म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. १४५७
९१६३

REFBK-0013142
REFBK-0013142

...ही निबंध

श. मा. मुक्तिबोध

किंमत
तीन रुपये

नागपूर प्रकाशन क्र. ७१

काही निबंध

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम ३४६३० वि: निबंध
क्रमांक १४३५ नों दि १५-३-६३

शरच्चंद्र मुक्तिबोध

REFBK-0013142
REFBK-0013142
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रं. क्र. 73224

कि. ३ रुपये

नागपूर प्रकाशन
प्रथमावृत्ति
१९६३

प्रकाशक :

दिगंबर मारुति धुमाळ

नागपूर प्रकाशन,

सीताबर्डी, नागपूर १

★

सर्व हक्क लेखकाधीन

★

मुद्रक :

पां. ना. बनहट्टी

नारायण मुद्रणालय

धनतोली, नागपूर १

अ नु क्र म

१. काव्य आणि सौंदर्य : अभिरुचि
ऑगस्ट १९४७ १ ते २२

२. भावनानिष्ठ समतानता आणि नवकाव्य
भाग १ : अभिरुचि, फेब्रुवारी १९५१ २२ ते ४०
भाग २ : अभिरुचि, डिसेंबर १९५१ ४० ते ६४

३. कलेतील सत्याचे स्वरूप :
सत्यकथा, मार्च १९५३ ६५ ते ७५

४. कुसुमावतींची टीकादृष्टि :
नवी वाट, मार्च १९५४ ७६ ते ८६

५. मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : एक विचार :
युगवाणी, जुलै १९५६ ८७ ते ९०

६. कलावंताचे स्वातंत्र्य : रंग,
एप्रिल–मे १९६१ ९१ ते ९४

७. कलेतील अनुभव आणि मोल :
दिशा, मे १९५५ ९५ ते १०१

८. कलेचे स्वरूप : काही विचार :
दिशा, फेब्रुवारी १९५७
मार्च १९६२ १०१ ते ११८

निवेदन

१९४७ ते १९६२ सालापर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या काही निबंधांचा हा संग्रह आहे.

मराठीतील कलातत्त्वचर्चा ही गेल्या एका तपात विशेष सूक्ष्म बनली. सौंदर्यवाद हा या काळातील प्रमुख विचार ठरला. सौंदर्यवादी विचारसरणी ही कलेला, विशेषतः ललितवाङ्मयाला पूर्ण न्याय देऊ शकत नाही हे प्रस्तुत लेखकाला वेळोवेळी वाटत आले आहे, व त्या संदर्भातच अधूनमधून लिहिलेल्या काही लेखांचा समावेश या संग्रहात केलेला आहे.

कालदृष्टया बऱ्याच अंतराअंतराने हे लेख लिहिण्यात आल्यामुळे काही विचारांची त्यात पुनरावृत्ति झाली आहे. काही कल्पनांचे वेगळे पृथक्करण केले आहे. कलाविचारातील काही प्रक्रिया तर लेखकाला अगदी अखेरीअखेरीस स्पष्ट झाल्या आहेत. त्या दृष्टीने अंतिम लेख लेखकाच्या आजच्या विचारांचा निदर्शक आहे असे म्हटल्यास हरकत नाही. मात्र, या सर्वच लेखांमधून विवक्षित दृष्टिकोण, चर्चेचे एक विशिष्ट सूत्र सर्वत्र कायम असल्याचे दिसून येईल.

प्रस्तुत लेखसंग्रहामुळे कलेच्या विशेषतः ललित वाङ्मयाच्या जीवनसापेक्ष विचाराला अधिक चालना मिळाली तरी पुरे आहे.

ह्या संग्रहाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी नागपूर प्रकाशनाचे चालक रा. धुमाळ यांनी अंगावर घेतली याबद्दल लेखक त्यांचा ऋणी आहे.

२०-११-६२ शरच्चंद्र मुक्तिबोध

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे

काही निबंध

१. काव्य आणि सौंदर्यवाद

[१]

काव्याची व्याख्या भिन्न काळी भिन्न व्यक्तींनी भिन्न रीतीने केलेली आहे. रस उत्पन्न करील ते काव्य, अनुभूतींचा आविष्कार करणारे ते काव्य, जीवनाची समीक्षा करते ते काव्य, अगर एका अत्याधुनिक टीकाकाराची काव्यासंबंधी व्याख्या म्हणजे "Poetry is the most highly organised form of intellectual activity." अशा काव्यासंबंधीच्या निरनिराळ्या दोषांनी युक्त किंवा त्या त्या व्याख्याकाराच्या स्वतःच्या काव्यविषयक वृत्ति दर्शविणाऱ्या अनेक व्याख्या आहेत. काव्याची व्याख्या करणे टाळून त्याच्या उद्‌गमाकडे पाहणेंच योग्य होईल. मानवी अनुभूतींचा काव्यात आविष्कार असतो एवढे येथे सांगितले म्हणजे आपले काम होईल.

व्यष्टि आणि वस्तु (बाह्य विश्व) यांच्या संपर्काने अगर संघर्षाने अनुभूतीची निर्मिति होत असते. ही व्यक्ति कविहृदय आणि ही वस्तु म्हणजे व्यक्तीतर समाज व निसर्ग होत. व्यक्तीची अनुभूति जितकी वैयक्तिक तितकीच सामुदायिक अशी असते. मानव आणि निसर्ग यांतील चिरद्वंद्वामुळे वस्तु नेहमीच बदलत राहिली आहे. निसर्गावर ज्या मानाने अधिक ताबा येत गेला त्या मानाने

समाजव्यवस्था अधिक उन्नत व गुंतागुंतीची अशी होत गेली. त्या समाजव्यवस्थेचा एक घटक जी व्यक्ति ती या परिस्थिति बदलण्याच्या प्रक्रियेत क्रियाशील असली तरी या प्रक्रियेत ती स्वतःहि बदलते. व्यक्तीच्या स्वभावात अशा रीतीने गुणात्मक परिवर्तन होत जाते. ज्या मानाने मानवाचे निसर्गावरील नियंत्रण अधिक त्या मानाने मानवाचा समाज अधिक उन्नत, तेवढीच त्यातील व्यक्ति अधिक बदललेली व त्या समाजाच्या घडणीनुरूप बनलेली. मानवी मूळ प्रवृत्ती सारख्या असल्या तरी भिन्न परिस्थितीत परस्पर संबंध निराळे, त्यांचे परस्पर मिश्रण निराळे व त्यांची रूपेहि अगदी निराळी. व्यक्ति ही स्वतंत्र नसते – म्हणजे सामाजिक व्यक्तीच्या सर्व प्रवृत्ती तिच्यात असतात व तिचे सर्व गतिप्रकार सामाजिक वृत्तींनी परिचालित असतात. ती स्वतंत्रहि असते.—म्हणजे या समाजाचा सामग्र्याने विचार करून, त्याच्याहि पलीकडे जाऊन त्याला एका विशिष्ट मनोमय कल्पनेप्रमाणे (Illusion) वास्तविक स्वरूप (Reality) देण्याची शक्ति तिच्यात असते.

व्यक्तीचे मनःपिंड भोवतालच्या क्रियाप्रक्रियांमुळे निरनिराळी रूपे धारण करतात. मनःपिंड व बाह्य परिस्थिति यांची निव्वळ यांत्रिक बेरीज होत नाही, तर त्यांच्या मिश्रणाने एक अगदी नवीनच व्यक्तित्व तयार होते. व्यक्ति ही सामाजिक परिस्थितीने परिचालित असते. म्हणून ती कालबद्ध असते. परंतु ती समाजपिंडात बदल घडवून आणू शकते. म्हणून ती स्वतंत्रहि असते. अशा रीतीने व्यक्तीची अनुभूति ही जशी समाजबद्ध तशीच समाजातीतहि (स्वतंत्र) असते.

सोयीसाठी या अनुभूतीचे दोन विभाग करून ठेवू. व्यक्ति व समाजाच्या संघर्षातून वा संपर्कातून उद्भवणारी अनुभूति व दुसरी निवळ व्यक्ति आणि निसर्ग यांच्या संपर्कामधून उद्भवणारी. ही सामाजिक संघर्षाने उत्स्फुरित अशी अनुभूति बदलते, कारण समाज झपाट्याने बदलतो. दुसऱ्या प्रकारची अनुभूति स्थिर वाटते, कारण बाह्यवस्तु जो निसर्ग त्याचे रूप स्थिर दिसते. हा भेद सोयीसाठी करून

ठेवला आहे. कारण निसर्गाकडे पाहणारी व्यक्ति ही बदलते त्याबरोबरच निसर्गविषयक भाव व निसर्गसौंदर्य यासंबंधीची वृत्ति बदलते. निसर्गाकडे पाहण्याची वर्डस्वर्थची दृष्टि, टेनिसन्–रॉसेटींसारख्या कवीची दृष्टि अलीकडील ऑडेन्स्पेंडर् वगैरेंची दृष्टि व त्यामुळे निर्माण झालेले ते ते काव्य यात केवढा तरी फरक आहे ! याप्रमाणे निसर्गप्रेरित अनुभूति व समाजजीवनाने प्रेरित अनुभूति या मूलतः एकच असून फरक केवळ भर कशावर आहे यातच आहे. काव्यात शब्दद्वारा वस्तूबद्दल आकर्षण-विकर्षणात्मक अनुभूतीची संवेदनात्मक अभिव्यक्ति असते अगर निसर्गसुषमेच्या सौंदर्यचित्रांचे अनुभूतिमय चित्रण असते. कवितेचे ढोबळमानाने असे दुहेरी रूप दिसते.

[२]

सौंदर्यवादाची चर्चा आपल्याकडे बरीच झालेली आहे. सौंदर्य-वाद्यांचा दृष्टिकोण काय आहे याबद्दल येथे चर्चा करू. सर्व ललितकला आणि ललितवाङ्मय यास आधारभूत अशी काही सार्वजनीन सौंदर्यतत्त्वे आहेत आणि कला समजून घेण्यास व त्यांची अभिवृद्धि करण्यास या सौदर्यतत्त्वांचे आकलन होणे अवश्य आहे असा हा दृष्टिकोण आहे. कलावंतास तर या ‘ सौंदर्यतत्त्वाचे ’ संपूर्ण आकलन असावयास हवे. ते नसल्यास तो कनिष्ठ प्रतीचा आहे असे सौंदर्यवाद्यांचे (æsthetes) म्हणणे आहे. सौंदर्याचा परिणाम तर प्रत्येकावरच होतो, परंतु ते ग्रहण करून प्रकट करण्यास ज्या विशेष संवेदनक्षमतेची जरूर आहे ती कलावंताजवळच असते. बाह्याची एक अत्यंत तीव्र व सौंदर्यपूर्ण अनुभूति कलावंताला येते आणि त्या अनुभूतीतच तो अलौकिक सुख अनुभवतो. या अनुभूतीचा जीवनगत अर्थ शोधण्याच्या भानगडीत तो पडत नाही. पेटर म्हणतो, “ Not the fruit of experience, but experience itself is the end.” निसर्गाचे व मानवी जीवनाचे मानवी मनावर उमटणारे संवेदनात्मक ठसे यातच सौंदर्यवाद्यास अननुभूत आनंद वाटतो. या अनुभूतीपासून मिळणारा आनंदच सर्वोत्कृष्ट कलात्मक आनंद होय असे पेटरचे मत आहे व या

अनुभूतीमुळे होणाऱ्या परिणामासाठी पेटरने 'Pulsations' हा शब्द वापरला आहे. या अनुभूतींचे महत्त्व त्यांच्याहि मागे जाऊन इतर कोणत्याहि मूल्यांनी मापले जावे हे तत्त्व सौंदर्यवाद्यास मान्य नाही. मानवी सुखदुःखाचे प्रतिबिंब कलेत जितके पडेल तितकी ती कला अशुद्ध होईल व म्हणूनच कलेतून या व्यर्थ तत्त्वांची हकालपट्टी (पेटरच्या शब्दात 'removal of surplusage') झाली पाहिजे. काव्य हे काही अंशी तरी मानवी जीवनसंघर्षाने विटाळलेले असते म्हणून ते सर्व कलांमध्ये हिणकस असते असे श्री. बा. सी. मर्ढेकरांनी *Arts and Man* या पुस्तकात म्हटलेले स्मरते. 'शुद्ध' सौंदर्याह्लाद हेच कलांचे एकमेव ध्येय होय.

'सौंदर्यानुभव' कसल्या प्रकारचा असतो ? क्रोचे या सौंदर्यानुभवाचे वर्णन विचारहीन, व्याख्याहीन, अविभाज्य अनुभूति असे करतो. कलावंताच्या (अगर व्यक्तीच्या) हृदयात असलेल्या गूढप्रेरणेतून (Intuition) निर्माण झालेल्या मानसचित्रांचे सौंदर्यच तो सौंदर्यानुभवाचे कारण मानतो. म्हणूनच कोणा एका अ या वस्तूचा ब या कलावंतावर होणारा परिणाम किंवा अ या प्रतिमेचा ब या रसिकाशी येणारा संपर्क व त्यामुळे सौंदर्यानुभव असे तो सौदर्योत्पत्तीचे कारण देत नाही, तर स्वतःच्याच मनात अनुभवपूर्व वसत असलेल्या व गूढप्रेरणेने अनुभवगम्य बनलेल्या या सौंदर्यप्रतिमा आहेत असे त्याचे स्पष्ट मत आहे. बाह्य वस्तूचे (objective reality) अस्तित्व क्रोचे अमान्य करतो, म्हणूनच सौंदर्य वस्तु आणि तिचा अनुभव घेणारे मन या भिन्न गोष्टी आहेत हें मानावयास जागाच राहत नाही. तो मन (Psyche) या तत्त्वालाच सत्य आणि सर्वव्यापी मानतो. म्हणूनच सौंदर्याच्या निर्मितीची आणि त्याच्या अनुभूतीची शक्ती एका व्यक्तीतच असते, 'सौंदर्य' हे वस्तुनिष्ठ नसते असे त्याचे स्पष्ट मत आहे.

परंतु त्याच्या उलट इतर सौंदर्यशास्त्रज्ञ हे वस्तुवादी असून ते सौंदर्याला पूर्ण वस्तुनिष्ठ मानून चालतात व त्याच्या निव्वळ परिणामालाच ते महत्त्व देतात. मानवी विवेकबुद्धीच्या ढवळाढवळीने ही

सौंदर्यसंवेदना क्षीण होते असे त्यांचे मत आहे. बुद्धीला सौंदर्यवादी कमी महत्त्व देतात व वस्तुवादी सौंदर्यशास्त्रज्ञ पेटर हा तर विज्ञानाचा द्वेष्टा असल्यामुळे त्याला 'the oldest offspring of the chimeras' असे तो म्हणत असे. त्याच्या दृष्टीने संवेदनांचा तीव्र अनुभव हेच एक सौन्दर्याच्या श्रेष्ठतेचे गमक होते. तो म्हणतो,

> "Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or sea is choic r than the rest; some mood or passion or insight or intellectual excitcment is irresistibly real and attractive to us—for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself is the end."

वरील उताऱ्यातील form, tone, excitement, attractive वगैरे शब्द पेटरच्या दृष्टिकोणाचे परिचायक आहेत. क्षणभर इंद्रियास होणारा ऐंद्रिय आनंद हाच खरा सौन्दर्यानुभव असे त्याचे मत आहे. हे सौन्दर्यानंदाने होणारे Pulsations व इतर ऐंद्रिय अनुभवामुळे होणारे Pulsations यात काही विशेष फरक वाटत नाही. परंतु या आपत्तीस भिऊनच पेटरने सुजाण निवडीला (deliberate selection) महत्त्व देऊन ठेवले आहे व अशा रीतीने त्यास सौंदर्यशास्त्राच्या कक्षेच्या किंचित् बाहेर जावे लागले आहे.

परंतु वस्तुवादी सौंदर्यशास्त्रज्ञ मनाला केवळ सौंदर्यसंवेदना अनुभवणारा एक पिंड (receptacle) एवढ्यापुरतेच महत्त्व देतात. सौंदर्याला चिरंतन बाह्य अस्तित्व आहे असे मानतात, आणि वर सांगितल्याप्रमाणे क्रोचेसारखे गूढवादी सौंदर्यशास्त्रज्ञ मनालाच केवळ (absolute) मानतात. परंतु या सौंदर्यप्रभावात (æsthetic impressions) जागरूक विचार अगर कोठलाहि जीवनपर सुजाण संकेत दोन्ही प्रकारचे सौंदर्यवादी अनावश्यकच समजतात. क्रोचे जाणूनबुजूनच सौंदर्यचित्रांचे (Beauty-Patterns) अस्तित्व अनुभवपूर्व व हृदयाच्या गूढत्वात मानतो, तर स्तब्ध पाण्यात जसे बाह्य

जगाचे प्रतिबिंब पडावे तसाच मानवाला सौंदर्याचा ऐंद्रिय आनंद होतो असे वस्तुवादी कलावाद्यांचे म्हणणे आहे.

क्रोचेचे कथन अर्धसत्यात्मक होतें. परंतु ते अर्धसत्यच अत्यंत महत्त्वाचे आहे. मानवी मनात पूर्वीपासूनच स्थित असलेल्या (म्हणजे पिंडाशी एकजीव झालेल्या) सौंदर्यप्रतिमेशी ज्यावेळी बाह्यवस्तूचें साम्य आढळून येते त्यावेळी सौंदर्यप्रतीति होते. हे खरे आहे. भिन्न मानवी संस्कृतीचा कलात्मक–सौंदर्यात्मक आविष्कार अगदी भिन्न प्रकारे झालेला आपणास आढळून येतो व भिन्न संस्कृतीतील सौंदर्याची सहज प्रतीति माणसाला होताना दिसत नाही. स्वसंस्कृतीतील सौंदर्याचा माणसाच्या मनावर मात्र तात्काळ परिणाम होतो. सुंदर वस्तु एकच असली तरी मनात आनुवंशिकतेने प्राप्त व बाह्य समाजाने परिपुष्ट अशा सौंदर्यकल्पना इतक्या वेगळाल्या असतात की एकच वस्तु दोघास निराळ्या प्रकारच्या संवेदना देते. एकाच्या नेणिवेत (Sub-conscious) असलेल्या सौंदयेप्रतिमेशी ती वस्तु मेळ साधते, व दुसऱ्याच्या प्रतिमेशी त्या वस्तूचा मेळ बसत नाही म्हणून त्याला ती वस्तु सुंदर वाटत नाही. तेव्हा सौंदर्याची जी अमूर्त तत्त्वे harmony, contrast, symmetry वगैरे सांगितली जातात त्यांच्या परिणामात स्थळ व काळाप्रमाणे सारखा फरक होतो व म्हणूनच ती absolute ठरत नाहीत. दुसरे, वस्तूमुळे निर्माण होणाऱ्या प्राथमिक संवेदनातच आनंद आहे असे म्हणणारे यामुळे चुकीचे ठरतात. या सौंदर्यसंवेदना अशुद्धच नव्हेत तर देशकालपरिस्थितीने बद्ध असतात आणि त्याप्रमाणेच रूपे धारण करतात.

क्रोचेच्या व्यक्तिवादी विचारसरणीमुळे एक घोटाळा उत्पन्न होतो. तो असा की सौंदर्यप्रतिमा व्यक्तिशः भिन्न मानल्या गेल्या तर सौंदर्याचे कोणतेहि सर्वसाधारण निकष ठरविता येणार नाहीत, व व्यक्तीव्यक्तीप्रमाणे कोणतीहि वस्तु सुंदर अगर असुंदर ठरूं लागेल. क्रोचे याचे कथन अर्धसत्यात्मक होते याचे कारण असे की, या ज्या सौंदर्यप्रतिमा तो प्रत्येक हृदयात मूलतः कायम असलेल्या मानतो त्यांचे

स्वरूप काय असते ? त्या ईश्वरनिर्मित वा अनुभवपूर्व असतात काय ? हे खरे वाटत नाही. सौंदर्यप्रतिमा फार तर माणसाच्या अवचेतनात स्थिर असतील. सौंदर्यविषयक आवडीनिवडी माणसात उपजत असतात असे मानले तरी जन्मल्याबरोबर मानवी पिंड ज्या वृत्ती आनुवंशिकतेने आपल्याबरोबर आणतो त्या वृत्ती त्याच्या पूर्वजात आनुवंशिक नसून अनुभवाने प्राप्त झालेल्या असतात व हा अनुभव समाजातून प्राप्त झालेला असून त्या आवडीनिवडीहि समाजास सोयीस्कर अशा सौंदर्यकल्पनातूनच घेतलेल्या असतात. पुढे याच आवडीनिवडी पिंडात वृत्तिरूपाने स्थिर होत जाऊन त्या बाह्य सामाजिक सौंदर्य-कल्पनांशी संघर्ष पावतात व त्यातून समन्वय होऊन व्यक्तीच्या स्वतःच्या अशा सौंदर्यवृत्ती निर्माण होतात. पुढे तीच व्यक्ति कलावंत असल्यास सौंदर्यकल्पनांच्या विकासाशी सुसंगत असे स्वतःला प्रतीत झालेल्या सौंदर्यानुभूतीचे वस्तुगतीकरण करून पुढील पिढीसाठी विवक्षित कलात्मक वातावरण निर्माण करून ठेवते. प्रत्येक मानवी-समाजाची सौंदर्यासंबंधीची एक विशेष अशी अभिरुचि असते व एक विशिष्ट प्रकारची सौंदर्यनिर्मिति असते. क्रोचेने जी Intuitive Concept सांगितलेली आहे ती समाजाचीच देणगी असते अर्थातच सौंदर्यानंद हा सामाजिक जीवनापासूनच उद्भूत होत असून सौंदर्य-वाद्यांस अत्यंत अप्रिय असा म्हणजे सामाजिक आशयांनी अशुद्ध असाच असतो. क्रोचेचे कथन महत्त्वपूर्ण एवढ्याचसाठी आहे की त्याने सौंदर्यानुभवाला जरी गूढत्व दिले असले तरी मनाला त्याने अधिक महत्त्व दिले आहे. त्यामुळे वस्तुवादी सौंदर्यशास्त्र्यांनी हृदयाला अक्रिय, इंद्रियसंवेदना ग्रहण करणारे मानून या संवेदनांचा (Sensations) केवळ संवेदना म्हणून जो बडेजाव केला आहे, हृदयाला व जीवनाला जी रजा दिली आहे ते टळते.

संवेदनावादी (Sensationalist) सौंदर्यवाद्यांना एखादे चित्र त्याच्या रंगसंगतीने अगर इतर तांत्रिक (formal) मूल्यामुळे आवडेल, परंतु त्यातून एक विशेष जीवनाशय प्रकट झालेला आहे ही गोष्ट या संवेदनावाद्यांच्या दृष्टीने अप्रस्तुत अशी ठरेल. गायनातील

ध्वनिलहरी कर्णेंद्रियास व तेवढ्यापुरत्या हृदयास तृप्त करतात म्हणूनच सौंदर्यवाद्यांस त्यांची कदर वाटते. ध्वनीच्या निरनिराळ्या व्यवस्थांनी (Sound-Patterns) ते आनंदित होतात. या ध्वनिव्यवस्थांनी एक खोल भावनात्मक संस्कार ऐकणाऱ्याच्या मनावर होतो व सौंदर्यानुभूति या नात्याने मोलाचा असतो हे मानावयास ते तयार नसतात. या ध्वनिव्यवस्थांनी निर्मिलेल्या निराळ्या अशा ज्या भावना असतात (aesthetic emotions) त्यांचा जीवनाशी काहीएक संबंध नसतो असे ते ठासून सांगतात. काव्यात मानवी जीवनाचे प्रतिबिंब पडल्याशिवाय राहतच नाही म्हणून सौंदर्यवादी त्याला गौण स्थान देतात.

या सौंदर्योत्पत्तीसंबंधाच्या दोन प्रकारच्या विचारांचे तात्त्विक आधार हे Idealism व Mechanical Materialism सारखे आहेत. क्रोचेने आत्मतत्त्वालाच अंतिम महत्त्व देऊन बाह्य तत्त्वांचा विचार सोडला. बाह्य वस्तूचे अस्तित्व या संदर्भात क्रोचे यास मान्य नव्हते. अर्थातच सौंदर्याचे मूळ काहीतरी दैवी व अनुभवपूर्व आणि म्हणून समाजनिरपेक्ष आहे व जीवनाचा त्याच्याशी काही संबंध नाही असा निष्कर्ष त्याने काढला. पेटरसारखे वस्तुवादी सौंदर्यशास्त्रज्ञ बुद्धीला पूर्ण बगल देऊन केवळ संवेदनांच्या रचनांनाच सौंदर्याचे उद्दिष्ट ठरवितात व बाकीच्या जीवनापासून सौंदर्याचे वेगळे विश्व निर्माण करू पाहतात. अर्थातच अशा रीतीने कलेचे क्षेत्र अतिशय संकुचित बनते. एक प्रकारचा अबौद्धिक आनंद कलेपासून व्हावा असा निष्कर्ष काढून त्यालाच ते 'शुद्धानंद' असे नाव देतात. यावरून एवढाच निष्कर्ष निघतो की, त्यांच्या मते सौंदर्याची तत्त्वे ही केवळ Forms ची तत्त्वे आहेत. ती घटकद्रव्य, रंग, आकार, संयोजना, रेखा यांवर आधारलेली असून एकजिनसीपणा, विविधता, संगति, विरोध, प्रमाणबद्धता, समप्रमाणता हे सौंदर्यधर्म होत. सौंदर्याचे जग हे संवेदनांच्या रचनांचे जग आहे व त्यापासून निष्पन्न होणारी वातावरणेच सौंदर्यवाद्यास इष्ट वाटतात. वास्तविक जगास पूर्ण नजरेआड करून सौंदर्याचे निराळे असे जग हे सौंदर्यवादी निर्माण करतात.

[३]

" Pater, therefore, who was himself afraid that the original conclusion to the Renaissance might be misinterpreted by the young, modified his cult of pulsations by a code of values which is really alien to it." —Louis Macneice.

एखाद्या चित्राकडे पाहत असता इतर ऐंद्रिय संवेदनांपेक्षा किती जास्त प्रमाणात Pulsations होतात असा प्रश्न लोक विचारू शकतील अशी भीति पेटर यास पडली व त्याने कलाक्षेत्रात विवक्षित मूल्यश्रेणीला मान्यता केवळ हा घोटाळा होऊ नये म्हणून दिली. सौंदर्यवाद्यांची जी तर्कपद्धति वर सांगितली ती चुकीची असण्याचे कारण असे की ती सर्व तत्त्वे एका कलावस्तूची निवळ उपांगे ठरतील, पण तिचे प्राणतत्त्व ठरू शकणार नाहीत. भुईच्या रसाने टवटवीत झालेली पानेफुले आकार-रंगाने सुंदर दिसतात, पण त्यांच्यावर जी अलौकिक कांति असते ती भूमिगत जीवनरसामुळेच असते. त्याचप्रमाणे सर्व कलांचे पोषण भावगत चैतन्यावर अवलंबून असते. निवळ ऐंद्रिय आल्हाद अगर एक प्रकारचा धक्का देणे हा चित्राचा (अगर इतर कलांचा) परमोच्च हेतु नव्हे. आधुनिक चित्रकला या सौंदर्यवादाच्या चौकटीतून बाहेर पडली आहे असे वाटते. वाइल्ड आणि शॉ यांनी ज्याप्रमाणे इंग्रजी दांभिकपणाचा उपहास आपल्या नाटकामधून केला त्याचप्रमाणे आधुनिक चित्रकार जीवनातील ढोंगीपणा, विकृति व मानसिक घाण उबग येऊन व्यक्त करीत आहेत. एवढेच नव्हे तर त्यांच्या चित्रातून रंगाच्या माध्यमाद्वारे जे व्यक्त होत आहे तेच आजचे अत्याधुनिक काव्यहि व्यक्त करीत आहे. एडवर्ड बरा या तरुण चित्रकाराच्या चित्रसंग्रहाला प्रस्तावना लिहिताना जॉन् रॉथेन्स्टीन् लिहितात.

"The characters which people Burra's pictures of this period, corrupt though they mostly appear, are less active protagonists of evil than pitiful creatures, the self-murderers, the morally infirm. ."

ते याच चित्रकाराविषयी पुढे लिहितात,

> "In spite of his somewhat cloistered life and his merely fitful interest in public affairs, Burra is peculiarly responsive to the dominant currents of thought and feeling which agitate the world at large."
>
> –Rothenstein : *Edward Burra*
> *(The Penguin Modern Painters)*

रंगाच्या माध्यमद्वारा वरील सौंदर्यतत्त्वांच्या साहाय्याने चित्रकार आजच्याच जगाचे भावचित्र पुढे मांडतो आणि त्या चित्रांना पाहून निवळ डोळयांनाच आनंद होतो असे नव्हे, तर हृदयावर चित्रकाराच्या मूल्याचा, त्याच्या दृष्टिकोणाचा व (कोणत्याहि प्रचारकी थाटाला बळी न पडता) त्याला अभिप्रेत असलेल्या जीवनाशयाचा संस्कार घडून येतो. हा परिणाम जीवनसंस्कारक असून तो पूर्णपणें सुसंगत व जीवनगत असा असतो. जीवनाशयाला जे अत्यंत महत्त्वाचे स्थान पिकासो वगैरे चित्रकार देत आहेत व सौंदर्यतत्त्वाच्या पलीकडे जाऊन जे भावविश्व ते चित्रकार प्रकट करीत आहेत. त्याच्या जीवनगत महत्तेवरून व वैशिष्टयावरून त्यांच्या कलेचे महत्त्व ठरते. चित्रात उपयोगात आणलेल्या पद्धती व त्यातील आशय यांना निरनिराळे करून दाखविणे अशास्त्रीय ठरेल. परंतु सौंदर्यवाद्यांनी निवळ संवेदनांनाच (Sensations) व परिणामी निवळ कसबालाच अधिक मान दिल्यामुळे वरील भेद करणे इष्ट वाटले. चित्र पाहताना आपण चित्रकाराच्या दृष्टीने जगाकडे पाहतो व ते चित्र यशस्वी होण्यास त्यातील रंगसंगति वगैरे गुण जितके मनात भरतात तितकाच चित्रकाराचा आशयहि मनात भरतो. चित्र हे सामग्र्याने परिणाम करते व तो परिणाम जीवनगत परिणाम असतो, जीवनावेगळा शुद्धानंद नव्हे. तात्पर्य काय की, समग्र कलांचे उद्दिष्ट सौंदर्यनिर्मिति होय हे म्हणणे जितके संदिग्ध आहे तितकेच त्यांना मूलभूत असलेली तत्त्वे ही रूपविषयक (formal) तत्त्वे आहेत हे म्हणणेहि आहे. प्रत्येक

कलाकृतीला वरील संगति, विरोध, प्रमाणबद्धता इ० निकष लावून त्या कलेचे महत्त्व लक्षात येणार नाही, त्यावरून त्या कलेचे मोजमाप नीटसे होऊ शकणार नाही. सारांश, चित्रकलादि कला थोड्याफार अंशाने सौंदर्यसंवेदनांचे उद्दिष्ट सोडून पुढे निघाल्या आहेत व त्या-त्या कलांतून जीवनाशय पूर्णपणे व्यक्त होत आहे. क्रोचेच्या म्हणण्याप्रमाणे सौंदर्य हे केवलस्वरूपी नसते, आणि संवेदनावादी लोकांच्या म्हणण्या-प्रमाणे ऐंद्रिय आनंद हे कलेचे उद्दिष्ट होऊ शकत नाही. याला सौंदर्य-वादी कदाचित् असे उत्तर देतील की, आमचे म्हणणे कोणत्याहि चित्राचा विषयच सुंदर असावा असे नाही, तर त्या सामग्रीने तयार झालेल्या कलाकृतीचा कलात्मक आनंदच महत्त्वाचा होय असे आहे आणि म्हणून कलावंताच्या संदर्भात जीवनाशयाचा विचार गैरलागू होय. घराच्या एका चित्रातील काफेच्या एकीकडच्या कोपऱ्यात बसून भामटा व धूर्त दिसणारा परंतु मुळात हाडाचा साधाच वाटणारा असा इसम जुगार खेळतांना दिसतो व त्यांतील सारे वातावरण एक प्रकारे दुष्ट, संशयास्पद वाटत असतादेखील त्या इसमाबद्दल एक प्रकारची सहानुभूति वाटते आणि जीवनाचा तो तुकडा डोळ्यांसमोर उभा राहतो व मनास व्यापकता येते. याच गोष्टीस सौन्दर्यसंवेदना म्हणावयास सौंदर्यवादी तयार असल्यास सौंदर्याचा अर्थ बदलणे जरूर आहे. वास्तविक कलाकृतीच्या मनावरील परिणामाचे पृथक्करण केले असता आशयात्मक अनुभव व सौंदर्यात्मक अनुभव असे दोन भाग करता येत नाहीत. साकार जीवनानुभवाचाच तो प्रत्यय असतो. उत्तेजनावादी सौंदर्यशास्त्रज्ञांच्या ज्या विशिष्ट सौंदर्यात्मक अनुभूति (ज्यांना ते absolute emotions व त्याच्या उलट जीवनाच्या कर्दमाने विटाळलेल्या सुखदुःखात्मक अनुभूतींना contingent emotions असे म्हणतात) त्या absolute नसून क्रोचेने सांगितलेल्या Intuitive Concepts वर अवलंबून असतात व त्या Intuitive Concepts गूढ अगर अनुभवपूर्ण नसून समाजोत्पन्न असतात. एकंदर सर्व प्रकारच्या संवेदना सामाजिकच असतात, भिन्न माध्यमानुसार त्या भिन्न रूपात व्यक्त होतात इतकेच.

मौज अशी आहे की ज्याला इंद्रियसंवेदनावादी हे सुखदु:खाच्या चिखलाने लिडबिडलेली अशी निकृष्ट कला मानतात त्या काव्यालाच क्रोचे स्वत:च्या विशिष्ट आत्मवादी तर्कपद्धतीने सर्वोच्च कला मानतो. अजाणता का होईना, मानवी हृदयाला तो महत्त्वाचे स्थान देतो व या दृष्टीने तो सत्याच्या अधिक जवळ आहेसा वाटतो. काव्यासारख्याच इतर कला म्हणून तो इतर कलांची बोळवण करतो. क्रोचे लिहितो,

"What has been said of poetry applies to all other arts, commonly enumerated, Painting, Sculpture, Architecture, Music."

क्रोचेने काव्याला गूढानंदाची प्राप्ति करून देणारी कला मानले आहे. म्हणून ज्यात आत्मप्रकटन सरळ-सरळ शब्दात, विचारात प्रकट होत नाही त्या चित्र, शिल्प, गायनादि कलांना त्याने गौण स्थान दिले आहे. काव्य मानवाच्या अवचेतनात स्थित सौंदर्यप्रतिमांचा साक्षात्कारच केवळ घडवून आणते की काय ? कविता आणि इतर कलांमध्ये कोणता महत्त्वाचा भेद मानता येईल ?

प्रत्यक्ष सामाजिक चित्रणापासून अमूर्त भावनांच्या प्रकटनापर्यंत अनुक्रमाने कलांची मांडणी केली तर ती खालीलप्रमाणे साधारणतः होऊ शकेल.

१. कादंबरी, २. कथा, ३. कविता, ४. चित्रकला, ५. शिल्प, ६ नृत्य, ७. संगीत.

कादंबरीत मानवाचा वा मानवी व्यक्तीचा सामाजिक घटना-विघटनामधून चाललेला प्रवास वा संघर्ष प्रकट होतो. कथेत व्यक्तीचे समाजातील एका अंगात चाललेले द्वंद्व दृष्टीस पडते. काव्यात सामाजिक संस्पर्शाने उद्‌भवलेल्या भावनांचे अमूर्तीकरण असते.

भावनानिर्मितीस कारणीभूत झालेला प्रत्यक्ष जीवनातील प्रसंग वा निमित्त मागे राहून जाते व त्याऐवजी सर्वांना आस्वाद्य अशा व्यापक वस्तुस्थितीची प्रतिमा काव्यात उभी राहते.

ही प्रतिमासृष्टि जितकी अधिक सार्वभौम असेल तितके ते काव्य अधिक व्यापक व आस्वाद्य बनते, आणि काव्यानुभूति जितकी अधिक सखोल मानवी अनुभूति प्रकट करणारी असेल तितके ते काव्य चिरकाल टिकणारे ठरते. चित्रकला भाषेच्या प्रांतास सोडून (म्हणून सौंदर्याच्या स्थूल तत्त्वावर वाङ्मयापेक्षा अधिक विसंबून) रंगाच्या माध्यमाने जीवनाशय व्यक्त करते. शिल्पकला सौंदर्यवादाच्या तांत्रिक नियमावर आधारून वस्तूंना आकार देते. नृत्यकला अंतःकरणात चालणाऱ्या विशिष्ट लयींचा आविष्कार शरीराच्या आंदोलनाने करते. संगीतकला ध्वनिलहरींचे विविध नमुने निर्मून तद्द्वारा मानवहृदयातील मूळ भावच्छाया व्यक्त करते. संगीत हे ध्वनीच्या माध्यमाने केलेले काव्याचे अमूर्तीकरण होय.

संगीताचे माध्यम स्वर, चित्रकलेचे रंग, नृत्याचे शरीरांदोलन शिल्पाचे विशिष्ट वस्तुद्रव्य होय. या सर्व कलांची माध्यमे कमी-अधिक मानाने स्थूल अशी आहेत. काव्याचे माध्यम अर्थवाही शब्द हे आहे. या माध्यमामुळे एक क्रांति घडून येते. शब्दांच्या द्वारे एक विशिष्ट प्रकारचा इतिहास असलेला भाव व्यक्त होतो. हा भाव एखाद्या विशिष्ट परिस्थितीपासून उद्भूत झालेला असून त्याच्या उच्चनीचपणाची छाननी केवळ harmony, contrast इ० सौंदर्यनिकषापेक्षा निराळ्याच निकषाने व्हावी लागते. हा निकष जीवनमूल्यांचा होय. शब्दाच्या आगमनाने तंत्राचे आशयावरील वर्चस्व बाजूस होऊन व ते तांत्रिक नियम गौण ठरून जीवनमूल्यांच्या मानदंडांना अधिक महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते व सौंदर्याची दिव्य प्रस्फुरणे प्रकट करणारे ते काव्य असे म्हणणे या दृष्टीने एकांगी ठरते, नाहीतर सौंदर्याचा एक विशिष्ट अर्थ तरी स्वीकारावा लागतो. याचे कारण असें की जीवनास जी-जी भावना स्फुरण देऊ शकते ती-ती प्रत्येक सौंदर्यभावना (æsthetic emotion) असेलच असे नाही. साहित्य व इतर कलांच्या सीमेवर काव्य उभे आहे. भावनांचे ‘ योग्य ’ प्रकटीकरण हा कदाचित् सौंदर्यगुण असेल व आहेहि, परंतु काव्याचा आशय मात्र हा सौंदर्यरूपच असेल (जसे सुंदर

दृश्याचे चित्रण) असे नव्हे आणि मग जीवनगत आशयाने उत्पन्न होणारा आनंद हा सौंदर्यानन्द आहे असे म्हणता यावयाचे नाही. दुसरे, असे की एखाद्या उथळ भावनेचे चित्रण व एखाद्या वैशिष्टचपूर्ण व सखोल भावनेचे चित्रण सारख्याच उत्कृष्टपणाने झालेले असेल. पण त्या दोन कवितांपैकी दुसऱ्या कवितेस आपण जे महत्त्व देतो ते रचनात्मक मुद्यामुळे नसून त्यातील व्यापक आशयामुळे होय असे सिद्ध होते. इतर कला माध्यमाच्या वैशिष्टचामुळे कमी-अधिक तंत्रप्रधान असू शकतात, परंतु शब्द हे माध्यम म्हणून उपयोगात आणल्यावर इतर ललित-कलांपेक्षा निराळे असे निकष प्रामुख्याने घ्यावे लागतात. संगीत, नृत्य, शिल्प या कला अधिक आत्मनिष्ठ असून (कारण त्यात जीवनाशय हे अधिक सूक्ष्मरूप धारण करतात) काव्य हे त्या मानाने अधिक वस्तुनिष्ठ असते. (क्रोचे कवितेला आत्मनिष्ठ मानतो व इतर वस्तुवादी सौंदर्यशास्त्री नृत्यशिल्पचित्रादि कलास अधिक वस्तुनिष्ठ मानतात, कारण त्यांची विचारसरणी ह्याच्या उलट आहे व सूक्ष्म जीवनाशयाला त्यांच्या विचार-प्रणालीत स्थान नाही.) काव्यात जीवनमूल्यांचे महत्त्व जेवढे आहे, तितके इतर कलांत नाही. तरीहि सर्व कलांस प्राणभूत जीवनाशय केवळ मानवतेचे संस्कार घडविणारा असाच असतो. काव्य तर मानवाच्या सुखदु:खाचेच लयबद्ध प्रकटीकरण होय.

[४]

काव्याचे माध्यम अर्थवाही शब्द व विषय अनुभूति असून त्याचे फल त्या अनुभूतीची संवेदना वाचकाच्या मनात उत्पन्न होणे हे आहे. छंद हे त्याचे शरीर आहे. काव्य ज्या अनुभूतीची संवेदना व्यक्त करते ती अनुभूति कवीच्या हृदयातून उत्स्फूर्त झाल्यामुळे तीव्र होऊन बाहेर पडते व ती उत्पन्न होण्यासाठी बाह्य वस्तुस्थिति कारणीभूत होत असते. म्हणूनच कोणत्याहि समाजाच्या महत्तेचे मोजमाप करताना आपण त्यातील वाङ्मय व कलांकडे वळतो. ते वाङ्मय अगर त्या कला जरी निर्मितीच्या दृष्टीने पाहता त्या त्या विवक्षित कलावंतांच्या व्यक्तित्वाचे आविष्कारच असतात तरी ऐतिहासिक व सामूहिक रीत्या पाहता त्या

कला समाजातील अंतर्द्वंद्वे व त्यांची सर्वोच्च भावनात्मक पातळी कोणती होती हे दर्शवितात. ज्याप्रमाणे उत्कृष्ट साहित्य अगर कला यांची समाजाच्या प्रगतीमुळे निर्मिति होते, त्याचप्रमाणे उत्कृष्ट कलानिर्मिति समाजास पुढे नेत असते.

काव्य स्वातंत्र्याची चिरतृषा व्यक्त करते. एंगेल्सने स्वातंत्र्याची व्याख्या खालीलप्रमाणे केली आहे,

"Freedom is the recognition of necessity."

नव्या जरुरीची जाणीव म्हणजेच स्वातंत्र्य. अर्थात् जीवनाच्या अपूर्णत्वास ओळखून पूर्णत्वाची कल्पना करणे म्हणजेच वास्तविक रीत्या स्वातंत्र्याची आकांक्षा व्यक्त करणे होय. काव्य याच दृष्टीने नवीन भावना आत्मसात् करीत असते, स्वतः अधिकाधिक व्यापक, आत्मज्ञान-युक्त होत जाऊन वाचकांमध्ये आत्मज्ञानयुक्त व्यापकता निर्माण करीत असते. याच अर्थी जडतेच्या व पारतंत्र्याच्या बंधनातून सुटून उत्तरोत्तर नवीन प्रगतीचे टप्पे जवळ आणण्यास काव्यहि इतर कलां-प्रमाणे साहाय्यभूत होत असते. मानवाची चिरविकासाची ही इच्छा कविहृदयात निर्माण होऊन त्याच्या भावनांच्या खळबळीतून ती प्रकट होत असते; म्हणूनच ती रसात्मक असते व मानवी मनाला विकसित व समृद्ध करते.

संस्कृतीच्या प्रारंभिक अवस्थेत काव्य मानवी समाजाच्या सामूहिक इच्छा व्यक्त करणारे असते. इ. स. पूर्वी दोन हजार वर्षे आर्यांचे काफले ज्या वेळी मध्य-आशियाचे वाळवंट ओलांडून पूर्व अफगाणिस्तानां-तून पंजाबात आले त्या वेळी त्यांनी ऋग्वेदातील महान् सूक्ते गाइली व त्यावर रवीन्द्रांसारखे आधुनिक कवीहि आपले काव्य परिपुष्ट करू शकले. त्या काव्यात आर्यांचे रथचक्र सबंध भारतवर्षभर फिरत होते. या कालात काव्य निर्माण झाले तेहि तेजस्वी व सामूहिक स्वरुपाचे होते. वैदिक आर्यांचा मुख्य देव इंद्र बलिपुरुषाच्या शोधार्थ भटकणाऱ्या रोहितास खालील काव्यमय उपदेश ऐतरेय ब्राह्मणात करतो.

"हे रोहिता, श्रमाने थकलेल्या मानवासच श्री वरते असे आम्ही ऐकतो. क्रियाशून्य जनसमूहातील जनास पाप पददलित करते. जो नेहमी चालत राहतो, त्याचाच केवळ हा इंद्र मित्र आहे. म्हणून चालत राहा, चालत राहा (चरैवेति, चरैवेति). संचरणशील माणसाच्या जंघा फुलाप्रमाणे विकसित असतात. त्याचे शरीर विकसित होऊन फलप्राप्ति करते. त्याची सर्व पापे थकून निजून राहतात. म्हणून चालत राहा, चालत राहा. बसणाऱ्याचे भाग्य बसून राहते, उभे राहणाऱ्याचे उठून उभे राहते. जो माणूस नुसता लोळत राहतो त्याचे भाग्यहि लोळत राहते, व उठन चालू लागते; म्हणून चालत राहा, चालत राहा. निजणाऱ्याचे नाव 'कलि' असें आहे, आळोखेपिळोखे देणाऱ्याचे नाव 'द्वापर' असे असून उठून उभे राहणाऱ्याचे 'त्रेता' आहे, व चालणाऱ्यास 'कृतयुगी' म्हटले पाहिजे. म्हणून चालत राहा, चालत राहा. चालणारा मानव मधु पितो, चालणाराच स्वादिष्ट फळांचा आस्वाद घेतो. सूर्याच्या परिश्रमाकडे पाहा. तो कधीं आळसत नाही, चालत राहतो. म्हणूनच चालत राहा."

हे महान् वैदिक काव्य आर्यजातीस चिरसंचरणशीलतेचा मंत्र देते व तिच्यासमोर एका सुखी जीवनाचे चित्र उभे करते. ते आर्यांना भारतदिग्विजयाची प्रेरणा देत होते. काव्याची निर्मिति मानवासमोर एक आदर्श, एक स्वप्न (Illusion) उभे करून ठेवण्यासाठी झाली व त्याने त्याच्या मनात आवेश उत्पन्न होऊन ते साकार करण्यासाठी तो प्रयत्नशील झाला, अशी काव्याच्या उद्गमासंबंधी उपपत्ति स्पॅनिश युद्धात तरुणपणीच कामी आलेल्या क्रिस्तोफर् कॉड्वेल् या लेखकाने आपल्या इ ल्यूजन् अॅण्ड् रिअॅलिटी या ग्रंथात मांडली आहे. आणि कोणत्याहि देशाच्या आदिकाव्याकडे पाहता तत्त्वतः ती बरोबर आहे असे वाटते. हे मान्य केल्यास काव्य हे मानवी मनात अनुभूतीच्या आंदोलनांनी जीवनविषयक एक आस्थापूर्ण वृत्ति निर्मीत असते असे म्हटले असता चूक होणार नाही. म्हणूनच जीवनात जे अपूर्ण असते ते जीवनाच्या प्रत्यक्ष अनुभूतीतून जाणवून त्याच्यापलीकडील स्वप्न, नव्या जरुरीची जाणीव काव्य प्रकट करीत असते, म्हणजेच स्वातंत्र्याचा संदेश देत असते.

सौंदर्यवादी हे काव्यात चित्रात्मकतेला फार महत्त्व देतात. जीवनातील अनुभूतींशी व प्रेरणेशी त्या प्रतिमांचा संपर्क असण्याची जरूर नाही असे ते प्रतिपादितात. कलेने आपल्या युगातील भावना व्यक्त कराव्यात या मताचा वाइल्डला अत्यंत संताप येत असे. तो म्हणतो,

"So far from being the creation of its time, it is usually in direct opposite to it....The two things that every artist should avoid are modernity of form and modernity of subject-matter."

मौज ही की वरील विचार मांडणारा लेखक स्वतःच्या काळच्या सर्व भावनांचे प्रतिबिंब आपल्या लेखनात (काव्य, नाटक व निबंधात) व्यक्त करतो व त्याच्या विरुद्ध विचारांच्या शॉसारख्या कलावंताला प्रेरक ठरतो. याचे कारण हेच की वाइल्ड् हा खरा कलावंत असल्याने त्याला स्वतःलाहि स्वतःच्या युगापासून वेगळे होता आले नाही, व त्या वेळच्या समाजास्थितीबद्दल त्याने तीव्र द्वेष प्रकट केला. वर निर्दे-शिल्याप्रमाणे काव्य आपल्या युगातील भावनांचे प्रकटीकरण करते व हें वाइल्डच्या काव्यावरूनहि सिद्ध होईल. एका सौंदर्यवादी लेखकाचा एक आणखी उतारा देऊन त्यांचे म्हणणे काव्यधर्माच्याच विरुद्ध कसे आहे हे पाहू :

"Aesthetic pleasure is nothing but triumphant acquiescence in the rightness of relations. We think we feel a situation directly; what we feel is the pleasure in the rightness of the manner of the event."

Aethel Paffer : *Psychology of Beauty*.

वरील उताऱ्यातील 'rightness of the manner of the event' या वाक्यप्रयोगाकडे लक्ष देण्यासारखे आहे. आपणाला होणारा आनंद हा स्वतःच्या व्यक्तित्वाचे काव्यगत व्यक्तित्वाशी होणारे

तादात्म्य व त्यामुळे निर्माण झालेली जीवनविषयक प्रतीति हे नसून ती घटना योग्य रीतीने व्यक्त झाली म्हणून तो आनंद होतो, असे या लोकांचे म्हणणे. असे जर असते तर काव्याचा परिणाम क्षणिक टिकला असता व महान् प्रेरकतेचे जे कार्य त्याद्वारे घडून येते ते कधीच झाले नसते. अशा रीतीने चित्रात्मकतेला, कसबालाच तेवढे महत्त्व मिळून काव्याच्या इतर अंगाला गौणत्व येते. जीवनाशीं कसलाच संबंध असण्याची गरज नसल्याने पलायनवृत्ति (escapism)ला पाठबळ मिळते व काव्य काही ठरीव लोकांसाठीच होऊन बसते. सौंदर्यवादाची काव्यातील अपत्ये म्हणजेच हा पलायनवाद, तंत्रवाद होय.

निसर्गचित्रे देखील बदलत्या परिस्थितीप्रमाणे बदलत्या दृष्टिकोणाने रंगविली जातात व अशा रीतीने निसर्गाशी कवि आपले खरे साहचर्य स्थापित करतो. काव्य म्हणजे निवळ एका विशेष रीतीने प्रकट केलेला भाव आहे; परंतु त्यात भाव मुख्य असून त्याचा हेतु निश्चित आहे व रीति त्या भावास अंगभूत असली तरी गौण आहे. फ्रॉइडच्या कवीबद्दलच्या कल्पनेप्रमाणे कवि हा समाजातील उपेक्षिलेला व समाजासाठी निरुपयोगी ठरलेला आणि म्हणून काव्यद्वारा आपल्या दुर्बलतेची पूर्ति करू पाहणारा, आपल्या अस्तित्वाचे समर्थन करू पाहणारा समाजव्यवस्थेशी विसंगत असलेला घटक (social misfit) नव्हे. फ्रॉइडची उपपत्ति युरोपातील विशिष्ट कालखंडातील काही कवीस लागू पडत असेल, पण ती सर्वच काव्यास लागू पडणार नाही. काव्याची निर्मिति स्वतःबद्दलच्या न्यूनत्वाच्या भावनेतून होते या म्हणण्यास इतिहासाचा आधार नाही. कवि एका दृष्टीने समाजाशी फटकून वागतो हे खरे आहे. समाजात स्थिर झालेल्या मूल्याविरुद्ध, व्यवस्थाविरुद्ध ती मूल्ये निरुपयोगी, त्या व्यवस्था प्रतिगामी म्हणून तो बंड करतो. या दृष्टीने समाजाशी त्याचा सूर विसंवादी वाटतो. समाजांतील न्यूनत्व, व्यक्तित्वाची गळचेपी करणाऱ्या व्यवस्था त्याला जाणवतात व तो मोठ्या हिरिरीने त्यांच्या भंजनाची व नवीन सत्याच्या स्वप्नांची गीते गातो. ज्ञानेश्वर-तुकाराम-रामदासादि कवींचे काव्य हे समाजाला खूष करण्यासाठी नव्हते. स्वतःच्या अस्तित्वाचे समर्थन करण्याचा हेतु त्या व

त्यांच्यासारख्या इतर महान् कवींसमोर नव्हता. महान् साहित्य नेहमी महान् सामाजिक प्रेरणांमधूनच निर्माण होत असते. या विधानाच्या समर्थनार्थ काव्याच्या इतिहासातील दाखले देत बसण्याची गरज दिसत नाही.

ज्या ज्या वेळी जीवनाचा प्रवाह अडल्यासारखा वाटतो, जीवन डांबले व दडपले जाऊ लागते, त्या त्या वेळी या दडपणाविरुद्ध उत्पन्न झालेला मानसिक क्षोभ कवीच्या हृदयात व काव्यात प्रकट होऊन जीवनाच्या या अपूर्णतेचा नाश व नवीन जीवनाचे स्वप्न कवी आपल्या काव्यात प्रकट करतात. म्हणजेच जीवनाला लागणाऱ्या नवीन गरजांची जाणीव काव्यात प्रकट होते. ही नवी गरज केवळ राजकीय घोषणांच्या रूपातच प्रकट होईल असा गैरसमज कोणी करून घेऊ नये. ही नवी गरज प्रत्येक भावनेबाबत असू शकेल व त्या त्या भावनेस काव्यात प्राधान्य मिळेल. फ्रेंच राज्यक्रांतीनंतर धनी व दास हे नाते लयास जाऊन त्या जागी प्रत्येक व्यक्ति पूर्णपणे स्वतंत्र आहे ही कल्पना उदयास आली. त्याच्या अगोदरच सबंध युरोपभर एक नवीन सांस्कृतिक जागृति झालेली होती. या क्रांतीपासूनच स्फूर्ति होऊन शेले-बायरन-सारख्या कवींनी व्यक्ति-स्वातंत्र्याची गाणी गाइली. काव्याचे हे बंड नवा अर्थ व्यक्त करण्यात जसे प्रकट होते तसे त्या नव्या अर्थानुरूप नवीन काव्यदेह (form) शोधण्यातहि ते प्रकट होते. आपापल्या स्वभावानुरूप काही कवी नवा आशय प्रकट करतात, तर काही काव्य-देहाबाबत नवे प्रयोग करीत राहतात. जुनी साधने व कल्पना इष्ट परिणामदृष्ट्या तोकडी, नव्या आशयास अपुरी वाटू लागतात. ज्या सामाजिक स्थितीत कवि राहतो त्यातून त्यास नवीन आशय प्राप्त होत असतात आणि ते व्यक्त करण्यासाठी नव्या कल्पनाहि तो आपल्या समाजातच शोधीत असतो. त्याचे काव्य जिवंत, टवटवीत यामुळेच वाटते. ज्या समाजात ते निर्माण होते त्या समाजाच्या मूलभूत मानवी अनुभूतींमध्ये जसजसे नव्या अनुभूतींचे मिश्रण होत जाईल तसतसा त्याचा आविष्कार करण्यातच काव्याचे खरे तेज आणि यश असते. मूलभूत मानवी भावनांच्या नव्या संयोजनाने बनलेले हे नवे भावमिश्रण,

हे नवे रसायनच, जीवनात नवी स्फूर्ति व बल ओतते आणि त्यामुळेच काव्य महत्त्व पावत असते. इंग्रजीतील शेली, बायरन् व ऑडेन, स्पेंडर आदि कवीप्रमाणे, हिंदीतील पंत, प्रसाद, निराला या कवीप्रमाणे, किंवा मराठीतील केशवसुत, टिळक, बालकवि वा अनिल, कुसुमाग्रजाप्रमाणे, आपल्या काव्यात नवे तेज ओततात. नव्या आशयासाठी नवा काव्यदेह शोधणें अगत्याचे होऊन बसते.

ज्यावेळी समाजाचा प्रवाह अडल्यासारखा होतो (म्हणजे जीवन–विकास स्थगित होतो) आणि कवि सामाजिक दोषांशी समेट करू पाहतो, त्यावेळी नव्या आशयाच्या अभावी रचना घोटीव व चमत्कृति-पूर्ण करून लोकांना दिपविण्याकडेच त्याचे लक्ष जाते. जुने उर्दू काव्य पूर्ण दरबाराश्रयी, विलासी आणि मरणोन्मुख सरंजामशाहीवर बांडगुळा-प्रमाणे उगवलेले असल्यामुळे बहुतेक सर्व कवींनी एका ‘इश्क’ या भावनेलाच जवळजवळ १५० वर्षें निरनिराळ्या चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांमधून राबविले. पण हिंदुस्थानच्या नवजागृतीबरोबर हा सर्व प्रकार बदलून नवे तेजस्वी उर्दू काव्य जन्मास आले. शेली, कीट्स्, बायरन्, ब्राऊनिंग् या कवींच्या वृत्ती व टेनिसनसारख्या कवींच्या वृत्ती यांच्यामध्ये जमीनअस्मानाचा फरक आहे. निरुपद्रवी व्हिक्टोरिअन् टेनिसन् काव्यात कसबाची पराकोटी करून अमरत्व मिळवू पाहत होता, पण ते त्यास साध्य झाले नाही. उलट, केशवसुतांनी नवा विचार व नवा देह निर्माण केला यातच त्यांचे श्रेष्ठत्व आहे.

काही लोक केशवसुतांना कवीच मानावयास तयार नाहीत, याचे मुख्य कारण त्यांची काव्याबद्दलची कल्पना मूलतः चूक असते हेच होय. काव्य एका उत्कट अनुभूतीचे प्रकटीकरण असते, मग ती अनुभूति चित्रात्मक असो की नसो. खऱ्या काव्यमय अनुभूतीपुढे गुळगुळित भाषेची वा सुंदर कल्पनांची मातब्बरी फारशी नाही.

पुढे केशवसुतांनी निर्मिलेला काव्यदेहहि अपुरा वाटून सामाजिक गुंतागुंतीचा नवीन आशय प्रकट करण्यासाठी व अशा रीतीने काव्याला

व्यापक स्वरूप देण्यासाठी कवि अनिलांनी मुक्तछंदाचा प्रामुख्याने वापर केला. आजची काव्यमय अनुभूतीच अधिक वैचारिक स्वरूपाची असल्याने तिला मुक्तछंद निस्संशय आवश्यक आहे. नव्या आशयानुरूप नव्या रचनेचा असा जन्म होतो. मौज अशी की हा मुक्तछंद (जाणता किंवा अजाणता) अनेक नव्या कवींनी उपयोगात आणला असला तरी काही लोक अजून त्याला मान्यता देऊ इच्छीत नाहीत. त्यापासून त्यांना 'लिरिकल्' आनंदाची प्राप्ति होत नाही. काव्यानुभवाची खोली व व्यापकता मुक्तछंदाने वाढविली याकडे हे लोक लक्ष देत नाहीत.

> "The two things that every artist should avoid are modernity of form and modernity of subject-matter."

हें वाइल्डचे म्हणणे 'स्टंट'वजा आहे. श्रेष्ठ काव्य नेहमी modernच असते.

काव्य हे एक रसायन आहे व समाजातील पुरोगामी वृत्तीच्या प्रमाणात त्याचे मिश्रण केले तरच काव्य ताजे व टवटवीत राहील. रसायनाची ही कल्पना टी. एस्. इलियट् याने मांडली आहे व ती अगदी सयुक्तिक वाटते. काव्य हे अवचेतनातून अकस्मात् प्रकट होत नसून आपल्या भावनांचे वास्तवीकरण करावयास कवीला त्या भावनांचे भावनांच्या नव्या रसायनाचे तटस्थपणे आकलन करावे लागते. टी. एस्. इलियट् म्हणतो की अनुभूति घेणारे किंवा संवेदना भोगणारे हृदय व कलावंताचे निर्मितिशील हृदय यात जेवढे अंतर कलावंत ठेवू शकेल तेवढा तो मोठा कलावंत होईल. तात्पर्य असे की, भावनांचा उद्रेक अत्यंत प्रभावशाली करण्यासाठी आणि स्वतःची भावसंवेदना वाचकांप्रत पोचविण्यासाठी कवीला जागरूक प्रयत्न करून काव्याला अनुरूप अशी उपकरणे शोधावी व निर्माण करावी लागतात. जीवनाच्या संदर्भाने भावनांचे जे नवे रसायन तयार करावयाचे असते ते सुजाण प्रयत्नानेच होते. मराठीत या रसायनाची जरुरी कवि अनिल यांनी अशी प्रकट केली आहे :

" रसायनशास्त्राच्या साहित्याचा
आहों घेऊन ध्यास
हटविण्यास हल्ले
शत्रूचे मानवमात्राच्या
किल्ले उडविण्यास त्याचे
क्षणार्धांत अस्मानांत. "

यात त्यांनी नवकाव्याचे स्वरूप व उद्दिष्ट स्पष्ट शब्दांत सांगितले आहे. सौंदर्यवादी लोकांस असल्या विधानांमुळे मराठी काव्याबद्दल निराशा वाटली तरी वरील विचार मराठी काव्यास भूषणभूत आहेत, यात संशय नाही.

जीवन झपाट्याने बदलत आहे. मानवामानवातील संबंधाची तत्त्वेहि बदलत आहेत. त्याचप्रमाणे काव्य आणि काव्यदृष्टि हीं देखील बदलत आहेत. आजचा कवि एखादा भाबडा जीव नसून आसपासच्या बदलणाऱ्या जगाचा, बदलत्या मानवतेचा तो जागरूक विद्यार्थी आहे. काव्याचा मूलोद्देश वास्तव सत्याची आणि 'स्वप्नस्थ' सत्याची काव्यमय अभिव्यक्ति असेल तर सभोवार प्रस्थापित होणाऱ्या नव्या सत्याची व सत्याच्या पार्श्वभूमीवर स्वतःच्या अनुभूतीच्या संबंधाची तो उपेक्षा करू शकणार नाही, व त्यास जीवनाच्या विविध पातळ्यांवरील स्वातंत्र्य-संघर्षापासून वेगळे राहणेहि परवडणार नाही. यासाठी तो स्वतः बौद्धिक, समन्वयात्मक दृष्टिकोण प्राप्त करून घेऊन त्यातूनच सर्व भाव-भावना व अनुभूती व्यक्त करील. अज्ञानमूलक स्वप्नरंजनाला आजच्या काव्यात स्थान नाही. आजचे हे काव्य जीवनसत्याच्या प्रबल तृषेचे प्रतीक आहे. कांहीशा वेगळ्या शब्दांत डायलन् टॉमस् म्हणतो :

" Poerty is the rhythmic inevitably narrative movement from our clothed blindness towards a naked vision. "

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

२. भावनानिष्ठ समतानता आणि नवकाव्य

गेल्या वर्षी मुंबईस मराठी साहित्य संमेलनाच्या काव्यशाखेच्या अध्यक्षपदावरून श्री. बा. सी. मर्ढेकरांनी काव्यासंबंधी एक नवी उपपत्ति काव्यरसिकांसमोर मांडली आणि तिच्या आधारावर नवकाव्याची व्याख्या केली. या नव्या उपपत्तीचा उपहास आचार्य अत्रे यांनी आपल्या नवयुग साप्ताहिकात अनेक लेखांक लिहून केला. परंतु त्यांच्या चर्चेत उपहासाचा भाग अधिक असल्यामुळे मर्ढेकरांनी मांडलेल्या काव्यसिद्धांताची अशास्त्रीयता व अपुरेपणा तसेच त्या सिद्धांताची काव्याच्या मूलप्रेरणेशी प्रतिकूलता त्या चर्चेतून स्पष्ट होऊ शकली नाही. तसेच ज्या उपपत्तीच्या आधारावर त्यांनी नवकाव्याची व्याख्या केली ती व्याख्या त्या नवकाव्याच्या मूलप्रेरणेशी सर्वथा विसंगत आणि अन्यायकारी कशी आहे हेहि त्या लेखावरून स्पष्ट होऊ शकले नाही.

नवकाव्यास आज महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झालेले आहे. तेव्हा आज नवकाव्याची खरी व्याख्या झाली पाहिजे व त्याच्या मूलप्रेरणेचे सत्यस्वरूप स्पष्ट झाले पाहिजे. या दृष्टीनेच मर्ढेकरांच्या नव्या सिद्धांताची तपासणी करणे आवश्यक झाले आहे.

[१]

मर्ढेकरांचा सिद्धांत

मर्ढेकरांचे म्हणणे थोडक्यात असे आहे. नवे ज्ञान कुठल्याहि कवीला साधणे अशक्य आहे. समकालीन समाजातील वैचारिक किंवा इतर क्षेत्रातील पुढाऱ्यांचे पडसादच फक्त तो उमटवू शकतो. शब्दांचे स्वरूप, त्यांचे ध्वनी आणि भाषेची घडण ही कालाबरोबरच बदलत

असतात आणि ह्या बदल काव्यात **आपोआपच** प्रतिबिंबित होत असतो. त्याचप्रमाणे जीवनौघाबरोबर मानवी विचार, हेतू व भावनाविषय हेहि बदलत असतात. आणि हाहि बदल काव्यात **आपोआपच** प्रतिबिंबित होत असतो. या बदलाचे खरे नाते आधुनिकतेशीं जुळते आहे. **आधुनिकता म्हणजे नावीन्य नव्हे.** या नावीन्याचा तलास लावतांना मर्ढेकरांनी काव्यासंबंधी एक उपपत्ति मांडली. भावनानिष्ठ समतानता (Emotional Equivalence) हीच ती उपपत्ति. ती उपपत्ति अशी :

"कवीच्या अनुभूतीत दोन पदे असतात. एक पद प्रत्यक्ष आणि दुसरे अध्याहृत. प्रत्यक्षपद कवीत आणि इतर व्यक्तीत सारखेच असते. परंतु दुसरे अध्याहृत-पद इतरांच्या बाबतीत **मुळीच** अस्तित्वात नसते. कवि आणि कवि नसलेली व्यक्ति (अ) या घटनेचा अनुभव घेत असताना कवि नसलेल्या व्यक्तीची अनुभूती देखील (अ') अशा स्वरूपात राहील. पण कवि असलेल्या व्यक्तीची अनुभूति वर्णन करताना एवढ्यावरच भागणार नाही. तर (अ' = ब') असे तिचे वर्णन करावे लागेल. कवि नसलेल्या व्यक्तींची सारी **मदार** (अ)वर आहे. उलट, कवि असलेल्या व्यक्तींच्या अनुभूतीची सारी मदार (= ब) या पदावर आहे. ह्याप्रमाणे कुठल्याहि एका (अ') पदाची दुसऱ्या एका (ब') ह्या पदाशी भावनात्मक समतानता (Emotional Equivalence) स्थापित करणे हेच कवीच्या अनुभूतीचे व्यवच्छेदक लक्षण."

ही झाली काव्याची उपपत्ति. काव्यात नावीन्य कसे येते? मर्ढेकरांचे उत्तर असे. भावनानिष्ठ समतानता ही जर काव्यात्म अनुभूतीची खूण, तर तिच्यातले नावीन्य म्हणजे काव्यातले नावीन्य हे ओघाने आलेच. तेव्हा अनुभवाच्या निरनिराळ्या पदातून, घटकातून, पूर्वी न बांधल्या गेलेल्या नवीन अशा भावनानिष्ठ समतानतांची रचना करणे ह्यातच काव्याचे प्रतिभासापेक्ष नावीन्य असते असे मानावयास हरकत नसावी. नव्या काव्याचे लक्षण नव्या भावनानिष्ठ समतानतांचा आविष्कार.

नवकाव्यासंबंधी मर्ढेकरांची उपपत्ति ही अशी आहे. या उपपत्तीस अनुसरून त्यांनी आणखी काही विधाने केली आहेत. "आधुनिकता अपरिहार्य असते; नावीन्य नेहमी अनपेक्षित असते"; "केशवसुत हे आधुनिक कवि; नवकवि झाला एकच – बालकवि."

ही विचारसरणी मर्ढेकरांनी भीत–भीतच पुढे मांडली आहे. तीवर विचार करायचे काम त्यांनी रसिकांवर सोपविले आहे. आता आपण मर्ढेकरांच्या सिद्धांताच्या एकेका प्रमेयाचा विचार करू या.

[२]

भावनानिष्ठ समतानता (Emotional Equivalence)

मर्ढेकरांच्या काव्यविषयक विचारसरणीची मुख्य बैठक भावनानिष्ठ समतानता हा सिद्धांत आहे. त्यांनी या विचारसरणीला इंग्रजी प्रतिशब्द Emotional Equivalence हा दिला आहे. आपला हा सिद्धांत मर्ढेकरांनी सांगितला नसता तर equivalence या शब्दाच्या अर्थानुरोधाने त्यांच्या विचारसरणीची ओळख करून घेण्याची शक्यता आणि गरज उत्पन्न झाली असती. परंतु 'भावनानिष्ठ समतानता' ही काय चीज आहे हे मर्ढेकरांनी सांगितले असल्याने त्यांना अभिप्रेत सिद्धांत स्पष्टपणे गळी उतरतो आणि इंग्रजी प्रतिशब्द Emotional Equivalence च्या अनुरोधाने अर्थ चाचपडण्याची गरज भासत नाही.

त्यांच्या विचारसरणीचा पायाभूत सिद्धांत भावनानिष्ठ समतानता हा पहिल्याप्रथम तपासू या. हा सिद्धांत स्पष्ट करण्यासाठी मर्ढेकरांनी बालकवींच्या कवितेची एक ओळ घेतली आहे. भावनानिष्ठ समतानतेने त्यात काव्य कसे निर्माण झाले आहे ते सांगितले आहे. ती ओळ अशी :

"तंद्रींतच अर्ध्यामुर्ध्या लुकलुकते ताराराणी."

आता मर्ढेकर सांगतात :

"लुकलुकणारी तारका म्हणजे लुकलुकणारी तारका एवढीच कवि नसलेल्या व्यक्तीची अनुभूति. पण लुकलुकणारी तारका= अर्ध्यामुर्ध्या तंद्रीतील बालिका असे स्वरूप ज्या अनुभूतीचे ती कवीची अनुभूति. या ओळीत तारकेचे लुकलुकणे याला वेगळे महत्त्व नाही. तंद्रीतील बालिका याहि कल्पनेला निराळे महत्त्व नाही. पण या दोघांचे साम्य अभिप्रेत असणारी वरील ओळ ही काव्यमय...भावनानिष्ठ समतानतेचे साधे उदाहरण म्हणजे उपमा."

आता कवि आणि अकवि यांच्यात केलेला हा भेद मानसशास्त्र-दृष्टचा चुकीचा आहे. तारका बघून भिन्न प्रकृतीच्या व्यक्तींच्या मनात अनेक प्रकारचे अनुभूतितरंग निर्माण होतील. कवि नसलेल्या व्यक्तींच्या मनातहि वरील कल्पनेपेक्षाहि कदाचित् अधिक सघन भावतरंग निर्माण होणे सहज शक्य आहे. हे दुसरे पद अकवींच्या बाबतीत 'मुळीच अस्तित्वात नसते' असे मर्ढेकरांचे म्हणणे. त्यांचे हे विधान बरोबर नाही.

अगोदर 'अध्याहृत पद' याचा मर्ढेकरांस अभिप्रेत अर्थ कोणता हे बघू या. एखादी घटना झाली व तिच्यावर कवीचे लक्ष केंद्रित झाले तर काय होईल? त्या घटनेची जी अनुभूति कवीच्या मनात निर्माण होईल त्या अनुभूतीसारखीच दुसरी अनुभूतीहि कवीच्या मनात ताबडतोब जागृत होईल किंवा घटनेमुळे निर्माण झालेल्या अनुभूतीशी समतानता साधणारी दुसरी अनुभूति कविमनात निपजेल. या दोन अनुभूती एकजीव झालेल्या स्वरूपात काव्यात व्यक्त होतील. महत्त्व पहिल्या अनुभूतीला राहणार नाही, तर तीमुळे जागृत होणाऱ्या दुसऱ्या अनुभूतीस राहील, असे मर्ढेकरांचे म्हणणे. उलट, ही पहिल्या अनुभूतीशी समतानता साधणारी दुसरी अनुभूति जागृत झाली नाही तर तो कवीच नव्हे व ती नुसती तशाच एकेरी स्वरूपात प्रकट झाली तर ते काव्यच नव्हे असे मर्ढेकरांचे म्हणणे. म्हणूनच कवि नसलेल्या व्यक्तीच्या मनात अशी समतानता साधणारी दुसरी अनुभूति—दुसरे पद—निर्माण होऊच शकत नाही असे मर्ढेकर म्हणतात. अकवीच्या मनात हे दुसरे अध्याहृत पद निर्माण होऊच शकत नाही की काय हे पाहिले पाहिजे.

या प्रश्नाचे उत्तर साधेहि आहे आणि गुंतागुंतीचेहि आहे. परंतु अकवीच्या मनात दुसरे पद निर्माण होतच नाही हे म्हणणे कसे चुकीचे आहे हे थोडक्यातहि पूर्णपणे सिद्ध करता येईल.

अकवीच्या मनात अध्याहृत पद नसते या म्हणण्याचा अर्थ असा की, एखादी वस्तु एखाद्या पेटीत ठेवली म्हणजे ज्याप्रमाणे पेटीत आधीच ठेवलेल्या वस्तूंचा तीवर काही परिणाम होत नाही व तिचाहि पेटीतील इतर वस्तूंवर कसलाहि अंगभूत परिणाम (organic effect) होत नाही, तर ती नुसती विलगपणे आत राहते, त्याचप्रमाणे बाह्यवस्तूची अनुभूति अकवीच्या मनात नुसती ठेवली जाते. माणसाचे मन एखाद्या पेटीसारखे खरोखरीच आहे काय ? आणि आयुष्यातील समग्र अनुभूती परस्परविलगपणे मनात साचत जातात काय ?

कोणीहि याला 'नाही' असेच उत्तर देईल. लहान मूल जन्मतः सहजवृत्ती धारण करून येते, बालकाच्या सहजवृत्ती (instincts) व त्याचे बाह्य वातावरण यांची परस्परानुप्रवेशाची (interpenetration) प्रक्रिया सुरू होते. या सहजवृत्ती व वातावरण यांच्या द्वंद्वातून माणसाचे मन बनू लागते. वातावरणास स्वतःच्या अनुकूल दिशेने बदलून घेण्यासाठी बालकाच्या सहजवृत्ती स्वतःस मुरड घालू लागतात—म्हणजे स्वतःस हितकर वातावरण कोणते हे जाणण्याइतक्या डोळस बनू लागतात (पशूसारख्या मानवी सहजवृत्ती अंध राहत नाहीत), म्हणजे त्या स्वतः बदलू लागतात. तसेच, बाह्य वातावरणाचा अनुभव व्यक्तिमनात सारखा साचत जातो व त्यासंबंधीच्या अनुकूल—प्रतिकूल भावना मनःपिंडात भिनू लागतात. अशा रीतीने व्यष्टिवस्तुद्वंद्वातून माणसाचे मन पुष्ट होऊ लागते—व्यक्तित्व आकार धरू लागते.

या व्यक्तित्वाच्या प्रकृत्यनुरूप माणसाची विशिष्ट प्रकारची संवेदनशीलता (sensibility) बनते व विशिष्ट प्रकारची वैचारिक वृत्ति तयार होते; किंबहुना, व्यक्तित्वाच्या गतिशीलतेचे हे दोन गुणच

असतात असेहि म्हणता येईल. एखाद्या अ या घटनेची प्रतिक्रिया ब या व्यक्तीवर काय होईल हे त्या व्यक्तीच्या विशिष्ट व्यक्तिवस्तुद्वंद्वातून सिद्ध झालेल्या व्यक्तित्वावरून ठरेल.

आता व्यक्तित्वपिंडांत भिनून विशेष रूपे व विशेष वृत्ती धारण केलेला हा अनुभव माणसाच्या जाणिवेत अल्पांशानेच असतो. सागरातील हिमनगाचा ज्याप्रमाणे सात–अष्टमांश भाग पाण्याखाली लपलेला असतो त्याप्रमाणेच मानवी मनाचा बहुतेक अंश, ठोकळ शब्दात सांगायचे झाल्यास, नेणिवेत (Pre-conscious and sub-conscious) असतो. एखाद्या माणसास "तुझ्या आयुष्यातील आठवणी सांग" म्हटले तर मोठ्या कष्टाने थोड्या–फार तो सांगू शकेल. परंतु एखाद्या कादंबरीत एखाद्या लहान मुलासंबंधी वाचतांना त्याच्या मनश्चक्षूपुढे स्वतःच्या बालपणाची दृश्ये तरळू लागल्यास नवल नाही. एका घटनेच्या अनुभूतीमुळे माणसाच्या नेणिवेतील तत्सम अनुभूतिप्रतिमा तरळून वर येऊ शकते – येते.

अ या घटनेची अनुभूति क्ष या व्यक्तीस होते म्हणजे काय होते? क्ष च्या मनाची पेटी उघडली जाऊन तीत अ ची अनुभूति ठेवली जाते असे होते काय? अर्थात् नाही. त्या घटनेचा अनुभव संपूर्ण मन घेत असते. जेव्हा अमुक घटनेमुळे अनुभूति निर्माण झाली असे आपण म्हणतो तेव्हा त्या घटनेमुळे संपूर्ण (जाणीव-नेणिवयुक्त) मन डहुळले जाऊन त्या घटनेस अनुकूल-प्रतिकूल संवेदनेची प्रतिक्रिया मनाने केली असे आपण समजतो. मनाच्या पिंडात एक अधिक अनुभूतितथ्य आत्मसात् होते व या आत्मसात् होण्याच्या क्रियेत जसे (सूक्ष्मतम स्वरूपात) संपूर्ण मन पुनस्संगठित होते तशीच ती अनुभूति मनाच्या संपूर्ण रंगात भिजून व्यक्तित्वाचाच एक भाग बनते. त्या घटनेच्या अनुभूतीचा तोंडवळा नेणिवेतील एखाद्या अनुभूतितथ्याशी जुळता असल्यास ते अनुभूतितथ्य मूळ संवेदनेसह प्रतिमारूपात तर ून वर येते. ही मानसप्रक्रिया कवीप्रमाणे अकवीच्या बाबतीतहि खरी असल्याने अकवीच्या बाबतीतहि हेच घडत असते हे निराळे सांगावयास नकोच.

लुकलुकणारी तारका बघून एखाद्या विरही तरुणाच्या मनात प्रणयप्रतिमा तरळणार नाही कशावरून ? समजा एखाद्या तरुणाच्या जीवनातील प्रणयाचे क्षण अमुक एका वातावरणात निर्माण झाले आहेत. तशाच प्रकारचे वातावरण दिसताच ते क्षण तो फिरून एकवार जगतो. ज्याच्या–त्याच्या प्रकृतीप्रमाणे व अनुभवविस्ताराप्रमाणे विशिष्ट घटना विशिष्ट अध्याहृत अनुभूति निर्माण करू शकतात. ज्याच्या-त्याच्या मानसिक ठेवणीप्रमाणे, दुसरे (अध्याहृत) पद मनात तरळू शकते. मग तो कवि असो की नसो.

आणि हा अनुभवहि सलग एक असतो, संज्ञाप्रवाहरूप असतो; दोन पदे पाडण्याइतका विलग बहुशः असत नाही. कधी–कधी दोन पदे अलगपणे जाणवण्याइतकी अनुभूति निपजतेहि; पण मर्ढेकरांनी ज्या यांत्रिक पद्धतीने एक अबाधित सिद्धांत म्हणून हा नियम मांडला आहे तशी ती गोष्ट अनिवार्य खास नाही.

निष्कर्ष असा की, कवि आणि अकवीचा भेद ज्या आधारावर मर्ढेकरांनी केला आहे तो आधार चुकीचा आहे. अध्याहृतपद हे अकवीच्याहि प्रत्ययास येऊ शकते.

पण याला अशी पळवाट सांगता येईल की, कवीच्या मनात जशी दोन पदे येतात तशी स्पष्ट दोन पदे अकवीच्या मनात कोठे उद्‌भवतात ? अकवीस वस्तु ही फक्त वस्तु एवढेच अनुभवता येते, हे चुकीचे असेलहि; त्याच्या मनात वस्तु–अनुभूति = दुसरी अनुभूति अशी तर दोन पदे तर पडत नाही ना ? मग हाच कवि आणि अकवीतील भेद. पण ज्याप्रमाणे पहिला विचार चुकीचा आहे, तसाच दुसराहि शंभर टक्के चुकीचा आहे. जसा अकवीच्या मनात एकच पद असते हा नियम अबाधित धरल्यास चुकीचा आहे, तसाच कवीच्या मनात दोन पदे येतातच येतात हा सिद्धांतहि चुकीचा आहे.

भावनानिष्ठ समतानतेच्या जोडया शोधणे हे प्रतिभेचे काम नव्हे. अशा द्विदल रूपात कविता जन्म पावतच नाही. ते काव्याची प्रेरणा, काव्याचा आत्मा किंवा काव्य ओळखण्याची खूणहि नव्हे. समतानता हे काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण खास नव्हे.

खालील ओळी वाचकांनी वाचाव्या. त्यात काव्य आहे की नाही हे त्यांनीच ठरवावे. खालील ओळीत काव्य असल्यास मर्ढेकरांचा सिद्धांत कसा दिशाभूल करणारा आहे हे स्पष्ट होईल.

तुकारामाचा हा अभंग :

“ हेंचि दान दे गा देवा । तुझा विसर न व्हावा
गुण गाईन आवडी । हेंचि माझी सर्व जोडी ।।
न लगे मुक्ति, धनसंपदा । संतसंग देईं सदा
तुका म्हणे गर्भवासी । सुखें घालावें आम्हांसि ।। ”

यात दोन पदे कोठे आहेत ? अनुभूतीची समतानता साधणाऱ्या मर्ढेकरांच्या जोडचा ? एक करुण, तन्मय, सलग अनुभूति मात्र आहे खरी.

आता कै. भा. रा. लोवलेकरांच्या कवितेतील या खालील ओळी :

“ ही पदर सावरी नवी नवरी
पंगतींत उचलला घास करीं
वेढि विरोद्यावरी लावली
अचळ नजर गहिरी-गहिरी.
पाजळते हळु समोर समई
रंगवेलिच्या कितिक परी !
मणिबंधावर पिवळें कंकण,
कंचुकि रुंद जरीकिनरी.
पाठराखणी कुजबुज कानीं
‘ नवा उखाणा निवड करी ’... ”

वरील ओळीतहि मर्ढेकरांच्या सिद्धांताप्रमाणे काव्य तयार झालेले नाही. त्यात प्रकट वा सूचितहि अध्याहृत पद नाही. एकच अनुभूतीचे पद आहे व त्यावरच मदार आहे. आणि तरीहि वरील ओळीत काव्य आहे हे कबूल करावे लागेल.

माझ्यासमोर युगांतरचा यंदाचा दिवाळी अंक आहे. त्यात एक लहानशी इंग्रजी कविता दिली आहे. सोबत मराठीतील कांही

प्रसिद्ध कवींनी त्या कवितेची केलेली भाषांतरे छापली आहेत. तेव्हा सर्वांना त्यात काव्य आढळलेले दिसते. अर्थात्‌च, मर्ढेकरांचेहि भाषांतर त्यात आहेच. ती कविता अशी :

"Four ducks in a pond
Grassy bank beyond
Birds on wing
A wee little thing
To remember—
With tears
For years
(With tears. ')

मर्ढेकरांना या ओळीत काव्य आढळले असावे. कारण त्यांचे भाषांतर उत्कृष्ट झालेले आहे. मग वरील ओळीत काव्य आहे की नाही ? पण वरील ओळीत भावनानिष्ठ समतानतेच्या जोड्या नाहीत हे स्पष्ट आहे. सारी मदार मुख्यानुभूतीवरच आहे. कारण खऱ्या काव्याचा भर अस्सल अनुभूतीवरच असणार.

खुद्द मर्ढेकरांचीच कविता देऊन हे फिरून एकवार सिद्ध करता येईल :

"अशीच होती नकटी एक
उलटे केस नि तिरप्या भिवया,
मुरकत दावी उरोज उन्नत
ढेपा जैशा तेल्याघरच्या.
काय हलाखी स्त्रीत्वाची ही !
माणुसकीचें काय विडंबन !!
भोगशून्य करि भोगव्यथेचें
लिंग-गंड प्रच्छन्न प्रदर्शन."

वरील कवितेत मर्ढेकरांच्या अनुभूतीच्या जोड्या कोठे आहेत ? मग सारे काव्य (=) मधे आहे या म्हणण्यात अर्थ कोठे उरतो ? वरील कवितेत काव्य आहे हे मर्ढेकरसुद्धा कबूल करतील ! 'की ढेपा जैशा

तेल्याघरच्या ' या एवढ्या ओळीमुळे साऱ्या कवितेत काव्य ओतले गेले आहे ? या ओळींतील काव्य स्त्रीत्वाच्या हलाखीच्या तीव्रतम जाणिवेत नव्हे काय ? या कवितेची उंची या कवितेतील माणुसकीच्या अधःपातामुळे निर्माण झालेल्या वेदनेत नाही काय ? की कोठेतरी साम्य कल्पिले आहे या तांत्रिक बाबीमुळे काव्य निर्माण झाले आहे.

सहजी आठवलेल्या वरील कविता. पण त्यात भावनानिष्ठ समानतेच्या जोड्या नाहीत. एक तर वरील ओळीत काव्य तरी नसावे किंवा मर्ढेकर यांचा सिद्धांत सपशेल चुकीचा आहे हे तरी खरे असावे.

याप्रमाणे मर्ढेकरांच्या सिद्धांताचा कणा मोडत असल्यामुळे यावर आधारलेल्या विचारांचा मनोरा पत्त्याच्या बंगल्याप्रमाणे कोलमडून पडावा यात नवल नाही.

वरील विचारांचा निष्कर्ष खालीलप्रमाणे निघतो :

१. कवि आणि अकवि यांतील मर्ढेकरांनी कल्पिलेला भेद मानसप्रक्रियेच्या दृष्टीने चुकीचा आहे.

२. काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण समतानता (किंवा =) नव्हे सारी मदार दुसऱ्या पदावर असते हेहि खरे नव्हे.

अर्थातच, कवि आणि अकवि यांतील भेद व काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण कोणते हेहि येथेच सिद्ध करणे आवश्यक आहे. त्यावरून वरील निष्कर्ष किती सत्य आहेत हेहि फिरून एकदा स्पष्ट होईल. मगच आपणास मर्ढेकरांच्या इतर विधानांकडे वळता येईल.

[३]

कवि आणि अकवि

कवि आणि अकवि यातील भेद कोणता ? तो भेद स्पष्ट करताना आपोआपच काव्याचे खरे स्वरूपहि स्पष्ट होईल. कवि हा लयबद्ध भाषेत स्वतःची अनुभूति व्यक्त करतो. वास्तवता आणि कवीचे अंतर्विश्व यात संघर्ष (व्यापक अर्थाने) होऊन जी तीव्र अनुभूति कवीस प्रतीत होते तिची आंदोलनमय भाषेतील अभिव्यक्ति हेच काव्य.

कविता आंदोलनमय भाषेत प्रकट होते. कारण कवितेतील विशिष्ट आंदोलन विशिष्ट अनुभूतीस अनुकूल असे असते. कवितेचे वाचन करतानाच रसिकाच्या मनातहि समान आंदोलन तरंगित होऊन कवितेतील अनुभूतीस अनुकूल अशा मनोवृत्ती तयार होतात. कविता आणि रसिक यांच्यामध्ये हे समानांदोलनाचे कार्य हे भाषेतील आंदोलन घडवून आणते म्हणूनच त्याचे काव्यातील महत्त्व.

काव्याची भाषा शास्त्रीय भाषेपेक्षा निराळी असते. शास्त्रीय भाषेतील शब्दातून व्यष्टिगत अनुभूतिवहनक्षमता काढून टाकलेली असते. शास्त्रीय भाषेतील शब्दांचे कार्य आणि काव्यातील भाषेच्या शब्दांचे कार्य अलग–अलग असते.

शब्दांचे कार्य दुहेरी असते. शब्द हे एखाद्या वस्तूचे अभिधान करतात, तसेच ते त्या वस्तूसंबंधी साहचर्यनियमाने अनुभूति–प्रतिमातरंग निर्माण करतात. 'सायंकाळ' हा शब्द उच्चारताच 'सूर्यास्ताची वेळ' असा वस्तुपर बाह्यार्थ जसा निघू शकतो तसाच तो उच्चारताच सायंकाळची अंधुक, कातर वेळ व तिला निगडित अशा अनेक भावप्रतिमा मनात क्षणमात्र तरळू शकतील. शास्त्रीय भाषेत अभिधार्थच तेवढा अभिप्रेत असतो. शब्दाला व्यंजनालक्षणार्थ मात्र कवितेतच प्राप्त होतो. वेगळ्या भाषेत सांगायचे म्हणजे काव्यात शब्दाचा आंतराशय, त्याची भावप्रतिमाशीलताच फार महत्त्वाची असते. शब्दाच्या स्थूल बाह्याशयाच्या (अभिधार्थाच्या) लखलखत्या अग्रामागे आंतराशयाचे धूमिल, प्रकाश विश्व हेलकावत असते. शब्दामागचे हे आंतराशयाचे विश्व काव्यात फार महत्त्वाचे असते.

कवीचे या आंतराशययुक्त शब्दावर मोठे प्रभुत्व असावे लागते स्वत:स प्रतीत झालेली अनुभूतीची वास्तवता तो या अनुभूति-प्रतिमा-युक्त शब्दांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण जुळवणीने कवितेतून व्यक्त करतो आणि

रसिकांच्या मनाला त्यामुळे कवीने अनुभविलेली अनुभूति तिच्या वास्तवविश्वासह ग्रहण करता येते.

मानवेतर प्राण्यांच्या सहजवृत्तींप्रमाणे मानवी सहजवृत्ती अंध नसतात. मानवी सहजवृत्ती स्वसंरक्षणार्थ (नवी निकड ओळखून) त्याबरहुकूम स्वतःस बदलतात. म्हणजे त्या सामाजिक बनतात. सहज-वृत्ती व सामाजिक अनुभव यांच्या द्वंद्वात्मक समन्वयाने जे आकारास येते ते माणसाचे व्यक्तित्व. कवीच्या सहजवृत्ती स्वतःच्या सामाजिक अनुभवाच्या दृष्टिकोणातून वास्तवतेची अनुभूति ग्रहण करतात. वास्तवतेची ही अनुभूति कवीच्या विशिष्ट दृष्टिकोणातून ग्रहण केली गेली असल्याने ती वास्तवता कवीच्या खास अनुभूतीच्या रंगात भिजून निघते. वास्तवता सामाजिक असते व कवीची खास अनु-भूतीदेखील सामाजिक असते. (अत्यंत खासगी असली तर ती इतरांना समजणार नाही व तिचे महत्त्वहि राहणार नाही.) तेव्हा हे व्यक्ति-विशिष्ट अनुभूतिविश्व प्रकट करण्यासाठी कवि शब्दांची निवड करतो. आता ही खास अनुभूति प्रकट करण्यासाठी कवि खास आंतराशय असलेल्या शब्दांची निवड करून त्यांची जुळवणी करतो.

निरनिराळ्या रंगांच्या पाण्याची दोन कारंजी अगदी शेजारी-शेजारी उडवली तर त्या दोन रंगाच्या पाण्याची मधोमध मिसळ होऊन निराळाच रंगधूम तयार होतो. त्याचप्रमाणे दोन किंवा अधिक भिन्न-भिन्न आंतराशय असलेले शब्द एकत्रित आणून एक वेगळीच अनुभूति कवि व्यक्त करू शकतो, करतो. म्हणूनच कवीचे शब्दावर मोठे प्रभुत्व असावे लागते. आंतराशय फाकविणारे असे शब्द हेच कवींचे माध्यम.

प्रत्येक व्यक्तीत अनुभूति ग्रहण करावयाची शक्ति असतेच; पण ती तिच्या स्वतःपुरतीच मर्यादित असते. त्या अनुभूतीचे स्वतःपुरतेच महत्त्व त्या व्यक्तीला असते. मानवतेच्या पार्श्वभूमीवर स्वतःची अनुभूति कशी आहे याची त्या व्यक्तीस जाणीवहि नसते व तशा दृष्टीने बघायची प्रेरणाहि सर्वसाधारण व्यक्तीस होत नसते.

कवीची अनुभूति मानवी जीवनाच्या व्यापक पातळीवरून ग्रहण केलेली असल्याने व्यापक आणि सखोल असते. स्वतःच्या अनुभूतीचे मानवी जीवनातील सामूहिक महत्त्व कवीची सुतीक्ष्ण, व्यापक व्यक्तित्ववृत्तीच जाणू शकते. दररोजच्या साध्या व्यवहारातील घडामोडीमागचे अनुभूतितथ्य त्यालाच अधिक जाणता येते. तात्कालिक संदर्भातून जाणवलेली अनुभूति तिच्या प्रातिनिधिक स्वरूपात पाहण्याची कलाकाराची विशिष्ट मानसिक ठेवण आणि ती अनुभूति व्यक्त करण्याची प्रेरणा आणि शक्ति या दोन्ही गोष्टी फक्त कवीसच प्राप्त असतात. जीवनाच्या धकाधकीत अलग-अलग अनुभूती प्रतीत होतात आणि पुसून जातात. परंतु कवीने त्याच अनुभूती व्यापक मानवतेच्या दृष्टिकोणातून प्रकट केल्या की त्याच अनुभूतींनी वाचकांची मने आंदोलित होतात व मनाची क्षितिजे विस्तारतात. स्वतःच्या अनुभूती व्यापक मानवतेच्या दृष्टिकोणातून स्वतःच्या अंतर्विश्वाच्या सामूहिक रंगांनी प्रकट करणे हेच कवीचे कार्य. अनुभूति ग्रहण करण्याची ही विशिष्ट पातळी व त्यांचा आविष्कार करण्याची वृत्ति हाच कवि आणि अकवि यांच्या अनुभूतीच्या स्वरूपातील भेद.

मर्ढेकरांच्या वर दिलेल्या कवितेचेच उदाहरण घेऊ.

वरील कवितेतील शब्द अलग–अलग घेतले तर त्यांचे शब्दकोशातील अर्थ अभिधार्थी सापडतील. हे शब्द झाले कवीची उपकरणे या शब्दांना जो अनुकूल–प्रतिकूल अनुभूतिमूलक विशिष्टार्थाचा रंग भरला आहे ते कवीचे माध्यम व या माध्यमाद्वारे जी सलग, वैशिष्टयपूर्ण अशी एक अनुभूति प्रतीत होते तोच काव्याचा आशय आणि उद्दिष्ट. हे झाले अगदी तांत्रिक विश्लेषण. परंतु कलेचे मर्म, तिची उंची, केवळ पृथक्करण करून कळत नसते हेच खरे. त्यासाठी अगदी उलट दिशेने कलाचर्चेच्या सीमेबाहेर जाऊन मगच आत यावे लागेल यात शंका नाही.

मर्ढेकर ज्या भारतीय समाजात राहतात तो समाज अत्यंत दरिद्री आहे. सुधारणा झाली आहे पण शोषणाचे एक साधन म्हणून; संस्कृतीचा बोभाटा आहे खरा, परंतु अस्सल प्रश्नावरून जनतेचे लक्ष दुसरीकडे वेधले

जावे म्हणून; स्त्रीच्या दिव्यतेची गाणी गायिली जात आहेत, पण तिचे अस्सल व्यक्तिमत्त्व मात्र पद्धतशीर रीतीने दडपले जावे म्हणून. अशा समाजात पोट जाळण्यासाठी या महान् स्त्रीत्वास वेश्याधर्म पत्करण्याइतकी लाचारी येते. कवि एका नकटीला पाहतो. ती स्वतःच्या कल्पनेप्रमाणे व मगदुराप्रमाणे चांगली नटूनथटून बसली आहे व मुरकत गिऱ्हाईकांचे लक्ष आकर्षू पाहत आहे. कवीच्या नजरेसमोर हे दृश्य येताच त्याच्या मनाला धक्का बसतो. कामेच्छेसारख्या नैसर्गिक म्हणून सुंदर मानवी सहजवृत्तीचे वास्तवातील हे हिडिस स्वरूप पाहून कवीच्या मनास धक्का बसणे साहजिकच आहे. परंतु 'नकटी'च्या भोगव्यथाप्रदर्शनाच्या उच्छृंखल खटाटोपामुळे कवीच्या मनात तिच्यासंबंधी तिरस्कार उत्पन्न होत नाही, तर साऱ्या स्त्रीत्वासंबंधीच्या कारुण्याने कविमन भरून येते; आणि भोगशून्याला भोगव्यथेचे प्रदर्शन अत्यंत लाचारीमुळेच करावे लागते हे विदारक सत्य त्यांना प्रतीत झाल्यामुळे त्यांचे मन कारुण्याने भरून जाते व तोंडून उद्गार निघतात,

“ काय हलाखी स्त्रीत्वाची ही !
माणुसकीचें काय विडंबन !
भोगशून्य करि भोगव्यथेचें
लिंगगंड प्रच्छन्न प्रदर्शन. ”

ही सामाजिक अनुभूतीच या कवितेचा प्राण आहे. इतर साध्या कवितांपेक्षाहि ही कविता वरच्या पातळीची का म्हणावयाची ? तीत दोन पदे आहेत किंवा त्यांची अनपेक्षित जुळणी आहे म्हणून नव्हे, तर अस्सल मानवतेच्या दृष्टीने अशा उलटे केस नि तिरप्या भुवयावाल्या अनेक स्त्रियांचे अस्तित्वच माणुसकीचे केवढे विडंबन करणारे आहे आणि स्त्रीत्वाची केवढी हलाखी दर्शविणारे आहे या मानवी तीव्रानुभूतिमुळे आहे. या सामाजिक तीव्रानुभूतीतच काव्याचे खरे मूल्य आहे. मोठेपणा आहे, कलात्मक उंची आहे.

ही वास्तवता अनेक पाहतात. साऱ्यांचे मन बेचैन होते. ज्याचे जेवढे ज्ञान, जाणिवेची कक्षा जेवढी व्यापक किंवा मर्यादित, तेवढीच

अनुभूति तो ग्रहण करू शकतो. एखाद्याला विलासी स्त्री म्हणून तिच्याबद्दल घृणा वाटेल, एखाद्याला कदाचित् तिची लाचारी बघून दया वाटेल. फिरून स्वतःच्या सुखदुःखाभोवती मन फिरूं लागेल. वास्तवता तीच; बेचैनी तीच; दुःखानुभूतीहि कदाचित् तितकीच तीव्र. पण कवीने नकटीच्या मुरकण्यामागचे अस्सल तथ्य अनुभविले. त्यामागची मानवी लाचारीची वास्तवता जाणली. वाचकानेहि अशा स्त्रिया पहिल्या असतील परंतु अशी स्त्रीच्या मुरकण्याची क्रिया आणि समग्र मानव-प्रेमाची भावना यातील संबंधाच्या (relationship) सत्याचा प्रकाश त्याच्या मनावर नव्यानेच पडून त्याची मानवता उद्बुद्ध होते, त्याला एक नवीच दृष्टि लाभते, एक नवेच समाधान प्राप्त होते (म्हणजेच त्याला आनंद होतो).

एका विशिष्ट संदर्भात शब्द आणून एक संपूर्ण जीवनसमीक्षा कवीने सूचित केली आहे. प्रत्येक शब्दामागे कवीने विशिष्ट अर्थ, विशिष्ट वृत्ति उभी केली आहे. अशा विशिष्टार्थयुक्त शब्दांच्या माध्य-माने कवीने ही अनुभूति (प्रतीति) व्यक्त केली आहे.

उदाहरणासाठी ‘ विडंबन ’ हा शब्द घेऊ या. ‘ विडंबना ’चा अर्थ ‘ सोंग ’, ‘ फजिती ’, ‘ अनुकरण ’, वगैरे. एखाद्या जलाशयात खडा टाकल्याने त्याचे अनेक तरंग उमटतात व ते मोठे होत-होत विलीन होऊन जातात. ‘ माणुसकीचे विडंबन ’ अशा शब्दयोजनेने मर्ढेकरांनी हेच केले आहे. माणुसकीचा उदो-उदो करणाऱ्यांच्या माणुसकीस अशा नकटीचे हे अस्तित्व म्हणजे लांछन आहे, या दिशेने विचारांना चालना मिळून अनेक विचारापर्यंत ‘ विडंबन ’ या शब्दाने जाणीव विस्तारत जाते आणि या साऱ्या अनुभूति ‘ विडंबन ’ हा शब्द एका विशिष्ट संदर्भात, विशिष्ट रीतीने, वापरून कवीने सूचित केल्या आहेत. ही सारी वास्तवता ज्या तीव्रतेने कवीस प्रतीत झाली त्याच तीव्रतेने वाचकास प्रतीत होऊ शकली याचे कारण प्रत्येक शब्दामागचे अंतर्विश्व जसे कवीच्या अनुभूतीचे होते तसेच सामू-हिक रंगांचेहि होते म्हणून. प्रत्येक शब्दास जर कवीचा अगदी खाजगी

अर्थ असता तर कवितेचा वाचकांसाठी अर्थ उरला नसता व कवीचा आपल्या माध्यमावर अधिकार नाही हे सिद्ध झाले असते.

तसेच, कवीची मानवता व सामाजिक सहानुभूति जर इतकी व्यापक नसती तर कवितेला इतके मोल येते ना. तेव्हा कोणत्याहि कवीची अनुभूति मानवतेच्या तुलेवर किती व्यापक आणि सखोल ठरते यावरूनच कवितेचें मोल ठरेल व ही भावना ज्या माध्यमाने तो व्यक्त करतो त्यावरील अधिकारावरून त्याला आपली अनुभूति रसिकांपर्यंत पोचविण्यांत यश लाभलें अथवा नाही हें ठरेल.

निष्कर्ष असा तीव्र आणि व्यापक अनुभूतिक्षमता व ती स्वतःच्या अंतर्विश्वाचे रंग (जे सामूहिक स्वरूपाचेहि असतात) वहन करणाऱ्या शब्दांद्वारें आंदोलनमय भाषेंत प्रकट करण्याची प्रेरणा आणि क्षमता हेंच कवि आणि अकवि यांमधील व्यवच्छेदक लक्षण.

कवीच्या अनुभूतीचे स्वरूप

मर्ढेकरांची विचारसरणी	या लेखातील विचारसरणी
कवीच्या अनुभूतीची दोन पदे असतात : एक प्रत्यक्ष व दुसरे अध्याहृत.	१. अशी दोन पदे अकवीच्या बाबतीतहि असू शकतात. अशी पदे असणे हा कवि आणि अकवीतील भेद नव्हे. २. कवीच्या बाबतीतहि अनुभूतीची दोन पदें असणे हा अबाधित सिद्धांत नव्हे. ३. कवीची मुख्यानुभूति एकच असते. ती एकेरी किंवा दुहेरी रूपात प्रकट होऊ शकते व त्याचे उद्दिष्टहि या मुख्यानुभूतीचा अनुभव रसिकास करून देणे हाच असतो.

कवि आणि अकवि यांमधील भेद

मर्ढेकरांची विचारसरणी	या लेखातील विचारसरणी
अकवीच्या अनुभूतीचे एकच पद असते.	१. अकवीच्या अनुभूतीचे पद एकच असते असा नियम नाही. कवीप्रमाणे अकवीच्या मनातहि तत्सम अनुभूतिप्रतिमा निर्माण होऊ शकतात.
	२. अकवीची अनुभूति सीमित, तात्पुरती व व्यक्तिगत असते. कवीची अनुभूति व्यापक भूमिकेवरून ग्रहण केली गेली असल्याने, अनुभूतीची पाळेमुळे ज्या मानवी सत्यात रुजलेली असतात तेथपर्यंत कवीची दृष्टि पोहोचते व अनुभूतीची व्यापकता व प्रातिनिधिकता त्यास प्रतीत होते. अशा दृष्टीने बघण्याची अकवीच्या मनाची घडण नसते.
	३. अनुभूति प्रकट करण्याची क्षमता व प्रेरणा अकवीत नसते.

मर्ढेकरांच्या विचारसणीचा भर मुख्य अनुभूतीवर, आशयावर नसून दोन पदावर, अनुभूतीच्या जोड्यांवर आहे. अनुभूतीत, आशयात काव्य न शोधता त्यांच्या जोड्यात शोधणे म्हणजे कसबी काव्याला प्राधान्य आपोआपच मिळणार व हा आशय मानवी जीवनाचा आशय असल्याने काव्यात मानव जीवनविषयक विचाराला साहजिकच गौणत्व मिळणार. अस्सल काव्याची निर्मिति या नियमाला धरून कधीच झालेली नाही, होणारहि नाही. म्हणूनच नवकाव्याच्या स्वरूपाबाबत

मर्ढेकरांच्या या विचारसरणीने कसलाहि प्रकाश न पडता त्यासंबंधी अधिकच भ्रम निर्माण होण्यास मदतच झालेली आहे.

प्रस्तुत लेखांत मर्ढेकरांच्या काव्यविषयक सिद्धांताचा भ्रामकपणा दाखवून काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेचा उकल करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. अनुभूति आणि समाज यांच्या मौलिक संबंधांच्या स्वीकृतीनेंच अस्सल काव्याची उंची आणि खोली यांवर प्रकाश पडू शकतो हे संक्षिप्तपणे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

काव्याची ही विचारसरणी एकदा मान्य केल्यावरच आजच्या नवकाव्याच्या स्वरूपावर, त्याच्या अंतर्प्रेरणेवर प्रकाश पडू शकेल; त्याच्या सीमा व त्याची शक्ति समजूनचा त्याच्या भविष्यासंबंधी अंदाज बांधतां येईल.

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

२.

आतापर्यंत श्री. मर्ढेकरांचा भावनानिष्ठ समतानतेचा सिद्धांत वास्तविक काव्य-प्रक्रियेच्या दृष्टीने कसा चुकीचा आहे हे आपण पाहिले. भावनानिष्ठ समतानता साधल्याविनाच काव्यनिर्मिति होऊ शकते हे आपण सोदाहरण सिद्ध केले. कवीची वैयक्तिक अनुभूति प्रातिनिधिक स्वरूपात अनुभविली जाऊन तिचा लयबद्ध भाषेत आविष्कार म्हणजे काव्य हेहि आपणास दिसून आले. कवि आणि अकवि यामधील भेदाचा विचार करताना कवीच्या व्यक्तित्वाची दोन अंगे आपण पाहिली. एक भावना अनुभविणाऱ्यांचे व दुसरे स्रष्टयांचे. स्रष्टयाचे हे निर्व्यक्तिक मन अकविजवळ नसते हे आपण विस्ताराने सिद्ध केले. या लेखांकात काव्यातील नाविन्यासंबंधी मर्ढेकरांच्या विचारसरणीची चर्चा आपणास करावयाची आहे; तसेच खरे नवकाव्य व त्याचे उद्दिष्ट यासंबंधी आता आपणास चर्चा करावयाची आहे.

मर्ढेकर : काव्यातील नावीन्य

काव्यातील नावीन्य कशात असते ? मर्ढेकर म्हणतात, 'नव्या भावनानिष्ठ समतानतांचा आविष्कार जे करते ते नवे काव्य.' 'या आविष्काराचे स्वरूप संकुचित अथवा व्यापक अर्थाने उपमा–दृष्टांता-सारखे असते.' पूर्वी कधीहि एकत्र न आलेली अनुभूतिविश्वे एखाद्या कवीने एकत्र आणली की त्याला नवकवि म्हणावे. इतर कसल्याहि प्रकारची नवीन भर कवीस घालता येणें शक्य नाही, असा मर्ढे-करांच्या मनाचा दृढ समज आहे. म्हणूनच याबाबत ते पुढील विधान करतात :

> "प्रेम, द्वेष, दया इत्यादि विविक्षित भावनात एकाद्या नव्या तत्सदृश भावनेची भर आजपर्यंत कुठल्याहि कवीला घालता आलेली नाही. इतकेच नव्हे तर **भावनेचे स्वरूपच असे आहे की** विविक्षित भावनात अशी भर घालणें ही वस्तुत: अशक्य गोष्ट आहे. सारांश संवेदना विचार, किंवा त्याचा शब्द–वृत्त–बद्ध आविष्कार इ. मानवी मनाच्या कुठल्याहि व्यापारात खरेखुरे, निखालस, अंतिम किंवा मूलदृष्टचा नावीन्य कवीला ओतता येत नाही; तो त्याच्या प्रतिभेचा धर्म नव्हे; ते तिचे कार्य नव्हे."

बरें, नवकाव्य ओळखावयाची खूण कोणती ?—

> "ज्या क्षणी प्रभावी प्रतिमासृष्टि काव्यात दृष्टोत्पत्तीस येते, त्या क्षणी काव्याचे एक युग संपून दुसरें सुरू झाल्याची साक्ष पटते."

मर्ढेकर काव्यातील 'युगा'ची गोष्ट बोलतात. त्यांच्या मते काव्याचे एक युग संपते व दुसरें सुरू होते. म्हणजे नवे काव्य निर्माण होऊ लागले की कवीच्या काव्यात 'एक नवी प्रभावशाली प्रतिमासृष्टि अवतरते.' प्रभावशाली प्रतिमासृष्टीचा नवा गुण अनेक कवीत एकाच वेळी अवतरतो असे मर्ढेकरांचे म्हणणे. नवे म्हणजे अपूर्व. नवे युग सुरू

झाले की अनेक कवींच्या प्रतिमासृष्टीत 'अपूर्वत्वाचा' गुण अवतरतो एवढे मर्ढेकरांनी स्वतःच कबूल केले आहे. ज्या अर्थी एका विशिष्ट काळातील अनेक कवींत एक सर्वसाधारण गुण आढळतो त्या अर्थी त्याचे मूळ कवीच्या व्यक्तिगत प्रतिभेत न सापडता, त्या सर्व कवींच्या काव्यावर सारखाच परिणाम करणाऱ्या एखाद्या बाह्य वास्तवतेत असले पाहिजे असे सिद्ध होते. परंतु मर्ढेकर स्वतःच्याच विधानाचा तर्कशुद्ध निष्कर्ष पुढील विधानांनी खोडून काढतात : काव्यातील नावीन्याला मौलिकतेखेरीज दुसरा अर्थ नाही; नवा कवि म्हणजे मौलिक कवि; प्रतिभाधर्माने खरा नवीन कवि फक्त एकच—पहिला आणि शेवटचाहि—तिशीच्या आत दिवंगत झालेले बालकवि ठोमरे !

या विधानांनी वाचक घोटाळ्यात पडल्यास नवल नाही. नवकवि म्हणजे मौलिक कवि ! पण नवकवि एकच झाला—बालकवि ! म्हणजे बालकवि तेवढे मौलिक कवि व बाकीचे झाडून सारे मराठी कवी मौलिक प्रतिभा नसलेले ! बालकवींच्या काव्यात तेवढी प्रभावशाली प्रतिमासृष्टि निर्माण झाली व त्यांचे काव्य म्हणजेच एक युग ! बालकवींनी कविता लिहावयाला सुरुवात करताच ते युग सुरू झाले व त्यांच्या मृत्यूनंतर त्या युगाचा अंत झाला !

हा घोटाळा का ? तर आधुनिकतेचा—म्हणजे कविकालीन समाजाचा व त्याच्या काव्यातील नावीन्याचा—परस्परात कार्यकारण संबंध नसतो हे मर्ढेकरांना सिद्ध करायचे आहे म्हणून !

समाजाचा साहित्यावर परिणाम होतो हे मर्ढेकर सहज कबूल करतात. ते म्हणतात :

> " शब्दाचे स्वरूप, त्यांचे ध्वनि आणि भाषेची घडण ही कालाबरोबरच बदलत असतात; आणि हा बदल काव्यात आपोआपच प्रतिबिंबित होत असतो. त्याचप्रमाणे जीवनौघाबरोबरच मानवी विचार हेतु व भावनाविषय हेहि बदलत असतात. आणि हा बदलहि काव्यात आपोआपच प्रतिबिंबित होत असतो. या बदलाचे खरे नाते आधुनिकतेशीं जुळते आहे.

कारण आधुनिकता ही कालसापेक्ष आहे, तर नवीनता ही काव्यप्रकृतिसापेक्ष आहे."

नवीनता, म्हणजे नवी प्रतिमासृष्टि, ही कवीच्या व्यक्तिगत प्रतिभेतूनच निर्माण होते; तिचा समाजाशी संबंध नाही. समाजाचा परिणाम काव्यावर आपोआपच होतो. 'विचार, हेतु व भावनाविषय बदलतात'; परंतु काव्यातील या बदललेल्या 'हेतू'मुळे निर्माण झालेल्या 'भावने'चा तदंतर्गत प्रतिमासृष्टीशी अर्थाअर्थी संबंध नसतो !

मर्ढेकरांची ही विचारसरणी पुढीलप्रमाणे संक्षिप्तपणे मांडता येईल :

(१) आधुनिकता अपरिहार्य आहे; म्हणून आधुनिक आशय कवितेत प्रकट होणे 'बऱ्हंशी' अपरिहार्य आहे.

(२) काव्यातील सामाजिक आशय बदलला, नवा निर्माण झाला, तरी त्याला 'नवीन' म्हणू नये; त्याला 'आधुनिक' म्हणावे.

(३) 'नवीन'पणा नव्या आशयात नाही; नव्या 'भावनानिष्ठ समतानतें'त आहे; नव्या प्रतिमेत आहे. नव्या आशयातून नवी प्रतिमा जन्म घेते हा समज चुकीचा आहे; नवीनतेचा जन्म कवीच्या वैयक्तिक प्रतिभेत आहे.

"पंक्चरली जरि रात्र दिव्यांनी, तरी पंपितो कुणि काळोख"

यातील टायरची प्रतिमा एखादा कालिदासहि निर्माण करू शकला असता, कारण तो कवीच्या व्यक्तिगत प्रतिभेचा धर्म आहे.

(४) निखालस नवी मूलभूत भावना कवि निर्माण करू शकत नाही.

(५) नवे काव्य म्हणजे नवी भावनानिष्ठ समतानता, नवी प्रतिमासृष्टि.

अशा रीतीने नवकाव्याच्या प्रश्नावर झगझगीत प्रकाश टाकून मर्ढेकर मोकळे झाले आहेत.

कलेचे प्रयोजन व क्रिया—वैयक्तिक-सामाजिक

वस्तुतः, सृजन ही वैयक्तिक-सामाजिक प्रक्रिया आहे. मानवमात्राचे व्यक्तित्व व्यष्टि-समष्टिसंबंधांतून निर्माण झालेले असते. कवीला स्वतःच्या भावनांची अभिव्यक्ति करावीशी वाटते व त्यासाठी अनेक माध्यमांचा उपयोग करणे ही एक अपरिहार्य बाब ठरते. त्याला स्वत.ची अनुभूति स्वतःच अनुभविण्यांत आनंद प्राप्त होतो. स्वतःच्या भावनांच्या द्वारे समष्टीशी एकप्रकारचे भावनात्मक तादात्म्य स्थापन करण्याची तळमळच या सृजनाच्या मुळाशी असते. ही मूलभूत तळमळ आणि सृजनशक्ति हाच कविप्रतिभेचा धर्म होय.

कवि अथवा कलावंत स्वतःच्या सृजनतन्मयतेतून बाहेर पडतो. त्यानंतर त्याच्या कलेची समष्टीच्या व्यापक आनंदाशी व जीवनहेतूशी कितपत समतानता साधली गेली आहे हे पाहावयाचे असते. त्यावरूनच त्याच्या कलेची चिरंतनता, श्रेष्ठता, ठरत असते.

मर्ढेकरांचे वैचारिक जग हे यांत्रिक (mechanical) जग आहे. मर्ढेकरांनी काव्यातील भावनेची सामाजिक बाजू कालसापेक्ष मानली आहे आणि प्रतिमेची बाजू प्रतिभासापेक्ष मानली आहे.

भावना व प्रतिमा

मर्ढेकरांनी कल्पिलेला हा भेद पूर्णतः कृत्रिम आहे. भावना व व उपमासदृश प्रतिमा यात अंगभूत संबंध असतो. भावनेतूनच ती प्रतिमा उमलते; प्रतिमेचा भावनेच्या आत्म्याशी संबंध असतो.

भावना प्रतिमेला भावक्षमता देते. प्रतिमा भावनेस प्रातिनिधिक स्वरूप देते, मूर्त स्वरूप देते, भावनेची व्याख्या करते. उपमासदृश प्रतिमा ही नेहमी गौण असते, उपकरणस्वरूप असते. उपमासदृश प्रतिमेशिवाय काव्य निर्माण होऊ शकते. बारकाईने पाहता कवितेतील भावना ही प्रतिमारूपातच प्रकट होत असते; भावनेचा तोंडवळाच मुळी प्रतिमारूप असतो.

तेव्हा भावनेचा आविष्कार हे प्रतिमेचे कार्य; भावनेच्या आविष्काराद्वारे समष्टीशी तादात्म्य स्थापन करणे ही सृजनाची प्रेरणा; आणि समष्टीच्या अधिकात अधिक व्यापक आनंदाशी व जीवनहेतूशी तादात्म्य पावणे हेच सृजनाचे सार्थक, परममूल्य.

कवितेतील भावना व तिचेच एक अंग प्रतिमा या कविप्रतिभेतून प्रकट होतात त्या अर्थी त्या प्रतिभासापेक्ष आहेत. तसेच कवितेतील भावना व प्रतिमा यांचे स्वरूप सामाजिक असल्यामुळे त्या सामाजिकच आहेत, म्हणजे दोन्ही कालसापेक्षच आहेत; तेव्हा भावना ही समाजसापेक्ष व तीतूनच जन्म पावणारी प्रतिमा मात्र कालसापेक्ष नाही हे म्हणणे भ्रांत विचाराचे लक्षण नव्हे काय? अत्याधुनिक काव्यातील यंत्रयुगीन प्रतिमा प्राचीन काळचे कवी प्रतिभेच्या जोरावर निर्माण कसे करू शकले असते? खरे म्हणजे समाजाचा परिणाम 'आपोआपच' होतो हे गृहित धरून व प्रतिमा प्रतिभासापेक्ष मानून काव्यातील नावीन्याचा प्रश्न सोडविता येणे शक्य नाही.

परिणाम आणि प्रतिबिंब

"जीवनौघाबरोबरच मानवी विचार, हेतु भावनाविषय हेहि बदलत असतात व हा बदलहि काव्यात **आपोआपच** प्रतिबिंबित होत असतो" असे मर्ढेकर म्हणतात.

समाज ही एक जड वस्तु व काव्य हा जणू एक आरसा अशा समजुतीचे मर्ढेकरांचे हे विधान आहे व ज्या अर्थी समाजाचे प्रतिबिंब काव्यात आपोआप पडते त्याअर्थी कवीची शक्ति त्याच्या प्रतिमासृष्टीतच दिसून येणार असा मर्ढेकरांचा निष्कर्ष आहे. परंतु समाज आणि काव्यातील भावना अनुभवणारी व्यक्ति यांचे संबंध असे यांत्रिक नाहीत. समाज ही एक गतिशील वास्तवता आहे व व्यक्ति समाजातील एक जीवंत घटक आहे, व्यक्ति-समाजाचा संबंध आंगिक (organic) असतो. व्यक्ति समाजास गति देते व समाजाची गति व्यक्ति-व्यक्तीचे जीवन गतिशील बनविते. व्यक्ति-समाजाच्या परस्पर-

समावेशनातच दोघांनाहि गति मिळते. काव्यात समाजाचे ‘ प्रतिबिंब ’ ‘ आपोआपच ’ पडू शकते काय, या प्रश्नाचा विचार करताना व्यक्ति आणि समाजाच्या द्वंद्वात्मक गतिशीलतेची जाणीव मनात बाळगणे अवश्य आहे. व्यक्तीचे समाजाशी दोन प्रकारचे संबंध असतात. एक तर व्यक्ति समाजाशी झुंज घेऊ शकते, त्यास बदलण्यासाठी प्रयत्नशील असू शकते, किंवा समाजाच्या शक्तीमुळे व्यक्ति चिरडली जाऊ शकते व त्याकडे पाठ फिरवू शकते. समाजाचे ‘ प्रतिबिंब ’ पडणे म्हणजे समाजाचे वस्तुनिष्ठ भावसत्य काव्यात प्रकट होणे असा अर्थ होतो. समाजाचे ‘ प्रतिबिंब ’ पडणे वेगळे व समाजाचा ‘ परिणाम ’ होणे वेगळे. ‘ प्रतिबिंब ’ आणि ‘ परिणाम ’ यांतील भेद समजून घेणे अगत्याचे आहे.

निसर्गाच्या अटळ परिणामापासून स्वरक्षणासाठी माणसाने समाजाची निर्मिति केली आहे. आरंभी माणूस निसर्गाच्या हातातील बाहुले होता. निसर्गाच्या नियमांना बळी पडणारी मानवजात निसर्गाच्या नियमांबद्दल संपूर्णतः अज्ञानात होती. परंतु स्वतःच्या संरक्षणासाठी व विकासासाठी निर्घृण निसर्गाशी मानवाने संग्राम सुरू केला आणि या संग्रामातूनच त्याला निसर्गाच्या वास्तविक नियमांचे दर्शन घडू लागले व त्या ज्ञानाच्या आधारेच तो निसर्गाला स्वतःच्या नियंत्रणाखाली आणू शकला. निसर्ग व मानवाच्या या संग्रामातच त्याला निसर्गाच्या वास्तविक सत्याचे, त्याच्या नियमांचे, म्हणून निसर्गाला बदलावयाच्या शास्त्राचे, ज्ञान झाले. या संग्रामाच्या अभावी निसर्गाचा अटळ परिणाम मानवजातीवर झालाच असता. ती निसर्गाबावत संपूर्णतः अज्ञानात राहिली असती व नष्टहि झाली असती. परंतु हे टाळण्यासाठी माणसाने आपल्या संकल्पशक्तीच्या जोरावर निसर्गाशी संग्राम सुरू करून ज्ञान प्राप्त करून घेतले. हे ज्ञान ‘ आपोआप ’ न होता संग्राम करून प्राप्त झाले. मात्र याच्या उलट आपोआपच निसर्गाचा माणसावर परिणाम झाला असता. निसर्गाचे ज्ञान होणे हे वेगळे व परिणाम होणे वेगळे. निसर्गाचा परिणाम आपोआपच होतो; ज्ञान संग्राम करून प्राप्त होते. तसेच समाजाचे. समाजाचा परिणाम

अटळ असतो; परंतु समाजाचे वस्तुनिष्ठ ज्ञान त्याच्याशी संग्राम करून प्राप्त होत असते.

निसर्गाशी युद्ध करताना मानवाने स्वतःचा जीवनविकास पूर्णपणे साधण्यासाठी स्वतः संकल्पशक्तीच्या जोरावर समाज नावाची विशिष्ट उत्पादनपद्धतीची, व्यवहाराची, धर्माची व राजनीतीची एक व्यक्ति-निरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ वास्तवता निर्माण केली आहे. निसर्गाच्या गुलाम-गिरीस न पत्करता त्याने स्वतःची स्वतंत्रता अशा रीतीने प्रस्थापित केली आहे. कारण समाजातच त्याला स्वतंःचा जास्तीत जास्त जीवन-विकास साधता येतो. परंतु या सामाजिकतेमुळेच प्राप्त झालेल्या अनुभवातून व ज्ञानातून जेव्हा व्यक्ति-व्यक्तीस नवी क्षितिजे दिसू लागतात, प्रचलित समाजव्यवस्था जेव्हा जागोजाग समष्टीच्या जीवन-हेतूशी अडू लागते, नडू लागते, अपुरी पडू लागते, तेव्हा प्रचलित समाज व्यवस्था, धर्मव्यवस्था, नीतिव्यवस्था या सर्वांशी, समष्टीच्या जीवन-हेतूशी सुसंगत अशा समाजकल्पनेचा, धर्मकल्पनेचा, नीतिकल्पनेचा संग्राम सुरू होतो. समाजामुळेच मानवाचा विकास होतो व विकासातूनच उच्चतर सामाजिक निर्मितीसाठी झुंज सुरू होते. अशा रीतीने समाज व व्यक्ति परस्परांस गतिशील करतात व विकसित होत राहतात. समाजातील बदल या आंतरिक संग्रामातूनच निर्माण होत असते.

प्रचलित समाजाचा हा अपुरेपणा व समष्टीच्या जीवनहेतूशी विसंगतपणा ओळखणाऱ्या, तसेच नवी गरज जाणणाऱ्या व त्याबर हुकूम नव्या मूल्यांच्या आधारावर समाज बदलू पाहणाऱ्या कलावंताना दोन बाजूंनी झुंजावे लागते. त्याची मानवता ज्याप्रमाणे एका वर्गास हितकारक व समष्टीस अन्यायकारी अशा प्रचालित समाजव्यवस्थेशी संघर्ष करू लागते त्याचप्रमाणे याच संघर्षातून अनुभव व स्फूर्ति प्राप्त करून ती प्रचलित अश्मीभूत साहित्यकल्पनांशी व मूल्यांशी कलेच्या क्षेत्रात संघर्ष करू लागते. म्हणून जेव्हा-जेव्हा समाजात बदल होऊं घातला जातो तेव्हा-तेव्हा अशा संघर्षातूनच निपजलेल्या साहित्यात व कलेत समाजाच्या अंतर्द्वंद्वाचे, त्याच्या आशा-आकांक्षांचे 'प्रतिबिंब' पडते, पडू शकते; त्याशिवाय नव्हे.

याच्या उलट, केवळ गतानुगतिकेमुळे किंवा सामाजिक चैतन्याशी संपर्क तुटल्यामुळे, किंवा ज्या वर्गाचे हित त्या समाजव्यवस्थेमुळे साधत असेल त्या वर्गाशी जाणून अथवा नेणून तादात्म्य झाल्यामुळे किंवा प्रखर सत्याशी सामना करण्याचे टाळण्याच्या पलायनवृत्तीमुळे ज्या व्यक्ती, जे कलावंत प्रचलित समाज-व्यवस्थेच्या व्यवहारयंत्राशी, मूल्यांशी, कलाकल्पनांशी मिळून राहतात अथवा त्रयस्थपणा स्वीकारतात त्यांच्या कलेत किंवा साहित्यात समाजाच्या 'बदला'चे, समष्टीच्या नव्या आकांक्षांचे, ध्येयाचे प्रतिबिंब पडणे केवळ अशक्य असते.

सूर्यप्रकाश दिसताच डोळे झाकणाऱ्याच्या डोळ्यासमोर लालपिवळे काजवे तरंगू लागतात. ते लालपिवळे काजवे म्हणजे बाहेरचा शुभ्र प्रकाश नव्हे की त्याचे प्रतिबिंब नव्हे; तर प्रकाश पहायचे टाळल्यामुळे झालेला अपरिहार्य परिणाम आहे. तसाच समाजाचा परिणाम कवीवर होणे अटळ असते.

तेव्हा समाजाच्या गतिशील सत्याचे प्रतिबिंब काव्यात 'आपोआप' पडत नसते. त्यासाठी कवीच्या व्यक्तित्वात जबरदस्त इमान असावे लागते. अस्सल माणुसकीच्या कांक्षांना वास्तव जीवनात तडजोड करून मारून न टाकता, वास्तविक जीवनातील बंधनाशी निष्ठुर संग्राम करून स्वतः व्यक्तित्वात त्यांना जिवंत राखावे लागते; समष्टीच्या कांक्षेशी समरसून जाईल इतके स्वतःचे व्यक्तित्व व्यापक, उत्कट व सखोल करावे लागते. अशा रीतीने व्यक्तित्वाच्या पाठीवर सुसरीच्या पाठीवर उगवलेल्या कठोर कवचाप्रमाणे उगवलेली जुन्या वृत्तीची, गतानुगतिकतेची कवचे जेव्हा कलावंत निष्ठुरपणे ओढून काढतो व त्याचे अस्सल मानवी व्यक्तित्व जेव्हा नव्या वास्तवतेच्या सूर्यास निःशंकपणे सामोरे जाते, तेव्हाच त्याचे व्यक्तित्व नव्या सत्याच्या अपूर्व तेजाने झळाळू लागते, त्याच्या व्यक्तित्वातून नव्या आशयाचा एक स्रोत उफाळू लागतो आणि मगच काव्याच्या अश्मीभूत परंपरेला फोडून नव्या चैतन्यशाली काव्याची एक लाट उसळते. ही घटना 'आपोआप' होते असे कोणीहि समंजस माणूस म्हणणार नाही.

रूढिग्रस्त समाजास धक्के देऊन धर्मसुधारणा करण्याचा संकल्प ज्ञानेशांनी केला होता. त्यासाठी भक्तिकर्मसमुच्चययुक्त भागवतधर्माचे–महाराष्ट्रधर्माचे—प्रवर्तन त्यानी केले होते. त्याच भागवतधर्माचा कळस तुकारामाने बांधला. ज्या सामाजिक छळाचे अग्निदिव्य तुकारामास करावे लागले त्याचा त्याच्या सखोल अनुभूतीशी व उंचीशी काही संबंध नाही असे म्हणण्यास कोण धजेल ? आणि तत्कालीन समाजाच्या आकांक्षेचे जे प्रतिबिंब संतसाहित्यात पडले ते ‘ अपरिहार्यपणे आपोआप ’ आले नव्हते, तर त्यासाठी संताना किती छळ सोसावा लागला होता हे सर्वश्रुतच आहे. समाजाच्या निकडीचे हे अधिष्ठान निघून जाताच पंडिती, हरदासी किंवा वेदांती काव्य निर्माण झाले व त्याचाहि पेशवाईअखेर ऱ्हासच झाला. संत-काव्यातील ‘ महान् काव्य ’ त्यात नव्हते हे निर्विवाद.

केशवसुत व तत्कालीन इतर कवी यात फरक कोणता ? तर केशवसुतांच्या काव्यात तत्कालीन सामाजिक जागृतीचे, त्या युगाच्या प्रखर आकांक्षेचे ‘ प्रतिबिंब ’ पडले होते. अधिक योग्य शब्दांत सांगायचे तर त्या काळच्या नव्या सामाजिक जागृतीस केशवसुतांच्या व्यक्तित्वातून वाणी प्राप्त झाली होती, तर इतर कवींच्या कवितेत मृत परंपरेची ‘ री ’ ओढलेली होती, जुने पंडिती वळण होते. त्या वळणामागची सामाजिक स्फूर्ति व चैतन्य केव्हाच नष्ट झाली होते; फक्त फोलकटे शिल्लक होती. या कवींना मराठी समाजात चाललेल्या महान् जागृतीकडे पाहण्यास लागणारी दृष्टि नव्हती; त्यामुळे तत्कालीन समाजातून विजेप्रमाणे वाहणारी नवी स्फूर्ति त्यांच्यात नव्हती. याचा अटळ परिणाम म्हणजे जुन्या परंपरेकडे स्मृतीच्या आसक्तीने पाहणे. म्हणूनच त्यांचे काव्य जुन्या वृत्तीच्या कोशातच मरून पडले. त्यांच्या काव्यात समाजाचे ‘ प्रतिबिंब ’ पडणे अशक्य होते, म्हणूनच केशवसुत यंत्रयुगाच्या उत्थानकालाचे पहिले नवकवि झाले.

केशवसुत, बालकवि, टिळक व गडकरी यांच्या काव्यातील आत्मप्रतीतिनिष्ठा, स्फूर्ति यांचा नंतरच्या काव्यात बव्हंशी लोप झालेला

दिसून येईल. मराठी कवि समाजाच्या चैतन्यप्रवाहापासून निराळा होताच आणि तत्कालीन समाजाबद्दल नकारात्मक वृत्ति धारण करताच त्याचा ‘ आपोआप परिणाम ’ होऊन आत्मप्रतीतिनिष्ठेच्या जागी अहंनिष्ठा आली; साऱ्या समाजाशी, निसर्गाशी तादात्म्य व त्याच्या स्फूर्तीपासून उत्स्फूर्त होणारी प्रतिभा फक्त मध्यमवर्गाच्या सफलतेच्या-विफलतेच्या जाणिवेत बद्ध झाली. तत्कालीन स्वतंत्रतेच्या संग्रामामुळे सारा भारत घुसळून निघत असता रविकिरणमंडळाचे (माधव ज्युलियन सोडून) इतर कवी आपल्या मध्यमवर्गीय विफलतेचे गीत गात होते व कधीमधी स्वतःला गाडीला जुंपलेला घोडा समजून ‘गुलामाचे गाऱ्हाणे’ गात होते. स्वतःच्या गुलामगिरीशी भारताच्या गुलामगिरीचा काही संबंध आहे की काय व गुलामगिरीस झिडकारून देण्यासाठी केवढा प्रचंड संग्राम चालू आहे याची, प्रत्ययात्मक जाणीव या कवींच्या ठायी नव्हती. तत्कालीन काव्य ज्याप्रमाणे व्यापक भावनेच्या संघर्षापासून अलग होते, त्याचप्रमाणे ‘ काव्य ’ या नात्याने त्याचा ऱ्हास झाला हे कोण नाकबूल करील ? आणि हा अनुभूतीच्या व्यापकतेचा अभाव म्हणजे समष्टीच्या जीवनहेतूशी कवीचे तादात्म्य न झाल्यामुळे झालेला अपरिहार्य ‘ परिणाम ’ होय. तत्कालीन समाजाचे वास्तविक दर्शन त्या काव्यात घडते असे म्हणता येणार नाही.

या परिस्थितीच्या विरोधातून अनिल व कुसुमाग्रजांचे काव्य निर्माण झाले. कुसुमाग्रजांचे ओजस्वी काव्य त्यांच्या सामाजिक चळवळीशी झालेल्या तादात्म्यातून निर्माण झाले आहे. त्यांच्या काव्यातील व्यक्तित्व लढाऊ चैतन्याने तेजाळले म्हणूनच केशवसुत माधव ज्यूलियन यांच्या परंपरेतील कुसुमाग्रजांच्या काव्याने एक नवी उंची गाठली.

परंतु ज्यांनी संपूर्ण समाजरचनेचे वस्तुनिष्ठ पद्धतीने मनन करून, व्यक्तीच्या भावनेचा सामाजिक दृष्टिकोणातून विचार केला त्या कवि अनिलांच्या काव्याने नवकाव्याच्या विश्लेषणात्मक जाणीवेच्या काव्यास आरंभ केला. हे काव्यच नव्हे असा अनेकांनी गिल्ला केला. चिंतनशील

बैठकीस अनुसरून त्यांच्या काव्याने मुक्तछंदाचा आकार धारण केला. मुक्तछंदाचा केवढा कसून विरोध झाला ही गोष्ट अनेकांच्या स्मरणातहि असेल. आज तर मुक्तछंद नवकाव्याचा स्वाभाविक आकार झालेला आहे. जुन्या फोलकटांना चिकटून बसणारे सत्यभीरु नव्याचा कसा कसून विरोध करतात त्याचे प्रत्यंतर मुंबई येथील मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून कवि यशवन्त यांनी केलेल्या भाषणात दिसून येईल. अस्सल नवकाव्याचे नमुने न घेता, किंबहुना ते काव्य साद्यंत न वाचता, कुठल्या तरी दोन चमत्कारिक कविता घेऊन " हे पहा नवकाव्य ! " असे त्यांनी लोकांना सांगितले. असे करण्यात त्यांचा केवढा पराजय होता हे त्यांना उमगले नसले तरी इतरांना ते उमगलेच.

कवीने समाजाकडे पाठ फिरविली तरी समाजाचा परिणाम अटळ असतो. म्हणजे काव्यात समाजाचे ' प्रतिबिंब ' न पडता काव्य संकुचित व खाजगी बनते; परंतु समाजाकडे तोंड करण्याचा धीटपणा करून समष्टीच्या अंतिम जीवनहेतूशी तादात्म्य अनुभवून, जे काव्य निर्माण होते त्यातच समाजाचे प्रतिबिंब पडू शकते व ही गोष्ट ' आपोआप ' होत नाही, हे विस्ताराने सांगावयास नको. तेव्हा ज्या-ज्या वेळी नवा सामाजिक बदल होऊ घातला जातो त्या त्या वेळी कवीची त्यासंबंधी कोणती वृत्ति आहे हे बघावयाचे असते. त्या वृत्तीवरूनच समाजातील नव्या जीवनसत्याचे (life principle) त्यात प्रतिबिंब पडू शकते की नाही हे ठरत असते.

काव्यातील नावीन्य

भावनांच्या नव्या जोडीने नवे काव्य निर्माण होते असे मर्ढेकरांचे मत काव्यात ' नव्या मूलभूत भावनेची भर कवीला घालता येत नाही ' या समजावर आधारलेले आहे; कारण ' भावनेचे **स्वरूपच** असे आहे ' की अशी भर घालणे ही वस्तुतः अशक्य गोष्ट आहे, असे त्यांचे ठाम मत आहे. या दृष्टीने काव्यात प्रकट होणाऱ्या भावनेचे स्वरूप तपासणे हे अत्यंत आवश्यक झाले आहे.

'अंतिम, मूल दृष्टचा नावीन्य' ही काय भानगड आहे? या अर्थहीन metaphysical कल्पनेचा काव्यातील भावनेशी काय संबंध? नवा तत्त्वज्ञ 'नव्या' 'मूलभूत तत्त्वां'ची भर जगात घालीत असतो? 'नव्या', 'निखालस नव्या', 'अंतिम दृष्टचा नव्या' या संदिग्ध, अर्थहीन शब्दांचा अर्थ मर्ढेकरांना तरी माहीत आहे का? आणि काव्यात 'नवीन मूलभूत भावना' प्रकट व्हायला नवी मूलभूत भावना अनुभविणारा मनुष्य जन्मास यावा लागेल आणि तो तर मानवाच्या उत्क्रांतीचा प्रश्न आहे. परंतु हे विक्षिप्त विधान करून वस्तुतः मर्ढेकरांना काव्याचा आशयाशी असलेला संबंध तोडावयाचा आहे, आशयाचा सामाजिकतेशी संबंध असल्यामुळे काव्यव्याख्येस सामाजिकतेपासून दूर राखावयाचे आहे. तेव्हा काव्यातील भावनेचे स्वरूप विस्ताराने पाहणे अवश्य आहे.

काव्यातील अनुभूति पार्थिव असते

काव्यातील भावना ही वैयक्तिक–सामाजिक असल्यामुळे त्यातील अनुभूति ही सामाजिक असते. कोणतीहि भावना (व्यापक अर्थाने) व्यवहारातील अनुभवाचा परिणाम असते. त्याचप्रमाणे काव्यातील भावनाहि तिच्या आलंबनाशिवाय प्रकट होऊ शकत नाही, हे कोणीहि कबूल करील. काव्यात प्रकट होतो तो एक भावनायुक्त अनुभव असतो. तेव्हा भावनेच्या अंतर्घटनेचा (inner structure) विचार केल्याशिवाय काव्यातील नवीनतेचा प्रश्न कसा सुटेल?

प्रेम, द्वेष, दया, वगैरे भावना प्रत्यक्ष व्यवहारात जगून अनुभविल्या जातात. कोणातरी विशिष्ट वृत्तीच्या व स्थितीतल्या व्यक्तीस विशिष्ट काळी दुसऱ्या एका विशिष्ट वृत्तीच्या व स्थितीच्या व्यक्तीबद्दल जे अनेक विशिष्ट अनुभव येतात, जी एक विशिष्ट भावना वाढीस लागते, त्यातून 'प्रेम' ही भावना प्रकट होते. प्रेम ही भावना त्यातील आलंबनाशिवाय अमूर्त स्वरूपात कोणी पाहिली आहे काय?

अनुभूतीच्या अंतर्घटने(inner structure)च्या दोन बाजू असतात : एक आशयात्मक व दुसरी भावनात्मक. अनुभवाच्या निखाऱ्यांतून भावनेची धग निघत असते. तेव्हा कोणतीहि भावना कोणत्या तरी विशिष्ट परिस्थितीत, एका विशिष्ट वृत्तीच्या माणसाने, विशिष्ट काळी, विशिष्ट बाबतीत अनुभवलेली असते म्हणूनच तिचे स्वरूप वास्तव जीवनातील विशिष्ट संबंधांच्या, वृत्तींच्या आशयाने युक्त असे असते-—म्हणजे पार्थिव (concrete) असते.

अनुभूति व्यक्तिविशिष्ट असते

आशयाशिवाय अनुभूति निर्माण होत नाही. काव्यातील अनुभूति वैयक्तिक–सामाजिक प्रक्रियेतून निर्माण झालेली असल्याने ती पार्थिव (concrete) असते. तशीच ती वैयक्तिक असल्यामुळे व्यक्तिविशिष्टहि असते.

व्यष्टिवस्तुद्वंद्वातून व्यक्तित्व आकार धरू लागते. सामाजिक जीवनातील सर्वसाधारण सत्ये व्यक्ति स्वतःच्या विशिष्ट भावजीवनाने व वृत्तीने युक्त अशा व्यक्तित्वातून ग्रहण करीत असते.

‘प्रेम (?)’ करणे ही सहजेच्छा जरी सर्वांच्या ठायी समान असली तरी प्रत्येक व्यक्तीच्या ‘प्रणया’चा आविष्कार इतर व्यक्तींपेक्षा निराळा होईल. कारण त्याचा प्रणय त्याच्या खास आंतर्विश्वयुक्त व्यक्तित्वातून प्रकट होईल, म्हणूनच प्रेमकाव्य आज हजारो वर्षे जरी लिहिले जात आहे तरी अस्सल प्रेमकाव्य नेहमीच टवटवीत राहणार. कारण प्रत्येक कवीच्या काव्यातील आशयाचे विशिष्ट स्वरूप—त्याची अंतर्घटना—त्या व्यक्तित्वाच्या विशिष्ट आंतर्विश्वातून, वृत्तीतून, निर्माण झालेली असणार; म्हणजेच प्रत्येक कवीच्या भावनेस त्याच्या व्यक्तित्वाचा खास सुगंध असणार. प्रत्येकाच्या प्रेमकाव्यातून प्रत्येकाचे वैशिष्टयपूर्ण भावजीवन बोलत असते. प्रत्येकाची भावना अगदी निराळी असते; तिचा तोंडवळा अगदी भिन्न असतो; तिची खुमारी

भिन्न असते; कारण तो भावना एका विशिष्ट व्यक्तित्वाच्या आंतर्विश्वातून, भावजीवनातून प्रकट झालेली असते.

काव्यातील—कलेतील—चिरंतनतेचा प्रश्न कोठे सुटत असेल तर येथे जीवनातील वास्तवता ही जेवढी जीवंत, व मूल व्यक्तीच्या वृत्तींच्या अनुभवातून प्रकट होईल तेवढेच ते साहित्य, ती कविता, ती कला, चिरंतन होईल. व्यक्तीच्या या जिवंत मूलवृत्ती जेवढे व्यापक सत्य व्यक्तित्वाच्या विशिष्ट रंगांतून प्रकाशून काढतील तेवढीच त्याची महत्ता आणि कलागुण.

अनुभवांच्या आशयाची विशिष्ट रचना विशिष्ट वैयक्तिक प्रवृत्तीच्या आधारेच निर्माण झालेली असते. म्हणूनच काव्यातील भावना जशी पार्थिव (concrete) आशयाने युक्त असते, तसेच तिचे वैशिष्टच, तिचा विशिष्ट तोंडवळा यांचे मूळ तिच्या वैयक्तिक स्वरूपात असते, व्यक्तिविशिष्टतेत असते.

अनुभूतीत वृत्ति अंतर्भूत असते

कोणत्याहि अनुभूतीत तो अनुभव घेणाऱ्याची वृत्ति अंतर्भूत असते. या वृत्तीचा (attitude) संबंध ज्या वस्तुस्थितीमुळे अनुभूति उत्पन्न होते तिच्याशी असतो. ‘अ’ या घटनेबद्दल ब आणि क यांची वृत्ति जशी असेल तीवरूनच व्यक्तिमनांत कोणत्या प्रकारची भावना निर्माण होईल ते ठरेल. एका सुंदरीस बघून एखाद्याला ‘सुंदरा मनामधि भरली, जरा नाही ठरली’ असे म्हणावेसे वाटेल तर तांब्यांसारख्या कवीला—

“ काळेभोर विशाल केस रुळती जीच्या नितंबावरी
ते डोळे नच छे, विवेकगृह की माहेर चिच्छक्तिचें ”

असे म्हणावेसे वाटेल. एकच सुंदरी ही ‘वस्तु’ दोन निरनिराळ्या वृत्तींच्या कवींनी पाहताच त्यांच्या ठायी निर्माण झालेल्या भावनांचा गुणहि (quality) वेगवेगळा झाला. तुकोबांची ही ओळ—

“ घेई घेई माझे वाचे ! गोड नाम विठोबाचें ”

व आजच्या कवि अनिलांची ही ओळ —

"तुझ्या दर्शनास आज आहे येत
वाजतगाजत असा मिरवीत."

या दोहोत देवासंबंधी वेगवेगळ्या भावना आहेत व त्या दोन कवींच्या परमेश्वरासंबंधीच्या निरनिराळ्या वृत्तींतून त्या निर्माण झाल्या आहेत. तुकोबांच्या वचनात परमेश्वरासंबंधी भक्तीची परमतल्लीनता व्यक्त होते तर अनिलांच्या कवितेत परमेश्वराच्या समान पातळीवरच मानवाची–मानवतेची–स्थापना आहे, मानवाचा स्वतःच्या मानवत्वाबद्दलचा अभिमान आहे.

एकंदर जगासंबंधी कवीचा जो विशिष्ट दृष्टिकोण झालेला असतो त्याच्याशी या वृत्तीचा संबंध असतो. कवीची वृत्ति म्हणजे नेणिवेतील दृष्टिकोण. एखाद्या वस्तूसंबंधी जशी वृत्ति अथवा दृष्टिकोण असेल तशीच भावना निर्माण होईल. एकाच वस्तूसंबंधी एकास आनंद व दुसऱ्यास क्रोध वाटू शकतो. एकाच मालगुजार या व्यक्तीसंबंधी पूर्वी आदरमिश्रित भय वाटत असेल तर कोणास आज कदाचित् वैर व तिरस्कार वाटू शकेल. एका सौंदर्यवाद्याच्या मनात शेत पाहून जी भावना निर्माण होईल ती एखाद्या देशभक्त कवीच्या मनात निर्माण होणार नाही. एकाच वस्तुस्थितीसंबंधी भिन्न वृत्तीच्या माणसाच्या मनात निरनिराळ्या भावना निर्माण होतात हे अधिक विस्ताराने सिद्ध करावयास नको.

एखाद्या वस्तूबद्दल कोणती भावना कवीच्या मनात निर्माण होईल हे कवीच्या वृत्तीवर अवलंबून राहील व त्या भावनेचे आंतर्विश्व, त्या भावनेचा तोंडवळा, तिचे वैशिष्टय कोणते राहील हे ज्याच्या–त्याच्या व्यक्तित्वावर अवलंबून राहील. भावनेच्या स्वरूपाचा विचार करता आपणास असे दिसून आले की,

(१) भावना ही पार्थिव (concrete) असते;

(२) भावना ही व्यक्तिविशिष्ट असते;

(३) भावनेत वृत्ति (attitude) अंतर्भूत असते.

ज्याअर्थी भावना ही व्यक्तिविशिष्ट व आशययुक्त स्वरूपातच (व्यवहारात व) काव्यात प्रकट होऊं शकते, आलंबनाशिवाय ती प्रगट होऊ शकत नाही, त्याअर्थी नव्या मूलभूत भावनेची भर घालण्याचा प्रश्नच उरत नाही. काव्यात एकाच ' प्रेम ' या भावनेचा आविष्कार आज हजारो वर्षे होत आहे व तरीहि त्याची गोडी अवीट आहे, नवी आहे, कारण प्रत्येक भावना व्यक्तिविशिष्ट असल्यामुळे व्यक्तीच्या विशिष्ट अनुभवांच्या रसायनातून ती प्रकट होत आहे, म्हणूनच ' प्रेम ' या एकाच भावनेची व्यक्तिपरत्वे नवी खुमारी आहे. तेव्हा नव्या मूलभूत भावनेची **भर** घालण्याचा प्रश्न काव्यचर्चेच्या दृष्टीने संपूर्णपणे अप्रस्तुत आहे—व त्याचा उल्लेख करणें म्हणजे काव्यातील भावनेच्या स्वरूपासंबंधी संपूर्ण अज्ञान प्रकट करणें आहे.

मर्ढेकर मौलिकता आणि नवीनता एकच मानतात. हा त्यांचा समज त्यांच्या इतर समजांइतकाच भ्रामक आहे.

(१) काव्याच्या मौलिकतेचे मूळ भावनेच्या व्यक्तिविशिष्टतेत असते.

(२) काव्यातील नावीन्याचे मूळ भावनेतील अंतर्भूत वृत्तीत असते.

मौलिकता आणि भावनेची व्यक्तिविशिष्टता

काव्यात अस्सल प्रतीति असावी लागते. अस्सल कवि स्वतःच्या खास आंतर्विश्वातून अनुभूति प्रकट करतो. तेव्हा ती कवीच्या व्यक्तिविशिष्टतेमुळे मौलिक म्हणता येते. त्यासाठी कवीचे विश्व मौलिक असावे लागते, त्याने स्वतः अनुभविलेले असावे लागते. मौलिक कवीचे व्यक्तित्व त्याच्या काव्यातून अत्यंत उठावदारपणे प्रकट व्हावे लागते. बालकवि मौलिक असतील तर रेव्हरंड टिळक, तांबे, बी, ते आजवरचे सर्व चांगले कवि मौलिकच आहेत. कारण यातील प्रत्येक कवीचे भावविश्व ठळकपणे विशिष्ट आहे; प्रत्येकाचे व्यक्तित्व आगळे आहे. अनुभूतीच्या व्यक्तिपरतेत मौलिकतेचे मूळ आहे.

मौलिक नसलेला कवि प्रतिध्वनिस्वरूप असतो. त्याच्या काव्यात त्याची खास भावना प्रकट न होता दुसऱ्या कोणाच्यातरी भावनेची छाया त्यात दिसते. अनुभूतीने त्याचे स्वतःचे व्यक्तित्व घुसळून निघालेले नसते व त्याचा आशय त्याच्या स्वतःच्या भावविश्वातून प्रभावशालीपणे प्रकट झालेला नसतो. नव्या कल्पना व नवी ध्येये स्वतः न अनुभवता पद्यबद्ध करू पाहणारा कवि केवळ 'टला ट, रीला री' करणाराच ठरतो, प्रचारकी रटाळ काव्य करणाराच सिद्ध होतो. याचा अर्थ असा की, असा कवि ' कवि ' या संज्ञेस पात्र ठरत नाही; कारण काव्यसृजनाच्या प्रक्रियेचा त्याच्या ठिकाणी अभाव असतो. अनुभूतीच्या अंतर्घटनेतील ही व्यक्तिपरताच मौलिकतेस जन्म देणारी ठरते. मौलिकता म्हणजे व्यक्तित्वाचा वैशिष्ट्यपूर्ण आविष्कार. परंतु मौलिकता म्हणजे नवीनता नव्हे. कारण काव्यातील नवीनता जेव्हा दृष्टोत्पत्तीस येते तेव्हा एकाच वेळी अनेक कवींच्या काव्यांतून एक नवाच गुण प्रकट होऊ लागतो (मर्ढेकरांच्या मते प्रभावशाली प्रतिमासृष्टि दृष्टोत्पत्तीस येते) व कवितेचे एक युग संपून दुसरे सुरू झाल्याची साक्ष पटते. अनेक कवींच्या काव्यांत जेव्हा एक विशिष्ट नवा गुण प्रकट होऊ लागतो तेव्हा त्या सर्व कवींवर समान परिणाम करणाऱ्या एखाद्या बाह्य वास्तवतेत त्याचे मूळ शोधावे लागते. म्हणूनच काव्यातील मौलिकता ही व्यक्तिविशिष्टतेतून जन्म पावते तर एकसमयावच्छेदेकरून प्रकट होणारे काव्यातील नावीन्य हें अनुभूतीत अंतर्भूत असलेल्या वृत्तीत शोधावे लागेल.

नावीन्य आणि वृत्ति

काव्यातील नावीन्याचे मूळ कवीच्या वृत्तीत सापडेल. वृत्ति म्हणजे नेणिवेतील दृष्टिकोण. जीवन जगत असता माणूस जाणून अथवा नेणून स्वतःचा असा एक दृष्टिकोण तयार करीत असतो. माणसाची जशी जगाकडे बघावयाची वृत्ति असेल तशाच प्रकारची भावना तो अनुभवितो. जुन्या मरणोन्मुख समाजाच्या जाणीववर्तुळात राहणाऱ्या कलावंताच्या दृष्टिकोणातहि अपुरेपणा येईल आणि तो या वृत्तीतून

जी भावना अनुभवील तिचे स्वरूपहि तऱ्हेवाईक व उथळ राहील. जेव्हा प्रचलित विचार, व्यवस्था व रीति-नीति यांची मानवतेच्या अंतिम हितापासून फारकत होते, तेव्हाच नावीन्याचा प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचा ठरतो.

नवा समाज जुन्या समाजाच्या गर्भात वाढतो व जुन्या समाजाचे कवच छिन्नभिन्न करून बाहेर येतो. जे वास्तवदर्शी असतात ते या नव्या सत्याची दखल घेतात व तदनुरूप त्यांची वृत्ति बदलते. या बदललेल्या वृत्तीतून ते जगाकडे पाहत असल्यामुळे त्यांचा आशयहि गुणात्मक दृष्टचा (qualitatively) नवा असतो; भावनेचे रसायनहि नवे असते. काव्याच्या—कलेच्या—क्षेत्रात तेव्हाच क्रांति उपस्थित होत असते.

इंग्रजी राजवट आली त्या काळी भारताची जीवनदृष्टि परलोकनिष्ठ होती; मानवी संबंध सरंजामी चतुर्वर्णाश्रमव्यवस्थेवर आधारलेले होते इंग्रजीच्या प्रकाशाने या जीवनदृष्टीविरुद्ध, या समाजव्यवस्थेविरुद्ध बंड सुरू झाले होतेच. काव्याच्या क्षेत्रातहि तीच परलोकनिष्ठ किंवा वीरपूजक दृष्टि होती. केशवसुतांना इहलोकनिष्ठा पटली होती; व्यक्तिस्वातंत्र्य, समता, बंधुभाव या तत्त्वांचा त्यांच्यावर खोल परिणाम झाला होता. आणि म्हणूनच पहिल्याप्रथम आत्मप्रतीतिनिष्ठ काव्य केशवसुतांनी निर्माण केले. व्यक्तिस्वतंत्रतेच्या नव्या दृष्टिकोणातून त्यांना मानवमात्राचे वैयक्तिक सुखदुःख सारखेच महत्त्वाचे वाटू लागले. मराठी काव्याच्या इतिहासात पहिल्याप्रथम ‘साध्याहि विषयात’ मोठा आशय’ शोधला जाऊ लागला. स्वतंत्रतेच्या उद्गात्यास रूढीची अनंत बंधने कशी दिसणार नाहीत ? “मानवा, तू माणूस आहेस; स्वतःचे भविष्य स्वतःच घडव” असा चैतन्यशाली संदेश कवींनी दिला. माणसाला माणुसकीचा मान मिळाला. या आत्मप्रतीतिपूर्ण काव्याने मराठी काव्यात आमूल क्रांति घडवून आणली.

केशवसुताचा दृष्टिकोण नवा होता, वृत्ति नवी होती, म्हणून त्यांचा आशय नवा होता व म्हणूनच त्यांच्या अनुभूतीचा गुण नवा

होता. ही आत्मप्रतीतिपूर्ण अनुभूति ज्या आकारात प्रकट झाली तो वैणिकप्रधान आकारहि नवा होता.

केशवसुतांच्या काव्यातील भावना पूर्वीच्या पोवाड्यातील भावनेसारखी होती हे म्हणणे चुकीचे ठरेल. व्यक्तिव्यक्तीला जाणवणाऱ्या एकाच भावनेची खुमारी निराळी असते; तेव्हा संपूर्णतः नव्या आशयाच्या रसायनातून प्रकट होणारी भावना ही निराळी असणारच. केशवसुतांच्या नव्या दृष्टिकोणांतूनच निर्माण झालेल्या भावनेचे स्वरूप तत्पूर्वी केव्हांहि प्रकट झालेल्या भावनेपेक्षा भिन्न होते, कारण केशवसुतांचा आशय नवा होता.

केशवसुत हे भारतीय यंत्रयुगाच्या उत्थानकाळाचे पहिले कवि. त्यांनी भारताची नवी गरज ओळखली व त्यांच्या नव्या सामाजिक वृत्तीतून (attitude) तत्कालीन समष्टीच्या जीवनहेतूशी समतानता साधणारे असे नवे काव्य निर्माण झाले. त्या काळचे ते पहिले नवकवि; त्यांनी मराठी काव्याला नवी बैठक, नवा अर्थ, नवी भावना, नवा आत्मा दिला, नवी प्रभावशाली प्रतिमासृष्टि दिली व आजच्या कवितेतील प्रतिमासृष्टीची जात केशवसुतांच्या खालील प्रतिमासृष्टीपेक्षा निराळी आहे असे म्हणता येणार नाही.

“ शब्दशक्तिची तरफ आमुच्या करी विधीने दिली असे,
टेकुनि ती जनताशीर्षावर जग उलथुनिया देउं कसें ! ”

केशवसुतांच्या नव्या वृत्तीतून नव्या आशयाने युक्त म्हणून नव्या भावनेने युक्त काव्य निर्माण झाले व काव्याच्या क्षेत्रात क्रांति घडून आली.

केशवसुतांच्या व नंतर रूढ झालेल्या काव्यातील एका आंतरिक गुणाचा येथे उल्लेख केला पाहिजे. तो म्हणजे एकाच भावनेचा एका काव्यात विस्तार करणे. एक संश्लिष्ट भावना केशवसुती कवितेत प्रकट होऊ लागली. राष्ट्रवादाचा जयजयकार, राष्ट्रद्रोही लोकांचा धिक्कार, प्रगतीची प्रशस्ति, प्रतिगामित्वाची निंदा, अशाच व इतर सर्व भावना संश्लिष्ट रूपाने केशवसुतांच्या काळात प्रकट होऊ लागल्या व पुढे तर एकाच भावनेचा विकास मांडणारे गीत मराठीत रूढ झाले.

परंतु तत्कालीन पांढरपेशा समाजाच्या पुढारपणाखाली साऱ्या भारतीय जीवनाचा थोडाबहुत विकास झाला खरा, परंतु परदेशी लुटारू भांडवलशाहीने भारताची अक्षरशः लूट केल्यामुळे विपन्नता वाढली व आंतरराष्ट्रीय क्षेत्रात युद्धे होऊन नवे ज्ञान-विज्ञान, नवा बुद्धिवाद हा समोर दिसणाऱ्या संहारापुढे कुचकामाचा वाटू लागला. विपुलतेच्या झगझगाटात विपन्नतेचा सापळा फिरू लागला. ज्ञानाच्या मशालीतून अज्ञानाचा धूर निघू लागला. नव्या विज्ञानाला स्वतःच्या हितासाठी राबविणारांचे हित व समष्टीचे हित यामध्ये मोठी तफावत निर्माण झाली. याचा परिणाम म्हणजे पूर्वीची पांढरपेशांची मवाळ स्वातंत्र्यचळवळ जाऊन 'तेल्या-तांबोळ्यांचे' नेते, बहुजनसमाजाचे नेते निर्माण होऊन राष्ट्रीय चळवळीस नवी गति प्राप्त झाली.

या वास्तवासंबंधी कवींनी जी वृत्ति धारण केली त्याचा निर्णायक परिणाम झाल्यावाचून राहिला नाही. केशवसुती परंपरेप्रमाणे राष्ट्रीय तेजस्वी काव्य व स्त्रीजातीच्या उन्नयनाच्या जागी स्त्रीसंबंधी सुशिक्षितांच्या भावनांचा आविष्कार माधव ज्यूलियन यांनी केला व पुढे अनेक वर्षांनंतर याच परंपरेत कुसुमाग्रजांचे प्रभावशाली राष्ट्रीयताप्रधान काव्य जन्मास आले.

परंतु या १९२० ते १९३० च्या सरासरी दहा वर्षांच्या काळात मराठी काव्याचा एकंदरीत ऱ्हासच झाला, केशवसुत ते बालकवि यांच्या काव्यांतील व्यापक सत्याची आत्मप्रतीति रविकिरणमंडळकाली उरली नाही. समष्टिसुखाच्या कल्पनेच्या जागी सुखवादाची स्थापना झाली; व्यापक आत्मप्रतीतिनिष्ठेच्या जागी अहंनिष्ठाच शिल्लक उरली. पांढरपेशा वर्गाची गतिशीलता संपताच एक प्रकारची विफलता निर्माण झाली व याचे कारण केशवसुतांच्या काव्यातील आत्मप्रतीतीचा तिच्या व्यापकतेसह स्वीकार न करता सीमित दृष्टिकोणामुळे विफलताग्रस्त मध्यमवर्गीय भावना प्रकट करणे एवढेच कार्य त्या कवींनी केले.

वैणिकप्रधानता, भावगीतात एकाच भावनेचा आविष्कार व विस्तार हे काव्यप्रक्रियेचे गुण केशवसुतांच्या काव्यात प्रकट झाले तेच

रविकिरणमंडळकालीन कवितेतहि प्रकट झाले होते. नवकाव्यात मात्र नव्या दृष्टिकोणामुळे काव्याची ही प्रकृति अजिबात बदलून गेली व हा क्रांतिकारक बदल सामाजिक जीवनात प्रकट होऊ लागलेल्या क्रांतिकारक बदलामुळेच घडून आला.

केशवसुती काव्यातील व्यक्तिभावना व्यापक स्वातंत्र्याकांक्षी मानवी भावनेचे प्रतिनिधित्व करणारी होती. परंतु इंग्रजी व देशी भांडवलशाहीने व साम्राज्यवादाने वैज्ञानिक प्रगतीमुळे उत्पन्न झालेल्या आशावादाला जबर धक्का दिला. पिळवणुकीमुळे सर्वसाधारण व्यक्तिसुख व समाजव्यवस्था यात घोर विरोध निर्माण झाला. प्रगतिशील लढाऊ मध्यमवर्ग विफलतेच्या भोवऱ्यात सापडला होता व त्याचे प्रकटीकरण काव्यात होतच होते. या अरिष्टाचे व विपन्नतेचे, व्यक्तिजीवनाच्या प्रत्येक अंगावर होणाऱ्या भयानक आक्रमणाचे कारण काय याचा विचार मात्र झाला नव्हता. या विफलतेच्या कोंडीतून निघण्यासाठी संपूर्ण समाजाच्या अंतर्घटनेचे वस्तुनिष्ठ ज्ञान अत्यावश्यक होते. नव्या निकडीस अनुसरून नव्या मानसशास्त्राने व्यक्तीच्या नेणिवेचा पापुद्रान् पापुद्रा उलगडून दाखविला. मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाने समाजातील विराट् विपन्नतेची ऐतिहासिक कारणमीमांसा करून वर्गविग्रहाचे सत्य जनतेसमोर मांडले. व्यक्तिमात्राच्या सुखाचा व समृद्धीचा विचार सामाजिक क्रांतीशिवाय होऊ शकणार नाही हे सत्य मार्क्सवादाने दाखवून दिले. भारताच्या दबलेल्या, दडपलेल्या, कुंठित जीवनाचा विचार या नव्या तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर करणे अत्यावश्यक होऊन बसले. या पुरोगामी तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर जनता जागृत होऊ लागली व क्रांतिकारी जाणीव ग्रहण करू लागली. व्यक्तीच्या भावनेचा वर्गगत सामाजिक जाणिवेतून विचार करण्याची नवी निकड उत्पन्न होऊन तिने काव्याच्या क्षेत्रात नवी दृष्टि निर्माण केली.

व्यक्तीच्या भावनेचा समाजवादी विचाराच्या बैठकीवरून विचार करणे हा दृष्टिकोण पूर्वीच्या दृष्टिकोणापेक्षा अगदी निराळा व म्हणूनच नवीन होता व या नव्या दृष्टिकोणातून जे काव्य निपजले त्याची निष्ठा,

दृष्टिकोण, अंतर्प्रकृति, आशय व आकार केशवसुतांनी निर्माण केलेल्या परंपरेपेक्षा भिन्न होता. या नव्या समाजवादी दृष्टिकोणातूनच मराठीतील विश्लेषणात्मक (analytical) जाणीवेचे काव्य–नवकाव्य–निर्माण झाले. या नव्या तत्त्वज्ञानाच्या आधारावरून मानवी भावनेचे विश्लेषण होऊ लागल्यामुळे काव्यात जीवनसमीक्षा प्रकट होऊ लागली. नवी विश्लेषणात्मकता हेच केशवसुतपरंपरेपासून नवकाव्यास वेगळे करणारे व्यवच्छेदक लक्षण आणि तिचा आविष्कार पहिल्याप्रथम अनिलांच्या काव्यात झाल्यामुळे तेच आज नवकाव्याचा आरंभ करणारे पहिले नवकवि.

प्रेम आणि जीवन ही उदात्त आणि चिंतनशील कविता लिहून अनिलांनी नवकाव्याचा आरंभ केला. पेरीना आणि चमन या प्रणयी युगुलाने आत्महत्या केली या घटनेवर हे काव्य लिहिले आहे. या भीषण आत्महत्येने कवीचे मन वैय्यक्तिक प्रीति आणि सामाजिकता यासंबंधी विचार करू लागले. विचाराच्या वाटेने भावनेचा प्रवाह वाहू लागला. व्यक्तिप्रेमाचे सामाजिक दृष्टिकोणातून विश्लेषण झाल्यामुळे केशवसुतांची आत्मपर परंपरा व प्रक्रिया सुटली व त्या जागी नवी अशी अनुभूतीची विश्लेषणात्मक प्रक्रिया काव्यात अवतीर्ण झाली. नव्या दृष्टिकोणातून व्यक्तिभावनेचे विश्लेषण प्रेम आणि जीवन या कवितेत झाल्यामुळे ते मराठीचे पहिले नवकाव्य ठरले.

नव्या वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणातून नवकाव्य लिहिले गेल्यामुळे मराठी कवितेला लागलेली ओहोटी संपली व मराठी कवितेत पुढे नवा सामाजिक प्रतीतिनिष्ठ आशय व नव्या आशयाच्या रसायनातून नवी भावना प्रकट झाली. मर्ढेकरांच्या कवितेची बैठक जरी समाजवादी नसली तरी त्यांचा दृष्टिकोण वस्तुनिष्ठ व विश्लेषणात्मक असून सामाजिक अंतर्विरोधांची तीव्र जाणीव त्यांच्या जीवनसमीक्षणात्मक काव्यात प्रकट झाली आहे. आजच्या नवकाव्यातील दोन प्रवाहात दृष्टि-कोणाची भिन्नता असली तरी नवी वस्तुनिष्ठा आणि त्यातून निघालेली विश्लेषणात्मक प्रतीति ही दोहोंसहि समानच आहे. या नव्या समाजनिष्ठ

व आधुनिक भावनेमुळे (sensibility) आजची प्रतिमासृष्टीहि आजच्या जीवनांतील व वास्तववादी आहे हे निराळे सिद्ध करण्याची आवश्यकता नाही. आजच्या नवकाव्याची विस्तृत चर्चा येथे करवा येणे शक्य नाही; परंतु काव्यातील नवेपणा हा न या दृष्टिकोणात, त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या नव्या आशयात, म्हणून त्यातून प्रकट होणाऱ्या नव्या भावनेच्या रसायनात असतो हे सिद्ध करण्यापुरती चर्चा येथे केलेली आहे.

सारांश

काव्यात समाजाचे प्रतिबिंब आपोआप पडते हे म्हणणे चुकीचे आहे. समाजाचा परिणाम अटळ असतो. परंतु समाजाचे खरेखुरे प्रतिबिंब काव्यात पडण्यासाठी कवीस समाजाशी जिवंत संपर्क स्थापन करावा लागतो, मगच समाजाचे प्रतिबिंब काव्यात पडत असते, त्याशिवाय नव्हे.

प्रतिमा भावनेचे एक अंग असल्याने भावनेप्रमाणेच प्रतिमेच्या स्वरूपात कालसापेक्ष बदल होतात. प्रतिमेची मौलिकता ही प्रतिभा-सापेक्ष आहे व नवीनता कालसापेक्ष आहे.

मर्ढेकर नवी भावना असणे शक्य नाही असे सांगतात. ही समजूत चुकीची आहे. नवा कवि नवी भावनाच प्रकट करीस असतो. कारण त्याचे व्यक्तित्व जे वास्तव शोषून घेते ते वास्तव नवे असते आणि कविव्यक्तित्व व नवे वास्तव यांच्या रसायनातून जी भावना प्रकट होते ती व्यक्तिसमाजविशिष्ट असल्याने तिची प्रकृति नवी असते. तेव्हा पूर्वीच्या काव्यात जी भावना प्रकट होत होती तीच आजच्या काव्यात प्रकट होत आहे असे म्हणणे बरोबर नाही.

नवी भावना वास्तवतेसंबंधीच्या नव्या दृष्टिकोणातून प्रकट होते. हा दृष्टिकोण सामाजिक, जीवनविषयक असल्यामुळे कवितेच्या क्षेत्राबाहेर जाऊनच नवकाव्याचे मूळ शोधावे लागते. ज्या वेळी समाज स्थितिशील व गतानुगतिक बनतो व त्याच्या गर्भात नव्या समाजाची

वाढ होऊ लागते तेव्हा नवकवि जीवनाच्या क्षेत्रात जुन्या समाजव्यवस्थेशी व कवितेच्या क्षेत्रात जुन्या काव्यपरंपरेशी झुंजतो व नव्या दृष्टिकोणातून काव्य निर्माण करतो. म्हणूनच ते गुणात्मकदृष्टचा नवे असते.

प्रत्येक खरा कवि मौलिक कवीच असतो. मौलिकतेचे मूळ काव्याच्या वैयक्तिक प्रक्रियेत आहे. प्रत्येक मौलिक कवि मात्र नवा कवि असेलच असे नव्हे; कारण मौलिकतेचे मूळ वैयक्तिक प्रतिभाधर्मात असते, तर नावीन्याचे मूळ नव्या दृष्टिकोणात असते.

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

३. कलेतील सत्याचे स्वरूप

कलेतील सत्य हे शास्त्रीय सत्यापेक्षा भिन्न असते. कोणतेहि ज्ञान इंद्रियसंवेदनाजन्य असते. दिव्याचा पिवळा रंग डोळ्यांना दिसतो. त्याच्याजवळ गेले की त्याची उष्णता त्वचेला जाणवते. अशा दोन संवेदनांची एकत्र सांगड घालून माणसाची तर्कबुद्धि दिव्याबद्दल एक विधान तयार करते. ह्या ज्ञानाच्या विधानातून त्याला सुसंगत अशी अनेक विधाने आपण तयार करीत जातो. अशी विधाने व्यक्तीच्या इंद्रियजन्य संवेदनांवर आधारलेली असतात. वैयक्तिक अनुभव (experience) या नात्याने ती सत्य असली तरी ती वस्तुनिष्ठ सत्यास धरून असतील किंवा नसतीलहि. ती विधाने वस्तुनिष्ठ सत्यास धरून असल्यास व त्यातील परस्परविरोध नाहीसा करीत गेल्यास शास्त्र बनते. अशा शास्त्रात वास्तवतेबद्दल तर्कशुद्ध व वस्तुनिष्ठ विधाने असतात.

कलेत अर्थात तर्कशुद्ध विधाने नसतात. काव्यात आपण तशी विधाने केलेली कधी कधी पाहतो; तेव्हा ती कितीहि सत्य असली तरी हे काव्य नव्हे असे आपण म्हणतो. कारण काव्यकलेत आपणास जे सत्य हवे असते ते त्यात सापडत नाही. इंद्रियनिष्ठ अनुभवावरून आपण जेव्हा एक विधान करतो तेव्हा ते शास्त्रीय विधान ठरते; परंतु इंद्रियनिष्ठ अनुभवातील इंद्रियजन्य संवेदनाप्रतिमा कायम ठेवून त्यांच्या गुणांसहित त्यांचे चित्र एका विशिष्ट आकृतीत मांडले की कला निर्माण

होते. मर्ढेकरांनी 'कलेची क्षितिजे' या प्रभाकर पाध्यांच्या लेखसंग्रहास लिहिलेल्या प्रस्तावनेत हा भेद काटेकोर स्पष्टपणाने मांडलेला आहे. ते म्हणतात : "इंद्रियसंवेदनेबद्दल विधाने करून त्या विधानांची त्यातील परस्परविरोध नाहीसा करून, संगति लावली म्हणजे शास्त्र बनते; आणि त्यातून सत्याचा बोध होतो. इंद्रियसंवेदनांबद्दल विधाने न करता त्या संवेदनांचेच अंगभूत गुण, ज्याला मानसशास्त्रात qualities of sensation म्हणतात, उठून दिसतील अशी त्यांची रचना केली म्हणजे कला निर्माण होते आणि सौंदर्यप्रतीति येते."

मर्ढेकरांना असे म्हणावयाचे आहे की, इंद्रियजन्य संवेदनांच्या अंगभूत गुणांची उठावदार आकृतीत रचना केली की ती कला बनते आणि आपणास सौंदर्यप्रचीति होते. आता ही इंद्रियसंवेदननिष्ठ जी आकृति अनुभवास येते तीत वास्तवाचे आकृतिसत्य असेलच असे नव्हे. ते तसे असेल किंवा नसेलहि. मर्ढेकरांच्या मते, व्यक्तीला भासणाऱ्या इंद्रियसंवेदनांची उठावदार आकृति झाली की सौंदर्यप्रतीति झाली; म्हणूनच तिला कला म्हणावयाचे. तेव्हा सत्याचा प्रश्नच कलेच्या क्षेत्रात येत नाही असे मर्ढेकरांना म्हणावयाचे आहे. 'विधानेच फक्त खरी किंवा खोटी असू शकतात. कलाकृतीचा धर्म फक्त सुंदर किंवा कुरूप असणे हा आहे.' कलेत तर्कसिद्ध विधाने नसतात व तर्कसिद्ध विधानांचे सत्य नसते हे खरे; मग कलेतील सत्य कोणते ? की निरनिराळ्या इंद्रियसंवेदनांच्या आकृतीतील उठावदारपणाचे सत्य (किंवा सौंदर्य) तेच कलेचे सत्य ? केशवसुतांची 'तुतारी', बींचा 'चाफा', अनिलांचे 'बंड' या कवितांतून जी प्रचीति येते त्या प्रचीतीचा गुण आणि इंद्रियसंवेदनांच्या आकृतींच्या प्रचीतीचा गुण यात काही गुणात्मक फरक (qualitative difference) आहे काय ?

कलानिर्मितीची प्रक्रिया

ज्योतीवर झेपावणाऱ्या पतंगाला ज्योतीची लालिमा आणि तिची अंगभूत उष्णता यात सांगड घालता येत नाही आणि म्हणूनच तो वारंवार झडप घालीत असतो. परंतु ही शक्ति असलेल्या बालकाला

ज्योतीशेजारी नेल्याबरोबर काय होते ? दिव्याला हात लावल्यास हात पोळतो, हे अनुभवसिद्ध विधान त्याचेपाशी असल्याने ते मागे सरते, अंग चोरते, त्या ज्योतीच्या इंद्रियसंवेदनशील चित्राबरोबर भयाची एक भावना त्याच्या मनात उसळते. भयाची अनुभूति बालकाच्या मनाला स्पर्शताच दुसऱ्यांदा ती ज्योत पाहताना त्याला प्रतीत होणारे संवेदन-चित्र या भयाच्या भावनेने रंगून निघते. अशा रीतीने कोणतीहि इंद्रियसंवेदनजन्य प्रतिमा (image) व्यक्तिभावनेने रंगून निघालेली असते; नव्हे, भावनेच्या विशिष्टतेप्रमाणे ती विशिष्ट रूप धारण करते. संवेदनांची तर्कशुद्ध सांगड घालून मनात अनेक विधाने तयार होणे, त्या विधानांची व्यक्तीच्या भावना व्यक्तित्वाशी अनुकूलता किंवा प्रतिकूलता असणें, आणि शेवटी ही विधाने व भावनासिद्ध असलेल्या वृत्तीतून नव्या ऐंद्रियसंवेदनांची जुळवणी होणे व त्यांना विशिष्ट भावनात्मक रंग प्राप्त होणे, एवढ्या गोष्टी अनुभवाच्या प्रक्रियेत येतात. तेव्हा इंद्रियजन्य संवेदनांच्या प्रतिमा (image) केवळ बाह्य वस्तूचे ठसे नसून त्या व्यक्ति-वस्तु-संपर्कातून उत्पन्न झालेल्या असतात. तेव्हा तर्कशुद्ध विधाने करणारी जशी बुद्धि, इंद्रियजन्य प्रतिमांना व्यक्ति-विशिष्ट स्वरूप देणारी भावना असे म्हटले पाहिजे. तर्कबुद्धि ज्याप्रमाणे इंद्रियसंवेदनांच्या मूलभूत तत्त्वासंबंधी विधाने (propositions) करते त्याप्रमाणे इंद्रियजन्य संवेदनांतील मूलतत्त्वांच्या आधारावर (आणि ते मूलतत्त्व कोणते हे व्यक्तिभावना ठरविते) कलेत इंद्रिय-संवेदनायुक्त प्रतिमांची रचना असते. मर्ढेकरांच्या कलेच्या व्याख्येप्रमाणे, उठावदार आकृतीची मूल्ये, कलेची मूल्ये ठरतील; तर आतापर्यंतच्या विवेचनाप्रमाणे प्रतिमाविश्वाला विशिष्ट रीतीने सांधणारे भावनेचे सत्य तेच कलेचे सत्य ठरेल. 'तुतारी', 'चाफा' किंवा 'बंड' या कवितांतील प्रतीति मुख्यतः प्रतिमांच्या रचनासौंदर्याची नव्हे, तर प्रतिमांच्या माध्यमाने एका विशिष्ट भावनेची प्रतीति त्यात आहे. अत्यंत अमूर्त अशा संगीतापासून कथाकादंबऱ्यांपर्यंत प्रत्येक कलेचे अंतरंग हे असे भावनिकच आहे. कारण कोणतीहि प्रतिमा वा प्रतिमांची रचना ही भावनिकच असणार.

कलेतील भावना आणि तिचे सत्य

शास्त्र आणि कलेतील फरक आपण पाहिला. परंतु कलेतील सत्याचे स्वरूप हा प्रश्न आपणासमोर आहे. मागे आपण पाहिले की, तर्कसिद्ध विधाने सत्य असतील वा नसतीलहि. अंधारात दोरी बघून इंद्रियसंवेदनाजन्य प्रतिमा मात्र सर्पाची असली आणि 'हा सर्प आहे' हे विधान तयार झाले. त्याला सुसंगत अशी अनेक विधाने त्यातून निघू शकतील, व ती विधानांची माला तर्कशुद्ध असेलहि. परंतु हा सर्प आहे हें गृहीत विधान (premise) सत्य असेल तर बाकीच्या विधानांचे सत्य प्रस्थापित व्हावयाचे. तर्कसिद्ध विधानांचे हे सत्य आपणास त्यांच्या वास्तवावरील प्रयोगावरूनच कळावयाचे; व त्यातून निघणाऱ्या परिणामावरूनच विधानांची सत्यता प्रस्थापित होत जावयाची. म्हणून आपले तर्कशास्त्रहि विरोधविकासवादी (dialectical) असावयास हवे. त्यातील प्रत्येक विधानात वस्तूच्या गतिशील सापेक्षतेचा विचार जितका असेल, तितकेच त्यातून सत्य प्रतीत होईल; त्याशिवाय नव्हे. शास्त्राचे सत्य बाह्य वास्तवाचे सत्य असेल व त्यात व्यक्तिभावनेचा अभाव असेल. शास्त्रातील सत्याप्रमाणे इंद्रियसंवेदनांनी उत्पन्न झालेल्या 'भावनेच्या सत्या'चाहि विचार करावयास हवा. इंद्रियसंवेदनाला दोरीच्या जागी सर्पाची प्रतीति या नात्याने ही भयाची भावना खरी असणार. परंतु ती वस्तुनिष्ठ दृष्टीने आभासात्मकच असणार. प्रश्न असा आहे की, कलाकृतीतील भावना ही प्रतिमांचा आत्मा असे मान्य केल्यावर तिची वैयक्तिक प्रतीति हेच कलेतील सत्य आहे किंवा काय ? तिचा शास्त्राप्रमाणे वस्तुनिष्ठ सत्याशी संबंध असतो वा असावा की नाही ?

आता कलेतील भावना ही वैयक्तिक असली तरी ती मानवी म्हणूनच सामाजिक भावना असते. व्यक्ति आणि समाजाच्या संघर्षातून वा संपर्कातून निर्माण झालेल्या या भावनेचे स्वरूप हे सामाजिकच असणार. प्रेम, भय, करुणा वगैरे भावना ज्या ज्या वेळी अनुभविल्या जातात त्या त्या वेळी त्या भावनांचे अंतर्विश्व त्या त्या स्थलकालाच्या विशिष्ट संबंधाने बनलेल्या वास्तव जीवनातील प्रतिमांनी बनलेले

असणार. आणि भावना, व्यक्तीच्या जीवनानुभवांतील अनुभवसिद्ध निष्कर्षांच्या आधारावरच अंतर्रचित असणार. म्हणूनच कलावंताचा जगाकडे बघावयाचा जो जाणून वा नेणून दृष्टिकोण असेल त्याप्रमाणेच त्याच्या भावना उत्स्फुरित होणार व त्याप्रमाणेच वास्तवातील इंद्रियजन्य प्रतिमांना अर्थ प्राप्त होणार.

ही प्रक्रिया कोणत्याहि कलेबाबत सत्य आहे; मग ती वाङ्मयकला असो; किंवा गायनकला असो. अशा रीतीने भावनेच्या अंतरंगाची दोन टोके असतात : एक वैयक्तिक प्रतीतीचे व दुसरे सामाजिक. भावना ही तिच्या विरोधी (opposit) तर्कात मिळून गेलेली असते. आणि अशा रीतीने व्यक्तीस प्रतीत झालेल्या भावनेत त्याने अनुभविलेल्या विश्वाचे प्रतिबिंब असते. तेव्हा कलेतील सत्याचा शोध करताना भावनेची तीव्र प्रतीति हिचा जसा विचार करावा लागेल, तसाच ज्या जीवनदृष्टीतून ती भावना एका विशिष्ट प्रकृतीची निर्माण झाली आहे तिचाहि विचार करावा लागेल.

कलेत सत्य असावे की नाही, किंवा तो प्रश्न उपस्थित होतो किंवा नाही, याला उत्तर असे की तो आपण ठरविण्याचा प्रश्न नव्हे. कलेच्या प्रक्रियेवरूनच आपणाला असे दिसून आले की, कलेच्या प्रक्रियेच्या गुणधर्माप्रमाणे कलेत वास्तवतेचे प्रतिबिंब पडतेच. मग ते आभासात्मक असो की वस्तुनिष्ठ असो. सीतेच्या शोधार्थ राम जेव्हा वनावनातून टाहो फोडीत व्याकुळ अवस्थेत 'हा सीते, हा सीते—' म्हणून हिंडू लागतो तेव्हा आपलाहि जीव पिळवटून गेल्याशिवाय राहत नाही. परंतु एखाद्या भारतीय चित्रपटातील नायक जेव्हा प्रियतमेसाठी सुस्कारे सोडून रडू लागतो तेव्हा कधीकधी प्रेक्षकांना त्याचे हसू येऊ लागते. कारण त्याचे दुःख आभासात्मक आहेसे काही प्रेक्षकांना त्यांच्या जीवनानुभूतीवरून वाटते म्हणून. तेव्हा प्रश्न असा की, कलेत वास्तवाचे वस्तुनिष्ठ किंवा भ्रमात्मक प्रतिबिंब पडल्याशिवाय राहत नाही. परंतु भावनेची तीव्र प्रतीति असूनहि ती आभासावर आधारलेली असल्यास (वस्तुनिष्ठ परिस्थितीस धरून नसल्यास) कलेची अस्सल

कलात्मकता कायम राहाते काय ? ती सुंदर वाटते काय ? कला आणि शास्त्र यांतील भेद आपण स्पष्ट केलाच. मात्र हा भेद म्हणजे कलेची प्रतवारी लावता येईल अशी कलेची कसोटी नव्हे. इंद्रियसंवेदनाजन्य प्रतिमांच्या भावनात्मक अर्थाचे वस्तुगतिकरण (objectification) म्हणजे कला हे ठीक. परंतु कलेची प्रतवारी लावण्याची कसोटी कोणती ? कलेतील सत्य हीच ती कसोटी आणि तीवरच कलेचे सौंदर्य किंवा कुरूपता अवलंबून राहणार.

प्रतिनिधिस्वरूप कला वा लक्षणस्वरूप कला

कलेच्या क्षेत्रात अंतरंगाच्या दृष्टीने दोन प्रकार आपणास आढळून येतात. कलेतील निर्मितीच्या प्रक्रियेच्या दृष्टीने व्यक्तिमनाला कितीहि महत्त्व असले तरी व्यक्तिमन हे समाजाच्या अंतर्द्वंद्वाची जाणीव व्यक्त करते. आणि कलावंताच्या मनाने स्वतःच्या वैयक्तिक, व जीवन-पद्धतीच्या, मानसिक बैठकीच्या अनुसार, कोणत्याहि विषयावर कोणत्याहि प्रकारचे काव्य लिहिले तरी त्यातून तीच सामाजिक जाणीव विशिष्ट स्वरूपात व्यक्त होतेच. कलावंत दोन दृष्टींनी सीमित असतो. सामाजिक विकासाचे नियम जसे वस्तुनिष्ठ आणि व्यक्तीच्या इच्छेहून स्वतंत्र असतात त्याप्रमाणेच त्यातून शाखेप्रमाणे निघालेल्या कलेची स्वतंत्र इयत्ता असून तिची वाढ, परंपरा आणि विकास यांचे नियम जीवनानुरोधाने पण स्वतंत्रच असतात. आणि या दोन्ही वस्तूतील आंगिक (organic) दृष्टया निगडित परंतु सत्तादृष्टया स्वतंत्र क्षेत्रांच्या नियमांचा अभ्यास करता असे आढळून येते की, सामाजिक अंतर्द्वंद्वातून कलेतील अंतर्द्वंद्वें निर्माण होतात; व ज्याप्रमाणे समाजात वर्गविग्रहाचे द्वंद्व आढळते त्याप्रमाणे कलेतहि आशय (content) आणि रूप (form) यांचे अखंड द्वंद्व चालू असते. समाजातील व्यवस्था ज्याप्रमाणे मानवप्रगतीस कधी अडथळा करतात व कधी विकासास मदत करतात, त्याप्रमाणे कलेतील रूपपरंपरा ही आशयाच्या गतीचा कधी विरोध करते तर कधी विकासास मदत करते. म्हणूनच ज्याप्रमाणे जुन्या व्यवस्थेचा अडथळा होऊ लागताच

मानवी स्वातंत्र्येच्छा ती उच्छिन्न करून जुन्या परंपरेच्या आधारावर नव-व्यवस्था निर्माण करीत जाते, तसेच जेव्हा रूढ रूपपरंपरेचा अडथळा होतो तेव्हा नवीन आशय त्या रूपपरंपरेला मोडून एक नवीन आकार म्हणजेच रूप धारण करून त्याच परंपरेला नवे वळण देतो. अशा रीतीने एका बाजूने कलावंताचा प्रत्यक्ष जीवनातील वास्तवतेशी संपर्क वा संघर्ष चालू असतो, तेव्हा दुसऱ्या बाजूला कलेच्या परंपराप्रवाहात त्याचा प्रचलित कलारूपांशी संपर्क वा संघर्ष चालू असतो. या द्वंद्वशील, गतिशील सामाजिक वास्तवात कलावंत कोठे तरी उभा असतो. त्यातून त्याची सुटका नसते. त्याच्या हाती फक्त वास्तवतेसंबंधी एखादा दृष्टिकोण धारण करणे एवढेच असते. हा दृष्टिकोण सामाजिक वास्तवाचे स्वरूप ओळखून त्याची गति व भवितव्य जाणण्याचा प्रयत्न असू शकतो; किंवा या वास्तवाकडे पाठ फिरवून निर्माण झालेली पोकळी वैयक्तिक आभासांनी भरून काढण्याचा असू शकतो. ज्यावेळी कलावंतास स्वतंत्र वस्तुनिष्ठ द्वंद्वशील सामाजिक नियमांची भावमय प्रतीति होते व त्यातून त्याच्या डोळ्यासमोर भावगम्य प्रगतीचे स्वप्न उभे राहते, तेव्हा त्याचा प्रचलित सामाजिक व्यवस्थेशी विरोध होतो; व त्यातून पेटलेली जाणीव जेव्हा स्वतःची प्रतीति कलेत मूर्त करू पाहते तेव्हा कलाक्षेत्रातील रूढ जाणिवा व्यक्त करणाऱ्या रूपपरंपरेशीहि त्याचा विरोध होतो. परंतु जेव्हा कलावंत वास्तवाच्या या संघर्षशील वास्तवतेस उघड्या डोळ्यांनी पहाण्याचे नाकारतो व संघर्ष टाळतो, तेव्हा त्याला प्रचलित व्यवस्थेत (जी संघर्षाला अडविणारी असते) आपोआप आश्रय मिळतो; तसेच कलेच्या क्षेत्रातहि रूपपरंपरा त्याला अडथळा करीत नाही व अशा रीतीने त्याची कला त्या काळच्या सामाजिक परिस्थितीचे लक्षण (phenomena) ठरते. परंतु ज्या वेळी कलावंत सामाजिक प्रगतीच्या मानवी विकासाच्या द्वंद्वशील सत्याशी एकजीव होतो व त्याची प्रतीति त्याच्या कलेत प्रतिबिंबित होते तेव्हा त्याची कला समाजाचा अत्युत्तम उद्‌गार बनते, स्फूर्तिदायक बनते. सर्वांना त्यात स्वतःच्या भावनांची सखोल प्रतीति होऊन त्याची कला सर्वमान्य व सार्वभौम ठरते. या दोन टोकांमध्ये अनेक स्तर

(stages) असू शकतात. कलावंत समाजाच्या वास्तवतेचा ज्ञाता व जीवनदर्शी असू शकतो; किंवा प्रचलित पण जुन्या झालेल्या जगाच्या उणीवा व अमानुषता लक्षात येऊन त्यांचा तिरस्कार करणारा, त्या श्रद्धांचा दंभस्फोट करणारा नकारात्मक वृत्तीचा तो कलावंत असू शकतो; किंवा रूढ अमानुष व्यवस्थांची अगदीच दखल न घेता त्यांच्या मुळाशी असलेल्या व इतिहासजमा झालेल्या जुन्या मूल्यांची स्मृतिरूप हुरहुर मनात बाळगणारा व तसल्या स्वप्नात रंगणारा तो कलावंत असू शकतो; किंवा या सर्वांकडे पाठ फिरवून केवळ वैयक्तिक स्वप्नात रंगणाराहि तो असू शकतो. वैयक्तिक आभासात रंगणाऱ्यांचे फिरून अनेक प्रकार असू शकतात. एक आपल्या वैयक्तिक व्यवहारातील संसाराचे, प्रेमाचे स्वप्न रंगविणारा असू शकतो, तर दुसरा स्वतःच्या व्यक्तित्वास मानवाचे प्रतीक समजून समग्र ब्रह्मांडाशी, ग्रह-गोल-ताऱ्याशी संबंध जोडून स्वप्ने रंगविणारा असू शकतो ! जीवनदर्शी द्रष्टया कलावंताची कला युगेयुगे स्फूर्ति देत राहते; कारण मानवी मूल भावनांचे मूलभूत संघर्षाच्या आधारावर प्रकटीकरण, अधोगतीच्या विद्रूपतेचे, मानवी महत्तेचे त्यांच्या साहित्यात विराट् प्रमाणावर दर्शन घडते. डांटे, शेक्सपियर, कालिदास, गटे, कबीर, ज्ञानेश्वर, तुकाराम, शेले, बायरन, टॉलस्टॉय, गॉर्की, रोमा रोलां, रवींद्र, वगैरे कलावंतांत असे दर्शन घडते व म्हणूनच त्यांची कला कलादृष्टया अमर ठरते. त्या काळच्या अनेक कारागिरांची नावेहि आज ऐकू येत नाहीत. समग्र समाजाच्या उणीवा व दंभ लक्षात घेऊन त्याचा दंभस्फोट करणारे व एक माणूस या नात्याने ती भयानक प्रतीति स्वतःच्या व्यक्तित्वावर पेलून समाजाच्या दंभरूपातून आरपार पहाणारे व ती प्रकट करणारे व तीमुळे व्यथित अंतःकरणाने मानवतेवरील विश्वास उडालेले कलावंतहि माणसाच्या जीवनव्यापाराचे व मानवी जीवनाच्या एका सत्याचे एक विद्रूप अंग व्यापक वस्तुनिष्ठ दृष्टीने ओळखतात; व त्यांच्या कलेत (समग्र वास्तवतेची प्रतीति नसली व ती त्यांची मर्यादा असली तरी,) प्रगतिविरोधी वास्तवाचे भयाण चित्र आढळते. म्हणून त्यांची कलाहि एकांगी पण उच्च ठरते. आणि त्यांच्या कलेतून

मानवांच्या महान निर्माणशील वृत्तींना स्फूर्ति मिळत नसली तरी एका विद्रूप वास्तवतेचे दर्शन होऊन मने उद्‌बुद्ध बनल्याशिवाय रहात नाहीत. त्या दृष्टीने त्यांची कलाहि महत्त्वपूर्ण पण एकांगी ठरते. डोस्टॉव्हस्की हा अशा कलावंतांचा राजा आहे. शॉ, प्रूस्त, इलियट वगैरे कलावंत या श्रेणीत बसू शकतात. व त्यांची कला समाजाची लक्षणस्वरूप असते. प्राचीन परंपरेची जुनी स्वप्ने बाळगणारे, इतिहासाकडे स्मृतीच्या आसक्तीने पहाणारे कलावंत किंवा वैयक्तिक आभासात रंगणारे अनेक कलावंत आहेत व तेहि मान्यता पावतात; परंतु तेथे मानवी जीवनाच्या वस्तुनिष्ठ भावनात्मक सत्याचा अभावच असतो. इतिहासाने कलादृष्टयाच त्याचे स्थान दुय्यम ठरविले आहे. असे असूनहि हिंदी कवयित्री महादेवीप्रमाणे मानवी विरहवेदनेला आत्म्याची परमात्म्यासाठी असलेली हुरहूर असे अनुभवून समग्र ब्रह्मांडाशी रागात्मक संबंध स्थापन करणारी कविता तिच्यातील मानवी महत्तेच्या प्रत्ययामुळे मोठी ठरते, व मध्यमवर्गीय समाजातील स्वतःच्या वैयक्तिक व्यवहारात आकांक्षा पूर्ण झाल्या नाहीत म्हणून सर्वसाधारण निराशा बाळगणाऱ्यांची कला हिणकस ठरते.

वरील विवेचन अवयवशः विवाद्य वाटणारे असले तरी त्यातील मथितार्थ असा की कलेतील भावनेत जी दोन टोके सांगितली त्यांमधील दुसऱ्या म्हणजे सामाजिक सत्याचा दृष्टिकोण जेवढा व्यापक, जेवढा वस्तुनिष्ठ, व त्याची प्रतीति जेवढी तीव्र व सखोल तेवढेच कलेत सत्याचे स्फूर्तिशील उद्‌घाटन होणार व तेवढीच ती कला कलादृष्टया महान ठरणार. ज्या ज्या वेळी या कलावंतांच्या व्यक्तित्वाच्या अंतर्द्वंद्वातून समाजाचे अंतर्द्वंद्व प्रकट झाले त्या त्या वेळी ती कला महान ठरलेली आहे, सर्वोच्च ठरलेली आहे. तेव्हा कलेतील सत्य हे मानवी समाजाच्या विकासशील संघर्षाची व्यक्तिभावनेतून प्रतीति होय. म्हणूनच त्याच त्या मानवी मूलभूत भावना प्रत्येक युगात निरनिराळ्या अंतर्रचनेतून, निरनिराळ्या मिश्रणातून, निरनिराळया मूल्यातून, म्हणून आशयातून प्रकट होत असतात. म्हणून त्या भावना प्रकृति, स्वरूप व प्रवृत्तीच्या दृष्टीने अगदी नव्याच असतात. हे नवे सत्य सनातन सत्य

असते व तेच विशिष्ट काळातील कलेचे सत्यहि ठरत असते; कारण विशिष्ट परिस्थितीतून सर्वोच्च मानवी मूल्ये त्यातूनच व्यक्त होत असतात. व्यापक प्रगतिशील दृष्टिकोणातून प्रकट होणारे हे सखोल भावनात्मक प्रतीतीचे सत्यच कलेची कसोटी होय; व याउलट एकांगी, अपुऱ्या, तऱ्हेवाईक जाणिवेच्या कलांमधून जीवनाचे तेवढेच विपर्यस्त दर्शन घडते व त्या काळचा phenomena म्हणूनच त्या कलेचे महत्त्व उरते.

कलेतील सर्वसामान्य आणि विशिष्ट

कलेतील भावनेची विशिष्टता (particularity) आणि दृष्टिकोणाची सर्वसामान्यता याबाबत येथे विचार करणे अवश्य आहे. कलावंताचा व्यापक दृष्टिकोण विशिष्ट जीवनानुभवातील संवेदनांनी व तर्कबुद्धीने सिद्ध झालेला असतो, व त्या दृष्टिकोणातून कलावंत स्वतःच्या कलेतून विशिष्ट (particular) भावना, प्रसंग, आकृति वगैरे समोर मांडीत असतो. हेतु असा की, कलावंताच्या विशिष्ट कलाविश्वांतून सारभूत अशा सर्वसामान्य सत्याचा बोध व्हावा. कलेत मांडलेल्या विशिष्ट द्वंद्वातून (particular contradiction) सर्वसाधारण मानवी द्वंद्वाची (general contradiction) भावनामय प्रतीति व्हावी. कलावंताचा हा जाणून वा नेणून हेतु असतो. आणि कलावंताची जेवढी सूक्ष्म दृष्टि असेल तितकेच मार्मिक व महत्त्वपूर्ण प्रसंग कलेत मांडून त्यातून सर्वसाधारण सत्य तो दिग्दर्शित करू शकतो. याच्या अभावी कलेत कलावंताने गृहीत धरलेला दृष्टिकोण त्याच्या कलेतील विशिष्ट प्रसंगातून प्रकट होत असला तर कलेची हानी होतेच. गंगाधर गाडगीळांच्या उत्कृष्ट कथांतूनहि हा दोष डोकावल्याशिवाय राहात नाही. त्यांच्या कथांतील गरीब मध्यमवर्गीय माणसे स्वतःच्या परिस्थितीने जेरीला आलेली व आमवंचना करून आयुष्य ढकलणारी असतात. त्यांच्यात मानवी स्वभावाचा मूलभूत क्षुद्रपणा प्रकट होतो, हे मान्य करायला वाचक तयार होत नाहीत. मानव स्वार्थी व क्षुद्र आहे हे सर्वसाधारण गृहीत धरलेले सत्य वस्तुनिष्ठ

वास्तवाच्या कसोटीवर उतरत नसल्याने गाडगीळ मांडीत असलेल्या विशिष्ट विश्वातून ते प्रकटहि होऊं शकत नाही. उलट त्या बिचाऱ्या अगतिक माणसाबद्दल दया येते, ती किडलेली माणसे आहेत असेहि वाटत नाही. पण सर्व कथेत गाडगीळांचा सूर माणसाच्या स्वभावाचे एक मूलभूत बिंग हेरल्यासारखा, विजयीच असतो. त्यांच्या कथेतील पात्रांना अन्याय केल्याचे पदोपदी जाणवते व त्या मानाने कलात्मक उत्कृष्टतेला बाधा येतेच. केशवसुत, कुसुमाग्रज, अनिल किंवा माधव ज्यूलियन, बी, तांबे किंवा अलीकडच्या काही कवींच्या कवितांतून हा अपुरेपणा नसल्यामुळेच वास्तवतेचे नकारात्मक चित्रण त्यातून आढळत नाही व ती कविता कलारसिकांना जवळची वाटते. त्यातून निष्कर्ष असा की, कलेतील सर्वसाधारण सत्य ते वास्तव जीवनाचे सत्य असले पाहिजे. आणि त्यांचे प्रकटीकरण जे कलेतील विशिष्ट प्रसंगांतून, भावनांतून वा रेखांतून होते ते प्रसंग, त्या भावना, त्या रेखा ते सर्वसाधारण सत्य प्रकट करण्याइतक्या मूलभूत असल्या पाहिजेत. मार्क्सने हीच गोष्ट निराळ्या पद्धतीने सांगितली आहे :

> " Realism to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters in typical circumstances.

आणि अशा रीतीने जेव्हा जेव्हा कलेत वास्तव मानवी जीवनाचे भावगम्य वस्तुनिष्ठ जीवनसत्य प्रकट केले जाते तेव्हा कलेला कला या नात्याने मोल चढते आणि सुंदरतेचा दर्जा प्राप्त होतो. भावसत्याचे मार्मिक उद्घाटन वाचकाच्या दृष्टीने सुंदर बनते. कलेची सुंदरता किंवा कुरूपता याच सत्यावरून ठरत असते.

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

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांतर
अ .... दि: ....
क्रमांक .... नों. दि ....

४. कुसुमावतींची टीकादृष्टि

सौ. कुसुमावती देशपांडे यांच्या "मराठी कादंबरी" या समीक्षा-ग्रंथाच्या प्रकाशनाने मराठी समीक्षा-वाङ्मयात मोलाची भर पडली आहे यात शंका नाही. मराठी कादंबरीचा उद्गम आणि विकास, तिच्या विविध प्रेरणा आणि त्यांमधून निर्माण झालेल्या विशिष्ट वाङ्मयीन प्रवृत्ती यांचे एवढे मूलगामी व सूक्ष्म समीक्षण आजवर झालेले नव्हते. मराठी कादंबरीच्या उगमापासून वरेरकरांच्या कादंबऱ्यांपर्यंतचा हा इतिहास मराठी कादंबरीचा विकास डोळ्यासमोर सामग्र्याने उभा करतो आणि सगळ्या कादंबरीकारांचे मूल्यमापन समीक्षिकेने एका अंतिम कसोटीवर केलेले असल्यामुळे प्रत्येकाच्या वाङ्मयीन कृतीचे विकासशील कादंबरीप्रवाहातील स्थान व स्वरूप सापेक्ष स्वरूपात डोळ्यांसमोर स्पष्टपणे उभे राहते. हे मराठी कादंबरीचे अंतरंग-शोधन असल्यामुळे आपोआपच विकासशील मराठी जीवनाच्या इच्छा-आकांक्षांचे, सुखदुःखांचे, आशानिराशांचे, व ध्येयाचेहि विवेचन त्यात झाले आहे. आणि लेखिकेच्या अंगच्या सहानुभूतीमुळे, मानवी चरित्राच्या व जीवनाच्या सखोल सहानुभवी ज्ञानामुळे व निर्भ्रम दृष्टीमुळे हे विवेचन मोठे मार्मिक व मोलाचे झाले आहे. मराठी समीक्षेने या द्वारे एक पाऊल पुढे टाकले आहे.

समीक्षणाच्या दोन प्रवृत्ती

जीवन सामग्र्याने आकळिले पाहिजे. त्याचे प्रकट आणि अप्रकट स्वरूप दोन्ही लक्षात घेतले पाहिजे. बाह्य आणि आंतर दोन्ही

एकजीव आहेत; दोन्ही मिळूनच सत्य वस्तु होय ही खूणगाठ बांधली पाहिजे. ही दृष्टि शास्त्रज्ञ, साहित्यिक व कलावंत यांच्याजवळ असणे जसे आवश्यक आहे तशीच ती समीक्षकापाशी असणे आवश्यकच आहे. आणि ही दृष्टि नुसती बौद्धिक जाणीव असून भागणार नाही. तर ती जीवनाच्या अनुभवांतून प्राप्त झालेली असावी. ती तशी नसते म्हणून जीवनदर्शने एकांगी ठरतात आणि जीवनाचे मर्म दृष्टीआड होते. या दृष्टीने पाहता मराठीत समीक्षणच्या दोन प्रवृत्ती आढळतात. सौ. कुसुमावतींनी आपल्या प्रस्तावनेत त्यांचा " कलावादी " व " प्रणालिपीडित " म्हणून उल्लेख केलेला आहे.

एखाद्या कलाकृतीचा स्वतःच्या मनावर कोणता परिणाम झाला, अनुकूल की प्रतिकूल, या बैठकीवर पहिली समीक्षा-पद्धति अवलंबून असते. व एखाद्या कलाकृतीवरील अभिप्राय म्हणजे या अनुकूलतेचे किंवा प्रतिकूलतेचे विशद वर्णन ठरते. त्यात कलाकृतीच्या अंतिम कसोटीची स्पष्ट जाणीव नसते व तिच्या आधारे केलेले कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ अंतरंगशोधन असत नाही. कलाकृतीच्या अंतिम मूल्याच्या विवरणासाठी खुद्द समीक्षकापाशी उपरोक्त सर्वसमावेशक असे जीवनाचे एक तत्त्वज्ञान असावे लागते. ते नसले तर टीकाकार स्वतःला जे हवे आहे अथवा आवडते तेच कलाकृतीत शोधू लागतो व ते न मिळाल्यास तो कलाकृतीला हिणकस ठरवितो. असा समीक्षक कलेत स्वतःचा तोंडावळा पाहू इच्छितो; लेखकाचा किंवा कलावंताचा नव्हे. या वृत्तीमुळे कलाकृतीचे मर्म उकलून दाखविण्याच्या दृष्टीने असा समीक्षक सर्वस्वी अपात्र ठरतो.

दुसऱ्या प्रकारची समीक्षापद्धति कलेचा विचार सामाजिक दृष्टीने करणारांची. वस्तुतः कलेची आशयदृष्ट्या विचार करणारी ही पद्धति आहे. परंतु समाजाचा अर्थ बाह्यतः दिसणारे सामाजिक संबंध एवढाच नाही. तसे जाणता वा अजाणता गृहीत धरणाऱ्या लोकांना सौ. कुसुमावतींनी प्रणालिपीडित म्हटले आहे. समाज गतिशील आहे. म्हणून कलाहि गतिशील आहे. अर्थोत्पादनाचे विशिष्ट संबंध

ही समाजाची बैठक आहे. या बैठकीवर कौटुंबिक, नैतिक, सामाजिक क्षेत्रांतील मानवसंबंधांची स्वरूपे ठरतात. ही स्वरूपे समाजाच्या विशिष्ट अवस्थांमध्ये एकंदर मानवी विकासाच्या दृष्टीने पोषक किंवा मारक ठरतात. म्हणून जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत, सर्व संबंधांत व सर्व पातळ्यांवर तदनुसार संवाद किंवा विसंवाद निर्माण होत असतो. संवादात प्रगति असते; विसंवादात प्रगतिकारक संघर्ष असतो. हे सारे व्यक्तीव्यक्तींच्या जीवनातून प्रकट होत असल्यामुळे जो कलावंत हे मूलभूत संघर्ष प्रत्यक्ष जीवनात घडताना पाहू शकेल, व्यक्तींच्या सुखदुःखाच्या भाषेत उमगू शकेल व त्या सर्वांच्या बुडाशी जाऊन या द्वंद्वांचे एकंदर जीवनाच्या प्रवाहगतीत स्थान निश्चित करून कला-विषय होणाऱ्या जीवनांची मीमांसा करू शकेल तोच श्रेष्ठ कलावंत. या कसोटीवरच कलेची श्रेष्ठकनिष्ठता पारखून पाहिली पाहिजे. कलेचा विचार या पुरोगामी दृष्टिकोणातून केल्यास कलेचे महत्त्व, अंतरंग, तिचे श्रेष्ठ कनिष्ठत्व ठरविता येईल यात शंकाच नाही.

परंतु पुष्कळदा तसे होत नाही. एखाद्या टीकाकारापाशी हा दृष्टिकोण असूनहि त्याचा मानवी जीवनाचा समज एकंदरीत कोता असल्यास तो फक्त त्याच्या विचारप्रणालीत बसणारे ठोकळेच ओळखतो. कलेचे श्रेष्ठत्व त्यात कोणते जीवन-सत्य व्यक्त झाले आहे यातच आहे. आणि ही कसोटी अखेर जीवनक्षेत्रातील कसोटीच ठरेल, कलाक्षेत्रातील नव्हे. हा पुरोगामी दृष्टिकोण अगदी बरोबर आहे यात शंका नाही. परंतु कोणतेही प्रश्न प्रत्यक्ष जीवनातून प्रकट होतात, मानवी सुखदुःखाच्या स्वरूपात प्रकट होत असतात, मानवी आशा-आकांक्षांचे स्वरूप त्याला प्राप्त होत असते. जीवनाची गतिशीलता ही मानवी चरित्रांच्या विशिष्ट घडणीमधून, प्रेम--त्यागामधून, द्वेषविद्वेषा-मधून, गुणदुर्गुणांच्या सरमिसळीमधून प्रकट होत असते. त्याची अचूक माहिती असावयास टीकाकाराच्या अनुभूतीचे क्षेत्र विशाल व प्रतीति सखोल पाहिजे. अनुभूतीच्या क्षेत्रात गति खुंटल्यास केवढाहि विद्वान समीक्षक असो तो कळेचे मूल्यमापन करण्यात अपुरा पडेल. केवळ " प्रणालिपीडित " ठरेल !

एकीकडे व्यापक दृष्टिकोणाचा पूर्ण अभाव असलेले प्रतिबिंबवादी टीकाकार व दुसरीकडे व्यापक पुरोगामी दृष्टिकोण असूनहि प्रणालिपीडित टीकाकार अशा दोन प्रवृत्ति आजच्या मराठी समीक्षावाङ्मयात दिसतात. आणि सौ. कुसुमावती यांचे वैशिष्टय हेच की त्यांच्या समीक्षणवाङ्मयात विशाल पुरोगामी दृष्टि आणि मानवी जीवनांचा सहानुभूतीपूर्ण सखोल समज यांचा अभूतपूर्व मेळ जमलेला आहे. आणि म्हणूनच मराठी कादंबरीवरील हा प्रबन्ध इतका वाचनीय झालेला आहे. यातील ठळक वैशिष्टयांचाच परामर्ष घ्यावयाचा येथे विचार आहे. आणि त्या दृष्टीने या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेकडेच आधी वळणे इष्ट होईल.

कलेचे अंतिम मूल्य

कलेचे अंतिम मूल्य कोणते ? कोणत्या अंतिम कसोटीवर लावून पाहिल्याने कलाकृतीत सर्वश्रेष्ठ कलात्मक गुणांचा अविष्कार झाला आहे असे आपण म्हणू शकतो ? त्याचे उत्तर समीक्षिकेने खालीलप्रमाणे दिले आहे...

" चिरस्थायी कलेच्या कोणत्याहि प्रकारचा हेतु केवळ मनोविनोद किंवा उद्दीपन नसतो. अभिजात कला मानवी मनाच्या सर्व प्रवृत्तींना साकल्याने आवाहन करते. मानवी संवेदना, विचारशक्ति, कल्पना व संकल्प (will) या सर्वांना ती जागविते. कोणत्याहि कलाकृतीत या सर्व मनःशक्तींना जागविण्याचे किती सामर्थ्य आहे यावरून तिचे अंतिम मूल्य ठरविले जाते. "

कलेच्या चिरस्थायित्वासंबंधी कुसुमावतींनी केलेले हे विधान महत्त्वाचे आहे असे मी मानतो, आणि कलेच्या अंतिम कसोटीसंबंधी हे विधान प्रत्येक विचारवंताने तपासून पाहिले पाहिजे. जे वाङमय अक्षर वाङ्मय आहे असे आपण समजतो त्याच्या परिशीलनाने आपल्याहि वृत्ती अशाच उत्स्फूर्त होतात की नाही हे आपण स्वतःच्या प्रचीतीवरून ठरविले पाहिजे. इतिहासाचा तसाच दाखला आहे. **महान कलेने रसिकाच्या जाणिवेची क्षितिजे विस्तारतात. कलावंताच्या व्यापक दृष्टीमधून त्याला जीवनाचे दर्शन घडवून वास्तव जीवनाच्या घटनांचा**

अर्थ त्याला या नव्या पातळीवरून गवसतो व जीवनासंबंधीच्या त्याच्या भावनिक संबंधात प्रचंड घडामोड होऊन जाते. रसिक आणि बाह्य जग यांच्यामध्ये ज्या प्रकारचे संबंध कलाकृतीचा आस्वाद घेण्याच्या पूर्वी असतात ते कलाकृतीच्या दृष्टिकोणातून व व्यापक पातळीवरून जग अनुभविल्यामुळे बदलून जातात. व रसिक वास्तवाशी नवे संबंध स्थापित करतो, नवी वृत्ति धारण करतो. अशा रीतीने रसिकाच्या सर्व वृत्तींना आवाहन मिळते व म्हणूनच अशी कला अमर होऊन राहते. ज्या कलेत कलावंताचा दृष्टिकोण हा व्यापक वस्तुनिष्ठ जीवनदर्शनाचा नसेल, किंवा तसा दृष्टिकोण असूनहि जेथें प्रत्ययकारी मानवी जीवनाच्या चित्रणाद्वारें तो व्यक्त झाला नसेल तेथे तितकाच त्या कलाकृतीचा प्रभाव कमी होऊन माणसाच्या समग्र वृत्ती साकल्याने उत्स्फूर्त करण्यास कला असमर्थ ठरेल; अमर ठरणार नाही. अशा प्रकारे सर्व वृत्तींना साकल्याने आवाहन झाले म्हणजे रसिकाला एक प्रकारचे परिपूर्तीचे समाधान लाभते. हाच कलेचा आनंद होय.

कलेची प्रक्रिया : तादात्म्य (आणि तटस्थताहि)

उच्चतम कलेची ही कसोटी एकदा मान्य केल्यावर त्यास सुसंगत अशी भूमिका कुसुमावतींनी सर्वत्र घेतली आहे व " कलाकृतीचे " अधिष्ठान तादात्म्यावर असते असे म्हटले आहे. कलावंताचे कलाकृतीच्या विषयाशी संपूर्ण तादात्म्य झाले पाहिजे. ज्या बाह्य वास्तवातून कलाकृतीचा विषय कलावंताला गवसला त्या वास्तवाची परिस्थिति, तिजमधून निर्माण होणारे मानवाचे परस्पर संबंध व त्यामुळे होणारे अनेक भावभावनांचे आविष्कार यांच्याशी—जेव्हा कलावंत भावनेच्या दृष्टीने समरस होतो, वस्तूचे मूळ सत्य व तिच्या अविष्काराचे सार्वभौम अशा प्रकारचे पैलू हे जेव्हा समजून घेतो तेव्हा कलेतील जीवनदर्शनहि सखोल म्हणूनच उच्च दर्जाचे राहते.

परंतु जीवन-परिस्थिति यथार्थपणे कळण्यास ती निरीक्षणाचा विषय झाल्याशिवाय तिचे मर्म कळेल काय ? एखाद्या घटनेतील दुःख

भोगणारी व्यक्ति ही त्या घटनेतील परिस्थितीशी पूर्णपणे तादात्म्य पावलेली असते, व कलावंतहि त्याच परिस्थितीशी तादात्म्य पावलेला, समरस झालेला असतो. परंतु परिस्थितीत प्रत्यक्ष भाग घेणारा आणि कलावंत यांच्यामध्ये भेद एवढाच की कलावंत अत्यंत सहानुभूतीने प्रत्येकाचे सुखदुःख समजून घेत असूनहि **ती परिस्थिति त्याच्या निरीक्षणाचा एक विषय असते.** तशी ती असल्याशिवाय तिचे सर्वांगपूर्ण ज्ञान होणे अशक्य होऊन जाईल, तारतम्य नाहीसे होईल व घटनेत प्रत्यक्ष भाग घेणाराची आणि कलावंतांची पातळी एक होऊन जाईल आणि म्हणूनच मोठा कलावंत हा नेहमी जीवनाला निरीक्षणाचा विषय बनवितो, जीवनांतील भावभावनांचा अनुभव घेऊन, त्या भोगूनहि तो त्या प्रवाहाच्या बाहेर क्षणभर उभा राहून जीवनरहस्याच्या विशिष्ट स्वरूपाचे दर्शन घेत असतो. म्हणूनच आपल्या कलाकृतीच्या द्वारे तो इतरांनाहि त्या दृष्टीतून जीवनाचे दर्शन घडवून देतो.

एखाद्या वस्तूचे रहस्य कळण्यास ती ज्या काळात आणि परिस्थितीत आंतरिक दृष्टचा गति पावून वैशिष्टच पावली त्या सर्वांचे ज्ञान त्यांचा वस्तूशी नेमका कोणता अंगभूत संबंध आहे हे कळल्याशिवाय वस्तू कळली, तिचें वस्तुनिष्ठ मर्म कळले असे कसे म्हणतां येईल? आणि ते जर कळले नसेल तर तिच्यासंबंधी कलावंतांच्या वैयक्तिक क्रिया प्रतिक्रिया काहीहि व कितीहि तीव्र असल्या तरी अर्धवट प्रतीतीमुळे त्या निर्माण झालेल्या असल्यामुळे तो जी कलाकृति निर्माण करील तीहि अर्धसत्यच प्रकट करील व उच्च कलाकृतीच्या दृष्टीने हिणकस ठरेल. अशा रीतीने फार तर ती खासगी कलाकृति ठरेल. सार्वभौम महान कला होणार नाही व वृत्तींना साकल्याने उत्स्फूर्त करू शकणार नाही. म्हणून कलावंत जसा वस्तुस्थितीशी तादात्म्य पावलेला असावा तसाच तो तटस्थहि असावा. **तादात्म्याच्या बाबतीत भावुक व तटस्थतेच्या बाबतीत शास्त्रज्ञ अशी दुहेरी भूमिका कलावंताची एकसमयावच्छेदेकरून असावी लागते. तादात्म्यामुळे वस्तूचे अंतरंग**

कळेल व ताटस्थ्यामुळे एकंदर परिस्थितीशी त्याचा संबंध व तिच्या अंतरंगाचे मर्म कळेल. आणि वस्तुनिष्ठा आणि तादात्म्य यांच्या प्रकर्षातूनच सर्व वृत्तींना साकल्याने उत्स्फूर्त करणारी महान कला निपजेल, अन्यथा नव्हे.

‘उदंड मानवता’ : महान कलेची प्रेरणा

सौ. कुसुमावतींनी कलेच्या प्रक्रियेसंबंधी बोलतांना तादात्म्याप्रमाणे तटस्थतेचा उल्लेख स्पष्टपणे केलेला नाही ही गोष्ट खरी आहे. परंतु त्यांना ते अभिप्रेत आहे असे ठिकठिकाणी स्पष्ट दिसते. परंतु आजच्या परिस्थितीत त्यांनी दिलेला तादात्म्यावरील भर चुकीचा आहे असे कोण म्हणेल? तादात्म्य आणि तटस्थता या अगदी विरुद्ध वाटणाऱ्या गोष्टी एकाच प्रक्रियेची दोन स्वरूपे आहेत हेच खरे. तादात्म्य काही अहंमन्याचे, अहंवाद्याचे होत नसते. जो तादात्म्य पावेल त्याचा अहंवाद तादात्म्य पावण्याच्या प्रक्रियेतच गळू लागेल. म्हणजेच त्याला जीवनासंबंधीची एक प्रकारची वस्तुनिष्ठा (ऑब्जेक्टिव्हिटी) प्राप्त होईल. ही वस्तुनिष्ठा म्हणजेच तटस्थता. यालाच कुसुमावतींनी एके ठिकाणी निःस्पृहता म्हटलें आहे. तादात्म्य आणि तटस्थता या एकाच मानसिक अवस्थेच्या एकसमयावच्छेदेकरून प्रकटणाऱ्या दोन बाजू आहेत. पण यांच्याहि बुडाशी तिसरी गोष्ट आहे. ती म्हणजे ‘उदंड मानवतेची.’ जो कलावंत आहे, त्याच्या ठायी सखोल सहानुभूति असावी लागते, मानवजातीच्या एकंदर संघर्षाविषयी व भवितव्याविषयी अतिशय आत्मीयता वाटावी लागते. ती असली तरच कलावंतांचे व्यक्तित्व जीवनव्यापारात मुरून त्याचा आविष्कार करूं शकेल. या ‘उदंड मानवतेशिवाय’ अहंनिरपेक्षता अंगी कशी बाणावी ? व तादात्म्य व्हावे कसे ? आता ह. रा. महाजनी सारख्यांना जर ‘उदंड मानवता’ या शब्दाचा अर्थ कळत नसेल तर आपण त्यांची कींव करू या. त्यांना कलावंताच्या ठायी ही विशाल सहानुभूति असावी असे म्हणणे म्हणजे त्याच्या कपाळीं (फिल्टर्ड मार्क्सिझम) लादणे असेच वाटते. परंतु उदंड मानवता ज्याचे ठायीं असेल त्याला “आपले कित्येक

आवडीचे समज, सोईच्या कल्पना सोडून द्याव्या लागतील, स्वतःभोंवती लपेटलेल्या उबेच्या पासोड्या फेकून द्याव्या लागतील म्हणजे आत्म-प्रक्षेपण (सेल्फ प्रोजेक्शन) न करता तो जीवन जसेच्या तसे पापणी न लवविता पाहू शकेल. आणि त्याच्याशी तादात्म्य पावेल. " उदंड मानवतेने " ज्याचे अंतःकरण विशाल, संवेदनक्षम व वस्तुनिष्ठ झाले असेल तोच खरी महान कला निर्माण करू शकेल.

हरीभाऊंसंबंधी चर्चा करताना कुसमावतींनी हीच प्रक्रिया अगदी स्पष्टपणे गृहीत धरलेली आढळून येईल. त्या म्हणतात—

पहिली गोष्ट म्हणजे हरि नारायण जीवनाच्या प्रवृत्तीचे सरळ, वास्तव व मूलग्राही विश्लेषण करतात. (हे ताटस्थ्यामुळेच शक्य होते) व दुसरी ही की अशा तऱ्हेने आकळलेल्या प्रवृत्तीचे चित्रण ते अत्यंत प्रत्ययकारी स्वभावचित्रांच्या द्वारे करतात. (हे प्रत्ययकारित्व तादात्म्या-शिवाय अशक्य) कुसुमावतींच्या कलासमीक्षेची मूलतत्त्वें खालील प्रमाणें आहेत.

(१) कलावंताची अंतःकरण–प्रवृत्ति उदंड मानवतेची असली पाहिजे.

(२) तरच त्याच्यामध्ये अहंनिरपेक्षता बाणून जीवन सरळ पाहता येईल (तटस्थता).

(३) व तो त्याच्याशीं समरसता पावेल (तादात्म्य).

(४) आणि अशा रीतीने विशाल मानवतेच्या भूमिकेवरून तटस्थपणे संपूर्ण सत्य पाहून जो तिच्याशी तादात्म्य पावेल तोच मनाच्या सर्व वृत्तींना साकल्याने आवाहन करणारी कला निर्मू शकेल (कलेची शाश्वतता).

हीच प्रक्रिया कुसुमावतींनी एकंदर कादंबरी–वाङमयाचे विवेचन करताना गृहीत धरली आहे !

इतर महत्त्वाचे निष्कर्ष : कलेचे अमरत्व

"जी जीवनविषयक जाणीव मानवरूपाने वा व्यक्तिरूपाने साकार झाली तिलाच कलेच्या विश्वात अमरत्व प्राप्त झाले हे कथा-वाङमयातील कलेचा देखील इतिहास दाखवितो."

कलेने जीवनाचे सत्य व्यक्त केले पाहिजे. हे तर खरेच, परंतु ते सत्य त्याने प्रत्यक्ष जीवनातूनच उपलब्ध करून घेतले पाहिजे. त्याहून इतर मार्गाने तो गेल्यास त्याला (कलेच्या दृष्टीने) ज्ञानच झाले नाही असे म्हणावे लागेल, अनुभूतीचे ज्ञान झाले नाही असे म्हणावे लागेल. आणि अनुभूतीच्या माध्यमाने तो ते सत्य प्रकटहि करू शकणार नाही, म्हणजेच खरा कलावंत होऊ शकणार नाही व त्याच्या कलेने लोकांची मने हलून जाणार नाहीत. त्याने आपली जीवन–विषयक मते ठासून सांगितल्यास ती नुसती 'बेगडी अरेरावी ठरेल.'

आणि त्यासाठी कलावंताला एकच मार्ग मोकळा आहे असे कुसुमावतींचे म्हणणे आहे. तो म्हणजे प्रत्यक्ष स्वतःचे जीवनच समृद्ध करण्याच्या मार्गाला लागणे. त्या म्हणतात—

"(कलावंताला) व्यापकतेची हौस असेल तर अनुभूतीचे क्षेत्र वाढविणे हा एकच मार्ग मोकळा राहील.... प्रत्यक्ष जीवन जगत असताना कलावंताने लोकजीवनाशी समरस होणें अवश्य आहे. तऱ्हे-तऱ्हेचे विचारांचे वारे, मतमतांतरे पडताळून पाहणे त्याला प्राप्त आहे."

हा विचार अवश्य महत्त्वाचा मानला पाहिजे. मतमतांतराचा पडताळा काही कल्पनासृष्टीत राहून पाहावयाचा नसतो, तर तो प्रत्यक्ष जीवनात पहावयाचा असतो. म्हणजेच कलावंताला दर क्षणी लढा द्यावा लागेल, जाणून वा नेणून असत्याशी, मानव-हितविरोधी विचारांशी व व्यवस्थांशी आपले संगनमत तर होत नाही ना याबाबत दक्षता बाळगावी लागेल. प्रसंगी हानि सोसूनहि लोकहिताच्या वतीनेच जगावे लगेल. कादंबरी वाङ्मयापुरते बोलावयाचे

झाल्यास हाच संघर्ष बॅलझाक, स्टँडाल, टॉलस्टॉय, डोस्टॉव्हस्की, गोर्की, रोमाँरोलाँ आदींच्या आयुष्यात होता म्हणूनच ते अमर कदंबरीकार ठरले. कलावंतावरील या जबाबदारीची स्पष्ट जाणीव सौ. कुसुमावतींनी करून दिली हे उत्तमच झाले.

या मुद्यावरूनच कादंबरीतील व्यक्तिचित्रणाच्या मुद्याकडे आपणास वळता येईल.

अनुभवाच्या भक्कम आधारावर जर कलाकृतीतील विश्व उभारलेले नसले तर तिच्यातील प्रवृत्तीचे चित्रण हरिभाऊंच्या प्रमाणे "अत्यंत प्रत्ययकारी स्वभावचित्रांच्या" द्वारे होणार नाही, तर ती लेखकाच्या कल्पनेची "प्रतीकात्मक व्यक्तिचित्रेच" ठरतील असे कुसुमावतींनी पुन्हा पुन्हा सांगितले आहे. व्यक्तींचे ठोकळेच, लेखकाच्या कल्पनेचे साधन म्हणूनच फक्त आपणास त्यांत दिसतील. अशा व्यक्तिचित्रणात—जिवंतपणा, मानवसहजता असणार नाही. माणसे वास्तव जीवनात जशी वागतील तशी ती वागणार नाहीत, तर कलावंताला अमुक एक गोष्ट सिद्ध करावयाची आहे म्हणून ती तशी वागतील. वास्तविक जीवनात ती अन्य प्रकारेहि वागू शकली असती असा वाचकांचा ग्रह होईल. व लेखकाला जे मनावर ठसवावयाचे आहे ते ठसविणेहि शक्य होणार नाही.

परंतु हरिभाऊंच्या बाबतीत मात्र—" कथेतील घटना अपरिहार्य ठरल्या, तीमधील व्यक्तींच्या कृती झाल्या त्याहून वेगळ्या होणे शक्य होते असे आपल्या मनातहि येणे अशक्य झाले. कारण तेथील लहानात लहान प्रसंग त्या त्या व्यक्तीच्या स्वभावाने, सहजप्रवृत्तीने ठरून गेला, निश्चित झाला."

'पण लक्ष्यात कोण घेतो' मधील यमूच्या चित्रणासंबंधी वरील उद्‌गार काढलेले आहेत. हरिभाऊंनी प्रत्यक्ष जीवनातच यमू पाहिली. तिचे संपूर्ण आयुष्य म्हणजे रूढीच्या वेदीवर बळी जाणाऱ्या भारतीय स्त्रीचे आयुष्य आहे असे त्यांना वाटले म्हणूनच यमूला अमरत्व प्राप्त झाले. ती स्वतःच्या आयुष्यात अगदी सहजपणे वागूनहि भारतीय

स्त्रीची प्रतिनिधि बनली. व्यक्ति-चित्रणाच्या द्वारेच मूलभूत द्वंद्वांचे, सत्याचे आविष्करण झाले पाहिजे हा समीक्षिकेचा रास्त आग्रह आहे.

"व्यक्तिचित्रण जर जीवनाच्या विशालतर पार्श्वभूमीतून स्वाभाविकपणें उद्‌भवलेले नसेल, त्यातील प्रवृत्तींच्या यथायोग्य मूर्तीकरणावर आधारलेलें नसेल तर ते कितीहि कुशलतेने केले असले तरी त्यात निर्जीवता येते, ते एक प्रकारे थिटे व केवळ तंत्रनिष्ठ बनते."

दुसऱ्या शब्दांत मी असे म्हणेन की लेखकाला प्रत्यक्ष जीवनातून, खऱ्याखुऱ्या व्यक्तींच्या जीवनांतून संघर्ष प्रकट होताना दिसला पाहिजे व हा संघर्ष मूलभूत व सर्वसामान्यांना जाणवणारा म्हणजे प्रातिनिधिक असला पाहिजे. असा मूलभूत संघर्ष व्यक्तींच्या दैनंदिन जीवनातून प्रकट होताना जेव्हा लेखक पाहील तेव्हाच लेखकाची व्यापक दृष्टि व मानवचित्रण यांची अभिन्नता साधता येईल. मूलभूत संघर्ष मनाशीं ठरवून तदनुसार कल्पनेने पात्रांना नाचविणारा कलावंत जसा बेगडी तसाच मूलभूत संघर्षाव्यतिरिक्त-अप्रातिनिधिक अशा जीवनाचे, व्यक्तींचे चित्रण हेहि संकुचित व अपुरेच ठरेल.

सौ. कुसुमावतींनी ह्याच दृष्टीतून हरिभाऊ, वा. म. जोशी केतकर, वरेरकर वगैरे कादंबरीकारांचा विचार केला आहे. त्यांच्या भोवतालच्या परिस्थितींचे, त्यांच्या प्रवृत्तीचे व त्यांच्या कलेचे विवेचन केले आहे. हे विवेचन मार्मिक झाले आहे. जाताजाता त्यांनी अनेक मार्मिक सत्ये सांगितली आहेत, व कलेचे विवेचन करणाऱ्या व्यक्तींच्या ठायी देखील तेवढेच तादात्म्य व तटस्थता असली पाहिजे हे समीक्षिकेने पटवून दिले आहे.

---

५. मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : एक विचार

मर्ढेकर म्हणतात सौंदर्य वस्तुनिष्ठ आहे. म्हणजे कलाकृतीतील सौंदर्य कलाकृतीतच आहे. ते रसिकसापेक्ष नाही. कलाकृतीचा आस्वाद घेणारा एकहि माणूस अस्तित्वात नसला तरी कलाकृतीचें स्वतंत्र अस्तित्व असू शकते. माणसाशिवाय विश्वाची कल्पना आपण करू शकतो, त्याचप्रमाणें कलाकृतीचीहि कल्पना करता येईल. विज्ञानाचे नियम ज्याप्रमाणे वस्तुनिष्ठ आहेत त्याप्रमाणेच कलाकृतीचे नियमहि वस्तुनिष्ठ आहेत. तर्काच्या आधारावर आपणाला त्यांचाहि शोध घेता येईल.

परंतु वस्तुजाताच्या वस्तुनिष्ठ नियमांचे ज्ञान हे आज, उद्या आणि परवा भिन्न स्वरूपाचे राहू शकेल. म्हणजे न्यूटनचा गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत त्याच्या दृष्टीने वस्तुनिष्ठ व अबाधित असा होता. आज त्याचा अर्थ भिन्न स्वरूपात समजतो. म्हणजे काल जी जी गोष्ट वस्तुनिष्ठ ठरली होती ती तितकीशी वस्तुनिष्ठ नव्हती, असे आज कळते. न्यूटनची गतीची कल्पना, त्याची कार्यकारण संबंधाची कल्पना, ही आज पूर्णपणें बदलून गेली आहे. 'काल' हे एक नवे परिमाण आज सृष्टिजाताच्या विचारात जमेस धरावे लागते; व त्याबरोबर संपूर्ण मानवी ज्ञानाची मानवसापेक्षता लक्षात ठेवावी लागते. आइनस्टाइनने आपणास हे सिद्ध करून दिले. गणितशास्त्राच्या मूलभूत कल्पनांचा विचार करताना अनेक कोडी निर्माण होतात व

त्यात देखील मानवी प्रवृत्तींचा शिरकाव होतो व संपूर्ण वस्तुनिष्ठा अशक्य होते असे व्हाइटहेडने म्हटले आहे.

मर्ढेकरांची विचारसरणी ही प्रकृतीने न्यूटन काळातीलच आहे. त्यांची वस्तुनिष्ठतेची कल्पनाच मुळी न्यूटोनियन आहे. बाहेरील कोणतीहि वस्तु (उदा० दगड, धोंडे, दारे अशा स्वरूपाची), बाह्यतः एक जड स्थिर असंलग्न वस्तू आहे. या वस्तूंचे वस्तुनिष्ठ नियम शोधून काढल्याचा भास न्यूटनला झाला तसाच कलावस्तूचे नियम शोधून काढल्याचा भास मर्ढेकरांना झाला. कार्य आणि कारण यांचा जसा जन्यजनक संबंध न्यूटनला भासला, तसा ताल, तोल, मेळ हे वस्तुनिष्ठ गुण=सौंदर्य असे समीकरण मर्ढेकरांना प्राप्त झाले आहे.

वस्तुतः ताल, तोल, मेळ=सौंदर्य हे सिद्ध करण्याला मर्ढेकरांजवळ काय पुरावा आहे हे समजत नाही. ते घटकाभर गृहीत धरले तरी आकृतीतील ताल, तोल, मेळाचे सौंदर्य व कलाकृतीतील सौंदर्य हे एकच कशावरून ? उदाहरणार्थ, कारागिरीची कोणतीहि वस्तु व कलाकृति यात काही भेद आहे किंवा नाही ? मर्ढेकरांना भेद वाटत नाही, कारण ते वस्तूचा विचार करतात, ती कोणत्या प्रक्रियेतून निर्माण झाली याचा विचार करीत नाहीत. कारागिरीची वस्तू व कलावस्तू या दोन भिन्न प्रक्रियांतून जन्माला येतात. त्यांमध्ये प्रकृतिगत भेद असतो. तो भेद नाही असे धरून चालल्याने तो नाहीसा होत नाही. तो भेद नाही हे सिद्ध होण्यास मर्ढेकरांची सौंदर्यव्याख्या दोन्ही प्रकारास सारखी लागू पडायला हवी होती. परंतु त्यांची सौंदर्याची व्याख्या 'ताजमहाला'स लागू पडते. कारागिरीच्या सर्व वस्तूस बिनचूक लागू पडते. परंतु बालकवींच्या कवितेस लागू करताना मनस्वी कष्ट पडतात, फसगत होते. यावरून एक सिद्ध होते. कारागिरी व कला भिन्न गोष्टी आहेत. मर्ढेकरांच्या अपेक्षानेच हे सिद्ध केले आहे.

मर्ढेकरांचे चुकते कुठे ? तर मर्ढेकरांनी सर्व निर्मितिप्रकारांचा सामान्य गुणधर्म शोधून काढून तोच कलाकृतीचा प्राणभूत धर्म आहे हे सिद्ध करण्याचा अट्टाहास धरला येथे. उदाहरणार्थ, जीवसृष्टीतील

सर्वात खालच्या पायरीवरील एखाद्या चलनवलन करणाऱ्या प्राण्या-पासून माणसापर्यंत चलनवलन करणें (सजीवत्व) हा सर्वसामान्य गुणधर्म आढळून येतो. म्हणून तोच मानवप्राण्याचा विशेष गुणधर्म आहे असे म्हणता येते काय ? व कोणीहि गंभीरपणाने तसे म्हणू लागल्यास त्याला आपण काय म्हणू ! एमीबाचे इतर जडसृष्टीपेक्षा वेगळेपण सिद्ध करण्याचे ते व्यवच्छेदक लक्षण असेल व तो एमीबाचा मख्य गुणधर्म असू शकेल. परंतु जसजसे आपण जीवसृष्टीतील वेग-वेगळचा पायऱ्या चढू लागतो तसतसे प्रत्येक प्राण्याची इतरांपेक्षा वेगवेगळी अशी वेगवेगळी व्यवच्छेदक लक्षणे प्रकट होऊ लागतात. व ती त्यांचे वैशिष्टच प्रकट करीत असल्यामुळे प्राणभूत ठरतात. सजीवत्व हा माणसाप्रमाणेच सर्व प्राण्यांना सारखा गुण असला तरी त्यामुळे तो त्याच्या सर्व वैशिष्टचांचा अर्थ विशद करू शकत नाही व तोच सृष्टीच्या सर्वोच्च विकासाच्या पायरीवरील मौलिक गुण आहे असे ठरू शकत नाही. कारागिरीच्या वस्तूना व कलाकृतीला आकार असतो ही एवढीच बाब त्या दोहोत समान आहे. म्हणून सौंदर्याचे नियम, कलाकृतीच्या सौंदर्याची व्याख्या करू शकतील हे म्हणणे चुकीचे आहे.

आता मर्ढेकरांच्या या ‘आकृतीची’ प्रकृति तपासली तरीहि ती त्यांची Mataphysical कल्पना आहे असे दिसून येईल. उदाहरणे घेऊन असे सिद्ध करता येईल. ताजमहालाची आकृति दुरून एकदम नजरेत भरते. ती अचल, दिक्‌व्यापी आहे. भिंतीवरील चित्र दुरून त्याच्या सर्व अवयवांसह एकदम दिसून येते. एखादी कविता पहिल्या ओळीपासून अखेरच्या ओळीपर्यंत ऐकावी लागते वा वाचावी लागते. एखादा राग काळाच्या एका बिंदूपासून एका विवक्षित बिंदूपर्यंत आपणासमोर उलगडत जातो. म्ह. ताजमहाल, एक चित्र, कविता व संगीत यात आकृतीचा येणारा प्रत्यय हा सारखा नव्हे हे थोडा विचार केला तर कळून येईल. गायनात काळाच्या एका बिंदूपासून एका विवक्षित बिंदूपर्यंत उलगडत गेलेला भावनोद्दीपक ध्वनिलहरींचा मेळ,

कवितेच्या पहिल्या ओळीपासून अखेरपर्यंत उलगडत गेलेल्या भावार्थमय विश्वाचा एकात्म अनुभव व डोळ्यासमोर एकाच वेळीं दृष्टोत्पत्तीस येणारा चित्राचा वा शिल्पाचा आकार यात, आकारतत्त्व मान्य करूनहि बराच फरक आहे. चित्राच्या बाबतीतहि कालतत्त्वाला फार महत्त्व आहे. चित्र एकाच दृष्टिक्षेपात आपले रहस्य आपल्या हवाली करीत नाही तर हळूहळू चित्राचे मर्म समजते. तेच चित्राचे कालाचे परिमाण होय. तेव्हा कलाकृतीच्या आकाराच्या जाणीवेत कालाचे परिमाण आहे, कालाचा न्याय (Logic of Time) आहे. कारागिरीच्या वस्तूत कालाचे परिमाण अत्यल्प असते. मर्ढेकरांनी कलावस्तूचा विचार या कालपरिमाणाला (Logic of Time) विसरून केला आहे व त्याला धरून असणारा आकृतीचा विचार हा ताजमहालाच्या आकृतीच्या विचारापेक्षा किती भिन्न आहे हे त्यांनी लक्षांत घेतलेले नाही. त्यांचा विचार दिक्न्यायाला (Logic of space) ला धरून आहे, काल न्यायाला धरून नाही. म्हणजे आकाराची कल्पनाहि मर्ढेकरांना स्पष्ट नाही.

आकार हाच सामान्य गुणधर्म सौंदर्याला निर्माण करणारा धरल्यामुळे प्रत्येक कलाकृतीच्या सौंदर्यप्रत्ययात किती वेगवेगळ्या घटकांचा समावेश झाला आहे हे मर्ढेकरांनी पाहिले नाही; व न्यूटोनियन यांत्रिक जडवादाची भूमिका सर्व मीमांसेच्या मुळाशी असल्यामुळे ताल, तोल, मेळ = सौंदर्य असे यंत्रविशारदाला शोभणारे समीकरण मांडताना त्यांना अडचण वाटली नाही. कालविरहित वस्तूची कल्पना त्यांनी गृहीत धरल्यामुळे कलाकृतीच्या आकारविषयक कल्पनांतहि त्यांनी गोंधळ निर्माण केला.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलगत,
अनुक्रम ३८६३० वि: प्रि. ५ ९५
क्रमांक ९४४८७ नों दि २०-३-६

६. कलावंताचे स्वातंत्र्य

कलावंताच्या स्वातंत्र्याचा प्रश्न अलिकडे विशेष अगत्याने चर्चिला जातो. कला ही एखाद्या राजकीय पक्षाच्या मतप्रचाराचे साधन बनू नये या गोष्टीवर अधिक भर दिला जातो. अंतःस्फूर्ति व्यतिरिक्त इतर कुठल्याहि बाह्य कारणामुळे निर्माण झालेली कृति ही कलाकृति म्हणून सरस ठरत नाही ही गोष्ट नेहमीच्या अनुभवाची आहे. परंतु ज्या पोटतिडकीने राजकीय मतप्रचाराचा निषेध करण्यात येतो त्याच तीव्रतेने वस्तुतः इतर कलाबाह्य हेतूंचा निषेध मात्र करण्यात येत नाही असे दिसून येते. कीर्तीची लालसा, द्रव्याची अभिलाषा, लोकरंजनाची इच्छा ही कलानिर्मितिदृष्टचा उपरी कारणेच होत. ते काहीहि असले तरी कलावंताच्या स्वातंत्र्याच्या प्रश्नाचा विचार होणे आवश्यक आहे यात संशय नाही.

कलावंताच्या स्वातंत्र्याचा प्रश्न कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेशी सरळ निगडित आहे. कलेची निर्मिति ही मूलतःच उत्स्फूर्त असते. कलानिर्मितीचा क्षण आपोआप यावा लागतो. हट्टाग्रहाने तो आणू म्हटले तर ते जमत नाही. ध्येय कितीहि उदात्त असो, निकड कितीहि मोठी असो, विवक्षित मनोवस्था प्राप्त झाल्याविना कलानिर्मिति होणे अशक्य असते, सक्तीने केलेली निर्मिति ही कलाकृतीच्या पदवीला पोचू शकत नाही. म्हणून कलावंताला निर्मितीचे स्वातंत्र्य दिले पाहिजे, कलावंताने स्वतःच्या स्वातंत्र्यास जपले पाहिजे, ही गोष्ट सर्वविदित व सर्वमान्य आहे.

कलावंताला निर्मितीचे स्वातंत्र्य दिले पाहिजे कारण तो स्वतःच प्रत्यक्ष निर्मितीच्या बाबतीत स्वतंत्र नसतो. त्याला प्रतिभेच्यातंत्रानेच चालावे लागते. त्याला स्वतःच्या प्रतिभेशी इमान राखावे लागते. निदान त्याने आपल्या कलेशी इमान राखावे अशी अपेक्षा आपण त्याच्याकडून करीत असतो. अशा रीतीने कलावंताच्या स्वातंत्र्यात त्याचे पारतंत्र्य गर्भित आहे असे दिसून येईल. 'काय म्यां पामरे बोलावी उत्तरे परी त्या विश्वंभरे बोलविले' या तुकारामोक्तीचे हेच मर्म होय.

हाहि विचार सर्वांना मान्यच आहे. कला मतप्रचाराचे साधन ठरू नये म्हणून चर्चा करताना कलावंताच्या स्वातंत्र्यावर भर दिला जातो. प्रतिभेच्या स्वरूपाची चर्चा करतांना कलावंताचे प्रतिभाशरणत्वहि मान्य केले जाते. वस्तुतः निर्मिति ही एकच एक प्रक्रिया आहे. बाह्य कारणाच्या टोकाकडून विचार केला की आपणाला कलावंताचे स्वातंत्र्य मान्य करावे लागते व प्रतिभेच्या टोकाकडून विचार केला तर त्याचे पारतंत्र्य कबूल करावे लागते.

हा झाला केवळ कलानिर्मितीच्या क्षणापुरता विचार. यात दोन मुद्दे आले आहेत.

[अ] कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचे स्वरूप लक्षात घेता कलावंत हा स्वतंत्र तसाच परतंत्रहि असतो.

[ब] हे जरी खरे असले तरी कलावंताने प्रतिभेशी इमान राखावे अशी अपेक्षा आपण करीत असतो. म्हणजे पुष्क दा कलावंत तसे इमान राखीत नाही, मग एखाद्या राजकीय विचाराचे दडपण असो वा नसो. वस्तुतः याद्वारे आपण त्याला त्याच्या खऱ्या प्रकृतीचीच, त्याच्या परतंत्रतेचीच आठवण करून देत असतो. हे प्रतिभाशरणत्व ही त्याची नैतिक जबाबदारी आहे असे आपण समजतो, कारण प्रामाणिकपणा-अप्रामाणिकपणा हा इच्छेचा प्रश्न आहे, म्हणून नैतिक प्रश्न आहे.

परंतु कलावंत हा स्वतंत्र आहे असे म्हणताना केवळ कलानिर्मितीच्या क्षणाचाच लोक विचार करीत असतात असे नव्हे; तर

तद्गर्भित कलानिर्मितीच्या एकंदर स्वरूपाचाहि ते विचार करीत असतात. कलावंताच्या व्यक्तित्वाने जे जे आत्मसात केले असेल तेच कलाकृतीच्या द्वारा व्यक्त होऊ शकेल; त्यालाच जे प्रतीत झाले असेल तेवढेच कलारूप घेऊ शकेल. कलेशी प्रतारणा करून जे निर्माण होईल ते कृत्रिम ठरेल. म्हणून कलावंत हा स्वतंत्र आहे. व त्याने इतरांचे विचार बोलून दाखविण्याचे पाप करू नये. स्वतःचे व्यक्तित्व स्वतंत्र ठेवावे, हा मुद्दा अर्थातच मान्य केला पाहिजे. एखाद्या राजकीय पक्षाची आज्ञा, लोकांची विवक्षित स्वरूपाच्या कलेची मागणी त्याने धुडकावून लाविली पाहिजे. परंतु ही झाली नकारात्मक बाजू.

कलावंताच्या व्यक्तित्वावर कुणाचे अतिक्रमण होऊ नये हा नकारात्मक विचार झाला तसाच अभिव्यक्त होण्यासाठी कलावंताजवळ व्यक्तिमत्व असावे, हा भावात्मक विचार होय.

इतराप्रमाणे कलावंतहि विवक्षित काळात व विवक्षित कौटुंबिक सामाजिक परिस्थितीत जन्माला येत असतो. व त्याच्या विशिष्ट स्वभावास व वृत्तीस धरून बाह्य जगाशी त्याचे संबंध निर्माण होत असतात; व त्यामधूनच त्याच्या आवडीनिवडी, वृत्तीप्रवृत्ती, बनत असतात, जीवनदृष्टि बनत असते. त्याच्या 'अहम्'तेच्या स्फुरणाभोवती या सर्वांचा एक पिंड तयार होत असतो. कित्येक अनुभव सुटे सुटेच तरंगत राहतात. ते व्यक्तित्वपिंडात दाखल होत नाहीत. व्यक्तित्वाच्या आशयाशी [meaning] अन्वयार्थ साधून त्याशी एकजीव होत नाहीत. व्यक्तित्वाशी एकजीव झालेले अनुभवच कलादृष्टचा विचारणीय ठरतात.

या अनुभवातील सामान्य माणसाचे 'मी'चे ोक जितके प्रभावी, कृतिशील, तितके 'तू'चे [object] नसते. याचा साधा अर्थ असा की त्याच्या व्यक्तिगत आवडीनिवडीप्रमाणे विवक्षित स्वार्थाप्रमाणे त्याला जगाचा अर्थ कळत असतो. कलावंतांचाहि हा 'मी' इतराप्रमाणेच प्रभावी असतो. परंतु त्याला स्वतःच्या 'मी'ची तीव्र संवेदनशीलता कायम राखून त्यास 'तू'शी समव्याप्त करावे लागते. व्यक्तित्वविकासाची खरी मानसिक क्रिया 'मी' ची 'तू'

होत जाण्याची [becoming] क्रिया होय. ही क्रिया जितकी जोरदार असेल तितके कलावंताच्या जीवनात [त्याच्या मूळ प्रवृत्तीच्या दिशेने] सर्व पातळ्यांवर संघर्ष निर्माण होत जातात व या प्रक्रियेंत त्याच्या 'मी' मध्ये गुणात्मक परिवर्तन [qualitative change] घडून येते व आकाराला येणाऱ्या नव्या 'मी' चे गुणधर्म श्रेष्ठ मानवतेच्या गुणांशी समांतर बनतात. म्हणजेच या नव्या 'मी'तून कलावंपणा गवसलेल्या आशयासह 'वस्तू' प्रकट होते. थोडक्यात 'मी' वजा सुटून कलावंताच्या या प्रक्रियेतून समृद्ध झालेल्या व्यक्तित्वातून 'तू'चा [वस्तूचा, जीवनाचा] आशय फाकतो. 'मी'चे तंत्र जाऊन कलावंताचे व्यक्तित्व आत्म-तंत्रात्मक म्हणूनच वस्तुतंत्रात्मक बनते.

प्रत्येक कलावंताच्या बावतीत [वा व्यक्तीच्या बाबतीतहि] ही प्रक्रिया कमी अधिक प्रमाणात असतेच. परंतु कलावंताच्या बाबतीत ही प्रक्रिया जेव्हा अत्यंत क्षीण असते तेव्हा कलाकृती नेहमी फुटकळ व संकुचित जाणिवेच्या निर्माण होतात. जेव्हा ही प्रक्रिया अत्यंत प्रखर असते तेव्हा व्यक्तिमत्त्व अत्यंत समृद्ध बनते. व अशा कलावंताच्या कलेमधून जीवनाच्या [कलावंताच्या मूलवृत्तीच्या अनुरोधाने] अनेक जीवनसमस्या व जीवनरहस्ये व्यक्त होतात. कलावंत हा 'मी'च्या गुलामगिरीतून सुटलेला असतो व वस्तूशी तदाकार झालेला असतो. वस्तूचे तंत्र त्याने पिंडतः स्वीकारलेले असते. अशी कलादृष्टया श्रेष्ठ कला अभिजात कला ठरते. यावरून कलावंताच्या स्वातंत्र्याचा प्रश्न नुसता नकारात्मक नसतो असे दिसून येईल. त्याचा भावात्मक भाग अधिक महत्त्वाचा असतो असे दिसून येईल. केशवसुतांसारखा अंतर्भेदी दृष्टीचा कवि म्हणूनच स्वातंत्र्याबरोबर पाशाचाहि जयजयकार करताना आढळतो—

पाशाविण या कोठे काही नाही
पाशाकरिता चाले अवघे काही

स्वातंत्र्य म्हणजे बंधनाचा नुसता त्याग नसून व्यापकतर जीवनसत्तेचा स्वीकारहि होय.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे. स्थलप
अनुक्रम ३८५३० वि: १ली
क्रमांक ९८८० नों. दि. १७०-३

७. कलेतील अनुभव आणि मोल

[१]

मानवी जीवनाच्या बुडाशी समाज आणि निसर्ग यांचे मूलभूत द्वंद्व आहे. पशूंच्या राहण्यावागण्यात सर्वत्र सारखेपणा दिसून येतो. कारण त्यांचे जीवन–व्यवहार सहजप्रेरणांच्या (Instincts) आधारावर घडत असतात. सहजप्रेरणा प्राणिमात्राला सारख्याच असतात. म्हणून मानवतेवर जीवसृष्टि ही सहजप्रेरणांच्या पातळीवर जगताना आढळून येते. माणसातहि सहजप्रेरणा आहेतच. कारण तोहि जीवसृष्टीचाच एक घटक आहे. म्हणून माणसाच्या मूळ भावनांत सारखेपणा दिसून येतो.

पण माणसात वेगळेपणाहि आढळून येतो. हा वेगळेपणा कोठून आला ? मानवाने स्वरक्षणासाठी निसर्गाशीं संघर्ष सुरू केला व तसे करताना निर्माण झालेल्या साहचर्य संबंधांमधून सामाजिकता निर्माण झाली. अर्थातच माणसाच्या सहजप्रेरणांचे सामाजिकीकरण झाले. ह्या समाजाची गतिविधि अनेक क्रियाप्रक्रियांनी बनलेली असल्यामुळे हे सामाजिकीकरण होताना व्यक्तीच्या समाजातील विवक्षित स्थितिगतिप्रमाणे त्याचे व्यक्तित्वहि आकाराला आले.

समाज जेवढा उन्नत, गुंतागुंतीचा, तितकाच व्यक्तित्वा–व्यक्तित्वातील वेगळेपणाहि अधिक. माणसाचे व्यक्तित्व हा त्याच्या सहज-

प्रेरणा व समाज यांच्या संघर्ष–समन्वयामधून निर्माण झालेला एकात्म पिंड होय.

लांडग्यांच्या कळपात राहिलेल्या रामूचे उदाहरण आज आपणासमोर आहेच. मानवी समाजापासून दूर राहिलेल्या रामूचे सगळे व्यवहार व मानसिक प्रक्रिया पशूच्या पातळीवर व केवळ सहज-प्रेरणांच्या आधारावर चाललेले होते. त्याला पशुसृष्टीपासून वेगळा करून समाजात ठेवल्याबरोबर त्याच्यात मानवी व्यक्तित्व—म्हणजे उपरोक्त पद्धतीने सिद्ध झालेले सामाजिक व्यक्तित्व—आकार धरू लागले आहे. समाजातच माणसांच्या सुप्त शक्तींचा विकास घडतो व तो माणूस बनतो. तेव्हा प्रत्येक माणसाचे व्यक्तित्व हे सामाजिक असते व म्हणून त्याचा प्रत्येक अनुभव हा सामाजिक अनुभवच असतो.

[२]

अनुभव सामाजिक तर असतोच परंतु त्या अनुभवात सामाजिक दृष्टिहि जाणीवपूर्वक वा नकळत अंतर्भूत असते. मग तो अनुभव स्त्री–पुरुषांमधील प्रणयाचा असो, निसर्गाबाबतचा असो किंवा आणखी कोणताहि असो. मेघदूतामधील कालिदासाचे निसर्गवर्णन किंवा निसर्गानुभूति घ्या वा बालकवींच्या फुलराणीमधील निसर्गवर्णन किंवा निसर्गानुभूति घ्या. दोन्ही कवींनी आपआपला निसर्गाबाबतचा अनूभव व्यक्त केला असला तरी त्या अनुभवांच्या जातीमध्ये (Quality) भेद आहे. व तो विवक्षित व्यक्ति–जगत संबंधांचा अपरिहार्य आविष्कार होय; त्या त्या कवीच्या निसर्गविषयक वृत्तीमधून तो उद्‌भवला आहे. व ही वृत्ति ज्या मूल्यांच्या आधारावर उभी आहे ती मूल्येहि भिन्न आहेत.

‘अ’ ही घटना घ्या. तिच्याबाबत ‘ब’ ‘क’ व ‘ड’ यांचा अनुभव काय राहील हे ‘ब’ ‘क’ व ‘ड’ यांच्या अगोदरच सिद्ध झालेल्या वृत्तींवर अवलंबून राहील. व अशा रीतीने प्रत्येक व्यक्तीच्या अनुभवामध्ये त्याची तद्‌विषयक वृत्ति अंतर्भूत असलेली दिसेल.

कवीचे व्यक्तित्व सामाजिक असते म्हणून ही वृत्ति देखील सामाजिकच असणार हें उघड आहे.

यावरून दोन गोष्टी सिद्ध झाल्या. माणसाचे व्यक्तित्व हे सामाजिक असते. म्हणून त्याची प्रत्येक अनुभूति सामाजिक असते, व त्या अनुभूतीतून त्याची सामाजिक वृत्तिहि प्रकट होते. ही त्या अनुभूतीच्या विशिष्ट प्रकृतीतच अंतर्भूत असते. कलावंत हाहि माणूस असल्यामुळे कलावंताच्या अनुभूतीतहि ही वृत्ति अंतर्भूत असतेच.

[३]

आता येथे वाङमयापुरते बोलणार आहे. तत्त्वतः ते सर्व कलांना लागू होऊ शकेल.

प्रश्न असा—" कलेला आत्मभूत असणारा गुण कोणता ? तो अनुभूतिपेक्षा वेगळा आहे काय ? मोलापासून कलावंताला स्वातंत्र्य आहे काय ? कलेचा कलागुण तंत्रात, कारागिरीत, केवळ आविष्काराच्या कौशल्यात आहे काय ? " याला आजचा सौंदर्यवादी–केवल-कलावादी समीक्षक सुद्धा ' नाही ' असेच उत्तर देणार !

तो म्हणेल—" नाही. कला ही केवळ तंत्रामुळे काही खरी कला ठरत नाही. कलामूल्ये ही वेगळीच आहेत. "

मग ती कलामूल्ये कोणती ?

सौंदर्यशास्त्रात दिलेले नियम काय ?

मर्ढेकरांसारखे म्हणतील—" होय; रूप, समतोलता, लय, संगति या तत्त्वांच्या आधारावर एकात्म गुंफिलेले (अनुभूतीचे) बंध म्हणजे कला होय. ही कलामूल्ये वस्तुनिष्ठच (objective) आहेत. "

परंतु आपण एखादी कादंबरी, एखादी कविता वाचतो, तिच्यात वरील गुणांची प्रचीति येते म्हणून आपणाला ती आवडते का ? की कवीच्या किंवा कादंबरीकाराच्या एका मूलभूत प्रचीतीचा त्यात आविष्कार घडतो म्हणून आवडते ?

मला वाटते वरील सौंदर्यशास्त्राच्या नियमांच्या पालनातून जे प्रकट होते ते त्याहून वेगळे व कलेला कलेचा आत्मा देणारे आहे.

कलेत कलावंताच्या उत्कट प्रचीतीचा (experience) आविष्कार घडतो. तोच कलेचा आत्मा होय. वरील तत्त्वे कलेस अंगभूत असतील, परंतु ती आत्मभूत नसतात एवढे मात्र खरे. परंतु कलेला मानवी आयुष्यात एवढे मोल का प्राप्त व्हावे ? केवळ तांत्रिक कसबी मूल्यामुळे ते मोल आलेले नाही. म्हणजे मुख्य कलामूल्य ते नव्हे. कलावंताच्या अनुभूतीमुळे ते मोल प्राप्त झाले आहे. कलेची एकमेव महानता तिच्यातून प्रकट होणाऱ्या अनुभवातच आहे. परंतु कलावंताच्याच अनुभवाला मोल कां ? त्याकरिता आधी दोन मुद्दे कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेच्या दृष्टीने तपासले गेले पाहिजेत.

[४]

पहिला मुद्दा माणसाच्या व्यक्तित्वाचा. आपण आधीच हे पाहिले की माणसाच्या सहजप्रेरणांचे सामाजिकीकरण झाले आहे व त्यामुळे त्याच्या सहजप्रेरणा पूर्वीच्या मूलभूत (elemental) स्वरूपात राहत नाहीत व त्याचा सामाजिक अनुभव हा तुकड्यासारखा वेगळा जोडला न जाता त्याच्या मूळवृत्तींच्या क्रियाप्रतिक्रियांनी व्यक्तिविशिष्ट स्वरूप धारण करतो. अशा रीतीने एकजीव झालेले माणसाचे व्यक्तित्व बनते.

या व्यक्तित्वाची दोन टोके (Poles) असतात, असे एक प्रक्रिया स्पष्ट करण्यासाठी गृहीत धरू या. एक सहज प्रेरणांचे आणि दुसरे सामाजिक जाणिवेचे. या सामाजिक जाणिवेच्या अनुशासनात मूलभूत वृत्तीच्या क्रिया प्रतिक्रिया घडत असतात.

पहिले सामाजिक जाणिवेचें टोक. यात व्यक्तीची जी सामाजिक मूल्ये वा ज्या वृत्ति असतील, जी Concept of reality असेल ती अंतर्भूत असते. व्यक्तीला जी एक जीवनविषयक वस्तुनिष्ठा प्राप्त झालेली असेल ती या टोकाला असते.

दुसरे टोक सामाजिकीकरण झालेल्या सहजप्रेरणांचे. हे पहिल्या टोकाच्या क्रियाप्रतिक्रियांना अनुसरून भावना उत्पन्न करते. व पहिल्या टोकाने विशिष्ट स्वरूपात ग्रहण केलेल्या अनुभवाला एकदम भावनात्मक प्रतिक्रियेने भरून टाकते; म्हणूनच अनुभवाला एक आशय (content) असतो व तो भावनेच्या धगीने पेटलेला असतो.

या दोन्ही टोकांच्या परस्परांवर क्रिया प्रतिक्रिया चाललेल्या असतात व यात भावनेला विशिष्ट स्वरूप देणारे पहिले सामाजिक जाणिवेचे टोक असते. म्हणूनच व्यक्तित्वाचा कोणताहि अनुभव हा दुसऱ्या टोकाला जी जीवनविषयक दृष्टि असेल तिचा आविष्कार ठरतो. म्हणजे तो वैयक्तिक असूनहि त्याची जीवनकल्पना जेवढी व्यापक असेल तेवढचा वास्तवतेचाहि तो आविष्कार ठरतो. प्रत्येक सामान्य व्यक्तीप्रमाणे कलावंताच्या व्यक्तिमत्वालाहि दोन टोके असतातच.

[५]

कलावंत आणि सर्वसामान्य व्यक्ति समाजात जगत असतात व समाज गतिशील असतो, व म्हणून हे व्यक्तित्वहि गतिशील असते. या प्रक्रियेत व्यक्तिमत्वाच्या स्थिति–गति प्रमाणे व अनुभव घेण्याच्या शक्तीप्रमाणे जी एक जीवन–विषयक कल्पना (concept of reality) जाणून वा नेणून तयार होते ती या पहिल्या टोकाला असते व त्याबरहुकूम भावनांनी तिचे अनुभव रंगून निघतात. कलावंताच्या अनुभवाची प्रक्रिया नेमकी हीच असते. पण सामान्य माणूस आणि कलावंत यांच्यामधील भेदामुळे त्याला निराळे स्वरूप येते; व हा भेदच कलेचे मोल ठरविणाराहि असतो. हा भेद कोणता ?

सामान्य माणसाप्रमाणेच कलावंताच्या सहजप्रेरणांचे टोक त्याच्या अनुभवांना भावनांनी भरून टाकते. फरक असतो तो पहिल्या सामाजिक जाणिवेच्या टोकात. तो फरक असा :

आपण एक साधे उदाहरण घेऊ. समजा मातृवियोग या विषयावर दोन कवींनी कविता लिहिल्या. एकाचे जाणिवेचे टोक सामान्य माणसाच्या कल्पनेप्रमाणे आहे अशी कल्पना करा. त्यात तो मातृवियोगाबाबत बोलतो. 'चिमणी पिलांच्या तोंडात चारा घालते, गाय वासरांना चाटते, मला मात्र आई नाही इ.' असे तो कवितेत व्यक्त करतो. सामान्य माणसाची जी कल्पना असेल ती उक्त कवितेत स्थूलपणे मांडली आहे.

दुसरा कवीहि त्याच अनुभवावर कविता लिहितो. तो मातेचे जीवनातील अनन्य स्थान अत्यंत खोलवर पाहतो. त्या शक्तीच्या अभावी जीवनात आलेला पोरकेपणा अनुभवतो. सहजप्रेरणेच्या टोकावरील उत्कट भावनांची त्याची प्रतिक्रिया पहिल्या कवीसारखीच आहे (व कलेत ती आवश्यकच आहे). परंतु त्या भावना भरून टाकतात तो अनुभव मात्र सामान्य माणसाला अनुभवता येणारा असूनहि, त्याला क्वचित उमगू शकणाऱ्या अशा व्यापक जाणिवेतून व मातृवियोगामुळे होणाऱ्या परिणामाचा तळठाव अनुभवून घेतलेला असतो. त्याचीहि कविता पहिल्या कवीसारखीच उत्कट होते, परंतु काव्य दृष्टचा श्रेष्ठ म्हणून गणली जाते. याचा स्पष्ट अर्थ असा :

पहिल्या कवीचे जाणिवेचे पहिले टोक सामान्य माणसासारखे (Average concept of reality व्यक्त करणारे) होते. म्हणून वास्तवतेबद्दल सामान्य माणसाला त्याने कोणत्याच दृष्टीने अनुभव दृष्टचा उद्बुद्ध केले नाही. त्याच्या अनुभवात व सामान्य माणसाच्या अनुभवात भेद नाही.

दुसऱ्या कवीने स्वतःचा वैयक्तिक अनुभवच व्यक्त केला. (कारण कलेमध्ये एका व्यक्तित्वाचाच आविष्कार असतो.) परंतु त्याच्या व्यक्तित्वाच्या एका टोकाने वास्तवविषयक सखोल जाणीव ग्रहण केली, तिच्यामुळे त्याच्या काव्यातहि एक अंतर्भेदी अनुभव व्यक्त झाला. त्याच्या काव्याला कविता या दृष्टीने श्रेष्ठत्व लाभले. कारण रसिकाची तद्विषयक जाणीव खोलावली आणि मानसिक क्षितिजे

विस्तारली. अशा कवितेला आपण काव्यगुणदृष्टचा श्रेष्ठ म्हणतो. कारण आपल्या दृष्टीने तिला 'मोल' आलेले असते.

तेव्हा कलावंताला या 'मोला'च्या विचारापासून सुटता येणे शक्य नाही. कारण त्याला स्वतःच्या व्यक्तित्वापासून सुटता येणे शक्य नाही. संपूर्णतः आत्मसात् न झालेला तो कलेचा अनुभवच नव्हे. तसे झाले तर कला उरतच नाही, प्रचार शिल्लक राहतो. त्याच्या मदतीने रसिकाला साक्षात्काराचा आनंद देता येणार नाही. परंतु कलावंताच्या व्यक्तिमत्वाच्या एका टोकाला वास्तवाबद्दल एक अंतर्भेदी (penetrating) दृष्टि नसेल तर त्याने उभे केलेले अनुभूतीचे विश्व हे कोणत्याहि सामान्य माणसाच्या कल्पनेतील स्थूल वास्तवासारखे तात्पुरते, ठोकळ, वरवरचे राहील व त्याच्या कलेला उच्च कला म्हणता येणार नाही. त्यातील अनुभूतीत सत्यदर्शन राहणार नाही, कलावंताच्या अनुभूतीतच मोल अंतर्भूत असते. या मोलापासून कलावंताची सुटका नाही.

त्याला स्वातंत्र्य फक्त एकच; वास्तव जीवनाचे व्यापक व उच्चतर मूल्य शोधण्याचे व ते भावनांच्या खेळातून प्रकट करण्याचे. कारण मूलतः ते तसे जीवनात प्रकट होत असते. म्हणनच कलावंत हा जीवनाचा मर्मज्ञ असावा लागतो.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क. 93462
ग्रंथ शाखा
मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळ
अनुक्रम वि: ......
क्रमांक .... नों दि ......

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

८. कलेचे स्वरूप : काहीं विचार

'सौंदर्य' हा शब्द अनेक अर्थांनी वापरला जातो.

फुलदाणी सुंदर आहे, चित्र सुंदर आहे, कविता सुंदर आहे असे नेहमी म्हटले जाते. पण, एकाच जातीच्या अनुभवासंबंधी आपण बोलत असतो काय ?

प्रा. गॉर्डन चाइल्ड यांनी आपल्या 'What happened in History' या ग्रंथात सौंदर्य ही भावना प्रागैतिहासिक मानवाइतकी जुनी आहे असे म्हटले आहे. ते लिहितात :—

> "One feels that more trouble has been expended on their production than was needed just to make them work. Their authors were trying to make something, not only useful, but also beautiful."

आदिमानवाच्या चित्रकलेसंबंधी त्यांनी पुढील उद्‌गार काढले आहेत :—

> "In the deep recesses of limestone caverns, perhaps two miles beneath the the earth, the impenetrable gloom lit only by the feeble flame of fat burning in a

stone lamp, with a moss wick and often on the rock surfaces, accessible only by standing on helper's shoulders artist magicians painted or engraved rhinoceros, mammoth, bison, reindeer, that they must eat."

रोजची गरजेची वस्तु–कुऱ्हाड

शिकार करणे हे कुऱ्हाडीचे काम. त्या कार्याने तिचा स्थूल आकार निश्चित झाला. तिला सुंदर करावयाचे म्हणजे त्या वस्तूवर आपल्या आकृतिवाद्यांना अभिप्रेत असणाऱ्या समप्रमाणता, सुसंबद्धता इ० 'सौंदर्य' मूल्यांचे संस्कार करावयाचे. कुऱ्हाडीचे पाते, भांडी, फुलपात्रे, किंवा इमारत इ० उपयुक्त वस्तूंना सुंदर करावयाचे म्हणजे अगोदरच स्थूलमानाने निश्चित झालेल्या आकारांवर समतोलपणाचे, सुसंवादाचे संस्कार करावयाचे.

गुहामानवाने याच मूल्यांचे संस्कार करून कुऱ्हाडीचे पाते सुंदर केले आहे. कुऱ्हाडीचा उपयोग आणि कुऱ्हाडीचे सौंदर्य.

कुऱ्हाडीचे पाते धारदार असल्यामुळे–टणक असल्यामुळे प्राण्याची शिकार होते. कुऱ्हाडीचा डौलदारपणा प्राण्याची शिकार करीत नाही. कुऱ्हाडीची धार जंगली प्राण्यांसाठी आहे. कुऱ्हाडीचा घाट कुऱ्हाडीच्या मालकाला आल्हाद देण्यासाठी आहे. या ठिकाणी कुऱ्हाडीची दोन कार्ये दिसतात–उपयुक्तता व आल्हाद देणे. कुऱ्हाड सुंदर ठरते ती उपयुक्ततेमुळे नव्हे तर घाटामुळे. या ठिकाणी एकाच वस्तूत उपयुक्ततेची व घाटाची मूल्ये निहित आहेत, व परिणामदृष्ट्या त्यांचा परस्परांशी संबंध नाही.

आकृतिवाद्यांची मूल्ये या ठिकाणी तंतोतंत लागू पडतात. चित्राचा हेतु असा दुहेरी दिसत नाही. चित्राला एकच एक परिणाम साधावयाचा आहे. चित्र पाहून जमातीला शिकारीचे भरते यावयाचे आहे. जमातीची इच्छा चित्ररूपाने मूर्त झाली आहे. चित्र जमातीची

एक मानसिक गरज (spiritual need) भागविते आहे. चित्राचा होणारा परिणाम हा आकृतीचा परिणाम नाही. त्या चित्रातून जमातीला ' साक्षात्कार ' व्हावयाचा आहे, जमातीच्या अंगी या चित्राचा 'संचार ' होणार आहे.

आदिमानवाची कुऱ्हाड व आदिमानवाचे चित्र एकामुळे सुंदर घाटाचा अनुभव प्राप्त होतो व दुसऱ्यामुळे एक प्रकारचा संपूर्ण व्यक्तित्वाला उद्दीपित करणारा अनुभव प्राप्त होतो. हे दोन अनुभव भिन्न आहेत. चित्रालाहि आपण ' सुंदर ' म्हणतो. आदिमानवापासून आजपर्यंत डौलदार आकृति निर्माण करणे व कलाकृति निर्माण करणे अशा दोन्ही परंपरा चालू आहेत.

आता एकदम आधुनिक काळात येऊ. मर्ढेकरांनी मराठी वाचकांना ऍपस्टीनच्या एका पुतळ्याची ओळख करून दिली आहे. हा एक स्त्रीचा पुतळा आहे. तो निर्माण करताना ऍपस्टीनने पुढील हेतु मनात बाळगला आहे :

' I feel the necessity for giving expression to the profoundly elemental Motherhood—the deep down instinctive female—without the trappings and charm of what is known as feminine; my feminine would be the eternal primeval feminine—mother of races. The figure from base upwards, beginning just under the knees, seems to rise from the earth itself. From that the broad thighs and buttocks ascend base, solid and permanent for her who is to be the bearer of Man. She feels within herself the mild moving, her hand, instinctively and soothingly placed where it can feel this enclosed

new life so closely bound within herself. The expression of the head is of calm, mindless wonder.'

आदिमानवाचे चित्र, ऍपस्टीनचा पुतळा

चित्रात जादू आहे. चित्रातील जादूमुळे जमात भारून जाणार आहे व शिकारीसाठी निघणार आहे. चित्राचे उत्कट आवाहन अंतःकरणप्रवृत्तींना असून परिणामतः त्यापासून कृतीची अपेक्षा आहे. ऍप्सटीनच्या शिल्पकृतींत 'जादू' नाही. उदरपोषणासाठी निसर्गाशी प्रत्यक्ष झुंज घेण्याचे कारण आता उरलेले नाही. समाज आता फार पुढे गेलेला आहे. ऍप्सटीनच्या पुतळ्याचा परिणाम कृतिपर व्हावयाचा आहे असे नव्हे. त्या पुतळ्याचा एक विवक्षित परिणाम व्हावा अशी कलावंताची अपेक्षा आहे. त्या हेतूने प्रेरित होऊनच त्याने ही निर्मिति केलेली आहे. पुतळ्याचा रसिकाच्या अंतःकरणावरील परिणाम नुसता डौलदारपणाचा (नुसता घाटाचा) नाही. 'मूर्तिमंत' आशयाचा हा अनुभव आहे. परिणामदृष्टचा चित्राचा व पुतळ्याचा परिणाम हे सजातीय आहेत.

आपण म्हणतो :—

(१) कुऱ्हाडीचे पाते सुंदर आहे.

(२) गुहेतील चित्र सुंदर आहे.

(३) ऍप्स्टीनचा पुतळा सुंदर आहे.

यापैकी पहिल्या विधानाचा अर्थ—मला एक डौलदार वस्तू पाहिल्याचा आनंद मिळतो— असा असतो तर दुसऱ्या दोन विधानांचा अर्थ असा की (माध्यमागणिक अनुभवाची भिन्नता, व कालमानाप्रमाणे चित्रातील 'जादू' नष्ट झाली आहे हे मान्य करूनहि) मला एका साकार अनुभूतीच्या प्रत्ययाचे समाधान लाभते असा असतो. आकृतीच्या सौस्थ्यायाची अनुभूति वेगळी व अनुभूतीच्या आकृतीची अनुभूति वेगळी.

पहिल्या विधानातील व दुसऱ्या दोन विधानांतील अनुभव भिन्न-जातीय आहेत.

डौलदार वस्तूचा व कलाकृतीचा परिणाम भिन्न असतो. कारण त्यांच्या निर्मितीची प्रक्रियाच भिन्न असते.

निर्मितीची प्रक्रिया : कला आणि कारागिरी

कारागिरीच्या वस्तूची निर्मिति व कलाकृतीची निर्मिती यांच्या मधील निर्मितीच्या प्रक्रियेचे भिन्नत्व कॉलिंगवूडने फार उत्तम प्रकारे दाखवून दिले आहे. कारागिरास जी आकृति निर्माण करावयाची असते तिच्या सर्व अवयवांची तंतोतंत आखणी त्याला अगोदर करता येंऊ शकते. व त्या नकाशाबरहुकूम त्याला हवी ती आकृति चातुर्याने तयार करता येते. नवनव्या रचनांचे बंध त्याला सुचू शकतात व त्यांची कल्पना अगोदर करून तो त्या वस्तूची निर्मिति करू शकतो. या निर्मितीत अज्ञाताचा—गूढाचा भाग अत्यल्प असतो. कलाकृतीच्या निर्मितीची प्रक्रिया याहून अत्यंत भिन्न असते. कलावंत आशयाने आतुर झालेला असूनहि कधी कधी त्याला केंद्रीय अनुभूति गवसत नाही, त्या आशयाची मनोमय प्रतिमा गवसत नाही ... तो सारखा चाचपडत राहतो. व त्याला आशयाच्या रूपाचे अंधुक दर्शन झाले की तो आपोआप निर्मिति करू लागतो व कलाकृति जसजशी निर्माण होत जाते तसातसा त्यातील कित्येक अनपेक्षित आविष्कारांनी तो हरखून जातो. कलावंताच्या कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेत कळण्याबरोबर 'नकळतपणाचा' भाग फार मोठा असतो. ह्या प्रक्रियेचे वर्णन अनेक दृष्टींनी अनेक पद्धतींनी करता आले तरी त्यातील नेणिवेच्या महत्त्वाच्या कार्याचा भाग विशेषत्वाने लक्षात घ्यावा लागतो. अशा रीतीने कारागिराच्या वस्तूची निर्मिति व कलाकृतीची निर्मिति यात जमीन अस्मानाचे अंतर असते. एकात कारागिराचा रचनाविषयक समज व चातुर्य व्यक्त होते तर दुसऱ्यास कलावंताची विवक्षित अनुभूति साकार होताना त्याच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार घडतो. ही गोष्ट

सर्वमान्य अशीच आहे परंतु तिचा उल्लेख या ठिकाणी आवश्यक वाटला :

अशा रीतीने निर्मितीच्या भिन्न प्रक्रियांमुळेच या दोन गोष्टींचा भिन्न परिणाम होतो.

तेव्हा कलाकृतीलाच फक्त 'सौस्थ्याचे' नियम लागू होतात असे नव्हे तर ते कारागिरीच्या वस्तूंनाहि लागू होतात. सुंदर रचनेचे नियम हे फक्त कलाकृतीलाच लागू होतात असे नव्हे तर ते कारागिरीच्या वस्तूलाहि लागू होतात. तेव्हा 'सौंदर्य' हे कलाकृतीचे व्यवच्छेदक लक्ष ठरू शकणार नाही हे उघड आहे. सर्व कलाप्रकारांना लागू होणारे असे कलाकृतीचे वेगळे व्यवच्छेदक लक्षण शोधावे लागेल व सौस्थामुळे निर्माण होणारे ते 'सौंदर्य' असे जर म्हणावयाचे असेल तर कलाकृतीच्या परिणामाकरिताहि सौंदर्य हा शब्द वापरून चालणार नाही.

आशय-आकृति-न्याय

आपणासमोर एक कलाकृति असते. ही कलाकृति जरी एकात्म, एकजिनसी असली तरी ते एक द्वंद्वात्मक ऐक्य असते. तीत आशय-धर्माचे व आकृति-धर्माचे परस्पर समावेशन झालेले असते. कलाकृतीमध्ये आशय आकृति-रूप बनलेला असतो व आकृति आशयरूपात विलीन झालेली असते. अशा रीतीने कलाकृतीमध्ये एक चैतन्यपूर्ण द्वंद्वात्म अद्वैत निर्माण झालेले असते. आकृतीच्या व आशयाच्या या स्वेतर तत्त्वात विलीन होऊन जाण्याच्या प्रवृत्तीचे मूळ कलावंताच्या व्यक्तित्वात शोधावयास पाहिजे.

कलावंताचे माध्यम धर्मित्व

चित्रकार, मूर्तिकार, कवि इत्यादींच्या व्यक्तित्वाचा विचार केला तर एक गोष्ट उघड दिसते. चित्रकाराला चित्र काढावेसे वाटते, मूर्तिकाराला मूर्ति तयार कराव्याशा वाटतात व कवीला ध्वन्याशयाच्या

आकृति निर्माण कराव्याशा वाटता. त्यांच्या व्यक्तित्वाचे हे प्रबळ मनोधर्म असले पाहिजेत हे उघड आहे. याचा अर्थ असा की रंग-रेषा, छायाप्रकाश इत्यादि चित्रकाराच्या व्यक्तित्वाला स्फुरवितात. घनाकार मूर्तिकाराला प्रेरक ठरतात, ध्वन्याशयाशी कवींच्या मनाचे नाते चटकन जोडले जाते, इतर बाबतीत सर्वसामान्यांसारखा असूनहि निर्मितिशील कलावंत या नात्याने त्यांची व्यक्तित्त्वे स्फुरण पावतात ती आपआपल्या माध्यमांच्या संवेदनांनीच ! या जगाशी त्यांचा कलावंत म्हणून जो एक खास संबंध जोडला जातो तो या माध्यम–संवेदनशीलतेच्या द्वारेच. चित्रकाराचेच उदाहरण पुढे चालू ठेवावयाचे तर असे म्हणता येईल की बाह्य सृष्टीतील रंगरेषांचा, त्यांच्या रचनांचा चित्रकाराच्या मनावर खोल ठसा उमटतो व त्याच्या कलात्मक व्यक्तित्वाच्या समग्र क्रिया-प्रतिक्रिया या एकाच रंगरेषात्मक, छायाप्रकाशात्मक अनुभवाचे रूप धारण करून त्याला प्रतीत होत असतात.

'शुद्ध' रंग किंवा रेषा या कल्पना होत. वास्तवात एक रेषा काही अनुभवता येत नाही. रेषा ज्या पार्श्वभूमीवर उमटलेली असेल त्या पार्श्वभूमीसहच ती अनुभवता येते. शुद्ध 'रंग' ही सुद्धा कल्पनाच आहे. कारण वास्तवात तो ससंबंध व ससंदर्भ अनुभवावा लागतो. हीच गोष्ट इतर संवेदनांच्या बाबतीतहि (सामान्यतः) खरी आहे असे म्हणता येईल. कांटने म्हटल्याप्रमाणे व मानसशास्त्रदृष्टयाहि संवेदना ह्या दिक्कालांतर्गत रचना म्हणूनच आपल्या प्रत्ययास येत असतात. सामान्यतः, संवेदना (sensations) ह्या वस्तुबोधनाच्या (perceptions) पातळीवरच अनुभविता येतात. अशा रीतीने येणाऱ्या संवेदनां(रचनां)मधून आल्हादकारक संवेदनारचनांकडे कलावंत आपोआप ओढला जात असतो. त्याच्या मनावर अशा सुसंघटित रचनांचा ठसा आपोआप उमटतो. हीच त्याच्या व्यक्तित्वाची प्रकृति असते. कलावंताला अनुकूल वाटणाऱ्या या संवेदनां(रचनां)चे आल्हादकत्व संगति, संवाद, विरोध इत्यादि 'सौस्थ्य' (पु. शि. रेगे यांनी हा शब्द वापरला आहे) नियमांमुळे निर्माण झालेले असते असे दिसून येईल.

कलावंताचे वैशिष्टय म्हणजे विवक्षित संवेदनां(रचनां)च्या बाबतीत म्हणजेच माध्यमाच्या बाबतीत त्याच्या व्यक्तित्वाचे असलेले विशेष अनुकूलत्व. म्हणूनच त्याच्या हातून विवक्षित माध्यमामधून कलाकृति निर्माण होते हे उघड आहे. चित्रकाराचे 'रंग, 'रेखा' अथवा 'छाया-प्रकाश' हे माध्यम नसून 'रंग इ. रचना' हे माध्यम असते. अशा रीतीने कलावंत हा माध्यमधर्मी असतो. कलावंताच्या माध्यमधर्मित्वाचा विवक्षित कलाकृति निर्माण होण्याच्या प्रक्रियेत जो व्यापार होऊ पाहत असतो त्याला मी या निबंधातील चर्चेसाठी 'आकृतीची प्रेरणा' म्हणतो. कलावंताच्या व्यक्तित्वातील ही आकृतिप्रेरणा कलानिर्मितीच्या क्षणी स्फुरणशील झालेली असते.

आकृतिप्रेरणा व भाववृत्तीचे साहचर्य

आपआपल्या माध्यमानुसार कलावंताला ज्या संवेदनांच्या रचना प्रतीत होत असतात त्या शुद्ध स्वरूपात प्रतीत होऊ शकत नाहीत. त्या संवेदनांचा संबंध कलावंताच्या अंतःकरणप्रवृत्तीशी सरळ जोडलेला असतो. बाह्य वस्तूचा सरळ संवेदनात्मक ठसा माणसाच्या मनावर उमटणे अशक्यच असते. कारण मन ही एक निष्क्रिय वस्तु नसून ती एक क्रियाशील शक्ति असते. तेव्हा कुठलीहि संवेदना तत्त्वतः कमी-अधिक मानाने कलावंताच्या मनोधर्माने रंगून निघाल्याशिवाय राहू शकत नाही. म्हणजेच कलावंताची आकृतिविषयक प्रचीति ही व्यक्ति-वस्तु संपर्कातून उद्भवलेली असल्याकारणामुळे वस्तूबरोबरच मनो-धर्माचाहि तिच्यात पिंडगत अंतर्भाव झालेला असतो. म्हणजेच आकृति-प्रेरणा ही (कलावंताच्या बाबतीत विशेषतः) जशी आकृतिधर्मी असते त्याचप्रमाणेच ती भावधर्मीहि असते. ती भावधर्मीहि असते म्हणूनच एखाद्या विवक्षित कलानिर्मितीच्या क्षणी ती कलावंताच्या मनातील विवक्षित आशयाकडे ओढ घेत असते.

आकृतिप्रेरणा आशयधर्मी असते

कलावंताच्या मनातील आकृतिप्रेरणा ही स्वतः आशयधर्मी असल्यामुळे विवक्षित कलानिर्मितीच्या क्षणी कलावंताच्या मनातील

विवक्षित आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठी त्या आशयाकडे ती ओढली जात असते. यासाठी आपण कलानिर्मितीच्या क्षणाचे अवलोकन करू या.

चारचौघांसारखा कलावंत हाहि सुखदुःखे भोगीत जगत असतो. परंतु जेव्हा त्याला काही तरी प्रतीत होते, जाणवते, तेव्हा तो वेगळा बनतो, अस्वस्थ होतो. त्याच्या मनातील आशयाचा दाब वाढू लागतो. व त्याच क्षणी त्याच्या ठाई असलेली आकृतिप्रेरणा ही जागृत होते, क्रियाशील बनू लागते कलावंताला जे जाणवलेले असते ते काहीसे स्पष्ट, बरेचसे अस्पष्ट असेच असते व तेच प्रकट होऊ पाहत असते. जोपर्यंत स्वतःच्या आशयाचे ' बिंब ' कलावंताला दिसत नाही, आशयाचा पुसटसा तोंडवळा कलावंताला दिसत नाही, तोपर्यंत कलावंताचा जीव कासावीस होत राहतो.

आकृतिप्रेरणा ही क्रियाशील असल्यामुळे, कुठल्या तरी एका क्षणी त्याच्या मनातील आशयाला विवक्षित आकृतिरूप मिळालेले कलावंताला दिसते. त्याच्या जाणिवेची मूर्ति (vision) त्याला अंधुक, पुसट प्रतीत होऊ लागते व कलानिर्मितीचे काम भराभर सुरू होते. कलाकृतीचा आशयात्मक तपशील भराभर उमटू लागतो, व पुष्कळदा तो कलावंताला अनपेक्षित असाच असतो. कारण आकृतिप्रेरणा ही ज्ञात व अज्ञात आशयाला वर आणून त्याला रूप देत असते. व स्वतः निर्माण केलेल्या कलाकृतीकडे कलावंत पाहतो तेव्हा त्यालाहि ती नवीनच वाटते ! हे सारे कलावंताची आकृतिप्रेरणा ही आशयधर्मी असल्यामुळे घडते.

कलावंताच्या ठिकाणी असणाऱ्या माध्यमधर्मित्वाचा असा आविष्कार विवक्षित निर्मितीच्या क्षणी जसा होतो त्याप्रमाणेच अशा अनेक निर्मितीच्या प्रक्रियांमधून कलावंताचा माध्यमविषयक सर्वसामान्य समज सखोल बनत जातो.

आकृतीचे संघटक तत्त्व "सौस्थ्य"

आशयाचा वेध घेऊ पाहणारी, आशयाला आकृतिरूप देऊ पाहणारी कलावंताच्या व्यक्तित्वातील प्रेरणा ही स्वतःच्या नियमांना

अनुसरीतच तसे करीत असते. अनुभूतीला साकार करण्याच्या क्रियेत आकृतिप्रेरणा ही 'सौस्थ्य'नियमांनी संघटित अशी आकृति निर्माण करू शकली तरच त्या कृतीला आपण कलाकृति म्हणतो. म्हणून कलावंताची आकृतिप्रेरणा ही आशयधर्मी असली तरी, कलाकृतीची निर्मिति होते तेव्हा ती 'सौस्थ्य' तत्त्वांना अनुसरीतच संघटित होत असते. कलावंताला आशयाचा साक्षात्कार होतो म्हणजे आशयप्रतिमांची 'सौस्थ्य'नियमांना धरून झालेली संघटनाच आपल्या डोळ्यांसमोर उभी राहत असते. आकृतिप्रेरणा ही स्वनियमांना ('सौस्थ्य'तत्त्वांना) अनुसरीत आशयाला रूप देण्याचा प्रयत्न करीत असते.

आशय हा आकृतिधर्मी असतो

कलावंताला प्रतीत झालेला आशय हा आकृतिधर्मी असतो ही गोष्ट विशेष विस्ताराने सांगितली पाहिजे असे नव्हे. कलावंताचा आशय हा त्याला इंद्रियगोचर जीवनव्यवहारातून प्रतीत झालेला असतो. त्या आशयाला कल्पिताच्या पातळीवर नेऊन पुन्हा इंद्रियगोचर रूप देणे हे कलावंताचे कार्य असते. म्हणूनच कलावंताचा आशय हा आकृतिधर्मी असतो असे म्हणावयाचे. आशयाच्या ठाई, अशा रीतीने तद्विरुद्ध (opposite) तत्त्वाची—आकृतीची तत्त्वतः ओढ असते.

आशयाचे संघटक तत्त्व : प्रतीति

प्रत्यक्ष जीवनव्यवहारामधून कलावंताला प्रतीत झालेला आशय हा कल्पिताच्या पातळीवर व्यक्त होऊ पाहतो असे आपण म्हणतो तेव्हा काय घडते? प्रत्यक्षातील तपशील कलाकृतीत कधीच व्यक्त होत नसतो. तर प्रत्यक्ष परिस्थितीब कलावंताला जे वाटते, अनुभवाला येते, जे एक सारभूत असे तथ्य (essence) जाणवते त्याला आपण 'प्रतीति' म्हणू या. ही 'प्रतीति' व्यक्त करण्यासाठीच कलावंत धडपडत असतो. कलावंत कलाकृतीत जी नवनिर्मिति करतो ती 'प्रतीती'ची कधीच नसते कारण 'प्रतीति' व्यक्त करण्यासाठीच तर कलावंताची धडपड चालू असते. ही प्रतीति व्यक्त करण्यासाठी कलावंत नवनिर्मिति

करतो ती अर्थातच कलाकृतीतील तपशीलाची. व्यक्तिसंबद्ध प्रत्यक्ष जीवन, परिस्थिति याऐवजी सर्वांना प्रतीत होऊ शकणारी अशी (universal) कल्पित परिस्थिति कलावंत कलाकृतीत निर्माण करीत असतो. स्वतःच्या अनुभवाला आलेले घटक जसेच्या तसे कलाकृतीत न आणता त्यांच्याऐवजी सर्वसामान्यास प्रतीत होऊ शकणारे व स्वतःच्या माध्यमास अनुकूल असे सामान्यधर्मी घटक तो कलाकृतीत एकत्र आणीत असतो. व त्या द्वारा तो स्वतःची प्रतीति, त्याला जाणवलेले व्यापक तत्त्व व सत्य प्रकट करीत असतो. वास्तव सृष्टीच्या ऐवजी कल्पित सृष्टि निर्माण करून आपली प्रतीति कलावंत व्यक्त करीत असतो. ही कल्पित सृष्टि जी कलावंत निर्माण करतो, ती अशा रीतीने संघटित झालेली असते, निर्माण केलेली असते की तिच्यातून कलावंताची प्रत्यक्ष जीवनातील प्रतीति व्यक्त व्हावी. याचा अर्थ असा की कलाकृतीतून व्यक्त होण्याच्या आशयाचे केंद्रीय तत्त्व, संघटक तत्त्व कलावंताची ‘ प्रतीति ’ हेच असते.

पुनरुक्तीचा दोष पत्करून असे सांगता येईल की कलावंताची प्रत्यक्ष जीवनातील प्रतीति जेणेकरून व्यक्त होईल अशाच प्रकारच्या कलाकृतीतील विविध आशयागर्भ अवयवांचा—भावोत्पादक घटकांचा—परस्पर संबंध कलाकृतीत असावा लागतो.

कलावंताचा आशय हा कारागिराच्या सामग्रीप्रमाणे केवळ जड (निष्क्रिय) वस्तु नसतो, ते केवळ एक उपादानकारण नसते, तर स्वतःच्या संघटनेचे नियम असलेली ती एक चैतन्यशाली वस्तु असते. कलावंताची सर्व धडपड कल्पित सृष्टीतील आशयाच्या निरनिराळ्या घटकांमध्ये विवक्षित परस्पर संदर्भ निर्माण करून त्याद्वारे त्याला प्रतीत झालेले सत्य व्यक्त करण्याचीच असते. ही प्रतीति हेच कलाकृतीतील आशयाचे संघटक तत्त्व होय.

ही प्रतीति प्रत्यक्ष जीवनातील असते. तिची नवनिर्मिति होत नसते. नवनिर्मितीतून ती प्रतीत होत असते. तिच्या अभिव्यक्तिसाठीच नवनिर्मिति असते. कलाकृतीतील या प्रतीतीचा विचार करून जर

कोणी कलाकृतीचे मूल्यमापन करू लागला तर तो कलाबाह्य कसोटी वापरीत आहे हे निश्चित समजावे. कलाकृति ही अशा रीतीने प्रत्यक्ष जीवनाशी प्रतीतीच्या जन्मनाळाने जोडलेली असते.

आशय आकृतीचे अद्वैत

वरील विवेचनाचा सारांश असा मांडता येईल.

कलावंताचे व्यक्तित्व माध्यमधर्मी असते. आपली प्रतीति कलाकृतीच्या द्वारे व्यक्त करावी ही कलावंताची मुख्य प्रेरणा असते. कलानिर्मितिच्या क्षणी कलावंताची आकृतिप्रेरणा, ती आशयधर्मी असते म्हणून आशयाकडे ओढली जाते. परंतु ती आशयाला रूप देते ते मात्र स्वतःची संघटक तत्त्वे ('सौस्थ्य' तत्त्वे) अनुसरीतच. कलावंताचा आशय हा देखील आकृतिधर्मी असतो म्हणून तो आकृतीकडे ओढला जातो; परंतु तो संघटित होतो प्रतितीला अनुसरीतच. अशा रीतीने कलानिर्मितीच्या क्षणी आशय व आकृति स्वतःच्या संघटक तत्त्वांना अनुसरीत परस्पर द्वंद्वशील असतात व कोण्या एका क्षणी परस्परात विलीन होऊन जातात आणि कलाकृतीचे कैवल्य जन्माला येते व तिच्या अंगोपांगातून प्रतीतीची चैतन्याभा फाकलेली असते.

म्हणूनच नुसत्या आकृतीचा विचार व कलाकृतीतील आकृतीचा विचार या दोन गोष्टी भिन्न आहेत. कलाकृतीतील आकृतीचा विचार हा आशयाच्या विचाराशिवाय पूर्ण होऊ शकत नाही. 'समग्र दीप्ति घेतां। दीपुच ये हाता' या अमृतानुभवातील उक्तीप्रमाणे हा 'आशय–आकृति' न्याय आहे.

[३]

ललितकृतीतील चैतन्य

आता एखादी कलाकृति अस्सल आहे की नाही हे आपण कशावरून ठरवितो? कलाकृतीचा एकंदर अस्सलपणा ठरवायचा तर तिचा

प्रत्येक भावोत्पादक घटक अस्सल आहे की नाही हेहि ठरविणे आवश्यक राहील, नव्हे काय ? एखाद्या कवितेतील पहिल्या दोन ओळी अस्सल आहेत, परंतु पुढच्या ओळी मात्र कृत्रिम आहेत असे आपण कधी कधी म्हणतो, तेव्हा आपण नक्की काय म्हणत असतो ? कुठल्या कसोटीवरून आपण त्यांचा जिवंतपणा ठरवीत असतो ? त्याचे एक उत्तर असे देता येईल की पहिल्या दोन ओळींमधून जनकजन्य न्यायाने त्या आपोआप उद्भवलेल्या नाहीत. हे उत्तर काहींना पुरेसे वाटेल व आपण कलाकृतीच्या अंतर्गत राहूनच कवितेतील कृत्रिमपणा दाखवू शकलो याचे समाधान त्यांना लाभेल. परंतु विचारण्यासारखा प्रश्न असा की पहिल्या दोन ओळीतून पुढील ओळी सहजतेने उमलत गेलेल्या नाहीत हे तुम्ही कशावरून ठरविता ? प्रत्यक्ष कवितेत तर त्या एकापुढे एक मांडलेल्या असतात ना ? त्यात तर्कदृष्टचा विसंगति वाटत नाही ना ? अनुभूतीचे वर्णनहि सुसंगत आहे की नाही ? त्याचे उत्तर असे देता येईल की पहिल्या ओळीत जो जिवंतपणा वाटतो तो पुढील ओळीत वाटत नाही. मग पहिल्या दोन ओळीत जिवंतपणा का वाटतो याचे उत्तर शोधावे लागेल. म्हणजे मुख्य प्रश्न आहे तो पहिल्या ओळीच जिवंत का वाटतात हा. त्याचे उत्तर असे देता येईल की त्या ओळी वाचून तुमच्या चित्तवृत्ती स्फुरण पावतात; तुमचे भावविश्व जागृत होते— चैतन्यमय बनते. कलाकृतीत चैतन्य असेल तर रसिकाचे भावविश्व चैतन्यमय बनेल.

काव्य वाचनापूर्वी अव्यक्तावस्थेत असलेले रसिकाचे भावविश्व काव्य वाचताना चैतन्यरूप बनते, ते व्यक्त दशेस येते व कलाकृतीच्या पातळीवर त्याचा व्यापार सुरू होतो. हीच कसोटी तुम्ही कवितेच्या इतर अवयवांना—ओळींना—लावून पाहता व त्यांचा अस्सल कमअस्सलपणा ठरविता. आता या कसोटीला कोणते नाव द्यावे हा प्रश्नच आहे. कारागिरीपेक्षा कलाकृति ही भिन्न असते. तिच्या ठायी चैतन्य हे असावेच लागते. कलाकृतीत इतर अनेक घटक असतील, पण त्या सर्वांना व्यापून असणारे चैतन्य नसले तर इतर सर्व घटक असूनहि कलाकृति

निर्जीव ठरते. तेव्हा 'ताल–तोल–मेळाची' ही कसोटी आहे काय हा प्रश्न खरोखरीच विचारणीय आहे.

कला म्हणजे कलावंताच्या प्रतीतीमधून उमललेली चैतन्याकृति होय. ही 'शुद्ध' कलात्मक कसोटी आहे असे दिसत नाही. जीवनाच्या डहाळीवर कलाकृतीचे फूल उमलते व या दोहोंमधून एकच एक चैतन्य तत्त्व खेळत असते.

[४]

प्रतीति : वृत्ति : दृष्टिकोण (जीवनमूल्ये)

आता या भावनोत्पादक घटकांची संघटना ज्या अस्सल केंद्रीय 'प्रतीति'मुळे होते व ज्यामुळे कलाकृति चैतन्यमय बनते त्या प्रतीतीच्या स्वरूपाची चर्चा आपण करू या.

कलावंताची प्रतीति ही कलावंताची प्रत्यक्ष जीवनाची प्रतीति असते. नवनिर्मित असतात ते कलाकृतीतील भावनोत्पादक घटक. या प्रतीतीचा जिवंत संबंध प्रत्यक्ष जीवनाशीच असतो. कलाकृतीतील या प्रतीतीमध्ये त्याची संपूर्ण जीवनविषयक वृत्ति अंतर्भूत असते. मानवमात्राच्या कुठल्याहि प्रतीतीमध्ये त्याची जीवनविषयक वृत्ति (Attitude) व्यक्त होत असते. कुठल्याहि अनुभवात व्यक्तीची वस्तुविषयक वृत्ति अंतर्भूत असते ही गोष्ट महत्त्वाची आहे.

व्यक्ति आणि बाह्य जग यांच्या संघर्ष–संपर्क संबंधामधून विशिष्ट वृत्तियुक्त व्यक्तित्व आकाराला येत असते. त्याच्या सहजवृत्तीचे सतत सामाजिकीकरण होत असते. जशा स्वरूपाचा अनुभव असेल तशीच वृत्ति बनत जाते व जशी वृत्ति असेल तसा माणसाला अनुभव येत जातो. मनुष्येतर प्राण्यांच्या बाबतीतहि देखील ही अस्तित्वांत असते. ती त्यांच्या अनुभवातून उदयाला येते. बर्ट्रांड रसेल यांना Animal inferences असे नाव देतो. मात्र माणसाची वृत्ति ही बाह्य जगातील त्याच्या संबंधात येणाऱ्या यच्चयावत वस्तूंनी बनलेली असते. त्यात जुने संस्कार, रूढी, वातावरणे, सामाजिक अनुभव इ०चा अंतर्भाव होतो. व

त्यांच्या स्वतःच्या विविक्षित मनोधर्माच्या क्रियाप्रतिक्रिया मधून ती उदयाला येते व त्याच्या व्यक्तित्वपिंडाचा एक भागच बनून जाते. त्याच्या व्यक्तित्वाची गति व दिशा त्यांनीच निश्चित होत असते. व्यक्तिमात्राची जी ही वृत्ति तिचे पृथक्करण केले तर, जाणिवेच्या बौद्धिक पातळीवर आणले तर तिलाच आपण दृष्टिकोण असे नाव देतो. वृत्ति ही पिंडगत —भावगत असते. दृष्टिकोण हा वैचारिक—बौद्धिक असा असतो. तो तसा राहून शिवाय पिंडगत झालेला असला, म्हणजेच व्यक्तीच्या स्वभावात मुरून गेलेला असला, तर ते व्यक्तित्व एकजिनसी आहे (Integrated personality) असे आपण म्हणतो. समाजात प्रचलित असलेला दृष्टिकोण वृत्तिरूप बनून जाताना दिसतो व वृत्तीचे पर्यवसान बौद्धिक दृष्टिकोणात होताना आपण पाहतो. वृत्ति म्हणजे पिंडगत झालेला जीवनविषयक दृष्टिकोण. बौद्धिक रीत्या कित्येक कल्पना आज आपण सोडून दिलेल्या आहेत. परंतु आपले व्यक्तित्व मात्र त्याच जुन्या कल्पनांनुसार क्रियाप्रतिक्रिया व्यक्त करीत राहते. वृत्तिरूप झालेला तो जुना दृष्टिकोण असतो. कलावंताच्या व्यक्तित्वाशी एकजीव झालेला दृष्टिकोण म्हणजेच त्याची जीवनविषयक वृत्ति व या वृत्तीतूनच कलावंताला एखादी प्रतीति येते व भावोत्पादक घटकांची नवनिर्मिति करून तो तिची अभिव्यक्ति करीत असतो. कलावंताच्या व्यक्तित्वाशी एकजीव न झालेली जीवनदृष्टि वा विचार कलाकृतीच्या निर्मितीत अडथळ्यासारखे असतात, कारण त्यामुळे कलाकृतीतील दृष्टिकोण व प्रतीति यात विसंगति निर्माण झालेली असते.

मूळ मुद्याकडे वळावयाचे तर असे म्हणता येईल की व्यक्तीची वृत्ति व त्याचा बौद्धिक दृष्टिकोण यात सतत अंतर्द्वंद्व चाललेले असते. व्यक्तिमात्राची ही होत जाण्याची (becoming) प्रक्रिया कमी-अधिक अंशाने सतत चालू असते. अत्यंत नकारात्मक क्षीण प्रकृतीच्या व स्थिर प्रकृतीच्या व्यक्तींच्या बाबतीत ही प्रक्रिया अल्प असते व त्या व्यक्ती म्हणजे जीवनाच्या एखाद्या अंगाच्या—वर्गांच्या, विवक्षित वातावरणाच्या मुशीत ओतून तयार केलेल्या वाटतात. अनुभव आणि

वृत्तीमध्ये, वृत्ति व दृष्टिकोणामध्ये सतत चालू असणाऱ्या द्वंद्वामधून कलावंताच्या व्यक्तित्वाची गतिमानता कायम राहते.

कलावंताची ही वृत्ति, दृष्टिकोण सामाजिकच असणार व म्हणून ह्या वृत्तीतून उद्भवणारी प्रतीति हीहि सामाजिकच असणार. व्यक्ति-मात्राच्या—कलावंताच्या कुठल्याहि अनुभूतीत त्याची जीवनमूल्ये गर्भित असतातच. म्हणजेच कलावंताच्या जीवनमूल्यांनी युक्त अशी प्रतीति ही कलात्मक पातळीवर भावोत्पादक घटकांची संघटना निर्माण करते व ती आकृतीमूल्यांना अनुसरीत व्यक्त होते.

कलेची प्रतवारी

कलाक्षेत्रात कलाकृतीची प्रतवारी लावणे योग्य होणार नाही असा एक विचार आहे. आणि एका अर्थाने ते बरोबर आहे. कुठल्याहि कलाकृतीची स्वतंत्र सत्ता असते, स्वतंत्र असे वैशिष्टय असते हे खरे आहे व एका कलाकृतीचे मूल्यमापन करताना तिचे प्राणभूत असे वैशिष्टय विसरून जाऊन दुसऱ्या कलाकृतीशी तुलना करणे हे अन्याय्य आहे यात शंकाच नाही. परंतु त्यावरून कलाकृतीची कोटि--श्रेणी ठरवू नये असे होत नाही. प्रत्यक्ष जीवनात ज्याप्रमाणे सजीव पदार्थापासून मानवप्राण्यापर्यंत चढत्या श्रेणी आहेत तसेच कलेच्या क्षेत्रातहि दिसून येते यात काही शंका नाही. कित्येक कलाकृति अशा आहेत की त्यांना आपण अमर कलाकृति समजतो. अक्षर वाङमयात यांची गणना होते. टॉलस्टॉय व डोस्टाव्हस्कीच्या कादंबऱ्या व हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या यांना आपण एका श्रेणीत काही ठेवीत नाही. काव्यात किंवा सर्वच कलाकृतीत काहींना असे श्रेष्ठत्व दिलेले आपण पाहतो. त्यांचे श्रेष्ठत्व आपणास प्रतीत होते. हे श्रेष्ठत्व कशात आहे हे शोधून काढणे फार अगत्याचे आहे यात संशय नाही.

श्रेष्ठ चित्र, श्रेष्ठ शिल्पाकृति, श्रेष्ठ काव्य, इत्यादींना श्रेष्ठता प्राप्त करून देणारी कोणती गोष्ट आहे हे पाहिले पाहिजे. आकृति-वादाच्या तांत्रिक भाषेत ते सांगता येईल काय ? ताल, तोल, मेळ या भाषेत ते सांगणे अशक्य आहे हे उघड आहे.

प्रतीतीच्या स्वरूपाची चर्चा येथेच महत्त्वाची ठरते. अस्सल प्रतीतीमधूनच अस्सल कलाकृति निर्माण होऊ शकेल, परंतु ही प्रतीति जेवढी व्यापक व सखोल असेल तेवढीच कलाकृति श्रेष्ठ ठरू शकेल.

कलावंताच्या प्रतीतीमधून मानवी जीवनाच्या मूलभूत सत्याचे,—द्वंद्वांचे—अनुभवांचे ज्या मानाने उद्‌घाटन झाले असेल, जी कलाकृति जीवनाच्या प्राणभूत प्रवाहाची गति व दिशा ज्या मानाने व्यक्त करणारी ठरेल त्या मानानेच ती कलाकृति श्रेष्ठ ठरेल यात संशय नाही. त्या संदर्भात कलावंताची वृत्ति, दृष्टिकोण, व त्यामधून प्रकट झालेल्या अस्सल प्रतीतीची व्यापकता, सखोलपणा इ. चा विचार आवश्यक ठरतो. हे मूल्यमापन अखेरीस जीवनविषयक स्वतःच्या भावात्मक व बौद्धिक ज्ञानाच्या आधारावरच करावे लागते. ही कसोटीसुद्धा कलात्मक नव्हे. जीवनविषयक होय. ती तशी नाही असे आग्रहाने मांडण्याचा प्रयत्न आत्मवंचनेच्या पोटी होतो असे म्हणावे लागेल.

कलाकृतीतील जाणीव समाजाच्या एखाद्या विवक्षित घटकापुरती मर्यादित असल्यास, ती कलाकृति श्रेष्ठतेच्या पदवीला पोचू शकत नाही, ही गोष्ट उघड आहे. या ठिकाणी एक गोष्ट मात्र स्पष्ट केली पाहिजे. कलाकृतीचा विषय जीवनाचा कुठलाहि घटक होऊ शकेल. कलावंताची जाणीव—कलाकृतीतून व्यक्त होणारी प्रतीति मात्र व्यापक असली पाहिजे. समग्र जीवनाच्या ऐतिहासिक संदर्भात कलाकृतींच्या जाणीवांचा अभ्यास जेथे सुरू होतो तेथूनच पुरोगामी कलामीमांसेचे खरे अंशदान (contribution) सुरू होते.

कला म्हणजे मानवाचे आत्मज्ञान होय. कलाकृतीतून होणाऱ्या मानवी जीवन सत्याच्या आविष्कारामुळे होणारे मानसिक उद्‌बोधन व त्यामुळे प्राप्त होणारे समाधान (fulfilment) हाच कलात्मक आनंदाचा महत्त्वाचा विशेष होय.

नागपूर प्रकाशन : पुस्तक प्रकाशक व विक्रेते

बुटी बिल्डींग, सिताबर्डी, नागपूर नं. १

आमचीं लोकप्रिय प्रकाशनें

बालवाङ्मय

(१) सूर्यफुलें	आकाशानंद	०–७५
(२) कल्पनाकुमारी	,,	०–७५
(३) विजयादशमी	,,	०–७५
(४) ओली माती फिरतें चाक	,,	०–७५
(५) पंचमहाल	वि. वा. जोशी	०–९०
(६) शाब्बास विरप्पा	सौ. चित्रा वझे	०–७५
(७) राजकन्या वैशालिनी	,,	०–६२
(८) आवडत्या गोष्टी	द. ग. प्रधान	०–७५
(९) अशोकाचीं फुलें	,,	०–६२
(१०) एकाच माळेचे मणी	दि. वि. जोशी	१–००
(११) सुवर्णगंधा	,,	१–००
(१२) बराय मंडळी	,,	०–५०
(१३) धर्माचं पाप	सी. म. बापट	०–७०
(१४) कल्याणचा खजीना	,,	०–५०
(१५) चंद्रावरचा डाग	,,	०–७५
(१६) विप्रप्याला	,,	०–५०
(१७) चिखलांतलं कमळ	,,	०–५०
(१८) शिदोरी	शंकर कऱ्हाडे	०–७५
(१९) कुसुमची कारवाई	अनंत फंदी	०–६२
(२०) लोक–कवि अनंतफंदी	,,	०–६२
(२१) स्वर्गावर स्वारी	,,	०–७५
(२२) सिंदबादची आणखी एक सफर	द. ए. सुगांवकर	०–६२
(२३) स्वराज्याचें तोरण	सी. म. बापट	०–६२

आमचीं प्रकाशनें

१	अनुभवामृत रसरहस्य	पु. य. देशपांडे	१२-००
२	आहुति	,,	४-००
३	अनामिकाची चिंतनिका	,,	४-००
४	तपस्वी	पु. भा. भावे	४-००
५	शुक्राचें चांदणें	ग. त्र्यं. माडखोलकर	३-००
६	रातराणीचीं फुलें	,,	३-००
७	चौथें पत्र	शरच्चंद्र टोंगो	१-५०
८	नव्या डहाळ्या नवे खोपे	,,	१-७५
९	मृत्तिका	दि. वि. जोशी	२-००
१०	जागवेला	,,	२-५०
११	नागपुरी नळ—इतर कथा	वि. वा. जोशी	२-००
१२	पहाटस्वप्न	अनंतराव पाटील	३-००
१३	प्रेमपत्र—इतर कथा	सौ. यमुनाबाई शेवडे	३-२५
१४	कालसमुद्रांतील रत्नें भाग १ ला	बॅ. गो. वि. देशमुख	४-००
१५	,, भाग २ रा	,,	४-००
१६	,, भाग ३ रा	,,	३-००
१७	विचित्रिता	शंकर बाळाजी शास्त्री	२-००
१८	नवी पहाट	अनु. ,,	३-२५
१९	रानगुलाब	आचार्य सी. म. बापट	२-५०
२०	स्वातीचा मेघ	,,	२-५०
२१	पहिला कवि	,,	२-००
२२	आधुनिक मस्तानी	,,	१-२५
२३	दोन प्रख्यात युद्धतंत्रें	ह. वा. देशपांडे	२-००
२४	शामाप्रसाद मुखर्जी	अमरेंद्र गाडगीळ	१-००
२५	मनाचे श्लोक-हृदयबोध	बल्देवप्रसाद मिश्र	०-५०
२६	काही निबंध	शरच्चंद्र मुक्तिबोध	३-००
२७	अश्विनि	सौ. कमलाबाई टिळक	३-५०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे.

वि: ....

नों. दि: ....

१३९८२

REFBK-0013142

REFBK-0013142

आमचीं नवीं प्रकाशनें

पु. य. देशपांडे

अनुभवामृत रसरहस्य

अनामिकाची चिंतनिका

आहुति

दि. वि. जोशी

आगवेला

मृत्तिका

शरच्चंद्र टोंगो

चौथें पत्र

नव्या डहाळ्या नवे खोपे

अनंतराव पाटील

पहांट स्वप्न

सौ. कमलाबाई टिळक

अश्विनी

शरच्चंद्र मुक्तिबोध

काही निबंध

★

नागपूर प्रकाशन
धंतोली, नागपूर