. दगडा–विटांची रास आणि बांधलेलें घर, किंवा पॅलेटवरले रंग आणि रंगवलेलें चित्र, पत्नीसंबंधींच्या संशयामुळें तिच्या पतीनें तिचा खून केल्याची वर्तमानपत्रांत छापून आलेली बातमी आणि 'ऑथेल्लो' नाटक ह्यांत जो फरक आहे तो त्यांतल्या वेगवेगळ्या घटकांच्या परस्परसंबंधांतल्या फरकांमुळें निर्माण झालेला आहे.

राशींतल्या दगडा-विटांना आशय आहे, पण अर्थ नाहीं. तो त्या घराच्या बांधणींत शिरल्यावर येतो. पॅलेटवरच्या रंगांना अर्थ नव्हता तो त्यांना चित्रांत त्यांची योजना झाल्यावर आला. तसेंच कथावस्तूंतल्या घटकांना अर्थ नसतो तो रचनेंत शिरल्यावर येतो. स्वतंत्रपणें दृष्टीला अप्रिय असणाऱ्या दगडा-विटांना घरांत शिरल्यावर सौंदर्य येतें. स्वतंत्रपणें दृष्टीला अप्रिय असणाऱ्या रंगांना चित्रांत गेल्यावर सौंदर्य येतें. तसेंच स्वतंत्रपणें अप्रिय असणाऱ्या घटना–प्रसंगांना साहित्यकृतींत गेल्यावर सौंदर्य येतें. कारण त्या त्या ठिकाणीं तीं कांहीं विशिष्ट कार्य करीत असतात.

कलेच्या किंवा साहित्याच्या बाहेरची एखाद्या वस्तूची आकर्षकता आणि कलाकृतींत परिणत झाल्यावर तिला प्राप्त होणारें सौंदर्य ह्या गोष्टी कशा वेगळ्या आहेत, त्याचप्रमाणें आशय आणि आकृति ह्यांचा परस्पर संबंध काय आहे, हें ह्यावरून ध्यानांत येईल.

ज्या अनुभवामुळें किंवा विषयामुळें लेखकाला साहित्यकृति रचण्याची प्रेरणा मिळाली त्याच्या ठिकाणीं मुळांत सौंदर्य होतें का? हा प्रश्नहि कसा

अप्रस्तुत आहे हें आतां दिसून येईल. हातीं घेतलेल्या विषयाला आकार देतांना लेखक त्याची जी पुनर्रचना करतो तिच्यामुळें त्याला जो अर्थ प्राप्त होतो तो मूळ विषयाचा नव्हे. तो त्या रचनेचा असतो. अनुभव किंवा विषय ह्यांच्यावर संस्कार करून लेखक कलाकृति निर्माण करतो. ती साधली तर तिला सौंदर्य येतें आणि त्याच्या अनुभवानें रसिकाला आनंद होतो.

हा आनंद सर्व कृतींपासून सारखाच होतो कीं त्यांत कांहीं प्रतवारी, तरतम भाव आहे ? "खेड्यांतील रात्र" ही कविता आणि "शकुंतल" ह्यांची जात एकच का ? कीं जात एकच पण त्यांत उणें-अधिक आहे ? हा ह्यानंतरचा प्रश्न.

साहित्यकृति म्हणजे तिचे घटक आणि त्यांचे परस्परसंबंध. म्हणजे हे घटक आणि त्यांचे परस्परसंबंध ह्यांवर त्या कृतीची परिणामकारकता आणि पर्यायानें तिची योग्यता अवलंबून राहतील. एखाद्या कृतींतले घटक जितके अधिक, त्यांना पैलू जितके अधिक, त्यांचे परस्पर संबंध जितके सूक्ष्म आणि एक-मेकांत गुंतलेले, त्यांना विविध दिशांनीं येणारा ताण जितका अधिक, त्यांची व्यंजनशक्ति जितकी अधिक, त्यांतून जें ध्वनित केलें जातें त्याचीं उत्कटता किंवा मूलगामित्व जितकें अधिक तितका त्या कलेचा परिणाम अधिक समृद्ध आणि संपन्न राहील आणि त्यापासून मिळणारा आनंदहि अधिक समृद्ध आणि संपन्न असेल. हें नुसतें संख्याधिक्य नाहीं तर ह्या संघटनेंतून जी एक सेंद्रिय आणि संपन्न अशी एकसंधता निर्माण होते तिचा हा परिणाम आहे. प्राणिसृष्टीच्या सोपानपरंपरेंत प्राथमिक अवस्थेंतला एक पेशीमय जीव आणि माणूस ह्यांच्यांत जें अंतर आहे त्यासारखेंच हें अंतर आहे.

साहित्यकृतींची परिणामकारकता घटकांच्या संख्येप्रमाणेंच घटकांच्या परस्परसंबंधांवरहि अवलंबून असते हें दोन लक्ष्यबिंदूंमधल्या ताणावर आधारलेली अरविंद गोखले ह्यांची "मंजुळा" आणि दोहोंहून अधिक लक्ष्यबिंदु असलेली गंगाधर गाडगीळ ह्यांची "उन्हाळा" ह्या कथांवरून दिसून येईल.

साहित्यकृतींतले हे अंतर्गत संबंध समीक्षकाला जाणवले आणि त्यानें ते उकलून दाखवले म्हणजे समीक्षकाचें काम झालें. मग वाचकाला हवें

तें मार्गदर्शन मिळालें असा ह्याचा अर्थ होईल. तसें असतें तर फार बरें झालें असतें. कोणाहि एका समीक्षकानें एखाद्या कृतीविषयीं दिलेला अभिप्राय सर्वमान्य झाला असता. पण तसें होत नाहीं. समीक्षकांच्या समीक्षाविषयक भूमिकेंत विरोध असतो म्हणून होत नाहीं एवढेंच नाहीं, तर ज्यांचीं मतें सामान्यतः सारखींच आहेत त्यांच्यांतहि पुष्कळदां एकमत होत नाहीं. त्यांतूनहि जेव्हां एखादा नवा साहित्य-प्रकार प्रथमच पुढें येतो, किंवा जुनाच वाङ्मयप्रकार नवें रूप घेऊन पुढें येतो तेव्हां तर हे मतभेद फारच तीव्रतेनें जाणवतात.

ह्याचीं बरींच कारणें असूं शकतील. एक तर आपले सगळे व्यवहार चाकोरींत घालण्याकडे माणसाची प्रवृत्ति असते. साहित्याच्या रसग्रहणाच्या बाबतींतहि त्याच्या मनांत अशाच चाकोऱ्या निर्माण झालेल्या असतात. त्यांतून बाहेर पडणें त्याला कठीण जातें. आणि जें अपरिचित आहे त्याच्या-संबंधीं काय भूमिका घ्यावी हें त्याला कळत नाहीं. त्यामुळें जें कळत नाहीं त्यांत कांहीं अर्थ नाहीं असें म्हणण्याकडे त्याचा कल होतो.

पण खरी अडचण दुसरीच आहे, आणि ती तात्त्विक स्वरूपाची आहे. साहित्यकृति ही एक रसिकबाह्य, सर्वांना जिचा अनुभव घेतां येईल अशी वस्तु आहे हें खरें. त्या अर्थानें ती सर्वांना समान आणि ज्ञातृ-निरपेक्ष आहे. पण त्या वस्तूचें कोणत्याहि व्यक्तीला जें ज्ञान होतें तें मात्र ज्ञातृ-सापेक्षच असतें. तें ज्याचें त्याच्यापुरतेंच असतें. इतकेंच नव्हे तर तें एकाचें दुसऱ्याला देतां येत नाहीं. उदाहरणार्थ, आपण सगळे हें टेबल पाहतों आहों, आणि आपण हें टेबल पाहतों आहों असें म्हणतों. पण खरें म्हणजे आपल्यापैकीं प्रत्येकजण एक वेगळें टेबल पाहतो आहे. कारण आपल्याला टेबल दिसतें ह्याचा अर्थ आपल्या डोळ्यांतल्या बाहुलीच्या द्वारा डोळ्यांच्या मागल्या बाजूवर दृश्यवस्तूपासून निघालेले किरण पडतात. त्यांचा निरोप मज्जातंतूंच्या द्वारा मेंदूकडे पोंचतो. आपल्याला जाणवते ती आपल्या दृगिंद्रियानें दिलेलीं संवेदना. ती केवळ आपलीच असते. दुसऱ्याची संवेदना आपली कशी होईल? ह्या अर्थानें आपलें प्रत्येकाचें टेबल वेगळें आहे. शिवाय प्रत्येकाच्या दृष्टिकोणाच्या वेगळेपणामुळें त्याला वेगळेंपण आलें आहे तें वेगळेंच.

दुसरी गोष्ट अशी आहे कीं, आपल्याला जी इक्संवेदना होते तिचा इष्ट वस्तूशीं यथातथ्य संबंध असतोच असें नाहीं. म्हणजे वस्तु असते तशीच आपल्याला दिसते असें नाहीं. किंवा कांहीं वेळां दिसण्यासाठीं म्हणून समोर कांहीं नसूनहि आपल्याला प्रत्यक्ष पाहिल्याप्रमाणें स्पष्ट दिसतें. उदाहरणार्थ, आपलीं स्वप्नें, आणि दृष्टीच्या बाहेर गेलेले किंवा नष्ट झालेले तारे.

म्हणजे आपल्या अनुभवाचा विषय झालेल्या वस्तूचें आपल्याला यथार्थ ज्ञान होईलच असें नाहीं, आणि जें होईल ते दुसऱ्याकडे पोंचवणें शक्य नाहीं. स्थूल आणि मूर्त वस्तूंच्या बाबतींत ही अडचण जितक्या प्रमाणांत जाणवते त्यापेक्षां किती तरी अधिक प्रमाणांत ती सूक्ष्म आणि अमूर्त वस्तूंच्या बाबतींत जाणवेल.

शेक्स्पीअरच्या कांहीं नाटकांचें रसग्रहण आजतागायत चालू आहे. तें जेव्हां पटतें तेव्हां त्या नाटकाला नवीनच अर्थ आल्यासारखें वाटतें. हा नवा अर्थ शेक्स्पीअरच्या नाटकांत मुळांतच होता का ? मुळांत असला तर पूर्वींच कां दिसला नाहीं ? आणि नसला तर आतां कसा दिसला ?

रवींद्रनाथ टागोरांनीं 'शाकुंतला'चें जें रसग्रहण केलें आहे त्याहि बाबतींत हेच प्रश्न विचरतां येतील.

ह्याच्याच अनुषंगानें समीक्षणांत आणखीहि एक अडचण उभी राहते. साहित्यकृतीचें विश्लेषण केल्यानंतर आपल्याला तिच्यांतलें सौंदर्य प्रतीत होत नसतें. सौंदर्य हें आधीं साकल्यानें प्रतीत होतें आणि मग आपण त्याचें विश्लेषण करून कारणें देऊं लागतों. म्हणजे एखादी वस्तु सुंदर आहे असें म्हणणें आणि तिच्या ठिकाणीं अमुक विशेष आहेत असें म्हणणें हीं दोन वेगळीं विधानें आहेत. एक वस्तुस्थितिवाचक आहे किंवा असूं शकेल. दुसरें अभिप्रायवाचक आहे. वस्तुस्थितिवाचक विधानाचा पडताळा कदाचित् पाहतां येईल. अभिप्रायवाचक विधानाचा कसा येईल ? एखादी वस्तु सुंदर आहे म्हटल्यानें तिचें सौंदर्य प्रत्ययाला येत नाहीं. तें प्रत्ययालाच यावें लागतें.

मग समीक्षेचा उपयोग काय ? आणि ज्या विवेचनांतून पडताळा पाहण्यासारखे सामान्य नियम निघूं शकत नाहींत त्याचें शास्त्र तरी कसें होणार ? ह्यांतून मार्ग एवढाच निघतो कीं, अमुक एका साहित्यकृतींत मला

अमुक विशेष जाणवतात आणि तिचा माझ्यावर अमुक परिणाम होतो. तुमच्यावर होतो का पाहा. एवढेंच आपण म्हणूं शकतों. नाहीं तरी आपण प्रत्येकजण वेगवेगळें टेबल पाहत असूनसुद्धां त्या टेबलाविषयीं विधानें करतोंच. अगदीं अभिप्रायवाचकसुद्धां. कोणी तरी समानधर्मा निघेल आणि त्यालाहि आपल्यासारखाच अनुभव येईल, हेंच आपलें समाधान. हाच समीक्षेचा उपयोग आणि हीच तिची मर्यादा.

साहित्यनिर्मिति हा माणसाचा अनादि कालापासून सतत चाललेला एक प्रयत्न आहे. प्रत्येक साहित्यकृति हा त्यांतला प्रयोग आहे. साहित्याचें स्वरूप समजून घेणें हाहि सतत चाललेला एक प्रयत्नच आहे. आणि प्रत्येक परीक्षण-क्रिया हा त्यांतला एक प्रयोग आहे. मनुष्य प्रश्न विचारतो आहे. त्याला उत्तरें सांपडलेलीं नाहींत. पण प्रश्न विचारतां विचारतां वस्तूचें स्वरूप विशद होण्याला मदत होते. कदाचित् दृष्टि अधिक शुद्ध होते. हाच त्यापासून होणारा लाभ.

भाषण, जानेवारी १९५८

१३

टॉलस्टॉयची कलामीमांसा

लिओ टॉलस्टॉयची कलेसंबंधींची भूमिका थोडक्यांत मांडतां येण्यासारखी आहे. त्याचें म्हणणें असें कीं, जी कला माणसांमाणसांमध्यें परस्पर बंधुभाव निर्माण करते, जी समाजाच्या प्रगतीला—उन्नतीला साहाय्यक होते, ती कला चांगली. तिचें स्वागत केलें पाहिजे. ह्याच्या उलट जी कला असा बंधुभाव निर्माण करीत नाहीं, जी माणसां-माणसांत दुरावा निर्माण करते, जी उन्नतीला साहाय्यक होत नाहीं ती कला वाईट. तिचा निषेध केला पाहिजे. जी कला उपकारक नाहीं किंवा अपकारकहि नाहीं ती कला गुण-दोषरहित समजावी. आणि तिच्यासंबंधीं उदासीन राहावें.

थोडक्यांत मांडलेल्या ह्या भूमिकेकडे पाहिलें म्हणजे टॉलस्टॉय हा कलेला प्रचाराचें एक साधन समजतो हें उघड दिसतें. आणि त्याचें कलेसंबंधींचें मत प्लेटोच्या मतासारखेंच असलेलें दिसतें. पण टॉलस्टॉयच्या भूमिकेचें स्वरूप नीट समजण्यासाठीं तिचा अधिक विस्तारानें विचार केला पाहिजे. प्लेटोच्या मताशीं त्याच्या मताचें जें साम्य आहे त्याचा आधीं विचार करून नंतर त्याच्या भूमिकेचा विस्तारानें विचार करणें इष्ट होईल.

कला आणि कविता ह्यासंबंधींचें प्लेटोचें मत हें तात्त्विक आणि सामाजिक (नैतिक) असें दुहेरी स्वरूपाचें आहे. टॉलस्टॉयचें मुख्यतः सामाजिक (नैतिक) स्वरूपाचें आहे.

प्लेटोचें मत असें कीं, कलावंत किंवा कवि हा आपली क्रिया करीत असतांना अंतिम सत्यापासून फार दूर जात असतो. मुळांत गोचर विश्व म्हणजे एका अगोचर अशा कल्पनाविश्वाची (आयडिया) प्रतिकृति

आहे. आणि कलावंत आपल्या कृतींत ह्या प्रतिकृतीची प्रतिकृति करीत असतो. माणसाचें ध्येय अंतिम सत्याकडे जाणें हें असलें पाहिजे. कवि-कलावंत उलट त्याला अंतिम सत्यापासून दोन टप्प्यांनीं दूर नेतात हें अनिष्ट आहे, व्यक्तीच्या उन्नतीला अपकारक आहे.

दुसरी गोष्ट म्हणजे कवि-कलावंत जी सृष्टि निर्माण करतात तिच्यामुळें प्रेक्षकांच्या, श्रोत्यांच्या, वृत्ति उत्तेजित होतात, उचंबळून येतात. भीति, क्रोध, करुणा, दुःख इत्यादि भावना त्यांच्या ठिकाणीं जागृत होतात. त्यामुळें ते सार्वजनिक ठिकाणीं देखील हंसतात, रडतात, भीतिवश होतात, आवेशाविष्ट होतात. थोडक्यांत म्हणजे ते भावनांना वश होतात. हें दुबळेपणाचें लक्षण आहे. आदर्श नागरिकांनीं भावनांना आपल्या अधीन ठेवणें अवश्य आहे. त्यांनीं भावनांच्या अधीन होतां कामा नये. पण कवि-कलावंत त्यांना भावनावश आणि दुर्बल करतात. हें नैतिकदृष्ट्या अनिष्ट आहे. समाजाच्या, राज्याच्या, सामर्थ्याला घातक आहे.

तिसरी गोष्ट म्हणजे कवि-कलावंत, चांगलें-वाईट, नीति-अनीति, सुरूप-कुरूप, सुष्ट-दुष्ट ह्या सगळ्यांचेंच सारख्याच प्रभावीपणानें चित्रण करतात. त्यामुळें त्यांतला भेद नाहींसा होतो आणि तारतम्य राहत नाहीं. शिवाय कवि-कलावंत देवादिकांचें जें चरित्र चित्रित करतात त्यांत पुष्कळ वेळां घृणास्पद, अनीतिमय अशा घटना असतात. त्यामुळें देवादिकांसंबंधींचा लोकांचा आदर उणावतो.

ह्या आणि अशा इतर अनेक कारणांमुळें प्लेटोनें असा विचार केला कीं, आपल्या आदर्श राज्यांत कवि-कलावंतांना स्थान असतां कामा नये. परंतु प्लेटोला स्वतःला कवीच्या सामर्थ्याची चांगली जाणीव होती. त्याच्या स्वतःच्या लेखनांतहि कवित्वाचे गुण दिसतात. कवींचें हें सामर्थ्य जर राज्याच्या–समाजाच्या हितासाठीं वापरतां, आलें तर तें त्याला हवें होतें. म्हणून त्यानें शेवटीं असें ठरवलें कीं, कवि जर देवादिकांचीं अनुकरणीय चरित्रें गातील, आणि समाजाला हितावह असें लिहितील, तर त्यांना आदर्श राज्यांत राहूं द्यावें.

कवीची कृति ही प्रतिकृतीची प्रतिकृति असल्यामुळें ती माणसाला अंतिम

सत्यापासून दूर नेते हा जो काव्यनिर्मितींतला तात्त्विक भाग आहे त्याचा टॉलस्टॉयनें विचार केला नाहीं. पण कला समाजहितपर असली तरच ती चांगली कला म्हणावी हा आपला विचार मात्र त्यानें फार विस्तारानें आणि जोरदारपणें मांडला आहे.

प्लेटोच्या आणि टॉलस्टॉयच्या भूमिकेंत दुसराहि एक फरक आहे. तो असा कीं, ज्यामुळें समाज स्थिर आणि सुसंघटित राहील, आणि ज्यामुळें समाजांतल्या व्यक्ति राज्य बळकट होईल अशा रीतीनें वागतील अशी राज्यव्यवस्था प्लेटोला हवी होती. ह्याच्या उलट टॉलस्टॉयचा राज्यव्यवस्थेलाच विरोध होतो. माणसांमाणसांमध्यें बंधुभाव नांदावा हें त्याला मान्य आहे. पण त्यासाठीं राज्यंव्यवस्थेची आवश्यकता तो मानीत नाहीं. खिस्ताची खरी शिकवण लोकांनीं आत्मसात् केली आणि त्याप्रमाणें ते वागले म्हणजे त्यांचे परस्परसंबंध आपोआपच बंधुभावाचे होतील अशी त्याची श्रद्धा होती. राज्ययंत्र हें जुलमाचें, हिंसेचें, जाचाचें प्रतीक आहे, तें नष्ट झालें पाहिजे, अशी त्याची अराजकवादी भूमिका आहे. म्हणजे समाजधारणेच्या बाबतींत प्लेटो आणि टॉलस्टॉय ह्यांच्या अगदीं दोन भिन्न भूमिका आहेत.

कलेसंबंधीं विचार करतांना टॉलस्टॉयनें प्रथमच असा प्रश्न उपस्थित केला आहे कीं, कला म्हणून जी समजली जाते ती सगळी खरोखरच कला आहे काय ? कला असें जिला म्हणतात ती सगळी चांगली कला आहे काय ? तिच्यासाठीं जो त्याग केला जातो तो करण्याइतकी ती महत्त्वाची आहे काय ?

कलेसाठीं जो त्याग केला जातो तो समाजानें केलेला त्याग त्याला अभिप्रेत आहे. उदाहरणार्थ, तो म्हणतो कीं, पुष्कळदां कलेला राजाश्रय दिला जातो. हा आश्रय प्रजेच्या पैशांतून—म्हणजे करांतून—दिला जातो. असा कर देतांना कधीं कधीं एखाद्याला आपली एकुलती एक गाय देखील विकून टाकावी लागते. आणि इतकेंहि असून ज्या प्रजेच्या करांतून कला पोसली जाते त्या प्रजेला ती कला आस्वादण्याची संधीहि मिळत नाहीं.

प्रजेनें असा त्याग करावा इतकी कला ही वस्तु महत्त्वाची किंवा चांगली आहे काय? तशी जर ती नसेल तर ती कदाचित् वाईट किंवा अहितकारकहि असण्याची शक्यता आहे.

असे प्रश्न आरंभींच उपस्थित करून मग तो कला म्हणून जिला म्हणतात ती काय आहे ह्याचें परीक्षण करूं लागतो.

तो म्हणतो : सध्यां 'कला' असें जिला म्हणतात ती फक्त वरच्या वर्गातल्या मूठभर लोकांची चैनीची वस्तु आहे. हे मूठभर लोक तरी 'कला' कशाला म्हणतात ? त्यांची कलेची व्याख्या काय आहे ? ह्या प्रश्नांचें उत्तर शोधण्यासाठीं म्हणून टॉलस्टॉयनें त्याच्या वेळीं प्रचलित असलेल्या कलेच्या सगळ्या व्याख्या तपासून पाहिल्या.

अठराव्या शतकाच्या आरंभीं बाउमगार्टननें 'सौंदर्यशास्त्र' हा शब्द प्रचारांत आणला. तेथपासून पुढल्या सगळ्या लोकांनीं कलेची चर्चा करतांना कला आणि सौंदर्य ह्यांचा नित्यसंबंध गृहीत धरलेला त्याला दिसला. पण 'सौंदर्य' कशाला म्हणावें ह्याबाबत एकवाक्यता मात्र आढळली नाहीं. सौंदर्यासंबंधींच्या सर्व विवेचनांचा अभ्यास केल्यानंतर त्याला असें दिसून आलें कीं, सौंदर्यकल्पनेमध्यें दोन कल्पनांचा अंतर्भाव झालेला आहे :

१. सौंदर्य ही एक स्वतंत्र अस्तित्व असलेली अशी स्वायत्त (absolute) वस्तु आहे. सर्वतोपरी संपूर्ण, केवल अशा एका अमूर्त तत्त्वाचें तें व्यक्त रूप आहे. तें परमेश्वराचें व्यक्त रूप आहे असेंहि मानतां येईल.

२. सौंदर्य म्हणजे आपल्याला होणारें स्वार्थरहित असें एक विशेष प्रकारचें सुख आहे. हा अर्थ व्यक्त करण्यासाठीं टॉलस्टॉय 'pleasure' शब्द वापरतो.

सौंदर्य हें एखाद्या अव्यक्त, संपूर्ण अशा परम तत्त्वाचें व्यक्त रूप आहे ही सौंदर्यासंबंधींची वस्तुनिष्ठ कल्पना टॉलस्टॉयला गूढ, भरमसाट आणि बिनबुडाची किंवा निराधार वाटते. सौंदर्याचा सुखानुभूतीशीं संबंध जोडणारी जी आत्मनिष्ठ कल्पना आहे ती टॉलस्टॉयला साधी, सरळ, समजण्याजोगी वाटते. पण तो म्हणतो, ह्या दोन्ही कल्पना जरी वेगळ्या दिसत असल्या तरी त्या दोन्ही ख़रोखर एकच म्हणजे आत्मनिष्ठच आहेत. कारण, तो म्हणतो, आत्मनिष्ठ दृष्टीनें विचार केला तर ज्यापासून आपल्याला विशिष्ट प्रकारचें सुख लाभतें त्याला आपण सौंदर्य म्हणतों. आणि वस्तुनिष्ठ दृष्टीनें पाहतांना जें सर्वतोपरी संपूर्ण (absolutely perfect) आहे

त्याला आपण सौंदर्य म्हणतों. पण त्याला तरी आपण तसें म्हणतों ह्याचें कारण त्या संपूर्णाच्या व्यक्त रूपाच्या दर्शनानें आपल्याला एक विशिष्ट प्रकारचें सुख मिळतें म्हणून. म्हणजे सौंदर्याची वस्तुनिष्ठ व्याख्या ही आत्मनिष्ठ व्याख्येचेंच दुसरें रूप म्हणतां येईल. कारण दोन्ही व्याख्यांच्या मुळाशीं विशिष्ट सुखाचा लाभ होणें ही कल्पना आहेच.

जी सौंदर्याला व्यक्त रूप देते ती कला आणि जें आपल्याला विशिष्ट प्रकारचें (लाभेच्छारहित) सुख देतें तें सौंदर्य[1] अशी ही शेवटीं अन्योन्याश्रयी व्याख्या निघते.

एखाद्या वस्तूच्या दर्शनानें हें सुख तरी कां मिळतें ह्याचा जेव्हां हे सौंदर्यवादी लोक शोध घेऊं लागतात तेव्हां त्यांना स्पष्ट आणि निःसंदिग्ध असें उत्तर सांपडत नाहीं. टॉलस्टॉयच्या मतें ह्याचा परिणाम असा झाला आहे कीं, जिच्या साहाय्यानें सर्व कलाप्रकारांचें आणि कलाकृतींचें निःसंदिग्ध परीक्षण करतां येईल अशी कलेची किंवा सौंदर्याची व्याख्याच ह्या कलामीमांसकांना करतां आलेली नाहीं. ह्या गोंधळाचें किंवा अगतिकतेचें टॉलस्टॉयच्या दृष्टीनें कारण असें कीं, वरच्यां वर्गातल्या कांहीं विशिष्ट लोकांना कांहीं विशिष्ट कृति सुखवतात म्हणून हे लोक त्या जातीच्या कृति तेवढ्या घेऊन त्यांना ‘कलाकृति’ म्हणतात आणि त्यांना ज्यांत स्थान मिळूं शकेल अशी एखादी कलामीमांसा प्रतिपादण्याचा प्रयत्न करतात.

हा पूर्वपक्ष झाला. असा पूर्वपक्ष केल्यानंतर टॉलस्टॉय म्हणतो कीं, ह्या गोंधळांतून बाहेर पडण्याचा मार्ग एकच आहे. आणि तो म्हणजे सौंदर्य किंवा सुख ह्यांवर आधारलेल्या सगळ्या कलाविषयक मीमांसांचा त्याग करणें, आणि कलेपासून सौंदर्य किंवा सुख ह्यांचा संबंध अजिबात तोडून टाकणें.[२]

---

१ Art is that which makes beauty manifest and beauty is that which pleases without exciting desire.

२. All theories of art based on beauty or pleasure must be discarded and we must dissociate beauty or pleasure from art.

एक उदाहरण घेऊन तो आपलें म्हणणें अधिक स्पष्ट करतो. तो म्हणतो : अन्नभक्षणाचा उद्देश त्यापासून सुख मिळवणें हा नाहीं हें जेव्हां लोकांना कळतें, तेव्हांच त्यांना अन्नभक्षणाचा अर्थ शरिराचें पोषण हा आहे हें कळतें. त्याचप्रमाणें कलेचा उद्देश सौंदर्य किंवा सुख नाहीं हें जेव्हां लोकांना कळेल तेव्हांच त्यांना कलेचा अर्थ कळेल.[१]

हें केल्यानंतर टॉलस्टॉय कलेची स्वतःची मीमांसा मांडतो. तो म्हणतो : कोणत्याहि कृतीची (activity) व्याख्या करण्यासाठीं तीन गोष्टी करणें अवश्य असतें :

(१) ती कृति काय आहे हें पाहणें. (२) तिचा तिच्या कारणांशीं कशा प्रकारचा संबंध आहे हें पाहणें. (३) तिचे परिणाम काय होतात हें पाहणें. तिच्यापासून आपल्याला सुख मिळतें कीं नाहीं, एवढेंच पाहून चालणार नाहीं.

आपल्याला जर कलेची योग्य व्याख्या करायची असेल तर पहिल्या प्रथम कला हें सुखानुभूतीचें एक साधन आहे ही कल्पना सोडून देऊन ती मानवी जीवनाचें एक अंग आहे (One of the conditions of human life) हें ओळखायला पाहिजे. ह्या दृष्टीनें जर आपण कलेकडे पाहिलें तर कला हें माणसा-माणसामध्यें परस्पर संबंध निर्माण करण्याचें एक साधन आहे हें आपल्या लक्षांत येईल.

दुसऱ्या माणसानें केलेल्या भावनाविष्काराचें आकलन करण्याचें आणि त्याच भावनांचा स्वतः अनुभव घेण्यानें माणसाचें जें सामर्थ्य आहे त्यावर कला आधारलेली आहे.

---

१. People come to understand that the meaning of eating lies in the nourishment of the body, only when they cease to consider that the object of that activity (viz. eating) is pleasure. In the same way people will come to understand the meaning of art only when they cease to consider that the aim of that activity is beauty, that is to say, pleasure.

परंतु एखाद्या माणसाला एखाद्या भावनेचा अनुभव येतांच त्यानें जर ती तत्काल हावभाव, ओरडणें (चीत्कार-उद्‌गार) किंवा इतर क्रिया ह्यांच्या साहाय्यानें व्यक्त केली तर तें व्यक्तीकरण किंवा त्या व्यक्तीकरणाचें दुसऱ्याला झालेलें आकलन ही कला होऊं शकत नाहीं. त्या भावना बाह्य साधनांनीं व्यक्त झाल्या पाहिजेत.[1] इतकेंच नव्हे तर ह्या भावना जो व्यक्त करतो त्यानें त्या स्वतः अनुभवल्या असल्या पाहिजेत असेंहि नाहीं. ह्या टॉलस्टॉयच्या विधानावरून भावनेच्या अभिव्यक्तीला कलारूप येण्यापूर्वी ती आत्मबाह्य झाली पाहिजे, अनुभवणाऱ्यापासून अलग झाली पाहिजे, असें त्याला अभिप्रेत आहे हें दिसून येतें. आणि त्याबरोबरच वर्ड्‌स्वर्थनें केलेल्या कवितेच्या व्याख्येंतल्या "emotion recollected in tranquility" ह्या शब्दांचीहि आठवण होते.

कलानिर्मिति ही एक क्रिया आहे. एकदां अनुभवलेल्या भावनेला पुन्हा आवाहन करणें, आणि आपल्या ठिकाणीं तिला पुन्हा असें आवाहन केल्या-नंतर, त्याच भावनेचा दुसऱ्यालाहि अनुभव घेतां येईल अशा रीतीनें—हावभाव, रेषा, रंग, स्वर, शब्द, इत्यादींच्या साहाय्यानें रूपान्वित करून ती संक्रान्त करणें हीच कलेची (कलानिर्मितीची) क्रिया. आपण अनुभवलेली भावना दुसऱ्याला अनुभवतां येईल अशा रीतीनें व्यक्त करणें म्हणजे कला. ह्याचाच अर्थ असा कीं कला हें एक निवेदनाचें साधन आहे. माणसा-माणसांमध्यें समान भावना निर्माण करून, त्यांना एकत्र आणण्याचें साधन आहे. आणि म्हणूनच व्यक्ति आणि मानवसमाज ह्या दोहोंच्याहि जीवनाला आणि प्रगतीला तिची अत्यंत आवश्यकता आहे. आणि म्हणूनच कलानिर्मितीची क्रिया ही भाषणाच्या क्रियेइतकीच महत्त्वाची आहे. आणि तिच्याइतकीच ती सर्वव्यापी आहे.

कला म्हणजे भावनांचें निवेदन असें म्हटलें तर ज्या ज्या क्रियांनीं भावना निवेदित होतात त्या सर्वांनाच कला म्हणावें लागेल. पण टॉलस्टॉय म्हणतो, आपण तसें करीत नाहीं. तर ह्या क्रियांपैकीं ज्या आपण विशेष महत्त्वाच्या समजतों त्या वेगळ्या काढून त्यांनाच 'कला' म्हणतों. आपण कोणत्या

[1]. These feelings must be expressed by external indications.

क्रियांना महत्त्व देतों ? तर मनुष्याच्या धर्मभावनेपासून (religious perception) निघालेल्या भावना संक्रान्त करणाऱ्या क्रियांनाच लोकांनीं नेहमीं महत्त्व दिलेलें आहे. ह्या मोजक्या क्रियांनाच त्यांनीं 'कला' म्हटलें आहे आणि 'कला' ह्या शब्दानें व्यक्त होणारा सगळा अर्थ त्यांनीं ह्या क्रियांनाच लावला आहे.

हेंच विधान वेगळ्या शब्दांत करायचें तर असें म्हणतां येईल कीं, कला ही त्या त्या समाजाच्या धर्मभावनेची द्योतक किंवा अभिव्यंजक (Exponent) असते. एखाद्या विशिष्ट कालांतल्या, विशिष्ट समाजांतल्या सर्वश्रेष्ठ व्यक्तींना जीवनाची जी उच्चतम जाणीव झालेली असते ती ज्या क्रियेंत व्यक्त होते तिलाच कला[५] म्हणतां येईल.

कोणत्याहि समाजाची कला ही त्या समाजाच्या त्या काळांतल्या धर्मभावनेची अभिव्यंजक असते हें सांगितल्यानंतर आपल्या विधानाच्या पुष्टीसाठीं म्हणून टॉलस्टॉयनें ग्रीक, ज्यू, रोमन, पूर्वकालीन आणि मध्ययुगीन ख्रिस्ती ह्या कलांचें सिंहावलोकन केलें आहे. त्या त्या काळीं त्या त्या समाजाची कला त्या त्या काळच्या त्यांच्या धर्मभावनेची अभिव्यंजक होती. पण रेनेसान्सच्या वेळीं ही परिस्थिति बदलली. प्राचीन ग्रीक विद्या-कलांशीं सुशिक्षितांचा परिचय झाला, भौतिक शास्त्रांच्या अभ्यासाला सुरुवात झाली. चर्चकेंद्रित ख्रिस्ती धर्मावरचा लोकांचा विश्वास ढळत चालला...त्या वेळीं नवीन धर्मभावना उत्पन्न होऊन तिची अभिव्यंजक अशी कला अस्तित्वांत येणें स्वाभाविक होतें. पण तसें झालें नाहीं. राजे-रजवाडे, सरदार-दरकदार ह्यांना धर्माविरुद्ध बंड करण्याचें धैर्य झालें नाहीं. पण त्यांचा विश्वास तर उडाला होता. त्यामुळें धर्माचें आदर्श गेले, आणि कलेच्या परंपरेंत खंड पडला. ते परत ग्रीक विद्या आणि कला ह्यांच्याकडे गेल्यामुळें ग्रीक कलांची बाह्य रूपें त्यांनीं स्वीकारलीं. शरिराचें सौंदर्य, विशेषतः नग्न शरिराचें

५. Art thus is the exponent of the religious perception of a people, or in other words of the highest comprehension of life accessible to the foremost men of a given time and a given society.

सौंदर्य, महत्त्वाला चढलें. व्यक्तींना महत्त्व आलें. ग्रीक आणि रोमन कलेसंबंधीं खोटे सिद्धान्त प्रचारांत आले. सौंदर्य आणि सुखानुभव देण्याचें सामर्थ्य हा कलेचा पाया समजला जाऊं लागला. कला ही वरच्या वर्गांतल्या थोड्या लोकांची मिरास झाली. बहुजनसमाजाचा आणि कलेचा संबंध तुटला. रेनेसान्सपासून कलेला हें जें वळण मिळालें तेंच आजतागायत चालू आहे. आणि सौंदर्यावर आधारलेल्याच कलामीमांसा प्रचलित आहेत. हें वळण आणि ह्या मीमांसा हीं दोन्ही टॉलस्टॉयला खोडून काढायचीं आहेत.

भावनासंक्रामक क्रियांपैकीं कोणत्या क्रियांना कला म्हणायचें हें सांगितल्यानंतर खरी कला आणि खोटी कला, तसेंच चांगली कला आणि वाईट कला ह्यांच्यांतला भेद टॉलस्टॉयनें स्पष्ट केला आहे.

कलावंताला अभिप्रेत असलेली भावना रसिकाला अनुभवायला लावणें हें खऱ्या कलेचें व्यवच्छेदक लक्षण आहे.[६] एखादी कृति पाहिल्यानंतर ती पाहणाऱ्याच्या मनांत त्या कृतीच्या कर्त्यासंबंधीं आणि ती कृति पाहणाऱ्या इतर लोकांसंबंधीं एकात्मतेची भावना विनायास उत्पन्न झाली तर त्या कृतीला खरी कलाकृति म्हणावें. ह्यांतला ‘ विनायास ’ हा शब्द लक्षांत ठेवायला पाहिजे.

आणि ह्या इन्फेक्शसनेसचें प्रमाण – त्याची उत्कटता – तीन गोष्टींवर अवलंबून असते :

(१) इंडिव्हिजुॲलिटी (पृथगात्मता) : जी भावना संक्रान्त केली जात असेल तिची पृथगात्मता. ज्या अर्थीं प्रत्येक मनुष्य हा इतरांपेक्षां वेगळा असतो त्या अर्थीं त्याची भावना इतरांच्यापेक्षां वेगळी असते, आणि ती जितकी वेगळी असेल—म्हणजे जितक्या प्रमाणांत ती कलावंताच्या स्वतःच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांतून निघाली असेल (drawn from the depth of his nature)—तितक्या प्रमाणांत ती अधिक सहानुभूतिप्रवण आणि प्रामाणिक (सिंपथेटिक ॲंड सिन्सिअर) असेल.

---

६. The distinguishing mark of true art is infectiousness.

(२) क्लॅरिटी (स्पष्टता) : जितक्या निःसंदिग्धपणें भावना निवेदन केली गेली असेल, तितकी ती अधिक परिणामकारक होईल. 'clarity' लाच टॉलस्टॉय 'फॉर्म', 'फॉर्मल स्ट्रक्चर' म्हणतो. सुसंबद्धता, प्रमाणबद्धता, औचित्य, काटेकोरपणा, ह्यांचा तो क्लॅरिटीमध्येंच समावेश करतो.

(३) सिन्सिरिटी (प्रामाणिकता) : जी भावना कवि व्यक्त करूं पाहतो ती त्याला ज्या उत्कटतेनें—बलवत्तेनें—जाणवली ती उत्कटता. (कवि जी भावना व्यक्त करूं पाहतो ती त्याला स्वतःला जाणवली असणें आवश्यक नाहीं असें टॉलस्टॉयनें म्हटलें आहे त्याची ह्या ठिकाणीं आठवण ठेवली पाहिजे.)

हीं झालीं खऱ्या कलेचीं लक्षणें. तशींच खोट्या कलेचींहि लक्षणें आहेत : उसनवारी, नक्कल, परिणाम साधण्यासाठीं आणलेला भडकपणा, क्षोभकता, निवळ रंजकता इत्यादि.

खरी कला आणि खोटी कला हा जो भेद आहे तो कलाकृतीच्या बाह्य-रूपासंबंधींचा (फॉर्म संबंधींचा) आहे. कलाकृतीच्या आशयाशीं म्हणजे विषय किंवा भावना ह्यांच्याशीं त्याचा संबंध नाहीं.

चांगली कला आणि वाईट कला हा जो भेद आहे तो मात्र त्यानें कलाकृतीच्या आशयावर, म्हणजे तिच्यांतल्या विषयावर किंवा भावनेवर, आधारला आहे.

कलाकृतीचा विषय झालेली भावना जितकी चांगली असेल तितकी ती कलाकृति चांगली. माणसांना एकमेकांच्या जवळ आणणारी कला ती चांगली कला. त्यांना एकमेकांपासून दूर नेणारी कला ती वाईट कला.

कला ही भाषेप्रमाणेंच निवेदनाचें—विनिमयाचें—एक साधन आहे. म्हणजेच ती प्रगतीचें साधन आहे. ज्ञानाची उत्क्रांति घडवून आणणें हें ज्याप्रमाणें शास्त्राचें ध्येय आहे त्याचप्रमाणें भावनांची उत्क्रांति घडवून आणणें हें कलेचें ध्येय आहे. मानवाच्या हिताच्या दृष्टीनें ज्या भावना तितक्याशा आवश्यक नसतील, आणि ज्या कमी स्नेहशील असतील, त्या दूर साराव्या आणि त्यांच्या जागीं अधिक स्नेहशील, दयार्द्र आणि अधिक आवश्यक अशा भावना आणाव्या हें कलेचें ध्येय आहे.

टॉलस्टॉयचें म्हणणें असें आहे कीं, प्रत्येक कालखंडाचा आणि प्रत्येक समाजाचा कांहीं एक जीवनविषयक दृष्टिकोण म्हणून असतो. त्या समाजांतल्या लोकांनीं गांठलेली जीवनविषयक जाणिवेची अत्युच्च पातळी त्यांत व्यक्त झालेली असते. त्या समाजाचीं अत्युच्च अशीं जीवनविषयक ध्येयें (मूल्यें) त्या दृष्टिकोणांत व्यक्त झालेलीं असतात.[७]

हा जीवनविषयक दृष्टिकोण म्हणजेच त्या कालाची आणि त्या समाजाची धर्मभावना. एखादा समाज जर जिवंत असेल तर त्यांतले लोक–कमी-अधिक बुद्धिपुरस्सरपणें–कोणत्या दिशेनें चालले आहेत हें व्यक्त करणारी धर्मभावना असलीच पाहिजे. आणि ह्या धर्मभावनेच्या कसोटीवरच कलेनें व्यक्त केलेल्या भावनांची परीक्षा सतत करण्यांत आलेली आहे. आपापल्या काळांतली धर्मभावना व्यवहारांत उतरवण्याला साहाय्यक होणाऱ्या भावना व्यक्त करणाऱ्या कलेलाच त्या त्या काळांतल्या लोकांनीं, कलेच्या विविध स्वरूपांतून निवडून काढून मान्यता आणि प्रतिष्ठा दिली आहे. आणि ह्याच्या उलट पूर्वीच्या काळांतल्या, जुनाट झालेल्या, धर्मभावनांतून निर्माण झालेल्या भावना व्यक्त करणाऱ्या कलेचा त्यांनीं तिरस्कार आणि धिक्कार केलेला आहे.

चांगली कला माणसां-माणसांना एकत्र आणते किंवा तीं एकत्र आणलीं गेलीं आहेत असें दाखवते. चांगली कला सर्वव्यापक असते. ती बंधुभाव वाढवते. नित्याच्या सर्वसामान्य जीवनांतल्या, सर्वांना आकलन होऊं शकतील (सर्वांना म्हणजे अगदीं प्रत्येकाला) अशा, साध्या भावनांतच तिचा उगम असतो.[८]

---

७. (In evary period of history and in every human society there exists an understanding of the meaning of life, which represents a level to which men of that society have attained an understanding, indicating the highest good at which that society aims.)

८. Good art either draws men together or shows them as drawn together. Good art is universal. It encourages brotherhood of man, and flows from simple feelings of common life accessible to every one without exception.

धर्माची एक सुटसुटीत अशी व्याख्या टॉलस्टॉयनें दुसऱ्या एका ठिकाणीं केली आहे. तो म्हणतो, "आपल्या भोंवतालच्या जगाशीं (आणि त्याच्या मुळाशीं असणाऱ्या किंवा त्याचें नियंत्रण करणाऱ्या तत्त्वाशीं) आपलें जें नातें आहे असें आपल्याला दृढतापूर्वक वाटत असतें तो आपला धर्म." म्हणजे एखादा समाज ईश्वराचें अस्तित्व मानीत नसला तरी जगाशीं (तसेंच इतर माणसांशीं आणि मानव-समाजांशीं) आपले संबंध कोणत्या प्रकारचे आहेत किंवा असावेत ह्यासंबंधीं त्याचीं कांहीं तरी मतें असतातच. तोच त्याचा धर्म. ह्या मतांचा पुरस्कार करील किंवा त्यांना पोषक होईल अशी जी कला ती टॉलस्टॉयच्या दृष्टीनें चांगली कला. जी करणार नाहीं किंवा त्यांना विरोधक होईल ती वाईट कला. आणि जी पोषक ठरणार नाहीं किंवा बाधक ठरणार नाहीं ती गुण-दोषरहित कला.

त्याच्या प्रतिपादनांतला आणखी एक शेवटचा महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे : ख्रिस्ताची शिकवण ही सबंध मानवजातीच्या हिताची आहे. त्याचा धर्म हाच खरा मानवधर्म. त्या धर्माचा पुरस्कार करणारी कला हीच चांगली कला. मात्र चर्चच्या अंकित असलेला धर्म म्हणजे ख्रिस्ती धर्म नव्हे, हेंहि त्यानें स्पष्ट केलें आहे.

टॉलस्टॉयची ही कलेसंबंधींची भूमिका दीर्घ विचारानंतर बनलेली आहे. १८७८–७९ च्या सुमाराला, म्हणजे त्याच्या वयाच्या पन्नासाव्या वर्षी, त्याच्यामध्यें एक अत्यंत महत्त्वाचें परिवर्तन घडून आलें. एखाद्या मनुष्याला ब्रह्मसाक्षात्कार झाल्यानंतर तो जसा पूर्वीचा मनुष्य राहत नाहीं तसाच प्रकार टॉलस्टॉयचा झाला. आपण कोण? आपण जगतों कशासाठीं? मरणामुळें जो नष्ट होऊं शकणार नाहीं असा कांहीं अर्थ जीवनाला आहे काय? इत्यादि प्रश्न अनेक वर्षें तो स्वतःला विचारीत होता आणि त्यांचीं उत्तरें शोधण्याचा प्रयत्न करीत होता. लष्करी नोकरी करीत असतांना, सरंजामशाहीवर्गाचें सुखवस्तु जीवन जगत असतांना, आणि कादंबऱ्या-कथा वगैरे लिहीत असतांना त्याच्या अंतर्जीवनांत सतत द्वंद्व चाललेलेंच होतें. ह्या सुमाराला तें कळसाला पोंचलें आणि ह्या प्रश्नांचें उत्तर मिळवल्यावांचून त्याला स्वस्थ राहवेना. त्यासाठीं त्यानें नाना मतांचा, नाना धर्मांचा, नाना भौतिक शास्त्रांचा अभ्यास केला. नाना लोकांशीं चर्चा केल्या. शेवटीं त्याला असें

आढळून आलें कीं, साध्या शेतकऱ्याची ईश्वराच्या ठिकाणीं जी श्रद्धा असते तीच जीवनाचा अर्थ. तीच जीवन सार्थ करते. ख्रिस्तांच्या शिकवणींत ती साठवली आहे. ईश्वराची आणि मानवजातीची सेवा करून नैतिक उन्नति साधणें हेंच जीवनाचें खरें साध्य आहे. ही जाणीव झाल्यापासून त्यानें आपल्या पूर्वीच्या जीवनाकडे पाठ फिरवली. अपरिग्रह, अहिंसा, अप्रतिकार हीं त्याचीं जीवनसूत्रें बनलीं. स्वतःचीं सगळीं कामें स्वतः करायचीं ही त्याची जीवन-सरणी बनली. ईश्वराचें पितृत्व आणि मानवाचें भ्रातृत्व ह्या मतांचा प्रसार हें त्याचें जीवितकार्य बनलें. आणि आपली सगळी प्रतिभा, आपली सगळी शब्दशक्ति, सगळें प्रचार-सामर्थ्य पणाला लावून तो आपल्या मतांचा प्रचार करूं लागला.

"कला म्हणजे काय?" ह्याहि प्रश्नाचा ह्या सुमाराला तो पुन्हा विचार करूं लागला. १८८२ सालीं त्यानें ह्या विषयावरचा आपला पहिला खर्डा तयार केला. तेव्हांपासून पंधरा वर्षें त्याचें ह्या विषयाचें मनन आणि लेखन चालू होतें. 'व्हॉट इज आर्ट?' हें त्याचें पुस्तक १८९७ मध्यें प्रसिद्ध झालें. परिवर्तनानंतरच्या काळांत त्याची जी जीवनविषयक श्रद्धा बनली तिच्यांतून त्याची कलाविषयक भूमिका निघालेली आहे, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. त्या जीवनविषयक श्रद्धेचीच छाप त्याच्या सगळ्या विवेचना-वर पडली आहे. तो आतां केवळ कलावंत किंवा रसिक राहिलेला नव्हता. प्लेटो ज्या जातीचा तत्त्वमीमांसक होता त्या जातीचा तत्त्वमीमांसक तर तो नव्हताच. आतां तो एका विशिष्ट जीवनपद्धतीचा प्रचारक झाला होता. तेंच त्याचें जीवितकार्य झालें होतें. आणि त्या ध्येयाला पोषक होईल अशीच कला-विषयक भूमिका त्यानें घेतली आणि ती जोरदारपणें आपलें लेखनसामर्थ्य पणाला लावून प्रतिपादली.

पण तो स्वतः प्रभावी लेखक होता. वाङ्मयाचें सामर्थ्य आणि स्वरूप त्याच्या चांगलें परिचयाचें होतें. त्यानें नवीन घेतलेली भूमिका आणि त्याच्या सर्जक प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म ह्यांचें द्वंद्व ह्या निबंधांतहि दिसतें.

टॉलस्टॉयच्या ह्या कलामीमांसेचा विचार करूं लागलें म्हणजे ती नाना प्रकारच्या, नाना पातळ्यांवरच्या अंतर्विरोधांनीं, अपुरेपणांनीं, पक्ष-

पातांनीं, दूषित झाल्यासारखी दिसते. कलेसंबंधीं, कला-निर्मितीच्या प्रक्रियेसंबंधीं, कलेच्या स्वरूपासंबंधीं त्यानें कांहीं खरोखरच महत्त्वाचे विचार व्यक्त केले आहेत. खऱ्या कलेचीं लक्षणें म्हणून ‘ इंडिव्हिजुअॅलिटी ’ (पृथगात्मता) ‘ क्लॅरिटी ’ (निःसंदिग्धता), आणि ‘ सिन्सिरिटी ’ (प्रामाणिकता), ह्यांचा जो निर्देश त्यानें केला आहे तो खरोखरच महत्त्वाचा आहे. कलावंताच्या सच्चेपणावर तर त्याचा फारच कटाक्ष आहे. आणि त्याच्या स्वभावाचा प्रामाणिकपणा इतका कीं, ह्या आपल्या निबंधांत मांडलेल्या कसोट्यांवर आपल्या स्वतःच्या वाङ्मयाची परीक्षा करून, त्यांतलें बहुतेक वाङ्मय भस्मसात् करण्याच्याच लायकीचें आहे असें म्हणण्याला तो कचरत नाहीं.

पण इतकें सगळें असूनदेखील टॉलस्टॉयची कला-मीमांसा समाधान देऊं शकत नाहीं. आपण एक सर्वमान्य आणि त्रिकालाबाधित असा कलाविषयक सिद्धान्त मांडीत आहों किंवा मांडला आहे असें त्याला वाटलें असलें तरी तसा तो मांडूं शकलेला नाहीं. कलेसंबंधीं व्यापक असा सिद्धान्त मांडायचा तर अगदीं भिन्न-भिन्न कालांतल्या आणि समाजांतल्या कलाकृति घेऊन त्यांत स्थल-काल-निरपेक्ष असे कांहीं विशेष आहेत काय हें पाहिलें पाहिजे. स्पेनमधल्या अल्टामिरा गुहांत आदिमानवानें रेखाटलेलीं चित्रें, आणि आज पॅरिसमध्यें आपल्या स्टूडियोंत बसून एखाद्या चित्रकारानें काढलेलें चित्र ह्यांत अशीं कांहीं तत्त्वें सामान्यत्वानें अंतर्भूत झालेलीं दिसतात काय, कीं ज्यामुळें त्या दोहोंनाहि कलाकृति म्हणतां येईल, हें शोधण्याचा प्रयत्न व्हायला पाहिजे. हें तत्त्वशोधकाचें कार्य आहे. तसें टॉलस्टॉयनें केलें नाहीं.

विविध कलाप्रकार घेऊन त्यांत त्या सर्वांमध्यें सामान्यत्वानें दिसून येणारीं अशीं कांहीं तत्त्वें आहेत काय हें पाहण्याच्या शोधक बुद्धींतून ही मीमांसा निघालेली नाहीं. तर कलेचें कार्य हें आधीं ठरवून नंतर त्याच्याशीं सुसंगत होईल अशी कलेची व्याख्या त्यानें केली आहे. म्हणजे त्याच्या काळीं प्रचलित असलेल्या सौंदर्यवादी कलामीमांसेवर त्यानें जो आरोप केला तोच त्याच्याहि मीमांसेवर येतो. आणि प्रचारक जशा चलाख्या करतो, तशा थोड्याशा चलाख्याहि त्यानें कळत-नकळत केल्या आहेत. उदाहरणार्थ, सौंदर्याचें स्वरूप सांगतांना, “Beauty is that which pleases *without exciting desire*”

किंवा "Beauty is a kind of pleasure received by us *not having personal advantage for its object.*" असें तो म्हणतो पण त्यांतल्या वेगळ्या टाईपांत छापलेल्या शब्दांचें जें महत्त्व आहे त्याकडे द्यावें तितकें लक्ष देत नाहीं. शिवाय सौंदर्यापासून प्राप्त होणाऱ्या संवेदनेला तो सुख (pleasure) म्हणतो, आनंद (joy) म्हणत नाहीं. सौंदर्यापासून मिळणें तें ' प्लेझर ' नसून तो ' जॉय ' आहे हें त्याला माहीत आहे. आणि कलेच्या स्वरूपांशीं—कार्यांशीं (नुसत्याच व्याख्येशीं नव्हे) ह्या ' जॉय 'चा संबंध आहे हेंहि त्याला माहीत आहे. ' इतर सर्व प्रकारच्या जाणिवांपेक्षां अगदीं वेगळी अशी आनंदाची जाणीव—', निव्वळ मनोरंजन किंवा खोट्या कलेच्या आस्वादानें कांहीं लोकांच्या अनुभवाला येते ती उत्तेजित अवस्था ह्यापेक्षां वेगळी अशी ' सौन्दर्यानुभूतीची जाणीव ' (एस्थेटिक फीलिंग), ' डोळ्यांना सुख देणाऱ्या वस्तूपासून मिळणारा आनंद ' (डिलाइट) असे शब्दप्रयोग तो करतो.

अन्नभक्षण आणि कलाकृतीचें आस्वादन ह्यांची जी टॉलस्टॉयनें तुलना केली आहे तीहि अशीच दिशाभूल करणारी आहे. ह्या दोन क्रिया खरोखर परस्पर तुलना करण्यासारख्या नाहींत. शिवाय अन्नभक्षणाचा मुख्य उद्देश जरी शरीरपोषण हा असला तरी त्याव्यतिरिक्त अन्नाचा रसिकतेनें आस्वाद घेतां येतो. किंबहुना, अंशतः कां होईना, भूक शमल्यानंतरच अन्नाच्या ' चवीं 'तले बारकावे कळूं लागतात. बुभुक्षिताला ते कळत नाहींत. सौंदर्याचा आनंद हा (भोगेच्छाविरहित) आनंद असतो (without exciting desire) हें ह्या बाबतींत विशेषच प्रत्ययाला येतें.

माणसा-माणसांत बंधुभाव निर्माण करील तीच चांगली कला, तिलाच ' कला ' ही संज्ञा लावतां येईल, असें म्हणणारा टॉलस्टॉय पशुपक्ष्यांच्या प्रतिकृति, निसर्गदृश्यांचीं चित्रें, दागिने, वेलबुट्टी, नक्षीकाम ह्यांचा कलाकृतींत अंतर्भाव करतो. कला नीतिपोषक असली पाहिजे, ह्या तत्त्वाशीं हें कसें सुसंगत आहे ? अशा कृतींच्या दर्शनानें प्रेक्षकाच्या ठिकाणीं कोणती भावना उत्पन्न होते ? आणि तिला कोणतें ' नैतिक ' मूल्य असतें ? ह्या प्रश्नांचा तो विचार करतांना दिसत नाहीं. आपल्या ह्या समावेशाच्या समर्थनासाठीं तो म्हणतो कीं, ह्या वस्तूंचा विषय सौंदर्य नाहीं. तर रेषा,

रंग वगैरेच्या संगतींपासून मिळणारा आनंद आहे.[१] सौंदर्यवादी ह्यापेक्षां दुसरें काय म्हणतात ?

आपल्या अनुभवाला आलेली भावना दुसऱ्याला अनुभवतां येईल अशा रीतीनें व्यक्त करणें म्हणजे कला असें कलानिर्मितीचें वर्णन टॉलस्टॉयनें केलें आहे. त्याबरोबरच एखादी भावना अनुभवाला येतांच तिचा हावभावादिकांच्या साहाय्यानें तत्काल झालेला आविष्कार म्हणजे कला नव्हे, ती आत्मबाह्य होऊन व्यक्त झाली पाहिजे असेंहि तो म्हणतो. त्याचप्रमाणें कवि जी भावना संक्रान्त करूं पाहतो, ती त्यानें स्वतः अनुभवली असली पाहिजे असें नाहीं असेंहि म्हणतो. म्हणजे अनुभवाचा विषय असलेली भावना आणि आस्वादा-मननाचा विषय झालेली भावना— 'emotionl experienced' आणि 'emotion contemplated' ह्या प्रकृतिदृष्ट्या भिन्न आहेत. त्यांचा रसिकावर होणारा परिणाम सारखा नसतो. मननाचा विषय झाल्याबरोबर भावनेचें मूळ स्वरूप बदलतें आणि ती बरी किंवा वाईट कांहींच राहत नाहीं. आणि म्हणूनच प्रत्यक्ष अनुभवाच्या दृष्टीनें अप्रिय असणाऱ्या भावना कलाकृतींत गेल्यावर आस्वादक्षम होतात, आणि आनंदाची अनुभूति देऊं शकतात. ह्या गोष्टींची जाणीव टॉलस्टॉयला नव्हती असें म्हणतां येत नाहीं. कारण ह्या संदर्भांत त्यानें, लांडग्याला पाहून भ्यालेला एखादा मुलगा आपल्या त्याच अनुभवासंबंधींची गोष्ट सांगूं लागला म्हणजे त्याच्या भितीच्या भावनेचें स्वरूप बदलतें, असें म्हटलें आहे. पण अशा रीतीनें भावनेचें स्वरूप बदलल्यामुळें तिची नीतिपरताहि जाते ह्याचा विचार मात्र त्यानें केला नाहीं.

सगळी चांगली कला सगळ्यांना समजूं शकते आणि जितकी ती अधिक सहजपणें समजूं शकेल तितकी ती अधिक चांगली कला, असेंहि चांगल्या

---

१. "The subject matter of all kind of ornamentation consists not in the beauty but in the feeling (of admiration at, and delight in, the combination of lines and colours) the artist has experienced and with which he infects the spectator....Among these feelings is the delight at what pleases the sight."

कलेचें एक लक्षण त्यानें दिलें आहे. सद्‌भावनांचा प्रचार करणें हेंच त्यानें कलेचें ध्येय मानल्यामुळें, अशा भावना जितक्या अधिक लोकांपर्यंत जितक्या अधिक सहजपणें पोंचूं शकतील– तितकें अधिक चांगलें अशी त्याची साहजिकच भूमिका होती. माणसामाणसांत बौद्धिक किंवा भावनात्मक भेद असतात. सगळ्याच गोष्टी सगळ्यांना सारख्याच सहजपणें आकलन होणें शक्य नाहीं, हें त्याला माहीत नाहीं असें नाहीं. म्हणूनच त्यानें कलांची सगळ्यांत खालची पातळीच धरली आहे. त्यामुळें बायबलमधल्या कथा, मुलांसाठीं लिहिलेल्या किंवा एकंदरींत सोप्या बोधपर कथा ह्यांनाच तो श्रेष्ठ कलाकृति समजतो. जे सर्वसामान्यांना कळण्याला कठीण त्याची टॉलस्टॉयला मातब्बरी वाटत नाहीं. म्हणूनच आधिभौतिक शास्त्रांचेंहि महत्त्व वाटत नाहीं. अगदीं साधें, अगदीं मूलभूत गरजा भागवणारें, जीवन माणसानें जगावें हेंच त्याचें ध्येय होतें. समृद्ध जीवन असें आपण ज्याला म्हणूं त्याचें त्याला महत्त्व वाटत नव्हतें.

ह्या लेखाच्या आरंभीं कलेच्या संदर्भांत त्यागाचा जो उल्लेख केला आहे त्याची ह्या ठिकाणीं आठवण होईल. लोकांकडून घेतलेल्या कराच्या पैशांतून ज्या कलेला राजाश्रय मिळतो तिचें त्या कर देणाऱ्याला आकलन होत नसेल–त्याच्यापर्यंत जर ती पोंचत नसेल– तर त्या कलेला अर्थ काय? असें टॉलस्टॉयनें विचारलें आहे. विद्यांच्या, शास्त्रांच्या, कलांच्या अनेक पातळ्या असतात. सगळ्या गोष्टी सगळ्यांनाच कळणें शक्य नसलें तरी एकंदर समाजाच्या बौद्धिक-सांस्कृतिक पातळीच्या, जीवनाच्या त्या समृद्धतेच्या द्योतक असतात ह्यांचेंहि त्याला महत्त्व वाटत नाहीं.

'इन्फेक्शसनेस' म्हणजे आपल्याला अभिप्रेत असलेली भावना रसिकाला अनुभवायला लावण्याचें सामर्थ्य— हें टॉलस्टॉयनें खऱ्या कलेचें मुख्य लक्षण मानलें आहे. रसिकाला जी भावना अनुभवायला लावायची ती भावना लेखकानें अनुभवलेली असणें अवश्य नाहीं, असें त्यानें म्हटलें आहे तें नाट्याला आणि अभिनयाला उद्देशून म्हटलें असलें पाहिजे. पण "स्वतः अनुभवलेली भावना रसिकाला अनुभवायला लावणें" असाहि शब्दप्रयोग तो करतो. रसिकाला एखादी भावना अनुभवायला लावणें हें कलेचें कार्य आहे काय? ह्या प्रश्नाचें उत्तर होकारार्थी दिलें तरी वक्ता देखील तेंच

करीत असतो. तेव्हां 'rhetoric' आणि 'poetry' 'वक्तृत्व' आणि 'कवित्व' ह्यांत टॉलस्टॉय कांहीं फरक मानतो कीं नाहीं तें कळत नाहीं. कदाचित् मानीत नसावा. कारण रसिकाच्या ठिकाणीं विशिष्ट भावना जागृत करणें हेंच तो लेखकाचें कार्य मानीत असल्यामुळें तो तीं दोन्ही एकच समजत असावा.

'रिलिजस पर्सेप्शन'—(अगदीं व्यापक अर्थानें का होईना) हीच कलेची अखेरची कसोटी टॉलस्टॉयनें मानली आहे. आणि ही धर्मभावना म्हणजे त्या त्या काळीं, त्या त्या समाजांतल्या श्रेष्ठ व्यक्तींना जाणवलेला जीवनहेतु किंवा जीवनाचा अर्थ असें तो म्हणतो. ह्या तत्त्वांत एक शाश्वतता आहे असें त्याला साहजिकच वाटतें. जेव्हां मानवाचे वेगवेगळे समाज आतांच्या मानानें अधिक एकजिनसी आणि परस्परांपासून अधिक विलग होते तेव्हां त्या त्या समाजाची प्रत्येकाची अशी एक धर्मभावना असणें अधिक शक्य होतें. पण तेव्हांहि स्थित्यंतरें होतच होतीं. एखाद्या धर्मसंस्थापकाच्या, प्रेषिताच्या, महापुरुषाच्या जिवंतपणीं नाहीं तरी निदान त्याच्या मृत्यूनंतर तरी लगेच त्याच्या शिकवणुकीसंबंधीं मतभेद उत्पन्न होऊन ते विकोपालाहि जात. सध्यांच्या दिवसांत तर सांस्कृतिकदृष्ट्या वेगवेगळ्या पायऱ्यांवर असलेले मानवसमाज संयुक्त-राष्ट्रसंघासारख्या संस्थेंत एकत्र वावरत आहेत. आणि अत्यंत स्थूल अशा कांहीं कल्पनांबाबतच मतैक्य असणें शक्य आहे. अशा परिस्थितींत आज कोणत्याहि एका विचार-समुच्चयाला आजची 'धर्मभावना' म्हणणें कठीण जाईल.

एखाद्या विशिष्ट कालखंडांत एखाद्या विशिष्ट समाजाची जी धर्मभावना असेल तिच्यापासून प्रेरणा घेतलेल्या आणि तिला पोषक होणाऱ्या भावना अभिव्यक्त करणारी कला तीच चांगली कला. तिचें स्वागत करावें. तिला विरोधक असणाऱ्या कलेचा धिक्कार करावा. जुनाट, प्रतिगामी, जीवन-मूल्यांपासून प्रेरणा घेणाऱ्या कलांचा धिक्कार करावा. कला सगळ्यांना—अगदीं सामान्यांतल्या सामान्य माणसालासुद्धां—विनायास कळेल अशी असली पाहिजे, इत्यादि तत्त्वें जीं टॉलस्टॉयनें मांडलीं आहेत तीं तर भयावह वाटावींत अशीं आहेत.

सुधारलेल्या जगांतली बहुतेक कला मध्य-युगापर्यंत तरी धर्मभावनेनेंच प्रेरित झालेली होती आणि धर्मभावनेच्या पोषणासाठीं निर्माण होत होती हें खरें आहे. तसेंच स्थूलमानानें असेंहि म्हणतां येईल कीं, विशिष्ट कालांत विशिष्ट समाजांतल्या अत्यंत संवेदनक्षम व्यक्तींना जें जीवन-सत्य जाणवत असतें तें त्या काळांतल्या श्रेष्ठ कलेंत व्यक्त होत असतें. पण सर्व संवेदनक्षम व्यक्तींना तें सत्य एकाच स्वरूपांत जाणवेल किंवा कोणा एकालाच तें साकल्यानें जाणवेल असें नाहीं.

अशा परिस्थितींत जर एखाद्या जीवन-विषयक जाणीवेची विचारप्रणाली झाली, आणि जर अशी विचारप्रणाली एखाद्या प्रबल सत्ताधारी पक्षाच्या हातांत गेली, तर त्या विचारप्रणालीनें, म्हणजेच एकप्रकारें ‘ धर्मभावनेनें ’, प्रेरित झालेल्या कलेचें आणि साहित्याचें काय होईल हें सांगणें कठीण नाहीं.

एका विशिष्ट विचारप्रणालीवर आधारलेल्या कलेचा प्रयोग गेलीं चाळीस वर्षें, रशियांत चाललेला आहे. कम्युनिझम ही तिथली एकप्रकारें ‘ धर्मभावना ’ आहे. तिच्याच प्रेरणेनें निर्माण झालेल्या आणि तिला पोषक होईल अशाच कलेला तिथें उत्तेजन मिळालें आहे. तशी कला ज्यांनीं निर्माण केली नाहीं, किंवा जे करूं शकले नाहींत, त्यांनीं प्राणत्याग केला आहे, देशत्याग केला आहे किंवा लेखनत्याग केला आहे. कम्युनिझमप्रेरित आणि कम्युनिझमपोषक कला सोप्यांत सोपी करून जास्तींत जास्त लोकां-पर्यंत पोंचवण्याचाहि प्रयत्न चाळीस वर्षें तिथें झाला आहे. पण त्यामुळें तिथें वाङ्मयाचा दर्जा सुधारलेला तर नाहींच, उलट खुरटला आहे असें तिथल्याच अनेकांना वाटूं लागलें आहे.

टॉलस्टॉयच्या मृत्यूनंतर त्याच्या देशांत कला-साहित्याच्या बाबतींत जें झालें त्याबद्दल त्याला जबाबदार धरणें अन्यायाचें आहे असें कोणास वाटेल. पण कलेच्या स्वरूपासंबंधीं, कार्यासंबंधीं आणि विशिष्ट कलेच्या धिक्कारा-स्वीकारासंबंधीं टॉलस्टॉयनें जें म्हटलें तें कम्युनिस्टांनीं मान्यच नव्हे तर आत्मसात् केलें आणि अंमलांत आणलें हें विसरतां येत नाहीं. ह्याचाच अर्थ असा कीं टॉलस्टॉयला स्वतःला जरी कोणत्याहि प्रकारची सेन्सरशिप (नियंत्रण) मान्य नव्हती तरी त्याच्या मूळ भूमिकेंतच एक प्रकारच

अनुदारपणा आहे. असा अनुदारपणा थोड्याबहुत प्रमाणांत सर्वच नीतिवाद्यां-मध्यें– प्रॉफेट्स्‌मध्यें– असतो.

सौंदर्याची व्याख्या जर निरपवाद नसेल तर नीतीचीहि कल्पना निरपवाद नसते हें नीतिवाद्यांच्या लक्षांत येत नाहीं. नीति आणि प्रगति ह्या संबंधांत तीव्र मतभेद होणें शक्य आहे आणि हे मतभेद नेहमींच वस्तुनिष्ठ नसतात. म्हणून नीतितत्त्वावर आधारलेली कलेची व्याख्याहि वस्तुनिष्ठ आणि व्यापक होऊं शकत नाहीं.

" कला म्हणजे काय ? " हा निबंध टॉलस्टॉयच्या जीवनाच्या कोणत्या कालखंडांत आणि कोणत्या अवस्थेंत लिहिला गेला त्याचा उल्लेख आरंभींच आला आहे. त्याच्या जीवनाच्या संदर्भात ह्या निबंधाचा विचार केला म्हणजे त्यांत एक प्रकारची अपरिहार्यता जाणवते. पूर्ववयांत टॉलस्टॉयनें विषय-सुख मनसोक्त उपभोगलें आणि म्हातारपणांतहि त्याच्यावरचा विषय-सुखाचा पगडा संपूर्ण सुटला नव्हता, असें त्याच्या पत्नीच्या रोजनिशीवरून दिसतें. पण शरीराचा आपल्यावरचा हा वरचष्मा त्याला जाचकहि वाटे आणि आध्यात्मिक उन्नतीला अडथळ्यासारखाहि वाटे. ही त्यांची आंतली झुंज सतत चालू असे. त्यांची कलामीमांसा हा खरोखर कलेची सर्वव्यापी व्याख्या करण्याचा प्रयत्न नसून स्वतःच्या वैयक्तिक अंतर्गत विसंगतींतून मार्ग काढण्याचा एक प्रयत्न आहे असें शेवटीं वाटूं लागतें.

सत्यकथा, फेब्रुवारी १९६१

१४

ललित साहित्यांतील सत्य आणि सौंदर्य

ललित साहित्यकृतीची चर्चा किंवा समीक्षा करतांना ' सत्य ' आणि ' सौंदर्य ' हे शब्द वारंवार वापरले जातात. अमुक कादंबरी, कथा किंवा कविता ' सुंदर ' आहे, अमुक वास्तवदर्शी आहे, अमुक नाहीं. अशीं विधानें आपण नेहमीं करतों. त्या विधानांतून आपला त्या कृतीसंबंधींचा अभिप्राय व्यक्त होत असतो, आपली आवड-नावड व्यक्त होत असते. मात्र आपण त्या शब्दांचा वापर काटेकोरपणें करतोंच असें नाहीं. ' सत्य ' आणि ' सौंदर्य ' हे दोन्ही शब्द असे आहेत कीं, त्यांचा वापर करतांना खरें म्हणजे संकोच वाटावा, विचार पडावा. कारण ' सत्य ' किंवा ' सौंदर्य ' म्हणजे नेमकें काय, हें सांगणें किती कठीण आहे हें त्यासंबंधीं विचार करूं लागतांच दिसून येतें. ह्या दोन शब्दांनीं सूचित केल्या जाणाऱ्या अर्थांची तपासणी करणें हा खरोखर तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रांतला विषय आहे. आणि तत्त्वज्ञानाचे अभ्यासक हें काम करीतहि असतात. पण साहित्याचा समीक्षक तत्त्वज्ञानाचा अभ्यासक असला किंवा नसला तरी त्याला आपल्या समीक्षेंत—अभिप्रायप्रकटनांत—ह्या शब्दांचा उपयोग करावा लागतोच. म्हणूनच तात्त्विक दृष्ट्या ' सत्य ' आणि ' सौंदर्य ' ह्या शब्दांचे अर्थ निःसंदिग्धपणें सांगतां आले नाहींत तरी त्यांचा साहित्याच्या अनुषंगानें विचार करणें आवश्यक ठरतें.

' सत्य ' म्हणजे काय ह्याचा आपण विचार करूं लागलों कीं, आपणाला असें दिसून येतें कीं, सत्याच्या अनेक पातळ्या आणि प्रकार आहेत. आणि आपण अनेक अर्थांनीं तो शब्द वापरतों. उदाहरणार्थ, आपल्या

इंद्रियांच्या द्वारां आपणाला जे अनुभव येतात ते सगळे सत्य आहेत असें आपण म्हणतों. आणि ते सत्य आहेत ह्या भूमिकेवरूनच आपले सगळे व्यवहार चाललेले असतात. आपल्या इंद्रियांच्या द्वारां ज्या जगाचें आपणाला ज्ञान होतें तें सत्य आहे अशीच आपली जीवनव्यवहारांतली भूमिका असते. पण शास्त्र आपणाला सांगते कीं, आपणाला 'ज्ञान' म्हणून जें होतें तें फक्त आपल्या इंद्रियांना होणाऱ्या संवेदनांचें. आपणाला एखादी वस्तु दिसते ह्याचा अर्थ एवढाच कीं, जी वस्तु दिसते असें आपण म्हणतों त्या वस्तूपासून येणारे प्रकाशकिरण आपल्या डोळ्यांच्या आंतल्या पडद्यावर पडतात. तिथें कांहीं चलबिचल किंवा स्थित्यंतर होतें. त्याचा संदेश आपल्या मेंदूंतल्या विशिष्ट भागाला मिळतो. तिथें कांहीं चलबिचल होते. आणि आपण म्हणतों, आपणाला अमुक वस्तु दिसली. खरें म्हणजे आपल्याबाहेरच्या वस्तूचें 'ज्ञान' आपणाला होत नाहीं. आणि उलट बाहेर कांहीं नसतांता सुद्धां आपणाला 'ज्ञान' होतें. उदाहरणार्थ, कांहीं नक्षत्रांचा प्रकाश आपल्यापर्यंत पोंचायला कित्येक वर्षें लागतात. तें नक्षत्र ज्या वेळीं आपणाला दिसतें त्या वेळीं तें अस्तित्वांत नसणेंहि शक्य आहे. डोळे मिटून त्यांवर थोडासा दाब दिला तर आपणाला जीं विविध रंगांचीं, आकारांचीं, वलयें दिसतात त्यांना आपल्याबाहेरच्या जगांत कांहीं आधार नसतो हें आपणाला माहीत आहे. तसेंच आपण जेव्हां स्वप्नें 'पाहतों' तेव्हांहि खरोखर आपण आपल्याबाहेरच्या वस्तु पाहत नसतों.

म्हणजे इंद्रियांच्या द्वारें आपणांला जें जग जाणवतें तें बाहेरचें जड जग नव्हे. म्हणजेच बाहेरचें जड जग हें आपणाला जाणवणाऱ्या जगापेक्षां वेगळें असें आणखी एक 'सत्य' झालें. ह्या आत्मबाह्य अशा जड जगाचें सत्य स्वरूप काय आहे, असा प्रश्न केला तर शास्त्र सांगतें कीं, जड जगाचें 'सत्य' स्वरूप 'जड' नाहींच. तें जड जग अणूंचें बनलेलें आहे, आणि अणु हें चिच्छक्तीला विशिष्ट परिस्थितींत प्राप्त झालेलें एक रूप आहे. आणि खुद्द अणूहि 'जड' नाहींत. तर चिच्छक्तीचा तो एक वागण्याचा प्रकार आहे. हाच विचार आणखी पुढें नेला तर अणु हें गणितांतलें केवळ एक समीकरण आहे असें दिसतें. म्हणजे 'जड' जगाचें 'सत्य' स्वरूप आपणाला वाटतें किंवा जाणवतें त्यापेक्षां अगदीं वेगळें आहे.

आपणाला जाणवणारें हें जें बाहेरचें सत्य आहे त्यापेक्षां वेगळीं अशीं आणखीहि कांहीं ‘ सत्यें ’ आहेत. उदाहरणार्थ, ‘ गाय ’, ‘ घोडा ’ इत्यादि जातिवाचक शब्दांनीं आपणाला ज्या अर्थाचा बोध होतो तें एक कल्पना-घटित सत्य आहे. कारण ‘ गाय ’ म्हटल्यावर आपल्या डोळ्यांसमोर एक विशिष्ट गाय येते. दोन, चार, पांच-पन्नास गाई येतील, पण ‘ गाय ’ हा शब्द दोन किंवा पांच-पन्नास विशिष्ट गाईंचा द्योतक नाहीं. त्या शब्दानें सूचित होणारी गाय केवळ आपल्या कल्पनेंतली गाय आहे. कल्पनानिर्मित खरें, पण हें आणखी एक ‘ सत्य ’ झालें.

एखाद्या माणसानें ‘ मी अमुक वेळीं येईन.’ किंवा ‘ अमुक गोष्ट करीन.’ असें म्हटलें, तर तो म्हटल्याप्रमाणें येईल किंवा करील असा आपणाला विश्वास वाटतो. त्या माणसाची आणि आपली पूर्वींची ओळख नसली तरी आपणाला तसा विश्वास वाटतो. अशा प्रकारच्या विश्वासावरच आपले व्यवहार चाललेले असतात. ह्या बाबतींत एखाद्या वेळीं आपला विश्वास अनाठायीं ठरला तरी तेवढ्यानें आपण पुन्हा कोणावर विश्वास ठेवीनासे होतों असें नाहीं. हें एक व्यवहारांतलें ‘ सत्य ’ आहे.

ह्याशिवाय शास्त्रीय सिद्धान्तरूप अशीं कांहीं सत्यें आहेत. त्यांचा आपणाला प्रत्यय आला नाहीं तरी आपण त्यांवर विश्वास ठेवीत असतों. पृथ्वी आपल्या आसाभोंवतीं फिरते आणि सूर्याभोंवतीं प्रदक्षिणा करते, ह्या गोष्टी कांहीं आपणाला डोळ्यांनीं दिसत नाहींत. आपणाला सूर्य पूर्वेकडे उगवतांना आणि पश्चिमेकडे मावळतांना आणि ऋतुमानाप्रमाणें उत्तरेकडे किंवा दक्षिणेकडे सरकतांना दिसतो. हेंच खरें आहे, असें जर आज आपण सांगूं लागलों, तर शाळकरी पोरदेखील तें खरें मानणार नाहीं. तर्कानुसार निघणारीं अनुमानें हीं आणखी वेगळ्या प्रकारचीं सत्यें आहेत.

हीं झालीं बरीचशीं आत्मनिरपेक्ष सत्यें. ज्यांना आपल्याबाहेर किंवा आपल्या निरपेक्ष असें अस्तित्व आहे असें म्हणतां येईल अशीं, ह्याशिवाय केवळ आत्मसापेक्ष अशीं देखील सत्यें आहेत. उदाहरणार्थ, स्वयंपाक नेहमीं-सारखाच झालेला असतो. निरोगी माणसाला नेहमींसारखाच तो रुचकरहि लागतो. पण ज्याला ताप-बीप आलेला असेल त्याला तोच अगदीं बेचव

लागेल. एकच भाजी-आमटी एकाला तिखट लागेल तर दुसऱ्याला फिकट. येथें स्वयंपाकाची स्वतंत्रपणें जी काय रुचि असेल तें एक ' सत्य ', आणि खाणाऱ्यांना माणसागणिक त्याच्या ज्या चवी जाणवतील तितकीं तीं वेगळीं ' सत्यें ' होतील. स्वयंपाकाची मूळ चव कांहीं जरी असली तरी खाणाऱ्याच्या दृष्टीनें त्याला त्याची जी चव लागते तीच ' खरी '.

पोटांत दुखण्याचे प्रकार आणि कारणें अनेक असूं शकतात. एखाद्याच्या पोटांत दुखूं लागलें म्हणून तो डॉक्टराकडे गेला तर डॉक्टर त्याला तपासून त्याच्या पोट दुखण्याचें कारण शोधून काढील, आणि त्यावर उपाय योजील. पोट दुखण्यासंबंधीं डॉक्टरला जें कळेल तें शास्त्रीय ' सत्य '. आणि रोग्याला पोट दुखलेलें जें जाणवत असेल तें त्याचें ' अनुभव-सत्य ' होईल. तें त्याचें त्यालाच कळेल. ' वितीच्या यातना वितीलाच माहीत ' ह्या म्हणींतलें 'सत्य' ह्याच प्रकारचें आहे.

मनुष्य एखाद्या वस्तूसंबंधीं ' चांगलें—वाईट ', ' आवडलें—आवडलें नाहीं ' इत्यादि जीं अभिप्रायरूप विधानें करतो तींहि ' सत्यें ' च होत. कारण त्याच्यापुरतीं तीं सत्येंच असतात. ह्याशिवाय माणसाच्या आशा-निराशा, त्याचीं सुख-दुःखें, त्याचीं ध्येयें-आकांक्षा, हीं त्या त्या माणसा-पुरतीं त्याचीं सत्येंच आहेत.

•

माणसाला जाणवणारीं, त्यानें मानलेलीं किंवा त्याला मानावीं लागणारीं हीं ' सत्यें ' बाजूला ठेवलीं, आणि माणसासंबंधींच विचार करूं लागलें म्हणजे सत्याचे आणखी वेगळेच प्रकार दृष्टीस पडतात. एखादा माणूस घेऊन त्याचें ' सत्य ' स्वरूप काय हें पाहूं लागलें तर त्याचें बाह्य रंग-रूप हें त्याच्यासंबंधींचें उघड दिसणारें ' सत्य ' होईल, त्याच्या बोलण्या-चालण्यां-तून, वागण्यांतून त्याचें जें दर्शन होईल. तें त्याच्यासंबंधींचें आणखी एक ' सत्य ' होईल. तो इतरांपासून लपवून ठेवीत असलेलें आणि त्याचें त्यालाच माहीत असलेलें असें त्याच्यासंबंधींचें आणखी एक ' सत्य ' असूं शकेल. आणि त्याहूनहि महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, त्याचें त्यालाहि जाणवत नसलेलें त्याचें जें अंतर्विश्व असेल तें आणखी एक ' सत्य.' आणि पुष्कळदां माणसाचें हें जें अज्ञात मन असतें तेंच त्याच्या व्यक्तित्वाचें ' खरें ' स्वरूप

असतें. तें सामान्य माणसाच्या स्वप्नांतून किंवा त्याच्या हातून नित्यशः घडणाऱ्या लहान-सहान प्रमादांतून प्रकट होत असतें. आणि लेखक-कलावंतांच्या कृतींतून त्यांना नकळत प्रकट होत असतें.

ह्यांखेरीज सामाजिक, धार्मिक आणि नैतिक स्वरूपाच्या कांहीं तत्त्वांवर माणसाचा विश्वास असतो, आणि त्यांच्या अनुरोधानें जीवनाला वळण लावण्याचा त्याचा सतत प्रयत्न चाललेला असतो. तीं त्याला त्रिकालाबाधित ' सत्यें ' वाटतात.

असे हे ' सत्या 'चे इतके वेगवेगळे प्रकार आहेत. ह्यांतलीं ललित साहित्यांत कोणतीं येतात किंवा येऊं शकतात ? आपणाला असें दिसतें कीं ह्यांपैकीं कोणत्याहि प्रकारच्या सत्याला साहित्यांत मज्जाव नाहीं, इतकेंच नव्हे. तर हीं सत्यें हाच मुळीं ललित साहित्याचा आधार, त्यांचा कच्चा माल आहे. अत्यंत स्थूल आणि ढोबळ सत्यापासून तों अत्यंत सूक्ष्म आणि तरल अशा सत्यापर्यंत सर्व ' सत्यें ' साहित्यांत येऊं शकतात. येतात.

परंतु ह्याचा अर्थ असा नाहीं कीं, लेखक जें जें आपल्यासमोर घडतांना पाहतो तें तें सगळें आपल्या लेखनांत आणतो; ज्या एखाद्या घटनेवरून त्याला लेखन सुचलें असेल त्या घटनेंतले सगळे तपशील तो आपल्या लेखनांत घेतो. एक तर जें जें घडतें किंवा असतें तें तें सगळें साहित्यांत आणणें शक्य नसतें. इतके त्यांत तपशिलाचे बारकावे असतात. आणि दुसरें म्हणजे अशा रीतीनें पाहिलें तें सगळें उतरून घेण्याची आवश्यकता नसते. एखाद्या देखाव्याच्या चित्ररूप प्रतिकृतीच्या बाबतींत असें म्हणतां येईल कीं, त्या देखाव्याचा फोटो काढला तर फोकसच्या कक्षेंत येणाऱ्या दृश्याचा सगळा तपशील काचेवर येईल. तिथें असेल तें सगळें येईल असें नाहीं. उदाहरणार्थ, दृश्य वस्तूची मागली बाजू. पण एखादा चित्रकार जर त्याच देखाव्याचें चित्र काढीत असेल तर तो सगळा तपशील—दिसणारा सुद्धां—घेणार नाहीं. त्या देखाव्याचें वैशिष्ट्य प्रकट होण्यासाठीं जेवढा तपशील त्याला घेणें जरुरीचें वाटेल तेवढाच तो घेईल. तीच गोष्ट लेखकाची. म्हणजे वास्तवांतल्या सत्याचा साहित्यांत उपयोग करतांना लेखक निवड करतो. आणि ह्या निवडीची कसोटी ही आवश्यकता किंवा औचित्य असते.

प्रत्यक्ष घडलेला एखादा प्रसंग जरी लेखनाला निमित्त झाला असला तरी तो प्रसंग देखील तो जसाच्या तसा घेईल असें नाहीं. इतकेंच नाहीं तर जें घडलें नसेल किंवा त्याला दिसलें नसेल तेंहि कल्पून त्याचा तो आपल्या कृतींत उपयोग करील. एखाद्या लेखकाला एखादा प्रसंग पाहून त्यावरून चांगली कथा निर्माण होऊं शकेल असें वाटलें, तर त्याला पाहिलेल्या प्रसंगाच्या मागें कांहीं घटना कल्पाव्या लागतील. त्या घडल्या असतील किंवा नसतील. तसेंच कथेचा पुढचा भाग रचतांना तर त्याला सर्वस्वीं आपल्या कल्पनाशक्तीवरच विसंबावें लागेल. कारण प्रत्यक्षांत पुढें कदाचित् कांहींच घडलें नसेल. त्यानें जेवढें प्रत्यक्ष पाहिलें असेल त्याच्या किती तरी पट त्याला कल्पनेनें निर्माण करावें लागेल. हें करीत असतांना त्याची कसोटी एकच राहील. ती म्हणजे त्याला जी कथा लिहायची असेल तिची गरज. ती भागवण्यासाठीं जें जें लागेल तें तें तो निर्माण करील.

म्हणजे प्रत्यक्षांतलें 'सत्य' वापरतांना घडलेल्या सगळ्या घटना लेखक वापरतो असें नाहीं, तसेंच तो ज्या घटना वापरतो त्या प्रत्यक्षांत घडलेल्या असाव्या लागतात असेंहि नाहीं. तो न घडलेल्या घटनाहि कल्पनेनें निर्माण करून वापरील. पण म्हणून त्या ' असत्य ' होणार नाहींत. कारण त्या ' प्रत्यक्षांत न घडलेल्या ' ह्या अर्थानें असत्य असल्या तरी त्या मानवी व्यवहारांना धरून असाव्या लागतात ह्या अर्थी ' सत्य ' असतात. आणि त्या कृतींत त्या आवश्यक असतात म्हणूनहि ' सत्य ' असतात.

पण ह्याशिवाय साहित्यांत अशाहि गोष्टी असतात कीं ज्या अस्तित्वांत नसतात एवढेंच नव्हे तर त्या अस्तित्वांत असणें शक्यहि नसतें. तिन्ही लोकांत अनिर्बंध संचार करणारा नारद, माणसाच्या धडावर घोड्याचें तोंड असणारा हयग्रीव, पंख असलेला पर्वत, दहा तोंडांचा माणूस, माणसासारखें बोलणारेच नव्हेत तर त्यांच्यासारखा विचार करणारे-वागणारे पशु-पक्षी, राजा मागणारे बेडूक, सिंहाला शहाणपणाचा सल्ला देणारे कोल्हे, असल्या गोष्टी अस्तित्वांत नाहींत— एवढेंच नव्हे तर असणें शक्यहि नाहीं, हें आपणाला माहीत आहे. म्हणजे हीं ' असत्यें 'च आहेत. पण त्यांना साहित्यांत स्थान मिळालें आहे. इतकेंच नाहीं तर चिरंतन आणि मानाचें स्थान मिळालें आहे. आणि त्यांत आपणाला कांहींहि गैर वाटत नाहीं. जॉनथन् स्विफ्टच्या

‘ गलिव्हरचा प्रवास ’मधलीं प्रकरणें, सॅम्युएल बटलरचें ‘ एरेव्हॉन ’, किंवा जॉर्ज ऑरवेलचें ‘ ॲनिमल फार्म ’, हीं किंवा अशांसारखीं पुस्तकें वाचतांना हें सगळें खोटें चाललें आहे असें आपणाला वाटत नाहीं. उलट एक प्रकारच्या सत्यदर्शनाचा विलक्षण आनंद वाटतो. कारण हे सगळे पशु-पक्षी, ह्या सगळ्या घटना, म्हणजे माणसाच्या स्वभावांचे नमुने, त्यांच्या विचार-विकारांचीं-आकांक्षांचीं प्रतीकें, त्याच्या भाव-भावनांचे खेळ, त्याचीं खरीं करून घेतलेलीं स्वप्नें आहेत. त्या मनुष्यस्वभावावरच्या टीका आहेत. हें आपणाला पटत असतें. म्हणून हीं परमार्थानें सुद्धां ‘ असत्यें ’ नसून ‘ सत्यें ’च आहेत असें दिसून येईल.

साहित्यांत वापरली गेलेली एखादी घटना ‘ सत्य ’ आहे कीं नाहीं हें तपासण्याची कसोटी प्रत्यक्षांत हें असें घडतें का, किंवा असतें का, ही नसून त्या साहित्यकृतींत ती घटना कोणतें कार्य करीत आहे, तिची योजना कशासाठीं झाली आहे, आपलें नियुक्त कार्य ती यथायोग्य करते आहे काय— ही आहे. हें झालें साहित्यांतल्या सत्यासंबंधीं.

साहित्यांतल्या सौंदर्याचा विचार सत्याच्या विचारापेक्षांहि थोडा अधिक अवघड आहे. कारण सत्याच्या कांहीं प्रकारांबाबत कांहीं अंशीं तरी एक-वाक्यता होण्याचा संभव आहे. पण सौंदर्याच्या बाबतींत तें दुरापास्त दिसतें. ह्या विषयाचा विचार करूं लागल्याबरोबर पहिल्या प्रथमच असा प्रश्न उभा राहतो कीं सौंदर्य कशाला म्हणायचें ? आणि सौंदर्य हें वस्तुनिष्ठ आहे कीं व्यक्तिनिष्ठ ?

सौंदर्य वस्तुनिष्ठ आहे असें म्हटलें तर त्याचा अर्थ असा होतो कीं, ज्या वस्तूला आपण सुंदर म्हणतो तिच्या ठिकाणीं असे कांहीं गुणधर्म आहेत कीं, ज्यांमुळें तिला सौंदर्य प्राप्त झालें आहे. आणि तें ती वस्तु पाहणाऱ्या कोणालाहि दिसूं आणि पटूं शकेल. उदाहरणार्थ, एखादें टेबल दाखवून मीं जर म्हटलें कीं, “ हें लांकडाचें आहे, चौकोनी आहे, त्याचा रंग तपकिरी आहे, त्याला चार पाय आहेत—” तर, तें पाहणाऱ्याची दृष्टि शाबूत असेल तर, त्याचें माझ्याशीं एकमत व्हायला अडचण पडणार नाहीं. त्याच-प्रमाणें मीं ‘ हें टेबल सुंदर आहे.’ असें म्हटलें तर एकमत व्हावें. पण होईल

अशी खात्री देववत नाहीं. किंबहुना एकमत न होण्याचाच संभव जास्त. टेबल लांकडी आहे, चौकोनी आहे वगैरे म्हणत असतांना मी त्याचें वर्णन करीत असतों, त्यावर अभिप्राय देत नसतों. पण " हें टेबल सुंदर आहे." असें म्हणत असतांना मी त्याचें वर्णन करीत नाहीं तर त्यावर अभिप्राय देत असतों. आणि म्हणूनच त्या बाबतींत मतभेद होतात. सौंदर्य हा त्या वस्तूच्या अंगचा गुण नसून मी तिच्यावर त्या गुणाचा आरोप करीत आहें अशी ही भूमिका आहे.

मग सौंदर्य व्यक्तिनिष्ठ आहे का? तसें असेल तर त्यासंबंधीं सर्वांना समजतील, पटतील अशीं विधानें करणें शक्य आहे का? असा प्रश्न निर्माण होतो. कारण माझा अभिप्राय जर केवळ माझ्यापुरताच ' खरा ' असेल तर तो दुसऱ्याला उपयोगाचा नाहीं. कारण तो त्याला ' जाणवणार ' च नाहीं. पण असे अभिप्राय आपण देत असतों. ते लोकांना मान्य व्हावेत अशी आपली अपेक्षा असते. आणि पुष्कळदां ते मान्य होतात देखील.

' सत्य ' हा शब्द जसा आपण अनेक पातळ्यांवर आणि अनेक प्रकारांनीं वापरीत असतों, आणि त्या शब्दानें आपणाला जाणवणारी किंवा मान्य असलेली एखादी गोष्ट सुचवीत असतों, तसेंच ' सुंदर ' ह्या शब्दाचेंहि आहे. ' सुंदर ' ह्या शब्दानें आपण आपणाला होणारा एक विशिष्ट आनंद, एक प्रकारचें समाधान, सुचवीत असतों. ' सुंदर निळें आकाश ', ' सुंदर निसर्गदृश्य ', ' सुंदर फूल ', ' सुंदर वास ', ' सुंदर चहा ', ' सुंदर भाषण ', ' सुंदर कथा, कविता ' इत्यादि, ' सुंदर कल्पना ', ' सुंदर विचार ', अशा अनेक संदर्भांत हा शब्द आपण वापरीत असतों. त्या शब्दानें आपण कधीं एखाद्या रंगाचा, वासाचा, केवळ आकर्षकपणा सूचित करतों. कधीं त्यामुळें मनाला येणारा प्रसन्नपणा, कधीं त्याचा रुचकरपणा, तर कधीं रेखीवपणा आणि बांधेसूदपणा. तर कधीं एकाद्या वस्तूसंबंधीं केवळ आपली पसंती किंवा आवड त्यानें व्यक्त होते. ह्या सर्व अनुभवांतलीं वस्तुनिष्ठ कारणें अगदीं वेगवेगळीं असलीं तरी त्यांच्या दर्शनानें– प्रत्ययानें– मनाला होणारा आनंद हा ह्या सर्व अनुभवांत सामान्यत्वानें आहे. एकच एक रंग किंवा वास ह्यांनीं होणारा आनंद, किंवा उकाड्याच्या दिवसांत गार वाऱ्याच्या झुळकेमुळें किंवा हिंवाळ्याच्या दिवसांत गरम चहाच्या घोटामुळें

होणारें तात्कालिक समाधान, असे अनुभव सोडून देऊन आपण थोड्या अधिक गुंतागुंतीच्या अनुभवांकडे वळलों तर ‘ सुंदर ’ किंवा ‘ सौंदर्य ’ ह्या शब्दांनीं आपण काय सूचित करीत असतों तें कळण्याला मदत होईल.

एक-दोन उदाहरणें घेऊन पाहूं. समजा, आपणाला पाणी पिण्याचा तांब्या विकत घ्यायचा आहे, आणि त्यासाठीं आपण कासार-हाटांत गेलों आहों, आणि कासारानें आपल्यापुढें दोन-चार तांब्ये ठेवले आहेत. ज्यांत शेर-दीड शेर पाणी ठेवतां येईल आणि ज्यांतून तें सहजपणें ओतून घेतां येईल असें एखादें कसलें तरी सोयिस्कर भांडेंच आपणाला हवें असलें तर फारशी कटकट करण्याचें कारण राहणार नाहीं. एका तांब्यासारखा दुसरा. त्यांत चिकित्सा कसली करायची ? पण तसें होत नाहीं. त्यानें आणून ठेवलेल्या तांब्यांतला आपण एकेक उचलून वर डोळ्यांच्या पातळीवर धरतों. इकडे-तिकडे, आडवा-तिरपा फिरवून पाहतों. जवळ आणतों. लांब करतों. खालीं ठेवून त्याच्या-कडे तिरक्या मानेनें पाहतों. आणि ते सगळे तांब्ये नापसंत करून म्हणतों, “ दुसरा आणखी एखादा असला तर दाखवा.” किंवा त्यांतलाच एखादा उचलून बाजूला ठेवीत म्हणतों, “ हा छान आहे. हाच घेऊं या.” इतकी चिकित्सा आपण कशासाठीं केली ? आपण पुन्हा पुन्हा निरखून काय पाहत होतों ? आपण त्या तांब्यांचा घाट पाहत होतों. कांठ-गळ्यापासून तों बुडापर्यंतचें त्यांच्या बाह्य रेषांचें वळण, कांठ-गळा आणि मुख्य भाग (अंग म्हणू) हीं एकमेकांना साजून दिसताहेत का, तें पाहत होतों. थोडक्यांत म्हणजे त्यांचा एकंदर आकार, डौल, प्रमाणशीरपणा हीं पाहत होतों. तीं ज्याचीं आपणाला समतोल, सुसंवादी, घाटदार वाटलीं तो आपण पसंत केला. आणि हे त्याचे घटक, वेगवेगळे नव्हे तर समवायानें— साकल्यानें— समाधानकारक वाटले तेव्हां आपण तांब्या पसंत केला.

तीच गोष्ट चहा-कॉफीच्या कपबशांच्या सेटची, तीच फुलदाण्यांची, फर्निचरची आणि आपल्या वापरांत येणाऱ्या इतर अनेक वस्तूंची. आपल्या अनुभवाचा विषय होणाऱ्या वस्तूंचे जे घटक असतात त्यांच्या परस्पर संबंधांवर त्यांच्यामुळें साकल्यानें होणारा परिणाम अवलंबून असतो. त्या घटकांचे परस्परसंबंध जर सुसंवादी, समतोल, लयबद्ध असतील तर त्यांचा परिणाम अनुकूल, आनंददायक होतो आणि ती वस्तु सुंदर आहे असें आपण

म्हणतों. ते संबंध जर तसे नसतील तर परिणाम प्रतिकूल होतो, आणि आपण ती वस्तु बेडौल आहे, बेढब आहे असें म्हणतों.

एकाहून अधिक घटकांनीं सिद्ध झालेल्या वस्तूंचें आपण बारकाईनें निरीक्षण केलें तर आपणाला असें दिसून येईल कीं, तिचे घटक स्वतंत्रपणें सुखावह (किंवा सुंदर) असण्यावर त्या वस्तूचा सुंदरपणा अवलंबून नसतो, तर त्यांच्या परस्पर-संबंधावर अवलंबून असतो.

पुष्कळदां आपण गाणारा गळा गोड आहे म्हणून, किंवा गाण्यांतला विषय सुख-संवेदना उत्पन्न करणारा आहे म्हणून, गाणें सुंदर आहे असें म्हणतों. किंवा चित्रांत वापरलेले रंग आकर्षक आहेत, किंवा चित्राचा विषय आकर्षक आहे (किंवा आपणाला आवडणारा आहे), म्हणून चित्र सुंदर आहे असें म्हणतों. पण थोडासा विचार केल्यावर असें दिसून येईल कीं, हा आपला अभिप्राय नेहमींच बरोबर नसतो. गाणें हा श्रवणाचाच विषय असल्यामुळें गळा गोड असणें हें गाणें सुंदर होण्याला साहाय्यक होईल. पण गोड आवाजाचें गाणेंहि बेसूर आणि कर्णकटु होतें हें आपणाला माहीत आहे. तसेंच आवाजाची देणगी नसतांनासुद्धां गाणाऱ्यांमध्यें पहिल्या श्रेणींत स्थान मिळवलेल्या गवयांचीं उदाहरणें आपणाला माहीत आहेत. स्वराच्या नुसत्या गोडपणापेक्षां त्याच्यावर प्रभुत्व असणें, तो वाटेल तेव्हां, वाटेल तसा, वाटेल तितकाच वाकवतां-वळवतां येणें, तो लयीशीं आणि तालाशीं सुसंबद्ध ठेवतां येणें, ह्याची गाणें सुंदर होण्याला अधिक आवश्यकता असते.

काळा, करडा किंवा तपकिरी हे रंग स्वभावतः आकर्षक नव्हेत, पण तेच रंग वापरून सुंदर चित्र काढतां येतें. रंग कोणते वापरले आहेत ह्यापेक्षां ते कसे वापरले आहेत हें येथें अधिक महत्त्वाचें आहे. काळा, करडा, किंवा दुसरें मंद रंग आणि पिवळा-तांबडा असे उजळ रंग ह्यांचा समंजस उपयोग केला तरच चित्र साधतें.

इंद्रिय-संवेदनेच्या अधिक स्थूल आणि खालच्या पातळीवरच्या अनुभवाचें उदाहरण घेऊन ही गोष्ट अधिक स्पष्ट करतां येईल. तिखट, खारट, तुरट किंवा कडू ह्या चवी स्वतंत्रपणें प्रिय होणाऱ्या नव्हेत, पण त्यांचा योग्य

प्रमाणांत उपयोग केल्यानें सिद्ध होणारा खाद्यपदार्थ मात्र अत्यंत रुचकर होऊं शकतो.

ह्या सर्व विवेचनावरून हें लक्षांत येईल कीं, आपल्या अनुभवाचा विषय झालेल्या वस्तूच्या घटकांच्या परस्पर-संबंधावर त्या वस्तूचें सौंदर्य अवलंबून असतें, ते घटक स्वतंत्रपणें सुंदर किंवा सुखावह असण्यावर नाहीं. घटक प्रमाणबद्ध असले, त्यांच्या परस्परसंबंधांत समतोल आणि सुसंवाद असला तर त्या वस्तूला सौंदर्य प्राप्त होतें. जेव्हां दोन किंवा अधिक घटक एकत्र येतात तेव्हां त्यांची केवळ बेरीज होत नसते, तर त्यांच्यांत एक परस्पर नातें निर्माण होत असतें. आणि हें नातें त्या कृतीचें रूप ठरवतें. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें तर हें नातें पाहणें म्हणजेच त्या वस्तूचें रूप पाहणें आहे. आणि हें नातें निर्माण होत असतांना घटकांचें स्वतंत्र रूप एक प्रकारच्या क्रियेनें बदलून जात असतें, त्या सबंध आकृतींत विलीन होत असतें. तांबड्या रंगाच्या पट्ट्याशेजारीं नारिंगी रंगाचा पट्टा ठेवला तर तो पिवळसर दिसेल. तोच पिवळ्या रंगाच्या पट्ट्याशेजारीं ठेवला तर लालसर दिसेल. हीच गोष्ट सर्व घटकसिद्ध वस्तूंच्या घटकांच्या बाबतींत होत असतें. संवादानें, शेजारीं असल्यानें, विरोधानें, समोरासमोर आल्यानें घटकांचे मूळ धर्म बदलतात आणि सबंध कृतीच्या संदर्भात त्यांना नवा अर्थ प्राप्त होतो. आणि तो सबंध कृतीचा साकल्यानें विचार केल्यानेंच समजतो. ह्या प्रक्रियेंतच मूळ घटक वास्तवाच्या पातळीवरून कलेच्या पातळीवर जातात आणि त्यांचा ‘ अर्थ ’ वास्तवांत असणाऱ्या अर्थापेक्षां वेगळा होतो.

आतां आपणाला मूळ विषयाकडे वळून विचारतां येईल कीं, साहित्य-कृतींतले घटक कोणते ? आणि साहित्यकृतीचें सौंदर्य कशांत असतें ?

साहित्यांतल्या सत्यासंबंधीं विचार करीत असतांना आपण पाहिलें कीं जगांतील सर्व प्रकारचीं सत्यें साहित्याचा विषय होऊं शकतात. सबंध मानवी जीवन, सामाजिक आणि वैयक्तिक व्यवहार, व्यक्तीचें प्रकट आणि अप्रकट व्यक्तित्व, मानवी जीवनांतलीं सुख-दुःखें, संघर्ष-स्नेह, आशा-निराशा, भव्यातिभव्य कल्पना, सूक्ष्मातिसूक्ष्म भाव-भावना हीं सगळीं साहित्याचा विषय होऊं शकतात. लहान-मोठी कोणतीहि साहित्यकृति

घेतली तरी ती ह्या नानाविध सत्यांपैकीं कोणत्या तरी एका किंवा अनेक सत्यांवर प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्षपणें आधारलेली दिसून येईल. महाकाव्य, कादंबरी, नाटक ह्यांसारख्या मोठ्या आकारांच्या (आशयांच्या) कृतींत तर अनेक घटक आणि त्यांचे अनेक पैलू असतात. पण एखादें अगदीं साधें भावगीत घेतलें तरी त्यांतली भावना अगदीं एकेरी, एक पेशीमय, क्वचितच असते. तिला चढउतार असतात, पैलू असतात, पातळ्या असतात. हीं सत्यें आणि त्यांचे विविध पैलू, त्यांचे चढउतार, त्यांच्या पातळ्या, हे त्या कृतीचे घटक. त्या घटकांची समतोल, सुसंवादी, लयबद्ध संगति म्हणजे त्या कृतीचें सौंदर्य. घटकांच्या परस्पर संबंधांतून जर एक प्रकारचें समाधानकारक नातें निर्माण होत असेल, हे सर्व घटक एकत्र येऊन साकल्यानें एखाद्या सत्याचें नवेंच दर्शन घडवीत असतील, तर ती कृति सुंदर होईल. अन्यथा होणार नाहीं. त्या घटकांच्या स्वतंत्र सौंदर्यावर किंवा सुखावहतेवर सबंध कृतीचें सौंदर्य अवलंबून राहणार नाहीं. नायक-नायिकांच्या सुंदर रूपाचा, वेषभूषेचा, कथाविषयाला जर कांहीं उपयोग नसेल तर त्यांचें वर्णन त्या सबंध कृतीच्या संदर्भांत 'असुंदर'च नव्हे तर एक प्रकारें 'असत्य' हि होईल. तसेंच प्रणय किंवा स्नेह ह्यांसारखा 'सुखावह' विषय नीट हाताळला गेला नसेल तर त्यावर आधारलेली कथाहि 'असुंदर' च होईल. ही असुंदरता कधीं, जे घटक परस्परांच्या शेजारीं राहूं शकणार नाहींत त्यांना एकत्र आणल्यामुळें निर्माण होते, कधीं शेजारीं राहूं शकणाऱ्या घटकांची नीटपणें किंवा योग्य प्रमाणांत योजना न झाल्यामुळें होते, किंवा त्यांचा परस्परांशीं संजीव सांधा न जोडतां केवळ यांत्रिकपणें त्यांना एका दावणींत गोंवल्यानेंहि होते. कृतीगणिक ह्याचीं कारणें वेगळीं असूं शकतात. किंवा एकाच कृतींत ह्यांपैकीं अनेक कारणें असूं शकतात.

साहित्यकृतींतले घटक स्वतंत्रपणें किंवा व्यावहारिक दृष्टीनें सुंदर किंवा सुखावह नसले तरी साहित्यकृति सुंदर असूं शकेल हें आपणाला लहान-मोठ्या कृति उदाहरणादाखल घेऊन दाखवतां येईल. 'ऊ-टू', 'म्हातारी आणि तिच्या दारचीं बोरें खाणारा कोल्हा', 'उंदराची टोपी काढून घेणारा आणि नंतर ती परत देणारा राजा' असल्या, अगदीं

लहान मुलांना सांगतात त्या गोष्टी घेतल्या तरी आपणाला असें दिसेल, कीं ह्यांतल्या घटना कांहीं ' सत्य ' नव्हेत; किंवा त्या घटना सुखावह वा सुंदरहि नव्हेत. पण थोडेंसें वेगळ्या दृष्टीनें पाहिलें तर ह्यांतल्या घटना, कल्पना आणि वागणें मानवी व्यवहाराला धरून आहेत असें दिसून येईल. 'ऊ-टू' च्या गोष्टींत कांहीं नित्याच्या परिचयाच्या घटना आहेत. शब्दांच्या अनुप्रासयुक्त योजनेमुळें, छोट्या छोट्या वाक्यांमुळें, घटनांच्या चढत्या क्रमामुळें गोष्टीला गंमतीदार आकार आला आहे. ' म्हातारी आणि कोल्हा ' ह्या गोष्टींतल्या घटना अधिक गुंतागुंतीच्या आहेत. त्या सुखावह नाहींत. त्यांतल्या कांहीं संभाव्य तर कांहीं असंभाव्य आहेत. पण दुष्टाला शासन मिळालेंच पाहिजे ही नैतिक कल्पना तींत गुंफली गेली आहे. आणि तिला उठाव मिळेल अशा रीतीनें घटकांची रचना झाली आहे. घर, झाड, रान इत्यादि स्थल-विशेषहि तिला मिळाले आहेतच. ह्या तपशिलांनीं तिला संपन्न केलें आहे. बोरांची गोडी, तव्याचें तापलेपण, कोल्ह्याला यशामुळें आलेला माज, आणि शेवटीं त्याची फजिती, या घटकांनीं गोष्टीला वेगवेगळ्या पातळ्या दिल्या आहेत. आणि एकंदर रचना परिणामकारक झाली आहे. ' उंदीर आणि राजा ' ही गोष्ट आणखी मोठी आणि अधिक गुंतागुंतीची आहे. एकुलता एक पिटुकला उंदीर, आणि सर्व इतमामासह जाणारा राजा, ह्यांच्यांतला विरोध, त्यांत राजाची फजिती आणि उंदराचा विजय दाखवण्यांत व्यवहारांतला अनुभव उलटा टांगला गेला आहे. गोष्टींत त्यामुळें गंमत आली आहे आणि पर्यायानें तें मनुष्यस्वभावाचें चित्रहि आहे.

आपापल्या क्षेत्रापुरतें ह्या तिन्ही कथांना सौंदर्य आहे आणि तें त्यांतल्या सुखावह आणि दुःखावह घटकांच्या परस्पर-संबंधांतून व्यक्त झालें आहे. ह्या झाल्या प्राथमिक स्वरूपाच्या कथा.

ह्यानंतर एकदम अधिक उंच पातळीवर जाऊन ' बालकवीं 'ची ' खेड्यांतली रात्र ' ही कविता, किंवा अरविंद गोखल्यांची ' मंजुळा ' ही कथा घेऊं. तसे त्यांतले विषय साधेच आहेत. आणि सुखावह किंवा सुंदर मुळींच नाहींत. पण ' खेड्यांतली रात्र ' मध्यें ' बालकवीं 'नीं काळोख्या रात्रीचें भीषण वातावरण निर्माण करण्यासाठीं जे शब्द योजले आहेत ते, त्या-रोबरचीं विशेषणें आणि त्यांतून सूचित होणारा भावनात्मक आशय,

अंधाराला उठाव देऊन तो अधिक भीषण करणाऱ्या शेवटल्या कडव्यांतल्या ज्वाला, ह्या सगळ्यांच्या संयोजनानें कवीनें असें एक चित्र उभें केलें आहे, कीं तें मनांत खोल ठसतें आणि पुसतां पुसत नाहीं. आणि शिवाय तें नुसतें दृश्य चित्र नाहीं तर त्याला खोल अशी भावनेची जोड आहे.

'मंजुळा' ही अरविंद गोखल्यांची कथा एका जोडप्याची एका विशिष्ट अवस्थेंतली, वीस-पंचवीस मिनिटांच्या अवधींतली, कथा आहे. त्यांत दोनच व्यक्ति आहेत, एकच प्रसंग आहे, एकच स्थळ आहे. एकाच परिस्थितींतल्या, एकमेकांवर प्रेम करणाऱ्या नवरा-बायकोच्या, एका विशिष्ट क्षणीं परस्पर-विरोधी झालेल्या वृत्तीच्या रस्सीखेचीचें तें कथन आहे. त्यांच्या, खरोखर संवादी असून त्या वेळीं विरोधी झालेल्या, वृत्तींना आलेला ताण त्या गोष्टींत लेखकानें इतक्या परिणामकारकपणें दाखवला आहे कीं, त्या वीस-पंचवीस मिनिटांच्या कथेंतून त्या जोडप्याचें सगळें जीवन उभें राहतें. ही कथा आपणाला तिच्या दृश्य पातळीच्या फार खालीं आणि खोल घेऊन जाते.

गंगाधर गाडगीळ ह्यांची 'उन्हाळा' ही देखील अशाच एक कथा आहे. ह्या कथेंत स्फुट आणि अस्फुट, वाव मिळालेल्या आणि न मिळालेल्या, अशा लैंगिक वासनांच्या ताण्याबाण्यानें एक वाण विणला गेला आहे. गोखल्यांच्या किंवा गाडगीळांच्या कथेंतल्या घटना किंवा प्रसंग सुखावह नाहींत. लैंगिक वासना ही उत्तेजक असली आणि तिचें समाधान आनंददायक असलें तरी तिची ही बाजू ह्या कथांत दर्शवलेली नाहीं. उलट असमाधान, चीड, उबग हीच ह्या कथांची बीजभूत वृत्ति आहे. तरी कथा म्हणून ह्या दोन्ही 'सुंदर' झाल्या आहेत, आणि त्या तशा झाल्या आहेत ह्याचें कारण त्यांतल्या घटकांची योजना परस्परांचा तोल संभाळील अशी झाली आहे.

ह्याच्याहि वरच्या पातळीवर जाऊन शेक्स्पिअरचें 'हॅम्लेट' आणि 'किंग लियर' हीं नाटकें, आणि 'रामायण', 'महाभारत' ह्यांसारखीं महाकाव्यें घेतलीं तर तिथेंहि आपणाला असें दिसून येईल कीं, त्यांचे घटक असलेल्या घटना, प्रसंग, अनुभव, किंवा त्यांचा परिणामहि, ज्यांना आपण व्यवहारतः सुखावह म्हणतों तसे मुळींच नाहींत. 'हॅम्लेट' आणि 'किंग लियर' ह्या नाटकांत शेक्स्पिअरनें जीवनाच्या आणि मानवी मनाच्या

आंत-आंत आपला प्रवेश करून देऊन तिथलीं गूढें आणि सत्यें आपणाला दाखवलीं आहेत. त्यांतलीं कांहीं, किंबहुना बहुतेक, भयानक आहेत. ' महाभारतां 'त कवीनें आपणाला जीवनाचें आणि मानवस्वभावाचें विराट् दर्शन घडवलें आहे. त्यांत सुखापेक्षां दुःखेंच अधिक आहेत. कौरव-पांडवांचा सतत चाललेला संघर्षच त्यांत आरंभापासून शेवटपर्यंत आहे. आणि शेवटीं विजय आणि राज्य मिळून सुद्धां पांडवांना सुख झालें आहे असें नाहीं. ' रामायणा 'कडे पाहिलें तरी असें दिसतें कीं, रामाला त्याच्या आयुष्यांत सुख आणि स्वास्थ्य फारसें मिळालें नाहीं आणि सीतेच्या दृष्टीनें पाहिलें तर ' रामायण ' ही मुळीं तिची शोकान्तिकाच (ट्रॅजेडी) वाटते. एका ठिकाणीं ती म्हणतेच कीं, " माझा जन्म दुःख सोसण्या-करतांच आहे कीं काय असें मला वाटतें. "

ह्या अशा श्रेष्ठ साहित्यकृतींकडे पाहिलें म्हणजे जाणवतें कीं, मानवी जीवनांतल्या बऱ्यावाईट ' सत्यां ' पैकीं दुःख हें फार मोठें ' सत्य ' आहे आणि ह्या ' सत्या 'ची ठेच लागल्यावांचून, त्याची जाणीव झाल्यावांचून जीवन काय आहे हें यथार्थपणें कळत नाहीं. हें दुःखच ह्या श्रेष्ठ कवींनीं अनेक सुख-दुःखात्मक प्रसंग, बरीं-वाईट माणसें, आणि बऱ्या-वाईट प्रवृत्ति ह्यांच्या संयोजनांतून उभें केलें आहे. तरी त्या कृति ' सुंदर 'च आहेत.

परस्परविरोधी अनुभूतींतून एक प्रकारचा तोल कसा साधला जातो तें पाहण्यासाठीं ' रामायणां 'तला एक छोटासा प्रसंग घेतां येईल. सीतेच्या पातिव्रत्याबद्दल धोब्यानें शंका घेतली म्हणून सीतेला वाल्मीकीच्या आश्रमांत नेऊन सोडण्याला रामानें लक्ष्मणाला सांगितलें. त्याप्रमाणें त्यानें तिला आणून सोडलें. सीतेची कल्पना अशी कीं, आपण एकदां आश्रमांत जाण्याची इच्छा प्रकट केली होती, तिला अनुसरून रामानें ही योजना केली असावी. पण गंगेच्या पैलतीरावर तिला सोडल्यावर लक्ष्मण तिला खरें कारण सांगतो, तेव्हां तिला धक्काच बसतो आणि ती क्षणमात्र मूर्च्छित पडते. पण मग सावरते. तिचा निरोप घेऊन, गंगा ओलांडून रथांत बसून लक्ष्मण परत निघून जातो. मग मात्र तिला रडूं कोसळतें. एवढ्यांत वाल्मीकि तिथें येतो आणि ' स्वागतं ते पतिव्रते । ' ह्या शब्दांनीं तिचें स्वागत करतो. अयोध्येंत धोब्यानें व्यक्त केलेली तिच्या पातिव्रत्यासंबंधींची शंका आणि वाल्मीकी-

सारख्यानें ' पतिव्रते ' ह्या शब्दानें केलेलें तिचें स्वागत ह्यांतला विरोध आणि ह्यांतून व्यक्त होणारा उपरोध किती कुशलतेनें इथें व्यक्त केला आहे !

आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून हें लक्षांत येईल कीं साहित्यकृतींत दिसणारीं पात्रें आणि घडणारे प्रसंग ह्यांची ' सत्य 'ता नित्याच्या व्यवहारांत तशीं पात्रें आणि प्रसंग दिसतात कीं नाहीं ह्यावरून ठरत नसून तीं पात्रें आणि ते प्रसंग त्या कृतींत कोणतें कार्य करीत आहेत ह्यावरून ठरते. त्याचप्रमाणें एखाद्या साहित्यकृतीचें ''सौंदर्य ' तिच्यांतलीं पात्रें–प्रसंग–घटना स्वतंत्रपणें सुंदर, सुखावह, इष्ट आहेत कीं नाहींत ह्यावरून ठरत नसून त्यांची त्या कृतींत सुसंबद्ध, परस्परपोषक आणि एकजीव संयोजना झाली आहे कीं नाहीं ह्यावरून ठरते.

अनुभवाचा विषय झालेल्या वस्तूच्या घटकांचा सुसंवादी, समतोल, लयबद्ध, आणि परस्परपोषक संबंध म्हणजेच त्या वस्तूचें सौंदर्य.

सौंदर्य हें वस्तूच्या ठिकाणीं असतें कीं पाहणाऱ्याच्या ठिकाणीं हा प्रश्न शेवटीं शिल्लक राहतोच. कारण कांहीं लोकांना हे संबंध दिसतात आणि कांहींना दिसत नाहींत असें जर होत असेल, आणि होतेंच, तर हे संबंध प्रेक्षकाच्या मनांतच असून तो त्यांचा त्या कृतीवर आरोप करतो असें कां म्हणूं नये ?

मागें सत्यासंबंधीं विवेचन करतांना आपण असें पाहिलें कीं, आपण जेव्हां आपणाला बाहेरच्या जड जगाचें ' ज्ञान ' होतें असें म्हणतों तेव्हां आपणाला खरोखर ' ज्ञान ' होत असतें तें आपल्या इंद्रियांना होणाऱ्या संवेदनांचें. बाह्य जगाचें नव्हे. बाह्य जगाचें ' ज्ञान ' आपणाला होतच नाहीं. आपणाला ' सत्या 'चें म्हणून जें ' ज्ञान ' होतें तेंहि आत्मनिष्ठच असतें. पण आपल्यासारखींच इंद्रियें इतरांना आहेत आणि इतरांनाहि आपल्यासारखेंच इंद्रियसंवेदनात्मक ज्ञान होतें हें आपणाला अनेक प्रकारांनीं समजतें. आणि ह्या ज्ञानाच्या सामान्यत्वावरून आपण जड जगा. संबंधीं इतरांना समजणारीं, आणि बहुधा पटणारींहि, विधानें करूं शकतों-म्हणूनच व्यवहार शक्य होतो. त्याचप्रमाणें वस्तुगत घटकांचे परस्पर संबंध खरोखर आपल्या मनांत असून आपण त्यांचा त्या वस्तूवर आरोप करतों असें म्हटलें, तरी जर त्या वस्तूंतल्या घटकांत असे असे परस्पर-संबंध जाणव-

मराठी ग्रंथ सं. मुं. ठा.. स्थलप्रत
अनुक्रम ३०९८० दि. /१९६२

तात असें आपण दाखवूं शकलों, तर इतरांनाहि त्याचा प्रत्यय येण्याची शक्यता असते. कलाकृतीच्या समीक्षणाच्या वेळीं समीक्षक हेंच करीत असतो. त्यांत जर त्याला यश आलें तर तो यशस्वी आणि समर्थ समीक्षक ठरतो. केव्हां केव्हां असें होतें कीं ज्या घटनेंत, प्रसंगांत, अनुभवांत किंवा दृश्यांत सामान्य माणसाला कांहीं सुसंबद्ध घटकसंबंध दिसत नाहींत त्यांत ते कलावंताला दिसतात. (हाच कलावंत आणि सामान्य माणूस ह्यांच्यांतला फरक). किंवा एखाद्या घटकाच्या आगेमागें, आजूबाजूला इतर घटक कल्पून, किंवा प्रत्यक्षांतल्या कांहीं घटकांत काटछाट करून किंवा त्यांची फेरजुळवणी करून कलावंत नवीन आकृतिबंध निर्माण करतो. हे नवीन संबंध सर्वस्वीं त्याच्या मनांतच आणि मनांतले असले तरी ते संबंध त्याला ‘ दिसूं ’ लागले, किंवा तसे संबंध तो मनांतल्या मनांत ‘ निर्माण ’ करूं लागला म्हणजे, ती क्रिया घडूं लागतांच, ते संबंध वस्तुनिष्ठ होतात. कारण ते त्याच्या चिंतनाचा किंवा निर्मितीचा विषय होतात. कलानिर्मितीच्या मानसिक प्रक्रियेंतच कलावस्तु आणि तन्निष्ठ अनुभव वस्तुनिष्ठ होतात, आणि असे ते वस्तुनिष्ठ झाले म्हणजेच ते केवळ कलावंताचे न राहतां इतरांनाहि त्यांचा प्रत्यय येण्याची शक्यता निर्माण होते.

‘ शक्यता निर्माण होते. ’ असें संभवनीयतादर्शक विधान करण्याचें कारण एवढेंच कीं, अनुभवाचा विषय होणाऱ्या वस्तूचें यथार्थ आकलन करण्याचें सामर्थ्य सर्वांच्या ठिकाणीं सारखें नसतें. ही गोष्ट व्यवहारांतल्या साध्या घटनांच्या बाबतींतहि आपणाला दिसून येते. कांहींना हें सामर्थ्य अभ्यासानें प्राप्त होणें शक्य असतें. कांहींना कदाचित् कधींहि प्राप्त होणार नाहीं. पण एका माणसाला जरी एखाद्या वस्तूचें इतरांपेक्षां अधिक आणि वेगळें ‘ दर्शन ’ होऊं शकलें तरी त्या वस्तूच्या ठिकाणीं तसें ‘ दर्शन ’ देण्याची पात्रता आहे असें म्हणावें लागेल.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्थलप्रत
अनुक्रम .... वि: ....
क्रमांक ...... नों: दि: ......

केसरीचे दक्ष आणि साक्षेपी संपादक
कै. ज. स. करंदीकर यांचे संपन्न लिखाण

निवडक लेख व निबंध

खंड पहिला ६ रुपये
खंड दुसरा ६ रुपये

वृत्तपत्रीय संपादक व विश्वविद्यालयीन विद्यार्थी यांना मार्गदर्शक ठरणारा बहुमोल ग्रंथ.

यांतील कांहीं प्रमुख विषय :

१. *महायुद्ध व परराष्ट्रीय राजकारण*
२. *देशांतील राजकीय घडामोडी*
३. *आर्थिक विचार*
४. *धर्म व तत्त्वज्ञान*
५. *दिवंगतांच्या गुणांचें दिग्दर्शन*
६. *संकीर्ण विभाग.*

आपल्या संग्रहीं एक प्रत अवश्य असूं द्या !

शाळा, विश्वविद्यालयें, वाचनालयें
यांना खास सवलत

१२ रुपये किंमतीचे दोन्हीं खंड १० रुपयांत घरपोंच.

इनामदार बन्धु प्रकाशन

९११ सदाशिव पेठ, पुणें २.

रा. भि. जोशी यांची इतर पुस्तकें

स्वतंत्र :

कांचेचें कवच (कथासंग्रह)
झम्मन (कथासंग्रह)
वाटचाल (प्रवास-लेख-संग्रह)
मजल दर-मजल ,,

अनुवादित :

वाताहत (कादंबरी)
मीलाद शरीफ (कथासंग्रह)
अनोळखी वाटा (कथासंग्रह)

संपादित :

आधुनिक मराठी गद्य (गद्य वेंचे)

REFBK-0011553

अनुक्रम 30986
क्रमांक 9633

जन्म : १९०३, दक्षिण हैद्राबाद.

शिक्षण : आरंभीं हैद्राबाद येथें.

माध्यमिक शिक्षण : कांहीं म्युनिसिपल हायस्कूल, परतवाडा (एलिचपूर) येथें. पुढें मॅट्रिकपर्यंत गव्हर्मेंट हिंदु हायस्कूल, उमरावती येथें.

महाविद्यालयीन : बी. ए. पर्यंत होळकर कॉलेज, इंदूर येथें. एम्. ए. मुंबई.

रा. भि. जोशी

सध्यां मुंबई येथें सिद्धार्थ कॉलेज ऑफ कॉमर्समध्यें इंग्रजीचे प्राध्यापक.

लघुकथालेखक, प्रवासलेखक व उर्दू कादंबरी-कथांचे अनुवादक ह्या नात्यांनीं मराठी वाचकांच्या चांगलेच परिचित असलेल्या रा. भि. जोशी ह्यांच्या समीक्षणात्मक लेखांचा हा संग्रह. १९३४ सालापासून आजतागायत निरनिराळ्या प्रमुख नियतकालिकांतून परीक्षणें, समीक्षणें, साहित्य प्रकार, साहित्यविषयक प्रश्न व साहित्यिक ह्यासंबंधीं त्यांनीं वेळोवेळीं जे लेख लिहिले त्यांपैकीं कांहीं लेखांचा ह्या संग्रहांत समावेश झाला आहे. साहित्याचें स्वरूप व कार्य आणि साहित्याचा आस्वाद ह्यासंबंधीं रा. भि. जोशी ह्यांची दृष्टि निकोप व निर्मळ आहे. साहित्यविचारांत शुद्ध वाङ्मयीन मूल्याचाच अवलंब केला पाहिजे ह्याबद्दलचीं त्यांचीं मतें ठाम आहेत. चित्र, शिल्प, नृत्य इत्यादि साहित्याशीं समानधर्म असणाऱ्या-कलांच्या आस्वादा-परिशीलनामुळें त्यांच्या रसिकतेला जी सुसंस्कृतता लाभली आहे आणि साहित्यविचारांतहि जी जाण आली आहे त्याचा प्रत्यय त्यांच्या सर्वच लेखनांत येतो. तसा ह्या संग्रहांतील लेखांतहि आल्याशिवाय राहत नाहीं.