म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय निबंध
सं. क्र. १७०९



REFBK-0014400

७१०८१
~~८००८१~~
३।१५६९

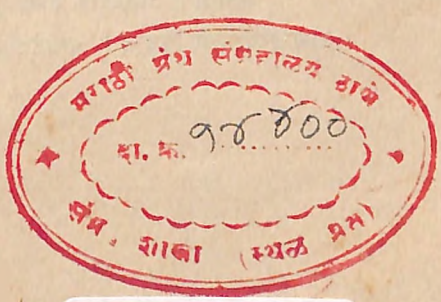
मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम ७१०८१ दि: ३।१५
क्रमांक ५६८ दो: दि: ३।१५

18 APR 1972

15 DEC 1979

टी का वि वे क

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर
क्रमांक ७७०८७ विवेक
खंड ... ५७८८ दि. ... 3/12/2





REFBK-0014400

श्री. के. क्षी. यांची इतर पुस्तके

व्यक्ती आणि वाङ्मय
राक्षसविवाह (कादंबरी)
वाङ्मयीन मूल्ये
सुवर्णतुला (व्यक्तिपरीक्षणे)
सागरमंथन (व्यक्तिपरीक्षणे)
वादसंवाद (प्रमुख टीकालेख)
साहित्याच्या दरबारात (अध्यक्षीय भाषणे)
वादे वादे (लघुनिबंध)
सेतुपार्वती (कथा)
बायका (सांस्कृतिक टीका)
उमरखय्यामची फिर्याद (अन्यदेशीय ग्रंथ)

श्री. के. क्षीरसागर

टीका विवेक



पॉप्युलर प्रकाशन

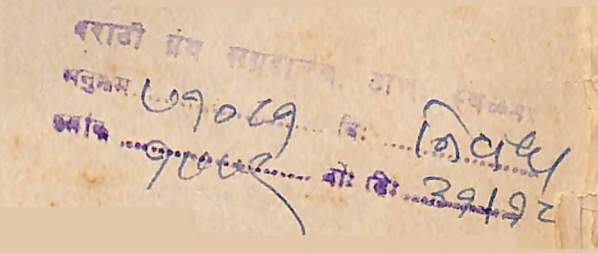
© श्री. के. क्षीरसागर

पहिली आवृत्ती : सप्टेंबर १९६५

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

मुद्रक : य. गो. जोशी आनंद मुद्रणालय १५२३ सदाशिव पेठ पुणे २

भाग पहिला
आधुनिक टीकेचे स्वरूप



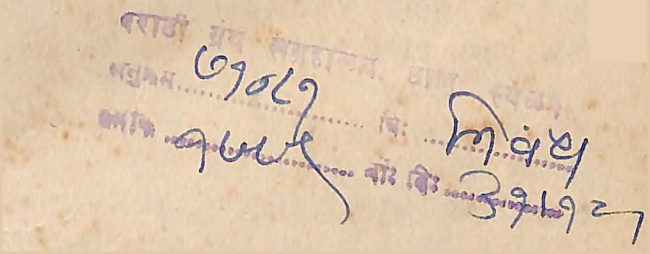
अनुक्रम ..... वि. ..... आवृत्ति ..... दि. ..... वी. वि. .....

अनुक्रम

	प्रास्ताविक	
भाग पहिला	**आधुनिक टीकेचे स्वरूप**	
एक	टीका : व्याती आणि आक्षेप	३
दोन	आधुनिक टीका : शास्त्र की कला ?	१७
तीन	पाश्चात्य टीकेची गंगोत्री : ॲरिस्टॉटल्	३१
चार	ॲरिस्टॉटलनंतर	४३
पाच	ॲरिस्टॉटलचे मराठी टीकाकार	५५
सहा	टीकेच्या पद्धती	६९
सात	आधारभूत मूल्ये	८१
आठ	अक्षर वाङ्मय	९३
नऊ	अक्षरत्वाची अधिक मीमांसा	१०५
दहा	विद्वत्त्व, कवित्व आणि काव्यास्वाद	११९
अकरा	काव्यात्म टीका : भूमिका आणि समर्थनीयता	१३३
बारा	काव्यात्म टीका : गटे, पेटर, रवींद्रनाथ	१४७
तेरा	काव्यात्म टीका : गटे, पेटर, रवींद्रनाथ (उत्तरार्ध)	१६१
चौदा	साहित्य, नीती आणि प्रचार	१७३
पंधरा	'कलेकरता कला'	१८७
सोळा	स्वरूपकथनाचा इत्यर्थ	२०५
भाग दुसरा	**आधुनिक साहित्याचे त्रिनेत्र**	
सतरा	सौंदर्यवाद (रोमँटिसिझम्)	२१९
अठरा	वाङ्मयातील वास्तववाद	२३
एकोणीस	गूढवाद	२

वीस	गूढवाद (उत्तरार्ध)	२५९
एकवीस	अर्वाचीन कवितेमागील प्रेरणा	२६९
बावीस	सौंदर्यवादी मन	२८१
तेवीस	रोमँटिक् 'एकलेपणा'चा खरा अर्थ	२९५
चोवीस	रोमँटिक एकलेपणा (उत्तरार्ध)	३०७
पंचवीस	अर्वाचीन कथावाङ्मयायामागील प्रेरणा	३१९
सव्वीस	मराठीतील वास्तववादाचा प्रारंभकाल	३३३
सत्तावीस	वास्तववादाचा पुढील प्रवास	३४७
अठ्ठावीस	चर्चाप्रधान कादंबरी आणि वास्तववाद	३६३
एकोणतीस	चर्चाप्रधान कादंबरी : डॉ. केतकर	३७७
तीस	वास्तववादाचे पर्यवसान आणि भवितव्य	३९१
एकतीस	नवकाव्य : सौंदर्यवादाची प्रतिक्रिया	४०५
बत्तीस	वास्तववादानंतर : संज्ञाप्रवाह	४२१
तेहतीस	तिसरा नेत्र : गूढवाद	४३७
चौतीस	नवटीका : स्पिन्गार्न्, रिचर्ड्स्, इलियट्	४५५
पस्तीस	उद्याचे काव्य	४७३
छत्तीस	उद्याची टीका : समारोप	४९३
	पुरवणी टीपा	५०३
	संदर्भानुसार प्रतिशब्द	५०६
	संदर्भग्रंथ-सूची	५१८
	लेखकाच्या प्रकाशित लेखांची सूची	५२८
	सर्वांग-सूची	५४९
	काही मुद्रणदोष आणि दुरुस्त्या	५७२

आधुनिक भारताचे सर्वश्रेष्ठ महाकवी
आणि
श्रेष्ठ कलामीमांसक
महायोगी श्री अरविंद
यांचे चरणी



प्रास्ताविक

सुमारे तीस वर्षांमागे माझे वाङ्मयीन मित्र श्री. भय्यासाहेब उमराणी यांचेकडून मी 'American Critical Essays' हे पुस्तक सहज प्लेगच्या सुट्टीत वाचण्याकरिता घेतले होते. मी त्यावेळी हायस्कूलमधील शिक्षक होतो व एल्. एल्. बी. चा नादही पुरता सोडलेला नव्हता. अर्थात् टीकाविषयक प्रश्नांवर एखादा ग्रंथ लिहिण्याचा विचार तेव्हा माझ्या मनाच्या आसपासही फिरकणे संभाव्य नव्हते. तथापि त्या पुस्तकातील म्हणजे American Critical Essays मधील Romantic Melancholy हा निबंध वाचून त्याचे केव्हातरी खंडन केले पाहिजे असे माझ्या मनात येऊन गेले. आणि तेव्हापासूनचे माझे वाङ्मयीन सहचर श्री. गोपीनाथ तळवलकर आणि भय्यासाहेब उमराणी यांच्याजवळ मी अर्धवट गमतीच्या सुरात तशी प्रतिज्ञाही बोलून दाखविली. त्यापूर्वी केवळ आवड म्हणून इंग्रजी वाङ्मयातील प्रमुख कवींच्या काव्यांचे वाचन मी केलेले असले, तरी विशिष्ट वाङ्मयीन भूमिकेवरून विचार करण्याची वा तिचे समर्थन करण्याची मला गरज भासलेली नव्हती. परन्तु आयर्विंग् बॅबिट् या अमेरिकन् विचारवन्ताचा तो लेख माझ्या वाङ्मयीन भूमिकेला आव्हानासारखा ठरून माझ्या विचारांना व अभ्यासाला विशिष्ट दिशा मिळू शकली.

त्यानंतर सुमारे बारा वर्षांनी पुण्याच्या साहित्य परिषदने योजिलेल्या एका व्याख्यानमालेत मी 'सौंदर्यवाद' (Romanticism) या विषयावर एक व्याख्यान दिले. परिषदेने प्रसिद्ध केलेल्या 'वाङ्मयीन वाद' या पुस्तकात ते अन्तर्भूत आहे. आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासाला सौंदर्यवाद व वास्तववाद या मूलभूत वाङ्मयीन प्रवृत्तींच्या खोल अभ्यासाची व चिन्तनाची केवढी गरज आहे हे त्या निमित्ताने झालेल्या वादविवादापासून माझ्या फिरून ध्यानात आले. तेव्हापासूनच्या माझ्या लिखाणात — लेखात वा पुस्तकात— सौंदर्यवाद व वास्तववाद हे पुनःपुन्हा परतणाऱ्या पालूपदासारखे होऊन बसले. मी जी मूल्ये गृहीत धरीत आहे, ती इतर लोक धरीत नाहीत असे दिसून आल्याने तर माझ्या भूमिकेचे

सविस्तर निरूपण करण्याची गरज अधिकच भासू लागली. माझ्या प्रमुख टीकात्मक पुस्तकातील विचार ज्यांना पटत, ते देखील त्यांमागील समग्र भूमिकेची अपेक्षा व प्रतीक्षा करीत आहेत असे मला आढळे. त्यातील काही समानधर्मे वाचक तर "तुम्ही बऱ्याच गोष्टी हातच्या राखीत आहात असे तुमच्या प्रत्येक टीकात्मक निबंधावरून वाटते. एकदा त्या सविस्तर सांगून टाका ना!" असा लकडा लावीत. उण्यापुऱ्या सहाशे पानांचे हे पुस्तक म्हणजे अशा आपुलकीच्या लकड्याला उत्तर होय, असे म्हटले तर अतिशयोक्ती होणार नाही.

या ग्रंथाच्या प्रेरणेला जसा थोडा इतिहास आहे, तसाच त्याच्या लेखनालाही आहे. सुमारे सात वर्षांमागे मी, अगदी या विस्तृत प्रमाणावर नव्हे, तरी थोड्या लहान प्रमाणावर का होईना, प्रमुख टीकात्मक प्रश्नांवर लिहिण्याला प्रारंभ केला होता. काही प्रकरणे छापूनही झाली होती. दुर्दैवाने— व आता म्हणता येईल की सुदैवाने!—ती प्रकरणे पुण्याच्या महापुरात वाहून गेली व मी तो प्रयत्नही काही काळ सोडून दिला. कारण कॉलेजमध्ये व विद्यापीठात शिकवण्याचे काम करीत करीत या प्रकारचे पुस्तक लिहायचे, तर ते त्रुटित तरी होणार, नाहीतर खंडित तरी होणार असे मला आढळून आले. तीन वर्षांमागे मी सेवानिवृत्त झालो. पण त्यानंतरही या प्रकारच्या ग्रंथाला सर्वस्वी वाहून घेण्याइतके स्वास्थ्य कसे मिळणार? काही अन्य उद्योग करीत करीतच हे लेखन करावे लागणार. परंतु माझ्या सेवानिवृत्तीच्या वर्षापासूनच दिल्लीच्या 'विद्यापीठ अनुदान मंडळा'ची (University Grants Commission ची) जी एक नवीन योजना सुरू झाली तिच्यामुळेच मला ग्रंथ लिहिण्यास आवश्यक ते आर्थिक व मानसिक स्वास्थ्य मिळू शकले, ही गोष्ट येथे आभारपूर्वक नमूद केली पाहिजे.

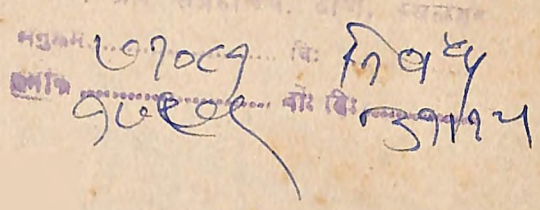
ज्या विद्यापीठीय विद्वानांनी विशिष्ट ज्ञानशाखेत ग्रंथलेखन केलेले असेल, अशांची निवड संशोधनवेतनाकरिता वा अध्यापनाकरिता करण्याची ही अखिल भारतीय

योजना आहे. या योजनेत सेवानिवृत्तीनंतर लगेच निवड झाली, म्हणूनच मी पूर्वी प्रायः अशक्य ठरविलेल्या या योजनेकडे फिरून वळलो. अध्यापना-ऐवजी संशोधनकार्याची निवड करून माझ्या या ग्रन्थाची योजना मी हाती घेतली. माझ्यासारख्या सेवानिवृत्त लेखकाला लेखनाकरिता स्वास्थ्य मिळवून दिले, तरी त्याच्यावरील कौटुंबिक व सामाजिक जबाबदाऱ्या वयोमानाप्रमाणे वाढतच असतात. गेली तीन वर्षे मी या ग्रंथाच्या लेखनाकरिता राखून ठेवलेली असली, तरी त्यात इतर जबाबदाऱ्या व अडचणी आड येतच होत्या. तरीही तीन वर्षे प्रत्यक्ष वाचन-लेखनाकरिता व त्यानंतरचे सहा महिने ग्रंथाच्या पूर्ण स्वरूपातील मुद्रणाकरिता, अशा तब्बल साडेतीन वर्षांचे हे काम मी आज अभ्यासक, रसिक व विद्वान यांच्यापुढे ठेवीत आहे.

'विद्यापीठ अनुदान मंडळा'नंतर जर कोणाचे आभार मानणे जरूर असेल, तर ते पुणे विद्यापीठाचे होत. 'विद्यापीठ अनुदान मंडळा'च्या निवडीमुळे व योजनेमुळेच हे काम हाती घेणे मला शक्य झालेले असले, तरी प्रत्यक्षतः हे काम पुणे विद्यापीठाच्या विद्यमाने चालू होते हे मी आभारपूर्वक व अभिमानपूर्वक सांगू इच्छितो. आठवड्यातील पाच दिवस, रोज काही तास पुणे विद्यापीठाच्या जयकर ग्रंथालयातील अभ्यासिकेत घालविणे, हा माझा गेल्या साडेतीन वर्षांचा कार्यक्रम होता. या नित्यक्रमाला लागणाऱ्या सर्व सोयी जर विद्यापीठाकडून मला उपलब्ध झाल्या नसत्या, तर घरी बसून माझ्याकडून हा ग्रंथ लिहून झाला नसता, हें मला कबूल केले पाहिजे. या दृष्टीने पुणे विद्यापीठाचे वर्तमान कुलगुरु माननीय न. वि. गाडगीळ व त्यापूर्वीचे कुलगुरु महामहोपाध्याय पोतदार यांचे मी मनापासून आभार मानतो. तसेच पुणे विद्यापीठाचे कार्यवाह श्री. गोळे व जयकर ग्रन्थालयाचे ग्रंथपाल श्री. हिंगवे यांनी दिलेल्या सहकार्याबद्दल त्यांचेही आभार मानतो.

वस्तुतः या कामाच्या व्यापाकडे पाहिल्यास, एखादा मदतनीस वा

'संशोधनसाहाय्यक' घेतल्याशिवाय ते पुरे करणे मला कठीणच वाटत होते. 'अनुदान मंडळा'च्या योजनेत तशी व्यवस्थाही सुचवलेली आहे. तथापि मी मात्र हे काम एकट्यानेच पुरे केल्याने माझी बरीच ओढाताण झाली असल्यास नवल नाही. ज्या वयात निर्णयात्मक बुद्धीचा व शब्दरूप आविष्काराचा पाठिंबा भरपूर असतो, पण स्मरणशक्ती मात्र तेवढ्याच भरपूर प्रमाणात दगा देत असते, अशा वयात शेकडो ग्रंथातील संदर्भ मंडनार्थ वा खंडनार्थ देणे ही गोष्ट किती जिकिरीची वाटते, हे सांगणे नकोच. या पुस्तकात ज्या ग्रंथांतील मतांचे प्रत्यक्ष उल्लेख आहेत अशा उण्यापुऱ्या दीडशे ग्रंथांचा निर्देश संदर्भग्रंथसूचीत केलाच आहे. पण आणखी तितक्याच ग्रंथांतील विवेचन माझी भूमिका मांडतांना विचारात घेणे अपरिहार्यच होते. या परिशीलनासाठीच मला विद्यापीठाच्या ग्रंथालयात बसणे आवश्यक झाले. आणि तरीही संदर्भग्रंथांची ऐनवेळी उणीव भासल्याने क्वचित् अपूर्ण संदर्भ देऊन तो शेवटच्या टीपांत पूर्ण करून घ्यावा लागलेला दिसेल. एक-दोन पुस्तके अशी होती की, मी ग्रंथारंभाच्या वेळी त्यांचे उल्लेख केलेले असूनही ग्रंथ छापण्याचे वेळी ती कुठल्याच ग्रन्थालयात मिळू शकली नाहीत. टी. एस्. इलियट् यांच्या एका महत्त्वाच्या वाङ्मयीन निर्णयाचे अवतरण मी घेतलेले होते; पण नंतर ते पुस्तकच अस्तित्वात नाही, अशीही माहिती काही ग्रन्थालयातून मिळाली ! तर उलट त्या ग्रन्थाचे नाव व प्रकाशनवर्षही काही ग्रंथालयांनी पुरविले. अखेर, येल् विद्यापीठातील 'कम्पॅरेटिव्ह् लिटरेचर्' चे विद्वान प्रोफेसर रेने वेलेक् यांनी तेच विधान उद्धृत केलेले आढळल्याने तो महत्त्वाचा उल्लेख गाळून टाकण्याचा प्रसंग टळला ! रवींद्रनाथांचे कथातंत्र आणि मोपॉसाँचे कथातंत्र, यात काही आन्तरिक संबंध असल्याचा निष्कर्ष मला या पुस्तकाच्या वास्तववादावरील भागात नमूद करावयाचा होता. रवींद्रांचे चरित्रकार व साहित्य अॅकॅडेमीचे सरचिटणीस श्री. कृष्ण कृपलानी यांच्याशी या मुद्यावर मी चर्चा व पत्रव्यवहार केला. त्यांनी मोठ्या तत्परतेने डॉ.



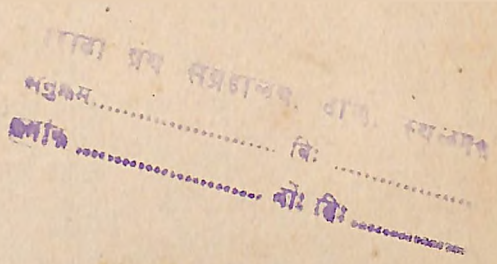
सुकुमार सेन यांच्याशी पत्रव्यवहार करून यासंबंधीचा त्यांचा अभिप्राय मिळविण्याचा यत्न केला. पण दरम्यान ते इंग्लंडला गेले. अखेर संपूर्ण पुस्तक छापून झाल्यावर या संबंधांतील अधिकृत माहिती माझ्या हाती आली. दरम्यान मला संबंधित विधाने गाळावी लागली ! आधार मिळविणे व योग्य जागी वापरणे ही गोष्ट आजच्या साधनवैपुल्याच्या युगात अधिकच कठिण आणि 'अमर्याद' कशी ठरते, ते या हकीकतीवरून दिसून येईल.

पण हे सर्व परिशीलन व संशोधन पूर्ण झाल्यावरच छापण्यास प्रारंभ का करू नये ? या बाबतीत मला काही कारणाने कठोर निर्णय घ्यावा लागला होता. एक तर या ग्रन्थाच्या चिन्तनात व लेखनात आधीच कित्येक वर्षांचा काळ लोटला होता. अर्थात् कायद्याचे कोर्ट ठरविते त्याप्रमाणे काहीतरी मुदत ग्रंथलेखनालाही ठरविणे अपरिहार्य ठरते. तसे न केल्यास काय होते यासंबंधीचे काही दुर्दैवी दाखले मला मेडसावीत होते. त्यांचा उल्लेख मी येथे करुणरसाच्या निर्मितीकरिता करीत नसून काळाच्या कठोर कायद्याची आठवण करून देण्याकरिता करीत आहे, अशी मी ग्वाही देतो. मला अत्यन्त आदरणीय वाटणारे परम सात्त्विक वृत्तीचे इतिहासपंडित कै. शेजवलकर यांच्या बहुमोल शिवचरित्राची गत काय झाली, ते माझ्या डोळ्यांसमोर आल्याखेरीज राहात नसे. (त्यांच्या घरी जाऊन त्यांना 'लेखनाची त्वरा करा' म्हणणारांपैकी मी एक होतो.) अशा स्थितीत १९६४ चा डिसेंबर ही मी मुद्रणालयात ग्रन्थ पोहोचविण्याची शेवटची तारीख ठरविली होती व अखेर मे १९६५ च्या शेवटच्या आठवड्यात मी तो मुद्रणाकरिता स्वाधीन केला.

या ग्रंथाचे सुविद्य प्रकाशक श्री. रामदास भटकळ यांचे परदेशी प्रयाण हेही या निर्णयाला अंशतः कारण झाले. ते १९६५च्या मे महिन्यात युनायटेड् स्टेस्ट्स्ला जाणार असल्याने तेहि या संबंधात वरचेवर पृच्छा करीत होते. माझ्या अलीकडच्या बहुतेक पुस्तकांना प्रकाशनाची वाट दाखविणारे माझे शिष्य व मित्र, प्रसिद्ध तरुण पत्रकार

शंकर सारडा हे तर लिहून होतील तशी प्रकरणे छापखान्यात धाडावी हे मला पटवीत होते ! पण धाडसाच्या बाबतीत तरुण पत्रकार आणि सेवानिवृत्त टीकाकार यांची बरोबरी कशी होईल ? मी मुद्रणप्रत आनंद मुद्रणालयात दिली त्यावेळीं हे दोघेही सुहृद् अमेरिकेत होते. 'पॉप्युलर प्रकाशन'च्या वतीने छपाईच्या कामावर लक्ष ठेवण्याचे काम श्री. देवीदास बागूल यांचेवर सोपविण्यात आले होते. ग्रंथाची छपाई खंड पडू न देता शक्य तेवढ्या लवकर उरकण्याची माझी मनीषा होती. पुण्यातील आनंद मुद्रणालयाचे चालक श्री. यशवन्त जोशी यांनी या बाबतीत शक्य तेवढी त्वरा करण्याचे आश्वासन दिले होते. उण्यापुऱ्या सहाशे पानांच्या या ग्रन्थाची छपाई सुमारे चार महिन्यात उरकली हे लक्षात घेतले, तर श्री. यशवन्त जोशी यांनी या बाबतीत मनापासून सहकार्य केले हे वेगळे सांगावयास नको. पण या चार महिन्यांच्या अवधीतच पुण्यातील दंगे, युद्धजन्य प्रक्षोभ इत्यादी घटना घडत होत्या हे ध्यानी घेतल्यास, श्री. जोशी यांनी दिलेल्या सहकार्याची कल्पना अधिकच येईल. श्री. देवीदास बागुल यांनी प्रारंभी केवळ प्रकाशकाचे प्रतिनिधी म्हणून लक्ष घातले असले, तरी ग्रन्थाची प्रकरणे एकामागून एक वाचल्यानंतर–ते स्वतः वाङ्मयाचे अभ्यासक असल्याने–त्यांना एक वेगळीच आत्मीयता वाटू लागली. या आत्मीयतेचा उपयोग मुद्रणकालातील श्रमांचा परिहार होण्यास थोडाफार झाला.

या ग्रंथाच्या कामात मला तज्ज्ञ साहाय्यकाची मदत नव्हती, असे मी संशोधनात्मक साहाय्याच्या दृष्टीने म्हटले असले, तरी एका साहाय्यिकेचा येथे विशेष निर्देश केला पाहिजे. त्या साहाय्यिका म्हणजे कु. शकुन्तला रानडे बी. ए., डिप्. लिब्. या होत. त्या माझ्या एकेकाळच्या विद्यार्थिनी असल्याने 'आभार' मानणे त्यांना आवडणार नाही. तथापि त्यांच्या दीर्घकालीन साहाय्याची नोंद न केल्यास ते कृतघ्नपणाचे होईल. पुणे विद्यापीठाच्या जयकर ग्रंथालयात त्या 'सीनियर् असिस्टंट्' म्हणून काम करीत असल्याने, तेथील इतर तज्ज्ञ सेवकांप्रमाणे त्यांचा उपयोग मला



झाला असताच. परंतु महापुरापूर्वीच्या माझ्या लेखनारंभापासूनच त्या या ग्रंथाच्या कार्याशी परिचित असल्याने त्यांना माझ्या अडचणी व गरजा माहीत होत्या. केवळ संदर्भसाहाय्यशास्त्राच्या आवडीमुळेच त्यांनी या ग्रंथाच्या चतुर्विध सूची तयार करण्याचे काम स्वतः होऊन हाती घेतले. परंतु मूळ ग्रन्थ छापून झाल्यावर उरलेल्या अत्यल्प अवधीत सूचीच्या सुमारे शंभर पानांची मुद्रणप्रत, व्यवसाय संभाळून करणे त्यांना शक्य नव्हते.

अखेर त्यांनी तज्ज्ञपणे तयार केलेले (वा कार्डांच्या अवस्थेत असलेले) सूचि-साहित्य छापून काढण्याचे काम मलाच अतज्ज्ञपणे उरकावे लागले. यात त्यांच्या परिश्रमांची एकप्रकारची अवहेलनाच झाल्याने मला फार खेद झाला. परंतु मुद्रणाचे काम ठरलेल्या मुदतीत उरकण्याचा निर्णय काळाच्या कठोर कायद्यानेच घ्याव-याला लावलेला असल्यानें इलाज नव्हता. कु. शकुन्तला रानडे यांच्या बाबतीत आभारापेक्षा दिलगिरी व्यक्त करण्याचीच आवश्यकता अधिक आहे. या सर्व सूची निर्दोष न ठरल्या, तरी निदान उपयुक्त ठरतील असा मला भरवसा आहे.

या ग्रंथाच्या तर्फेने केवळ आत्मीयतेच्या पोटी मला एकच दावा करावयाचा आहे. इंग्रजीत सौंदर्यवादासंबंधी वाङ्मय अफाट असले, तरी त्यातील बहुतांश स्वतः सौंदर्यवादी नसलेल्या लेखकांनी लिहिलेले आहे. 'वाङ्मयीन गूढवाद' हा तर इंग्रजी टीकेत अधिकृत विषयच मानलेला नाही, हे मी या ग्रंथात एके ठिकाणी सप्रमाण दाखवून दिलेलेच आहे. अशा स्थितीत वास्तववादाबरोबरच सौंदर्यवाद व गूढवाद यांवरही स्वीकारवृत्तीने (Positive attitude ने) विवेचन करणारा हा ग्रंथ, तेवढ्या बाबतीत तरी वेगळा ठरण्यास प्रत्यवाय नसावा. एरव्ही त्याचे गुणदोष ठरविण्यास काळ समर्थ आहेच. तसेच, माझी संग्रहरूपाने प्रसिद्ध झालेली टीकात्मक पुस्तके व हा सलग ग्रंथ, ही दोन्ही एकमेकांना पूरक आहेत. निबंधरूप टीका ही ग्रंथरूप टीकेपेक्षा कमी महत्त्वाची हे इकडील काही मंडळींचे मत सशास्त्र नाही, व पाश्चात्य

टीकावाङ्मयातही मान्य दिसत नाही. अनेक पहिल्या दर्जाचे पाश्चात्य टीकाकार यांच्या निबंधसंग्रहांनीच पहिल्या दर्जाचे ठरलेले आहेत.

या ग्रंथाला—गीतारहस्याच्या पावलावर पाऊल टाकून— 'टीकारहस्य' हे नाव देण्याचे कसे सुचले नाही ? याबद्दल काही मित्रांनी नवल केले. लोकमान्य टिळकांचे व 'टीका' या विषयाचे विशालत्व ओळखण्याची ज्याला पात्रता नाही, तोच 'टीका-रहस्य' हे नाव आपल्या ग्रंथाला देण्याची अमर्यादा करील, एवढेच या संबंधात मला सुचवावयाचे आहे !

मुद्रणाच्या शेवटच्या अल्प मुदतीत मला साहाय्य करणारात प्रा. कुमुद घारपुरे एम्. ए., व माझी पुतणी प्रा. (चि.) सुमती क्षीरसागर एम्. ए. यांचा निर्देश करणे जरूर आहे.

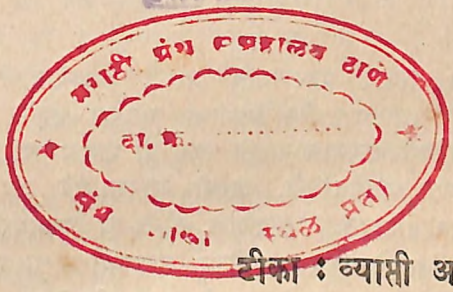
ग्रंथलेखनाच्या अवधीत माझे अनेक वर्षांचे दोन सुहृद् व अभिमानी कालवश झाले. ते सुहृद् म्हणजे चिपळूण येथील साहित्यिक विठ्ठलराव चितळे (पोलीस प्रॉसि-क्यूटर) आणि तरुण वयातच नामांकित होमिओपाथ् म्हणून महशूर झालेले डॉ. बाबूराव साठे (व्ही. व्ही. ॲण्ड को.) हे होत. अशा घटनांनी कार्यपूर्तीतीलच काय, पण जगण्यातीलही आनंद कमी होतो !

अखेरीस सत्पुरुषांच्या आणि आप्तवर्गाच्या शुभेच्छांमुळे ग्रंथसमाप्तीपर्यन्त मला ज्याने आरोग्य व शरीरबळ दिले, व ज्याच्या कृपेशिवाय हे जिकीरीचे व जबाब-दारीचे काम शेवटाला जाणे शक्यच नव्हते, त्या सर्वशक्तिमान् प्रभूचे नम्रभावे आभार मानून हा ग्रंथ मी भावी अभ्यासकांच्या स्वाधीन करतो.

पुणे विद्यापीठ
अनन्त चतुर्दशी शके १८८७

श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ
अनुक्रम..... वि: .....
क्रमांक..... नों वि: .....



१ टीका : व्याप्ती आणि आक्षेप

टीकालेखन पाश्चात्य विद्येच्या संस्कारानंतर वाढीला लागले — तथापी 'टीका' ही वस्तू किंवा हा शब्द सर्वस्वी नवीन नाही — जुन्या टीकेचे स्वरूप वेगळे; ग्रन्थविवरणात्मक — इंग्रजी शिक्षणापूर्वीही मराठीत अभिप्रायव्यंजक टीका असे : डॉ. केतकर यांचे प्रतिपादन — टीकेचे नवे स्वरूप हे यंत्रयुगाचे फल — साहित्य-शास्त्रातील तत्त्वांची चर्चा प्राचीन काळी भरपूर; ग्रन्थावरील टीका (Applied criticism) हा प्रकार अर्वाचीन — 'ग्रन्थासंबंधीचे ग्रन्थ' हे या युगाचे एक वैशिष्ट्य — सौंदर्यदर्शन, गुणदोषविवेचन, मार्मिक स्वरूपदर्शन, हे नव्या टीकेचे स्वरूप — 'वाङ्मयासंबंधीचे वाङ्मय' म्हणजेच आधुनिक टीकावाङ्मय — ही टीका यंत्रायुगात अपरिहार्य आणि उपयुक्त — आक्षेप : अभिरुचीला वळण लावण्याऐवजी आजची टीका आयती मते पुरविते — विशिष्ट ग्रन्थासंबंधी अधिकृत विवेचन हेच आधुनिक टीकेचे क्षेत्र — आक्षेप : हॅम्लेट, शाकुंतल यांवरील विद्वानांची मते वाचण्यापेक्षा मूळ ग्रन्थ वाचणे अधिक फलप्रद — वर्डस्वर्थ याचा आक्षेप — इलियटचा आक्षेप — टीका-व्यापारावर टीका करणाऱ्या वर्डस्वर्थ आणि गटे यांनी स्वतःच विपुल टीकालेखन केले आहे — निकृष्ट काव्य लिहिण्यापेक्षा टीका लिहिणे बरे : डॉ. जॉन्सन् आणि माधवराव पटवर्धन यांची उदाहरणे.

टीका : व्याप्ती आणि आक्षेप

पाश्चात्य विद्येचा संस्कार घडल्यानंतर मराठी वाङ्मयात जे अनेक लेखनप्रकार वाढीला लागले त्यातच टीकालेखनाचा समावेश होतो. याचा अर्थ त्यापूर्वी आपल्याकडे टीकेची कल्पनाच नव्हती किंवा तो शब्दच नव्हता असा नव्हे. असेही काही लेखनप्रकार आहेत की, ज्यांची आपल्याकडे प्रथाच नव्हती व ज्यांना आपल्याकडे शब्दच नव्हते. उदाहरणार्थ, सॉनेट हा लेखनप्रकारच नव्हता व म्हणून जेव्हा काही कवींना तो प्रकार इंग्रजीतून उचलण्यासारखा वाटला, तेव्हा 'सुनीत' हे नवीन नावही तयार करावे लागले. 'भावगीत' या प्रकाराची स्थिती तीच. 'भावगीते' आपल्याकडे मुळीच नव्हती, असे नव्हे. पण पाश्चात्य वळणाचे व्यक्ति-वैशिष्ट्यनिदर्शक उत्कट भावगीत जेव्हा नव्याने सुरू झाले, तेव्हा 'वैणिका' सारखे शब्दही चालू झाले व ते अखेर 'भावगीत' या शब्दावर स्थिरावले.

सुदैवाने टीका शब्दाची स्थिती तशी नाही. टीका हा शब्द 'सुनीत', 'भावगीत' या शब्दांसारखा परंपराशून्य अथवा उपरा नाही. आपल्याकडे प्रसिद्ध संस्कृत काव्यांना 'टीका' असत, व त्यामुळेच टीका शब्द व टीकालेखन या परिचित गोष्टी होत्या. फक्त त्या टीकेचे स्वरूप आजच्यापेक्षा बरेच वेगळे होते, एवढेच. पाश्चात्य देशातही आजच्या स्वरूपातले टीकालेखन पहिल्यापासून होते असे नाही. प्राचीन काळी पाश्चात्य देशातही आजच्या स्वरूपातील म्हणजे विशिष्ट ग्रंथावरील टीकेपेक्षा काव्यविचार, नाट्यविचार, रीतिविचार, अलंकारविचार यांजवरच अधिक भर असे. आपल्याकडेही 'मल्लीनाथी' टीकेपेक्षा, असे साहित्य-स्वरूपविषयक व साहित्यतंत्रविषयक ग्रन्थच पुष्कळ असत. पण त्यांना टीकावाङ्मय म्हणत नसत, 'साहित्यशास्त्र' म्हणत.

जिला 'टीका' म्हणत, तीही एकेका श्लोकावर स्पष्टीकरणार्थ टीपांच्या स्वरूपाची टीका असे. पण थोडा विचार केला, तर त्या टीकाकारांनाही आजच्या टीकाकारांचेच गुण—कदाचित् आणखीही काही गुण—अंगी असावे लागत, असे

दिसून येईल. मार्मिक मतप्रदर्शन, सौंदर्यस्थलांचा निर्देश या गोष्टी जुन्या श्लोकशः टीकेतही आढळत, पण शाब्दिक स्पष्टीकरणाचा उद्देश प्रमुख असे. मतप्रदर्शन असले तरी ते साकल्याने असण्याऐवजी फुटकळ असे. समग्र ग्रंथाचा एक सलग विचार, एकाच ग्रंथकाराच्या दोन किंवा अधिक ग्रंथांची तुलना, ग्रंथाबरोबरच ग्रंथकारासंबंधीही विचार अथवा तुलना, वगैरे गोष्टी क्वचितच असत. म्हणून एकीकडे केवळ टिप्पणी अथवा commentary, आणि दुसरीकडे साहित्यशास्त्र अशी दोन टोके दिसत. तरी त्या टिप्पणीतही आजच्या 'ग्रन्थावरील टीके'ची किंवा Applied criticism ची बीजे दिसत; आणि जुने साहित्यशास्त्र प्रत्यक्ष ग्रन्थ-परीक्षणाबाबत बरेच साचेबंद असले, तरी त्यातला तात्त्विक भाग फारच खोल असे. म्हणूनच मराठीतील आधुनिक स्वरूपातले टीकालेखन विद्यापीठांच्या स्थापनेनंतरच सुरू झाले असले, तरी त्याची बहुतेक बौद्धिक व शास्त्रीय सामग्री आपल्याकडे फार प्राचीन काळापासून आहे, असे म्हणता येईल.

आणि तरी आजचे तिचे स्वरूप तिच्या सर्वच जुन्या प्रकारांपेक्षा वेगळे झाले आहे यात शंका नाही. जुन्या संस्कृत टीकेत स्पष्टीकरणाप्रमाणेच सौंदर्यनिर्देश, अभिप्रायनिर्देश यांचाही भाग असे हे सांगितलेच आहे. इंग्रजी अमलापूर्वी मराठीत अभिप्रायव्यंजक टीका असे, इतकेच नव्हे, तर तज्ज्ञ टीकाकाराला धाक वाटावा, वळण लागावे, अशी लोकमतपरंपरा असे, असे ज्ञानकोशकार केतकर यांनी आपल्या प्रक्षोभक पद्धतीने सिद्ध केले आहे.* पण हे सिद्ध करताना त्यांना "सुश्लोक वामनाचा । अभंगवाणी प्रसिद्ध तुकयाची ।" "आता वंदू कवीश्वर । हे शब्द-सृष्टीचे ईश्वर ।" यासारखे एकेका ओवीत, श्लोकात वा चरणात सामावणारे अभिप्राय पुरावा म्हणून सादर करावे लागले आहेत. जुन्या संस्कृतातूनही एका ग्रन्थासंबंधी वा ग्रंथकारासंबंधी साकल्यात्मक मत मिळवायचे झाले, तर "उपमा कालिदासस्य," "काव्येषु नाटकं रम्यम्" यासारखे सूत्रमय अभिप्रायच निवडावे लागतात. अशा सूत्रमय अभिप्रायाचे महत्त्व कमी आहे असे नाही. एका प्रसिद्ध फ्रेंच टीकाकाराच्या मते तर एका वाक्यात, — नव्हे एका विशेषणात एकेका ग्रंथकाराबरचा अखेरचा अभिप्राय व्यक्त करता येणे ही टीकाशक्तीची परमावधी होय. पण त्या टीकाकारासारखे टीकाकार केवळ चार दोन समर्पक विशेषणे उच्चारून स्वस्थ बसले, तर फ्रेंच अगर इंग्रजी टीकावाङ्मय आज दिसते तितके समृद्ध दिसण्याची शक्यता नव्हती हे उघडच आहे.

अर्वाचीन काळात काव्यानंद, कविप्रतिभा, काव्यनिकष यांच्यासंबंधी काही अधिक खोल विचार झाला की नाही हा प्रश्न विवाद्य ठरेल. आणि झाला आहे असे सिद्ध

---

* महाराष्ट्रीयांचे काव्यपरीक्षण

झाले तरी ते आजच्या काळाचे श्रेष्ठत्व किंवा वेगळेपण तरी खासच ठरणार नाही. कारण हा प्रकार पूर्वी भरपूर होता. पण प्रचलित वा प्राचीन वाङ्मयासंबंधी विस्तृत साधार विवेचन करणारी टीका हे आजच्या काळाचे वैशिष्ट्य होय. इतके की, आज टीकावाङ्मय हा एक समृद्ध आणि पृथकपणे आस्वाद्य असा वाङ्मयविभागच होऊन बसला आहे. पण टीकावाङ्मयाला हे स्वरूप अर्वाचीन काळातच का यावे, याची काही वाङ्मयबाह्य कारणेही पाहिली पाहिजेत.

प्राचीन काळी ग्रंथलेखन हेच मुळात अल्पसंख्य विद्वानांकरिता होत असे. मुद्रणकला, वाङ्मयप्रसार व शिक्षणप्रसार या गोष्टी परस्परावलंबी आहेत. किंबहुना ज्याला सामान्यपणे आधुनिक यंत्रयुग म्हणून म्हणतात, त्याचा आणि वाङ्मय-प्रसाराचाही निकटचा संबंध आहे. आज अल्प किंमतीत पुस्तके उपलब्ध आहेत याला कारण छापण्याची व दळणवळणाची सुधारलेली साधने हेच आहे. पुस्तकाची निर्मिती सुलभ झाल्यामुळे लेखनाच्या उद्देशातही क्रांती झाली व सार्वजनिक शिक्षणा-चीही शक्यता उत्पन्न झाली. 'विद्वानांच्या परितोषा'करता काव्ये लिहिण्याचा काल जाऊन सर्वसामान्य लोकांकरता गद्य लिहिण्याचा जमाना आला. शिवाय विद्वानांकरता लिहिलेली काव्येही शालेय अध्ययनाकरता किंवा अन्य कारणाने अविद्वानांच्या हाती जाऊ लागली. केवळ 'ग्रंथांचे युग' जाऊन महिन्या-महिन्याला, आठवड्या-आठवड्याला, किंबहुना दररोज, वाचकांच्या भेटीला जाणाऱ्या नियतकालिक वाङ्मयाचेही युग सुरू झाले. अशा काळात इतर ज्ञानवर्धक गद्याबरोबर ग्रन्थांसंबं-धीचे व ग्रंथकारांसंबंधीचे गद्य वाङ्मयही वाढीला लागले. 'केवळ न्यायघटित साहित्य-शास्त्रही नव्हे, केवळ स्पष्टीकरणार्थ त्रोटक टिप्पणीही नव्हे, तर साहित्यशास्त्राचा अभ्यास केलेल्या, मार्मिकतेबद्दल व सूक्ष्म अभिरुचीबद्दल प्रसिद्ध असलेल्या लेखकांनी विशिष्ट ग्रंथांसंबंधी लिहिलेले वाङ्मय हे या नव्या टीकावाङ्मयाचे स्वरूप ठरणे अपरिहार्य होते. महत्त्वाच्या जुन्या-नव्या ग्रंथांचे रहस्य स्पष्ट करणे, सौंदर्य विशद करणे, गुणदोषविवेचन करणे, फार काय, मार्मिकपणे त्याचे स्वरूप कथन करून वाचकांचे कुतूहल वाढवणे, ग्रंथकारासंबंधीच्या वाजवी कुतूहलाचे समाधान करून ग्रंथास्वादाला साहाय्य करणे, विशेष प्रभावी ग्रंथ निर्माण झाला, तर वेळप्रसंगी त्याचा आपल्या जाणकार व संवेदनक्षम मनावर झालेला प्राथमिक परिणाम तितक्याच प्रभावी लिखाणाच्या द्वारे सांगणे, हे सर्व प्रकार या नव्या टीकालेखनात अपरिहार्यत्वाने शिरले. या स्वैर प्रतिक्रियावर्णनाला 'साहित्यशास्त्र' तर खासच म्हणता येणार नाही. फार काय, हे लिखाण कुठल्या एखाद्या शास्त्रानुसार चाललेले असते असेही नाही. मानवी संसार हा जसा वाङ्मयाचा वर्ण्य विषय, तसा वाङ्मयीन संसार हा या टीकावाङ्मयाचा वर्ण्य विषय असतो. वाङ्मय ही मानवी संसारावरील टीका आहे असे मॅथ्यू आर्नोल्ड याने म्हटले; तर "टीका म्हणजे वाङ्मयासंबंधीचे वाङ्मय होय", असे अर्वाचीन टीकेच्या विविधतेकडे आणि स्वतंत्रतेकडे पाहून म्हणावेसे वाटते.

वाङ्मयटीकेला प्राप्त झालेले हे नवे रूप आणि वैभव हेच अर्वाचीन टीकेचे वैशिष्ट्य होय. हे नवे रूप चांगले की वाईट, शास्त्रीय की अशास्त्रीय, उपयुक्त की अनुपयुक्त याचा विचार करण्यापूर्वी ते आजच्या यंत्रयुगाचे अपरिहार्य फल आहे हे लक्षात घेणे जरूर आहे.

आणि तरी आजच्या टीकावाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधी करण्यात येणाऱ्या तक्रारीही अशा विवेचनात दृष्टीआड करून चालणार नाही. या तक्रारी केवळ मराठी-सारख्या अलीकडेच समृद्धीच्या मार्गाला लागलेल्या वाङ्मयासंबंधीच होतात असे नव्हे, तर इंग्रजीसारख्या समृद्ध वाङ्मयातील टीकेसंबंधीहि होतात.* पण आधुनिक टीकावाङ्मयातील काही भागासंबंधी होणाऱ्या टीकेपेक्षाही सर्वच टीकावाङ्मयावर घेण्यात येणारा आणखी एक आक्षेप अधिक चिन्तनीय आहे. टीकात्मक ग्रंथ आणि लेख यांच्या समृद्धीमुळे सामान्य वाचक मूळ ग्रंथाऐवजी त्यावरील टीकात्मक लिखाण वाचूनच काम भागवतात, इतकेच नव्हे तर वाचकांना ती विकृत चटकच लागण्याचा संभव असतो, हा बहुतांशी सत्य आक्षेप सुबुद्ध टीकाकारांनीच घेतलेला आहे.† टीकेचा मुख्य उपयोग म्हणजे लोकाभिरुचीला वळण लावणे हा होय. पण अर्वाचीन काळातले विपुल आणि चटकदार टीकावाङ्मय वाचकांची अभिरुची शिक्षित करण्याऐवजी, त्यांना मोठमोठ्या ग्रंथकारांसंबंधी आयती मते पुरवते, हा आक्षेप किती रास्त आहे हे आजकालच्या लेखनभाषणांकडे थोड्या कठोर जागरूकतेने पाहिले तर सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. ज्ञानेश्वरी, दासबोध, मुक्तेश्वरी भारत, भाऊसाहेबांची बखर, लोकहितवादींचे विविध ग्रन्थ, निबंधमाला, 'पण लक्षात कोण घेतो' यांच्यासंबंधी ज्यांना काही ठामपणे म्हणायचे आहे, असे अनेक सुशिक्षित लोक आढळतील. पण ज्यांनी या ग्रंथांपैकी काही समग्र वाचले आहेत व सर्वच मुळातून थोडे फार पाहिले आहेत, असे फारच थोडे निघतील. ही झाली मराठी ग्रंथांची स्थिती. पण आजचा सुशिक्षित मनुष्य केवळ मराठी ग्रंथासंबंधीच उल्लेख करतो असे नव्हे. तो कालिदास आणि भवभूती यांची तुलना करील, गटेला शाकुंतल शिरोधार्य वाटल्याचे त्याला माहीत असेल, त्याला बर्नार्ड शॉचे शेक्स्पिअर्बद्दलचे मत माहीत असेल, त्याला 'युद्ध आणि शांतता' या टॉल्स्टॉय्च्या विख्यात कादंबरीची अजस्र पृष्ठसंख्या व पात्रसंख्या मुखोद्गत असेल. पण यातली काही पुस्तके परीक्षेला नेमलेली असूनही त्याने केवळ या पुस्तकावरील पुस्तके वाचून काम भागवले असेल. सारांश, अर्वाचीन टीकावाङ्मय वाचणारा

---

* F. R. Leavis : For Continuity :
What's wrong with Criticism ?

+ T. S. Eliot : Points of View : p. 15

वाचक, प्रवासवर्णनाची पुस्तके वाचता वाचता कधी प्रवासाला बाहेरच न पडलेल्या प्रवाशासारखा बनू शकतो, हा आक्षेप पुष्कळच चिन्तनीय आहे.

पण या आक्षेपाला दुसरी बाजूही आहे. तर्कबद्ध काव्यानंदमीमांसेची जागा ग्रंथपरीक्षणांनी, कविचरित्रांनी व वाङ्मयेतिहासांनी घेतली आणि गंभीर ग्रंथपरीक्षणांची जागा चुरचुरीत वर्तमानपत्री गप्पांनी घेतली, ही तक्रार वरपांगी चिन्तास्पद वाटली, तरी तिजमध्ये वस्तुस्थितीचा थोडा विपर्यास होत आहे असे दिसून येईल. वर्तमानपत्री गप्पांची वाढ झाली आहे हे सत्य असले, तरी त्या चुरचुरीत वाङ्मयप्रकाराने तज्ज्ञांच्या वाङ्मयचिकित्सेची जागा घेतली आहे असे म्हणता येणार नाही. प्राचीन परंपरेतली काव्यमीमांसा, पाश्चात्य परंपरेतली ग्रंथपरीक्षा; शिवाय ग्रंथ आणि ग्रंथकार यांच्यासंबंधीच्या वर्तमानपत्री गप्पा, अशी तिरंगी वाढ आधुनिक काळात एकदमच सुरू झालेली दिसेल, आणि हे तीन प्रवाह एकमेकांना पूरक आहेत असेही दिसेल. एखाद्या टीकावाङ्मयात, 'रसाचे अधिष्ठान कोणते?' 'प्रतिभेचे स्वरूप कोणते?', यांसारख्या प्रश्नांवर भरपूर शास्त्रीय चर्चा उपलब्ध असेल, पण विशिष्ट ग्रंथ व ग्रंथकार यांच्यासंबंधीच्या लिखाणाचे दुर्भिक्ष असेल तर ते टीकावाङ्मय दरिद्रीच समजले पाहिजे. आणि विशिष्ट ग्रंथावर शास्त्रशुद्ध टीका आहे, कवींची परिश्रमपूर्वक लिहिलेली चरित्रेही आहेत, अशी कल्पना केली, तरी शेकडा एक वाचकापर्यन्तही ते टीकावाङ्मय पोहोचेल की नाही याची शंकाच आहे. शिवाय कोणत्याही कलेसंबंधी कुतूहलनिर्मितीचा म्हणून एक भाग असतो. गवई, नट व पेहेलवान यांच्यासंबंधीच्या दंतकथांचे माहात्म्य महाराष्ट्रात किती आहे, हे समाजात डोळसपणे मिसळणारांना वेगळे सांगायला नको. असामान्य कलावन्त व अधिकारी टीकाकार यांच्या जोरावरच एखादी कला राष्ट्राच्या मनात स्थान मिळवू शकत नाही. तिची लौकिकपरंपरा निर्माण करण्याचे कार्यही कुणी तरी करणे प्राप्त असते. हे कार्य आजचे वर्तमानपत्री लिखाण करते. ग्रंथांचा बराबाईट लौकिक निर्माण करणे व त्यांच्यासंबंधी वाचकात कुतूहल निर्माण करणे हे काम आजच्या विपुल निर्मितीच्या जमान्यात कोणीतरी करणे प्राप्त आहे. 'ग्रंथांवरील ग्रंथांमुळे' मूळ ग्रंथ वाचणे राहून जाते, असे इलियट् यांच्याप्रमाणे म्हणण्याऐवजी, ग्रंथांवरील ग्रंथांमुळे मूळ ग्रंथांची वार्ता तरी वाचकांच्या कानी जाते, असे म्हणणे अधिक रास्त होईल. बाईट अथवा सामान्य प्रतीच्या टीकेची भरमसाट वाढ झाली आहे असे म्हणण्यापेक्षा, सर्वच वाङ्मयाची पैदास वाढली आहे व त्यात साहजिकच सामान्य प्रतीच्या टीकेचीही वाढ दिसून येत आहे, असे म्हणणे अधिक वास्तव होईल. अशा सामान्य टीकेला फार तर 'वाङ्मयटीका' म्हणण्याऐवजी 'वाङ्मयचर्चा' किंवहुना 'वाङ्मय वार्ता' हे नाव देण्यानेही ही तक्रार मिटण्यासारखी आहे. इतिहासवाङ्मय आणि बखरवाङ्मय या दोन वाङ्मयांनी दोन पृथक शिबिरात तळ दिला, म्हणजे जशी

इतिहासाच्या दर्जाची चिन्ता नको, त्याप्रमाणेच टीकावाङ्मयाच्या दर्जाचीही व्यवस्था लावणे शक्य आहे.

आणि तरीही आधुनिक टीकेचे निश्चित स्वरूप व क्षेत्र कोणते हे ठरवणे अगत्याचे होऊन बसतेच. टीकेत शिरलेली अनधिकारी टीका निवडून काढण्यापेक्षाही, टीकेत शिरलेले विद्वत्ताप्रचुर पण टीकाबाह्य उद्योग निवडून काढणे अधिक उपयुक्त होईल. हेच दुसऱ्या भाषेत सांगायचे झाले, तर टीकेला फार तर अप्रत्यक्षपणे उपयुक्त, अशा ज्या अनेक चिकित्सांनी टीकेच्या क्षेत्रावर अतिक्रमण केले आहे त्यांना त्यांचे योग्य स्थान दाखवून देणे अर्वाचीन काळात विशेष अगत्याचे आहे. अर्थात ही निवड करताना व कातरी लावताना टीकालेखनव्यापाराचे ध्येय कोणते ते विस्ताराने न सांगताच येथे गृहीत धरणे प्राप्त आहे. कारण टीकाव्यापाराचे उद्दिष्ट ठरल्याखेरीज त्या क्षेत्रातले "अव्यापारी व्यापार" निवडून बाहेर फेकता येणार नाहीत. पण टीकेचा स्वतःचा असा उद्योग कोणता, प्रान्त कोणता, हे आखून घेतल्याखेरीज तिचा उद्देश सांगता येणार नाही, असा हा अन्योन्याश्रय आहे.

टीकेचा उद्देश, कलाकृतीचा (येथील संदर्भात, ललितवाङ्मयाचा, दीर्घकाव्याचा, भावगीताचा, नाटकाचा, कादंबरीचा, ललितनिबंधाचा) जाणकारपणे आस्वाद घेणे आणि आस्वादनाच्या ओघातच अवश्य तेथे मूल्यमापनालाही न कचरणे हा असेल, तर पुष्कळच टीकासदृश उद्योगांना – इतकेच काय पण टीकासाहायक उद्योगांनाही–टीकेच्या क्षेत्रात कायदेशीर स्थान नाही, हे प्रथम दाखवून द्यावे लागेल. विविध वाङ्मयप्रकारांच्या तंत्राचे अथवा रचनेचे ठोकळ नियम सांगणारे ग्रंथ, गद्याच्या अथवा पद्याच्या अलंकरणासंबंधी नियम सांगणारे ग्रंथ, हे टीकावाङ्मयात अन्तर्भूत होणार नाहीत, तंत्राचे चातुर्य किंवा शैलीचे सौंदर्य ओळखणे व विशद करणे हे टीकेचे काम आहे, पण तंत्राचे, शैलीचे, अगर अलंकाराचे नियम सांगणे हे टीकेचे काम नव्हे. नाटकाच्या अंकांची संख्या अमुक असावी, नायकाचा सामाजिक दर्जा अमुक असावा, असे नियम सांगणे हे टीकेचे काम नाही. विशिष्ट अंकसंख्येने किंवा विशिष्ट नायकप्रकाराने नाटकाची परिणामकारकता वाढली किंवा कसे, वाढली असल्यास ती का, याची मीमांसा करणे हे टीकेचे काम आहे. एखाद्या काव्यातले विरहवर्णन नियमाबरहुकूम आहे की नाही, हे टीकाशास्त्र पहाणार नाही. ते परिणामकारक आहे की नाही हे पाहील. योजलेल्या अलंकारांची अलंकारशास्त्रातील नावे ओळखण्यापेक्षा, त्या अलंकारांनी भाषेचे सौंदर्य वाढले की उलट कमी झाले, हे टीकाशास्त्र पाहील व नमूद करील.

या दृष्टीने पहाता, जुन्या संस्कृत साहित्यशास्त्रातला 'नियमां'सारखा भासणारा भाग आजचे टीकावाङ्मय, निदान जसाच्या तसा तरी, उपयोजणार नाही. तसेच ॲरिस्टॉटलच्या काव्यमीमांसेचा (Poetics चा) आजच्या टीकेला जेवढा उपयोग

आहे तेवढा त्याच्या Rhetoric * चा नाही. तथापि योजकतेने व कल्पकतेने केला, तर या प्राचीन शास्त्राचा उपयोग आजच्या टीकेलाही पुष्कळच होण्यासारखा आहे. जुन्या भारतीय नाट्यशास्त्रात किंवा काव्यमीमांसेत जे नियम म्हणून दिले आहेत, तेही कुणाच्या तरी असामान्य बुद्धिमत्तेतून एकदम निघाले आहेत, असे न मानता तत्कालीन लोकमान्य कलाकृतींच्या अवलोकनातून निघाले आहेत, हे लक्षात घेतले असता, त्यांचा अधिक चांगला उपयोग करता येईल. ते कारागिरांना घालून दिलेले ठोकळ नियम नसून स्वयंस्फूर्त कलाकृतींच्या अवलोकनातून व विश्लेषणातून काढलेले निष्कर्ष आहेत, असे लक्षात घेतले तर त्यांचा आजच्या काळातही सुबुद्ध उपयोग करता येईल. ॲरिस्टॉटलच्या काव्यमीमांसेत तर ही शास्त्रीय अथवा Inductive पद्धती उघडच दिसून येते. पण जुन्या साहित्यशास्त्राला टीकाशास्त्र म्हणता येईल की नाही, हा प्रस्तुत प्रश्न नाही. मुख्य गोष्ट ही आहे की, रचनेचे नियम सांगणे वा अमलात आणणे हे टीकाकाराचे काम नव्हे. तीच गोष्ट शैलीच्या अथवा अलंकारांच्या नियमासंबंधीची.

टीकावाङ्मयाला अधिक उपयुक्त अशी आणखी एक मीमांसा आहे, व ती म्हणजे 'कलास्वरूपमीमांसा' होय. या मीमांसेला Aesthetics म्हणतात; व ती वस्तुतः तत्वज्ञानाची एक शाखा आहे. वाङ्मय ही कलानिर्मितीच असल्याने, वाङ्मयनिर्मितीची मीमांसा म्हणजे एक प्रकारे कलास्वरूपमीमांसा होणार हे उघड आहे. पण वाङ्मयटीका म्हणजे वाङ्मयनिर्मितीसंबंधीच्या सर्वसामान्य सनातन प्रश्नांची चर्चा नव्हे. "काव्य म्हणजे काय?" "प्रतिभा म्हणजे काय?" "शोकान्त कथेपासून वा नाटकापासून आपल्याला आनंद का व्हावा?" या व्यापक प्रश्नांची मीमांसा टीकाव्यापाराला उपकारक आहे, पण ही मीमांसा म्हणजे खरी टीका नव्हे. टीकेला पूरक असे कलास्वरूपशास्त्र आणि मानसशास्त्र, हे अशा चर्चेचे खरे वर्णन होऊ शकेल. कविचरित्राचे ज्ञान हे काव्याच्या आस्वादाला व आकलनाला पोषक आहे, पण कविचरित्र म्हणजे काव्यावरील टीका नव्हे. कालिदास कोणत्या शतकात होऊन गेला, तुकारामाची जन्मतिथी कोणती, या प्रश्नांची चर्चा म्हणजे वाङ्मय-टीका नव्हे, इतिहाससंशोधन होय. ते वाङ्मयीन इतिहाससंशोधन असल्याने कच्चा माल म्हणून वाङ्मयीन टीकेला त्याचा उपयोग आहे, एवढेच फार तर म्हणता येईल. एखाद्या वाङ्मयाची ऐतिहासिक व भौगोलिक पार्श्वभूमी ठाऊक झाल्यास त्या वाङ्मयाचे आकलन अधिक यथास्थित होईल. पण ऐतिहासिक व भौगोलिक पार्श्वभूमीची चर्चा म्हणजे वाङ्मयीन टीका नव्हे. नाटकासारखा पराकाष्ठेचा

---

* ॲरिस्टॉटलचे अलंकारशास्त्र; वास्तविक "वाक्चातुर्यशास्त्र" हे नाव ॲरिस्टॉटलच्या या ग्रंथाला अधिक शोभेल, असे ग्रंथपरिशीलनाअंती दिसून येइल.

तंत्राधीन वाङ्मयप्रकार कसा लिहावा, लिहिताना कोणत्या रचनात्मक अडचणी समोर उभ्या राहातात, हे ज्या तंत्रग्रंथांत विशद केले आहे ते ग्रन्थ वाचण्याचा टीकाकाराला अप्रत्यक्ष उपयोग नाही असे नाही. फार काय, त्याने स्वतः एखादे नाटक, एखादी कादंबरी लिहायला घेऊन बिघडवली, तरी त्या अनुभवाचा देखील त्याला उपयोग आहेच. पण तसे तंत्रग्रंथ किंवा तंत्रप्रयोग म्हणजे टीका नव्हे. न्यायाधीशाला कायद्याच्या तत्त्वज्ञानाचा (Jurisprudence चा) केवढाही मोठा उपयोग होत असला, तरी 'Jurisprudence' वर ग्रन्थ लिहिण्यापेक्षा, समोर आलेल्या खटल्यात उपलब्ध कायद्याचा, तत्त्वज्ञानाचा व स्वतःच्या न्याय-प्रज्ञेचा प्रत्यक्ष व निश्चित वापर करणे हेच त्याचे न्यायाधीश या नात्याने खरे काम होय. विशिष्ट प्रकरणे निकालात काढताना वेळोवेळी अप्रत्यक्षपणे तो कायद्याच्या तत्त्वज्ञानातही कायमची भर घालून जाईल. पण समोर आलेल्या प्रत्यक्ष प्रकरणात वैयक्तिक जबाबदारीवर न्याय देणे हेच न्यायाधीश म्हणून त्याचे खास कर्तव्य होय. तीच गोष्ट टीकाकाराची आहे. विशिष्ट वाङ्मयकृतींच्या सौंदर्यासंबंधी, मर्मासंबंधी, मानसिक परिणामासंबंधी, सामाजिक महत्त्वासंबंधी, अधिकृत सोपपत्तिक विवेचन करणे, हेच खऱ्या टीकाकाराचे कार्य आहे. आणि या विशिष्ट क्षेत्रातच आधुनिक टीकेने प्राचीन 'टीके'पेक्षा व साहित्यशास्त्रापेक्षां वेगळा आणि सुंदर प्रपंच करून दाखविला आहे. त्यात जुन्यानव्याच्या श्रेष्ठकनिष्ठतेचा प्रश्न उपस्थित करणे अप्रस्तुत आहे. टीकेच्या प्रत्यक्ष प्रयोगात व प्रयोजनातच अर्वाचीन काळात फरक पडला आहे व याला कारण मुख्यत्वेकरून विपुल उत्पादनाचा व शीघ्र प्रसाराचा आधुनिक काळच आहे.

आजच्या काळात 'वाङ्मय-टीका', विविध उद्दिष्टांची व विविध श्रेणींची वाङ्मयटीका हा एक अपरिहार्य वाङ्मयव्यापार झाला आहे खास. या खास आधुनिक वाङ्मयव्यापारावर घेतल्या जाणाऱ्या एका आक्षेपाचा विचार आधी केलाच आहे; पण तो आक्षेप तितकासा 'मूले कुठारः'च्या जातीतला नाही. ग्रंथावरील ग्रंथ, वाङ्मयासंबंधीचे वाङ्मय वाचण्यात जर मूळ ग्रंथसंपत्तीकडे दुर्लक्ष होत असेल, तर तो अतिरेक टाळण्याची खबरदारी घेणे सामान्य वाचकांना अशक्य नाही. आणि विशेष शक्तीचे वाचक टीकावाङ्मय वाचून शिवाय मूळ ग्रंथही वाचून काढतील. पण मूलभूत आक्षेप असा की, खरे महत्त्व जर मूळ ग्रंथाचेच असणार तर त्या ग्रंथावर 'अ' किंवा 'ब' चे म्हणणे काय आहे, हे वाचण्यात आम्ही कालापव्यय का करावा? ज्यांना ग्रंथावर अथवा वाङ्मयीन समस्यांवर निकाल द्यायचे असतील त्यांनी, म्हणजे धंदेवाईक टीकाकारांनी, किंवा गरीब बिचाऱ्या परीक्षाभिमुख विद्यार्थ्यांनी हे ग्रंथ वाटल्यास वाचावे. पण सामान्य वाचकांनी ग्रंथालयातील टीकाविभागाकडे खुशाल डोळेझाक करायला हरकत कोणती? एक वेळ जुन्या—स्पष्टीकरणार्थ—टीकेचा उपयोग अन्वयार्थापुरता तरी असे. अर्वाचीन

काळ तही ऐतिहासिक, भौगोलिक व वाङ्मयीन उल्लेख संदर्भग्रंथांतून काढून देण्याचे कार्य कुणी आयते केले, तर त्याचा उपयोग आहे; पण शेक्स्पियरला 'हॅम्लेट्' मध्ये काय सांगावयाचे होते, कालिदासाच्या 'शाकुंतला'चा जीवनविषयक संदेश कोणता, 'एकच प्याल्या'चा विषय मानी पुरुषाचा कोंडमारा हा आहे, की मद्यपाननिषेध हा आहे, हे आम्ही अनुक्रमे कोलरिज, रवीन्द्रनाथ आणि आजचा एखादा मराठी टीकाकार यांच्यापासून काय म्हणून ऐकत बसावे? आमच्यासमोर जर स्वतः शेक्स्पियर, कालिदास व गडकरी "पहा उघडिले हृदयाला"* असे म्हणून उभे आहेत, तर मग आम्ही गोम्यासोम्याला त्यांच्या हृदयाचे बाटाडे काय म्हणून बनवावे? सारांश टीकावाचनात आयुष्याचा अपव्यय होतो, हा नव्हे, तर टीकावाङ्मय मूलतःच अनावश्यक आहे, हा आक्षेप अधिक गंभीर आहे. तो अधिक वेळा ऐकू येत नाही, याला कारण वाचक सामान्यतः सालस, अबोल आणि अजागृत असतात एवढेच म्हणता येईल. असे वाचक मूळ ग्रंथही खास स्वतःच्या प्रेरणेने हाती घेत नसल्याने, टीकाकारांची 'लुडबूड' त्यांना तितकीशी बोचत नाही. पण स्वतःच्या प्रेरणेने वाङ्मय हाती घेण्याची ज्यांच्या अंगी कुवत आहे, त्यांना केव्हा ना केव्हा तरी–योग्य वेळी भीड सोडणाऱ्या वधूला होते तशी – या आगांतुक मध्यस्थांची अडचण होऊ लागते असे दिसून येईल. वाचक बिचारे निमूट आहेत म्हणूनच टीकाकाराची इज्जत शाबूत आहे, की कोणत्याही वृत्तीच्या वाचकाला टीकाकाराची उपयुक्तता आहे, हा येथे प्रश्न आहे.

हा आक्षेप नवीन नसल्याने, त्यावरची उत्तरेही जगजाहीर आहेत. काही टीकाकार टीकावाङ्मयाचे समर्थन करताना ते दुय्यम अगर मध्यस्थ वाङ्मय नसून तेही शंभर टक्के स्वतंत्र वाङ्मयच आहे, हे सिद्ध करण्यापर्यंत मजल नेतात. कवीचे व्यक्तिमत्त्व जर मुत्सद्याच्या, सेनापतीच्या किंवा रूपगुणवती रमणीच्या व्यक्तिमत्त्वाहून कमी मोलाचे नसेल, तर कवींच्या व्यक्तिमत्त्वानेही एखाद्या लेखकाला विषय का पुरवू नये? तसेच 'राम' हा जर वाङ्मयाचा विषय होऊ शकतो, तर 'रामायण' हाही वाङ्मयाचा विषय का होऊ नये? अशा प्रकारची ही विचारसरणी असते. उदाहरणार्थ, रवीन्द्रनाथांच्या काही काव्यमय टीकालेखांचा विषय वाल्मीकी, कालिदास यांच्या कलाकृती हाच आहे. पण हा युक्तिवाद या प्रकरणी तरी थोडा 'जादा वकिली' सारखा (Special pleading सारखा) भासतो खास. टीका-वाङ्मय हे अव्वल वाङ्मय समजावे की दुय्यम वाङ्मय समजावे, हा मुख्य प्रश्न नाही. मूळ ग्रंथ वाचणे अपरिहार्य असल्यावर त्याचा 'एजंट' किंवा 'वकील' म्हणून वावरणारे वाङ्मय कशाला वाचायचे? असा मुख्य प्रश्न आहे. कालिदासाचे

---

* रेव्हह. टिळक.

मेघदूत आणि रवीन्द्रनाथांचा त्यावरील काव्यमय लेख, दोन्ही वाचनीय आणि अस्सल वाङ्मय असतील; पण मेघदूताच्या मर्मग्रहणाकरता मी स्वतःच्या आवडीवर ब अवधानावर विसंबावे, की रवीन्द्रनाथांच्या रसिकतेवर आणि विवरणावर विसंबावे ? हा वाचकांचा प्रश्न टीकाकाराच्या दृष्टीने अधिक गंभीर आहे.

टीकावाङ्मयाच्या उपयुक्ततेप्रमाणेच टीकाकाराच्या प्रतिभेच्या अव्वलपणासंबंधीही फार मोठ्या प्रतिभावंतांनी मनस्तापयुक्त वाद केल्याचे आढळून येते. " टीकाकार जेव्हा टीका लिहिण्याच्या 'लांच्छनास्पद' ('Inglorious') उद्योगात मग्न असतात, तेव्हा निर्भेळ काव्यासारख्या विशुद्ध वस्तूचे सूक्ष्मतर परिणाम मनावर घडू शकतील ही कल्पनाच मुळी चुकीची होईल " अशा अर्थाचे उद्‌गार वर्ड्‌स्वर्थ्‌ने एका पत्रात काढल्याचे नमूद आहे. तसेच स्वतंत्र लेखनाला लागणाऱ्या प्रतिभेच्या मानाने टीकात्मक लेखनाला लागणारी बुद्धी तो फारच हीन दर्जाची मानी. एक दिवस त्याने असेही उद्गार काढल्याचे एका प्रामाणिक श्रोत्याने नमूद केले आहे की, दुसऱ्याच्या ग्रंथावर टीका लिहिण्यात खर्ची पडणारा वेळ जर स्वतंत्र रचनेला देण्यात आला, तर त्या वेळाचा पुष्कळच सदुपयोग होईल. त्यायोगे लेखकाला स्वतःची लायकी अधिक त्वरित कळेल आणि मग त्याच्याकडून इतरांना फारच कमी उपद्रव होईल. एवढ्या तुलनेवरच न थांबता या महाकवीने या संभाषणात शेवटी– " A false or malicious criticism may do injury to the minds of others—a stupid invention either in prose or verse is quite harmless. " असा अखेरचा इषारा देऊन 'दुष्ट टीकाकारापेक्षा मूर्ख कवी बरा' असा निकाल दिला आहे.*

आता हे प्रथमच कबूल केले पाहिजे की, पहिल्या दर्जाच्या काव्यप्रतिभेच्या मानाने पहिल्या दर्जाची टीकात्मक प्रतिभाही दुय्यमच मानावी लागेल. तथापि टीकालेखनाच्या उद्योगाला सर्रास निकृष्ट आणि उपद्रवकारक वर्गात ढकलताना वर्ड्‌स्वर्थ्‌चा राग विशिष्ट समकालीन टीकाकारांवरच असला पाहिजे. या संदर्भात हेही मनात आल्यावाचून रहाणार नाही की, कवीच्या कलाकृतीचे समालोचन करताना टीकाकार अनेकदा अन्याय करीत असेल, पण एक टीकाकार दुसऱ्या टीकाकारावर जेवढा अन्याय करतो तेवढा बहुधा अन्य कोणावरहि करीत नसेल; आणि या अन्यायपरंपरेतही नेहमी काही वैयक्तिक दुष्टावा असेलच असेही नाही.

अशा या स्वजनविरोधी वर्गावर वाङ्मयाच्या इतर शाखातील लोकांनी अप्रामाणिकपणाचा किंवा दुष्ट बुद्धीचा आरोप करण्याचे तरी प्रयोजन नाही. पण विशिष्ट टीकाकाराचे दोष म्हणजे टीकाव्यापाराचे अंगभूत दोष नव्हेत, हे मॅथ्यू आर्नोल्ड्

---

* " Function of Criticism... " या निबंधांत अर्नोल्डनीं उद्धृत केलेलें.

यांनी वर्डस्वर्थ् यास आपल्या प्रस्तावनेत उत्तर देताना प्रभावीपणाने दाखवून दिले आहे. सर्वच टीकालेखन निरुपयोगी किंवा उपद्रवकारक असते, हे मत अर्थात केवळ चुकीचेच नव्हे, तर वैतागाचे आहे हे उघड आहे. "जे स्वतंत्र लेखनात अपेशी ठरतात ते अखेर टीकालेखनाडे वळतात" अशा अर्थाचे प्रसिद्ध इंग्रजी वचनही असेच अतिरेकी व अवास्तव आहे हे उघड आहे. मॅथ्यू आर्नोल्ड् यांनी तर वर्ड्सवर्थ् आणि गटे यांचीच प्रसिद्ध उदाहरणे वर्ड्सवर्थ् यांना उत्तर म्हणून पुढे केली आहेत. टीकाकार व साहित्यमीमांसक म्हणून या दोघा महाकवींचा दर्जा फार मोठा आहे. या दोघांनी टीकालेखनात घालविलेला वेळ व्यर्थ गेला, आणि त्यांच्या एखाद्या निकृष्ट काव्यात खर्ची पडलेला वेळही सत्कारणी लागला, असे म्हणता येईल का? आपल्याकडील उदाहरणे घ्यायची झाली, तर तांबे, माधव जूलियन आणि मर्ढेकर यांची घेता येतील. कविवर्य तांबे यांची 'कला आणि नीती' ही पुस्तिका मराठीतील उत्कृष्ट कलामीमांसेत मोडेल. ही मीमांसा लिहिण्यात खर्ची पडलेला त्यांचा वेळ वाया गेला की काय? माधवराव पटवर्धन यांचे उदाहरण तर त्याहूनही अर्थपूर्ण आहे. त्यांच्या 'नकुलालंकार' सारख्या औपरोधिक काव्यापेक्षा, केशवसुतांवर त्यांनी लिहिलेले* विस्तृत टीकात्मक विवेचनच अधिक उपयुक्त आहे, याबद्दल मतभेद होणार नाही. मर्ढेकरांच्या कवितातील काव्य-गुणासंबंधी तीव्र मतभेद झालेला दिसतो, परंतु मराठीतील कलास्वरूपमीमांसेत त्यांनी जी स्वतंत्र आणि विचारप्रवर्तक भर घातली, तिजसंबंधी फारच थोड्यांचा मतभेद होईल. डॉ. जॉनसनसंबंधी आर्नोल्ड यांनी विचारलेला प्रश्नही डॉ. माधवराव पटवर्धनांच्या जीवितकार्याचे स्मरण करून देणारा आहे. आर्नोल्ड् विचारतात,

"Is it true that Johnson had better gone on producing more 'Irenes' instead of writing his 'Lives of the Poets....'?"+

काव्यनिर्मिती आणि काव्यपरीक्षण या दोन वाङ्मयीन व्यापारातून कोणता पत्करायचा हे केवळ व्यक्तिजीवनाच्या दृष्टीनेच ठरवायचे नसून त्यात समाज-जीवनाचाही विचार अवश्य होतो. एखाद्या समाजाच्या सर्वच कालखंडात स्वतंत्र काव्यनिर्मिती होईल म्हणून वाट पाहात राहाणे इतिहासानुभवाविरुद्ध ठरेल. आपल्याकडे आपण "आज महाकाव्ये का निर्माण होत नाहीत?" यासारख्या प्रश्नावर चर्चा झालेल्या पाहतो; परंतु असाही एखादा कालखंड असू शकेल की, ज्यात खरे काव्यच निर्माण होणार नाही. पण याचा अर्थ स्वतंत्र प्रतिभा किंवा नवनिर्मितीची शक्ति या काळात सर्वस्वी लुप्त झालेली असेल असे नाही. ती

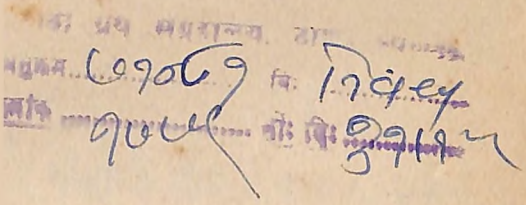
* अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक, भाग १ (गं. दे. खानोलकर, कर्नाटक प्रेस)

+ Arnold: Lectures and Essays: University of Michigan P. 259

कदाचित कल्पकतेऐवजी विवेचकतेच्या रूपाने आविष्कृत होईल; व ज्या बौद्धिक परिस्थितीचा फायदा प्रतिभाशक्ती लुटू शकेल, ती परिस्थिती निर्माण करील.*

टीकावाङ्मय आणि स्वतंत्र ललितवाङ्मय यांचा संबंध परस्परविरोधी नसून, विविध प्रकारांनी परस्परपोषकच आहे.

* * *



* मॅथ्यू आर्नोल्ड :— Essays in Criticism : First series. " Thus it tends, at last, to make an intellectual situation of which the creative power can profitably avail itself. "

Ibid Page 261

२ आधुनिक टीका : शास्त्र की कला ?

या टीकेचा पाया कोणता ? — ती नियमानुसारी (Deductive) आहे, की अवलोकननिष्ठ नियमपर्यवसायी (Inductive) ? — शास्त्र म्हणजे काय ? — प्राचीन साहित्याच्या भोक्त्यांची दृष्टी — जुन्या शास्त्र-नियमांच्या विनियोगातही स्वतंत्र बुध्दी नाही — नियम आणि तत्त्वप्रणाली यातील फरक — यूरोपातील शास्त्रनिष्ठांचीही गत तीच, उदा० ॲरिस्टॉट्लचे वेदवाक्य — रससिद्धान्तासारख्या सिद्धान्तांचा योजकतेने उपयोग करणे एवढी तरी नंतरच्या पिढ्यांकडून अपेक्षा — प्राचीन सिद्धान्तांचा आंधळा विनियोग म्हणजे शास्त्रीय टीका नव्हे — शास्त्रसीमेत येणारा टीकेचा भाग किती ? — दुसऱ्या टोकाचा संप्रदाय : प्रो. मूल्टन् आणि डॉ. केतकर — या टीकेत श्रेष्ठकनिष्ठतेचा प्रश्न अप्रस्तुत; सजातीय-विजातीयतेचा प्रश्नच काय तो प्रस्तुत — आपल्या कादंबऱ्यांची जात वेगळी ठरविण्याची केतकरांची अन्तःस्थ इच्छा — मूल्टन-केतकर दृष्टीमुळे टीकेचे उद्दिष्ट केवळ वर्गीकरण हे ठरेल — टीका हे नैसर्गिक घटनांचे शास्त्र नसून कलाकृतींचे शास्त्र — जुन्या शास्त्रीय-तेपेक्षा लवचिक, व मूल्टन केतकर यांच्या पद्धतीपेक्षा अधिक कलाधर्मी टीकापद्धती हवी — अशी पद्धती शास्त्रात मोडेल की कलेत मोडेल ? — शास्त्र व कला यांचा सार्वत्रिक विरोध नाही : उ. वैद्यकशास्त्र.

आधुनिक टीका : शास्त्र की कला ?

सामान्यतः सर्व टीकेच्या आणि विशेषतः आधुनिक टीकेच्या स्वरूपाची स्थूलरेषा लक्षात आल्यावर मनात साहजिकच एक प्रश्न उभा राहतो. या टीकेचा उद्देश समजून घेणे शक्य आहे, तो मान्य करणेही शक्य आहे. तिचे स्वरूप आणि वेगळेपण मान्य करणेही शक्य आहे. तिची मदार काव्यांची, नाटकांची, कथांची प्रतवारी लावण्यापेक्षा, गुणदोष ठरविण्यापेक्षा, त्यांच्या आकलनाकडे आणि आस्वादाकडे अधिक आहे, हें उघड आहे. पण या टीकेचा पाया कोणता ? ती एखाद्या शास्त्राच्या पायावर भक्कम उभी आहे की ती फुटकळ आणि लहरी आकलनयत्नापलीकडे, वैयक्तिक आस्वादनक्रियेपलीकडे जात नाही ? एक तर तिने काही सर्वमान्य तत्वाप्रमाणे तरी ललितकृतीकडे पाहायला हवे; नाहीतर स्वतंत्रपणे अनंत ललितकृतींची छाननी केल्यावर काही सर्वमान्य नियम तरी काढायला हवेत. तरच टीकाव्यापाराला शास्त्राचा दर्जा येईल. ती पहिल्याप्रकारे वर्तेल, तर तिला Deductive (नियमानुसारी) शास्त्राचा दर्जा येईल; दुसऱ्या प्रकारे वर्तेल तर तिला Inductive (अवलोकननिष्ठ) शास्त्राचा दर्जा येईल. आणि ती केवळ विविध कलाकृती हाती घेऊन त्यांचा पृथक् ' सृष्टचमत्कार ' म्हणून विचार आणि कौतुक करू लागेल, तरीही तिच्याकडून काही वाङ्मयीन कार्य होईलच; पण तिला कोणत्याच शास्त्राचा दर्जा येणार नाही. किंबहुना तिचे आकलनास्वादाचे कार्यही धडपणे न चालून त्याला स्वैर मतप्रदर्शनाचे स्वरूप येईल, आणि मग ' टीका ' हे ' शास्त्र की कला ' हा प्रश्न देखील विचारण्याची सोय न उरून ' शास्त्र, कला, की स्वैर वैयक्तिक प्रतिक्रियांची नोंद ? " हा प्रश्न विचारणे रास्त होईल.

टीकाव्यापाराची या भूमिकेवरून छाननी करण्यापूर्वी शास्त्र म्हणजे काय, व सर्व शास्त्रांचे वापर सारखेच व्हावेत असे म्हणता येईल काय, याचाही विचार करावा लागेल. कारण दोन अगदी विरुद्ध संप्रदायांचे टीकाकार, ' आपण टीकाव्यापाराचे शास्त्र बनविले आहे ' असे म्हणताना आढळतील. एक म्हणजे प्राचीन

साहित्यशास्त्राचे आणि प्राचीन वाङ्मयीन कृतींचे भोक्ते. यांच्या दृष्टीने पाहता नाटकाचे किंवा महाकाव्याचे स्वरूप एकदाच कायमचे ठरून गेले आहे व त्या स्वरूपाबाहेर जाणे हा दोष होय; त्या ठरीव स्वरूपाचे अनुसरण करणे म्हणजेच श्रेष्ठ साहित्ययत्न होय. ही झाली प्रत्यक्ष काव्यपरीक्षेची स्थिती. आता काव्यमीमांसेची अवस्था पाहिली तरी तीही तितकीच " पिष्टपेषणवत् " असल्याचे आढळेल. जुन्याच प्रश्नांच्या जुन्याच उत्तरांचे अर्थ ठरविण्यात आमच्या शास्त्र्यांची विद्वत्ता खर्ची पडायची. फार तर नवे उत्तर देण्याचे यत्न व्हायचे; पण नवे प्रश्न उपस्थित करण्याची धमक फारच थोड्यात. ॲरिस्टॉटलची थोरवी त्याने दिलेल्या उत्तरात नसून त्याने उपस्थित केलेल्या प्रश्नात आहे, अशा अर्थाचे उद्‌गार * एका आधुनिक इंग्रज टीकाकाराने काढले आहेत. आपल्या प्राचीन साहित्यशास्त्रासंबंधाने तेच म्हणता येईल. पूर्वजांनी उपस्थित केलेल्या प्रश्नानंतर आपण एखादा तरी प्रश्न उपस्थित केला की नाही, याची शंकाच आहे. या जातीच्या शास्त्रनिष्ठेने शास्त्राचीही वाढ होण्याचा संभव नाही, की त्या शास्त्राच्या विनियोगाचीही वाढ होणे शक्य नाही. ' निर्जीव निष्कर्षाचा निर्जीवतर विनियोग ' असेच या शास्त्रीयतेचे वर्णन करावे लागेल. संस्कृत पंचमहाकाव्यांच्या मानाने ज्ञानेश्वरी ' चुकीची ' ठरविणे अगदीच सोपे आहे. अर्थात वर्ण्य विषय आणि सर्ग-विभागणी यात गुण कमी मिळाले, तरी आपल्या अलंकारसंभारात पुन्हा ती जुन्या टीकाकारांच्या नजरेत भरलीच असती ते वेगळे. परंपरादत्त नियमांमुळे टीकेतला जिवंतपणा गेल्याची अशी हवी तेवढी उदाहरणे सांगता येतील.

पण या ठिकाणी नियम आणि तत्त्वप्रणाली यातला फरकही लक्षात घेणे जरूर आहे. वाङ्मयव्यापार हा संपन्न व्यक्तिमत्त्वांचा ललित आविष्कार होय. या आविष्कारात नियमबद्धपणाची अपेक्षा करणे म्हणजे रमणीच्या प्रणयविभ्रमात, ग्रंथात वर्णिलेल्या विभ्रमांची अपेक्षा करण्यासारखे आहे. प्रणयाविष्कारातही काही संगती, कांही सारखेपणा नसेल असे नाही. पण त्यात अनपेक्षितता, वैचित्र्य, गूढता दिसल्यास तिला ' चुकीचा प्रणयाविष्कार ' म्हणण्याची तरी चूक न व्हावी ! याचाच अर्थ पूर्वनिश्चित नियमांची वा पूर्वप्रतीत तत्त्वांची रसास्वादाला वा प्रणयास्वादाला मदत व्हावी, अडचण होऊ नये. आणि तेच नेमके घडते, हाच तर शास्त्रीय म्हटल्या जाणाऱ्या टीकेवरील आक्षेप ! ॲरिस्टॉटल याने शोकनाट्याचे आणि शोकनाट्याच्या मानसिक परिणामाचे जे स्वरूप सांगितले, त्याच्यावर चर्चा करण्यापलीकडे युरोपमध्ये नाट्यमीमांसेचे पाऊल अनेक शतकात् पडले नाही. भरतमुनीने जी रसव्यवस्था सांगितली तिच्या चर्चेतच आमच्या प्राचीन-अर्वाचीन शास्त्राची किती शक्ती खर्ची पडली त्याला गणती नाही. अर्थात रसतत्त्वासारखे, ध्वनितत्त्वासारखे,

* एफ्. एल् ल्यूकास : Tragedy : Hogarth Press 1961 P. 12

'औचित्या'सारखे किंवा भावविरेचनतत्त्वासारखे* (Catharsis सारखे) एखादे व्यापक काव्यतत्त्व शोधून काढणे ही गोष्ट दर पिढीलाच काय, पण दर शतकालाही घडत नसते. तथापि या महान तत्त्वांचा योजकतेने आणि रसिकतेने उपयोग करणे व जेथे ती तत्त्वे लागू पडणार नाहीत, पण काव्यसौंदर्य मात्र जाणवेल, तेथे 'त्या सौंदर्याचे गमक सापडत नाही' हे प्रांजलपणे कबूल करून प्राचीनांची महान तत्त्वे क्षणभर बासनात बांधून ठेवणे, एवढी अपेक्षा तरी दर पिढीच्या टीकाकारांकडून करण्यास हरकत नाही. प्रत्येक पिढीत भरतमुनी, ॲरिस्टॉटल्, आनंदवर्धन, लाँजायनस किंवा क्षेमेन्द्र निर्माण होणे शक्य नाही. परंतु भरताच्या, ॲरिस्टॉटलच्या किंवा क्षेमेन्द्राच्या निकषांचा दुरुपयोग आणि अडथळा कुठे होत आहे, हे ओळखणारे टीकाकार दर पिढीला काही तरी निघावे, ही अपेक्षा अतिरिक्त ठरणार नाही. दुर्दैवाची गोष्ट म्हणजे या युगप्रवर्तक साहित्याचार्यांच्या तत्त्वांचा आंधळा वापर म्हणजेच 'शास्त्रीय' टीका अशी स्थिती वाङ्मयाच्या इतिहासात—युरोपखंडात काय, की भरतखंडात काय— अनेकदा दिसून येते. सौंदर्याहतके 'अगोचर' आणि बहुरूपी जगात काय असणार ?— मग ते नैसर्गिक सौंदर्य असो, की कल्पनानिर्मित सौंदर्य असो. पण अशा पाऱ्यासारखा पळपुट्या पदार्थासंबंधी—निदान त्याच्या काही विशिष्ट आविष्कारासंबंधी—नियम बांधता आले, तर सौंदर्यपूजकांनाही त्यात आनंदच वाटेल. वास्तविक अवर्णनीय आणि गूढ म्हटल्या जाणाऱ्या सौंदर्याचे शब्दचित्र किंवा रेखाचित्र काढणे म्हणजेही एक प्रकारे त्याला सीमित करणेच नव्हे का ? या कलात्मक मर्यादेप्रमाणेच शास्त्रात्मक मर्यादायत्नाला गूढवादी, सौंदर्यवादी टीकाकारही हरकत घेणार नाही. फक्त त्या मर्यादेत सापडलेला भाग किती आणि न सापडलेला भाग किती, याची जाणीव शास्त्रनिष्ठांनी ठेवली म्हणजे झाले. नियमनिष्ठ टीकेवर मूलभूत आक्षेप हा एवढाच.

टीकेचे शास्त्र बनविणारांचा दुसरा—अगदी याविरुद्ध टोकाचा — एक संप्रदाय आहे. हा संप्रदाय अवलोकननिष्ठ आहे;— नव्हे, निर्णयाला आणि मूल्यमापनाला सर्वथैव विरोधी आहे. विविध वाङ्मयकृती म्हणजे जणू प्राणिशास्त्रवेत्त्याने किंवा भूगर्भशास्त्रवेत्त्याने गोळा केलेले नमुनेच होत, असे हीं अवलोकननिष्ठ — (Inductive) टीकापद्धती मानते. शाकुंतलापेक्षा मृच्छकटिक 'श्रेष्ठ' किंवा 'कनिष्ठ' ठरविणे म्हणजे गुलाबापेक्षा मोगरा बरा-वाईट ठरविण्यातलाच शहाणपणा नव्हे का ? शार्दूलगतीपेक्षा गजगती बरीवाईट ठरविण्यातलाच शहाणपणा नाही का ? वालुकामय भूभागापेक्षा पाषाणमय भूप्रदेश भूगर्भशास्त्रदृष्ट्या श्रेष्ठ ठरविण्यातलाच प्रकार नव्हे का ? अशी ही अवलोकननिष्ठ शास्त्रीय दृष्टी असते. आपल्याकडे ज्ञानकोशकार डॉ.

---

* मराठीत रूढ झालेला 'विरेचन' शब्द येथे पत्करला आहे. आपल्या वैद्यक शास्त्राच्या दृष्टीने 'उत्सर्जन' शब्द अधिक शास्त्रशुद्ध होय.

केतकर हे अनेक जागी ही निर्विकार संशोधनाची दृष्टी ललितवाङ्मयाला लावताना आढळतात. या संशोधकी दृष्टीत प्राचीन आदर्शांचाही आग्रह नसतो, की टीकाकारांनी स्वतःच्या डोक्यातून काढलेल्या अमूर्त वाङ्मयीन तत्त्वांचाही आग्रह नसतो. प्रत्येक कलाकृती हा एक स्वतंत्र नमुना समजून त्याच्या आकृतीचा, रचनेचा, जीवनहेतूचा विचार नव्याने करायचा असतो. या शास्त्रीय पद्धतीत मूल्यमापनाचा, गुणदोषांचा प्रश्नच उपस्थित करायचा नसतो. केवळ वाङ्मयीन नमुन्यांचे अथवा कृतींचे अवलोकन करून त्यांच्या रचनेचे आणि परिणामकारकतेचे नियम किंवा तत्त्वे शोधून काढणे, एवढेच या टीकापद्धतीला मंजूर असते. या टीकेत वाङ्मयकृतींच्या श्रेष्ठ-कनिष्ठतेचा प्रश्न गैरलागू असून, सजातीयतेचा-विजातीयतेचा प्रश्नच काय तो प्रस्तुत अथवा 'relevant' ठरतो. बाणभट्ट, हरिभाऊ आणि शरदबाबू यांच्या कादंबऱ्यात प्रतवारी लावण्याची चूक ही पद्धत करीत नाही. त्यांच्या वेगवेगळ्या जाती ओळखण्याची कोशीस करते. डॉ. केतकर या पद्धतीचे भोक्ते होते. त्यांच्या बुद्धीस त्यांच्या विशाल समाजशास्त्रीय अभ्यासात व अवलोकनात अनंत सामाजिक संस्थांचे निर्विकार वर्गीकरण करण्याची मानसिक शिस्त लागलेली होतीच. पण शिवाय त्यांच्या स्वतःच्या कादंबऱ्यांना लोकांनी 'बऱ्या-वाईट' ठरविण्यापेक्षा 'वेगळ्या जातीच्या' ठरवाव्या अशी त्यांची एक पुसट पण चिवट मनीषा असे ! व हे त्यांचे मत वाचकांच्या गळी उतरविण्याकरताही ते वनस्पतीशास्त्रातील जातिवैचित्र्याचाच दृष्टान्त घेत असत. तथापि त्यांनी गुणनिर्णयाची दृष्टी कधी वापरलीच नाही असे मात्र त्यांच्या प्रमुख टीकात्मक ग्रंथावरून* दिसून येत नाही. पण या अवलोकननिष्ठ पद्धतीचे इंग्लंडमधील प्रमुख प्रणेते प्रो. मूल्टन (Moulton) यांनी मात्र गुणदोषनिर्णयावरील हा कडक बहिष्कार पराकोटीला नेला आहे. त्यांच्या दृष्टीने पाहता, बेन् जॉन्सनपेक्षा शेक्सपियर हा 'श्रेष्ठ' नाटककार ठरविणे अशास्त्रीय आहे. त्या दोघांच्या नाट्यरचनापद्धती वेगळ्या होत्या, एवढेच आपण म्हणू शकतो. सौभद्र, संशयकल्लोळ, सवाई माधवरावांचा मृत्यू आणि एकच प्याला या नाटकांना श्रेष्ठ-कनिष्ठ ठरविणे चूक होय, फक्त त्यांच्या वेगवेगळ्या जाती ठरविता येतील, असे मूल्टन म्हणाले असते. मूल्टन यांची पद्धती कितीही निर्विकार आणि शास्त्रीय असली, तरी तिजमध्ये आपण प्रारंभी टीकाव्यापाराचे जे उद्दिष्ट नमूद केले, ते सफल होईलसे वाटत नाही. टीकेचे उद्दिष्ट केवळ वर्गीकरण करणे हे आहे, असे आधुनिक टीका मानीत नाही. एखादी वाङ्मयकृती कुणी तरी केव्हातरी ठरवून ठेवलेल्या रचना-नियमाप्रमाणे 'बिनचूक' आहे की नाही, केव्हातरी गृहीत धरल्या गेलेल्या किंवा प्रत्यक्ष नमुन्यावरून शोधून काढलेल्या कलात्मक निकषाप्रमाणे सुंदर आहे की नाही, हे पाहाणे पुष्कळदा अप्रयोजकपणाचे ठरेल. पण म्हणून

---

* महाराष्ट्रीयांचे काव्यपरीक्षण : डॉ. केतकर

समोर कुठलेही पुस्तक आले तरी त्याला वर्गीकरणाचे एक लेबल चिकटवले की, टीकाकाराचे काम संपले, असे मानणे मुश्किल आहे. टीका हे शास्त्र मानले, तरी ते नैसर्गिक घटनांचे शास्त्र नसून कलाकृतींचे शास्त्र आहे. 'एखादी कृती मला विशिष्ट प्रकारचा आनंद देते किंवा नाही, तिच्या वाङ्मयीन जातीकडून अपेक्षिलेले समाधान देऊ शकते किंवा नाही,' या प्रश्नापासूनच टीकाशक्तीचा व्यापार सुरू होतो. त्या वस्तूच्या रचनेचे किंवा घटनेचे नुसते पृथक्करण करून टीकाशास्त्राचे समाधान होणार नाही; तर तिच्यातील स्वयंपूर्णतेचे, मनाचे समाधान करण्याच्या शक्तीचे, आनंददायकतेचे मापन करणे हे कार्य केल्याशिवाय टीकाशक्तीचे समाधान होणार नाही. मूल्टन व केतकर हे कलाकृतींना नुसत्या 'कृती' समजत आहेत की काय, अशी शंका आल्यावाचून राहात नाही. विशिष्ट प्रकारची स्वयंपूर्णता साधणे हा जिचा जीवनहेतू, कोणत्याही वासनेची तृप्ती न करता मनाची तृप्ती करणे हेच जिचे कार्य, तिला आपण कलाकृती म्हणतो. अशा स्थितीत तिच्या स्वयंपूर्णतेचा किंवा वासना-निरपेक्ष आनंददायकतेचा (म्हणजेच सौंदर्याचा) विचार न करता, नुसत्या वर्गीकरणाचा विचार करणे हा शास्त्रीय विचार असला, तरी अपूर्ण विचार आहे यात शंका नाही. याचा अर्थ असा की, कलाकृतीसारख्या जिवंत कृतींचा आस्वाद आणि महत्त्वमापन कुठल्यातरी ठरीव, निर्जीव नियमांनी करणे हे 'अवास्तव' आणि अन्याय्य होय; तर कलाकृतींचे केवळ वर्गीकरण आणि त्यांच्या रचनातत्त्वाचे नुसते पृथक्करण करणे हे त्यांचे अपूर्ण अवलोकन होय. कलाकृतीचे यथार्थ आकलन व परीक्षण होण्याकरिता पहिल्या पद्धतीपेक्षा लवचिक व सजीव, आणि दुसऱ्या पद्धतीपेक्षा अधिक परिपूर्ण आणि अधिक कलाधर्मी पद्धती टीकाकाराने स्वीकारली पाहिजे.

अशी लवचिक आणि कलानुकूल पद्धती ही शास्त्रात ~~मोडेल की कलेत मोडेल~~? हे ठरविताना शास्त्र आणि कला यांचा सर्वत्र विरोधच आहे असे नाही, हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे. उदाहणार्थ, वैद्यकशास्त्र हे शास्त्र आहे; पण प्रत्यक्ष वैद्यकीय चिकित्सा व उपचार हे कलेत मोडतील. टीका हे शास्त्र असलेच, तर कले-संबंधीचे शास्त्र असल्याने त्याचा कुशल विनियोग आणि विकास, शास्त्र आणि कला यांच्या पदोपदीच्या सहकार्यात आणि परस्परावलंबनातच होतो. कुठल्याही शास्त्राच्या वापरात कलेचा भाग येतोच; आणि कलात्मक रीतीने शास्त्राचा वापर करीत असता नवे नवे शास्त्रीय सिद्धान्त उपलब्ध होतातच. शास्त्रा-संबंधीची कडक एकदेशीय कल्पना घट्ट धरून बसून ज्याप्रमाणे जुन्या दृष्टीचे टीका-कार नवोनव रूप धारण करणाऱ्या प्रतिभेच्या आविष्कारासंबंधी अप्रयोजकपणा व्यक्त करतात, त्याप्रमाणेच प्रतिभेच्या प्रतिक्षणी बदलत्या क्रीडेला विचकून शास्त्र-रचनेचा नादच सोडणारे टीकाकार, एकदेशीयतेचे दुसरे टोक गाठतात. एका पक्षाचे म्हणणे, काव्यसौंदर्याच्या आस्वादाचे व काव्यमाहात्म्याच्या मापनाचे नियम एकदा काय ते कायम ठरून गेले; आणि मागे केव्हा ठरले ते कदाचित चुकीचे असतील,

तर आता सुधारलेल्या युगात तरी काव्याचे बीजगणित आणि त्याचे 'फॉर्म्युले' कायमचे ठरवून टाकता यावेत ! नव्हे, तसे फॉर्म्युले ठरविता आले, तरच टीकेचे 'शास्त्र' तयार झाले. तर उलट दुसऱ्या टोकाचे लोक 'अपूर्ववस्तु-निर्माणक्षमता', 'अपूर्ववस्तुनिर्मिती' (Uniqueness) हेच मुळी कलाकृतीचे वैशिष्ट्य होय, या सत्याकडे बोट दाखवून ललित वाङ्मयासंबंधीच्या सार्वत्रिक सिद्धान्ताची अशक्यता सिद्ध करतात. प्रत्येक कलाकृतीकडे एक स्वतंत्र नमुना म्हणून पाहाणे, कुठल्याही नमुन्याच्या चौकटीत बसविण्याचा यत्न न करणे, यातच खरी शास्त्रीय दृष्टी आहे व शास्त्राची वाढ आहे यात शंका नाही. मानसशास्त्रात प्रत्येक व्यक्तीला स्वतंत्र वैशिष्ट्य आहे, असे मानण्यानेच त्या व्यक्तीचे आकलन अधिक यथार्थ होते; वैद्यकशास्त्रात प्रत्येक शरीरप्रकृतीचे – प्रत्येक 'केस' चे – गुणधर्म स्वतंत्रपणे समजावून घेणेच अधिक शास्त्रशुद्ध ठरते. विशिष्ट रोगात जे औषध 'अ' ला गुणकारी ठरले, ते 'ब' ला गुणकारी ठरलेच पाहिजे असा पूर्वग्रह धरून बसल्यास शास्त्राचा वापर अशास्त्रीयपणे केल्यासारखे होईल. फार काय, जर्मन महर्षी हानेमान याच्या समचिकित्सेत (होमिओपथीत), एखाद्या विकृतीत स्थूलमानाने तीच ती लक्षणे दिसली एवढ्यावरून त्या विकृतीला विषमज्वर (टायफॉईड), शीतज्वर (इन्फ्लुएंझा), दमा (ॲस्थ्मा) अशी ठराविक नावे देणेदेखील अशास्त्रीय समजतात. कारण, एकदा विशिष्ट लक्षणसमूहाला विशिष्ट रोगाचे नाव प्राप्त झाले की, त्या नावाच्या उच्चाराबरोबर त्या सर्व लक्षणांचे अस्तित्व गृहीत धरण्याची प्रवृत्ती चिकित्सकाच्या व रुग्णाच्याही मनात मूळ धरू लागते ! पण वस्तुस्थिती मात्र फारच वेगळी दिसून येते. एका दमेकऱ्याचा दमा दुसऱ्या दमेकऱ्याच्या दम्याशी जुळता कधीच नसेल. एकाचा संधिवात दुसऱ्याच्या संधिवातासारखा नसेल. अशा स्थितीत चिकित्सेचे व उपचाराचे नियम संकुचित, कडक आणि अपरिवर्तनीय आहेत असा हेका धरल्यास, 'शास्त्रनिष्ठा म्हणजेच शास्त्रघात'–निदान 'रुग्णघात' असा अर्थ होईल ! व म्हणून खऱ्या शास्त्रीय बाण्याचा चिकित्सक (वैद्य) प्रत्येक रोग्याची प्रकृती म्हणजे स्वतंत्र अभ्यासविषय होय अशा वृत्तीने, म्हणजे पूर्वग्रहरहित, 'शास्त्राग्रहरहित' मनाने तिचे मनन करतो. आधुनिक टीकेतही हीच वृत्ती वाढत आहे.

पण या खऱ्याखुऱ्या शास्त्रीय वृत्तीच्या वाढीमुळे वैद्यकशास्त्रासारख्या क्षेत्रात कुणी 'शास्त्रनिर्मितीची असाध्यता' प्रतिपादताना दिसत नाही. मग टीकेच्याच क्षेत्रात अवलोकनविषयांच्या विविधतेमुळे शास्त्रीय वृत्ती आणि शास्त्रीय निकष अशक्य का ठरावे ? याला एक कारण म्हणजे प्रतिभास्वातंत्र्याप्रमाणेच आपण अभिरुचीचे स्वातंत्र्यही गृहीत धरतो. 'भिन्नरुचिर्हि लोकः' "Tastes differ as rivers differ" यासारखे उद्गार म्हणजे वैयक्तिक अभिरुचीच्या न्यायाल्याच्या शेवटच्या अधिकाराला मान्यताच होय. जेथे कलानिर्मात्री प्रतिभाच एकीसारखी दुसरी कृती न निर्मिण्याबद्दल प्रख्यात, आणि जेथे प्रतिभेची बहीण जी अभिरुची ती वैचित्र्या-

बद्दलच विख्यात, तेथे आस्वादाचे आणि मूल्यमापनाचे वस्तुनिष्ठ नियम वर्तविणे कितपत शक्य आहे ?

तशातच आजवर अशा शास्त्रनिर्मितीचा जो यत्न झाला त्याचा इतिहासही मोठासा उत्तेजक नाही. एका कालखंडातील साहित्यसिद्धान्त दुसऱ्या कालखंडात टिकलेले आढळत नाहीत. एका महाकाव्याविषयी भिन्न टीकाकारांची मते भिन्न दिसून येतात. भारतीय नाट्यपरंपरेत रंगभूमीवर देहावसान किंवा हत्या दाखवणे अप्रशस्त समजले जाई, तर शेक्स्पिअरच्या शोकनाट्यात निदान चार दोन तरी मनुष्यवध दिसल्याशिवाय प्रेक्षकांच्या डोळ्याचे पारणे फिटत नसे. फार कशाला, शोकान्तच मुळी आपल्याकडे कलाविरोधी ठरविलेला होता; तर पाश्चात्य वाङ्मयात त्याचेच माहात्म्य फार ! स्थल, काल आणि संविधानक यांच्या एकविधतेसंबंधी (Three unities) तीच स्थिती. स्थलकालांची एकविधता नाट्याला अपरिहार्य आहे असे युरोपच्या काही देशात काही कालखंडात मानीत, तर त्याच कालखंडात शेजारच्याच देशात नाट्याला या एकविधतेची गरज नाही असे यशस्वी रीतीने दाखवून दिले जाई. फ्रेंच नाट्यात या 'यूनिटीज्'चे स्तोम माजावे, तर इंग्लंडमध्ये शेक्स्पियरने त्यांना धाब्यावर बसवूनही रंगभूमीवर अपूर्व यश मिळवावे ! तर प्राचीन भारताच्या रंगभूमीवर स्थलकालाची एकविधता, फार तर एकेका अंकापुरतीच ग्राह्य मानण्यात यावी. या प्रकारांवरून खऱ्या कलेला कशाचेच वावडे नाही असे सिद्ध होत असेल, तर नाट्यशास्त्र लिहिण्याची दगदग कशाला ? आपल्या नाट्यशास्त्रात रंगभूमीवर भोजनाचे दृश्य दाखविणे रसविघातक ठरवले आहे. (आणि आहारनिद्रादि अगदी प्राथमिक आणि सर्व प्राणिमात्रांना सामान्य क्रिया रंगभूमीवर रसविघातक मानल्या जाणे योग्यच आहे.) तर इकडे अर्वाचीन चित्रपटात वेळीअवेळी भोजनाची दृश्ये घालणे ही एक फॅशनच ठरली आहे. अशा प्रकारे नाट्यानुकूल काय आणि नाट्यानुकूल काय नाही, हे ज्यांनी शास्त्रनिविष्ट करून ठेवले, त्यांचा उद्योग प्रत्यक्ष कलेच्या इतिहासावरून व्यर्थ ठरत आहे !

तीच स्थिती मोठमोठ्या टीकाकारांच्या मतांसंबंधी. पंतांची आर्या म्हटली की, व्युत्पन्न महाराष्ट्रीयांनी गहिवरून मान डोलावण्याचा एक काळ होता. त्यानंतर पंतांच्या काव्यासंबंधी कृष्णशास्त्री आणि विष्णुशास्त्री चिपळूणकर या पंडित पिता-पुत्रात झालेला वाद प्रसिद्धच आहे. केशवसुतसंप्रदायी काव्याच्या उदयानंतर उत्कटता, सहजस्फूर्तता, आत्मनिष्ठा वगैरे जे काव्यनिकष पुढे आले, त्यांप्रमाणे मोरोपंतांच्या काव्याचा बराच मोठा भाग कृत्रिम आणि निकृष्ट ठरणे अपरिहार्य झाले. पण ज्या आधुनिक काव्याच्या तुलनेने पंतांचे काव्य कृत्रिम ठरते, त्या काव्याच्या जनकांपैकी काही (उदाहरणार्थ गडकरी, माधव जूलियन) मोरोपंतांच्या काव्याचे गुण गाताना आढळले म्हणजे तर मौजच वाटते. पाश्चात्य कवींसंबंधी असेच रुचिवैचित्र्याचे प्रकार

दिसून येतात. शेक्स्पियरला त्याच्याच काळच्या त्याच्याहून अधिक सुविद्य नाटककार-बंधूने – बेन् जॉन्सन्ने – अमर कवीत अंतर्भूत केले; आधुनिक टीकाकारांनी तर त्याला प्रतिपरमेश्वरच बनवले. पण व्होल्तेर त्याला रानटी आणि मतिभ्रंश झालेला कवी मानीत असे. डॉ. जॉन्सनसारख्या त्याच्या देशबांधवानेही त्याला फारसे डोक्यावर घेतले नाही. तर उलट नंतरच्या शतकात जर्मनीसारख्या परक्या देशात त्याचे विभूतीपूजन सुरू झाले. अलेक्झँडर पोपची स्थिती आपल्याकडील पंतांसारखीच आहे. त्याच्या काळात तो साहित्य-सम्राट होता; तर अर्नोल्डसारखा टीकासम्राट, ' Prince of Critics ', त्याला कवी मानायला तयार नव्हता. सर्वांत मौजेची गोष्ट म्हणजे लॉर्ड बायरनसारखा एकोणिसाव्या शतकातला कविसम्राट आणि अभिनव काव्यसंप्रदायातला प्रमुख कवी पोपसारख्या छंदोबद्धगद्यलेखकाला आदर्श मानी !

अशा या परस्पर छेद देणाऱ्या मतभिन्नतेने टीकाशास्त्राची अशक्यप्रायताच सिद्ध होत नाही का?— असा प्रश्न केवळ सामान्य अभ्यासकालाच पडतो असे नव्हे, तर कित्येकदा चांगल्या चांगल्या साहित्याचार्यांच्या मनातही एक प्रकारचा ' वाङ्मयीन व्यामोह ' (Literary scepticism) निर्माण होतो. अशा ' स्याद्वादाला 'ला टीकाविवेकात काही रास्त स्थान आहे की नाही, हे या विवेचनाच्या ओघात चर्चिले जाईलच. परंतु जाता जाता हे सांगणे अवश्य वाटते की, " शेक्स्पियरला अविदग्ध समजणारेही टीकाकार आहेत; " " मोरोपंतांना कालिदासाबरोबरीचे समजणारे व खाडिलकरांना शेक्स्पियरच्या बरोबरीचे समजणारेही टीकाकार आहेत; " अर्थात " टीकेच्या प्रांतात काहीच निश्चित नाही, " अशा प्रकारची वृत्ती बनणे, यासारखे टीकेच्या अध्ययनाला आणि प्रत्यक्ष टीकालेखनाभ्यासाला विघातक असे दुसरे काहीच नाही. चुकीचे मत मनापासून जपून ठेवणाराही, एक दिवस, चांगला टीकाकार होईल; पण सर्वच वाङ्मयीन मतांसंबंधी साशंक बनलेला पंडितही स्वतःचे आणि अखिल अभ्यासपरंपरेचे नुकसान करील.

पण या वाङ्मयीन आस्तिक्याला मग आधार कशाचा ? जो आधार धार्मिक आस्तिक्याला तोच वाङ्मयीन आस्तिक्याला, असे दिसून येईल. विविध देशातील आणि कालखंडांतील ईश्वरविषयक, परलोकविषयक आणि अध्यात्मविषयक कल्पना तंतोतंत जुळत नाहीत, म्हणून अध्यात्माची व पारलौकिक विचारांची अशक्यता पुकारणे सोपे आहे. पण जे सोपे आहे ते खोल आणि शास्त्रीय दृष्ट्या फलप्रद असेलच असे नाही. पारलौकिक व धार्मिक कल्पनांच्या या बाह्य विसंगतीवरून लक्ष काढून क्षणभर दूरदूरच्या देशातील धर्मकल्पनांच्या अंतर्गत साधर्म्याकडे वळविले तर मन चकित होते. " All mystics speak the same language " (" सर्व साक्षात्कारी माणसे तीच भाषा बोलतात. ") या वचनावरूनही तेच सिद्ध होते. अशीच मूक आणि गुह्य एकवाक्यता वाङ्मयीन

विकल्पांच्या बाबतीतही असल्याचे दिसून येईल. ज्ञानेश्वरीच्या बावनकशी काव्यगुणांबाबत अनेक शतकात विद्वान–अविद्वानात एकवाक्यता दिसून येते ती काय सूचित करते ? रामायणाचे स्थान आज अनेक शतके अढळ आहे, या गोष्टीवरून काहीच वाङ्मयनिकष सूचित होत नाहीत काय ? एलिझबेथ्च्या इंग्लंडमध्ये, गटेच्या जर्मनीमध्ये आणि बोल्शेव्हिकांच्या रशियामध्ये, शेक्स्पियरची लोकप्रियता सारखीच टिकावी,—नव्हे, वाढत जावी, यावरून काही वाङ्मयनिकष निष्पन्न होत नाहीत काय ? अनेक शतकांच्या या गर्भित पण व्यापक मतैक्यापुढे व्होल्तेर, किंवा शॉ यांचे तीक्ष्ण शरसंधानही बोथाटून बाजूला पडल्याचे दिसून येईल.

वाङ्मयाच्या सौंदर्याचे आणि श्रेष्ठतेचे निकष व्याकरणाच्या किंवा अलंकारशास्त्राच्या कोष्टकांसारखे बंदिस्त असतील अशी अपेक्षा करणे, म्हणजे वाङ्मयाच्या स्वभावधर्मासंबंधी अज्ञान दाखविणे होय, हेच या सर्व वाङ्मयेतिहासावरून सिद्ध होते. अगदी स्थूल वाङ्मयीन मतप्रदर्शनात देखील काहीतरी निष्कर्ष किंवा मानदंड गृहीत धरलेला असतोच. "केशवसुतांच्या 'सतारीचे बोल' या कवितेपेक्षा 'तुतारी' ही कविता ओजस्वी असेल; पण कविता म्हणून मला 'सतारीचे बोल'च आवडते." हे एका सामान्यकाव्यभक्ताचे विधान घ्या; "केशवसुतांच्या कविता जोरात म्हणायला चांगल्या वाटतात, तर तांब्यांच्या कविता गाऊन दाखवायला, स्वतःशी गुणगुणायला चांगल्या आहेत." हे एका काव्यगायकाचे असावधपणीचे खाजगी मत घ्या; "हरिभाऊंची 'गड आला पण सिंह गेला' ही कादंबरी चटकदार आहे; पण 'वज्राघाता'तील वातावरण अधिक भव्य वाटते !" यासारखा एखादा जाता जाता मारलेला शेरा घ्या; या सर्वांना केवळ 'वैयक्तिक आवडी', 'फुटकळ शेरे' म्हणून नाक मुरडण्यात येईल. पण या प्रत्येक अभिप्रायामागे त्या त्या व्यक्तीच्या मनात मूळ धरून बसलेले काही वाङ्मयीन निकष आहेतच. कलाकृतीचे वैशिष्ट्य आणि वैयक्तिक अभिरुचीचे वैचित्र्य यांच्या गुणाकारामुळे अभिप्रायांची संख्या इतकी फुगते की, त्यांच्या मागील सर्वसाधारण तत्त्वाचा ठाव घेण्याला कित्येकांना धीर होत नाही, एवढेच काय ते. पण रुचिवैचित्र्यानेही वस्तुतः एवढे घाबरून जाण्याचे कारण नाही. एक एक मनुष्य एकेका अभिप्रायात कुठल्या तरी गुणावर भर देत असतो, ही मानसिक पार्श्वभूमी लक्षात घेतली, तर तो इतरांना मान्य असलेल्या वाङ्मयगुणांना एकदम धुडकावून लावीत आहे, असे समजायचे कारण पडणार नाही. अगदी गाजलेली अशी मोरोपंत आणि पोप यांचीच उदाहरणे घ्या. जेव्हा आर्नोल्डसारखा टीकाकार पोपला कवी म्हणायला तयार नसतो, तेव्हा पोपच्या प्रतिभेत कुठलीच चमक नाही, त्याचे पुस्तक हातातच धरू नये, असे त्याला म्हणायचे नसते; तर काव्याची म्हणून त्याने काही व्याख्या केलेली असते व त्या व्याख्येत पोपचे काव्य बसविणे त्याला अशक्य वाटत असते, एवढेच. पोपचे

भाषाप्रभुत्व, त्याची सफाई आणि सर्वांत अधिक म्हणजे त्याचे उपरोधास्त्र आर्नोल्ड-नेही नाकबूल केले नसते. मोरोपंतांची संस्कृतप्रचुरता, अशिथिलता, शब्दालंकार-संपन्नता आणि सर्वांत अधिक म्हणजे प्रत्येक आर्येच्या कानात त्यांनी अडकवून दिलेले ठसठशीत— वा बटबटीत !—यमकालंकार, यामुळे काही लोक इतके भारावून जातात, की काव्याच्या सूक्ष्मतागुणाचे त्यांना भान राहात नाही. पण म्हणून ज्ञानेश्वराची ओवी ऐकल्यावर तिच्या अंगावर लट्ठ समासांचे, दीर्घ यमकांचे जडजवाहीर नाही, म्हणून ते तक्रार करतील असा अर्थ नव्हे. प्रत्येक काव्यभक्त प्रत्येक मतप्रदर्शनात आपली सर्वच मते बोलून दाखवील अशी आशा करणे चुकीचे होईल. फार काय, टीका हा जन्माचा व्यासंग करणारे विद्वानही स्वतःचे मत अर्धेच बाहेर फेकण्यामुळे आणि दुसऱ्याचे मत अर्धवटच ऐकून घेण्यामुळे हमरीतुमरीवर येतात. पण या हातघाईच्या दृश्यातून त्यांच्या काव्यविषयक निष्ठेचाही संस्कार इतरेजनांच्या मनावर व्हायला हरकत नाही. त्याऐवजी त्यातून एखाद्याने वाङ्मयीन "स्याद्-वाद" पैदा केला, तर ती घटना दुर्दैवाचीच म्हणायची ! टी. एस्. इलियट् यांनी एके जागी गमतीचे वर्णन केले आहे.

"But on giving the matter a little attention, we perceive that criticism, far from being a simple and orderly field of beneficent activity, from which impostors can be readily ejected, is no better than a Sunday park of contending and contentious orators who have not even arrived at the articulation of their differences."*

मतैक्यशोधनापेक्षा स्वमतप्रस्थापनेवर भर दिल्याने टीकावाङ्मयाचे क्षेत्र मुळात आहे त्याहून अधिक अस्थिर दिसत आहे, हे खोटे नाही. पण पुन्हा धार्मिक क्षेत्राचाच दृष्टान्त घ्यायचा म्हटला, तर दोन धर्मांचे अनुयायी अनेकदा एकमेकांच्या जिवावर उठलेले दिसातात, यावरून कुठलाच धर्म खरा नाही, असाही बोध घेता येईल. आणि यातील प्रत्येक धर्मात जिवावर उदार होण्यासारखे काहीतरी या उतावीळ अनुयायांना सापडले आहे, असाही बोध घेता येईल ! यातील दुसरा निष्कर्षच अधिक 'रचनात्मक' आहे, — अधिक फलदायी आहे — असा तर्कशास्त्र आणि इतिहास दोहोंचा अभिप्राय पडेल.

इलियट् यांच्या या वचनातील एक शब्द मात्र येथपर्यन्तच्या विवेचनापलीकडचा एक इषारा देत आहे. वाङ्मयक्षेत्रातील मतवैचित्र्याला भिण्याचे कारण नाही, याचा अर्थ सर्व मते सारखीच सत्य आहेत, असा मात्र नव्हे. किंबहुना टीकाकारात अनधिकारी टीकाकारांचा – तोतयांचाही – वर्ग असणे शक्यच नाही, असाही अर्थ नव्हे. अभ्यासकाला अधीरपणामुळे टीकाशास्त्र जितके साचेबंद आणि अपरिवर्तनीय असावे असे वाटेल तितके ते नाही. पण एवढ्यावरून त्याला काही

* Points of View : T. S. Eliot. P.13

तात्त्विक पायाच नाही असे म्हणणे चुकीचे होईल; एवढाच वर पुरस्कारलेल्या वाङ्मयीन उदारतेचा (Catholicity चा) अर्थ समजावयाचा आहे.

तसेच, विविध वाङ्मयकृतींचे विविध भोक्ते असू शकतील, या भिन्न-मतसहिष्णुतेचा अर्थही "कुठलीच कृती कलाशून्य नाही" "काव्यशून्य पद्यरचना असूच शकणार नाही" असा नव्हे. एखाद्या काव्याला निश्चितपणे सर्वश्रेष्ठ श्रेणीतले ठरविण्याचे धैर्य जसे टीकाकाराला हवे, तसेच वेळप्रसंगी "अमुक एका कृतीला काव्य म्हणणे ही काव्यनिकषांची थट्टा होय" असे म्हणण्याचेही धाडस हवे. केवळ "चांगले काव्य आणि वाईट काव्य", "एका जातीचे काव्य आणि दुसऱ्या जातीचे काव्य", "वस्तुनिष्ठ कला आणि आत्मनिष्ठ कला" एवढेच भेद आहेत, असे नव्हे; तर 'कला' आणि 'अकला', 'काव्य' 'काव्याभाव' आणि 'काव्याभास' असेही भेद आहेत, व ते दाखवून देण्याचे धैर्य पाहिजे. सामाजिक दृष्ट्या सुस्थित अशा एका समकालीन कवींनी आपल्या बऱ्याच कविता वाचून दाखविल्यावर कविवर्य तांबे त्यांना शान्त, सहानुभूतियुक्त स्वरात म्हणाले, "काय हो *** राव, कविता लिहिली नाही तर नाही का चालायचे?" या शांत सद्भावयुक्त निषेधामागे स्थिर काव्यनिकष आहेत. एवढेच नव्हे, तर धर्मनिष्ठेच्या मोलाची काव्यनिष्ठा आहे हे कबूल केले पाहिजे.

या सर्व विवेचनावरून वाङ्मयीन टीकेला तात्त्विक बैठक असते, एवढेच सिद्ध होईल. प्रयोगनिष्ठ शास्त्राइतकी त्या तत्त्वप्रणालीत निश्चितता आहे, असे सिद्ध करण्याचा हेतू नाही. पण यावरून काही प्रतिष्ठित पाश्चात्य विवेचकांनी टीकाशास्त्र हे अद्याप अपूर्ण* किंवा सदोष अवस्थेत आहे, असे त्याचे वर्णन केले आहे, ते मात्र थोडे दिशाभूल करणारे आहे. या त्यांच्या मताचा असा अर्थ होतो की, आज ना उद्या या शास्त्राला अपरिवर्तनीय नियमांच्या शास्त्राचे, Exact science चे रूप येणार आहे. या भाबड्या आशावादात वाङ्मयकृतीचे आणि वाङ्मयास्वादाचे जे स्वरूप गृहीत धरले जाते तेच सदोष आहे, असे दिसून येईल. टीकानिकषांचा वापरच मुळात तरल आणि अपार्थिव अशा कलावस्तूवर करायचा असतो. शिवाय ज्या रसिक मनावर त्या कलावस्तूचा संस्कार व्हायचा असतो, तेही एखाद्या जड वस्तूप्रमाणे स्थिरस्वरूप नाही. एकाच मनाच्या शंभर वृत्ती संभवणार. एकच निसर्गदृश्य, चित्रकाराने काढलेले एकच चित्र, गायिकेने गाइलेली एकच चीज (किंबहुना तिचे कायमचे ध्वनिमुद्रित!) आपल्या मनाच्या विविध अवस्थात विविध संस्कार करू शकेल. त्याच रागिणीने आपण कधी गहिवरू, तर कधी उत्तेजित होऊ. त्याच कवितेने कधी साधा संतोष वाटेल, तर कधी भावविश्व ढवळून निघेल. अशा स्थितीत काव्यनिकषांचे निश्चित रूप आणि निश्चित

* C. T. Winchester : Principles of Literary Criticism–P. 15

संख्या गृहीत धरली तरीही टीकेचे Exact science बनणे शक्य नाही. ती आशा धरणे, म्हणजे काही विज्ञाननिष्ठ विवेचकांना वाटते त्याचप्रमाणे "आत्मा सूक्ष्मदर्शक यंत्रातून पाहण्याचा काळ येईल" अशी आशा धरणेच होय !

याचा अर्थ टीकाशास्त्राची शक्यता आहे, इतकेच नव्हे तर अस्तित्वही आहे; पण त्याचे स्वरूप केव्हाही इतर शास्त्रांहून वेगळे असणार, एवढेच काय ते ! असेही एका अर्थाने म्हणता येईल की, त्या शास्त्राची निर्मिती आणि त्याचा वापर एकसमयावच्छेदेकरून चालणार. टीकानिकषांचा आधार घेता घेताच टीकाकार त्यात स्वतःची भर घालीत असतो. काव्यरचनानियमांची (Rhetoric ची किंवा तंत्राची) कदर करीत करीतच कवी नव्या रचना अस्तित्वात आणतो व नव्या तंत्राची आवश्यकता निर्माण करतो. खरी निर्मिती ही अशीच विरोधविकासशील असते. बेर्गसॉने शोधून काढलेली 'नवनिर्मितियुक्त उत्क्रांती' ' Creative Evolution ' सृष्टीत अस्तित्वात असो अगर नसो; पण कलेच्या क्षेत्रात, वाङ्मयकृतीच्या व वाङ्मयटीकेच्या क्षेत्रात 'नवनिर्मितियुक्त उत्क्रांती' आहे खास !

" टीका हे शास्त्र की कला ? " या प्रश्नाचे उत्तर टीकाकारांचे आणि टीका-व्यापाराचे जे वैशिष्ट्यपूर्ण रूप आतापर्यंत सांगितले त्यावरून थोडेफार दिग्दर्शित झालेच आहे. 'टीका' करीत असता, म्हणजे वाङ्मयाचे आकलन, आस्वादन, आणि परीक्षण करीत असता, टीकाकाराला नियमांचा अंमल करणाऱ्या अंमल-दाराची घट्ट भूमिका धारण करून चालत नाही; तर अपत्याचे मन समजावून घेणाऱ्या मातेची, रमणीचे विभ्रम आणि हट्ट समजून घेणाऱ्या वल्लभाची भूमिका घ्यावी लागते. त्याला तत्त्वज्ञानापेक्षा 'कल्पक सहानुभूतीचाच' (Imaginative sympathy चाच) अधिक उपयोग होतो. या शक्तीलाच प्राचीनांनी 'रसिकता' हे थोडे कमी अर्थवाहक नाव दिले होते. कल्पनाशक्ती आणि सहृदयता या शक्ती इतक्या सूक्ष्म, तरल आणि 'creative' (नवनिर्माणक्षम) आहेत की, त्यांचा वापर करणाऱ्या 'टीकाव्यापारा'ला शास्त्र म्हणण्यापेक्षा कला म्हणणेच अधिक युक्त होईल.

शेवटी, टीकेच्या ज्या प्रकारात केवळ कल्पनाशक्तीचा, सहृदयतेचा आणि काव्यशक्तीचाच उपयोग आहे, त्या प्रकाराचा नुसता नामनिर्देश करून " शास्त्र की कला ?" या प्रश्नाचे हे विवेचन आवरणे युक्त होईल. या टीकाप्रकाराला 'काव्य-रूप टीका', 'निर्माणक टीका' किंवा 'Creative criticism' असे म्हणतात. पण केवळ 'निर्माणक' स्वरूपाची टीका लिहिण्याचे प्रसंग कमीच येत असल्याने, त्या प्रकाराचे विवेचन स्वतंत्रपणे करणे अधिक युक्त होईल.

* * *

ठाणे ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे स्थलसंकेत
अनुक्रम..L.G.0.669 दि: ..1.9.94
क्रमांक .....Guj... नोंद दि: 3911.94

२ पाश्चात्य टीकेची गंगोत्री : ॲरिस्टॉटल्

आधी वाङ्मय, नंतर टीका — टीका हे शास्त्र; त्याचा वापर ही कला — ॲरिस्टॉटल्ही उपलब्ध कलाकृतीतून नियम बसविती — ॲरिस्टॉट्ल्च्या पूर्वीची टीका अप्रत्यक्ष आणि प्रासंगिक — ॲरिस्टॉटलच्या 'रेटरिक' चे स्वरूप तंत्रग्रंथासारखे; ॲरिस्टॉट्लचा पहिला सिद्धान्त : 'अनुकृती' — साहित्यातील अनुकृतीचा विषय, 'Man in action' — साहित्यातील चित्रणाचे संभाव्य प्रकार तीन : — ते प्रमुख आधुनिक वाङ्मयीन संप्रदायांशी सदृश — ट्रॅजेडीची (शोकनाट्याची) व्याख्या — भावविरेचन (Catharsis) आणि स्वयंपूर्ण कथानक — ॲरिस्टॉटलचा भर शास्त्रनियमांपेक्षा अवलोकनावर आणि निष्कर्षावर — प्लेटोचा अनुकृतीसिद्धान्त — काव्यान्तर्गत सत्यासंबंधीचा ॲरिस्टॉटलचा सिद्धान्त — ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राला फ्रेंच टीकाकारांनी दिलेले निर्जीव स्वरूप — काव्यशास्त्र आणि काव्यतंत्र यात गोंधळ — ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रातील दोष — ॲरिस्टॉटलवरील आक्षेप — सेंट्सबरी यांचे आक्षेप व त्यांना उत्तर — घटना विरुद्ध व्यक्तिचित्रण — ॲरिस्टॉटल नैतिकतेला उघड महत्त्व देत नाही; गांभीर्याला महत्त्व देतो — ॲरिस्टॉलची कलात्मक सत्याची व्याख्या — कलात्मक आनंदाची कल्पना — प्लेटो व टॉल्स्टॉय् यांची कलाविषयक भीतिग्रस्तता.

पाश्चात्य टीकेची गंगोत्री : ॲरिस्टॉटल्

आधुनिक टीकाव्यापाराचे व टीकाशास्त्राचे येथपर्यंत जे स्वरूप दिग्दर्शित केले, त्यावरून काही प्राथमिक सूत्रे निष्पन्न होतात. एक म्हणजे आधी वाङ्मय व नंतर टीका. दुसरे सूत्र एखाद्या वाङ्मयातील टीकेचा पहिला ग्रंथ कोणत्याही रूपात असो; टीकाशास्त्राचा प्रारंभ उपलब्ध वाङ्मयकृतीच्या अवलोकनातून झालेला असतो. आणि या अवलोकनातून निघालेले वाङ्मयीन नियम वा निकष, शास्त्र म्हणून वाङ्मयाच्या परीक्षेत वापरताना शास्त्राच्या ज्ञानापेक्षा योजकतेचे कसब अधिक लागत असल्याने प्रत्यक्ष टीका (Criticism proper) ही कलाच आहे, हे तिसरे सूत्र होय. याचा अर्थ टीकेच्या क्षेत्रात शास्त्राभ्यासापेक्षा आणि नियमपालनापेक्षा योजकता, मार्मिकता आणि कल्पनाशक्ती यांचेच माहात्म्य अधिक आहे.

या वस्तुस्थितीचा विचार करता, पाश्चात्य जगताचा पहिला काव्यशास्त्रकार हा कुठले तरी प्राचीन किंवा कपोलकल्पित दंडक घट्ट धरून बसणारा शास्त्रभक्त नसून, समोर असलेल्या सर्वमान्य कलाकृतीवरून तर्कशुद्ध निष्कर्ष काढणारा संशोधक असावा, हे साहजिकच आहे. हा पहिला काव्यशास्त्रकार म्हणजे अर्थातच प्राचीन ग्रीसमधील प्रायः सर्व शास्त्रांचा जनक ॲरिस्टॉटल (खिस्तपूर्व ३८४ ते ३२२) हा होय. ॲरिस्टॉटलच्या उदयापूर्वी श्रेष्ठ दर्जाचे वाङ्मय होते; पण सुव्यवस्थित आणि खरीखुरी टीका अशी मुळीच नव्हती. ॲरिस्टॉटलपूर्वीच्या वाङ्मयातून टीकात्मक भाग शोधून काढावयाचाच म्हटला तर काढता येतो; परंतु त्यात कुठल्यातरी दुसऱ्या विषयाच्या ओघात यदृच्छेने उद्‌भवलेलीच टीका असते. * ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रापासून मात्र ही स्थिती पालटते.

---

* ".... indirect, accidental and destitute of professional and methodical character." A History of Criticism and Literary Taste in Europe : Saintsbury. Vol. I P. 29.

ॲरिस्टॉटल् याच्या नावावर साहित्यशास्त्राचे दोन ग्रंथ प्रसिद्ध आहेत. एक काव्यशास्त्र (Poetics) आणि दुसरा वक्तृत्वकला (Rhetoric). यातील पहिल्या ग्रंथाचे स्वरूप केवळ नावावरूनदेखील आपल्याला ताडता येते. परंतु दुसऱ्या ग्रंथाच्या नावाचा अर्थ अर्वाचीन काळात अलंकारशास्त्र असा केला जाईल; आणि अलंकारशास्त्रात कोणत्या गोष्टींचा अंतर्भाव होतो ते प्रसिद्धच आहे. या शास्त्राचा संबंध आपण सामान्यपणे पद्यापेक्षाही काव्याशी अधिक जोडतो; आणि गद्याशी जोडला तरी भाषणापेक्षा लेखनाशीच त्याचा संबंध जोडतो. परंतु प्राचीन लोकशासित ग्रीसमध्ये बोलण्याच्या कलेला किती अवास्तव महत्त्व आलेले होते याची आपणाला कल्पनाही येणार नाही. या दृष्टीने पाहता वक्तृत्वकलेसंबंधीच्या ॲरिस्टॉटलच्या ग्रंथात—आणि पुन्हा त्याच्यासारख्या व्यापक बुद्धीच्या शास्त्रकाराने—कोणकोणत्या अतर्क्य गोष्टींचा अन्तर्भाव केला असेल याची आजच्या साहित्याभ्यासकाला कल्पनाच होणार नाही! या चमत्कारिक सर्वसंग्राहकतेच्या बाबतीत भरताच्या नाट्यशास्त्राशी या ग्रंथाची तुलना करता येईल. अर्थात विषयाच्या दृष्टीने नव्हे, तर विषयवैचित्र्याच्या दृष्टीनेच फक्त 'रेटरिक्' वरून नाट्यशास्त्राचे स्मरण होईल. या ग्रंथाच्या काही अध्यायांचे विषय पाहिल्यास या वैचित्र्याची थोडी कल्पना येईल. (१) कोपशमनासंबंधी, (२) मित्रप्रेमासंबंधी, (३) शत्रुत्व आणि द्वेष यांसंबंधी, (४) तरुणांच्या वागण्यासंबंधी, (५) वृद्धांच्या वागण्यासंबंधी, (६) शासनसंस्थांच्या विविध प्रकारांसंबंधी, (७) वाक्यासंबंधी इत्यादि इत्यादि.

प्राचीन ग्रीसमध्ये अध्यापनापासून न्याययाचनेपर्यन्त हरएक गोष्टीला वक्तृत्वकलेवर अवलंबून राहावे लागत असल्याने, ॲरिस्टॉटलच्या 'रेटरिक्' मध्ये हरएक सामाजिक प्रसंगातील भाषणचातुर्यासंबंधी व्यावहारिक सूचना दिलेल्या आहेत. अर्थात हा ग्रंथ दुसऱ्याच्या कृतीच्या परीक्षणाचा नसून स्वतःच्या कृतीला (भाषणाला) उपयुक्त अशा सत्याचा आणि सूचनांचा आहे. हा शास्त्रग्रंथ नसून तंत्रग्रंथ, प्रयोगविधिग्रंथ आहे. ॲरिस्टॉटलच्या सुप्रसिद्ध 'पोएटिक्स्'ची गोष्ट मात्र वेगळी आहे. पहिली गोष्ट म्हणजे हा ग्रंथ भाषणासंबंधी (वक्तृत्वासंबंधी) नसून लिखित ग्रंथरूप वाङ्मयासंबंधी आहे. या ग्रंथाचा लौकिक यूरोपमध्ये एवढा आहे की, याचा जेवढा अभ्यास झाला आहे आणि पंडितांनी याचा जेवढा कीस काढला आहे तेवढा प्रत्यक्ष बायबलचाही काढला नसेल असे म्हणतात. मात्र हा विख्यात ग्रंथ आकाराने छोटा आहे; मांडणीत सूत्रमय आहे; आणि आज ज्या अवस्थेत तो मिळतो त्या अवस्थेत तो अपूर्णही आहे. मुळात तो याहून मोठा होता, असे म्हणायला पुरावा सापडतो. हा ग्रंथ ॲरिस्टॉटलचा नव्हे, असे म्हणणारेही लोक क्वचित् आढळतात. पण तो ज्या कोणाचा असेल तो मनुष्य 'सर्वशास्त्रज्ञ', ॲरिस्टॉटलसारखा बृहस्पतितुल्य असला पाहिजे हे त्यांनाही मान्य करावेच लागेल.

ॲरिस्टॉटलचे वाङ्मयविषयक सिद्धान्त पाहण्यापूर्वी त्याच्या काळी कोणते वाङ्मय

मान्यता पावले होते, हे पाहिले पाहिजे. अर्थातच प्राचीन भारताप्रमाणे प्राचीन ग्रीसमध्येही वाङ्मयात पद्यरचनेचाच भरणा होता. या काळचे बरेच ग्रीक वाङ्मय— बऱ्याच संस्कृत वाङ्मयाप्रमाणे—नष्ट झाले असले, तरी विशेष विख्यात ग्रंथ काळाच्या तडाख्यातून वाचले आहेत. त्यामुळे हा आद्य शास्त्रकार कोणत्या वाङ्मयीन कृतीसंबंधी बोलत आहे, हे बऱ्याच अंशी तरी पडताळून पाहावयास सापडते. होमरसारख्या यूरोपीय वाल्मीकीचे महाकाव्य; ईस्किल्स्, सॉफॉक्लिस्, सारख्यांची विख्यात शोकनाटके; प्लेटोसारख्याचे नाट्यमय, काव्यमय गद्य; हेरोडोटस, थ्यूसिडायडिस्सारख्यांचे उच्च प्रतीचे गद्य आणि काही प्रकारची गीते (भावगीते) हे वाङ्मय ॲरिस्टॉटलच्या काळी उपलब्ध होते. या साहित्याच्या आधारावर ॲरिस्टॉटलने जे वाङ्मयीन सिद्धान्त सांगितले, त्यांचा व्यापकपणा आणि जिवन्तपणा पाहिला, म्हणजे अमोघ मर्मग्राही बुद्धीच्या प्राचीन भारतीय शास्त्रकारांचे स्मरण झाल्याखेरीज राहात नाही.

या सर्व वाङ्मयाचे अवलोकन करून ॲरिस्टॉटलने जो पहिला सिद्धान्त सांगितला तो म्हणजे काव्य असो, नाट्य असो, की वाङ्मयाचा कोणताही प्रकार असो; वाङ्मय म्हणजे प्रतिकृती (Mimesis) होय. या प्रतिकृतीचा अथवा चित्रणाचा विषय क्रियामग्न मानव (Man in action) म्हणजेच 'संसार' हा होय. या चित्रणाचे प्रकार त्याच्या मते तीन असू शकतील.* त्याने नमूद केलेले हे तीन प्रकार म्हणजे, माणसे आहेत त्याहून अधिक चांगली रंगवणे; अधिक वाईट रंगविणे; आणि आहेत तशी रंगविणे. पहिल्या प्रकारात आदर्शवादी वाङ्मय आणि धीरोदात्त नायक बसतील; दुसऱ्यात उपहासप्रधान, विडंबनप्रधान काव्य आणि नाट्य बसेल; आणि तिसऱ्यात अर्वाचीन काळात जणू सार्वभौम ठरलेला वास्तववाद बसेल. या त्याच्या अगदी जुजबी वाटणाऱ्या परिगणनात वाङ्मयाचे अनेक प्रकार आणि अनेक संप्रदाय केवळ एका वाक्यात कसे अंतर्भूत होतात, ते पाहिले म्हणजे त्याच्या बुद्धिमत्तेची आणि सूत्रमय लेखनाची कल्पना येईल. ज्या संप्रदायाच्या श्रेष्ठकनिष्ठतेबद्दल वा श्लाघ्याश्लाघ्यतेबद्दल अनेक शतके धुमाकूळ माजला आहे, त्यांची नोंद केवळ मामुली प्रकार म्हणून करून ॲरिस्टॉटल पुढे चालू लागतो. यात त्याचा स्वभाव दिसत असला तरी त्याचा स्वतःचा म्हणून काही श्रेष्ठकनिष्ठ भाव आहेच. विडंबनप्रधान नाट्यावर तो फारच थोडे भाष्य करतो. महाकाव्य आणि शोकनाट्य यांनाच तो प्राधान्य देतो. त्यातही शोकनाट्याला तो विशेष प्राधान्य देतो.

---

* " ... we can only represent men either as better than they actually are, or worse, or exactly as they are..."
—Poetics. Every Man's Library. P. 7

शोकनाट्याची त्याने केलेली व्याख्याही त्याच्या मूलग्राही, सर्वंकष बुद्धिमत्तेची द्योतक आहे. ट्रॅजेडीच्या अध्यायाच्या प्रारंभीच " and of comedy we shall speak hereafter." (हास्यप्रधान नाटकासंबंधी नंतर बोलू) असा वायदा करून त्याने कॉमेडी बाजूला ठेवली आहे व लगेच तो ट्रॅजेडीची व्याख्या करतो :

" तर मग शोकनाट्य म्हणजे एखाद्या महत्त्वाच्या, स्वयंपूर्ण आणि योग्य आकाराच्या घटनेचे चित्रण (अनुकृती) होय. (हे चित्रण) विविध भागात भाषेच्या विविध साधनांनी सजवलेले आणि आस्वाद्य केलेले असते. ते निवेदनाच्या स्वरूपात नसून प्रत्यक्ष कृतीच्या स्वरूपात असते, आणि ते करुणा आणि भय यांच्या द्वारे अशाच मनोविकारांचे शोधन आणि सुसंस्करण करते."

" Tragedy then is an imitation of some action that is important, entire and of a proper magnitude–by language embellished and rendered pleasurable, but by different means in different parts—in the way not of a narration but of action — effecting through pity and terror the correction and refinement of such passions." (मूळ ग्रीकवरून भाषांतर, टॉमस ट्वायनिंग् १७८९)

याच सुप्रसिद्ध व्याख्येचे सेंटस्बरी यांनी केलेले भाषांतर पुढीलप्रमाणे--

" An imitation of an action serious, complete and possessing magnitude, in language sweetened with each kind of sweetening in the several parts, conveyed by action and not recital, possessing pity and terror accomplishing the purgation of such emotion "–A History of Criticism and Literary Taste in Europe. Vol. I P. 32

शोकनाट्याच्या या व्याख्येवर आणि त्यातल्या त्यात 'विरेचन अथवा शोधन' या अर्थाच्या वैद्यक शास्त्रातील 'Catharsis' या शब्दावर यूरोपमध्ये शेकडो वर्षे रणे माजत आहेत हे प्रसिद्धच आहे.

स्वयंपूर्ण कथानक म्हणजे काय हे सांगतानाही ॲरिस्टॉट्लने विलक्षण सूत्रमयतेचा असाच उपयोग केला आहे. तो म्हणतो, " स्वयंपूर्ण या शब्दाने मला आरंभ, मध्य आणि अन्त असलेले कथानक असे म्हणावयाचे आहे." ॲरिस्टॉटलची ही सुप्रसिद्ध सूत्रे येथे देण्यातला हेतू त्याचे नाट्यविवेचन विचारार्थ घेण्याचा नसून त्याची सिद्धान्तपद्धती सांगण्याचा आहे. त्याच्या समग्र विवेचनात वाङ्मयीन दण्डकांची भाषा अगदी क्वचित आढळेल. त्या काळी उपलब्ध असलेल्या नाट्यकृतींवरून काढलेल्या सिद्धान्तांचेच स्वरूप या ग्रंथाला सर्वत्र असल्याचे आढळून येईल. टीका हे शास्त्र असेलच तर ते अवलोकननिष्ठ व विकासशील शास्त्र आहे. ते आज्ञापक स्वरूपाचे आणि अपरिवर्तनीय शास्त्र नाही. वाङ्मयनिर्मिती किंवा

टीकालेखन हे कोणत्याच क्रियेला आगाऊ बांधून घेऊ शकत नाही. वाङ्मयलेखनात प्रयोगाचे किंवा टीकालेखनात आस्वादनाचे संपूर्ण स्वातंत्र्य असणे हे प्रतिभेच्या आणि अभिरुचीच्या वैचित्र्याच्या दृष्टीने सर्वथैव योग्यच आहे. बहुधा सर्व युगात हे प्रतिभास्वातंत्र्य आणि अभिरुचिस्वातंत्र्य मान्यही केलेले आढळते. परंतु मधून मधून निर्मितीत तंत्रनिष्ठेला आणि टीकेत नियमनिष्ठेला फाजील महत्त्व देणारे कालखंड येथून गेलेले आढळतात. पत्त्यांचा डाव किंवा क्रिकेटचा सामना खेळताना जसे ठरलेले नियम खेळाडूंनी पाळायचे असतात, तशा प्रकारची अपेक्षा फ्रेंच नाटककार व टीकाकार एके काळी वाङ्मयक्षेत्रात करीत असत, हे प्रसिद्धच आहे.*

ॲरिस्टॉट्ल याने आपल्या काव्यशास्त्रात सामान्यतः अवलोकननिष्ठ अथवा Inductive पद्धती वापरली असली, तरी त्याच्या पूर्वी प्लेटोसारख्या आदर्शवादी तत्त्ववेत्त्याने वाङ्मयीन सत्यासंबंधी व वाङ्मयाच्या सामाजिक परिणामासंबंधी लिहून ठेवले होते. आपल्या गुरूच्या या गाजलेल्या वाङ्मयीन भूमिकेसंबंधीही काही निर्णय देणे ॲरिस्टॉट्ल यास अपरिहार्यच होते. काव्यासंबंधीचा ॲरिस्टॉटलचा प्रसिद्ध 'अनुकृती'-सिद्धान्त (Imitation theory) हाही त्याला आपल्या गुरूकडून मिळालेलाच वारसा आहे. पण काव्यातील प्रतिकृती ही "छायेचीही छाया असल्याने ती नितान्त मिथ्या आहे," हा प्लेटोचा वाङ्मयीन मायावाद मात्र त्याने पत्करला नाही. काव्यातील सत्य, आणि प्रत्यक्ष अथवा ऐतिहासिक सत्य यांतील तफावत सांगण्यातही ॲरिस्टॉट्लची मर्मग्राही बुद्धी दिसून येते. वास्तविक या आद्य टीकाकाराने जे २३०० वर्षांपूर्वी सांगितले ते नीट समजावून घेतले, तर काव्यान्तर्गत सत्यासंबंधी आजही होणारे अनेक वाद टळतील. काय प्रत्यक्ष घडले हे सांगणे कवीचे काम नसून इतिहासकाराचे काम आहे; काय घडण्यासारखे आहे ते कवी सांगत असतात. अशा प्रकारचा फरक सांगून सत्यकथनाच्या बाबतीत व एकंदर उद्दिष्टाच्याच बाबतीत काव्य हे इतिहासापेक्षा उच्चतर भूमिकेवर आहे, असा महत्त्वाचा निर्णय ॲरिस्टॉटलने दिला आहे. तो म्हणतो, ' For poetry deals rather with the universal, history with the particular.' (इतिहास विवक्षित घटना सांगतो, तर काव्य त्रिकालाबाधित घटना रंगवते.)

ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र त्रोटक आणि विच्छिन्न असूनही किती मूलग्राही, शास्त्रशुद्ध आणि व्यापक आहे, हे वरील विवेचनावरून ध्यानात येईल. अशा

* " Following or thinking they followed the ancients, French dramatists and critics adopted certain fixed rules according to which a poet had to write just as a whist-player has to play the game."

History of French Literature : Saintsbury.

जातिवन्त आणि उदारमनस्क शास्त्रकाराच्या शास्त्राला निर्जीव चौकटीचे रूप फ्रेंच टीकाकारांनी कसे दिले याचाही निर्देश वर आलाच आहे. तथापि यूरोपीय टीकेच्या या गंगोत्रीच्या दर्शनाने तिच्या भावी प्रवाहातील शुद्धाशुद्ध प्रदेशांची थोडी फार कल्पना येते. ॲरिस्टॉटल याची बुद्धिमत्ता कितीही सर्वग्राही असली तरी ज्या साहित्याच्या पुराव्यावरून तो निष्कर्ष काढणार ते साहित्यच स्थलकालांनी मर्यादित होते. ॲरिस्टॉटल्ने व्यापक सिद्धान्त सांगितले, पण सर्वच सिद्धान्त त्याने सांगून टाकले असे म्हणणे, किंवा त्याच्या सिद्धान्ताबाहेर टीकाशास्त्रच नाही असे म्हणणे, म्हणजे "वाङ्मयक्षेत्रातील नवनिर्मिती ग्रीकांच्या वेळी संपली" असे म्हणण्यासारखे आहे ! ॲरिस्टॉटलच्या युगानंतरही स्वतंत्र प्रतिभेचे नाटककार, कवि, कादंबरीकार होणे शक्य आहे, हे मान्य केल्यास त्याचा हा श्रेष्ठ शास्त्रग्रंथही काही बाबतीत अपुरा असणे शक्य आहे, हे मान्य करावेच लागेल. पण दुर्दैवाने भारतीय साहित्यशास्त्रकारांच्या बाबतीत जे झाले तेच ॲरिस्टॉटल्च्या बाबतीत बराच काळ घडले. उपलब्ध वाङ्मयकृतीवरून सामान्य सिद्धान्त काय निघतात ते ॲरिस्टॉटल् अधिकारवाणीने सांगत आहे; तर उलट परंपरानिष्ठ, नियमनिष्ठ टीकाकार असे समजतात की अभिजात काव्ये व उच्च प्रतीची नाटके कोणत्या कायद्याबरहुकूम लिहिली पाहिजेत, हे ॲरिस्टॉटल् सांगत आहे !

अर्थात ही गोष्ट खरीही आहे आणि स्वाभाविकही आहे की, तेवीसशे वर्षांपूर्वी ॲरिस्टॉटल्च्या जगात जे ग्रीक ग्रंथ होते, तेवढे म्हणजेच अखिल वाङ्मय, अशा थाटात ॲरिस्टॉटल् लिहीत आहे. जी स्वाभाविक चूक आपले पूर्वज सांस्कृतिक उत्कर्षाच्या शिखरावर असल्याने करीत, जी चूक व्हिक्टोरियन् युगात इंग्रज लोक केवळ आत्मप्रौढीने करीत, तीच चूक वाङ्मयापुरती ॲरिस्टॉटल् याने केली आहे; आणि म्हणूनच इतिहासकारांनी, ॲरिस्टॉटल्च्या कपाटात जर शेक्सपियरची नाटके, दान्तेचे महाकाव्य, अलेक्झॅन्डर डयूमा, टॉल्स्टॉय यांच्या कादंबऱ्या असत्या, त्याच्या वाचण्यात जर शाकुंतल (जे बहुधा त्या वेळी निर्माणच झालेले नव्हते.) आले असते, तर त्याने आपले साहित्यशास्त्र पुष्कळच बदलले असते, अशा अर्थाचे उद्गार काढले आहेत.

पण ॲरिस्टॉटल्च्या या शास्त्रीय पद्धतीत केवळ त्याच्या काळामुळेच दोष शिरले असे नव्हे. तर त्याच्या वृत्तीमुळेही ते शिरले आहेत अशी टीका झाली आहे. कितीही वस्तुनिष्ठ वृत्तीचा, कितीही शास्त्रीय बाण्याचा शास्त्रकार झाला तरी तोही मनुष्यच असतो. म्हणजेच तो परिपूर्ण असू शकत नाही. अधिक वास्तववादी दृष्टीने बोलायचे झाले तर असे म्हटले पाहिजे की, ॲरिस्टॉटल्सारखा महर्षीदेखील निर्विकार यंत्र किंवा ठोकळा असू शकत नाही. आणि यामुळेच त्याचा म्हणून एक पक्ष, एक कल, एक आग्रह असू शकतो. वस्तुतः या वैयक्तिक कलामुळेच, प्रतिपादनात ढंग किंवा colourfulness म्हणतात तो येत असतो. ॲरिस्टॉटल्चा कल

'काव्यशास्त्रा' पेक्षा नीतिशास्त्राकडे अधिक आहे; व म्हणून काव्यशास्त्र आणि नीतिशास्त्र यांची गल्लत करण्याची चूक त्याने केली आहे, अशीही त्याच्यावर टीका झाली आहे. पण या त्याच्या वैयक्तिक कलामुळे 'शास्त्र' या दृष्टीने त्याच्या 'काव्यशास्त्र' या ग्रंथाची फारच थोडी हानी झाली आहे, नव्हे,—विशिष्ट वैयक्तिक कल असूनही त्याने इतका कडक शास्त्रीय बाणा टिकवला हे एक नवल आहे, असेच म्हणावे लागेल.

शिवाय कोणताही शास्त्रकार केवळ अभ्यासक न राहता, समाजशास्त्रज्ञ मुनी म्हणून बोलू लागला, म्हणजे त्याच्या हातून ज्या क्षम्य चुका होतात, त्यातीलच ही चूक आहे हेही लक्षात घेतले पाहिजे. क्षुद्र विषयासंबंधीचा त्याचा तिटकारा, हास्यप्रधान नाटकांची त्याने केलेली उपेक्षा आणि सर्वांत अधिक म्हणजे ट्रॅजेडीचा त्याने दाखवून दिलेला 'नैतिक' परिणाम. या तीन गोष्टीत त्याची नैतिक प्रवृत्ती दिसून येते अशी टीका करण्यात आली आहे. पण वाङ्मयाचा हेतू आनंद देणे हाच आहे, हे सांगण्याला तो त्या काळातही भ्यालेला नाही;—आणि वाङ्मयाने नैतिक अधःपात होईल म्हणून त्याचा साक्षात गुरू भीत असूनही तो भ्याला नाही, —हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. क्षुद्र कथानकासंबंधीची त्याची तुच्छता आणि शोकनाट्याच्या मानसिक परिणामासंबंधी त्याने काढलेला निष्कर्ष यातही तो बोधवाद्यासारखी पंतोजीची भूमिका घेत आहे असे म्हणता येणार नाही. एखाद्या वाङ्मयप्रकाराने केवळ 'आनंद' द्यायचा नसतो, तर त्या प्रकारानेच देता येईल असा 'विशिष्ट (Peculiar) आनंद', द्यायचा असतो, हे ॲरिस्टॉटलचे तत्त्व एकदा मान्य केल्यावर शोकनाट्याला किंवा महाकाव्याला क्षुद्र विषय योग्य नाही असा निर्बन्ध घातला, तर तो निर्बन्ध नैतिक नसून वाङ्मयीनच म्हटला पाहिजे. तसेच करुणा आणि भय उत्पन्न करून प्रेक्षकांच्या भावनांचे शोधन व सुसंस्करण करील तरच ती उच्च दर्जाची ट्रॅजेडी होय, असे तो म्हणतो. पण यातही तो 'नैतिक' आग्रह धरीत नसून एका वाङ्मयीन प्रक्रियेचे आहे तसे वर्णन करीत आहे. किंबहुना प्रेक्षकांच्या डोळ्याला पाणी आणणे, मनात भय उत्पन्न करणे, हेही वाङ्मयीन मार्गच होत, वाङ्मयीन प्रक्रिया होत, असेच त्याला म्हणायचे आहे. वाङ्मयनिर्मितीत नैतिकतेचा आग्रह धरण्याइतका तो सोवळा अगर भावडा होता असे त्याच्या काव्यशास्त्रात कुठेच दिसत नाही. तथापि प्रो. सेंट्सबरी यांनी यूरोपीय टीकेच्या इतिहासात तशी टीका केली आहे खरी. "Through pity and terror affecting the katharsis of such emotions" हे ट्रॅजेडीच्या सुप्रसिद्ध व्याख्येतील शब्द उद्धृत करून ते म्हणतात, "बाकीच्या व्याख्येशी हा भाग सुसंगत नाही, कारण येथवर ॲरिस्टॉटलचे विवेचन शुद्ध वाङ्मयीन होते, पण इथे मात्र तो नीतिशास्त्रात शिरला आहे. शोकनाट्यात करुणा आणि भीती यांना महत्त्वाचे स्थान आहे हे तर प्रत्यक्ष नाट्यकृतीवरूनच ॲरिस्टॉटलला दिसत होते. पण कलाकृतीत या दुःखद मनोविकाराचे

कार्य कोणते हे सांगणे त्याला वाङ्मयविवेचनाच्या दृष्टीनेच प्राप्त होते. Katharsis ऊर्फ विरेचन, हे त्याचे कार्य होय असे त्याने वैद्यकशास्त्राच्या रूपकावरून ठरवले. यात तो नीतिशास्त्रात शिरत नसून कलाप्रक्रियेचा उलगडा करण्यापुरता 'मानसशास्त्रा'त शिरत आहे आणि कलामीमांसेकरता मानसशास्त्रात शिरणे हे आजच्या युगातं तरी अप्रस्तुत वाटण्याचे कारणच नाही.

ॲरिस्टॉटल संविधानकाला महत्त्व देतो व स्वभावचित्रणाला गौण लेखतो, ही तर त्याच्या काव्यशास्त्रातील मोठीच उणीव होय, असे सेंट्सबरी म्हणतात. पण ॲरिस्टॉटल् याही सिद्धान्तात निःसंदिग्ध आहे. शोकनाट्याचे सर्वांत हृदयस्पर्शी भाग, शोकनाट्यातील जे भाग प्रेक्षकांच्या अन्तरात्म्याला जणू नवे नेत्र देतात ते भाग स्वभावचित्रणात नसतात, तर संविधानकरचनेत असतात. स्वभावचित्रणात आणि भाषासौष्ठवात नवखे नाटककारही करामत करू शकतात; पण संविधानकात नवख्यांची करामत लंगडी पडते, असे ॲरिस्टॉटल्चे मत आहे.

आज स्वभावचित्रणाला महत्त्व देण्याकडे कल आहे; शिवाय स्वभावप्रधान शोकनाट्य म्हणूनही एक प्रकार ॲरिस्टॉटल्च्या काळानंतर प्रसिद्धीला आला. ॲरिस्टॉटल्च्या काळीही स्वभावप्रधान संविधानके अगदीच नव्हती असे नाही. स्वभावचित्रणाला केन्द्र समजूनही संविधानकाला 'Unity' (एकसूत्रीपणा) आणता येते. अर्थात ॲरिस्टाटल् याने अनवधानाने किंवा स्वभावप्रधान नाट्याच्या अभावामुळे संविधानकाला एवढे महत्त्व दिले असे मानणे चूक होईल. यातही त्याची विशिष्ट वृत्ती आणि विशिष्ट तात्त्विक दृष्टीच व्यक्त झाली आहे हे उघड आहे. ॲरिस्टॉटल्ला जे सुव्यक्त, वस्तुनिष्ठ, प्रमाणबद्ध व भयोत्पादक चित्रण हवे होते, ते संविधानकाच्या द्वारे अधिक सिद्ध होण्यासारखे होते. ॲरिस्टॉटल्चा काळ शिल्पकलेच्या आणि मूर्तिकलेच्या प्राधान्याचा होता; तर अर्वाचीन रोमँटिक् कालखंड मनोविश्लेषणाचे आणि भावचित्रणाचे आहेत. काव्य म्हणजे जर जीवनचित्र असेल, आणि जीवनचित्राचे सामर्थ्य जर वाचकाच्या आत्मिक उद्बोधनात असेल, तर ते उद्बोधन भीषण घटनांनी जितके होईल तितके केवळ व्यक्तिचित्रणाने होणार नाही; केवळ भावनावर्णनाने तर होणारच नाही. विशिष्ट विलोभनीय व्यक्ती जीविताला तोंड कसे देतात हे तर वाङ्मयात दाखवायचेच असते; पण त्याहूनही अधिक महत्त्वाचें म्हणजे अशा व्यक्तींना जीवित कसे वागविते, कसे खेळविते, कसे आव्हान देते, कसे पददलित करते, हे काव्यात—विशेषतः शोकनाट्यात—दाखवायचे असते. "Behold the man" हे अर्वाचीन व्यक्तिनिष्ठ रोमँटिक युगाचे पालुपद झाले; "Behold what life is", "संसारोयमतीव विचित्र:" हे धीरोदात्त 'क्लॅसिकल' युगाचे पालुपद होते. ॲरिस्टॉटल्च्या या संविधानकमाहात्म्यामुळे काही अर्वाचीन वाङ्मयप्रकार उपेक्षिले गेले असतील; पण ते प्रकार ठाऊक असते, तर त्याने आपला संविधानकावरील भर कमी केला असता, असे मात्र वाटत नाही. सारांश,

हे मत ॲरिस्टॉटलच्या वृत्तीतून, आणि ठाम तत्त्वज्ञानातून निघाले आहे; अनवधानातून आणि (तत्कालीन वाङ्मयाच्या) न्यूनतेतून निघालेले नाही.

ॲरिस्टॉटलचे टीकाशास्त्र नाटकाच्या आणि काव्याच्या केवळ बहिरंग-परीक्षणाचे अथवा रचनाकौशल्याचेच शास्त्र सांगते, अशीही त्याच्या Poetics वर टीका झालेली आहे. हाच आक्षेप परिचित भाषेत सांगायचा झाला, तर ॲरिस्टॉटल फक्त तंत्रमहात्म्यच सांगतो; काव्यातील मंत्राचा, काव्याच्या हृद्गताचा, अथवा काव्यातील संदेशाचा तो विचार करीत नाही असा हा आक्षेप आहे. जीवनातल्या घटनांची प्रतिकृती करणे अथवा तस्वीर उभी करणे हाच काव्याचा हेतू म्हटल्यावर आणि रचनासौष्ठवावरच भर दिल्यावर लेखकाच्या संदेशाला आणि वाङ्मयीन सत्याला महत्त्व उरले कुठे, असा प्रश्न पडतो. उलट ॲरिस्टॉटलचा गुरू प्लेटो "कसे सांगितले आहे" यापेक्षा "काय सांगितले आहे;— जे सांगितले आहे ते सत्य आहे की नाही;" "समाजपोषक आहे की समाजविघातक आहे," हे प्रश्न उपस्थित करतो. साहित्याच्या व साहित्यिकाच्या सामाजिक जबाबदारीची जाणीव दाखविल्यामुळे प्लेटो अर्वाचीन वाङ्मयीन निकषांच्या आणि प्रयोजनांच्या अधिक जवळ येतो, असा भास होतो खरा; पण तो भासच आहे. अर्वाचीन युगातील टॉल्स्टॉयप्रमाणेच प्लेटो हाही नैतिक आदर्शांनी भारावून जाऊन कलेला तुच्छ लेखणाऱ्या संप्रदायाचा ठरतो असे दिसून येईल. वाङ्मयाला सत्याचा आधार नसून कल्पनांचा आणि आभासांचाच आधार असतो असा ज्याने आक्षेप घेतला; ज्याला होमरचे काव्यदेखील असत्यावर अगर आभासावर आधारलेले अतएव समाजविघातक वाटले, तो तत्ववेत्ता वाङ्मयाचा मार्गदर्शक होणे अशक्य आहे हे उघड आहे. प्लेटोच्या विवेचनाचा आणि आक्षेपांचा उपयोग असेल तर तो अप्रत्यक्ष आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे. "निंदकाचे घर असावे शेजारी" या जातीचाच प्लेटोच्या काव्यमीमांसेचा उपयोग म्हणता येईल.

पण ॲरिस्टॉटल् हा केवळ रचनासौष्ठवाची मीमांसा करतो या आक्षेपाचे काय? वस्तुस्थिती अशी आहे की, फार व्यापक सिद्धान्त सांगणाऱ्या मुनीवर आक्षेपहि फार व्यापक म्हणजे चोहोकडून होतात. सेन्ट्सबरी यांनी ॲरिस्टॉट्लवर 'वाङ्मयात नीतिशास्त्र घुसविण्याचा' आरोप केला आहे, याचा निर्देश यापूर्वी केलाच आहे. तर उलट 'तो केवळ कसे सांगितले आहे' किंवा 'नाट्याची रचना कशी केली आहे' याचे बाहेरून बाहेरून परीक्षण करतो असाही त्याच्या शास्त्रावर आक्षेप आहे. पण त्याच्यावर हा आक्षेप घेणे अशक्य आहे हे आतापर्यंतच्या विवेचनावरून देखील लक्षात येण्यास हरकत नाही. जो शास्त्रकार संविधानकाच्या वजनदारपणावर आणि परिणामाच्या गांभीर्यावर एवढा भर देतो; ज्याने शोकनाट्यातील 'Hamartia'चे 'अथवा क्षम्य पण घातुक प्रमादा'चे कलात्मक महत्त्व अचूकपणे दाखवून दिले, त्या शास्त्रकाराने फक्त तंत्राचा विचार केला असे म्हणणे हास्यास्पद ठरेल.

प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय् यांच्याप्रमाणे तो नैतिकतेचे स्तोम माजवीत नाही, अनैतिक संविधानकाची 'धास्त खात' नाही, ही गोष्ट खरी. काव्याचे प्रयोजन आनंद हेच तो मानतो व निर्भयपणे सांगतो हेही खरे. पण त्याची आनंदाची कल्पना एवढी विशाल आणि खोल आहे की प्लेटो आणि टॉल्स्टाय यांच्या नैतिकतेची सोय त्याच्या आनंदतत्त्वात सहज लीलेने होऊन जाईल. ॲरिस्टॉटल बोधवादी कथांना आणि सत्यकथांना महत्त्व देत नसेल; पण तो काव्यान्तर्गत गांभीर्याला महत्त्व देतो. जे वाङ्मय वीरपुरुषांचे आणि थोर व्यक्तींचे चरित्र चित्रित करते; जे पाहून मनात भीती आणि करुणा उत्पन्न होते; जे प्रेक्षकांची आणि वाचकांची दृष्टी अश्रुजलाने पुनीत करते; जे वाङ्मय क्षुद्र विषयांवर बहिष्कार टाकते, त्याने नीतीची आणखी वेगळी काळजी वाहायला हवी काय ?

वस्तुस्थिती अशी आहे की, ॲरिस्टॉटलची सत्याची व्याख्या जशी प्लेटोच्या व्याख्येहून खोल आहे, तशीच त्याची कलात्मक आनंदाची व्याख्याही अधिक खोल आहे. साहित्यसंगीतादि कला मनुष्याच्या भावनाप्रधानतेला उद्दीपित करून त्याचा अधःपात करतील ही प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय यांना भीती, तर त्या मनुष्याला वैयक्तिक भावनाविवशतेच्या, खाजगी रडारडीच्या बाहेर खेचून त्याची चित्तशुद्धी करतील, हा ॲरिस्टॉटलचा सिद्धान्त. आणि तरीही चित्तशुद्धी करणे हा साहित्याचा 'हेतू' आहे असे मात्र ॲरिस्टॉटल मानीत नाही. कलेचा हेतू आनंद हाच होय. पण विविध वस्तू विविध प्रकारचे आनंद देऊ शकतात. आहार अथवा इतर विषयोपभोग वासनातृप्तीचा आनंद देतात. काव्य तशा तऱ्हेच्या वासनातृप्तीचा आनंद देत नाही, तर गंभीर जीवनचित्राच्या दर्शनाने मनोविकार उद्दीपित करून अखेर त्यांचे शुद्धीकरण आणि उदात्तीकरण करते व हे 'भावविरेचन' स्वेच्छेने स्वीकारण्यात वीरांना आणि तत्त्ववेत्यांना श्रेष्ठ प्रतीचा आनंद प्राप्त होतो. गंभीर आणि श्रेष्ठ अनुभवानंद, चिन्तनानन्द भोगणारांच्याही नैतिक अवनतीबद्दल चिन्तातुर होणारांची कलामीमांसा चिन्तास्पदच समजली पाहिजे.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांक
अनुक्रम..... वि: .....
दिनांक ..... दी: दि: .....

४ ॲरिस्टॉटलनंतर

ॲरिस्टॉटलने घातलेला पाया — ॲरिस्टॉटलनंतरच्या काव्यमीमांसकांचे कार्य — होरेसकृत 'काव्यकला' : औचित्य आणि परंपरा हे दोन किनारे — होरेसचा उद्देश व्यावहारिक — ॲरिस्टॉटलची बैठक सामान्य लेखकापर्यन्त पोहोचविण्याचे कार्य — कलेत एकसूत्रतेचे (Unity चे), आणि कलापरीक्षणात सदभिरुचीचे महत्त्व — ग्रीक-लॅटिन् आदर्शांचे स्तोम — पूर्वादर्शवादाचा (Classicism चा) प्रमुख प्रचारक होरेस् हाच — या दोघांपेक्षा भिन्न सूर काढणारा लाँजायनस् — ॲरिस्टॉटलनंतर पाच सहा शतके प्रायः अलंकारशास्त्रीय — लाँजायनस् हा रोमँटिक् कालखंडापूर्वीच जन्मलेला रोमँटिक् — काल व चरित्र विवाद्य, प्लॉटिनस् याच्या गूढवादाची छाया — प्लॉटिनस् आणि लाँजायनस् यांचा भर अन्तःप्रतीतीवर — उदात्तता आणि उत्कटता : लाँजायनस् याचे दोन महामंत्र — उदात्ततेच्या सिद्धान्ताकडून रीतिसिद्धान्ताकडे — स्वानुभूतीला महत्त्व — लाँजायनस् आणि द क्विन्सी — अन्तःस्फूर्तिवाद, परंपरामुक्तता आणि आधुनिकता — आणखी एक काव्यमीमांसक : दान्ते (१२६५-१३२१) — या ज्ञानेश्वरकालीन कवीचे स्वभाषा-विषयक कार्य, ज्ञानेश्वरसदृश — त्याच्या 'प्राकृतप्रकाश' (De Vulgari Eloquis) ग्रंथाचे मुख्य सूत्र — "क्षुद्र विषयाला उदात्त शली नको" — होरेस-ब्वालो संप्रदायाविरुद्ध ड्रायडन्चे बंड — या बंडात गर्भित असलेले दोन सिद्धान्त — ग्रीक वाङ्मयाच्या आदर्शत्वाची भूमिका अमान्य.

ॲरिस्टॉटलनंतर

ॲरिस्टॉटल् याने पाश्चात्य टीकाविवेकाचा जो पाया घातला तो खोल आणि भक्कम होण्याचे कारण ॲरिस्टॉटल याची शास्त्रीय वृत्ती आणि तत्त्वज्ञानप्रवण प्रकृती होय, हे आपण मागच्या प्रकरणात पाहिलेच. त्याने टीकाविवेकाचा पाया घातला इतकेच नव्हे, तर, त्याच्यानंतरच्या अनेक शतकांना त्याने टीकाविषयक 'भवती न भवती'ला खाद्य पुरविले हेही आपणास दिसून आले. त्याची तत्त्वप्रणाली त्रिकालाबाधित आहे असा दावा युरोपात काही शतके असंख्य टीकाकार सांगत असले, तरी प्रत्यक्षात ती तशी असणे संभाव्य नाही, हे ज्यांना 'आधुनिक टीका' म्हणजे काय, हे माहीत आहे त्याना वेगळे सांगावयास नकोच. अर्वाचीन काळात टीकाकारांनी वाङ्मयासंबंधी उपस्थित केलेले सर्वच प्रश्न ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राने सुटतील असे नव्हे. तसेच अर्वाचीन काळात निर्माण झालेल्या विविध वाङ्मयप्रकारांचे सम्यक् विवेचन ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राने होईल असेहि नव्हे. ॲरिस्टॉटलने 'काव्य म्हणजे काय?' या व्यापक प्रश्नाला हात घातला असला, तरी 'शोकनाट्य' म्हणजे काय या प्रश्नालाच अधिक महत्त्व दिले, हेही आपण पाहिलेच आहे. तथापि हे दोन्ही प्रश्न या ऋषितुल्य प्रज्ञेच्या ग्रीक मुनीने इतक्या असाधारण प्रभुत्वाने हाताळले आहेत की, भावी पिढ्यांच्या विचारचक्राकरिता त्याने जणू एक भक्कम लोहमार्गच तयार करून ठेवला आहे.

ॲरिस्टॉटलनंतरच्या टीकाकारांनी ॲरिस्टॉटलचेच शास्त्र लोकांपर्यन्त पोहोचविण्याची तरी कामगिरी केली, नाहीतर त्याच्या सूत्रांचा अर्थ निश्चित करण्याची कामगिरी तरी केली. पण काही थोडे असेहि होऊन गेले की ज्यांनी काव्यमीमांसेत अगदी स्वतंत्र तत्त्वप्रणालींची भर टाकली, तर काही असेहि होऊन गेले की ज्यांनी ॲरिस्टॉटलच्या शास्त्रातील उणीवा ओळखून त्या शास्त्रात भर टाकण्याचा प्रयत्न केला. ॲरिस्टॉटलच्या मुखातून उगम पावलेल्या गंगोत्रीला हे विविध प्रवाह विविध शतकात येऊन मिळाल्यावरच अर्वाचीन पाश्चात्य टीकेची भरदार भागीरथी वाहू लागली.

ॲरिस्टॉटलचे काव्यनिकष सामान्य अभ्यासकापर्यन्त पोहोचविण्याचे कार्य होरेस् या रोमन टीकाकाराने केले. होरेस् याचा Ars Poetica (काव्यकला) हा ग्रंथ ॲलेक्झँडर पोप् याच्या Essay on Criticism प्रमाणेच वृत्तबद्ध आहे. सफाईदार भाषा, निर्दोष वृत्तरचना, आणि संस्मरणीय सुभाषितप्राय पद्यपंक्तीत गुंफलेला सदुपदेश, एवढ्या गुणांच्या जोरावर तो ग्रन्थ कित्येकांच्या मते उत्तम काव्यातहि मोडेल. या ग्रन्थाचा आधार मुख्यत्वेकरून प्राचीन ग्रीक कवींच्या कृती आणि ॲरिस्टॉटलसारख्या आद्य ग्रीक शास्त्रकाराची तत्वप्रणाली हाच होय. तथापि या ग्रन्थाला अखेर आलेले स्वरूप मात्र 'साहित्यिकांना सुरक्षिततेच्या सूचना' यासारखे आहे. त्याने दिलेल्या सूचना औचित्य आणि परंपरा या दोन किनाऱ्यांना सोडून खोल पाण्यात फारशा कुठेच शिरत नाहीत. आणि त्यामुळेच जुन्या जमान्यातील परंपराप्रिय पंडितांना त्यांच्या ग्रंथात साहित्यविषयक शहाणपणाची परिसीमा वाटली असल्यास नवल नाही.

एखाद्या काव्याची एकंदर रचना सुसंगत आणि औचित्यपूर्ण असावी. त्यातील शब्दयोजना व नवशब्दनिर्मिती परंपरेला आणि तारतम्याला धरून असावी, पात्रयोजना व पात्रनिर्मिती अभिजात संकेतांना धरून असावी. गंभीर शोकनाट्याच्या नायकाच्या तोंडी थिल्लर प्रहसनांच्या नायकाची भाषा घालू नये. मुलांची भाषणे मुलांच्या तोंडची असावी. काव्यातील तरुण पात्रे थट्टेखोर आणि बेगुमान असावीत. प्रौढ लोक, व्यवहारी आणि दूरदर्शी असावे; वृद्ध संथ आणि भूतकालपूजक असावे इत्यादि प्रकारच्या 'सासरच्या पाठवणी'वजा उपदेशकाव्याला काव्यशास्त्र तर म्हणताच येणार नाही, पण काव्यतंत्र म्हणणेही कठीण आहे. आणि तरी जुन्या युरोपियन साहित्यिकांच्या तोंडी ॲरिस्टॉटलपेक्षाहि होरेसची सुभाषिते अधिक होती! काव्यातून बोध तरी मिळावा नाहीतर आनंद तरी मिळावा; ग्रंथ प्रसिद्ध करण्याची घाई करू नका; लिहिलेल्यातले बरेचसे फाडून टाका; चांगल्या काव्यात चारदोन दोष असणे हे, सबंध काव्य निर्दोष पण बेचव असण्यापेक्षा बरे; खोटी तारीफ करणाऱ्या श्रोत्यांपासूनच सावध राहा, यांसारख्या त्याच्या सूचनात शास्त्रीयतेपेक्षा पोक्तपणावरच अधिक भर आहे.

आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे प्राचीनांचे आदर्श सदैव दृष्टीसमोर ठेवा, आत्माविष्काराच्या व व्यक्तिवैशिष्ट्याच्या भानगडीत पडू नका, अशा प्रकारचा सावधगिरीचा आणि तारतम्याचा उपदेश नीटनेटक्या, घासूनपुसून लखलखीत केलेल्या लॅटिन् पद्यात पेश केल्यावर, जुन्या जमान्यांतील पंडितांनी तो मुखोद्गत न केला तरच नवल. आणि तरी खऱ्या साहित्यमीमांसेच्या अपेक्षेने पाहिल्यास Ars Poetica हा ग्रन्थ भिकार सामान्य सूचनांच्या पोतडीसारखा वाटेल यांत शंका नाही. "या माणसात जीव नाही. त्याला कशाहीबद्दल उत्साह नाही. कशाहीबद्दल आवेश नाही." आणि तरी अशा सामान्य साहित्यग्रन्थाचा परिणाम युरोपच्या वाङ्मयावर काही शतके

ॲरिस्टॉटलहूनहि अधिक होता.

ॲरिस्टॉटल आणि होरेस् यांच्या प्रकृतीतच फरक असल्याने त्यांच्या साहित्य-विषयक ग्रन्थातही तो प्रकट होणे अपरिहार्य आहे. ॲरिस्टॉटलचा उद्देश तत्त्वशोधनाचा होता, तर होरेसचा उद्देश प्रत्यक्ष काव्यलेखनाला उपयोगी पडण्याचा होता. तो ॲरिस्टॉटलप्रमाणे तत्त्वप्रतिपादन करीत नाही, तर सदभिरुचीविषयक सुभाषिते उधळून देत आहे. त्याचे 'Ars Poetica' म्हणजे टीकाविषयक काव्य होय. या काव्यातील शेकडो वचने युरोपच्या वाङ्मयीन जगतात सर्वतोमुखी होऊन बसली आहेत. कधी कधी 'होमर देखील पेंगू लागतो' 'शालजोडीचे ठिगळ' 'Purple patch' (कृत्रिम, नटवा भाग) यासारखे कितीतरी वाङ्मयविषयक वाक्प्रचार मूळ होरेस्मधील आहेत, हे आता लोक विसरूनही गेले आहेत.

अर्थात त्याने केवळ सूचना (tips) दिल्या असे नव्हे, तर ॲरिस्टॉटलची मूळ तात्त्विक बैठक त्याने सामान्य साहित्यिकापर्यन्त पोहोचविली. कुठल्याही कृतीत एकसूत्रतेचे (unity चे) महत्त्व आणि एकंदरीतच सदभिरुचीचे महत्त्व पाश्चात्य टीकाविवेकात प्रस्थापित करण्याचे कार्य त्याने फार मोठ्या प्रमाणावर केले. "A sound philosophy of art is nothing but a rational account of good taste"* हे जर खरे असेल, तर ॲरिस्टॉटल हा कलेच्या तत्त्वज्ञानात गुरफटला, पण होरेस्ने त्या तत्त्वज्ञानाला सदभिरुचीचे रूप देऊन रसिकांच्या हृदयाशी निगडित केले. पण एकंदरीने पाहता प्राचीन संस्कृत शास्त्रकारांप्रमाणे तो परंपरेचा पुजारी आहे. उत्तरकालीन अभिजातवाद्यांनी (Neo- classicists) ग्रीक लॅटिन् आदर्शाचे जे स्तोम माजविले त्यालाही कारण होरेसची लोकप्रिय सूत्रेच होत. शास्त्रशुद्ध काव्यलेखन म्हटले की, ते जुन्या परंपरेचेच असले पाहिजे, किंबहुना जुन्या नमुन्याचे काव्य म्हणजेच श्रेष्ठ किंवा 'classical' काव्य, ही कल्पना होरेसच्या या लोकप्रिय साहित्यग्रंथानेच रूढ केली.† आणखीही एका दृष्टीने युरोपमधील अभिजातवादाच्या भिंती त्याने अधिक भक्कम केल्या. सौंदर्यवादाच्या (Romanticism च्या) स्वैर आणि वक्र वेलींचे कोंब मुळातच खुडून टाकले. तो व्यक्तिवैशिष्ट्याचा आणि वैचित्र्याचा द्वेष्टा होता. काव्यात स्फूर्तीच्या आणि वैयक्तिक लहरीच्या झपाट्यापेक्षा औचित्य, संयम, सुसंगती यांनाच अधिक महत्त्व आहे हे त्याने आपल्या मार्मिक सुभाषितांनी युरोपच्या साहित्य प्रांताला

---

* "निकोप कलास्वरूपशास्त्र म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून सदभिरुचीचे तर्कशुद्ध वर्णन होय."—ॲबरक्रोंबी. Principles of Literary Criticism P. 125

† "There was, for Horace, only one safe way in literature: and that was the Greek way." Ibid P. 126

पटविले. या बाबतीत तो त्यांच्यानंतर होऊन गेलेल्या लॉजायनस्सारख्या उघड उघड स्फूर्तिवाद्यापेक्षा तर सनातनी होताच, पण ॲरिस्टॉटलहूनही सनातनी होता असे म्हणावे लागेल. कारण ॲरिस्टॉटलही स्फूर्तीचे स्थान मान्य करतो.

खऱ्या स्फूर्तिवादाचा आणि व्यक्तिस्वातंत्र्यवादाचा उदय युरोपमध्ये बऱ्याच उशीरा झाला, आणि तोही थबकत, विरोध होत होत झाला. इंग्लंडमधील एलिझाबेथचा काळ, जर्मनीत 'वादळाचा काळ' (Sturm und Drang)‡ म्हणून ओळखले जाणारे युग, इंग्लंडमध्ये एकोणिसाव्या शतकात झालेले सौंदर्यवादी पुनरुत्थान (Romantic Revival) हे सर्व प्रवाह म्हणजे होरेसच्या परंपरावादी, संयमवादी घराण्याविरुद्ध वेगवेगळ्या शतकात झालेली बंडेच होत. पण या सर्वांच्या आधी झालेला आणि ॲरिस्टॉटलपेक्षा वेगळा सूर काढणारा साहित्यशास्त्रकार म्हणजे लॉंजायनस् हा होय.

हा प्रख्यात साहित्यशास्त्रकार अनेक दृष्टींनी वैशिष्ट्यपूर्ण होता. त्याच्या काळी तर तो अपवादभूतच होता, असे म्हटले तरी चालेल. ॲरिस्टॉटलच्या काळानंतर पाचशे वर्षे युरोपच्या साहित्यशास्त्रप्रांतात अलंकारशास्त्रानेच धुमाकूळ घातला होता. कृत्रिमता, परंपरापूजन आणि काव्यचर्चेला व्याकरणाचे किचकट रूप देण्याची धडपड, या बाबतीत संस्कृत शास्त्र्यांसारखीच या युरोपीय शास्त्र्यांची धडपड होती. अखेर ॲरिस्टॉटलनंतर सुमारे सहाशे वर्षांनी अलंकारशास्त्रावर लिहिता लिहिताच स्फूर्तिवादात व स्वातंत्र्यवादात शिरणारा असा एक टीकाकार होऊन गेला. तो म्हणजे लॉंजायनस हा होय. रोमँटिसिझमचे युग सुरू होण्यापूर्वीच झालेला हा पहिला रोमँटिक् टीकाकार होय.

लॉंजायनस् यांच्या काळासंबंधी व चरित्रासंबंधी संशोधकात मोठाच वाद आहे. ख्रिस्तानंतर तिसऱ्या शतकात होऊन गेलेल्या इतिहासप्रसिद्ध झेनोबिया राणीचा तो वझीर होता असेहि एक मत आहे. अशी प्रसिद्ध राणी आणि असा विद्वान वझीर ही जोडी जमल्यावर दंतकथांनाही तोटा नसणार हे साहजिकच आहे. पण या सर्व ऐतिहासिक मतांहून व दंतकथांहून अधिक महत्त्वाची अशी एकच गोष्ट येथे निर्देशिण्यासारखी आहे, आणि ती म्हणजे लॉंजायनस् याच्या काव्यविषयक सिद्धान्तावर सुप्रसिद्ध गूढवादी तत्त्वज्ञ प्लॉटिनस् याच्या मतांची पडलेली दाट छाया ही होय. प्लेटो याच्या तत्त्वज्ञानाला नवा साज चढवून तो लोकप्रिय करणाऱ्या नव-प्लेटो

---

‡ या जर्मन शब्दांचा अर्थ Storm and stress असा होतो. हे नाव अठराव्या शतकाच्या अखेरीस जर्मनीत जो बौद्धिक उद्रेकाचा कालखंड झाला त्याला देण्यात येते. मुळात ते एका नाटकाचे नाव होते. लेसिंगसारख्या प्रतिभावान टीकाकाराचे टीकावाङ्मय, जर्मनीत नव्यानेच चालू झालेले शेक्सपियरपूजन, युरोपीय शाहिरी वाङ्मयाचे पुनरुज्जीवन, रूसोचे रोमँटिकसंप्रदायी ग्रंथ या सर्वांच उद्रेक होऊन परंपरेविरुद्ध बंडाचा झेंडा उभारला गेला.

सांप्रदायिकात (Neo - Platonists) प्लॉटिनस्चे स्थान सर्वविश्रुत आहे. लॉंजायनस याच्या विचारात प्लेटोसंप्रदायाच्या दाट छटा दिसतात हीही गोष्ट सर्वमान्य आहे व तिचेच महत्त्व वाङ्मयाभ्यासाच्या दृष्टीने आपणाला अधिक आहे. या साहश्यावरून त्याला प्लॉटिनसचा* आणि झेनोवियाचा समकालीन ठरवता येते व ठरविले आहेही. पण त्या संशोधनात शिरण्याचे मराठी अभ्यासकांना तरी फारसे कारण नाही.

आणखीही एका दृष्टीने पाश्चात्य टीकेच्या भारतीय अभ्यासकास लॉंजायनसच्या काळासंबंधीचा वाद अप्रस्तुत वाटण्यासारखा आहे. लॉंजायनस तिसऱ्या शतकात होऊन गेलेला असो की पहिल्या शतकात असो, त्याच्या ग्रंथाचा प्रसार पंधराव्या शतकापर्यन्त मुळीच नव्हता, म्हणजे ॲरिस्टॉट्ल होऊन गेल्यानंतर सुमारे अठराशे वर्षेपर्यंत होरेससारख्या तंत्रपूजकांचे आणि अलंकारशास्त्र्यांचेच राज्य होते. तथापी तिसऱ्या शतकात धूमकेतूप्रमाणे चमकून गेलेल्या या स्फूर्तिवादी साहित्यकाराच्या उदात्ततेविषयींच्या (' On the Sublime ') ग्रंथातच युरोपीय टीकाविवेकातील सौंदर्यवादी (रोमँटिक) प्रवाहाचा उगम आहे ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. प्लेटोसंप्रदायी प्लॉटिनस याने सौंदर्यतत्त्वासंबंधी गूढवादी विवेचन केले, तर लॉंजायनस् याने उदात्ततेसंबंधी स्फूर्तिप्रद विवेचन केले. या दोघांच्याही विवेचनांत असे एक सूत्र आहे की, जे आपणाला ॲरिस्टॉटलच्या काव्यप्रकारविश्लेषणापेक्षा आणि तर्कशास्त्रापेक्षा कुठे तरी फार गूढ प्रदेशात नेऊन सोडते. दोघांचाही भर सौंदर्याच्या व उदात्ततेच्या अन्तःप्रतीतीवर आहे, बाह्य नियमांवर नाही. प्लॉटिनस् तर उघड साक्षात्कारवादीच आहे. लॉंजायनस् मात्र केवळ साहित्यशास्त्रकार आहे. पण लॉंजायनस् देखील काव्यातील विषय, रीती, अलंकार यांचा केवळ बाह्य आणि आणि वस्तुनिष्ठ विचार करीत नाही. विश्वात कुठेही उत्कट, उदात्त आणि सुंदर असे काही पाहताच पुलकित होण्याची मानवी मनात जी मूळशक्ती आहे, तीच या दोघांच्याही विवेचनाची मूळ गंगोत्री आहे, आणि याच अर्थाने हे दोघेही, गूढवादी प्लेटोला आणि भावनापूजक ' रोमँटिक्स ' ना अधिक जवळ आहेत. सौंदर्याच्या दर्शनाने पुलकित होण्याचा गुण हाच आधुनिक युरोपीय सौंदर्यवाद्यांचा प्रधान विशेष होता. त्यांचा दुसरा विशेष म्हणजे उत्कटता हा होता. निसर्गाने मानवाला या विश्वनाट्याचा प्रेक्षक होण्याचा जो बहुमान अर्पण केला आहे, तो फुकट नव्हे, आधी मानवाच्या हृदयात जे जे स्वतःपेक्षा भव्य आणि दिव्य आहे, त्याच्यासंबंधी दुर्निवार पिपासा ओतली आणि नंतरच निसर्गाने त्याला विश्वाच्या प्रेक्षागारात प्रेक्षक म्हणून पाऊल टाकण्याची आज्ञा केली, या लॉंजायनसच्या मतात त्याच्या सुप्रसिद्ध सिद्धान्ताचे रहस्य सूचित झाले आहे. भव्यता आणि दिव्यता हे दोन लॉंजायनसच्या मते सर्वश्रेष्ठ वाङ्मयाचे निकष

* प्लॉटिनस् इ. स. २०५–७०.

होत, पण हे वाङ्मयगुण पारखण्याला कुठल्याहि बाह्य नियमापेक्षा आपल्या स्वतःच्या अन्तःकरणात दिव्यतेविषयी वाटणारी ओढ हेच सर्वश्रेष्ठ साधन होय.

पण ही भव्यता आणि दिव्यता वाङ्मयात कशी आणावयाची ? लाँजायनस् हा मूळचा रीती आणि अलंकार यांचा शास्त्रकार असल्याने भव्यतेची 'रीती' सांगणेही त्याला भागच आहे. तो म्हणतो, "जणू दैवी संचाराने आणि बेहोषीने ज्याची धुंदी चढते आणि स्फूर्तीच्या शब्दातच ज्याचा ओघ बाहेर पडतो अशा श्रेष्ठ आणि दुर्निवार मनोविकाराइतके हृदयस्पर्शी दुसरे जगात काहीच नाही, हा सिद्धान्त मी निश्चितपणे सांगू शकेन." † या त्याच्या आत्मप्रत्ययुक्त सिद्धान्तात त्याने भावी युगातील सौंदर्यवाद्यांच्या दुसऱ्या विशेषाचा निर्देश केला आहे. तो विशेष म्हणजे काव्यात स्वानुभूती आणि उत्कटता या दोन विशेषांना सर्वांत अधिक महत्त्व देणे.

उत्कटतेतून भव्यतेकडे जाणारा वाङ्मयीन श्रेष्ठतेचा मार्ग रेखीत असता, लाँजायनस् वाङ्मयाच्या अभ्यासात्मक भागाकडे दुर्लक्ष करीत नाही. कारण, तो मूळचा अलंकारशास्त्री होता. प्रथम 'शक्ती' नंतर 'अभ्यास' आणि शेवटी 'निपुणता' हे भारतीय साहित्यशास्त्रातले सूत्र लाँजायनसनेही सांगितले आहे. पण श्रेष्ठ काव्य जेव्हा आपणाला स्तिमित करते, तेव्हा ते बौद्धिक करामतीने किंवा कष्टाळू रचनेने करीत नसून लेखकाच्या प्रतिभेमुळेच करते. कष्टांचा उपयोग प्रत्यक्ष नसून अप्रत्यक्ष आहे, हे, स्फूर्ती व कष्ट यांचे 'दहास नव्वद' हे प्रमाण सांगणारे लोक विसरतात. एकदा भव्यता आणि दिव्यता हे श्रेष्ठ गुण म्हणून मान्य झाले, म्हणजे होरेसची 'To instruct and to delight' ही काव्यप्रयोजने श्रेष्ठ काव्याला पुरी पडत नाहीत. कांतेप्रमाणे मधुर भाषेत उपदेश करणे, कीर्ती व द्रव्य यांचा लाभ करून देणे हे भारतीय साहित्यशास्त्राला मान्य असलेले उद्देशही पुरे पडत नाहीत. 'ब्रम्हानंदसहोदर' असा अपूर्व आनंद घडवून क्षुद्र वैयक्तिक जीवनाची विस्मृती घडवणे हाच लाँजायनसच्या मते श्रेष्ठ वाङ्मयाचा खरा हेतु होय. 'शिकवणारे' साहित्य आणि 'हालवून सोडणारे' साहित्य यांत पुढे द क्विन्सी याने जो भेद सांगितला त्याचेही बीज लॉजायनसच्या 'उदात्ततासिद्धान्तात'च आढळते. परंपरावाद्यांच्या पकडीतून साहित्यशास्त्राची सुटका करण्याचे काम लाँजायनसच्या ग्रंथाने लगेच केले नसले, तरी सुमारे सतराशे वर्षांच्या मागे सौंदर्य, उदात्तता आणि अन्तःप्रतीती यांवर भर देऊन आगामी सौंदर्यवादाचे सूर उमटविण्याचे असाधारण कार्य लाँजायनसे याने केले यात शंका नाही.

पण वाङ्मयीन टीकेच्या क्षेत्रातील ॲरिस्टॉटल–होरेस–पूजनाचे युग संपविण्याला लाँजायनससारखा एखादा स्फूर्तिवादी धूमकेतू उगवून भागण्यासारखे नव्हते. अन्तःस्फूर्तिवाद हे जर सौंदर्यवादाचे आणि परंपरामुक्ततेचे (रोमँटिसिझमचे) प्रमुख

† On the Sublime : Section VIII Longinus.

लक्षण मानले, तर ऐतिहासिक दृष्टी हे आधुनिकतेचे प्रमुख लक्षण मानावे लागेल, आणि म्हणून टीकेच्या आधुनिकीकरणाला सौंदर्यवादापेक्षाही ऐतिहासिक दृष्टिकोणाची गरज होती. पण हा दृष्टिकोण ड्रायडनच्या काळापर्यंत पाश्चात्य टीकेत भेटत नाही. मधेच एखाद्या दान्तेचा सूर, टीकेचे स्वतंत्र निकष सांगताना आढळला, तरी एकंदर राजवट होरेस् आणि ब्वालो (Boileau) * यांच्यासारख्या परंपरावाद्यांची आणि तंत्रनिष्ठांचीच होती.

इटॅलियन महाकवी दान्ते याचे साहित्यशास्त्रातील कार्य लॉजायनसच्या कार्या-इतकेच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. वैयक्तिक जीवनात दांतेचे आराध्य दैवत त्याची प्रिया बिअॅट्रिस ही होती, तर वाङ्मयजीवनात त्याचे दैवत व्हर्जिल हा प्राचीन कवी होता. आपल्या महाकाव्यात त्याने स्वर्गमृत्युपाताळाची जी अद्भुत यात्रा वर्णिली आहे, तिजमध्ये त्याचे वाटाडे हे दोघेच होते. महाकवी व्हर्जिलची वाणी इतकी अर्थपूर्ण झाली कशी ? आजचे कवी व्हर्जिलप्रमाणे भाषेचा कलात्मक उपयोग करू शकतील काय ? या प्रश्नाचे चिन्तन करता करता हा आदर्श प्रेमिक, हा जगद्-विख्यात कवी, हा मध्ययुगीन मुत्सद्दी, भाषाशास्त्राच्या रूक्ष अरण्यात शिरायलाही कचरला नाही. अशा प्रकारे दान्तेने पाश्चात्य काव्यशास्त्रात सूक्ष्म रीतिचर्चेची बिनमोल भर घातली. दान्तेने केलेली रीतिचर्चा आजच्या महाराष्ट्रालाही अत्यंत उपयुक्त ठरेल.

दान्तेच्या काळात —तेराव्या शतकात— युरोपची कर्णमधुर 'संस्कृत' अर्थात् लॅटिन भाषा बापरून विद्वानांकडून 'सुष्ठु!' 'बाढम्!' म्हणवून घेणे अवघड नव्हते, पण त्या बाबतीत दान्ते हा महाराष्ट्रीय सन्तकवींसारखा बंडखोर होता. मातेच्या मुखातून मनुष्य जी भाषा ऐकतो, तिचाच तो उत्तम प्रकारे उपयोग करू शकतो, असे त्याचे निश्चित मत होते. आपल्याकडील ज्ञानेश्वराच्या काळात होऊन गेलेल्या या इटॅलियन कवीने ज्ञानेश्वरीहूनही रसिकमान्य झालेले आपले Divina Comedia 'संस्कृतात' न लिहिता 'प्राकृतात' म्हणजे इतालियन भाषेतच लिहिले. संस्कृताशीही माधुर्याच्या बाबतीत पैज मारीत व जिंकील अशी वेचक आणि प्रतिभायुक्त प्राकृत रीती त्याला आपल्या 'प्राकृतप्रकाशा'त (De Vulgari Eloquis या ग्रंथात) निर्माण करायची होती. त्याला 'संस्कृत'चे तर स्तोम माजवायचे नव्हतेच, पण प्राकृतचेही केवळ प्राकृत म्हणून स्तोम माजवायचे नव्हते. महाराष्ट्रात जशा गोमंतकी, वऱ्हाडी, खानदेशी वगैरे अनेक प्रादेशिक बोली आहेत तशाच इटलीमध्येही होत्या. अशा बोलींचे स्तोम माजविल्यास काव्यात प्रादेशिकता आणि क्षुद्रता (" Provinciality and meanness ") शिरेल हे न ओळखण्याइतका तो माथेफिरू नव्हता, व म्हणून कवींनी देशभाषा (Vernacular) तर वापरावी, पण प्रादेशिकता मात्र टाळावी हे सुवर्णसूत्र त्याने सांगितले.

---

* Boileau : 1636–1711

रविकिरणमंडळापासूनचे मराठी कवी आणि वर्डस्वर्थसारखे इंग्लिश कवी यांनी गद्याची भाषा आणि पद्याची भाषा एकत्र करण्याचा काव्यविघातक यत्न केला, तसा न करता दान्तेने प्राकृत भाषेचा जो कौशल्यपूर्ण आणि आवेशपूर्ण पुरस्कार केला, त्याला ऐतिहासिक दाखला म्हणजे ज्ञानेश्वरादि मराठी संत-कवींचाच. पण दान्तेच्या तर्कशुद्ध आणि सौंदर्यपूर्ण रीतीमीमांसेचा येथे अधिक विस्तार करणे ओघाला सोडून होईल. त्याने सांगितलेले आणखी एकच महत्त्वाचे रीतिविषयक तत्त्व सांगून आपणाला टीकेच्या आधुनिक युगाकडे वळले पाहिजे.

प्रत्येक शब्दाच्या सौंदर्याकडे जणू कसबी सुवर्णकाराच्या नजरेने पाहणारा हा इटॅलियन ज्ञानेश्वर म्हणजे केवळ तंत्रवादी नव्हता. ॲरिस्टॉटल आणि आर्नोल्ड यांच्याप्रमाणेच दान्ते काव्यातील विषयाचे महत्त्वही पूर्णपणे ओळखतो. उदात्त विषयालाच भव्य शब्दयोजना शोभून दिसेल असा त्याने इशारा दिला आहे. क्षुद्र विषयाच्या दिमतीला अखिल इटॅलियन शब्दभांडार,—नव्हे 'गीर्वाण' लॅटिन् भाषा उभी असली, तरी श्रेष्ठ काव्य निर्माण होणे शक्य नाही. दान्तेने वापरलेला आडदांड, मध्ययुगाला शोभेसा, दृष्टान्तच वापरायचा झाला, तर— "जसा स्वार तसा त्याला घोडा दिला पाहिजे", उमदी शैली उमद्या विचारांनाच शोभून दिसेल. शब्दांच्या नादमाधुर्यावरून आणि वजनावरून दान्तेने त्यांचे प्रकार केले आहेत, त्यातही तो केवळ जुन्या जमान्यातल्या नैयायिकांपेक्षां आणि वैयाकरणांपेक्षा वेगळा होता हे स्पष्ट दिसते. नादमाधुर्य केवळ कोमल शब्दांच्या सातत्याने वाढत नसून त्यात केलेल्या तीव्र शब्दांच्या चतुर मिश्रणाने वाढते, हा निसर्गनियम त्याने ओळखला होता. काव्याचे एक प्रकारचे व्याकरण बनवून टाकणाऱ्या परंपरावाद्यांपेक्षा सौंदर्यवाद्यांनाच निसर्गातील हा वैचित्र्यसिद्धान्त लवकर उमगतो असे दिसून येईल.

नेभळ्या, गुळगुळीत, बुळबुळीत शब्दांवर बहिष्कार घालावा, असा तर त्याचा कटाक्ष होताच, पण मधुर शब्दांबरोबर तीक्ष्ण शब्दांचेही योग्य मिश्रण करावे, असे त्याचे मत होते. केवळ साखरेच्या पक्वान्नाने तोंडाला जशी 'मिठी बसते' तशीच रीतीच्या वैचित्र्यहीन माधुर्यानेही बसते. ही गोष्ट उत्तरकालीन संस्कृत कवीच केवळ विसरत, असे नव्हे, तर केवळ नादमाधुर्यामागे धावणारे कीट्स्सारखे इंग्लिश कवीही विसरत असा आक्षेप घेण्यात आला आहे. संगीताचा कान नसल्यास शब्दालंकारांनी सौंदर्यापेक्षा कुरूपतेचेच वर्धन कसे होते हे आपल्याकडील मोरोपंतांच्या कवितेत पदोपदी दिसते. दहा दहा अक्षरांचे यमक जुळविले, तरी ते एक अन्त्याक्षर आणि त्याच्या जोडीला एक उपान्त्य स्वर यांच्या यमकाची गोडी आणू शकत नाही, हे मराठी पंडित कवींना माहीत नव्हते. सारांश, निर्भेळ समतेपेक्षा परिमित विषमतेत आणि केवळ नियमबद्धतेपेक्षा अवचित पण उचित नियमभंगात गोडी आहे, हे रोमँटिक संप्रदायाने ओळखलेले रहस्य पंडिती संप्रदायाने ओळखले नव्हते 'रीती' पुरते तरी ते प्रथम प्रामुख्याने ओळखणारा शास्त्रकार दान्ते हाच होय.

नादमाधुर्यातील हे विषमतेचे तत्त्व जुन्या मराठी कवीत ज्ञानेश्वरांनी व आधुनिकात तांब्यांनी जेवढे हेरले आहे, तेवढे दुसऱ्या कोणीही हेरलेले नाही.

पण विषम सौंदर्याचे (Irregular Beauty चे) महत्त्व ओळखणारा सौंदर्यवाद उर्फ 'रोमँटिसिझम्' हा टीकेच्या आधुनिकीकरणाला पोषक असला, तरी आणखी एक दृष्टिकोण टीकाविवेकात येईपर्यंत पाश्चात्य टीकाविवेक खराखुरा आधुनिक होणे शक्य नव्हते. तो दृष्टिकोण म्हणजे ऐतिहासिक दृष्टिकोण होय. काही कवींची काव्ये सर्व कालखंडास प्रिय होऊन अमर, 'अक्षर' अथवा classic ठरू शकतील. पण ती, सर्वच कालातील लेखकांनी 'आदर्श' म्हणून पुढे ठेवून वाङ्मय लिहिले पाहिजे, हे मत म्हणजे शुद्ध जुलूम होय. होरेस्, ब्वालो आणि मंडळी हाच जुलूम करून राहिली होती. अनेक फ्रेंच टीकाकार या आदर्शवादी सुलतानांचे हस्तक बनले होते. अशा काळात ड्रायडन्ने जी बंडखोर मते प्रतिपादिली त्याची महती रोमँटिसिझम्च्या बंडापेक्षा कोणत्याही प्रकारे कमी नाही. 'It is not enough that Aristotle has said so' हे उद्गार काढणे किंवा 'What pleased the Greeks would not satisfy an English audience' हे उद्गार काढणे, हे त्या काळात ज्ञानेश्वरकालीन कवींनी संस्कृतविरुद्ध बंड करण्याइतकेच धाडसाचे होते. पण ड्रायडनचे हे बंड आमच्या संतकवींच्या बंडाप्रमाणे केवळ भाषिक माध्यमासंबंधीचे बंड नव्हते. संस्कृतातील परमार्थोपदेश मराठी ओव्यात लिहून काढण्यास बंदी नसावी, एवढीच बहुतेक संतकवींची मागणी होती. प्रत्यक्षात तिचे त्याहून दीर्घतर वाङ्मयीन परिणाम झाले ही गोष्ट वेगळी. तसेच कोणताही कवी आपल्या जन्मभाषेतच उत्तम रचना करू शकेल व म्हणून इटॅलियन् कवींनी 'संस्कृत' लॅटिनमध्ये न लिहिता प्राकृत इटॅलियन् मध्येच लिहावे, हे दान्तेचे मतही सामान्य वाचकांच्या भूमिकेवरून नसून कवींच्या आविष्कारस्वातंत्र्याच्या भूमिकेवरून आहे. ड्रायडन्च्या बंडाची गोष्ट या दोन्ही बंडांहून वेगळी आहे. त्याच्या काळी इंग्लंडमध्ये अवतीर्ण झालेल्या फ्लेचर आणि शेक्स्पियर यांसारख्या कवींच्या काव्याची पारख दोन हजार वर्षांपूर्वीच्या काव्यशास्त्राच्या नियमान्वये करणाऱ्या जीर्ण पंडितांना त्याला हटकावयाचे होते. त्याचे बंड भाषिक नसून अभिरुचीविषयक होते. प्रत्यक्ष काव्यनिर्मितीत तर बंड झालेच होते. नव्या प्रकारचे शोकनाट्य, हास्यनाट्य व मिश्रनाट्य जन्मलेही होते व लोकांना प्रियही होत होते. पण ॲरिस्टॉटल् आणि होरेस यांना घट्ट कवटाळून बसलेले पंडित त्या नव्या रोमँटिक् नाट्याचा 'शास्त्रविरुद्ध' म्हणून निषेध करीत होते. या पंडितांना मृत काव्यशास्त्र आणि जिवन्त काव्यशास्त्र यातला फरक सांगणे हेच ड्रायडन्चे बंड होय. सारांश, मस्तानीतनय समशेरबहादर याच्या व्रतबंधाची ही मागणी होती.

या बंडात दोन खास आधुनिक वाङ्मयसिद्धान्त गर्भित होते. एक म्हणजे अभिजात कवी देखील केवळ अंतराळात लिहीत नसतात, तर समकालीन श्रोत्यांशी

संवाद करीत असतात, व म्हणून वाङ्मयाचा आत्मा शाश्वत असला, तरी त्याची कुडी देशकालाप्रमाणे बदलणे केवळ क्षम्यच नव्हे तर अपरिहार्य आहे.

दुसरे महत्त्वाचे व धाडसी मत म्हणजे 'ॲरिस्टॉटलूवाक्यं प्रमाणम्' असे म्हणून धकविण्याचा काळ आता संपला, इतकेच नव्हे, तर 'ॲरिस्टॉटल याला शेक्सपियरची नाटके पाहायला सापडली असती तर त्याने आपले काव्यशास्त्र आहे त्याहून वेगळे लिहिले असते.' यातील एका महावाक्याने ड्रायडन् याने संकुचित आदर्शवादाच्या (Neo-classicism च्या) रूपात थैमान घालणाऱ्या ॲरिस्टॉटल्-होरेसच्या भुताना अखेरची गती दिली. तर दुसऱ्या महावाक्याने त्याने तेन्च्या ऐतिहासिक पद्धतीचे बीजारोपण केले. तसेच क्विंटिलियन्* याने जी तुलनात्मक पद्धती वापरून लॅटिन् भाषेचे व्यक्तिमत्त्व व स्वातंत्र्य प्रस्थापित केले त्याच पद्धतीचे क्षेत्र ड्रायडनने अधिक विस्तृत केले. त्याने प्राचीन ग्रीक वाङ्मय व अर्वाचीन इंग्लिश वाङ्मय यांची तुलना करून अर्वाचीन वाङ्मयाच्या स्वतंत्र विकासाचा हक्क प्रस्थापित केला. ड्रायडन्पूर्वीही अशी तुलना होई, पण ती ग्रीक वाङ्मयाला आदर्श मानून होई. ड्रायडन्ने ग्रीक वाङ्मयाची ही आदर्शत्वाची भूमिका अमान्य ठरवून अर्वाचीन युगातील शेक्सपियरला प्राचीन युगातील सॉफॉक्लिसच्या मापानें मापणे अप्रयोजकपणाचे ठरविले.

हे धाडस नव्या युगातल्या ऐतिहासिक दृष्टीशिवाय व नव्या आत्मविश्वासाशिवाय होणे शक्यच नव्हते व म्हणूनच पाश्चात्य टीकेला आधुनिक वळण लावण्याचा मान सतराव्या शतकातील या इंग्लिश टीकाकाराकडे जातो ते योग्यच होय.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर, मुंबई-२८
अनुक्रम...4906 दि: 1964
वर्ग... नों दि:

* क्विंटिलियन् इ. स. ४० ते १००, रोमन अलंकारशास्त्रकार.

ग्रंथालय, ठाणे. स्थलांक
क्रि: .....
..... नों क्रि .....

मर्ढेकर, प्रमुख आक्षेपक; मर्ढेकरांपूर्वीही अप्रत्यक्ष विरोध — 'संविधानका' चा स्थूल व सूक्ष्म अर्थ — घटनांच्या अपरिहार्यतेला वा तार्किक सुसंगतीला महत्त्व — त्यावर मर्ढेकरांचा आक्षेप — ॲरिस्टॉटलच्या मतेही कलात्मक आनंदाचे मूळ तार्किक अपरिहार्यतेत नाही — घटनांच्या निवडीलाही महत्त्व; ही निवड तर्कानुसारी नसते — तिजमध्ये आश्चर्यकारकतेला व उत्कटतेला प्राधान्य — संभाव्यता आणि कलात्मक चित्रण यांचा परस्परसंबंध — आश्चर्यजनक घटनांमागेही काही सूत्र — कवि घटनांच्या मागील सूत्र स्पष्ट करतो — 'विपरीत परिणाम' (Peripeteia) आणि 'अभिज्ञान' (Anagnorisis) यांची योजना — शोकनाट्यातील 'कर्मविपाक सिद्धान्त' अथवा Logic of life — जीवितातील सूत्र म्हणजे अखेर जीवितातील वैचित्र्य — एफ्. एल्. ल्यूकास्, सेंट्सबरी व मर्ढेकर — योगायोगातील सुसूत्रता आणि ॲरिस्टॉटल् — ॲरिस्टॉटलची संभाव्यता आणि आधुनिक 'वास्तवता' यातील फरक — 'संभाव्यतेत' सार्वकालीनता गर्भित — विस्मयकारकतेला, 'Tragic wonder' ला, संभाव्यतेइतकेच महत्त्व — 'Peripeteia' ला ल्यूकास्नी दिलेले महत्त्व — वीरचरित्रातील सर्वांत आकर्षक भाग — ॲरिस्टॉटलचा भर नीतिकल्पनांवरही नाही; 'दुःखपर्यवसायी प्रमाद' (Hamartia) सामान्यतः अज्ञानमूलकच — शोकनाट्याने मनावर होणारा परिणाम : भावविरेचनरूप परिणामाची मीमांसा — ट्रॅजेडीच्या आकृतीबंधाचेही मूळ संभाव्यतेतच — ॲरिस्टॉटलची इतर काही तत्त्वे व भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र — शोकनाट्यातील बौद्धिक आनंदाचा भाग — वाङ्मयीन कर्मविपाकाचे महत्त्व वेगळे — कर्मविपाकाच्या दर्शनाने बुद्धीला येणारी स्तिमितता — शोकनाट्याचे कलात्मक उद्दिष्ट व संभाव्यता — कलात्मक परिणामाचा पाया संभाव्यतेत नसून, जीवनातील विरोधाभासात — विसंगतीमागील सुसंगती सूचित करणे, हा शोकनाट्याचा कलात्मक व बौद्धिक परिणाम — शोकनाट्य सुसूत्रही असते व विचित्रही असते.

ॲरिस्टॉटलचे मराठी टीकाकार

मागील एका प्रकरणात पाश्चात्य टीकाकारांनी ॲरिस्टॉटलवर घेतलेल्या काही आक्षेपांचा त्रोटक परामर्श घेतला. अर्वाचीन मराठी टीकावाङ्मयात ॲरिस्टॉटलचा उल्लेखच त्या मानाने कमी असल्याने त्याच्यावर आक्षेप घेणारेही कमीच आहेत. तथापि त्यातल्या त्यात जोरदार आणि मूलगामी आक्षेप नवकाव्याचे प्रवर्तक श्री. मर्ढेकर यांनी घ्यावा हे अनपेक्षित नाही. मर्ढेकरांपूर्वीच्या साहित्यमीमांसकांनी ॲरिस्टॉटलच्या काव्यमीमांसेवर प्रत्यक्ष आक्षेप घेतले नसले, तरी त्यांचा कल एका महत्त्वाच्या प्रश्नात ॲरिस्टॉटलविरोधी मताकडेच अधिक आहे, हे सहज दिसून येण्यासारखे आहे. संविधानक आणि स्वभावचित्रण या कथात्मक वाङ्मयाच्या दोन घटकांपैकी स्वभावचित्रणाला अधिक प्राधान्य देण्याची प्रवृत्ती अर्वाचीन पाश्चात्य टीकाकारातही दिसून येते. प्रा. फडके यांच्यासारख्या कथात्मक साहित्याच्या इकडील मीमांसकांनी हा स्वभावचित्रणाचाच पक्ष स्वीकारलेला दिसेल. त्यानंतर मराठीतील नवसाहित्याच्या पिढीने तर कथानकाला गौणत्व देणे, हे कथात्मक वाङ्मयाच्या आधुनिकत्वाचे एक लक्षणच करून टाकले. ते इतके की, कथानकविहीन कथांचीही चर्चा व प्रशंसा होऊ लागली.

संविधानकाला गौणत्व देणारे साहित्यमीमांसक अर्थातच संविधानकाचा अर्थ अगदी स्थूल घेऊन नंतर संविधानकप्राधान्याला गौण ठरवतात. ॲरिस्टॉटल हा संविधानकाचा अथवा 'Plot चा' अर्थ इतका स्थूल घेत नसे, हे बुचर सारख्या ॲरिस्टॉटलच्या प्रख्यात भाष्यकारांनी पूर्वीच दाखवून दिले आहे. तथापि आक्षेपकांनाही आपल्यात सहज सामावून घेणारी संदिग्ध मीमांसा ॲरिस्टॉटलला कधीच मानवण्यासारखी नसे. तो स्पष्ट म्हणतो "कारण शोकनाट्य म्हणजे व्यक्तींचे चित्रण नसून घटना आणि मानवी जीवित यांचे चित्रण होय. आणि मानवी जीवित हे मानवी कृतीने बनलेले असते, नुसत्या मानवी मनोधर्माने बनलेले नसते." एवढेच नव्हे तर याच्याही पुढे जाऊन तो म्हणतो "स्वभावचित्रणाशिवाय एकवेळ

ट्रॅजेडी असू शकेल, पण कृतीशिवाय ट्रॅजेडी असूच शकणार नाही." ॲरिस्टॉटल्चे हे विधान तर आधुनिक साहित्यिकांना फारच विचित्र वाटेल. पण लगेच त्याने केलेल्या स्पष्टीकरणामुळे, त्याचे मत कळण्यास तरी मदत होते, मग ते आधुनिकांना पटो अगर न पटो. तो म्हणतो, सुंदर भाषेने व सुंदर विचारांनी सजविलेली संभाषणे एकत्र करून आपण स्वभावचित्रण करू शकू, पण तेवढ्याने नाट्यात्मक— विशेषतः शोकनाट्यात्मक— परिणाम होणार नाही. त्याकरता संविधानकाचाच आश्रय करायला हवा. घटनांची परिणामकारक योजना केल्यानेच शोकनाट्यात्मक परिणाम होऊ शकेल. अशा परिणामकारक संविधानकाचे नाटक, संवाद आणि स्वभावदर्शन यात थोडे उणे असले तरी चालेल.

ॲरिस्टॉटल्ने संविधानकाच्या, म्हणजेच घटनांच्या व घटनाक्रमाच्या अपरिहार्यतेला सर्वात अधिक महत्त्व दिले, ही गोष्ट त्याच्या काव्यसिद्धान्ताचा वस्तुतः गाभा होय. पण नेमकी हीच गोष्ट मराठीतील ॲरिस्टॉटल्चे प्रमुख आक्षेपक मर्ढेकर यांना कलाविरोधी वाटते. ॲरिस्टॉटल् याने कलेच्या क्षेत्रात तार्किक सुसंगतीला किंवा अपरिहार्यतेला प्रमाणाबाहेर महत्त्व दिले असा त्यांचा समज झाला आहे. वास्तविक आपल्या संभाव्यता–तत्त्वाचे विवरण करण्याच्या मिषाने ॲरिस्टॉटल्ने काव्यक्षेत्रीय सत्याच्या स्वरूपाचा विचार केला आहे. घटनांचा तार्किक क्रम आणि कल्पनारम्य क्रम यातील विरोध तो येथे अभ्यासकाच्या मनावर ठसवीत नसून, काव्यक्षेत्रीय सत्याची वास्तवता आणि इतिहासक्षेत्रीय सत्याची प्रत्यक्षता यातील फरक आणि तरतमभाव दाखवून देत आहे. कवीला प्रत्यक्ष घडलेल्या सत्याशी काही कर्तव्य नसते, तर केव्हाही घडण्यासारख्या 'संभाव्य' सत्याशी कर्तव्य असते. तो प्रकट सत्याच्या चित्रणात गुंतलेला नसतो, तर सुप्त अशा बीजसत्याच्या शोधात असतो. या बीज-सत्याचे एक नियामक तत्त्व तार्किक अपरिहार्यता हे असते, पण कार्यकारणात्मक अपरिहार्यता संभाळली, की महाकाव्य वा शोकनाट्य यशस्वी झाले, असे मात्र तो म्हणत नाही. कारण प्रत्ययकारिता व तार्किक सुसंगती हे त्याने काव्यक्षेत्रीय सत्याचे वैशिष्ट्य(व्यवच्छेदक लक्षण)मानले असले, तरी काव्याचे वा काव्याच्या श्रेष्ठतेचे लक्षण मानलेले नाही.काव्य हे काव्यविशिष्ट असा वेगळा आनंद देते,व त्या आनंदाचे मूळ केवळ तार्किक सुसंगतीत वा संभाव्यतेत नाही, असेच त्याच्या विवेचनावरून दिसून येईल. त्या आनंदाचे मूळ केवळ तार्किक सत्यात नाही, ऐतिहासिक सत्यात नाही, तर सत्या-च्या अनुकृतीत वा आभासात आहे. व जेव्हा ही अनुकृती जीवनाच्या गंभीर आणि स्वयंपूर्ण अशा एखाद्या अंगाकडे वळते, तेव्हा ती शोकनाट्यविशिष्ट असा आनंद देते. तो आनंद भीती आणि करुणा याच्या उदयातून निघालेला असतो. तो आनंद पावन होण्याचा असतो, भावशुद्धीचा असतो, आत्मनिरपेक्ष अश्रूंचा असतो, हृदय-विस्ताराचा आणि चित्तशुद्धीचा असतो. तार्किक सुसंगती हे अशा आनंदाचे पुरेसे साधनही म्हणता येत नाही. कारण घटनांची निवड आणि रचना ही अशा विशिष्ट-

ॲरिस्टॉटलचे मराठी टीकाकार

मागील एका प्रकरणात पाश्चात्य टीकाकारांनी ॲरिस्टॉटलवर घेतलेल्या काही आक्षेपांचा त्रोटक परामर्श घेतला. अर्वाचीन मराठी टीकावाङ्मयात ॲरिस्टॉटलचा उल्लेखच त्या मानाने कमी असल्याने त्याच्यावर आक्षेप घेणारेही कमीच आहेत. तथापि त्यातल्या त्यात जोरदार आणि मूलगामी आक्षेप नवकाव्याचे प्रवर्तक श्री. मर्ढेकर यांनी घ्यावा हे अनपेक्षित नाही. मर्ढेकरांपूर्वीच्या साहित्यमीमांसकांनी ॲरिस्टॉटलच्या काव्यमीमांसेवर प्रत्यक्ष आक्षेप घेतले नसले, तरी त्यांचा कल एका महत्त्वाच्या प्रश्नात ॲरिस्टॉटलविरोधी मताकडेच अधिक आहे, हे सहज दिसून येण्यासारखे आहे. संविधानक आणि स्वभावचित्रण या कथात्मक वाङ्मयाच्या दोन घटकांपैकी स्वभावचित्रणाला अधिक प्राधान्य देण्याची प्रवृत्ती अर्वाचीन पाश्चात्य टीकाकारातही दिसून येते. प्रा. फडके यांच्यासारख्या कथात्मक साहित्याच्या इकडील मीमांसकांनी हा स्वभावचित्रणाचाच पक्ष स्वीकारलेला दिसेल. त्यानंतर मराठीतील नवसाहित्याच्या पिढीने तर कथानकाला गौणत्व देणे, हे कथात्मक वाङ्मयाच्या आधुनिकत्वाचे एक लक्षणच करून टाकले. ते इतके की, कथानकविहीन कथांचीही चर्चा व प्रशंसा होऊ लागली.

संविधानकाला गौणत्व देणारे साहित्यमीमांसक अर्थातच संविधानकाचा अर्थ अगदी स्थूल घेऊन नंतर संविधानकप्राधान्याला गौण ठरवतात. ॲरिस्टॉटल हा संविधानकाचा अथवा 'Plot चा' अर्थ इतका स्थूल घेत नसे, हे बुचर सारख्या ॲरिस्टॉटलच्या प्रख्यात भाष्यकारांनी पूर्वीच दाखवून दिले आहे. तथापि आक्षेपकांनाही आपल्यात सहज सामावून घेणारी संदिग्ध मीमांसा ॲरिस्टॉटलला कधीच मानवण्यासारखी नसे. तो स्पष्ट म्हणतो "कारण शोकनाट्य म्हणजे व्यक्तींचे चित्रण नसून घटना आणि मानवी जीवित यांचे चित्रण होय. आणि मानवी जीवित हे मानवी कृतीने बनलेले असते, नुसत्या मानवी मनोधर्माने बनलेले नसते." एवढेच नव्हे तर याच्याही पुढे जाऊन तो म्हणतो "स्वभावचित्रणाशिवाय एकवेळ

ट्रॅजेडी असू शकेल, पण कृतीशिवाय ट्रॅजेडी असूच शकणार नाही." ॲरिस्टॉटलचे हे विधान तर आधुनिक साहित्यिकांना फारच विचित्र वाटेल. पण लगेच त्याने केलेल्या स्पष्टीकरणामुळे, त्याचे मत कळण्यास तरी मदत होते, मग ते आधुनिकांना पटो अगर न पटो. तो म्हणतो, सुंदर भाषेने व सुंदर विचारांनी सजविलेली संभाषणे एकत्र करून आपण स्वभावचित्रण करू शकू, पण तेवढ्याने नाट्यात्मक— विशेषतः शोकनाट्यात्मक— परिणाम होणार नाही. त्याकरता संविधानकाचाच आश्रय करायला हवा. घटनांची परिणामकारक योजना केल्यानेच शोकनाट्यात्मक परिणाम होऊ शकेल. अशा परिणामकारक संविधानकाचे नाटक, संवाद आणि स्वभावदर्शन यात थोडे उणे असले तरी चालेल.

ॲरिस्टॉटलने संविधानकाच्या, म्हणजेच घटनांच्या व घटनाक्रमाच्या अपरिहार्यतेला सर्वात अधिक महत्त्व दिले, ही गोष्ट त्याच्या काव्यसिद्धान्ताचा वस्तुतः गाभा होय. पण नेमकी हीच गोष्ट मराठीतील ॲरिस्टॉटलचे प्रमुख आक्षेपक मर्ढेकर यांना कलाविरोधी वाटते. ॲरिस्टॉटल याने कलेच्या क्षेत्रात तार्किक सुसंगतीला किंवा अपरिहार्यतेला प्रमाणाबाहेर महत्त्व दिले असा त्यांचा समज झाला आहे. वास्तविक आपल्या संभाव्यता–तत्त्वाचे विवरण करण्याच्या मिषाने ॲरिस्टॉटलने काव्यक्षेत्रीय सत्याच्या स्वरूपाचा विचार केला आहे. घटनांचा तार्किक क्रम आणि कल्पनारम्य क्रम यातील विरोध तो येथे अभ्यासकाच्या मनावर ठसवीत नसून, काव्यक्षेत्रीय सत्याची वास्तवता आणि इतिहासक्षेत्रीय सत्याची प्रत्यक्षता यातील फरक आणि तरतमभाव दाखवून देत आहे. कवीला प्रत्यक्ष घडलेल्या सत्याशी काही कर्तव्य नसते, तर केव्हाही घडण्यासारख्या 'संभाव्य' सत्याशी कर्तव्य असते. तो प्रकट सत्याच्या चित्रणात गुंतलेला नसतो, तर सुप्त अशा बीजसत्याच्या शोधात असतो. या बीज-सत्याचे एक नियामक तत्त्व तार्किक अपरिहार्यता हे असते, पण कार्यकारणात्मक अपरिहार्यता संभाळली, की महाकाव्य वा शोकनाट्य यशस्वी झाले, असे मात्र तो म्हणत नाही. कारण प्रत्ययकारिता व तार्किक सुसंगती हे त्याने काव्यक्षेत्रीय सत्याचे वैशिष्ट्य(व्यवच्छेदक लक्षण)मानले असले, तरी काव्याचे वा काव्याच्या श्रेष्ठतेचे लक्षण मानलेले नाही.काव्य हे काव्यविशिष्ट असा वेगळा आनंद देते,व त्या आनंदाचे मूळ केवळ तार्किक सुसंगतीत वा संभाव्यतेत नाही, असेच त्याच्या विवेचनावरून दिसून येईल. त्या आनंदाचे मूळ केवळ तार्किक सत्यात नाही, ऐतिहासिक सत्यात नाही, तर सत्याच्या अनुकृतीत वा आभासात आहे. व जेव्हा ही अनुकृती जीवनाच्या गंभीर आणि स्वयंपूर्ण अशा एखाद्या अंगाकडे वळते, तेव्हा ती शोकनाट्यविशिष्ट असा आनंद देते. तो आनंद भीती आणि करुणा याच्या उदयातून निघालेला असतो. तो आनंद पावन होण्याचा असतो, भावशुद्धीचा असतो, आत्मनिरपेक्ष अश्रूंचा असतो, हृदय-विस्ताराचा आणि चित्तशुद्धीचा असतो. तार्किक सुसंगती हे अशा आनंदाचे पुरेसे साधनही म्हणता येत नाही. कारण घटनांची निवड आणि रचना ही अशा विशिष्ट-

परिणामहेतुक अनुकृतीत अपरिहार्यच असते. अशा कलेत घटनांची 'रचना' एक वेळ तर्कानुसारी करता येईल, पण घटनांची निवड वा निर्मिती तर्कानुसारी करून चालणार नाही. आश्चर्य, उत्कटता व अर्थवत्ता या तत्त्वांनीच ती निर्मिती बांधलेली असणार. तार्किक दृष्ट्या सुसंगत वा अपरिहार्य असे कथानकही आश्चर्य, उत्कटता व अर्थवत्ता यांच्या अभावी उथळ, पाणचट आणि परिणामशून्य होईल.

तार्किक अपरिहार्यतेप्रमाणेच ॲरिस्टॉटल याने नाट्यसंविधानकाची इतरही अंगे सांगितली आहेत. संविधानक स्वयंपूर्ण हवे आणि त्यातील घटना कारुण्योत्पादक आणि भयोत्पादक असल्या पाहिजेत. तो यापुढे जे म्हणतो, ते आक्षेपकांनी अधिक ध्यानात घेण्यासारखे आहे. तो म्हणतो, " Such an effect is best produced when the events come on us by surprise, and the effect is heightened when at the same time they follow as cause and effect. " *

म्हणजे, असा (करुणभीषण) परिणाम होण्याकरिता शोकनाट्यातील घटना प्रेक्षकांना थोड्याफार अनपेक्षित वाटल्या पाहिजेत. आणि जर अनपेक्षिततेबरोबरच त्या घटना कार्यकारणसंबंधाने निबद्ध असतील, तर त्यांची परिणामकारकता अधिकच तीव्र होते. ॲरिस्टॉटल् याने या ठिकाणी संविधानकासंबंधी स्वतःच्याच मतावर जे भाष्य केले आहे, त्यात त्याने मर्ढेकरांसारख्या आक्षेपकांना आधीच उत्तर देऊन ठेवले आहे, असे दिसून येईल. या भाष्याचे पृथक्करण केल्यास ॲरिस्टॉटल् पहिला उल्लेख संविधानकाच्या स्वयंपूर्णतेचा करतो असे दिसून येईल. नंतर तो घटनांच्या भावोद्दीपकतेचा उल्लेख करतो असे दिसेल. हे भावनोद्दीपन घटनांच्या अनपेक्षिततेमुळे फार चांगल्या प्रकारे होते असेही तो म्हणतो. आणि हा परिणाम अधिक तीव्र होण्याला या अनपेक्षित घटनातही कार्यकारणभाव दिसावयाला हवा असेही म्हणतो. म्हणजे काव्यान्तर्गत सत्याचे वेगळेपण दाखविताना तार्किक अपरिहार्यतेचा उल्लेख प्रामुख्याने करणारा ॲरिस्टॉटल्, शोकनाट्याचे स्वरूप सांगताना त्याच अपरिहार्यतेचा उल्लेख करुणभीषण घटनांच्या चित्रणातील मीठमिरची म्हणून करतो. तार्किक सुसंगती हे शोकनाट्याचे प्रमुख उद्दिष्ट नव्हे, तर शोकभयोत्पादन हे त्याचे प्रमुख उद्दिष्ट आहे असे ॲरिस्टॉटल् म्हणतो. तार्किक अपरिहार्यता ही सत्याभासाला अथवा 'Mimesis' ला उपयोगी व म्हणून शोकभयोत्पादन वाढवणारी आहे, एवढाच त्याच्या या विवरणातून अर्थ निघू शकेल.

घटनातील 'तार्किक अपरिहार्यतेचा' संबंध काव्यरूप जीवनचित्राशी कोणता, ते वरील विवेचनात स्पष्ट करण्याचा यत्न केला आहे. हा संबंध समजावून घेणे म्हणजे काव्यसृष्टीचा आणि प्रत्यक्ष सृष्टीचा संबंध समजावून घेणेच होय. काव्यात प्रत्यक्षाचे चित्र नसते, तर संभाव्य वास्तवतेचे चित्र असते असे ॲरिस्टॉटल् का म्हणतो याचा थोडा अधिक विचार केला पाहिजे. जे एके ठिकाणी एके काळी घडले त्याशी

* Translation : Butcher : P. 39 : Dover Publications.

काव्याचा संबंध नाही, जे कोणत्याही काळी कोणत्याही ठिकाणी सदृश परिस्थितीत घडू शकेल, अशा वास्तवाचे चित्रण काव्य करते. प्रत्यक्ष घटनांची आहे तशी नोंद करण्याऐवजी त्या घटनांचा कार्यकारणभाव काव्य दाखवून देते. कवी शोकनाट्यातील घटना तार्किक अनुक्रमाने चितारतो असे म्हणण्याऐवजी 'तो गंभीर घटनांमागील तार्किक संबंध विशद करतो,' असे म्हणणे बरोबर होईल. यालाच, घटनांचा अर्थ वाङ्मय-चित्राच्या द्वारे दाखवून देणे असे म्हणतात, जीवितावरील भाष्य असेही म्हणतात, किंवा अर्थपूर्ण, संगतियुक्त घटना निवडून जीवनावर प्रकाश पाडणे असेही म्हणतात. वाङ्मयात सुंदर घटनांचे चित्र असते, किंवा 'घटना सुंदर करून रंगविलेल्या असतात' असे म्हणणे जितके चुकीचे, तितकेच वाङ्मयात तर्कबद्ध घटनांचे चित्र असते हे म्हणणेही चुकीचे. सामान्य मनुष्य हा संसारातील घटनांचा गोंधळलेला प्रेक्षक आणि अज्ञ कर्ता असतो. कंटाळवाण्या, विसंगत, विचित्र, अर्थशून्य, न्यायशून्य, प्रक्षोभक, उन्मादक, आकर्षक, सर्वच तऱ्हांच्या उलटसुलट घटना पाहून कधी कधी त्याचा जगण्यावरचा विश्वासच उडालेला असतो. निदान मानवी जीविताला काही अर्थ, संगती वा न्याय आहे या गोष्टीवरचा त्याचा विश्वास उडालेला असतो. त्याच्या या अर्थशून्य आणि संभ्रमपूर्ण जीवनालाही काही अर्थ आणि संगती आहे असे कवी आणि तत्त्ववेत्ते यांना दिसत असते. तो अर्थ दाखविण्याचे कार्य वाङ्मयीन कृती करीत असते. ही कृती अशा भाष्यलेखनाच्या उद्देशाने केली जाते असे नव्हे. अनुकृतीच्या (Imitation च्या) प्रक्रियेतच ही भाष्याची क्रिया अन्तर्भूत आहे. एखाद्या नगरात फेरफटका मारल्याने त्याचे जे स्वरूप समजत नाही, ते त्याच्या विविध अंगांनी घेतलेल्या छायाचित्रांनी समजू शकते. अनुकृतीने आनंद होणे हा मानवी मनाचा धर्म आहे, असे ॲरिस्टॉटलने काव्यानंदाचे मूळ सांगताना म्हटले आहे. पण हा आनंद केवळ अनुकृतीची करामत पाहिल्याने होतो, असे नसून अनुकृतीच्या रूपाने आपण मूळ वस्तू नव्या आणि अधिक खऱ्या रूपात पाहात असतो, हेही त्या आनंदाचे एक कारण असते. कलाकृती ही 'छायेचीही छाया' असल्याने सत्यापासून दुप्पट दूर असते, ही प्लेटोची तक्रार, कलेच्या अनुभूतीतून निघालेली नसून कलाबाह्य भूमिकेतून निघालेली आहे. उलट कलात्मक प्रतिकृती ही मूळ वस्तूहून अधिक सत्य असते, असेही एका अर्थाने म्हणता येण्यासारखे आहे. प्रत्यक्ष वस्तू व चरित्र पाहात असता फुटकळ निरर्थक गोष्टीत दृष्टी अडकवून राहिल्याने आपण त्या वस्तूचे वा चरित्राचे खरे स्वरूप पाहू शकत नाही. प्रत्यक्ष घटनातील अर्थशून्य तपशील वगळून, अर्थपूर्ण भागाचे तेवढे चित्र काढण्याची करामत कलात्मक अनुकृती करीत असल्याने, प्रत्यक्षापेक्षा कलात्मक अनुकृतीतच आपल्याला अधिक स्पष्ट असे वस्तुदर्शन घडू शकते. या अर्थाने प्रत्यक्ष वस्तुदर्शन, तात्पुरते, स्फुट आणि स्वारस्यहीन असते. याच अर्थाने श्रेष्ठ कलेत वास्तवतेचा गाभाच नेमका दाखविला जातो असे म्हणता येते. यामुळेच कलात्मक दर्शनात अथवा प्रतिकृतीत वस्तू नव्यानेच भेटल्याचा आनंद होतो. त्यात

सत्य आपणाला जणू सुंदर, अभिनव आणि आणि अर्थपूर्ण होऊन सामोरे येते. तरुण कीट्स 'Truth is beauty, beauty truth' असे म्हणून गेला, त्यात प्रथमदर्शनी वाटतो त्याहून अधिक अर्थ आहे.

ॲरिस्टॉटलचा रोख बाह्यतः संविधानकाच्या तार्किक सुसंगतीकडे असला, तरी त्याला प्रत्यक्ष मानवी जीवितातील 'न्याय' अथवा Logic अभिप्रेत होते, ही गोष्ट मर्ढेकरांसारखे त्याचे टीकाकार विसरतात. जॉर्ज सेंटसबरि यांनी ॲरिस्टॉटलच्या संविधानकप्राधान्यावर केलेल्या टीकेतही याच गोष्टीचा विसर पडलेला दिसतो. ॲरिस्टॉटल याने केवळ तार्किक अपरिहार्यतेलाच महत्त्व दिले आहे असे नव्हे. त्याने मानवी जीवितातील वैचित्र्याला, विपरीततेलाही तितकेच महत्त्व दिलेले दिसेल. अर्थात ॲरिस्टॉटलची स्वतःची भाषा जुजबी (casual) आणि फसवी भासेल. आपण येथे वापरलेल्या, 'कर्मगती', 'विपरीतता,' 'मानवी जीवित' इत्यादि शब्दांसारखे शब्द तो वापरणारही नाही. तो जणू केवळ संविधानक आकर्षक करण्याच्या हिकमती सांगत आहे, असाच त्याच्या भाषेवरून भास होईल. परंतु शोकनाट्याचे संविधानक, Peripeteia (विपरीत परिणाम) आणि Anagnorisis (अभिज्ञान) यांच्या योगेच अत्यंत चित्तवेधक बनते, असे जेव्हा ॲरिस्टॉटल सहज लिहून जातो, तेव्हा तो केवळ नाट्यतंत्र सांगत नसून 'कर्मविपाक' अथवा 'Logic of Life' सांगत असतो.

ॲरिस्टॉटल बाह्यतः पाहाता जीविताची तार्किकता, नियमबद्धता शोधीत आहे व तिलाच शोकनाट्यात महत्त्व देत आहे, असा भास होतो. परंतु जीवितातील सुसंगती अथवा नियमबद्धता शोधणाऱ्या तत्त्ववेत्त्याच्या हाती नेहमीच जीविताची विपरीतता अथवा 'Irony of Life' येते. असे का होते, या प्रश्नाचे उत्तर काव्यशास्त्रापेक्षा तत्त्वज्ञानाच्या आणि अध्यात्माच्या क्षेत्राशीच अधिक संबद्ध आहे. ॲरिस्टॉटलने Peripeteia ला अथवा 'विपरीत कर्मविपाका'ला संविधानकसौंदर्याच्या दृष्टीने महत्त्व दिले यातच तो केवळ तार्किकतेचा भोक्ता नसून वैचित्र्याचा आणि चित्तवेधकतेचा भोक्ता होता हे सिद्ध होते. ल्यूकास यांना या गोष्टीची जाणीव मर्ढेकर व सेंट्सबरि यांच्याहून अधिक आहे. ते म्हणतात, "There is nothing more brilliant in the Poetics than the recognition by Aristotle of the Tragedy of Error, of Peripeteia as the deepest of all."

श्री. मर्ढेकर यांच्या आक्षेपाचा रोख मात्र असा दिसतो की, नाट्यातील घटनांची रचना तर्कशास्त्रानुसारी नसून सौंदर्यशास्त्रानुसारी असते, हे ॲरिस्टॉटलने ओळखले नव्हते. परंतु ॲरिस्टॉटलसारख्या असाधारण प्रज्ञेच्या मुनीने जीवितातील अनेक सूत्रांपैकी कोणतेही एक सूत्र हाती धरले, तरी सर्व सूत्रे जेथे मिळतात तेथपर्यंत तो जाऊन भिडतो. जीविताचे तर्कशास्त्र हेच मुळी विचित्र व विपरीत आहे, व म्हणूनच ते हृद्य आहे असे ॲरिस्टॉटलच्या 'विपरीत कर्मविपाका'च्या मीमांसेवरून दिसून

येते. ' Truth is beauty ' ' Truth is stranger than fiction ' यांसारख्या प्रसिद्ध वचनांच्या बुडाशी हेच ' संसारवैचित्र्य ' किंवा Irony of Life आहे. घटनांच्या चमत्कृतिसदृश अंगाला ॲरिस्टॉटल् केवढे महत्त्व देतो, ते वरील विवेचनावरून दिसून येईल. अर्थात अशा घटनाही संभाव्यता आणि अपरिहार्यता यांच्या नियमाला सोडून नसाव्या असे बजावल्याशिवाय ॲरिस्टॉटल् राहात नाही, हे उघड आहे. उत्तम थट्टा तीच, की जी गांभीर्याचा बुरखा बाजूला करीत नाही, हा नियम सुप्रसिद्ध आहे. घटनांच्या संभाव्यतेसंबंधीही असाच काहीसा विरोधाभासात्मक नियम सांगावा लागेल. ज्या घटना अनपेक्षित वा अद्‌भुत भासत असूनही असंभाव्य नाहीत हे मान्य करावे लागते, त्याच खऱ्या चमत्कृतिपूर्ण घटना होत. ज्या उघडपणे असंभाव्य भासतील, त्यांची चमत्कृती आकर्षक भासणार नाही. ॲरिस्टॉटल् म्हणतो, " For even coincidences are striking when they have an air of deisign. "

सारांश, ॲरिस्टॉटलने संभाव्यतेवरही भर दिला आहे आणि चमत्कारिक योगायोगावरही (Coincidences वरही) भर दिलेला आहे. आधुनिक टीकाशास्त्रातील शब्द वापरून सांगायचे झाले, तर त्याने वास्तवतेवर जेवढा भर दिला आहे तेवढाच अद्‌भुततेवरही दिला आहे. संभाव्यतेवर वा वास्तवतेवर भर देण्यातील ॲरिस्टॉटलचा उद्देश आजच्या वास्तववादी संप्रदायाहून मात्र वेगळा आहे. प्रत्यक्ष घटनेपेक्षा संभाव्य घटनेत सार्वत्रिकता वा सार्वकालीनता (Universality) अधिक असते. म्हणून ॲरिस्टॉटल् संभाव्यतेच्या नियमाला कलेत महत्त्व देतो. तथापि ' केवळ संभाव्य घटना जुळविणे म्हणजे कला ' असे तो मानीत नाही, ' केवळ वास्तवता म्हणजे कला ' हे आजच्या काही संप्रदायांचे मत तर त्यास मान्य झालेच नसते. सत्य सृष्टीतीलही अद्‌भुतता जेव्हा गवसते, तेव्हाच कवीला सत्यातील खोल, चित्तवेधक वा सुंदर भाग सापडल्याचे समाधान लाभते. ॲरिस्टॉटल आपल्या अभ्यासकांना मुद्दाम बजावतो की ट्रॅजेडीचे संविधानक नुसते सुसंगत, स्वयंपूर्ण आणि संभाव्य असले म्हणजे झाले, असे नव्हे. संभाव्यतेची आणि तार्किक सुसंगतीची पावती मिळविणे म्हणजे कलेचा आनंद देणे नव्हे; निदान ट्रॅजेडीचा आनंद देणे तरी नव्हे. ॲरिस्टॉटल् म्हणतो, " पण शिवाय, शोकनाट्य म्हणजे केवळ स्वयंपूर्ण घटनांचे चित्रण नव्हे, तर ज्या घटनांमुळे भय आणि करुणा उदित होईल त्यांचे चित्रण होय. पण मनावर, हा परिणाम घडवून आणावयाचा, म्हणजे त्या घटनांनी आपणास विस्मय वाटावयास हवा."† सर्वस्वी संभाव्य व तरीही विस्मयजनक घटनांचा मानवी मनावर जो परिणाम

---

* Poetics, section IX (Translation, Butcher) P. 39 Dovet Publications.

† Aristotle: Poetics IX *Ibid* P. 39

होतो, त्याचा उल्लेख ॲरिस्टॉटल 'Tragic wonder' या अर्थीच्या ग्रीक शब्दांनी करतो. हे भीतिमिश्र आश्चर्य, ही 'भयचकित' * अवस्था उदित करणारे कथानक रंगभूमीवर उभे करणे हे शोकनाट्याचे उद्दिष्ट असते, व यातच त्याची श्रेष्ठता आहे.

ॲरिस्टॉटल् याच्या काव्यशास्त्रातील अनेक सिद्धान्त पाश्चात्य टीकावाङ्मयात विख्यात आणि विवाद्य होऊन बसले आहेत. अनुकृती (Imitation) भावविरेचन (cathatsis), या सारख्या सिद्धान्तांना प्राधान्य देण्याऐवजी 'विपरीत कर्मविपकाच्या' (Peripeteia च्या) सिद्धान्ताला प्रो. ल्यूकास हे महत्त्व देतात, या गोष्टीवर थोडा अधिक विचार करणे जरूर आहे. शोकनाट्याच्या 'विपरीत परिणाम' रूप (Peripeteia) अंगाला ल्यूकास यांनी 'Tragedy of Error' 'भान्तिकृत दुःखान्त' * हे नाव दिले आहे. शोकनाट्याच्या ह्या अंगाला ॲरिस्टॉटलने सर्वात महत्त्वाचे आणि खोल असे अंग मानले यात त्याच्या प्रज्ञेची खरी शहामत आहे, असा ल्यूकास यांचा अभिप्राय आहे.

अखेर ॲरिस्टॉटल्च्या काव्यशास्त्राने मुख्य प्रश्न कोणते उपस्थित केले आहेत? कलेचा व कलाजनित आनंदाचा प्राणभूतभाग कोणता? हा ॲरिस्टॉटलने उपस्थित केलेला पहिला प्रश्न होय; आणि ट्रॅजेडी ऊर्फ शोकनाट्य या वाङ्मयप्रकाराचा प्राणभूत भाग कोणता? हा त्याने सोडविलेला दुसरा प्रश्न होय. या दुसऱ्या प्रश्नाचे उत्तर देण्याकरिता, ट्रॅजेडी कशाचे चित्रण (Imitation) करते, हाही प्रश्न त्याने उपस्थित केला आहे. वीरचरितातील स्वयंपूर्ण अशा कथाभागाचे नाट्यरूप चित्रण, हा ट्रॅजेडीचा विषय असतो. परंतु वीरचरितातील कोणता भाग सर्वात चित्तवेधक असतो? या प्रश्नाचे उत्तर 'भ्रान्तिकृत दुःखान्ता'चा, म्हणजेच 'मानवसहज अशा भ्रमामुळे वीर-पुरुषाच्या वाट्याला आलेल्या विपरीत कर्मफलाचा' भाग सर्वात चित्तस्पर्शी होय, असे ॲरिस्टॉटल् देतो.*

अशा चरिताच्या चित्रणात मानवी अनुभवातील सर्वात कौतुकास्पद, विस्मयजनक आणि गूढ असा भाग अन्तर्भूत झालेला असतो, असे थोड्या विचाराअन्ती दिसून येईल. ॲरिस्टॉटल्चा भर मर्ढेकरांच्या आक्षेपाप्रमाणे केवळ 'लॉजिक'वरहि नाही, की नीतिकल्पनांवरही नाही. दुःखपर्यवसानाला कारणीभूत होणारी भूल (Error, Hamartia), अनीतिमूलकच असली पाहिजे, असे ॲरिस्टॉटल् म्हणत नाही, व

---

* तांबे : "स्त्रीजातीस"

१ * शेक्सपियरच्या 'Comedy of Errors' चे मराठीत 'भान्तिकृत चमत्कार' या नावाने भाषान्तर झाले आहे, याचे येथे स्मरण होईल.

* "Perepateias and Discoveries are the things by which Tragedy most absorbs and grips the mind"
Poetics; Translation by H. House, quoted by R. S.Aiyar.

त्याच्या पुढे असलेला ग्रीक नाट्यसंभारही तसे दर्शवीत नाही. 'दुःखपर्यवसायी प्रमाद' 'Tragic Error' मुख्यतः अज्ञानमूलकच असतो. या प्रमादाच्या विवरणात पुष्कळ पाश्चात्य टीकाकारांनी अंधत्व अथवा Blindness हा शब्दही वापरला आहे. मनुष्याच्या दुःखाला आणि दुर्दैवाला प्रारंभ त्याच्या डोळ्यावर येणाऱ्या तात्पुरत्या पटलापासून होतो, ही कल्पना रामायणमहाभारतातील कर्मगतीच्या कल्पनेशी फारच जुळणारी आहे. काव्यशास्त्र लिहिणाऱ्या ॲरिस्टॉटलचा संबंध, मर्ढेकर समजतात त्याप्रमाणे, तर्कशास्त्राच्या पुस्तकी नियमांशी नाही, तर जीविताच्या नियमांशी अथवा 'Logic of Life,' 'Law of Life' यांशी आहे. या जीवितशास्त्रात वा 'कर्मगतीत' सूत्र अथवा Logic ही आहे, आणि विचित्रपणा अथवा Irony ही आहे. मानवी जीवितातून नेमका असा भाग निवडणे व चितारणे, की ज्यात सूत्रही सापडेल व वैचित्र्यही जाणवेल, याला केवळ तार्किकतेवर भर असे म्हणता येईल काय?

शोकनाट्याच्या दर्शनाने मनावर होणारा परिणाम त्रिविध असतो. त्यातील एक भाग घटनांच्या अपरिहार्यतेचा, कार्यकारणसंबंधाचा, अथवा मर्ढेकरांनाही अधून मधून कबूल कराव्या लागलेल्या 'लॉजिक'चा असतो; दुसरा भाग आकृतिबंधाचा अथवा प्रमाणबद्धतेचा असतो. या भागाच्या परिणामकारकतेत मर्ढेकरांना खास कलास्वरूपशास्त्रीय (Aesthetic) वाटणाऱ्या सौंदर्यनियमांना अर्थातच जागा आहे. ते नियम म्हणजे Contrast, Harmony, Balance, Rhythm इत्यादी होत. शोकनाट्याने मनावर होणाऱ्या परिणामाचा तिसरा भाग म्हणजे, कार्यकारणनिबद्ध पण विपरीत घटनांच्या दर्शनाने मनाला होणाऱ्या यातनांचा व मनाला वाटणाऱ्या आश्चर्याचा होय. सत्य आणि सकारण अशा मानवी चरित्राच्या दर्शनानेही मानवी मन व्यथित का व्हावे, आणि त्या 'व्यथेने'च अखेर त्याच्या क्षुब्ध मनाला आराम का पडावा, हे शोकनाट्याच्या क्षेत्रातील अधिक महत्त्वाचे आणि अधिक सनातन प्रश्न आहेत. त्यांचे उत्तर ॲरिस्टॉटलच्या संभाव्यतेच्या सिद्धान्तातही सापडणार नाही की मर्ढेकरांनी पुरस्कारलेल्या सौंदर्यशास्त्राच्या नियमातही सापडणार नाही.

ॲरिस्टॉटलच्या दृष्टीने शोकनाट्याच्या रचनेत केवळ संभाव्यतेला वा अपरिहार्यतेलाच महत्त्व आहे, हे मर्ढेकरांचे प्रतिपादन बरोबर नाही. शोकनाट्यात महत्त्व पावलेल्या Logic चा संबंध शोकनाट्याच्या घाटदारपणाशी आहे, तशाच तो शोकनाट्याच्या दर्शनाने उदित होणाऱ्या करुणा आणि भय या मनोवेदनांशीही आहे. अशा भीषण घटना त्यांच्या अपरिहार्यत्वामुळे अधिकच भीषण बनतात. सारांश सुसूत्र संविधानक हे ट्रॅजेडीच्या परिणामकारकतेचे अथवा 'रसवत्ते'चे प्राणभूत तत्व आहे, तसेच ते ट्रॅजेडीच्या आकृतिसौंदर्याचेही प्राणतत्त्व आहे, हा ॲरिस्टॉटलच्या संविधानकसिद्धान्ताचा खरा अर्थ आहे. सौंदर्यशास्त्रातील नियमांना महत्त्व देणाऱ्या मर्ढेकरांच्या म्हणण्याप्रमाणे संभाव्यतेच्या नियमांना अप्रस्तुत मानून

व केवळ 'विरोध,' 'सुसंगती' 'लय' इत्यादि तत्त्वांना महत्त्व देऊन शोकनाट्य-रचना करायची, म्हणजे नक्की काय, ते मर्देकरांच्या विवेचनावरून स्पष्ट होत नाही. शोकनाट्य अथवा कोणतेही कथानकप्रधान वाङ्मय हे संसाराचे चित्र असते एवढे जरी मर्देकरांना मान्य असते, तरी त्या चित्राला केवळ सौंदर्यशास्त्रातील सुसंगती, लय इ. तत्त्वे लावण्याने भागत नाही, असे त्यांना आढळून आले असते. सारांश वाङ्मयाचा आनंद हा केवळ आकृतिसौंदर्याचा (Formal beauty चा) आनंद आहे, असा मर्देकरांचा दावा असल्याने तो आत्यन्तिक व अग्राह्य आहे.

या दृष्टीनेच ॲरिस्टॉटलने शोकनाट्याच्या संदर्भात सांगितलेली इतर तत्त्वे विचारात घेणे जरूर आहे. नाट्य लोकव्यवहाराचे अथवा संसाराचे चित्र होय, हा सिद्धान्त भरतमुनी आणि ॲरिटॉटल् या दोघांनी प्रायः सारख्याच शब्दात सांगितला आहे. भरतमुनी नाट्यजनित आनंदाचे मूळ क्रीडा आणि रसनिष्पत्ती यात मानतो. तर ॲरिस्टॉटल् मनुष्यमात्राला अनुकरणापासून आनंद मिळतो, हे सर्वच कलांपासून मिळणाऱ्या आनंदाचे मूळ म्हणून सांगतो, आणि शिवाय 'शोकनाट्य विशिष्ट' असे एक समाधान आहे व ते भावविरेचनाच्या (कॅथार्सिसच्या) स्वरूपाचे आहे, असेही तो सांगतो. त्याच्या 'अनुकरणाच्या' सिद्धान्तात 'क्रीडनक'रूप नाट्यकलेच्या आनंदाचा अन्तर्भाव आहे, असे म्हणता येईल. त्याच्या तार्किक अपरिहार्यतेच्या सिद्धान्ताचा संबंध नाट्याच्या रेखीवपणाशी आहे, तर त्याच्या भावविरेचनाच्या सिद्धान्ताचा संबंध भरताच्या रससिद्धान्ताशी व रसप्रक्रियेशी आहे.

पण आणखीही एक गोष्ट पाश्चात्य ट्रॅजेडीचा विचार करताना लक्षात घेतली पाहिजे. पाश्चात्य शोकनाट्य हे तत्त्वचिंतनप्रधान नाट्य आहे. त्यापासून मिळणारा आनंद जितका भावनात्मक, तितकाच बौद्धिक, आणि जितका बौद्धिक तितकाच आकृतिसुभगत्वजनित असतो. बौद्धिक आणि भावनात्मक दोन्ही आनंद एकदम देण्याचे सामर्थ्य शोकनाट्यात असण्याचे कारण ते नाट्य केवळ जीवनाचे चित्र नसते, तर जीवनातील सर्वांत खोल आणि चित्तस्पर्शी अशा भागाचे चित्र असते. ज्या सौंदर्यतत्त्वाचा निर्देश मर्देकर शुद्ध सौंदर्यतत्त्व म्हणून करतात त्यांचा संबंध नाट्यवस्तूशीही आहे, असे ते मानतात की नाही कोण जाणे. परंतु शोकनाट्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाचा संबंध त्याच्या विषयाशी वा वस्तूशी आहे हे ॲरिस्टॉटल् स्पष्टपणे सांगतो. शोकनाट्यात केवळ कोणत्या तरी घटनांचे चित्र असून भागत नाही, तर भय आणि करुणा उत्पन्न करणाऱ्या घटनांचे चित्र असावे लागते. कारण शोकनाट्याच्या द्वारे विशिष्ट प्रकारचाच आनंद मिळावयाचा असतो. भय आणि करुणा हे मनोविकार कोणत्या घटनातून उत्पन्न होतात, याचे सूत्रमय विश्लेषण करतानाच ॲरिस्टॉटलला शोकनाट्यातील 'विपरीत कर्मविपाका'संबंधीचे आणि 'प्रत्यभिज्ञाना'संबंधीचे आपले सुप्रसिद्ध सिद्धान्त सांगावे लागले आहेत. पण Peripeteia आणि Anagnorisis म्हणजे केवळ तंत्राच्या हिकमती नव्हेत, त्यांचा

संबंध प्रत्यक्ष मानवी कर्मगतीशी वा भवितव्याशी आहे. मानवी कर्मगती विचित्र असूनही तिजमध्ये काही सूत्र आहे, पण ते 'सूत्र आहे' एवढेच मनुष्याला कळण्यासारखे आहे, सूत्राचे संपूर्ण स्वरूप त्याला कळण्यासारखे नाही, हा तत्त्ववेत्त्यांच्या जीवितचिन्तनाचा इत्यर्थ होय. मानवी जीवित हें 'व्यक्तमध्य' आहे, त्याची पूर्वावस्था आणि उत्तरावस्था माणसाला दिसू शकत नाही, या भगवद्गीतेतील विचाराचा अर्थही तोच आहे.

पण मानवी जीविताच्या गूढतेशी वाङ्मयाभ्यासक या नात्याने आपला प्रत्यक्ष संबंध नाही. ते क्षेत्र तत्त्ववेत्यांचे आहे. शोकनाट्य नामक कलाकृतीचे अभ्यासक या नात्याने आपला संबंध मानवी जीविताच्या विपरीततेशी कोणता, तेच काय ते आपणांस पहावयाचे आहे. स्त्रीपुरुषांचे प्रेम हे मानसशास्त्रदृष्ट्या, नीतिशास्त्रदृष्ट्या कसेही असो, वाङ्मयात त्याला महत्त्व येण्याचे कारण त्यांचे रमणीयत्व हेच होय; त्याप्रमाणेच मानवी जीविताची वा कर्मगतीची मीमांसा तत्त्वज्ञानदृष्ट्या, मानसशास्त्रदृष्ट्या, आणि नीतिशास्त्रदृष्ट्या कोणतीही असो, वाङ्मयात कर्मगती या विषयाला महत्त्व येण्याचे कारण तिची आश्चर्यकारकता हेच आहे. कर्मविपाकाची ही आश्चर्यकारकता ॲरिस्टॉटल् याने 'Peripeteia' या शब्दाने निर्दिष्ट केली आहे. ॲरिस्टॉटलने तो शब्द 'जीवना'तील विपरीत फलासंबंधी वापरलेला नसून 'संविधानका'तील 'पलटी'-संबंधी वा Reversal संबंधी वापरलेला आहे. पण लघुकथेच्या तंत्रातील सुरगाठ, निरगाठ यासारखी ही केवळ तंत्राची हिकमत नव्हे. संविधानकातील या विपरीत गतीचा (Reversal चा) संबंध मानवी जीविताच्याच विपरीत गतीशी आहे.

येथ एक नवलावो। जो जो कीजे तरणोपावो।
तो तो अपावो। होय ते ऐक॥*

या ओवीत ज्ञानेश्वरांनी मानवी बुद्धीचा अपुरेपणा वर्णिला आहे. कर्तृत्ववान् आणि विचारी पुरुषांच्या 'उपाया'लाही जेव्हा अपायाची फळे आलेली पाहातो, तेव्हा आपले मन भीती, करुणा आणि स्तिमितता यांनी भरून जाते. मानवी जीविताची ही भयप्रद बाजू हाच शोकनाट्याचा विषय होऊ शकतो. जीविताच्या या स्वरूपाच्या 'अभिज्ञाना'त जीविताच्या सूत्रबद्धतेचेही (Logic चेही) अभिज्ञान असते आणि विपरीततेचेही आकलन असते. "Inscrutable are the ways of God (or Destiny)" "दैवाची गती अतर्क्य आहे" असे उद्गार जेव्हा मनुष्याच्या तोंडून बाहेर पडतात, तेव्हाची स्थिती शोकनाट्यात रंगवावयाची असते.

ॲरिस्टॉटलच्या संभाव्यतासिद्धान्ताचा मर्ढेकर यांनी एके ठिकाणी तर फारच विचित्र अर्थ केलेला आढळतो. मर्ढेकर म्हणतात, "The same organization may be

* ज्ञानेश्वरी अ. ७ ओ. ८२.

at once logical and aesthetic; but it need not necessarily be so This fact should have been apparent to Aristotle all the more, because he was dealing with drama. For drama arises more often from patterns of instinctive behaviour than from those of behaviour dictated by logical reason. "*

"एखादा कलात्मक आकृतिबंध तर्कशास्त्रानुसारी असून शिवाय सौंदर्यशास्त्रानुसारीही असू शकेल, पण जो आकृतिबंध सौंदर्यशास्त्रानुसारी आहे, तो तर्कशास्त्रानुसारी असलाच पाहिजे असे मात्र नाही. वास्तविक ही गोष्ट ॲरिस्टॉटलला कळायला हवी होती. याचे विशेष कारण हे की तो नाट्यकृतीचा विचार करीत होता. नाट्याचा उद्गम तर्कबुद्धिप्रेरित वर्तनक्रमापेक्षा उपजतबुद्धीने सहज घडणाऱ्या वर्तनक्रमातूनच अधिक होतो." असा एकंदर मर्ढेकर यांच्या या आक्षेपाचा भावार्थ आहे. ॲरिस्टॉटलची 'Logical necessity' म्हणजे 'पात्रांचे तर्कप्रेरित वर्तन' असा अर्थ करणे, हा विपर्यास तरी होय, किंवा अनाकलन तरी होय. 'प्रत्येक पात्र तर्कशुद्ध वर्तन करीत आहे, असे दाखविणे म्हणजे संभाव्यता,' हा ॲरिस्टॉटलच्या संभाव्यता-सिद्धांतातून मर्ढेकरांनी काढलेला अर्थ होय. भावनेच्या आवेगात घडलेल्या वर्तनामागेही काही संगति असते, आणि त्याहून विशेष म्हणजे क्षणिक मानवी वर्तनाच्या प्रतिक्रियांचे म्हणून कांही तर्कशास्त्र दिसून येते, हा ॲरिस्टॉटलच्या 'Logical necessity'चा आमच्या मते अर्थ होय. घटनांच्या प्रेरणात आणि प्रतिक्रियात जी एक सुसंगती दिसून येते, तिच्यामुळे अनपेक्षित घटनांनाही अधिक वास्तवता वा प्रत्ययकारिता प्राप्त होते, हे तर ॲरिस्टॉटल आवर्जून सांगतो. या 'Logic of events'ने अथवा 'दैवी सूत्राने' शोकनाट्याच्या परिणामकारकतेत भरच पडेल, व्यंग उत्पन्न होणार नाही, हे आमच्या मते संभाव्यतेसंबंधीच्या ॲरिस्टॉटलच्या सिद्धान्ताचे सार होय.

मर्ढेकर यांचे ॲरिस्टॉटल-विवेचन चुकीच्या दिशेला वळण्याचे कारण वरील विपर्यासाखेरीज आणखी एक असावे. तार्किक सुसंगतीला शोकनाट्यात महत्त्वाचे स्थान आहे, या ॲरिस्टॉटलच्या मताचा मर्ढेकर यांनी आणखीही एका दृष्टीने चुकीचा अर्थ लावला आहे. संभाव्यतेचा उपयोग भयोत्पादनाला व आश्चर्योत्पादनाला केवळ उपोद्बलक वा साहायभूत आहे, असा ॲरिस्टॉटलचा रोख आहे. संभाव्यता हेच ट्रॅजेडीचे नियामक तत्त्व असा त्याचा रोख नाही. कोणत्याही कलाकृतीचे नियामक तत्त्व तिच्या अंतिम उद्दिष्टावरून ठरते. केवळ वास्तवता अथवा प्रत्ययकारिता एवढाच परिणाम अपेक्षित असला, तरीही नुसत्या संभाव्यतासूत्राच्या पालनाने भागत नाही असे दिसून येईल. कारण प्रत्यक्ष जीवनात आपण असंभाव्य गोष्टी घडून आलेल्या,

* Arts and Man : PP. 133, 134 B. S. Mardhekar.

नव्हे, अधिक दीर्घ परिणामी ठरलेल्या पाहातो. शोकनाट्याचे उद्दिष्ट नुसत्या वास्तवतादर्शनाचे नसून, भयकरुणोत्पादक वास्तवतादर्शनाचे आहे. भीती आणि करुणा उदित करून, भीती आणि करुणा याच मनोविकारांचे विरेचन वा शुद्धीकरण घडवून आणणे, हे शोकनाट्यातील जीवितचित्रणाचे प्रमुख उद्दिष्ट होय. या भयोत्पादक घटना केवळ अद्‌भुत नसून त्यांचेही एक मूळ मानवी करणीतच आहे असे रंगविल्याने, अन्तिम भयकरुणोत्पादन व भावविरेचन अधिक यशस्वी होते, असें ॲरिस्टॉटल्‌चे प्रतिपादन आहे. पण या संभाव्यतेतही बाह्यतः विलक्षण वाटणाऱ्या कर्मविपाकाला त्याने महत्त्वाचे स्थान दिले आहे. म्हणजे शोकभयरूप परिणामाला कारणीभूत होणारे संविधानक विरोधाभासात्मक असले, असा ॲरिस्टॉटल्‌च्या प्रतिपादनाचा रोख आहे.

ल्यूकास यांनी एके ठिकाणी असे म्हटले आहे की, शोकनाट्याचे कूट आणि जीवितातील दुःखकारणाचे कूट ही दोन्ही परस्परसंबद्ध आहेत. प्रत्यक्ष जीवनात दुःखपर्यवसान होण्याची कारणे जितपत तर्कानुसारी असतील, तितपतच नाट्यातील दुःखपर्यवसानाचीही असणार; परंतु प्रत्यक्ष जीवनात " जो जो कीजे तरणोपावो । तो तो अपावो । " अशी नवलाचीच गोष्ट असेल, तर नाट्यातही हे नवलच चितारावे लागेल. सारांश, जीवनात सुसंगती सापडली तरच जीवनाचा अर्थ कळला हे मत टिकण्यासारखे नाही. घटनांमागील सूत्रात वा दैवी सूत्रात नियमाइतकाच नवलाचा, विपर्यासाचा व दुर्विलासाचा भाग आहे, हे सत्य सापडणे म्हणणे सुसंगति सापडण्याहूनही पुढची पायरी आहे, असेच अनेक तत्त्ववेत्त्यांनी प्रतिपादले आहे. या दुर्विलासाला अथवा Irony ला वाटल्यास आपण ईश्वरी सृष्टीतील ' अव्यक्त सूत्र ' हे नाव खुशाल द्यावे !

ट्रॅजेडीच्या दर्शनाने मानवी सुखदुःखात सूत्र तर दिसते, पण पुरते सूत्र मात्र सापडत नाही, अशी रुखरुख लागून मन भयचकित, नम्र आणि पुनीत व्हावे लागते. अशा शोकनाट्यातील घटना या पावक परिणामाच्या (Catharsis च्या) अनुरोधानेच कल्पाव्या व योजाव्या लागतात. विपरीत कर्मविपाक आणि भावविरेचन यांचा स्पष्ट निर्देश करणारा ग्रीक मुनी ॲरिस्टॉटल्, हा नुसत्या संभाव्यतेवर भर देतो असे मानणे, म्हणजे त्याच्या सूत्ररूप नाट्यशास्त्रातील पंचाहत्तर टक्के भाग दृष्टीआड करणे होय. विरोधाभासात्मक जीवितदर्शनाचा म्हणजेच मायेने आवृत अशा जीवितस्वरूपाचा ॲरिस्टॉटल्‌ने संविधानकमीमांसेच्या निमित्ताने अप्रत्यक्ष निर्देश केलेला आहे. सारांश, प्रत्यक्ष सृष्टीत दैवदुर्विलास, कर्मविपर्यास आणि Irony यांचे स्वरूप लक्षात घेतल्याखेरीज ॲरिस्टॉटल्‌च्या शोकनाट्यकल्पनेतील कर्मविपर्यास (Peripeteia) आणि कर्मसूत्र (Logical inevitability) याचा विचित्र संबंध ध्यानात येणार नाही.

थोडे पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की ॲरिस्टॉटल्‌च्या काव्यशास्त्रातील

'संभाव्यता' आणि 'तार्किक अपरिहार्यता' म्हणजे 'स्वतःचे तर्कशास्त्र जीवित-चित्रावर लादणे' असा अर्थ नसून, जीवितातील भीषणगंभीर घटनांमागचे 'तर्कसूत्र' (Logic of Life) शोधणे आणि चितारणे हा आहे. हे ट्रॅजेडीरूप भीषण चित्र सुसूत्रही असेल, आश्चर्यकारकही असेल, आणि चित्तशामकही असेल, असा निर्वाळा ॲरिस्टॉटल् देतो. 'शोकनाट्य' हे केवळ 'सौंदर्यशास्त्राचे नियम मानते' असे म्हणण्याने ट्रॅजेडीच्या या त्रिविध रूपाचे वर्णन कसे होणार ?

* * *

टीकापद्धतींची संख्या निश्चित समजणे हास्यास्पद— टीकापद्धतींचा संबंध टीकाप्रयोजनाशी— इतिहास आणि मानवजातिशास्त्र (Anthropology) या शास्त्रांच्या वाढीचा वाङ्मयाभ्यासावरील परिणाम— ड्रायडन्‌ची वाङ्मयाभ्यासाची कल्पना— आधुनिक टीका शब्दार्थापलीकडे अनुभूतीपर्यंत जाते— ही प्रगती लाँजायनस् आणि ड्रायडन् यांच्या सिद्धान्तामुळे झाली— टीकाकाराचा वैयक्तिक पिंड हेही टीकापद्धती बदलण्याला कारण— टीकेच्या पद्धतींचा उगम— विविध टीकापद्धती परस्परविरोधी नसून परस्परपूरक— टीकेत वाङ्मयप्रकाराच्या (form च्या) विवेचनाला महत्त्व कमी — 'एकच प्याल्या' चे उदाहरण— आकृतिसमीक्षा किंवा Formal criticism आज पुरेशी ठरत नाही— आकृतिप्रधान समीक्षा आणि आशयप्रधान समीक्षा यातील श्रेष्ठकनिष्ठ भाव— वाङ्मयास्वादातही दोन मूलतः भिन्न भूमिका (Attitudes)— कलाकृती निर्माण करणाराच्या मनापर्यंत जाणे — उत्तररामचरिताचे उदाहरण— केवळ अंतरंग-टीकाही अपुरीच— वैदग्ध आशयातही असते— 'आत्मनिष्ठ' आणि 'वस्तुनिष्ठ' या द्वंद्वाच्या अनुरोधाने संभवणारे टीकेचे प्रकार— वाङ्मयात व्यक्तिमत्त्व शोधणारा टीकासंप्रदाय— वाङ्मयातील 'काय आणि कुणी?' — 'वाङ्मयीन अलिप्तता' — अलिप्ततेच्या संदर्भात गटेचे उद्‌गार— आत्मनिष्ठा या शब्दाच्या रूढ अर्थाकडे रा. मर्ढेकर यांचे दुर्लक्ष — 'द्वंद्व' आणि 'द्वैत' यात अहिताग्नि राजवाडे यांनी केलेला भेद— 'आत्मलक्षी' आणि 'परलक्षी' यांच्यासंबंधी विठ्ठलराव घाटे यांनी केलेले विवेचन— आणखी एक वाङ्मयीन द्वंद्वः 'रोमँटिक' (सौन्दर्यवादी) आणि 'क्लॅसिकल्' (पूर्वादर्शवादी) — निर्जीव आदर्शवादाविरुद्ध बंड — 'रोमँटिसिझम्' या प्रवृत्तीची आणखी काही अंगे — आकृतिनिष्ठ समीक्षा, वस्तुनिष्ठेशी संबद्ध— आशयनिष्ठ समीक्षा, आत्माविष्काराशी संबद्ध — प्रवृत्तिदाम्पत्यांचे आप्तसंबंध दाखविणारा वंशवृक्ष— नियमनिष्ठ टीकापद्धती विरुद्ध संस्कारवादी टीकापद्धती— टीकाकार तेन् विरुद्ध टीकाकार सॅन्त बव्ह्— आधुनिक काळात मार्क्सची प्रणाली— काही वाङ्मयबाह्य प्रणालींचे स्तोम— आणखी एक द्वंद्व — या पद्धतिविषयक विवेचनात सूचित झालेले तीन सिद्धांत.

टीकेच्या पद्धती

परंपरादास्यातून मुक्त होऊन पाश्चात्य टीका 'आधुनिक' कशी बनली, याचा आलेख आपण प्र. ४ मध्ये काढला. 'आधुनिक टीके'तून निघालेल्या विविध प्रवाहांचे विहंगावलोकन करून मग टीकेच्या क्षेत्रातील प्रमुख प्रश्नांकडे कळावयाचे आहे. वाङ्मयाचे तरुण अभ्यासक क्वित्येकदा 'टीकेच्या पद्धती एकूण सात की नऊ?' अशासारखा अजाण प्रश्न करतात. आणि समजा, एखाद्या पुस्तकात सहाच पद्धती आढळल्या तर 'टीकेच्या पद्धती एकूण सहा' असे निश्चयात्मक समजून चालतात. ही प्रवृत्ती म्हणजे 'पानिपतच्या पराभवाची कारणे अकरा', अशी नक्की कारण-संख्या देणाऱ्या शालेय इतिहासासारखीच वेडगळ समजली पाहिजे. विविध विवेचनांच्या अनुरोधाने या संख्या विविध ठरण्याचा संभव आहे, हे उघड आहे. टीकापद्धती या कुठून स्वतंत्रपणे आयात होत नसून त्यांचा संबंध टीकालेखनाच्या उद्देशाशी निगडित असतो. किंबहुना प्रारंभी आपण टीकेची जी तीन प्रयोजने—आकलन, आस्वाद आणि मूल्यमापन—सांगितली, त्यातल्या एकेका प्रयोजनाच्या अनुरोधानेही टीकेची एकएक पद्धती अस्तित्वात येणे शक्य आहे. एखाद्या काल-खंडात, किंवा एखाद्या टीकासंप्रदायात वाङ्मयाच्या आकलनाला प्राधान्य देऊन टीका लिहिली जाईल, दुसऱ्यात वाङ्मयास्वादाला महत्त्व देऊन टीका लिहिली जाईल, तिसऱ्यात वाङ्मयाच्या मूल्यमापनाला महत्त्व देऊन टीका लिहिली जाईल.

पण आकलन आणि आस्वाद ही जी मूलभूत आणि सर्वमान्य टीकाविषयक प्रयोजने त्यांचा तरी अर्थ निश्चित कसा करता येईल? आकलन म्हणजे तरी काय? केवळ पदविच्छेद, अन्वय आणि अर्थ कळला म्हणजे एखाद्या काव्याचे आकलन झाले? फार काय, एखाद्या श्लोकातील ध्वनी शोधला व स्पष्ट केला, एवढ्यावरूनही त्या काव्याचा अगर नाटकाचा अर्थ समजला,—आकलन झाले, असे आधुनिक टीका मानीत नाही. ॲरिस्टॉटल् होरेस, लाँजायन्स, ड्रायडन् वगैरे विविध कालखंडातल्या प्रमुख साहित्यशास्त्रज्ञांच्या विचाराचा आपण जो नुटित मागोवा घेतला, तो लक्षात

वेतल्यास आपणाला असे दिसून येईल की, 'आकलना'चा अर्थ हळू हळू विस्तृत होण्याचे कारण मानवी मनच विशालतर होत गेले आहे व त्याबरोबरच त्याचे कुतूहलही विशाल होत गेले आहे, हे होय. त्याने प्रत्येक शतकात अधिकाधिक प्रश्न उपस्थित केले आहेत, अधिकाधिक शास्त्रे निर्माण केली आहेत. ही शास्त्रे एकमेकांशी सर्वथैव फटकून वागणेही अशक्यच आहे. विशेषतः इतिहास आणि मानवजाति-शास्त्र या दोन्ही शास्त्रांच्या वाढीचा प्रत्यक्ष परिणाम वाङ्मयाच्या अभ्यासावर होणे अपरिहार्य होते. ड्रायडन्सारखा टीकाकार ॲरिस्टाटल्सारख्या 'सर्वज्ञ' तत्त्व-वेत्त्यालाही गुंडाळून ठेवू धजतो, तो वैयक्तिक बुद्धिमत्तेच्या जोरावर नव्हे, तर ज्ञानाच्या प्रगतीच्या जोरावर,—किंबहुना काळाच्या प्रगतीच्या जोरावर. ॲरिस्टॉटल्पुढे एका देशाचेच वाङ्मय असल्यावर त्याची सर्वज्ञताही थोडीफार एकदेशीयच ठरणार. उलट त्याच्यानंतर जवळ जवळ दोन हजार वर्षांनी लिहिणारा ड्रायडन् ॲरिस्टॉटल्प्रमाणे बृहस्पतितुल्य बुद्धीचा नसूनही अनेक देश व अनेक कालखंड पाहून बोलत असल्याने, त्याला ॲरिस्टॉटलहूनही बळ येणार. या ऐतिहासिक ज्ञानविकासातच 'आकलना' च्या कल्पनेचाही विकास झाला. एखाद्या ग्रन्थाचे आकलन होण्यास त्याच्या काळाचे, त्याच्या कर्त्याचे, त्याच्या पार्श्वभूमीचेही आकलन झाले पाहिजे, नुसत्या अन्वयार्थाचे आकलन होऊन भागणार नाही, ही कल्पना अर्वाचीन काळात वाढणे अपरिहार्य होते.

आकलनासंबंधी कल्पना व्यापक आणि आधुनिक झाल्यावर आस्वादासंबंधीची कल्पनाही तांत्रिक राहणे अशक्यच होते. केवळ ठराविक अलंकार ठराविक रस ओळखून सांगणे, किंवा तंत्रदृष्ट्या सदोष-निर्दोष ठरविणे एवढ्यावर आस्वादक्रिया आधुनिक काळांत थांबणे अशक्य आहे. लेखकाची अनुभूती स्वतः अनुभवणे, त्याने अभिव्यक्तीचा एखादा विशिष्ट प्रकारच (नाटक, कादंबरी इ.) का निवडला हे शोधणे, त्याची अनुभूती यथार्थपणे व्यक्त करण्यास तो 'प्रकार' (form) समर्थ व समर्पक आहे की नाही हे पाहणे, हे सर्व आस्वादक्रियेत येऊ लागले. कारण, एकतर टीकाकारांची कल्पनाशक्ती आज अधिक विशाल आणि अधिक कोमल (Sensitive) झाली आहे; आणि दुसरे म्हणजे ॲरिस्टॉटलने सांगितलेल्या निकषांप्रमाणे केवळ form किंवा वाङ्मयप्रकार तपासण्याने आस्वादक्रिया संपली नाही, ही समजूत लाँजायनस्—ड्रायडन् यांच्या सारख्यांच्या विवेचनाने वाढीला लागली आहे.

म्हणजे विविध शास्त्रांच्या व एकंदर कालाच्या प्रगतीमुळे आकलन व आस्वाद या क्रियांचीही अनेक बाजूंनी वाढ झाली. या वाढीबरोबरच ॲरिस्टॉटल्सारख्या एकमेव प्रमाणभूत ऋषीचे प्रामाण्य कमी झाले. त्याबरोबरच टीकाकाराच्या वैयक्तिक प्रकृतीला व प्रतिक्रियांनाही महत्त्व येऊ लागले. अशा प्रकारे एकाच वाटेने म्हणजे ॲरिस्टॉटलने खोदून दिलेल्या वाटेने जाऊन काव्याचे हृद्गत हस्तगत करण्याची प्रवृत्ती मागे पडली. ॲरिस्टॉटलच्या प्राचीन राजमार्गाखेरीज अनेक पायवाटा पडलेल्या दिसू लागल्या. या नव्या पायवाटांचे मूळ कधी टीकालेखकाच्या हाती आलेल्या

मानसशास्त्रासारख्या, समाजशास्त्रासारख्या नव्या शास्त्राचे 'शस्त्र' हे असे, तर कधी वाङ्मयक्षेत्राची वाट चालणाऱ्या या वाटसराची वैयक्तिक मनोरचना हे असे. टीकापद्धतींच्या विकासाची ही जन्मभूमी लक्षात घेतली तर चारदोन ठराविक 'पद्धती' किंवा 'मेथड्स' समजावून घेण्याऐवजी ज्या परिस्थितीतून आणि प्रवृत्तीतून त्या पद्धती जन्म पावल्या त्यांचा परिचय करून घेणे अधिक उपयुक्त ठरेल. टीकापद्धतींच्या या अनेकविध 'मूला' चा परिचय करून घेतल्यावर टीकापद्धतींची संख्या निश्चित करीत बसणे अनावश्यक आहे हे जसे दिसून येईल, तशीच आणखीही एक गोष्ट समजून येईल. आणि ती म्हणजे या वेगवेगळ्या टीकापद्धतींचे एकमेकींशी वाकडे असण्याचे काहीच कारण नाही ही होय. उदाहरणार्थ, ऐतिहासिक आणि चरित्रात्मक या दोन पद्धती प्रक्रियेच्या दृष्टीने विरुद्ध असतील; पण एकीने दुसरीवर बहिष्कार घालण्याचे कारण नाही. नव्हे बहिष्कार घालून चालणार नाही. अर्थात् 'टीकापद्धतीं'-पैकी कित्येक पद्धती परस्परविरोधी, पण परस्परपूरक आहेत.

याचे कारण त्या अशाच विरोधी पण पूरक कलाप्रवृत्तींतून निघाल्या आणि म्हणून विशिष्ट पद्धतींपेक्षा या मूळ प्रवृत्तींचा परिचय करून घेणे अधिक महत्त्वाचे आहे. उदाहरणार्थ, प्रथम आपण वाङ्मयकृतीच्या बाह्य आकाराला अथवा 'Form' ला महत्त्व देणारी प्रवृत्ति विचाराकरिता घेऊ. कारण पाश्चात्य टीकाशास्त्राचा पाया घालणाऱ्या ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनावरही या प्रवृत्तीची वाजवीपेक्षा अधिक छाप दिसते, अशी टीका झालेली आहे. टीकेचे आपण जे तीन उद्देश मानले, ते सर्वमान्य झाल्यास वाङ्मयकृतीच्या केवळ बाह्य आकाराला इतकेसे महत्त्व येणार नाही. कारण, एखादे नाटक 'नाटक' म्हणून सुबक घाटाचे झाले आहे की नाही, हे जरी आपणास पहावेसे वाटले, तरी तेवढ्याने त्या नाटकाचे रहस्य कळून घेण्याला आपणाला फारशी मदत होणार नाही. आपण 'एकच प्याल्या' सारखे नाटक वाचले, तर नाटककार प्रयोगाला उपयुक्त असा एक वाङ्मयाचा प्रकार रचीत आहे हे अर्थातच आपल्या लक्षात येईल. त्या नाटकाचा परमोच्च बिंदू अमक्या एका दृश्यात आहे हेही लक्षात येईल. नाटकाच्या प्रमाणबद्धतेला विघातक असे फाजील लांब प्रवेशही आपल्या आकृति-निरीक्षक दृष्टीला खटकतील. पण ही सर्व आकृति-समीक्षा अथवा (Formal Criticism) म्हणजेच संपूर्ण टीका होय, असे आपण आजच्या काळात खासच म्हणणार नाही. आकाराबरोबरच आशयाचाही विचार आपल्या मनात आल्याखेरीज राहणार नाही. सुधाकराच्या रूपाने गडकऱ्यांना कोणती मनोरचना रंगभूमीवर उभी करायची आहे ? सौजन्य, गुणवत्ता आणि दुर्दैव यांचा कोणता संबंध गडकऱ्यांना येथे दाखवायचा आहे ? की दारूचे दुष्परिणाम दाखविणे एवढाच गडकऱ्यांचा येथे हेतू आहे ? कोणता अनुभव आमच्यापुढे चित्रित करून लेखक आमचे हृदय हलवून सोडीत आहे ? व आमची सहानुभूती जिंकीत आहे ? हेही प्रश्न आपणास व्यग्र करतील व कदाचित त्यांचा विचार

करीत असता आपण प्रमाणबद्धतेचा व एकसूत्रतेचा (Unity चा) विचार क्षणभर विसरूनही जाऊ.

याचाच अर्थ आकृतिप्रधान समीक्षा (Formal criticism) आणि आशय-प्रधान समीक्षा अशा दोन परस्परविरोधी समीक्षा-पद्धती असू शकतील. येथे आपण नाटकाचेच नेमके उदाहरण घेण्याचे कारण हे की, नाटक या वाङ्मयप्रकारात बाह्य आकाराला निश्चितताही आहे व महत्त्वही आहे. 'आम्ही, पाहिलेली खरीखुरी हकीकत जिव्हाळ्याने लिहिली आहे, – तिची लघुकथा झाली आहे की नाही, तुमचे तुम्ही बघून घ्या,' असा घालवेडेपणाचा प्रकार कथेच्या बाबतीत एखादा लेखक करू शकेल. पण कल्पना करा, नाटकाच्या बाबतीत त्याने हा 'वेड घाल-ण्याचा' प्रकार केला तर तो कितपत पचू शकेल? "आम्ही एक अर्ध्या तासाचे दृश्य रंगवले आहे खरे; पण त्याची एकांकिका होते की लघुकथा होते हे धंदेवाईक साहित्यिकांनी पाहून घ्यावे," असे म्हणण्याचा अतिप्रसंग कुणी करीलसे वाटत नाही. सारांश, नाटक हा वाङ्मयप्रकार असा आहे की, त्याच्या बाह्य आकाराची म्हणजे प्रमाणबद्धता, घाट वगैरेंची समीक्षा झालीच पाहिजे. पण अशा आकृति-प्रधान वाङ्मयप्रकाराकडेही केवळ एक आकृती अगर रचना म्हणून पाहून चालत नाही, 'त्या रचनेच्या द्वारे लेखकाला काय व्यक्त करायचे आहे' हा प्रश्न उभा राहतोच. म्हणजेच वाङ्मयकृतीकडे दोन दृष्टींनी पाहता येते. एक, आकृतिसमीक्षक दृष्टी, – तर दुसरी, आशयसमीक्षक दृष्टी होय.

पण एखादी वाङ्मयकृती पाहताच काही टीकाकारांच्या मनात आकाराचे, प्रकाराचे व तंत्राचे प्रश्नच तेवढे उभे राहतात, तर काहींच्या मनात अनुभूतीचे, जीवनचित्राचे व आशयाचे विचार अधिक प्रबल होतात. हा भेद का पडावा? रवींद्र-नाथांची 'काबुलीवाला' ही कथा, य. गो. जोश्यांची 'कर्ज फिटले, पण सावकार गमावला' ही कथा, हरिभाऊंची 'गड आला, पण सिंह गेला' ही छोटी कादंबरी, शरदबाबूंची 'भारती' (पथेर दाबी) ही कादंबरी, खाडिलकरांचे 'कीचकवध' व गडकऱ्यांचे 'एकच प्याला' ही नाटके, — या सर्व प्रसिद्ध कृतीत फक्त 'निरगाठ' 'परमोच्च बिंदु', 'विलोमपद्धती', 'अनुलोमपद्धती' एवढ्याचेच प्रश्न ज्याला सुचतील त्या टीकाकाराची धन्यच म्हणावी लागेल. एखादा प्रसिद्ध पुरुष पाहिल्यावर केवळ त्याच्या कोटाच्या शिलाईसंबंधीचा विचार डोक्यात येणारी माणसेही नसतील असे नाही — एखाद्या रमणीय आणि खोल अन्तरंगाच्या स्त्रीचा परिचय झाल्यावर तिच्या ब्लाउझच्या 'कट' कडेच ज्यांचे अधिक लक्ष जाईल अशा स्त्रियाही आढळणार नाहीत असे नाही. पण त्यांच्या मानसिक प्रतिक्रिया संपूर्ण आहेत, संपन्न आहेत, असे खासच म्हणता येणार नाही. टीकाकाराच्या मनात कलाकृतींच्या बाह्यांगासंबंधी विचार सुरू होणे हे अधिक रास्त, की अंतरंगासंबंधी विचार सुरू होणे हे अधिक रास्त या प्रश्नात आपण येथे शिरणार नाही. किंबहुना वरच्या दोन दृष्टान्तांनी आकृतिनिष्ठ

किंवा तंत्रनिष्ट टीकेचा थोडा फाजील अधिक्षेप केला गेला, हेही प्रांजलपणे कबूल करून टाकू. पण या सर्वांतून एक महत्त्वाचे वाङ्मयीन सत्य आपल्या निदर्शनाला आल्याशिवाय राहणार नाही. वाङ्मय लिहिण्यातच केवळ नव्हे, तर वाङ्मयाचा आस्वाद घेण्यातही दोन मूलभूत 'प्रवृत्ती' किंवा 'Attitudes' संभवतात. एक केवळ वस्तुनिष्ठ आणि दुसरी प्राधान्येकरून आत्मनिष्ठ. वस्तुनिष्ठ प्रवृत्ती, समोर दिसणाऱ्या कलावस्तूपलीकडे डोकावून, ती वस्तु निर्माण करणाऱ्या मनात शिरू पहात नाही. तर उलट आत्मनिष्ठ प्रवृत्तीच्या टीकाकाराला 'नाटक' आहे की 'कादंबरी' आहे, 'शोकनाट्य' आहे की 'आनंदनाट्य' आहे यापेक्षा, या विविध वाङ्मयप्रकारांच्याद्वारे लेखक कोणते जीवनांग दाखवीत आहे, कोणते जीवनदर्शन घडवीत आहे, हा प्रश्न विचारल्याशिवाय राहवत नाही. किंबहुना ते याच्याही पुढे जातात व लिखाणाच्याच नव्हे तर लेखकाच्याही अन्तरंगासंबंधीचे प्रश्न उपस्थित करतात. या कवीने आपल्या स्वतःच्या जीवितात काय पाहिले असेल, अनुभवले असेल, सोसले असेल की त्याने 'एकच प्याला' सारखे करुणरम्य शोकनाट्य लिहावे? हा प्रश्नही ते उपस्थित करतात. नव्हे, हा प्रश्न त्यांना "उत्तरराम हे 'नाटक' आहे की 'प्रकरण' आहे?" या प्रश्नापेक्षा आधिक जिव्हाळ्याचा वाटतो; शोकनाट्य या दृष्टीने 'एकच प्याला' पाश्चात्य ट्रॅजेडीच्या कसाला उतरते की नाही, या प्रश्नापेक्षा अधिक महत्त्वाचा वाटतो.

यातील वस्तुस्थिती अशी आहे की, केवळ बाह्यांगटीका ही तर अपुरी आहेच, पण केवळ अंतरंगाची अथवा आशयाची चर्चा ही देखील अपुरीच आहे. 'काय सांगितले आहे?' यापेक्षा 'कसे सांगितले आहे?' याला वाङ्मयात महत्त्व असते हा विचार मराठीत प्रो. फडके यांनी लोकप्रिय केला. या त्यांच्या विभागणीतील गर्भित सिद्धान्त असा की, तंत्राला, रचनेला व शैलीला वाङ्मयात अधिक महत्त्व आहे. कारण, ललितवाङ्मयात सत्यापेक्षा सौंदर्याला अधिक महत्त्व आहे, आणि सौंदर्य तर रचनाचातुर्य आणि भाषासौष्ठव यातच असणार.

आपण येथे टीकापद्धतींचाच फक्त विचार करीत असल्याने येथे या प्रश्नांचा अधिक विस्तार करता येत नाही. पण येवढे मात्र सांगितले पाहिजे की, 'सौंदर्य' आकारात असते व 'सत्य' आशयात असते, ही विभागणी बरोबर नाही. कारण, ही ढोबळ वाटणी पत्करली, तर ललित वाङ्मयाचे लालित्य, किंवा साहित्याचे 'साहित्यत्व' केवळ रचनाचातुर्यात वा भाषाशैलीत असते, असा सिद्धान्त पत्करावा लागेल. पण हा सिद्धान्त 'दुष्ट' अथवा प्रमादयुक्त आहे. इतिहास, नीतिशास्त्र, अध्यात्मशास्त्र, समाजशास्त्र, या शास्त्रात जी सत्ये प्रतिपादावयाची असतात, तीच दृष्टान्तकथेच्या आणि चटकदार भाषेच्या द्वारे प्रतिपादिली तर लगेच गडकरी, हरिभाऊ, तांबे, कालिदास, भवभूति यांच्या वाङ्मयासारखे वाङ्मय तयार होईल, ही भूमिका कोणता जाणकार मनुष्य पत्करील? सारांश, वाङ्मयातील लालित्य, सौंदर्य

अथवा वैदग्ध्य आशयातही असते. "शास्त्रातीलच सत्य साहित्यिक नटवून समजून सांगतो" ही कल्पना अशास्त्रीय आहे. साहित्यिकाला दिसलेले सत्य शास्त्रज्ञाला दिसलेल्या सत्यापेक्षा वेगळे व सुंदर असते, असे म्हटले, तरच या कूटाचे अधिक खोल उत्तर दिल्यासारखे होईल.

आशय आणि आकार यांच्या संबंधीच्या प्रश्नात, म्हणजेच 'ललित वाङ्मयाचे लालित्य कशात आहे?' या प्रश्नात, इथे इतक्या विस्ताराने शिरणे किंचित् विषयान्तरा-प्रमाणे भासले असेल, पण तो विस्तार केल्याशिवाय आशय आणि आकार यांचा खरा संबंध सांगता येणार नाही. केवळ आकाराचा विचार आणि केवळ आशयाचा विचार हे तर एकांगी आहेतच; पण आशयातूनच आकार जन्म घेत असतो हे सत्य एखादी टीकापद्धती जोपर्यन्त जमेस धरीत नाही, तोपर्यन्त ती सदोषच राहील. वाङ्मयाचे परीक्षण नुसत्या तंत्राच्या दृष्टीने करणारी टीका जशी अपूर्ण आणि एकांगी होय, तशीच वाङ्मयात सजविलेले सत्य, रंगविलेले जीवन, नैतिक आहे की अनैतिक आहे पुरोगामी आहे, की प्रतिगामी आहे एवढेच पाहणारी ठीकाही अर्धवट आणि एकांगीच म्हटली पाहिजे.

पण आकृतिनिष्ठ दृष्टी आणि आशयनिष्ठ दृष्टी यांच्या अनुरोधाने जसे टीकेचे दोन प्रवाह संभवतात, तसेच आत्मनिष्ठ प्रवृत्ती आणि वस्तुनिष्ठ प्रवृत्ती यांच्या अनुरोधानेही संभवतात. आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ हे शब्द इंग्रजीतील Subjective आणि Objective या शब्दांचे वाचक म्हणून मराठी वाङ्मयविचारात गेली तीस पस्तीस वर्षे तरी रूढ आहेत. या दोन मूलभूत वाङ्मयीन प्रकृतीवरून वाङ्मयनिर्मितीत जसे दोन प्रवाह दिसून येतात, तसेच वाङ्मयास्वादातही दोन प्रवाह दिसून येतात. काही वाङ्मयसमीक्षक वाङ्मयात लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार पाहाण्यास सोत्कंठ असतात, तर काहींची अपेक्षा त्याने भोंवतालच्या विश्वाचे केवळ यथावत् असे चित्र काढावे अशी असते. वाङ्मयात 'काय' व 'कसे' ही विभागणी जशी फडक्यांच्या सारखे टीकाकार करतात, त्याचप्रमाणे 'काय लिहिले आहे?' व 'कुणी लिहिले आहे?' अशीही एक विभागणी संभवते; व अशा विभागणीतील पहिला प्रश्नच काय तो वाङ्मयात प्रस्तुत असून दुसरा सर्वस्वी अप्रस्तुत आहे, असे म्हणणाराही एक संप्रदाय आहे. प्रत्यक्ष वाङ्मयनिर्मितीत शक्य तितकी अलिप्तता राखणे, लेखकाच्या वैयक्तिक भावनांचा, क्षणिक मनःस्थितीचा (Moodचा) रंग मिसळू न देणे, ही कलेची परमावधी होय असे म्हणणारा एक संप्रदाय पूर्वीपासून आहे. आणि आज नव्या स्वरूपात त्या संप्रदायाने विशेष उचल खाल्ली आहे, हे प्रसिद्धच आहे. "ज्या प्रमाणात एखादा लेखक वस्तुनिष्ठ बनेल, त्या प्रमाणात तो वाङ्मयीन माहात्म्याची वाट चालत आहे असे समजावे." अशा अर्थाचे गटे याचेही उद्गार* प्रसिद्धच आहेत. सारांश, लेखनात लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा

* Conversations with Eckermann P. 126, Everyman's Library.

आविष्कार शोधायचा की मानवी जीविताचे प्रामाणिक चित्र शोधायचे, या प्रश्नावरून लेखकाप्रमाणेच टीकाकारातही दोन संप्रदाय निर्माण होणे अपरिहार्य आहे. वाङ्मयात व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार झालेला पाहून जे टीकाकार अधिक मुदित आणि पुलकित होतील, त्यास आत्मनिष्ठ प्रकृतीचे टीकाकार असे संबोधता येईल, तर ज्यास लेखकाची अलिप्तता हेच वाङ्मयीन श्रेष्ठतेचे गमक वाटेल व आत्मविष्कार हे त्याच्या दुर्बलतेचे लक्षण वाटेल त्यास वस्तुनिष्ठ प्रकृतीचे टीकाकार असे संबोधता येईल.

केवळ संज्ञांच्या दृष्टीने येथे एक सूचना करणे मात्र जरूर आहे. आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ याच अर्थाने 'आत्मलक्षी' व 'परलक्षी' असेही शब्द क्वचित योजण्यात येतात. व त्यांचाही अर्थ तोच म्हणजे 'सब्जेक्टिव्ह' आणि 'ऑब्जेक्टिव्ह' असाच आहे. परंतु 'आत्मनिष्ठा' हा शब्द सुमारे पंधरा वर्षांपूर्वी रा. बा. सी. मर्ढेकर यांनी आपल्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या पुस्तकात 'कलात्मक सचोटी' (Sincerity) या अर्थाने वापरला आहे. त्यामुळे या प्रसिद्ध पारिभाषिक शब्दाच्या अर्थासंबंधी तरुण अभ्यासकांच्या मनात काहीसा घोटाळा उत्पन्न होण्याचा संभव आहे.

इतर कोणत्याही मूलभूत द्वंद्वाप्रमाणेच 'आत्मनिष्ठ — वस्तुनिष्ठ' हे द्वंद्वही परस्परविरुद्ध पण परस्परपूरक असेच आहे. किंबहुना 'द्वंद्वा' ची आपल्या प्राचीन तत्त्वज्ञानातील कल्पनाही अशीच आहे. ज्या दोन वस्तू एकमेकींना विरुद्ध असतात, पण ज्या पृथक् घेतल्या असता अपूर्ण असतात, व एकत्र आणि सहयोगी बनल्यास उच्चतर पूर्णता (Higher Synthesis) साधतात, त्यांना 'द्वंद्वात्मक' वस्तू असे म्हणतात. स्त्रीपुरुष हे द्वंद्व या दृष्टीने सृष्टीतील मूलभूत द्वंद्व म्हणता येईल. * आत्मनिष्ठ प्रवृत्ती आणि वस्तुनिष्ठ हे वाङ्मयसृष्टीतील असेच मूलभूत द्वंद्व मानावे लागेल. केवळ वस्तुनिष्ठ प्रवृत्तीच्या लेखकाचे लिखाण थंड आणि निर्विकार बनेल, तर केवळ आत्मनिष्ठ लेखकाचे लिखाण दुर्बल आणि स्वयंकेंद्रित भासेल. या दोन प्रवृत्तींचा सहयोग † साधल्यास मात्र संपन्न वाङ्मय निर्माण होईल.

वाङ्मयाच्या क्षेत्रात मूळ प्रकृतींचे आणखी एक द्वंद्व प्रसिद्ध आहे. ते म्हणजे सौंदर्यवादी (रोमँटिक्) प्रकृती आणि (अभिजात) आदर्शवादी प्रकृती हे होय.

* द्वंद्व आणि द्वैत यातील भेद व द्वंद्व तत्त्वाचा संपूर्ण विचार आहिताग्नि राजवाडे यांच्या नासदीयसूक्तभाष्य या ग्रंथात आढळेल.

† आत्मलक्षी वृत्ती आणि परलक्षी वृत्ती या एकमेकींना पूरक कशा होऊ शकतात, याचे विवेचन श्री. विठ्ठलराव घाटे यांच्या चंद्रशेखरांवरील निबंधात पाहावयास सापडेल.

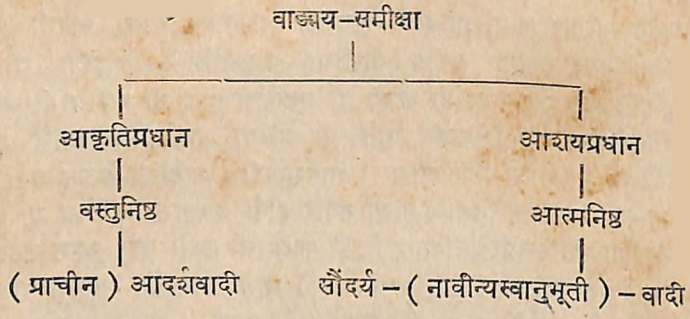
प्राचीन काळी भारतात काय, ग्रीसमध्ये काय की इराणमध्ये काय, पहिली पहिली काव्ये थोर ऋषितुल्य कवींनी राष्ट्रीय वीरांच्या चरित्रासंबंधी लिहिली. रामायण, महाभारत, इलियड्, शहानामा ही काव्ये या प्रकारची होत. ही राष्ट्रीय वीरचरितपर काव्ये सर्वमान्य होणे स्वाभाविकच असते व त्यांच्या पाठीमागून त्यांचे आदर्श डोळ्यापुढे ठेवून महाकाव्ये लिहिण्याचा 'आदर्शवादी' कालखंड येऊन जातो. हळू-हळू या महाकाव्यांचा एक निर्जीव साचा तयार होतो व स्वाभाविकपणेच या निर्जीव आणि अनुकरणात्मक काव्यरचनेविरुद्ध जिवंत काव्याची ऊर्मी बंड करून उठते. या अर्थाने पाहता 'आदर्शवाद' (Classicism) म्हणजे प्राचीन काव्यांच्या मागे जाणारा संप्रदाय म्हणता येईल; तर सौंदर्यवाद (Romanticism) म्हणजे स्वतःच्या सौंदर्यपिपासेच्या अनुरोधाने जाणारा संप्रदाय असे म्हणतां येईल. सौंदर्यवाद उर्फ 'रोमँटिसिझम्' हा प्राचीन आदर्शाप्रमाणे वाङ्मय निर्मिण्याऐवजी मनःपूत निर्मिती करीत असल्याने त्यास 'तंत्रस्वातंत्र्यवाद' असेही म्हणता येईल. *

या ठिकाणी या प्रसिद्ध, मूलभूत आणि परस्पर विरोधी प्रवृत्तींचे संपूर्ण विवेचन करता येणार नाही. तथापि रोमँटिसिझम् ही प्रवृत्ती केवळ वाङ्मयीन परंपरा-निष्ठेविरुद्ध प्रतिक्रिया नसून ती सौंदर्यपूजन, अद्भुततेप्रेम व स्वानुभूतिनिष्ठा या तीन निकोप व निर्माणक्षम वृत्तीतून निघाली आहे असेच दिसेल. अर्थात ही प्रवृत्ती आत्माविष्काराला, परंपरामुक्ततेला व उत्कटतेला महत्त्व देते,—परंपरेला, अलिप्ततेला आणि संयमाला महत्त्व देत नाही, हे उघड आहे. वाङ्मयलेखकांप्रमाणेच टीका-लेखकातही या दोन विरुद्ध प्रवृत्ती दिसून याव्या, हे स्वाभाविकच आहे.

आपण आतापर्यन्त वाङ्मयातील व वाङ्मयसमीक्षेतील जी तीन परस्परविरुद्ध, पण परस्परपूरक 'दांपत्ये' पाहिली, ती सर्वस्वी पृथक् नसून आतून एकमेकांशी संबद्ध असल्याचेही लक्षात येईल. आकृतिनिष्ठ (Formal) समीक्षेचे भोक्ते हे प्रकृतीने वस्तुनिष्ठ (Objective) आहेत असे आढळेल. तसेच ते अभिजात आदर्शांचे भोक्ते (Classicist) आहेत असेही आढळेल. तर उलट आशयनिष्ठ समीक्षेचे भोक्ते हे आत्माविष्काराला महत्त्व देणारे अतएव आत्मनिष्ठेला महत्त्व देणारे (Subjective) असल्याने, सौंदर्य – स्वातंत्र्य – स्वानुभूती यांच्यामागे जाणाऱ्या सौंदर्यवादाला (Romanticism) ते अधिक जवळ आहेत असेही आढळेल, आणि म्हणून आतापर्यन्त आपण ज्या तीन 'प्रवृत्ति-दाम्पत्यां' चा विचार केला, त्यांचे वैचारिक आप्तसंबंध, आकलनाच्या सोयीकरता, पुढीलप्रमाणे दर्शविता येईल.

---

* रोमँटिसिझम् उर्फ सौंदर्यवाद या वाङ्मयीन प्रवृत्तीचे याच लेखकाने केलेले विस्तृत विवेचन 'वादसंवाद' (पॉप्युलर प्रकाशन) या पुस्तकात, व 'टीकाविवेक' च्या उत्तरार्धात आढळेल.



मूळ प्रवृत्तींच्या एवढ्या विवेचनानंतर नियमनिष्ठ (Judicial) टीका, तंत्रनिष्ठ (Technical) टीका, संस्कारानुगामी (Impressionnistic) टीका, ऐतिहासिक (Historical) टीका, चरित्रात्मक (Biographical) टीका या विविध टीका-पद्धतींचा निर्देश केल्यास त्या तुटक आणि अपरिचित न वाटता, आधी विवेचिलेल्या समीक्षा-दाम्पत्यांच्या पोटातच कुठेतरी सामावल्याशा भासतील. शिवाय या विविध पद्धतींतही परस्परविरोधी जोड्या सहज हेरता येतीलच.

नियमनिष्ठ अथवा Judicial टीकापद्धती ही प्राचीन वाङ्मयीन परंपरांचाच पुरस्कार करणाऱ्या अभिजात आदर्शवादी पद्धतीला अधिक जवळ आहे असे दिसून येईल. "वाङ्मयीन सौंदर्याचे नमुने प्राचीन काळी (ग्रीक अगर संस्कृत वाङ्मयाच्या सुवर्णयुगात) एकदा कायमचे ठरून गेले आहेत, आपण फक्त त्या नमुन्यांचे पृथक्करण करून शैलीच्या अगर वाङ्मयप्रकारांच्या सौंदर्याचे नियम ठरवायचे व आजच्या कृती त्या नियमाबरहुकूम आहेत की नाहीत हे तपासून घ्यायचे" एवढीच या संप्रदायाची टीकेसंबंधीची कल्पना असते. या संप्रदायाच्या अगदी विरुद्ध टोकाचा टीकासंप्रदाय म्हणजे वैयक्तिक संस्कारावरून वाङ्मयीन सौंदर्य आणि श्रेष्ठत्व पारखणारा संस्कारवादी टीकासंप्रदाय होय. या संप्रदायात वाङ्मयकृतीचा आस्वाद घेणाऱ्या रसिकाचे मन हेच शेवटचे न्यायालय असते. त्रिकालाबाधित नियम शोधून काढणे हे वाङ्मयाच्या क्षेत्रात अशक्य आहे असेच या संप्रदायाचे मत असते. विविध टीकापद्धती या आकस्मिकपणे उद्भवलेल्या नसून कलास्वरूपविषयक मूलभूत दृष्टीतूनच त्या उद्भवतात हे या प्रकरणात आरंभी सूचित केलेले सत्य या दोन पद्धतींच्या विचारात प्रत्ययाला आल्याखेरीज राहणार नाही. टीकालेखन म्हणजे, केव्हातरी ठरून गेलेल्या नाट्यादि वाङ्मयप्रकारांच्या तंत्राचे नियम एखाद्या कोर्टाच्या न्यायाधीशाप्रमाणे अमलात आणणे, अशी कल्पना असल्यास, टीकेचे एक निरपवाद आणि कठोर असे शास्त्रही बनविता येईल. तर उलट प्रत्येक कृती ही नवीन, स्वतंत्र व जिवंत असल्याने, त्रिकालाबाधित नियमांचा टीकेच्या क्षेत्रात उपयोग नसून जिवंत संस्कारक्षम, रसिक मनाचाच या क्षेत्रात उपयोग आहे असे मानणारी टीका, टीकेची एक कला बनवील. टीका हे 'शास्त्र की कला?' या

प्रश्नाचे उत्तर, वाङ्मय हे पूर्वनियमानुसारी असावे, की नवोन्मेषशाली असावे, या प्रश्नाशी संबद्ध आहे.

ऐतिहासिक टीकापद्धती आणि चरित्रात्मक टीकापद्धती या दोन पद्धतींची जोडीही अशीच परस्परविरोधी भासेल. एखाद्या वाङ्मयकृतीचे सम्यक आकलन व्हावे अशी अपेक्षा असेल, तर ज्या काळात ते निर्माण झाले त्याची माहिती करून घेणे जरूर आहे. ड्रायडन् जेव्हा, 'ॲरिस्टॉटलचे निकष शेक्सपियरला लावू नका' असा इशारा देतो, तेव्हा पुढे एकोणिसाव्या शतकात फ्रेंच टीकाकार तेन् याने जी पद्धती अतिरेकाला नेली, तिचीच एक 'झलक' तो दाखवीत आहे असे म्हणता येईल. एका दृष्टीने पाहता वाङ्मयाचा वस्तुनिष्ठ अभ्यास करण्याच्या प्रवृत्तीतून ही प्रवृत्ती उगम पावली आहे असे म्हणता येईल, तर दुसऱ्या दृष्टीने पाहता आधुनिक काळात सर्वच क्षेत्रात ज्या ऐतिहासिक दृष्टीची वाढ झाली आहे, तिचा वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील हा एक परिणाम होय असेही म्हणता येईल.

'जर तुम्हाला एखाद्या कृतीचे हृद्गत समजावून घ्यायचे असेल, तर तिच्या लेखकाचे व्यक्तिमत्व व भावनात्मक चरित्र समजावून घ्या' असे म्हणणारी, ऐतिहासिक पद्धतीच्या विरुद्ध टोकाची, एक पद्धती तेन्च्या काळात व तेन्च्याच देशात सँत् बव्ह् या फ्रेंच टीकाकाराने पराकोटीला नेली. ऐतिहासिक टीकापद्धती परिस्थितीच्या अभ्यासाला अधिक महत्त्व देते, तर चरित्रात्मक टीकापद्धती व्यक्तिमत्वाच्या अभ्यासाला अधिक प्राधान्य देते. इतिहासाच्या क्षेत्रात परिस्थितिनिष्ठ संप्रदाय आणि व्यक्तिनिष्ठ संप्रदाय असे दोन परस्परविरोधी अभ्याससंप्रदाय प्रसिद्धच आहेत. त्या इतिहासक्षेत्रीय द्वंद्वाचेच हे वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील प्रतिबिंब होय, असे म्हणता येईल. तथापि परिस्थितीनिष्ठ अभ्यास आणि व्यक्तिनिष्ठ अभ्यास, या द्वंद्वातूनच केवळ या दोन टीकापद्धती उगम पावल्या आहेत असे म्हणता येणार नाही. ऐतिहासिक परिस्थितीचा अभ्यास आणि वैयक्तिक मनोरचनेचा अभ्यास हे आधुनिक काळातील दोन खास अभ्यास-विषय आहेत. व या दृष्टीने पाहता ऐतिहासिक टीकापद्धती व चरित्रात्मक टीकापद्धती या पद्धती म्हणजे केवळ अनेक टीकापद्धतींपैकी दोन आहेत असे नव्हे, तर या दोन पद्धतीपासून आधुनिक टीकायुगाचा एक खास नवा आणि पृथक् कालखंड सुरू झाला असेही म्हणता येईल.

जुन्या कालखंडात ज्याप्रमाणे कुठल्यातरी प्राचीन काळातील आणि कुठल्यातरी प्राचीन 'भाषातील परंपरांचे स्तोम वाङ्मयात माजविले जाई, त्याप्रमाणे या खास आधुनिक काळात काही वाङ्मयबाह्य विचारसरणींचा भार वाङ्मयसमीक्षेवर पडू लागला, यात संशय नाही. ऐतिहासिक पद्धतीचा पुढचा टप्पा म्हणजे मार्क्सवादी टीकापद्धती हा होय, तर चरित्रात्मक टीकापद्धतीचा पुढचा टप्पा मनोविश्लेषणात्मक अथवा फ्रॉइडवादी टीकापद्धती होय. मार्क्स् व फ्रॉइड हे विसाव्या शतकाचे मंत्रद्रष्टे ऋषी असले, तरी या दोन्ही टीकापद्धतीत उपस्थित केले जाणारे पुष्कळसे

प्रश्न वाङ्मयस्वादाच्या व वाङ्मयाभ्यासाच्या दृष्टीने अप्रस्तुत आहेत असे वाटल्यावाचून राहात नाही.

शेवटी आणखी एका जोडीचा उल्लेख केल्यावाचून टीकापद्धतींचे हे विहंगावलोकन पुरे होणार नाही. ती जोडी म्हणजे बोधवादी टीकापद्धती आणि कलावादी टीकापद्धती होय. बोधवादी टीकापद्धती एखाद्या वाङ्मयकृतीत नीतिबोध कितपत आहे यावर तिची योग्यता अथवा उपयुक्तता ठरविते, (प्लेटोच्या काव्यचर्चेत या संप्रदायाची मूळ बीजे सापडतील.) तर उलट कलावादी टीका, नीतिविषयक विचारांना कलेच्या क्षेत्रात काहीच स्थान असू नये असे धरून चालते. कलेचे उदिष्ट सौंदर्यास्वाद हेच एकमेव असायला हवे, हे या संप्रदायाचे तत्त्व होय. 'कलेकरिता कला' या वाङ्मयीन संप्रदायाचे हे वाङ्मयसमीक्षेतील प्रतिबिंब होय.

या त्रुटित समालोचनाचा उद्देश विविध टीकापद्धतींचे उगम आणि परस्पर संबंध सांगणे एवढाच होता. त्यामुळे सर्व पद्धतींचा सुदीर्घ मागोवा घेऊन त्यांच्या वाटेतील मुक्काम, सौंदर्यस्थळे व धोके तपशीलाने सांगणे येथे तरी शक्य नव्हते. या त्रुटित विहंगावलोकनाच्या ओघात तीन सत्ये सूचित झालेली आढळतील. ती पुढीलप्रमाणे.

(१) विविध टीकापद्धती या मूलभूत (वाङ्मयीन) प्रकृतिभेदातून निघाल्या आहेत. त्या प्रकृतिभेदांचा परिचय करून घेणे हे पद्धतींच्या अभ्यासाहूनही अगत्याचे आहे.

(२) टीकापद्धतींची संख्या ठरून गेली आहे असे मानणे वास्तवतेला व शास्त्रीयतेला सोडून होईल.

(३) टीकापद्धती या प्रकृतिभेदातून निघाल्या, तरी त्या त्या कालखंडात वाढीला लागलेल्या शास्त्रांनीही त्यांच्या संख्येत कळत न कळत भर घातली आहे.

* * *

आधुनिक टीकेत सूत्र, नियमांचे नव्हे, तर तत्त्वप्रणालीचे— मूल्यमापनात्मक टीकेत तत्त्वप्रणाली अधिक बंधनकारक— संस्कारचित्रणात्मक टीका अधिक स्वतंत्र— विविध वाङ्मयकृतीतून आपण एकाच प्रकारच्या आनंदाची अपेक्षा करीत नाही — प्रकारविशिष्ट समाधानाच्या बाबतीतही दोन टप्पे — आणखी एक प्रश्न, अनुरूप शैलीचा— चित्रणाच्या परिणामकारकतेसंबंधीच्या काही कसोट्या : 'रसवत्ता'; 'उत्कटता' — सर्वच आविष्कारप्रकारात 'औचित्या'ची अपेक्षा — या सर्व अपेक्षा शुद्ध कलाक्षेत्रीय (Aesthetic) आहेत,— आणखी काही मूल्यविषयक प्रश्न : त्रिकालाबाधित अशी काही मूल्ये आहेत काय? — पाश्चात्यांचे Ethics आणि आपले धर्मशास्त्र (कर्माकर्मविचार)— 'अर्बन्'कृत मूल्यलक्षण— सत्य, शिव, सुंदर, विरुद्ध धर्म, अर्थ काम, मोक्ष — यांखेरीज विशिष्टक्षेत्रीय मूल्ये — वाङ्मयीन मूल्यांचा विचार, वाङ्मयविचारापलीकडे पोहोचविणे अपरिहार्य— वाङ्मयात 'सुन्दरम्'चा विचारच अधिक युक्त— 'कला आणि नीती' या वादाचा उगम— अंतिम मूल्ये आणि साधनरूप मूल्ये— कला हे समाजहिताचे एक साधन समजणारा पक्ष— सत्य आणि सुंदर यांच्या परस्पर संबंधातही गैरसमज— अश्लील वाङ्मय समाजहितविरोधी की औचित्यविरोधी?— कलेच्या प्रान्तात सौंदर्य हेच मूल्य अंतिम होय,— प्राचीन ग्रीकांचा 'Kalos' हा सुंदर या अर्थाचा शब्द — वाङ्मयीन सौंदर्यात वास्तवता, औचित्य, संयम, उत्कटता यांचाही समावेश— असे श्रेष्ठ सौन्दर्य कल्याणविरोधी असूंच शकणार नाही—रवीन्द्रनाथ, गांधी आणि कीट्स् यांची दृष्टी— सत्याचे वा सौन्दर्याचे अंतिम स्वरूप प्रायः सर्वमूल्यसमावेशक- १९३० ते १९५० मधील मराठी टीकावाङ्मयातील मूल्ये — लालजी पेंडसे साने गुरुजी आणि माटे — वाङ्मयीन सौंदर्याचे वेगळे निकष ठरवावे लागतीलच— कोणतेही एक मूल्य सर्व प्रकारच्या वाङ्मयाला पुरेसे नाही — आधुनिक टीकेत मूल्यप्रणालीपेक्षा ग्रहणशील मनाला अधिक महत्त्व — बदलती मूल्ये मानली तरीही टीकेत साचेबंदपणा शिरणे शक्य — मूल्ये आंतरिक आहेत की बाह्य आहेत याला अधिक महत्त्व — टीकाकार हा मूल्यांचा दास नसून निर्माता आहे.

आधारभूत मूल्ये

आतापर्यन्त आपण आधुनिक टीकेच्या स्वरूपाचा व उद्दिष्टांचा विचार केला, तसाच तिच्या प्रवर्तकांचा व पद्धतींचाही विचार केला. 'आधुनिक टीका केव्हा तरी कोणीतरी ठरवून टाकलेल्या विषयांचा अगर नियमांचा मुलाहिजा ठेवीत नाही,' हेही पाहिले. ती सजीव, स्वतंत्र, उदार आणि संक्रमणक्षम आहे हेही पाहिले. पण तिच्या स्वातंत्र्यात आणि वैचित्र्यातही एखाद्या तत्त्वप्रणालीचे सूत्र असते, की ती स्वैर आणि अनिर्बंध असते ? एखाद्या तत्त्वप्रणालीचे सूत्र असल्यास ते कोणते ?

कधी कधी अशी कल्पना झालेली आढळते की, निर्णायक अथवा Judicial टीकेलाच काय ती एखाद्या विशिष्ट तत्त्वप्रणालीची गरज असते. रसास्वादाला, संस्कारचित्रणाला, आशयविवरणाला, व्यक्तिमत्त्वसंशोधनाला अगर परिस्थितिशोधनाला तत्त्वांची, निकषांची आणि मूल्यांची गरज नाही. तथापि टीकेचे उद्देश बाह्यतः पृथक् दिसले, तरी आतून एकमेकांशी इतके संलग्न असतात की, अमुक एका टीकाप्रकाराला मूल्यांची गरज नाही असे सांगणे दुरापास्त आहे. पण संस्कारचित्रणात्मक (Impressionistic) टीका ही मूल्यविचारापासून त्यातल्या त्यात मुक्त असल्यासारखी दिसेल हे जितके खरे, तितकेच निर्णायक टीका ही केवळ पूर्वनिश्चित मूल्यांबरहुकूम वाङ्मयाची तपासणी करीत आहेसे भासेल, हेही खरे.

कोणत्याही ललितकृतीपासून आपण काही अपेक्षा मनात बाळगीत असतो. संस्कारवादी टीकाकारही काहीच अपेक्षा मनात बाळगीत नसेल असे म्हणता येत नाही. ललित वाङ्मयापासून सर्वच रसिक काही विशिष्ट प्रकारच्या आनंदाची अपेक्षा करीत असतात व त्या आनंदाचे मूळ कशात आहे, स्वरूप कोणते आहे व उत्कटता किती आहे हे ठरविणारेही काही निकष टीकाकाराच्या मनात नकळत कार्य करीत असतात. सामान्यतः रसिकांच्या अगर टीकाकारांच्या मनात असा एखादा प्रश्न उभा राहात असेल : माझ्यापुढे जे पुस्तक आहे ते मला कोणत्या प्रकारचे समाधान देते ? एखाद्या जीवनचित्रापासून, भावनाचित्रापासून, जो आनंद मिळावा, तो या

लिखाणापासून मिळतो, की, केवळ एखाद्या माहितीने भरलेल्या पुस्तकापासून जो ज्ञानलाभ होतो तो या पुस्तकापासून होत आहे? 'पण लक्षात कोण घेतो?', 'संशयकल्लोळ', 'वाईकर भटजी,' 'एकच प्याला,' 'भाऊसाहेबांची बखर' या पुस्तकांपासून तो ज्या प्रकारची अपेक्षा करील त्याच प्रकारची अपेक्षा तो 'गीतारहस्य,' 'सरदेसाई यांच्या रियासती,' 'अर्थशास्त्र-प्रवेश' यांसारख्या ग्रंथांपासून करणार नाही. ही पूर्वगृहीत अपेक्षा संस्कारवादी टीकाकारातही आढळेल व मूल्यवादी टीकाकारातही आढळेल. इतकेच नव्हे, तर ती सामान्य वाचकातही आढळेल. फरक पडेल तो या तिघांच्या अभिप्रायाच्या भाषेत पडेल. संस्कारवादी टीकाकार आपल्या मनावर कोणता परिणाम झाला ते प्रामाणिकपणे सांगण्याचा यत्न करील, तर तत्त्वप्रणाली घेऊन येणारा टीकाकार त्या कृतीत उणीव कोणती आहे ते सांगेल. पण विशिष्ट समाधानाची अपेक्षा सर्व वाचकात समान आहे असे म्हणता येईल. या विशिष्ट समाधानातही दोन टप्पे आढळतील. पहिल्या टप्प्यापर्यंत वाचक असा प्रश्न विचारील की, हे पुस्तक केवळ माहितीत भर घालणारे आहे की, जीवनचित्रणाचा आनंद देणारे आहे? आणि त्यानंतरच्या टप्प्यावर पोहोचताच तो असे विचारील की, 'जीवनचित्र काढताना लेखकाने जो चित्रणप्रकार वापरला आहे, त्याचा त्याने वाकबगारपणे उपयोग केला आहे, की नाही?' या प्रश्नांच्या मुळाशी ज्या अपेक्षा आहेत, त्या वेगळ्या रीतीने मांडायच्या झाल्या, तर अशा मांडता येतील : ललितवाङ्मयात आम्ही जीविताच्या, संसाराच्या, मानवी मनोविकारांच्या, जीवनविषयक सत्याच्या चित्रणाची, अथवा 'कलात्मक नवनिर्मितीची' अपेक्षा करतो; आणि या निर्मितीकरिता लेखकाने स्वतःचा कोणता जुना–नवा वाङ्मयप्रकार अथवा आकृतिबंध घेतला आहे ते पाहून त्या आकृतिबंधाचा त्याने प्रवीणतेने अथवा वाकबगारपणाने उपयोग केलेला असायला हवा, अशी आम्ही आणखी एक अपेक्षा करतो.

आपण आणखीही एक अपेक्षा बाळगतो. चित्रण अथवा 'आविष्कार' घटनेचा असो, भावनेचा असो, की व्यक्तिमत्त्वाचा असो, त्याला अनुरूप अशा लेखनप्रकाराप्रमाणेच लेखकाने अनुरूप अशी शैली योजलेली असावी. तसेच दुसऱ्या बाजूने पाहता, चित्रणाच्या किंवा आविष्काराच्या परिणामकारकतेविषयी, सरसतेविषयी अथवा श्रेष्ठतेविषयीही काही कसोट्या मनात गृहीत धरतो. चित्रित प्रसंगांशी अथवा व्यक्तींशी तद्रूप होण्याइतके आपले हृदय हलविले गेले पाहिजे अथवा द्रव पावले पाहिजे. म्हणजे जुनी भारतीय संज्ञा वापरायची झाली, तर त्या चित्रणात रसनिर्मितीची शक्ती हवी. पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील लॉंजायनस्च्या शब्दात हीच कसोटी सांगायची झाली, तर श्रेष्ठ वाङ्मयात वाचकाला हालवून सोडण्याची शक्ती अथवा उत्कटता हवी. त्यात केवळ भडक आणि उत्तान विकारदर्शन असण्यापेक्षा अप्रत्यक्षपणे ध्वनित केलेले भावदर्शन असावे अशीही अभिजात मनाची अपेक्षा असणारच. ही अपेक्षा

आविष्काराच्या सूक्ष्मतेसंबंधीची, नाजुकपणासंबंधीची, अथवा दरबारीपणासंबंधीची होय असे म्हणता येईल. या अपेक्षेलाच आपले पूर्वज 'ध्वनी' असे म्हणत. या या सर्वच आविष्कारात अथवा दर्शनांत औचित्याचीही आपली अपेक्षा असणार. कारण, औचित्याचा यत्किंचित भंग झाला, तर रसाचा 'विरस' होईल, व रीतीत अथवा शैलीतही दोष उत्पन्न होईल.

ललितवाङ्मयासंबंधीच्या या सर्व 'धन' आणि 'ऋण' (Positive आणि Negative) अपेक्षा या केवळ कलाक्षेत्रीय (अथवा Aesthetic) आहेत हे सहज लक्षात येईल. पण कलेच्या,— व अर्थात् ललितवाङ्मयाच्या— क्षेत्रात केवळ कलाक्षेत्रीय मूल्यांचाच उच्चार होतो असे नाही, तर अन्य क्षेत्रातील मूल्यांचाही उच्चार होतो. विशिष्ट क्षेत्रासंबंधीचा अभिमान घट्ट धरून इतर क्षेत्रातील अपेक्षांकडे, दुराग्रही डोळेझाक करण्याचा काळ आता उरलेला नाही. जीवनाच्या विविध अंगांचा निकट संबंध प्राचीनांनीही मान्य केला होता व अर्वाचीनही कुठल्या ना कुठल्या स्वरूपात तो पुन्हा मान्य करीत आहेत. व म्हणूनच वर सूचित केलेल्या वाङ्मयीन मूल्यांचा संबंध जीवनविषयक मूल्यांशीही कोणी लावून दाखवला, तर खऱ्या रसिकाला अगर टीकाकाराला त्यात आनंदच वाटेल. पण एका क्षेत्रातील मूल्ये दुसऱ्या क्षेत्रातील मूल्यांशी संबद्ध अगर अविरोधी आहेत असे म्हणणे वेगळे, आणि एका क्षेत्रातील मूल्यांनी दुसऱ्या क्षेत्रातील मूल्यांचा सासुरवास पत्करला पाहिजे हे म्हणणे वेगळे. या विचाराच्या अनुरोधानेच मूल्यविचारातील दोन गाजलेल्या आणि जटिल कूटांचा निर्देश करणे जरूर आहे. कलेच्या क्षेत्रात काय, की जीवनाच्या क्षेत्रात काय, त्रिकालाबाधित अशी काही मूल्ये आहेत काय ? आणि जी शाश्वत मूल्ये म्हणून मानली जातात त्यातहि पुन्हा ज्येष्ठकनिष्ठभाव मानणे युक्त आहे काय ?

मूल्यांसंबंधीचा तात्त्विक विचार हा तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात मोडतो. पाश्चात्य तत्त्वज्ञानांत मूल्यांचा विचार 'नीतिशास्त्रा'च्या कक्षेत अन्तर्भूत झालेला आढळतो, तर आपल्याकडे तो धर्मशास्त्राचा भाग ठरतो. कर्माकर्मविचार, ग्राह्याग्राह्यविचार, हा पाश्चात्य लोक Ethics मध्ये घालतात, तर आपण धर्मशास्त्रात घालतो. आधी मुळात 'मूल्य' म्हणजेच काय ? 'मूल्य' हा शब्द मराठीत इंग्रजी Value या शब्दाचा वाचक म्हणून रूढ होत आहे. पण मुळापासून त्या शब्दांसंबधाने वापरणाऱ्यांच्या मनात असंतोष आहे. या अर्थाचे दुसरे शब्दही मराठीत रूढ आहेत. उदाहरणार्थ, कसोटी, निकष इत्यादि. परंतु Value शब्दाचा तात्त्विक अर्थ लक्षात घेतला, तर निकष या शब्दाने त्याचा अर्थ केवळ पर्यायानेच सूचित होतो, सरळ प्रत्यक्षपणे व्यक्त होत नाही, हे मान्य करावे लागेल. पाश्चात्य नीतिशास्त्रात 'व्हॅल्यू' शब्दाची व्याख्या, 'जे जे म्हणून एखाद्या मानवी आकांक्षेची तृप्ती करीत असेल त्याला मूल्य असे म्हणावे' अशी आढळते. या व्याख्येप्रमाणे पाहिले तर 'सत्य शिव आणि सुंदर' या अलीकडेच वावरू लागलेल्या मूल्यांपेक्षाही 'धर्म अर्थ. काम

आणि मोक्ष' हे आपले प्राचीन पुरुषार्थ पाश्चात्यांच्या मूल्यकल्पनेला अधिक जुळते आहेत. ज्या ज्या समाधानांची अथवा 'सार्थकां'ची पुरुषाला (मानवाला) गरज असते त्यांना त्यांना पुरुषार्थ अथवा जीवनमूल्य असे म्हणण्यास हरकत नाही. या व्यापक मानवी अथवा 'पुरुषगत' मूल्यांप्रमाणेच प्रत्येक क्षेत्रांत त्या क्षेत्राची म्हणून मूल्ये असणार, हे उघड आहे. कारण, त्या क्षेत्रातल्या म्हणून काही अपेक्षा असणार व त्यांना धरून काही 'पूर्तता' असणार. ललितवाङ्मयाच्या क्षेत्रांतील अपेक्षा-पूर्तीच्या हेतूना, अगर साधनानाच आपण वाङ्मयीन मूल्ये हे नाव देतो. ज्या ज्या गुणांनी अगर घटकानी वाङ्मयीन आनंद लाभतो त्यांना त्यांना वाङ्मयीन मूल्ये म्हणण्यास हरकत नाही.

पण या व्याख्येत आणखी काही व्याख्या व सिद्धान्त आपण गृहीत धरल्याचे आढळून येईल. वाङ्मय म्हणजे काय? आपण ज्या अपेक्षा करतो त्या वाङ्मया-पासून करणे रास्त आहे काय? यासारखे प्रश्न या व्याख्येनंतरही शिल्लक उरतीलच. तथापि कुठल्याही अमूर्त (Abstract) पदार्थाच्या चर्चेत असा थोडा अन्योन्याश्रय शिरणे अपरिहार्य असते.

पण वाङ्मयापासून आपण कोणत्या समाधानाची अपेक्षा करणें रास्त आहे हा प्रश्न काहीसा वाङ्मयविचाराच्या पलीकडे जातो, यात शंका नाहीं. तथापि असे करण्यात वाङ्मयचर्चा आपल्या क्षेत्राचे उल्लंघन करीत नसून, उचित विस्तारच करीत असल्याचे दिसून येईल. कारण, कुठल्याही क्षेत्रातील मूल्यांचा विचार अखेर आपणास तत्त्वज्ञानात नेऊन सोडतो, आणि तत्त्वज्ञानात न शिरता शेवटची उत्तरे देण्याचा जे लोक प्रयत्न करतात त्यांना जुजबी उत्तरांवर समाधान मानावे लागते. वस्तुतः वाङ्मयातील मूल्यांचा विचार करताना आपण त्यांच्या कलात्मक स्वरूपाचा विचार करणेच युक्त होय. म्हणजेच 'सत्यम्, शिवम्, सुंदरम्' या प्रसिद्ध त्रयीपैकी 'सुंदरम्' या मूल्याचा विचार करणे योग्य होय. पण केवळ कलात्मक मूल्यांचा विचार केला तर सत्यविरोधी आणि हितविरोधी वाङ्मयालाही आपण श्रेष्ठ वाङ्मय ठरवून मोकळे होऊ अशी कित्येकांना भीती वाटते व यातूनच 'सत्यम्, शिवम्, सुंदरम्' संबंधीचा गाजलेला वाद उद्भूत होतो. या वादाला उत्तर देण्याची घाई करण्या-पेक्षाही त्याचे मूळ, त्याचा खरा (सूचित) अर्थ, पाहणे अधिक उपयुक्त ठरेल.

त्याकरता सत्य, शिव आणि सुंदर ही अंतिम मूल्ये आहेत की नाहीत हे पाहावे लागेल. पाश्चात्य नीतिशास्त्रात अंतिम मूल्ये आणि साधनरूप मूल्ये (Intrinsic values आणि Instrumental values) असा भेद करतात. टॉलस्टॉयप्रमाणे (आणि टॉलस्टॉयच्याच आपल्याकडील असंख्य अनुयायांप्रमाणे) कित्येक टीकाकार 'सुंदर' हे अंतिम मूल्य न मानता ते 'शिव' या मूल्याचे साधन मानतात, आणि मग जे कलात्मक सौंदर्य नीतिपोषक नाही, ते कलेतही हीन ठरवतात. तर उलट कित्येक साहित्यिक व टीकाकार 'सुंदर' आणि 'शिव' यांचा काहीच संबंध नाही,

किंबहुना विरोध आहे असे मानून 'हितवादी' (शिववादी) लोकांना डिवचण्यात कलेचा विशेष उत्कर्ष आहे असे मानतात.

हाच कलह सत्य आणि सुंदर यांच्या परस्पर संबंधाबाबतही होतो असे दिसून येईल. आपण सत्यावर भर देतो, या गोष्टीतच गर्व मानून कित्येक लेखक कलेचा आणि सौंदर्याचा अधिक्षेप करतात;– नव्हे, साहित्य जितके कलाविहीन तितके ते अधिक सत्य असाही समज करून घेतात. या परस्परविरोधी आग्रहातूनच कलावाद, बोधवाद, वास्तववाद यांसारखे संप्रदाय निघाले आहेत.

मूल्यांसंबंधीच्या या जटिल प्रश्नात मनाचा निश्चय करण्याकरता 'अंतिम मूल्य म्हणजे काय?' आणि 'सौंदर्य हे अंतिम मूल्य आहे की नाही?' या प्रश्नांची उत्तरे ठरवावी लागतील. सौंदर्यमीमांसा हा केवळ वाङ्मयीन टीकेचा विषय नसून तत्त्वज्ञानाचा भाग असला, तरी सर्वसामान्य रसिकाच्या भूमिकेवरूनही या प्रश्नाचा विचार करणे अशक्य नाही. जेव्हा आपण एखाद्या सुंदर कादंबरीचा, नाटकाचा अगर काव्याचा विचार करतो तेव्हा स्वतःला कोणते प्रश्न विचारतो, याचा विचार या प्रकरणाच्या प्रारंभी झालाच आहे. 'या कथेतील जीवनचित्र सुंदर आहे की नाही?' आणि 'कादंबरी' म्हणून, 'नाटक' म्हणून हे लेखन प्रमाणबद्ध, औचित्यपूर्ण आणि अभिजात आहे की नाही? हेच दोन प्रश्न आपण स्वतःला वाङ्मयास्वादात विचारीत असतो. हे समाजविघातक आहे का? हे अश्लील आहे का? हे प्रश्न तर अप्रस्तुतही मानले पाहिजेत. जर एखादे नाटक अश्लील असेल, तर त्यात समाजहिताचा अथवा 'शिवा'चा भंग होतो म्हणून वाईट वाटण्याऐवजी खऱ्या साहित्यिकाला आणि टीकाकाराला त्यात औचित्याचा म्हणजे पर्यायाने सौंदर्याचा विघात होतो, म्हणूनच ते वाईट आहे असे वाटेल. म्हणजे कलेच्या प्रान्तात सौंदर्य हेच अंतिम मूल्य मानले पाहिजे व तेवढेच मूल्य मानल्याने कलास्वादाचा व कलापरीक्षणाचा निर्वाह झालाही पाहिजे.

सत्यासंबंधीही तीच गोष्ट. एखाद्या कथेत अथवा नाटकात सत्य किती आहे, कोणते आहे, या प्रश्नाला ललित वाङ्मयाच्या परीक्षेत स्वतंत्र स्थान नाही. चित्रण, प्रतिकृती अगर लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा अविष्कार या दृष्टीने एखादे लिखाण सुंदर असल्यानंतर सत्यासंबंधी स्वतंत्र प्रश्न उपस्थित होतच नाही. पण हे शुद्ध कलावादी उत्तर ऐकून कित्येकांच्या मनात विचित्र, पण अस्थानी शंका निर्माण होतात. एखादी कथा सुंदर आहे, पण मानवी अनुभवाशी पूर्ण विसंगत आहे, तर मग सत्यविरोधी अगर अवास्तव म्हणून तिला कनिष्ठ प्रतीची म्हणणार की नाही? या प्रश्नाचेही उत्तर थोडे वेगळ्या पद्धतीने द्यावे लागेल. कथावाङ्मय हे एकदा प्राधान्येकरून जीवनचित्रण असते असे म्हटल्यावर, 'अनुभवविरोधी असून सुंदर चित्रण,' म्हणजे कोणते असणार? केवळ फुटकळ उपमा, खटकेबाज संवाद, एवढ्यानी कथेला 'कथा' म्हणून सौंदर्य प्राप्त कसे होणार? अगदी अद्भुत कथा म्हटली तरी तिजमध्ये

कुठल्या तरी स्वरूपात लोकव्यवहाराचे चित्र नसले तर ती पोरकटच ठरेल.

हेच दुसऱ्या भाषेत सांगायचे झाले तर कलेच्या क्षेत्रात सौंदर्य हेच मूल्य प्रधान असून, सत्य हे सौंदर्याच्या इमारतीला केवळ पाया म्हणून वापरलेले असते. प्राचीन ग्रीक लोक 'कॅलॉस्' (Kalos) हा सुंदर या अर्थीचा शब्द फार व्यापक अर्थाने वापरीत. तो त्यांचा शब्द जणू सर्व सद्गुणांचा वाचक असे. कलेच्या क्षेत्रातही सौंदर्य हा शब्द असाच सर्वसमावेशक आहे. आणि याच सिद्धान्ताचा व्यत्यास मांडायचा झाल्यास असा मांडता येईल की, वास्तवता, हितकारिता, औचित्य, उत्कटता, सूचकता, संयम, या सर्वांना धरून असल्याखेरीज वाङ्मयीन सौंदर्य पूर्णतेला जाणारच नाही. अंतिम मूल्याच्या कल्पनेचा थोडा अधिक खोल विचार केला, तर सत्य आणि सौंदर्य, शिव आणि सौंदर्य, यांचे परस्पर संबंध लक्षात येतील. तसेच टॉल्स्टॉय्प्रमाणे किंवा आपल्याकडील कित्येक उथळ बोधवादी लोकांप्रमाणे जे टीकाकार कलेच्या स्वातंत्र्याला मुळातच भ्यालेले असतात, ते शिव व सौंदर्य यांचा कोणता संबंध जोडतात व तो का जोडतात तेही या अंतिम मूल्यांसंबंधीच्या विचारातच स्पष्ट होईल.

सौंदर्यासारखे किंवा सत्यासारखे अंतिम मूल्य हे सुदीर्घ तार्किक खटपटीचेही फळ नसते, की अनेक लाडक्या गुणांची गोळाबेरीजही नसते. आपल्याकडे सात्त्विक, राजस आणि तामस हे जसे प्रवृत्तिभेदावरूनच माणसांचे प्रकार कल्पिले आहेत, तसेच माणसांच्या अंतःस्थ पिपासेचे किंवा आंतरिक ध्येयाचे तीन प्रकार कल्पावे लागतात. कोणी आपले 'अंतर्मुख' सत्याच्या दिशेला वळविलेले दिसेल; तर कोणी शिवाच्या अथवा समाजकल्याणाच्या दिशेला वळविलेले दिसेल. अंतिम मानवी आकांक्षेच्या या तीन बाजू किंवा Aspects होत. यात गौणप्रधानभाव किंवा साध्यसाधनभाव कल्पिणे चूक होईल. सौंदर्याच्या शोधात असलेले शेलेसारखे, तांब्यांच्यासारखे किंवा रवीन्द्रासारखे लोक, सौंदर्य हेच अंतिम मूल्य मानतील, तर गांधींच्यासारखे सत्याच्या शोधात असलेले लोक, सत्य हेच अंतिम मूल्य मानतील. पण सत्य हे सौंदर्याचे साधन होय किंवा सौंदर्याच्या मानाने गौण होय, असे तांबे किंवा रवीन्द्रनाथही म्हणणार नाहीत. सौंदर्याला अंतिम मूल्य मानणाऱ्या सौंदर्यधर्मी लोकांची या बाबतीतील वृत्ती कीट्सच्या विख्यात काव्यपंक्तीत व्यक्त झाली आहे.

" Beauty is truth, truth beauty "— that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

सौंदर्य आणि सत्य या दोन मूल्यांचा अद्वैतभाव केवळ कीट्ससारख्या पंचविशीतील कवीनेच मान्य केला आहे असे नव्हे, तर गांधीजीसारख्या सत्याच्या शोधात असलेल्या साधकाला आणि महात्म्यालाही हेच अद्वैत दिसले आहे. गांधीजींनी आपल्या आत्मचरित्राच्या अखेरीस* सत्याच्या शोधाचे जे वर्णन केले आहे, ते या दृष्टीने

* Experiments with Truth : M. K. Gandhi.

वाचण्यासारखे आहे. अंतःप्रेरणेने दाखविलेल्या एकेका वाटेने शेवटच्या टोकापर्यंत जाऊन आपापल्या प्रिय मूल्याचे अथवा पुरुषार्थाचे परिणत स्वरूप पाहाणे हे अशा शोधकांचे जीवितकार्य असते; व त्या शोधात त्यांना सत्याचे, सौंदर्याचे अथवा शिवाचे जे अंतिम स्वरूप दिसते, ते कोणत्याही श्रेष्ठ मूल्याशी विरोधी नसते,— किंबहुना सर्वमूल्यसमावेशक असते.

अंतःप्रेरणेने चालणाऱ्या कवींना, महर्षींना व महात्म्यांना सत्याचे वा सौंदर्याचे जे स्वरूप दिसते, ते व्याख्येचा विषय बनण्यासारखे नसते. तथापि त्यांनी आपापल्या अंतिम मूल्यांची जी विशाल कक्षा सूचित केलेली असते, ती लक्षात घेतल्यास सत्य, शिव व सौंदर्य, या तीन अंतिम मूल्यांपैकी कोणत्याही एका मूल्यास दुसऱ्याचे साधन बनविणे किंवा दुसऱ्याच्या मानाने गौण स्थान देणे हे अज्ञानाचे होय. वाङ्मयीन मूल्यांच्या विचारात हाच प्रमाद फार वेळा घडतो. वाङ्मयीन सौंदर्याच्या प्रतीतीपेक्षा सामाजिक कल्याणाला व त्या कल्याणाचे साधन जी नीनिमत्ता, तिला महत्त्व देणारे लोक, वाङ्मयीन सौंदर्य हे एक साधन मानतात. ही दृष्टी कलाविष्कार किंवा कलास्वाद या दोहोंनाही सर्वस्वी विघातक आहे. सौंदर्याच्या प्रतीतीखेरीज कोणताही हेतू कलावन्ताने अथवा रसिकाने समोर ठेवल्यास त्याची वाङ्मयीन दृष्टी मलिन झाल्याखेरीज राहणार नाही. 'नीतीला पोषक असणारे वाङ्मय हे श्रेष्ठ वाङ्मय होय', अथवा 'विशिष्ट सामाजिक किंवा राजकीय ध्येयाला पोषक असणारे वाङ्मय हे श्रेष्ठ वाङ्मय होय' असे मानणारे लोक वाङ्मयाच्या क्षेत्रात केवढे अराजक माजवू शकतात, ते १९३० ते ५० च्या कालखंडातील मराठी टीकात्मक लिखाण चाळल्यास सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. या स्वरूपाची दोन आत्यंतिक व म्हणूनच सुस्पष्ट उदाहरणे निर्दिष्ट करायची झाली, तर श्री. लालजी पेंडसे यांचे 'साहित्य आणि समाजजीवन' हे पुस्तक व श्री. साने गुरुजी यांची 'कला म्हणजे काय?' या भाषान्तरित पुस्तकाची प्रस्तावना, यांचा निर्देश करता येईल. 'सत्यं शिवं सुंदरम्' हा श्री. म. माटे यांचा 'शलाका' या संग्रहातील लेख पाहिल्यास जे लेखक साने किंवा पेंडसे यांच्यासारखे राजकीय पक्षाग्रही नव्हते, त्यांच्याही विचारात या प्रश्नासंबंधी केवढा गोंधळ होता, हे सहज लक्षात येईल.

आतापर्यन्तच्या विवेचनाचा निष्कर्ष सांगायचा झाल्यास 'वाङ्मयाच्या क्षेत्रात सौंदर्य हेच अंतिम मूल्य होय' हे सांगता येईल. पण या निर्णयाचा उपयोग शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टीचा पुरस्कार करून इतर क्षेत्रातील हस्तक्षेपाचा निषेध करण्यापुरताच होय. सौंदर्य हेच अंतिम मूल्य मानावयाचे ठरविले तरी कलेच्या क्षेत्रातील मूल्यश्रेणी फिरून ठरवावी लागेलच. ज्याला आपण वाङ्मयीन सौंदर्य म्हणतो ते कोणत्या निकषावर घासून पाहावयाचे ते फिरून सांगावे लागेलच. तसेच, ते निकष एकदा कायमचे ठरून गेले आहेत की काय, हेही सांगावे लागेल. या प्रश्नांचा विचार या पुस्तकाच्या आरंभीच्या प्रकरणात थोडा फार झाला आहे. आकलन व आस्वाद हे आधुनिक टीकेचे

मुख्य ध्येय असल्याने, पूर्वी ठरून गेलेल्या निकषाना ती अवास्तव महत्त्व देत नाही, हे, त्या विवेचनाचे सार होय. तसेच मूल्ये म्हणजे तांत्रिक नियम नव्हेत, हेही तेथे स्पष्ट केले आहे. आस्वाद आणि आकलन ही ध्येये समोर ठेवून टीकालेखन करणाऱ्या टीकाकारालाही काहीतरी मानदंड मनात ठरवावाच लागेल. तसेच पूर्वी ठरून गेलेल्या निकषाप्रमाणे कलाकृतींची परीक्षा करणे हे आधुनिक टीकाकाराला गौण वाटत असले, तरी वाङ्मयाच्या क्षेत्रात शाश्वत मूल्ये कोणतीच नाहीत, वा शाश्वत मूल्ये शक्यच नाहीत, असेही तो मानीत नाही. जो फरक आहे तो शाश्वत मूल्ये मानण्यातील नसून कलाकृतींसंबंधीच्या वृत्तीत आहे. जुन्या युगातील टीकाकार कलाकृतींचे समालोचन करताना पूर्वनिश्चित मूल्यांना प्रथमस्थान देत. एखादी कृती त्या मूल्याबरहुकूम आहे की नाही हे पाहात. आधुनिक टीकाकार त्या कृतीचे रहस्य कोणते, तिचे सौन्दर्य कशात आहे याचा स्वतंत्रपणे, म्हणजे नव्यानेच विचार करतील व अशा प्रकारे त्यांनी विचार केल्यानंतर अखेर त्यांना कदाचित असेही आढळून येईल की, त्या कलाकृतीचे सौंदर्य प्रसिद्ध आणि प्राचीन तत्त्वांवरच आधारलेले आहे. म्हणजे शाश्वत वाङ्मयीन मूल्ये असू शकत नाहीत असे नव्हे, पण वाङ्मयपरीक्षणात आधी मूल्ये आणि नंतर काव्यप्रवेश असे न करता, आधी प्रवेश, आकलन व आस्वाद व त्यानंतर त्या आस्वादाच्या मुळाशी कोणते सौंदर्यतत्त्व आहे याचा शोध, असा क्रम ठेविला पाहिजे.

रस, ध्वनी, औचित्य यांसारखी आपल्या प्राचीनांची साहित्यमूल्ये; किंवा 'जीवनचित्रण (Imitation)', 'भावविरेचन (Catharsis)', 'उदात्तता (Sublimity)' 'वास्तवता', यांसारखी पाश्चात्यांची साहित्यमूल्ये घेतली, तर शास्त्रकारांच्या या मूल्यांपेक्षा वाचकांच्या निर्मळ भूमिकेलाच अधिक महत्त्व आहे असे दिसून येईल. रामायण, शाकुंतल, मेघदूत, ज्ञानेश्वरी, 'पण लक्षांत घेतो कोण?' 'संशयकल्लोळ', 'एकच प्याला', 'तांब्यांची कविता', यांपैकी कोणत्याही एका ग्रंथाचे वाचन करीत असता, जो वाचक तीच ठराविक मूल्ये वापरील, त्याला त्यांचे रहस्य कळणार नाही. रसतत्त्वावरच भर देऊन तो कदाचित रामायणात एकाच रसाचे प्राधान्य आहे अशी तक्रार करील. तसेच शाकुंतलातील विविध रसांची मोजदाद करूनही जीवनचित्र या नात्याने शाकुंतलाचे साकल्यात्मक सौंदर्य पाहण्याचे भान त्यास राहणार नाही. मेघदूतात विप्रलंभ शृंगार आहे एवढाच शेरा त्याने मारला, तर रवीन्द्रांसारख्या अभिजात रसिकाला प्रतीत झालेले मेघदूतातील गूढ व आर्त वातावरण त्याला प्रतीत झाले असेलच असे नाही. रसाच्या भाषेत ज्ञानेश्वरीचे सौंदर्य वर्णन करणे तर दुरापास्तच होय. लाँजायसच्या उदात्तता-निकषाचा उपयोग केला, तरच ज्ञानेश्वरीतील अनेक ठिकाणचे सौंदर्य मापता येईल. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' मध्ये करुण रस आहे, यात शंका नाही; पण त्या कादंबरीचे रहस्य केवळ करुण रसात आहे असे म्हणणे म्हणजे कादंबरी समजलीच

नाही असे सिद्ध करणे होय. ॲरिस्टटल्सारख्या पाश्चात्यांनी शोधून काढलेले शोकनाट्याचे तत्त्व लक्षात न घेतल्यास 'एकच प्याला' हे एक दारुबंदीच्या प्रचाराचे नाटक वाटेल. आणि तांबे यांची तन्मयता, उत्कटता व नादलोलुपता ज्यास सहजस्फूर्तीने प्रतीत होणार नाही, त्यास शास्त्रकाराने सांगितलेली वाङ्मयीन मूल्ये मूखोद्गत असली तरीही त्यांच्या काव्याचे परीक्षण करता येणार नाही. व म्हणूनच आधुनिक टीका, मूल्यश्रेणीपेक्षा वाचकाच्या निर्लेप व ग्रहणशील मनालाच अधिक महत्त्व देते. आधुनिक टीका मूल्यानुसारी नसते, तर त्या टीकेतून काही मूल्ये नकळत सूचित होत असतात. ती शाश्वत मूल्येही मानते; पण वाङ्मयास्वादात मात्र त्या मूल्यापेक्षांही मनाच्या निर्मळपणावरच अधिक भिस्त ठेवते. टीकेच्या या भूमिकेत व 'परिस्थितीप्रमाणे मूल्ये बदलत असतात' या मतात तफावत आहे. प्रत्येक कलाकृती वाचताना आपण नवीन अथवा अपूर्व वस्तू पाहात आहोत, पूर्वी पाहिलेल्या एखाद्या वस्तूच्या मापाने हिला मापणे योग्य होणार नाही, असे समजणे वेगळे; व कालाप्रमाणे मूल्ये बदलत असतात, असे समजणे वेगळे. प्रत्येक कलाकृतीला तिच्या कर्त्याच्या उद्देशाप्रमाणे पारखणे हे रसिकतेला व शास्त्रीयतेला धरून आहे; तर प्रत्येक कालखंडात मूल्ये बदलतात असे समजणे हे नियमानुसारी टीकेलाच मान तुकविण्यासारखे आहे. नियमानुसारी अथवा Judicial टीकेमध्ये जो कर्मकांडाचा अथवा निर्जीवतेचा धोक आहे, तो बदलेल्या नियमातही शिल्लक उरतोच.

उदाहरणार्थ, भरताच्या काळी काही रसांना अथवा काही प्रकारच्या नायकांना शास्त्रप्रामाण्य नसण्याने कलेची जी गळचेपी होत असे, तीच गळचेपी आधुनिक काळात अतिवास्तवतेच्या, मनोश्लेषणाच्या, अथवा वर्गकलहाच्या चित्रणाला महत्त्व देण्याने होणार. आधुनिक काळात मूल्ये बदलली आहेत असे पुकारणारे लोक बाह्यतः आधुनिक दिसले, तरी Judicial अथवा पुस्तकी टीकेचेच, नव्या पोशाखातील, पुरस्कर्ते असतात. विशिष्ट संकेताचे स्तोम माजविणारे लोक भस्म लावणारे असोत की पावडर लावणारे असोत, पगडी घालणारे असोत की टाय बांधणारे असोत, कर्मठ आणि निर्जीवच मानले पाहिजेत. शाश्वत मूल्ये मानणारे पण प्रत्येक कृती ही अपूर्व अथवा नवोनव, असे समजून निर्लेप मनाने व नव्या कौतुकाने अवलोकणारे लोक हे खऱ्या अर्थाने आधुनिक होत.

मूल्ये कोणती आहेत यापेक्षा ती आन्तरिक आहेत की बाह्य आहेत, तसेच त्यांचा उपयोग आपण आपल्या हृदयाचे 'हस्तक' म्हणून करतो की मालक म्हणून करतो, याला फार महत्त्व आहे. खरा आधुनिक टीकाकार वाङ्मयस्वाद घेत असताना मूल्यांचा उपयोग करीत नसतो, तर मूल्यांची निर्मिती करीत असतो. कोणत्याही कलाकृतीची स्वतःवरील निर्मळ व प्रामाणिक प्रतिक्रिया नमूद करणे हे आधुनिक टीकेचे प्रमुख उद्दिष्ट असते. अशा प्रामाणिक प्रतिक्रियालेखनात मूल्यविचाराचा अप्रत्यक्ष उपयोग होत असला, तरी 'प्रतिक्षणी पडताळून पाहण्याचे कोष्टक' म्हणून मूल्यांचा

विचार करायचा म्हटल्यास आधुनिक टीकेची गळचेपीच होईल. म्हणून, 'मूल्ये म्हणजे नियम नव्हेत' या सूत्राप्रमाणेच 'टीकाकार हा मूल्यांचा दास नसून निर्माता आहे'। हेही सूत्र आधुनिक टीकेचे प्राणभूत सूत्र मानावे लागेल.

* * *

...राजी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलम...
...क्रम ...७०८१... दि: ...नि.वे.पु...
...१८८८... दि: ...३१.१.८५...

'खाजगी' आवडी, विरुद्ध सार्वत्रिक मूल्ये — स्वतंत्र मत विरुद्ध खाजगी आवड — कलानिर्मात्यांची वाचकनिरपेक्ष भूमिका — नीत्शेची अहंकारी भूमिका — वाङ्मयलेखन आणि वाङ्मयपरीक्षण — दोन्ही क्रिया सामाजिक, खाजगी नव्हेत — 'श्रेष्ठ', 'सर्वश्रेष्ठ' आणि 'classic' — 'अक्षर' या संज्ञेसंबंधी — मूल्यविचार आणि अक्षरत्व — 'क्लॅसिक्' मध्ये दर्जाचा अथवा श्रेणीचा अर्थ अभिप्रेत — कालाची कसोटी — अक्षरत्वात कालाबरोबर मूल्यांचा विचार शिरतोच — या क्षेत्रातील एक पाखंड : 'वाङ्मयात अक्षर असे काही नाहीच' — व्यतिरेकप्रमाण : भिकार ग्रंथही 'अक्षर' ठरल्याचे दाखले — निर्विवाद 'अक्षर' ग्रन्थांचे काही दाखले — निर्विवाद 'अक्षर' अशा रामायण ग्रंथाचे उदाहरण — 'वाचला जाणारा' हे गमक नसून 'वाचण्यासारखा' हे गमक, युक्त — आणखी एक कसोटी : अन्य काव्यांना स्फूर्ती आणि विषय पुरविणे — साधुदास व माडगूळकर — कवींना स्फूर्ति देण्याच्या बाबतीत रामायण-महाभारत हे ग्रंथ जगात असाधारण — इतर अक्षर-ग्रंथ (classics) — सर्व 'classics' देखील एका दर्जाचीच असतील असे नव्हे — अक्षर ग्रंथांचे आकर्षण कालसापेक्ष ? — उदाहरणार्थ 'Uncle Tom's Cabin' आणि 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' — 'हरिभाऊ मागे पडले ?' — वैदग्ध्य, अभिजातता, आणि 'क्लॅसिकल् गुण' — प्रो. रिचर्डस् यांचे आश्चर्यकारक मत — लोकप्रियतेची कसोटी आणि भीरुता (Critical Timidity) — लोकमतासंबंधीच्या या अश्रद्धेचे पर्यवसान, म्हणजे वाङ्मयीन संशयवाद — वाङ्मयीन अस्सलपणाच अक्षरत्वाच्या आड येतो काय ? — भवभूतिसारख्यांचा निर्णय उलट — रिचर्डस् यांनी दिलेला एक इशारा — उतावळ्या मूल्यमापनाचे दुष्परिणाम — 'काळाची कठोर कसोटी' आज अधिकच आवश्यक — प्रयोगपूजन आणि नावीन्यपूजन — नवी सुलभ प्रसिद्धी आणि जुनी उपेक्षा — अक्षरवाङ्मयविचारातील तीन महत्त्वाचे प्रश्न.

अक्षर वाङ्मय

वाङ्मयीन मूल्यांच्या विवेचनाशी विशेष संबद्ध असा टीकाविषयक प्रश्न म्हणजे 'अक्षर' वाङ्मयाचा होय. मूल्यविचारामुंळे आपणांस आपल्या आवडीनिवडींना व प्रतिक्रियांना काही सार्वत्रिक पाया आहे, की त्या आपल्या 'खाजगी बाबी' आहेत हे मनाशी ठरविता येते. वास्तविक कलास्वातंत्र्याचा कोणीही भोक्ता वैयक्तिक आवडीला कुठलाही निबंध पत्करणार नाही, त्याने तो पत्करूही नये. आपल्या आवडीतही जर आपण दुसऱ्या कुणाच्या तरी तंत्राने वागू, तर त्याहून लाजिरवाणी गुलामगिरी दुसरी कुठलीच नाही. पण आपली आवड इतरांना गोड वाटल्यास आनंद होतो हे मात्र रुचिस्वातंत्र्याचे भोक्तेही मान्य करतील. किंबहुना कलास्वादात 'स्वातंत्र्या'-चे माहात्म्य असले तरी 'खाजगीपणाचे' माहात्म्य नाही, हे आतापर्यन्तच्या विवेचनातही सूचित झाले आहेच. थोडा थिल्लर, पण म्हणूनच अधिक पटकन पटण्यासारखा दाखला या प्रकरणी दिला, तर मला वाटते क्षम्य ठरेल. वधू निवडताना दुसऱ्याच्या मताची पर्वा न करणारा व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी वर देखील एकदा पसंत केल्यानंतर आपली वधू, म्हणजेच आपली पसंतीही, इतरांना पसंत पडली तर अधिक संतुष्ट होतोच! म्हणूनच कलास्वरूपशास्त्रात रूचिवैचित्र्य असले, तरी 'खाजगी आवड' ही चीजच नाही असे म्हणतात. जेव्हा आपण एखादी व्यक्ती, वस्तू अथवा कलाकृती, सुंदर आहे असे म्हणतो, तेव्हा ती इतरांनाही सुंदर वाटायला हवी असाच आपल्या मनातला भाव असतो.

कला निर्माण करणाऱ्या कलावंतांची या बाबतीतील वृत्ती तर विचाऱ्या आस्वादकापेक्षाही अधिक ठाम असणार. 'आम्ही दुसऱ्याकरिता लिहीतच नाही', असे पुष्कळ कवी म्हणताना आढळतात. विशेषतः व्यक्तिवादी युगातल्या कवींच्या तोंडी हे पालुपद अधिकच आढळते. पण ते केवळ झिरझिरित बुरख्यातले लाडिक फुरंगटणे असते. आणि म्हणूनच सराईत समीक्षक 'अंदरकी बात' सहज पाहू शकतात. स्वयंकेंद्रितपणाबद्दल व औद्धत्याबद्दल प्रख्यात असलेला जर्मन तत्त्ववेत्ता फ्रीडरिक्

नीत्शे म्हणत असे 'माझे ग्रंथ उभ्या युरोपात दहाहून अधिक वाचकांना आकलन झाले, तरं मी तो माझा अपमान समजेन.' यातदेखील, 'हे माझे ग्रंथ असे-तसे नाहीत,' ते वाचणे हे तुमच्यासारख्या गबाळांचे काम नव्हे,' एवढे उरलेल्या असंख्य वाचकाना समजावे, अशी या निरिच्छ तत्त्ववेत्त्याला तळमळ दिसतेच.

आस्वादातील व निर्मितीतील ही 'सार्वत्रिकते'ची सुप्त इच्छा कोणत्याही बऱ्या-वाईट रुसव्याच्या रूपाने प्रकट होवो, माझ्या विवेचनाच्या दृष्टीने ती सर्वथैव इष्टच आहे. कलेत आणि अभिरुचीत काहीतरी सार्वत्रिक, सार्वजनिक व सार्वकालिक असले पाहिजे, या सत्याचा सुगावा साहित्यशास्त्रकारांना प्रथम या इच्छेतच लागला. वाङ्मयीन मूल्यांचा उपयोग जसा आपणांला आधीच आवडलेल्या वाङ्मयाच्या गुणचिकित्सेला होतो, तसाच तो आपली इच्छा असेल तर वाङ्मयाच्या प्रतवारीलाही होतो. वाङ्मयलेखन व वाङ्मयपरीक्षण या क्रिया अखेर प्रेमयाचनेसारख्या वा ईशप्रार्थनेसारख्या खाजगी नसून सामाजिक असल्याने, आस्वादापाठोपाठ मूल्यमापन व मूल्यमापनापाठोपाठ अखिल वाङ्मयाच्या तुलनेने प्रतवारी ही येणारच. सापेक्ष व सूक्ष्म प्रतवारीत निष्णात, अशा पाश्चात्य टीकेत या दृष्टीने कित्येक गमतीचे शब्दप्रयोग केलेले आढळतील. 'या जातीच्या काव्यात सर्वोत्तम' (The best poem of its kind) 'युद्धोत्तर काळातल्या कादंबऱ्यात सर्वोत्तम' (The greatest of post-war novels) अशा पदसंहतीपासून, ते 'आजवर लिहिल्या गेलेल्या कादंबऱ्यात सर्वश्रेष्ठ' अशा प्रकारच्या वर्णनापर्यंत अनेक धीट व निःसंदिग्ध अभिप्राय पाहावयास सापडतील. पण या सर्व तुलनात्मक अभिप्रायांपेक्षाही एकाच शब्दात व्यक्त होणारा अभिप्राय पाश्चात्य वाङ्मयांत अधिक रूढ आणि अधिक विलोभनीय ठरलेला आहे. 'It is a classic' असे एखाद्या ग्रंथाबद्दल म्हटले, म्हणजे त्या ग्रंथाच्या लेखकाला धन्य झाल्यासारखे वाटते, वाङ्मयीन जगतात 'अमर' झाल्यासारखे वाटते. पण वाङ्मयीन अपत्याला हे अमरपद बहुधा त्याच्या जनकाच्या मरणानंतरच मिळते ही गोष्ट अर्थपूर्ण आहे.

या विलोभनीय पाश्चात्य पदवीचे 'अक्षर' हे मराठी भाषांतर प्रो. ना. सी. फडके यांच्या लिखाणातून रूढ झाले. मूल्यविचाराच्या खटाटोपात न शिरताही 'अक्षर' या पदवीचा अर्थ करणे अशक्य नाही. जे कालाच्या तडाक्यातून टिकून राहिले, ते 'अक्षर' अथवा 'अमर' वाङ्मय होय हे उघड आहे. येथे जाता जाता, प्रो. फडके यांच्या ग्रंथामुळे लोकप्रिय झालेल्या या मराठी शब्दासंबंधीही थोडा विचार करणे अस्थानी होणार नाही. वस्तुतः 'अमर' या शब्दाने प्रो. फडके यांना अभिप्रेत असलेला अर्थ उत्तम प्रकारे व्यक्त झाला असता. 'अक्षर' हा ब्रह्मनिरूपणातील शब्द वापरण्याने अधिक तर काही साधले नाहीच, पण सुगमतेची मात्र हानी झाली. तथापि आता तो शब्द चांगलाच रूढ झाला असल्याने व विद्यापीठांच्या परिभाषेतही अन्तर्भूत झाला असल्याने, तो बदलू पाहाणे म्हणजेच उलट सुगमतेच्या

विरुद्ध पाऊल टाकल्याप्रमाणे होईल. पण 'अक्षर' म्हटले काय, किंवा 'अमर' म्हटले काय, त्यात चिरंतनत्वाचा किंवा अविनाशित्वाचाच बोध होतो हे उघड आहे. या गुणाची कसोटी एकच आणि अगदी सोपी आहे, व ती म्हणजे टिकून राहाणे! पण classic किंवा अक्षर वाङ्मय हे शब्द उच्चारताच केवळ टिकून राहण्याचाच गुण मनात उभा राहतो असे नव्हे. चांगले, श्रेष्ठ, विशिष्ट दर्जाचे, म्हणून टिकून राहाणे, हाच अर्थ आपण येथे अभिप्रेत मानतो.† किंबहुना 'Classic' या संज्ञेचा पहिला अर्थ 'प्रथम श्रेणीचे' 'निर्विवादपणे श्रेष्ठ दर्जाचे' असाच* आहे. म्हणजे या संज्ञेत खरा निर्देश वाङ्मयगुणांचाच आहे. तथापि वाङ्मयीन गुणांचा अखेरचा निर्णय देणारा न्यायाधीश 'काल'च आहे, हे मतही प्रायः सर्वमान्य असल्याने, 'Classic' या संज्ञेत कालाच्या भट्टीतून तावून सुलाखून निघालेले हाही अर्थ अन्तर्भूत होतो.

केवळ सामाजिक प्रतिक्रियांची नोंद करणे एवढेच टीकेचे रास्त असे क्षेत्र होय, असेही काही टीकासंप्रदाय मानतात. ज्ञानकोशकार केतकर यांनी 'कोणते अभिप्राय जनतेला मान्य झाले' एवढे पाहाणे हेच आपल्या काव्यपरीक्षणाचे सूत्र ठरविलेले आढळेल. तसेच कालरूपी गजराजाने कोणती वाङ्मयपुष्पे आपल्या मस्तकावर धारण केली व कोणती सोंडेत धरून फेकून दिली वा पायाखाली तुडविली एवढेच पाहात जाणे ही देखील एक प्रकारची 'कायदेशीर' अथवा 'Valid' टीकापद्धती होऊ शकेल. पण कायदेशीर टीका म्हणजे परिपूर्ण टीकाही नव्हे की अपेक्षापूर्तीही नव्हे. म्हणूनच अक्षर वाङ्मयाच्या विचारात मूल्यांचा विचार शिरतोच. नव्हे, मूल्य-विचार हा 'वाङ्मय म्हणजे काय?' या प्रश्नाबरोबर जो सुरू होतो, तो 'अक्षर-वाङ्मय म्हणजे काय?' हा प्रश्न सोडवीपर्यन्त संपत नाही. याचा अर्थ 'कोणते वाङ्मय अक्षर ठरते?' 'कोणत्या गुणांनी ते अक्षर ठरते?' — हे प्रश्न सोडविणे म्हणजेच अक्षर वाङ्मयाचा प्रश्न सोडविणे होय.

पण हे प्रश्न सोडविण्याच्या पूर्वी, या क्षेत्रातही डोके वर काढणारे एक पाखंड आहेच हे विसरून चालणार नाही. 'वाङ्मयात अक्षर अथवा अमर असे काही नाहीच; काही ग्रंथाना अक्षरवाङ्मय म्हणण्याची चाल पडली आहे एवढेच काय ते; वस्तुस्थिती पाहिल्यास कुठल्याच कवीची कृती 'अक्षर' आहे असे आढळणार नाही!' असे प्रतिपादणारे अनेक टीकाकार आहेत.

पण ही भूमिका व्यायलादेखील, या नास्तिकांना जगन्मान्य ग्रंथांचा — 'क्लासिक्सचाच' जप करावा लागतो. दान्तेच्या 'दिव्हायना कोमेदिया'ची गत काय झाली, मिल्टनची गत काय झाली, हे सांगूनच ते 'अक्षरवाङ्मयही टिकत नाही'

---

† उदाहरणार्थ टॉलस्टॉयकृत 'वॉर्न यि मीर' ('युद्ध आणि शांतता')

* Classicus (Latin) : of the first class. (Oxford Dictionary)

असे सिद्ध करतात, त्याकरिता त्यांना या अमर नामाचा जप करावा लागतोच. हा पक्ष मांडणारे टीकाकार होमर, दान्ते, शेक्स्पियर, मिल्टन् या 'अमर' कवींपैकी प्रत्येकाला अधून मधून काही शतके उपेक्षारूप मरण वाट्याला आलेच आहे, असे ऐतिहासिक पुराव्यानिशी दाखवून देतात. त्याच धर्तीवर रामायण–महाभारताच्या अक्षरत्वाला गेलेले तडे आपल्याकडील विद्वान् दाखवू लागतात ! गेली कित्येक शतके रामायणमहाभारताचे जे माहात्म्य होते ते आता जागतिक वाङ्मयाचा स्वाद चाखलेल्या आधुनिक जगात राहिलेले नाही, असेही सूचित करण्यात येते. तसेच 'ग्रंथांचे अमरत्व टिकणे' याचा अर्थ तो ग्रंथ प्रत्यक्ष लोकांच्या वाचनात असणे असा करून दान्तेच्या 'दिव्हायना कोमेदिया' सारखे ग्रंथ आता बाजूला पडले असेही दाखविण्यात येते. *

या उलट म्हणजे व्यतिरेकप्रमाणही दाखल करण्यात येते. जसे अमर मानलेले ग्रंथ मृतवत् झाल्याचे दाखले आहेत, त्याप्रमाणेच अंगी वाङ्मयीन श्रेष्ठता नसलेले ग्रंथ अमर झाल्याचेही दाखले आहेत. ढंगदार कीर्तनांच्या चलतीच्या काळात एखादा परप्रांतीय संशोधक महाराष्ट्रात दौरा काढता, तर त्याला ज्ञानेश्वरापेक्षाही वामनमोरोपंतांच्या वाट्याला अधिक 'अक्षरत्व' येणार असा भास झाला असता. या सर्व उलटसुलट देशीविदेशी पुराव्याकडे पाहता वाङ्मयाच्या अभ्यासकाला अक्षरवाङ्मयासंबंधीचे नास्तिक्यच अधिक मानवू लागेल यात शंका नाही. पण विद्वानांनी कष्टाने गोळा केलेले हे पुरावे पाहिल्यावरही जर आपण अखिल जनमनाचा कानोसा घेतला, तर आपणास फेरविचार करावासा वाटेल. आणि तो विचार विशिष्ट ग्रंथ 'अक्षर' आहे की नाही, यापेक्षा 'वाङ्मयीन अक्षरत्वाचा खरा अर्थ काय' या अधिक खोल प्रश्नाकडे वळेल.

जेव्हा एखादा ग्रंथ 'अक्षर किंवा क्लासिक्' आहे असे आपण म्हणतो, तेव्हा आपण खरोखर काय म्हणत असतो ? 'तो ग्रंथ प्रत्येक कालखंडात वाचला गेला होता', 'आजही लोकप्रिय ग्रंथांपेक्षा तो लोकप्रिय आहे,' असा आपला अर्थ असतो काय ? उदाहरणार्थ प्रस्तुत लेखकाच्या मते वाल्मीकीय रामायण हे अक्षरवाङ्मयाचे एक निर्विवाद उदाहरण आहे. याचा अर्थ रामायणाचे वाचन आजचे वाचक मोठ्या प्रमाणावर व मोठ्या आवडीने करतात असे प्रस्तुत लेखकाचे मत आहे काय ? प्रथम माझ्या या मताचा मी कोणता अर्थ करतो ते सांगितलेले बरे. रामायण हे एक श्रेष्ठ प्रतीचे, श्रेष्ठ मनोवृत्ती मनात उदित करणारे मानवी जीवनाचे गंभीर चित्र रंगविणारे, मानवी स्वभावाचे उदात्त आणि तरीही प्रत्ययकारी आदर्श उभे करणारे सुदीर्घ काव्य म्हणून अनेक पिढ्यांपूर्वी परिणामकारी होते तितकेच आजही आहे, हा त्याच्या 'अक्षरत्वा'चा माझ्या मनातील अर्थ होय. आज ते

* आय. ए. रिचर्ड्स् : Principles of Literary Criticism, P. 222

लोकांच्या वाचण्यात आहे की नाही यापेक्षा, 'केवळ कालांतरामुळे याची आवाहन-शक्ती क्षीण झाली आहे का?' या प्रश्नाला माझ्या मते अधिक महत्व आहे. आणि तसे पाहिले तर कोणत्या काळात रामायण, वाल्मीकीचे रामायण, घरोघर वाचले जात होते? बायकामुलांच्या, विद्वान् अविद्वानांच्या हातांत दिसणाऱ्या, असंख्य लोकांकडून वाचल्या जाणाऱ्या, आधुनिक लोकप्रिय ग्रन्थांपेक्षा रामायणाची लोक-प्रियता वेगळ्या प्रकारची होती व ती वेगळ्या मार्गाने वाढणारी होती. हरदास-पुराणिकांनी त्यातील कथाप्रसंग आदराने व भक्तीने विवरण करून सांगावे व श्रोत्यांनी ते सद्गदित होऊन ऐकावे, हा त्या ग्रंथाचा अनेक शतकांचा अधिकार होता व आजही आहे. त्या ग्रंथाचा दुसरा अधिकार म्हणजे त्यातल्या अमर कथेने असंख्य काव्याना विषय पुरवावे, हा होय. या दोन्ही अधिकारांना आज पूर्वीइतकी तेजी नाही, असा आक्षेप निघण्याचा संभव आहे. कारण आज कथाकीर्तने मागे पडली आहेत व रामचरितावर काव्ये करणारे कवी आता इतिहासजमाच झाले आहेत, अशा तऱ्हेची संपादणी करून सभेत टाळ्या मिळविण्याचा अगर वृत्तपत्राचे स्तंभ खुलविण्याचा रिवाज आज आहे हे खरे; पण तरीही चिकित्सक अभ्यासकाने वस्तुस्थितीपर्यन्त पोहोचण्यासाठी चिकाटी दाखविलीच पाहिजे. आजही एका विशिष्ट समाजाला कीर्तनरूप ज्ञानसाधन उपयुक्त आहे व त्या व्यासपीठाला अद्याप 'पण लक्षांत कोण घेतो?' 'बॉर ॲन्ड पीस' 'उषःकाल' यांपैकी एकाचेही कथानक उपयोगी पडत नाही. याचा अर्थ केवळ 'तशी फॅशन नाही' एवढाच करणारांनी या गोष्टीचा फारसा खोल विचार केलेला नाही असेच म्हणावे लागेल. रामायण-महाभारतांतील कथांनाच ही श्रेष्ठ पदवी, हे Prestige कशाने प्राप्त झाले, याचा विचार करणे पुष्कळच बोधप्रद होण्यासारखे खास.

रामायणमहाभारताच्या श्रेष्ठत्वाचे दुसरे गमक जे अनंत काव्यांना विषय पुरवणे ते आता इतिहासजमा झाले असे म्हणणारांनीही खोल विचार केला नाही असे दिसून येईल. रामायणकथेवर मोरोपन्तादि जुन्या कवींहून अधिक प्रसन्न व रसाळ महाकाव्य रचणारा आधुनिक मराठी कवी* दिवंगत झाल्याला आज पुरे एक तपही लोटले नाही, तोच सातारा भागातील दुसऱ्या एका प्रासादिक कवींनी त्याच कथेवर सुंदर गीतावली रचून अलोट लोकप्रियता मिळविल्याचे दृश्य दिसत आहे. साधुदास व ग. दि. माडगुळकर यांची प्रतिभा हा माझा येथील विषय नाही, तर रामायण-कथेतील अविनाशी काव्यपोषक शक्ती हा माझा येथील मुद्दा आहे. कवींना व काव्यांना शेकडो वर्षे जीवन पुरविण्याची रामायणमहाभारताइतकी शक्ती जगातील दुसऱ्या एखाद्या काव्याला असल्याचे दाखविणे कठिण जाईल.

पण हरदास-पुराणिकांना व कवींना चिरंतनचे विषय पुरविण्याची शक्ती या

* सांगलीचे प्रसिद्ध कवी साधुदास. (कै. गो. गो. मुजुमदार)

आमच्या दोन राष्ट्रीय काव्यात का आली याचे कारण त्या काव्यातच सापडेल. आधुनिक वाचक व टीकाकार त्या काव्यापर्यन्त न जाताच 'आता त्यांचा जमाना संपला,' असे म्हणतात हे दुर्दैव आहे. परंतु 'क्लासिक्' ही काय चीज आहे हे 'क्लासिक्' स्वतःच्या हातात घेतल्याखेरीज कळत नाही. 'Shakespeare is his own best commentator' या वचनाचा खरा अर्थ हाच आहे. आजही काव्याच्या या दोन मूळ तीर्थात जो अवगाहन करील त्याला त्यांच्यातील 'अक्षर' आवाहन-शक्तीची वेगळी उपपत्ती सांगण्याचे कारणच उरणार नाही.

कमीअधिक प्रमाणाने हीच स्थिती इतरही 'अक्षर' वाङ्मयाची आहे. 'शाकुंतल', 'उत्तररामचरित', 'मृच्छकटिक' ही नाट्यरत्ने भावी काळातही चमकतच राहतील, असे म्हणताना कुठल्याही टीकाकाराला आपण काही भयंकर धाडस करीत आहोत असे वाटणार नाही. मेघदूतासंबंधी तेच म्हणता येईल. भर्तृहरीच्या नीतिशतकासंबंधी व वैराग्यशतकासंबंधी—ही दोन काव्ये मेघदूताहून अगदी वेगळ्या जातीची असूनही—तेच म्हणता येईल. उमरखय्यामच्या 'रुबाई शतका'संबंधीही तेच म्हणता येईल. ज्ञानेश्वरीसंबंधी तेच म्हणता येईल. भाऊसाहेबांच्या बखरीसंबंधी तेच म्हणता येईल. अर्वाचीन मराठीकडे वळायचे झाले, तर 'पण लक्षांत कोण घेतो?', 'वाईकर भटजी', 'संशयकल्लोळ' यांचे आकर्षण कधीही कमी होणार नाही. केशवसुत, तांबे, टिळक, गडकरी यांच्या ज्या कविता आज हृदयस्पर्शी वाटत आहेत, त्या भावी काळातही वाटत राहतील. उत्तर पेशवाईतील सामाजिक स्थिती व आजची सामाजिक स्थिती यात महदंतर आहे. तसेच त्या काळची काव्याभिरुची आणि आजची काव्याभिरुची यातही फारसे साम्य नाही. तरी होनाजी बाळा, प्रभाकर यांसारख्या शाहिरांच्या लावण्या त्या काळात हृदयाचा जितका ठाव घेऊ शकत होत्या, तितक्याच आजही घेऊ शकतात. किंबहुना शेक्सपिअर, उमरखय्याम व मराठी शाहीर यांच्या उदाहरणावरून, एखाद्या अंधाऱ्या शतकात अगर एखाद्या अडाणी समाजात एखादे 'क्लासिक' मागे पडले, तरी त्याच्या अंगी खिस्तशरीरासारखी पुनरुत्थानाची शक्ती असते, असे दिसून येते. यूरोपच्या इतिहासातील मध्ययुगात 'इलियड्' मागे पडले होते; आंग्ल नट 'गॅरिक्' याचा उदय होईपर्यंत शेक्सपिअर मागे पडला होता; पण हे केवळ ऐतिहासिक शुक्लपक्ष कृष्णपक्ष होत, त्यांना तादृश महत्त्व राहात नाही ते यामुळेच.

तथापि 'अक्षर' वाङ्मय म्हटले की ते सर्व एकाच स्वरूपाचे असेल असे समजणे मात्र चुकीचे होईल. तसेच प्रत्येक कालखंडाला ते सारखेच व सारख्याच कारणांनी प्रिय होईल असेही नाही. रामायणातील धर्मभावनेचे आवाहन सर्व काळी सारखेच राहील असे नाही. ज्ञानेश्वरी—वाचनातील भाविकता सर्व कालखंडांत टिकेलच असे नाही. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' मधील सामाजिक जाचांच्या चित्रणामुळे त्या पिढीतल्या विमोचनातुर सुशिक्षितांना हरिभाऊंबद्दल जी नितान्त

कृतज्ञतेची आणि काया कुरवंडून टाकण्याची भावना वाटे, ती आज वाटणार नाही. आपण जणू अमेरिकेतल्या दास्यविमोचनासंबंधीची 'Uncle Tom's Cabin' सारखी कादंबरी वाचीत आहो असेदेखील उद्याच्या वाचकाला वाटेल. पण 'अंकल टॉम्स् कॅबिन' देखील भारतीय वाचकांच्या हृदयाचा ठाव घेऊ शकते हे विसरून चालणार नाही. आणि म्हणूनच तंत्रामुळे वा सामाजिक स्थित्यन्तरामुळे ज्यानी हरिभाऊ मागे पडल्याचा काही काळ पुकारा केला, ते स्वतःच मागे पडल्याचे—निदान त्यांचे मत मागे पडल्याचे– दृश्य आज दिसत आहे. (हरिभाऊंची लोकप्रियता जी किंचित्शी कमी झाली आहे, ती जुन्या तंत्रामुळे नव्हे, की जुन्या सामाजिक आशयामुळेही नव्हे, तर हरिभाऊंच्या काळीही दोषास्पदच ठरण्यासारख्या त्यांच्या मिळमिळीत, आळणी भाषाशैलीमुळे होय.) तसेच, एका कालखंडातही सर्व श्रेष्ठ ग्रंथांचे आकर्षण एकाच प्रकारचे असेल असे नाही. रघुवंशासारखे काव्य व्युत्पन्न व चिकित्सक लोकांनाच प्रिय होईल,—रामायणाप्रमाणे सर्व थरांतील लोकांना प्रिय होणार नाही. कारण, ज्याला संस्कृतात 'वैदग्ध्य'* म्हणतात, ते रामायणात नसून रघुवंशात आहे. विदग्ध व अभिजात हेही शब्द मराठीत 'क्लासिकल्' या इंग्रजी संज्ञेचे भाषांतर करताना वापरण्यात आले आहेत हे या ओघात सांगून टाकले पाहिजे. प्रत्येक कालखंडातील वैदग्ध्यप्रेमी वाचकाना रामायणापेक्षा रघुवंश अधिक आवडेल आणि तरी दोन्ही काव्याना 'अक्षर' या अर्थाने 'क्लासिकल्' हे नाव द्यावेच लागेल.

वाङ्मयात 'अक्षरत्व' हा गुण पाहाणे हा टीकाक्षेत्रातील एक 'मोठा भ्रम होय' या मताचा अनुवाद करणारात प्रो. आय. ए. रिचर्डससारखे सूक्ष्मविचारी टीकाकारही आढळावे† या गोष्टीचे थोडे नवल वाटल्याखेरीज राहात नाही. 'Permanence' टिकाऊपणा अथवा शाश्वतता, ही वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची कसोटी बनवणे धोक्याचे आहे, एवढाच रिचर्ड्स यांच्या म्हणण्याचा अर्थ असेल तर तो मान्य होण्यासारखा आहे. पण 'एखाद्या ग्रथांच्या आयुर्मर्यादेवरून त्याची श्रेष्ठता ठरवू नये' असा इशारा देणे वेगळे आणि ग्रंथाच्या शाश्वततेला अथवा अक्षरतेला काहीच अर्थ नाही असे म्हणणे वेगळे. प्रो. रिचर्ड्स यांनी अन्वयव्यतिरेकी प्रमाणे देऊन वाङ्मयीन अक्षरत्वाचा प्रायः धिक्कारच केला आहे. 'And immortality often attaches itself to the bad as firmly as to the good' या त्यांच्या विधानाचा अर्थ 'अक्षरत्व आणि श्रेष्ठत्व यांचा संबंध नाही,' याहून फारसा वेगळा होत नाही. 'वाङ्मयाच्या इतिहासात कोणतेच ग्रंथ शाश्वत कीर्तीचे ठरलेले नाहीत.' हे या प्रकरणाच्या आरंभी विचारार्थ घेतलेले ल्यूकास यांचे मत

---

* वैदग्ध्य : नैपुण्य, खुबी, चातुर्य (proficiency, charm, cunningness.– Bhagwat 's Sanskrit Dictionary.)

† 'Principles of Literary Criticism' I. A. Richards XXIX

दा. क्र.

हा वाङ्मयीन नास्तिक्याचाच एक प्रकार होय. पण ल्यूकास यांच्या मतापेक्षांही रिचर्ड्स यांचे मत वाङ्मयप्रेमी लोकांना अधिक उदास बनविणारे आहे. बहुसंख्य लोकांना एखादा ग्रंथ आवडला हे त्याच्या श्रेष्ठत्वाचे प्रमाण ठरविणे जितके चुकीचे, तितकेच त्याच्या लोकप्रियतेच्या दीर्घकालीनतेला श्रेष्ठत्वाचे प्रमाण ठरविणेही चुकीचे, असे रिचर्ड्स् यांचे म्हणणे आहे. या दोन्ही प्रकाराना त्यांनी 'टीकाक्षेत्रीय भीरुता (Critical timidity) हे नाव दिले आहे. कारण आस्वादकांच्या संख्येला महत्त्व देणे काय, की आस्वादाच्या कालावधीला महत्त्व देणे काय, दोन्ही क्रियात टीकाकार आपल्या अधिकारावरून खाली उतरून 'Mania for the counting of noses' (नाके मोजण्याच्या वेडा)मध्ये* शिरतो. आत्मप्रत्ययायुक्त प्रमाणाऐवजी परप्रत्ययनेय अशा मतमोजणीत शिरतो.

अक्षरत्वाचा गुणांशी कोणता संबंध आहे हे पाहण्यापूर्वी कोणत्याही वाङ्मयीन नास्तिक्याच्या संसर्गाने आपली श्रद्धा दुर्बल होणार नाही अशी काळजी घेतली पाहिजे. कारण या अश्रद्धेचे पर्यवसान 'शाश्वत अशी वाङ्मयीन मूल्येच नाहीत,' या मतात तरी होईल, नाही तर वाङ्मयीन मूल्यांचा आणि व्यापक लोकप्रियतेचा संबध नाही या मतात तरी होईल. लोकमान्यतेचा आणि वाङ्मयीन गुणांचा संबंध नाही, या मताचेच पर्यवसान कित्येकदा किती विकृत होऊ शकते हे आजच्या वाङ्मयीन प्रयोगात अनेक जागी दिसत आहे. अशा स्थितीत 'अक्षरत्व हे वाङ्मयीन श्रेष्ठतेचे प्रमाण मानणे चुकीचे आहे' एवढी एकांगी सूचना देऊनच भागणार नाही. "अनेक शतके लोकप्रिय होण्याकरिता वाङ्मयात तसेच काही मूलभूत गुण असावे लागतात." असाही इशारा देणे जरूर आहे. पण प्रो. रिचर्ड्स् तर उलट, भिकार असून अमर झालेल्या काव्यांची यादी देण्यास प्रवृत्त झाले आहेत. त्याबरोबर ते असेही म्हणतात की, कित्येक ग्रंथांच्या अक्षरत्वाच्या आड त्यांचे श्रेष्ठ वाङ्मयीन गुणच आल्याची उदाहरणे आहेत. श्रेष्ठ गुणामुळेच काही ग्रंथाकडे कुणी ढुंकून पाहायलाही तयार नसते, मग ते छापले जाण्याची तर गोष्टच राहो !

'तुम्ही काही काळ सर्व लोकाना फसवू शकाल, सर्व काळ काही लोकाना फसवू शकाल; पण, सर्व काळ सर्व लोकाना फसवू शकणार नाही,' हा सुप्रसिद्ध न्याय या प्रकरणी विसरून चालणार नाही. काही श्रेष्ठ प्रतीची काव्ये काही काळ बहुजनाच्या उपेक्षेमुळे नष्टप्राय भासतील. पण एखादे भिकार काव्य शतकानुशतके शिरोधार्य ठरल्याचे किंवा एखादे श्रेष्ठ काव्य कायमचे तुच्छ लेखले गेल्याचे उदाहरण मात्र आढळणार नाही. यामुळेच 'अक्षर वाङ्मय' म्हणून अखिल मानवजातीने जतन केलेली काही एक 'जिंदगी' आहे असे आढळून येते, एवढेच नव्हे, तर त्यामुळे पिढ्यान् पिढ्यांच्या संचित मानवी रसिकतेसंबंधी आपल्या मनात एक आशादायक विश्वास निर्माण होतो.

---

* नीत्शे या शब्दात बहुमताची थट्टा करीत असे.

पण वाङ्मयाचे अक्षरत्व किंवा मानवाचे रसिकत्व ठरविताना विद्वानांनी आणि संशोधकांनी मात्र टीचभर जागेवरून संपूर्ण वाङ्मयक्षेत्रासंबंधी सिद्धान्त बांधता उपयोगी नाही. इतर बाजाराप्रमाणेच वाङ्मयाच्या बाजारातही खोटे डाग काही काळ फसवू शकतात, व अस्सल डाग काही काळ पडून राहू शकतात पण त्या क्षणिक दृश्यावरून (आणि विस्तीर्ण इतिहासपटाच्या तुलनेने पाहता एखादे शतक म्हणजे क्षणमात्रच नव्हे का ?) लगेच 'अस्सलपणा हाच लोकमान्यतेला मारक होतो' असा उतावळा, वैतागी निर्णय काढणे सर्वस्वी चुकीचे होईल . वाङ्मयाच्या अक्षरत्वाचा विचार करताना 'काल अमर्याद आहे व पृथ्वी विपुल आहे' हा भवभूतीसारख्याच्या पोळलेल्या प्रतिभेने दिलेला बहुमोल इशारा लक्षात ठेवणेच अधिक शहाणपणाचे ठरेल. आणि हा इशारा लक्षात ठेवल्यास डॉ. केतकर यांनी-वाङ्मयपरीक्षेत जनता हेच अखेरचे हायकोर्ट ठरविले हे फारसे चुकीचे वाटणार नाही. मात्र हे जनमत अमर्याद कलातून आणि विपुल पृथ्वीवरून तावून सुलाखून निघालेले हवे, संशोधकांनी आपला आवडता सिद्धान्त स्थापित करण्याकरिता अदूर-दृष्टीने उचललेले एकदेशीय लोकमत असून चालणार नाही.

वाङ्मयाच्या अक्षरत्वासंबंधी अश्रद्धा व्यक्त करीत करीत प्रो. रिचर्डस् यांनीही एक उपयुक्त इशारा दिला आहे. 'जे वाङ्मय त्वरित प्रसिद्धी पावते, ते भावी पिढ्यांना आदरणीय वाटण्याचा संभव कमीच असतो.' हे त्यांनी व्यक्त केलेले मत होरेस् भवभूतीपासून ते आजकालच्या विचारी टीकाकारांपर्यन्त सर्वांसच मान्य होण्यासारखे आहे. पण ते मान्य होणे जितके सोपे तितकेच विसरून जाणेही सोपे आहे, असे दुर्दैवाने दिसून येते. लेखकाना स्वतःला अपत्यप्रेमामुळे त्वरित यशासंबंधीच्या या विपरीत नियमाचा विसर पडला तर नवल नाही. पण सामाजिक भवितव्यापेक्षा वैयक्तिक व्यवहारानेच ज्यांची बुद्धी व्यापली अशा टीकाकारांना व समाजनेत्यांनाही वाङ्मयीन यशाचे हे गतिशास्त्र समजेनासे होते, असे दिसून येते. कित्येक 'युगप्रवर्तक' कवी, कादंबरीकार व नाटककार आपल्या त्वरित यशाचे निधन आपल्याच हयातीत पाहायला जगल्याचे दृश्य आजकाल दुर्मिळ नाही. दहादहा वर्षांला एक वाङ्मयीन युग (वाङ्मयीन युगप्रवर्तकही !) उलटून गेल्याचे दिसणे हेही याचेच फळ होय. भावी काळात या सर्वच उतावळ्या मूल्यमापनाचे हसे होणे अटळ आहे.

आणि म्हणूनच आजच्या यांत्रिक प्रसाराच्या काळात तर अक्षरत्वाचा विचार करताना त्वरित प्रसिद्धी आणि शाश्वत लोकमान्यता यातला व्यस्त संबंध ओळखला पाहिजे. वृत्तपत्रे, चित्रपट, ध्वनिमुद्रण, ध्वनिप्रसार (Broadcasting) या सर्व आधुनिक साधनांमुळे तर आज त्वरित यशाला विपुल यशाची जोड सहज देता येते व म्हणूनच आजच्या प्रसारनिपुण काळात तर 'काळाची कठोर कसोटी' अधिकच महत्त्वाची ठरते. एखादे गीत सर्वतोमुखी होणे ही जर त्याच्या श्रेष्ठतेची कसोटी मानली, तर आजच्या काळात ती कसोटी उतरणे फारच सुलभ होऊन बसेल यात शंका नाही.

तसेच एखाद्या पुस्तकाचे नाव सर्वांच्या तोंडी होणे ही जर श्रेष्ठतेची कसोटी मानली तर आजच्या काळात तीही कसोटी थोड्याफार तरतुदीने सहज उतरता येईल! रेडिओ व बोलके चित्रपट यांच्या उदयानंतर 'सर्वतोमुखी' होणे ही कसोटी फारच फसवी ठरत आहे हे लक्षात घेणे जरूर आहे.

पण प्रसिद्धीच्या या दोन यांत्रिक साधनांनीच फसवी प्रसिद्धी व फसवी श्रेष्ठता उपलब्ध झाली आहे असे नव्हे. काळाची आणि स्थैर्याची कसोटी दुर्लक्षिली जाऊन 'प्रयोगशीलता' अथवा नावीन्य ही वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची कसोटी ठरल्यानेच त्वरित प्रसिद्धी अधिक शक्य झाली आहे. खरी प्रतिभा 'समानधर्म्यां'च्या अभावी उपेक्षिली जाणे ही अधिक मोठी आपत्ती, की यांत्रिकप्रसार, वृत्तपत्रीय प्रचार व प्रयोगशीलतेचा पासपोर्ट यांमुळे मिळणारी त्वरित मान्यता ही मोठी आपत्ती, हा आजच्या वाङ्मयविचारात सामाजिक दृष्ट्या महत्त्वाचा प्रश्न ठरतो. अधिक मोठी असो की नसो, कृत्रिम प्रसाराची आणि प्रयोगमाहात्म्याची ही आपत्ती नवीन आहे, एवढे तरी खचित. वेग आणि चांचल्य यांना ज्या युगात असाधारण बहर आला आहे, त्या युगात तर टिकाऊपणाची व स्थिर आवाहनाची कसोटी अधिकच महत्त्वाची ठरते. आणि म्हणूनच—

(१) अक्षरवाङ्मय म्हणून काही चीज आहे की नाही? (२) एखाद्या ललितकृतीची शाश्वत मान्यता ही तिच्या वाङ्मयगुणाची निदर्शक असते की वाङ्मयबाह्य कारणांचेही ते फळ असू शकेल? (३) शाश्वत मान्यता ही गुणमूलकच असते असे आढळून येत असल्यास (उरलेला सर्वांत महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे) 'कोणते वाङ्मयगुण वाङ्मयाला शाश्वत अक्षर मान्यता देताना आढळतात?' हे प्रश्न विशेष चिंतनीय ठरतात. यातील शेवटच्या व सर्वांत महत्त्वाच्या प्रश्नाचाच विचार पुढील प्रकरणी करावयाचा आहे.

* * *

काही चिरपूजित वाङ्मयकृतींच्या अमरत्वाची मीमांसा — रामायणमहाभारताचे अनन्य स्थान व त्याची मीमांसा — रामायण आणि 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' — रामायण, ज्ञानेश्वरी, मेघदूत — रामायणात खोल आणि सर्वंकष असे जीवन-चित्र — ज्ञानेश्वरीत मुख्यत्वेकरून तत्त्वनिरूपण — आणखी भेद : रामायण अधिक शान्तगंभीर आणि वस्तुनिष्ठ — भक्तकवी आणि स्थितप्रज्ञकवी यांच्या भूमिकेतील भेद — वाल्मीकीची प्रतिभा 'क्लॅसिकल्,' तर ज्ञानेश्वरांची प्रतिभा 'रोमॅंटिक्' — वेगळ्या जातीच्या काव्यातही श्रेष्ठकनिष्ठत्वचर्चा शक्य — रामायणात 'Repose' चा प्रत्यय; मेघदूतात 'अनुक्रोशा'चा आणि वैदग्ध्याचा प्रत्यय — वाङ्मयीन श्रेष्ठत्वासंबंधीचा इलियट्चा एक विचार — 'पण लक्षांत कोण घेतो'च्या 'अक्षरत्वा'चे स्वरूप : — गूढता म्हणजे कृत्रिम गुंतागुंत नव्हे — रामायण महाभारतातील भवितव्यसूचकता — बोसँकेने केलेला एक भेद — बोसँकेची 'कष्टसाध्य' कलेची कल्पना — 'आर्ष' काव्य आणि विदग्धकाव्य — उत्तरकालीन संस्कृत काव्य — माधव ज्यूलियन् आणि नवकवी यांच्या काव्याच्या कृत्रिमतेची मीमांसा — कॅरिट याचे कृत्रिमतेच्या उगमासंबंधीचे मत — अक्षर वाङ्मय म्हणजे काय नव्हे ? — अमरत्वाची पाच कारणें — नाट्यवाङ्मय 'अक्षर' वाङ्मयात अन्तर्भूत होईल काय ? — नाटकात प्रयोगक्षम भागालाच अवसर — संपूर्ण मानवी जीवित हा नाट्याचा विषय होऊ शकत नाही, — विशालता व तटस्थता यांच्या दृष्टीने नाट्यविचार — 'राष्ट्रीय काव्या' प्रमाणे 'राष्ट्रीय नाटका'चा दाखला नाही — महाकाव्ये राष्ट्रीय ठरण्याचे आणखी एक कारण — ॲरिस्टॉटल्चे मत, या मताला विरोधी — ॲरिस्टॉटल् येथे फक्त तांत्रिक (Formal) श्रेष्ठतेचा विचार करीत आहे, असा भास — अक्षरवाङ्मयाच्या विचारात तंत्राचे स्थान गौणच — प्रो. फडके यांची वाङ्मयीन अक्षरत्वाची कसोटी — या कसोटीत अतिव्याप्तीचा दोष — 'शाश्वत' व 'अशाश्वत' यांचा अधिक विचार — आर्नोल्ड्ची 'भव्य शैलीची' (Grand style ची) कल्पना — अर्वाचीन वाङ्मयात 'भव्यते'चा अभाव दिसण्याची कारणे — आशय व अभिव्यक्ती या दोहोंच्या श्रेष्ठतेची गमके — मूलभूत भावनांना आवाहन — या विवेचनातून निघणारे काही उपसिद्धान्त — या सर्व कसोट्यांवरून ठरणारे प्राचीन महाकाव्यांचे अनन्य-साधारण स्थान.

अक्षरत्वाची अधिक मीमांसा

मागील प्रकरणात आपण वाङ्मयीन अक्षरत्वाच्या शक्याशक्यतेचा विचार केला. अक्षर वाङ्मयाची कल्पनाच हास्यास्पद ठरविणाऱ्या आधुनिक संशयवादाचा परामर्ष घेतला. चिरंजीवित्व ही वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची एकमेव कसोटी नसली, तरी गुणहीन वाङ्मय चिरकाल लोकमान्य झाल्याची उदाहरणे सापडणे दुर्मिळ दिसते, या गोष्टीचाही विचार केला. आता कोणत्या गुणसमुच्चयामुळे वाङ्मय चिरकालीन लोकादराला पात्र होते, याचा विचार करावयाचा आहे,

हा विचार करताना आपणांस काही सर्वमान्य, चिरपूजित वाङ्मयकृती डोळ्यांपुढे आणाव्या लागतील. रामायण महाभारत, ज्ञानेश्वरी यांसारखे आपल्या समाजाला अनेक शतके आदरणीय झालेले ग्रंथ आपण प्रथम विचारात घेऊ. त्यानंतर शाकुंतल, मेघदूत, उत्तररामचरित, नीतिशतक, कादंबरी यांसारखे ग्रंथ घेऊ. त्यानंतर भाऊसाहेबांची बखर, पण लक्षांत कोण घेतो, वाईकर भटजी, संशय कल्लोळ, एकच प्याला, यांसारखे ग्रंथ घेऊ. त्यांच्यामागून आपण होनाजीबाळा, प्रभाकर यांसारख्या शाहिरांच्या लावण्या व केशवसुत, तांबे, यांच्यासारख्या आधुनिक कवींच्या उत्कट कविता यांचाही विचार करू.

ही सर्वच लिखाणे वाङ्मयात अमर झाली आहेत व अमर राहातील यात शंका नाही, तथापि समाजमनातील यांपैकी प्रत्येकाचे स्थान व प्रत्येकाचे आकर्षण एकच आहे असे मात्र नव्हे. रामायणमहाभारतांचे स्थान इतर कोणत्याही संस्कृत वा मराठी ग्रंथाला कोणी देईल असे वाटत नाही. या साध्या गोष्टीचा आपण थोडा अधिक विचार केला, तर अक्षरत्वात सर्वमान्यतेचा व सर्वस्पर्शित्वाचा अंतर्भाव आपण न कळत करीत आहो हेही आपल्या लक्षात येईल. 'रामायण' आणि 'पण लक्षांत कोण घेतो?' यांच्या लोकमान्यतेची तुलना करायची म्हटल्यास अगदी प्रथमदर्शनीच दोहोतील काही साम्यभेद – विशेषतः भेद– लक्षात भरतील. दोन्हीही दीर्घ चरित्रकथा आहेत; दोन्हीही सज्जनांवरील आपत्तींच्या कथा आहेत; दोन्हीही लोकप्रिय

आहेत. येथपर्यंत दोहोत साम्य आहे. परंतु 'रामायण' आणि 'पण लक्षांत कोण घेतो?' हे दोन आमचे सर्वमान्य सर्वप्रिय, चिरंजीव ग्रंथ होत, असे एखाद्याने म्हटल्यास मात्र 'श्वा आणि युवा' एकत्र गणणाऱ्या अप्रयोजक शास्त्रकाराचीच आपणांस आठवण होईल. असे का व्हावे? दोन 'अक्षर' ललितकृतींसंबंधीच्या आपल्या अंतःस्थ आदरात इतका फरक काय म्हणून असावा, याचे कारण रामायणाच्या प्राचीनतेत व धार्मिकतेत आहे असेही कित्येकांस प्रथमदर्शनी भासेल. ही मीमांसा खरी की खोटी, ते ठरवण्याकरिता इतर काही सर्वमान्य संस्कृत-मराठी ग्रंथांशी रामायणाची तुलना करून पाहाण्यासारखी आहे. रामायण आणि ज्ञानेश्वरी, रामायण आणि मेघदूत या दोन तुलनाही बोधप्रद ठरतील. रामायणाप्रमाणेच ज्ञानेश्वरी हेही साध्या धावत्या छंदात लिहिलेले, सुदीर्घ धार्मिक काव्य आहे. 'ज्ञानेश्वरी' हे कथानक-प्रधान काव्य नसले, तरी महाभारतातील एका महाप्रसंगाचा व दोन महान व्यक्तींचा ज्ञानेश्वरीला फायदा मिळाला आहेच. रामायण-महाभारताप्रमाणे ज्ञानेश्वरी हाही ग्रंथ महाराष्ट्रीयांच्या नित्यपाठात आहे. आणि तरी या दोन ग्रंथातील प्रकृतिभेदच काय, पण श्रेष्ठ कनिष्ठ-भावही मतभेदातीत ठरेल, असें मला वाटते. रामायणाची श्रेष्ठता सर्वमान्य होईल हे निश्चित आहे. या श्रेष्ठतेची मीमांसा करण्याऐवजी या दोन्ही काव्यांच्या प्रकृतीतील भेद पाहाणे अधिक बोधप्रद होईल. रामायणात अवतारी पुरुषांच्या निमित्तानेच, पण सरळ, खोल आणि सर्वंकष असे जीवनचित्र काढण्यात आले आहे. त्या काव्याची शैली व त्या काव्यातील विश्व शांत, गंभीर आणि विशाल आहे. तसेच ते 'जे घडते' त्याचे प्रभावी चित्र आहे. म्हणजेच त्यात जीवितचित्राला महत्त्व आहे, तत्त्वोपदेशाला महत्त्व नाही. एकात प्राधान्याने चित्रण आहे, तर दुसऱ्यात प्राधान्याने व्याख्यान आहे, एवढाच फरक नाही, तर एक शांतगंभीर जलाशयात उमटलेले प्रतिबिंब वाटते, तर दुसरे जलोर्मीचे व वीचिकल्लोळांचे रेखाटलेले चित्रण वाटते. ज्ञानेश्वरीच्या भाषेत थाट आणि झगझगाट अधिक वाटेल, लेखकाचे भक्तिमान, आदरशील, अभिजात कुलीन, उत्कट हृदयही अधिक उमटलेले दिसेल; तर रामायणात लेखकाच्या हृदयाचा थांगच लागणार नाही. त्याचे गांभीर्य व त्याची प्रसन्नता पुस्तक मिटल्यावर ध्यानात येईल, पुस्तक उघडे आहे तोवर त्या स्थिर आणि प्रसन्न मतीने चितारलेले विश्वच काय ते आपल्याला प्रतीत होईल,—चित्रच काय ते आपल्या मनात भरून राहील. 'चित्रकार' आपल्याशी लगट करणार नाही.

मला वाटते, रामायणाच्या श्रेष्ठतेची बीजे या प्रकृति-भेदातच आहेत. आणि हा प्रकृतिभेद जितका काव्यविषयात आढळतो, तितकाच कविमनातही आढळतो. एक मन स्थितिप्रज्ञाचे आहे, तर दुसरे भक्ताचे आहे, व म्हणूनच त्यातील एक काव्य समधात, 'निर्वृत' आणि वस्तुनिष्ठ आहे; तर दुसरे उत्कट आणि भावना-रंजित आहे. एकात निःस्तब्धतेचे सौंदर्य आहे, तर दुसऱ्यात उमाळ्याचा फुलोरा

आहे. पाश्चात्य टीकाशास्त्रातील एका विख्यात 'डॉयकॉटमी' चा, — 'द्विभजनाचा' – उपयोग करून विभागणी करायची म्हटल्यास वाल्मीकीची प्रतिभा 'क्लासिकल्' प्रवृत्तीची होती, तर ज्ञानेश्वरांची प्रतिभा 'रोमँटिक्' प्रवृत्तीची होती, असे म्हणावे लागेल. 'मेघदूत' काव्य अमर आहे की नाही यावर कोणी वाद करू लागल्यास भारतातील पंडित तरी त्यांची कीव करतील यात शंका नाही. पण रामायण आणि मेघदूत यांची तुलना करणे हेही तितकेच हास्यास्पद ठरेल यात शंका नाही. याला कारण ही दोन काव्ये वेगळ्या जातीची आहेत, एवढेच केवळ नव्हे. मेघदूताच्या सौंदर्याची जात वेगळी आहे हे खरे, पण तेवढ्यावरून आपापल्या भिन्न अन्तरिक्षात हे दोन तारे सारख्याच तेजाचे व गुरुत्वाचे आहेत असे म्हणण्याचा वेडेपणा कोणीच करणार नाही. मेघदूतातील चित्र संपूर्ण जीवनाचे नसून एका रम्य आर्त अवस्थेचे आहे, हे तर उघडच आहे. पण या प्रान्तभेदाइतकाच चित्रणभेददेही स्पष्ट आहे. रामायणात कवीच्या निश्चल बैठकीचा अथवा 'Repose'चा प्रत्यय प्रामुख्याने येतो; तर मेघदूतात कवीच्या सहकंपनाबरोबर * (कालीदासाच्या भाषेत म्हणजे 'अनुक्रोशा' बरोबर) त्याच्या वैदग्ध्याचा, म्हणजेच चातुर्याचा व करामतीचा प्रत्यय प्रामुख्याने येतो. रामायण हे त्यातील निश्चल आणि सत्य अशा जीवितचित्रांमुळे अमर आहे, तर मेघदूत हे त्यातील आर्त, करुण अवस्थाचित्राइतकेच त्यातील वैदग्ध्यामुळे अमर आहे. या दोहोंत रामायण श्रेष्ठ ठरते, ते कोणत्या निकषाप्रमाणे ?

"वाङ्मयाचे श्रेष्ठत्व केवळ वाङ्मयीन निकषांनी ठरवता येत नाही, ते 'वाङ्मय' आहे की नाही हे मात्र केवळ वाङ्मयीन कसोट्यांनीच ठरवता येते ही गोष्ट विसरून चालणार नाही."–अशा अर्थाचे टी. एस्. इलियट् यांचे एक वचन आहे.† आपण या प्रकरणात आत्तापावेतो केलेल्या विवेचनातून असाच काहीसा विचार निष्पन्न होतो. वाङ्मय विविध कारणांनी 'अक्षर' अथवा अमर होऊ शकेल, पण अमर झालेल्या सर्वच कृती सारख्या गुरुत्वाच्या नसतात, हे विसरून चालणार नाही, व त्या दृष्टीनेच सर्वांगीण श्रेष्ठत्वाची गमके शोधणे हा प्रश्न अक्षर वाङ्मयाच्या प्रश्नाशी निःसंशय निगडित आहे.

'पण लक्षात कोण घेतो ?' या कादंबरीसारख्या कादंबरीलाही आपण अमर वाङ्मयात निश्चितपणे अन्तर्भूत करू शकतो. तथापि त्या कादंबरीतील विषय आणि त्या कादंबरीतील चित्रणपद्धती दोहोंचाही भर सार्वकालीन व व्यापक चित्रणापेक्षा अल्पकालीन आणि विशिष्ट समाजदृश्याच्या चित्रणावरच अधिक आहे. विशिष्ट सामाजिक रूढींनी आणि कल्पनांनी निर्माण झालेली स्त्रियांची दुःखे रंगवण्यावर कादंबरीकाराचा भर असल्याने, सनातन मानवी सुखदुःखाचे चित्र बाटण्याऐवजी ती

---

* १. टीप– "सौहार्दाद्वा विधुर इतिवा मय्यनुक्रोशबुध्द्या ।" मेघदूत

+ Essays: Ancient and Modern: T. S. Eliot

कादंबरी विशिष्ट अन्यायाचे चित्रच वाटते. संपूर्ण जीवनाचा व त्याच्या गूढतेचा, भीतिप्रदतेचा विचार मनात उभा राहाण्याऐवजी, ती वाचीत असता विशिष्ट अज्ञ समजुतींचा विचारच काय तो डोळ्यांपुढे उभा राहातो. चित्रविषय जितका खोल, गूढ आणि गुंतागुंतीचा, तितके त्या चित्राचे सौंदर्य अधिक परिणामकारी असा सिद्धान्त समजण्यास हरकत नाही. हास्यप्रधान कथानकापेक्षा दुःखप्रधान कथानक परिणामकारक व श्रेष्ठ वाटण्याचे कारण हेच होय. या विवेचनात 'गुंतागुंतीचा' विषय याचा अर्थ कृत्रिम सुरगाठ-निरगाठ असा नव्हे, हे सांगायला नकोच. नायक-नायिकांच्या चरित्रातील एखादे रहस्य अखेरपर्यंत अज्ञात ठेवून शेवटी रहस्यस्फोट करण्याचा पोरकट प्रकार म्हणजे खरी गूढता नव्हे. जीवनातल्या न सुटणाऱ्या कोड्याचा प्रश्न घटनांच्या अथवा स्वभावाच्या द्वारे वाचकांपुढे उभा करणे, उथळपणे मूढ समाधानात जगणाऱ्या वाचकाला कथानकाच्या धारेत लोटून देऊन जीवितप्रवाहाची गाढता व भीषणता दाखविणे याला खरी रहस्यमयता अथवा गूढता म्हणणे योग्य होय. व या दृष्टीनेच ट्रॅजेडीचे सौंदर्य कॉमेडीच्या सौंदर्याहून अधिक परिणामकारी होय. रामायण महाभारतासारख्या भवितव्यसूचक महाकाव्यांचे सौंदर्य प्रचलित सामाजिक प्रश्नांवरील कादंबऱ्यांहून अथवा एखाद्या क्षणिक मनःस्थितीवरील काव्याहून खोल ठरते ते यामुळेच.

या दृष्टीने 'सुकर सौंदर्य' आणि 'दुष्कर सौंदर्य' असाही भेद एका प्रसिद्ध सौंदर्यशास्त्रज्ञाने केला आहे.* पण बोसँकेसारख्याने केलेल्या या सौंदर्यभेदाचा खोल विचार न केल्यास 'दुष्कर सौंदर्य' म्हणजे हटाकृष्ट, कृत्रिम पंडिती काव्यरचना असेही वाटण्याचा संभव आहे, आणि म्हणूनच सहजसाध्य सौंदर्य आणि दुष्प्राप्य सौंदर्य या बोसांकेकृत भेदाचा दुसऱ्या काही भूमिकांवरून विचार करणे अधिक फलप्रद होईल.

एका अर्थाने पाहिले तर उघड अलंकरण, अथवा अलंकाराकरिता अलंकार योजणे, तंत्राच्या सफाईदार वापराकरताच तंत्र हाताळणे हे प्रकार सवंग अथवा सहजसाध्य कलेत मोडतील. उथळ वाचक आणि पांडित्यपूजक टीकाकार या कलेलाच उलट 'कष्टसाध्य' व म्हणून श्रेष्ठतर मानतील याची मला जाणीव आहे. पण जे कष्टानेही प्राप्त होणार नाही, झालेच तर नैसर्गिक शक्तीने अथवा ईश्वरी देणगीनेच साध्य होणारे आहे ते अधिक दुर्मिळ होय, ही विचारसरणी मान्य होण्यासारखी आहे, असे मला वाटते. या दृष्टीने रामायण-महाभारतासारख्या काव्यातील निसर्ग-प्राय सौंदर्यस्थळे, मेघदूतासारख्या काव्यातील वैदग्ध्याहून अधिक दुष्प्राप्य होत असे म्हटले पाहिजे.

आणि म्हणूनच अक्षरवाङ्मयाचा विचार करताना निसर्ग आणि कला, कला

* Bosanquet : Three Lectures on Aesthetic P. 85

आणि कसब (Craft) या युग्मांचाही विचार करणे जरूर आहे. आपण या भेदांवर अधिक विचार केला, तर अक्षरवाङ्मय आणि विदग्ध वाङ्मय यातही आपणास कदाचित भेद करावा लागेल. कलात्मक सौंदर्याचा उगम वस्तुतः निसर्गचिन्तनातूनच आहे. * " The beginning of all my own right art-work in life depended not on my love of art, but of mountains and sea " ही रस्किन् सारख्या सौंदर्यशास्त्रकाराने दिलेली कबुली मनन करण्यासारखी आहे. कवीचे मन जेव्हा मानवी जीवित आणि सृष्टिसौंदर्य यांच्या चिंतनात गुंतण्यापेक्षा समाज-क्रांतीच्या आणि वाङ्मयीन तंत्राच्या चिंतनात गुरफटते, तेव्हा त्याची कृती कृत्रिम आणि एकांगी बनते. उत्तरकालीन विदग्ध संस्कृत वाङ्मयात साहित्यशास्त्राचे महत्त्व ज्या प्रमाणात वाढले, त्या प्रमाणात संस्कृत वाङ्मयाची सार्वत्रिक आवाहनशक्ती कमी होत गेली, व ते वाङ्मय पंडितातच राहिले असे दिसून येईल. माधवराव पटवर्धनांसारख्या आधुनिक पंडितांनी संस्कृत वैदग्ध्याचा आदर्श डोळ्यापुढे ठेवून लिहिलेल्या 'विरहतरंग' काव्याची हीच स्थिती आहे. साहित्य-शास्त्र, पूर्वादर्श व तंत्र यांची बंधने तोडण्याकरिता बद्धपरिकर झालेले नवकवीही मानसशास्त्र व विज्ञान यांच्या प्रदर्शनात गुरफटल्यामुळे त्यांच्या कृतीची गत तीच झाली. कवीच्या आणि कलावंताच्या चिंतनाचा प्रमुख विषय 'निसर्ग' हाच असला पाहिजे, कला हा त्यांच्या चिंतनाचा विषय झाला की, कलेची अधोगती होऊन तिचे 'कसबात' (Craft मध्ये) रूपांतर झाल्याखेरीज राहात नाही. †

आतापर्यंत केलेल्या विवेचनात आपणांस अक्षर वाङ्मय म्हणजे काय या प्रश्नाइतकाच अक्षर वाङ्मय म्हणजे काय नव्हे, याचाही विचार करावा लागला. विशिष्टकालीन प्रश्नांवर आधारलेले वाङ्मय सार्वकालीन मान्यतेपासून दूर जाते हे आपण 'पण लक्षांत कोण घेतो'च्या उदाहरणावरून पाहिले. क्षणिक मनोविकाराचे अथवा एकाच अवस्थेचे चित्र रेखाटणाऱ्या वाङ्मयाला व्यापक आवाहनसामर्थ्य लाभत नाही, हे आपण मेघदूताच्या उदाहरणावरून पाहिले. चातुर्य, कौशल्य, पांडित्य, यांवर भर देणारे वाङ्मय जीवनाचे दर्शन घडविण्यापेक्षा करामतीचेच दर्शन घडविते. व म्हणून 'विदग्ध' वाङ्मय हे शाश्वत, सर्वमान्य वाङ्मयापेक्षा वेगळे ठरते, हेही आपण पाहिले.

तसेच रामायणमहाभारतासारख्या अक्षर-वाङ्मयात आपणांस काही विशिष्ट आकर्षणहेतूही आढळले. त्यातील प्रमुख म्हणजे : (१) लेखकाची अलिप्तवृत्ती

---

* Quoted by E. F. Carritt in ' The Theory of Beauty.' P. 41

† " .... for the artist's reflections in a cold hour on his own art are apt to give disproportionate value to craftsmanship, – the deliberate processes of producing certain effects " E.F. Carrit: *Ibid*

(objectivity) (२) वाचकाच्या अनुभवास येणारी चित्रणाची शान्त, तृप्त, 'निर्वृत' मुद्रा (Repose) (३) संपूर्ण मानवी जीवित व त्यातून कानी पडणारे भवितव्यतेचे गूढ इशारे, या विशाल विषयाची निवड. (४) वर्ण्यविषयासंबंधीच्या अथवा वर्णनशैलीसंबंधीच्या उत्साहातिरेकाने चित्रणाची 'निर्वृत मुद्रा' (Repose) क्षुब्ध होऊ न देणे. (५) वर्ण्यविषयासंबंधीच्या अलिप्ततेबरोबर व मानवी भवितव्याच्या भीषण जाणिवेबरोबरच काही उदात्त अतिमानुष मूल्ये निर्भयपणे उद्घोषित करणे.

सारांश अलिप्तता, विशालता, 'निर्वृतता', संयम व श्रद्धा, एवढी पाच लक्षणे ज्या महाकाव्यात असतील ते खऱ्या अर्थाने अक्षर अथवा शाश्वत वाङ्मय होय. ही लक्षणे ठरवीत असता माझ्या डोळ्यापुढे कोठलेही साहित्यशास्त्र, टीकाशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र अथवा अध्यात्मशास्त्र नसून, रामायण–महाभारत या प्रत्यक्ष कलाकृती होत्या ही गोष्ट कबूल केली पाहिजे. कारण ते कबूल केल्याने माझ्या मनातील प्रक्रिया वाचकांस समजेल व त्यांनाही त्यांच्या दृष्टीने अक्षरत्वाची लक्षणे ठरवता येतील.

माझ्या आताच्या संशोधनात मी समकालीन* समस्याप्रधान कादंबऱ्या, अलंकारप्रधान विदग्ध काव्ये, तंत्रप्रधान नववाङ्मय या सर्वांना सार्वकालीन व सार्वदेशीय वाङ्मयापासून अलग केले, हे वाचकांच्या ध्यानी आले असेलच. तथापि वाङ्मयाचा आणखी एक मोठा व महत्त्वाचा प्रकार आतापर्यन्तच्या विवेचनातून वगळला गेला आहे. तो म्हणजे नाटकांचा. प्राचीन भारत, प्राचीन ग्रीस, तसेच अर्वाचीन ब्रिटन् यांसारख्या विविध भूभागांत नाट्यवाङ्मयाचा केवढा उत्कर्ष झाला होता, ते प्रसिद्धच आहे. सॉफॉक्लिस्, कालिदास आणि शेक्स्पियर् यांच्या काही कृती आजच्याही जगात अभ्यासविषय झाल्या आहेत. पण आपण आत्तापर्यंत ठरविलेल्या शाश्वत वाङ्मयाच्या कसोटीला सॉफॉक्लिस्चे ऑटिगॉनी, कालिदासाचे शाकुंतल व शेक्सपियरच्या नाट्यवाङ्मयातील निदान दहा बारा तरी नाटके उतरतील असे म्हणता येईल काय ?

या नाट्यकृती अमर ठरल्या आहेत यात शंका नाही. तथापि अलिप्त, विशाल, निश्चल व सश्रद्ध जीवनचित्र हा आपण जो आदर्श ठरविला, त्यापेक्षा नाट्यवाङ्मयाचा प्रकार थोडा वेगळा पडतो, असे दिसून येईल. एक तर नाट्यवाङ्मयात सरल, शुद्ध जीवनकथनापेक्षा विशिष्ट प्रयोगक्षम तंत्राकडे लक्ष अधिक वळते. कवी आपणास 'आहे तसे जीवन' दाखविण्यापेक्षा प्रयोगक्षम असा भाग कसा निवडीत आहे याकडे आपले लक्ष जाते. एकीकडे नाटककाराच्या चातुर्याचे आपणांस कौतुक वाटते, तर दुसरीकडे नाटकातील हे जीवन संपूर्ण, विशाल आणि विविध असे

* 'समस्या' शब्दाला अलीकडे मराठी वाङ्मयात Problem हा अर्थ प्राप्त झाला आहे, तो चुकीचा आहे याची जाणीव असूनही रूढ म्हणून येथे योजिला आहे.

असण्याऐवजी रंगभूमीकरता केलेली चतुर निवड आहे, असे आपणांस वाटल्यावाचून राहात नाही. काही दीर्घकाव्यांपेक्षा अथवा सविस्तर कादंबऱ्यांपेक्षाही ही प्रयोगक्षम नाट्यकथा जीवनाच्या विशालतेची अधिक परिणामकारक कल्पना आणून देते हे खरे. आधुनिक भारतीय देशभाषांत रचल्या गेलेल्या शेकडो रामायणांपेक्षा भवभूतीचे उत्तररामचरित विशालता, उत्कटता नाट्यपूर्णता, अर्थपूर्णता यांपैकी कोणत्याही कसोटीने श्रेष्ठ ठरेल हेही खरे. तथापि नाट्यवाङ्मयात आशयापेक्षा तंत्राकडे अधिक लक्ष जाते, हेही येथे विसरता येत नाही. तसेच संपूर्ण मानवी जीवन हा रामायणमहाभारत, गिल्गमेश,* इलियड या महाकाव्यांचा जसा विषय होऊ शकतो, तसा कोणत्याही एक नाटकाचा,– मग ते गटेचे फाउस्ट का असेना– विषय बनू शकत नाही. जीवनातील एक नाट्यपूर्ण आख्यान अथवा एपिसोडच नाटककाराला निवडावे लागते. नाट्यवाङ्मयाला विशालतेच्या आणि तटस्थतेच्या कसोटीवरून मी जो गौणपणा देत आहे, त्याला अप्रत्यक्ष असा एक ऐतिहासिक पुरावाही आहे. रामायण, महाभारत, इलियड यांना जो राष्ट्रीय काव्याचा दर्जा प्राप्त झाला, तो ॲंटिगॉनि, शाकुंतल, उत्तररामचरित, हॅम्लेट, मॅक्बेथ यासारख्या सर्वश्रेष्ठ नाट्यकृतींनाही प्राप्त झालेला दिसत नाही. काव्यप्रकार जितका साधा, तितका तो अधिक 'सार्वजनीन' व्हावा हे साहजिकच आहे. अशा महाकाव्यांना सर्वार्थाने शाश्वत म्हणून एक स्वतंत्र दर्जा प्राप्त होण्याचे कारण त्यांच्या अंगचा आणखीही एक गुण आहे. अशा काव्यांची कथानके म्हणजे जणू संपूर्ण राष्ट्राच्या अथवा एका उभ्या मानववंशाच्या प्रातिनिधिक कर्तृत्वाची चित्रे असतात. त्यांचे नायक म्हणजे त्या सर्व राष्ट्राचे प्रतिनिधी असतात. प्रभु रामचंद्र हे त्या काळीच्या भारतीय आर्यांचे सर्वश्रेष्ठ प्रतिनिधी होते, व त्याचे चरित्र म्हणजे तत्कालीन आर्यांच्या पराक्रमाचा व सुसंस्कृततेचा इतिहास आहे. महाभारताचा पट त्याहूनही विशाल आणि संकीर्ण आहे. भगवान् श्रीकृष्ण, पितामह भीष्म, धर्मराज युधिष्ठिर, धनुर्धर धनंजय व उग्रतेजस्विनी द्रौपदी यांचे चरित्र म्हणजे तत्कालीन भारतीय विश्वाच्या पुढाऱ्यांचे व अखिल क्षात्र जगताचेच चित्र होय. जीवनातील वास्तवता, गहनता व विविधता यांचे एवढे परिणामकारक चित्र शेक्स्पियरची सर्व नाटके एका सुदीर्घ प्रयोगमालेत बसविली, तरी त्यात पाहावयास सांपडणार नाही. आणि म्हणूनच इतर वाङ्मयप्रकार आपापल्या परी निर्दोष, सुबक व स्वयंपूर्ण असले, तरी अशा प्राचीन राष्ट्रीय काव्यांची सर त्यांना येत नाही.

दोन भिन्न वाङ्मयप्रकारात श्रेष्ठकनिष्ठ भाव ठरविणे केवळ अवघडच नव्हे, तर अशास्त्रीयही होय, असा युक्तिवाद कित्येक वेळा केला जातो. ही विचारसरणी

---

* गिल्गॅमेश : कवि सिन्लिकि युनिनि याने रचलेले प्राचीन बाबिलोनियन् महाकाव्य. (चार हजार वर्षांहून प्राचीन)

चिन्तनीय असली तरी सर्वमान्य झाल्याचे टीकावाङ्मयाच्या इतिहासावरून दिसत नाही. केवळ व्यवहारदृष्टीलाही हा दंडक पत्करता येईल असे वाटत नाही. एक श्रेष्ठ भावगीत, एक श्रेष्ठ कादंबरी, एक श्रेष्ठ महाकाव्य व एक श्रेष्ठ नाटक अशा चार कृती आपणांसमोर आल्या, तर त्या चारीत तुलना करून श्रेष्ठ-कनिष्ठ ठरविण्याचा मोह आपणास होईलच. खुद्द ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रातील बराच भाग शोकनाट्य व महाकाव्य यांच्या तुलनेत व श्रेष्ठकनिष्ठभाव ठरविण्यात खर्ची पडला आहे. पण या प्रकरणातील विवेचनाच्या दृष्टीने जी गोष्ट विशेष निर्देशनीय आहे ती म्हणजे ॲरिस्टॉटलची बुद्धी विशाल होती व त्याची वस्तुनिष्ठ विवेचनाची शक्तीही अमर्याद होती. या आपल्या बलाचा उपयोग करून त्याने या दोन्ही वाङ्मयप्रकारांचे (' Forms of imitation 'चे) गुण स्पष्ट केले आहेत, पण अखेर त्याने नाट्याच्याच बाजूने कौल दिला आहे. त्याच्या काव्यशास्त्रात ' Of the Superiority of Tragic to Epic Poetry ' या मथळ्याचा एक स्वतंत्र अध्यायच आहे. या अध्यायात त्याने प्रथम महाकाव्याच्या पक्षपात्यांचा पक्ष निःपक्षपातीपणाने मांडला आहे. नाट्य हे अल्पसंस्कृत व कमी बुद्धीच्या श्रोत्यांकरिता आहे. महाकाव्याच्या श्रोत्याना अभिनयाची गरज नसते, केवळ कथनानेहि ते श्रोते काव्यविश्व मनश्चक्षूंपुढे आणू शकतात. अर्थात् महाकाव्य हा वाङ्मयप्रकार अधिक बुद्धिमान्, सुसंस्कृत, चतुर श्रोत्यांकरिता निर्माण झाला आहे व म्हणून तो अधिक श्रेष्ठ होय, असे या पक्षाचे मत.

या पक्षावर ॲरिस्टॉटलने केलेला उत्तरपक्ष त्याच्या कुशाग्र बुद्धिमत्तेचा निदर्शक असला, तरी तो केवळ दोन भिन्न माध्यमांचे सामर्थ्य जोखीत आहे की काय, असा येथे भास होतो. कथानकपर काव्यात जे जे आहे, ते ते नाट्यात असून आणखीही काही त्यात आहे असे दिसते. नाट्याने कथानक अधिक स्पष्ट आणि अधिक ठसठशीत होते. तसेच नाट्यात थोड्या अवकाशात अधिक परिणाम करावा लागत असल्यानेही, नाट्य अधिक परिणामकारक होते. नाट्यात एकसूत्रीपणा असतो, तर महाकाव्यात विस्कळित पसारा असतो, वगैरे गोष्टी ॲरिस्टॉटलने आपल्या सूत्रमय पद्धतीने सूचित केल्या आहेत.

पण या तुलनेत ॲरिस्टॉटल् केवळ दोन कलाप्रकारांच्या सामर्थ्यांचा विचार करीत आहे हे उघड आहे. या भूमिकेवरून तुलना करून एखादे वेळी एकांकिका ही पंचांकिकेहून अधिक बलवान् ठरविता येईल, व लघुकथा कादंबरीहून परिणामकारक ठरविता येईल; पण ईलियड आणि ऑडिसी या ग्रीक् महाकाव्यात रामायणमहाभारताप्रमाणेच अनेक स्वतंत्र उपाख्याने असूनही त्यांच्या परिणामैक्याला, ' Unity ' ला बाध येत नाही, हेही ॲरिस्टॉटल् याने प्रांजलपणे मान्य केले आहे. व म्हणूनच वाङ्मयीन श्रेष्ठतेचा विचार करणे म्हणजे केवळ माध्यमाच्या वा साहित्यप्रकारांच्या सामर्थ्यांचा विचार करणेही नव्हे, की दीर्घतेचा विचार करणेही

नव्हे. नाटकाचे 'नाटक' म्हणून मूल्यमापन करणे वेगळे, आणि समाजमनावर हुकमत गाजविणारी श्रेष्ठ कृती म्हणून, परीक्षण करणे वेगळे. तसेच महाकाव्याचे परीक्षण 'महाकाव्य' म्हणून, साहित्यशास्त्रज्ञांच्या दण्डकाप्रमाणे करणे वेगळे, आणि राष्ट्रीय मनावर शतकानुशतके अधिराज्य गाजविणारे काव्य म्हणून करणे वेगळे. 'The greatness of literature cannot be determined solely by literary standards' या इलियटच्या म्हणण्याचा अर्थ हाच असावा. कमीत कमी साधनांनी जास्तीत जास्त परिणाम घडविणे, या कलेच्या व्याख्येप्रमाणे 'नाट्य' हे 'महाकाव्या'पेक्षा 'वाङ्मयप्रकार' म्हणून, 'Form of imitation' म्हणून श्रेष्ठ ठरेल. पण मानवी मनावर संस्कार करणारे,–मानवी मनात वास्तव्य करणारे लिखाण,– म्हणून श्रेष्ठ ठरते असे नव्हे. नाटककाराच्या व नटांच्या करामतीची परिसीमा म्हणून एखादे नाटक आपल्या मनावर दीर्घकालीन ठसा उमटवील, परंतु मानवी भवितव्याची गंभीर, स्फूर्तिप्रद आणि श्रद्धाप्रद कहाणी म्हणून महाकाव्यच शतकनु-शतके वाटचाल करणाऱ्या मानवजातीला जवळचे वाटेल. शाकुंतल, वेणीसंहार, ऊरुभंग यासारखी अनेक नाटके एकत्र केली, तरी ती महाभारताचे स्थान घेऊ शकतीलसे वाटत नाही,—तसे कोणी म्हटल्याचे ऐकिवातही नाही. फार काय, शाकुंतलासारख्या नाट्यकृतीतील ती प्रत्यक्षता, ती समीपता, ते चातुर्य, ती सुभगता आपणाला कलाचातुर्याच्या चिंतनालाच प्रवृत्त करते, तर उलट महाभारतातील गंभीर आर्ष कथनामुळे आपण जीवनाच्या चिन्तनात मग्न होतो. उत्तररामचरितासारख्या उदात्त आणि उत्कट नाटकाची गतदेखील तीच आहे. त्यातील अनुभूति इतकी वेचक आणि सुबक वाटते की, जीवनाच्या निबिडतेच्या विचाराहून नाटकातील निवडीचाच विचार आपल्या मनात अधिक येतो. मानवजातीच्या जीवनात खोल स्थान घेणाऱ्या वाङ्म-यात, तंत्राचे, चतुराईचे आणि करामतीचे स्थान गौणच पाहिजे, हा विचार अक्षर वाङ्मयाचे विवेचन करताना मनात आल्याखेरीज राहात नाही.

केवळ कलात्मकताही पुरेशी नाही, केवळ उत्कटताही पुरेशी नाही, फार काय केवळ क्षणिक उदात्तताही वाङ्मयाला शाश्वत महत्त्व प्राप्त करून देण्यास पुरेशी नाही, हे आतापर्यंतच्या विवेचनात आपण पाहिले. रामायणमहाभारतासारख्या महाकाव्यांच्या आस्वादात आपल्या अनुभवाला येणारी अक्षरत्वाची पाच अंगेही आपण शोधली. आता वाङ्मयीन श्रेष्ठत्वाची आणखी काही गमकेही या संदर्भात विचारात घेणे अगत्याचे आहे. 'अक्षर वाङ्मय' हे नामाभिधान मराठी टीका-वाङ्मयात प्रथम वापरणाऱ्या प्रो. फडके यांनी सांगितलेले अक्षरत्वाचे गमक प्रथम पाहिले पाहिजे. त्यांच्या मते, जे पुनःप्रत्ययाचा आनंद देते, ते वाङ्मय शाश्वत होय. पण त्यांनी केलेल्या या लक्षणात थोडा अतिव्याप्तीचा दोष येतो. ज्याला फडके 'पुनःप्रत्यय' म्हणून म्हणतात, त्याचा आनंद प्रायः सर्वच वाङ्मय देते, पण ते वाङ्मय अक्षर असते असे मात्र नव्हे. पुनःप्रत्ययाच्या कसोटीवर भर देण्यात फडके

यांस प्रचारवादी आणि बोधवादी वाङ्मयाचे गौणत्व लक्षात आणून द्यायचे असावे असे दिसते. तात्पुरत्या सामाजिक प्रश्नावर लक्ष केंद्रित करणारे, तात्पुरत्या राजकीय विचारांचा प्रचार करणारे वाङ्मय शाश्वत ठरणार नाही हे उघड आहे. तथापि कित्येक श्रेष्ठ कृतीत अल्पकालीन आणि सार्वकालीन जीवनांगांचे मिश्रण आढळते. फुटकळ बोध आणि शाश्वत जीवनचित्रण यांचे चित्रण आढळते. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' मधील स्त्रीदास्य, केशवपन इत्यादि रूढी व त्यांचा निषेध आता इतिहासजमा झाला. पण त्या कादंबरीतील सज्जन व दुर्जन पात्रे, त्यांचा लढा, तिजमधील सन्नजांच्या लढ्यासंबंधीची लेखकाची उदार, सदय सहानुभूती या गोष्टी शाश्वत महत्त्वाच्या ठरल्या. त्या कादंबरीचे एकेकाळी अपूर्व वाटणारे आत्मचरित्ररूप तंत्रही आज जुने आणि पाल्हाळाचे वाटेल. पण त्यातील मानवी मन, मानवी द्वंद्व व मानवी सहानुभूती ही शाश्वत आहे. 'एकच प्याल्या' ची स्थिती तीच आहे. दारूचा जप व दारूचा निषेध आज प्रचारी बाण्याचा आणि क्षीण वाटेल. पण सुधाकर-सिंधूंची दुःखे, तळीरामसारख्याचा शून्यवाद (Nhilism), गडकऱ्यांची प्रेमळ सहानुभूती, कर्णमधुर रसबंती व प्रसन्न विनोद ही सर्व सदैव ताजीच राहतील. या अर्थाने प्रचार व पुनःप्रत्यय यांची फडकेकृत मीमांसा योग्य आहे. तथापि श्रेष्ठ वाङ्मय फक्त पुनःप्रत्यय घडवते हे म्हणणे मात्र मान्य होण्यासारखे नाही. पण या प्रश्नाचा अधिक विचार या ग्रंथाच्या उत्तरार्धातील काही प्रकरणात करावा लागेलच.

पण प्रचार आणि बोध यांना तरी वाङ्मयात गौण स्थान का मिळते, याचा विचार करायचा म्हटला, तर वाङ्मयातील 'शाश्वत' आणि 'अशाश्वत' यावर अधिक विचार करणे भाग आहे. एखाद्या काव्याची शाश्वतता अथवा क्षणिकता त्यातील विषयावरच मुख्यतः अवलंबून असते, असे ॲरिस्टॉटलपासून मॅथ्यू आर्नोल्डपर्यन्त अनेकांनी म्हटले आहे. संविधानकात जर जोम नसेल, तर केवळ सुबक शैली आणि लेखकाची उत्कटता त्या काव्याला अक्षरत्व प्राप्त करून देणार नाहीत. 'Great action', श्रेष्ठ प्रतीच्या घटना, अथवा श्रेष्ठ संविधानक, म्हणायचे तरी कशाला? क्रान्तिकारक घटनेला? रहस्यमय घटनेला? की नावीन्यपूर्ण घटनेला? या तिहींनाही नव्हे. ज्या घटना मूलभूत मानवी मनोविकारांना अत्यंत तीव्रपणे हलवून सोडतील त्या घटना काव्याच्या दृष्टीने सर्वश्रेष्ठ होत. ज्या प्राथमिक भावना मानवजातीत मुळातच आहेत आणि ज्यांच्यात युगमानाने बदल होत नाही, त्यांना हलवून सोडणाऱ्या घटना श्रेष्ठ होत असे मॅथ्यू आर्नोल्डचे या प्रश्नाला उत्तर आहे. प्रचलित प्रश्नावर आधारलेले व प्रचलित प्रश्न सोडवू पाहणारे बरेच वाङ्मय या श्रेष्ठतेच्या कसोटीला का उतरत नाही, ते वाचकांच्या सहज लक्षात येईल.

'शाश्वतता,' संविधानकाप्रमाणेच त्याच्या उभारणीत आणि मांडणीतही असते. मॅथ्यू आर्नोल्ड याचा 'भव्यशैली'संबंधीचा—Grand style संबंधीचा—प्रख्यात सिद्धान्त हाच विचार सांगतो. कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात प्रतिभा व उदारता असली, त्याच्या

मांडणीत सरलता व अलिप्तता वा 'Severity' असली, व त्याच्या विषयात गांभीर्य असले, म्हणजे आर्नोल्डला वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची खूण वाटणारी 'ग्रँड स्टाईल' निष्पन्न होते. शैलीच्या भव्यतेच्या अभावी आणि विषयाच्या गांभीर्याच्या अभावी रसोत्कटता आणि वैदग्ध्य याचे कसे हसे होते, ते माधवजूलियन् यांच्या 'विरहतरंग' काव्यात दिसून येईल. या काव्यातील प्रेमकल्पना उदात्त आणि उत्कट आहे. पण घटना क्षुद्र आहेत, व शैली कुठे अकारण पंडिती तर कुठे अचानक पोरकट बनली आहे. निदान ती भव्य तर कुठेच नाही. हा दोष बऱ्याच अर्वाचीन कथानककाव्यात दिसून येण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे, गद्य कथेला जी शैली चालू शकते ती काव्यातही चालविण्याचा अट्टाहास. वास्तवता, नवीनता, समकालीनता हे 'काव्यगुण' समजले गेल्यामुळे अर्वाचीन वाङ्मयात मुळातच अल्प असलेली भव्यता अलीकडे पार लुप्त होऊन गेली आहे. वाचकाच्या मूलभूत व म्हणूनच शाश्वत-भावनाना न भिडणाऱ्या घटना व क्षुद्र दैनंदिन जीवनाचे स्मरण करून देणारा तपशील, यामुळे बरेच आधुनिक काव्य क्षुद्र व क्षणिक झाले आहे.

वाङ्मयाच्या अक्षरतेशी आशय आणि अभिव्यक्ती या दोहोंचाही निकटचा संबंध आहे, ही गोष्ट अक्षरवाङ्मयाच्या विवेचनात मूलभूत महत्त्वाची होय. पण आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या श्रेष्ठतेची जी मूल्ये या विवेचनात सूचित केली, त्यांचा थोडा अधिक खुलासा केला पाहिजे.

पहिली गोष्ट म्हणजे, ज्या वाङ्मयात मूलभूत भावनांना आवाहन असेल त्याचाच अक्षरत्वाच्या पदवीवर थोडाफार हक्क आहे. ज्याचे आकर्षण दीर्घकाल टिकले आहे, जे पुनःपुन्हा वाचले तरी आकर्षक वाटते, त्या प्रत्येक वाङ्मयाला आपण श्रेष्ठ अथवा अक्षर म्हणूच असे नव्हे. मग ज्यात केवळ नावीन्य, केवळ संकेतभंजनामुळे आलेली 'क्रांतिकारकता' आहे, त्यास तर आपण अक्षर वाङ्मय म्हणणारच नाही. तसेच ज्या वाङ्मयात आशयापेक्षा तंत्राकडे अधिक लक्ष जाईल, त्यालाही आपण श्रेष्ठ वाङ्मय गणलेले नाही. शुद्ध, सरल, अलिप्त, अनलंकृत शैली; विशाल, उदार, उदात्त जीवनदर्शन घडविणारा आशय, विवेचनाचे अथवा प्रतिपादनाचे नव्हे, तर कथाकथनाचे अथवा जीवनचित्रणाचे माध्यम, राष्ट्राच्या अनेक पिढ्यांकडून वाहिली गेलेली आदरांजली, इतक्या सर्व गोष्टी श्रेष्ठ व अक्षर वाङ्मयाच्या बाबतीत प्रत्ययाला याव्या लागतात. व या कसोट्यांवर घासून पाहता रामायण, महाभारत, इलियड, ऑडिसि यांसारखी काव्येच श्रेष्ठ आणि अमर या पदवीस प्राप्त होतात.

हे आदर्श व ही लक्षणे पत्करतांना इतरही कित्येक लक्षणे पत्करल्यासारखे होणार हे उघडच आहे. गद्यापेक्षा पद्याला, नाटकापेक्षा काव्याला, लघुकाव्यापेक्षा दीर्घकाव्याला, अलंकारप्राचुर्यापेक्षा अनलंकृततेला, सुपरिचित वास्तवतेपेक्षा थोड्याफार दूरस्थ, अद्भुत व प्रतीकात्मक वास्तवतेला आपण अक्षरत्वाच्या क्षेत्रात अधिक

महत्त्व दिले हे उघड आहे. आणखी कित्येक सदृश संज्ञा वापरून ही निवड स्पष्ट करता येईल. आत्मनिष्ठ कथनापेक्षा वस्तुनिष्ठ कथन आपण पसंत केले. तसेच रोमँटिक आवेशाहून व फुलोऱ्याहून, 'क्लासिकल्' संयम आपण अधिक श्रेष्ठ ठरविला. जीवनांतील अपवादात्मक अनुभूतींच्या विश्लेषणापेक्षा, साध्या पण मूलभूत अशा घटनांच्या चित्रणास आपण अक्षर वाङ्मयांत अधिक श्रेष्ठ स्थान दिले.

अक्षरत्वाच्या या कसोटीस प्राचीन महाकाव्यांखेरीज फारच थोडे लिखाण उतरू शकेल याची आपल्याला जाणीव आहे. पण दीर्घकाल प्रिय होणारे वाङ्मय आणि मानवतेच्या अन्तापर्यन्त मानवी मनावर अधिराज्य गाजवणारे वाङ्मय यात फरक केल्याखेरीज अक्षर वाङ्मयाचा खरा विचार केल्यासारखे होणार नाही. आणि मानवतेने, म्हणजे हरएक राष्ट्राने,—हरएक संस्कृतीने, हा फरक अनेक शतकांपूर्वीच केला आहे. अनेक राष्ट्रांनी अनेक शतके जी काव्ये डोक्यावर धारण केली, त्यांनाच अक्षरत्वाचा मान देण्यात आपण नवे असे काही करीत नसून, उलट आपला स्वतःचाच बहुमान करीत आहो.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, पुणे. ग्रंथालय
क्र. ८१९०८१ व. १७५८५
दि. ३२/७५

१० विद्वत्त्व, कवित्व आणि काव्यास्वाद

कवित्वाच्या क्षेत्रात विद्वत्त्वाचा मिथ्याचार — परमार्थ आणि पांडित्य; खऱ्या काव्यातील अडथळे — शाहीर आणि सन्त यांनी पांडित्याचे स्तोम कमी केले — विद्यापीठांच्या स्थापनेनंतरचे पांडित्य — कीर्तनकार आणि आधुनिक पंडित — आयर्विंग् बॅबिट् आणि एझ्रा पौंड, — विद्वान् विरुद्ध रसिक — मर्ढेकरपटवर्धनांची उदाहरणे — रसिकता आणि बौद्धिक शिस्त — आजचा आदर्श टीकाकार — साधनांचे साध्यावर अतिक्रमण; मानसशास्त्र आणि समाजशास्त्र, — कवी हाही समीक्षक; समीक्षक हाही कवी — सुंदर वाटणे म्हणजे अर्थपूर्ण वाटणे — प्रतिभा आणि रसिकता मुळात एक — कोलेरिज् व रिचर्डस् यांची प्रतिभामीमांसा — सहृयता, Empathy, आणि Esemplastic कल्पनाशक्ती,—आधुनिक पंडितांचाही अप्रयोजकपणा, — दुसरे टोक, केवळ वैयक्तिक अभिप्राय — वाङ्मयाभ्यास आणि वैज्ञानिक पद्धती; मर्यादा.

विद्वत्त्व, कवित्व आणि काव्यास्वाद

आजच्या स्वरूपातील मराठी टीकापरंपरेचा आणि टीकावाङ्मयाचा पाया विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनी घातला असे अनेक दृष्टींनी म्हणता येते. त्यांच्या पूर्वीही टीकालेखन होते. आधुनिक मतनिदर्शक टीकालेखनही होते. परंतु काव्यास्वादक्रियेसंबंधी आधुनिक जाणिवेने लिहिणारे पहिले टीकाकार विष्णुशास्त्री हेच होत. त्याहूनही अधिक निश्चित उल्लेख करावयाचा म्हटला, तर 'विद्वत्त्व आणि कवित्व' या त्यांच्या लेखाचा करता येईल. हा लेख म्हणजे इंग्रजी अमदानीतील वेगळ्या वळणाच्या काव्यास्वादाचा जाहीरनामा होय. विद्वत्तेच्या जोरावर काव्यास्वाद घेता येईलच असे नव्हे, उलट काव्यास्वादाला विद्वत्तेची अडचण देखील होणे संभवनीय आहे, असे या लेखात एका शास्त्र्याने इतर अनेक शास्त्र्यांना बजावले आहे.

काव्यलेखनातील आणि काव्यास्वादातील पोकळ कल्पनाविलासाला शास्त्रीपंडितांच्या काही पिढ्यात अवास्तव महत्त्व येऊन बसले होते. स्वभावोक्तीपेक्षा अतिशयोक्तीला महत्त्व देणे, अनुभूतीच्या हृदयस्पर्शित्वापेक्षा उत्प्रेक्षेच्या विस्मयकारकतेला महत्त्व देणे, कवीच्या मनातील अर्थाचा शोध घेण्यापेक्षा, त्याच्या मनातही नसलेला अर्थ (त्याच्या परलोकगमनाचा फायदा घेऊन) त्याच्या शब्दातून ओढून ताणून काढणे, ही सर्व वाङमयीन पातके विष्णुशास्त्रींच्या पिढीत व त्यापूर्वी अनेक पिढ्यात रूढ होती. विद्वत्तेने कवित्वाच्या क्षेत्रात चालविलेल्या या मिथ्याचारावर विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनी आपल्या या प्रसिद्ध वाङ्मयीन निबंधात कोरडे ओढले आहेत. पण काव्याच्या भूमीत मुरलेले दोष इतक्या सहजासहजी निघण्यासारखे नसतात. साथीच्या रोगाप्रमाणे ते वातावरणातच जन्म घेतात आणि प्रतिकारानंतरही त्या वातावरणातच दबून राहतात. प्रत्येक शतकात, किंबहुना प्रत्येक पिढीत कुठल्याना कुठल्या मिषाने काव्याच्या क्षेत्रात पांडित्याने गोंधळ घातला आहे, व मूल्याच्या बाबतीत गोंधळ उडवून दिला आहे, असे दिसून येईल. कधी कधी मूल्यभ्रंश फार सूक्ष्म रूप घेतो, तर कधी कधी तो अगदी अनपेक्षित वाटेने प्रवेश करतो. भावडया, प्रांजल आणि विरक्त संत कवींच्या

काळात वेदान्ताच्या वाटेने पांडित्याने कवित्वात प्रवेश मिळविला होता, तर त्यांच्या नन्तरच्या एका पिढीत भक्तीचा वा परमार्थाचा बाह्य वेश चढवून पंडितानी काव्यप्रान्त प्रायः काबीजच केला होता. वामन, मोरोपन्त, रघुनाथ पंडित इत्यादिकांच्या काव्यात रसनिष्पत्तीपेक्षा पांडित्यप्रदर्शनच अधिक आहे. काव्याची एक वेगळी जात म्हणून का होईना, अशा काव्याला रसात्मक काव्याशेजारी जागा मिळणे हा पांडित्याचा एक विजयच होय.

पण साहित्याच्या क्षेत्रात पांडित्याने आणखीही एका मार्गाने स्थान मिळविले होते. एक काल असा होता की, ज्या वेळी कवी आणि विद्वान हे प्रायः समानार्थी शब्द होते. संस्कृतकाव्याच्या कालातील ही स्थिती मराठी काव्याच्या कालखंडात टिकलेली नव्हती. या कालात पारमार्थिकता आणि भक्ती यांचे महत्त्व विद्वत्तेहून अधिक मानले गेल्याचे दिसेल. याच कालात जे कवी पारमार्थिक विषयावर वा पारमार्थिक वृत्तीने लिहीत नसत, त्यांनाही वैदग्ध्याची आणि विद्वत्तेची मातब्बरी वाटत नसे. हे कवी म्हणजे शाहीर होत. वैदग्ध्यापेक्षा 'स्पर्शित्वा'ला महत्त्व देऊन आणि गीर्वाण वाणी-पेक्षा लोकवाणीला महत्व देऊन मराठी कवितेने काव्यकल्पनेत एक क्रान्तीच केली होती, यात शंका नाही. या क्रान्तीमुळे आणखी एक गोष्ट झाली. काव्याचा आणि ग्राकृतजनतेचा संबंध जडला, पण काव्याचा आणि पंडितांचा संबंध दुरावला. ही सर्वसामान्य विधाने करीत असता, मला पंडित कवींचे विस्मरण झालेले नाही. स्रापि त्यांच्यातीलही काहींची लोकप्रियता वैदग्ध्यापेक्षा पारमार्थिकतेवर अवलंबून होती, व त्यांच्यापैकी कोणालाच पंडित वाचक लाभले नव्हते, हे येथे लक्षात घेतले, हो णजे माझ्या विधानांचा रोख लक्षात येईल.

म्हणजे पांडित्याची आणि कवित्वाची ही फुटलेली जोडी इंग्रजी अमलातील विद्या-ठांच्या स्थापनेपर्यन्त पुन्हा जुळली नाही, असे म्हटले, तर चूक होणार नाही. इंग्रजी पीमलात इंग्रजी शिकलेल्या विद्वानांनी संस्कृत व मराठी काव्याच्या अभ्यासाला नव्या आमेकेवरून हात घातला. जुन्या मराठी काव्याचे अभ्यासक आणि अध्यापक म्हणजे भूर्तिनकार व निरूपणकार हे होत. यांची काव्यविवरणाची पद्धत मार्मिक, रसाळ कि ण भाविक असे. त्यांच्या पुढे चिकित्सक विद्यार्थी नसत, तर भाविक श्रोते असत. त्यांच्या समोर छापील ग्रंथ नसे, तर मुखोद्गत असे निवडक वेचे असत. अर्थात् आवडीने मुखोद्गत केलेल्या ओव्यांचे वा आर्यांचे सुरेल गायन करणे, व त्यांची मनसोक्त प्रशंसा करणे, हीच त्यांची काव्यास्वादाची आणि काव्याध्यापनाची पद्धत असे. विद्यापीठांच्या स्थापनेनंतर ही स्थिती बदलली. भगवद्भक्तांच्या हातातून निघून काव्य पुन्हा पंडितांच्या – मुख्यत्वेकरून विद्यापीठीय पंडितांच्या – हाती सापडले. हे सर्वच पंडित काव्याचे भोक्ते असत असे नव्हे. शिवाय या पंडितांत अभिरुचिभेद, अध्ययनभेद व पंथभेद असत. त्यातील काही तर काव्याचे द्वेष्टे असत. कीर्तनकारांच्या तोंडून होणारे प्रेमळ काव्यगायन व काव्यस्तवन, आणि या

नव्या पंडितांकडून होणारे गुणदोषदर्शनयुक्त अध्यापन यांत अर्थातच फरक पडला. हा फरक भरून काढण्याकरताच की काय, स्वतःची वा आवडत्या कवीची काव्ये सुरेलपणे व साभिनय म्हणणारे काव्यगायक या काळात पुढे आले. पण त्याहिपेक्षा महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे स्वतः काही कवीच काव्यमीमांसक बनले. हे विवरण व समालोचन करण्यातील हेतू केवळ ऐतिहासिक नाही. कोणत्याही कालखंडात काव्यविवरणाचे व काव्यवितरणाचे काम कोणाकडे जाते, ही गोष्ट काव्याभ्यासाच्या म्हणजेच वाङ्मयीन टीकेच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची आहे. विद्यापीठांच्या जमान्यात तर ती अधिकच महत्त्वाची आहे, प्रो. आयव्हॉर विंटर्स यांनी 'The Function of Criticism' या आपल्या ग्रंथात + अमेरिकन विद्यापीठातील काव्याध्यापनाचा उल्लेख केला आहे. त्यांनी प्रो. आयर्विंग बॅबिट आणि एझ्रा पौंड यांच्या अध्यापन-पद्धतींची तुलना केला आहे. काव्यासंबंधी लिहितांना बॅबिट यांच्या लेखनात जाणकार-पणा वेताचाच दिसे, श्रेष्ठ प्रतीच्या कवितांसंबंधी मूर्खपणाची मते व्यक्त करण्याची त्यांना खोड होती, * हे नमूद केल्यावर प्रो. विंटर्स म्हणतात, "So we looked elsewhere for our enlightenment. We found our enlightenment in Ezra Pound" वस्तुतः प्रो. बॅबिट् यांची विद्वत्ता अधिक होती आणि त्यांच्याजवळ उपयुक्त कल्पनांचे भांडारही बरेच होते. उलट प्रो. एझ्रा पौंड यांची विद्वत्ता थोडीशी एकदेशीयच होती. पौंड हे मुख्यत्वेकरून भाषाशास्त्रज्ञ होते. काव्यासंबंधी स्वतंत्रपणे विचार करण्याची कुवत त्यांच्याजवळ नव्हती. तथापि बॅबिट यांना नसलेल्या दोन दुर्मिळ देणग्या पौंड यांना होत्या. पौंड हे स्वतः काव्य लिहीत, आणि निर्विवाद सुंदर अशा कवितांकडे ते विद्यार्थ्यांचे लक्ष वेधीत. तर उलट ज्या सुंदर कवितांशी विद्यार्थ्यांचा चांगला परिचय होता, त्यांच्यासंबंधी बॅबिट अरसिकतेचे प्रदर्शन करीत.

प्रो. विंटर्स यांनी त्यांच्या तरुणपणी प्रसिद्ध असलेल्या या विद्वद्द्वयाची तुलना एक विशिष्ट वाङ्मयीन परिस्थिती स्पष्ट करण्याकरिता केलेली आहे. विद्यापीठातील वाङ्मयीन विद्वत्तेत पुष्कळदा दिसून येणारी विषमता आणि विभागणी ('Traditional Cleavage') वरील जोडीच्या या वर्णनावरून इकडील वाचकांच्याही मनात येण्याचा संभव आहे. प्रो. विंटर्स पुढे म्हणतात, "Each had natural gifts which the other lacked; neither was trained in the area in which he was deficient. Now I would not go so far as to say that training is a substitute for talent....."

+ "The Function of Criticism" P. 22 Rountledge and Kegan Paul, London 1962.

* या पुस्तकाच्या दुसऱ्या भागात 'सौंदर्यवादा'च्या (Romanticism) संदर्भात मलाही प्रो. बॅबिट यांच्या मतांचे सविस्तर खंडन करावे लागले आहे.

काव्यद्वेष्ट्या विद्वानाने काव्यमीमांसेचा हट्ट धरणे आणि काव्यात्मवृत्तीच्या विद्वानाजवळ आवश्यक त्या ज्ञानसामग्रीचा संग्रह नसणे या दोन्ही आपत्ती वाङ्मयाभ्यासाच्या क्षेत्रातील व्यक्तींच्या परिचयाच्या आहेत. प्रो. विंटर्स यांनी अमेरिकेतील अभ्यासक्षेत्रांची परिस्थिती दिवसेदिवस सुधारत आहे असेही नमूद केले आहे. क्षणिक अशा सात्त्विक असमाधानाने आपण काही म्हटले, तरी आपल्याकडील वाङ्मयाभ्यासाचे क्षेत्रही अधिकाधिक समृद्ध होत आहे, यात शंका नाही. विद्यापीठात काव्याध्यापन करणाराजवळ, वा ग्रंथरूपाने काव्यमीमांसा करणाराजवळ, विद्वत्ता आणि काव्यानुकूलता या दोहोपैकी एकच देणगी असू शकेल अशी आपण क्षणभर कल्पना केली, तर कोणती देणगी असलेला मनुष्य काव्यमीमांसेकरिता वा अध्यापनाकरता आपण पत्करावा ? काव्यानुकूल वृत्तीचा मनुष्य काव्याध्यापनात फार पुढे जाऊ शकला नाही, तरी अभ्यासकांना तो योग्य वाटेवर तरी नेईल; परंतु काव्याला अनुकूल अशी वृत्ती न लाभलेला विद्वान मात्र भलत्या वाटेने फारच पुढे भरकटेल. सारांश विद्वत्त्व आणि कवित्व यांच्या परस्पर-संबंधाबाबत विष्णुशास्त्री यांनी सुमारे नव्वद वर्षांपूर्वी जे लिहिले, त्याचे स्मरण आजच्या विद्वानांनीही ठेवण्याची आवश्यकता आहे. काव्यास्वाद आणि काव्यलेखन या दोन्हीही बाबतीत विद्वत्तेचा काव्याला उपद्रव होण्याचा धोका अत्यन्त संवेदनाशील विद्वानाच्या बाबतीतही केवढा असतो, यांची अर्वाचीन मराठी काव्यलेखनाच्या व काव्याभ्यासाच्या क्षेत्रात दोन ठळक उदाहरणे आहेत. एक प्रो. माधवराव पटवर्धन यांचे व दुसरे श्री. बा. सी. मर्ढेकर यांचे.

प्रो. विंटर्स यांच्या मते काव्यात्मवृत्तीच्या मनुष्याच्या विचारशक्तीलाही विशिष्ट शिस्त लागण्याची आवश्यकता असते. तो कुठल्यातरी शास्त्राचा पंडित असला म्हणजे भागते असे नव्हे. उदाहरणार्थ एझ्रा पौंड हा भाषाशास्त्रज्ञ होता, पण हे एकदेशीय शास्त्रज्ञान त्याला टीकेच्या क्षेत्रात अधिकारी ठरविण्याला पुरेसे नव्हते. एझ्रा पौंड याने पहिल्या प्रतीच्या इतिहासज्ञाजवळ अध्ययन केले असते, तर तो अधिक समर्थ आणि अधिकारी टीकाकार झाला असता, असे मत प्रो. विंटर्स यांनी व्यक्त केले आहे. प्रो. पौंड यांच्या उणीवेसंबंधी मत व्यक्त करता करता विंटर्स यांनी 'टीकाकाराला मुख्यत्वेकरून कोणत्या ज्ञानक्षेत्राशी परिचय करून घेण्याची आवश्यकता असते' ते सांगितले असल्याने, त्याचा येथे मुद्दाम उल्लेख करावासा वाटला. ज्ञानशाखांच्या कल्पनातीत विस्ताराच्या काळात तर आधुनिक टीकेला आवश्यक अशा ज्ञानाचे क्षेत्र निर्दिष्ट करणे अधिकच अगत्याचे आहे. प्रो. विंटर्स यानी वापरलेले शब्द "A first-rate historian of ideas" हे आहेत. पौंडसारखे कवी आणि काव्यप्रेमी विद्वान काव्यासंबंधी अनेक उपयुक्त आणि प्रेरक कल्पना बोलून जातात. तथापि त्याच विषयात अनेक शतकात बोलून झालेल्या कल्पनांशी त्यांचा संबंध कोणता, याची त्यांना जाणीव असतेच असे नव्हे. माझ्या या ग्रंथातील एका प्रकर-

णात* ऐतिहासिक दृष्टी हे आधुनिक टीकेचे एक प्रधान गमक होय असे म्हटले आहे. विशिष्ट काव्याच्या परीक्षणात या दृष्टीचे जसे महत्त्व असते, तसेच विशिष्ट काव्यसिद्धान्ताच्या परीक्षणातही असते. व याकरिताच काव्यशास्त्र आणि कलास्वरूप-शास्त्र (Aesthetics) यांच्या क्षेत्रातील विविध कल्पनांचा आणि सिद्धान्तांचा सुसंगत इतिहास आधुनिक काव्यमीमांसकाला माहीत असण्याची फार गरज असते. साहित्यमीमांसेला उपयुक्त असे शिक्षण (Discipline) कोणते, या संबंधात प्रो. विंटर्स यांनी येथे व्यक्त केलेला अभिप्राय विचारात घेण्यासारखा आहे. कारण काव्यास्वादाच्या क्षेत्रात पांडित्याला अवास्तव महत्त्व देण्याचीच काय ती चूक होते असे नव्हे, तर अप्रस्तुत पांडित्याला महत्त्व देण्याचीही चूक पुष्कळदा होते.

काव्यास्वाद आणि टीकालेखन यांच्यासंबंधी विचार करताना आधुनिक टीकाकाराजवळ कोणती शिदोरी असणे जरूर आहे व आजच्या काळात आदर्श टीकाकार कोणाला म्हणावे, याचीही चर्चा होते. वाङ्मयेतिहास, काव्यशास्त्र, मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, भाषाशास्त्र यांपासून ते पाठभेदनिश्चय, जन्मतिथिनिश्चय यांसारख्या संशोधनविषयांपर्यन्त अनेक विषयांचा अभ्यास टीकालेखनाच्या सामग्रीतच मोडतो. या सर्व पांडित्याचे महत्त्व कमी नाही; तथापि ते मान्य करूनही असे म्हटले पाहिजे की, त्याचा संबंध काव्यमीमांसेशी केवळ अप्रत्यक्ष आहे. लग्नातील प्रयोजनाच्या दिवशी बाजारात जाऊन भाजीपाला आणणाऱ्या माणसाचा संबंध पाकनिष्पत्तीशी ज्या प्रकारचा असतो, त्याच प्रकारचा संबंध वरील संशोधनसाहित्याचा काव्यास्वादाशी असतो. पण ज्याला प्रो. विंटर्स, हे ' History of Ideas ' म्हणतात, त्या ज्ञानाचा संबंध अर्वाचीन टीकेशी अधिक जवळचा आहे. केवळ भरतमुनी नव्हे, केवळ अभिनवगुप्त नव्हे, केवळ ॲरिस्टॉटल् नव्हे, केवळ प्रो. बुचर वा प्रो. बोसँके नव्हेत, तर ॲरिस्टॉटल्पासून क्रोचेपर्यन्त, आर्नोल्ड पासून रिचर्ड्सपर्यन्तचे पाश्चात्य टीकाशास्त्रातील सर्व प्रवाह, भरतमुनीपासून ते जगन्नाथ पंडितापर्यन्तचे भारतीय काव्यशास्त्रातील सर्व प्रवाह माहिती असणे टीकाशास्त्राला विशेष आवश्यक असते.

काव्यशास्त्रातील प्रमुख प्रवाहांच्या इतिहासाबरोबरच त्या शास्त्राचे नियंत्रकशास्त्र जे कलास्वरूपशास्त्र अथवा ' Aesthetics ' त्याच्या क्षेत्रातील प्रमुख उपपत्तींचीही टीकाकाराला माहिती असणे आवश्यक असते. पण आधी सांगितल्याप्रमाणे मुळात काव्यानुकूल वृत्ती नसल्यास या शास्त्रांच्या परिचयाचाही काव्यमीमांसकाला फारसा उपयोग नसतो.

या उलट आज या क्षेत्रात कित्येक विचित्र कल्पना रूढ होत आहेत. वाङ्मयाभ्यासाचे क्षेत्र वाङ्मयटीकेच्या क्षेत्राहून अर्थातच अधिक मोठे असणार. वाङ्मयाभ्यासाच्या विशाल क्षेत्रात वाङ्मयेतिहासचर्चा, कविचरित्रसंशोधन, कविचरित्रचर्चा इत्यादी अनेक

* प्रकरण ४

गोष्टी येणार. इतकेच नव्हे, तर व्युत्पत्तिशास्त्र, (Philology), शब्दार्थशास्त्र (Semantics), यांचाही संबंध वाङ्मयाभ्यासाशी आहे. परंतु वाङ्मयाभ्यासाचे हे व्यापक क्षेत्र आणि वाङ्मयटीकेचे क्षेत्र, ही समव्याप्त नव्हेत. इतकेच नव्हे, तर वाङ्मयटीकेला या सर्व अभ्यासाचा उपयोग असला, तरी ते अभ्यास केवळ साधनभूत होत. साधनांचे साध्यावर अतिक्रमण होण्याची भीती आजच्या 'विशिष्टाध्यना'च्या (Specialization च्या) काळात फार असते. अर्वाचीन काळात आणखी दोन शास्त्रांच्या अभ्यासाचा संबंध वाङ्मयाभ्यासाशी अधिकाधिक येत आहे. एक समाजशास्त्र आणि दुसरे मानसशास्त्र. या दोन शास्त्रांच्या अभ्यास-साहित्याचे क्षेत्र आणि वाङ्मयाला लागणाऱ्या कच्च्या मालाचे क्षेत्र एक आहे. समाजशास्त्राचा अभ्यास समाजावलोकनावरच अवलंबून असणार, आणि मानसशास्त्राचा अभ्यास मनुष्यस्वभावाच्या अवलोकनावरच अवलंबून असणार. वाङ्मयलेखकालाही या क्षेत्रांचे अवलोकन करावेच लागते. क्वचित् समाजशास्त्राच्या ज्ञानाचा आणि मानसशास्त्राच्या ज्ञानाचा, वाङ्मयलेखकाला आणि वाङ्मयपरीक्षकाला उपयोगही होत असेल, पण वाङ्मयलेखनाचे नियम आणि वाङ्मयपरीक्षणाचे नियम, वरील दोन शास्त्रांच्या नियमांनी ठरविता येणार नाहीत. असे असूनही या दोन भिन्न क्षेत्रांच्या मर्यादा आज वाङ्मयलेखक व वाङ्मयपरीक्षक विसरतात, असे दिसून येईल. लेखकदेखील मानवी मनाच्या आणि कृतींच्या ज्ञानापेक्षा मानसशास्त्र व समाजशास्त्र यांचे ज्ञान दाखविण्याची धडपड करतात, आणि वाङ्मयपरीक्षक तर या दोन शास्त्रांच्या निकषावरच समाजाची व स्वभावाची चित्रे पारखून घेण्यात 'सशास्त्र' टीकेचे समाधान मानतात.

'टीकालेखनाला कुठल्याच शास्त्रज्ञानाची गरज नाही', या गैरसमजापासून, ते कुठल्यातरी एखाद्या वाङ्मयसंबद्ध परंतु वाङ्मयबाह्य शास्त्राचे दास्य पत्करण्यापर्यंत, अनेक आत्यन्तिक टोकांचे गैरसमज या विषयात शिरलेले दिसतात. नुसत्या विद्वत्तेवर भर देणारा टीकाकार आणि नुसत्या काव्यानुकूल (अथवा जुना शब्द वापरावयाचा म्हटल्यास 'रसिक') वृत्तीवर भर देणारा टीकाकार, या दोघांतील सरसनिरस ठरविण्याचा यत्न आपण या प्रकरणाच्या आरंभी केला, व विद्वानांच्या वाङ्मयमीमांसेची चर्चा करताना आपणांला त्यांच्या आणखीही कित्येक पांडित्यमूलक अतिरेकांची आणि प्रमादांची चर्चा करावी लागली. विष्णुशास्त्रींनी 'विद्वत्त्व आणि कवित्व' या द्वंद्वाच्या प्रकरणी दिलेला फैसलाही आपण विचारात घेतला. पांडित्यमूलक दोषांच्या या सविस्तर विवरणामुळे केवळ वैयक्तिक अभिरुची आणि रसिकता यांवर भागविणे अधिक बरे, असाही समज होण्याची शक्यता आहे. यदाकदाचित ते अपरिहार्यच असते, तर तशी निवड करणेही युक्त, असे मी स्पष्टपणे म्हटले असते. प्रो. बॅबिट् (किंवा आपल्याकडील त्यांचे वाङ्मयीन आप्त) यांच्याप्रमाणे सौंदर्यसंवेदनाशून्य विद्वत्ता, किंवा मानसशास्त्रासारख्या एखाद्या विशिष्ट शास्त्राचा आत्यंतिक पगडा, या

दोन पांडित्यमूलक दोषांपेक्षा, पांडित्यशून्य रसिकता बरी, असेच मी म्हणेन. परन्तु ही निवड केवळ आपद्धर्म म्हणून केलेली निवड होय. मुळात रसिक, संवेदनाशील आणि काव्यानुकूल अशा टीकाकारालाही कोणते ज्ञान आवश्यक,—नव्हे, अपरिहार्य ठरेल, हा मुख्य प्रश्न आहे. प्रो. विंटर्स यांनी याच प्रश्नाला दिलेल्या उत्तराचा येथे निर्देश करणे मला उपयुक्त वाटते. कोणत्याही वाङ्मयसम्बद्ध शास्त्राच्या अभ्यासाचा वा कोणत्याही वाङ्मयशाखेच्या अभ्यासाचा वाङ्मयपरीक्षणात उपयोग होणे, वा न होणे, हे एका प्रश्नाच्या उत्तरावर अवलंबून राहील. तो प्रश्न म्हणजे "वाङ्मय म्हणजे काय व त्याची श्रेष्ठता कशावर अवलंबून असते?" हा होय.

लेखक आणि टीकाकार या दोघांच्या कार्यक्षेत्रासंबंधी लिहिताना दुसऱ्या एका अर्वाचीन टीकाकाराने एक उपयुक्त दृष्टान्त वापरला आहे. त्याच्या मते लेखक हा एखाद्या इंजिनियरसारखा असतो. तो एखाद्या नव्या मुलखाची (अनुभवाची) प्रथम पाहाणी करतो, व त्यात रस्ता तयार करतो. तर टीकाकार हा नव्या रस्त्याची पाहाणी करणाऱ्या अधिकाऱ्यासारखा (इन्स्पेक्टरसारखा) असतो. टीकाकाराला त्या मुलखाचीही माहिती हवी व तो रस्ता तयार करण्याला पडलेल्या श्रमांचीही जाणीव हवी.

टीकालेखनाची क्रिया आणि वाङ्मयलेखनाची क्रिया या दोन्ही प्रायः सारख्याच आहेत, असा वरील दृष्टान्ताचा अर्थ आहे. जी सहृदयता (नव्या मानसशास्त्रीय भाषेत म्हणजे जी 'संवेदनशीलता') मूळ काव्यलेखनाला आवश्यक असते, तीच सहृदयता त्या काव्याचे रहस्य उलगडून दाखविण्याकरिता केलेल्या टीकालेखनाला आवश्यक असते. ती नसेल तर टीकाकाराला टीकाविषय झालेल्या काव्याचे मर्मही सांगता येणार नाही, मग त्याचे मूल्यमापन करणे वा त्याचे गुणदोष दाखविणे तर दूरच राहिले. टीकाकाराच्या अंगी 'सहृदयता' हवी, हा विचार सर्वपरिचित आणि जुनाच आहे. 'कवी आणि टीकाकार दोघेही आत्माविष्कारच करीत असतात,—कवीचा विषय ईश्वरी सृष्टी हा असतो, तर टीकाकाराचा विषय 'शब्दसृष्टीच्या ईश्वरा'ची सृष्टी हा असतो, एवढाच फरक.' हा विचार नवा असला, तरी पाश्चात्य टीका-वाङ्मयाला सुपरिचित आहे. परंतु कवी आणि काव्यसमीक्षक दोघांनाही कोणता गुण आवश्यक असतो? रसिकता, सौंदर्यदृष्टी, सहृदयता, मार्मिकता इ. अनेक शब्द उत्तरादाखल वापरलेले आढळतील. उत्तरांचा अर्थ समजावून घ्यावयाचा, म्हणजे 'सौंदर्य म्हणजे काय?' आणि 'प्रतिभा (Imagination) म्हणजे काय?' या सनातन प्रश्नांची उत्तरे शोधणे होय. या ग्रंथाच्या या केवळ प्रास्ताविक भागात, या दोन प्रश्नांकडे वळता येत नाही. तथापि सौंदर्यास्वाद आणि सौंदर्यनिर्मिती यांचा परस्परसंबंध सुस्पष्ट करण्यापुरताच या दोन शब्दांचा अर्थ आणि संबंध पाहणे येथे आवश्यक आहे.

टीकाकार कविकृतीतील सौंदर्य पाहातो, तर त्याच्याही आधी कवीने ईश्वरी सृष्टी-

तील आणि संसारातील सौंदर्य पाहून ते चितारून दाखविलेले असते. या दोघांनीही टिपलेल्या 'सौंदर्याचा' अर्थ आधी या विषयाच्या अभ्यासकांनी नीट ध्यानात घेतला पाहिजे. हे दोघेही ज्या अर्थाने सौंदर्याच्या शोधात असतात, त्या अर्थाने पाहाता, कवी हाही समीक्षक असतो आणि समीक्षक हाही कवी असतो. जेव्हा सृष्टीतील एखादे दृश्य कवीच्या काव्याचा विषय बनते, तेव्हा ते केवळ त्याच्या चित्रणाचाच विषय बनलेले नसते, तर त्याच्या परीक्षणाचा आणि मूल्यमापनाचाही विषय बनलेले असते. दुष्यन्तशकुन्तलाप्रसंग हा कालिदासाला सुंदर वाटतो. या 'वाटण्यात' वा 'अतः-प्रतीतीत' (Intuition मध्ये) पुष्कळच मानसिक क्रिया अन्तर्भूत आहेत. 'ग्रीवाभंगा'मुळे 'अभिराम' बनलेले हरिण 'सुंदर' वाटणे, सरोवरातील कमल 'सुंदर' वाटणे आणि महाभारतातील दुष्यन्तशकुन्तला 'सुंदर' वाटणे, या तिन्हीही प्रतीती-तील 'सुंदरा'त कोणताही फरक असो; तिन्ही ठिकाणचे दृश्य कवीला नुसते गोड, प्रमाणबद्ध; वा सुखद वाटते असे नव्हे, तर ते अर्थपूर्ण आणि महत्त्वपूर्ण आहे अशीही त्याची धारणा बनते. इंग्रजीतील कलामीमांसेत अशा ठिकाणी 'Worthwhile', 'Significant', 'Indicative of life', * यासारखे शब्द वापरतात. म्हणजेच कवीच्या वा कलावन्ताच्या सौंदर्यप्रतीतीत अर्थवत्तेची (Significance ची) आणि मूल्याची (Worthwhile पणाची) मनोमन साक्ष असते. या ग्रंथात इतरत्र केलेल्या विधानांचाच पुनरुच्चार करून असे म्हणता येईल की, कवीच्या सौंदर्यप्रतीतीत 'निवड' असते, 'मूल्यदर्शन' असते व 'सत्यसाक्षा-त्कार' ही असतो. या सत्यसाक्षात्काराचाच (Intuition चाच) उच्चार तरुण कीट्सने "Truth is beauty, beauty truth" या आपल्या प्रख्यात सौंदर्यमंत्रात केला आहे.

कवीच्या या निवडीत, प्रतिभेचा अथवा Imagination चाच वापर झालेला असतो. कारण केवळ प्रतिभावंतच सृष्टीकडे 'अपूर्व' अशा दृष्टीने पाहू शकतो व 'अपूर्व' अशा क्रमाने तिची नवी रचना करू शकतो. "The poet makes unconsciously a selection which outwits the force of habit". † या प्रो. रिचर्ड्सच्या विधानाचा अर्थ हाच आहे. जेव्हा केशवसुत

"पाणिस्पर्शच आमुचा शक्तसे वस्तूप्रती द्यावया—
सौंदर्यातिशया ....."

असे म्हणतात, तेव्हा ते स्वतःकडे अहंकाराने ब्रह्मदेवाचा अधिकार घेत नसून प्रति-भेत असलेल्या नवदर्शनाचा आणि नवरचनेचाच उल्लेख स्वानुभवाच्या विश्वासाने

---

* Scott James : The Making of Literature (1932) Chapter XXIX

† Principles of Literary Criticism P. 244.

करीत आहेत. सौंदर्यदर्शनाने प्रतिभावन्तांची प्रतिभा जागविली जाते, आणि प्रतिभेचे नेत्र जागे झाल्यावर कवीला नवीनवी सौंदर्ये दिसू लागतात. ईश्वरी सृष्टीतील सौंदर्य प्रथम विशेषत्वाने पाहाण्याकरिता व नंतर प्रसन्नपणे चितारण्याकरिता जशी प्रतिभा आवश्यक असते, तशीच कवीच्या प्रतिसृष्टीतील सौंदर्य पाहाण्याकरिता आणि विशद करण्याकरिता टीकाकारालाही एक प्रकारची प्रतिभाच लागते. कल्पनाशक्तीच्या निर्माणक्षम स्वरूपाला आपण प्रतिभा म्हणतो, तर तिच्याच आस्वादक्षम स्वरूपाला आपण सहृदयता अथवा सद्भिरुची म्हणतो. " ...In their flashes of insight taste and genius are one." अशा अर्थाचे उद्गार एका अमेरिकन साहित्यमीमांसकाने* काढले आहेत, त्याचा अर्थ हाच होय.

आपल्या प्रतीतीचा विषय झालेले नूतन सत्य आणि सौंदर्य, दुसऱ्याना तितकेच प्रत्यक्षवत् करणे हा कवीचा आवडता उद्योग असतो. हा उद्योग समजून घेणाऱ्या व या उद्योगाचे यशापयशही समजून घेणाऱ्या टीकाकाराला केवळ शब्दार्थज्ञान व केवळ अलंकारशास्त्राचे ज्ञान, असून तर भागणार नाहीच, परंतु अर्वाचीन काळात ज्यांचे माहात्म्य अधिक मानले गेले आहे, त्या मानसशास्त्रादी शास्त्रांच्या अभ्यासानेही भागण्यासारखे नाही. काव्य म्हणजे काय, सौंदर्य म्हणजे काय, विशिष्ट वाङ्मय-प्रकाराची निर्दोष सिद्धी ओळखण्याची गमके कोणती, या सर्व प्रश्नांची उत्तरे एखाद्या टीकाकाराजवळ तयार असूनही, अगदी साध्या पण सर्वपरिचित कवितेची मीमांसा तो अप्रयोजकपणे करू शकेल. आणि म्हणूनच काव्याच्या विवरणाला अनेक-शास्त्रांचा उपयोग आहे हे मान्य करूनही, शास्त्राध्ययनापेक्षा जन्मजात सहृदयतेचा उपयोग अधिक आहे, याच जुन्या सिद्धान्ताचा उच्चार पुन्हा करावा लागतो.

गॉल्सवर्दीसंबंधी लिहिताना डी. एच. लॉरेन्स म्हणतो, " Literary criticism can be no more than a reasoned account of the feeling produced upon the critic by the book he is criticizing. Criticism can never be a science; it is, in the first place, much too personal, and in the second, it is concerned with values that science ignores " +

असे म्हणून लॉरेन्स पुढे म्हणतो, शैली आणि वाङ्मयप्रकार यांच्या संबंधीची एकूण एक शास्त्रीय पोपटपंची, आणि शास्त्रशुद्धतेचा आव आणून वनस्पतीशास्त्राच्या थाटात वाङ्मयाचे केलेले वर्गीकरण म्हणजे शुद्ध थोतांड होय. लॉरेन्सच्या या आवेशयुक्त उद्गारातील उत्तरार्ध पत्करणे म्हणजे प्रस्तुतसारख्या ग्रंथाच्या लेखना-लाच अवसर नाही हे मत पत्करण्यासारखे आहे. आणि त्याच्या उद्गारांचा पूर्वार्ध पत्करणे म्हणजे टीकेच्या अनेक प्रकारांपैकी संस्कारचित्रणात्मक(Impressionistic)

---

* Spingarn : American Critical Essays, 1930, P. 450

+ D. H. Lawrence : Selected Essays, P. 217 (Edition, 1950)

टीकाप्रकारच काय तो खरा टीकाप्रकार होय, असे म्हणण्यासारखे होय. पण अर्वाचीन काळातील सर्वच टीकाप्रकारांत कल्पनाशक्तीचे अथवा सहृदयतेचे माहात्म्य अतोनात वाढलेले आहे, यात मात्र संदेह नाही.

प्रतिभा आणि अभिरुची या दोन्ही रूपांनी आविष्कृत होणाऱ्या कल्पनाशक्तीचा विचार आजच्या मानसशास्त्रप्रधान युगातही भरपूर होत आहे, आणि प्राचीन अध्यात्मप्रधान युगातही झाला आहे. साधी कल्पनाशक्ती, तद्रूप होऊन आस्वाद घेण्याची शक्ती, येथपासून ते 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमते'पर्यन्त अनेक अर्थांनी इंग्रजीतील Imagination हा शब्द वापरला जातो. या निर्माणक्षम शक्तीचा कोलरिज् याने आपल्या Biographia Literia मध्ये जो विचार केला आहे त्याच्या पलीकडे जाणे कठिण आहे, असे प्रो. रिचर्ड्स् यांनीही म्हटले आहे.* वाङ्मयीन टीकेच्या प्रान्तात आधुनिक मानसशास्त्राचा उपयोग प्रथम करणाऱ्या या आधुनिक टीकाकाराने, कोलरिजच्या प्रतिभामीमांसेबद्दल असे म्हणावे, ही गोष्ट विशेषच म्हटली पाहिजे. आजच्या साहित्यमीमांसेत कल्पनाशक्ती (Imagination) हा शब्द निदान सहा वेगवेगळ्या अर्थांनी वापरला जातो असे रिचर्ड्स् यांनी नमूद केले आहे. त्या सहा अर्थांपैकी दोनच अर्थ नवनिर्माणक्षमतेला धरून आहेत. त्यांतील एक म्हणजे 'नवे शास्त्रीय शोध लावणारी कल्पनाशक्ती आणि दुसरा म्हणजे कविप्रतिभा.' आपल्या या विवेचनाला उपयुक्त असा आणखीही एक अर्थ प्रो. रिचर्ड्स् यांनी दिला आहे. तो म्हणजे " Sympathetic reproducing of other people's states of mind particularly their emotional states " हा होय. या अर्थाचे वर्णन रिचर्डस् 'एक संकुचित अर्थ' (A narrower sense) असे करीत असले तरी, प्रस्तुत विवेचनाच्या दृष्टीने हाच अर्थ सर्वांत महत्त्वाचा आहे. 'दुसऱ्याच्या मनःस्थितीत प्रवेश करण्याची शक्ती' म्हणजेच सहृदयता होय. नवनिर्मितीला लागणारी. 'प्रतिभा' आणि दुसऱ्याच्या भावनांशी समरस होण्याला लागणारी 'सहृदयता' हे दोन्ही, 'Imagination'चेच प्रकार होत. या दोन प्रकारच्या कल्पनाशक्तींपैकी सहृदयता हीच टीकाकाराला अधिक उपयुक्त आहे. किंबहुना काव्यशास्त्राची मदार कोणत्याही शक्तीवर असली, तरी प्रत्यक्ष काव्यास्वादाची मदार आधुनिक काळात काय, की प्राचीन काळात काय, सहृदयतेवर वा 'Empathy' वरच दिसून येते.

स्वतः कोलरिज्ने Imaginationचे अथवा 'प्रातिभ'ज्ञानाचे दोन प्रकार मानले आहेत. एक प्राथमिक कल्पनाशक्ती अथवा अखिल मानवी संवेदनेची (Perceptionची) शक्ती; आणि हीतूनच जन्म पावणारी दुसरी कल्पनाशक्ती म्हणजे मूळच्या

* Principles of Literary Criticism : I. A. Richards, P. 241

संवेदनेला वा Perception ला इच्छाशक्तीच्या जोरावर नवा आकार देणारी शक्ती. सहृदयतेच्या बळावर दुसऱ्याच्या भावना अनुभविणारी शक्ती, आणि उत्कट भावनांच्या बळावर वस्तूचे नवीनच रूप पाहाणारी व रचणारी शक्ती, या दोन अर्थांनी प्रतिभा अथवा Imagination ही एक असाधारण ज्ञानशक्ती आहे. परंतु ज्या सामान्य कल्पकतेचा उपयोग उपमा-उत्प्रेक्षादिकात होतो, ती कल्पकता आणि 'Imagination' (प्रतिभा) मात्र एक नव्हे. फॅन्सी आणि इमॅजिनेशन् या दोन काव्यक्षेत्रीय शक्तींतील फरक दाखवून देणे, आणि कल्पनाशक्तीतील नवनिर्माणरूप (Esemplastic) भागाचे वेगळे महत्त्व सांगणे, ही कोलरिज् याने काव्यमीमांसेत घातलेली महत्त्वाची भर होय.*

आजच्या मानसशास्त्रात ज्याला Empathy किंवा दुसऱ्याच्या भूमिकेत जाण्याची शक्ती म्हणतात, ती आणि जुन्या काव्यशास्त्रातील सहृदयता यांची 'जात' एकच असली, तरी तीव्रता आणि व्याप्ती सारखी नाही. जुन्या काळी करुणरसाचे दृश्य दिसल्यास लगेच डोळ्याला पाणी येणे, वा काव्यातील विविध पात्रांच्या रागलोभाशी समरस होणे, एवढीच अपेक्षा सामान्यतः सहृदय वाचकाकडून वा प्रेक्षकांकडून केली जाई. परन्तु 'विविध प्रसंग आणि त्या प्रसंगांत सापडलेल्या व्यक्ती यांचे जीवन जणू स्वतः जगून, त्यातील अनुभवांचा आणि उद्गारांचा अर्थ लावण्याची शक्ती' एवढा व्यापक अर्थ आजच्या 'तद्रूपते' त अन्तर्भूत आहे. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी ज्या जुन्या पंडितांचा उपहास केला, ते शब्दावर खेळ करून कवीच्या एकाच ओळीचे चार परस्पर भिन्न अर्थ करण्यात मोठी करामत आहे, असे मानीत; तर उलट कवीच्या मनोभूमिकेत शिरून काव्याचा एकमेव व खरा अर्थ लागेल, असे मानणारे आजचे टीकाकार तो केवळ अप्रयोजकपणा मानतील.

ललित वाङ्मयाच्या अभ्यासात जुन्या संस्कृत पांडित्यामुळे अप्रयोजकपणा शिरला, ही विष्णुशास्त्रींची तक्रार होती; तर अर्वाचीन काळातील विज्ञानशास्त्राच्या प्रस्थामुळे त्याच अभ्यासात दुसऱ्या प्रकारचा अप्रयोजकपणा शिरला आहे, अशी डी. एच. लॉरेन्स याची तक्रार आहे. वनस्पती आणि प्राणी यांचा अभ्यास आपण जसा त्यांच्या उत्पत्तीसंबंधीचे सामान्य नियम बसविण्याकरिता करतो, तसा विविध काव्य-ग्रंथांचा वा कादंबऱ्यांचा अभ्यास करणे हास्यास्पद होय, हा लॉरेन्स याच्या तक्रारीचा अर्थ होय. विज्ञान आणि सांस्कृतिक ज्ञान (Natural Sciences and Humanities) यांच्या अभ्यासाच्या दिशात कोणता फरक असणे जरूर आहे, यावर पाश्चात्त्य देशात गेल्या दीडशे वर्षात पुष्कळच चर्चा झालेली आहे. शास्त्रांच्या अभ्यासाचा हेतू सार्वत्रिक नियम स्थापित करणे हा असतो, तर काव्यनाट्यादिकांच्या अभ्यासाचा, किंबहुना मानवी इतिहासाच्या अभ्यासाचाही हेतू, विशिष्ट कलाकृतीतील

* Biographia Literia, Chapter XIII

वा घटनेतील स्वारस्याचे* आकलन करणे हा असतो. यावरून काही विद्वान सृष्टिविज्ञान आणि संस्कृतिविज्ञान (Sciences of Nature and Sciences of Culture) असा भेद करतात. वाङ्मयाच्या अवलोकनावरूही काही पंडित वनस्पति-शास्त्रावरून बांधावे तसे नियम बांधतात. परंतु हा प्रयत्न व्यर्थ आहे, असेही काही विद्वानांचे मत आहे. लुई कझॅमियाँसारख्या विख्यात वाङ्मयेतिहासकाराने इंग्रजी वाङ्मयाच्या आपल्या इतिहासात इंग्रज राष्ट्राच्या मनाच्या ऐतिहासिक आन्दोलनाचा (' Oscillation of the rhythm of the English national mind ') म्हणून एक सिद्धान्त बसविला आहे. तो वाङ्मयेतिहासविषयक सिद्धान्त ' एक क्षुद्र तरी आहे, नाही तर खोटा तरी आहे ' असे मत अन्य काही पंडितांनी † दिले आहे.

पण पांडित्य आणि शास्त्रीय पद्धती यांना काव्याच्या क्षेत्रातून या प्रकारे हुसकावून लावल्यास वैयक्तिक व खाजगी अभिप्रायांचे फावेल आणि अराजक माजेल, अशी भीतीही दुसऱ्या बाजूने आहे, हे विसरून चालणार नाही. वाङ्मयीन टीकेत शास्त्रीय पद्धतीला जागा नाही, असे जेव्हा लॉरेन्स्सारखे कित्येक लोक म्हणतात, तेव्हा त्याचा अर्थ वाङ्मयमीमांसा ही केवळ एकेका व्यक्तीची स्वतंत्र चैन असून तिची अन्य लोकांनी चौकशी करण्याचे कारण नाही, असा खासच नव्हे. वाङ्मया-स्वादात वैज्ञानिक पद्धतीचा उपयोग फारसा नाही, या मताचा अर्थ, "वाङ्मयाच्या अभ्यासात केवळ भावनांचा उपयोग आहे, बुद्धीला अवसर नाही" असा खासच नव्हे. लॉरेन्स्ने म्हटल्याप्रमाणे एखाद्या टीकाकाराने आपल्या मनावर एखाद्या कलाकृतीमुळे झालेले संस्कार नुसते नमूद करायचे म्हटले, तरीही त्यात सुसंगतपणा व सयुक्तिकता यांना अवसर आहेच. स्वतः लॉरेन्स् यानेही " A reasoned account of the feeling produced upon a critic " असे म्हणून सयुक्तिकतेचे महत्त्व मान्य केलेच आहे. सौंदर्यासंबंधीची वैयक्तिक प्रतीती नेहमीच ' सार्वत्रिक ' होण्याची उमेद धरीत असते. या सार्वत्रिकतेच्या महत्त्वाकांक्षेमुळेच त्या प्रतीतीला विज्ञानाचा नसला, तरी तर्कशास्त्राचा अवलंब करावा लागतो. सारांश (वाङ्मयटीकेचा प्रारंभ वैयक्तिक भावनेत असला, तरी तिचे समर्थन आणि तिचा व्यापक स्वीकार वस्तुनिष्ठ आणि तर्कनिष्ठ अशा मंडनातच असतो.)

पण वाङ्मयीन टीकेचे आजचे क्षेत्र केवळ वैयक्तिक आस्वाद आणि त्याचे समर्थन एवढ्यातच संपत नाही. शाकुंतलाचे रसग्रहण करताना जरी टीका-

* Wilhelm Windelband यांच्या मताचा Theory of Literature या Welleck and Warren यांच्या ग्रंथात पा. १७ वर आलेला उल्लेख.

† René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature P. 18.

काराला वैयक्तिक संवेदनांचे आणि आनंदाचे वर्णन करावे लागले, तरी कालिदास-कालीन वाङ्मयाची मीमांसा करताना तो काही सार्वत्रिक सिद्धान्तही बांधू शकेल. (वाङ्मयाच्या क्षेत्रात 'विशिष्ट' (वैयक्तिक) आकलनाचे आणि 'सामान्य' (सार्वत्रिक) आकलनाचे, अशी दोन क्षेत्रे शास्त्रीय पद्धतीला हसणारांनीही मान्य केली आहेत. कॅझमियॉच्या ज्या वाङ्मयेतिहासविषयक सिद्धान्ताचा वेलेक् आणि वॉरेन या विद्वद्द्वयाने उपहास केला आहे, तो सिद्धान्तही विशिष्ट कलाकृतीसंबंधी नसून, वेगवेगळ्या वाङ्मयीन कालखंडांसंबंधी आहे, हे विसरता येणार नाही. प्राचीन काळी पांडित्याने वाङ्मयास्वादाच्या क्षेत्रात जे प्रमाद केले, तितके हास्यापद नसले, तरी त्याहून हानिकारक प्रमाद आजची विज्ञाननिष्ठा कधी कधी करते ! आणि म्हणूनच काव्यशास्त्र, मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, व्युत्पत्तिशास्त्र, इतिहासशास्त्र या सर्वांनी सन्नद्ध असलेल्या आजच्या टीकाकारानेही आपली मदार कल्पनाशक्तीवर, म्हणजेच तद्रूप होण्याच्या शक्तीवर ठेवली पाहिजे. कारण इतर शास्त्रांच्या अध्ययना-वाचून एकवेळ या प्रांतात चालेल, पण कल्पनाशक्तीशिवाय चालणार नाही.!

* * *

[illegible]

११ काव्यात्म टीका : भूमिका आणि समर्थनीयता

काव्यास्वादापासून मिळणारा आनंद अनेक तऱ्हांनी व्यक्त करता येईल — विश्लेषणात्मक टीकेचे सामर्थ्य मर्यादित — आस्वाद हेच टीकेचे प्रमुख उद्दिष्ट — न पारखल्या गेलेल्या काव्याचे गुणग्रहण हेच काव्यशास्त्राचे खरे फल — ' Applied criticism ' ला गौण स्थान देण्याची प्रवृत्ती — वाङ्मयाने स्फुरलेले हे वाङ्मयही ललित असू शकते — या टीकेत विश्लेषण आणि संश्लेषण यांचा मधुर संगम — सर्वच कल्पक टीका एका अर्थाने ' Creative ' — माडखोलकर, मराठीतील पहिले कल्पक टीकाकार — काव्यात्म टीकेचे सर्वोच्च नमुने रवीन्द्रनाथांच्या टीकेत — गटेची शाकुन्तलावरील काव्यरूप टीका — तद्रूपताच खऱ्या टीकाकाराला टीकाकार बनविते — क्रोचेसंप्रदायी स्पिन्गार्नचे मत — शास्त्रावर भिस्त न ठेवता तादात्म्यावर भिस्त — अरविंद घोष यांच्या कलामीमांसेचा विचार — रवीन्द्रांची काव्यात्म टीका आणि अरविंदांची टीका यांतील फरक — कलेचे रहस्य जाणण्याला ध्यानावस्थेची (contemplation ची) गरज — चित्रकलेतील ' सादृश्य ' विरुद्ध ' अन्तर्दर्शन ' — आदर्श-मिश्रित वास्तवदर्शन — ' काव्यात्म ' टीकाप्रकार श्रेष्ठ टीका-विषयावरच अवलंबून — काव्यात्म टीकेसंबंधीची मराठीतील चमत्कारिक कल्पना — विडंबनात्मक लेख हीही एक प्रकारची ' Creative ' टीकाच — ' Pastiche, ' ' Parody ' आणि ' Burlesque ' — माधवराव जोशी, अत्रे, पु. ल. देशपांडे.

काव्यात्म टीका : भूमिका आणि समर्थनीयता

मागील प्रकरणात टीकाकाराच्या सामग्रीसंबंधी वा वाङ्मयीन शिदोरीसंबंधी थोडे-फार विवेचन केले. ज्याच्या अंगी काव्यानुकूलता वा सहृदयता आहे त्याने केलेली काव्यमीमांसा, ज्याच्या जवळ केवळ पांडित्य आहे त्याच्या काव्यमीमांसेपेक्षा केव्हाही अधिक मोलाची ठरेल, हा त्या विवेचनाचा इत्यर्थ म्हणून सांगता येईल.' तथापि टीका म्हणजे केवळ आस्वादनक्रियाच असते असे नव्हे. काव्यास्वादाबरोबरच टीकाकाराला –विशेषत: आधुनिक टीकाकाराला– विशिष्ट काव्याचे व त्याच्या जनकाचे, वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील स्थानही दाखवून द्यावे लागते. या दुसऱ्या म्हणजे मूल्यमापनाच्या क्रियेलाच केवळ नव्हे, तर काव्यास्वादाच्या क्रियेलाही विद्वत्तेची अथवा पूर्वतयारीची गरज असते, हे उघड आहे. तथापि आपल्या प्राचीन साहित्यशास्त्रकारांनी काय, की विंटर्स्-सारख्या अर्वाचीन टीकाकारांनी काय, टीकाकाराला आवश्यक अशा गुणांत प्रथमस्थान काव्यानुकूल वृत्तीला वा सहृदयतेला दिले आहे. इतकेच काय, टीकाशास्त्राचे प्राय: व्याकरणशास्त्र बनवू पाहाणाऱ्या काही आधुनिक 'शास्त्रीय' टीकाकारांनाही हे सहृदयतेचे माहात्म्य अखेर कबूल करावे लागलेले आहे.*

काव्यात कवी जे उत्कट भावनात्मक अनुभव रंगवीत असतो, त्याची उत्कटता वाचकाला प्रतीत झाली वा पटली, म्हणजे काव्यास्वाद घेतला गेला, हा काव्यास्वाद-क्रियेचा एक अर्थ आहे. दुसरा अर्थ म्हणजे ती उत्कटता वा ते अनुभूतिसौंदर्य कवीने ज्या कलात्मकतेने व्यक्त केले आहे, ती कलात्मकता जाणणे व तिचा आनंद लुटणे. अर्थात हे दोन्ही आनंद परस्परावलंबी आहेत, हे थोडया विचाराअन्ती कळून येईल. परंतु काव्यास्वाद म्हणजे जर विशिष्ट अनुभव आणि विशिष्ट अभिव्यक्ती यांचा आनंद असेल, तर तो अनेक तऱ्हांनी व्यक्त करता येईल.

---

* Richards : Practical Criticism P. 12 " Critical principles in fact need wary handling. They can never be a substitute for discernment... "

काव्यात्म टीका : भूमिका आणि समर्थनीयता

मागील प्रकरणात टीकाकाराच्या सामग्रीसंबंधी वा वाङ्मयीन शिदोरीसंबंधी थोडे-फार विवेचन केले. ज्याच्या अंगी काव्यानुकूलता वा सहृदयता आहे त्याने केलेली काव्यमीमांसा, ज्याच्या जवळ केवळ पांडित्य आहे त्याच्या काव्यमीमांसेपेक्षा केव्हाही अधिक मोलाची ठरेल, हा त्या विवेचनाचा इत्यर्थ म्हणून सांगता येईल.' तथापि टीका म्हणजे केवळ आस्वादनक्रियाच असते असे नव्हे. काव्यास्वादाबरोबरच टीकाकाराला –विशेषत: आधुनिक टीकाकाराला– विशिष्ट काव्याचे व त्याच्या जनकाचे, वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील स्थानही दाखवून द्यावे लागते. या दुसऱ्या म्हणजे मूल्यमापनाच्या क्रियेलाच केवळ नव्हे, तर काव्यास्वादाच्या क्रियेलाही विद्वत्तेची अथवा पूर्वतयारीची गरज असते, हे उघड आहे. तथापि आपल्या प्राचीन साहित्यशास्त्रकारांनी काय, की विंटर्स्-सारख्या अर्वाचीन टीकाकारांनी काय, टीकाकाराला आवश्यक अशा गुणांत प्रथमस्थान काव्यानुकूल वृत्तीला वा सहृदयतेला दिले आहे. इतकेच काय, टीकाशास्त्राचे प्राय: व्याकरणशास्त्र बनवू पाहाणाऱ्या काही आधुनिक 'शास्त्रीय' टीकाकारांनाही हे सहृदयतेचे माहात्म्य अखेर कबूल करावे लागलेले आहे.*

काव्यात कवी जे उत्कट भावनात्मक अनुभव रंगवीत असतो, त्याची उत्कटता वाचकाला प्रतीत झाली वा पटली, म्हणजे काव्यास्वाद घेतला गेला, हा काव्यास्वाद-क्रियेचा एक अर्थ आहे. दुसरा अर्थ म्हणजे ती उत्कटता वा ते अनुभूतिसौंदर्य कवीने ज्या कलात्मकतेने व्यक्त केले आहे, ती कलात्मकता जाणणे व तिचा आनंद लुटणे. अर्थात हे दोन्ही आनंद परस्परावलंबी आहेत, हे थोड्या विचाराअन्ती कळून येईल. परंतु काव्यास्वाद म्हणजे जर विशिष्ट अनुभव आणि विशिष्ट अभिव्यक्ती यांचा आनंद असेल, तर तो अनेक तऱ्हांनी व्यक्त करता येईल.

---

* Richards : Practical Criticism P. 12 "Critical principles in fact need wary handling. They can never be a substitute for discernment..."

एक सर्वसामान्य तऱ्हा म्हणजे काव्यान्तर्गत अनुभवाचे आणि त्याच्या अभिव्यक्तीचे विश्लेषण करणे, काव्यगत अनुभवाची उत्कटता आणि असाधारणता स्पष्ट करणे, तसेच अभिव्यक्तीची समर्पकता दाखवून देणे. या प्रकाराला काव्य-विश्लेषणाचा प्रकार असे म्हणता येईल. परन्तु विश्लेषण—मग ते काव्यातील शब्द-योजनेचे असो, की अनुभूतिवैशिष्ट्याचे असो — कितीही बिनतोड असले, तरी ते वाचल्याने कोणाही वाचकाला काव्याचा आस्वाद घडेलच अशी हमी घेता येणार नाही. इंग्रजीत, 'तुमच्याकरिता दुसऱ्या कोणी आंघोळ करून चालणार नाही' अशा अर्थाची एक म्हण आहे. काव्यास्वाद ही गोष्टही अशीच ज्याची त्याने करण्याची, वा ज्याची त्याला घडण्याची आहे. काव्यास्वादाचे हे प्रमुख स्वरूप लक्षात घेतल्यावर विश्लेषणात्मक टीकेचे सामर्थ्य मर्यादित आहे, निदान अमोघ नाही हे कोणालाही मान्य करावे लागेल. यामुळे असो, की अन्य काही वैयक्तिक कारणांनी असो, आस्वादहेतुक आणि आस्वादप्रधान टीका क्वचित सर्वस्वी भिन्न रूपही घेते. कवी स्वतः ज्याप्रमाणे स्वतः अनुभविलेली भावना, वा स्वतः पाहिलेले दृश्य, 'का सुंदर होते' याची शास्त्रोक्त मीमांसा करीत बसत नाही, तर स्वतःला जसे जाणवले तसे रंगविण्याचा यत्न करतो, तसाच प्रकार कधी कधी अपरिहार्यत्वाने टीकाकाराकडूनही होतो. काव्यसौंदर्याची मीमांसा न करता, त्यापासून झालेल्या आनंदात तो स्वतः काव्यच बोलू लागतो. याला 'काव्यावरील काव्य' असे देखील म्हणता येईल. अशा 'काव्यात्म' टीकेत सरळ अर्थविवरण वा सौंदर्यमीमांसा कमी आढळेल. तथापि अशा 'काव्यात्म' टीकेचे वा Creative criticism चे मूळ व इतर प्रकारच्या टीकेचे मूळ प्रायः एकच असते असे दिसून येईल. या ग्रंथाच्या पहिल्या एक दोन प्रकरणात आधुनिक टीकेच्या उद्दिष्टाचे आणि वैशिष्ट्याचे थोडेफार विवेचन येऊन गेलेलेच आहे. त्यावरून हे दिसून येईल की, मूल्यमापन हे आधुनिक टीकेचे एक शास्त्रसम्मत अंग असले, तरी ते प्रमुख आणि प्राथमिक अंग नव्हे. टीकेचे प्रमुख अंग वाङ्मयास्वाद हे होय. या आस्वादाचा पाया म्हणून काव्य-विवरणही आवश्यक आहे व तोही टीकेचा अपरिहार्य असा भाग होय. या दोन्ही क्रिया, —'विवरण आणि आस्वादन', — झाल्यानंतर तौलनिक आस्वाद आणि वाङ्मयीन कुतूहल म्हणून त्या लिखाणाचे आणि लेखकाचे महत्त्वमापन करण्याची इच्छाही टीकाकाराला होणे स्वाभाविक आहे.[1]

या दृष्टीने पाहाता 'आस्वाद' हे टीकेचे मध्यवर्ती उद्दिष्ट ठरते, आणि हे उद्दिष्ट केवळ विश्लेषणाने साध्य होतेच असे नाही. निदान अन्य मार्गांनीही 'आस्वादक्रिया' साधता येईल, एवढे तरी खास.

आधुनिक टीकावाङ्मयाचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य आपण मागेच ध्यानात घेतले आहे. हे वाङ्मय केवळ काव्यशास्त्रातील सिद्धान्तांची चर्चा करून थांबत नाही, की काव्यावर त्रोटक मल्लीनाथी 'टीका' लिहिण्यावर समाधान मानीत नाही. काव्यशास्त्रावर

नव्हे, तर विशिष्ट काव्यग्रंथावर, कवितासमूहावर, वा एकेका कवीवर, स्वतंत्र विवरणात्मक आणि आस्वादात्मक विवरण लिहिणे आधुनिक टीकावाङ्मयाचे एक विशेष अंग होय. आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या प्रारंभकाळात टीकेच्या या अंगाचें महत्त्व पुरते ओळखले गेलेले नव्हते. काव्यशास्त्रातील जुनीच प्रश्नोत्तरे घेऊन त्यांचे विवरण करणे, त्यातील एखाद्या पक्षाचा पुरस्कार व विस्तार करणे, जेवढे महत्त्वाचे समजले जाई, तेवढे एखाद्या जुन्या वा नव्या काव्यावर विवरणात्मक, आस्वादात्मक आणि मूल्यमापनात्मक लेखन करणे महत्त्वाचे समजले जात नसे. पहिला प्रकार 'शास्त्र-चर्चा' या बड्या नावाला पात्र होई, तर दुसरा प्रकार अभिप्राय-लेखन या अधिक्षेपगर्भ नावाला पात्र होई. वस्तुतः शास्त्रनिर्मिती ही अनेक शतकातून एखाद्या शतकातच होते; तर शास्त्रचर्चा प्रत्येक पिढीत होत असते. पण त्या चर्चेचेही महत्त्व, जुन्या सिद्धान्तासंबंधी कालानुसार नवे प्रश्न उपस्थित करण्यावरच अवलंबून असते. विशिष्ट काव्यग्रन्थांसंबंधी रसास्वादपर चर्चा करण्यापेक्षा शास्त्रचर्चा ही मुळातच श्रेष्ठ होय, हा समज निराधार होय. वस्तुतः काव्यशास्त्राच्या अध्ययनाचे पर्यवसान स्वतःच्या काळातील नवीन आणि अद्याप पुरत्या न पारखल्या गेलेल्या काव्याचे परीक्षण आणि गुणग्रहण करण्यातच व्हायला हवे. (शास्त्र (Theory) आणि त्याचा विनियोग (Application) हे शास्त्राध्ययनाचे दोन टप्पे होत. पैकी विनियोग हा टप्पा अधिक पुढचा आणि अधिक अवघड होय. मोठ्यात मोठ्या शास्त्रकाराची तत्त्वे मुखोद्गत असूनही अत्यंत चुकीचे काव्यपरीक्षण आणि रसग्रहण करणे शक्य आहे हे प्रो. रिचर्डस यांनीही आपल्या एका ग्रंथांत मान्य केल्याचा निर्देश पूर्वी आलाच आहे.* काव्यशास्त्राची चर्चा आणि विशिष्ट काव्याची चर्चा यांतील फरक ओळखून विशिष्ट काव्यचर्चेला अथवा 'Applied Criticism'ला पाश्चात्य टीकाकार योग्य ते महत्त्व देतात,) असे रिचर्ड्स् यांच्या ग्रंथातील उपरिनिर्दिष्ट उल्लेखावरूनही दिसून येईल. प्रो. लेविस् यांनीही ॲरिस्टॉटल्, ड्रायडन् इ० शास्त्रकारांच्या मालिकेत मॅथ्यू आर्नोल्ड् याचा उल्लेख "क्रियावान् टीकाकार" या नात्याने, "Arnold himself (as a practising critic)" या खास शब्दप्रयोगाने केला आहे.¶

अर्वाचीन वाङ्मयात विशिष्ट ग्रंथांच्या परीक्षणाचे आणि काव्यास्वादाचे खास वेगळे दालन तयार झाले आहे, या गोष्टीचे संपूर्ण स्वारस्य ध्यानात घेतल्याखेरीज 'Creative criticism' अथवा 'काव्यात्म टीका' या टीकाप्रकाराचे वैशिष्ट्य आणि महत्त्व लक्षात येणार नाही. एवढ्याकरताच 'शास्त्रविनियोगात्मक' अथवा

* I. A. Richards : Practical Criticism.

¶ C. S. Lewis : An Experiment in Criticism, P. 122. Cambridge 1961.

Applied criticism संबंधी येथे मुद्दाम थोडे विषयान्तर करावे लागले. गेल्या शंभराहून अधिक वर्षांत ही विनियोगात्मक टीका म्हणजे केवळ 'नियमानुसार परीक्षण' या रूपात राहिलेली नाही. तिचे स्वरूप स्वतंत्र वाङ्मयशाखेचे —अत्यन्त लोकप्रिय अशा वाङ्मयशाखेचे—झाले आहे. ही वाङ्मयशाखा एवढी फोफावली आहे, आणि तिला एवढी मधुर फळे लागली आहेत की, तिच्या सुंदर फळाफुलातच रमलेल्या तरुण वाचकाला पलीकडील महालातील कवितादेवीचे दर्शन घेण्याचेही भान राहू नये. "जो-जो म्हणून एखाद्या विद्यापीठातील ऑनर्सच्या विद्यार्थ्यांचे लेखन पाहातो त्याला त्याला, त्या विद्यार्थ्यांची, पुस्तकांकडे दुसऱ्या पुस्तकांच्या डोळ्यांनी पाहाण्याची वाढती प्रवृत्ती पाहून फार कष्ट होतात..... (वाङ्मया-संबंधीच्या) वैयक्तिक प्रतिक्रियेचे दर्शन दिवसेदिवस दुर्मिळ होत चालले आहे"*

ही स्थिती चांगली आहे, असे कोणीच म्हणणार नाही. पण ती टीकावाङ्म-याच्या विस्ताराची आणि लोकप्रियतेची निदर्शक मात्र आहे खास. अशा प्रकारे 'वाङ्मयासंबंधीचे वाङ्मय' हे एकदा स्वतंत्र आणि सुंदर असे दालन बनल्यावर ते केवळ शास्त्रानुसार परीक्षेचे वा शास्त्रविनियोगाचे दालन राहणे शक्य नाही. जीवितदर्शनाने स्फुरलेल्या वाङ्मयाइतकेच, हे वाङ्मयदर्शनाने स्फुरलेले वाङ्मयही स्वतंत्र आणि ललित असू शकते, हे आधुनिक पाश्चात्य टीकावाङ्मयाच्या वाचकांस— किंबहुना आधुनिक भारतीय टीकावाङ्मयाच्या वाचकांसही—नव्याने सांगावयास नको. त्यातील काव्यात्म अथवा creative टीका वेगळी काढून दाखविणे, म्हणजेही एक प्रकारचा विपर्यास ठरावा, एवढे आधुनिक टीकेत काव्यात्म टीकेचे प्राचुर्य दिसून येईल.

अर्वाचीन टीकावाङ्मय हे केवळ विवरणात्मक वाङ्मय राहिलेले नसून स्वतंत्रपणे आस्वाद्य असे ललित वाङ्मय बनले आहे, हे सिद्ध करण्याकरिता दाखले देण्याचेही वस्तुतः कारण नाही. तथापि बहुश्रुत वाचकाला केवळ अंगुलिनिर्देशाने काही प्रसिद्ध ग्रंथांचे स्मरण व्हावे एवढ्यापुरते उल्लेख करतो. प्रसिद्ध डॅनिश टीकाकार जॉर्ज ब्रॅंडिस् यांचे शेक्सपियर-चरित्र, सर वॉल्टर रॅले यांचे शेक्सपियर-चरित्र, आंद्रे मोर्वा यांचे शेले-चरित्र व बायरन्-चरित्र, यांसारखी पुस्तके विवरणात्मक टीकेत मोडोत, आस्वादात्मक टीकेत मोडोत, वा चरित्रात्मक टीकेत मोडोत, एक गोष्ट निश्चित. त्या चरित्रांच्या लेखनांत लेखकाचे कार्य केवळ काव्यशास्त्राचे नियम वा सिद्धान्त विशिष्ट काव्याला लावून दाखविण्याचे नाही. लिखाणाच्या वाटेने त्याच्या उगमाकडे उलटा प्रवास करून लेखकाचे मन आणि अनुभव शोधणे, ही तर या प्रसिद्ध टीकाकारांची पद्धत आहेच; पण हा शोध घेताना हे साहित्यपंडित केवळ संशोधक वा मानस-

* Prof. C. S. Lewis : An Experiment in Criticism, P. 123 Cambridge 1961

शास्त्रज्ञ राहिलेले नाहीत. विशिष्ट लेखकाच्या वाङ्मयकृतीच्या दीर्घ परिशीलनाने आणि कल्पकता-प्रचुर चिन्तनाने त्यांनी एका नव्याच सृष्टीची निर्मिती केली आहे, असे दिसून येईल. त्यांनी लेखकाची कलाकृती उलगडूनही पाहिली आहे, आणि पुन्हा तिची स्वतःला हवी तशी मांडणीही केली आहे. या मांडणीचे उद्दिष्ट, लेखकाची आणि त्याच्या कल्पनासृष्टीची मूर्ती प्रतिभेच्या प्रकाशात त्यांना स्वतःला जशी दिसली, तशी वाचकांना दाखविणे हा आहे. हॅम्लेट्च्या अन्तःसृष्टीशी तन्मय होऊन शेक्सपियर त्याचे चित्र रंगवितो, तर ब्रॅडिस् आणि रॅले हे शेक्सपियरच्या प्रतिभेशी तद्रूप होऊन शेक्सपियरचे आणि त्याच्या रमणीय काव्यसृष्टीचे चित्र काढतात. सारांश, कवी आणि टीकाकार दोघेही नवनिर्मिती करतात. टीकाकाराच्या निर्मितीचे उद्दिष्ट थोडे मर्यादित असते एवढेच.

ज्या ज्या म्हणून टीकावाङ्मयात केवळ शब्दार्थ व अलंकारशास्त्र यांवर भिस्त न ठेवता, कल्पनाशक्तीचा व तद्रूप वृत्तीचा उपयोग केलेला असतो, ती ती टीका एका अर्थाने 'नवनिर्माणात्मक' वा creative असते. मराठीत अशा कल्पक टीकेचा पहिला आविष्कार माडखोलकर यांच्या आधुनिक कविपंचकात दिसून येतो. पंचविशीच्याही आधी लिहिलेला टीकाग्रंथ, या दृष्टीने त्यात संयमाभाव व अतिरेक आढळणे साहजिक आहे. तथापि या टीकेत तरुण माडखोलकर विशिष्ट काव्यनियमानुसार 'बरोबर' आणि 'चूक' यांच्या शालेय खुणा करीत चाललेले नसून, समरसतेच्या धुंदीत 'स्वतःचे' असे काही बोलत आहेत. प्रतिभायुक्त (Imaginative) टीकेचे हे पहिले लक्षण होय. तसेच या टीकेत त्यांनी, 'टीका म्हणजे विशिष्ट गुणदोषांचे विशिष्ट नियमानुसार दर्शन' ही संकुचित व्याख्या बंधनकारक मानलेली नाही. 'समोर असलेल्या सुंदर आणि उत्कृष्ट लेखनामुळे जे जे स्फुरेल आणि सांगावेसे वाटेल, ते ते सांगणे' ही टीकेची अर्वाचीन व्याख्या * त्यांनी पत्करलेली आहे. या व्याख्येप्रमाणे लिहिलेली टीका, शास्त्राने लिहून ठेवलेल्या प्रश्नांचीच उत्तरे देईल असे नव्हे. शास्त्रकाराच्या ध्यानीमनीही येणार नाहीत असे कित्येक प्रश्न ती उपस्थित करील, व क्वचित ध्यानीमनी नाही अशी काव्यसौंदर्याची बाजूही ती वाचकापुढे धरील.[1]

या कल्पकताप्रधान अथवा Imaginative टीकेतूनच आणखीही एक टीकाप्रकार निघाला. त्यालाच खऱ्या अर्थाने काव्यात्म टीका, अथवा 'निर्माणक टीका,'‡ असे

---

१. * मागील प्रकरणात उद्धृत केलेले डी. एच्. लॉरेन्स् याचे मत तंतोतंत असे असल्याचे दिसेल.

२ ‡ प्रस्तुत लेखकाच्या १९३७ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'व्यक्ति आणि वाङ्मय' या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत श्री. माडखोलकर यांनी 'निर्माणक टीका' हा शब्दप्रयोग केला आहे. तो तितकासा बरा न वाटल्याने मी 'काव्यात्म टीका' हा शब्द वापरला आहे.

म्हटले जाते. या टीकाप्रकारात विवरण आणि सौंदर्यास्वाद हे टीकेचे प्राथमिक हेतूही टीकाकार थोडे बाजूलाच ठेवतो. टीकाविषयीभूत काव्याच्या विश्वाशी तो इतका एकरूप होतो की, त्यातील सूत्र पुढे चालवून त्या विश्वाचाच तो जणू विस्तार करतो. या प्रकारच्या टीकेचे जितके नमुने आधुनिक भारताच्या राष्ट्रकवींच्या — रवीन्द्रनाथांच्या — काव्यसमीक्षेत आढळतात, तितके प्रसिद्ध पाश्चात्य समीक्षकांच्या समीक्षावाङ्मयातही आढळणे कठिण. मेघदूत, रामायण, बाणभट्टकृत कादंबरी यांच्या कलात्मक चिन्तनाच्या भरात रवीन्द्रनाथांनी उर्मिला, पत्रलेखा, इत्यादी गौण पात्रांच्या जीवनात मनोमय प्रवेश करून जे कल्पनाविश्व निर्माण केले आहे, त्याला 'समीक्षा' म्हणावे, की स्वतंत्र गद्यकाव्य' म्हणावे, हा प्रश्नच पडतो. 'मूळ काव्याच्याच विषयावर नवे काव्य' असे तर या समीक्षेचे स्वरूप नाही, कारण रामायणकथेवर उत्तररामचरित लिहिण्याला कोणी 'समीक्षा' हे नाव देत नाही. पण रवीन्द्रनाथांच्या 'प्राचीन साहित्या'त समीक्षेच्या निमित्ताने जी नवनिर्मिती झाली आहे तिला मात्र काव्यात्म हे विशेषण लागो की अन्य कोणते लागो, ती समीक्षाच आहे, हे कोणालाही मान्य करावे लागेल. या लेखनात रवीन्द्रनाथांचा उद्देश नवीन कथानक लिहिण्याचा वा स्वभावचित्र घडविण्याचा नसून मूळ कवीने मुख्य पात्रांच्या अगत्यामुळे जी पात्रे घाईघाईने तशीच सोडून दिली, त्यांचा प्रेमळ परामर्ष घेण्याचा आहे. येथे रवीन्द्रनाथांसारखा प्रतिभावन्त समीक्षक, वाल्मीकीने आणि बाणभट्टाने अर्धवट सोडलेल्या रेखाचित्रात नाजूक कुंचलीने रंग भरीत आहे. काव्यात्म टीकेत समरस होऊन समीक्षक जो कल्पनाविलास करतो, तो मूळ कवीच्या अपुऱ्या चित्राला पूरक आणि त्याशी सुसंगत असावा लागतो. येथे स्वैर उत्प्रेक्षातिरेकाला अवसर नसतो, तर प्राचीन कवीच्या अस्फुट मनोगताशी हळुवारपणे एकरूप होऊन ते नाजूक हाताने परिस्फुट करण्यापुरताच अवसर असतो. अशा पूरक चित्रणाने, मूळ काव्यात कवीने जे काही कारणाने मनातच ठेवले, तेही त्याच्या हृदयाशी कान लावून जणू चोरून ऐकण्याची वाचकांना संधी मिळते.

पण येथे अचाट कल्पनेला वा अफाट तर्काला जागा नसते, हे फिरून एकदा सांगितले पाहिजे. समीक्षकाच्या या कल्पनाविलासात हळुवारपणा आणि समानधर्मित्व यांचा प्रत्यय यावा लागतो. जी अव्यक्त मनोवेदना व्यक्त झालेली पाहून ऊर्मिला आणि पत्रलेखा यांनाही कृतज्ञता वाटेल, आणि स्वतः त्यांच्या वाङ्मयीन जनकालाही धन्यता वाटेल, तिलाच अशा नाजूक कलात्मक समीक्षेत स्थान असते.

अशा काव्यात्म टीकेच्या आणखी एका प्रकाराचा येथे उल्लेख केला पाहिजे. जगप्रसिद्ध जर्मन कवी गटे याने कालिदासाच्या अतुलनीय शाकुन्तल नाटकाचे स्तोत्र एका छोट्याशा भावगीतातच गायिले आहे. येथे कवीच्या कल्पनासृष्टीशी समरस होऊन तिजमध्ये भर घालण्याचा वा तिला पुस्ती जोडण्याचा प्रकार नसून सरळ सरळ 'काव्यावर काव्य' करण्याचाच प्रकार आहे. तरीही गटेची ही कविता

माझ्या मते काव्यात्म टीकेतच मोडते. कारण या कवितेचा उद्देश आणि परिणाम समीक्षारूपच आहे. शाकुन्तल नाटकात असलेल्या अपूर्वरमणीय संसारचित्राचे रहस्य गटेच्या या छोट्या कवितेने मनावर जेवढे ठसते, तेवढे शंभर पानी परीक्षणाने वा प्रस्तावनेनेही ठसणार नाही.

परन्तु रवीन्द्रनाथ आणि गटे या दोन महाकवींनी आपल्याहून विख्यात अशा महाकवींच्या काव्यासंबंधी केलेल्या या रसास्वादरूप कल्पनाविलासाखेरीज अन्य टीकाप्रकारातही काव्यात्मतेला व कल्पनाशक्तीला मोठाच अवसर असतो, हे या प्रकरणातील प्रारंभीच्या भागावरून दिसून येईल. किंबहुना पाश्चात्य टीकावाङ्मयाचा जो संभार एकोणिसाव्या शतकात स्वतंत्र वाङ्मयाच्या दर्जाला पोहोचला, त्याचे वैशिष्ट्य प्रतिभायुक्त आस्वाद हेच आहे. प्रतिभायुक्त तद्रूपतेचे जे सामर्थ्य स्वतः कवीला कवी बनवते, त्या सारख्याच सामर्थ्याने खरा टीकाकार हा 'टीकाकार' बनत असतो. क्रोचेसंप्रदायी अमेरिकन टीकाकार स्पिनगार्न जेव्हा 'प्रतिभा आणि रसिकता' या दोन शक्ती म्हणजे एकाच नाण्याच्या दोन बाजू होत, असे म्हणतो, तेव्हाही टीकाव्यापाराची ही काव्यात्म बाजूच तो गृहीत धरीत आहे. मूळ काव्याचे रहस्य जाणण्याकरिता आणि टीकेच्या द्वारे विशद करण्याकरिता सौंदर्यशास्त्र, अलंकारशास्त्र वा मानसशास्त्र यांवर भिस्त न ठेवता, स्वतःच्या कल्पक तादात्म्यावर भिस्त ठेवणे हे जो टीकाप्रकार अधिक फलदायी मानतो, तो, व्यापक अर्थाने, काव्यात्म टीकाप्रकारच होय. रवीन्द्रनाथ वा गटे यांच्या मानाने अधिक विश्लेषणात्मक, परन्तु मूलतः प्रतिभाप्रधान टीकाच लिहिणाऱ्या आणखी एका श्रेष्ठ भारतीयाचा या संदर्भात उल्लेख केला पाहिजे. हे श्रेष्ठ कलामीमांसक म्हणजे, योग आणि अध्यात्म यांच्या क्षेत्रांत जगप्रसिद्ध असलेले अरविंद घोष हे होत. श्री अरविंद यांनी स्वतः विपुल काव्य लिहिले आहे, तरी ते तत्त्वज्ञ कलामीमांसक म्हणूनच सामान्य वाचकांना अधिक माहीत आहेत. दुर्दैवाने आधुनिक महाराष्ट्रीय विद्वानांचे लक्ष त्यांच्या वाङ्मयाच्या या विभागाकडे जावे तितके गेलेले नाही.

अरविंद घोष यांच्या कलामीमांसेत प्रतिभायुक्त टीकेचे उत्तम उदाहरण सापडते. प्राचीन भारतीय चित्रकलेचे रहस्य विशद करताना अरविंद घोष यांना केवळ त्या कलेची काव्यमय प्रशंसा किंवा Rhapsody करावयाची नसून तिच्या अन्तरंगाचा अन्तर्भेदच करायचा आहे. तरी पण या अन्तर्भेदात त्यांना सौंदर्यशास्त्र, प्राचीनकला-विज्ञान (Archeology), मानसशास्त्र इत्यादीपेक्षा प्रतिभेचाच अधिक उपयोग झालेला दिसेल. अजण्ठ्याच्या लेण्यातील बुद्धचरितविषयक चित्राचे सूक्ष्म रहस्य सांगताना अरविंद घोष हे जणू त्या प्राचीन चित्रकाराच्या अंतरंगातच शिरले आहेत. ज्या काळात आणि ज्या भावनेच्या आविष्कारार्थ चित्रकाराने 'महाभिनिष्क्रमणा'* सारखे चित्र रेखाटले,

* The Great Renunciation या नावाने इंग्रज टीकाकारांनी उल्लेखिलेले.

त्या काळात, त्या चित्रित प्रसंगात व त्या विशिष्ट भावनेत प्रविष्ट होण्याचे अरविंद घोष यांचे सामर्थ्य असाधारण आहे, असे त्यांच्या या कलामीमांसेवरून † दिसून येईल. रवींद्रनाथांच्या टीकेप्रमाणे येथे काव्योद्रेक दिसणार नाही. विश्लेषण आणि साधक-बाधक कोटीक्रमच आढळेल. परंतु मुळात केवळ प्रतिभेच्या बलावर जे रहस्य दिसले, त्याच्या विशदीकरणार्थच काय तो येथे विश्लेषणाचा उपयोग केलेला आहे. मूळ रहस्य-ग्रहणाला उपयोग विश्लेषणाचा झालेला नसून तदाकार वृत्तीचा आणि संश्लेषणाचाच झालेला आहे.* ती तदाकार वृत्ती अरविंद घोष यांनी रवींद्रांप्रमाणे काव्यवाणीत व्यक्त केलेली नाही, तर त्या वृत्तीत जे प्रतीत झाले ते सरळ तर्कशुद्ध गद्यात मांडले आहे. अथवा असेही म्हणता येईल की अरविंद घोषांच्या या कलास्वादाचे मूळ काव्यरूप आहे, तर फळ मात्र गद्यरूप आहे.

(सृष्टीचे रहस्यग्रहण करण्याला जी तद्रूपता व ध्यानस्थ वृत्ती (Contemplation) लागते, तीच तद्रूपता आणि तीच ध्यानस्थ वृत्ती कलेचे रहस्य जाणण्यासही आवश्यक आहे, हे अरविंदांच्या कलामीमांसेचे सार आहे.) पाश्चात्य चित्रकार सामान्यतः वस्तूच्या बाह्यरूपाशी एकनिष्ठ राहण्याचा यत्न करतो. या बहिर्दर्शनातूनही क्वचित वस्तूच्या सूक्ष्म अंतरंगाची 'झलक' चक्षूंपुढून चमकून जाते. पण हे अंत-रंगदर्शन तो शक्य तोवर रोधूनच धरतो. ज्याला पाश्चात्य टीकेत 'Realism' किंवा वास्तवचित्रण म्हटले आहे, त्याला प्राचीन भारतीय कलामीमांसेत 'सादृश्य' हा शब्द वापरलेला आहे. अरविंदांनी त्याचे इंग्रजी भाषांतर 'Correspondence' किंवा 'Fidelity' या शब्दांनी केले आहे. या वस्तुसादृशाच्या किंवा 'Fidelity to Nature' च्या पलीकडे जाण्याचा मोह पाश्चात्य कलावंत टाळतो.

उलट प्राचीन भारतीय चित्रकार स्वतःला आतून प्रतीत झालेल्या अंतरंगदर्शनाशी वा 'Self-vision' शी एकनिष्ठ असतो. अरविंद घोष म्हणतात,‡ 'All Indian art is a throwing out of a certain profouud self-vision formed by a going within to find out the Secret Significance of form and appearance."

अर्थात् हे अन्तरंगदर्शनही तो चित्रकार रेषा आणि रंग यांनीच व्यक्त व्यक्त

† Foundations of Indian Culture, PP. 287, 288, 299.

* याच तदाकार वृत्तीचा उपयोग सुप्रसिद्ध इंग्रजी कवी व साधक श्री. के. डी. सेठना यांनीं अरविंदाच्या काव्याच्या विवेचनांत केला आहे. मुंबईच्या अरविंद सर्कलनें प्रसिद्ध केलेल्या द्वितीय पुस्तकातील "A New age of Mystical Poetry" हा प्रबंध पाहावा.

‡ Shri Aurobindo : Foundations of Indian Culture. Chapter IX.

करतो. त्या अभिव्यक्तीतही अत्यन्त निर्दोष आणि समर्थ अशी रेषाकृती* आपणाला पाहावयाला सापडतेच. तसेच त्या कलाकृतीच्या अंगोपागात लयबद्धतेची आणि स्वारस्याचीही (Significance ची) एकात्मता दिसून येईल. उलट पाश्चात्य चित्रकार आपल्या स्वतःच्या अन्तरंगात बुडी घेण्याएवजी वस्तूच्या बाह्यरूपाच्या चरणी आपली कल्पनाशक्ती अर्पण करील. जेव्हा यदाकदाचित तो सामान्य सादृश्याच्या पलीकडे पोहोचेल, तेव्हाही त्याची चित्र-पद्धती फार तर आदर्शमिश्रित वास्तवचित्रणा-पर्यन्त पोहोचेल. अरविंद घोष म्हणतात, " An idealised imaginative realism is as far as he can ordinarily go in the method of his work....." " फार फार तर हा पाश्चात्य कलावन्त संस्कारचित्रणपद्धतीपर्यन्त पोहोचेल. परन्तु भारतीय कलावन्ताप्रमाणे तो विमुक्त अशा आन्तारिक शैलीचा अवलंब मात्र करू धजत नाही " ("... but he does not work altogether from within outward in the freer manner of the oriental artist. ") +

पाश्चात्य आणि पौरस्त्य कलापद्धतीच्या अन्तःस्वरूपाचे अरविंद घोष यांनी केलेले हे विश्लेषणही एका दृष्टीने अन्तर्मुख कलामीमांसेचेच उत्कृष्ट उदाहरण आहे. अर्थात या मीमांसेत विश्लेषणाचाच भाग अधिक असल्याने काव्यात्म टीकेचे मात्र ते उदाहरण होऊ शकणार नाही. या प्रकरणातील सर्वच विवेचनात प्रत्यक्ष काव्यात्म किंवा Creative criticism पेक्षाही प्रतिभाप्रधान अन्तर्मुख टीकेचेच विवेचन अधिक करावे लागले आहे, याची मला जाणीव आहे. परन्तु काव्यात्म टीकेचा प्रमुख धर्म, कल्पनाविहारात वाहवत जाणे हा नसून, काव्यवस्तूच्या अन्तरंगात शिरणे हा आहे. एकदा हे अन्तरंग हाती सापडल्यावर, टीकाकार रहस्यदर्शनार्थ नवेच काव्य रचील, वा अरविंदांच्या प्रमाणे अन्तरंगमीमांसा करील. या टीका-प्रवासातील मुख्य टप्पा अन्तरंगप्राप्ती हा आहे. आणि या प्राप्तीला तर अन्तर्मुखता ही कल्पनाशक्तीपेक्षाही अधिक आवश्यक आहे. या दृष्टीनेच या प्रकरणातील काव्यात्म टीकेच्या विवेचनात अन्तर्मुख कलामीमांसेचे भारतातील सर्वश्रेष्ठ आचार्य श्री अरविंद यांच्या मीमांसापद्धतीचे त्रुटित विवेचन करावे लागले.

या अन्तर्मुख विश्लेषणाच्या मार्गानेच पुढे जाऊन अरविंद घोष यांनी अजण्ठा येथील जगप्रसिद्ध कलेचे काव्यात्म रहस्यग्रहणही केलेले आहे. ते तर उघड काव्यात्म टीकेत मोडण्यासारखे आहे. पण त्यातील काव्यमय रसग्रहण हे अरविंदांच्या कलामीमांसेचे वैशिष्ट्य नसून त्या रसग्रहणामागे असलेली अन्तर्मुख दृष्टी हे त्यांचे वैशिष्ट्य आहे. अजंठा येथील ज्या चित्रात भगवान गौतमबुद्ध, यशोधरा आणि राहुल यांच्या भेटीचा प्रसंग चित्रित केला आहे, त्या चित्राचे अरविंद घोषांनी केलेले रहस्यदर्शन

---

* I " The greatest possible purity and power of ontline. " *Ibid*

† *Ibid* P. 282

हे काव्यात्म टीकापद्धतीचे श्रेष्ठ उदाहरण आहे.† या विख्यात चित्रात केवळ एक ऐतिहासिक प्रसंग आणि इतिहासकालीन चित्रशैली पाहाणे, म्हणजे त्याच्या अन्तरात्म्याकडेच डोळेझाक करण्यासारखे आहे. अरविंदांच्या मते अशा चित्रात बाह्य आकृतीपेक्षा, किंबहुना चर्येवरील भावदर्शनापेक्षाही, त्या चित्राचा आन्तरिक अर्थ (Inner intention) अधिक महत्त्वाचा असतो. उपरिनिर्दिष्ट बुद्धचरितप्रसंगात समीक्षकाला जर केवळ निःसीम धार्मिक भावना आणि पूज्य भावच दिसला, तर त्याच्या नेत्रांनी केवळ बाह्यभावनेपर्यंतच पल्ला गाठला असे म्हणावे लागेल. अरविंद म्हणतात, येथे त्या कलाकाराने मानवतेच्या एका आत्मिक अवस्थेचे चित्र काढले आहे. बुद्धाच्या परम करुणिकतेच्या रूपाने जे शान्त, सदय आणि अनिर्वचनीय परमतत्त्व साकार झाले आहे, त्याच्याकडे मानवता आपले मुख भक्तीने वळवीत आहे, हा त्या चित्राचा आंतरिक विषय आहे. यशोधरेच्या रूपाने मानवतेने बुद्धाला आपले अंतिम शरण्य मानलेच आहे. पण आपल्या अजाण अर्भकाच्या रूपाने यशोधरा, आगामी मानवताही आपल्या प्रभूच्या पायावर घालीत आहे. या अलौकिक क्षणी त्या महासतीचे डोळे, भुवया, ओठ, मुख आणि तिची मान धरण्याची घाटणी या सर्वातून हाच आध्यात्मिक भाव ओसंडून राहिला आहे. या भावनेत अविचल मनःशांतीही आहे आणि अवर्णनीय कोमलताही आहे. पण या शांततेलाही एक प्रकारच्या आश्चर्यभावनेचा स्पर्श आहे, आणि अनंताची दूरस्थ ओढ आहे. तिचे शरीर आणि तिची गात्रे याच आध्यात्मिक भावाने भारावली आहेत, तर तिचे 'कोमल विटपानुकारी बाहू' * सर्वस्वसमर्पणार्थ पसरलेले आहेत. यशोधरेच्या अध्यात्मभावनेचे एवढे वर्णन केल्यावर तिच्या अजाण बालकाच्या बालभावाचे वर्णन करताना तर अरविंदांचे काव्यात्म रसग्रहण अधिकच हळुवार बनले आहे. ते आपल्या अनुपमेय इंग्रजी शैलीत म्हणतात, "The contact of the human and the eternal is repeated in the smallest figure with a subtly and strongly indicated variation, the glad and childlike smile of awakening, which promises, but not yet possesses, the depths that are to come, the hands disposed to receive and keep, the body in its looser curves and waves harmonising with that significance. The two figures have at each point the same rhythm but with a significant difference..." ++

याहून सूक्ष्म, अंतर्भेदी आणि काव्यमय रसग्रहणाचे उदाहरण माझ्या तरी वाचनात नाही.

---

† Shri. Aurobindo : Foundations of Indian Culture : PP. 287, 288

* शाकुन्तल, अंक १

++ Shri. Aurobindo : Foundations of Indian culture, P. 287

पण येथे आपणांला या श्रेष्ठ अर्वाचीन मुनीच्या काव्यमयतेचे स्तवन करायचे नसून, 'काव्यात्म' अथवा 'Creative' टीकेचे वैशिष्ट्य प्रस्थापित करावयाचे आहे. अरविंदांच्या या प्रगाढ रहस्यदर्शनामागे श्रेष्ठ कलासिद्धान्त नाहीत असे म्हणणे म्हणजे अजंठा येथील भित्तिचित्रे काढणाऱ्या लोकांच्या कलेमागे कलाशास्त्र अथवा Aesthetics नाही असे म्हणण्याइतकेच औद्धत्याचे आणि अंधत्वाचे आहे. परंतु अरविंदांनी आपल्या कलाशास्त्राचे ज्ञान येथे अप्रकटच ठेवले आहे, केवळ कला-स्वादालाच त्यांनी शब्दरूप दिले आहे. आणि त्या शब्दरूप सौंदर्यास्वादातही त्यांनी केवळ Harmony, Contrast आणि Balance या आधुनिक टीकेतील त्रिगुणांच्या जपावर भिस्त ठेवलेली नाही, तर त्या कलातत्त्वाच्या अनुसरणाने जे श्रेष्ठ मानवी भाव व्यक्त झाले आहेत, तेही प्रकट केले आहेत. एखाद्या कलाकृती-तील कलाशास्त्रीय प्रक्रिया प्रकट करणे एवढेच कलामीमांसेचे कार्य असते, तर श्री अरविंद हे ते कार्यही यथार्थतेने करू शकले असते. परंतु कलामीमांसेचे वा वाङ्मयटीकेचे कार्य श्रेष्ठ टीकाकार केवळ एवढेच मानीत नाहीत. आपल्या मनावर कलाकृतीने जे जे संस्कार घडविले त्यांचे सुसंगत वर्णन करणे व वाचकांनाही योग्य संस्कारग्रहणाला साहाय्य करणे हा आधुनिक वा काव्यात्म टीकेचा हेतू असतो. अशा संस्कारचित्रणातून 'ऐतिहासिक, सामाजिक वा धार्मिक संस्कारांचा भाग गाळून काढणे म्हणजे शुद्ध कलाशास्त्रीय टीका' ही 'नवटीके'तील कल्पना चुकीची आहे. केवळ रेषा रंग यांच्या द्वारे आल्हाद देण्याची अमर्याद शक्ती अजंठ्याच्या कलावन्तात निश्चित होती. पण या तांत्रिक प्रभुत्वालाही साधन बनवून त्याच्या द्वारे भावसौंदर्य आणि भावनेची उदात्तता दाखविणे ही त्या कलावंताना श्रेष्ठतर कला वाटली. आणि या उदात्त भावनांच्या अनिर्वचनीय सात्त्विक आर्ततेतून वा ओढी-तून या कलावन्तांना आणखी काही श्रेष्ठतर सौंदर्य दाखवावयाचे होते. त्याचेच वर्णन अरविंद घोष यांनी "The benignant and calm Ineffable which has made itself sensible and human to us in the universal compassion of the Buddha....." असे केलेले आहे.*

अशा श्रेष्ठ काव्यात्म टीकेचा अवलंब करणे, ही टीकाकाराच्या केवळ स्वेच्छेची वा लहरीची गोष्ट नसते, हे येथे सुद्धा सांगावयास हवे. श्रेष्ठ टीकाकाराइतकीच अशा टीका-प्रकाराला श्रेष्ठ टीकाविषयाचीही गरज असते. अरविंदांसारख्या श्रेष्ठ कवीने केलेली टीका, म्हणून ती टीका काव्यात्म झाली असे नव्हे, तर अजंठ्याच्या चित्रांसारखा विषय लाभला म्हणून अरविंद काव्यात्म टीकाप्रकाराकडे वळले, असे म्हणणेच अधिक युक्त होईल. अमुक एक टीकाप्रकार हाच 'सर्वश्रेष्ठ' असे नव्हे, व श्रेष्ठ टीकाप्रकार वा कनिष्ठ टीकाप्रकार वापरणे हे टीकाकाराच्या मर्जीवर नाही, हे या पूर्वीच्या काही

* The Foundations of Indian Culture P. 287.

प्रकरणांत सूचित झालेच आहे. काव्यात्म टीकेच्या बाबतीत तर असेही म्हणता येईल की, या टीकेचा अवलंब टीकाविषयावरच अधिक अवलंबून आहे. प्रस्तुत लेखकासारख्या नम्र टीकाकारालाही काही विषयांनी काव्यात्म टीकेचा अवलंब करणे भाग पाडले. तांबे यांचे काव्य, डॉ. केतकरांचे व्यक्तिमत्त्व, उमरखय्यामचे नश्वरता-गीत, हॅम्लेटची प्रिया, व शरदबाबूंच्या नायिका या विषयांवर लिहिताना मला प्राधान्येकरून काव्यात्म टीकेचा अवलंब करावा लागला, याला कारण त्या विषयांचे माहात्म्य हेच होय. *

या नाजूक पण महत्त्वाच्या टीकाप्रकाराचे एवढे विवेचन केल्यावर केवळ विवेचनाच्या पूर्ततेसाठी काही किरकोळ गोष्टींचा निर्देश करणे भाग आहे. पहिली गोष्ट म्हणजे मराठीत काव्यात्म टीकेसंबंधी विवेचकांनी प्रस्तुत केलेली चमत्कारिक कल्पना ही होय. एखादे रंगरेषाचित्र वा वाङ्मयीन चित्र घेऊन स्वैर कल्पनातरंग करीत बसणे म्हणजे Creative Criticism ही कल्पना मराठीत काही शहाण्यासुरत्या विवेचकांनीच मांडली असल्याने तिचे निराकरण करणे भाग आहे. काही वर्षांमागे एका तत्कालीन लोकप्रिय मासिकात 'प्रणयिनीचा मनोभंग' हे चित्र प्रसिद्ध झाले होते. त्यावर त्याच मासिकात सुप्रसिद्ध निबंधकार शिवराम महादेव परांजपे यांनी सुदीर्घ कल्पनाविलासात्मक रसग्रहण प्रसिद्ध केले होते. त्या कल्पनातरंगाचा संबंध चित्रकलेच्या रसग्रहणाशी नाममात्रही नव्हता. कोणत्याही 'मानिनी' संबधी आणि 'खंडिते' संबधी संस्कृत काव्यसंकेतात मुरलेला पंडित ज्या कल्पना करील त्याच कल्पनांचा विस्तार परांजपे यांनी आपल्या शब्दवैपुल्याने केलेला होता. काव्यात्म टीकेतील कल्पनाविलासाला, मूळ टीकाविषयात योग्य आणि सूचक अवसर असावा लागतो; आणि टीकाकाराच्या कल्पक भाष्याचे मूळ, कलावन्ताच्या सूचक चित्रणात असावे लागते. सारांश टीकाकाराच्या कल्पनाविलासाचे कार्य मूळ कवीची वा चित्रकाराची कृती अधिक विशद आणि आस्वाद्य करण्यापुरतेच असले पाहिजे. परांजपे यांचा कल्पनाविलास स्वतंत्रपणेही फारसा मार्मिक नाही, आणि भाष्य म्हणून तर तो प्रायः निराधारच आहे. आमच्या साहित्यमीमांसकांनी काव्यात्म टीकेचे हे उदाहरण, केवळ ढोबळ आणि प्रसिद्ध म्हणूनच पुनःपुन्हा उद्धृत करण्याचा परिपाठ ठेवलेला असावा. तसे असल्यास त्यांनी मराठीतील काव्यात्म टीकेची अन्य उदाहरणे शोधणे अधिक बरे.

दुसऱ्या एका गोष्टीचा थोडा विस्तार करणे कदाचित युक्त झाले असते, परन्तु तिचाही येथे केवळ अंगुलिनिर्देश करून काव्यात्म टीकेचे हे प्रकरण आवरते घेणे भाग आहे. ती गोष्ट म्हणजे विडंबनात्मक लेखनाच्या द्वारे होणारे 'निर्माणक' टीकेचे कार्य ही होय. आतापर्यंत केलेल्या विवेचनात मूळ कलाकृतीसंबंधीच्या आदरभावनेतून

---

* येथे उल्लेखिलेल्या शेवटच्या तीन टीका माझ्या 'उमरखय्यामची फिर्याद' या पुस्तकात आहेत; तांबे यांच्यावरील टीका 'व्यक्ति आणि वाङ्मय'मध्ये, व केतकरांवरील टीका 'सागरमंथन'मध्ये आहे.

निर्माण झालेल्या काव्यात्म टीकेचाच उल्लेख झाला. अर्थात् काव्यात्म टीकेचा प्रमुख भाग आदर भावनेतूनच उदय पावलेला असतो. तथापि श्रेष्ठ कृतीतील गुणांच्या जाणिवेप्रमाणेच दोषांच्या जाणीवेतूनही टीकाकार कधी कधी निर्माणक टीकालेखनाला प्रवृत्त होतो. अर्थात हे लेखन मूळ काव्याच्या, नाट्याच्या, कथेच्या वा निबंधाच्या विडंबनाचे रूप घेते. हे विडंबन शैलीचे असेल वा काव्यविषयाचेही असू शकेल.

अशा विडंबनलेखनाच्या संदर्भात पाश्चात्य साहित्यमीमांसेत तीन विडंबन-प्रकारांचा निर्देश आढळतो. 'पॅस्टीश' (वैशिष्ट्यानुकृती), 'पॅरडि' (विडंबनात्मक अनुकृती), 'बर्लेस्क' (अत्युक्तिपूर्ण विडंबन) या तिन्ही प्रकारांत मूळ लेखकाची ठळक वैशिष्ट्ये नेमकी हेरून त्यांच्यांतील अतिरेक वा दोष हास्यविषय बनविण्याचा प्रकार असतो. यापैकी पहिल्या प्रकारचे संयमित अनुकरण मराठीत फारशे दिसत नाही, तरी अतिशयोक्तीपूर्ण आणि उपहासप्रचुर अनुकरणाच्या बाबतीत बिनजोड ठरलेली अन्यांची विडंबनकाव्ये मराठीवाङ्मयात विख्यात झाली आहेत. विडंबन आणि उपहास यांच्या द्वारे एखाद्या वाङ्मयकृतीतील वैशिष्ट्ये झगझगीत प्रकाशात आणून ठेवणे हा टीकाप्रकार पाश्चात्य वाङ्मयात ॲरिस्टॉफेनीसपासून प्रसिद्ध आहे. ॲरिस्टॉफेनीस् याने ईस्कायलस् आणि युरिपायडिस् यांच्या वैशिष्ट्यांचे विडंबन करून एक नवनिर्मितीरूप टीकाप्रकारच अस्तित्वात आणला. ॲरिस्टॉटलने व इतर मीमांसकांनी त्यापूर्वीच्याही विडंबनकाराचा उल्लेख केलेला आहे, हे येथे नमूद केले पाहिजे.

मराठीत म्युनिसिपॅलिटीकर्ते जोशी, अत्रे, पु. ल. देशपांडे यांसारख्या विनोदी लेखकांनी विडंबनाच्या द्वारे मूळ लेखनाचे वैशिष्ट्य टिपणाऱ्या कृती निर्माण करून टीकेचा हा प्रकार मराठीतही प्रभावी करून दाखविला. अर्थात काव्यात्म टीका आणि विडंबनात्मक टीका यांतील नाते विरोधाचेच अधिक असले, तरी मूळ काव्याचे रहस्य दाखविण्याच्या निमित्ताने स्वतंत्र निर्मितीला प्रवृत्त होणे हे दोहों-तोल साधर्म्य, त्यांना 'निर्माणक' या अभिधानाला पात्र करते. एवढ्यापुरताच या अगदी भिन्नधर्मी टीकाप्रकाराचा येथे निर्देश केला आहे.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, पुणे
५१०८१ दिनांक
१५७८ वर्ग नं. ३२१.१

१२ काव्यात्म टीका : गटे, पेटर, रवींद्रनाथ

प्रतिभा आणि टीका : अधिक विवेचन— 'विल्हेल्म मीस्टर' या गटेच्या कादंबरीतील 'हॅम्लेट्'वरील टीका— काव्यमय विवरणातही मूळ ग्रंथाच्या रहस्यग्रहणाचेच उद्दिष्ट—शि. म. परांजपे यांच्या तथाकथित काव्यात्म टीकेशी तुलना— काव्यात्म विवरण म्हणजे काल्पनिक विवरण नव्हे—ऑफिलियासंबंधी गटेचे विवेचन —वॉल्टर पेटर : काव्यात्म टीकेला तात्त्विक बैठक—आस्वादप्रधान टीकेसंबंधी पेटरची कल्पना— पेटरचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान—'सौंदर्यशास्त्राचा सौंदर्यास्वादाशी संबंध नाही' (पेटरचे मत)— इलियट् याचा 'भावनात्मक अराजकाचा'चा आरोप— काव्यात्म टीकेच्या निश्चित मर्यादा— रवींद्रनाथांच्या 'प्राचीन साहित्य' या ग्रंथातील काव्यात्म टीका— 'समालोचन म्हणजे ज्ञानवन्त भक्ताने केलेली पूजाच' ... (रवींद्र).

काव्यात्म टीका : गटे, पेटर, रवींद्रनाथ

प्रकरण ११ मध्ये काव्यात्म टीकेचे सर्वसामान्य स्वरूप व समर्थनीयता यांचाच मुख्यत्वेकरून विचार केला. अरविंद घोष यांनी अजंठा येथील चित्रकलेसंबंधी जे रहस्यग्रहण केले त्याचाही विचार केला. तथापि मराठीत या प्रकारची टीका फारच कमी आहे, व जी थोडीफार आहे, तिचे महत्त्व ओळखण्याऐवजी, भलत्याच प्रकारच्या टीकेला काव्यात्म समजण्याची प्रवृत्ती आज आहे. या दृष्टीने पाहता गटे, पेटर व रवींद्र यांच्यासारख्या प्रतिभावंतानी केलेल्या काव्यमय रसग्रहणाचे थोडे दिग्दर्शन केल्यास काव्यात्म टीकेसंबंधीच्या कल्पना स्पष्ट होण्यास मदत होईल अशी आशा आहे.

जगद्विख्यात जर्मन कवी गटे याने कालिदासाच्या शाकुन्तलासंबंधी केलेल्या प्रशंसापर कवितेचा उल्लेख मागील प्रकरणात आलाच आहे. एका समग्र नाटकासंबंधी केवळ दहा-पाच ओळींत व्यक्त केलेल्या अभिज्ञतेत समीक्षेपेक्षा काव्याचाच भाग अधिक असणार हे उघड आहे. पण गटेच्या एका प्रसिद्ध ललित कृतीत—* 'विल्हेल्म मीस्टर' या कादंबरीत—अगदी अभिनव पद्धतीने शेक्सपियरच्या हॅम्लेट या नाटकासंबंधी जी रसग्रहणात्मक टीका येऊन गेली आहे ती काव्यात्म टीकेच्या क्षेत्रात अपूर्व म्हटली पाहिजे.

'विल्हेल्म मीस्टर' या ग्रंथाचे कार्लाइल याने जेव्हा इंग्रजी भाषांतर केले, तेव्हा गटेच्या वाङ्मयासंबंधी इंग्रजी वाचकाना वेताचीच माहिती होती. जी काय थोडीफार कल्पना होती ती त्याच्या 'तरुण वर्ठर'च्या सदोष व काटछाट केलेल्या भाषान्तरावरूनच होती. अर्थात या काव्यमय प्रेमकथेवरून होणारी कल्पना म्हणजे गटे हा भावनाविवश व उदास असा कवी असून त्याचा बहुतेक काळ अश्रुसम्पातातच जात असावा, हीच असणार. आपल्या काळातील सर्वश्रेष्ठ युरोपियन कवी-

* Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels.

संबंधीची ही विपर्यस्त कल्पना दुरुस्त करण्याकरिता कार्लाइल याने १८२४ मध्ये गटेच्या विल्हेल्म मीस्टर या प्रदीर्घ चिन्तनप्रधान कादंबरीचे इंग्रजी भाषान्तर प्रसिद्ध केले. स्वतः गटेने हा ग्रंथ वयाच्या पंचेचाळीसाव्या वर्षी म्हणजे प्रज्ञेला परिपक्वता आल्यावर लिहिला. ही समग्र कादंबरी म्हणजे मानवी जीवनातील एकूण एक महत्त्वाच्या प्रश्नांवरील एक प्रसन्न भाष्यच आहे. तथापि तिच्या अनेक प्रकरणांतून व अनेक संभाषणांतून गोवलेली हॅम्लेटवरील टीका ही शुद्ध वाङ्मयीन टीका म्हणूनही ख्याती पावलेली आहे. हॅम्लेट नाटकाच्या शेकडो आवृत्त्या निघाल्या असतील व हजारो पंडितांनी त्या नाटकावर पांडित्यपूर्ण टीका लिहिली असेल. या टीकांपैकी कोणतीही टीका भारतीय वाचकांनी हाती घेतली, तरी तिजमध्ये प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने हॅम्लेटसंबंधीच्या गटेच्या सुप्रसिद्ध उद्गारांचा उल्लेख झालेला आढळेल. हॅम्लेटच्या स्वभाव-चित्रणासंबंधी गटेने जो सूचक दृष्टान्त वापरला आहे तो तर टीकावाङ्मयात सर्वतोमुखी होऊन राहिला आहे. तो प्रसिद्ध दृष्टान्त गटेने प्रस्तुत कादंबरीच्याच नायकाच्या तोंडी घातला आहे :

" To me it is clear that Shakespeare meant, in the present case, to represent the effects of a great action laid upon a soul unfit for the performance of it.....There is an oak tree planted in a costly jar, which should have borne only pleasent flowers in its bosom; the roots expand, the jar is shivered."*

या कादंबरीचा नायक विल्हेल्म, आपल्या दर्दी आणि कलावन्त मित्रांशी बोलताना आपला आवडता विषय काढून चर्चा करीत आहे. शेक्सपियरची नाटके, विशेषतः हॅम्लेट, जर्मन रंगभूमीवर जाणकारपणे करून दाखविल्यास जर्मन रंगभूमीवर एका नव्या युगाचा उदय होईल असा विल्हेल्म याला विश्वास आहे. हॅम्लेटची भूमिका कशा प्रकारे करावयाला हवी, ते तो आपल्या मित्रमंडळाला सविस्तरपणे पटवून देत आहे. या पार्श्वभूमीवरून या कादंबरीच्या अनेक प्रकरणांत विषयाच्या ओघात हॅम्लेटचर्चा येऊन गेली आहे. 'कादंबरीच्या पात्रांच्या द्वारे केलेलेली एका प्रसिद्ध नाट्यकृतीची चर्चा' म्हणून तर ही चर्चा अपूर्व आहेच; पण शिवाय शेक्सपियरच्याच तोडीच्या एका प्रतिभावन्त कवीने हॅम्लेटच्या अंतरंगात शिरून केलेले काव्यमय विश्लेषण, म्हणूनही या टीकेचे महत्त्व अपूर्व आहे. विल्हेल्म, जणू होरेशियोप्रमाणे, हॅम्लेटच्या साक्षात सहवासात राहून आला असावा, असा भास त्याने या कादंबरीत केलेल्या सहज, प्रेमळ आणि अस्खलित स्वभावविश्लेषणावरून होतो. ‡

* Wilhelm Meister : Translation, Thomas Carlyle, P. 200.

‡ गटेने हॅम्लेटचे केलेले हे अन्तरंगपरीक्षण " brilliant and thoughtful "

(टीप १५० पानावर पुढे चालू.)

महत्त्वाकांक्षा आणि अधिकारलालसा हे ज्याचे प्रमुख विकार नाहीत, आणि ज्याचे वडील नुकतेच निधन पावले आहेत, असा हॅम्लेट्सारखा एक राजपुत्र डोळ्या-समोर आणा. त्याला गादीवर येण्याची घाई नव्हती; पण त्याचे वडील आणखी काही काल जगले असते, तर 'भावी राजा' या विलोभनीय नात्याने आणखी काही वर्षे तो आनंदात राहिला असता .... हे सर्व निश्चित वैभव अचानक नष्ट होऊन त्याला कोणत्या स्थितीला तोंड द्यावे लागले पाहा. जे राज्य आपल्याला पितृपरंपरेने मिळणार, असे तों गृहीत धरून चालला होता, त्याच राज्यात त्याला एखाद्या परस्थाप्रमाणे वावरावे लागले ! त्याच्या वृत्तीवर शोकाची छटा चढण्याला पहिले निमित्त हे होते. आपण आता सामान्य दरबारी मानकऱ्याहूनही हलके आहो, असे त्याला वाटत होते. ज्याचा राजबिंडा चेहेरा पूर्वी शालीनता आणि औदार्य यांच्या छटांनी खुलून दिसे, त्याच राजपुत्राच्या चेहेऱ्यावर आता मान-खंडनेची आणि गरजूपणाची छाया दिसू लागली होती ... आपण आता कोणीच नव्हे, ही भावना त्याला सदैव सतावीत होती ... पण बिचाऱ्याची अद्याप अशी कल्पना होती की, आपल्याला आई आहे;—आपल्या वीरचरित पित्याचे आदरयुक्त स्मरण करणारी आपल्याखेरीज आणखी एक शोकमग्न व्यक्ती आहे. पण त्याचे प्राक्तन त्याची आईही हिरावून नेते; — मृत्यूने नव्हे, मृत्यूहून वाईट अशा घटनेने ती त्याच्या जीवनातून निघून जाते ... तो मूळचा खिन्न आणि विचारमग्न नाही, ... खिन्नता आणि अन्तर्मुखता त्याच्यावर लादली गेली आहे ! ...

एवढे शब्दचित्र काढल्यावर विल्हेल्म आपल्या श्रोत्यांना म्हणतो, "मला नाही वाटत की मी मूळच्या चित्रात काही पदरचे घातले आहे, किंवा त्याच्या एखाद्या भागावर अवास्तव भर दिला आहे." विल्हेल्म्च्या या ग्वाहीला Creative criticism च्या विचारात विशिष्ट महत्त्व आहे. (काव्यात्म टीका म्हणजे पदरच्या

[टीप : १४९ पानावरून पुढे चालू.]

आहे असे नमूद करूनही सुप्रसिद्ध डॅनिश टीकाकार जॉर्ज ब्रॅण्डिस, ते "सयु-क्तिक नाही" असे म्हणतो – "Goethe in his celebrated exposition of Hamlet ... maintains that in this case a great deed is imposed upon a soul which is not strong enough for it ....This interpretation is brilliant and thoughtful, but not entirely just ...." William Shakespeare (Brandes), p. 367 अर्थात इतर कोणत्याही टीकेप्रमाणे काव्यात्म टीकेचीही, सर्वमान्यता ही कसोटी नसून, समरसता आणि सूचकता ही कसोटी होय. गटेची ही सुप्रसिद्ध टीका हॅम्लेट् समजावून घेण्याकरिता आहे, केवळ कल्पनाविलासाकरिता नाही, हे तरी सर्वमान्य होईल, यात शंका नाही.

कल्पना मूळ चित्रावर लादून स्वतःची कल्पनाविहाराची हौस भागविणे नव्हे; तर जे मूळ चित्रात गर्भित आहे, ते समरसतेने ओळखून उलगडून दाखविणे होय. या दृष्टीने, मराठीतील काव्यात्म टीकेची उदाहरणे म्हणून शिवराम महादेव परांजपे यांच्या ज्या दोन लेखांचा काही पंडितांनी पुनःपुन्हा उल्लेख केला आहे* त्यांचा पुनर्विचार होणे जरूर आहे.) परांजपे यांच्या 'भाषाची भवितव्यता' या लेखात कोणत्याही कलाकृतीचे रसग्रहण करण्याचा प्रश्नच उत्पन्न होत नाही. या लेखात Creative criticism (काव्यात्म टीका) नसून 'Creative biography' (काव्यात्म चरित्र) आहे असे, वाटल्यास कोणी म्हणावे! पण या लेखाचाही अन्तर्भाव काही पंडितांनी काव्यात्म टीकेत केलेला पाहून आश्चर्य वाटते. काव्यात्म टीकेचे म्हणून पुनःपुन्हा देण्यात येणारे आणखी एक उदाहरण म्हणजे परांजपे याच्याच 'प्रणयिनीचा मनोभंग' या लेखाचे होय. मासिकाची दहा पाने विस्तार असलेल्या या लेखातील सुमारे नऊ पाने, 'दरवेशी आणि उंट' या कथेतील गुप्त पोलिशी अनुमानांनी व्यापलेला आहे. शिवाय या अनुमानांना प्रेरणाही सौंदर्य-प्रतीतीपेक्षा संस्कृत साहित्यशास्त्राने मानलेले अष्टनायिकादी भेद आणि त्याच शास्त्राने उद्भूत केलेले मानसशास्त्रीय प्रश्न, यामध्ये आहे. कलकत्त्याच्या कोणा एका ठाकूरसिंग नामक चित्रकाराने काढलेल्या व 'Letter hit' या मथळ्याखाली प्रसिद्ध झालेल्या चित्रातील ही स्त्री पाहून प्रेक्षकांच्या भावना व कल्पना उत्तेजित होतील, यात शंका नाही. परन्तु त्या चित्रातील बारीकसारीक तपशीलावरून त्या स्त्रीच्या सामाजिक व मानसिक स्थितीचा—सौदागराने उंटाचा लावला तसा!—छडा लावणे, हा रसग्रहणाचा विलास नसून अनुमानशास्त्राचा विलास होय. या सुदीर्घ लेखाच्या अगदी शेवटच्या अर्ध्या पानात जे कल्पनातरंग आहेत त्यांचा उगम मात्र सौंदर्यप्रतीतीतून झालेला आहे. पण केवळ तेवढ्याने त्यातील सर्वच तरंगांचा अंतर्भाव 'निर्माणक,' 'काव्यात्म' वा Creative टीकेत होणार नाही. अशा कल्पक टीकेचे मूळ जसे सौंदर्यप्रतीती हे हवे, तसेच तिचे फळ सौंदर्यदर्शन हे हवे. टीकाकाराची उत्प्रेक्षासक्ती हे मूळ, आणि तज्जन्य कल्पनाविलास हे फळ, जीमध्ये अनुभवास येते, ती 'टीका' नसून स्वतंत्र, पण कल्पनाप्रचुर रचना होय. (केवळ उत्प्रेक्षाप्रचुरतेला काव्यात जितपत स्थान मिळते, तितपतच तिला स्वतंत्र रचना म्हणूनही मिळेल, हे उघड आहे.) शिव-रामपंतांच्या या 'काव्यात्म' टीकेतील काही कल्पनांना मूळ चित्राचा दूरचा देखील आधार नाही. चित्रातील स्त्रीचा एक हात डोक्यावर स्थिरावला असल्याने, त्या हातातील एकच बांगडी तिरपी झाली आहे, या तांत्रिक तपशीलावर शिवरामपंत

---

* डॉ. के. ना. वाटवे, 'स्वातंत्र्यसूक्ते' ची प्रस्तावना आणि प्रो. रा. ब. आठवले, 'प्राचीन साहित्य' या पुस्तकाची प्रस्तावना.

परांजप्यांनी जे भावनारोप केले आहेत, ते निराधार आणि निरर्थक आहेत. * ज्या विवरणाला वा भावनरोपाला मूळ कलाकृतीत आधार नाही, ते विवरण वा तो कल्पनाविलास काव्यात्म टीकेत अंतर्भूत होऊ शकत नाही.

गटेच्या 'विल्हेल्म्' मध्ये नाटकप्रयोगाच्या निमित्ताने सहज संभाषणात येऊन गेलेल्या हॅम्लेट्-टीकेचे स्वरूप याच्या अगदी उलट आहे. 'ज्याच्या सूक्ष्मसंस्कार-ग्राही मनावर शेक्स्पियर्च्या या अलौकिक कृतीचा कोणाही वाचकाच्या मनावर पडेल त्याहून अधिक खोल आणि समग्र असा ठसा उमटला आहे, त्याने त्या कृतीतील पात्रांचे केलेले सरळ सरळ निवेदन,' असे गटेच्या टीकेचे स्वरूप आहे. मात्र त्या साध्या निवेदनाच्या परिशीलनानंतर, आपण हॅम्लेट्मधील पात्राच्या अन्तरंगापर्यन्त जाऊन पोहोचतो, व फिरून एक वेळ तेच नाटक या नव्या जाणिवेने वाचावे व पाहावे असे आपणाला वाटू लागते. दुर्दैवी ऑफिलियाच्या स्वभावचित्रावर गटेने प्रेमळ समरसतेचे जे सिंचन केले आहे, ते या दृष्टीने पाहाण्यासारखे आहे. वास्तविक हॅम्लेट्प्रमाणे शेक्स्पियर्नेही या बिचारीची उपेक्षाच केली आहे, अशी कित्येक टीकाकारांची रास्त तक्रार आहे. पण उपेक्षेने हिरमुसलेल्या या अजाण आणि अभागी पोरीचे हृदय, उदारधी गटेने कसे ओळखले आहे ते पाहिले, म्हणजे काव्यात्म टीकेचे वाङ्मयातील अनन्यसाधारण

* "त्याचप्रमाणे या चित्रात आणखी एक उत्कृष्ट स्वभावचित्र फार मार्मिकपणे दाखविण्यात आले आहे ... या मनोभंग पावलेल्या प्रणयिनीने जो डावा हात निराशेने आपल्या मस्तकावर ठेविलेला आहे, त्या हाताच्या मनगटामध्ये काही बांगड्या वगैरे भूषणे आहेत. त्यांपैकी मागच्या बांगड्या, आहेत तशाच असून त्यांच्यांतील सगळ्यांत पुढची एकच बांगडी वाकडी पडलेली दाखविली आहे ... त्या बांगडीच्या खालच्या भागाला मस्तकावरील केशकलापाचा प्रतिबंध झाल्यामुळे त्या बांगडीचा वरचा भाग स्वाभाविकपणेच पुढे कलून पडलेला आहे, हे जरी मुळात खरे असले, तरी ती बांगडी जणू काय शोकाने व्याकुळ होऊनच तशी विकल झाल्यासारखी दिसत आहे! ... या बांगडी-लाही असे वाटत होते की, आता लवकरच होणाऱ्या सुरतसमरातील झटापटीमध्ये आपणही आपला "रुणझुण" ... "छुमछुम" असा ... कलशब्द उत्पन्न करून ... आपल्या प्रियकरणीच्या प्रियकराचे थोडेबहुत मनोरंजन करू. पण आता ती तिची सर्व आशा नष्ट झाल्यामुळे ती बांगडी देखील शोकाने आपले अंग टाकून पडल्यासारखी दिसत आहे."

शि. म. परांजपे, रत्नाकर, जानेवारी १९२९

सुरतसमरातील सांकेतिक 'झटापटी'वर आधारलेल्या या कल्पनाविलासाचा आणि मूळ चित्राचा संबंध कितपत उरला आहे हा एक प्रश्नच आहे!

स्थान कळून येते. या नाट्यचर्चेलाही या कादंबरीत, एक नाट्यात्मक पार्श्वभूमी आहे. हॅम्लेटच्या मनःस्थितीसंबंधीचे ते सुप्रसिद्ध विवरण विल्हेल्मच्या संभाषणात गोवल्यावर कादंबरीतील साहित्यसंगीताच्या वातावरणाचा व विवरणाचा उल्लेख मध्येच येतो.

"Several people entering interrupted the discussion. They were musical dilettanti who commonly assembled at Serlo's, once a week...Serlo himself loved music much : he used to maintain, that a player without taste for it never could attain a distinct conception and feeling of the scenic art."

वरील अवतरणात उल्लेखिलेल्या पात्राने संगीत आणि नाट्य यांच्या परस्परसंबंधाबद्दल, सहज वैयक्तिक मत म्हणून काढलेले उद्‌गार मोठमोठ्या नाट्यमीमांसकांना विचार करावयाला लावतील. तो म्हणतो :

"As a man performs...with far more ease and dignity when his gestures are accompanied and guided by a tune, so the player ought, in idea at it were, to set to music even his prose parts..."

एवढ्यात ऑरेलियाने विल्हेल्मला शेजारच्या खोलीत नेले व गवाक्षातून दिसणाऱ्या तारकांकित आकाशाकडे पाहून म्हटले, "अद्यापही हॅम्लेटबद्दल तुम्हांला बरेच बोलायचे आहे, हे उघड आहे. ते तुम्ही सावकाश सांगा... but let me beg to know your thoughts about Ophelia."

या साध्या भाषणानंतर विल्हेल्म् ऑफिलियाबद्दल बोलू लागतो :

"Of her there cannot be much said.....for a few master strokes complete her character."

ऑफिलियाबद्दल "फारसे काही सांगण्यासारखे नाही" या मामुली उद्‌गारांनी प्रारंभ करून विल्हेल्म् जे बोलतो, ते ऐकून स्वतः शेक्स्पियरनेही मान डोलविली असती आणि हॅम्लेटने ते ऐकले असते तर डोळ्यांतून अश्रूच गाळले असते !

ऑफिलियाचे संपूर्ण जीवित जणू मधुर संवेदनावर तरंगत आहे. राजपुत्र हॅम्लेटविषयीचा जिव्हाळा तिच्या हृदयातून इतक्या सहजपणे स्रवत आहे,...आणि तिचे मुग्ध हृदय त्या गोड प्रेरणांना इतक्या न कळत साथ देत आहे की, तिच्या वडिलांना आणि भावाला त्याची भीतीच वाटते!..... औचित्यरूपी हिरवळीच्या पातळ थराने तिच्या हृदयभूमीतील मृदू मंद स्पंदन लपत नव्हते. उलट ते अधिकच जाणवत होते !*.... तिच्या अबोल शालीनतेतून तारुण्यसहज वासनेचा दर्प दरवळत होता, आणि सुसंधिरूप इष्ट देवतेच्या हाताचा आता नुसता स्पर्श झाला, की

* "Decorum like thin lawn upon her bosom cannot hide the soft still movements of her heart: on the contrary betrays them." Wilhelm Meister : P. 201.

झाडावरील पिकलेले फळ टपकन् खाली पडणार होते ! †

विल्हेल्म्ने रेखाटलेल्या या चित्राशी ऑरेलिया समरस होते व न कळत त्यात भरही घालते:

'आणि मग जेव्हा तिला असे आढळून येते की, आपण तिरस्कृत आणि परित्यक्त आहोत, आपल्या प्रियकराचा मतिभ्रंश झाला असून त्याच्या अंतरंगात सर्वच उलथापालथ झाली आहे.....आणि प्रीतीच्या मधुर रसायनाऐवजी तो आपल्याला आता दुःखाचे जहर पाजीत आहे, तेव्हा... '

ऑरेलिया रंगवीत असलेले हे चित्र विल्हेल्म पुरे करतो...

" Her heart breaks " cried Wilhelm; " the whole structure of her being is loosened from its joinings; her father's death strikes fiercely against it; and the fair edifice crumbles into fragments."

\बिचाऱ्या ऑफिलियाचे आपणांस रंगभूमीवर जे त्रुटित आणि तुटक चरित्र पाहावयास सापडते, त्याची ही सुसंगत आणि सहृदय जुळणी पाहून अनेक विद्वानांच्या भाष्यांनी जे काम होत नाही, ते सहज होते. आणि मुख्य म्हणजे, ही टीका काव्यमय असूनही काल्पनिक नाही; प्रत्येक विधानाला आणि प्रत्येक तर्काला मूळ नाटक हाच आधार आहे. जे चरित्र अस्फुट पाहून आपण बावरलो होतो, तेच स्वच्छ प्रकाशात दाखवून गटेने आपल्या मनाचे समाधान केले आहे. शिवाय ते समाधान नैयायिकांच्या अनुमानपद्धतीने न करता, ऑफिलियाच्या जवळच्या आप्ताने सद्गदित कंठाने सांगावे, तसे सरळ मोजक्या शब्दांत सांगितले आहे. 'क्रिएटिव्ह क्रिटिसिझम्'ची अपूर्वता यातच आहे.\

|पण गटे हा मुख्यत्वेकरून कवी होता. म्हणून त्याची टीका, ही 'कवीची टीका' होणे स्वाभाविक होय. तर वॉल्टर होरॅशिओ पेटर * हा शैलीकार आणि कलापूजक होता, तरी याची टीका म्हणजे एक प्रकारे 'टीकेच्या निमित्ताने लिहिलेले काव्य'च बनले आहे. पण काव्यात्म टीकेच्या विवेचनात पेटरचा आणखीही एक महत्त्वाचा संबंध आहे. 'जी टीका काव्य म्हणूनही आनंद देईल, अशा टीकेचा लेखक' हे तर पेटरचे वैशिष्ट्य आहेच; पण अशा टीकेला तात्त्विक बैठक देण्याचेही कार्य त्याने केले आहे. ज्या अर्थाने गटेची

---

† " ..... her silent modesty breathes amiable desire; and if the friendly goddess opportunity, should shake the tree its fruit would fall " Ibid.

* १८३९–१८९४ पेटरसंबंधी अधिक चर्चा 'कलेकरिता कला' या प्रकरणात आढळेल.

उपरिनिर्दिष्ट टीका, creative किंवा 'निर्माणक' आहे, त्या अर्थाने पेटरची टीका 'निर्माणक' नाही. आस्वादप्रधान टीकेची पेटरची म्हणून एक कल्पना आहे. सौंदर्याचा आस्वाद हेच जीवितसार्थक्य असे मानणाऱ्या या सौंदर्यवाद्याच्या आस्वादरूप टीकेला, त्याच्या काव्यमय शैलीमुळे अखेर स्वतंत्र कलाकृतीचे रूप येत असे, आणि या अर्थाने त्याची टीका काव्यात्म असे.[1]

'यथार्थदर्शन हे कोणत्याही खऱ्या टीकेचे ध्येय होय.' * हे वचन उद्धृत करून पेटर म्हणतो...

"कलामीमांसेत, एखादी वस्तू 'आहे तशी पाहाण्या'तील पहिली पायरी म्हणजे, प्रथम स्वतःच्या मनावर झालेला संस्कार नीटपणे जाणणे, पारखून घेणे, व सुस्पष्टपणे अनुभवणे ही होय." पेटर पुढे म्हणतो, जो हे सौंदर्यसंस्कार तीव्रतेने व पृथक्त्वाने अनुभवील त्याला 'सौंदर्य म्हणजे काय?' या प्रश्नात शिरण्याचे कारण नाही. कारण हे प्रश्न तत्त्वज्ञानात्मक होत, अर्थात् इतर सर्वच तत्त्वज्ञानात्मक प्रश्नांप्रमाणे हे प्रश्न (सौंदर्यास्वादाच्या दृष्टीने) व्यर्थ होत. †

पेटरच्या या उद्गारांवरून, सौंदर्याची पुस्तकी व्याख्या जवळ बाळगणे ही टीकाकाराची खरी शिदोरी नसून, एक विशिष्ट जातीची सहृदय वृत्ती असणे ही त्याची खरी शिदोरी होय, असे त्याचे उघड मत दिसते. अखिल सौंदर्याचे लक्षण करणारी तात्त्विक व्याख्या, विशिष्ट सौंदर्याचे वैशिष्ट्य ओळखण्यास व शब्दांत सांगण्यास सर्वस्वी निरुपयोगी ठरते. सौंदर्याची त्रिकालाबाधित व्याख्या करण्याचा व्यर्थ खटाटोप तत्त्वज्ञानाच्या पंडितांनी खुशाल करावा: परंतु विशिष्ट सौंदर्याचे वा कलाकृतीचे स्वरूप यथार्थपणे ओळखणे आणि विशद करणे, एवढेच कलेच्या टीकाकाराचे ध्येय आहे. हे आपले कार्य उत्तमपणे करण्याकरता, कलेच्या मर्मज्ञाला अगदी वैयक्तिक प्रश्नांची उत्तरे शोधावी लागतात. "जीवनात वा वाङ्मयात भेटलेल्या विशिष्ट आकर्षक व्यक्तिमत्त्वाने माझ्या हृदयावर कोणता परिणाम केला?" "या गाण्याच्या चिजेचा वा चित्रकाराच्या चित्राचा माझ्यावर कोणता परिणाम झाला?" "त्यांनी मला कोणत्या प्रकारचा व कोणत्या कोटीचा आनंद दिला?" या सारख्या प्रश्नांची उत्तरे कलासमीक्षकाला शोधावी लागतात.

अर्थात् सौंदर्याच्या आस्वादाबरोबर तो त्याचे पृथक्करणही करीत असतो. पण अधिक शास्त्रशुद्ध भाषेत सांगावयाचे झाले, तर तो सौंदर्याचे पृथक्करण करीत नसून

---

* "To see the object as in itself it is really" The Renaissnce च्या प्रस्तावनेत पेटरने उद्धृत केलेले वचन. पेटरने येथे लेखकाचा (मॅथ्यू आर्नोल्डचा) उल्लेख केलेला नाही.

† "..... as unprofitable, as metaphysical questions else where" Preface : The Renaissance.

सौंदर्याने त्याच्या मनावर केलेल्या संस्काराचे पृथक्करण करीत असतो. कलासमीक्षकाचे खरे अध्ययन, सौंदर्यशास्त्रावरील ग्रंथाचे पठण हे नसून, मूळच्या संस्कारक्षमतेचे वर्धन हे होय.

पेटरच्या मते सुंदर वस्तूतीलही खास सुंदरता वेगळी काढण्याचे नाजूक काम कलासमीक्षकाच्या पारखी नजरेला करावयाचे असते. कारण श्रेष्ठ कलावन्ताच्या कृतीतही काही भाग 'सुमार'च असतो. पण या सपाट भागात मध्येच कोठे तरी प्रतिभेने गाठलेले एखादे उत्तुंग शिखर, हेरलेले सूक्ष्म सत्य वा तरल सौंदर्य असते. हे तरल सौंदर्य आणि त्याच्या मागची कलावन्ताची अनन्यसाधारण प्रतिभा शोधून काढणे, हे टीकाकाराचे कार्य होय.† या भूमिकेवरून सौंदर्यशोधाकरिता निघालेल्या टीकाकाराला जर पहिली कोणती गोष्ट प्रत्ययाला येत असेल, तर ती म्हणजे सौंदर्याचा एक 'साचा' अगर 'फॉर्म्युला' ठरविता येत नाही ही होय. हे तत्त्व बाह्यतः शिळे आणि परिचित वाटले, तरी मोठमोठ्या टीकाकारांनाही कलेच्या वा कला-प्रकाराच्या ठरीव व्याख्येचा एवढा मोह पडतो की, त्यांना या तत्त्वाचे विस्मरण होते. या उदार, संस्कारक्षम आणि सर्वसमावेशक सौंदर्य-दृष्टीनेच पेटर याने केलेला कलेचा, कलावन्तांचा, आणि कलाप्रवृत्तींचा अभ्यास रेनायसन्स, पोर्ट्रेटस् वगैरे संग्रहांत वाचकांना सादर केला आहे.

वॉल्टर पेटर याची टीका त्याच्या अनुपम शैलीमुळे 'काव्यात्म' या उपपदाला पात्र असली, तरी ती गटेच्या विल्हेल्ममधील उपरिनिर्दिष्ट टीकेच्या अर्थाने काव्यात्म नाही. 'प्राचीन साहित्य' या ग्रंथातील रवींद्रनाथांच्या टीकेइतकी तर ती काव्यात्म नाहीच नाही. आणि तरीही पेटरवर टी. एस्. इलियटसारख्यांनी टीकाशास्त्राला 'भावनात्मक अराजका'च्या* ताब्यात देण्याचा आरोप केलेला आहे. पेटर याच्या रेनायसन्समधील काही टीका केवळ 'काव्यात्म'च नव्हे, तर प्रत्यक्ष काव्य या सदरात मोडण्यासारखी आहे. तथापि शिवराम महादेव परांजप्यांची चित्रसमीक्षा, काव्यात्मतेपासून व मूळ टीकाविषयापासून जितकी दूर जाते, तितकी पेटरची टीका कधीच जात नाही. 'मूळ कलाकृतीचे यथार्थ दर्शन' हा टीकेचा उद्देश एकदा मान्य केल्यानंतर काव्यात्म टीकेचे पाऊल स्वैर कल्पनाराज्यात सहसा पडणार नाही. या दृष्टीने पाहाता पेटरच्या टीकेची काव्यात्मता गटे आणि रवींद्र या दोघांच्या दरम्यान बसणारी आहे. शैलीत काव्यात्म व दृष्टिकोणात संस्कार-

† Sainte-Beuve याचे पेटर याने Renaissance च्या प्रस्तावनेत उद्धृत केलेले वचन.

* 'Anarchy of feelings' R. V. Johnson (University of Adelaide) यांनी आपल्या Walter Pater वरील पुस्तिकेत केलेला इलियट् याच्या मताचा उल्लेख.

वादी, असे त्याच्या टीकेचे स्वरूप आहे. तथापि समकालीनांच्या आणि अनुयायांच्या कृतीचा उपसर्ग काही लेखकांना बाधतो, असे टी. एस्. इलियट् यांनी बोदलेअर-बद्दल लिहिताना म्हटले आहे,* ते पेटरच्या बाबतीतही तितकेच खरे आहे. टीकेच्या स्वैरतेसंबंधी ऑस्कर वाइल्ड् आणि अनातोल फ्रान्स् यांनी पुढे जी भूमिका घेतली, ती पुष्कळदा पेटरच्या माथी मारली जाते. अनातोल फ्रान्स् यांची टीकाकारासंबंधीची कल्पना प्रसिद्धच आहे. "....One who recounts his adventures among masterpieces."‡ ही अनातोल फ्रान्स् याची टीकाकारासंबंधीची कल्पना होती; तर ऑस्कर वाइल्ड् याच्या मते टीकाकारांच्या कल्पनाविलासाला टीकाविषयीभूत ग्रंथ केवळ निमित्तमात्र होय. ही आत्यंतिक मते येथे उल्लेखिण्याचे कारण एवढेच की, गटे व रवींद्र यांची काव्यात्म टीका देखील ऑस्कर वाइल्ड् आणि अनातोल फ्रान्स् यांच्या टीकेच्या व्याख्येत बसण्यासारखी नाही. या दृष्टीने काव्यात्म टीकेच्या निश्चित मर्यादा सांगणे जड जाऊ नये. जी टीका स्वतंत्र कलाकृतीच्या दर्जाला पोहोचलेली असून शिवाय जिचे एकमेव उद्दिष्ट आणि कार्य मूळ कलाकृतीचे स्वरूप व सौंदर्य विशद करणे हेच असते, ती काव्यात्म टीका होय.

गटे, पेटर आणि रवीन्द्र यांच्या टीकांची तुलना येथे सुचविलेल्या व्याख्येप्रमाणे केल्यास, काव्यात्म टीकेच्या स्वरूपावर आणखी काही प्रकाश पडणे शक्य आहे. रवीन्द्रनाथ यांनी "कला म्हणजे काय ?" § यासारख्या तात्त्विक प्रश्नांवर जसे लिहिले आहे, तसेच प्रसिद्ध काव्यांच्या प्रत्यक्ष रसग्रहणाच्या रूपानेही लिहिले आहे. गटेच्या हॅम्लेटवरील टीकेला कादंबरीतील विश्रब्धालापाची पार्श्वभूमी असल्याने, ती जितकी काव्यात्म तितकीच खेळकरही बनली आहे. पेटरची टीकापद्धती ऐतिहासिक आणि विश्लेषणात्मक पद्धतींना धरून असली, तरी ती सर्वत्र रेखीव आणि काव्यमय, भाषेतच प्रकट झाली आहे. रवीन्द्रनाथांनी आपल्या 'प्राचीन साहित्य' या ग्रंथात गटे आणि पेटर या दोघांपेक्षा फारच मोठ्या विषयांना हात घातला आहे. रामायण, मेघदूत, कुमारसंभव, शाकुन्तल, बाणभट्टाची कादंबरी हे विषय पंधरावीस पानांच्या निबंधांचे नसून एकेका समग्र ग्रंथाचे आहेत. पण रवीबाबूंनी केवळ लहान लहान निबंधांच्या द्वारे त्यांचा परामर्ष घेतला आहे. इतकेच नव्हे, तर आतापर्यंत कोणालाही ही काव्ये वाचून जे प्रश्न सुचले नाहीत ते उपस्थित करून त्यांवर सुगम, प्रसन्न आणि तरी गहन (खोल) अशी चर्चा केली आहे. नुसती काव्यमय भाषा नव्हे, तर

* T. S. Eliot : Selected Prose, Penguin 1963, P. 174.

‡ R. V. Johnson (उपरिनिर्दिष्ट) यांनी केलेला उल्लेख.

§ What is Art? : 'Personality' या पुस्तकात प्रसिद्ध झालेले व मूळ अमेरिकेत दिलेले व्याख्यान.

सर्वस्वी अभिनव, रमणीय पण मर्मग्राही अशी प्रतिक्रिया, हे काव्यात्म टीकेचे एक महत्त्वाचे अंग आहे. गटेच्या ज्या सुप्रसिद्ध टीकेचा आपण त्रुटित परामर्ष घेतला, ती रमणीय आणि मर्मग्राही असली, तरी तिने जुन्याच प्रश्नांची उत्तरे दिली आहेत. रवीन्द्रनाथांची रसिकता, सौंदर्यदृष्टी आणि आदर्शप्रीती आमच्या प्राचीन साहित्याने इतकी स्फुरण पावली आहे की, त्यांना सर्वस्वी अश्रुतपूर्व असे प्रश्न सुचले आहेत व त्यांची उत्तरेही त्यांनी सर्वतोपरी अनपेक्षित, पण वाचकांचे हृदय पुलकित करणारी अशी दिली आहेत. प्राचीन प्राच्यविद्येच्या पंडितांना, ज्या काव्यांचे नाव निघताच कवीच्या कालाची अनिश्चितता, महाकाव्याचे तंत्र, प्राचीन नाट्यशास्त्र इत्यादीसंबंधी ठराविक प्रश्न सुचतील, त्याच काव्यांकडे पाहून रवीन्द्रनाथांनी किती वेगळे प्रश्न उपस्थित केले आहे व त्यांना किती अनपेक्षित पण समर्पक उत्तरे दिली आहेत! अनातोल फ्रान्स् याने टीकाव्यापाराला दिलेले Adventure of the soul among masterpieces हे नाव, रवीन्द्रांच्या या टीकाग्रंथाला एका उच्चतर अर्थाने लागू पडते. या विख्यात काव्यात रवीन्द्रनाथ एकदम सरळ खोल जी बुडी घेतात, व त्या बुडीतून ते जी अमोल रत्ने बाहेर काढतात त्यांत अनपेक्षित आणि प्रक्षोभक अनुभव या अर्थाने 'Adventure' आहे यांत शंका नाही. ही टीका म्हणजे सौंदर्यप्रतीतीच्या बळावर केलेले एक धाडसच होय! अणि जेव्हा एखादे साहस कोलंबसाप्रमाणे अदृष्टपूर्व भूमागाचा शोध लावते, तेव्हा त्याला वेडे साहस कोण म्हणेल?— आणि शास्त्राधाराचा बागुलबोवा कोण दाखवील?

'प्राचीन साहित्य' या ग्रंथातील रवीन्द्रांचा रामायणायरील निबंध लहान आकाराच्या फक्त बारा पानांचा आहे. श्री. दिनेशचंद्र यांच्या 'रामायणातील पत्रांचे समालोचन' या ग्रंथाला प्रस्तावना म्हणून तो मुळात लिहिला गेला. मामुली प्रस्तावनेसारखेही काही उल्लेख या चिरकालीन महत्त्वाच्या प्रस्तावनेत पाहून थोडी करमणूक होते. रवीन्द्रनाथ म्हणतात: "माझे मित्र दिनेशचंद्र यांनी आपल्या.... ग्रंथाला प्रस्तावना लिहून देण्याविषयी जेव्हा मला सुचविले, तेव्हा माझी प्रकृती ठीक नव्हती...." इत्यादी. पण लगेच याच परिच्छेदात व या प्रस्तावनेत इतरत्र त्यांनी जे विचार व्यक्त केले आहेत त्यांवर एक स्वतंत्र ग्रंथही लिहिता येईल! या परिच्छेदात रवीन्द्रनाथ म्हणतात: "कविकथेला भक्ताच्या भाषेत मांडून त्यांनी (दिनेशचंद्रांनी) आपली भक्तिभावना कृतार्थ केली आहे. माझ्या दृष्टीने प्रस्तुत समालोचन पूज्यभावाच्या उमाळ्याने बाहेर पडणारे एक विवेचन आहे...आमचे मत असे की, समालोचना म्हणजे पूजा. समालोचक हे पुजारी किंवा पुरोहितच म्हणायचे. ते स्वतःचा अथवा सामान्य जनतेचा भक्तियुक्त आदरभावच केवळ व्यक्त करतात." *

येथे रवीन्द्रनाथांनी आपल्या 'प्राचीन साहित्या'त अवलंबिलेल्या टीकाप्रकाराचे

* प्राचीन साहित्य: (भाषान्तर: रा. ब. साठवले) पृ. ११.

स्वरूपच जणू निर्दिष्ट केले आहे. ज्या प्राचीन साहित्याची गोडी अवीट आहे आणि खोली अगाध आहे, त्याची समालोचना म्हणजे ज्ञानवन्त भक्ताने केलेली एक प्रकारची पूजाच नव्हे तर काय? या निमित्ताने Creative criticism संबंधीचा आणखी एक मुद्दा सुचतो. निरतिशय कौतुकाला पात्र होणाऱ्या साहित्याच्या बाबतीतच हा टीका-प्रकार योजणे शक्य आहे. सर्वच साहित्याची समालोचना 'काव्यात्म' शैलीने करणे हास्यास्पद होईल. रवीन्द्रनाथ याच प्रस्तावनेत म्हणतात : 'आपल्या आज-कालच्या समालोचना बाजारी धोरणावर होत असतात; कारण साहित्य हे बाजारातला एक जिन्नसच होऊन बसले आहे.' *

'काव्यात्म टीका' ही मूलतः टीकाकाराच्या काव्यात्म प्रतिक्रियेवर अवलंबून असते. आणि रवीन्द्रनाथांसारख्यांच्या काव्यात्म प्रतिक्रियेतून निघालेले केवळ एक वाक्य देखील किती खोल आणि सूचक असते ते 'प्राचीन साहित्य' या ग्रंथातील एकेका वाक्यावरून लक्षात येईल. या प्रस्तावनेतच एके ठिकाणी रवीन्द्रनाथ म्हणतात : 'आज हजारो वर्षे झाली, भारतवर्षाचे हृदय या दोन महाकाव्यांतील (रामायण-महाभारतातील) अनुष्टुभ्वृत्तात स्पंदन पावत आहे.'

भरतखंड आणि त्याची दोन राष्ट्रीय महाकाव्ये यांच्यासंबंधी एक ग्रंथ लिहूनही जी दृष्टी देणे शक्य नाही, ती खोल ऐतिहासिक दृष्टी रवीन्द्रनाथांनी एका काव्यमय वाक्याने दिली आहे !

* * *

---

* प्राचीन साहित्य : पृ. १०.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर. स्थळप्रत.
अनुक्रम..... दि. .....
क्रमांक..... दी. दि. .....

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. ग्रन्थालय
अनुक्रम..... वि:
ग्रन्थांक ..... नो: वि: .....

१३ काव्यात्म टीका : गटे, पेटर, रवीन्द्र (उत्तरार्ध)

मेघदूत समालोचन (रवीन्द्रकृत) — कुमारसंभव आणि शाकुन्तल यांच्या समालोचनात विश्लेषण पद्धतीचाही आश्रय — 'टेंपेस्ट' आणि 'शाकुन्तल' यांची तुलना — शकुन्तला आणि मिरांडा यांची तुलना — शाकुन्तलातील मनोज्ञ संयम — संस्कृत काव्यातील कथानकाच्या संथ प्रवाहाची मीमांसा — संस्कृत गद्याची थट्टा (रवीन्द्रकृत) — बाणभट्टाच्या कादंबरीचे प्रमुख सौंदर्य — रवीन्द्रांच्या काव्यात्म टीकेचे खास वैशिष्ट्य — रवीन्द्रांनी उद्धारलेल्या चार उपेक्षिता — पत्रलेखा आणि चंद्रापीड यांच्या नात्यासंबंधी रवीन्द्रनाथांचे गाऱ्हाणे — रवीन्द्रांच्या टीकेचा आधार शास्त्र नव्हे. सहानुभूती — पत्रलेखेवर काव्यात्म करुणेची वृष्टी.

काव्यात्म टीका : गटे, पेटर, रवीन्द्र (उत्तरार्ध)

रवीन्द्रांची आणखी दोन-तीन छोटी विधाने पाहा : " ... भारतवर्षाची आकांक्षा, केवळ ऐतिहासिक महत्त्वाची गोष्ट वर्णन करण्याची नसून, परिपूर्ण मानवाचे आदर्श चरित्र गाण्याची होती. "* " भारताला परिपूर्णतेची मनापासून आवड आहे. "‡ " भारतवर्षाला जे पाहिजे होते ते त्याला रामायणात मिळाले आहे. " † " या तीन विधानांत जी वाङ्मयीन, ऐतिहासिक आणि राष्ट्रीय सत्ये सूचित केली आहेत ती ग्रंथाधारांनी आणि युक्तिवादांनी सविस्तर मांडणेही शक्य आहे. तथापि रवीन्द्रनाथांच्या या सूत्रमय पण भावमय प्रतिक्रियांनाही काही वेगळे महत्त्व आहे. विशेषत: " भारताचे हृदय दोन राष्ट्रीय काव्यांतील अनुष्टुभ छंदात स्पंदन पावत आहे " यासारख्या एकाच वाक्यात, या दोन महाकाव्यांचा अनेक शतकांतील प्रभाव प्रतीत करून देण्याचे सामर्थ्य फक्त काव्यात्म टीकेतच आहे, असे म्हणता येईल.

मेघदूताने आपल्या हृदयावर केलेला संस्कार चित्रित करताना रवीन्द्रनाथांनी मेघदूतातील विरहभावनेचाच आत्मनिष्ठ विस्तार आणि विलास केला आहे. मूळ काव्यावर प्रकाश पाडणे हे आपण काव्यात्म टीकेचेही एक अपरिहार्य कार्य मानले आहे. मेघदूतावरील रवीन्द्रांच्या टीकेने ते कमी प्रमाणात केले आहे हे कबूल केले पाहिजे. तरीही मेघदूतावरील या काव्यात्म टीकेवर केवळ स्वैर कल्पनाविलासाचा आरोप करता येणार नाही. कालिदासाने निसर्गवर्णनाच्या कोंदणात बसविलेले आणि आर्ततेच्या गर्द रंगात रंगविलेले स्त्रीपुरुष-विरहाचे चित्र, रवीन्द्रनाथांनी अखिल मानवी अनुभूतीशी संलग्न केले आहे. मेघदूताचे काव्यसौंदर्य विशद करण्याऐवजी रवीन्द्रनाथांनी वाचकांना विरहवृत्तीचाच थोडा वेगळा अर्थ सांगितला आहे.) ज्या काळात मेघदूतातील प्रेमी युगुल जगत होते, त्या सुखी, समृद्ध व सौंदर्यप्रेमी काळाच्या

---

* ' प्राचीन साहित्य ' पृ. ११.

‡ कित्ता पृ. १०.

स्मरणानेच रवीन्द्रनाथ व्याकुळ झाले आहेत. यक्षाला आपल्या भार्येचा विरह व्यथित करीत होता, तर रवीन्द्रनाथांना मेघदूतकालीन आर्यावर्ताचा विरह व्याकुळ करीत आहे. ते म्हणतात, " मनाला असे वाटते की रेवा, क्षिप्रा, निर्विंध्या वगैरे नद्यांच्या काठांवरील अवंती, विदिशा वगैरे नगरींकडे जाणारा एखादा मार्ग अजूनही असेल का ? असेल तर आज चोहोकडे माजलेल्या या कलकलाटातून पाय काढून तेथे जाता तरी येईल ....!"

या 'ऐतिहासिक' विरहाच्या व्याकुळतेतून रवींद्रांचे खिन्न मन अखिल मानवजातीच्या प्राक्तनात असलेल्या शाश्वत विरहाकडे वळते. ' माणसामाणसामध्ये एक अनुल्लंघनीय विरहाचा खोल खड्डा येऊन पडलेला असतो.' ' एका इंग्रज कवीने लिहिलेले आठवते की, माणसामाणसात दूरदूरच्या देशांइतके अंतर असते.' दोन माणसांत असलेले अंतर देखील जर तोडता येत नाही, तर ' अनंताच्या सीमेवर उभ्या असलेल्या त्या अविनश्वर भूतकालरूपी पुरुषाचा साक्षात्कार कोणाला कसा होणार ?' ' रोमँटिक् ' मनाला प्रिय अशा या गतकालचिंतनातून रवीन्द्रनाथ एकदम गूढ गुंजनात शिरतात. " पण मनात असे येते की, कोणत्या तरी काळी आपण मानस-लोकात होतो. आता मात्र त्या लोकातून बहिष्कृत झालो आहोत. म्हणूनच वैष्णवकवी म्हणतो, ' आतून तुम्हांला बाहेर कोणी लोटले ? हे काय झाले ? माझ्या मनाच्या साम्राज्यात राहणारे तुम्ही आज बाहेर कसे आला ?' ' म्हणूनच हे प्रभो ! बलरामाचे चित्त ठिकाणावर नाही." † वैष्णवकवी बलरामदास याची ही विरहवेदना प्लेटोच्या विरहकल्पनेच्या जातीची आहे. ‡ रवींद्रनाथ म्हणतात ' जे एके काळी सर्वव्यापी परमेश्वराचे ठायी एकत्र राहात असत, ते आज परस्परांना परक्यासारखे झाले आहेत.' आणि म्हणूनच जेव्हा या दैवी नात्याचे, दैवी प्रेमाचे स्मरण होते, तेव्हा माणसे एकमेकांना पाहून झुरू लागतात....'

रवीन्द्रांचा हा निबंध म्हणजे मेघदूतातील पार्थिव विरहवेदनेचा आध्यात्मिक वा Mystic विस्तारच होय. प्रेमाकर्षणात आणि विरहदु:खात चिरमीलनाची श्रद्धा गृहीत असते, हे आध्यात्मिक सत्य त्यांना सूचित करायचे आहे. एका अप्रसिद्ध आंग्ल कवयित्रीने म्हटले आहे :

Alas for love, if thou wert all
And naught beyond, O Earth ! *

---

† " तई बलरामेर, पद्दु, चित्त नहे स्थिर " बंगकवी बलरामदास (सोळावे शतक)

‡ शेले याने आपल्या Epipsychidion या सुदीर्घ भावगीतात अशा गूढ विरहाचा व गूढ प्रेमाचाच अनुभव वर्णिला आहे. त्यावरील स्वत:च्याच टीपांत त्याने प्लेटोच्या प्रेमकल्पनेचाही उल्लेख ' One passion in two bosoms ' या शब्दांत केला आहे.

* Mrs. Heamans

कुमारसंभव आणि शाकुंतल या कालिदासकृतींवर लिहिताना रवींद्रनाथ फिरून विश्लेषणात शिरतात. पण या काव्यांच्या प्रियचिन्तनात सापडलेले एक विलक्षण सत्य प्रस्थापित करण्याकरिताच ते या तार्किक विश्लेषणाचा उपयोग करतात.(कालिदास हा सम्भोगलंपट कवी आहे, ही कल्पना बरोबर नसून, त्याच्या 'सौंदर्यलोलुपतेच्या आत भोगाविषयीचे स्थिर वैराग्य विलसत आहे.' हे † लोकविलक्षण मत रवींद्रांना प्रस्थापित करावयाचे आहे व ते त्यांनी आपल्या अनुपम शैलीने आणि कोटिक्रमाने प्रस्थापित केले आहे. या मांडणीत युक्तिवादाबरोबर काव्यही आहे.)

कुमारसंभव आणि शाकुंतल यांतील अंतःप्रवाहांची तुलना करून रवींद्रनाथांनी काढलेले तात्त्विक निष्कर्षही किती काव्यमय शैलीत मांडले आहेत ते पाहाण्यासारखे आहेत. "जे उन्मत्त प्रेम प्रियजनांशिवाय इतरांना विसरून जाते, ते समस्त विश्वधर्माच्या विरुद्ध वागते,....सर्व जगताला तुच्छ लेखून स्वतःचेच स्तोम माजवून राहणाऱ्या प्रेमाला पुढे पुढे आपलाच भार पेलेनासा होतो... जे प्रेम यतींच्या तपोवनात तपोभंगाने प्रकट होते, आणि गृहस्थाश्रमी जनांच्या गृहात गृहस्थधर्माचा अकल्पितपणे पराभव करून उभे राहते, ते प्रेम झंझावाताप्रमाणे दुसऱ्यांचा नाश तर करतेच, पण त्याबरोबर स्वतःवरही नाश ओढवून घेते." *

या दोन काव्यांच्या समालोचनेच्या निमित्ताने रवीन्द्रनाथांनी कालिदासाच्या नैतिक आणि सामाजिक आदर्शांसंबंधी जे निष्कर्ष काढले आहेत. ते आज अखिल भारतात सर्वमान्य सिद्धान्तासारखे होऊन राहिले आहेत. कुमारसंभवातील

तद्दर्शनादभूच्छंभोर्भूयान्दार्थमादरः ।
क्रियाणां खलु धर्म्याणां सत्पत्न्यो मूलकारणम् ॥

(कुमारसंभव ६–१३)

या श्लोकावर भाष्य करताना रवीन्द्रनाथ म्हणतात :

"महेश्वराने जेव्हा सप्तर्षिमंडलातील पतिव्रता अरुन्धतीला पाहिले, तेव्हा पत्नीचे खरे सौंदर्य म्हणजे काय असते, हे त्याला बरोबर समजले...पतिव्रता स्त्रियांच्या मुखावर जे पत्नीपदाच्या गौरवाचे स्थिर सौंदर्य विलसत असते, त्यातच धर्म्य, कल्याणमय, संसाराचे स्थिर सौंदर्य साठविलेले असते....यानंतर त्याने (शंकराने) नववधूच्या वेषातील गौरीच्या ललाटाला स्पर्श केला, तेव्हा तिच्या शरीरात लावण्य झळकू लागले, तसले लावण्य अकालवसन्ताच्या समस्त पुण्यसंभारानेही तिच्या ठायी उत्पन्न झाले नव्हते." ¶

शाकुन्तल आणि कुमारसंभव यांच्या तुलनेप्रमाणेच रवींद्रांनी कालिदासाचे

† प्राचीन साहित्य : पृ. २१.
* प्राचीन साहित्य : पृ. २८.
¶ प्राचीन साहित्य, पा. ३४. ३५.

शाकुंतल आणि शेक्सपियरचे 'टेंपेस्ट्' यांची केलेली तुलनाही काव्यात्म टीकेचा रमणीय आदर्श म्हणून अभ्यासण्यासारखी आहे. शाकुंतलावरील या स्वतंत्र निबंधातही स्वैर कल्पनाविलास नसून कल्पक रहस्यग्रहण आहे. सामान्य टीकाकाराने टेंपेस्ट्ची नायिका मिरांडा आणि शाकुंतलाची नायिका शकुंतला यांच्यातील सादृश्य-दर्शनावरच समाधान मानले असते. परंतु रवींद्रानी त्या बाह्यसादृश्यापलीकडील आन्तरिक भेदाचा अचूक वेध घेतला आहे. "लाटा आपटल्यामुळे गर्जना करणाऱ्या, टेकड्यांनी खडबडीत दिसणाऱ्या निर्जन द्वीपात आपण मिरांडाला पाहतो; परंतु त्या बेटातील परिस्थितीशी तिचा कोणत्याही प्रकारे गाढ संबंध नाही." "मिरांडा केवळ आपल्या बापाच्या सहवासात राहून लहानाची मोठी झाली होती....शकुंतला समवयस्क मैत्रिणींबरोबर वाढलेली, त्यामुळे त्यांच्या एकमेकींच्या उत्साहात, अनुकरणात, भावनांच्या देवाणघेवाणात, हास्यविनोदयुक्त वार्तालापात, एकमेकींचा विकास झाला होता. शकुन्तला रात्रंदिवस एकट्या कण्वाच्या सहवासातच राहिली असती, तर तिच्या विकासाची गती कुंठित झाली असती. तिच्या सरलतेचे अज्ञानात पर्यवसान होऊन, ती स्त्री–ऋष्यशृंग बनली असती !..." ‡

मिरांडा आणि शकुंतला या दोघीही मुग्ध असल्या, तरी त्यांची मुग्धता एकाच जातीची नाही, हे साध्या, पण सूचक तुलनेने दाखवून देताना रवींद्रनाथांना टीकाशास्त्रातील कोणत्याही सिद्धांताचा उपयोग झालेला नसून, केवळ कल्पक तद्रूपतेचा (Imaginative Sympathy चा) उपयोग झालेला आहे, ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'काव्यात्म' (Creative) टीका ही कल्पक सहानुभूतीवर भिस्त ठेवणाऱ्या सौंदर्यवादी टीकेचीच एक जाती आहे. पहिल्या अंकातील शकुन्तलेच्या चित्राचे मुग्ध रमणीयत्व पाहाण्यास कोणत्याही शास्त्राच्या अध्ययनाचा काडीइतका उपयोग नसून, केवळ सहृदयतेचा, कल्पकतेचा, व सौंदर्यदृष्टीचाच उपयोग आहे. तसेच ते रमणीयत्व विशद करण्यासही त्याच कल्पनाशक्तीचा उपयोग आहे. याचाच अर्थ हा की, श्रेष्ठ वाङ्मयातील काही सौंदर्यस्थळे अशी असतात, की जेथे सर्व काव्यसिद्धान्त व सर्व टीकासंप्रदाय बाजूला ठेवून काव्यात्म टीकेचाच आश्रय करावा लागतो.

कल्पक तद्रूपतेचाच पुन्हा आश्रय करून रवीन्द्र पुढे म्हणतातः "मिरांडाची मुख्य ओळख आपणांस तिच्या फर्डिनंडबरोबरच्या प्रणयव्यापारात होते .... शकुन्तलेची ओळख आपल्याला अनेक तऱ्हांनी होते. दुष्यन्त रंगभूमीवर आला नसता, तरी सुद्धा तिचे माधुर्य काही निराळ्याच रीतीने प्रकट झाले असते." शाकुन्तल नाटकात कवीने जो संयम आणि जी सूचकता दाखविली आहे, ती रवीन्द्रनाथांनी अशाच कल्पक रसिकतेने विशद केली आहे. शकुन्तलेच्या वतीने दुष्यन्ताचे प्रणयाराधन,

‡ प्राचीन साहित्य, पा. ३७.

पुष्कळसे तिच्या प्रेमळ मैत्रिणींनी, काहीसे तिच्या विभ्रमांनी व अगदी अल्प प्रमाणात तिच्या प्रत्यक्ष उद्‌गारांनी केले आहे. तोच वाचिक संयम चौथ्या अंकातील विरह-वेदनेत, तोच संयम पाचव्या अंकातील दारुण प्रणयवंचनेत आणि त्याहून उदात्त मौन सातव्या अंकातील पुनर्मीलनात! येथे एखादा पाश्चात्य नाटककार असता, तर त्याने काव्यमय भाषणांचा पाऊस पाडला असता. रवीन्द्रनाथ म्हणतात, "इतका अद्‌भुत संयम आपणास दुसऱ्या कोणत्याही नाटकात पाहावयास मिळत नाही. चित्तवृत्तीचे प्राबल्य प्रकट करण्याची संधी मिळताच यूरोपीय कवी जणू काही बेफाम होऊन जातात:...शेक्सपियरच्या संपूर्ण नाट्यकृतीत शाकुन्तलासारखे प्रशान्त गंभीर; तसेच संयमपूर्ण एक पण नाटक नाही." *

कालिदासाच्या या अर्थपूर्ण मौनाची आणि संयमाची स्थळे नेमकी ओळखण्यात रवीन्द्रनाथांची जी कल्पक रसज्ञता दिसून येते, ती जवळ जवळ मूळ शाकुन्तल-लेखकाच्या कल्पनाशक्तीएवढीच मनोहर आहे!, विश्वशक्ती बाह्यतः शान्त दिसते, पण आतून तिची शक्ती गतिमान असते, तसे कलेचे असले पाहिजे, असे रवि-बाबूंचे मत आहे. नाटकातील संघर्ष देखील गुप्त व सूक्ष्म हवा; उघड, उथळ आणि खडबडीत नसावा. एकट्या शकुंतलेच्या विवाहपूर्व विकासातही रवीन्द्रांनी विरोधी शक्तींचा जो खेळ दाखवून दिला आहे, तो पाहिला, म्हणजे त्यांच्या अन्तर्भेदी रसिकतेचे कौतुक, कालिदासाच्या काव्यनिर्मितीइतकेच वाटू लागते. शाकुन्तल नाटक हे बंधन आणि स्वैरपणा यांच्या संगमावर प्रतिष्ठापित झाले आहे. हा आपला तलग्राही अभिप्राय त्यांनी ज्या सूक्ष्म अवलोकनाच्या बळावर स्थापित केला आहे, ‡ ते अवलोकन पाहिले, म्हणजे समालोचनक्रिया केवळ शास्त्रीय सिद्धान्तावर उभी नसून ती नाजूक कलात्मक निर्मिती आहे, हे कबूल करावे लागते.

प्राचीन भारतीय साहित्याचे रवींद्रनाथांनी सुमारे एकशे दहा पानांत जे समालोचन केले आहे, † त्यात काव्यमय रसग्रहणाप्रमाणेच कित्येक स्वतंत्र सिद्धान्तही सांगितलेले आढळतील. आमच्या प्राचीन पूर्वजांना कथेचा प्रवाह वा चरित्रातील घटना यांच्या-संबंधी फारशी उत्कंठा नसे,— त्या ओघात आलंकारिक वर्णने आणि धर्मचर्चा यांनी केवढाही व्यत्यय केला, तरी त्यांना त्याची क्षिती वाटत नसे, हा रवींद्रनाथांचा एक आवडता सिद्धान्त आहे. पण तो त्यांनी मूळ ग्रंथातील पानांचे आकडे देऊन आणि इंग्रजी पद्धतीच्या सावध ऊनोक्तींनी (Understatements नी) मांडलेला नाही, सलगीच्या, थट्टेच्या आणि निःशंक भाषेतच सर्वत्र मांडला आहे. भारताचा निःसीम अभिमानी असा हा सुपुत्रच भारतीयांच्या जुन्या प्रवृत्तींची थट्टा करीत

---

* प्राचीन साहित्य : पृ. ६९.

‡ प्राचीन साहित्य : पृ. ४६.

† "धम्मपदा" वरील टीकेचा मी यात मुद्दामच अन्तर्भाव करीत नाही.

असल्याने, ते दोषदर्शनही मोठे प्रिय होऊन जाते. रामायण, महाभारत आणि कादंबरी या तिहींतील संथ कथाप्रवाहाचा, नेमके प्रसंग घेऊन, त्यांनी जो नर्म परिहास केला आहे, तो पंडितांना नवविचारामुळे चिन्तनीय वाटेल, तर अपंडितांना नर्म परिहासामुळे हृद्य वाटेल. *

संस्कृत गद्यही पद्याइतकेच संथ आणि विलासप्रिय आहे, हे सांगताना रवीन्द्रनाथ म्हणतात : " दुर्दैवाने संस्कृत गद्य हमेशा व्यवहाराकरिता वापरले गेलेच नाही; त्यामुळे त्यावर बाह्यशोभेचा विपुल साज चढविण्यात कवींनी मुळीच कसूर केली नाही. मेद वाढल्यामुळे फुगलेल्या विलासिनीप्रमाणे त्याचे समासबाहुल्ययुक्त लठ्ठ शरीर पाहून साहजिकच वाटते की, तुमच्याआमच्यासारखे रोज स्वतः होऊन आपल्या पायांनी हिंडण्याफिरण्याकरिता हे शरीर निर्माण झालेले नाही. मोठमोठे टीकाकार, भाष्यकार आणि पंडित, भोयांप्रमाणे त्याला खांद्यावर घेऊन चालत नसते, तर त्याला हालणे अशक्यच झाले असते ! अशा रीतीने, स्वारी निश्चल खरी, पण किरीटकुंडले, सलकडी, कंठी यांनी विभूषित होऊन एखाद्या राणीसाहेबांप्रमाणे हे गद्यराज शोभतात ! "†

बाणभट्टाच्या कादंबरीचा प्रारंभ जणू ' मेघनादाप्रमाणे किंवा मृदंगध्वनीप्रमाणे ' होतो !

' आसीदशेषनरपतिशिरःसमभ्यर्चितशासनः पाकशासन इवापरः '

अर्थात गतिमान कथानकासंबंधीची ही उदासीनता व आलंकारिक वर्णनासंबंधीची ही प्रीती, रामायणमहाभारताच्या काळी नव्हती, हेही रवीन्द्रनाथांनी मान्य केले आहे. तथापि बाणभट्टाच्या कादंबरीत मात्र " मनुष्य आणि संसारव्यवहार याविषयी...बरेचसे औदासीन्य असल्याने, भाषा आणि वर्णने यांनी मनुष्य आणि प्रसंग झाकले जाऊन, केवळ रसाचीच निष्पत्ती होत असे. " गाण्याच्या बैठकीतील चिजेचा प्रारंभ ' चलत राजकुमारी ' या शब्दांनी होत असावा, पण पहिली पंधरा मिनिटे खांसाहेबांनी राजकुमारीला पडद्यातच ठेवून नुसत्या "चलतरा...चलतर..." एवढ्या अक्षरांवरच स्वरविलासाची गर्दी करावी, त्यातला हा प्रकार असे ! पण प्राचीन संस्कृत रसिकांना गाण्याच्या चिजेतच काय, पण कादंबरीतही, राजकुमारी कुठे ' चलत ' आहे हे जाणण्याची ' ग्राम्य ' उत्कंठा कधीच नसे ! सौंदर्यवर्धनाकरिता गतीपेक्षा ' मुक्कामा 'चीच अधिक उपयुक्तता आहे, असे त्या स्वास्थ्यप्रधान कालाचे मत होते !

अशा तऱ्हेच्या थट्टेनंतर, रवीन्द्रनाथांनी बाणभट्टाच्या कादंबरीच्या प्रगल्भ आणि घवघवीत सौंदर्याचेही मर्म नेमके सांगितले आहे. " चित्रलेखनाचे बाबतीत बाणभट्टाप्रमाणे दुसरा कोणताही संस्कृत कवी निपुण नाही, असे आम्ही छातीठोकपणे सांगू

* प्राचीन साहित्य : कादंबरीचित्र पा. ७५ ते ९९

† प्राचीन साहित्य : पा. ८४

शकतो. समग्र 'कादंबरी' जणू एक चित्रशाळा आहे....बाणभट्ट एकामागून एक चित्रे तयार करून तद्द्वारा कथा सांगतो. त्यामुळे त्याची कथा गतिशील नसून रंगच्छटांकित आहे." *

पण रवीन्द्रांच्या या काव्यात्म समालोचनेत, कवींनी जे सांगितले आहे त्यावरील टीकेपेक्षा, जे सांगितले नाही, — कवीचे जे सांगायचे राहून गेले आहे—त्यावरील टीका अधिक बहारीची आहे. 'काव्यसृष्टीतील उपेक्षिता' या नावाने रवीन्द्रनाथांनी जे समालोचन केले आहे, त्याने भारतातील अनेक प्रांतांतील रसिकांना मोहून टाकले आहे. श्रेष्ठ प्राचीन कवी, आधुनिक वास्तववादी कादंबरीकारांप्रमाणे, सुसंगती आणि संपूर्णता यांची फारशी कदर करीत नसत. त्यांची पूर्णत्वाची कल्पना कथानकाच्या पूर्णत्वावर अवलंबून नसून, आदर्शाच्या आणि कलेच्या पूर्णत्वावर अवलंबून असे. वाल्मीकीने ऊर्मिलेचे चित्र अर्धवट ठेवले, कालिदासाने प्रियंवदा–अनसूया यांची चित्रे अपूर्ण ठेवली; — पण सर्वांत अधिक चुटपुट लावणारे अस्फुट चित्र म्हणजे कादंबरीतील पत्रलेखेचे! तिचे आणि चंद्रापीडाचे नाते कोणते, हे आजच्या मुक्तस्नेहाच्या आणि मनोविश्लेषणाच्या काळातील टीकाकारही नक्की सांगू शकणार नाहीत. आणि तरी या चारही स्त्रियांसंबधी कवींनी, वाचकांच्या अपेक्षा वाढत राहाव्या, इतपतच उपेक्षा केलेली आहे. म्हणजे खरी उपेक्षा बिचाऱ्या वाचकांच्या सहृदय कुतूहलाचीच झालेली आहे! अशा या 'रोमँटिक कुचंबणे'ने, रवीबाबूंसारख्या रसिकाच्या कारुण्ययुक्त परिहासाला डिवचले नसते, तरच आश्चर्य! या चौघी रमणींसंबंधी रवीबाबूंनी जी सहानुभूती, जी सलगी, ज्या शंकाकुशंका आणि जी थट्टेखोर वृत्ती दाखविली आहे तिला टीकेच्या क्षेत्रात तरी तुलना नाही!

अर्थात हे कबूल केले पाहिजे की, मूळ काव्याच्या आकलनाला वा आस्वादाला हे सर्व आवश्यक आहेच, असे नाही; आवश्यक असेलच, तर ते मूळ काव्यातील न्यूनदर्शनाला आवश्यक आहे. छेः! पण न्यूनदर्शन का कोणी इतक्या रमणीय तऱ्हेने करील? जेव्हा न्यूनदर्शनही रमणीय रूप घेते, तेव्हा त्याला परिहासाचे रूप येते. प्राचीन काव्यावरील टीकेत सलगीला आणि परिहासाला स्थान असावे काय? तो तर निर्विकार संशोधनाचा आणि पांडित्याचा प्रान्त! पण जेव्हा कालिदासाच्या काव्याचे समालोचन कालिदासाच्या जातीचाच एक टीकाकार करू लागतो, तेव्हा त्या काव्यात्म आणि नवनिर्माणरूप टीकेत अमुक एका गोष्टीला स्थान नाही, असे म्हणणारे आपण कोण?

रवींद्रनाथ उर्मिलेविषयी म्हणतात : "उर्मिलेला आपण केवळ वधूवेषात विदेहनगरीच्या लग्नमंडपात पाहातो...उर्मिला कायमची वधूच आहे. ती शान्त व भयचकित असून, न बोलताच फिरत आहे...यानंतर...ज्या दिवशी अयोध्येतील राज-

* प्राचीन साहित्य : कादंबरीचित्र पा. ५९

कुमार सीतादेवीसह तपस्व्याच्या वेषात अयोध्येच्या बाहेर पडले, त्या दिवशी वधू उर्मिला, राजमहालातील शून्य दालनात, देठ तुटलेल्या कळीप्रमाणे धुळीत पडली होती, हे कोणाला ठाऊक आहे काय ?..." ‡

काव्यात्म टीका, मूळ काव्यातील सौंदर्य विशद करण्याचेच केवळ कार्य करते, असे नव्हे, तर त्यातील अपुरा भाग पूर्ण करून दाखविण्याचेही कार्य करते !

प्रियंवदा आणि अनसूया यांची 'अधूरी कहानी' वाचून रवींद्रांची काव्यमय करुणा अशीच उफाळून वर आली आहे. "ज्यांचा पुण्यप्रकोप जागृत झाला होता अशा दोन ऋषिकुमारांनी, आणि जिची बुद्धी बधिर होऊन गेली होती अशा रडत असलेल्या गौतमीने, जेव्हा तपोवनात येऊन शकुन्तलेच्या उत्सुक, उत्कंठित अशा दोन्ही सख्यांना राजसभेचा वृत्तांत सांगितला असेल, त्या वेळेला त्यांना काय वाटले असेल, ही गोष्ट शाकुन्तल नाटकाच्या दृष्टीने अगदी अनावश्यक असेल; पण म्हणून ते त्यांचे अपार अवर्णनीय दुःख तेथेच संपले असेल काय ?..."

शकुन्तलेच्या या दोघी सख्यांचे चिन्तन रवींद्रनाथांनी केवळ त्यांच्याच सुख-दुःखाकरिता केलेले नाही; 'शकुन्तलेच्याच जीविताचा भाग' हे त्यांचे स्वरूप रवींद्रनाथांनी इतक्या विलक्षण कल्पकतेने आविष्कृत केले आहे, की ते पाहून क्षण-भर कालिदासालाही आपण 'चुकलोसे' वाटावे ! रवीबाबू म्हणतात : "आम्हांला असे वाटते की, राजसभेत दुष्यन्त शकुंतलेला ओळखू शकला नाही याचे मुख्य कारण हे असावे की, तिच्याबरोबर अनसूया व प्रियंवदा या तिच्या सख्या नव्हत्या. एक तर शकुन्तला तपोवनाच्या बाहेर पडलेली, आणि त्यात एकटी, मग तिला कोण ओळखणार ? " *

या टीकेत बाह्यतः भाबडा कल्पनाविलास आहे, परन्तु अन्तःस्थ सूचनेने शकुन्तलेचे आंतरिक घटक दुसऱ्या कोणाही टीकाकाराने सांगितले नसतील, इतके अचूक सांगितले आहेत. कालिदासाने एकट्या शकुन्तलेच्या चित्राकरिता फारच थोडा रंग खर्ची घातला आहे; सख्या, लता, पशुपक्षी आणि होमशाळा मिळूनच शकुन्तलेचे चित्र पूर्ण होते. या मुग्धरमणीय सृष्टीच्या बाहेर पडलेल्या आश्रमकन्येवर आपत्ती कोसळल्या नाहीत, तरच नवल !

बाणभट्टाच्या कादंबरीतील पत्रलेखेच्या विचित्र चित्राने तर रवीन्द्रनाथांची करुणा आणि रसिकता साफ गोंधळून गेली आहे ! रवीबाबूंच्या ठायी त्यांची असाधारण कलादृष्टी नसती, तर त्यांनी या दोन्ही कोमल वृत्तींना रजा देऊन काव्यशून्य मानस-शास्त्रीय कुतूहलाला आपल्या मनात मोकळे रान दिले असते. पण या चौथ्या 'उपेक्षिते'च्या समालोचनात त्यांची असाधारण श्रेष्ठता जर कशात दिसून येत असेल,

‡ प्राचीन साहित्य पृ. १०३

* प्राचीन साहित्य पृ. १०६, १०७

तर ती आपल्या दुर्दम्य कुतूहलालाही कलादृष्टीच्या काबूत ठेवण्यात होय. पत्रलेखा आणि चंद्रापीड यांच्या विचित्र आणि गूढ मैत्रीबद्दल रवीन्द्रनाथ म्हणतात : "कादंबरीकाव्यात पत्रलेखा ज्या एका विचित्र स्थानावर आहे, तेथे ईर्ष्या, संशय, संकट, वेदना, काही एक नाही ... उसळणाऱ्या प्रेमाचे अमृतपान पत्रलेखेच्या डोळ्यांसमोर चालत असते, पण त्या अमृताच्या सुगंधाने एक दिवस सुद्धा तिचे रक्त उसळत नाही....राजपुत्राच्या तप्त यौवनाच्या तापाची पण तिला झळ लागत नाही, हे कसे काय ? या प्रश्नाचे उत्तर द्यावे लागेल हे सुद्धा कवीच्या मनात आल्याचे दिसत नाही..." †

पत्रलेखेच्या असह्य आणि अशक्य अशा स्थानाचे रवीन्द्रनाथांनी याहून पुष्कळच विश्लेषण केले आहे; त्यात त्यांच्या रसिक हृदयाची जी काहिली झालेली दिसत आहे, तिच्याकडे पाहून स्वर्गस्थ बाणभट्टाच्या हृदयातही कालवाकालव होईल यात शंका नाही. परंतु विदग्ध संस्कृत वाङ्मय लिहिणारे आणि वाचणारे आपले पूर्वज जेथे कथानकाचीच फिकीर करीत नसत, तेथे विशिष्ट कथेतील विशिष्ट पात्राच्या स्थितीच्या सह्यासह्यतेची चिन्ता ते कशी वाहणार ? रमणीयत्व, आदर्शत्व, उदात्तत्व चितारले म्हणजे झाले; प्रत्यक्ष सृष्टीत त्या गुणांचा ताण एखाद्या व्यक्तीवर किती पडेल, याचा विचार प्राचीन काव्यात होत नसे, हे वस्तुतः रवींद्रनाथांनाही माहीत आहे.

पण प्रेम वेडे असते, असे म्हणतात; आणि या वेड्या प्रेमाच्या पोटीच रवींद्रनाथांनी या आदर्श चित्रणासंबंधी शंकाकुल वृत्ती धारण केली आहे. आणि एकदा सत्यसृष्टीच्या दृष्टीने पाहावयाला प्रारंभ केला, म्हणजे पत्रलेखेची स्थिती खरोखर नाजूक किंवा Precarious वाटते खरी ! पत्रलेखा ही लढाईत जिंकलेल्या शत्रु-नृपतीची कन्या असते. चंद्रापीडाची माता विलासवती हिनेच राजरोसपणे तिला आपल्या तरुण पुत्राच्या सेवेकरिता पाठविलेली असते. वृद्ध कंचुकीने जेव्हा तिला चंद्रापीडासमोर आणून दाखल केली, तेव्हा ती कशी दिसत होती ? ती ऐन नव तारुण्यात होती; तिने लालबुंद वस्त्राचा पदर डोक्यावरून घेतलेला होता; तिच्या कमरेला सोन्याचा कमरपट्टा होता; नुकत्याच काढलेल्या चित्राप्रमाणे ती रेखीव आणि टवटवीत दिसत होती. तिच्या पायातील पैंजण रुमझुम करीत होते.

आणि बंदिजन म्हणून जिंकून आणलेल्या या रमणीचे 'बालिकेप्रमाणे चांचल्यापासून निवारण करण्याची जबाबदारी' महाराणीने तरुण राजपुत्रावर टाकली होती ! तिला शिष्य माना, तिला मित्र माना, असाही राणीचा आदेश होता. चंद्रापीड दिग्विजयार्थ निघाला, तेव्हा ती त्याच्याच हत्तीवरून प्रवास करीत होती; इतकेच काय, ती त्याच्याच तंबूत झोपत असे. मात्र ती शेजारच्या अंथरुणावर झोपली

† प्राचीन साहित्य पृ. ११२, ११३.

असताही चंद्रापीड आपल्या मित्राबरोबर निर्विकारपणे गप्पा मारू शकत असे !

हे विलक्षण स्त्रीपात्र संस्कृत वाङ्मयाच्या दफ्तरखान्यात — आणि त्यातही बाणभट्टाच्या निबिड समासग्रस्त शैलीत — दडून आहे म्हणून ठीक आहे; आजच्या वाङ्मयात ते कोणी रंगविले असते, तर मनोविश्लेषणात तरबेज अशा टीकाकारांनी त्या पात्राला 'विकृत' ठरवून रवींद्रांची मानसिक तगमग खुळेपणाची ठरविली असती ! पण रवींद्रांच्या सकरुण काव्यात्मतेला मात्र हे चित्र पाहून अक्षरशः गुदमरल्याप्रमाणे झाले आहे !

रवींद्रनाथांच्या मनाचा हा कोंडमारा आपण समजावून घेतला तर ज्या मनोहर कारुण्यामुळे वाल्मीकीसारखा तपस्वी, काममोहित क्रौंचमिथुनाच्या अंतरंगात शिरू शकला, तेच मनोहर कारुण्य त्याच्या बुडाशी असल्याचे आढळेल. मयूरपंखाप्रमाणे अनंतरंगांनी चमकणाऱ्या प्राचीन साहित्यातील अज्ञात रंगच्छटा अचूकपणे हेरताना, रवींद्रनाथांना शास्त्रीपंडितांच्या रंगेल रसिकतेचा वा आधुनिक विद्वानांच्या मानसशास्त्राचा साहाय्य उपयोग झालेला नाही. जो उपयोग झाला आहे, तो (जिला आज आपण 'सहानुभूती' म्हणतो त्या–) अपार करुणेचा;— जो झाला आहे तो कल्पित पात्रांसंबंधीही त्यांना वाटणाऱ्या सलगीचा;–जो झाला आहे तो, त्यांच्या चतुर, पण खोडकर अशा परिहासाचा. या सहानुभूतीत, या सलगीत व थट्टेत त्यांना वाल्मीकीपासून बाणभट्टापर्यंतच्या प्राचीन कवींच्या मानससृष्टीचे जे रहस्य दिसले, ते अखिल जगताच्या टीकावाङ्मयात खरोखर अपूर्व ठरेल.

पण पत्रलेखेच्या आणि चंद्रापीडाच्या लोकविलक्षण नात्याचा विचार करताना रवींद्रनाथांच्या मनाचा कोंडमारा का होतो, या प्रश्नाकडे आता पुन्हा वळले पाहिजे. चंद्रापीडाचा आणि कादंबरीचा प्रेमसंबंध जुळल्यावरही पत्रलेखेचे नाते बदलत नाही, हे पाहून या सकरुण टीकाकाराला खेद झाला आहे ! "...चंद्रापीडावर स्वतःच्या हृदयात आपल्या प्रेममहोत्सवाकरिता जागा तयार करण्याची वेळ आली, त्या वेळी त्याकरिता, पत्रलेखेला आपल्या हृदयाच्या बारीकशा कोपऱ्यातून काढून लावण्याची त्याला जरूरी वाटली नाही."*–या गोष्टीचेच रवींद्रनाथांना दुःख होत आहे ! बाणभट्टाने पत्रलेखेला—या अनाथ, अपहृत राजकन्येला— " न शोभणाऱ्या... जागीच कायमची बसविली आहे " याचे रवींद्रनाथांना दुःख होत आहे. कादंबरीकर्त्याने तिच्या प्रेमाङ्कुराला अवसर ठेवला नाही, इतकेच नव्हे, तर तिच्या स्त्रीत्वालाही पुरेसा अवसर ठेवलेला नाही, हे या स्त्रीपूजक (म्हणजेच रोमँटिक !) टीकाकाराचे दुःख आहे ! रवींद्रनाथ म्हणतात : " हा संबंध अपूर्व आणि सुकुमार आहे; परंतु त्यात स्त्रियांच्या अधिकाराची पूर्णता नाही. स्त्रियांच्या बरोबर स्त्रियांचा ज्या प्रकारचा मैत्रीचा संबंध होऊ शकतो, त्याच प्रकारची पुरुषा-

* प्राचीन साहित्य, पा. ११२

बरोबरची ही पत्रलेखेची निःसंकोच मैत्री आहे." † या विचित्र स्त्रीविशोभी मैत्रीमुळेच रवींद्रनाथांच्या हृदयाला— व त्यांच्या वेडया अपेक्षेप्रमाणे पाहाता, वाचकांच्याही हृदयाला !—धक्का बसतो.

'वाचकांच्या हृदयाला धक्का बसत नाही काय ?' असे रवींद्रनाथ विचारतात; आणि तरी त्या धक्क्याचे मूळ स्पष्ट करण्याची रवींद्रनाथांना गरज भासते, यातच त्यांच्या या सहानुभूतीची आणि या काव्यात्म टीकेची 'नजाकत' आहे. ते मुद्दाम सांगतात की, या दोघात खरोखर कामुक आकर्षण असल्यामुळे जर पत्रलेखेने स्त्रीसहज मर्यादा सोडली असती, तर आपणांला धक्का बसला नसता; पण येथे स्त्रीपुरुषसदृश संबंधही नाही, की स्त्रीपुरुषसान्निध्यातील संकोचही नाही. हे कसले नाते ? बाणभट्टाने हे रंगवले तरी काय आहे.?

"धक्का बसतो, तो या दोन तरुण–तरूणींमध्ये लज्जा, आशंका अथवा संदेह यांची दोलायमान स्निग्ध छाया थोडीसुद्धा दिसत नाही, या गोष्टीचा. पत्रलेखेने आपल्या विचित्र संबंधामुळे अन्तःपुराचा तर केव्हाच त्याग केला आहे; परंतु स्त्रीपुरुषांना एकमेकांच्या जवळ असल्याने परस्पराविषयी जो स्वाभाविक संकोच वाटतो, व त्यामुळे जो रम्य विनोद उत्पन्न होतो, व जे एक प्रकारचे लीलायुक्त, कम्पयुक्त मानसिक वातावरण आपोआप निर्माण होते, ते पण या दोघांमध्ये नाही."

पत्रलेखेच्या चित्राच्या द्वारे बाणभट्टाने, स्त्रीत्व आणि स्त्रीपुरुषस्नेह या दोन नाजूक, पण बहुमोल, अलंकारांना रत्नमंजूषेतून काढून पडवीवर फेकले आहे, असे रवीन्द्रनाथांना वाटत आहे ! रसिकश्रेष्ठ बाणभट्ट रवीन्द्रनाथांच्या कोमल भावांचा अधिकारी नव्हता, असे कोण म्हणू शकेल? पण पत्रलेखेचे हे विलक्षण आणि तरी रमणीय, चित्र रंगवितांना तो कोणत्या वृत्तीत होता, हे तरी कोण सांगू शकेल ?

सुदैव आम्हां वाचकांचे, की बाणभट्टाने दाखविलेल्या या बेपर्वाईमुळे आम्हांला रवीन्द्रनाथांच्या कोमलतेचे, आणि काव्यात्म टीकेच्या मर्मग्राही शक्तीचे हे अपूर्व दर्शन झाले. या कल्पक टीकाकाराच्या अभावी प्राचीन साहित्यातील ही नाजुक स्थळे वाचकांना अज्ञातच राहिली असती. काव्यात्म टीकेची ही असाधारण 'क्षमता' मराठी वाचकांना प्रतीत व्हावी, म्हणूनच या प्रकरणात उदाहरणांचा उपयोग थोडा सढळपणे करून विस्तार करावा लागला.

* * *

† प्राचीन साहित्य, पृ. ११०, ११.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय. ठाणे. स्थलप्र
अनुक्रम..... वि: .....
क्रमांक ..... नों: दि: .....

१४ साहित्य, नीती आणि प्रचार

होरेस् आणि मम्मट — उपदेशाच्या अपेक्षेची ऐतिहासिक मीमांसा — टॉल्स्टॉयची कलेसंबंधीची वृत्ती — स्वतः कलावन्ताची उपदेशासंबंधीची वृत्ती — नव्या काळातही वाङ्मयबाह्य अपेक्षा — निरंकुशत्वाची चाड — 'आकलनाकरिता आम्ही लिहीतच नाही' ही भूमिका — साहित्य कोणत्या प्रकारे संस्कार करिते, हा प्रश्न अधिक फलप्रद — साहित्यिकाच्या चारित्र्याचा प्रश्न — साहित्य आणि चारित्र्य यांची उथळ सांगड — पूर्णतः ऐहिक अशा वाङ्मयपरंपरेचा अभाव — राजकीय प्रचाराची महती — जीविताचा नव्या अलिप्ततेने आनंद — अलिप्ततेतही एक नैतिक बळ — 'द्वितीय पुरुषी' नीती विरुद्ध उदार नीती — प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय् यांचे साहित्यावरील आक्षेप; प्लेटोचे मत : 'Enthousiasmos' (दैवी संचार) — आत्मनिग्रहप्रधान नीती विरुद्ध औदार्यप्रधान नीती — Virtue आणि Magnanimity — कामक्रोधाच्या चित्रात रमणे, म्हणजे कामक्रोधात रमणे नव्हे — नैतिक विकास, आणि कल्पनाशक्ती यांचा संबंध – शेले याने प्लेटोला दिलेले उत्तर — लालजी पेंडसे यांचे 'साहित्य आणि समाजजीवन' — हेतुप्रधान वाङ्मय म्हणजे बोधप्रधान वाङ्मय नव्हे — नैतिकता, शृंगार आणि लैंगिकता (Pornography) — सोवळेपणाचा आग्रह आणि ओवळेपणाचा आग्रह — — साहित्यिकाच्या चारित्र्यापेक्षा अनुभूतिविश्वाचा संबंध साहित्याशी अधिक.

साहित्य, नीती आणि प्रचार

कलात्मक वाङ्मयाच्या जन्मापासूनच त्याच्यामागे कसल्या कसल्या तरी प्रचाराचे शुक्लकाष्ठ लागलेले दिसेल. यूरपमध्ये होरेस्च्या बोधप्रधान * साहित्यदृष्टीचा प्रभाव अनेक शतके होता, तर भारतात मम्मटाचार्याचे 'कान्ता-सम्मिततयोपदेशयुजे' हे वचन अनेक शतके सर्वमान्य म्हणून गाजत होते. होरेस् केवळ मोघमपणे वाङ्मयजन्य बोधातील कुशलतेचा उल्लेख करतो, तर संस्कृत काव्याचा शास्त्रकार मम्मट तर स्पष्टपणे कान्तेच्या कौशल्याचा दाखला देतो. पण कान्ता जेव्हा वल्लभाला उपदेश करीत नसेल, तेव्हाही तिचे लावण्य आणि आकर्षण प्रभावी असतेच. तीच गोष्ट काव्यसौंदर्याची. काव्यापासून आल्हादाबरोबरच आपण शहाणपण आणि सदाचार यांचे ग्रहण करणार नाही, असे नव्हे; पण काव्याचे सौंदर्य सदाचाराची कटुता कमी करण्याकरिताच जणू आहे, असे म्हणण्यापर्यन्त होरेससारख्यांची मजल जाते, ती मात्र काव्यासंबंधीच्या मर्यादित अगत्यामुळे तरी, नाहीतर नीत्युपदेशासंबंधीच्या अमर्याद उत्कंठेमुळे तरी होय.

कलात्मक वाङ्मयामागे नैतिक उपदेशाचे शुक्लकाष्ठ लागण्याची कारणे बरीच संमिश्र आहेत. त्यांतील काही ऐतिहासिक आहेत, तर काही सामाजिक आहेत. ज्या युगात धर्मग्रंथही काव्यमय असत, त्या प्राचीन धर्मप्रधान युगात काव्यग्रंथात धर्मप्रचार असणे गौरवास्पद मानले गेले असले तर नवल नाही. यात आणखी एक गोष्ट ध्यानात घेतली पाहिजे. काव्यान्तर्गत बोधाची महती कवींपेक्षा तत्त्ववेत्त्यांना आणि समाजधुरीणांनाच बहुधा अधिक वाटत असावी. वधूच्या कुलशीलाचे महत्त्व वराच्या मातापितरांना अधिक वाटावे,—तर वराला मात्र रूपाचे महत्त्व अधिक वाटावे, त्यासारखाच काहीसा हा प्रकार आहे. या गुणविभागात

---

* "You will win every vote, if you blend what is improving with what pleases..."

Horace : Ars Poetica P. 72

सौंदर्यदृष्टी व समाजदृष्टी यांच्यापेक्षाही प्रापंचिकाना कलेतील आकर्षकपणासंबंधी वाटणारी भीतीच अधिक दिसून येते. कलेचेच केवळ नव्हे, तर सृष्टीतील कोणत्याही प्रकारच्या सौंदर्यासंबंधीचे आकर्षण मनुष्याला बेभान आणि गैरसावध बनवील, ही भीती प्राचीन भारत आणि ग्रीस येथील मुनीपासून ते अर्वाचीन रशियातील मुनी टॉलस्टॉय यांच्यापर्यंत सर्वानाच वाटलेली आहे. कलेच्या मोहिनीसंबंधीची ही भीती टॉलस्टॉय यांनी आपल्या 'कला म्हणजे काय ?' या सुप्रसिद्ध ग्रंथात कलामीमांसेच्या रूपात जितक्या स्पष्टपणे मांडली आहे, तितक्या स्पष्टपणे अन्य कोणा प्रसिद्ध कलावन्ताने क्वचितच मांडली असेल. ही भीती 'खरी की खोटी' हा प्रश्न वेगळा. या भीतीचा संबंध कलात्मक वाङ्मयासंबंधीच्या अपेक्षांवरही झालेला असणार, एवढेच येथे मला सूचित करावयाचे आहे.

परंतु कलावंत आणि समाजशास्ते यांच्या अपेक्षांत नित्य विरोध दिसून येतो, असे नव्हे. स्वतः कलावन्तही स्वखुषीने उपदेशकांची भूमिका घेताना दिसतात. यालाही पुन्हा ऐतिहासिक-सामाजिक परिस्थितीच कारणीभूत झालेली दिसते. समाजात मिळणाऱ्या मानामुळे, स्वतः कवींनाही आपण उपदेशकांची आणि समाजनेत्यांची भूमिका घ्यावी असे वाटल्यास नवल नाही. प्रचलित धर्म, विद्यमान राज्यकर्ते आणि समाजसम्मत नैतिक मूल्ये यांचा पुरस्कार करून लोकप्रियतेबरोबरच लोकादरही मिळवण्याचा मोह प्रतिष्ठित कवींना झाल्यास नवल नाही. या प्रवृत्तीत केवळ ऐहिक प्रलोभनाचा भाग होता असेही नाही. वयाने आणि प्रतिष्ठेने प्रौढत्व पावलेल्या कवींना सौजन्य आणि समाजहितबुद्धी यांनी आपल्या काव्याचे आकर्षण अधिकच वाढेल असे वाटल्यास नवल नाही. या शिष्टाचारापासून ज्ञानेश्वरांसारखे प्रपंचपराङ्मुख कधीही मुक्त नाहीत असे दिसून येईल. सारांश, शालीनतेने सौंदर्याची प्रतिष्ठा राखण्यात स्त्रियांचे जे धोरण असते, तेच उपदेशाने काव्यसौंदर्याची इज्जत वाढविण्यात कवींचेही असावे.

सौंदर्यनिर्मिती करणाऱ्या कविवर्गाकडून समाजरक्षक उपदेशाची अपेक्षा करण्याची प्रवृत्ती ही जुन्या धर्मनीतिप्रधान काळाचीच एक उरलीसुरली निशाणी आहे, अशी कल्पना होण्याचा संभव आहे. परंतु आधुनिकतेचा अभिमान बाळगणाऱ्या अगदी अलीकडच्या काळातही कवीला उपदेशकाची भूमिका करावयाला लावण्याची प्रवृत्ती अधून मधून जोरावते, ही गोष्ट विसरता येत नाही. आधुनिक पाश्चात्य समाजात जेव्हा जेव्हा युद्धपिपासा विरुद्ध शांततावाद, हुकुमशाही विरुद्ध लोकशाही, लेखनस्वातंत्र्य विरुद्ध वाङ्मयनियंत्रण यांसारखे तट पडतात, तेव्हा तेव्हा लेखकाने विशिष्ट नैतिक वा राजकीय तत्त्वांचाच पुरस्कार करणे युक्त, असा आग्रह आधुनिकतेच्या आणि पुरोगामित्वाच्या नावाखालीच केला जातो. या प्रचारव्रताचे अगदी अलीकडचे नाव Writer's commitment किंवा 'लेखकाची (राजकीय सामाजिक) निष्ठा' असे आहे. सारांश, इतर कोणत्याही कलेपेक्षा वाङ्मयाच्या कलेचा, प्रचारार्थ अधिक उपयोग

होण्यासारखा आहे, हे जुन्या नव्या समाजधुरीणांनी धूर्तपणाने हेरलेले असल्याने, कलात्मक वाङ्मयामागे प्रथम बोधाचा व नंतर प्रचाराचा ससेमिरा लागला.

धोरणी समाजनेत्यांनी साहित्यिकांकडून कोणत्या अपेक्षा कराव्या वा करू नयेत, याचा विचार या ग्रंथाच्या कक्षेत येत नाही. प्रकृत विवेचनाच्या दृष्टीने महत्त्वाची गोष्ट ही आहे की, साहित्याच्या प्रयोजनासंबंधी स्वतः साहित्यिकांच्या कल्पना तरी स्पष्ट असाव्यात. मम्मट आणि होरेस् यांच्या साहित्यविषयक कल्पना स्पष्ट नव्हत्या असे खासच नव्हे; तथापि अर्वाचीन शास्त्रकारही पुष्कळदा व्यावहारिक उद्दिष्टांपासून मुक्त नसतात, ही गोष्ट लक्षात घेता, प्राचीनांनी काव्यप्रयोजनात नीत्युपदेश घुसडल्याचे नवल वाटणार नाही. अर्वाचीनांना साहित्याने राजनीतीचे सहकार्य करावे असे वाटते, तर प्राचीनांना साहित्याने नीतीचे सहकार्य करावे असे वाटे, एवढाच फरक. पण या लोकव्यवहाराच्या आणि राजमान्यतेच्या दडपणातूनही खरे कवी आपल्या जीवितकार्याची जाणीव स्वयंस्फूर्तीनेच ठेवीत आलेले आहेत. 'निरंकुशाः कवयः' या वचनात सूचित झालेले 'स्वैरत्व,' केवळ व्याकरणाच्या नियमांना धुडकावण्याचे स्वातंत्र्य बहाल करते, असा अर्थ खासच नव्हे. फक्त आपल्या स्फूर्तीलाच अनुसरणारा हा प्रतिभावान् वर्ग, आपली अलौकिक शक्ती व्यावहारिक उद्दिष्टासाठी यदाकदाचित वापरीतच असेल, तर ती त्याची क्षणिक च्युती होय. ते त्याच्या कलेचे खरे क्षेत्र किंवा Legitimate field नव्हे. कवीच्या कर्तृत्वाचे खरे क्षेत्र म्हणजे स्वतःला प्रतीत झालेले बाह्य सृष्टीचे वा अन्तःसृष्टीचे रमणीय चित्र रमणीय शब्दांत वठविणे. सारांश, कवी हा चित्रकार वा शब्दचित्रकार आहे. कवी हा गीतकार आणि उद्गाता आहे. प्रतिक्षणी प्रतिभेला होणाऱ्या नव्यानव्या दर्शनाने आनंद पावणे व तो आनंद सिद्ध अशा वाणीच्या द्वारे स्वजनांना देणे हे कवीचे खरे क्षेत्र होय. या संबंधात केवळ शाब्दिक भेदाचे अपवाद सोडले, तर प्राचीन–अर्वाचीन कवींची एकवाक्यताच दिसेल.

तथापि स्वतःच्या जीवितकार्याच्या या निर्विवाद जाणिवेतही, विशिष्ट कवींच्या स्वभावाप्रमाणे वा विशिष्ट क्षणीच्या प्रतीतीप्रमाणे कित्येक वाद आणि पंथ निर्माण झाले आहेत. या विवेचनाशी संबद्ध असा यांतील एक वाद म्हणजे 'कवी स्वसुखार्थ लिहितो की वाचकाकरिता लिहितो?' हा होय. वस्तुतः ज्याला पाश्चात्य टीकावाङ्मयात 'The problem of communication' असे म्हणतात, त्याचा 'कला आणि नीती', 'कला आणि प्रचार' यांसारख्या प्रश्नांशी साक्षात् संबंध नसला, तरी अप्रत्यक्ष संबंध आहे. 'आम्ही दुसऱ्याकरिता लिहीतच नाही' ही भूमिका एकदा घेतली, म्हणजे सामाजिक हेतू व सामाजिक परिणाम दोहोंतून कवीने सुळातच स्वतःची सुटका करून घेतल्याप्रमाणे होते. तर उलट एकदा आनंदवितरणार्थ का होईना, त्याने आपले काव्य दुसऱ्याकरिता आहे असे मानले, म्हणजे आनंदाच्या अनुपानातूनच गुप्तपणे समाजाच्या मनाला गुणकारी ठरणाऱ्या इतर परि-

णामांचीही त्याला जबाबदारी पत्करावी लागते.

साहित्यामुळे समाजावर होणारे संस्कार प्रत्यक्ष नसून अप्रत्यक्ष असतात, हे एकदा दोन्ही पक्षांनी मान्य केले, म्हणजे 'कला आणि बोध', 'कला आणि नीती' या वादातील अवास्तवता बऱ्याच प्रमाणात नष्ट होते. 'साहित्याने समाजावर नैतिक वा राजनैतिक संस्कार करावेत.' हे मत आता कालविसंवादी (Anachronism) ठरेल. पण तितक्याच प्रमाणात 'समाजमनावर कला कोणताही नैतिक परिणाम घडवीत नाही' हे मत अवास्तव ठरेल. आजच्या काळात वास्तववादी दृष्टीने प्रस्तुत ठरणारा प्रश्न म्हणजे 'मनुष्याच्या आचारविचारावर साहित्य कोणत्या प्रकारे परिणाम करते?' हा आहे. आणि हा प्रश्न तत्त्वतः पाहाता साहित्यक्षेत्रीय नसून समाजशास्त्रीय वा मानसशास्त्रीय आहे. तथापि कलेच्या नैतिक वा सामाजिक परिणामाला कलेच्या प्रयोजनातच अंतर्भूत करण्याचा परिपाठ प्राचीन समाजहितैषी शास्त्रकारांनी आणि अर्वाचीन समाजवादी टिकाकारांनी पाडल्यामुळे, 'कला आणि समाज', 'कला आणि प्रचार', 'कला आणि नीती', यांसारख्या प्रश्नांना महाराष्ट्रात गेल्या तीस वर्षांत विशेषच तीव्रता आली.

या प्रश्नांचा विचार करण्यापूर्वी या प्रश्नांतून निघालेल्या व याहून थोड्याफार दूरान्वयी असलेल्या प्रश्नांचा निर्देश केला पाहिजे. जर कलेपासून—विशेषतः वाङ्मय-कलेपासून-नैतिक सुपरिणामाची अपेक्षा करणे रास्त असेल, तर सुपरिणाम घडविणाऱ्या साहित्यिकाचे स्वतःचे जीवनही नैतिक दृष्ट्या शुद्ध असणे आवश्यक होय,—निदान इष्ट होय. अर्थात 'कला आणि नीती यांचा संबंध कोणता?', या प्रश्नाप्रमाणेच, 'कलावंताची कला आणि त्याचा खाजगी आचार यांचा संबंध कोणता,' या प्रश्नाचीही अर्वाचीन मराठी टीकावाङ्मयात बरीच चर्चा होऊन गेलेली आहे. सुदैवाने या उत्तरोक्त प्रश्नांची चर्चा बहुतांशी प्रासंगिक स्वरूपाचीच ठरल्याने साहित्यचर्चेच्या ग्रंथात तिला फारसे स्थान मिळालेले नाही. तथापि या प्रासंगिक चर्चेच्या मागेही जी मनोभूमिका आहे, ती उपेक्षणीय नाही. "ज्याचे स्वतःचे आचरण शुद्ध नाही, तो श्रेष्ठ वाङ्मय लिहूच शकणार नाही" यासारखे सिद्धान्त, महाराष्ट्रात सुमारे पंचवीस वर्षांपूर्वी बिनाविरोध एकून घेतले जात असत. या मूक मान्यतेमागे एक सर्वसामान्य परंपरा आणि मनोरचना आहे हे विसरता येत नाही. संपूर्णपणे ऐहिक वा निधर्मी वाङ्मयाची परंपराच महाराष्ट्रात फारशी नव्हती. प्रतिष्ठित पद्यवाङ्मय म्हटले की ते पारमार्थिकच असायचे, असा अनेक शतकांचा शिरस्ता होता. प्राचीन संस्कृत वाङ्मयात कवी शब्दाला 'विद्वान्' वा ज्ञानी एवढाच अर्थ प्राप्त झाला होता. परन्तु जुने मराठी वाङ्मय याच्याही एक पाउल पुढे गेलेले होते. कवी म्हटला की सन्त, विरक्त वा मुमुक्षू असावयाचाच, असा समज होण्याएवढे विरक्तीचे आणि भक्तीचे काव्य मराठीत भरून राहिले होते. त्यामुळे अर्वाचीन काव्याशी, परमार्थाचा नाही तरी निदान नीत्युपदेशाचा संबंध कोणी

अपरिहार्य मानला, तर त्याला बहुधा विरोध होत नसे.

वरील दोन्ही अपसिद्धान्तांना एक दोन अर्वाचीन पिढ्यांनीही मूक संमती दिल्याने, आणखीही कित्येक अपसिद्धांन्ताचा उच्चार होऊ लागला. त्यांपैकी एक म्हणजे साहित्य आणि नीत्युपदेश यांचा संबंध नाही, असे स्पष्टपणे प्रतिपादणारे टीकाकार हे अनीतीचे पुरस्कर्ते होत, हा एक होय. दुसरा अपसिद्धान्त म्हणजे एखाद्या पिढीत ज्या राजकीय वा सामाजिक मताचा बराच उद्‌घोष झाला आहे, त्याच्याकडे ललितलेखकाने दुर्लक्ष करणे म्हणजे समाजपराङ्मुख बनणे होय. पहिल्या सिद्धान्तामुळे उपदेशाच्या वशिल्याने सामान्य प्रतीचे वाङ्मय प्रतिष्ठित ठरण्याची सोय होई; तर दुसऱ्या सिद्धान्तामुळे प्रचाराचे निशाण उभारून लिहिलेले भिकार वाङ्मय पुरोगामी ठरण्याची सोय होई. लेखकाची खाजगी नीतिमत्ता आणि त्याच्या वाङ्मयाची श्रेष्टता यांत साक्षात संबंध आहे, या तिसऱ्या सिद्धान्ताने तर वाङ्मयपरीक्षेचे स्थान व्यक्तिपूजेनेच घेतल्यासारखे होई. अर्थात या व्यक्तिमाहात्म्यात मोठीशी सूक्ष्म व्यक्तिमत्त्व-परीक्षा होत असे, असेही नाही. तात्पुरती राजकीय मते व राजकीय कार्यक्रम यांच्याशी शाब्दिक इमान राखण्यालाच नैतिक मूल्याचे महत्त्व प्राप्त होई.

पण या सर्व मिथ्याचाराचे मूळ मात्र वाङ्मयीन मूल्यांच्या व शुद्ध वाङ्मयीन प्रक्रियेच्या अज्ञानातच होते. राजकीय आणि सामाजिक कार्य डोळ्यात भरण्याला फारशा सूक्ष्म दृष्टीची आवश्यकता नसते. परकीय सत्तेच्या काळात तर देशोद्धाराचे निर्विवाद, रोखठोक आणि ढोबळ मार्ग म्हणून सामाजिक आणि राजकीय चळवळींना प्रमाणाबाहेर महत्त्व प्राप्त झालेले होते. त्या मानाने वाङ्मयलेखन म्हणजे केवळ उनाड शब्दवेल्हाळ लोकांचा उद्योग मानला जाई. हरिभाऊ आपट्यांच्यासारख्या खोल विचारी लेखकाच्या लिखाणाबद्दलही 'साळू मैनेच्या गोष्टी' हा शब्दप्रयोग वापरणारे पुढारी त्यांच्या काळी होते. केशवसुतसंप्रदायी स्वानुभूतिप्रधान कवींचीही 'सुपाटोपल्यांचे कवी' म्हणून टवाळी होत असे. अशा काळात प्रचार हा काव्याचा दोष ठरण्याऐवजी गुण ठरण्याचाच संभव जास्त होता. वाङ्मयाचा सामाजिक आणि नैतिक परिणाम ढोबळ नसून सूक्ष्म आहे, व त्याने होणारे समाजहित राजकीय-सामाजिक चळवळींनी साधणाऱ्या हितासारखेच असेल असे नव्हे, हा विचार त्या काळातील नियतकालिकांना तरी सुचणे कठिण होते. ज्यांना हा विचार सुचत असे, अशा केशवसुत, रेव्ह. टिळक, तांबे यांच्यासारख्या लोकांचा काव्यविचार वृत्तपत्रांच्या गलबल्यात सामान्य लोकांपर्यन्त पोहोचत नसे.

साहित्याच्या निर्मितीने आणि आस्वादाने उच्च मानसिक आनंदाची प्राप्ती होते, आणि साहित्यिकांनी या आनंदापलीकडे कोणतेही उद्दिष्ट ठेवण्याची वा मर्यादा पाळण्याची गरज नाही, हे या सर्व प्रश्नांचे रोकडे उत्तर आहे. पण एकदा हे उत्तर दिल्यानंतर मात्र साहित्य आणि साहित्यानंद यांचे थोडे स्पष्टीकरण करणे जरूर आहे. साहित्यापासून मिळणारा आनंद म्हणजे केवळ ज्ञानाचा वा नव्या माहिती-

पासून मिळणारा आनंदही नव्हे, की मात्रास्पर्शापासून इंद्रियांना मिळणारा सुखद अनुभवही नव्हे. कलाजन्य आनंदाचे स्वरूप कोणते या प्रश्नाचा सविस्तर विचार या ग्रंथाच्या या भागात करणे शक्य नसले, तरी त्याचा त्रुटित विचार 'कला आणि नीती'च्या संदर्भात करणे प्राप्त आहे. कलेच्या दर्पणात सृष्टीचे आणि संसाराचे जे स्वच्छ आणि नेटके दर्शन घडते, त्यामुळे कवी आणि रसिक या दोघांनाही जीविताचा जणू नव्या अलिप्ततेने आणि प्रभुत्वाने आस्वाद घेता येतो. या आस्वादात नवे आकलनही असते आणि नवा आस्वादही असतो. ईश्वरी सृष्टीकडे आणि मानवी व्यवहाराकडे सहेतुकतेने आणि स्वार्थानेच पाहायला सरावलेल्या मानवी मनाला, 'हा एक खेळ आहे', 'लीला आहे', 'दर्शनीय दृश्य आहे', या अलिप्त, निःस्वार्थ आणि आनंदमय वृत्तीने पाहाण्याची एक दिवस, एक क्षण जरी शक्ती लाभली, तरी तिला नैतिक महत्त्व नाही, असे कोणता उपदेशातुर मनुष्य म्हणू शकेल? कलेच्या नैतिक परिणामासंबंधी फार तर कलावन्तच अधिक्षेपाने बोलू शकेल. कारण तो आनंदाखेरीज अन्य परिणामांची कदर करीत नसतो. परंतु नीत्युपदेशाची कदर करणाऱ्या इतरांना मात्र केवळ कलात्मक आनंदाकरिता लिहिलेल्या वाङ्मयातही पानोपानी उच्चतर जीवनाला अप्रत्यक्ष आवाहन आढळेल.

कलात्मक वाङ्मय उच्च नैतिक जीवनाला आवाहन कशा प्रकारे करते, याचा विचार करण्यापूर्वी सर्वसामान्य नीतिकल्पना आणि उच्चतर नीती यांचा थोडा विचार केला पाहिजे. उपदेशातुर माणसे खऱ्या अर्थाने नीतिमान असतीलच असे मानण्याचे कारण नाही. पुष्कळ नीतिपूजकांचे नीतिप्रेम 'द्वितीय पुरुषी' असते, असे म्हणतात. 'नीतिमत्तेसंबंधीचा विचार' याचा त्यांच्या लेखीचा अर्थ, 'इतरांनी काय करावे व काय करू नये या संबंधीचा विचार' हाच बहुधा असतो. त्यातही 'काय करावे यापेक्षा काय करू नये' या संबंधीच्या नियमांना त्यांच्या मनुस्मृतीत फार मोठे स्थान असते. तर खऱ्या उदार नीतीत, 'काय करावे' याला प्रथमस्थान असते. विरोधाभासाच्या भाषेत बोलायचे झाले, तर अनीतीचा निषेध आणि नीतीचा उपदेश न करणे, हाही खऱ्या नीतीचाच एक भाग असतो. कारण ज्याला उपदेशाची आणि निषेधाची घाई असते, असा मनुष्य अनुदार असण्याचाच संभव अधिक असतो. आणि उच्चतर नीतीचे पहिले तत्त्व म्हणून जर कोणते सांगायचे झाले, तर ते म्हणजे दुसऱ्याच्या कृतींचा विचार करताना तो उदारपणे, मोठ्या मनाने करणे हे होय. एखादा मनुष्य स्वतः चुकला, घसरला, पतन पावला तरी चालेल, पण त्याने दुसऱ्याला पतित ठरविण्यात सुख मानू नये, हे उच्चतर वा उदार नीतीचे सारसर्वस्व म्हणून सांगता येईल.

'Judge not, lest ye be judged'

या खिस्तवचनाचा अर्थही हाच आहे. उच्चतर नीतीसंबंधीचे हे प्रवचन कदाचित टीकाशास्त्रातून नीतिशास्त्रात केलेल्या विषयांतररूप भ्रमणासारखे वाटण्याचा संभव

आहे. परंतु कलेतील नैतिकतेचा संबंध या विशिष्ट नीतितत्त्वाशीच असल्याने हे थोडे परिभ्रमण करणे भाग पडले. धर्माचे मूळ दयेत आहे, हे म्हणणे जर समर्थनीय असेल, तर 'नीतीचे मूळ सहृदयतेत आहे.' हे म्हणणेही तितकेच समर्थनीय ठरण्यास हरकत नाही. इंग्रजीशिक्षित पिढीच्या अधिक परिचयाचा शब्द वापरायचा झाला, तर नीतीचे मूळ 'सहानुभूतीत' आहे. आणि सर्व साहित्याचा एकमेव आधार आणि मूलस्रोत सहृदयता हाच आहे. कला आणि नीती यांचा प्रीतिसंगम जर कुठे असेल, तर तो या 'सहानुभूती'त आहे. 'दुसऱ्याच्या जागी आपण आहोत', ही कल्पना करण्याची अमोल शक्ती ज्याला नाही, त्याने केलेली नीतिमत्तेची उठाठेव म्हणजे असहिष्णुता आणि आढ्यता होय! आणि याच अमोल 'सह–अनुभूती'वर साहित्याचा संसार उभा आहे. साहित्याच्या संस्काराने विविध व्यक्तींना आणि कृतींना समजून घेण्याची, पोटात घालण्याची, आपलेपणाच्या रंगांनी रंगवण्याची, व पाहाण्याची शक्ती येते. थोडक्यात म्हणजे समजून घेण्याची शक्ती येते. या सहानुभूतिपूर्ण आकलनात ज्ञानही आहे आणि औदार्यही आहे. किंबहुना ज्ञानाशिवाय औदार्य कुपात्री दान होय,–नव्हे, ते कुपात्री प्रेम होय!

साहित्य केवळ दया आणि औदार्य यांनाच योग्य वळण लावते, असे नव्हे. अयोग्य गोष्टींचा तिटकाराही मनुष्य साहित्यापासून अधिक सहजपणे शिकतो. शास्त्र जर बुद्धीला वळण लावीत असेल, तर साहित्य भावनांना वळण लावते; संवेदना अधिक सूक्ष्म, सुजाण करते, हृदयाचा विस्तार करते. ज्या उदात्त रागलोभांना सामान्य दैनंदिन उदरम्भरणात अवसरही मिळत नाही, त्यांना घरबसल्या सीतेबरोबर अश्रुसंपाताची, द्रौपदीबरोबर सात्त्विक संतापाची भीमाबरोबर धीरोदात्त प्रतिज्ञेची, भगवान कृष्णाबरोबर सत्पक्षाच्या कैवाराची, राधेबरोबर मधुरा-भक्तीची आणि उमरखय्यामबरोबर नश्वर सौंदर्याबद्दल विलाप करण्याची संधी साहित्यामुळेच मिळते. या सर्व उदार आणि उदात्त सहानुभवात नीतिशिक्षण नसून, ते फक्त सानेगुरुजी-संप्रदायी उघड उपदेशपर वाङ्मयात आहे, या कल्पनेमुळेच 'कला आणि नीती' हा वाद अकारण वाढतो.

पण ललित साहित्यात उपदेश नसतो, एवढाच काय तो नीतिवाद्यांचा आक्षेप नाही; याहून अधिक गंभीर आणि मूलगामी आक्षेप नीतिवाद्यांनी घेतलेले आहेत. आणि ते मुख्यतः पाश्चात्य तत्त्ववेत्त्यांनीच घेतले आहेत, ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. त्यांतील दोघे प्रमुख तत्त्वज्ञ म्हणजे जगद्विख्यात प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय् हे होत, याचा उल्लेख वर केलाच आहे. ललित साहित्य नीत्युपदेश करीत नाही एवढीच तक्रार नसून, ते मनुष्याचा नैतिक अधःपात करते, असा या दोघांचा आक्षेप आहे. सर्वसामान्य नीतिवादी मनुष्य फार तर हीन अभिरुचीच्या वाङ्मयावर असा आरोप करील, परंतु प्लेटोचे मत, सर्वच ललित वाङ्मय मनुष्याचा अधःपात करते, असे होते. प्लेटो आपल्या ग्रंथात प्राधान्येकरून वाङ्मयमीमांसा

करीत नसून आदर्श राज्याची चर्चा करीत आहे, हेही या ठिकाणी ध्यानात घेतले पाहिजे. नैतिक, राजनैतिक आणि तत्त्वज्ञानात्मक प्रश्नांचीच चिन्ता मुख्यत्वेकरून वाहाणाऱ्या या तत्त्ववेत्त्याने अन्य मूल्यांच्या तरफदारीकरिताच कवींना आणि काव्याला आपल्या आदर्श राज्यात मज्जाव केल्याचा भास होतो. तरीही त्याची विचारसरणी उपेक्षणीय नाही, कारण अनेक काव्यद्वेष्ट्या लोकांच्या मनात ती विचारसरणी उघड वा प्रच्छन्नरूपाने घर करून असते, असे दिसून येईल.

काव्याचा समाजमनावर अनिष्ट परिणाम होण्याचे मुख्य कारण म्हणजे कवींच्या काव्यांचे मूळ ज्ञानात नसून, 'Enthousiasmos' मध्ये, वा एक प्रकारच्या दैवी संचारात असते, हे होय. या गूढ आवेशालाच लोक स्फूर्ती म्हणतात. पण ही स्फूर्ती आणि देवीच्या पुढे नाचणाऱ्या मुलींचे 'अंगात येणे,' ही दोन्ही प्लेटो एकाच वर्गात घालतो. कारण अंगात आलेल्या बाया ज्याप्रमाणे शुद्धीवर नसून बोलतात, तसे कवीही बेभान अवस्थेतच बोलत असतात. * पण कवींचे उद्‌गार विवेकप्रेरित नसून बाह्य संचारामुळे निघालेले असतात, हाच केवळ प्लेटोचा आक्षेप नाही. त्याच्या मते या बेभान उद्‌गारांचा परिणामही अनिष्टच होतो. कवींचा स्वतःचाही मनावरील ताबा उडतो, आणि त्यांच्या काव्यात रममाण होणारेही आत्मसंयमाला पारखे होतात. ग्रीक वाङ्मयातील देवादिकांच्या कथा आपल्या पुराणातील कथांसारख्याच आहेत. देवादिकांच्या कामातुर अवस्थेची आणि स्वसुखार्थ त्यांनी केलेल्या बऱ्यावाईट हिकमतींची चित्रे काढणाऱ्या ग्रीक कवींवर प्लेटोने चढविलेला हल्ला वाचला, म्हणजे लोकहितवादी आणि ज्योतिबा फुले यांच्या कडक नीतिपंथाची (Puritanism ची) आठवण होते. प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय या दोघांनाही काव्याच्या परिणामासंबंधी एकाच प्रकारची भीती वाटते, असे दिसून येईल. ‡ नाट्यदर्शनाने वा काव्यवाचनाने मनुष्य परवश होतो, व ही परवशतेची अवस्था मनुष्याच्या चारित्र्याला दौर्बल्य आणणारी आहे, अशी या उभयतांची विचारसरणी आहे. टॉल्स्टॉयने तर सर्वच ललितकलांवर हा आरोप केला आहे. संगीतश्रवणाने मनुष्य अकारण विकल होतो, काव्यवाचनाने तो खोट्या कामक्रोधाच्या अधीन होतो. या सर्व काल्पनिक मनोविकारांचे फळ काय? तर मुळात कामक्रोधांचे दास असलेले मन अधिकच दुबळे बनणे. म्हणून टॉल्स्टॉय याने, कलेने युगधर्माचा प्रचार करण्या-

* "They utter unconsciously only what the Muse impels them to say; they are not in their right minds when they sit on the Muse's Tripod; like fountains they allow to flow out freely what comes in" – Plato.

‡ टॉल्स्टॉय यांच्या 'What is art?' या पुस्तकातील या मताची सविस्तर चर्चा माझ्या 'वाङ्मयीन मूल्ये' या पुस्तकाच्या 'कला म्हणजे काय?' या प्रकरणात आढळेल.

करिता आपले सामर्थ्य वापरावे, असा प्रचारवादी तोडगा सुचविला आहे. पण प्लेटोने काव्याच्या बाबतीत तशी एखादी तडजोडही सुचविलेली नाही.

कवी आणि चित्रकार हे सत्याच्या प्रतिकृतींची 'प्रतिकृती' निर्मीत असल्यामुळे त्यांचे जग हे 'छायेच्याही छायेचे' जग होय, या प्लेटोच्या सुप्रसिद्ध आक्षेपाची चर्चा मराठी अभ्यासकांच्या दृष्टीने फारशी प्रस्तुत नसल्याने, त्याचा येथे विस्तार करीत नाही. तथापी काव्यवाचनामुळे माणसांचे मनोविकार अधिकच प्रक्षुब्ध होतात, हा त्याचा आक्षेप भारतीय वाचकांपैकी कित्येकांना चिन्तनीय वाटण्यासारखा आहे.

वस्तुतः या प्रकरणाच्या आरंभी आपण काव्यास्वादाचे जे मानसिक फायदे म्हणून सांगितले त्यांनाच दुसऱ्या टोकाकडून पाहून, प्लेटो तोटे ठरवीत आहे, हे थोड्या विचाराअंती कळून येईल. एकाच कलारूप व्यापारासंबंधी अगदी परस्पर विरोधी अहवाल उपलब्ध असावेत, ही गोष्ट प्रथमदर्शनी थोडी विस्मयजनक वाटेल. परंतु हत्तीसंबंधीच्या एका जुन्या गोष्टीत चार बाजूच्या चार माणसांचे वेगळे अहवाल आल्याचे वर्णन आहे, त्यापैकीच, काहीसा हा प्रकार आहे. कला हा व्यापार इतका सूक्ष्म आणि इतका संकुल आहे की, त्याचे सर्वच्या सर्व परिणाम एकदम पाहाणे, व त्यांचे गौणप्रधानत्व ठरविणे हे सामान्य मनुष्यालाच काय, पण प्लेटोसारख्या मुनीलाही दुरापास्त आहे. 'कवयो ऽ प्यत्र मोहिताः' हे वचन येथे एक प्रकारे अक्षरशः खरे ठरते. कारण प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय यांच्यासारखे प्रतिभावन्त साहित्यिकही या विषयात बावरलेले दिसतात, असे म्हणता येईल. प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय यांनी आत्मनिग्रहाला अग्रस्थान दिले आहे, असे दिसते; तर प्रकरणाच्या पूर्वार्धात पुरस्कारिलेल्या विचारसरणीत सहानुभूती आणि औदार्य यांना अग्रस्थान दिलेले आढळेल. प्लेटोच्या कसोटीला उतरणारा मनुष्य मोहापुढे टिकाव धरील, परंतु कदाचित निष्ठुरतेच्या, निदान असहिष्णुतेच्या आहारी जाईल. म्हणजे 'कला आणि नीती' या प्रश्नात नीतीच्या अंतिम स्वरूपाचा आणि अंतिम मानवी मूल्यांचाच प्रश्न उपस्थित होतो. नीती म्हणजे 'मनःसामर्थ्य अथवा मनोनिग्रह', असा अर्थ करणारा एक पक्ष आहे. तो पक्ष Virtue या शब्दाच्या लॅटिन व्युत्पत्तीपासूनच प्रारंभ करतो. आणि त्यातील Vir या प्रथमावयवाचा संबंध संस्कृत 'वीर' पर्यंत नेऊन पोहोचवितो. तर दुसरा पक्ष औदार्य–दिलदारपणा–या गुणाला नीतिविचारात प्रथमस्थान देतो. उच्चतर जीवितक्रम हे जर नैतिकतेचे लक्षण वा फल असेल, तर त्याला निग्रह आणि औदार्य दोहोंचीही गरज आहे, हे मान्य करावे लागेल. रोमन् लोकात Virtue ला अथवा मनःसामर्थ्याला नीतीत प्राधान्य देत असत; तर ग्रीक लोकातील आद्य नीतिशास्त्रकार ॲरिस्टॉटल् हा Magnanimity * अथवा दिलदारपणा या गुणाला श्रेष्ठ नैतिक गुण मानी. पण प्लेटोसारखे लोक शुद्ध

* Magnus = great ; animus = soul

वाङ्मयापासून मनाला उदारपणा काय,–कोणताच गुण मिळतो हे मानायला तयार नसतात व यातच त्यांची साहित्यमीमांसा लटकी पडते.

पण निग्रहाऐवजी औदार्याला गुणश्रेणीत मानाचे स्थान दिल्यानेही या क्षेत्रातील सर्व कुशंका आणि दुराग्रह मिटतील असे नाही. कारण 'साहित्य' या वस्तूच्या विशिष्ट जातीसंबंधी आणि तिच्या परिणामप्रक्रियेसंबंधी ज्यांना नीट कल्पना नाही, त्यांचे काही दुराग्रह वरील विवेचनानंतर आणि तडजोडीनंतरही बाकी राहणारच. औदार्य या गुणाला प्राधान्य दिल्यावरही 'साहित्याने औदार्याचे उघड पाठ द्यावे' अशी अपेक्षा साहित्याच्या परिणामप्रक्रियेसंबंधी अनभिज्ञ लोक धरू शकतीलच, म्हणूनच साहित्य आणि साहित्यप्रेरित सद्गुण यांचे मूळ कशात आहे, याचा विचार नीतिवादी लोकांनी अधिक करण्याची आवश्यकता आहे. 'साहित्य म्हणजे खोटा आणि उसना उत्साह,' 'साहित्यान्तर्गत मानवी जीवितदर्शन म्हणजे मोहाचे, क्षोभाचे, विकलतेचे आणि लंपटपणाचे दर्शन'; या कल्पना मुळातच साहित्याविषयी पूर्वग्रह सिद्ध करणाऱ्या आहेत. साहित्यातील कामक्रोधांच्या उद्रेकाची चित्रे म्हणजे कामक्रोधांपुढे शरणागती नसून कामक्रोधांचे आकलन आणि शमन असते. पण हे समजून घ्यायचे, म्हणजे समजून घेणाराला मुळात कल्पनाशक्ती हवी, आणि शिवाय, साहित्याच्या प्रक्रियेशी तिचा कोणता संबंध असतो हेही त्याला समजायला हवे. नीतिवादी लोकांची नेमकी उणीव कल्पनाशक्तीतच असते!

कल्पनाशक्ती आणि साहित्य, यांच्या परस्परसंबंधांचा येथे मानसशास्त्रदृष्ट्या विस्तार केल्यास विषयान्तर होईल. शिवाय या ग्रंथातील मुख्य सूत्राला धरून ठिकठिकाणी या दोहोंच्या परस्परसंबंधांचा विचार केलेलाच आहे. तथापि येथे थोडक्यात असे सांगता येईल की, साहित्यान्तर्गत जीवितचित्रणाचे एकमेव साधन 'कल्पनाशक्ती अथवा प्रतिभा' हेच आहे. आणि साहित्याचे आकलन करण्याचे प्रमुख साधनही सहृदयता अथवा कल्पनाशक्ती हेच आहे. या महत्त्वाच्या मानसिक शक्तींचाच वाङ्मयास्वादाच्या द्वारे विकास होतो. पण एवढेच केवळ नाही, या शक्तीचा संबंध मनुष्याच्या नैतिक विकासाशीही आहे. ज्या कल्पनाशक्तीच्या अभावी आपण शकुन्तला, कण्व, हॅम्लेट वा सुधाकर यांच्या सुखदुःखांच्या आकलनाला पारखे होऊ, त्या कल्पनाशक्तीच्या अभावी आपण आपल्या प्रतिस्पर्ध्याची, शेजाऱ्याची, सहकाऱ्याची, मित्राची वा पुत्राचीही मनःस्थितीही जाणून घेऊ शकणार नाही; त्याच कल्पनाशक्तीच्या अभावी आपण दुसऱ्याशी खरोखरी चांगले वागतो की वाईट वागतो, हेही आपणास कळू शकणार नाही. सारांश, नैतिक विकासाला आत्मपरीक्षेची गरज आहे आणि आत्मपरीक्षा तर कल्पनाशक्तीशिवाय होऊ शकत नाही. नैतिक विकासाला दुसऱ्याच्या मनःपरीक्षेचीही गरज आहे, आणि तीही कल्पनाशक्तीखेरीज अशक्य आहे. या कल्पनाशक्तीचा आणि सहृदयतेचाच विकास साहित्याच्या संस्कारांनी होतो. मानवी मनोरूपी वृक्षाच्या वेड्यावाकड्या फांद्या आणि काटे छाटीत बसण्या-

ऐवजी, त्याच्या मुळाला खतपाणी घालण्याचे काम साहित्य करते. सारांश साहित्य आणि नैतिक विकास यांचा संबंध ढोबळ नसून सूक्ष्म आहे, आणि तोही कल्पनाशक्ती अथवा सहृदयता या तरल माध्यमाच्या द्वारे आहे. या सत्याचे प्रतिपादन आपल्या प्रतिभायुक्त वाणीने करून, आंग्लकवी शेले याने प्लेटो याला एक प्रकारे विनतोड उत्तरच दिले आहे. (आणि मौजेची गोष्ट म्हणजे प्लेटो हा शेलेचा अत्यंत आवडता लेखक असून त्याने त्याच्या काही ग्रंथांचे भाषान्तरही केलेले होते !) शेले म्हणतो : "The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause." †

याहूनही निःसंदिग्ध शब्दांत शेले पुढे म्हणतो : 'मनुष्याला जर श्रेष्ठ नैतिकता हवी असेल, तर त्याने कल्पनाशक्तीचा उपयोग उत्कटपणे आणि व्यापकपणे केला पाहिजे, त्याने दुसऱ्याच्या जागी आपण स्वतः आहोत, अशी कल्पना केली पाहिजे; अखिल मानवजातीची सुखदुःखे, ही त्याची स्वतःची सुखदुःखे बनली पाहिजेत.'

'A man to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of others; the pains and joys of the species must become his own.' †

प्लेटो आणि टॉल्स्टॉय् यांना यापेक्षा अधिक अधिकारवाणीने उत्तर कोण देऊ शकेल ?

साहित्य आणि नीती यांचा हा सूक्ष्म संबंध आणि श्रेष्ठ साहित्याची मूलभूत नैतिकता यांची जाणीव, अर्वाचीन साहित्यमीमांसकांपैकी कविवर्य तांबे यांना जेवढी सुस्पष्ट होती, * तेवढी दुसऱ्या कोणालाही होती, असे मला वाटत नाही. अर्थात कविवर्य रवींद्रनाथ यांच्या विपुल लिखाणात हीच भूमिका अधिक विस्ताराने आणि कलात्मकतेने मांडलेली दिसेल. अन्यथा मराठीत या वादग्रस्त प्रश्नाच्या संदर्भात अनेक अशास्त्रीय आणि एकांगी भूमिका घेतलेल्या मात्र आढळतील. शुद्ध वाङ्मयासंबंधी साशंकता दाखविणारात जुन्या घाबरट प्रापंचिकाप्रमाणेच कित्येक नवसांप्रदायिकांचाही अंतर्भाव होतो. प्रापंचिकांना बोध हवा होता, तर पुरोगामी मंडळींना प्रचार हवा असतो. या प्रचारपूजेने मराठीत अनेक बुरखे घेतलेले दिसतील. हेतुप्रधान नाटके लिहिणारे या नात्याने कोल्हटकर व खाडिलकर हे किर्लोस्कर–देवलांहून श्रेष्ठ, असे प्रतिपादन गेल्या एकदोन पिढ्यांतील काही प्रसिद्ध नाट्यमीमांसक करीत असत, हे या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखे आहे. केशवसुतांच्या काव्यातील व हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील सामाजिक मतप्रणालीला अप्रमाण महत्त्व दिले जाई, तेही याच

† Nineteenth Century Critical Essays : A Defence of Poetry.

* कला आणि तिती : तांबे.

भूमिकेवरून. तात्कालिक प्रक्षोभावर महत्त्व पावलेल्या 'कीचक-वधा'सारख्या नाटकाला, शाश्वत वाङ्मयाच्या पदवीला कित्येक श्रेष्ठ टीकाकारांनीही बसविले ते याच भूमिकेवरून.

एकदा वाङ्मयाच्या मूल्यमापनात समकालीन प्रचाराला महत्त्व आले, की वाङ्मयविचार किती एकारलेला बनतो हे पाहायचे असेल, तर लालजी पेंडसे यांच्या 'साहित्य आणि समाजजीवन' या पुस्तकाला तीस वर्षांपूर्वी जे अवास्तव महत्त्व मिळाले ते पाहावे. तसेच काही वर्षांपूर्वी मीठसत्याग्रह, जंगलसत्याग्रह, क्विट् इंडिया-चळवळ यांच्यासंबंधीच्या बिनटिकाऊ, पण भडक रंगात रंगविलेल्या कथा-कादंबऱ्या, यत्किंचित साहित्यगुण नसूनही कशा गाजत असत तेही पाहाण्यासारखे आहे. विशिष्ट कोऱ्या करकरीत वा 'लेटेस्ट' सामाजिक दृष्टिकोणाखातर सामान्य ललित-कृतींना श्रेष्ठ ठरविण्याची प्रवृत्ती आजच्या तंत्रपूजक जमान्यातही टिकून आहे.

वरील विवेचनाचा अर्थ, हेतुप्रधान व तत्त्वप्रधान वाङ्मयाला ललितवाङ्मयात जागाच नाही, असा नाही. पुष्कळदा एखादे नैतिक तत्त्व, सामाजिक कल्पना वा मानसशास्त्रीय सत्य हेही ललित लेखनात केंद्रस्थान घेऊ शकेल. पण त्या तत्त्वाचा व कल्पनेचा त्या लेखनाला केंद्रबिंदू वा 'Unifying Principle' म्हणून उपयोग झालेला असेल, एवढेच काय ते. ती कथा, कविता वा कादंबरी, त्या नैतिक तत्त्वामुळे श्रेष्ठ असे कोणी म्हणेल, तर त्याचे प्रतिपादन वाङ्मयबाह्य मूल्यांनी नियंत्रित झालेले, अतएव त्याज्य समजावे लागेल. हरिभाऊंची 'पण लक्षात कोण घेतो' ही कादंबरी श्रेष्ठ आहे, पण ती तिजमधील सुधारणावादामुळे श्रेष्ठ आहे असे म्हणणे, हे वाङ्मयात गैरलागू समजले पाहिजे. 'एकच प्याला' या नाटकांत व्यसनाविरुद्ध प्रचारही आहे, आणि मनुष्यस्वभावाचे चित्रणही आहे. पण त्यातील प्रचाराच्या अंगाला चित्रणाच्या अंगाहून अधिक महत्त्व देण्याचा प्रमाद, प्रचार-वादामुळेच होतो. शरदबाबूंच्या 'पथेरदाबी' (भारती) या विख्यात कादंबरीत राजकीय चर्चेचा आणि बोधवादाचा भाग केवढा तरी मोठा आहे. रवींद्रनाथांच्या 'घरे बाहेरे' मध्येही राजकीय, सामाजिक मतप्रतिपादन आहे. शुद्धसाहित्यवादी टीकाकार या कादंबऱ्यांना, तेवढ्यामुळे श्रेष्ठही मानीत नाहीत, की निकृष्टही मानीत नाहीत. या दोन्ही श्रेष्ठ कादंबऱ्यांचे श्रेष्ठत्व त्यांच्यात आढळणाऱ्या प्रभावी आणि मनोहर जीवितचित्रणामुळेच आहे, असे मानतात.

कलेच्या क्षेत्रातील नीतिविषयक आग्रहामुळे आणखीही कित्येक वेंधळे वाङ्मय-बाह्य निकष व निषेध निर्माण झालेले दिसतात. वाङ्मयात शृंगार कितपत असावा, संभोगशृंगाराचे प्रमाण काय असावे, स्त्रीपुरुषसंबंधांचे वर्णन कितपत उघड असावे, इत्यादी प्रश्नांची चर्चा दोन विरोधी टोकांकडून होते. केतकरांच्या कादंबऱ्यांत 'चावट'-पणा आहे असे मत माडखोलकरांसारखे उच्चान शृंगाराचे भोक्तेही देऊ शकतात. ॲना कॅरेनिना, क्रॉयट्झर सोनाटा यांसारख्या विख्यात कादंबऱ्यांचा विषय शृंगार हा

असल्याने त्या हीन होत, असे प्रतिपादणारेही कित्येक भाबडे लोक आढळतात. केतकरांच्या 'विचक्षणे'त आणि अलेक्झँडर क्यूप्रिनच्या 'यामा' कादंबरीत वेश्या-जीवनाचे वर्णन असल्याने त्या अश्लील होत, असे म्हणणारेही लोक आढळतात.

तर उलट गेल्या दहापंधरा वर्षांत लैंगिक जीवनाचे उघड चित्रण आणि विश्लेषण करणे हे कथाकादंबऱ्यांच्या श्रेष्ठतेचे गमक ठरविण्याचा विडा कित्येक नव-लेखकांनी आणि टीकाकारांनी उचललेला दिसेल. या तथाकथित पुरोगामी भूमिकेचा फायदा घेऊन केवळ बाजाराकरिता कामुक (Pornographic) वाङ्मय लिहिण्याचीही लाट मराठी वाङ्मयात गेल्या पाचसहा वर्षांत उसळलेली आहे. उघडपणे हीन आणि अश्लील अशा वाङ्मयाचाही बचाव कलास्वातंत्र्याच्या नावाखाली करण्याची आवश्यकता कित्येक पुरोगामी लेखकांना वाटली, यावरून वाङ्मयविचारात नैतिक क्षेत्रातील उलट सुलट आग्रहांनी केवढा धुमाकूळ घातला आहे ते दिसून येईल.

नैतिक सोवळेपणाचा आग्रह, आणि नैतिक ओवळेपणाचा अथवा नीति-कल्पनांना 'धक्का देण्याचा' आग्रह हे दोन्हीही वाङ्मयाच्या क्षेत्रात सारखेच आगंतुक आणि भुरटे होते. दोन्ही आग्रहांना सारखाच विरोध करणे शुद्ध वाङ्मयीन भूमिकेच्या दृष्टीने अपरिहार्य आहे. पण येथे मुख्यत्वेकरून ज्या गोष्टीकडे लक्ष वेधावयाचे आहे, ती म्हणजे या दोन्ही आग्रहांचा उगम 'कला आणि नीती' यांचे खरे संबंध न ओळखण्याच्या वाङ्मयीन वेंधळेपणात आहे, ही होय. याच वैचारिक गोंधळातून आणखी एका वाङ्मयबाह्य प्रश्नाला मराठी कला-नीतिचर्चेत कधी कधी अप्रमाण महत्त्व मिळालेले दिसेल. तो प्रश्न म्हणजे कलावन्ताच्या वा साहित्यिकाच्या खाजगी चारित्र्याचा होय.

या प्रश्नांचीही दोन टोकांची दोन अशास्त्रीय उत्तरे समकालीन मराठी वाङ्मय-चर्चेत दिलेली आढळतील. साहित्यिकाच्या खाजगी चारित्र्याचाच केवळ नहे, तर त्याच्या अनुभूतिविश्वाचाही संबंध त्याच्या वाङ्मयाशी नसतो, हे एक टोक; तर त्यागी आणि नीतिमान साहित्यिकाचेच साहित्य काय ते श्रेष्ठ असू शकेल, हे दुसरे टोक. या दोन्ही भूमिकांचा संबंध वाङ्मयसमीक्षेपेक्षा वाङ्मयनिर्मितीच्या प्रक्रियेशीच अधिक असल्याने, या ग्रंथाच्या या भागात तरी त्यांचा विचार करण्याची आवश्यकता नाही. कला आणि नीती या जटिल विषयाला फुटलेल्या या आडवळणी फाट्याचा केवळ निर्देश करून ठेवण्याच्या दृष्टीने त्याचा येथे नाममात्र उच्चार करून ठेवला.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम..... वि: .....
क्रमांक ..... नों वि: .....

१५ 'कलेकरिता कला'

बोधवाद विरुद्ध हेतुयुक्त कला—बोधवादविरोध आणि 'कलेकरिता कला' — तांबे, रवीन्द्रनाथ आणि पाश्चात्य 'Art for Art's sake' —हा कलावाद रोमँटिसिझमला जवळ पण भिन्न—या सूत्राचे फ्रेंच मूळ—गॉतियरचे तत्त्वज्ञान : 'सौंदर्यास्वाद हाच धर्म'—कलावाद आणि भावनावाद यांतील फरक—रोमँटिक् संप्रदायात तंत्रशुद्धतेपेक्षा उत्कटतेला महत्त्व—केशवसुतांचा खडबडीतपणा—इंग्लंडमध्ये वॉल्टर पेटर—जर्मन कलाभ्यासक विंकलमान्—फ्रान्समधील बोहेमियन् संप्रदाय; पर्यवसान संवेदनापूजनात — गॉतिअर आणि बोदलेअर — बोदलेअरची गूढानुभवपिपासा व मादक द्रव्यांचा वापर— शाक्तपंथाच्या प्रयोगांशी साद्दश्य — पेटरच्या तत्त्वज्ञानाचे वेगळेपण—'बौद्धिक आनंद हेच जीवितसार्थक्य' — जीविताची नश्वरता व पेटर याचा तोडगा—'दिलकी धडकन' व ती वाढविण्याचे साधन—रूढ अर्थाने सुखवादी नव्हे—निसर्गपूजन विरुद्ध कलापूजन—केशवसुतांची पिढी विरुद्ध रविकिरण मंडळाची पिढी—क्षीण सौंदर्यवादाची प्रतिक्रिया : नवकाव्य—सुंदर वस्तूंची सायंशोभा : Decadent beauty —पेटर, शॉ, ऑस्कर वाइल्ड्—वाइल्ड्च्या विकृत कामुकतेची मीमांसा — ती नीतिविरोधीच केवळ नव्हे, सौंदर्यविरोधीही — 'Hedonism' या शब्दाला पेटरची हरकत.

'कलेकरिता कला'

'बोधवाद विरुद्ध कलावाद' या द्वंद्वाचा उच्चार मराठीतील वाङ्मयचर्चेत सुमारे पंधरावीस वर्षांमागे भरपूर झालेला आहे. 'ललित वाङ्मयावर बोधाची सक्ती नसावी' एवढीच त्या वेळच्या कलावादी पक्षाची भूमिका होती. तथापि बोधवादाच्या आग्रहाला विरोध करणारा पक्षही कलेला केवळ कलेखेरीज काही उद्दिष्ट मानतोच. कोणी स्वानुभवाशी प्रामाणिक राहून वाङ्मय लिहिणे, सचोटी (Sincerity) हे कलेचे श्रेष्ठ उद्दिष्ट मानतील. कोणी लोकव्यवहाराची अथवा जीविताची अनुकृती वठविणे हे वाङ्मयीन श्रेष्ठतेचे उद्दिष्ट मानतील. कोणी उत्कटतेचा आणि उदात्त भावनांचा स्पर्श हे गमक मानतील. या सर्व गमकांचा संबंध वाङ्मयीन श्रेष्ठतेशी आणि वाङ्मयीन आनंदाशी आहे हे सर्वमान्य होईल. पण त्यांचा संबंध कलात्मक मूल्यांखेरीज अन्य मूल्यांशीही आहे हे नाकारता येणार नाही. साहित्यिकांनी व कलावन्तांनी कलात्मक मूल्यांखेरीज अन्य मूल्ये मानण्याचे कारण नाही, असे म्हणणाराही एक संप्रदाय पाश्चात्य देशात एकोणिसाव्या शतकात निघाला होता. बोधवाद आणि प्रचारवाद यांना विरोध करणारे लोकही या 'कलेकरिता कला' संप्रदायाची सर्व तत्त्वे मान्य करतीलच असे नाही. आपल्या देशात रवीन्द्रनाथ व तांबे यांच्यासारखे श्रेष्ठ कवी, कला सार्वभौम मानणारे होते; किंबहुना 'उपयुक्ततेचा प्रान्त जेथे संपतो, तेथूनच कलेच्या प्रान्ताची सरहद्द सुरू होते'* असे म्हणण्यापर्यन्त रवीन्द्रनाथांची मजल गेलेली होती, हे आपण मागील प्रकरणात पाहिले. तथापि तांबे आणि रवीन्द्रनाथ यांना 'कलेकरिता कला' या घोषवाक्याच्या निशाणाखाली गोळा झालेला पाश्चात्य संप्रदाय मानवला असता, असे मात्र नाही. 'बोधवाद विरुद्ध कलावाद' या द्वंद्वाचा विचार केल्यावरही या शुद्ध कलासंप्रदायाचा विचार करणे जरूर आहे. कारण मराठीतीलही काही लेखकांच्या

---

* रवींद्रनाथ : Lectures and Addresses : Macmillan.

लिखाणावर व विचारावर या संप्रदायाचा ठसा दिसून येतो.

या प्रवृत्तीचा विचार करताना आपणाला, ती सौंदर्यवादी अथवा रोमँटिक प्रवृत्तीच्या जवळची असूनही तिजपासून कशी भिन्न होती, हेच मुख्यत्वेकरुन लक्षात घ्यावे लागेल. हे सूक्ष्म भेद लक्षात येण्याकरिता आपणाला जरी त्यांच्या पाश्चात्य उगमाकडे नजर टाकावी लागली, तरी आपल्याकडील सौंदर्यवादी कवितेची पुटची अवस्था अभ्यासतानाही ' कलेकरिता कला ' संप्रदायाचा विचार केल्याखेरीज गत्यन्तर नाही, असे आढळून येईल व या दृष्टीने या संप्रदायाचा थोडा इतिहास पाहाणे अपरिहार्य आहे.

' कलेकरिता कला ' या सूत्राचे मूळ ' Art for Art's sake ' हे इंग्रजी सूत्र होय, असे सामान्यतः मानले जाते. तथापि त्या इंग्रजी सूत्राचेही मूळ ' L ' Art pour l ' Art ' या फ्रेंच सूत्रात आहे.‡ हे सूत्र तयार करणारा फ्रेंच लेखक थिओफिल गॉतियर (१८११–७२) हा प्रसिद्ध फ्रेंच कवी बोदलेअर याचा मित्र होता. याने वयाच्या चोविसाव्या वर्षी जी कादंबरी † लिहिली तिचा उद्देश सरळमार्गी, बाळबोध परन्तु मिळमिळीत अशा प्रापंचिकांच्या घोपटमार्गावर हल्ला चढविणे हा होता. विशेषतः त्या कादंबरीच्या प्रस्तावनेत लेखकाने आपले ' तत्त्वज्ञान ' अधिकच उघडपणे मांडले होते. या कादंबरीच्या नायकाच्या द्वारे गॉतियरने बेजबाबदार व बदफैली अशा रोमन सम्राटांची भरपूर प्रशंसा केलेली होती. सुखद संवेदनेकरिता आणि सौंदर्यास्वादाकरिता केलेले सर्व अतिरेक समर्थनीय होत, कारण सौंदर्यास्वाद हाच एक स्वतंत्र धर्म आहे, § हे या कादंबरीतून निघणारे तत्त्वज्ञान होते.

गॉतियरचे हे तत्त्वज्ञान म्हणजे व्यवहारवादी, प्रपंचवादी तत्त्वज्ञानाविरुद्ध कलापूजकांच्या मनात अपरिहार्यपणे झालेली प्रतिक्रियाही असू शकेल. कारण ज्यांना फ्रेंचमध्ये ' बूर्झ्वा ' हे नाव आहे, ते रूक्ष, व्यवहारवादी मध्यमवर्गीय लोक, ' कला ' आणि ' काव्य ' हे रिकामटेकडे उद्योग मानीत असल्याने, कलावन्तांपैकी आत्यन्तिक टोकाच्या लोकांनी कलेची अप्रत्यक्ष (सांस्कृतिक) उपयुक्तताही अमान्य करण्यास प्रारंभ केला होता. त्याचा परिणाम म्हणजे उरली-सुरली सामाजिक जबाबदारीही त्यांनी झुगारून दिली. गॉतियर हा साहित्यिक होता, त्याप्रमाणे चित्रकारही होता. त्यामुळे शुद्ध कलावादाचा पुरस्कार करणे त्याला अधिक

‡ The Asthetic Adventure P. 18 William Gaunt

† Mademoisella de Maupin

§ " All ecstasies and excesses were justified in the search for sensation and the delight in beauty which ... was a la unto itself" P 13. The Aesthetic Adventure.

सोपे होते. सौंदर्यनिर्मिती हेच काय ते कलावन्ताचे ध्येय असावे; राजकीय, सामाजिक व नैतिक कल्पनांचे दडपण त्याच्या मनावर असू नये, असे म्हणणे चित्रकलेच्या क्षेत्रात अधिक सोपे आणि स्वाभाविक आहे. गॉतियर हा चित्रकार असल्याने, त्याचे बाह्यसृष्टीचे अवलोकन फार सूक्ष्म होते. या बाह्यसृष्टीच्या चित्रणात अन्तःसृष्टीतील भावनोद्रेकाचा उल्ट अडथळाच होतो; ‡ सौंदर्याचे शक्य तितके स्वयंपूर्ण चित्र काढणे हा कलेचा हेतू होय; चित्रकाराच्या वैयक्तिक भावनांचे, उत्साहाचे आणि आदर्शाचे चित्र काढणे हा नव्हे, असा याच्या कलावादाचा रोख होता. आत्मनिष्ठ चित्रण आणि भावनातिरेक यांना या संप्रदायाचा विरोध असल्याने, तो एकीकडून अभिजात संप्रदायालाही (Classicism ला) जवळ होता असे मानले जाते. * रोमँटिक् संप्रदायातील वैचित्र्याचें आणि अनोखेपणाचे (Exoticism चे) वेड गॉतियरच्या काव्यातही दिसून येई; परंतु भावनापूजन, मानवतापूजन आणि आवेश यांना मात्र त्यात थारा नसे. सारांश गॉतियरच्या संप्रदायात कलात्मक निर्दोषतेलाच (Technical perfection) काय ती जागा होती; तत्त्वज्ञानात्मक किंवा सामाजिक उद्दिष्टाला जागा नव्हती.

रोमँटिक् काव्यकल्पनेपासून हे काव्य काही बाबतीत कसे दूर गेले होते हे आणखी पाहाणे अगत्याचे आहे. रोमँटिक् कवी तंत्रशुद्धतेपेक्षा आणि आविष्काराच्या सौंदर्यापेक्षा त्यामागील उत्कटता आणि स्फूर्ती अधिक महत्त्वाची मानीत. स्फूर्तीच्या आवेगामुळे आविष्कारात थोडा उच्छृंखलपणा आणि सदोषपणा राहिला तरी रोमँटिक् संप्रदायात त्याचा इतकासा विधिनिषेध नसतो, हे केशवसुतांच्या अवखळ, खडबडीत पण उत्स्फूर्त उद्गारांवरून मराठी वाचकांच्या चांगल्या परिचयाचे आहे. परंतु ‘ कलेकरिता कला’वादी कवी स्फूर्तीपेक्षा कलात्मकतेवर आणि भावनेपेक्षा सौंदर्यासक्तीवर विसंबणारे होते.

‘ कलेकरिता कला ’ ही प्रवृत्ती इंग्लंडमध्ये वॉल्टर पेटर्च्या † नावाशी निगडित आहे. पेटर हा सौंदर्यवादी मानला जातो, हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. तो गॉति-

---

‡ A Concise Survey of French Literature Germain Mason P. 178

* “ In France it was not wholly a novelty: it had certain links with tradition and with classicism in certain respects ” .... “ His (Gautier's) practice did indeed to some extent fuse and reconcile the principles of the romantic and the classical doctrines. ”

A History of French Literature : : Cazamian P. 344

† वॉल्टर पेटर् १८३९ ते ९४

यरप्रमाणे स्वतः चित्रकार नव्हता. त्याचे कलापूजन मुख्यत्वेकरून प्राचीन कलेच्या आणि कलावन्तांच्या सुंदर रसग्रहणाच्या रूपाने व्यक्त झाले आहे. Studies in the History of the Renaissance (१८७३) या त्याच्या ग्रंथात प्राचीन ग्रीक आणि रोमन कलेचे अत्यंत सुंदर शैलीत केलेले रसग्रहण तर आढळतेच, पण त्याबरोबरच त्याचे सौंदर्यजीवी जीवनविषयक तत्त्वज्ञानही आढळते. ग्रीक कलेचा विख्यात आधुनिक अभ्यासक विंकल्मान् ‡ याच्यासंबंधीच्या रसग्रहणात्मक निबंधाने पेटरचे नाव प्रथम विख्यात झाले. विंकल्मान् याच्या जीविताचे ध्येयही सौंदर्यशोध हेच असल्याने विंकल्मान्संबंधीच्या लेखाने पेटरचे नाव सर्वविश्रुत व्हावे ही गोष्ट अर्थपूर्ण होती. पेटरच्या ' रेनाइसन्स् ' विषयक अभ्यासमालिकेत प्राचीन कलाकृतींचा व कलावन्तांचा अभ्यास आणि आस्वाद तर आहेच, पण शिवाय अनुपम इंग्रजी शैलीच्या रूपाने प्रत्यक्ष सौंदर्यनिर्मितीही आहे. कलास्वादाच्या निमित्ताने लिहिलेल्या या काव्यमय टीकालेखांबरोबरच कलापूजकाचे जीवितविषयक तत्त्वज्ञानही पेटरने आपल्या ' रेनाइसन्स् ' वरील प्रसिद्ध पुस्तकाच्या उपसंहारात सांगून टाकले आहे. पण ते गॉतियर–बोदलेअर यांच्या तत्त्वज्ञानापेक्षा अधिक सूक्ष्म आणि सुसंस्कृत आहे. निदान ती बोहेमियन् ' स्वैराचारसंहिता ' नव्हे !

' कलेकरिता कला ' या संप्रदायाच्या तत्त्वप्रणालीला कलानिर्मितीची, कलामीमांसेची आणि प्रत्यक्ष जीवनविषयक दृष्टिकोणाची अशा तीन बाजू होत्या. गॉतियर याने आपल्या कादंबरीच्या आणि प्रस्तावनेच्या द्वारे ' साहित्यसंगीतकलाविहीन ' अशा ' बूर्झ्वा ' प्रापंचिकांना कसे आव्हान दिले होते हे आपण पाहिलेच आहे. गॉतियर-संप्रदायी कलावंतांचा एक स्वतंत्र वर्गच फ्रान्समध्ये या काळात अस्तित्वात आला होता. या वर्गाला ' बोहेमियन् ' हे नाव मिळाले होते. ' बोहेमियन् ' या विचित्र नावाला पात्र झालेला कलावन्त कलेतच केवळ नव्हे, तर प्रत्यक्ष आचरणातही निरंकुश किंवा Anarchist संप्रदायी असे. ' He must contrive to live without wage or settled income and therefore was impractical or imprudent from necessity .... He lived careless of law and landlords and he began to adopt a defensive attitude of gay mockery. ' †

या बोहेमियन् अथवा कलंदर वृत्तीला ' कलापूजन ' हेच काय ते कारण होते, असे नव्हे. फ्रेंच समाजाच्या एका थरात कलापूजन आणि दुसऱ्या थरात कलाविद्वेष, अशा सामाजिक द्वंद्वातून या निरंकुश संप्रदायाचा जन्म झाला होता. वास्तविक फ्रान्स् हे कलावंताचे माहेर; परंतु फ्रेंच राज्यक्रान्ती आणि नेपोलियनकालीन युद्धमालिका, या दोन वीररसप्रधान घटनांत फ्रेंच समाजातील निवडक वरिष्ठ वर्गच

‡ Johan Joachim Winckleman : 1717 to 1768

† The Aesthetic Adventure : (William Gaunt) P. 13

कापला गेला होता. समाजात शाबूत राहिलेले वर्ग म्हणजे शेतकरी आणि दुकानदार हेच काय ते होते. बाकीचे लोक प्रथम क्रान्तीच्या धुमाकुळात आणि युद्धाच्या धुमाळीत अपंग तरी झाले होते, नाहीतर हताश तरी झालेले होते. अशा स्थितीत कलावंतांना कुणाचा आधार नव्हता. इतकेच नव्हे, तर कलाद्वेष्ट्यांचा सुकाळ झाला होता आणि या वृत्तीची प्रतिक्रिया म्हणजे कलावन्त मनःपूत आचरणाचे भोक्ते बनू लागले होते. ते बेताल बनले असले, तरी त्या बेतालपणामागे, एक निष्ठा होती आणि ती कलोपासनेसंबंधी होती. ही निष्ठा पुरविण्याचे कार्य गॉतियरच्या "L' Art pour l' art" (कलेकरिता कला) या हाकेने केले. या काळातील कलापूजक पिढीतील मानवाचे लक्षण गॉतियर याने— "Un homme pour quile monde exterieur existe" ('ज्याच्या सुखार्थ, रूप आणि रंग असलेले हे बाह्यजगत अस्तित्वात आहे असा मनुष्य') असे केले होते आणि जर 'शब्दस्पर्शरूपरसगंध' हें पंचेन्द्रियांचे विषय मानवाच्या सुसंस्कृत आस्वादाकरिताच असतील, तर त्यांचा निःसंकोच कलात्मक आविष्कार करणे हे मानवाचे कर्तव्य होय. §

या कलापूजनाचे पर्यवसान संवेदनापूजनात होणे अपरिहार्य नसले, तरी शक्य खास होते. गॉतियरचा मित्र बोदलेअर याच्या जीवनात हे पर्यवसान प्रत्यक्षच दिसून आले. कलेला नैतिक उद्दिष्ट असण्याचे कारण नाही, याचा अर्थ अनैतिक उद्दिष्ट ठेवून कलानिर्मिती करण्यास हरकत नाही, येथपर्यन्तही ताणता येतो. बोदलेअरने 'संवेदनेकरिता संवेदना' (Sensation for sensation's sake) हे जीविताचेही सूत्र बनविले. या अपूर्व संवेदनाशोधात त्याने साधने आणि सहचर अपूर्व असेच मिळविले. तीव्र संवेदनेच्या तारेत प्रवेश करण्याकरिता तो धूम्रपान करी आणि धूम्रपानात गांजाचा उपयोग करी! दक्खिन्हीप्रमाणे अफूही खाई. गौरकाय फ्रेंच स्त्रीच्या समागमाहून अधिक संवेदनादायक म्हणूनच की काय, त्याने एका नीग्रो स्त्रीचा समागम पत्करला होता. पंचेन्द्रियांच्या संवेदनसुखार्थ असे विचित्र विषय ज्या जीवितात एकत्र झाले होते, त्यातून 'Les Fleurs du mal' — 'दुरित-कुसुमांजलि' — नावाच्या सुंदर काव्यसंग्रहाचा जन्म झाला. (१८५७)

या काव्यसंग्रहातील सहा कवितांमुळे बोदलेअरवर खटला भरला गेला. तथापि काव्य या दृष्टीने त्याची महती बोदलेअरच्या निंदकांनीही मान्य केली. कझॅमियाँसारखा विख्यात वाङ्मयमीमांसक या ग्रंथासंबंधी म्हणतो. † — 'The majestic sweep of his full lines and robust quartrains at their best is unsurpassed'

---

§ "He must turn them into art without restraint, scruple or concern as to whether this satisfied the policeman, pleased the minister of religion or elevated the shopkeeper." Ibid.

† A History of French Literature : Cazamian, P 343.

in the whole range of French poetry: the packed terseness, the perfect wording, the faultless rhythm and rhymes, lift the ' Fleurs du mal ' to the range of high emotion fused with grand music. बोदलेअर्च्या या ' दुरितकुसुमा'त परंपराप्रिय वाचकांना केवळ धक्का देण्याची ' सिनिकल् ' खुमखुमी नसून, त्यामागे ' भयंकर तळमळ ' आहे, अशी ग्वाही कझॅमियॉनीच दिली आहे.

बोदलेअर हा, ' कलेत केवळ कलावादी आणि जीवनात केवळ संवेदनावादी आहे ' असे म्हणणे मुष्किल व्हावे, इतकी उत्कटता आणि सचोटी त्याच्या काव्यात आहे, हे इतरही वाङ्मयेतिहासकारांना मान्य करावे लागले आहे. † तथापि जीवन आणि काव्य दोहोंतही त्याने परस्परविरोधी टोकांच्या प्रवृत्तीचे प्रदर्शन केले आहे. एकीकडून पापभीरू, तर दुसरीकडून दुराचारी; एकीकडून सृष्टीतील पापी प्रवृत्तींचा (' Satanism ' चा) भोक्ता, तर दुसरीकडून आध्यात्मिक अनुभवाचा भोक्ता, असे त्याचे व्यक्तिमत्त्व दुभंगलेले होते. एकीकडून त्याने पारनॅसियन् संप्रदायाचे तंत्रशुद्धतेचे ब्रीद पुढे चालविले होते; तर दुसरीकडून आपल्या प्रतीकदर्शी वृत्तीने तो आपल्यानंतरच्या Symbolist कवींना स्फूर्ती पुरवीत होता. दृश्यजगतातील सौंदर्य हे एका अदृश्य सत्याचे आणि सौंदर्याचे प्रतीक आहे, या साक्षात्कारापर्यन्त त्याचे काव्य पोहोचले होते. त्यामुळे त्याचे काव्य आणि जीवन केवळ अनैतिकतेलाच वाहिले होते, असे म्हणता येत नाही. तो गूढ अनुभवांच्या मागे होता यात शंका नाही; आणि खरे व खोल अनुभव सरळ मार्गांनी मिळणार नाहीत, अशीही त्याची धारणा दिसते. ' अनुभवाकरिता अनुभव ' या तत्त्वापर्यन्त पूर्वीच्या पिढीच्या सौंदर्यवाद्यांची मजल गेलेलीच होती. बोदलेअर्च्या पिढीने " उत्कट अनुभव मिळविण्याकरिता दुराचार देखील करा " येथपर्यन्त मजल गाठली. अफू, गांजा, यांसारख्या साधनांचा उपयोग तो उत्कट आणि दुर्मिळ वृत्तींचा आस्वाद घेण्याकरताच करी. इंग्लंडमध्ये द क्विन्सीने अफूच्या द्वारे अनुभवविश्व विस्तारण्याचा प्रयोग करून तो वाङ्मयात चिरस्थायी केलाच होता. बोदलेअर्नेही आपल्या ' Paradis artificiels ' मध्ये अफूगांजांनी प्राप्त होणाऱ्या स्वर्गसुखाचे चित्रण केले आहे ! या सर्व कलात्मक आणि आचारात्मक प्रयोगाकडे पापपुण्याच्या चष्म्याने पाहाणे अप्रयोजकपणाचे होईल. दृश्य विश्व हे अदृश्य विश्वाचे केवळ प्रतीक आहे, ही जाणीव झालेला मनुष्य, ख्रिस्ती वा अन्यधर्मीय धर्मसाधनेच्या द्वारे अतीन्द्रिय अनुभवाकडे न वळता, केवळ इन्द्रियांच्याच द्वारे अतीन्द्रिय अनुभव मिळविण्याचा हट्ट धरून बसला तर काय होईल, ते अनेक

† उदाहरणार्थ : A Concise Survey of French Literature : P. 203 Germain Mason. A Short History of French Literature : Kastner and Atkins P. 292.

पाश्चात्य रोमँटिक्स्च्या जीवनांवरून कळून येईल. त्यांचे प्रयोग काहीसे आपल्याकडील‡ शाक्तपंथीयांच्या प्रयोगासारखे वाटतात. बोदलेअर् याच्या बाह्यतः भ्रष्ट आणि पातकी जीवनात, खोल आध्यात्मिक यातना ('Metaphysical anguish') होत्या, हे त्याची रोजनिशी आणि पत्रे प्रसिद्ध झाल्यावर टीकाकारांना दिसून आले व त्याच्या काव्याकडे ते वेगळ्या दृष्टीने बघू लागले.

'कलेकरता कला' या संप्रदायाच्या एका प्रमुख कवीसंबंधी थोडा अधिक विस्तार करण्याचा हेतू एवढाच की, उघडपणे नीतिबाह्य वर्तन करणाऱ्या या संप्रदायालाही, सत्यशोधनाची आणि गूढानुभवाची एक बाजू होती, या गोष्टीकडे डोळेझाक होऊ नये. इंग्लंडमधील कलासंप्रदायाचा पुरस्कर्ता वॉल्टर पेटर् हा अर्थातच या फ्रेंच कलावंताच्या मानाने अधिक तात्त्विक भूमिकेवर वावरणारा होता. कलेच्या आणि जीविताच्या उद्दिष्टाकडे पाहाण्याची त्याची दृष्टी गॉतियर् आणि बोदलेअर् यांच्या दृष्टीहून अधिक सूक्ष्म आणि तात्त्विक होती, असे दिसून येईल. वॉल्टर पेटर् याच्या सर्वच लिखाणात त्याचे सौंदर्यजीवी तत्त्वज्ञान भरून राहिले असले, तरी त्याच्या 'रेनायसन्स्'च्या उपसंहाराचा या बाबतीत विशेष निर्देश होत असतो. हा उपसंहार मोठ्या टायपाच्या जेमतेम सात पानांचा आहे. एकोणीसशे तेराच्या † आवृत्तीत स्वतः पेटरचे, आपल्या या सुप्रसिद्ध 'उपसंहारा' बद्दलचे पुढील उद्गार आढळतात:

'हा छोटासा उपसंहार या पुस्तकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीतून वगळण्यात आला होता; कारण ज्या तरुण वाचकांच्या हाती तो पडण्याचा संभव होता, त्यांच्यावर त्याचा अनिष्ट परिणाम होणे शक्य होते. पण एकंदर विचार करता मला तो येथे पुन्हा छापणेच उत्तम वाटले. मात्र माझ्या मूळ उद्देशाला ज्यायोगे हा उपसंहार अधिक धरून होईल, असे बारीकसारीक फरक मी त्यात केले आहेत. यात जे विचार सूचित झालेले आहेत त्यांचा अधिक सविस्तर विचार मी 'मरायस् दी एपिक्यूरियन्' * मध्ये केला आहे.'

रूसोच्या आत्मचरित्रातील (Confessions मधील) सर्वोत्कृष्ट भागांपैकी एका उताऱ्याचा पेटर याने या उपसंहारात उल्लेख केला आहे. आपल्या अंतःकरणात साहित्यविषयक आवड कशी उत्पन्न झाली, याचे वर्णन या उताऱ्यात रूसोने केले आहे. ऐन तारुण्यात आपल्याला एक दुर्धर रोग झाला आहे, अशी रूसोची कल्पना झाली होती आणि खरोखरच फार आपण थोड्या अवधीत हा लोक सोडणार असलो, तर उरलेल्या आयुष्याचे सर्वोत्कृष्ट सार्थक कोणते? असा रूसोला

---

‡ शाक्त पंथ धोक्याचा असला, तरी त्याचे उद्दिष्ट वैषयिकतेपेक्षा अन्य होते हे जस्टिस वुड्रॉफ्, अरविंद घोष यांच्यासारख्या संशोधकांनी दाखवून दिले आहे.

† मॅक्मिलन् आणि कं. १९१३

* Marius the Epicurean पेटरने लिहिलेली कादंबरी, १८१५

प्रश्न पडला आणि त्याच्या मनाने निःसंदिग्ध उत्तर दिले : "It must be by intellectual excitement" (बौद्धिक आनंद हेच उर्वरित आयुष्याचे सार्थक होय.) अर्थात असा बौद्धिक आनंद त्या काळी व्होल्टेअरच्या प्रसन्न आणि टवटवीत साहित्यात रूसोला मिळतच होता. याच संदर्भात पेटरने व्हिक्टर ह्यूगोच्या एका विलक्षण मताचा उल्लेख केला आहे. आपण सर्व मानव प्राणी म्हणजे फाशीची शिक्षा झालेले, पण थोड्या मुदतीपर्यन्त मोकळे सोडलेले कैदी आहोत !§ (आणि अरेरे !– ती मुदत किती हेही आपणास आधी कळविण्यात आलेले नाही !) ह्यूगोच्या या उदासवाण्या मताचा उल्लेख करून पेटरने पुढे जो जीवितसंदेश दिला आहे, तो थेट उमरखय्यामचाच आहे. आपण विशिष्ट मुदतीवर इहलोकी आलो आहोत; ती मुदत संपली की इहलोकी आपला ठावठिकाणा नसणार. काही जण ही मुदत रिकामटेकडेपणात घालवितात, काही जण वासनांच्या आवेगात घालवितात. पण (पेटर म्हणतो) "Wisest among 'the children of this world' in art and song" (ईश्वराच्या लेकरांपैकी सर्वांत सुज्ञ लेकरे आपला आयुर्दाय साहित्यसंगीताच्या सेवनात घालवितात.) पेटरचा सरळ सरळ उपदेश असा होता की, या अनिश्चित आणि अल्प अशा आयुष्याची वृद्धी करण्याचा त्यातल्या त्यात एकच मार्ग खुला आहे आणि तो म्हणजे, "वाट्याला आले आहे तेवढ्या आयुष्यात हृदयाचे स्पंदन ('दिलकी धडकन्') जेवढे वाढविता येईल तेवढे वाढविणे !" म्हणजेच जेवढे जगायचे तेवढे मेंगळेपणाने न जगता, उत्कट अनुभव घेत जगणे. जीवनातील ही उत्कटता 'This quickened sense of life' आपणांला कशाने मिळू शकेल ? पेटरच्या मते ही उत्कटत्वाची जाणीव तीव्र आणि श्रेष्ठ मनोविकारातून मिळते. मीलनातील बेहोश धन्यता, विरहातील मधुर दुःख, किंबहुना जीवनात वाट्याला येणारे कोणतेही उत्साहयुक्त, आवेशयुक्त कर्म, या सर्वांत ही उत्कट जीवनाची जाणीव मिळू शकेल. पण, — पेटर पुढे मुद्दाम इशारा देतो– "Only be sure it is passion,—that does yield the fruit of a quickened multiplied consciousness" मात्र एका गोष्टीची प्रथम खात्री करून घ्या. रंगमहाल असो, की रणांगण असो—मुख्य कसोटी तुम्ही Passion चा, उत्कट मनोविकाराचा अनुभव घेत आहा की नाही, ही आहे. आणि उत्कट मनोविकाराचा निकष कोणता ? तर त्या विकाराने जाणिवेचा वेग आणि तीव्रता वाढल्याचे अनुभवाला आले पाहिजे.

पेटरचे हे उत्कटतेचे तत्त्वज्ञान वाचून, मदिरा आणि मदिराक्षी यांचा सहवास

§ "..... les hommes sont tous condamne's a mort avec des surris indefinis" Victor Hugo, quoted in 'The Renaissance' by Pater.

हेच जीवितसार्थक्याचे 'जान्हवी तोय' होय असा निष्कर्ष कित्येक सुखवादी लोक काढतील. इंग्लंडमध्ये कित्येकांनी तसा अर्थ काढलाही होता. कारण पेटर कोणत्या सुखाला उत्कट आणि उच्च सुख मानतो याची त्यांना कल्पना नव्हती;† कारण या उत्कट जीविताच्याच संदर्भात तो पुढे म्हणतो, अशा तऱ्हेची उत्कटत्वाची जाणीव काव्यप्रेम, सौंदर्यपिपासा आणि कलासक्ती यांत सर्वांत अधिक असते. कारण, "Art comes to you, proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake."

ज्या सुखवादात वा संवेदनावादात, काव्यानंद आणि कलास्वाद ही सर्वश्रेष्ठ सुखे ठरतात, तो सुखवाद काही वेगळ्या जातीचा होता हे उघड आहे. उमरखय्यामच्या 'सुखवादा'प्रमाणेच पेटरचा 'सुखवाद' समजावून घेतानाही प्रथम त्याला असलेली जीवनाच्या क्षणभंगुरत्वासंबंधीची जाणीव समजावून घेणे जरूर आहे.

बाह्य सृष्टीचा आणि अंतःसृष्टीचा सूक्ष्म विचार करून पेटर प्रायः 'क्षणभंगवादा'च्या अथवा 'Eternal flux'च्या तत्त्वज्ञानापर्यंत येऊन ठेपतो. तो म्हणतो: 'थोड्या फार अवधीतच ज्या शक्ती आपापल्या वाटांनी विभागणार, त्यांचा क्षणोक्षणी होणारा संगम म्हणजेच मानवी जीवित असल्याने, तेवढ्यापुरते तरी ते अग्निज्वालेशी सदृश आहे.‡ अशा प्रकारे आपल्या पायाखालील धरित्रीच क्षणोक्षणी वितळत असल्यावर आपण त्या क्षणाचे सार्थक कोणत्या प्रकारे करावे? कोणताही परम आस्वाद्य मनोविकार आपण काय म्हणून घट्ट पकडू नये? कोणताही नवा विचार—की ज्याच्या योगे आतापर्यन्तचे क्षितिज जणू वर उचलल्यासारखे होऊन क्षणभर आपला आत्मा मुक्त झाल्यासारखा वाटतो, त्याला तरी आपण का कवटाळू नये? नवे रंग, नवे गंध, नवी कलाकृती वा आपल्या एखाद्या मैत्रिणीचे सुंदर वदन,.... ज्याने ज्याने आपल्या संवेदना जागृत होतील त्याला त्याला आपण काय म्हणून बिलगू नये? सुखद आणि भंगुर अशा विषयांनी भरलेल्या या जगात, संवेदनांची संगती लावण्याला आणि तत्त्वमंथनाला अवसर तरी आहे कुठे?

"With this sense of the splendour of experience and of its awful brevity ..... we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch." *

वॉल्टर पेटर, हा रोमँटिक् संप्रदायातील अगदी अखेरच्या साहित्यिकांपैकी

---

† "I wish" he said "they would not call me a hedonist. It gives such a wrong impression to those who do not know Greek". The Æsthetic Adventure P. 76.

‡ The Renaissance (conclusion) : Pater.

* Ibid.

मानला जातो. इंग्लिश रोमँटिसिझमचा प्रभातकाळ आणि सायंकाल यांच्या तेजात कोणती तफावत होती हे पाहायचे असेल, तर वर्डस्वर्थ, शेले, बायरन यांचा सौंदर्यवाद आणि प्रीराफेलाइट* संप्रदायाने संस्कारित झालेल्या पेटरचा सौंदर्यवाद यांतील तफावत पाहावी. प्रभातकालीन सौंदर्यवाद्यांचा भर निसर्गसौंदर्य आणि मानवी भावना यांवर होता; तर एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील या सायंकालीन सौंदर्यवाद्यांचा भर कला आणि कलास्वाद यांवर होता. सौंदर्यवादाचा परिपाक गूढवादात होणे स्वाभाविक होय, असे या ग्रंथातील सौंदर्यवादविवेचनात मी अन्यत्र प्रतिपादिले आहे. तथापि सौंदर्यवाद ही जर एक विकासक्षम शक्ती मानली, तर तिचा विकास एकाच दिशेने झाला पाहिजे असे म्हणता येणार नाही. सौंदर्यवादाची परिणती कलावादातही होणे तितकेच शक्य आहे, हे एकोणिसाव्या शतकातील इंग्रजी वाङ्मयाच्या विकासाकडे पाहिल्यास दिसून येईल. महाराष्ट्रातही गडकऱ्यांच्या पश्चात सौंदर्यवादातील सौंदर्यपूजन आणि अनुभूतिपूजन कमी होऊन कलापूजन महत्त्व पावू लागले होते, असे दिसून येईल. रविकिरण-मंडळातील कवींच्या तोंडी, वर्डस्वर्थ आणि शेले यांच्या काव्यातील उत्कटतेच्या उल्लेखापेक्षा, कॉझेटी आणि इतर प्रीराफेलाइट्स् यांच्या काव्यातील कलात्मकतेचेच उल्लेख अधिक येत, असे आठवते. उत्स्फूर्ततेपेक्षा रेखीवपणा आणि नजाकत यांच्याकडे रविकिरण मंडळातील कवींचा रोख अधिक असे. अर्थात या कलाकुसरीचे फळ रविकिरण मंडळातील सर्व कवींच्या काव्यात सारखेच दिसत असे, असे मात्र नव्हे. काहींची कविता या साफसफाईमुळे क्षीण आणि फिकट बने; तर काहींची कविता, स्फूर्तीचे क्षण पार निघून गेल्यानंतर फुरसतीने केलेल्या पुनःसंस्करणामुळे कृत्रिम आणि पंडिती बने. तथापि सौंदर्यवादाच्या दोन पिढ्यांतील स्थूल तफावत सांगायची झाली, तर असे खास म्हणता येईल की, अब्वल सौंदर्यवादाचा भर निसर्ग आणि भावना यांवर होता, तर पुढच्या पिढीच्या सौंदर्यवादाचा भर कलाकुसरीवर होता. या पुढच्या सौंदर्यवादाला Decadent किंवा 'उतारवयाचा' सौंदर्यवादही म्हणता येईल. अशी उतारवयाची कलाच सामान्यतः बंडखोरीला सोयीची ठरत असते. महाराष्ट्रातही रविकिरण मंडळाच्या 'क्षीण' अथवा 'Decadent' सौंदर्यवादाविरुद्ध बंड म्हणूनच 'नवकाव्य' पुढे आले, हे या पुस्तकाच्या नवकाव्यावरील भागात दाखविलेच आहे. तथापि कलेच्या वा जीवनाच्या कोणत्याही अवस्थेला दोन बाजू असू शकतात. यौवनात ज्याप्रमाणे नव्या जोमाबरोबरच अपक्वताही अपरिहार्य असते, त्याप्रमाणेच उतारवयात क्षीणतेबरोबरच

* हा संप्रदाय मूलतः चित्रकलेपुरता मर्यादित होता. इंग्लंडमधील काही चित्रकार राफेलपूर्वीच्या इटॅलियन कलेचे भोक्ते होते. त्यांना Renaissance पेक्षा मध्ययुगातील कलेचे महत्त्व अधिक वाटे. अर्थात कलापूजन हेच या संप्रदायाचे वैशिष्ट्य होते.

पक्वताही गृहीत असते. निदान पेटरसारखा सर्व रसांचा आस्वाद चवीने घेणारा कलापूजक, उतारवयाची अवस्था हे केवळ रोगटपणाचे लक्षण मानीत नव्हता, असे दिसेल. पेटरने एके ठिकाणी वेगवेगळ्या अवस्थातील सौंदर्यात वेगवेगळी माधुरी असते, हे आपल्या निरुपम शैलीत स्पष्ट केले आहे. तो म्हणतो.†

" The Renaissance in truth put forth in France an aftermath, a wonderful later growth, the products of which have to the full that subtle and delicate sweetness which belongs to a comely decadence, just as its earliest phases have the freshness which belongs to all periods of growth in art, the charm of *ascesis*, of the austere and serious girding of the loins in youth."

अपक्वतेत अपक्वतेची म्हणून वेगळी माधुरी पाहाणे, पक्वतेत पिकलेपणाची लज्जत चाखणे,– इतकेच नव्हे, तर विकृतीतही एक कडवी चव अनुभविणे ही दर्दीपणाची, भोक्तेपणाची वा ' Connoisseur 'पणाची लक्षणे होत. आपल्याही जुन्या पिढीच्या शौकीन मंडळीत ती पाहावयास सापडत. स्वाभाविक सौंदर्यासक्ती आणि एखाद्या कलेचा वा वस्तूचा ' शौक ' या दोहोत जो फरक, तोच ' रोमँटिक संप्रदाय ' आणि ' कलेकरिता कला ' संप्रदाय यातील फरक, असे म्हणता येईल. ' ... That subtle and delicate sweetness which belongs to a comely decadence ' या पेटरच्या शब्दांचे कित्येकांना नवल वाटेल; कित्येक त्यात विकृती किंवा Morbidity देखील पाहातील. परंतु पारंपरिक सिद्धान्तांच्या आहारी जाऊन एखाद्या अभिनव सुखसंवेदनेकडे पाठ फिरवू नका, हा तर पेटरचा पहिला आदेश आहे. पेटरच्या या ' गोंडस पक्वते 'च्या ' नाजुक माधुर्या 'चा अर्थ आपणांला अनुभव आणि अवलोकन यांच्या साहाय्यानेच समजावून घ्यावयास हवा.

पण मराठी वाचकांना येथे मुद्दाम एक सूचना देणे जरूर आहे. ' Decadence ' किंवा ' उत्तरावस्था ' या शब्दाला फ्रेंच आणि इंग्लिश वाङ्मयांच्या इतिहासात विशिष्ट ऐतिहासिक आशय असला, तरी आपणांला येथे त्या इतिहासाचा मागोवा घ्यावयाचा नाही. येथे आपणांला पेटरच्या कलावादातील ' पक्व ' अथवा ' पोक्त ' सौंदर्याची कल्पना मुख्यतः समजावून घ्यावयाची आहे. आणि तरी पेटरला त्या शब्दाची जी अर्थपरंपरा माहीत होती, तिचा येथे ओझरता परिचय करून घेणे जरूर आहे.

सुंदर वस्तूंचा सायंकाल वा अस्तकाल पाहून रोमँटिक् मनात जी नाजूक भावना आणि हुरहूर जागृत होते, तिची जाणीव फ्रान्समध्ये बोदलेअर, मालार्मे यांच्या काव्यात व इंग्लंडमध्ये फ्रॅन्सिस् टॉमसन् याच्या काव्यात दिसून येते. ‡ हळूहळू

---

† The Renaissance, P. 14

‡ Ode to the setting sun : Francis Thomson.

'Decadence' हा शब्द संप्रदायनिदर्शक बनला. फ्रान्समध्ये तर अल्पकाळपर्यन्त या संप्रदायाचे मासिकही चालू होते.* या संप्रदायाचे प्रमुख तत्त्व मात्र कलावादाचाच अधिक आग्रही पुरस्कार करणारे होते. 'कला ही निसर्गाहून श्रेष्ठ होय. आणि मनुष्याचे जीवनच कलात्मक बनले पाहिजे.' हे त्यांचे मुख्य तत्त्व होते. 'निसर्गाकडे परत चला' या रूसोच्या सूत्राने ज्या सौंदर्यवादाचा प्रारंभ झाला, त्याचे हे कलावादी पर्यवसान पाहून प्रथमदर्शनी आश्चर्य वाटले, तरी ते इतिहासातील विरोधविकासक्रमाला (Dialectic ला) धरूनच आहे. 'Return to Nature' या सूत्रात जोम, निकोपपणा आणि स्वाभाविकपणा आहे; तर 'कला जीवनापेक्षा श्रेष्ठ आहे' या सूत्रात सांस्कृतिक परिपक्वता आहे. या परिपक्वतेत मरणाची वा अस्ताची बीजे असतील. पण अस्तकालची शोभा आणि हुरहूर, प्रातःकालच्या उत्साहाहूनही काही हृदयांना तरी अधिक संपूर्णपणे व्यापून टाकते, हे येथे लक्षात घेतले पाहिजे. अस्तकालच्या या क्षीण, परिपक्व, पण नाजूक सौंदर्याचाच पेटरने उल्लेख केला आहे.

कित्येक राष्ट्रांच्या आणि राज्यांच्या ऱ्हासकालीच त्यांची सौंदर्यदृष्टी नितान्त कोमल झालेली आढळते. 'Civilisation always rots at the top.' या वचनात हेही सत्य गर्भित आहे. काही लोक संस्कृतीच्या या अधःपाताने व्यथित होतील, तर काही तिच्या त्या क्षीण अवस्थेत तिची कोणती अंगे खुलून दिसली, याचा विचार करतील. अशा अस्तकालीन पक्वतेचे आणि माधुर्याचे सर्वात जवळचे उदाहरण भारतीय मुसलमानी संस्कृतीत पाहावयाला सापडते. ज्या काळात दिल्लीचे बादशाह मराठे, जाट आणि रोहिले यांच्या धाकात जगत, त्या काळात त्यांच्या राजधानीतील भाषेची व काव्याची नजाकत मात्र भूमिति-श्रेणीने वर्धमान होत होती! त्याच काळात सामान्य मुसलमानांच्या बोलण्यात आणि चालण्यात जो नबाबी ढंग येऊन बसला, तो नंतरच्या हलाखीतही रेंगाळत राहिला. दिल्लीच्या आसपासचा खाण्यापिण्यातील शौकीनपणाही याच काळात पराकोटीला गेला. सामान्य दुर्व्यसनांना कलाकुसरीचे आणि दरबारीपणाचे अधिष्ठान मिळाले, तेही याच काळात! सौंदर्यापेक्षा प्रेमाला, प्रेमापेक्षा विरहाला, आणि विरहापेक्षा व्यथेला ('दर्द'ला) महत्त्व आले, तेही याच म्लान सायंप्रकाशात. काव्यात आणि संभाषणात भावनेच्या आवेगापेक्षा नखऱ्याच्या आविष्काराला महत्त्व आले, तेही याच काळात. अंगवस्त्रपालन हे लोकनिंदेला कारण न होता खानदानी वैभवाचे लक्षण ठरले, तेही याच काळात. मोगल बादशाहीचा आक्रमक पौरुषाचा काळ संपल्यावर उत्तर हिंदुस्थानात पराक्रमापेक्षा शौकीनपणाचा – म्हणजेच Decadence चा – काल सुरू झाला, असे म्हणता येईल.

पण 'कलेकरिता कला' या तत्त्वाचा पेटरच्या जीवनात दिसणारा शान्त आणि

* Le Décadent (1886)

संयत आविष्कार हाच काय तो इंग्लंडमधील आविष्कार होय, अशी कदाचित कल्पना होईल. म्हणूनच की काय, बोदलेअरपेक्षाही वामाचारमग्न अशा एका साहित्यिकाचा अवतार इंग्लंडमध्ये पेटरनंतर झाला. हा साहित्यिक म्हणजे तरल बुद्धीचा आणि स्वैर वर्तनाचा ऑस्कर वाइल्ड ‡ हा होय. इंग्रजी वाङ्मयाच्या सर्वसामान्य वाचकाला 'कलेकरता कला' हा शब्द ऐकला की ऑस्कर वाइल्ड्चे नावच प्रथम आठवते. कारण पेटरचे तत्त्वज्ञान सूक्ष्म होते व पेटरचा जीवितक्रम शान्त आणि संयमी होता; तर उलट ऑस्कर वाइल्ड्चे तोंडी उद्गारही एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस लंडनच्या सुशिक्षित वर्तुळात फुलबाज्यांप्रमाणे पेट घेत होते! आणि त्याचे चरित्र तर लोकापवादातून कुप्रसिद्धी पावता पावता अखेर फौजदारी खटल्याचा विषय होऊन अनैसर्गिक संभोगाच्या गुन्ह्याबद्दल तुरुंगवासात जाऊन दाखल झाले होते! वाङ्मयाच्या इतिहासात 'कलेकरिता कला' या सूत्राला जो वाईट अर्थ चिकटला, त्याला बऱ्याच अंशी ऑस्कर वाइल्ड् याची दुष्कीर्ती कारणीभूत आहे.

वास्तविक ऑस्कर वाइल्ड् याच्यावर रस्किन् आणि पेटर या दोघा लोकमान्य कलापूजकांचा फार मोठा संस्कार झालेला होता. तथापि त्याच्या विचारात आणि आचारात आरंभापासूनच एक प्रकारचा छचोर बेमुर्वतपणा* होता. डॉ. जॉन्सन आणि बर्नार्ड शॉ यांची विख्यात नावे सोडल्यास केवळ सहज उद्गारांनीही लंडन दुमदुमून सोडणारा, ऑस्कर वाइल्डसारखा दुसरा प्रतिभावन्त दाखविणे कठिण आहे. किंबहुना प्रक्षोभक उद्गारांच्या बाबतीत, ऑस्कर वाइल्ड्ची गादीच बर्नार्ड शॉ यांनी पुढे चालविली, असेही म्हणता येईल. पण शॉ यांच्या जीवनाला संयमाची आणि सामाजिक ध्येयवादाची जी बाजू होती, ती वाइल्ड्च्या जीवनाला नव्हती. रूढ मतांना आव्हान देऊन भोवतालच्या सभ्य समाजाला चकित करणे, हा त्याचा उद्योग होता. माफक कलाविलास, भरपूर कुचेष्टेखोर वृत्ती आणि बेछूट नास्तिक्य ('Irreverence') ही तरुण ऑस्कर वाइल्ड्च्या व्यक्तिमत्वाची तीन अंगे होती. या तीन अंगांपैकी कलेचे अंगच काय ते, ज्याला 'विधायक मूल्य' म्हणता येईल, असे होते. बाकीची दोन्ही अंगे विनाशप्रधानच होती. त्यांपैकी नास्तिक्याच्या प्रवृत्तीतून नीत्शेसदृश 'नीतिशून्य' विचारप्रणालीचा उदय झाला असे मत लेग्वॉ आणि

---

‡ ऑस्कर वाइल्ड् १८५६ ते १९००.

* "As a young man he made a name for himself through the intense and refined audacity of his clothes, his taste, his language....."

A History of English Literature, P. 1276
Legouis and Cazamian.

कझॅमियाँ यांच्या अधिकृत इतिहासात आढळते. तथापि या दोन विद्वान वाङ्मयेतिहासकारांसंबंधी नितान्त आदर असूनही, वाइल्ड्च्या अनैतिकतेची तुलना नीत्शेच्या नीतिविरोधाशी करणे मला रास्त वाटत नाही. नीत्शेच्या नीत्युल्लंघनाचा उद्देश नीती आणि अनीती यांच्या पलीकडील स्थितप्रज्ञांचा (Superman चा) प्रान्त गाठणे, वा दाखवून देणे, हा होता. ऑस्कर वाइल्ड् याला असा एखादा उच्चतर नैतिक आदर्श दिसला होता, असे वाटत नाही. व्हिक्टोरियाच्या काळातील असंख्य विधिनिषेधांविरुद्ध बंड करणे एवढेच ऑस्कर वाइल्ड् यांच्या मतप्रणालीचे उद्दिष्ट होते. नीत्शे हा कलावाद्यांप्रमाणे सुखसंवेदनांच्या शोधात फिरत नव्हता, तर नव्या आणि श्रेष्ठतर मानवजातीच्या साक्षात्काराने वेडावून गेला होता. अर्थात् ऑस्कर वाइल्ड्च्या नीतिविरोधाचा आणि नीत्शेच्या नीतिविरोधाचा कोणताच संबंध लावता येण्यासारखा नाही.

शॉप्रमाणे वाइल्ड् हाही मूळचा आयरिश. त्याचे वडील सर विल्यम वाइल्ड्, शरीराने स्थूल आणि मनाने रंगेल होते; तर आई 'कवयित्री स्पेरँझा' म्हणून साहित्य क्षेत्रात गाजत होती. डब्लिन येथील ट्रिनिटि कॉलेजात शिकत असता, ऑस्कर वाइल्ड् हा प्राचीन विद्येत (Classics मध्ये) हुशार ठरलेला होता. ट्रिनिटि कॉलेजात विख्यात असलेले प्रो. जॉन महाफी यांच्या हाताखाली वाइल्ड् याला ग्रीक वाङ्मयाच्या व्यासंगाची अधिक गोडी लागली; व आपल्या गुरूबरोबर त्याने कलेच्या त्या तीर्थक्षेत्राची, ग्रीसची, यात्राही केली. त्या काळात तर ग्रीसमधील मोडक्या मूर्तीपासून ते फुटक्या बरणीपर्यंत प्रत्येक वस्तू कलेची परमकोटी मानली जाई ! तथापि ऑस्कर वाइल्ड् आणि त्याचा विद्यालयीन गुरू प्रो. महाफी यांच्या काळात ग्रीक संस्कृतीतील एका वेगळ्याच वैशिष्ट्याचे माहात्म्य मानले जाई. ते वैशिष्ट्य म्हणजे मानवी शरीरसौष्ठवाची– विशेषतः पुरुषशरीराची– मशागत.

ऑस्कर वाइल्ड् याच्या नावाशी 'कलेकरिता कला' हे घोषवाक्य निगडित झालेले असले, तरी व्हिस्लरसारखे चित्रकार आणि पेटरसारखे टीकाकार त्याला आपल्या पवित्र उपासनामंदिरातून दूरच लोटीत असत. ऑस्कर वाइल्ड् आणि चित्रकार व्हिस्लर यांच्या इतिहासप्रसिद्ध शाब्दिक झटापटीत व्हिस्लरने एकदा पुढील उद्गार काढल्याचे नमूद आहे : 'ऑस्करचा आणि कलेचा संबंधच मुळी काय ? तो आम्हां चित्रकारांच्या पंक्तीला बसतो, आणि आमच्या ताटातून उचललेले तुकडे बाहेर गावी विकायला नेतो, एवढाच फार तर संबंध ! 'Oscar, the amiable esurient Oscar, with no more sense of a picture than the fit of a coat, *has the courage of the opinions of others.** "

सारांश, चमकदार सुभाषितप्राय भाषणामुळेच ऑस्कर वाइल्ड्ची ख्याती कला-

* The Aesthetic Adventure. P. 137. (वरील ठसे मुळात नाहीत.)

संप्रदायी म्हणून झाली. एरव्ही त्याचा आणि कलेचा संबंध वेताचाच आहे, असा त्या काळच्या कलामहर्षींचा अभिप्राय होता. परंतु फ्रेंच आणि इंग्रज दोन्ही कलावाद्यांच्या कलापूजनात कलाप्रेमाइतकाच 'बूर्झ्वाद्वेषा'चा घटकही महत्त्वाचा होता. व्हिक्टोरिया राणीच्या काळात लैंगिक विषयाच्या बाबतीतील लज्जा-संकोचादिकांचे प्रदर्शन इतक्या थराला गेले होते की, त्या अतिरेकाविरुद्ध बंड करणे हाही कलासंप्रदायाचाच एक भाग समजला जाई. शिवाय रूढ नीतिविरुद्ध वागण्याला या काळात केवळ बंडखोरी हेच एक कारण नव्हते. फ्रान्समध्ये आता बोदलेअर आणि गॉतियर यांनाही सोवळे ठरवील, अशी स्वैराचाऱ्यांची आणि सुखशोधकांची पिढी जन्माला आली होती. इंग्लंडमध्येही स्विन्बर्न्च्या भोवती या फ्रेंच सुखशोधकांचे भाईबंद होते. सुप्रसिद्ध फ्रेंच कवी व्हर्लेन याचे जीवन या दृष्टीने पाहाण्यासारखे आहे. कामुकता आणि मद्यपान यांच्या कर्दमाने माखलेल्या त्याच्या जीवनाचे, सहानुभूतीच्या आडपडद्याने केलेले वर्णनही पुढीलप्रमाणे आहे :

"Verlaine fought within himself like Baudelaire the battle of good and evil. He had a need for purity, for the simple joys of life, but kept relapsing into the vulgar temptations of the flesh." *

कलावादाचा उपहास करणाऱ्या दुसऱ्या एका लेखकाने व्हर्लेनचे चित्र अर्थात बरेच वेगळे,—म्हणजे पुढीलप्रमाणे—काढले आहे :

तिरक्या डोळ्याचा, कमालीचा कुरूप, पुवाने भरलेल्या पायांना चिंध्या बांधलेला, अफाट दारू फस्त करणारा, वेश्यांच्या पैशावर आणि मित्रांच्या मदतीवर पोट भरणारा.....आणि अनैसर्गिक संभोगी असल्याचे स्वतःच कबूल करणारा!...

या 'शाक्तपंथी' फ्रेंच कवीच्या मानाने ऑस्कर वाइल्ड् पुष्कळच प्रतिष्ठित होता असे म्हणावे लागेल. तरी पण व्हिक्टोरियाकालीन सोवळ्या इंग्लंडमध्ये एक कुलीन आणि बुद्धिमान साहित्यिक, अनैसर्गिक संभोगाच्या गुन्ह्याबद्दल दोषी ठरून तुरुंगात जावा, ही गोष्टही अघटित होती. या घटनेची उपपत्ती मनोविकृतिशास्त्राच्या आधारे लावावी, की ग्रीक संस्कृतीच्या आधारे लावावी याचा विद्वान वाङ्मयेतिहासकारांना संभ्रम पडला आहे!

'दि ईस्थेटिक अंडर्हेंचर' या पूर्वोक्त पुस्तकाचा कर्ता वाइल्डच्या वृत्तीतील विकृतीची शास्त्रीय उपपत्ती अनेक पर्यायांनी लावतो. ऑस्कर वाइल्ड् याच्या आईला आपल्याला मुलगा न होता मुलगी व्हावी अशी जर इच्छा नसती, तर ऑस्कर वाइल्ड् याची शरीररचना अधिक स्वाभाविक वा 'Normal' झाली असती, हीही एक उपपत्ती सुचविण्यात आली आहे. तसेच

* A Concise Survey of French Literature P. 221, 222.

प्रो. महाफीबरोबर ग्रीसची यात्रा करून तेथील कलेचे साक्षात दर्शन घेतल्याने ऑस्कर वाइल्ड्च्या अन्तरंगात पुरुषशरीरासंबंधी 'ग्रीक पद्धती'चे आकर्षण उत्पन्न झाले; तसे झाले नसते, तर ऑस्कर वाइल्ड्चे ते 'विकृत वेड' ("his infatuation") प्रकट झाले नसते. मग त्याच्या विकृत वासना निदान सुप्त तरी राहिल्या असत्या, असे तर्क विल्यम् गॉट्सारख्या आधुनिक लेखकाने केले आहेत. त्याने वाइल्ड याच्या लैंगिक विकृतींचे 'शास्त्रीय' स्पष्टीकरण म्हणून सादर केले आहे ते हे एवढेच!

'कलेकरिता कला' या संप्रदायाच्या या विख्यात महन्ताला कलेसंबंधी बोलाण्याचा अधिकार कितपत होता याची चर्चा पेटर आणि व्हिस्लर यांनी केलीच आहे. पण त्याच्या विकृत लैंगिक जीवनाचा संबंध कलोपासनेशी कितपत होता, याचा निर्णय करण्याला पेटर, रस्किन् इत्यादी मीमांसकांना पाचारण करण्याची गरजच नाही. फार काय, विल्यम् गॉट् याने या संबंधात जे मानसशास्त्राला आवाहन केले आहे, तेही माझ्या मते येथे अप्रस्तुत आहे. कलानिर्मिती आणि सामाजिक आचार यांच्या क्षेत्रातील 'सदसत्' ठरविताना आधुनिक मानसशास्त्रात शिरल्याने उलट अधिकच घोटाळे उडतात. समसंभोगी प्रवृत्ती कशाने निर्माण होते, याची 'शास्त्रीय' चर्चा केल्याने, ती निकोप, 'नॉर्मल', वा सुंदर ठरते असे नव्हे! फ्रेंच कवी पॉल व्हर्लेन् व इंग्लिश लेखक ऑस्कर वाइल्ड् यांच्यासारख्या प्रतिभावन्तांना जे जीवन 'असुंदर' वाटावयास हवे होते, ते तसे वाटत नव्हते, या घृणास्पद वस्तुस्थितीचा आपण विचार करावयाला हवा. त्यांचे चरित्र अनैतिक होते म्हणून नव्हे, तर असुंदर आणि ओंगळ होते म्हणून ते कलोपासनेतही बसण्यासारखे नव्हते.

पेटर हा सौंदर्याच्या दर्शनाचा व चिन्तनाचा उपासक होता; बोदलेअर हा तीव्र इंद्रियसंवेदनांच्या मार्गाने जाऊन अतीन्द्रिय अनुभव मिळविण्याची आकांक्षा बाळगून होता. पण व्हर्लेन आणि वाइल्ड् यांच्यासारख्या पुढील पिढीच्या कलावाद्यांनी तर सौंदर्यानुभव आणि इंद्रियोद्दीपन; उच्चतर अनुभव आणि केवळ 'वेगळा' अनुभव, यात काही भेदच केला नाही. सूक्ष्म आणि 'सोलीव' सुखाचा शोध करीत असता नीतीचा विचार करण्याचे कारण नसेल; पण त्या शोधात गर्क असता बेहोशीमुळे नीतीबरोबर सभ्यतेचाही विचार विसरून मनुष्य विषयकर्दमांत आपादमस्तक बुडणे शक्य आहे, हे व्हर्लेन् आणि ऑस्कर वाइल्ड् यांच्या उदाहरणांवरूनच दिसून येते. कलेच्या द्वारे मिळणाऱ्या सुखसंवेदनांना जीवनात सर्वश्रेष्ठ स्थान देणे, आणि केवळ इंद्रियसंवेदनांना जीवनात सर्वश्रेष्ठ स्थान देणे ही दोन्ही एक नव्हेत. आणि 'सुखवादी' या शब्दासंबंधी वॉल्टर पेटर याला नेमके हेच धर्मसंकट पडले होते! पेटरचे पुढील उद्गार आपणास माहीतच आहेत :

"हे लोक मला 'हेडॉनिस्ट्' (सुखवादी) न म्हणतील तर फार बरे! ज्यांना त्या शब्दाचा खरा, ग्रीकमधील, अर्थ माहीत नाही, त्यांची त्या शब्दामुळे भलतीच कल्पना होऊन बसते!"

* * *

वाङ्मयाबरोबर टीकाही आधुनिक बनणे अपरिहार्य — नवे नियम नव्हेत, तर नवे प्रश्न—टीकाशास्त्र नव्हे, टीकाविवेक — आधुनिक टीकेची मदार नियमांपेक्षा 'case-law' वर— वाङ्मयीन मूल्यांतील स्वयंशासन— वाङ्मयाच्या परिणामाच्या विचारापेक्षा 'बीज आणि क्षेत्र' यांचा विचार अधिक महत्त्वाचा— प्राचीन महाकाव्यांचा उपयोग मूल्यनिश्चितीकरिता — काही प्रसिद्ध वाङ्मयीन समस्या — आधुनिक वाङ्मय आणि प्राचीन साहित्यशास्त्र — 'वाक्यगुणविवेक' विरुद्ध 'प्रबंधगुणविवेक' — कविमनाचा विवेक आणि विशिष्ट प्रबंधमीमांसा — आशय आणि लेखनप्रकार—वाङ्मयप्रकाराच्या अभ्यासापेक्षा लेखकाच्या भूमिकेचा अभ्यास अधिक महत्त्वाचा — तीन भूमिका अथवा 'त्रिनेत्र' : ॲरिस्टॉटलने सूचित केलेल्या तीन चित्रणप्रकारांहून अधिक व्यापक.

स्वरूपकथनाचा इत्यर्थ

आधुनिक टीकेच्या स्वरूपासंबंधी व उपयुक्ततेसंबंधी केवळ आपल्याकडेच नव्हे, तर पाश्चात्य देशांमध्येही दीर्घकालीन वाद आहेत. तथापि आपल्या वाङ्मयाच्या स्वरूपाबरोबरच आपल्या टीकाकल्पनेचे स्वरूपही बदलणे अपरिहार्य आहे. वाङ्मयासंबंधीच्या अपेक्षा आणि वाङ्मयाचे प्रकार, पाश्चात्य वळणावर गेल्यानंतर, टीकेचे स्वरूप मात्र प्राचीन काव्यशास्त्राच्या आणि नाटयशास्त्राच्या चौकटीतच बसले पाहिजे, ही कल्पना हास्यास्पद होय.

पण आधुनिक टीकापद्धतीचा स्वीकार करणे म्हणजे एखादे नियमांचे पुस्तक पत्करणे नव्हे. आधुनिक टीकेचा स्वीकार करणे म्हणजे वाङ्मयासंबंधीच्या आधुनिक कुतूहलाचा व आधुनिक प्रश्नांचा स्वीकार करणे होय. या प्रश्नात टप्पे संभवतात. पहिला टप्पा समोर आलेल्या वाङ्मयाचे आकलन आणि रसग्रहण करताना जिवंत आधुनिक मनात उभे राहणारे प्रश्न; आणि दुसरा टप्पा यच्चयावत साहित्याच्या निर्मितीसंबंधीचे व आस्वादासंबंधीचे प्रश्न. पहिल्या प्रश्नमालिकेला आपण 'टीकाविषयक' प्रश्न, असे नाव देऊन त्या प्रश्नांचा प्रपंच प्रथम केला.

अशा प्रकारच्या 'टीकाविवेका'ला टीकाशास्त्र हे नाव देण्याचे आपण टाळले. कारण शास्त्रानुगामी टीकेत येणारा निर्जीवपणा आपणाला टाळावयाचा होता. आधी वाङ्मय, त्यानंतर त्यावरील (जिवंत मनाची) प्रतिक्रिया, आणि नंतर त्यातून आकार घेणारे एखादे शास्त्र, असाच क्रम वाङ्मयाच्या व टीकेच्या प्रवाही स्वरूपाला अनुरूप होय. म्हणून प्रथम आपणांला आधुनिक टीकेच्या मुक्त आणि बहुमुखी स्वरूपाचे विवेचन करावे लागले. वाङ्मयाचे नियम आधी ठरवून, समोर आलेले वाङ्मय त्या नियमावरहुकूम आहे की नाही, हे पाहाणे, हे आधुनिक टीकाप्रवृत्तीला सर्वस्वी नामंजूर आहे. समोर आलेली वाङ्मयकृती समजावून घेणे व तिचे विशिष्ट सौंदर्य चाखणे हे आधुनिक टीकेचे उद्दिष्ट होय. या दृष्टीने आधुनिक टीका म्हणजे टीकाकाराच्या जिवन्त प्रतिक्रियांची नोंद होय. आधुनिक टीकाकाराने उपस्थित करा-

वयाचे प्रश्न शास्त्राने आधी सांगून ठेवलेले नसतात; प्रत्येक कलाकृतीबरोबर हे प्रश्न बदलत असतात. अर्थात प्रसिद्ध वाङ्मयकृतीसंबंधी प्रसिद्ध टीकाकारांनी उपस्थित केलेल्या प्रश्नांच्या व दिलेल्या उत्तरांच्या परिशीलनाने आपल्या वैयक्तिक प्रतिक्रियांनाही वळण लागू शकते. व या दृष्टीने ज्यांना आपण जिवंत, स्वतंत्र आणि वैयक्तिक प्रतिक्रिया म्हणतो, त्यांनाही शास्त्राचा नसला, तरी अध्ययनाचा व संस्काराचा उपयोग असतोच.

टीकेचा मुख्य उपयोग शास्त्रानुसरण आणि गुणदोषनिर्णय नसून आकलन आणि आस्वाद हा आहे, असे एकदा ठरल्यावर टीकेच्या अस्तित्वावरच घाला घालणारे आक्षेप उपस्थित केले जातात. वैयक्तिक आस्वाद हेच उद्दिष्ट आणि रसिकहृदय हेच प्रमाण म्हटल्यानंतर 'दुसऱ्याच्या आस्वादाचा आम्हाला काय उपयोग?' असा प्रश्न चांगले चांगले विद्वान कसा करतात, याचा विचार आपण केला. आपली आस्वादनक्रिया आपणच करावयाची असते, हे खरे असूनही त्या क्रियेत दुसऱ्याच्या टीकालेखनाचा आपणाला उपयोग होतो हे आपण पाहिले. ज्या काळात पूर्वनियमानुसारी टीकेऐवजी जिवन्त वैयक्तिक प्रतिक्रियेला महत्त्व असते, त्या काळात तर इतरांच्या प्रतिक्रियांचे महत्त्व अधिकच वाढते. "आपल्या प्रतिक्रिया स्वतंत्र असल्या, तरी स्वैर आणि अप्रयोजक तर नाहीत ना?" हे ठरविण्याला इतरांच्या प्रतिक्रियांचा म्हणजे विविध टीकावाङ्मयाचा उपयोग होतो. म्हणून आधुनिक काळात 'टीकाशास्त्रा' पेक्षाही टीकावाङ्मयाचे महत्त्व अधिक आहे. कायद्याच्या नियमावलीपेक्षा अथवा 'code' पेक्षा, विशिष्ट निवाड्यांना म्हणजे 'case law'ला अधिक महत्त्व येणे हे 'न्याया'च्या प्रगतिपरतेचे आणि वास्तववादित्वाचे लक्षण होय. तोच प्रकार टीकेच्या क्षेत्रातही दिसून येतो. आजच्या टीकेची मदार शास्त्रनियमापेक्षा प्रत्यक्ष उदाहरणांवर अधिक असते. आज शास्त्रकारापेक्षाही टीकाकाराचे महत्त्व अधिक आहे. "That government is the best which governs the least" या राज्यशास्त्रातील प्रसिद्ध तत्त्वाप्रमाणेच, ज्या टीकेत नियम लादण्याचा वा नियम अनुसरण्याचा प्रकार अत्यल्प असतो, ती टीका सर्वोच्च होय असे म्हणता येईल. पण 'नियम नाहीत' याचा अर्थ आधारभूत तत्त्वे व मूल्ये नाहीत, असे मात्र नव्हे. बाह्यतः स्वैर दिसणाऱ्या आधुनिक टीकालेखनाच्या मुळाशी कोणती तत्त्वे व मूल्ये आहेत याचा विचार आपण आधारभूत मूल्ये या प्रकरणात केला.

'मूल्यविचार' हा सर्वस्वी तत्त्वज्ञानाचा प्रांत होय, असे तत्त्वज्ञानाचे अभ्यासक म्हणतात. तथापि वाङ्मयाने वाङ्मयबाह्य मूल्ये मानली नाहीत, म्हणजे त्याने आपले 'स्व-राज्य' किंवा 'Autonomy' टिकविली असे म्हणण्यास हरकत नाही. या दृष्टीने वाङ्मयाच्या आकलनास व आस्वादास कोणत्या मूल्यांच्या स्वीकाराची गरज आहे, तेही आपण पाहिले. त्या मूल्यांचा इतर मूल्यांशी

संबंध कोणता हेही पाहिले. अर्थात हे सर्व पाहाताना 'मूल्य' अथवा Value हा शब्द आधुनिक तत्त्वचर्चेत कोणत्या अर्थाने वापरतात हेही पाहिले. आपल्या प्राचीन शास्त्रातील पुरुषार्थ शब्दातील 'अर्थ' शब्दाचा आशय आधुनिक Value च्या अर्थाशी त्यातल्या त्यात अधिक जुळतो, हेही आपण पाहिले; व त्याच्या अनुरोधाने वाङ्मय आपल्या कोणत्या मूलभूत आकांक्षेची तृप्ती करते तेही पाहिले.

वाङ्मयास्वादात इतर क्षेत्रातील मूल्यांचा पगडा नसावा हे आपण निःसंदिग्धपणे नमूद केले असले, तरी त्या क्रियेत शुद्ध वाङ्मयीन, म्हणजे तंत्रविषयक आणि रीतिविषयक प्रश्नांनाच स्थान आहे, ही संकुचित भूमिका आपण घेतली नाही. एखाद्या कादंबरीने "नीतीचे पोषण होईल की नाही?" "लोकशाहीला उत्तेजन मिळेल की नाही?" हे प्रश्न आपण तिच्या मूल्यमापनात तरी अप्रस्तुत मानले. पण एखादी कादंबरी वा कविता आत्मचरित्रपर आहे काय? तिच्यामधील चित्रणावर व विचारसरणीवर लेखकाच्या चरित्राचा, व्यवसायाचा, वा वास्तव्यस्थानाचा परिणाम झाला आहे काय? हे प्रश्न आपण अप्रस्तुत मानले नाहीत. कारण उघडच आहे. पहिल्या प्रकारच्या प्रश्नात सामाजिक (वाङ्मयबाह्य) परिणामांचा विचार आहे; तर दुसऱ्या प्रकारच्या प्रश्नात वाङ्मयीन 'बीज' आणि 'क्षेत्र' यांचा विचार आहे. बीजज्ञानाखेरीज व क्षेत्रज्ञानाखेरीज वृक्षज्ञान पूर्ण होणार नाही, म्हणून त्या-संबंधीचे प्रश्न प्रस्तुत होत. पण त्या वृक्षाचा उपयोग कुऱ्हाडीचे दांडे तयार करण्या-करिता होईल की पालखीचे दांडे तयार करण्याकरिता होईल, हा प्रश्न वृक्षमीमांसेत तितकासा प्रस्तुत नव्हे.

वाङ्मयीन मूल्येही आपण बाहेरून आयती घेत नसल्याने, आपणांस आदर्श, शाश्वत वा अक्षर वाङ्मयाचा विचार करावा लागला. कारण कोणत्याही देशाच्या शाश्वत वाङ्मयाची मीमांसा केल्यास जेवढी वाङ्मयीन मूल्ये हाती लागतील, तेवढी सौंदर्यशास्त्राच्या मीमांसेनेही हाती लागणार नाहीत, की मानसशास्त्राच्या अभ्यासा-नेही हाती लागणार नाहीत. भारताच्या शाश्वत वाङ्मयाच्या विचारात आपणास अर्थातच वीरचरितात्मक महाकाव्यांचा, वा Epics चा, विचार अधिक करावा लागला. अलिप्तता, उदात्तता, 'निर्वृतता' (repose), ही शुद्ध वाङ्मयीन मूल्ये या महाकाव्यविचारातून निष्पन्न झाली. या मूल्यांच्या निष्पत्तीला या काव्यांचा विषयच पुष्कळसा आधारभूत असतो हेही आपण पाहिले. कारण श्रेष्ठ महाकाव्यात केवळ एखाद्या काल्पनिक नायकाचे चरित्र गोवलेले नसून प्रायः एकेका राष्ट्राच्या आदर्शाचे चित्रच गोवलेले असते.

पण अशा राष्ट्रीय महाकाव्याखेरीज इतरही प्रकारचे ग्रंथ शाश्वत वाङ्मयात अन्तर्भूत होऊ शकतात. याकरिताच आपण मराठीतील व संस्कृतातील शाश्वत ग्रंथांच्या अनुरोधाने वाङ्मयीन शाश्वतत्वाची वा अक्षरत्वाची मीमांसा केली. पण आपण

हे सर्व विवेचन केवळ अवलोकननिष्ठ वा Inductive पद्धतीनेच केले असे नव्हे. आपण मुख्यत्वेकरून आधुनिक टीकेचा विचार करीत असल्याने, व आपल्याकडील आधुनिक वाङ्मय पाश्चात्य वळणावर गेलेले असल्याने, पाश्चात्य साहित्यमीमांसेच्या प्रवर्तकांचेही आपणाला त्रुटित विवेचन करावे लागले. वस्तुतः टीकाविचार हा वाङ्मयप्रवाहाप्रमाणे वळणे घेत गेलेला असणे अपरिहार्य आहे. तथापि पुष्कळदा उलटही घडते. एखादा शास्त्रकार आपल्या साहित्यमीमांसेचा ठसा एवढा जबरदस्त उमटवून जातो की साहित्यामागून वाङ्मयमीमांसा जाण्याऐवजी मीमांसेमागोमाग वाङ्मय पावले टाकू लागते !

या दृष्टीने भरत आणि ॲरिस्टॉटल् या दोघांचे स्थान भारत आणि ग्रीस या दोन विख्यात प्राचीन राष्ट्रांच्या वाङ्मयात अगदी समान आहे असे म्हणता येईल. म्हणून पाश्चात्य टीकेच्या गंगोत्रीकडे वळताना आपणांस प्रथम ॲरिस्टॉटल् या ग्रीक मुनीस प्रणाम करावा लागला, व नंतर लाँजायनस् या अगदी वेगळ्या प्रवृत्तीच्या साहित्याचार्यांच्या सिद्धान्तांची ओळख करून घ्यावी लागली. पण पाश्चात्य टीकेचा आढावा घेणे हे आपले उद्दिष्ट नसून आधुनिक टीकेच्या प्रमुख प्रवाहांचा आणि प्रश्नांचा परिचय करून घेणे हा आपला उद्देश असल्याने अगदी पहिल्या पाश्चात्य आचार्यांखेरीज इतरांकडे आपण वळलो नाही.

आधुनिक टीकेचे स्वरूप, व्याप्ती, तिजवरील आक्षेप, तिची आधारभूत मूल्ये व तिचे पहिले प्रवर्तक यांचा विवेक केल्यावर आपण आधुनिक टीकेच्या क्षेत्रातील प्रसिद्ध समस्यांकडे वळलो. आधुनिक टीका शास्त्रीय सिद्धान्तांवर व नियमांवर भिस्त ठेवीत नाही, पण तेवढ्यावरून केवळ वैयक्तिक अभिरुचीवर आजच्या टीकेचा निर्वाह होतो असे म्हणता येईल काय ? तसे नसल्यास शास्त्राभ्यासाचे आजच्या वाङ्मय-परीक्षेतील स्थान कोणते ? या प्रश्नांचा विचार करताना आपणांला असे नमूद करावे लागले की, अभिरुची आणि अभ्यास येवढ्यावरही खऱ्या खोल आस्वाद-क्रियेचा निर्वाह होऊ शकत नाही. जी 'अपूर्ववस्तु-निर्माण-क्षमता' वाङ्मय-निर्मितीला आवश्यक असते, तीच खऱ्या खोल अर्थाने वाङ्मयास्वादाला व वाङ्मय-परीक्षेलाही लागते. टीकालेखन ही केवळ वैयक्तिक मताचीही गोष्ट नव्हे, की केवळ पांडित्याची बाब नव्हे. वाङ्मयनिर्मितीप्रमाणे वाङ्मयपरीक्षेलाही जन्मजात प्रतिभेची गरज असते. अशी प्रतिभा, किंवा निदान चांगल्या प्रतीची अभिरुची असल्यावरच अभ्यासाचा वा पांडित्याचा उपयोग होतो. प्रतिभा आणि पांडित्य ज्यांच्या ठिकाणी एकवटले आहे असे टीकाकार मूळ काव्याच्याच दर्जाची निर्माणक किंवा creative टीका कशी लिहून जातात, ते आपण गटे, पेटर आणि रवीन्द्रनाथ यांच्या उदाहरणांवरून पाहिले. 'निर्माणक' वा काव्यात्म टीके-संबंधी मराठीत काही विद्वानांनी किती हास्यास्पद कल्पना रूढ केल्या आहेत, याचाही निर्देश आपणाला शिवरामपंत परांजपे यांच्या उदाहरणाने करावा लागला. खऱ्या

काव्यात्म टीकेची कल्पना मराठी वाचकांना यावी म्हणून आपण गटे आणि रवीन्द्रनाथ यांच्या ललित टीकेचा विचार अधिक केला. विशेषतः रवीन्द्रनाथांनी प्राचीन संस्कृत साहित्याचे रसग्रहण करताना जी असामान्य प्रतिभा दाखविली आहे तिचे आपण आदरपूर्वक दिग्दर्शन केले.

यानंतर आपण आधुनिक टीकेच्या क्षेत्रातील आणखी दोन प्रसिद्ध समस्यांकडे वळलो. त्यांतील पहिली समस्या म्हणजे वाङ्मय आणि बोध (वा प्रचार) यांचा संबंध ही होय. हॉरेस् आणि मम्मट यांच्यासारखे प्राचीन साहित्यशास्त्रकार बोध अथवा उपदेश हे साहित्याचे एक प्रधान उद्दिष्ट मानतात. या प्रवृत्तीला जुनाट Didactic प्रवृत्ती म्हणून तुच्छ लेखणारे अर्वाचीन साहित्यमीमांसकही राजकीय–सामाजिक बंडखोरीच्या रूपाने उपदेश आणि प्रचार यांनाच मान्यता देत असतात, हे आपण पाहिले. या दृष्टीने शुद्ध कलाविलास आणि कलास्वाद यांच्याव्यतिरिक्त काहीतरी सामाजिक उद्दिष्टाची गोणी साहित्यासारख्या प्रभावी साधनाच्या खांद्यावर देण्याची लालसा चिरंतन आणि चिवट असल्याचे आपण पाहिले. साहित्याच्या सामाजिक फलप्रदतेची दखल घेणे वेगळे, आणि त्यावर प्रचाराची वा उपदेशाची कंठाळ टाकणे वेगळे. 'साहित्याला सामाजिक फलच नाही' म्हणणारे काही ऐकान्तिक आधुनिक लेखक साहित्य हे आकलनाकरिता (Communication करिता) लिहिण्याचीही गरज नाही, – साहित्याला अर्थ नसला तरीही चालेल, अशी भूमिका घेतात. ही आत्यन्तिक कलावादी (?) भूमिका आणि जुनी-नवी प्रचारवादी भूमिका यांच्या दरम्यान कोठेतरी साहित्याची रास्त भूमिका आहे, असे आपण पाहिले. 'साहित्याला साहित्यबाह्य हेतू नको, पण त्याला सामाजिक परिणामच नाही हा भ्रमही नको' असा आपण यातून मार्ग काढला.

साहित्यावर नीत्युपदेशाचा नाही, तरी नैतिकतेचा तरी भार टाकला जातो. हा भार टाकणारांना खऱ्या नीतीची कल्पना असेल, तर त्यात साहित्याची कुचंबणा होणार नाही. परंतु निषेधप्रधान नीतीचीच काय ती खबर बहुतेक नीतिवाद्यांना असते. या दृष्टीने निषेधस्वरूप नीती आणि विधिस्वरूप वा 'विधायक' नीती यांचाही विचार आपणांला 'साहित्य, नीती आणि प्रचार' या प्रश्नाच्या संदर्भात करावा लागला. साहित्याच्या दृष्टीने, निग्रहप्रधान नीतीपेक्षा औदार्यप्रधान नीतीला नीतिविचारात श्रेष्ठ स्थान आहे. 'To understand is to forgive' या अर्थाच्या फ्रेंच म्हणीत या औदार्यधर्माचे रहस्य अंतर्भूत झाले आहे. किंबहुना नीती आणि कला या दोन महामार्गांना जोडणारा सांधा जर कोणता असेल, तर तो 'Understanding,' 'आकलन' वा 'कल्पक सहानुभव' हाच आहे. याचा अर्थ आपण नीतीचे साहित्याशी असलेले नाते मान्य केले. पण नीतिवाद्यांनी ठरविलेले नीतीचे संकुचित स्वरूप मात्र अमान्य केले. कारण नीतीचीही उन्नती करण्याची हिंमत साहित्य धरीत असते.

कलेचा नीतीशी संबंध नाही, ही भूमिका कलावंत जेव्हा घेतात, तेव्हा ती खोट्या नीतीच्या भीतीने आणि राजकीय प्रचाराच्या घृणेने घेतात. तथापि कोणत्याही कारणाने घेतलेली असो, 'कलेकरिता कला' ही भूमिका आपल्याही वाङ्मयात खूपच धुमाकूळ घालते यात शंका नाही. या दृष्टीने, तिला केवळ आंधळा विरोध करणे म्हणजे तिच्या धिंगाण्याच्याच आहारी जाणे होय. तिचे खरे नियंत्रण करावयाचे असेल तर प्रथम तिची कुळी व कुवत समजावून घेतली पाहिजे, व ती एकोणिसाव्या शतकातील फ्रेंच चित्रकार आणि साहित्यिक यांच्यापर्यंत पोहोचत असल्याने, त्या वेळच्या फ्रेंच व इंग्लिश समाजस्थितीची माहिती करून घेतली पाहिजे. तसेच सौंदर्यवाद (Romanticism), कलावाद (Aestheticism) आणि स्वैरतावाद (Bohemianism) या प्रवृत्तीचे एकमेकांशी असलेले ऐतिहासिक संबंध लक्षात घेतले पाहिजेत. आपल्याकडे 'कलेकरिता कला' हे सूत्र घोकणारे लोक त्या सूत्राची पश्चिमेतील चळवळीत गुंतलेली गुंतवळ पुष्कळदा ध्यानात घेत नाहीत व त्यामुळे त्यांचे अनुकरणही अर्धवट होते, व त्याला समर्थनही अर्धवट लाभते.

या सूत्राचा बारीक मागोवा घेण्याने त्यातून पुढे निर्माण झालेल्या वाङ्मयीन प्रवृत्तींचाही आपणास अधिक बोध होईल. मुख्य म्हणजे फ्रेंच प्रतीकवादाची पार्श्वभूमी लक्षात घेऊन, 'नवकाव्य', 'नवकथा' यांची मुळे हाती लागतील. या दृष्टीनेच 'कलेकरिता कला' या प्रकरणात केवळ मराठीतील कलावाद्यांच्या वृत्तीचा व कृतीचा विचार करण्याऐवजी, त्या सूत्राच्या जन्मभूमीतच त्रुटित संचार करावा लागला. या ग्रंथाच्या पूर्वार्धातील या सर्व विवेचनाच्या द्वारे आधुनिक टीकेचे स्वरूप, तिची उपयुक्तता आणि तिच्या विनियोगात टीकाकारापुढे उभे राहिलेले प्रमुख प्रश्न, यांचा आपण विचार केला. हा सर्व विवेक करीत असता, आपला हेतू पाश्चात्त्यांच्या संपर्कानंतर लिहिल्या जाणाऱ्या मराठी वाङ्मयाचे आकलन, रसग्रहण व परीक्षण आधुनिक तऱ्हेने करण्याला उपयुक्त अशी किमान विचारसामग्री पुरविणे हाच होता. ही नवी सामुग्री पुरविताना जुन्या म्हणजे संस्कृतातील सामग्रीचा आजच्या वाङ्मयाला प्रत्यक्षतः उपयोग नाही असे जर ध्वनित झाले असेल, तर तो ध्वनी मोकळेपणाने मान्य करणे प्राप्त आहे.

आधुनिक टीकेचा विवेक करताना संस्कृत साहित्यशास्त्राचा प्रत्यक्षतः उपयोग नाही असे म्हटल्यास, कित्येक प्राचीनाभिमानी साहित्याभ्यासकांना कसेसेच वाटेल, याची मला जाणीव आहे. तथापि या प्राचीनाभिमानी अभ्यासकांच्या पुढे अर्वाचीन काळातील साहित्यकृती ठेवल्या तर तेही प्राचीन शास्त्रे बाजूला ठेवून अर्वाचीन टीकापद्धतीचाच अवलंब करतात, असे आढळून येईल. आज मराठीत मान्यता पावलेल्या काही कृतींचे आपण उदाहरण घेतल्यास हे सहज लक्षात येईल. चिपळूणकरांचे निबंध, हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या, संशयकल्लोळ, मानापमान, सवाई माधवरावांचा मृत्यू, एकच प्याला, लग्नाची बेडी, तुझे आहे तुजपाशी यांसारख्या कला-

कृतींची वाङ्मयीन परीक्षा करताना आपण जे प्रश्न उपस्थित करतो, जे गुण व जे दोष दाखवून देतो, त्यांचा प्राचीन साहित्यशास्त्राशी संबंध बेताचाच असतो. प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्राशीच काय तो संबंध नसतो असे नव्हे, तर प्राचीन युरोपीय साहित्यशास्त्राशीही आजच्या टीकेचा संबंध बेताचाच असतो, असे मला म्हणावयाचे आहे. साहित्यशास्त्रातील मूलभूत तात्त्विक प्रश्नांना प्राचीन काव्यशास्त्राचा थोडाफार उपयोग होतो; परंतु आजच्या टीकेत या तात्त्विक प्रश्नांव्यतिरिक्त अनेक प्रश्न उपस्थित केले जातात. त्यांची उत्तरे शोधताना प्राचीन तत्वचर्चेचा उपयोग बेताचाच होतो. हेच शास्त्रीय भाषेत सांगावयाचे झाले, तर ज्याला संस्कृत साहित्यशास्त्रात 'वाक्यगुणविवेक' म्हणून म्हणतात, त्याबर प्राचीन टीकेचा भर अधिक असे; तर ज्याला संस्कृतात 'प्रबंधगुणविवेक' अथवा समग्र ग्रंथाच्या सौंदर्याचा विवेक म्हणतात, त्याबर अर्वाचीन टीकेचा भर विशेष आहे. अलीकडे काही पाश्चात्य साहित्यमीमांसक काव्याचे रसग्रहण फुटकळ रीतीगुणाकडे वा पदवाक्यमीमांसेकडे परत नेत आहेत हे खरे, तथापि ही टीका फार तर स्फुट गीतापुरतीच (lyrics पुरतीच) वापरली जात आहे. आधुनिक वाङ्मयाच्या विशाल शाखांच्या अभ्यासाला ही पदमीमांसा वा Semantic criticism कुचकामी ठरते. पण प्राचीन टीकेत वाक्यगुणमीमांसेला महत्त्व येण्याला खरे कारण वेगळेच होते. प्राचीन साहित्यशास्त्रकार साहित्यशास्त्राकडे मुख्यतः रचनाशास्त्र, 'तंत्र', वा Technique या दृष्टीने पाहात असत. कविहृदयातील काव्यबीजांचा आविष्कार नैसर्गिकपणे होत असतो, असे मानण्याऐवजी व त्या सहजाविष्काराचा डौल निरखण्याऐवजी, ते त्या आविष्काराला बाह्य नियम लावण्याचा यत्न करीत; नव्हे, आपण घालून दिलेल्या नियमाप्रमाणे कवींनी काव्य लिहावे अशीही अपेक्षा करीत. या बहिर्मुख साहित्यमीमांसेचा आणखी एक अप्रत्यक्ष दुष्परिणाम पौर्वात्य व पाश्चात्य दोन्हीही प्राचीन साहित्यमीमांसांत दिसून येई. तो म्हणजे कविमनाच्या अभ्यासाचे दुर्भिक्ष्य हा होय.

कविमनाचा अभ्यास याचा अर्थ प्रतिभेचा अभ्यास असा केला तर तो आपल्या प्राचीन साहित्यात आढळतो. पण येथे, 'सर्व कवींना साधारण' अशा प्रतिभेचा अभ्यास मला अभिप्रेत नाही. विशिष्ट काव्य लिहिताना विशिष्ट कवीचा कोणता स्वभाव वा कोणते व्यक्तिमत्त्व प्रभावी ठरले आहे; त्याचा काव्यविषयाकडे—व अर्थात संपूर्ण जीवनाकडे—पाहाण्याचा कोणता दृष्टिकोन वाचकाच्या प्रत्ययाला येतो, याचा विचार मला अभिप्रेत आहे.

लेखकाच्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाचा व विशिष्ट निर्मितीप्रसंगीच्या वृत्तीचा, विशिष्ट जीवितप्रसंगाकडे पाहाण्याच्या भूमिकेचा विचार प्राचीन साहित्यात नाही, असे म्हटल्यास जागजागचे त्रुटित उल्लेख पुढे केले जातात, याची मला जाणीव आहे. तथापि सर्वमान्य प्रतिभाशक्तीच्या मीमांसेपेक्षा विशिष्ट कवीच्या व्यक्तिमत्वाचा अभ्यास अर्वाचीन टीकावाङ्मयाला किती उपकारक झाला आहे, हे पाहिल्यास तो अभ्यास

प्राचीन टीकावाङ्मयात नव्हता असेच म्हणावे लागते. अर्थात येथे हेही नमूद केले पाहिजे की, विशिष्ट काव्य आणि विशिष्ट कवी हे स्वतंत्र 'चमत्कार' (Phenomenon) म्हणून समजावून घेण्याचा प्रकारच जुन्या साहित्यमीमांसेत कमी होता. कारण जुनी मीमांसा ही सर्वसामान्य साहित्यशास्त्राची मीमांसा असे. विशिष्ट काव्यावरील भाष्य क्वचितच असे.

तथापि आधुनिक टीकेत, सर्वसामान्य साहित्यतत्त्वाच्या अभ्यासापेक्षा विशिष्ट साहित्याच्या – काव्याच्या, नाटकाच्या, कादंबरीच्या – सर्वांगीण आकलनाला व आस्वादाला अधिक महत्त्व आले आहे; व अशा विशिष्ट कृतिमीमांसेत साहित्यशास्त्राच्या ठोकळ नियमांपेक्षा वा तत्त्वांपेक्षाही, कविमनाच्या व कविचरित्राच्या अभ्यासाला अधिक महत्त्व येणे अपरिहार्य आहे. विशिष्ट कवीचा वा कादंबरीकाराचा पिंड, त्याची काव्यविषयाकडे वा कथावस्तूकडे पाहाण्याची भूमिका, यांचा अभ्यास हा 'साहित्यप्रकारा' च्या अथवा 'form' च्या अभ्यासाहूनही आधुनिक टीकेत अधिक महत्त्वाचा ठरतो. ॲरिस्टॉटलही व्यक्तिचित्रणाचे तीन प्रकार नमूद करतो, पण ते जणू लेखक आपल्या मर्जीप्रमाणे वापरू शकेल असे त्याच्या त्या सूत्रमय निर्देशावरून वाटेल. साहित्यात माणसे, 'आहेत त्याहून चांगली' वा 'वाईट' रंगविता येतात, असे जेव्हा तो म्हणतो, तेव्हा त्या चित्रणभेदाच्या मुळाशी फार तर लेखनप्रकार आहे, एवढाच त्याच्या या सूत्रावरून बोध होईल. सज्जन वा दुर्जन पात्रे, आणि यशस्वी वा अपेशी संसारप्रसंग निवडण्याचा संबंध कवीच्या मनोरचनेशी व वैयक्तिक अनुभूतीशी आहे, याची दखल ॲरिस्टॉटलने घेतलेली नाही. आधुनिक टीकेची शक्ती तिच्या सूक्ष्मतेत, बहुविधतेत व नाजुकपणात आहे. ती निःसंदिग्ध तर्कोपपन्न सिद्धान्त सांगत नाही, तर कलेच्या ज्या शाखापल्लवापर्यन्त तार्किक सिद्धान्त पोहोचू शकणार नाहीत, त्यांच्याही सूक्ष्म रसवाहिन्यांत प्रवेश मिळवण्यात तिचे खास सामर्थ्य आहे.

या दृष्टीने, आधुनिक टीकेच्या विवेकात सौंदर्यमीमांसा, कलास्वरूपमीमांसा वा प्रतिभाचिकित्सा यांना प्रमुख स्थान नाही. कारण ते अनुक्रमे तत्त्वज्ञान आणि मानसशास्त्र यांचे प्रान्त होत. फार काय, आधुनिक टीकेत साहित्य-प्रकारांच्या मीमांसेलाही पहिले स्थान नाही, कारण हे प्रकार म्हणजे केवळ बाह्य आकार होत व आकार हा आशयाच्या मानाने गौण होय. आधुनिक टीकेत महत्त्व, लेखकाची भूमिका – लेखक कोठे उभा आहे हे – समजावून घेण्याला आहे. कारण त्या भूमिकेवरूनच त्याचा आशय ठरेल, व आशयावरूनच त्याच्या साहित्याचा आकार वा Literary form ठरेल. फार काय, लेखक भावगीत लिहील की कथानकप्रधान काव्य लिहील; अद्‌भुतरम्य कथा लिहील, की वास्तववादी कथा लिहील, हेदेखील त्याच्या भूमिकेवरून वा नजरेवरून ठरेल. या भूमिका व्यापक अर्थाने पाहाता तीन

होऊ शकतात. दुर्दैवाने ॲरिस्टॉटल् नाट्य आणि महाकाव्य एवढ्यापुरताच विचार करीत होता. पण अखिल वाङ्मयप्रकारांचा विचार करावयाचा म्हटल्यास ॲरिस्टॉटलने जे तीन चित्रणप्रकार निर्देशिले आहेत, त्यांपेक्षा वेगळे आणि व्यापक प्रकार कल्पावे लागतील. त्या व्यापक प्रकारांना आपण जीविताकडे पाहाण्याचे तीन दृष्टिकोण, वा तीन नेत्र म्हणू या.

यातील सर्वांत पहिली, प्रमुख वा यौवनपूर्ण दृष्टी म्हणजे सौंदर्यवादी भावनाप्रधान दृष्टी होय; दुसरी प्रौढ वा भ्रमनिरास झालेली,— अर्थात वास्तववादी — दृष्टी होय. या दोन भूमिका वा हे 'दोन नेत्र' पाश्चात्य वाङ्मयविवेकात प्रसिद्धच आहेत. तिसरीचा निर्देश पाश्चात्य वाङ्मयात अधून मधून आढळतो, पण मर्यादित आणि गौण सुरात आढळतो. ती दृष्टी म्हणजे गूढवादी दृष्टी होय. आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी भूमिका व वस्तुनिष्ठ भ्रमविरोधी भूमिका या दोहोंच्या पलीकडे पोहोचल्यावर जीवितासंबंधी खोल, काव्यमय पण अनन्तत्वसूचक अशी जी भूमिका प्राप्त होते, तिला गूढवादी भूमिका म्हणता येईल.

वाङ्मयाच्या आकलनाला व आस्वादाला सौंदर्यशास्त्राच्या अभ्यासाचा जेवढा उपयोग नाही, मानसशास्त्राच्या अभ्यासाचाही जेवढा उपयोग नाही, तेवढा या तीन भूमिकांच्या अभ्यासाचा उपयोग आहे, असे माझे मत आहे, व ते अनेक वर्षांच्या चिन्तनाने झालेले आहे. या तीन भूमिकांच्या वा 'नेत्रां'च्या सूक्ष्म अभ्यासाशिवाय आधुनिक वाङ्मयाचे स्वरूप कळणार नाही व त्याचे परीक्षण करता येणार नाही. या दृष्टीने या ग्रंथाच्या पूर्वार्धांतील 'टीकास्वरूप–विवेका'नंतर या तीन भूमिकांचा सविस्तर विवेक उत्तरार्धात करावयाचा आहे. अर्थात या तीन भूमिकांच्या अनुरोधाने व त्यांच्या प्रकाशात इतरही अनेक वाङ्मयीन प्रश्नांचा व प्रवृत्तींचा विचार करावयाचा आहे.

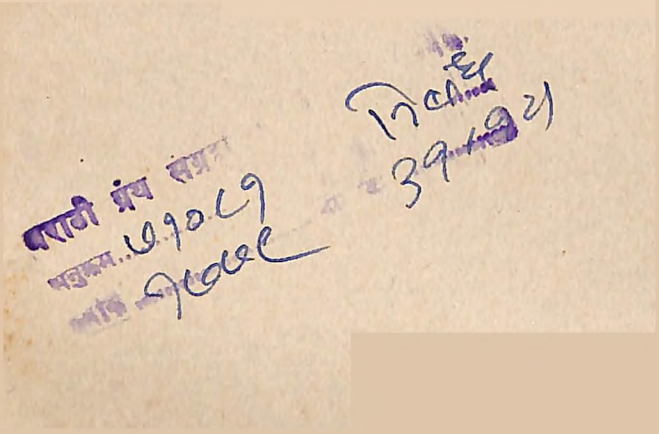
१८८५ नंतरच्या मराठी वाङ्मयातील— विशेषतः काव्य, कथा, कादंबरी यांतील — सर्व उलटसुलट प्रवाह व त्यांच्यामधील प्रेरणा समजावून घ्यायच्या असतील, त्यांचे यथार्थ मूल्यमापन करावयाचे असेल, तर 'आधुनिक साहित्याच्या या त्रिनेत्रां' चे खरे, खोल आणि गुंतागुंतीचे स्वरूप समजावून घ्यावयास हवे. मराठी टीकेची पहिली काही वर्षे वाङ्मयात सामाजिक प्रश्न शोधण्यात गेली; त्यानंतरची वर्षे आता वाङ्मयात मानसशास्त्र शोधण्यात व तांत्रिक प्रयोगाच्या अभ्यासात जात आहेत. तरी आजच्या वाङ्मयीन युगाचा परवलीचा शब्द वास्तववाद (Realism) हाच आहे, हे विसरता येत नाही. प्रतिकूल टीकेकरिता का होईना, सौंदर्यवाद (Romanticism) आणि गूढवाद (Mysticism) यांचाही उल्लेख होत आहे. तथापि या तीन प्रवृत्ती जीवनातील तीन मूलभूत दृष्टी आहेत; व त्यांचा वाङ्मयाच्या घडणीवर खोल परिणाम झालेला आहे. या दृष्टीने त्यांचा अभ्यास फारसा होत

नाही. ' यूरोपात केव्हातरी येऊन गेलेल्या चळवळी ' म्हणून नव्हे, तर आधुनिक काळाच्या कलेचे व जीवनाचे तीन नेत्र म्हणून त्यांचा अभ्यास होणे जरूर आहे. या ग्रंथाच्या उत्तरार्धात या ' तीन नेत्रां 'चा अभ्यास तीन जीवननेत्र आणि कला-चक्षू म्हणून करावयाचा आहे. किंबहुना या तीन दृष्टींच्या त्रिपुटीत प्रायः आजचे सर्व प्रमुख वाङ्मयीन प्रश्न बसू शकतात अशी प्रस्तुत लेखकाची धारणा आहे.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. क्र
अनुक्रम..... दि: ...
तारीख ..... नों: दि: .....

भाग दुसरा
आधुनिक साहित्याचे त्रिनेत्र



मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर, मुंबई-२८
अनुक्रमांक ७१०८१ दि. ९.७.८५
खरेदी क्रमांक ७१०८२ दि. ९.७.८५
89192

१७ सौंदर्यवाद (रोमँटिसिझम्)

साहित्यविचाराच्या दोन तऱ्हा : वाचकाभिमुख, लेखकाभिमुख — पैकी दुसरी मीमांसापद्धती आधुनिक — लेखकाच्या दोन भूमिका : आत्मनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ — हा भेद अर्वाचीन — प्राचीन साहित्यमीमांसेत लेखकाच्या भूमिकेच्या विचारापेक्षा Form चाच विचार — भावनानिष्ठ (रोमँटिक्) भूमिकेचा निर्देश प्रथम चित्रकलेत — रोमँटिसिझम् ही शैली नव्हे, जीवितदृष्टी — सौंदर्यवादी मनाची काही गमके — दुष्यन्ताच्या वृत्तीचा दाखला — गटेचा रोगटपणाचा आरोप — सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद, विरोधी पण पूरक — सौंदर्यवादी कलावन्ताच्या अनुभवाचा अधिक विचार — माधव ज्यूलियन् यांच्या कवितेचे उदाहरण — ॲबरक्रोंबी यांची उपपत्ती अपुरी — इमर्सन् याने केलेली खोल मीमांसा — जुने भक्तिपर काव्य आत्मनिष्ठ, परंतु सौंदर्यवादी नव्हे — लावणीकार सौंदर्यवादी, परंतु एकदेशीय — रोमँटिक संप्रदायाची आणखी काही वैशिष्ट्ये : अप्राप्यतेवर व दुःखीपणावर भर — लावणीकारांच्या सौंदर्यानुभवात अन्तर्मुखता नाही — अन्तर्मुखता हे आधुनिक सौंदर्यवादाचे वैशिष्ट्य — रोमँटिसिझम् गूढवादाला जवळ — रोमँटिक् काव्य म्हणजे संपन्न व्यक्तिवादाचे काव्य.

सौंदर्यवाद (रोमँटिसिझम्)

साहित्याचा विचार दोन तऱ्हांनी करणे शक्य आहे. साहित्याचा वाचकाच्या मनावर कोणता परिणाम होतो याचा विचार हा एक आणि साहित्य लिहीत असतानाची लेखकाची भूमिका कोणती हा दुसरा विचार. सामान्यतः भारतीय काय की पाश्चात्य काय, साहित्यमीमांसेत पहिल्या प्रकारचा विचारच अधिक आढळतो. दुसऱ्या प्रकारचा म्हणजे लेखकाच्या भूमिकेचा विचार अगदी अलीकडे होऊ लागला. याचे कारण कदाचित असे असू शकेल की साहित्यात लेखकाच्या व्यक्तिमत्वाला आणि वैयक्तिक अनुभवांना प्राधान्य देण्याची प्रवृत्ती आधुनिक काळात अधिक वाढली. कारण कोणतेही असो, साहित्य ही पूर्ण अथवा तयार वस्तू मानून तिच्या घटकांचा, गुणांचा आणि दोषांचा विचार केला, म्हणजे साहित्यविचार झाला अशी कल्पना जुन्या साहित्यचर्चेत प्रामुख्याने दिसून येते ही गोष्ट खोटी नाही. परंतु आपल्यासमोर असलेल्या साहित्याचा विचार कितीही सूक्ष्मपणे केला तरी ते निर्माण करणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार केल्याखेरीज साहित्यविचार फारसा खोल जाणार नाही, ही कल्पना पाश्चात्य देशात काय, की भारतात काय, फारशी प्रचलित नव्हती. ह्या अर्थाने, 'लेखकाच्या भूमिकेचा विचार करण्याची पद्धती ही सर्वस्वी आधुनिक होय.' असे म्हणता येईल.

एकाच प्रसंगाचे अथवा वस्तूचे चित्रण करताना लेखक दोन भिन्न भूमिकांवर असू शकेल. एक भूमिका स्वतःच्या सुखदुःखांनी भारावलेली अथवा आत्मनिष्ठ असू शकेल. तर दुसरी भूमिका सुखदुःखनिरपेक्ष म्हणजेच आत्मनिरपेक्ष असू शकेल. तिला वस्तुनिष्ठ भूमिका असे म्हणता येईल. लेखनातील या दोन भूमिका नवीन आहेत असे नव्हे. कारण प्राचीन काळापासून आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ या दोन्हीही प्रकारचे लेखन झालेले आहे. वेगळी परिभाषा वापरून हेच सांगायचे झाले तर भावगीतात्मक आणि कथानकपर अशा दोन्हीही प्रकारचे लेखन प्राचीन काळीही होते. पण असे असूनही त्याचा विचार करताना मात्र ती

दोन्हीही लिखाणे 'पूर्ण वस्तू' किंवा Finished product समजून त्यांचा विचार होई. शाकुन्तल नाटक घेतले, तरीही त्यातील अलंकारांचा, रसाचा व ध्वनीचा विचार करायचा आणि 'मेघदूत' किंवा 'भामिनीविलास' घेतले तरी पुन्हा त्याच गोष्टींचा विचार करावयाचा, अशी जुन्या साहित्यशास्त्रात स्थिती होती. तुकारामाच्या अभंगांचा विचार करताना जे निकष लावावयाचे, तेच मोरोपंताच्या आर्याभारताचा विचार करताना लावायचे. शेक्सपिअरच्या नाटकांचा विचार करताना ज्या वाङ्मयीन गुणांचा विचार करावयाचा व जे वाङ्मयीन प्रश्न विचारावयाचे, तेच वाङ्मयीन प्रश्न शेक्सपिअरच्या सुनीतांचा विचार करतानाही विचारावयाचे. कारण वाङ्मय म्हणजे इथून तिथून एक; वाङ्मय म्हणजे लेखकाने शब्दाच्या सहाय्याने केलेली काही तरी करामत—की जी जो तो मर्जीप्रमाणे हव्या त्या वाङ्मयप्रकारात करू शकेल, अशी जुनी कल्पना होती. वृत्त निवडणे हा जसा लेखकाच्या मर्जीचा प्रकार (वास्तविक तोही केवळ मर्जीचा भाग नव्हे) तसाच सुनीत लिहिणे, गझल लिहिणे, अभंग लिहिणे किंवा आर्याभारतासारखे दीर्घ काव्य लिहिणे हा केवळ लेखकाच्या मर्जीचा भाग आहे अशी कल्पना होती. वाङ्मयाचे वेगवेगळे प्रकार लेखकाच्या त्या त्या वेळच्या भूमिकेवर अवलंबून असतात ही कल्पनाच नव्हती, असे जरी नाही, तरी वाङ्मयाच्या मीमांसेत या कल्पनेचा फारसा उपयोग केलेला दिसत नाही. अर्वाचीन पाश्चात्य वाङ्मयात subjective आणि objective हा भेद केला जाऊ लागला, तेव्हापासून या भेदाचा विचार होऊ लागला असे म्हणता येईल.

पाश्चात्य साहित्यमीमांसेत ॲरिस्टॉटल् (खिस्तपूर्व ३८४ ते ३२२) आणि लाँजायनस् (इ. स. २१३ ते २७३) ही नावे म्हणजे त्या क्षेत्रातील महामुनींची नावे समजली जातात. साहित्याच्या मीमांसेत त्यांनी ज्या गमकांचा विचार केला, त्यात काही मूलभूत भेद दिसून येई. ॲरिस्टॉटलने साहित्याच्या श्रेष्ठतेच्या विचारापेक्षा त्याच्या व्यवच्छेदक लक्षणांचा विचार केला आहे. 'साहित्य म्हणजे लोकव्यवहाराची* प्रतिकृती होय' असे त्याने ठरविले. लाँजायनस् याने काव्याच्या परिणामाचा व श्रेष्ठतेचा विचार मुख्यत्वेकरून केला. हृदयस्पर्शित्व, उत्कटता आणि उदात्तता ही त्याने काव्याच्या अथवा साहित्याच्या श्रेष्ठतेची गमके ठरविली. या दोन प्राचीन टीकाकारांच्या वाङ्मयविषयक दृष्टिकोनात मूलभूत भेद आहे, हे उघड आहे. इतकेच नव्हे तर त्यांच्या वाङ्मयविषयक शोधाची दिशाच भिन्न आहे असे दिसून येईल. एकजण, 'वाङ्मय म्हणजे काय?' याचा विचार करीत आहे तर दुसरा 'वाङ्मयाचा मनावर परिणाम काय होतो आणि श्रेष्ठ वाङ्मयाचा मनावर परिणाम कोणता व्हावा?' ह्याचा विचार करीत आहे. एवढ्या दृष्टीने दोघांची दिशा भिन्न असली, तरी आधुनिक

* "Epic poetry, tragedy, comedy,.....all these are in the most general view of them, *imitations*." — Poetics

वाङ्मयविचारात जो प्रश्न पुष्कळदा विचारला जातो तो यांपैकी एकालाही विचारावासा वाटला नाही. एकाने जीवनचित्र या दृष्टीने काव्याचा विचार केला; दुसऱ्याने काव्यातील हृदयस्पर्शित्वाला महत्त्व दिले. पण जीवनचित्राचे काय किंवा हृदयस्पर्शित्वाचे काय, अंतिम स्वरूप लेखकाच्या लेखनकाळच्या भूमिकेवरून ठरत असते या गोष्टीला दोघांनीही फारसे महत्त्व दिले नाही. काव्यलेखनाच्या वेळी कवी आत्मकेंद्रितही असू शकेल किंवा वस्तुकेंद्रितही असू शकेल. तो आत्मकेंद्रित असल्यास त्याचे वस्तुचित्र एक प्रकारचे होईल; नव्हे, त्याला वर्ण्य वस्तूचे स्वरूपच वेगळे दिसेल. उलट तोच कवी अन्य प्रसंगी स्वतःच्या सुखदुःखांच्या, रागलोभांच्या भगभगीतून मुक्त असेल व केवळ वर्ण्य विषयात रंगलेला असेल अशा वेळी त्याने काढलेले वस्तुचित्र वेगळेच उमटेल. लेखकाचे हे दोन भिन्न दृष्टिकोन लक्षात घेऊन वाङ्मयाचा विचार करता येतो. इतकेच नव्हे, तर तसा विचार करणे उपयुक्त व अपरिहार्य आहे असे आधुनिक पाश्चात्य टीकेला कळून आले. वाङ्मयकृतीला येणारा आकार ज्याप्रमाणे त्याच्या आशयाप्रमाणे ठरतो, त्याप्रमाणेच आशय हाही दृष्टिकोनामुळे किंवा भूमिकेमुळे ठरतो. वाङ्मयाचा विचार आकाराप्रमाणे किंवा आशयाप्रमाणे जसा संभवतो, तसाच लेखकाच्या लेखनकालीन भूमिकेप्रमाणेही संभवतो. या भूमिका सामान्यतः आत्मनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ आणि गूढवादी अशा तीन प्रकारच्या संभवतात. त्यांनाच 'आधुनिक साहित्याचे त्रिनेत्र' असेही म्हणता येईल.

पण लेखकाची भूमिका याचा अर्थ त्या क्षणापुरती लेखकाने स्वीकारलेली भूमिका असाच केवळ नव्हे. आशय ज्याप्रमाणे भूमिकेवर अवलंबून असतो, त्याप्रमाणे भूमिकाही कधी कधी लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वावर अवलंबून असते, हे महत्त्वाचे सत्य अर्वाचीन पाश्चात्य साहित्याने जेवढे लक्षात घेतले तेवढे प्राचीन पाश्चात्य व पौरस्त्य साहित्यशास्त्राने लक्षात घेतलेले नव्हते. भावनावादी आणि वास्तववादी अशा दोन भिन्न आणि मूलभूत वाङ्मयीन भूमिका आहेत, हा विचार अर्वाचीन पाश्चात्य टीकावाङ्मयात वाढीला लागला. कलेतील रोमँटिक् भूमिकेचा उल्लेख युरोपमध्ये प्रथम चित्रकलेच्या क्षेत्रात झाल्याचे आढळते. त्याच्याविरुद्ध भूमिका, ती वास्तववादी किंवा रिअॅलिस्टिक् भूमिका होय. ह्या दोहोंला मराठी प्रतिशब्द अनुक्रमे सौंदर्यवादी व वास्तववादी हे योजिले जातात. रोमँटिक् या शब्दाचे मराठी रूपांतर एकाच शब्दात करणे अशक्य आहे. मूळ इंग्रजी संज्ञेमध्ये ज्या अनेक लक्षणांचा अंतर्भाव होतो त्यांना धरून वेगवेगळे शब्द वापरणे शक्य आहे. सौंदर्यवाद, स्वातंत्र्यवाद, नावीन्यवाद, अद्भुततावाद, भावनावाद ह्यांपैकी प्रत्येक शब्दात रोमँटिसिझमचे एकेक लक्षण अंतर्भूत झालेले आहे. 'सौंदर्यात अद्भुततेची भर' असे रोमँटिसिझमचे एक लक्षण केलेले आहे. तथापि अद्भुतता आणि सौंदर्य या दोहोंचाच अंतर्भाव रोमँटिक् भूमिकेत होतो असे नाही. ह्याचे मुख्य कारण म्हणजे रोमँटिसिझम् ही एखादी शैलीही नव्हे की संप्रदायही नव्हे. रोमँटिसिझम् ही जीविताकडे पहाण्याची एक

मूलभूत दृष्टी आहे; किंवा 'अनुभव घेण्याचा एक मार्ग'* आहे. वास्तववादी वृत्तीचा मनुष्य जीविताकडे अथवा अनुभवाकडे ज्या वृत्तीने पाहातो त्यापेक्षा सौंदर्यवादी मनुष्य वेगळ्याच वृत्तीने पाहातो. असा ह्या मूलभूत भेदाचा अर्थ आहे. आणि म्हणून रोमँटिक् आणि रिॲलिस्टिक् हा भेद जरी अगदी अर्वाचीन काळात करण्यात येऊ लागला, तरी तो भेद मानवी मनाइतका जुना आहे असे म्हणावे लागते.

रोमँटिक् वृत्तीच्या व्यक्तीत सौंदर्याने पुलकित होण्याची शक्ती इतरांहून अधिक आढळते असे म्हणता येईल. तसेच अद्भुताबद्दल प्रेम हेही रोमँटिक् वृत्तीच्या व्यक्तीचे एक वैशिष्ट्य म्हणून सांगता येईल. पण ही लक्षणे इतकी व्यक्तिगत किंवा subjective आहेत की, वर केलेली दोन लक्षणे थोडीफार ढोबळच समजावी लागतील. वस्तुस्थिती अशी आहे की, सामान्य रसिकाचे सौंदर्यप्रेम आणि रोमँटिक् व्यक्तीचे सौंदर्यप्रेम यांच्या उत्कटतेतच केवळ भेद आहे असे नव्हे, तर जातीतही भेद आहे. 'रोमँटिक् मनुष्य सुंदर दृश्याने पुलकित होतो' म्हणण्यापेक्षा सौंदर्यात तो अद्भुतता पाहू लागतो असे म्हणण्याने त्याच्या वृत्तीचे वर्णन अधिक यथार्थ होईल. ह्या दृष्टीने रोमँटिसिझमला † 'आश्चर्यभावनेचा पुनर्जन्म' असे म्हणणाऱ्या पाश्चात्य टीकाकारांच्या मतात बराच अर्थ आहे असे म्हणावे लागते.

सौंदर्यवादी मनुष्याच्या सौंदर्यप्रेमात दोन अर्थांनी अद्भुतप्रेम अंतर्भूत असते. एकतर परिचित सौंदर्यप्रकारापेक्षा किंवा कलाप्रकारापेक्षा अपरिचित सौंदर्यप्रकाराला त्याचे मन अधिक सहज प्रतिसाद देते. दुसरे म्हणजे जेव्हा जेव्हा सौंदर्य त्याच्या मनावर प्रबल संस्कार करते, तेव्हा तेव्हा त्याला ते अद्भुत वाटते. इतकेच नव्हे, तर अचपळही (elusive) वाटते. "सौंदर्य मुळात कसे असते ?—अद्भुत असते की प्रमाणबद्ध आणि समधात असते ?—" हा प्रश्न येथे अप्रस्तुत आहे. तरी जे प्रतिक्षणी नवे नवे वाटते तेच सौंदर्य होय, ही संस्कृतमधील कल्पना येथे विचारात घेण्यासारखी आहे. सौंदर्याकडे पहाण्याची जशी एक शांत आणि स्थिर दृष्टी संभवते, तशीच उत्कट, पुलकित आणि विस्मित दृष्टीही संभवते. एखादा धंदेवाईक चित्रकार किंवा शिल्पकार दुष्यंताच्या आज्ञेवरून शकुंतलेची प्रतिकृती तयार करण्याकरिता कण्वाश्रमात गेला असता, तर त्याला शकुंतलेचे रूप जसे दिसले असते, त्यापेक्षा दुष्यंताला ते वेगळे दिसले असेल. ह्या दृष्टीनेच रोमँटिसिझम् अथवा 'सौंदर्यवाद' आणि रिॲलिझम् अथवा 'वास्तववाद' ह्या दोहोंतील भेद, म्हणजे आत्मनिष्ठ भूमिका आणि वस्तुनिष्ठ भूमिका या दोहोतील भेद आहे असे अनेकदा म्हटले जाते

* "A way of experiencing things" — Romanticism : Abercrombie.

† "Renaissance of wonder."

ते योग्य आहे. तरीही आत्मनिष्ठता आणि सौंदर्यवाद यांचे संपूर्ण समीकरण बसविण्यात थोडा दोष रहातोच. सौंदर्यवादी भूमिका ही आत्मनिष्ठ भूमिका असली तरी 'कोणत्या जातीच्या व्यक्तीची आत्मनिष्ठ भूमिका' हा प्रश्न उरतोच. जेव्हा भर्तृहरी 'मुखं श्लेष्मागारम्' किंवा 'स्तनौ मांसग्रन्थी' असे स्त्री शरीराचे वर्णन करतो, तेव्हा तो ते वस्तुनिष्ठ भूमिकेवरून करीत नसून आत्मनिष्ठ भूमिकेवरूनच करतो. जेव्हा एखादा कवी मुखाचे वर्णन 'चंद्रसदृश' किंवा 'कमलसदृश' असे करतो तेव्हा तोही आत्मनिष्ठ भूमिकेवरून करतो व जेव्हा एखादा विरक्त भर्तृहरी किंवा 'सिनिकल' नवकवी मुखाचे वर्णन 'लाळेचे घर' असे करतो, तेव्हा तोही आत्मनिष्ठ भूमिकेवरूनच करतो. पहिल्या भूमिकेत अनुरक्ती आणि मोह आहे; तर दुसऱ्या भूमिकेत विरक्ती आणि चीड आहे. म्हणूनच वाङ्मयातील सौंदर्यवादी भूमिका म्हणजे केवळ आत्मनिष्ठ भूमिका नसून विशिष्ट जातीच्या मनाची आत्मनिष्ठ भूमिका होय असे म्हणावे लागते. या मनाची जात कोणती? हे मन जगताकडे व जीविताकडे कोणत्या दृष्टीने पहाते? म्हणजेच सौंदर्यवादी व्यक्तींची अनुभवग्रहणाची तऱ्हा तरी कोणती? हा प्रश्न सौंदर्यवाद, वास्तववाद व गूढवाद यांच्या विवेचनात महत्त्वाचा ठरतो.

'सौंदर्यवादी व्यक्तीची सौंदर्याकडे पहातानाची वृत्ती एक प्रकारे क्षुब्ध आणि अस्थिर असते, असे म्हणता येईल व या अर्थानेच वास्तववादी लोक त्यांच्या वृत्तीला 'रोगट किंवा सदोष वृत्ती' असे म्हणताना आढळतात. अर्थात यात असे गृहीत धरलेले असते की अक्षुब्धता हेच मनाचे आरोग्य किंवा मनाची सहजता होय; तर क्षुब्धता व अस्थिरता म्हणजे मनाची रुग्णता होय. ही गृहीत कल्पना सर्वसामान्य भारतीय दृष्टीला योग्य वाटण्यासारखी असली, तरी तिची अधिक छाननी व्हायला हवी. गटेसारख्या प्रख्यात तत्त्वचिंतकाने या कल्पनेला उद्गार दिल्यामुळे सौंदर्यवादासंबंधीचे व सौंदर्यवादी व्यक्तीसंबंधाचे हे सर्वमान्य मत होय अशी मराठीतील कित्येक लेखक कल्पना करून घेताना आढळतात. क्षुब्धता म्हणजे खरोखरच रुग्णता आहे की काय? या प्रश्नाचा येथे निर्णय लावणे जरूर आहे. कोणत्या पातळीवरील क्षुब्धता आणि कोणत्या पातळीवरील स्थिरता हा येथे मुख्य प्रश्न आहे. पुष्कळ उदाहरणात क्षुब्धता ही समधाततेपेक्षा वरच्या पातळीवरची असते, असे आढळून येईल. निसर्गाचे किंवा कलाकृतीचे सौंदर्य पाहून जे आश्चर्याने तोंडात बोट घालतात, त्यांच्यापेक्षा जे थंड राहतात ते अधिक वरच्या भूमिकेवर आहेत असे म्हणणे योग्य होणार नाही. स्वामी विवेकानंद हिमालयातून प्रवास करीत असता, दुसरा एक साधू समोरून येत होता. स्वामींना पाहून त्याने आश्चर्याने 'शिव!' असा उद्गार काढला. दुसऱ्या एखाद्या आधुनिक इंग्रजीशिक्षित प्रवाशाने कदाचित "The fellow has striking eyes!" एवढाच उद्गार काढला असता. ह्या दोहोंपैकी कमी क्षुब्ध झालेला मनुष्य अधिक श्रेष्ठ भूमिकेवर आहे असे म्हणणे बरोबर होणार नाही. सौंदर्याने वा भव्यतेने स्तिमित होणे हा रोगटपणा नसून ही एक नैसर्गिक देणगी

आहे व ती सौंदर्यवादी व्यक्तींना असाधारण प्रमाणात लाभलेली असते असेच म्हणावे लागेल.

या शक्तीचा परिणाम कलानिर्मितीवर कोणता होतो, हाही प्रश्न येथे उद्भवतो; व तो नेहमीच कलानिर्मितीला अनुकूल असतो असे नव्हे, हे कबूल करावे लागते. जो मनुष्य सौंदर्यदर्शनाने वेभान होऊ शकतो, तो सौंदर्याचे यथार्थ चित्रण कसे करणार ? व याच दृष्टीने सौंदर्यवादी दृष्टीला व सौंदर्यवादी कलेला सदोष ठरविण्याचा मोह विशिष्ट संप्रदायाच्या टीकाकारांना होत असावा. गटेसारख्या, सौंदर्यवाद्यांच्या मुकुटमणीला तो मोह व्हावा, हा मात्र टीकेच्या क्षेत्रातील एक दुर्विलास होय, यात शंका नाही. पण ह्या अर्थाने सौंदर्यवादी दृष्टीत व कलेत न्यून काढणारांच्या मताचीही अधिक छाननी करणे शक्य आहे. प्रक्षुब्ध अथवा वेभान झालेला कलावंत सौंदर्याचे यथार्थ चित्र काढू शकणार नाही हे खरे; पण तो कदाचित सौंदर्याचे चित्र काढण्याच्या भरीसही पडणार नाही. तो आपल्या वेभान मनाचेच चित्र काढील. पण पुष्कळदा घडते मात्र असे की, रोमँटिक् कवी चित्र काढीत असतो आपल्या अवस्थेचे; तर उलट सौंदर्यवादी नसलेला टीकाकार त्या चित्रात अपेक्षा करतो वस्तुचित्राची ! याचे प्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे केशवसुत ह्यांच्या 'पुष्पाप्रत' ह्या कवितेचे. ह्या कवितेत कवी ज्या पुष्पाचा उल्लेख करीत आहे ते कोणते, हे कळत नाही, अशी टीका करणारे वास्तववादी टीकाकार आढळतात. पण येथे कवीचा विषय पुष्प नसून 'स्वतः' हा आहे हे लक्षात घेतल्यास वरील प्रश्न अप्रस्तुत ठरतो.

याचाच अर्थ सौंदर्यवादी व्यक्तीचा अनुभव जसा वेगळा, तसाच त्याच्या चित्रणाचा विषयही वास्तववादी कवींच्या चित्रणाहून वेगळा. वास्तववादी कवी वस्तूचे यथार्थ चित्र काढण्यात गर्क असतो, तर सौंदर्यवादी कवी ती वस्तू पाहून झालेल्या स्वतःच्या अवस्थेचे चित्र काढण्यात गर्क असतो. ह्याच अर्थाने असेही म्हणता येईल की, सौंदर्यवादी कवी अन्तःस्थ अनुभवाशी अधिक संबद्ध असतो; तर वास्तववादी कवी बाह्य सृष्टीशी अधिक संबद्ध असतो. भूमिकांचे व कलानिर्मितीचे हे दोन अपरिहार्य प्रकार आहेत हे मान्य करणाऱ्या मनुष्यालाच कला व कलावन्त यांच्यासंबंधीची अधिक यथार्थ दृष्टी प्राप्त झाली आहे असे म्हणता येईल.

आपल्या अवस्थेशीच काही कलावन्त अधिक प्रामाणिक असतात व अशा कलावंतांना आत्मनिष्ठ कलावंत म्हणतात, या दोन्ही गोष्टी मान्य केल्यावरही, कलावंताच्या या जातीसंबंधी काही प्रश्न उरतातच. आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी कवी वस्तुनिष्ठ वास्तववादी कवीपेक्षा नेमके कोणत्या बाबतीत वेगळे असतात, हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. हाच प्रश्न दुसऱ्या भाषेत विचारावयाचा म्हटल्यास, आत्मनिष्ठ कवींचा अनुभव व वस्तुनिष्ठ कवींचा अनुभव या दोहोत मुळातच काही फरक असतो काय ? व असल्यास तो कोणता ? हा प्रश्न जितका कुतूहलजनक आहे, तितकाच महत्वाचाही आहे. या प्रश्नाचा विचार पुरता न केल्यामुळे पुष्कळदा

आत्मनिष्ठ कवींच्या काव्यावर वस्तुनिष्ठ भूमिकेवरून आक्षेप घेतले जातात. 'रोमँटिसिझम् हा मनाचा रोग आहे; आणि क्लॅससिझम् (कलेतील अभिजातता) म्हणजे कलेचे आरोग्य आहे' यासारखे सिद्धान्त म्हणजे अशा चुकीच्या आक्षेपांचीच परिणती होय.

अधिक विचार केल्यास असे दिसून येईल की, रोमँटिसिझम् आणि रिॲलिझम्* दोन स्वतंत्र पण विरोधी अशा जीवितदृष्टी आहेत. जेव्हा दोन वस्तू किंवा विचार-प्रणाली एकमेकांच्या अगदी विरुद्ध पण एकमेकांना पूरक असतात, तेव्हा त्या दोहोंना मिळून आपल्याकडील तत्त्वज्ञानात द्वंद्व असे म्हणतात. ज्यातील एकाशिवाय दुसऱ्याचा विचार पूर्ण होत नाही, त्या दोन वस्तू म्हणजे 'द्वंद्व'. स्त्री–पुरुष, जन्म–मृत्यू, आत्मनिष्ठा–वस्तुनिष्ठा ही अशा प्रकारचीच द्वंद्वे होत. सौंदर्यवादी जीवनदृष्टी आणि वास्तववादी जीवनदृष्टी ह्या दोन्ही अगदी परस्परविरुद्ध पण परस्परपूरक अशा दृष्टी आहेत. त्यांपैकी एक खरी आणि दुसरी खोटी, एक रुग्ण आणि दुसरी निरामय, असे म्हणणे म्हणजे जिवंत, सत्य, आणि सुंदर अशा अनुभवांचा एक भाग, एक पंख, तोडण्यासारखेच आहे. टीकेच्या क्षेत्रात असा 'एकपक्षी' विचार करण्याचा मोह अनेकदा होतो. अशा एकपक्षी विचारात सत्य अजिबात नसते असे नाही. कारण असा पक्षपाती विचारवंतही कोणत्या तरी एका बाजूचे महत्त्व प्रामाणिकपणाने आणि आवेशाने पटविण्याचेच कार्य करीत असतो. तथापि त्याच्या विवेचनातील सत्य अखेर एकपक्षी अथवा एकदेशीयच असते हे विसरून चालणार नाही. द्वंद्वात्मक अनुभवासंबंधीचे अखेरचे सत्य द्वंद्वातीत किंवा द्वंद्वसमावेशक दृष्टिकोणात असते. पाश्चात्य तत्त्ववेत्ता हेगेल याची परिभाषा वापरून सांगायचे झाल्यास, रोमँटिसिझम् हा एक पक्ष (Thesis); व रिॲलिझम् हा दुसरा पक्ष (Antithesis) होय.) संपूर्ण कलादृष्टी, या दोहोंच्या पलीकडच्या दृष्टिकोणात असणार. हेगेलच्या भाषेत, त्या उच्चतर दृष्टिकोणाला 'द्वंद्वसमावेशक दृष्टी' अथवा Synthesis म्हणता येईल. ही 'Synthesis', म्हणजे सौंदर्यवादी दृष्टी व वास्तववादी दृष्टी ह्यांची भेसळ मात्र नव्हे! म्हणून सौंदर्यवादी कलेचा आस्वाद घेताना अनुभवाच्या दोन अपरिहार्य जातींपैकी ही एक जात आहे याची जाणीव ठेवणे जरूर आहे.

सौंदर्यवाद्याचा अनुभव वास्तववाद्याच्या अनुभवाहून कोणत्या बाबतीत वेगळा असतो, हा प्रश्न आता विचारात घेतला पाहिजे व तो विचार करताना केवळ सौंदर्यवादी दृष्टी स्वीकारूनही चालणार नाही, की वास्तववादी दृष्टी स्वीकारूनही चालणार नाही. तर या दोन्हीही दृष्टींचा समावेश करणारी उच्चतर दृष्टी धारण केली पाहिजे. आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी कवीला सृष्टिसौंदर्याकडे अथवा स्त्रीसौंदर्याकडे

१०. माझ्या विवेचनात मी रोमँटिसिझम्ची प्रतिद्वंद्वी भूमिका म्हणून "क्लॅसिसिझम्" घेतलेले नसून रिॲलिझम् घेतले आहे.

पहाताना नेमके काय वाटते ? वास्तववादी कवीहून वेगळे असे काय वाटते ? वास्तववादी कवीला त्या वस्तूचे सौंदर्य 'गवसले' असे वाटते—तर सौंदर्यवादी कवीला तेच सौंदर्य अमर्याद, आश्चर्यकारक आणि गूढ वाटते. एकाला ते 'सापडले' असे वाटते; तर दुसऱ्याला ते 'सापडत नाही' म्हणून चुटपुट लागते. सौंदर्यवादी कवींच्या या वैशिष्ट्याकडेच वेगवेगळ्या पाश्चात्य कलामीमांसकांनी वेगवेगळ्या दृष्टींनी पाहिले आहे. ॲबरक्रोम्बी यांच्या मते रोमँटिक् कवींना गूढतेचा अथवा संदिग्धतेचा छंदच असतो. या वैशिष्ट्याचे गमक म्हणून त्यांनी कँबेल या दुसऱ्या दर्जाच्या इंग्रज कवीची

"'Tis distance lends enchantmet to the view"

ही ओळ उदधृत केली आहे. आपल्याकडे 'दुरून डोंगर साजरे' ही अगदी व्यवहारी म्हण म्हणून वापरली जाते. अर्थात ही मराठी म्हण आणि कँबेल कवीची ओळ ह्या दोहोत सत्य एकच असले तरी ते बोलून दाखविणारांची वृत्ती वेगळी आहे. माधव ज्यूलियन ह्यांनी तर एके ठिकाणी–

दुरुनी दिसतेस देवता । जवळूनी दिसशील तू कशी ? ।

असे स्पष्टच म्हटले आहे. यात वस्तूंच्या सत्यदर्शनासंबंधीची भीती कवीने उघडपणे व्यक्त केली आहे. सौंदर्यवादी कवींना जे टीकाकार पलायनवादी समजतात, त्यांना माधव ज्यूलियन यांची ही ओळ समर्थन म्हणून चांगली उपयोगी पडण्यासारखी आहे ! पण हेही संपूर्ण सत्य नाही. जेव्हा कवी आपली प्रिय व्यक्तीदेखील जवळ नको असे म्हणतो, तेव्हा त्या प्रिय व्यक्तीच्या सान्निध्याहूनही प्रिय व त्या प्रिय व्यक्तीच्या सत्य स्वरूपाहूनही सत्य असे काहीतरी त्याने मनाशी कवटाळलेले असते. सौंदर्यवादी कवी हे संदिग्धतेचे, अस्पष्टतेचे, Vagueness चे भोक्ते असतात हे त्यांचे ॲबरक्रॉंब्रीने केलेले वर्णन अपुरे व एकांगीच म्हटले पाहिजे. वस्तुस्थिती अशी आहे की, वस्तूचे सौंदर्य पूर्णत्वाने आपल्या दृष्टीत गवसतच नाही, हाती तर लागतच नाही, अशी सौंदर्यवादी कवींची फिर्याद असते. जे दिसत आहे ते त्या वस्तूचे खरे किंवा पुरे स्वरूप नव्हे असे त्यांना वाटत असते. सौंदर्यवादी कवींची निसर्गासंबंधीची भावना वर्णिताना इमर्सनने एक विलक्षण शब्दप्रयोग वापरला आहे. कवींना निसर्गाच्या बाबतीत एक 'विचित्र मत्सर' वाटतो,— 'Odd jealousy' वाटते–असे तो म्हणतो. ज्या वृक्षलतांकडे, निर्झराकडे किंवा दूरस्थ पर्वतराजीकडे पाहून कवी बेचैन होतो, तिच्यासंबंधी त्याची भावना 'Near yet not near enough' अशी असते, असे मोठे सूक्ष्म आणि सूचक निदान इमर्सनने केले आहे. वृक्षांच्या जाती, फुलांची नावे, ऋतूंचा तपशील यांचे फोटोसदृश वर्णन करण्यात जे कवी कलेचे सार्थक मानतात, त्यांच्या दृष्टीपेक्षा सौंदर्यवादी कवींची दृष्टी इतकी भिन्न असते की, त्या दोन कलादृष्टींची तुलना करणे व्यर्थच ठरावे !

आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी भूमिकेवरून लिहिलेल्या काव्याचे परीक्षण जुन्या अलंकारशास्त्राच्या निकषांनी करणे जेवढे व्यर्थ, तेवढेच आधुनिक वास्तववादी निकषांनी

करणेही व्यर्थ. कारण अशा परीक्षणात लेखकाच्या मूलभूत बैठकीचाच विचार झालेला नसतो. लेखक लिहीत असतो एका बैठकीवरून, तर टीकाकार ते वाचीत असतो दुसऱ्याच भूमिकेवरून ! अर्थात अशा परीक्षणात टीकाकारालाही या भूमिका-भेदाची पुष्कळदा जाणीव असते. पण आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी भूमिकाच मुळी कलेच्या व जीवनाच्या दृष्टीने चूक आहे, असे प्रतिपादण्यापर्यन्त टीकाकारांची मजल जाते. सौंदर्यवादी टीकाकारानी वास्तववादी भूमिका कलाशून्य म्हणणे आणि वास्तववादी टीकाकारांनी सौंदर्यवादी भूमिका असत्य व रोगट म्हणणे हा प्रकार गटेच्या काला-पासून चालला आहे, एवढ्यावरून तो मोठा श्लाघ्य ठरतो असे नाही. द्वंद्वात्मक अनुभवातील एक कोटी स्वतः टीकाकाराला जवळची असली, तरी दुसऱ्या कोटीतील सत्याची व सौंदर्याची जाणीव त्याला ज्या प्रमाणात असेल त्या प्रमाणातच त्याची टीका उदार व परिपूर्ण ठरेल.

अनुभवाची ही दुसरी कोटी अथवा category समजावून घेण्याचा प्रसंगच जुन्या मराठी वा संस्कृत वाङ्मयाच्या संदर्भात आला नाही. याचे कारण संस्कृत वाङ्मय बाह्यदर्शी अलंकारशास्त्राच्या आहारी गेले; व मराठीत जे आत्मनिष्ठ वाङ्मय झाले ते केवळ एकाच रसाला अथवा एकाच प्रकारच्या अनुभवाला वाहि-लेले झाले. ज्याला खराखुरा सौंदर्यवादी दृष्टिकोण म्हणता येईल, तो जुन्या मराठी-तील आत्मनिष्ठ काव्यातही दिसून येत नाही. वास्तविक भक्तिमार्गी वाङ्मय निश्चित-पणे आत्मनिष्ठ आहे; परंतु ते जीवनातील सौंदर्याकडे कौतुकाने, अभिलाषेने व आश्चर्याने पहाणारे नाही; उलट अनास्थेने व तुच्छतेने पहाणारे आहे. आराध्य दैवत नामक एकाच काल्पनिक वस्तूकडे ते वाङ्मय रोमँटिक् आर्ततेने पहाते. अशा भक्तिमार्गी वाङ्मयाला आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी वाङ्मय म्हणता येईल; पण त्या जातीचे ते एक अत्यंत एकदेशीय उदाहरण ठरेल. 'वास्तववादी' किंवा 'अभिजात' वाङ्मयाचे निकष लावता येत नाहीत, एवढ्याकरिता, अभंगादि मराठी भक्तिपर वाङ्मयाला आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी वाङ्मय म्हणता येईल. पण खऱ्या सौंदर्यवादी कवीच्या काव्यात अनुभवांची जी विविधता अथवा विविध अनुभवांसंबंधीची जी आर्तता दिसावी लागते, ती या एकदेशीय कवींच्या काव्यात नाही.

सौंदर्यवादी संप्रदायात बसण्यासारखे जुन्या कवींतील दुसरे म्हणजे लावणीकार शाहीर होत. जीवनातील अनुभवासंबंधीच्या औत्सुक्यामुळे आणि प्रामाणिकपणामुळे हे कवी सौंदर्यवादी ह्या नावाला अधिक पात्र आहेत. तथापि त्यांचेही काव्य पुष्कळसे एकदेशीय आहे. स्त्रीसौंदर्य आणि सम्भोगशृंगार यांच्या बाबतीत या कवींची संवेदनशीलता जितकी तीव्र आहे, तितकी इतर बाबतीत नाही. या दृष्टीने सौंदर्यवादी काव्यासंबंधी एक गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे. ते केवळ आत्मनिष्ठही नसते, की केवळ सौंदर्यनिष्ठही नसते. आत्मनिष्ठा व सौंदर्यनिष्ठा या दोहोमुळे त्या काव्यात कित्येक वेगळेच विशेष आलेले असतात. आत्यंतिक संवेदनशीलतेमुळे अशा काव्यात

सौंदर्याच्या अप्राप्यतेवर भर दिला जातो, तसाच स्वतःच्या दुःखीपणावर व दुर्दैवीपणावरही भर दिला जातो. म्हणून एक प्रकारची गूढ खिन्नता व आत्मप्रीती हेही खऱ्या सौंदर्यवादी कवींचे एक प्रमुख लक्षण ठरते. आपल्या जुन्या लावण्यात सौंदर्यवादी काव्याची काही लक्षणे आढळली, तरी वरील प्रमुख लक्षण, म्हणजेच 'Romantic melancholy' आढळत नाही. ही गूढ खिन्नता ज्या अंतर्मुखतेतून निघते ती अंतर्मुखता खेडवळ आणि स्त्रीलंपट अशा शाहिरांत अपेक्षिणे व्यर्थ होय. या ठिकाणी जुन्या शाहिरांचा उणेपणा काढण्याचा हेतू नसून, सौंदर्यवादी मन ही वस्तू केवळ लंपट मनाहून वेगळी आहे, हे दाखवून देण्याचा हेतू आहे. रोमँटिक् मनासंबंधी यथार्थ कल्पना मराठीतील पुष्कळ लेखकांना नसल्याने व उलट सौंदर्यवादी जीवितदृष्टीसंबंधी पाश्चात्य टीकावाङ्मयात असलेले अनेक गैरसमजच त्यांच्या वाचण्यात असल्याने, वरील भेद अधिक विस्ताराने स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. केवळ 'सौंदर्याने व्याकुळ होणे नव्हे, तर त्या व्याकुळतेमुळे स्वतःत बुडी घेणे व अधिक अंतर्मुख होणे, हेही सौंदर्यवादी कवीचे एक खास वैशिष्ट्य आहे. त्यांच्या या अंतर्मुखतेचे फलित, अनुभूतिदृष्ट्या व वाङ्मयदृष्ट्या कोणते, ते 'गूढवादा' चा विचार करताना अधिक स्पष्ट होईल. तथापि, 'शाहिरी कवींत बहिर्मुख सौंदर्यासक्ती होती, पण अंतर्मुख सौंदर्यासक्ती नव्हती' म्हणजे काय, ते पाहिले पाहिजे. एक दोन उदाहरणांनी ते स्पष्ट होण्यासारखे आहे. एक मराठी शाहीर म्हणतो,–

तुझ्या नादानं झाली माझी दैना ।
तूं सांग कुणाची ग मैना ॥

या काव्यपंक्तीत आसक्ती आहे व सौंदर्यही आहे. लावणीच्या द्रुत लयीतील गायनात ते सौंदर्य अधिकच वाढते, हेही खरे. या आसक्तीतील खेडवळ, Unsophisticated, मोकळेपणा नागर वाचकासही मोहून टाकतो, हेही खरे; पण सुसंस्कृत पाश्चात्य वळणाच्या रोमँटिक कवीत जी अंतर्मुखता आढळते, ती या उघड आसक्तीत नाही. पण ही अंतर्मुखता केवळ पाश्चात्य रोमँटिक कवीतच आढळते असे नव्हे, ज्या उर्दू कवींनी इंग्रजी काव्य वाचलेही नव्हते, अशा कवींच्या काव्यात शेले, बायरन् यांच्या काव्याहून अधिक खोल व रम्य अंतर्मुखता आढळते. वरील मराठी शाहिराप्रमाणेच एका प्रसिद्ध उर्दू कवीलाही 'झाली माझी दैना' हीच भावना व्यक्त करावयाची आहे. अशा वेळी तो काय म्हणतो हे पाहाण्यासारखे आहे.

जिनको अपनी ख़बर नही अबतक ।
वो मिरे दिलका राज़ क्या जाने? ।
जो गुज़रते है दाग़पर सदमे ।
आप बंदानवाज क्या जाने

"ज्यांना आपल्या स्वतःच्या हृदयाची खबर नाही, ते माझ्या हृदयाचे रहस्य काय जाणणार? या दागवर (स्वतः कवीवर) ज्या आपत्ती कोसळत आहेत त्यांची

खावन्दांना (प्रियेला) काय दाद असणार ?"

या उद्‌गारात केवळ कवीच्या 'दैनेचे' वर्णन नाही, तर ज्याची दैना झाली आहे,त्याच्या खोल संपन्न हृदयाचेच विशेष वर्णन आहे. प्रिय व्यक्ती कवीला अप्राप्य आहे, एवढेच नव्हे, तर तिच्यात कवीच्या बहुमोल हृदयाचे रहस्य जाणण्याची पात्रता नाही, हे कवीचे मुख्य दुःख आहे. हे दुःख आणि खेड्यातील जत्रेच्या वेळी बाजाराकरिता आलेल्या कोणातरी अनोळखी 'मैने'ला पाहून खेडवळ शाहिराला झालेले दुःख यात महदंतर आहे. या दृष्टीने रोमँटिक् काव्य हे विकसित, संवेदनशील, संपन्न अशा आधुनिक व्यक्तिवादाचे काव्य आहे. त्यात केवळ प्राचीन आदर्शाप्रमाणे रचलेल्या विद्वत्ताप्रचुर विदग्ध काव्याला स्थान नाही. तसेच त्यात केवळ बहिर्मुख सौंदर्यवर्णनानेही भागण्यासारखे नाही. त्याचा विषय बाह्यसृष्टी आणि समाज यांच्यापेक्षा कवीचे व्यक्तिमत्व हा असतो व ह्या व्यक्तिमत्त्वाचीच गळचेपी जुन्या काव्यात झालेली होती. ब्रिटिश अंमलाच्या आगमनाबरोबर व्यक्तीला आपल्या हक्कांची जशी जाणीव झाली, तशीच कवींना अलंकारशास्त्राच्या अडगळीत गुदमरलेल्या आपल्या व्यक्तिमत्वाचीही जाणीव झाली. पूर्वीच्या आदर्शानुसार केलेल्या स्त्रीवर्णनाने वा निसर्गवर्णनाने त्यांचे समाधान होईना. त्या काव्यात त्यांना स्वतःची ओळख दिसेना व वस्तूची ओळखही उसनी अथवा Second-hand असल्याचे आढळून आले. आणि म्हणूनच केशवसुतादी कवी स्वहृदयाच्या जाणीवेने जागृत होऊन उठले व स्वानुभूतीची काव्ये लिहू लागले. अशा स्वानुभूतीचा काव्यसंप्रदाय म्हणजेच आधुनिक मराठी काव्यसंप्रदाय होय. जुन्या कवींना उद्देशून तो काव्यसंप्रदायही–

जिनको अपनी ख़बर नही अबतक ।
वो मिरे दिलका राज़ क्या जाने ? ।

असेच बहुधा म्हणत असेल !

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलक्र.
अनुक्रम..... वि: .....
क्रमांक ..... दो: वि: .....

१८ वाङ्मयातील वास्तववाद

वास्तववाद केवळ प्रतिक्रियात्मक ? — त्याला घन आणि ऋण अशा दोन बाजू — वास्तववादाचा जुजबी अर्थ — आणखी एक अर्थ : शाकुन्तलातील उदाहरण — एक तत्वज्ञानात्मक प्रश्न — वाङ्मयातील अहम् आणि इदम् — 'अलिप्ततेला महत्त्व देणारा संप्रदाय म्हणजे वास्तववाद' — वास्तववाद या संज्ञेचे तीन अर्थ; ते परस्परांना नियामक — प्राचीन संस्कृत वाङ्मयातील अलिप्तता — वास्तववाद विरुद्ध आदर्शवाद — प्रो. ॲलेक्झांडर यांचे अलिप्ततेविषयीचे मत — Austerity अथवा अनलंकृतता — केवळ वास्तवता हे कलामूल्य नव्हे — वास्तववादाचा अनास्वाद्य (Unsavoury) विषयाकडील कल — शरदबाबूंचा वास्तववाद, 'आत्मनिष्ठ वास्तववाद.'

वाङ्मयातील वास्तववाद

जिवंत समाजात ठरीव साच्याचे वाङ्मय फार दिवस टिकाव धरू शकत नाही. विशिष्ट प्रेरणेच्या वाङ्मयाचा जास्तीत जास्त विकास होऊन ते हळूहळू निष्प्राण होऊ लागले, की त्याच्या विरुद्ध प्रतिक्रिया होऊन, नवी प्रेरणा बळ धरू लागते. अशा प्रकारे पाश्चात्य वाङ्मयाच्या इतिहासात परस्परविरोधी, पण परस्परपूरक, प्रेरणांची नागमोडी गती दिसून येते. वाङ्मयातील वास्तववादी प्रेरणा ही अशीच विरोधी प्रेरणा म्हणून उदयास आलेली दिसून येईल. ती केवळ विरोधी लाट आहे, की तिला ललित वाङ्मयाच्या आविष्कारात स्वतःचे स्थान व कार्य आहे हा प्रश्न वास्तववादाच्या मीमांसेत महत्त्वाचा ठरतो.

'सौंदर्यवाद' अथवा 'रोमँटिसिझम्' या वाङ्मयीन प्रवृत्तीचा अभ्यास करताना, आपणांस असे आढळून आले की, त्या प्रवृत्तीचे मूळ लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वात आहे. ती प्रवृत्ती म्हणजे जीविताचा अनुभव घेण्याची एक रीत आहे. त्या अनुभवपद्धतीतूनच एक साहित्यसरणीही निष्पन्न होते. या साहित्यसरणीत उत्साह, अतिरेक, उत्कटता, आत्मकेंद्रितता यांचे राज्य दिसून येते. पण अनुभवग्रहणाची आणि जीवितचित्रणाची याच्या अगदी उलटही तऱ्हा संभवते. उत्साह, आत्मीयता, अतिरेक आणि आत्मनिष्ठा यांच्यासंबंधी साशंकता बाळगणे, आत्मकेंद्रित वृत्तीत वस्तूंचे वा जीवनाचे सत्यदर्शन होणे शक्य नाही असे मानणे, हेही इतकेच स्वाभाविक आहे. निदान आत्मकेंद्रित भावनापूजनाची लाट येऊन गेल्यावर तर तिच्यासंबंधी अधिकच साशंकता उत्पन्न होणे स्वाभाविक आहे. वास्तववादी प्रवृत्तीचे मूळ काहीसे व्यक्तीच्या पिंडात आहे, तर काही अंशी भोवतालच्या भ्रमनिरासकारक वातावरणात आहे. सौंदर्यपूजनाची व ध्येयपूजनाची प्रतिक्रिया म्हणून जसा वास्तववाद उत्पन्न होतो, तसाच नीती आणि औचित्य यांच्या अवडंबराची प्रतिक्रिया म्हणूनही तो उत्पन्न होतो.

कथाकादंबऱ्यातील पुष्कळसा वास्तववाद हा असा प्रतिक्रियात्मक असला, तरी

वास्तववाद म्हटला की, तो प्रतिक्रियारूपच असेल, असे समजणे चूक होईल. केवळ प्रतिक्रियेतून किंवा चिडीतून श्रेष्ठ वाङ्मयीन प्रवृत्ती निर्माण होणे शक्य नाही. वाङ्मयातील वास्तववाद ही केवळ अतिरेकविरोधी प्रवृत्ती आहे, की मूलतः कलाप्रेरक प्रवृत्ती आहे, हे पाहाणे आवश्यक आहे. दुसऱ्या भाषेत सांगायचे झाल्यास वास्तववादालाही 'ऋण' (Negative) आणि 'धन' (Positive) अशा दोन बाजू असल्यास, वाङ्मयातील वास्तववादाची 'धन' बाजू कोणती ते पाहिले पाहिजे.

स्वतःच्या रागलोभातून सृष्टीकडे आणि मानवाकडे न पहाता, केवळ त्रयस्थाच्या दृष्टीने पाहाणे, कलावन्ताला शक्य आहे की नाही ? या त्रयस्थाच्या भूमिकेवरून तो कलात्मक चित्र काढू शकेल, की शास्त्रीय वर्णनाच्या प्रान्तात जाऊन दाखल होईल, हा प्रश्न मनोरंजक आहे. अन्तःसृष्टी हा काव्याचा खरा विषय आहे, की बाह्यसृष्टी या खरा विषय आहे, असाही प्रश्न विचारता येईल. 'बेनेदेत्तो क्रोचे'-सारखे कलामीमांसक अन्तःसृष्टी हाच काव्याचा खरा विषय मानतातसे दिसते. कारण उत्कट भावनावर्णन हेच खरे काव्य असे क्रोचे मानतो. उलट कवी जसजसा अन्तःसृष्टीकडून बाह्यसृष्टीकडे वळेल, तसतसा तो परिपक्व झाला असे समजावे, असा गटेचा अभिप्राय आहे. आत्मनिष्ठ साहित्यापेक्षा वस्तुनिष्ठ साहित्यात लेखकाचा विकास अधिक दिसून येतो, असा गटेच्या अभिप्रायाचा अर्थ आहे.

साहित्यातील वास्तववादाविषयीच्या अपेक्षांचा आढावा येथे घेण्याची आवश्यकता नाही. तथापि 'वास्तववाद' ही संज्ञा शेकडा नव्वद उदाहरणात, केवळ तात्पुरत्या आणि ढोबळ अर्थानेच वापरलेली असल्याने, तिच्या मर्यादित आणि व्यापक दोन्ही अर्थांचा थोडा विचार केला पाहिजे. एक 'चित्रणशैली' या अर्थाने 'वास्तववाद' या संज्ञेचा उपयोग अधिक प्रचलित आहे. सूक्ष्म तपशील देऊन वाङ्मयातील एखादा प्रसंग किंवा एखादे पात्र सजविणे हा या 'वास्तववादा'चा अर्थ होय. या अर्थाने 'वास्तववाद' हा शब्द मराठी वाङ्मयात हरीभाऊंच्या कादंबऱ्यातील वर्णनापेक्षाही य. गो. जोशी आणि माटे यांच्या कथांतील वर्णनांनाच अधिक समर्पकपणे लावता येईल. समकालीन समाजाचे चित्रण, हेही वास्तववादी वाङ्मयाचे एक लक्षण मानतात. त्या अर्थाने हरीभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्या वास्तववादी आहेत. तथापि त्या कादंबऱ्यातील बराच भाग प्रत्यक्षपणे वा अप्रत्यक्षपणे समाजटीकेतच जमा होईल. आणि काटेकोरपणे पाहिल्यास समाजमीमांसेला वास्तववादी वाङ्मयात जागा मिळणार नाही; समाजचित्रणालाच काय ती मिळेल.

कधी कधी वास्तववादी चित्रण याचा अर्थ 'जे सार्वकालीन चित्रण नव्हे ते' असाही केलेला आढळतो. कारण वास्तववादी चित्रणशैलीत जर हुबेहूबपणाला महत्त्व असेल, तर तो गुण परिचित आणि विशिष्टकालीन व्यक्तींच्या (आणि प्रसंगांच्या) चित्रातच आढळणार. एका अधिकारी लेखकाने † तर वास्तववादाच्या एका प्रकाराचा

† Joseph Shipley : Dictionary of World Literature.

संबंध हास्यप्रधान हलक्या पात्रांच्या चित्रणाशी व प्रादेशिक चित्रांशीच आहे असे म्हटले आहे. या लेखकाचे हे विधान एका सुपरिचित उदाहरणाने अधिक स्पष्ट होईल. कालिदासाच्या शाकुन्तल नाटकातील शकुन्तला, दुष्यन्त आणि कण्व यांची चित्रे 'अवास्तव' आहेत असे अर्थात कुणीच म्हणणार नाही. पण त्याच नाटकातील सहाव्या अंकात चोरीच्या आरोपाखाली पकडलेला कोळी आणि त्याला पकडणारा अधिकारी यांचे जे चित्र आहे, ते या विशिष्ट अर्थाने अधिक वास्तववादी आहे. 'वास्तववादी' या संज्ञेचा हा अर्थच सर्वसामान्य लेखकवाचकाच्या मनात प्रथम उभा राहतो, हा वरील लेखकाच्या मताचा खरा अर्थ होय. शकुन्तलेचे हृदय चोरणाऱ्या दुष्यंन्ताच्या चित्रापेक्षा शकुन्तलेची अंगठी चोरणाऱ्या धीवराचे चित्र कोणत्या अर्थाने अधिक वास्तव आहे, याचा विचार केल्यास वास्तववाद या संज्ञेच्या प्रचलित आशयावर अधिक प्रकाश पडू शकेल. वर उल्लेखिलेला पाश्चात्य लेखक म्हणतो त्याप्रमाणे वास्तववादाचा संबंध खालच्या दर्जाच्या पात्रांशीच अधिक असतो की काय? तसे असेल तर वास्तववादाच्या मिषाने जीवनाच्या गलिच्छ बाजूकडेच अधिक वळणाऱ्या संप्रदायाला आपण दोष देऊ शकणार नाही. शाकुन्तलातील उदाहरणाचाच आपण अधिक विचार केला, तर वास्तववादासंबंधीच्या आपल्या अपेक्षा अधिक स्पष्ट होतील. शकुन्तला आणि दुष्यन्त यांच्या चित्रात आपणांला प्रत्यक्ष पाहिलेल्या मानवी नमुन्याच्या दर्शनापेक्षा कवीच्या मनातील आदर्शाचेच दर्शन अधिक घडते. उलट कालिदासकालीन कोळी आणि पोलीस अधिकारी यांच्या चित्रात कवीच्या आदर्शाला जागाच नसल्याने, आपणाला अधिक 'खरी' चित्रे पाहिल्याचा आनंद होतो. या अर्थाने 'वास्तव' याचा प्रतिद्वंद्वी शब्द 'रोमँटिक्' हा नसून 'आदर्श' (Ideal) हा आहे. वाङ्मयात वास्तववादी प्रवृत्तीचा आविष्कार 'रोमँटिसिझम्'ला विरोध म्हणूनही होऊ शकेल, आणि आदर्शवादाला अथवा 'क्लासिसिझम्'ला विरोध म्हणूनही होऊ शकेल. आदर्श चित्र हे 'रोमँटिक' किंवा 'स्वप्नवादी' चित्राइतके अवास्तव किंवा अतिरेकी नसते. ते स्वाभाविक किंवा सुसंगत या अर्थाने सत्य असते, पण ते प्रत्यक्षसदृश किंवा 'हुबेहूब' या अर्थाने वास्तव नसते. या दृष्टीने पाहता, आदर्श चित्रे आणि वास्तव चित्रे ही दोन्हीही सत्य असून, दोहोंनाही वाङ्मयात स्थान आहे, असेच म्हणावे लागेल. पण अखेर वास्तव चित्रणाला आणि दृष्टिकोणाला आपण गौण स्थान दिल्यासारखेच होईल. कारण वास्तवचित्रणप्रकाराचा उपयोग केव्हा? — तर जेव्हा गौण, क्षुद्र आणि हास्यकारक चित्र काढायचे असेल तेव्हा!

वाङ्मयाच्या चातुर्वर्ण्यात महाकाव्याचा दर्जा जसा स्फुट सुभाषिताला मिळणार नाही; किंवा पाश्चात्य प्रकाराचे उदाहरण घेऊन बोलायचे झाले, तर ट्रॅजेडीचा दर्जा जसा 'कॉमेडी'ला मिळणार नाही, त्याप्रमाणे आदर्शचित्रण

पद्धतीचा दर्जा वास्तववादी पद्धतीला मिळणार नाही, असाच जर या विवेचनाचा अर्थ होणार असेल, तर वास्तववादाला कायमचे गौण स्थान दिल्यासारखे होईल. उलट वास्तववादाच्या पुरस्कर्त्यांच्या मते वास्तववाद हा सौंदर्यवादापेक्षा तर श्रेष्ठ आहेच; पण काही दृष्टींनी आदर्शवादापेक्षाही श्रेष्ठ आहे. वास्तववादाच्या पुरस्कर्त्यांच्या या अभिमानात किंवा दाव्यात सत्याचा अंश किती ते पाहिले पाहिजे. वास्तववाद्यांच्या या भूमिकेला तत्त्वज्ञानातील एका भूमिकेचा थोडाफार आधार घेतला जातो. अखेर लेखक चितारीत असतो तरी काय ? एखाद्या वस्तूसंबंधीच्या स्वतःच्या भावना ? – की स्वतःच्या मनातले आदर्श ? वास्तववाद्यांच्या मते भावनावादी आणि आदर्शवादी दोन्हीही चित्रे खोटी किंवा अवास्तव आहेत. जीवित आणि जगत् माझ्या भावनांनी व्यक्त होईल असे नाही, की माझ्या आदर्शांबरहुकूम असेल असेही नाही. बाह्य जगताला जर माझ्या (लेखकाच्या) भावनेहून आणि आदर्शाहून स्वतंत्र अस्तित्व असेल, तर त्याचे ते स्वतंत्र, वस्तुनिष्ठ स्वरूप चितारणे हे साहित्याचे श्रेष्ठतर ध्येय होय. आणि त्याला असे स्वतंत्र अस्तित्व आहे, असे तत्त्वज्ञानातील एक संप्रदाय मानतो, हे विसरता येत नाही.

वास्तववादासंबंधीची चर्चा या टप्प्यावर आल्यावर तत्त्वज्ञानाच्या प्रान्तात प्रवेश करते. ज्याला साहित्यात आणि इतर कलात 'वास्तव' म्हणून म्हणतात, त्याचे खरे स्वरूप कोणते आणि ते लेखकाला कितपत ज्ञात होण्याचा संभव आहे ? शास्त्रज्ञाच्या दृष्टीला दिसणारी वास्तवता आणि लेखकाच्या दृष्टीला दिसणारी वास्तवता एक असावी, असा तर वास्तवतेच्या आग्रहाचा अखेरचा अर्थ होणार नाही ? ज्याला कला म्हणजे काय, याची थोडीफार कल्पना आहे, असा कोणीही मनुष्य कलेतील वास्तव आणि शास्त्रातील वास्तव यांचा गोंधळ करणार नाही. बाह्य दृश्य म्हणजे केवळ द्रष्ट्याच्या भावना किंवा आदर्श नव्हेत, असा आग्रह धरणारा कलावन्तांचा एक वर्ग असणे स्वाभाविक आहे. माझ्या रागलोभांचे, सुखदुःखाचे, प्रिय आणि अप्रिय कल्पनांचे चित्र, हाही साहित्याचा विषय होऊ शकेल; पण मी माझे रागलोभ बाजूला ठेवून तटस्थपणे पाहिलेले जग, हाही तितकाच महत्त्वाचा साहित्यविषय होऊ शकेल. आपण एका अर्थी असेही म्हणू शकू की, आत्मनिष्ठ वाङ्मयाचा विषय प्राधान्येकरून 'अहम्' हा असतो; तर वस्तुनिष्ठ वाङ्मयाचा विषय 'इदम्' हा असतो. या दोहोंपैकी कोणताच विषय कलादृष्ट्या त्याज्य ठरवता येणार नाही. या दोहोंत कलादृष्ट्या श्रेष्ठकनिष्ठ ठरविणेही प्रायः अशक्य आहे. दोन्हीही विषय साहित्यप्रान्ताचे सारखेच हक्कदार आहेत, असे आपणांस कबूल करावे लागेल. पण या 'इदम्'च्या चित्रणावर 'अहम्'ची छाया पडू न देणे, हे वास्तववादाच्या तात्त्विक बैठकीचे स्वरूप म्हणून सांगता येइल. ही बैठक कलेला पोषक नसून शास्त्राला पोषक आहे, असा आक्षेप घेता येइलसे मला वाटत नाही. कलेच्या प्रान्तातही अलिप्ततेचे महत्त्व आहेच. किंबहुना 'अलिप्तता' या गुणाला प्राधान्य देणारी

कला म्हणजे वास्तववादी कला होय, हे वास्तववादी कलेचे तात्त्विक स्वरूप म्हणून सांगता येईल.

पण हे विधानही थोडे मर्यादित केले पाहिजे. कारण 'अलिप्तता' या गुणाची अपेक्षा आत्मनिष्ठ चित्रणातही असू शकेल. मनुष्य स्वतःच्या लुब्धतेकडे, क्षुब्धतेकडे, विव्हलतेकडे आणि तन्मयतेकडेही अलिप्ततेने पाहू शकेल. विशेषतः आर्ततेचा आणि विवशतेचा क्षण येऊन गेल्यानंतर तर तो निश्चित अलिप्ततेने पाहू शकेल. या दृष्टीने पाहाता दृष्टिकोण आणि विषय या दोहोंतही 'अहम्' पेक्षा 'इदम्'कडे कल अधिक असणे हे वास्तववादाचे लक्षण होय, असे म्हणता येईल. आदर्शवादी (Classical) लेखक आणि सौंदर्यवादी (Romantic) लेखक यांच्या पद्धती-तील भेद स्पष्ट करताना सुप्रसिद्ध ब्रिटिश तत्त्वज्ञानपंडित प्रो. एस्. अलेक्झँडर यांना अखेर आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ, आत्मपर आणि आत्मनिरपेक्ष या वाङ्मयीन शब्दांचाच आश्रय करावा लागला आहे. ते म्हणतात–

"Perhaps an artist friend of my own is right when he says that in the classical, the artist goes to meet nature, i. e. the subject-matter; in the romantic he anticipates nature and imposes himself upon the subject. The difference then according to this would be of the proportion of the given and added elements; the given elements being weightier in the classical and the added elements in the romantic. Thus the romantic is the more personal, the classical the more impersonal. This would be equivalent roughly to the objective and subjective character, commonly assigned to the two kinds respectively." *

प्रो. अलेक्झँडर यांच्या या उताऱ्याचा भावार्थ पुढीलप्रमाणे सांगता येईल. आदर्शवादी किंवा अभिजात कलेत कलावन्त वर्ण्य विषयाकडे (उदाहरणार्थ निसर्गाकडे) स्वतः जातो, तर उलट सौंदर्यवादी कलेत वर्ण्य विषयाकडे जाण्यापूर्वीच कलावन्त त्याचे चित्र डोळ्यापुढे आणून त्यावर स्वतःच्या कल्पना लादतो. या विश्लेषणाप्रमाणे पाहता, या दोन कलापद्धतींतील फरक म्हणजे, मूळ वस्तू आणि तीत लेखकाची भर या दोहोतील प्रमाणाचा फरक होय, असे म्हणता येईल. आदर्शवादी अथवा अभिजात कलेत वर्ण्य वस्तूचा अंश अधिक असेल; तर सौंदर्यवादी कलेत लेखकाच्या कल्पनेचा भाग अधिक असेल. एवंच, जे अधिक व्यक्तिसापेक्ष ते रोमँटिक् होय; आणि जे अधिक व्यक्तिनिरपेक्ष ते क्लॅसिकल् होय. या दोन कलाप्रकारांची स्थूल मानाने आत्मनिष्ठ (subjective) आणि वस्तुनिष्ठ (objective) अशी जी लक्षणे केली जातात, ती आणि वरील भेद प्रायः एकच होत.

* Professor S. Alexander:– Beauty and Other Forms of Value– P. 169.

सांप्रत आपणांला क्लॅसिकल् (आदर्शवादी) आणि रोमँटिक् (सौंदर्यवादी) या वाङ्मयीन द्वंद्वाशी कर्तव्य नसले, तरी त्या द्वंद्वाच्या संदर्भात प्रो. अलेक्झँडर यांनी व्यक्तिसापेक्ष चित्रण आणि व्यक्तिनिरपेक्ष चित्रण यांमध्ये जो भेद केला आहे, तो आपल्या विवेचनाला उपयुक्त आहे. प्रो. अलेक्झँडर यांच्या उताऱ्यातील 'roughly' अथवा 'स्थूलमानाने' हा शब्द दुर्लक्षिण्यासारखा नाही. आदर्शवादी (क्लॅसिकल्) कला म्हणजे अधिक व्यक्तिनिरपेक्ष (impersonal) कला होय; आणि व्यक्तिनिरपेक्ष कला म्हणजे स्थूलमानाने वस्तुनिष्ठ कला होय, असे हे स्थूल समीकरण आहे.

पण या सर्वांतून एक महत्त्वाचा प्रश्न उत्पन्न होतो. साहित्यातील वस्तुनिष्ठ (objective) चित्रणपद्धती आणि वास्तववाद ही दोन्ही एकच काय ? महाभारतसारख्या काव्यातील चित्रण बव्हंशी वस्तुनिष्ठ दृष्टीने केलेले आढळेल. पण त्या चित्राला 'वास्तववादी' चित्रण म्हणता येईल काय ? किंवा जेव्हा गटेसारखे श्रेष्ठ कलावन्त आणि तत्त्वचिन्तक 'ऑब्जेक्टिव्हिटि' हे श्रेष्ठ साहित्याचे गमक मानतात, तेव्हा ते 'रिॲलिझम्' ची अपेक्षा करतात काय ? सारांश वस्तुनिष्ठ वृत्ती आणि वास्तववाद ही दोन्ही एकच होत की काय ?

या दोहोंचा एकमेकांशी बराच संबंध आहे, एवढेच म्हणता येईल; पण ती दोन्ही एक मानता येणार नाहीत. दोहोंतील फरकांचे, प्रत्यक्ष कलाकृतींच्या अवलोकनावरून, काही ठोकळ आडाखेही सांगता येतील. आदर्शवादी महाकाव्यात वस्तुनिष्ठ दृष्टीची ('ऑब्जेक्टिव्हिटी'ची) अपेक्षा असली, तरी वास्तववादाची अपेक्षा मात्र नसते, असे एक ढोबळ गमक सांगता येईल. तसेच वास्तववादी तपशील आणि सौंदर्यवादी वृत्ती या दोन विरोधी गमकांचे कधी कधी साहचर्यही असते हे मान्य केले, * तरी सौंदर्यवादी वाङ्मय संपूर्णतया वस्तुनिष्ठ वृत्तीने लिहिल्याचे उदाहरण मात्र दाखवता येणार नाही. या दृष्टीने पाहता 'वास्तववाद' या संज्ञेचे पाश्चात्य वाङ्मयावरून दिसून येणारे तीन अर्थ लक्षात घेण्यासारखे आहेत. (१) सूक्ष्म चित्रणपद्धतीचा अलंकारवजा उपयोग† (२) वास्तववाद हेच कलेचे ध्येय मानून संपूर्ण कलाकृतीची रचना करणे (३) पाश्चात्य वाङ्मयाच्या इतिहासात विशिष्ट कालखंडात उदय पावलेली एक चळवळ.

हे तिन्ही अर्थ एकमेकांना विरोध करणारे नसून नियमित करणारे आहेत, असे आढळून येईल. प्रासंगिक अलंकरण म्हणून वाङ्मयात येणारा वास्तववाद हा प्रायः सार्वकालीन आहे. प्राचीन संस्कृतातील स्वभावोक्ति अलंकार वास्तव चित्रणाबद्दलची

---

* German Romantic Literature : Ralph Tymms P. 10

† " For purposes of incidental embellishment " Shipley : Dictionary of World Literature.

सार्वकालीन आवडच सिद्ध करतो. 'ग्रीवाभंगाभिरामं मुहुरनुपतति स्यन्दने दत्तदृष्टिः।'† या श्लोकातील चित्राहून अधिक वास्तववादी चित्र पाश्चात्य वाङ्मयातही क्वचितच मिळेल. पण विशिष्ट वस्तूकडे वा दृश्याकडे छायाचित्रकाराच्या दृष्टीने पाहणारा कालिदास, संपूर्ण जीवनाकडे वा मानवाकडे वास्तववादी दृष्टीने पाहावयास तयार नव्हता. शाकुन्तल आणि रघुवंश यांत तो आदर्शवादी दृष्टीने जीवनाकडे पाहतो; तर मेघदूतात तो सृष्टीकडे आणि मानवाकडे, आर्त, व्यक्तिनिष्ठ, सौंदर्यवाद्याच्या नजरेतून पाहतो. ज्याला आपण 'वास्तववाद' म्हणतो त्या दृष्टीतूनच लिहिलेली संपूर्ण साहित्यकृती जुन्या काळात आढळणार नाही.

सारांश, लेखकाच्या वैयक्तिक सुखदुःखांपासून अलिप्त असे वाङ्मय जुन्या काळातही होते. मराठी टीकेतील एक सवंग पारिभाषिक द्वंद्व वापरून बोलायचे झाल्यास, जुन्या संस्कृत वाङ्मयात प्रथमपुरुषी वाङ्मयाप्रमाणेच तृतीय पुरुषी वाङ्मयही होते. पण हे तृतीय पुरुषी वाङ्मय वैयक्तिक सुखदुःखचित्रणापासून अलिप्त असले, तरी वाङ्मयीन व सांस्कृतिक आदर्शांपासून अलिप्त नव्हते. जीवित किंवा संसार, 'आहे तसा रंगवणे' हे त्या काळी साहित्यात जमा होत नव्हते. भोवतालच्या संस्कृतीच्या व धर्माच्या दृष्टीने जे जीवन आदर्श ठरेल, तेच काव्यात रंगवण्याची परंपरा होती. अन्य थरातील जीवन, फारतर विरोधी पार्श्वभूमी म्हणून रंगविले जाई. तसेच, जे चित्रण पूर्वीच्या महाकवींनी व साहित्यशास्त्रकारांनी आदर्श ठरविले असेल, त्याच्याच बरहुकूम वाङ्मयीन चित्रे रंगविण्याची अहमहमिका लागलेली असे. रूढिमुक्त डोळ्यांनी पाहाणाऱ्या कवीला या वाङ्मयात सत्यदर्शनापेक्षा वाङ्मयीन रूढीचे व सामाजिक आदर्शांचेच दर्शन अधिक घडत असे.

वास्तववादाचे नवे निशाण फडकविणाऱ्या लेखकांना, अशा प्रकारे दोन गोष्टींचा बांध फोडायचा होता, — शिरस्ता मोडायचा होता. एक म्हणजे भावनांनी भारावलेल्या डोळ्यांनी पाहून 'खऱ्या' सृष्टीऐवजी स्वतःची 'खाजगी' सृष्टी रंगवणाऱ्या आत्मनिष्ठ भावनापूजक संप्रदायाचा; आणि दुसरा म्हणजे भोवतालच्या खऱ्याखुऱ्या, कडवट आणि भेसूर दुनियेकडे पाठ फिरवून पुराणातील आणि कल्पनेतील आदर्श दुनिया रंगविणाऱ्या संप्रदायाचा. पाश्चात्य वर्गीकरणाच्या भाषेत सांगायचे झाले, तर 'रिॲलिझम्' ही 'रोमँटिसिझम्'विरुद्ध जेवढी प्रतिक्रिया आहे, तेवढीच 'क्लॅसिसिझम्' (आदर्शवाद) विरुद्धही आहे. कारण या दोन्हीही कलाप्रवृत्तींत तत्त्वज्ञानदृष्ट्या खोटेपणा आणि कलादृष्ट्या निर्जीवपणा शिरला आहे, अशी वास्तववाद्यांची तक्रार होती. रोमँटिक् लेखक आत्मकेन्द्रिततेमुळे आणि स्वप्नपूजेमुळे सत्य पाहू शकत नाही; तर क्लॅसिकल् संप्रदायी लेखक जाणूनबुजूनच जे जे असुंदर आणि अपूर्ण ते ते कलाविघातक, असे ठरवून आपल्या मनातील वा प्राचीन ग्रंथातील अभिजात जीवन

† शाकुन्तल, अंक १ श्लो० ७

रंगवीत बसतो. अपूर्ण आणि सदोष मानवांनाही काव्यात स्थान असले पाहिजे; अप्रिय आणि दुःखान्त घटनांनाही काव्यात स्थान असले पाहिजे, हा आग्रह धरणाऱ्या लेखकांचा संप्रदाय म्हणजे वास्तववादी संप्रदाय होय, असेही एका अर्थाने म्हणता येईल. आणि या दृष्टीने या संप्रदायाचा व त्याच्या आग्रहाचा थोडा अधिक विचार केल्यास हे बंड वाङ्मयीन असत्याविरूद्ध नसून वाङ्मयीन निर्जीवपणाविरुद्ध होते, असे दिसून येईल.

'वास्तववादा'च्या तात्त्विक बैठकीत आणखीही एक सर्वमान्य होण्यासारखा घटक दिसून येइल. जग माझ्या मनासारखे नाही म्हणून कवीने केलेला आक्रोश, किंवा जी वस्तू कवीला मनासारखी वाटली तिजसंबंधी त्याने गायिलेले स्तोत्र, या दोहोंनाही वाङ्मयात स्थान नाही असे नाही. तथापि सदोष, क्लेशमय, विषम, अशा जीविताचे आहे तसे चित्र आम्हाला हवे आहे, त्याच्यावर कवीची सफेतीही नको, की कवीची रंगारंगही नको, असा आग्रह धरणारा वाङ्मयीन संप्रदाय अधूनमधून निर्माण होणे अनैसर्गिक नाही. किंबहुना असा आग्रह धरणाऱ्या व्यक्ती वाङ्मयलेखनाच्या प्रारंभापासून जगात आहेतच. इंग्लंडच्या इतिहासात क्रान्तिकारक म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या ऑलिव्हर क्रॉमवेलने आपली तसबीर काढणाऱ्या चित्रकाराला "Paint me as I am...or I will not pay you a farthing" असे फर्माविल्याचे प्रसिद्ध आहे. वास्तववादी संप्रदायाचा आग्रह काहीसा त्या थाटाचाच आहे असे म्हणता येईल. 'आम्हांला जग आहे तसे रंगविलेले पाहायचे आहे. तुमचे सौंदर्यपूजनही नको, की आदर्शपूजनही नको' ही त्या संप्रदायाची मागणी आहे. आपली या प्रकरणातील मुख्य पृच्छा अशी आहे की, 'आहे तसे रंगवा' या मागणीत आणि त्या मागणीबरहुकूम केलेल्या कलानिर्मितीत, एखादे कलातत्त्व अनुस्यूत आहे, की ती मागणी म्हणजे कलेच्या नाजूक पूजनाला विटून गेलेल्या गद्य आणि रूक्ष जीवांची कलाशून्य हाकाटी आहे? हाच प्रश्न टीकाशास्त्राच्या भाषेत मांडायचा झाला, तर असा मांडता येईल की, 'वास्तववाद' हे एकमेव वाङ्मयीन मूल्य नसले, तरी 'वास्तववादाच्या आग्रहात व पालनात एखादे वाङ्मयीन मूल्य अन्तर्भूत आहे की नाही.?'

अलिप्तता आणि विरक्ती हे कलेत आणि साहित्यात गुण मानले जातीलसे वाटत नाही; निदान आपल्या साहित्यशास्त्रात मानले गेल्याचे दिसत नाही. तथापि पाश्चात्य वाङ्मयात 'Austerity' अथवा कडकपणा हा कधी कधी, शैलीचा तरी निदान, गुण मानल्याचे दिसून येते. निरलंकृत, अल्पाक्षर, शैलीच्या सामर्थ्यासंबंधी लिहिताना एक पाश्चात्य मीमांसक * लिहितो : "The plain style may, as with Swift often and Hobbes always, be leanness, and not poverty

* S. Alexander : Beauty and Other Forms of Value. P. 96

of style; strong, sinewy, sparing of words, every one of which tells, and this is perhaps the highest achievement of prose."

या वचनात एक स्वतंत्र कलातत्त्व सूचित झाले आहे, असे म्हणता येईल. वक्रोक्तीत जसे सामर्थ्य आहे, तसेच प्रसंगी सरळ (direct) उक्तीतही आढळून येते. शब्दवैपुल्याने जे कार्य होणार नाही, ते कधी कधी मिताक्षर वैखरीने होईल. वाणीची कृशता किंवा 'तनुता' म्हणजे लघुता नव्हे, — दारिद्र्य तर नव्हेच नव्हे. शरीराने कृश आणि लहानखोऱ्या स्त्रिया भव्य स्त्रियांहून पुरुषांच्या मनावर अधिक प्रभाव पाडतात, असा जो एक मानसशास्त्रीय ठोकताळा सांगण्यात येतो, † तसाच काहीसा हा शैलीसंबंधीचा ठोकताळा आहे. पण वरील अवतरणातील शेवटचे विधान साहित्यातील आणखी एक वर्गीकरण सूचित करीत आहे. शैलीचा हा कृशपणा आणि कडकपणा विशेषेकरून गद्याचा गुण आहे, असेही हा साहित्यमीमांसक सूचित करतो.

वास्तववाद म्हणजे कलेतील 'गद्य-पद्धती' होय, असाही या विधानाचा अर्थ करता येईल. प्रो. अलेक्झँडर यांनीच 'कलाक्षेत्रीय काव्य आणि गद्य' ("Poetry and prose in the Arts") असा भेद करण्याचा यत्न केला आहे. पण हा नवा भेद करूनही मूळ प्रश्न सोपा होत नाही. वास्तववादात कोणते वेगळे कलामूल्य आहे, हा प्रश्न सोडविण्याऐवजी 'गद्यकला' आणि 'काव्यरूप कला' यात फरक कोणता हा प्रश्न आपण आता सोडवीत बसणार, एवढाच काय तो फरक. त्यापेक्षा आपल्या मूळ प्रश्नाचाच विचार करणे अधिक सुसंगत आणि फलप्रद होईल. तो प्रश्न म्हणजे : 'वास्तववादाच्या आग्रहात व पालनात एखादे वाङ्मयीन मूल्य अन्तर्भूत आहे की नाही ? की हा आग्रह एखाद्या वाङ्मयबाह्य उद्दिष्टातून उदय पावलेला आहे ?'

याकरिता, शैलीतील विरक्तीचा, अनलंकृततेचा आपण थोडा अधिक विचार करू. ही अनलंकृतता म्हणजे वैभवाचा आणि साजशृंगाराचा अभाव नसून, साजशृंगारासंबंधीची तुच्छता असते, असे आपणांला दिसून आले. म्हणजे ही अनलंकृतता केवळ 'शैली' नसून तिचा उगम एका वृत्तीत आणि दृष्टिकोणात, आहे. कलेत कोणतीही वृत्ती, कोणताही दृष्टिकोण वर्ज्य नाही. मात्र त्या दृष्टिकोणाचा उद्देश वस्तूचे 'चित्र' उभे करण्याचा हवा, वर्ण्य वस्तूचे तुकडे पाडून मिळणाऱ्या माहितीची गोळाबेरीज देण्याचा असता उपयोग नाही. विरक्त शैलीचा उगम विरक्त दृष्टिकोणात आहे, असे दिसून येईल. ज्या दृष्टीत आवड, अनुरक्ती, आत्मीयता किंवा उदात्तीकरणाचा यत्न नाही, अशा दृष्टीनेही जगाकडे पाहाण्याची कलावन्ताला ऊर्मी येणे अशक्य नाही. या दृष्टीतून तो जगाचे जे चित्र काढील, तेही कलाकृतीत

† लेडी मक्बेथ् व क्लिओपॅट्रा या दोघीही आकाराने लहान असल्याचे वर्णन आढळते.

अंतर्भूत होण्यास हरकत नाही. कारण ते सत्यही आहे आणि चित्र आहे. शोकान्त नाट्य आणि गंभीर महाकाव्य लिहिणाऱ्या कवीला कधी कधी हीच कडक अगि विरक्त वृत्ती धारण करावी लागते. ऑफिलियाच्या मृत्तिकासंस्काराचा हॅम्लेट-मधील प्रवेश, महाभारतातील सौप्तिक पर्व आणि स्वर्गारोहण पर्व, शरदबाबूंच्या 'पथेरदाबी'मधील सव्यसाचीच्या जीवनातील काही प्रवेश यांचे स्मरण केल्यास, वाचकांना या विरक्त वृत्तीची कल्पना येईल. अशा दृश्यात जीवनाबद्दलची विरक्ती दिसत असली, तरी आपल्या मनावर त्या दृश्यांचा परिणाम अखेर अनुरक्तीचा आणि आस्वाद्यतेचाच होतो. जणू कवीच्या त्या यथार्थ विरक्तीबद्दलच आपणांला अनुरक्ती वाटू लागते! हॅम्लेट आपल्या दिवंगत प्रेयसीला पुरण्याकरता खणलेल्या खड्डयात उडी टाकून, तेथे सापडलेली एक जुनी कवटी हातात घेऊन, जे जहरी जीवनभाष्य करतो, तेच अखेर खरे आहे, असे वाटून आपले मन नायकासंबंधीच्या आणि स्वतःसंबंधीच्या अनुकम्पेने भरून येते. सारांश, 'सत्याची, संसाराची किंवा अनुभवाची हीही एक बाजू आहे', हे आपणास पटते; नव्हे, ही इतरांनी व आपणही सामान्यतः टाळलेली बाजू कवीने धीटपणे आपणांपुढे धरल्याने, आपण कृतज्ञही होतो आणि टणकही बनतो. कलेतील विरक्तीने, 'ऑस्टेरिटी'ने किंवा वास्तवदर्शनाने आपणाला जो बलदायी अनुभव येतो, त्याचे वर्णन इंग्रजीत कधी कधी 'bracing atmosphere' या शब्दांनी करतात. एखाद्या पर्वतशिखरावरील गारठ्याचे आणि वादळाचे वातावरण आपणांला जसे बोचरेही वाटते आणि उत्तेजकही वाटते, तसे या विरक्तकलेच्या वातावरणात होऊन जाते.

पण वास्तववादी कलेचे एवढे समर्थन केल्यावरही, केवळ वास्तवता हे कलामूल्य होऊ शकत नाही, हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे. वास्तववादासंबंधी आजच्या काळात कित्येक अवास्तव कल्पना असल्याने तर या सत्याकडे विशेषच लक्ष दिले पाहिजे. वर निर्देशिलेल्या संपूर्णतया आत्मनिरपेक्ष, भावनाविरोधी चित्रणात देखील 'वास्तवता' हे कलामूल्य नाही. फार तर त्यात वैराग्य किंवा आत्मनिष्ठुरता हे कलामूल्य आहे, असे आपणांस म्हणता येईल. या ठिकाणी कलामूल्य हा शब्द मी निर्मितीचे, गुंफणीचे अथवा निवडीचे तत्त्व (Selective principle, unifying principle) या अर्थाने वापरीत आहे. केवळ वास्तवता ही कला होऊ शकत नाही. आदर्शीकरण (Idealization) किंवा भावनात्मक पूजन या दोहोंत काव्याचा, आवडीचा व निवडीचा भाग आहे; पण केवळ वास्तवतेत कसलीच निवड नाही, कसलेच कलातत्त्व नाही आणि म्हणूनच निर्भेळ, न निवडलेली, न गुंफलेली, न रचलेली अशी वास्तवता, ही कला होऊच शकत नाही. उलट वास्तवतेतून रचनात्मक निवड केली की ती निर्भेळ वास्तवता रहात नाही. कारण त्या निवडीचे उद्दिष्ट वास्तवता हे न राहता, दुसरेच काही तरी आहे असे आढळून येते.

पाश्चात्य वाङ्मयात व आपल्याकडेही वास्तववादाने अनेक रूपे घेतल्याचे आढळून

येईल. वास्तववादी कलेत 'केवल' स्वरूप चितारण्याचे उद्दिष्ट असेल, तर वास्तववादाची देशकालानुरूप अनेक रूपे झालेली वाङ्मयाच्या इतिहासात दिसून यावीत हे प्रथदर्शनी एक नवलच होय. पण कलेतील 'वास्तव' हे 'केवल वास्तव' नसते, तर त्यात आणखी कशाचे 'हीन' किंवा विजातीय द्रव्य असते, हेच यावरून सिद्ध होते. फ्रान्समधील झोला, फ्लोबेर्, मोपॉसाँ आदी लोकांचा वास्तववाद, रशियातील टॉल्स्टॉय् आणि डोस्टोव्ह्स्कि इत्यादींच्या वास्तववादाहून भिन्न होता. महाराष्ट्रात हरिभाऊंनी वास्तववादाचे युग कादंबरीच्या क्षेत्रात सुरू करून मराठी कथावाङ्मयाला प्रौढता आणली, — मुक्तामालेच्या काळातील बालिश वळण समाप्त केले — अशी मान्यता विसूभाऊ राजवाड्यांच्यासारख्या दुर्वासतुल्य टीकाकाराने दिली आहे. * अद्भुत सृष्टीतील कथानकातून वाचकांना त्यांनी समकालीन महाराष्ट्रीय समाजाच्या चित्रांकडे नेले. पण 'समकालीन समाजचित्रण' हा वास्तववादाचा अर्थ पुढच्या पिढीतच पुष्कळ अंशी बदलून, य. गो. जोशी आणि माटे यांनी व्यक्तींचे आणि तन्हांचे विरोधाभासात्मक, सूक्ष्म, पण हुबेहुब चित्र काढण्याचा नवा एक पायंडा पाडला. हा वास्तववाद अधिक सूक्ष्म होता; पण त्याच्या चित्रांचा फलक छोटा होता. तो जणू अंगठीच्या खडयातल्या चित्रांचा वास्तववाद होता. त्यानंतरच्या पिढीने सूक्ष्म विरोधाभासात्मक चित्रांची हीच परंपरा पुढे नेली. पण त्यांनी बाह्यवर्तनाच्या आणि प्रकट हेतूच्या चित्रणाऐवजी अप्रकट मनाचे चित्रण करण्याचा पायंडा पाडला. अप्रकट मनाच्या चित्रणाबरोबर वास्तवतेच्या हेतूतही थोडा बदल झाला. मुळातच वास्तववादाचा 'कॅमेरा' अप्रिय आणि अनास्वाद्य विषयांकडे अधिक वळतो असा बोभाटा होता. झोला, फ्लोबेर् आणि मोपॉसाँ हे अशा अप्रियदर्शनाबद्दलच ख्यात आहेत, असे म्हटले तरी चालेल. आपल्याकडे हरिभाऊंच्या निधनानंतर विठ्ठल वामन हडप यांनी या प्रकारचा वास्तववाद मराठी वाङ्मयात आणण्याला प्रारंभ केला होता. परंतु एक 'संप्रदाय' बनण्याइतके महत्त्व त्यांच्या शीघ्रगती लेखनाला येऊ शकले नाही. डॉ. केतकर यांची खोडकर प्रतिभा कित्येकदा वाट वाकडी करूनही लब्धप्रतिष्ठितांच्या गुप्त चरित्राकडे वळे. पण या वाकड्या वाटा म्हणजे केतकरांच्या कथानकातील प्रमुख भाग नसून प्रायः विषयान्तरे असत. फॉईडसंप्रदायी मनोविश्लेषण हे वास्तववादाचे, सूक्ष्मतर साधन म्हणून ज्या पिढीने हाती घेतले, तिला मात्र आवर्जून अनास्वाद्य विषयाकडे वळणे प्राप्तही झाले आणि समर्थनीयही वाटले. अशा रीतीने १९४५ नंतर मराठीत एक वेगळाच वास्तववाद उदयाला आला.

मराठी लेखकांच्या वाचनात युरोपीय कथालेखकांच्या खालोखाल येणारे लेखक म्हणजे बंगाली लेखक होत. या लेखकांपैकी शरच्चंद्र चट्टोपाध्याय यांच्या वाङ्मयातील वास्तववाद, हा 'वास्तववादाची एक विलक्षण जात' या दृष्टीने अभ्यसनीय

* राजवाडे लेखसंग्रह (ॲकॅडेमी) : 'कादंबरी'

आहे. जर्मन रोमँटिक् वाङ्मयावरील आपल्या ग्रंथात राल्फ टिम्स् यांनी 'आत्मनिष्ठ वास्तववाद' * म्हणून एक विवाद्य प्रकार निर्देशिला आहे. त्या प्रकारात शरदबाबूंचा वास्तववाद पडेल. एका बंगाली टीकाकाराने आपल्या इंग्रजी लेखमालेत शरदबाबूंच्या वास्तववादासंबंधी ही संज्ञा वापरलीहि होती.

वास्तववादाच्या प्रवाहाचा आलेख काढणे, त्या प्रवाहातून निघालेल्या विविधधारांचे वर्गीकरण करणे ही कामे सापेक्षतया गौण आहेत. पण वास्तववादावरील पाश्चात्य टीकावाङ्मयातही हाच प्रयत्न अधिक झालेला आढळेल. वास्तववादासंबंधी चिंतन आणि वाचन करताना मला जो प्रश्न प्रमुख वाटला व आडला, त्याचे विवेचन मला अद्याप तरी कोठे आढळले नाही. आतापर्यंतच्या विवेचनात एके जागी सूचित केलेला तो प्रश्न असा : 'कलेतील वस्तुनिष्ठा आणि वास्तववाद ही दोन्ही एकच की भिन्न ? भिन्न असल्यास (मला स्वतःला ती भिन्न वाटतात) ती कशात भिन्न आहेत ? व त्या दोहोंतील कोणती प्रवृत्ती कलेला अधिक परिपोषक आहे ?'

आणखीही एक प्रश्न मला अनेकदा जाणवत असे. पण वास्तववादावरील हे विवेचन लिहावयास घेतल्यानंतर विद्यापीठातील एका अन्यभाषिक विद्वानाशी चर्चा करताना त्याने तोच प्रश्न मला अधिक आत्मविश्वासाने विचारला : 'Can there be realism in poetry ?' 'कथावाङ्मयात वास्तववादाला जागा आहे; पण काव्यात कुठचा आला आहे वास्तववाद ?' माझ्या त्या विद्वान मित्राच्या प्रश्नाला काही अर्थ असेल, तर वस्तुनिष्ठ वृत्ती आणि वास्तववादी दृष्टी यांत काहीतरी फरक आहे, या माझ्या अस्फुट जाणिवेला अधिकच अर्थ प्राप्त होतो.

वरील दोन्ही प्रश्नांची उत्तरे आपणांला आपल्या वाचनात वा चिन्तनात सापडल्यास 'वास्तववाद' या महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तीवर अधिक प्रकाश पडण्याचा संभव आहे.

* * *

* "German Romantic Literature" – Ralph Tymms, P. 4, P. 361.

बीकानेर एवं जयपुर राजस्थान
अनुक्रम 9067 दि: 10-9-64
प्राप्ति ..... दि: 3-9-72

...ग्रंथ संग्रहालय, पुणे. स्थापना
...०१०८१ दिनांक दिनांक
...१८८१ दि. ३०/१/१९५

१९ गूढवाद

ॲरिस्टॉटलने केलेले व्यक्तिचित्रणाचे तीन वर्ग—आजच्या भाषेत वास्तव, आदर्श, विडंबित—आणखी एका भूमिकेवरून चित्रणाचे तीन वर्ग : व्यक्तिनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ आणि गूढ—गूढगुंजनासंबंधीच्या मराठीतील चुकीच्या कल्पना—मुख्य गमक, अनुभवाची अनिर्वचनीयता—साध्या दृश्यातही अपार आणि सुंदर अन्तःप्रतीती शक्य—गोविंदाग्रजांची 'मुरली' व 'फुटकी तपेली' : सदोष आणि पोकळ गूढगुंजनाची उदाहरणे—वेदान्तपर कविता म्हणजे गूढगुंजनात्मक कविता नव्हे—रेव्ह. टिळकांच्या दोन कविता—भव्यता आणि गूढता एक नव्हे—'गूढगुंजना'ला सुचविलेले इतर प्रतिशब्द — प्राचीन ख्रिस्ती साधकांचा सामीप्यभाव — ख्रिस्ती परमार्थसाधनातील 'Via Negativa' आणि 'झपूर्झा'मधील हर्षखेदातीतत्व—'झपूर्झा' कवितेतील उत्तरार्ध प्रतिपादनात्मक, म्हणून हिणकस—दूर्बोध रचना आणि सहेतुक अस्पष्टता—तांबेकृत 'नववधू' गूढ असून सुबोध—'चाफा', 'पिंगा', 'वेडगाणे' : गूढ पण दुर्बोध.

गूढवाद

आत्मनिष्ठ सौंदर्यवाद आणि आत्मनिरपेक्ष वास्तववाद हे दोन साहित्याचे प्रकार अथवा 'नेत्र' कसे होतात, ते आपण आतापर्यंत पाहिले. ज्या साहित्यात 'ज्ञात्या'वर अथवा द्रष्ट्यावर प्रकाश अधिक टाकलेला असेल, ते आत्मनिष्ठ, भावनाप्रधान व सौंदर्यपूजक साहित्य बनते. ज्यात ज्ञेयावर, दृश्यावर व वस्तूवरच प्रकाश केंद्रित केलेला असतो ते वस्तुनिष्ठ किंवा वास्तवनिष्ठ साहित्य बनते. पण या दोन्ही चित्रणपद्धतींत किंवा आविष्करण पद्धतींत कलात्मक ज्ञानाचे अथवा अनुभूतीचे एक टोकच प्रामुख्याने समोर धरलेले असते. वस्तुनिष्ठ चित्रणात ज्ञात्याच्या व्यक्तिनिष्ठ अनुभवाला गौणत्व दिलेले असते. वस्तूचे शक्य तेवढे व्यक्तिनिरपेक्ष, भावनानिरपेक्ष चित्र काढण्याचे उद्दिष्ट समोर ठेवलेले असते; तर आत्मनिष्ठ चित्रणात ज्ञात्याच्या अथवा द्रष्ट्याच्या वैयक्तिक मनःस्थितीला प्राधान्य दिलेले असते. साध्या भाषेत सांगायचे झाले, तर रोमँटिक वाङ्मयात शकुन्तलेचे, सुभद्रेचे, मिरांडाचे किंवा लैलाचे चित्र यथातथ्य काढण्याची प्रतिज्ञा नसून, ते त्यांच्या प्रियकरांच्या कामप्रेरित नेत्रांतून पाहून काढण्याची प्रतिज्ञा असते. शकुन्तलेचेच काय, पण ती ज्या तपोवनात व कण्वाश्रमात तिच्या प्रेमिकाला दिसली, त्यांचेही चित्र हुबेहूब किंवा वास्तव काढण्याचा इरादा सौंदर्यवादी वाङ्मयात मनात धरलेला नसतो. ते तपोवन दुष्यन्ताला कसे दिसले, हा या प्रकारच्या वाङ्मयाचा विषय असतो. तर शकुन्तला, दुष्यन्त, कण्वाश्रम या सर्वांचेच त्रयस्थाच्या दृष्टीने यथावत चित्र काढणे हा वस्तुनिष्ठ वाङ्मयाचा विषय असतो. हे दोन दृष्टिकोण, 'Approaches' किंवा साहित्यनेत्र, कवी आपल्या चित्रणक्षणीच्या लहरीप्रमाणे स्वीकारू शकेल असे क्षणभर मानले, तरी 'सत्य' कोठे वसत असते, हा प्रश्न अखेर उरतोच. विशिष्ट व्यक्तीला एखादे दृश्य, जसे दिसले तसे, रंगवण्यात सत्य अधिक आहे, की व्यक्तिनिरपेक्ष चित्रणात सत्य अधिक आहे ?

ॲरिस्टॉटल्ने व्यक्तिचित्रणाचे जे तीन प्रकार आपल्या काव्यशास्त्रात * (Poetics) केले आहेत, त्यांचे येथे स्मरण होईल. तो म्हणतो माणसांचे चित्रण तीन भूमिकांवरून करता येते. आहेत तशी रंगवणे; आहेत त्याहून चांगली रंगवणे; आहेत त्याहून वाईट रंगवणे. ॲरिस्टॉटल्ने कल्पिलेल्या या तीन प्रकारांना आधुनिक परिभाषेत वास्तव, आदर्श आणि विडंबनात्मक ही तीन नावे देता येतील. पण या तीन दृष्टिकोणांपैकी कोणत्या दृष्टिकोणात सत्यांश अधिक असतो, हा प्रश्न उरतोच. 'आहेत तशी रंगवण्या'त देखील, माणसाचे संपूर्ण अंतरंग येईलच असे नव्हे. कदाचित ते केवळ बाह्यदर्शन होईल. ज्ञात्याला, कवीला किंवा प्रेमिकाला एका क्षणी दिसली तशी रंगवण्यात चित्रित माणसांच्या स्वरूपापेक्षा पाहाणाऱ्या व्यक्तीच्या मनःस्थितीचे, किंवा मनःसंस्काराचे स्वरूपच अधिक येईल. पण संपूर्ण वस्तुदर्शन दोन्ही दर्शनप्रकारांत नाही हे कबूल करावे लागेल. तसेच, साहित्यातील वस्तुदर्शन म्हणजे भौतिकशास्त्रातील वस्तुवर्णनाप्रमाणे केवळ व्यक्तिनिरपेक्ष मोजमाप नव्हे, हेही सर्वमान्य होण्यासारखे आहे. साहित्यातील वस्तुदर्शन असो की व्यक्तिदर्शन असो, त्यात अन्तरंगदर्शनाची धडपड असते, हे उघड आहे. मात्र वास्तववादी चित्रकार असे मानतात की, व्यक्तिनिरपेक्ष चित्रणाला अंतरंग अधिक सापडते; तर आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी (रोमँटिक्) चित्रकार मानतात की, व्यक्तिनिष्ठ चित्रणात अंतरंग अधिक गवसलेले असते.

साहित्याच्या क्षेत्रातील हे एक 'द्वंद्व' आहे, हे उघड आहे आणि द्वंद्वातील दोन कोटींच्या विरोधाचा परिहार द्वंद्वातीत पण द्वंद्वसमावेशक अशा तिसऱ्या कोटीत होतो, असा हेगेल्चा प्रसिद्ध सिद्धान्त आहे. व्यक्ती आणि वस्तू यांच्या पलीकडील दर्शन मानणारी व चितारणारी एक साहित्यदृष्टी आहे. ती दृष्टी द्रष्ट्याची भावना वा मनःस्थिती हेही अन्तिम सत्य मानीत नाही, व्यक्तिनिरपेक्ष दृश्य हेही अन्तिम सत्य मानीत नाही; तर वस्तूचे व्यक्तिनिष्ठ परंतु गूढ आणि अपार दर्शन हे अन्तिम सत्य मानते. अर्थात हे दर्शन अनिर्वचनीय अथवा शब्दातीत असते.

व्यक्तिनिष्ठ आणि भावनाप्रधान भूमिकेवरून वस्तूच्या घडलेल्या अशा शब्दातीत आणि वास्तवातीत दर्शनाचे पुरावे अनेक भाषांतील काव्यात सापडतात. आधुनिक मराठी काव्यातही सापडतात. अशा प्रकारचे वास्तवातीत व शब्दातीत काव्य ओळखून त्याचे महत्त्व कळण्यास एक विशिष्ट संवेदनक्षमता लागते, हे तर उघडच आहे. परंतु इतर काव्य तरी विशिष्ट संवेदनेखेरीज कळते थोडेच? या संवेदनक्षमतेखेरीजही काही मानसिक तयारी आवश्यक असते. गूढगुंजनात्मक काव्याचे आकलन होण्याकरिता त्या काव्यासंबंधीच्या कित्येक चुकीच्या कल्पना सोडून देण्याची तयारी व्हावी लागते. मराठी वाङ्मयात तरी कित्येक चुकीच्या ग्रहांमुळे, वाचकाजवळ

* या ग्रंथाच्या विभाग १ ची, ३ व ५ ही प्रकरणे पाहा.

असलेल्या थोड्याफार संवेदनक्षमतेलाही ग्रहण लागल्याचे पुष्कळदा आढळून येते.

पहिली गोष्ट म्हणजे सौंदर्यवाद व वास्तववाद हे ज्याप्रमाणे शैलीचे प्रकार नव्हेत, त्याप्रमाणे गूढवाद ही देखील केवळ एक शैली नव्हे. फार काय, गूढवाद ही स्वेच्छेने पत्करण्याची भूमिका देखील नव्हे. सौंदर्य आणि सत्य यांच्या चिंतनात न कळत येऊन जाणारी अशी ती एक भूमिका आहे. त्या भूमिकेवर जाऊन केलेल्या चिन्तनाची प्रमुख खूण म्हणजे अनुभवाच्या अनिर्वचनीयतेसंबंधीची मनोमन खात्री. ही अनिर्वचनीयता अर्थातच अनुभूतीच्या अपारतेतून व अगाधतेतूनच निर्माण झालेली असते. असा अपार अनुभव एखाद्या साध्या दृश्यातूनही कवीला येऊ शकेल. या अपार अनुभूतीमुळे कवीला क्वचित विश्वाचे कोडे उलगडल्या सारखे वाटेल; क्वचित विश्वाच्या बुडाशी असलेले अन्तिम सौंदर्य क्षणैक अन्तर्दृष्टीपुढे चमकून गेल्यासारखे वाटेल; क्वचित विश्वाला आधारभूत असलेले सत्य प्रतीत झाल्यासारखे वाटेल. अर्थात काव्यातील गूढगुंजन हे एका सुंदर, अपार, अगाध, अविस्मरणीय आणि अनिर्वचनीय अशा अन्तःप्रतीतीसंबंधी असते. त्या प्रतीतीने, 'विश्वाचे कोडे उलगडले,' असे कवीला त्या क्षणापुरते भासले, तरी त्याचे गूढगुंजन एखादा नवा दार्शनिक सिद्धान्त सांगत नाही; पूर्वीच्या एखाद्या प्रसिद्ध दार्शनिक सिद्धान्तावर आधारलेले तर ते कधीच नसते. अन्तःप्रतीतीला आधाराची गरज नसते,—नव्हे जुन्या गूढानुभवाचा आधार हे काव्यातील गूढगुंजनाचे एक वैगुण्यच ठरते. गोविंदाग्रजांच्या 'मुरली'तील किंवा 'फुटक्या तपेली'तील गूढगुंजन पोकळ आणि बदसूर वाटते, ते जुन्या वेदान्ताच्या सुलभ आधारामुळेच होय. या दोन्ही कवितांतील गोविंदाग्रजांची अनुभूती, अपार आणि अनिर्वचनीय तर नाहीच, पण स्वतंत्रही नाही. मराठी संतवाङ्मयातील प्रसिद्ध कल्पना थोड्या झगझगीत रूपकांच्या व अतिशयोक्तीच्या साहाय्याने मांडण्याच्या करामतीपलीकडे या कवितात काहीच नाही. 'गूढगुंजनात्मक कवितांचे अपूर्वत्व प्रतीतीत असते, प्रकटनपद्धतीत नसते, हे सिद्ध करणारी हिणकस उदाहरणे' एवढेच मराठी गूढगुंजनात्मक काव्यात, गडकऱ्यांच्या या दोन कवितांचे स्थान राहील.

या कवितांच्या निमित्ताने मराठी वाङ्मयात गूढगुंजनासंबंधी असलेला आणखी एक गैरसमज सांगितला पाहिजे. कविता वेदान्तपर असली की, तिला गूढगुंजनात अन्तर्भूत करावयास हरकत नाही, अशी कित्येकांची समजूत दिसते. गूढगुंजनात्मक कवितेत अद्वैतात्मक—अथवा अधिक शास्त्रशुद्ध भाषेत म्हणजे निर्द्वैद्वात्मक † अनुभव पुष्कळदा आढळतो, असे म्हणता येते. पण अद्वैतविषयक कविता असली की, ती गूढगुंजनात्मक असेलच असे नव्हे. ती केवळ जुना तार्किक सिद्धान्त नव्या दृष्टान्तांनी

† अहिताग्नि राजवाडे यांनी या दोन संज्ञांतील भेद आपल्या ग्रंथांत प्रथम दाखवून दिला.

रंगविणारी कविताही असू शकेल. या दृष्टीने मराठी कवितेच्या वर्गीकरणातील आजची पहिली गरज म्हणजे गूढगुंजनात्मक कविता आणि वेदान्तपर कविता असे दोन वेगवेगळे प्रकार मानणे ही होय. रेव्ह. टिळक यांच्या दोन कवितांच्या उदाहरणाने हे स्पष्ट होण्यासारखे आहे.

रेव्ह. टिळक यांची 'आंधळा झालो तर' ही कविता गूढगुंजनपर आहे असे सामान्यतः कोणासही वाटणार नाही. उलट * 'हा एक कक्षेत छावा गजाचा दुजी-माजि हा सिंह केकावतो' या भव्य कल्पनेने आरंभणारी त्यांचीच कविता उघड उघड 'अहं ब्रह्मास्मि' या महावाक्यावर,—नव्हे, या अद्वैतानुभवावर आधारलेली आहे. पण 'आंधळा झालो तर' या कवितेचा शेवटचा भाग अपूर्व, अपार, अन्तिम सत्याची प्रतीती या दृष्टीने, गूढगुंजनाच्या उपरिनिर्दिष्ट प्रकारात जितका यथार्थतेने अन्तर्भूत करता येईल, तितकी 'पुरे जाणतो मीच माझे बळ' ही कविता करता येणार नाही. अर्थात ही कविता उघडपणे 'अहं ब्रह्मास्मि' या प्रसिद्ध सिद्धान्ताचेच विवरण करीत असली, तरी तीही गूढगुंजनपरच आहे व 'कविता' म्हणूनही उत्कट आहे, हे मान्य केले पाहिजे. या कवितेची आविष्कारपद्धती प्रभावी आहे, तिजमधील अनुभूती कवीची, एका दुर्लभ क्षणीची स्वतःची आहे; पण ती स्वतंत्र वा अपूर्व नाही. ती अनुभूती घेतांना त्याला वैदिक ऋषींच्या महावाक्याचे स्मरण आहे. पण गोविंदाग्रजांच्या उपरिनिर्दिष्ट दोन कवितांतील पोकळ शाब्दिक खेळ मात्र रेव्ह. टिळकांच्या या अद्वैतपर कवितेत नाही.

'आंधळा झालो तर' या कवितेत कवी अंधत्वाच्या संभाव्य संकटाशी मनातल्या मनात झगडत आहे. संकट उघडपणे शारीरिक आहे. त्याने होणारी हानी कवीच्या दृष्टीने विशेष भीषण आहे, कारण अनुभूती, विशेषतः सौंदर्यानुभूती हेच कवीचे जीवितसर्वस्व होय. परंतु संभाव्य अन्धत्वाशी मानसिक झुंज देता देता कवीला एक नवेच दर्शन घडते.

"खोटे हे भय, काय चित्त सकलव्यापी नसे हे मला ?"

नेत्रांच्या अभावी कवी सृष्टीला मेल्यासारखा होईल, ही प्राकृत जनांची भीती कवीच्या मनातून नव्या प्रकाशाच्या किरणासरशी अन्धाराप्रमाणे एका क्षणात नाहीशी होते. तो विचारतो,

"..... काय चित्त सकलव्यापी नसे हे मला ?"

हे प्रकाशकिरणरूप सत्य कवीने या कवितेत पुढे अनेक उदाहरणांनी सिद्ध केले आहे. हा विस्तार थोडाफार गद्यप्रायही वाटतो. तथापि चर्मचक्षूपेक्षा मानसचक्षूंनीच कवी अधिक पाहात असतो, ही कवीला झालेली प्रतीती या महाभयाच्या क्षणी जणू नवजन्मलाभासारखीच होती. कवी पुढे विचारतो—

* "पुरे जाणतो मीच माझे बळ" रेव्ह. टिळक.

मूर्ती मोहक ज्या पुढेच दिसती स्वप्नात जागेपणी,
त्या त्या काय विलोकितो सकल मी, सांगा, मला लोचनी ?

मनुष्याचे चित्त डोळ्यांवर अवलंबून नाही. ते सकलव्यापी आहे; डोळ्यांनी दिसणाऱ्या सौंदर्याहून प्रतिभेला स्वतःला निर्माण करता येणारे सौंदर्य अमर्याद आहे, हा अनुभव परिचित अर्थाने अद्वैतपर किंवा ब्रम्हानुभूतिपर नसला, तरी तो एका अर्थी पार्थिव बंधनांच्या पलीकडे नेणारा आहे. शिवाय तो एका अपूर्व क्षणी कवीला स्वतःला स्फुरलेला आहे. या दृष्टीने ही कविता 'पुरे जाणतो मीच माझे बल' या उघड उघड 'अहं ब्रम्हास्मि' हा सिद्धान्त पुकारणाऱ्या कवितेहूनही गूढ आणि अपार अनुभूतीने भरलेली आहे. 'पुरे जाणतो मीच माझे बल' या कवितेत कवीने उपनिषदातील जुनाच अनुभव सांगितला आहे; इतकेच नव्हे, तर तो सांगताना तत्वज्ञानातील परिचित कल्पना जशाच्या तशा वापरल्या आहेत. उदाहरणार्थ

मी ईश्वराच्या जगत्कारणाच्या खरी हेतुची पूर्तता मंगल !

या पंक्तीत, " मानवनिर्मितीच्या रूपाने ईश्वराचा जगन्निर्मितीमागील हेतू सफल झाला आहे " ही प्रसिद्ध पाश्चात्य कल्पना आहे. आपल्याकडे नरजन्म दुर्लभ मानतात तो काही अन्य कारणांनी मानीत असले, तरी त्याच्या मागे हीच कल्पना आहे गूढगुंजनात्मक कवितेच्या बुडाशी केवळ एखादी वेदान्तपर कल्पना नसते, तर भव्य आणि 'सकलव्यापी' असा अनुभव असतो. यातील 'अनुभव' शब्दाला महत्त्व आहे. लॉंजायनस् हा प्राचीन पाश्चात्य टीकाकार जेव्हा 'भव्यता'† ही वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची कसोटी ठरवितो, तेव्हा तो केवळ कल्पनेच्या आणि शैलीच्या भव्यतेवर भर देतो. " The sublime consists in a certain consummateness and eminence of words, not calculated but 'opportunely out flung'" ‡ ही कल्पनांची आणि शैलीची भव्यता ज्ञानेश्वर, मिल्टन आणि सावरकर यांच्या काव्यांत जागजागी आढळते. परंतु केवळ भव्य कल्पना म्हणजे 'गूढानुभव' नव्हे.

वास्तविक 'गूढगुंजन' हा शब्द प्राचीन भारतीय वाङ्मयात सापडत नाही. म्हणूनच त्या ऐवजी 'सायुज्यतावाद', 'प्रतीतिवाद', 'रहस्यवाद' हे शब्द वापरणे कित्येकांनी पसंत केले आहे. तथापि हे सर्व शब्द अयोग्य नसूनही गूढगुंजन हाच शब्द काव्यातील गूढानुभववर्णनाला लावणे सोयीचे आहे, असे माझे मत झाले आहे. 'साक्षात्कार', 'सायुज्यता' इत्यादी शब्द, भारतीय परंपरेतील तर आहेतच,

† दिल्ली युनिव्हर्सिटीचे डॉ. नगेन्द्र, लॉंजायनसूच्या ग्रंथांच्या हिंदी भाषांतरात 'सब्लिमिटी' या अर्थी 'औदात्त्य' हा शब्द वापरतात.

‡ Quoted in the Dictionary of World Literature : J. T. Shipley.

पण शिवाय 'गूढगुंजन' या शब्दापेक्षा अधिक निश्चितार्थवाचक आहेत, हे उघड आहे. पण ते वाङ्मयाच्या क्षेत्रतील नसून परमार्थसाधनाच्या क्षेत्रातील आहेत. त्यांच्या श्रेष्ठ कुळीचा कित्येक साहित्यिकांना मोह पडत असला, तरी साहित्यिकांनी आपली कुळी विसरून चालणार नाही, —नाही तर, श्रेष्ठ संज्ञेचा उपयोग कनिष्ठ वस्तूच्या निर्देशाकरिता केल्याचा दोष पत्करावा लागेल.

पाश्चात्य देशातही 'मिस्टिसिझम्' या संज्ञेचा उपयोग प्रथम परमार्थाच्या क्षेत्रातच झाला. किंबहुना अद्यापही त्या शब्दाचे खरे स्थान धार्मिक वाङ्मयातच आहे. जुन्या काळी 'ईश्वराच्या समीपत्वाची साक्षात जाणीव' या अर्थाने तो शब्द तिकडे वापरला जाई. जुन्यात जुने खिस्ती साधक अशा प्रकारच्या सामीप्यभावाला 'Contemplation' अथवा 'ध्यानावस्था' हा शब्द वापरीत. परमेश्वराला बुद्धिगम्यतेच्या, किंबहुना मानसिक आकलनाच्या पलीकडे मानणे, हे अशा धार्मिक गूढवादाचे प्रमुख लक्षण म्हणता येईल. या अर्थाने पाहाता गूढानुभवाचा किंवा सामीप्यभावाचा निर्देश, शब्दांनी करणेच अशक्यप्राय ठरून, 'नेति नेति' चा, 'Agnostia' चा, किंवा 'Via Negativa' चा उपयोग परमार्थवाङ्मयात करावा लागणे साहजिकच आहे. वाङ्मयीन गूढानुभववर्णनातही या अभावात्मक किंवा "नेति" च्या भाषेचा उपयोग करावा लागतोच.

हर्ष खेद ते मावळले,
हास्य निमाले,
अश्रु पळाले;
कण्टकशल्ये बोथटली,
मखमालीची लव वठली;
काही न दिसे दृष्टीला
प्रकाश गेला
तिमिर हरपला;
काय म्हणावे या स्थितिला ?—
झपूर्झा ! गडे झपूर्झा !

'झपूर्झा' या केशवसुतांच्या प्रसिद्ध कवितेतील वर उद्धृत केलेल्या ओळी वाङ्मयीन गूढानुभवाच्या प्रातिनिधिक म्हणून अभ्यसनीय आहेत. प्रकाशही नव्हे तिमिरही नव्हे; हर्षही नव्हे, खेदही नव्हे; कंटकवत्ही नव्हे, पुष्पवत्ही नव्हे; अशा या स्थितीला काय म्हणावे, ते कवीला समजत नाही. म्हणून अखेर तो 'झपूर्झा' या प्रायः पोरकट उद्गारवाची शब्दाने या अनिर्वचनीय स्थितीचा निर्देश करतो.

'ईशसामीप्यप्रतीती' हे जर पारमार्थिक गूढानुभवाचे गमक मानले, तर केशवसुतांच्या या कवितेतील अपूर्व अनुभूतीचे गमक 'हर्षखेदातीतत्व' हे ठरेल. वाङ्मयीन गूढानुभूतीचेही एक गमक विश्वात एकच सत्य, एकच सूत्र, एकच

सौंदर्य, एकच प्रेम दिसून येणे, हे आहेच. परन्तु सर्व गूढगुंजनपर कविता या पातळीवरूनच लिहिल्या जातात असे नव्हे. या दृष्टीने केशवसुतांची ही प्रसिद्ध कविता वैशिष्ट्यपूर्ण आहे, तिजमध्ये वर्णिलेला अनुभव तादात्म्यपर किंवा 'Unitive'नसून 'Transcendental' किंवा शब्दातीत आहे. या कवितेतील पुढची कडवी या अवस्थेचे 'नेति'–स्वरूपी वर्णन करणारी नसून, काही अंशी त्या अवस्थेच्या सफलतेचे वर्णन करणारी आहेत. तसेच, 'हर्षखेदाच्याही पलीकडे काही आहे हे विसरू नका' असे आत्मविश्वासाने बजावून, पुढे 'व्यर्थी अधिकचि अर्थ वसे' हे तात्त्विक सत्य घोळविणारी आहेत. लोक कितीतरी जमीन पडीक म्हणून सोडून देतात. पण—

तरी न तेथुनि वनमाला
आणायाला,
अटक तुम्हाला

असा उपदेशही 'व्यर्थातील अर्थ' उलगडून दाखविताना कवीने या कवितेत केला आहे. लौकिक दृष्ट्या 'व्यर्थ' समजल्या गेलेल्या गोष्टीत 'अधिकच अर्थ वसे' हे सांगून, कवीने ज्ञानाच्या मर्यादेपलीकडे 'धीरत्व धरून। उड्डाण करून' गेल्यावरच 'गूढगीते' ऐकायला सापडतात असे पुढे सांगितले आहे.

सारांश कवितेचे पहिले कडवेच काय ते खऱ्या अर्थाने गूढगुंजनपर आहे. फार तर त्याच धुंदीत त्या गूढ अनुभवाचे समर्थन करणारे दुसरे कडवेही गूढगुंजनपर म्हणता येईल. पहिल्यात अतीन्द्रिय अनुभवाचे उत्स्फूर्त वर्णन आहे, तर दुसऱ्यात विरोधाभासात्मक पण बेहोष भाषेत त्याच अनुभवाचे समर्थन आहे. पण कवितेची पुढची चार कडवी मात्र, काही अंशी प्रतिपादनात्मक (Didactic) तरी, नाही तर पुरुषप्रकृतीच्या ठरीव पोपटपंचीने भरलेली तरी आहेत. या कवितेचा 'पूर्ण अर्थ लागत नाही,' हा काही टीकाकारांचा समज बरोबर नाही. तथापि मराठी गूढगुंजनपर कवितेतील गुण आणि दोष एकत्र पाहायचे असतील, तर केशवसुतांच्या या प्रसिद्ध कवितेचा निर्देश केला तरी पुरे, असे मात्र खास म्हणता येण्यासारखे आहे.

आधुनिक मराठी काव्यात ज्या कविता गूढगुंजनपर म्हणून प्रथम गाजल्या, त्यांच्यांतील गुणदोषावरून 'गूढगुंजन' या वाङ्मयीन प्रकारासंबंधी मराठीत कित्येक कल्पना रूढ झाल्या. खऱ्या गूढगुंजनाचे स्वरूप अधिक स्पष्ट करण्यापूर्वी, त्यासंबंधीच्या रूढ कल्पनांचा निर्देश करणे, या दृष्टीनेच, अधिक उपयुक्त ठरेल. यापैकी पहिल्या कल्पनेचा उल्लेख यापूर्वीच येऊन गेला आहे. 'गूढगुंजन म्हणजे जुन्या ब्रह्ममायेच्या हरदासी पोपटपंचीची नवी आवृत्ती' ही ती कल्पना होय. 'दुर्बोधता' ही गूढगुंजनाची अपरिहार्य सहचरी होय, ही या क्षेत्रातील दुसरी कुकल्पना होय. 'कलात्मक अस्फुटतेचा सहेतुक वापर म्हणजेच गूढगुंजन' ही तिसरी कल्पना होय. ही तिसरी कल्पना मात्र केवळ कुकल्पना नव्हे; कारण रवीन्द्र-

नाथांसारख्या कित्येक चांगल्या कवींनीही अशा कलात्मक अस्पष्टतेचा पडदा आपल्या काव्यावर सोडलेला आढळतो.

दुर्बोधता आणि सहेतुक अस्फुटता ही गूढ काव्याची प्रमुख लक्षणे नव्हेत; दुर्बोधता हा तर उघड दोषच होय. अनुभव मुळात गूढ आणि अपूर्व असल्यावर तो पुन्हा दुर्बोध करण्याचे वा दुर्बोध होण्याचेही कारणच नाही. तो रूपकांच्या साधनाने थोडा-फार स्पष्टच होईल;—फार तर प्रत्येक वाचकाला सारखाच स्पष्ट होणार नाही, एवढेच काय ते. काव्यमय आविष्काराच्या द्वारे अनुभव स्पष्ट होऊनही गूढ राहिल्याचे आधुनिक मराठीतील उदाहरण म्हणजे तांबेकृत 'नववधू प्रिया मी बावरते' या प्रख्यात कवितेचे सांगता येईल.

मला येथला लागला लळा,
सासरिं निघतां दाटला गळा,
बागबगीचा येथला मळा
सोडितां कसें मन चरचरतें
अता तूंच भयलाज हरी रे
धीर देऊनी ने नवरी रे
भरोत भरतिल नेत्र जरी रे !
कळ पळभर मात्र खरे घर ते !

या ओळींसारख्या ओळी हायस्कूलमधील मुलांनाही सहज समजावून सांगता येतील. पण या स्पष्टार्थांतून जो अस्फुट अर्थ सूचित होतो, तो चिन्तनशील वाचकांना एका गूढ, अपूर्व आणि अपार अशा दृश्याजवळ नेऊन पोहोचवितो. या कवितेतील सुगमता आणि स्पष्टता फसवी आहे. इतकी फसवी की, कित्येक विद्वान ही कविता खऱ्या नववधूसंबंधी आहे असेच मानतात! जीवरूपी वधू इहलोकरूपी माहेर सोडून ईश्वररूपी वराकडे जाताना उगीच विव्हल होते; तिला पळभराची कळ सोसावी लागत असली, तरी तिचे 'खरे घर ते!' हा, तांब्यांच्या समानधर्म्याचे नेत्र ओलावून टाकणारा, अर्थ मनातही न येता, ते ही अपार ध्वनीची कविता वाचू शकतात!

या कवितेतील रूपक लक्षात आल्यावरही, ही कविता केवळ एक दीर्घरूपक किंवा Allegory ‡ म्हणून सोडून देण्याची चूक होते. या कवितेतील वाच्यार्थामुळे डोळ्यासमोर उभे राहणारे दृश्यही कमी काव्यमय नसल्याने, त्या दृश्याचा आस्वाद घेणारांनाही कवितेचा संपूर्ण आस्वाद घेतला, असा दावा सांगता येईल. रूपक ओळखणारांना तर तो दावा अधिकच जोराने सांगता येईल.

‡ " An allegory is never mysticism " Aurobindo Mandir Annual 1947: P. 57 : Nolini Kanta Gupta.

तथापि रूपकाची योजना करून कवीला केवळ दोन वेगवेगळी चित्रे डोळ्यापुढे उभी करायची नाहीत. तर प्रामुख्याने दुसरे चित्रच उभे करायचे आहे. कवी त्या चित्राला का व कोणते प्रामुख्य देतो, कवीच्या डोळ्यांपुढे ही कविता लिहिताना जीवनातील कोणता अनुभव, कोणती वस्तुस्थिती व कोणती समस्या आहे, ते लक्षात घेण्याची आवश्यकता ज्याला पटली, त्यालाच या कवितेचा प्रमुख ध्वनी कळला,—'सार' कळले,—असे मानता येईल. ज्याला या कवितेतील प्रमुख ध्वनी कळला, त्याला ती केवळ सासरी जाणाऱ्या मुलीसंबंधी आहे असे कधीच वाटणार नाही. 'ही कविता जीवनातील एका प्राणभूत आणि अंतिम अशा साक्षात्कारासंबंधी – vision संबंधी आहे,' ही गूढ आणि अपार बाजू ज्याच्या ध्यानात आली, त्यालाच ही कविता खरी समजली हे उघड आहे. अर्थात कवितेचा हा खोल अर्थ ध्यानात येण्याला जुन्या अलंकारशास्त्रापेक्षा, आधुनिक कल्पक टीका व कवि-चरित्राच्या साहाय्याने केलेली संदर्भ-मीमांसा (Biographical criticism) याचाच अधिक उपयोग आहे.

दुर्दैवाने, स्पष्ट पण खोल अशा गूढवादी कवितांपेक्षा दुर्बोधत्वामुळे 'गूढ' अशा कविताच मराठीत अधिक गाजल्या आहेत. याचे कारण दुर्बोधता म्हणजेच गूढता ही कल्पनाही असू शकेल. कवी 'Bee' यांच्या गूढ कवितांना मी गडकऱ्यांच्या पोकळ वेदान्ती कवितांच्या वर्गात खासच घालणार नाही. 'बी' हे जीवनाच्या अन्तिम रहस्याबद्दल चिंतन करणारे व त्याचा स्पर्श घडलेले कवी होते, हे निःसंशय. परंतु त्यांच्या तीन प्रसिद्ध कविता—वेडगाणे, पिंगा आणि चाफा—गूढतेपेक्षा क्लिष्टतेमुळेच अधिक प्रसिद्धी पावल्या आहेत. त्यातल्या त्यात 'वेडगाणे' या कवितेत दुर्बोधतेबरोबरच अकारण अफाट कल्पनांची भर पडून, हाती मात्र त्या मानाने काहीच लागत नाही. 'पिंगा' आणि 'चाफा' यातील नक्की भूमिका हाती लागत नसली, तरी त्यातील भराऱ्यांची सर्वसामान्य दिशा लक्षात येते व त्यातील मनोमय दृश्ये वाचकाला भव्य आणि उदात्त भूमिकेवर नेतात. कवीने यां क्षणी काही विलक्षण अनुभविले आहे, एवढी वाचकाची खातरी पटते. परंतु–

पिंगा माझा सोन्याचा
पंजर रत्नाचा त्याचा,
पहा ! उघडिले दाराला.
पिंगा आकाशी गेला !

यासारख्या ओळीत बहुधा कुणाला काही हाती लागेलसे वाटत नाही ! तथापि —

गोंगाटाला थांबविले
श्रवण मनाला कळु न दिले
कौशल्याची नवलाइ
रस चोरुनि प्याल्या बाई !

या साध्याच ओळींमधील 'चोरुनि प्याल्या,' त्या कोण याचा संदर्भ लक्षात घेणाऱ्या वाचकाला 'प्रसन्न हृदयाच्या कोशी' असलेल्या 'सौरभसरासीं'चा आनंद डोळ्यांपुढे उभा राहिल्याशिवाय राहणार नाही. तसेच,

अनेक चरणांचे जाणे
अनेक चित्तांचे स्फुरणे,
दृष्टी, वाणी, गती, मती.
एकच येथुन तेथुन ती

या ओळीत वर्णिलेल्या तदाकार 'वृत्तींचे बळ' लक्षात येऊन

वृत्तीचे बळ मज मिळता
विश्व सकल आले गिळता

या ब्रम्हानंददर्शक ओळींचे रहस्य ध्यानात येऊ शकेल. पण यापुढील आठ कडव्यात आविष्कारातील असंयमामुळे या 'भ्रमरा'चा (Bee चा) पिंगा बेताल बनला आहे. अगदी शेवटच्या कडव्याने मात्र नेमक्या समेवर पदन्यास करून या ब्रह्मानंदनृत्याला फिरून उंची लाभवून दिली आहे. ते साधे, पण उदात्तस्थितिसूचक कडवे असे—

मज कसले जाणे येणे
भाव अभावाविण असणे
बुद्‌बुद् हो की कल्लोळ
अर्णवपद माझे अढळ !

संदिग्धता व असंयम याखेरीज या प्रसिद्ध गूढवादी कवितेतील दोष म्हणजे अनुभूतीचा व रूपकाचा ठरीवपणा. प्रकृतिपुरुषाच्या ज्या जुन्या कल्पनांच्या गळ्यात केशवसुत व गडकरी जाऊन पडले, त्यांच्याच गळ्यात येथे 'बी' जाऊन पडले आहेत. बी यांचा संबंध भारतीय आध्यात्मिक कल्पनांशी अधिक आपुलकीचा आहे, हे मात्र त्यांच्या या पारंपरिक रूपकातूनही लक्षात आल्यावाचून राहात नाही.

'बी' यांच्या सर्वांत प्रसिद्ध अशा 'चाफा' या कवितेतही अकारण अस्पष्टतेचा दोष आहेच. ज्या अस्पष्टतेने सूचकता वाढते, ती 'सूचक अस्पष्टता' च काव्यमय ठरते व गूढगुंजनाला पोषक ठरते. 'चाफा' या कवितेत अतीन्द्रिय प्रेमाची महती सूचित करायची आहे हे उघड आहे. परंतु ती महती ज्या दीर्घ रूपकातून सूचित करायची आहे, ते रूपकच स्पष्ट होत नाही. स्त्रीलिंगी प्रथम प्रथमपुरुषात लिहिण्याची बींच्या पिढीच्या कवींची एक आवडती लकब होती. 'चाफा' या कवितेत—

गेले 'आंब्याच्या' वनी
म्हटली मैनांसवे गाणी
आम्ही गळ्यात गळे मिळवून.

असे म्हणणारी 'ती' — अथवा 'चंपकप्रिया' — कोण, हे स्पष्ट होत नाही. वाचकांची ही तक्रार आणि जिज्ञासा काव्यदृष्ट्या अप्रस्तुत आहे असे खासच म्हणता येणार नाही. केशवसुतांच्या 'पुष्पाप्रत'‡ या कवितेतील पुष्पविशेष नेमके कोणते, हे न कळताही कवीचे दुःख कळू शकते. कवी बाल्यात जितका निसर्गाला जवळ होता, तितका आता तो नाही, हे त्याचे 'पुष्पाप्रत' मधील दुःख सहज समजण्यासारखे आहे. टॉमस् हूड् याच्या 'I rememper, I remember' या शब्दांनी सुरू होणाऱ्या साध्या शैशवस्मृतिपर कवितेचा शेवट एकदम 'स्वर्गसमीक्षता' नष्ट झाल्याच्या गंभीर विलापात * होतो. निसर्गसमीपता आणि स्वर्गसमीपता यांचे 'रोमँटिक्' वृत्तीच्या कवींना एक प्रकारचे वेडच असते. अकृत्रिम जीवन म्हणजेच निसर्गसमीपता; आणि आदर्शवादी जीवन म्हणजेच स्वर्गसमीपता. स्वर्गसमीपता किंवा आदर्शवादी जीवन या अर्थी बालकवी 'दिव्य' हे नामही वापरतात. बालकवींनी केलेला हा उपयोग सदोष आहे. 'दिव्य' या विशेषणाचा अर्थ जरी स्वर्गीय हा असला, तरी 'दिव्य' या नामाचा अर्थ मराठीत 'कठिण कसोटी' किंवा 'Ordeal' असा आहे. 'बी' कवींच्या चाफा या कवितेत केशवसुतांच्या आवडत्या स्वर्गसमीपतेची ओढ नसली, तर स्वर्गीय अथवा अतीन्द्रिय प्रेमाची ओढ आहे. पण अखेर वासनारहित प्रेमापर्यन्त येणारी आणि प्रारंभी सृष्टीतील आवेगयुक्त पार्थिव प्रेमावर रेंगाळणारी ही 'चंपकसखी' कोण, हे न कळल्याने, कवितेत एक प्रकारचा अवास्तवपणा किंवा पोकळपणा जाणवतो. गूढवादी कवितेतून एक प्राथमिक, बाह्य किंवा स्थूल अर्थ निघाल्यानंतर त्या अर्थातूनच सूक्ष्म किंवा गूढ अर्थ सूचित व्हावयाचा असतो. या कवितेतील बाह्य अर्थ स्पष्ट होण्याला मुख्य अडचण म्हणजे ही सर्व व्याकुळता कुणाची हेच कवीने स्पष्ट केलेले नाही, ही होय. वाचकाच्या डोळ्यापुढे 'खन्त करणारा,' 'काही न बोलणारा' आणि अखेर निर्विषय असे "शुद्ध रसपान" करण्याची भाषा काढल्याबरोबर फुलून येणारा चाफाच काय तो उभा राहतो. त्याला आढळणारी प्रिया कोण, हे निसर्गातील परंपरेवरूनही कळण्यासारखे नाही, की संस्कृत वा मराठी काव्यसंकेतावरूनही कळण्यासारखे नाही. हवी ती काल्पनिक प्रिया उभी करण्याचा कवीला अधिकार असून त्याने तोही अधिकार बजावलेला नाही. "आम्हा मुखस्तंभ राणा मुळी आवडेना! रे आवडेना!" "चल येरे येरे गड्या! नाचू ऊड्ड घाल् फुगड्या!" असे म्हणणारी ही धीट आणि प्रमत्त प्रिया कोण, हे सांगण्याची कवीला गरजच भासत

---

‡ 'पुष्पा सुंदर किती तू दिससी'

* .... 'Tis little joy to know
I'm farther off from Heaven, than
When I was a boy.

नाही ! ‡

या कवितेतील दोष केवळ संदिग्धतेचाच आहे, असे नाही. या संदिग्धतेमागे 'बी' कवींची विशिष्ट काव्यविषयक वृत्ती आहे, असे मला वाटते. सृष्टीतील वा कल्पनेतील दृश्याच्या सत्यतेपेक्षा 'बी' ना सिद्धांन्ताच्या सत्यतेची ओढच अधिक असे. आपण 'सिद्धान्त' सांगितला म्हणजे पुरे, त्यामागील रूपककथा अपुरी, अस्पष्ट किंवा प्रत्ययहीन असली तरी पर्वा नाही, अशी त्यांची वृत्ती असे. ही त्यांची वृत्ती 'वेडगाणे' व 'पिंगा' या कवितातही दिसून येतेच. काव्यमय दृश्याने पुलकित होऊन कविता स्फुरण्याऐवजी, उदात्त सिद्धान्ताचा किंवा वेदान्ततत्त्वाचा आवेश येऊन कविता रचण्याचा हा प्रकार होय. अशा कवितेत तात्त्विक अथवा Didactic भागच अधिक असतो. तात्त्विक कविता आणि गूढगुंजनात्मक कविता यांमध्ये भेद आहे, इतकेच नव्हे, तर तात्त्विक किंवा Didactic* कविता ही हीन दर्जाची होय हे प्रायः सर्वमान्य आहे. याचा अर्थ 'चाफा' ही प्रसिद्ध कविता अगदीच रुक्ष आणि काव्यहीन आहे असा मात्र नव्हे. एक उदासीन, विरक्त आणि एकाकी व्यक्ती, आणि प्रेमाच्या प्रतिसादाने ती फुल्लून येत नाही म्हणून आकाशपाताळ एक करणारी दुसरी व्यक्ती, यांच्यांतील संबंधाचे चित्र रेखाटताना कवीने प्रायः संपूर्ण निसर्गजगतातील प्रेमावेशाची चित्रे परिणामकारक काढली आहेत.

'Love's philosophy' या आपल्या प्रसिद्ध कवितेत शेले याने सर्व चराचर सृष्टीला प्रेमरूपी गुरुत्वाकर्षणाचा कायदा व्यापून राहिला आहे असे प्रतिपादन करून, आपल्या प्रियेला आवाहन केले आहे. त्याच सृष्टिक्रमाची चित्रे चाफ्याची प्रिया अधिक आवेशाने काढते. परन्तु शेलेच्या कवितेत स्वतः शेलेच प्रेमाराधन करीत असल्याने जो जिवन्तपणा प्रत्ययाला येतो, तो 'बीं'च्या वनस्पतिसृष्टीतील अनामिक नायिकेच्या आराधनेला येत नाही. पण काही कवींचे लक्ष तत्त्वावरच खिळलेले असते; ते तत्त्व मानवी सृष्टीतील वा वनस्पतिसृष्टीतील ज्या घटनेतून सूचित होत असते त्या घटनेकडे नसते. अर्थात अशा कवींची कविता मूर्ततेत किंवा Concreteness मध्ये उणी पडते; अमूर्त तत्त्वाच्या प्रतिपादनामुळे तात्त्विक बनते.

* * *

‡ या कवितेतील हा दोष अनेकांना जाणवला असेल; परंतु प्रो. म. वा. धोंड यांनी अलीकडे प्रसिद्ध केलेल्या या कवितेच्या चिकित्सक अभ्यासात तो त्यांनी उत्तम प्रकारे उघड केला आहे. (सत्यकथा–डिसेंबर १९६२)

* "If it seems that the idea existed before the form, the work is didactive." J. T. Shipley : Dictionery of Literary Terms या व्यापक अर्थाने मी Didactic हा शब्द येथे वापरीत आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर. स्थळ...
अनुक्रम..... वि: .....
क्रमांक ..... दी: वि: .....

२०

गूढवाद (उत्तरार्ध)

'चाफा' कवितेची अधिक मीमांसा—'चाफा'मधील ती कोण?— 'चाफा' कवितेतील अतीन्द्रीय प्रेमाची आकांक्षा—गूढार्थ व स्थूलार्थ यांचा संबंध—प्रो. घोंड यांचे अलीकडील विवेचन—'बी' यांच्या कवितेतील संदिग्धतेचे मूळ—शेलेची एक कविता—केशवसुतांची 'क्षणात नाहिसे होणारे दिव्यभास' ही कविता—शब्द-शक्तीची दुर्बलता हा तिचा विषय—'हरपले श्रेय' हे कसोटीचे उदाहरण (Test case)—जुन्या 'भारुडातील' गूढत्व—'नववधू' व 'हरपले श्रेय'; तुलना—गूढ नसून 'कूट' — आणखी एक कसोटीचे उदाहरण. 'घट भरा शिगोशिग'— रोमँटिक् व मिस्टिक् या दोन्ही हद्दींना भिडणारी—शेवटच्या कडव्या-तील रोमँटिक् आर्ततेची मीमांसा — इमर्सनच्या 'Not near enough' मधील भावनेचा पुनर्विचार — आलिंगनातही पुरेसे सान्निध्य नसल्याची रुखरुख—या रोमँटिक दुःखाचे आक्षेपक आणि त्यांना उत्तर — या दुःखाचा परिहार गूढवादी भूमिकेवरूनच शक्य—एका उर्दू गझलमधील आध्यात्मिक भूमिका—तांब्यांचे ईश्वराला आवाहन मात्र दोन्ही 'वादां'ना विघातक—उमरखय्याम ईश्वराच्याही न्यूनतेचा उल्लेख करतो.

गूढवाद (उत्तरार्ध)

'क्षणात नाहीसे होणारे दिव्यभास' ही केशवसुतांची कविता एका वेगळ्याच दृष्टीने चिन्तनीय आहे. एक अदृष्टपूर्व अशी सुंदरी कवीच्या अंतरात्म्याला एकदा दिसली. सर्व जगप्रसिद्ध सुंदरींच्या नावाने त्याने तिला संबोधून पाहिले, पण ती ढुंकूनदेखील पाहीना. अखेर सर्वस्वी अभिनव असे नाव तिला दिल्यावरच तिने मागे वळून पाहिले. या अपूर्व सौंदर्यामुळे बेभान बनलेला कवी, अखेर रूक्षव्यवहाररूपी 'अक्काबाई'च्या कर्णकटू हाकेमुळे शुद्धीवर आला. अर्थात ते दिव्यदर्शन तो विसरून गेला. पुन्हा त्याच परिसरात फिरत असता, त्याला त्या घटनेची पुसट आठवण झाली. परंतु त्या सुंदरीचे नामरूप मात्र त्याला मुळीच आठवेना. कवी शेवटी विलाप करून म्हणतो—

हा ! हा ! हे जर सर्व भास धरता येतील माते तर
पृथ्वीचा सुरलोक की बनवुनी टाकीन मी सत्वर

केशवसुतांची ही कविता गूढवादी आहे असे वाटण्याचा संभव आहे. एखाद्या दुर्लभ क्षणी कवीला अपूर्व सत्याचे किंवा सौंदर्याचे त्रुटित दर्शन झाले, तर तो एक प्रकारचा काव्यातील साक्षात्कारच होय. अशा प्रकारचा अपूर्व आणि अलौकिक 'Glimpse' हा गूढगुंजनात्मक काव्याचा विषय खास होऊ शकेल, आणि हाच केशवसुतांच्या या कवितेचा विषय आहे, अशी कल्पना होण्याचा संभव आहे. परंतु या कवितेचा विषय अपूर्व सौंदर्यदर्शनाने मनाची झालेली अनिर्वचनीय स्थिती हा नसून, अशा त्रुटित सौंदर्यदर्शनाचा अचपळपणा किंवा Elusiveness हा आहे. आणि सौंदर्यदर्शनाच्या चांचल्याची तरी कवीला खन्त का वाटत आहे ? तर ही सर्व त्रुटितदर्शने अथवा Glimpses त्याला 'धरता' येत नाहीत म्हणून ! (अत्युत्कट क्षणीही केशवसुतांचे भाषादारिद्र्य त्यांना किती रूक्ष भाषेचा आश्रय करायला लावी, ते 'भास धरता येणे' या रसापकर्षक शब्दप्रयोगावरून सहज ध्यानात येईल !)— सारांश ही कविता गूढानुभवाने अमर झालेल्या क्षणासंबंधी

नसून ते अनुभव अमर करण्याविषयीच्या असमर्थतेसंबंधी आहे. 'शब्द बापुडे केवळ वारा' हेच तत्त्व आणि हाच अनुभव कवीला येथे सांगावयाचा आहे. कवींना काही अपूर्व क्षणी जे भास होतात, ते जर त्यांना काव्यात चिरस्थायी करता आले असते, तर केशवसुतांचे लाडके 'सुरलोकसाम्य' त्यांनी पृथ्वीला अर्पण केले असते. 'मर्त्य जगाच्या आणि शाब्दिक अभिव्यक्तीच्या अपूर्णतेसंबंधी विलाप' हा या कवितेचा विषय आहे. 'दिव्य जगाची आणि अमूर्त सौंदर्याची अपूर्वता' हा तिचा विषय नव्हे. खिन्नता आणि व्याकुळपणा ही तिजमधील वृत्ती आहे; धन्यता आणि स्तिमितता ही नव्हे. व्याकुळपणा अथवा yearning हा रोमँटिक कवितेचा विषय होय; तर धन्यता आणि स्तिमितता हे गूढगुंजनात्मक कवितेचे विषय होत.

'हरपले श्रेय' ही कविताही गूढगुंजनाच्या विवेचनात एक कसोटीची कविता ठरण्यासारखी आहे. 'बीं' च्या गूढगुंजनात्मक कवितांप्रमाणे, या कवितेतही प्रथम-पुरुषी स्त्रीलिंगातच निवेदन आहे.

होत्ये अजाण माहेरी,
तो खेळ खेळल्ये परोपरी

'ज्या लेखनाला उघड अर्थाव्यतिरिक्त आणखी एखादा गूढ अर्थ असतो, ते गूढगुंजनात्मक लिखाण होय' या कामचलाऊ व्याख्येप्रमाणे ही कविता शंभर टक्के गूढगुंजनात्मक म्हणता येईल. 'पण गूढ म्हणजे खोल' या अर्थाने पाहाता, या कवितेतील गुप्त अर्थ एकदा कळला, की तिजमध्ये फारसा खोल अर्थ उरत नाही. ही कविता गूढगुंजनाचा एक नमुना म्हणून ऊल्लेखिण्यासारखी आहे; परंतु गूढगुंजानात्मक कवितांपैकी श्रेष्ठ कविता म्हणून ऊल्लेखिण्यासारखी मात्र नाही. आपल्या जुन्या कवींच्या 'भारुडात' कोड्यासारख्या किंवा उखाण्या-सारख्या काही कविता आहेत. उखाण्याचे उत्तर उघड नसते, या अर्थाने तो 'गूढ' असतो; परंतु एकदा ते उत्तर सुचले किंवा कळले, म्हणजे मग त्या उखाण्यात 'गूढ'ता सुळीच राहात नाही. उलट इतका वेळ आपणाला हे उत्तर का सुचले नाही म्हणून ते कोडे सोडविणाराला नवल वाटत राहाते. खऱ्या गूढगुंज-नात उत्तर सुचणे किंवा गूढार्थ सापडणे हे हिकमतीचे काम नसून, ते कवीच्या भूमिकेत शिरण्यावर अवलंबून असते. आणि एकदा गूढ अर्थ सापडला की संपले, असे वाटत नसून त्या गूढार्थाचा जितका विचार करावा, तितका अधिक अर्थ साप-डत जातो. तांब्यांच्या 'नववधू' मध्ये 'मृत्यू म्हणजे जीवात्म्याचा नाश नसून प्राणसख्याच्या घरून आलेले मूळ होय' हा अर्थ प्रतीत झाल्यावर, 'उखाणा ओळखल्या' सारखे वाटत नाही, तर एका नव्या भूमिकेत, नव्या साक्षात्कारात प्रवेश केल्यासारखे वाटते. उलट 'हरपले श्रेय' या कवितेतील काही गूढ उद्गार पाहा. या कवितेतील 'ती' कोण? तिचे 'माहेर' म्हणजे बाल्यातील निष्पाप-पणा की काय? जे हरवले आहे ते काय? मथळ्यावरून 'श्रेय' हरवले आहे

एवढेच मोघम कळते. 'खऱ्या घरी' देखील या कवितेतील श्रेयवादिनीला 'लटकिच झाल्ये संसारी' असे का वाटते? 'दिले हिरण्मय। हाती मृण्मय।' या अनुप्रासयुक्त ओळींनी काही तरी आतबट्ट्याचा व्यापार सूचित होतो, परंतु जीवनाविषयीच्या खोल अनुभूती जागविल्या जाण्याऐवजी चमत्कृतिपूर्ण शब्दयोजनेकडेच लक्ष अधिक वेधते.

मी न करिन का तेवि तधी?
माझे मज लाभेल जधी

असेही या कवितेतील 'ती', सती जाणाऱ्या स्त्रीचा आणि दीपशिखेवर उडी घेणाऱ्या पतंगाचा दाखला देऊन म्हणते. यावरून तिला, ज्यात जीवनाचे व त्यागाचे सार्थक होईल असे ध्येय सापडत नाही, असा उघड अर्थ होतो. तर उलट पहिल्या काही ओळींवरून, 'जे काही हरपले आहे' ते म्हणजे बाल्यातील मुग्धता होय असे वाटते.

सारांश ही कविता खोल या अर्थाने गूढ नसून 'कूट' व 'संदिग्ध' या अर्थाने गूढ आहे. मात्र या कवितेत गूढत्वाचे एक वेगळेच कारण दिसून येते. ते म्हणजे 'अनामिक हुरहूर' हे होय. अर्थात गूढकाव्यापेक्षा रोमँटिक् काव्याशीच या लक्षणाचे नाते अधिक जवळचे आहे. काय हवे आहे, तेच न कळणे हे अपक्व मनाचे अथवा 'ॲडॉलेसन्स्'चे लक्षण आहे. रोमँटिसिझम् हे अर्थातच अपक्व वयातील मनोरचनेला अधिक जवळ आहे. सारांश 'हरपले श्रेय' ही कविता अभिव्यक्तीच्या अस्पष्टतेच्या दृष्टीने गूढ, पण अनुभूतीच्या दृष्टीने पाहाता रोमँटिक् संप्रदायाची आहे, असेच म्हणावे लागेल. तिचा बाह्य आविर्भाव मात्र जुन्या वेदान्ती गूढगीतांसारखा असल्याने, तिला गूढगुंजनात्मक म्हणण्याचा मोह पुष्कळांना झाला आहे.

भीडभाड माझी फिटली
जग म्हणते की 'ही उठली!'
जनमर्यादा धरुनी कसे
अमर्याद ते मज गवसे?
एक शब्द बोलेन जरी
सकला कुंठित तरी!

ही या 'श्रेयवादिनी'ची भाषा,—

लोक कहे मीरा भयी बावरी

या मीराबाईच्या भाषेसारखी आहे. पण मीराबाईला 'स्वतःला काय हवे' हे माहीत होते. तर या कवितेतील 'ती' ला काय हवे आहे, ते तिचे तिलाच माहीत नाही. एका कडव्यात मात्र तिने तिच्या श्रेयाची पुसट कल्पना दिली आहे:

जेथे ओढे वनराजी
वृत्ति रमे तेथे माझी ;
कारण काही साक्ष तिथे
मग त्या श्रेयाची पटते.

जर निसर्गसान्निध्यात तिला आपल्या श्रेयाची साक्ष पटत होती, तर मग 'जे' हरपले होते, ते निसर्गसान्निध्यात तरी तिला सापडत असे, असेच नव्हे का ? पण नव्हे ! कारण इथे पुन्हा कवीने 'क्षणात नाहीसे होणारे दिव्य भास' या कवितेतील चुणूक दाखविली आहे. निसर्गाच्या सान्निध्यात ज्याची 'काही साक्ष' पटते, तेही–

स्वभाव दावुनि
परि ते झटदिनि
जाई लोपुनि
मग मी हाका मारितसे !

असे या कवितेतील 'ती' म्हणते. या कडव्यातील 'स्वभाव' शब्द लक्षात घेण्यासारखा आहे. येथे पुन्हा स्वतःचा अनुभव सांगण्याऐवजी, कवी जुन्या वेदान्त परिभाषेच्याच गळ्यात पडत आहे !

कवीने कवितेला जी स्वतःची प्रास्ताविक टीप जोडली आहे तिच्यात तो 'ती' म्हणजे 'उदात्त बुध्दी' असे म्हणतो. जे 'हरपले' आहे ते, म्हणजे 'अलौकिक असे जे काही' ते, असे सांगतो. हे 'अलौकिक' मुळात प्रत्येक जीवाला लाभलेले असते, असेही कवीला म्हणायचे आहे. म्हणजे बाल्यातल्या निष्पाप अवस्थेतून व्यवहारी जीवनात आल्यावर पुन्हा निष्पाप अशा आदर्श अवस्थेची जी ओढ लागते, ती म्हणजेच 'हरपले श्रेय' की काय ? कारण हा आक्रोश केशवसुतांनी 'पुष्पाप्रत' या कवितेत व अप्रत्यक्षपणे 'म्हातारी' या कवितेतही केला आहे. तात्पर्य, या कवितेचा बराबाईट 'आशय' सांगता येतो; तो 'कूट' या अर्थाने 'गूढ' आहे, हेही सांगता येते. परंतु आपण या विवेचनात गूढगुंजनाच्या ज्या कसोट्या ठरविल्या, त्यांच्या दृष्टीने पाहता, 'हरपले श्रेय' ही कविता 'गूढगुंजनात्मक' आहे का, हा प्रश्न पुन्हा उरतोच. खऱ्या आणि खोल गूढगुंजनात ही कविता बसत नाही, हेच या प्रश्नाचे उत्तर आहे. उलट 'अनामिक हुरहूर' हा ज्या रोमँटिक कवितांचा विषय असतो, त्यांच्या वर्गातही ही कविता नीट बसत नाही. कारण यातील असंतोष प्रायः आध्यात्मिक असल्यानेच, तो वैयक्तिक नसून सार्वत्रिक आहे व त्याचे मूळही सुप्रसिद्ध आहे.

'रोमँटिक' आणि 'गूढवादी' यांच्या सीमेवरील एक सुंदर कविता म्हणून तांबे यांची 'घट भरा शिगोशिग' ही प्रसिद्ध कविता निर्देशिता येईल. 'मानवी सुखातील अपूर्णता' हा या कवितेचा विषय आहे. अथवा ही कविता ज्या अनुभूतीतून सुचली तिच्यातून हा स्वभाविक निष्कर्ष निघतो व त्याबरोबरच कवीच्या तोंडातून एक

प्रार्थनाही बाहेर पडते. कवी 'मानवी सुखाच्या अपूर्णते' वर कविता लिहावयास बसलेला नाही. एका अपूर्व आनन्दाच्या क्षणी, त्याला सर्वच मानवी सुखे अपूर्ण आणि डागळलेली आहेत, हे जाणवते व तो परम आस्तिक असल्याने एका आर्त प्रार्थनेने या कवितेचा प्रारंभ करतो.

घट भरा शिगोशिग भरा भरा
वाहु द्या दयेचा वरुनि झरा

ही प्रार्थना त्याला ज्या वैयक्तिक अनुभूतीच्या क्षणी सुचली ती वैयक्तिक अनुभूती शेवटच्या कडव्यात बाहेर पडली आहे.

ज्योतिर्मय सखिची ही कान्ती
वाटे की मुरवावी स्वान्ती
‡ झुकाण्डीच दे येई न हाती
ही माया निज संहरा, हरा ॥
घट भरा ० ॥ ध्रु ० ॥

कवीच्या काव्यलेखनाच्या वेळच्या वृत्तीच्या दृष्टीने, या शेवटच्या कडव्याला सर्वांत अधिक महत्त्व आहे; त्याच्या खालोखाल महत्त्व ध्रुवपदात केलेल्या आर्त आक्रोशाला आहे. खालोखाल म्हणण्याचे कारण प्रियेच्या शरीरावरील कान्ती स्वतःच्या अंतरंगात मुरवावी ही अनिवार लालसा आणि तिच्या धडपडीत येणारे संपूर्ण अपयश, हा कवीचा स्वतःचा उत्कट अनुभव आहे; तर 'मानवी सुखांचा घट अपुरा भरू नका!' ही त्याला त्या अनुभवातून स्फुरणारी प्रार्थना आहे. ही प्रार्थना अनुभवाइतकीच उत्कट असली, तरी अनुभव खास स्वतःचा व वेदनामय आहे; तर उलट प्रार्थना सार्वलौकिक व आशामय आहे. (अंधुक का होईना, पण 'आशा' हा कोणत्याही प्रार्थनेचा पायाच होय, हे विसरता येत नाही.) या वैयक्तिक वंचनेतून कवीला सर्व दुनियेची राहाटीच तशी आहे हे सुचते. ही राहाटी वर्णिताना मात्र कवी काहीशी सांकेतिक उदाहरणेही घेतो. पुत्रजन्मापेक्षा अधिक मोठा आनन्द कोणता असू शकेल? पण त्या आनंदाच्या क्षणी स्वतः माता तो आनंद भोगण्याला शरीरतःच असमर्थ असते. मानवी जीवनातील अशी कित्येक ठराविक 'शल्ये' व 'न्यूने' कवीने उल्लेखिली आहेत व ती दूर करण्यासंबंधी परमेश्वराला प्रार्थना केली आहे. ही सार्वत्रिक आणि सांकेतिक शल्ये उल्लेखिल्यावर कवी कलात्मक स्वानुभूतीला अधिक जवळ अशा इतर शल्यांचा उल्लेख करतो. चित्र, गायन आणि काव्य या

---

‡ मी येथे तांब्यांनी मुळात लिहिलेली ओळ उद्धृत केली आहे. त्याऐवजी "झुळकांण्डी दे" असा बदल दुसऱ्या आवृत्तीचे संपादक माधवराव पटवर्धन यांनी वृत्तविषयक पुस्तकी आग्रहामुळे केला. परंतु त्यामुळे या ओळीच्या आघातातील जोर जाऊन ती दुबळी होते, हे त्यांनी लक्षात घेतले नाही.

तिन्ही कलांच्या क्षेत्रांत, जे अभिव्यक्तीचे साधन तेच अभिव्यक्तीतील विघ्न ठरावे, यापेक्षा दुर्दैव ते कोणते ? मानवी आनंदाच्या मागे अपूर्णता जणू हात धुऊन लागली आहे, असे कवीला आढळून येते. या सार्वत्रिक शल्यांचा उल्लेख केल्यावर मगच, कवी वैयक्तिक प्रेमजीवनातील व सौंदर्यानुभूतीतील शल्य , अखेरचा बाण म्हणून उघड करतो. यात निःसंशय स्वाभाविकताही आहे आणि कलात्मकताही आहे. शेक्सपियरच्या ज्यूलियस् सीझरमधील एका गौण परंतु नितान्त हृदयविदारक प्रवेशात कॅस्यस आणि ब्रूटस् या मित्रांचा खासगी खटका उडालेला दाखविलेला आहे. ते जणू राजकारणातील मतभेदावरून व चुरशीवरून भांडत आहेत, असे प्रथमदर्शनी वाटते. परंतु काही वेळ एकमेकांच्या मर्मावर आघात केल्यावर त्या दोघांपैकी ब्रूटस् अचानक एक दुःखद वृत्त सांगतो, आणि त्या प्रवेशाचे स्वरूप एकदमच पालटते.

Cassius : I did not think you could have been so angry.
Brutus : O Cassius I am sick of many griefs.
Cassius : Of your philosophy you make no use,
If you give place to accidental evils.
Brutus : No man bears sorrow better :— Portia is dead. *

कुरबूर आणि भांडण हे ज्या संवादाला बाहेरून रूप आले, त्याच्या आत एका बाजूला असह्य दुःख आणि दुसऱ्या बाजूला शीघ्र सहानुभूती लपलेली होती. पण वैयक्तिक दुःख नाइलाजाने अगदी अखेरीला बोलण्याचा गंभीरप्रकृती व्यक्तींचा स्वभाव शेक्सपियरने येथे ज्या कलात्मक रीतीने दाखविला आहे, त्याच कलात्मकतेमुळे तांब्यांच्या या कवितेतील प्रमुख भावना शेवटच्या कडव्यात येते.

या कडव्यातील विशिष्ट रोमँटिक हळहळीचा विचार 'सौंदर्यवादा' वरील विवेचनात थोडाफार झालाच आहे. सौंदर्यवादी मनाची ठेवण ज्याला समजली नाही, त्याला या कडव्यातील दुःख खुळेपणाचेच वाटण्याचा संभव आहे. सौंदर्यवादी मनाची ठेवण समजण्याला वाचनाचा किंवा बुद्धिमत्तेचा उपयोग नसून सहानुभूतीचा किंवा सहृदयतेचाच उपयोग आहे, हे मात्र येथे पुन्हा सांगितले पाहिजे. प्रियेची कान्ती अंतरंगात मुरवायची म्हणजे काय ? - व ती कशाकरता ? आणि ती कान्ती हाती लागत नाही या गाऱ्हाण्याचा अर्थ तरी काय ? आरशातल्या बाळाचा गालगुच्चा घेण्याकरता आरशाची काच चिमटीत धरू पाहाणाऱ्या खुळ्या पोरात आणि पन्नाशीच्या घरातील भास्करराव तांब्यांत फरक काय ? अशा प्रकारचे प्रश्न सौंदर्यवादासंबंधी आत्मीयता नसलेले लोक विचारण्याचा संभव आहे.

सौंदर्यवादावरील विवेचनात निसर्गविषयक भावनेसंबंधीचा इमर्सन्चा जो उतारा उल्लेखिला आहे, त्यातच या सौंदर्यवादी भावनेची उपपत्ती मिळेल. सौंदर्यपूजक

* Julius Caesar : Act IV Sc. III

मनाचे हे लक्षणच आहे की, त्याला सौंदर्य नेहमीच 'पुरेसे जवळ आले नाही' † असे वाटावे. कलेतही रेखीव, वस्तुनिष्ठ अशा बाह्यवर्णनांच्या हाती ते लागत नाही, म्हणून तर सौंदर्यवादी कवी वस्तुवर्णनापेक्षा स्वतःच्या मनःस्थितीचे वर्णन करणेच अधिक पसंत करतात. प्रत्यक्ष जीवनातही, केवळ शरीरालिंगनात प्रियेचे सौंदर्य हाती लागते, असे समजण्याचा बहिर्मुख वेडेपणा सौंदर्यवादी लोक कधीच करीत नाहीत. उलट प्रत्यक्ष सान्निध्यात वा मीलनातही पुरेसे 'मीलन' नसल्याची रुखरुख राहाणे, हे सौंदर्यवादी विरहाचे, तळमळीचे आणि yearning चे रहस्य आहे. हे दुःख खुळेपणाचे, किंवा निदान स्वनिर्मित असते, असा सौंदर्यवाद्यांच्या टीकाकारांचा आरोप आहे.‡ सौंदर्यवादी मने खास स्वतःची म्हणून दुःखे निर्माण करतात, हा आरोप सौंदर्यवाद्यांचे सजातीय आणि समानधर्मेही मान्य करतील. परंतु ती स्वनिर्मित असली, तरी अर्थशून्य आहेत, असे मानणे मात्र अरसिकपणाचे वा 'Philistne' वृत्तीचे म्हणावे लागेल.

'व्यर्थी अधिकचि अर्थ वसे'

हे केशवसुतांचे वचन, सौंदर्यवाद्यांच्या 'व्यर्थ' रुखरुखींच्या बाबतीत जितके सार्थ आहे, तितके इतर फार थोडया बाबतीत असेल. जे मीलन सौंदर्यवादी कवी पार्थिव भूमिकेवर साधू पाहातात आणि हताश होतात, तेच मीलन गूढ आध्यात्मिक भूमिकेवर साध्य आहे, असे गूढवादी कवींना आढळून येते. किंबहुना ते कुठल्या तरी भूमिकेवर शक्य आहे, म्हणून तर स्वतःचाच शोध स्वतःला न लागलेल्या खुळ्या सौंदर्यवादी कवींना त्याचे वेड लागते. 'इण्डिया' चा शोध लागला, असे समजत समजत पश्चिमेकडील 'इंडीज'मध्ये जाऊन पडणारे युरोपीय शोधक बहकले आणि फसले, हे जितके खरे, तितकेच त्यांचे ध्येय भ्रामक नसून पुढे कुणाला तरी साध्य होण्यासारखे होते, हेही खरे. 'आध्यात्मिक मीलनाच्या शक्यतेची चाहूल आणि ओढ लागलेला, परंतु ते मीलन पार्थिव रूपाच्या द्वारे साधू पाहाणारा आत्मा' असेही सौंदर्यवादी कवीचे एक वर्णन होऊ शकेल! किंबहुना हे वर्णन सौंदर्यवादी 'कवी' चे आहे, असे न म्हणता सौंदर्यवादी 'भूमिके'चे आहे, असे म्हणणे अधिक बरोबर होईल. कारण हेच भास्करराव तांबे अन्यत्र आध्यात्मिक भूमिका घेऊ शकतात, हे आपण पाहातोच.

स्थूल शारीरिक भूमिकेवर मीलनाची 'अभीप्सा' धरणाऱ्या प्रेमिकाला, अध्यात्म-भूमिकेवर आरूढ झालेली प्रिया एका उर्दू गझलमध्ये जे उत्तर करते, त्यात या दो भूमिकांमधला संबंध सापडण्यासारखा आहे :

† 'Not near enough'–Emerson's Essays : 'Nature'

‡ American Critical Essays : 'Romantic Melancholy.'–Irving Babbitt.

सैयादसे गुल्शनमें रो रो कहा बुलबुलने ।
क्यूँ हो गया दीवाना जो तू है वही मैं हूँ ।

जीवनरूपी बगीचात, बुलबुल पक्ष्याने रडत रडत पारध्याला म्हटले... 'अरे इतका वेडा होऊन माझा पाठलाग कशाला करतोस ? जो तू आहेस तोच मी आहे !'

सौंदर्यवादी भूमिकेवर मीलनाची जी पिपासा 'वेड' ठरते, तीच गूढवादी भूमिकेवर आध्यात्मिक सत्य ठरते. नव्हे, एका वरिष्ठ भूमिकेवर ते वेड सत्य असल्यामुळेच, त्याच्या पूर्वगामी भूमिकेत ते वेड लागू शकते, आणि जाणत्यांना ते सुंदरही वाटते. आणि जे सुंदर वाटू शकते ते पूर्णतः असत्य म्हणता येत नाही, ते कुठल्या तरी अर्थाने कोणत्या तरी जगतात सत्य असलेच पाहिजे, असा सौंदर्यवाद्यांचा हट्ट असतो आणि गूढवाद्यांचा अनुभव असतो.

" Beauty is truth, truth beauty ",– That is all
Ye know on earth, and all ye need to know

या कीट्सच्या महावाक्याचा अर्थही हाच आहे.

तांब्यांच्या या सुंदर कवितेतील एक सूर मात्र सौंदर्यवादालाही पोषक नाही की गूढवादालाही पोषक नाही. तो सूर म्हणजे ईश्वराला आवाहन करण्याचा. 'वास्तविक परमेश्वराला मानवी सुखाचा घट पूर्ण भरता आला असता; त्याने तो शिगोशीग भरला नाही, एवढेच काय ते' असे एकदा मानले, म्हणजे जीवनातल्या ज्या अपूर्णतांचे तांब्यांनी मर्मभेदक वर्णन केले आहे, त्यांच्यातील शल्य कमी होते. निदान शल्याने विद्ध झालेल्या मानवाच्या आक्रोशाची तीव्रता तरी कमी होते. ज्या बालकाला आई कोणत्याही क्षणी जवळ घेऊन सुखी करू शकेल, त्याच्या रडण्याला ज्याप्रमाणे गंभीर दुःखाचे स्वरूप येणे शक्य नाही, त्याप्रमाणेच जो मानव सर्व दुःखे म्हणजे 'माया' होत, असे समजून—

ही माया निज संहरा हरा

अशी प्रार्थना करू शकतो, त्याच्या दुःखांना अंतिम आणि अनिवार्य दुःखांची तीव्रता येऊ शकत नाही.

Oh thou, who Man of base Earth didst make
And who with Eden didst devise the Snake;
For all the Sin wherewith the Face of Man
Is blackened, Man's Forgiveness give-and take: *

या उमरखय्यामच्या उद्दाम ओळीत आस्तिक्यभाव आहे, की नास्तिक्य आहे, हे सांगणे कठीण असले, तरी 'घट भरा शिगोशिग' या कवितेत तांबे जी तक्रार करतात, तीच तक्रार उमरखय्यामही करीत आहे हे उघड आहे. पण तांब्यांची

* Rubaiyat of Omar Khayyam : LVIII

शल्ये 'ईश्वरी दये'च्या आटोक्यात असल्याने

वाहु द्या दयेचा वरूनि झरा

या शब्दांनी त्या शल्यांची बोच कमी होते. भावनापूजक, मानवतावादी, निराधार मानवाच्या आक्रोशाऐवजी आपणांला तांब्यांच्या कवितेत ईश्वरावर भार टाकणाऱ्या मनुष्याची आशायुक्त प्रार्थना ऐकू येते. याच्याही पुढे जाऊन असे म्हणता येईल की, रोमँटिक् दुःखाची तीव्रता ईश्वरनिष्ठ आस्तिक्यभावामुळे कमी होते, तर ईश्वरनिरपेक्ष मानवतावादाने वाढते. सौंदर्यवाद हा धर्मश्रद्धेपेक्षा मानवतावादाला जवळ आहे, असे म्हणता येते, तेही यामुळेच.

* * *

२१ अर्वाचीन कवितेमागील प्रेरणा

'अर्वाचीन'चा अर्थ येथे कालवाचक नव्हे—केशवसुत कालदृष्ट्या नव्हेत, तर आशयदृष्ट्या पहिले 'अर्वाचीन'—१८८५ नंतर कविता नेमकी कशात वेगळी?—जोगकृत 'लघुत्वमीमांसा' — इंग्रजांचा संपर्क आणि काव्याचे लघुत्व यांचा संबंध जोडण्याने दिशाभूल—कुंट्यांचे दीर्घकाव्य — 'आत्मलेखन' आणि इंग्रजी संपर्क यांचाही संबंध अनित्यच—भिडे, लागू, पटवर्धन यांच्या विवेचनातील उणीव —जोग यांची नेमस्त क्रान्तिकल्पना — 'इहलोकनिष्ठे'वरील कुसुमावतीबाईंचा भरही विसंगतिपूर्णच—ऐहिकता आणि आशावाद यांचा संबंध कितपत?— या सर्वांनी टाळलेली एकच चूक— तंत्रातील क्रान्तीला फाजील महत्त्व—जोग व पंडित; आत्मलेखन व जिव्हाळा — अनुकरणप्रधान कवितेत जिव्हाळा असू शकेल काय?— चंद्रशेखरांच्या मीमांसेवरील जोगांची टीका—कार्यालाच कारण समजण्याची चूक— 'आत्मलेखन' शब्दाचा सदोष उपयोग— 'आत्मनिष्ठ' काव्यलेखन ही केवळ शैली मानण्याची चूक — आत्मनिष्ठ काव्य हा इंग्रजी संपर्काचा परिणाम मानण्याची चूक—अर्वाचीन काव्याचे मूळ विशिष्ट संपर्कात नसून विशिष्ट व्यक्तिमत्त्वात— प्राचीन काव्यविचारातील बहिर्मुखतेचे साम्राज्य व त्याचा नव्या मीमांसेवरही परिणाम —काव्यात क्रान्ती झाली तरी टीकेत न होण्याचे कारण तेच — अर्वाचीन व्यक्तिमत्त्वाचा विचार सोडून फुटकळ गोष्टींचाच विचार—कविचरित्राचा विचार कवींना क्षुद्र ठरविण्यापुरताच—रोमँटिक् व्यक्तिमत्त्वाचा उदय व त्याची मीमांसा.

अर्वाचीन कवितेमागील प्रेरणा : सौंदर्यवाद

'अर्वाचीन' हा शब्द कालवाचक असला तरी त्याला मराठी काव्यविचाराच्या संदर्भात संप्रदायवाचक अर्थ आला आहे, हे बहुधा सर्वमान्य होईल. जेव्हा आपण केशवसुतांना अर्वाचीन कवितेचे जनक म्हणतो, तेव्हा अर्वाचीन काळातले ते पहिले कवी आहेत असा अर्थ नसतो; तर जिला 'आशया'च्या दृष्टीने अर्वाचीन म्हणता येईल, अशी कविता प्रथम लिहिणारे कवी केशवसुत होत, असा अर्थ असतो.

या अर्वाचीन कवितेचा विचार अद्यापही यथार्थ वा संपूर्ण झाला आहे, असे म्हणता येणार नाही. या कवितेच्या उदयानंतरचा काही काळ तिची उपेक्षा किंवा उपहास करण्यात गेला. हरिभाऊ, वासुदेव बळवन्त पटवर्धन यांच्यासारखे समर्थ पुरस्कर्ते तिला लाभले होते. तिला समर्थ अनुयायीही लाभले. तथापि त्यांनाही या काव्यसंप्रदायाचे संपूर्ण आकलन झाले असे म्हणता येत नाही. 'अर्वाचीन' वा 'केशवसुत-संप्रदाया'चे यथार्थ आकलन न झाल्याने काव्यविचारात दुहेरी गोंधळ होतो. कोणी ब्रिटिश अंमलातील सर्वच कविता 'अर्वाचीन' समजून तिची एकत्र मीमांसा करतात; तर कोणी केशवसुतांना अर्वाचीन काव्याचे 'जनक' म्हणून मान्यता देऊनही, केशवसुतसंप्रदायी काव्याच्या खऱ्या वैशिष्ट्यांपर्यन्त पोहोचत नाहीत.

ब्रिटिश अमलापासून अर्वाचीन कालखंडाची सुरुवात झाली असे मानण्यात कोणतीच अशास्त्रीयता नाही. परंतु या अर्वाचीन कालापासून 'अर्वाचीन काव्या'-चीही सुरुवात झाली असे मानणे अशास्त्रीय आहे. रेल्वे, इंग्रजी शिक्षण, पाश्चात्य धर्तीची विद्यापीठे यांची स्थापना सरकारी प्रेरणेने व प्रयत्नाने होऊ शकली, तशीच काव्याचीही 'स्थापना' सरकारी प्रयत्नांनी वा प्रोत्साहनाने होऊ शकते, असे गृहीत धरल्याशिवाय 'ब्रिटिश अमलातील काव्य ते सर्व अर्वाचीन काव्य' असे म्हणण्याचे धाडस करवणार नाही. केशवसुतांपूर्वीही काव्य लिहिले गेले. ते इंग्रजी शिक्षणा-पूर्वीच्या काव्यापेक्षा वेगळे होते, हे मान्य केल्य

कवितेचे जनकत्व द्यावे लागते, असे आढळून येईल. त्यामुळे, अर्वाचीन काळात लिहिली गेलेली इतर कविता केशवसुतांच्या कवितेप्रमाणे संप्रदायप्रवर्तक का होऊ शकली नाही, किंबहुना ती खऱ्या अर्थाने अर्वाचीन कविता का नाही, याचा आपल्याला विचार करावा लागेल. म्हणजेच कालदृष्ट्या अर्वाचीन कविता आणि आशयदृष्ट्या अर्वाचीन कविता या एक नव्हेत, हे आपणांला ओळखावे लागेल.

ब्रिटिश कांलखंडातील विठोबा आण्णा दप्तरदार, परशुरामतात्या गोडबोले यांच्यासारखे इंग्रजी वाङ्मयाचा संस्कार नसलेले कवी तर परंपरेनें जुनेच कवी होत, असे म्हटले पाहिजे. कृष्णशास्त्री चिपळूणकर हेही जुन्या पंडित कवींत मोडण्यास हरकत नाही. वामनमोरोपन्तादिकांचे ध्येय, 'काहीतरी तरावया गावे' हेच असल्याने, ते रामायण, महाभारत, भागवत या तीन प्रख्यात पुराणांतील कथांचे पुनःकथन करण्यात समाधान मानीत. पण परशुरामतात्या व कृष्णशास्त्री यांना भवसागर ओलांडून जाण्याची तितकीशी गर्दी नसल्याने ते संस्कृतातील परमार्थशून्य काव्यनाट्यादिकांकडेही वळत. त्यानंतरचे कवी विद्याप्रशंसा, गंगावर्णन यांसारख्या विषयांकडे वळले. पण एक विठोबा आण्णा सोडल्यास हे सर्व कवी एका अर्थाने जुन्या परंपरेबाहेरचे होते. यांचे विषय पारमार्थिकही नव्हते, की पौराणिकही नव्हते. प्रतिष्ठित कवींनी पारमार्थिक वा पौराणिक विषयांवरच लिहिले पाहिजे, अशिक्षित शाहिरांनी फार तर प्रापंचिक विषयांवर लिहावे या ब्रिटिशपूर्व कल्पनेचा त्याग करणे, हे या कवींच्या संप्रदायातील नावीन्य होते. या कवींपैकी पाळन्दे यांनी पारमार्थिक असूनही जुन्या परंपरेतील नसलेली कविता लिहिण्याची करामत करून दाखविली! परशुरामपंततात्या, कृष्णशास्त्री, बजाबा प्रधान, कुण्टे, चिन्तामणि पेठकर, कुरुंदवाडकर या अव्वल इंग्रजीतील कवींची कविता, 'ऐहिकपर आहे,' एवढ्यापुरती वेगळ्या परंपरेची आहे. इतकेच नव्हे, तर त्यांपैकी काही कवींनी आपल्यापुढे इंग्रजी कवींचे नमुने ठेवले व जाणीवपूर्वक रचनाविषयक प्रयोगही केला. ऐहिकपरता आणि प्रयोगशीलता हीच केशवसुतादी 'अर्वाचीन' कवींची लक्षणे होत, असे मानणाऱ्या टीकाकारांना, अव्वल इंग्रजीतील या कवींना केशवसुतांचे वाङ्मयीन पूर्वज मानणे क्रमप्राप्तच होऊन बसते. आणि तसे काही टीकाकारांनी * मानलेही आहे.

तर काही टीकाकारांनी १८८५ पूर्वीची कविता आणि नंतरची कविता यांच्यामध्ये आशयाचा, किंबहुना काव्यकल्पनेचाही फरक आहे असे साधार सिद्ध † करूनही, तो फरक कोणता व कशामुळे हे मात्र यथार्थपणे सांगितलेले नाही. उदाहरणार्थ 'अभिरुचीच बदलल्यामुळे कविता लांबलचक व कंटाळवाणी असू नये ही

* भ. श्री. पंडित : आधुनिक मराठी कविता. पा. १०८, १०९, १३०

† प्रो. रा. श्री. जोग : अर्वाचीन मराठी कविता. पा. ९, १०

इच्छा त्यामागे आहे.' ही प्रो. रा. श्री. जोग यांची अर्वाचीन कवितेच्या लघुत्वाची उपपत्ती समाधानकारक नाही. शिवाय 'अर्वाचीन' लघुत्वाचा संबंध अभिरुचीशी जोडल्यानंतर, अर्वाचीन कवी "पल्लेदार दीर्घ काव्येही" सफाईने लिहू शकतात, अशी कैफियत याच टीकाकारांनी दिली आहे. लोकांना लांब कविता आवडेनाशा झाल्या, म्हणून केशवसुतादी मराठी कवींनी लघुकविता लिहिल्या असे म्हणणे अर्वाचीन कवितेचे अंतरंग समजावून घेण्यास उपयुक्त नाही; इतकेच नव्हे, तर उघड अडथळा करणारे आहे. लांबी नकोशी झाल्याने, भावगीते आली, असे म्हटल्यानंतर हेच टीकाकार पुढे म्हणतात, 'भावगीताबरोबरच आत्मलेखनही आले.' तसेच 'भावगीत-लेखन हा उत्तम काव्याचा परिपाक आहे, हे ओळखल्यामुळे कवितेची लांबी अपरिहार्यपणे कमी झाली' असेही ते म्हणतात. वस्तुस्थिती अशी आहे की, भागगीत हा काव्यप्रकार श्रेष्ठ होय, हे ओळखल्यामुळे अर्वाचीन कवी भावगीते लिहू लागले, हे खरे नव्हे. कारण भावगीत आणि खंडकाव्य, भावगीत आणि महाकाव्य, यांतील एक मूलतः श्रेष्ठकनिष्ठ ठरविणे, हेच चूक होय. अर्वाचीन कवी चौदा ओळी लिहिल्या की घामाघूम होतात, हा अच्युतराव कोल्हटकरांचा कोटिक्रम जितका अवास्तव, तितकाच, "भावगीत हा काव्यप्रकार श्रेष्ठ असल्यामुळे अर्वाचीन कवी त्याकडे वळले" हा कोटिक्रमही अवास्तव होय.

शिवाय लघुत्व आणि भावगीतत्व हे अर्वाचीन काव्याचे 'विशेष' होत असे ठरवून वरील उपपत्ती मान्य केली, तरी लघुगीत आणि भावगीत हे प्रकार प्राचीन काव्यातही होते, ही तर्कोपत्ती आपणांला सोडीत नाहीच. तुकाराम महाराजांनी अभंग लिहिले, ते लोकांना लांब कविता आवडेनाशी झाली म्हणून की काय? शिवाय ज्या काळात दीर्घ काव्ये लिहिली जात होती, त्याच काळात लघुकविता लिहिल्या जात होत्या; ज्या काळात कादंबऱ्या लिहिल्या जात होत्या त्याच काळात लघुकथा लिहिल्या जात होत्या, ही गोष्ट लक्षात घेतली, म्हणजे दीर्घत्वाचा कंटाळा आल्यामुळे लघुत्वाची नवी परंपरा पडली ही विचारसरणी मांडावीशी वाटणार नाही. 'अभिरुची बदलली म्हणून भावगीते आली,' व 'इंग्रजी वाङ्मयाच्या वाचनाने अभिरुची बदलली' हा मराठीतील प्रायः सर्व टीकाकारांच्या प्रतिपादनाचा इत्यर्थ आहे. सौ. कुसुमावतीबाई देशपांडे याही अर्वाचीन मराठी कवितेतील ठळक वैशिष्ट्यांचा संबंध इंग्रजी वाङ्मयाच्या अध्ययनाशी * जोडतात.

पण इंग्रजी वाङ्मयाच्या संपर्कानेच 'राजा शिवाजी' हे काव्य लिहिले गेले होते. इंग्रजी काव्याच्या संपर्कामुळेच महाजनींची कुसुमांजली तयार झाली होती. यांपैकी कुंट्यांचे काव्य तरी, लघुत्वप्रेमातून निर्माण झालेले दिसत नाही; आणि महाजनींच्या कविता उघडपणे इंग्रजी भावगीतांचे भाषान्तर असल्या, तरी

---

* पासंग : कुसुमावतीबाई देशपांडे प्र. २

त्यात 'आत्मलेखन' नाही हे जोग यांनाही कबूल करावे लागले आहे. याचा अर्थ इंग्रजी भावगीतांचा परिचय झाला, की लगेच केशवसुतसंप्रदायी काव्य निर्माण होईलच असे नव्हे.

बाळकृष्ण अनंत भिडे, प्रो. लागू व माधवराव पटवर्धन हे यापूर्वीच्या पिढीतील टीकाकारही याच अर्धवट पद्धतीने केशवसुतसंप्रदायी कवितेचे मूल्यमापन करताना आढळतील. त्यातल्या त्यात माधवराव पटवर्धनांनी केशवसुतांचे श्रेय हिरावून घेण्याकरिता का होईना, पण भाषा तरी स्पष्ट वापरली आहे. ते म्हणतात : "काळाच्या ओघाबरोबर एरव्ही घडून आलीच नसती, अशी कोणतीही क्रान्ती केशवसुतांच्या कवितेने घडवून आणलेली दिसत नाही." * सारांश, प्रो. जोग केशवसुतांनी क्रान्ती केली, हे मान्य करतात व प्रो. माधवराव पटवर्धन ते मान्य करीत नाहीत. तथापि प्रो. जोग यांनी केशसुतांना दिलेला क्रान्तिकारकत्वाचा मान, पटवर्धनांनी केलेल्या मानहरणाइतकाच हानिकारक आहे ! क्रान्तीचा तपशील देताना, जोग प्रथम वृत्तयमकादी बाह्यांगांचा विचार करताना दिसतात. मुनीतासारखा रचनाप्रकार इंग्रजीतून घेणे हे तर त्यांस त्याहूनही अधिक क्रांतिकारक वाटते व यानंतर ते काव्याच्या अंतरंगातील क्रांतीकडे वळून म्हणतात :‡ "इंग्रजी वळण मराठीस लावण्याच्या या प्रयत्नांमध्ये आणखी एकदोन गोष्टींचा उल्लेख करावयास हवा. केशवसुतांची निसर्गाकडे पाहाण्याची दृष्टी आणि प्रेमाकडे पाहाण्याची दृष्टी या दोहोंमध्ये इंग्रजी कवींचे अनुकरण दिसून येते." जोगांच्या या विधानावरून त्यांची क्रान्तीची कल्पनाच मुळात फार नेमस्त दिसते. एक तर वृत्तादिकांत सहेतुकपणे केलेले बदल, ते क्रान्तीत अंतर्भूत करतात; दुसरे म्हणजे या मुद्दाम केलेल्या प्रयत्नातही केवळ 'इंग्रजी वळण लावण्याचा'च हेतू होता, असे ते मानतात. यालाच जर क्रान्ती म्हणायचे असेल, तर या क्रान्तीचे श्रेय केशवसुतांना न देणारे लोकच त्यांचा अधिक बहुमान करीत आहेत असे म्हणावे लागेल. केशवसुतांची निसर्गाकडे पाहण्याची दृष्टी आणि प्रेमभावनेकडे पाहाण्याची दृष्टी यांमध्येही प्रो. जोग यांना 'मराठी कवितेला इंग्रजी वळण लावण्याचा प्रयत्न' च दिसत आहे! इतकेच नव्हे, तर या दोहोंमध्येही इंग्रजी कवींचे अनुकरण दिसून येते, असे ते स्पष्ट म्हणत आहेत. केशवसुतांच्या कवितेतील वेगळेपणाचे स्वरूप हेच असेल, तर त्यांना क्रान्तिकारक कवीच काय, पण बऱ्यापैकी कवी म्हणणे देखील मुष्किल होईल! हेच प्रयत्न कुंटे, महाजनी आणि कानिटकर यांनी केले नव्हते काय ? केशवसुत आणि कुंटे हे दोघेही 'मराठी कविता इंग्रजी वळणावर नेण्याचा प्रयत्न' करणारेच असतील, तर कुंट्यांनी मराठी कवितेत क्रान्ती केली असे का म्हणू नये ?

* अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक : (खानोलकर) भाग १ पान १०५

‡ केशवसुत पा. ४६ (जोग)

सौ. कुसुमावतीबाई याही आधुनिक मराठी कवितेने इंग्रजीपासून उचललेला सर्वांत महत्त्वाचा विशेष 'इहलोकनिष्ठा' हा मानतात.* आणि इहलोकनिष्ठेचा अर्थ प्राय: 'प्रवृत्तिवाद' अथवा 'वास्तववाद' असा करतात. पण अव्वल इंग्रजीतील केशवसुतांपूर्वीचे कवी देखील पारलौकिक दृष्टीचे नव्हतेच. मग केशवसुतपूर्व कवी आणि केशवसुत, या दोहोंत फरक कोणता ? तसेच निराशावाद आणि ऐहिकपरता या दोहोंत विरोध आहे हे कुसुमावतीबाईंचे मत कितपत सयुक्तिक आहे ? उमरखय्याम पूर्णपणे ऐहिकनिष्ठ होता, आणि तरी तो पूर्णपणे निराशावादी होता. 'इहलोकनिष्ठ दृष्टी' याचा अर्थ कुसुमावतीबाई 'वास्तववादी दृष्टी' किंबहुना 'व्यवहारवादी दृष्टी' हा करतात असे दिसून येईल. त्या म्हणतात † "इहलोकीच्या सुव्यवस्थेविषयी, व्यवहारातील मूल्यांविषयी, आपण जितकी जागरूकता बाळगू, तितकी थोडीच होणार आहे...आजच्या भारताचे ऐहिक व्यवहार सचोटीचे, उदारतेचे व न्यायपूर्ण कसे होतील, ही चिन्ता आपण बाळगली, तर ते आपल्या अंतिम कर्तव्याच्या दृष्टीने देखील हिताचे होण्यासारखे आहे. इंग्रजी काव्य अशा प्रकारच्या जनहितदृष्टीपासून दूर गेले नाही...क्वचित प्रसंगी एखाद्या मुमूर्षुकाळात ते पलायनवादी बनले, तरी लागलीच एखाद्या प्रतिभावन्ताने दिलेल्या झटक्याबरोबर ते आपल्या मार्गावर येत असे,"

कुसुमावतीबाईंची ही काव्यकल्पना 'ऐहिकनिष्ठ' म्हणण्यापेक्षा 'उपयुक्तावादी' म्हणणेच अधिक सयुक्तिक ठरेल. ज्या पिढीतील 'नव काव्यसंप्रदाय' काव्याच्या अर्थाकडे पाहाणे हे देखील हिणकस काव्यदृष्टीचे लक्षण मानतो, त्या पिढीसमोर कुसुमावतीबाई उपयुक्तावादी काव्याची तरफदारी करीत आहेत ही गोष्ट अधिकच विलक्षण वाटण्यासारखी आहे. ऐहिकनिष्ठा आणि वास्तववाद या दोन प्रवृत्ती समानार्थवाचक होत, अशी अलीकडे बऱ्याच वाङ्मयमीमांसकांची कल्पना झालेली दिसते. पण ती निराधार आहे. 'ऐहिकनिष्ठा' या प्रवृत्तीची आणि तिजबरोबरच इंग्रजी काव्यपरंपरेचीही आपण काही अतिव्याप्त कल्पना सांगत आहोत, हे कुसुमावतीबाईंनीही याच लेखात पर्यायाने कबूल केले आहे. त्या म्हणतात : ‡ "वास्तविक इंग्रजी काव्यातील पलायनवृत्ती देखील इहलोकनिष्ठेचाच एक परिणाम, तिची दुसरी बाजू, असे म्हणता येईल." केशवसुतादी कवींनी इहलोकनिष्ठा, इंग्रजीतून केवळ 'उसनी' घेतली की काय, हा प्रश्न तूर्त दृष्टीआड केला, तरी पाश्चात्य कवितेतील इहलोकनिष्ठा म्हणजे केवळ वास्तववाद नव्हे, हे प्रथम लक्षात घेतले पाहिजे. नाहीतर, जुन्या लोकांनी परलोकनिष्ठा हा

---

* पासंग : पा. १० कुसुमावतीबाई देशपांडे

† पासंग : पा. १७

‡ पासंग : पा. १८

काव्याचा एक अवश्य गुण मानण्यात जसा एकदेशीयतेचा दोष केला, तसाच दोष, वास्तववाद हा आधुनिक कवितेचा आत्मा मानण्यात नवे लोक करून बसतील!

वरील सर्व विद्वान टीकाकारांनी, केशवसुतांपासूनच्या कवितेत कोणता वेगळेपणा दिसू लागला, ते ओळखण्यात कितीही गोंधळ केला असला, तरी त्यांनी एक जुनी चूक मात्र निक्षून टाळली आहे. ती म्हणजे सामाजिक क्रान्ती आणि वाङ्मयीन क्रान्ती यांचा गोंधळ करणे! हरिभाऊ आपटे, वासुदेव बळवन्त पटवर्धन, रेव्ह. टिळक यांच्यासारख्या पहिल्या पहिल्या टीकाकारांनी केशवसुतांच्या कवितेचे खरे अंतरंग ओळखलेले होते, याविषयी मला शंका नाही. केशवसुतांच्या कवितेत सामाजिक क्रान्तीच्या आरोळ्या आहेत, म्हणून ती क्रांतिकारक, असे मानण्याचा भोंगळपणा हरिभाऊंच्या पिढीच्या रसिकांनी केलेला नसून, त्यानंतरच्या पिढीने केला आहे. 'तुतारी' ही केशवसुतांची सर्वांत महत्त्वाची कविता मानणे, किंवा 'जे आगरकरांनी गद्यात केले तेच केशवसुतांनी पद्यात केले' यासारखी भ्रामक घोषवाक्ये बनविणे या गोष्टी पुढच्या पिढीच्या टीकाकारांनी केल्या. प्रो. जोग, प्रो. भ. श्री. पंडित व कै. सौ. कुसुमावतीबाई यांच्यासारख्या टीकाकारांनी तो वैचारिक गोंधळ पत्करला नाही,—नव्हे, तो पुन्हा होऊ नये, इतके स्पष्ट विवेचन केले आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

अखेर केशवसुत आणि त्यांच्या पूर्वीचे कवी यांच्यांतील फरक आहे तरी कशात? व कशामुळे? 'तो कशात आहे,' ते जोग व पंडित यांनीही ओळखले, पण तो कशामुळे आहे हे ओळखतांना त्यांनी बा. अ. भिडे व माधवराव पटवर्धन यांच्या वळणाचीच चूक केली आहे. 'बुद्धिपुरस्पर केलेले रचनात्मक प्रयोग म्हणजे क्रान्ती' या कल्पनेचा पगडा मराठी टीकाकारांच्या एकाहून अधिक पिढ्यांवर आहे. या कल्पनेमुळेच सुनीत हा काव्यप्रकार मराठीत आणून सोडणे, या क्षुल्लक गोष्टीला अनेक टीकाकारांनी अवास्तव महत्त्व दिले आहे. यमकाच्या व वृत्तांच्या प्रयोगांनाही असेच अकारण महत्त्व दिले गेले आहे. वास्तविक आकारातील जो बदल आशयाला अपरिहार्य होईल, तोच बदल काव्यदृष्ट्या महत्त्वाचा होय. केशवसुतांनी केलेले रचनात्मक फेरफार, आशयाच्या दृष्टीने अपरिहार्य होते असे मानले, तरीही त्यांच्या काव्यातील खरी 'क्रांती', खरे 'वेगळेपण' किंवा खरे 'नावीन्य' (Originality) आशयात होते, हे प्रथम ओळखले पाहिजे. प्रो. जोग व पंडित यांच्यासारख्या रसिकांनी ते ओळखले नाही असे नाही. प्रो. जोग निसर्ग व प्रेम यांच्या विषयीची केशवसुतांची वेगळी दृष्टी ओळखतात. पण केशवसुतांनी या दोन्ही बाबतींत इंग्रजी कवींचे 'अनुकरण' केले असे ते म्हणतात. निसर्गप्रेम आणि स्त्रीप्रेम 'फॅशन्' म्हणून करता येईल, असा याचा अर्थ होईल. आणि मग केशवसुतांचे काव्य अनुकरणात्मक, नकली आणि खोटे आहे असे तरी म्हणावे लागेल; नाही तर निसर्गकविता व प्रेमकविता यांसारख्या उत्कृष्ट काव्यप्रकारांचा कवीच्या

व्यक्तिमत्त्वाशी संबंध नसून केवळ प्रचलित 'रीतीशी किंवा फॅशन्शी' संबंध आहे असे तरी म्हणावे लागेल. पण केशवसुतांच्या काव्यासंबंधी, वा एकंदर 'काव्य' या वस्तूसंबंधी जोग यांनी ही हिणकस कल्पना पत्करलेली दिसत नाही. प्रो. पंडित यांना तर केशवसुतांपूर्वीच्या कवींत हेच न्यून जाणवत आहे. १८६६ ते १८९० या कालखंडात इंग्रजीच्या वळणावर नवे नवे प्रयोग करणाऱ्या कवींसंबंधी ते म्हणतात*—

"हे कवी भावनोद्रेकापेक्षा रचनाशैलीस विशेष मानीत. त्यामुळे त्यांच्या रचनेत जरी डौल असला, तरी काव्याचा अंश मात्र कमी आहे."

कुंटे, चिंतामणि पेठकर, कीर्तिकर या कवींसंबंधीच्या या अभिप्रायाहूनही गोविंद वासुदेव कानिटकर यांच्या काव्याचा विचार करताना प्रो. पंडित यांनी अधिक स्पष्ट व अचूक काव्यदृष्टी व्यक्त केली आहे. ते म्हणतात :—"आयुष्याच्या शेवटी शेवटी त्यांनी टागोरांच्या गीतांजलीचे गद्यात भाषांतर केले होते; व त्या धर्तीवर काही गूढगुंजनी काव्ये लिहिली होती. परंतु त्यात जिवाला झोंबेल असा जिव्हाळा आढळत नाही." †

अव्वल इंग्रजीतील कवी काव्याच्या बाह्यांगात बदल करण्याचे प्रयोग करीत होते; इंग्रजी काव्याचा नमुनाही समोर ठेवीत होते; मराठीत लौकिक विषयावर 'एपिक्' निर्माण व्हावे म्हणून धडपडत होते; भावगीते तर इंग्रजीतून जशीच्या तशी भाषांतरीत होते ; फार काय काव्याच्या 'थियरी' संबंधीचा त्यांचा अभ्यास केशवसुतांपेक्षा अधिक असून, ते आपले काव्यविषयक सिद्धान्त विद्वत्ताप्रचुर इंग्रजी प्रस्तावनेतही ग्रथित करीत होते. म्हणजे इंग्रजीच्या अनुकरणाने व अध्ययनाने जे जे व्हायचे ते ते केशवसुतांपूर्वीच्या पिढीत झालेले होते. असे असून त्या पिढीच्या काव्यात 'आत्मलेखन' नव्हते, ही उणीव जोगांना महत्त्वाची म्हणून नमूद करावीशी वाटते ; तर त्या पिढीच्या काव्यात 'जिवाला झोंबेल असा जिव्हाळा' नव्हता , हे प्रो. पंडित यांस नमूद करावेसे वाटते. परंतु केशवसुतांच्या काव्यातील जिव्हाळ्याची, जोग, पंडित आणि कुसुमावतीबाई यांनी केलेली मीमांसा मात्र बाळकृष्ण अनंत भिडे आणि माधवराव पटवर्धन यांच्या मीमांसेच्या पलीकडे गेलेली दिसत नाही. जिव्हाळा असो, आत्मलेखन असो, की ऐहिकनिष्ठा असो, 'इंग्रजी वाङ्मयाचे अनुकरण' एवढीच त्याची मीमांसा हो मंडळी करीत आहेत. इंग्रजी वाङ्मयाच्या अभ्यासानेच जर मराठी कवितेत क्रान्ती व्हावयाची होती, तर ती कुंटे, महाजनी आणि गो. वा. कानिटकर यांच्या काव्यात का दिसत नाही , याचे उत्तर या टीकाकारांच्या विवेचनात आढळत नाही. १९०३ साली निघालेल्या 'अर्वाचीन कविता' या संग्रहाला कवी चंद्रशेखर यांनी

* आधुनिक मराठी कविता : पा. ८७

† आधुनिक मराठी कविता : पा. ११५

लिहिलेल्या प्रस्तावनेतील याच प्रकारच्या मीमांसेबद्दल प्रो. जोग म्हणतात :

" १९०३ साली 'अर्वाचीन कविते'चा संग्रह प्रसिद्ध झाला, त्याच्या प्रस्तावनेत पुढील वाक्य आहे:— 'एकंदर काव्यरचनेविषयी अलीकडे सुशिक्षितांच्या कल्पनांत बरीच नवी भर पडली आहे.' ही भर कोणत्या प्रकारची होती याचा तपशील प्रस्तावनाकाराने दिलेला नाही. तथापि तिचे कारण त्याने सांगितलें आहे ते असेः— 'पाश्चात्यांच्या ज्या कल्पना पूर्वी कधीही इकडे आल्या नव्हत्या—पूर्वीच्या कोणत्याही काव्यांत प्रकट झाल्या नव्हत्या—अशा काही कल्पना नवीन काव्यात प्रकट झाल्या आहेत. हा परिणाम आंग्ल विद्याप्रसाराचा होय हे उघड आहे.' आंग्लविद्याप्रसार हें तर कारण खरेच, पण आलेल्या नवीन कल्पना कोणत्या हे मात्र प्रस्तावनालेखकास सांगता आलेले नाही." † हीच टीका थोड्याफार फरकाने वरील तीन विद्वान टीकाकारांच्या अर्वाचीन कवितेच्या मीमांसेवर करता येण्यासारखी आहे. इंग्रजी कविता वाचणाऱ्या दोन पिढ्यांपैकी एका पिढीच्या कवितेत 'आत्मलेखन' व 'मनाला झोंबेलसा जिव्हाळा' आहे; आणि दुसरीत मात्र तो नाही, असे असता, त्या 'आत्मलेखना'चे आणि 'जिव्हाळ्या'चे कारण इंग्रजी काव्याचा अभ्यास व अनुकरण एवढेच सांगणारी उपपत्ती चंद्रशेखर आणि माधवराव पटवर्धन यांच्यापुढे गेली, असे म्हणता येत नाही.

या बाबतीत प्रो. जोग यांनी तर कार्यालाच कारण समजण्याचा प्रकार केलेला दिसून येतो. ते म्हणतात * ... "पूर्वीच्या कवीला आपले व्यक्तिमत्त्व गुंडाळून ठेवावे लागे ... त्यांची ही कुचंबणा आत्मलेखनाच्या प्रथेने दूर केली ... आत्मलेखनाच्या या प्रथेचा फायदा प्रेमभावनेला फारच मिळाला."

याचा अर्थ असा होतो की, आत्मलेखनाच्या प्रथेमुळे काव्यात कवींचे व्यक्तिमत्त्व दिसू लागते ; व आत्मलेखनाच्या प्रथेमुळेच आधुनिक मराठीत प्रेमकाव्याचा सुकाळ झाला. कवींना काव्यात आविष्कृत करण्यासारखे व्यक्तिमत्त्व असले म्हणजे आत्मलेखनाची प्रथा पडते , की त्या प्रथेमुळे आत्मनिष्ठ काव्य निर्माण होते ?

पण या प्रश्नाचा विचार करण्यापूर्वी 'आत्मलेखन' या शब्दाचा थोडासा खुलासा केला पाहिजे. 'आत्मलेखन' हा शब्द माझ्या माहितीप्रमाणे प्रो. जोग यांनीच प्रथम तयार केला व वापरला. तो शब्द ते काव्यातील 'आत्मनिष्ठ भूमिके' संबंधी किंवा 'subjective attitude' संबंधी वापरीत आहेत, हे त्यांच्या विवेचनावरून उघड आहे. जो शब्दप्रयोग संस्कृतात वा मराठीत जोगांच्या पूर्वी कोणी केलेला नव्हता तो करताना,—नव्हे , त्याला अर्वाचीन काव्याच्या विवेचनाचा आधारस्तंभ करताना त्यांनी कंसात त्याचा इंग्रजी पर्याय दिला असता, तर

† अर्वाचीन मराठी काव्य पा. ९, १०

* अर्वाचीन मराठी काव्य पा. २०.

अधिक सोईचे झाले असते. हे 'आत्मलेखन' अथवा 'आत्मनिष्ठ लेखन' मराठीत पूर्वी नव्हतेच, असा जोग यांच्या काही विधानांवरून भास होईल. ते आपल्या 'केशवसुत' या ग्रंथात एके जागी † म्हणतात :—

"या सर्वांपेक्षा अधिक महत्वाची गोष्ट म्हणजे काव्यात आत्मलेखन करण्याची... इंग्रजी काव्यलेखनपद्धती आत्मसात केल्याने केशवसुतांच्या काव्यात मात्र हे प्रमुखाने झाले व नंतरच्या कवींनी त्याचा फार मोठ्या प्रमाणात पुरस्कार केला...."

प्रो. जोग यांच्या या विधानातून दोन अपसिध्दान्त निष्पन्न होणे शक्य आहे. एक म्हणजे आत्मनिष्ठ काव्य ही केवळ एक लेखनपध्दती असून ती अध्ययनाने आत्मसात करण्यासारखी आहे. दुसरा अपसिध्दान्त किंवा निदान गैरसमज म्हणजे, मराठी कवितेत केशवसुतांच्या पूर्वी आत्मनिष्ठ लेखन नव्हते हा होय. हे दोन्हीही अपसिध्दान्त प्रो. जोग एरव्ही पत्करतील किंवा मांडतील असे वाटत नाही. कारण प्राचीन मराठी कवितेतील अभंग संपूर्णपणे आत्मनिष्ठ भूमिकेवरूनच लिहिलेले आहेत; व जोग यांनी या गोष्टीचा आपल्या विवेचनात उल्लेखही केलेला आहे. अशा स्थितीत इंग्रजीच्या अध्ययनामुळे केशवसुतांच्या काव्यात आत्मनिष्ठ भूमिका आली असे म्हणण्याचा प्रसंग प्रो. जोग यांच्यावर का यावा ? तर जोग काय, की भ. श्री. पंडित काय, की कुसुमावतीबाई काय, अर्वाचीन मराठी कवितेचे मूळ इंग्रजी वाङ्मयाच्या वाचनापलीकडे कोठे शोधायलाच तयार नाहीत !

वस्तुतः अर्वाचीन कवितेच्या विशिष्ट स्वरूपाचे मूळ विशिष्ट वाङ्मयाच्या अध्ययनात नसून विशिष्ट जातीच्या व्यक्तिमत्त्वात आहे. ज्या इंग्रजी कवींचे अध्ययन केल्यावर प्रधान, कुंटे, महाजनी यांच्या काव्यात आत्मलेखनही आले नाही, की उत्कटताही आली नाही, त्याच कवींचे अध्ययन केल्यावर केशवसुतांचे काव्य अंतर्बाह्य नवीन आणि उत्कट कसे झाले ? अर्थात या चमत्कारप्राय प्रकाराचे मूळ अध्ययनात नसून व्यक्तिमत्त्वात आहेत. या देशात काव्यविचारात बहिर्मुखतेचे साम्राज्य इतकी वर्षे अप्रतिहत चालले होते की, काव्यातील क्रान्तीचा विचार करतानाही आमच्याकडील पंडितांना त्या बहिर्मुख परंपरेने सोडलेले नव्हते. त्यामुळे काव्यात क्रान्ती होऊनही ती ओळखली गेली नव्हती. काव्यपरीक्षकांच्या कानांवर 'क्रान्ती' शब्द होता, तो बाह्य विश्वातील क्रान्तीसंबंधीचा होता; सामाजिक रूढीतील क्रान्ती, राजकीय क्रान्ती याची त्यांना माहिती होती. त्यामुळे काव्यातील क्रान्तीचा संबंध हे काव्यपरीक्षक या बाह्य क्रान्तीशी तरी जोडीत, नाही तर काव्याच्या बाह्यांगात कृत्रिमपणे केलेल्या फरकाशी तरी जोडीत. आशयातच झालेल्या क्रान्तीपर्यन्त हे परीक्षक पोहोचले, तरी त्या क्रान्तीचाही उगम ते बाह्यविश्वातच शोधीत. कोणते तरी नवे वाङ्मय वाचण्यात आले, तर काव्यात नवा आशय येऊ शकतो, येथपर्यन्तच त्यांचे

† 'केशवसुत' : पा. ४७, ४८

काव्यविश्लेषण पोहोचे. संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञ ज्याप्रमाणे सिद्ध अशा काव्यकृतीशी काव्यशास्त्राच्या सिद्धान्तांच्या आधारे, हवी तेवढी झटापट करीत, पण काव्य लिहिणाऱ्या व्यक्तीचे 'वैलक्षण्य' (Uniqueness) काव्यपरीक्षेत विचारात घेत नसत, तसेच हे इंग्रजीशिक्षित विद्वानही करीत होते, असे दिसून येईल. कवीच्या प्रकृतिवैचित्र्यामुळे काव्याच्या आशयात व आविष्कारात वेगळेपण येऊ शकेल, ही कल्पना आमच्या काव्यपरीक्षकांनी अद्यापही फारशी आत्मसात केलेली नाही. ती कल्पना आत्मसात करून काव्यपरीक्षण करण्याला काव्याप्रमाणेच टीकेच्या क्षेत्रातही क्रान्ती व्हावयाला हवी होती. काव्य जसे अंतर्मुख व आत्मनिष्ठ झाले, तशीच काव्यपरीक्षाही जुनी बहिर्मुखता सोडून अंतर्मुख व्हावयाला हवी होती. अर्थात टीकाकाराची अंतर्मुखता म्हणजे कवीच्या प्रकृतीशी समरस होणे ! हा 'समरस-समीक्षे'चा संप्रदाय मराठीत, अगदी थोडी उदाहरणे सोडल्यास, मूळच धरू शकला नाही.

याचा परिणाम असा झाला की, केशवसुतांच्या संप्रदायाचा विचार करताना केशवसुती मनःप्रवृत्ती, केशवसुती पिंड सोडून बाकी शंभर गोष्टींचा विचार आमच्या विद्वानांनी केला ! केशवसुतांनी वाचलेल्या पुस्तकांच्या याद्या झाल्या; त्यांच्या पूर्वीच्या पिढ्यांतील कवींनी काव्यात केलेल्या बाह्य फरकांच्याही याद्या झाल्या; केशवसुतांच्या वाचनात असलेल्या मराठी लेखकांच्याही याद्या झाल्या. केशवसुतांच्या भोवती चालू असलेल्या सामाजिक-राजकीय कार्यांच्याही याद्या झाल्या; परंतु स्वतः केशवसुतांचे प्रकृतिभिन्नत्व कोणते याचाच विचार झाला नाही. कारण काव्याची परीक्षा करताना कवीचे व्यक्तिवैशिष्ट्य लक्षात घेण्याची या देशात परंपराच नव्हती.

पण दुर्दैव एवढेच नव्हते. कवीचा स्वभाव व कवीचे चरित्र आमचे टीकाकार अजिबात ध्यानात घेत नसते, तरी इतके नुकसान नव्हते. केशवसुतांना क्षुद्र, किरकिरे व रडवे ठरवताना तेवढा कित्येक टीकाकारांना त्यांच्या स्वभावाचा व चरित्राचा उपयोग करावासा वाटला आहे ! पण त्यांच्या काव्याचे वैशिष्ट्य व श्रेष्ठत्व पारखताना मात्र त्यांना त्यांच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यांचा उपयोग करता आलेला नाही. याचे कारण, केशवसुतांच्या रूपाने जो मानवी नमुना महाराष्ट्रात दिसू लागला होता, त्याची पुरती ओळखच महाराष्ट्रीय काव्यपरीक्षकांना कधी झाली नाही. राजकीय बंडखोर, सामाजिक सुधारक, आधुनिक पाश्चात्यानुयायी पंडित, जुना कर्मठ पंडित, जुना भक्तीमार्गी, हे सर्व मानवी नमुने महाराष्ट्राच्या परिचयाचे होते. परंतु भक्तिमान असून विरक्त मात्र नसलेला, बंडखोर असून हळवा असलेला, सौंदर्यपूजक असून (संस्कृत पंडित कवींप्रमाणे) कामुक नसलेला, 'काव्यप्रकाश'पूजक नसून आत्मप्रकाशपूजक, अर्थात स्वानुभवपूजक असलेला, असा नवा मानव महाराष्ट्रात केशवसुतांच्या रूपाने उदयाला येत होता. त्याचे पुरते आकलन त्या वेळी तर

झाले नाहीच, पण दुःखाची गोष्ट म्हणजे आजही त्या अभिनव मानवाच्या वाट्याला अप्रयोजक अपशब्दच येत आहेत.†

आणि म्हणूनच सौंदर्यपूजक, अनुभूतिपूजक, भावनापूजक आणि आत्मपूजक अशा या नव्या मानवाच्या प्रकृतीचा व अंतरंगाचा आपणाला आता विचार केला पाहिजे. म्हणजेच ' रोमँटिक प्रवृत्ती 'ची मीमांसा केली पाहिजे.

* * *

† आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास : भाग १ : अ. ना. देशपांडे पा. ३६१ ते ३६३

अंतर्मुख व्यक्तिमत्त्व आणि बहिर्मुख व्यक्तिमत्त्व—इंग्रजी संज्ञांस चिकटलेले पूर्वग्रह—चिंतनाच्या प्रांतात अंतर्मुखता हा गुणच — ऐहिकतेतही अंतर्मुख असणारे मन, म्हणजे रोमँटिक् मन — हे मन उपभोगाकडे अनुभवसमृद्धीच्या दृष्टीने पाहाते — अंतर्मुखतेमुळे सुखदुःखांचे रूप अतिरंजित दिसणे शक्य — बहिर्मुखतेमुळेही सत्य-दर्शनात काही दोष — आधुनिक अंतर्मुखता हे आधुनिक व्यक्तिमत्त्वाचे एक अंग— अरविंद घोष यांचे मत : 'बुद्धिवाद आणि सौंदर्यवाद दोन्हीही व्यक्तिवादाचीच अपत्ये' — सौंदर्यवाद ही केवळ वाङ्मयीन चळवळ नव्हे — ती विशिष्ट प्रकृती होय — तिचे ज्ञान रोमँटिक् काव्याच्या आकलनास अपरिहार्य — दोन गमके : सौंदर्यासंबंधी ओढ आणि व्यवहारी जीवनासंबंधी उबग — काव्यात भावनात्मक सचोटीची महती — निराशा, विरह, एकटेपणा अपरिहार्य — आत्मगौरव आणि आत्मानुकंपा — सौंदर्यवादी आत्मपूजन, विरुद्ध व्यावहारिक अहंकार — केशव-सुतांवरील अहंकाराचा आरोप अज्ञानमूलक — निराशावादाचा आरोपही तसाच — रोमँटिक् सुखकल्पनेवरील आयर्विंग बॅबिट्चे मूलगामी आक्षेप — "The thrill superlative" हे या सुखकल्पनेचे पर्यवसान — स्वतः सौंदर्यवादी लोक आपली दुःखे आध्यात्मिक मानतात — सौंदर्यवाद्यांचे खरे उद्दिष्ट सुख नव्हे, अनुभव — व्यवहारवाद्यांचे उथळ जीवन — दुःखाचे अध्यात्मवादातील स्थान — सौंदर्य-वाद्यांची सुखकल्पना आणि काव्यकल्पना — त्यांच्या काव्यात चित्र अंतःसृष्टीचे — दुःखचित्रणावरील एका प्राचीन ग्रीक कवीचे आक्षेप — सौंदर्यवाद्यांची दुर्दैवकल्पना आणि बॅबिट्ची टीका — ध्येयवाद्यांना व्यवहारी भूमिकेवरून वेडे ठरविणे — बॅबिट्च्या कल्पनेतील दोष — रोमँटिक् मनाच्या आकलनाची वेगळी दिशा.

सौंदर्यवादी मन

आधुनिक मानसशास्त्र माणसांच्या स्वभावाच्या दोन जाती मानते; एक 'इन्ट्रॉव्हर्ट' आणि दुसरी 'एक्स्ट्रॉव्हर्ट'. या दोन पारिभाषिक शब्दांचे भाषांतर अन्तर्मुख आणि बहिर्मुख असे करण्यास वस्तुतः काहीच प्रत्यवाय नाही. परंतु इंग्रजी व मराठी या दोन भाषांतील संज्ञांना अगदी वेगवेगळे पूर्वग्रह चिकटलेले असल्याने, अर्थ तोच असूनही संलग्न कल्पना मात्र वेगळ्या आढळतात. आजच्या मानसशास्त्रीय पूर्वग्रहाप्रमाणे तरी 'इन्ट्रॉव्हर्ट' हा शब्द काहीसा रोगटपणाचा द्योतक आहे, तर त्याचा मराठी पर्यायशब्द–अन्तर्मुख–हा संस्कृत वाङ्मयाच्या काळापासून गौरवाचा सूचक आहे. माणसाच्या वृत्ती एकसारख्या बाहेर धाव घेत असतात, त्या आवरून त्याने स्वतःत डोकावण्याची गरज आहे, असे आपण पूर्वीपासून मानीत आलो आहोत. तर उलट आपल्या मनाच्या चिन्तनाचा आणि विश्लेषणाचा विषय आपणच होणे, म्हणजे स्वतःच्याच 'मनाला खाण्या'प्रमाणे एक विकृती होय, असे आजचे मानसशास्त्र मानते. पण भाषेतील शब्दांना गौरवास्पद वा निन्दनास्पद अर्थ येणे, हे पुष्कळदा वापरणाराच्या अंतिम उद्दिष्टावर किंवा जीवनमूल्यावर अवलंबून असते. ज्याच्या जीवनाचा उद्देश व्यावहारिक कर्तबगारी हा असेल, त्याला अन्तर्मुखता हे दौर्बल्यच वाटेल; तर उलट ज्याच्या जीवनाचे उद्दिष्ट चिन्तन हे असेल, त्याला बहिर्मुखता म्हणजे आहारनिद्रादिकांतच गुरफटलेल्या चतुष्पादांची वृत्ती वाटेल. काव्य आणि कला यांचा प्रांत शुद्ध चिंतनाचा आहे, हे सर्वमान्य होण्यास हरकत नसावी. बाह्यसृष्टीचे आणि अंतःसृष्टीचे निर्हेतुक – व्यवहारी हेतू सोडून – चिंतन करण्याला मन अंतर्मुखच हवे, हेही सर्वमान्य होईल. या अंतर्मुखतेच्या वाट्याला काही दोषही येणे अशक्य नाही; तथापि चिंतनप्रधान जीवनात त्या दोषांसह आपणाला अंतर्मुखतेचा स्वीकार करावा लागेल. बहिर्मुखतेमुळेही आपण जीवनातील काही सत्यांना व आनंदांना मुकतो, हे बहिर्मुखतेच्या भोक्त्यांना मान्य करावे लागेलच.

'रोमँटिक्' अथवा सौंदर्यपूजक–भावनापूजक मन, म्हणजे 'ऐहिक जीवनाच्या लोभातही अंतर्मुख असलेले मन होय', असे म्हटले तर चूक होणार नाही. त्याचे निसर्गप्रेम म्हणजेही एकप्रकारे निसर्गाने मोहित झालेल्या स्वतःच्याच मनाचे चिंतन असते, असे आढळून येईल; त्याचे स्त्रीप्रेम म्हणजेही संस्कृत कवींच्या प्रेमाप्रमाणे कामिनीच्या मांसल अवयवांचे ध्यान नसून तिने पाडलेल्या मोहिनीचे ध्यान असते, असे कळून येईल. तो जीविताचा लोभी असतो, पण जीवितातल्या उपभोगावर आणि कर्तृत्वावर त्याचा जेवढा लोभ असतो, त्याहीपेक्षा त्यातून जी अनुभवसमृद्धी लाभते, तिचा तो लोभी असतो. म्हणजेच तो वस्तूपेक्षाही तिच्या चिंतनाचा, आणि कृतीपेक्षाही कृतीतून मिळणाऱ्या अनुभूतीचा भोक्ता असतो. त्याचे पराक्रम व त्याचे आनंद, त्याचे त्यालाच भोजता येण्यासारखे असतात. याचाच अर्थ तो अंतर्मुख असतो.

ही अंतर्मुखता कधी कधी कर्मप्रधान जीवनाच्या आड येत असेल,— इतकेच नव्हे, तर ती क्वचित सत्यदर्शनाच्याही आड येत असेल, — ती सौंदर्याचे आणि सुखदुःखांचे अतिरंजित रूप दाखवीत असेल, पण हेच किंवा असलेच दोष बहिर्मुखतेच्याही पोटी लपलेले आहेत, हे विसरता येत नाही. सौंदर्याचा आणि सुखदुःखांचा सोलीव गाभा हाती लागावा म्हणून क्षणिक अनुभवात बुडी घेणारा अंतर्मुख मनुष्य अतिरंजित अनुभवाचा धनी होतो; तर प्रत्यक्ष कृतीवर आणि व्यावहारिक लाभावर नजर ठेवणारा बहिर्मुख मनुष्य, सौंदर्याचे किरण आणि सुखदुःखांच्या लाटा अंगावर घेऊनही कोरडाच जगत राहतो. रोमँटिक् मनाचा अतिरंजित अनुभव पत्करायचा की व्यवहारी मनाचे उथळ काकखानवत् जीवन पत्करायचे, असा पेच पडल्यास, कवी तरी अतिरंजित अनुभवाचाच दोष पत्करतील, असे मला वाटते.

पण अर्वाचीन वाङ्मयात दिसणारी अंतर्मुखता आणि आपल्या प्राचीन पारमार्थिकांची अंतर्मुखता यात अंतर आहे. पारमार्थिक लोक वैषयिकता आणि प्रापंचिकता टाळण्याकरिता जाणूनबुजून अंतर्मुख होत, तर अर्वाचीन अंतर्मुखतेचे रूप याहून अगदी भिन्न आहे. विषयास्वादाचाही खरा गाभा शोधणे ही अर्वाचीन अंतर्मुखतेची 'भूक' आहे. प्राचीन अंतर्मुखता म्हणजे विरक्तीने शोधून काढलेले एक परमार्थसाधन होते, तर अर्वाचीन अंतर्मुखता म्हणजे अर्वाचीन व्यक्तिवादाचेच एक उपांग आहे. एका दृष्टीने पाहाता बुद्धिवाद आणि सौंदर्यवाद (Rationalism आणि Romanticism) ही दोन्हीही अर्वाचीन व्यक्तिवादाचीच अपत्ये होत. * बुद्धिवादी मानवाने सामाजिक संकेतांविरुद्ध बंड केले, विशेषतः धार्मिक संकेतांविरुद्ध बंड केले.

* The Human Cycle : Shri Aurobindo
Chapters " The Age of Individualism and Reason " ;
" Coming of the Subjective Age ".

कारण त्या संकेतांचा आणि त्यांच्या मुळाशी असलेल्या सत्याचा अथवा जिवंत अनुभवाचा संबंध तुटला होता. ज्या संकेतात जिवंतपणा नाही, ते पाळण्यापेक्षा मी स्वतःच्या हिमतीवर नवे सामाजिक संबंध जोडीन आणि पारलौकिक सत्यही शोधीन, असे म्हणणारी ही चळवळ होती. त्याच वृत्तीचे आणि जिद्दीचे लोक जेव्हा काव्यप्रांतात निर्माण झाले, तेव्हा त्यांनी सौंदर्यास्वाद आणि सौंदर्याविष्कार यांच्या बाबतीत तीच प्रतिज्ञा केली. सौंदर्यानुभव आणि जीवनानुभव ठराविक पद्धतीने घेऊन, ठराविक पद्धतीने व्यक्त करून, ठराविक पंडितांच्या टाळ्या घेण्यापेक्षा, मी माझ्या स्वतःच्या अनुभूतीवर आणि अंतःप्रेरणेवर अवलंबून राहीन; बाह्यनिकषांपेक्षा किंवा प्राचीन आदर्शांपेक्षा स्वतःच्या अनुभूतीला आणि प्रेरणेला मी महत्त्व देईन. अर्थात ही प्रतिज्ञा करणारे लोक वाङ्मयातील बंडखोर ठरले.

पण स्वतःप्रामाण्य आणि बंडखोरी एवढेच या सौंदर्यवादी संप्रदायाचे वैशिष्ट्य नव्हते. सौंदर्यवाद ही केवळ वाङ्मयीन चळवळ आहे असे नव्हे, ती एक मानवी प्रकृती आहे. आणि या प्रकृतीच्या लोकांनी सौंदर्याचा आणि अनुभूतीचा आविष्कार वाङ्मयात जसा वेगळ्याच तऱ्हेने केलेला दिसेल, तसा जीवनातही दोहोंचा आस्वाद काही वेगळ्याच तऱ्हेने घेतलेला दिसेल. या ग्रंथाच्या 'सौंदर्यवाद' अथवा 'रोमँटिसिझम्' या प्रकरणात, वाङ्मयात आणि वाङ्मयास्वादात 'रोमँटिसिझम्'ची कामगिरी आणि भूमिका कोणती, याचा थोडाफार विचार केला आहे. तथापि जीवनात 'रोमँटिक' माणसाची भूमिका कोणती याचा अधिक विचार केल्याशिवाय, सौंदर्यवादी कवींच्या जीवनाचे आकलन होणार नाही. ते न झाल्यास, त्यांच्या काव्याविषयी कोणते गैरसमज रूढ होतात, त्याचा उल्लेख मागील प्रकरणात थोडाफार केलाच आहे.

'सौंदर्यवादा' संबंधीच्या प्रकरणात त्या प्रवृत्तीच्या दोन प्रमुख गमकांचा निर्देश केल्याचे स्मरेल. एक म्हणजे सौंदर्याच्या बाह्य दर्शनावर तृप्ती न मानता, त्याच्या प्राणभूत भागाची गाठ घेण्याची तगमग. या तगमगीचे अथवा Yearnigचे दुसरे रूप म्हणजेच, इमर्सन् जिला * 'समीप असूनही दूर असल्याची' भावना म्हणतो ती होय. सौंदर्यवादाचे दुसरे गमक म्हणजे रूक्ष. व्यवहारी दैनंदिन जीवनासंबंधी वाटणारी अप्रियता हे होय. म्हणजे सौंदर्याच्या आकर्षणातून सौंदर्याच्या आंतरिक भेटीची अथवा मीलनाची ओढ; त्या मीलनाच्या अशक्यतेतून एकीकडे हुरहूर, तर दुसरीकडे व्यवहारी जीवनासंबंधी तिटकारा, अशा दोन परस्परविरोधी टोकात हे सौंदर्यवादी मन हेलकावे खात असते,—किंबहुना त्याची चिरफाड होत असते. पण या मनाला केवळ सौंदर्यच प्रिय असते, असे नव्हे. प्रामाणिक भावनेचीही त्याला तितकीच महती वाटते. कारण बाह्य जगतातील रूपसौंदर्य मानवाला मोहित करते,

* "Not near enough" Emerson : 'Nature'

असे जर म्हटले, तर अंतःसृष्टीतील भावनासौंदर्यही त्याला तितकेच मोहित करते. पण या भावनापूजनातही सौंदर्यवाद्याच्या पदरी दुःख आणि निराशाच यावयाची असते. बाह्यसौंदर्य—

झुकांडीच दे, येई न हाती । †

असा त्याला जसा अनुभव येतो, तसा प्रामाणिक उत्कट भावनांच्या बाबतीतही काही अन्य कारणांनी येतो. एक तर प्रामाणिक भावनेला व्यवहारी दुनियेत फारशी किंमत नाही असे आढळून येऊन तो स्वतःच्या हतभागी हृदयाची कीव करू लागतो. § सौंदर्यपिपासेतून जसा एक विचित्र विरह त्याच्या वाट्याला येतो, तसाच भावनांच्या सचोटीतून त्याच्या वाट्याला एक विचित्र एकटेपणा येतो. त्यामुळे तो कधी आत्मानुकंपेच्या आहारी जातो, तर कधी आत्मगौरवाने त्याचे हृदय भरून येते. आत्मगौरव अशाकरता की, माणसांचे माणूसपण टिकवणारे हृदयवन्त अथवा 'दिलदार' आपणच काय ते आहोत, ही जाणीवही त्याला सोडीत नाही, आणि दुर्दैवी असल्याची टोचणी अशाकरता की, या दुनियेत जे खरे श्रीमंत – अर्थात हृदयाने श्रीमंत आहेत –, ज्यांच्यामुळे मानवी जीवनाला रुची आली आहे, ¶ त्यांना व्यावहारिक जगात अपयश आणि एकटेपणा वाट्याला आलेला त्याला दिसत असतो. याकरताच सौंदर्यवाद्यांच्या सौंदर्यपिपासेचा जसा स्वतंत्र विचार व्हावयाला हवा, तसाच त्याच्या निराशेचाही स्वतंत्र विचार व्हावयास हवा. तो विचार करण्यापूर्वी, 'सौंदर्यवादी' हा एका अर्थाने आत्यन्तिक आकांक्षा बाळगणारा असतो, आणि म्हणूनच तो 'ध्येयवादी'ही असतो हे लक्षात घ्यावयास हवे. पण 'ध्येयवादी' या शब्दासंबंधी सामान्य मराठी वाचकांना काही पूर्वसूचना देणे जरूर आहे. सामाजिकराजकीय क्षेत्रात या शब्दाचा अतिरिक्त वापर झाल्याने, त्याच्या एका महत्त्वाच्या अर्थाकडे मराठीत पुष्कळदा दुर्लक्ष झालेले आढळते. तो अर्थ म्हणजे ध्येयाच्या बाबतीत तडजोडीला तयार न होणे; कोणत्याही कृतीच्या वा गुणाच्या बाबनकशी रुपाचाच हट्ट धरणे, थोडाही हिणकसपणा न पत्करणे हा होय. या अर्थाने मराठीत पुष्कळदा 'ऐकांतिक' 'अतिरेकी' हे दोषसूचक शब्दही वापरलेले आढळतील. परंतु दुर्गुण असो की सद्गुण असो, आदर्शाच्या बाबतीत तडजोडीला, हिणकसपणाला कबूल न होणे हा एक स्वभाव आहे, एवढे तरी मान्य होण्याला फारशी हरकत नसावी. सौंदर्यपिपासा आणि भावनापूजन यांच्या बाबतीत रोमँटिक् मन हे 'ऐकान्तिक' या अर्थाने ध्येयवादी असते, हे लक्षात घेतले, म्हणजेच त्याच्या व त्याच्या दुर्दैवाच्या विविध अंगांची कल्पना येण्यास हरकत नाही.

† तांबे : 'घट भरा शिगोशिग'

§ गडकरी : 'हृदयास'

¶ 'Ye that are the salt of this earth'

भावनापूजनाच्या प्रवृत्तीमुळे 'रोमँटिक्' मनुष्य आत्मपूजकही बनतो. पण त्याचे हे आत्मपूजन आणि पोटभरू माणसांचा (Philistines* चा) सत्ता आणि मत्ता यांच्या-संबंधीचा क्षुद्र अहंकार ही एक नव्हेत, हे रोमँटिक् प्रवृत्तीचा खोल अभ्यास केल्या-खेरीज समजणार नाही. 'रोमँटिक्' मनुष्य स्वतःची म्हणजे स्वतःतील भावनाशीलतेची, भावनाप्रामाण्याची व उत्कटतेची महती फार मानतो. केवळ काव्यसाधन म्हणूनच नव्हे, तर जीवितसाधन म्हणूनही तो भावना हेच एक धन मानतो व हेच एक मूल्य मानतो. रोमँटिक् माणसाचा अहंकार म्हणजे भावनाप्रामाण्याच्या ('Sincerity' च्या) संप्रदायाचा अहंकार असतो; बुद्धीचा, पढिकतेचा किंवा प्रतिष्ठेचा नसतो. परंतु सामाजिक प्रतिष्ठा हे एकच मूल्य मानणारे लोक (Philistines) हा भावनात्मक, सात्त्विक अहंकार समजूच शकत नाहीत. केशवसुतांसारख्या कवींवर मराठी टीकाकारांनी जे दोषारोप केले आहेत, त्यात अहंमन्यतेचाही आरोप आहे. 'फिलिस्टाइन्स्'चा अहंकार आणि भावनापूजकांचा अहंकार; वैयक्तिक अहंकार आणि संप्रदायमूलक अहंकार यांतील फरक या टीकाकारांना कळलेला नाही.†

आता ही गोष्ट खरी आहे की, रोमँटिक् मन हे आत्यन्तिक टोकाला जाणारे मन असल्याने, ते आशावादातही शेवटच्या टोकाला जाते आणि निराशावादातही शेवटच्या टोकाला जाते. ते आशावादात रमते तेव्हा सर्व जगतात माझीच भावंडे‡ आहेत असे म्हणून मानवतेवरील प्रेम व्यक्त करते; तसेच बंडाचे शिंग§ फुंकून किंवा डंका¶ वाजवून जग बदलण्याची भाषा बोलते; पृथ्वीला सुरलोकसाम्य देण्याची भाषा बोलते. पण तेच जेव्हा निराश बनते तेव्हा,—

---

* 'साहित्यसंगीतकलाविहीन' मनुष्याला इंग्रजीत हा शब्द लावतात. ज्यांची जीवनातील मुल्ये केवळ भौतिक असतात आणि ज्यांचे विचार उथळ आणि पारंपारिक असतात अशांनाही हा शब्द लावतात. आपल्याकडे रसिक-अरसिक हा भेद करतात, त्याहून 'संस्कृतिवादी विरुद्ध पोटभरू' हा भेद अधिक व्यापक आहे. मॅथ्यू आर्नोल्ड यांनी या वर्गावर जशी झोड उठविली आहे तशीच आपल्याकडील तत्त्ववेत्ते आहिताग्नि राजवाडे यांनीही उठविली आहे, (मॅथ्यू आर्नोल्ड — 'Culture and Anarchy'; आहिताग्निराजवाडे : ख्रिस्तान्ताक नीत्शे)

† देशपांडे : आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास : भाग १ पा. ४७७ : भाग २ पा. ७०४

‡ केशवसुत 'नवा शिपाई'

§ रेव्ह. टिळक : 'शिंग'

¶ 'बी'

भिकार या जगी । इच्छित न मिळे काही
म्हणुनी तुझे पायी । भिक्षांदेही ॥

अशी रडारड करते. शेलेसारखा क्रान्तीचा आणि स्वर्गीय प्रेमाचा पाईक 'दुःखाची गाणी हीच आमची मधुरतम गाणी होत' असे उघड म्हणतोच, पण वर्डस्वर्थ-सारखा निसर्ग-सुहृद् कवीही निसर्गाच्या सुखद सान्निध्यात बसून— 'आणि मानवा-नेच मानवाची केवढी दुर्दशा केली आहे हे मनात येऊन मला दुःख झाले.' § असे खिन्नतेचे उद्गार काढतो. शिवशाहीतील मर्दुमकीचे पोवाडे गाणारे, आपल्या अहंकाराच्या दर्पाने दोन पिढ्यांच्या साहित्यिकांना बेचैन करणारे गडकरी, ऐन मध्यरात्री—

या अवकाळी या एकान्ती
निद्रेची मिळवाया शान्ती
थकुनी भागुनी पडलो अन्ती
निद्रा कुठली परि त्या हृदया भविष्य नाही ज्यास.

असे निराशागीत गाऊन बिचाऱ्या कोकिळेला—

अवेळ येथे कसली बाई ?
दुःख सांत्वना गा केव्हाहि !

अशी केविलवाणी प्रार्थना करतात. भावनापूजक कवींच्या उत्साहातिरेकाचे तरी मूळ कोणते ? आणि त्यांच्या या 'क्षुद्र हृदयदौर्बल्या'चे तरी वर्म कोणते ?

एक गोष्ट मात्र निश्चित की, स्वतःच्याच अनुयायांना 'हॉस्पिटल् पोएट्री' लिहिणारे म्हणून हिणवणाऱ्या* गटेने, रोमँटिक् मनाच्या एकाच टोकावर भर दिला होता. पण ते टोक म्हणजेही आत्यन्तिक उत्साहाचे आणि उत्कट भावनाशीलतेचेच दुसरे टोक आहे, हे विसरता येणार नाही. रोमँटिक् कवी 'रडवे' असतात हेही पूर्ण सत्य नाही; ते अत्युत्साही असतात, हेही पूर्ण सत्य नाही. ते बंडखोर असतात हेही पूर्ण सत्य नाही, तसेच ते दुबळे आणि निराशावादी असतात हेही पूर्ण सत्य नाही. रोमँटिक् कवींच्या एका कट्टया विरोधकाने दाखवून दिल्याप्रमाणे त्यांची सुखासंबंधीची कल्पनाच इतरांच्या कल्पनेहून वेगळी असते. या टीकाकाराने असे म्हटले आहे की, रूसो आणि त्याचे रोमँटिक् अनुयायी मानवी जीवनातील 'सुखाचा प्रश्न' (Problem of happiness) सोडविण्यात फारच व्यग्र होते. या संप्रदायातील लोकांचा सुखप्राप्तीचा मार्ग म्हणजे भावनांचा स्वैर विलास ('Free play of the emotions') हा होय.

§ Wordsworth.

* मुळात गटेने हे उद्गार एकरमान्जवळ प्रायः थेट्टने काढलेले आहेत.

रोमँटिक् लोकांना केवळ भावनांचाच विलास हवा असतो असे नव्हे; तर कल्पना-शक्तीचाही स्वैर विलास हवा असतो. आणि "Feeling acquires a sort of infinitude as a result of this co-operation of the imagination and feeling. So the romanticist goes...in quest of the thrill superlative..." * या 'परमोत्कट भावनासंचारा'च्या, 'Thrill Superlative'च्या मायामृगामागे धावण्याचा परिणाम काय ? तर अनिश्चित आणि अमर्याद अशी तृष्णा ! कधी या उत्कटतेच्या वेडामुळे हे रोमँटिक् लोक केवळ मनोमय भूमीतच भेटलेल्या 'उर्वशी'चा ध्यास घेतात, † तर कधी ते काल्पनिक भूतकालाला आदर्श काल मानून, तो काल आता फिरून येणार नाही म्हणून झुरतात. त्यातील काही जण तर आपला हा असंतोषरूपी असाध्य रोग म्हणजे आपल्या आध्यात्मिक वृत्तीचे एक लक्षण मानतात.

"To submit to any circumscribing of one's desires is to show that one has no sense of infinitude and so to sink to the level o the philistine." ‡

पण रूसो, शेले बायरन् यांच्यासारख्या सौंदर्यवाद्यांच्या आत्यन्तिकतेत अंतर्विरोध किंवा मूलगामी विसंगती असल्याने यांच्या सुखोपासनेचे पर्यवसान अखेर हताशपणातच होते, असा या टीकाकाराचा सिद्धान्त आहे.

स्वतःच्या हट्टामुळेच दुःखी होत असून स्वतःला आध्यात्मिक प्रवृत्तीचे मानणारे रूसोचे अनुयायी, आणि त्यांना विकृत मानणारे आयव्हिंग् बॅबिट्सारखे टीकाकार या दोघांपैकी कोणाची उपपत्ती सत्य आहे, ते आपणांस पाहिले पाहिजे. हे लोक सुखाच्या शोधात असतात; पण दुःखाचे धनी होतात. अतएव ते वाट चुकलेले लोक आहेत, अशी बॅबिट याची संपादणी आहे. पण त्याच्याच प्रतिपादनावरून हे सहज दिसून येईल की रोमँटिक् लोक हे इंद्रियांच्या, भावनांच्या आणि कल्पनेच्या 'सुखा'मागे लागलेले नसतात, तर या सर्वांच्या प्रेरणेतून त्यांना एका आदर्श प्रेमाची, आदर्श स्त्रीची किंवा आदर्श युगाची ओढ लागलेली असते. या ओढीलाच त्यांचे निंदक 'निम्फोलेप्सी', 'नोस्टेल्जिया' ही विकृतीवाचक नावे देतात. रोमँटिक लोकांना लागलेली ओढ केवळ सुखाची असती, तर दुःखःपर्यवसान हा त्यांचा पराभव मानता आला आसता. पण बॅबिट् यांनीच कबूल केल्याप्रमाणे त्यांची ओढ 'सुखा'ची नसून एका 'आदर्शा'ची असते. मग तो 'आदर्श'

---

* Irving Babbitt : American Critical Essays: P. 293

† "..... his nympholepsy, his quest of the impossible she" Ibid P. 293 रवीन्द्रनाथ यांच्या 'उर्वशी' वरही हा आरोप येऊ शकेल !

‡ Ibid P. 294

बॅबिट् यांना व 'फिलिस्टाइन्स्' ना काल्पनिक का वाटेना ? रोमँटिक् लोक भावना-स्वातंत्र्य हेच सुख मानतात; व त्या भावनेत कल्पना मिसळवून तिला अमर्याद बनवितात, अशी बॅबिट यांची उपपत्ती आहे. पण भावनांना लागलेली दिशा व ओढ यांची जबाबदारी एकट्या मानवावर खासच नाही. त्या भावनांची नेहमीच पूर्ती होते असे नाही, हे जाणून त्या आवरत्या घेणे यात व्यावहारिक समंजसपणा असेल; पण अंतिम सत्य व अंतिम अनुभव भावनानिरोधातच आहे, असे व्यावहार-वादीही सिद्ध करू शकणार नाहीत. दुःख पत्करूनदेखील अनुभव मिळवावयाचा, हे रोमँटिक् लोकांचे ब्रीद† आहे. असे असता, ते दुःखी झाले यात त्यांचा विजय झाला की पराजय झाला हे रोमँटिक् नसलेले लोक कसे ठरवू शकतील ? रोमँटिक् लोक व त्यांचे निंदक या दोघांच्याही कबुलीजबाबावरून वस्तुस्थिती अशी दिसते की, रोमँटिक् लोक हे केवळ सुखाच्या मागे नाहीत. तसेच त्यांना स्वतःच्या दुःखातही एक स्वारस्य आणि सार्थक्य वाटत आहे. भावनांच्या ओढीवर कल्पनेचा प्रकाश टाकला, की त्या ओढीच्या टोकाला, सौंदर्यवाद्यांना, व्यवहारी लोक ज्याला सुख म्हणतात, ते दिसत नसते, तर त्यांच्या काल्पनिक आदर्शांच्या मूर्ती दिसत असतात. आदर्श स्त्री, ('The impossible she') आदर्श प्रेम, आदर्श समाज यांच्या ओढीला 'नॉस्टॅल्जिया' हे वाईट नाव दिले, की ती ओढ व्यवहारी लोकांच्या क्षुद्र तडजोडीपेक्षा हीन आणि निष्फळ ठरली असे थोडेच आहे ? निदान ज्यांच्या दुर्दैवाची आणि दुःखाची बॅबिट्सारखे लोक कीव करतात, ते स्वतः तरी बॅबिट्सारख्यांच्या 'सुखा'चा हेवा करीत नाहीत. कारण त्यांना आपल्या दुःखात आध्यात्मिक विकासाची बीजे दिसतात. दुःखाचे महत्त्व केवळ रूसोचे अनुयायीच गातात, असे नव्हे. प्रत्यक्ष अध्यात्ममार्गात, किंबहुना प्रत्येक धर्मात, दुःख हे आध्यात्मिक विकासाचे साधन मानलेले आहे. ज्यांची प्रगती केवळ व्यावहारिक यशाच्या मार्गानीच, म्हणजे बंगले, मोटारी, वृत्तपत्रीय प्रसिध्दी यांच्या मार्गानीच होणारी आहे, ते दुःखाला जितके घाबरतात तितके रोमँटिक् लोक व अध्यात्ममार्गी लोक घाबरत नाहीत. शॅतो-ब्रियाँचा रेने म्हणतो :

"A great soul must contain more grief than a small one."

या दुःखसंप्रदायात, या कवींच्या जीवनाचाच काय तो प्रश्न उपस्थित होत नसून, त्यांच्या काव्यकल्पनेचाही प्रश्न उपस्थित होतो. कवी संसाराची, सृष्टीची प्रतिकृती निर्माण करतो व या अर्थाने तो चित्रकार किंवा 'इमिटेटर' आहे, या ॲरिस्टॉटलच्या सिद्धान्ताची चर्चा या ग्रंथाच्या पूर्वार्धात * आलीच आहे. अशा प्रकारे बाह्य जगताचे चित्र वाचकांना देण्याऐवजी रोमँटिक् कवी वाचकांना स्वतःचेच अंतरंग देत बसतो,

---

† "Valuing experience for its own sake"

* टीकाविवेक : प्रकरण ३

अशी रोमँटिक् संप्रदायाच्या टीकाकारांची तक्रार आहे. रोमँटिक् कवींनी 'काव्य म्हणजे बाह्य जगाची प्रतिकृती' ही कल्पना टाकून देऊन, त्याऐवजी काव्य म्हणजे "Overflow of powerful emotion, usually of sorrowful emotion" ही कल्पना आणली, अशीही त्यांची तक्रार आहे. प्रथम भावनापूजन, नंतर त्यातून दुःखपूजन आणि शेवटी सार्वत्रिक दुःखवितरण, हा या उत्कटतापूजकांचा कार्यक्रम रोगट नव्हे तर काय? असा रोमँटिसिझमच्या निंदकांचा प्रश्न आहे.

प्रथम त्यांच्या काव्यकल्पनेवरील आक्षेपाचा विचार करू. बाह्य जगाचे चित्र देण्याऐवजी अंतःसृष्टीचे चित्र दिल्याने ॲरिस्टॉटलप्रणीत काव्यकल्पनेचा भंग होतो, असे म्हणता येणार नाही. रोमँटिक् कवींनी काव्याचा विषय बदलला असला, तरी कवीची भूमिकाच बदलली, असे म्हणता येत नाही. त्यांचीही भूमिका चित्रकाराचीच राहिली. स्वतःचे चित्र (Self-portrait) म्हटले, तरी ते चित्रच होय. बाह्यघटनांचे अथवा Action चे चित्र काढले, तरी ते चित्रच; आणि अंतःसृष्टीतील एखाद्या क्षणाचे अथवा क्षणिक संवेदनेचे चित्र काढले, तरी ते चित्रच होय. अर्थात ॲरिस्टॉटल् बाह्यघटनांच्या चित्राला अधिक महत्त्व देतो याचा निर्देश मागे झालाच आहे.† पण मनुष्याने काव्यात आपल्या स्वतःच्या दुःखाचे चित्र काढीत बसावे काय? शेले म्हणतो—

'We give in song what we learn in tears'

भावगीत म्हटले, तरी ते देखील दुःखभावनेसंबंधीच का असावे?— असा रोमँटिसिझमच्या निंदकांचा आक्षेप आहे. कारण प्राचीन ग्रीक भावगीतकवी * पिंडार् म्हणतो—

"Disclose not to strangers our burden of care; this at least shall I advise thee."

पण दुःखविष्काराला प्राधान्य देणारे रोमँटिक् कवी आणि दुःखाविष्काराला बंदी घालणारा ग्रीक भावगीतकार पिंडार् या दोघांचेही आग्रह बाजूला ठेवून, या नाजूक प्रश्नाचा विचार वस्तुनिष्ठपणे आणि न्यायनिष्ठुरपणे करणे अशक्य नाही. प्रत्यक्ष जीवनातही 'अपमान सांगावा मनाला' हा उपदेश आपण सर्वत्रच ग्राह्य मानतो, असे नाही. हा उपदेश केवळ व्यवहारी भूमिकेवरून केलेला आहे. लोकांच्या जवळ आपले दुःख सांगत बसण्याने त्याचे हसे होण्याचा धोका असतो, एवढाच या व्यावहारिक आदेशाचा अर्थ आहे. पण हा प्रश्न स्वानुभवाच्या प्रकाशात धरल्यास काय दिसून येईल? एखादा मनुष्य आपल्या यशासंबंधीची आणि सन्मानासंबंधीची हकीकत सांगत बसला, तर तो दुर्दैवाची व अपमानाची हकीकत सांगणाऱ्यापेक्षा

† टीकाविवेक : प्रकरण ३

* Pindar, quoted by Babbitt.

आपणांला अधिक प्रिय होईलच अशी ग्वाही देता येणार नाही. याच्या उलट उदाहरणे मात्र अनेक दाखविता येतील. आपल्या दुर्दैवाची आणि अवहेलनेची हकीकत सांगणारा मनुष्य अनेकदा आपल्या अधिक जवळ आल्याचे आपणांस दिसेल. तसेच यशाची हकीकत आपण सामान्य ओळखीच्या माणसाजवळही सांगू; परंतु अपयशाची हकीकत मात्र आपण जिव्हाळ्याच्या किंवा निदान सहानुभूतीच्या माणसाखेरीज कुणाला सांगत नाही. यावरून 'दुःख' हा काव्याचा विषय करणारा कवी, वाचकांना जवळचे सुहृद समजतो आणि तो खरा प्रतिभावन्त कवी असल्यास जे जवळचे नसतील त्यांनाही जवळचे करतो, असे का म्हणू नये? शिवाय दुःखाची गीते माणूस मोठ्या प्रेमाने वाचतो, हा अनेकांचा अनुभव आहे. करुणनाट्य व करुणसंगीत आपणांला उल्हसित, चंचल पण थिल्लर नाट्यापेक्षा व संगीतापेक्षा अधिक प्रिय होते, इतकेच नव्हे, तर ते अधिक निकोप परिणामही करू शकते. सारांश एकंदर करुणरसावर आणि दुःखपर्यवसायी लेखनावर निघणाऱ्या आक्षेपांचा कलेच्या निकषावर जो निकाल लागतो, त्यापेक्षा रोमँटिक् कवीच्या दुःख-मय आत्माविष्काराचा वेगळा निकाल लावण्याचे कारण काय, ते मला तरी समजत नाही.

पण कवी म्हणून रोमँटिक् लोक जगाला जेवढी पीडा देत होते, त्याहून अधिक पीडा व्यक्ती म्हणून देत होते, अशी त्यांचा कट्टा विरोधक आयर्व्हिंग् बॅबिट् याची तक्रार आहे. त्यांच्यापैकी बरेच जण आपण दुर्दैवी आहोत अशी स्वतःची समजूत करून घेत. दुर्दैव तरी त्यांचा पाठलाग करी, नाही तर दुष्ट समाज (अथवा 'जालिम जमाना') तरी त्यांचा पाठलाग करी. त्यांच्यांतील जे आपण स्वतःच दुष्ट आणि पातकी आहोत असा बहाणा करीत, त्यांच्यापैकी काहींवर अगम्यागमाचा अथवा Incest चाही वहीम होता; तर बायरन्सारख्या एखाद्या रोमँटिसिस्टावर खुनाचा वहीम आला तरी त्यात त्याला फुशारकी वाटे! पण समाजाचा आणि आपला उभा दावा असणारच, असे एकदा ठाम ठरल्यावर समाजानेच घेतलेल्या वहीमांना किंमत ती कितीशी द्यावयाची? आणि समाजाचा आणि रोमँटिक् कवींचा तरी उभा दावा काय म्हणून? होमर, शेक्सपियर, व्यास, वाल्मीकी यांचा नव्हता कुठे समाजाशी उभा दावा? या तफावतीचे जे कारण आयर्व्हिंग् बॅबिट् सांगतो, ते त्याच्या दृष्टीने तरी रोमँटिक् लोकांना फारसे भूषणास्पद नाही. तो म्हणतो : 'The reason is they (Poets of the past) were less taken up with the uttering of their own uniqueness' आपण सामान्य प्रापंचिक दुनियेपेक्षा काही वेगळेच आहोत हे दाखविण्याचे वेड जुन्या कवीत नव्हते, आणि म्हणून त्यांचा आणि दुनियेचा उभा दावा नव्हता, असे बॅबिट् याचे म्हणणे आहे. पण यामुळे रोमँटिक् कवी जुन्या कवींहून 'वेगळे' ठरतात, एवढेच काय ते म्हणता येईल. 'कनिष्ठ प्रती'चे ठरतात, हा जो बॅबिट् याच्या प्रतिपादनाचा

ध्वनी तो आपणांला एकदम स्वीकारता येत नाही.

रोमँटिक् कवींची ही समजूत वाईट की चांगली हा प्रश्न जितका महत्त्वाचा आहे, त्याहूनही त्यांच्या दृष्टीने तरी ती खरी आहे की नाही, हा प्रश्न अधिक महत्त्वाचा आहे. कारण 'व्यवहारी लोक आणि भावनाप्रधान लोक' अशी एकदा कडक विभागणी केल्यावर, भावनाप्रधान लोकांची एखादी समजूत चांगली की वाईट ते व्यवहारी लोकांनी ठरवून चालणार नाही. रोमँटिक् लोक अतिभावनावशतेमुळे प्रत्यक्ष व्यवहारात उणे ठरतात, हा त्यांचा दोष मानला जातो; पण त्यांच्या स्वतःच्या तत्त्वज्ञानाप्रमाणे तो दोषच त्यांच्या ध्येयवादित्वाचा पुरावा ठरतो. कारण कृती म्हटली, की ती ध्येयदृष्टीने पाहता, दोषयुक्तच असायची. दुनियेत राहून काही कृती करायची म्हटली की, ध्येयाशी आणि उदात्त भावनांशी तडजोड आलीच! म्हणून भावनापूजक कवींचे व्यावहारिक अपयश हे प्रापंचिकांच्या यशापेक्षाही भूषणास्पद होय, अशी ही सौंदर्यवादी–ध्येयवादी विचारसरणी आहे.

आपण हे विसरता उपयोगी नाही की, ही लोकविरोधी आणि व्यवहारविरोधी भूमिका केवळ सौंदर्यवादी कवीच घेतात असे नाही. सर्वच ध्येयवादी लोक ही भूमिका घेतात. सत्यसाक्षात्काराच्या मागे सर्वसंगपरित्याग करून निघालेले साधक, वैयक्तिक प्रपंचाची होळी करून देशकार्यामागे लागलेले क्रान्तिकारक, वैयक्तिक सुखसोयी विसरलेले संशोधक, हे सर्वच 'आपण व्यवहारी दुनियेपेक्षा वेगळे आहोत' असे मानतात. इतकेच नव्हे, तर आपल्या ध्येयवादात प्राप्त होणारे अपयशही पोटभरू लोकांच्या पोटार्थी यशापेक्षा अधिक श्रेष्ठ होय, असा त्यांचा दावा असतो. आपण वेगळे आहो या अहंकाराची वा भ्रमाची बाधा फक्त रोमँटिक् कवींनाच झालेली दिसते, असे नव्हे. सर्वच ध्येयवाद्यांना झालेली दिसते. मग रोमँटिक् लोकच काय ते, बॅबिट् सारख्यांच्या मते 'हॉस्पिटल' मधील जागेचे हक्कदार का ठरावे, हा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे.

या प्रश्नाचा विचार दोन टोकांनी करता येण्यासारखा आहे. एक तर अन्यसंप्रदायी लोकांना वेडे किंवा अतिरेकी बाटणारे हे लोक, जगाच्या संस्कृतीत काही मोलाची भर घालतात की नाही, हे पाहाणे; ब्लेक्, वर्डस्वर्थ्, बायरन्, शेले, कीट्स् या पाश्चात्यांच्या व केशवसुत, तांबे, गडकरी, माधव जूलियन् या महाराष्ट्रीयांच्या काव्याकडे पाहिल्यास, ते केवळ त्याच्या जनकाच्या जीवनातील अतिरेकामुळे किंवा अहंकारामुळे उपेक्षणीय ठरावे, इतके क्षुद्र खास नाही. उर्दूतील मीर, दाग, गालिब, इकबाल, जिगर यांच्यासारखे कवीही भावनातिरेक, वर्तनातिरेक व अहंकार यांच्या दृष्टीने बॅबिट् आणि गटे यांच्या इस्पितळात दाखल होण्याचा संभव आहे! पण या सर्वांची शायरी आज हिंदुस्थानच्या साहित्यधनात मोलाची ठरली आहे. उर्दू कवी तर 'दर्दे जिगर', 'जख्मे जिगर' या शिवाय भाषाच बोलत नाहीत!

हजारो ख्वाहिशे ऐसी कि हर ख्वाहिशपे दम निकले
बहुत निकले मेरे आरमान लेकिन फिर भी कम निकले

असे म्हणणारा, किंवा

दिले नादाँ हुवा तुझे क्या है
आखिर इसा दर्दकी दवा क्या है

असे म्हणणारा गालिब, गटेच्या व्याख्येप्रमाणे 'हॉस्पिटल पोअेट्रि' लिहितो असेच म्हणावे लागेल. पण कोणीही उर्दूकाव्यभक्त त्याची ही संभावना ऐकून घेईल काय ?

आणि दुसरा विचार त्याहूनही महत्त्वाचा आहे. सर्व रोमँटिक् कवी केवळ एखाद्या चैनबाजाप्रमाणे, दारूबाजाप्रमाणे वैषयिक कैफाच्या मागे लागलेले आहेत काय ? आयव्हिंग् बॅबिट् ज्या वेडाचा उल्लेख 'Thrill superlative', 'The impossiple she' अथवा 'Nostalgia' म्हणून करतो, ते केवळ इंद्रियांना जास्तीत जास्त धुंद करण्याचे वेड आहे असे म्हणता येईल काय ? रोमँटिक् कवी हे रोमन लोकांच्या भ्रष्ट काळातील वैषयिक लोकांपेक्षाही भ्रष्ट होत, असे बॅबिट् याने एके जागी म्हटले आहे. 'रोमँटिकां'च्यासंबंधी, 'ते विषयसुखाच्या उत्कटतेमागे लागलेले असतात,' एवढेच कळणे म्हणजे त्यांच्या अंतरंगाचे व जीवितहेतूचे केविलवाणे अज्ञान दाखविणे होय. मग भोगवादी आणि सौंदर्यवादी, हेडॉनिस्ट् आणि रोमँटिसिस्ट्, यांच्यांत फरकच उरला नाही म्हणायचा ! पण इतका वैचारिक गोंधळ सामान्य प्रतीचा वाङ्मयविवेचकही करणार नाही. अर्थात बॅबिट्ची विचाराची दिशाच चुकली आहे असे गृहीत धरून आपणांला अगदी भिन्न दिशेने विचार केला पाहिजे. सौंदर्यवादी मनुष्य दारूबाजाप्रमाणे किंवा बदफैली मनुष्याप्रमाणे केवळ शरीरसंवेदनेच्या मागे नसतो, तर खोल अनुभवाच्या मागे असतो व त्यातून सत्याचे स्वरूप शोधीत असतो. सौंदर्य व उत्कटता यांकडे तो वेहोषीचे साधन म्हणून पाहात नाही, तर जीवन-रहस्याचा झरोका म्हणून पाहातो.

'Truth is beauty, beauty truth'

या कीटसच्या श्रुतिप्राय बचनाचा खरा अर्थ तोच आहे. अध्यात्ममार्गीयांप्रमाणे, सौंदर्यमार्गी कवीही सत्याच्या तीर्थक्षेत्राचाच कापडी असतो. या दिशेने त्याचा मागोवा घेतला, तर कदाचित त्याच्या मनाचा शोध आपणांला अधिक लागण्याचा संभव आहे.

* * *

२३ रोमँटिक् 'एकलेपणा' चा खरा अर्थ

रोमँटिक खिन्नतेवरील आयर्विंग् बॅबिट्चे आक्षेप—यूरोपमधील 'खोट्या धर्मा'चे पेव— रूसो आणि टॉल्स्टॉय् यांनाही बॅबिट् खोट्या धर्माचेच प्रवर्तक मानतो —बॅबिट्चे आक्षेप मुख्यत्वेकरून जीवितदृष्टीवरील—आक्षिप्त (दुःखवादी) जीवित-दृष्टीही काव्यसौंदर्याला पोषक—मराठी सौंदर्यवादी कवींवरील किरकिरेपणाचा आरोप —केशवसुतांचा किरकिरेपणा आणि क्रांतिकारी वृत्ती या दोहोंचा उगम एकच— क्रांतिवाद आणि सौंदर्यवाद यांतील अनिवार्य संबंध—तो न ओळखल्यामुळे मराठी टीकाकारांनी केलेली चूक—उदाहरणार्थ अ. ना. देशपांडे—मराठी काव्यमीमांसेवर पडलेली सामाजिकराजकीय निकषांची छाया—कवींच्या जीवितकार्याचे वर्तमानपत्री मूल्यमापन—खोट्या सायुज्यतेसंबंधीचा बॅबिट्चा आक्षेप — भावनातिरेकानंतर येणाऱ्या 'निराधार'पणाच्या अनुभूतीवर बॅबिट् याचा हल्ला—या स्थितीची तुलना अध्यात्ममार्गातील अनुतापावस्थेशीच (Dark night शी) करणे युक्त — फ्रेंच लेखक रेनाँ याचा दृष्टान्त देऊन बॅबिट् या अवस्थेला श्रद्धानाशातील निराधारपणा समजतो —रोगबीजे नव्हेत, विकासाची बीजे—रेनाँचा पोरकेपणा आणि केशवसुत-माधव जूलियन् यांचा पोरकेपणा.

रोमँटिक् 'एकलेपणा'चा खरा अर्थ

आयव्हिंग बॅबिट् याने रोमँटिक् संप्रदायावर जेवढे व्यापक आणि मूलगामी आक्षेप घेतले आहेत, तेवढे अन्य कोणी टीकाकाराने घेतलेले माझ्या तरी पाहण्यात नाहीत. आणि म्हणूनच 'प्रधानमल्लनिबर्हण'न्यायाने या टीकाकाराच्या आक्षेपांचा त्यातल्या त्यात अधिक विस्ताराने विचार करणे युक्त आहे. (१) रोमँटिक् लोक (अथवा बॅबिट्च्या भाषेत म्हणजे रुसोचे अनुयायी) उत्कट क्षणाच्या मागे धावत असतात. (२) ते स्वतःला 'खास' जातीचे लोक समजतात व आपले हे वैलक्षण्यच * आपल्या काव्याचा विषय करतात. (३) या दोन्ही कारणांनी त्यांची आत्मकेंद्रितता वाढीला लागते व मग ते 'एकलेपणा'ची ओरड करू लागतात. (४) त्यांच्या जीवनमार्गात आत्मनिरपेक्षतेला आणि आत्मसंयमाला जागा नसल्याने त्यांचा नैतिक विकास होत नाही. (५) निसर्गपूजन, स्त्रीपूजन, प्रेमपूजन यांच्या रूपाने रोमँटिक् लोकांनी खोटी पूजने अथवा 'False Communions' उभी केली. (६) एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभापासून या भावनापूजक संप्रदायाच्या नावाखाली जेवढे खोटे प्रेषित निर्माण झाले व जेवढे खोटे धर्म स्थापण्याचा यत्न झाला, तेवढा कोणत्याही युगात झाला नसेल. (७) असे खोटे धर्म दुहेरी तोटा करतात. एक तर, त्यांच्या नादाने मनुष्याचे खऱ्या धर्माशी असलेले नाते तुटते; व दुसरे म्हणजे, हे खोटे धर्म जो भूलोकीचा स्वर्ग मिळवून देण्याची आशा लावतात, तो त्यांच्याकडून कधीच लाभत नाही.

वर सांगितलेल्या सात आक्षेपात मी आयव्हिंग बॅबिट् यांच्या विस्तृत टीकेचा सारांश देण्याचा यत्न केला आहे. पण माझ्या सारांशावरून त्याच्या आक्षेपांच्या व्यापकपणाची पुरती कल्पना येणार नाही. त्याच्याच पुढील उद्गारांवरून ती कदाचित् अधिक येईल. तो म्हणतोः— "निसर्गपूजनावर जे आक्षेप घेता येतात,

---

* वैलक्षण्य : Uniqueness.

तेच आक्षेप प्रेमपूजनसंप्रदायावर, सौंदर्यपूजनावर, विज्ञानपूजनावर, मानवतापूजनावर आणि राष्ट्रपूजनावरही घेता येण्यासारखे आहेत. वरीलपैकी प्रत्येक गोष्ट आपल्यापरी कितीही महत्त्वाची असली, तरी तिला (मानवी जीवनात) परमोच्च स्थान आणि केंद्रस्थान देणे योग्य होणार नाही. "

अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून अशा खोट्या संप्रदायांचा सुकाळ झाला होता असे नमूद करून बॅबिट् पुढे म्हणतो :

" .....This period was even more than most periods an age of sophistry. Every age has had its false teachers, possibly no age ever had so many pious moralists as this, an incomparable series of false prophets, from Rousseau himself down to Nietzsche and Tolstoy." (P. 342 : American Critical Essays)

वरील दोन उताऱ्यांवरून या टीकाकाराच्या आक्षेपांचा पल्ला केवढा मोठा आहे, ते कळून येईल. त्याने केलेली आक्षेपार्ह संप्रदायांची आणि त्यांच्या प्रवर्तकांची यादी पाहून रोमँटिसिझमची केवळ तोंडओळख असलेल्या आपल्याकडील वाचकांना ' श्वायुवामघवा ' या न्यायाचीही आठवण होईल. कारण प्रेमपूजन आणि राष्ट्रपूजन या दोहोंनाही हा टीकाकार एकाच वर्गात (Sham religions मध्ये) घालीत आहे ! तसेच उघडपणे विवाहबाह्य संतती निर्माण करणारा स्वैरसंप्रदायी रूसो आणि कडक गांधीवादी संयमाचा आद्य पुरस्कर्ता टॉलस्टॉय् या दोघांनाही हा टीकाकार एकाच माळेत घालीत आहे. तथापि रोमँटिक संप्रदायाच्या परिणामांचा बॅबिट् याने जो खोल तत्त्वज्ञानपर विचार केला आहे, तो पाहिल्यास त्याच्यावर दूरान्वयाचा आरोप करावासा वाटणार नाही.

वरील सात आक्षेपांतील बहुतेक मुख्यत्वेकरून रोमँटिक् लोकांच्या जीवितक्रमावर आहेत; त्यांच्या काव्यावर असलेल्या आक्षेपाचे खंडन मागील प्रकरणात केलेच आहे. रोमँटिक लोक मानवी संसार आणि निसर्ग हा काव्याचा विषय करण्याऐवजी स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व आणि स्वतःचे दुःख हाच काव्याचा विषय करतात, हा तो आक्षेप होय. कवीने आपल्या काव्याचा विषय ' सुख ' केला, की ' दुःख ' केला; ' शृंगार ' केला, की ' वीर ' केला; ' वैयक्तिक संसार ' हा केला, की ' राष्ट्रीय लढा ' हा केला, हा प्रश्न साहित्यदृष्ट्या गौण आहे. मुख्य प्रश्न हा आहे की त्याचे काव्य, जुन्या भाषेत म्हणजे, ' आस्वाद्य आहे की नाही, ' व नव्या भाषेत म्हणजे ' Whether it appeals to the heart of the reader ' हा आहे. कवीच्या आत्मकेंद्रिततेमुळे तो अधिकाधिक उदास आणि एकाकी बनतो की काय, हा प्रश्न कितीही महत्त्वाचा असला तरी, सामाजिक आहे; साहित्यविषयक नव्हे. एखादी गोष्ट प्रत्यक्ष जीवनात दुःखकर असूनही साहित्याला साहाय्यक असू शकेल, हे बॅबिट् याने आपल्या प्रखर विरोधातही अधून मधून कबूल केले आहे. रोमँटिक् लोकांचे निसर्गपूजन म्हणजे केवळ स्वप्नाळूपणा (Reverie) असून, त्या

स्वप्नाळूपणामुळे मनुष्य कर्तव्याच्या कठोर व्रतापासून च्युत होतो व दुर्बल होतो, अशी टीका केल्यावर अखेर बॅबिट् म्हणतो, "In general one must grant the solace and rich source of poetry than is found in communion with nature even though the final emphasis be put on communion with man." (P. 341 Ibid)

वर्डस्वर्थप्रमाणे 'जगताच्या अद्भुततेचा आणि टवटवीचा पुजारी' * बनणे ही देखील सामान्य गोष्ट नव्हे, हेही बॅबिट् मान्य करतो. मात्र तो शेवटी, निसर्गाशी तादात्म्यापेक्षाही मानवाशी तादात्म्य अधिक महत्त्वाचे आहे असा इशारा देतो. परंतु मानवाशी तादात्म्य म्हणजे काय ? अखिल मानवजातीशी तादात्म्य पावण्याला व्यक्तिनिष्ठ रोमँटिक् कवींनी साहाय्य केले आहे की विघ्न केले ? जो कवी स्वतःच्या दुःखाची गाणी गातो, तो जगाच्या दुःखाला शीतल मानून थंड राहातो की काय ? इत्यादी प्रश्नांचा विचार मराठीत व्हावा तितका खोल झालेला नाही; नव्हे उथळ आणि विपरीत झाला आहे. आणि याचे कारण बुद्धीची कमतरता असे मला येथे म्हणायचे नसले, तरी कल्पनाशक्तीची व कल्पक सहानुभूतीची कमतरता, असे मात्र स्पष्टपणे म्हणायचे आहे. केशवसुतांसारख्या लढाऊ मानवतावादी कवीवरही किरकिरेपणाचा, रडवेपणाचा आणि लोकविन्मुखतेचा आरोप होतो, ‡ याचे कारण अर्वाचीन वाङ्मयसमीक्षेचे मुख्य साधन जी 'सहृदय कल्पनाशक्ती' तिचाच नेमका अभाव हे होय. केशवसुतांच्या सामाजिक संतापाचा अर्थ कळणे मराठी वाङ्मयसमीक्षकांना जड गेले नाही; कारण टिळकआगरकरांसारख्या पुढाऱ्यांनी राजकीय-सामाजिक अन्यायाबद्दल ओरड करून रेम्याडोक्यांनीही त्याबद्दल बटबट करावी इतकी मशागत करून ठेवली होती; परंतु जेव्हा एखादा खराखुरा अर्वाचीन कवी आपल्या भावजीवनातील व ध्येयजीवनातील दुःखे सांगतो, तेव्हा त्याचे काव्यदृष्ट्या आणि समाजदृष्ट्या असलेले महत्त्व, टिळकआगरकरांच्या संपादकीय लेखातून कळण्यासारखे नसल्याने, मराठी वाङ्मयसमीक्षेने ते आजतागायतही ओळखले नसले, तर नवल नाही. पण बहुतेक समीक्षकांनी त्याबद्दल विचित्र आणि हास्यास्पद मते नमूद करावी, ही गोष्ट मात्र मराठी वाङ्मयसमीक्षेच्या इतिहासाला भूषणास्पद ठरण्यासारखी खासच नाही.

इतरांपेक्षा ज्याला अधिक तीव्र संवेदना लाभल्या आहेत, अशा प्रतिभावंताच्या खिन्नतेचा, स्वतःला वाङ्मयेतिहासकार म्हणवणारांनी उपहास करावा, यापेक्षा वाङ्मयसमीक्षेची थट्टा ती कोणती ? वाचकाला 'पढियंता' आणि 'सोयरा' समजून स्वतःची

---

* 'A priest of the wonder and bloom of the world'— Mathew Arnold, quoted by Babbitt.

‡ 'आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास' भाग १ पा. ३६१–६३ देशपांडे

दुःखे उघड करणारा 'कवी'; आणि सार्वजनिक शिष्टाचार म्हणून स्वतःची दुःखे बहुवचनी 'आम्ही'च्या पडद्यात लपवून, व्यक्तिनिरपेक्ष वृत्तपत्रीय अग्रलेख लिहिणारा 'संपादक', यातला फरक गेल्या तीन पिढ्यांतील फार थोड्या टीकाकारांनी ओळखावा, ही गोष्ट शोचनीयच म्हटली पाहिजे. अखिल समाजाबद्दल लिहिणारे केशवसुत श्रेष्ठ होत, आणि स्वतःबद्दल लिहिणारे केशवसुत 'किरकिरे' होत, हा अजब निष्कर्ष काढणारी टीका, या खास अर्थाने 'वर्तमानपत्री' टीका ठरेल! कारण या टीकाकारांना वर्तमानपत्राच्या संपादकाची भूमिका ही आत्मनिष्ठ कवींच्या भूमिकेपेक्षा अधिक श्रेष्ठ आणि उदार वाटते, हे उघड आहे. उदाहरणार्थ, केशवसुत यांची 'सिंहावलोकन' ही कविता एका अर्थी शुद्ध 'रडारडी'ची आहे. इतर सर्व प्रकारच्या अश्रू एक वेळ पुसता येतील, परंतु प्रियजनांना अकारण अश्रू ढाळायला लावल्याच्या अनुतापाने डोळ्यातून घळघळा ओघळणारे अश्रू प्रत्यक्ष परमेश्वरही पुसू शकत नाही. पण ही तीव्र जाणीव ज्या माणसाला होते, आणि जो ती (विशेष भाषाप्रभुत्व लाभले नसूनही!) अत्यन्त प्रभावी अशा पृथ्वीवृत्तात अमर करून ठेवतो, तो कवी, 'तुतारी' 'गोफण' किंवा 'निशाण' या सामाजिक वीररसाने रसरसलेल्या कविता लिहिणाऱ्या कवीहून कोणत्याही प्रकारे कमी नाही. किंबहुना जो ही वैयक्तिक दुःखाची कविता लिहिण्याइतका 'मेणाहून मऊ' असेल, तोच सामाजिक अन्यायाने वज्राहून कठिण बनून समाजक्रान्तीची 'तुतारी' फुंकू शकेल.

पण सौंदर्यवादाची तोंडओळखही नसल्याने, आणि क्रान्तिवादाचीही ओळख केवळ वृत्तपत्रीय पातळीवरूनच असल्याने, देशपांडे यांच्यासारख्यांचे 'वाङ्मयेतिहास' जुन्या पिढीतील भिडे, लागू, पटवर्धन, जोग, पंडित हे पुष्कळ बरे, असे म्हणण्याची वेळ आणतात! अगदी पहिल्या तडाख्यालाच देशपांडे यांनी 'लोकविन्मुखत्व' हे आधुनिक मराठी कवितेचे प्रमुख गमक म्हणून उचलून दाखविले आहे. हे गमक सांगताना लेखकाने योजलेली तर्कपद्धती आजच्या चित्रपटाच्या आणि जाहिरातींच्या 'चाक्षुष' युगाला साजेशीच आहे! सदर लेखक म्हणतो— 'ज्ञानेश्वरी सारख्या जुन्या काव्यग्रंथाची रचना, श्रोते समोर बसलेले आहेत, अशी भावना बाळगूनच करण्यात येत होती....'करूनिया काव्य जनात आणणे, न मुख्य हा हेतु तदीय मी म्हणे।' अशी काव्यलेखनाच्या सुरुवातीलाच काव्यविषयक भूमिका धारण करणाऱ्या केशवसुतांच्या वेळेपासून मात्र मराठी कवितेचे हे लोकाभिमुख वळण सर्वस्वी नष्ट झाले.' (पान ३६०)

'समोर बसलेल्या 'लोकां' कडे तोंड करून केलेले काव्य ते 'लोकाभिमुख' काव्य होय', हे या 'इतिहासकाराचे' चे प्रत्यक्ष प्रमाण, बिचारे न्यायनिर्लेप साहित्यिक निमूटपणे मान्य करतील, अशीच त्यांची श्रद्धा दिसते! पण ऐतिहासिक दृष्टी आणि कल्पनाशक्ती वापरणारांना वेगळेच निष्कर्ष काढावे लागतील. त्यांना असे आढळून येईल की, जुने काव्यच एका महत्त्वाच्या अर्थाने लोकविन्मुख होते,

इतकेच नव्हे तर ते — वदतोव्याघाताने सांगायचे तर — काव्यविन्मुखही होते ! ज्ञानेश्वरादी कवी लोकांकडे तोंड करून काव्य लिहायला (निदान वाचायला !) बसत हे खरे असले, तरी ते ' आपले ' विषय, म्हणजे अपवादभूत अशा जीवन्मुक्तांचे आणि परमार्थमार्गीयांचे विषय, बिचाऱ्या सांसारिकांवर लादीत असत, हे विसरता येणार नाही. एखाद्या विद्वान आणि कडक शिक्षकाचे शिकवणे — आणि त्याच्या हातातील छडी देखील — ज्या अर्थाने ' शिष्याभिमुख ' असते, त्याच अर्थाने जुन्या कवींचे काव्य लोकाभिमुख होते. याला फार तर एखाद्या मुक्तेश्वराचा अपवाद — आणि तोही लोकप्रिय आख्यानकार एवढ्यापुरताच — करावा लागेल. पण मुक्तेश्वरही ' लोकांच्या ' विषयावर लिहिण्याचे धाडस करीत नसून, महाभारतातील आख्यानांचे लोकांना समजतीलसे तर्जुमे करण्याचे काम करीत आहे. लोकांना प्रिय अशा विषयावर काव्य अशिक्षित स्त्रिया तोंडीच करीत; व तोंडीच जतन करीत. लोकांना प्रिय अशा विषयावर काव्य अशिक्षित बिचारे शाहीरही करीत. पण त्यांना जुन्या मराठीतील परमार्थमार्गी श्रेष्ठ ' कविज्ञाती'च्या पंक्तीलाही कोणी बसवीत नसे. ते ' शाहीर ', आणि हे ' कवी ' ! जो अंशतः लोकाभिमुख उद्योग मुक्तेश्वरासारख्या प्रासादिक आणि रंगेल कवीने केला, तोच प्रसादशून्य मोरोपन्तानेही केला. लोकांना हवी असलेली पुराणातली आख्याने पंतांनी तीच ती पुनःपुन्हा घोळविली खरी, पण ती लोकाभिमुख कितपत होती, हे कधीही कथापुराणांना न जाणाऱ्या आजच्या कॉलेजपंडितांपेक्षा जुन्या कथापुराणांच्या श्रोत्यांनाच अधिक चांगले माहीत होते ! कथापुराणाला बसणाऱ्या अधिकांश स्त्रियांच्या पुढे एक मोरोपंती आर्या मोठ्या धुळाक्षरात एका पाटावर लिहून ठेवली असती, तर त्या बिचाऱ्यांना तिजमधील समास व जोडाक्षरे वाचता देखील आली नसती ! आणि हरदासबुवांनी समजावून सांगितल्यावरही त्यांना त्यात देवादिकांच्या त्याच त्या कथा आणि तीच ती पारमार्थिक शिकवण ऐकून, काही तरी ' देवाचं नाव ' ऐकल्याप्रमाणे वाटत असेल; पण त्यातील विषय ' स्वतःचे ' कितपत वाटत असतील, हा एक प्रश्नच आहे. निदान ' रामायण-महाभारताचे शंभर वेगवेगळे तर्जुमे, म्हणजेच लोकाभिमुख काव्य ', असे म्हणण्याचा वेडेपणा कोणी आधुनिक मनुष्य तरी करणार नाही.

उलट आधुनिक काव्य पारमार्थिकाकडून ऐहिकाकडे वळले, अलौकिक व्यक्तींकडून व घटनांकडून सामान्य व्यक्तीच्या भावनांकडे व कृतींकडे वळले, ही गोष्ट कुणालाही अमान्य करता येण्यासारखी नाही. ' सतार ', ' म्हातारी ', ' तुतारी ', ' निशाण ', ' प्रियकर हिंदिस्तान ', ' आंधळा झालो तर ', ' कुणास्तव कुणी तरी ', ' सहज तुझी हालचाल ' यासारख्या राष्ट्रीय, सामाजिक, सांसारिक आणि वैयक्तिक विषयांवरील कविता अधिक लोकाभिमुख, की अमृतानुभव, ज्ञानेश्वरी, भावार्थ रामायण, मंत्ररामायण ही काव्ये अधिक लोकाभिमुख या प्रश्नाचे उत्तर एखादे पोर देखील देईल.

किरकिरेपणा या शब्दाचा रोख फक्त व्यक्तिगत विषयांवरील कवितांवर आहे, अशी वाचकांनी आपसात समजूत घालावी, तर देशपांडे पुढे एके ठिकाणी (पृ. ४७६) म्हणतात, 'आधुनिक कविता व्यक्तिगत अनुभूतींच्या आविष्कारात रमू लागल्यामुळे, तिच्या अंतरंगात एक अपूर्व गोडवा निर्माण झाला'. बरे, व्यक्तिगत अनुभूतींतील फक्त नैराश्यमय भागाला अनुलक्षूनच हा लेखक किरकिरेपणाचा आरोप करीत आहे म्हणावे, तर माडखोलकरांनी आधुनिक प्रेमकवितेवर केलेल्या अशाच अन्याय्य टीकेसंबंधी तो म्हणतो— '... प्रेमभावनेवर आधारलेल्या कविता लिहिणाऱ्या कवींना स्त्रैण लेखून माडखोलकरांनी मानवी जीवनात सौंदर्य आणि सामर्थ्य ओतणाऱ्या एका महान मानवतेचा उपमर्द केला आहे. निराश प्रीतीची कविता सहानुभूतीने, सौहार्दयुक्त अंतकरणाने वाचली पाहिजे; तरच तिला न्याय मिळेल, तिचे खरे रसग्रहण होईल.' (पा. ४७७)

आपल्या बालपणीच्या सुहृदापुढे, सृष्टीच्या निष्पाप बालकापुढे आपले जीवीचे दुःख सांगताना—

'परि मम भाळी दग अश्रूंचा – हाय! डवरलाहे!'

असे हृदयविदारक उद्गार काढणाऱ्या केशवसुतांची कविताही 'सौहार्दयुक्त अंतःकरणानेच वाचली पाहिजे' याची जाणीव मात्र या लेखकाला नाही! याचे कारण या लेखकाजवळ काव्यसमीक्षेला लागणारी रसिकता व ऐतिहासिक दृष्टी मुळातच नाही असे नाही. परंतु त्याच्या टीकादृष्टीवर राजकीयसामाजिक निकषांचे जे दडपण आहे त्यामुळे व आधुनिक कवितेचा मूळ कंद न ओळखता बाह्यतः विरोधी अशा फुटकळ काव्यविशेषांवर फुटकळ शेरे देण्यामुळे, त्याच्या काव्यविवेचनात अशी उघड आणि हास्यकारक विसंगती शिरली आहे. आधुनिक कवींचे खरे वैशिष्ट्य समाजक्रांतिपर विचारात नसून अंतर्मुखतेत व भावनापूजनात आहे, हे न ओळखल्यामुळे पूर्वीच्या अनेक टीकाकारांप्रमाणेच या इतिहासकारानेही क्रान्तिप्रवणता हे आधुनिक कवींच्या श्रेष्ठतेचे गमक मानून बऱ्याच जागचे मूल्यमापन केले आहे. त्यामुळे आधुनिक कवींच्या व्यक्तिगत दुःखनिवेदनाशी समरस होण्याऐवजी, त्याने जसा, 'किरकिरेपणा' हे नाव देऊन त्याचा उपहास केला आहे, तसाच त्याने कवींच्या ध्येयसृष्टीचाही उपहास केला आहे.

'देवांच्या मदतीस चला तर'

असा स्फूर्तिप्रद संदेश देणारा कवी, आणि अस्पृश्यता-निवारणाचा किंवा संमतिवयाचा कायदा अनंत सार्वजनिक खटपटी करून पास करून घेणारा पुढारी, हे दोघेही एकाच जातीचा उद्योग करीत असतात, अशी आमच्या आगरकरपूजक टीकाकारांची पुष्कळदा समजूत दिसून येते! इतरत्र सामाजिक क्रान्तीच्या पुरस्काराखातरच आधुनिक कवींची पाठ थोपटणारे हे वाङ्मयेतिहासकार एके जागी (पा. ४७७) पुढील उद्गार काढतात: "लोकजीवनात उलथापालथ करण्याची कुवत आपल्या अंगी

नाही, याची स्पष्ट जाणीव असतानासुद्धा, कवी हा भविष्यकाळाचा द्रष्टा आणि स्रष्टा असतो, त्याने आपल्या पद्यपंक्तीची तरफ जनताशीर्षावर टेकवून देताच सारे जग त्याला उलथवून टाकता येते, असल्या अवास्तव व अतिशयोक्त कल्पना आधुनिक कवींनी आपल्या कवितांतून मांडलेल्या आढळतात."

आंग्लकवी शेले याची—

"Poets are the unacknowledged legislators of this world."

ही ओळ कोणी पाश्चात्य टीकाकाराने अवास्तव आणि अतिशयोक्त ठरवून शेलेच्या अंगच्या 'कुवती'चा प्रश्न उपस्थित केल्याचे आढळणार नाही. कवी हा ध्येयवादपुरवीत असतो; त्याने प्रत्यक्षात विष्णुशास्त्रींप्रमाणे एखादी शाळा उघडली की नाही; धोंडो केशव कर्व्यांप्रमाणे अनाथ बालिकाश्रम काढला की नाही, हे प्रश्न उपस्थित करणारा मनुष्य काव्यास्वादाला अपात्रच म्हटला पाहिजे. पण कवीच्या सामाजिक ध्येयवादाचे आकलनच जेथे वेताचे तेथे, त्याच्या उत्स्फूर्त उद्गारांचा अर्थ अक्षरशः करून त्याच्यावर अचाट अत्युक्तीचा आरोप केल्यास नवल कसले?

दिक्कालातुनि आरपार आमुची दृष्टी पहाया शके।

या सारख्या ओळीत द. के. केळकरांप्रमाणेच देशपांडे यांनाही कवींच्या कर्तृत्वासंबंधी 'अत्यन्त अवास्तव' कल्पना दिसल्या आहेत. परंतु कवींना 'द्रष्टा' म्हणणारांच्या मनात तरी याहून दुसरा कोणता अर्थ असतो? आणि लोकजीवनात उलथापालथ करणे हीच जर कर्तृत्वाची कसोटी मानली, तर ज्यांच्या मानाने केशवसुतांची कुवत आमच्या समाजसुधारणापूजक टीकाकारांना क्षुद्र वाटते, त्या आगरकरांनी तरी प्रत्यक्ष समाजात कितीशी उलथापालथ केली?

सारांश, अर्वाचीन कवींच्या काव्यातील वैयक्तिक दुःखाचा भाग आणि थोर जीवितकार्यासंबंधीचा भाग यांचे पृथक् आकलन श्री. देशपांडे यांना झालेले नाही. अर्वाचीन कवींच्या विशिष्ट प्रकृतीचे आकलन व्हावे लागते; ते न झाल्यामुळेच, श्री. देशपांडे यांच्या वाङ्मयेतिहासात अनेक विसंगत आणि अप्रयोजक उपपत्ती शिरलेल्या दिसतात.

पण रोमँटिसिझमवरील आयर्व्हिंग बॅबिट् याच्या तत्त्वज्ञानात्मक आक्षेपांचा विचार थोडा खंडित करून, केशवसुतांच्या व्यक्तिमत्त्वावर व काव्यावर मराठीत जी अप्रयोजक टीका झाली आहे तिच्याकडे नाइलाजाने वळावे लागले. कारण रोमँटिक् मन म्हणजे काय, याच्या अज्ञानानेच ती टीका झालेली आहे. आता फिरून बॅबिट् याच्या 'सौंदर्यवाद–निषेधाकडे' वळले पाहिजे. बॅबिट् हा सौंदर्यवादातील विशिष्ट काव्यवृत्तीवर हल्ला चढवीत नसून, एक जीवनदृष्टी या नात्यानेच तो सौंदर्यवादाला विरोध करीत आहे. सौंदर्यवादी लोक केवळ खोटे आणि दुबळे वाङ्मय लिहूनच थांबत नाहीत; तर ते एक खोटा पंथ निर्माण करतात, असा बॅबिट् याचा आरोप आहे. ते खोटी पूजने निर्माण करतात; खोट्या तद्रूपता (communions)

उभ्या करतात; खोटी दैवते निर्माण करतात. पण या सर्व पूजनाचा आणि तद्रूपतेचा खरा अर्थ ' Emotional intoxication ' किंवा ' भावनात्मक बेहोशी ' एवढाच असतो. आणि तीही बेहोशी एकदा उतरली की, मनुष्य आपल्या मूळच्या अवस्थेहूनही खिन्न आणि विकल अवस्थेला जाऊन पोहोचतो. Communion (तद्रूपता) आणि Intoxication (बेहोशी) यांमधील मुख्य अंतर हेच की, खऱ्या ' कम्यूनियन् ' नंतर, मनुष्याचे मन शांत आणि समाधानी झालेले असते; तर उलट कोणत्याही बेहोशीनंतर ते भकास आणि थकलेले बनते. धर्मसाधनेने मनुष्याला स्वतःपेक्षा श्रेष्ठतर शक्तीशी व सामान्य वृत्तीहून उच्चतर वृत्तीशी तद्रूपता प्राप्त होते. फार काय, सामान्य कर्तव्यपालन आणि आत्मसंयम यांच्यामुळेही माणूस जीवनातील बऱ्यावाईट प्रसंगांची ' गाठ घेण्या'स समर्थ बनतो. पण उत्कट भावना आणि सुखद अनुभव यांच्यामध्ये विरघळून जाण्याने त्याला खोट्या सायुज्यतेचा, खोट्या समाधीचा भ्रम मात्र होतो. या खोट्या Communion ने त्याचे बळ वाढण्याऐवजी कमी होते; आणि त्यात त्याला लाभलेला आनंद उत्कट असला, तरी क्षणिक असतो. ती धुन्दी उतरल्यावर सौंदर्यपूजक मनुष्य पूर्वीहूनही अधिक विषण्ण, भकास, निराधार आणि ' बेकरार ' बनतो. ज्याला बॅबिट ' Romantic melancholy ' हे नाव देऊन झोडपून काढतो, त्याला ' सौंदर्यपूजनानंतरचा भ्रमनिरास ' ' भावनातिरेकानंतरचा पोरकेपणा ' हे नावही देता येईल. सौंदर्यपूजकांच्या व भावनापूजकांच्या वाट्याला येणारी ही विषण्णता आणि हा पोरकेपणा त्यांचा त्यांनाच माहीत ! त्याची इतरांना कल्पनाही होणार नाही. या विषण्ण, शून्य आणि स्मशानवत अवस्थेची तुलना अध्यात्ममार्गातील ज्या अवस्थेला इंग्रजीत ' Dark night of the soul ' (आध्यात्मिक काळरात्र) म्हणून म्हणतात, तिच्याशीच होण्यासारखी आहे.

पण बॅबिट मात्र आध्यात्मिक आणीबाणीची (Spiritual crisis) आणि रोमँटिक् ' एकले 'पणाची * तुलना करायला तयार नाही. साधक आणि भक्त यांच्या आध्यात्मिक व्याकुलतेऐवजी, त्याला ज्यांची धर्मश्रद्धा अचानक उडाली आहे अशांच्या विकलतेची या संदर्भात आठवण झाली आहे. बॅबिट उद्गारतो, ' ज्याने एकदा श्रद्धेची माधुरी चाखली आहे, व मागाहून ज्याच्या वाट्याला श्रद्धानाश आला आहे, त्याच्या अनाथपणाइतका भीषण अनाथपणा दुसरा कोणताच नाही.' रेनाँ याचे जे आत्मचरित्रपर उद्गार बॅबिट् याने या संदर्भात उद्धृत केले आहेत† ते हृदयविदारक आहेत. रेनाँ म्हणतो—' कॅथॉलिक धर्माची पकड संपूर्ण जीवनावर

* ' एकलेपणा ' हा शब्द काव्यमय एकाकीपणाच्या अर्थाने माझ्या माहितीप्रमाणे श्री. अनंत काणेकर यांनी प्रथम आपल्या कवितेत वापरला.

† Souvenirs d'enfance et de jeunesse यातून बॅबिट् याने उदधृत केलेले (बॅबिट् पा. ३१२)

एखाद्या मंत्राने भारलेल्या वर्तुळासारखी, एवढी जबरदस्त असते की, जेव्हा एखादा मनुष्य त्या श्रद्धेला पारखा होतो, तेव्हा सर्व जीवितच त्याला बेचव वाटू लागते... कारण ज्या क्षणी खिस्ती धर्म खरा नाही असे माझे मत झाले, त्या क्षणी बाकी सर्व जगत मला अर्थशून्य, पोकळ,—विचार करण्याच्याही लायकीचे नाहीसे,—वाटू लागले. जीवनाचा एकमेव आधार तुटून, जीवन माझ्याच अंगावर कोसळल्यावर माझ्यात जी शून्यतेची भावना बाकी राहिली, तिला तुलना म्हणजे एखादा ज्वर अंगात येऊन गेल्यावर नंतरच्या विकलतेचीच !— किंवा एखाद्या माणसावरील प्रेम विफल ठरल्यानंतरच्या शून्य मनःस्थितीचीच !'

श्रद्धानाशानंतरच्या या दारुण स्थितीचे स्मरण बॅबिट् याला दुहेरी कारणाने झाले आहे. एक तर रोमँटिसिझमच्या फसव्या पंथामुळे जुन्या श्रद्धा पोखरल्या जातात, असे त्याचे म्हणणे आहे; व दुसरे म्हणजे रोमँटिक् लोक जे नवे पूजन उभे करतात, ते केवळ 'भावनात्मक उन्मादा' सारखे असल्याने त्याची गुंगी केव्हा तरी उतरायचीच असते. ती उतरल्यानंतर फिरून एक वेळ खोट्या देवतांचा हा पुजारी अनाथ होतो ! म्हणजे, याहूनही विषादकारी दृष्टान्त द्यायचा झाला, तर असे म्हणता येईल की, देवाधर्मासमक्ष हातात हात घेतलेला हक्काचा पती सोडून परपुरुषाच्या नादी लागणाऱ्या स्त्रीप्रमाणे, सौंदर्यपूजक मनुष्य दुहेरी दुःखी होतो. एकदा पहिला घरोबा सोडताना तिला ब्रम्हाण्ड आठवते; तर पुन्हा स्वतः केलेला नवा वर बेइमान निघाल्यावर बिचारीवर आकाश कोसळते !

पण रोमँटिक् नैराश्याच्या अनेक परी आहेत, हे स्वतः बॅबिट यानेच कबूल केले आहे. त्या विविध निराशांचा मागोवा घेणे, त्यांचे स्वरूप सांगणे, व त्यांच्या पोटात सहानुभूतीने शिरून त्यांचे निदान करणे हा या ग्रंथाच्या एकाददुसऱ्या प्रकरणात आटोपण्यासारखा विषय नव्हे. पण या प्रसंगोपात्त विवेचनात एवढा मात्र इशारा देणे जरूर आहे की, रोमँटिसिझमची चर्चा म्हणजे केवळ रोगचर्चा नव्हे. 'रोमँटिसिझम्' अथवा 'सौंदर्यसंप्रदाय, भावनासंप्रदाय' या नावाने निर्देशिल्या जाणाऱ्या संकुल प्रवृत्तीत विकृतीचीही बीजे असतात व विकासाचीही बीजे असतात.

सौंदर्यप्रेमाच्या बाबतीत रोमँटिक् लोक जुन्या विलासी रसिकांपेक्षा अधिक उत्कट असतात; त्यांच्या भावनाविश्वतेला सचोटीची किंवा 'Sincerity'ची अत्यन्त आदरणीय अशी बाजू असते; त्यांचा अहंकार घरादारासंबंधी वा सत्तेसंबंधी तर नसतोच, पण बुद्धिमत्तेसंबंधीही नसतो हे लक्षात घेतले पाहिजे. या बाजारी जगात (Philistinesच्या दुनियेत) आपणच काय ते प्रांजल, प्रामाणिक अथवा 'सिन्सियर्' आहोत, एवढाच त्यांच्या अहंकाराचा आणि आत्मकेंद्रिततेचा अर्थ असतो. आता शेवटी राहिला त्यांचा 'एकलेपणा,' पोरकेपणा, अथवा Forlornness.

अर्वाचीन मराठी कवितेत प्रेमनैराश्य आहे; विफल महत्त्वाकांक्षेमुळे आलेले नैराश्य आहे; आत्मानुकंपा आहे; पण ज्या मानसिक आणि आध्यात्मिक पोरके-

पणाचा संबंध बॅबिट श्रद्धानाशाशी जोडतो, तो अनात्मिक, अदम्य, 'असाध्य' पोरकेपणा फार कमी प्रमाणात आहे असे मला वाटते. बॅबिट्ने कदाचित हे मराठी कवितेच्या निरोगीपणाचेही लक्षण मानले असते! पण मला ते अर्वाचीन मराठी कवींच्या दौर्बल्याचे लक्षण वाटते. जीवनातले सर्व आत्मिक, नैतिक आधार तुटायला तरी मुळात एक प्रकारचा जोम, हट्ट आणि मनस्वीपणा लागतो. रूसोचे चरित्र रूढ लैंगिक नीतीप्रमाणे पाहाता भ्रष्ट असेल, पण याचा अर्थ त्याला काही नैतिक मूल्येच नव्हती असा नव्हे. रूसोच्या आध्यात्मिक एकाकीपणात, आणि नैराश्यात जो जोम आहे, जी सचोटी आहे, निधडेपणा आहे, तो आपल्याकडील रोमँटिक् कवींपैकी एकानेही दाखविल्याचे मला दिसत नाही. याला कारण त्यांच्यापैकी काहींनी 'लोकमान्य' असा परमेश्वरी आधार,–शिष्टाचार म्हणून का होईना!– अस्सल निराशेच्या क्षणी हाती धरला होता. 'भिकार या जगी। इच्छित न मिळे काही' असे म्हणणारे केशवसुत मानसिक आणीबाणीत आहेत हे उघड आहे. पण हा त्यांचा 'क्रायसिस्' व्यावहारिक विपन्नतेचा आहे. नैतिक, आत्मिक मूल्यांच्या विनाशाचा नाही.

असो देव किंवा नसो का बरे। तयाचाचुनी चित हो घाबरे
जसे मूल गर्दीमधे सापडे। बघे चौकडे कावरेबावरे।

या माधव जूलियन्च्या ओळीत ईश्वराच्या सांप्रदायिक आधाराचेच असहाय समर्थन आहे.

'शेवटचे प्रेमगीत' या अद्वितीय कवितेतील—

'काहि नाही' उरे जीव तिमिरी बुडे।
स्तिमित वा बधिर वा जात अन्ता।

या दोन ओळींत गडकरी, रेनॉं आणि रूसो यांच्या निर्जन वैराणापर्यंत पोहचले आहेत. परंतु त्यांनी लगेच नैराश्यातही तडजोड दाखविण्याची आम्हां भारतीयांची वृत्ती स्वीकारून पुनर्जन्माचा आधार घेतला आहे! वस्तुतः, 'म्हणुनी भिक्षांदेहि तुझिये पायी' म्हणण्याइतपत केशवसुतांचीही ईश्वरश्रद्धा पक्की नव्हती, आणि

जन्मजन्मान्तरी एकदा कधितरी
प्रेम लाभो तुझे

असे अंतिम तिमिराच्या क्षणी म्हणण्याइतकी गडकऱ्यांची पुनर्जन्मश्रध्दाही पक्की नव्हती. हिन्दू मन शून्यतेतही जुन्या श्रद्धांचा मुलाहिजा राखते, हेच खरे. मर्ढेकरांसारखा सर्वच मूल्ये–आत्मिक, नैतिक, कलात्मक–दासळली म्हणणारा मनुष्यही, तुकाराम आणि रामदास यांचे सूर काढून रडतो, तेव्हा तर त्यातले रडे किती आणि सोंग किती, याचा काहीच निर्वाळा देता येत नाही! तांबे उघडपणेच आस्तिक आणि सश्रध्द होते; रेव्ह. टिळक तर केवळ ईश्वरवादीच नव्हेत, तर स्वखुषीने ख्रिस्तसांप्रद यी झालेले. त्यांना निराशा शिवणे, म्हणजे त्यांच्या उध्दाराची ग्वाही

देणाऱ्या इशपुत्राशी बेइमानीच ! नवकवी हे कवी आहेत की नाही, हा प्रश्न पुढील एका प्रकरणावर सोपवावा लागणार असला, तरी त्यांच्याही काव्यात सर्वत्र आध्यात्मिक आधार तुटल्याने येणारा पोरकेपणा कुठे दिसत नाही. यच्चयावत जुन्या श्रध्दांविरुध्द बंड करण्याचे अवसान मात्र त्यांनी खूप आणलेले दिसते. पण भ्रम-निरास, बंड आणि नवतंत्र यांच्या उसन्या बळाऐवजी (posing ऐवजी) नवकवींच्या अंगी जर प्रांजलपणा असता, तर रेनाँ आणि रूसो यांच्या वृत्तीतील 'एकलेपणा' त्यांच्या काव्यातच अधिक यथार्थपणे शोभला असता.

* **

मराठी ग्रंथ ... स्थळ
अनुक्रम....C9019 ... 12 वर्ष....
क्रमांक ..... दि: 3/2/24

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थापना
क्रमांक....८७.१.८८१.... दि: ..१.१.९५....
क्लांक .....१०७८... दि: ...३१९१

२४ रोमँटिक् एकलेपणा (उत्तरार्ध)

बॅबिटच्या कल्पनेतील पोरकेपणा फक्त कै. निरंतर यांच्याच जीवनात— एकाकीपणा हे नैतिक बळाचे लक्षण की नैतिक निराधारपणाचे लक्षण?— रूसोने दिलेले उत्तर— मार्क ट्वेनचे उद्‌गार — बॅबिटच्या आक्षेपांतील सत्यांश — 'मनःपूत' संप्रदायापेक्षा धर्मतंत्र जीवन श्रेयस्कर — प्रकृतिमार्ग, धर्ममार्ग व आणखीही एक मार्ग — कोणत्याही अंतिम मार्गात एकलेपणा अटळ — बॅबिट्‌चे चुकीचे गृहीतकृत्य — श्रद्धा म्हणजे केवळ विशिष्ट धर्माचे सदस्यत्व नव्हे — रोमँटिक् लोकांच्या मार्गातही तपस्येचा अंतर्भाव — नैतिक जीवन विरुद्ध सौंदर्यवादी जीवन, ही बॅबिटकृत विभागणी चुकीची — बॅबिट् हा व्हिट्‌मनसारख्याला 'Cosmic loafer' मानतो! — व्हिट्‌मनसंबंधी विवेकानंदांची साक्ष — आत्मसंयम (Discipline) आणि भ्रमनिरास (Disillusion) यांवरील बॅबिटचा भर — 'रोमँटिक् संप्रदाय 'अमा'लाच अंतिम सत्य मानतो' ही कल्पना खोटी — रोमँटिसिझमच्या आक्षेपकांचे लिखाणच मराठी टीकाकारांच्या वाचनात अधिक — प्रस्तुत लेखकाचे मत : 'सौंदर्यवाद ही गूढवादाकडे जाण्याची पहिली वाट होय' — सत्यसाक्षात्काराची वाट बहुरूपधारिणी असते — कोणताही मार्ग अखेर विरुद्ध टोकाशी जाऊन पोहोचतो, हा एक 'Curious paradox' — उदाहरणार्थ विज्ञानातून सौंदर्यमार्गात — जॉर्ज सॅण्ड् हिचा एकटीचाच अपवाद बॅबिट्‌ला मान्य! — रोमँटिके संप्रदायाचे बळ त्याच्या बौद्धिक व भावनात्मक सचोटीत — शेले, रवीन्द्र, केशवसुत इत्यादींची उदाहरणे.

पडेल. म्हणून रूसोसारख्या मनःपूत संप्रदायी लोकांच्या स्वतंत्र जीवनापेक्षा, धर्मतंत्र जीवन अधिक चांगले, हा बॅबिट्च्या प्रतिपादनाचा इत्यर्थ आहे.

पण अंतःप्रकृती आणि बाह्य 'प्रकृती' या दोन स्वैरिणींच्या नादी लागणारे आर्ष रोमँटिक्, आणि सनातन धर्मसत्तेशी रीतसर विवाहबद्ध होऊन बिनतक्रार तिच्या अंकित राहणारे धार्मिक, या दोन जातींखेरीज जगात जातीच नाहीत अशा थाटात रोमँटिक् लोकांवर बॅबिट् टीका करीत आहे. बॅबिट्सारख्या आक्षेपकांना एकच प्रश्न विचारला तरी बस आहे. ज्या आध्यात्मिक पोरकेपणाचा ते आम्हांला बागुलबोवा दाखवतात, तो रोमँटिक् लोकांखेरीज कुणाच्या वाट्याला येतच नाही काय? सृष्टि-सुंदरीच्या मागे वेडे होऊन लागणाऱ्या आणि मानवी सुंदरीकरिता पागल होणाऱ्या रोमँटिक् लोकांच्याच मागे 'एकलेपणा'चे पिशाच्च लागते, अशी बॅबिट् यांची समजूत असेल तर ती चूक आहे. संस्कारयुक्त विवाहाने धर्मपत्नी बनलेली आणि पतीला देव मानून उभा जन्म काढलेली एकनिष्ठ पत्नी जेव्हा अचानक पतीच्या बेइमानीचा शोध लागून जीवनाच्या निर्दय रूपासमोर एकटी उभी राहते, तेव्हा ती काय रूसोचे शिष्यत्व पत्करल्यामुळे एकटी पडलेली असते? शेले-बायरन्प्रमाणे धर्मशृंखलेला हिसडे देण्याचे ज्याच्या गावीही नसेल, असा श्रेष्ठ धर्माधिकारी (कार्डिनल्) वूल्झे मरणसमयी हृदय पिळवटून टाकणारे उद्गार काढतो, ते काय तो शेले-बायरन्प्रमाणे नवनीतीचे प्रयोग करणारा रोमँटिक् होता म्हणून?

"मी माझ्या या (कृतघ्न) राजाची सेवा जितक्या जिवेभावे केली, तितक्या जिवाभावाने जर परमेश्वराची सेवा केली असती, तर त्याने या पिकल्या केसांच्या वयात माझा असा परित्याग केला नसता!"

वूल्झेसारख्या सर्वस्वी सनातनी खिस्त्यावर अंतकाळी एकाकी पडण्याचा प्रसंग आला, याला कारण रोमँटिसिझम् खासच नव्हे. 'एकाकीपणाचा आध्यात्मिक प्रश्न' (The Philosophic problem of loneliness) एखाद्या दार्शनिकाच्या गांभीर्याने उपस्थित करून त्याची सोडवणूक मात्र बॅबिट् यांने फारच अर्धवटपणे केली आहे. बॅबिट् यांच्या 'एकाकित्व'– मीमांसेत दुहेरी दोष आहे. वास्तविक ज्यांना धर्मश्रद्धा लाभली नाही, ते सर्वच, जीवनात कोणत्या क्षणी उघडे पडतील, अनाथ होतील, याचा नियम नाही. स्वतःच्या अंतःप्रवृत्तीचा कौल मागणारे रोमँटिक् लोकच काय ते आध्यात्मिक दृष्ट्या अनाथ होतील असे नव्हे. आणि ज्यांना कायमची सनाथ करणारी धर्मश्रद्धा लाभली आहे, असे लोक रोमँटिक् लोकांच्या जातीबाहेर तरी किती असू शकतील, याचा बॅबिट्सारखे लोक कधी विचार करतात काय? तोच मनुष्य धर्माने सनाथ केला असे म्हणता येईल, की ज्याला अंतकाळी देखील 'आपण आज एकटे पडलो' असे वाटणार नाही. आणि असे लोक कॅथॉलिक् खिस्ती लोकांत काय, की सनातन वैदिक धर्मानुयायांत काय, कितीसे सापडतात याचा ज्याचा त्याने शोध घ्यावा. श्रद्धा म्हणजे केवळ अनुयायित्व किंवा विशिष्ट पंथाची

मेंबरशिप् नव्हे; श्रद्धा ज्याची त्याने रक्ताची किंमत देऊन मिळवायची असते.

बॅबिट् जी दुसरी गोष्ट रोमँटिक लोकांविरुद्ध गृहीत धरीत आहे, तीही तितकीच चुकीची आहे. रोमँटिक् लोक हे केवळ निष्क्रिय निसर्गचिंतनात किंवा प्रेमास्वादात दंग असतात; त्यांच्या जीवनात क्रियाशीलतेला, कडकपणाला किंवा तपस्येला जागाच नसते, असा बॅबिट्चा आरोप आहे. या बाबतीत त्याने रूसोसंप्रदायाचे विरुद्ध टोक म्हणून ॲरिस्टॉटल्च्या नीतिशास्त्राचा जसा उल्लेख केला आहे, तसाच बुद्धाच्या मार्गाचाही उल्लेख केला आहे. रोमँटिक् संप्रदायातील कमीत कमी वेहोष आणि जास्तीत जास्त चिंतनशील असा वर्डस्वर्थ् देखील 'विवेकशील निष्क्रियते'चा ('Wise passiveness'चा) पुरस्कार करतो; तर उलट ॲरिस्टॉटल्च्या तत्त्वज्ञानाप्रमाणे पाहाता, 'चिन्तनशील जीवन' हे निष्क्रिय नसून क्रियाशील असते. गौतम बुद्धही कष्ट आणि तपस्या* (Strenuousness) यातच उच्चतर जीवनाचे रहस्य आहे असे मानतो. बॅबिट म्हणतो— "The highest good, they both agree, is a contemplative working. It is by thus working according to the human law that one rises above the naturalistic level."†

सौंदर्यवादी जीवन आणि नीतिनियमानुसार जीवन, यांतील फरक दाखविण्याकरिता बॅबिट् याने दोन परस्परविरुद्ध आदर्शांचा निर्देश केला आहे. एकाला तो 'Wise strenuousness' हे नाव देतो; तर दुसऱ्या जीवनमार्गाला तो 'Wise passivity' हे नाव देतो. पण या पंथनामांपेक्षा, त्या पंथाच्या आचार्यांचे किंवा 'उस्तादां'चे बॅबिटने जे नामकरण केले आहे त्यावरून त्याच्या या वर्गीकरणाचा अधिक बोध होईल. एका पंथाच्या आचार्याला तो 'Spiritual athlete' (आध्यात्मिक मल्ल) हे नाव देतो; तर दुसऱ्याच्या उस्तादाला तो 'Cosmic loafer' (विश्वात भटकणारा रिकामटेकडा) हे नाव देतो. पहिल्या कर्मयोगी संप्रदायाचे उदाहरण म्हणून तो खिस्तशिष्य सेंट् पॉल् याचा निर्देश करतो; तर दुसऱ्या रिकामटेकड्या संप्रदायाचे उदाहरण म्हणून तो आपलाच देशबांधव वॉल्ट व्हिटमन् याचा उल्लेख करतो. बॅबिट् याच्या ग्रंथातील हे सर्व विवेचन कितीही खोल, तत्त्वज्ञानात्मक आणि मूलगामी असले, तरी या विषयात दोन स्वतंत्र आणि कधी एकत्र न येणारे असे पक्ष आहेत, हे उघड आहे. बॅबिट् हा त्यातल्या एका पक्षाचा कट्टा अनुयायी असल्याने तो दुसऱ्या पक्षाला न्याय देणे कितपत शक्य आहे, याचा विचार करूनच त्याचे हे विवेचन आपण वाचले पाहिजे. उदाहरणार्थ, वॉल्ट व्हिटमनसारख्या अमेरिकन् महर्षीचे बॅबिट्ने केलेले हे मूल्यमापन, विशिष्ट संप्रदायाच्या कट्ट्या पक्षपात्याखेरीज कुणीच मान्य करणार

* अप्पमाद (अप्रमाद).

† Babbitt : P. 333

नाही. भारतीय वाचकाला तर सेंट पॉल्पेक्षा व्हिटमन्सारखा वेदान्तीच अधिक जवळचा वाटेल. या संबंधात विवेकानंदांसारख्या अर्वाचीन वेदान्त्याची साक्ष जितकी स्पष्ट, तितकीच मनोरंजक आहे; व म्हणून ती येथे उद्धृत करण्याचा मोह होतो.

स्वामी विवेकानंद जगद्विख्यात होऊन हिंदुस्थानात परत आल्यावर त्यांचा मुक्काम एकदा लाहोर येथे होता. तेथे प्रो. तीर्थराम (पुढे रामतीर्थ म्हणून विख्यात झालेले) यांनी स्वामीजींना जेवावयास बोलावले. भोजनोत्तर कालक्रमणार्थ म्हणून तीर्थराम यांनी आपला खाजगी ग्रंथसंग्रह स्वामीजींना 'सादर' केला. परंतु त्या संग्रहातील शेकडो ग्रंथ सोडून स्वामी विवेकानंदांनी वॉल्ट् व्हिटमन् याचे 'Leaves of Grass' हे पुस्तकच फक्त निवडले. स्वामी विवेकानंद व्हिटमन् याला 'अमेरिकेचा संन्यासी' (Sanyasin of America) असे म्हणत असत. *

वॉल्ट् व्हिटमन्सारख्या वेदान्ती कवीला जे तत्त्वज्ञान 'लोफर्' ठरवते, त्या तत्त्वज्ञानाप्रमाणे केलेले विवेचन कितीही पांडित्यपूर्ण आणि प्रामाणिक असले, तरी ते एकांगी आणि अर्धवट आहे असे म्हणण्यावाचून गत्यन्तर नाही. जे स्वतः रोमँटिक् संप्रदायाचे वा प्रकृतीचे नाहीत, त्यांनी रोमँटिक् संप्रदायाचे केलेले विश्लेषण, सदोष होणे किती अपरिहार्य आहे हे दाखवून देण्याला बॅबिट्च्या या विवेचनाचा उपयोग होण्यासारखा आहे. परंतु बॅबिट्च्या एकपक्षी विवेचनातूनही रोमँटिसिझमवरील आक्षेपांची तत्त्वज्ञानात्मक बैठक लक्षात येण्यासारखी आहे. ज्या जीवनमार्गात 'डिसिप्लिन्', तपश्चर्या, किंवा कर्तव्यपालन विहित नाही, तो मार्ग सत्याची अनुभूती कशी देणार? तो फार तर एका सुंदर स्वप्नाची अनुभूती देईल. हा या नीतिपंथी लोकांचा पहिला आक्षेप.

दुसरा आक्षेप त्याहूनही सूक्ष्म आणि आध्यात्मिक आहे. मनुष्याची अंतिम सत्याशी गाठ पडायची असेल, अथवा त्याला सत्यसाक्षात्कार व्हायचा असेल तर त्याच्या जीवनात एक भ्रमनिरासाची (Disillusionment ची) अवस्था 'यावी लागते; किंवा आपल्याकडील भाषेत म्हणजे त्याच्या डोळ्यावरचे शेवट चे पटल नाहीसे व्हावे लागते. या प्रकरणी बॅबिट् याने विज्ञानाला धर्माच्या पदवीला पोहोचविणारांचा दाखला दिला आहे. विज्ञानालाच मोक्षमार्ग मानून एका अर्थी मुक्त झालेले 'मुक्तात्मे' आपल्याही परिचयाचे आहेत. अशा लोकांच्या जीवनात एक प्रकारची क्रान्ती झालेलीही आपण पाहातो. आत्मकेन्द्रित व्यक्तिनिष्ठ विचारसरणीतून मनुष्याची सुटका करण्याला वैज्ञानिक दृष्टीची मदत होते, यात शंका नाही. आपण अनेकदा म्हणतो की, वैज्ञानिक दृष्टीमुळे मनुष्याची आत्मनिष्ठेच्या धुक्यातून मुक्तता होऊन तो वस्तुनिष्ठ दृष्टीच्या स्वच्छ प्रकाशात येतो. परंतु विज्ञानाचे नियम अखिल विश्वाचे

---

* 'Life of Swami Vivekananda' by His Eastern and Western Disciples. P. 531

कोडे उलगडू शकत नाहीत. उलट विज्ञानाने मानवी बुद्धीची व्यर्थ वखवख मात्र वाढते. म्हणून केवळ बौद्धिक क्षुधातृप्तीपलीकडे काही तरी उद्दिष्ट वैज्ञानिकांनाही आपल्यासमोर धरावे लागते. ते उद्दिष्ट अर्थातच केवळ 'वैज्ञानिक' अथवा बुद्धिनिष्ठ असू शकत नाही. ते मानवतावादी म्हणजे भावनानिष्ठच असणे अपरिहार्य असते. म्हणजे 'बुद्धिनिष्ठा हेच सर्वस्व' हे आपले आवडते तत्त्व खोटे ठरल्याचे वैज्ञानिकांना पाहावे लागते. किंबहुना त्यांना उघड्या डोळ्यांनी त्याचे विसर्जन करावे लागते.

हा भ्रमनिरास आणि हे स्वतःच्या प्रिय तत्त्वाचे विसर्जन केल्याशिवाय कुठल्याच पंथात आध्यात्मिक प्रगती होऊ शकत नाही. प्रतिमापूजन हेच सर्वस्व मानणाराला, 'प्रतिमापूजन हाही एक भ्रम आहे' हे कळले, तरच प्रतिमापूजनाचे अंतिम फळ पदरात पडते. कर्मकांडाचे कडक अनुसरण करणाराला कर्मकांड हे सर्वस्व नव्हे, असे अखेर कळले, तरच त्याचा उद्धार होतो. सर्व पूजाविषयांचा आणि पूजामार्गांचा अशा प्रकारे एक दिवस लय व्हायचा असतो व त्यानंतरच त्या पंथाच्या पांथस्थाला साक्षात्कार व्हायचा असतो. पण वेडे बिचारे रोमँटिसिस्ट् हे आपल्या भ्रमालाच प्रिय मानून बसत असल्याने, त्यांना भ्रमनिरासही नाही, अन् मुक्तीही नाही ! अशी अर्थात बॅबिट् याची आवडती विचारसरणी आहे.

बॅबिट् च्या रोमँटिसिझमविरोध वरील दोनच मुद्यांवर किंवा दुष्टग्रहांवर आधारलेला आहे. एक तर, सौंदर्यवादी पंथात नैतिक शिस्त आणि बलवर्धन नसल्याने, सौंदर्यवाद्यांचे जीवन म्हणजे 'Picknicking on a battlefield' (लढाईच्या मैदानावर वनभोजनाला जाणे) प्रमाणे आहे. आणि दुसरा ग्रह म्हणजे, रोमँटिक् लोक हे आपल्या लाडक्या भ्रमालाच कवटाळून बसणारे असल्याने, त्यांच्या जीवनात डोळ्यावरचे पटल जाण्याची अथवा भ्रमनिरासाची अवस्थाच येणे शक्य नाही. येथे मात्र आयर्व्हिंग् बॅबिट् हे स्वतःच एका मोठ्या तत्त्वज्ञानात्मक भ्रमाचे बंदिवान आहेत असे म्हटल्यावाचून राहवत नाही ! वस्तुस्थिती अशी आहे की, प्रत्येक अध्यात्ममार्गात काही वाटचाल होईपर्यंत, जाणूनबुजून वा न कळत, एखादा भ्रम, एखादे असत्य, एखादे अर्ध सत्य, एखादे तात्पुरते प्रतीक पुजावेच लागते; व अखेर ते अंतिम सत्य नव्हे, हे कळून डोळेही उघडावे लागतात. मग बिचाऱ्या सौंदर्यपूजकांनीच पूर्वजन्मी असे कोणते पाप केले आहे की, त्यांनी तेवढे कायमचे भ्रमरूपी बंधनात अडकून पडून सत्यसाक्षात्काराला आणि मुक्तीला पारखे व्हावे ?

कायमची बद्धता, कायमचा नरक, एकच पंथ, एकच धर्मप्रेषित, या कल्पना सर्वच एकेश्वरधर्मी तत्त्ववेत्त्यांच्या रक्तात इतक्या मुरलेल्या असतात की, आपल्याला अप्रिय असलेल्याला पंथाला चिरंतनच्या रौरवात ढकलल्याशिवाय त्यांच्या तत्त्वसंशोधनाची जणू सांगताच होत नाही ! रोमँटिसिस्टांच्या जीवनात क्रान्ती झाल्याची उदाहरणे फार दुर्मिळ असे बॅबिट्चे मत आहे, ते या वृत्तीमुळेच. पण

फ्रेंच् रोमँटिसिस्टांच्या घोळक्यात सापडलेल्या सुप्रसिद्ध फ्रेंच् कादंबरीकर्त्रीचे आपल्या प्रतिपादनाविरुद्ध असलेले उदाहरण बॅबिट् स्वतःच नमूद करतो ! 'जॉर्ज् सँड्' या पुरुषी टोपणनावाने फ्रेंच् वाङ्मयात प्रसिद्ध असलेली ही प्रतिभावन्त स्त्री पक्की रूसोपंथी रोमँटिसिस्ट् होती. द मसे या फ्रेंच् साहित्यिकाशी असलेला तिचा विवाहबाह्य संबंध युरोपीय वाङ्मयेतिहासात प्रसिद्ध आहे. प्रायः सर्वच विवाहबाह्य प्रेमसंबंधांचे जे पर्यवसान होते, तेच या कादंबरीकर्त्रीच्याही प्रेमाचे झाल्यावर, काही काळ ती आल्प्स् पर्वताच्या एखाद्या कड्यावरून देह लोटून देऊन आत्महत्या करण्याच्या मार्गात होती, असे तिच्या पत्रव्यवहारारून दिसून येते. आपल्या सौंदर्यवादी जीवनात अनेक वेळा हृदयस्फोट होण्याचे प्रसंग येऊनही या स्त्रीने फिरून मनःप्रसाद अथवा 'serenity' मिळविली, असे बॅबिट् स्वतःच नमूद करतो. जी गोष्ट एक सौंदर्यवादी स्त्री करू शकते, ती दुसरे लोक का करू शकणार नाहीत ?

या स्त्रीने स्वतःची सौंदर्यवादी खिन्नतेतून मुक्तता करून घेतली एवढेच नव्हे, तर इतर अनेक साहित्यिकांना तिने साहित्याच्या पलीकडे जाण्याला आवाहन केले. 'कलेकरता कला' याचा संकुचित अर्थ करून शैलीलाच दैवत बनवणाऱ्या गुस्ताव् फ्लोबेर या प्रसिद्ध फ्रेंच लेखकाची तिने हजेरी घेतली आहे. ती म्हणते, "श्रेष्ठ प्रकारची बुद्धी ज्याला लाभली, त्याच्यावर श्रेष्ठ कर्तव्याची जबाबदारीही आलीच. 'कलेकरता कला' ही घोषणा पोकळ आहे." ती अन्यत्र म्हणते, "काय 'सत्य' आहे यावर मी खूप विचार केला आहे; आणि सत्याचा असा शोध करीत असता, माझी अहन्ता हळूहळू कुठच्या कुठे नाहीशी झाली."

रूसोपंथी लोक सौंदर्यस्वप्नालाच सत्यसाक्षात्कार समजून बसतात, व अशा प्रकारे एक भ्रान्त अध्यात्मपंथ तयार करतात, हा जो बॅबिट् याचा आक्षेप, तो त्याचा त्यानेच एका कट्टर रोमँटिक् लेखिकेच्या बाबतीत असा परत घेतला आहे. बॅबिट्-सारख्या 'कट्टर' विरोधकाच्या प्रतिपादनाचा सविस्तर परामर्श घेण्यातील माझा हेतू उघड आहे. मराठी वाचकांच्या वाचण्यात सौंदर्यवाद ऊर्फ रोमँटिसिझम् या जीवनदृष्टीसंबंधी फारसे लेखन येत नाही; व जे येते ते प्रतिकूल विचारसरणीच्या टीकाकारांचेच येते. अशा स्थितीत सर्वात प्रबल टीकाकाराचे आक्षेपही किती एकपक्षी आणि ढिले आहेत, हे दाखवून दिल्यास मराठी वाचक व टीकाकार या महत्त्वाच्या वाङ्मयीन प्रवृत्तीसंबंधी स्वतंत्रपणे विचार करतील. सौंदर्यवादाकडे पाहण्याची माझी दृष्टी कोणती ते मी मागे 'प्रकरण १७'मध्ये सांगितलेच आहे. सौंदर्यवाद ही गूढवादाकडे नेणारी एक वाट आहे; निदान सौंदर्यवादाचा योग्य विकास झाल्यास त्यातून गूढवादी साक्षात्काराचा प्रकाश दिसू लागतो. आणि ज्यांच्या जीवनात त्याचा एवढा विकास होत नाही, त्यांच्याही जीवनात सौंदर्यवाद एखाद्या नैतिक रोगाची बीजेच पेरतो असे म्हणता येणार नाही, हे पाश्चात्य रोमँटिसिझमच्या इतिहासावरूनही दिसून येण्यासारखे आहे.

शिवाय अंतिम सत्यसाक्षात्काराची प्रक्रिया किती गहन असते, याची कल्पना आपल्याच पंथाची झापड बांधून बसलेल्यांना सहसा येत नाही. ही पन्थान्धता एकच देव, एकच धर्मग्रन्थ, एकच पैगंबर मानणाऱ्या धर्माच्या तत्त्ववेत्त्यात अनेकदा शिरत असलेली दिसत असली, तरी भारतीय तत्त्वचिन्तकांनी तो आग्रही आंधळेपणा दत्तक घेण्याचे कारण मला तरी दिसत नाही. या पंथान्धतेमुळे बॅबिट् याचीच कशी दिशाभूल झाली आहे हे पाहण्यासारखे आहे. कोणत्याही जीवनप्रवृत्तीचा अतिरेक झाला, की त्याचा नेमका उलटा परिणाम होतो, हा जीवनातील विचित्र क्रम, अथवा बॅबिटच्या भाषेत 'Curious Paradox',—बॅबिट् याला माहीत आहे. विज्ञानसंप्रदायाने मनुष्य विज्ञानवासनेचा ('Lust for knowledge चा') गुलाम बनतो, याचा निर्देश करून बॅबिट्ने या विज्ञानपूजेचा नेमका उलट परिणाम कसा होतो, ते सांगितले आहे. 'विज्ञानवासने'च्या अतिरेकाने विज्ञानपूजक मनुष्य नेमका अगदी उलट टोकाला जाऊन भावनार्ततेच्या (Libido sentiendi) च्या अधीन होण्याचा धोका असतो. "Now protracted and unemotional analysis finally creates a desire, as Renan says, for the opposite pole, 'the kisses of the naive being,' and in general for a frank surrender to the emotions. Science thus actually prepares clients for the Rousseauist."*

बॅबिट् याच्यासारख्या एकमार्गी माणसाला मानवी क्षुधांच्या या संपूर्ण कायापालटाचे नवल वाटत असले, तरी आपल्याकडील अध्यात्मसाधनेत हे सर्व प्रकार जमेस धरूनच 'साधनानाम् अनेकता' हे तत्त्व अन्तर्भूत केलेले आहे. इतकेच नव्हे, तर एका साधनेचे रूपान्तर दुसऱ्या साधनेत होणे, हे त्या साधनेच्या परिपाकाचे लक्षण मानलेले आहे. ज्ञानातून भक्ती सिद्ध होणे; भक्तीतून ज्ञान आपोआप पक्व फळाप्रमाणे पदरात पडणे; सगुणोपासनेतून निर्गुणापर्यन्त पोहोचणे; निर्गुणाचे हिरीरीने प्रतिपादन केल्यावर सगुणोपासनेची गोडी कळणे, यांसारखे उलटसुलट आध्यात्मिक प्रवास भारतीयांच्या उत्तम परिचयाचे असतात. म्हणून ते कोणत्याही अपरिचित उपासनामार्गाने बिचकून किंवा बिथरून जात नाहीत. ज्या देशात संपूर्ण इंद्रियजयापासून ते शाक्तपंथातील स्त्रीदेहपूजेपर्यन्त अनंत पंथ निर्माण झाले, ज्या देशातील

* भावार्थ :—दीर्घकाल निर्विकार शास्त्रीय पृथक्करण केल्याने (रेनाँ याच्या मते) अगदी विरुद्ध अनुभवासंबंधी तृषा उत्पन्न होते. उदाहरणार्थ, अशा शास्त्रीय संशोधकाला 'एखाद्या मुग्ध व्यक्तीची चुंबने' घेण्याची किंवा एकंदरीतच भावनांपुढे बिनशर्त लोटांगण घेण्याची तीव्र इच्छा उत्पन्न होते! म्हणून 'सद्गुरुघरची उलटीच खूण' या न्यायाने, विज्ञानपूजन प्रत्यक्षात नकळत सौंदर्यपूजक पंथाची गिऱ्हाइके तयार करीत असते!! [Babbitt P. 335]

परमात्माचिंतनाचा प्रारंभ निसर्गपूजनात होउन त्याचे पर्यवसान मात्र–

" एकं सद्विप्रा बहुधा वदन्ति "

या साक्षात्कारात झाले, त्या देशात निसर्गपूजक, स्त्रीपूजक, आत्मपूजक असा 'रोमँटिसिस्ट्' हा तेवढा नरकाचा धनी होण्याचे कारणच नाही. अध्यात्मविकासातील या " उलट्या खुणे " ची थोडीफार जाणीव बॅबिट् यालाही आहे. " आपल्या कल्पनेतल्या मानवतेपासून प्रत्यक्षातल्या मानवतेप्रत पोचायचे, म्हणजे वाटेत मध्येच एकप्रकारच्या भ्रमनिरासाचा टप्पा यावा लागतो " † असे त्याने जॉर्ज् सँड् हिच्या संदर्भात म्हटले आहे. याच दिशेने अधिक व्यापक विचार व अवलोकन केले असते, तर बॅबिट् याला असे दिसून आले असते की, रोमँटिसिझम्च्या मार्गातच केवळ नव्हे, तर सत्यदर्शनाच्या सर्वच मार्गात एकलेपणाही अटळ आहे, आणि भ्रमनिरासही अटळ आहे. फार काय ज्या 'Romantic melancholy' चा, बॅबिट् याने, जणू एकप्रकारचा असाध्य 'कॅन्सर' समजून बाऊ केला आहे, ती 'मेलँकलि' अथवा खिन्नता, अध्यात्ममार्गीचा कोणताही कापडी चुकवू शकत नाही. ज्या नीतियुक्त कर्मयोगाची बॅबिट् याने ॲरिस्टॉट्ल् आणि बुध्द यांच्या आधाराने महती गायिली आहे, त्यातही खिन्नता, एकाकिता आणि भ्रमनिरास यांच्याशी गाठ पडल्याखेरीज, शेवटचे 'मंझिल्' गाठता येत नाही, हे त्यांनी पुरेसे ओळखले आहे की नाही, ते त्याच्या लिखाणावरून तरी स्पष्ट होत नाही. पण कडक नीती आणि कठोर कर्तव्यपालन यांच्या सहारा बाळबंटात भक्ती, प्रेम, सौंदर्य यांची पिपासा लागून 'सोवळेपणा आणि धर्मपालन हे सर्वस्व नव्हे' असा साक्षात्कार झाला, तरच पुढे पाऊल पडेल. सर्व अध्यात्ममागाची स्थिती हीच आहे. साधन हे शेवटचे सत्य नव्हे;– मार्ग म्हणजेच शेवटचे 'मंझिल्' नव्हे, हा 'भ्रमनिरास' प्रत्येक साधनेत अपरिहार्य आहे.

आपल्या कल्पनाराज्यातल्या आदर्शस्त्रीचिंतनात आणि निसर्गचिंतनात विरघळणे याचा बॅबिट् याने Sham religion (झूटा धर्म) म्हणून तुच्छतेने उपहास केला आहे. पण पूजेचे सामर्थ्य पूजाविषयावर अवलंबून नसून, पूजकाच्या आंतरिक ओढीवर आणि हिमतीवर अवलंबून असते, हे एकेश्वरी धर्मातील चिन्तकांना लवकर उमगत नाही. भारतीय चिन्तकांनीही त्यांची री ओढून एकेका विचारसंप्रदायाच्या घुंघटात स्वतःला गुंडाळून घेउन अन्य संप्रदायातील सत्यांना पारखे होणे श्लाघ्य ठरेल काय ?

स्वप्नाळूपणा आणि संवदेनापूजन हे रोमँटिक् लोकांचे खरे वैशिष्ट्य नसून-

† " George Sand found, as we have seen, that the passage from one's dream of humanity to humanity in the concrete involved a certain disillusion. " Babbitt P. 384

त्यांचे बळ त्यांच्या तळमळीत (yearning) आणि भावनात्मक सचोटीत (sincerity) आहे. जॉर्ज् सँड या स्त्रीला जर एक दिवस आपल्या कल्पनेतील मानवता आणि प्रत्यक्षातली मानवता एक नव्हे असा साक्षात्कार झाला, तर इतर सौंदर्यवाद्यांनाही तसा साक्षात्कार का होणार नाही ? माझ्या कल्पनाराज्यातील सौंदर्य आणि अंतिम वास्तवातील सौंदर्यतत्त्व एक नव्हे, असा साक्षात्कार सौंदर्यवाद्यांच्या जीवनातही होऊ शकेल. शेलीची ' Ode to Intellectual Beauty ', रवीन्द्रनाथांची ' उर्वशी ', केशवसुतांची ' क्षणात नाहीसे होणारे दिव्यभास ', रेव्ह. टिळकांची ' आंधळा झालो तर ', तांब्यांची ' घट भरा शिगोशिग ' या कविता, सर्व जन्म सुखसंवेदनेच्या धुंदीत काढणाऱ्या कवींनी लिहिलेल्या नाहीत, तर अंतिम सादर्याच्या त्रुटित दर्शनाने बेचैन झालेल्या सौंदर्यवाद्यांनी,—भावी गूढवाद्यांनी लिहलेल्या आहेत, हे कबूल करावे लागते.

या दृष्टीने सौंदर्यवाद ही गूढवादाचीच पूर्वावस्था आहे, हे या ग्रंथाच्या सोळाव्या प्रकरणात मांडलेले प्रमेय पत्करले, तरच ' रोमँटिसिझम्ची ' खरी उपपत्ती लागते, असे दिसून येईल.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांक
अनुक्रम..... दि: .....
क्रमांक ..... दि: .....

२५ अर्वाचीन कथावाङ्मयामागील प्रेरणा

मराठी गद्यातही क्रान्ती--बखर वाङ्मयाच्या विकासाची कारणे--ब्रिटिश राजवटीतील गद्यविकासाची कारणे--यमुनापर्यटन आणि मुक्तामाला--पुराणश्रवण संपून ऐहिकपर कथावाचनाचे युग--असंभाव्यतेकडून संभाव्यतेकडे नेणारे हरिभाऊच--काव्यात केशवसुत, गद्यात (कथात्मक गद्यात) हरिभाऊ--दोघांचे वाङ्मयीन पिंड वेगळे--एक अंतर्मुख, दुसरा बहिर्मुख; दोघेही प्रकृतीने अर्वाचीन--गद्य व पद्य दोन्हीही नवप्रवृत्तींसंबंधी टीकाकारांचे अपसमज--सौंदर्यवाद व वास्तववाद या दोन्ही नवप्रवृत्तींचा जन्म १८८५ मध्येच--काव्य प्रामाणिक बनले, कथावाङ्मय प्रौढ बनले--एक रोगट, दुसरे निकोप ही मीमांसा चुकीची--स्वतः हरिभाऊंचा जबाब : एक अर्धसत्य--हरिभाऊंच्या कामगिरीची खरी ओळख फक्त राजवाडे यांनाच --हेतुप्रधानता नव्हे, संभाव्यता हे हरिभाऊंच्या कादंबरीचे वाङ्मयीन वैशिष्ट्य--सामाजिक हेतू, वास्तवतेला केवळ साहाय्यक--यमुनापर्यटनही ' सामाजिक, ' पण वास्तववादी नव्हे--मुक्तामाला यमुनापर्यटनाहून प्रतिगामी ?--भिंगारे यांच्या मताचा परामर्श--हरिभाऊंच्या वळणाची अधिक मीमांसा--वास्तववाद म्हणजे काय ? --बोधवाद आणि अद्‌भुततावाद : दोन्हीही अवास्तवच--अवास्तव सामाजिक कादंबऱ्यांत हरिभाऊंच्या वळणाचे मूळ शोधणे चूक--वास्तववाद म्हणजे काय नव्हे ? आणखी मीमांसा--हरिभाऊंची कला आणि कलामीमांसा--हरिभाऊंचा भाबडा वास्तववाद--वास्तववादातील ' वक्रते 'ची राजवाड्यांनाही कल्पना दिसत नाही.

अर्वाचीन कथावाङ्मयामागील प्रेरणा

अर्वाचीन काळात मराठी काव्याप्रमाणे गद्यातही क्रांती होणे अत्यंत अगत्याचे होते. एक तर ब्रिटिशपूर्व काळात साहित्य म्हटले की ते काव्यरूपच असले पाहिजे व काव्य म्हटले की ते पारमार्थिकच असले पाहिजे, अशी कल्पना होती. अर्वाचीन काळात काव्याची एकदेशीयता तर नाहीशी झालीच; पण एकंदर साहित्यासंबंधीचीही ही कृत्रिम कल्पना नाहीशी झाली. अर्थात काव्याबरोबरच गद्य साहित्यही लिहिले जाऊ लागले. ब्रिटिशपूर्व कालात गद्य वाङ्मय नव्हते, असे नाही. पत्रव्यवहार व बखरी यांच्या रूपात विपुल गद्य लिहिले गेले होते. इतरही प्रकारचे गद्यवाङ्मय थोडेफार होते. परंतु पद्यातील साहित्यावर विषयांच्या दृष्टीने जशी काही बंधने होती तशीच गद्य साहित्यावरही होती. पद्य होता होईतो पारमार्थिक–निदान पौराणिक–होते, तर गद्य होता होईतो राजकीय होते. (अर्थात विवेचनाच्या सोयीसाठी मी या ठिकाणी महानुभाव गद्याचा विचार बाजूला ठेवीत आहे.) अशा या विषयनिर्बन्धरूप परंपरेमुळे ब्रिटिशपूर्व मराठी गद्यात कथा-कादंबऱ्या निर्माण होण्याचा संभवच नव्हता. तथापि ज्या बखरकारात भाऊसाहेबांच्या बखरीसारखे गद्य महाकाव्य (Epic) लिहिणारे बाके लेखक होते, त्या बखरकारांनी मनात आणले असते, तर निदान ऐतिहासिक वा पौराणिक कथा लिहिणे मुळीच कठीण नव्हते. तथापि ललित वाङ्मय म्हटले की ते काव्यातच हवे, हा वाङ्मयीन जातिभेद ब्रिटिशपूर्व काळात नडत होता, हे उघड आहे.

वाचकांचा तुटवडा, हेही गद्याचा विकास न होण्याचे एक कारण आहे. काव्याचा प्रसार धर्माच्या ओढीमुळे आणि कीर्तनपुराणादिकांच्या माध्यमांनी होत असे. परंतु बिचाऱ्या बखरी श्रवणेन्द्रियांच्या द्वारे सामान्य जनांपर्यन्त पोहोचण्याला साधन नव्हते. वासनातील मोडी बाडे काढून जो स्वतः वाचील, तोच या वाङ्मयापर्यन्त पोहोचत असे. पण अशांचे प्रमाण ते किती असणार? सारांश, जुन्या काळात धार्मिक पद्य हेच काय ते लोकप्रिय वाङ्मय होण्याचे कारण साक्षर वाचकांचा अभाव हेही आहे.

अर्थात वाचकांच्या अभावाच्या बाबतीत थोडा अन्योन्याश्रयही होता. वाचक नव्हते, म्हणून आजच्यासारखे विपुल आणि विविध गद्य लिहिले जात नसे. जे थोडे फार लिहिले जाई ते गद्यही, मुद्रणकला नसल्याने विपुल प्रतींच्या रूपात उपलब्ध नसे; व त्यामुळे सामान्य लोकांना सुशिक्षित करायचे असे कुणी ठरविले असते, तरीही ते मुद्रित प्रतींच्या अभावी दुरापास्त होते. असे हे दुष्ट आवर्त होते. म्हणून केवळ भाबड्या भाविकतेने जे ग्रंथ वाचले जात किंवा ऐकले जात तेवढेच त्या काळी लोकप्रिय वाङ्मयात मोडत. असे ग्रंथ म्हणजे अर्थातच ज्ञानेश्वरी, तुकारामाची गाथा व समर्थांचा दासबोध हे होत. बखरी कितीही सुंदर असल्या, तरी त्यांचा वाचकवर्ग बेताचा असे. पण वाचक अल्पसंख्य असूनही इतक्या बखरी लिहिल्या जाण्याचे कारण म्हणजे पूर्वजांचे पराक्रम नमूद करण्याची आस्था हेच होय. अर्थात बखरी पुष्कळदा राजेरजवाड्यांच्या आज्ञेवरूनच लिहिल्या जात; पण कल्पित कथाकादंबऱ्या गद्यात लिहिण्याचे तरी अगत्य कुणाला, आणि त्या वाचण्याचे तरी अगत्य कुणाला ? सारांश, मुद्रणकलेच्या अभावी वाचकांचे वाचन आणि लेखकांचे लेखन बरेचसे एकदेशीय राहिले.

ब्रिटिश राज्य सुरू झाल्यावर मुद्रणकला व सरकारी शिक्षण खाते या दोन गोष्टींचा उपक्रम झाला. आणि या दोन गोष्टींमुळेच मराठी गद्याच्या विकासाला जोराची गती मिळाली. तथापि शालोपयोगी गद्य ज्या प्रेरणेमुळे निर्माण होऊ लागले, तिच्यामुळे लगेच कादंबऱ्या व लघुकथा निर्माण होणे शक्य नव्हते. शालोपयोगी गद्य सरकारी हुकमाने निर्माण होत होते. परंतु इतर गद्य, विशेषतः कथाकादंबऱ्या लोकांचे मगदूर पाहून लोकांनीच लिहिणे प्राप्त होते. यामुळे कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रातील पावले चाचरत चाचरत पडत होती. इंग्रजी शिक्षणाचा प्रसार झाल्यावर वाङ्मयलेखनाचे उद्देशच बदलले. इंग्रजी शिक्षण सुरू झाल्यावर काव्य जसे पारलौकिकाची वाट सोडून लौकिक विषयांकडे वळले, तसेच गद्यही ठराविक विषय सोडून विविध ज्ञानवर्धक आणि मनोरंजक विषयाकडे वळले. सर्वांत लोकप्रिय होण्यासारखा इंग्रजी प्रकार जो 'नॉव्हेल' तोही हाताळला जाऊ लागला. 'यमुनापर्यटन' ही पहिली 'नॉव्हेल' ऊर्फ कादंबरी लिहिण्यातील हेतू समाजसुधारणेचा व मतप्रचाराचा होता. ही पहिली कादंबरी एका ख्रिस्ती लेखकाने लिहिली हे प्रसिद्धच आहे (१८५७). परंतु ती कादंबरी मनोरंजक होण्याइतपतही नव्हती, मग परंपरा निर्माण करणे तर दूरच राहिले. या कादंबरीच्या प्रकाशनानंतर पाच-सहा वर्षांनी जी कादंबरी प्रसिद्ध झाली, ती एका संस्कृत शास्त्र्याने लिहिली होती. तथापि 'यमुनापर्यटन' या पहिल्या कादंबरीत ज्या अर्थाने मतप्रचार आणि सुधारणाहेतू आहे, त्या अर्थाने 'मुक्तामाला' या हळबेशास्त्री यांच्या कादंबरीत सहेतुकताही नाही, की मतप्रचारही नाही. मुक्तामालेसारख्या संस्कृत परंपरेतील कादंबऱ्यांत नायक नीतिमान असतो, व नीतिमान पात्रेच अखेर संकटमुक्त आणि सुखी होतात

हे खरे. पण असे दाखविण्यातील खरा हेतू नीतीचा प्रचार हा असतो असे म्हणण्यापेक्षा नायकनायिकांच्या चित्रांत सौंदर्याप्रमाणे सौजन्याचे व धार्मिकतेचेही रंग भरून ते अधिक उठावदार करण्याचा असतो; व या सर्वांचाच हेतू, सामान्य वाचकांच्या परंपरागत अपेक्षा पुरा करण्याचा असतो. सारांश, मुक्तामालेच्या पिढीतील कादंबऱ्या अशिक्षित मनुष्याच्या अपेक्षा पुरविण्याच्या हेतूनेच लिहिलेल्या असत. प्राचीन पौराणिक वाङ्मयात अनेक ठिकाणी खोल जीवनविश्लेषण असेल;— रामायण-महाभारतांत तर ते निश्चितच होते,— परंतु सामान्य मनुष्याला त्यातून जो बोध होई, तो सज्जनांचा विजय आणि दुर्जनांचा पराभव; सत्याचा विजय आणि असत्याचा पराभव एवढाच होई. पण सज्जनांना छळण्याइतपत तरी दुर्जनांना बल का लाभावे ? आणि सत्याला स्वसंरक्षणार्थ लढा देण्याची तरी ईश्वराच्या या सृष्टीत पाळी का यावी ? हे प्रश्न या वाचकांना सुचत नसत. सुचलेच, तर पुनर्जन्म, दैव, कलियुग ही उत्तरे त्यांनी पुराणात आधीच ऐकलेली असत. सारांश तेच सज्जन, तेच दुर्जन, तीच संकटे आणि तीच संकटमुक्तता, अशी जुन्या कथावाङ्मयाची ठराविक रचना असणे अपरिहार्य होते. या रूढ नीतिवादी, दैववादी संसारचित्रात थोडी वेगळी भर पडली असेल तर ती अरबी भाषेतील कथांसारख्या पौर्वात्य नवलकथांच्या अद्‌भुत वातावरणाचीच. म्हणजे दैववाद, नीतिवाद व अद्‌भुतप्रेम ही ब्रिटिश अमलातील कथावाङ्मयामागील प्रमुख प्रेरणा होती.

या परंपरेसंबंधी थोडा विचार केला असता असे दिसून येईल की, अशिक्षित, अचिकित्सक आणि धर्मभोळे वाचक डोळ्यापुढे धरूनच मराठीतील पहिले पहिले कथावाङ्मय लिहिले गेले. या वाचकांना स्वतः पाहिलेल्या जीवनाचे चित्र नको होते. कारण ते काढण्याची जशी लेखकांची ताकद नव्हती, तशीच ते वाचून पचविण्याची वाचकांचीही ताकद नव्हती. जे स्वतः पाहिले आहे त्या जीवनाचे विश्लेषण या बालसदृश वाचकांना पेलणारे नसल्याने, जे कथापुराणात ऐकले आहे, त्याच्यासारखे ठराविक संसारचित्र त्यांना हवे होते, व ते या परंपरागत कथांत त्यांना मिळे. कथापुराणश्रवणाचे युग संपून पाठ्यपुस्तकवाचकांचे, वृत्तपत्रवाचकांचे व 'नावेल'-वाचकांचे युग सुरू झाले, ही ब्रिटिश अमलातील एक क्रांतीच म्हटली पाहिजे. पण ही क्रांती वाङ्मयीन नसून सामाजिक होती. हस्तलिखित बाडांऐवजी छापील पुस्तकांच्या प्रती उपलब्ध होणे व श्रोत्यांच्याऐवजी वाचक निर्माण होणे हे या क्रांतीचे स्वरूप होते. या विविध वयांच्या 'बालवाचकां' करिता मराठीत निर्माण होत असलेल्या अद्‌भुत, असंभाव्य व अप्रयोजक वाङ्मयाचा 'उपसंहार' करून संभाव्य आणि प्रौढ अशा कथावाङ्मयाचे युग सुरू करणे हेच कथावाङ्मयात क्रांती करणाऱ्या साहित्यिकांचे खरे काम होते. हे क्रांतिकार्य हरिभाऊ आपटे यांनी केले. काव्यात जे स्थान केशवसुतांचे, तेच स्थान कथात्मक गद्यात हरिभाऊ आपटे यांचे.

पण या दोघांचे हे समानत्व मर्यादित अर्थानेच घेतले पाहिजे. एकाने काव्यात क्रान्ती केली, तर दुसऱ्याने कथावाङ्मयात क्रान्ती केली, हे या दोघांच्या कार्यातील साम्य होय. परंतु दोघांचे वाङ्मयीन क्षेत्र जसे वेगळे, तसेच त्यांचे वाङ्मयीन पिंडही वेगळे. दोघेही प्रतिभावान असले, तरी एकाची प्रतिभा अंतर्मुख होती, तर दुसऱ्याची बहिर्मुख होती. म्हणून एक आत्मनिष्ठ भावगीताकडे वळला, तर दुसरा वस्तुनिष्ठ कादंबरीलेखनाकडे वळला. एक उत्कट क्षणिक रागलोभाचे चित्र अमर करी; तर दुसऱ्याने समकालीन वा इतिहासकालीन महाराष्ट्राच्या सुखदुःखांचे, संकटांचे व पराक्रमांचे चित्रपट अमर केले. वाङ्मयीन दृष्टिकोणांच्या भाषेत दोघांचे वर्गीकरण करायचे म्हटले, तर एक आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी कवी होता; तर दुसरा आत्मनिरपेक्ष वास्तववादी कादंबरीकार होता. म्हणजे दोघांचे पिंड परस्परविरुद्ध जातीचे होते. पण या भिन्नजातीय लेखकांनी एका अर्थाने एकच कामगिरी केली, असे म्हणता येईल. दोघांनीही मराठी वाङ्मयाचे 'अर्वाचीनीकरण' केले. एकाच्या सौंदर्यवादाने जे केले, तेच दुसऱ्याच्या वास्तववादाने केले. एकाच्या आत्मनिष्ठ प्रकृतीने जी क्रांती केली, तीच दुसऱ्याच्या वस्तुनिष्ठ प्रकृतीने केली. वाङ्मयीन इतिहासाची ही सरणी लावताना, काही रूढ व ढोबळ कल्पना मात्र सोडून देणे आवश्यक आहे. 'आत्मनिष्ठ वाङ्मयापेक्षा वस्तुनिष्ठ वाङ्मय अधिक आधुनिक होय;' 'वास्तववाद हा सौंदर्यवादापेक्षा अधिक निकोप व पुरोगामी होय.' या कल्पना मराठी वाङ्मयविवेचनात पुष्कळदा अचिकित्सकपणे मांडल्या जातात. परंतु या कल्पना ऐतिहासिकही नाहीत, की शास्त्रशुद्धही नाहीत. रोमँटिसिझम् ऊर्फ सौंदर्यवाद या शब्दाचा उपयोग पाश्चात्य वाङ्मयात किती विविध आणि व्यापक अर्थांनी होतो, ते आपण मागे * पाहिलेच आहे. पण रोमँटिसिझम् हा केवळ एक वाङ्मयीन संप्रदाय नसून, एक जीवनदृष्टी आहे, हेही आपण मागे पाहिले. एक जीवनदृष्टी या नात्याने 'रोमँटिसिझम्' ला राजकीय व सामाजिक क्षेत्रातील तत्त्ववेत्त्यांचेही तडाखे सहन करावे लागतात. राजकारणाच्या व समाजसुधारणेच्या क्षेत्रात जे वास्तववादाचा पुरस्कार करतात, त्यांनी 'रोमँटिक्' हे विशेषण प्रायः निंदाव्यंजकच करून टाकले आहे म्हटले तरी चालेल. विशेषतः स्वतःला शास्त्रशुद्ध समाजवादाचे अनुयायी म्हणविणाऱ्या कम्युनिस्टांनी तर 'रोमँटिक्' हा शब्द स्वप्नाळू या अर्थानेच वापरण्याचा पायंडा पाडला. विज्ञानाधिष्ठित मार्क्सवाद प्रकट होण्यापूर्वी, ध्येयवादी मानव जी अशास्त्रीय स्वप्ने रंगवीत बसे, त्यांचाच काय तो रोमँटिसिझम्मध्ये अंतर्भाव होतो, असा कम्युनिस्ट व इतर वास्तववादी लोकांच्या प्रतिपादनाचा रोख असतो. परंतु वाङ्मयीन टीकेत 'रोमँटिक्' या शब्दाचा हा संकुचित आणि अशास्त्रीय उपयोग सर्वमान्य नाही, हे पाश्चात्य टीकावाङ्मयाशी परिचित अशा वाचकांना तरी सांगण्याची गरज नाही.

* टीकाविवेक : प्रकरणे – १७ आणि २१

आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी वाङ्मयदृष्टी आणि अलिप्त वास्तववादी वाङ्मयदृष्टी या दोन्ही परस्परविरुद्ध, पण परस्परपूरक अशा दृष्टी आहेत, हे मतच या प्रकरणीचे प्रगत व प्रौढ मत होय, हे मान्य करावे लागेल. सत्याच्या अशा परस्परविरुद्ध पण परस्परपूरक कोटींना, द्वंद्वात्मक हे नाव आहिताग्नी राजवाडे यांच्या ग्रंथात दिले असल्याचा उल्लेख मागे आलाच आहे. या दोन दृष्टी जेव्हा वाङ्मयेतिहासात एकमेकींना पूरक किंवा नियामक म्हणून आलटून पालटून आविष्कृत झालेल्या दिसतात, तेव्हा त्या चक्रनेमिक्रमाला पाश्चात्य टीकावाङ्मयात वाङ्मयीन 'लय' अथवा 'Rhythm' असे म्हटलेलेही आढळून येईल. मराठी कथावाङ्मयातील वास्तववादाच्या पहिल्याच आविष्काराच्या निमित्ताने, वाङ्मयीन पदन्यासाच्या या ऐतिहासिक लयीकडे पुन्हा तात्त्विक दृष्टीने पाहण्याचे कारण इतकेच की, यातील एक दृष्टी रुग्ण, तर दुसरी निरोगी, एक इतिहासजमा, तर दुसरी अर्वाचीन, अशा प्रकारचे त्यांचे लक्षण करणे, हे शास्त्रशुद्ध विवेचन नव्हे, हे वाचकांच्या ध्यानात यावे. उन्हाळा आणि पावसाळा, शुक्लपक्ष आणि कृष्णपक्ष यांपैकी एक निरोगी आणि दुसरा रोगी असे म्हणणे ऋतुविचाराच्या दृष्टीने जितपत सशास्त्र होईल, तितपतच सौंदर्यवाद, वास्तववाद, आदर्शवाद, गूढवाद यांपैकी एक रोगट व दुसरा निरोगी असे म्हणणे सशास्त्र होईल.

पण अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात या दोन द्वंद्वरूप दृष्टी एकाच वेळी आविष्कृत झाल्या, ही गोष्ट त्याहून कुतूहलजनक आहे. केशवसुत यांची पहिली उपलब्ध कविता १८८५ मधील आहे; तर हरिभाऊ आपटे यांची पहिली प्रक्षोभक व क्रांतिकारक कादंबरी १८८५ मध्येच क्रमशः प्रसिद्ध होऊ लागली. म्हणजे इकडे ज्या वेळी सौंदर्यवादी आत्मनिष्ठ दृष्टी मराठी काव्याचे रूप बदलून टाकीत होती, त्याच वेळी तिकडे वास्तववादी व आत्मनिरपेक्ष दृष्टी कथावाङ्मयात क्रांती करीत होती. या प्रकाराची संगती लावताना वाङ्मयीन 'त्रिनेत्रां'च्या विवेचनात पूर्वी सांगितलेली एक गोष्ट लक्षात घेणे जरूर आहे. ती म्हणजे, सौंदर्यवाद व बुद्धिवाद या दोन परस्परविरुद्ध प्रवृत्तींत ज्याप्रमाणे व्यक्तिवाद ही प्रवृत्ती सामान्य आहे, त्याप्रमाणेच सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद या दोहोतही स्वातंत्र्यप्रेम अथवा परंपरा-विरोध ही प्रवृत्ती सामान्य आहे. केशवसुतांच्या आत्मनिष्ठ भावनाविष्काराने ज्याप्रमाणे मराठी काव्यातील ठराविक विषयांची परंपरा मोडली, त्याचप्रमाणे हरि-भाऊंच्या वास्तववादी कादंबऱ्यांनी अद्‌भुत आणि असंभवनीय कथानकांची परंपरा मोडली. केशवसुतांच्या संप्रदायामुळे मराठी काव्य अधिक प्रामाणिक बनले; तर हरिभाऊंच्या संप्रदायामुळे मराठी कादंबरी बालिश अवस्थेतून बाहेर पडून प्रौढ झाली. येथे आणखीही एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. हरिभाऊपूर्वीच्या मराठी कादंबरीत जो पोरकटपणा, जी असंभाव्यता व जे स्वप्नरंजन दिसत होते, ते 'स्वप्नाळू अवास्तव चित्रण' या अर्थाने रोमँटिसिझम्'च होते आणि रोमँटिसिझ-मूच्या या गौण आणि निकस प्रकाराविरुद्ध प्रतिक्रिया अर्थातच वास्तववादाच्या

रूपाने होणे अपरिहार्य असते. सारांश, प्राचीन मराठी काव्यात व्यक्तिमत्त्वाची क्षाणि (भक्तीखेरीज इतर) मानवी भावनांची गळपेची होत असल्याने, त्या क्षेत्रात क्रांती व्यक्तिनिष्ठ, भावनापूजक अशा रोमँटिक् संप्रदायाने केली; तर ब्रिटिश अमलातील पहिल्या पहिल्या कथावाङ्मयात अवास्तव आणि असंभाव्य जीवनचित्रणाची परंपरा दिसत असल्याने, त्या वाङ्मयात क्रांती वास्तववादी कथासंप्रदायाने केली. यातील एक वाङ्मयीन प्रवृत्ती पुरोगामी, आणि दुसरी प्रतिगामी, असे सर्रास शिक्के मारणे वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने चुकीचे ठरते. त्या त्या प्रवृत्तींनी इतिहासक्रमात कोणते कार्य केले यावरच त्या प्रतिगामी की पुरोगामी हे ठरत असते.

हरिभाऊंनी जो वाङ्मयीन संप्रदाय स्वीकारला त्याच्या वाङ्मयीन महत्त्वाचे विवेचन मागे * आलेच आहे. तथापि सौंदर्यवादाचे जसे अनेक प्रकार संभवतात, तसेच वास्तववादाचेही अनेक आविष्कार संभवतात. हरिभाऊंच्या सामाजिक व राजकीय कादंबऱ्यांत दिसणाऱ्या वास्तववादाचा या दृष्टीने विचार करणे आवश्यक आहे. या बाबतीत स्वतः हरिभाऊंच्या उद्‌गारांचा आपणाला फारसा उपयोग होण्यासारखा नाही. 'करमणूक' हे पत्र काढताना किंवा सामाजिक-ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहिताना हरिभाऊंच्या डोळ्यांपुढे ज्या समकालीन साहित्यिकांचे कार्य होते, त्यांच्या तुलनेनेच त्यांनी आपले वाङ्मयीन धोरण जाहीर केले. जे कार्य टिळक-आगरकरांनी कठोर पित्याच्या भाषेत केले, तेच आपण प्रेमळ मातेच्या शब्दात करणार आहोत, हे हरिभाऊंचे अभिवचन त्यांचे सामाजिक उद्दिष्ट सूचित करते, कलात्मक भूमिका सूचित करीत नाही. आपण गंभीर वृत्तपत्र न काढता ललितवृत्तपत्र का काढीत आहोत, यासंबंधीची हरिभाऊंची ती कैफियत किंवा 'ॲपॉलॉजी' होती. विदग्ध वाङ्मयावरील त्यांच्या विख्यात व्याख्यानावरूनही कथावाङ्मयातील त्यांची नवी भूमिका कळण्याला मदत होण्याऐवजी एकंदर ललित वाङ्मयासंबंधीची भूमिकाच आपणाला कळून येते. स्वतः हरिभाऊंना त्यांच्या कथावाङ्मयाच्या वेगळेपणासंबंधी कोणी विचारले असते, तर त्यांनी आपल्या उत्तरात 'वास्तववाद' किंवा 'रिॲलिझम्' हा शब्दही बहुधा वापरला नसता. केवळ करमणुकीकरिता लिहिलेले कथावाङ्मय आणि नैतिक वा समाजसुधारणाविषयक उद्देश पुढे ठेवून लिहिलेले वाङ्मय, एवढे दोनच भेद हरिभाऊ कथावाङ्मयाच्या बाबतीत करीत होते असे दिसून येईल. आणखीही एक भेद हरिभाऊ मान्य करीत होते. दिवाणखान्यात प्रवेश देण्यासारखे वाङ्मय आणि फणीकरंड्याच्या खोलीत प्रवेश देण्याच्या लायकीचे वाङ्मय हा भेदही हरिभाऊंनी आपल्या 'करमणूक' पत्राच्या निमित्ताने केलेला दिसतो. परंतु चटोर वाङ्मय आणि सभ्य वाङ्मय, प्रत्यक्ष उपदेश करणारे वाङ्मय आणि अप्रत्यक्ष उपदेश करणारे वाङ्मय या भेदांपेक्षा, संभाव्यता ही कसोटी धरून लिहिलेले कथावाङ्मय आणि

* प्रकरण : १८

संभाव्यता गुंडाळून ठेवून लिहिलेले कथावाङ्मय, हा भेद वाङ्मयीन प्रवृत्तीच्या अथवा संप्रदायाच्या दृष्टीने अधिक महत्त्वाचा होय. आपण सामाजिक दृष्ट्या हेतु-शून्य असे कथावाङ्मय लिहीत नाही या गोष्टीची साभिमान जाणीव हरिभाऊंना दिसते. परंतु आपण बाल्यावस्थेत असलेल्या एका वाङ्मयीन प्रकाराला आज आपल्या वास्तववादी कलेने प्रौढ बनवीत आहोत, याची तितकीशी जाणीव हरिभाऊंना दिसत नाही. हरिभाऊंच्या कादंबरीवाङ्मयाचे खरे माहात्म्य सामाजिक सहेतुकतेत नाही, तर मराठी वाचकांना असंभाव्य कथा वाचण्याच्या बालिश अवस्थेतून संभाव्यता अपेक्षिण्याच्या प्रौढावस्थेत नेण्याच्या वाङ्मयीन कामगिरीत आहे. नवलाची गोष्ट ही की, हरिभाऊंच्या वाङ्मयीन कार्याचे हे वैशिष्ट्य कोणाही साहित्यिकाहून अधिक यथार्थपणे जर कोणी ओळखले असेल, तर ते ललित वाङ्मयाकडे तुच्छतेने पाहणाऱ्या एका इतिहासपंडिताने,–अर्थात विसुभाऊ राजवाड्यांनी—होय ! सामाजिक हेतू समोर धरून लिहिणे हेच जर हरिभाऊंचे वैशिष्ट्य म्हटले, तर तसे उद्दिष्ट बाबा पदमनजींच्या 'यमुनापर्यटन' या मराठीतील पहिल्या कादंबरीतही होते -- त्यानंतरच्याही अनेक कादंबऱ्यांत होते. परंतु ध्येयप्रधानता किंवा उपदेशप्रधानता हा कथावाङ्मयाचा दुय्यम गुण होय. प्रथम 'कथा' ही 'कथा' असली पाहिजे व नंतरच आपण तिज-मधील सामाजिक, राजकीय वा नैतिक उद्दिष्टाकडे पाहणार. हरिभाऊंच्या पूर्वीच्या पिढ्यांचे वाचकही कथेची अपेक्षा करीत नसत असे नव्हे. परंतु कथेसंबंधीची त्यांची कल्पनाच बालिश होती. ती हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांनी अधिक प्रगल्भ केली आणि हेच श्रेय राजवाडे यांनी हरिभाऊंना दिले आहे.

तेथे हरिभाऊंच्या कादंबरीलेखनातील सहेतुकेला गौण स्थान दिले आहे, त्या-संबंधी थोडा खुलासा करणे जरूर आहे. हरिभाऊंच्या वाङ्मयीन कामगिरीच्या दृष्टीने त्यांच्या कादंबरीतील वास्तवदृष्टीला महत्त्व अधिक आहे, सुधारणावादी दृष्टीला महत्त्व कमी आहे, एवढाच वरील विवेचनाचा अर्थ घ्यावयाचा. संपूर्णपणे निर्हेतुक वास्तववाद असू शकेल, किंवा असावा, असा वरील विवेचनाचा अर्थ नव्हे. या संबंधात* मागे वास्तववादासंबंधी केलेले विवेचन लक्षात घेणे जरूर आहे. केवळ वास्तव चित्रण किंवा वास्तववाद ही वाङ्मयलेखनामागील पुरेशी प्रेरणा होऊ शकत नाही. समाजाचे, व्यक्तीचे, घटनांचे 'आहे तसे' चित्र काढतानाही निवड ही करावीच लागते व या निवडीला लेखकाच्या सामाजिक हेतूचाही उपयोग होऊ शकतो. परंतु सामाजिक हेतू हे हरिभाऊंचे वैशिष्ट्य नव्हे, तर संभाव्य, प्रत्ययकारी, अथवा 'वास्तव' चित्रण हे हरिभाऊंचे वैशिष्ट्य होय, हा वरील विवेचनाचा अर्थ आहे.

---

* प्रकरण १८ पाहावे.

वास्तविक 'यमुनापर्यटन' ही पहिलीच कादंबरी ('अद्‌भुत नव्हे' या अर्थाने !) वास्तववादी असून व अशाच (अर्धवट) वास्तववादी वळणाच्या इतरही, 'नारायणराव व गोदावरी' सारख्या, थोड्याफार कादंब-या या सुमारास लिहिल्या गेल्या असून, मुक्तामालेचे अद्‌भुतरम्य वळणच या काळात प्रभावी का ठरावे, यासंबंधी डॉ. भिंगारे यांनी आश्चर्य व्यक्त केले आहे. ‡ या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याकरता त्यांनी तत्कालीन ललित वाङ्मयाची केलेली छाननी सूक्ष्म आणि मार्मिक आहे. तथापि केशवसुतांपूर्वीच्या कवींना केशवसुती वळणाचे 'पूर्वज' किंवा निदान 'पूर्वगामी' ठरविण्यात, टीकाकारांची जशी दिशाभूल झाली, तशीच काहीशी भिंगारे यांच्या विवेचनातही झालेली आढळते. हरिभाऊंच्या वळणाचे धागेदोरे शोधताना प्रथम हरिभाऊंच्या वळणाचे वैशिष्ट्य निश्चित केले पाहिजे. हरिभाऊंचे वळण म्हणजे केवळ सुधारणावादी कथालेखन, की विशिष्टस्थलकालनिष्ठ कथालेखन, की या दोहोंहून अधिक काही, ते निश्चित केले पाहिजे. ज्यांचे कथानक सामाजिक आणि समकालीन म्हणता येईल अशा कथा-कादंब-या हरिभाऊंच्या आधीही लिहिल्या गेल्या होत्या; परंतु काव्याच्या क्षेत्रात ज्याप्रमाणे नवे वळण म्हणजे केवळ 'ऐहिकपरता' नव्हे, हे आपण निश्चित केले,† तसेच कथावाङ्मयातील नव्या वळणासंबंधीही काही निश्चित करणे जरूर आहे. केवळ 'सुधारणाहेतुक सामाजिक लेखन' म्हणजे वास्तववाद नव्हे व अर्थातच हरिभाऊंचे वळण नव्हे. केशवसुतांच्या पूर्वीची इंग्रजी अमलातील कविता जशी 'ऐहिकपर' या अर्थाने नव्या वळणाची होती, पण 'उत्कट' 'स्वानुभूतिपर' या अर्थाने नव्या वळणाची नव्हती, तशीच स्थिती हरिभाऊंपूर्वीच्या कथावाङ्मयाची आहे. ते समकालीन विषयावरील असेल, ते सुधारणापर असेल, पण एवढ्यावरून त्याला वास्तववादी कथावाङ्मयाची पदवी प्राप्त होते असे नव्हे. ही पदवी मराठी कथावाङ्मयाला हरिभाऊंनीच प्राप्त करून दिली व अशा प्रकारे प्रौढत्व प्राप्त करून दिले, हे विसुभाऊ राजवाडे यांचे प्रतिपादन या दृष्टीनेच अधिक विचार करण्यासारखे आहे.

पण विसुभाऊ राजवाड्यांच्या या प्रतिपादनाचा अधिक विचार करायचा, याचा अर्थ कथावाङ्मयातील वास्तववाद म्हणजे काय, याचाच अधिक विचार करायचा, हा होय. वास्तववादाचे आजचे आग्रही पुरस्कर्ते जसे वास्तववादाला शुद्ध 'फोटोग्राफी'च्या टोकाला नेऊन ठेवतात, तसे त्याचे (मराठीतील) बाल्यावस्थेतील पुरस्कर्ते त्याला दुसऱ्या अस्फुट आणि संशयित टोकाला नेऊन ठेवतात. पण वास्तववाद म्हणजे ज्याप्रमाणे निव्वळ अर्थशून्य, तारतम्यविरहित फोटोग्राफी नव्हे, त्याप्रमाणेच, 'कोणतेही समकालीन समाजाचे चित्र म्हटले की ते वास्तववादी' असेही नव्हे. हरिभाऊंच्या कवींही अतिशयोक्त स्वभावचित्राविरुद्ध आणि अस्वाभाविक घटनांविरुद्ध थोडीफार

‡ डॉ. भिंगारे–हरिभाऊ : 'पूर्वसूत्र,' परिच्छेद २३

हाकाटी झालेली आढळते. त्याचप्रमाणे सामान्य व्यवहारात दिसणाऱ्या घटनांसंबंधी आवड उत्पन्न झालेली दिसते.* परंतु अस्वाभाविक, अतिरंजित व विसंगत चित्रणासंबंधी नावड उत्पन्न होणे वेगळे, आणि स्वाभाविक, यथातथ्य चित्र काढणारा कादंबरीकार निर्माण होणे वेगळे. हरिभाऊंचे विषय, समकालीन सामाजिक, किंवा स्थलकालविशिष्ट ऐतिहासिक होते, एवढीच केवळ त्यांची अपूर्वाई नव्हती. ते वास्तववादी कादंबऱ्या लिहीत म्हणण्यापेक्षा, त्यांना वास्तववादी प्रतिभा लाभली होती असे म्हणणेच अधिक बरोबर होईल.

याच दृष्टीने हरिभाऊंच्या पूर्वीच्या कादंबऱ्यांचे मूल्यमापन व वर्गीकरण पुन्हा होणे जरूर आहे. त्यातील काही अद्‌भुतरम्य वळणाच्या होत्या व काही तशा नव्हत्या हे खरे; पण एवढ्यावरून जेव्हा, त्या त्या वेळच्या अद्‌भुतरम्य वळणाच्या कादंबऱ्यांपेक्षा अधिक मागासलेल्या होत्या असे सूचित केले जाते, तेव्हा मात्र आपण वस्तुस्थिती सोडून नावाच्या किंवा 'लेबलां'च्या मागे जातो, असा अर्थ होतो. एखादी यमुनापर्यटनासारखी कादंबरी स्थलकालविशिष्ट असूनही वास्तववादी नसेल; उलट मुक्तामालेसारखी एखादी अद्‌भुत वळणाची कादंबरी संभाव्यता व स्वाभाविकता यांच्या दृष्टीने वास्तववादाला अधिक जवळ असेल. 'यमुनापर्यटन' या कादंबरीत Unity किंवा 'सुसंघटितपणा' नाही, हे प्रायः सर्व टीकाकारांनी दाखवून दिलेले आहे. 'नारायणराव आणि गोदावरी' या रहाळकर यांच्या कादंबरीत पूर्वार्धाचा उत्तरार्धाशी मेळ नाही, अशी डॉ. भिंगारे यांनी तक्रार केली आहे. मुक्तामालेच्या काळच्या व मुक्तामालेच्या वळणाच्या अद्‌भुतरम्य कादंबऱ्या टिकल्या नाहीत; पण 'अॅरेबियन् नाइटस्'ची गोडी अद्यापही कायम आहे, हे भिंगारे यांनीच कबूल केले आहे. याचा अर्थ एवढाच आहे की, स्थलकालविशिष्ट कथानक म्हटले की ते प्रौढ अभिरुचीचे द्योतक; आणि अद्‌भुत वातावरणाचे कथानक म्हटले की ते हीन आणि पोरकट अभिरुचीचे द्योतक, असा सार्वत्रिक नियम घालून देता येणार नाही. तसेच वास्तववादाच्या विकासाच्या आड मुक्तामालेचे वळण येत होते; आणि 'यमुनापर्यटन'वळणच वाढीला लागले असते, तर वास्तववादी कादंबरी लवकर विकसित झाली असती, असे म्हणणेही बरोबर नाही. ज्या काळच्या स्थलकालविशिष्ट कथानकाच्या कादंबऱ्या अद्‌भुतरम्य वळणाच्या कादंबऱ्यांहूनही अवास्तव आणि विसंगत होत्या, तेव्हाच्या सामाजिक कादंबऱ्यांत हरिभाऊंच्या वळणाची पूर्वपीठिका शोधणे म्हणजे हरिभाऊंच्या वाङ्मयीन संप्रदायासंबंधी अनभिज्ञता दाखविणे होय. या संबंधात आणखीही एक वाङ्मयीन सत्य दाखवून दिले पाहिजे. पोरकट अद्‌भुतरम्यतेचे प्रेम हेच काय ते प्रगल्भ वास्तववादाच्या आड येते, ही काही टीकाकारांची कल्पना तितकीशी बरोबर नाही. वाङ्मयात उघड बोध व प्रचार

* प्रकरण २१ पाहावे.

करण्याला संकोच न वाटणे; किंबहुना आधी तात्पर्य मनात धरून त्याला घटना जोडणे हे देखील अद्‌भुतरम्यतेइतकेच मागासलेपणाचे मानले पाहिजे. या बाबतीत 'यमुनापर्यटन'सारखी सामाजिक कादंबरी 'मुक्तामाले'सारख्या अद्‌भुतरम्य कादंबरीइतकीच अवास्तव आणि मागासलेली मानावी लागेल. सारांश, अद्‌भुतरम्यतेच्या प्रीतीनेच काय तो मराठी कादंबरीतील 'वास्तववादा'चा मार्ग आडवला होता, ही कल्पना बरोबर नाही. अद्‌भुतरम्यतेहूनही, पुष्कळदा, बोधवादच वास्तववादाची वाट अडवू शकतो, असे दिसून येईल. तसेच प्रत्यक्ष वस्तुस्थितीचे विश्लेषण करण्याऐवजी ठरीव सुखदुःखे रंगविणारी, अथवा 'Sentimental कादंबरी, ही देखील वास्तववादी नव्हे. केवळ विशिष्ट काळातील नावागावांचे उल्लेख असले म्हणजे लगेच ती वास्तववादी कादंबरी होईलच असे नव्हे.

वास्तवता आणि अद्‌भुतता यांच्या परस्पर संबंधाबद्दल हरि नारायण आपटे यांच्याही कल्पना अस्पष्ट आणि विपर्यस्त होत्या अशी विसुभाऊ राजवाडे यांनी टीका केली आहे. राजवाडे यांची ही टीका बरोबर आहे; इतकेच नव्हे, तर वास्तवतेसंबंधीच्या मराठी ललित लेखकांच्या व टीकाकारांच्या कल्पना अद्यापही थोड्याफार अवास्तव आहेत असे म्हणणे भाग आहे. हरिभाऊ यांच्या कादंबऱ्यांत जो वास्तववादी कलेचा भाग आहे तो सहज आणि नकळत शिरला आहे; तर उलट जेव्हा ते कलेसंबंधी जाणीवपूर्वक लिहितात, तेव्हा ते एखाद्या बोधवाद्याप्रमाणे लिहितात असे दिसून येईल. तसेच शुद्ध वास्तववादी लेखकाला देखील पुष्कळदा अद्‌भुततेचा व अतिशयोक्तीचा उपयोग करावा लागतो, हा राजवाडे यांनी अट्टाहासाने मांडलेला मुद्दाही आपटे यांच्या कलाविषयक विचारसरणीत तितकासा भिनला नव्हता असे वाटते. 'जसे आहे तसे' रंगविणे म्हणजे वास्तव चित्रण होय ही हरिभाऊंची कल्पना असल्याने, ते पाल्हाळिक वर्णन करीत बसतात. परंतु अद्‌भुत घटना कल्पिणे हे जरी वास्तववादाला विरोधी असले, तरी वरून सामान्य भासणाऱ्या जगरहाटीत विसंगती, दुःखमयता, अन्याय व क्रौर्य पाहाणे; तसेच सौंदर्य, काव्य, अद्‌भुतता पाहाणे हे वास्तववादाशी खासच विरोधी नाही. सामान्य जीवनातील ही 'वक्रता' घटनांच्या अचूक निवडीने, तपशीलाच्या अचूक संक्षेपाने व भाषेच्या नखरेल ढंगाने प्रकट करून देणं, हे साध्याभोळ्या हरिभाऊंना जमत नसे. त्यामुळे त्यांची वर्णने पाल्हाळिक भासतात व भाषा 'सपक' वाटते. 'सत्य हे पुष्कळदा कादंबरीपेक्षाही अद्‌भुत असते' ही इंग्रजीतील सामान्य म्हण कलेच्या क्षेत्रातील एक महत्त्वाचे सत्य सूचित करते.

पोरासोरांकरिता उथळ आणि असत्य कथा लिहिणारांचे 'अद्‌भुत' वेगळे; आणि 'Truth is sometimes stranger than fiction' या सुभाषितात सूचित

‡ वि. का. राजवाडे : लेखसंग्रह (साहित्य अॅकॅडेमी) पा. २८६

झालेले अद्‌भुत वेगळे. वास्तववादी कादंबरीकाराने या सुभाषितावर खोल विचार करणे जरूर आहे आणि त्याने तसा विचार केल्यावर त्याला असे आढळून येईल की, वास्तववादी कादंबरीत देखील वेचव, उथळ व चमत्कृतिशून्य सत्याला स्थान नाही. संसाराचे चित्र रंगवू पाहणाऱ्या कादंबरीकाराने संसारातील वास्तव घटनेकडे अशा एका उच्च, उत्कट आणि व्यापक भूमिकेवरून पाहिले पाहिजे, की त्याला वास्तवातील चमत्कृतिमयता (Strangeness in truth) प्रतीत झाली पाहिजे. याचाच अर्थ, वास्तववादी लेखकाचा कच्चा मालमसाला जरी 'वास्तव' असला, तरी तो त्याला रंगविण्यालायक वाटताना त्यातील विचित्रता, विपरीतता, हृदयद्रावकता, प्रक्षोभकता त्याला प्रतीत झालेली असली पाहिजे. किंबहुना जोपर्यंत सत्य हे प्रक्षोभक तरी, किंवा चमत्कृतिपूर्ण तरी, वाटले नाही, तोपर्यंत कादंबरीकार त्याची 'कादंबरी' बनवू शकणार नाही.

विसुभाऊ राजवाडे यांना 'वास्तववादा'च्या या 'अवास्तव' किंवा अद्‌भुत बाजूचे स्पष्ट आकलन झालेले होते यात शंका नाही. तरीही त्यांनी काढलेल्या काही उद्‌गारांसंबंधी आजच्या काळात थोडा गैरसमज होणे शक्य आहे.* राजवाडे म्हणतात : 'Realistic' शब्दाचा जे जसे असते, ते तसे वठवायचे, असा अर्थ रा. आपटे समजतात, परंतु 'Realistic' शब्दाचा हा अर्थ कादंबरीच्या किंवा इतर कोणत्याही कलेत शक्य नाही. वर्तमानपत्रातील रिपोर्टात मात्र तो शक्य आहे.' राजवाडे यांना या ठिकाणी काय म्हणायचे आहे ते स्पष्ट आहे. तथापि केवळ 'रिपोर्ट' म्हटला की त्यात पाल्हाळ येईल किंवा चमत्कृती येऊ शकणार नाही असा जो त्यांच्या उद्‌गारातून ध्वनी निघतो, त्यासंबंधी आजच्या, 'वार्तातंत्रा'च्या, Reportage च्या युगात थोडा खुलासा करणे जरूर आहे. विसुभाऊंचा इशारा असा आहे की, ललित वाङ्मयातील वास्तवचित्रण वृत्तपत्रातील सरळ आणि वैचित्र्यशून्य अहवालासारखे होऊन चालणार नाही. उलट आजचा वास्तववादी जमाना असा आग्रह धरतो की, आम्ही मानवी जीवनाचे चित्र मुद्दाम सुंदर किंवा लालित्यपूर्ण करीत बसणार नाही. आमचे कथावाङ्मय वृत्तपत्रातील सत्यकथांच्या किंवा रिपोर्टांच्या जितके नजीक जाईल, तितके आम्ही ते अधिक वास्तववादी समजू.

थोडा खोल विचार केल्यास वार्तासदृशत्वाला (Reportage ला) राजवाडे यांचा असलेला विरोध आणि आजच्या वाङ्मयीन जमान्याचा 'रिपोर्टिंज्' च्या तंत्रासंबंधीचा आग्रह, यात मूलतः विरोध नाही असे आढळून येईल. मात्र येथे एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. वृत्तपत्रातील कथेसंबंधी किंवा News-story संबंधी राजवाडे व आजचे कथालेखक यांची कल्पना तंतोतंत एक नाही. राजवाड्यांच्या काळच्या वृत्तपत्रांचे उद्दिष्ट, 'घटना घडल्या तशा' निवेदन करण्याचे होते;

* राजवाडे लेखसंग्रह (ॲकॅडेमी) पा. २८८

तर आजच्या वृत्तपत्रांचे उद्दिष्ट, जी घटना चमत्कृतिपूर्ण असेल तीच निवडणे हे आहे. अर्थात या उद्दिष्टाचे पर्यवसान म्हणजे साध्या घटनेचीही चमत्कृतिपूर्ण बाजू नेमकी हेरणे व वृत्तपत्रात रंगविणे हे होत असते, हे सांगावयास नकोच. पण अशा वृत्तपत्रीय वार्तांचे अनुकरण कादंबरीलेखकांनी करावे यात मात्र आजचा युगधर्म प्रतिबिंबित झालेला दिसेल. आजच्या वाचकांना लेखकाच्या कल्पनेची चमत्कृती नको आहे; तर प्रत्यक्ष घटनांतील चमत्कृती हवी आहे. वाचकांना स्वतःला विचारले, तर ते कदाचित 'चमत्कृती' हा शब्द वापरणारही नाहीत. ते केवळ "आम्हांला समकालीन समाजजीवनातील निर्भेळ, अनलंकृत, 'विवस्त्र' सत्य हवे आहे; आम्हांला Naked truth हवे आहे." एवढेच म्हणतील. पण या त्यांच्या म्हणण्याचा अर्थ, 'त्यांना कोणतीही घटना, कोणताही तपशील, कोणतेही वर्णन चालेल; फक्त ते खरे असले म्हणजे झाले.' असा जर कोणी केला, तर तो भाबडेपणा होईल! 'Naked truth' किंवा 'विवस्त्र सत्य' या शब्दांना दुहेरी अर्थ आहे. मानवी जीवनातील घटनांची जी बाजू लेखक आजपर्यंत अवगुंठनातच ठेवीत, ती या वाचकांना हवी आहे, हा एक अर्थ. तर दुसरा अर्थ असा की, तुम्ही सत्य न लपविता जीवन रंगवा, की मग चमत्कृतीची आणि आकर्षकतेची तुम्हांला वेगळी तरतूद— तुमच्या तथाकथित कलात्मकतेच्या द्वारे!—करायला नको. बर्नॉर्ड शॉ म्हणत असत की, मनुष्याला जर सर्वांत कशाचे आश्चर्य वाटत असेल, कशाने धक्का बसत असेल, तर तो सत्याने! सत्य हे कल्पित कथेहून अधिक चमत्कृतिपूर्ण असते, या वचनाचा अर्थही हाच आहे. आपल्या प्राचीन साहित्यशास्त्रात 'चमत्कृती' हे एक काव्यतत्त्व किंवा सौंदर्यतत्त्व मानणारा एक संप्रदाय आहे, हेही या संदर्भात लक्षात घेतले, तर 'Truth is stranger than fiction' या वास्तववादी तत्त्वाचा आणि 'Truth is beauty' या कीट्सच्या सौंदर्यवादी महावाक्याचा सूक्ष्म संबंध दिसू लागेल.

वरील विवेचनात सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद हे परस्परविरुद्ध असूनही सूक्ष्मात कोठे तरी एक आहेत हे मराठी कादंबरीच्या अनुरोधाने दाखविण्याचा अल्पसा यत्न केला आहे. तसेच मराठी वाङ्मयात वास्तववाद प्रकट झाला, तेव्हा तो कोणत्या स्वरूपात, कोणत्या निमित्ताने व कोणत्या कल्पनांच्या आडोशाने प्रकट झाला, हेही दाखविण्याचा वरील विवेचनात यत्न आहे. आता पुढील प्रकरणात या मूळ स्त्रोताचा प्रवास पुढे कसकसा झाला, हे वाङ्मयेतिहास म्हणून नव्हे, तर एका वाङ्मयीन प्रवृत्तीचा स्थूल आलेख म्हणून पाहावयाचे आहे.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर, मुंबई
क्रमांक ७१०८७ वि. वि. ग्रंथ
दिनांक ५ ७ ६५ वी. वि. ३१२५

२६ मराठींतील वास्तववादाचा प्रारंभकाल

सौंदर्यवाद व वास्तववाद यांचा संबंध 'प्रतिद्वंद्वी' नव्हे, पूरक — दोहोंचाही संबंध अर्वाचीनत्वाशी आणि पाश्चात्य संपर्काशी—हरिभाऊंचे नक्की वैशिष्ट्य ओळखले नाही—मानवी जीविताबद्दलचे कुतूहल हे वास्तवतावादी कलेचे मूळ—जीवितातील विपरीततेची (Irony ची) जाणीव — रेनॉल्डसूच्या कादंबऱ्या आणि मराठी कादंबरी—रेनॉल्डस्च्या लोकप्रियतेची मीमांसा — प्रत्यक्षीकरण अथवा Verisimilitude—तत्कालीन मराठी वाचकांचा दर्जा — हरिभाऊंचा रेनॉल्ड्सशी संबंध बाह्यांगापुरताच — हरिभाऊंच्या प्रतिभेच्या मर्यादा — सुधारणावादाचा हरिभाऊंच्या कलेवरील परिणाम—रवीन्द्रनाथ, शरदबाबू, हरिभाऊ—राजवाडेकृत प्रतिभामीमांसा व तिजमधील उणीव — विव्हलता म्हणजे कलात्मक समरसता नव्हे — हरिभाऊंवरील केतकरांच्या आक्षेपाचा खरा अर्थ— हरिभाऊंच्या जीवनातील एकदेशीयता—हरिभाऊ आणि केतकर यांच्या समाजविश्लेषणातील फरक —सुधारणावाद हेच त्यांचे बलस्थान व हेच दोषस्थान.

मराठीतील वास्तववादाचा प्रारंभकाल

"To some extent, while opposing romanticism, it (realism) was its heir and successor, and sprang from the very core of its being. If the inmost quality of aesthetic principles is that they can be tested and known by the objections they rouse, it is of interest to note that the early realists were condemned by the conservatives on much the same grounds as the romantics had been;..."*

गेल्या काही प्रकरणांत अर्वाचीन वाङ्मयात दिसून येणाऱ्या दोन प्रमुख प्रवृत्तींचा जो विचार केला त्यावरून सौंदर्यवाद (रोमँटिसिझम्) आणि वास्तववाद (रिॲलिझम) या दोन प्रवृत्तींविषयी व आधुनिक मराठी वाङ्मयाशी असलेल्या त्यांच्या संबंधाविषयी काही विशिष्ट कल्पना वाचकांसमोर ठेवल्या गेल्या असतील, अशी आशा आहे. पहिली महत्त्वाची कल्पना ही की, या दोन्ही प्रवृत्ती वाङ्मय-चित्रणातील मूलभूत प्रवृत्ती असल्या, तरी ज्या स्वरूपात त्या महाराष्ट्रात एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस प्रकट झाल्या, त्याचा संबंध वाङ्मयाच्या अर्वाचीनत्वाशी अधिक आहे. रोमँटिक् कवींच्या आत्मनिष्ठेचा संबंधही वाङ्मयाच्या अर्वाचीनत्वाशीच आहे; आणि वास्तववादी कादंबरीकाराच्या वस्तुनिष्ठेचा संबंधही वाङ्मयाच्या अर्वाचीनत्वाशीच आहे. रोमँटिक कवींनी, स्वतः अनुभविलेल्या सुखदुःखावर भर दिला, तर वास्तववादी कादंबरीकारांनी, स्वतः पाहिलेल्या सामाजिक जीवनावर भर दिला. पण दोघांनीही धर्माने, पुराणांनी किंवा वाङ्मयीन परंपरेने आयते दिलेले विषय चघळीत बसण्याचे साफ नाकारले. परंपरेपेक्षा अनुभूतीला महत्त्व, परलोका-पेक्षा इहलोकाला महत्त्व, ढोबळ नीतीच्या प्रवचनापेक्षा समाजावलोकनाला महत्त्व, काल्पनिक अद्भुततेपेक्षा प्रत्यक्ष घटनांतील वैचित्र्याला (Irony ला) महत्त्व, हे या वाङ्मयीन अर्वाचीनत्वाचे विशेष म्हणून सांगता येतील; व या सर्वांचा संबंध पाश्चात्यांशी आलेल्या संपर्काने मुक्त झालेल्या व्यक्तिमत्त्वाशीच आहे. पाश्चात्यांशी संपर्क येईपर्यंत आपल्यातील शिक्षित वर्ग धार्मिक कल्पनांत इतका गुरफटला होता की, वाङ्मय आणि कला यातही त्याला धर्मसाधनेखेरीज काही दिसत नसे. उलट

* A History of French Literature : Cazamian. P. 340

जे अशिक्षित असत, त्यांची कलेसंबंधीची कल्पना पोरकट असल्याने, त्यांचे समाधान गुलबकावली, कोकिलापस्तिशी यांसारख्या असंभाव्य आणि अतिशयोक्त कथांनी होत असे. काव्याला एकदेशीय धार्मिक भावनांतून बहुविध मानवी भावनांकडे वळविणे; आणि कथात्मक वाङ्मयाला असंभाव्यतेतून वास्तवतेकडे वळविणे, हीच पहिली क्रांती होणे जरूर होते. या दोहोंपैकी हरिभाऊंनी जी क्रांती केली, तिच्या स्वरूपाचे विश्लेषण गेल्या प्रकरणात केले.

पण आपल्या समाजातील क्रांतीचे पुष्कळदा हे दुर्दैव दिसून येते की, तिचे उद्दिष्ट प्रायः तिच्या उदयाबरोबरच विसरले जाते. त्यामुळे क्रांतिकारक प्रवृत्तीची वाढ एक तर होतच नाही; किंवा झालीच, तर अगदी भलत्याच दिशेने होते. हरिभाऊंनी प्रभावीपणे वापरलेल्या वास्तववादाने त्यांच्या हयातीत व त्यांच्या पश्चात कितपत मूळ धरले हे पाहाणे मनोरंजकही होईल, व काहीसे निराशाजनकही होईल. हरिभाऊंचे समकालीन कादंबरीलेखक तर प्रायः रहस्य व योगायोग यांवरच आधारलेली, पण बाह्यतः मात्र विशिष्टस्थलकालबद्ध अतएव वास्तववादी भासणारी कथानके गुंफण्यात रमलेले होते. या वर्गात विठ्ठल सीताराम गुर्जरांसारखे 'मनोरंजन' मासिकाच्या प्रभावळीतील लेखक व श्री. नाथमाधव यांचा अंतर्भाव होईल. तसाच बंगालीतील सामान्य कादंबऱ्यांची रूपांतरे करणारांचा अंतर्भाव होईल. या वेळचे लेखक व वाचक उघडपणे अद्भुत किंवा अस्वाभाविक असलेली कथानके न पटण्याइतपत प्रौढ झालेले होते. परंतु अस्सल वास्तवतेशिवाय तृप्ती न होण्याइतके मात्र प्रौढ झालेले नव्हते. भोवतालच्या समाजाचे किंवा एकंदर मानवी जीविताचे विश्लेषण कोणी केले, तर त्याची महती त्यांना कळत नसे, असे नव्हे. एरव्ही 'वाईकर भटजी,' 'पण लक्षात कोण घेतो?' यांसारख्या कादंबऱ्या याच पिढीत लोकप्रिय झाल्या, त्या झाल्याच नसत्या. परंतु या कादंबऱ्यांतील खोल व वास्तव असे चित्रण आवडीने चाखणारे वाचक, एरव्ही सुखदुःखांची आणि सुष्टदुष्टांची ठराविक चित्रेही चालवून घेत! या काळातील सामान्य कादंबऱ्या अगदी अद्भुताच्या वर्गात जरी मोडल्या नाहीत, तरी Sentimental किंवा ठरीव भावना रंगविणाऱ्या कादंबऱ्यांच्या वर्गात मोडतील. समकालीन समाजाची पार्श्वभूमी घेतली की, लगेच त्यातून वास्तववादी कादंबरी निर्माण होतेच असे नव्हे, हे आपण मागे पाहिलेच आहे. स्थलकालविशिष्ट कथानक हे वास्तववादी कादंबरीचे केवळ आसन होय. वास्तववादाचा प्राणभूत भाग वेगळाच आहे. तो, वर्ण्य जीवनाशी एकरूप होऊन त्याचे चित्र काढण्यात आहे. या एकरूपतेकरिता केवळ कल्पनाशक्ती लागते असे नव्हे, विशिष्ट घटनेच्या वातावरणाच्या किंवा स्वभावाच्या अंतरंगात शिरण्याची तीव्र पिपासा आवश्यक असते. अशी पिपासा असणे हे वास्तववादी प्रतिभेचे मुख्य गमक होय.

हरिभाऊंच्या काळच्या इतर लेखकांना हरिभाऊंचे श्रेष्ठत्व मान्य असले, तरी ते

नक्की कशात आहे हे कळले होते असे म्हणता येत नाही. मुक्तामालासंप्रदायी 'अद्‌भुता' ला ते कंटाळले असतील; 'यमुनापर्यटना' तील कला त्यांना गबाळग्रंथी वाटत असेल; परंतु हरिभाऊ-संप्रदायाचे नेमके वैशिष्ट्य कशात आहे, हे त्यांना सांगता आले असते, असे वाटत नाही. पुढच्या पिढीच्या कित्येक टीकाकारांप्रमाणे त्यांनी बहुधा 'स्त्रियांच्या दुःखांना वाचा फोडणे' वगैरे ढोबळ वाङ्मयबाह्य श्रेये हरिभाऊंच्या पदरात घातली असती. काहींनी 'त्यांची स्थलवर्णने आणि पात्रवर्णने हुबेहूब चित्र उभे करतात,' असे प्रशस्तिपत्र देण्यापर्यंत मजल गाठली असती. परंतु अवास्तव आणि अद्भुत कथानकातही हुबेहुब चित्रे गोवता येतात, किंबहुना उघड उघड अशक्य अशी घटना, प्रत्यक्षप्राय करून दाखविण्यात तर अधिक मोठे कसब असते. गलिवरच्या प्रवासवृत्तातील अंगुष्टमात्र माणसांच्या नितान्त असंभवनीय हकीकती वाचीत असता, वाचकांच्या डोळ्यापुढे त्यातील घटना हुबेहूब दिसत नाहीत असे कोण म्हणेल? 'मुक्तामाले'ला पळवून नेऊन गुहेत ठेवल्यावरची तिची स्थिती सुसंगत आणि प्रत्ययकारी अशीच वाटते. फार काय, शाकुंतल नाटकात दुष्यन्त विमानात बसून इन्द्राच्या मदतीला जात असता, त्याने स्वतःपासून दूर दूर जाणाऱ्या पृथ्वीचे केलेले वर्णन आजच्या रशियन् अंतराळवीराच्या वर्तमानपत्री हकीकतीहून अधिक वास्तव वाटते. पण या सर्वांचा अर्थ एवढाच की, अद्‌भुत घटनाही प्रतिभेच्या जोरावर प्रत्यक्षवत करता येतात. यावरून, वाङ्मयीन संप्रदायाच्या दृष्टीने आणखीही एक निष्कर्ष निघतो. तो म्हणजे 'प्रत्ययकारिता' आणि 'वास्तवता' एक नव्हे, हा होय. प्रत्ययकारिता हा लेखकाच्या कलेचा भाग किंवा प्रतिभेचा परिणाम होय. पण 'वास्तवता' म्हणजे लेखकाच्या विशिष्ट कलात्मक जिज्ञासेचा किंवा पिपासेचा एक प्रांत असतो, असे म्हणता येईल. 'अद्‌भुता'च्या प्रत्ययकारी चित्रणात स्वप्नरंजनात्मक तद्रूपतेचा प्रकार अधिक असतो; तर वास्तवाच्या यथावत चित्रणात बौद्धिक कुतूहलाचा आणि जिज्ञासेचा भाग अधिक असतो. अर्थात या वास्तवविषयक बुभुक्षेतही तरतमाचा भाग आहेच. विशिष्टकालीन समाजासंबंधी, 'मानवी जीविताचा एक प्रत्यक्ष (Concrete) तुकडा' म्हणून असणारे कुतूहल हे श्रेष्ठ प्रतीचे कुतूहल होय. अशा कुतूहलात सत्य आणि सौंदर्य यांची आराधना एकत्रच होते असे म्हणता येईल. कारण, जेव्हा कलावंत श्रेष्ठ रहस्याने मोहित होतो, तेव्हा तो केवळ प्राकृत कुतूहलापेक्षा फार श्रेष्ठ मनोव्यापारात व्यग्र असतो. पाश्चात्य टीकाकार आणि तत्त्ववेत्ते, वाङ्मयाच्या ज्या प्रांतात 'Mystery of human existence' यांसारखे शब्द वापरतात, तो प्रांत केवळ तपशीलाच्या कुतूहलाचा किंवा Factual कुतूहलाचा नसतो, तर मानवी स्वभाव आणि मानवी भवितव्य यांच्या मूलस्रोतासंबंधीचा असतो. व अशा ठिकाणीच सत्य आणि सौंदर्य या दोहोंची प्रतीती एकत्र येते असे मी म्हणेन. या दोहोंना मिळून एक नाव द्यायचे म्हटले

तर रहस्य किंवा Mystery हेच द्यावे लागेल. ज्या कादंबरीकारांना मानवी जीवितातील रहस्याची चाहूल लागली, त्यांचा वास्तववाद अर्थातच टॉल्स्टॉय्, शरदबाबू, रवीन्द्रनाथ यांच्या पातळीवर पोहोचतो. ज्यांना मानवी जीवनातील विपरीतता (Irony) आणि कलह (Conflict) यांचाच काय तो शोध लागला, त्यांची वास्तवता याच्या खालोखाल पोहोचते. या वर्गात मी डोस्टॉव्हस्की, अलेक्झांडर क्यूप्रिन्, गॉल्स्वर्दी यांना घालीन. फार काय, मोपाँसा याला देखील घालीन. पण या खोल जीवनजिज्ञासेच्या खालच्या थराचीही एक जिज्ञासा कथाकादंबऱ्यांच्या क्षेत्रात प्रेरक ठरते. तिलाच वर Factual कुतूहल असे म्हटले आहे. अगदी साध्या भाषेत बोलायचे झाल्यास, ही जिज्ञासा, आणि चावट, रिकामटेकड्या माणसांना आपल्याच बांधवांच्या भिकार 'भानगडी'-संबंधी वाटणारी जिज्ञासा एकच होय असे म्हणता येईल. वाङ्मयानंदाची मीमांसा करणारे साहित्यशास्त्रकार, कधी कधी जिज्ञासापूर्ती हे वाङ्मयानंदाचे एक कारण मानतात. (त्याचा विचार या ग्रंथाच्या पुढील भागात येईलच. तूर्त आपण वास्तववाद आणि मानवी जिज्ञासा यांचा संबंध पाहण्यापुरताच विचार करीत आहोत.) पण या जिज्ञासेचेही उत्तम, मध्यम आणि नीच असे प्रकार कल्पिल्याखेरीज विविध प्रकारच्या वाङ्मयाचा खुलासा होणार नाही. या संबंधात सांगण्याची मुख्य गोष्ट ती ही की, नीच प्रकारच्या जिज्ञासेनेही अर्वाचीन वास्तववादाला फार मोठी प्रेरणा दिलेली आहे.

येथे आपणाला नैतिक दृष्ट्या उच्चनीच ठरवावयाचे नाही. परंतु मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात अनेकांना पडलेल्या एका कोड्याशी जिज्ञासेच्या या वर्गीकरणाचा संबंध येत असल्याने, त्याचा थोडा अधिक विचार केला पाहिजे. इंग्रजीतील एक तिसऱ्या दर्जाचा—आणि आज तर विस्मृतप्राय असलेला—कादंबरीकार रेनॉल्ड्स्, हा हरिभाऊंना गुरुस्थानी वाटावा, ही गोष्ट कित्येक मराठी टीकाकारांना मोठी ओशाळगतीची वाटलेली आहे. राजवाडे यांनी तर आपल्या 'दुर्वाससंप्रदाया'-प्रमाणे रेनॉल्ड्स् आणि त्याचे जुन्या पिढीतील मराठी भक्त या दोघांनाही रद्दड ठरवून हे कोडे सोडविले आहे.† श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर‡ यांनीही रेनॉल्ड्स-भक्तांना प्रायः हीन आणि अडाणी ठरवूनच हा प्रश्न सोडविला आहे. परंतु कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांपासून हरिभाऊंपर्यंतचे आमचे बुद्धिमंत, इंग्रजीतील एका 'रद्दड' कादंबरीकाराच्या कादंबऱ्या अधाशीपणाने वाचीत, या सत्य इतिहासाने नुसते बेचैन होऊन काय उपयोग ? हे लोक आपले बौद्धिक पुढारी होते; नव्हे, त्यांच्यावर टीका करणाऱ्या विद्वानांपैकी एक राजवाडे सोडून, बाकी सर्वांहून ते विद्वान् होते,

† राजवाडे लेखसंग्रह (साहित्य अॅकॅडेमी) पृ. २७८

‡ श्री. कृ. कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह पा. ६३०

या गोष्टी नाकबूल करता येत नाहीत. अशा स्थितीत रेनॉल्डस्‌ला आणि महाराष्ट्रातील जुन्या विद्वानांना नुसते हीन लेखून या प्रश्नाचा खुलासा होणार नाही.

ज्यांचा शेक्सपियरचा अभ्यास इंग्रजी प्रोफेसरांहूनही अधिक गाढ होता असे हरिभाऊ, आणि रासेलससारख्या गंभीरप्रकृती कादंबरीचे सुंदर भाषांतर करणारे कृष्णशास्त्री, हे रेनॉल्डस्‌ला इंग्रजीतील श्रेष्ठ कादंबरीकार समजत होते अशी कल्पना पुढच्या पिढीच्या टीकाकारांनी का करावी, हे मला समजत नाही. रेनॉल्डस्‌च्या संबंधाने त्या काळच्या इंग्रजीशिक्षितांत दोन तीन वेगवेगळ्या कल्पना रूढ होत्या. त्यांपैकी एक म्हणजे भारतीयांनी इंग्रजी सुधारण्याकरिता या सामान्य लेखकाच्या कादंबऱ्या वाचाव्या ही होय. या समजुतीचा उल्लेख काही टीकाकारांनी कैफियत म्हणून केलाही आहे. दुसरी समजूत म्हणजे रेनॉल्डस्‌च्या कादंबऱ्या अत्यंत शृंगारप्रचुर आहेत ही होय. आजच्या काळात ज्याप्रमाणे चित्रपट चोरून पाहाण्याबद्दल तरुण विद्यार्थ्यांवर टीका होते, तशी त्या काळात रेनॉल्डस्‌च्या कादंबऱ्या चोरून वाचण्याबद्दल होत असे. आणि रेनॉल्ड्स्‌-बद्दलची तिसरी ख्याती म्हणजे समाजातील दंभस्फोटाबद्दलची होय. त्याच्या कादंबऱ्यांतून इंग्लंडमधील बडया लोकांच्या भानगडी बाहेर आणलेल्या असत. या भानगडी महाराष्ट्रीय वाचकांना प्रिय होण्याचे कारण जेत्या लोकांसंबंधीची चुरस हे होय, * असेही काही टीकाकारांनी सूचित केले आहे. पण आपल्या वाडवडिलांच्या आवडीनिवडीची तरफदारी करताना इतकी द्राविडी मखलाशी करण्याची आवश्यकता आहे असे मला तरी वाटत नाही. कृष्णशास्त्री, विष्णुशास्त्री, हरिभाऊ यांच्यासारखे बुद्धिमान साहित्यिक म्हणजे काही स्थितप्रज्ञ नव्हेत. तो काळ इंग्रजांविरुद्ध चरफडण्याचा असला, तरी सुशिक्षित वर्गाला आजच्यापेक्षा पुष्कळच स्वास्थ्याचा आणि ऐषारामाचा होता. पेशवाईत व अव्वल इंग्रजीत इतपत सुखवस्तू माणसे बाहेरख्यालीसारख्या चैनीकडे वळत. (विष्णुशास्त्रींच्या वडिलांना बाहेरचा नाद होता, ही गोष्ट वाङ्मयेतिहासात नमूदही आहे.) शिक्षणाच्या, विशेषतः स्त्रीशिक्षणाच्या, वाढीबरोबर चैनबाजीचे हे मार्ग गौण ठरू लागले, तरीही सुखवस्तू आणि रंगेल सुशिक्षितांची वैषयिक करमणुकीची गरज त्यामुळे एकदम संपुष्टात येणे कसे शक्य आहे? ही कामुक करमणूक रेनॉल्डस् पुरवीत असावा. अर्थात् केवळ उत्तान शृंगाराकरिता एखादे पुस्तक हाती घेणे कृष्णशास्त्री, विष्णुशास्त्रींसारख्या विचाराग्रणींना कमीपणाचे वाटले असते. पण सफाईदार इंग्रजीमुळे तीही खंत कमी होत असे. इंग्रजीला या देशातील लोकांनी ज्ञानभाषेचे किंवा गीर्वाणभाषेचे स्थान दिल्यामुळे सफाईदार इंग्रजी भाषा वाचणे ही एक ज्ञानसाधनाच ठरत असे! या वेळच्या लोकांनी इंग्रजीतील श्रेष्ठ कादंबऱ्या न निवडता रेनॉल्डस्‌सारखा 'रद्दड' कादंबरीकार हाती धरला, याचे अलीकडच्या

---

* कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह पा. ६३०

काळातील इंग्रजीच्या पद्धतशीर अभ्यासकांनी आश्चर्य करणे, हे थोडेसे अनैतिहासिकच आहे. आधी इंग्रजांच्या तथाकथित श्रेष्ठ कादंबरीकारांत इतर देशांतील वाचकांनी हाती धरण्याइतके उच्च दर्जाचे थोडेच आहेत. शेक्सपियर आणि टॉल्स्टॉय यांच्या संसारचित्रात जशी विश्वात्मकता आहे, तशी जेन् ऑस्टेन्, जॉर्ज् इलियट्, थॅकरे यांच्या कादंबऱ्यात कुठून असणार ? विशिष्ट समाजातील राहणी, शिष्टाचार आणि थट्टाविनोद यावर आधारलेल्या कादंबऱ्या अन्य समाजात तितक्याशा प्रिय होण्याचा संभव नसतो. उलट कामुकता आणि कारस्थाने यांची चित्रे सर्व देशांत सारखीच प्रिय होणे स्वाभाविक आहे. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीचे आमचे सुशिक्षित, श्रेष्ठ इंग्रजी कादंबऱ्यांच्या (क्लॅसिक्स्च्या) शोधात नव्हते, यात आश्चर्य मानण्याचे कारण नाही. केवळ चटकदार कादंबऱ्या म्हणूनच ते रेनॉल्ड्सच्या कादंबऱ्या वाचीत हे उघड आहे.

पण आमच्यातील काही विद्वानांनी रेनॉल्ड्सचे भाषांतर करण्याचेही 'अनौचित्य' दाखविले, याचे तर नंतरच्या पिढ्यातील टीकाकारांना विशेषच नवल वाटलेले आहे ! ज्यांनी अरेबियन् नाईट्सचे भाषांतर केले, त्या कृष्णशास्त्रींनी रेनॉल्ड्सचा हात धरून 'लंदनरहस्य' ही भाषांतरित कादंबरी लिहिणे वेगळे; परंतु ज्यांच्या तोडीचा कादंबरीकार अद्याप तरी मराठीत झाला नाही, त्या हरिभाऊंनीही आपल्या कादंबरीसृष्टीचा ओनामा या 'भिकार' इंग्रजी कादंबरीकाराचा हात धरून गिरवावा, याचे अनेक टीकाकारांना विषादमिश्रित आश्चर्य वाटते. पण या प्रकाराकडे आणखीही एका दृष्टीने पाहाणे शक्य आहे. हरिभाऊंसारखा तरुण प्रतिभावंत, आपली वाट शोधीतही असतो आणि तयारही करीत असतो. ज्या कादंबरीत त्यांनी रेनॉल्ड्सला गुरू केला, त्या कादंबरीच्या वेळी तर हरिभाऊंचे सुप्रसिद्ध सामाजिक तत्त्वज्ञानही पक्के ठरलेले नव्हते; मग तंत्राविषयीची निश्चित कल्पना कुठून येणार ? अशा स्थितीत आपली पहिलीच कादंबरी लिहायला घेताना हरिभाऊंना रेनॉल्ड्सचे अनुकरण करावेसे वाटले यात कमीपणाही नाही, की आश्चर्यही नाही.

इंग्रजी वाङ्मयाच्या इतिहासात रेनॉल्ड्सचे नावही घेतले जात नाही, ही गोष्ट खरी असली, तरी कामुकता आणि सामाजिक कुतूहल चाळविणाऱ्या त्याच्या चटकदार कादंबऱ्यांचा उपयोग, हरिभाऊंसारख्या प्रतिभावंताच्या प्रतिभेला खतपाणी म्हणूनही होऊ नये, असा हट्ट धरणे म्हणजे प्रतिभेच्या विकासक्रमासंबंधी अज्ञान प्रकट करणे होय.

हरिभाऊंच्या प्रतिभाविकासाचा विचार करताना आपणही थोडी कल्पनाशक्ती वापरली पाहिजे. तरुण हरिभाऊंना रेनॉल्ड्सच्या कोणत्या गुणाचा लोभ अनिवार झाला असेल हे ताडणेही अवघड नाही. ज्याला वास्तववादी कलेच्या विवेचनात 'प्रत्यक्षीकरण' किंवा 'Verisimilitude' म्हणून म्हणतात, त्याचा लोभ मराठीसारख्या वाढत्या वाङ्मयातील महत्त्वाकांक्षी लेखकाला त्या काळी पडणे

अगदी स्वाभाविक होते. ठराविक गौरवयुक्त, अतिशयोक्तियुक्त स्थलवर्णने आणि व्यक्तिवर्णने बाजूला टाकून, प्रत्यक्षालाही मागे सारणाऱ्या समकालीन समाजचित्रांच्या प्रांतात शिरताना हरिभाऊंना आपण एका प्रतिसृष्टीत शिरत आहोत असे वाटले असले पाहिजे. त्या सृष्टीत नेऊन सोडणारा वाटाड्या शब्दसृष्टीचा सम्राट आहे की हुजऱ्या आहे, याची जो स्वतःच उद्याचा सम्राट आहे, तो चिकित्सा करीत बसत नाही !

दुसरीही एक गोष्ट आपण यासंबंधात लक्षात घेतली पाहिजे. मराठी वाचक आता केवळ नीतिबोधाच्या बशिल्याने बेचव आणि बेंगरूळ कथानके हाती घेण्याइतके मागासलेले नव्हते; पण म्हणजे लगेच ते समाजविश्लेषणात्मक कादंबऱ्या वाचण्याइतके प्रौढ झाले होते असेही नव्हे. तसेच ते भुयारे, पंचाक्षरी आणि जादूचे गालिचे यांनी बनवलेल्या कृत्रिम रहस्यकथांनाही कंटाळले होते. असंभाव्य काल्पनिक रहस्याकडून संभाव्य सामाजिक रहस्याकडे वळण्याइतपतच ते प्रौढ झालेले होते. पण त्यांना कुठल्या तरी प्रकारचे रहस्य पुरविणे अद्यापही जरूर होते. मोठ्या लोकांची कुलंगडी म्हणजे वास्तववादी रहस्येच होत. आणि अशी रहस्ये वास्तववादी वर्णनशैलीत पुरविणारा त्या वेळचा लोकप्रिय लेखक म्हणजे रेनॉल्ड्स् हा होय. हरिभाऊंसारखा तरुण प्रतिभावंत रेनॉल्ड्सकडे वळला, तो दोन प्रकारच्या आकर्षणांनी. एक म्हणजे वास्तववादी रहस्यमयता; आणि दुसरे म्हणजे प्रत्यक्षसदृश वर्णने. पण रेनॉल्ड्स् हा स्वतंत्र, श्रीमंत आणि चैनी समाजाकरता लिहीत होता; तर हरिभाऊ आत्मोद्धाराकरता तळमळणाऱ्या परतंत्र समाजाकरिता लिहीत होते. म्हणून हरिभाऊंनी रेनॉल्ड्सच्या बाह्यांगाचाच काय तो काही भाग उचलला. पण त्यात अंतरंग मात्र त्यांच्या पिढीतील राष्ट्रीय जागृतीला शोभेसे घातले.

हे रेनॉल्ड्सप्रकरण एकपरीने हरिभाऊंच्या समर्थनार्थ वाढवावे लागले असले, तरी हरिभाऊंच्या प्रतिभेच्या मर्यादाही सांगून टाकणे हे येथे क्रमप्राप्त आहे. हरिभाऊंच्या मुख्य गुणाप्रमाणेच या मर्यादाही, राजवाडे यांनी इतर कोणाही टीकाकारांहून अधिक चांगल्या ओळखल्या आहेत. राजवाडे यांनी हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या इंग्रजीतील 'सोसायटी नॉव्हेल्स्'च्या वर बसविल्या आहेत. परंतु 'ड्युमा, झोला, टॉल्स्टॉय यांचा पल्ला गाठावयास मराठी कादंबरीला किती काळ लागेल कोण जाणे,' असे थोडे निराशेचे उद्गार काढले आहेत. तसेच हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या कंटाळवाण्या होण्याचे कारण त्यांची वास्तववादाविषयीची 'फोटोसदृश' किंवा 'वार्तासदृश' कल्पना होय, या राजवाड्यांच्या मताचा उल्लेख वर केलाच आहे. राजवाडे यांनी हरिभाऊंची प्रतवारी पाश्चात्यांच्या तुलनेने योग्य तीच लावली असली, आणि त्यांच्या वास्तववर्णनयत्नातील दोषही त्यांनी ओळखला असला, तरी त्या दोहोंचीही खोल कारणमीमांसा राजवाडे यांच्या टीकेत आढळत नाही. झोला आणि टॉल्स्टॉय हे सामाजिक प्रवाह चितारणारे व राष्ट्रीय आकांक्षा बोलून दाखविणारे श्रेष्ठ कादंबरीकार

आहेत; तर उलट इंग्रज कादंबरीकार आणि हरिभाऊ हे व्यक्तींची चित्रे काढण्यातच समाधान मानणारे आहेत, असा राजवाडे यांचा रोख दिसतो. तसेच, हरिभाऊंची व्यक्तिचित्रेही श्रेष्ठ कलावन्ताला शोभण्याइतकी वस्तुनिष्ठ नाहीत, असाही ध्वनी राजवाडे यांच्या विवेचनातून निघतो. राजवाडे म्हणतात: " रा. रा. आपटे यांच्या बहुतेक कादंबऱ्या व्यक्तिविषयक असून त्यातील बरीच पात्रे सुधारक आहेत. रा. आपटे स्वतः ह्याच वर्गापैकी असल्यामुळे, त्यांच्या मनोरचनेची सावली त्यांच्या पात्रांवर पडावी ह्यात काही आश्चर्य नाही. अखिल विश्वाच्या सुखदुःखाशी समानशील असणारे व्यास, वाल्मीकी, होमर, गटे, रामदास, रानडे, व्होल्टेर, डांटी ह्यांची गोष्ट निराळी, आणि दोन दिवसांच्या पक्षाभिमानात गुंतणारी तुमच्याआमच्यासारखी सामान्य माणसे निराळी !"

याप्रकारे आपल्यांच्या व्यक्तिचित्रातील पक्षनिष्ठामूलक गौणत्व सूचित करून लगेच राजवाडे सुधारणावादी वाङ्मयाला आपला विरोध नाही, हे स्पष्टपणे नमूद करतात. त्यांचा रोख एवढाच आहे की, व्यास, वाल्मीकी, होमर, गटे यांची सार्वकालीनता व विश्वात्मकता ज्या लेखकांच्या समाजचित्रात दिसेल, तेच खरे 'श्रेष्ठ', 'क्लासिकल्' किंवा 'अक्षर' वाङ्मयाचे निर्माते होत. हरिभाऊंच्या पक्षनिष्ठेमुळे त्यांची वस्तुनिष्ठता किंवा objectivity कमी झाली, एवढाच राजवाड्यांच्या आक्षेपाचा अर्थ आहे. परंतु सुधारणावादाचा कादंबरीलेखनावर जो याहूनही अनिष्ट परिणाम होतो, त्याची राजवाड्यांना जाणीव असल्याचे त्यांच्या कादंबरी-प्रबंधावरून तरी दिसत नाही. जो कादंबरीकार मानवी जीवनांतील बहुतेक दुःखे कायद्यांनी किंवा रूढिभंजनाने दूर होण्यासारखी आहेत या मताचा असतो, त्याचे ललितवाङ्मय साहजिकच फारसे खोल किंवा उत्कट होण्याचा संभव नसतो. उलट जो, मानवी भवितव्य आणि मनुष्यस्वभाव यांतून निघणारी, अतएव समाजसुधारणेच्या कक्षेपलीकडील सुखदुःखे हा आपला विषय करतो, त्याचे संसारचित्रण अधिक गंभीर आणि उत्कट होणे अपरिहार्य असते.

ज्या वास्तववादी लेखकाचे कुतूहल सामाजिक संघर्षापलीकडे, मानवी भवितव्यापर्यन्त पोहोचते, त्यांचा वास्तववाद अधिक खोल जातो, हा विचार मागे मांडलाच आहे. याचा अर्थ हा की, सुधारणेवरील श्रद्धेमुळे हरिभाऊंच्या पात्रांची वस्तुनिष्ठताच केवळ कमी झाली असे नव्हे, तर त्यांचे जीवनचित्रणही कमी खोल आणि कमी व्यापक झाले. टॉलस्टॉय, झोला इत्यादींच्या तुलनेनेच केवळ नव्हे, तर शरदबाबू व रवींद्रबाबू यांच्या तुलनेनेही हरिभाऊंची समाजचित्रे कमी सार्वकालीन किंवा कमी 'अक्षर' ठरतात; कमी वस्तुनिष्ठही ठरतात. शरबाबूंसारखा सर्वांगीण क्रांतिवादी कादंबरीकार जुन्या समाजातील व्यक्तींची चित्रे काढताना जी पक्षातीत आणि कालातीत दृष्टी दाखवितो, तिजमध्येच अक्षर वाङ्मयाची बीजे असतात. स्थलकालविशिष्टता हे वास्तववादी वाङ्मयाचे एक लक्षण असले, तरी त्यातील वातावरणच काय ते स्थलकालाने

बद्ध असावे. लेखकाची दृष्टी—वास्तववादी लेखकाची दृष्टी देखील—स्थलकालातीत असण्यातच त्याचे श्रेष्ठत्व आणि चिरंजीवित्व आहे.

पाश्चात्यांतील श्रेष्ठ कादंबरीकारांशी आपल्याकडील कादंबरीकारांची तुलना करण्याच्या निमित्ताने राजवाडे यांनी आपल्याकडे श्रेष्ठ कादंबरीकार कसे व केव्हा निर्माण होतील, हा प्रश्न उपस्थित केला आहे. वस्तुतः हा प्रश्न प्रतिभामीमांसेत अंतर्भूत होतो. कादंबरीचर्चेत त्याचा विचार करता येणार नाही. तथापि राजवाडे यांनी मराठी कादंबरीतील वास्तववादाची जी मूलगामी चर्चा केली आहे, तिच्या ओघात याही प्रश्नाला हात घातला असल्याने, त्याचा येथे उल्लेख करणे अपरिहार्य आहे. ते म्हणतात : "बाळमित्राचे भाषान्तर करणाऱ्या छत्र्यांपासून तो मोठमोठ्या 'वास्तविक' कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या आपट्यांपर्यंत, वास्तविक कादंबरीची मजल कोठपर्यन्त येऊन पोहोचली व ही लहानशी मजल मारण्यास किती वर्षे लागली, ह्याचा विचार केला, म्हणजे टॉलस्टॉयपर्यन्त जाण्यास किती युगे लागतील ते हरि जाणे !..." † हे बाह्यतः निराशेचे उद्‌गार काढून पुढे राजवाडे यांनी "ह्यूगो, झोला, टॉलस्टॉय यांच्यासारखी रचना व्हावी अशी इच्छा असेल, तर त्याला एकच उपाय" ही सांगितला आहे. त्या उपायाचा विचार या वास्तववाद-मीमांसेत थोडे विषयान्तर करून एवढ्याचकरिता करावयाचा आहे की, त्यावरून विसूभाऊ राजवाडे यांची वास्तववादी कलेसंबंधीची व वास्तववादी प्रतिभेसंबंधीची कल्पना अधिक स्पष्ट होईल. विसूभाऊंचा उपाय पुढीलप्रमाणे : "ह्यांच्यासारखी मने या देशातील कादंबरीकारांची बनली पाहिजेत. विधवांची दुःखे पाहून जीव तिळ-तीळ तुटला पाहिजे. गरीबांची उपासमार पाहून स्वतःच्या घशाखाली घास उतरता कामा नये .... ही मनोवृत्ती ज्यांची झाली, ह्या ब्रह्मानंदी ज्यांची टाळी लागली, त्यांनीच कप्तान ड्रेफूची बाजू घेऊन सर्व राष्ट्राविरुद्ध भांडावे व रशियातील पादशहांनाही चळवळ कापावयाला लावावे. इतरांची माय ही कामे करणाऱ्या कादंबरीकारांना व्याली नाही! ...."

विसूभाऊ राजवाड्यांसारख्या चतुरस्र पंडिताने या ठिकाणी श्रेष्ठ कादंबरीकाराचे गुण किंवा श्रेष्ठ कादंबरीकाराचे मन म्हणून जे वर्णिले आहे, त्यावरून अशा कादंबरीकाराच्या प्रतिभेचा किंवा कलेचा कितपत बोध होईल याची शंकाच वाटते. किंबहुना राजवाडे यांच्या कादंबरीमीमांसेची श्रेष्ठता प्रस्तुत लेखकाला निःसंशय मान्य असूनही, त्यांनी येथे केलेली श्रेष्ठ कादंबरीकाराच्या प्रतिभेची मीमांसा, त्याला साने-गुरुजी-छाप, म्हणजे केवळ भावनाप्रधान वाटते. विधवांची दुःखे पाहून 'जीव

† राजवाडे लेखसंग्रह (ॲकॅडेमी) पृ. २९१ 'वास्तविक कादंबरी' हा शब्दप्रयोग राजवाडे 'वास्तववादी' कादंबरी या अर्थाने करतात म्हणून मी तो शब्द अवतरणात छापला आहे.

तिळतीळ तुटल्याने' जर 'पण लक्षात कोण घेतो'सारखी कादंबरी लिहिता येत असती, तर हरिभाऊंच्याही आधी ती कादंबरी धोंडो केशव कर्वे यांनी लिहिली असती. गरीबांची उपासमार पाहून घास घशाखाली न उतरण्याने जर उत्तम कादंबऱ्या लिहिता येत असल्या, तर स्वामी विवेकानंद, महात्मा गांधी व डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर हे डिकेन्झ् किंवा हरिभाऊ यांच्यापेक्षा कादंबरीलेखनाला अधिक पात्र ठरले असते. सर्वसामान्य सदयता आणि कलावंताच्या कलेला उपयोगी पडणारी सहृदय कल्पकता, यातील फरक राजवाड्यांना माहीत नव्हता, असे खासच नव्हे. पण वर उद्धृत केलेल्या भावनोत्कट उताऱ्यावरून मात्र तसा गैरसमज होण्याचा संभव आहे. ललित लेखकाच्या अंगी सहानुभूती असावी लागते हे खरे. पण त्याला त्याहून अधिक आवश्यक असा जर कोणता स्वभावधर्म असेल, तर तो कल्पकता हा होय. दुसऱ्याची दुःस्थिती ध्यानी आल्यावर ढसढसा रडणे याला कलेत महत्त्व दुय्यम आहे; दुसऱ्याच्या चांगल्या अगर वाईट स्थितीचे, सौजन्याचे वा दुर्जनतेचे स्पष्ट आकलन कल्पनाशक्तीच्या बळावर होणे, या गुणाला कलेत प्रथम स्थान आहे. राजवाडे मात्र या रचनात्मक आणि आकलनात्मक कल्पनाशक्तीपेक्षा (Constructive and Contemplative imagination पेक्षा) प्रबल मनोवृत्तीलाच अधिक महत्त्व देत आहेतसे दिसते. ते पुढे म्हणतात – 'परंतु सर्वांत मुख्य गुण म्हटला म्हणजे जाज्ज्वल्य मनोवृत्ती हवी.' ज्यांना आपण प्रतिभावंत म्हणतो, त्यांच्या प्रबल (अथवा 'जाज्ज्वल्य') भावनांचा संबंध कल्पनाशक्तीशी पोहोचतो हे खरे. पण प्रतिभेच्या कार्यशक्तीत प्रथमस्थान जाज्ज्वल्य भावनेला नसून, दुसऱ्याची स्थिती एका क्षणात समरसतेने आत्मसात करण्याच्या शक्तीला असते. कारण कादंबरीकाराला समरस व्हावयाचे असते, ते केवळ विधवांच्या दुःखाशी आणि दरिद्री लोकांच्या उपासमारीशीच नव्हे; तर वीरांच्या वीरतेशी, प्रेमिकांच्या प्रेमाशी– फार काय, दुष्टांच्या दुष्ट विचारांशी आणि आचरटांच्या आचरट तऱ्हांशीही ! भावनात्मक विव्हलता आणि कलात्मक समरसता यातला फरक राजवाडे यांनी ध्यानात घेतला होता काय ?

पण ही प्रतिभामीमांसा राजवाडे यांना हरिभाऊंच्या प्रतिभेच्या मर्यादांवरून सुचली. हरिभाऊंच्या प्रतिभेत पाश्चात्य कादंबरीकारांच्या तुलनेने काय काय कमी होते ? विसूभाऊंनी याच उताऱ्यात दिलेल्या आणखी एका गुणनामावलीवरून या प्रश्नाचे उत्तर देता येईल. 'श्रेष्ठ विद्या, विस्तृत वाचन, मोठा प्रवास, तीक्ष्ण निरीक्षण, कडक परीक्षण, थोर औदार्य, गाढ सहानुभूती व नाटकी लेखणी हे गुण तर नाव घेण्यासारख्या प्रत्येक कादंबरीकारात हवेतच.' असे सांगून मग त्याच्यापुढे राजवाडे 'जाज्ज्वल्य मनोवृत्ती'चे माहात्म्य 'सर्वांत प्रमुख गुण' म्हणून सांगतात. वरील दुय्यम गुणांच्या मालिकेतील कोणते गुण हरिभाऊंच्या अंगी होते, व कोणते नव्हते, हे पाहाणे मनोरंजक होईल. विद्या आणि वाचन यांना आजच्या युगात अंत नसला, तरी आपल्याकडील कोणाही ललित लेखकांहून हरिभाऊंचा व्यासंग अधिक विपुल

होता व तो अधिक मार्मिकही होता, हे बहुधा सर्वमान्य होईल. 'निरीक्षण' आणि 'परीक्षण' यांच्या बाबतीतही ते पहिल्या दर्जाच्या पाश्चात्य कादंबरीकाराहून कमी भरले नसते. विसूभाऊंनी उल्लेखिलेल्या गुणांपैकी मानवी प्रयत्नाधीन असलेला एकच गुण हरिभाऊंनी हस्तगत केलेला नव्हता, तो म्हणजे 'मोठा प्रवास.' हरिभाऊंचा पिंड दिवाणखान्यात बसणाऱ्या अभ्यासकाचा आणि प्रागतिकाचा होता. गाव सोडून बाहेर भटकणाऱ्या भटक्याचा नव्हता. ज्याला जगाचे समक्षासमक्ष (फर्स्ट हॅन्ड) ज्ञान हवे असते, तो हरिभाऊंच्या पिढीतील प्रागतिकांप्रमाणे आरामखुर्चीचा मिरासदार असून चालत नाही. तो शरचन्द्र चट्टोपाध्यायांप्रमाणे किंवा विवेकानंदांप्रमाणे सामान्य वेशात पायी भटकणारा, मेहतराचाही हुक्का* तोंडाला लावणारा असावा लागतो. ही 'वर्गातीत स्थिती' ('Declass' अवस्था) तत्कालीन प्रागतिकांच्या जीवनात येण्यासारखी नव्हती. प्रतिष्ठितपणा व सुखासीनता सोडून भटकत भटकत सर्व प्रांतांच्या, सर्व जातींच्या लोकात मिसळण्याशीच राजवाडे यांनी निर्देशिलेल्या आणखी दोन गुणांचाही संबंध आहे, असे थोड्या विचाराअंती आढळून येईल. ते गुण म्हणजे 'थोर औदार्य' व 'गाढ सहानुभूती' हे होत. जेव्हा राजवाडे हरिभाऊंच्या पात्रचित्रणावर त्यांच्या सुधारकपणाची छाया पडली आहे, असे मुद्दाम सांगतात, तेव्हा ते त्यांच्या 'औदार्या'ला आणि 'सहानुभूती'ला क्षुद्र, क्षणिक, पक्षनिष्ठेमुळे मर्यादा पडली आहे हेच सुचवितात. श्रेष्ठ कादंबरीकार विशिष्टकालीन समाजचित्र काढीत असताही कालातीत जीवनदृष्टी सोडत नाहीत; विशिष्ट पक्षाची भूमिका पुरस्कारीत असताही, अन्य पक्षांची भूमिका खुद्द त्या पक्षांच्या लेखकांहूनही सुंदरपणे मांडतात. या 'स्थलकालपक्षातीतते'लाच राजवाडे 'थोर औदार्य' आणि 'गाढ सहानुभूती' म्हणत आहेत, आणि हरिभाऊंच्या पक्षनिष्ठेचा उल्लेख करून त्यांच्या अंगी टॉल्स्टॉय-सारख्यांचे श्रेष्ठ औदार्य नव्हते, असे सूचित करीत आहेत. सर्व जग भटकून आलेले डॉ. केतकर जेव्हा हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांना 'सदाशिवपेठी' म्हणून नाक मुरडतात, तेव्हाही त्यांना हरिभाऊंच्या जीवनातील हीच एकदेशीयता डाचत असते.

'सदाशिवपेठी' पणाचा आरोप धुऊन काढायचा, म्हणजे पांढरपेशा लेखकाने उगीचच मजुरांचे किंवा अस्पृश्यांचे काल्पनिक जीवन रंगवायचे की काय, असा कोटिक्रम जे टीकाकार करतात, त्यांना राजवाडे व केतकर यांच्यासारख्या धाडसी लेखकांना हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यात काय खटकते, याची पुरेशी कल्पना आलेली नसते, असे म्हटले पाहिजे. हरिभाऊंच्या सरळ, सात्त्विक, साळसूद आणि पुस्तकी जीवनामुळे कादंबरीकार या नात्याने त्यांच्या श्रेष्ठत्वाला ज्या अनेकविध मर्यादा पडल्या आहेत, त्यांची थोडी अधिक छाननी व्हावयाला हवी. त्यांच्या लेखनात पाल्हाळ हा दोष मोघमपणे इतक्या वेळा दाखवून झाला आहे की, आता त्याची थोडी अधिक चर्चा

* विवेकानंदांच्या चरित्रात घडलेली गोष्ट.

व्हायला हवी. तसेच त्यांच्या सामाजिक वा ऐतिहासिक कादंबऱ्या श्रेष्ठ पाश्चात्य कादंबरीकाराच्या पातळीला पोहचत नाहीत असे जे म्हटले जाते, त्याचीही अधिक छाननी व्हायला हवी. मी असे म्हणेन की, त्यांच्या जीवनातील एकदेशीयतेमुळेच, त्यांच्या एकंदर कल्पनाविश्वात व शैलीत भेदकपणाचा व धाडसीपणाचा अभाव आढळतो. हेच थोड्या आलंकारिक भाषेत सांगायाचे झाले, तर त्यांच्या दृष्टीत आणि लेखणीत बारकावा आहे; पण झेप नाही. त्यांच्या व्यक्तिवर्णनांची आणि वर्गविश्लेषणाची तुलना सामान्यतः वामनराव व फडके यांच्याशीच आपण करून पाहातो. फार तर हरिभाऊंच्याही डोळ्यांसमोर असलेल्या रेनॉल्ड्स्, डिकेन्झ् व स्कॉट् यांच्याशी करतो व अखेर रेनॉल्ड्सची दृष्टी फारच सामान्य प्रतीची म्हणून त्याला 'रद्दड' म्हणून बाजूला टाकतो; डिकेन्झ् आणि स्कॉट् यांच्या मानाने हरिभाऊ कमी भरले, तर नवल कसले? ते बोलून चालून युरोपीयच! अशीही भूमिका आपण घेतो. परंतु आपल्याच देशातील शरदबाबूंच्या वर्णनशैलीत जी झेप आहे आणि जीवनदृष्टीत जो भेदकपणा आहे, तो हरिभाऊंच्या लेखनात का नाही, याचाही विचार करण्यासारखा आहे. एकोणिसाव्या शतकातील हिंदू मध्यमवर्गाच्या घरातील संघर्षाचे तन्मयतेने चित्र काढणे, हे या दोन थोर कादंबरीकारांचे समान क्षेत्र होय. पण दोघांच्या अवगाहनात केवढी तफावत! दोघांच्या उड्डाणात केवढे महदंतर! हे अंतर दोघांच्या तळमळीतीलच काय ते आहे, असे राजवाडे म्हणू शकतील काय? बाह्य तयारीच्या दृष्टीने बोलायचे, तर हे अंतर दोघांनी पाहिलेल्या विश्वातले होय, आणि आंतरिक सामग्रीच्या दृष्टीने बोलायचे झाले, तर हे अंतर दोघांच्या प्रतिभेच्या भरारीतील होय. तत्त्वज्ञानाच्या किंवा जीवनदृष्टीच्या मापाने मोजायचे झाल्यास, हे अंतर दोघांच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानातले होय. एकजण मानवी रूढी हे दुःखाचे कारण मानून सुधारणावादाचा पुरस्कार करीत होता; तर दुसरा मानवी स्वभाव व भवितव्य यांत मानवी सुखदुःखाचे मूळ आहे, येथपर्यन्त पोहोचून दुःखान्त मानवचरित्राचे चित्रण करीत होता. हा 'भवितव्यवाद' आणि 'भावनावाद' निरुपयोगी म्हणून क्षणभर बाजूला ठेवला तरी, समाजविश्लेषणात तरी हरिभाऊ, केतकरांचा वा शरदबाबूंचा पल्ला कुठे गाठू शकत होते? पण याचा अर्थ त्यांना बुद्धी किंवा 'जाज्वल्य मनोवृत्ती' याची कमतरता होती, असा मात्र नव्हे. त्यांनी पाहिलेले जगच लहान होते. त्यांना जाणवलेली सामाजिक दुःखेच सामान्य होती, असे अखेर म्हणावे लागते. जीवनाशी झुंज खेळण्याची, जीवनाशी जुगार खेळण्याची धाडसी वृत्ती या नेमस्त सरळमार्गी सुधारकात कोठून येणार? आणि जीवनाच्या आडमार्गात शिरल्याखेरीज संपूर्ण जीवन कसे कळणार?

* * *

हरिभाऊंचे श्रेष्ठत्व — नंतरच्या कादंबरीकल्पनांतील गोंधळ; त्याचे मूळ हरिभाऊंच्या कल्पनांतील संदिग्धतेत — वामन मल्हार आणि फडके — समाजचित्र विरुद्ध समाजचर्चा — वामन मल्हार यांच्या लोकप्रियतेचे रहस्य : समतोल चर्चा — हाच पुढचा टप्पा वाटला — प्रगती नव्हे, नावीन्य — तपशीलातील वास्तववाद आणि दृष्टिकोनाचा वास्तववाद — महत्त्व तंत्राचे नसून निवडीचे — निवडीमागील तत्त्व : घटनांमागील अव्यक्त सूत्र शोधणे — तथाकथित तत्त्वप्रधान कादंबरीहूनही खरी वास्तववादी कादंबरी अधिक खोल — मूळ प्रेरणा आधुनिक मुक्त जिज्ञासेत — झोलाची कादंबरीकल्पना शास्त्रीय संशोधनाला फार जवळ — फडके यांची प्रेरणा जीवितजिज्ञासेत नाही — फडक्यांच्या कादंबरीतील वास्तववाद : Realism of representation — फडक्यांचे विश्व केवळ वरपांगी वास्तव — फडक्यांचे गुण आणि दोष — फडके यांचे साहित्यसूत्रही वास्तवविरोधीच — कलावादाप्रमाणेच बोधवादही वास्तववादाला विघातकच — तत्त्वबोध व जीवितजिज्ञासा : दोहोंची कलाहेतू म्हणून तुलना — वास्तववादी लेखकाला तंत्रापेक्षाही समकालीन जीवनात रस अधिक — वामनरावांमागे लागलेले उपपद — तत्त्वप्रधान कादंबरीही बोधवादी कादंबरीइतकीच वास्तवविरोधी — आधी तात्त्विक प्रश्न व मग त्यांनी चिकटविलेल्या घटना — वामनरावांच्या लोकप्रियतेचे मूळ : कुसुमावतीबाई व वा. ल. कुलकर्णी यांची कबूली — पात्रमुखी चर्चेचा आनंद आणि कादंबरीचा आनंद एक नव्हे.

वास्तववादाचा पुढील प्रवास

हरिभाऊ हेच मराठीतील पहिले कादंबरीकार आणि तेच मराठीतील श्रेष्ठ कादंबरीकार, हे मत अनेक मराठी कादंबरीकारांनीच व्यक्त केले आहे व ते आता प्रायः निरपवाद समजले जाते. असे होण्याचे कारण हरिभाऊंच्या प्रतिभाबलात म्हणजेच व्यक्तिमत्त्वात तर आहेच; पण ते त्यांच्या व त्यांच्या पश्चाद्गामी कादंबरीकारांच्या कलाविषयक कल्पनांतही सापडण्यासारखे आहे. ललितवाङ्मयासंबंधीची हरिभाऊंची व्यक्त कल्पना आणि सुप्त कल्पना यात फरक होता, हे आपण मागील प्रकरणात पाहिले. औचित्य, समाजहित ह्या वाङ्मयीन ध्येयात त्यांची उघड साहित्यकल्पना आटळेल तर संभाव्य, प्रत्यक्षसदृश घटना आणि दृश्ये रंगविण्यात त्यांची सुप्त किंवा गुप्त कलादृष्टी आढळेल. बाह्यतः ते ध्येयवादी, सुधारणावादी कादंबरीकार होते; तर अंतर्मनात ते वास्तववादी कलावंत होते. तसेच, त्यांची नवीन क्रांतिकारक कामगिरी त्यांच्या सुधारणावादात नव्हती, तर त्यांच्या वास्तववादात होती. असंभाव्य आणि ओबडधोबड कथानकाचा काळ संपवून संभाव्य, सुव्यवस्थित आणि स्वाभाविक कथानकांचा काळ सुरू करणे ही हरिभाऊंची खरी कामगिरी होय.

हरिभाऊंच्या कलेचा व वाङ्मयीन कामगिरीचा प्राणभूत भाग कोणता यासंबंधीच त्यांच्या अनुयायात अथवा पश्चाद्गामी लेखकात गोंधळ होता. हरिभाऊंना स्वतःलाही आपल्या कलेचे मर्म, वास्तववादी वळणात आहे असे वाटण्याऐवजी, अन्य कशात तरी आहे असे वाटत होते, हेही आपण मागील प्रकरणात पाहिलेच. त्यांच्या नंतरच्या कादंबरीकारांनी तर या संबंधात याहूनही विपर्यस्त कल्पना करून घेतल्या व त्या अनुरोधाने हरिभाऊंच्या पुढे मजल मारण्याचा यत्न केला वा मजल मारल्याचा भ्रम बाळगला. हरिभाऊंच्या हयातीतच कीर्ती मिळवणारे वामनराव आणि पुढे येणारे ना. सी. फडके यांची कादंबरीकल्पना या दृष्टीने विचारात घेण्यासारखी आहे. वामनरावांची 'रागिणी' १९१५ मध्ये प्रसिद्ध झाली; तर फडक्यांची 'अल्ला हो अकबर' ही १९१७ मध्ये प्रसिद्ध झाली. हरिभाऊंचे निधन

१९१९ मध्ये झाले. अर्थात रागिणीतील प्रगल्भ भाषेने आणि काव्यशास्त्रविनोदाने जेव्हा मराठी वाचकांचे मन हरण केले, तेव्हा हरिभाऊ अनभिषिक्त कादंबरीसम्राट होते. अशा एखाद्या सम्राटालाही बाजूला सारून पुढे येणारे साहित्यक्षितिजावरील तारे पुष्कळदा नव्या सेनापतीप्रमाणे नवे युद्धतंत्र घेऊन आणि जुन्या तंत्राचे दोष मनाशी ठरवूनच पुढे येतात. गडकऱ्यांच्या ऐन वैभवकाळात काव्यप्रांतात प्रवेश करणाऱ्या रविकिरण मंडळाच्या कवींनी गडकऱ्यांच्या दोषस्थानांची जशी मनाशी खूणगाठ बांधली होती, तशीच हरिभाऊंच्या काळच्या तरुण कादंबरीकारांनी हरिभाऊंच्या दोषांची बांधली असल्यास नवल नाही. हरिभाऊंची बाळबोध, बेचव भाषा, आणि त्यांची पाल्हाळिक वर्णने या दोन दोषांचा त्यांच्या या वैभवकाळातच बोभाटा होऊ लागला होता. हरिभाऊंचे मुख्य 'गुण' सुधारणावाद आणि कथारचनाचातुर्य; तर हरिभाऊंचा मुख्य दोष पाल्हाळ; हे आता आबालवृद्धांना माहीत झाले होते. सामाजिक पुरोगामित्वाचा किनारा न सोडता, मराठी कादंबरीत सुटसुटीतपणा आणि मराठी शैलीत ढंगदारपणा आणणारा कादंबरीकार 'हरिभाऊंच्या पुढे गेला' – निदान 'जाऊ शकेल'–अशी या काळातील कल्पना होती. या दृष्टीने वामनराव आणि फडके यांनी मारलेली मजल पाहाण्यासारखी आहे.

हरिभाऊ समाजसुधारणेच्या वा बुद्धिवादाच्या तत्त्वांची 'चर्चा' आपल्या कादंबऱ्यांतून कधीच करीत नसत. त्यांची पात्रे स्वतः भोवतालच्या समाजप्रवाहातून आपापल्या लहानशा ज्ञानज्योतीच्या प्रकाशातून वा अज्ञ कल्पनांच्या अंधकारातून वाट कापीत असत. त्यांच्या कादंबऱ्या म्हणजे महाराष्ट्रीय सुशिक्षित समाजाची चित्रे असत. त्यात समाजाच्या सुधारणाविषयक स्थितीची जशी चित्रे येत, तशीच व्यक्तींच्या प्रगत वा रूढिग्रस्त चरितांची चित्रे येत. पण त्यात परंपरा विरुद्ध प्रगती, स्वातंत्र्य विरुद्ध रूढिग्रस्तता, (स्त्रियांचे) स्वातंत्र्य विरुद्ध पारतंत्र्य, कला विरुद्ध नीती, असल्या तात्त्विक प्रश्नावर चर्चा नसे. तसेच त्यांची पात्रे या तात्त्विक वादातील एकएक भूमिका सजविण्याकरिता उभारलेली नसत. ती हाडामासाची, रागलोभांनी युक्त, अशी माणसे असून रूढींच्या वा सुधारणेच्या विशिष्ट अवस्थेत असलेल्या समाजात आपले मानवसहज हेतू साध्य करून घेण्याकरिता झगडत असत. या झगड्यात समाजाच्या विशिष्ट अवस्थेतील कित्येक दोष सहजच उघड होत. याचाच अर्थ, हरिभाऊ हे मूलतः कथानिर्माते होते, तत्त्वचर्चेत गुरफटणारे नव्हते. हरिभाऊंच्या पुढे मजल मारू इच्छिणाऱ्या कादंबरीकाराला निदान हरिभाऊंच्या इतके तरी कथारचनाचातुर्य अंगी असणे आवश्यक होते. वामनरावांना प्रथमदर्शनी जी लोकप्रियता लाभली, ती एकेका प्रश्नाच्या अनंत अंगाकडे सारख्याच आत्मीयतेने पाहून चर्चा रंगविण्यातील चातुर्यामुळे मिळाली. सर्वसामान्य वाचक बाड्मयातील उच्च-नीच दर्जा पाहाण्यापेक्षा तंत्राच्या थारेपालटाला भुकेलेले असतात. हरिभाऊंच्या संथ, सुदीर्घ, अनेकपदरी, असंख्यपात्री, पाल्हाळिक कथानकांचा ज्या वाचकांना अंदाज येऊन चुकला होता, त्यांना चुरचुरीत संवाद, मोजकी पात्रे,

सुटसुटीत कथानक यांच्या कादंबऱ्या वेगळ्या आणि काहीशा 'पुढच्या टप्प्या'च्या * वाटल्या तर नवल नव्हते. परंतु ही 'कादंबरी'ची प्रगती नव्हती, केवळ वेगळेपणाच्या भुकेची तृप्ती होती. टीकाकारांनी वामनरावांचा 'पहिले तत्त्वप्रधान कादंबरीकार' म्हणून गौरव केला. परंतु प्रगतीच्या ज्या दिशेने हरिभाऊंनी पहिलेच पाऊल टाकले होते, त्या दिशेने वामनराव पुढे गेले, असे म्हणता येत नाही.

वास्तववादाच्या आतापर्यन्तच्या विवेचनात आपण असे पाहिले की, वास्तववाद ही वाङ्मयाच्या विशिष्ट अवस्थेला धरून वाढीला लागणारी एक प्रवृत्ती असली, तरी तिचे तीन वेगवेगळे आविष्कार दिसून येतात. एक आविष्कार पात्रांच्या आणि घटनांच्या वस्तुनिष्ठ आणि तटस्थ चित्रणात दिसून येतो. वास्तववादाचा हा घटक प्राचीन महाकाव्यांच्या काही भागातही दिसून येतो. दुसरा आविष्कार हुबेहूब आणि प्रत्ययकारी चित्रणात दिसून येतो. याला एका अर्वाचीन इंग्रज टीकाकाराने चित्रणातील वास्तववाद किंवा † Realism of presentation असे नाव दिले आहे. वास्तववादाचा हा घटक अरबी भाषेतील अद्भुत कथात किंवा मुक्तामालेसारख्या उघडपणे अद्भुत कादंबरीतही अधूमधून आढळतो, हे आपण पाहिलेच आहे. पण वास्तववादाचा तिसरा आविष्कार हाच सर्वात महत्त्वाचा अथवा शंभर टक्के वास्तववादी होय. तो म्हणजे आशयाचा आणि दृष्टिकोणाचा वास्तववाद होय. वास्तववादाच्या या आविष्कारात केवळ वस्तुनिष्ठ चित्रण किंवा वर्णनातील हुबेहूबपणा एवढेच घटक नसतात; तर या वास्तववादी कलेचे विषयच समकालीन जीवनातील व प्रत्यक्ष अवलोकनाच्या क्षेत्रातील असतात. § यामुळे ठराविक विषय, ठराविक भावना व ठराविक तंत्र यांचे या वास्तववादाला वावडे असते. हा वास्तववाद कथावाङ्मयातील ध्येयवादाला आणि काव्यातील सौंदर्यवादाला प्रतिक्रियारूप म्हणून प्रथम उदयाला आला. अशा वास्तववादी कथावाङ्मयाचा उद्देश केवळ करमणूक करण्याकरिता कल्पनेने घटना जुळविणे नसून, प्रत्यक्ष जीवनातील घटनांमागील अर्थ सुचविणे हा असतो. ¶

म्हणजे या प्रकारच्या कादंबरीलेखनात लेखकाच्या स्वैर कल्पनासृष्टीला वा ध्येयसृष्टीलाही जागा नसते; त्याने तंत्राच्या पुस्तकातून वा आवडत्या लेखकापासून उचललेल्या रेखीव तंत्रालाही जागा नसते; की त्याच्या आवडत्या सामाजिक

---

* कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह : रागिणी व तिची भावंडे.

† C. S. Lewis : An Experiment in Criticism : P. 57

§ Documents of Modern Literary Realism.

¶ 'The Lower Elements' : Guy De Maupassant, George J. Becker यांच्या Documents of Modern Literary Realism मध्ये पुनर्मुद्रित. १९६३.

सिद्धान्तांनाही जागा नसते. फार काय, विशिष्ट मतांचा आग्रह न धरता दोन्ही बाजू सारख्याच आत्मीयतेने मांडणाऱ्या समदृष्टी तत्त्वचिन्तकालाही अशा कादंबरीच्या क्षेत्रात स्थान नसते. घटनांचे प्रामाणिक अवलोकन, चिन्तन आणि चित्रण एवढेच या वास्तववादी कलेचे उद्दिष्ट असते. अर्थात या घटनाचित्रणात कृत्रिम तंत्राला जागा नसली तरी निवडीला महत्त्वाचे स्थान असते. ही निवड तंत्रवादी कादंबरीकार सांगतात त्याप्रमाणे केवळ वाचकाला गुंगविण्याकरिता किंवा आकृष्ट करण्याकरिता योजलेल्या हिकमतीच्या स्वरूपाची नसते. तर घटनांच्या मागील अदृष्टसूत्र शोधण्याच्या ओढीतून निघालेली असते. मनुष्यस्वभाव आणि मानवी जीवनातील घटना समजावून घेणे एवढेच अशा वास्तववादी कादंबरीचे उद्दिष्ट असते. एका बाजूने ही कादंबरी तंत्रवाद धुडकावून लावते; दुसऱ्या बाजूने ध्येयवाद धुडकावून लावून ती लेखकाच्या कपोलकल्पित सृष्टीला कादंबरीत मज्जाव करते; तर तिसऱ्या बाजूने अनेक मुखांनी काव्यशास्त्रविनोद रंगवीत बसणाऱ्या कादंबरीला ती संवादरूप प्रबंधाच्या वर्गात ढकलते. म्हणूनच आधुनिक वास्तववादी कादंबरी काही दृष्टींनी अधिक गंभीर ठरते, तर काही दृष्टींनी अधिक कलात्मक ठरते. जी कादंबरी निव्वळ आकर्षक रचनेकरिता कृत्रिमता पत्करते; व केवळ करमणूक हेच उद्दिष्ट ठेवते, तिच्यापेक्षा वास्तववादी कादंबरी अधिक गंभीर असते. कारण जीवनातील घटनांकडे ती अधिक खोल कुतूहलाने पाहाते. तर उलट ज्या कादंबरीत गांभीर्याच्या नावाखाली निर्जीव पुस्तकी जीवितचर्चा आढळते व त्या चर्चेला उदाहरणे पुरविण्याकरिताच कल्पिलेल्या जुजबी घटना आढळतात, त्या चर्चाप्रधान कादंबरीपेक्षा ही कादंबरी अधिक कलात्मक असते.

वास्तववादी कादंबरीची प्रेरणा आधुनिक मानवाच्या परंपरामुक्त जिज्ञासेत आहे असे आढळून येईल. प्राचीन महाकाव्यातही जीवनविषयक जिज्ञासा आढळून येते. परंतु त्या जिज्ञासेला धर्मकल्पना, वीरपूजन, राष्ट्रभक्ती वगैरेंच्या मर्यादा पडत. अर्वाचीन शास्त्रांनी आणि तत्त्वज्ञानांनी जी परंपरामुक्त कुतूहलाची भूमिका घेतली आहे, तिची छाया पाश्चात्य देशातील वास्तववादी कादंबरीवर पडल्याशिवाय राहिली नाही. झोला † सारखे कादंबरीकार तर कादंबरी म्हणजे मानवाचा व मानवी जीवनाचा एक प्रकारचा शास्त्रीय अभ्यासच मानीत. हे अतिरेकी मत सर्वच वास्तववादी लेखकांना मान्य होईल असे नाही. तथापि आधुनिक वास्तववादी कलेची मूळ प्रेरणा जीवनाविषयीच्या मानसशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय कुतूहलात आहे. सौंदर्यवादी, आदर्शवादी स्तिमिततेत नाही, ही गोष्ट सर्वांत महत्त्वाची आहे.

हरिभाऊंच्या नंतर मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात ज्या दोन व्यक्तींनी पदार्पण केले त्यांना प्रेरणा कशातून मिळाली हे पाहाणे मनोरंजक होईल. प्रो. फडके यांनी मराठी

† एमिल झोला १८४० – १९०२

कादंबरी अधिक नीटनेटकी आणि मनोरंजक बनविणे हे आपले उद्दिष्ट ठरविले. भाषेच्या आणि निवेदनाच्या ढंगदारपणाला त्यांनी कादंबरीलेखनात प्रथमस्थान दिले. मानवी घटनांचा अर्थ समजावून घेण्यापेक्षा, त्या स्वप्नाळू वाचकांना भुरळ पाडतील अशा वेताने निवडणे, हे त्यांनी कलेचे उद्दिष्ट मानले. फडक्यांची कादंबरी वास्तववादी आहे काय? ती हरिभाऊंच्या कादंबरीच्या पुढची पायरी आहे काय? हे प्रश्न मराठी कादंबरीच्या विकासात महत्त्वाचे आहेत. किंबहुना फडक्यांची कादंबरी ही मुक्तामालेसारख्या अद्भुतरम्य कादंबरीची पुढची अवस्था आहे, की हरिभाऊंच्या वास्तववादी कादंबरीची पुढची अवस्था आहे हा प्रश्नही विचारता येण्यासारखा आहे. आणि हा प्रश्न उपस्थित करण्याकरिता देखील कादंबरीच्या क्षेत्रातील वास्तववादी प्रवृत्तीचा अधिक खोल व रोखठोक विचार करणे जरूर आहे. केवळ समकालीन कथानकामुळे एखादी कादंबरी वास्तवादी ठरविणारे लोक फडके यांच्या कादंबऱ्या हरिभाऊंच्या कादंबरीच्याच वर्गात घालू शकतील. तसेच वर्णनातील बारकावा आणि हुबेहूबपणा म्हणजे 'वास्तववाद', असे मानणारे लोक फडक्यांचा वास्तववाद हरिभाऊंच्या वास्तववादाच्या पुढे गेला असेही म्हणू शकतील. आणि म्हणूनच आधुनिक वास्तववादी प्रवृत्तीचा गाभा कोणता याचा विचार करणे जरूर आहे. व त्याकरताच या प्रकरणात व पूर्वीच्या प्रकरणात कल्पिलेले वास्तववादाचे तीन वेगवेगळे आविष्कार डोळ्यासमोर धरणे उपयुक्त आहे. चित्रणातील वस्तुनिष्ठता (Objectivity), वर्णनातील प्रत्यक्षसदृशता (Verisimilitude), आणि आशयातील अर्वाचीनता हे वास्तववादी कलेच्या आविष्काराचे आपण तीन प्रकार मानले. या तीन आविष्कारांपैकी फक्त दुसराच आविष्कार फडक्यांच्या कादंबऱ्यात प्रामुख्याने आढळतो, असे आढळून येईल. आशयाच्या दृष्टीने व वस्तुनिष्ठचित्रणाच्या दृष्टीने त्या वास्तववादी ठरणार नाहीत. कारण समकालीन समाजासंबंधी आणि ‡ समस्यांसंबंधीही स्वप्नाळू आणि अवास्तव भूमिकेवरून लिहिता येते.

तथापि मुक्तामाला, अरेबियन् नाईट्स्, रॉबिन्सन् क्रूसो यांच्यासारख्या अद्भुत सृष्टीच्या कादंबऱ्यातही फडके यांच्या कादंबऱ्या अंतर्भूत करता येणार नाहीत. कारण त्या अपरिचित दुनियेसंबंधीच्या नसून हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यातील दुनियेइतक्याच सुपरिचित दुनियेसंबंधीच्या आहेत. मुक्तामालासदृश कादंबऱ्यातील विश्व खोटे आहे, हे आपणाला माहीत असते. परंतु फडके यांचे विश्व मात्र बाह्यतः वास्तव असल्यामुळे आपणांस हरिभाऊंच्या विश्वाइतकेच वास्तव वाटते. वस्तुतः ती उघड स्वप्नसृष्टीही नसते की खरी वास्तवसृष्टीही नसते. ती 'वास्तव' वाटेल, अशा शिताफीने रंगवलेली स्वप्नसृष्टी असते. आणि म्हणून अवास्तवतेचा,

‡ 'समस्या' शब्दाचा आधुनिक मराठीतील प्रयोग सदोष आहे याची जाणीव असूनही केवळ रूढ म्हणून मी तो स्वीकारला आहे.

स्वप्नाळूपणाचा आणि पलायनवादाचा आरोप उघड अद्‌भुत कादंबऱ्यांहूनही फडके यांच्या कादंबऱ्यांवर अधिक यथार्थतेने करता येतो. त्या कादंबऱ्या समकालीन समाजाविषयी असूनही वास्तववादी नाहीत, या वाङ्मयीन गोष्टीचा पुष्कळदा व्हावा तितका कठोरपणे विचार होत नाही व त्यामुळेच मराठीत अनेक जातीच्या कादंबऱ्या वास्तववादाच्या दालनात अनधिकृतपणे येऊन बसतात. केवळ सामाजिक प्रश्नासंबंधीचे कथानक आहे, म्हणून काही कादंबऱ्या 'वास्तववादी' ठरविल्या जातात. केवळ पुण्यामुंबईचे रस्ते व पुण्यामुंबईची माणसे डोळ्यापुढे उभी राहतात, एवढ्याकरताही काही कादंबऱ्या वास्तववादी मानल्या जातात. केवळ एखाद्या घटनेतील वा स्वभावातील तपशील लेखकाने छायाचित्राइतका हुबेहूब डोळ्यापुढे धरला, म्हणूनही काही कादंबऱ्या वास्तववादी किंवा हरिभाऊंच्या संप्रदायातील मानल्या जातात. अमुक एक घटना प्रत्यक्ष समाजात घडलेली माहीत आहे, या आधारावरही तिची कादंबरीतील वास्तवता प्रस्थापित करण्यात येते. कधी कधी कादंबरीकार स्वतः अशी ग्वाही देतो, की माझ्या कादंबरीतील विशिष्ट — असंभाव्य वाटण्यासारखा — भाग आमच्या शेजारच्या वाड्यातच घडलेल्या एका हकीकतीवर आधारलेला आहे !

फुटकळ हुबेहूबपणा किंवा बारकावा म्हणजे वास्तववादी कला नव्हे; हरिभाऊंच्या वास्तववादाच्या पुढची पायरी तर नव्हेच नव्हे. रेखीव शैली, आटोपशीर मांडणी आणि समकालीन विषय असूनही फडके यांच्या कादंबऱ्या वास्तववादाच्या वाटेवरील पुढचा टप्पा गाठू शकत नाहीत, इतकेच नव्हे, बव्हंशी 'अवास्तव' आणि स्वप्नवादी ठरतात, या बाह्यतः विलक्षण वाटणाऱ्या घटनेचे कारण शोधले पाहिजे. त्याकरिता वास्तववाद ही एक शैलीही नव्हे, वाङ्मयप्रकारही नव्हे (किंबहुना संप्रदायदेखील नव्हे), तर ती लेखकाची वा त्याच्या युगाची एक प्रवृत्ती आहे, हे मागे सांगितलेले तत्त्व लक्षात ठेवले पाहिजे. ही प्रवृत्ती ज्या लेखकात मुळात नाही, त्याने आपल्या कादंबरीत फुटकळ छायाचित्रे काढली, किंवा सामाजिक समस्यांच्या टेकणावर आपले स्वप्नरंजन उभे केले, तरी त्याची कादंबरी वास्तववादी होऊ शकणार नाही. फडके यांच्या पिंडात घटनांचे वा व्यक्तींचे मूळ सूत्र शोधण्याची पिपासा नाही. तसेच त्यांना श्रेष्ठ, खोल, अर्थपूर्ण, कूट अशा घटनांचे आकर्षण नसून, उथळ पण स्थूल मनांचे रंजन करणाऱ्या घटनांचेच काय ते आकर्षण आहे. मुक्तामाला-परंपरेतील कादंबऱ्या सार्वत्रिक साक्षरतेपूर्वीच्या काळातील बालिश मनांचे रंजन करीत, तर फडक्यांच्या कादंबऱ्या सुशिक्षितांतील बालिश वाचकांना आकृष्ट करतात, असे स्थूल मानाने म्हणता येईल. याचा अर्थ असा खासच नव्हे की, या कादंबऱ्यांच्या लेखकाचे मन बालिश आहे. एवढे मात्र म्हणणे प्राप्त आहे की, या बुद्धिमान आणि भाषाप्रभू लेखकाने काही खास कारणाकरिता फक्त उथळ आणि बालिश लेखकांकरिताच लिहायचे ठरविले आहे.

वास्तवतेच्या या विवेचनात फडक्यांच्या कादंबऱ्यातील या दोषाचा इतक्या प्रामुख्याने निर्देश करण्याचे कारण एवढेच की, हा उथळपणाचा आणि बालरंजनाचा दोष सोडला, तर फडक्यांच्या कादंबऱ्यात उत्तम कादंबरीची काही अंगे सापडतात. विशेषतः सुटसुटीत आणि घाटदार कथानक; चतुर निवेदन; सुंदर, ओघवती आणि अस्सल मराठी शैली, हे फडक्यांच्या कादंबऱ्यांतील हुकमी गुण त्यांच्या कादंबरीतील अप्रगल्भ वाचकांना त्यांचा मूलभूत दोषही विसरायला लावतात. तो मूलभूत दोष फडक्यांनी कदाचित बहुसंख्य वाचकांचा बकूब स्वतःशी ठरवून उघड्या डोळ्यांनीही पत्करला असेल. पण समकालीन समाजजीवनासंबंधी व एकंदर मानवी मनासंबंधी तीव्र कुतूहल हे जे आधुनिक कादंबरीयुगाचे प्रधान लक्षण, त्याचाच फडक्यांच्या लेखनात अभाव आढळतो, असे म्हटले तर चूक होणार नाही. झोला, मोपाँसा, हरिभाऊ, शरदबाबू यांच्यासारखे कादंबरीकार गंभीर घटनांच्या मागील सूत्र शोधावयाला बाहेर पडले आहेत, असे वाटते; तर फडके आपल्या 'बाल' वाचकांना 'मरविण्या'करिता उघड, सरळ, सुखद घटनाच नेमक्या उचलून त्यांच्यामागील सूत्रही सुद्धा सुगम करून सांगत आहेतसा भास होतो ! एक प्रकारे ते प्रेक्षकांसमोर कुंडीत आंब्याचे झाड लावून वाढवून दाखविणाऱ्या गारोड्याप्रमाणे काही नजरबंदी करीत आहेत, असाही भास होतो. पण हरिभाऊंच्या नंतरच्या वास्तववादाचा आलेख काढताना फडक्यांच्या-संबंधी एक गोष्ट मात्र नमूद केली पाहिजे. त्या पिढीतील वामनराव जोशी, खांडेकर, वरेरकर, केतकर यांच्या वास्तववादाला ज्या दोषांनी अडथळा केला, त्यापेक्षा काही वेगळ्याच गोष्टींनी फडक्यांना अडथळा केला. इतरांना अडथळा त्यांच्या बोधवादाने, प्रचारवादाने, प्रतिपादनप्रेमाने केला; तर फडक्यांना अडथळा मात्र त्यांच्या 'जीवन-निष्ठे'च्या अभावानेच केला. या ठिकाणी जीवननिष्ठा हा शब्द मी केवळ तिच्या कलाक्षेत्राशी असलेल्या संबंधापुरताच योजीत आहे. आधुनिक कादंबरीकार हा शब्दनिष्ठ, शैलीनिष्ठ, वा तंत्रनिष्ठ असून भागत नाही. त्याला छंद, जीवनाचा अर्थ शोधण्याचा असावा सागतो. जीवनातील घटनांची गती आणि मानवी मनोगतांची गती पाहता पाहता इतकी जटिल आणि कुटिल बनते, की जीवनाचे 'नादी' आणि भाष्यकार केवळ गुंग होऊन पाहात राहतात. कादंबरीकाराची भूमिका, 'हे पाहा मी तुम्हाला उलगडून दाखवितो' अशी असण्याऐवजी 'मानवी विचारांची आणि संसाराची मुळे कुठे लपली आहेत कोण जाणे ! पाहू या काही हाती लागतात का !' अशीच असते. आधुनिक कादंबरीकार चतुर निवेदक किंवा भाविक प्रचारक असून भागत नाही. तो हाडाचा संशोधक असावा लागतो. एक एक घटना, एक एक व्यक्ती, एक एक मानवी मनोविकार तो जणू प्रयोगशाळेतील आपल्या पात्रात टाकून तपासीत असतो, न्याहाळीत असतो. या संशोधनात्मक कादंबरीलाच, झोला याने 'Naturalistic novel' किंवा शास्त्रीय कादंबरी असे नाव दिले. फडके यांच्याजवळ ही नवी शास्त्रीय कुतूहलाची भूमिकाही नाही; की जुनी भवितव्यवाद्यांची भूमिकाही नाही. अगदी

अल्प जिज्ञासेने, अवलोकनाने आणि कारणमीमांसेने फडक्यांचे समाधान होते, हा कादंबरीकार या नात्याने त्यांचा प्रमुख दोष होय. अर्थात सामान्य वाचकांना प्रथमदर्शनी गुंगवून टाकणाऱ्या कादंबऱ्या लिहिण्याला त्यांच्या या दोषाचाच उपयोग झाला आहे, हा भाग वेगळा.

फडक्यांच्या कादंबऱ्या मराठी कादंबरीच्या वाढत्या वास्तववादी स्वरूपाशी जुळत्या नव्हत्या, या वस्तुस्थितीचे आणखी एक गमक सांगता येईल. 'कलेकरता कला' हे सूत्र वास्तववादी युगाचे ब्रीदवाक्य होऊ शकत नाही; तर उलट फडक्यांच्या कादंबऱ्यांवरून व त्यांच्या कलामीमांसेवरूनही, 'कलेकरता कला' हेच फडक्यांच्या वाङ्मयामागील सूत्र होय असे दिसून येते. 'कलेकरता कला' या सूत्राचा पूर्वेतिहास आणि खरा अर्थ यांचा विचार मागे सविस्तर केला आहेच. त्या सूत्राचा फडकेप्रणीत अर्थ वास्तववादी प्रवृत्तीशी जुळता नाही, एवढेच येथे अभिप्रेत आहे. फडक्यांच्या कलेचा भर करमणूक, वाग्विलास आणि तंत्रचातुर्य यांवर आहे; जीवनजिज्ञासा आणि जीवनभाष्य यांवर नाही, वा अगदी नाममात्र आहे, एवढाच अर्थ येथे अभिप्रेत आहे. तर उलट वास्तववादी कलाप्रवृत्तीचा संबंध करमणूक आणि तंत्रचातुर्य यांच्यापेक्षा सरळ, रोखठोक जीवनावगाहनाशी अधिक आहे. पण 'कलेकरता कला'– भूमिका वास्तववादाला पोषक का नाही, याची महाराष्ट्रातील कादंबरीविवेचनाच्या संदर्भात आणखी थोडी मीमांसा करणे जरूर आहे असे वाटते.

फडके, वामनराव जोशी व खांडेकर यांच्या कादंबऱ्यांच्या निमित्ताने महाराष्ट्रात कलावाद आणि बोधवाद यांची एका पिढीत जी विपुल चर्चा झाली, तिच्यावरून असा भास होण्याचा संभव आहे की, जो कादंबरीकार 'कलेकरता कला' हे सूत्र पत्करणारा नाही, तो बोधवादीच असला पाहिजे. मग तो तत्त्वबोध असो, नीतिबोध असो, की सामाजिक सुधारणेच्या आवश्यकतेचा बोध असो. पण या पुस्तकातील विवेचनात मागे असे प्रतिपादिलेले आठवेल की, मराठीतील वास्तववादी प्रवृत्तीला जुन्या अद्भुततावादी वळणाने जेवढा अडथळा केला, तेवढाच — किंबहुना त्याहून अधिक — अडथळा नव्या (सामाजिक) बोधवादाने केला. म्हणजे कलावाद आणि वास्तववाद यातही विरोध आहे, आणि बोधवाद आणि वास्तववाद यातहि विरोध आहे, असे आतापर्यंतच्या विवेचनावरून दिसून येईल. 'वास्तववादी चित्रणाचा हेतू जर शुद्ध कलाविष्कार हाही नाही आणि सामाजिक प्रचार हाही नाही, तर मग आहे तरी कोणता?' असेही कोडे काहींना या सर्व विवेचनावरून पडण्याचा संभव आहे. त्याचा थोडा खुलासा करणे जरूर आहे.

आधुनिक कादंबरीचा, कथेचा, नाटकाचा किंबहुना सर्वच ललित वाङ्मयाचा संबंध तंत्रचातुर्याशीही नाही, पूर्वादर्शपालनाशीही नाही, की नैतिकसामाजिक बोधवादाशीही नाही. आधुनिक ललित वाङ्मयाचा संबंध जीवितविषयक जिज्ञासेशी आहे. लेखक जीविताचे, वा 'घटनांचे' आणि 'वासनांचे' रहस्य शोधण्याकरिता

लिहितो, आणि प्रौढ वाचक ते रहस्य समजून घेण्याकरिता वाचतो. ही आधुनिक वास्तववादी कला जिज्ञासेमुळेच जन्माला येते, आणि जिज्ञासापूर्तीमुळेच आनंद देते, असे दिसून येईल. 'सत्य म्हणजेच सौंदर्य' हे कीटसचे वचन कित्येकांना पचावयाला जड जात असले, तरी 'सत्यदर्शन म्हणजेच आनंद' असे म्हटल्यास, ते अर्वाचीन कथावाङ्मयाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण वाटण्यास पंचाईत पडू नये. या अर्थाने अर्वाचीन वास्तववादी कथावाङ्मयाला, 'जिज्ञासावादी' कथावाङ्मय असे एक नवे नावही देता येईल. कारण ते शुद्ध कलावादीही नसते, की शुद्ध बोधवादीही नसते.

येथे एका गोष्टीकडे मात्र लक्ष वेधले पाहिजे. 'तत्त्वबोध' हा हेतू, एका अर्थाने जितका कलाबाह्य ठरू शकेल, तितका 'जिज्ञासा' हा हेतू ठरू नये. तत्त्वबोधात, जे सांगावयाचे ते आधीच गृहीत धरल्याने, ते कलेच्या स्वयंप्रेरिततेच्या आड येते. तर उलट 'जिज्ञासा' काहीच गृहीत धरीत नसल्याने, कलात्मक चित्रणाच्या आड येण्याचे कारण नाही. जिज्ञासा कलात्मक चित्रणाच्या आड येत नाही, याचा अर्थ 'जिज्ञासापूर्ती' म्हणजेच कला असा मात्र करता येणार नाही. नाहीतर समाजशास्त्रीय किंवा मानसशास्त्रीय ग्रंथाच्या वाचनाने मिळणारा आनंद कलात्मक आनंदात अंतर्भूत केल्यासारखे होईल. वास्तववादी कलेत, 'जिज्ञासा' ही कलेला प्रेरक ठरते, एवढाच याचा अर्थ ध्यावयाचा. क्लॅसिकल् किंवा आदर्शवादी कलेत आदर्शानुसरण हे प्रेरक ठरते; तर वास्तववादी कलेत जीवित-जिज्ञासा ही कलेला प्रेरक ठरते. प्राचीन वाङ्मयीन आदर्श काय, की तत्त्वबोध काय, कलेच्या स्वयंस्फूर्ततेला अंशतः मारकच ठरणार; त्या मानाने जीवितजिज्ञासा ही कलेच्या स्वयंप्रेरणेला बाधक ठरणारी नव्हे.

कलावंताची जीवितजिज्ञासा ही शास्त्रज्ञाच्या जिज्ञासेहून थोडी वेगळी असते, हे या ठिकाणी आपण लक्षात घेतले पाहिजे. शास्त्रज्ञ हा जिज्ञासेच्या चोदनेने, अवलोकन, इतिहास व प्रयोग यांच्या बळावर कार्यकारणरूप सिद्धान्त मांडण्याच्या मागे असतो; तर कलावंताची जिज्ञासा कौतुक, आश्चर्य, आणि स्तिमितता यांच्या स्वरूपाची असल्याने तिच्यामुळे त्याच्या रचनात्मक कल्पनाशक्तीला चालना मिळते. अशा रचनेच्या द्वारे मानवी घटना आणि मनोरचना यांचे कोडे सोडवून दाखविण्याचा तो प्रयत्न करतो. वस्तुतः खरा कलावंत त्या कोड्याचे उत्तर देण्याचाही यत्न करीत नाही. त्याचे कौशल्य जीविताचे कोडे मांडून दाखविण्यातच असते. पण कित्येक कथा-लेखकांना मानवी घटनांचे आणि मनोविकारांचे कोडेच पडलेले नसते, असे म्हटले तर अतिशयोक्ती होणार नाही ! कलेला करमणूक समजणारे लेखक, आणि कलेला जीवितावरील प्रकाश किंवा भाष्य मानणारे लेखक, यांत जो फरक पडतो, त्याचे कारणही हेच म्हणता येईल. एकाला उघड आणि उथळ अशा घटना केवळ भाषा आणि रचनाचातुर्य यांच्या जोरावर चुरचुरीत करायच्या असतात; तर दुसऱ्याला

खोल, चमत्कृतीपूर्ण, अतएव चित्तवेधक असा मानवी संसारपट वा समाजसंघर्ष, अर्थपूर्ण रीतीने मांडून दाखवायचा असतो. आणि म्हणूनच 'वाङ्मयीन वास्तववाद' हा एकीकडून आदर्शवादाला व कलावादाला विरोधी आहे, तर दुसरीकडून बोधवादालाही विरोधी आहे. पण तो जिज्ञासावादाला मात्र विरोधी नाही. आधी माहीत असलेल्या तत्त्वांचा बोध दुसऱ्यांना करून देणे हे वास्तववादी कलेचे ध्येय नसते. परंतु जीवितचित्रणाच्या म्हणजेच कलाविष्काराच्या द्वारे स्वतःला व वाचकांना जीविताच्या स्वरूपाचा बोध झाला, तर ते मात्र वास्तववादी कलेत निषिद्ध मानलेले नाही. शब्दच्छल करून एवढ्यावरूनही काही लोक तिला बोधवादी, प्रचारवादी मानू लागले, तर इलाज नाही!

या विवेचनावरून आणखी एकदोन गोष्टी सूचित होतील. वास्तववादी लेखक हा कलावादी लेखकाहून, आदर्शवादी लेखकाहूनही, आपल्या पेशाकडे गंभीरपणे पाहतो. आपले कादंबरीलेखन म्हणजे केवळ तंत्रविलास नव्हे; ते केवळ तंत्राच्या पुस्तकावरून शिकता येणार नाही, की केवळ प्राचीन आदर्शांच्या (Classicsच्या) वाचनानेही जमणारे नाही. जीवितरूपी ग्रंथ जो लेखक वाचू शकेल त्यालाच ते जमणारे आहे. म्हणजेच वास्तववादी लेखन हे नुसते लेखन असूच शकत नाही. त्याचा लेखक हा समकालीन जीवनात भाग घेणारा असावा लागतो. तो केवळ कल्पनेच्या वारूवर आरूढ असून भागत नाही. आपल्या वाचकांनाही तो केवळ कल्पनेच्या सुखस्वप्नात दंग ठेवू इच्छित नाही. जे जीवन वाचक एका तंद्रीत अर्धोन्मीलित नेत्रांनी पाहात होते, ते उघड्या डोळ्यांनी पाहावयास लावण्याकरिता तो त्यांना हलवून जागे करतो.

वास्तववादी लेखनामागची ही 'जीवितस्वीकारा'ची आणि 'जीवितचिन्तना'ची भूमिका लक्षात घेतली, म्हणजे हरिभाऊंच्या मागून येणाऱ्या कादंबरीकारांनी वास्तववाद कितपत पुढे नेला, किंबहुना हरिभाऊंच्या अभिनव व अर्थपूर्ण कलेने दिलेले गंभीर आव्हान कितपत स्वीकारले, या प्रश्नाचे उत्तर देणे कठिण नाही. हरिभाऊंच्या नंतर पुढे आलेल्या कोणाही कादंबरीकारापेक्षा फडके हे निपुण भाषाप्रभू आहेत; चतुर कथानिवेदक आहेत, कथानिर्मातेही आहेत. पण जीविताकडे पाहाण्याची त्यांची दृष्टीच गांभीर्यशून्य चैनी सुशाफराची असल्याने, त्यांच्या कादंबऱ्या म्हणजे समकालीन समाजासंबंधीचे 'अर्थहीन', significance नसलेले, कल्पनातरंग बनले आहेत. त्यांच्या कादंबऱ्यांनी समाजाचे हित केले की अहित केले, जीविताबद्दल कोणती कल्पना दिली, हा येथे मुख्य प्रश्न नाही. मराठी कादंबरीला बालिश अद्भुतरम्यतेतून आणि अप्रयोजक बोधवादातून बाहेर काढून प्रौढ बनविणाऱ्या हरिभाऊंच्या नंतर येणाऱ्या कादंबरीकारांनी त्या प्रौढतेत, म्हणजेच वास्तववादी वळणात, कितपत भर घातली, हा आपल्यापुढे प्रश्न आहे. फडक्यांनी तिचे बाह्यांग प्रौढच राखले; — ते थोडेफार घोटीवही बनविले. पण तिचे अंतरंग मात्र पुन्ह

मुक्तामालेइतके बालिश ठेवले. कादंबरीलेखन हा केवळ 'आकारा'चा (formचा) आणि शैलीचा प्रश्न नसून 'आशया'चा म्हणजेच जीवितचिन्तनाचा आणि जीवित-चित्रणाचा सवाल आहे, हे फडक्यांच्या सौष्ठवसंपन्न परंतु आशयदरिद्री कादंबऱ्यांवरून जेवढे सिद्ध होते, तेवढे दुसऱ्या कोणत्याही ललितकृतीवरून क्वचितच होत असेल. हाच नाइलाजाने त्यांचा वाङ्मयीन उपयोग मानावा लागतो !

फडक्यांच्याही आधी व हरिभाऊंच्या हयातीतच लक्ष वेधून घेणाऱ्या वामनरावांनी वास्तववादाच्या वाटेवर कितपत पल्ला गाठला हे पाहाणे मोठे उद्‌बोधक आहे. फडके 'कमलभक्षक' आहेत, तर वामन मल्हार हे जीवनाकडे गंभीरपणे पाहाणारे आहेत. फडके सुबक तंत्र म्हणजेच कादंबरी मानण्याइतके कलावादी आहेत, तर वामनराव तंत्राचा व काव्यमयतेचा आपल्या पात्रांकरवी उपहास करून आपली कादंबरी रंगवतात. सामाजिक प्रश्नांचा, विशेषत: सुधारणावादी मतांचा, वास्तववादाशी अनुकूल संबंध आहे असे मानणारांच्या दृष्टीने महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे वामनराव, आगरकरकर्वेसंप्रदायी सुधारणावादाचे प्रामाणिक पुरस्कर्ते आहेत. त्यांच्या कादंबऱ्यांनी आधुनिक मराठी कादंबरीची कितपत प्रगती केली हे पाहाणे मनोरंजक आहे.

१९१५ साली रागिणी कादंबरी 'मनोरंजन' मध्ये क्रमश: प्रसिद्ध होऊ लागताच सुशिक्षित वाचकांनी तिला उत्साहाने डोक्यावर घेतली म्हटले, तर अतिशयोक्ती होणार नाही. तरुण वाचकांच्या त्या वेळच्या उत्कंठेचे खांडेकरांनी काढलेले चित्र* प्रामाणिक आणि प्रातिनिधिक आहे, अशी ग्वाही खांडेकरांच्या पिढीचे अनेक वाचक आजही देतील. कादंबरीच्या क्षेत्रात सामान्य वाचक केवळ तंत्राच्या व शैलीच्या नावीन्यालाही महत्त्व देतात, ही गोष्ट लक्षात घेतली, तर मासिक 'मनोरंजन' सारख्या लोकप्रिय मासिकात क्रमश: प्रसिद्ध होणाऱ्या या अभिनव कृतीबद्दल वाटणाऱ्या औत्सुक्याचे आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही. परंतु 'रागिणी'संबंधीच्य या प्राथमिक कुतूहलाला आता पन्नास वर्षे होत आली. आता नावीन्य आणि थारेपालट यांच्याखेरीज कोणकोणते कादंबरीगुण वामनरावांच्या कादंबरीलेखनात होते, हे अधिक तटस्थपणे पाहाणे आवश्यक आहे.

कोल्हटकरांनी वामन मल्हारांना तत्त्वप्रधान कादंबरीचे जनक म्हणून संबोधल्यामुळे कादंबरीच्या विकासात वामन मल्हारांचा निश्चित हातभार आहे असे मानण्याची टीकाकारांची प्रवृत्ती आहे. या प्रवृत्तीचा अवलंब कुसुमावतीबाईंपासून अ. ना. देशपांडे यांच्यापर्यंतच्या कादंबरी-समालोचकांनी साधकबाधक दोन्ही बाजू देऊन केला; व याच प्रवृत्तीचा कळस वा. ल. कुलकर्णी यांच्या वामन मल्हारांवरील पुस्तकात पाहावयास सापडतो. तत्त्वप्रधान कादंबरी आणि बोधप्रधान कादंबरी या दोहोंत भेद

* रागिणी, 'पार्श्वभूमी' खांडेकर, पा. २४०, संक्षिप्त आवृत्ति १९५९

आहे, असे मानण्याकडे कुसुमावतीबाईंचा कल दिसतो. ¶ बोधवादी कादंबरीत सनातन सद्गुणांचा पुरस्कार असतो; " जीवनाच्या अथांग अंतरंगात शिरून काही नवे मौलिक तत्त्वविचार व्यक्त करण्याची आकांक्षा अशा लेखकांच्या कक्षेत येत नाही. " अशा प्रकारचा भेद करताना कुसुमावतीबाई कादंबरी-प्रकाराच्या क्षमतेचा विचार करीत आहेत, की कादंबरीकाराच्या वैयक्तिक सामर्थ्याचा विचार करीत आहेत, असा प्रश्न मनात उत्पन्न झाल्याखेरीज राहात नाही. कारण सनातन सद्गुणांचा पुरस्कार करणारा कादंबरीकार, जीवनाकडे ताज्या, समरसतेच्या, कल्पकतेच्या दृष्टीने पाहू शकणारच नाही असे नव्हे; तर उलट नवा किंवा स्वतंत्र तत्त्वविचार जवळ असलेला कादंबरीकारही जीवनदर्शनाच्या दृष्टीने उणा पडू शकेल. कादंबरीची प्रगती मापताना कादंबरीकाराचे तत्त्वज्ञान जुने आहे की नवे आहे, स्वतःचे आहे की पुस्तकातून उचललेले आहे, या गोष्टीला महत्त्व कमी आहे. तो जे जीवन रंगवतो, म्हणजेच ज्या घटना आणि व्यक्ती रंगवतो, त्या त्याच्या स्वतःच्या, स्वनिर्मित, जिवंत आणि सुसूत्र आहेत की नाहीत, या गोष्टीला अधिक महत्त्व आहे. स्वतः विवेकानंद, अरविंद घोष, राधाकृष्णन् किंवा रामभाऊ रानडे यांनी एखादी कादंबरी लिहिली असती, तरी तिजमधील घटना स्वाभाविक आणि सुसंबद्ध आहेत की नाहीत, आणि तिजमधील पात्रे जिवंत आणि स्वाभाविक आहेत की नाही, या गोष्टीलाच पहिले महत्त्व दिले जाणे युक्त होते. पण कथानक आणि पात्र-परिपोष, निर्जीव वा कृत्रिम असल्यावर एखाद्या कादंबरीत स्वतंत्र तत्त्वांचा पुरस्कार असला, तरी ती 'कादंबरी' म्हणून निकृष्ट म्हणूनच मानावी लागेल. याचाच अर्थ कादंबरी ही प्रथम 'कादंबरी' असली, तरच तिजमधील तत्त्वज्ञान शिळे की ताजे या प्रश्नाला काही अर्थ आहे.

या दृष्टीने पाहाता, स्वतः कुसुमावतीबाईनीच या प्रश्नाचा एके जागी निकाल दिला आहे, असे म्हणता येईल. रागिणीतील 'कित्येक चर्चात्मक प्रकरणांचा कथानकाशी नाममात्र संबंध उरतो' असे त्या एके जागी म्हणतात, * तर दुसऱ्या जागी त्या म्हणतात : 'थोडेसे सिंहावलोकन करू लागले तर हरी नारायण आपटे यांच्या मानाने वामन मल्हारांची निर्मिती कमी भरदार, कमी जिवंत व जास्त पुस्तकी वाटत नाही का ? हरि नारायणानंतरच्या बहुतेक नामवंत मराठी कादंबऱ्यांत जीवनातील काही प्रश्न पुढे उभे राहतात, जीवन उभे राहात नाही, असे म्हणता येईल. वामन मल्हारांची निर्मितीही त्याला अपवाद नाही.†' वास्तविक या ठिकाणी कुसुमावतीबाईनी वामनरावांसंबंधीचा आदर कायम ठेवूनही एक मह-

¶ मराठी कादंबरीचे पहिले शतक : पा. १४६

* मराठी कादंबरीचे पहिले शतक : पा. १५१

† मराठी कादंबरीचे पहिले शतक : पा. १६२

त्वाचा वाङ्मयीन निर्णय दिला आहे. लेखक प्रचाराला महत्त्व देवो, की तंत्राला महत्त्व देवो; तत्त्वप्रतिपादनाला देवो की नीतिबोधाला महत्त्व देवो; तो जीवनापासून त्या प्रमाणात दूर आहे, हे त्याच्या भक्तांनाही कबूल करावे लागते. बोधवादी कादंबऱ्यांबद्दल तरी दुसरी कोणती तक्रार होती ?

पण या निष्कर्षाचा थोडा खुलासा केला पाहिजे. जुने बोधवादी कादंबरीकार सनातन सद्गुणांची संथा समाजाला पढवीत होते; तर उलट वामनरावांच्यासारखे नवे विद्वान समकालीन समाजासंबंधी व एकंदर जीवनासंबंधी स्वतःचे विचार मांडीत होते, हे कुसुमावतीबाईंचे मत मान्य केल्यावर, 'वामनरावांसारखे नवे विद्वान जीवनापासून दूर कसे ?' असा प्रश्न त्यांच्या बाजूने विचारला जाण्याचा संभव आहे. वामनरावांचे समाजचिंतन आणि त्यांचे सामाजिक प्रश्न, स्वतंत्र आणि 'वास्तव' आहेत, की रूढ आणि पुस्तकी आहेत, हा प्रश्न कादंबरीच्या विवेचनात प्रमुख नाही. ते प्रश्न जीवनचित्रणातून उभे करण्यात त्यांना यश आले आहे की नाही, हा प्रश्न मुख्य आहे. आधी प्रश्न आणि उत्तरे तयार, आणि ती प्रश्नोत्तरे विशद करण्याकरिता मुद्दाम तयार केलेल्या जुजबी घटना – (किंबहुना चर्चाच !)– त्यांना जोडलेल्या, असा प्रकार असेल, तर ती तत्त्वप्रधान कादंबरी, 'कादंबरी' म्हणून जुन्या बोधप्रधान कादंबरीइतकीच कृत्रिम आणि निर्जीव म्हणावी लागेल. फरक एवढाच, एका कादंबरीतील प्रतिपादन आणि जीवन दोन्हीही निर्जीव, तर दुसऱ्या कादंबरीतील प्रतिपादन जिवंत आणि जीवन मात्र निर्जीव !

हा विचार ध्यानी घेतल्यास कुसुमावतीबाई आणि वा. ल. कुलकर्णी या दोघांनीही वामन मल्हारांच्या रागिणीच्या लोकप्रियतेची केलेली चर्चा कितीही मार्मिक असली, तरी तिचा संबंध कादंबरीगुणांशी नाही, – कादंबरीविकासाशी तर त्याहून नाही, हे कबूल करावे लागेल. प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी महाराष्ट्रीयांच्या तत्त्वचर्चाप्रेमाचा आढावा प्राचीन वाङ्मयापासून घेऊन, त्यामध्ये रागिणीच्या लोकप्रियतेचे रहस्य आहे असे सूचित केले आहे. कुलकर्णी म्हणतात, † "शिवाय ... वामनरावांची तत्त्व-जिज्ञासू वृत्ती ज्ञानाच्या एकाच प्रांतात भ्रमण करण्यात समाधान मानणारी नव्हती. तिला जितका धर्मव्यवहाराचा प्रांत आपल्या भ्रमन्तीला अनुकूल वाटत होता, तितकाच वेदान्ताचा, वाङ्मयाचा, नीतीचा, समाजशासनाचा,...प्रान्तही मनापासून प्रिय होता. तेव्हा तिचा ह्या सर्वच प्रांतातील विलास एकसमयावच्छेदेकरून एकाच कादंबरीत पाहावयास मिळाल्यामुळे वाचकांच्या भिन्न अभिरुचींचे एकाच वेळी समाधान व्हावे व त्यांना एक वेगळ्याच प्रकारच्या बौद्धिक आनंदाची उपलब्धी व्हावी त्यात काय नवल ?"

वा. ल. कुलकर्णी आणि कुसुमावतीबाई यांच्या पुस्तकातील संबंधित भाग म्हणजे

† वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन : पृ. ३४

वामनरावांच्या कादंबरीलेखनाचे समर्थन नसून त्यांच्या लोकप्रियतेचे स्पष्टीकरण आहे याची मला जाणीव आहे. तरी या दोघांनीही या सर्व विवेचनात एका महत्त्वाच्या वाङ्मयीन तत्त्वाकडे दुर्लक्ष केले आहे असे मला वाटते. ते तत्त्व म्हणजे नाट्य, कादंबरी, इत्यादी ग्रंथांनी केवळ आनंद दिला म्हणजे झाले, असे नव्हे. जो आनंद त्या त्या प्रकारच्या वाङ्मयाप्रकाराकडून अपेक्षित आहे तो विशिष्ट आनंद देण्यात * त्यांना यश आलेले असले पाहिजे. येथे तर प्रकार वेगळाच दिसतो. टिळक-आगरकरांनी जे प्रश्न वृत्तपत्रांच्या अग्रलेखांत उपस्थित केले, जे प्रश्न नीतिशास्त्रप्रवेश, गीतारहस्य यांसारख्या पुस्तकांतच अधिक शोभले असते, पण सामान्य वाचकांना रूक्ष वाटले असते, ते काल्पनिक स्त्रीपुरुषांच्या तोंडी घातल्याने चटकदार आणि वाचनीय झाले यात शंका नाही. तत्त्वचर्चाप्रेमी महाराष्ट्रीयांना या पात्रमुखी चर्चा मिळमिळीत आणि ठरीव साच्याच्या प्रेमकथानाकाहूनही आवडत असतील, यातही शंका नाही. परंतु काल्पनिक स्त्रीपुरुषांची मेहेरप आणि संवादाचे माध्यम यांच्या साहाय्याने नीतिशास्त्र वा मानसशास्त्र कितीही चटकदार केले, तरी त्याला कादंबरी म्हणता येईल की नाही,—त्यापासून मिळणारा आनंद 'कादंबरी'चा आनंद म्हणता येईल काय, हा मुख्य प्रश्न आहे. रागिणी कादंबरीत 'रागिणी'च्या स्वभावचित्रासारखे एखादे-दुसरे सहजमनोहर चित्र आढळत असले, तरी तिची लोकप्रियता, आजही, खटकेबाज पण कुठल्याही एका बाजूकडे न झुकणाऱ्या चर्चेत आहे, हे वा. ल. कुलकर्ण्यांसारख्या वामन मल्हारांच्या निस्सीम चाहत्यांनीहि कबूल केले आहे. श्रीपाद कृष्णांनी तर 'रागिणी ही कादंबरी तर तात्त्विक चर्चांचा एक संग्रहच आहे'† असे स्पष्टच म्हटले आहे. अशा स्थितीत वामनरावांनी तत्त्वप्रधान कादंबरी 'जन्माला घातली' याचा अर्थ कोणता घ्यायचा ? तत्त्वचर्चा, स्त्रीपुरुषांच्या मुखी घालून तत्त्वज्ञानपराङ्मुख मंदमती वाचकांना रुचेलशी करणे, हेच तत्त्वप्रधान कादंबरीचे मुख्य स्वरूप आहे काय ? अशी कल्पना करून घेण्यात आपली चूक होईल असे मला वाटते. या कल्पनेत स्वारापेक्षा घोड्याला – किंबहुना घोड्यापेक्षा खोगिराला ! – महत्त्व आले आहे, असे म्हणण्यावाचून गत्यंतर नाही. 'कादंबरी' म्हणजे काय, याविषयी आपली दृष्टी जर साफ आणि निश्चित असेल, तर कादंबरीत तत्त्वचर्चेचे स्थान कोणते, याविषयी मतभेद होण्याचे कारण नाही. कादंबरीचे एखादे अंग कितीही आकर्षक असले, तरी त्याचा उपयोग स्वभावपरिपोषाला तरी, नाही तर कथानकाच्या स्वाभाविक गतीला तरी, होत नसेल, तर ते अंग व त्याचे आकर्षण कादंबरीचे म्हणता येणार नाही. खऱ्या तत्त्वप्रधान कादंबरीत, कथानकात स्वाभाविकपणे आलेल्या घटनांतून तत्त्वदर्शन व्हायला हवे; आणि त्या कादंबरीतील तत्त्वचर्चांनी प्रतिपादनापेक्षाही व्यक्तिदर्शनाला अधिक

* प्रकरण ३ मध्ये चर्चिलेला ॲरिस्टॉट्लचा सिद्धांत पाहावा.

† कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह, पा. ५४७

मदत व्हायला हवी. वामनरावांच्या कादंबऱ्यांत याउलट घडते, असे स्पष्ट मान्य करून पुन्हा वामनरावांना तत्त्वप्रधान कादंबरीचे जनक असे म्हणणे, हे त्यांच्याबद्दल आदर दाखविण्याच्या दृष्टीने कितीही स्वाभाविक आणि इष्ट असले, तरी त्यांच्या पश्चात याला तेही समर्थन उरलेले नाही.

हरिभाऊंनी प्रामाणिक आणि यथावत समाजदर्शनाचा जो पायंडा पाडला, त्याचा विकास त्यांच्यामागून लोकप्रियता मिळविणाऱ्या कादंबरीकारांकडून झाला काय, हा आपल्यापुढील प्रमुख प्रश्न आहे. या प्रश्नाला उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागेल. वामनरावांना स्त्री-पुरुषांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे आणि त्यांच्या कृतींचे हुबेहूब चित्र काढण्यात गोडी वाटत नसे, हे वर उल्लेखिलेल्या त्यांच्या प्रमुख टीकाकारांनी, विशेषतः कुसुमावती-बाईंनी मान्यच केलेले आहे. वामनराव केवळ तंत्राचा किंवा केवळ वर्णनांचा उपहास करीत एवढेच नव्हे, तर त्यांना प्रत्यक्ष जीवनातच कलावंताला वाटावी तेवढी गोडी वाटत नसे. जीवनाची तात्त्विक चर्चा करण्यात मात्र त्यांना गोडी वाटे. आणि तेवढ्याकरताच ते कामचलाऊ पात्रे उभी करीत व जुजबी, उपऱ्या, ओबडधोबड, ठिगळवजा घटना निर्मीत. अशा कादंबरीला तत्त्वप्रधान कादंबरी म्हटल्याने कादंबरी या श्रेष्ठ वाङ्मयप्रकाराबद्दल गैरसमज होईल. अशा कादंबरीला तत्त्वप्रेमी, चर्चाप्रेमी 'निबंधकाराने लिहिलेली क्षम्य कादंबरी' असेच नाव द्यावे लागेल.

* * *

२८ चर्चाप्रधान कादंबरी आणि वास्तववाद

राजवाडे आणि कोल्हटकर यांची मूलगामी कादंबरीचर्चा—वास्तववादी कादंबरी विरुद्ध तत्त्वप्रधान कादंबरी— तत्त्वप्रधान कादंबरी आणि चर्चाप्रधान कादंबरी या दोहोंत गोंधळ—केतकरांचा बाणा : छायाचित्रकार नव्हे, शास्त्रकार व बखरकार —वामनराव व केतकर : साम्यविरोध—केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील कादंबरीविशोभी भाग — घटनांचे विश्लेषण करणाऱ्या चर्चा, आणि चर्चांना निमित्त मिळावे म्हणून कल्पिलेल्या घटना; केतकर आणि वामनराव— 'रागिणी'च्या लेखनाला निमित्त झालेले मूळ पुस्तक निबंधांचे—खऱ्या चर्चाप्रधान कादंबऱ्या, रासेलस् आणि 'पथेर दाबी'— वामनरावांच्या कथानकनिर्मितीतही संशयवाद : इंदू काळे व सरला भोळे — विचारशीलता की अन्तःस्थ अनिश्चय ? — गौण पात्रेच अधिक जिवंत : इंदू काळे—खऱ्या तात्त्विक कादंबरीचे गमक—खांडेकरांचे 'रागिणी'वरील आक्षेप— वा. ल. कुलकर्णी यांची कबूली—कोल्हटकरांनी केलेले निदान चुकीचे— तपशिलाचा कंटाळा म्हणजे काय ? मोपॉसाँ व शरदबाबू—केतकरांच्या कादंबऱ्या कलाशून्य, पण वास्तवशून्य नव्हेत—केतकरांचा आणखी एक दोष—रशियन् टीकाकार चर्निशेव्हस्कि याचे मत—केतकर आणि वामनराव दोघांनीही 'मूर्त' आणि 'अमूर्त' यांची कलेतील स्थाने ओळखली नाहीत.

चर्चाप्रधान कादंबरी आणि वास्तववाद

रा. ब. मराठ्यांनी १८७२ मध्ये 'नावल आणि नाटिका' यांच्यासंबंधी चर्चा केल्यापासून उण्यापुऱ्या शंभर वर्षांत मराठीत कादंबरीची चर्चा विपुल झाली आहे, हे गेल्या काही प्रकरणातील प्रसंगोपात्त उल्लेखांवरूनही ध्यानात येईल. त्यातील पुष्कळशी चर्चा मार्मिक आणि उपयुक्त असली, तरी समकालीन लेखकांसंबंधीची असल्याने तिजमधून क्वचित शिष्टाचारमूलक गौरवोद्गार, तर क्वचित वैयक्तिक रागलोभही वजा घालावे लागतात. त्यातच त्या त्या पिढीतील राजकीय, सामाजिक आग्रहही विवेचनाच्या स्वरूपावर बराबाईट परिणाम घडवितात. इतक्या सर्व संभाव्य प्रलोभनांतून आणि प्रमादांतूनही श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर आणि विसूभाऊ राजवाडे यांनी आपल्या पिढीत, कादंबरीचर्चेत पुष्कळच मूलगामी प्रश्न उभे केले. यानंतरच्या पिढ्यांतही पुष्कळ मार्मिक चर्चा आणि उपयुक्त ऐतिहासिक समालोचन झालेले असले, तरी मूलगामी प्रश्न आणि आनुषंगिक प्रश्न— क्वचित अप्रस्तुत प्रश्नही— यांची विचित्र गल्लत झाली. पुष्कळदा तर वाङ्मयीन चर्चा वाचताना असा प्रश्न पडतो की, लेखक ललित वाङ्मयाच्या प्रगतीची चर्चा करीत आहे, की समाजसुधारणेच्या आणि राजकीय स्वातंत्र्याच्या प्रगतीची चर्चा करीत आहे!

श्रीपाद कृष्ण यांच्या 'रागिणी आणि तिची भावंडे' * या लेखातही संविधानक, स्वभावपरिपोष, तर्कप्रधान वाङ्मय, कल्पनाप्रधान वाङ्मय वगैरे महत्त्वाच्या प्रश्नांवर मूलगामी चर्चा आढळते. परंतु एकंदर मराठी कादंबरीच्या प्रगतीच्या ज्या मुख्य सूत्रावर राजवाडे यांनी अचूक बोट ठेवले होते, त्या सूत्राचे प्राधान्य कठोरपणे संभाळण्याऐवजी एका नवोदित समकालीन कादंबरीकाराच्या लोकप्रियतेची संगती

---

* मूळ, विविधज्ञानविस्तार : प्रस्तुत उल्लेख, कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह १९३२

लावण्याकरिता श्रीपाद कृष्णांनी त्यांना 'तत्त्वप्रधान कादंबरीचे जनक' असे संबोधून अर्वाचीन कादंबरीच्या अवश्य अंगाकडे वळलेले लक्ष नकळत थोडेसे चलित केले. वामन मल्हारांसारख्या नवोदित विद्वान कादंरीकाराच्या लोकप्रियतेचा, या वर्गीकरणामुळे तात्पुरता खुलासा झाला, तरी हरिभाऊंनी पालनपोषण करून जिला प्रौढ बनविली, तिच्या खऱ्या रूपाविषयी व गुणाविषयी राजवाड्यांनी केलेल्या मूलगामी मीमांसेकडे मात्र या आतिथ्यशील वर्गीकरणामुळे दुर्लक्ष होऊ लागले. अर्वाचीन कादंबरीचे वैशिष्ट्य कोणते ? तत्त्वप्रधान कादंबरी म्हणजे काय ? आणि वामनरावांच्या कादंबऱ्या 'तत्त्वप्रधान' वर्गाच्या तरी खऱ्या प्रतिनिधी ठरतात काय ? हा प्रश्न श्रीपाद कृष्णांसारख्या कुशाग्र बुध्दीच्या रसज्ञ टीकाकारांनी सरळ सरळ हाताळला असता, तर त्यातून कितीतरी वेगळी पण उपयुक्त कादंबरीचर्चा निष्पन्न झाली असती. आज श्रीपाद कृष्णांचा जो विस्तृत निबंध उपलब्ध आहे, त्यावरून मात्र सर्वमान्य कथावाङ्मयाचे गुण कोणते व त्यातील कोणते गुण वामनरावांच्या कथावाङ्मयात आहेत, कोणते नाहीत, एवढ्याचाच बोध होतो; पण वामनरावांच्या कादंबऱ्यांना 'तत्त्वप्रधान' म्हटल्यामुळे त्यांच्या कथावाङ्मयाविषयीच्या अपेक्षांत कोणता बदल होतो, याचा मात्र श्रीपाद कृष्णांच्या लेखावरून व्हावा तितका बोध होत नाही. किंबहुना कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराचे मूळ स्वरूप आणि सामर्थ्य लक्षात घेऊन व त्या प्रकाराचे वामनरावांच्या उदयाच्या काळचे विशिष्ट रूप लक्षात घेऊन 'तात्त्विक कादंबरी' नावाचा वेगळा वर्ग कल्पिण्याची श्रीपाद कृष्णांना गरज भासली, की केवळ वामनरावांच्या कादंबरीत आढळून आलेल्या कादंबरीविशोभी भागांना हक्काची जागा करून देण्याकरताच त्यांना हा वेगळा वर्ग कल्पावा लागला ?

या दृष्टीने विचार केल्यास मराठी कादंबरीचर्चेत जी पहिली गोष्ट लक्षात येते ती ही की, तात्त्विक कादंबरी आणि चर्चाप्रधान कादंबरी यांमध्ये विवेचकांनी बराच गोंधळ केला आहे. किंवा असेही म्हणता येईल की, एकदा चर्चाप्रधान कादंबरी हा एक वर्ग केल्यानंतर तात्त्विक कादंबरी हा वेगळा वर्ग ठेवण्याचे कारणही नाही. निदान त्या वेगळ्या वर्गाची चर्चा करण्यासारख्या आणि चर्चा करण्याइतक्या कादंबऱ्या मराठीत आजही नाहीत.

वामनराव जोशी आणि ना. सी. फडके पुढे येत होते, त्याच वेळी डॉ. श्रीधर व्यंकटेश केतकर — ज्ञानकोशाच्या प्रत्यक्ष प्रारंभाला काही तांत्रिक कारणांनी विलंब लागल्याने — कादंबरीलेखनाकडे वळले होते. केतकरांची पहिली कादंबरी 'गोंडवनातील प्रियंवदा' ही होय; व ती लिहिण्याला आरंभ त्यांनी १९१६ मध्ये केला. केवळ फुरसतीचा उपयोग करण्याकरताच ते कादंबरीलेखनाकडे वळले असतील, असे त्यांच्या इतर उद्‌गारांवरून व उद्योगांवरून म्हणवत नाही. तथापि 'शंभर टक्के कादंबरीकार' आणि आपण यात भेद आहे, हे वाचकांना बजावण्याची व त्याबरोबरच थोडेफार हसविण्याची केतकरांना इच्छा असे. सुशिक्षित मध्यमवर्गाचा सामान्य कादंबरीकार

ज्या नीटनेटक्या परिचित तपशिलाबद्दल दक्ष राहतो, त्याबद्दल आपण बेपर्वा आहो; आपण चौकटीत बसविण्यासारखे सुबक समाजचित्र काढावयाला सजलेलोही नाही, की बांधलेलोही नाही, असा केतकरांचा बाणा असे. आपण समाजाचे 'चित्रकार' नसून 'शास्त्रकार' व 'बखरकार' आहोत, असाही त्यांचा बाणा दिसतो. 'वास्तववादी' तपशीलाबद्दलच्या बेपर्वाईत वामनराव व केतकर यांच्यामध्ये साम्य आहे. कथानक कसेबसे एका 'होल्डॉल्' मध्ये कोंबण्यात केतकर प्रसिद्ध होते. आवडत्या विचारांच्या मिलिटरी गाड्यांना रस्ता देण्याकरिता कथानकाचा गाडा कुठेही सोडून ठेवण्याचा आडदांडपणाही केतकर वामनरावांहून अधिक करतात. केतकरांच्या कादंबऱ्या अमूर्त नीतिशास्त्रीय तत्त्वाभोवती गुंफलेल्या नसल्या, तरी त्यांतील बरीच जागा समाजशास्त्रीय अवलोकनाने, विश्लेषणाने व ध्येयकल्पनांनी व्यापलेली आहे. वामनरावांच्या कादंबरीने डोळ्यापुढे 'जीवन' उभे राहण्याऐवजी जीवनविषयक 'प्रश्न' उभे राहतात, अशी टीका कुसुमावतीबाईंनी केली आहे. केतकरांच्या कादंबऱ्यांसंबंधी असे म्हणता येईल की, स्त्रीपुरुषांचे अवलोकन ते एखाद्या भावनाप्रधान, सौंदर्यापिपासू, रहस्यप्रेमी कादंबरीप्रमाणे करीत नाहीत; तर थंड, गंभीर आणि शास्त्रप्रेमी प्रतिवृत्तनिवेदकाप्रमाणे करतात.

आणि तरीही केतकर आणि इतर चर्चाप्रिय कादंबरीकार, यांच्यामध्ये फरक आहे. केतकरांच्या कादंबऱ्यांत कादंबरीविशोभी भाग बराच आहे, असे सामान्य वाचकाला जाणवत असले, तरी तो भाग केवळ 'कादंबरीविशोभी' आहे, 'प्रस्तुतविरोधी' नाही, असे थोड्या विचाराअंती कळून येईल. घटना आणि स्वभाव हे कादंबरीतील 'प्रस्तुत' होय. घटनांचा अर्थ वा संगती सांगण्याकरिता एखादा कादंबरीकार समाजशास्त्र, इतिहास, लोकवर्णन वा जातिवर्णन यात शिरला, तर अप्रस्तुत भाग कादंबरीत घुसडला असे म्हणता येणार नाही. निवेदकाची बैठक समाजशास्त्रकाराची आहे, सामान्य प्रेक्षकाची नाही, एवढेच त्यावरून सिद्ध होईल. पण जर एखादा कादंबरीकार, ज्या शास्त्राचा कादंबरीतील घटनांशी वा स्वभावरचनेशी संबंध नाही, त्या शास्त्रातील चर्चाकरिता प्रकरणे खर्ची घालू लागला, तर तो अप्रस्तुताकरिता प्रस्तुताची हानी करीत आहे, असे म्हणावे लागेल. मराठीतील अनेक राजकीय कादंबऱ्यांतील चर्चा भाषेच्या लालित्याच्या दृष्टीने केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील चर्चांपेक्षा कादंबरीत अधिक शोभणाऱ्या आहेत; परंतु कादंबरीतील घटना आणि पात्रे यांना उपकारक होण्याच्या दृष्टीने मात्र त्या कादंबरीविशोभी आहेत. घटनांचे धागेदोरे स्पष्ट करण्याकरिता चर्चा आहेत, की चर्चांना निमित्त मिळावे म्हणून घटना आहेत, हा प्रश्न तथाकथित चर्चाप्रधान कादंबरीच्या बाबतीत फार महत्त्वाचा ठरतो. वामन मल्हारांच्या रागिणीत खऱ्याखुऱ्या, 'शंभर टक्के' कादंबरीत शोभण्यासारखे स्वभावचित्रण व कथानक असूनही, तिजमधील चर्चा मात्र कलादृष्ट्या – म्हणजेच कादंबरीदृष्ट्या – अप्रस्तुत आणि अनुपकारक आहेत. ऐतिहासिक कादंबरीकाराने

इतिहासचर्चेत परिभ्रमण करणे, किंवा सामाजिक कादंबरीकाराने समाजविश्लेषणात वा समाजेतिहासात रमणे हे वेगळे, आणि रागिणीतील अनेकक्षेत्रीय चर्चा वेगळ्या. एकतर ज्या अनंत प्रश्नांवर रागिणीत निर्वेधपणे चर्चा होऊ दिल्या आहेत, ते सर्व रागिणीच्या कथानकातून निर्माण होत नाहीत. एखाद्या कादंबरीचा नायक एखादा तात्त्विक प्रश्न सोडविण्याकरिताच बाहेर पडला किंवा त्यावर वेळीअवेळी बोलत असला, म्हणजे तो प्रश्न 'कादंबरीत निर्माण झाला' असे होत नाही. कादंबरीत एखादा तात्त्विक प्रश्न निर्माण होण्याला तिजमधील घटनांनी किंवा मुख्य पात्रांच्या वर्तनाने तो प्रश्न वाचकांच्या मनात उत्पन्न झाला पाहिजे. रागिणीतील 'काव्यशास्त्रविनोदात' जे अनेक * प्रश्न उपस्थित केले आहेत त्यांचा संबंध कादंबरीतील घटनांशी वा व्यक्तींशी क्वचितच आहे, — नव्हे तसा संबंध असणे मूलतःच दुरापास्त आहे. एक मनोरंजक कथानक गुंफले जात असता, ते प्रायः खंडित करून इतक्या परस्पर-विभिन्न चर्चा एखाद्या कादंबरीत घालण्याचे कादंबरीकाराच्या मनात का व कसे आले, हे देखील कोडे वाटण्यासारखे आहे. परंतु ज्या इंग्रजी पुस्तकासारखे काही तरी लिहावे असे वामनरावांच्या मनात आले (व 'रागिणी' चा जन्म झाला), ते मूळ पुस्तक § निबंधाचे आहे, हे लक्षात घेतले असता ते कोडे अंशतः सुटते. जे अनंत विषय निबंधरूपाने मांडण्यासारखे होते, ते वामनरावांनी आपल्या पहिल्या-वहिल्या कादंबरीत घातले असे दिसते. कादंबरीत सरळ निबंध घालणे कादंबरीच्या वाङ्मयीन रूपामुळे अशक्य, म्हणून ते अर्थात संवादरूपाने घातले ! एरव्ही सगुणब्रह्म, निर्गुणब्रह्म, बुद्धी, अन्तःप्रेरणा इत्यादी प्रश्नांचा कोणत्याही एका कादंबरीशी संबंध येणे अशक्यच होय.

सूक्ष्म तात्त्विक चर्चा अतिक्रमणरूप न होऊ देता कादंबरीत योजल्याची नवी-जुनी दोन उदाहरणे मराठी वाचकांच्या परिचयाची आहेत. एक 'रासेलस्' ‡ या भाषान्तरित कादंबरीचे व दुसरेही 'भारती' † ऊर्फ 'सव्यसाची' या भाषांतरित कादंबरीचेच. या दोन्ही कादंबऱ्या मूळ मराठी नसल्या, तरी मराठी वाचकांच्या उत्तम परिचयाच्या असल्याने व त्यांचे उदाहरण उपयुक्त असल्याने मी त्यांचा उल्लेख करीत आहे. तत्त्वप्रधान कादंबरीच्या संदर्भात 'रासेलस्'चा उल्लेख मराठी टीकाकारांनी केलेलाही आहे. या कादंबरीचे वर्णन इंग्रजी वाङ्मयाच्या इतिहासात

---

* वा. ल. कुलकर्णी रागिणीत एकंदर १७ प्रमुख विषय चर्चिले गेले आहेत असा निर्देश करतात. (वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन, पा. ३५)

§ Friends in Council : Sir Arthur Helps (1813–1875)

‡ रासेलस्–मूळ इंग्लिश १७५९ – मराठी भाषांतर – पुस्तकरूप १८७६

† भारती–'पथेर दाबी' (१९२६) शरच्चंद्र चट्टोपाध्याय (१८७६–१९३८)

'नैतिक कादंबरी' असे केलेले आढळेल. * तसेच ती रूपकात्मक आहे, ('Rather an allegory') असेही म्हटलेले आढळते. या कादंबरीतील चर्चांना चर्चांपेक्षा चिंतनच म्हणणे अधिक युक्त होईल. पण चर्चा असोत की चिंतन असो, ते पात्रांच्या प्रत्यक्ष जीवनातून निघणारे व त्यांचे जीवन घडविणारे आहे. अलग आणि अप्रस्तुत चर्चा कादंबरीस जोडल्या आहेत, असे भासत नाही. कादंबरीतील घटना विरल आणि संथ आहेत असे फार तर म्हणता येईल; पण चिंतनाकरिता घटना थोपविल्या आहेत असेही वाटणार नाही, की चिंतनाला निमित्त मिळावे म्हणून त्या मुद्दाम बनविल्या आहेत, असेही वाटणार नाही. वामनरावांच्या रागिणीचे,—किंबहुना इतर कादंबऱ्यांचेही,— तसे नाही. साची सामाजिक कादंबरी म्हणूनही जी वाचता येईल, तिजमधील पात्रांना त्यांनी, 'वामन मल्हार जोशी' या व्यक्तीच्या डोक्यातील तात्त्विक शंकांवर पूर्वपक्ष — उत्तरपक्ष करावयास लाविले आहे. निदान 'रागिणी'तील घटनांशी तरी तिजमधील वादविवादांचा संबंध बेताचाच आहे, हे वामनरावांना तात्त्विक कादंबरीच्या जनकत्वाचा मान देणारांनीही कबूल केले आहे. 'सुशीलेचा देव' आणि 'इंदू काळे व सरला भोळे' या कादंबऱ्यांतील चर्चांचा संबंध रागिणीतील चर्चांहून घटनांशी अधिक असला, तरी त्यांतील घटनाच काही तात्त्विक सिद्धान्त स्पष्ट करण्याकरिता जणू उदाहरणे म्हणून कल्पिल्याशा वाटतात. तत्त्वप्रधान कादंबरी म्हणून वेगळा वर्ग कल्पिणारे टीकाकारही, 'तत्त्वप्रधान' कादंबरीचा हा अर्थ करतील असे वाटत नाही. किंबहुना अ. ना. देशपांडे यांच्यासारखे वाङ्मयेतिहाकार, तात्त्विक कादंबरीत देखील कथानकालाच प्रथमस्थान आहे, याचे या संदर्भात स्मरण देतात; पण लगेच अन्यत्र 'याच कारणामुळे मराठी कादंबरीचे कलावैभव जरी ते (वामनराव) फारसे वाढवू शकले नाहीत, तरी मराठी कादंबरीचे तत्त्ववैभव वाढविण्यात, उच्च श्रेणीच्या तत्त्वजिज्ञासू वृत्तीने जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण मराठीतील कादंबरीलेखनात प्रथमच आणून सोडण्यात, वामनरावांनी स्पृहणीय आणि वंदनीय (!) यश मिळविले, यातही शंका नाही."† असे म्हणतात. एखाद्या कादंबरीतील तात्त्विक चर्चांचा संबंध कथानकाशी नसल्यास ती कादंबरी कादंबरीवाङ्मयाचे 'तत्त्ववैभव' कशी काय वाढवू शकेल हे समजणे कठिण आहे. कोल्हटकर, बापट, गोडबोले, कुसुमावतीबाई, वा. ल. कुलकर्णी आणि अ. ना. देशपांडे यांपैकी प्रत्येकाला वाममनरावांच्या गुणांची जाणीव आहे, तशी दोषांचीही आहे. पण कादंबरीच्या विवेचनात प्रथमस्थान कोणत्या गुणांना आहे, या गोष्टीचा विचार मात्र हे सर्वच लेखक वामन-

* 'Then he wrote a moral novel...'
Legouis & Cazamian : p. 802

† देशपांडे : मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भा. २ पा. ९०

रावांच्या गौरवापुढे गौण समजतात असा भास होतो. मराठी कादंबरीच्या विवेचनात वाङ्मयबाह्य गोष्टींनाच अधिक महत्त्व आले आहे, असे जे या पुस्तकात अन्यत्र म्हटले आहे, त्याचाच हा पुरावा होय. एखाद्या कादंबरीत चर्चेला मोठे स्थान मिळणे वेगळे, आणि घटनाच मुळात निर्जीव, जुजबी आणि कृत्रिम असणे वेगळे. वामनरावांच्या कादंबरीत आढळणाऱ्या घटनांवरून अशी शंका येते की, त्यांचा स्वतःचाच त्या घटनांवर विश्वास नसावा. एखादे काल्पनिक पात्रही जी कृती करते, ती त्या परिस्थितीत त्या व्यक्तीपुरती लेखकाला अपरिहार्य व स्वाभाविक वाटली, तरच लेखक तिचे प्रत्ययकारी वर्णन करू शकतो. वामनरावांची घटनावर्णने इतकी चाचरती आणि अविश्वासयुक्त वाटतात की, एका कृतीऐवजी दुसरीही कृती या ठिकाणी अगदी शक्य आहे, असे लेखक जणू सुचवीत आहे असे वाटते! 'इंदू काळे व सरला भोळे' या नावाजलेल्या कादंबरीत देखील याची विपुल उदाहरणे सापडतील. या कादंबरीचा नायक विनायकराव याची, प्रेमापासून ते सत्याग्रहापर्यंत कोणत्याही कृतीसंबंधीची, वृत्ती वरील विधानाची साक्ष देईल. इंदू काळे ही या कादंबरीची दुय्यम नायिका मानण्यात येते; (माझ्या दृष्टीने सरलेहून ती अधिक जिवंत आहे.) पण तिच्या कृतीच काय त्या विश्वासयुक्त आणि स्वाभाविक वाटतात. किंबहुना विनायकराव व सरला यांच्यापेक्षा तीच अधिक 'वास्तवतापूर्ण' वाटते. जी स्त्री अविचारी आणि हुरळणारी म्हणून लेखकाने रंगविली, तीच अधिक स्वाभाविक, प्रत्ययकारी, आणि कलात्मक निपजावी, ही लेखकाच्या वृत्तीवर व कलेवर एक अकल्पित आणि अप्रत्यक्ष टीकाच नव्हे का? 'सत्यनिष्ठा ही त्यांच्या (वामनरावांच्या) विचारशीलतेची प्रमुख आधारशक्ती" असे अ. ना. देशपांडे म्हणतात. † पण प्रत्यक्ष कृतीवर आणि निश्चित निर्णयावर स्वभावतःच अविश्वास, हे त्यांच्या विचारशीलतेचे फळ होते, असे म्हणणे अधिक रास्त होईल. व्यावहारिक बाबतीत अनिश्चयी असलेले अनेक लेखक व विचारवंत आढळतील; पण विचाराच्या क्षेत्रातच अंतःस्थ अनिश्चय, हे वामनरावांच्या लेखनाचे एक गमक मानावे लागते. जे पात्र लेखकाला अविचारी दाखवावयाचे आहे, तेच अधिक ठळक आणि वास्तव वठावे, हे या विशिष्ट गमकाचेच फल नव्हे ना? विचारीपणा आणि अनिश्चय, समतोलपणा आणि दुहेरीपणा यांचे वामनरावांनी एवढे साहचर्य कल्पिले होते, की, त्यांना आदर्श वाटणारी पात्रे आणि इष्ट वाटणाऱ्या कृती दुबळ्या रंगविल्या जाव्या; आणि त्यांना अप्रिय वाटणाऱ्या कृती आणि व्यक्ती मात्र ठसठशीत निपजाव्या! निदान 'इंदू काळे' या नायिकेच्या बाबतीत तरी हे खरे आहे. कदाचित याचे कारण, तिची गणना 'वेड्या कोकरात' असली, तरी लेखकाला त्या कोकरासंबंधी सहानुभूती आहे, हेही असू शकेल.

खऱ्या तात्त्विक कादंबरीचा विषय किंवा आशय एखाद्या तात्त्विक सत्याच्या रूपाने

† आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास : भाग २, पा. ७७

सांगता येण्यासारखा असतो व त्या तात्त्विक सत्याचा प्रत्यय त्यातील मुख्य पात्रांच्या चरित्रावरून यावा लागतो. या वाङ्मयीन निष्कर्षाला पोषक अशी पाश्चात्य वाङ्मयातील अगदी परस्परविरुद्ध पण समकालीन उदाहरणे उपलब्ध आहेत. डॉ. जॉन्सन् याची रासेलस् ही कादंबरी व्होल्तेर याच्या प्रख्यात 'कँडिड्' या कादंबरीनंतर (दीर्घकथेनंतर) काही आठवड्यांनीच प्रसिद्ध झाली. रासेलस् ही कादंबरी गंभीर, चिंतनपर आणि अद्भुतमिश्र आहे; तर कँडिड् ही दीर्घकथा निर्दय, तल्लख आणि अप्रतिहत उपरोधाने भरलेली आहे. दोहोंच्याही तत्त्वज्ञानाचा रोख एकच आहे; आणि तो त्या काळी पसरू लागलेल्या सर्वंग आशावादाविरुद्ध आणि सर्वंग बुद्धिवादाविरुद्ध आहे. 'कँडिड्' मध्ये मानवाच्या अवास्तव गर्वाचे निर्दय विदारण आहे; तर रासेलस्मध्ये खऱ्या सुखाच्या मार्गाचा शोध आहे.

वरील दोन्ही कादंबऱ्यांचा विषय, नायक-नायिकांच्या मीलनवियोगांच्या भाषेत सांगणे प्रायः हास्यापद होईल. तर उलट 'रागिणी'त तत्त्वचर्चांचा पाऊस पडला असला, तरी रागिणीचा आशय विशिष्ट तत्त्वाच्या भाषेत सांगणे शक्य नाही; नायिकेच्या सुखदुःखांच्या भाषेतच सांगावा लागतो. रागिणीच्या नायकाला लागलेली आध्यात्मिक भूक व तिची तृप्ती यांचे चित्र मात्र लेखकाला घटनांच्या वा मनोविश्लेषणाच्याही द्वारे काढता आलेले नाही, हे टीकाकारांनी मान्य केले आहे. खांडेकर म्हणतात,* "पण रागिणीत काय किंवा इतर कादंबऱ्यांत काय, कथानकाच्या रसपूर्ण गुंफणीत – विशेषतः विविध स्वभावांच्या संघर्षातून कथानक सहजपणे विकसित करण्यात – वामनराव सिद्धहस्त नव्हते, हे दर्शविणाऱ्या अनेक गोष्टी आहेत...रागिणीशी लग्न झाल्यावर भय्यासाहेबांसारखा तिच्यावर अनुरक्त असलेला तरुण, पारमार्थिक कल्पनांनी भारावून जातो, हे सांगताना त्यांनी केलेली घाई कलावंताला शोभण्याजोगी नाही ..." कादंबरीच्या नायकाला पडलेल्या आध्यात्मिक प्रश्नांच्या संबंधाने खांडेकर म्हणतात,† "या प्रश्नांची उत्तरे शोधता शोधता नायकाचा जो विकास झाला असता, त्याने मराठी कादंबरीच्या वैभवात निश्चित भर घातली असती. पण वामनराव या बाबतीत अपुरे पडले."

याचा अर्थ एकच. तात्त्विक चर्चेत वामनरावांची कादंबरी उणी नाही. पण तात्त्विक प्रश्न हे स्त्रीपुरुषांच्या जीवनाचा भाग—म्हणजे कथानकाचा अंगभूत भाग—करणे त्यांना सुळीच जमले नाही. हे त्यांना न जमण्याचे तरी कारण कोणते? स्वतःच्या पात्रांवर व घटनांवर खऱ्या कलावंताचा जेवढा विश्वास असतो, तेवढा वामनरावांचा कधीच बसला नाही. काही कादंबरीकार जसल्या काल्पनिक घटनांत

---

* रागिणी : पार्श्वभूमी, पा. २५८, २५९

† रागिणी : पार्श्वभूमी, पा. २६०

रमतात व तर्कबुद्धी क्षणभर विसरतात, तसल्या घटना जुळविण्याचा पोरकट खेळ आपणही खेळत आहोत, याचे त्यांना जणू हसू येई ! वामनरावांना काही बाबतीत हरिभाऊंपेक्षा श्रेष्ठ मानणारे वा. ल. कुलकर्णीही वामनरावाना प्रसंगवर्णन साधत नसे, असे नमूद करून म्हणतात,‡ "एक तर ते उतावीळपणे भरभर तरी उरकून टाकीत किंवा सावकाशपणे पाल्हाळाने तरी करीत बसत... मात्र ह्या सर्व तपशीलवार वर्णनांबाबतचा जन्मजात कंटाळा त्यांचेकडून ठिकठिकाणी व्यक्त होत असे." कलेतील या वैगुण्याचे मूळ केवळ वर्णनाच्या कंटाळ्यात होते, असे म्हणण्याने समाधान होणार नाही. कारण वर्णनाचा कंटाळा असलेल्या या तत्त्वचिंतकाच्या कादंबरीत, अनावश्यक व किळसवाणी वर्णने आली आहेत, अशीही तक्रार वा. ल. कुलकर्ण्यांसारख्या त्यांच्या कलेच्या भोक्त्यांनी केली आहे. शौचकूप, तिरडी, शेंबूड, ओकाऱ्या यांचा तपशील वामनरावांसारख्या सौजन्याबद्दल आणि सदभिरुचीबद्दल प्रसिद्ध लेखकाने द्यावा, याचे त्यांच्या चाहत्यांना आश्चर्य वाटत आहे. पण लेखकाचा मूळ पिंड लक्षात घेतल्यास त्याच्यासंबंधीच्या आशाही आटोक्यात राहतील व निराशाही तापदायक होणार नाहीत. जो लेखक जीवनचित्रणापेक्षा जीवनचिंतनाला, — नव्हे, पुस्तकी प्रश्नांच्या चर्चेला, – अधिक महत्त्व देई, त्याच्या कादंबरीलेखनात व्यक्तिचित्रणापेक्षा त्या चित्रणाचा उपहास व उबग आढळला तर नवल नाही. आणि म्हणूनच वामनराव यांच्या कादंबऱ्यांना तत्त्वप्रधान कादंबऱ्या म्हणण्यापेक्षा निबंधकाराने लिहिलेल्या कादंबऱ्या हे नाव देणेच अधिक योग्य होईल. कोल्हटकर यांनी वामनराव यांच्या कादंबऱ्यांतील काही दोषांचे मूळ 'हल्ली विशेषतः पाश्चात्यांत पसरलेल्या वस्तुस्वरूपवादात (Realism) सापडेल' असे म्हटले आहे.* कोल्हटकरांचे हे दोषनिदान आतापर्यंतचे आमचे विवेचन वाचणारांना अमळ विलक्षणच वाटेल. स्वतः अवलोकिलेले जीवन यथावत् रंगवून तत्त्वनिष्कर्ष वाचकांवर सोपविणे हे वास्तववादाचे स्थूल स्वरूप होय. वामनरावांच्या कादंबऱ्यात तर या उलट प्रकार दिसतो. असे असता, वर्णनातील ओंगळपणाचा प्रमाद किंवा रागिणीच्या मनात पुनर्विवाहाचे विचार आल्याचे दाखवून त्यांनी (कोल्हटकरांच्या मते) केलेले अनौचित्य, यांचे मूळ कोल्हटकरांना वास्तववादात कसे काय सापडते, हा एक प्रश्नच आहे. वस्तुस्थिती अशी आहे की, वामनरावांनी आपल्या सभोवतालचा, सुधारणासाहाय्यक प्रसंग कादंबरीत योजण्याचा शिरस्ता, आपल्या कादंबऱ्यांत पाळला व काही नावीन्य योजण्याच्या दृष्टीने स्वतःच्या अध्ययन-अध्यापनाच्या क्षेत्रातील विषय त्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांत चर्चारूपाने पेरले. वामनरावांच्या कादंबऱ्यांचे स्वरूप व मूळ वस्तुतः एवढेच आहे. हरिभाऊछाप सामाजिक कथानकात केवळ विषयान्तररूपाने तत्त्वज्ञान आल्यास, त्या कथानकाला

‡ वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन, पा. ७१

* कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह, पा. ५५७

तत्त्वप्रधान कथानक म्हणणे कठिण आहे. तसेच काही अमूर्त अथवा पुस्तकी समस्या असंबद्धपणे डोळ्यापुढे धरून त्यांना दृष्टान्तादाखल जुजबी कथानक जोडणे, म्हणजेही तात्त्विक कादंबरी नव्हे. रागिणीत ज्या चर्चा आल्या आहेत त्यांचा कथानकाशी संबंध नाही; तर 'इंदू काळे व सरला मोळे' या कादंबरीत ज्या घटना व व्यक्ती योजल्या आहेत त्या, 'कलावंताची नीती,' 'ध्येयवाद्याची दुःखे' यांसारख्या अमूर्त आणि ठरीव प्रश्नांना आख्यानसाहाय्याने सुबोध करण्यापुरत्याच जोडल्यासारख्या वाटतात ! तत्त्वचर्चा आणि जीवनचित्रण ही वामनरावांच्या ग्रंथातही एकजीव झाली नाहीत, की मनातही एकजीव नव्हती.

या प्रकरणाच्या आरंभी ज्या आणखी एका प्रख्यात चर्चाप्रधान कादंबरीचा उल्लेख केला आहे तिजमधील चर्चांचा विचार केला, तर खऱ्या चर्चाप्रधान कादंबरीचे स्वरूप लक्षात येईल. 'पथेर दाबी' ऊर्फ 'भारती' या कादंबरीत अधूनमधून विपुल तात्त्विक चर्चा आहेत. या कादंबरीचा नायक सव्यसाची हा महाबुद्धिमान, ध्येयनिष्ठ व गंभीरप्रकृती पुरुष आहे, हे त्याच्या पहिल्या प्रवेशातच वाचकांना पटते. शिवाय त्याचे भवितव्य, एका मोठ्या क्रांतिकारक संघटनेचे भवितव्य, आणि भारताचे भवितव्य, एकमेकांत गुंतली आहेत, हे लेखकाने कुशलतेने दाखविले आहे. या असामान्य बुद्धीच्या क्रांतिकारकाचे जिच्यावर अपत्यनिर्विशेष प्रेम आहे अशी नायिका भारती ही एक खिस्ती तरुणी असल्याने, या क्रांतिकारकांच्या घोर कृत्याबद्दल आणि घोरतर योजनांबद्दल ती पापपुण्यादी शंका काढते. त्या शंकांच्या निमित्ताने या कादंबरीत पाप-पुण्य, हिंसा-अहिंसा, राज्यक्रांती आणि वैयक्तिक कोमल भाव इत्यादी प्रश्नांची चर्चा येते. केवळ पात्रमुखानेच नव्हे तर ग्रंथकारमुखानेही कित्येक गंभीर राष्ट्रीय प्रश्नांची चर्चा या कादंबरीत येते. (ब्रम्हदेशातील इस्लाम-प्रसार, मजुरांची संघटना इत्यादी) परंतु कादंबरीतील घटना व पात्रे काही अमूर्त पुस्तकी प्रश्नांच्या 'भवति न भवति' करिता जुळवल्या आहेत, असे कुठेही वाटत नाही. उलट एका स्वाभाविक कथानकात काही अगांतुक चर्चा घुसडल्या आहेत असेही वाटणार नाही. याहीपेक्षा कौतुकाची गोष्ट म्हणजे कादंबरीतील राजकीय घटना आणि त्यात गुंतलेल्या पात्रांचे वैयक्तिक जीवन हे दोन अलग प्रवाह आहेत, अशी वैरस्यकारक जाणीवही कुठे होणार नाही. उदात्त, प्रबल आणि कोमल मनोविकारांनी ग्रस्त असे स्त्रीपुरुष येथे एका राष्ट्राच्या भवितव्यासाठी स्वतःचे वैयक्तिक जीवन क्षुद्र मानताना दिसतील. (पण ग्रंथकार मात्र देशभक्तांचे वैयक्तिक जीवन क्षुद्र होय, असे समजून तिकडे दुर्लक्ष करताना दिसणार नाही.). या कादंबरीतील चर्चा केवळ कादंबरीकाराच्या विद्वत्तेचा भाग म्हणून कादंबरीत शिरल्यासारख्या वाटणार नाहीत, तर कादंबरीतील पात्रांच्या श्रेष्ठ वैचारिक बैठकीचे उपांग म्हणून आलेल्या दिसतील. त्या जशा पात्रांवर जबरीने लादलेल्या नाहीत, तशाच त्या घटनांवरही जबरदस्तीने लादलेल्या नाहीत. ज्या श्रेष्ठ कार्यात ही गंभीरप्रकृती पात्रे गुंतली आहेत,

त्या कार्यातूनच हे तात्त्विक प्रश्न अपरिहार्यपणे निघतात. त्यामुळे अशी एकही चर्चा आढळणार नाही, की जिच्यामुळे आपण कथानक व पात्रे डोळ्याआड करू शकू. ज्या कादंबरीतील तत्त्वचर्चा कथानकापासून वेगळी काढताच येत नाही, आणि शिवाय ज्या कादंबरीचे कथानक तात्त्विक प्रमेये सिद्ध करण्याकरिता मुद्दाम जुळविलेल्या उदाहरणसमुच्चयासारखे वाटत नाही, तर खऱ्याखुऱ्या मानवचरितासारखे – म्हणजेच इतिहासासारखे – वाटते, त्या कादंबरीलाच तत्त्वप्रधान कादंबरी म्हणता येईल. या दृष्टीने पाहिल्यास वामनरावांची तत्त्वचर्चा पुस्तकी किंवा उपरी वाटते आणि वामनरावांची कथानके जुजबी किंवा amateurish वाटतात. पण येथे 'पुस्तकी तत्त्वचर्चा' या पदसंहतीचा खुलासा केला पाहिजे. जी तत्त्वचर्चा लेखकाच्या डोक्यात खरीखुरी उद्भवलेलीच नव्हती ती चर्चा, असाही 'पुस्तकी' या उपपदाचा एक अर्थ होतो. पण वामनरावांच्या बाबतीत अर्थातच तो खरा नाही. त्या अर्थाने वामनराव स्वतः तत्त्वचिंतक होते; तत्त्वचिंतन हा त्यांच्या जीवनाचा भाग होता. पण त्यांच्या पात्रांच्या जीवनाचा आणि त्यांनी कल्पिलेल्या घटनांचा मात्र तत्त्वचिंतन हा अविभाज्य भाग क्वचितच होत असे. आणि सुशीलेच्या किंवा इंदूच्या जीवनासारख्या जीवनात, जेव्हा एखादे तत्त्व अविभाज्यपणे उद्भवते, तेव्हा ते तत्त्व स्वाभाविक असले, तरी ते जीवनचित्रण मात्र अगदीच शुष्क, अस्थिपंजरवत् किंवा नकाशेवजा असते. एखादे जीवनचित्र रक्तमांसाने रसरसलेले करण्याकरिता, हरिभाऊ किंवा फडके यांच्यासारखे बारीक 'भरतकाम' करीत बसावे लागते, असा मात्र येथे ध्वनी नाही. वामनराव आणि केतकर यांना तपशिलाचा कंटाळा होता असे म्हटलेले आढळते; पण सुदीर्घ तपशील न देताही चित्रण रसरशीत करता येते, हे मोपाँसाँ, रवीन्द्रनाथ व शरदबाबू यांच्या 'अल्परेषात्मक' चित्रपद्धतीवरून दिसून येईल. वामनराव तपशिलाला महत्त्व देत नसत, हे त्यांच्या कलेचे विश्लेषण पुरेसे नसून, ते पात्रांना आणि घटनांनाच महत्त्व देत नसत, येथपर्यंत ते विश्लेषण निर्भीडपणे रेटणे अपरिहार्य आहे. कादंबरीतील घटना प्रत्यक्षसदृश करण्याकरिता, त्यांत 'verisimilitude' आणण्याकरिता, जे कसब योजावे लागते, त्याला केतकर आणि वामनराव दोघेही पोरखेळ समजून हसत आहेतसा भास जागजागी होतो.

पण या दोघां चर्चाप्रधान कादंबरीकारांचे प्रान्त वेगवेगळे असल्याने, या घटना-विषयक बेपर्वाईचे त्यांच्या कादंबऱ्यांवर परिणाम मात्र भिन्न झाले. वामनराव तत्त्वाच्या प्रांतात उभे राहून प्रत्यक्षसदृश तपशिलाकडे तुच्छतेने पाहात, तर केतकर मनोविश्लेषणावर आणि समाजविश्लेषणावर आरूढ होऊन भोवतालच्या समाजजीवनातील अर्थपूर्ण घटना टिपीत असत. अमूर्त (abstract) तत्त्व हा केतकरांच्या कल्पित सृष्टीचा उगम नसल्याने, केतकरांनी व्रात्यपणाने, बेपर्वाईने व धसमुसळेपणाने निवडलेल्या घटनाही, फार तर तुटक वाटतात,– पण कृत्रिम कधीच वाटत नाहीत. कारण बोलून चालून त्या प्रत्यक्ष समाजावलोकनातूनच उचललेल्या असतात,व समाजविश्लेषणाकरताच न्याहाळ-

लेल्या असतात. येथे पुन्हा एक खुलासा केला पाहिजे. केतकरांच्या घटना व व्यक्ती कृत्रिम नसतात, याचा अर्थ त्या निर्जीव व खोट्या वाटत नाहीत एवढाच आहे. त्यांची संभाषणे हरिभाऊ किंवा फडके यांनी लिहिलेल्या संभाषणासारखी नाट्यगुणांनी प्रत्यक्षसदृश बनलेली असतात, असा मात्र नव्हे. अत्यंत वास्तव आणि (समाज-विश्लेषण दृष्ट्या) अर्थपूर्ण अशा प्रसंगात, अगदी जिवन्त अशी पात्रे वागत आहेत, सुखी वा दुःखी होत आहेत, असाच वाचकांना विश्वास वाटतो. पण ती बोलत आहेत मात्र केतकरांच्यासारखे, असे वाटते ! म्हणजे केतकरांच्या कादंबरीतील घटना वास्तव असतात, पण चित्रण ढोबळ, बेपर्वा किंवा खोडकर असते. त्यामुळे केतकरांच्या कादंबऱ्या कलेच्या दरबारात गुन्हेगार ठरल्या, तरी वास्तवतेच्या दरबारात गुन्हेगार ठरणाऱ्या नाहीत. तर उलट वामनरावांच्या कादंबऱ्या, नीटनेटक्या शैलीपुरती कलेचीही कदर करतात. पण इतर बाबतीत केतकरांच्याइतक्याच कलाशून्य आहेत. पण वास्तवता किंवा जिवंतपणा हे जर कलेचे प्रमुख अंग मानले, तर त्या प्रमुख अंगाच्या दृष्टीने, वामनरावांच्या कादंबऱ्या केतकरांच्या कादंबऱ्यांहूनही कलाशून्य आहेत.

केवळ प्रत्यक्षसदृश संभाषणे व तपशील यांच्याबाबतच केतकर बेपर्वा आहेत असे नव्हे. कादंबरीकार या नात्याने त्यांचा प्रमुख दोष सुसंघटित कथानकाच्या अभावात व प्रमाणबध्दतेच्या अभावात आहे. एखादा वास्तववादी कादंबरीकार या बाबतीत दुर्बल असल्यास, तो त्याच्या रचनात्मक कल्पनाशक्तीचा दोष होय. सुटसुटीत पात्रानुरूप संवाद, प्रत्येक प्रसंगाला अनुरूप पार्श्वभूमी, व प्रत्येक प्रसंग समग्र कथानकाला पूरक असणे, ही कादंबरीच्या कलात्मक 'आकारा'ची आपण अंगे समजतो. परंतु कादंबरीचा हा सुबकपणा, आकार, अथवा 'form', प्रत्यक्ष जीवनाच्या प्रकृतीशी विसंगत आहे हे कणखर वास्तववादी मनांना नेहमीच डाचत असते. प्रत्यक्ष मानवी जीवनाच्या शेवटच्या अंकात जीवनात आरंभलेली सर्व कार्ये नीटपणे समाप्त झालेली, सर्व पात्रे एकत्र आलेली, कुठे दिसतात? जीवनातील प्रत्येक प्रवेशाचा संपूर्ण जीवन-नाट्याशी कार्यकारण संबंध कुठे दिसून येतो? जीवनातील प्रत्येक संवाद चटकदार आणि स्वभावनिदर्शक असतोच असे कुठे आहे? मग कादंबरीत तरी प्रत्येक प्रसंग संविधानकाला पोषक, प्रत्येक संवाद स्वभावनिदर्शक असण्याचा संकेत काय म्हणून? अशा तऱ्हेचे प्रश्न प्रख्यात कलामीमांसक व स्वतः कादंबरीकार असलेल्या पाश्चात्य विचारवंतांनीही विचारलेले आढळतात.* मग वामन मल्हार आणि डॉ. केतकर यांच्यासारख्या, मुळातच कलेसंबंधी उदासीन असलेल्या

* N. C. Chernishevsky (1828-1889) Life and Aesthetics: Extract in 'Documents of Literary Realism': Becker' रशियनमधून इंग्रजीत भाषान्तर, १९३५.

तत्त्ववेत्त्यांना त्या प्रश्नांनी त्रस्त केल्या स नवल नाही. तुमच्या कलेत घोटीव, रेखीव जीवनचित्र उभे असते ना ? मग आम्ही मुद्दाम जीवनाचे ओबडधोबड तुटक तुकडे आमच्या कादंबरीत मांडणार ! असा हा वास्तवाग्रही आडदांडपणा असतो. पण कलेतील स्वाभाविकता देखील मनुष्यकृत असणार, आणि ओबडधोबडपणा (crudeness) देखील कलात्मक असणार, हे विरोधाभासात्मक सत्य डॉ. केतकरांसारखे तत्त्ववेत्ते विसरतात ! प्रत्यक्ष जीवन आणि त्याची कलात्मक प्रतिकृती यांचे मूळ स्वरूप व मूळ हेतूच वेगळे आहेत, याकडे संशोधकी बाण्याच्या वास्तववादी लेखकांचे दुर्लक्ष होते. प्रत्यक्ष जीवन कितीही चमत्कृतिपूर्ण, भावनोद्दीपक वा अर्थपूर्ण असो, जीवन म्हणजे कादंबरी नसून कादंबरीला लागणारा कच्चा मालमसाला होय. त्या मालाची कादंबरी बनवताना मूळ सृष्टीकडे पाठ फिरवून, कलेची वेगळी सृष्टी उभी करण्याचा ' कृत्रिमपणा ' वा ' खेळ ' पत्करावा लागतो, हे सत्य कलाविघातक ' वास्तवाग्रह ' धरणारे संशोधक तर विसरतातच, पण निकोलाय् जी. चर्निशेव्ह्स्कि यांच्यासारखे प्रख्यात रशियन कलामीमांसकही वास्तवाचा अवास्तव हट्ट धरून, विसरतात, असे आढळून येईल.

केतकरांनी समकालीन कादंबरीतील कृत्रिमतेला तुच्छ लेखून अनेक प्रकारचा अवखळपणा केला. निवेदनात, स्वभावचित्रणात, संविधानकरचनेत व संवादातही त्यांनी कलात्मकता संभाळली नाही. इतकेच नव्हे, तर मुद्दाम लोथाडली व हेटाळली. सुबक व प्रमाणबद्ध चित्रण साधण्याने आपण कृत्रिम व रेम्याडोक्या कादंबरीकारांत जाऊन सामील होऊ, असा त्यांनी धसका घेतला होता. पण ओबडधोबड चित्रण, उपहासयुक्त शैली व प्रमाणशून्य कथानक म्हणजे अकृत्रिमता, असा अर्थ खासच् नव्हे ! केतकरांच्या कृत्रिमतेच्या तिटकाऱ्याचे पर्यवसान कलेच्या उपेक्षेत, – आणि अभावात – झाले असल्यास नवल नाही. कलेशी फारकत असलेला कादंबरीकार जी वास्तवता देऊ शकेल, तीच अखेर केतकर देऊ शकले.

पण केतकरांनी कलेविरुद्ध एवढाच गुन्हा केला असे नव्हे. त्यांचा मुख्य गुन्हा वेगळाच आहे. कलेत अमूर्त (abstract) तात्त्विक चर्चेला आणि विश्लेषणाला स्थान फार कमी आहे. असलेच, तर ते काही चिन्तनशील पात्रांच्या भाषणात वा चिन्तनात आहे. स्वतः लेखकानेच तात्त्विक चर्चा आणि विश्लेषण यांचा पाऊस पाडला, तर त्याने कलेच्या प्रांतात ' अ–कले 'ला मोकाट सोडली, असे म्हणावे लागेल. तसे पाहिले, तर कथानक बाजूला टाकून किंवा कथानक ओढून ताणून, पुस्तकी चर्चा केतकरांनी फार केल्या नाहीत. केतकरांच्या कादंबऱ्यांहूनही अधिक पुस्तकी चर्चा असलेल्या कादंबऱ्या दाखविता येणार नाहीत असे नाही, परंतु केतकरांची प्रायः सर्वच स्त्री-पुरुष पात्रे समाजशास्त्रज्ञ असल्यासारखी – निदान महाबुद्धिमान असल्यासारखी – बोलतात. त्यांच्या कादंबऱ्या रूक्ष किंवा कंटाळवाण्या आहेत असे कोणीही बुद्धिमान मनुष्य म्हणणार नाही. पण त्या कादंबऱ्यांतील आकर्षण, ' जीवन

पाहिल्याचे', – 'घटना व व्यक्ती पाहिल्याचे' असण्यापेक्षा, बुद्धिमान स्त्रीपुरुष स्वतःच्या जीवनाची व सामाजिक ओघप्रत्यौघांची 'चर्चा करताना पाहिल्याचे', – आहे. आता, केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील चर्चाही अधिक 'वास्तववादी' आहेत हे खरे. पण या विधानाचा अर्थ थोडा स्पष्ट केला पाहिजे.

एखाद्या खऱ्याखुऱ्या आणि समाजविश्लेषणदृष्ट्या आणीबाणीच्या प्रसंगात असलेली पात्रे आपल्यावरील सामाजिक दडपणासंबंधी वा जबाबदारीसंबंधी बोलत आहेत; आपल्या सभोवतालच्या आधुनिकतम दांभिकपणाचा व सुधारणेचा बुरखा बाजूला करीत आहेत, असेच आपणांला केतकरांच्या कादंबऱ्यांत आढळून येईल. पुस्तकी, निर्जीव, आणि जीवनाशी असंबद्ध असे संवाद केतकरांच्या कादंबरीत आढळणार नाहीत. तसेच त्यांच्या कादंबऱ्यांतील संवाद पुस्तकी नसतात, एवढेच केवळ नव्हे, तर ते आधुनिकांच्या पुस्तकी ज्ञानावर आघात करणारे असतात; उलट इतर तथाकथित पुरोगामी कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्यांतील संवाद दोन पिढ्यांपूर्वीच्या अज्ञानावर आघात करीत राहिलेले असतात. या दृष्टीनेच केतकरांच्या कादंबऱ्यांतील चर्चा वास्तववादी आणि पुरोगामी असतात, आणि या दृष्टीने केतकरांच्या चर्चांचे साम्य फक्त बर्नार्ड शॉ यांच्या कादंबऱ्यांतील वादविवादाशीच आहे, असे म्हणता येईल.

* * *

२९ चर्चाप्रधान कादंबरी : डॉ. केतकर

काही अविस्मरणीय पात्रे — प्रियंवदा : कुसुमावतीबाईंची टीका; कालिंदी, मत्त-मयूरी, शारदाबाई—मराठी कादंबरींतील असांकेतिक पुरुषपात्रांची वाण—केतकरांचे काही उनाड नायक आणि 'मनस्वी' स्त्रिया—महाभारतसदृश तंत्राचा दावा—केतकरांचे आत्मसमर्थन——केतकरांची वास्तवता आणि इतरांची वास्तवता——वस्तु-निष्ठतेतूनही बाकी राहणारी आत्मनिष्ठा—मार्क्सवादी वास्तवता——समकालीन पक्षभेदा-बाबतचे ताटस्थ्य——समाजप्रवाहांचे चित्रण : राजवाडेकृत लक्षण——केतकरांचा सहेतुक ओबडधोबडपणा——निकोलाय् चर्निशेव्स्ह्कीचा आधुनिक वाङ्मयावरील आक्षेप—— अकृत्रिमता म्हणजे कलाशून्यता नव्हे——केतकर बेपर्वाच केवळ नव्हेत, कलेत उणेही——महाभारतातील बहुकेन्द्र कथानक आणि उदात्तता——हरिभाऊ आणि केतकर : दोघांच्याही वास्तववादाला अनुयायी नाहीत——वास्तववादाचे नवे फाटे : प्रादेशिकता आणि मनोविश्लेषण——केतकरांवरील 'कुत्सित' चित्रणाचा आरोप : कुसुमावतीबाई

चर्चाप्रधान कादंबरी : डॉ. केतकर

आणखीही एका बाबतीत केतकरांच्या कादंबऱ्यांत खऱ्या कादंबरीचे घटक – स्फुट आणि तुटक स्वरूपात का होईना – आढळतात. ज्याला कथानकातील प्रमाणबद्धता व सुसूत्रता म्हणतात, ती केतकरांना कधीच जमली नाही, असे म्हटले तरी चालेल. पण कादंबरीचे हे बाह्य किंवा आकारात्मक अंग म्हणता येईल. कोणत्याही वाङ्मय-कृतीपासून दोन प्रकारच्या सौंदर्यांची अपेक्षा असते. एक रचनात्मक सौंदर्य आणि दुसरे आशयात्मक सौंदर्य. एखादी कादंबरी प्रमाणबद्ध नसेल, तिच्या कथा-नकाची अंगे सुसंगत नसतील आणि तरीही तिजमध्ये वाङ्मयीन सौंदर्याचा अंश – मोठा अंशही – असू शकेल. एखादी कादंबरी निर्दोष असूनही कंटाळवाणी असू शकेल; आणि शंभर दोष असूनही वाचनीय असू शकेल, असे जे 'विकार ऑफ् वेक्फील्ड्'च्या निमित्ताने म्हटले आहे, त्याचा अर्थ हाच होय. केतकरांच्या कादं-बऱ्यांत, एका घटनेतून दुसरी घटना सहज निघणे, आणि सर्व घटना एकमेकींशी संबद्ध आणि एकंदरीत प्रमाणबद्ध असणे, या अर्थाने कलात्मकतेचा अनुभव येत नसेल. पण काही अविस्मरणीय स्त्री-पुरुषपात्रे निर्मिलेली पाहण्याचा आनंद खास मिळतो. गोंडवनातील प्रियंवदेने 'नवऱ्या'ला लिहिलेली पत्रे कुसुमावतीबाई देशपांडे यांना अस्वाभाविक वाटली, तरी ती पत्रे कुसुमावतीबाईंच्या स्वभावाशी वा त्यांना आवडणाऱ्या स्त्रीच्या स्वभावाशी विसंगत आहेत, एवढाच याचा अर्थ घेता येईल. केतकरांची प्रियंवदा जुन्या-नव्या पिढीच्या स्त्रीपुरुषांची आवडती होण्यासारखीच आहे; आणि तिची पत्रे तिच्या खोडकर स्वभावाला शोभेशीच आहेत. कालिंदी, मत्तमयूरी, शारदाबाई या स्त्रियाही सामाजिक दृष्ट्या अपवादभूत, पण कलादृष्ट्या स्वाभाविक, वास्तव आणि अविस्मरणीय अशाच आहेत. तीच गोष्ट पुरुषांची. कादंबरीकाराच्या समाजसुधारणाविषयक मतांचे कपडे चढविण्याकरिताच उभे केलेले कितीतरी निर्जीव पुरुष मराठी कादंबऱ्यांत इतस्ततः विखुरलेले दाखविता येतील. त्या मानाने मराठीतील खलपात्रे आणि गौण पात्रेच अधिक स्वाभाविक वठतात. वामनरावांची

प्रिय ध्येये व संशयवाद पेलण्याकरिता आणि सांगण्याकरिता रंगवलेल्या विनायकरावापेक्षा, 'इंदू काळे व सरला भोळे' मधील भाऊ काळेच अधिक स्वाभाविक व म्हणून जिवंत वाटतो. वस्तुतः भाऊ काळे हाही दुबळा आणि नाकर्ता आहे. पण त्याचा दुबळेपणा व त्याचा अनिश्चय विनायकरावांच्या अनिश्चयाप्रमाणे पुस्तकी तार्किकतेतून निघत नाही. पण मराठी सामाजिक कादंबऱ्यांत जर सर्वांत अधिक कशाची वाण असेल, तर ती असांकेतिक, स्वैर व मर्द पुरुषांची. सभ्य, सुशिक्षित आणि वर्तमानपत्री ध्येये संभाळणारे नायक हा मराठी कादंबरीला जडलेला एक प्रकारचा 'ॲनीमिया'च होय, असे काही मनोवृत्तीच्या लोकांना तरी केतकरांच्या काळी खास वाटले असते. केतकरही या मनोवृत्तीच्या लोकांतच मोडतात. या सांकेतिकताविरोधातूनच त्यांच्या पहिल्या कादंबरीतील दोन श्रीमंत, उनाड, पण मर्द नायक निघाले आहेत असे म्हणता येईल. गोंडवनातील प्रियंवदा या कादंबरीतील या नागपुरी तरुणांखेरीज, जो तिसरा प्रमुख पुरुष केतकरांनी रंगवला आहे, तो खऱ्या व्यक्तीवरून रंगवला असला, तरी सांकेतिक आणि 'सभ्य' विद्वानापेक्षा अर्थातच वेगळा आहे. जिवंत वा समकालीन व्यक्तीवरून काल्पनिक पात्रे रंगवावीत की नाही, हा प्रश्न स्वतंत्र आहे. ऐतिहासिक व्यक्तींना कादंबरीत आणून थोडेफार कपोलकल्पित जीवन जगावयाला लावणे तर आपण साहित्यसंमत समजतोच. इतिहासप्रसिद्ध 'झालेली' नव्हे, तर 'होण्यासारखी' व्यक्ती, केतकरांनी 'गोंडवनातील प्रियंवदे'मधील वैजनाथशास्त्र्यांच्या रूपाने योजिली, हाच काय तो त्यांचा वाङ्मयीन अतिप्रसंग म्हणता येईल. अर्थात् ही कादंबरी प्रसिद्ध होण्याच्या सुमारास तर इतिहासाचार्य राजवाडे — वैजनाथशास्त्रींचे मूळ पुरुष — गतकालात जमा झाल्याने 'ऐतिहासिक'च झालेले होते.

पण येथील मुख्य मुद्दा वेगळा आहे. असांकेतिक आणि मर्द पुरुषपात्रे मराठी कादंबरीवाङ्मयात जास्तीत जास्त प्रमाणात केतकरांनीच आणली असे म्हणता येईल. केतकरांची स्त्रीपात्रे आणि पुरुषपात्रे दोन्हीही मनस्वी, अविस्मरणीय आणि कमनीय आहेत. ती काहीशी अपवादात्मक असली, तरी ती मूलतः अस्वाभाविक किंवा अवास्तव नाहीत. त्यांची बोलण्याची पद्धत मात्र कमालीची 'पितृमुखी' आहे, हे नाकबूल करता येणार नाही!

पण एखादा कादंबरीकार अविस्मरणीय व्यक्ती आणि प्रसंग, अव्यवस्थित कथानकातून वाचकांना सादर करीत असेल, तर त्याच्या कादंबऱ्यात वाङ्मयीन गुण अगदीच नाहीत, त्याच्या कादंबऱ्या म्हणजे प्रबंध आहेत, असे म्हणणे रास्त होणार नाही. केवळ लालित्यपूर्ण आणि कोटिबाज संवादांपेक्षा अविस्मरणीय पात्रांना आणि प्रसंगांना कादंबरीच्या गुणवत्तेत खासच अधिक महत्त्वाचे स्थान दिले पाहिजे. आपल्या अनौरस अर्भकासह खडकवासल्याच्या तलावात जीव द्यायला निघालेली कालिंदी, प्रतिष्ठित विवाहाविरुद्ध बंड करून अखेर विवाह-

संस्थेच्या फायद्यांचा विचार करू लागलेली कालिंदी; वैजनाथशास्त्र्यांच्या ज्ञानसेवाव्रतावर लुब्ध झालेली आणि त्यांच्या सौख्यविहीन एकाकी जीवनाने व्यथित झालेली शारदाबाई, यांची निर्मिती म्हणजे केवळ प्रबंधकाराची कृती खासच म्हणता येणार नाही. फार कशाला ? कल्पनासृष्टीसंबंधीचा हा प्रश्न थोड्या कल्पकतेच्या साह्याने हाताळायचा म्हटला, तर असे विचारता येईल : 'केतकरांच्याच तोडीचे संशोधक आणि केतकरांच्या तोडीचेच आर्षपंडित विसूभाऊ राजवाडे, वरील अविस्मरणीय स्त्रीपुरुष आणि अविस्मरणीय प्रसंग रंगवू शकले असते काय ?' आम्ही तर असे म्हणू की, राजवाडे आणि केतकर यांच्या प्रतिभेच्या जातीत जेवढी तफावत आहे, त्याहून हरिभाऊ आणि केतकर यांच्या प्रतिभेच्या जातीत तफावत कमी आहे. हरिभाऊ आणि केतकर दोघेही सामाजिक कल्पनासृष्टीत रमणारे आहेत. हरिभाऊ आपली कल्पनासृष्टी परिचित समाजाशी अधिक जुळती आणि नीटनेटकी करीत एवढेच काय ते.

पण 'नीटनेटकी कादंबरी लिहिण्यात अपयश आलेला कादंबरीकार' एवढेच केतकरांचे वर्णन केले, तर मात्र ते वस्तुस्थितीला सोडून होईल. केतकरांचा तो प्रयत्नही नव्हता, व आदर्शही नव्हता. ज्ञानकोशकल्पनेपासूनच त्यांनी – यथार्थपणे म्हणा की अयथार्थपणे म्हणा – आपल्याकडे महाभारतकार व्यासाची भूमिका घेतली होती. * महाभारतकारांनी तत्कालीन ज्ञानाची व्यवस्था लावली, आधुनिक ज्ञानकोशकारही तेच करीत आहे, अशी केतकरांची आश्चर्यकारक आत्मविश्वासाची, पण भारतीय परंपरा सतत समोर ठेवणारी भूमिका असे. कादंबरीलेखनातही ते प्रचलित आदर्श शिरोधार्य मानण्यास तयार नव्हते. त्या काळी प्रचलित आदर्श वास्तववादाचा होता, हे या विवेचनाच्या आरंभीच आपण पाहिले आहे. परंतु वास्तववाद हा खंडतुल्य आहे; त्यात स्वभावानुरूप आणि विषयानुरूप अनेक प्रांत संभवतात. हरिभाऊंची सामाजिक कादंबरी ही प्रायः कौटुंबिक कादंबरी होती; तर केतकरांची सामाजिक कादंबरी ही बदलत्या काळात महाराष्ट्रीय जीवनात येऊन मिळणाऱ्या विविध ओघांसंबंधीची कादंबरी होती. हरिभाऊंचा वास्तववाद हा प्रामुख्याने मांडणीचा वास्तववाद, अथवा 'Realism of presentation' होता, तर केतकरांचा वास्तववाद हा प्रामुख्याने आशयाचा वास्तववाद होता. मांडणीच्या बाबतीत हरिभाऊ वास्तवतेचीच नव्हे, तर प्रत्यक्षसदृशतेची (Verisimilitude ची) कास धरीत; तर आशयात वास्तव, नव्हे, 'अतिवास्तव' असणारे केतकर मांडणीच्या बाबतीत कधी जुनाट निवेदनाची तर कधी प्रक्षोभकारी वास्तववादाची कास धरीत. वास्तव कथाप्रसंगाच्या साहाय्याने भरपूर समाजविश्लेषण आणि मनोविश्लेषण करणे, समाजविकासाची प्रक्रिया समजावून देणे, हे त्यांच्या कथाबाज्ञयाचे उद्दिष्ट असे.

* ज्ञानकोशाच्या प्रथम खंडाच्या आरंभी छापलेले 'रूपकात्मक' चित्र पाहावे.

अनुक्रम ५१८२१ वि. १९५६
क्रमांक ११०५१ वि. ३८१

चर्चाप्रधान कादंबरी : डॉ. केतकर

अनेकमूल असा कथावृक्ष घेणे आणि कथेच्या द्वारे वाचकांना समाजविकासाची आणि संस्कृतिविकासाची तत्त्वे सांगणे, या उद्दिष्टाच्या बाबतीतही केतकर स्वतःला महाभारतसंप्रदायाचे समजत असले, तर आश्चर्य नाही. ऋषींचा वर्ग पुन्हा निर्मिण्याची केतकरांना हाव होती, हे त्यांच्या कादंबऱ्यांतील ध्येयवादी भागावरून दिसून येण्यासारखे आहे. किंबहुना बारकाईने पाहिल्यास ते स्वतःला व विसूभाऊ राजवाड्यांना अशा ऋषिवर्गातील मानीत असेही दिसून येईल. सांसारिक जीवनाच्या बाबतीत व द्रव्यार्जनाच्या बाबतीत, अशा 'आर्ष' पुरुषांना जसे खास हक्क असावेत असे त्यांचे मत होते, त्याप्रमाणेच कादंबरीलेखनाबाबततही असावेत, असे त्यांना वाटल्यास नवल नाही. जेव्हा ते 'मी तुम्हां सर्वांपेक्षा चांगला कादंबरीकार आहे' असे म्हणत, तेव्हा त्या 'तुम्हां'त ते हरिभाऊंचा समावेश करीत असतील, असे — निदान त्यांच्या द्वितीय पुरुषाच्या उपयोगावरून तरी — वाटत नाही. त्यांनी केवळ बालसदृश ऐटीने अधिक्षेपिलेल्या 'तुम्हांत' माडखोलकर, फडके व वामन मल्हार एवढेच कादंबरीकार बहुधा असावेत. पण तत्त्वप्रधान वा चर्चाप्रधान कादंबरीतील हे दोष, आपण 'तत्त्वप्रधान कादंबरी कशी असावी ?' हा प्रश्न सोडविण्याकरिता पाहात नसून, मराठी कादंबरीला लागलेले प्रौढ आणि आधुनिक वळण हरिभाऊंनंतरच्या कादंबरीकारांनी कितपत वाढीला लावले, हे शोधण्याकरिता पाहात आहोत. या दृष्टीने आतापर्यंतच्या विवेचनातून निघणारे निष्कर्ष पाहण्यासारखे आहेत. फडक्यांनी हरिभाऊंचा वास्तववाद नकली बनवला, म्हणजे समकालीन समाजाच्या खऱ्या अवलोकनाऐवजी खोटी — आशयशून्य, विश्लेषणशून्य पण सुखद, स्वप्नप्राय, — समाजचित्रे देण्याला प्रारंभ केला. वामनरावांनी सामाजिक 'वास्तवा'चा उपयोग वैयक्तिक पूर्वपक्ष उत्तरपक्षांना केवळ झालर म्हणून केला; माडखोलकरांनी अवास्तव, विकृत सामाजिक चित्रे आणि वर्तमानपत्री चर्चा यांचे मिश्रण समर्थ, सकस, आणि उत्तेजक भाषाशैलीने आकर्षक बनविले; सुभाषितप्रचुर कोटिबाज संवाद आणि मानवतावादी दृष्टिकोन यांच्या लोभाने खांडेकरांनी वास्तववादी कडकपणाला रजा दिली. पण सुबद्ध, एकसूत्री कथानक, प्रत्यक्षसदृश संवाद व मधुर, सुपरिचित मराठी शैली यांपैकी एकही साध्य नसलेले शास्त्रज्ञ केतकर हे स्वभावतःच आधुनिक वास्तववादाला, किंबहुना 'Naturalism' ला जवळ होते. खरा वास्तववाद हा कोणतेही नैतिक तत्त्व वा ध्येय गृहीत धरून चालत नाही, तो केवळ प्रत्यक्ष अवलोकित समाजजीवनावर भर देतो, हे जर खरे असेल, तर व्यक्तिशः माणसांकडे व संघटित समाजजीवनाकडे पाहण्याची केतकरांची दृष्टी खरीखुरी वास्तव आणि शास्त्रीय होती, असे म्हणावे लागेल. कधी कधी तर ते समाजाकडे एखाद्या वनस्पतिशास्त्रज्ञाच्या वा प्राणिशास्त्रज्ञाच्या डोळ्यांनी पाहात आहेत की काय, अशीही शंका येते ! 'परागंदा' कादंबरीत अमेरिकेत जन्मलेल्या व वाढत असलेल्या भारतीय तरुण पिढीकडे केतकर ज्या

निर्विकार दृष्टीने पाहात आहेत, ती दृष्टी जणू समाजरूपी बगीच्याची स्वतंत्र विचाराच्या जोरावर नवी लागवड करणाराचीच आहेसा भास होतो. या विज्ञानाधिष्ठित समाजवर्धनात वा 'लागवडी'त, ते आधुनिक घटनांसंबंधी कमालीचे जागृत असूनही भारतीय परंपरेसंबंधी मात्र उदासीन नाहीत. या कादंबरीत त्यांनी कल्पिलेल्या व चितारलेल्या घटना जिवंत, स्वाभाविक, आकर्षक व क्वचित हृदयस्पर्शीही आहेत. त्यांच्या या प्रकारच्या कल्पनासृष्टीत रूढ कादंबरीकल्पनेच्या दृष्टीने काय कमी आहे, हे पाहाण्याचे भानही वाचकांना राहू नये, इतक्या नावीन्याचा त्यांनी मारा केलेला आहे. रॉबिन्सन् क्रूसो, गलिवरचे प्रवास यांसारख्या कादंबऱ्यांतील वास्तवप्राय, पण अशक्य, अशा घटना वाचून मनुष्य जसा चिंतनात चूर होऊन जातो, तशी स्थिती केतकरांची लोकविलक्षण कल्पनासृष्टी पाहून होते. महाराष्ट्रीय जीवनाची जी बाजू तुम्ही पाहिली नाही, कल्पनेतही आणली नाही, ती तुमच्यापुढे धरणे; आणि जी बाजू तुम्ही रोज पाहात आहात तिच्यातील तुम्हांला अज्ञात अशी समाजशास्त्रीय गुंतागुंत उकलून दाखविणे, हा या समाजशास्त्रज्ञाचा उद्योग आहे, असे आपणांस कादंबरी खाली ठेवल्यावर आढळून येते!

पण अवलोकनातील आणि निवेदनातील केतकरांचा उद्देशच सर्वसाधारण कादंबरीकारापेक्षा वेगळा आहे असे दिसून येईल. प्रत्यक्षसदृश आणि एकसूत्री कथा रचणे हा सामान्य कादंबरीकाराचा अट्टाहास असतो. तो वास्तववादाचे यज्ञकंकण हाती बांधून का निघालेला असेना, एका घटनेतून दुसरी घटना, एका प्रकरणातून दुसरे प्रकरण बिनबोभाट, वाचकांना न डाचता, न सलता निघालेले दाखविणे हे तो आपले नैष्ठिक व्रत मानतो, असे दिसून येईल. वास्तववादावरही कलावादाचा हा एक पगडाच आहे, असे काही प्रसिद्ध पाश्चात्य कलामीमांसकांनाही जाणवलेले आहे. केतकर 'परागंदे'च्या उपसंहारात म्हणतात: "जेव्हा चालू असलेला आयुष्यक्रम मनोरंजक करण्याचे कौशल्य लेखकास नसतें, तेव्हा तो कृत्रिम संविधानक तयार करून कथा मनोरंजक करू पाहातो.". "वाचकवर्ग किंवा टीकाकारवर्ग देखील या प्रकारच्या खोट्या समाजचित्राला इतका सोकावलेला असतो, की 'कारस्थान' किंवा अद्भुत गुणांनी भरलेले नायक व तसल्याच नायिका ज्यात नसतील ती कादंबरी त्यास अपूर्ण वाटू लागते." "कथेचा कथापणा कारस्थानामुळे उत्पन्न होत नसून अनेक माणसे एकत्र मिळून जो व्यवहार होतो, त्यामुळे उत्पन्न होतो."

केतकरांच्या या स्पष्टोद्गारांवरून कादंबरीलेखनाबद्दल त्यांची समकालीन कादंबरीकारांपेक्षा वेगळी मते होती हे दिसून येईल. आपण ज्ञानकोशकार असल्याने आपल्या विघडलेल्या कादंबऱ्यांनाही वेगळे महत्त्व आहे, या भरंवशावर ते कादंबरीलेखनाकडे वळले, असे दिसत नाही. आपण विघडलेल्या कादंबऱ्या लिहिल्या असे

केतकरांचे मत नसून, सुधारलेल्या कादंबऱ्या लिहिल्या असेच मत आहे. आपल्या कादंबऱ्यात सुद्दाम घडविलेल्या भेटी वा वियोग नाहीत; आपल्या कादंबऱ्यांतील स्त्रीपुरुषपात्रे वाचकांना गोड लागतील असे संवाद सुद्दाम जुळवून करीत नाहीत; आपल्या कादंबरीतील स्त्रीपुरुषांची चित्रे आपण आदर्श सुधारक, आदर्श गृहिणी, लोकप्रिय कॉलेजकुमारी वाचकांपुढे धरण्याकरता काढलेली नसून, जशी समाजात भेटली व भेटतील तशी काढली आहेत, असा केतकरांना अभिमान होता. वास्तविक इतर प्रातिनिधिक कादंबरीकारही वास्तवचित्रणाचा गर्व बाळगीतच असतात ! आपण सभोवतालचा समाज जसा आहे, तसा रंगविला, हाच वामन मल्हारांचा, फडक्यांचा, माडखोलकरांचा वा खांडेकरांचाही दावा असणार. केतकर आणि इतर यांच्यातच केवळ फरक आहे असे नव्हे, तर फडके आणि वामन मल्हार; माडखोलकर आणि खांडेकर यांच्याही पात्रचित्रणात भेद आहेच. याचा अर्थ हाच की अगदी शपथपूर्वक केलेले वास्तवचित्रण म्हटले, तरी एकाचे वास्तव आणि दुसऱ्याचे वास्तव यात भेद होणारच. वस्तुनिष्ठेतूनही बाकी राहाणारी म्हणून एक आत्मनिष्ठा असतेच. लेखक वास्तववादाची प्रतिज्ञा करतो की नाही, हा प्रश्न मुख्य नाही. (निदान आजच्या वास्तववादाच्या सार्वभौम राज्यात तरी तो मुख्य नाही.) लेखक किती आणि कोणते 'वास्तव' पाहातो, हा प्रश्न वास्तववादी कादंबऱ्यांच्या विचारात प्रमुख आहे. एखादा मार्क्सवादी कादंबरीकार आपली पात्रे रंगवू लागल्यावर, त्याला केवळ त्या पात्रांचे रागलोभ, इच्छाअनिच्छा दिसतील असे नाही. त्या रागलोभांची व इच्छाअनिच्छांची 'वर्गीय' पाळेमुळेही त्याच्या ध्यानात येतील आणि व्यक्तिचित्रांतूनही ती पाळेमुळे सूचित झाल्याशिवाय ती व्यक्तिचित्रे पूर्ण नव्हेत, असे तो ठाम समजून राहील. एखादा तरुण भावनाप्रधान लेखक, केवळ प्रथमदर्शनी प्रिय झालेले व्यक्तीचे अंग उत्साहभराने 'वास्तव' म्हणूनच रंगवील. तर तोच, अनुभवाने सूज्ञतर पण मंदोत्साह झाल्यावर त्याच व्यक्तीची दुसरी एखादी बाजू रंगवू पाहील. केतकरांची कादंबरीकल्पनाही समकालीनांहून वेगळी होती; आणि जीवित-कल्पनाही समकालीनांहून वेगळी होती. समकालीन समाजाच्या आवडीनिवडी, पक्षभेद त्यांना खुळेपणाचे वाटत होते. ते प्रायः एखाद्या तटस्थ मुनीच्या आणि निर्विकार रोगपरीक्षकाच्या भूमिकेवरून समाजाकडे पाहात असत. त्यांना पाश्चात्य सुधारणेबद्दल जेवढे अगत्य होते, तेवढेच प्राचीन भारतीय परंपरेबद्दल आत्मीयत्व होते. त्यांना प्रियंवदेसारख्या लाडावलेल्या कुलवधूबद्दल जेवढा लळा वाटे, तेवढाच समाजबहिष्कृत कालिंदीबद्दलही वाटे. एकाला गौरवून दुसऱ्याला तुच्छ लेखण्याचे त्यांना कारण वाटत नसे. 'सर्व समजणे म्हणजे सर्व माफ करणे होय' ही पाश्चात्य म्हण, त्यांच्या बाबतीत अक्षरशः खरी होती. 'संपूर्णतः खरी होती' असे म्हण-ण्याला एक अपवाद मात्र आहे. समाजातील जे ढोंगी, पढतमूर्ख आणि 'आंग्ल-शूद्र' आहेत, त्यांच्यासंबंधी तेवढा केतकरांना पूर्ण तिटकारा होता !

हे त्यांचे 'संपूर्ण समजणे' आणि 'सर्वच माफ करणे', त्यांच्या वास्तववादाच्या वेगळेपणाचे किंवा पुढारलेपणाचे एक कारण होते. जिला सामान्यतः मराठी कादंबरीतील आधुनिक वास्तववादी कादंबरी असे संबोधण्यात येई, ती न कळत सुधारणा-पक्षपाती कादंबरी असे, हे वर्म हरिभाऊंच्या बाबतीत राजवाडे यांनी ओळखलेले होते. सुष्ट आणि दुष्ट, पापी आणि पुण्यवान अशी माणसांची ढोबळ विभागणी जुन्या पोथ्यापुराणांपासून ते 'मुक्तामाला' युगाअखेर पाहायला सापडे. जुन्या धार्मिक आणि नीतिबोधात्मक पुस्तकातील योगायोग आणि अद्भुतता यांचे हरिभाऊंनी प्रायः संपूर्ण विसर्जन केले; तसेच विशिष्टस्थलकालहीन, (अंतरालस्थ!) कथानकांचा काळ तर हरिभाऊंनी पूर्णतः संपुष्टात आणला. तथापि 'सुष्ट' आणि 'दुष्ट' या भेदाचीच जागा 'सुधारक' आणि 'सनातनी' हा भेद घेतो की काय, ही भीती तत्कालीन कादंबरीवाङ्मयात उत्पन्न झाली. समकालीन व्यक्तींच्या चित्रणातही, पक्षीय बरेवाईटपणापलीकडचा म्हणून एक जन्मजात बरेवाईटपणा आहे, याची जाणीव, कलात्मक तटस्थ्याखातर, सर्वच कादंबरीकारांना ठेवावी लागते. तथापि जुने-नवे, सुधारक-सनातनी, हिंदु-मुसलमान अशा विरोधी पात्रांच्या चित्रणात शपथेपुरते तटस्थ्य पाळणे वेगळे, आणि कादंबरीकाराची दृष्टी आणि अनुभवविश्व खरोखरीच पक्षातीत असणे वेगळे. या दृष्टीने पाहाता भारतीय सार्वजनिक जीवनात एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस पडलेल्या पक्षभेदांची तीव्र जाणीव असूनही, स्वतःचे लेखन मात्र पक्षीय वृत्तीने विचलित न करण्याच्या बाबतीत बंगालमध्ये शरदबाबू आणि रवीन्द्रनाथ यांचे कादंबरीविश्व उल्लेखिण्यासारखे आहे. प्रतिभाबलाने सर्वस्वी नवी व स्वयंपूर्ण सृष्टी निर्माण करण्याच्या बाबतीत केतकरांची तुलना शरदबाबू, रवीन्द्रनाथ, यांच्याशी तर राहोच, पण हरिभाऊंच्याशीही होणार नाही, हे उघड आहे. तथापि प्रचलित एकांगी मूल्यांच्या आहारी न जाणे, किंबहुना त्यांच्यावर आपल्या समाजचित्रणाच्या द्वारे अचूक तडाखे मारणे या बाबतीत केतकर, हरि नारायण व वामन मल्हार यांच्यासह सर्व समकालीनांच्या पुढे होते, हे मान्य केले पाहिजे.

आणखीही एका बाबतीत कादंबरीकार या नात्याने— अव्यवस्थित कथानक आणि अवजड भाषा लिहिणारे असूनही— केतकर सर्व समकालीनांच्या पुढे होते. एमिल् झोला आणि टॉलस्टॉय हे दोघे सामाजिक प्रवाह चितारणारे व राष्ट्रीय आकांक्षा बोलून दाखविणारे श्रेष्ठ कादंबरीकार आहेत; तर उलट इंग्रज कादंबरीकार आणि हरिभाऊ हे व्यक्तींची चित्रे काढण्यातच समाधान मानणारे आहेत, या राजवाडे यांच्या मताचा उल्लेख या पुस्तकातील प्रकरण १० मध्ये झाला आहेच. राजवाडे यांनी इंग्रज कादंबरीकार आणि हरिभाऊ यांची जी त्रुटि किंवा मर्यादा दाखविली आहे, तिला केतकर यांच्या कादंबऱ्यांचे विश्व निश्चित अपवाद ठरेल. व्यक्तीचित्रणापेक्षा समाजप्रवाहांचे आणि राष्ट्रीय आकांक्षांचे चित्रण करण्याचा

केतकरांचा अट्टाहास दिसून येईल. अर्थात झोला आणि टॉल्स्टॉय् यांची समाजवर्णने जिवंत 'चित्रे' बनतात; तर उलट केतकरांची चित्रे ओबडधोबड आराखड्यासारखी वाटतात, हा भाग वेगळा. प्रतिभेने प्रतिसृष्टी निर्माण करण्याचा प्रश्न निघेल, तेव्हा टॉल्स्टॉय् व झोला यांच्यापेक्षाच तर काय, पण हरिभाऊंच्यापेक्षाही केतकर फार कमी भरतील, हे उघडच आहे. परंतु इंग्रज कादंबरीकारांच्या मर्यादित क्षेत्रात घुटमळणाऱ्या कादंबरीकारांत केतकरांची गणना नाही, हे पाहून राजवाड्यांनाही समाधान वाटले असते.

केतकरांच्या कथानकातील सुसंघटितपणाचा अभाव कबूल केल्यावरही त्यासंबंधी काही गोष्टी सांगितल्या पाहिजेत. सुसूत्रपणे जुळविलेले कथानक, आणि सुबक संवाद बोलणारी पात्रे ज्या कादंबरीत असतील, ती कादंबरी कृत्रिम होय, या केतकरांच्या कल्पनेचा मागे उल्लेख आलाच आहे. केतकरांना सुबक कादंबरीलेखन जमत नसे व जमले नसते, हे मान्य केल्यावरही त्यांच्या कलाविषयक धोरणाची ही तात्त्विक बाजू उपेक्षिता येणार नाही. सुबक लेखन त्यांना जमले नसते हे जितके खरे, तितकेच ते त्यांना जमायला नकोच होते, हेही खरे आहे ! हॅम्लेटच्या वेडातही ज्याप्रमाणे एक पद्धती आणि सहेतुकता होती, त्याप्रमाणेच केतकरांच्या ओबडधोबड कलेतही एक सहेतुकता आहे असे दिसून येईल. त्यांच्या कलेतील ओबडधोबडपणा त्यांचे काही कार्य साधीत आहे, त्यांच्या वास्तववादविषयक कल्पना साकार करीत आहे, असे दिसून येईल. वास्तववादासंबंधी अतिरिक्त कल्पना बाळगणाऱ्यांनीही वास्तववाद हे कलेचेच एक अंग आहे हे विसरता कामा नये, हा विचार या पुस्तकातील वास्तववादविवेचनाच्या प्रसंगी आलाच आहे. पण कलेला कृत्रिमता समजून वास्तववादालाच सर्वस्व मानणारे केतकरांसारखे विचारवंत पाश्चात्य कलामीमांसकांतही आढळतात. निकोलाय जी. चर्निशेवस्कि* यांच्यासारख्या कलामीमांसकांना कादंबऱ्यातील कृत्रिमतेसंबंधी जो उबग वाटतो, तोच आपल्याकडे केतकर आणि वामनराव यांना वाटत असे, असे म्हटले तर चुकीचे होणार नाही. केतकर आणि वामन मल्हार यांच्यांत फरक येवढाच की वामनरावांना अमूर्त (Abstract) तत्त्वांविषयी जेवढा जिव्हाळा होता, तेवढा सामाजिक प्रवाहांसंबंधी नव्हता. तर उलट केतकरांचे सामाजिक प्रवाहांचे व समाजातील व्यक्तींचे निरीक्षण कोणाही समकालीन मराठी कादंबरीकारापेक्षा अधिक सूक्ष्म होते, हे केतकरांवर टीका करणारांनीही मान्य केले आहे. चर्निशेवस्कि म्हणतो*—"Racine and Madam Deshoulieres are a laughing stock nowadays, but modern art has not advanced much beyond them with respect to simplicity and... naturalness of dialogue. To this day the characters are

* निकोलाय् जी. चर्निशेवस्कि Documents of Modern Realism ; P. 71.

divided into heroes and villains, and how smoothly, elegently and eloquently they speak : " असे म्हणून त्याने आधुनिक वाङ्मया तील कृत्रिमतेचा बराच उपहास केला आहे. आजच्या कलेत प्रत्येक गोष्ट गोंडसपणात गुंडाळलेली असावी लागते. आणि म्हणून कादंबरीतील प्रत्येक गोष्टीचा सांधा संविधानकाशी सांधून घ्यावा लागतो. आणि याचा परिणाम म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनातील कृती कधीच इतक्या योजनाबद्धपणे घडत नसूनही कादंबरीत मात्र कादंबरीकार वाचकांना दीर्घ कल्पित योजनांनी भरलेली संविधानके ('Profoundly conceived plans of action') पेश करीत असतो ! कादंबरी म्हटली, की तिजमधील एकही प्रसंग, एकही संवाद निर्हेतुक किंवा यदृच्छाप्राप्त असता उपयोगी नाही, अशी या लेखकांची समजूत असते. चर्निशेवस्कि पुढे म्हणतो—" 'Beauty requires rounded characters'--and instead of five people different in their typicalness, the dramatist or novelist gives us motionless statues. " * असे म्हणून या टीकाकाराने पुढे संवादाच्या बाबतीतही तीच स्थिती आढळते, अशी तक्रार केली आहे. कलात्मक वाङ्मय म्हटले की त्यात संवादही गोंडस हवेत आणि म्हणून जिवंत उद्गारांऐवजी ज्या संवादांत येनकेन प्रकारेण पात्रांचे स्वभाव सूचित करण्याची धडधड असते, असे कृत्रिम संवाद कादंबऱ्यांत आणि नाटकांत घातले जातात. याचा परिणाम म्हणजे पात्रे जशी ठोकळेबाज बनतात, तसेच संविधानकही ठराविक साच्याचे बनते आणि ठराविक नियमाप्रमाणे रचले जाते. आणि मग अर्थात पहिल्या दहापाच पानांतच वाचकांना पुढे काय घडणार हे तर कळतेच, पण ते कसे घडणार हेही अंदाजता येते !

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील या रशियन टीकाकाराचे कलाविषयक विचार आणि केतकरांचे कादंबरीविषयक विचार यांत भरपूर साम्य आहे. या दोघांच्याही कादंबरीविषयक विचारांचा इत्यर्थ एकच आहे. कलेच्या नावाखाली जीवनाचे चित्र कृत्रिम बनता उपयोगी नाही. अर्थात हा विचार कोणालाही मान्य होण्यासारखाच आहे. पण हा विचार मान्य केला तरीही केतकरांच्या कादंबऱ्यांवरील सर्व आक्षेपांना उत्तरे मिळतात असे नव्हे. कारण कलेच्या नावाखाली कृत्रिम जीवनचित्र खपविले जाऊ नये हे जेवढे खरे, तेवढेच अकृत्रिमतेच्या नावाखाली कलाशून्यता किंवा गबाळेपणा खपविला जाऊ नये हेही खरे. बाह्यतः अकृत्रिम आणि वास्तव वाटणाऱ्या कलेतही कृत्रिमता गुप्तपणे वावरत असतेच. यालाच " कृत्रिमता दिसू न देण्यातच खरी कला आहे " (Art lies in concealing art.) असे म्हणतात. कलेतील 'अकृत्रिमता' किंवा 'वास्तवता' हे शब्द जो कादंबरीकार

* Ibid : P. 72.

वाच्यार्थाने घेईल, तो एक भाबडा तरी असला पाहिजे, किंवा अकुशल तरी असला पाहिजे. वेशभूषेसंबंधी बेपर्वा असणारी स्त्री आणि अजागळ स्त्री यांत जसा फरक आहे, तसाच कलात्मकतेसंबंधी बेपर्वा असलेला कादंबरीकार आणि कलात्मकतेत उणा असलेला कादंबरीकार यांच्यामध्ये फरक आहे. डॉ. केतकर यांच्या कादंबऱ्यांचे आकर्षण विशिष्ट बौद्धिक पातळीच्या आणि सामाजिक जिज्ञासेच्या वाचकांना केवढेही असले, तरी केतकर हे वर निर्देशिलेल्या दोन वर्गांपैकी दुसऱ्या वर्गात, म्हणजे कलात्मकतेत उण्या असलेल्या वर्गात मोडतात हे मान्य केलेच पाहिजे.

केतकर कलात्मकतेत उणे होते, की कलेसंबंधी बेपर्वा होते, की विशिष्टसंप्रदायी होते, या प्रश्नाने मराठी टीकाकारांच्या मेंदूला बराच ताण दिला आहे, यात शंका नाही. काही दृष्टींनी पाहता केतकरांच्या कादंबऱ्या म्हणजे मराठीत नवीनच वाढीला लागलेल्या वास्तववादाचा पुढचा टप्पा होत, असे म्हणता येईल. किंबहुना हरिभाऊंनी मराठी कादंबरीत आणलेले समाजचित्रण आणि वास्तवचित्रण हरिभाऊंच्यापेक्षा पुढच्या पल्ल्याला नेणारा कादंबरीकार (फ्रॉइड्संप्रदायी मनोविश्लेषण मराठीत येई-पर्यंत) केतकरांखेरीज कोणी झाला नाही असेही म्हणता येईल. पण दुसऱ्या काही दृष्टींनी पाहता केतकरांची कादंबरी आधुनिक मराठी कादंबरीशीच काय, पण एकंदर जागतिक कादंबरीवाङ्मयाशीच असंबद्ध आहे. केतकर आपल्या कादंबऱ्यांचा संबंध, "एखाद्या ग्रामाचा किंवा मनुष्यसमूहाचा आयुष्यक्रम सांगणाऱ्या यूरोपीय वाङ्मयात ज्या कादंबऱ्या आहेत" त्या कादंबऱ्यांशी भले जोडोत ! परंतु कुसुमावतीबाईंनी म्हटल्याप्रमाणे टॉल्स्टॉय्, रोमा रोलॉं, आल्डस् हक्स्ले किंवा अप्टन् सिंक्लेर् यांच्या कादंबऱ्या केतकरांच्या कादंबऱ्यांसारख्या खासच नाहीत. स्पष्ट भाषेत सांगायचे तर या प्रसिद्ध कादंबरीकारांस वा त्यांच्या भाष्यकारांस या कादंबऱ्यांच्या बेडौलपणा-बद्दल कैफियत कधीच द्यावी लागलेली नाही ! पण केतकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांचे नाते विशिष्ट पाश्चात्य कादंबरीकारांशी जोडलेले असले, तरी ते आपणांकडे अर्वाचीन व्यासांची भूमिका घेणेही अशक्य नव्हते, हे मागे सूचित केलेच आहे. आख्यानातून उपाख्यान निघणे, प्रत्यक्षसदृश वर्णने आणि नाट्यात्मक संवाद टाळणे, मनुस्मृतितुल्य सामाजिक नीती सांगण्याची महत्त्वाकांक्षा धरणे, अभिनव राष्ट्रीय ध्येये सांगण्याची ईर्ष्या धरणे, या सर्व 'धन' आणि 'ऋण' (Possitive आणि Negative) वैशिष्ट्यात केतकर अठरा पुराणे रचणाऱ्या ऋषींच्या गोत्राचे होते हे खरे. परंतु प्राचीन पुराणांची वाङ्मयीन जात केतकरांच्या कादंबऱ्यांच्या जातीपेक्षा वेगळी होती, हेही तितकेच खरे. जुनी पुराणे — विशेषतः रामायण आणि महाभारत — ही आर्षकाव्यांच्या वर्गात मोडतात. उदात्त, भव्य आणि आज्ञापक सूर हे त्यांचे वैशिष्ट्य होय. शिवाय काव्य म्हटल्यावर त्याचे स्वरसप्तक आधुनिक वास्तववादी कादंबरीपेक्षा वेगळे असणार, हे उघडच आहे. एखादी श्रेष्ठ कुलकथा, सुदीर्घ निसर्गवर्णने, दीर्घ संग्रामवर्णन यांच्या अनुषंगाने प्राचीन पुराणात उपाख्याने आणि नैतिक उपदेश

आलेले असतात. पाप-पुण्य, धर्म-अधर्म, यांचा विचार अशा पुराणात प्रमुख असतो. शिवाय त्यात एकंदर लोकजीवितच सामान्य क्षुद्र लोकव्यवहारापेक्षा उच्च आणि भव्य असे रंगविलेले असते. आधुनिक वाङ्मयीन परिभाषेत बोलायचे झाल्यास, या पुराणांची जात धर्मग्रंथांची (Scriptural) आणि महाकाव्याची (Epic) असते. अर्थात आधुनिक वास्तववादी कादंबरीची पातळी आणि प्राचीन पुराणांची पातळी यांत वाङ्मयदृष्ट्या जमीन-अस्मानाचे अंतर आहे. पण असे असूनही जुन्या ऋषींनी पुराणांच्या द्वारे जे समाजनियमन व तदनुषंगाने समाजदर्शन केले, ते आपण स्वैर, 'आर्ष' कादंबऱ्यांच्या द्वारे का करू शकणार नाही, असा विचित्र विचार केतकरांच्या डोक्यात येणे अशक्य नव्हते. ते जसे 'पाटलूण' घालून वर अंगरखा घालीत; यूरोपीय पत्नीचा अंगीकार करून पुन्हा त्रिपुपर्णाबद्दल आत्मीयता व्यक्त करीत; त्याप्रमाणेच थट्टेखोर आणि खोडकर आधुनिक आख्यानांच्या द्वारे नवसमाजधर्म सांगण्याचा हिय्या ते करीत नसतीलच असे नव्हे.

सारांश, पाचसात अव्यवस्थित कादंबऱ्या लिहिणारे वामनरावांच्या युगातले (किंबहुना संप्रदायातले) कादंबरीकार, अशी केतकरांची बासलात लावणे चुकीचे होईल. विशेषतः तंत्राच्या अवडंबराचा उपहास करणाऱ्या आणि वास्तववादाचे महत्त्व गाणाऱ्या टीकाकारांना तर तसे करताच येणार नाही. आधुनिक वास्तववाद म्हणजे जर शास्त्रीय दृष्टीच्या कलावंताने काढलेले समाजाचे चित्र असेल; आधुनिकतर वास्तववाद म्हणजे जर सुसंघटित कथानक आणि सुबक संवाद यांच्यासंबंधीचीही बेपर्वाई असेल, तर केतकरांच्या कादंबऱ्यांनी आधुनिकतर वास्तववादाचा प्रारंभ केला असे म्हणावे लागेल. पण केतकरांच्या कादंबऱ्यांत जी शास्त्रीय दृष्टी आणि जी तंत्रविषयक बेपर्वाई होती, तिला अनुयायीच मिळाले नाहीत. महाराष्ट्रात हरिभाऊंच्या कादंबरीची पुढची पायरी म्हणून दोन गोष्टींचे स्वागत झाले. एक गोष्ट म्हणजे फडक्यांचा अवास्तव कलावाद; आणि दुसरी गोष्ट म्हणजे चर्चाप्रधान पण वास्तवताशून्य कादंबरी. या दोन प्रकारच्या पथभ्रंशामुळे वास्तववादाचा रस्ताच लेखक विसरले; आणि वास्तववादाची पुढील पायरी म्हणून त्यांनी कादंबरीच्या कित्येक फुटकळ शाखा हाताळल्या. हरिभाऊंचा वास्तववाद जीर्ण झाला, किंवा त्याची शक्ती संपली, अशा कल्पनेने कित्येकांनी प्रादेशिक कादंबऱ्या लिहावयास प्रारंभ केला. वस्तुतः ही वाट केवळ थारेपालट म्हणून, वा टॉमस हार्डीच्या तत्कालीन लोकप्रियतेमुळे धरलेली होती. परंतु प्रादेशिक कादंबऱ्यांचा संप्रदाय लोकप्रिय झाल्यावर कुसुमावतीबाईंसारख्या विचारी लेखिकेनेही प्रादेशिक कादंबरी हा तत्कालीन मराठी कादंबरीचा पुढचा टप्पा होय असे मत दिलेले आढळते. वास्तविक प्रादेशिक कादंबरी ही फार तर वास्तववादी कादंबरीची एक विशिष्ट प्रकारची शाखा म्हणून मानता येईल. 'हरिभाऊंच्या वास्तववादाची पुढची पायरी म्हणजे प्रादेशिक कादंबरी' असे जर कोणी प्रतिपादन केले तर ते अवास्तव होईल.

हरिभाऊंनंतरच्या वास्तववाद अशा प्रकारे एकीकडे थारेपालटातच प्रगतीचे समाधान मानीत होता, तर दुसरीकडे तीक्ष्ण वास्तववादी दृष्टी असलेले केतकर, आख्यानपुंजवजा कथानकांच्या कादंबऱ्या बेपर्वाईने लिहून टाकीत होते. अशा मंद प्रगतीच्या काळात महाराष्ट्रात फ्रॉइड्संप्रदायी वाङ्मयाचा प्रसार नव्यानेच होऊ लागला होता. कोणत्याही प्रकारच्या कथावाङ्मयातील स्वभावचित्रणात मनोविश्लेषण थोडेफार असतेच. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यातही ते होते. पण फ्रॉइड्च्या क्रांतिकारक मनोऽवगाहनसंप्रदायाने कथावाङ्मयाला एक नवे क्षेत्र मोकळे झाले. प्रकट मनाच्या विश्लेषणापलीकडे जाणारे विश्लेषण वाङ्मयात जोराने प्रसार पावले. केतकर व्यक्तींच्या वर्तनाचे हेतू सामाजिक संस्कारात वा दडपणात पाहात; किंवा व्यक्तीच्या स्वार्थबुद्धीत वा आर्थिक परिस्थितीत शोधीत. केतकरांच्यानंतर ज्या कादंबरीकारांनी ग्रामीण कथांची वाट धरली नाही, त्यांनी व्यक्तींच्या वर्तनाचे फ्रॉइड्संप्रदायी विश्लेषण वास्तवतर म्हणून पत्करले. सारांश, महाराष्ट्रात वास्तववादाचे रोपटे हरिभाऊंनी लावले खरे; पण त्याची वाढ स्वाभाविक मार्गाने न होता त्याला तीन फाटे फुटले. त्यातील दोन सांप्रदायिकतेच्या आडरानात शिरले, व एकावर त्याच्या जनकाच्या व्यक्तिवैशिष्ट्याचे एवढे ओझे पडले की, त्याची वाढ त्याच्या जनकाच्या निधनाबरोबरच संपली. ग्रामीण कथावाङ्मय विशिष्ट भूभागाच्या अर्थशून्य तपशीलामागे लागले व त्याने वास्तववादाचा सामाजिक आणि जीवनविषयक आशय संकुचित केला; तर मनोविश्लेषणात्मक वाङ्मय अंतर्मनातील अंधाऱ्या दुनियेच्या मागे लागले व त्याने मानवी मनाचा विकृत आशय चितारून जीवनाला फारसा अर्थच नाही असे सुचविण्याला सुरुवात केली. केतकरांच्या समाजचित्रात अर्थपूर्ण वास्तवताही होती, आणि अर्थपूर्ण मनोविश्लेषणही होते. परंतु त्या वास्तववादावर केतकरांच्या असामान्य बुद्धिमत्तेचा व असाधारण शास्त्राध्ययनाचा एवढा ठसा होता की, त्याचा संप्रदाय होणेच आधी कठीण. आणि त्यातही त्यांनी सुसंघटित कथारचनेसंबंधी आस्था न दाखविल्याने, यशस्वी कादंबरीकाराला जसे अनुयायी लाभतात, तसे त्यांना लाभणेही शक्य नव्हते. हरिभाऊंनंतरच्या कादंबरीला एकंदरीने असे खुरटलेले वा वांझ कोंब फुटले.

हरिभाऊंनंतरच्या कादंबरीप्रवाहांचा विचार येथे केवळ वास्तववादाच्या पुढील प्रवासाच्या दृष्टीने केला. त्यात वामनरावांच्या कलेप्रमाणेच केतकरांच्या कलेचाही विस्ताराने विचार करावा लागला असला, तरी तो केवळ वास्तववादापुरताच करता आला. केतकरांच्या कादंबऱ्यांत ठळक दोष असूनही कित्येकांना – वाचकांना व टीकाकारांना – त्यांचे एवढे प्रबल आकर्षण का वाटते, हा प्रश्न या विवेचनाच्या ओघात विस्ताराने हाती घेणे अप्रस्तुत होईल. तो प्रश्न वास्तववादाच्या विवेचनात अप्रस्तुत असला, तरी एकंदर मराठी कादंबरीच्या विवेचनात मात्र टाळता येण्यासारखा नाही. विशिष्ट वृत्तीच्या वा श्रेणीच्या वाचकांस केतकरांच्या कादंबऱ्यांचे जे जबरदस्त

आकर्षण वाटते, ते कादंबरीगुणांमुळे वाटते, की अन्य कोणत्या वाङ्मयीन वा शास्त्रीय गुणांमुळे वाटते, हा प्रश्न मराठी कादंबरीच्या विवेचनात आणखी दीर्घ काळपर्यंत चर्चिला जाईल यात शंका नाही.

मानवी नमुन्यांची आणि सामाजिक प्रश्नांची सर्वथैव अनपेक्षित पण सत्य अशी बाजू वाचकांना दाखविणे, आणि त्याबरोबरच महाराष्ट्रीय समाजाचे अभूतपूर्व असे कानेकोपरे दाखविणे, हे केतकरांच्या सर्वगामी आणि कुशाग्र बुद्धीचे तंत्र होते. या 'अद्भुत वास्तवदर्शनाला' कथाप्रसंगाचे केवळ अस्तर लावलेले असे. कथाप्रसंगाखेरीजही केतकरांचे समाजविश्लेषण प्रायः इतकेच आकर्षक व प्रक्षोभक झाले असते असे म्हणता येईल. पण त्यांच्या कादंबऱ्यांत, 'प्रबंधगुणाखेरीज कोणतेच गुण नाहीत;...कादंबरीगुण अजिबात नाहीत.' असे म्हणणे मात्र अतिशयोक्तीचे होईल. कालिंदी, प्रियंवदा, मत्तमयूरी यांच्यासारख्या स्त्रिया, व ब्रह्मगिरी, सत्यव्रत, गोगटे, वैजनाथशास्त्री यांच्यासारखे केतकरांच्या कादंबरीतच आढळणारे पुरुष, जिवंत आणि अविस्मरणीय वाटतात. त्यांच्या कादंबऱ्या अशा जिवंत पात्रांमुळेच सदोष का होईनात, पण 'कादंबऱ्या'च ठरतात. परिचित व सत्य जगासंबंधी त्यांनी लिहिलेल्या कादंबऱ्याही अपरिचित जगातील फेरफटक्याप्रमाणे वाटतात, याचे कारण केतकरांची लोकविलक्षण दृष्टी आणि शैली हेच होय. स्वतः केतकर व त्यांनी निर्मिलेली पात्रे सर्वस्वी नव्या समाजावलोकनाचा व विश्लेषणाचा वाचकांना एवढा धक्का देतात, की घटना व स्वभावचित्रण ही जी कादंबरीची खास अंगे, ती या केतकरी कादंबरीत वाचकांना गौण वाटू लागतात! त्यातच प्रमाणबद्धतेच्या अभावाची भर पडून आपल्याला खुपले काय, मानवले काय, हेच सामान्य वाचकाला (व विद्वान टीकाकारालाही) कळेनासे होते. कुसुमावतीबाईंसारख्या बुद्धिमान टीकालेखिकेचाही ग्रह "केतकर समाजातील दोष आणि भानगडीच अधिक रंगवतात" असा व्हावा, हे या मानसिक गोंधळाचेच लक्षण आहे. स्वतःला पुरोगामी म्हणवणारे पण केवळ आंग्लशूद्रत्व पत्करणारे सुधारक, आणि नैतिकतेचा आव आणून हवा तो गोंधळ घालणारे दांभिक, यांच्या बाबतीतच काय ते केतकर खोडकर आणि सहानुभूतिशून्य बनतात. इतरांच्या बाबतीत ते इतके उदार आहेत, की त्यांच्या कादंबऱ्यांत खलपात्रेच नाहीत हे त्यांच्यावर टीका करणाऱ्यांनीच नमूद केले आहे. अशा स्थितीत त्यांच्यावर 'अनुदार कुत्सित चित्रणा'चा आक्षेप येण्याचे वास्तविक कारण नाही. पण चित्रणापेक्षा विश्लेषणावर भर, आणि विश्लेषणातही पदोपदी अभिनवप्रकाशाचा 'स्फोट', असे केतकरांचे तंत्र असते. त्यामुळे वाचकाला एखाद्या काल्पनिक सृष्टीत प्रवेश मिळाल्याच्या आनंदापेक्षा आपल्या पूर्वग्रहांना धक्का मिळण्याचा अनुभव अधिक प्रबल वाटतो.

आणि तरीही त्यांच्या कादंबऱ्यांत जो कादंबरीत्वाचा अंश आहे, तो मराठीतील वास्तववादाला कित्येक योजने पुढे नेणारा आहे असे दिसून येईल.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ...
अनुक्रम..... वि: .....
क्रमांक ..... दी: दि: .....

३० वास्तववादाचे पर्यवसान आणि भवितव्य

हिंदुस्थानात वास्तववाद हा सौन्दर्यवादाचा सहोदर म्हणून आला -- वास्तववादाचे वाङ्मयीन 'वैलक्षण्य' : चित्रणातील तटस्थता -- फ्रेंच कादंबरीकार फ्लोबेअर् हा Impersonality चा पहिला पुरस्कर्ता -- उलट सुलट उदाहरणे -- बोधवादविरोधी दंडकही निरपवाद नाही -- झोलाची भूमिका : स्तेंधॉल्चची 'आरसा धरण्या' ची कल्पना -- 'रिपोर्ताज्' मध्ये अधिक यथावत चित्रण असेलच असे नव्हे -- वस्तुनिष्ठ कलादृष्टी आणि समकालीन चित्र यांची आधुनिक वास्तववादाने घातलेली सांगड -- 'वास्तववाद' शब्दाचा कालनिष्ठ अर्थ अपुरा आणि सदोष -- 'प्रगतिवादी' वास्तववाद आणि 'नियतिवादी' वास्तववाद असा भेद करणे आवश्यक -- नियतिवादी वास्तववाद म्हणजेच Tragedy -- कलेचे दोन भिन्न विषय : अन्तःसृष्टी आणि बाह्यसृष्टी -- भवितव्याचे चित्रण हा वाङ्मयाचा अंतिम विषय -- एकोणिसाव्या शतकात भवितव्यताप्रधान दुःखान्त हा वास्तववादाचा विषय होऊ शकला नाही -- हरिभाऊंचे वाङ्मयही मानवनिवार्य दुःखापाशीच थबकले -- ट्रॅजेडीतील वास्तववादावर दोन संभाव्य आक्षेप -- शोकनाट्य हे अभिजातवादाला अधिक जवळ -- कालसापेक्ष वास्तववादाचा संबंध विज्ञानयुगाशी -- शोकनाट्य हे जीविताच्या विशिष्ट आविष्काराचेच चित्र -- त्यात काही पाश्चात्य टीकाकार न बोधवादी उद्दिष्ट दिसते -- सामान्य व्यक्तीच्या शोकान्तातही नियतीचा भाग -- वास्तवता आणि भातिक परिस्थिती यांची समव्याप्ती मानण्याची प्रवृत्ती -- समकालीनतेवरील भर, हा वास्तववादातील वाङ्मयीन भाग नव्हे -- वास्तववादाची परिणती Tragedy च्या दिशेनेच होणे अधिक युक्त

वास्तववादाचे पर्यवसान आणि भवितव्य

गेल्या चार प्रकरणांत आपण वास्तववादाचा विचार, साहित्यातील आणि साहित्यसमीक्षेतील एक विशिष्ट दृष्टी आणि भूमिका म्हणून केला. सौंदर्यवादाने (रोमँटिसिझमने) काव्याला नवयौवन देण्याचे कार्य केले, तर वास्तववादाने कथा-कादंबऱ्यांना नवयौवन आणि आधुनिक रूप देण्याचे कार्य केले. यूरपमध्ये, विशेषतः फ्रान्समध्ये, वास्तववादाचा जन्म, सौंदर्यवादाचा विरोधक म्हणून झाला. पण महाराष्ट्रात हे दोन्ही साहित्यनेत्र प्रायः एकाच वेळी म्हणजे १८८५ साली, सहोदर म्हणून जन्माला आले. यातील एकाला दुसऱ्यातील अतिरेक किंवा विकोप रोधण्याचे कार्य करायचे नव्हते; तर दोघांनाही मराठी वाङ्मयातील जुनीपुराणी धर्मप्रधान आणि प्रपंचपराङ्मुख वृत्ती काढून, त्याला संसारसम्मुख आणि मानवपूजक बनवायचे होते.

या दोन साहित्यदृष्टींच्या मराठी वाङ्मयातील विशिष्ट कार्याबरोबरच, आपण त्यांच्या शुद्ध वाङ्मयीन भूमिकेचा आणि मूल्याचाही विचार केला. वास्तववादाचे वाङ्मयातील कार्य, महत्त्व आणि वैलक्षण्य कोणते ? 'समकालीन सामाजिक वस्तुस्थितीचे चित्रण' ही वास्तववादाची सर्वमान्य भूमिका म्हणून सांगण्यात येते. पण या ब्रीदमंत्रातील एकेका शब्दाला एकेका प्रसिद्ध लेखकाने वा शास्त्रकाराने (Theorist ने) महत्त्व दिल्याने, वास्तववादाचेही एकाहून अधिक आविष्कार झाले. वास्तववादी चित्रणात लेखकाची लुडबुड दिसता उपयोगी नाही, हा वास्तववादातील एक आग्रह आजच्या मराठी वाचकांना तरी अपरिचित नाही. याला तटस्थ चित्रणाचे वा Impersonality चे तत्त्व असे म्हणता येईल. स्वभावचित्रणात काय की प्रसंग-चित्रणात काय लेखकाने फक्त आरसा धरण्याचे † काम करावे. त्यात दिसणाऱ्या प्रतिबिंबासंबंधी भाष्य करण्याच्या किंवा वाचकांना सूचना देण्याच्या भानगडीत पडू नये, असा या मताचा अर्थ होतो. तसेच सामाजिक प्रसंगांचे चित्र काढीत असताना, त्याने सामाजिक प्रतिपादनाच्या वा बोधाच्या भानगडीत पडू नये,

† Stendhal, quoted in Concepts of Criticism : Wellek, P. 249

हाही उपसिद्धान्त यातूनच निघतो. म्हणजेच कडक वास्तववादाला 'Didactism'चे चे किंबहुना मतप्रतिपादनाचे वावडे आहे, असे मानले जाते. हे झाले शास्त्र अथवा 'थिअरी;' परंतु कथानकप्रधान वाङ्मयाचे 'उस्ताद' प्रत्यक्ष कलाविलासात, यातील प्रायः सर्वच विधिनिषेध मोडताना आढळतील! ज्या कादंबरीकारांची नावे पाश्चात्य वाङ्मयेतिहासात पहिल्या प्रतीच्या मानकऱ्यांत झळकतात त्यांनीही तटस्थतेचे नियम लीलया मोडलेले आढळतील. आपल्याकडील वास्तववादी कादंबरीकारात हरिभाऊंचे नाव सर्वानुमते अग्रभागी झळकते. पण त्यांच्या कादंबरीरूप दर्पणात वर्ण्य व्यक्तीच्या वा प्रसंगाच्या चेहऱ्याबरोबरच हरिभाऊंचा चेहरा कितीदा तरी दिसतो.

आत्मनिरपेक्ष चित्रणाचा कडक दंडक प्रथम फ्रेंच लेखक फ्लोबेर याने घोषित केला. लेखकाचे भाष्य जसे आत्मनिरपेक्ष (Impersonal) चित्रणात बसत नाही, तशीच त्यात लेखकाची भावनाप्रधानताही बसत नाही. वस्तुनिष्ठ प्रामाणिक वर्णन करण्याऐवजी लेखकाचे रागलोभ आणि अभिप्राय मध्ये शिरणे, म्हणजे साहित्यरूपी दर्पणात सत्याचे यथावत प्रतिबिंब पडत असता, मध्येच त्यावर लेखकाने आपली काळी छाया पाडण्यासारखे आहे. सुप्रसिद्ध कादंबरीकार वॉल्टर स्कॉट् हा असा प्रमाद कधीच करीत नाही, हे सांगताना हॅझलिट् † म्हणतो, 'अशा अ-पारदर्शक वस्तूची भूमिका पतकरून सत्यरूपी सूर्याला ग्रहण लावण्याचे कर्म स्कॉट् कधीच करीत नाही.' परंतु वास्तववादी कादंबरीकारात मानाचे स्थान असलेले थॅकरे, जॉर्ज ईलियट् आणि सर्वश्रेष्ठ टॉल्स्टॉय् देखील, हा नियम पाळीत नसल्याने, श्रेष्ठ वास्तववादी कला आणि हे अलिप्ततेचे 'चांद्रायण व्रत' यांचा अनिवार्य संबंध नाही, हे उघड आहे. हरिभाऊंची कला या बाबतीत नियमभंग करीत असूनही श्रेष्ठ वास्तववादात बसण्याचे कारण हेच होय.

कादंबरीतून कादंबरीकाराला समूळ निपटून काढण्याचा हा अट्टाहास, काही पाश्चात्य लेखकांनी इतक्या थराला नेला आहे की, त्यांनी कादंबरीचे नाटकच बनवून टाकले आहे. परंतु या बाबतीत पहिले स्थान अशा सोवळ्या विधिनिषेधांना द्यायचे नसून, लेखकाने काढलेले समाजस्थितीचे चित्र यथावत आहे की नाही, या प्रश्नाला द्यायचे आहे. लेखकाच्या भावना किंवा मते यांचा स्पर्श झालेला नाही, एवढ्यावरून लगेच एखादे समाजचित्र यथावत ठरेलच असे नव्हे. सारांश, वास्तववादातही 'प्राणभूत भाग' आणि 'बाह्यतंत्र' असा भेद शक्य आहे, हे विसरून चालणार नाही व म्हणूनच वास्तववादाचा विकास कोणत्या दिशेने शक्य आहे, याचा विचार करताना फिरून त्याचा आत्मा शोधणे अगत्याचे आहे. अर्थात त्याबरोबरच वास्तववादाचा मराठीत व पाश्चात्य वाङ्मयातही ज्या दिशेने

---

† Hazlitt, quoted in Concepts of Criticism : Rene Wellek, P. 248.

विकास झाला आहे, ती दिशा बरोबर आहे की नाही, याचाही विचार करणे प्राप्त आहे.

'यथावत चित्रण' हा वास्तववादी कलेचा आत्मा आहे, या सिद्धान्तातून निघणारा बोधवादविरोधी दण्डकही निरपवाद नाही. कारण तोही टॉल्स्टॉयसारख्या उस्तादांनीच मोडल्याचे आढळेल. पण याचा अर्थ केवळ एवढाच होईल की, अलिप्ततेचा भंग आणि बोधवादाची भेसळ करूनही, श्रेष्ठ कलावंतांच्या कादंबऱ्यांत श्रेष्ठ दर्जाचा वास्तववाद आढळू शकतो. पण बोधवादाच्या संदर्भात वास्तववादावर याहूनही एक मूलगामी आक्षेप घेण्यात येतो. तो म्हणजे वास्तववादाच्या व्याख्येतच बोधवाद गर्भित आहे, हा होय. समकालीन समाजाचे यथावत चित्र काढण्याच्या वास्तववादाच्या प्रतिज्ञेतच, समाजसुधारणेचा हेतू गर्भित असल्याचे दिसेल. म्हणजे गर्भित बोधवाद तरी वास्तववादात निषिद्ध नाही, असा अर्थ होईल व त्यामुळे एमिल् झोलासारख्यांनी पुरस्कारलेली शुद्ध संशोधकाची वा 'सायंटिस्ट्'ची भूमिका टिकणार नाही. वास्तववादी प्रतिज्ञेतील हा अंतर्विरोध रेने वेलेक्सारख्या साहित्य-मीमांसकांनी दाखवूनही दिला आहे.

पण आणखीही एक अंतर्विरोध या ग्रंथात यापूर्वीच्या विवेचनात व प्रस्तुत लेखकाच्या अन्य लिखाणात ‡ दाखवून दिलेला आढळेल. स्तेंधॉल्ची 'केवळ आरसा धरण्याची' कल्पना वास्तववादी चित्रणात कितपत प्रस्तुत ठरते, ते पाहण्यासारखे आहे. वास्तववादी कादंबरीकार सामाजिक वस्तुस्थितीसमोर आरसा धरण्यापलीकडे काहीच काम करीत नाही, हा दावा खरा आहे काय? तसे असेल तर वास्तववादी चित्रण कलाविहीन व वर्तमानपत्री असते असा अर्थ होईल. कारण कला म्हटली की तीत निवड ही आलीच. आणि निवड म्हटली की चित्रकाराची अलिप्तता कितपत राहील, हा प्रश्नच आहे. स्तेंधॉल्च्या म्हणण्याप्रमाणे वास्तववादी कला म्हणजे केवळ 'रस्त्यासमोर आरसा धरून उभे राहाणे' असले तरी आरसा धरणाराही विशिष्ट दिशेकडेच तोंड करील व विशिष्ट दिशेचे प्रतिबिंब टाळील, हे विसरून चालणार नाही. साधा छायाचित्रकारही चित्रविषयाची विशिष्ट बाजूच निवडतो— आहे त्या स्थितीत फोटो घेत नाही— हे प्रसिद्ध आहे. याचा अर्थ वास्तववादाला निवडीच्या अपरिहार्यतेमुळे लेखकाचा हस्तक्षेपही टाळता येत नाही, व सामाजिक हेतूमुळे बोधवादही टाळता येत नाही, असा झाला. या दुहेरी अंतर्विरोधामुळे वा 'कॉंट्रॅडिक्शन्'मुळे शुद्ध वास्तववादाचा फाजील बडेजाव माजविण्याला तितकासा अर्थ नाही, हे मान्य करावे लागेल. सारांश, वास्तववादाचा विकास वा उत्कर्ष केवळ अलिप्ततेच्या आणि भावनाविरोधाच्या वाटेने आहे, ही कित्येक

---

‡ "Realism as a Literary Value"
All India Writers' Conference पुढे वाचलेला निबंध,–मुंबई, १९६२.

आधुनिक संप्रदायांची कल्पना बरोबर नाही. 'रिपोर्ताज्'च्या तंत्रात साभिप्राय व सांगोपांग निवेदन नसून केवळ मनाच्या कॅमेऱ्याने टिपलेली क्षणचित्रे असतात; व म्हणून तुटक भाषेतील, तुटक संस्कारचित्रे अधिक वास्तववादी होत, ही कल्पना अलिप्ततेच्या तांत्रिक बडिवारातून निघालेली आहे. आत्मीयताशून्य, तुटक अशा 'रिपोर्ताज्'मध्येही एखादे वेळी यथावत्पणा पुरेसा नसेल; तर उलट नैतिक भूमिकेने भारावलेल्या टॉल्स्टॉयच्या चित्रणातही अधिक यथावत्पणा असेल; शरदबाबूच्या भावनात्मकतेतही कदाचित अधिक तटस्थपणा टिकेल; आणि हरिभाऊंच्या सामाजिक हेतूतूनही अधिक प्रामाणिक वास्तवता बाकी राहील.

वरील प्रतिपादनाचा अर्थ काही लेखकांना 'रिपोर्ताज्'चे तंत्र कलात्मक आणि अपरिहार्य वाटणारच नाही असा नव्हे. पण रिपोर्ताज्चे तंत्र म्हणजे वास्तववादाचा परमोत्कर्ष असे मात्र नव्हे. आणि 'विशिष्ट तुटक वाक्यरचनांची शैली म्हणजे वास्तववाद' असे तर नव्हेच. सौंदर्यवादाच्या प्राणभूत भागाकडे न पाहाता, 'सौंदर्यवाद म्हणजे काव्यातील नावीन्याचे प्रयोग' ही कल्पना जशी गडकऱ्यांनंतरच्या पिढीने, म्हणजे रविकिरण मंडळाच्या कवींनी रूढ केली, तशीच वास्तववाद म्हणजेही समकालीन चित्रणातील नावीन्याचे प्रयोग ही कल्पना काही मराठी कथालेखकांनी पत्करली. सौंदर्यवादाची खरी परिणती गूढवादाच्या दिशेने होणे क्रमप्राप्त आहे, हे या ग्रंथाच्या पूर्वीच्या एका प्रकरणात दाखवून दिले आहे. तसेच वास्तववादाच्या प्राणभूत भागाची प्रगती कोणत्या दिशेने शक्य आहे, ते आता पाहायचे आहे.

ते पाहण्याकरिता या प्रकरणात व या ग्रंथातील पूर्वीच्या काही प्रकरणात जे प्रश्न उपस्थित केले आहेत, त्यांचा थोडा पुनरुच्चार केला पाहिजे. "समकालीन समाजाचे यथावत् चित्र" या व्याख्येतील पूर्वार्धाचा संबंध कलेशी कितपत आहे हा प्रश्नच आहे. यथावत् चित्रण, वस्तुनिष्ठ वृत्ती, अलिप्तता या शब्दांचा संबंध कलात्मक भूमिकेशी आहे हे उघड आहे. पण 'समकालीन समाज' या शब्दांचा संबंध केवळ विषयाशी व कथावस्तूशी आहे, कलासंप्रदायाशी व प्रवृत्तीशी नाही; व म्हणून एक प्रश्न पुन्हा विचारणे जरूर आहे. वास्तवतेचा गाभा वस्तुनिष्ठतेत आहे, की समकालीनतेत आहे? येथे या प्रश्नाचा थोडा वाङ्मयेतिहासदृष्ट्या विचार करणे जरूर आहे. सौंदर्यवादी कला आणि वास्तववादी कला, आत्मनिष्ठ चित्रण आणि वस्तुनिष्ठ चित्रण, या द्वंद्वांची कल्पना पाश्चात्य वाङ्मयातून आपल्याकडे आली आहे. आपल्या प्राचीन कलेत या दोन पद्धती नव्हत्या, असा याचा अर्थ नव्हे; कारण त्या प्रवृत्ती अखिलमानवसाधारण आहेत. परंतु त्या प्रवृत्तींचे वैशिष्ट्य लक्षात घेऊन त्यांचा विचार साहित्यशास्त्रात करणे हा प्रकार प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्रात फारसा वाढीला लागला नाही. पाश्चात्य देशातही या दोन प्रवृत्तींची दखल न घेता अनेक शतके वाङ्मयव्यवहार चालूच होता. पण एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभी एकदा त्याची दखल घेतली गेल्यावर, त्यांना विशिष्ट कालसापेक्ष अर्थ प्राप्त झाला.

अशा कालनिष्ठ अर्थाच्या संज्ञांना पाश्चात्य टीकावाङ्मयात 'Period Terms' असे म्हटलेले आढळेल. त्या टीकावाङ्मयात एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात 'रिॲलिझम' या संज्ञेला एक कालनिष्ठ अर्थ आणि सांप्रदायिक आग्रह चिकटला. तो कालनिष्ठ अर्थ आधुनिक काळाच्या शास्त्रीय प्रवृत्तींशी संबद्ध असल्याने, आधुनिक भारतातही तो अर्थ 'वास्तववाद' या शब्दांशी संबद्ध झाला.

या कालनिष्ठ वास्तववादी प्रवृत्तीतील आणि आग्रहातील अंतर्विरोध या प्रकरणातील आतापर्यंतच्या विवेचनात स्पष्ट केला आहे. एखाद्या कलाप्रवृत्तीतील अन्तर्विरोध दाखविणे, म्हणजे तिला चूक आणि त्याज्य ठरविणे नव्हे, हे आतापर्यंत केलेल्या अनेक ठिकाणच्या विवेचनावरूनही ध्यानात येण्यासारखे आहे. मानवी जीवनातील विचित्रपणा किंवा Irony चितारून पुन्हा तिच्या मागचे कार्यकारण सूत्रही सूचित करणे, हे ॲरिस्टॉट्लच्या मते शोकनाट्याच्या संविधानकाचे वैशिष्ट्य होय, हे आपण या ग्रंथाच्या पहिल्या * भागात पाहिले. वास्तववादी कलेत आणि जीवितदृष्टीत असाच दर्शनी विरोध दिसला, तर ते त्या संप्रदायातील वैगुण्य आहे, असे आम्ही तरी मानीत नाही. पण स्वतः वास्तववादी लोक मात्र हे मत मंजूर करतीलच असे सांगवत नाही! बोधवाद आणि भावनात्मक चित्रण ही दोन्ही कडकपणे निषिद्ध मानल्यावरही त्यांचा रंग वास्तववादी कलेवर चढतोच, हे मत स्वतः वास्तववादी कलावंत व शास्त्रकार मान्य करणार नाहीत. तथापि त्यांच्या कलानिर्मितीत मात्र हा अंतर्विरोध आढळून येईल. इतकेच नव्हे, तर त्यामुळेच वास्तववादी कलेला पूर्णता आलेली दिसून येईल. पण अलिप्तता आणि सामाजिकता यांतच वास्तववादाची पूर्णता आहे की काय, हा प्रश्न पुन्हा उरतोच.

मानवी समाज ही एक कृत्रिम व मानवकृत उभारणी आहे. तिच्यातील दोष, अन्याय हे त्या उभारणीतील दोषांचे आणि अपूर्णतेचेच परिणाम होत. समाजाचे अधिक खोल आणि परिपूर्ण अवलोकन करणारांना असे दिसून येते की, प्रत्येक नव्या सुधारणेबरोबर नव्या दोषांचेही बीजारोपण पत्करावे लागते. सामाजिक संकेतांचा, संस्थांचा आणि सुधारणांचा इतिहास पाहाणाराला वरील विधानातील सत्यांश पटल्याशिवाय राहणार नाही. प्रगतिवादी आणि मार्क्सवादी इतिहासकारांचा विकासवाद मान्य केला, तरीही काय दिसून येते? सरंजामशाहीच्या पुढची समाजाची अवस्था म्हणजे भांडवलशाही; आणि भांडवलशाहीच्या पुढची अवस्था म्हणजे 'समाजशाही' अथवा समाजवाद, हे मान्य केले, तरी या प्रत्येक टप्प्यात जसे जुने दोष नष्ट होतात, तसेच नवे दोष वा नवी गाऱ्हाणी निर्माण होतात, हा फ्रेंच राज्यक्रांतीपर्यंतचा इतिहास आहे. म्हणजे सामाजिक दोषांचे, दारिद्र्याचे, अन्यायांचे चित्र हे केव्हाही विशिष्टकालीन (कॉंटेम्पोररी) आणि 'टेम्पररी'

---

* टीकाविवेक : प्र. ३ आणि ५

(तात्पुरते) ही असणार हे उघड आहे. वस्तुनिष्ठ, अलिप्त दृष्टी हे कलेच्या दृष्टीनेही फार मोठे सामर्थ्य आहे, ही गोष्ट आम्हांला मान्य आहे. पण या सामर्थ्याचा विषय समकालीन समाजस्थितीखेरीज दुसरा होऊच नये, हा आग्रह अर्थातच वाङ्मयबाह्य आहे. तो आग्रह साहित्यतत्त्वातून वा कलातत्त्वातून निघालेला नसून सामाजिक मतातून आणि कार्यक्रमातून निघालेला आहे, असा आमचा दावा आहे. हा समकालीन सुधारणेचा आग्रह सर्व कलावंत सर्व काळी धरतीलच असे नाही. समकालीन समाजासंबंधी विशिष्ट आग्रह नसल्यास, अलिप्त, वस्तुनिष्ठ अथवा वास्तववादी कलेला विषयच नाही, असे तर वास्तववाद्यांना म्हणायचे नाही ना ?

वरील प्रतिपादनातून सूचित होणारे वाङ्मयीन सत्य स्पष्ट शब्दात सांगायचे झाले, तर असे सांगावे लागेल की, 'समकालीन समाजा'सारख्या तात्पुरत्या आणि क्षणिक विषयाखेरीज अन्य विषयातही वास्तववादी कलेला अवसर आहे. म्हणजेच 'वास्तववाद' या संज्ञेला यूरोपमध्ये जो कालनिष्ठ (Period Term म्हणून) अर्थ प्राप्त झाला, त्या अर्थापुरताच वास्तववादाचा आविष्कार मर्यादित आहे, असे नव्हे. एक वाङ्मयीन प्रवृत्ती या दृष्टीने वास्तववादातील समकालीनतेला जितके महत्त्व आहे, त्याहूनही वस्तुनिष्ठ वृत्तीला अधिक महत्त्व आहे. आणि म्हणूनच वास्तववादाचा विकास 'हुबेहूबपणा,' 'अलिप्तपणा' व त्या अलिप्ततेखातर भावहीन व तुटक बनविलेली शैली, यांच्याच वाटेने शक्य आहे ही आजकालची कल्पना चुकीची आहे. तटस्थ आणि मर्मभेदी अवलोकनाची झेप कदाचित विशिष्टकालीन समाजदुःखांच्या पलीकडेही अचानक पोहोचेल ! आणि मग तिचे क्षेत्र विशिष्ट कालाच्या व विशिष्ट समाजाच्या पलीकडे फाकेल. तिचा विषय अन्याय, रूढी, वर्गविग्रह,—किंबहुना वैयक्तिक मनोगंड हा देखील कदाचित राहणार नाही. जी कठोर, व्यक्तिनिरपेक्ष कलादृष्टी समाजसंस्थांचे दुष्ट आणि अंतर्विरोधी स्वरूप भेदून पलीकडे पाहाते, ती कदाचित अखिल मानवी जीविताचेही फसवे, मायावी आणि अंतर्विरोधी स्वरूप ओळखू शकेल. आणि मानवी जीविताचे हे मायावी स्वरूप,—मानवी कर्तृत्वाला व डोळसपणाला नियतीने घातलेला हा आंधळा बांध, — जर एखाद्या वास्तववादी लेखकाला जाणवू लागला, तर तो 'प्रगतिवादी वास्तववादा'-कडून 'नियतीवादी वास्तववादा'कडेही वळेल. म्हणजेच मानवी शोकान्ताकडे अथवा ट्रॅजेडीकडे वळेल !

'वास्तववाद म्हणजेच काय ती आधुनिक कालाची कला' या आग्रहातून जे एकांगी व एकारलेले संप्रदाय जन्माला आले, त्यांचा प्रपंच पुढील काही प्रकरणात करावा लागणारच आहे. येथे वास्तववादाच्या कलात्मक परिणतीची एक वेगळी दिशा सूचित करावयाची आहे. कलावंताच्या कलेचे विषय दोन : एक अंतःसृष्टी आणि दुसरी बाह्यसृष्टी. अंतःसृष्टी रंगवितानाही अलिप्ततेला महत्त्व आहेच; आणि बाह्यसृष्टी रंगविताना तिच्यावरही लेखकाच्या अंतःसृष्टीचे रंग चढणे अपरिहार्य आहे.

किंबहुना कलादृष्ट्या ते हिणकस ठरेलच असे देखील नव्हे. वाङ्मयीन चित्रे चितारण्याकरता कलावंताजवळ असलेले ते दोन रंग आहेत, एवढेच आपण म्हणू शकू. व्यक्तीच्या सुखदुःखांची छाया पडू न देता, रंगविलेल्या संसारचित्राला ॲरिस्टॉटलपासून गटेपर्यंतच्या श्रेष्ठ टीकाकारांनी श्रेष्ठ मानले आहे, — कवीच्या परिपक्वतेचा पुरावा मानले आहे, ही गोष्ट खरी. होमरची श्रेष्ठता त्याच्या अलिप्ततेत आहे असे ॲरिस्टॉटल मोठ्या आदराने नमूद करतो; * तर शेक्सपियरच्या आत्मनिर्वापणातच त्याचे अतिमानुषत्व आहे असे असे गटे, कोलरिज, हॅझलिट् इत्यादी श्रेष्ठ टीकाकार मानतात. या श्रेष्ठ टीकाकारांच्या साक्षी विचारात घेऊनही— हे लक्षात घ्यायला हवे की, आत्मरंगाने रंगलेल्या वाङ्मयाला श्रेष्ठ कलेत स्थान नाहीच असे नव्हे. ज्यात कलाविष्कार होऊ शकतात, असे हे दोन प्रकार किंबहुना दोन 'प्रकाश' आहेत, हेच अखेरचे सत्य आहे.

ही वस्तुस्थिती लक्षात घेतल्यावर, आणि वस्तुनिष्ठ चित्रणप्रकाराला ॲरिस्टॉटल, गटे यांच्यासारख्या महर्षींनी त्यातल्या त्यात श्रेष्ठ पद दिले आहे हे ध्यानात घेतल्यावर, वस्तुनिष्ठ कलाप्रवृत्तीची शेवटची झेप कोणती हे पाहाणे अधिकच अगत्याचे ठरते. बोधवादाचाही हस्तक्षेप खपवून घ्यायचा नाही, ध्येयवादाच्या गुलाबी प्रकाशानेही फसायचे नाही, वैयक्तिक वृत्तींनी अथवा 'मूड'नीही भ्रमून जायचे नाही, थिल्लर थट्टेलाही थारा द्यायचा नाही, असा निर्धार करून मानवी जीवनाकडे पाहाणाऱ्या गंभीरप्रकृती प्रतिभेला कोणती 'वास्तवता' दिसेल ?— कोणता संघर्ष आणि कोणते भवितव्य दिसेल ?

कदाचित 'समाज' हाच चिंतनाचा विषय केला, तर व्यावहारिक सुखसोयींच्या बाबतीत तो अर्वाचीन काळात यशस्वी आणि सुखी झाल्याचेही अशा प्रतिभावन्ताला दिसून येईल. परंतु विशिष्टकालीन समाजजीवन म्हणजे अखिल मानवी जीवित नव्हे. विशिष्टकालीन समाजापलीकडे जाऊन मानवी भवितव्याचा विचार करू लागल्यास, त्यात जे अपयश, जो विपरीत न्याय, सद्धेतूंची आणि सद्गुणांची जी विफलता दिसते, तिची दखल वास्तववादी कवीखेरीज कोण घेणार ? सारांश, वास्तववादी अथवा अलिप्त कविदृष्टीला दिसणारे जग हे मानवी दुःखान्ताचे जग होय; आणि समर्थ, शुद्ध आणि अलिप्त अशा या साहित्यनेत्राचा अखेरचा विषय समाजविश्लेषण हा नसून, भवितव्यचिंतन आणि भवितव्यचित्रण हा आहे.

यूरोपातील कालनिष्ठ वास्तववादाने वास्तववादी दृष्टीला दिसणारा अंतिम विषय हाती घेतला नाही, याचीही कारणे वाङ्मयेतिहासावरून आणि समाजेतिहासावरून सहज अनुमेय आहेत. पाश्चात्य वाङ्मयप्रवाहात ज्या प्रवृत्तीला खास करून 'वास्तववादी' हे नाव मिळाले, त्या प्रवृत्तीला दिसणारे जग हे एकोणिसाव्या

---

* Poetics : Aristotle. (Butcher) XXIV

शतकातील * यूरोपचे विज्ञानविजयी जग होते. या शतकातील प्रमुख वाङ्मयीन प्रवृत्ती,—विशेषतः सौंदर्यवादाला प्रतिरोधी म्हणून निघालेली वाङ्मयीन प्रवृत्ती—दृश्य, पार्थिव कार्यकारणभावाला प्राधान्य देणारी असावी, हे कालमहात्म्याला धरूनच आहे. पण म्हणून त्या शतकातील जीवितचित्र हेच वस्तुनिष्ठ कवीला दिसणारे अंतिम जीवितदर्शन होय, असा मात्र अर्थ नव्हे. आपल्याकडील पहिल्या वास्तववादी कलावंताला म्हणजे हरिभाऊंनाही, समाजातील दुःखाची, अन्यायाची, अज्ञानाची कारणे स्पष्ट दिसत होती व ती वाङ्मयाच्या द्वारे मांडण्याची तळमळ हीच त्यांच्या कलेची प्रमुख प्रेरणा होती. अर्थातच त्यांचे वाङ्मय मानवनिबार्य दुःखापाशी आणि मानवकृत विषमतेपाशीच थांबले. हरिभाऊंच्या नंतर निर्माण झालेल्या वास्तववादी वाङ्मयाची झेपही निवार्य, अथवा समाजसंकेतनिर्मित दुःखापर्यंतच आहे, —फक्त त्या वाङ्मयातील आविष्कारपद्धतीत फरक आहे, हा विचार या ग्रंथातील आधीच्या प्रकरणात विस्ताराने सांगितलाच आहे. मग अनिवार्य दुःख आणि अंतिम भवितव्य यांच्यापर्यंत पोचणारा वास्तववाद कोणता ? त्याचे खास क्षेत्र शोकनाट्य हे आहे; पण त्याखेरीजही त्याला एका श्रेष्ठ वाङ्मयप्रकारात स्थान आहे. शोकनाट्याखेरीज अंतिम वास्तवतेला स्थान म्हणजे रामायण, महाभारत, इलियड, शहानामा यांसारख्या राष्ट्रीय महाकाव्यांत असते. तथापि शोकनाट्य ज्या अर्थाने 'वास्तववादी' असते, त्या अर्थाने महाकाव्य वास्तववादी नसते. महाकाव्यात वास्तववादाचे प्राणभूत तत्त्व जे 'अलिप्तत्व', वा 'Objectivity', ते प्रकर्षाने आढळते, हे खरे. या महाकाव्यान्तर्गत वस्तुनिष्ठतेवर अथवा 'Epic Objectivity' वरच मूळचा रोमँटिक् असलेला गटे नितान्त लुब्ध होता. तथापि जीवितप्रतिबिंबात कवीचे तोंड अधून मधून दिसल्याने वास्तवतेचा भंग होतो, असे मानणाऱ्या नैष्ठिक वास्तववाद्यांना महाकाव्यात अधून मधून पडणाऱ्या कवीच्या छायेने वास्तवता डागळल्याचे दुःख होईल, हे उघड आहे. महाकाव्यात हा डाग कवीच्या वैयक्तिक भावनांचा नसला, तरी त्याच्या भाष्याचा आणि उपदेशाचा असेल. पण या डागाला नाटकात त्याच्या घट्ट बांधणीमुळे अवसर नाही, हे उघडच आहे. सारांश, वास्तववादाचा परमोत्कर्ष 'रिपोर्ताज' आणि 'संज्ञाप्रवाह' यांच्या दिशेने नसून, आधुनिक काळातही शोकनाट्याच्या दिशेनेच आहे, असे आम्हांला प्रामुख्याने सुचवायचे आहे.

'ट्रॅजेडी'तील वास्तववादावरही सांप्रदायिक वास्तववादाच्या अंगाने आक्षेप घेतले जातील, याची आम्हाला जाणीव आहे. पण फ्लोबेर आणि झोला यांचा गाळीव

"The orderly world of the nineteenth century science, a world of cause and effect, a world without miracle, without transcendence....." Concepts of Criticism : P. 241. Wellek.

वास्तववादही, त्यांच्या स्वतःच्याच व्याख्येप्रमाणे पाहाता आक्षेपातीत नाही, हे मागे दाखवून दिलेच आहे. शोकनाट्यातील वास्तववादावर पहिला आक्षेप म्हणजे त्यातील जीवितचित्र विशिष्टकालीन नसते हा होय; व त्याच्याच पोटी निघणारा दुसरा आक्षेप म्हणजे 'आदर्शत्वा'चा. वास्तवचित्रणसंप्रदाय हा वृत्तिनिष्ठ व्यक्तिनिष्ठ रोमँटिक् संप्रदायाला प्रतिक्रिया म्हणून निघाला असला, तरी त्याचा विरोध केवळ सौंदर्यवादाशी नसून आदर्शवादाशीही आहे. आदर्शवादी जीवितचित्राला वास्तववादाचा विरोध का असावा? 'पूर्वादर्शवाद' अथवा 'Classicism' या वाङ्मयीन प्रवृत्तीचा त्रुटित उल्लेख या पूर्वीच आलेला आहे. या प्रवृत्तीत दोन तत्त्वे मुख्यतः सूचित होतात. एक कलात्मक संयमाचे, आणि दुसरे ग्रीक-रोमन आदर्शांचे. आधुनिक वास्तववादाला अभिप्रेत असलेली अलिप्तता आणि प्राचीन ग्रीक वाङ्मयात दिसून येणारा संयम यांची अंतःस्थ सगोत्रता दाखविता येईल; पण प्राचीन वाङ्मयाला, 'पूर्णतेला पोहोचलेले वाङ्मय' समजून ज्या आदर्शांची तदुत्तर कालात महती वाढली, त्यांना आधुनिक वास्तववादाकडून मान्यता मिळणे शक्य नाही. प्राचीन महाकाव्ये चिरकालीन वा शाश्वत आदर्श निर्माण करण्याचे ध्येय पुढे ठेवीत असत. अर्थात विशिष्टकालीन स्त्रीपुरुषांची, विशिष्ट पिढीतील सुखदुःखांची, विशिष्ट परिस्थितिजनित अन्यायांची छबी हुबेहूब उठविण्याची आकांक्षा धरणाऱ्या वास्तववादाचे आणि शाश्वत गुणदोषांची आणि अनंतकाल तोच क्रूर खेळ खेळणाऱ्या नियतीची चित्रे काढणाऱ्या ग्रीक नाट्याची जीवनविषयक भूमिका वेगळी आहे हे उघड आहे. एकोणिसाव्या शतकात निघालेल्या विज्ञानवादी वास्तववादात विशिष्ट समाजस्थितीचा अभ्यास अभिप्रेत आहे; तर भारतापासून ते ग्रीसपर्यन्तच्या अनेक प्राचीन देशांतील महाकाव्यांत, मानवी जीवितातील शाश्वत सूत्राचा आलेख अभिप्रेत आहे, असे म्हणता येईल.

साहित्यात विशिष्ट समाजचित्रणाला स्थान असावे की शाश्वत जीवितचित्राला स्थान असावे, यासंबंधीचा वाद पाश्चात्य टीकावाङ्मयात प्रसिद्ध आहे. शायलॉक् हा जगात पुन्हा पुन्हा दिसणारा नमुना आहे, की तो अनन्यसाधारण नमुना आहे; दुर्योधन हा 'Type' आहे, की सर्वथैव व्यक्तिविशिष्ट गुणदोषांनी युक्त अशी व्यक्ती आहे? या प्रश्नांना दोन्ही पक्षी ठाम उत्तरे मिळालेली आहेत. क्रोचेचा समकालीन द सँक्तिस् याने शाश्वत नमुन्याची कल्पना धुडकावून लावताना म्हटले आहे: 'होमरच्या महाकाव्यातील वीर ॲकिलस्... हा धैर्यमूर्ती आहे, हे म्हणणे तितकेसे बरोबर नाही. एकच गुण अनेक व्यक्तीत अनेक रूपे धारण करील. 'ॲकिलस म्हणजे धैर्य' हे खरे नसून 'ॲकिलस म्हणजे ॲकिलस' हेच खरे. *

---

* Quoted in 'Concepts of Criticism' P. 246 या संदर्भात हेगेल याची Concrete Universal चीहि उपपत्ती विचारात घेणे जरूर आहे.

पण प्राचीन महाकाव्यातील चित्रे सार्वकालीन नमुन्यांची असोत, की अनन्य-साधारण व्यक्तींची असोत, त्यांना विशिष्ट काळापेक्षा शाश्वत मानव्यानेच अधिक आकार दिलेला असतो, हे सर्वमान्य होण्यासारखे आहे. म्हणूनच 'कालविशिष्ट चित्रण हेच वास्तव चित्रण' असा आग्रह धरणाऱ्या संप्रदायात व प्राचीन अभिजात संप्रदायात मोठाच भेद आहे, हे उघड आहे. पण या विवेचनात वास्तववादी संप्रदायाने स्वतःच मान्य केलेल्या प्रमुख गुणांचा परमोच्च विकास कोणत्या दिशेने होणे क्रमप्राप्त आहे, हे आपण पाहात आहोत. या दृष्टीने विचार केल्यास अलिप्त आणि कठोर वास्तवतेचे पर्यवसान नियतिवादी शोकनाट्यात होणेच अपरिहार्य दिसते.

कठोर वास्तववादाने नाट्याच्या क्षेत्रात अगदी अलीकडच्या काळात आणखीही एक रूप घेतलेले दिसते. जीवित दुःखमय आणि गूढ आहे, ही प्राचीनांची भूमिका जशीच्या तशी मान्य न करता, 'जीवित अर्थशून्य आहे' अशी भूमिका यूरपमध्ये काही नाटककार मांडू लागले आहेत. मराठीतील प्रचलित वाङ्मयीन प्रवृत्तींचा वा 'नववाङ्मया'चा विचार करताना या विषयाकडे पुन्हा वळावे लागणारच आहे. तथापि चालू विवेचनातही 'शलाकान्याया'ने या विषयाचे त्रुटित उद्घाटन करता येईल. 'Theatre of the Absurd' या नावाने ज्या नाट्यप्रवाहाचा आजकाल उल्लेख होतो, त्याला जीवितातील विसंगती, अर्थशून्यता व दुःखमयता जाणवते; परंतु प्राचीन महाकवींना त्याबरोबरच त्याची भव्यता आणि गूढताही जाणवत असल्याने, त्यांच्या कलेने उदात्तमनोहर आकार घेतला, तो या नव्या 'अर्थशून्यतासंप्रदाया'ला मान्य नाही. जीवितच जर अर्थशून्य आहे, तर त्याचे चित्र तेवढे अर्थपूर्ण आणि सुंदर काढणे म्हणजेही एक प्रकारची अवास्तवताच आहे, अशी या संप्रदायाची एकंदर भूमिका आहे.

वास्तववादी भूमिकेचे एक अपरिहार्य टोक म्हणून वरील 'अर्थशून्यतावादा'ला वाङ्मयात व जीवनात स्थान देणे अपरिहार्यच आहे. परंतु जीवित अर्थशून्य आहे म्हणून त्याचे चित्रही अर्थशून्यच असले पाहिजे, ही भूमिका धड तर्कशास्त्रानुसारीही नाही, की सौंदर्यशास्त्रानुसारीही नाही. एखाद्या मनुष्याला वेड लागले आहे, या वस्तुस्थितीची वार्ता देखील वेड्याच्या भाषेत आणि अभिनयातच सांगितली पाहिजे, हे म्हणणे कितपत तर्कशुद्ध होईल? * योनेस्कोसारखे अर्थशून्यता-वादी लोक, जीविताचे यथार्थरूप तर पाहू शकतच नाहीत असे म्हटले पाहिजे. जीवितातील दुःखाच्या चित्राने देखील जसा विशिष्ट कलात्मक आनंद दिलाच पाहिजे, त्याप्रमाणेच जीवितातील अर्थशून्यतेच्या चित्रणानेही काही अर्थप्रतीती घडविण्याचे

* योनेस्को : फ्रेंच 'Advant Guard' गटाचा प्रमुख नाटककार

कार्य अखेर केलेच पाहिजे. मूळ वस्तूपेक्षा 'कला' काही अर्थांनी श्रेष्ठतर आणि उच्चतर भूमिकेवर असते, ती या दृष्टीनेच. एखाद्या वस्तूच्या, प्रसंगाच्या वा व्यक्तीच्या चित्रामुळे तिची आपणास अधिक ओळख पटते, तीही यामुळेच. अर्थशून्य जीविताचेही चित्र सार्थ वाटले पाहिजे, ही गोष्ट ऑल्बेर कामूपर्यंतच्या वास्तववाद्यांना मान्य होती. 'Chairs' चा कर्ता युजेन् योनेस्को याने मात्र वास्तववादातील पुढचा पल्ला गाठला. या पुढच्या पल्ल्यात त्याने केवळ 'यथावत्ते' वर भिस्त ठेवली असून, कलेच्या स्वरूपासंबंधी व कार्यासंबंधी जिवंत जाणीव मात्र ठेवलेली नाही, असे म्हटल्यावाचून गत्यंतर नाही.

पण वास्तववादाची अंतिम परिणती नियतिवादी शोकनाट्यात होणे क्रमप्राप्त आहे, या प्रमेयासंबंधी आणखी थोडा खुलासा केला नाही, तर कित्येक गैरसमज होण्याचा संभव आहे. बाह्यतः धाडसी वाटणारे हे प्रमेय स्वीकारताना, 'वास्तववादी भूमिकेचा शोकपर्यवसनाशी संबंध असला, तरी वास्तववाद हा शोकनाट्याचा आत्मा नव्हे', हे सत्यही लक्षात ठेवले पाहीजे. याचे पहिले गमक म्हणजे शोकनाट्याच्या नायकाचे स्वरूप होय. शोकनाट्याचा नायक हा समाजाच्या क्षुद्र थरातील असूनही चालत नाही, की व्यक्तिशः स्वतः दुर्बल आणि क्षुद्र असूनही चालत नाही, हे आपण ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राच्या विवेचनात पाहिलेच आहे. ग्रीक नाट्याच्या प्रत्यक्ष परंपरेवरून ॲरिस्टॉटलने घालून दिलेल्या या दंडकाचे मर्म कोणते? काही टीकाकारांच्या मते त्याचे इंगित प्राचीन वाङ्मयामागे लपलेल्या बोधवादी उद्दिष्टात होते.

"In enlarging his personages for good or evil the classical poet was proposing an example of what should or should not be, rather than an instance of what existed in reality." *

प्राचीन ग्रीक वाङ्मयातील नायक हा जीवितात काय असावे व काय असू नये, हे दाखविण्याच्या बोधवादी हेतूने रंगविलेला असे, हे वर उद्धृत केलेले मत बरोबर नाही. अनुकरणार्थ आदर्श पुरविणे आणि भावी धोक्याची सूचना देणे एवढाच प्राचीन जीवितचित्राचा हेतू नसे. जीविताचे यथार्थ रूप यावच्छक्य उलगडून दाखविणे, हाच प्राचीन शोकनाट्याचा हेतू असे. 'आदर्श' आणि 'वास्तव' हा प्राचीन व अर्वाचीन वाङ्मयातील खरा भेद नव्हे. किंबहुना प्राचीन ग्रीक नाट्यात, उच्चपदस्थ नायक निवडीत असत, तोही भारतातल्याप्रमाणे राजेरजवाड्यांना प्रिय व्हावे म्हणून निवडीत नसत. कर्तबगार आणि उच्चपदस्थ पुरुषाच्या चरित्रातील घडामोडीचा भाग वाङ्मयात चित्रित केल्याने जीवितक्रमाचा वा कर्मगतीचा

* E.-M. de Vogüe : Preface, Le Roman russe
Translated in 'Documents of Modern Literary Realism'
Editor G. J. Becker, P. 315.

नेमका गाभा चित्रित केल्यासारखे होते, म्हणून उच्चपदस्थ नायक निवडणे कलेला अधिक उपयुक्त असे. आधुनिक वास्तववादी कलेला विशिष्टकालीन समाजसंघर्ष चितारावयाचा असतो; तर प्राचीन शोकनाट्याच्या कलेला मानव आणि नियती यांच्यामधील सार्वकालीन संघर्ष रंगवावयाचा असे. पण ही भाषा देखील थोडी आधुनिक कल्पनांना धरून झाली. प्राचीनांच्या कल्पनेप्रमाणे म्हणजे, नियतीचा मानवाशी चाललेला क्रूर खेळ अथवा दुर्विलास रंगविणे हे शोकनाट्याचे उद्दिष्ट असे.

अर्वाचीन कला उच्चपदस्थ मानवाच्या चित्रातच न घोटाळता, सामान्य मानवापर्यंत पोहोचली आहे, ही गोष्ट खरी, व यात तिची आधुनिकता वा बहुजनदृष्टी आहे हेही खरे. परंतु सामान्य माणसापर्यंत पोहोचले की, वाङ्मयाने लगेच नियतिवाद सोडून आर्थिक परिस्थितिवाद पत्करलाच पाहिजे असे नव्हे. किंबहुना ग्रीक शोकनाट्य वा शेक्स्पीरियन् शोकनाट्य ही दोन्ही पूर्णतः नियतिवादी आहेत असेही म्हणता येत नाही. शोकनाट्याचे बीज केवळ दैवातच असेल, तर ॲरिस्टॉटलने 'हॅमर्शिया' चे (दुर्दैवी प्रमादाचे) आणि शेक्स्पियरने दुःखपर्यवसायी स्वभावाचे (Tragic character चे) महत्त्व शोकनाट्यात का मानले असते? सारांश, वास्तववादाच्या उदयापूर्वीही मानवी दुःखाचे मूळ सर्वस्वी अदृष्टातच मानीत, असे नव्हे. श्रेष्ठ शोकनाट्ये आणि महाकाव्ये लिहिणारे प्राचीन कवीही मानवी शोकान्ताचे मानवी मूळ सूचित करीतच असत. Hamartia आणि Tragic character यांचा अर्थ तोच आहे. उलट अर्वाचीन वास्तववाद्यांनीही विशिष्ट समाजस्थितीचे मूळ केवळ आर्थिक स्थिती आणि अज्ञान यातच न शोधता, मानवी बुद्धीच्या आणि प्रयत्नांच्या मूलभूत अपूर्णतेपर्यंत आपली दृष्टी पोहोचविली, तर त्यांचीही जीवितचित्रे प्राचीन महाकाव्यांच्या भीषण रंगातच रंगवावी लागतील.

सारांश, रामायण-महाभारतांसारखी गंभीरप्रकृती महाकाव्ये आणि आधुनिक वास्तववादी कादंबऱ्या या दोहोतील फरक, वरील फ्रेंच† टीकाकाराच्या मतात सूचित झाल्याप्रमाणे केवळ आदर्श आणि वास्तव चित्रणातील फरक नव्हे, तर सार्वकालीन जीवितचित्रण आणि विशिष्टकालीन समाजचित्रण यांतील फरक होय. पहिल्या प्रकारच्या चित्रणात तात्पुरत्या सुखदुःखांवर भर दिलेला नसून सनातन सुखदुःखांपर्यंत नजर पोहोचविलेली असते; आणि दुसऱ्या प्रकारच्या म्हणजे विशिष्टकालीन समाजचित्रणातही तात्पुरते रोग आणि त्यांची तात्पुरती निदाने एवढ्यावर समाधान मानावयाचे नाही असे ठरविल्यास, आधुनिक वास्तववादी लेखकांना मानवी दुःखाच्या सनातन कारणापर्यंत आपली दृष्टी पोहोचवावीच लागेल. तसेच, प्राचीन कवी उच्चपदस्थ पुरुषांना आपल्या अभिजात काव्याचे नायक म्हणून

† E. M. de Vogüe

निवडीत, तर आधुनिक कादंबरीकार सामान्य स्त्रीपुरुषांना आपल्या वास्तव चित्रणांचे विषय करतात, हे मतही केवळ एकतर्फी मत होय. हे मत प्रतिपादणारे लोक आणखीही एक गोष्ट आधुनिकांच्या बाजूने सूचित करतात. ती म्हणजे आधुनिक वाङ्मय अधिकाधिक लोकाभिमुख होत चालले आहे ही होय. ही सर्वच मते तात्पुरत्या राजकीय मतांच्या रंगांनी रंगलेली असून, त्यांचा खऱ्या वाङ्मयीन भेदाशी मुळीच संबंध नसतो, हे दाखवून देणे अगदी सोपे आहे. रामायण–महाभारतातील मानवचरित राजेरजवाड्यांकरिता आहे आणि 'पण लक्षात कोण घेतो' पासून आजकालच्या ग्रामीण कादंबऱ्यांपर्यंतची मानवचरिते सामान्य लोकांकरिता आहेत, हे मत किती उथळ आहे, हे सिद्ध करण्याचीही फारशी गरज नाही.

शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टीने पाहिल्यास पात्रांच्या निवडीचा संबंध वाङ्मयीन लोकशाहीशी नसून लेखकाने निवडलेल्या विषयाशी वा जीवितांगाशी आहे असे दिसून येईल. ज्या कवीला 'मानवी बुद्धी आणि कर्तृत्व विफल आहे' हे सत्य चितारायचे असेल, त्याला उच्चपदस्थ नायकाची निवड कलादृष्ट्याच सोयीची आहे, असे दिसून येईल. तर ज्याला मानवकृत विषमता दाखवायची असेल त्याला सामान्य दलित मानव हा आपल्या कथानकाचा नायक म्हणून निवडणे कलादृष्ट्याच अपरिहार्य आहे असे दिसून येईल. सारांश, प्राचीन लेखक उच्चपदस्थाभिमुख होते आणि अर्वाचीन लेखक दलिताभिमुख आहेत, हा वाङ्मयीन निष्कर्ष नसून राजकीय अहवाल होय! वाङ्मयीन दृष्टीने हाच अहवाल लिहावयाचा म्हटल्यास, एक लेखक सार्वकालीन जीवितचित्रणात गुंतलेला आहे, आणि दुसरा किंचित्कालीन समाजचित्रणात गुंतलेला आहे, असा सांगावा लागेल.

'अलिप्ततेवरील व वस्तुनिष्ठतेवरील भर' हाच काय तो वास्तववादातील शुद्ध वाङ्मयीन भाग होय; तर समकालीन जीवनावरील भर हा राजकीयसामाजिक कार्यक्रमाचा भाग होय. जे वास्तववादी वाङ्मय सार्वकालीन मानवी जीविताच्या दर्शनापर्यंत पोहोचले असेल, तेच श्रेष्ठ वास्तववादी वाङ्मय होय. या दृष्टीने पाहता वास्तववादी संप्रदायातील श्रेष्ठ कलावंतांची कला शोकान्त चित्रणाच्या दिशेनेच पुढे जाणे अपरिहार्य आहे असे दिसून येईल.

* * *

३१ नवकाव्य : सौंदर्यवादाची प्रतिक्रिया

सौंदर्यवादी कवितेचा पुढील प्रवास : माधव जूलियन् आणि अनिल—तंत्राचे प्रयोग आणि समकालीन जगाची जाणीव—आधुनिक कविता केशवसुतांपासूनच द्विमुखी—रचनात्मक प्रयोग आणि भावोत्कटता—सौंदर्यवाद विरुद्ध क्रांतिवाद—या दोहोंची सांगड घालणारे कवी : कुसुमाग्रज आणि बोरकर—भ्रमनिरास आणि शास्त्रीय दृष्टी : प्रेमपूजन विरुद्ध फ्रॉईड-संप्रदाय—सौंदर्यवादासंबंधी ओशाळगत—आधीची एक प्रतिक्रिया : झेंडूची फुले—बोरकर-कुसुमाग्रजांचा ध्येयवाद, विरुद्ध मर्ढेकरांचा शून्यवाद—१९४१ पूर्वीचे मर्ढेकर—इंग्लंडमधील युद्धोत्तरकालीन निराशावाद—नैराश्य आणि क्लिष्टता यांचा संबंध युद्धोत्तर परिस्थितीशी की फ्रेंच प्रतीकवादाशी ? —डब्ल्यू. बी. येटस्, ब्राऊनिंग्, आणि इंग्लिश नवकवी—तिरकस शैलीचे आणि कडवट आशयाचे समर्थन : लेविस् आणि डरेल्—निषेधप्रेरित काव्य (Poetry o protest)— फ्रेंच कवी मॅलार्मे, एझ्रा पौंड् आणि इलियट्—सूत्रमय शैली आणि भावनाक्षय (Compression आणि Emotional anaemia) — हा काव्य-शून्य काव्यसंप्रदाय इंग्लंडमध्ये कसा रुजला ? : ए. सी. वॉर्ड यांचे उत्तर—मर्ढेकरांच्या कवितेतील अनपेक्षित रूपान्तराचे मूळ.

नवकाव्य : सौंदर्यवादाची प्रतिक्रिया

अर्वाचीन मराठी कविता, अर्थात केशवसुतसंप्रदायी कविता, ही मुळात 'नवी कविता' म्हणूनच पुढे आली. पण तिच्या उदयानंतर सुमारे साठ वर्षांच्या आत आणखी एका 'नवकविते'चा उदय झाला, यावरून दोन निष्कर्ष निघू शकतात. १९४० च्या सुमारास म्हणजे माधव जूलियन आणि तांबे यांच्या निधनाच्या * सुमारास मराठीतील नव्या सौंदर्यवादी कवितेतील जोम नाहीसा तरी झाला होता, नाहीतर काहींच्या काव्यकल्पनेप्रमाणे ती मुळातच पुरेशी नवीन नव्हती. तिसरा एक निष्कर्ष म्हणजे तिचा खरा विकास थांबून ती विदुळण्याच्या किंवा Decadence च्या मार्गाला लागली होती. यापूर्वी सौंदर्यवादावरील प्रकरणात सौंदर्यवादी कवितेची खरी परिणती गूढवादी कवितेत होणे क्रमप्राप्त होय, असे सूचित केले आहे. केशवसुत, रेव्ह. टिळक व तांबे यांच्या कवितेतील काही सुरांकडे पाहिले, म्हणजे या म्हणण्याची सत्यता पटते. विशेषतः तांबे यांच्या कवितेतील सौंदर्यधर्मी, प्रेमधर्मी, आस्तिक्यप्रधान गूढवादामुळे तर मराठी कविता रवींद्रनाथ व अरविंदबाबू यांच्या श्रेष्ठ अनुभूतिविश्वाशी नात्याने जवळ आली होती. गडकरी, माधव जूलियन, अनिल यांच्या प्रेमानुभूतीत आणि बालकवींच्या निसर्गपूजनात गूढानुभूतीचे सूर अधून मधून उमटत असत. पण बालकवी आणि गडकरी अकाली निधन पावले; तर माधव जूलियन आणि अनिल यांच्या काव्यात आणि पिंडात परिणतीची आणखीही एक दिशा लपून होती. ती म्हणजे तंत्राचे प्रयोग आणि समकालीन राजकीय घडामोडी यांवरील भर ही होय. वस्तुतः हे दोघेही हाडाचे सौंदर्यवादी अथवा रोमँटिक् होते. प्रणयकेंद्रित ध्येयवाद हे या दोघांच्याही काव्याचे वैशिष्ट्य होते. दोघांच्याही भावनौका प्रेमाच्या अथांग सागरावर इतक्या अनन्य श्रद्धेने पुढे लोटल्या गेलेल्या होत्या, की त्यांना अधून मधून अद्वयानुभूतीचा परतीरही अंधुकपणे

* माधव जूलियन; निधन १९३९ ; तांबे : निधन१९४१

दिसू लागला होता. त्यांच्या प्रणयभावनेने भक्तीचे मधुर रूप तर आरंभापासूनच घेतलेले होते.

किति मैल अंतर राहिले, आपुल्यात सद्गुण-सुंदरी !

अशा वास्तव प्रश्नाने सुरुवात होऊन, माधव जूलियन यांची एक गझल—

जर उन्नती तव दर्शनें, जर सद्गती तव चिंतनें
तर कां भवास वृथा भिणें लपणें कुठें गिरिकंदरीं

या भक्तिपूर्ण ओळीत समाप्त होते.

फिरेन मी जडमुक्त होउनी नभीं अमर्याद

अशी श्रद्धा त्यांनीच दुसऱ्या एका भावगीतात व्यक्त केली आहे. 'निर्झरा' च्या सान्निध्यात असोत, की 'बालविहगा' कडे टक लावून असोत, बालकवींना जडतेची बंधने कशी सदैव जाचत असत ते आपण पाहिलेच आहे. या जडमुक्ततेच्या वाटेने, प्रेमातील अद्वयानंदाच्या प्रकाशात, चैतन्याच्या चाहुलीच्या खुणेने हे कवी आणखी पुष्कळच पुढे जाऊ शकले असते. ते अशा एका उंच नभात एकत्र आले असते, की जेथे त्यांना तांबे, रवींद्रनाथ, अरविंद घोष यांचे, अंतिम प्रकाशाचे जग दिसले असते. परंतु केशवसुतांपासूनच आधुनिक कवितेतील सौंदर्यवाद 'द्विपाद' होता. त्याचा एक चरण उत्कट भावनेच्या जयजयकारात गुंतलेला होता, तर दुसरा चरण भाषा आणि छंद यांच्या प्रयोगात होता. सौंदर्यवादाच्या यूरोपीय प्रवर्तकांस निसर्ग-सान्निध्याबरोबरच नैसर्गिक शैलीही प्रिय होती. 'गद्याची भाषा आणि पद्याची भाषा हा जातिभेद कशाला ?' हा प्रक्षोभक प्रश्न वर्डस्वर्थसारख्यांच्या 'मॅनिफेस्टो' मध्ये पूर्वीपासूनच होता. परंतु या शैलीविषयक क्रांतीचा अर्थ कृत्रिमतेविरुद्ध बंड एवढाच होता. केवळ शैलीच्या आणि छंदाच्या मोडतोडीतच कवितेचा भावी विकास साठविलेला आहे, असा त्याचा अर्थ नव्हता. शिवाय, गद्याला जवळची अशी वर्डस्वर्थची शैली, प्रमुख रोमँटिक कवींनी स्वीकारली होती, असेही नाही. शेले व कीट्स् यांच्या प्रख्यात कवितांतील शैलीला रोजच्या व्यवहारातील भाषा म्हणणे हास्यास्पद होईल.

पण दैनंदिन व्यवहारातील भाषा आणि समकालीन जगतातील घडामोडी यांवर भर देण्यातच आधुनिक कवितेची प्रागतिकता आहे, हा विचार माधव जूलियन व अनिल या दोघां प्रमुख आधुनिकांत बळावत गेला. त्यातल्या त्यात तो अनिल यांच्या काव्यात अधिकच प्रबळ होत गेला. कारण माधव जुलियन यांच्या काव्यात आणखीही एक सूर होता. तो म्हणजे संस्कृतसंप्रदायी वैदग्ध्याचा आणि पांडित्याचा. त्यांच्या उत्कट सौंदर्यवादी कवितेतही त्यांना आपल्या पांडित्याचे आणि भाषाविषयक व्रतांचे विस्मरण होत नसे. काही काव्ये तर त्यांनी संस्कृत विदग्ध काव्याशी स्पर्धा करण्याकरताच लिहिली; आणि ज्यांना आधुनिक मराठी कवितेचा खरा पिंड पुरता उमगला नाही, त्या पंडितांचे प्रशंसापत्र मिळविले. पण येथे मुख्य गोष्ट ती ही की, आधुनिक मराठी

कवितेचा दुसरा 'पाद' जो, शैली व छंद यांच्या बाबतीतील परंपरामुक्तता, त्यावरही माधव जूलियन यांचा पुरता भर नव्हता. इंग्रजी 'सॉनेट्'ची घट्ट बांधणी, फारसी गझलची यमकबद्ध, कल्पनाचमत्कृतिपूर्ण रचना, या सर्वांकडेच यांच्या प्रयोगशीलतेने धाव घेतली. त्यामुळे संकेतमुक्ततेकडून छंदोमुक्ततेकडे, आणि स्त्रीप्रेमाकडून आंतरराष्ट्रीयतेकडे अनिलांची चाल जशी – काही काळ तरी – सरळ आणि सुसंगत दिसते, तशी माधव जूलियन् यांची दिसत नाही. पण माधव जूलियन् यांच्या काव्यात आंतरराष्ट्रीय जाणीव अजिबात नाही, असे नाही; आणि जेथे आहे तेथे ती इतर कोणाही कवीपेक्षा अधिक उत्कट आणि सुंदर आहे. तथापि माधव जूलियन् यांच्या आधुनिकतेचा खरा 'दुसरा चरण' म्हणजे त्यांची गद्यसदृशता. ज्या गद्यसदृशतेकरिता वर्डस्वर्थने झुंज दिली, जी गद्यसदृशता स्वभावामुळे असो की तत्त्वामुळे असो, केशवसुतांच्या शैलीत अनेक जागी भेटते आणि बव्हंशी सुसंगतही वाटते, तिची निःसंकोच खैरात माधव जूलियन् यांनी करून सोडली. मुळात गद्यसदृशतेचा अंगीकार स्वाभाविकतेच्या पुरस्कारार्थ केला गेला होता. परंतु कृत्रिमता आणि गद्यसदृशता या दोहोंचे मिश्रण करता येते, हेच जणू माधवराव पटवर्धन यांना सिद्ध करायचे होते.

माधव जूलियन् आणि अनिल यांच्या काव्याचा येथे थोडा सविस्तर निर्देश करण्याचे कारण एवढेच की, आधुनिक सौंदर्यवादी कविता उत्कट भावनानुभूतीच्या वाटेने पुढे जाणार, की तंत्राचे प्रयोग आणि बाह्य घडामोडींची जाणीव यांच्या वाटेने पुढे जाणार, हे १९३५ च्या सुमाराला आघाडीला असलेल्या या दोन धीट कवींच्या काव्यावरूनच ठरणारे होते. यशवंतही याच सुमाराला आघाडीला होते, परंतु ते नवीन गोष्टी पचविणारे होते; स्वतः नव्याने काढणारे नव्हते. आपल्या काव्याच्या आशयापेक्षा, त्यातील नव्या उपक्रमाकडे वाचकांचे लक्ष जावे, हे त्यांना कधीच मानवण्यासारखे नव्हते. 'युगंधराचे पालूपद' ही त्यांची प्रभावी आणि प्रसिद्ध कविता पाहिल्यास नवे उपक्रम पचविण्यासाठी त्यांची शक्ती आणि लकब लक्षात येईल.

'केशवसुत-टिळक, गडकरी-तांबे यांच्या काव्यातील भावनापूजन आणि ध्येयपूजन आता जुने झाले', तसेच, 'त्यांच्या काव्याची मुळात नवीन म्हणून निघालेली आणि गाजलेली शैलीही आता जुनी झाली', ही कल्पना बळावण्याला काव्यक्षेत्रातील कोणते उपक्रम कारणीभूत झाले, ते सूचित करण्याच्या दृष्टीने हे त्रुटित समालोचन करावे लागले. पण माधव जूलियन् आणि अनिल या दोन प्रसिद्ध कवींच्या प्रयोगांप्रमाणेच इतरही काही गोष्टींमुळे, आगामी कवींना 'प्रेम आणि निसर्ग यांवर लिहिलेल्या सुबोध आणि सुरेल कवितेचा काळ संपला' असे वाटू लागले होते. त्यातील प्रमुख कारण म्हणजे सभोवतालच्या राजकीय चळवळी आणि फ्रॉइड् व मार्क्स यांची वास्तवप्रधान तत्त्वज्ञाने. महाराष्ट्रातील राजकीय

प्रवृत्तीचे विचारवंत पहिल्यापासूनच भावनाप्रधान वाङ्मयाला क्षीण, आत्मकेंद्रित आणि स्त्रैण म्हणून हिणवीत असत. या विचारसरणीचे आकर्षण मूळच्या आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादी लेखकांनाही अधून मधून अनावर होई. केशवसुतांनाच केवळ नव्हे, तर बालकवी, रेंदाळकर, माधव जूलियन यांनाही, आपल्या बाविशीत नव्या काव्याच्या प्रभातीचे मधुरस्वर पक्षिगण ठरविणारे माडखोलकर, त्यानंतर बारा वर्षांच्या आत केशवसुतांनाही स्त्रैण ठरवून मोकळे होतात, याचे कारणही राजकारणाचे आकर्षण हेच होय. परकीय सत्तेविरुद्ध दंड थोपटून उभे राहणे कुणीकडे आणि एखाद्या स्त्रीच्या प्रेमाखातर विकल होऊन डोळ्यांतून पाणी काढणे कोणीकडे? या विचारसरणीच्या उदयामुळे, मुळातच ज्यांच्या कविता प्रेमाच्या अनुभूतीपेक्षा प्रेमाच्या फॅशनमधून निघालेल्या असत, असे कवी आता प्रेमाच्या फॅशनकडून क्रांतीच्या फॅशनकडे वळणे स्वाभाविक होते.

सौंदर्यवादी संप्रदायाला राजकीय, सामाजिक वा मानवतावादी आवेशातून मिळणारी प्रेरणा वर्ज्य आहे असे नव्हे. सौंदर्य आणि स्वातंत्र्य या दोहोंच्याही आवाहनाला रोमँटिक् कवीच्या हृदयातून सारखाच हुंकार मिळतो, हे केशवसुतांच्या काव्यावरूनही दिसून येईल, आणि वर्डस्वर्थ, बायरन्, शेले या इंग्लिश सौंदर्यवाद्यांच्या काव्यावरूनही दिसून येईल. परंतु सामाजिक, राजकीय, ऐतिहासिक प्रेरणांना साद देताना, या कवींना निसर्गप्रेम आणि स्त्रीप्रेम यांसारख्या प्रेरणांकडे पाठ फिरवावी लागलेली नव्हती. त्या मूलभूत प्रेरणांचा उपहास तर करावा लागलाच नव्हता. सारांश, 'फ्रेंच् रेव्होल्यूशन्'ने पुलकित होताना वर्डस्वर्थला, ग्रीसच्या इतिहासकालीन वैभवाने पुलकित होताना बायरनला, आणि अखिल मानवी स्वातंत्र्याच्या स्वप्नाने उत्तेजित होताना शेलेला, सौंदर्य आणि स्वातंत्र्य सारखेच प्रिय होते. शिवाय या तिघांही स्वातंत्र्यपूजक कवींनी आपल्या राजकीय ध्येयवादात सामान्य व्यक्तींपासून वा वर्तमानपत्री घटनांपासून प्रेरणा घेतलेली नव्हती. सारांश, खऱ्या सौंदर्यवादी कवींची स्वातंत्र्यगीते सौंदर्यपूजनानंतर झालेल्या भ्रमनिरासातून निघालेली नसतात, तर ती त्यांच्या सौंदर्यपूजनातूनच निघालेली असतात.

सौंदर्यवाद आणि सामाजिक जाणीव यांची सांगड, आधुनिक मराठी कवितेत बोरकर आणि कुसुमाग्रज यांच्या पिढीपर्यंतच होती असे म्हणता येईल. त्यानंतरच्या पिढीत, सौंदर्यवाद आणि सामाजिक जाणीव या दोहोत विरोध आहे, ही कल्पना अधिकाधिक दिसून येऊ लागली. तसेच कोणत्याही प्रकारचे ध्येयपूजन हे अपक्वतेचे आणि स्वप्नाळूपणाचे लक्षण मानण्यात येऊ लागले. 'स्वप्नाळू' हा शब्द माझ्या स्मृतीप्रमाणे प्रथम माधवराव पटवर्धन यांनी तयार केला. ध्येयस्वप्नांना आणि भावनापूजनाला गौणत्व, प्रायः माधवरावांच्या लिखाणातच येऊ लागले होते. खरोखरी हा एक विचित्र योगायोग होय की, ज्या आधुनिक कवीने वैयक्तिक प्रेमभावनेला रमणीय गीतांची महापूजा बांधली, त्यानेच प्रेमाच्या क्षेत्रातील चार्वाकवादा-

चीही पहिली सूक्ते गायिली! 'विरहतरंगा'च्या पहिल्या प्रस्तावनेत * माधवराव पटवर्धन यांनी रोमँटिक् प्रणयाची आवेशयुक्त कैफियतही दिली आहे, आणि उलट त्या रत्नतुल्य पण दाहक ज्योतीकडे रूक्ष वैज्ञानिक दृष्टीने पाहावयासही शिकविले आहे! आमच्या सुधारकांनी तरुण-तरुणींच्या प्रेमाकडे प्रगतिवादाच्या डोळ्यांनी पाहिलेले होते; परंतु प्राणिशास्त्रीय आकर्षणाच्या दृष्टीने स्त्री-पुरुषप्रेमाचा विचार करणारे पहिले साहित्यिक माधवराव पटवर्धनच होत. प्रेमासंबंधीची ही शास्त्रीय दृष्टी त्यांच्या काव्यातील प्रेमचित्रांना प्रत्यक्षपणे बाधली नाही. माधवराव १९२६ मध्ये 'विरहतरंग' पूर्ण करीत होते आणि त्याच सुमाराची तरुण लेखकांची पिढी फ्रॉइडचे मानसशास्त्र अधीरपणे वाचीत होती. एकीकडून राजकीय कार्यकर्त्यांच्या घसघशीत देशसेवेमुळे आणि क्रांतिवादामुळे वाटणारा न्यूनत्वगंड; आणि दुसरीकडून फ्रॉइडच्या क्रांतिकारी मानसशास्त्राने भावनात्मक ध्येयवादाला डागलेला सुरुंग, अशा खिंडीत १९३० नंतरची आधुनिक कविता सापडलेली होती. अद्यापही तांबे प्रणयरंगाने व आत्मरंगाने रंगलेल्या आपल्या रागदारी कविता लिहीतच होते; अद्यापही यशवंतांच्या कवितेतील आत्मकेंद्रित डौल मावळलेला नव्हता. तथापि या क्षेत्रात नव्याने पाऊल टाकणारांमध्ये, तांबे आणि यशवंत यांची काव्यविषयक श्रद्धा शिल्लक राहिलेली नव्हती. त्यांना अद्यापहि माधव जूलियन यांच्या अनोख्या फारसी वृत्तांचे आणि धृष्ट घेडगुजरी शैलीचे आकर्षण वाटे. त्यांना अनिलांच्या मुक्तछंदी प्रयोगांचे आणि आंतरराष्ट्रीय सुखदुःखांचे आकर्षण वाटे—वाटे खरे, पण ते केवळ बाजारातील नव्या मालाबद्दल वाटावे तसे! साध्या भावनांच्या सचोटीने आणि उत्कटतेने केशवसुतांपासून रविकिरण मंडळापर्यंतच्या कवींच्या जीवनात ज्या धर्मतुल्य निष्ठेचे रूप घेतले होते, त्या निष्ठेचा हात धरून आत्मनिष्ठ भावनाप्रधान साहित्यात जन्म घालविण्याला आगामी पिढी तयार नव्हती. तिला या काव्यवेडाची, भावनापूजेची, आणि 'अपक्वते'ची — म्हणजेच सौंदर्यवादाची! — थोडीशी लाज वाटू लागली होती. या पिढीला प्रेमाच्या गोड स्वप्नातही आजूबाजूच्या क्षेत्रातील वास्तववादाची पावले ऐकून दचकल्यासारखे होई. या पिढीला प्रेमातील निष्ठा आणि कर्तव्याची हाक यात विरोध आहे असे वाटे; आणि कधी कधी हा विरोधच रंगवीत बसावेसे वाटे. या दृष्टीने कुसुमाग्रजांची 'स्वप्नाची समाप्ती' ही कविता पाहण्यासारखी आहे. या कवितेतील प्रणयस्वप्नाचे चित्र इतके तन्मयतेचे वाटते, आणि तिजमधील जागृतीची जाणीव इतकी विलंबित आणि अवांच्छित भासते, की तिचा नायक, त्या 'चांदण्याच्या हातां'च्या मिठीतून अखेर बाहेर पडला असेलशी खात्रीच वाटत नाही! त्याच्या त्या स्वप्नाच्या नाजूकपणाची आणि दुर्निवारपणाची मात्र

* या अप्रतिम प्रस्तावनेला 'विरहतरंगा'च्या अलीकडच्या आवृत्त्यांत गौणत्व दिलेले पाहून खेद होतो.

गुंगी चढते.

या काळाचा स्वभाव सूचित करणाऱ्या काही कवितांत सौंदर्यवादासंबंधी ओशाळगतीची भावना आणि राजकीय कर्तव्याबद्दलची ओढ दिसून येत असली, तरी सौंदर्यवादाविरुद्धच्या खऱ्या प्रतिक्रियेला अद्याप जोर आलेला नव्हता. या मध्यकालीन द्विधावृत्तीचे प्रातिनिधिक कवी म्हणजे कुसुमाग्रज आणि बोरकर हे दोघे होत. विदर्भात अनिल मूळचा ध्येयवाद न सोडता 'समाजमनस्क' कवी बनण्याचा यत्न करीत होते. यादव मुकुंद पाठकांसारखे कवीही आत्मकेंद्रिततेच्या बाहेर पडत होते. जयकृष्ण केशव उपाध्यांसारखे प्रासादिक शैलीचे कलंदर कवी विडंबनाच्या बेछूट वाटेने आत्मकेंद्रिततेची अजगरमिठी सोडवीत होते. पण या सर्वांच्याही आधी पुण्यात एका प्रतिभावंत कवीने रविकिरण मंडळाच्या Decadent पण काहीशा चेकाळलेल्या सौंदर्यवादाच्या झिंज्या पकडून त्यांच्या गळ्यात झेंडूच्या फुलांच्या माळा अडकविल्या होत्या ! *

या द्विधा वृत्तीच्या काळातच आणखीही एक कवी उदयाला येत होता. हे कवी म्हणजे मर्ढेकर होत. मर्ढेकरांचे नाव मराठीतील नवकाव्याशी अपरिहार्यपणे निगडित झाले आहे. त्यांच्या 'काही कविता'पासून सर्वच मराठी काव्याचे रूप पालटले असे नव्हे; तथापि तेव्हापासून एका वेगळ्याच शैलीच्या, वृत्तीच्या आणि तत्त्वज्ञानाच्या कवितेचा जन्म झाला. त्या आधीच्या आत्मनिष्ठ, सौंदर्यपूजक, भावनापूजक आधुनिक कवितेसंबंधी निष्ठा, कोणत्या खऱ्याखोट्या कल्पनांनी कमी झाली, याचे विवेचन वर केलेच आहे. प्रेमासंबंधीच्या व सौंदर्यासंबंधीच्या या ध्येयवादाची जागा सामाजिक, राष्ट्रीय वा आंतरराष्ट्रीय ध्येयवाद घेईल, असा संभव होता. कारण सौंदर्यवादी कवितेचे तेही एक अंग होतेच. शिवाय जे सर्वार्थाने सौंदर्यवादी नव्हते आणि तरी भावनावादी होते, अशा काही कवींनी आधीच इतिहासातून स्फूर्ती घेऊन राष्ट्रप्रेमाला आणि राष्ट्रीय स्वातंत्र्याला आवाहन करणाऱ्या कविता लिहिलेल्या होत्या. कवी गोविंद, देशभक्त सावरकर आणि केशवसुतसंप्रदायी कवी विनायक यांच्या कवितेने हे सूर आधीच छेडलेले होते. बोरकर व कुसुमाग्रज नव्या गांधीवादी समाजवादी युगातील प्रेरणा घेऊन राष्ट्रीय उत्थानाचे सूर काढीत होते. कवी यशवंत यांचे मुस्तजाद वृत्तातील 'तुरुंगाच्या दारात' हे गीत कुसुमाग्रजांच्या 'क्रांतीच्या जयजयकारा'हून कोणत्याही प्रकारे कमी ओजस्वी नाही. तथापि 'गर्जा जयजयकार' हेच गीत अधिक लोकप्रिय ठरले. याला एक कारण म्हणजे गांधी-नेहरूयुगात 'देशभक्ती' या शब्दाचे आकर्षण कमी

* 'झेंडूच्या फुलां'नी रविकिरण मंडळाच्या ऐन उमेदीतच दाखविलेली प्रतिक्रिया ही सौंदर्यवादाविरुद्ध नसून खास 'रविकिरणी' अतिरेकांविरुद्ध होती हे लक्षात घेणे जरूर आहे.

होऊन 'क्रांती' या शब्दात अधिक आकर्षण आले हे होय. पण कुसुमाग्रज आणि बोरकर हे दोघे स्वतःच्या धामधुमीच्या काळाचे आशावादी आवाहन आपल्या ओजस्वी शैलीतून घुमवीत असतानाच, मर्ढेकरांची औपरोधिक, आशाविहीन, निष्ठा-विहीन कविता पुढे यावी, ही गोष्ट प्रथमदर्शनी थोडी आश्चर्यकारक वाटते.

सभोवतालच्या राजकीय-सामाजिक ध्येयवादामुळे विशेषतः गांधीवाद आणि मार्क्स-वाद यांनी, तरुणांच्या ध्येयवादाला केलेल्या आवाहनामुळे, आधुनिक कविता वेगळ्या रुळावर जाणार हे उघड होते. तथापि अशा आत्मसमर्पणाच्या आणि आशावादाच्या काळात—स्वातंत्र्य आणि समाजक्रांती डोळ्यासमोर दिसू लागल्यावर—एक निष्ठा-विहीन, 'सिनिकल्' आणि क्लिष्ट काव्यसंप्रदाय प्रतिष्ठा पावावा, ही गोष्ट काव्याच्या इतिहासात नवलाची म्हणून नोंदविली जाईल. वस्तुतः मर्ढेकर हे कोणत्या एखाद्या वेगळ्याच जगात वाढले होते असे नव्हे. इतकेच काय, पण त्यांची पहिली रचना सही सही रविकिरण मंडळाच्या – म्हणजेच माधव जूलियन यांच्या–वळणावर होती. 'शिशिरागम' या त्यांच्या काव्यसंग्रहात माधव जूलियन यांच्या काव्याचे ठसे पदोपदी दाखविता येतात. त्यात प्रेमाची ऊत्कटता आहे, त्यात प्रेमनिराशेची कटुता आहे, त्यात विफल प्रेमातील पोरकेपणा आहे; आणि त्या पोरकेपणात अंतःसृष्टीला बाह्यसृष्टीची लाभलेली उदास सोबतही आहे! सर्वांत अधिक म्हणजे माधवराव पटवर्धनांची विचित्र, गैरमुलखी (Exotic), पण नखरेल भासणारी शैलीही आहे. प्रेमनिराशेपुरता प्रतिमाधवराव असलेला हा कवी, निराशेनंतर फार तर 'सुधारक' काव्यासारखे बंडखोर उपरोधी काव्य लिहील. पण निष्ठाशून्य रचनेकडे एकदम वळून

प्रेमाचे लव्हाळे । सौंदर्य नव्हाळे । शोधू
—आसपास मुडद्यांची रास ।

यांसारख्या ओळी कशा लिहू शकेल ?

पडत्या फळाची । आज्ञा होता वीर ।
हाती घेई शीर । कुणाचे ? कशाला ? । भाकरी पोटाला ।

यासारख्या सार्वत्रिक अश्रद्धेच्या 'cynical' ओळी कशाला लिहील ?

ज्या काळात मर्ढेकरांच्या देशात लाठ्यांना आणि संगिनींना हसत भिडणारे निःशस्त्र नागरिक हजारोंनी दिसत होते, आणि ज्या काळात सुभाषचंद्रांसारखे प्रतिशिवाजी जगातील सर्वांत बलाढ्य साम्राज्याच्या आणि नोकरशाहीच्या हातावर तुरी देऊन शत्रुराष्ट्रांशी खलबते करीत होते; ज्या काळात साम्राज्यसरकारच्या लष्करी शिस्तीशी आणि शपथेशी बेइमान होण्याचे प्राणघातकी धाडस आमचे हजारो जवान आणि अधिकारी करीत होते, त्या काळात या कवीला भाकरीकरता लढणाऱ्या शिपायांचे लाचार दृश्य रंगवावेसे का वाटावे ?

आमुचे मरण ।– आधीच जळण –। पाहिले या डोळा ! ।

...पृथ्वीची तिरडी । (एरव्ही परडी । फुलांनी भरली !)। जळो देवा भली ! ।

असा या कवितेचा सर्वनाशात्मक उदासवाणा शेवट आहे ! इतका कडवटपणा आणि इतकी सार्वत्रिक निराशा एकदम याच कवीला जाणवण्यासारखे त्याचे जग खरोखरच वेगळे होते की काय, हा एक प्रश्नच आहे. मर्ढेकरांच्या ' शिशिरागमा '-तही निराशा आहे, दुःख आहे, पण कडवटपणा आणि सर्वनाशाची छाया नाही. एवढा एकदम फरक पडण्याला कारण केवळ कवीचे प्रामाणिक अनुभव, की एखादा नूतन पाश्चात्य काव्यसंप्रदाय, हा प्रश्न टीकाकाराला पडल्याखेरीज राहात नाही.

मर्ढेकरांनी आधुनिक मराठी कवितेची भावनावादी ध्येयवादी परंपरा टाकून देऊन, उद्वेगाची, उपरोधाची, भ्रमनिरासाची वेगळी कविता लिहावयाला प्रारंभ केला, त्याच्या आधीपासूनच इंग्लंडमध्ये त्या प्रकारची कविता एझ्रा पाउंड आणि टी. एस. इलियट् यांच्यासारख्या बुद्धिमान आणि गंभीरप्रकृती कवींनी रूढ केलेली होती. ' रूढ ' हा शब्द येथे मी बुद्ध्याच वापरला आहे. कारण इंग्लंडमध्येही ही कविता विशिष्ट वर्तुळातच मान्यता पावली होती. ही कविता पुढे येत असता, रॉबर्ट् ब्रिजेस् आणि जॉन् मेसफील्ड् यांच्यासारखे प्रसिद्ध कवी आशयाने ध्येयवादी कविताच लिहीत होते. या पाश्चात्य नवसंप्रदायाच्या उदयापूर्वी इंग्लिश काव्यात व्हिक्टोरियाकालीन सौंदर्यवाद, डब्ल्यू. बी. येट्स् यांचा गूढवाद, जॉर्जियन् काव्यप्रवृत्ती, प्रतिमावादी प्रवृत्ती (Imagism) यांसारख्या अनेक परंपरा व चळवळी होऊन गेल्या. मुख्य म्हणजे १९१४ ते १९१८ मधील महायुद्धाचा प्रत्यक्ष अनुभव रूपर्ट ब्रुक्, हर्बर्ट रीड्, ससून्, ग्रेव्ह्ज्, ओवेन् यांसारख्या कवींनी आपल्या काव्यात चितारावयाला प्रारंभ केला. यांपैकी रूपर्ट् ब्रुक् सुदैवाने लवकर मेल्यामुळे, देशभक्तीच्या व ध्येयवादाच्या कविता लिहू शकला. इतर युद्धानुभवी कवींची कविता मात्र उद्वेगाची आणि भ्रमनिरासाची (' Disgust and disillusion ' ची) होणे अपरिहार्य होते.

पण स्वतः इलियट् हा काही युद्धानुभवाने घडविलेला कवी नव्हे. किंबहुना त्याचे शिक्षण पहिल्या महायुद्धापूर्वीच्या जुन्या विद्यापीठीय परंपरेतच झालेले होते. तरी त्याचे काव्य मात्र सार्वत्रिक निराशावादाने भरलेले होते. त्याची शैलीही गूढ, सूत्रमय आणि उल्लेखप्रचुर होती. या नव्या तत्त्वज्ञानाचे आणि नव्या क्लिष्टतेचे मूळ कशात होते, हे पाहण्यापेक्षा, त्यासंबंधी या कवींचीच भूमिका काय होती, हे पाहणे आपल्या विवेचनाच्या दृष्टीने अधिक उपयुक्त होईल. इलियट् आणि एझ्रा पाउंड् या दोघांवरही फ्रेंच प्रतीकवादी (Symbolist) संप्रदायाचा पगडा, आविष्कारपद्धतीपुरता तरी खास होता. प्रमुख फ्रेंच सिंबॉलिस्ट् कवी मॅलार्मे* याच्या शैलीचे जे विशेष, प्रसिद्ध

* स्टीफन् मॅलार्मे :– १८४२ ते १८९८ : याच्या शैलीचा पगडा त्याच्या काळच्या फ्रेंच कवींवर बराच होता.

वाङ्मयेतिहासकार कॅझॅमियाँ याने सांगितले आहेत, त्यातील बरेच इलियट्-संप्रदायी कवितेतही आढळतील. मॅलार्मेच्या कवितेवरून पाहता सुबोधपणा आणि रसिकांचे समाधान हे खऱ्या कवीचे ध्येय ठरू शकत नाही. 'वाचकांच्या समाधानाकरिता आपल्या रास्त आवडीनिवडी गुंडाळून ठेवण्यासारखे दुसरे अक्षम्य पातकच नाही.' 'कवीने जुन्यापान्या निर्जीव कल्पनांचा आपल्या शैलीला कधीही विटाळ होऊ देऊ नये.' 'कवितेची भाषा जितकी सूत्रमय असेल तितकी आशयाच्या दृष्टीने त्या कवितेची महती वाढेल. तसेच, कवीचा उद्गार जितका तिरकस (Indirect) असेल, तितकी त्या उद्गारांची उत्तेजकता वाढेल.' 'विचारातील आणि वाक्यरचनेतील तुटकपणा वाचकाच्या मेंदूला अधून मधून धक्के देऊन त्याचे अवधान जागृत ठेवतो.' कॅझॅमियाँ याने फ्रेंच प्रतीकवादी चळवळीचे नेते, मॅलार्मे आणि व्हर्लेन् यांच्या वाङ्मयीन कार्यक्रमाचा गाभा म्हणून जो दिला आहे, त्याच्या या गोषवाऱ्याकडे पाहिल्यास, आमचे नवकवी आविष्कारपद्धतीपुरते तरी याहून काही वेगळे सांगतील असे वाटणार नाही.

पण सौंदर्यवादी (Romantic) कविता म्हणजे ज्याप्रमाणे केवळ शैलीत वेगळी असलेली कविता नव्हती, त्याप्रमाणेच 'नवकविता' म्हणजेही केवळ आविष्कारपद्धतीत वेगळी असलेली कविता नव्हती. तिच्यातील जीवितदृष्टीच बदललेली होती. मर्ढेकरांची 'शिशिरागमा' नंतरची कविता वाचताना मराठी कवितेच्या वाचकांना जर पहिली कोणती गोष्ट जाणवत असेल, तर ती म्हणजे गांभीर्य आणि मस्करी यांचे मिश्रण ही होय.

भयाणतेच्या बुरुजावरुनी
येईल केव्हा शीळ अनामिक
गिळा तिला अन् मंत्र आठवा
मनातल्या पण मनात लौकिक
'सह नौ ट्रक्तु
सहवीर्यं डरवावहै'

या ओळी ज्या कवितेच्या शेवटी आहेत ती कविता वस्तुतः गंभीर आहे; पण तिचा शेवट उपनिषदातील प्रार्थनेच्या विडंबनाने केलेला आहे. अर्थात येथे माझा आक्षेप पवित्र ग्रंथाच्या विडंबनासंबंधी नसून, गांभीर्य आणि थिल्लरपणा यांच्या भेसळीबद्दल आहे. ज्यांचे जीवन म्हणजेच उपनिषदांचे चालते बोलते विडंबन आहे, त्या पिढ्यांसंबंधीच्या कवितेत उपनिषदांचे वेगळे विडंबन ते काय होणार ? पण दोन विरुद्ध सुरांची भेसळ मात्र वाचकाला विचित्र वाटते. ही भेसळ चुकून झालेली नसून इलियट्संप्रदायी कवितेचे ते एक अपरिहार्य तंत्र आहे.

I grow old ..... I grow old .....
I shall wear the bottoms of my trousers rolled

या इलियट्च्या ओळी 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' या कवितेतील आहेत. पण ती संपूर्ण कविता अशा थट्टेच्या सुरात नाही.

इंग्रजी नवकाव्य व्हिक्टोरियन् काव्यातील क्षीणतेविरुद्धच्या प्रतिक्रियेतून आणि विसाव्या शतकातील अप्रिय वास्तवतेच्या जाणीवेतून निघाले, असे स्थूल मानाने म्हणता येईल, तर मराठी नवकाव्य रविकिरण मंडळाच्या कृत्रिम सौंदर्य-पूजनाविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून निघाले असे म्हणता येईल. ही दोन्ही नवकाव्ये समकालीन काव्याचे 'Decadence' (क्षीणत्व) पाहून, खवळून, नव्या वाटेला लागली, हे मान्य केले, तरी 'क्षीण सौंदर्यवाद' टाळण्याचा वा जोमदार करण्याचा हा एकच मार्ग होता असे सिद्ध होत नाही. किंबहुना येट्स् व ब्राउनिंग् हे दोघे व्हिक्टोरियन् असूनही क्षीण जाणीवेचे कवी होते, असे कोणीच म्हणणार नाही. विचित्र, प्रक्षोभक, गद्यसदृश व बुद्धिप्रधान शैलीच्या बाबतीत ब्राऊनिंग् हा इंग्लिश नवकवींचा कुलगुरू आहे, अशी देखील उपपत्ती क्वचित लावलेली आढळते; व ती व्यक्तिशः मला बरीच अर्थपूर्ण वाटते. ब्राउनिंग्च्या शैलीत विचित्रपणा होता; गांभीर्य आणि थिल्लर वृत्ती यांचे मिश्रणही होते. रविकिरण मंडळाच्या कवींपैकी माधव जूलियन् यांच्या काव्यातही नवकवींचे वैशिष्ट्य ठरलेला हा वृत्तिसंकर आणि रीतिसंकर होता. मग ब्राउनिंग् आणि इंग्लिश नवकवी, व माधव जूलियन् आणि मराठी नवकवी, यांच्यात साधर्म्य नव्हते ते कोणत्या बाबतीत? कारण ही वैधर्म्याची बाबच त्या दोघांचा व्यवच्छेदक स्वभावधर्म ठरविण्यास मदत करील. ब्राउनिंग् आणि माधवराव या दोघांचाही जगण्यावर विश्वास होता. ज्याकरता मानवी जीवितांतील, — विसाव्या शतकातील मानवी जीवितातीलही! — अनंत अन्याय आणि बीभत्सता गिळून, जगावेसे वाटते, जगण्यात राम वाटतो अशा कोणत्या तरी मूल्यावर — कदाचित प्रेमावर! * — या दोघांचाही विश्वास होता. तर नवकवींचा अशा कोणत्याच चिरंतन मूल्यावर विश्वास नाही असे दिसते. क्वचित अशा मूल्यांवर विश्वास आहे, पण त्या मूल्यांना आजच्या जगात जागा नाही अशीही भूमिका नवकवी घेताना दिसतात. जीवनातील या त्यांच्या भूमिकेला 'निराशावाद' हे साधे नाव व या भूमिकेच्या कवितेला 'निराशावादी कविता' हे नाव न देता, 'आधुनिक जाणीव मोकळेपणाने व्यक्त करणारी कविता' हे नाव † देणे आधुनिक कवितेचे पाश्चात्य पुरस्कर्ते का पसंत करतात, याचाही आपण विचार केला पाहिजे. आधुनिक कवितेच्या पुरस्कर्त्यांचा असा दावा दिसतो की, ज्यांच्या भावना आणि अनुभव नवकवितेतील अनुभवांसारखे नसतील, ते आजच्या काळात पूर्णार्थाने जिवंतच नाहीत! नवकवितेच्या तर्फेने केलेला हा दावाही व्यापक आहे

* क्षण एक पुरे प्रेमाचा। वर्षांव घडो मरणांचा मग पुढे।
या गडकऱ्यांच्या ओळीत असेच एक मूल्य सूचित झाले आहे.

आणि आरोपही गंभीर आहे.

या व्यापक आत्मसमर्थनाचा व आरोपाचा गंभीरपणे विचार करण्याचा उद्देश नव्या जुन्या जीवितत्त्वज्ञानाची वा अनुभवसरणीची छाननी करणे हा नसून, या तथाकथित 'Modern sensibility'चा आणि काव्याचा संबंध कोणता, व त्या विशिष्ट संबंधामुळे नवकाव्याचे स्वरूप विशिष्ट प्रकारचे होणे अपरिहार्य ठरते काय, येवढे पाहाण्याचाच आहे.

एफ्. आर्. लेविस्सारखे नवकाव्याचे पुरस्कर्तेच या काव्याच्या आविष्कारपद्धतीला 'Odd' अथवा 'विचित्र' हे अभिधान लावीत आहेत,¶ हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. या काव्याची शैली अशी विचित्र किंवा odd होण्याचे कारण, या कवींना भोवतालच्या जगाचे चित्र काढताना औपरोधिक बनणे अपरिहार्य वाटे हे होय, असे त्यांच्या आणखी एका पुरस्कर्त्याच्या मीमांसेवरून दिसून येईल. आधुनिक इंग्लिश कविकादंबरीकार लॉरेन्स् डरेल् म्हणतात.

"Where other poets fled the real world ..... Eliot forced himeself not only to look the monster in the face but also to draw its portrait. That the poetry, he produced turned out to be a *careful ironic portrait* of emotional anaemia and spiritual sterility was, ... not his fault—it was the fault of the world." *

नवकवितेतील तिरकस, कडवट आणि 'सिनिकल्' चित्रणाचे समर्थन, हे या प्रकारचे आहे. हा कडवटपणा कवीच्या वाणीतील वा हृदयातील नसून बाह्य जगातीलच आहे, असे त्यांच्या पुरस्कर्त्यांचे म्हणणे आहे. आजच्या जगात भावनांना रक्तक्षय झाल्यामुळे त्या फिकट आणि निःसत्व दिसत आहेत; व मानवाचे आन्तरिक जीवन वांझ बनलेले आहे. अर्थात याच निःसत्त्व आणि वांझ अंतरंगाचे सूक्ष्म, पण औपरोधिक चित्र काढण्याखेरीज विचारा प्रामाणिक आधुनिक कवी दुसरे काय करणार ?

पण पातळ, निःसत्व, 'सपक' भावनांसंबंधीची ही तक्रार हॅम्लेटनेही केली आहे. शेलेनेही केली आहे. हॅम्लेटने आंतरिक जीवनाच्या वांझपणासंबंधीही दुःख केले आहे. एकनिष्ठेचा वा पातिव्रत्याचा अभाव येवढाच हॅम्लेटच्या आईमधील दोष नव्हता. तिच्या खऱ्या दुर्गुणाचे नाव 'Spiritual sterility' हेच होते. या 'आत्मिक वांझपणा'त कुठे खोल पूर्वजन्मीच्या सुसंस्काराला अंकुर फुटतो की काय, हे पाहाण्याकरिताच सुप्रसिद्ध 'Portrait Scene' मध्ये हॅम्लेट

¶ New Bearings in English Poetry, P. 66

* लॉरेन्स् डरेल् Key to Modern Poetry (वरील ठसे मुळात नाहीत).

आपले रक्त तापवून घेत आहे. हॅम्लेटचीही भाषा तिरकस रूप घेते; हॅम्लेटही भोवतालच्या भावनादरिद्री आणि वांझ जमान्याचे 'Careful ironic portrait' अधून मधून काढीत आहे. पण त्या जुगुप्सेबरोबर आणि उपरोधाबरोबर हॅम्लेटच्या हृदयात असलेले उत्कट पितृप्रेम, मित्रप्रेम, कलाप्रेम आणि — करपून गेलेले का होईना — स्त्रीप्रेम वाचकांना प्रतीत झाल्याशिवाय राहात नाही. निराशावादी काव्यातील निराशाही सुप्त, गर्भित आशावादाच्या विरोधी पार्श्वभूमीवरच रंगत असते. ज्याच्या प्रेमविषयाबद्दल वाचकांना विश्वास आणि आदर वाटत नाही, त्याच्या कडवट उपरोधाबद्दल त्यांना सहानुभूती कशी वाटावी? नवकवींच्या प्रेमाचे आणि आदराचे विषय त्यांच्या काव्यावरून तरी कळण्यासारखे नाहीत, हे त्यांच्या उपरोधाबद्दल सहानुभूती न वाटण्याचे मुख्य कारण आहे.

याच कवितेला तिच्या पुरस्कर्त्यांनी 'Poetry of protest' असेही नाव दिलेले आढळते. तसेच आधुनिक नागर जीवनातील भ्रमनिरासाचे काव्य असेही या कवितेचे वर्णन केले जाते. आधुनिक वैज्ञानिक संस्कृतीसंबंधी तिटकारा नवकवींनीच प्रथम दाखविला असे नव्हे. नवकाव्याच्या उदयापूर्वी व प्रत्यक्ष नवकवींच्या काळातही आधुनिक जीवनासंबंधी तिरस्कार दाखविणारे कवी, पुढारी आणि प्रेषित अनेक होते. रस्किन्, थोरो, टॉल्स्टॉय्, टागोर, गांधी हे सर्व आधुनिक वैज्ञानिक संस्कृतीचे आणि यांत्रिक जीवनाचे विरोधकच होते. यांतील बहुतेक सर्व साहित्यिक होते, एक दोघे तर श्रेष्ठ कलावंत होते. पण त्यांतील कोणालाच नवकवींची औपरोधिक, तुटक आणि क्लिष्ट शैली वापरावीशी वाटली नाही. अर्थात या वस्तुस्थितीवरून दोन निष्कर्ष निघतात. नवकवींच्या कवितेत आढळणाऱ्या कडवट वृत्तीचा खुलासा केवळ बाह्य परिस्थितीवरून होऊ शकत नाही. ते 'स्वतःच्या जमान्यातील सर्वांत अधिक जागृत आणि संवेदनाशील आत्मे आहेत' हा दावाही येट्स, टागोर, गांधी यांसारख्या त्यांच्या समकालीनांची नावे पाहिल्यावर टिकण्यासारखा नाही. तिसरी गोष्ट म्हणजे वरील दोन्ही गोष्टी कबूल केल्या, तरी नवकवींच्या विचित्र भावनाशून्य आविष्कार-पद्धतीचा खुलासा होत नाही. म्हणजे अखेर आपणांला नवकवींच्या पुरस्कर्त्यांची उपपत्ती अव्हेरून तिच्या विरोधी टीकाकारांची उपपत्ती विचारार्ह मानावी लागेल, हे उघड आहे.

इलियट् आणि पौंड या नवकाव्यप्रवर्तकांनी ज्या आधीच्या काव्यसंप्रदायाचा वारसा घेतला होता, त्यात फ्रान्समधील प्रतीकवादी संप्रदाय हा एक होता, याचा उल्लेख वर येऊन गेलाच आहे. या संप्रदायाचा प्रमुख प्रवर्तक मॅलार्मे याच्या काव्यसिद्धान्ताचाही आपण थोडा विचार केला आहे. मॅलार्मेचाच एक प्रतिभावान अनुयायी पॉल व्हॅलेरि* याच्या सिद्धान्ताचाही नवकाव्यावर बराच

* पॉल व्हलेरि : १८७१ ते १९४५

परिणाम झालेला आहे. सिंबॉलिस्ट् किंवा प्रतीकात्मक काव्यसंप्रदायात या कवीचे स्थान महत्त्वाचे आहे, कारण त्याचे कित्येक काव्यविषयक सिद्धान्त नवकवींनी वेदवाक्य म्हणून स्वीकारलेले आहेत. या कवीचा रोमँटिसिझमला कडवा विरोध होता; आणि त्याला जर सर्वात कशाचे भय वाटत असेल तर भावना-प्रधान म्हटले जाण्याचे होय.* पण नवकवींना त्याहून प्रिय असा व्हॅलेरीचा सिद्धान्त म्हणजे 'काव्य हे इतरांना समजण्याकरता नसते' हा होय. काव्यातील दुर्बोधतेसंबंधीचे त्याचे समर्थन मासलेवाईक आहे. कवीचे मन जर तुमच्या मनापेक्षा चपल आणि समृद्ध असेल, तर तुम्हांला काव्य दुर्बोध वाटणारच, त्याला इलाज नाही! व्हॅलेरीच्या या समर्थनासंबंधी जे. बी. प्रीस्टले म्हणतात : "If he would stop being so arrogant he would realize that there is something he could do about it, for he would make better use of his altogether superior mind to avoid obscurity which is after all what minds much richer, more rapid, free, more disciplined than his, have been able to do."†

अर्थातच अशा काव्यसंप्रदायाच्या वारशाकडे पाहता इलियट्संप्रदायी काव्यातील प्रमुख प्रवृत्तींचा खुलासा होऊ शकतो. भावनाप्रधानतेलाच असलेल्या विरोधाचा स्वाभाविक परिणाम म्हणून ही कविता रूक्ष आणि औपरोधिक बनली, तर रोमँटिसिझमला विरोध म्हणजे एक प्रकारे प्रेम आणि सामाजिक आशावाद यांनाच विरोध असल्याने, ही कविता सामाजिक दृष्ट्याही निराशावादी बनली. ए. सी. वॉर्ड यांनी इलियट्च्या आरंभीच्या कवितांसंबंधी म्हटले आहे : "His earlier poems had expressed as much in the dryness of their form as in their subject-matter—a mood of dispair in regard to contemporary civilization." Twentieth Century Literature P. 197

पण ही कविता क्लिष्ट बनण्याचे कारण तिच्या या दुहेरी विरोधात सापडत नाही. ते फ्रान्समधील प्रतीकवादी संप्रदायाच्या सूत्रमयतेच्या ('Compression'च्या) आग्रहात सापडते. काव्यातील सूचकतेला कुणाचाच विरोध असण्याचे कारण नाही. भारतीय काव्यपरंपरेत तर 'ध्वनी'च्या रूपाने सूचकतेचे माहात्म्य केवढे आहे हे सांगावयासच नको. भावनांची भाषा नेहमीच मिताक्षरी आणि ध्वनिसंपन्न असते. परंतु जेव्हा एखादा काव्यसंप्रदाय भावनांची उत्कटता म्हणजे एक प्रकारचे दौर्बल्य मानतो, आणि शिवाय मिताक्षरी शैलीवर (Compression वर) भर देतो, तेव्हा मात्र त्याच्या त्या कवितेतून रस निघून जाऊन चोथा बाकी

---

* '... In terror of being thought sentimental (the nightmare of all typical moderns)...' J. B. Priestley "Literature and Western Man" P. 312

† Ibid P. 312

राहिल्यास नवल नाही. इलियट्संप्रदायी कवितेचा वंशवृक्ष एकीकडून जसा फ्रेंच् प्रतीकवादी कवींकडे जाऊन पोहोचतो, तसा दुसरीकडून सतराव्या शतकातील इंग्लिश 'मेटॅफिजिकल्' काव्यसंप्रदायाकडेही पोहोचतो. परंतु प्रतीकवाद्यांची सूत्रमयता व 'मेटॅफिजिकल्' संप्रदायाची सूक्ष्म तात्त्विकता या दोहोतही जी रुक्षता नाही, ती या नवकाव्यात येण्याचे कारण भावनात्मकतेवरील बहिष्कार हेच होय. ए. सी. वॉर्ड म्हणतात :

" But whereas Donne's imagination was invariably passionate and consuming, Eliot's was often anaemic and chill." †

लॉरेन्स् डरेल्सारख्या नवकाव्याच्या पुरस्कर्त्यांनी इलियट् यांच्या कवितेत, 'Emotional anaemia' चे व 'Spiritual sterility' चे सूक्ष्म औपरोधिक चित्रण आढळते, असे म्हटलेले आपण वर पाहिलेच आहे; पण वॉर्ड (आणि असंख्य सामान्य वाचक) यांच्या मते इलियट् यांच्या कवितेतील रूक्षतेचे मूळ विषयात नसून त्यांच्या स्वतःच्या भावनाशून्यतेत आहे, असे दिसते. भोवतालच्या भावनाशून्य आणि वांझ दुनियेचे चित्रही भावनाप्रधान माणसाने काढले तर रूक्ष होण्याचे कारण नाही. आणि काव्यात भावनाप्रधानतेला व ध्येयवादालाच स्थान आहे; श्रद्धाशून्य (cynical) बौद्धिक करामतीला नाही. अर्थात काव्यासंबंधीची ही कल्पना एकोणिसाव्या शतकातील रोमँटिक् काव्यसंप्रदायाची होय, अशी भूमिका नवकाव्याचे पुरस्कर्ते पुष्कळदा घेतात. पण ही काव्यकल्पना केवळ एकोणिसाव्या शतकातील नसून पाश्चात्य व पौरस्त्य देशांत अनेक शतके मान्य ठरलेली काव्यकल्पना आहे, असे वाङ्मयाच्या इतिहासावरून दिसून येईल.

पण प्रायः काव्यविरोधी भूमिका घेणारा हा काव्यसंप्रदाय अखेर इंग्लंडमध्ये व आपल्याकडेही दीर्घकाल बद्धमूल कसा झाला ? वॉर्ड यांच्या शब्दांतच उत्तर देणे बरे. वॉर्ड म्हणतात :

" Nevertheless, T. S. Eliot controlled the main current of poetry and criticism for a whole generation, largely through the hypnotic attraction, his writings exercised, in academic channels and through acquiescent teachers, upon a multitude of students, including most of the apprentice poets." †

'शिशिरागम' लिहिणारा सौंदर्यवादी कवी इंग्लंडमध्ये जाऊन आल्यावर इलियट्संप्रदायी कविता कसा लिहू लागला, आणि महाराष्ट्रात त्या कवितांवर सर्वत्र प्रतिकूल टीका होत असूनही, काव्य आणि काव्यमीमांसा या दोन्ही क्षेत्रांत मर्ढेकर-संप्रदाय कसा मूळ धरू शकला, याचे उत्तर वरील उताऱ्यातच सापडेलसे वाटते.

* * *

† A. C. Ward : Twentieth Century Literature, P. 197.

३२ वास्तववादानंतर : संज्ञाप्रवाह

या ग्रंथाच्या द्वितीयार्धाचे प्रतिपाद्य : चित्रणाचे तीन प्रकार — त्यांची तीन पर्यवसाने — वास्तववादाचे पर्यवसान : भवितव्यचित्रणाऐवजी सुप्त मनाचा आलेख — फ्रेंच वाङ्मयातील फ्रॉइडपूर्वीचे मनोविश्लेषण—अनाहूत पण खोल गतस्मृती : मार्सेल प्राउस्ट्--फ्रॉइडचे 'अन्तर्मन' आणि बेर्गसाँचे 'अन्तर्मन'-- 'भावस्थिर स्मृती'--मनोविश्लेषण विरुद्ध रमणीय स्मृती--महायुद्धोतर काळातील बीभत्स स्मृती --संस्कृतिप्रणीत आचाराचा परित्याग --'दादावाद' अथवा (Dadaism) --तर्कशुद्ध, व्याकरणशुद्ध भाषेचाही त्याग--फ्रॉइडचे इस्पितळ—अँद्रे ब्रेताँ : नास्तिक्य-युक्त गूढवाद--त्याचा सौंदर्यवादाशी लावलेला संबंध—कंसाचे कृष्णाशी नाते! --अतिवास्तववादातील तर्कविरोध आणि सौंदर्यवादातील तर्कविरोध—अँन्द्रे ब्रेताँच्या अन्तर्मनचित्रणात कलेचेही बंधन अमान्य—ही कला की मानसशास्त्रीय संशोधन?— मर्ढेकरांची दीर्घकथा : 'रात्रीचा दिवस'—मर्ढेकरांचे 'Arts and Man'-- 'स्वयंचलित विचारांचा आलेख' विरुद्ध 'कला' : Paul Eluard याचे मत, विरुद्ध वि. ह. कुलकर्ण्यांचे मत—सहेतुक प्रयोग विरुद्ध कला—कल्पित संज्ञाप्रवाह : मानसशास्त्राला कच्चा माल---अतिवास्तववाद्यांची एक शक्कल--फ्रेंच नवकवी आर्थर रिंबॉ याचे मतपरिवर्तन.

वास्तववादानंतर : संज्ञाप्रवाह

या ग्रंथाच्या द्वितीयार्धातील प्रतिपाद्य एव्हाना स्पष्ट झाले असेल अशी आशा आहे. ललित साहित्य हे 'चित्रण' आहे की 'आत्माविष्करण' आहे हा प्रश्न, या ग्रंथातील मुख्य भूमिका ध्यानात आल्यास, महत्त्वाचा ठरणार नाही; किंबहुना एकांगी ठरेल. प्रस्तुत ग्रंथाचा लेखक केवळ 'आत्मनिष्ठ' वा केवळ 'वस्तुनिष्ठ' या दोन्हीही भूमिका असत्य आणि अशक्यप्राय मानणारा आहे. द्रष्टा आणि दृश्य या दोघांचाही अंश कलात्मक चित्रणात असणे अपरिहार्य आहे, ही द्वंद्वात्मक* भूमिकाच या ग्रंथात सर्वत्र गृहीत आहे.

ॲरिस्टॉटलने काव्यान्तर्गत मानवचित्राचे तीन प्रकार मानले आहेत. माणसे 'आहेत त्याहून चांगली' रंगवणे, 'आहेत तशी' रंगवणे आणि 'आहेत त्याहून वाईट' रंगवणे. हे वर्ग त्याने वाङ्मयप्रकारांच्या अनुरोधाने केले आहेत. गंभीर नाट्य आणि महाकाव्य यातील नायक 'धीरोदात्त' म्हणजे गौरवून रंगविलेला असतो; तर विनोदी प्रहसनातील नायक दोषप्रधान चित्रणाच्या द्वारे हास्यास्पद बनविलेला असतो. ॲरिस्टॉटलच्या या त्रिविध चित्रणप्रकारांत, 'लेखक स्वतंत्र आहे' असे मानले आहे; व म्हणून लेखकाच्या इच्छेने होणारे प्रकारच त्याने दिले आहेत. पण लेखकाच्या इच्छेविना अपरिहार्यत्वानेही चित्रणाचे तीन प्रकार संभवतात : उत्कट आणि आत्मनिष्ठ चित्रण; अलिप्त आणि वस्तुनिष्ठ चित्रण; आणि तिसरे म्हणजे गूढ आणि रहस्यदर्शी चित्रण; हे तीन चित्रणप्रकार म्हणजे साहित्याच्या तीन दृष्टी अथवा भूमिका होत, हेच या ग्रंथाच्या द्वितीयार्धाचे प्रतिपाद्य होय.

या ग्रन्थात यापूर्वी असेही सूचित केले आहे की, रोमँटिक अथवा उत्कट

---

* द्वंद्वात्मक हा शब्द आहिताग्नी राजवाडे यांच्या 'नासदीय सूक्त भाष्या'त ज्या अर्थाने वापरला आहे, त्या अर्थाने या ग्रंथात वापरला आहे. तो अर्थ हेगेलच्या तत्त्वज्ञानातील Dialectical या शब्दाच्या अर्थापेक्षा वेगळा आहे.

भूमिकेची परिणती mystic अथवा रहस्यदर्शी भूमिकेत होणे क्रमप्राप्त आहे. आणि 'रिॲलिस्टिक्' वा अलिप्त भूमिकेचे पर्यवसान गंभीर दुःखपर्यवसायी भूमिकेत होणे अपरिहार्य आहे. पण ही स्वाभाविक पर्यवसानेच नेहमी वाङ्मयात नजरेस पडतात असे नाही. आतापर्यंत केलेल्या विवेचनात असेही दाखवून द्यावे लागले आहे की, पाश्चात्य देशात (व महाराष्ट्रातही) सौंदर्यवादाचे पर्यवसान कित्येक जागी 'कलेकरिता कला' या संप्रदायात झाले आहे. तसेच फ्रान्समध्ये त्यातूनच प्रतीकवाद ('Symbolism') आणि तंत्रवाद उदयाला आला. प्रस्तुत लेखकाच्या मते ही सौंदर्यवादाची स्वाभाविक परिणती नसून च्युती, विकृती किंवा Aberration होय. पण वाङ्मयेतिहासात काय की मानवेतिहासात काय, सर्वत्र निकोप विकासक्रमच आढळतो असे नव्हे. कालदृष्ट्या पुढची अवस्था ही नेहमी विकासदृष्ट्या पुढची अवस्था असतेच असे नव्हे.

वास्तववादाच्या ऐतिहासिक पदक्रमाचे अवलोकन केले, तरी असाच प्रकार दृष्टीस पडतो. जीवित-चित्रणातील अलिप्तता आणि समग्रता हेच वास्तववादाचे प्रमुख लक्षण मानले, तर मानवी दुःखान्ताचे आणि भवितव्याचे चित्रण हाच वास्तववादाचा अंतिम प्रांत ठरतो. परंतु युरोपातील Realism आणि Naturalism या वाङ्मयीन प्रवृत्ती, ग्रीक ट्रॅजेडीच्या उदात्त-गंभीर प्रदेशाकडे वळण्याऐवजी फ्रॉइडने खुल्या केलेल्या अन्तर्मनाच्या अंधकारप्रदेशाकडे वळल्या, हे आपणांस अलीकडच्या पाश्चात्य वाङ्मयाच्या अवलोकनाने दिसून येते. महाराष्ट्रातील 'नवकाव्य' म्हणजे क्षीण होत चाललेल्या सौंदर्यवादी काव्याविरुद्ध प्रतिक्रिया होय, हे आपण मागील प्रकरणात पाहिले. महाराष्ट्रातील नवकथेची उपपत्ती कोणती सांगता येते? वास्तववादाकडे केवळ तंत्र म्हणून पाहिल्याने तंत्रपूजक लेखकांना वास्तववादाचा जो 'पुढचा' टप्पा भासला, त्याचे दर्शन आपणांला नवकथेत होते.

भवितव्य-चित्रणाकडे वळण्याऐवजी आधुनिक वास्तववाद सुप्त मनातील प्रेरणांकडे वळण्याला काही बाह्य कारणेही झाली. वास्तववाद आणि सौंदर्यवाद या दोन्हीही वाङ्मयीन प्रवृत्ती वाङ्मयावरील कृत्रिम दडपण झुगारून देण्याकरिता निघाल्या होत्या हे आपण पाहिलेच आहे. या विमोचनयत्नांचे स्वरूप मुख्यत्वेकरून तंत्रात्मक प्रयोगांचे असले, तरी जीवितविषयक दृष्टीतील बदलही त्या प्रयोगांच्या मागे होतेच. या दृष्टीने पाहता सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद या दोन्ही प्रवृत्तींचा उगम रूसोने प्रवर्तित केलेल्या स्वातंत्र्यवादापर्यंत पोहोचतो. 'निसर्गाकडे परत चला' या त्याच्या मंत्रात वैचारिक आणि वाङ्मयीन क्रांतीची बीजे होती. या क्रांतीतून निघालेल्या सौंदर्यवाद, कलावाद, प्रतीकवाद व वास्तववाद या प्रवृत्तींनी पहिल्या महायुद्धापर्यन्त आपापल्या सीमा गाठल्या होत्या. सौंदर्यवादातून पुढे सरकलेले काव्य प्रतीकवादापाशी येऊन थडकले होते; तर कथावाङ्मय वास्तववाद व शास्त्रीय वास्तववाद (Naturalism) यातून पुढे सरकून अंतरंगसंशोधनात शिरले होते. येथे ऐतिहासिक दृष्ट्या एक सर्व-

सामान्य कल्पना दुरुस्त केली पाहिजे. फ्रॉइड्च्या संशोधनामुळेच कथावाङ्मय अंतर्मनचित्रणाकडे वळले, असे आपण साधारणतः मानतो. परंतु ज्या वेळी फ्रॉइड्च्या ग्रंथांची भाषान्तरे इतर भाषांत झालेली नव्हती व ज्या वेळी फ्रॉइड्चे नाव केवळ मनोविकृतिवैद्यांनाच माहीत होते, त्या वेळीही पाश्चात्य वाङ्मयात, – विशेषतः फ्रेंच वाङ्मयात—अंतरंग-चित्रण येऊ लागले होते. सुप्रसिद्ध फ्रेंच लेखक मार्सेल् प्राउस्ट् * याने आपली प्रदीर्घ आत्मचरित्रात्मक कादंबरी लिहिण्याला प्रारंभ १९०९ च्या सुमारास केला. प्राउस्ट्च्या या महाकथेत एक प्रकारचे मनोविश्लेषणच आहे. कॅझॅमियाँ म्हणतात :

" His aim is definitely to descend to the last obscure layers of the mind, where the habits and rules of our mental being are shrouded in darkness. " ‡

तथापि प्राउस्ट् याने फ्रॉइड्च्या संशोधनातून प्रेरणा घेतलेली नसून फ्रेंच तत्त्वज्ञ बेर्गसाँ याच्या तत्त्वज्ञानातून ती घेतलेली आहे. इतकेच नव्हे, तर प्राउस्ट् याचे अंतर्मनातील अवगाहन स्वभावतःच फ्रॉइडसंप्रदायी लेखकांच्या मनोऽवगाहनाहून वेगळे आहे. मनोविश्लेषण हे त्याचे प्रमुख उद्दिष्ट नसून गतजीविताचे चिंन्तन आणि पुनरुज्जीवन हा त्याचा आवडता खेळ आहे. या मधुरस्मृतींच्या क्रीडेतच प्राउस्ट्च्या मनावरील बेर्गसाँच्या तत्त्वज्ञानाचे संस्कारविशेष दिसून येतात. कॅझॅमियाँ म्हणतात :

" As with Bergson, to him remembrance is, indeed not a faculty of the soul, but an aspect of the soul itself. "†

प्राउस्ट् आणि बेर्गसाँ ज्या गतस्मृतींना विशिष्ट महत्त्व देतात, त्या जाणीवपूर्वक आठवलेल्या स्मृती नसून अचानक आणि अनाहूतपणे मनाच्या पृष्ठभागावर प्रकटलेल्या स्मृती होत. आपल्या नकळत आपले अंतर्मन एखाद्या क्षुद्र स्मृतिचिन्हाने चाळविले जावे, आणि निर्जीव स्मृतींपेक्षा अधिक जिवंत असे काही तरी आपल्या अनुभवाला यावे, असे अनेकदा घडते. या अनाहूत पण खोल अशा गतानुभवाचे माहात्म्य प्राउस्ट याच्या आत्मचरित्रात्मक कादंबरीत विशेष आहे. कालिदासाच्या शाकुंतलातील ' रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान् ' या शब्दांनीं आरंभणाऱ्या श्लोकात, विलक्षणपणे जागविलेल्या ज्या ' जननान्तर सौहृदा 'चा निर्देश आहे त्याचेच प्राउस्टच्या गतस्मृतीत महत्त्व आहे. बेर्गसाँ, प्राउस्ट् आणि कालिदास या

---

* मार्सेल प्राउस्ट् : १८७१ ते १९२२. प्रमुख ग्रंथ A la recherche du temps perdu.

‡ A History of French Literature, P. 434.

† Ibid : P. 433.

तिघांनाही अंतर्मनातील सुप्त थरांची 'पहचान' आहे. परंतु फ्रॉइड्चे त्या थरांशी जे नाते आहे, ते या तिघांचे नाही. फ्रॉइड् या थरांचा अभ्यास मनोविकृतींचा डॉक्टर म्हणून करी, तर प्राऊस्ट याला याच थरांत काव्यविषय भेटत. प्रत्यक्ष जीवनात प्रिय वा तीव्र वाटल्याने जे विषय अंतर्मनात घर करून बसले, ते एकदम सामान्य दैनंदिन अनुभवाहूनही अधिक जिवंत रूप धारण करून समोर उभे राहणे शक्य असते. अंतर्मन आणि स्मृतिरूप जीवन यांचे प्राउस्ट्च्या कादंबरीतील स्थान हे असे 'भावस्थिर' अथवा भावनानिबद्ध आहे.

स्मृतीशी तदाकार होणारा प्राउस्ट् मानवी विचारांचे आणि कृतींचे विश्लेषणही करतो. पण त्याचे विश्लेषण आणि संज्ञाप्रवाहचित्रण एक नव्हे. कधी कधी त्याचे हे विश्लेषण विषयान्तररूप व्याख्यानासारखेही वाटते. तथापि त्याच्या बृहत्कादंबरीच्या पहिल्या * खंडात तरी 'तेहि नो दिवसा गताः' या वृत्तीत, मनाच्या कोशातून काढलेल्या रमणीय आठवणीच अधिक आहेत. त्यात निसर्गदृश्ये आहेत, प्रसंगचित्रे आहेत, व्यक्तिचित्रे आहेत. अर्थात हा भाग काव्यमय संस्कारचित्रांचा आहे; तर पुस्तकाच्या पुढील भागात हे उत्कट स्मृतिपूजन संपून निर्विकार विश्लेषण सुरू झाले आहे. आणि हा विश्लेषणात्मक भागच थोडाफार बोधवादी आणि अललित वाटण्याचा संभव आहे.

प्राउस्ट्च्या या विख्यात कादंबरीचे स्थूल स्वरूप व त्यावरील कॅझॅमियाँसारख्यांचे मत येथे सांगण्याचे कारण प्राउस्ट्च्या लेखनात, प्राउस्ट्नंतर फॅशनेबल् ठरलेल्या मनोविश्लेषणाचे एक वेगळेच रूप आढळते. मनोऽवगाहन आणि भावनापूजन यांचे वैर आहे, ही कल्पना साहित्यिकांनी फ्रॉइड् याला वाङ्मयात अकारण महत्त्व दिल्यानंतर रूढ झाली. पण मूलतः यूरोपीय लेखक प्रकट मनाकडून सुप्त मनाकडे का वळले ? प्राउस्ट्सारखा लेखक अंतर्मनाकडे वळला, तो रमणीय स्मृतींच्या द्वारे वळला, हे आपण पाहिले. परंतु पहिल्या महायुद्धानंतरचे लेखक अंतर्मनाकडे वळले ते रमणीय स्मृतींमुळे वळले नाहीत. त्यांच्या मनात रमणीय नव्हेत, तर बीभत्स आणि भयानक स्मृती होत्या. त्यांच्या मनाला मानवाच्या क्रूर कर्मांनी धक्का बसला होता. त्यांना वाङ्मयाच्या रमणीयत्वाची तहान नव्हती, की बीभत्सतेची क्षिती नव्हती. त्यांना कोणत्याही परंपरेत बसायचेच नव्हते. कवी यशवंत यांनी आपल्या 'युगंधरांच्या पालूपदात'त ज्या अनेक युगांच्या अपराधांचे व त्यांच्या प्रायश्चित्ताचे वर्णन केले आहे, त्या अपराधांच्या जाणीवेने युद्धोत्तर यूरोपमधील लेखकांची पिढी बेभान बनली होती. नीतिनियम पाळले तरी काय, — न पाळले तरी काय ? काव्य रमणीय शब्दांत आणि अर्थात गुंफले काय ?—की कर्णकटू आणि अर्थशून्य शब्दांत बरळले काय ? कशालाच काही अर्थ नाही. जर

---

* The Swan's Way.

कशाला अर्थ असेल तर तो पूर्वीचे सर्व मोडण्याला, पूर्वीचे सर्व सोडण्याला. कुजक्या, सडलेल्या नीतिनियमांपेक्षा अनाचारही बरा. संस्कृतिप्रणीत आचारावर बहिष्कार टाकल्यावर या साहित्यिकांना अर्थातच असंस्कृत, अनार्य, अथवा Primitive आचाराकडे वळणे एवढाच मार्ग मोकळा होता. असंस्कृत अथवा कोऱ्या करकरीत मनाकडे वळण्याचा मार्ग, म्हणजे मनोविश्लेषणाने ज्या नीतिनियमांना संस्कृतिनिर्मित 'दडपण' म्हणून ठरविले, ते झुगारून देणे हाच होता. ते झुगारून देताना काय काय झुगारून द्यायचे, एवढेच आता या नव्या साहित्यप्रवाहात ठरायचे होते. केवळ नैतिक आणि वाङ्मयीन परंपराच झुगारून द्यायच्या, की विचार आणि भाषा यांच्या क्षेत्रातील रूढ नियमही झुगारून द्यायचे एवढाच प्रश्न होता.

'Dadaism' अथवा 'दादावाद' या युद्धोत्तर यूरोपमधील वाङ्मयीन संप्रदायाने सर्वच सोडायचे ठरविले. या संप्रदायाचे ब्रीद नियमशून्यता व मनःपूतता हेच असल्याने, ती त्यांनी नावापासूनच स्वीकारली. शब्दकोश उघडून जो शब्द प्रथम सापडला तोच त्यांनी आपल्या संप्रदायाचे नामाभिधान म्हणून उचलला. तो शब्द Dada (अथवा Fad) हा होय! नीतिनियमच नव्हेत, तर व्याकरण आणि तर्कशास्त्र यांचे नियमही वाङ्मयस्वातंत्र्याच्या आड येत आहेत, अशी या मंडळींची बालंबाल खात्री होती. या स्वैर संप्रदायी मंडळींची पहिली बैठक स्वित्झर्लंडमधील झ्यूरिच् येथे झाली. कारण युद्धाच्या खाईतून पळत सुटलेले लोक आश्रयार्थ स्वित्झर्लंडमध्ये जमत असत. वस्तुतः कलेतील सर्व नव्या प्रयोगांचा जन्म फ्रान्समध्ये व्हायचा; परंतु या वेळी फ्रान्स् युद्धग्रस्त होते. युद्धानंतर अर्थातच या 'दादा-संप्रदायी' लोकांनी आपले ठाणे फ्रान्समध्ये हालवून अतिवास्तववादी संप्रदायाशी सहकार्य केले. कारण रोमँटिसिझम्, कलावाद, प्रतीकवाद या क्रमाने फ्रान्समधील कला आता अतिवास्तववादापर्यंत येऊन पोहोचली होती. या संप्रदायाचे स्वरूप स्थूल मानाने '.....expression by means of words set down without logical sequence' (तार्किक सुसंगतीची अपेक्षा न करता हव्या त्या क्रमाने शब्दयोजना करून आत्माविष्कार करणे) * असे सांगता येईल. पण तर्कानुसारी लेखन करायचे नाही म्हटल्यावर, अनुसरण करायचे तरी कशाचे, हा प्रश्न होताच. कल्पनाशक्ती आणि प्रतिभा यांच्या बलामुळे कित्येक कल्पना सुचल्या तरी त्या व्यक्त करताना जुने लेखक तार्किक सुसंगती आणि व्याकरणानुसारी वाक्यरचना यांचाच उपयोग करीत. नव्या लेखकांनी सुसंगती आणि अर्थबोध या दोन जुन्या वाटाड्यांचे हात सोडून दिले व अंतर्मनाच्या अंधकारात उडी घेतली. अंतर्मन हे तर्कयुक्तही नाही, की सुसंगत अर्थयुक्तही नाही. ज्या सुसंगतीत युद्धप्रसू अशा जुन्या युगाची कुसंगतीच वाट्याला येणार, ती तार्किक आणि भाषिक सुसंगती या अति-

* Consise Oxford Dictionary of English Literature

वास्तव 'दादावाद्यां'नी झुगारून दिली. अर्थात संपूर्ण 'बालोन्मत्त पिशाचवत्' बरळण्यापासून थोडे बाजूला सरून ते आता फ्रॉइड्च्या इस्पितळातील रोग्यांप्रमाणे अंतर्मनाचे बोल काढण्याचा यत्न करू लागले.

फ्रॉइड् हा मनोविकृतिवैद्य असल्याने 'अबोध' मनाच्या शोधात होता; पण अतिवास्तववादी लेखक 'सबोध' मन आणि त्यात लपेटलेली यूरोपीय संस्कृती यांच्यापासून दूर कुठल्याही मार्गाच्या शोधात होते. त्यांना ऐतिहासिक योगायोगाने फ्रॉइडचा मार्ग सापडला. 'Surrealistc' हा शब्द वाङ्मयात प्रथम गिलॅम् अॅपोलिनेर* या फ्रेंच लेखकाने वापरला असला, तरी अँद्रे ब्रेताँ यास अतिवास्तववादी चळवळीचा जनक समजण्यात येते. तो या संप्रदायाचे वर्णन 'शुद्ध मानसिक स्वयंचलन' (अहेतुकपणे व आपोआप होणाऱ्या मानसिक चेष्टा)‡ असे करतो. या स्वयंचलित अथवा Automatic अभिव्यक्तीत नैतिकच काय पण कलात्मक बंधनही पाळायचे नाही, अशी अतिवास्तववादाच्या या जनकाची भूमिका आहे. या चळवळीला सहेतुक असे वळण १९२४ मध्ये देण्यात आले. ते देण्याचे कारण त्या सुमाराला 'दादावादा'चा वांझपणा साहित्यिकांच्या निदर्शनाला आला होता. अबोध मनाचा कौल घेणे, व त्याखेरीज मनाच्या कोणत्याही अवस्थेवर विश्वास न ठेवणे, ही आता नवी निष्ठा होऊन बसली. ही नवी निष्ठा निराशावादी होती व एका अर्थाने गूढवादीही होती. तिला 'नास्तिक्ययुक्त गूढवाद' अथवा "a kind of mysticism, as it were, of negation" असे देखील म्हटलेले आहे.

अतिवास्तववादासंबंधीच्या ज्या प्रमुख कल्पना येथे थोडक्यात दिल्या त्यावरून दोन तीन गोष्टी प्रामुख्याने लक्षात येतील. अतिवास्तववाद हेही एक वाङ्मयीन बंडच असल्याने, 'रोमँटिसिझम्' या आद्य बंडखोर प्रवृत्तीशी त्याचे नाते जोडता येते. हर्बर्ट रीडसारख्या प्रसिद्ध कलामीमांसकाच्या मते रोमँटिसिझमचे अपरिहार्य पर्यवसान अतिवास्तववाद हेच होणार. † तसेच, अतिवास्तववादाच्या वाङ्मयीन बंडखोरीत 'दादावादा'ची संस्कृतिद्वेष्टी बंडखोरी येऊन मिळालेली होती. आणि तिसरी गोष्ट म्हणजे, रोमँटिसिझमप्रमाणेच अतिवास्तववाद हाही कलेतील 'रॅशनॅलिझम्'च्या वा तार्किक सुसंगतीच्या विरुद्ध होता.

वरील उलटसुलट कल्पनांचा विचार केवळ ऐतिहासिक कुळी शोधण्याच्या दृष्टीने

---

* Guillaume Appolinaire, 'A Subtle heir of Symbolism' १८८० ते १९१८

‡ 'Pure psychic automatism' (Collier's Encyclopaedia).

† 'To Herbert Read, Romanticism tends 'naturally and inevitably' towards Surrealism (Dictionary of World Literature). Shipley

न करता, कलाक्षेत्रीय सपिंडत्वाच्या दृष्टीनेच करावयास हवा, असे मला वाटते. आणि तसा केल्यास, सौंदर्यवाद आणि अतिवास्तववाद यांचे नाते जोडण्याचा जो प्रकार कॅझमियॉं, हर्बर्ट रीड्र यांच्यासारख्या प्रसिद्ध टीकाकारांनी केला आहे, तो दिशाभूल करणारा आहे असे दिसून येईल. वास्तववाद हेही सौंदर्यवादाचे अपरिहार्य पर्यवसान होय, असे हर्बर्ट रीड्र यांच्या विधानाच्याच चालीवर म्हणता येणार नाही काय? पण अशा विधानात 'पर्यवसान' आणि 'प्रतिक्रिया' या दोन परिणामसूचक संज्ञांचा गोंधळ केल्यासारखे होईल. वस्तुतः 'वास्तववाद' ही सौंदर्यवादाविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून फ्रान्समध्ये झालेली चळवळ होय, हे या ग्रंथात अन्यत्र नमूद केलेच आहे. आणि अतिवास्तववाद म्हणजे,— त्या संज्ञेच्या वाच्यार्थावरूनही, — वास्तववादाच्याच वाटेने, पण रूढ वास्तवतेपलीकडे जाणारा संप्रदाय हे उघड आहे. अर्थात् ते रोमँटिसिझम्चे अपरिहार्य पर्यवसान नसून, 'रिअॅ'लिझम्'चे अपरिहार्य पर्यवसान होय. आणि वास्तववादाचे सौंदर्यवादाशी नाते विरोधाचे असल्याने, अतिवास्तववाद ही सौंदर्यवादी प्रवृत्तीशी सुतराम् विरोधी अशी प्रवृत्ती होय, असे म्हणणे प्राप्त आहे. तिचा सौंदर्यवादाशी 'संबंध' आहे, पण तो कंसाचा कृष्णाशी जो संबंध होता, त्याच प्रकारचा होय! †

पण आणखी एका वळणाने कित्येक लोक अतिवास्तववादाची कुळी सौंदर्यवादाशी आणून जोडतात. ते वळण म्हणजे कलेतील तर्कविरोधाचे वळण होय. पण दोन कलाप्रवृत्ती तर्कविरोधी आहेत, एवढ्यावरून त्या सजातीय असल्या पाहिजेत, ही तर्कपद्धतीच तर्कविरोधी आहे! 'Poets, Lunatics and Lovers' यांची माळ त्यांच्यातील एका कुठल्या तरी साद्दश्यामुळे एकत्र गुंफता येत असली, तरी त्यामुळे ते एकजातीय ठरत नाहीत. पण अतिवास्तववाद्यांचा तर्कविरोध आणि सौंदर्यवाद्यांचा तर्कविरोध यात तर त्याहूनही ठळक भिन्नत्व आहे. कोणत्याही सौंदर्याच्या मोहिनीमुळे, वा कोणत्याही भावनेच्या भरात, तार्किकतेच्या पलीकडे भरारी मारणे वेगळे; आणि कलात्मक सुसंगती आणि रूढ संस्कृती यांच्यावर चिडून तर्कदुष्ट प्रलाप लिहून काढण्याची प्रतिज्ञा करणे वेगळे. तसेच सबोध मनावर प्रिय वस्तूचा प्रभाव पडल्याने ते कल्पकतेच्या आहारी जाणे वेगळे, आणि सबोधतेची निष्फळता जाणवून त्याने अबोध मनाच्या बरळण्याचा आश्रय करणे वेगळे. एकात सबोध मनाला प्रसन्नावस्थेतील कल्पनेचा वारू लाभल्याने ते तर्काला मागे टाकूनही सौंदर्य आणि सुसंगती यांचा हात सोडीत नाही; तर दुसऱ्यात सबोध मन आपल्या हतबलतेवर आणि अगतिकतेवर चिडून आपलाच पाय मोडून घेऊन, आपल्या अबोध व अजाण थरात उलटा प्रवास करते! 'कल्पना' ही विचाराची पुढची (वेगवान) अवस्था

† 'Surrealism is rather a reductio ad absurdum of romanticism' या शिपलेच्या विधानाचा अर्थही माझ्या प्रतिपादनास पोषकच आहे.

आहे; तर संज्ञाप्रवाह ही विचाराच्या मागची अवस्था आहे. या विचारपूर्व अवस्थेला कलेत स्थान आहे, अशी कल्पना करणे म्हणजे शुद्ध वैचारिक गोंधळ होय. अंतर्मनात अवगाहन करून व्यक्तिमत्त्वाचे गुप्त थर शोधून काढणे ही रुग्णोपचाराच्या दृष्टीने प्रगती आहे, एवढ्यावरून ती स्वभावचित्रणाचीही प्रगतीच होय अशी कल्पना काही पाश्चात्य लेखकांनी करून घ्यावी ही आश्चर्याची गोष्ट होय. (अर्थात त्यांच्या मागोमाग काही मराठी लेखकांनीही ती करून घ्यावी ही गोष्ट तितकी आश्चर्यकारक नसली तरी शोचनीय होय.)

ॲन्द्रे ब्रेताँ* या फ्रेंच लेखकास अतिवास्तववादाचा जनक समजण्यात येते. त्याला अंतर्मनाची जी नोंद अभिप्रेत होती, तिच्यावर विवेक, नीती किंवा कलात्मकता यांपैकी कशाचेही बंधन अपेक्षित नव्हते. पिशाच्चबाधा झालेल्या माणसाच्या अंगावर मांत्रिकाने तीर्थ टाकले म्हणजे ते माणूस जसे अजाणतेपणी बरळते, तसे आपल्या व आपल्या कथेतील पात्रांच्या अंतर्मनाने बरळले पाहिजे; व ते बरळणे जर लेखकाला नोंदविता आले तर तो वास्तवतेपलीकडे पोहोचला, अशी काहीशी ही कल्पना होती. या सर्व अपेक्षांना अबोध मनाच्या संशोधनात स्थान आहे, पण कलेत स्थान नाही. वस्तुतः अतिवास्तवतेच्या जनकाने – ॲंद्रे ब्रेताँने – हे आपल्या प्रतिज्ञेतच अंतर्भूत केलेले असल्याने, वास्तववादाच्या अनुयायांनी स्वतःच्या प्रयोगांना कलेचे प्रयोग न म्हणता मानसशास्त्रीय प्रयोग म्हटल्यास बराच वाद टळेल.

वास्तववादाचे विवेचन करीत असता आपणांस असे दिसून आले की वस्तुनिष्ठेवर — objectivity वर — भर, हेच काय ते वास्तववादातील निर्विवाद कलामूल्य होय. समकालीन विषय हे त्याचे केवळ आनुषंगिक वैशिष्ट्य होय. अतिवास्तववादातही संज्ञाप्रवाहात्मक विषय हे फार तर आनुषंगिक वैशिष्ट्य ठरेल. पण तसे ठरण्यालाही संज्ञाप्रवाहचित्रणाची मुळात 'कला' बनली पाहिजे. फुटकळ प्रयोगशालेय नोंद म्हणजे कला नव्हे. ज्या विसंगत, अर्थशून्य अंतःप्रवाहांचा उपयोग, फार तर शास्त्रीय निष्कर्षालाच होईल त्यांच्या नोंदीची कला बनणे अशक्य आहे. कारण तिजमध्ये अर्थयुक्त (Significant) संगती (Harmony) नसते. पण 'दादावादी' लोकांचे तर सुसंगती आणि अर्थसूचकता यांच्याशीच वैर होते. याचा अर्थ यूरोपीय संस्कृतीप्रमाणेच त्यांचे कलेशीही वैर होते. एका बाजूने शुद्ध कलेची 'महात्मता' वर्णावयाची आणि दुसऱ्या बाजूने अंतर्मनातील अराजकाची नोंद करण्यावर भर द्यायचा हे विसंगत आहे. यूरोपीय अतिवास्तववाद्यांनी हा गोंधळ केलेला असो अगर नसो, त्यांच्या कलेचे समर्थन करणाऱ्या यूरोपीय टीकाकारांनी व त्यांच्या महाराष्ट्रीय अनुयायांनी हा गोंधळ खास केला आहे. मराठी

* जन्म १८९४

नवकवितेचे आणि नवकादंबरीचे† प्रणेते श्री. मर्ढेकर यांना शुद्ध कलेचे भोक्ते मानण्यात येते. त्यांनी 'रात्रीचा दिवस' या आपल्या पहिल्या दीर्घकथेच्या‡ प्रस्तावनेत 'प्रस्तुत लिखाण बव्हंशी प्रयोगात्मक आहे' असेही म्हटले आहे. हा प्रयोग कलानिर्मितीचा आहे की केवळ संज्ञाप्रवाहनोंदणीचा आहे हे प्रस्तावनेवरून स्पष्ट होत नाही. 'या लिखाणातून मला एखादा सिद्धान्तसंदेश जगाला द्यायचा नाही; किंवा प्रचलित वादविवाद्य प्रश्नावर तर्कशुद्ध प्रकाश पाडण्याचा माझा हेतू नाही.'* असे म्हणून मर्ढेकरांनी समकालीन कादंबरीतील बोधप्रधान (Didactic) भागाचा अप्रत्यक्षपणे धिक्कार केला आहे, तो योग्यच आहे. पण त्यामुळे त्यांची ही कादंबरी शुद्ध कलेला वाहिलेली आहे, असे अनुमान काढल्यास प्रस्तावनेपासून तो प्रत्यक्ष कादंबरीपर्यंत सर्वच कृती त्याच्या विरुद्ध साक्ष देत आहे !

स्वतंत्र कलामीमांसक म्हणून श्री. मर्ढेकर यांचा नावलौकिक झाला, तो प्रथम त्यांच्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या पुस्तकाने व नंतर त्यातच सौंदर्यविषयक लेखांची भर घालून तयार केलेल्या 'साहित्य आणि सौंदर्य' या पुस्तकाने. परंतु त्यांच्या या दोन्ही मराठी पुस्तकांवरून त्यांचे कलाविषयक विचार समजावून घेणे दुरापास्त आहे. केवळ शास्त्रीय विषयातीलच नव्हे, तर कादंबरीतीलही मर्ढेकरांची भाषा मराठीच्या प्रकृतीशी विसंगत आहे. 'पूर्श्वात्य'¶ 'केटरमालचाशंडचर्पा' यांसारखे 'अंतर्मना'तील शब्दच मराठीच्या लेकरांना खटकतात असे नव्हे, तर 'टाळवाटाळव,' 'येरझारे' यांसारखे लेखकाच्या प्रकटमनातील शब्दही खटकतात. या सर्व अडचणी लक्षात घेता, 'Arts and Man' या त्यांच्या इंग्रजी पुस्तकावरून त्यांची कलाविषयक मते अंदाजणे अपरिहार्य आहे. त्या पुस्तकातील कलातत्त्वांच्या दृष्टीनेही 'रात्रीचा दिवस' ही कादंबरी कलात्मक आहे, असे म्हणता येणार नाही. कारण तिला अतिवास्तव संप्रदायातच स्थान द्यावे लागेल; आणि अतिवास्तववादी संप्रदायाला, 'Arts and Man' या ग्रंथातील अर्थाने कलानिर्मितीची अपेक्षा नसते, हे वर दाखवून दिलेच आहे. अतिवास्तववादाचा जनक अँद्रे ब्रेताँ याला कला, नीती आणि तर्क यांपैकी कशाचीच बंधने न पाळणाऱ्या 'Automatic thinking' (स्वयंचलित विचारप्रवाह) ची नोंद हवी होती. मर्ढेकरांच्या 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीतील पुष्कळसा भाग या स्वयंचलित अंतःप्रवाहांचाच आहे.

† 'रात्रीचा दिवस' या १९४२ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या कादंबरीला स्वतः लेखक 'दीर्घकथा' म्हणतात.

‡ त्यांच्या प्रकाशकांनी आणि चाहत्यांनी तिचा उल्लेख 'कादंबरी' म्हणून केला आहे. (मौज प्रकाशन १९६२)

* मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या, (मौज प्रकाशन १९६२) पृ. २५०

¶ पृ. ३३ (मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या)

लेखकाच्या प्रास्ताविक निवेदनावरून पाहिले, तर ही कादंबरी म्हणजे 'संज्ञा-प्रवाहांच्या' 'तीन थरांची.....व त्यातील क्रियाप्रतिक्रियांची' स्थूल नोंद आहे. त्यामागे जे कथासूत्र आहे त्याला लेखकाच्या दृष्टीने तादृश महत्त्व नाही. † पण सुप्त मनाच्या कथ्थक नृत्याला केवळ स्वरसूत्र अथवा 'लेहेरा' म्हणून योजलेल्या या कथानकातही, 'हळुवार हाताने गुंफलेली सूत्रे' आहेत, व 'कादंबरीतील एका वेडप्याच्या बाष्कळ बडबडी'तही 'काही तरी सूक्ष्म सुसंबद्धता आहे' असे प्रस्तावनालेखक वि. ह. कुलकर्णी यांचे मत आहे. ‡

फ्रेंच् अतिवास्तववादी लेखकांची चळवळ कला आणि संस्कृती यांच्याच मुळावर उठलेली होती. तिचे वर्णन "Anti-bourgeois, anti-literary and strongly aggressive"* असे केलेले आढळते. अतिवास्तवादी लेखनातही जर हळुवार हाताने गुंतफलेल्या कथासूत्राला आणि सूक्ष्म सुसंबद्धतेला जागा असेल, तर 'समाजसंकेतविरोधी' 'साहित्यसंकेतविरोधी' या बिरुदावलीचे महत्त्व उरत नाही. संज्ञाप्रवाहचित्रणात नोंदविल्या जाणाऱ्या असंबद्ध प्रतिमा ('chance images') म्हणजे तर काव्यातील 'डायनॅमाइट्' होय, असे Paul Eluard हा आद्य अतिवास्तववादी कवी म्हणतो. या 'डायनॅमाइट्'मध्येही नाजूक सुसंबद्धता असेल, तर संज्ञाप्रवाही लेखकांनी मोडले काय व बांधले काय हे सांगणे कठीण आहे.

पण मूळच्या विध्वंसक प्रतिज्ञेनंतरही हे नवकलाकार काही सूक्ष्म रचना करीत असले, तरी ती कला आहे की 'रचना' आहे, हा प्रश्न उरतोच. कारण creation आणि construction यात फरक आहे. मर्ढेकरांनी घेतलेली सहेतुक प्रयोगाची भूमिका आणि वि. ह. कुलकर्णी यांनी दिलेली कष्टसाध्य आनंदाची कबूली, या दोहोंवरूनही एक गोष्ट स्पष्ट होते. मर्ढेकरांच्या या वाङ्मयीन प्रयोगात मानसशास्त्रीय पांडित्याचा आणि बौद्धिक करामतीचा भाग खूपच आहे. सुप्त मनातील खरेखुरे पण असंबद्ध संज्ञाप्रवाह एखाद्या अभिनव यंत्राने (प्लँशेट्ने) टिपता आले, तरी त्यातून कलाही निष्पन्न होणार नाही, की क्रान्तीही होणार नाही. फक्त मानस-

---

† "पुढील लिखाणात एक मामुली कथासूत्र फक्त ध्वनित केले आहे. पण त्याचे महत्त्व केवळ प्रासंगिक आहे." मर्ढेकर (प्रस्तावना, प्रथमावृत्ती)

‡ 'संधिप्रकाश' या नावाची पहिल्या आवृत्तीची प्रस्तावना : 'रात्रीचा दिवस' १९४२ : इंटरनॅशनल बुक सर्व्हिस.

* 'Mirror for French Poetry' Cecily Mackworth George Routledge, London 1947. प्रस्तावनेत उद्धृत केलेले बहुधा Paul Eluard या फ्रेंच कवीचे शब्द. अँन्द्रे ब्रेताँ प्रमाणेच Paul Eluard यालाही अतिवास्तववादाचा आद्य प्रवर्तक समजण्यात येते. परंतु उत्तरायुष्यात हे दोघे एकमेकाविरुद्ध लिहू लागले.

शास्त्राच्या एका शाखेला कच्चा माल पुरविल्यासारखे होईल. येथे तर एका बुद्धिमान आणि पढिक मानसशास्त्रज्ञाने सबोध मनाच्या बळावर अबोध मनाच्या चाळ्यांची कल्पना केली आहे. अर्थात तिचे स्वरूप शास्त्रीय अभ्यासाला उपयोगी अशा कल्पित संज्ञाप्रवाहांचेच असणार. म्हणजे 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीतील कपोलकल्पित संज्ञाप्रवाहांना कलेचेही रूप आलेले नाही, की स्वयंचलित (Automatic) संज्ञाप्रवाहांचा अस्सलपणाही नाही. ती केवळ एका पढिकाची करामत होय; निदान फ्रॉइड्चे वाङ्मय वाचलेला कोणीही मनुष्य अशा तऱ्हेचे कल्पित अन्तःप्रवाह लिहून काढू शकेल. त्यातील अस्सल कोणते व कल्पित कोणते हे सामान्य वाचक तर सांगू शकणारच नाही, पण मानसशास्त्रज्ञही नक्की सांगू शकेलच असे नाही. कारण या शास्त्राप्रमाणे पाहता प्रत्यक्ष स्वप्नातील 'प्रतिमा'च काय त्या अस्सल अंतर्मनातील मानता येतील.

यावर अँद्रे ब्रेताँसारख्या वास्तववाद्यांचा एक खास तोडगा होता. त्यांच्या मते जागृतावस्था आणि स्वप्न यांच्या दरम्यानची एक अवस्था आहे. अतिवास्तववाद्याने या अवस्थेत प्रविष्ट होऊन जे जे दिसेल वा ऐकू येईल ते ते टिपावे.* 'स्वयंचलित लेखनाबद्दल' ('Automatic writing'बद्दल) अँन्द्रे ब्रेताँ म्हणतो :— "The mind should be completely passive and should only transcribe this 'magic dictation' silencing the conscious faculty. One shonld not try to understand but allow the words to be followed one after another."†

अँन्द्रे ब्रेताँचे हे तंत्र म्हणजे देवीला कौल लावणे, अंगात आल्यावर काही बडबडणे या प्रकाराइतकेच अदृश्य शक्तींच्या अधीन आहेसे वाटते. ब्रेताँ याला कधी कधी अशरीरिणी वाणी वा अपार्थिव दृश्य (vision) यांच्या स्वरूपात साक्षात्कारही होत असत, असे त्याने नमूद केले आहे.‡ पण या सर्व प्रकाराचा कलेशी काही संबंध आहे असे मानणे आणि जादूटोणा, मांत्रिक, ज्योतिषी यांच्या मागे लागणे प्रायः एकच होय. वस्तुतः वास्तवतेच्या पलीकडे जाण्याच्या धडपडीतूनच जर Surrealism चा जन्म असेल, तर वास्तवाच्या पलीकडे जाण्याचे हे मार्ग बिनभरवशाचे व निरुपयोगी आहेत, हे कोणाही सुबुद्ध मनुष्याला सहज दिसून येईल. पंचेंद्रियांकडून लभ्य अशा अनुभूतीपलीकडे "by a planned disorder of the senses" जाऊ पाहणारा विख्यात फ्रेंच कवी आर्थर

* Subir Kanta Gupta "On Surrealism" Vishva Bharati Quarterly, Vol. 29, No. I, 1963-64

† सुबीर कान्त गुप्त यांनी उद्धत केलेले (विश्वभारती, अंक १ : १९६३-६४)

‡ Ibid.

रिम्बॉ§ याची अखेर निराशा झाली व तो या विचित्र शाक्तसदृश प्रयोगांकडून सात्त्विक मार्गाकडे वळला असे नमूद आहे.¶

प्रतीकवादाचा अतिवास्तववादाशी प्रत्यक्ष संबंध दाखविता येत असल्याने अर्वाचीन पाश्चात्य साहित्यातील त्याची कुलपरंपरा दूरपर्यंत पोहोचते हे खरे असले, तरी या विलक्षण वाङ्मयीन प्रवाहाला खरे खतपाणी मनोविश्लेषणपंथातूनच मिळाले. 'दादावादी' लोक संस्कृतीविरुद्ध बंड करून उठले होते; तर फ्रॉइड्चे नवे तत्त्वज्ञान जाग्रत मनाविरुद्ध बंड करून उठले होते. जागृत मन हे विश्वासाला पात्र नसल्याने, सुप्त मनाच्या असंबद्ध पण अस्सल आवाजाकडे लक्ष देणे हा फ्रॉईड्शाह्यांचा महामंत्र बनला. आपल्या अज्ञात अंतर्मनाला आतच डांबून ठेवून बाह्य मन वेगळेच विचार सांगत असते. खऱ्या वास्तवतेच्या शोधात असणारांनी बाह्य मनाकडे दुर्लक्ष करून अंतर्मनाला कान लावला पाहिजे. आपल्या दडलेल्या वासना आणि प्रेरणा प्रथम शोधून प्रकाशात आणल्या पाहिजेत. एका अर्थी मानसशास्त्राच्या क्षेत्रातील हे वासनासंशोधन होते; तर वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील मानसशास्त्रानुसरण होते.

पण मुख्य अडचणीचा उल्लेख मागे केलेलाच आहे. वास्तवशोधाच्या दृष्टीने अंतर्मनाचे अनुसरण कितीही उपयुक्त असले, तरी वाङ्मयात त्याचा उपयोग कोणता करावयाचा व कसा करायचा हा मुख्य प्रश्न आहे. अतिवास्तववाद्यांनी हाही प्रश्न सोडविण्याचा मार्ग 'बंडखोरी' हाच ठरविला! संस्कृतीविरुद्ध जसे बंड करावयाचे, तसेच व्याकरणनियमाविरुद्धही करायचे, म्हणजे सुप्त मनातील अस्सल वास्तवाला वाचा फोडल्यासारखे होईल असा त्यांचा आडाखा होता. परंतु अत्यंत सहानुभूतिपूर्ण आणि समतोल वाङ्मयेतिहासकारांनाही त्यांचा हा मार्ग पोरकट ठरवावा लागला आहे.

> "Its over-simplified, almost peurile, denial of all rules of reasonable composition might have seemed to offer little promise.....
> "The surrealists were on the whole too obscure to be successful as poets." †

अतिवास्तव सृष्टी वाङ्मयात उतरविताना वाङ्मयाच्या मूळ उद्दिष्टाचा विसर पडून देता उपयोगी नाही, या गोष्टीचा या चळवळीच्या नेत्यांना विसर पडल्यामुळेच 'पोरकट' या विशेषणास त्यांना पात्र व्हावे लागले. कोणत्याही संप्रदायाच्या भूमिकेवरून पाहिले, तरी साहित्य हे अखेर 'चित्र' असते ही गोष्ट विसरता येत नाही.

§ १८५४–९१.

¶ Concise Survey of French Literature : 'He turned to purity and beauty.' PP. 223, 224.

† A History of French Literature : PP. 437, 438. Cazamian.

तसेच, ते अखेर आनंददायक चित्र व्हावे लागते, हीही गोष्ट विसरता येत नाही. सुप्त मनातील असंबद्ध गोंधळ अतिवास्तववाद्यांच्या कॅमेऱ्यात वा ध्वनिलेखक यंत्रात ऐनजिनसी सापडला अशी कल्पना केली, तरी तो चित्रविषय, कलाविषय, होऊ शकेल की नाही हा प्रश्नच आहे. गोंधळातीलही संगती वा significance दाखवून दिल्याखेरीज ती कला होणार नाही. आणि हे काम केवळ व्याकरणाविरुद्ध आणि तर्कशास्त्राविरुद्ध बंड करून कसे होणार ? म्हणून सुप्त मनाचे शास्त्र आणि साहित्य-शास्त्र या दोहोंना समान अशी भूमी प्रथम शोधली पाहिजे. वास्तववादाचा विचार करताना आपणांला असे दिसून आले की, शास्त्र आणि साहित्य या दोहोंत समान अशी काही भूमिका आहे. सत्याला अलंकारांच्या बळावर चमत्कृतिपूर्ण रूप देणे वास्तववादात बसत नसले, तरी सत्यसृष्टीतील कुतूहलजनक भाग हाच शास्त्र आणि कला, वास्तवोक्ती आणि वक्रोक्ती यांना जोडणारा दुवा होऊ शकतो. मनो-विश्लेषणाचे क्षेत्र आणि साहित्याचे क्षेत्र यात असे नेमके समान काय आहे, ते शोधले पाहिजे. भावना, ध्येये आणि तत्त्वे हे विषय प्रकटमनाच्या साहित्याचे म्हणून सोडून दिले, तरी 'वासना' हा विषय मनोविश्लेषण आणि साहित्य या दोहोंना समान आहे असे आढळून येईल. मनोविश्लेषणवादी लोकांनी बाकी सर्व गोष्टींवर अविश्वास केला, तरी वासना हे त्यांच्या क्षेत्रातील 'आर्य सत्य' ठरणे अपरिहार्य आहे. वासनेचे व वासनेच्या यच्चयावत परिपाकांचे शक्य तेवढे प्रामाणिक चित्र काढणे हाच अखेर अतिवास्तववादाचा प्रांत ठरतो. पण प्रकट मन जे लपविते ते बाहेर काढले, की लगेच अतिवास्तववादी वाङ्मयाला विषय मिळाला, असे समजणे हा खुळेपणा होय. यालाच कॅझमियाँ ('over-simplification') म्हणत आहे. मानसशास्त्र वासनांची पाळेमुळे स्वप्न, गुंगी, यदृच्छा या सर्वांच्या मार्गाने शोधील, तर साहित्याने वासना जी अनन्त फसवी रूपं घेते त्यांचे चित्र खेळकरपणे आणि सहानुभूतीने काढले पाहिजे. वासनारूपी जादुगारिणीशी लपंडाव वा पाठशिवणी खेळणे ही देखील एक क्रीडा आहे. या क्रीडेचे जे वाङ्मय, ते 'अतिवास्ववादी' वाङ्मय होऊ शकेल. पण एखाद्याची छपवाछपवी, लबाडी व मायावीपणा प्रेमाने हसत हसत पाहून दाखवून देणे वेगळे; आणि पोलिसाप्रमाणे त्याचा पाठलाग करणे, डॉक्टरप्रमाणे त्याचे विच्छेदन करणे वेगळे. सत्यसृष्टीचा असा एकही कोपरा नाही की ज्याकडे आपण प्रेमाने, क्रीडाशील वृत्तीने पाहू शकत नाही.

कुणाचाही विरह झालेला नसून विरही बनलेल्या आपल्या मनाकडे दुष्यन्त ज्या हळुवारपणाने पाहतो, तो हळुवारपणा अतिवास्तववादातच का अशक्य वाटावा, हे मला तरी कळत नाही.

प्राऊस्ट्च्या वाङ्मयातील अंतर्मन आणि आन्द्रे ब्रेताँच्या वाङ्मयातील अंतर्मन, बेर्गसाँला अभिप्रेत असलेले उत्कट भावनेचे जग आणि फ्रॉइड्ला अभिप्रेत असलेले कोंडलेल्या वासनेचे जग यात हाच फरक असावासे वाटते. चिडून, चवताळून, शस्त्र-

क्रियेची हत्यारे घेऊन अंतर्मनाच्या मागे लागणे, आणि—'तेही बिचारे वेडे आहे', 'त्याला समजावून घेऊ या' असे म्हणणे, यात फरक आहे.

शास्त्र आणि बंड यांचा प्रांत सोडून प्रेमळ अवलोकनाचा, पोटात शिरण्याचा मार्ग आमच्या अतिवास्तववाद्यांनी चोखाळला, तरच अंतर्मन थोडेफार गवसेल.

दिले नादाँ हुवा तुझे क्या है ?
आखिर इस दर्द की दवा क्या है ?
... .
या इलाही ये माजिरा क्या है ?

असे म्हणून मनाची आळवणी करणारा ग़ालिब आणि--

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान् ।
पर्युत्सुकी भवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः ॥

असे म्हणत आपल्या अकारण हुरहुरीचा माग काढणारा दुष्यन्त हे वाङ्मयद्दष्ट्य योग्य मार्गावर होते असे मला वाटते. असंबद्ध असेल तरच ते अंतर्मनासंबंधीचे वाङ्मय होय, ही कल्पना पोरकटपणाची आहे.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांक
अनुक्रम ..... दिः .....
क्रमांक ..... दीः दिः .....

३३ तिसरा नेत्र : गूढवाद

सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद यांची अखेरची अवस्था — गूढगुंजनाचा उगम : रवीन्द्रनाथ, मेटर्लिंक्, येट्स् — पाश्चात्य साहित्यविचारात गूढवादाला स्वतंत्र स्थान मिळालेले नाही — अस्फुट दर्शन विरुद्ध साक्षात्कार -- सौंदर्यद्वारा गूढानुभव — सौंदर्यदर्शनाचा परिणाम आणि निसर्गदर्शनाचा परिणाम — सौंदर्यदर्शनाने येणारा उन्माद : अन्यलोकाचे स्मरण — प्लेटो, सूफी कवी आणि भारतीय कवी — प्लेटोचा 'फीड्रस्संवाद' आणि कालिदासाचे 'रम्याणि वीक्ष्य...'— अध्यात्माभिमुख गूढवाद आणि ईश्वराभिमुख गूढवाद — के. डी. सेठना यांनी केलेले वर्गीकरण — सौंदर्यमार्गात सहेतुक तपस्येला स्थान नाही — गूढानुभवात स्थिर राहण्याचा यत्न — प्लॉटिनसची विश्वसौंदर्यदृष्टी — तर्कशास्त्रीय खटाटोप विरुद्ध 'तृतीय नेत्र' — तांबेकृत 'तृणाचे पाते' — भयमिश्रित आश्चर्यभाव — एक प्रकारचा त्रुटित ब्रह्मास्वाद — 'Chetana' मासिकातील 'साक्षी' — या 'साक्षी'तील स्थिती म्हणजे पातंजलयोगातील समाधी नव्हे — गूढानुभवी काव्याचा आस्वाद — अधिकार आणि अनधिकार — जाणीवेच्या जातीतच भेद — विश्वात्मक सौंदर्याची पार्श्वभूमी : मेटर्लिंक्.

तिसरा नेत्र : गूढवाद

सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद या दोन कलाक्षेत्रीय प्रवृत्तींचा अर्थ, विकास आणि विपर्यास यांचा आपण मागील काही प्रकरणांत मागोवा घेतला. या दोन मूलभूत वाङ्मयीन प्रवृत्तींतील कोणतीच प्रवृत्ती स्वयंपूर्ण नाही हे आपण पाहिले. आणि त्याचबरोबर त्यांतील कोणत्याही प्रवृत्तीला मुळात विकृत मानणे हे कसे हास्यास्पद आहे, हेही पाहिले. या दोन्ही प्रवृत्ती अत्यन्त संकीर्ण आणि बहुमुखी असल्या, तरी त्यांतील एक आत्मनिष्ठ भूमिकेवर असते, तर दुसरी वस्तुनिष्ठ भूमिकेवर असते ही त्यांच्यासंबंधीची प्रमुख आणि निश्चित गोष्ट म्हणून सांगता येते. या दोन भूमिकांचा विकास पाश्चात्य वाङ्मयात आणि मराठी वाङ्मयात कोणत्या दिशेने झाला त्याचाही आपण विचार केला. एकोणिसाव्या शतकाचा शेवट व विसाव्या शतकाचा प्रारंभ,हा यूरपमध्ये या प्रवृत्तींच्या विकासाच्या दृष्टीने नाजूक, आणीबाणीचा किंवा 'critical' काळ होता. सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद या दोन्ही प्रवृत्तींची अखेरची अवस्था पहिल्या महायुद्धाच्या सुमारासच दिसू लागली होती. सौंदर्यवादातून कलावाद, आणि कलावादातून प्रतीकवाद निघून स्वानुभूतीपूजनाऐवजी तंत्रपूजनाला महत्त्व आले होते. या 'नाजूक जमान्या'तच वैयक्तिक मनोविकारांपलीकडील गूढानुभूतीपर्यंत जाणारे वाङ्मय जन्म घेऊ लागले होते. *

विल्यम् बटलर् येट्स्, मॉरिस् मेटर्लिंक् आणि रवीन्द्रनाथ ठाकूर † ही या

---

* जिगर मुरादाबादी म्हणतो :

आदमीको जिन्दगीमे जब कोई नाजुक मुकाम आया ।
जुनीहीने कयादत की खुदसे गमहि काम आया ॥

† रवीन्द्रनाथ १८६१–१९४१
मॉरिस् मेटर्लिंक् १८६२–१९४९
डब्ल्यू. बी. येट्स् १८६५–१९३९

काळातील तीन नावे गूढानुभूतिपर वाङ्मयाच्या क्षेत्रात वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. तीन देशातील हे तीन कवी एकाच पिढीतील होते. येट्स् आणि रवीन्द्र यांचा वाङ्मयीन संबंध जगप्रसिद्धच आहे. येट्स् व मेटर्लिंक् हे दोघे उदयाला आले त्या वेळी यूरोपात प्रतीकवादाची चलती असल्याने, प्रतीकवादी हे बिरुद त्यांच्या नावाशी विशेष संलग्न असले, तरी त्या अभिधानाने त्यांच्या तंत्राचाच अधिक बोध होतो; वृत्तीचा आणि अनुभूतीचा बोध होत नाही. तो बोध गूढवादी या अभिधानानेच अधिक यथार्थतेने होईल. दुर्दैवाने पाश्चात्य टीकावाङ्मयात गूढवादी कवींच्या व नाटककारांच्या वाङ्मयाचे विवेचन करताना त्यांच्या भिन्न जीवितदृष्टीच्या उल्लेखापेक्षा, भिन्न वाङ्मयतंत्राचाच उल्लेख अधिक ठळकपणे आढळतो. किंबहुना पंचेन्द्रियांच्या द्वारेच गूढतर अनुभव घेऊ पाहणाऱ्या बोदलेअर्*सारख्यांच्या गूढानुभव आणि येट्स्-मेटरलिंक् यांचा गूढानुभव यांमागील भूमिकांचे महदंतर, या तंत्रचर्चेने पुष्कळदा यावे तितके प्रामुख्याने पुढे येत नाही. येट्स् हा जन्माने आयरिश असल्याने आयर्लंड्च्या नावाशी जे 'केल्टिक मिस्टिसिझम्' चिकटलेले आहे, त्याचा उच्चार येट्स्च्या काव्याच्या विवेचनात होत असतो. त्याबरोबरच भारतीय तत्त्वज्ञानाचाही उल्लेख होतो. मेटरलिंक् याच्यावर भारतीय तत्त्वज्ञानाचा परिणाम झाला असल्याचे नमूद नाही. तथापि पाश्चात्य देशात गूढवादी विचारांची परंपरा भारतातील परंपरेइतकीच प्राचीन आहे. पाश्चात्य देशात काव्य आणि गूढवाद यांच्यापेक्षा धर्म आणि गूढवाद यांची सांगड अधिक वेळा घातली जात असली, तरी पाश्चात्य देशातही गूढवादी वाङ्मयाची परंपरा भारताइतकीच प्रबल आहे हे सिद्ध करण्यास विल्यम् ब्लेक इमर्सन, येट्स् आणि मेटरलिंक् एवढी नावेही पुरेशी आहेत. येवढाले थोर गूढवादी लेखक होऊन गेले असूनही पाश्चात्य टीकावाङ्मयात सौंदर्यवाद व वास्तववाद यांच्याप्रमाणे गूढवादाचा स्वतंत्र आणि सम्यक विचार करण्याची प्रथा नाही याचे मात्र थोडे आश्चर्य वाटते. शेले, टेनिसन्, वर्डस्वर्थ यांच्या कवितांचा विचार करताना त्यांच्यातील गूढवादी प्रवृत्तींचा केवळ जाता जाता उल्लेख होतो. आणि तोही, त्यांची ती प्रवृत्ती म्हणजे जणू साहित्याच्या राजमार्गापासून विचलित होणे होय, अशा सुरात होतो. पाश्चात्य वाङ्मयविचारात गूढवादाला हक्काचे स्थान नाही, याचे आणखी एक अप्रत्यक्ष प्रमाण सांगता येईल. शिप्ले याच्या सुप्रसिद्ध साहित्यकोशात 'Mysticism' हा शब्दच अन्तर्भूत केलेला नाही! जडवाद आणि बुद्धिवाद यांना पाश्चात्य देशात ज्या प्रमाणात महत्त्व आले, त्या प्रमाणात गूढवादाला गौणत्व येणे साहजिकच होते. आश्चर्य हे की, गूढगुंजनाला गौण लेखणाऱ्या युगातही येट्स् व मेटरलिंक् यांच्यासारखे गूढवादी कवी व नाटककार

---

* या ग्रंथाच्या पूर्वार्धातील 'कलेकरिता कला' हे प्रकरण पाहावे.

होऊन गेले. तसेच 'गूढवादा'मुळे हास्यविषय झालेल्या व राजकीय महत्त्व नसलेल्या भारतासारख्या पौर्वात्य देशातील रवीन्द्रनाथांनी विसाव्या शतकातील यूरोपला मोहून टाकावे, हे त्याहूनही आश्चर्य आहे. रवीन्द्रनाथांच्या काव्यातील शांतरसावर आणि सायुज्यभावावर नवकवींचा कुलगुरू एझ्रा पौंड* हाही लुब्ध होता, हे आमच्या इकडील नवकाव्यभक्तांना फारसे माहीत असलेले दिसत नाही.

वस्तुस्थिती अशी आहे की, कविहृदयांना अत्यंत अनुकूल अशा या अनुभूति-प्रदेशाकडे थोड्याफार साशंकतेने आणि हेटाळणीने पाहण्याचीच प्रवृत्ती अलीकडील टीकाकारांत दिसून येते. वेदान्ताच्या रूढ पण 'सेकंड हँड्' मार्गाने या प्रदेशात ज्या मराठी कवींनी प्रवेश केला, त्यांच्या काव्यातील गूढगुंजनाचा बोलबाला त्या मानाने लवकर झाला. गूढवादी काव्य आणि वेदान्तपर काव्य ही दोन्ही सर्वस्वी भिन्न आहेत, हे या ग्रंथात यापूर्वीच‡ दाखवून दिलेले आहे. काव्यातील गूढगुंजनाचा विषय अन्तिम सौंदर्याचे अस्फुट दर्शन किंवा Glimpse हा होय, हा तेथील विवेचनाचा मथितार्थ होता. तथापि, जीवितातील वा सृष्टीतील अंतिम सौंदर्याचे अस्फुट दर्शन हाच काय तो गूढगुंजनात्मक काव्याचा विषय होऊ शकतो, – आणि त्याच अन्तिम सत्याचे वा सौंदर्याचे अधिक जवळून दर्शन झाल्यास तो आध्यात्मिक गूढवादाचा विषय बनतो, असा कदाचित तेथील विवेचनावरून समज होण्याचा संभव आहे. म्हणून आता गूढवादाचे अधिक विवेचन केले पाहिजे. आध्यात्मिक गूढवादावर पाश्चात्य देशात विपुल वाङ्मय आहे. भारत ही तर साक्षात्कार व साक्षात्कारप्रेरित अध्यात्मनिरूपण यांची जन्मभूमीच आहे. परंतु अध्यात्ममार्गातील गूढानुभवाचे तत्त्वज्ञानदृष्ट्या वा मानसशास्त्रदृष्ट्या विवेचन हा आपला येथील विषय नव्हे. वाङ्मयाच्या विवेचनात गूढवादाचा कोणता व कितपत संबंध येतो हे मनाशी निश्चित करूनच आपणांला गूढवादाचा विचार केला पाहिजे.

'सौंदर्याच्या अनुभूतीची एक परी' हीच गूढानुभवाकडे पाहण्याची आपली दृष्टी असणार. अध्यात्ममार्गातील साधकांना अखेरच्या अवस्थेत येणारा सायुज्यतेचा अनुभव किंवा त्या वाटेवर वेगवेगळ्या टप्प्यावर येणारे अनुभव हा अर्थ आपणांला प्रत्यक्षतः तितकासा उपयोगी नाही. उलट इन्द्रियविषयांच्या मागे धावणाऱ्या कविमनाच्या मागोमागच आपणांला गेले पाहिजे. त्यातल्या त्यात नेत्र या इंद्रियाच्या द्वारे प्रतीत होणाऱ्या सौंदर्यानुभवाचा आपणांस अधिक उपयोग आहे. प्लेटोने नेत्र या इंद्रियाला सौंदर्य-दर्शनाकरिता लाभलेले 'Clearest aperture' (सर्वांत स्वच्छ द्वार) हे नाव दिले आहे.† नेत्राच्या द्वारे आपणाला रूपदर्शन होते; व यथार्थ रूपदर्शनात

* Tagore Centenary Volume P. 110. Hoshiarpur

‡ प्रकरण २० आणि प्रकरण २१, टीकाविवेक भाग २.

† Dialogues of Plato : Jowett, P. 254.

आपणांला एकप्रकारे विश्वाचे रहस्यच भेटत असते. हेगेलने म्हटले आहे :

"Beauty is merely the Spiritual, making itself known sensuously."†

विश्वाच्या बुडाशी जे अतीन्द्रिय तत्त्व आहे, ते सौंदर्याच्या द्वारे 'इंद्रियाजोगे' रूप घेते, असे हेगेलचे म्हणणे आहे.

गूढानुभव अध्यात्ममार्गाने येणे आणि कलामार्गाने येणे यात जो फरक आहे, त्याचे ज्ञान करून घेण्याला हेगेलच्या या सूत्राचा उपयोग आहे. कोणत्याही देशातील गूढानुभवमार्गात ध्यानावस्थेचे आणि तज्जन्य समाधीचे स्थान अनन्यसाधारण असते, असे दिसून येईल. मग तो मार्ग भारतीय योगमार्ग असो, प्लेटोपासून स्फूर्ती घेणाऱ्या प्लॉटिनसचा मार्ग असो, की इराणमधील सूफी पंथाचा मार्ग असो. ही ध्यानावस्था इष्टदेवतेसंबंधीच्या आर्ततेमुळे येऊ शकते, चित्तवृत्तींच्या निरोधामुळे येऊ शकते, तशीच सौंदर्यदर्शनाने व निसर्गसान्निध्यानेही येऊ शकते. पहिल्या, तिसऱ्या व चौथ्या मार्गांनी निर्माण झालेली ध्यानावस्था वाङ्मयीन गूढवादाला प्रेरक होते. कोणतेही सर्वांगसुंदर रूप म्हणजे केवळ इंद्रियाला सुखविणारे उपकरण नसते, तर त्याच्या अंगी संस्कारक्षम मनावर हुकूमत गाजविण्याची व त्याला गूढ वातावरणात नेण्याची शक्ती असते. ही शक्ती प्लेटो म्हणतो त्याप्रमाणे निसर्गनिर्मित सौंदर्यात तर असतेच, पण मानवनिर्मित कलाकृतीतही असते,—श्रेष्ठ वाङ्मयकृतीतही असते.

"Every mood that finds faultless poetic form lords it over us like a deity."++

सौंदर्याला खरा प्रतिसाद देणे म्हणजे नुसते आपल्या जागी खूष होणे नसते, तर ती एक 'शरणता' वा 'प्रपत्ती' ¶ असते; ते एका गूढ प्रदेशातून आपणांपर्यंत येऊन पोहोचलेल्या शक्तीच्या स्वाधीन होणे असते. मग तो प्रदेश देवलोकाचा असो की प्लेटोच्या 'Archetypes'चा (मूलवस्तूंचा) असो. दृश्य वस्तूच्या सौंदर्यात बुडून अदृश्य जगताच्या वातावरणात पोहोचण्यातलाच तो प्रकार असतो. ज्या ज्या काव्यात वा काव्यपंक्तीत वाचकांवर हे स्वामित्व गाजविण्याची शक्ती असेल, त्याला त्याला गूढानुभवाचे काव्य म्हणण्यास हरकत नाही.

निसर्गात व निसर्गकाव्यातही ही शक्ती असते. पण सौंदर्यदर्शनाने मनावर होणारा परिणाम आणि निसर्गदर्शनाने मनावर होणारा परिणाम यात फरक

---

† एव्हेलिन् अंडरहिल् यांनी आपल्या Mysticism या ग्रंथात उद्धृत केलेले. पा. २१

++ K. D. Sethna : "A New Age of Mystical Poetry' Aurobindo Circle, Bombay 1946.

¶ रामानुज-भाष्यात प्रपत्ति-भावाचे माहात्म्य विशेष वर्णिलेले आहे.

आहे. निसर्गदर्शनाने मन स्तिमित, शांत आणि स्तब्ध होते; तर कलेच्या वा मानवाच्या रूपदर्शनाने मन तरल आणि पर्युत्सुक बनते,— 'वेडाऊन जाते,' म्हटले तरी चालेल. पण त्या वेडाची खरी जात ओळखण्याकरिता मात्र आपणांला प्लेटोकडे धाव घ्यावी लागेल. प्लेटो म्हणतोः "पृथ्वीवरील सौंदर्य पाहाताच खऱ्या (दैवी) सौंदर्याच्या स्मरणाने बेभान होणाराबर ज्या प्रकारच्या वेडाचा आरोप होतो, त्या...उन्मादजातीबद्दलं मी बोलत आहे. अशा मनुष्याला दूर उडून जावेसे वाटते, पण ते अशक्य असते. भरारी मारण्याकरिता पंख फडफडविणाऱ्या, गगनाकडे नजर लावणाऱ्या, आणि पृथ्वीतलाबद्दल उदास असलेल्या पक्ष्यासारखी त्याची स्थिती असते. आणि म्हणून दुनिया त्याची वेड्यातच गणना करते."§

हे वेड अन्यलोकीच्या वा पूर्वजन्मीच्या स्मरणासारखे असते, असेही प्लेटो, सॉक्रेटीस आणि फीड्रस् यांच्या संवादात, म्हणतो. हे वेड आणि हे स्मरण तत्त्ववेत्याला आणि तत्त्वज्ञ 'आशिका 'लाच लाभू शकते, असेही तो म्हणतो.†

"...the mind of a philosopher alone has wings...for he is always, according to the measure of his abilities, clinging to the recollection of those things in which God abides..."

आपल्या या मराठी टीकाविवेकात प्लेटोच्या या गूढवादाचा थोडा निर्देश करण्याचे कारण, आपल्या प्राचीन वाङ्मयात धार्मिक आणि आध्यात्मिक गूढवाद आहे, पण रूपसौंदर्य, निसर्गसौंदर्य वा प्रेमानुभव यांनी प्रेरित झालेल्या गूढानुभवाचा भाग कमी आहे. या जातीच्या गूढानुभवाचे वाङ्मय इकडे पाश्चात्य वाङ्मयाच्या संपर्कानंतर निर्माण होऊ लागले. प्लेटोच्या या सौंदर्यप्रेरित गूढवादाचा संबंध अध्यात्म आणि मानसशास्त्र या दोहोंशीही पोहोचतो. मनुष्याच्या आत्म्याचे खरे स्वरूप, त्या स्वरूपाचा त्याच्या जन्मपूर्व स्थितीशी संबंध वगैरे बाबतीतील प्लेटोच्या मताचे स्वरूप 'खैस्त्या'पेक्षा वैदिक धर्माशी व तत्त्वज्ञानाशी अधिक जुळणारे आहे. सौंदर्यप्रतीतीच्या द्वारे आत्म्याला आपल्या पूर्वस्थितीचे स्मरण होते, ही कल्पना मात्र प्लेटो आणि सूफी कवी यांच्या लेखनात जितकी स्पष्ट आहे, तितकी आंग्लसंपर्कापूर्वीच्या भारतीय कवींच्या काव्यात नाही. फीड्रस् याच्याशी झालेल्या विलक्षण संवादात सॉक्रेटीस् याने प्रथम प्रेमविरोधी भूमिका सजवून दाखविलेली आहे. पण थोड्या वेळाने, कामदेवाचा (Eros चा) आपण जणू अपराध केल्याचे कबूल करून त्याने प्रेमाचे आणि पार्थिव सौंदर्याचे आध्यात्मिक भूमिके-

§ Dialogues of Plato : P. 254, Phaedrus (Jowett).

† "Only the soul of a philosopher...or the soul of a lover who is not devoid of philosophy may acquire wings."

वरून समर्थन केले आहे. प्रेमवेड आणि सौंदर्यवेड ही दोन्ही व्यावहारिक दृष्ट्या अहितकर वा अनर्थकारकही असतील; पण त्या दोन वेडातच, अन्यथा केवळ 'बुद्धिमान पशू' असलेल्या मानवाला आपल्या पूर्वस्थितीचे, आपल्या दैवी माहेराचे स्मरण आहे. सौंदर्याद्वारे होणाऱ्या या दैवी पूर्वस्मरणाचा पुसट उल्लेख सामान्यतः कामुक वाटणाऱ्या कालिदासाने करावा, ही गोष्ट अर्थपूर्ण आहे.

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान्
पर्युत्सुखी भवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः
तच्चेतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वम्
भावस्थिराणि जननान्तर सौहृदानि ।*

येथे सौंदर्यवादी कालिदास 'Æsthetic' सौंदर्याच्या मार्गे पूर्वजन्मस्मृतीपर्यन्त पोहोचला आहे. याच पूर्वस्मृतीचे प्लेटोने एक गोड पण गंभीर असे तत्त्वज्ञान बनविले आहे. आणि याच तत्त्वज्ञानाचा संबंध सौंदर्यप्रेरित गूढवादाशी विशेष आहे.

काव्याचे रूप घेणाऱ्या गूढवादाचा संबंध प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानापेक्षाही सूफी तत्त्वज्ञानाशी अधिक जवळचा आहे. सूफी तत्वज्ञानाचे मूळ भारतीय वेदान्ताशी आहे, की यूरोपीय नवप्लेटोवादाशी (Neo-platonism शी) आहे, या वादात शिरण्याचे आपणांस प्रयोजन नाही. कारण या लहानशा प्रकरणात ऐतिहासिक आढावा घेण्याला अवसरच नाही. पण सूफी तत्त्वज्ञानावर नवप्लेटोवादाचे संस्कार झालेले होते, व नवप्लेटोवादाचा आद्य आचार्य प्लॉटिनस् याच्यावर पौर्वात्य तत्त्वज्ञानाचा संस्कार झालेला होता, हे विद्वानांनी मान्य केले आहे. आपणांस येथे गूढानुभवाच्या क्षेत्रात सूफी संप्रदायाने कोणती भर घातली, एवढेच पाहावयाचे आहे. प्लेटोचा गूढवाद हा अध्यात्माभिमुख होता, पण ईश्वराभिमुख नव्हता असे म्हणता येईल. प्लॉटिनस्चा 'योग' आणि त्याचा गूढवाद, परतत्त्व-स्पर्शापर्यंत पोहोचला होता, व त्या स्पर्शाच्या क्षणी परब्रह्माखेरीज त्याला कशाचेही भान नसे, असे दिसते. 'A flight of the alone to the alone' असे त्या अनुभवाचे वर्णन होते. तरीही त्याच्या तत्त्वज्ञानात ज्या परलोकाचा अथवा 'Yonder'चा उल्लेख येतो, तो लोक म्हणजे प्लेटोच्या परलोकासारखाच होता. त्या पैलथडीच्या जगतात 'हरपल्या श्रेया'ची, अथवा अंतिम मूल्यांची प्राप्ती होते, असे त्याचे तत्त्वज्ञान सांगते. 'सूफी' गूढवादात प्रत्यक्ष परमेश्वराचा उल्लेख येतो, व तो कवींना प्रिय अशा 'प्रियकर-प्रेयसी'च्या नात्याने येतो. येथे प्रेमिकाला 'अन्य लोकांतील सौंदर्याचे स्मरण होते' अशी कल्पना नाही; तर प्रियेच्या रूपानेही त्याला परमेश्वरच दिसतो अशी कल्पना आहे,—नव्हे अशी अनुभूती आहे.

* अंक ५, श्लोक २.

जामी* म्हणतो :

" .....That heart which seems to love
The fair ones of this world, loves him alone.† "

स्त्रीसौंदर्यावर लुब्ध झालेला मानवही वस्तुतः त्याच्याच (परमात्म्याच्याच) सौंदर्यावर लुब्ध झालेला असतो, कारण तिचे सौंदर्य म्हणजेहि त्याचीच प्रभा असते. मिकाच्या अंतःकरणावर प्रेमाचे मोहजाल पसरविणाराही अखेर तोच असतोप्रे.

" Whatever heart
Doth yield to Love, He charms it....."¶

येथे सौंदर्यप्रतीतीचा संबंध देवलोकाशी वा जन्मपूर्वस्थितीशी नसून, सर्वत्र स्फुरणाऱ्या आणि प्रकाशमान होणाऱ्या प्रेममय, सौंदर्यमय, 'सत्, चित्, आनंदा'शी आहे. ही 'गूढानुभवा'ची पुढची अवस्था असेल; पण पार्थिव सौंदर्यप्रतीतीच्या प्रक्रियेपासून ही अवस्था बरीच दूर गेलेली असल्याने, वाङ्मयीन गूढवादापेक्षा आध्यात्मिक सायुज्यतावादालाच अधिक जवळ आहे.

विल्यम् ब्लेक्सारख्या सदैव दैवी संचार अनुभवणाऱ्या कवींनीही गूढवादी कविता लिहिली आहे. मीराबाईसारख्या प्रत्यक्ष भगवन्ताला प्रियकर समजून 'प्रेम-दीवानी' झालेल्या कलंदर स्त्रीची गूढानुभवी कविता बाह्यतः प्रेमकविताच आहे. योगावस्थेत शिरून मानवी जाणिवेचे विविध थर अनुभविणाऱ्या व अतिमानसाच्या श्रेष्ठ शक्तीने लिहिणाऱ्या अरविंद महर्षींनीही सावित्रीसारखे अध्यात्मानुभवी महाकाव्य लिहिले आहे. रवीन्द्रनाथांची गीतांजली तर यूरोप व भारत या दोन्ही भूभागातील असंख्य वाचकांच्या परिचयाची आहे. या विविध गूढानुभवी कवींच्या काव्यांचे, अनुभवदृष्ट्या वर्गीकरण करता येते, ‡ — के. डी. सेठना यांनी ते केलेही आहे —; पण माझ्या येथील विवेचनाच्या दृष्टीने त्याची आवश्यकता नाही. वस्तुतः, सौंदर्यदर्शनाने होणाऱ्या विलक्षण मनःस्थितीचे प्लेटोने जे वास्तव, रमणीय आणि तरी परलोककल्पनेवर आधारलेले वर्णन केले आहे, त्याचाच माझ्या प्रस्तुत विवेचनाशी सर्वांत अधिक संबंध आहे. ब्लेक् आणि मीराबाई यांच्यासारख्या साक्षात्कारी व्यक्तींनाच केवळ नव्हे; महर्षी अरविंदांसारख्या महायोग्यालाच केवळ नव्हे, — तर केवळ सामान्य माणसालाही एखाद्या क्षणी सौंदर्यात वा प्रेमानुभवात विश्वाची जी वेगळीच ओळख पटते, तिचा वाङ्मयीन गूढवादाशी अधिक जवळचा संबंध आहे. सॉक्रेटीस् याने फीड्रसला या संबंधात जे सांगितले आहे, त्याचाही अर्थ प्रायः हाच आहे. सात्त्विक

* सुप्रसिद्ध फारसी कवी : १४१४–९२

† प्रो. ब्राउनकृत भाषान्तर, History of Persian Literature : P. 439

¶ Ibid.

‡ के. डी. सेठना, 'A New Age of Mystical Poetry.'

वृत्तीचे तत्त्ववेते, आणि तत्त्वशोधक वृत्तीचे 'आशिक' यांना सौंदर्यदर्शनात परतत्त्वाचे पुसट दर्शन वा स्मरण होते, असे सॉक्रेटीस्च्या तोंडून प्लेटो सुचवीत आहे.

आतापर्यंत केलेल्या गूढवादाच्या विवेचनावरून एक गोष्ट स्पष्ट होते : सौंदर्य-मार्गी गूढवाद आणि अध्यात्ममार्गी गूढवाद या दोहोत एक दोन महत्त्वाच्या गोष्टीत फरक आहे. पहिली गोष्ट म्हणजे सौंदर्यमार्गी गूढवादात प्रयत्न, तपस्या अथवा Self-discipline यांची अपेक्षा नाही. तर उलट धार्मिक वा आध्यात्मिक गूढवादात वैराग्य, आत्मसंयम, ध्यानावस्था इत्यादींची अपेक्षा आहे. सौंदर्यमार्गी गूढानुभवही 'हव्या त्या गोम्यासोम्याला येऊ शकत नाही,' या अर्थाने पूर्वसंचिताची, पूर्वसंस्कारांची वा पात्रतेची अपेक्षा करतो. पण सौंदर्य आणि प्रेम यांच्या मार्गे गूढानुभवा-पर्यंत जाणारे लोक जाणीवपूर्वक कोणतीच तपस्या वा तयारी करू शकणार नाहीत. मनःप्रसादाच्या द्वारे त्यांना अन्यलोकीच्या सौंदर्याचे स्मरण होईल तेवढे होईल. पण हा मनःप्रसाद मिळविण्याचा 'यत्न' करणे त्यांच्या मार्गाशी विसंगत आहे. याचे एक कारण हा मार्ग सहजतेचा मार्ग आहे, हे तर आहेच; पण दुसरेही एक कारण असू शकेल. अध्यात्ममार्गातील गूढवादी हा विशिष्ट गूढानुभवात स्थिर राहण्याचा यत्न करतो, तसा सौंदर्यमार्गी गूढवादी करीत नाही. त्याला सौंदर्याच्या पारलौकिक स्वरूपाची जी नुसती झुळुक चाटून गेलेली असते, तिच्यावरच तो धुंद असतो, व आपल्या काव्यातील पार्थिव सौंदर्यवर्णन सजवितो. उलट अध्यात्ममार्गी गूढवादी, स्थिर गूढानुभवाच्या यत्नात असण्याचे एक कारण संभवते : त्याच्या गूढानुभवात अन्तिम चैतन्याच्या त्रुटित अनुभवामुळेच व्यावहारिक जीवनासंबंधी अरुची उत्पन्न झालेली असते व त्यामुळे तो त्या गूढानुभूतीचा ध्यास घेतो. ईश्वर-दर्शनासंबंधी आर्त झालेल्या गूढवाद्यांचीही गत हीच असते. त्यांना त्या अंतिम साध्याचे एवढे वेड असते, की त्याकरिता ते धर्मप्रणीत वा स्वनिर्मित धर्मसाधनेचा अवलंब करितात.

पण सर्वच अध्यात्ममार्गी गूढवादी, पार्थिव जगताला तुच्छ लेखतात असे नव्हे. विख्यात पाश्चात्य गूढवादी आणि सत्पुरुष प्लॉटिनस् हा आपल्या इकडील मुमुक्षु योग्यासारखाच एक योगी होता. ब्राह्मी स्थिती प्राप्त करून घेणे हेच त्याचे आणि त्याच्या तत्त्वज्ञानाचे ध्येय होते. तथापि प्रपंच आणि ऐहिक जीवन यांची त्याने कधीच निर्भर्त्सना केली नाही. आपल्या काळातील † 'नॉस्टिक्' संप्रदायी लोकांत व आपल्यात फरक काय, ते सांगताना प्लॉटिनस् एक गमतीचा दृष्टान्त देतो. 'नॉस्टिक्' संप्रदायी लोक मोक्षाकरिता अधीर झालेले असल्याने देहाची बेडी तोडण्याला उत्सुक असत. प्लॉटिनस् म्हणतो, एकाच घरात दोन माणसे राहात असून त्यांपैकी एक जण

† Gnosticism : ग्रीक गूढवादाच्या वळणावर गेलेला प्राचीन ख्रिस्ती संप्रदाय (दुसरे व तिसरे शतक)

त्या घराला नावे ठेवीत असतो व फिरून त्यातच जन्म काढीत असतो; तर दुसर त्या घरावर संतुष्ट असतो, पण लवकरच ते घर सोडून स्वतंत्रपणे राहण्याची उमेद बाळगतो. प्रपंचनिंदक लोक हे (प्लॉटिनस्च्या मते) सदैव कुरकुर करीत त्याच घरात जन्म काढणाऱ्या लोकांसारखे असतात !†

याही पुढे जाऊन प्लॉटिनस् असे प्रतिपादितो की, ज्याने आत्मिक सौंदर्याची गोडी चाखली आहे, तो पार्थिव सृष्टीतील सौंदर्यात रमून जाणार नाही असे कसे होईल¶ ?

"For how could there be a musician who sees the melody in the realm of * Nous and is not stirred when he hears the melody of sensible sounds ? "

या मार्गात प्लेटोप्रमाणे पार्थिवातून आत्मिकात पोहोचावयाचे नसून, आत्मिकात पोहोचल्यावरही पार्थिवाची गोडी चाखावयाची, हा क्रम आहे. अर्थात अन्तिम सौंदर्य ही दृश्यरूपापलीकडची वस्तू आहे, असे प्लॉटिनसही म्हणतोच. किंबहुना 'जडा 'त जो सौंदर्याचा भाग असतो, तो आत्मिकच असतो असे त्याचे प्रतिपादन आहे. त्याचा युक्तिवाद पुढीलप्रमाणे आहे :

"... Shape is a trace of Something without shape, which produces shape and not shape, It. ... So then if ... the form in matter comes from soul and soul is more form and more lovable ... we must assume that the Primary Nature of beauty is withont form."‡

अशा प्रकारे रूपालाही रूप देणारे, सौंदर्यालाही सुंदर करणारे असे जे एक तत्त्व,--- जे एक सामर्थ्य असेल, तेच आद्य सौंदर्य असले पाहिजे ! आणि ते तर जडापलीकडे, आकारापलीकडे आहे. अर्थात सौंदर्याचे मूळ रूप व उगमस्थान निराकार व अगोचर असले पाहिजे.

प्लेटोचाच गूढवाद, पण तो तर्कशास्त्राच्या पकडीत पकडून प्लॉटिनस्ने त्याचे अध्यात्मशास्त्र बनविले आहे, असा भास होतो. पण अखिल पार्थिव सौंदर्यात अन्य लोकीचे सौंदर्य पाहण्याला या तर्कशास्त्रीय खटाटोपाचा काडीचाही उपयोग नाही, की आवश्यकता नाही. त्याकरिता एक वेगळाच नेत्र उघडावा लागतो व त्यालाच मी

---

† Plotinus, P. 145 : A. H. Armstrong.

¶ Ibid. P. 144.

* Nous : '.. The Divine Mind which is also the World of Forms or Ideas ' Ibid.

‡ Ibid, P. 149

'तृतीय नेत्र' हे थोडे प्रतीकात्मक नाव दिले आहे. कारण विरक्त आणि मुमुक्षू माणसांचाच काय तो तिसरा नेत्र उघडतो अशी स्थिती थोडीच आहे ?

The Wind bloweth where it listeth

यमेवैष वृणुते तेन लभ्यस्तस्यैष आत्मा विवृणुते तनूं स्वाम् । §

पण याचा अर्थ आम्ही या गूढदर्शनाचा बाऊ करीत आहोत, वा पंथ बनवीत आहोत असा नव्हे. केवळ उपनिषत्काळीच नव्हे, तर विसाव्या शतकातही जे प्रत्यक्ष घडते, त्याची दखल घेणे एवढीच या विवेचनाची कक्षा आहे. अशा घटनांची मानसशास्त्रीय उपपत्ती बसविण्याचा जसा येथे अट्टाहास नाही, तसाच, 'जे आपल्या तर्कशास्त्रात, मानसशास्त्रात वा सौंदर्यशास्त्रात बसत नाही, त्याला अस्तित्वच नाही' असे म्हणण्याचाही येथे पोरकटपणा नाही !

त्रुटित दर्शन वा Glimpse हे आधुनिक मराठी कवींच्या गूढानुभवाचे स्वरूप आहे असे आमचे मत असल्याचा निर्देश मागेच* आला आहे. पण आधुनिक कवींचे हे 'दर्शन' केवळ सौंदर्यमार्गीच असते असे नव्हे. या बाबतीतही फिरून कविवर्य भास्करराव तांबे यांच्याच काव्यातील उदाहरण घेणे प्राप्त आहे. गूढगुंजनपर कवितांना नाक मुरडणारे, वा त्यांचा वेगळाच अर्थ लावून मोकळे होणारे, किंबहुना गूढवाद हा जणू आपल्या आवडत्या कवीवर आलेला घाणेरडा आळ आहे असे समजून तो धुऊन काढणारे† टीकाकार, तांब्यांच्या 'तृणाचे पाते' या कवितेला कोणत्या वर्गात घालतील याची मला कल्पना नाही !

तृणाचे पाते हालते डोलते वाते । ध्रु० ॥

... ...

तुम्हांपरि सूर्य किरणि या न्हाणी ।
तुम्हांपरि वरुण पाजि या पाणी ।
तुम्हांपरि पवन गाइ या गाणी ।
बघा हे नाते ! ।
मग या पायि कसे तुडवीता ? ।
खड्ग यातले कसें न बघता ? ।
भरे कापरे स्मरता सत्ता ।
झुलवि जी याते ।

§ कठोपनिषद् I–II–23 "Eight Upanishads" P. 62 Shri Aurobindo.

* टीकाविवेक भाग २, प्रकरण २०, २१.

† तांबे आणि रेव्ह० टिळक यांच्या संग्रहांच्या संपादकीय प्रस्तावना पाहाव्या. त्यात गूढगुंजनासंबंधीची ही साशंक वृत्तीच दिसेल.

यातुनि कृष्ण मुरलि वाजवितो ।
वामन बळिस यात दडपीतो ।‡
यातुनि नारसिंह गुरगुरतो ।
भ्यारे यातें ! ।

या कवितेत जो श्रेष्ठ गूढानुभव आहे, तो सौंदर्याचा नसून सामर्थ्याचा, एकतेचा, भीतीचा आणि स्तिमिततेचा आहे. येथे फिरून हे सांगितले पाहिजे की, प्लेटो, प्लॉटिनस्, कबीर, मीराबाई, ब्लेक्, रवीन्द्र, येट्स्, मेटरलिंक् या विविध काळांतील विविध 'महानुभावां'चा आम्ही एकाच संदर्भात उल्लेख केला आहे, याचा अर्थ त्या सर्वांचे स्थान आणि स्थिती एकच होती असा नव्हे. एखादा मनुष्य आजन्म गूढानुभवाच्या मार्गात असणे आणि एखाद्याच्या जीवितात गूढानुभूतीचे क्षण येणे ही दोन्ही एक नव्हेत. ज्यांच्या काव्यात निर्भेळ गूढानुभवाचे क्षण नमूद झाले आहेत, अशा आधुनिक भारतीय कवींत तांबे यांचे स्थान श्रेष्ठ असले, तरी व्यक्ती म्हणून त्यांच्यामागे 'मिस्टिक्' ही उपाधी चिकटविता येईलसे वाटत नाही. पण त्याबरोबरच हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, ज्यांना 'मिस्टिक' वा 'गूढानुभवी' ही उपाधी उघडपणे लाविली जाते तेवढ्या व्यक्तींनाच काय ती गूढानुभवाची 'क्षमता' असते असे नव्हे. उलट आपणांत जर थोडीही गूढानुभवक्षमता नसेल, तर इतरांचे गूढानुभव आपणांस सत्य व आस्वाद्य वाटणार नाहीत. तांबे व रेव्ह० टिळक यांच्या काव्यांतील गूढानुभूतीच्या छटा झाकून टाकण्याचा (explain away करण्याचा) जे लोक यत्न करतात ते बहुधा याच वर्गात पडत असावेत.

'तृणाचे पाते' या कवितेतील अनुभूती जर सौंदर्याची नाही, तर ती कशाची आहे ? त्या कवितेत आरंभी ती विश्रामागील शक्तीच्या अवचित जाणिवेची व कौतुकाची भावना आहे. पण अखेर ती भावना 'भयचकिते'चीच झाली आहे. गूढानुभवात जशी अमर प्रेमाची व अमर सौंदर्याची जाणीव असते, तशीच कधी कधी भयमिश्रित स्तिमिततेचीही भावना असते. किंबहुना अत्युत्कट प्रेमभावनेत, अत्युत्कट आदरात – अत्युत्कट सौंदर्यानुभवात देखील – भीतीचे, ऊर दडपून जाण्याचे,–मिश्रण असते, हे आनुभविकांना तरी पटण्यास हरकत नाही. गूढानुभवासंबंधी श्रेष्ठ अधिकाराने लिहिणाऱ्या विख्यात एव्हेलिन् अंडर्हिल् लिहितात :

"Now and again something stings it (the fountain .... of .... mystic life) into consciousness, and man is caught up to the

‡ व्हीनस प्रकाशनच्या 'समग्र कविते'त 'दडवीतो' असा पाठ आहे. तो येथे स्वीकारलेला नाही. ते पटवर्धनकृत संस्करण तरी असेल, किंवा तो मुद्रणदोषही असेल.

spiritual level, catches a glimpse of the 'secret plan'. Then hints of a marvellous truth, a unity whose note is ineffable peace, shine in created things; awakening in the self a sentiment of love, adoration *and awe*" *

या लहानशा अवतरणात गूढानुभवाचे मूळ, फळ आणि फूल तिन्हीही साक्षात प्रत्ययाच्या भाषेत ग्रथित केली आहेत. आपल्यापैकी प्रत्येकाच्या अंतरंगात एक गुप्त गंगोत्री आहे; एक गुप्त संवेदनाकेन्द्र आहे. जन्मात केव्हातरी त्या मर्म-स्थानाला दुःखानुभवाचा, प्रेमाचा वा सौंदर्यानुभवाचा 'दंश' होऊन मनुष्याला एक नवी जागृती येते. आधिभौतिक स्वप्नातून तो क्षणमात्र दचकून उठतो, आणि आध्यात्मिक जगाचा 'नझारा' न्याहाळू लागतो! आणि त्याला सृष्टीच्या रहस्याचा सुगावा ('glimpse of the secret plan') लागतो. पण हा रहस्यशोध एखाद्या मामुली शोधासारखा नसून डोळे फिरविणारा शोध असतो. एव्हेलिन् अंडरहिल् पुढे लिहितात :—

".....The barrier of personality is broken, man escapes the sense-world, ascends to the apex of his spirit and enters for a brief period into the more extended life of the All."†

सारांश, हा अनुभव म्हणजे अक्षरशः 'ब्रह्मास्वाद' असतो. अशा अनुभवांची नोंद ही ऋग्वेदकालापासून ते आजच्या अध्यात्मविषयक मासिकापर्यंत सर्वत्र पाहावयास सापडते. अवकाश काय तो आपल्या आदरभावनेकडूनच असतो. 'गूढानुभव' हे थोतांड आहे व त्याचा डाग आपल्या आवडत्या कवीच्या वा लेखकाच्या लिखाणाला लागलेला नाही, हे सिद्ध करीत राहणे एवढेच आपले कर्तव्य आहे, अशी प्रतिज्ञाच असल्यावर काय? खुद्द प्लॉटिनस्, मेटरलिंक्, कबीर व रवीन्द्र समोर उभे राहिले, तरी अविश्वास दाखविण्याला आपण मोकळे आहोतच!

आधुनिक बुद्धिजीवी वाचकांच्या ब्रह्मजिज्ञासेला, आध्यात्मिक आकांक्षांना आणि अनुभूतीला वाहिलेल्या, मुंबई येथे निघणाऱ्या 'चेतना' या इंग्रजी मासिकात, 'Witness' (साक्ष) या मथळ्याखाली अनेक आधुनिक पाश्चात्यांनी कबूल व नमूद केलेले साक्षात्कार एकदोन वर्षांमागे प्रसिद्ध होत होते. या साक्षीदारांपैकी एकाच्या अनुभूतीच्या वर्णनाचा सारांश पुढे दिला आहे.

"तो हे...पाहात असता एक चमत्कार घडला. समोर सूर्यास्ताचे दृश्य होतेच, पण अचानक सर्व विश्वाचे रूप पालटले; विश्वाने जणू आपले अंतरंग खोलून त्याला आत सामावून घेतले. आता ते 'दृश्य' नसून एक दिव्य, सचेतन 'व्यक्तिमत्त्व'च.

---

* Mysticism : P. 74- Evelyn Underhill (वरून ठसे मुळात नाहीत

† Ibid P. 74

भासत होते... पाहाणारा हाही त्या दृश्याचाच एक भाग झाला होता.....

" Every thing was utterly lucid and all was wonder... The sunset and ... Theodore's mind were one.

" This, he realized ... was the world when the veil of events and purposes was drawn aside... This was Reality..."

या उताऱ्यातील थिऑडोर, हे एच्. जी. वेल्स् यांच्या कादंबरीतील एक पात्र असले, तरी स्वतः वेल्स् यांना असे गूढानुभव येत असत, व हा अनुभवही त्यांचा स्वतःचाच आहे असे 'B. N.' या संक्षिप्त नावाने 'चेतने'त लिहिणाऱ्या या लेखकाने नमूद केले आहे. *

दुसरी 'साक्ष' हेलेन् क्लेअर् या लेखिकेची आहे. बाई लिहितातः (सारांशरूपाने)

" उन्हाळ्यातील एक नेहेमीसारखी सकाळ... आमचे घर शांत आहे... मी सैपाकघरात आवराआवर करीत आहे. माझा नवरा कामात आहे. मुले खेळत आहेत.

" कपबशा, डिशेस् साफ करीत असता .... 'परमेश्वरावर निःसीम प्रेम करा' ... " शेजाऱ्यावर प्रेम करा' या खिस्ताज्ञेचा अर्थ काय असावा, याचा मी विचार करीत आहे...

" अचानक मला भोवतालच्या प्रत्येक वस्तूवर एक स्वच्छ पण 'अनोखा' प्रकाश दिसू लागला ... भिंतीवरील रंगीत कॅलेंडरवर पडलेले ऊन ... इतके जिवंत ... आणि अद्भुत दिसत होते की माझे भानच हरपले ...

" मला हे सर्व खरेच वाटेना. It did not seem possible, this joyous vibrancy ... . For the brightness, the clarity, seemed to be in me and everywhere. It transformed common objects into a glory and beauty that made me tremble with the queerest, most intense happiness ... "

साक्षात्काराच्या या 'साक्षी' चेतना मासिकाच्या अनेक अंकांत ओळीने येत होत्या. त्यात वर्णिलेले अनुभव म्हणजे पातंजल योगातील समाधीही नव्हे, की विवेकानंदांना रामकृष्ण परमहंसांच्या केवळ स्पर्शाने दिसलेले विश्वरूपदर्शनही नव्हे. हे अनुभव म्हणजे एका प्रसन्न क्षणी निर्मळ मनात पडलेले विश्वरहस्याचे एकदोन कवडसे होत. त्यांना समाधीही म्हणता येत नाही, की त्यातून कुठला सिद्धान्तही निघू शकत नाही. त्यांना आपण वास्तववादी माणसे, एक गोड भ्रमही म्हणू शकू. परंतु त्या त्या व्यक्तीच्या जीवनावर मात्र त्या क्षणिक 'भ्रमा'चा वा स्वप्नाचा अविस्मरणीय परिणाम झाल्याचे दिसून येईल.

आपले नित्याचे स्पष्ट आणि वास्तव जग म्हणजेच एक भ्रम होय; आणि हा

---

* Chetana, Bombay, July 1963, P. 157.

क्षणिक भ्रम म्हणजेच विश्वाचे खरे रूप होय, अशी या आनुभविकांची या क्षणिक साक्षात्कारानंतर धारणा झाल्याचे दिसेल. कित्येकांच्या संपूर्ण जीवनावरही अशा क्षणिक साक्षात्काराचा परिणाम झालेला दिसेल. गूढवादी काव्यात चित्रित वा ध्वनित झालेल्या अनुभवांचा त्या त्या कवींच्या जीवनावर चिरस्थायी परिणाम झालेला असेलच असे समजण्याचे कारण नाही. तथापि त्या त्या क्षणी तो अनुभव त्यांना अंतिम आणि अविस्मरणीय स्वरूपाचा वाटलेला असल्याखेरीज त्यांच्या काव्याला अस्सल गूढगुंजनाचे स्वरूप येणारच नाही. गूढगुंजनात्मक कवितेचे परीक्षण म्हणजे एका अर्थी त्याच्या मागे असलेल्या गूढानुभवाच्या अस्सलपणाचे परीक्षणच असते म्हटले तरी चालेल. टीकाकाराच्या स्वतःच्या जीवनात असा एखादा क्षण येऊन गेला असल्यास उत्तमच; परंतु प्रत्यक्ष असा अनुभव नसणाऱ्या टीकाकाराला गूढानुभवसूचक काव्याचे रसग्रहण करता येणारच नाही, असे मात्र नव्हे. सहृदयतेचा वा संवेदनक्षमतेचा अधिकार एवढा मोठा आहे की, प्रत्यक्ष ब्रह्मास्वाद घेतलेल्या माणसाच्या अनुभवातही तीं क्षणमात्र तद्रूप होऊ शकते. मात्र कोणत्याही पूर्वगृहीत कल्पनांनी तिने गूढानुभव असत्यच मानण्याची प्रतिज्ञा मात्र केलेली असता उपयोगी नाही! स्वीकारशीलता आणि संवेदनक्षमता हाच काव्यास्वादाच्या क्षेत्रातील आद्य अधिकार होय. कोणत्याही अस्सल अनुभवाचा, पूर्वगृहीत सिद्धान्ताच्या दडपणामुळे धिक्कार करणे, हाच काव्यास्वादाच्या क्षेत्रातील एकमेव 'अनधिकार' होय.

आणि तसे पाहू गेल्यास गूढानुभवी काव्याच्या आस्वादाला, सर्वसाधारण काव्यास्वादापेक्षा कोणत्याही वेगळ्या शक्तीची आवश्यकता नाही. दुसऱ्याचा प्रेमानुभव, दुसऱ्याचे आश्चर्य, दुसऱ्याचा आदर, दुसऱ्याची स्तिमितता अनुभविण्याची आणि आदरण्याची तयारी असल्याखेरीज आपण कोणत्याच काव्यानुभवात प्रविष्ट होऊ शकत नाही. आणि ही तयारी असल्यावर गूढानुभवात प्रवेश करण्याला तरी अडचण का पडावी? कदाचित कवीला जे सत्य वा सौंदर्य स्पष्ट अनुभविता आले, ते आपणाला तितके प्रत्यक्षवत होणार नाही. तरी त्याचा आनंद आणि त्याचे आश्चर्य तर आपणांला सत्य आणि स्पष्ट वाटेल? ज्यांना परमेश्वराचे विराट स्वरूप वा अपार प्रेम आकलणे व अनुभविणे अवघड जाते, त्यांनाही खराखुरा सत्पुरुष भेटल्यावर त्याचे मोठेपण अनुभविणे अवघड जात नाही. त्यातलाच हा प्रकार आहे. आपण मुद्दाम डोळे मिटले नाहीत, तर मोठ्यात मोठे दृश्यही आपण पाहू शकू; आपण मुद्दाम अविश्वास केला नाही, तर आपल्याहून अधिकारी व्यक्तींचे अनुभवही आपण चाखू शकू.

गूढगुंजनात्मक काव्याच्या आकलनाला गूढानुभववर्णनासंबंधीच्या आकर्षणाचे साहाय्य निश्चित होते, एवढाच वरील प्रतिपादनाचा अर्थ घ्यावयाचा. तथापि सर्वच गूढगुंजनात्मक काव्यात प्रत्यक्ष साक्षात्काराचे, 'Direct vision' चे, वर्णन असते, असे नव्हे. पार्थिव सौंदर्याच्या दर्शनात व चिंतनात लीन होता होता, कवी

अचानक, अपार्थिव आणि आत्मिक सौंदर्याचा किरण पाहून जातो; व त्याचे चित्र वा त्याची वक्र सूचना, oblique hint, त्याच्या काव्यात येऊन जाते. अंतिम सौंदर्य दुसऱ्याच्या अनुभवावरून गृहीत धरून, त्याचे चित्र गूढपणे प्रतीकद्वारे काढणे हे अस्सल गूढगुंजन नव्हे; तर उलट पार्थिव सौंदर्याच्या वर्णनात अपार्थिवाचे शुभवर्तमान अपरिहार्यपणे येणे हेच खरे वाङ्मयीन गूढगुंजन होय.

ब्लेकच्या पुढील उत्कट, सर्वव्यापी गूढानुभवाच्या ओळी प्रसिद्धच आहेत :

To see a World in a grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an Hour.

पण येथे ब्लेकने जणू उभ्या जन्माची विश्वात्मक जाणीव चार ओळींत ओतली आहे ! प्रत्येक गूढगुंजनात्मक कवितेत हेच स्पंदन आणि हीच धगधग असेल असे नव्हे. तांबे यांच्या 'तृणाचे पाते' या कवितेत 'एका वालुकाकणात विश्व पाहण्याचा 'च प्रकार आहे; आणि 'A Heaven in a Wild Flower' पाहिल्याचे तर त्यांनी प्रत्यक्षच सांगितले आहे. तथापि तांब्यांच्या त्या जाणिवेत साक्षात्कारी व्यक्तीच्या धुंदीइतकीच उपदेशकाची जागृतता आहे. 'तृणाच्या पात्या 'त जे विश्वरूप पाहावयास हवे, ते सामान्य लोक सामान्य क्षणी विसरतात, याचीही जाणीव त्या कवितेत दिसते. तृणाच्या पात्यात नारसिंह पाहून मी दचकतो, भयभीत होतो, असे सांगणे आणि 'लोकहो, यात नारसिंह पाहा,-- याला भ्यारे !' असे सांगणे, ही दोन्ही अन्ती एकच असली, तरी त्या दोहोतील जाणिवेच्या एकाग्रतेत थोडी तफावत आहे. गूढगुंजनात्मक कविता ही तिजमधील तत्त्वज्ञानामुळे वेगळी आणि अपूर्व ठरत नसून, कवीच्या जाणिवेच्या जातीमुळेच वेगळी ठरते.

"Is there not a fundamental difference, difference not merely with regard to the poetic personality, but with regard to the very stuff of consciousness ? There is direct vision here, the fullness of light, the native rhythm and the substance of revelation."*

अशा वेगळ्या जाणिवेला स्वतंत्र कवितेत स्थान देणे हाच काय तो गूढानुभवाच्या आविष्काराचा एकमेव प्रकार नाही. काही लेखकांचे यच्चयावत लिखाण, त्याच्या पार्श्वभूमीवरील विश्वात्मक प्रेमाच्या व सौंदर्याच्या जाणीवेने लकाकत असलेले दिसेल. अशा लेखकांच्या लिखाणात एक वेगळाच 'झंकार,' वा वेगळीच 'ring' ऐकू येते असे आपण म्हणतो. आपल्याकडील रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानंद

* Nolini Kanta Gupta : Shri Aurobindo Mandir Annual 1947 : P. 55

व स्वामी रामतीर्थ हे तर अध्यात्मानुभवाकरिता जगाकडे पाठ फिरविणारे फकीरच होते; पण त्यांच्या प्रत्येक उद्‌गारात जी विश्वात्मक संगीताची लकेर आहे, ती त्यांच्या संन्यासामुळेही नाही, की तपस्येमुळेही नाही; ती आहे त्यांना सतत दिसत असलेल्या विश्वात्मक सौंदर्याच्या प्रभेमुळे.

पण या तिघांइतके उघड उपासनामार्गी नसलेल्या काही अर्वाचीन पाश्चात्यांचे गद्यलेखनही अशा गूढ सौंदर्यप्रभेने उजळून निघाले आहे. अशा सौंदर्यजीवी प्रेमजीवी पाश्चात्यांत मी अमेरिकेतील इमर्सन्, ‡ आणि बेल्जियमधील मेटरलिंक् यांना अग्रस्थान देईन. इंग्लंडमधील एडवर्ड कार्पेन्टर † यांचेही स्थान या वर्गातच आहे.

मेटरलिंक् यांचे पुढील उद्‌गार पाहावे :

"जर तुम्ही कधी उत्कट आणि अमर्याद प्रेम केलेले असेल, तर तुमचा आत्मा हा विश्वाच्या आत्म्याइतकाच विशाल आहे, — आकाशातील तारे, वृक्षावरील फुले, समुद्रावरील लाटा ही सर्व एकले, निष्प्रेम जीवन जगत नाहीत, — दृश्य जगताच्या उंबरठ्यावरच सर्व वस्तूंचा प्रारंभ असला, तरी तिथेच त्यांचे जीवित संपत नाही, — फार काय, ज्या ओठांचे तुम्ही प्रत्यक्ष चुंबन घेता ते ओठ केवळ तुमच्या बाहुपाशात सापडलेल्या एका प्राकृत स्त्रीचे नसून जिचे खरे व्यक्तिमत्त्व उच्चतर, विशुद्धतर आणि रम्यतर आहे, अशा एका व्यक्तीचे आहेत, हे तुम्हांला कोणी सांगण्याची गरज नाही!" (खरे प्रेम करणे म्हणजे हे सर्व अनुभविणेच होय!) †

रूपक, विरोधाभास, प्रतीकात्मकता व गूढता यांपैकी कशाचाही आश्रय न करता, केवळ सामान्य माणसाच्या हृदयावर भरवसा ठेवूनही गूढानुभव प्रकट होऊ शकतो हे वरीलसारख्या उताऱ्यावरून पाहिले, म्हणजे गूढगुंजन हा एक तन्हेवाईक काव्य-प्रकार नसून तो एक सर्वव्यापी अनुभव आहे हे पटेल अशी आशा आहे.

* * *

‡ इमर्सन्, १८०३–१८८२

† एड्वर्ड् कार्पेन्टर्, १८४४–१९२९

† Materlinck : The Treasure of the Humble. Translation : Alfred Sutro Pp. 177, 178. या उताऱ्यातील लय टिकविण्याकरिता भाषान्तर शब्दशः न करता थोडे स्वैर केले आहे.

आधुनिक टीकेचे वैशिष्ट्य : कल्पकता, लवचिकपणा — रोमँटिक् संप्रदायी टीका आणि 'नवटीका' — शास्त्राचे व नियमांचे स्थान कलेप्रमाणेच टीकेतही गौण — भारतीय साहित्यशास्त्रातील सहृदयतेचे स्थान — कल्पनाप्रधान टीका 'संस्कारवादी' बनणे अपरिहार्य आहे काय ? — कलाकृती नियमाबरहुकूम 'तयार केली' जात नाही; ती स्वतःच्या जीवितनियमांप्रमाणे प्रकट होते — 'विघातक' आणि 'विधायक' टीकेची गटेची व्याख्या — स्पिन्गार्न् याची 'नवटीके'संबंधीची कल्पना— कलेची मयसृष्टी अथवा नवोनवत्व — स्पिन्गार्न्च्या व्याख्येप्रमाणे नवटीका आणि आजची नवटीका — 'Artifact'ची कल्पना — 'Formal criticism' अथवा आकृति-मीमांसा — नवा आशय आणि नवी आविष्कारपद्धती — नवत्व आणि अभिजातत्व — रोमँटिक् टीकेवरील आक्षेप : टीकेऐवजी चरित्रचर्चा वा संस्कृतिचर्चाच अधिक असते — नवटीका शब्दयोजना व आविष्कारपद्धती यांचाच फक्त विचार करते — मॅलार्मे याचे उद्गार : 'काव्य शब्दांनी बनलेले असते' — आकारनिष्ठ (formalist) आणि यांत्रिक टीका — शब्दशक्तिवादी (semantic) टीकेची मूल्ये — गुंतागुंतीचे आधुनिक जीवन आणि बव्हर्थसूचक रचना यांचा संबंध— उपरोध व संदिग्धता— रिचर्ड्सची काव्यमीमांसा कलाशास्त्रीय नसून मानसशास्त्रीय— नवटीकेवरील मूलभूत आक्षेप : भावगीतमीमांसेपलीकडे निरुपयोगी — 'मोठे वाङ्मयप्रकार छोट्यांहून कनिष्ठ' — नवटीका ही 'टीकापद्धती' नव्हे, साधनचिकित्सा — इलियट् यांचे काव्यविषयक विचार — 'सौंदर्यशास्त्र हा टीकाकाराचा प्रांत नव्हे' — मूळ भावना विरुद्ध काव्यगत 'मूर्त' भावना — भावनांचे 'वस्तुनिष्ठ' अधिष्ठान — इलियट् यांच्या हॅम्लेटवरील टीकेची विवाद्यता — इलियट् व दान्ते यांची रीतिविषयक मते — स्पिन्गार्न्ची 'नवटीका' व रिचर्ड्स्-इलियट यांची 'नवटीका' — उत्तरोक्त नवटीका उद्याची एकमेव टीकापद्धती मानणे हास्यास्पद.

नवटीका : स्पिनगार्न, रिचर्ड्स, इलियट

आपण या पुस्तकाच्या प्रारंभी* 'टीका' या वाङ्मयीन संज्ञेच्या विवेकापासून प्रारंभ केला, व आधुनिक टीका ही संस्कृतातील टिप्पणीस्वरूप टीकेपेक्षा जशी वेगळी आहे, तशीच ती बाह्य नियमावर अवलंबणाऱ्या नियमनिष्ठ टीकेपेक्षाही वेगळी आहे, असे पाहिले. आकलन व आस्वाद हे तिचे उद्दिष्ट आहे व या उद्दिष्टांकरिता ती 'कल्पक सहानुभूती' हे साधन वापरते. या नव्या साधनामुळे तिला एका वाङ्मय-प्रकारातील सर्व कलाकृतींना एकाच मापाने मोजण्याच्या धोपटपद्धतीवर भिस्त ठेवावी लागत नाही. वेगवेगळ्या वाङ्मयकृतींचा पृथक् भूमिकेवरून विचार करण्या-मुळे या कल्पक टीकेचे निकष अधिक लवचिक व समावेशक बनतात. या कल्पक आणि उदार भूमिकेमुळेच ती 'आधुनिक' या गौरवास्पद अभिधानाला पात्र झाली आहे.

आधुनिक काव्य व कथावाङ्मय ही दोन्ही कोणत्या प्रकारे आणि कोणत्या कारणास्तव आधुनिक ठरली, याचाही विचार या ग्रंथाच्या दुसऱ्या भागाच्या आरंभीच्या प्रकरणात केला. काव्यात वैयक्तिक भावनांना आणि कथावाङ्मयात सामान्य व्यक्तीला महत्त्व येणे हे वाङ्मयाच्या आधुनिकत्वाचे एक गमक होय, असे आपणांला दिसून आले. टीकेच्या क्षेत्रातही असे म्हणता येईल की, नियमांना आणि तंत्रविचाराला प्रथमस्थान देण्याऐवजी विशिष्ट कृतीमागची विशिष्ट लेखकाची भूमिका समजावून घेण्याला महत्त्व देण्यात आधुनिक टीकेचे आधुनिकत्व सामावलेले आहे.

ज्या टीकेला आपण 'आधुनिक' टीका हे नाव दिले, त्याच टीकेला पुष्कळदा रोमँटिक् अथवा कल्पकताप्रधान टीका हे नाव दिले जाते. तथापि टीकेच्या क्षेत्रात कल्पनाशक्तीचे कार्य कोणते, ते या ग्रंथातील आतापर्यंतच्या विवेचनानंतर संदिग्ध राहू नये. सामान्यतः कल्पकताप्रधान टीका ही रोमँटिक् संप्रदायाची टीका मानण्यात

---

* टीकाविवेक ; भाग १, प्रकरण १.

येते. आणि आज जिला नवटीका म्हणून संबोधिले जाते ती टीका रोमँटिक टीकेच्या पुढची पायरी होय, असेही तिचे पुरस्कर्ते मानतात. रोमँटिक् किंवा 'रम्याद्भुत' काळातील टीका, वर्डस्वर्थ्, कोलरिज् यांच्या काव्यकल्पनांना धरून होती, तर 'नवटीका' इलियट् आणि रिचर्ड्स, यांच्या कल्पनांना धरून आहे, अशी नवटीकेच्या पुरस्कर्त्यांची स्थूलमानाने मांडणी आहे. प्राचीन टीकेपेक्षा अर्वाचीन टीका का प्रगत होय, व का श्रेष्ठ होय ते सांगणे अवघड नाही. पण 'नवटीका' ही अर्वाचीन टीकेपेक्षा प्रगत कशी हे सांगणे तितकेसे सोपे नाही. तथापि 'नवकाव्य' व 'नवकथा' यांच्या उदयाबरोबर 'नवटीके'चाही उदय होणे क्रमप्राप्तच होते. नववाङ्मयामागील गृहीत कल्पनांची मीमांसा मागे‡ येऊन गेलीच आहे. त्या गृहीत कल्पनात नवटीकेमागील गृहीत तत्त्वांचे थोडेफार दिग्दर्शन झालेच आहे. तथापि रम्याद्भुत (सादर्यवादी) टीका आणि नवटीका यांचा तुलनात्मक विचार करीत असता पुढील प्रश्न उपस्थित होतात. सौंदर्यवादी टीका ही जर मुख्यतः कल्पकताप्रधान (imaginative) टीका असेल, तर कल्पनाशक्तीचे टीकेच्या क्षेत्रात स्थान कोणते ? नवटीकेत कल्पनाशक्तीला काही स्थान आहे की नाही ? नवटीकेचे कार्य नवकाव्यापुरतेच मर्यादित समजावयाचे की ती निखिल वाङ्मयक्षेत्र आटोपू शकेल ?

या सर्वच प्रश्नांची उत्तरे देताना या ग्रंथाच्या आरंभी § आपण टीकेची जी उद्दिष्टे ठरविली ती ध्यानात बागविली पाहिजेत. टीकेची आद्य उद्दिष्टे आकलन आणि आस्वाद ही होत. प्राचीन टीका कोणत्याही कलाकृतीचे रसग्रहण आणि मूल्यमापन पूर्वकल्पित नियमांनी व निकषांनी करीत असे; तर रोमँटिक् प्रवृत्तीची टीका समोर आलेल्या कलाकृतीचे उद्दिष्ट समरसतेने समजावून घेऊनच तिचे आकलन व परीक्षण करीत असते. प्रत्येक कृती स्वतंत्रपणे समजावून घेण्याला —— विशेषतः कलावन्ताची त्या कृतीमागील भूमिका समजावून घेण्याला, —— कल्पनाशक्तीचा केवढा उपयोग आहे, हे सांगायला नकोच. आधुनिक टीकाकार जिला कल्पनाशक्ती हे नाव देतो, तिलाच प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्र सहृदयता हे नाव देत असे, हेही आपण मागे† निर्दिष्ट केलेच आहे. बाह्यनियमांनी एखादे काव्य वा नाटक समजावून घेण्यापेक्षा, बरेवाईट ठरविण्यापेक्षा, त्याच्याच उद्गमाच्या व आविष्काराच्या विकासतत्त्वांनी ते बरे-वाईट ठरविणे, समजावून घेणे हा अधिक प्रगत टीकाप्रकार होय, हे उघड आहे. 'कलाकृती' म्हणजे नियमाबरहुकूम घडविण्याची एक करामत नसून, अन्तःस्फूर्तीने बाहेर पडणारी एक अपरसृष्टी आहे, हे तत्त्व अनेक प्राचीनांनीहि मान्य केले आहे. कलेतील स्वयंस्फूर्ततेची वा प्राणतत्त्वाची ही

‡ टीकाविवेक : भाग २, प्रकरणे २९ व ३०

§ टीकाविवेक : भाग १, प्र. १, २.

† भाग १, प्र. १०, ११.

उपपत्ती एकदा मान्य केल्यावर त्या जिवंत 'चिद्विलासा'चा आस्वाद, बाह्य नियमाबरहुकूम घेण्याची कल्पनाही हास्यास्पद ठरेल. मग त्याचे मूल्यमापन ठरीव शास्त्रनियमांनी करण्याची तर गोष्टच नको. मग या कल्पनासृष्टीच्या वा प्रतिभासृष्टीच्या प्रवेशद्वाराची किल्ली तरी कोणती ? अर्थात् जे कल्पनेच्या संचाराने निर्माण झाले, ते कल्पकतेच्या सहकार्यानेच समजावून घेतले पाहिजे.

सहृदयतेशिवाय काव्यास्वाद अशक्य आहे हे तत्त्व भारतात तरी काव्यशास्त्रातील सर्वमान्य तत्त्व मानले जाते. तरी केवळ सहृदयतेवर भिस्त ठेवणे म्हणजे स्वैर आणि व्यक्तिप्रधान टीकेला मोकळीक देणे होय, असे कित्येकांना भय वाटते. संस्कारप्रधान अथवा impressionistic टीका, काव्याची चर्चा करण्याऐवजी टीकाकाराच्या मनःस्थितीची चर्चा करीत बसते, अशीही टीका होते. 'आम्हांला कुतूहल तुमच्याबद्दल नाही, ज्या काव्याबद्दल तुम्ही बोलत आहा, त्या काव्याबद्दल आहे. तुम्ही काव्यसमीक्षणाऐवजी आपल्या प्रकृतिस्वास्थ्याचेच वर्णन करीत बसल्याने आम्हांला काव्यास्वादाला मदत होईल असे नव्हे...' * या आक्षेपात संस्कारप्रधान टीकेचा जो उपहास केला आहे, तो अगदीच अकारण आहे असे नव्हे. परंतु इतर टीकाप्रकारांवरही असेच आक्षेप घेता येण्यासारखे आहेत. मेघदूतावर वा बाणभट्टाच्या कादंबरीवर लिहिताना रवींद्रनाथांनी स्वतःच्या भावनांवर व कल्पनातरंगांवरच फार लिहिले आहे, अशी टीका करता येईल; परंतु 'संशयकल्लोळ' वा 'एकच प्याला' यांसारख्या नाटकांवर लिहिताना भरत, ॲरिस्टॉटल्, बुचर वा बेर्गसाँ यांपैकी कोणाही प्राचीन-अर्वाचीन साहित्यमीमांसकाच्या तत्त्वज्ञानाची चर्चा करणारा मनुष्य प्रायः तितकीच अप्रस्तुत चर्चा करीत असतो. टीकाकार काव्याच्या रहस्याऐवजी स्वतःचेच रहस्य वा तत्त्वज्ञान सांगत बसतो, ही तक्रार टीकेच्या कोणत्याही शाखेबद्दल करता येण्यासारखी आहे. हॅम्लेटमध्ये 'ईडिपस्'मनोगंड पाहणारा टीकाकार, हॅम्लेटच्या रसास्वादाला जितपत साहाय्य करतो, त्यापेक्षा वैयक्तिक संस्कारवादी टीकाकार खासच अधिक करतो. अर्थात् 'ते संस्कार कुणाचे आहेत,' या प्रश्नाला महत्त्व राहीलच.

परंतु नियमनिष्ठ टीका आणि संस्कारनिष्ठ टीका हे वाङ्मयटीकेचे दोन अपरिहार्य 'ध्रुव' असले, तरी कल्पनाप्रधान टीका ही अपरिहार्यपणे, 'संस्कारवादी' टीका बनलीच पाहिजे, ही पुष्कळांची कल्पना चुकीची आहे. मुख्य प्रश्न आहे तो हा की, कोणत्याहि कलाकृतीच्या आकलनाचे व आस्वादाचे त्रिकालाबाधित असे बाह्य

---

* Spingarn : American Critical Essays : P. 428. "We are not interestep in you, *but in Prometheus Unbound. To describe the etate of your health is not to help us* to understand the poem..." (वरुन ठसें मुळात नाहीत.)

नियम असू शकतील काय ? की प्रत्येक कलाकृती ही एक जिवंत आणि स्वतंत्र सृष्टी असल्याने तिचा विचार तिच्याच विकासतत्त्वांनी स्वतंत्रपणे व्हायला हवा ? रोमँटिक् कालखंडात जर कोणता महत्त्वाचा सिद्धान्त मांडला गेला असेल, तर तो हा की, कोणतीही खरी कलाकृती बाह्य नियमाप्रमाणे 'तयार करणे' शक्य नसून अंतर्गत नियमानुसार 'प्रकट' होत असते. तिच्या या 'अविष्कारा'चे वा 'प्रकटीभवना'चे आकलन व दिग्दर्शन म्हणजेच 'टीका' होय. या संदर्भात गटेने 'विधातक टीका' या शब्दाचा केलेला उपयोग पाहण्यासारखा आहे. आपल्याकडेही 'विधातक' आणि विधायक हे शब्द टीकेच्या संदर्भात वापरले जातात व त्यांचे अर्थ टीकाविषय झालेले ग्रंथकार आपल्या सोयीप्रमाणे मानतात. अखेर स्वतःला मारक ठरणारी टीका ती 'विधातक' व स्वतःला तारक ठरणारी टीका ती 'विधायक' असे प्रतिपादण्यापर्यंत मजल जाते ! विधातक टीकेचा गटेचा अर्थ फार वेगळा आहे. जी टीका काव्याची परीक्षा केवळ बाह्य आणि तांत्रिक नियमांनी करते, ती विधातक होय, अशी गटेची व्याख्या आहे.* कोणत्याही कलाकृतीची परीक्षा केवळ बाह्य आणि ठरीव नियमांनी न करता कल्पकतेने तिच्या पोटात शिरून करण्याचे तत्त्व रोमँटिक् कालखंडात प्रस्थापित झाले, ही रोमँटिक् टीकेची फार मोठी कामगिरी होय.

तथापि टीकेच्या क्षेत्रात काव्यशास्त्राच्या नियमांऐवजी, कल्पनाशक्तीचे मार्गदर्शित्व पत्करणारांनी कोणत्या वाङ्मयविषयक प्रश्नांची उत्तरे शोधावी, याचेही पुन्हा शास्त्र बनविण्याची वेळ येतेच. संस्कारवादी टीकाकार एखाद्या कलाकृतीने स्वतःवर कोणते संस्कार केले, कोणत्या संवेदना उत्पन्न केल्या, या प्रश्नाचे उत्तर देईल. तर परिस्थितिवादी वा ऐतिहासिक टीकाकार कवीचा काळ, परिस्थिती काव्य-संप्रदाय यासंबंधीचे प्रश्न उपस्थित करून त्याची उत्तरे देईल. तर मानसशास्त्रवादी टीका काव्यात सूचित झालेल्या व्यक्तिमत्त्वासंबंधी प्रश्न उपस्थित करील, वा कवीच्या मनःस्थितीसंबंधी प्रश्न उपस्थित करील. या सर्व प्रश्नांना आणि त्यांच्या उत्तरांना अर्थात् कल्पनाशक्तीचाच उपयोग आहे, पूर्वनिश्चित बाह्यनियमांचा उपयोग नाही, हे सांगावयाला नकोच. या अर्थाने हे सर्वच प्रकार 'कल्पनाप्रधान टीकाप्रकार' होत. पण गटे ज्या टीकाप्रकाराला 'विधायक' टीकाप्रकार हे नाव देतो, व स्पिन्-गार्न् याने 'नवटीका' हे नामाभिधान ज्याला प्रथम दिले,† तो टीकाप्रकार केवळ कल्पनाप्रधानच नव्हे, तर आस्वादाच्या दृष्टीने अधिक उदार आणि व्यापक आहे, असे दिसून येईल. ही टीका जे प्रश्न उपस्थित करते, त्यावरूनच तिची उदारता

* American Critical Essays, P. 435.

† I. E. Spingarn : New Criticism (1910). Reprinted in American Critical Essays from "Criticism in America : Its Function and Status."

आणि व्यापकता दिसून येईल. ते प्रश्न वाचकावरील काव्याच्या संस्कारासंबंधी, कवीवरील परिस्थितीच्या संस्कारांसंबंधी, वा कवितेतील व्यक्तिमत्त्वासंबंधी नसून प्रत्यक्ष कवितेसंबंधीच असतात. कार्लाईल्च्या भाषेत म्हणजे, " The critic's first and foremost duty is to make plain to himself ' What the poet's aim really and truly was, how the task he had to do stood before his eye and how far with such materials as were afforded to him, he has fulfilled it. ' "†

कार्लाईलने गटेवरील आपल्या निबंधात काढलेले हे उद्गार उद्धृत करून स्पिनगार्न आपल्या ' नवटीके'वरील प्रबंधात पुढे म्हणतात :

" यच्चयावत् आधुनिक टीकेपुढील प्रमुख प्रश्न हाच होता व तिचा ध्रुवताराही हाच होता. कोलरिजपासून पेटरपर्यंत, सॅन्त्बव्हपासून लेमैत्रपर्यंत सर्व टीकाकारांची जी धडपड चालू आहे, ती याकरिताच. त्यांना यात यश येत नसे तेव्हाही त्यांचा प्रयत्न हाच असे. फार काय, जेव्हा त्यांची समजूत आपण दुसरेच काही प्रश्न सोडवीत आहोत, अशी असे, तेव्हाही ते हेच प्रश्न सोडवीत असत."

अर्थात जी टीका आपल्यापुढे (कार्लाईलने निर्दिष्ट केलेले) हे प्रश्न ठेवील, ती आधुनिक टीका होय. आधुनिक टीकेच्या सर्व प्रकारांमागील व शाखांमागील ही समान भूमिका होय. जुनी(शास्त्रानुसारी) टीका मात्र या भूमिकेवरून होत नसे, – म्हणजेच हे प्रश्न उपास्थित करीत नसे. ती टीका ठराविक निकष वापरीत असे. तार्किक सुसंगती, तांत्रिक निर्दोषता, संभाव्यता व नैतिकता हे ते जुने निकष होत.

कलाकृतींच्या अवलोकनाने कलास्वरूपासंबंधी आणि कलाप्रकारासंबंधी कित्येक सिद्धान्त बसविता येतात हे खरे. पण त्या सिद्धान्तानुसार कलेचे परीक्षण करणारांची फसगतच होते. कलेची मयसृष्टी, कलेची फसवेगिरी, ती हीच होय. या लपंडावातच तिची अर्धीअधिक मोहिनी आहे. जे प्रतिक्षणी नवोनव रूप घेत नाही, ते लावण्य कसले ? लावण्याच्या आदर्श रूपासंबंधी आपण काही कल्पना बांधाव्या, तो त्या कल्पनांना धक्का देणारे एखादे लावण्य डोळ्यांसमोर येऊन उभे राहते. कलेच्या पूर्णत्वासंबंधी व निर्दोषत्वासंबंधी काही नियम बांधावे, तो ते नियम मोडूनही अधिक सुंदर बनलेली कला समोर येऊन उभी राहते ! अशा प्रत्येक नव्या सौंदर्याचे स्वागत नव्या रसिकतेने करण्यातच जिवंतपणा आहे. "... and in every age the poets have astounded the critics by transgressing the rules without the sacrifice of beauty;... "*

† American Cirtical Essays मध्ये स्पिन्गार्न् यानी उद्धृत केलेले, पा. ४३५, ४३६.

* Spingarn : The New Criticism : Pp. 438, 439.

हाती शास्त्रनियमांचे जाळे घेऊन कलास्वरूपी मायामृगाचा पाठलाग प्रत्येक कालखंडात शास्त्रकारांनी केलाच आहे. तथापि बाह्य नियमांनी कला मापण्याचे वेड रोमँटिक कालखंडातील टीकाकारांनी कायमचे मोडून काढले. पण याचा अर्थ पुन्हा कुठल्यातरी रूपात नियमनिष्ठ, पुस्तकी (Padantic) टीका डोके वर काढीतच नाही, असे नव्हे. नियमांचे बंड मोडले, तरी पांडित्याचे आणि शब्दावडंबरांचे बंड पुनःपुन्हा डोके वर काढीत आहे. विद्वत्त्व, कवित्व आणि काव्यास्वाद या प्रकरणात आपण पांडित्याच्या बंडाचा थोडाफार विचार केलाच आहे. आधुनिक वा रोमँटिक टीकेने, नियमाची वाट सोडून कल्पनेच्या वायुमार्गाने कलाकृतीच्या पोटात शिरण्याचा शिरस्ता पाडल्यानंतरही, फिरून 'नवटीका' म्हणून जी उदयाला आली, तिने कल्पकतेची कास धरली, की पांडित्याचा हात धरला, हे आता आपणांस पाहावयाचे आहे.म्हणजे स्पिनगार्नने पन्नास वर्षांमागे ज्या टीकेचा निर्देश नवटीका म्हणून केला, ती खरी 'नवटीका', की ही खरी 'नवटीका' हे आपणांस पाहावयाचे आहे.

आजच्या नवटीकाकारांच्या मते तरी आज जी 'नवटीका' म्हणून मानली जाते, तीच खरी नवटीका होय; त्यापूर्वीची, अर्थात् गटे आणि स्पिनगार्न यांना मान्य असलेली 'नवटीका' ही जुजबी मूल्यमापनात अथवा Amateur evaluation मध्ये जमा होय. म्हणूनच आजच्या नवटीकेसंबंधीच्या नवकटीकारांच्या स्वतःच्या कल्पना पाहाणे जरूर आहे. वस्तुतः त्या कल्पना पुनःपुन्हा उच्चारल्याने सर्व-परिचित झाल्या असल्या, तरीही येथील विवेचनाच्या पूर्ततेसाठी त्यांचा आणखी एकदा उच्चार केला पाहिजे.

कवितेलाच नव्हे, तर चित्र, शिल्प, मूर्ति या सर्वांनाच नव–टीकाकार 'Artifact' हे पारिभाषिक नाव देतात. या नव्या संज्ञेत पुढील कल्पना अंतर्भूत आहे. "....a work of art is an artifact whose function is to organise the primary data of experience that can be exhibited in and through a specific medium."* कविता म्हणजेही एक अशी कलावस्तू आहे, की जी मानवी अनुभूतीतील विशिष्ट घटकांना संघटित करते. अर्थात् ती अनुभूतीतील असाच भाग संघटित करते, की जो शब्दांनी व्यक्त करता येईल. चित्र-कला अनुभवाचा असाच भाग निवडते, की जो शब्दांच्या योजनेने नव्हे, तर Space च्या योजनेने ('manipulation' ने) व्यक्त करता येईल. † ही नवटीका विशिष्ट कलाकृतीत अनुभूतीला येणाऱ्या बाह्य आकाराच्या अभ्यासाद्वारे कलामीमांसा

---

* Patricia Gebhard in Western Humanities Review : Spring 1963, P. 155.

† "....language of space manipulation within the confines of a two-dimensional surface." : Ibid.

करीत असल्याने, तिला 'आकारमीमांसा' (Formal criticism) हे नाव देणेच पुष्कळांना योग्य वाटते. पण स्वतः नवटीकाकार मात्र तिला हे नाव देण्याला तितकेसे राजी नसतात.

पण आजचा आशय कालच्या आविष्कारप्रकारातून व्यक्त होऊ शकणार नाही का? तसे केल्यास तो अधिक सुगम आणि आस्वाद्य होणार नाही का? हे प्रश्न अनेकदा विचारले जातात, याची जाणीव नवटीकाकारांनाही आहे. याबाबत त्यांचे उत्तर पुढीलप्रमाणे आहे : विसाव्या शतकातील अनुभूती इतकी गुंतागुंतीची आणि क्लिष्ट आहे की, ती जुन्या साहित्य-प्रकारात व्यक्त करणे अशक्य आहे. अर्थात् हे त्यांचे उत्तर जितके सर्वपरिचित आहे, तितकेच संदिग्ध आहे. ज्यांची नवकाव्या-संबंधी मुळातच काही तक्रार नाही त्यांचेच फार तर या उत्तराने समाधान होईल! पण आणखी एक उत्तर इतक्याच सातत्याने दिले जाते. ते अधिक समाधानकारक नसले, तरी अधिक प्रामाणिक खास आहे. 'Another reason for the need of different languages is man's desire for the new.' 'मनुष्य एक आविष्कारपद्धती वापरतो ती प्रगल्भावस्थेला नेतो, ... आणि मग ती पद्धती प्रगल्भ असूनही तिला बाजूला टाकतो व नवीचा 'स्वीकार करतो.'*

येथे नवटीकाकारांनी अखिल मानवजातीचा म्हणून जो स्वभाव वर्णिला आहे, तो काही मानवांच्या बाबतीत तरी सत्य आहे, हे आपणां सर्वांना मान्य होण्यास हरकत नाही. पण मानवेतिहासातील काही कालखंडांचा विश्वास व भर, सर्वमान्य आणि प्रगल्भ कलाप्रकारांवरच होता. अशा कालखंडांना 'पूर्णतावादी,' 'आदर्शवादी' वा 'अभिजातकलावादी' कालखंड म्हणता येईल. इतर कालखंडांत नव्या अनुभवाकरिता नवे आविष्कारप्रकार आवश्यक वाटले. पण नवकाव्य आणि नवटीका यांचे भोक्ते तिसराच एक प्रकार पुरस्कारीत आहेत. नवीन आविष्कारप्रकार नव्या अनुभूतीला आवश्यक असो वा नसो, मनुष्यस्वभाव नावीन्यप्रेमी आहे, म्हणून नवे आविष्कारप्रकार स्वीकारावयाचे!

नवटीकेच्या पुरस्कर्त्यांचा आणखी एक दावा आहे. जुने – अर्थात् रोमँटिक्-टीकाकार कवितेची मीमांसा करण्याऐवजी कवीचीच मीमांसा करीत बसत. यामुळे हे अतज्ज्ञ (Amateur) टीकाकार कविचरित्राच्या आधारे काव्याचे मूल्यमापन करीत; व कवीचे चरित्र हीन दर्जाचे असल्यास काव्य हीन दर्जाचे ठरवीत. म्हणून कोणतीही कलावस्तू (Artifact) स्वयंपूर्ण आणि आत्मोपजीवी मानूनच तिचे मूल्यमापन होणे जरूर आहे. कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे आणि मनोरचनेचे विश्लेषण करण्याकरिता एक साधन म्हणून कवितेचा विचार करणे नवटीकाकारांना मान्य नाही, कारण ती काव्य-

* Ibid, P. 156.

मीमांसा होणार नसून, ते सांस्कृतिक इतिहाससंशोधन होईल, असे त्याचे मत आहे. प्रसिद्ध फ्रेंच टीकाकार तेन् याने टीकेच्या क्षेत्रावर 'Kulturgeschichte'* चे सांस्कृतिक इतिहासाचे) जे अधिराज्य लादले, ते अनेक रोमँटिक् टीकाकारांनाही अमान्य आहे. पण कवीच्या परिस्थितीचा अभ्यास म्हणजे जरी काव्याचा अभ्यास होत नसला, तरी त्या अभ्यासाचा काव्याभासाला काहीच उपयोग नाही असे रोमँटिक् टीकाकार म्हणत नसत. कवीच्या मनोभूमिकेत व परिस्थितीत मनोमय प्रवेश करण्यास जे जे उपयोगी पडेल, ते ते त्यांस काव्यास्वादाचे साधन म्हणून मान्य असे. पण अखेरचे त्यांचे उद्दिष्ट काव्याचे 'काव्य' म्हणून आकलन; अर्थात् कलाकृती म्हणून आकलन,–'रमणीयार्थप्रतिपादक' उद्गार म्हणून आकलन, हेच असे.

ऐतिहासिक पद्धती व चरित्रात्मक पद्धती यांसारख्या पद्धती काव्याचे आकलन कवीच्या भूमिकेत शिरून करता यावे म्हणूनच पुढे आल्या होत्या. टीकेचे उद्दिष्ट कोणतेही ठरविले, तरी ते गाठण्याला काही साधने आपणांला मान्य करावीच लागतील. नवटीकेच्या सिद्धान्ताप्रमाणे प्रत्येक कविता ही स्वयंजीवी आहे, असे मानून तिच्या Structure चा अभ्यास करावयाचा ठरविला, तरी त्या अभ्यासाचीही काही साधने ठरवावी लागतीलच. ती साधने म्हणजेच नवटीका असे समजून नवटीकेला त्याज्य ठरविणे जसे अन्यायाचे होईल, तसेच तेन् व सँत् ब्व्हू यांच्या टीकापद्धतींना त्याज्य ठरविणे अन्यायाचे होईल. सांस्कृतिक इतिहास आणि कविचरित्र यांच्याद्वारे या दोन पद्धती अखेर काव्याचे आकलन व मूल्यमापन हीच ध्येये गाठीत असत. पण नवटीका आपले उद्दिष्ट कशाच्या द्वारे गाठते ? पुन्हा नवटीकेच्या पुरस्कर्त्यांनी स्वतः वापरलेलेच शब्द आपण येथे प्रमाण व पुरावा म्हणून वापरणे इष्ट आहे. "The new critic focuses his attention on the formal means of the poem and more particularly on the way in which words and their meanings work in a specific syntax, to create the poem's total meaning." §

म्हणजे नवटीकाकार कवीच्या परिस्थितीत आणि मनःस्थितीत शिरण्याऐवजी शब्दार्थाचा आणि शब्दयोजनेचा अभ्यास, कवितेचा कलात्मक आविष्कार समजावून घेण्याकरिता करतात. शब्दांना प्राथमिक अर्थ वा वाच्यार्थ तर असतोच, पण शिवाय 'सहचारी', भावनात्मक अर्थही असतात. तसेच संदर्भानेही शब्दांना विशेषार्थ प्राप्त होतो, इत्यादी इत्यादी. वस्तुतः शब्दशक्तीसंबंधीचे हे सिद्धान्त इतके जुने आहेत, की नवटीकाकार त्यांचा पुरस्कार नव्या शोधाच्या आवेशाने करताना पाहून हसूच येते ! अखेर जी जुनी शब्दनिष्ठ टीका मागे टाकून आधुनिक व्याख्यानसदृश

* 'Kulturgeschichte' (German) : 'Culture-history'

§ Patricia Gebhard : Western Humanities Review, P. 157.

टीका पुढे आली, त्या जुन्या टिप्पणीरूप टीकापद्धतीवरच तर ही नवटीका विसंबत नाही ना ?—अशी शंकाही मनात येऊन जाते.

नवटीकाकारांच्या मतांच्या आधारेच वर ज्या टीकाप्रकाराचे स्वरूपकथन केले, त्याला 'Formal criticism' (आकाराभ्यासी टीका) या नावाप्रमाणेच, 'Semantic Criticism' अथवा शब्दशक्तिवादी टीका हेही नाव देता येईल. स्पिन्गार्न्ने उल्लेखिलेल्या नवटीकेचा उगम अखेर कोलरिज् आणि जर्मन् तत्त्वज्ञ शेलिंग् यांच्यापर्यंत जाऊन पोहोचतो, तसाच या शब्दशक्तिवादी टीकासंप्रदायाचा उगमही जर्मनीतच सापडतो. नवकाव्याचे मूळ प्रतीकवादात सापडते हे आपण मागेच * पाहिले आहे. प्रतीकवाद्यांचा कटाक्ष कमीत कमी शब्दांत जास्तीत जास्त अर्थ सूचित करण्यावर होता. सूचकता हा काव्याचा प्रधान गुण मानणारांना प्रत्येक शब्दाच्या अर्थवाहक व अर्थसूचक शक्तीकडे संवेदनारूपी सूक्ष्मदर्शक यंत्रातून पाहाणे अर्थातच जरूर होते. या संदर्भात फ्रेंच नवकवी मॅलार्मे याचे एक वचन नेहमी उद्धृत केले जाते. 'Poetry is not written with ideas, but with words.' काव्याची ही शब्दप्रधान कल्पना ध्यानात घेतल्याखेरीज नवटीकेची दृष्टी आणि मूल्ये ध्यानात येणार नाहीत.

या टीकाप्रवाहाला युरोपीय टीकाप्रवाहांच्या इतिहासात 'भाषिक टीकाप्रवाह' (Linguistic trend) हेही नाव दिलेले आढळते. या प्रवाहाचे वेगवेगळ्या युरोपीय देशांत वेगवेगळे आविष्कार दिसून येतात. पण विशेष निर्देशनीय गोष्ट म्हणजे कोणत्याही देशात शब्दनिष्ठ टीका ही अखेर *आकारनिष्ठ (formlist) टीकेचेच स्वरूप घेते.

आपल्या प्राचीन साहित्यशास्त्रात शब्दशक्तीच्या अनुरोधाने केलेल्या काव्यमीमांसेचे स्थान प्रसिद्धच आहे. परंतु आधुनिक शब्दनिष्ठ टीका आधुनिक शास्त्रांच्या बळांवर अधिक शास्त्रशुद्ध किंबहुना 'यांत्रिक'† बनण्याची उमेद धरते असे दिसून येईल. डोक्यात प्रथम एक विषय धरून व नंतर काही सुंदर कल्पना योजून खरी कविता लिहिली जात नाही; तिचा विकास एखाद्या सजीव पिंडासारखा वा वनस्पतीसारखा असतो, असे म्हणून जुने काव्य व जुनी टीका निर्जीव ठरविणाऱ्या या टीकेचे पर्यवसान अखेर "... a work of literature ... conceived often...as a sum of its devices" या मेकॅनोसदृश काव्यकल्पनेत व्हावे हा एक वाङ्मयीन चमत्कारच नव्हे का ?

---

* प्रकरण ३१.

† Concepts of Criticism : Renè Wellek P. 350 "The (Russian Linguists) devised many technical (even statistical) methods for the study of a work of literature, which they conceived, often mechanically as a sum of its devices."

तथापि रशिया आणि जर्मनी या देशांतील शब्दाभ्यास आणि इंग्रजीभाषी देशांतील शब्दाभ्यास यांत फरक होता. इंग्रजीभाषी देशांत व्युत्पत्तिशास्त्राला महत्त्व आले नाही, तर शब्दशक्तिशास्त्राला (Semantics ला) महत्त्व आले. 'सेमँटिक्स्' या शास्त्राचा रोख, धात्वर्थ व त्याचा इतिहास यांवर नसून शब्दांच्या भावनात्मक 'सहचारी' अर्थांवर असतो. काव्यात धात्वर्थज्ञानाचा वा फायलालॉजीचा उपयोग बेताचाच असणार; खरा उपयोग शब्दांतून व वाक्यान्तर्गत शब्दयोजनेतून निष्पन्न होणाऱ्या भावनात्मक अर्थाचाच असणार. या भावनात्मक सहचारी अर्थांचा खास अभ्यास प्रो. रिचर्ड्स् यांनी केला, हे मराठी अभ्यासकांस नव्याने सांगावयास नकोच. कारण गेल्या पिढीत काव्यशास्त्रविषयक लेखन करणाऱ्या बहुतेक मराठी लेखकांनी रिचर्ड्स् यांस आधुनिक मम्मटाच्या ठिकाणी मानून प्रायः त्यांचाच अनुवाद केला आहे!

शब्दशक्तिवादी अथवा 'सेमँटिक्' टीकाकारांच्या मते शब्दाबरोबर जी भावनात्मक अर्थाची वलये येतात, त्यांनीच काव्याची संपन्नता वाढते. शब्दांची निवड करण्यात, व संदर्भाच्या द्वारे त्यांच्या सहचारी अर्थांचा जास्तीत जास्त उपयोग करण्यात कवीचे कौशल्य आहे, असे शब्दशक्तिवादी नवटीकाकार मानतात.

" These critics admire a poem which can encompass within its structural context the widest numbers of possible meanings." *

या सहचारी आणि सूचक अर्थांच्या कक्षेत, पठिक वाचकांना आठवण्यासारखे पूर्वसूरींच्या वचनांचे उल्लेख व औपरोधिक अर्थच्छटा यांचाही समावेश होतो, हे मराठी नवकाव्यातील प्रातिनिधिक कवितांवरूनही लक्षात येण्यासारखे आहे. एकाच वेळी अनेक थरांतील अर्थ डोळ्यापुढे उभे करण्याचे हे नवतंत्र नवकवींतील पहिल्याच नवकवीने– मर्ढेकरांनी – मोठ्या शिताफीने हाताळलेले आढळेल.नवकाव्याचा विचार करीत असता, या शैलीचा विचार आपण केलाच आहे. या संमिश्र आणि सूचक अर्थवाहकतेच्या मागे केवळ शब्दांच्या खेळाची वा ध्वनिकाव्याची कल्पना नसून, नवकवींचे जीवितविषयक तत्त्वज्ञान आहे, हेही आपण लक्षात घेतले. विसाव्या शतकातील जीवितच इतके गुंतागुंतीचे आहे की, साधे, एकपदरी, सरळ शब्द त्याची कल्पना आणून देऊ शकणार नाहीत, असा या नवकवींचा आणि नवटीकाकारांचा दावा आहे.

" With broad connotation in its words a poem can best convey the complexity of the world and if successful can offer a valuable ordering of experience "§

---

* Patricia Gebhard : The Western Humanities Review (Spring 1963) P. 157.

§ Ibid : P. 157

नवकाव्याचा विचार करताना आपण हे पाहिले की – व पाहून तक्रारही केली की –– या काव्यात पुष्कळदा कवी मनापासून लिहीत आहे, की थट्टा व उपरोध करीत आहे, हेच कळत नाही. पण हे सर्व सहेतुक असून, वरील विचारसरणीप्रमाणे पाहता ते काव्यगुणात मोडते, हे लक्षात येईल. उपरोध व संदिग्धता, यांचा उपयोग काव्यान्तर्गत अर्थाच्या व अनुभवाच्या कक्षा वाढविण्याकरिता सहेतुकपणे केला जातो. 'विशिष्ट कवितेतील वा आकृतिबंधातील शब्दांच्या सूक्ष्म, सूचक, अप्रत्यक्ष (व्यंग्य अथवा oblique) अर्थशक्तीची मीमांसा करणारी जी टीका, ती नवटीका' असेही तिचे एक लक्षण करता येईल.

वस्तुतः रिचर्ड्स् यांचेही सर्व टीकासिद्धान्त वरील शब्दशक्तिमीमांसेत समाप्त होत नाहीत. तथापि नवटीकेचा संबंध रिचर्ड्स् यांच्या सेमँटिक् टीकासिद्धान्ताशीच अधिक आहे. ज्यांना त्यांचा शब्दशक्तिसिद्धान्त मान्य होतो, त्यांनाही काव्याच्या मानसिक परिणामासंबंधीचा त्यांचा सिद्धान्त मान्य होईलच असे नव्हे. कारण त्यात रिचर्ड्स् शुद्ध कलात्मक आनंदाचा विचार करण्याऐवजी कलेतून हाती लागणाऱ्या मानसोपचाराचा अथवा Psycho-therapy चा विचार करीत आहेतसा भास होतो. 'सेमँटिक्स् आणि मानसशास्त्र यांवर भिस्त असल्याने रिचर्ड्स् यांची काव्यमीमांसा बाह्यतः विज्ञानाधिष्ठित वा शास्त्रीय भासली, तरी त्या मीमांसेत कलात्मक मूल्यांचा संबंधच येत नाही,' असा एक आक्षेप घेता येतो. कारण रिचर्ड्सच्या मीमांसेत कलेचे महत्त्व केवळ मानसिक स्वास्थ्याच्या रूपानेच आहे !

"Richards does not recognize a world of aesthetic values. Rather the only value of art is in the psychic organization it imposes on us : what Richards calls the "Patterning of impulses", the equilibrium of attidudes that art induces."*

पण काव्यमीमांसा करताना मर्ढेकरांसारखे नवटीकाकार विशिष्ट कलात्मक 'बंधा'-तील शब्दशक्तीचीच चर्चा अधिक करताना आढळतात; त्या आकृति-बंधाने होणाऱ्या आनंदापाशीच ते थांबतात. त्यातून मनोवृत्तींची समता साधते की काय, हा प्रश्न फारसा उपस्थित करीत नाहीत. ते कलात्मक सचोटीचा, आत्मनिष्ठेचा अथवा Sincerity चा प्रश्न उपस्थित करतात. त्यामुळे रेने वेलेक् यांच्यासारख्या मातबर मीमांसकांनी रिचर्ड्सच्या मानसशास्त्रीय दृष्टिकोणावर जे आक्षेप घेतले आहेत, त्यांचा मराठी नवटीकेच्या विवेचनात फारसा विचार करण्याचे कारण नाही. तथापि या टीकेवर प्रथमदर्शनीच आणखीही कित्येक आक्षेप घेता येण्यासारखे आहेत. त्यांतील एक आक्षेप या प्रकरणात प्रारंभीच सूचित झाला आहे. वस्तुतः खरी नवटीका म्हणजे जुन्या नियमप्रधान टीकेला विरोध करणारी लवचिक, कल्पक टीका होय.

* Concepts of Criticism : Rene Wellek, P. 352.

तर उलट शब्दशक्ती आणि आकृतिबंध यांचाच तेवढा विचार करणारी रिचर्ड्स्-संप्रदायी टीका लवचिकही नाही, की कल्पकही नाही; ती अगदीच यांत्रिक आहे. आणखी एक उघड आणि मूलभूत आक्षेप म्हणजे एखाद्या भावगीतातील अर्थवलय यांच्या व आकृतिबंधाच्या चर्चेपलीकडे वाङ्मयीन टीकेला काही कार्यच नाही, असा या सेमँटिक् संप्रदायाचा अर्थ होतो. नाटक, कादंबरी, महाकाव्य यांच्या आस्वादाला या शब्दमीमांसेचा उपयोग काय होणार ? आणि जर भावगीतापुरतीच ही टीकापद्धती उपयोगी असेल, तर साहित्यमीमांसेच्या विशाल क्षेत्रात तिचे स्थान एका कोपऱ्यातच राहील.

पण आकृतिबंधाचे व शब्दशक्तीचे महत्त्व गाणाऱ्या नवकवींची मजल कादंबरी व नाटक हे प्रकार सॉनेट्सारख्या भावगीतप्रकारापेक्षा कनिष्ठ समजण्यापर्यंत जाते, हे विसरता येत नाही ! फ्रेंच कवी व्हेलेरि हा मुनीतासारख्या बंदिस्त काव्यप्रकारावर नितान्त संतुष्ट होता. कादंबरी या प्रकाराला तो शिथिल आणि अस्ताव्यस्त प्रकार समजे; तर नाटक या प्रकाराच्या कृत्रिमतेने तो गोंधळूनच जाई. तो 'शुद्ध काव्या'चा म्हणजेच भावगीताचा पुरस्कर्ता होता.

"Valery has no use for the diffuse novel and is puzzled by the violence of drama. He offers an austere ideal of pure poetry with Mallarme and himself as is its only successful practitioners."*

मराठीतील नवटीकेचे पुरस्कर्तेही याच मताचे असावेत, अशी शंका येण्याइतकी त्यांची टीकामूल्ये एकदेशीय आहेत. रिचर्ड्स्संप्रदायी शब्दशक्तिप्रधान टीकेचे खरे क्षेत्र भावगीत हे आहे, हे लक्षात घेतल्यास, 'नवटीका' हे व्यापक व वंचक नामाभिधान तिला देण्याची चूक कोणी करणार नाही. नवटीकेवर आणखी एक आक्षेप घेण्यात आलेला आहे. ही स्वतंत्र टीकापद्धती नसून टीकेच्या विशिष्ट साधनांची चिकित्सा आहे, हा तो आक्षेप होय :

"The New Criticism is useful, but one should remember it is a technique of tools not a 'school' It offers much help but also encourages error. It may lead one to ingenuity that adds nothing significant to the understanding of the poem." §

शिवाय नवटीकेंतील काही भाग जुनाच आहे असे दिसून येईल. उदाहरणार्थ मराठी नवटीकेत मर्ढेकर यांनी काव्याच्या 'महात्मते'चे लक्षण म्हणून सांगितलेला 'आत्मनिष्ठा' हा निकष घ्या. आत्मनिष्ठा म्हणजे जर अनुभवातील आणि अनुभवाच्या आविष्कारातील कलात्मक सचोटी असेल, तर जुन्या रोमँटिक् टीकेत

---

* Concepts of Criticism : Rene Wellek, P. 58.

§ Abstracts of English Studies : Oct. 1964, P. 421 Samuel Hynes.

Sincerity या शब्दाने सूचित होणाऱ्या काव्यनिकषापेक्षा 'आत्मनिष्ठा' या शब्दाने अधिक काहीच सूचित होत नाही. शिवाय 'आत्मनिष्ठा' या शब्दाला मराठी टीकेत आधी वेगळा प्रसिद्ध अर्थ (Subjectivity) असताना त्याचा उपयोग भलत्या अर्थाने करून मर्ढेकर यांनी पारिभाषिक संज्ञांचा गोंधळ केला तो वेगळाच.

पण युरोपमध्ये आणि अमेरिकेत 'नवटीका' या नावाने जी पुढे आली, ती मुख्यत्वेकरून शब्दशक्तीची आणि आकृति-बंधाची चिकित्सा असली, तरी तिच्या प्रवर्तकात रिचर्ड्सबरोबर इलियट् यांचाही अन्तर्भाव होतो. आणि इलियट् यांचे काव्यविषयक सिद्धान्त रिचर्ड्सच्या सिद्धान्ताइतके सुसूत्र आणि एकमार्गी नसून गुंतागुंतीचे व परस्परविरोधीही आहेत. या दृष्टीने पाहता, रिचर्ड्सचे अनुयायित्व पत्करणे नवटीकाकारांना जितके सोपे आहे, तितके इलियट्चे स्वीकारणे सोपे नाही. पहिली गोष्ट म्हणजे सर्वच जातिवन्त टीकाकार जे पुष्कळदा अट्टाहासाने बजावतात, ते इलियट्नेहि आपल्या टीका-वाङ्मयाच्या अभ्यासकांना बजावले आहे !

" I have no general theory of my own. "

" The extreme of theorizing about the nature of poetry, the essence of poetry, if there is any, belongs to the study of aesthetics and is no concern of the poet or of a critic of my limited qualifications " †

इलियट्च्या या उद्गारात केवळ नम्रता नसून कवी व टीकाकार यांनी सौंदर्यशास्त्रात लुडबूड करण्याबद्दलची नापसंतीही स्पष्ट दिसत आहे. इतकेच नव्हे, तर रेने वेलेक् यानी (याच उद्गारासंबंधी) म्हटल्याप्रमाणे सौंदर्यशास्त्राच्या* मर्यादित शक्तीसंबंधीची इलियट् यांची जाणीवही वरील उद्गारात सूचित होते.

"It is not merely humility which makes him disparage general theory. It is a genuine conviction that ultimate questions are beyond the reach of the intellect and that attempts to define poetry must fail." *

केशवसुत-तांबे यांच्यासारख्यांच्या साध्या कवितांचे रहस्यही ज्यांना पुरते समजत नाही, असे आजचे काही टीकाकार जेव्हा एकदम कलास्वरूपशास्त्राधीच्या नव्या सिद्धान्तालाच हात घालतात, तेव्हा त्यांनी या बाबतीतील इलियट्सारख्यांची नम्रता आणि साशंकता लक्षात बागविण्यासारखी आहे !

पण इलियट् यांच्या या भूमिकेमुळे त्यांची काव्यविषयक मते त्यांच्या प्रासंगिक,

---

† Quoted in History of Modern Criticism, Vol. 4. Rene Wellek (The Twentieth Century) Published in the Sewanee Review, July-September, 1956, P. 399.

* Ibid : P. 400.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांक
अनुक्रम..... वि: .....

फुटकळ व बाह्यतः परस्परविरोधी अशा उद्गारांतून टिपून जुळवून घ्यावी लागतात. त्यांतील कित्येक मते नवटीकाकारांना कितपत मानवतील याची शंकाच आहे. उदाहरणार्थ, 'परंपरा' आणि 'अभिजातता' यांवरील इलियट् यांचा भर. एका प्रस्तावनेत त्यानी स्वतःला 'Classicist' 'Royalist' आणि 'Anglican' ही विशेषणे लावून घेतली आहेत! व्हर्जिल्, सेनेका आणि दान्ते यांच्यासंबंधींचा इलियट् यांचा आदर प्रसिद्धच आहे.

परंपरा आणि अभिजातता यांच्यासंबंधीचे इलियट् यांचे विचार नवटीकेला उपयुक्त नसले, तरी भावनेच्या आविष्कारासंबंधीचा त्यांचा सिद्धान्त आणि काव्याच्या भाषेसंबंधीची त्यांची मते नवटीकेने उत्साहाने स्वीकारली आहेत. काव्यात भावनेला महत्त्व नसून कवीकडून त्या भावनेचा जो मूर्त आकृतिबंध तयार होईल, त्याला महत्त्व असते, असा त्याचा सिद्धान्त आहे.* तसेच या संदर्भातील त्याची 'Objective correlative' ची कल्पनाही नवटीकेत सर्वविश्रुत आहे. 'Obective correlative' हे शब्द मुळात स्वतः इलियट्चे नसून ते त्यांनी दुसऱ्या एका लेखकाकडून घेतले आहेत. तथापि हॅम्लेटवरील आपल्या निबंधांत त्यानी ते विशिष्ट संदर्भात ज्या तऱ्हेने वापरले आहेत, तिजमुळे त्यांच्या विचारसरणीत त्या शब्दांना महत्त्वाचे स्थान मिळाले आहे.

"भावना कलारूपाने व्यक्त करण्याचा एकच मार्ग म्हणजे बाह्य सृष्टीत तिच्याकरिता अधिष्ठानरूप वस्तू, प्रसंग व घटना शोधणे हा होय..."†

या 'वस्तुनिष्ठ अधिष्ठाना'च्या सिद्धान्ताचा इलियट् यांनी हॅम्लेटच्या मनोविश्लेषणात जो उपयोग केला आहे, त्यामुळे या सिद्धान्तातील इलियट् यांची मुख्य कल्पना स्पष्ट होत असली, तरी हॅम्लेटच्या मनाचे त्यांनी केलेले विश्लेषण व त्याच्या मागोमाग शेक्सपियरच्या कलात्मक अपयशाचे केलेले विश्लेषण विवाद्य ठरले आहे. ‡ तथापि त्यांच्या Objective correlative च्या कल्पनेचे महत्त्व कायमच उरते.

---

* Preface to P. Velery's 'Le Serpent': quoted by Rene Wellek: Sewanee Review, P. 418.

† "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative', in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion..."
हॅम्लेटवरील निबंध : [मी वर मराठीत फक्त भावार्थ दिला आहे.]

‡ १९५६ मध्ये मी हॅम्लेटवर लिहिलेल्या (आता 'उमरखय्यामची फिर्याद' या संग्रहात प्रसिद्ध झालेल्या) लेखात. इलियट् यांच्या या विश्लेषणाबद्दल आश्चर्य व्यक्त केले होते. वेलेक् यांनीही पूर्वनिर्दिष्ट ग्रंथांत इलियट् यांच्या या मताबद्दल साशंकता व्यक्तकेलेली दिसून येते. (Sewanee Review, P. 420)

काव्यात कवीच्या भावनेपेक्षा कवीने त्या भावनेचा जो वस्तुनिष्ठ आकृतिबंध तयार केला असेल, त्याला महत्त्व आहे. या सिद्धान्तामुळे पुन्हा कवीची सामाजिक पार्श्वभूमी आणि त्याचे व्यक्तिमत्त्व यांच्यापेक्षा कवितेतील प्रत्यक्ष आविष्काराला, म्हणजेच तिच्या संहितेला (Text ला) अधिक महत्त्व येते. या दृष्टीने पुन्हा इलियट् यांचे सिद्धान्तही आपणांला रिचर्ड्स्च्या सिद्धान्ताप्रमाणेच नवटीकापद्धतीच्या तंत्राचीच वाट दाखवितात. इतकेच नव्हे, तर एका वेगळ्या कारणाकरिता इलियट् आपले लक्ष कवितेतील शब्दयोजनेवरच केंद्रित करतो. कलाकृती म्हणजे जर भावनांना दिलेले वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान (' Objective construct ') असेल, तर काव्याचे मूल्यमापन त्यातील शब्दयोजनेवरून व्हायला हवे, असा इलियट्चा सिद्धान्त आहे. ही शब्दयोजना रोजच्या व्यवहारातील भाषेपासून फारशी चळलेली असता उपयोगी नाही, हेही त्याचे आवडते मत आहे. या दृष्टीने दान्तेच्या भाषेची इलियट् यांनी विशेष प्रशंसा केलेली आहे. तथापि या ग्रंथात, प्रकरण ४ मध्ये दान्तेच्या De Vulgari Eloquio या ग्रंथाचा जो विचार केला आहे† त्यावरून वर्डस्वर्थचा दैनंदिन भाषेचा आग्रह आणि दान्तेचा ' प्राकृत ' भाषेचा आग्रह यात फरक असल्याचे दिसेल. दान्तेचा भर गद्य आणि पद्य यांत भाषादृष्ट्या फरक नसावा, या ' अर्वाचीन ' सिद्धान्तावर नव्हता; तर वैचित्र्यात सौंदर्य आहे, या रोमँटिक् सिद्धान्तावर होता; – तीव्र आणि कोमल शब्दांच्या उचित मिश्रणावर होता; – ' स्वार तसा घोडा, ' ' उदात्त विषयाला भाषा उदात्तच हवी, ' या मतावर होता. हे मत आणि वर्ड्स्वर्थचे मत जसे एक नव्हे, तशीच इलियट् यांची भाषादृष्टी आणि दान्ते याची भाषादृष्टी एक नव्हे. पण हा एक स्वतंत्र विषय म्हणून सोडून दिला, तरी इलियट्च्या टीकाविवेकातही रीतिविचाराचे स्थान मोठे आहे, हे येथे प्रामुख्याने लक्षात घ्यावयाचे आहे.

स्पिनगार्नची नवटीका कवीचे साध्य आणि त्याची साधने यांच्या चिकित्सेला महत्त्व देते. रिचर्ड्स् व इलियट् यांच्या सिध्दान्तातून उगम पावलेल्या नवटीकेत साध्यविचाराला महत्त्व नसले, तरी तिने साधनविचार एका विशिष्ट मार्गाने पुष्कळच सूक्ष्म आणि बंदिस्त बनवलेला दिसून येईल. शैलीचे वा तंत्राचे पूर्वगृहीत नियम न मानण्यात आजची नवटीका रोमँटिक टीकेला जवळ आहे; तर कल्पक तादात्म्यावर वा सहृदयतेवर भर देण्याऐवजी कवितेला एक सिद्ध ' कलावस्तू ' मानून तिचे विणकाम तपासण्याच्या तंत्रामुळे ती रोमँटिक् टीकेपासून दूर जाते व अगदीच यांत्रिक आणि बहिर्मुख बनते. कवीची साधने कोणती व त्याने प्रत्यक्षात काय साधले आहे, याची छाननी करण्यात या टीकेने पुढचा पल्ला गाठला असला, तरी कवीची कलाकृती म्हणजे ' Sum of its devices ' असे मानण्यात ही टीका एक प्रकारे फिरून तांत्रिक

† टीकाविवेक : पा. ५० ते ५२.

रीतिचर्चेकडे व अलंकारचर्चेकडेच जात आहे, असे म्हणता येईल.

ते काहीही असले, तरी नवटीकेचा विचार करताना आपण दोनच प्रश्न मुद्याचे मानणार; एक म्हणजे टीकेचे नवत्व तिच्या प्रायोगिक आणि† विश्लेषणात्मक तंत्रात आहे, की लवचिकपणात व ठोकळपणाच्या (Dogmatism च्या) अभावात आहे? टीका जितकी मापनात्मक शास्त्रांच्या नजीक पोहोचेल तितकी ती अधिक 'नव' होय, असा रिचर्ड्स्च्या अनुयायांचा तरी रोख दिसतो. काव्य हे मापनाच्या, किंबहुना ब्याख्येच्याहि पलीकडे आहे, असे मानणारांना हे मापनात्मक वाङ्मयीन उद्दिष्ट मान्य होईलसे वाटत नाही.

दुसरा मुद्याचा प्रश्न म्हणजे, शब्दशक्ती आणि आकृतिबंध यांची सूक्ष्म छाननी करणारी टीकापद्धती, ही अनेकांपैकी केवळ एक पद्धती आहे, की एकमेव ठरण्याच्या मगदूराची आहे? कोणतीही पद्धती एकमेव मानणे म्हणजे संकुचितपणा, 'ठोकळपणा' व जुनाट नियमनिष्ठा होय, असे कोलरिज्, गटे व स्पिनगार्न् हे म्हणतील. 'एक' पद्धती म्हणून 'नवटीकेची' उपयुक्तता आणि सूक्ष्मता मान्य करूनही, तिला 'एकमेव' समजणारे लोक फिरून पोथीपूजेकडेच वळत आहेत असे म्हणावे लागते! शब्दार्थवलय आणि आकृतिबंध यांची चिकित्सा केल्यानेही कल्पक सहानुभूतीची जागा भरून निघणार नाहीच.

* * *

† Practical Criticism या ग्रंथात रिचर्ड्स् यांनी असलेच तंत्र वापरले आहे.

३५ उद्याचे काव्य

काव्याच्या नव्या युगाचे खरे लक्षण — आत्माराम रावजी व वामन नारायण यांचे प्रयत्न — मर्ढेकर आणि मुक्त छंद — नवी मानवता आणि मुक्तच्छंदात्मक काव्य — व्हिटमन्, मानवतावाद आणि मुक्त छंद—आशयातील विशालता आणि अनुष्टुभ छंद : रामदास आणि सावरकर—आकृतिबंध महत्त्वाचा की आशय महत्त्वाचा?— नीत्शे आणि इक्बाल : प्रेषित कवीची भूमिका — उद्याच्या कवीचे लक्षण : आधुनिक मानवाचे भवितव्य हाच त्याचा विषय — नवकवींची क्रांतिकारकत्वासंबंधीची व शैलीसंबंधी हताश कल्पना—प्राचीन भारतातील मंत्रद्रष्टे मुक्त कवी— श्री अरविंद यांची खऱ्या काव्यशक्तीसंबंधीची कल्पना — व्हिटमन्चे गुण आणि दोष — सामान्य मानवाचा कवी व्हिटमन् आणि असामान्य मानवाचा कवी नीत्शे — इक्बाल यांचे 'खुदी'चे तत्त्वज्ञान — श्री. अरविंद यांची Future Poetry ची कल्पना व अतिमानसाची (Overmind ची) कल्पना — काव्यातील 'अतिमानसा'च्या स्पर्शाची खूण — लॉजायनस्ची 'उदात्तता' आणि अरविंदांचा 'अनन्तत्वाचा स्पर्श' — गूढानुभवी काव्य विरुद्ध अनन्तत्वस्पर्शाचे काव्य — विशालतेच्या जाणीवेला छंदोमुक्तता अपरिहार्य आहे काय? — उद्याचे काव्य विरुद्ध 'नवकाव्य' — भविष्यवाणीचे काव्य विरुद्ध अरुचीचे (Boredom चे) काव्य — अरविंद आणि ल्यूकास् यांचे नवकाव्यासंबंधीचे मत.

उद्याचे काव्य

काव्याच्या नव्या युगाची प्रभात होत असल्याचे लक्षण कोणते ? मागे 'आधुनिक काव्यामागील प्रेरणा' निश्चित करताना काव्याच्या बाह्यांगातील क्रांती शोधणारांचा आपण उपहास केला. वृत्तांचे व यमकाचे प्रयोग, सॉनेट्सारख्या परकीय काव्य-प्रकाराचे "सात्म्यीकरण" * या गोष्टीत केशवसुतांचे खरे क्रांतिकारकत्व नाही, असे आपण म्हटले. कारण ते त्यांच्या काव्याच्या आशयात असल्याचे आपणांला आढळले; व त्या आशयाचा उगम कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात असल्याचे आढळले. नवे काव्य निर्माण व्हायचे म्हणजे नवा मानवी नमुना जन्माला यावा लागतो, असे आपणांला दिसून आले. केशवसुतांच्या रूपाने असा नवा सौंदर्यवादी, भावनावादी, आत्मनिष्ठ, ऐहिकनिष्ठ, अन्तर्मुख मानव उदयाला आल्याचे आपणाला दिसून आले.

पण या नव्या मानवाला नव्या काव्याचे पहिले किरण, नव्या गीताचे पहिले सूर जाणवले असतील ते कोणत्या रूपाने ? महर्षी अरविंद सांगतात : 'ते नव्या छंदाच्या लयीत जाणवलेले असणार.'

"The straining for a new power of rhythm is the first indication of the coming age."†

कवीला काव्याच्या नव्या युगाची चाहूल कशाच्या रूपाने लागते, हे श्री अरविंद येथे सांगत आहेत; तर आपण मागे एका प्रकरणात आपणांला अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात काव्याच्या नव्या युगाची चाहूल कोणत्या मार्गाने लागते, ते पाहिले.¶ आधुनिक काव्य 'उतरण्या'च्या वा विडुळण्याच्या मार्गाला लागल्या-

---

* आयुर्वेदातील 'सात्म्य' शब्दापासून 'सात्म्यीकरण' हा शब्द assimilation याअर्थी रूढ करण्यासारखा आहे.

† The Future Poetry ; Shri Aurobindo, P. 206.

¶ प्रकरण २०, टीकाविवेक (आधुनिक काव्यामागील प्रेरणा)

वर, आत्माराम रावजी, वामन नारायण या विदर्भातील देशपांडेद्वयाला त्याचा पुनर्जन्म दिसला, तो कोणत्या वाटेने? अर्थातच नव्या मुक्त छंदाच्या, मुक्त लयीच्या वाटेने. आजच्या नवकाव्याच्या विचित्र अवतारामुळे आपण त्यांचे एकेकाळचे स्वप्न आता विसरलो आहोत. तथापि एके काळी 'नवकाव्य' याचा अर्थ मुक्तच्छंदी काव्य असा होत होता, हे अनेकांना अद्यापही स्मरत असेल. छंदाच्या बंधनाविरुद्ध बंड करण्याने अर्थ अधिक मुक्तपणे व्यक्त होईल, अशी त्या वेळची उमेद होती व ती केशवसुतसंप्रदायाचीच एक पुढची अवस्था होती. कारण ठराविक शैली आणि ठराविक वृत्ते यांची बंधने तोडणे हाही एक केशवसुती वा रोमँटिक कवितेचा कार्यक्रम होताच. केशवसुतसंप्रदायाच्याही पुढे जाऊ पाहणाऱ्या कवितेने मुक्त छंदात लिहिणे जरूर आहे, याची जाणीव 'नवकवितेच्या केशवसुतां'ना,—म्हणजे मर्ढेकरांनाही — होती, हे त्यांच्या

इरेस पडलो जर बच्चंजी
मुक्त छंद तर लिहीन मीही‡

या स्वभावनिदर्शक कवितेत नमूद आहे. आपल्यासारख्या बंडखोर कवीने प्रथम छंदात बंड करावयाला हवे होते—पण ते तर आधीच देशपांडेद्वयाने करून टाकले आहे,—याचीच जाणीव जणू या बंडखोर कवीच्या मनाला येथे टोचत आहे! छंदाविरुद्ध नव्हे, तरी इतर काव्यसंकेतांविरुद्ध आणि अखेर अर्थाविरुद्ध मर्ढेकरांच्या कवितेने बंड केले, हे प्रसिद्धच आहे. इतर संकेतांप्रमाणे छंदाचा संकेत, — नव्हे, यमकाचा 'बालिश' संकेतही!— मर्ढेकरांना मोडण्यासारखा का वाटला नाही, हे एक कोडेच आहे!

नवकवींच्या अर्थाने असो की अन्य अर्थाने असो, मानवजातीच्या अंतरंगात उलथापालथ होत आहे असे श्री अरविंद यांचेही मत होते.

"Mankind is moving to another spirit in its thought and life ..... This change must find its echo and interpretation .... in poetry, and poerty to express this greater spirit must find out a deeper ... more flexible or ..... more .....expressive rhythm ....."*

‡ मर्ढेकर : 'आणखी काही कविता'. वर उद्धृत केलेल्या ओळीनंतर 'इरेस पडलो जर बच्चंजी। आशासूक्ते जीवनदर्शी। याद राख तर लिहीन मीही।' असे त्याच कवितेत मर्ढेकर लिहितात. त्यावरून मुक्त छंद, आशावाद व मानवतावाद ही नव्या काळातील कवितेची वैशिष्ट्ये होत, हेच जणू त्यांनी आपल्या उपरोधप्राय शैलीत कबूल केले आहे.

* The Future Poetry, P. 206.

अर्वाचीन काळात अनेक भाषांत जे मुक्तच्छंदाचे प्रयोग झाले त्यांच्या मागे हीच नव्या मानवतेची व नव्या आशयाची कल्पना होती. तथापि जो जो आधुनिक कवी मुक्तच्छंद वापरी, तो तो नव्या युगाच्या आणि नव्या आशयाच्या जाणीवेनेच वापरी, असे मात्र नव्हे. छंद आणि यमक ही आता वापरून वापरून निरुपयोगी झालेली काव्यांगे आहेत ('Metre and rhyme are said to be played out ...'), यमकाचे बंधन तर प्राचीन भारतात मुळात नव्हतेच; आणि छंद म्हणजेही, म्हटले तर अलंकरण, म्हटले तर बंधन, यापैकीच असल्याने, तेही यमकाप्रमाणेच भिरकावून देऊन उदात्त आणि स्वायत्त अशा अराजकात जी प्रविष्ट होईल, तीच खरी नवकविता होय, अशीही एक विचारसरणी आहे. या विचारसरणीचे पर्यवसान इंग्रजी व फ्रेंच्, यांसारख्या प्रगत वाङ्मयात कोणते झाले आहे, याचे वर्णन अरविंदांनी केले आहे. आपल्या आजच्या मराठी वाङ्मयात काय झाले आहे, ते आपण पाहातच आहोत. मन मानेल तेथे तोडून, गद्यच 'पद्य' म्हणून लिहिणे, हे त्याचे पर्यवसान होणे अपरिहार्य आहे! आपल्या 'Future Poetry' या ग्रंथात अरविंद म्हणतात : "I have seen even a line of free verse consisting of a majestic solitary pronoun, — and that is more an eccentric method of printing than a new rhythm."

छपाईच्या तऱ्हेवाईकपणावरच नव्या आशयाचा आणि नव्या लयीचा आरोप भाविकपणे करणारे नवकवी आणि त्यांचे नवटीकाकार आपल्याकडेही नाहीत असे नाही. मराठीपेक्षा प्रगल्भतर भाषांतील तऱ्हांसंबंधी श्री अरविंद यांच्यासारख्या अनेक-भाषाकोविद महाकवीला काय म्हणावयाचे आहे ते पाहिल्यावर तरी, आमच्यातील काही रसिकांना, नवता आणि विक्षिप्तपणा यांतील फरक बोलून दाखविण्याचे धाडस होईल, या आशेने वरील उल्लेख थोड्या विस्ताराने केला.

आपल्याकडील मुक्तच्छंदाच्या पायातही काही शृंखला अडकविण्याचा प्रयत्न झाला आहे. ज्याला 'Free verse' म्हणतात, त्याला लयीचे तितपतही बंधन पुष्कळदा नसते. अशा 'मुक्त पद्यात' लिहिणारा सर्वांत प्रसिद्ध पाश्चात्य कवी वॉल्ट् व्हिटमन् हा होय. अरविंदांनी त्याच्याबरोबरच एडवर्ड कार्पेन्टर् आणि रवीन्द्रनाथ ठाकूर यांच्या नावांचा उल्लेख केलेला आहे. तथापि एडवर्ड् कार्पेन्टरचे वाङ्मय सामान्य वाचकाच्या वाचण्यात नाही, आणि रवीन्द्रनाथांचे इंग्रजी 'Free verse' विशिष्ट कारणापुरतेच निर्माण झालेले असल्याने, त्याची जात आणि त्याचे समर्थन वेगळे आहे, असे अरविंदांनी मानले आहे. तथापि नवी मानवता, नवी जाणीव आणि नवा मुक्तच्छंद यांच्या दृष्टीने आजच्या नवकाव्याच्या युगात वॉल्ट् व्हिटमन् याचे काव्य आणि अरविंद यांची त्यासंबंधीची टीका चिन्तनीय आहे.

व्हिटमन् याच्या वृत्तीची आणि तत्त्वज्ञानाची चुणूक आधुनिक मराठी कवितेच्या

वाचकांना केशवसुत यांच्या 'नवा शिपाई' या कवितेत आढळते. आशावाद आणि विश्वबंधुत्व ही या वृत्तीची स्थूल लक्षणे म्हणून सांगता येतील. तथापि सामान्यतः 'आशावाद' याचा अर्थ 'खिन्न किंवा हताश नसणे' एवढाच होतो. आणि 'विश्वबंधुत्व' याचाही जुना अर्थ सदयता, निर्वैर इतपतच आहे. पण व्हिटमन् आणि केशवसुत यांच्या काव्यात या दोन्ही शब्दांना नवे अर्थ प्राप्त होतात. आशावाद ही एक नवनिर्माणक्षम 'धर्मश्रद्धा' बनते; तर विश्वबंधुत्वाच्या कल्पनेत, राष्ट्रीयत्वाच्या आणि धर्मभेदाच्या मर्यादा आधुनिकतेच्या लोंढ्यासरशी उद्ध्वस्त झाल्याची कल्पना प्रविष्ट होते. थोडक्यात सांगायचे झाले, तर ज्याला मानवतावाद म्हणून म्हणतात, व जो एकच वाद विसाव्या शतकाचा धर्म होण्याचा संभव आहे, त्याचा आवेश व्हिटमन्च्या काव्याच्या रोमरोमात भरला आहे. कलानिर्मितीच्या स्फूर्तीपेक्षाही नवमानवतानिर्मितीचा जोष अधिक झाल्याने, कवीच्या नव्हे, तर युगप्रेषिताच्या भूमिकेत व्हिटमन् उभा आहे. त्याचा आवेश छंदाच्या बंधनात सामावण्यासारखा नसला, तरी लयीच्या स्पंदनाव्यतिरिक्त व्यक्त होण्यासारखाही नव्हता. या विशिष्ट आवश्यकतेतूनच त्याचा विशिष्ट 'मुक्त छन्द' जन्म पावला आहे. त्याचा संदेश त्याच्या कलेहून अधिक महत्त्वाचा आहे. प्रेषितप्राय व्यक्तिमत्त्वाच्या या अर्वाचीन मंत्रद्रष्ट्याने जे निरंकुशत्व गाजविले, ते निरंकुशत्व केवळ वाङ्मयीन प्रयोगाखातर गाजविणे इष्ट होईल काय?

येथें छन्द आणि आशय यांच्या संदर्भात एक कल्पना मनात येते. भव्य आशयाला दुडक्या चालीतील एखादी जनानी 'जाती' शोभेल काय?

ब्राह्मण नाही हिंदुहि नाही, न मी एक पंथाचा,
तेच पतित की जे आखंडिति प्रदेश साकल्याचा

... ...

जिकडे जावे तिकडे माझी भावंडे आहेत
सर्वत्र खुणा माझ्या घरच्या मला दिसताहेत

हा उत्तुंग उद्घोष करण्याला केशवसुतांनी निवडलेला छंद पुरा पडतो का? विशेषतः,

'जिकडे जातो तिकडे माझी भावंडे आहेत'

यातील शेवटचा प्लुत 'त' तर, त्या बाणासारख्या ओळीचा 'गतिभंग'च करतो! या कवितेतील विशाल आणि अनावर आशयाला मुक्त छंदच अपरिहार्य होता, असे मी म्हणत नाही; पण तोही क्षम्य ठरला असता, नव्हे उचित ठरला असता, यात शंका नाही. तथापि भव्य आणि विशाल आशयाच्या दृष्टीने आपल्या प्राचीन छंदातील अनुष्टुभ छंदाइतका शक्तिशाली छंद दाखविणे दुरापास्त आहे. हा छंद आपण संस्कृत वाङ्मयाच्या, विशेषतः धार्मिक वाङ्मयाच्या, दप्तरखान्यात कायमचा मोहोरबंद करून ठेवला, असे तर नाही ना? मराठीतील दोघां समर्थ कवींनी अनुष्टुभ

छंदातील सामर्थ्यावर संस्कृत इतकाच मराठीचाही हक्क आहे हे प्रभावीपणे सिद्ध केले आहे. हे दोघे 'समर्थ' म्हणजे, रामदास आणि सावरकर हे होत. समर्थांच्या स्फुटकवितेतील कित्येक ओजस्वी प्रकरणे अनुष्टुभ छंदात आहेत हे प्रसिद्धच आहे. सावरकरांनी आपल्या गोमन्तक महाकाव्याच्या पूर्वार्धात अनुष्टुभ छंदाची योजना करून वाल्मीकीच्या वाणीतून जन्मलेला हा छंद विसाव्या शतकातही तितकाच सर्वरसवाहक आहे हे सिद्ध करून दाखविले.

पण ज्याच्या परंपरेत अनुष्टुभ छंद नव्हता, व ज्याला शेक्स्पियर् आणि मिल्टन् यांचे निर्यमक आणि धावते 'ब्लॅक व्हर्स्' ही अपुरे वाटले, त्या व्हिटमन्च्या निरंकुशतेबद्दल महर्षी अरविंदांसारखे श्रेष्ठ तज्ज्ञ काय म्हणतात, ते पाहण्यासारखे आहे. व्हिटमन् याला काव्याच्या समग्र स्वरूपातच क्रांती करायची होती, यात शंका नाही. आणि जर कोणी अशा प्रकारची क्रांती करण्याला समर्थ असेल, तर तो हाच लोकशाहीचा 'मूर्धाभिषिक्त मल्ल आणि प्रेषित' होय, अशीही कबूली अरविंद यांनी आपल्या 'भविष्यकालीन काव्या'वरील ग्रन्थात दिली आहे. अरविंदांच्या मते आशय, ध्येयसृष्टी आणि शैली यांच्या सामर्थ्यात तो सर्वश्रेष्ठ कवींपैकी आहे. अरविंद एवढ्यावरच न थांबता व्हिटमन्ची तुलना होमरशी करतात.

"His is the most Homeric voice since Homer, in spite of the modern's ruder, less elevated aesthesis of speech..."*

अर्थात ही धाडसी तुलना करूनही त्यांनी 'होमर तो होमर' आणि 'व्हिटमन् तो व्हिटमन्' हे जाता जाता सूचित केले आहेच. पण येथे मुख्य विचार काव्यातील क्रांतीसंबंधीचा आहे. त्या संबंधात अरविंद म्हणतात, 'व्हिटमन्च्या पद्धतीसंबधी व प्रयोगासंबंधी घ्यायचे तेवढे आक्षेप घेऊन झाल्यावरही, व्हिटमन् मोठाच ठरेल. पण ज्या पद्धतीने आणि प्रयोगाने व्हिटमन्सारख्या असामान्य पुरुषाचे वाङ्मयीन उद्दिष्ट साध्य झाले, ती पद्धती कमी दर्जाच्या आणि भिन्न जातीच्या कवींनाही सार्वत्रिक पद्धती म्हणून उपयुक्त ठरेल काय?'* व्हिटमन्च्या काव्यात जी एक विशालता आहे, तिच्यामुळे त्या काव्यातील सामान्य भागही थोडाफार उन्नत होतो. ती विशालता ज्यांच्या काव्यात नाही, त्यांनी व्हिटमन्चे प्रयोग केले, तर ते त्यांना मारक ठरणार नाहीत काय?

श्री अरविंद यांच्यासारख्या तत्त्वज्ञ टीकाकाराने व्हिटमन्सारख्या प्रेषित कवीबद्दल जे अनुकूल आणि प्रतिकूल भाष्य केले आहे, त्याचा येथे मुद्दामच सविस्तर उल्लेख केला. काव्याच्या क्षेत्रात 'समर्थ' कोण आणि 'चेला' कोण; काव्य-शरीरात क्रान्ती करण्याइतकी 'महात्मता' कुणाच्या आशयात सळसळत आहे,

* The Future Poetry, P. 212.

आणि कोण क्षुद्र अनुकरणप्रधान आशयाखातर काव्यशरीराची नासाडी करून क्रान्तीची भाषा वापरीत आहे, हे प्रश्न गेल्या वीसपंचवीस वर्षांतील मराठी काव्याच्या चिकित्सेत फार महत्त्वाचे ठरतील. काव्याच्या बाह्यांगात केवळ प्रयोग म्हणून क्रान्ती करील तो कवी मोठा, की जो उदात्त आशय व्यक्त करण्याला अपरिहार्य म्हणून बाह्यांगात क्रान्ती करील तो मोठा ? वाचकाच्या हृदयाला काव्य स्पर्श करते ते त्यातील आशयाने करते की विशिष्ट आकृतिबंधाने करते ? आशय आणि आकार ही विभागणी कृत्रिम आणि अनैसर्गिक आहे, हे मान्य करूनही, अखेर 'आशय' म्हणून काव्यात काही वस्तू असते की नाही ? हे प्रश्न उद्याच्या कवितेत फारच महत्त्वाचे ठरतील. नव्हे, या प्रश्नांशी गेल्या पंचवीस वर्षांतील विशिष्टसंप्रदायी कवींनी आणि काव्यविवेचकांनी एवढा खेळ केला आहे की, त्यांच्या अधिक विचारावरच उद्याच्या कवितेचे स्वरूप अवलंबून राहील.

प्रेषिताची भूमिका घेतल्याने ज्याला मुक्त छंदात, वा लयबद्ध गद्यात, लिहावे लागले, असा दुसरा पाश्चात्य कवी फ्रीडरिक् नीत्शे हा होय. विचारांची झेप, अखिल मूल्यश्रेणीत उलथापालथ * करण्याचे वेड, मुक्त, लयबद्ध पण नितान्त उत्कट आणि चित्रमय रचना, या सर्व दृष्टींनी नीत्शेचा 'झरतुष्ट्र उवाच'† हा युगप्रवर्तक ग्रंथ सर्व क्रांतिपूजकांना मोहून टाकील असा आहे. मुक्त छंद, गद्य काव्य आणि मूल्यांची उलथापालथ यांचे वेड असणाऱ्या आमच्या नवकवींना रिल्के आणि सार्त्र वाचावेतसे वाटतात, पण नीत्शे आणि इक्बाल यांचे नावही माहीत नसते. या अरुचीत व अज्ञानातही काही संगती आहे की काय कोण जाणे ! आधुनिक मानवाचे भवितव्य हा ज्याने आपल्या चिन्तनाचा आणि मनोराज्याचा विषय केला, ज्याला आपल्या ध्येयसृष्टीच्या विशालतेमुळेच छंदांची आणि इतर संकेतांची बंधने असह्य वाटू लागली, त्या प्रत्येक कवीला आम्ही 'उद्याचा कवी' समजण्याला तयार आहो. अशा कवींत व्हिटमन् व नीत्शे यांच्याप्रमाणेच श्री अरविंद आणि इक्बाल यांनाही आमच्या दृष्टीने स्थान आहे. हे सर्वच कवी (इक्बाल देखील) अखिल मानवतेचे द्रष्टे असूनही गेल्या वीस वर्षांतील तथाकथित क्रान्तिभक्तांचे लक्ष यांपैकी एकानेही वेधून घेतलेले नाही, ही गोष्ट आमच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण आहे.

वर उद्याच्या कवीची जी व्याख्या केली आहे, तिच्या निकषांप्रमाणे पाहता, केशवसुतांचेही स्थान उद्याच्या कवीत आहे असे म्हणता येईल. सावरकरांची कविताही, महंमद इक्बाल यांच्या काव्याप्रमाणेच, विशिष्ट राष्ट्र आणि विशिष्ट समाज यांच्या भवितव्याच्या चिन्तनात गर्क असली, तरी तिच्या खडबडीत गगनभेदी गर्जनेत जागजागी मानवतेच्या प्रेषिताचा आवाज निःसंशय ऐकू येतो.

---

* 'Transvaluation of values.'

† 'Thus spake Zaratustra.'

व्हिटमन्‌वरील भाष्यात अरविंद यांनी

'.....the rush.....of oceanic sound.....'

असा ज्या वैशिष्ट्याचा उल्लेख केला आहे, ते वैशिष्ट्य सावरकर आणि केशवसुत या दोनच मराठी कवींच्या काव्यात आढळते. केशवसुतांना आजचे नवटीकाकार कामापुरता तरी मुजरा करतात; पण वर उल्लेखिलेल्या इतर स्वदेशी परदेशी कवींची आजच्या टीकाकारांना ओळख तरी आहे की नाही कोण जाणे! या 'Exclusion' मधून वा अनध्ययनामधून काही काव्यविषयक, नवकाव्यविषयक प्रश्न उपस्थित होतात. काव्याचे नवत्व, क्रांतिकारक दृष्टी आणि मुक्त आविष्कार यात आहे, की अन्य कशात आहे? व्हिटमन्, नीत्शे, इक्‌बाल, केशवसुत, सावरकर हे सर्वच क्रान्तदर्शी–उद्याचे मानवी भवितव्य पाहणारे—या अर्थाने 'उद्याचे कवी' आहेत असे मानावे लागेल. पण यांपैकी एकाचेही आकर्षण आजच्या नवकवींना व टीकाकारांना नसल्याने, त्यांची क्रांतिकारकत्वाची व नवत्वाची व्याख्या फिरून एक वेळ तपासणे जरूर आहे.

मानवी भवितव्याविषयी निराशा, प्रचलित आविष्कारपद्धतीसंबंधी उबग व या दोहोंतून निघणारी औपरोधिक, तिरकस आणि काहीशी 'विक्षिप्त' शैली हे आजच्या कवींनी क्रांतिकारकतेचे गमक मानलेले दिसते. पण विसाव्या शतकातील मानवाच्या भवितव्याची जाणीव आणि ओढ हेच काय ते क्रान्तदर्शी वा 'उद्याच्या' कवीचे लक्षण मानता येईल. आणि या दृष्टीने 'नवकवी' आणि 'उद्याचे कवी' यांत फरक करावा लागेल. पाश्चात्य नवकवींनी फ्रेंच प्रतीकवादी कवींचा वारसा घेतला आहे, हे आपण पाहिलेच. या कवींचा भर युगवाणीचे वाहक होण्यापेक्षा, अल्पाक्षर वैखरीचे प्रवर्तक होण्यावर अधिक होता. आणि तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीनेच पाहिले तर ते शून्यवादाला अधिक जवळ होते. 'मूल्यक्रान्ती' करण्याची हिम्मत धरणारी कविता, व्हिटमन्, नीत्शे, इकबाल, केशवसुत आणि सावरकर यांच्याप्रमाणे वीरश्रीचे आणि श्रध्देचे उद्‌गार काढते; आणि आपल्या दमदार स्पंदनाला शोभेसा प्राचीन छंद वा नवा मुक्तच्छंद निवडते. तर ज्या कवींच्या डोळ्यांना दोन जागतिक युद्धांच्या छायात मूल्यक्रान्तीऐवजी 'मूल्यनिधन' दिसू लागले, ते आपला उदास आणि हताश आशय तिरकस, तुटक आणि औपरोधिक शब्दयोजनेने व्यक्त करतात.

मानवी भवितव्याचे चिंतन करणारे कवी दोन महायुद्धानंतरच जन्माला आले असे नव्हे. प्राचीन काळापासून 'मानवता' हाच काव्यविषय करणारे द्रष्टे कवी होऊन गेले आहेत. कधी त्यांनी जन्ममृत्यूविषयीच्या सत्यशोधाचे काव्य लिहिले, तर कधी मानवजातीच्या भवितव्याचे गीत गायिले. पण सामान्यतः ते कवी सौंदर्याचे वा शौर्याचे स्तोत्रकार नसत, तर मानवी भवितव्याचे शोधक आणि गायक असत. पण सर्वत्रच त्यांच्या कल्पना भव्य असत आणि त्यांचा आविष्कार मुक्त असे.

धनुर्गृहीत्वौपनिषदं महास्त्रं शरं हयुपासानिशितं सन्धयीत ।
आयम्य तद्भावगतेन चेतसा लक्ष्यं तदेवाक्षरं सौम्य, विद्धि ॥

"Take up the bow of the Upanishad, that mighty weapon. Set to it an arrow sharpened by adoration, draw the bow with a heart wholly devoted to the contemplation of That and O fair son, penetrate into that as thy target, even into the Immutable." *

प्रणवो धनुः शरो ह्यात्मा ब्रह्म तल्लक्ष्यमुच्यते ।
अप्रमत्तेन वेद्धव्यं शरवत् तन्मयो भवेत् ॥

"OM is the bow and the soul is the arrow, and That, even the Brahman, is spoken of as the target. That must be pierced with an unfaltering aim; one must be absorbed into That as an arrow is lost in its target."

सूक्ष्म एकाग्र चिन्तनातून स्फुरलेले अंतिम संदेश, हा वरील दोन मंत्राचा विषय असून तो सुळातच असाधारण आहे. पण सूक्ष्मतेबरोबरच या संदेशात एक प्रकारची गंभीर आणि निर्वाणीची भाषाही आहे. निर्वाणीला साजेशीच छंदाची आणि शैलीची निरलंकृतता आहे. पण त्या एकमार्गी आध्यात्मिक संदेशातही जिला नवकवी प्रतिमांची भाषा म्हणतात, ती एकदम विजेप्रमाणे लकाकून मनावर कसा प्रकाश पाडते, ते पाहण्यासारखे आहे. पहिल्या मंत्रातील दीर्घरूपकात न शिरता केवळ

'लक्ष्यं तदेवाक्षरं सौम्य विद्धि'

एवढीच कल्पना घेतली, तरी ती मनश्चक्षूंपुढून विद्युल्लतेप्रमाणे कशी चमकून जाते, ते पाहण्यासारखे आहे. उपासनेने तीक्ष्ण केलेल्या बाणाने त्या अविनाशी ब्रह्म-रूपी लक्ष्याचा वेध घेण्याची कल्पना जितकी समर्पक तितकीच भव्य आहे. पण पुढील मंत्रात धनुष्य-बाण आणि लक्ष्यवेध ही कल्पना तर अभिनव प्रकारे योजिली आहेच, पण शिवाय परम ब्रह्मात जीवात्मा लय पावण्याच्या आध्यात्मिक अवस्थेला, लक्ष्य आणि त्याचा वेध घेणारा बाण यांची जी उपमा दिली आहे ती इतकी जिवंत, समर्पक आणि अनपेक्षित आहे, की आत्म्याने परमात्म्यात तीरासारखा केलेला प्रवेश आपण जणू अनुभवीत आहेतसे क्षणमात्र वाटते !

वरील मंत्रांसारख्या मंत्रात तत्त्वनिर्देश आणि चित्रलेखन; आत्मनिष्ठ चित्रण आणि वस्तुनिष्ठ चित्रण हे भेद जणू नष्ट होतात. येथे उपनिषदाचा ऋषी आपल्या अंतर्गत, गूढ अनुभवावर दृष्टी स्थिर ठेवीत आहे, की बाह्यसृष्टीतील जी नेमकी प्रतिमा त्याच्या डोळ्यापुढे वर्ण्य अनुभवाची 'प्रकाशक' म्हणून चमकली, तिच्यावर

* मुण्डकोपनिषद् : भाषान्तर, श्री अरविंद.

दृष्टी स्थिर करीत आहे हे सांगणे कठीण आहे. त्याला येथे वेदान्तातील अद्वैत सिद्धान्त आठवलेला नसून, आत्मा बाणाप्रमाणे परमात्म्याच्या रोखाने जाताना, घुसताना, आणि प्रविष्ट होताना स्पष्ट दिसत आहे असाच भास होतो. यालाच श्री. अरविंद यांनी vision किंवा काव्यचक्षू म्हटले आहे; आणि तोच कवीचा विशेष धर्म मानला आहे. जेव्हा एखादा तात्त्विक सिद्धान्त वा अमूर्त ध्येय कवीच्या डोळ्यापुढून प्रत्यक्ष दृश्य बनून चमकून जाते, तेव्हा ती कवीची तात्त्विक कविता न राहता, दर्शनाची वा vision ची कविता बनते. तो vision, ते ध्येयदर्शन, मग हजारों वर्षापूर्वीच्या अध्यात्मविकासाचे असो, की एकोणिसाव्या शतकातील मानवताविकासाचे असो. असे काव्य रमणीय शब्दांपलीकडच्या 'मंत्रदर्शना'च्या पदवीला पोहोचते.

अरविंद म्हणतात : '... the native power of poetry is in its sight, not in its intellectual thoughtmatter .... the poetic vision of life is not a critical ..... view of it, but a soul-view, a seizing by the inner sense.' † गांधीजी ज्याप्रमाणे शारीरिक आवाजाप्रमाणेच आणखी एक अशरीरी 'आतला आवाज' म्हणून ऐकत असत, त्याचप्रमाणे, 'आतला चक्षू' म्हणून एक आहे, असे श्री. अरविंद म्हणत आहेत. वस्तुनिष्ठ आणि आत्मनिष्ठ अशा दोन्ही दृष्टीपलीकडच्या या आतल्या दृष्टीलाच मी या ग्रंथात तृतीय नेत्र हे नवे नाव देण्याचे धाडस केले आहे. हा तृतीय नेत्र जसे गूढानुभवाचे वर्णन करतो, तसाच तो साक्षात् पाहिलेल्या सत्याचा 'मंत्र'ही देऊ शकतो.

'....and the mantra is not .... poetic enunciation of a philosophic truth, but the rhythmic revelation or intuition arising out of the soul's Sight of God and Nature ...' ‡

अशा आधुनिक मंत्रद्रष्ट्या ऋषीत अरविंदांनी व्हिटमन् व कार्पेन्टर् यांचा प्रामुख्याने उल्लेख केला आहे व नीत्शेचाही अप्रत्यक्षपणे उल्लेख केला आहे. व्हिटमन्च्या काव्यात जो आनंद आणि विश्वास भरून राहिला आहे, त्याला केवळ रोमँटिक् आत्मप्रेम (self-love) असे म्हणून झटकून टाकता येणार नाही. त्याला केवळ निसर्गप्रेमही म्हणता येणार नाही. तो अस्तित्वाचा, – म्हणजे अर्थात मानवजन्मात अस्तित्वाचा – आनंद आहे. उपनिषदातील आध्यात्मिक कुतूहलाची टोचणी त्यात नाही; पण उपनिषदातील आध्यात्मिक विश्वास आणि आनंद यांची चुणूक त्यात आहे. आपल्या 'Song of Sunset' मध्ये व्हिटमन् म्हणतो :

---

† The Future Poetry : P. 46

‡ The Future Poetry: P. 46.

Open mouth of my soul uttering gladness
Eyes of my soul seeing perfection,
Natural life of me faithfully praising things
Corroborating forever the triumph of things.

यांसारख्या ओळीत व्हिटमन्‌चे सर्व गुणदोष, सर्व भावना व श्रद्धा एकवटल्या-सारख्या दिसतात. व्हिटमन्‌चे Free verse भरारी मारता मारता मध्येच गद्याच्या जमिनीवरून सरपट्ट लागते, असा जो आरोप अरविंदांनी केला आहे, त्याचा प्रत्यय वरील ओळीतील 'corroborating' या 'न्यायालयीन अर्थवलया'च्या रूक्ष शब्दात येईल. पण पहिल्या तीन ओळीतील आत्मिक आनंदाचे आकाशयान, 'corroborating' या शब्दाच्या रूक्ष माळरानावर उतरते न उतरते, तोच त्याने—

'.....forever the triumph of things'

या आनंदसूक्ताच्या पंखांनी पुन्हा आकाशाच्या दिशेने झेप घेतली आहे. हा आनंद रोमँटिक् कवींना निसर्गसान्निध्यात होणारा आनंद नसून, आत्मचक्षूला होणाऱ्या पूर्णत्वदर्शनातून ('Eyes of my soul seeing perfection') स्फुरणारा आनंद आहे. आणि म्हणूनच तो उपनिषदातील आनंदस्तोत्राला जवळचा आहे.

Illustrious every one :
Illustrious what we name space, sphere of unnumber'd spirits
Illustrious the motion in all beings, even the tiniest insect,.....

या सुरात एकोणिसाव्या शतकातील हा अमेरिकन ऋषी आपले आत्मिक आनंदाचे मंत्र गात आहे ! अर्थात् त्याचा आत्मिक आनंद, समकालीन घटनांचे माहात्म्य ओळखण्याच्या आड येत नाही. सर्व वस्तुमात्रात स्फुरणाऱ्या चैतन्यात तो जेवढा आनंद घेई, तेवढाच अमेरिकन लोकराज्यातही घेई; आणि तेवढाच स्वतःच्या मुक्त व्यक्तिमत्त्वातही घेई. त्याच्या 'One hour to madness and joy' या कवितेतील धुन्दी 'अस्रारे खुदी'* लिहिणाऱ्या महंमद इकबाल यांच्या 'खुदी'-च्याच जातीची भासते.

One hour to madness and joy ! O furious ! O confine me not !
... ...
O to drink the mystic deliria deeper than any other man !
O Savage and tender achings !.....

* अस्रारे खुदी : (व्यक्तिविकासरहस्य) : महंमद इक्‌बाल : १९१५ : इंग्रजी भाषान्तर, प्रो. निकलसन्

या ओळीत व्हिटमनने ग्रथित केलेल्या शब्दातीत अनुभवाला साचे इंग्रजी शब्द अपुरे पडत नाहीत,—'नवकवी'प्रमाणे त्याला शब्दांविरुद्ध आणि व्याकरणाविरुद्ध बंड करावे लागत नाही, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. याच कवितेत पुढील काही ओळीत व्हिटमनने नवकवींचाच विनाशप्रेमी 'mood' देखील अगदी सुगम भाषेत व्यक्त केलेला आढळेल :

To drive free ! to love free ! to dash reckless and dangerous !
To court destruction with taunts, with invitations !

ज्या शतकात हा सामान्य मानवाचा पूजक आपले जीवनस्तोत्र गात होता, त्याच शतकात 'असामान्य मानवा'चा ('Super-man'चा) पूजक नीत्शे, आपल्या गीतात 'सामान्य जीविता'चा धिक्कार करीत होता !

Life is a well of delight ; but where the rabble also drink there all fountains are poisoned.

या ओळी नीत्शेच्या 'Rabble' (क्षुद्र बहुजनसमाज) या गद्यकाव्यातील आहेत. दीन आणि असंस्कृत समाजाबद्दल नीत्शेला तुच्छता होती, असा वरील ओळींवरून भास होईल. परंतु नीत्शेला उच्चतर भावी मानवजातीची स्वप्ने दिसत होती व त्याकरता तो 'अतिमानवा'च्या अवताराची वाट पाहात होता, एवढेच काय ते सत्य आहे.

The holy water have they poisoned with their lustfulness; and when they called their filthy dreams delight, then poisoned they, also the words.

या ओळीत तो कशाचा द्वेष करतो, ते स्पष्ट झाले आहे. 'ज्यांचा आनंद गलिच्छ, ते लोकही गलिच्छ होत;' आणि आहार, निद्रा आणि मैथुन यांचाच आनंद ज्यांना ठाऊक, ते खरे 'गलिच्छ लोक' अथवा 'Rabble' होत, असे त्याला म्हणायचे आहे. राजकीय दृष्टीने पाहिल्यास नीत्शे सामान्य माणसांचा द्वेष्टा भासेल; परंतु तो 'द्वेष्टा' कशाचाच नव्हता, तो उच्चतर मानवतेचा भोक्ता होता, एवढेच काय ते. नीत्शेचेच 'समर्थ मानवा'चे ध्येय, महंमद इकबाल यांनी अधिक सैद्धान्तिक भूमीवरून मांडून दाखविले आहे. काव्यमयता आणि सैद्धान्तिक दृष्टी यांचा उत्कृष्ट मिलाफ त्यांच्या खुदीच्या तत्त्वज्ञानात दिसून येतो.

Life is preserved by purpose
Because of the goal, its caravan-bell tinkles
Life is latent in seeking,
Its origin is hidden in desire;
Keep desire alive in the heart
Lest thy little dust become a tomb.

इक्बाल हे नीत्शेच्या तत्त्वज्ञानाचे फार मोठे भोक्ते होते. नीत्शे आणि इक्बाल

हे दोघेही जातिवाद आणि हुकूमशाही यांचे भोक्ते होते की काय, याचा विचार येथील विवेचनात अप्रस्तुत आहे. दोघेही मानवाच्या अपार आत्मिक विकासाचे पुरस्कर्ते होते. दोघांचाही मानवी इच्छाशक्तीवर जबरदस्त विश्वास होता. ज्या काळात पाश्चात्य साहित्यात महायुद्धामुळे सर्व मानवी मूल्ये धुळीला मिळाल्याचा ओरडा ऐकू येत होता, व श्रद्धाशून्य नवकाव्य जन्माला येत होते, त्याच काळात इक्बाल मानवाच्या भवितव्यावर आणि इच्छाशक्तीवर जबरदस्त विश्वास प्रकट करीत होते. इच्छाशक्तीबद्दल (Desire) इक्बाल म्हणतात : " इच्छेच्या प्रक्षोभानेच माणसाचा आत्मा सदैव गर्जत राहतो. व्यक्तिमत्त्वरूपी समुद्राची खवळून वर आलेली लाट म्हणजेच मानवी आकांक्षा होय. इच्छा म्हणजे ध्येयरूपी मृगाची मृगया करण्याकरिता पसरलेले जाळेच होय ! इच्छेमुळेच मानवाच्या कर्तृत्वात एकसूत्रीपणा येतो. '

अन्यत्र, ' बाँग-ए-दरा " या उर्दू संग्रहात इक्बाल म्हणतात :

खुदीको कर बुलंद इतना कि हर तकदीरसे पहले ।
खुदा बंदेसे खुद पूछे बता तेरी रज़ा क्या है ॥

निराशा, क्लिष्टता आणि विक्षिप्त शैली हेच विसाव्या शतकातील काव्याचे विशेष असले पाहिजेत, असा आग्रह धरणारे नवकवी, मानवी भवितव्याच्या चिन्तनाने स्फुरलेले हे सर्व काव्य जुने काव्य म्हणणार काय ? ' उद्याचे काव्य ' शून्यवादी, तिरकस आणि क्लिष्ट होणार, की आत्मविश्वासयुक्त, सरळ, आणि मुक्त होणार, याचा विचार आजच्या टीकाकारांनी करणे जरूर आहे. मानवतावाद आणि मुक्त छंद (Free verse) हेच ' उद्याच्या काव्याचे ' विशेष ठरतील असे मला वाटते. फ्रेंच प्रतीकवाद आणि व्यक्तिवाद यांचा कृत्रिम अतिरेक म्हणजेच काव्यातील क्रांती, अशी नवकाव्यामागील स्थूल भूमिका असल्याने, ते उद्याच्या मानवाचे काव्य होऊ शकत नाही.

सौंदर्यवादी काव्याच्या पुढची विसाव्या शतकातील अवस्था म्हणजे ' नवकाव्या 'चीच अवस्था होय, ही कल्पना चुकीची आहे, हे आणखीही एका काव्यप्रकाराने सिद्ध झाले आहे. तो काव्यप्रकार उगम आणि उद्दिष्ट दोन्ही मुद्यांनी जुन्या सौंदर्यवादी काव्यापेक्षाही वेगळा आहे आणि आदर्शवादी (classical) काव्यापेक्षाही वेगळा आहे. या काव्याला श्री अरविंदांनी आपल्या वाङ्मयीन पत्रव्यवहारात, आणि ' The Future Poetry ' या ग्रंथात ' जाणिवेकडील उगमातून आलेले काव्य ' किंवा ' Over-head poetry ' असे नाव दिले आहे. काव्याचा खरा उगम जाणिवेपलीकडेच आहे, असे प्राचीन काळापासून मानण्यात येते. तथापि प्रत्येक ओळ या उच्च उगमातूनच निघालेली असली पाहिजे, ही अपेक्षा व्यर्थ होय. मात्र श्रेष्ठ काव्याचा मूळ उगम बुद्धीपलीकडे कुठेतरी आहे, ही गोष्ट प्रायः सर्वमान्य आहे. बुद्धीपलीकडील या प्रदेशाची श्री अरविंद यांनी आध्यात्मिक अनुभवाच्या साहाय्याने पाहणी व विभागणीही केली आहे. आध्यात्मिक अनुभवाच्या गूढ

प्रांतात न शिरणारे पाश्चात्य मीमांसकही काव्याचा उगम 'अतिमानसा'तच मानतात.

'All art originates in an act of intuition or vision.'†

याचा अर्थ काव्यात कवीच्या 'अभ्यासा'चा, वा व्युत्पन्नतेचा काहीच उपयोग नसतो, असा नव्हे. तथापि कवीचा अनुभव काय, की अभ्यास काय, काव्यात जसाच्या तसा उपयोगी पडत नाही; तसेच जाणीवपूर्वक तर्कबुद्धीचा उपयोग करून तो योजिताही येत नाही. पण ज्या काव्याला श्री अरविंद 'अतिमानसा'चे काव्य म्हणतात, त्याचा केवळ उगमच जाणिवेपलीकडील प्रांतात असतो असे नव्हे. तसेच ज्या शक्तीला पाश्चात्य साहित्यमीमांसेत 'Intuition' किंवा 'Direct perception' म्हणून म्हणतात, तिचा प्रांत आणि अतिमानसाचा प्रांत समव्याप्त आहे असेही नव्हे. सर्वसामान्य काव्याचा संबंध सौंदर्यनिर्मितीशी वा सौंदर्यजनित आनंदाशी असतो. पण सौंदर्यनिर्मितीचे क्षेत्र अतिमानसापर्यंत पोहोचत नाही; कधी कधी त्याचे पर्यवसान 'कलेकरिता कला' या संकुचित सिद्धान्तातही होणे शक्य असते; तर उलट —

"The overmind is essentially a spiritual power .... It embraces beauty and sublimates it... It is concerned espcially with truth .... the truth that comes by the most intimate spiritual touch or by identity .... Overmind in all its dealings puts truth first .... a limited aesthetical artistic aim is not its purpose." *

या 'अतिमानसा'तून स्फुरणाऱ्या काव्यात अशी एक शक्ती असते, की जी केवळ भावनांनाच स्पर्श करते असे नव्हे, तर अन्तरात्म्याला खोल आध्यात्मिक ज्ञानाच्या आणि आनंदाच्या प्रदेशात नेऊन सोडते, असे अरविंद म्हणतात. † याचा अर्थ हे काव्य श्री. अरविंद यांच्या 'सावित्री' महाकाव्यासारखे सर्वस्वी अतिमानस अनुभूतीला आणि प्रतीकात्मक चित्रणाला वाहिलेलेच असेल असे नव्हे. क्वचित अगदी लौकिक विषयासंबंधीच्या उद्गारांतही अतिमानसाच्या प्रांताची झुळूक जाणवेल. श्री अरविंद यांनी आपल्या पत्रव्यवहारात उध्दृत केलेल्या दोन ओळी या दृष्टीने चिन्तनीय आहेत :

I spoke as one who ne'er would speak again
And as a dying man to dying men.

या ओळींचा लेखक (अरविंद लिहितात) प्रसिद्ध कवी नाही, की या ओळी उपमादृष्टान्तादिकांनी नटविलेल्याही नाहीत. पण त्यातील भावनेच्या गांभीर्यात आणि

---

† Collected Essays in Literary Criticism : Herbert Read, P. 44.

* Letters of Shri Aurobindo : Third Series, Pp. 99, 100.

† "... it admits the Soul to a most spiritually profound light of seeing, and ecstasy of feeling."— Future Poetry, P. 390.

प्रामाणिकपणात नकळत 'अतिमानसा'च्या प्रांतातील श्रेष्ठ सत्य संचरले आहे खास ! ‡ या प्रकारचे काव्य अतिमानसातूनच स्फुरलेले असेल, असे अरविंदांना म्हणावयाचे नाही. ते केवळ 'Intuition' मधून वा सत्याच्या साक्षात दर्शनातूनही स्फुरलेले असेल.

ज्या उगमाचा उल्लेख वेदात 'सदनाद् ऋतस्य' असा केला आहे, तेथून अतिमानसाचे काव्य स्फुरते असे श्री अरविंद यांनी एके ठिकाणी म्हटले आहे. ¶ अशा काव्यांची श्री अरविंद जी अवतरणे देतात, त्यांत प्रत्यक्ष आध्यात्मिक सत्याचा संबंध वेताचाच असून, विशाल आणि भव्य मनोमय 'प्रतिमां'चाच संबंध अधिक आहे.

ज्या ओळीत अरविंदाना अतिमानसाचा स्पर्श जाणवला आहे, अशा ओळींपैकी दोन अगदी भिन्न टोकाच्या ओळी येथे उद्धृत केल्या, तर अरविंदांची अतिमानस काव्याची कल्पना अधिक सूचित होईल.

Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain

या शेक्सपियरच्या ओळी, आणि

अनित्यं असुखं लोकं इमं प्राप्य भजस्व माम्।

ही गीतेतील ओळ अरविंदांनी उद्धृत केली आहे. अशा ओळीत प्रत्यक्ष आध्यात्मिक अनुभव असतो, असे नव्हे; कधी कधी त्या ओळीत केवळ सामान्य प्रसंगवर्णनही असू शकेल, हे मागील काही अवतरणात दिसून आलेच असेल. मग या अशा ओळीत वेगळे असते तरी काय ? अरविंद स्पष्टच सांगतात की, 'या बाबतीत बौद्धिक समाधानाची मागणी पुरी करणे * दुरापास्त आहे. आणि फारच छेडल्यास, 'मॅथ्यू आर्नोल्ड्' यांनी 'भव्य शैली' (Grand style) संबंधी जे म्हटले, तेच म्हणण्याची माझ्यावर पाळी येईल.' असेही ते मोठ्या कष्टाने म्हणतात. ‡ अशा ओळीत मानवी वाणीला विश्वात्मक शक्तीचे बळ लाभत असावे, असेही ते एके

---

‡ Letters of Shri Aurobindo : Third Series, P. 100.

¶ The Future Poetry, P. 393
" The inspired word comes from the home of Truth...the high and native level of a superior self ..."

* " ...difficult ... to satisfy the intellect's demand for clear and positive statement " ... P. 107 (Letters)

‡ " I am afraid I have to say what Arnold said about the grand style; it has to be felt and cannot be explained..." P. 108 (Letters)

ठिकाणी म्हणतात.† सारांश, अशा ओळीत कवीला व वाचकांना अनंतत्वाची जाणीव प्रतीत होत असते.

श्री अरविंदांनी उद्धृत केलेल्या उदाहरणांवरून आणि सूचित केलेल्या स्पष्टीकरणावरून, अतिमानसकाव्याचा संबंध अध्यात्म आणि गूढवाद यांच्याशी नसून अनन्तत्वाच्या गंभीर आणि विशाल जाणिवेशी आहे हे उघड आहे. आणि काही दृष्टींनी या जाणिवेतून निघालेला उद्गार लाँजायनस्च्या 'उदात्तत्वा' शी संबद्ध असतो, असेही दिसून येईल. ¶

पण या बाबतीत दोन गोष्टी लक्षात घेणे जरूर आहे. एक म्हणजे अशा उद्गारांचा उगम सामान्य काव्याच्या उगमाहून वेगळ्या जागी असतो; आणि दुसरी गोष्ट म्हणजे अशा उद्गारांमागे असलेली जाणीव सामान्य उद्गारांमागील जाणिवेपेक्षा अधिक 'स्वतःप्रमाण,' अधिक अप्रतिहत आणि अधिक दुर्दम्य असते. अशा उद्गारांमागे एका दुर्दम्य शक्तीचें दडपण असते, म्हटले तरी चालेल.

"In a great style there is pressure behind the form. As you read you are made aware of this pressure. You feel that all the heavens of reality are pressing upon the writer's mind; you look up, you imagine and the heavens open before you."*

लाँजायनस्च्या मते वाङ्मयीन उदात्ततेचा संबंध लेखकाच्या आत्मिक श्रेष्ठतेशी आहे; तर अरविंदांच्या मते, अतिमानसकाव्याचा संबंध अनंतत्वाच्या स्पर्शाशी वा लहरीशी आहे. आधुनिक काव्याच्या विकासाचा मागोवा घेताना आपणांला अर्वाचीन काळात एकंदर तीन वेगवेगळे प्रवाह आढळले. एक येट्स्, रवींद्र व मेटर्लिंक् यांचा; दुसरा एझ्रा पौंड् आणि इलियट् यांचा; आणि तिसरा व्हिटमन्, नीत्शे आणि इक्बाल यांचा. भावी काव्य, वा खरे 'उद्याचे काव्य,' या तीन प्रवाहांपैकी कोणत्या प्रवाहात दिसते, हा प्रश्न चिंतनीय आहे. येट्स्, रवीन्द्र, मेटर्लिंक् यांचा प्रवाह, प्रतीकवाद्यांच्या काव्यप्रवाहापेक्षा पुढचा टप्पा असूनही एझ्रा पौंड्–इलियट् यांच्या प्रवाहासारखा थंड, भावनाहीन मात्र नव्हता. या दृष्टीने येट्स्–रवीन्द्र यांच्या गूढवादी प्रवाहाचे काव्यही उद्याचे उदात्ततर काव्य होऊ शकले असते.

---

† Letters, P. 134

¶ "...Sublimity is, so to say, the image of greatness of soul." On the Sublime IX, Translation : H. L. Havell : reprinted in Great Theories of Literature: Karl Beckson.

* Charles Morgan : English Critical Essays XX Century Quoted by Prema Nandakumar in 'A Study of Savitri' P. 367.

तथापि 'उद्याच्या काव्या'त केवळ सौंदर्यवादाच्या पुढची, म्हणजे अधिक उत्कट, अधिक तरल, अधिक सूचक जाणीव असली म्हणजे झाले, असे नव्हे. के. डी. सेठना, ए. बी. पुराणी, यांसारख्या अरविंदसंप्रदायी काव्यमीमांसकांच्या मते त्या काव्याचे उगमस्थानच वेगळे असेल. ते स्थान म्हणजे अतिमानसाचे स्थान असेल, अशी आकांक्षा श्री अरविंद यांनी आपल्या 'भविष्यकालीन काव्य' या ग्रंथात स्पष्टच व्यक्त केली आहे.

परंतु श्री अरविंदांच्याच विवेचनावरून पाहता, एखादा अपवादात्मक कवीच सातत्याने अतिमानसभूमिकेवरून काव्यलेखन करू शकेल. म्हणजे अतिमानस भूमिका विशिष्ट कवीचे वैशिष्ट्य होऊ शकेल; पण संपूर्ण काव्ययुगाचे वैशिष्ट्य होणार नाही, —निदान नजीकच्या भविष्यकाळात तरी होणे संभवनीय नाही. अर्थात व्हिटमन्, नीत्शे, इकबाल यांचा संप्रदाय हाच खरा उद्याचा संप्रदाय होऊ शकेल. हे तिघे अतिमानसाच्या जाणिवेतून लिहितात असे म्हणता येत नसले, तरी तिघांच्याही काव्यात उदात्त मानवतावाद आणि दुर्दम्य आशावाद भरून राहिला आहे. आणि हेच माझ्या मते उद्याच्या काव्याचे वैशिष्ट्य होणे अपरिहार्य आहे. कारण नैराश्य, चीड, बौद्धिकता आणि उपरोध यांचे काव्य फार दिवस जगू शकणार नाही. आणि ते जगत आहे तोवरही खऱ्या काव्याची भूक भागवू शकणार नाही.

महंमद इकबाल यांच्या काव्यावरून उद्याच्या काव्यासंबंधी आणखीही काही प्रश्न उपस्थित होतात. श्री. पुराणी यांच्या मते * व्हिटमन्, कार्पेन्टर्, येट्स् मेरेडिथ्, रवीन्द्रनाथ हे या नवयुगाचे अग्रदूत होत. कारण मानवी मन अधिक खोल विशाल आणि अन्तर्मुख होणे, हे या युगाचे लक्षण होय असे ते मानतात. तथापि व्हिटमन् आणि येट्स् यांच्या काव्याच्या दोन भिन्न जाती मानणे मला आवश्यक वाटते. आणि म्हणूनच व्हिटमन्, नीत्शे आणि इक्बाल यांना मी एका वर्गात अंतर्भूत केले. पण विशालता हे या 'मानवभवितव्यपूजक' वर्गाच्या काव्याचे प्रमुख लक्षण असले, तरी त्या विशालतेला छंदाची मुक्तता अपरिहार्य आहे का, हा एक मोठा मनोरंजक प्रश्न आहे. व्हिटमन् याने मुक्तच्छंदात लिहिले; तर नीत्शे याने ओजस्वी आणि लयबद्ध असे गद्यकाव्य लिहिले. पण इकबाल यांच्या प्रतिभेची आणि ध्येयवादाची झेप या दोघांहून प्रबल असूनही त्यांना छंदांची अडचण कधीच झाली नाही ! त्यांनी प्राचीन अरबी छंदांतच लिहिले, इतकेच नव्हे, तर उर्दूसारखी अर्वाचीन आणि दैनंदिन व्यवहाराची भाषा सोडून, काही काळानंतर फारसीसारख्या दूरच्या भाषेतही लिहिण्यास प्रारंभ केला ! अर्थात् आशयात विशालपणा आणि उद्दामपणा असला की छंदांची आणि भाषेची मोडतोड करावीच लागते, हा नवकवींचा सिद्धान्त इकबाल यांच्या

---

* 'Shri Aurobindo's Savitri : An Approoch and a Study' Chapter III.

अभिजात रचनासौंदर्यामुळे खोटा ठरतो.

पाश्चात्य आणि मराठी 'नवकाव्यासंबंधी विवेचन मागे प्रकरण ३१ मध्ये केलेच आहे. तथापि 'उद्याची कविता' 'नवकाव्या' च्या वळणाचीच होणे अपरिहार्य आहे असा नवकवींचा तरी दावा असल्याने, भावी काव्याच्या संदर्भात नवकाव्याचा पुन्हा थोडा निर्देश करणे आवश्यक आहे. भावी काळातील काव्याच्या अपूर्वत्वासंबंधी उत्कट आशावादित्व बाळगणारे श्री अरविंद नवकाव्यासंबंधी काय म्हणतात, ते पाहण्यासारखे आहे.

"Here I am no expert; but I understand that the turn here is to suppress emotion... and to arrive at something very direct... ... Much of it seems to be mere flat objectivity or, what is worse, an exaggerated emphatic objectivity; emotion seems often to be replaced by an intensified vital-physical sensation of the object."*

अर्थात् (अरविंद पुढे म्हणतात) वास्तवतेकडे पाहण्याची ही एक नवी दृष्टी आहे, यात शंका नाही. पण ही दृष्टी भावनात्मक आणि कल्पनारम्य दृष्टीपेक्षा श्रेष्ठ आहेच, असा आग्रह धरता येणार नाही. अर्थात् नवकाव्याच्या या प्रयोगामागे, कृत्रिम आलंकारिक काव्यातून सुटका करून घेण्याचा यत्न आहे हे खरे. पण आलंकारिक आणि अवास्तव चित्रणशैलीतून सुटण्याकरिता याच विशिष्ट तंत्राचा अवलंब केला पाहिजे, हा सिद्धान्त मात्र चुकीचा आहे.†

नवकाव्याचा जन्म कोणत्याही उत्कट जाणिवेतून होण्याऐवजी जीवितविषयक 'अरुची'तून वा 'Boredom' मधून झालेला आहे. त्यामुळे त्यात सहजोद्गारा-ऐवजी बळजबरीने आणलेला जोर आणि कृत्रिम हुबेहूबपणा (vividness)‡ असतो. ही कृत्रिम आणि अस्वाभाविक काव्यरचना खऱ्या काव्याच्या मार्गात अडथळा करीत आहे, असे स्पष्ट मत एफ्. एल्. ल्यूकास् यांनी दिले आहे.¶

'नवकाव्य' पाश्चात्य देशातही सुप्रतिष्ठित झालेले नसून, ज्यांना जीवितात ध्येय दिसले नाही, की आनंदही अनुभवता आला नाही, अशांच्या बौद्धिक कसरतीचेच

---

* Letters, P. 230

† "Only it seems to me a mistake to theorise that only by this kind of technique and in this particular way can what is aimed at be done." Letters p. 231.

‡ श्री. पुराणी यानी उल्लेखिलेले येट्स् याचे मत.
'Purani : Savitri : An Approach and a Study' P. 65

¶ "To-day the high way of poetry is being blocked by laboriously eccentric gentlemen begging the public to stop and over-hear them" Lucas, quoted by Purani, P. 65

अद्याप तरी त्याला स्वरूप आहे. नवकवी निराशावाद व तंत्रप्रयोग यांनाच वाहिलेले दुर्बोध काव्य लिहीत असता, इकडे मानवी जीवितात मात्र अधिकाधिक उत्साह आणि ध्येयवाद उसळत आहे. मानवाचे ज्ञानाचे, कर्तृत्वाचे, ध्येयवादाचे, इतकेच नव्हे, तर अन्तरिक्षसंचाराचे क्षेत्रही गेल्या काही वर्षांत अनंतपटींनी वाढले आहे.

अशा जगात मानवाच्या बंधुत्वाची आणि कर्तृत्वाची,— नव्हे, अतिमानवाच्या देवत्वाची गाथा गाणारे काव्यच उद्याचे कवी गातील यात शंका नाही. इलियट्, पौंड्, ऑडेन् यांचे पुस्तकी, उल्लेखप्रचुर, काव्य हे उद्याचे काव्य होणार नसून व्हिटमन्, नीत्शे आणि इक्बाल यांच्या विजयी विश्वात्मकतेचे आणि मानवतेचे काव्यच उद्याच्या जगाचे काव्य ठरणार आहे. आधुनिक मराठी कवितेत केशवसुत–टिळकांपासून ते माधवजूलियन्–कुसुमाग्रजांपर्यन्तच्या† आधुनिक कवितेत, याच विजयी मानवतावादाचे सूर अधूनमधून निघालेले दिसतील.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, पुणे.
क्रमांक 12929 दि. 7.6.64
किंमत ... रु. ... दि. 3/7/64

† माधव जूलियन यांचे 'नव्या मनूतील हिंदी फकिराचे गाणे' व कुसुमाग्रजांचे 'कोलंबसाचे गर्वगीत' पाहावे.

उद्याची टीका : समारोप

या ग्रंथाच्या पूर्वार्धात आधुनिक टीकेच्या स्वरूपाचा, उगमाचा, कक्षेचा व त्या कक्षेतील प्रमुख प्रश्नांचा विचार केला आहे; आणि उत्तरार्धात आधुनिक काव्य व कथावाङ्मय यांकडे टीकात्मक दृष्टीने पाहण्याच्या त्रिविध दृष्टिकोणांचा विचार केला आहे. आधुनिक वाङ्मयाचे आकलन, विवेचन व मूल्यमापन करताना जे प्रश्न उपस्थित होतात व ज्या भूमिकांवरून त्यांचा विचार करावा लागतो, त्यांचा विचार करणे एवढाच या ग्रंथाचा हेतू आहे. आधीच उपस्थित केलेल्या टीकाविषयक प्रश्नांचे आकलन होण्यास व त्यांना उत्तर देण्यास पहिल्या भागाचे साहाय्य होईल; तर दुसऱ्या भागाच्या अभ्यासाने कोणतीही आधुनिक वाङ्मयकृती वाचीत असता मनात जे प्रश्न उभे राहतात, त्यांचे उत्तर देण्यास साहाय्य होईल; टीका हे शास्त्र आहे की कला आहे, टीकेच्या प्रमुख पद्धतींचा परस्पर संबंध कोणता, कला, नीती आणि प्रचार यांचा संबंध कोणता, काव्यात्म अथवा creative टीकेचे टीकेच्या क्षेत्रातील खरे स्थान कोणते, इत्यादी प्रश्नांचे विवेचन पूर्वार्धात आहे; तर सौंदर्यवाद, वास्तववाद, गूढवाद व अतिवास्तववाद या प्रवृत्तींच्या वाङ्मयीन स्वरूपाचा व पर्यवसानाचा विचार उत्तरार्धात केला आहे. या संपूर्ण विवेचनाचे उद्दिष्ट आजची वाङ्मयमीमांसा अधिक डोळस, वास्तव आणि उपयुक्त करणे हाच आहे.

वाङ्मयीन टीकेच्या विवेचनात विविध विषय अंतर्भूत होतात. कलेची व काव्याची तात्त्विक चर्चा, वाङ्मयप्रकारांची चर्चा, विशिष्ट वाङ्मयाचा इतिहास, वाङ्मयीन टीकेचा इतिहास, या सर्वांचाच अंतर्भाव पुष्कळदा वाङ्मयीन टीकेत केला जातो. या पुस्तकाचा उद्देश, आजच्या मराठी वाङ्मयाच्या विवेचनात जे प्रश्न स्वाभाविकपणे अभ्यासकाच्या मनात उभे राहतात, त्यांचा शक्य तितका सांगोपांग विवेक करणे हा आहे. पण 'सांगोपांग' याचा अर्थ इतरांनी केलेल्या विवेचनाचा व दिलेल्या उत्तरांचा मागोवा घेणे हा नसून, विशिष्ट वाङ्मयीन भूमिकेवरून स्वतःचे विवेचन मांडणे व ते मांडताना साधक व बाधक भूमिका निर्दिष्ट करण्यापुरताच

इतरांच्या मतांचा विचार करणे, हा होय. या विवेचनाची दिशा रूढ साहित्य-शास्त्राच्या रोखानेही ठरविलेली नाही, की केवळ नवीनतम वाङ्मयीन चळवळींच्या रोखानेही ठरविलेली नाही. आधुनिक, म्हणजे इंग्रजी शिक्षणाच्या प्रसारानंतरच्या, मराठी वाङ्मयावरून व वाङ्मयटीकेवरून जे प्रश्न अभ्यासकाच्या मनात उभे राहतात त्यांचाच या ग्रन्थात विचार केलेला आढळेल.

पण यामुळे या ग्रंथात अंतर्भूत झालेल्या प्रश्नांची संख्या मर्यादित झाली असली, तर त्यांच्या विवेचनाची व्याप्ती कमी झाली आहे, असे मात्र नव्हे. आधुनिक वाङ्मयासंबंधीचे आजचे प्रश्न व त्यांना दिली जाणारी आजची उत्तरे, यांचा विचार 'लेटेस्ट्' इंग्रजी पुस्तकांच्या आधारे करण्याचाही येथे यत्न नाही, की 'कला म्हणजे काय?' 'काव्य म्हणजे काय?' या तात्त्विक प्रश्नांचा प्रपंच करण्याचाही अट्टाहास येथे केलेला नाही. आधुनिक मराठी वाङ्मयाची घडण आणि त्या वाङ्मयामुळे उपस्थित झालेले प्रश्न ही दोन्हीही केवळ हवेतूनही निर्माण झालेली नाहीत, की केवळ साहित्यशास्त्राच्या पुस्तकातूनही निर्माण झालेली नाहीत. त्याबरोबरच हेही सांगितले पाहिजे की, आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा अवतार केवळ सामाजिक-राजकीय प्रश्न धोळविण्याकरिताही नाही, की वाङ्मयीन तंत्राचे रिकामटेकडे प्रयोग करण्याकरिताही नाही. पण दुर्दैवाने पुष्कळदा त्या वाङ्मयाचा विचार मात्र या तीन भूमिकांवरून होतो. 'काव्य म्हणजे काय?' या प्रश्नाला मम्मटाने, विश्वनाथाने वा जगन्नाथाने काय उत्तर दिले आहे याची चर्चा केल्याने केशवसुतांच्या वा तांब्यांच्या कवितेचे रहस्य उलगडणार नाही. तसेच केशवसुत व हरिभाऊ यांच्या वाङ्मयातील समाजसुधारणाविषयक उल्लेख निवडल्यानेही त्यांच्या वाङ्मयाचे रहस्य समजणार नाही. त्यांच्या वाङ्मयाच्या रूपाने कोणती नवी वाङ्मयीन शक्ती व प्रवृत्ती प्रकट होत होती, याचे उत्तर केवळ वाङ्मयीन तंत्राच्या विचारानेही मिळणार नाही की, समाजसुधारणेच्या चर्चेनेही मिळणार नाही. वाङ्मय हा एकीकडून लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार होय; तर दुसरीकडून समाजाच्या विशिष्ट ऐतिहासिक अवस्थेचा आविष्कार होय. लेखकाच्या वाचनात येणारे नवेजुने वाङ्मयही या आविष्काराला वळण लावण्यापुरते साहाय्यक होत असते. व्यक्तिविकास, समाजविकास व वाङ्मयसंपर्क या तीन बाजूंनी आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा विचार होणे जरूर आहे. हे कार्य काव्यशास्त्रावरील 'लेटेस्ट्' पाश्चात्य पुस्तके आपल्याकरिता करू शकणार नाहीत, की प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्रही करू शकणार नाही. हे कार्य आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या चिकित्सक भोक्त्यांनी स्वतःच केले पाहिजे.

आधुनिक मराठी काव्याच्या व कथावाङ्मयाच्या अभ्यासाला स्वतःच्या हिमतीवर हात घालणारे विद्वान् त्या वाङ्मयाच्या विस्ताराच्या मानाने कमी निघाले असे नव्हे. विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात मराठीला योग्य ते स्थान बऱ्याच उशीरा मिळाले असले, तरी विद्यापीठात इतर भाषांचा म्हणजे इंग्रजी व संस्कृत या भाषांचा होत असलेला

अभ्यास मराठीच्या अभ्यासाला प्रथमपासूनच पोषक झाला. चिपळूणकर, कोल्हटकर, केळकर, वासुदेव बळवंत पटवर्धन, हरिभाऊ आपटे यांच्यासारखे पहिले पहिले टीकाकार विद्यापीठात पाश्चात्य पद्धतीने, म्हणजे ऐतिहासिक आणि चिकित्सक पद्धतीने, होत असलेल्या वाङ्मयाभ्यासामुळेच मराठीच्या अभ्यासाला लाभले. तथापि हे सर्व विद्वान म्हणजे विद्यापीठरूपी शेतीच्या बांधालगत उगवलेल्या जोडपिकासारखे होते; मुख्य पिकासारखे नव्हते. विद्यापीठातील 'ऐनजिनसी' विद्वान, संस्कृत, आणि इंग्रजी भाषांच्या वाट्याला जात. त्यातील जे इंग्रजीच्या वाट्याला जात, ते बहुधा मराठीच्या वाटेला जात नसत; किंबहुना त्यांच्या इंग्रजीच्या व्यासंगाचाही उपयोग पदवीपूर्व विद्यार्थ्यांत मोघम दबदबा उत्पन्न करण्यापुरताच होई. त्यापैकी कोणी इंग्रजी वाङ्मयाच्या वा संस्कृत वाङ्मयाच्या इतिहासावर ग्रंथनिष्पत्ती केल्याचे दिसणार नाही. त्या काळात यूरोपमधील विद्यापीठांच्या अभ्यासावरही जर्मन विद्यापीठांची छाप होती; आणि जर्मन विद्यापीठात तर व्युत्पत्तिशास्त्राचे राज्य पसरले होते. त्यामुळे संस्कृतचा अभ्यास म्हणजे फिलॉलॉजीचा हात धरून केलेले संशोधन अशीच प्रायः स्थिती झालेली होती. ज्या ऋग्वेदादी प्राचीन ग्रन्थांना या देशात मुळात 'श्रुति' अथवा 'Revealed knowledge' हे नाव प्राप्त झाले होते, त्यांच्या अभ्यासाला पाच हजार मैलावर पिकलेले तौलनिक भाषाशास्त्र हे हत्यार बस्स आहे, अशी त्या काळची (कदाचित आजचीही!) कल्पना होती.*

अर्थात रसिकतेला जागा थोडीफार अभिजात संस्कृतच्या अध्ययनातच होती. तथापि या 'क्लासिक्स्' च्या आवृत्त्याही इंग्रजीत निघत; व त्यांच्या प्रस्तावनांचा तीन चतुर्थांश भाग, कवीच्या जन्माचे साल-- नव्हे, जन्माचे अंदाजी शतक! -- समकालीन वाङ्मयीन उल्लेखांवरून ठरविणाऱ्या प्रमाणांची उजळणी करण्यातच खर्ची पडे! ग्रन्थाच्या उत्तरार्धाला जोडलेल्या इंग्रजी टिपण्यात संस्कृत अलंकारशास्त्राच्या रुक्ष कोष्टकांची उजळणी व 'The lotus-eyed one' यासारखे बोजड इंग्रजी भाषांतर असे. आधुनिक विद्येतील संशोधनपद्धती, आणि प्राचीन संस्कृत विद्येतील अलंकारशास्त्र या दोहोंच्या चमत्कारिक मिश्रणाने, कालिदास-भवभूतीसारख्या कविश्रेष्ठांचा हा अभ्यास होत असल्याने, त्या अभ्यासाचा मराठी टीकेवर फारसा परिणाम होण्याचा संभव नसे. कारण केशवसुत व हरिभाऊ यांचे जन्मशतक ठरविण्यास ताम्रपट वा समकालीन वाङ्मयातील उल्लेख शोधण्याचे कारण नव्हते, तर त्यांच्या वाङ्मयातील अलंकार

---

* Hymns to the Mystic Fire या ग्रंथात अरविंद म्हणतात :

"The European scholars took up the ritualistic tradition, but for the rest they dropped Sayana overpoard and went on to make their own etymological explanation of the words ... and gave a new presentation often arbitrary and imaginative." (Foreword : P. ii)

शोधण्याने त्यांचे वैशिष्ट्य कळण्यासारखे नव्हते. या परिस्थितीमुळेच संस्कृतसारख्या रसाळ आणि विलासप्रधान वाङ्मयाचे हे पंडित, नव्याने फुलू लागलेल्या मराठी वाङ्मयाचे सौंदर्य क्वचितच ओळखू शकत. डॉ. पांडुरंग दामोदर गुण्यांसारखा एखादाच संस्कृत पंडित गडकऱ्यांसारख्या आपल्या विद्यार्थ्याच्या प्रतिभेचा उन्मेष ओळखू शकला! याचे कारण संस्कृतच्या विद्यापीठीय अभ्यासावरील हे दुहेरी पांडित्याचे दडपणच होय.

प्राचीन भाषांच्या अध्ययनाचे पर्यवसान रसिकतेपेक्षा पांडित्यपूजेत झाले तर नवल नाही; परंतु इंग्रजीसारख्या आधुनिक भाषेच्या अभ्यासाचा उपयोग मराठीच्या अभ्यासाला अधिक व्हावयाला हरकत नव्हती. आणि तसा तो अप्रत्यक्षपणे – म्हणजे विद्यापीठांबाहेरील अभ्यासाद्वारे—झालाही, हे मागे सूचित केलेच आहे. तथापि प्रत्यक्ष विद्यापीठातील इंग्रजीचा अभ्यास मराठीच्या अभ्यासाला व्हावा तितका साहाय्यक झाला नाही. याचे कारण ब्रिटिश विद्यापीठातील इंग्रजीचा अभ्यासक्रम आणि महाराष्ट्रीय विद्यापीठातील इंग्रजीचा अभ्यासक्रम यात जे स्वाभाविक अंतर राखले जावयाला हवे होते, ते यूरोपीय शिक्षकांच्या उपस्थितीमुळे राखले जात नव्हते. शेक्स्पियरचा अभ्यास म्हटला की ऑक्सफर्ड-केंब्रिजच्या विद्यार्थ्यांनीही 'क्वार्टो आवृत्ती', 'फोलियो आवृत्ती' यांचाच प्रपंच करावयाचा व मुंबई विद्यापीठाच्या विद्यार्थ्यांनीही तोच प्रपंच करावयाचा! इंग्लंडमधील विद्यार्थ्यांनीही, 'शेक्स्पियरकालीन ग्लोब थिएटरमध्ये मशालीचा प्रकाश असे, की मेणबत्त्यांचा उजेड असे,' याचेच संशोधन करावयाचे, व पुण्याच्या फर्ग्युसन कॉलेजातही त्याच 'आयात' संशोधनाची उजळणी व्हावयाची! याचा परिणाम म्हणजे, मराठी भाषिकांना ज्यातून संपन्न अशा इंग्रजी वाङ्मयाचे यथाप्रमाण दर्शन (Perspective) घडेल, असे एकही पुस्तक विद्यापीठातील इंग्रजतुल्य महाराष्ट्रीय विद्वानांकडून लिहिले गेले नाही. † शेक्स्पियरच्या नाटकांची भाषांतरेही विद्यापीठातील विद्वानांव्यतिरिक्त अन्य रसिकांकडूनच अधिक झाली. इंग्रजी उच्चारांचा, स्वराघातांचा व छंदांचा अभ्यास हिंदुस्थानात कच्चा राहिला तरी हरकत नाही; ज्याला वाङ्मयाच्या उगमांचा (sources चा) अभ्यास म्हणतात, तो इंग्रजीसारख्या परभाषेच्या बाबतीत इंग्रजांइतका झाला नाही तरी ते मराठी अभ्यासकाचे वैगुण्य समजण्याचे कारण नाही; पण शेक्सपियर्, वर्ड्स्वर्थ्, बायरन्, शेले, टेनिसन् यांच्या काव्याचा आत्मा आत्मसात करणे म्हणजे मात्र एक नवी वाङ्मयीन व राष्ट्रीय संजीवनी (राजकीय) 'असुरां'कडून जिंकणे होय, हे सत्य देशी पंडितांनी लक्षात घेतलेले नव्हते. त्यामुळे उच्चाराच्या निर्दोषपणाबद्दल, उपपदे, शब्दयोगी अव्यये यांच्या बिनचूक उपयोगाबद्दल इंग्रज

† प्रो. ग. ह. केळकर यांनी लिहिलेल्या 'शेक्सपियर व तत्कालीन इंग्रजी रंगभूमी' यासारख्या एकाद्या पुस्तकाचा अपवाद येथे नमूद केला पाहिजे.

प्रोफेसरांबरोबर वाद घालणारे महाराष्ट्रीय पंडित निर्माण होऊनही, त्यांचा आमच्या विकासमान मराठी काव्याला व्हावा तितका उपयोग झाला नाही. या पंडितांनी इंग्रजी भाषेचे व वाङ्मयाचे 'अध्यापन' एवढेच ध्येय ठेवले. ते वाङ्मय आत्मसात करून स्वतःच्या वाङ्मयाचे पांग फेडले नाहीत. वासुदेव बळवंत पटवर्धनासारख्यांनी त्यातूनही आधुनिक काव्याची थोडीफार बूज राखली; राजवाडे व लागू यांनी केशवसुतांचे महत्त्व ओळखले. नटसम्राट गणपतराव जोशी यांना मराठी हॅम्लेटची भूमिका शिकविणारे वा. बा. केळकर हे इंग्रजीचेच प्रोफेसर होते. पण हे अपवाद जमेस धरूनही इंग्रजी वाङ्मयाचा इंग्रजतुल्य अभ्यास स्वभाषाविकासाच्या दृष्टीने वृथाश्रमासारखाच ठरला, हा अभिप्राय बदलण्याचे कारण वाटत नाही.

मुंबई विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात मराठीचा प्रवेश उतरत्या क्रमाने म्हणजे, एम्. ए. पासून पहिल्या वर्षापर्यंत या क्रमाने झाला. तथापि आजही मराठीच्या अभ्यासाला कोणत्याही प्रगत देशातील देशभाषेला जे स्थान असते, ते मिळालेले नाही. आजही मराठी हा विषय विद्यापीठातील कोणत्याही परीक्षेकरिता न अभ्यासता, महाराष्ट्रीय विद्यापीठांची पदवी मिळविता येते. कारण ज्यांची जन्मभाषा मराठी आहे, त्यांनाही मराठीऐवजी ऐच्छिक इंग्रजी घेता येते. या दृष्टीने नागपूर विद्यापीठ हे मुंबई व पुणे विद्यापीठांपेक्षा अधिक प्रगत आहे, असे दिसून येईल. आहे त्या मराठी अभ्यासक्रमाचीही दिशा बदलण्याला व सुधारण्याला आज पुष्कळच जागा आहे. कारण महाराष्ट्रातील सर्व विद्यापीठात सर्व वर्षांना मराठी घेण्याची सोय झाल्यावरही आजच्या वाङ्मयाच्या आस्वादाला व विकासाला आवश्यक अशा सर्व वाङ्मयांगांचा अभ्यास होण्याची योजना अभ्यासक्रमात दिसत नाही. वाङ्मयाभ्यासाच्या विविध शाखांच्या सीमा ठरविताना एक प्रचलित आणि प्रगतिमान भाषा या दृष्टीने मराठीच्या गरजा लक्षात वागविण्याऐवजी, अभ्यासक्रम ठरविणाऱ्या विद्वानांनी आपल्या व्यासंगाचे विषयच मनात वागविले असावेतसा भास होतो.जुन्या मराठी गद्यपद्याचा अभ्यासक्रम ठरविताना संशोधनाचा अभ्यास हे उद्दिष्ट ठेवावयाचे, की त्यातील अध्यात्म-निरूपणाचा अभ्यास हे उद्दिष्ट ठेवावयाचे, की शैली आणि काव्यात्मता यांचा अभ्यास करावयाचा, याचा अधिक विचार व्हावयास हवा. वस्तुतः भाषाशास्त्र हा सर्व भाषांना सामान्य असा एक स्वतंत्र विषय आहे. वाङ्मयाभ्यासातही त्याचा उपयोग कुशल अभ्यासक कधी कधी करू शकतो हे खरे असले, तरी त्या शास्त्राचा त्या अभ्यासाशी साक्षात संबंध नाही. वाङ्मयाभ्यासाकरिता शब्दांचा इतिहास अभ्यासणे वेगळे आणि विविध भाषांच्या उद्गमाचा आणि विकासाचा तौलनिक अभ्यास करणे वेगळे. तसेच जुन्या संतकाव्यात विषय कोणताही असला, तरी ते जातिवंत मराठीत अवतीर्ण झालेले आहे, याचे आजच्या अभ्यासकांना अधिक महत्त्व आहे. तथापि आजच्या पदवीच्या व पदव्युत्तर अभ्यासक्रमात त्या काव्यातील वेदान्त, भाषाविकास, धर्मसंप्रदाय यांच्या अभ्यासालाच अधिक महत्त्व येते.

जुने मराठी वाङ्मय काय की आधुनिक मराठी वाङ्मय काय, दोन्हींच्याही अभ्यासाशी संस्कृत साहित्यशास्त्राचा प्रत्यक्ष संबंध नाही. मराठीतील दीर्घकाव्ये संस्कृत महाकाव्याच्या नियमांना धरून नाहीत, वा संस्कृत निकषांचा त्यांच्या आस्वादाला फारसा उपयोगही नाही. ज्ञानेश्वरांचे रहस्य समजावून घेणाराला रससिद्धान्त वा अलंकार-प्रकार यांचा उपयोग अगदी नाममात्र आहे. मूळ महाभारतातील कृष्णार्जुन-संवादाचा प्रसंग व त्यात ज्ञानेश्वरांनी नाट्यात्मक भूमिकेवरून भरलेला वेगळाच रंग; ज्ञानेश्वरी-तील उपमादृष्टांतांच्या महास्रोताने कृष्णार्जुनसंवादाला आलेला वक्तृत्वाचा ढंग; ज्ञानेश्वरांच्या ज्ञानयुक्त भक्तीने कृष्णार्जुन मैत्रीला आलेले प्लेटॉनिक प्रेमाचे रमणीय रूप, प्रेमळ स्थितप्रज्ञाच्या भूमिकेवरून ज्ञानेश्वरांनी जागजागी केलेला नर्मविनोद; स्वतः कवीच्या निवेदनात व तात्त्विक निरूपणातही निवृत्तिनाथविषयक अलौकिक आदरामुळे आलेली अपूर्व आर्द्रता व पवित्रता; कृष्णार्जुनमैत्रीच्या पार्श्वभूमीमुळे रूक्ष वेदान्तालाही लाभलेली रमणीयता, या सर्व सौंदर्यांगाचा विचार संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या व्याकरण-प्राय कोष्टकांनी होणे शक्य नाही. ऐतिहासिक दृष्टी, कल्पकता, साहित्यप्रकारांचा वा 'forms' चा विचार, शैलीचा आधुनिक दृष्ट्या विचार या सर्वांच्या साहाय्यानेच या सौंदर्यांगांचा विचार करावा लागेल. मराठी पंडितकवींच्या आख्यानसदृश काव्यांच्या अभ्यासालाच थोडाफार प्राचीन अलंकारशास्त्राचा उपयोग आहे. उलट आधुनिक अने-कांगी, कल्पक, तुलनाप्रधान, ऐतिहासिक, मानसशास्त्रीय टीकाप्रकारांचा उपयोग मात्र ज्ञानेश्वरीपासून ते तहत केशवसुतांपर्यंत सर्वांना आहे. आधुनिक मराठी वाङ्मयाला तर आहेच आहे.

अशा स्थितीत आधुनिक विद्यापीठातील भारतीय भाषांच्या उच्चतर शिक्षण-क्रमात भाषाशास्त्राला प्राधान्य द्यावयाचे, की प्राचीन साहित्यशास्त्राला प्राधान्य द्यावयाचे, की अर्वाचीन ऐतिहासिक दृष्टी व कल्पक रहस्यग्रहण यांना प्राधान्य द्यावयाचे, हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. पण तो आमच्या विद्यापीठांनी अद्यापही सोडवला आहे असे दिसत नाही. मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासात 'पाश्चात्य टीकाशास्त्रा'चे स्थान कोणते असा प्रश्न नसून, मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासात आधुनिक 'टीकात्मक पद्धती'चे (critical method चे) स्थान कोणते, असा खरा प्रश्न आहे. प्राचीन संस्कृत साहित्यशास्त्र, साहित्याच्या शास्त्रीय चिकित्सेत वा मूल-तत्त्वविचारात पुष्कळ खोल गेले आहे. पण 'साहित्य म्हणजे काय ?' याचा सूक्ष्म विचार केल्यावरही विशिष्ट साहित्य-ग्रंथासंबंधी सूक्ष्म, व्यापक आणि कल्पक चिकित्सा करण्याला जागा उरतेच. याचाच अर्थ अभिनवगुप्त, आनंदवर्धन, मम्मट, जगन्नाथ यांचे सूक्ष्म शास्त्रीय सिद्धान्त आत्मसात केल्यावरही विशिष्ट काव्यावरील टीका जर तांत्रिक, त्रुटित आणि जुजबीच राहात असेल, तर प्राचीन साहित्यशास्त्राखेरीज आणखी आधुनिक टीकापद्धतीची गरज उरतेच.

"वत्स ! किं सहवासपरित्यागिनीं मामनुसरसि ?। अचिरप्रसूतया जनन्याविना

वर्धितः एव। इदानीमपि मया विरहितं त्वां तातश्चिन्तयिष्यति। निर्वर्तस्व तावत्।
(इति रुदती प्रस्थिता)"

शाकुन्तलातील वरील करुणवत्सल उद्‌गारांचा प्रसंग अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या 'बाळा जाई परतोनी' या आसावरी रागातील पदाने आबालवृद्धांना परिचित आहे. वरील दोन साध्या वाक्यात जे काव्य भरले आहे, ते त्या आधीच्या

"यस्य त्वया व्रणविरोपणमिंगुदीनाम्"

इत्यादी शब्दांनी सुरुवात होणाऱ्या प्रसिद्ध श्लोकातही वस्तुतः नाही. पण या वाक्यावर संस्कृत पद्धतीची टीका पाहू गेल्यास 'इत्यनेन स्वस्य मातृतुल्यस्नेहत्वं ध्वनितम्।' एवढीच आढळेल! त्या आधीच्या श्लोकावरील टीकेतही समासांची उकल आणि अलंकाराची ओळख एवढेच आढळेल. कारण अलंकार ओळखणे, समास उलगडणे व ध्वनी ओळखणे यापलीकडे टीकेचे काही काम आहे, हे जुन्या काळी मान्यच नव्हते. ही टीका रसग्रहण व मूल्यमापन म्हणून लिहिलेली नसून टिप्पणी अथवा Annotation म्हणून लिहिलेली आहे, ही गोष्ट मान्य आहे. पण जुन्या काळी टिप्पणीखेरीज ग्रंथावरील टीका अथवा Applied criticism अशी वेगळी नव्हतीच हेही विसरता येत नाही. अशा स्थितीत प्राचीन साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासावर आजच्या वाङ्मयाभ्यासाचा निर्वाह होणे शक्य नाही. कारण आजचे वाङ्मयप्रकार पाश्चात्य वाङ्मयप्रकारांच्या वळणावर गेले आहेत; व आजच्या वाङ्मय-मीमांसेत उपस्थित होणारे प्रश्नही पाश्चात्य टीकेच्या संपर्काने बदलले आहेत. शिवाय, आज इतिहासलेखन, चरित्रलेखन यांसारखे लेखनप्रकारही जर पाश्चात्य चिकित्सक दृष्टीमुळे सर्वस्वी वेगळे बनले आहेत, तर टीकालेखनच तेवढे जुन्या शास्त्रावर भिस्त कशी ठेवू शकेल? पण ही उघड स्थिती असताही आजच्या मराठीच्या अभ्यास-क्रमातील आधुनिक टीकेचे स्थान अद्याप निश्चित नाही. आपण प्राचीन साहित्यशास्त्र आणि आधुनिक टीका यांच्या दरम्यान हेलकावे खात आहोत. महाराष्ट्रातील काही प्रसिद्ध विद्यापीठे तर अनेक वर्षे बी. ए.च्या मराठी अभ्यासक्रमात असलेली आधुनिक टीका अलीकडे काढून टाकताना दिसतील!

पण जेथे अभ्यासक्रमात आधुनिक टीकेचा अंतर्भाव आहे, तेथेही त्या टीकेचा व आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा नक्की संबंध कोणता याचा पुरता विचार झालेला नाही. इंग्रजी वाङ्मयाच्या ज्या दोन-तीन अवस्था होऊन गेल्या, त्यांना धरून इंग्रजी टीकाविचारांच्याही दोन तीन अवस्था होऊन गेल्या. मराठी वाङ्मयात कोणकोणत्या अवस्था दिसून येतात व त्यांचा आधुनिक चिकित्सक पद्धतींनी अभ्यास करण्यास पाश्चात्य टीकाविचारातील कोणकोणत्या दृष्टी उपयुक्त आहेत, याचा विचार होणे जरूर आहे. म्हणजे वाङ्मयाभ्यासाची पाश्चात्य चिकित्सक (critical) पद्धती जुन्यानव्या मराठी वाङ्मयाला योजकतेने लावण्याचा पद्धतशीर उद्योग झाला पाहिजे. त्याकरिता पाश्चात्य टीकाप्रवाहांचा व चिकित्सापद्धतींचा अभ्यास 'महाराष्ट्रीय मना'ने

व्हायला हवा. विसूभाऊ राजवाडे आणि केतकर यांनी ज्याप्रमाणे इतिहास आणि संस्कृती याचे प्रचंड पाश्चात्य ज्ञान 'मराठी' डोळ्यांनी निवडून घेतले, त्याप्रमाणे अफाट यूरोपीय टीकावाङ्मय मराठी मनाने मराठीच्या अभ्यासाकरिता निवडून घेतले पाहिजे व योजकतेने वापरले पाहिजे.

केवळ प्राचीन साहित्याच्या अभिमानाने मराठी वाङ्मयाचा चिकित्सक अभ्यास वाढू शकणार नाही; केवळ इंग्रजीच्या अभ्यासाकरिता केलेल्या पाश्चात्य टीकेच्या अभ्यासानेही मराठीतील टीकाविचार वाढणार नाही. आणि आज तर हे दोन अभ्यासप्रकारही मराठी टीकाकार स्वीकारताना दिसत नाहीत. त्यांची भिस्त बहुधा कोणा तरी आज चलती असलेल्या इंग्लिश टीकाकारावर असते! ज्या आधीच्या टीकाप्रवाहांवर असंतुष्ट होऊन व ज्यांची पूर्तता करण्याकरिता, या विद्यमान पाश्चात्य टीकाकाराने जन्म खर्ची घातलेला असतो, त्या मूळ पाश्चात्य प्रवाहांची तोंडओळख करून घेण्याचीही गरज अशा 'लेटेस्ट-पूजक' अभ्यासकांना भासत नाही, हा आजच्या अभ्यासातील मुख्य दोष आहे.

अन्य क्षेत्रातील उदाहरणाने माझी ही तक्रार अधिक स्पष्ट होईल. राजकारणात कोणत्या तरी जातीचा समाजवाद ज्याने कवटाळला नाही, तो आधुनिक समजला जात नाही, हे प्रसिद्धच आहे. पण समाजवादी वा मार्क्सवादी म्हणविणारांपैकीही फारच थोड्यांनी मार्क्स् आणि एंगेल्स् यांचे स्वतःचे प्रमुख ग्रंथ वाचलेले असतात. आणि ज्यांनी ते वाचलेले असतील, त्यांचाही अर्थशास्त्रराजकारण यांचा अभ्यास — विस्तृत मानला तरी — पुरेसा मानता येत नाही. कारण मार्क्सने ज्ञानक्षेत्रातील आपला कच्चा माल इतिहासातून घेतला व इतिहासाची जडवादी संगती लावून दाखविली; तर त्याने आपली निष्कर्षपद्धती – अर्थात 'विरोधविकासपद्धति' – हेगेलकडून घेतली. ज्यांना इतिहासाच्या अभ्यासाकडेही वळण्याची गरज भासत नाही, व ज्यांना मार्क्सवादाच्या अभ्यासाला हेगेलवादाचा अभ्यासही आवश्यक वाटत नाही, त्यांचा मार्क्सवादाचा अभ्यास एकांगी, हेकट व आडमुठा राहिल्यास नवल नाही.

येथे राजकीय क्षेत्रात हे विषयान्तररूप भ्रमण करण्याचे कारण, आज मराठी टीकेच्या क्षेत्रातही असाच हेकटपणा व आडमुठेपणा शिरण्याचा धोका उत्पन्न झाल आहे. एक पाश्चात्य तत्त्वज्ञानाभ्यासक * या प्रवृत्तीला "The philosophy of 'nothing but'" हे नाव देत असे, असे म्हणतात! एकच पद्धती, (आणि तीही अर्थात 'लेटेस्ट'!), व एकच ग्रंथ यांचे माहात्म्य धर्मक्षेत्रात काही कारणांनी समर्थनीय असले, तरी त्या क्षेत्रातही ते भयावह ठरते, हे प्रसिद्धच आहे. साहित्यास्वादासारख्या आर्द्रतेच्या आणि तरलतेच्या क्षेत्रात जर हा 'Nothing

* L. P. Jacks.

but ' चा हेकट संप्रदाय शिरला, तर त्या क्षेत्राला, ' साहित्याचे वा कलास्वादाचे क्षेत्र ' हे नावही देणे चुकीचे होईल.

कोणतीही एक टीकापद्धती म्हणजे टीकेच्या क्षेत्रातील ' शेवटचा मंत्र ' वा ' फॉर्म्युला ' होय, ही कल्पना साहित्याभ्यासाच्या प्रकृतीशीच विसंगत आहे. गेल्या तीस वर्षांत महाराष्ट्रातही ' नवटीका ' म्हणून कमीत कमी तीन टीका † पुढे आल्या. मार्क्सवादी टीका, फ्रॉइड्वादी टीका आणि शेवटी रिचर्ड्स्संप्रदायी टीका. कल्पकतेने व कलात्मकतेने उपयोग केला, तर तिहींचाही उपयोग आहे; —आणि तरी यातील कोणती एक स्वयंपूर्ण आहे असे मात्र नव्हे! पण रूक्षपणे व यांत्रिकपणे उपयोग केल्यास तिहींकडून वाङ्मयास्वादाऐवजी वाङ्मयविच्छेद होणे मात्र शक्य आहे. ' कल्पक, सहृदय आणि मुळात संवेदनक्षम असलेल्या व्यक्तींच्या हाती गेल्यास ज्यांचा उपयोग मोठा आहे अशी हत्यारे ' एवढाच सर्व टीकापद्धतींचा अखेरचा अर्थ असतो, हे विसरून चालणार नाही.

जन्मजात सौंदर्यदृष्टीच्या संवेदनक्षम व सहृदय अभ्यासकांना आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासातील योग्य तो ' विवेक ' सांगण्याचा यत्न करणे एवढाच या ' टीकाविवेक ' ग्रंथाचा हेतू आहे. तो अल्पांशाने जरी फलद्रूप झाला, तरी या ग्रंथाचे कार्य झाले असे मी मानीन.

* * *

† या खेरीजही एक दोन टीकासंप्रदाय पाश्चात्य देशांत पुढे आले आहेत. कार्ल युंग यांच्या मनोविश्लेषणावर आणि मानवप्रकृतिशास्त्रावर (Cultural Anthropology वर) आधारलेली Myth Criticism, आणि ' अस्तित्ववादा '-सारख्या (Existentialism सारख्या) तत्त्वज्ञानावर आधारलेली नवतत्त्वज्ञानात्मक टीका, या त्यांपैकी प्रमुख होत. मराठी टीका अद्याप तिकडे वळलेली नसल्याने व प्रत्यक्ष साहित्यविचाराला त्यांचा उपयोग विशेष नसल्याने येथे त्यांचा विचार करण्याची आवश्यकता नाही.

पा. १५ अवतरणाआरंभी लेखक व ग्रंथ यांची नावे दिली आहेत. तथापि ज्या ग्रंथांच्या पृष्ठांकांचा निर्देश आहे तो ग्रंथ मॅथ्यू आर्नोल्ड् यांच्या व्याख्यानांचा व निबंधांचा मिळून संकलित आहे. त्याचे नाव आधीच्या पानावर आहे, त्याऐवजी 'Ibid P. 261' असा उल्लेख केला आहे.

पा. ३५ ट्वायनिंग् यांच्या भाषान्तरातील अवतरणही आधीच्या पानावर उल्लेखिलेल्या 'Everyman's Library' ने प्रसिद्ध केलेल्या 'Poetics' मधीलच आहे.

पा. ३६ टीपेतील अवतरण सेंट्स्बरि यांच्या ज्या ग्रंथातून घेतले आहे, त्याचे संपूर्ण नाव 'A Short History of French Literature' असे आहे. हे अवतरण या ग्रंथाच्या सहाव्या आवृत्तीच्या २७७ व्या पानावर आढळेल.

पा. ४३, ५० दान्ते : (Dante Alighieri 1265–1321) इटलीचा सर्वश्रेष्ठ कवी. दान्ते याने De Vulgari Eloquentia या अपूर्ण ग्रंथात तत्कालीन लोकभाषाविषयक प्रश्नांवर वास्तववादी दृष्टिकोणातून चर्चा केलेली आढळते. त्याचबरोबर 'रीति' विषयक प्रश्नांचीही कलात्मक दृष्टीने चर्चा केलेली आहे. या पुस्तकाची नावे एकाहून अधिक आढळतात. De Vulgari Eloquio असेही नाव आढळते. 'टीकाविवेक' च्या प्रकरण ४ मध्ये Eloquio ऐवजी Eloquis पडले आहे, तो मुद्रणदोष आहे.

पा. ६२ प्रो. अय्यर यांनी आपल्या 'A Handbook of Literary Criticism' या पुस्तकात पा. १६० वर हे अवतरण घेतलेले आढळते.

पा. ६५ ज्ञानेश्वरी : 'सटीप ज्ञानेश्वरी', बाळकृष्ण अनन्त भिडे, शके १८६२.

पा. ८४ येथे दिलेली मूल्यकल्पना व व्याख्या अर्बन् यांच्या 'Fundamentals of Ethics', P. 16 मधून घेतली आहे.

पा. ८७ 'The Story of My Experiments With Truth' (M. K. Gandhi) P. 504 : "The indescribable lustre of Truth a million times more intense than that of the Sun we daily see with our eyes"

पा. १०८ मुळात हे विधान मी इलियट् यांच्या 'Essays Ancient and Modern' या पुस्तकातून उद्धृत केले होते. तथापि उल्लेख तपासण्याच्या वेळी ते पुस्तक प्रयत्न करूनही उपलब्ध झाले नाही. मात्र, त्यानंतरच्या वाचनात हेच विधान प्रो. रेने वेलेक् यांनी आपल्या 'History of Modern Criticism' च्या चौथ्या खंडांत उद्धृत केलेले आढळले. [Rene Wellek : The Criticism of T. S. Eliot, the Sewanee Review, Summer 1956, P. 414]

पा. १२२ प्रो. आय्व्हॉर विंटर्स् यांची या पानावरील दोन्ही अवतरणे त्यांच्या 'The Function of Criticism' या ग्रंथाच्या पा. १२ मधील आहेत.

पा. १३९ गटेकृत शाकुन्तलप्रशंसा :

" Woud'st thou the young year's blossoms
and the fruits of its decline,
... .
Would'st thou the Earth and Heaven itself
in one sole name combine
I name thee O Shakuntala ! and all
at once is said. "

' **Sakuntala** ' : Das Gupta, P. vii (Quoted in his Introduction by Tagore)

पा. १४८, १४९ Wilhelm Meister : याचा जर्मन उच्चार ' विल्हेल्म् माइस्टर ' असा आहे.

पा. १५६ ' Anarchy of feeling ' Eliot, cited by R. V. Johnson in his ' Walter Pater ' P. 2

पा. १५७ " ... One who recounts his adventures... " Anatole France, cited by R. V. Johnson in his ' Walter Pater ', P. 9

पा. १६३ प्लेटोच्या प्रेमकल्पनेचा उल्लेख शेलेने स्वतःच्याच टीपांत केलेला नसून संपादक स्टॉपफर्ड ब्रुक् यांनी केलेला आहे.

स्टॉपफर्ड ब्रुक् यांच्या आवृत्तीतील शेवटच्या टीपांत ' This idea, many suggestions of which may be found in Plato ... ' असे म्हणून ' One passion in two hearts ' हे शब्द शेलेच्या कवितेतील म्हणून उद्धृत केले आहेत. वस्तुतः शेलेच्या कवितेत ' One passion in twin-hearts ' असे शब्द आढळतात. शेलेच्या ' एपिसायकिडिऑन् ' मधील पुढील ओळी पाहाव्या :

" Our breath shall intermix, ...
Our bosoms beat together ...
... ...
We shall become the same, we shall be one
Spirit in two frames ...
One passion in twin-hearts .. , "

पा. १८१ प्लेटो : " They utter unconsciously ... " : quoted by Aiyar in ' A Handbook of Literary criticism ', P. 140.

पा. १८४ शेले : या पानावरील शेलेची दोन्ही अवतरणे, ' Nineteenth Century Critical Essays ' (Defence of Poetry) P. 112 मधून घेतली आहेत.

पा. १८८ " उपयुक्ततेचा प्रान्त जेथे संपतो... "

रवीन्द्रनाथांची या अर्थाची वचने त्यांच्या ' What is Art ? ' या व्याख्यानात अनेक जागी आढळतील ' Lectures and Addresses ' P. 81, 93.

पा. १९५ " ... मानव प्राणी म्हणजे फाशीची शिक्षा झालेले ... " पेटर याने आपल्या ' Renaissance ' (पा. २५१) उद्धृत केलेले व्हिक्टर ह्यूगोचे वचन.

पा. १९६ " Art comes to you . . . " ' The Renaissance ' P. 252 Pater.

पा. १९६ " With this sense of the splendour . . . ' " The Renaissance ' P. 250.

पा. १९८ " The Renaissance in truth put forth . . . . " ' The Renaissance ', Preface, P. xiv

पा. २२१ Poetics, Part I, Section I, Aristotle.

पा. २२३ Romanticism P. 15, Abercrombie

पा. २४२ राजवाडे, लेखसंग्रह : ' कादंबरी ' पा. २८५

पा. २६६ आणि २८४ ' The Writings of Ralph Waldo Emerson, ' P. 419

पा. २८७ वर्ड्स्वर्थ् ' Written in early Spring '

" And much it grieved my heart to think
What Man has made of Man "

पा. २८९ रेनेः शातोब्रियाँ या फ्रेंच सौंदर्यवाद्याच्या आत्मचरित्रात्मक कादंबरीचा नायक. आन्द्रे मोर्वा म्हणतो. " .... Rene's sadness was his own.... Rene does not imitate Werther — but he finds in the very range of his misfortunes a strange matter for pride, ' a twofold sense of pleasure and melancholy '...." (' Chateaubriand, ' P. 78, Andre Maurois.)

पा. २९० Pindar quoted by Babbitt in ' Romantic Melancholy' (American Critical Essays, P. 298).

पा. ३०२ शेले याच्या प्रख्यात ' Defence of Poetry ' या निबंधाच्या शेवटचे वाक्य मुळात पुढीलप्रमाणे आहे :

" Poets are the unacknowledged legislators of the world. "

पा. ३१५ रेनाँ : (Ernest Renan) १८२३–१८९२. फ्रेंच इतिहासकार आणि साहित्यिक : Origines du Christianisme ' हा त्याचा प्रमुख ग्रंथ होय.

पा. ३४४ Declass : मूळ फ्रेंच शब्द ' Declasse '.

पा. ३५० कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह : ' रागिणी आणि तिची भावंडे ', पा. ५४८

पा. ३५० ' Documents of Modern Literary Realism ', P. 247.

पा. ३९२ स्तेन्धॉलू (Henri Beyle) १७८३–१८४२ फ्रेंच कादंबरीकार, टीकाकार आणि विचारवंत

पा. ४४२ " Only the soul of a philosopher . . . . " Dialogues of Plato ', Jowett, P. 253.

पा. ४४७ " Where other poets fled the field . . . . " Lawrence Durrell, ' Key to Modern Poetry ', P. 116.

* * *

संदर्भानुसार प्रतिशब्द

Abstract अमूर्त ८५, ३७३, ३७५, ३८५
Action बाह्यघटना २९७
Aesthetic कलास्वरूपशास्त्रीय ६३
Aestheticism कलावाद २११
Aesthetics कलास्वरूपमीमांसा १०
कलास्वरूपशास्त्र १२४
Allegory दीर्घरूपक २५३
Amateur अतज्ज्ञ ४६२
Amateur evaluation जुजबी मूल्यमापन ४६१
Amateurish जुजबी ३७३
Anachronism कालविसंवाद १७७
Anagnorisis अभिज्ञान ६०
प्रत्यभिज्ञान ६४
Antithesis दुसरा पक्ष २२६
Application विनियोग १३६
Applied criticism ग्रंथावरील टीका ५
विशिष्ट काव्यचर्चा १३६
शास्त्रविनियोगात्मक चर्चा १३६, १३७
Approaches दृष्टिकोण २४६
Archaeology प्राचीनकलाविज्ञान १४०
Archetypes मूलवस्तू ४४१
Artifact कलावस्तू ४६२
Austerity 'ऑस्टेरिटि' कडकपणा २३९, विरक्ति २४१
Automatic thinking स्वयंचलित विचारप्रवाह ४३०
Autonomy स्वराज्य २०७
Biographical Criticism चरित्राधारित संदर्भमीमांसा २५४
Bohemianism स्वैरतावाद २११
Broadcasting ध्वनिप्रसार १०२
Burlesque बर्लेस्क् अत्युक्तिपूर्ण विडंबन १४६
Case law आधारभूत निवाडे २०७
Casual जुजबी ६०

Categor कोटी २२८
Catharsis पावकपरिणाम ६७
भावविरेचन ६२, ८९
भावविरेचनतत्त्व २०
विरेचन ३५
शोधन ३५
Catholicity (वाङ्मयीन) उदारता २८
(वाङ्मयीन) समावेशकता
Classic अमर (ग्रन्थ) ९५
काळाच्या भट्टीत तावून सुलाखून निघालेले ९६
प्रथमश्रेणीचे ९६
निर्विवादपणे श्रेष्ठ दर्जाचे ९६
Classical आदर्शवादी २३६
श्रेष्ठ ४६
Classicism अभिजातसंप्रदाय १९०
आदर्शवाद ५७, २३८
पूर्वादर्शवाद ४००
Classics प्राचीन आदर्श ३५७
प्राचीन विद्या २०१
Classicist अभिजात आदर्शांचा भोक्ता ७७
Clearest aperture सर्वांत स्वच्छ द्वार ४४०
Code नियमावली २०७
Coincidence योगायोग ६१
Colourfulness ढंग ३७
Comedy हास्यप्रधान नाटक ३५
Commentary टिप्पणी ५
Communion तद्रूपता ३०२, ३०३
Compression मिताक्षरी शैली ४१८
सूत्रमयता ४१८
Concrete प्रत्यक्ष ३३६
Concreteness मूर्तता २५७
Conflict कलह ३३७
Connoisseur भोक्ता, दर्दी १९८
Constitutional प्रकृतिजन्य

Construction रचना ४३१
Constructive रचनात्मक ३४३
Contemplation ध्यानस्थ वृत्ती १४१
सामीप्यभाव २५१
Contemplative (imagination) आकलनात्मक (कल्पनाशक्ती) ३४३
Contemporary विशिष्टकालीन ३९६
Correspondence सादृश्य १४१
Craft कसब ११०
Creative काव्यात्म १३७, १४४, १५१, १६५
नवनिर्माणक १३८
निर्माणक १५१, १५५, २०९
Creative biography काव्यात्म चरित्र १५१
Creative criticism काव्यात्म टीका १३५, १५१
काव्यरूप टीका २९
निर्माणक टीका २९
Creative evolution नवनिर्मितियुक्त उत्क्रांती २९
Critical आणीबाणीचा
Ctitical timidity टीकाक्षेत्रीय भीरुता १०१
Criticism proper प्रत्यक्ष टीका ३२
Crudeness ओबडधोबडपणा ३७५
Curious Paradox (जीवनातील) विचित्र क्रम ३१५
Cynical निष्ठाविहीन
श्रद्धाशून्य ४१९
Dadaism 'दादावाद' ४२६
मनःपूततावाद ४२६
Dark night of the soul आध्यात्मिक काळरात्र ३०३
Decadence उत्तरावस्था १९८
पक्व (अवस्था) १९८
पोक्त (अवस्था) १९८
विदुळणे ४०६
क्षीणत्व ४१५
Decadent उतारवयाचा १९७
क्षीण १९७
De-class वर्गातीत ३४४ (फ्रेंच Declasse)

Deductive नियमानुसारी १८
Dialectic विरोधविकासक्रम १९९
Didactic तात्त्विक २५७
बोधप्रधान ४३०
Didacticism वास्तववाद ३९३
Direct सरळ
Direct vision साक्षात्कार ४५१
Discipline शिक्षण १२४
Disgust उद्वेग ४१३
Disillusion भ्रमनिरास ४१३
Disillusionment भ्रमनिरास ३१२
Dogmatism ठोकळपणा ४७१
Elusive अचपळ २२३
Emotional intoxication भावनात्मक बेहोशी ३०३
Enthousiasmos (एक प्रकारचा) दैवी संचार १८१
Epic objectivity महाकाव्यान्तर्गत वस्तुनिष्ठता ३९९
Eros कामदेव ४४२
Error भूल ६२
Exclusion अनध्ययन ४८०
Exact science अपरिवर्तनीय नियमांचे शास्त्र २८
Exoticism अनोखेपणा १९०
Explain away झाकून टाकणे, समर्थन करणे ४४८
Eternal flux क्षणभंगवाद १९६
Factual तपशीलाचा ३३६
False communications खोटी पूजने २९६
Finished product पूर्णवस्तू २२१
First hand फर्स्ट हॅण्ड समक्षासमक्ष ३४४
Forlornness एकलेपणा ३०४
पोरकेपणा ३०४
Form आकार ३५८
प्रकार ७१
बाह्य आकार ७२
वाङ्मयप्रकार ७१
साहित्यप्रकार २१३

Formal आकृतिनिष्ठ ७७
Formal beauty आकृतिसौंदर्य ६४
Formal criticism आकारमीमांसा ४६२
आकृतिप्रधान समीक्षा ७३
आकृतिसमीक्षा ७२
आकाराभ्यासी (टीका) ४६४
Formalist आकारनिष्ठ ४६४
Forms of imitation वाङ्मयप्रकार ११३, ११४
Free play of emotions भावनांचा स्वैर विलास २८७
Free verse मुक्तपद्य ४७६
Glimpse अस्फुटदर्शन ४४०
त्रुटित दर्शन ४४७
Grand style भव्य शैली ११५
Great action श्रेष्ठ प्रतीच्या घटना ११५
Hamartia दुर्दैवी प्रमाद ४०३
Hamartia भूल ६२
क्षम्य पण घातुक प्रमाद ४०
Harmony संगती ४२९
Higher synthesis उच्चतर पूर्णता, संश्लेषण ७६
Ideal आदर्श २३४
Idealisation आदर्शीकरण २४१
Imagination कल्पनाशक्ती १२९
प्रतिभा १२६, १२७
प्रातिभज्ञान १२९
Imaginative कल्पकताप्रधान १३८, ४५७
प्रतिभायुक्त १३८
Imaginative sympathy कल्पक तद्रूपता १६५
कल्पक सहानुभूती २९
Imagism प्रतिमावादी प्रवृत्ती ४१३
Imitation अनुकृती ५९
चित्रण ६२
जीवनचित्रण ८९
Imitation theory अनुकृति-सिद्धान्त ३६
Impersonal आत्मनिरपेक्ष ३९३, व्यक्तिनिरपेक्ष २३७

Impersonality तटस्थचित्रण
(The) Impossible she आदर्श स्त्री, ध्येयसृष्टीतील स्त्री २८९
Impressionistic संस्कारचित्रणात्मक ८२, १२८
संस्कारप्रधान ४५८
संस्कारानुगामी ७८
Indirect तिरकस ४१४
Inductive अवलोकननिष्ठ १८, २०, २०९
शास्त्रीय १०
Infatuation विकृत वेड २०३
Inglorious लांच्छनास्पद १३
Inner intention आंतरिक अर्थ १४३
Instrumental values साधनरूप मूल्ये ८५
Intoxication बेहोशी ३०३
Intrinsic values अंतिम मूल्ये ८५ (स्वभावगत मूल्ये)
Intuition अंतःप्रतीती १२७
सत्यसाक्षात्कार १२७
Irony कर्मविपर्यास ६७
घटनातील वैचित्र्य ३३४
दुर्विलास ६७
दैवदुर्विलास ६७
विपरीतता ३३३, ३३७
Irony of life जीवनातील विपरीतता ६०
संसार-वैचित्र्य ६१
Irregular beauty विषम सौंदर्य ५२
Irreverence नास्तिक्य २००
Judicial निर्णायक ८२
नियमनिष्ठ ७८
नियमानुसारी ९०
पुस्तकी ९०
Jurisprudence कायद्याचे तत्त्वज्ञान ११
Kalos सुंदर ८७
Katharsis विरेचन ३९
Kulturgeschichte (जर्मन) सांस्कृतिक इतिहास ४६३

Latest आधुनिकतम
Law of life जीविताचा नियम ६३
Legitimate field खरे क्षेत्र १७६
Libido sentiendi भावनार्तता ३१५
Linguistic trend भाषिक प्रवाह ४६४
Literary form साहित्याचा आकार २१३
Literary scepticism वांङ्मयीन व्यामोह २५
Logic न्याय ६०
Logic of events दैवी सूत्र ६६
Logic of life कर्मविपाक ६०
जीवितनियम ६३
तर्कसूत्र ६८
Logical inevitability कर्मसूत्र ६७
Logical necessity घटनांच्या प्रेरणेतील आणि प्रतिक्रियेतील सुसंगती ६६
Lust for knowledge विज्ञानवासना ३१५
Magnanimity दिलदारपणा १८२
Man in action क्रियामग्न मानव ३४
Metaphysical anguish खोल आध्यात्मिक यातना १९४
Mimesis प्रतिकृती ३४ (अनुकृति)
Morbidity विकृती १९८
Mood मनःस्थिती ७५
Mystic आध्यात्मिक १६३
Mysticism गूढवाद २१४
Mystery रहस्य ३३७
Naked truth विवस्त्र सत्य ३३१
Narrower sense संकुचित अर्थ १२९
Naturalism शास्त्रीय वास्तववाद ४२३
Negative ऋण ८४, २२३, ३८७
Neo-classicism संकुचित आदर्शवाद ५३
Neo-classicists उत्तरकालीन अभिजातवादी ४६
Neo-platonism नवप्लेटोवाद ४४३
Neo-platonists नवप्लेटोसांप्रदायिक ४८
News-story वृत्तपत्रातील कथा ३३० (वार्ताकथा)

Nihilism शून्यवाद ११५
Normal स्वाभाविक २०२
Objective वस्तुनिष्ठ ७५, ७७, २३६, २३७
Objetive construct वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान ४७०
Objective correlative वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान ४६९
Objectivity अलिप्तत्व, ३९९,
अलिप्त वृत्ती १११
वस्तुनिष्ठ दृष्टी २३७
वस्तुनिष्ठता ३४१, ३५२
वस्तुनिष्ठा ४२९
Oblique व्यंग्य ४६६
Oblique hint वक्रसूचना ४५२
Odd jealousy विचित्र मत्सर २२७
On the sublime उदात्ततेविषयीचा ४८
Ordeal कठीण कसोटी
दिव्य २५६
Originality नावीन्य २७५
Pedantic नियमनिष्ठ ४६१
पुस्तकी ४६१
Parody विडंबनात्मक अनुकृती १४६
Passion उत्कट मनोविकार १९५
Pastiche वैशिष्ट्यानुकृती १४६
Peculiar विशिष्ट ३८
Pedantic पुस्तकी
Perception संवेदना १२९
Period term कालनिष्ठ अर्थाची संज्ञा ३९६,३९७
Peripetia, Peripeteia कर्मविपर्यास ६०
विपरीत कर्मविपाक ६२, ६४
विपरीत परिणाम ६०, ६२
Phenomenon चमत्कार (विशेष घटना) २१३
Philistines पोटभरू (लोक)
सामाजिक प्रतिष्ठा हे एकच मूल्य मानणारे लोक २८६
बाजारी जग ३०४
Philology व्युत्पत्तिशास्त्र १२५

पाडी ग्रंथ संग्रहालय, दापो. रत्नागिरी
अनुक्रम..... दि. .....
क्रमांक..... बी. दि. .....

Philosophic problem of loneliness — एकाकीपणाचा आध्यात्मिक प्रश्न ३१०
Puritanism — कडक नीतिवाद १८१
Pornographic — कामुक १८६
Plot — संविधानक ५६
Posing — उसने बळ ३०६
Positive — घन ८४, २२३, ३८७
Precarious — नाजूक १७०
Primitive — अनार्य
असंस्कृत
Prestige — श्रेष्ठ पदवी ९८
Prince of critics — टीकासम्राट २५
Profoundly conceived plans of action — दीर्घ कल्पित योजनांनी भरलेली संविधानके
Provinciality — प्रादेशिकता ५०
Psycho–therapy — मानसोपचार ४६६
Purple patch — कृत्रिम नटवा भाग ४६
Realism — वस्तुस्वरूपवाद ३७१
वास्तवचित्रण १४१
वास्तववाद २१४
Realism of presentation — चित्रणातील वास्तववाद ३५०
Realism of representation — मांडणीचा वास्तववाद ३४७
Relevant — प्रस्तुत २१
Reportage — वार्तातंत्र ३३०
Reportage — वार्तासदृशत्व ३३०
Repose — निर्वृत मुद्रा १११
निर्वृतता २०८
निश्चल बैठक १०८
Reverie — स्वप्नाळूपणा २९७
Reversal — पलट ६५
विपरीत गती ६५
Rhetoric — काव्यरचनानियम २९
वक्तृत्वकला ३३
Rhythm — लय ३२४

Ring झंकार ४५२
Romantic सौंदर्यवादी २३६, ४१४
Romantic melancholy गूढ खिन्नता २२९
सौंदर्यपूजनानंतरचा भ्रमनिरास ३०३
Romantic revival सौंदर्यवादी पुनरुत्थान ४७
Romanticism सौंदर्यवाद ४६, ७७, २११, २१४
Roughly स्थूलमानाने
Satanism पापी प्रवृत्ती १९३
Scripture धर्मग्रंथ ३८८
Second hand उसने २३०
Secondhand experience उसना अनुभव
Selective principle निवडीचे तत्त्व २४१
Self-discipline तपस्या ४४५
Self-portrait स्वतःचे चित्र २९०
Semantic criticism पदमीमांसा २१२
Semantics शब्दशक्तिवादी टीका ४६४
शब्दार्थशास्त्र १२५
शब्दशक्तिशास्त्र ४६५
Sensation for sensation's sake संवेदनेकरिता संवेदना १९२
Sensitive कोमल ७१
Sentimental ठरीव सुखदुःखे रंगविणारी ३२९
Severity अलिप्तता ११६
Sham religion झूटा धर्म ३१६
Significance अर्थ ३५७
अर्थवत्ता १२७
संगती ४३४
स्वारस्य १४२
Significant अर्थयुक्त ४२९
Sincere प्रांजल ३०४
प्रामाणिक ३०४
Sincerity कलात्मक सचोटी ७६
Sincerity भावनात्मक सचोटी ३१७
भावनाप्रामाण्य २८६
सचोटी १८८, ३०४

Special pleading जादा वकिली १२
Specialization विशिष्टाध्ययन १२५
Spiritual athlete आध्यात्मिक मल्ल ३११
Spiritual crisis आध्यात्मिक आणीबाणी ३०३
Spiritual sterility आध्यात्मिक वांझपणा ४१६
Strangeness in truth वास्तवातील चमत्कृतिमयता ३३०
Strenuousness कष्ट आणि तपस्या ३११
Sturm und Drang (जर्मन वाङ्मयातील) वादळाचा काळ ४७
Subjective आत्मनिष्ठ ७५, ७७, २३६
Subjective attitude आत्मनिष्ठ भूमिका २७७
Subjectivity आत्मनिष्ठा ४६८
Sublimity उदात्तता ८९
Superman स्थितप्रज्ञ २०१
Surrealism अतिवास्तववाद ४२७
Symbolist प्रतीकदर्शी १९३
प्रतीकवादी ४१३
Symbolism प्रतीकवाद ४२३
Technical तंत्रनिष्ठ ७८
Technical perfection कलात्मक निर्दोषता १९७
Temporary तात्पुरते ३९७
Text संहिता ४७०
Theorist शास्त्रकार
Theory शास्त्र १३६
Thesis पक्ष
Three Unities स्थल, काल आणि संविधानक यांची एकविधता २४
Tips सूचना ४६
(Traditional) cleavage विषमता व विभागणी १२२
Tragedy of error भ्रांतिकृत दुःखान्त ६२
Tragic character दुःखपर्यवसायी स्वभाव ४०३
Tragic error दुःखपर्यवसायी प्रमाद ६३
Tragic wonder शोकजन्य भयचकितता ६२
भीतिमिश्र आश्चर्य ६२
Transcendental शब्दातीत २५२
Type नमुना ४००

Understanding आकलन २१०
कल्पक सहानुभव २१०
Understatements उनोक्ती १६६
Unifying principle केंद्रबिंदू १८५
गुंफणीचे तत्त्व २४१
Uniqueness (कलेची) अपूर्ववस्तूनिर्माणक्षमता २३
अपूर्ववस्तुनिर्मिती २३
वैलक्षण्य २७९, २९६
Unitive तादात्म्यपर २५२
Unity एकसूत्रता ४६, ७३
एकसूत्रीपणा २९
परिणामैक्य ११३
Universality सार्वकालीनता ६१, सार्वत्रिकता ६१
Unsophisticated खेडवळ
Valid कायदेशीर ९६
Verisimilitude प्रत्यक्षसदृशता ३७३
प्रत्यक्षसदृशता ३५२
प्रत्यक्षीकरण ३३३, ३३९
Vernacular देशभाषा ५१
Virtue मनःसामर्थ्य १८२
Vision अपार्थिव दृश्य साक्षात्कार २५४
Wise passiveness विवेकशील निष्क्रियता ३११
'Worthwhile पणा' मूल्य १२७
Writer's commitment लेखकाची निष्ठा १७५
Yearning तगमग २८४
तळमळ ३१७
व्याकुळता २६१
Yonder परलोक ४४३

संदर्भग्रंथसूची

ABERCROMBIE, Lascelles. Principles of Literary Criticism. Bombay. Vora & Co. Publishers Private Ltd. 1958.

ABERCROMBIE, Lascelles. Romanticism. London. Martin Secker. 1927.

AIYAR, R. Sadasiva. Handbook of Literary Criticism. Bombay. Popular Book Depot. 1957.

ALEXANDER, S. Beauty and Other Forms of Value. London. Macmillan. 1933.

ARISTOTLE. Poetics, London. J. M. Dent & Sons Ltd. 1934. Everyman's Library.

ARMSTRONG, A. H. Plotinus. London. George Allen & Unwin Ltd. 1953. (Ethical and Religious Classics of East and West. 10.)

ARNOLD, MATHEW. Lectures and Essays in Criticism. Ed. by R. H. Super, Michigan. University of Michigan Press. 1962.

AUROBINDO. Foundations of Indian Culture. Pondicherry. Aurobindo Ashram. 1959.

AUROBINDO. Future Poetry. Pondicherry. Aurobindo Ashram. 1953.

AUROBINDO. Eight Upanishads. Pondicherry. Aurobindo Ashram. 1953.

AUROBINDO. Human Cycle. Pondicherry. Aurobindo Ashram 1949.

AUROBINDO. Hymns to the Sacred Fire. Pondicherry. Aurobindo Ashram. 1952.

AUROBINDO Letters of Sri : On Poetry and Literature. 3rd Sr. Bombay. Sri Aurobindo. Circle.1949.

B. N. Pseudo. Witness (Chetana. July 1963. P. 157.)

BARZUN, Jacques. Classic, Romantic and Modern. London. Martin Secker & Warburg Ltd. 1962.

BECKER, George J. Ed. Documents of Modern Literary Realism. Princeton, New Jersey. Princeton University Press. 1963.

BECKSON, Karl. Ed. Great Theories in Literary Criticism. New York. Noonday Press. 1963. (Noonday, Paperback 241).

BELL, Clive. Art. London. Arrow Books Ltd. 1961. (Grey Arrow. G. 68.)

BOSANQUET, Bernard. History of Aesthetic. London. George Allen & Unwin Ltd. Edn. 2. 1956.

BOSANQUET, Bernard. Three Lectures on Aesthetic London. Macmillan & Co. 1915.

BRADLEY, A. C. Oxford Lectures on Poetry. London. Macmillan & Co. Ltd. Edn. 2. 1962 (Paperback 15).

BRANDES, George. Main Currents in Nineteenth Century Literature. Vol. IV. Naturalism in England. London. William Heinemann: 1905.

BRANDES, George. William Shakespeare. London. William Heinemann. 1911.

BROWNE, Edward G. Literary History of Persia from the Earliest Times Until Firdousi. London. T. Fisher Unwin. 1909

BURDETT, Osbert. William Blake. London. Macmillan. 1926. (English Men of Letter Series).

BUTCHER, S. H. Ed. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with Critical Text and Translation of Poetics. New York. Dover Publication, Inc. Edn. 4. 1951. (Dover Paperbound. T. 42).

CARRITT, E. F. Ed. Philosophies of Beauty : from Socrates to Robert Bridges. Oxford. Oxford University Press, 1962.

CARRITT, E. F. Theory of Beauty. London. Methuen & Co. Ltd. Edn. 4. 1931.

CARPENTER, Edward. Teachings of the Upanishads : being the substance of two lectures to popular audiences. London. George Allen & Unwin Ltd. 1922.

CAUDWELL, Christopher. Illusion and Reality : Study of the Sources of Poetry. London, Lawrence & Wishart. 1950.

CAZAMIAN, L. History of French Literature. London. Oxford University Press. 1960. (Oxford Paperbacks 3).

CECILY, Mackworth. Ed. Mirror for French Poetry. 1840–1940 London. George Routledge & Sons. 1947.

COE, Richard N. Ionesco. Edinburgh. Oliver and Boyd. 1961.

COLERIDGE, Samuel T. Biographia Literaria. London. G. Bell & Sons. 1898.

COLERIDGE, S. Literary Criticism with an Introduction by J. W. Mackail. London. Humphrey Milford. 1931.

COLLINGWOOD, R. G. Principles of Art. Oxford. Oxford University Press. 1963. (Oxford Paperbacks. 62.)

COOMARSWAMI, Anand K. Christian and Oriental Philosophy of Art. New York, Dover Publications. 1956.

DIACHES, David. Critical Approaches to Literature. London. Longmans, Green and Co. Ltd. 1963.

DURRELL, Lawrence. Key to Modern Poetry. Calcutta. Rupa and Co. 1961.

EDMAN, Irwin. Atrs and the Man : A Short Introduction to Aesthetics. New York. New American Library of World Literature Inc. 1951. (Mentor Book. 40.).

ELIOT, T. S. Essays Ancient and Modern. Harcourt. 1936.

ELIOT, T. S. Points of View. London. Faber and Faber Ltd. 1951

ELIOT, T. S. Selected Prose Ed. by John Hayward. Harmondsworth, Hiddlesex, Penguin Books Ltd. 1963. (Pergejrine Book 1963).

EMERSON, Ralph waldo. The Complete Essays and Other Writings of R. W. Emerson. Modern Library 1950

FLEXNER, James Thomas. Pocket History of American Painting New York. Pocket Books, Inc. 1956.

FOERSTER, Norman. Ed. American Critical Essays, 19th and 20th Centuries. Oxford. Oxford University Press. 1930 (World's Classics. 354).

GANDHI, M. K. Autobiography or Story of My Experiments with Truth translated from original in Gujarati by Mahadev Desai. Ahmedabad. Navajivan Publishing House 1956 Edn.2.

GAUNT, William. Aesthetic Adventure. Harmondsworth, Middlesex. Penguin Books Ltd. 1957. (Pelican Books A 386)

GAUNT, William. Observer's Book of Painting & Graphic Art. London. Frederick Waren & Co. Ltd. 1961. (Observer's Pocket Series, 26).

GEBHARD Patricia. New Criticism as an Aesthetic Theory (Western Humanities Review : Vol. 17. 1963. 155–160).

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Conversations of...with Eckermann tr. by John Oxenford ed. by J. K. Moorhead. London. J. M. Dent & Sons Ltd. 1930. (Everyman's Library.)

GOETHE, Wilhelm Meister tr. by Thomas Carlyle. Chapman & Hall. 1824.

GUPTA NOLINI KANTA. (Aurobindo Mandir Annual. Vol 6 1947. P. 57.)

GUPTA, SUBIR KANTA. On Surrealism. (Vishva Bharati Quarterly. Vol. 29. No. 1. 1963–64.)

HELPS, Arthur. Helps' Essays.

HORACE. Ars Poetica. ARISTOTLE. Poetics tr. by Thomas Twining. London. J. M. Dent & Sons. 1943.

HOUSE, Humphry. Aristotle's Poetics : A Course of Eight Lectures by rev. Colin Hardie. London. Rupert Hart–Davis. 1956.

HUXLEY, Aldous. Perennial Philosophy. London. Collins. 1961. (Fontana Books, 273 R).

HYNES, Samuel. (Abstracts of English Studies. Vol 7 No. 8 Oct. 1964: 421.)

INGE., William Ralph. Philosophy of Plotinus : Gilford Lectures of St. Andrews 1917–18. London. Longmans Green & Co. 1948. 3rd Edn. Vols 1–2.

JOHNSON, R. V. Walter Pater : Study of His Critical Outlook and Achievement. Victoria. Melbourne University Press. 1961.

JONES, Edmond D. Ed. English Critical Essays 19th Century. Oxford. Oxford University Press. 1916. (World's Classics).

KABIR. One Hundred Poems tr. by Rabindranath Tagore. London. Macmillan & Co. Indian Edn. 1923.

KASTNER, L. E. and ATKINS, Henry Gibson. Short History of French Literature from the Origins to the Present Day. London. Blackie and Son Ltd. 1925.

KULSRESHTA, Mahendra (Editor). Tagore Centenary Volume. Hoshiarpur Vishveshwarananda Institute. 1961.

KUMAR SHIV K. Bergson and the Stream of Consciousness Novel. London. Blackie & Son Limited. 1962.

LAWRENCE, D. H. Selected Essays. Harmondsworth, Middlesex. Penguin Books Ltd. 1950. (Penguin Books, 753).

LEAVIS, F. R. For Continuity. Heffer. 1933.

LEAVIS, F. R. New Bearings in English Poetry : Study of Contemporary Situation. Harmondsworth, Middlesex. Penguin Books Ltd. 1963. (Peregrine Books. Y 26).

LEGOUIS, Emile and Cazamian Louis. History of French Literature. London. J. M. Dent and Sons Ltd. 1947.

LEWIS, C. S. Experiment in Criticism. Cambridge. Cambridge University Press. 1961.

LUCAS, F. L. Tragedy : Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics. London. Hogarth Press. 1961.

LUKACS, Georg. The Meaning of Contemporary Realism. trans. from German by John and Necke Mander. London. Merlin Press. 1962.

MACKENZIE, Donald A. The Worlds Heritage. 1928.

MACKWORTH, Cecily (Editor). A Mirror for French Poetry. London. George Routledge & Sons. 1947.

MAETERLINCK, Maurice. Centenary of ... Brussels. Ministry of Foreign Affairs and External Trade. 1962. (Memo From Belgium. 13).

MAETERLINCK, Treasure of the Humble tr. by Alfred Sutro. London. George Allen & Co. Ltd. 1913.

MARDHEKAR, B. S. Arts and Man : Lectures & Essays. Bombay. Popular Book Depot. 1960.

MASON, Germaine. Concise Survey of French Literature. Paterson. New Jersey. Littlefield, Adams & Co. 1962. (New Students Outline Series. I41).

MAUROIS, Andre. Chataubriand. London. Jonathan Cope Ltd. 1938. Trans. Vera Fraser.

NANDAKUMAR, Prema Study of ' Savitri '. Pondicherry. Sri. Aurobindo Ashram. 1962.

NIETZSCHE, Friedrick. Thus Spake Zarathustra tr. by Thomas Common. New York. Moderu Library. 1905.

OMAR KHAYYAM. Rubayat tr. by Edward Fitzgerald.

PANDEY, Kanti Chndnra. Comparative Aesthetics. Varanasi. Chowkhamba Sanskrit Series Office. Vol. 1. Edn. 2. 1959; Vol. 2. 1956.

PATER, Walter. Renaissance : Studies in Art and Poetry. London. Macmillan & Co. Ltd. 1913.

RANADE, R. D. Pathway to God in Hindi Literature. Sangli, Adhatma Vidya Mandir 1954

PENOYRE, John and RYAN Michael. Observer's Book of Architecture : describing and indexing development of building in Britain from Saxon times to the present day. London. Frederick Waren & Co. Ltd. 1961. (Observer's Pocket Series 13.).

PLATO, Dialogues of ... tr. by B. Jowett. New York. Random House. 1937.

PRIESTLEY, J. B. Literature and Western Man. London. Mercury Books. 1962. (Mercury Books 31).

PURANI, A. B. Aurobindo's Savitri : An Approach and a Study. Anand. Aurobindo Karyalaya. 1952.

READ, Herbert. Collected Essays in Literary Criticism. London Faber & Faber. 1938.

RICHARDS, I. A. Practical Criticism : Study of Literary Judgement. London. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1960.

RICHARDS, I. A. Principles of Literary Criticism. London. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1961. (Routledge Paperbacks).

RUSKIN, John. Lectures on Art : Delivered before the University of Oxford in Hilary Term, 1870. London. George Allen & Sons. 1910.

RUSKIN, John. Modern Painters. London. J. M. Dent & Co. Vols. 1–2.

SAINTSBURY, George. History of Criticism and Literary Taste in Europe : From the Earliest Texts to the Present Day. Edinburgh. William Blackwood & Sons, Ltd. 1961. Vols 1 & 3.

SAINTSBURY, George. Short History of French Literature. Oxford. Edn. 6. 1901.

SCOTT-JAMES, R. A. Making of Literature : Some Principles of Criticism Examined in the Light of Ancient and Modern Poetry. London. Martin Secker. 1932.

SEN, Sukumar. History of Bengali Literature. New Delhi: Sahitya Akademi. 1960.

SETHNA, K. D. Sri Aurobindo – A New Age of Mystical Poetry. (Aurobindo Circle. 2nd Number. 1946. 42–89).

SHAKESPEARE, William. Julius Caesar.

SHELLEY. Poems of ..... ed. by Stopford A. Brooke. London. Macmillan and Co. 1922.

SHIPLEY, Joseph T. Ed. Dictionary of World Literature. Paterson, New Jersey. Littlefield, Adams & Co. 1962. (New Students Outline Series. 135).

STACE, W. T. The Philosophy of Hegel. New York. Dover Publications. 1955.

TAGORE, Rabindranath. Lectures & Addresses. ed. by Anthony X. Soares. London. Macmillan and Co. Limited. 1928.

THOMAS, Henry and Thomas Dana Lee. Living Biographies of Great Painters. London. W. H. Allen. 1959.

TYMMS, Ralph. German Romantic Literature. London Methuen & Co. 1955

UNDERHILL, Evelyn. Mysticism : Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness. London. Methuen & Co. Ltd. Edn. 12. 1952.

URBAN, W. M. Beyond Realism and Idealism. London. Allan & Unwin Ltd. 1949.

URBAN, W. M. Fundamentals of Ethics. New York. Henry Holt & Co. 1947.

WARD, A. C. Twentieth-Century Literature 1901–1650. London. English Language Book Society & Mathuen & Co. Ltd. 1963. (English Library Series)

WELLEK, Rene'. Concepts of Criticism ed. by Stephan G. Nichols, Jr. New Haven. Yale University Press. 1963. (Yale Paperbound, 86).

WELLEK, Rene'. Criticism of T. S. Eliot. (Sewanee Review. Vol. 64, 1956, 398–443).

WELLEK, Rene' and Warren Austin. Theory of Literature. Hatmondsworth, Middlesex. Penguin Books Ltd. 1963. (Peregrine Book. Y 28).

WHITMAN, Walt. Leaves of Grass : Comprising all the Poems Written by Walt Whitman following the arrangement of the edn. of 1891–2. New York. Modern Library.

WINCHESTER, C. T. Principles of Literary Criticism. New York. Macmillan & Co. 1950.

WINTERS, Yvor. Function of Criticism : Problems and Exercises. London. Routledge and Kegan Paul. 1962.

YAMUNACHARYA, M. Ramanuja's Teachings in His Own Words. Bombay. Bharatiya Vidya Bhavan. 1963. (Bhavan's Book University. 111).

लिदास. मेघदूत.

कालिदास. शाकुंतल.

कुलकर्णी, वा. ल. वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन. मुंबई. मुंबई मराठी साहित्य संघ. आ. २. १९५०.

केतकर, श्रीधर व्यंकटेश. महाराष्ट्रीयांचे काव्यपरीक्षण अथवा महाराष्ट्रीय वाङ्मयाभिरूचीच्या इतिहासातील एक प्रकरण. विभाग पहिला. ब्रिटिश सत्तेपूर्वीचा काल. पुणे. व्हीनस प्रकाशन. आ. २. १९६४.

कोल्हटकर, श्रीपाद कृष्ण. लेखसंग्रह. संपा. विष्णु सखाराम खांडेकर इत्यांदी. मुबई. गं. दे. खानोलकर.

खानोलकर, गं. दे. संपा. अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक मुबई. भारत गौरव ग्रंथमाला. १९३१.

घाटे, विठ्ठलराव. काही म्हातारे व एक म्हातारी. मुंबई. स्वस्तिक पब्लिशिंग हाऊस. १९३९. रविकिरण मंडळ २९

जोग, रा. श्री. अर्वाचीन मराठी काव्य : केशवसुत आणि नंतर. मुंबई रा. ग. देसाई १९४६.

जोग, रा. श्री. केशवसुत : काव्यदर्शन. मुंबई. केशव भिकाजी ढवळे. १९४७.

जोशी, वा. म. रागिणी. संपा. वि. स. खांडेकर. पुणे. रा. ज. देशमुख.

ठाकूर, रवीन्द्रनाथ. प्राचीन साहित्य. भाषां. रामचंद्र बळवंत आठवले. सातारा. शिवराम गोविंद भावे. १९३४.

तांबे, भास्कर रामचद्र. कला आणि नीती.

तांबे, भास्कर रामचंद्र. समग्र कविता. संपा. माधव त्रिंबक पटवर्धन. पुणे. एन्. के. पब्लिशिंग हाऊस. आ. २. १९३९.

देशपांडे, अच्युत नारायण. आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, पुणे, व्हीनस प्रकाशन. भाग १. १८७४ ते १९२०. १९५४. भाग २. १९२० ते १९५०. १९५.

देशपांडे, कुसुमावतीबाई. पासंग. मुंबई. मौज प्रकाशन गृह. आ. २. १९६१.

देशपांडे, कुसुमावती. मराठी कादंबरी : पहिले शतक १८५० १९५०. मुंबई.

भालेराव, अ. ना. भाग १... १९५३ भाग २. १९५४.

धोंड, म. वा. (सत्यकथा, डिसें. १९६२)

पंडित, भ. श्री. आधुनिक मराठी कविता. नागपूर. सुविचार प्रकाशन मंडळ. १९५२

परांजपे, शि. म. प्रणयिनीचा मनोभंग. (रत्नाकर, जाने. १९२९;)

परांजपे, शि. म. स्वातंत्र्य-सूक्ते : 'काळा'तील निवडक निबंधांचा संग्रह. प्रस्ता. के. ना. वाटवे. पुणे. कॉंटिनेंटल प्रकाशन.

भिंगारे, ल. म. हरिभाऊ : कै. हरि नारायण आपटे यांच्या सर्व उपलब्ध वाङ्मयाचा कालानुक्रमी अभ्यास. कोल्हापूर. स्कूल व कॉलेज बुक स्टॉल. १९५६.

मराठे, का. बा. नावल व नाटक. पुणे. मॉडर्न बुक डेपो.

मर्ढेकर, बा. सी. आणखी काही कविता. मंबई. मौज प्रकाशन. १९५१.

मर्ढेकर, बा. सी. मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या. मुंबई. मौज प्रकाशन. १९६२.

मर्ढेकर, बा. सी. रात्रीचा दिवस : एक कथात्मक प्रयोग. पुणे. इंटरनॅशनल बुक सर्व्हिस. १९४२.

मर्ढेकर, बा. सी. वाङ्मयीन महात्मता.

महाराष्ट्रभाट. टो. ना. (म्हणजे वि. दा. सावरकर). गोमन्तक. मुंबई. गणेश महादेव आणि कंपनी. १९२४

माधव जूलियन विरहतरंग. पुणे. ल. ना. चापेकर. १९३३.

राजवाडे, विश्वनाथ काशिनाथ. लेखसंग्रह. संपा. लक्ष्मणशास्त्री जोशी. नवी दिल्ली. साहित्य अकादेमी. १९५८.

'हेडमास्तर हाहस्कूल.' विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांचे चरित्र. सत्यप्रकाश छापखाना.

ज्ञानेश्वर. सटीप ज्ञानेश्वरी. संपा. बाळकृष्ण अनंत भिडे. मुंबई. केशव भिकाजी ढवळे. शके १८७२.

लाँगिनस् (कॅशिअस्), काव्यमें उदात्त तत्त्व : लाँगिनसके काव्यसिद्धांतोंका विवेचन और पेरी ईपसस्का हिंदी अनुवाद. नगेंद्र व एन्. जेन. दिल्ली. राजपाल अँड सन्स्. १९५८.

* * *

लेखकाच्या प्रकाशित लेखांची सूची

[लेखसूचीसंबंधी : या सूचीत लेखकाच्या लघुकथांचा अंतर्भाव केलेला नाही. तसेच इंग्रजी लेखांचा व इंग्रजीवरून हिंदींत प्रकाशित झालेल्या लेखांचा अंतर्भाव केलेला नाही. लेखकाच्या मराठी लेखांच्या हिंदी मासिकांत प्रसिद्ध झालेल्या अनुवादांचाहि अंतर्भाव केलेला नाहीं. तसेच, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, 'रसना' मासिक, 'सारथी' साप्ताहिक, एम्. ई. एस. कॉलेज मॅगेझीन् याचे संपादक म्हणून केलेल्या संपादकीय लिखाणाचाहि वरील सूचीत अंतर्भाव नाही. इंग्रजी 'Suphi Leaves' चाहि अंतर्भाव केलेला नाही. साप्ताहिकात प्रसिद्ध झालेल्या कांहीं लेखांचे मूळ मथळे संपादकांनी बदलले आहेत.

मासिकांचे खंड व अंक यांचा निर्देश करणे सूचीच्या शास्त्रीयतेच्या दृष्टीने आवश्यक होते. परंतु कामाच्या त्वरेमुळे ते सर्वत्र शक्य झाले नाही. ग्रंथनिविष्ट लेखांपुढे ग्रंथनामांचे संक्षेप दिले आहेत. उदा० उमरखय्यामची फिर्याद, उ. फि.; सुवर्णतुला, सु. तु. इत्यादी ग्रंथांची यादी ग्रंथारंभी आढळेल.

रविवार लोकसत्तेचा संक्षेप रवि. लो. असा केला आहे. शं. रा.]

वैयक्तिक

आणि त्यांचा संप्रदाय ! (नवयुग, दिवाळी १९४६; १७५-१७७)
एका बुद्धिजीवी महाराष्ट्रीयाची मुलाखत (लोकसत्ता, दिवाळी १९५९ - ७१-७९)
जीवनात योगायोगास स्थान आहे का ? (अंजलि, वासंतिक अंक १९५६; ११०-११२)
माझी मैत्रीण, माझा मित्र (अंजलि, दिवाळी १९६१; १४२-१४४)
माझी लेखनपद्धती (स्वदेश, दीपावली १९४७; १७-२२)
माझे बालपण (अमृत, दिवाळी १९५९; १९०-१९१, १९३-१९५, १९७-१९८, २००-२०१)
माझ्या भूमिकेवरील काही आक्षेप (रवि. लो., प्रास्त. १ (२३); ५ सप्टें. १९५४)
माझ्या साहित्यप्रवेशाच्या काळी (रत्नदीप, दिवाळी १९६१; ८३-८७)
मी आणि माझा संप्रदाय (नवयुग, दिवाळी १९४५; १९-२६)
मी का लिहितो ? (मन्दार, दिवाळी १९४६;)
स्त्री-सौंदर्याबद्दल माझी कल्पना (मनोहर, दिवाळी १९६३; २१-२६)
शेवटचा प्राप्तसंवाद (रवि. लो. प्राप्त. ३ (९); १ एप्रिल १९५६)

लघुनिबंध (संग्रह, ' वादे वादे ')

आकर्षक व्यक्तिमत्त्व (मनोहर, ऑक्टो. १९४७; ४७८-४८४)
एक नूतन विलास (प्रगती, १९३१)
कंटाळा, अर्थात आधुनिक मानवाला वाटणारी सर्वांत मोठी धास्ती (लो०, दिवाळी १९५३; ११-१२)
काही चोरवाटा (मुंबई सुधाकर मासिक)
गप्प बसायला काय घ्याल? (मनोरंजन, मे १९२७)
चव राहात नाही (सुगंध, दिवाळी १९६२; ८७-८९)
निधर्मी कुंकू (रत्नदीप, दिवाळी १९६२)
परनिंदेची लज्जत (रत्नदीप, दिवाळी १९६०)
प्रेमातील दैववाद (लोकशिक्षण, १९४०; १३-१६)
बोलण्याची कला, ऐकण्याची कला (दीपावली, १९४५; ५९-६४)
ये तो हमारा हय ! (यशवंत, मार्च १९३२; ४९-५१)
लक्ष्मण आणि सीता (प्रगती, १९३१)
वादे वादे (प्रगती, १९३१;)
श्यामवर्ण (प्रगती, फेब्रुवारी १९३१; ६-७)
सुखाचा शोध (प्रगती, डिसें. १९३०)

प्रवास

उशीरा पाहिलेला ताज (मनोहर, फेब्रुवारी १९६१; ४-७, ४३-४८)
उशीरा पाहिलेले बडोदे (रवि० लो०, २ (२०); ४ फेब्रु० १९५१)
माळव्यातील मराठे व मराठी (मनोहर, एप्रिल १९६०; ४-९)
आजच्या गोमंतकात (मनोहर, ऑगस्ट १९६२; १७ -)
गोव्याची स्वतंत्र संस्कृती (मनोहर, सप्टें. १७६२; १२ -)
गोव्याच्या वाटेवर (मनोहर जुलै १९६२; १३)

व्यक्तिपरीक्षण

प्रल्हाद केशव अत्रे (समीक्षक, एप्रिल १९४१; २०५-२१०)
मुसलमान तत्त्वज्ञ आणि कवी सर महम्मद इक्बाल (अलका, दिवाळी १९५०; ७३-७९) सा. मं.
' समाजस्वास्थ्य 'कार यांचा सत्कार (कर्वे व्यक्तित्व व तत्त्वज्ञान) (रवि. लो., सुख. ३ (१६); ६ जाने. १९५२)
केतकर–कार्याच्या आकलनातील अडचणी (नवभारत, एप्रिल १९४९; ५०१-५०६)

डॉ. केतकर यांचे राजकारणविषयक विचार (नवभारत, ३ (७); एप्रिल १९५०; ५२-५७)

फाटकांना आठवलेले केतकर (रवि. लो., प्राप्त. १ (१५); १६ मे १९५४)

पुण्यात श्री. जे. कृष्णमूर्ती (नवयुग, सागराची ऊर्मी १२; १२ सप्टेंबर १९४८ १२-१३) सु. तु.

श्री जे. कृष्णमूर्ती (नवयुग, सागराची ऊर्मी १४, १० ऑक्टोबर १९४८, ४, १२)

कृष्णमूर्ती यांचा मार्ग आणि बोधपद्धती (केसरी, २८ मार्च १९५४; ९)

कृष्णमूर्तीचे पुनरागमन (केसरी, ६ मार्च १९५५; ८)

जे. कृष्णमूर्ती (माउली, वर्षप्रतिपदा अंक, ४-५, ८)

गडकरी व माधव जूलियन (रवि. लो., सुख. ३ (१८); १० फेब्रु. १९५२; ४)

गौतम बुद्ध आणि कार्ल मार्क्स (रवि. लो. सुख. ४ (२०); ८ मार्च १९५३)

साहित्यसंमेलनाचे अध्यक्ष (घाटे) (रवि. लो. सुख. ५(९); २३ ऑगस्ट १९५३)

संमेलनाध्यक्ष श्री. विठ्ठलराव घाटे (नवभारत, ऑक्टो. १९५३; ६०-६५)

अपूर्ण मनावर प्रेम करणारे शरदबाबू (लोक. दिवाळी १९५०; १२, १६-१७)

शरदबाबूंचे पुण्यस्मरण (रवि. लो., प्राप्त. २ (७); २३ जाने. १९५५)

विष्णुशास्त्री चिपळूणकर व कांदे-बटाटे ! (पुण्याच्या मंडईतील पुतळा हलवावा काय ? रवि. लो., सुख. ३ (९); १६ सप्टें. १९५१)

कविवर्य रवीन्द्रनाथ ठाकूर (सह्याद्रि, सप्टें. १९४१; ६८-७३) सु. तु.

रवीन्द्रनाथ आणि आचार्य भागवत (रसना, सप्टें. १९४८; ४१-४८)

रवीन्द्रनाथांचे वार्षिक स्मरण (रवि. लो., सुख. ३ (६); ५ ऑगस्ट १९५१)

आधुनिक भारताचे राष्ट्रकवी रवीन्द्रनाथ (महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, मार्च १९६१; ४-८) उ. फि.

कविधर्माने जगणारे थोर तत्त्वज्ञानी रवीन्द्र (केसरी, ९ मे १९६५; ५, ७)

काउंट टॉल्स्टॉय जीवनभाष्यकार आणि साधक (सत्यकथा, जाने. १९६१; ७) सु. तु.

कविवर्य तांबे यांचा सत्कार (अब तुम जयजयकार करो) (लोकशिक्षण ६; १९३५-३६; ६५-६७) व्य. वा.

उदारमतवादी कृती हाच प्रचार मानणाऱ्या कमलाबाई (देशपांडे) (केसरी, १८ जुलै १९६५; २, ५)

गं. भा. निरंतर यांना श्रद्धांजली (साधना, २१ मार्च १९५९; ३, १२)

साहित्यिक नेहरू (मनोहर, नोव्हें. १९४९; ६२८-६३९) सु. तु.

प्रो. माधवराव पटवर्धन (लोकशिक्षण, ७; १९३६; २४९-२५५) व्य. वा.

माधवराव – प्रेम आणि मरण (सह्याद्रि. जाने. १९४०; ७४-७७)

प्रो. दत्तो वामन पोतदार (संजीवनी, मार्च-एप्रिल १९३९; २६-२८)

प्रो. फडके आणि त्यांचे वक्ते (नवयुग, सागराची ऊर्मी ७; ४ जुलै १९४८; १३-१४)
फडणीस नानांचा पुतळा (रवि. लो., ३ (२१); २३ जाने. १९५२)
चिपळूणचे कवी माधव (रवि. लो., प्राप्त., १ (५); ३ जाने. १९५४)
गजाननराव माडखोलकर (नवयुग, २१ एप्रिल १९४६; ७-१०)
जन्मजोगीण मीरा (रत्नदीप, दिवाळी १९५७; ३८-) उ. फि.
महाराष्ट्राचा प्रतिभावान तत्त्ववेत्ता भाष्यकार आहिताग्नी राजवाडे (वसंत, दिवाळी १९४८; १५-२१) सा. मं.
आहिताग्नी राजवाडे यांची ज्ञानसाधना (लोकसत्ता, दिवाळी १९५१; ९, १३)
विद्वत्तेचा सूर्य मावळला (आ. राजवाडे) (रवि. लो., सुख. ४ (१४); १४ डिसें. १९५२)
आहिताग्नी राजवाडे : एक अद्वितीय महाराष्ट्रीय (अभिरुची, फेब्रु. १९५३; ३५-३८)
रानडे संप्रदाय (सह्याद्रि, रानडे विशेषांक, जाने. १९४२; ६९-७६) सु. तु.
न्यायमूर्ती रानडे यांचे स्मरण (बालिकाविहार, पुणे, एप्रिल १९४१; १०-१३)
के. रामकृष्णदास (नवयुग: सागराची ऊर्मी १५; ७ नोव्हें. १९४८; ५, १५)
बुद्धिवादी नरशार्दूलाला प्रणाम (रॉय) (रवि. लो., प्राप्त. १ (९); १४ फेब्रु. १९५४; ३)
नागभूषण राव आणि पुण्यातील नृत्यशिक्षण (झंकार, ५ जुलै १९४२; ५. २)
रामकृष्ण आणि विवेकानंद : गुरुशिष्यांची एक विलक्षण जोडी (महाराष्ट्र टाइम्स, १३ जाने. १९६३; ३, ४)
विवेकानंद (वसंत. १९६२;?) सु. तु.
अमेरिकन लोकशाहीचा शाहीर वाल्ट् व्हिटमन् (नवभारत, ऑगस्ट-सप्टेंबर १९५२; ६७-७५) सा. मं.
बर्नार्ड शॉ यांचा जीवनसंदेश (किर्लोस्कर, डिसें० १९५०; ३४१-३४९) सा. मं.
कथालेखिका सौ. आनंदीबाई शिर्के (रवि. लो., सुख० ४ (४); १५ जून १९५२)
मेनका शिरोडकर (नवयुग, दिवाळी १९४४; ३३ ३५)
मुंबईचा तेजस्वी ब्राह्मण (शेजवलकर) (वसंत, नोव्हेंबर १९५०; ११४-११८)
प्रवाहात सापडलेली कवयित्री (इंदिरा सन्त) (रवि. लो., सुख. ४ (२), १८ मे १९५२)
कविवर्य साधुदास (नवयुग; सागराची ऊर्मी ५; ६ जून १९४८; ६, १५)

वाङ्मयीन

अश्लील वाङ्मयासंबंधी मुलाखत (बहुश्रुत, २ (१) ऑगस्ट १९६३; १७-२१)

अश्लीलता व औचित्यभंग (रवि. लो, प्राप्त. १(१८); २७ जून १९५४)
अश्लीलताविरोधासंबंधी खोटी भीती (दीपमाला, १९६२; ९-१२)
अश्लीलता : सदभिरुचि, कायदा आणि पळवाट (नवयुग, दिवाळी १९६०; ३३)
अश्लीलतावाद (?) वा. मू. (नवयुग, दिवाळी)
अश्लीलतेची भोळसर कैफियत (वसुधा, जुलै १९६१; १७)
अश्लीलतेसंबंधी उलटसुलट गैरसमज (महाराष्ट्र टाइम्स, २६ जून १९६२; ५)
अश्लीलतेसंबंधीचा गाजलेला ठराव. लेखां. १-३ (रवि. लो. ९ डिसें. १९६२; ६)
(रवि. लो. १६ डिसें. १९६२; ६) (रवि. लो. २३ डिसें. १९६२; ४,९)
आजचे वाङ्मयीन हवामान (सह्याद्रि, मे १९६४; ५-७, १०७-१०९)
आजच्या मराठी वाङ्मयीन अवनतीची मीमांसा (रवि. लो., सुखसंवाद वर्ष २, क्र. १; ७ मे १९५०)
आत्माविष्कारातील अडचणी (रवि. लो., सुख. ५(१); १९ एप्रिल १९५३)
आध्यात्मिक सत्यदर्शनानजीक पोहोचणारे वाङ्मय (जीवनविकास, मे १९५७; १३६-१४२) वा. सं.
आपट्यांची देणगी आणि कोल्हटकरांचे शिष्य (रवि. लो., सुख. १९; २९ जाने. १९५०)
उमदा मानव आणि अंध नियती (नवभारत, ५(१); ऑक्टो. १९५१, १७-२१) वा. स.
उर्दू शायरीचा ढंग (धनुर्धारी, दिवाळी १९६१; ४९)
एक असामान्य नायक हॅम्लेट (सुगंध, दिवाळी १९५६; १८-२४) उ. फि.
एकच प्याला : एक विवेचन (प्रस्तावना आ. ७)
ऋषींचा शृंगार (नवयुग, दिवाळी १९४०;) वा. सं.
कथा-वाङ्मयातील टागोर-संप्रदाय (वसुधा, सप्टेंबर १९६१; ३१)
कला आणि स्वातंत्र्य : माझा दृष्टिकोन (रचना, १९५२; ३०५-३१०) वा. सं.
कला म्हणजे काय ? (समीक्षक, १९४५;) वा. मू.
कला सहेतुक की निर्हेतुक ! (वाङ्मयशोभा, नोव्हेंबर १९४५; १९-२४) वा. सं.
कलावंताचा पोरकेपणा (रवि. लो. सुख. ५(७); २६ जुलै १९५३; ३, ९)
कलावंताचे चारित्र्य (नवयुग, दिवाळी १९६१; २३-२७)
कादंबरीतंत्र आणि केतकरांची 'प्रियंवदा' (किर्लोस्कर, दिवाळी १९६०; २३-२८) वा. सं.
'कीचकवधा'चे मूल्यमापन (हंस १९५१) वा. सं.
'कुलवधू' एक फसवे नाटक (हंस, एप्रिल १९५७; ९-१३)
डॉ. केतकर आणि मिसेस केतकर (रवि० लो०, सुख० २; ८ मे १९४९)
केशवसुत आणि तांबे (साहित्य) वा. सं.

कृष्ण आणि द्रौपदी (लोकसत्ता, दिवाळी १९५७; १८-२३) उ. फि.
गडकऱ्यांच्या उत्तुंग लोकप्रियतेचे रहस्य (केसरी, २० जाने० १९६३)
गडकऱ्यांची नाट्यप्रतिभा (समीक्षक, एप्रिल १९४६; २९ ३०)
गांधीवादी वाङ्मय ('जारिणी', प्रस्तावना) वा. मू.
गिरीश, यशवंत आणि मर्ढेकर (रवि० लो०, सुख० २ (१४); ५ नोव्हें०१९५०)
गेल्या एक दोन वर्षांतील ललितवाङ्मय, नाटक (लोकशिक्षण, १९३५-३६; १३१-१३४)
ग्वालेरची वाङ्मय परिषद (रवि० लो०, प्रात० २ (४), १२ डिसें. १९५४)
जीवननिष्ठ साहित्यिक कोठे आहेत ? (कारवार संमेलनाच्या निमित्ताने) रवि० लो०, सुख० ३ (२); २७ मे १९५१)
टीकाकार आणि रझाकार (नवयुग सागराची ऊर्मी ९; १ ऑगस्ट १९४८; ४,१५)
'ट्रॅजेडी' आणि भारतीय संस्कृति (रवि० लो०, प्रात० २ (८); ६ फेब्रु० १९५५; ७)
तंत्र आणि अनुभूती (१) वा. मू.
तुकाराम आणि रवींद्रनाथ (रवि० लो०, प्रात० २ (२२); २१ ऑगस्ट १९५५.)
नंदनवनात निंदाप्रिय साहित्यिक (रवि० लो०, सुख० ३ (३); १० जून १९६१)
नवकथापूजकांचा नवा पवित्रा (अंजलि, दिवाळी १९५८; ११७) वा. मू.
नवमानवतावाद (साधना, २० जुलै १९५७; ३,१०) वा. सं.
नवसंप्रदायी काव्य (विवेक, दिवाळी १९५८; ८४-) वा. मू.
नवी कविता व जुने वळण (मौज, १० ऑगस्ट १९४९, ९-१०)
पत्रकार व साहित्यिक यांचे अन्योन्य संबंध (रवि० लो०, सुखसंवाद १८; १५ जाने० १९५०)
पुणे (वसंत व्याख्यानमाला) कोर्टात नवकाव्याची चौकशी (रवि० लो०, प्रात० २ (१५); १५ मे १९५५)
पुरोगामित्वाचा पूर्वेतिहास (केसरी ?) वा. मू.
प्रतिभा आणि भाषान्तर (प्रगति, नोव्हें० १९३०)
प्रेमकविता आणि प्रेमानुभव (नवयुग, सागराची ऊर्मी २; ११ एप्रिल १९४८; ७)
प्रो. फडके यांची ग्रीष्म व्याख्यानमाला (नवयुग)सागराची ऊर्मी ६; २० जून १९४८ चार, १५)
बर्नार्ड शॉ आणि महाराष्ट्र (रवि० लो०, सुख० २ (८); १३ ऑगस्ट १९५०)
मराठी काव्य आणि संस्कृत काव्यशास्त्र (यशवन्त) वा. मू.
मराठी गद्याचा विकास (समाजविकास प्रस्तावना) वा. सं.
मराठी टीकावाङ्मयावरील परकीय संस्कार (वाङ्मयविशाखा, ३३-३५)
मराठी शायरी (गोमंतवाणी, साहित्य संमेलन विशेषांक मे १९६४; ३-४)

मराठी साहित्यभक्तांचा कुंभ-मेळा (रवि० लो०, सुख० वर्ष २ (२); २१ मे १९५०)

महाकाव्यकल्पनेची फेरतपासणी, डॉ. वाटवे याच्या संस्कृत काव्याचे पंचप्राण या ग्रंथाच्या निमित्ताने (नवयुग, सागराची ऊर्मी ८; जुलै १९४८; १३, १५)

गडकरी आणि महाराष्ट्रीय सौंदर्यवाद (समीक्षक ?) वा. मू.

माझे पहिले प्रेम अर्थात गझल (लोक. दिवाळी १९५४) उ. फि.

कै. माधवराव पटवर्धन, प्रेमकल्पना आणि प्रेमजीवन (केसरी, २९ नोव्हें. १९६३; २)

माधवरावांचे चरित्र कोणी लिहावे ? (प्रतिभा, डिसेंबर १९३७; ५-९)

मार्क्सवाद्यांचे सहप्रवासी ... (?) वा. मू.

'मी' विषय आणि आशय (हंस, डिसें. १९५७; ३९-)

मुंबईचे आगामी साहित्य संमेलन (रवि. लो., सुख. २१; २६ फेब्रु. १९५०)

मुंबईच्या साहित्य-संमेलनासंबंधी आणखी थोडेसे (रवि. लो., सुख. वर्ष २ (३); ४ जून १९५०)

'मेनके' चे औद्धत्य (सुदर्शन, एप्रिल १९६३; १२-१६)

युद्ध आणि शांतता (केसरी, ८ जून १९५८; ९, ११) रे. भा. उ. फि.

रविकिरण मंडळाचा सत्कार करा (नवयुग, सागराची ऊर्मी २३, २० मार्च १९४९; १३-१४)

राज्यनिष्ठ विनोद आणि राज्यद्रोही विनोद (रवि. लो., सुख. ३ (१९); २४ फेब्रु. १९५२; ४)

राक्षसविवाहासंबंधी (सह्याद्रि, एप्रिल १९४१; २८८-२९२)

लघुकथेचा आत्मा (वसुधा, सप्टेंबर १९६१; २२)

वाङ्मयातील जडवाद (?) वा. मू.

वाङ्मयातील पुरोगामित्व (?) वा. मू.

वामनरावांची इंदू (मनोहर, मे १९६२; २१)

वास्तववाद (रे. भा.) वा. सं.

वास्तववाद, हरिभाऊ व आपण (महा. टाइम्स, ८ मार्च १९६४, ३, ५)

विघातक टीका (सह्याद्रि, नोव्हें. १९५१; ५४-५६) वा. सं.

विंटर्स् टेल् अर्थात् भारतीय अभिरुचीला जुळणारे शेक्सपियरचे एक नाटक (महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जाने. एप्रि. १९६४; ८)

वृत्तपत्रे हीच आजची मद्यमदिराक्षी (रवि. लो., सुख. वर्ष १ क्र. १; २४ ए. १९४९)

शंकरमामंजी (सुदर्शन, १९५६) रे. भा.

शरद् बाबूंची कमल (हंस, दिवाळी ?) उ. फि.
शरद्बाबूंची भारती (हंस, दिवाळी १९५१; १३०-१३६) उ. फि.
शरद्बाबूंची सृष्टी व चित्रपट सृष्टी (छोटाभाई चित्रपटाच्या निमित्ताने) (रवि. लो., सुख. १३; २१ ऑक्टो. १९४९)
शोकमाट्यातील भवितव्यकल्पना ... (रे. भा.) वा. सं.
शृंगारकथांची वाण (पैंजण, दिवाळी १९६१; १४-)
संस्कृत शृंगार आणि मराठी प्रेम (मौज, दिवाळी १९४५; १५१-१६०)
सार्थ आणि व्यर्थ वास्तववाद (रवि. लो. ?) वा. सं.
साहित्य आणि जीवन (ध्रुव, जुलै १९४६; २०५-२०७)
साहित्य आणि सत्य. (वाङ्मयशोभा) वा. मू.
साहित्य आणि स्वातंत्र्यसंग्राम (समीक्षक, १९४६; १६-२०)
साहित्यातील सोवळेपणा (?) वा. मू.
साहित्यिकांची जात (समर्थ, ऑगस्ट १९४०; १७९-१८१)
साहित्यिकाचे खाजगी जीवन (नवयुग, सागराची ऊर्मी २२; ६ मार्च १९४९; ७,१३)
साहित्यिकांचे खाजगी जीवन (पुढारी, दिवाळी १९५२; ४५-५२)
सौंदर्यवाद (साहित्य ?) वा. सं.
सौंदर्यवाद आणि क्रांतिवाद (?) वा. मू.
सौंदर्यवाद आणि गूढवाद (नवभारत, मार्च १९४८; ४२-४८) वा. सं.
सौंदर्यवादाचे प्रणेते कशवसुत. (?) वा. सं.
ज्ञानकोशाचा वारसा विसरू नका (रवि०लो०; ८ जुलै १९६२; ६)

काव्यात्म टीका

उमरखय्यामची फिर्याद (दीपावली, १९५३,) उ. फि.
विफल प्रणयाच्या तऱ्हा (हंस, दिवाळी १९५९; ८५-८८) उ. फि.
हॅम्लेटची प्रिया (धनुर्धारी, दिवाळी १९४५; ४३-४९) उ. फि.

अध्यक्षीय भाषणे

टीका : जुनी व नवी (मराठी साहित्य संमेलन, ३५ वे अधिवेशन, अंमळनेर, टीकाविभाग; १९५३)
भाषाशुद्धी आणि राष्ट्रभाषा (वाङ्मय परिषद बडोदे; १९५१)
मराठी साहित्य आणि भाषा (मराठी साहित्य संमेलन, ४१ वे अधिवेशन मिरज, १६ मे १९५९)
वाङ्मयातील प्रेम, शृंगार आणि लैंगिकता (वाङ्मय परिषद, १५ वे अधिवेशन, ग्वालेर, ५ नोव्हें. १९६०)

वैचारिक स्वराज्य (महाराष्ट्र साहित्य सभा, इंदूर, शारदोत्सव १६ जाने. १९६०)

परीक्षण

अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक – गं. दे. खानोलकर (यशवंत, ऑक्टो० १९३१; ११३-११८)
आमची अकरा वर्षे – लीलाबाई पटवर्धन (नवयुग, ३१ मार्च १९४६; ८)
आशियाचे धर्मदीप – गोपीनाथ तळवलकर (प्रतिभा, जुलै १९३३; ५-६)
आसरा – दिघे (समीक्षक; जाने० १९४६, ७४-७७)
उर्दू काव्याचा परिचय – सेतु माधवराव पगडी (केसरी, २१ मे १९६३; ४)
एतिहासिक शब्दकोश भाग १, २ य. न. केळकर (म. सा. पत्रिका जुलै-डिसे. १९६४; ४७-४८)
कलेचे कटाक्ष – घनंजय (समीक्षक, जाने० १९४६; ७४-७७)
कलेची क्षितिजे – प्रभाकर पाध्ये (१४१-१४५)
किनारा – कुसुमाग्रज (संगम, फेब्रुवारी १९५३; ९-११)
केशवसुत – रा. श्री. जोग (सह्याद्रि, मार्च १९४८; २४-३०)
केशवसुत स्मृतिग्रंथ (सुदर्शन, डिसें. १९५६; ३३-३५)
गरीबाची गोष्ट (प्रगती, जून १९३१; १४)
गाथासप्तशति – स. आ. जोगळेकर (प्रसाद, फेब्रु. १९५७; ३७, ४०) रे. भा.
गेल्या वर्षातील अध्यक्षीय भाषणे (म. सा. पत्रिका एप्रिल १९४१, ३४-३९)
गेल्या वर्षातील अध्यक्षीय भाषणे (म. सा. पत्रिका, ऑक्टो. १९४२; ३८४-३९२)
गेल्या वर्षातील अध्यक्षीय भाषणे (म. सा. पत्रिका, ऑक्टो. १९४३; २६५-२७२)
ग्रंथांच्या सहवासात – गं. भा. निरंतर (म. सा. एत्रिका, २६-२८)
ग्रीष्मरेखा – तु. शं. कुलकर्णी (वसुधा, जुलै १९६१; ४५-४८) रे. भा.
चंद्रलेखा -- गिरीश (लोकसत्ता. २१ ऐप्रिल १९५२; २-३)
जातिवंत गद्याची गंगोत्री (महाराष्ट्र टाइम्स, १ जुलै १९६२)
फडकेकृत 'जादूगार' (वसुधा, एप्रिल १९६१; ११)
टीका आणि टीकाकार. (वा. भा. पाठक म. सा. पत्रिका, १८ २५)
तांबडी माती – बा· सी, मर्ढेकर (सह्याद्रि, ;१९ (५), ५७-५८)
तांबे : व्यक्ती आणि कला—संपा० तांबे वाढदिवसमंडळ (लोकशिक्षण ६; १९३५—३६; ७८१–७९५)
तांबे याची समग्र कविता—संपा० मा. त्र्यं. पटवर्धन लोकशिक्षण, ६; १९३५-३६ ७८१-७९५)

द्राक्षकन्या—माधव जूलियन (लोकशिक्षण, ५; १९३२; २६६-२७३)
पडसाद—य. गो. जोशी (वाङ्मयशोभा, मे १९३९; १४-१७)
पुसलेली चित्रे—सुधा साठे (वसंत, मार्च १९४९; १७-१९)
बाप्पा—पा. गो. लोहोकरे (तरुण भारत, ८ नोव्हें० १९६२;)
भटक्या—डॉ. केतकर (सह्याद्रि, डिसें० १९३८; २५-२८)
भिल्लवीर कलिंग—गो. नी. दांडेकर (सुदर्शन, डिसें० १९५६; ३३-३५) रे. भा.
मराठी नाट्यतंत्र : संपा. मो. द. ब्रह्मे (म. सा. पत्रिका) जुलै डिसें. १९६४; ६८-७०)
मराठी साहित्याची रूपरेषा—वि. पां. दांडेकर (संगम, फेब्रु० १९५३; ९-११)
महाराष्ट्र सारस्वत (४ थी आवृत्ती)—वि. ल. भावे, शं. गो. तुळपुळे (नवभारत, जुलै १९५२; ४६-४९)
महाराष्ट्राची तेजस्विनी पंडिता रमाबाई—दे. ना. टिळक (वसुधा, जुलै १९६१; ४५-४८) रे. भा.
माझी कोरीव लेणी—शांताबाई नाशिककर (सह्याद्रि, ऑक्टो० १९४०;)
माझी भूमिका—ग. गो. बोडस (सह्याद्रि, जुलै १९४०; ६२१-६२२)
माडखोलकरांचे चिपळूणकर (रवि० लो०, प्रातसंवाद ३ (७); ५ फेबु० १९५६; ७)
यशोधन—यशवंत (यशवंत, एप्रिल २९३२; ४३-४८)
कॉ. रॉय आणि मुसलमानी संस्कृती (सह्याद्रि, एप्रिल १९३९; २७८-२८४) सु. तु.
रवीन्द्रनाथ—जीवनकथा परीक्षण—गं. दे. खानोलकर (सत्यकथा, जुलै १९६१;)
रसविमर्श—के. ना. वाटवे (महाराष्ट्र; जाने० १९४३; १३-१६)
राधाकृष्णन्—दा. न. शिखरे (म० सा० पत्रिका, ; २०२-२०४)
रा. द. रानडे चरित्र व तत्त्वज्ञान—शं. गो. तुळपुळे (र० लो०, १४ सप्टें० १९५८; ४)
रुद्रवीणा—वा. रा. कांत (वसंत, मार्च १९४८; ५१-५३)
रूप—पु. भा. भावे (सुदर्शन, डिसें० १९५६; ३३-३५) रे. भा.
लोकहितवादींची शतपत्रे—संपा० श्री. रा. टिकेकर (लोकशिक्षण, १९४१; १३३-१३६)
शरदिनी—वा. पु. दामले (वसंत, मार्च १९४९; १७-१९)
संगीत कान्होपात्रा नाटक (यशवंत, फेब्रुवारी १९३३; ७३-७८)
स्वप्नतरंग—शांता शेळके (समीक्षक, जानेवारी १९४६; ७४-७७)
सारसबाग—गोपीनाथ तळवळकर (म. सा. पत्रिका, एप्रिल, जून १९६४; १००-१०१)
साहित्यिकांची सफर—य. गो. जोशी (केसरी, ४ जुलै १९४१)
हिंदुस्थानी म्यूझिक Hiudustani Music – G. H. Ranade (सह्याद्रि, एप्रिल १९४०; ७४-७५)

प्रस्तावना

इंदिरा (कथासंग्रह)— लीला देशमुख
किनारा (कादंबरी)— तारा ढोले
कुंभेरीचा वेढा (कादंबरी)— वि. वा. हडप
गडकरी (बहुरूपी)— चिं. ग. कोल्हटकर
गार सावली (कथासंग्रह)— म. भा. भोसले
जारिणी (क्रॉयट्झर सोनाता, टॉलस्टॉय)— अनु. भाऊसाहेब मंत्री
टणटणीची फुले (काव्य)— दि. वि. देव
तुकाराम (चरित्र)— स. कृ. जोशी
तुकाराम (चरित्र)— गो. शं राहिरकर
देवल व्यक्ती आणि वाङ्मय— काव्यविहारी
धवलगिरी (अध्यात्म)— न्यायरत्न विनोद
परिमार्जन (कादंबरी)— ग. र. इनामदार
मनाचे संकल्प (लघुनिबंध)— म. ना. अदवंत
मराठी मुशायरा (काव्यसंग्रह)— वा. वा. पाटणकर
मराठी वाङ्मयाचा परामर्ष— गं. भा. निरंतर
मराठी शायरी (काव्यसंग्रह)— वा. वा. पाटणकर
सौ. मालती (मादाम बोवारी, रूपांतर)— गं. भा. निरंतर
मेघालोक (काव्य)— ल. ग. जोग
विष्णुदास चरित्र— खर्शीकर
स्त्रीजीवन (निबंध)— वसुंधरा पटवर्धन
श्री (नाटक)— न. ग. कमतनूरकर आ. २
ज्ञानेश्वरीचा अभ्यास— श्री. मा. कुलकर्णी

आध्यात्मिक

अथातो ब्रह्मजिज्ञासा (रवि. लोकसत्ता, प्राप्तसंवाद २ (९); २० फेबु. १९५५)
अध्यात्मवाद व ध्येयवाद प्रगतीच्या आड येतो काय ? (प्रभा, २६ मे १९३६)
अनासक्तीचे दैवी धडे (रवि० लो० संवाद ५ (१२); ४ ऑक्टो० १९५३)
एकटेपणाची भीती (रवि० लो०, ६ मार्च १९५५; प्रास० २ (१०)
कृष्णमूर्तीची प्रश्नोत्तरपद्धती (रवि० लो०, प्रास ९ २ (११); २० मार्च १९५५)
गीतेतील एकेश्वरवाद (रवि०लो, प्रास. १ (१); १ नोव्हें १९५३)
जीवन, प्रेम आणि मरण (रवि०लो०, प्रास० ५ (१३); १८ ऑक्टो० १९५३)
नश्वरता विसरणारा वास्तववाद (ज्ञानदूत, दिवाळी १९६१; १५-१८)

प्रार्थना करणे ही सोपी गोष्ट आहे काय ? मूळ इं., अनु. गं. भा. निरंतर; १ (साधना, २८ फेब्रु० १९५९; ३-४) २ (साधना, ७ मार्च १९५९; ५, ११)

'प्रेमबोध आणि अमृतानुभव' (रवि० लो. ९, प्रास० २ (१६); २९ मे १९५५)

फिरून एकदा कृष्णजींच्या परिसरात (रवि०लो०, सुखसंवाद २३; २६ मार्च १९५०)

भारताच्या महर्षींचे (निर्याण रवि०लो०, सुख० २ (१७); २४ डिसें० १९५०)

महाराष्ट्रातील गुरुसंप्रदाय आणि अक्कलकोटकर स्वामी (माउली, ऑक्टो-नोव्हें १९६१; २४२-४४)

मृत्यू, आशावाद व वास्तववाद (रवि०लो०, प्रास० १ (२४); १९ सप्टें० १९५४)

नाट्य

आजची राष्ट्रीय करमणूक कोणती ? (मौज, दिवाळी १९३८; ६१-६२)

तमाशा ऊर्फ लोकनाट्य (रवि० लो०, प्रास० २ (१९); १० जुलै १९५५;)

तमाशाची सुधारणा म्हणजे काय ? (नवयुग, सागराची ऊर्मी ४; २३ मे १९४८; ४, १५)

नटवर्य श्री. दाते यांचा सत्कार (रवि० लो० सुख० २ (२५) १ एप्रिल १९५१)

नाट्योत्तेजनाची खरी दिशा (लोकसत्ता, दिवाळी ; २२)

मराठी नाट्याची जन्मभूमी—सांगली (रवि० लो० सुख० २ (१५); २३ नोव्हें० १९५०)

मराठी नाट्याची पंढरी, सांगली (रवि० लो०, प्रास० ३ (२); २७ नोव्हें० १९५५;)

मराठी रंगभूमीवरील ऑथेल्लो (रवि० लो०, सुख ४ (१८); ८ फेब्रु० १९५२)

रंगभूमीवरील वास्तववाद (रवि० लो०, सुख० २ (९); २७ ऑगस्ट १९५०)

शाळाकॉलेजातील नाटके (रवि० लो०, प्रास० ३ (४); २५ डिसें० १९५५)

चित्रपट

अमर भूपाळी चित्रपटाचे आकर्षण (रवि० लो०, सुख ३ (१४); ९ डिसें० १९५१)

अमर भूपाळीतील बोधवादी हट्ट (रवि० लो०, सुख० ३ (१५); २३ डिसें० १९५१)

कथा आणि अभिनय हाच चित्रपटाचा गाभा (रवि० लो०, सुख० ४ (१); ४ मे १९५२)

चित्रपटातील हॅम्लेट (नवयुग, सागराची ऊर्मी २०, २३ जानेवारी १९४९ ११,१४)

'झनक झनक पायल बाजे'च्या निमित्ताने (सुदर्शन, जाने० १९५६; ३८-४३)

दोष सिनेमाकडेच आहे काय? (रवि० लो०, प्राप्त० १ (१९); ११ जू १९५४)

भारतीय चित्रपटांचा सुकाळ आणि दुष्काळ (रवि० लो० सुख० २ (६); १ जुलै ११५०)

वासुदेव बळवंत (रवि. लो., सुख. २(७); ३० जुलै १९५०)

व्ही. शांताराम यांची तक्रार 'हिंदुस्थानात चित्रपट-टीकाकारच नाहीत.' (रवि. लो सुख. ३ (१२); ११ नोव्हें. १९५१)

संगीत

आवडते-नावडते सिनेमासंगीत (रवि. लो., प्राप्त. १ (१२); २८ मार्च १९५४)

गायनातील नवनिर्मितीसंबंधी खुळे समज (रवि. लो., प्राप्त. १ (११); ८ ऑगस्ट १९५४)

चित्रपटांनी संगीत विषयक अभिरुचि बिघडवली काय? (रत्नदीप, दिवाळी १९६३ ८६-८८)

महाराष्ट्रीयांचे संगीत-प्रेम (रवि. लो., सुख. ३ (५); २२ जुलै १९५१)

रेडिओ

मराठी रेडिओ सुधारत आहे की बिघडत आहे? (अलका, नोव्हे. १९५६ ६२-६७)

रेडिओ खरोखरच अनिष्ट आहे काय? (मनोहर, फेब्रु. १९५०; ९०७) परिसंवाद

रेडिओचे व संगीताचे मानुषीकरण (रवि. लो., प्राप्त. १ (११); १४ मार्च १९५४

रेडिओवरील मराठीची निगा (रवि. लो., प्राप्त. २ (४); २० डिसें. १९५३)

भाषाविषयक

खरी भाषाशुद्धी आणि तिचे खरे वैरी अर्थात सावरकर आणि पटवर्धन (सह्याद्रि फेब्रु. आणि मार्च १९३६; ६०-६८)

खरी भाषाशुद्धी (उत्तर) (सह्याद्रि, सप्टें. १९३६; ६५-६६, ८१८-८२०)

चित्रपट आणि रेडिओ यांमधील मराठी भाषणशैली (नवयुग, दिवाळी १९४८ १३१-१३५)

दुकानावरील पाट्या बदलून मराठीकरण अशक्य (कौमुदी, जुलै १९३७;)

अनुक्रम ७१०८१ दि: १८/१२/५५
क्लास ... बॉ: दि: ३२१५१

भाषांची लढाई आणि नवी विद्यापीठे (नवयुग, सागराची अर्मी १६; २१ नोव्हेंबर १९४८; ४, १५)
भाषाविकासाची समस्या (रवि. लो., सुख. ५ (५): जून १९५३)
भाषाशुद्धीची अनौरस संतती (मौज, दिवाळी १९४६; ११३-११८)
मराठी माध्यमाला मुहूर्त (रवि. लो., ५ ऑगस्ट १९६२;)
हिंदुस्थानातील इंग्रजी भाषेचे भवितव्य (दैनिक त्रिकाळ, दसरा-दिवाळी १९३७; ५९-६१)

शैक्षणिक

आमच्या 'कॉलेजां'ची खरी विद्यालये कधी होणार? (सह्याद्रि, नोव्हें०; १९५०, १७-२१)
कॉलेजशिक्षणाला खरा झालेला रोग कोणता? (श्री सरस्वती, दिवाळी १९५८; ७७)
कुमार–शिक्षणाचा पुनर्विचार (रवि. लो., सुख. ४ (१९); २२ फेब्रु. १९५३)
खाजगी शाळा : कारभार व अध्यापन (रवि. लो., सुख. ३ (८); २ सप्टें. १९५१)
दुय्यम शिक्षणाचा कायापालट (नवयुग, सागराची ऊर्मी, ११; २९ ऑगस्ट १९४८; ४)
धार्मिक शिक्षण आवश्यक आहे काय? (केसरी, १३ जाने. १९५७; १०)
प्राध्यापकांच्या स्थितीची तपासणी (रवि. लो., सुख. ४ (२१); २२ मार्च १९५३)
प्राध्यापकांपुढील प्रमुख प्रश्न (रवि. लो., प्राप्त. १, ३१ जाने. १९५४)
मराठीचे प्राध्यापक आणि लेले (रवि. लो., प्राप्त २ (५); २६ डिसें. १९५४)
मराठीतून शेक्सपियरचे अध्ययन (रवि. लो., सुख. २(१०); १० सप्टें. १९५०)
महाराष्ट्रात ध्येयवादी शिक्षणसंस्थांची वाण (विवेक, विजयादशमी १९५१; ३३-३८)
विद्यापीठाबाहेरील वाङ्मयाभ्यास (रवि. लो., सुख. ३ (४); ८ जुलै १९५१)
विद्यार्थी, शिक्षक व इन्स्पेक्टर (रवि. लो., सुख ५ (१०) ६ सप्टें. १९५३)
शालान्त परीक्षेकरिता वेचे (रवि. लो., प्राप्त. १ (२०); २५ जुलै १९५४)
शिक्षण आणि परीक्षा यांची हीन दशा केव्हा संपणार? (रवि. लो., सुख. २ (४); १८ जून १९५०)
संघसत्याग्रह आणि कॉलेजे (नवयुग, सागराची ऊर्मी १८; ९ जानेवारी १९४९; ७, १२)
सरकारी छंद आणि शिक्षणक्षेत्रातील असंतोष (रवि. लो., सुख. ३ (१३); २५ नोव्हें. १९५१)

साहित्यिकांचा संस्कृतला विरोध (रवि. लो., प्राप्त. ३ (६); २२ जाने. १९५६)
स्वभाषेतून शिक्षणाची सामग्री (प्रो. देवीदास वाडेकर यांचा कोश) (नवयुग, सागराची ऊर्मी ३; ९ मे १९४८; ७-८)

राजकीय

आचार्य विनोबा भावे आणि पंडित नेहरू (रवि.लो. सुख. १४; १४ नोव्हें. १९४९)
काही क्षोभजनक घटना व त्यांचे अर्थ (विद्यायोग, दसरा-दिवाळी विशेषांक; ८२-८४)
गांधीजींचे स्मरण आणि अनुकरण (रवि. लो. सुख. २(११); ८ ऑक्टो. १९५०)
गांधीवाद (युगांतर, दिवाळी १९४६; ९-११)
गांधीवादाचे वारस कोण ? (रवि. लो. प्राप्त. २(२४); १८ सप्टें. १९५५)
जनगणमन की वन्देमातरम् ? (मन्वन्तर, १६ जून १९४८)
ते गांधीवादी का नाहीत ? (झंकार, स्वातंत्र्यदिन अंक १९४७; २७-३०)
दारूबंदीच्या मागोमाग वेश्याबंदी (रवि. लो. सुख. ४(५); २९ जून १९५२)
देवस्थानांतील मूर्तींच्या चोऱ्या (रवि. लो., सुख. ५(११); २० सप्टें. १९५३)
धर्म, वैराग्य आणि क्रांती (रवि. लो., प्राप्त. ३(१); १६ ऑक्टो. १९५५)
नेहरू, महाराष्ट्र व वार्ताहर (रवि. लो., सुख. ५(३); १७ मे १९५३)
पक्षहीन महिला परिषद (रवि. लो., सुख. ४(२२); ५ एप्रिल १९५३)
पाकिस्तानी उच्छेदापुढे मुत्सद्दी व स्थितप्रज्ञ पांगुळले ! (रवि. लो., सुख. २२; १२ मार्च १९५०)
प्रजासत्ताकातील राजघराणी (महा. टाइम्स, २२ जुलै १९६२, ५)
प्रतापगडावरील स्मारक (रवि. लो., प्राप्त. २(१७); १२ जून १९५५)
प्रतिभावंत नेता, किंवा 'नवी खानदान' हाच एक इलाज (साधना, दिवाळी १९५९; १९-२०)
मताग्रही कायदे व लोकशाही (रवि. लो., प्राप्त. २(१८); २६ जून १९५५)
महात्मा गांधीचे अनुयायी आणि विरोधक (वाङ्मयशोभा, मार्च-एप्रिल १९४८; १६-१९)
महात्माजींचे निधन आणि नंतर— (नवयुग, महात्मा गांधी श्रद्धांजली विशेषांक, १२ फेब्रु. १९४८; ३५)
मार्क्सवाद आणि धर्म (सह्याद्रि, जानेवारी १९३८, ८५-९०)
माड्यांची माफी व सार्वजनिक नीती (रवि. लो., सुख. ३; २२ मे १९४९)
मोठ्या पुढाऱ्यांच्या गादीचा प्रश्न (रवि. लो., प्राप्त. २(२); २४ ऑक्टो. १९५४)
मुत्सद्दी आणि तत्त्ववेत्ते (रवि. लो., प्राप्त २(२०); २४ जुलै १९५५)
यंदाचा रक्तध्वज वसंत (म. ए. सो. हाय. नियतकालिक, १६ एप्रिल, १९४२;३-७)

राजकारणावरील विश्वास उडाला (रवि. लो., सुख. ५; १९ जून १९४९)
राजकीय वास्तववादाचा दुष्काळ (रवि. लो., सुख. ६; १७ जुलै १९४९)
राजकीय स्वातंत्र्य आणि राष्ट्रीय आत्मा (लो., दिवाळी १९६०; १२९-१३५)
राष्ट्रीय पाहुणे आणि आपण (रवि. लो., प्राप्त. ३(३); ११ डिसें. १९५५)
रोमँटिक् क्रांतिवादाचे भवितव्य (रवि० लो०, सुख० ४ (३); १ जून १९५२)
रॉयिस्टांचा ' राजसंन्यास ' (नवयुग, सागराची ऊर्मी २१; १३ फेब्रुवारी १९४९; ७-८)
लेखणीला लगामाची जरूरी, अर्थात गुजराथ आणि महाराष्ट्र (रवि० लो०, ५ (८); ९ ऑगस्ट १९५३)
विसाव्या शतकाची पन्नाशी उलटली (गेल्या अर्धशतकातील भारताची वाटचाल) (रवि० लो०, सुख० २ (१८); ७ जाने० १९५१)
वैयक्तिक नीती आणि कायदा (रवि. लो., प्राप्त. १ (२२); २२ ऑगस्ट १९५४)
शान्तता नांदायला कधी येणार ? (जागतिक शांततेची शोककथा) रवि. लो. , सुख. २ (१६) ; १० डिसें. १९५०)
शिक्षकांच्या राजकीय मतांना वेसण (रवि. लो., सुख. १७; २५ डिसें. १९४९)
सत्याग्रह–बलाच्या मर्यादा (रवि. लो., प्राप्त. २ (२१); ७ ऑगस्ट १९५५)
' सहजीवनाची आजच्या जगाची सर्वांत तातडीची गरज भागवणे हे भारताचे इतिहासदत्त कार्य ' (साधना, दिवाळी १९६३; ९४-९६) परिसंवाद
सारे भेद विसरा व नव्या राष्ट्रीय दौलतीचे पाईक व्हा (दै. नवभारत, २६ जाने. १९५०; २१-२३)
सांस्कृतिक स्वातंत्र्य-परिषदेसंबंधी कुशंका : राष्ट्रवाद म्हणजे हुकूमशाही ? (रवि. लो., सुख. २ (२६) ; १५ एप्रिल १९५१))
हायड्रोजन बॉम्ब आणि साहित्यिक (रवि. लो., प्राप्त. १ (१३); ११ एप्रि. १९५४
हिंदी स्वातंत्र्याचे पहिले वर्ष (नवयुग, सागराची ऊर्मी १०; १५ ऑगस्ट १९४८; २१–२२)
ही हिंसा पक्षातीत ठरेल काय ? वाघाचा धुमाकूळ आणि पोलिसांची बहादुरी (रवि. लो. सुख. १६; ११ डिसें. १९४९)

सामाजिक

आजची वधूपरीक्षा (वसुधा, १९६१)
आधुनिक विवाह असुखावह होणे अपरिहार्य आहे काय ? (नवभारत)
केसरीच्या संपादकांचा गाजलेला विवाह (वसंत, ऑगस्ट १९५०; ४२–४५)
पुण्यात रामकृष्ण आश्रम (रवि. लो. प्राप्त. २ (१); १० ऑक्टो. १९५४;)
पुरोगामी मंडळींचे तर्कशास्त्र (रवि. लो., सुख. २ (२४); १८ मार्च १९५१)

बुद्धिवाद आणि सुधारणा (रवि. लो., सुख. ५ (२); ३ मार्च १९५३)
बुवाबाजी आणि सामाजिक पोरकेपणा (लो. दिवाळी १९५२)
बोहोल्यावरील अश्रू (वसंत, दिवाळी १९५५; १६३-१६८)
ब्राह्मणब्राह्मणेतरवादाचे स्वरूप आणि मूळ (सुगंध, दिवाळी १९६०; ४१-४७)
रहदारीनियंत्रणातून सायकलस्वार का सुटावे ? (रवि. लो., सुख. २ (५); २ जुलै १९५०;)
विवाहविषयक वास्तववादाची आवश्यकता (विवेक, २० एप्रिल १९५८; ५, ८,१६)
विवाहातील विविधतेची आवश्यकता (रसना, दिवाळी १९४७)
सपत्नीकांचे द्वितीय विवाह आणि आगरकरी सुधारक (समीक्षक, एप्रिल १९४४; १७-२०)
सपत्नीकांच्या द्वितीय विवाहाचे अभिनंदन (किर्लोस्कर, सप्टें. १९४३; ७९-८२)
सोरटी सोमनाथ आणि डेहराडूनचा डॉ. महंमद (केसरी, १ जुलै १९५१; ९)
हिंदूकोडाला होणाऱ्या विरोधाचा अर्थ (रवि.लो., सुख. २ (२१); १८ फेब्रु. १९५१)
हिंदूंची जातीयता (नवयुग, सागराची ऊर्मी १; ४ एप्रिल १९४८; ७-)
हुंडा, वारसा आणि विवाह (रवि.लो., प्राप्त. २ (१२); ३ एप्रिल १९५५)

सांस्कृतिक

अखिल भारतीय वाङ्मय परिषदेतील महाराष्ट्राचे प्रतिनिधी (रवि. लो., सुखसंवाद ८; १५ ऑगस्ट १९४९)
अन्त्यविधीचा अन्त्यविधी (रवि. लोक., सुख. ३ (११); २८ ऑक्टो. १९५१)
अनैतिकता, ग्राम्यता आणि सरकार (मातृभूमी, दिवाळी १९५०; १३३-१३७)
अविरोधी पुरोगामित्व आणि राष्ट्रीयत्व (रवि. लो., सुख. ९; २८ ऑगस्ट १९४९)
आचार्य अत्रे यांची संत-मीमांसा (रवि. लो., प्राप्त. १ (६); १७ जाने. १९५४)
आजचा संप्रदायशून्य तरुण (वसंत, दिवाळी १९५४; ६१-६५)
आमच्या सामाजिक जीवनातील सुरेलपणाचा अभाव (झंकार, दिवाळी ६, ७, २०१-२०५)
इंग्लंडमधील राज्याभिषेक (रवि. लो., सुख. ५ (४); ३१ मे १९५३)
एकोणीसशे बावन्नची मुंबई सुंदरी (रवि. लो., सुख. ३ (२२); ६ एप्रिल १९५२)
औद्योगिक संस्कृती ही काय चीज आहे ? (रवि. लो. ४ (१६); ११ जाने. १९५३)
काही दुःखी वाचकांचे सवाल (रवि. लो., प्राप्त. १ (१०); २८ फेब्रु. १९५४)
कुटुंबसंस्थेचे भवितव्य (सुगंध, दिवाळी १९५९; ९-१२, १४) बा.

अनुक्रम ६१०८१ दि: ... ३१।१२५
क्रमांक ९६०८१ दि: ...

कुतूहल–दरिद्री महाराष्ट्रीयांनी मनाची कवाडे उघडली पाहिजेत. (झंकार, २१ जुलै १९४६)
कोर्टात गाजलेले भिन्नधर्मी विवाह (वसंत, दिवाळी १९६१; ५४)
गणेश आणि उत्सव; धर्म, करमणूक, की हुल्लड ? (रवि. लो., सुख. १०; ११ सप्टें. १९४९)
गणेशोत्सव कोणी बिघडविला ? (रवि. लो., सुखसंवाद ४ (१०); २९ सप्टें. १९५२)
जय सोमनाथ ! (रवि. लोकसत्ता, सुखसंवाद ३ (१); १३ मे १९५१)
जयन्त्या, पुण्यतिथी आणि दुखवटे (रवि. लोक., सुख. २ (१९); २० जाने. १९५१)
जिल्ह्याच्या गावातील बौद्धिक जीवन (रवि. लो., सुख. ४ (७); १० ऑगस्ट १९५२)
जैन वाङ्मयासंबंधी लिहिताना (रवि. लो., प्राप्तसंवाद २ (३); ७ नोव्हें. १९५४)
तरुणतरुणींचे सामुदायिक जीवन (वसंत, मे १९५१; २९-३३)
देशाभिमान व प्रांताभिमान (रवि. लो., प्राप्त. २ (२५); २ ऑक्टो. १९५५)
नकाशातील महाराष्ट्र आणि घरातील महाराष्ट्र (ढवळे, मे १९५७; ५-१०)
नव्या नागरिक धर्माचा बोजवारा (सुगंध, दिवाळी १९६१; ३३-३९)
नागरिक व्रताचा प्रेक्षणीय आविष्कार (रवि. लो., सुख. २४; ९ एप्रिल १९५०)
पुढारी, पंडित व प्रेषित (रवि. लो., प्राप्त. १ (१६); ३० मे १९५४)
पुण्यातील बौद्धिक आखाडे (दैनिक भारत, दिवाळी १९५०; ४७-५३)
बुद्धिवाद्यांना उपरती होऊ लागली (रवि.लो. सुख. २ (२३); ४ मार्च १९५१)
मध्यमवर्गाचा सांस्कृतिक अधःपात (विवेक, विजयादशमी १९५३ शके १८७५; ६५-६९)
महाराष्ट्र मागे का पडत आहे ? (श्री सरस्वती, ऐप्रिल १९५७; ६५-६७, ७५-७९.)
महाराष्ट्राचा कलेतील क्रमांक (रवि०लो०, प्राप्त० १ (१७); १३ जून १९५४)
महाराष्ट्रीय बुद्धिवादासंबंधी काही भ्रम (लो०,दिवाळी १९६३; २५-३२, २२६-२२९)
महाराष्ट्रीयांचा एकच गुण व दोष (वसंत,दिवाळी १९४९; १०९-११२
माझी नैतिक मूल्ये (धनुर्धारी, ऑक्टो. १९४३; २९-३४)
मारवाडी समाजातील घुंगट, अर्थात आमची इतर समाजांची उठाठेव (रवि० लो०, प्राप्त० १ (३), ६ डिसेंबर १९५३)
युवक महोत्सवाचा अर्थ (वसंत – फेब्रुवारी १९६०; ५५-५७)
राम, सीता, आणि डॉ. आंबेडकर (रवि. लो., सुख. ३ (१०); ३० सप्टें. १९५१)

विनयभंग आणि विनय (वसंत, दिवाळी १९५१; ८९-९४)
विद्यालयांची सम्मेलने (रवि. लो., सुख. ४ (१५); २८ डिसेंबर १९५२)
विद्यालयीन संमेलने आणि विद्यार्थिनींचे नृत्य (रवि. लो., सुख. १५; २५ नोव्हें. १९४९)
विज्ञाननिष्ठ बुद्धिवादी पुण्यातील धर्मसप्ताह (रवि. लो., सुख. ७, ३१ जुलै १९५३)
शील आणि अब्रू (प्रभा, दिवाळी १९६३; २५-२९, ३६)
सार्वजनिक जीवनातील गुंडगिरी (अर्थात अत्रेप्रकरण) (समर्थ, ऑक्टोबर १९४१; १७-२०)
सार्वजनिक सभ्यता व पोलिस (अनुराधा, दिवाळी १९५७; २८-२९, १४०-१४२)
साहित्य संमेलनाची एक नवी कल्पना (रवि.लो., सुख. ४; ५ जून १९४९)
स्त्रिया आणि संस्कृती (चिपळूण, चंद्रोदय विशेषांक, १९५०; १०-१३)
स्त्रियांवर आरोप (हंस, ४९-५१) रे. भा.
स्मशानातील धर्म (रवि.लो., सुख. ३ (७); १९ ऑगस्ट १९५१)
स्मृतिदिन आणि नोटबुके (नवयुग, सागराची ऊर्मी १७; ५डिसेंबर १९४८; ४, १५)
स्वतंत्र भारतातील दरबारी पोषाख (नवयुग, दिवाळी १९५९; ११५-१२०)
स्वातंत्र्योत्सवाचे असंस्कृत स्वरूप (रवि. लो., सुख. २०; १२ फेब्रु. १९५०)
हतबुद्ध की निर्बुद्ध ? (सुगंध, दिवाळी १९६३; ४१-४६)
हिंदी स्त्रियांच्या पोशाखातील मर्मस्थानाची अवहेलना (रवि.लो., सुख.११; २५ सप्टेंबर १९४९)
हिंदू व मुसलमान (समीक्षक, दिवाळी १९४६; ६१-७४)

संस्थाविषयक

आंतरभारतीचा उपक्रम (रवि. लो., सुख. ४ (८,; १४ ऑगस्ट १९५२)
ऑल इंडिया रेडिओची नवी घडी (रवि. लो. सुख ४ (६); १३ जुलै १९५२)
दिल्लीतील महाराष्ट्रसंस्कृतिकेंद्र (रवि. लो., प्रास. १ (१४); १ मे १९५५)
नगरवाचनमंदिराचा शतसांवत्सरिक उत्सव व त्याचे संस्थापक लोकहितवादी यांचे स्मरण (दै. त्रिकाळ, २८ डिसें. १९४७)
मराठी रेडिओची वाढ की सुधारणा? (रवि. लो., सुख २५; २३ एप्रिल १९५०)
संमेलन साहित्यिकांचे होऊ द्या ! (नवयुग, सागराची ऊर्मी २४; १० एप्रिल १९४९; ९-१०)
संमेलनासंबंधी खुळ्या कल्पना (रवि. लो., सुख. ४ (१३); १६ नोव्हें. १९५२)
साहित्य परिषदेची दुर्दशा (रवि. लो., सुख ५ (६); २८ जून १९५३)
साहित्यपरिषदेचे नवे कार्यकारी मंडळ (रवि. लो., सुख. ३ (२०); ९ मार्च १९५२)

साहित्यसंघटनांचे स्वरूप कसे असावे ? (केसरी, ५ मे १९५७; ७)
साहित्य संमेलन कुठे चाललें ? (रवि. लो., प्राप्त. १ (२); २२ नोव्हें. १९५३)
साहित्य संमेलनाकडून मी काय अपेक्षितो ? (मनोहर, मे १९४९; २०३-२०५)
साहित्य संमेलनाचे स्वरूप कसे असावे ? (प्रतिष्ठान, मे १९५७; १९-२१)
साहित्य संस्थांच्या कार्याचे स्वरूप (रवि. लो., प्राप्त. २(१३); १७ एप्रिल १९५५)

उत्सव

अंमळनेर येथील साहित्य संमेलन (रवि. लो., सुख. ४ (९); ७ सप्टें. १९५२)
अंमळनेरचे सफल संमेलन (रवि. लो., सुख. ४ (१२); २ नोव्हें, १९५२)
भाषाविकासपरिषदेचे धावते संस्कार–चित्रण (केसरी, ३१ मे १९५३; ११-१२)
मुंबईची सांस्कृतिक स्वातंत्र्यपरिषद (केसरी, ८ एप्रिल १९५१; ११)
साहित्यिकांची पंढरपूरयात्रा (रवि. लो., प्राप्त. ३ (५); ८ जाने. १९५६)

संकीर्ण

माझे पालुपद अर्थात लोकविलक्षणांचे गुणग्रहण (रवि. लो., सुख. ४ (१७); २५ जाने. १९५३)
स्त्रीशिक्षण परिषदेची वाटाघाट (मनोरंजन, ऑक्टो. १९२५; ३५-४१) प्रहसन
माझे पहिले कविसंमेलन (प्रतिभा, डिसें. १९३२)
राक्षसविवाहातील मानसविवाह (लोकशिक्षण, १९४१; ५११-५१३)
प्रेम आणि काम (यशवंत, दिवाळी १९४२; ४५-५२)
लेखकांना बोटावर नाचवणारे प्रकाशक (झंकार, १४ जुलै १९४६; ८)
मत्सर आणि कामस्वातंत्र्य (रवि. लो., सुख. ३ (१७); २० जाने. १९५२)
पुणे विद्यापीठापुढील एक ठराव (रवि. लो., सुख. ४ (११); १२ ऑक्टो. १९५२)
तस्बीर आणि तकदीर अर्थात कलावंताची शोककथा (रत्नदीप, दिवाळी १९५८; १८)
निर्विकार सौंदर्य विरुद्ध सविकार सौंदर्य (लो., दिवाळी १९६२; २०-२६, २८)
सापत्नभाव सोडून होमिओपथीस राजमान्यता द्या (केसरी १० एप्रिल १९५५)

स्त्रीजीवनविषयक (संग्रह, 'बायका')

आजचे आपले स्त्रीदाक्षिण्य, (दीपलक्ष्मी, दिवाळी १९५६)
कुटुंबसंस्थेचे भवितव्य (सुगंध, दिवाळी १९५९)

घराबाहेर पडलेली स्त्री (श्री सरस्वती, दिवाळी १९५६)
बायका (धनुर्धारी, दिवाळी १९४२; १३-१८)
मुकी कोशिंबीर (रवि. लोकसत्ता १२ जुलै १९५३)
राजकारण आणि स्त्रिया (मौज, ८ डिसें. १९४८)
वेषभूषेचे सामाजिक परिणाम (हंस, दिवाळी १९५६)
सांस्कृतिक सौंदर्य आणि स्त्रिया (हंस, दिवाळी १९५२)
सुशिक्षित स्त्रियांसंबंधी मला काय वाटते ? (यशवंत, फेब्रु. १९४२; १७-२०)
स्त्रियांच्या पुरुषीकरणाचा प्रयत्न (लोकसत्ता, दिवाळी १९५६)
स्त्रियांचे उपकारकर्ते (वसंत, जुलै १९५६)
स्त्रियांच्या वेषभूषेचा अर्थ (धनुर्धारी, दिवाळी १९४४)
स्त्रीविषयक आदर्श : जुना आणि नवा (प्रज्ञालोक मे १९६२; २५-३१)

वैयक्तिक (पुरवणी)

अत्रे यांच्या विविधतेतील एकता (आचार्य अत्रे विविध दर्शन १९५९: ९८–१०४)
फडके : व्यक्तिमत्त्व आणि शैली (गौरवग्रंथ १९६०; १०१–११०)

* * *

सर्वांगसूची

[ग्रंथनामे एकेरी अवतरणाने दर्शविली आहेत.]

'अंकल टॉम्स् कॅबिन्'
१००
'अँटिगॉनी'
११२
अंडरहिल् एव्हेलिन्
४४८–४९ गूढानुभवमीमांसा
अन्तः प्रतीती
आणि गूढवाद २४८
अन्तर्मुखता
अर्वाचीन-प्राचीन वाङ्मयांतील २८३
आणि गूढवाद २२९
आणि बहिर्मुखता २८२–८३
सौंदर्यवादातील २८३
आणि व्यक्तिवाद २८३
अन्तरंगदर्शन
आणि वास्तववाद २४७
आणि सौंदर्यवाद २४७
अन्तःस्फूर्तिवाद
उल्लेख ४९
अतिमानस (काव्य)
अनन्तत्वाची जाणीव ४४८
अरविन्द ४८६, ८७
मॉर्गन् चार्ल्स् ४८८
आणि लाँजायनस्चे उदात्ततातत्त्व ४८८
आणि लौकिक विषय ४८६
व्यक्तिवैशिष्ट्य ४८९
हर्बर्ट रीड् ४८६
अतिवास्तववाद
आणि अन्तर्मन ४३४–३५
आणि कला ४३३, ४३४
आणि वासनाचित्रण ४३४
कझॅमियाँ–मत ४२८, ४३४
आणि प्रतीकवाद ४३३
फ्रान्समधील ४२६–२७
ब्रेताँ आंद्रे ४२७, ४२९, ४३०, ४३२
मनोऽवगाहन व भावनापूजन ४२५
मनोविश्लेषण ३८९, ४३३
स्वयंचलित लेखन ४३२
व्याकरणाविरुद्ध बंड ४३३
हर्बर्ट् रीड्चे मत ४२७–४२८
'सूक्ष्म सुसंबद्धता' ४३१
अद्भुतता
आणि वास्तवता ३२८, ३२९, ३२६–३१, ३३६
आणि वास्तववाद ३२८–३०
आणि सौंदर्यवाद २२२–२३
अत्रे, प्र. के. १४६
अर्थशून्यतावाद
आणि कला ४०१, ४०२
अंतर्मन
असंबद्धता ४३५
प्रेमळ अवलोकन ४३५
(चित्रण फ्रॉईडपूर्व) ४२४
'ॲन एक्स्पेरिमेंट इन् क्रिटिसिझम्' ३५०

'अॅना कॅरेनिना' १८५
'अनार्की ऑफ फिलिंग्'
इलियट् १५६
अनिल ४१०, ४११
तंत्राचे प्रयोग ४०६
आणि माधव जूलियन ४०६, ४०८
शैली ४०७–४०८
अनुकृती
आणि काव्यानंद ५७, ५९, ६४
–सिद्धान्त, अॅरिस्टॉट्लचे मत ३४, ३६, ६९
–सिद्धान्त, प्लेटोचे मत ३६, ५९, १८२
अनुष्टुभ् छंद ४७७, ४७८
अॅपॉलिनेर् गिलॉम् ४२७
अॅबरक्रोंबी लॅसेलस् ४६, २२३, २२७
सौंदर्यावादासंबंधी मत २२२–२३, २२७
अभिजातवाद
उत्तरकालीन, युरोपीय ४६
आणि सौंदर्यवाद २२६
आणि कलावाद १९०
–संप्रदाय, कालविशिष्ट ४०१
होरेस् ४६
अभिनवगुप्त १२४
अमृतानुभव ३००
अरविंद ४०६, ४०७, ४४२, ४७४, ४७५, ४७६, ४८०, ४८१, ४८२, ४८६, ४८७, ४९०
अतिमानस काव्य ४८६, ४८७
आर्नोल्ड् मॅथ्यू ४८७
उद्याचे काव्य ४७४, ४७५, ४७६
'ओव्हरहेड् पोएट्री' ४८५
नवकाव्य ४९०
मंत्रकाव्य ४८२
व्हिट्मन् ४७८, ४८०, ४८२
अॅरिस्टॉट्ल् १९, २०, ४८, ४९, ५१, ५२, ५३, ५६, ५७, ५८, ६१, ७०, ७१, ११५, १२४, १३६, १४६, २०९, २२१, ३११, ३१६, ४५८
अनुकृतिसिद्धान्त ३४, ३६, ५९, २८९–९०
आकृतिसमीक्षा ७२
कला आणि नीती ४०–४१
काव्याचा हेतू ४१
काव्यमिमांसा ९, १०, ३२, ३३, ३६–४१
काव्यान्तर्गत सत्य ३६, ४०–४१ ५७
काव्यानंद ४१, ३६१
काव्यहेतू ३६, ४१
टीकापद्धती १०, १८–२३, ३५–३७
नीती १८२
भावविरेचन ३५, ३८–३९, ४१, ६४
मराठी टीकाकार ५६–६८
मर्ढेकरांचे आक्षेप ५७, ६०, ६२–६३, ६४–६५
महाकाव्य–शोकनाट्य ११३–११४
महाकाव्य ३४, ३८, ५७, ११३, ११७
यूनिटी ११३
'रेटरिक्' १०, ३३
ल्यूकास् १९, ६२
वाङ्मयाची व्याख्या ३४, २२१
वाङ्मयहेतु ३८, ४१

व्यक्तिचित्रण २१३, २१४, २४७, ४२२
शोकनाट्य ३४, ३५, ३८–४१, ५६–६८, ९०, ११३, ३९६, ४०२
संभाव्यतासिद्धान्त ५७, ५८, ६१, ६५–६८
संविधानक ३९–४०, ५६–६८
सेंट्सबरीचे आक्षेप ३८–३९, ४०
स्फूर्ती ४७
होमर् ३९८
होरेस्शी तुलना ४६
ॲरिस्टोफेनिस् १४६
अरेबियन् नाईट्स् ३२८, ३३९, ३५२
अर्वाचीन कविता २७०–२८०
कुसुमावती देशपांडे २७४
रोमँटिक् एकलेपणा ३०५, ३०६
'अर्वाचीन मराठी कविता' २७१
अर्वाचीन मराठी वाङ्मय
वास्तववाद ३३४–३३५, ३५६
सौंदर्यवाद ३३४
'अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक' २७३
अर्वाचीन संप्रदाय आणि केशवसुत २७०
अलिप्तता ३९४, ३९५
अलेक्झांडर, एस् २३६–३७, २३९–४०
'अल्ला हो अकबर' ३४८
अश्लीलता १८५ १८६
'अस्तित्ववाद' (एक्झिस्टेन्शिॲलिझम्) ४७९, ५०१
'अस्सारे खुदी' ४८३
अक्षर वाङ्मय ९४, ९५, ९६, ९७, ११७, २०८, ३४१–३४२
महाकाव्यांतील ११०–१११, २०८
वि. का. राजवाडे ३४१
रिचर्ड्स् ९७–१०१, १०२
ल्यूकास् १००–१०१
आणि विदग्ध वाङ्मय १०९–११०
आणि वास्तवता ३४१
रामायण ९०–९८, १०६–१०८
नाट्य १११–११२
आगरकर गो. ग. २७५, २९८, ३०१, ३०२, ३०९, ३२५, ३५८, ३६१
आजचे कवी ४८०
'ऑडिसी' ११३, ११६
'आणखी काही कविता' ४७५
आत्मनिष्ठ टीका ७४, ७५–७६–७८
आत्मनिष्ठ भूमिका
अर्वाचीन कविता २७७–२७८
आधुनिक टीका २२०
प्राचीन टीका २२०–२२१
सौंदर्यवाद २२०, २२५, २४६–२४७
आत्मनिष्ठ सौंदर्यवाद
भक्तिमार्गी वाङ्मय २२८
आत्मनिष्ठ वास्तववाद
शरदबाबूंचा २४२–४३
जर्मन वाङ्मयातील २४३
बंगाली वाङ्मयातील २४२
आत्मनिष्ठा
एस्. अलेक्झँडर २३६–३७
नवटीका ४६७
नवीन उपयोग ४६८
प्राचीन मराठी कविता २७८
आत्मप्रीती २२९
आदर्शवाद ३४, ३२४, ३३९
वाङ्मयीन सत्य २३८
विरक्ती २३१

वास्तववाद ३३४–३५, २३८, ३५७
विरुद्ध सौंदर्यवाद ७७–७८
आधुनिक कविता
एकोणिसशेतीस ४१०, ४११
'आधुनिक कविपंचक' १३८
आधुनिक कादंबरीकार ३५४
आधुनिक काव्य
कुसुमावती देशपांडे २७४
तीन प्रवाह ४८८
भ. श्री. पंडित २७१, २७६
सौंदर्यवाद ४०७
'आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास'
अ. ना. देशपांडे २८०, २८६, २९८, २९९, ३६८, ३६९
आध्यात्मिक पोरकेपणा ३१०
आनंदवर्धन २०
आपटे ह. ना. २१, ७३, ७४, ९९, १००, १७८, १८४, २११, २३३, २७०, २७५, ३३८, ३५४, ३५८, ३७३, ३७४, ३८५, ३८७, ३८८, ३९५
कादंबरीकल्पना ३४८–३४९
कार्य ३६५
केतकर–मत ३४४
केतकरांशी तुलना ३८०, ३८५
आणि केशवसुत ३२२ – ३२५, ३२७
गुणदोष ३४३ – ४५, ३४९
तत्त्वज्ञान ३४५
आणि फडके ३५२ – ५३, ३५७ – ५८
वि. का. राजवाडे मत २४२, ३२६, ३२७, ३२९ – ३०, ३४० – ४५, ३८४
आणि रेनॉल्ड्स् ३३७ – ३८, ३३९ – ४०
आणि वा. म. जोशी ३४९ – ५०, ३५९, ३७१
वास्तववाद २४२, ३२४ – ३२९, ३३९ – ४२, ३४८, ३५७, ३८२, ३९३
वैशिष्ट्य ३२६, ३३५ – ३३६
आणि शरदबाबू ३४५
श्रेष्ठत्व ३२६, ३४८
ऑब्जेक्टिव्हिटि ॲण्ड रिॲलिझम् २३७
आंबेडकर बाबासाहेब ३४३
'आर्टस् ॲंड मॅन' मर्ढेकर कृत ४३०
आर्नोल्ड मॅथ्यू १३, १४, १५, २९८, ४८७, ५१, ११५, १२४, १५५, २८६
जॉन्सनसंबंधी १४
टीकेसंबंधी १३
पोप् २६, २७
लेविस्चे मत १३६
वर्डस्वर्थ् २९८
वाङ्मयाची व्याख्या ६
ग्रँड् स्टाईल् ११६
संविधानक ११५
आशय व छंद ४७७ – ७९
ऑस्टेन् जेन् ३३९
इक्बाल २९२, ४७९, ४८४ – ८५, ४८९, ४९१
इतिहास
आणि वाङ्मयाभ्यास ७१
'इंदु काळे सरला भोळे' ३६८, ३६९, ३७१, ३७९

इमर्सन् २२७, २६५, २६६, २८४, ४३९, ४५३
इलियट्, जॉर्ज् ३३९, ३९३
इलियट्, टी. एस्. ७, ८, २७, १०८, ११४, १५६, १५७, ४१३ – १५, ४१७, ४६९
ऑब्जेक्टिव्ह् कोरिलेटिव्ह् ४६९
शैली ४१४, ४१५
नवटीका २७, ४५७, ४६८
लॉरेन्स् डरेल् ४१९
काव्यभूमिका ४१३
रीतिविषयक ४७०
परंपरा आणि अभिजातता ४६९
पेट् संबंधी १५६
आणि मॅलार्मे ४१३ – ४१४
मेटॅफिजिकल् कवी ४१९
वाङ्मय १०८, ११४
वॉर्ड्चे मत ४१९
सौंदर्यशास्त्र ४६८, ४६९
हॅम्लेट ४६९
'इलियड्' ७७, ९९, ११२, ११३, ११६,
ईस्किलस् ३४, १४६
'उत्तररामचरित' ७४, ९९, १०६, ११२, ११७, १३९
उदात्तता
अतिमानसस्पर्श ४८८
लॉजायनस्चा सिद्धांत ४८, ४९, ८९, २२१, २५०, ४८८
'उद्याचे काव्य'
अरविंद ४७४, ४७५, ४७६
इक्बाल ४८९
आणि नवकाव्य ४८०, ४९०
नीत्शे ४८९
लक्षण आणि विशेष ४८०, ४८५, ४८९
व्हिटमन् ४८९
उपाध्ये जयकृष्ण केशव ४११
उमरखय्याम ९९, १४५, १९५, १९६, २६७, २७४
आणि तांबे २६७ – ६८
उर्दू काव्य २२९, २३०
'उषःकाल' ९८
'ऊरुभंग' ११४
'एकच प्याला' १२, २१, ७२, ७३, ७४, ८३, ८९, ९०, १०६, ११५, १८५, २११, ४५८,
एकरमान् ७५, २८७
एकसूत्रता (यूनिटी) २४, ३९, ४६, ११३, ११७
'दि ईस्थेटिक ॲड्व्हेंचर' १८९, १९६, २०१, २०२
Eluard Paul ४३१
'एक्सपेरिमेंट्स् विथ ट्रुथ' (एम्. के. गांधी) ८७
'ओव्हरहेड् पोएट्री' ४८५
कॅझेमियाँ १३१, १३२, १९०, १९२ –९३, २००, ३३४, ३६८, ४३३
अतिवास्तववाद ४२८, ४३३, ४३४
प्रतीकवाद ४१४
प्राउस्ट्संबंधी ४२४, ४२५
बोदलेअर्संबंधी ११२, १९३
रासेलस् ३६७, ३६८
ऑस्कर् वाइल्ड् संबंधी २००
सौंदर्यवाद व वास्तववाद ३३४
कठोपनिषद् ४४७
'कँडिड्' ३७०

'कन्फेशन्स' (रुसोकृत) १९४
कबीर ४४८, ४४९
कॅबेल् २२७
'करमणूक' ३२५
कॅरिट् ई. एफ्. ११०
कर्वे धोंडो केशव ३०२, ३४३, ३५८
कला
अन्तःसृष्टी ३९७-९८
गूढानुभव ४४१
टागोरांचे मत १६६, १८४
टॉल्स्टॉयचे मत १७५, १८०, १८१
द्वंद्वात्मक प्रवृत्ती ३९५
आणि नीती १७४, १८६, २१०
भा. रा. तांबे यांचे मत १४, १८४
ॲरिस्टॉट्लचे मत ४०, ४१
प्लेटोचे मत ४०-४१, ८०, १८०, १८१
शेलेचे मत १८४
आणि प्रचार १७४, १८६
बाह्यनियम ४५७
बोधवाद १७४-१७६, १८८, ३५५
वास्तवता २३५, २४१, ३५५
सहृदयता २१०
सहानुभूती १८०
सौंदर्य ८४, ८५, ८८, १७५
स्पिनगार्न् ४६०
हेतू ४१
'कला म्हणजे काय?' ८८, १७५
कलावंत १७५, १७८-१७९, १८८
आणि चारित्र्य १७७-७८, १८६
कलावाद ८६, २११, ३५६
आणि अभिजातवाद १९०
आणि वास्तववाद ३५५, ३५७
आणि सौंदर्यवाद १९७, ९८
आणि स्फूर्ती १९०
कलेकरता कला ८०, १५४, १८८-२०३, २११
इंग्लंडमधील १९०-१९१
इतिहास १८९, १९२
जॉर्ज् सँड् ३१४
फडके ३५५
फ्रान्समधील १८९-१९२
बाईल्ड्चे मत २००
आणि वास्तववाद ३५५
आणि सौंदर्यवाद १८९-१९०
कलेचे उद्दिष्ट १८८
कलामीमांसा १०, ३९
कल्पनाशक्ती २९, ७१, १२९, १३०, १३२, १८३, २९८
कवी
उद्याचा ४७९
त्याचे व्यक्तिमत्त्व २७८-२७९
आणि टीकाकार १२६-१२७
प्रतीकवादी १७६
त्याचे कार्य १७६
कवित्व
आणि पंडित कवी १२१
आणि विद्वत्त्व १२०-१३२
काणेकर अनंत ३०३
कादंबरी
चर्चाप्रधान ३६५-३७६, ३७८-३८४
प्रादेशिक ३८८
बाणभट्ट १०६, १३९, १५७, १६७
रवींद्रनाथांचे मत १६७-१६८
कानिटकर गोविंद वासुदेव २७३, २७६
कॉमेडी १०९, २३५

'काबुलीवाला' ७३
कामू आल्बेर् ४०२
कार्पेंटर् एडवर्ड् ४५३, ४७६
कार्लाइल् १४८–१४९
कालिदास ५, ७, १०, १२, २५, ७४, १०८, १२७, १३९, १४८, १६४, १६५, १६६, २२४, ४२४, ४३५, ४४३
काव्य
अव्वल इंग्रजीतील २७१
ॲरिस्टॉट्ल् ३६, ४१, ५७
दान्ते ५१
देशपांडे अ. ना. ३०१, ३०२
निराशावादी ४८५
आणि समाज १७६, १७८
हेतू (प्लेटो) ४०
लोकाभिमुखता २९९, ३००
काव्यात्म टीका १४२, १४४, १४६, १५७–५८, १५९, १६५, १७२
काल्पनिक टीका १५१, १५२, १५४, १५६
गटे १३९, १४८–१५४, १५७–१५८
घोष, अरविंद १४०–१४५
रवींद्रनाथ १३९, १४८, १५६–१५८, १६२–१७२
आणि तद्रूपता १४०–१४१, १६५, १६८, १७१–१७२
परांजपे शि. म. १४५, १५१–१५२
पेटर् १५४
आणि विडंबर १४५–१४६
व्याख्या १५०–१५१, १५७
हेतू १४४, १६२, १६९
काव्यानंद
ॲरिस्टॉट्ल् ४१
आणि अनुकृती ५७, ५९, ६४
आणि कलावंत १७८–१७९, १८८
काव्यास्वाद
आणि काव्याध्यापन १२१–१२३
प्लेटो १८२–८३
आणि विद्वत्व १२०, १३२, १३४
आणि विश्लेषण १३५
आणि सहृदयता १८३, १८४
स्वरूप १३५, १७८, १७९
किर्लोस्कर अण्णासाहेब १८४
'कीचकवध' ७३, १८५
कीट्स् ५१, ६०, ८७, १२७, २६७, २९२, २९३, ३३१, ३५६, ४०७
सौंदर्यासंबंधी ६०, ८७, १२७, २६७, २९३, ३३१, ३५६
कीर्तिकर २७६
कुंटे २७१, २७२, २७३, २७६, २७८
कुतूहल
आणि कलावंत ३५६, ३५७
वास्तववाद ३३६, ३३७, ३५१, ३५४, ३५५, ३५६
कुलकर्णी वा. ल. ३५८, ३६०, ३६१, ३६७, ३६८, ३७१, ३८२
'कुमारसंभव' १५७
आणि शाकुंतल १६४
कुरुंदवाडकर २७१
कुसुमाग्रज ४०९, ४११, ४१२
प्रणयभावना ४१०
मानवता ४९१
'कुसुमांजली' २७२

केतकर, डॉ. श्री. व्यं. २१, २२, १०२, १४५, १८५, १८६, ३४५, ३५४ ३८२, ५००
कादंबरीकार ३७८ –९०
आणि आपटे ३४४, ३८०, ३८५
टीकेसंबंधी ५, ९६
आणि चर्निशेव्स्की ३८५, ३८६
वा. म. जोशी ३६६, ३७३, ३७४, ३८५
कुसुमावती देशपांडे ३७८, ३८७
त्यांचा वास्तववाद २४२, ३६५ – ६६, ३७३–८५
३८७, ३८८, ३८९
'केशवसुत' जोगकृत २७३, २७८
केशवसुत १४, २४, २६, ९९, १०६, १२७, १७८, १८४, १९०, २२५, २३०, २५१–५२, २६०, २६१, २६२, २६३, २७४, २८६, २९२, ३०१, ३०२, ३०५, ३१७, ४०६, ४०८, ४०९, ४१०, ४७४, ४७७, ४७९, ४८०,
अर्वाचीन संप्रदाय २७०, २७१
आणि ह. ना. आपटे ३२२–२५, ३२७
आणि गडकरी २५५
गूढवाद २५१–५२, २६०–६१
रा. श्री. जोग–मत २७३, २७५
आणि तांबे २६१
अ. ना. देशपांडे – मत २७९ – ८०, २८६, २९८, २९९, ३०० – ३०२
पटवर्धन माधवराव – मत २७३
आणि 'बी' २६१
वेगळेपण २७० – ७१, २७५, २७९ – ८०
आणि मुक्तछंद ४७५,
आणि व्हिटमन् ४७७
केळकर वा. बा. ४९७
केळकर द. के. ३०२
कोलरिज् १२, ३९८, ४५७, ४६०
कल्पनाशक्ती – मत १२९ – १३०
कोल्हटकर अच्युतराव १८४, २७२
कोल्हटकर श्रीपाद कृष्ण ३६४, ३६८
(वा. म.) जोशीसंबंधी ३५८, ३६१, ३६४, ३६५, ३७१
रेनॉल्ड्ससंबंधी ३३७
'कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह' ३३७, ३३८, ३५०, ३६१, ३६४, ३७१
क्यूप्रिन् अलेक्झांडर् १८६, ३३७
क्रॉयट्झर सोनाटा १८५
क्रोचे बेनेदेत्तो १२४, १४०, २३३
क्लासिक् पाहा 'अक्षरवाङ्मय'
क्विंटिलियन् ५३
खाडिलकर, कृष्णाजी प्रभाकर २५, ७३, १८४
खांडेकर वि. स. ३५४, ३५५, ३५८, ३७०
त्यांचा वास्तववाद ३८१, ३८३
'खुदी'चे तत्त्वज्ञान (इक्बाल) ४८४
खिस्त, येशू १७९
गटे ७, १४, ७५, ११२, १३९, १४०, १४९, १५०, १५३, १५४, २०९, २१०, २२४, २२५, २२८, ३४१, ३९८, ३९९
आणि काव्यात्म टीका १३९, १४८–१५४
रवीन्द्र–तुलना १५६–१५७
आणि नवटीका ४६१

आणि पेटर तुलना १५४, १५५, १५६, १५७
आणि वस्तुनिष्ठता ७५, २३३, २३७
आणि विघातक टीका ४५९
संगीत व नाट्य १५३
आणि सौंदर्यवाद २२४, २२५, २८७, २९३
हॅम्लेटवरील टीका १४८–१५०, १५२–१५४, १५७.
'गड आला पण सिंह गेला' २७, ७३
गडकरी राम गणेश १२, २४, ७२, ७३, ७४, ९९, ११५, १९७, २४८, २८५, २८७, २९२, ३०५, ३४९, ४०६, ४०८, ४१५, ४९६.
आणि केशवसुत २५५
आणि बी २५४
गॅरिक् ९९
'गलिव्हरचे प्रवासवृत्त' ३३६, ३८२
गॉट्फ्रिड विल्यम् १८९, १९१, १९२, २०१, २०२, २०३
व बोहेमियन् संप्रदाय १९१
गॉतियर् थिओफिल् १८९, १९०, १९१, १९२, १९४, २०२
कलेसाठी कला १८९–१९२
गांधी महात्मा ८७, ३०९, ३४९, ४१७
गालिब २९२, २९३, ४३५
गॉल्सवर्दी १२८, ३३७
'गिल्गॅमेश्' (सिन्लिकि युनिनि कृत) ११२
गीतांजली २७६, ४४४
गीतारहस्य ८३
गुप्ता नलिनीकांत २५३, ४५२
गुर्जर विठ्ठल सीताराम ३३५
'गूढखिन्नता' २२७, २२९
गूढगुंजन
अस्सल व सेकंडहँड ४५१–४५२
आणि गोविंदाग्रज २४८, २४९
जाणीव–प्रकार ४५२
रवींद्रांचें १६३
गूढगुंजनात्मक कविता २५७, ४५१
व दुर्बोधता २५२
व अस्पष्टता २५५
गूढवाद २१४, २२२, २२४, २२९, २४८, ३२४
व अनिल ४०६
व अरविंद ४०६
काव्यगत ४४३
केल्टिक् ४३९
आणि केशवसुत २५१, २५२, २६०
आणि गडकरी ४०६
काही गैरसमज २४७, २४८
आणि रेव्ह. टिळक २४९, २५०, ४४८
आणि तांबे २५३, २६३
—तीन प्रवाह ४८८
पाश्चात्य देशांतील २५१, ४३९
आणि बालकवी ४०६
आणि बी २५४–२५७, २६१
आणि माधव ज्यूलियन् ४०६
आणि रवींद्रनाथ ४०६
आणि वेदान्त २४८, ४४०
—व्याख्या २६१
आणि सौंदर्यवाद १९७, २२९, २६२, २६७, ३१४, ३१७, ४०६
आणि सौंदर्यानुभव ४४०, ४४२

सौंदर्यमार्गी, अध्यात्ममार्गी ४४५
गूढवादी (पाश्चात्यांपैकी) ४५३
गूढानुभव ४३९, ४४१, ४४४, ४४७, ४५१, ४५२, ४५३
आधुनिक मराठी कवी ४४७
साक्षात्कार नोंद ४४९–४५०
गूढानुभवमीमांसा ४४८, ४४९
गुणे, पां. दा. ४९६
गोडबोले, परशराम तात्या २७१, ३६८
'गोंडवनांतील प्रियंवदा' ३६५, ३७८, ३७९
गोविंद कवी ४११
गोविंदाग्रज २४८, २४९
गौतमबुद्ध ३११, ३१६
'घरे बाइरे' १८५
घाटे विठ्ठलराव ७६
घोष अरविंद १४१, १४२, १४३, १४४, १९४, ३५९
आणि काव्यात्मक टीका १४०–१४५, १४८
रवींद्रनाथ तुलना १४१
—कृत कलामीमांसा १४१, १४२
चट्टोपाध्याय शरच्चंद्र–पाहा शरद्बाबू
चंद्रशेखर ७६, २७६, २७७
चमत्कृती
आणि वास्तववाद ३२८–३३१
चिपळूणकर कृष्णशास्त्री २४, २७१, ३३७, ३३८
चिपळूणकर, विष्णुशास्त्री २४, १२३, १२५, १३७, २११, ३०२, ३३८
'विद्वत्त्व आणि कवित्व' १२०, १२३
चर्निशेव्स्कि, निकोलाय् जी.
—कादंबरींतील वास्तववाद ३७४, ३७५, ३८५, ३८६
छन्द
व आशय ४७७–४७९
इक्बाल, भाषा, आशय ४८९
जगन्नाथपंडित १२४
जामी ४४४
जॉन्सन, आर. व्ही. १५६
जॉन्सन, डॉ. १४, २५, २००, ३७०
जॉन्सन, बेन् २१, २५
जिगर (मुरादाबादी) २९२, ४३८
जिज्ञासा–पाहा कुतूहल
जोग रा. श्री. २७१, २७२, २७३, २७५, २७६–२७७, २७८, २९९
आत्मलेखन २७७–२७८
महाजनींचे काव्य २२३
जोशी माधवराव १४६
जोशी वामन मल्हार ३४५, ३५४, ३५५, ३५८–३६२, ३६४, ३७१, ३८१, ३८२, ३८४, ३८९
आणि ह. ना. आपटे ३४९–३५०, ३५८, ३५९
त्यांची कादंबरी कल्पना ३४८–३४९
आणि श्री. व्यं. केतकर ३६६, ३७३, ३७४, ३८५
त्यांच्या कादंबऱ्या ३६७, ३६८, ३६९, ३७१–३७२–३७३
आणि तत्त्वप्रधान कादंबरी ३६२
कोल्हटकरांचे मत ३५८, ३६१, ३६४–३६५, ३७१
खांडेकरांचें मत ३५८, ३७०
(अ. ना.) देशपांडे यांचें मत ३६८, ३६९

(कुसुमावती) देशपांडे मत ३५८–३६०, ३६२, ३६६
आणि फडके ना. सी. ३५८
आणि वास्तववाद ३५८, ३६६–६७, ३८३
जोशी य. गो. ७३, २३३
–चा वास्तववाद २४२
ज्यूलियस् सीझर् २६५
झेंडूची फुले ४११
झोला एमिल् २४२, ३४०, ३४१, ३४२, ३५१, ३५४, ३८४, ३८५ ३९४, ४९९
टॉमसन्, फ्रॅन्सिस् १९८
टॉलस्टॉय् ७, ३७, ४०, ४१, ९६, १८४, २४२, २९७, ३३७, ३३९, ३४०, ३४१, ३४२, ३४४, ३८४, ३८५, ३८७, ३९३, ३९४, ४१७
कलेसंबंधीं मत १७५, १८०, १८१–१८२
वाङ्मयीन मूल्ये ८५–८६, ८७
टिळक रेव्हरंड् १२, ९९, १७८, २४९, २७५, ३०५, ३१७, ४०६, ४०८, ४४७
टिम्स्, राल्फ् २३७
आत्मनिष्ठ वास्तववाद २४३
टिळक, बा. गं. २९८, ३२५, ३६१
टीका अर्वाचीन मराठी ४, ५, ६, ९, ५२, ५३, ७१, ७२, १२४, १३५, १३६, २११, २१२, २१३, २१४–२१५
अर्वाचीन प्रयोजन ९, २१, ७०–७१, ८८, ८९, ९०–९१, १४४, २०६–२०७
अर्वाचीन व्याख्या ६, १३८
अवलोकननिष्ठ १०, १८, २०–२२, ३५–३७
आकृतिप्रधान ७२–७३, ७५, ७७
आत्मनिष्ठ ७४–७६, ७८, २७९
आणि टिप्पणी ४९८
आणि मराठी अभ्यासक्रम ४९९
आणि लेखकाची भूमिका २१३, २२०, २२१, २२२
आशयप्रधान ७२, ७३, ७५, ७७–७८
उद्देश आधुनिक ४५७, ४६०
ऐतिहासिक ५३, ७९, १२४, १५९
कलावादी ८०
कल्पकताप्रधान ४५६, ४५८, ४६०
आणि विद्वत्त्व १२०, १३२
कसोटी १५०
काव्यात्म, पाहा 'काव्यात्म टीका'
चरित्रात्मक ७९, ४६२–४६३
तुलनात्मक ५३
नियमनिष्ठ ७८, ८२–८३, ९०
'निर्माणक' २९
पाश्चात्य (१९ व्या शतकातील) १४०
पद्धती ७०–८०
प्राचीन (पाश्चात्य) ४, ३२
प्राचीन संस्कृत ४
बोधवादी ८०
मनोविश्लेषणात्मक ७९
मार्क्स्वादी ७९
लॉरेन्स्चे मत १२८, १३१
वस्तुनिष्ठ ७४–७६, ७८
विंचेस्टर्चे मत २८
विघातक ४५९

विधायक ४५९
विनियोगात्मक १३६–१३७
विश्लेषणात्मक १३५
शब्दनिष्ठ–आकारनिष्ठ ४६४
शास्त्र की कला ? १७–२९, ३२, ३५
संस्कारानुगामी ७८ – ७९, ८१, १२८–२९, ४५८
आणि सहृदयता १२६, १२८ – १२९, १३४, १५५
टीकाकार
आवश्यक ज्ञान १२३-१२६, १२८, १३२, १५५–१५६
आणि कवी १२६–२७
–चे कार्य (सँत् बव्ह्चे मत) १५६
रवींद्रमत १५८
(अनातोल्) फ्रान्सचें मत १५७, १५८
वाइल्ड्चे मत १५७
टीकाप्रकार
आक्षेप ४५८
टीकाविषय
आणि काव्यात्म टीका १४४–१४६, १५९, १६५
टेनिसन् ४३९
' टेंपेस्ट् ' १६५–१६६
ट्रॅजेडी–पाहा शोकनाट्य
ट्वायनिंग् टॉमस् ३५
डरेल् लॉरेन्स् ४१६, ४१९
डिकेन्झ् ३४३, ३४५
डोस्टॉव्ह्स्की २४२, ३३७
ड्यूमा अलेक्झांडर् ३७, ३४०
ड्रायडन् ५०, ५२, ५३ ७०, ७१, ७९, १३६
तटस्थचित्रण ३९२, ३९३ आणि फ्लॉबेर् ३९३
तंत्र आणि नवकाव्य ४९०
तद्रूपता १३०, १३२, १४०–१४१, १६५
' तरुण वेर्थर् ' १४८
तांबे भा. रा. १४, २८, ५२, ६२, ७४, ८७, ८९, ९०, १०६, १४५, १७८, १८८, २५३, २६४, २६५, २६७, २८५, ३०५, ३१७, ४०६, ४०७, ४०८, ४१०, ४४८ आणि उमरखय्याम २६७–२६८ कला आणि नीति १८४ व केशवसुत २६१ व गूढवाद २५३, २६३, ४७७ –४४८, ४५२ आणि रवींद्र ४०६
तुकाराम ५, १०, २२१, २७२, ३०५, ३२१
' तुझे आहे तुज पाशी ' २११
' तुतारी ' २६
तेन् ७९, ४६३
थॅकरे ३३९, ३९३
थोरो ४१७
थ्यूसिडाय्डिस् ३४
द किन्सी ४९, १९२
दप्तरदार विठोबा अण्णा २७१
द व्होग (De Vogue) आदर्शवादासंबंधीं ४०२
द सँक्तिस ४००
दाग २२९, २९२
दादावाद ४२५, ४२६, ४२७, ४२९, ४३३
दान्ते ३७, ५०, ५१, ९६, ९७, ४६९

रीतिसिद्धान्त ५०, ५१, ४७०
दासबोध ७, ३२१
दिदेरो ३०९
दुष्यन्त ४३५
देशपांडे अ. ना. २९९, ३०१, ३०२, ३५८, ३६८, ३६९
आधुनिक कविता ३०१–३०२
केशवसुतांविषयी २७९–८०, २८६, २९८–२९९, ३००–३०२
वा. म. जोश्यांविषयी ३६८–३६९
माडखोलकरांसंबंधी ३०१
देशपांडे आ. रा. ४७५,(पाहा'अनिल')
देशपांडे कुसुमावती २७४, २७५, २७६, २७८, ३५८, ३५९, ३६०, ३६८
अर्वाचीन कविता २७२, २७४
केतकरांच्या कादंबऱ्या ३७८, ३८७, ३९०
वा. म. जोश्यांविषयी ३५८–३६०, ३६२, ३६६
प्रादेशिक कादंबरी ३८८
देशपांडे पु. ल. १४६
देशपांडे वा. ना. ४७५
धोंड म. वा. २५७
ध्वनी ८४
'नकुलालंकार' १४
नवकथा २११
नवकवी ३०६, ४१५, ४१७, ४८०
नवकाव्य २११, ४१३, ४१५, ४१६, ४१७, ४१८, ४७५, ४७६, ४८०, ४९०, ४९१
आणि अरुची (Boredom) ४९०
क्लिष्टतेचे मूळ ४१८
आणि तंत्र ४९०
तिरकसपणा ४१६, ४१७, ४६५
टी. ...३६
प्रतीकवाद ४१३, ४१४, ४१७–४१८
मराठीतील ४१५, ४७६
'रविकिरणकाव्या'विरुद्ध प्रतिक्रिया ४१५
आणि सौंदर्यवाद १९७, ४१९
आणि संदिग्धता ४६६
नवटीका १४४, ४५७, ४६१, ४६२, ४६३, ४६४, ४६६, ४६७, ४६८, ४७१ आक्षेप ४६१ – ४६२, ४६७, ४७०–४७१
कलात्मक विरुद्ध यांत्रिक ४६१, ५०१
तीमधील जुना भाग ४६७
तीन प्रकार ५०१
आणि सौंदर्यवादी टीका ४५७, ४७०
आणि 'समधातता' ४६६
आजची व स्पिनगार्न्ची ४६१
स्पिन्गार्न्ची ४५८, ४५९, ४६०, ४६१, ४६४
आणि संस्कृत टिप्पणी ४६३–४६४
नवप्लेटोसंप्रदाय ४७, ४८, ४४३
'नवा शिपाई' ४७७
'नव्या मनूतील हिंदी फकिराचे गाणे' ४९१
नाटक हास्यप्रधान ३५
नाट्य २४, ३९, १११, ११२, ११३, १५३
नाट्यशास्त्र ३३
नाथमाधव ३३५
'नारायणराव आणि गोदावरी' ३२७, ३२८
'नावल आणि नाटक' ३६४
नावेल ३२१
'नासदीय सूक्तभाष्य' ७६

'निबंधमाला' ७
नियमनिष्ठ टीका ७८, ८२, ८३, ९०
निरंतर गं. भा. यांचा सौंदर्यवाद ३०८–३०९
'निर्माणक' टीका पाहा 'काव्यात्मटीका'
निर्णायक टीका पाहा 'नियमनिष्ठ टीका'
नीती १७९, १८२, १८३
आणि कला ८४,८८,१७४–१८६, २१०
'नीतिशतक' ९९, १०६
नीत्शे ९४, ९५, १०१, २००, ४८०, ४८४
–चे काव्यविशेष ४७९,४८४-४८५, ४८९
आणि वाइल्ड् २०१
आणि व्हिट्मन् ४८४
पटवर्धन माधवराव २७३, ४४८
केशवसुतांसंबंधी २७३
पटवर्धन वासुदेव बळवंत २७०, २७५, ४९७
पंडित भ. श्री. २७१, २७५, २७६, २७८, २९९
अव्वल इंग्रजींतील कविता २७१, २७६
पंडित कवी १२१
पॅरडि १४६
'परागंदा' ३८१, ३८२
परांजपे शि. म.
आणि काव्यात्म टीका १४५,१५१–१५२, १५६, २०९
'पण लक्षात कोण घेतो' ७, ८३, ८९, ९८, ९९, १०६, १०७, १०८, ११०, ११५, १८५, ३३५, ३४३, ४०४
'पथेरदाबी' ७३, १८३, २४१, ३६७, ३७२
पदमनजी बाबा ३२६
'पर्सॅनलिटी' १५७
पलायनवाद २२७, २७४
पॅट्रीशिया गेब्हार्ड ४६१, ४६२, ४६३, ४६५
'पासंग' २७२, २७४
'पॅस्टीश्' (नक्कल, रीतिविडंबन) १४६
पाळंदे २७१
Eluard. Paul ४३१
पिंडार,–काव्यासंबंधी २९०
पूर्वादर्शवाद ४००
पेटर् १४८, १५५, १९४, १९५, १९६, २०३, २०९, ४६०
कलेकरिता कला १९० – १९१, १९४, १९८
काव्यात्म टीका १५४,१५५,१५६, १५७
––चे तत्त्वज्ञान १९४, १९५, १९६, १९९, २००, २०३
पेठकर चिंतामणी २७१, २७६
पेंडसे लालजी ८८, १८५
'पोएटिक्स्' ९, १०, ३२, ३३, ३४–४०, २२१, २४७
पोप् अलेक्झांडर् २५, २६, २७, ४५
'पोर्ट्रेट्स्' (पेटर्कृत) १५६
पौंड् एझ्रा ४१३, ४१७, ४४०
आयव्हॉर् विंटर्स्चे मत १२२,१२३
प्रतीकवाद ४, ७, २८, ४३३, ४८०
प्रतिभा १३, ४९, १२६, १२७, १२८, १४०, २०९
आणि कल्पनाशक्ती १३०
आणि टीका २०९

आणि रसिकता १४०
रिचर्डस्‌चे मत १२७, १२९
व्याख्या १२८
प्रधान बजाबा २७१, २७८
प्रबंधगुणविवेक २१२
प्रपत्तिभाव ४४१
प्रभाकर ९९, १०६
प्राउस्ट् मार्सेल् ४२४
आणि फ्रॉईड् ४२४, ४२५, ४३४
आणि बेर्ग्सॉं ४२४
'प्राचीन साहित्य' १३९, १५१, १५६–१५९, १६२–१७२
प्राचीन साहित्य व आधुनिक टीका २११–२१२
प्रीराफेलाइट संप्रदाय १९७
प्लॉटिनस् ४७, ४८, ४४१, ४४३, ४४६, ४४८, ४४९
आणि 'नॉस्टिक्' संप्रदाय ४४५–४४६
आणि लाँजायनस् ४७
प्लेटो
काव्यासंबंधी ३४, ३६, ४०, ४७, ४८, ५९, १८०–१८१, १८२, १८३, १८४, ४४२
कला आणि नीती ४०–४१, ८०, १८०, १८१–१८२
गूढवाद ४४२, ४४३, ४४४
आणि प्लॉटिनस् ४४३
विरहवेदना १६३
आणि सूफीवाद ४४२
आणि सौंदर्यानुभव ४४२
स्फूर्तीसंबंधी १८१
प्रीस्टले व्हॅलेरीसंबंधी ४१८
फडके ना. सी. ५६, ७४, ७५, ९५, ११५, ३४५, ३५५, ३६५, ३७३, ३७४, ३८८
आणि आपटे ह. ना. ३५२, ३५३, ३५७, ३५८
कादंबरीकल्पना ३४८, ३४९, ३५०–३५२
गुणदोष ३५४–३५५
आणि जोशी वा. म. ३५८
वास्तववाद ३५२–३५५, ३५७–३५८, ३८१, ३८३
'फाउंडेशनस् ऑफ इंडियन् कल्चर्' १४१, १४२, १४३, १४४
'फाउस्ट्' ११२
फुले ज्योतिबा १८१
'फ्यूचर् पोएट्रि' ४७४, ४७५, ४७८, ४८५, ४८६, ४८७
फ्रॉईड् ७९, २४२, ४०८, ४१०, ४३२
अंतर्मन (सुप्तमन) ३८९, ४२३, ४३३, ४३४
संप्रदाय ३८७, ३८९
फ्रान्स् अनातोल् १५७, १५८
फ्रेंच् रेव्होल्यूशन् ४०९
फ्लोबेर् गुस्ताव्ह् २४२, ३१४, ३९३, ४९९
बखर ३२०–३२१
बॅबिट्, आयव्हिंग् १२५, २६६, २८८, २९१, २९६–९७, २९८, ३०३, ३०८, ३११, ३१५, ३१६
बॅबिट्
आणि पौंड् १२२
रूसोचा एकाकीपणा ३०९–१०
विंटर्स्‌चे मत १२२
व्हिटमन्‌संबंधी ३११–३१२

सौंदर्यवादी लोकांसंबंधी २८८–२८९, २९१–२९२, २९३, २९६–९७, ३०२–३०४, ३०९–३१६
बलरामदास १६२, १६३
बर्लेस्क् १४६
'बाँगे दरा' ४८५
बाणभट्ट २१, १३९, १५७, १६७, १७१–१७२
बायबल ३३
बायरन् २५, १३७, १९७, २२९, २८८, २९१, २९२, ३०९, ३१०, ४०९
'बायॉग्रॅफिया लिटरॅरिया' १२९, १३०
बालकवी २५६, ४०७, ४०९
बी (Bee) २५४, २५५, २५६
केशवसुत २५६, २६१
गडकरी २५४
गूढवाद २५४–२५७, २६१
बुचर् ५६, ५८, १२४, ४५८
बेकर् जॉर्ज् जे. ३५०, ३७४
बेर्गसॉं अंतर्मनविषयक २९, ४३४, ४५८
बोदलेअर् १५७, १८९, १९१, १९८, २००, २०२, २०३, ४३९
कझॅमियाँचे मत १९२–१९३
आणि पेटर् १९४
संवेदनापूजन १९२–१९४
बोधवाद ८६, १७४–१८६, १८८, २१०, ३५५, ३५६, ३५९–६०
आणि मम्मट १७४
आणि वास्तववाद ३२९, ३५०, ३५५, ३५७, ३९४
होरेस् १७४
बोरकर ४०९, ४११, ४१२
बोसँके १२४
सौंदर्यभेद १०९
बोहेमियन् संप्रदाय १९१
ब्रँडिस्, जॉर्ज १३७, १३८, १४९–१५०
ब्राउनिंग्
आणि नवकाव्य ४१५
आणि माधव जूलियन् ४१५
ब्रिजेस्, रॉबर्ट् ४१३
ब्रुक् रूपर्ट ४१३
ब्रेताँ आंद्रे
अतिवास्तववाद ४२७, ४२९, ४३०, ४३२, ४३४
आणि मर्ढेकर ४३०
स्वयंचलित विचार ४३०, ४३२
ब्लेक् २९२, ४३९, ४४४, ४४८, ४५२
ब्वॉलों ५०, ५२
भगवद्गीता ६५
भरतमुनी १९, २०, ३३, ६४, ९०, १२४, २०९, ४५८
भतृहरी ९९, २२४
भवभूती ७, ७४
भवितव्यवाद ३४५
'भाऊसाहेबांची बखर' ७, ८३, ९९, १०६, ३२०
'भामिनीविलास' २२१
'भारती' पाहा 'पथेरदाबी'
भावगीत ४, ३४, २७२, २७६
भावविरेचन
ॲरिस्टॉटलचे मत ३५, ३८–३९, ४१, ६४, ६५, ८९
भिंगारे ल. म.

हरिभाऊपूर्व कादंबऱ्या ३२७,३२८
भिडे, बालकृष्ण अनंत २७३, २७५, २७६, २९९
'मनोरंजन' ३३५, ३५८
मम्मट १७६, २१०,
मराठी कथा
अव्वल इंग्रजीतील ३२१–३२२, ३२४–३२५,
मराठी कादंबरी
हरिभाऊपूर्व ३२८
'मराठी कादंबरीचे पहिले शतक' ३५९
मराठी वाङ्मय ब्रिटिशपूर्व ३२०–३२१
मराठी अभ्यास विद्यापीठातील ४९४–५०२
मराठे रा. ब. ३६४
'मरायस् दी एपिक्यूरियन्' (पेटर्) १९४
मर्ढेकर १४, ५६, ५८, ६५–६६, १२३, ३०५, ४११, ४१२, ४३०, ४६८, ४७५
ॲरिस्टॉटल् संबंधी ५७, ६०, ६२-६६
'आत्मनिष्ठा' ७६,
काव्यानंदासंबंधी ६४
तंत्र ४६५
आणि मुक्त छंद ४७५
'शिशिरागम' ४१२–१३,४१४, ४१९
यांच्या कादंबऱ्या ४३०
मॅलार्मे स्टीफन् १९८
आणि इलियट ४१३–४१४,४१७
शब्दमाहात्म्यासंबंधी ४६४
महाकाव्य
ॲरिस्टॉटल् मत ३४, ३८, ५७
आणि अक्षरत्व ११०–१११,२०८
एकसूत्रता ११३
शोकनाट्य तुलना ११३–११४
महाजनी वि. मो. २७२, २७३,२७६, २७८
महानुभाव गद्य ३२०
महाफी, जॉन २०१, २०३
महाभारत वैशिष्ट्ये ३८७–३८८
माटे श्री. म. ८८, २३३, २४२
माडखोलकर १३८, १८९, ३८१, ३८३
केशवसुतांसंबंधी ४०९
देशपांडे, अ. ना. यांचे मत ३०१
माडगूळकर ग. दि. ९८
माधव जूलियन् १४, २४, २२६, २२७, ३०५, ४०६, ४०७, ४०८, ४०९, ४१०
प्रणयभावना ४०७, ४०९–४१०
मानवतावाद ४९१
शैली ४०७–४०८
मानवतावाद आणि सौंदर्यवाद २६८
मानसशास्त्र आणि वाङ्मयाभ्यास १२५, १२८, २१४
मार्क्सवाद ७९, ३२३, ४०८
मार्क् ट्वेन् ३०९
मॉर्गन् चार्ल्स् अतिमानस ४८८
मिथ् क्रिटिसिझम् ५०१
मिल्टन् ९६, ९७, २५०, ४७८
मिस्टिसिझम् आणि पाश्चात्य टीकावाङ्मय ४३९
मीराबाई, २६२, ४३४, ४४८
'मुक्तामाला' ३२२, ३२७, ३२८, ३२९,३३६,३५२,३५३,३५४, ३५८, ३८४

मुण्डकोपनिषद् ४८१, ४८२
मूल्य ८५–८९, २०७
आणि टीका ८२, ८३
व्याख्या ८४, ८५, २०८
मेघदूत
काव्यात्मटीका १६२–१६३
रामायण तुलना १०७,१०८, १०९
मेटरलिंक् ४३८–४३९, ४४८, ४४९, ४५३
गूढवाद ४३९, ४५३
मेसन्, जर्मेन् २०२, ४३३
मोपाँसाँ २४२, ३३७, ३५४, ३७३
मोर्वा, आंद्रे १३७
मोरोपंत २४, २५,२६, २७,५१, ९७, ९८, १२१, २२१, २७१, ३००
मोल्टन् (मूल्टन्) २१, २२
'मृच्छकटिक' ९९
'यमुनापर्यटन' ३२१, ३२६, ३२७, ३२८, ३२९, ३३६
यशवंत ४०८, ४१०, ४११, ४२५
युद्धोत्तर कवी (यूरप) ४२५
युरिपाय्डिस् १४६
येट्स्, डब्ल्यू, बी. ४१३, ४१५, ४३८–४३९, ४४८
गूढवाद ४३९
योनेस्को (Ionesco) ४०१
'रघुवंश' १००, २३८,
रविकिरणमंडळ ५१,१९७,३४९,४१० ४११, ४१२
आणि नवकाव्य ४१५
आणि सौंदर्यवाद ३९५
रवींद्रनाथ (ठाकूर, टागोर) १२, १३, ७३,८७,८९,१४०, १४१, १५८, १५९,१६२–१७२,१८८,२०९, २१०,२५२–२५३, २७६, ३१७, ३३७,३४१, ३७३, ४०६, ४०७ ४१७,४३८, ४३९,४४८, ४४९
कलेसंबंधी १६६
कादंबरीसंबंधी १६७–१६८, १६९ –७२, ४५८
कालिदाससंबंधी १६४, १६६
काव्यात्म टीका १३९, १४८,१५६ –१५८, १६२–१७२
काव्यसष्ठीतील उपेक्षिता १६८–१७२
गटे तुलना १५६–१५७
गूढगुंजन १६३
टीकाकारासंबंधी १५८
पेटर् तुलना १५६–१५७
प्रेमविषयक तत्त्वज्ञान १६४
बाणभट्टाविषयी १६७–१६८
मेघदूतावरील टीका १६२–१६३, ४५८
रामायणावरील टीका १६२,१६८– १६९
शाकुंतल १६४–१६६, १६९
शेक्स्पियरसंबंधी १६६
संस्कृत वाङ्मयासंबंधी १६७
रस्किन् ११०,२००,२०३,४१७
'रागिणी' ३४८–३४९,३५८–३५९ ३६०–६१, ३६६–३६७, ३७०, ३७१, ३७२
राजवाडे आहिताग्नि ७३,२४८, २८६, ३२४
राजवाडे, वि. का. ३३०,३४०,३४१, ३४२,३४३, ३८०, ३८१, ३८५ ५००
आपटे (हरिभाऊ) संबंधी २४२ ३२६,३२७, ३२९–३०, ३४०–

३४१ ३४२–३४५, ३८४
कादंबरीकार गुण ३४३
मराठी कादंबरीसंबंधी ३६४–३६५
वास्तववादासंबंधी २४२, ३३०, ३४२
'रात्रीचा दिवस' ४३०, ४३१, ४३२
रॉबिनसन् क्रूसो ३५२, ३८२
रामदास ३०५, ३४१, ४७८
'रामानुजभाष्य' ४४१
रामायण · अक्षरत्व ९७–९८, १०६–१०८, १०९
मेघदूत तुलना १०७–१०८, १०९
वैशिष्ट्य ३८७–३८८
ज्ञानेश्वरी तुलना १०७
'रासेलस्' ३३८, ३६७–३६८, ३७०
रिचर्ड्स् १२४, १२९, १३४, ४६५, ४६६, ४६७
अक्षरवाङ्मयासंबंधी ९७, १००–१०१, १०२
कोलरिज्संबंधी १२७, १२९
नवटीका ४५७, ४७०
रिम्बॉ आर्थर ४३२–४३३
रिल्के ४३९
रीड्, हर्बर्ट ४१३, ४२७–४२८, ४८६
रुसो ४७, १९९, २८७, २८८, २८९, २९६, २९७, ३०९, ३११, ३१४,
याचा एकलेपणा ३०५, ३०६, ३०८, ३०९–३१०
'रेटरिक्' १०, ३३
रेनाँ ३०३–३०४, ३०५, ३०६
रेने (शातोब्रियाँ) ३०९
रेनॉल्ड्स् (कादंबरीकार) ३३७–३३८, ३३९–४०, ३४५८
याच्यासंबंधी गैरसमज ३३७–३३८
मराठी लेखकांवरील परिणाम ३३८–३३९
रोमँटिक् एकलेपणा ३०३, ३०५, ३०६, ३०८, ३०९, ३१०, ३१७
अर्वाचीन मराठी कवितेतील ३०५-३०६
रोमँटिक् टीका आणि नवटीका ४५७, ४५९, ४६१, ४७०
रोमँटिसिझम् २२२–२२३, २२६
रोमँटिसिझम 'सौंदर्यवाद' ही पाहा.
लॉजायनस् २०, ४७, ४८, ४९, ७०, ७१, ८३, ८९, २०९, २२१, २५०
लॉरेन्स्, डी. एच्. १२८, १३०, १३१, १३८
टीका आणि सहृदयता १२८, १३१
लेविस्, एफ्. आर्. ७, ४१६
आर्नोल्ड्संबंधी १३६
वास्तववादासंबंधी ३५०
विनियोगात्मक टीकेसंबंधी १३७
लेसिंग् ४७ (टीप)
लोकहितवादी ७, १८१
ल्यूकास्, एफ्. एल्. ६७
अरिस्टॉटल्संबंधी १९, ६२
अक्षरवाङ्मयासंबंधी १००–१०१
'वज्राघात' २६
वरेरकर ३५४
वर्डस्वर्थ् १४, ५१, १९७, २८७, २९२, ३११, ४०७, ४०८, ४०९, ४३०, ४५७
आणि टीकाकाराची प्रतिभा २९८
वस्तुनिष्ठा आणि वास्तववाद २३७, २४३, २४६–२४७
गटे ७५

फडके ७४
आणि प्राचीन टीका २२०, २२१
वस्तुनिष्ठ प्रतिभा ३९८
'वाईकर भटजी' ८३, ९९, १०६, ३३९
वाईल्ड्, ऑस्कर् २००, २०१, २०२–२०३
कलेकरिता कला २००–२०३
टीकाकारासंबंधी १५७
वाक्यगुणविवेक २१२
वाङ्मय
आणि प्रचार १७४, १८६
प्राचीन कल्पना २२१
प्रयोजन १७६
प्लेटोचे मत १८०–१८१
आणि बोधवाद २१०
व्याख्या, अर्नोल्ड ६
सामर्थ्य १८०
श्रेष्ठतानिकष, लाँजायनस् ४८–४९, ८३, २२१
हेतू, ॲरिस्टॉटल् ३८, ४१
प्रसार, यंत्रयुगांतील ६
वाङ्मय—काव्य, नाट्य, हेही पहा
वाङ्मयानंद ६४, ८२
आणि जिज्ञासापूर्ति ३३७
वाङ्मयाभ्यास ७१, १२५, १२८, २०९, २१४
विंडेलबँड, विल्हेल्म् याचे मत १३१
वाङ्मयीन द्वंद्व २२६, २३७, २४७, ३२४, ३९५
वाङ्मयीन मूल्ये—पाहा 'मूल्ये'
वाङ्मयीन सत्य ७४, ७५, २३८, २४६
वामन पंडित ५, ९७, १२१, २३१
वाल्मीकी १२, १०८, १३९, १७१, २९१, ३४१, ४७८
वास्तवता २३५, २४१, ३३६, ३४१
अरविंद घोष मत १४१–१४२
वास्तववाद ३४, ८६, २१४, २२२, २२४, २३३, २३५–२३६, २३७, २४३, ३३४, ३३५, ३५०, ३५२, ३५३, ३५५, ३५६
अर्थ २३३, २३७
आणि अद्भुतता ३२८–३२९–३३०, ३३१, ३३६
अर्वाचीन मराठीतील ३३४–३३५, ३५५–३५६
आणि आदर्शवाद २३४–३३५, २३८, ३५७
हरिभाऊंचा—पाहा हरिभाऊ
हरिभाऊंच्या काळातील ३३५
त्याचे तीन अविष्कार ३५०
आणि इहलोक निष्ठा २७४–२७५
उदय ३३२, ३३४, ३५०
उद्दिष्ट २४०–२४१, ३५०–३५१
आणि कलावाद ३५५, ३५७
शाकुंतलातील २३४
कादंबरीतील (मराठी) २३३, २४२, ३२२, ३३१, ३५७
कालनिष्ठ ३९५–३९६
खांडेकरांचा ३८१, ३८३
आणि ट्रॅजिडी ३९७
आणि ग्रामीण वाङ्मय ३८९
आणि चमत्कृती ३२८–३३१
आणि कुतूहल ३३७, ३५५–३५६
नियतिवादी ३९७
परिणती ४२३

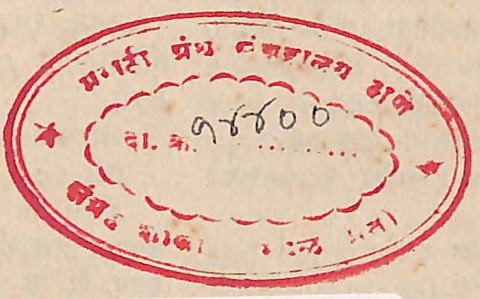
पात्रांची निवड ४०२–४०४
आणि प्रत्यक्षीकरण ३३९, ३५०, ३५२, ३७७
प्राणभूत ३९३
फ्रान्समधील २४२
आणि बोधवाद ३२९, ३५०, ३५५, ३५७, ३९४, ३९६
योनेस्कोचा ४०२
रशियातील २४२
आणि लोकाभिमुखता ४०४
विमोचनमूलक ४२३
शिप्लेचे मत २३३–२३४
आणि सत्य ३२९–३३१
आणि सौंदर्यवाद २२३–२२८, २३४–३५, २३८, ३२३–३२५, ३५७
विंकेलमान् १९१
'विकार् ऑफ वेकफिल्ड्' ३७८
'विचक्षणा' १८६
विदग्ध वाङ्मय १०९, ११०
विद्वत्त्व आणि संतकवी १२१
विनियोगात्मक टीका १३६–१३७
विंटर्स्, आयव्हॉर् १२२, १२३, १२६, १३४
बॅबिट्संबंधी १२२
विवेकानंद २२४, ३१२, ३४३, ३४४, ३५९, ४५२–४५३
वुड्रॉफ, जस्टिस् १९४
'वेणीसंहार' ११४
वेलेक्, रेने १३१, १३२, ३९४, ३९९, ४६४, ४६६, ४६७
व्यास २९१, ३४१, ३८०, ३८७
व्हिटमन् ४७६, ४७८, ४८०, ४८२, ४८३
काव्यविशेष ४८२, ४८३, ४८९, ४९१
आणि केशवसुत ४७७
आणि नीत्शे ८८४
बॅबिट्चे मत ३११–३१२
आणि होमर् ४७८
शब्दशक्तिवादी टीका ४६४, ४६५
शरच्चंद्र (शरदबाबू, चट्टोपाध्याय) २१, ७३, १४५, २४१, ३३७, ३४४, ३४५, ३५४, ३६७, ३७३
त्यांचा वास्तववाद २४२, ३४१, ३९५.
शातोब्रियाँ २८९
शॉ, जॉर्ज् बर्नार्ड् ७, २००, २०१. ३३१, ३७६
शाकुंतल ७, १२, ३७, ८९, ९९, १०६, १११, ११२, ११४, १३१, १३९, १४०, १४३, १४८, १५७, १६४, १६५, १६६, २२१, २३४, २३८, ३६६, ४९९
'शिशिरागम' ४१२
शून्यवाद ४८०
शेक्सपियर् ७, २१, २४, २५, २६, ३७, ४७, ५२, ५३, ७९, ९७, ९९, १११, ११२, १३७, १३८, १४८, १४९, १५२, १६५, २२१, २६५, २९१, ३०९, ३३८, ३३९, ३९८, ४०३, ४७८
शेले ८७, १३७, १६३, १८४, १९७, २२९, २८७, २८८, २९०, २९२, ३०२, ३०९, ३१०, ३१७, ४०७, ४०९, ४१६, ४३९
कला आणि नीती १८४

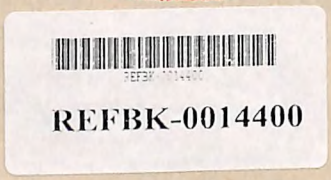
काव्यासंबंधी २९०
प्रेमासंबंधी २५७
विरहासंबंधी १६३
शैली
आर्नोल्ड सिद्धान्त ११६, ४८७
लॉजायनस् सिद्धान्त २५०
शोकनाट्य २४, ३४, ३५, ३८, ४१, ५२, ५६, ५७, ६२, ६८, ९०, १०९, ११३, ११४, ३९६, ३९९, ४००, ४०२, ४०३
सँत् बव्ह् ७९, १५६, ४६०, ४६३
सत्य (वाङ्मयीन) ३६, ४०–४१, ५७, ७४, ७५, ८४, ८८, ३२९–३३१
आणि कला ६०, ८४–८८, १२७ २९३, ३३६, ३५६
संभाव्यतासिद्धान्त ५७, ५८, ६१, ६५–६८
समीक्षा–टीका पाहा
सहृदयता २९, १२६, १२८, १२९, १३०, १३४, १६५, १८०, १८३, १८४, २१०, २६५, २९८, ३४३, ४५७, ४५८
'सवाई माधवरावांचा मृत्यु' २१, २११
संविधानक ३९–४०, ५६, ५७, ६८, ११५
'संशयकल्लोळ' २१, ८३, ८९, ९९, १०६, २११, ४५८,
संज्ञाप्रवाह ४२९, ४३१, ४३५
सङ्, जॉर्ज ३१४
धुदास–पाहा गो. गो. मुजुमदार
ाने (पां. स.) (सानेगुरुजी) ८८, १८०, ३४२
सॉनेट् ४, २७३, २७५, ४०८, ४७४
सॉफॉक्लिस् ३४, ५३, १११
सार्त्र ४७९
सावरकर (वि. दा.) २५०, ४११, ४८०, ४८७
'सावित्री' (अरविंद) ४४४
साहित्य, वाङ्मय पाहा.
'साहित्य आणि समाजजीवन' ८८, १८५
'साहित्य आणि सौंदर्य' ४३०
सिंक्लेर्, अप्टन् ३८७
सिन्–लिकि–युनिनि (गिल्गॅमेश्–कर्ता) ११२
'सुधारक' ४१२
सुनीत, पाहा सानेट्
'सुशीलेचा देव' ३६८
सूफी पंथ ४४१, ४४३
सेनेका ४६९
सेंट्पॉल् ३११, ३१२
सेंट्सबरि ३२, ३५, ३६, ३८, ३९, ६०
ॲरिस्टॉटलचा सिद्धान्त ३८–३९, ४०
सेठना, के. डी. १४१, ४४१, ४४४
'सौभद्र' २१
सौंदर्य
आणि कला ८४–८८, १७५
कीट्सचे मत ६०, ८७, १२७
आणि प्रतिभा १२६, १२८
आणि नीती ८४, ८८
आणि सत्य ६०, ८४–८८, १२७ २९३, ३३६, ३५६
सुकर आणि दुष्कर १०९
सौंदर्यवाद ७७–७८, २११, २१४, २२२, २८४–२८५, ३१७, ३२३

आणि अन्तरंगदर्शन २४७
आणि अन्तर्मुखता २२९, २८३
आणि अभ्दुतता २२२, २२३
अॅबर्क्रॉम्बी २२२, २२३, २२७
आणि अभिजातता २२६
अर्वाचीन मराठीतील ३३४, ४०७
आणि आत्मनिष्ठा २२०–२२५, २४६–२४७
आणि आत्मप्रीती २२९
आणि आस्तिक्य–भाव २६८
(त्यावरील) आक्षेप २८९–२९३ २९६
इंग्लंडमधील १९७
उतारवयाचा (Decadent) १९७–१९८
उर्दू काव्यातील २२९–२३०
कझॅमियाँचे मत ३३४
आणि कलावाद १९७–१९८
आणि कलेकरिता कला १८९–१९०
गटेचे मत २२४, २२५, २८७
आणि गूढ खिन्नता २२७, २२९
आणि गूढवाद १९७, २२९, २६२, २६७, ३१४, ३१७
तात्त्विक स्वरूप २३५–२३६
(गं. भा.) निरंतरांचे मत ३०८–३०९
आणि पलायनवाद २२७
पेटर्चा १९६–१९९
प्रमुख लक्षण ४९, ५०
आणि भक्तिमार्गी वाङ्मय २२८
महाराष्ट्रातील १९७, ३९२
यूरोपीय ४७, ४८
आणि लाँजायनस् ४७, ४९
त्यातील विषमसौंदर्य–माहात्म्य ५१–५२
आणि शाहीर २२८–२२९
आणि क्षुब्धता २२४
सौंदर्यवादी मन २८२, २८५, २८७, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३, २९६
सौंदर्यानुभूती ४४१, ४४२
स्फूर्ती
अॅरिस्टॉटल् मत ४७
प्लेटो १८१
होरेस् ४६
स्वभावचित्रण आणि संविधानक ५६
हडप, वि. वा. ३४२
'हरिभाऊ' (भिंगारेकृत) ३२७
हळबेशास्त्री ३२१
हॅम्लेट् १२, ११२, १४५, १४८–१५० १५२, १५४, १५७, २४१, ३०९, ३८५, ४१६-४१७, ४५८
हूड्, टॉमस् २५६
हेगेल् २२६, २४७
'कॉंक्रीट् युनिव्हर्सल्' ४००
सौंदर्यानुभव ४४०–४४१
हेमन्स् (मिसेस्) १६३
होनाजी बाळा ९९, १०६
होमर् ३४, ४०, ४६, ९७, २९१, ३४१, ३९८, ४७८
होरेस् ४५, ४६, ४८, ४९, ५०, ५२, ५३, ७०, १७४, १७६, २१०
एकसूत्रता (Unity) ४६
बोधवाद १७४
स्फूर्तीसंबंधी ४६
व्होल्तेर् १९५, ३४१, ३७०

शेक्स्पियर्संबंधी २५
ज्ञानेश्वर ५०, ५१, ५२, ६५, ९७, १७५, २५०, ३००
ज्ञानेश्वरी ७, १९, २६, ५०, ६५, ६७, ८९, ९९, १०६, २९९, ३२१, ४९८
आणि पाश्चात्य दृष्टी ४९८
रामायण (तुलना) १०७

* * *





काही मुद्रणदोष व दुरुस्त्या

पा. ४३ व पा. ५० वर Eloquis ऐवजी Eloquio वाचावे

पा. ६१ टीप : Dovet ऐवजी Dover वाचावे

पा. १८४ टीप : तिती ऐवजी नीती वाचावे

पा. १८९ टीप : Mademoisella ऐवजी Mademoiselle वाचावे

पा. १९१ टीप : Winckleman ऐवजी Winckelmann वाचावे

पा. १९४ टीप : १८१५ ऐवजी १८८५ वाचावे

पा. १९५ टीप : Condamne's ऐवजी Condamnés वाचावे
आणि Surris ऐवजी Sursis वाचावे

पा. २५७ टीप : Didactive ऐवजी Didactic वाचावे

पा. १८५ वर 'घरे बाहेरे' ऐवजी 'घरे बाइरे' वाचावे

सूचना : 'Ibid' या संक्षेपाचा उपयोग अंशात्मक पुनरुक्ती टाळण्याकरिताही केला आहे. मध्यन्तरी अन्य आधारोल्लेख नसल्यास आधीच्या पानावरील ग्रंथनामाची पुनरुक्ती टाळण्याकरिताहि केला आहे.

'गटे', 'प्लॉटिनस्', इ. मराठीत रूढ झालेले परकीय उच्चार, दुरुस्त न करता, पुस्तकात तसेच छापले आहेत.

* * *