म. ग्र. स. ठाणे.
विषय निबंध
स. क्र. 3893

वाङ्‌मयीन वाद

संकल्पना व स्वरुप

REFBK-0026327

संपादक : प्रा. सीताराम रायकर
डॉ. आनंद यादव डॉ. सुरेश जोशी
डॉ. पंडित टापरे डॉ. दत्तात्रय पुंडे

संदर्भ विभाग
३७९३
२६३२८
३।९७

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागले.

APR 1991	4 FEB 1995
4 MAY 1991	17 MAY 1995
18 MAY 1991	८।१०।९७
29 APR 1992	१०।१।९८
19 AUG 1992	२४।१।९८
23 JUL 1994	१८।३।९९
27 AUG 1994	

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

वाङ्मयीन वाद : संकल्पना व स्वरूप

(प्रा. गो. म. कुलकर्णी गौरवग्रंथ)

वाङ्मयीन वाद : संकल्पना व स्वरूप

(प्रा. गो. म. कुलकर्णी गौरवग्रंथ)

संपादक

प्रा. सीताराम रायकर

डॉ. आनंद यादव
डॉ. सुरेश जोशी

डॉ. पंडित टापरे
डॉ. दत्तात्रय पुंडे

REFBK-0026327

मेहता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे

प्रकाशक :
अनिल मेहता,
मेहता पब्लिशिंग हाऊस,
१२१६, सदाशिव पेठ,
पुणे ४११०३०.

मुद्रक :
ज. ता. गायकवाड,
मायबोली प्रिंटर्स,
४०५/९ नारायण पेठ,
पुणे ४११०३०.

© मेहता पब्लिशिंग हाऊस

प्रथमावृत्ती :
नोव्हेंबर १९९०

मूल्य रुपये : १३०

ISBN 81-7161-096-X

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांना
आदरपूर्वक अर्पण

प्रा. गो. म. कुलकर्णी गौरव समिती

डॉ. आनंद यादव

प्रा. सीताराम रायकर

डॉ. सुरेश जोशी

डॉ. मधू कुलकर्णी

डॉ. गोपाळ बेणारे

डॉ. प्रभाकर कुलकर्णी

डॉ. दत्तात्रय पुंडे

श्री. अनिल मेहता

डॉ. पंडित टापरे, निमंत्रक

ग्रंथालय ठाणे
३८९३
६३३२८
निबंध २५८३/५९

अनुक्रमणिका

प्रास्ताविक		नऊ
वादसंकल्पना : अभ्यासाची एक गरज	प्रा. सीताराम रायकर	चौदा

विभाग पहिला
वाङ्मयीन वाद : तात्त्विक विवेचन

१. वादसंकल्पना	प्रा. यशवंत कळमकर	१
२. अभिजातवाद	डॉ. म. सु. पाटील	१६
३. रोमँटिसिझम	प्रा. अविनाश सप्रे	३५
४. गूढवाद	डॉ. शं. रा. तळघट्टी	४८
५. वास्तववाद	प्रा. उदय नारकर	६४
६. दादावाद	श्री. अ. र. कुलकर्णी	८१
७. अतिवास्तववाद	प्रा. यशवंत कळमकर	९०
८. अभिव्यक्तिवाद	प्रा. विद्यासागर महाजन	१०८
९. अस्तित्ववाद	श्री. विश्वास पाटील	११९
१०. मार्क्सवाद	प्रा. के. रं. शिरवाडकर	१३७
११. फॉर्मलिझम	प्रा. शोभा पवार	१४९
१२. रूपवाद ते संरचनावाद	डॉ. रमेश धोंगडे	१६६

विभाग दुसरा
वाङ्मयीन वाद : मराठी साहित्याच्या संदर्भात

१३. पश्चिमी वाङ्मयीन वाद : अन्वर्थकतेचा मागोवा	प्रा. रा. ग. जाधव	१८५
१४. रोमँटिसिझमचा साहित्यक्षेत्रातील आविष्कार	प्रा. दिगंबर पाध्ये	१८९
१५. मराठी साहित्यातील अस्तित्ववाद	प्रा. गो. म. कुलकर्णी	२००
१६. रूपवादी समीक्षा	प्रा. गंगाधर पाटील	२०६

विभाग तिसरा
ललित कलांतील वादांचे स्वरूप

१७. ललित कलांतील वादांचे स्वरूप :
ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून मीमांसा — श्री. एस्. डी. इनामदार — २१९

१८. इक्प्रत्ययवाद : सखोल चिकित्सा — श्री. एस्. डी. इनामदार — २८५

विभाग चौथा
प्रा. गो. म. कुलकर्णी गौरव पुरवणी

१९. मोगऱ्याच्या फुलांचा सहवास — न्यायमूर्ती राजाभाऊ गवांदे — ३२७

निर्देश-सूची — डॉ. जयंत वष्ट/सौ. मृणालिनी शहा — ३३३

□

प्रास्ताविक

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांचे काही विद्यार्थी अनौपचारिकरीत्या एकत्र जमले असता या गौरवग्रंथाची कल्पना पुढे आली. प्रा. गो. मं. विषयी आदरभाव बाळगणारे, त्यांच्याशी सौहार्दाचे स्नेहसंबंध असणारे आणखी काहीजण जमून त्यांनी ही कल्पना उचलून धरली.

अध्ययन, अध्यापन आणि वाङ्मयीन चर्चा यांसारख्या कार्यांच्या निमित्ताने प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांच्या संपर्कात आलेल्या प्रत्येक व्यक्तीला त्यांच्या ऋजू, स्नेहशील स्वभावाचा आणि त्याचबरोबर व्यासंगसंपन्न व सतत चिंतनप्रवण अशा व्यक्तिमत्वाचा सुखद अनुभव आलेला आहे. परिचित-अपरिचित, नवे-जुने, लहान-मोठे, विद्वान-होतकरू असा कोणताच भेदाभेद व्यक्तींच्या वा विचारांच्या बाबतीत न मानता सदैव सर्वांना समजावून घेण्याच्या त्यांच्या विनम्र अभ्यासक वृत्तीमुळे त्यांच्या संपर्कात आलेल्या प्रत्येकाला त्यांच्याबद्दल नितांत प्रेमादर वाटत आला आहे. वारंवार त्यांच्या संगतीत राहावे, त्यांच्याशी चर्चा कराव्यात, त्यांचे अनाग्रही पण स्पष्ट, प्रकट विचार ऐकावेत, त्या विचारांच्या ताजेपणाने, त्यातील सर्वस्पर्शित्वाच्या प्रत्ययाने स्वतःलाच नव्याने घडवून घ्यावे, असा हव्यास अनेक नवे व जुने, कनिष्ठ व ज्येष्ठ अभ्यासक बाळगताना दिसतात.

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांचा स्वभाव कमालीचा स्वागतशील आहे. त्यामुळेच त्यांची ज्ञानार्जनाची ऊर्मी आज वयाची पंच्याहत्तरी ओलांडल्यावरही पूर्वीइतकीच तीव्र आहे. नव्यांशी बोलताना त्यांची भूमिका शिकण्याची, समजावून घेण्याची त्यांची वृत्ती असते. अशा वेळी ते समोरच्या व्यक्तीला जास्तीत जास्त बोलके करण्याच्या प्रयत्नात असतात. आपल्या वयाचे, अनुभवाचे, अभ्यासाचे दडपण न येता ती व्यक्ती 'स्व'मत कसे निर्भयपणे प्रतिपादित राहील याची ते दक्षता घेतात. आपले स्वतःचे मतभेद किंवा वेगळे विचार व्यक्त करताना प्रा. गो. म. समोरच्या माणसाचा जराही अवमान होणार नाही, याची पुरेपूर काळजी घेतात. अशा वेळी "तुम्ही म्हणता ते खरं आहे, पण आपण असाही एक विचार करून बघू या....", "या गोष्टीची उलट-प्रकारे तुम्हाला अशी अशीही मांडणी करून नाही का पाहाता येणार?", "तुम्ही हे प्रथम लिहून बघा; लिहिताना तुमचे तुम्हासच हे आणखी स्पष्ट होत जाईल; आणखीही काही सुचेल, म्हणजे असे की...." अशा आर्जवी स्वरात ते आपला सुसंवाद चालू

ठेवतात. यामुळेच ' ज्यांच्याशी निर्भयपणे चर्चा करावी असे मराठीतील एक अधिकारी समीक्षक ' असा त्यांचा लौकिक सर्वदूर पसरलेला आहे.

एक ख्यातनाम समीक्षक म्हणून प्रा. गो. म. कुलकर्णी महाराष्ट्रात आणि महाराष्ट्राबाहेर, मराठीच्या क्षेत्रात आणि मराठीतर हिंदी-इंग्रजीसारख्या भाषाक्षेत्रांत, तसेच समाजशास्त्रीय अभ्यासक्षेत्रात अगोदरच प्रसिद्ध आहेत. वाङ्मयेतिहासविद्येचे एक जाणकार मीमांसक म्हणूनही ते अलीकडे – विशेषतः म. सा. परिषदेकरिता त्यांनी डॉ. व. दि. कुलकर्णींबरोबर संपादित केलेल्या खंड ६, भाग १ मधील त्यांच्या सुदीर्घ प्रस्तावनालेखनामुळे – चांगलेच प्रसिद्ध पावलेले आहेत.

अशा या ज्ञानमग्न व ऋजू व्यक्तिमत्त्वाच्या प्राध्यापकाबद्दल आदरभाव व्यक्त करावा, त्यांना अभिवादन करावे, त्यांचा यथार्थ गौरव करावा याच एका हेतूने प्रस्तुत ग्रंथ आम्ही सिद्ध केलेला आहे.*

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांचा गौरव अन्य रीतीनेही करता आला असता. तथापि वाङ्मयचर्चेच्या बाबतीत ते नेहमी घेत असलेली विशुद्ध भूमिका लक्षात घेऊन, कोणत्याही वाङ्मयीन प्रश्नाचा साकल्याने, सर्व बाजूंनी विचार व्हायला हवा अशी त्यांची दृष्टी लक्षात घेऊन आणि नव्या अभ्यासकांना चर्चेसाठी, बौद्धिक व्यायामासाठी नवनवीन खाद्य पुरवण्याची त्यांनीच नजरेस आणलेली आपली वाङ्मयीन गरज पाहून, त्यांच्या गौरवार्थ एखाद्या चांगल्या वाङ्मयीन विषयावर ग्रंथ सिद्ध केला जावा असे आम्हाला व आमच्याप्रमाणे त्यांच्या अनेक चाहत्यांना वाटले. प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांच्या गौरवार्थ सिद्ध करायचा हा ग्रंथ एकाच वेळी अभ्यासोपयोगी व विचारप्रवण असा संदर्भग्रंथ व्हावा ही भावना ओघानेच आली. जो विषय महत्त्वाचा असून अद्यापीही दुर्लक्षित आहे, ज्यावर अजून मराठीत भरीव असे काहीही झालेले नाही, असा एखादा मराठीच्या समीक्षा-क्षेत्रातील विषय गौरव-ग्रंथासाठी निश्चित केला जावा असे ठरले. आणि यानुसारच ' वाङ्मयीन वाद ' या विषयावर एक संदर्भग्रंथ निर्माण करावा असा निर्णय घेण्यात आला.

वाङ्मयाच्या निर्मितिप्रेरणांचा, त्याच्या स्वरूपाचा व प्रवाहाचा शोध घेणाऱ्यांना, त्याची मीमांसा करणाऱ्या अभ्यासकांना विविध वाङ्मयीन ' वादां 'ची मुळातून नीटस ओळख असणे आवश्यक आहे, हे कोणीही मान्य करील. अशा वादसंकल्पना समजावून देणारे, त्यांची सांगोपांग चर्चा करणारे, एखाद्या वादसंकल्पनेचे उपयोजन करणारे विपुल ग्रंथलेखन इंग्रजी भाषेत उपलब्ध आहे. मराठीमध्ये मात्र या विषया-संबंधाने अत्यल्प ग्रंथलेखन झालेले आहे; शिवाय ते अपुरेही आहे. कारण या मराठी

---

* या ग्रंथाखेरीज ' **गो. म. कुलकर्णी यांची समीक्षा** ' हा डॉ. र. बा. मंचरकर-लिखित आणखीही एक ग्रंथ सिद्ध करण्यात आला असून तो स्वतः समितीने नुकताच प्रसिद्ध केलेला आहे.

ग्रंथांतून काही ठराविकच वादसंकल्पना (उदा. सौंदर्यवाद, अभिजातवाद, इ,) लक्षात घेतल्या गेलेल्या आहेत. आधुनिक काळात प्रभावी ठरलेल्या इतर अनेक वादसंकल्पनांचा धावता निर्देशही कोठे करण्यात आल्याचे दिसत नाही. दृक्प्रत्ययवाद, अभिव्यक्तिवाद, दादावाद, संरचनावाद, रूपवाद, वगैरेंचा पुरेसा परिचय मराठी भाषक अभ्यासकांना अद्यापीही झालेला नाही. शिवाय या विविध वादांच्या उदयस्तांमागे असणारी ऐतिहासिक पार्श्वभूमीही मराठीत मांडली गेल्याचे दिसत नाही. या उणिवा अंशतः का होईना भरून काढता येतात का ते पाहावे या उद्देशाने प्रस्तुत ग्रंथाची सिद्धता करण्यात आली आहे.

गौरवग्रंथाच्या रूपातील हा संदर्भग्रंथ मराठीच्या अभ्यासकांना जास्तीत जास्त उपयुक्त व्हावा म्हणून बरेच प्रयत्न केले (उदाहरणार्थ, 'वाङ्मयीन वाद' हा विषय निश्चित झाल्यावर एकूण ग्रंथसिद्धीचा आवाका व स्वरूप लक्षात यावे, लेखकांना त्यांच्या लेखाची दिशा गवसावी या हेतूने पुण्यातील मॉडर्न महाविद्यालय आणि मेहता पब्लिशिंग हाऊस या दोन संस्थांच्या संयुक्त विद्यमाने याच विषयावर एक चर्चासत्र घडवून आणले होते.) तरीही बऱ्याच गोष्टी राहून गेल्या आहेत, हे कबूल करायलाच हवे. तथापि प्रस्तुत ग्रंथामुळे मराठीच्या अभ्यासकांना वाङ्मयीन वादसंकल्पनेच्या अभ्यासाची काहीएक दिशा दाखवली जाईल असा आम्हास विश्वास वाटतो.

या ग्रंथाकरिता आपल्या व्यापांतून वेळ काढून लेख देणाऱ्या सर्व अभ्यासकांचे आम्ही विशेष आभारी आहोत. मॉडर्न महाविद्यालय व मेहता पब्लिशिंग हाऊस या दोन संस्थांचेही आम्ही आभार मानतो. हा संदर्भग्रंथ तयार होत असताना अनेकांचे अनेक प्रकारचे सहकार्य मिळालेले आहे. त्या सर्वांचे ऋण आम्ही मनी बाळगून आहोत.

या ग्रंथाच्या लेखक-प्रकाशकांच्या वतीने, प्रा. गो. म. कुलकर्णींवर प्रेम करणाऱ्या अभ्यासकांच्या वतीने आणि गौरव समिती व संपादक-मंडळाच्या वतीने आम्ही प्रा. गो. म. कुलकर्णी व त्यांच्या सुविद्य पत्नी सौ. सरलाताई कुलकर्णी यांचे अभीष्टचिंतन करतो व हा ग्रंथ त्यांना अर्पण करतो.

— डॉ. सुरेश जोशी, डॉ. पंडित टापरे व डॉ. दत्तात्रय पुंडे

वादसंकल्पना : अभ्यासाची एक गरज

सीताराम रायकर

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे 3893 २६३२६ १९।३।९१

साहित्यकृतींच्या वाचन-अभ्यासाच्या प्रक्रियेत निरनिराळ्या कृतींमधील साम्य-भेद स्पष्ट होत जातात. साम्य कधी आशयामुळे निर्माण होते, तर कधी ते आविष्कार-पद्धतींमध्ये असलेल्या समान गुणवैशिष्ट्यांमुळे निर्माण होते. या साम्याच्या अनुषंगाने आपण मग साहित्यकृतींची विविध प्रकारे वर्गवारी करतो. वाङ्मयाच्या सूत्रबद्ध अभ्यासातला हा एक अपरिहार्य टप्पा असतो. वाङ्मयीन रूपांच्या (genre classification) अंगाने असे वर्गीकरण करता येते व मग अशा वर्गवारीने साहित्यकृतीच्या आपल्या आकलनामध्ये, आस्वादामध्ये साहित्यकृतीपासून मिळणाऱ्या ज्ञानग्रहणामध्ये काही गुणात्मक फरक पडतो का याचा शोध घेता येतो.

साहित्याच्या या अभ्यासपद्धतीबद्दल अनेकदा आक्षेप घेतले जातात. वर्गवारीमुळे साहित्यकृतीच्या पृथगात्मतेकडे दुर्लक्ष होते, विवक्षित कलाकृतीमधल्या अंगभूत वैशिष्ट्यांकडे, कलात्मकतेकडे दुर्लक्ष होऊन ढोबळ विधाने करण्याकडे प्रवृत्ती होते, सौंदर्यात्मक किंवा वाङ्मयीन मूल्यमापनांऐवजी (aesthetic or literary judgments) इतर मूल्यांच्या अनुषंगाने साहित्यकृतींचा विचार करण्याची प्रवृत्ती बळावते इत्यादी आक्षेप सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. या आक्षेपांद्वारे आपल्याला या अभ्यास-पद्धतीत अनुस्यूत असलेल्या काही संभाव्य धोक्यांचे संदेश मिळतात. त्यांच्याकडे लक्ष पुरवून ते धोके टाळले तर मग वाङ्मयीन वादांच्या व साहित्यकृतींच्या अभ्यासामुळे आपली जाण अधिक सकस व अर्थपूर्ण होते, अशी धारणा स्वीकारण्यास अवसर आहे. या भूमिकेतून प्रस्तुत ग्रंथात विविध वाद-संकल्पनांचे स्वरूप समजावून सांगणारे लेख

संग्रहीत केले आहेत.

वाद आधी निर्माण होतो की 'साहित्यकृती' आधी निर्माण होते, असा एक प्रश्न उपस्थित केला जातो. याबाबत असे म्हणता येते की, ही एक 'सामाजिक घटना' आहे. समाजामध्ये जे बदल, मतांतरे, नवी दर्शनें, नव्या जाणिवा, नवे ज्ञान निर्माण होत असते, त्या सर्वांचा–सर्व ज्ञानक्षेत्रांचा एकमेकांवर परिणाम होतच असतो. हे नाते द्वंद्वात्मक असते. साहित्यकृतींपुरते बोलावयाचे झाले तर एका किंवा अनेक कृतींमध्ये आपल्याला तत्कालाशी संबद्ध अशा जाणिवांचे कलात्मक रूप (आशय आणि आणि आविष्कार या दोन्ही दृष्टींतून) दिसू लागते. तेव्हा आपण त्या कृतींचा संबंध एखाद्या 'वादाशी' किंवा 'चळवळीशी' लावू शकतो. अमूक कादंबरी वास्तववादी आहे किंवा तमूक कविता रोमँटिक आहे अशा प्रकारची विधाने मग आपण करतो.

साहित्याच्या अभ्यासाविषयी ही जी भूमिका आहे तीतून आणखी काही गोष्टी निष्पन्न होतात. साहित्य आणि ज्या सामाजिक-सांस्कृतिक पर्यावरणात साहित्य-निर्मिती होते ते पर्यावरण या दोहोंचे परस्परांशी द्वंद्वात्मक नाते असते आणि साहित्याचा स्वयंभू आणि स्वायत्त ज्ञानक्षेत्र म्हणून अभ्यास केल्यानंतरही अशा द्वंद्वात्मक नात्याचा अभ्यास साहित्यकृतीच्या आकलन-आस्वादाला साहाय्यकच असतो. साहित्येतर क्षेत्रातील या जाणिवाही 'सामाजिक घटनाच' असतात. आणि म्हणूनच या कालसापेक्ष असतात, अशी एक भूमिका आहे. अर्थात् प्रत्येक मोठ्या, थोर साहित्यकृतीमध्ये कालसापेक्षत्वा-बरोबरच टिकून राहणारे शाश्वताचेही परिमाण असते. ते आशयाशी संबंधित असते, शब्दकलेशी संबंधित असते, शैलीशी संबंधित असते. या परिमाणामुळे अशा साहित्य-कृती वादांच्या अथवा चळवळींच्या दावणीला बांधून घ्यायला सहजी तयार होत नाहीत हेही दिसते. कालिक–शाश्वत या दोन परिमाणांपैकी एकावर अतिरिक्त भर देण्या-मुळे वादांचे उदयास्त कसे होतात हेही आपण पाहू शकतो. थोडक्यात, कोणत्याही वादाचा ऐतिहासिक विचार हा करावा लागतो.

'बहुतेक साहित्यिक–वादविवादांच्या मुळाशी कोणतातरी तत्त्वज्ञानातील प्रश्न असतोच' अशा आशयाचे एमिल झोलाचे एक विधान आहे. म्हणून एखाद्या वाद-संकल्पनेचा विचार करतानाही आपल्याला तिच्यात अनुस्यूत असणाऱ्या तत्त्वज्ञानात्मक प्रश्नांचा विचार करावाच लागतो.

मराठी साहित्याच्या अभ्यासाच्या संदर्भात अशा प्रकारच्या अभ्यासपद्धतींचा उगम अनेकदा पाश्चात्य देशातील वाद (isms) व चळवळी यांच्या संदर्भात झालेला दिसतो आणि याची अपरिहार्यता आता मान्य झालेली आहे. या संग्रहातील विविध लेखांतील विवेचनही काही पाश्चात्य विचारव्यूहांच्या संदर्भात केलेले आहे. पण त्यातूनही मराठीच्या अभ्यासकाला उपयुक्त असे प्रश्न उपस्थित करण्याचा प्रयत्न त्या त्या लेखकांनी केलेला आहे. वास्तविक विविध वाङ्मयीन वादांची चर्चा काही मराठी साहित्यकृतींच्या विस्तृत विश्लेषणांच्या आधारे केल्यास अधिक अर्थपूर्ण होणार

हे उघडच आहे. तथापि या ग्रंथाच्या मर्यादेत ते शक्य होणारे नाही. मात्र अशा विश्लेषणासाठी जे संदर्भ देता येणे शक्य आहे ते लेखकांनी दिलेले आहेत. त्यातून व उपस्थित होणाऱ्या सैद्धान्तिक मुद्यांतून अभ्यासूंच्या अधिक विचाराला चालना मिळावी अशी अपेक्षा आहे.

विभाग पहिला

वाङ्मयीय वाद : तात्त्विक विवेचन

- वादसंकल्पना
- अभिजातवाद
- रोमँटिसिझम
- गूढवाद
- वास्तववाद
- दादावाद
- अतिवास्तववाद
- अभिव्यक्तिवाद
- अस्तित्ववाद
- मार्क्सवाद
- फॉर्मलिझम
- रूपवाद ते संरचनावाद

वाद संकल्पना

यशवंत कळमकर

'वाद' हा शब्द किंवा शब्दखंड इंग्रजीतील 'इझम' या शब्दखंडाच्या समानार्थी असा शब्द आहे. या शब्दाला थोडी अप्रिय अशी अर्थच्छटा आहे. एका फ्रेंच कादंबरीकाराने म्हटले आहे की '—इझम'ने शेवट होणारा कुठलाच शब्द आपल्याला आवडत नाही. एखाद्या कलाकाराने असे म्हणणे ठीकच आहे; कारण कलाकारांना अशी लेबले आवडत नाहीत. पण विसावे शतक तर अशा अनेक प्रकारच्या 'वादां'नी गाजते आहेच. एखादा कलाकार स्वतःला विशिष्ट 'वादी' म्हणवून घेत नसला तरी आपल्या ललित कलेविषयी त्याची काही विचारधारा असतेच. आणि हा त्याचा विचार या ना त्या 'वादा'शी संबंधित असतोच. कारण हे 'वाद' केवळ वाङ्मयापुरते मर्यादित नाहीत तर इतर ललित कलांना आणि मानव्य शास्त्रांनादेखील व्यापणारे आहेत. ते फुटकळ स्वरूपाचे, निरर्थक मतभेद आहेत असे म्हणता येणार नाही. 'वाद' म्हणजे विशिष्ट तत्त्वप्रणाली, विशिष्ट विचारांचा एक समूह. वाङ्मयाच्या बाबतीत बोलायचे तर वाङ्मयाचे स्वरूप, वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया, वास्तव आणि समाज यांचे परस्परसंबंध निर्माण झालेल्या वाङ्मयाचे व्यवस्थापन आणि वाङ्मयसमीक्षा या विषयींची विचारप्रणाली म्हणजे वाङ्मयीन वाद. हे वाङ्मयीन वाद केवळ वाङ्मयीन क्षेत्रापुरतेच मर्यादित असतात असे नाही. चित्रकला, संगीत इत्यादि ललितकलांमध्ये त्यांचे स्वरूप आणि अभिव्यक्ती यासंबंधी जे काही विचारप्रवाह निर्माण झाले त्यांचे पडसाद वाङ्मयातदेखील कमीअधिक प्रकर्षाने उमटले. या सर्वच ललितकलांमध्ये हे वाद निर्माण झाले. त्यांना मोठा सामाजिक संदर्भ आहे, हे देखील लक्षात घेतले पाहिज.

कारण ललितकलांमध्ये ज्या मानवी भावभावना, आशाआकांक्षा, मूल्यव्यवस्था व्यक्त होतात, त्यांचा समाजस्थितीत होणाऱ्या स्थित्यंतराशी जवळचा संबंध असतो. नव्हे असा संदर्भ अगदी अपरिहार्य असतो. सर्व ललितकलांमध्ये वाङ्मयाची सामाजिकता अधिक; कारण वाङ्मयाचे माध्यम भाषा आणि भाषा हेच मानवी समाजातील परस्पर व्यवहाराचे माध्यम. त्यामुळे सामाजिक स्थित्यंतरे किंवा विचारप्रणाली वाङ्मयात अधिक ठळकपणे प्रतिबिंबित होऊ शकते. वाङ्मयातसुद्धा कादंबरी, नाटक यासारख्या वाङ्मयप्रकारांची सामाजिकता अधिक. त्यांच्या तुलनेने कविता बरीच व्यक्तिनिष्ठ आणि व्यक्तिवैचित्र्याला वाव देणारी, त्यामुळे व्यक्तिनिष्ठता प्रभावी असलेले वाङ्मयीन वाद कवितेत तर सामाजिक जीवन किंवा विचारप्रणाली प्रभावी असलेले वाङ्मयीन वाद कादंबरी, नाटक या वाङ्मयप्रकारांत अधिक प्रभावीपणाने व्यक्त झालेले आढळून येतात.

ज्या वाङ्मयीन वादाची आपण येथे चर्चा करणार आहोत ते मुख्यतः पाश्चात्य वाङ्मयात निर्माण झालेले विचारप्रवाह आहेत. हे वाद जर मूलभूत स्वरूपाचे म्हणजे वाङ्मयाचे स्वरूप, निर्मितीप्रक्रिया वगैरे विषयीचे औपचारिक असे वाङ्मयीन वाद आहेत तर भारतीय भाषांतील वाङ्मयात ते का निर्माण झाले नाहीत असा प्रश्न कोणालाही पडेल. हा एक स्वतंत्र लेखाचा विषय होईल. येथे एवढेच म्हणता येईल की पाश्चात्य वाङ्मयात लौकिक वाङ्मयाची तसेच वाङ्मयसमीक्षा आणि वाङ्मयसंहितेची एक मोठी परंपरा प्राचीन ग्रीक काळापासून चालत आलेली आहे. वाङ्मयाचे स्वरूप आणि कार्य यांविषयी तेथे गंभीरपणे विचार केला गेला. पाश्चात्य देशांतील लेखक आणि कवी (इतर कलावंतदेखील) सामाजिक आणि राजकीय विचारांनी वेळोवेळी प्रभावित झालेले होते, इतकेच नाहीतर त्या विचारक्षेत्रांत त्यांनी आपला वाटा उचलला होता. काही ठाम भूमिका घेतल्या होत्या. लौकिक वाङ्मयाची अशी परंपरा आपल्या देशात एकतर फार पूर्वीच खंडित झाली. तसेच वाङ्मयाचा औपपत्तिक विचार होण्याइतके गंभीरपणाने लौकिक वाङ्मयाकडे लक्ष दिले गेले नाही. दुसरे असे की, वाङ्मयीन ' वाद ' वेगवेगळया भाषांच्या वास्तवांत विशिष्ट सामाजिक व वाडमयीन पार्श्वभूमी निर्माण झाल्यावर अस्तित्वात आले असे दिसून येईल. मराठीमध्ये आणि इतर भारतीय भाषांत देखील लौकिक वाङ्मयाची व समीक्षेची परंपरा निर्माण झाल्यावर वाङ्मयीन वादांचे अस्तित्व जाणवू लागले. हे ' वाद ' भारतीय भाषांच्या वाङ्मयात कसे व किती प्रमाणात सहजतेने आले आहेत, किंवा ते आरोपीत केले गेले आहेत की काय हा वेगळा प्रश्न आहे. दोन मानवी समाज एकत्र आल्यावर सांस्कृतिक अभिसरण होते, तसेच पाश्चात्य वाङ्मयाशी संबंध आल्यावर भारतीय भाषांतील वाङ्मयाच्या बाबतीत घडले तर नवल नाही. आधुनिक मराठी वाङ्मयात आणि वाङ्मयसमीक्षेत या वादांचा उल्लेख होतोच म्हणून हे वाङ्मयीन वाद निर्माण कसे झाले, त्यांच्यामागची तात्त्विक दृष्टी काय, हे समजून घेणे आवश्यक आहे

‘ वाद ’ की ‘ प्रवृत्ती ’

या वाङ्मयीन वादांची चर्चा करताना ‘ वाद ’ आणि ‘ प्रवृत्ती ’ किंवा लक्षणे यांतील भेद लक्षात घेणे आवश्यक आहे. ‘ वाद ’ संकल्पनेला विशिष्ट काळाचा संदर्भ आहे. आपण जेव्हा वाङ्मयीन वादाबद्दल बोलत असतो तेव्हा आपल्या मनात त्या विशिष्ट वाङ्मयीन वादाचा कालखंडदेखील असतो. स्वच्छंदतावादाबद्दल लिहिताना अमेरिकन टीकाकार नॉरथ्रप फ्राय (१९६३) म्हणतात की, स्वच्छंदतावादाला एक ‘ ऐतिहासिक गुरुत्वाकर्षणीय असा केंद्रबिंदू ’ आहे. म्हणजे इंग्रजी वाङ्मयांच्या संदर्भात जेव्हा आपण स्वच्छंदतावादाची चर्चा करतो तेव्हा आपण साधारणतः एकोणिसाव्या शतकाची पहिली तीस वर्षे हा कालखंड गृहीत धरतो. याचा अर्थ स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ती किंवा लक्षणे दाखविणारे वाङ्मय यापूर्वी केव्हाही लिहिले गेले नाही किंवा या कालखंडानंतर लिहिले गेले नाही असे नाही. पण या विशिष्ट काळात स्वच्छंदतावादी वाङ्मय-विचाराचे प्राबल्य प्रकर्षाने जाणवले; म्हणून आपण या कालखंडातील वाङ्मयाला स्वच्छंदतावादी अशी संज्ञा देतो. म्हणून वाङ्मयीन वाद ही कालबद्ध किंवा कालसापेक्ष संकल्पना आहे, हे ठरवूनच आपण वाङ्मयीन वादांची चर्चा केली पाहिजे. जर आपण केवळ प्रवृत्ती किंवा लक्षणांचा विचार केला तर विशिष्ट वाङ्मयीन वादाचे एखाद्या कालखंडात जाणवणारे प्रभावी अस्तित्व तसे का जाणवते, याची उपपत्ती आपण लावू शकणार नाही.

दुसरी गोष्ट, प्रत्येक वाङ्मयीन वाद हे एक संकीर्ण असे अस्तित्व होते, असे आपल्याला आढळून येईल. प्रत्येक देशाच्या वाङ्मयाच्या संदर्भात एका विशिष्ट वाङ्मयीन वादाचा कालखंड वेगळा असू शकेल आणि त्या वादाची व्यवच्छेदक लक्षणेदेखील काहीशी वेगळी असू शकतील; त्यामुळे केवळ प्रकृतीचा आपण विचार केला तर एकाच वाङ्मयीन वादाच्या काही परस्परविरोधी प्रवृत्ती काही ठिकाणी आपल्याला दिसून येतील. उदाहरणार्थ स्वच्छंदतावादाची अनेक लक्षणे किंवा प्रकृती Lovejoy(१९२४) आणि Praz (१९३३) या टीकाकारांच्या लिखाणात नोंदलेल्या आपणास दिसतात. त्यात काही लक्षणे परस्परविरोधी आहेत, तर काही कमीअधिक प्रमाणात सर्वत्र दिसून येतात. याचे महत्वाचे कारण असे की, वाङ्मयीन वादाला त्या त्या देशातील वाङ्मयीन परंपरेची पार्श्वभूमी असते आणि एक ऐतिहासिक परिमाण त्यामुळे त्या वादाला मिळालेले असते. जर आपण केवळ प्रकृती लक्षात घेतल्या तर आपल्याला वाङ्मयीन वाद ही संकल्पनाच सोडून द्यावी लागेल; पण ते शक्य नाही. कारण वाङ्मयीन वाद हे एक ऐतिहासिक सत्य आहे हे आपण दृष्टीआड करू शकत नाही. गंमत म्हणजे वाङ्मयीन-वादाला केवळ कालखंडाचीच परिसीमा असते असे नाही तर विशिष्ट कवी वा लेखकांचा समूह विशिष्ट ‘ वादी ’ म्हणून ओळखला जातो. मराठीतील उदाहरण द्यायचे तर ‘ काय हो चमत्कार ’ लिहिणारे चंद्रशेखर, ‘ सुरतरंगिणी ’ हे अद्भुतरम्य काव्य

लिहिणारे लेंभे किंवा उत्कट प्रेमकविता लिहिणारे तांबेदेखील केशवसुतांच्या प्रभावाखालील कविसमुदायाप्रमाणे स्वच्छंदतावादी म्हणून गणले जात नाहीत. याउलट इंग्रजी कवी बायरन स्वतःला नवअभिजाततावादी कवी पोप याचा शिष्य म्हणवीत असला तरी इंग्रजी वाङ्मयाच्या इतिहासात तो स्वच्छंदतावादी म्हणूनच ओळखला जातो आणि युरोपियन देशांत तर तो अत्यंत प्रभावशाली स्वच्छंदतावादी मानला गेला. याचा अर्थ असा की, केवळ काही प्रकृती वा लक्षणे आहेत म्हणून वाद अस्तित्वात येतो, असे नाही. एखाद्या कालखंडात विशिष्ट वाङ्मयीन वादाच्या सर्वसाधारण प्रवृत्तींचा जाणीवपूर्वक पाठपुरावा करून वाङ्मयनिर्मिती करणारा लेखक आणि कवींचा वर्ग जेव्हा उदयाला येतो आणि आपल्या वाङ्मयनिर्मितीमागची भूमिका काय आहे हे स्पष्ट करणारे आपले काव्यशास्त्र जेव्हा ते कवी वा लेखक आग्रहाने मांडू लागतात तेव्हा वाङ्मयीन 'वाद' अस्तित्वात आलेला असतो. उदाहरणार्थ, इंग्रज कवी पोप याचा Essay on Criticism हा नवअभिजाततावादाचा जाहीरनामा होता. वर्डस्वर्थची Lyrical ballads ची प्रस्तावना ही स्वच्छंदतावादी कवितेचा जाहीरनामा होता, असे म्हणता येईल. विसाव्या शतकात फ्रान्समध्ये आंद्रे ब्रेनाने अतिवास्तववादी वाङ्मयाचा आणि इंग्लंडमध्ये प्रतिमावाद्यांनीदेखील आपल्या प्रतिमावादी कवितेचा असाच जाहीरनामा प्रसिद्ध केल्याचे दिसून येते. पुष्कळ वेळा वाङ्मयीन वादाची विचारप्रणाली वेगवेगळ्या लेखांमधून त्या समुदायातील कवी वा लेखकांनी मांडलेली दिसून येते.

वाङ्मयीन वादांचे कालसापेक्षतेचे हे परिणाम मानणे आणखी एका कारणासाठी आवश्यक आहे. साधारणतः वाङ्मयीन वाद हे क्रिया–प्रतिक्रियेच्या सूत्राने एकमेकांशी बांधले गेले आहेत, असे दिसून येईल. नवअभिजाततावादी वाङ्मयाविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून स्वच्छंदतावाद निर्माण झाला. स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ती जरी पूर्वी वाङ्मयात होत्या तरी 'वाद' म्हणून अस्तित्वात यायला स्वच्छंदतावादाला नवअभिजाततावादाची पार्श्वभूमी कारण होती. विसाव्या शतकातील अभिव्यक्तिवाद हा एकोणिसाव्या शतकातील निसर्गवादाविरुद्धची प्रतिक्रिया म्हणून उदयास आला. यावरून या वादाचा कालानुक्रम महत्त्वाचा आहे हे स्पष्ट होते. त्याशिवाय वाङ्मयीन चळवळींचा अन्वयार्थ लागणार नाही. पाश्चात्त्य समाजात मध्यमवर्गाचा प्रभाव निर्माण होणे आणि त्यानंतर त्या वाङ्मयात वास्तववादाचा प्रभाव वाढणे हा संबंधदेखील वाङ्मयीन वादांची कालसापेक्ष संकल्पना लक्षात घेऊनच समजू शकेल.

मात्र याचा अर्थ असा नाही की हे वाङ्मयीन वाद सुसूत्रपणे एकामागून दुसरा असे वाङ्मयीन क्षेत्रात येऊन गेलेत. पाश्चात्त्य वाङ्मयात निसर्गवादी आणि अभिव्यक्तिवादी वाङ्मयनिर्मिती एकाच कालखंडात होत असलेली दिसून येईल. मराठी वाङ्मयात मर्ढेकरांची नवकविता लिहिली जात होती तेव्हा कवी यशवंत किंवा बोरकर वळणाची कवितादेखील लिहिली जात होतीच. इंग्रजी वाङ्मयात एकोणिसाव्या शतकात

कादंबरीच्या प्रांतात वास्तववाद वावरत असताना कवितेत मात्र स्वच्छंदतावादाचाच प्रभाव होता. म्हणूनच वाङ्मयीन वाद ही एक संकीर्ण वस्तुस्थिती आहे असे अगोदर म्हटले आहे.

काही वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्यांचा समूह म्हणजे वाङ्मयीन वाद अशी अगदी साधी, सोपी व्याख्या करून वाङ्मयीन वाद अस्तित्वात कसा येतो हे समजणार नाही. वाङ्मयाचे क्षेत्र गतिमान असते. अभिव्यक्ती प्रभावी होण्यासाठी नवनवीन प्रयोग लेखक आणि कवी करीत असतात. परंपरा आणि हे नवीन प्रयोग यांतूनच नवे वाङ्मय, नवे तंत्र उदयाला येते. आशय आणि अभिव्यक्तीचे तंत्र यांच्यात होणारा बदलच या गुणवैशिष्ट्यांमध्ये सामावलेला असतो. ‘ वाद ’ निर्मितीची प्रक्रिया काही काळ सुरू असते. प्रतिभावान कवी व लेखक आपल्या कलाकृतींमधून नवीन गुणवैशिष्ट्यांना प्रतिष्ठा मिळवून देतात. वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्यांच्या या नव्या समूहाला ‘ वाद ’ संज्ञा प्राप्त व्हायला काही वाङ्मयीन पार्श्वभूमी लागते. कवी वा लेखक स्वतःला विशिष्ट ‘ वादी ’ म्हणवून घेतातच असे नाही. त्यांनी निर्माण केलेल्या वाङ्मयीन चळवळीचे ‘ वाद ’ म्हणून नामकरण बऱ्याच काळाने होते. त्याला काही अपवाद असू शकतील. पण साधारणतः, एखादी विचारसरणी काही प्रतिभावान कवी व लेखकांच्या वाङ्मयातून प्रतिष्ठा पावली की, पुढे त्यांच्या लेखनाचे अनुकरण करणारा एक वर्ग अस्तित्वात येतो. त्या विशिष्ट वाङ्मयाचे एक काव्यशास्त्र तयार होते, त्याला अनुरूप अशी वाङ्मयसमीक्षा निर्माण होते आणि या समीक्षेतूनच ‘ वादा ’ चे अस्तित्व जाणवते तसेच वादाचे नामकरण पण होते. अनुकरण करणाऱ्या अनुयायी कवी आणि लेखकांच्या वाङ्मयामधून विशिष्ट वादी वाङ्मयाचे गुणदोष जास्त स्पष्ट होत जातात. प्रतिभावंतांचे वाङ्मय अभिजात ठरले, तरी त्यांचे अनुकरण करणारे मात्र जी निकृष्ट निर्मिती करतात त्यातच प्रतिक्रियेची बीजे पेरली जातात. नवीन प्रतिभावान लेखक वाङ्मयातील तोचतोपणा, रूढ संकेत यांविरुद्ध बंड करतात. पाश्चात्त्य वाङ्मयात स्वच्छंदतावादाविरुद्ध एक प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववाद अस्तित्वात आला, कारण स्वच्छंदतावादी स्वप्नरंजनामुळे वाङ्मय नव्या सामाजिक जाणिवांपासून फारच दूर गेले होते. वास्तववादी वाङ्मयातदेखील वास्तवतेचा अत्यंत ढोबळ अर्थ घेतला गेला तेव्हा वास्तववादाविरुद्ध प्रतिक्रिया निर्माण झाली. हे प्रतिक्रियेचे सूत्र ‘ वाद ’ संकल्पनेचे पूर्ण स्पष्टीकरण होऊ शकत नाही, कारण वाङ्मयीन वादापाठीमागे काही सामाजिक तत्त्वज्ञान किंवा जीवनविषयक एखादी तत्त्वप्रणालीदेखील असू शकते. एकंदरीत वाङ्मयीन वाद म्हणजे वाङ्मयीन क्षेत्रात होणाऱ्या विचारांच्या अभिसरणाचे लक्षण आहे, त्या क्षेत्रातील सजगतेचा आणि गतिमानतेचा पुरावा आहे हे यावरून लक्षात येते.

वाङ्मयीन वादांचे गुणवैशिष्ट्यात्मक वर्गीकरण :

या वाङ्मयीन वादातील साम्यभेदाची व्यवस्था गुणवैशिष्ट्यांचा एक समूह घेऊन लावता येईल काय हा प्रश्न विचारात घेण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ आपण प्रणाली-

प्रधान (ideological) आणि औपपत्तिक (theoretical) अशी दोन गुण-वैशिष्ट्ये घेतली, तर अभिजाततावाद, स्वच्छंदतावाद वगैरे वाद वाङ्मयाचे स्वरूप, वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया आणि वाङ्मयसमीक्षा यांविषयी विचार मांडणारे म्हणून औपपत्तिक वाद आहेत. तर मार्क्सवाद आणि अस्तित्ववाद हे जीवनविषयक विचार-प्रणाली मांडणारे व्यापक स्वरूपाचे प्रणालीप्रधान वाद आहेत.

वाङ्मयीन वादाची गुणवैशिष्ट्ये

- प्रणालीप्रधान
  - समाजसापेक्ष
    - मार्क्सवाद
  - व्यक्तिसापेक्ष
    - अस्तित्ववाद
- औपपत्तिक
  - अभिजाततावाद वगैरे

प्रणालीप्रधान वादामध्येदेखील मार्क्सवाद हा सामाजिक विचार प्रभावी असलेला वाद तर अस्तित्ववाद हा व्यक्तिसापेक्ष म्हणजे माणसाच्या व्यक्तिगत जीवनाचा अर्थ कसा लावायचा याचा शोध घेणारा असा वाद आहे. याखेरीज मार्क्सवाद हा उत्क्रांति-वाद आहे म्हणून त्याला ऐतिहासिकतेचे परिमाण आहे, तर अस्तित्ववादामध्ये ' Here and Now ' चे तत्त्वज्ञान असल्यामुळे त्याला वर्तमानाचाच संदर्भ आहे. समाजसापेक्षता, व्यक्तिसापेक्षता, ऐतिहासिकता (अनैतिहासिकता) ही गुणवैशिष्ट्ये इतर वादांमध्येदेखील सापडतील. मार्क्सवादाची काही मूल्यव्यवस्था आहे, तर अस्तित्ववादी वाङ्मयास मूल्यव्यवस्था मान्य नाही. मूल्यप्रधानता हे गुणवैशिष्ट्य इथे मर्यादित अर्थाने सूचित केले आहे. एखादी वाङ्मयकृती चांगली आहे की वाईट हे मार्क्सवादी समीक्षेमध्ये व्यापक सामाजिक वास्तवाच्या संदर्भात ठरविले जाऊ शकते. मार्क्सवादी समीक्षेत वाङ्मयाचे मूल्यमापन अभिप्रेत आहे आणि हे मूल्यमापन वाङ्मयबाह्य सामाजिक–सांस्कृतिक संदर्भ लक्षात घेऊन केले जाते. या उलट, अशी काही मूल्यव्यवस्था अस्तित्ववादी वाङ्मयात अनुस्यूत नाही. नीतिमूल्यनिरपेक्षता, चांगले–वाईट या भेदाविषयी उदासीनता हे अस्तित्ववादी वाङ्मयीन विचारसरणीचे वैशिष्ट्य आहे असे म्हणता येईल. म्हणजे मूल्यप्रधानता हे गुणवैशिष्ट्यदेखील मार्क्स-वाद आणि अस्तित्ववाद यांतील भेद स्पष्ट करू शकेल.

औपपत्तिक वादांमध्ये रूपवाद आणि संरचनावाद हे वाङ्मयाकडे एक वस्तू म्हणून पाहाणारे (किंवा व्यवस्था म्हणून पाहाणारे) समीक्षाप्रधान वाद आहेत, तर

इतर सर्व वाद वाङ्मयनिर्मितीसंबंधी म्हणून निर्मितीप्रधान वाद आहेत, असे म्हणता येईल.

औपपत्तिक

समीक्षाप्रधानता — निर्मितिप्रधानता

समीक्षाप्रधानता: माध्यमलक्ष्यी — घटकलक्ष्यी

माध्यमलक्ष्यी: रूपवाद

घटकलक्ष्यी: संरचनावाद

निर्मितिप्रधानता: अभिजातवाद, स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद, अभिव्यक्तिवाद वगैरे.

रूपवादी समीक्षेत वाङ्मयाच्या 'वाङ्मयते'च्या अभ्यासावर लक्ष केंद्रित केलेले असते. वाङ्मयीन भाषेच्या विशिष्ट स्वरूपामुळे वाङ्मय इतर भाषिक अभिव्यक्तीपेक्षा वेगळे असते म्हणून रूपवादी वाङ्मयात भाषेच्या म्हणजे माध्यमाच्या वेगळेपणाचा अभ्यास करतात. वाङ्मयाच्या चरित्रात्मक आणि ऐतिहासिक समीक्षेविरुद्ध ही एक प्रतिक्रिया होती हे लक्षात घेतले पाहिजे. वाङ्मयसमीक्षा मानसशास्त्र, इतिहास वगैरे क्षेत्रांपासून वेगळी काढून तिला स्वायत्त रूप देण्याचा प्रयत्न रूपवाद्यांनी केला आणि या प्रयत्नात त्यांनी वाङ्मयीन भाषेच्या पृथक्करणाकडे लक्ष दिले. वाङ्मयाचा अभ्यास म्हणजे वाङ्मयीन भाषेच्या 'वाङ्मयते'चा अभ्यास असे याकुबसन (Erlich, १९५५) म्हणतो. वाङ्मयातील सामाजिक, सांस्कृतिक आशयाबद्दल रूपवाद्यांना काही म्हणावयाचे नाही. म्हणून रूपवाद 'माध्यमलक्ष्यी' आहे, असे म्हणता येईल. रूपवाद आणि संरचनावाद हे दोन्ही संरचनावादी भाषाशास्त्राने प्रभावित झालेले वाद आहेत. संरचनावादामध्ये वाङ्मयीन संकेतांचा अभ्यास करून वाङ्मयाचे एक संरचनावादी काव्यशास्त्र निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. ज्याप्रमाणे भाषा एक व्यवस्था आहे, त्याचप्रमाणे वाङ्मय हीदेखील एक व्यवस्था आहे. भाषेचे वेगवेगळ्या पातळींवर स्वनिम, रूपिम, पदबंध, वाक्य अशी घटकतत्त्वे आहेत, तशीच वाङ्मयाचीदेखील घटकतत्त्वे असतात आणि त्या घटकतत्त्वांचा आधार घेऊन वाङ्मयकृतींच्या संरचनेचा अभ्यास करता येतो, असा संरचनावाद्यांचा दावा आहे. जोनाथन क्युलरने (१९७५) वाङ्मयीन संकेतांची (Convention) अशी व्यवस्था दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. भाषा आणि भाषाशास्त्र यांचा जो संबंध आहे तोच संबंध वाङ्मय आणि संरचनावाद यांमध्ये आहे असे म्हणता येईल. संरचनावाद म्हणजे वाङ्मयाचे शास्त्रीय वर्णनात्मक व्याकरणच आहे. यासाठी

वाङ्मयीन रचनांच्या घटकांचा शोध संरचनावादी घेत असतात. म्हणून संरचनावाद रूपवादासारखा केवळ ‘ माध्यमलक्ष्यी ’ नाही तर ‘ घटकलक्ष्यी ’ आहे असे म्हणता येईल. रूपवादामध्ये तसेच संरचनावादामध्ये देखील वाङ्मयाचा सामाजिक–सांस्कृतिक मूल्यविषयक विचार अभिप्रेत नाही. वाङ्मयीन दृष्टीने श्रेष्ठ असलेली कादंबरी अथवा एखादी रहस्यकथा यांचे विश्लेषण संरचनावादी एकाच शास्त्रीय पद्धतीन करतील. त्यांच्या बरे-वाईटपणाबद्दल विधान करावयाची सोय संरचनेमध्ये नाही. त्यामुळे ‘ मूल्यप्रधानता ’ या गुणवैशिष्टयाने हे दोन वाद मार्क्सवादापेक्षा वेगळे दाखविता येतील.

वाङ्मय-निर्मितीसंबंधीचे जे वाद आहेत त्यांमध्ये अभिजाततावाद, नव अभि-जाततावाद, वास्तववाद हे अनुकृतिप्रधान (Imitation) वाद आहेत असे म्हणता येईल. या उलट स्वच्छंदतावादापासून अतिवास्तववादापर्यंतचे सर्व वाद अनुकृति-विरोधी (अनुकृति-सिद्धांत न मानणारे) वाद आहेत. म्हणजे अनुकृतिप्रधानता हे वैशिष्टय घेऊन आपण या दोन गटांतील भिन्नत्व दाखवू शकतो. पण अनुकृती ही वादग्रस्त संकल्पना आहे आणि अनुकृतीचे वेगवेगळे अर्थ घेतले जातात त्यामुळे प्रज्ञाधिष्ठितता आणि कल्पनाप्रधानता ही गुणवैशिष्टये घेऊन आपण ह्या दोन गटांचे वेगळेपण दाखवू शकतो.

वाङ्मयीन वादाची गुणवैशिष्टये

प्रज्ञाधिष्ठितता	कल्पनाप्रधानता
अभिजाततावाद	स्वच्छंदतावाद
नवअभिजाततावाद	दृक्प्रत्ययवाद
वास्तववाद	अभिव्यक्तिवाद वगैरे

(यांत कल्पनाप्रधानतेमध्ये दृक्प्रत्ययवादाचा अंतर्भाव थोडा संशयास्पद आहे. कारण दृक्प्रत्ययवादी कला इंद्रियगोचर प्रत्यय व्यक्त करणाऱ्या म्हणून पृष्ठस्तरीयच आहेत. पण वाङ्मयामध्ये प्रतीकवादी चळवळ हे दृक्प्रत्ययवादाचेच स्वरूप समजले जाते आणि प्रतीकवादी हे कल्पनाप्रधानता मानणारे तसे प्रज्ञाविरोधी (anti-intellectual) समजले जातात.) अभिजाततावाद आणि नवअभिजाततावाद ह्यांच्यात कालानुक्रमाचा भेद आहे हे त्यांच्या नावावरूनच व्यक्त होते. हे दोन वाद आणि वास्तववाद ह्यांतील मुख्य भेद म्हणजे वास्तववाद उचितता, शाश्वतता,

उद्‌बोधकता ही मूल्ये मानत नाही, तर अभिजाततावादात / नवअभिजाततावादात ही मूल्ये मानली जातात.

स्वच्छंदतावादापासून अतिवास्तववादापर्यंतचे सर्व वाद आशय, अभिव्यक्ती आणि तंत्र या अंगांनी आपली वैशिष्टये दाखवितात. स्वच्छंदतावाद कल्पनाप्रधान वाद असला तरी स्वच्छंदतावादी अभिव्यक्ती जाणिवेच्या पातळीवरच होती. याउलट अभिव्यक्तिवाद, दादावाद, अतिवास्तववाद हे स्वच्छंदतावादापेक्षा वेगळे, नेणिवेच्या पातळीवर अभिव्यक्ती करणारे असे वाद होते. जाणीवप्रधानता आणि सुप्तमनलक्ष्यी किंवा नेणीवप्रधानता ह्या दोन गुणवैशिष्टयांनी आपण स्वच्छंदतावाद व दृक्प्रत्ययवाद आणि वरील तीन वाद यांतील भेद व्यक्त करू शकतो. अभिव्यक्तिवाद व अतिवास्तववाद या वादांवर फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषण शास्त्राचा झालेला परिणाम देखील ' सुप्तमनलक्ष्यी ' या गुणवैशिष्टयावरून लक्षात येतो. याखेरीज स्वच्छंदतावादात सौंदर्यनिष्ठता, अद्‌भुतरम्यता ही खास गुणवैशिष्टये आहेत, तर अभिव्यक्तिवादात यंत्रयुगामध्ये दिसून येणारी निष्ठुरता, विकृतता आणि विकारविलास ही गुणवैशिष्टये दिसून येतात. अभिव्यक्तिवादी वाङ्मयात (तंत्राच्या अंगाने), विशेषतः नाटकात (आणि चित्रकलेतदेखील) समूहचित्रणावर भर दिसून येतो, तर स्वच्छंदतावादी वाङ्मय त्या तुलनेने व्यक्तिसापेक्ष आहे, असे म्हणता येईल. अतिवास्तववादामध्ये, तंत्राच्या अंगाने, ' स्वयंचलित लेखन ' हे तांत्रिक गुणवैशिष्टय आहे. या सर्व वादांचा विशिष्ट जाहीरनामा होता किंवा त्यांना काही निर्मितितत्त्वे तरी अभिप्रेत होती; उलट ' दादावाद ' मात्र व्यवस्थाविरोध या गुणवैशिष्टयाने वेगळा दिसून येतो. हे सर्वच वाद (म्हणजे अभिव्यक्तिवाद ते अतिवास्तववाद) तसे मूल्यनिरपेक्ष आहेत, तर स्वच्छंदतावाद केवळ वाङ्मयीनच नव्हे तर काही सामाजिक मूल्यव्यवस्था (स्वातंत्र्य, समता, बंधुभाव वगैरे) देखील मानतो. म्हणजे एका दृष्टीने स्वच्छंदतावादात एका आदर्श जगाची ओढ आहे तर अभिव्यक्तिवादापासून ते अतिवास्तववादापर्यंतचे विसाव्या शतकातील वाद पूर्णपणे लौकिक जगातील अपूर्णता, भंजकता, विकृतता हा आशय व्यक्त करणारे असे वाद आहेत.

(गुणवैशिष्टयांच्या द्वि–अंतरी (binary distinction) जोडया घेऊन या वादांची अशा रीतीने व्यवस्था लावता येणे शक्य आहे. वाङ्मयीन वादांचे संकीर्ण स्वरूप लक्षात घेऊन अधिक काटेकोरपणे आणखी काही गुणवैशिष्टये सुचविता येतील आणि त्यांच्यातील साम्यभेद अधिक स्पष्ट करता येतील. येथे सुचविलेली गुणवैशिष्टये सर्व समावेशक आहेत असे नाही. कदाचित गुणवैशिष्टयांसाठी वापरलेली नावे देखील तितकी चपखल असतीलच असे नाही. या ठिकाणी सर्व वाङ्मयीन वादांची मर्यादित गुणवैशिष्टयांच्या आधारे व्यवस्था लावता येते काय हे पाहाण्याचा फक्त प्रयत्न केला आहे. याखेरीज वाङ्मयीन वादांना कालानुक्रमाचे एक परिमाण आहे हे आपण अगोदर पाहिले आहेच.)

अनुकृति-सिद्धांत आणि वाङ्मयीन वाद :

वाङ्मयीन वादांना एकत्र गुंफणारे एक महत्त्वाचे सूत्र म्हणजे वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयीचा औपपत्तिक असा अनुकृति-सिद्धांत. वाङ्मयासंबंधीचा प्राचीन ग्रीक काळापासून मांडला गेलेला एक सिद्धांत म्हणजे वाङ्मय ही 'अनुकृती' आहे.

अनुकृती संकल्पनेचे मुख्यतः तीन अर्थ लावले गेले आहेत. एक म्हणजे इंद्रिय-गोचर वास्तवाची अनुकृती ही प्लेटोची संकल्पना होती. प्लेटोने कविता अंतस्फूर्त असते हा विचारदेखील त्याच्या 'फिद्रस' आणि 'सिम्पोझिअम' मध्ये मांडला आहे. कवी म्हणजे एक पछाडलेले (Possessed) व्यक्तिमत्त्व ही कवीची स्वच्छंदतावादी प्रतिमादेखील प्लेटोने मांडली होतीच. पण एक तत्त्वज्ञ म्हणून प्लेटोने कवितेला हिणकस ठरविले ते त्याच्या अनुकृती संकल्पनेच्या या विशिष्ट अर्थातूनच. अनुकृतीचा दुसरा अर्थ प्लेटोचा शिष्य ॲरिस्टॉटल याने दिला. अनुकृती म्हणजे सार्वकालिक (universal) मानवी वर्तनाची किंवा या वर्तनाच्या साच्यांची अनुकृती. ॲरिस्टॉटलने येथे कवितेला, पर्यायाने वाङ्मयाला, इतिहासापेक्षा श्रेष्ठ असे तात्त्विक अधिष्ठान दिले. वाङ्मयातील अनुकृती ही इंद्रिय–गोचर वास्तवाची अनुकृती नसून संभवनीयतेच्या निकषावर आधारलेली, मानवी जीवनात जे शाश्वत आहे त्याची अनुकृती असा अर्थ ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनातून निघतो. केवळ काय घडले यापेक्षा काय घडू शकेल हे वाङ्मयात व्यक्त केलेले असते त्याच्या फिजिक्सवरच्या विवेचनात तर तो म्हणतो की, कलेमध्ये (वाङ्मयादि ललित कलांमध्ये) काही अंशी निसर्गाची अनुकृती होते तर काही अंशी निसर्गाने ठेवलेली अपूर्णता कला पूर्णत्त्वाला नेते. अनुकृती संकल्पनेचा तिसरा अर्थ अनुकृती म्हणजे अभिजात ठरलेल्या वाङ्मयीन कृतींची (त्यांच्या आकृतिबंधांची व रचनातंत्रांची) अनुकृती.

अनुकृती संकल्पनेविषयीच्या या तिन्ही भूमिकांचा नंतर काही प्रमाणात विपर्यास झाला. पण वेगवेगळ्या वाङ्मयीन वादांमध्ये वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयी किंवा वाङ्मय-निर्मितीविषयी बोलताना अनुकृती संकल्पनेचा एक कुठला तरी अर्थ स्वीकारला गेला आहे, असे आपल्याला दिसून येईल. जेव्हा अनुकृती संकल्पनेचा त्वेषाने अव्हेर केला गेला तेव्हा अनुकृतीच्या विशिष्ट अर्थाविरुद्ध तो त्वेष होता हे देखील आपल्याला दिसून येईल. उदाहरणार्थ, अभिजाततावाद्यांनी आणि नवअभिजाततावाद्यांनी अनुकृतीचा अभिजात वाङ्मयकृतींची अनुकृती हा अर्थ घेतला. त्यामुळे आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्हींसाठी त्यांना प्रमाण तत्त्वे ठरवावी लागली. त्याचबरोबर प्लेटोला अभिप्रेत असलेला उपयुक्ततावादी दृष्टिकोण स्वीकारून वाङ्मय उद्‌बोधक असते, समाजशिक्षणाचे काम वाङ्मय उत्तम रीतीने करू शकते, हा वाङ्मयाच्या कार्याविषयीचा विचार देखील त्यांनी आपल्या काव्यशास्त्रात मांडला. स्वच्छंदतावाद्यांनी अनुकृतीचा सिद्धांत नाकारला म्हणजे अनुकृतीचा नवअभिजाततावादी अर्थ नाकारला. त्यांना प्लेटोला

अभिप्रेत असलेली मूलभूत आदर्श जगाची संकल्पना मान्य होतीच आणि प्रतीकांच्या माध्यमांतून या आदर्श जगाची अनुकृती करणे हाच अमेरिकन कवी एडगर ॲलन पो, जर्मन कवी होल्डरिन किंवा ब्रिटिश कवी शेली यांचा प्रयत्न होता. कविता ही सर्वोच्च दर्जाची अनुकृती आहे (म्हणते आदर्श जगाची अनुकृती आहे) हा नव-प्लेटोवादी विचार स्वच्छंदतावाद्यांना जास्त मानवणारा होता. कारण कवितेचा उगम कवीच्या कल्पनाविश्वात आहे, कविता कल्पनाधिष्ठित आहे, प्रज्ञाधिष्ठित नाही हा स्वच्छंदतावादी आग्रह ह्याच विचाराशी सुसंगत आहे. ह्या नवप्लेटोवादी विचारधारे-तूनच गूढवादी (mystic) प्रवृत्ती आपल्याला स्वच्छंदतावादी कवितेत आलेल्या दिसून येतात. कवी आपल्या कवितेतून अतिमानवी दृष्टान्त व्यक्त करतो आणि त्यासाठी त्याला नेहमीची भाषा अपुरी पडते म्हणूनच तो सहज समजणार नाहीत अशा प्रतिकांचा वापर आपल्या कवितेत करीत असतो. स्वच्छंदतावादी कवींच्या शैलीचे स्पष्टीकरण येथे आपल्याला मिळते. इंग्रजी कवी वर्डस्वर्थ म्हणतो की कवीने सामान्य जीवनातील व्यक्ती व घटना यांचे असे चित्रण करावे की सामान्य जीवना-तील नवलाई वाचकांच्या अनुभवाला यावी त्याचा कविमित्र कोलरिज याने अतिमानवी (Supernatural) स्वरूपाचे प्रसंग व व्यक्तिरेखा यांचा उपयोग करावा असे ठरले असले तरी हे प्रसंग व त्यांतील व्यक्तिरेखा संभवनीयतेच्या कक्षेपासून फार दूर जाणार नाहीत याची काळजी त्याने घ्यायची आहे असेही त्या दोघांमध्ये ठरले होते. म्हणजे अनुकृतिसंकल्पना या स्वच्छंदतावादी कवींना एका विशिष्ट अर्थाने मान्य आहे असेच दिसते. स्वच्छंदतावाद्यांना रचनातंत्राचे वावडे असले तरी भावगीतात्मक काव्याच्या लहान आकृतिबंधांचे तंत्र ते पाळतातच. कीटस्सारखा कवी तर जाणीवपूर्वक सौंदर्य-निर्मिती करावी, अशा मताचा होता हे दिसून येते.

स्वच्छंदतावादाविरुद्धची प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववादाचा उदय झाला असे म्हटले जाते. वास्तववादाचा प्रभाव मुख्यतः त्यावेळी नवीन असलेल्या कादंबरी या वाङ्मय-प्रकारात दिसून येतो. फ्रेंच कादंबरीकार व टीकाकार फ्रान्स्वा वास्तववादाबद्दल लिहितो की ' अलीकडे प्रभावी ठरत असलेले हे तत्त्वज्ञान अभिजात वाङ्मयाची अनुकृती नाही तर नैसर्गिक जीवनात मूलतःच जे आढळून येते त्याची अनुकृती आहे (म्हणूनच) या तत्त्वज्ञानाला वास्तववाद म्हणायला हरकत नाही. ' गुस्टाव प्लांशे हा दुसरा फ्रेंच टीकाकार वास्तववाद ही संज्ञा वस्तुस्थितीच्या अचूक, तपशीलवार वर्णनासाठी वापरतो. कल्पनेच्या भराऱ्या न मारता, सामान्यतः जीवनात जे आढळते ते जसेच्या तसे मांड-ण्याचा वास्तववाद्यांचा प्रयत्न होता. हा अनुकृतीचा फारच ढोबळ अर्थ आहे असेच कोणालाही वाटल्यावाचून राहाणार नाही. येथे कवी वा लेखक यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला किंवा भावनेला फारसा वाव उरत नाही. वास्तववादाविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून निर्माण झालेले दृक्प्रत्ययवाद, अभिव्यक्तिवाद, दादावाद आणि अतिवास्तववाद हे अनुकृती-विरोधी वाद आहेत. म्हणजे वास्तववादामध्ये अनुकृतीचा जो ढोबळ अर्थ घेतला आहे,

त्या विरुद्ध ते आहेत असेच म्हटले पाहिजे. दृक्प्रत्ययवादी कलांमध्ये वस्तुनिष्ठतेपेक्षा प्रत्ययनिष्ठता महत्त्वाची ठरली. दृक्प्रत्ययवाद्यांना प्रत्यक्ष वस्तूपेक्षा वस्तूचा डोळयांना जाणवलेला क्षणिक प्रत्यय व्यक्त करायचा होता. त्यांच्या चित्रकलेतली धूसरता, ठळक रेषांचा अभाव हेच दर्शविते. कवितेमध्ये शब्दांच्या अर्थापेक्षा शब्दांचा 'नाद' त्यांना महत्त्वाचा वाटला. पण दृक्प्रत्ययवाद्यांना येणारा प्रत्यय कितीही व्यक्तिनिष्ठ असला तरी अखेर तो या वास्तव जगाचाच प्रत्यय होता. शब्दांच्या नादामधून त्यांना एक श्रुत वास्तव व्यक्त करायचे होते, तर चित्रकलेमध्ये रंग आणि प्रकाश यांच्या सरमिसळीतून त्यांना एक दृक्वास्तव निर्माण करावयाचे होते. नादानुकरण (Onomatopoia) ही देखील एक अनुकृतीच असते. आणि तीही अगदी वरवरच्या पातळीवर असते. दृक्प्रत्ययवादी कला अशा पृष्ठस्तरीय पातळीवरच होत्या. म्हणूनच अभिव्यक्तिवादी जसे अनुकृती विरोधी होते तसेच ते दृक्प्रत्ययवाद्यांच्या पृष्ठस्तरीयतेविरुद्ध देखील होते.

विसाव्या शतकात निर्माण झालेल्या अभिव्यक्तिवाद, दादावाद आणि अतिवास्तववाद यांना यंत्रयुगाची, औद्योगिक क्रांतीची, डार्विनच्या उत्क्रांतिवादाची आणि त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषण शास्त्राची पार्श्वभूमी होती. त्यात जागतिक महायुद्धाची भर पडून एकंदरीत सर्व मानवी संस्कृती आणि प्रचलित व्यवस्था यावरचा कलाकारांचा विश्वासच उडाला. या संदर्भात अभिव्यक्तिवाद्यांनी त्यांना जाणवलेले यंत्रयुगाचे विदारक वास्तव आपल्या कलाविष्कारातून मांडले. फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषणातून त्यांना अंतर्मनातील नवीन दालने खुली झाली होती. स्वप्नांतून व्यक्त होणारे आतापर्यंत अज्ञात असलेले एक नवीन जीवन त्यांना आढळले. त्याच्याशी प्रामाणिक अशी अभिव्यक्ति व्हावी म्हणून अभिव्यक्तीचे नवीन तंत्र त्यांनी निर्माण केले. अर्न्स्ट टॉलर या जर्मन नाटककाराच्या नाटकात कपारीतून बाहेर येणाऱ्या सापळयांचे एक दृश्य आहे. अंतर्मनातील वास्तव व्यक्त करण्यासाठी प्रतीकात्मक दृश्यांचा वापर असा अपरिहार्य ठरला. अतिवास्तववाद्यांना हेच वास्तव व्यक्त करायचे होते. म्हणून त्यांनी स्वयंचलित लेखनाचे तंत्र वापरले. दादावाद्यांना सर्व मानवी संस्कृती आणि व्यवस्था यांचीच घृणा आली होती. म्हणून या संस्कृतीमध्ये किंवा व्यवस्थेमध्ये जे क्षुल्लक, घृणास्पद समजले जात होते त्याचीच त्यांनी अनुकृती केली. (कारंजे म्हणून एका चित्रकाराने युरिनलचे चित्र काढले.) अतिवास्तववाद्यांनी अनुकृतिसंकल्पना नाकारली म्हणजे अनुकृतीचा विशिष्ट अर्थ नाकारला असेच म्हटले पाहिजे. १९२४ सालच्या आपल्या जाहीरनाम्यात अंतर्मनातील वास्तवावर भर देणारे अतिवास्तववादी दहा वर्षांनी म्हणतात की अंतर्मनातील वास्तव आणि बाह्य वास्तव यांची एकरूपता हेच आमचे अंतिम ध्येय आहे, कारण सध्याच्या समाजात त्यांची फारकत झाली आहे. म्हणजे अतिवास्तववादीदेखील अखेर एका आदर्श स्थितीच्या किंवा शाश्वततेच्या शोधात होते, असेच म्हटले पाहिजे. ॲरिस्टॉटलच्या अनुकृती संकल्पनेपासून हा विचार फारसा दूर नाही. पण ज्ञानाची आणि अनुभवाची अनेक दालने

उघडली गेल्यानंतर आशय आणि अभिव्यक्ती तंत्र, तसेच अनुकृती नेमकी कशाची करायची ह्यांत बदल होणे अपरिहार्यच आहे.

रूपवाद आणि संरचनावाद हे वाङ्मयनिर्मितीसंबंधीचे वाद नाहीत हे अगोदर म्हटले आहेच. विसाव्या शतकातील एक महत्त्वाचा वाद म्हणजे मार्क्सवाद. मार्क्सवाद हा एक प्रकारचा संरचनावादच आहे. समाजातील आर्थिक हितसंबंधामधून सामाजिक संरचना तयार होतात, वर्ग निर्माण होतात. या हितसंबंधात जसा बदल होत जाईल तशा सामाजिक संरचनासुद्धा बदलतील. मार्क्सवादाला सामाजिक उत्क्रांतीमधून निर्माण होऊ शकेल अशी आदर्श समान व्यवस्था अभिप्रेत आहे. वाङ्मयामध्ये हा वर्गकलह, उत्क्रांतीच्या पाऊलखुणा, विशिष्ट अवस्थेत समाजात आढळून येणाऱ्या वर्गांचे प्रामाणिक दर्शन व्यक्त झाले पाहिजे हाच सामाजिक वास्तववादाचा आग्रह आहे. रशियन सौंदर्यशास्त्रज्ञ म्हणतात की कलाकृती वस्तुनिष्ठ असावी पण तिच्यातून जे आदर्शवत आहे ते व्यक्त व्हावे. व्यक्तिगत जीवनामागे दडलेले, सार्वकालिक, शाश्वत सत्य कलाकृतीमधून व्यक्त व्हावे. निसर्गवादी किंवा वास्तववादी वाङ्मयातून आढळणारी खुलासेवार वस्तुनिष्ठ वर्णने त्यांच्या दृष्टीने कलाहीन व निरर्थक आहेत. मार्क्सवादी वाङ्मयविचारामधला हा सार्वकालिकतेचा, शाश्वततेचा आग्रह ॲरिस्टॉटलच्या अनुकृती संकल्पनेशी बऱ्याच अंशी जुळणारा आहे.

या सर्व विवेचनावरून एक गोष्ट स्पष्ट होते की, वाङ्मयीनवादांना अनुकृती संकल्पनेविषयी वाङ्मयनिर्मितीच्या दृष्टीने काही दृष्टिकोन स्वीकारावा लागतोच, आणि हा दृष्टिकोन अनुकृतीच्या त्यांनी घेतलेल्या विशिष्ट अर्थाशी संबंधित असतो.

वाङ्मयीन वादांचा सामाजिक संदर्भ :

'साहित्य म्हणजे काय ?' या आपल्या पुस्तकात सार्त्र म्हणतो की वाङ्मयाचे स्वरूप समाज ठरवितो. सार्त्रच्या म्हणण्याप्रमाणे लेखक समाजाच्या स्वरूपानुसार बनतो. जेव्हा सत्ताधारी वर्गाशी लेखकाचा संघर्ष होतो तेव्हा लेखकाने आपल्या भोवतीच्या जगासंबंधीचे सत्य व्यक्त केलेले असते. समाजातील ज्या वाचकवर्गासाठी लेखक लिहितो, त्या वाचकवर्गाचे सामाजिक प्रश्न, जीवनमूल्ये, आवडी-निवडी यांचे प्रतिबिंब वाङ्मयात पडणे अपरिहार्य आहे. सतराव्या शतकात इंग्लंडमध्ये यादवी युद्ध होऊन राजेशाहीविरुद्ध यशस्वी लढा दिला गेला, राजाला देहांताची शिक्षा झाली. पण त्याच शतकाच्या उत्तरार्धामध्ये यादवी युद्ध, अनिश्चितता या गोष्टींचा सर्व समाजाला वीट आला. अतिरेकी उत्साह सर्वांनाच त्याज्य वाटू लागला. शिस्त, संयम, समतोल विचार यांची सामाजिक आणि राजकीय जीवनात लोकांना गरज भासू लागली. प्रत्येक प्रश्नाची बुद्धिनिष्ठ साधकबाधक विचार करून केलेली मांडणी महत्त्वाची वाटू लागली आणि रस्त्यावर प्रश्न सोडविणे नको असे लोकांना वाटू लागले. भावनिक उद्रेकापेक्षा औपरोधिक लेखनाचे शस्त्र वापरण्याचा मार्ग लेखकांनी स्वीकारला. या काळात समाजाने

जी जीवनमूल्ये स्वीकारली त्याचेच प्रतिबिंब इंग्रजी नवअभिजातवादी वाङ्मयात पडलेले आपल्याला दिसून येते जर्मन, इंग्लंड, फ्रान्स या देशांमध्ये स्वच्छंदतावादाचा उदय झाला, तो व्यापक अर्थाने एक सत्तासंघर्षच होता. समाज आणि कलावंत यांच्यात दुरावा निर्माण होतो तेव्हा 'कलेसाठी कला' असे वाद निर्माण होतात. नेपोलियनच्या काळानंतर फ्रान्समध्ये श्रीमंत, मध्यम वर्ग प्रबळ झाला तेव्हा या समाजाच्या मूल्यांविरुद्ध आणि जीवनपद्धतीविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून कलावंतांनी 'कलेसाठी कला' ही भूमिका घेतली. इंग्लंडमध्ये देखील व्हिक्टोरियन मध्यमवर्गीयांच्या उपयुक्ततावादी व आत्मसंतुष्टपणाविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून कलावादी भूमिका पुढे आली. या उलट कलावंत जेव्हा बहुसंख्य समाजाच्या आशाआकांक्षांशी समरस होतात तेव्हा 'कलेसाठी कला' हे तत्त्वज्ञान त्यांना निरर्थक वाटू लागते. फेब्रुवारी १८४० च्या क्रांतीनंतर फ्रान्समध्ये हेच घडले. पूर्वीचे कलावादी गॉटिये आणि बोदलेअर 'कलेसाठी कला' हे तत्त्वज्ञान पोरकटपणाचे आहे असे म्हणू लागले. विसाव्या शतकात जे अनेक वाङ्मयीन वाद निर्माण झाले, त्यांचे मूळ देखील झपाट्याने बदलणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीमध्ये आणि समाजातील वर्गांच्या आर्थिक हितसंबंधांमध्ये होते असे दिसून येईल. जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेलच्या म्हणण्याप्रमाणे ललितकलांमधील घडामोडींमधून त्या त्या कालातील समाजाची ऐतिहासिक स्थिती स्पष्ट होते. समाजातील राजकीय–आर्थिक सांस्कृतिक संघर्षाचा ललितकलांशी केवळ घनिष्ठ संबंध नसतो तर ललित कलांच्या निर्मितीचे स्पष्टीकरणच या परिस्थितीमध्ये मिळू शकते, असे म्हणायला हरकत नाही. या दृष्टीने वाङ्मयीन वादांची सामाजिक पार्श्वभूमी लक्षात घेऊन त्यांच्या निर्मितीची आणि ऱ्हासाची कारणपरंपरा मांडण्यासाठी स्वतंत्र लेखाची आवश्यकता आहे. इथे एवढेच म्हणता येईल की वाङ्मयीन वादांच्या निर्मितीमागे एक व्यापक सामाजिक संदर्भ आहे. सुरुवातीला म्हटल्याप्रमाणे, वाङ्मयीन 'वाद' हे 'वाद' या शब्दाला असलेल्या अप्रिय अर्थामुळे दुर्लक्षित समजले जाऊ नयेत. सर्व ललितकलांना व्यापणारे आणि गंभीर सामाजिक संदर्भ असणारे हे अर्थपूर्ण वाद आहेत, हे वाचकांनी लक्षात घ्यावे हा या लेखाचा हेतू आहे.

संदर्भ

१) Culler J. (1975) : Structuralist Poetics.

२) Elrich V. (1955) : Russian Formalism-History Doctrine.

३) Frye Northrop (1963) : Romanticism Reconsidered, Selected Papers from the Eng. Institute, ed. N. Frye.

४) Lovejoy A. O. (1924) ' On the Discriminations of Romanticism ' P. M. L. A. 39.

५) Praz M. (1933, 2nd ed 1951) : The Romantic Agony.

इतर

१) Auerbach E. (1974) Mimesis.

२) Bogart Doris Van de (1968) Introduction to Humanities.

३) Eagleton T. (1976) : Marxism and Literary Criticism.

४) Fleming William (1955) Arts and Ideas.

५) Hall John (1979) : The Sociology of Literature.

६) McKeon R (1936) : Literary Criticism and the Concept of imitation in Antiquity.

७) Olson Elder (1965) : Aristotle's, Poetics and English Literature.

८) Scott Wilbur (1962) : Five Approaches of Literary Criticism.

□

अभिजातवाद

म. सु. पाटील

मराठीमध्ये अभिजातवाद ही संज्ञा इंग्रजीतील Classicism या संज्ञेसाठी वापरली जाते. Classicism ही संज्ञा मात्र फार जुनी नाही. रेने वेलेक यांनी या संज्ञेच्या इतिहासाचा वेध घेऊन असा निष्कर्ष काढला आहे की, तिचा प्रथम वापर इटालीत इ. स. १८१८ मध्ये, जर्मनीत इ. स. १८२० मध्ये, फ्रान्समध्ये इ. स. १८२२ मध्ये, रशियात इ. स. १८३० मध्ये आणि इंग्लंडात इ. स. १८३१ मध्ये झालेला आहे.[१] पण ती ज्या विशेषणांपासून बनलेली आहे ती विशेषणे— Classic किंवा Classical मात्र प्राचीन काळापासून वापरात असून ती विविध अर्थांनी योजिली गेली आहेत. प्रिन्सेटन एन्सायक्लोपीडिया ऑफ पोएट्री अँड पोएटिक्स या ग्रंथात या संज्ञांचे सहा भिन्न अर्थ दिलेले आहेत, ते असे :[२]

(१) Classic किंवा Classical या संज्ञांचा एक अर्थ महान किंवा पहिल्या वर्गात मोडणारे असा आहे. Cornelius Fronto याने लेखकांची विभागणी Scriptor Classicus आणि Scriptor Proletarius या दोन वर्गांत केल्याचे इसवी सनाच्या दुसऱ्या शतकातील एक व्याकरणकरा Aulus Gellius सांगतो. त्यांपैकी पहिल्या वर्गातील लेखक हे अभिजन वर्गाचे आहेत, तर दुसऱ्या वर्गातील लेखक हे बहुजन समाजाचे आहेत. येथील Classicus या संज्ञेचा अर्थ सर्वोच्च उत्पन्नगटाचा सदस्य असा आहे आणि Proletarius चा अर्थ करपात्र उत्पन्नापेक्षा कमी उत्पन्न असलेल्या, मोलमजुरीवर जगणाऱ्या वर्गाचा सदस्य हा आहे. लेखकांच्या संदर्भात हा भेद भाषेच्या वापराशी निगडित होतो. अभिजन वर्गाचा लेखक

हा अभिजात भाषेचा वापर करणारा, तर बहुजन वर्गाचा लेखक हा सर्वसामान्य अशी लोकभाषा वापरणारा असा भेद Fronto याला अभिप्रेत दिसतो.

(२) या संज्ञांचा दुसरा अर्थ जे शिक्षणसंस्थांमध्ये शिकवले जाते, अभ्यासिले जाते ते वाङ्मय असा आहे. या अर्थाचे श्रेय इसवी सनाच्या सहाव्या शतकात होऊन गेलेल्या Mangnus Felix Ennodius याला दिले जाते. प्रबोधनकाळातील फ्रेंच आणि इटालियन समीक्षक Classicus हा शब्द उपरोक्त अर्थाने योजताना दिसतात. शिक्षणसंस्थांमध्ये शिकवले जाणारे वाङ्मय हे साधारणतः चांगल्या दर्जाचे असते असे समजले जात असल्यामुळे हा अर्थ पहिल्या अर्थाशी संयुक्त झाला. तो शब्द सर्वसाधारण गुणवत्ता, किंवा मूल्य असलेला, आदर्श या अर्थाचा वाचक बनला. या संज्ञांच्या आजच्या फ्रेंच आणि इटालियन वापरात या अर्थाची छटा मिसळलेली आहे.

(३) तिसरा अर्थ महान, मानदंड म्हणून गणल्या जाणाऱ्या साहित्यकृती किंवा साहित्याच्या वैशिष्टयपूर्ण विकासाचे कालखंड असा आहे. जरमॅनिक आणि लॅटिनोद्भव भाषांमध्ये अजून प्रचलित असलेला हा अर्थ इसवी सनाच्या सोळाव्या शतकात विकसित झाला. या काळात Classical हा शब्द " Canonical " किंवा Worthy of imitation म्हणजे नियमानुसारी किंवा अनुकरणीय यांचा समानार्थी होता.

आजच्या काळात Classic हा शब्द दोन प्रकारांनी वापरला जातो. उदा. Classic ages- अभिजात युगे-असे म्हणताना थोर साहित्यकृतींच्या निर्मितीचे कालखंड असा अर्थ अभिप्रेत असतो. उदा., एलिझाबेथचा काळ हा इंग्रजी साहित्याचे अभिजात युग म्हणून ओळखला जातो. दुसऱ्या प्रकारे हा शब्द मान्यताप्राप्त गुणवत्ता असलेल्या ग्रंथांच्या निर्देशासाठी वापरला जातो. उदा. Harvard Classics मध्ये अरेबियन नाइटस्, Voyage of the " Beagle " या ग्रंथांबरोबर ओडिसी, इनीड यांसारख्या महाकाव्यांचाही समावेश होतो. या अर्थाला अनुसरणाऱ्या व्याख्या करण्याचा प्रयत्न सेंत बव्ह, आयर्व्हिंग बॅबिट इत्यादींनी केलेला आहे. टी. एस्. इलियटच्या मते अभिजात वाङ्मयकृती ही प्रगल्भ संस्कृतीत वाढलेल्या प्रगल्भ मनाची निर्मिती असते; ती ज्या भाषेत अवतरते तिच्या साऱ्या संभवशक्यतांचा ती उपयोग करते, आणि तिच्यातून एक सर्वसाधारण अशी शैली (Common Style) दृग्गोचर होते; अभिजात वाङ्मयकृतीने राष्ट्रचैतन्याचे व्यापक दर्शन घडवले पाहिजे, विश्वात्मक अर्थाचा दावा केला पाहिजे आणि तिने तात्त्विक आशय असलेल्या समस्यांचा विचार केला पाहिजे. स्वाभाविकच अशा वाङ्मयकृतींना पिढयानुपिढयांची मान्यता मिळते.

(४) जे निश्चितपणे ग्रीक किंवा रोमन आहे किंवा त्यांचे अनुकरण करणारे आहे, ते Classic किंवा Classical हा चौथा अर्थ अभिजातवादाच्या दृष्टीने

महत्त्वाचा आहे. प्राचीन ग्रीक आणि रोमन लेखकांनी रचलेल्या साहित्यकृती या जसजशा अनुकरणाच्या दृष्टीने आणि अभ्यासक्रमातील पुस्तके म्हणून आदर्श स्वरूपाच्या मानल्या जाऊ लागल्या, त्यांना मानदंडांचे रूप प्राप्त होऊ लागले, तसतसे उपरोक्त तीन अर्थ एकमेकांत मिसळून जाऊ लागले. अभिजात वाङ्मयकृती म्हणजे पहिल्या दर्जाची, अभ्यासक्रमात समाविष्ट होऊ शकणारी, प्रमाणित साहित्यकृती असा अर्थ सतराव्या शतकात प्रचलित झाला. विसाव्या शतकातील समीक्षकांना या शब्दातून ग्रीक आणि रोमन लेखकांचे आशयगत अनुकरण आणि त्यांच्या वाङ्मय-प्रकारांचे अनुकरण असा दोन प्रकारचा साहित्यव्यवहार निर्दिष्ट करायचा असतो.

या दृष्टीने रोमन साहित्य हे अभिजातवादी म्हणता येते. त्याला ग्रीक वाङ्मयाने आशयसूत्रे पुरवली. सेनेकाने एस्किलस, सोफोक्लिज आणि युरिपिडिज यांच्या नाटकांतील आशयसूत्रांचे अनुकरण केले. व्हर्जीलने होमरच्या आशयसूत्रांशी स्पर्धा केली. फ्रेंच आणि जर्मन भाषांमध्ये ग्रीक आणि रोमन आशयसूत्रांचे अनुकरण बाराव्या शतकापासून सुरू झाले. एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकात अनेक साहित्यकृतींतून मानवी जीवनातील चिरंतन प्रश्नांवर भाष्य करण्यासाठी ग्रीक–रोमन प्राक्कथांचा आणि दंतकथांच्या वापर सर्वत्र केला जाऊ लागला. ‘ द वेस्ट लॅंड ’ (टी. एस. इलियट), ‘ युलिसिस ’ (जेम्स जॉइस), ‘ The'se'e ’ (आंद्रे जीद), ‘ मोर्निंग बिकम्स इलेक्ट्रा ’ (युजीन ओनिल), ‘ द फ्लाइज ’ (ज्या पॉल सार्त्र) ही या शतकातील या प्रकारची काही महत्त्वाची उदाहरणे होत. या शतकातील मानवशास्त्र, मानसोपचारशास्त्र आणि मानसशास्त्र या शाखांत जे संशोधन झाले त्यामुळे ग्रीक-रोमन आदर्शांच्या आशयगत अनुकरणाबाबत अधिक आस्था निर्माण झाली. जे. जी. फ्रेझर, सिग्मंड फ्राइड आणि, सी. जी. युंग यांनी ग्रीक प्राक्कथांचा वेगवेगळ्या अंगांनी सादर केलेला अभ्यास या गोष्टीला उपकारक ठरला.

ग्रीक-रोमन साधनसामग्रीच्या आधारे देशी भाषांमध्ये जी काव्यशास्त्राची रचना झाली तिचा संबंध अभिजातवादाशी जोडला जातो. ही रचना करणाऱ्या या भाषांतील लेखकांपुढील आदर्श ॲरिस्टॉटलचे ‘ पोएटिक्स ’ आणि होरेसचे ‘ आर्ट ऑफ पोएटिक्ट ’ हे दोन ग्रंथ होते. इ. स. १५६० ते १७८० या काळातील युरोपीय नाटकांचा विकास हा पहिल्या ग्रंथाने अधिक प्रभावित झालेला आहे. काव्य हे अनुकृतीच्या स्वरूपाचे असते, शोकनाट्य आणि महाकाव्य हे सर्वोत्कृष्ट साहित्यप्रकार होत, कथानक हे वस्त्वैक्याने (तसेच कालैक्याने आणि स्थलैक्याने) बांधलेले असावे, या कल्पना नव-ॲरिस्टॉटेलियन काव्यशास्त्रातून आल्या. इटालियन समीक्षकांनी आरिस्टॉटलच्या सैद्धान्तिक भूमिकेचा समीक्षाव्यवहारात उपयोग केला. त्याबरोबर होरेसकडून औचित्य-कल्पनेचा स्वीकार करण्यात आला. योग्य विषयासाठी योग्य वाङ्मयप्रकार, पात्राच्या स्वभावाला साजेशी कृती, त्याच्या सामाजिक आणि वांशिक पार्श्वभूमीला साजेशी भाषा या कल्पना अनुकृतीवर भर देणाऱ्या अभिजातवादामध्ये मध्यवर्ती होत्या.

अव्वल दर्जाची कामगिरी आणि परिश्रम यांनाही महत्त्व मिळाले. या कल्पनांचा प्रभाव सतराव्या शतकातील फ्रेंच वाङ्मयावर अधिक आहे. अठराव्या शतकात ग्रीक-रोमन वाङ्मयप्रकारांची उत्कर्षावस्था हा इंग्लंड, जर्मनी इत्यादी देशांतील समीक्षेमध्ये केंद्रवर्ती प्रश्न होता. मात्र त्याबाबतच्या मार्गदर्शनासाठी इतर ठिकाणचे लेखक सतराव्या शतकातील फ्रेंच समीक्षकांकडे, विशेषतः Necolas Boileau-Dospre'aux याच्या Art- Phe'tiaue (१६७४) कडे पाहात होते. नव्य अभिजातवादाचा (Neo-classicism) तोच आधार होता. बॉयल्यूने होरेसप्रणीत प्रमाणबद्धतेची आणि ॲरिस्टॉटलप्रणीत regular tragedy ची तरफदारी केली. तिला देकार्तच्या विवेकवादाचे पाठबळ मिळाले. त्यामुळे बुद्धिनिष्ठेला महत्त्व प्राप्त झाले. निसर्गातून कोणती गोष्ट अनुकृतीसाठी निवडायची या बाबतीत कवींनी बुद्धीकडून मार्गदर्शन घ्यावे असे म्हटले जाऊ लागले. निसर्गापेक्षा श्रेष्ठ ग्रीन-रोमन साहित्यकृतींचे अनुकरण त्यांतील बुद्धिनिष्ठेमुळे आणि विश्वात्मकतेमुळे अधिक झाले. अनुकृतीसाठी महाकाव्य, शोकनाट्य, सुखात्मिका, उद्देशिका, विलापिका, बोधकथा यांसारख्या वाङ्मयप्रकारांची शिफारस बॉयल्यूने केली. त्याने सांगितलेल्या नियमांप्रमाणे ग्रीक-रोमन आदर्शांचे अनुकरण करणे म्हणजे अभिजातवाद असे जवळ जवळ सर्व यूरोपभर मानले जाऊ लागले. जर्मन अभिजातवादाने मात्र फ्रेंच नव्य, अभिजातवादी काव्यशास्त्र आणि रोमन साहित्यकृती यांना जाणीवपूर्वक नकार दिला आणि मूळ ग्रीक साहित्यकृतींच्या अनुकरणावर भर दिला. अशा लेखकांत गटे, शिलर आणि होल्डरलिन यांचा समावेश होतो.

(५) रोमँटिसिझमच्या विरोधी तो अभिजातवाद असाही एक अर्थ केला जातो. हा विरोध प्रथम Friedrich Von Schlegel (१७७२–१८२९) याने दाखवला. त्याच्या दृष्टीने अमर्याद कल्पना आणि भावना मर्यादित रूपाने व्यक्त करण्याचा प्रयत्न म्हणजे अभिजातवाद होय. हे सांगताना कवीच नियमांचा उद्गाता हे रोमँटिकांचे सूत्र त्याच्या समोर होते. त्या पार्श्वभूमीवर अभिजातवादी काव्यशास्त्र त्याला मर्यादित स्वरूपाचे वाटले. मादाम द स्तायलने या दोहोंमधला विरोध इंग्रज आणि फ्रेंच समीक्षकांच्या लक्षात आणून दिला आणि साहित्यनिर्मितीचा एक वांझ प्रकार म्हणून अभिजातवाद तिने नाकारला. तिच्या दृष्टीने त्यात ग्रीक-रोमन आदर्शांचे ठराविक नियमांनुसार यांत्रिक अनुकरण होते. तिच्या मते, अभिजातवाद हा कर्मठ आणि वांझ नियमांनी बद्ध झालेला आहे, तर रोमँटिसिझम हा क्रांतिकारक आणि सर्जक आहे. गटेची प्रतिक्रिया याच्या अगदी विरोधी आहे. त्याने अभिजातवाद ही प्रकृती आणि रोमँटिसिझम ही विकृती मानली.

(६) वाङ्मयेतिहासातील एका कालखंडाचे नामकरण करण्यासाठी वाङ्मयेतिहासकारांनी या संज्ञा वापरलेल्या आहेत. त्यांच्या विविध अर्थांचा गुंता विसाव्या शतकातील वाङ्मयेतिहासकारांना सोडवता आलेला नाही. इ. स. १६६० ते १७००

हा फ्रेंच अभिजातवादाचा उत्कर्षाचा काळ मानला जातो. फ्रेंच अभिजातवादी समीक्षासिद्धातांनी आणि साहित्यकृतींनी प्रभावित झालेले अठराव्या शतकातील युरोपीय साहित्य पाहून ते अभिजातवादाचे आंतरराष्ट्रीय युग समजले जाते. जर्मन वाङ्मयेतिहासकार फ्रेंच अभिजातवादाला नवा अभिजातवाद (Neo-Classicism) अशी काहीशी निंदाव्यंजक संज्ञा वापरतात. तिच्याद्वारे रीतिवाद आणि दुय्यम दर्जाची वाङ्मयनिर्मिती ही वैशिष्ट्ये ध्वनित केली जातात. इ. स. १७२५ ते ४५ या काळातील बॉयल्यूच्या प्रभावाखालील जर्मन वाङ्मयाचा समावेश ते नव्य अभिजातवादात करतात आणि याउलट इसवी सन १७८७-१८०० हा काळ म्हणजे जर्मन साहित्याचे खरेखुरे अभिजात युग होय असे मानतात. या काळात गटे आणि शिलर यांनी ग्रीक आदर्शांना अनुसरून केलेली वाङ्मयनिर्मिती सर्वोत्कृष्ट मानली गेली. इंग्रज वाङ्मयेतिहासकारांना इंग्रजी साहित्याचे असे युग दाखवता येत नाही. त्याऐवजी अलीकडील इतिहासकार एकेका कलाकृतीच्या वा लेखकसमूहाच्या संदर्भात अभिजात संदर्भांची आणि पैलूंची (Classical "contexts" and "aspects") भाषा बोलतात. इलियट तर म्हणतो, "We have no classic age and no classic poet in English." युरोपातील इतर देशांतील अभिजात वाङ्मयाची निर्मिती ही सतराव्या शतकातील फ्रेंच सैद्धांतिक विवेचनाच्या प्रभावाखाली झाली. ती ज्या काळात झाली त्याला अनुलक्षून त्या त्या देशातील वाङ्मयेतिहासकार अभिजात युग ही संज्ञा वापरतात.

या वेगवेगळ्या अर्थांतून स्पष्ट होणारी गोष्ट अशी की, अभिजातवादाचा संबंध हा भूतकाळात होऊन गेलेल्या आणि चिरंजीव झालेल्या महान आणि आदर्श अशा लेखकांच्या आशयगत आणि अभिव्यक्तिगत अनुकरणाशी आहे. युरोपीय दृष्टिकोनातून असे महान आणि आदर्श लेखक ग्रीक आणि रोमन होत. ग्रीकांच्या कलाकृती ज्या कलागुणांमुळे अक्षरत्व पावल्या त्या गुणांचे अनुकरण करणाऱ्या रोमनांच्या साहित्यकृतीही चिरंतन ठरल्या.

प्रबोधनकाळात ग्रीक आणि रोमन संस्कृतींकडे आकृष्ट झालेल्या युरोपीय देशांनी त्या संस्कृतीत निर्माण झालेल्या वाङ्मयकृतींच्या अभ्यासाला सुरुवात केली. त्याला सोळाव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून भरघोस फळ आलेले दिसते. या काळात ग्रीक तत्त्वज्ञान, साहित्य, कला आणि इतर शास्त्रे यांचा पुनः शोध घेण्यात आला. त्याने सारे सांस्कृतिक वातावरण धुंद होऊन गेले. जे जे ग्रीक (किंवा रोमन) ते ते परिपूर्ण समजले जाऊ लागले. त्यामुळे ग्रीक–रोमन आदर्श समोर ठेवून साहित्याची निर्मिती होऊ लागली. या अनुकरणात अनुकरणीय साहित्यकृतींचे मर्म फार थोड्यांच्या लक्षात येऊ शकते. त्यामुळे खऱ्याखुऱ्या अभिजात साहित्यकृतींच्या ऐवजी व्याज अभिजातवादी (Pseudo-Classicist) साहित्यकृतींची निपज अधिक झाली. रोमँटिसिझम ही प्रामुख्याने व्याज-अभिजातवादाविरुद्धची प्रतिक्रिया होती. त्या

पार्श्वभूमीवर अभिजातवाद हा आविष्काराचा जुना मार्ग आणि रोमँटिसिझम हा नवा मार्ग समजला जाऊ लागला.

मुळात classical आणि romantic हे जीवनाकडे पाहाण्याचे दृष्टिकोन होत. ते वयपरत्वे वा परिस्थितीपरत्वे एकाच व्यक्तीमध्ये वास करू शकतात. रोमँटिसिझमला विकृती मानणारा गटे ऐन तारुण्यात रोमँटिक होता हे त्याच्या 'सॉरोज ऑफ यंग वर्दर' या कृतीवरून दिसून येते. या काळात त्याने रोमँटिक गीतकाव्याचीही बरीच निर्मिती केली. पुढे दहा वर्षांनी केलेल्या इटालीच्या प्रवासाने त्याच्यात बदल झाला. पण पुन्हा सत्तरीमध्ये लिहिलेल्या कवितांत त्याची रोमँटिक वृत्ती उफाळून आलेली दिसते. सोफोक्लिज हा अभिजात नाटककार असूनही Philoctetes सारखी त्याची कृती आज रोमँटिक वाटेल अशी आहे, असे वाल्टर पेटरचे मत आहे.[४] शेक्सपीयर हा अनेकांना रोमँटिक लेखक वाटत असला तरी टी. इ. ह्यूम गतिमान अभिजातवादाचे उदाहरण म्हणून त्याचा निर्देश करतो.[५] खरे तर, माणूस संज्ञाशील झाल्यापासून आणि आपल्या जीवनविषयक जाणिवांचा कलेमध्ये आविष्कार करायला लागल्यापासून या दोन दृष्टिकोनांचा आढळ होतो. त्यांपैकी रोमँटिक दृष्टिकोन हा तर्कातीत अशा नवनिर्मितीशी निगडित दिसतो आणि अभिजात दृष्टिकोन हा व्यवस्थेशी, संचिताची जपणूक करण्याशी संबंधित असावा असे वाटते. या दृष्टिकोनांच्या आंतरप्रक्रियेतूनच मानवाची प्रगती होत आली आहे. अभिजात आणि रोमँटिक दृष्टिकोनांचा संबंध अनेकदा अॅपोलोनियन आणि डायोनिशियन प्रवृत्तींशी जोडला जातो. नित्शेने अॅपोलोच्या प्रतीकाचा संबंध कवी जे रूपाचे (Form) स्वप्न पाहातो, म्हणजे त्याला जो रूपसाक्षात्कार होतो त्याच्याशी जोडला आहे. ही प्रवृत्ती कवीला आकलनसुलभ आणि समांगतेने युक्त (symmetry) असे सुंदर जग निर्माण करण्याची प्रेरणा देते. याउलट डायोनिसस हा कवीच्या संगीतविषयक जाणकारीचे प्रतीक आहे. येथे संगीत म्हणजे आंधळी अतार्किकता, दुःख, वेदना यांच्या मूलभूत जाणिवेचा आविष्कार होय.[६] अस्सल निर्मितीसाठी ह्या दोन्ही प्रवृत्ती कलावंतामध्ये आवश्यक असतात. व्यवस्थेत राहून संचिताला चिकटून नवनिर्मिती अशक्य असते. व्यवस्थेचे उल्लंघन करूनच निर्मितीच्या अतार्किक अशा मूलस्रोताशी पोचता येते आणि तेथे जे काही नवीन भान येते त्याला रूप देण्यासाठी विवेकाला जवळ असलेल्या अॅपोलोनियन वृत्तीचा अवलंब करावा लागतो.

मूर्ति फोडूनीयां देऊं जोडूनीयां
परी विकूनीयां टाकूं न त्या !

या ओळींतून व्यक्त झालेली केशवसुतांची वृत्ती खरेतर दोन्हींच्या आंतरप्रक्रियेची निदर्शक आहे. अशा या दोन्ही प्रवृत्ती प्राचीन काळापासून स्पष्टास्पष्टपणे चालत आलेल्या आहेत. त्यांना विचारप्रणालींचे स्वरूप अठराव्या शतकात प्राप्त झाले. एकोणिसाव्या शतकात Classicism आणि Romanticism या संज्ञा प्रचारात येऊन

त्यांचे सैद्धान्तिक स्वरूप विशद केले जाऊ लागले. त्यांपैकी अभिजातवादाची वैशिष्ट्ये स्थूलपणे पुढीलप्रमाणे सांगता येतील :

अभिजातवादी वाङ्‌मयाचे मूळ ज्या ग्रीक वाङ्‌मयात आहे त्यातील जिवंतपणा हा ग्रीक कलावंतांच्या विवेकनिष्ठेवरील प्रेमातून आणि श्रद्धेतून अवतरला आहे. अनेकांनी अभिजातवादाचे एक महत्त्वाचे लक्षण समधातता (poise) हे सांगितलेले आहे; त्याच्या मुळाशीही विवेकनिष्ठाच आहे. ग्रीकांची कला ही मानवी संस्कृतीच्या उत्क्रांतीमधील एका परिणत अवस्थेची निदर्शक मानली की, या विवेकनिष्ठेचा अन्वयार्थ लागतो. या काळात ही विवेकनिष्ठा निसर्ग, विचार, मानवी कृती, कला इत्यादी सर्वच क्षेत्रांत अनेक प्रकारांनी व्यक्त झाली आणि त्यांतून निसर्गशास्त्रे, तर्कशास्त्र, तत्त्वज्ञान, राज्यशास्त्र, युद्धशास्त्र, कलास्वरूपशास्त्र इत्यादी शास्त्रांचा जन्म झाला. हे बुद्धिनिष्ठ वातावरण ग्रीक साहित्य आणि कला यांमध्येही प्रतिबिंबित झाले.

विवेकनिष्ठ असणे ही ग्रीकांची सांस्कृतिक गरज होती. मानवी उत्क्रान्तीमध्ये उपजत प्रेरणा किंवा सहजप्रवृत्ती आणि या प्रेरणांची जाणीव असा एक तणाव सतत आंदोलताना दिसतो. आरंभीच्या काळात सहजप्रवृत्तिमूलक प्रेरणा फार बलवत्तर असतात आणि जाणिवेचे अंग हे क्षीण असते. अशा वेळी आपले मानवत्व प्रयत्नपूर्वक मिळवण्यासाठी, प्रस्थापित करण्यासाठी सहजप्रवृत्तिमूलक प्रेरणा कह्यात ठेवणे, त्यांच्यावरील नियंत्रण सुटू न देणे हे अगत्याचे असते. त्यासाठी जाणिवेचे अंग अधिकाधिक पुष्ट करीत न्यावे लागते. ग्रीक साहित्यातील नियतीच्या तत्त्वाचा विचार करताना असे जाणवते की, सहजप्रवृत्तीच्या न उमगणाऱ्या आंधळ्या प्रेरणांनाच नियतीचे अनाकलनीय रूप प्राप्त झालेले आहे; त्यांचाच आविष्कार प्राक्कथांतून झालेला आहे. बरेचदा ही नियती बलवत्तर असल्याचेही दाखवले गेले आहे. याचे मूळ ग्रीकांच्या अतिशय बलवत्तर अशा सहज प्रवृत्तिमूलक प्रेरणांमध्ये असावे असेच वाटते. त्यांना आवर घालण्यासाठी ग्रीकांना दुसरे, बुद्धीचे टोक गाठावे लागले. या प्रेरणांची अनाकलनीय, संदिग्ध अशी रूपे प्राक्कथांतून व्यक्त झाली आणि त्या प्राक्कथांची महाकाव्य, शोकनाट्य इत्यादी वाङ्‌मयप्रकारांतून झालेली मांडणी बरीचशी तर्काने प्रभावित झाली. ग्रीकांच्या दृष्टीने कलेने केवळ भावक्षोभ घडवून आणणे किंवा कल्पनाशक्तीला स्पर्श करणे पुरेसे नाही; तिला अर्थ असला पाहिजे आणि आकळण्याजोगा आकृतिबंध असला पाहिजे. त्याशिवाय भावाविष्कार होणार नाही आणि कल्पनशक्तीला आवाहन पोचणार नाही. साहित्याचे स्फुरण जाणिवेपलीकडून होत असले तरी कोणत्याही साहित्यकृतीची आरंभापासून अखेरपर्यंतची रचना जाणीवपूर्वक झाली पाहिजे, या अपेक्षेमध्ये जाणिवेच्या पातळीवर न पोचलेले नेणिवेमधील (unconsciuos) घटक साहित्यकृतींत येऊ नयेत ही खबरदारी गृहीत दिसते. त्यांना आकलनसुलभ रूप प्राप्त झाल्याशिवाय साहित्यात स्थान न देण्यावर ग्रीकांचा कटाक्ष होता; त्यामुळे बहुधा ग्रीक साहित्यकृतींची रूपे अपरिहार्यता आणि संभाव्यता या तार्किकतेला जवळच्या तत्त्वांनी नियत झालेली दिसतात.

शोकनाट्याच्या घटकांमध्ये विचार या घटकाचा ॲरिस्टॉटलने केलेला समावेशही या दृष्टीने लक्षात घेण्याजोगा आहे. त्यामुळे भावानुभवांना विचाराची जोड मिळून त्यांचा समन्वय ग्रीकांना साधता आला. परस्परविरोधी सहजप्रवृत्तिमूलक प्रेरणा चिंतनाच्या पातळीवर नेऊन त्यांना सामंजस्य साधता आले; त्यामुळे त्यांच्या साहित्यकृती भावोत्कट होऊनही भावविवश बनल्या नाहीत. सहजप्रवृत्तिमूलक प्रेरणांना विवेकाची यथोचित जोड मिळाल्यामुळे या साहित्यकृती समधाततेचा प्रत्यय देऊ शकल्या.

ग्रीक कला ही मुळात वस्तुनिष्ठ होती. तिला वस्तुजाताविषयी अधिक आस्था होती. त्याचे आकलन करून ते बुद्धीच्या आटोक्यात आणायचे आणि त्याला कलारूप द्यायचे हे या कलेचे वैशिष्टय होते. या कलेत व्यक्तिनिष्ठ अनुभवांना वाव नव्हता. त्यांचे सारे अवधान वर्ण्यविषयावर केंद्रित झालेले असे. त्याचे स्वरूप शक्य तितक्या अंगांनी समजून घेण्यावर ग्रीकांचा भर होता; त्याचे चित्रण करताना त्यांनी विशिष्टापेक्षा सामान्याला महत्त्व दिले. काय घडले यापेक्षा काय घडणे संभवनीय आहे, त्याचे चित्रण करणे त्यांना महत्त्वाचे वाटले. त्यामुळे त्यांच्या दृष्टीने काव्य हे इतिहासापेक्षा अधिक तात्त्विक बनले आणि त्याच्यात विश्वात्मकता (universality) आली. ही गोष्टसुद्धा समधाततेचा प्रत्यय देण्यास कारणीभूत झाली.

वस्तुनिष्ठ अनुभवाचे चित्रण करताना ग्रीकांनी आदर्शीकरणावर (Idealization) भर दिला. नाट्य, महाकाव्य यांतील पात्रे काहीशी सदोष असली तरी त्यांच्यातील सद्‌गुणांचा प्रकर्ष दाखवण्याकडे त्यांचा कल होता. ॲरिस्टॉटलने स्वभावचित्रण करण्याच्या ज्या तीन तऱ्हा सांगितल्या, त्यांतील माणसे असतात त्यापेक्षा अधिक चांगली दाखविण्याची तऱ्हा त्यांनी अधिक अनुसरली; त्यामुळे शोकनाट्य आणि महाकाव्य यांसारखे साहित्यप्रकार भरभराटीस आले. त्यात मानवी गुणांचा प्रकर्ष दाखवताना निसर्गाने मानवी परिपूर्णता जशी साधली असतो त्या धर्तीवर मानवी परिपूर्णता साधण्याचा ग्रीक कलावंतांचा प्रयत्न होता. एका प्रकारे पाहाता हा प्लेटोच्या सत्तत्त्वांकडे (Idea) जाण्याचा प्रयत्न होता. वास्तवातील अधुरे आविष्कार कलेमध्ये परिपूर्ण करण्यासाठी ते झटत होते.

ग्रीकांच्या दृष्टीने कला म्हणजे रूपाच्या (Form) स्वरूपात साक्षात झालेले चैतन्य होय, आणि रूप म्हणजे वाङ्मयप्रकार होय. ग्रीकांच्या काळात हे वाङ्मयप्रकार महाकाव्य, शोकनाट्य, सुखनाट्य, उद्देशिका यांसारखे मोजके होते. ही रूपे ग्रीकांनी शोधली असे म्हणण्यापेक्षा ती त्यांना निसर्गाने दिली, असे म्हणण्याइतकी ती उत्स्फूर्त होती. त्यांच्या शुद्धतेवर (Purity of genre) त्यांचा भर होता. Tragi-Comedy, किंवा Dramatic-Lyric यांसारखे मिश्र प्रकार त्यांना मान्य नव्हते.

वस्तुजातासंबंधीचा अनुभव हा मुळात मोठा गुंतागुंतीचा असतो. ग्रीकांचा कल त्यातील मर्म समजावून घेण्याकडे होता. त्याचा आविष्कार करण्यासाठी त्यांनी आपले आशयसूत्र आविष्कृत करू शकणाऱ्या महत्त्वाच्या घटनेवर लक्ष केंद्रित करून कमीत

कमी पात्रांच्या साहाय्याने तिची मांडणी केली आणि उपकथानके टाळली. त्यातून आकाराला आलेल्या आकृतिबंधातील अनुभवघटक एकमेकांशी आणि पूर्णाशी काळजीपूर्वक जोडले गेलेले दिसतात. त्यामुळे या साहित्यकृती अतिशय समतोल आणि प्रमाणबद्ध झालेल्या आहेत. उदाहरणार्थ, ग्रीक शोकनाट्यात साधारणतः पाच प्रसंग असतात; त्यांची मांडणी पाच अंकांमध्ये केली जाते. हे विभाजन वृंदगानामुळे होते. त्या प्रसंगांची लांबी स्थूलमानाने सारखी असते. त्यातून व्यक्त होणारा सूर (tone) एकच असतो; म्हणजे शोकनाट्य असेल तर त्यात सुखात्म सुराची भेसळ असत नाही. ते गद्यपर नसते. ते एकाच छंदात असते. प्रत्येक चरणसुद्धा आरंभ, मध्य आणि अंत यांनी नियत झालेला असतो. वृंदगानाची रचना अशीच असते. किंबहुना चित्रण-विषय झालेली घटना याचप्रकारे मांडलेली असते; त्यामुळे सबंध कलाकृतीत प्रमाण-बद्धता येते. ती बरीचशी गणिती थाटाची आहे आणि तिचे मूळ ग्रीकांनी शोधलेल्या भौमितिक आकारांमध्ये आहे. शोकात्म नाट्यात ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेली अनुकृती स्वयंपूर्ण, विशिष्ट आकारमान असलेल्या कर्माची आहे आणि आरंभ, मध्य आणि अंत यांनी युक्त आहे. एकात्मतेच्या बाबतीत तिचे सामर्थ्य त्याने सजीव प्राण्याशी कल्पिलेले आहे. त्यासाठी त्याने वस्त्वैक्याचे तत्त्व सांगितले आहे आणि कालैक्य आणि स्थलैक्य ह्या आणखी दोन एकात्मता सूचित केला आहेत. **J. A. K. Thomson** तर म्हणतो, "The feeling for proportion was evidently instinctive with the Greeks and reveals it self in all sorts of way."[७] (प्रमाणबद्धतेची जाणीव ग्रीकांमध्ये उपजत होती आणि ती सर्वांगांनी प्रकट झाली आहे.)

यामुळेच ग्रीकांच्या साहित्यकृती रेखीव बनल्या आहेत. सगळ्या कलात्मक घटकांची व्यवस्था त्यांत परिपूर्णतेला नेण्याचा प्रयत्न दिसतो. 'Order in beauty' या वैशिष्ट्याचा उल्लेख वॉल्टर पेटरने आवर्जून केलेला आहे. अभिजातवादी वाङ्मयाचे ते महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असल्याचे त्याचे प्रतिपादन आहे. स्ट्रॅचीनेही पोपच्या संदर्भात लिहिताना या वैशिष्ट्याचा निर्देश केला आहे.[८] या व्यवस्थेचे मूळ आणखी एका गोष्टीमध्ये असल्याचे सांगितले जाते. ग्रीकांमध्ये कोणत्याही गोष्टीचा विचार समग्र स्वरूपात करण्याची क्षमता होती. परस्परविरोधी बाजू त्यांना लक्षात घेता येत असत. याचे एक उत्तम उदाहरण म्हणून एस्किलसच्या 'द पर्शियन्स' या नाटकाचे दिले जाते. इ. स. ४८०–४७९ या वर्षी जगातील सर्व सत्तांमध्ये बलवान समजल्या जाणाऱ्या पर्शियनांनी ग्रीसवर, विशेषतः अथेन्सवर हल्ला केला. मोठ्या पराक्रमाने ग्रीकांनी तो परतवला, पण दरम्यान पर्शियनांनी अथेन्सची आणि तेथील देवळांची अपरिमित नासधूस केली होती, या घटनेवर हे नाटक आधारलेले आहे. नाटकातील सर्व घटना मात्र पर्शियाची राजधानी सुसा येथे घडतात. नाटकात एकही ग्रीक पात्र नाही. नाटककार ग्रीक असला तरी युद्धाकडे सबंध नाटकामध्ये पर्शियाच्या दृष्टीने

पाहिलेले आहे. त्यात नाटककाराचा स्वदेशीयांबद्दलचा अभिमान व्यक्त झालेला असला तरी पराजित शत्रूबद्दल विडंबनाचा, अपमानाचा वा द्वेषाचा एक शब्द नाही. या नाटकाचा प्रयोग अथेन्सला झालेला आहे आणि त्याला पहिले पारितोषिक मिळालेले आहे. म्हणजे दुसऱ्या बाजूचा विचार करण्याची ताकद फक्त नाटककारात होती असे नव्हे; ती तेथील प्रेक्षकांमध्येही दिसते. ग्रीकांच्या या वृत्तीमुळेही त्यांच्या कलाकृतीमध्ये समतोलाचे तत्त्व आविष्कृत झालेले दिसते.

अशा विरोधी बाजू लक्षात घेणे याचा संबंध ग्रीकांनी नैतिकतेशी जोडलेला आहे. ते मुळात भावनाप्रधान लोक आहेत. त्यामुळे त्यांना संयमाची गरज सर्वाधिक वाटलेली आहे. सर्व नैतिक शक्तींना उचित दिशा देण्याच्या दृष्टीने त्यांना हा गुण महत्त्वाचा वाटला. साहित्यादी कलांत त्याचा आविष्कार अत्युक्ती, भडकपणा, अलंकरणाचा अतिरेक यांबद्दलच्या तिटकाऱ्यातून झालेला दिसतो. त्यांच्या मते या गोष्टी कलाकृतीच्या परिणामात उणेपणा आणतात, तिच्या अंतरिक स्फुलिंगाची शक्ती विकेंद्रित करतात आणि पूर्णाचा बळी अंशाला देतात. त्यांना कमीत कमी साधनांनी एकच एक परिणाम साधणे महत्त्वाचे वाटलेले आहे. त्यासाठी त्यांनी साधेपणा, नेमकेपणा, विशदता यांचा अवलंब आविष्कारात केलेला आहे.

ग्रीकांच्या लेखी औचित्यालाही फार महत्त्व होते. ॲरिस्टॉटलने त्याचा विचार Poetics मध्ये आणि Rhetoric मध्ये केलेला आहे. पात्रे ही यथातथ्य, आंतरिक सुसंगतीने युक्त असावीत, अभिव्यक्तीच्या निरनिराळ्या पद्धतींमध्ये औचित्य राखावे, शैली असंस्कृत न ठरता सुस्पष्ट असावी इत्यादी, गोष्टींचा निर्देश त्याने केलेला आहे. होरेसच्या काळापर्यंत हा विचार (decorum चा) बराच बारकाईने होऊ लागलेला दिसतो. कोणत्या विषयासाठी कोणता वाङ्मयप्रकार उचित, कथारचना, अंकातील विभाजन, रंगभूमीवर एका वेळी बोलणाऱ्या पात्रांची संख्या, त्यांची भाषा, वृत्तयोजना इत्यादी बारीकसारीक अंगांबाबत औचित्यविचार झालेला दिसतो.

यातूनच पुढे कलेचे नियम अस्तित्वात आले. असे नियम जाणते-अजाणतेपणाने कोणतीही रचना करताना अनुसरले जात असतात. ग्रीकांनीही ते अनुसरले. त्यांच्या दृष्टीने हे नियम म्हणजे स्वतःवर घातलेल्या मर्यादा आहेत. अशा मर्यादा आखून घ्यायच्या आणि त्या मर्यादांमध्ये राहून परिपूर्णता साधायची हे त्यांचे ध्येय होते. ही परिपूर्णता कोणत्याही सुधारणेच्या पलीकडची असायची. ती अन्यून आणि अनतिरिक्त असायची. ग्रीक कलेचे हे प्राणतत्त्व मानले जाते. त्यामुळे पुढील काळातील अभिजात लेखकांनी जे जे ग्रीक (किंवा रोमन) ते ते परिपूर्णतेचा मानदंड म्हणून स्वीकारले; ते अनुकरणीय मानले आणि अनुकरणाच्या सोयीसाठी प्रत्येक बारीकसारीक गोष्टीला नियमाचे रूप दिले. असे नियम त्यांनी आदेशात्मक आणि अपरिवर्तनीय मानले. अभिजातवादी लेखकांनी अशा नियमांना अनुसरून रचना करण्यावर भर दिला.

अभिजातवादामध्ये परंपरेलाही फार मोलाचे स्थान आहे. परंपरा आत्मसात करणे, परंपरेत लिहिणे आणि शक्य झाल्यास ती थोडी पुढे नेणे हे अभिजात लेखक आपले ध्येय मानतात. मूलगामित्वाच्या वा नाविन्याच्या नावाखाली परंपरेचा त्याग करणे हे त्यांना मूर्खपणाचे वाटते. ते नवीनता हा मनाचा किंवा प्रतिभेचा धर्म मानतात. ती परंपरेमध्ये राहूनही साध्य करता येते; नियम मोडून ती साधणे शक्य होतेच असे नाही. अशा धारणेमुळे अभिजातवादात 'व्युत्पत्ती आणि अभ्यास' या गोष्टींना महत्त्व प्राप्त होते. त्यांच्याद्वारे परंपरा आत्मसात केली जाते, नियमांची शिस्त अंगी बाणवण्याचा सराव केला जातो आणि तो पुरेसा झाला की बंधनांमध्येही कलावंताची प्रतिभा आपले स्वातंत्र्य प्रस्थापित करू शकते.

हेगेलने अभिजात म्हणजे ग्रीक संस्कृतीचे असा अर्थ करून अभिजात कला म्हणजे ग्रीकांची मानवसीमित कला असा त्यांच्या कलेचा विशेष सांगितला आहे. त्यांचे भावविश्व आणि विचारविश्व मानवाला केंद्रबिंदू मानणारे आहे. मानव हीच एक परिपूर्ण कल्पना मानून मानवी देहाचे सौष्ठव आणि मनाचे सौंदर्य त्यांनी आपल्या कलेमधून आविष्कृत केले आहे. इतर राष्ट्रे जेव्हा देवाचा, दैवी शक्तींचा अनुकूल-प्रतिकूल निसर्गांचा विचार करीत होती तेव्हा ग्रीक हे मानवामध्येच मग्न झाले होते. होमरसारख्या महाकवीच्या काव्यात देव, दानव वगैरे गोष्टी झालेल्या असल्या तरी त्यांची चित्रणे बरीचशी मानवी आहेत. अतिमानवाबद्दल ग्रीकांना तिटकारा होता. "Man is the measure of all things" हे प्रोटॅगोरसचे उद्‌गार ग्रीकांच्या या विषयीच्या विचारांचे स्वरूप सूत्ररूपात सांगणारे आहेत.[१०]

ही वैशिष्टये आपापल्या कुवतीप्रमाणे अनुसरणाऱ्या अभिजातवादाचा उदय फ्रान्स, इटली, स्पेन, जर्मनी, इंग्लंड वगैरे देशांत काहीसा आगेमागे झाला, हे मागे सांगितलेलेच आहे. या परंपरेतील मोलियर, ला फॉन्तेन, रासीन, गटे, शिलर, होल्डरलिन यांसारखे लेखक अपवाद म्हणून सोडले, तर बहुसंख्य लेखकांच्या रचना सामान्य दर्जाच्या होत्या. प्राचीन कलाकृतींविषयी कोणाला कितीही आदर असला तरी त्यांचे जे आशयात्मक आणि रूपात्मक अनुकरण करायचे त्यासाठी त्या कलाकृतींचे रहस्य उमजणे आवश्यक असते. त्यासाठी मर्मग्राही दृष्टी लागते. अशा कलाकृतींचे पुन्हा नियमांबरहुकूम अनुकरण करायचे म्हणजे त्यांचे सगळे आकलन बुद्धीच्या पातळीवरून करणे भाग पडते. या परिस्थितीत अनुकरण करता आले तर ते बाहयांगां-पुरते मर्यादित राहाते, अंतरंगाचे अनुकरण करता येत नाही. मूळ ग्रीक कलाकृती हया साक्षात्कारी पातळीशी नाते सांगणाऱ्या होत्या. त्या मूलादर्शांच्या (archetypes) स्वरूपाच्या होत्या. दुय्यम प्रतिभा लाभलेल्या लेखकांनी या मूलादर्शांना साच्यांचे रूप (sterotypes) दिले.[११] त्यांची निर्मिती पारंपरिक असली, तरी परंपरेला पुढे नेणारी झाली नाही. हे लेखक प्रतिभेपेक्षा व्युत्पत्ती आणि अभ्यास यांवर अधिक विसंबून राहिले; म्हणूनच त्यांनी नियमांचे, औचित्यकल्पनांचे स्तोम माजवले. त्यांचा अभिजात-

वाद हा त्या नियमांपुरता आणि औचित्यकल्पनांपुरताच मर्यादित होता. त्यांच्या आधारे त्यांनी अनुकरणात्मक सांगाडे निर्माण केले, पण त्यात त्यांना प्राण फुंकता आला नाही. असे लेखक मग व्याज-अभिजातवादी (Pseudo classicist) म्हणून ओळखले गेले. अशा नकली अभिजातवादी कृतींचाच सुळसुळाट अधिक झाल्यामुळे काही समीक्षकांना अभिजातवाद हा सर्जनाच्या दृष्टीने वांझ वाटला.*

मुळात कोणत्याही निर्मितीचे मूळ नेणिवेत असते. नेणिवेला प्रतिमा-प्रतीकांच्या द्वारे संयुक्त करून घेण्याच्या प्रक्रियेतच सर्जन शक्य होते. या प्रतिमा-प्रतीकांचा झरा वाहाता राहायचा असेल तर नेणिवेच्या व्यापारांना जाणिवेचा काच होणार नाही, याची दक्षता घ्यावी लागते. अशी प्रतिमाप्रतीके ही एका प्रकारे सहजप्रवृत्तींचीच चित्ररूपे असतात. त्यांचा संबंध मूलभूत मानवी स्वभावाशी असतो. त्याचे चित्रण म्हणजे चिरंतनाचे, विश्वात्मकतेचे चित्रण होय. ते चित्रण करणाऱ्या कृती अक्षर ठरतात. त्यांचे स्वरूप प्रातिभ असते. नियमांच्या कर्मकांडाला अनुसरणाऱ्या कृती ह्या बऱ्याच प्रमाणात विचारांच्या पातळीवरून, हिशेबीपणाने रचलेल्या असतात. त्यांत प्रसरणशील प्रतिमाप्रतीकांची जागा गणिती थाटाची प्रतीके किंवा सांकेतिक प्रतिमा घेतात. अशा कृती भावनेच्या अंगाने क्षीण होत जातात आणि अभिजातवादाला अभिप्रेत असलेल्या भावना आणि विचार यांच्यातील समतोल ढळतो. त्याबरोबर अशा कृती नव्या आशयापेक्षा पारंपरिक आशयाची अभिव्यक्ती करण्यात रस घेत असल्यामुळे आशया-पेक्षा अभिव्यक्तीमध्ये सफाईदारपणा आणण्याकडे लेखकांचा कल अधिक असतो. त्यामुळे आशय आणि त्याचा रूपात्मक आविष्कार यांमधील समतोलही टिकू शकत नाही. याचा परिणाम मग विघटनामध्ये होतो. अभिजातवादाचा ऱ्हास या प्रकारे झाला.

T. E. Hulme याने आपल्या १९१३ साली लिहिलेल्या Romaticism and Classicism[१२] या लेखात असे एक भविष्य वर्तवले आहे की, शंभर वर्षांच्या रोमँटिसिझमनंतर शुष्क आणि संयत अशा अभिजात काव्याचे युग आता पुन्हा सुरू होत आहे. या काव्याचा संबंध मर्यादिताशी आहे. त्याच्या मते अभिजातवादी दृष्टिकोन म्हणजे माणूस हा अतिशय स्थितिशील आणि मर्यादा असलेला प्राणी आहे, त्याचा स्वभाव न बदलणारा आहे आणि त्याच्यात जो काही चांगुलपणा असतो तो फक्त परंपरा आणि संघटन यांच्यामुळे प्रकट होतो. अभिजातवादी कवीने कल्पनेच्या कितीही भराऱ्या मारल्या तरी तो स्वतःला आवर घालतो, त्याला आपल्या मर्यादांचे भान असते, त्याला त्याचे मातीबरोबरचे नाते सतत स्मरत असते; त्यामुळे तो परत भूमीवर येतो. ही जाणीव कवींना आता पुन्हा होऊ लागली आहे असे ह्यूमला अभिप्रेत दिसते. अशा काव्याचे स्वरूप सांगताना तो म्हणतो की, हे काव्य क्षुल्लक आणि रसहीन वस्तूंमध्येही सौंदर्य पाहाते; यथातथ्य, नेमके आणि रेखीव वर्णन करणे हे त्याचे उद्दिष्ट आहे; ते साधण्यासाठी मूळची सामाजिक असलेली भाषा मोठ्या प्रयत्नाने वाकवण्याचा प्रयत्न केला जात आहे; त्यात कल्पनाशक्तीपेक्षा चमत्कृति-

शक्तीचा (Fancy) व्यापार महत्त्वाचा आहे; कारण मर्यादित वस्तूंच्या चिंतनात एकाग्र झालेली आणि नवीन रूपके निर्माण करणारी चमत्कृतिशक्तीच उपरोक्त स्वरूपाचे वर्णन करू शकते.[२]

या शतकातील साहित्य भावनिकदृष्टया काहीसे शुष्क झालेले आहे, त्यात मानवी मर्यादांचे चित्रण अधिक आहे, ते करण्यासाठी चमत्कृतिशक्तीचा आधार आधी घेतला जात आहे, यांसारख्या काही गोष्टी खऱ्या असल्या तरी ह्यूमला अभिप्रेत असलेले अभिजातवादाचे युग सुरू झालेले आहे, असे दिसत नाही. जे. ए. के. थॉमसन तर म्हणतो, The trend of cotemporary literature is not classical, it is perhaps even anti-classical.'[३] (समकालीन साहित्याची प्रवृत्ती अभिजात नाही; उलट ती बहुधा अभिजातता-विरोधी आहे). याचा अर्थ अभिजात साहित्याचा समकालीन साहित्यावर काहीच परिणाम होत नाही, असे नाही. थोडा-बहुत सर्व काळात होत आलेला आहे, पण तो दिवसेंदिवस क्षीण होत चाललेला दिसत आहे. अशा परिस्थितीत अभिजातवादी युगाच्या पुनरागमनाचे स्वप्न पाहाण्यात काही स्वारस्य नाही.

"मराठी साहित्याच्या संदर्भात विचार करताना आपणास अभिजात साहित्याचे युग किंवा अभिजातवादी साहित्यिक दाखवता येत नाही." त्याऐवजी काही इंग्रज समीक्षक इंग्रजी साहित्याच्या बाबतीत जशी अभिजात संदर्भांची आणि पैलूंची भाषा बोलतात तशी ती मराठी साहित्याविषयी बोलताना वापरावी लागते.

या दृष्टीने पहिला विचार आपणास ज्ञानदेवांचा करावा लागतो. त्यांनी मराठी भाषेमध्ये रचना करण्याची बंडखोरी केलेली असली तरी ते एका परंपरेत लिहिताना दिसतात. ही परंपरा अभिजात संस्कृताची आहे. पहिल्या अध्यायात प्रास्ताविक करताना त्यांनी जे गणेशाचे रूपक योजलेले आहे त्यात वेदोपनिषदांबरोबर काव्यनाटकादी नागर पद्यबंधाचा आणि स्मृति-षड्दर्शने आदी तार्किक रचनांचा जो निर्देश केलेला आहे तो येथे विचारात घेण्याजोगा आहे. शृंगाराच्या माथ्यावर पाय ठेवणारी शांतिकथा लिहिण्याची भाषा बोलताना रसाळ अशा काव्यनाटकादी नागर पद्यबंधाशी ते स्पर्धा करू इच्छितात हे त्यातून सूचित होते. त्यासाठी मात्र ते ' रसिकत्वा ' पाशी न थांबता ' परतत्त्वस्पर्शा ' पर्यंत मजल मारतात. यासाठी त्यांनी जो आधारग्रंथ निवडलेला आहे तो अगदी तत्त्वज्ञानाच्या स्वरूपाचा तार्किक ग्रंथ नसला तरी विचारांच्या आसपास वावरणारा आहे. गीता हे शास्त्र असल्याचे उल्लेख तर ठायी ठायी आलेले आहेत. अठराव्या अध्यायात या शास्त्राचे विवेचन कोणत्या क्रमाने झाले आहे हे सांगताना ते म्हणतात, गीतेच्या पहिल्या अध्यायात ' शास्त्रप्रस्ताव ' आहे. दुसऱ्यात ' सांख्यसद्-भाव ' असून ' मोक्षदानि स्वतंत्र। ज्ञानप्रधान हे शास्त्र ' हे सूत्र आले आहे. तिसऱ्यात मोक्षपदावर बसण्यास आवश्यक असा साधनारंभ सांगितला आहे. हे सारे कर्मकांडाचे विवेचन झाल्यानंतर याच क्रमाने पुढे देवताकांड आणि ज्ञानकांड कसे आले आहे हेही

त्यांनी विशद केले आहे (ज्ञा. १८–१४२१–४०) पुढे त्यांनी गीता ' अध्यात्मशास्त्र ' आणि ' सर्व शास्त्रांचे माहिएर ' असल्याचे म्हटले आहे. आणि स्वतःच्या रचनेचा ' धर्मकीर्तन ' म्हणून निर्देश केला आहे. त्याचा उद्देश कामक्रोधादी सहजप्रवृत्तींच्या आहारी जाऊन अश्रेयाच्या मार्गाने वाटचाल करणाऱ्यांना श्रेयाचा मार्ग दाखवणे हा आहे. त्यासाठी त्यांनी एकीकडे अश्रेयाची चित्रे उभी करून त्यामुळे होणाऱ्या दुर्गतीचे दिग्दर्शन केले आहे तर दुसरीकडे श्रेयाचे आदर्श उभे करून आनंदाचे धनी होण्याचा मार्ग सांगितलेला आहे. हे कार्य उत्तम रीतीने पार पाडता यावे यासाठी गुरुमाऊलीला प्रार्थना करताना ते म्हणतात :

> नवरसीं भरविं सागर । करविं उचितरत्नांचे आगर ।
> भावार्थांचे गिरिवर । निफजविं माये ॥
> साहित्यसोनेयांचिया खाणी । उघडविं देशीचिया अक्षोणी ।
> विवेकवेलीची लावणी । हों दे सैंघ ॥

ज्ञा. १२ : ११–१२

आपला ग्रंथ रसाळ व्हावा, नवरसयुक्त व्हावा आणि त्याबरोबरच तो विवेकपूर्णही असावा अशी अपेक्षा करूनच ज्ञानदेव थांबलेले नाहीत. ही गोष्ट त्यांनी आद्यंती साधलेली दिसेल. एका शास्त्रग्रंथाला काव्याच्या पातळीवर नेण्याची अद्भुत वाटावी अशी किमया त्यांनी केलेली आहे. म्हणजे अभिजात कलाकृतीत अपेक्षित असा भावना आणि विचार यांचा समतोल ज्ञानदेवांना साधता आला आहे. त्यामुळेच त्यातून समधाततेचा प्रत्यय येतो. खरेतर येथे सारे रस शांताच्या घरी पाहुणे आलेले आहेत. या शान्ताचा स्थायिभाव तत्त्वज्ञान किंवा आत्मज्ञान हा आहे. त्याचा शान्तरूप आविष्कार हा प्रकृतिरूप आहे, रत्यादी भाव हे विकृतीच्या स्वरूपाचे होत; ते निमित्तपरत्वे उदित होतात आणि निमित्त नाहीसे झाले की शान्तामध्येच विलीन होऊन जातात. शान्त रसाचे हे स्वरूप लक्षात घेतले की ज्ञानेश्वरीतून येणारी प्रतीती समधाततेची (Poise) का याचा अन्वयार्थ लागतो. येथे इतर सारे स्थायिभाव हे शांतरसाचे व्यभिचारी भाव बनले आहेत. ते शांतसागरावर क्षणभर उचंबळून येणाऱ्या आणि विलीन होणाऱ्या तरंगांसारखे आहेत. कोणत्याही रसाचा आविष्कार करताना ज्ञानदेव आपली आत्मज्ञानाची बैठक सोडीत नाहीत. त्यामुळे त्यांना साऱ्या गोष्टी स्वच्छपणे विशद होतात. त्यातून त्यांच्या लेखनात प्रसादासारखा महत्त्वाचा गुण सर्वव्यापी बनून अवतरला आहे. येथे प्रतीतीच्या पातळीवर काहीही अनाकलनीय राहात नाही.

ज्ञानदेवांनी आपले व्याख्यान भाष्यकारांना वाट पुसत केलेले आहे, असे तेच सांगतात. म्हणजे काही प्रमाणात येथे आशयानुकरणाचा भाग आहे. त्याप्रमाणे गीता ही वेदांचे नवे रूप आहे, उपनिषदांचे सार आहे, यांसारखी त्यांची विधाने पाहिली तर त्यांची परंपरेवरील श्रद्धाही दिसून येते. तिचा आविष्कार गुरुपरंपरेने प्राप्त झालेल्या ' समाधिधना ' चा निर्देश करतानाही होतो.

अभिजातवादाशी जवळिक दाखवणारे असे काही पैलू आणि संदर्भ ज्ञानदेवांच्या बाबतीत नमूद करता आले तरी ते पूर्णपणे अभिजातवादी आहेत, असे म्हणता येत नाही. किंबहुना या विशेषांना झाकोळून टाकणारा रोमँटिक विशेषांचा भाग ज्ञानेश्वरीत अधिक आलेला दिसतो. उदा. –

तें बुद्धीं हीं कवळितां सांकडें। ह्मणौनि बोलीं विपायीं सांपडे।
परि निवृत्तिकृपा उजियेडें। देखैन मी ॥ ज्ञा. ६–३२

असे ज्ञानदेव म्हणतात तेव्हा ते गीतार्थाचे निरूपण बौद्धिक पातळीवरून करणे कसे अशक्य आहे आणि त्यासाठी साक्षात्कारी पातळी का आवश्यक आहे हे प्रतिपादतात. श्रोत्यांनाही त्याचा आस्वाद घेताना बोलाआधी प्रमेयाला झोंबायला आणि मनाच्या अंगाने भोगायला म्हणजेच प्रातिभ पातळी गाठायला सांगतात. (ज्ञा. १–५८, ६-२४) ही पातळी वस्तुनिष्ठही नाही की आत्मनिष्ठही म्हणतात येणार नाही. ती अतीतभावी (transcendental) आहे.

कां आपुला ठाऊ न सांडितां। आलिंगिजे चंद्रु प्रकटतां। ज्ञा. १.६०

असा कुमुदिनीच्या जातीचा हा अतीतभाव वक्ता–श्रोतासंबंधात ज्ञानदेवांना अभिप्रेत आहे. त्या अवस्थेत गीतार्थ नित्यनूतन, आटोक्याच्या पलीकडचा, वेदांनासुद्धा वेड लावणारा या स्वरूपात ज्ञानदेवांना जाणवतो. या प्रातिभ पातळीवरून ज्ञानदेव त्याचे आकलन करताना वस्तुनिष्ठ राहू शकत नाहीत. ज्ञानदेवांचा अतीतभावी ' स्व ' प्रत्येक पात्रामध्ये संचार करायला लागतो. सारी ज्ञानेश्वरी त्यांच्या चित्‌शक्तीचा विलास म्हणून आकाराला येते. असा आकार हा प्रमाणबद्ध होतोच असे नाही. काही वेळा त्यांच्या आवडीच्या विषयावर व्याख्यान करताना त्यांचे हृदयाकाश सारस्वताने ओळून येते आणि ते प्रतिमाचा अनावर वर्षाव करीत रहातात. त्याची जाणीव त्यांनाही होते आणि ' वाहविलां मति। अळुमाळु ' (ज्ञा. १३.३१५) किंवा ' मूळ ध्वनिचीए वाढी। निमित्त जालां ' (ज्ञा. १३.८५०) यांसारख्या शब्दांमध्ये ती ते प्रकटही करतात. ह्या प्रतिमा एकीकडे इंद्रियसंवेद्य असतात आणि दुसरीकडे इंद्रियातीत अशी प्रतीती देतात. या प्रतीतीमध्ये ज्ञानदेव स्वतः रंगलेले असतात. त्यांची ही प्रकृती लक्षात घेऊन त्यांचे गुरूच आक्षेप घेतात :

तूं संतस्तवनीं रचसी। तरि कथेची से न करीसि।
किर निराळीं बोल देखसी। सनागर ॥
परि तो रसातिशयो मुकुळीं। मग ग्रंथार्थु दीपु उजळी।
करी साधुहृदयराउळीं। मंगळउखा ॥ ज्ञाने. ५.१४०–४१

हा प्रकार अनेक ठिकाणी झाला आहे. औचित्याच्या कल्पना सर्वसाधारणतः त्यांनी स्वीकारल्या असल्या तरी त्यांच्यामध्ये अभिजातवाद्यांचा कर्मठपणा दिसत नाही. त्यांच्या सौंदर्यकल्पना साचेबंद नाहीत. बीभत्स हाही एक रस आहे, याचे त्यांना भान आहे आणि त्याला उचित अशा अपानाचे तोंड, वमन, पू, चिखल, कृमी खरखरींचे

मैथुन यांच्याशी निगडित असलेल्या कल्पना योजताना ते संकोचत नाहीत आणि वाचणाऱ्यालाही संकोच वाटू देत नाहीत. नियमनिष्ठेच्या खोड्यात ते अडकलेले नाहीत हे सगळे पाहिले की ज्ञानदेवांना अभिजातवादी लेखक म्हणणे कठीण वाटू लागते.

पंडिती काव्यामध्ये अभिजातवादाचे काही विशेष आपणास आढळतात. त्यांनी आपले काव्यविषय रामायण-महाभारत या आर्षकाव्यांतून आणि भागवतादी पुराणांतून घेतलेले असले तरी त्यांची मांडणी मात्र संस्कृतातील विदग्ध महाकाव्यांचे आदर्श समोर ठेऊन केलेली आहे. त्यांतही कालिदासच्या रघुवंशाचा प्रभाव अधिक आहे. त्याचे अनुसरण सामराज, नागेश, विठ्ठल, निरंजन माधव, मोरोपंत या सर्वच कवींनी केलेले आहे. इतर महाकाव्यांबरोबर कालिदासाचे मेघदूत आणि शाकुंतल, भवभूतीचे उत्तररामचरित, बाणाची कादंबरी या ग्रंथांचे पडसादही या काव्यात थोडेफार उमटलेले दिसतात. या साहित्यातील प्रसंग, त्यांची चित्रणपद्धती, त्यातील कल्पना, भाषाप्रयोग अशा अनेक अंगांनी त्यांनी त्याचे अनुकरण केले. पात्रांच्या आदर्शीकरणाची प्रवृत्तीही पंडित कवींनी तेथूनच उचललेली दिसते. मात्र या कवींमध्ये स्वतंत्र प्रतिभेचा अभाव आहे. तिच्या भरवशावर निर्मिती करणे फारसे कोणाला साधलेले नाही. विषयापासून भाषेपर्यंत त्यांनी उसनवारीच अधिक केली. त्यांच्या माफक कल्पनाशक्तीला झेपतील अशाच गोष्टी त्यांनी उचलल्या आणि व्युत्पत्ती आणि अभ्यास यांच्या आधारे त्या सजवल्या. त्यांचा भर कारागिरीवर अधिक आहे आणि मोरोपंतांसारखा अपवाद वगळता ही कारागिरीही अव्वल दर्जाची नाही. प्रमाणबद्धता आणि रेखीवपणा यांसाठी आवश्यक असलेले आशयाभिव्यक्तीच्या एकमेळाचे भान त्यांच्यापाशी नव्हते. त्यांनी अलंकरणावर भर दिलेला आहे आणि त्यांचे अलंकार रसावेशात स्फुरलेले नाहीत. छंदाच्या आणि भाषेच्या शुद्धतेबद्दल ते नेहमीच दक्षता घेतात, असे नाही. त्यांच्या अभिरुचीच्या संदर्भात रा. श्री. जोग म्हणतात :

" पूर्वीची सहजता सुटून कृत्रिमता आली. अर्थापेक्षा शब्दाला अधिक महत्त्व आले. रसापेक्षा कथेचा बडिवार अधिक माजला. शृंगाराला कामुकतेचे रूप आले. आणि विनोदाच्या नावाखाली बीभत्सता आली. औचित्य विवेक पूर्वीपेक्षा कमी झाला. रसहीन कविता उदंड वाढली. त्यामुळे अभिजातवादापेक्षा ही कविता व्याज अभिजातवादी (Pseudo classicist) अधिक आहे. "[१४]

अर्वाचीन कालखंडामध्ये चंद्रशेखरांचा उल्लेख अभिजातवादी म्हणून केला जातो. त्यांची कविता एकतर प्रासंगिक आहे किंवा भाषांतर-रूपांतर या स्वरूपाची आहे. ती अनुभवाधिष्ठित असण्यापेक्षा विषयप्रधान अधिक आहे. स्वाभाविकच त्याकडे पहाण्याचा त्यांचा दृष्टिकोन वस्तुनिष्ठ आहे. त्यामुळे त्यांची कविता वर्णनपर आणि दीर्घ होते. गोदागौरवसारखी आत्मपर कविताही वर्णनपरतेतून सुटत नाही. विषय नटवून-सजवून सांगण्याकडे त्यांचा कल असतो त्यामुळे अलंकारांचे प्राचुर्य त्यांच्या कवितेत आढळते. त्यात प्रतिभेच्या व्यापाराऐवजी चमत्कृतिशक्तीचा भाग अधिक आहे. त्यांची

शब्दकळा प्रगल्भ आणि घोटीव असली तरी प्रसादपूर्ण आहे; वृत्तांचा वापर निर्दोष आहे. भाषा शुद्ध आहे आणि यमकानुप्रास माधुर्यजनक आहेत. अर्वाचीन कवितेमध्ये झालेल्या बदलांची दखल त्यांनी फारशी घेतलेली नाही. अर्वाचीन कवींनी घेतले तसे काही विषय त्यांनी घेतले, पण त्यांची मांडणी पंडिती परंपरेसारखी केली. त्यांच्या ठायी कवित्वशक्ती बेताबाताची असल्यामुळे त्यांच्या कवितेला आणि तीमधील अभिजातवादी विशेषांनाही मर्यादा पडल्या.

डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी आपल्या 'दुसरी परंपरा' या ग्रंथात तांबे आणि कुसुमाग्रज यांचा निर्देश अभिजातवादी कवी म्हणून केलेला आहे.[१५] त्यात बरेचसे तथ्य आहे. दोघांच्याही कवितांमध्ये व्यक्तित्वविलोपावर भर आहे; थोडीफार कथनपरता आणि नाट्यात्मकता आहे; दोघांचाही भावाविष्कार बराचसा संयत आहे आणि कवितांची रूपे नीटस आणि रेखीव आहेत. तांबे यांच्या कवितेला परंपरेने चालत आलेल्या आणि त्यांनी आत्मसात केलेल्या अद्वैत तत्त्वज्ञानाचे अधिष्ठान आहे. त्यातून निष्पन्न झालेल्या समाधानवृत्तीमुळे त्यांच्या कवितेत क्रीडात्मकतेचा भाग बराच दिसतो; त्याचप्रमाणे ती आनंदरूपीही झालेली आहे. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत अशी तत्त्वज्ञानविषयक भूमिका नसली तरी ती चिंतनशील आहे. तिने आपली पारंपरिकता उपमानसृष्टीच्या बाबतीत जपलेली आहे. मात्र ह्या उपमानसृष्टीचा विनियोग त्यांनी अधिक औचित्यपूर्ण, प्रसरणशील आणि प्रगल्भ स्वरूपात केलेला आहे. तो करताना त्यांची आशयावरील दृष्टी कधी ढळत नाही; त्यामुळे त्यांच्या भाषेला कधी भरजरी स्वरूप प्राप्त होत असल्यासारखे वाटले तरी तिच्यामधील प्रसाद लुप्त होत नाही. त्याबरोबर त्यांच्या कवितेत ओजही अधिक प्रमाणात आहे. तांबे यांची कविता त्यामानाने प्रसाद आणि माधुर्य यांनी युक्त आहे. तिची रचना जाणिवेच्या प्रकाशात अधिक झालेली आहे. काळोखाचा भाग फारसा येत नाही. त्यामुळे तिच्या विलासात एक प्रकारची सहजता आहे. कुसुमाग्रजांच्या कवितेचे मूळ काहीसे नेणिवेमध्ये आहे; तिला जाणिवेच्या पातळीवर प्रयत्नपूर्वक यावे लागते, त्यासाठी धडपडावे लागते. तिच्यातील प्रकाशसन्मुखता, आकाशाची ओढ धडपडीतून आलेली आहे. त्यातच ओजाचा उगम आहे. त्यामुळे तांबे यांच्या कवितेइतकी कुसुमाग्रजांची कविता बौद्धिक होत नाही आणि बंदिस्तही होत नाही.

या दोघांपेक्षाही अभिजातवादाला अधिक जवळची कविता पु. शि. रेगे यांनी लिहिलेली आहे. विशेषतः 'पुष्कळा'पासूनच्या त्यांच्या रचनांतून त्यांच्या समाधानी वृत्तीचा प्रत्यय अधिक येतो. ते आपल्या अनुभवाचे चित्रण प्रा. गंगाधर पाटील म्हणतात त्याप्रमाणे निरात्म आत्मनिष्ठेने (Impersonal subjectivity) करतात.[१६] त्यांच्या सगळ्या लेखनामागे जीवनाविषयीचे प्रगाढ प्रेम आणि तितकेच सखोल चिंतन आहे. सर्जकतेबद्दल बोलताना त्यांनी मुंडकोपनिषदातील दोन पक्ष्यांचा (एक खाणारा आणि दुसरा त्याच्याकडे बघणारा) जो दाखला दिलेला आहे तो त्यांच्या अनुभव

घेण्याच्या आणि तो व्यक्त करण्याच्या पद्धतीला बरोबर लागू पडतो. आपल्या अनुभवाला कलारूप देताना ते रूपदक्ष असतात. कलाद्रव्याच्या सुविधा आणि मर्यादा बरोबर हेरून ते त्याची सफाईदार पण यथोचित जुळणी करतात आणि ती करताना स्वतःचाही एक नवा आकार शोधतात. त्यामुळे त्यांच्या रचनांतून आशय आणि रूप यांच्या एकमेळाची चैतन्यमय प्रतीती येते ते आपल्या जाणिवांना तार्किक पातळीवर येऊ देत नाहीत; काहीशा साक्षात्कारी पातळीवरच त्यांची रूपे पकडता यावीत इतकी कलात्मक अलिप्तता त्यांनी साधलेली आहे. त्यासाठी आवश्यक अशी कोरीव आणि प्रसरणशील शब्दकळा ते ज्या ताकदीने घडवतात ती ताकद मराठीमध्ये तरी अपवादात्मक आहे. अशा शब्दकळेमुळे त्यांची कविता शिल्पसदृश बनते. आणि त्याबरोबर आपली भावनिक ऊबही जपते. त्यांनी परंपरेचा स्वीकार मुक्त मनाने केलेला आहे; इतकेच नव्हे तर आपल्या प्रतिभाबलाने तिला पुढे नेण्याचेही कार्य केले आहे. 'कविता दशकाची' मधील चर्चकांना त्या कवितेवर रेगे यांचा प्रभाव बराच असल्याचे वाटते. ग्रेस यांनी त्यांच्या अलीकडील मुलाखतीत रेगे यांचा उल्लेख 'खऱ्या अर्थाने चेस्ट वाङ्मयीन गद्य लिहिणारे कलावंत' असा केलेला आहे.[१७] हे या संदर्भात लक्षात घेण्याजोगे आहे.

उपरोक्त तिन्ही प्रतिभावंतांमध्ये अभिजातवादाचे काही विशेष दिसत असले तरी ते पूर्णपणे अभिजातवादी आहेत असे म्हणता येणार नाही; त्यांच्यामध्ये थोडयाफार छटा रोमँटिझमच्याही दाखवून देता येतील. उदाहरणार्थ, तिघांचेही अनुभव कमीअधिक आंतरिक आहेत; त्यांचे या जगावर, येथील माणसांवर आणि निसर्गावर प्रेम असले तरी त्यांना थोडीफार अतीतभावाची (transcendence) ओढ आहे. तांबे आणि रेगे यांच्या रचना बऱ्याचशा आत्मक्रीडेच्हा स्वरूपाच्या आहेत, तर कुसुमाग्रजांमध्ये आत्मशोधाची प्रेरणा जाणवण्याइतकी दिसून येते. या दृष्टीने त्यांच्या प्रवासाच्या प्रतिमा पहाण्यासारख्या आहेत. तिघेही सौंदर्यलोलुप आहेत. परंपरेमध्ये लिहिताना पारंपरिक व्यवस्थेला तिघांनी कमीअधिक आव्हाने दिलेली आहेत. वाङ्मयीन परंपरेचीही प्रत्येकाने थोडीफार मोडतोड करून नवी रूपे निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. तिघांच्याही कवितेत प्रणयभावाला प्राधान्य आहे अनेकदा तो नाट्यगीतासारख्या संमिश्र वाङ्मयप्रकारातून आविष्कृत झाला आहे. त्यातील तांबे आणि रेगे यांचा प्रणयभाव रतीकडे झुकणारा असला तरी तो अभिजात कवींच्या रतिभावापेक्षा रोमँटिकांना जवळचा वाटावा असा आहे. तांबे आणि कुसुमाग्रज यांना भूतकालाबद्दल एक गूढ असे आकर्षणही थोडयाफार प्रमाणात आहे. कुसुमाग्रजांनी व्यक्तिपूजक वृत्तीही यादृष्टीने लक्षात घेण्यासारखी आहे. हे सगळे विशेष पाहून पूर्वीच्या समीक्षकांनी तांबे आणि कुसुमाग्रज यांना रोमँटिक ठरविले आहे. रेगे यांच्यावर मात्र असे काही लेबल कोणी लावलेले नाही. काहींनी त्यांना आधुनिक पंडित कवी म्हटलेले आहे, ते बहुधा

त्यांच्यामधील अभिजात वृत्ती कळत-नकळतपणे लक्षात घेऊन म्हटले असल्याची शक्यता आहे.

संदर्भ

1) Rene Wellek – Discriminations, Vikas Publications, Delhi, 1970, P – 86.

2) Alex Preminger (ed.) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Paperback 1974, pp. 136-141.

3) Quoted by Rene Wellek op cit. p. 86.

4) Quoted by W. R. Goodman in Quintessence of Literary Essays, Doaba House, Delhi, 9th ed. 1983. p. 59.

5) R. W. Stallman (ed.) Critiques and Essays in Criticism, The Ronald Press Co; 1949, p. 6.

6) Alex Preminger – op.cit, P. 41.

7) J. A. K. Thomson – The Classical Background of English Literature, Collier Paperback, 1962, P. 23.

8) रा. शं. वाळिंबे – साहित्यातील संप्रदाय, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, दुसरी आवृत्ती १९६६, पृ. ७, २८.

9) J. A. K. Thomson – op.cit; P. 26.

10) Ibid P. 36.

11) Harry Leven – Contexts of Criticism, Harvard University Press, third printing, 1969, P. 50.

12) R.W. Stallman (ed.), op.cit; pp. 3–16.

13) J. A. K. Thomson, op.cit. P. 235.

14) रा. श्री. जोग – मराठी वाङ्मयाभिरुचीचे विहंगमावलोकन, पुणे विद्यापीठ, १९५९, पृ. १५४.

15) द. भि. कुलकर्णी – दुसरी परंपरा, प्रभा प्रकाशन, नागपूर, १९७४, पृ. ५३, ८४.

16) गंगाधर पाटील (संपा.) – सुहृदगाथा, कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९७५, पृ. १८.

17) अक्षयकुमार काळे : ग्रेस : मुलाखत, ग्रंथमाला खंड एक, अंश एक, जून १९८४, पृ. ८५.

□

रोमँटिसिझम

अविनाश सप्रे

वाङ्‌मयावर प्रभुत्व गाजवणारी एक महत्त्वाची वादसंकल्पना म्हणून आपण रोमँटिसिझमचा विचार करीत असतो. असा विचार करीत असताना आपल्या डोळ्यासमोर प्रामुख्याने पाश्चात्य रोमँटिसिझम असतो. रोमँटिसिझमसंबंधी पाश्चात्य जगात अखंड असे कुतूहल आणि जिज्ञासा वावरताना दिसते. वेगवेगळ्या अंगांनी, वेगवेगळ्या भूमिकांतून आणि वेगवेगळ्या अभ्यासपद्धतींचा अंगीकार करून पाश्चात्य विचारवंत या संदर्भात चिंतन, मनन आणि लेखन करताना दिसतात. या अभ्यासातून जे निष्कर्ष त्यांना हाती लागतात, ते सोदाहरण, सप्रमाण आणि ठोस स्वरूपात इतरेजनांच्या अवलोकनार्थ प्रस्तुत करतात. त्यामुळे देता किती घेशील दो करांनी, अशी आपली अवस्था होते.

रोमँटिसिझम म्हटले की, आपल्या डोळ्यासमोर त्याचे वैशिष्टय दर्शवणारे शब्द येऊ लागतात. बारझनने या संदर्भातली एक भलीमोठी यादीच दिली आहे. रोमँटिसिझम म्हणजे attractive, unselfish, oxuberent, ornamontal, unreal, real, irrational, heroic, noteworthy, conservative, soulful, emotional, fanciful, stupid, revolutionary, nordic, picturesques, formless, formalistic इ. अशा वैशिष्टयदर्शक शब्दांच्या आनुषंगाने मग वेगवेगळ्या व्याख्या करण्याचा प्रयत्नही केला जातो. प्रांगने १९१० नंतर जवळजवळ ७०० लेखांतून अशा व्याख्या करण्याचा प्रयत्न झाल्याची नोंद केली आहे. (आणि या प्रत्येक व्याख्येत जणू काही रोमँटिसिझमचा 'खरा गाभा'

गवसला असल्याचा दावा आहे.) अशा व्याख्यांतून रोमँटिसिझमसंबंधीच्या परस्पर-विरोधी आणि टोकाच्या भूमिका व्यक्त होताना दिसतात. उदाहरणार्थ, ' रोमँटिसिझम ही एक मनोरुग्णावस्था आहे, हा एक आजार आहे ' इथपासून ते ' रोमँटिसिझम ही एक सार्वत्रिक सार्वकालिक जीवनरीत आहे, ' इथपर्यंत, रोमँटिसिझम म्हणजे निसर्गा-कडे परत जाणे इथपासून ते वास्तवापासून ते एक पलायन आहे, असे मानण्यापर्यंत, आणि रोमँटिसिझम हा सौंदर्याचा आविष्कार आहे असे मानण्यापासून ते तो एक अद्भुततेचा आविष्कार आहे, असे मानण्यापर्यंत मजल मारलेली दिसते. (सौंदर्यवाद, निर्भरवाद, स्वच्छंदतावाद, छायावाद, रोमांचवाद असे जे प्रतिशब्द आपल्याकडे वापरले जातात, त्यातूनही रोमँटिसिझमची अशी एक-एक छटाच व्यक्त होते.)

हा गोंधळ टाळण्याच्या दृष्टीने पाश्चात्य विचारवंतांनी साधारणतः तीन दृष्टि-कोण सोयीचे म्हणून मानलेले दिसतात :

(१) Lavejoy ने ' On the Discrimination of Romanticism ' या आपल्या शोधनिबंधात ही संकल्पना वेगवेगळ्या देशांत, वेगवेगळ्या कालखंडांत, वेगवेगळ्या पद्धतीने वापरलेली आहे आणि तिच्या प्रेरणा रूसो, कांट, हेगेल, बेकन, रेव्हरंड वॉर्टन, सेंट पॉल, प्लेटो इ. तत्त्वज्ञान्यांच्या विचारातून घेतल्या आहेत, असे दाखवून दिले आहे. फ्रेंच राज्यक्रांती, ऑक्सफर्ड मुव्हमेंट, हेगेलचे तत्त्वज्ञान, ' निसर्गाकडे परत जा ' म्हणणारा तत्त्वविचार, शॉपेनहॉवरचे तत्त्वज्ञान, नित्शेचे तत्त्वज्ञान, नव-प्लेटॉनिक गूढवादाचे पुनरुज्जीवन, शास्त्रीय भौतिकतावाद, इमर्सनने पुरस्कारलेली आधिभौतिकता इत्यादींचा रोमँटिसिझमशी असलेला अनुबंध त्याने इथे दाखवला आहे. तेव्हा अशा परिस्थितीत गोंधळ टाळून आकलन करून घेण्यासाठी ' बहुवादीत्वाचा ' (Plurality) आपण स्वीकार करावा असे त्याने सुचवले आहे. आणि एकच एक रोमँटिसिझम आहे, असे न मानता **अनेक रोमँटिसिझम** आहेत असे मानावे असे त्याचे सांगणे आहे.'

(२) लॅव्हिजॉयच्या भूमिकेपेक्षा वेगळा दृष्टिकोण रेने वेलेक आणि फ्राय यांनी मांडला आहे. एखादी संकल्पना विशिष्ट सांस्कृतिक वातावरणातून आणि विशिष्ट कालखंडात निर्माण होते आणि म्हणून रोमँटिसिझम ही वादसंकल्पनाही ' **एका विशिष्ट ऐतिहासिक काळातली एक विशिष्ट संवेदनशीलता** ' आहे, असे मानायला हवे, असे त्यांचे मत आहे. रोमँटिसिझमचा विचार ' सार्वकालिक प्रवृत्ती ' म्हणून करणे, ही एक ' फॅलसी ऑव्ह टाईमलेस कॅरेक्टरायझेशन ' आहे असे त्यांना वाटते. "Not as arbitrary linguistic labels, nor as metaphysical entities, but as norms which dominated literature at a specifc time of the historical process " अशी ही भूमिका आहे. (१) काव्याचा विचार करताना कल्पनाशक्ती (२) विश्वाचा विचार करताना **निसर्ग** आणि (३) शैलीचा विचार

करताना **प्रतीके** आणि प्राक्कथा या तीन कसोट्या रोमँटिसिझमचा विचार करताना लक्षात घ्याव्यात असे त्यांना वाटते. १७९० ते १८३० ह्या कालखंडात रोमँटिसिझम ही एक ‘ historic centre of gravity ’ असल्याचे सांगून हा आत्मदर्शन आणि बाह्य-अनुभव यांचा मेळ (रिकन्सीलिएशन) घालण्याचा तेव्हाचा हा एक सर्जनशील प्रयत्न आहे, असे ते सांगतात. वेलेकच्या मताने रोमँटिक प्रतिभा **‘ संश्लेषणात्मक** (सिंथेटीक) असून ‘ a sense of continuity between man and nature and the presence of God ’ हे तिचे वैशिष्ट्य आहे. निर्मितीचे ऊर्जाकेंद्र या वृत्तीत अन्यत्र नसून त्याच्या **‘ मनात ’** आहे आणि ज्याचे अनुकरण करायचे ते बाहेर नसून त्याच्या **व्यक्तित्वातच आहे.** ह्या कालखंडातले लेखक, कवी, कलावंत या **आत्मदर्शी जाणिवेने** झपाटलेले असून त्यांचे अवघे सामर्थ्य, शेली ज्याला **‘ युगचैतन्य ’** (Spirit of the age) म्हणतो, ते पकडण्यासाठी अवघे सामर्थ्य, पणाला लावण्यात आहे. ह्या ध्यासातून जे दर्शन घडते, जी जाणीव निर्माण होते, जी बेभान बेहोषी येते आणि प्रसंगी जी व्याकुळता निर्माण होते, ती तेव्हाच्या अव्वल दर्जांच्या प्रतिभेतून व्यक्त झालेली दिसेल.

रेनेवेलेक किंवा फ्राय इत्यादींनी विशिष्ट कालखंडाच्या संदर्भात ही जी भूमिका मांडली आहे तिला आपण **कालवाचक संकल्पना** (Period Concept) म्हणूया.

इथे या आनुषंगाने आणखी एक मुद्दा लक्षात घ्यावा. तो म्हणजे रोमँटिसिझम ही या कालखंडातली फक्त वाङ्मयीन संकल्पना नसून तिचा आविष्कार **धर्म, सौंदर्यशास्त्र, इतिहासमीमांसा, राजकारण आणि व्यक्तिविषयक जीवनधारणा, संगीत, चित्रकला अशा विविध क्षेत्रांत झालेला आहे.** वर्डस्वर्थ, शेली, किट्स, हेन, बॉदलेयर, ह्युगो, रुसो, इत्यादींच्या सर्जनशीलतेसंबंधीचे विवेचन या दृष्टीने जसे महत्त्वाचे आहे, तसेच नॉवेलीस, श्लायरमाखर, लॅमेनस इत्यादींचे धर्मचिंतन, एडमंड, बर्क, लँडर, मॅझेनी, वॅगनर इत्यादींचे राजकारण, सर वॉल्टर स्कॉट, कार्लाइल इत्यादींची इतिहासमीमांसा आणि गटे, रूसो, बायरन इत्यादींची व्यक्तिजीवनविषयक मते या दृष्टीने त्या रोमँटिसिझमचाच आविष्कार आहे हे लक्षात घ्यायला हवे. रोमँटिसिझम हा एक निव्वळ वाङ्मयीनवाद नसून **‘ जीविताकडे पाहण्याची एक मूलभूत दृष्टी आहे.’** किंवा **‘ अनुभव घेण्याचा एक मार्ग आहे ’** असे आपल्याकडे जे श्री. के. क्षीरसागर म्हणत असत त्याचा अर्थ असा होतो. १९ व्या शतकानंतर आणि ब्रिटिशांची संपर्क आल्यानंतर महाराष्ट्रातही जी नवी प्रक्रिया सुरू झाली, तिचा विचारही ह्या दृष्टीने होऊ शकतो. न्या. रानडयांची धर्म / अर्थ व इतिहासमीमांसा, फुल्यांची बंडखोरी, विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांचा पुनरुज्जीवनवाद, आगरकरांचा सुधारणवाद आणि केशवसुतांची कविता अशा रोमँटीक जीवनवृत्तीचेच आविष्कार आहेत; मात्र आपण रोमँटिसिझमला केंद्रवर्ती कल्पून अशा उदाहरणांच्या आधारे १९ व्या शतकातील महाराष्ट्राचे विविध क्षेत्रांतले जीवनदर्शन तपासलेले नाही ही वस्तुस्थिती आहे.

(३) ह्या दोन टोकांच्या भूमिकांशिवाय लिलियन फ्रूस्तने आणखी एका महत्त्वाच्या मुद्द्याकडे आपले लक्ष वेधले आहे. वेगवेगळ्या विशिष्ट कालखंडात वेलेक / फ्राय इत्यादी मानतात त्याप्रमाणे जी रोमँटिक प्रवृत्ती वावरताना दिसते, तिच्यात वरवर पाहता जसे साम्य आढळते तसे खोलात गेल्यावर कित्येक भेदही आढळून येतात; आणि वेगवेगळ्या देशांत **त्या देशाच्या खास गरजेप्रमाणे कमीअधिक 'भर' (Emphasis) दिलेला दिसतो.** (उदा., इंग्लीश रोमँटिसिझममध्ये वास्तवावर भर दिसतो, फ्रेंचमध्ये आक्रमक भावनात्मकता आणि स्वातंत्र्यप्रियता दिसते आणि जर्मन साहित्यात आधिभौतिकता प्रभावी झालेली दिसते.) आपल्याकडेही मराठीतली हरिभाऊ आपट्यांची 'पण लक्षात कोण घेतो !' आणि बंगाली साहित्यातली शरदबाबूंची 'देवदास' सारखी कादंबरी घ्यावी आणि तौलनिकपद्धतीने हा विचार तपासावा. मराठी संस्कृतीतल्या रोकडसुधारणावादाशी बंगाली वृत्तीतल्या भावनात्मकतेची ही तुलना होते आणि त्यातून हा मुद्दा स्पष्ट होतो. फ्रुस्तबाईंच्या विचारानुसार बघायचे, तर ही संकल्पना '**देशीकतेच्या**' (नेटिव्हीझम) आनुषंगाने लक्षात घ्यावी लागते.

अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि एकोणिसाव्या शतकात युरोपमध्ये जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रात हा जो बदल झाला त्याचा उल्लेख प्रसिद्ध विचारवंत आयसा बर्लीन यांनी '**युरोपियन विचाराच्या मुळावरच घाव घालणारा जाणिवेचा बदल**' ('Shift of consciousness' that 'cracked the backbone of European Thought') असा अर्थपूर्ण व नेमक्या शब्दांत केला आहे. हे 'बॅक बोन' म्हणजे यूरोपियन संस्कृतीतला '**बुद्धिवाद**' (Reason). मानवी स्वभाव, मानवी स्वरूप, समाज आणि निसर्ग यांना निखळ बुद्धीच्या जोरावर समजून घेण्याच्या प्रवृत्ती विरोधी रोमँटीसिझमच्या रूपाने बंड पुकारले गेले आणि जडवादाच्या पलीकडे नेणाऱ्या चैतन्यतत्त्वाचा पुरस्कार केला गेला. 'रॅशनॅलिझम' ऐवजी 'इरॅशनल'चे आणि वस्तुनिष्ठेऐवजी '**व्यक्तिवादाचे**' (Subjectivism) माहात्म्य पुकारले गेले. अठराव्या शतकातल्या 'नव-अभिजातवादाची' पार्श्वभूमी पण इथे लक्षात घ्यायला हवी; कारण या नव-अभिजातवादालाही रोमँटिसिझमच्या रूपाने प्रतिक्रिया निर्माण झाली. अठराव्या शतकात, विशेषतः विज्ञानाच्या क्षेत्रात निसर्गाकडे बघण्याची जी दृष्टी होती तिलाच झुगारले गेले. या काळात गणित आणि भौतिकशास्त्रामध्ये नवनवीन शोध लागत होते. देकार्त आणि न्यूटनचा प्रभाव निर्माण झाला होता. सर्जनशील निर्मिती त्याला अपवाद नव्हती. गणितज्ञाप्रमाणे साहित्यिकालाही असे वाटत होते की, **विश्व हे यंत्रासारखे आहे आणि यंत्राच्या चलनाप्रमाणे विश्व नियंत्रणाचे नियमही यांत्रिक आणि तार्किक आहेत.**[३] विश्वाचे रहस्य त्यामुळे समजून घेणे सहज शक्य आहे. निसर्ग, माणूस आणि समाज यांचा विचारही या पद्धतीने करता येतो. अभिजातवादात त्यामुळेच बुद्धीला / विवेकाला (Reason) सर्वश्रेष्ठ स्थान प्राप्त झाले. माणसावर

बुद्धीचेच नियंत्रण असते असे मानले जाऊ लागले. माणसाचे स्वरूप निर्विकारपणे विचारात घेतले जाऊ लागले आणि 'वस्तुनिष्ठे' ला अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त झाले. कलेमध्येही प्राचीन ग्रीक आणि रोमन संस्कृतीने सिद्ध केलेल्या सौंदर्य कल्पनांना प्रमाण मानले जाऊ लागले. ॲरिस्टॉटल होरॅस, लॉंजायनस इत्यादींचे या संदर्भातील विचार आधारभूत धरले गेले. कलेमध्ये अंत:प्रेरणेपेक्षा कौशल्याला महत्त्व प्राप्त झाले.[४] जर्मन तत्त्वज्ञ ख्रिश्चन वूल्यने तर 'देव हासुद्धा Pure reason' आहे असे घोषित केले.

रोमँटिसिझम हे ह्या भूमिकेविरोधी उभे राहिलेले जबरदस्त बंड होते. जीवनात प्रत्ययाला येणाऱ्या सत्याचा विचार यांत्रिकपद्धतीने करता येणार नाही, असा विचार करणे म्हणजे खूप काही हरवणे. मुख्य म्हणजे विश्व ही यांत्रिक बाब आहे. हेच त्यांनी अमान्य केले; आणि **बुद्धीपेक्षा 'कल्पनाशक्तीचे' श्रेष्ठत्व मान्य केले.**[५] विश्वाचा विचार ही प्रचंड अशी रहस्यमय बाब आहे, अशी त्यांची श्रद्धा ठरली. **निसर्ग ही एक सेंद्रीय** (Organic) **बाब आहे** असे मानले. जडजगतापासून परात्म झालेल्या माणसाला पुन्हा या जगाशी जोडायला हवे, **जड वस्तू आणि मन:शक्ती यांचा संयोग व्हायला हवा, माणसाच्या आंतरिक जाणिवेतील मूल्यभाव, त्याची दूरगामी हेतूपूर्णता आणि जडजगतातील संख्यात्मक वास्तव यांचा मिलाफ घालणे**, निसर्गाचा माणूस हा एक अविभाज्य घटक आहे हे प्रस्थापित करणे आणि जडजगताच्या कल्पनेला एक चैतन्यशाली स्वरूप प्राप्त करून देणे, अशी रोमँटिसिझमची धारणा ठरली. यातूनच कलानिर्मिती हा एक आत्माविष्कार ठरला. निर्मितीमध्ये '**स्व**' **ला** (Self) **केंद्रस्थान मिळाले**, त्यामुळे निर्मात्याचे **व्यक्तिमत्त्व** निर्णायक ठरले गेले. **आत्माविष्कार महत्त्वाचा ठरला**. त्यामुळेच वर्डस्वर्थला 'काव्य' हे उत्कट भावनांचा सहजस्फूर्त आविष्कार आहे' असे म्हणावेसे वाटले तर शेलीने 'काव्य हा कल्पनेचा आविष्कार आहे' असे मानले. कलानिर्मिती ही Internal made external ठरली. नवअभिजातवादाने 'कला ही अनुकरणशील' असते असे मानले व बिंब-प्रतिबिंबाचा दाखला दिला. आता त्याच्याऐवजी रोमँटिसिझमच्या प्रक्रियेत प्रतिभाशक्तीही किरणोत्सर्जक (रेडिअंट) दीप्तिमान दिव्यासारखी असते असे मानले गेले.[६] कवीचे मन ही एक 'तटस्थ बाब' नसून भावनात्मक आणि सौंदर्यात्मक अनुभवांचा आविष्कार करणारे ते एक प्रोजेक्टर आहे, असे मानले गेले. अंत:प्रेरणा (intuition) आणि perception ह्या बाबी महत्त्वाच्या ठरल्या.

रोमँटिसिझमच्या ह्या जडणघडणीत '**औद्योगिक क्रांती**' आणि '**फ्रेंच राज्यक्रांती**' ह्या दोन क्रांत्यांचाही सहभाग महत्त्वाचा ठरला. औद्योगिक क्रांतीमुळे झपाट्याने होणाऱ्या शहरीकरण आणि निसर्गनाश यांविरुद्ध '**निसर्गपूजे**' चे माहात्म्य रोमँटिसिझमने स्वीकारले आणि फ्रेंच राज्यक्रांतीतून '**समता, बंधुता** आणि **स्वातंत्र्य**' ह्या तत्त्वत्रयीचा उद्घोष झाला. हे सारे घेऊन पाश्चात्य रोमँटिसिझम कलेच्या

प्रांतात दुमदुमत राहिला आणि ब्रिटिशांच्या संपर्कानंतर भारतीय विचारावर आणि सर्जनशील निर्मितीवर त्याचा प्रभाव पडला. हा प्रभाव जसाचा तसा इकडे आला असे झाले नाही, आणि तसे होणे शक्यही नव्हते. तिकडून आलेल्या या नवविचारांची समक्षता (Confrontation) भारतीय परिस्थितीशी झाली आणि मगच इथल्या निर्मितीतून त्याचा आविष्कार झाला.

रोमँटिसिझमचा विचार करताना जे महत्त्वाचे तीन दृष्टिकोण स्वीकारले जातात, त्यांचा प्रथम विचार केल्यानंतर आपण रोमँटिसिझम ही वाद संकल्पना एकोणिसाव्या शतकात युरोपमध्ये कोणत्या पार्श्वभूमीवर आणि कशा स्वरूपात निर्माण झाली आणि फोफावली ते पाहिले. ते पहात असताना रोमँटिसिझममधून आविष्कृत झालेल्या काही वैशिष्ट्यांचा उल्लेखही झाला. आता या रोमँटिसिझमला भेदाभेदाच्या पलीकडे जाऊन पायाभूत असणाऱ्या **तत्त्वत्रयीचा** विचार करू.

अ) **कल्पनाशक्ती :**– रोमँटिसिझममध्ये **' कल्पनाशक्ती 'ला** (Imagina-- tion) **सार्वभौम व मूलभूत अशी शक्ती मानले गेले आहे.**[७] अंतःप्रेरणेतून निर्माण होणाऱ्या ह्या गूढशक्तीचे स्वरूप समजून घेण्याचा प्रयत्न सातत्याने चालू असलेला दिसतो. इंग्रजी वाङ्मयात कोलरीजने असा एक थोर प्रयत्न केला आणि तो प्रतिष्ठित झाला. त्याने Fancy and Imagination या दोन वेगळ्या बाबी मानल्या. (Fancy is an associative process, the imagination is a creative one....fancy is made of memory which receives all the materials readymade from the law of association....इ.) आणि त्याचबरोबर Primary imagination and secondary imagination यांच्यातही भेद कल्पिला. त्यांच्या मते Primary imagination ही एक जिवंत अशी शक्ती असून तिच्या द्वाराच मानवी perception शक्य होत असते आणि मर्त्यमनात अमर अशा निर्मितीच्या क्रिया घडवून शाश्वत' मी ' चा (I am चा) आविष्कार प्रत्यक्षात येत असतो. कल्पनेच्या असंस्कारित सामग्रीला वेगवेगळे **घाट** देण्याचे सामर्थ्य Secondary imagination मध्ये असते. It dissolves, diffuses and dissipates in order to Re-create) ह्या कल्पनाशक्तीची तीन वैशिष्ट्ये दिसतात.

१) The esemplastic Power : ह्या शक्तीमुळे विभक्त घटकांना एकत्र आणून त्यांच्याकडून मेळ (हार्मनी) निर्माण करणे शक्य होते. विश्वाच्या मुळाशी असलेल्या अदृश्य एकतेचा (युनिटी) शोध घेता येतो.

२) The Mediating Power : पहिल्या प्रक्रियेसाठी ही प्रक्रिया मदत करते. ही शक्ती संयोजन आणि संश्लेषण करून परिचित विश्व आणि त्याच्या पलीकडे असलेल्या विश्वामध्ये साखळी म्हणून काम करते. रोमँटिसिझममध्ये जो गूढवाद शिरतो, त्याचे हे कारण होय.

३) The Modifying Power : ही रूपांतर करण्याची शक्ती. त्यामुळे

चैतन्यशक्तीद्वारा प्राप्त झालेल्या अनुभवांचा मेळ घालता येतो. त्यांना सौंदर्यात रूपांतरित करता येते.

कोलरीजच्या विवेचनाचा शोध घेत पुढे विसाव्या शतकात रिचर्डस्‌ने ह्या कल्पनाशक्तीची अधिक शास्त्रीय मीमांसा केलेली दिसते. त्याच्या मते कल्पनाशक्तीचे सहा अर्थ संभवतात : (१) विविध प्रतिमांची निर्मिती, (२) अलंकारिक भाषेचा वापर, (३) परस्परांविषयीच्या सहानुभावाची भावना, (४) सामान्यतः एकत्रित येणार नाहीत अशा घटकांना एकत्रित आणू शकणारी शोधकृती व शक्ती, (५) निर्मितीसाठी आवश्यक असणाऱ्या घटकांना निवडण्याची दृष्टी आणि (६) जास्तीतजास्त विरोधी प्रेरणांचे जास्तीतजास्ती संतुलन साधणारी शक्ती, त्याचेच कोलरीजने that synthetic and magical power असे वर्णन केले आहे. रिचर्डस्‌च्या मते ही सहावी शक्ती फार महत्त्वाची आहे. " The equilibrium of opposed impulses " असे त्याबद्दल रिचर्डस् म्हणतो. ह्या शक्तीमुळेच ' We find ourselves composed ' असे घडते, हे तो दाखवून देतो.

ही जी कल्पनाशक्ती आहे ती निसर्गाकडे तीन दृष्टिकोनातून बघते :

१) निसर्गाची आकस्मिक वस्तुरूपता म्हणून स्वीकारणे आणि तिच्या ऐश्वर्याचे भक्तीने चिंतन करणे. अशा प्रकारात वस्तूची गुणवत्ता स्वयंभू स्वयंप्रकाशी आणि श्रीमंत आहे अशी श्रद्धा असते. निसर्गसमीपतेत विलक्षण समाधान लाभते, त्याचा आस्वाद घ्यावासा वाटतो, पलीकडच्या बलवत्तर शक्तीचे प्रातिनिधिक रूप म्हणजे निसर्ग असे मानले जाते. इथे निसर्गाला आव्हान असत नाही आणि निसर्गाच्या आध्यात्मिक शक्तीबद्दल शंका असत नाही. रोमँटिझममध्ये यामुळे धर्मप्रायता येते.

२) दुसऱ्या प्रकारात कल्पनेने **प्रतिस्पर्धी असे पर्यायी विश्व** निर्माण केलेले असते. निसर्गाकडे बघण्याचा आक्रमक पवित्रा घेतलेला असतो. कधीकधी साशंक वृत्तीने पाहिले जाते. एक गरज म्हणून कल्पनाशक्तीचा आधार घेतला जातो. निसर्गाच्या पलीकडे जाण्याची झेप घेतली जाते. त्यामुळे समाधान आणि समाधाततऐवजी अखंड अशी अस्वस्थता निर्माण होते. निसर्ग पुरेसा नसेल तर कल्पनाशक्तीने स्वतःच्या अधिकारात नवनिर्माण करण्याचा प्रयत्न असतो. भावना, इच्छाशक्ती आणि बुद्धी यांना ' रूपातिरेकाचे ' (Hypertrophy) स्वरूप प्राप्त होते. मानवी शक्ती फार ताणली जाते. नैतिक शक्ती व प्रेमभावना वेगळ्या केल्या जातात. ही प्रवृत्ती बंडखोर असते.

३) तिसऱ्या प्रकारात कल्पनाशक्तीमध्ये नकाररूप (निगेशन) प्रकट होते. वस्तुतः निसर्गात नकार नसतो. उदा. अंधार विरुद्ध प्रकाश असे नसतें तर अंधार आणि प्रकाश असे असते. मानवी मन आणि मानवी भाषेत ' नकार ' असतो आणि त्याचा संबंध भेदाभेदविवेकाशी असतो. तर ह्या शक्तीचे स्वरूप कसे असते ? तर **विश्वाची**

बोधना होण्याच्या कृतीतच विश्वाची निर्मिती होते. (We create the world in the act or perceiving it.) इथे झगडा असत नाही. संघर्ष असत नाही. इथे दृश्य आणि ' द्रष्टा ' (पर्सिव्ह आणि पर्सिव्हर) यांना वेगळे करता येत नाही. इथे प्रतिस्पर्धी पण असत नाही. वस्तुंचे विसर्जन करण्याचा प्रश्न असत नाही. जे जाणवते ते ' अद्वैतरूप ' असते. आपल्याकडे ज्ञानेश्वरांनी ह्या प्रकारच्या शक्तीचे विलक्षण सुंदर असे विवेचन ' अमृतानुभवात ' केले आहे. उदा., " कां भूमी कुंभ ठेविजे । ते सकुंभना आपजे । तो नेलिया म्हणजे । तेणे ' पिणे ' " केशवसुतही आपल्या कवितेत ' काय म्हणावे या स्थितीला ? ' असा प्रश्न करून ' झपूर्झा गडे । झपूर्झा ' असे उत्तर देतात.

कल्पना शक्तीचे हे विविध दृष्टिकोण एखाद्या कवीमध्ये एकत्रित असू शकतात किंवा सुटेसुटेही असू शकतात.[८]

ब) व्यतिवाद : रोमँटिसिझमचे दुसरे मोठे वैशिष्टय म्हणजे व्यक्तिवादा-विषयीचा (Individualism) आत्यंतिक आग्रह, ' स्वतःला सर्वोच्च समजण्याची प्रवृत्ती ' म्हणजे व्यक्तिवाद असे ' ऑक्स्फर्ड डिक्शनरी ' सांगते. समाज किंवा राज्या-पेक्षाही व्यक्ती मोठी आहे असे मानणारे तत्त्वज्ञान यात आधारभूत असते. व्यक्तीला व्यक्ती म्हणून स्वयंभू असे महत्त्व आहे आणि म्हणून व्यक्तिस्वातंत्र्य हा मूलभूत हक्क आहे. व्यक्तीच्या स्वातंत्र्याबद्दलचा आदर समाजात भ्रातृभाव निर्माण करू शकतो. व्यक्तीच्या स्वातंत्र्याच्या आड जे जे येते ते सारे शत्रूवत मानून आणि वाढेल तेवढी किंमत देऊन हे स्वातंत्र्य जपायला हवे असे मानले जाते. सर्व बाह्यसंबंध उपरे आणि म्हणून खोटे आहेत आणि खरे सत्य म्हणजे जे जे ' स्व ' ला (self ला) जाणवेल तेच. व्यक्तीचे ' आंतरिक जीवन ' हेच खरे ' अधिकृत जीवन ' (authentic) असते आणि त्याचा आविष्कार महत्त्वाचा असतो. " It is the fundamental trail of the Romantic that he invariably apprehends the outer world through the mirror of his ego. " हा **' इगो '** फार महत्त्वाचा. ह्यातून आत्मकेंद्री वृत्तीला महत्त्व प्राप्त होते, self assertion ला महत्त्व प्राप्त होते. ' वस्तुनिष्ठते ' पेक्षा (objectivity) **' आत्मनिष्ठा '** (subjectivity) निर्णायक स्वरूपात महत्त्वाची ठरते. रुसोचे ' कन्फेशन्स ' हे आत्मपर लेखन या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचे आहे. व्यक्तीला मोठे मानण्याच्या ह्या वृत्तीमुळेच ' हीरो ' बद्दलचा आदर व्यक्त होऊ लागतो. कार्लाईलचे ' हीरो अँड हीरो वर्शिप ' हे पुस्तक याचे प्रतीक. जीवनाच्या विविध क्षेत्रातल्या थोर व्यक्तिमत्त्वाबद्दलचा अतिरेकी आदर त्यात भक्तिभावाने आला आहे. समाजाची धारणा करणे आणि समाजाचा विकास करणे अशा ' नायका ' मुळे शक्य होते असे इथे गृहीत आहे. नित्शेची ' सुपरमॅन ' ची कल्पना याचाच आविष्कार आहे. बुद्धीच्या शिस्तीपेक्षा wisdom of body आणि will to power ह्या त्याच्या मते अत्यंत महत्त्वाच्या आहेत. एवढेच काय शिस्तीच्या

नावाखाली येणाऱ्या कोणत्याही दडपणाच्या तो विरोधी आहे. बौद्धिकतेच्या पायावर आधारलेल्या कोणत्याही समाजरचनेपेक्षा नित्शेचा सुपरमॅन आपल्या इच्छाशक्तीवर उच्चतर दर्जाचा 'ॲरिस्टॉक्रॅटिक' समाज निर्माण करू शकतो अशी इथे श्रद्धा आहे. इंग्रज कवी 'बायरन'चे जगणे ह्या स्वातंत्र्यवृत्तीचाच बेभान अविष्कार होय. "पूजितसे मी कवणाला ? तर मी पूजी आपणाला ! आपणामध्ये विश्व पाहूनी पूजितसे मी विश्वाला" हा केशवसुतांचा अहंकारी वाटणारा उद्‌गारही याचेच प्रतीक. हा व्यक्तिकेंद्री दृष्टिकोन इतका ताणला जातो की, त्यातून **व्यक्ती विरुद्ध समाज** असे द्वंद्व उभे राहते, समाजाभिमुख अशी जी जी मूल्ये आहेत ती धिक्कारण्याची, अव्हेरण्याची प्रवृत्ती त्यातून उभी राहते. स्वातंत्र्याच्या नावाखाली स्वैराचार प्रतिष्ठित होऊ शकतो. समाजस्वास्थ्याच्या दृष्टीने धोकादायक असलेली 'सैतानी शक्ती' बोकाळ शकते. इतिहासाच्या परिमाणातून निर्माण झालेली व्यवस्था नव्या गरजेतून बदलू शकते, पण बदलाच्या नावाखाली 'अनार्की' येऊ शकते. व्यक्तिमात्राला झपाटणारी अस्वस्थता आणि अस्थिरता त्याला कुरतडू शकते. टोकाच्या व्यक्तिवादातून विकृती (morbidy) आणि विकृतवृत्ती निर्माण होऊ शकते. पाश्चात्य जगतात अशा रोमँटिक वृत्तीने झपाटलेल्या अनेक लेखक / कलावंतांनी आत्महत्या करण्याचा प्रयत्न केला आहे. काहीजण वेडे झाले आहेत. काहींच्या मध्ये पुढे पुढे विकृती बोकाळली आहे. काहीजण 'व्यसनाधीन' झाले आहेत. ('कन्फेशन्स ऑफ ॲन् ओपीयम इटर' हे पुस्तक ह्या वृत्तीवर प्रकाश टाकते.) रोमँटिसिझमच्या ह्या व्यक्तिकेंद्रित्वातून 'डिक्टेटर' निर्माण होण्याचा धोका आहेच. अतिरेकी अहंकार विध्वंसक बनण्याची शक्यता आहेच. असे धोके व्यक्तिवादाच्या प्रस्थापनेच्या नावाखाली रोमँटिसिझम मध्ये संभवत असतात. पण त्याला पर्यायच असत नाही. व्यक्तिवादाचे माहात्म्य रोमँटिसिझम इतके मानतो की त्यातूनच **'स्वचे वैश्वीकरण'** (Universalization of the self) केले जाते. 'रोमँटिक आदीमतेचा' (Romantic Primitivism) पुरस्कार केला जातो. ह्या व्यक्तिवादामुळेच आत्मविष्कारापासून ते थेट आत्मनाशापर्यंतच्या सर्व चांगल्या वाईट शक्यता रोमँटिसिझममधून प्रगट झाल्या.

क) भावना (feelings) : रोमँटिसिझम मध्ये व्यक्तीच्या 'व्यक्तिमत्त्वाला' अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त झाल्यामुळे अपरिहार्यपणे **व्यक्तीच्या भावनांनाही महत्त्व प्राप्त** होणे साहजिक आहे. बुद्धीपेक्षाही व्यक्तीच्या **प्रेरणांना** इथे महत्त्व आहे. अठराव्या शतकापर्यंत माणसांच्या सर्वसामान्य भावनांच्या सर्वसाधारण आविष्काराला महत्त्व होते. रोमँटिसिझममध्ये व्यक्तीच्या **'व्यक्ती'** म्हणून ज्या **स्वतंत्र** आणि **खाजगी भावना** आहेत, त्यांचा आविष्कार होऊ लागला. भावनांचे **'खाजगीपण'** महत्त्वाचे ठरले. व्यक्तीच्या संवेदनशीलतेला महत्त्व प्राप्त झाले. व्यक्तीच्या सुखदुःखांचे केंद्र त्याचे **'हृदय'** बनले; बुद्धी नव्हे. एवढेच काय हृदय हेच बुद्धीच्या प्राप्तीचे साधन बनले. बुद्धिवादाचे वर्चस्व नाकारले गेले. एक व्यक्ती दुसऱ्या

व्यक्तीपेक्षा व्यक्ती म्हणून व्यक्तिमत्त्वाच्या पातळीवर वेगळी आणि स्वतंत्र असू शकते ह्या दृष्टिकोणामुळे आविष्कारामध्ये वैविध्य आले. कोलरीजने What we feel, we know असे जे म्हटले ते व्यक्तिवादी भावनांचे घोषवाक्यच होय, बुद्धीच्या अगोदर हृदयावर विश्वास, श्रद्धा ठेवली पाहिजे कारण माणसाला विश्वचैतन्याशी जोडणारा आवश्यक घटक हृदयातच असतो अशी इथे धारणा असते. भावनांची उत्कटता म्हणूनच इथे मनःपूर्वक मानली जाते; आणि अशा भावनांना धर्मश्रद्धेइतके पवित्र मानले जाते. अशा भावनांच्या आविष्कारातून सौंदर्याची निर्मिती होते, म्हणून विज्ञानाच्या घोडदौडीच्या काळातही काव्याची गरज आहे असे मानले गेले. काव्याच्या आविष्कारात भावनात्मकतेमुळे '**आवेग**' (overflow) आणि '**उत्कटता**' (Intensity) आणि '**सहजस्फूर्तता**' (spontanity) ह्यांना महत्व प्राप्त झाले. ह्यातूनच वाङ्मयात '**भावकाव्य**' (Lyric) हा प्रकार सुप्रतिष्ठीत झाला. प्रेमभावना, शृंगार, निसर्गाची गहिरी ओढ, मृत्यूबद्दलचे चिंतन, स्वातंत्र्याची आकांक्षा, गूढभावनांची, उदात्तता चित्रित करण्याची धडपड, इत्यादी विषय अशा कवितेतून येऊ लागले. (इंग्रजी वाङ्मयातील वर्डस्वर्थची निसर्गकविता, कीट्सची सौंदर्यदर्शी कविता, शेलीची आदर्शध्यासी कविता, बायरनची स्वातंत्र्यवेहोषी यांचा आविष्कार रोमँटिसिझमचे हे सामर्थ्य प्रत्ययाला आणून देतो.) बेहोषी, व्याकुळता, हळवेपण, कारूण्य, राग, लोभ अशा भावनांच्या छटा या प्रकारच्या लेखनातून अक्षरबद्ध झाल्या.

एकोणिसाव्या शतकात विशेषतः पूर्वार्धात इंग्लंड, अमेरिका, फ्रान्स आणि जर्मनी इ. देशांत जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांवर, आणि म्हणून साहित्यवरही परिणाम करणाऱ्या रोमँटिसिझमचे तात्त्विक आकलन आपण करून घेतले. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि पुढे विसाव्या शतकात या रोमँटिसिझमचा ऱ्हास सुरू झाला; युरोपमधली परिस्थितीही आरपार बदलली आणि जीवनाला ढवळून टाकणारी नवी आव्हाने पुढे आली, या सर्वांना 'रोमँटिक' म्हणून सामोरे जाणे अपुरे, अवघड ठरू लागले. रोमँटिसिझमचा प्रभाव कमी झाला, पण रोमँटिसिझमने स्वीकारलेल्या श्रद्धा आणि तत्त्वे नव्या रूपात आविष्कृत होत राहिली असे विसाव्या शतकाच्या युरोपीयन वाङ्मयाच्या आलोडनातून लक्षात यावे. इथे एडमंड विल्सन म्हणतो ते आठवते. " What really happens........is that one set of methods and Ideas is not completely susterseded by another........but that it trives in its teeth........so that.......cerain members or a school, inaffetuted by new influences will continue to practice its methods and to exploit its possibilities further and further " (Axel's Castle) ह्या भूमिकेतून बघितले तर पाश्चात्य देशातल्या खालील नव्या प्रवृत्ती वा चळवळींमधून रोमँटिसिझमच्या कोणत्या ना कोणत्या प्रमुख तत्त्वांचा आविष्कार होताना दिसेल :

(१) प्रतीकवादाची नवी चळवळ-(जॉयस, येट्स, पॉल-व्हॅलरी, प्रूस्त, रिल्के इ.)

(२) कलेकरता कला ही प्रवृत्ती (आविष्कारावरचा भर.)

(३) नेणिवेचा आविष्कार करणारी '**अतिवास्तववाद**' (सूररिॲलिझम) ही चळवळ आणि **परिणामदर्शी** (इंप्रेशिनिझम) दृष्टिकोण.

(४) आत्मनिष्ठेला (सब्जेक्टिव्ह) महत्त्व देणारा अस्तित्ववाद.

(५) काळ आणि अवकाश, स्वप्नांचे विश्व, मिथ्सचा वापर इ. म्हणून प्रकट होणारी नवसंवेदनशीलता.

आता मराठी साहित्याच्या संदर्भात रोमँटिसिझमचा विचार करायचा म्हटले तर एकोणिसाव्या शतकात इथे ब्रिटीश सत्ता स्थिरावल्यानंतर त्यांनी सुरू केलेल्या नव्या शिक्षणपद्धतीमुळे इथे नव्या परिवर्तनाला जी सुरवात झाली तिचा सर्वंकश विचार करायला हवा. इंग्रजी वाङ्मयाच्या आणि इंग्रजी शिक्षण पद्धतीच्या माध्यमातून या रोमँटिसिझमचा आपल्या वाङ्मयावर प्रभाव पडला आणि आपले वाङ्मयीन रूप बदलले ही वस्तुस्थिती आहे. पण हा प्रभाव पडताना काय घडले ? कोणते घटक त्याला कसे कारणीभूत झाले ? कोणती माध्यमे त्यासाठी उपलब्ध झाली ? जे आपल्या-पर्यंत पोहचले त्याचा स्वीकार करीत असताना नेमके काय घेतले होते ? जे घेतले तेच का घेतले गेले ? जे घेता आले नाही ते का ? या रोमँटिसिझममध्ये इथल्या परंपरेचे कोणते धागेदोरे मिसळले ? म्हणजे इथे परंपरा आणि नवता यांचा संयोग कसा झाला ? अशा काही मूलभूत प्रश्नांच्या आधारे मराठी रोमँटिसिझम तपासायला हवा. तौलनिक अभ्यास पद्धतीचा वापर करून हे विवेचन स्वतंत्रपणे करता येते.[१]

मात्र हे निश्चितच की इंग्रजी माध्यमातून आलेल्या या रोमँटिसिझममुळे एकोणिसाव्या शतकात मराठी साहित्यात नवे पर्व सुरू झाले. विशेषतः कविवर्य केशव-सुतांच्या काव्यात या नवतेची स्पष्ट, सम्यक जाणीव दिसून येते. नव्या युगातील नव्या दमाचा शूर शिपाई आहे असे त्यांनी उद्घोषित केले. कवीचे मोठेपण सांगताना 'आम्ही कोण म्हणूनि काय पुससी ? आम्ही असू लाडके। देवाचे । ' असे ठासून सांगितले 'पूजितसे मी कवणाला ? तर पूजितसे अपुल्याला । आपल्यामध्ये विश्व पाहूनी । पूजितसे मी विश्वाला ' अशा शब्दांत कवीचा (अहंकारी वाटावा असा) व्यक्तिवाद सांगितला. 'जे रम्य ते बघुनिया मज वेड लागे । गाणे मनात मग होय सवेचि जागे । ' अशी स्फूर्ती सांगितली. 'प्रौढत्वी निज शैशवास जपणे ' हा कवीचा बाणा सांगितला. 'समतेचा ध्वज उंच धरा रे ' असा पुकारा केला. 'नियमन मनुजासाठी ' अशी प्रागतिक दृष्टी घेतली. 'पद्यपंक्तिची तरफ आमुच्या करी विधीने दिली असे ' हे भान ठेवले. 'प्रकाश गेला तिमिर हरपला । काय म्हणावे या स्थितिला ' अशी उन्मनी अपूर्वावस्था शब्दबद्ध केली. 'पृथ्वीचा सूरलोक ' बनविण्याचे स्वप्न बघितले. 'ज्ञाताच्या कुंपणावरून उड्डाण करून ' जाणाऱ्या चपलेला धरायचा प्रयत्न केला. 'हरपले श्रेय '

शोधण्याचा ध्यास घेतला आणि 'स्वर्गसमक्षतेचा' विचार केला; साध्या विषयातला 'मोठा' आशय असल्याचे पाहिले. केशवसुतांच्या कवितेतून असे 'रोमँटिक मन' चहूबाजूंनी प्रकट झाले ते या पाश्चात्य रोमँटिझमच्या सर्जनशील प्रभावामुळे असे म्हणता येईल. केशवसुतांचे हे खास वेगळेपण समकालीन असलेल्या गोविंदाग्रज, बालकवी, रे. टिळक, रेंदाळकर इत्यादींना जाणवले आणि त्यांच्या निर्मितीवर केशवसुतांच्या रोमँटिक वृत्तीचा प्रभाव पडला. 'मानवी मन सर्जनाचे केंद्र बनले. मानव 'मुक्तात्मा' बनला. 'जड' जगत 'चैतन्यमय' बनले. पारंपारिक पद्धतीच्या धर्मश्रद्धेचे साधन म्हणून येणारे साहित्यही त्यामुळे मुक्त झाले आणि मानवी बनले आणि 'साकल्याच्या प्रदेशात' वावरू लागले. बालकवींमध्ये निसर्ग 'निसर्ग' म्हणून कवितेचा विषय झाला; गोविंदाग्रजांत मानवी प्रेम धीटपणे अवतरले. पुढे या काळाचे 'युगमानस' अशा तऱ्हेने या नव्या रोमँटिक कवितेतून प्रकट झाले. पुढे विनायकांची 'राष्ट्रवादी' कविता आली, त्याच्यापुढे स्वातंत्र्यवीर सावरकरांनी 'स्वातंत्र्याचे स्तोत्र' गाईले. कुसुमाग्रजांनी 'क्रांतीचा जयजयकार' केला. या कवींच्या रूपाने रोमँटिझमने 'राष्ट्रवादा'चे रूप घेतले. मधे रविकिरण मंडळाच्या काळात माधव जूलियनांच्यासारख्या मोठ्या कवीने 'अशारीर प्रेमाची' प्लेटॉनिक महती गाईली; बोरकरांच्या कवितेतून शृंगार आला; अनिलांच्या कवितेतून 'मानवता प्रेम' येते झाले. मर्ढेकरांच्या आगमनापर्यंत केशवसुतोत्तर कविता अशी प्रामुख्याने रोमँटिक स्वरूपातच वावरली.

संदर्भ

१) The Romantic ideas were in large part hetrogeneous logically independent and sometimes anti-thetic to one another in their implications ' —Lovejoy

२) अधिक तपशिलासाठी : Romanticism : Selected Documents, ed. : Halsted.

३) अधिक तपशिलासाठी : Science and the Modern World, A. N. Whitehead

४) उदाहरणार्थ पोपने अ) Essay on Man मधे म्हटले आहे : That Reason alone countervails all other faculties, ब) Essay on Criticism : Those Rules of old discovered not devised । Are nature still, but nature methodised, क) शेक्सपियरचे हॅम्लेट या काळात 'Incorrectness' च्या नावाने नाकारले गेले.

५) उदाहरणार्थ ब्लेकचा विज्ञानावरचा राग : ' The atoms of Democritus । And Newton's particles of light । Are Sands upon the Red Sea Shore । Where Israel's tents do shine so bright ' आणि बेकन, न्यूटन आणि लॉक यांचा उल्लेख ' **अपवित्र त्रयी** ' (Unholy Trinity).

६) येट्स : That soul must become
It's own Detrayer, It's own deliver, the one
activity, the mirror turn lamp.

७) वर्ड्स्वर्थ : Imagination, which, in truth
Is but another name for absolute strength
And clearest insight, amplitude of mind
And reason in her most exalted mood

८) कल्पनाशक्तीसंबंधी रोमँटिसिझममध्ये जे महत्त्व मान्य केले आहे, त्याबद्दल ट्रिलिंग या प्रसिद्ध विचारवंत समीक्षकाचा अभिप्राय वेगळा आहे. त्याच्या मते कल्पनाशक्तीऐवजी मनाचा विचार करणे Valid culture च्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. प्रतिभावंताचा उल्लेख तो ' a unique organizing power of mind ' असा करतो. समाजात व्यावहारिक स्वरूपात मनाची संकल्पना रुपांतरित करता येते; पण कल्पनाशक्तीचे रूपांतर करता येत नाही. कारण ' fiction put into practice becomes a myth ' असे तो मानतो.

९) ' **साहित्याचा तौलनिक अभ्यास** ' या नावाने लौकरच **प्रा. म द. हातकणंगलेकर गौरवग्रंथ** प्रकाशित होणार असून डॉ. चंद्रशेखर जागीरदार त्याचे संपादन करणार आहेत. या ग्रंथात पाश्चात्य रोमँटिसिझमच्या मराठी साहित्यावरील प्रभावासंबंधीचा माझा दीर्घ लेख येईल. या निमित्ताने इंग्रजी–मराठी या दोन भाषिक संस्कृतींच्या संबंधाचे विवेचन करून ' प्रभावसंकल्पने 'ची चर्चा केली आहे.

□

गूढवाद

शं. रा. तळघट्टी

: १ :

साहित्य हा जीवनाचा आरसा होय, असे म्हटले जाते. याचा अर्थ साहित्यामध्ये साहित्यिक पद्धतीने जीवनाचे चित्रण केले जाते. तात्त्विक परिभाषेत हीच गोष्ट सांगायची तर असे म्हणावे लागेल की, जीवन व साहित्य यांच्यात बिंब-प्रतिबिंब असा संबंध आहे. साहित्य हे जीवनाचे प्रतिबिंब होय. अर्थात् येथे जीवन म्हणजे मानवी-जीवन व त्या आनुषंगाने येणाऱ्या प्राणिजीवनासह इतर अनेक गोष्टी–असा अर्थ सामान्यपणे अभिप्रेत असतो. मानवी जीवन हे अनेकांगी, बहुरंगी व संकीर्ण आहे. ते प्रामुख्याने घटना, विविध संबंध व अनुभव यांचे बनलेले असते. माणूस आपले जीवन अनेक पातळ्यांवर—(खाजगी–सामाजिक, भौतिक–नैतिक–आध्यात्मिक, शारीरिक–मानसिक इत्यादी)—जगत असतो. त्यांत विशिष्ट तपशील ठासून भरलेले असतात. जीवनातील या सर्वच गोष्टींचे सर्वांगीण प्रतिबिंब साहित्यात पडत असते, असे मानणे अर्थातच बरोबर होणार नाही. ढोबळमानाने असे म्हणता येईल की, ज्या घटना, विचार, भावना, दृष्टिकोण व अनुभव यांना सार्वकालिक (मर्यादित अर्थाने दीर्घकालीन) महत्त्व आहे वा असावे, असे साहित्यिकाला वाटते त्यांचेच प्रतिबिंब त्याच्या साहित्यात आढळते. हा साहित्यविषयक प्रतिबिंबवाद जर स्वीकारला तर त्याबरोबरच चांगल्या साहित्याची एक कसोटी पण हाती लागते, व ती म्हणजे–ज्यात जीवनाचे स्वच्छ व अविकृत प्रतिबिंब पडलेले असते, ते चांगले साहित्य. काही जणांना या प्रतिबिंबवादामध्ये ‘ वास्तववाद ’ दिसणे शक्य आहे, याची मला जाणीव आहे. पण जीवनाच्या

गुंतागुंतीची व व्यापकतेची ज्याला कल्पना आहे तो नामपट्टयांचा (लेबलांचा) वापर अधिक काळजीपूर्वक करेल असा मला विश्वास वाटतो. साहित्य-निर्मिती, साहित्य-रसास्वादन व समीक्षा हेही जीवनाचेच—उच्चतर जीवनाचे म्हणा—अंग आहे; शिवाय साहित्यात पडणारे जीवनाचे प्रतिबिंब हे जसेच्या तसे आरशात पडणाऱ्या वस्तूच्या प्रतिबिंबाप्रमाणे असते असे नव्हे. बहिरंगाच्या प्रतिबिंबाइतके अंतरंगाचे प्रतिबिंब हे साधे, सोपे, सहज असत नाही. त्यातून ते-साहित्यिकाच्या संवेदन-क्षमतेच्या व प्रतिभाशक्तीच्या साहाय्याने शब्दांच्या माध्यमातून प्रकट होत असते. तिचे आकलन हे वाचकांच्या स्वतःच्या संवेदन वा आस्वादनक्षमतेवरही अवलंबून असते. एकूण साराच प्रकार तसा गुंतागुंतीचा ! या गुंत्यातील एक धागा प्रश्नरूपाने मांडायचा तर त्याचे रूप असे राहील-साहित्यिकाला आलेले सर्वच मूल्यवान अनुभव त्याला साहित्यात प्रतिबिंबित करता येतात का ? जे प्रतिबिंबित करता येतात ते सारख्याच स्पष्टपणे, निःसंदिग्धपणे, करता येतात का ? जी धूसरता वा संदिग्धता राहाते तिचे स्वरूप व कारण काय ? मला वाटतं, साहित्याच्या दरबारात गूढवादाचा प्रवेश या प्रश्नांच्या दाराने होत असावा.

: २ :

आता, ‘ गूढवाद ’ या संकल्पनेभोवतीच एक गूढतेचे वलय निर्माण झालेले असल्याने ती संकल्पना पुरेशी स्पष्ट करणे आवश्यक होते. ‘ गूढवाद ’ हा शब्द सामान्यपणे ‘ मिस्टिसिझम् ’ या इंग्रजी शब्दाचा मराठी पर्याय म्हणून वापरला जातो. हिंदी साहित्यसमीक्षेत त्यासाठी (‘ छायावाद ’ व ‘ प्रतीकवाद ’ यांहून भिन्न असा) ‘ रहस्यवाद ’ हा शब्द रूढ आहे. मराठीत त्यास– ‘ गूढगुंजनवाद ’ असेही एक नाव आहे. साहित्याच्या संदर्भातील गूढवादाचे स्वरूप समजून घ्यायचे तर मूळच्या गूढवादी विचारप्रवाहाची ओळख करून घेतली पाहिजे.

गूढवादाची जन्मभूमी तत्त्वज्ञान ही आहे. अंतिम सद्‌वस्तुसंबंधीचा व तिच्या ज्ञानासंबंधीचा एक तात्त्विक सिद्धांत म्हणून तो मांडला गेला आहे. पाश्चात्य विचार-विश्वात तो मुख्यतः धर्म-तत्त्वज्ञानांतर्गत ईश्वरानुभूतीच्या स्वरूपासंबंधीचा सिद्धान्त म्हणून प्रसिद्ध आहे. तसे पाहिले तर—भयकारक गूढतेचा संबंध जादूटोणा व तत्सम विषयांशीही आहे. पण ‘ गूढवाद ’ हा मुख्यत; उच्च अशा ईश्वर–(किंवा आत्मा, ब्रह्म)–अनुभूतीसंबंधीचा विचार आहे. गूढवादाचा मुख्य सिद्धांत स्थूलमानाने सांगायचा तर—अंतिम सद्‌वस्तूचे स्वरूप गूढ असून तिचे आकलन केवळ बुद्धीच्या साहाय्याने करणे शक्य नाही. ती साक्षात् किंवा अपरोक्ष अनुभूतीचा विषय आहे; व्यावहारिक ज्ञानप्रक्रियेत उपयोगी ठरणाऱ्या इंद्रिय–प्रत्यक्षादि प्रमाणांच्या तो आवाक्याबाहेर आहे. डॉ. सुरेंद्रनाथ दासगुप्तांनी गूढवादाचे श्रेष्ठ व कनिष्ठ असे प्रकार केले आहेत; पैकी

श्रेष्ठ हाच खरा. त्याविषयी ते म्हणतात–" त्या (कनिष्ठ प्रकारा) पासून भिन्न करता येणारा विचार म्हणजे अंतिम सद्वस्तूची प्राप्ती किंवा साक्षात्कार व कृतकृत्यता (त्यांचे स्वरूप काहीही असो) यांचा लाभ केवळ बुद्धीच्या द्वारा होणे शक्य नाही; तर त्यांच्या प्राप्तीचे इतर मार्ग आहेत; उदाहरणार्थ–इच्छाशक्तीचे दृढ व स्थिर नियमन, उचित भावनांची जोपासना, किंवा या दोहोंचा समुच्चय, किंवा बुद्धीच्या उच्च—कार्यासह या दोहोंचा समन्वित मार्ग हा श्रेष्ठ व खरा गूढवाद होय, कारण त्याचे ध्येय आत्म्याचा मोक्ष व अत्युच्च आनंदाची प्राप्ती हे आहे. "[१]

युरोपियन गूढवादाचे सामान्य स्वरूप सांगताना ते म्हणतात की—ईश्वराशी आनंदातिशयमुक्त तादात्म्य संबंध (ecstatic union) प्रस्थापित करण्यानेच त्याचा साक्षात्कार होतो, हे त्याचे मुख्य तत्त्व आहे. अर्थात त्यासाठी श्रेष्ठ नीतिमत्तेची आवश्यकता असते. जरी त्याला ' वाद ' म्हटले तरी, दासगुप्तांच्या मते, गूढवाद ही काही एक बौद्धिक उपपत्ती नव्हे, तर ते एक व्यावहारिक असे जीवनाला आकार देणारे, सर्जक, उन्नतिकारक आणि उदात्त असे आध्यात्मिक जीवन-तत्त्व आहे. या व्यापक दृष्टिकोनातून पाहता, जीवनाच्या उद्दिष्टांची व समस्यांची. केवळ बुद्धीला शक्य आहे त्यापेक्षा कितीतरी अधिक वास्तव आणि मूलभूत अशी आध्यत्मिक जाण असणे म्हणजे गूढवाद.

थोडक्यात म्हणजे, अंतिम सद्वस्तू किंवा परमेश्वर हा बुद्धिगम्य नसून साक्षात्-अनुभवगम्य आहे. या ईश-साक्षात्काराला–अपरोक्ष अनुभूतीला–इंग्रजीत ' मिस्टिकल एक्स्पीरिअन्स ' म्हटले आहे. तो प्राप्त होण्यासाठी साधना करावी लागते. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर ईश्वराला ' पाहण्या 'साठी ' ' दिव्य चक्षू ' मिळवावे लागतात. आपले विश्वरूप पाहणे शक्य व्हावे म्हणून कृष्णाने अर्जुनाला ' दिव्यं ददामि ते चक्षुः ' असे म्हणून ते सामर्थ्य दिले व ' पश्य मे योगमैश्वरम् ' असे म्हणून ते रूप दाखविले. गूढवादी विचाराचे हेच सूत्र म्हणता येईल.

: ३ :

ऑक्सफोर्ड डिक्शनरीमध्ये ' मिस्टिक ' शब्दाचा अर्थ असा दिला आहे : ' चिंतन (निदिध्यासन–कॉंटेंप्लेशन) व शरणागती या द्वारा देवतेशी युक्त होण्याची वा तादात्म्य पावण्याची जो इच्छा करतो, किंवा जो बुद्धीच्या अतीत असणाऱ्या सत्याच्या आध्यात्मिक आकलनावर विश्वास ठेवतो, तो गूढवादी. ' त्यावरून ' गूढ-वाद.' डॉ. माईणकरांच्या[२] मते गुढवाद म्हणजे–वस्तुमात्रातील सारखेपणा, एकता वा एकरूपता यांच्यावरील प्रज्ञासाक्षात् अथवा दृढश्रद्धेवर आधारित एक मनोवृत्ती होय.

---

१. Hindu Mysticism, p. VIII.

2. Mysticism in the Rgveda, p. 3.

[library stamp]

अनुभूत विश्वाला व्यापून उरलेल्या एकमेकाद्वितीय अशा-स्वरूपभूत चैतन्याच्या साक्षात्काराने प्राप्त होणारी हर्षोत्फुल्लता वा हर्षोन्माद (ecstacy, repture). हे गूढ अनुभवाचे एक मौलिक लक्षण मानले गेले आहे. या साक्षात्काराच्या विषयाचे अत्यंत अर्थपूर्ण वर्णन विल्यम ब्लेकने केले आहे, ते असे –

" To see a world in a grain of sand
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour. "

थोडक्यात म्हणजे पिंडात ब्रह्माण्ड पाहाणे.

: ४ :

गूढवादी विचार हा काही एक साचेबंद विचार नाही. त्यातही अनेक आंतरप्रवाह आढळतात. एका दृष्टीने पाहाता प्रत्येक गूढवादी (अनुभव घेणारा) हा स्वतंत्रच आहे. त्यामुळेच, त्याचे ' शास्त्र निर्माण होऊ शकत नाही ' असा त्यावर आक्षेप घेतला जातो. पण गूढ अनुभव (साक्षात) हा जरी ज्याचा त्याने घ्यायचा, व एकप्रकारे अनिर्वाच्य असतो, तरी गूढवादाच्या अभ्यासकांना या विविध अनुभवांमध्येही सुसूत्रता असल्याचे आढळले आहे. त्यामुळेच इव्हलीन अंडरहिलसारखी विदुषी ' मिस्टिसिझम् ' हा अभिजात ग्रंथ लिहू शकली. विल्यम् जेम्स या प्रसिद्ध मानस-शास्त्रज्ञ व तत्त्वज्ञान्याने आपल्या ' व्हरायटीज ऑफ रिलिजस एक्सपीरिअन्स ' या ग्रंथात गूढ आनुभविक स्थितीची चार लक्षणे सांगितली आहेत; ती म्हणजे–अनिर्वच-नीयता (Ineffability); ज्ञानात्मकता (Noetic quality); परिवर्तनशीलता (Transience) आणि निष्क्रियता (Passivity). परंतु श्रीमती अंडरहिल यांचा याविषयी मतभेद आहे. त्यांनी स्वतः आपल्या ग्रंथात गूढवादाची (अनुभवाची) पुढील चार लक्षणे सांगितली आहेत —

१) खरा गूढानुभव (Mysticism) हा सक्रिय (Active) आणि व्यावहारिक (Practical) असतो; केवळ निष्क्रिय व औपपत्तिक (Theoretical) नसतो. त्यात बौद्धिक मत नसते तर संपूर्ण व्यक्तित्व क्रियाशील असते.

२) त्याची उद्दिष्टे पूर्णपणे (विश्व) अतीत (Transcendental) व आध्यात्मिक (Spiritual) असतात. गूढानुभवी वा साक्षात्कारी माणसाचे लक्ष सदैव क्षर जगापलीकडील एकमेव अक्षरतत्त्वावर केंद्रित झालेले असते.

३) त्याच्या दृष्टीने हे अक्षरतत्त्व केवळ ' ज्ञेय ' (ज्ञानाचा विषय) नसते, तर खाजगी व्यक्तिगत संबंधात परम प्रेमास्पद म्हणून हृदयाच्या द्वारा जीवनाला व्यापून राहाते; आणि

४) या एकमेव परमप्रेमास्पदाशी तादात्म्य पावून त्या भूमिकेवरून जगलेले जीवन हे निश्चित स्वरूप असलेले सर्वश्रेष्ठ जीवन असते. ते प्राप्त करण्यासाठी विशिष्ट अशा मानसशास्त्रीय व आध्यात्मिक अशा साक्षात्कार-मार्गांचा (Mystic Way) अवलंब करावा लागतो. हा 'दुर्गम पथ' म्हणजे असिधाराव्रतच ! त्या अंती साध्य झालेली एकात्मतेची अनुभूती अवर्णनीय असते. तिला काहीजण 'मस्ती' (Ecstacy) असे गूढ नाव देतात.

यावरून गूढवादाच्या स्वरूपासंबंधीचा निष्कर्ष सांगताना अंडरहिल म्हणतात की, गूढवाद हा काही बौद्धिक स्वरूपाचे मत वा तत्त्वज्ञान नव्हे; तसेच भूत-प्रेत इत्यादीसंबंधीच्या अघोरी विद्येचा, जादूटोण्याचाही त्याच्याशी काही संबंध नाही. परमेश्वराशी जाणीवपूर्वक परमप्रेमाचा संबंध प्रस्थापित करण्याची कला म्हणजे गूढवाद; त्याची परिणती म्हणजे परमेश्वराशी तादात्म्य पावणे. एका पाश्चात्त्य संताने म्हटल्याप्रमाणे – "गूढ अनुभवाची परिसमाप्ती, 'मी जिवंत आहे, तथापि 'मी' नव्हे तर माझ्यातील ईश्वर" या उद्‌गारात होते.

: ५ :

भारतीय विचारवंतांमध्ये या विषयाचे अत्यंत अधिकारी अभ्यासक व स्वतः गूढानुभवी श्रेष्ठ पुरुष म्हणून डॉ. रा. द. रानडे प्रसिद्ध आहेत. त्यांनी आपल्या ग्रंथां-मधून मराठी, हिंदी व कन्नड संतवाङ्मयाचे 'परमार्थ मार्ग' (Pathway to God) या स्वरूपात गूढवादी दृष्टिकोनातून केलेले विस्तृत सापेक्षी सोदाहरण व मर्मग्राही विवेचन अत्यंत मौलिक व म्हणून मूल्यवान आहे. संत साहित्याच्या अभ्यासकांनी त्यांच्या ग्रंथांचे अवश्य अध्ययन केले पाहिजे. त्यांनी गूढानुभवाचे स्वरूप सांगताना तो 'अवर्णनीव' (Ineffable) व 'प्रज्ञासाक्षात' (Intuitive) असतो, असे म्हटले आहे. त्यात बुद्धी, ईहा (Will) व भावना यांचा निषेध तर नसतोच, उलट त्यांचा समावेश असतो. परंतु गूढानुभवासाठी या सामान्य शक्ती अपुऱ्या ठरतात. काही विशिष्ट साधनेने प्रज्ञा-चक्षूंचे उन्मीलन झाले म्हणजे ईश्वराचा साक्षात्कार घडतो, त्याच्याशी साक्षात संबंध प्रस्थापित होतो. त्या परतत्त्वस्पर्श–पुनीत जीवनाचा आविष्कार विचार–भावना–कृती या सर्वांच्या द्वारा होत असतो. ज्या साधनामार्गाने गेल्यामुळे ईश्वर–साक्षात्कार होतो, त्याची चर्चा अत्यंत महत्त्वाची असूनही, प्रस्तुत विषयाशी तिचा प्रत्यक्ष संबंध नसल्याने येथे तिची आवश्यकता नाही.

: ६ :

'मिस्टिसिझम'चे भाषांतर म्हणून 'गूढवाद' हा शब्द वापरला जातो, व त्याचदृष्टीने गूढवादाची चर्चाही केली जाते. हिंदी साहित्यात 'छायावाद' व 'प्रतीक-वाद' हे शब्दही थोडया-फार फरकाने 'गूढवादा' साठी रूढ आहेत. तथापी हिंदी

साहित्याच्या संदर्भात ' रहस्यवादां 'ची चर्चा करीत असताना डॉ. राममूर्ती त्रिपाठी यांनी आपल्या ' रहस्यवाद ' या महत्त्वाच्या ग्रंथात मात्र ' रहस्यवाद ' हा ' मिस्टिसिझम ' चा केवळ अनुवाद न मानता स्वतंत्र संकल्पना म्हणून भारतीय तत्त्वज्ञानाच्या पार्श्वभूमीवर तिची जी चर्चा केली आहे. ती महत्त्वपूर्ण आहे. ' रहस्य ' आणि ' वाद ' या दोन स्वतंत्र शब्दांच्या संयोगातून ' रहस्यवाद ' हा शब्द तयार होतो असे ते मानतात. रहस्य (गूढ) शब्दाचे प्राचीन साहित्यात–आढळणारे पर्याय आहेत–गुह्य, गोप्य, उपनिषद्, यांच्या बाबतीत साधारणतः–बुद्धिगम्यता तशी स्पष्टपणे नाकारलेली नाही. पण गूढवादाच्या संदर्भात मात्र–रहस्यमय तत्त्व हे सदैव बुद्धीच्या, तर्काच्या आवाक्या-बाहेरचे असल्याचे सांगितले जाते. अर्थात् बुद्धीप्रमाणेच ते इंद्रियप्रत्यक्ष प्रमाणाच्याही कवेत न मावणारे आहे. थोडक्यात सांगायचे तर रहस्यमय तत्त्वाचे ज्ञान कोणत्याही प्रमाणाने होत नाही तर, त्याची केवळ अपरोक्ष अनुभूतीच शक्य आहे. रूढ-प्रमाण-गम्य नाही या अर्थी ते अप्रमेय आहे. ' तंत्रालोक ' या ग्रंथावरील जयरथी टीकेमध्ये ' रहस्या 'चे स्वरूप सांगितले आहे ते असे–" रहस्यं–प्रमाणाद्यप्रवृत्तेः सर्वजनागोचरं प्रमातृमात्रसत्तत्वं परं तत्त्वम् ।"

डॉ. त्रिपाठींनी काढलेला निष्कर्ष असा–

१) ' रहस्यवाद ' म्हणजे ' मिस्टिसिझम् 'चे नुसते भाषांतर नसून ती एक स्वतंत्र संकल्पना आहे. त्यात ' रहस्य ' आणि ' वाद ' असे दोन शब्द आहेत.

२) रहस्य म्हणजे ' चरम, चिन्मय तत्त्व ' की जे बुद्धीच्याही अतीत आहे.— ' यो बुद्धेः परतस्तु सः । '. अर्थात् अबौद्धिक अशी प्रत्येक गोष्ट ' रहस्य ' नव्हे हे लक्षात घेतले पाहिजे.

३) रहस्यवस्तू (तत्त्व) बरोबरच तत्त्वदर्शनास साधनभूत असलेल्या गोष्टी वा प्रक्रिया यांनाही त्या बुद्धिगम्य असल्या तरी 'गोपनीय' या अर्थाने 'रहस्य' मानता येते.

४) मूलतत्त्व व गोपनीय साधन-प्रक्रिया यांच्या जोडीला, त्या सद्वस्तूचा जो साक्षात् अनुभव आहे, तोही रहस्यमय आहे.

५) ' वाद ' म्हणजे विचार किंवा ' वदन ' म्हणजे ' कथन '. त्यात अखंडानुभूती वा तत्त्वदर्शनाचे व्यक्तीकरण केले जाते. अर्थात् याला मर्यादा आहेत, हे उघडच आहे.

सारांश म्हणून डॉ. त्रिपाठींनी केलेली व्याख्या अशी – " रहस्यवाद रहस्यदर्शियोंका वह सांकेतिक कथन या वाद है, जिसके मूलमें अखंडानुभूति और तत्त्वानुभूति निहित है । " (पान २८).

: ७ :

' ए सर्व्हे ऑफ मिस्टिकल सिंबॉलिझम ' या आपल्या महत्त्वपूर्ण ग्रंथात मेरी इवर (Ewer) या लेखिकेने गूढवादांतर्गत असलेल्या अनेक व भिन्न प्रवृत्तींमध्ये

जी एकसूत्रता आढळते तिचे स्वरूप सांगताना म्हटले आहे की, प्रत्येक गूढानुभवी हा कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात स्वतःपेक्षा अधिक व्यापक व शाश्वत अशा एकतेशी (Unity) 'व्यक्तिगत प्रतिक्रिया' (Personal response) या संबंधाने स्वतःला बांधून घेत असतो. या उच्च एकतेचे स्वरूप काय व ही व्यक्तिगत प्रतिक्रिया कोणत्या स्वरूपाची या दोन गोष्टींवर गूढानुभवी लोकांतील भिन्नता अवलंबून असल्याचे दिसते. सामान्यपणे, प्रस्तुत संदर्भात ही एकता म्हणजे 'ईश्वर' वा अनंत सद्‌वस्तू किंवा स्वांतर्गत ईश्वरी अंश, अर्थात् आत्मा होय. श्रेष्ठ एकात्म अस्तित्वाच्या ईश्वर, सद्‌वस्तू व आत्मा या तीन रूपांच्या संदर्भात तीन वेगळ्या प्रकारच्या व्यक्तिगत प्रतिक्रिया दिसून येतात. ईश्वराशी वैयक्तिक जिव्हाळ्याचे संबंध, ज्याला आपण भक्ती म्हणू ; अनंताशी मनन, निदिध्यासन द्वारा संबंध (Contemplative attitude) आणि आत्म्याशी आंतरिक अनुभवावरील श्रद्धेचा संबंध (trustful attitude towards inner experience). 'आतील आवाज' स्वीकारणे हे त्याचे एक उदाहरण म्हणून सांगता येईल. या तीन आविष्कारांचे स्थूलमानाने भारतीय विचारांतील 'भक्ती', 'ज्ञान', व 'कर्म' यांच्याशी साधर्म्य आढळेल.

: ८ :

श्री. ग. वि. तुळपुळे यांनी साक्षात्कारशास्त्राची महत्वपूर्ण व उपयुक्त चर्चा आपल्या 'भारतीय साक्षात्कार शास्त्र' या ग्रंथात केली आहे. त्यांच्या मते–'ईश्वराचा प्रत्यक्ष, अपरोक्ष, अतींद्रिय प्रातिभ अनुभव येऊ शकतो हे सांगणारे शास्त्र म्हणजे साक्षात्कारशास्त्र होय.' त्याचा उगम माणसात नैसर्गिकपणे वास करणाऱ्या पूर्णत्वाच्या ओढीत आहे. या पूर्णत्वाच्या ओढीनेच माणूस सत्य, शिव, सौंदर्य या सनातन मूल्यांचा शोध घेतो आणि हा शोधच त्यास त्याच्या उगमापर्यंत म्हणजे आत्मानंदापर्यंत घेऊन जातो. मानवी जीवनातील सर्व सनातन मूल्यांची परिसमाप्ती या आत्मानंदातच होते. तो अनिर्वचनीय असल्याने त्याची शाब्दिक सहज अभिव्यक्ती गूढ साहित्याच्या रूपाने होते. "आनंदाचे डोही आनंद तरंग" ही स्थिती.

: ९ :

प्रस्तुत विषयाच्या संदर्भात श्री. अरविंदांचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. ते स्वतः महाकवी होते. 'सावित्री' हे त्यांचे इंग्रजी भाषेतील महाकाव्य सुप्रसिद्ध आहे. त्यांनी 'भविष्यातील काव्य' (future poetry) यासंबंधीच्या आपल्या विचारांतून एका अभिनव काव्यशास्त्राचीच मांडणी केली आहे. त्यांचा आत्माच गूढवादी असल्याने साहित्यातील गूढवाद समजून घेण्यास त्यांच्या सिद्धांतांचा साक्षेपी अभ्यास होणे आवश्यक आहे. अर्थात येथे फक्त त्यांच्या प्रमुख विचारांचा केवळ ओझरता परिचयच करून घेणे शक्य आहे.

त्यांच्या मते, काव्य म्हणजे सद्वस्तूचा मंत्र (Poetry is the Mantra of the Real), कवीला अंतिम सत्याचा झालेला साक्षात्कार (vision). जेव्हा आवेगाने एका विशिष्ट विचार (thought), आकार (style) व लयीने (rhythm) शब्दरूपाने व्यक्त होतो तेव्हा काव्य जन्माला येते. बुद्धी, इंद्रिये, कल्पकता ही सर्व काव्यनिर्मितीला केवळ सहाय्यकारी असतात. काव्याचा खरा निर्माता स्वतः आत्मा (soul) आहे. ' साक्षात्कार ' (vision) ही कवीची खरी शक्ती होय. विवेचकता ही तत्त्वज्ञान्याची तर विश्लेषक निरीक्षणक्षमता ही शास्त्रज्ञांची शक्ती होय. विचारशक्ती, समृद्ध प्रतिभा व वेधक भावोत्कटता हे काव्यात्मक अभिव्यक्तीचे सहाय्यकारी गुण होत. साक्षात्कारक्षमता (अर्थात प्रातिभदर्शन) ही कवीला निसर्गाने (वा परमेश्वराने) बहाल केलेली देणगी होय. कवीला झालेले सत्याचे दर्शन वाचकांपर्यंत पोहोचवणे, म्हणजे एका परीने ती दर्शनशक्तीच त्यांच्यामध्ये निर्माण करणे, हे काव्यात्मक शब्दांचे सामर्थ्य व कार्य होय. काव्य अथवा मंत्र म्हणजे केवळ तात्त्विक सत्याची काव्यात्मक मांडणी नव्हे, तर ईश्वर व निसर्ग यांच्या आत्म्यास जे दर्शन (sight) होते त्यातून निर्माण होणारा लयबद्ध व सहजशब्दरूप आविष्कार होय. आत्यंतिक आंतरिक सत्याचा आवाज त्या सत्यातच अंगभूतपणे निहित असलेल्या लयीचे व वाणीचे रूप घेऊन बाहेर पडते ते काव्य. " कवीनां पुनराधानां वाचमर्थोनुधावति । " असे जे म्हटले आहे त्याचा अर्थही हाच. काव्यानंद म्हणजे केवळ घटकाभरची करमणूक नव्हे; ती एक ज्ञानदायी व जीवन घडवणारी श्रेष्ठ शक्ती होय. सत्य (Truth), सौंदर्य (Beauty), आनंद (Delight), जीवन (Life) आणि चैतन्य (Spirit) हे काव्याचे पंचप्राण (पंच-रवी Five Suns) होत. या सर्वांची चर्चा करणे उपयुक्त असले तरी येथे शक्य नाही. पण श्री. अरविंदांनी स्वतःच आपल्या ' सावित्री ' या महाकाव्यात द्रष्टया ऋषींविषयी जे म्हटले आहे ते स्वतः त्यांना व सामान्यपणे सर्व श्रेष्ठ कवींना लागू पडते, म्हणून त्या मूळ काव्यपंक्ती उद्धृत करणे उपयुक्त ठरेल. ते म्हणतात–

" Intuitive knowledge leaping into speech,
Hearing the subtle voice that clothes the heavens,
Carrying the splendour that has lit the Suns,
They sang Infinity's names and deathless powers,
In metres that reflect the moving worlds,
Sight's sound-waves breaking from the Soul's great deeps

श्री. अरविंदांच्या काव्यविषयक विचारांच्या वर घेतलेल्या केवळ धावत्या आढाव्यावरून ही एक गोष्ट स्पष्टपणे जाणवते व ती म्हणजे त्यांच्या दृष्टीने निदान ' काव्य ' या साहित्यप्रकारापुरते तरी, साक्षात्कार वा गूढानुभूती हा काव्याचा आत्माच होय; तो काही एक ' वाद ' नव्हे. या सिद्धांताच्या साधकबाधक विवेचनात जाण्याचे हे स्थळ

नव्हे. तो एक चर्चेचा स्वतंत्र विषय होईल. पण गूढवाद, अर्थात साक्षात्कारवाद व साहित्य एतद्विषयक एक महत्त्वाचा सिद्धान्त म्हणून त्याची कोणाही अभ्यासकाला दखल घेणे आवश्यक आहे. आता, साक्षात्कारी संत कवींच्या काव्याला हा सिद्धान्त एकवेळ लागू पडेल. पण इतर कवींना तो कसा लागू करणार असा प्रश्न निर्माण होतो, पण सत्याचा वा सद्वस्तूचा साक्षात्कार याचा केवळ 'ईश्वरानुभूती' असा मर्यादित अर्थ न करता 'जीवन-दर्शन' असा व्यापक अर्थ केला (व तसा तो करताना कोणतीही ओढाताण करण्याची आवश्यकता नाही) तर या प्रश्नाचे उत्तर सहजतया मिळून जाते. कवी हा क्रांत-दर्शी असतो असे म्हटले जाते. त्यापेक्षा अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणून तो 'सत्यदर्शी' असतो असे मान्य करण्यात विशेष अडचण येऊ नये. 'कवि' शब्दाचा एक अर्थ तत्त्वज्ञानी असा आहे; तो केवळ योगायोग नव्हे !

: १० :

तज्ज्ञांनी केलेल्या गूढवादाच्या विवेचनाचा आपण वर जो आढावा घेतला त्यावरून गूढवादाचे दिसून येणारे सामान्य स्वरूप थोडक्यात असे सांगता येईल–

अ) मुळात गूढवाद हा पारमार्थिक क्षेत्रातील अत्युच्च अशा अपरोक्ष अनुभूतीशी संबंधित आहे. या अनुभूतीचे स्वरूप ईश्वराशी साधलेले ऐक्य व त्याद्वारा चराचर विश्वाशी स्थापिलेले ऐक्याचे नाते वा ऐक्यानुभूती. या दृष्टीने त्यास गूढवाद म्हणण्या-ऐवजी 'पारमार्थिक गूढ अनुभववाद' म्हणणे अधिक उचित ठरेल. येथे गूढ म्हणजे काहीतरी अज्ञात, भयकारी वगैरे नसून इंद्रियांच्या वा तार्किक बुद्धीच्या द्वारा आकलन न होणारा, केवळ साक्षात आंतरिक अनुभूतीचा विषय. या अनुभवाचे मुख्य लक्षण म्हणजे त्याचे यथार्थ वर्णन करणे, शब्दांच्या आवाक्याबाहेरचे काम आहे. म्हणून त्यास गूढ वा अनिर्वाच्य म्हणायचे. भगवद्गीतेत म्हटल्याप्रमाणे– "यतो वाचो निवर्तन्ते अप्राप्य मनसा सह।"; किंवा नारदभक्तिसूत्रांत दृष्टांतिल्याप्रमाणे 'मूकास्वादनवत!'

ब) ही अनुभूती अतिशय आनंदमय असते. त्यात जगाचा व देहाचाही आठव रहात नाही. इंग्रजीत त्यास 'एक्स्टसी' वा 'रॅप्चर' म्हटले जाते.

क) वर 'गूढ' म्हणजे शब्दातीत असे जे म्हटले जाते ते अनुभव घेणारांच्या म्हणजे मिस्टिकच्या दृष्टिकोनातून. अनुभूतीचा विषय, अनुभूती व अनुभूतीची अभि-व्यक्ती असे एकूण तीन घटक या संदर्भात महत्त्वाचे आहेत. पैकी अनुभूतीचा विषय ईश्वर (सद्वस्तू, आत्मतत्त्व) हा शब्दातीत असेल, अगर त्याची साक्षात् अनुभूती ही अनिर्वाच्य असेल. अनुभवाची शाब्दिक अभिव्यक्ती ही काही शब्दातीत म्हणता येणार नाही; पण तरीही गूढ म्हणता येईल – ते वाचकांच्या (किंवा श्रोत्यांच्या) दृष्टिकोना-तून. त्याचे कारण शब्दांचा अपुरेपणा. गूढ 'वस्तू' ईश्वर आणि भाषिक अभिव्यक्ती यांना सांधणारा दुवा म्हणजे अपरोक्ष अनुभूती वा साक्षात्कार म्हणून गूढवादात या अनुभूतीला (Mystical Experience) केंद्रवर्ती स्थान आहे. साहित्याच्या दृष्टीने

अर्थातच अभिव्यक्तीही तितकीच महत्त्वाची आहे. कारण साहित्यातील गूढवादाचा संबंध अभिव्यक्तीच्या गूढतेशी आहे. अर्थात अभिव्यक्तीतील गूढता ही मुख्यतः अनुभवांच्या गूढतेतून – शब्दातीततेमधून किंवा गोपनीयतेमधून निर्माण होते, हे उघड आहे.

: ११ :

गूढवादाच्या मूळ स्वरूपाच्या या विवेचनानंतर आता साहित्यातील किंवा साहित्याच्या संदर्भातील गूढवादाकडे वळता येईल. वाङ्मयीन गूढवादाचा संबंध गूढ अनुभवाप्रमाणेच ज्या भाषेत वा भाषाविशेषात तो अनुभव अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न साहित्यिक करीत असतो, तिच्याशीही आहे. सत्याची साक्षात अनुभूती हा साहित्यिक–गूढवादाचा ' आत्मा ' म्हटला तर ती ज्या भाषेत व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला जातो तिला गूढवादाचे शरीर म्हणता येईल. येथे व कदाचित गूढवादाच्या मूळ संकल्पनेतही सत्य संकल्पनेचा व्यापक अर्थ घेऊन त्यात ' शिव ' आणि ' सुंदर ' यांचाही अंतर्भाव करता येऊ शकेल असे वाटते. आता गूढवाद याचा अनिर्वचनीय, पारमार्थिक ' अध्यात्मिक) अनुभूतिवाद वा साक्षात्कारवाद* असा मूळचा अर्थ घेतला तर केवळ संतवाङ्मयापुरतीच त्याची व्याप्ती मर्यादित रहाण्याची जवळ जवळ खात्री आहे. मला वाटते, साहित्याच्या संदर्भात गूढवादाची व्याप्ती अशा तऱ्हेने मर्यादित ठेवणे इष्ट ठरणार नाही. म्हणून माझी सूचना अशी की गूढवादाचे दोन प्रकार मानावेत–मर्यादित व व्यापक. मर्यादित गूढवाद पारमार्थिक सत्त्याच्या साक्षात्कारापुरता मर्यादित राहील पण व्यापक गूढवाद मात्र कोणत्याही विशिष्ट वा कमी-अधिक सामान्य सत्त्याच्या वा सत्त्यांशाच्या अनुभूतीला लागू पडेल. मात्र ही अनुभूती गूढ असल्यामुळे असो अगर गोपनीय असल्यामुळे असो, तिची अभिव्यक्ती मात्र गूढ असते वा होते. या व्यापक संकल्पनेनुसार संतांव्यतिरिक्त इतरही साहित्यिक गूढवादी असू शकतील.

: १२ :

प्रा. क्षीरसागरांनी आपल्या ' टीकाविवेक ' या महत्त्वपूर्ण ग्रंथात मांडलेले गूढवादासंबंधीचे विचार मननीय आहेत. त्यांच्या मते, सौंदर्यवाद आणि वास्तववाद यांच्याप्रमाणेच गूढवाददेखील केवळ एक शैली नव्हे. केवळ भाषा गूढ असली म्हणजे तो गूढवादी साहित्यिक होत नाही. तसेच गूढवाद ही स्वेच्छेने पत्करण्याची भूमिकाही नव्हे, तर " सौंदर्य आणि सत्य यांच्या चिंतनात नकळत येऊन जाणारी अशी ती एक भूमिका आहे." तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातून गूढवाद जेव्हा वाङ्मयाच्या क्षेत्रात अवतरतो तेव्हा त्याचे स्वरूप काही प्रमाणात का होईना अवश्य पालटते. याच

---

* क्षीरसागरांनी ' ईश्वरसामीप्य–प्रतीती ' असा शब्द वापरला आहे

कारणाने क्षीरसागर वाङ्मयीन गूढानुभव वर्णनाला गूढगुंजन म्हणतात. त्यांच्या मते, अध्यात्माच्या क्षेत्रातच शोभणारा 'गूढवाद' हा शब्द साहित्याच्या क्षेत्रात वापरला तर "श्रेष्ठ संज्ञेचा उपयोग कनिष्ठ वस्तूच्या निर्देशाकरिता केल्याचा दोष पत्करावा लागेल." (टीकाविवेक, २५१). गूढगुंजनासंबंधी ते म्हणतात–"काव्यातील गूढगुंजन हे एका सुंदर, अपार, अगाध, अविस्मरणीय आणि अनिर्वचनीय अशा अंतःप्रतीतीसंबंधी असते." दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर गूढगुंजनात्मक कवितांचे अपूर्वत्व प्रतीतीमध्ये असते, प्रकटनपद्धतीत नसते. या कारणामुळेच त्यांच्या मते, गोविंदाग्रजांच्या 'मुरली' व 'फुटकी तपेली' या कविता हिणकस ठरतात. केशवसुतांच्या 'झपूर्झा' या कवितेतील – "हर्ष खेद ते मावळले....काय म्हणावे या स्थितिला....झपूर्झा गडे झपूर्झा" या ओळी त्यांनी वाङ्मयीन गूढवादाच्या प्रातिनिधिक म्हणून उद्धृत केल्या आहेत. त्यांच्या मते, एकच सत्य, एकच सूत्र, एकच सौंदर्य, एकच प्रेम दिसून येणे हे आध्यात्मिक गूढवादाप्रमाणेच वाङ्मयीन गूढगुंजनाचेही गमक आहे. वरील कवितेत 'हर्षखेदातीतत्व' हे ते गमक आहे. गूढगुंजनाचे स्वरूप सांगताना क्षीरसागरांनी – 'अतींद्रिय अनुभवाचे उत्स्फूर्त वर्णन' असे शब्द वापरले आहेत, ते महत्त्वाचे आहेत. पुढे ते म्हणतात, "दुर्बोधता आणि सहेतुक अस्फुटता ही गूढ काव्याची प्रमुख लक्षणे नव्हेत; दुर्बोधता हा तर उघड दोषच होय." (पा. २५३). अनुभव स्पष्ट होऊनही 'गूढ' राहिल्याचे उदाहरण म्हणून ते तांब्यांची 'नववधू प्रिया मी बावरते' ही कविता – सांगतात, कारण "ही कविता जीवनातील एका प्राणभूत आणि अंतिम अशा साक्षात्कारासंबंधी आहे." या संदर्भात त्यांनी बी कवींच्या 'पिंगा', 'चाफा' आणि 'वेडगाणे' या कवितांचा आढावा घेऊन त्यातील उणिवाही दाखवून दिल्या आहेत.

उत्तरार्धातील चर्चेच्या ओघात त्यांनी एक विधान केले आहे ते महत्त्वाचे आहे. ते म्हणतात – "व्याकुळपणा अथवा yearning हा रोमँटिक कवितेचा विषय होय, तर धन्यता आणि स्तिमितता हे गूढगुंजनात्मक कवितेचे विषय होत." (पा. २६१) त्यांनी गूढगुंजनाची एक कामचलाऊ व्याख्या पण दिली आहे, ती अशी –

"ज्या लेखनाला उघड अर्थाव्यतिरिक्त आणखी एखादा गूढ अर्थ असतो ते गूढगुंजनात्मक लिखाण होय." त्यांनी 'कूट अर्थ' आणि 'खोल अर्थ' असा फरक करून खरे गूढगुंजनात्मक लिखाण 'खोल' अर्थाचे असते, केवळ 'कूट' नसते, असे मत दिले आहे. कारण त्याच्या जितक्या खोलात शिरावे तितका अधिक अर्थ सापडत जातो. शेवटी सौंदर्यवाद आणि गूढवाद यांच्यातील संबंधाविषयी ते म्हणतात – "सौंदर्यवादी भूमिकेवर मीलनाची जी पिपासा 'वेड' ठरते, तीच गूढवादी भूमिकेवर आध्यात्मिक सत्य ठरते." (पा. २६७). श्री. के. क्षीरसागरांनी केलेल्या चर्चेतून साहित्यामधील गूढवादावर बराच प्रकाश पडतो हे खरे. पण तो प्रकाश गूढवादाचे स्वरूप स्पष्टपणे दाखविण्यास पुरेसा ठरत नाही. त्याचे कारण कदाचित् ही चर्चा मर्यादित आहे हे असेल; कदाचित् 'गूढवादा'चे स्वरूपच 'गूढ' असेल !

क्षीरसागर म्हणतात त्याप्रमाणे गूढवाद ही 'शैली' नसली तरी गूढानुभव व्यक्त करणाऱ्या भाषेची काही खास भाषिक वैशिष्टये असण्याची शक्यता पूर्णपणे नाकारता येणार नाही. त्या भाषेचा अभ्यास करणे हाही वाङ्मयीन गूढवादाच्या अभ्यासाचा एक महत्त्वाचा भाग मानता येईल. त्या दृष्टीनेच पूर्वोल्लेखित मेरी – इवरच्या "ए सर्व्हे ऑफ मिस्टिकल सिंबॉलिझम्" सारख्या अभ्यासपूर्ण ग्रंथाकडे पाहता येते, व पाहिले पाहिजे. भाषेच्या गूढतेचे कारण 'अनुभवाची अनिर्वचनीयता' हे प्रामुख्याने असले तरी त्याची 'गोपनीयता' हेही असू शकते, हे ध्यानात घेतले पाहिजे. "परोक्षप्रिया इव हि देवाः" हे सूत्र या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे.

: १३ :

भाषेच्या दृष्टीने विचार करता, असीम सत्यानुभवाला शब्दाच्या सीमेत प्रकट करण्यासाठी कवीला वा लेखकाला भाषेचा वापर काही विशिष्ट स्वरूपात करावा लागतो; खरे तर भाषेचे सारे अलंकार, सामर्थ्य पणाला लावावे लागते. तरीही तो अनुभव भाषेच्या चिमटीतून निसटतो. त्यामुळे भाषेला गूढत्व प्राप्त होते. ती केवळ प्रतीकात्मक वा संकेतात्मक रूप धारण करते. प्रतीके, प्रतिमा, अलंकार, रूपके, दृष्टांत यांचा उपयोग अपरिहार्यपणे करावा लागतो. त्यातून एक संस्कृतीच व्यक्त होत असल्याने भाषा समजून घेताना सांस्कृतिक पार्श्वभूमी ध्यानात घेणे आवश्यक ठरते. या क्षेत्रात भाषेच्या वाच्यार्थापेक्षा लक्षणा किंवा व्यंजना अधिक महत्त्वाची असते. लिखाण द्व्यर्थी होऊन लौकिक अर्थ वेगळा व गूढ अर्थ वेगळा राहातो. कवीच्या सामर्थ्याच्या प्रमाणात जसा गूढानुभव व्यक्त होतो, तसा वाचकांच्या कुवतीच्या प्रमाणात तो त्यांना समजतो. या संकुल परिस्थितीमुळे गूढवादाभोवतीचे गूढवलय अधिकच गडद होते. यामुळे गूढ साहित्याचा अर्थ जो तो केवळ आपल्या अनुभवाच्या, ज्ञानाच्या, भावनेच्या, व एकूणच व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भात लावीत असतो. कवी वा लेखक हा प्रतिभावंत असेल तर ही व्यक्ति-सापेक्षता कमी होते. पण, एकूणच आपण अनिर्वचनीय व निर्वचनीय यांच्या सीमारेषेवर उभे असतो हे खरे !

मराठी साहित्यात गूढकाव्य हे संतवाङ्मयात विशेषत्वाने आढळते, आणि त्यात मूळ कल्पनेला धरून गूढ अनुभूतीच्या जो – आत्मा, ब्रह्म, ईश्वर....हा विषय आहे तोच व्यक्त होत असल्याने त्यास आध्यात्मिक गूढ काव्य (वा रचना) म्हणता येईल. त्याचा एक सुंदर नमुना म्हणून मुक्ताबाईंचा – "मुंगी उडाली आकाशी । तिने गिळिले सूर्याशी ॥" हा अभंग सांगता येईल. "अणोरणीया थोकडा । तुका आकाशा एवढा ॥" हाही त्याच जातीचा अभंग. या संदर्भात एक फरक करायला पाहिजे; तो म्हणजे – सत्याविषयी तात्त्विक स्वरूपाचे विधान करणे वेगळे, आणि सत्याची अनिर्वचनीय अनुभूती शब्दांतून व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करणे वेगळे. तत्त्वज्ञानातही अशा प्रकारचा फरक अद्वैताच्या संदर्भात केला जातो. 'हे सर्व जग ब्रह्ममय आहे' असे तात्त्विक विधान

करणे वेगळे, व तशी अपरोक्ष अनुभूती घेणे वेगळे. गूढवादाचा संबंध दुसऱ्याशी आहे, पहिल्याशी नाही.

आता, सर्वच संत-साहित्य हे गूढ असत नाही. तसेच, ' गूढवादी ' हे सामान्य विशेषण असेल तर ते केवळ संतवाङ्मयापुरते मर्यादित राहणारही नाही आणि तसे मर्यादित करूही नये. मागे मी गूढवादाचे ' व्यापक ' व ' मर्यादित ' असे दोन प्रकार करण्याविषयी सुचविलेच आहे. काही जण क्षीरसागरांबरोबर ' आध्यात्मिक ' व ' वाङ्मयीन ' गूढवाद असा फरक सुचवतील व तोही अर्थपूर्ण आहे. परंतु साहित्याच्या संदर्भात ' अध्यात्मिक ' गूढवादसुद्धा ' वाङ्मयीन ' असल्याने हा भेद मावळण्याची शक्यता राहते. ' सत्याची गूढ अनुभूती ' या शब्दप्रयोगामधील सत्याची कल्पना व्यापक अर्थाने घेऊन ' जीवनदर्शन ' असा त्याचा अर्थ केला तर सर्व प्रकारच्या संतेतर साहित्यालाही ' गूढवादी ' असण्याची मुभा राहील. ' झपूर्झा ' वगैरे कवितांचा उल्लेख झाला आहेच. गूढवाद हा साहित्याच्या ' काव्य ' प्रकाराशी विशेष संबद्ध आहे, असे दिसते. त्याचे कारण काव्याचे वाङ्मयीन स्वरूप व गूढ अनुभवाचे स्वरूप यांच्यात काही आंतरिक साधर्म्य असावे हे असेल कदाचित्. तथापि गद्य साहित्यात गूढता मुळीच नसते वा असू शकणार नाही असे म्हणता येणार नाही. श्री. जी. ए. कुलकर्णी यांचे साहित्य उदाहरण म्हणून सांगता येईल. त्यांच्या अनेक कथा निर्विवादपणे गूढ आहेत. याचा एक अर्थ असाही होतो की, प्रतीत सत्याचा अविष्कार साहित्यिकदृष्टया गूढपणे करता येतो. मात्र या संदर्भात ' सहज गूढता ' व ' साहित्यिक गूढता ' असा फरक करणे योग्य ठरेल. तसे केल्यास ' गूढता ' ही एक शैली पण होऊ शकेल. गूढवादाच्या मूळ संकल्पनेत मात्र अनुभूतीच्या शब्दातीततेमधून सहजपणे साहित्यात उतरलेली गूढताच अपेक्षित आहे. शैली म्हणून ती स्वीकारावी की नाही ? स्वीकारल्यास त्यास गूढवाद हे नामाभिधान प्राप्त होते की नाही ? हे प्रश्न महत्त्वाचे आहेत. पण त्यांची चर्चा मी येथे करणार नाही. एक मात्र खरे की ' गूढगुंजन ' हा शब्द ' काव्या 'च्या बाबतीत समर्पक वाटतो; तसा तो गद्याच्या बाबतीत वाटत नाही. तथापि, साहित्यात, विशेषतः प्रायोगिक साहित्यात ' शैली ' म्हणूनही गूढवादाचा उपयोग करण्यास पूर्ण बंदी करावी असा ठराव करता येईल की नाही, याविषयी मी साशंक आहे. अर्थात् ' शैली ' म्हणून गूढवाद स्वीकारला तरी त्यावर अनेक बंधने पडतील हे उघड आहे. उदाहरणार्थ केवळ शब्दचमत्कृती वा दुर्बोधता म्हणजे वाङ्मयीन गूढता नव्हे. याविषयी नवकाव्याचा अनुभव बोलका आहे. सत्याच्या व्यापकतेपुढे दिसणारी भाषेची दुर्बलता आणि भाषेची दुर्बोधता या गोष्टी वेगळ्या आहेत, हे जाणून घ्यायला पाहिजे. नाहीतर शब्दचमत्कृतीच्या आहारी जाऊन क्लिष्ट व दुर्बोध शब्दप्रयोगांनाच उच्च प्रतिमा समजून अनाकलनीय ' नव-काव्य ' लिहिणारे सर्वजण श्रेष्ठ गूढवादी कवी ठरतील.

: १४ :

१४) एकूण, साहित्याच्या क्षेत्रांत गूढवादाशी संबंधित जी परिस्थिती दिसते ती अशी : कवीला, वा साहित्यिकाला, जीवनातील कोणत्या ना कोणत्या सत्याचा, किंवा सत्याच्या कोणत्या ना कोणत्या अंगाचा 'साक्षात्कार' होतो, 'दर्शन' होते. सत्याच्या त्या भव्य-दिव्य दर्शनातून काहीतरी अत्यंत मौलिक व मूल्यवान असे जीवीचे गुज गवसल्याच्या जाणिवेने तो आनंदमुग्ध होतो. हा अनुभव गूढ, अवर्णनीय असला तरी साहित्यिकाची प्रतिभा प्रभावित व प्रेरित करून तिच्या माध्यमाने तो 'अंतरीचे धांवे स्वभावें बाहेरी' या न्यायाने, सहजपणे शब्दरूप धारण करण्याचा प्रयत्न करतो. त्याचे फलित म्हणजे गूढ काव्य-साहित्य. कवीच्या प्रातिभ दृष्टीला त्या सत्यातच सौंदर्याचाही साक्षात्कार होत असल्याने ते सौंदर्यही भाषेतून आविष्कृत होते व परिणामी काव्यगुण निर्माण होतात. सत्य आणि सौंदर्य यांच्या ऐक्याचा कविवर्य कीट्सला झालेला साक्षात्कार सुप्रसिद्ध आहे. तो म्हणतो— "Beauty is Truth and Truth Beauty and that is all That ye know and ye need to know."

या मतानुसार सत्यानुभूतीचे अंगभूत गुण म्हणून भाषेत साहित्य गुण निर्माण होतात. दुसऱ्या मताप्रमाणे असेही म्हणता येईल की, कवी आपला अनुभव समर्थपणे व्यक्त करण्यासाठी योग्य त्या भाषेची निवड करतो; त्यासाठी भाषेवर प्रभुत्व मिवतोळ. त्यातून साहित्यगुण निर्माण होतात. या दोन मतांमध्ये फरक हा की एका मतात 'साहित्य-काव्य' हा सत्यानुभूतीचा सहज आविष्कार मानला आहे तर दुसऱ्यात तो अर्जित-भाषाप्रभुत्वाच्या द्वारा सत्याभिव्यक्तीसाठी निर्माण केलेला आविष्कार मानला आहे. या मतांच्या ग्राह्याग्राह्यतेच्या चर्चेत न शिरता गूढवादाच्या महत्त्वाच्या सिद्धांताकडे वळू. तो म्हणजे 'सत्य' हे केवळ इंद्रियांनी वा बुद्धीनेही जाणता येत नाही, तर ते साक्षात अनुभूतीचा विषय आहे. त्यातच त्याच्या ज्ञानाची उत्कटता साठवली आहे. या पुढील विचार म्हणजे – हे साक्षात्कृत सत्य शब्दांच्या द्वारा पूर्णपणे व्यक्त होऊ शकत नाही; ते शब्दातीत असते. याचा अर्थ साहित्यिकाचे सत्य-दर्शन व त्याच्या साहित्यातून वाचकाना होणारे सत्य-दर्शन यांत भेद राहू शकतो. यातूनच अन्वयार्थ शास्त्र (Hermeneutics or Science of Interpretation) निर्माण होते. थोडक्यात, सत्य हे शब्दांच्या कवेत पूर्णपणे सामावू शकत नाही, या अर्थाने ते अनिर्वचनीय आहे, आणि येथेच गूढवादाचे उगमस्थान आहे. त्यात भर पडते ती सत्याच्या गोपनीयतेमुळे. गूढ साहित्य हे साहित्यही असते व गूढही असते. म्हणून "गूढ साहित्य = (साहित्यगुण + गूढता) साहित्य" असे समीकरण तयार होते.

: १५ :

प्रस्तुत विषयाच्या सर्व विवेचनाचा समारोप ज्ञानेश्वरांच्या शब्दांत करणे अर्थपूर्ण, उचित व समर्पक होईल. " वाचे बरवें कवित्व । कवित्वीं बरवें रसिकत्व । रसिकत्वीं परतत्त्व- । स्पर्शु जैसा ॥ " (ज्ञा. १८.३४७) ही ज्ञानदेवीतील भूमिका प्रसिद्धच आहे. सत्याची अनुभूतीं म्हणजे परतत्व-स्पर्श. त्याचे स्वरूप पाहिले तर- " हें शब्देवीण संवादिजे । इंद्रियां नेणतां भोगिजे । बोला आदि झोंबिजे । प्रमेयांसीं ॥ " (ज्ञा. १.५८) असे आहे. तथापी शब्दांचे सर्व सामर्थ्य पणाला लावून—" दिसो परतत्त्व डोळां । पाहो सुखाचा सोहळा । रिघो महाबोध सुकाळा- । माजी विश्व ॥ " (ज्ञा. १३. ११६१) या हेतूनें ज्ञानेश्वर आत्मविश्वासाने प्रतिज्ञोत्तर बोलतात—

" तेणें कारणें मी बोलेन । बोलीं अरूपाचें रूप दावीन ।
अतींद्रिय परि भोगवीन । इंद्रियां करवीं ॥ " (ज्ञा. ६.३६).

प्रत्येक गूढवादी कवी अथवा साहित्यिक हीच गोष्ट त्याच्या स्वतःच्या सत्य-दर्शनाच्या संबंधात करण्याचा त्याच्या परीने प्रयत्न करीत असतो. त्यासाठी ' अमृतातेही पैजा जिंके ' अशी अक्षरे रसिके मेळविण्याविषयी तो तत्पर असतो. फलस्वरूप निर्माण झालेले काव्य अथवा साहित्य हे गूढ आहे किंवा नाही यासंबंधी तो स्वतः विचार करीत नसतो. रसिकही आपला रसास्वादाचा आनंद सोडून त्या फंदात पडत नाही. त्या कामासाठी नेमणूक झाली आहे ती साहित्यसमीक्षकाची. साहित्यसमीक्षेचा अनुभव मात्र असा आहे की, त्यातून प्रश्नांची उत्तरे मिळण्याऐवजी उलट असलेल्या प्रश्नांत नव्या प्रश्नांची भरच पडत जाते. या लेखाच्या वाचकांनाही तसा अनुभव आल्यास मला आश्चर्य वाटणार नाही.

□

संदर्भ

१) टीकाविवेक : श्री. के. क्षीरसागर.
२) भारतीय साक्षात्कारशास्त्र : ग. वि. तुळपुळे.
३) रहस्यवाद : राममूर्ती त्रिपाठी.
४) A Survey of Mystical Symbolism : Mary Ewer.
५) Hin lu Mysticism : Surendranath Dasgupta.
६) Mysticism in the Rgveda : T. G. Mainkar.
७) Mysticism : E. Underhill.
८) Mysticism in Maharashtra : R. D. Ranade.

९) Mystieism in the Early Nineteenth Century Poetry of England : H. M. Gurbaxani.
१०) Sri Aurobinds—Seer and Poet : V. K Gokak.
११) Varieties of Religious Experience : William James.

☙

वास्तववाद

उदय नारकर

युरोपात वास्तववादी म्हणून गणलेले साहित्य सर्वसाधारणरीत्या रोमँटिक साहित्याच्या प्रतिक्रियेतून निर्माण झाले. वर्डसवर्थने सामान्यांची भाषा आणि सर्वसामान्य वास्तव यांविषयी आपल्या सैद्धान्तिक लिखाणात काहीशी आग्रही मागणी केलेली असली तरी एकंदरच निसर्गाचे उदात्तीकरण करण्याची प्रवृत्ती त्याच्या कवितेत व्यक्त होते. रोमँटिक साहित्यात येणारा निसर्ग हा आत्मनिष्ठेच्या प्रभुत्वाखालील 'स्व' आणि वस्तु (Subject–Object) यांच्या एकात्म जाणिवेचा आविष्कार होता. वास्तववादात हे समीकरण नेमके उलटे झालेले दिसते. एकोणिसाव्या शतकातील साहित्यात, विशेषतः कादंबरीत, वस्तुनिष्ठ वास्तवाला 'स्व'हून स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त झाले. भांडवली समाजाच्या विकासक्रमात व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील अंतर्विरोधातून व्यक्तिनिष्ठ, रोमँटिक जाणिवांची निर्मिती होते. या जाणिवांतील अति-व्यक्तिनिष्ठेतून त्या विचारपद्धतीत समाजव्यवहाराचे, वास्तवाचे विकृतीकरण होते. या दृष्टिकोनातूनच एमिल झोलासारख्या वास्तववाद्याने रोमँटिझमला विरोध हे आपल्या वास्तववादी सिद्धान्ताचे एक सूत्र ठेवले होते. साहित्यव्यवहारावरील रोमँटिक जाणिवांच्या एकूण प्रभुत्वामुळे वास्तववाद ही एक जाणीवपूर्वक निवड करण्याची पद्धत आहे, असा आग्रह झोलाने धरल्याचे दिसते. वास्तववादाचे महत्त्व सांगताना टॉलस्टॉयच्या मनातही रोमँटिझमला विरोध होताच. तो लिहितो, "An artist is an artist only in so far as he can see things, not as he wishes to see them, but as they really are."'

अशा रीतीने वास्तववादामध्ये वास्तवाचे व्यक्तिनिरपेक्ष, अनुभवपूर्व (apriori) अस्तित्व मान्य करण्यात आलेले असते. या वास्तवात निसर्गातील आणि समाजातील विविध वस्तूंबरोबरच विविध सामाजिक–मानसिक घटितांचा, संस्थांचा आणि संबंधांचाही अंतर्भाव होतो. हे बाह्य, वस्तुनिष्ठ वास्तवच साहित्यात प्रतिबिंबित होते अशी आज सर्वपरिचित असणारी भूमिका प्रथम १८३५ सालीच मांडण्यात आली होती :

'It's (i. e. of the poetry of our time) distinct character consists in the fact that it is true to reality, it does not create life anew, but reproduces it....'[२]

वरील विधानातून काही सैद्धान्तिक प्रश्न निर्माण होतात, परंतु त्यांचा विचार करण्यापूर्वी वास्तववादी साहित्याची वैशिष्टये कोणती हे आपण थोडक्यात पाहू.

आशय आणि रूप या दोन्ही बाबतीत वास्तववादी साहित्याने आपला खास ठसा उमटवला आहे. सरंजामी साहित्यामुळे (court-literature) विषयवस्तूवर पडणारी बंधने वास्तववादी साहित्याने मोडून टाकली. राजे–रजवाडे आणि समाजातील सत्ताधारी वर्गातील व्यक्तींच्या जीवनाचे, त्यांच्या मूल्यव्यवस्थेचे चित्रण ही प्रवृत्ती टाकून देऊन तत्कालीन खालच्या वर्गातील लोकजीवनाचे चित्रण करण्याची नवी पद्धत वास्तववाद्यांनी रूढ केली. मध्यमवर्गीय, कनिष्ठ मध्यमवर्गीय आणि पुढे कामगार-वर्गीय जीवनाचे चित्रण आपल्याला रिचर्डसनपासून झोलापर्यंत साहित्यातून होताना दिसते. हे चित्रण कल्पनाशक्तीच्या विभ्रमातून होत नाही, तर ती लेखकाच्या निरीक्षणाची निर्मिती असे मांडण्यात येऊ लागते. या निरीक्षणपद्धतीस झोलाने 'प्रायोगिक पद्धत' (experimental method) असे संबोधून शास्त्रीय संकल्पनांच्या आधारे साहित्य-निर्मिती करता येते, हे दाखवून दिले. व्यक्ती समाजाशी या ना त्या नात्याने बांधलेली असल्याने सामाजिक, आर्थिक नात्यांचे चित्रण होणे आवश्यक आहे हे गृहीत धरण्यात येऊ लागले; अभिजात वाङ्मयात केवळ मनोरंजनासाठी वापरण्यात येणाऱ्या तळाच्या वर्गातील व्यक्तींना स्वतःचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व या साहित्यातून प्राप्त होऊ लागले. विविध मानसिक आंदोलनापासून ते लैंगिक अनुभवांचे चित्रण करण्यापर्यंत विषयवस्तूंची व्याप्ती वाढली. वस्तुमय जगाच्या भरगच्च वातावरणातील व्यक्तींच्या चित्रणाबरोबर समूहांचे स्वतंत्र अस्तित्वही मांडण्यात येऊ लागले. हिरॉइक नायकाच्या जागी आता गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व असणारा, समाजाच्या नियमांनी बांधला गेलेला, तो नियम स्वीकारणारा, सर्वसामान्य जनतेचा प्रतिनिधी नायक बनला. थोडक्यात, सरंजामी व्यवस्थेच्या साहित्यापासून फारकत घेऊन भांडवली लोकशाही समाजांचे, भौतिकवादी जाणिवांचे साहित्य वास्तववादाच्या रूपाने निर्माण झाले.

रोमँटिक साहित्याच्या निर्मितीबरोबरच रोमँटिक सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त

वर्डस्वर्थ–कोलरीज यांनी मांडले होते. याप्रमाणेच वास्तववादी साहित्यव्यवहारा-बरोबर साहित्याकडे वास्तववादी दृष्टिकोनातून पाहण्याच्या संकल्पना निर्माण झाल्या. त्यातून साहित्याची मूल्यात्मकता या अर्थाने वास्तववादी संकल्पना मांडण्याचा पाठ-पुरावा करण्यात येऊ लागला. वास्तववादी साहित्य, विशेषत: कादंबरी, लेखक आणि तत्कालीन वास्तव यांविषयी जी चर्चा झाली त्यातून साहित्याचे सामाजिक सौंदर्यशास्त्र निर्माण झाले. त्याच्याच पुढे मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्रात विकास झाला. वास्तववादाच्या स्वरूपाविषयी निर्माण झालेले प्रश्न त्यापुरते मर्यादित न राहता एकंदर साहित्यव्यापारा-विषयीचेच बनत गेले. एकोणिसाव्या शतकात वैज्ञानिक आणि जनवादी, समाजवादी जाणिवांच्या होत असलेल्या विकासामुळे समाजपरिवर्तनात बुद्धिजीवींच्या कृतिशील भागीदारीचा विचार पुढे आला. वास्तववाद ही या संदर्भात साहित्य व वास्तवाच्या व्यवहाराकडे पाहण्याची पद्धत आहे, असे मानण्याचा प्रघात पडला.

जगाचे वस्तुनिष्ठ चित्रण करण्याची अ–रोमँटिक पद्धत, जगाकडे पाहण्याचा एक आरसा म्हणजे वास्तववाद, असे मत आता सर्वसाधारणरीत्या मान्य झालेले आहे. परंतु याबाबतीत एकमत इथेच संपून 'वास्तव म्हणजे काय?' याविषयीच मूलभूत मतभेद सुरू होतात. आणि हे साहजिकही आहे; कारण साहित्यशास्त्रातील संकल्पना या मुळात तत्त्वज्ञानातील संकल्पना असतात. म्हणजे वाद आहे तो वास्तववाद या संकल्पनेचा अर्थ लावण्याबाबत. वास्तववादी युरोपीय साहित्यशास्त्रात Realism आणि Naturalism असे दोन वेगवेगळे शब्दप्रयोग करण्यात आलेले आहेत. या शब्द-प्रयोगांना व्यावहारिक पातळीवर काही अर्थही प्राप्त झालेले आहेत. वास्तवता ही दोन्ही प्रयोगांत अभिप्रेत असली तरी Naturalism म्हणजे वास्तवाचे वरवरचे, उथळ रूप व Realism म्हणजे वास्तवाचे आंतरिक सत्व असे मानण्यात येते.

वास्तववादासंबंधी सर्वसाधारण आक्षेप Naturalism ही संकल्पना केंद्रस्थानी मानून घेण्यात आले आहेत. या संकल्पनेत वास्तवाचे आकलन, ज्ञान म्हणजे व्यक्ति-निरपेक्ष वास्तवाचे उदासीन वृत्तीने केलेले चित्रण असा अर्थ अभिप्रेत आहे. एमिल झोलाच्या वैज्ञानिक पद्धतीमध्ये वास्तवाचा अर्थ बऱ्याच अंशी इंद्रियसंवेद्य ज्ञानाच्या पद्धतीने लावण्यात आल्याचे दिसते. स्वत: झोला माणसाच्या कृतिशीलतेबद्दल बोलत असला, समाजवादाशी आपली बांधिलकी व्यक्त करत असला तरी, त्याचा मुख्य भर वास्तवाच्या व्यक्तिनिरपेक्ष, पराकोटीच्या वस्तुनिष्ठ स्वरूपावरच असल्याचे दिसते. Naturalism या अर्थाने वास्तववाद ही संकल्पना गृहीत धरून झोलाच्या साहित्याचे विश्लेषणही करण्यात आले आहे. Naturalism म्हणजे वास्तवाचे वरवरचे, घटिताचे ज्ञान, वास्तवाचे इंद्रियसंवेद्य ज्ञान या अर्थाने गेऑर्ग ल्युकाचही झोला आणि तत्सम साहित्यिकांच्या साहित्याविषयी आपले विरोधी मत व्यक्त करतो. असा साहित्यिक चित्रित केलेल्या घटनांच्या मानवीपणाकडे दुर्लक्ष करून विविध प्रकारे जीवनाच्या बाह्यांगावर भर देतो असे त्याचे म्हणणे आहे. अशा साहित्यिकांमध्ये तो झोला आणि

फ्लॉबेर यांची गणना करतो.[३]

अशा Naturalism च्या विरोधात खरा वास्तववादी (Realist) हा मानवी संघर्षाचे मानवी आणि सामाजिक महत्त्व उघड करण्यात आणि कलात्मक साधनांनी त्याला वरच्या पातळीवर नेण्यात यशस्वी होतो असे ल्युकाचचे प्रतिपादन आहे. ल्युकाचचा वास्तववादाचा अर्थ त्याला अभिप्रेत असलेल्या एकूण साहित्य व्यवहाराच्या स्वरूपाशी निगडित आहे. त्याचा प्रतिबिंबाचा सिद्धांत (Reflection Theory) प्रथम बेलिन्स्कीने १८३५ साली मांडला होता. साहित्य जीवनाची विविध घटितें आरशाप्रमाणे एका दृष्टिकोनातून प्रतिबिंबित करते असे बेलिन्स्कीचे म्हणजे होते.[४] यातील ' एका दृष्टिकोनातून ' या शब्दाच्या प्रयोगामुळे चित्रणाच्या वेगवेगळया शक्यता मान्य होत असल्या तरी शेवटी हे चित्रण आरशातील प्रतिबिंबासारखेच मानण्यात आले आहे. या प्रतिमेचा वापर वास्तववादाविषयीच्या मार्क्सवादी लिखाणात मोठया प्रमाणावर करण्यात आला आहे. लेनिनने टॉलस्टॉयच्या वाङ्मयाला ' रशियन क्रांतीचा आरसा ' म्हटले तर ल्युकाचने या प्रतिबिंबाच्या प्रतिमेचा आशय जास्त सघन करण्याचा प्रयत्न केला.

ल्युकाच प्रतिबिंबाची प्रतिमा वापरत असला तरी तो त्याचा अर्थ यांत्रिकपणे लावत नाही. त्याचा साहित्यविचार हा श्रमाच्या सत्ताशास्त्रावर (Ontology of labour) आधारलेला आहे. मानवाच्या कलात्मक जाणिवा या वस्तूमुळे अस्तित्वात येतात.[५] वस्तु (Object) म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून मानुष निसर्गच (humanised nature) होय आणि श्रम ही निसर्गाच्या मानुषीकरणाची एकमेव शक्ती होय. श्रम हे वस्तूच्या कार्यकारणात हस्तक्षेप करून मानवी गरजा भागवण्याच्या हेतूने त्यात परिवर्तन घडवून आणतात. हा हस्तक्षेप करण्यासाठी कार्यकरणाच्या साखळीचे नेमके ' प्रतिबिंब ' जाणिवेत पडावे लागते. जाणिवेतील या प्रतिबिंबामुळेच मानवाचे आपल्या वातावरणापासूनचे वेगळेपण निश्चित होते. वास्तवाचे प्रतिबिंब हे प्रत्यक्ष वास्तवापासून वेगळे असते. परंतु प्रतिबिंब हे वास्तवाशी समरूप नसले तरी ते वास्तवाची एका वरच्या पातळीवर निर्मिती करते. वास्तवाच्या कार्यकारणाच्या साखळीत परिवर्तन घडवून आणण्यासाठी वेगवेगळे मार्ग आणि साधने निर्माण करण्यासाठी त्याचे सहाय्य होते.

या वैचारिक आधारावरच ल्युकाच साहित्यातील प्रतिबिंबाचा सिद्धांत उभा करतो. मानवाच्या पूर्णत्वाची (wholeness) संकल्पना हे त्याच्या साहित्य सिद्धान्ताचे मध्यवर्ती गृहीततत्त्व आहे.[६] त्याच्या मते माणूस आणि समाज या पूर्ण वस्तू (entities) म्हणून प्रतिबिंबित करणे हे वास्तववाद्याचे कार्य असते. Naturalistic साहित्य हे पूर्णत्व प्रतिबिंबित करीत नाही, ते केवळ बाह्य घटितांचेच चित्रण करते. बाह्य घटितांच्या चित्रणामुळे वास्तवाच्या बाह्य व आंतर (inner and outer) पदरात भेद निर्माण होऊन पूर्णत्वाला छेद जातो, ते विच्छिन्न होते. ही जाणिवेतील विच्छिन्नता

म्हणजे वास्तवातील विच्छिन्नतेचे प्रतिबिंबच असते. परंतु लेखकाच्या जीवनदृष्टीत या विच्छिन्न आवरणाखाली आणखी एक पातळी असते. या पातळीवर ' सत्याची आस ' ' सच्चेपणा ' (sincerity) आदी गुण असतात. हे गुण व्यक्त करणे हे लेखकाच्या मानवतावादावर (humanism) अवलंबून असते. या अर्थाने वास्तववादी (Realist) साहित्य हे मूलतः मानवतावादी (humanist) असते. अशा वास्तववाद्यांची होमरपासून टॉलस्टॉयपर्यंत एक सलग परंपरा आहे. समकालीन वास्तववाद हा या ' मानवतावाद आणि संस्कृती ' च्या वारशाचाच एक भाग आहे आणि हे ओळखणारे मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र ' आपला अभिजात वारसा ' पुढे घेऊन जाते.

ल्युकाचच्या मते श्रमप्रक्रिया ही एक हेतुलक्षी (Teleological) प्रक्रिया आहे. काही निश्चित हेतू साध्य करण्याकडे तिची दिशा असते. त्याप्रमाणे कलेमध्ये पूर्णत्वाचे प्रतिबिंब हे मानवतावादी हेतू म्हणून पडत असते. हे प्रतिबिंब पडले नाही तर ते त्या पूर्णत्वाचे विकृतीकरण ठरते. ल्युकाचने इतिहासाकडे पाहण्याच्या मार्क्सवादी दृष्टिकोनाचे वर्णन केले आहे ते श्रमाच्या सत्ताशास्त्रावर केलेल्या विवेचनाच्या आधारावरच. मार्क्सवादी तत्त्वज्ञान माणसाच्या पूर्णत्वानुसार इतिहासाचे विश्लेषण करते असे प्रतिपादन ल्युकाच करतो. या पूर्णत्वाच्या विकासाच्या विविध टप्प्यात त्याच्या अपूर्णतेचाही विचार करते. मानवाच्या संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाचे आणि वर्गीय समाजात या पूर्णत्वाला जी विच्छिन्नता प्राप्त होते त्यापासून त्याला मुक्त करण्याचे कामगारवर्गीय मानवतावादाचे ध्येय असते.

ल्युकाचची भूमिका ही मार्क्सवादी असण्यापेक्षा हेगेलियन आहे असे म्हणणे अधिक सयुक्तिक ठरेल. येथे हेगेलच्या विश्वचैतन्याची जागा मानवी पूर्णत्वाने घेतलेली आहे, इतकेच. वास्तववादाच्या संदर्भात पाहता तथाकथित naturalism मध्ये अनुस्युत असलेल्या यांत्रिक कार्यकारणभावाच्या (Mechanical Causality) विरोधात ल्युकाच हेगेलियन कार्यकारणभावाचा साचा (Model) उभा करतो.

एकूणच वास्तववादाविषयी नैतिकतेच्या, जीवनातल्या तथाकथित सौंदर्यांच्या रक्षणार्थ घेण्यात आलेल्या थिल्लर आक्षेपांचा गंभीरपणे विचार करण्याचे फारसे प्रयोजन आज उरलेले नाही. परंतु जे काही गंभीरपणे आक्षेप घेतले गेले आहेत, ते ल्युकाचने naturalism विषयी घेतलेल्या आक्षेपाच्या वळणाचेच आहेत. प्रूस्त लिहितो, ' The reality to be expressed....was to be found not in the outward appearance of the subject, but in the extent to which this impression had penetrated to a depth where that appearance was of little importance. '[७] या मांडणीमध्ये अभिप्रेत असलेला हेगेलियन विचार एरिक हेलरच्या मांडणीत अधिक स्पष्ट होतो. हेलरच्या मते खरा वास्तववाद कोणता ? मानवी मन किंवा विवेकपूर्ण जाणीव (rational consciousness) वास्तवाची जागा घेण्याइतकी प्रभावी होते तोच खरा वास्तव-

वाद.[८] मग 'कलेतील वास्तववाद हा एक भ्रम आहे.' हे नित्शेचे म्हणणे मान्य करण्यापर्यंत येणे हेलरला सहज शक्य होते.

वरील चर्चेवरून वास्तववादाविषयीच्या दोन भूमिका स्पष्ट होतात. वास्तववाद म्हणजे एक तर वास्तवाच्या वरवरच्या पापुद्र्याचे, घटिताचे ज्ञान किंवा घटिताच्या अंतरंगातील सत्त्वाचे (essence) ज्ञान–यातील पहिल्या भूमिकेचा पाया प्रत्यक्षज्ञान-वादी (positivistic) तत्त्वज्ञानाचा आहे, तर दुसऱ्याचा हेगेलियन चिद्‌वादाचा आहे.

प्रत्यक्षज्ञानवाद (positivism) हा देकार्तच्या संक्रमणात्मक यांत्रिक कार्य-कारणभावाच्या सिद्धान्ताचाच परिणाम आहे. वास्तवातील घटिते (phenomena) ही linear कार्यकारणभावाने निर्धारित होणाऱ्या अवकाशातील घटक असतात, असा यातील तात्त्विक विचार आहे. या न्यायाने एक घटित कारण असले तर त्याचा परिणाम हे दुसरे घटितच असते. (A phenomenon is the cause of the effect which is another phenomenon) एका घटिताचे दुसऱ्या घटिताशी असलेले कार्यकारणाचे नाते बाह्यस्वरूपी असते. एखादी व्यक्ती अशी आहे । वागते (घटित) कारण त्याच्या भोवतालचे वातावरण (घटित) असे आहे. तेव्हा वास्तवात अशा घटिताच्या रूपाच्या ज्ञानवस्तू असतात आणि ज्ञान म्हणजे त्या ज्ञानवस्तूंच्या कार्यकार-णाचे केवळ अमूर्तन. अशा रीतीने कार्यकारण त्या वस्तूचे सत्त्वच मानण्यात येते. या न्यायाने ज्ञान हे केवळ वस्तुनिष्ठ जगाचे जाणिवेतील प्रतिबिंब बनते. या विचारव्यूहात ज्ञानप्रक्रियेतील मानवी क्रियात्मकलेची शक्यताच नाकारली जाते. हाच आक्षेप मार्क्सने फॉयरबाखच्या बाबतीत घेतलेला आहे.

हेगेलच्या तत्त्वज्ञानाच्या आधारे ही अडचण दूर करण्याचा प्रयत्न केला जातो. कार्टेशियन तत्त्वज्ञानात घटकांचा एकमेकांशी बाह्यात्कारी कार्यकारणसंबंध मानण्यात येतो हे आपण पाहिले. परंतु हेगेलच्या मते, सर्व घटक (elements) हे एका पूर्णाचा (whole) भाग असतात. या पूर्णाचा परिणाम त्याच्या घटकांवर होत असतो. पूर्ण हे कारक असते, तर घटक त्याचे परिणाम असतात. परंतु यात तत्त्वतः असे गृहीत असते की, पूर्ण म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून वस्तूचे आंतरिक (inner) सत्त्वच होय. हे सत्त्व प्रत्येक घटितामध्ये व्यक्त होत असते. याचाच अर्थ असा की, घटिते ही पूर्णाचे (म्हणजेच सत्त्वाचे) अभिव्यक्त रूप असते. वास्तवाचे बाह्यांग म्हणजे घटित तर त्याचे अंतरंग म्हणजे सत्त्व. ह्या सत्त्वाची जाणीव म्हणजे ज्ञान. परंतु सत्त्व म्हणजेच विश्वचैतन्य. याचाच दुसरा अर्थ असा की चैतन्य ही संकल्पना वास्तवाचाच एक भाग आहे. म्हणजेच संकल्पना ही ज्ञानवस्तू नसून ती केवळ वास्तवाचे जाणिवेतील प्रतिबिंब असते. उघड आहे की, हा निष्कर्ष कार्टेशियन तत्त्वज्ञानातील निष्कर्षापेक्षा वेगळा नाही. हेगेलच्या मते, कलेमध्ये वास्तवातील सत्त्वाचे प्रतिबिंब पडत असते. हीच भूमिका वास्तववादाने पार पाडली पाहिजे, असा आग्रह धरीत हेक्तर ॲगोस्ती म्हणतो, 'Art (should) seize " directly, in things themselves

conceptions which in the present state of society and of consciousness are apprehended apart from things, outside of them. " [९]

यांत्रिक कार्यकारणभाव हा झोलाच्या विचारामध्ये प्रभावी आहे, हे आपण नमूद केले. तो स्वतः साहित्यकृतीकडे याच दृष्टिकोनातून पहातोही, ते गृहीत धरूनच ल्युकाचने झोलाच्या साहित्यकृतीचे विश्लेषण व मूल्यमापन केलेले आहे. याच पद्धतीने बाल्झॅक व टॉलस्टॉयच्या साहित्यकृतींचे विश्लेषण करता येणे शक्य आहे. याप्रमाणेच हेगेलच्या पद्धतीने त्यांच्या साहित्यकृतीचे मूल्यमापन करता येते, हेही आपण पाहिले आहे. या दोन्ही प्रकारच्या संकल्पनांनी जगातल्या कुठल्याही साहित्यव्यवहाराचे विश्लेषण करणे शक्य आहे. परंतु प्रश्न असा आहे की, असे करणे कितपत योग्य आहे ? कारण दोन्ही परस्परविरोधी वाटणाऱ्या तत्त्वज्ञानांच्या आधारावर असे अनैतिहासिक परस्परविरोधी निष्कर्ष निघू शकतात की, कार्टेशियन किंवा हेगेलियन कार्यकारणभावाचे दर्शन घडविणे हा साहित्याचा आत्मा असतो. ते साहित्यविषयीचे सार्वकालीक सत्य असते. यातून दुसरा निष्कर्ष असा निघू शकतो की, वास्तववादी झोला किंवा फ्लॉबेर आणि वास्तववादी बाल्झॅक किंवा टॉलस्टॉय यांच्यात मूल्यात्मकतेवर आधारित तुलना करता येते. ल्युकाचने तशी ती केलेली आहेच. इथेही प्रश्न हाच की, अशी तुलना करणे कितपत योग्य आहे ?

मूल्यात्मक मोजमापाचा दंडक वास्तववादी साहित्यास (किंवा इतर कोणत्याही साहित्यास) लागू पडत नाही, असे आपल्याला अजिबात म्हणावयाचे नाही, परंतु खरा प्रश्न हा आहे की, अशा प्रकारच्या मोजमापाची स्थलकालसापेक्ष व्याप्ती काय ? (१९ व्या शतकातील वास्तववादी साहित्याचे मानदंड विसाव्या शतकातील वास्तववादी नसलेल्या – प्रूस्त, जॉईस – किंवा वास्तववादी असलेल्या ब्रेख्त – साहित्यास लावू नयेत हा आग्रह योग्यच आहे) बाल्झॅक, फ्लॉबेर, टॉलस्टॉय हे सारे वास्तववादीच. मग त्यांचे साहित्य एकाच अवकाशात मोडत नाही काय ?

या प्रश्नाचे स्पष्ट उत्तर ' नाही ' असे आहे. परंतु हे उत्तर समजून घ्यायचे झाल्यास त्यांच्या सापेक्ष अवकाशांच्या व्याप्तींची, त्यांच्यामधील अंतराची, त्यांच्यातल्या तुलनीयतेच्या मर्यादांची संकल्पनात्मक व्याख्या करावी लागेल. ही व्याख्या काटेकोरपणे करायची झाल्यास संकल्पनांच्या ऐतिहासिक परिमाणांचा शोध घ्यावा लागेल. कार्टेशियन आणि हेगेलियन तत्त्वज्ञान याबाबतीत अपुरे आहे. कारण त्यांच्यातील संकल्पना या इतिहासातीत (transhistorical) असतात. या दोन्ही विचारांतील कोंडीतून बाहेर पडायचे झाल्यास संकल्पनांना ऐतिहासिक परिमाण कसे लाभते हे पहावे लागेल.

ही समस्या मार्क्सने कॅपिटलमध्ये व्यावहारिक पातळीवर सोडविली आहे, असे प्रतिपादन अल्थुझर करतो.[१०] हेगेलच्या तत्त्वज्ञानानुसार सत्त्व आणि घटित हा भेद वास्तवातच असतो असे आपण पाहिले. परंतु अल्थुझरच्या मते, असा भेद हा वास्त-

वाच्या बाहेरच अर्थपूर्ण ठरू शकतो. याचे कारण हा भेद म्हणजे दुसरे–तिसरे काही नसून वास्तव आणि त्या वास्तवाचे ज्ञान असा असतो. मार्क्सने वास्तवाविषयी सत्त्व आणि घटित, आंतर आणि बाह्य अशी हेगेलियन परिभाषा वापरलेली असली तरी त्याने वास्तव आणि त्या वास्तवाचे ज्ञान असा ज्ञानशास्त्रीय भेद केल्याचे अल्थुझर सांगतो. वास्तव आणि वास्तवाचे भान या गोष्टी एक असूच शकत नाहीत. वास्तव हे त्याचे ज्ञान होण्यापूर्वी आणि नंतरही अस्तित्वात असते. हेगेलचा प्रभाव असूनदेखील ल्युकाचने हा भेद काटेकोरपणे केलेला आहे, हे ध्यानात ठेवणे आवश्यक आहे.

मार्क्स आपल्या विचारपद्धतीविषयी बोलताना ही पद्धती मूर्ताकडून अमूर्ताकडे जाण्याऐवजी अमूर्ताकडून मूर्ताकडे (from abstract to concrete) जाणारी असल्याचे सांगतो. म्हणजे अमूर्त ही संकल्पना व मूर्त म्हणजे ती संकल्पना ज्याचे ज्ञान ते वास्तव काय ? मुळीच नाही. तसे असते तर हेगेल आणि मार्क्स यांच्यात वेगळेपण राहिलेच नसते. मार्क्स ज्याला मूर्त म्हणतो ते प्रत्यक्ष वास्तव नसून तीही संकल्पनाच असते, असे असेल तर मग या दोन्हीत फरक कोणता ? अमूर्त संकल्पनेचे स्वरूप सर्वसाधारण स्वयंसिद्ध (axiomatic) असते तर मूर्त संकल्पना ही त्या सर्वसाधारण संकल्पनेचे विशिष्ट (specific) रूप असते. भांडवलशाहीच्या विश्लेषणाची सुरुवात मार्क्स क्रयवस्तू, शोषण आदी अमूर्त संकल्पनांनी करतो; आणि शेवटी तो मालमत्ता, व्याज, नफा यांविषयी बोलतो, तेव्हा तो मूर्त वास्तवाबद्दल बोलत नसून मूर्त, विशिष्ट संकल्पनांविषयी बोलत असतो. या मूर्त संकल्पनांच्या वापरानेच वास्तव भांडवलशाहीचे ज्ञान शक्य होत असते.

समाजातील अर्थरचना ही उत्पादकशक्ती आणि उत्पादन-संबंधांच्या एकत्वाने (unity) निर्धारित झालेली असते, असे मार्क्स म्हणतो. परंतु या एकत्वास त्या समाजातील उत्पादनपद्धतीने (mode of production) विशिष्टता प्राप्त झालेली असते, याद्वारा अर्थरचनेला ऐतिहासिकतेचा संदर्भ प्राप्त होतो. मार्क्स लिहितो,

'There are certain conditions which all stages of production have in common and which thought fixes as general ones; but the so-calld 'general conditions' of all production are nothing more than moments which do not make up any real historical stage of production.'[१]

हेच सूत्र पुढे नेत मार्क्स म्हणतो की, विकसित आणि अविकसित भाषांमध्ये काही नियम समान आढळतात हे खरे आहे, परंतु त्यांच्या विकासाचे वैशिष्ट्य हेच की, त्या सर्वसाधारण आणि समान बाबींपासून वेगळ्या असतात. या अर्थानेच साहित्यातील कोणत्याही संकल्पनेला ऐतिहासिकतेच्या परिमाणाने विशिष्टत्व प्राप्त होत असते. वास्तववादाची संकल्पनाही याला अपवाद नाही. याविषयी आर्नल्ड हाउजर (Arnold Hauser) काय म्हणतो हे ध्यानात घेणे महत्त्वाचे आहे :

' Naturalism (वास्तववाद) is not a homogeneons clear-cut conception of art, always based on the same idea of nature, but changes with the times, always aiming at a particular and immediate goal, always concerned with a concrete task and confining its interpretation of life to particular phenomena '[१२]

अशा रीतीने कोणतीही संकल्पना सर्वसाधारण म्हणून न वापरता ती विशिष्ट म्हणून वापरावी लागते. या विशिष्टत्वामुळेच त्या संकल्पनेचा अवकाश, तिची व्याप्ती निर्धारित होत असते. या कारणासाठीच आपल्याला वेगवेगळया, विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितीत वास्तववाद समजून घ्यावा लागतो.

* * *

वास्तववादी साहित्य हे लोकशाहीवादी, धर्मनिरपेक्ष समाजाचे अपत्य आहे. कादंबरीला ल्युकाचने ' देवाने त्यागिलेल्या जगाचे महाकाव्य ' म्हटले.[१३] तर वास्तववादाचा पुरस्कार करणाऱ्या तेन आणि त्याच्या सहकाऱ्यांवर ऑर्लियन्सच्या बिशपने ते ख्रिस्ती धर्माचे, मूलभूत सत्याचे, देवाचे, नैतिक-सामाजिक व्यवस्थेचे विरोधक आहेत असा हल्ला चढवला.[१४] स्ट्रिंडबर्गनेही ' The Naturalist has abolished guilt with God ' असे जाहीर करून टाकले.[१५] या धर्मनिरपेक्ष जाणिवेचा पाया समाजातील लोकशाही प्रक्रिया हा आहे. लोकशाहीच्या युगात ' तळाच्या वर्गांना ' कादंबरीचा हक्क नाही काय, त्यांनी सतत लेखकांच्या तिरस्काराचे लक्ष्यच बनावे काय, त्यांनी साहित्य बहिष्कृतच रहावे काय, असे सवाल फ्रेंच वास्तववादी गोंकूर (Goncourt) बंधूंनी विचारले होते.[१६]

या जाणिवा डिफो-रिचर्डसन्पासून गॉर्कीपर्यंत वेगवेगळया रूपात, कमी-अधिक प्रमाणात व्यक्त झालेल्या दिसतात. त्यांच्यामधील साम्य हे त्यांच्या लेखनतंत्रांचे, जाणिवांचे जेवढे आहे त्याहीपेक्षा जास्त युगधर्माचे आहे. त्याबरोबरच त्यांच्यातील भेदही तितकेच महत्त्वाचे आहेत. समाजातील लोकशाहीवादी, जनवादी प्रवाहातील भरती-ओहोटीबरोबरच या वास्तववादी साहित्यांतर्गतही काही कळीचे बदल घडून आलेले आहेत.

वास्तववादाचा पहिला आविष्कार इंग्लंडमध्ये अठराव्या शतकात झाला. डिफो, रिचर्डसन, फील्डिंग यांचा वास्तववाद जोमदार होता. केवळ नावीन्यापेक्षाही ती मध्यमवर्गीयांनी सरंजामशाहीबरोबर चालवलेल्या संघर्षाची अभिव्यक्ती होती. उत्पादनाची विविध क्षेत्रे काबीज करण्याची महत्त्वाकांक्षा क्रूसो, मॉल फ्लांडर्सच्या आर्थिक व्यक्तिवादातून व्यक्त होत होती. लेखक-वाचक यांच्यातील बदललेले नाते लेखकांना लोकाभिमुख करीत होते. रिचर्डसन-फीलिंडगच्या कादंबऱ्या सरंजामशाहीच्या विरोधातील सर्वच वर्गांना एकजुटीत आणण्याच्या स्वप्नरंजनाचा एक भागच होत्या. त्यांच्यातील

जोम पुढे १९ व्या शतकात जॉर्ज एलियट, थॅकरे, डिकन्स यांच्या वास्तववादात दिसत नाही. याचे कारण ते प्रतिभावान नव्हते असे नसून त्या काळातील लोकशाही प्रक्रियांचे संकोचन हे आहे. १८ व्या शतकातल्या मध्यमवर्गाला जशी नवे जग निर्माण करण्याची उमेद होती तशी उमेद १९ व्या शतकातल्या मध्यमवर्गाला नव्हती. त्यासोबतच पराभूत झालेला, निराश झालेला कामगारवर्ग लोकशाही प्रक्रिया पुढे नेऊ शकत नव्हता. बुद्धिवंतांनी सनातनी विचारांशी तडजोड स्वीकारलेली होती. त्यामुळे फ्रान्समधील फ्लॉबेर–झोलांस जसे बंडखोर वास्तववादी म्हणता येते तसे डिकन्सला म्हणता येत नाही.

इंग्लंडमध्ये वास्तववादाची जागा रोमँटिसिझम घेत होता त्यावेळी नेमके उलटी परिस्थिती फ्रान्समध्ये दिसते. १८३० च्या सुमारास फ्रेंच वास्तववादाची सुरुवात होते तीच मुळी सामाजिक-राजकीय उलाढालीतून. नव्या वाचकांचा साहित्यप्रांतात प्रवेश, प्रतिक्रांतीत रूपांतरित होत असलेली भांडवली राजकीय क्रांती, कामगारवर्गीय चळवळीची मुसंडी, समाजवादी विचारांचा वाढता प्रभाव, मध्यमवर्गाचा आर्थिक विकासाविषयीचा आत्मविश्वास या साऱ्यांच्या परिणामी राजकीयता हा कादंबरीचा अंगभूत भाग बनला होता. साहित्याने राजकीय बनावे ही भूमिका प्रस्थापित व बंडखोर दोन्ही शक्तींना घेणे शक्य होते, गरजेचे होते. त्यामुळे समाजात होणारे बदल मान्य असोत वा नसोत लेखकांना या बदलांना प्रतिसाद द्यावाच लागे त्यामुळे या काळातील सामाजिक बदलांविषयी लेखकांमध्ये एक प्रकारची जवळीक निर्माण झाली. वास्तववाद कृतिशील बनला. बाल्झॅक आणि स्तेंधालचे लिखाण हीच परिस्थिती नेमकेपणाने व्यक्त करणारे वास्तववादी होते,

या पार्श्वभूमीवर १८४८ नंतरचा फ्रेंच वास्तववाद हा नजरेत भरण्याइतका वेगळा आहे. १८४८ च्या अयशस्वी क्रांतीनंतर लोकशाही प्रक्रिया, क्रांतिकारी संघर्ष दडपण्यात आले. कम्यूनचा अपवाद वगळता संपूर्ण १९ व्या शनकाच्या उर्वरित काळात परिस्थिती थोडीफार अशीच राहिली. एका बाजूला थकलेला, दडपलेला कामगारवर्ग आणि दुसऱ्या बाजूला भांडवलशाहीचा अपूर्व विकास यामुळे राजकारणाची कलेपासून फारकत झाली. कलाव्यवहाराचा अर्थ मनोरंजनाचे वेड असा झाला. ‘ कलेसाठी, मनोरंजनासाठी कला ’ हा विचार राजकीय हितासाठी राज्यकर्त्यांनी उचलून धरला. या प्रकारच्या साहित्याचा साहित्यव्यवहारावर निरंकुश प्रभाव निर्माण झाला. परिणामी गंभीर कला समाजापासून पूर्णपणे तुटलेल्या अल्पसंख्याकांच्या कार्यक्षेत्रात बंदिस्त झाली.

या परिस्थितीत झोलाची टोकाची वस्तुनिष्ठता आणि फ्लॉबेरची व्यक्तिनिरपेक्षता यांना राजकीय अर्थ प्राप्त होतो. त्यांच्या निराशावादाला, नकारवादाला राजकीय रंग चढतो. तत्कालीन प्रभावी कलाजाणिवांना शरण न जाणे हेच बंडखोर कलाकाराचे लक्षण बनते. त्यांची कृतिशीलता वैयक्तिक स्वरूपाची रहाते. कारण तत्कालीन परि-

स्थितीत सामाजिक–राजकीय कृतीशीलतेची शक्यताच दिसत नसते. त्यामुळे कलेतील वस्तुनिष्ठतेला एक प्रकारची प्रतिकात्मकता प्राप्त होते. म्हणूनच व्यक्तिनिरपेक्षता हे फ्लॉबेरच्या दृष्टीने कलाकाराच्या शक्तीचे चिन्ह आहे. अशा रीतीने सांस्कृतिक जाणिवा नीच स्तरावर आणून ठेवणारा प्रतिगामी मनोरंजनवाद आणि बेबंद विकारवशता, अपार निराशा आणि कृतिविन्मुक प्रतिकार व्यक्त करणारी भूमिका यांच्यातील संघर्षाचा हा काळ होता. या अंतर्विरोधपूर्ण परिस्थितीनेच त्यावेळचा वास्तववाद निर्धारित झालेला होता.

रशियन वास्तववाद हा पहिल्यापासूनच जास्त स्पष्टपणे राजकीय–सामाजिक बांधिलकी मानणारा होता. हुकूमशाही व सेन्सॉरशिपमुळे बुद्धिजीवी केवळ साहित्यातूनच आपली बंडखोरी व्यक्त करू शकत. त्यामुळे वास्तववादी साहित्यास रशियात पहिल्यापासूनच कृतिशीलता आलेली होती. १९ व्या शतकात वेगवेगळ्या देशांतील लोकशाही चळवळींना ज्या भ्रमनिरासातून जावे लागले तसे रशियातील आंदोलनांना अनुभवावे लागले नव्हते. अननुभव आणि अपराभूत सामाजिक आदर्शवाद यांमुळे रशियन वास्तववाद हा नेहमीच आश्वासक राहिलेला आहे. दोस्तोयव्हस्की हा तत्कालीन बुद्धिजीवी वर्गाच्या दृष्टिकोनातून समाजाचे अण्वीकरण आणि वर्गविग्रह यांकडे पहातो. या अवस्थेतून बाहेर पडण्यासाठी तो स्वातंत्र्याची संकल्पना विविध अंगांनी पुढे आणण्याचा प्रयत्न करतो. यातून निर्माण होणाऱ्या मानसिक प्रक्रियांचे तो समर्थपणे चित्रण करतो.

टॉलस्टॉयचा दृष्टिकोन शहरी बुद्धिजीवी वर्गाच्या कक्षेच्या बाहेरचा आहे. समाजजीवन नासवणाऱ्या भांडवली वास्तवाचे टीकात्मक चित्रण करताना त्याचा दृष्टिकोन शेतकरी वर्गाचा आहे. जाणिवेच्या पातळीवर तो बाल्झॅकप्रमाणेच प्रतिगामी आहे हे खरे, परंतु शेतकरी वर्गाच्या जीवनाबद्दलची ओढ त्याच्या साहित्यातून क्रांतिकारी परिणाम घडवून आणते, कारण भांडवलशाहीची सर्वंकष समीक्षा हीच त्याच्या वास्तववादाची ठाम भूमी आहे. टॉलस्टॉय स्व आणि समाज यांचे एकत्व पाहू शकतो ते त्याच्या शेतकरी वर्गजीवनाच्या आपुलकीतून. ही जाणीव समाजापासून पूर्णपणे तुटलेल्या फ्लॉबेरपेक्षा फार वेगळी आहे. भांडवलशाहीतील अंतर्विरोध हा जण भांडवलदारवर्ग आणि शेतकरीवर्ग यांच्यात असल्याप्रमाणे चित्रण त्यांच्या कादंबऱ्यांतून होते. ही मर्यादा त्याकाळच्या क्रांतिकारक लढ्याची, तसेच शेतकरी वर्गाच्या जाणिवांची देखील आहे. या जाणिवांचे प्रतिबिंब त्याच्या कादंबऱ्यांत पडते. या अर्थानेच लेनिन त्याच्या साहित्याला रशियन क्रांतीचा आरसा म्हणतो.

* * *

मराठीत वास्तववादी साहित्याची परंपरा फारच कमजोर राहिलेली आहे. या कारणाने, आणि एकूणच समीक्षा–विचारासाठी आवश्यक वैचारिक सामग्री अत्यंत तोकडी असल्यानेही, वास्तववादासंबंधी मराठीत फारसा नेटका विचार मांडला गेलेला

नाही. इतिहास, समाजशास्त्र, अर्थकारण व राजकारण या सर्वच बाबतीत अभ्यासाचा दुष्काळ महाराष्ट्रात भरपूर आहे. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातही परिस्थिती यापेक्षा वेगळी नाही. या सर्वांमुळे साहित्यविचारावर फार मोठ्या मर्यादा पडलेल्या आहेत. या मर्यादा आपल्या विवेचनालाही लागू होतात. आपल्या विषयाच्या संदर्भात बोलायचे झाल्यास वि. का. राजवाडे आणि दि. के. बेडेकर यांच्या साहित्यविचारात वास्तववादी समीक्षेची बीजे सापडतात. वास्तववादी साहित्याची व्यवस्था नेटकेपणाने लावण्याचा आणि त्यासंबंधी काही सिद्धांत मांडण्याचा व्यापक प्रयत्न भालचंद्र नेमाड्यांनीही अलिकडच्या काळात केला आहे.[१७] नेमाड्यांनी मांडलेल्या विचाराशी संवाद करीतच वास्तववादाचा विचार पुढे नेणे शक्य आहे.

आपल्या १९०२ साली लिहिलेल्या कादंबरीवरील लेखात राजवाड्यांनी वास्तववादी साहित्याकडून मोठ्या अपेक्षा केलेल्या आहेत. परंतु या अपेक्षा पूर्ण न झाल्याची खंत मराठी कादंबरीच्या इतिहासाचा दाखला देत नेमाड्यांच्या लिखाणात व्यक्त होते. मराठीत वास्तववाद जोमाने का वाढला नाही ? फ्रेंच वास्तववादाची महती सांगताना राजवाड्यांनी त्याचा तिथल्या राजकीय-सामाजिक प्रक्रियांशी संबंध जोडलेला आहे. आपली वर विशद केलेली भूमिकाही त्याच विचाराची आहे. बेडेकरांच्या साहित्यविचारातही ही जाणीव व्यक्त होते. नेमाड्यांची प्रमेये मात्र वेगळी आहेत. आपल्या वास्तववादाच्या कमजोरीचे नेमाड्यांच्या दृष्टीने एक कारण म्हणजे मराठीवरील रीतिवादी साहित्याचा आणि समीक्षेचा प्रभाव. त्यांच्या दृष्टीने दुसरे कारण असे की, आपले लेखक देशी संस्कृतीला डावलून व्यक्ती व समाज यांचे चुकीचे (परदेशी) सामान्यीकरण करतात, व्यक्ती व समाज यांच्याविषयीचा विचार हा परदेशी मूल्यव्यवस्थेनुसार करतात. त्यामुळे उपरी मूल्ये केंद्रस्थानी येतात. परंतु या मूल्यव्यवस्थेला भौतिक पाया नाही. त्यामुळे परंपरेला डावलले जाते, आणि कादंबरीतील जग बाहेरचे सर्व संदर्भ छाटून आकृतिनिष्ठ तपशिलाने उभारले जाते.

मराठी वास्तववादाला स्वतःच्या पायावर उभे राहायचे झाल्यास प्रभुत्वस्थानी असलेल्या रीतिवादी साहित्याशी आणि त्याच्या पाठीशी असलेल्या समीक्षेशी दोन हात करावे लागतील. मराठीच्या सांस्कृतिक परिवर्तनाचे ते एक महत्त्वाचे अंग आहे हे निश्चित. असा संघर्ष करीतच १९५० नंतर वास्तववादी साहित्य कसे आकार घेत आहे, याचा आलेख नेमाड्यांनी मांडलेला आहे. रीतिवादी संकेतांना झुगारून देत जीवनसन्मुख होणाऱ्या नव्या साहित्याचे स्वागत ते करतात. त्या दिशेने आपणही पुढे जायला हवे.

ह्यांच्या मते, आपल्या एकूणच साहित्याच्या कुपोषणाची मुळे ही आपल्या वसाहतीकरणात आढळतात. त्याकाळात झालेल्या संस्कृतिसंयोगाला जित-जेते असे स्वरूप प्राप्त होणे अपरिहार्य होते. प्रगत संस्कृतीच्या माऱ्यामुळे 'माणूस म्हणून संतोषाने आपल्याच भूमीवर उभे राहण्याचा आत्मविश्वासच ढासळतो.' ही आत्म-

विश्वास ढासळलेली मंडळी जेत्यांच्या मूल्यांचा अनुनय करू लागतात. आपल्याकडे इंग्रजांनी सांस्कृतिक व्यवस्था सुधारली तरी आर्थिक व्यवस्था जुनी मध्ययुगीनच ठेवली. ही कसर (lag) कादंबरीत विचित्र अ-वास्तवाच्या सहाय्याने करून काढली जाते. नव्या कल्पना वास्तवात येण्यास आवश्यक आर्थिक परिस्थिती समाजात अस्तित्वात नसली तरी ती रीतिवादी पद्धतीने कादंबरीत उभी केली जाते. या उलट वास्तववादी लेखक जित–नेत्यांच्या संस्कृतिसंयोगात ' मूळ देशी संस्कृति तत्त्वांची गळचेपी ' होत असलेल्या भावनेला आविष्कृत करतात. तसेच, व्यक्ती व समाज ह्यांच्या संबंधात अनेक प्रश्न असतात व ह्या संदर्भात काही निश्चित नैतिक भूमिका घेऊन कादंबरीकाराने भाषिक कृती केलेली असते.

नेमाड्यांपेक्षा सिद्धांतात देशी संस्कृति, वैयक्तिक नैतिकता आणि भाषिक कृती या कळीच्या संकल्पना आहेत. या सर्व संकल्पना आपण तपासून घ्यायला हव्यात.

ब्रिटिश वसाहतवाद्यांनी ज्या मूळ देशी संस्कृतितत्त्वांची गळचेपी केली ती तत्त्वे कोणती ? नेमाड्यांच्या मते, विविध कष्टकरी वर्ग आणि पोटसमूह यांनी ' वर्षानुवर्षे जोपासलेली सहिष्णुता, न्यायबुद्धी, उदारमतवाद चांगल्यावाईटांचा, वैयक्तिक विधि-निषेध–ही तत्त्वे आपल्या संस्कृतीचा मूलाधार होत. ' सत्तास्थानासाठी संघर्ष करणारे वर्ग वरील प्रकारच्या मानवतावादी मूल्यांची प्रस्थापना करण्याच्या ईर्षेनेच लढत असतात. परंतु ही मूल्ये अनैतिहासिक पद्धतीने स्वीकारता येत नाहीत. वसाहतवादा-विरुद्धचा संघर्ष वरील मूल्यांच्या प्रस्थापनेसाठीच चाललेला होता, असा दावा त्या संघर्षाचे नेतृत्व करणारे वर्ग गांधीजींच्या रूपाने आपण्याकडे करीत होते. वसाहत-वाद्यांविरुद्ध सर्व जनतेची शक्ती एकवटण्याचे ते साधनही बनविण्याचा प्रयत्न त्या काळी झाला. परंतु हे वास्तव ब्रिटिशपूर्व समाजातही होते, हे विधान धाडसाचेच ठरते. भारतीय इतिहासातील भौतिकवादी विचाराची गळचेपी, सरंजामशाहीचा जुलमी वरवंटा आणि जातिव्यवस्थेतील प्रच्छन्न हिंसाचार या पार्श्वभूमीवर संस्कृतीच्या मूला-धाराचे विरूप दर्शन नजरेआड करता येणे अवघड आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळात तर ती एक सत्ताधारी वर्गाच्या हातातली मिथ बनते. ह्या मिथचा वापर मे. पुं. रेग्यांसारखे नवहिंदुत्ववादी ' नवभारत 'च्या संपादकीयातून कसा करतात हे पाहण्यासारखे आहे. नेमाड्यांचा देशीवाद हाही नवहिंदुत्ववाद आहे, असा संशय घ्यायला भरपूर जागा आहे.

दुसरे म्हणजे, नेमाड्यांच्या दृष्टीने कादंबरीकाराची नैतिक भूमिकेतून केलेली भाषिक कृती ही मूलतः व्यक्तिनिष्ठच असते. या भूमिकेची एक सोय अशी की, लेखकाला निवड करण्याचे स्वातंत्र्य असते हे दाखवून देता येते. म्हणूनच मराठी साहित्यात ' यमुनापर्यटन ' व ' मुक्तामाला ' या दोन प्रवृत्ती पहिल्यापासून आहेत हे दाखवून देणे शक्य होते. या प्रकारच्या कृतींवर व्यक्तिनिष्ठ जाणिवांचे प्रभुत्व राहिलेले आहे हे काही अंशी खरेही आहे. परंतु वास्तववादी साहित्याचे सामर्थ्य यातच आहे,

असे म्हणणे फारसे बरोबर नाही. समूहांच्या जाणिवांचा आविष्कार होण्याऐवजी कादंबरीतून व्यक्तिनिष्ठ जाणिवाच व्यक्त व्हाव्यात, ही खरे तर चिंतनीय बाब म्हटली पाहिजे.

समूहांचे अस्तित्व हे साहित्य-व्यवहाराच्या परिधातच तपासायला हवे. ज्यावेळी समूहांचा, वर्गाचा साहित्यव्यवहारात सहभाग नसतो, लेखक-वाचक या संबंधात ते गृहीतच धरलेले नसतात, अशा वेळी त्यांच्या जाणिवा साहित्यात व्यक्त व्हाव्यात ही अपेक्षा व्यक्त करण्यातही अर्थ नसतो. अशा जाणिवा व्यक्त झाल्याच तर ती बऱ्याच अंशी लेखकाची व्यक्तिनिष्ठ निवड असते. म्हणजे त्या जाणिवा अशा वेळी वक्रीभूत स्वरूपात व्यक्त होत असतात. स्वातंत्र्यपूर्व काळापासून मराठी साहित्य मूलतः ब्राह्मणी, शहरी मध्यमवर्गाचा व्यवहार याच स्वरुपाचे आहे. या मध्यमवर्गाच्या जीवनाकडून असलेल्या माफक भोगवादी अपेक्षा, सामाजिक-राजकीय प्रक्रियांपासून तुटक राहण्याची वृत्ती यांतूनच नेमाडे ज्याला रीतिवादी साहित्य म्हणतात त्याची निर्मिती झाली आहे. फडके, रणजित देसाई, बाबा कदम हे बहुसंख्यांचे तर केतकर, मर्ढेकर आणि स्वतः नेमाडे हे अल्पसंख्याकांचे लेखक राहिलेले आहेत, ते याच कारणाने.

नेमाडे वसाहतवादाच्या वारशापाशी येऊन थांबतात, पण त्याचे ऐतिहासिक बदलते रूप ध्यानात घेत नाहीत. दि. के. बेडेकरांचे या काळाचे विश्लेषण जास्त मूलगामी स्वरूपाचे आहे. वासाहतिक व्यवस्थेशी एतद्देशीय व्यवस्थेचे जे संयुग निर्माण झाले त्यातून व्यक्तिस्वातंत्र्य, वैज्ञानिक दृष्टिकोन आणि प्रेषिताची भूमिका अशी नवी मूल्यव्यवस्था इथल्या मध्यवर्गीयांच्या प्रवक्त्या लेखकांनी स्वीकारल्याचे ते निदर्शनाला आणतात. ही मूल्ये ब्रिटिश राज्यकारभारी, गोरे प्रोफेसर आणि मिशनरी उपदेशक यांच्याबद्दल त्यांना वाटणाऱ्या ओढीतून निर्माण झाली. १९२० पर्यंत ही प्रवृत्ती प्रभावी होती तोपर्यंत जीवननिष्ठ, बोधवादी, तथाकथित प्रचारकी साहित्य प्रचलित होते. ब्रिटिश सत्ताधाऱ्यांच्या वर उल्लेख केलेल्या थरांचा आदर्श मानून येथील मध्यमवर्गाने स्वतःच्या नेतृत्वशक्तीबद्दल आडाखे बांधलेले होते. परंतु ऐतिहासिक मर्यादामुळे ही नेतृत्वशक्ती आत्मसात करण्यासाठी आवश्यक नैतिक, वैचारिक बळ त्यांना येणे शक्य नव्हते. त्यामुळे १९२० पूर्वीच मध्यमवर्गाचा आपल्या नेतृत्व शक्तीबद्दल भ्रमनिरास व्हायला सुरुवात झालेली होती. या भ्रमनिरासामुळे १९२० नंतर पारतंत्र्यातही तरुणाला जी काही माफक संधी आहे, त्यासाठी त्याने 'प्रामाणिकपणे धडपड करून यश मिळवावे व एखाद्या सुंदर व बुद्धिमान तरुणीचे प्रेमही मिळवावे, असा एक व्यवहारी ध्येयवाद समाजात रूढ होत होता.' १९३० नंतर या वर्गाच्या ध्येयवादाला पुन्हा एकदा चालना मिळाली. तो जास्त कृतिशील बनला. तथापि, या काळात गांधीजींनी उभे केलेले पाश्चात्य संस्कृतीविरुद्धचे वैर या वर्गाला मानवणारे नव्हते. 'पाश्चिमात्य संस्कृतीशी उभा दावा करावयाचा म्हणजे 'वाघिणीचे दूध'

पिऊन सुशिक्षितांनी उभारलेले सारे मनोरे ढासळून टाकण्याचा प्रश्न होता. मराठी सुशिक्षितांनी म्हणून गांधीवादाचा स्वीकार केला नाही! यामुळे गांधीवाद, नवी ब्रिटिश मूल्ये, परंपरागत मूल्ये आणि समाजवादी विचार यांच्या परस्पर विरोधातून वैचारिक विश्वात एक प्रकारचे अराजक उभे राहिले. प्रथमपासूनच दुबळ्या राहिलेल्या मराठी मध्यमवर्गाला या अराजकावर मात करणे शक्यच नव्हते. या अडचणीतून मुक्त होण्यासाठी साहित्यिकाने संस्कृतीच्या स्वायत्ततेचा सिद्धांत पुढे आणला. 'पन्नास-साठ वर्षांच्या उमेदवारीनंतर सुशिक्षित वर्गालाच आता प्रेषितपणाचा व विश्वोद्धाराच्या स्वप्नाची बाधा फारशी उरलेली नाही. आपण समाजाचे एक कार्यक्षम, उपयुक्त घटक आहोत. आधुनिक समाजाच्या विराट रूपात आपण नम्रभावाने आपले काही विशिष्ट कार्य केले पाहिजे. सांस्कृतिक जीवनाचे सातत्य आपण ठेवले पाहिजे व त्यातच आपल्या खऱ्या वाङ्मयसेवेचे साफल्य आहे. वाङ्मय हे कलेच्या एकंदर क्षेत्रातले एक संस्कृतिवाहक साधन आहे, व ती एक विज्ञान-साधनेसारखी स्वतंत्र साधना आहे. ही नवसाहित्याची नम्र भावना आहे.'[१८]

स्वायत्त संस्कृतीचा सिद्धांत मर्ढेकरांनी शुद्ध कलावादाच्या रूपाने मांडला. एका अर्थाने नेमाडे हे मर्ढेकरोत्तर साहित्य विचाराचे खंदे प्रवक्ते आहेत. साहित्याची जीवन-समाज यांच्याशी असलेला संबंध लेखकाची वैयक्तिक नैतिकता, त्याची भाषिक कृती यांपुरता मर्यादित आहे, असा त्यांचा आग्रह आहे. या प्रमेयांच्या कक्षेतच ते साहित्यातील परंपरांचे सातत्य शोधण्याचा प्रयत्न करतात. ही परंपरा त्यांना महानुभाव ज्ञानेश्वरांपर्यंत घेऊन जाते. त्यांच्या लेखी या सगळ्या सातत्यपूर्ण संस्कृतिप्रवाहात वसाहतवाद हे घुसलेले एक उपरे घटित आहे. वसाहतवादाची ही पाचर सहजासहजी, व्यक्तिनिष्ठेच्या सहाय्याने फेकून देता येईल असे त्यांना वाटते. परंतु असे वाटणे हाही एक भ्रमच नाही काय? वसाहतवाद ही एक मूलतः राजकीय-आर्थिक प्रक्रिया आहे. ती साहित्यविचारापुरती मर्यादित करता येत नाही. नेमाडे हे साहित्य व्यवहाराच्या राजकीय अंगाची उपेक्षाच करतात. दलित साहित्याच्या राजकीय परिमाणामुळे त्या साहित्याबद्दल गुंता तयार झाला आहे असे त्यांना वाटते. ज्यावेळी लेखक स्वतःच्या राजकीय भूमिकेविषयी आग्रही बनत असतात अशा काळात 'कृती पुरोगामी असो की प्रतिगामी, ती असणे महत्त्वाचे,' अशी मध्यममार्गी भूमिका ते घेतात. बेडेकरांनी वर्णन केलेल्या मध्यमवर्गाच्या दुर्बलतेचेच ते लक्षण नव्हे काय? ही दुर्बलता वसाहत-वादाखाली दबलेल्या मध्यमवर्गाचे खास वैशिष्टयच नव्हे काय? नेमाडयांनी प्रभावी मध्यमवर्गीय जाणिवांशी चालवलेला संघर्ष हा मध्यमवर्गीयांचा स्वतःशीच चाललेला संघर्ष आहे. ती त्या जाणिवेतील कोंडी (antinomy) आहे.

यावरून परभूत मध्यमवर्गीयांच्या मर्यादांमुळेच मराठी वास्तववाद क्षीण राहिला आहे, असे वाटते. एकूण मराठी साहित्याची विकलांगताही त्यामुळेच असावी. ज्या ठिकाणी ऐतिहासिक परिस्थितीमुळे मध्यमवर्ग वसाहतवादाच्या मर्यादामध्ये अडकला

नाही अशा बंगालमध्ये शरदबाबूसारखा थोर वास्तववादी साहित्यिक निर्माण होऊ शकला. वास्तववादाची चांगली परंपरा निर्माण होऊ शकली. मराठीत सत्यजितराय-सारखा वास्तववादी का निपजू नये, याचेही उत्तर यात मिळते. नेमाड्यांना अभिप्रेत, असलेला ' माणूस म्हणून आपल्याच भूमीवर संतोषाने उभे राहण्याचा आत्मविश्वास ' बंगालच्या या परंपरेत दिसतो, कारण तेथील मध्यमवर्गाने पाश्चात्य संस्कृतीबरोबर संघर्ष करायला सुरुवात करण्यापूर्वीच आपले वैचारिक-सामाजिक स्थान बळकट केले होते, असे मत वेडेकरांनी व्यक्त केले आहे. ही संधी मराठी मध्यमवर्गाला लाभली नाही.

मध्यमवर्गीयांच्या मर्यादांमुळे साहित्यात निर्माण झालेली कोंडी फोडण्यातच वास्तववादाचा विकास अवलंबून आहे. आपल्या वाट्याला आलेली ही कोंडी केवळ वाङ्मयीन नाही. ती सामाजिक-राजकीयही आहे. या कोंडीची सर्वच पातळीवर लेखकाला जाणीव होणे अगत्याचे आहे. नेमाडे, सुर्वे, ढसाळ यांसारख्यांचे साहित्य या कोंडीशी जनवादी प्रक्रियांनी घेतलेल्या झुंजीतूनच निर्माण झालेले आहे. या जनवादी प्रक्रिया अजून निर्णायकरीत्या प्रभावी ठरलेल्या नाहीत उलट त्या अलीकडे मंदावू लागलेल्या दिसतात. १९८० नंतरच्या काळात वास्तववादी परंपरा बलशाही झाल्याचे दिसत नाही. जनवादी प्रक्रिया किती व्यापक व समर्थ होतात त्यावरच मराठीतील वास्तववादाचे भवितव्य अवलंबून आहे. साहित्याच्या सामाजिक-राजकीय संदर्भाचे हे भान राजवाड्यांना होते. फ्रेंच, रशियन वास्तववादाला श्रेष्ठत्व त्या त्या देशातील राजकीय-सामाजिक घडामोडींमधूनच प्राप्त झाले, हे त्यांनी दाखवून दिले आहे. त्यांच्या दृष्टीने ह. ना. आपट्यांच्या कादंबऱ्या त्यांच्या दोन दिवसांच्या पक्षाभिमानात गुंतणाऱ्या सुधारकी वृत्तीच्या पलीकडे जात नाहीत. त्यांच्यात स्थावर स्वरूपाची जाज्वल्य मनोवृत्ती दिसत नाही. ही जाज्वल्य मनोवृत्ती फरान्सात थोरल्या राजकीय क्रांतीतून निर्माण होऊ शकली. राजवाड्यांचे हे विचार आजतागायत उपेक्षितच राहिले आहेत. ही वस्तुस्थिती वास्तववादाच्या विचारासंदर्भात महत्त्वाची नव्हे काय ?

टीपा –

१) Tolstoy, Leo : ' Guy de Maupassant ', Documents of Modern Literary Realism, ed. George J. Backer Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1963, p. 418.

२) Belinsky, Vissarion : ' On Realistic Poetry ', ibid, P. 48.

३) Luk'acs, Georg : Studies in European Realism, The Merlin Press, London, 1978, p. 93.

४) Op. cit.
५) Luka'cs, Georg : Ontology of social Being, Merlin, London.
६) Luka'cs, Georg : Studies in European Realism, op.cit p. p. 1–19.
७) Proust, Marcel : ' On the Falsity of Realism ', Documents, op. cit. p. 563.
८) Heller, Erich : ' The Realistic Fallacy ' Document, op. cit. p. 595.
९) Agosti, Hector : ' A Defence of Realism ' Documents, op. cit. p. 495.
१०) Althusser, Louis : Reading Capital, NLB, London, 1970, p. p. 182-193.
११) Quoted in Prawer S. S. : Karl Marx and World Literature, OUP, Oxford, 1978, p. 276.
१२) Hauser, A nold : The Social History of Art, Vol. II Alfred A Knopf, New York, 1952, p. 735.
१३) Luka'cs, Geo g : The Theory of the Novel, Merlin, London, 1978.
१४) Taine, Hippolyte : ' The World of Balzac ', Documents, op. cit p. 106.
१५) Strindberg, August : ' Natu alism in the Theatre ' Documents, op. cit p. 399.
१६) Edmond and Jules De Goncourt : ' On True Novels ' Documents, ibid, p. 118.
१७) राजवाडे वि. का. : ' कादंबरी ' **राजवाडे लेखसंग्रह**, संपादक, लक्ष्मण शास्त्री जोशी, साहित्य अकादमी, नवी दिल्ली १९५८.
बेडेकर दि. के., **साहित्य विचार**, पॉप्युलर, मुंबई १९६४.
नेमाडे भालचंद्र, ' कादंबरी ', **मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप** (१९५०–१९७५) संपादक, गो. मा. पवार आणि म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर, मुंबई १९८६.
१८) बेडेकर दि. के. : **साहित्य विचार**, op. cit पृ. क्र. १७७.

□

दादावाद

अनिल रघुनाथ कुलकर्णी

पहिले महायुद्ध सुरू झाल्यानंतर, १९१५ साली, हूगो बाल (१८८६-१९२७) हा जर्मन लेखक आपली प्रेयसी एमी हेनिंग्ज हिच्यासह स्वित्झर्लंडला आला. ५ फेब्रुवारी, १९१६ ह्या दिवशी त्याने 'कॅबरे व्हॉल्तेअर' ह्या आपल्या कलाकेंद्राच्या उपक्रमांना झुरिचमध्ये आरंभ केला. कवी, चित्रकार, गायक इत्यादी कलावंतांना आपल्या कलेच्या सादरीकरणासाठी ह्या केंद्रांची दारे खुली होती. हूगो बालच्या शब्दांतच सांगावयाचे तर 'ज्यांना आपल्या स्वातंत्र्याचा आस्वाद घ्यावयाचा होता; इतकेच नव्हे तर आपल्या विमुक्त वृत्तीची प्रचीती घ्यावयाची होती' अशा सर्व सर्जनशील व्यक्तींचे तेथे स्वागत होणार होते. 'कॅबरे व्हॉल्तेअर'च्या अगदी सुरुवातीच्या दिवसांपासून जे कलावंत त्याच्याशी निगडित होते त्यांत मार्सेल यांको (रुमानियन चित्रकार १८९५), त्रिस्तान त्सारा (रुमानियन कवी १८९६-१९६३) आणि किंवा हान्स आर्प (फ्रेंच शिल्पकार, चित्रकार, लेखक १८८७-१९६६) रिखार्ट ह्यूल्झेनबेक ह्यांचा समावेश होता. मार्सेल यांको आणि त्रिस्तान त्सारा हे दोघे 'बाल्कनांचे पॅरिस' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या बुखारेस्टहून स्वित्झर्लंडला आले होते. आर्प हा फ्रेंच; परंतु त्याचे नागरिकत्व जर्मन होते. त्याचा जन्म स्ट्रासबुर्गचा होता. १९१४ साली पहिले महायुद्ध पेटले तेव्हा तो पॅरिसमध्ये होता; आणि फ्रेंच असूनही जर्मन नागरिकत्वामुळे तिथे रहाणे त्याला अडचणीचे वाटत होते. अशा परिस्थितीत त्याने स्वित्झर्लंडला येण्याचा निर्णय घेतला होता.

महायुद्धाच्या ज्वाला युरोपभर पसरल्या असल्या तरी झुरिकमधले वातावरण वेगळे होते. स्वित्झर्लंड हा तटस्थ देश होता आणि तेथे भरपूर स्वातंत्र्य होते. 'कॅबरे व्हॉल्तेअर' सुरू झाले त्या काळात लेनिन, राडयेक आणि झिनाव्येव्ह हे रशियन कम्युनिस्ट नेते झुरिकमध्येच होते, तथापि अडचणी निर्माण करण्याच्या संदर्भात स्विस अधिकाऱ्यांना अभ्यासू वृत्तीच्या या रशियनांपेक्षा दादावाद्यांचीच शंका जास्त येत असे, अशी आपली आठवण हान्स रिख्टर (जर्मन चित्रकार आणि चित्रपट निर्माता १८८८) ह्या दादावाद्याने नमूद करून ठेवली आहे.

आरंभी 'कॅबरे व्हॉल्तेअर'मधील वातावरण कोणत्याही विशिष्ट कलासाहित्य चळवळीचे नव्हते. घनवादी (क्यूबिस्ट्स) नवकालवादी (फ्यूचरिस्ट), अभिव्यक्तीवादी अशा वगवेगळ्या चित्रशैलीतली चित्रे कॅबरेच्या भिंतीवर लटकलेली असत. रँबो, आपॉलिनेर, आलफ्रॅद जारी, इथूल्स लाफॉर्ग ह्यांसारख्या साहित्यिकांच्या साहित्याचे वाचन तेथे होई. रशियन नृत्यप्रकार सादर केले जात. 'कॅबरे व्हॉल्तेअर' ह्या नावाचे एक नियतकालिकही चालविले जात होते आणि त्यातही विविध प्रवृत्तींच्या कलावंतांचा परामर्ष घेतला जात होता. ह्याच नियतकालिकात (१५ जून १९१६ रोजी) 'दादा' हा शब्द मुद्रित स्वरूपात पहिल्यांदा अवतरला.

परंतु कॅबरे व्हॉल्तेअरने आपले कार्यक्रम सुरू केल्यानंतर अवघ्या तीन दिवसांनी म्हणजे ८ फेब्रुवारी १९१६ ह्या दिवशी 'दादा' हा शब्द अचानकपणे त्रिस्तान-त्साराच्या हाती लागला, असे आर्पने म्हणून ठेवले आहे. त्या तारखेला संध्याकाळी ६ वाजता, झुरिचमधल्या एका कॅफेत त्रिस्तानने हा शब्द, जेव्हा पहिल्यांदा उच्चारला तेव्हा आपण उपस्थित होतो आणि तिथे असलेल्या सर्वांचे मन उत्साहाने भरून आले होते. असे अर्पने सांगितले आहे. पण 'दादा' ह्या शब्दाचा जनक वा शोधक कोण; आणि ह्या शब्दाचा नेमका अर्थ काय, हे दोन प्रश्न आजही वादग्रस्तच आहेत. रूमानियन भाषेत 'होय, होय' ह्या अर्थी 'दा, दा' असे म्हटले जाते. त्सारा आणि यॅको हे दोन रूमानियन संभाषण करीत असताना अधूनमधून 'दा दा' असे म्हणत असत. हान्स रिख्टरला त्या दोन अक्षरांमध्ये जीवनातील आशावादाला आणि स्वातंत्र्याला दिलेला होकार प्रतिबिंबित झालेला दिसला. एका फ्रेंच-जर्मन शब्दकोशात 'दादा' हा शब्द प्रथम आपल्याला सापडला, असा दावा ह्यूल्झेनबेकने केला. कागद कापण्याचा चाकू मिटलेल्या शब्दकोशात कुठेतरी खुपसला आणि ते पान उघडताच योगायोगाने हा शब्द समोर आला असे ह्यूल्झेनबेकचे म्हणणे. फ्रेंच भाषेत 'दादा' म्हणजे मागेपुढे होणारा खेळातला घोडा किंवा टोकाशी घोड्याचे तोंड असलेली लहान मुलांची काठी, 'शब्द जन्माला आला; कसा कोण जाणे' असे त्सारा ह्या शब्दाबद्दल सांगतो. 'दादा'चे आणखीही काही अर्थ सांगितले जातात; परंतु तो शब्द आणि प्रत्यक्ष दादावादी चळवळ ह्यांचे काही अर्थपूर्ण नाते शोधण्याचा प्रयत्न रिख्टरने केलेला दिसतो.

'दादा' ह्या शब्दाचा वादातीत अर्थ आज सांगता आला नाही, तरी झुरिक यथे एकत्र आलेल्या ह्या कलावंतांच्या उपक्रमांतून दादावादाने मूळ धरले, हे खरे. वेगवेगळ्या रूपांत, कलावंतांच्या वेगवेगळ्या गटांतून दादावाद यूरोप–अमेरिकेच्या अन्य शहरांतूनही आपला प्रभाव व्यक्त करू लागला. न्यूयॉर्क बर्लिन, हॅनोव्हर, कोलोन आणि पॅरिस ही ती शहरे होत.

दादावादी चळवळीला चालना मिळाली, ती पहिल्या महायुद्धामुळे. स्वतःला सुसंस्कृत म्हणविणारी यूरोपीय राष्ट्रे ह्या युद्धात सहभागी झालेली होती आणि युद्धकाळात सतत प्रचंड प्रमाणावर होत असलेल्या मानवी जीवितांच्या नाशाला ही राष्ट्रे जबाबदार होती. राजकारणी आणि लष्करशहा ह्यांनी हे भीषण युद्ध स्वीकारणे आणि ते लढणे ही बाब एकवेळ समजण्यासारखी असली, तरी ह्या युद्धाच्या रूपाने त्यांनी जगात उभ्या केलेल्या एक विराट वधगृहाकडे बुद्धिमंतांनी आणि कलावंतांनीही दुर्लक्ष करावे, किंवा ते क्षम्य समजावे, अशी जी प्रचीती अनेकदा येत होती, ती चिंताजनक होती. आपल्या बौद्धिक, सामाजिक आणि सांस्कृतिक व्यवस्थेला काही अर्थ आहे का? हा मूलभूत प्रश्न संवेदनाशील व्यक्तींच्या पुढे त्यामुळे प्रकर्षाने उभा राहत होता. जे लेखक-कलावंत झुरिकमध्ये येऊन दाखल झाले, त्यांच्याही मनात हेच प्रश्नचिन्ह होते. विध्वंसाच्या आणि उद्‌ध्वस्ततेच्या दर्शनाने ते अस्वस्थ झाले होते. अशा परिस्थितीत मानवी स्वातंत्र्य आणि सर्जनशीलता निकराने जपण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता. अवतीभवती तोफा निनादत असताना ते मुक्तपणे गात होते; चित्रे काढीत होते; कविता करीत होते, स्वर्ग आणि नरक ह्यांचा समतोल पुन्हा साधू शकेल अशी एक नवी व्यवस्था त्यांना हवी होती; पिसाटपणाने पछाडलेल्या त्या युगापासून माणसांना वाचवू शकेल अशा कलेचा शोध ते घेत होते. ह्या धडपडीत त्यांना एकूण कलेच्या नूतनीकरणाची शास्वत प्रेरणा दिसत होती. नव्या कलेचा आणि कलाप्रक्रियांचा शोध घेण्याबरोबरच कलाक्षेत्रांतील पूर्वपरंपरांचे आणि मूल्यव्यवस्थेचे विच्छेदन करणे त्यांना आवश्यक वाटत होते. म्हणून दादावादी चळवळीच्या आविष्काराला कला आणि प्रति–कला (आर्ट आणि अँटी-आर्ट) असे दोन्ही पैलू होते.

सामाजिक सांस्कृतिक अवरोधन (इन्‌हिबिशन) आणि तर्क-विवेकांचे नियम ह्यातून नवी कला मुक्त झाली पाहिजे, हा दादावाद्यांचा ध्यास होता आणि त्यातूनच 'चान्स' किंवा 'योग' ह्यांवर अधीष्ठित अशा कलाकृतीची कल्पना पुढे आली. उदाहरणार्थ, चित्राचे तुकडे करावयाचे; ते स्टुडिओत टाकून द्यावयाचे: टाकल्यानंतर योगायोगाने जो आकृतिबंध तयार होईल तोच जसाच्या तसा चित्रफलकांवर चिकटवावयाचा आणि विमुक्त चित्रकृतीची निर्मिती साधावयाची. कलावंताने जाणीवपूर्वक तयार केलेल्या चित्रकृतीपेक्षाही निव्वळ योगायोगाने तयार झालेली अशी चित्रकृती अधिक सुंदर, अधिक प्रत्ययकारी असते असा अनुभव दादावाद्यांना येत होता. वर्तमानपत्रात आलेल्या मजकुराचा कागद फाडून त्याचेही तुकडे केले जात. कुठलाहही तुकडा

एका शब्दाच्या लांबीहून अधिक नसे. हे सर्व तुकडे एका पिशवीत घालून ती पिशवी हालवायची आणि नंतर तिच्यातील तुकडे एका टेबलावर भिरकावून द्यायचे. त्यांची जी ' रचना ' होईल ती ' कविता ' म्हणून स्वीकारावयाची. त्रिस्तान त्साराने अशा ' कवितां'चा प्रयोग केला होता.

प्रति-कलेचे वेगवेगळे पवित्रे दादावादी घेत होते. सामान्यतः इतरांना जे चमत्कारिक ध्वनी वाटतील, ते दादावाद्यांच्या लेखी ' मुक्त संगीत ' होते. काव्यगायना-ऐवजी कविता किंचाळल्या जात होत्या. कलेचा आस्वाद घेण्यासाठी येणाऱ्या लोकांचा प्रतिसाद मिळेना, तेव्हा ' कॅबरे व्हॉल्तेअर ' बंद करावे लागले.

विशिष्ट मूल्यव्यवस्थेला जखडलेल्या कलेचा धिःक्कार करून प्रति-कलेचे दर्शन घडविण्याची प्रवृत्ती झुरिक येथे जमलेल्या ह्या कलावंतांनीच सुरू केली, असे मात्र नाही. तसेच पहिल्या महायुद्धाच्या उद्रेकाने दादावादाला चालना दिली असली, तरी दादावाद हे केवळ त्या महायुद्धाचे अपत्य नव्हे. कलेविषयीच्या प्रस्थापित संकल्पनांची पुन्हा तपासणी करण्याची प्रक्रिया युरोपात एरवीही सुरू झालेलीच होती आणि दृक्प्रत्यय-वाद (इंप्रेशनिझम), नवकालवाद (फ्यूचरिझम), घनवाद (क्यूबिझम्) ह्यांसारख्या कलासंप्रदायांतून ती स्पष्टपणे व्यक्त होत होती. मार्सेल द्यूशाँ ह्या फ्रेंच चित्रकाराने १९१२ मध्ये ' न्यूड डिसेंडिंग अ स्टेअरकेस ' हे घनवादी शैलीत काढलेले आपले चित्र पॅरिसमधल्या एका चित्रप्रदर्शनात लावून तेथे येणाऱ्यांना विलक्षण धक्का दिला होता. द्यूशाँने सिद्धवस्तुशिल्पांचाही (रेडीमेड्स) प्रयोग केला. आधीच तयार असलेल्या सर्वसामान्य अशा वस्तूंपासून त्याने शिल्पे घडवली. (उदा.– सायकलची चाके). कल्पकतेला पारख्या झालेल्या प्रातिनिधिक कलेची तार्किक परिणती काय असू शकते हे दाखविण्याचा हेतू द्यूशाँच्या सिद्धवस्तुशिल्पांमागे होता. ' बायसिकल व्हील ' (१९१३) ह्या त्याच्या तथाकथित शिल्पात द्यूशाँने एक स्टूल उभे केले आणि एक सायकलीचे चाक त्याच्या गोलाकार पृष्ठभागाच्या मध्यावर बसविले ! ' बॉटल रॅक ' (१९१५) हे द्यूशाँचे आणखी एक सिद्धवस्तुशिल्प. लोखंडी पट्ट्यांचा, बाटल्या ठेवण्यासाठी उपयोगात येणारा हा एक ' स्टँड ' होता. प्रस्थापित मूल्यांची पकड कलेवर बसली, की तिची निर्मिती कशी निःसत्त्व, यांत्रिक होत जाते, हे द्यूशाँने ह्यांतून दाखवून दिले. १९१५ सालीच, ह्याने सरळ एक मूत्रपात्र घेतले आणि त्याला ' लाफाँतेन ' (कारंजे) असे नाव देऊन एक ' शिल्प ' म्हणून ते सादर केले. हाच द्यूशाँ पुढे दादावादी झाला.

पहिले महायुद्ध फ्रान्सपर्यंत पोचल्यानंतर, १९१५ साली, द्यूशाँ फ्रान्समधील वातावरणाला कंटाळून न्यूयॉर्कमध्ये आला. आल्फ्रेड स्टीगलिट्स (१८६४-१९४६) हा अमेरिकन छायाचित्रकार तेव्हा सेझान, मातीस, पिकासो ह्यांसारख्या उत्तमोत्तम चित्रकारांच्या कलाकृतींची प्रदर्शने भरवीत असे. फ्रांसीस पीकाब्या (१८७९–१९५३) ह्या फ्रेंच चित्रकाराचाही त्यात समावेश होता. त्यामुळे पीकाब्या आणि स्टीग्लिट्स हे एकत्र आले होते. छायाचित्रणाच्या कलाक्षेत्रात काही तरी नवे घडवून आणण्याच्या

इच्छेने स्टीग्लीट्स झपाटलेला होता. रंग आणि चित्रफलक ह्यांच्या साहाय्याने चित्रकार जो परिणाम घडवून आणतो तोच छायाचित्रणातून साधण्याची त्याची धडपड होती. त्यासाठी ' कॅमेरा वर्क ' (ह्याचेच नाव पुढे ' २९१ ' असे ठेवण्यात आले.) नावाचे एक नियतकालिक त्याने काढले होते. स्टीग्लिट्सला दादावादी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या प्रवृत्ती आणि कल्पना ह्यांत तसे स्वारस्य नव्हते, परंतु युरोपीय कलेतील विविध नवप्रवाहांचे मोकळ्या मनाने स्वागत करण्याची त्याची दृष्टी होती आणि त्यामुळे अनेक कलावंत अमेरिकेत आले. अशा कलावंतांत पीकाब्या, द्यूशाँ, स्वीस चित्रकार झां क्रोत्ती, मॅन रे ह्यांसारखे कलावंत होते. आर्थर क्रेव्हन हा लेखक आणि मुष्टियोद्धाही न्यूयॉर्कमध्ये आलेला होता. ह्या सर्वांनी केलेला प्रति-कलात्मकतेचा पुरस्कार आणि त्याच्याशी सुसंगत अशा कृती पुढे दादावादी मानल्या गेल्या, तरी न्यूयॉर्कमध्ये त्यांचे कार्य अगदी स्वतंत्रपणे चालले होते. झुरिक येथे तयार झालेल्या कलावंतांच्या गटाला ह्या मंडळींची कल्पना १९१७-१८ पर्यंत आलेली नव्हती. पीकाब्याने ' २९१ ' मधून प्रस्थापित कलेबद्दल कडवट प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यास आरंभ केला. १९१९ साली मार्सेल द्यूशाँने विख्यात इटालियन चित्रकार लिओनार्दो दा व्हींची ह्याच्या ' मोनालिसा ' ह्या जागतिक कीर्ती प्राप्त झालेल्या चित्राचे छायाचित्र काढून त्यावर दाढीमिशा रंगवल्या आणि ' L. H. O. O. Q. ' ह्या नावाने ते प्रदर्शित केले. हेही द्यूशाँचे एक ' रेडीमेड '- ह्या संदर्भात सिद्धवस्तुचित्र-म्हणता येईल. विविध कलावंतांना एकत्र ठेवून त्यांच्या उपक्रमांना सुसंघटित स्वरूप देऊ शकेल, असा कोणी न्यूयॉर्कमध्ये नसल्यामुळे तेथे प्रत्येक कलावंताचा प्रति-कलात्मक उपक्रम हा मुख्यतः वैयक्तिक पातळीवर राहिला.

पहिल्या महायुद्धाच्या अखेरीस झुरिकमधील दादावाद्यांचा गट विस्कळीत झाल्यानंतर रिखार्ट ह्यूल्झेनबेक जर्मनीत आला आणि तेथे १९१८ च्या फेब्रुवारीत दादावादावर त्याने आपले पहिले व्याख्यान दिले. त्यात आंतरराष्ट्रीय दादावादी चळवळीची त्याने घोषणा केली. अभिव्यक्तिवाद (एक्सप्रेशनिझम), फ्यूचरिझम अप्रतिरूप कला (ॲब्स्ट्रॅक्ट आर्ट) आणि घनवाद ह्या कलासंप्रदायांवर त्याने प्रखर टीका केली; दादावादाने ह्या संप्रदायांचा पराभव केल्याचा दावा त्याने केला. ह्यूल्झेनबेकचा जोडीदार राऊल हाउसमान (ऑस्ट्रियन चित्रकार; छायाचित्रकार), जॉर्ज ग्रोस (जर्मन चित्रकार), कुर्ट श्विटर्स (जर्मन चित्रकार) माक्स एर्न्स्ट (जर्मन चित्रकार), फ्रॉट्स युंग (कवी) असे अन्य काही कलावंत होते. बर्लिन, हॅनोव्हर आणि कोलोन ही जर्मनीतील दादावादाची केंद्रे होती. झुरिक आणि न्यूयॉर्क ह्या शहरांमधली राजकीय स्थिती स्थैर्याची होती; परंतु दादावाद जेव्हा जर्मनीकडे सरकला, तेव्हा पहिल्या महायुद्धाने जर्मनीत अवकळेची अवस्था निर्माण केली होती. प्रत्यक्ष महायुद्ध चालू असताना डाव्या, क्रांतिकारक विचारसरणीने प्रभावित झालेल्या तरुणांचे गट तेथे होते. त्यांची नियतकालिके होती. जर्मन कवी फ्रॉट्स युंग आणि

चित्रकार राऊल हाउसमान ह्या दोघांनी चालविलेल्या ‘ Die Freie Strasse ’ ह्या नियतकालिकात अराजकवादी विचार मांडणारे लेखन प्रसिद्ध होई. अशा परिस्थितीत दादावादावर राजकीय रंग उमटणे अपरिहार्य होते. जर्मनीतील वरील दादावाद्यांपैकी फ्रॉट्स् युंग ह्याने तर पुढे ‘ ऱ्हाइनलँड कम्युनिस्ट पक्षा ’ची स्थापना केली. ह्यूल्झेनबेक आणि हाउसमान ह्यांनी, सर्जनशील आणि बुद्धिवंत स्त्री-पुरुषांची एक आंतरराष्ट्रीय संघटना, साम्यवादाच्या पायावर उभी करण्याचा संकल्प सोडला होता. अर्थात विमुक्ततेच्या ध्यासातून जन्माला आलेल्या दादावादाला साम्यवादाशी जुळवून घेणे सोपे नव्हते आणि साम्यवादाबाबतचा ह्यूल्झेनबेकचा उत्साह यथावकाश ओसरलाही. राजकीय रंगामुळे जर्मनीतील दादावाद्यांना सरकारी रोषाला तोंड द्यावे लागले. ‘ रोझ-कलर्ड स्पेक्टॅकल्स ’, ‘ डेड्ली अर्नेस्ट ’, ‘ बँक्रप्ट ’, ‘ अॅड्व्हर्सरी, ’ ‘ द पिल ’ (मूळ जर्मन शीर्षकांची ही सर्व इंग्रजी भाषांतरे) अशा त्यांच्या विविध नियतकालिकांवर बंदी घालण्यात आली. कोलोनमध्ये योहान्नेस बारगेल्ड आणि माक्स एर्न्स्ट हे दोघे ‘ Der Ventilator ’ ह्या नावाचे एक नियतकालिक चालवीत होते आणि त्यातून चर्च, राज्यसंस्था, प्रस्थापित कलामूल्ये ह्यांवर हल्ला चढवीत होते. त्यावरही बंदी आली. झुरिकच्या दादावादी गटात असलेला झाँ आर्प हा कोलोनमध्ये आला, तेव्हा त्याचे सहकार्य बारगेल्ड आणि एर्न्स्ट ह्यांना मिळाले. ह्या तिघांनी मिळून एक दादावादी प्रदर्शन आणि मेळावा भरविण्याचे ठरविले; परंतु दादावादी हे कम्युनिस्टांपेक्षाही अधिक ‘ वाईट ’ आहेत, असा पोलिसांचा समज झाल्यामुळे पोलिसांनी त्यावर बंदी आणली. त्यातून मार्ग काढण्यासाठी एक वेगळीच शक्कल ह्या तिघांनी लढवली. एका बीअरबारच्या प्रसाधनगृहातून प्रदर्शनाकडे जाण्याचा मार्ग ठेवला बारमधली माणसे प्रसाधनगृहात जात तेव्हा त्यांना पलीकडे काहीतरी चालले असल्याचे लक्षात येई. विचित्र, विलक्षण वाटाव्यात अशा वस्तू आणि मोठमोठ्याने कविता वाचणारे दादावादी पाहून त्यांना धक्का बसे. गर्दी वाढून पोलीस आले. त्यांनी तो प्रकार आधी बंदच पाडला. दादावादी हान्स रिख्टर ह्याने लिहिले आहे, की समलिंगी संभोगप्रवृत्तीचे लोक इथे जमले असावेत, असा त्यांना संशय आला होता; पण नंतर फारसे काही आक्षेपार्ह असे न आढळल्यामुळे पोलिसांनी प्रदर्शन आणि मेळावा पुन्हा चालू ठेवण्यास संमती दिली. हॅनोव्हर शहरी कुर्ट श्विटर्स हा दादावादाचा एकमेव प्रतिनिधी होता. श्विटर्स हा निव्वळ चित्रकार नव्हता; तो कवीही होता; वियुक्त सर्जनशीलतेत कायम रंगून गेलेला माणूस होता. अवाढव्य कोलाज तो तयार करी. आपल्या मालकीच्या घरातच असा एक प्रचंड कोलाज तयार करताना जागा अपुरी पडली, म्हणून त्याने आपल्या भाडेकरूंना घालवून दिले आणि तो कोलाज पुढे सरकत राहिला. एखादे जिवंत शरीर वाढत जाते, तसा.

‘ ऑप्टोफोनेटिक कविता ’ आणि ‘ फोटोमाँटाज ’ ही जर्मन दादावाद्यांची एक वेगळी कामगिरी म्हणून सांगता येईल. ऑप्टोफोनेटिक कवितांसाठी मुद्रण-

योजनकलेचा (टाय्पोग्राफी) उपयोग करून घेण्यात आला. विविध आकारांची आणि जाडीची अक्षरे वैशिष्टयपूर्ण रीतीने मांडून 'ऑप्टोफोनेटिक' कवितेचे दर्शन घडविले जात असे. फोटोमाँटाज हा कोलाजचाच एक प्रकार; पण त्यावर वेगवेगळी छायाचित्रे चिकटवून कोलाज तयार केला जात असे.

झुरिकचा दादावादी गट विस्कळीत झाला, तेव्हा त्रिस्तान त्सारा फ्रान्समध्ये आला. फ्रान्सिस पीकाब्या हाही तेव्हा फ्रान्समध्ये होता. दादावादाला अनुकूल अशी भूमी फ्रान्समध्ये आधीच तयार होती. पारंपरिक सौंदर्यकल्पनांना झिडकारणारा बोद्लेअर (१८२१-१८६७), कविता आणि संगीत ही विशुद्ध कल्पनेची (आयडिया) पर्यायी अंगे होत, असे मानणारा, भाषेच्या सूक्ष्म-संकुल वापरासाठी तिच्या अंतः-शक्तींचा सतत शोध घेणारा आणि फ्रेंच कवितेतील प्रतीकवादी संप्रदायाचे समर्थ नेतृत्व करणारा स्तेफान मालार्मे, (१८४२-१८९८) संवेदनांचे अराजक उभे करणारा अर्त्यूर रँबो (१८५४-१८९१) हे कवी; आणि बुद्धीचे साखळदंड तोडून मुक्त मनाची दालने विविध भ्रमसंभ्रमांच्या स्वागतासाठी खुली केली पाहिजेत असे म्हणणारा फ्रेंच नाटककार व कादंबरीकार आल्फ्रेद (१८७३-१९०७) ह्या साहित्यिकांनी नव्या वाटा निर्माण केल्या होत्या. शिवाय ल्वी आरागाँ फ्रेंच कवी व कादंबरीकार), फिलिप सूपो (फ्रेंच कवी व कादंबरीकार) आणि आंद्रे ब्रेताँ (फ्रेंच कवी) ह्यांचा झुरिकच्या दादावादी गटाशी पूर्वीपासूनचा संपर्क होता. त्या गटाने चालविलेल्या 'दादा' ह्या नियतकालिकात हे तिघे लिहीत असत. पॅरिसमध्ये ह्या तिघांनी 'लिटरेचर' (इंग्रजी शीर्षकार्थ) ह्या नावाचे फ्रेंच मुक्त नियतकालिक काढले होते. त्याचा पहिला अंक 'दादावादी' म्हणता येईल असा नव्हता; परंतु दुसऱ्या अंकात त्रिस्तान त्साराचे लेखन प्रसिद्ध झाले आणि त्या नियतकालिकाचा रंगच बदलला (१९१९). लवकरच पॅरिस हे दादावाद्यांचे प्रमुख केंद्र बनले. 'लिटरेचर'मध्ये दादावाद्यांचे किमान तेवीस जाहीरनामे प्रसिद्ध झाले. आणखीही काही नियतकालिके होतीच; पीकाब्याचे 'Cannibale' आणि '३९१', पॉल एल्यूआरचे (फ्रेंच कवी १८९५-१९५२) 'Proverbe', डर्मीचे 'Z', त्साराचे 'दादाफोन' इत्यादी. ५ फेब्रुवारी १९२० ह्या दिवशी दादावादी जाहीरनामे वाचण्याचा एक कार्यक्रम जाहीरपणे केला गेला. हे वाचताना पवित्र ख्रिस्ती स्तोत्रे गावीत तसे हावभाव केले जात होते आणि त्यात अनेक दादावादी सहभागी झाले होते; परंतु ह्या मंडळींचा गोंधळ इतका वाढला, की तो असह्य होऊन प्रेक्षकांनी हाती येईल ती वस्तू व्यास-पीठावर फेकायला सुरुवात केली. पुढेही एका प्रसंगी पॅरिसमध्ये दादावाद्यांना प्रेक्षकांकडून अंडी आणि टॉमॅटो ह्यांचा मार खावा लागला. त्यानंतर पॅरिसमधला दादावाद ओसरत गेला आणि १९२२ पर्यंत दादावादी चळवळ संपुष्टात आली.

दादावादी चळवळीचा इतिहास इथे थोडक्यात दिला आहे. ह्या लेखात उल्लेखिलेल्या कलावंतांबरोबरच इतर अनेक कलावंत ह्या चळवळीत होते. दादा-

वाद्यांच्या वैयक्तिक कलाकृती किंवा उपक्रम; त्यांचे परस्परांतील संबंध, मतभेद ह्यातून ठिकठिकाणच्या दादावादी गटांत निर्माण झालेले ताणतणाव हे सर्व तपशील-वार द्यावयाचे, तर एक ग्रंथ उभा राहू शकेल; पण ह्या लेखाच्या मर्यादेत त्यांना अर्थातच वाव नाही. दादावादी चळवळीचा इतिहास वाचला, तर प्रस्थापिताविरुद्ध त्यांनी घेतलेली भूमिका आणि तिच्या आविष्कारार्थ त्यांनी केलेले तऱ्हेवाईक प्रयोग हे मनावर ठसतात. प्रेक्षकांचा किंवा दर्शकांचा मार खाऊन ह्या तऱ्हेवाईकपणाची त्यांनी मोजलेली किंमतही नमूद आहे. थिल्लरपणाचा आरोप त्यांच्यावर अनेकदा करण्यात येतो. ते अराजकवादी होते; कोणतीही ' व्यवस्था ' त्यांना मान्य नव्हती; कलाक्षेत्रातले सर्व पारंपरिक घाट त्यांना मोडावयाचे होते; वरवर पाहता, ही चळवळ विघातक, विध्वंसक वाटावी, अशी होती. दादावादी जे मोठमोठे कोलाज तयार करीत, त्यासाठी अनेकदा अत्यंत फालतू सामग्रीचा उदा., कचऱ्यात फेकून दिलेले कागदाचे तुकडे – उपयोग करीत. एखाद्या चर्चमध्ये नाहीतर दारूच्या गुत्यात त्यांची प्रदर्शने भरत. प्रसाधनगृहाजवळची जागाही त्यांना चाले.

पण त्या त्यांच्या कृतींना काही करणात्मक किंवा विधायक बाजू होती, असेही दिसून येते. विमुक्त सर्जनशीलतेचा त्यांनी केलेला पुरस्कार हा ह्या विधायक बाजूचाच एक भाग होय. सामाजिक वर्तनाचे, कलानिर्मितीचे, उत्तम अभिरुचीचे जे मानदंड आणि ज्या चौकटी परंपरेतून तयार होतात, त्यांचे जोखड वागवल्यामुळे मानवी सर्जनशीलतेवर नुसतेच ताण येत नाहीत, तर ती दडपली जाते. आविष्कारांची अनेक दालने कुलूपबंद होऊन राहतात आणि कलेचा कोंडमारा होतो, ही त्यांची भूमिका होती. शिवाय सुबद्ध, सुसंघटित आणि विवेकाधिष्ठित म्हटल्या जाणाऱ्या सामाजिक संस्था आणि व्यवस्था; नियमबद्ध विज्ञानाने दिलेले प्रगतीचे आश्वासन ह्यांची अवस्था एका युद्धाच्या वावटळीने काय होऊन गेली हे त्यांनी प्रत्यक्ष अनुभवले होते. आजवर उभी केलेली नैतिक–सांस्कृतिक मूल्यव्यवस्था युद्ध अडवू शकली नव्हती; उलट त्या युद्धाच्या रूपाने खड्या झालेल्या एका आंतरराष्ट्रीय कत्तलखान्याला राष्ट्रवादासारख्या मूल्याचा आधार आणि अधिष्ठान प्राप्त करून दिले जात होते. कोणतीही भूतकालीन कलाकृती दादावाद्यांना ' सर्वश्रेष्ठ ' वाटत नव्हती; कारण एका पिढीच्या कलेने दुसऱ्या पिढीच्या कलेचे मानदंड ठरवावे, हे त्यांना पटत नव्हते. असे मानणे, म्हणजे परं-परेच्या चौकटीत साचून राहिलेल्या कालबाह्य मूल्यसमूहाला मानणे आणि वर्तमान-कालीन कलेसाठी एक असंबद्ध निकष स्वीकारणे होते. पीकाब्या एक चित्र तयार करीत होता आणि ते तयार होत असतानाच व्रूशाँ ते हळूहळू पुसून टाकीत होता, ही एक घटना कोणाला विक्षिप्त वाटली, तरी ती वरील संदर्भात सूचक आणि दादावाद्यांच्या भूमिकेचे प्रतीकात्मक दर्शन घडविणारी आहे. ' चांगले ', ' वाईट ', ' पवित्र ', ' अपवित्र ' असे शब्दही आपला अर्थ गमावून बसल्याचे त्यांना स्पष्ट दिसत होते. सामूहिकतेने दिलेल्या सांकेतिक अर्थाची ओझी वाहून थकलेले शब्द भाषा सर्वांवर

लादीत होती. भाषेच्या अंतःशक्तींचा शोध घेण्याची धडपड मालार्मेसारख्या कवीला दादावाद्यांच्याही आधी करावीशी वाटली होती. ' सर्वस्वी नवे शब्द घडवा....' असे ह्यूगो बाल म्हणत असे, इतकेच नव्हे, तर झिजलेले शब्द वापरण्यापेक्षा त्यांचा त्याग करा, असाही त्याचा आग्रह होता. ध्वनी आणि ताल ह्यांच्या वेगवेगळ्या मिश्रणांतून कविता घडवा, हा आग्रह त्यासाठीच होता. ऑप्टोफोनेटिक कवितांमागेही हीच भूमिका जाणवते. दादावाद्यांच्या काही कविता म्हणजे तर निव्वळ चिन्हे होती. दादावाद्यांनी ' व्यवस्था ' नाकारली, हे खरे; पण मानवी अस्तित्वाचे जे मूळ रूप असते, ते अस्ताव्यस्तच असते ही बाबही त्यांनी त्या निमित्ताने अधोरेखित केली, हे विसरता येणार नाही.

संदर्भ

1) Bigsby, C. W. E., Dada and Surrealism, London, 1972.

2) Richter, Hans, Dada : Art and Anti-Arts, t ans. David Britt, Lodon, 1965.

3) Jump John D. (Gen. Ed.), The Critical Idion, (on Severeal Isms). Methuen and Co. Ltd. (London).

□

अतिवास्तववाद

यशवंत कळमकर

विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात ललितकलांच्या क्षेत्रात दादावाद आणि नंतर अतिवास्तववाद असे क्रमाने आले. इ. स. १९१५ ते १९२२ हा दादावादाचा काळ. दादावादी चळवळीतील आंद्रे ब्रेतां, एल्वार्द आणि अॅरॅगॉनसारखे प्रमुख साहित्यिक इ. स. १९२० मध्ये बाहेर पडले व त्यांनी अतिवास्तववादाच्या रूपाने नवी चळवळ उभारली. दादावाद ही सर्वस्वी नकारात्मक चळवळ होती हे याच ग्रंथातील दादावादावरील लेखातून आपण पाहिले आहेच. दादावादाने परंपरेच्या जोखडातून ललितकलांची मुक्तता करण्याचा प्रयत्न केला. पण या चळवळीच्या धुरिणांना स्वतःची अशी सुसंगत सौंदर्यदृष्टी मांडता आली नाही. या चळवळीतले आंद्रे ब्रेतांसारखे लोक सृजनशीलतेच्या अंगाने विचार करायला लागले. तेव्हा दादावादी मंडळीत प्रथम संघर्ष निर्माण झाला. आणि ब्रेतां प्रभृतींना बाहेर पडावे लागले. खरे म्हणजे दादावादाचे कार्यच तेथे संपले. अतिवास्तववादावर भाष्य करणारा हान्स रिश्टर म्हणतो की, दादावादाच्या डाव्या कानातून अतिवास्तववाद बाहेर पडला. जवळ जवळ सर्वच दादावादी एका रात्रीत अतिवास्तववादी बनले. ही अतिवास्तववादी चळवळ प्रामुख्याने फ्रान्सच्या ललितकलांच्या क्षेत्रात उगम पावली आणि तेथेच जास्त फोफावली. पण या चळवळीतून निर्माण झालेले वाङ्मयनिर्मितीचे तंत्र आणि वाङ्मयासंबंधींची संकल्पना आजही या ना त्या स्वरूपात आढळून येते.

अतिवास्तव (Surreal) हा शब्द प्रथम अॅपोलनेअर (इ. स. १८८०–१९१८) या फ्रेंच नाटककाराने आपल्या 'टायरेशिअसचे स्तन' या न–नाट्याच्या संदर्भात

वापरला. नंतर आंद्रे ब्रेतांने अतिवास्तववादाच्या आपल्या जाहीरनाम्यात (Le Manifeste du Surrealisme, 1924) या नावाला नेमका अर्थ देण्याचा प्रयत्न केला. अतिवास्तव (Surreal) ही संकल्पना त्याकाळी कशी जाणवली हे समजण्यासाठी या वादाची वाङ्मयीन पार्श्वभूमी लक्षात घेतली पाहिजे.

फ्रान्समध्ये बर्गसाँ या फ्रेंच तत्त्वज्ञाने सहजज्ञान (Intuition) आणि स्वप्न यांचे महत्त्व सांगणारी व्याख्याने दिली. तेव्हापासून कलावंत खऱ्या 'वास्तवा'चा विचार करू लागले. त्याच काळात निग्रोंचे जाझ म्युझिक, पिकसोची चित्रे, आणि अपॉलनिअरच्या कविता प्रसिद्ध होत होत्या. १९ व्या शतकातले जे काही कलाप्रकार व आकृतिबंध कालबाह्य ठरले होते त्यावर निग्रो संगीत, पिकासोच्या चित्रातले विदूषक, अॅपोलनिअरच्या कवितातल्या विचित्र, गमतया व्यक्ती यांचा उताऱ्यासारखा परिणाम होत होता. विनोदी पण शोकात्म आणि वास्तव–अतिवास्तवाचे मिश्रण असलेले पेट्रुष्का हे पपेट (बाहुली) त्याकाळचे नायक बनले होते. फ्रान्समधीलच काय, पण सर्व युरोपमधील तरुण पिढीची अवस्था या पेट्रुष्कासारखी झाली होती. एक प्रकारचा अस्वस्थपणा, निराशा सगळयांना जाणवत होती. युद्धपूर्व तणावाचे वातावरण आणि त्यानंतर झालेला पहिल्या महायुद्धातला विदारक संहार यातून एक पराभूत मनःस्थिती निर्माण झाली होती. आपली अस्वस्थता लपविण्यासाठी कवी आणि कलावंत दारू पीत, धूम्रपान करीत आणि अर्थहीन वाद घालीत बसत. एक प्रकारच्या असहाय्यतेची, मुळापासून उखडल्याची भावना ते जणू या वादावादीत दडपून टाकीत होते. युद्धातून जगले–वाचलेले तरुण तर अत्यंत विमनस्क अवस्थेत परत आले. ही विमनस्कता आंद्रे मलरॉसारख्या अतिवास्तववादी चळवळीत नसलेल्या लेखकालाही जाणवली होती. 'आमची सर्व पिढीच या अवस्थेत जगली' असे तो म्हणतो.

कथा-कादंबऱ्यांतून व्यक्त होणारे वास्तव आणि खरे वास्तव फार वेगळया गोष्टी आहेत हे या तरुण पिढीच्या लक्षात आले आणि तत्कालीन लोकप्रिय वाङ्मयाचा ते तिरस्कार करू लागले. पण खरे वास्तव म्हणजे तरी कोणते, याचे मार्गदर्शन त्यांना बर्गसॉनंतर फ्राइडच्या मनोविश्लेषणशास्त्रातून झाले. आपल्या 'इंटरप्रिटेशन्स ऑफ ड्रीम्स' (१९००) या ग्रंथात फ्राईडने स्वप्नांचे विश्लेषण केले. मनाचे विश्लेषण करून अर्धसुप्त मनाची संकल्पना मांडली. नेहमीचे वास्तव हे 'मी' (ego)चा भाग कसा असते आणि खरा आत्मा हा अर्धसुप्त मनाचाच भाग कसा असतो हे कलावंतांच्या लक्षात आल्यानंतर त्यांना तथाकथित 'वास्तवा'च्या खोटेपणाची किंवा अपुरेपणाची जाणीव झाली; त्याचप्रमाणे या विश्वाचा यांत्रिक पद्धतीने अर्थ लावणाऱ्या बुद्धिनिष्ठ व्यवस्थेची दिवाळखोरीदेखील कलावंतांना जाणवत होती. कुठलेही धार्मिक, सामाजिक अथवा राजकीय तत्त्वज्ञान विसाव्या शतकातील पाशवी युद्ध रोखू शकले नाही. खरी वास्तवता बुद्धिजन्य नाही, ज्ञानवादी विचारसरणीवर आधारलेले वाङ्मय खऱ्या अर्थाने वास्तवाचे दर्शन घडवू शकतच नाही, हे त्यांच्या लक्षात आले. खऱ्या

वास्तवासाठी आपल्या अंतर्मनाकडे वळले पाहिजे. आपल्या अर्धसुप्त मनाचा शोध घेतला पाहिजे; इतकेच नाही तर मानवी प्रगल्भ संस्कृतीच्या अगोदरचा आदिम मानव आपल्याला शोधला पाहिजे, अशा विचारापर्यंत कलावंत आले. यांचे प्रतिबिंब फ्रेंच वाङ्मयात पडत होते. विशेषतः कवितेतील त्याचे दर्शन कसे होते ते आपण पाहू.

अतिवास्तववादाची वाङ्मयीन पार्श्वभूमी तयार झाली ती लोत्रेमाँ, रिम्बॉ, मलार्म, बोदलेअर आणि अपॉलिनेअर यांच्या कवितांनी. बोदलेअरने कल्पनाशक्ती (Imagination) च्या स्वायत्ततेचा सिद्धांत अगोदरच मांडला होता. कलाकृतीचा जन्म वेदनेच्या पोटी होतो आणि ही वेदना नेहमीची प्रेम, असुरक्षितता किंवा युद्ध एवढ्यापुरती नसते; तर ती मानवी मनात सखोल रुजलेली, कायम स्वरूपाची वेदना असते, असे बोदलेअर म्हणतो. म्हणजे या वेदनेचा ठाव घेण्यासाठी कलावंताला अंतर्मनाकडेच वळायला हवे. लोत्रेमाँ आणि रिम्बॉ या तरुण कवींनी अत्यंत कडक शब्दांत एकोणिसाव्या शतकातील अभिजातवादी आणि प्रतिकवादी कवींवर हल्ला चढवला. त्याच त्या प्रतिमा आणि संकेत वापरून अभिजातवाद्यांनी कवितेची भाषा निर्जीव आणि कंटाळवाणी करून टाकली होती. त्यावर या दोघांनी कडक टीका केली. अतिवास्तववादी वाङ्मयाची सुरुवात आपल्याला लोत्रेमाँच्या ' ले शाँटस् डे मॉल्डोरर ' (The Songs of Moldoror) या खंडकाव्यात दिसून येते. या काव्याचा नायक मॉल्डोरर म्हणजे एक दुहेरी किंवा दुभंगलेले व्यक्तिमत्त्व आहे, असे म्हणता येईल. त्याच्यात मानवाच्या पाशवी, आदिम जाणिवा जशा आहेत, तसाच आध्यात्मिक जाणिवांचा एक स्रोतही आहे. मानवाचे पशुत्व आणि देवत्व यांत तो विभागला गेला आहे. पण या काव्याचा विषय मात्र माल्डोररचा सैतानी किंवा दुष्ट जीवनक्रम असल्यामुळे लोत्रेमाँ आपल्या नायकाच्या या दुष्ट अंगाचेच जास्त दर्शन घडवितो. या एकाकी नायकाला कुणी समानधर्मी मिळत नाही; एका तरुणाची मैत्री तो नाकारतो. त्याचप्रमाणे एका सुंदर स्त्रीचे प्रेमही तो स्वीकारू शकत नाही. समुद्रकिनाऱ्याजवळ, खडकावर बसलेल्या मॉल्डोररला वादळात एक बोट बुडताना दिसते. बुडणाऱ्या लोकांना पाण्यातल्या माशांशी असणारे आपले जुने नाते ओळखता येत नाही. म्हणून ते जीव वाचवायचा प्रयत्न करतात, असे मॉल्डोररला वाटते. स्वतःला जखम करून घेऊन तो बुडणाऱ्या लोकांचे दुःख अधिक तीव्र करतो. अतिवास्तववादी वाङ्मयातील ' सॅडिस्टिक ' सुखाचा धागा येथे सापडतो. मॉल्डरर एवढेच करून थांबत नाही; तर वाचण्याची शक्यता असलेल्या प्रवाशांना गोळ्या घालून ठार करतो. शार्क माशांचा एक थवा तेथे येतो. समुद्रात हलकल्लोळ उडतो. पाणी रक्ताने लाल होते. एक प्रचंड शार्क मादी येते आणि काही शार्क नरांना खाऊन टाकते. फक्त तीन शार्क नर उरतात. सुंदर स्त्रीबद्दल मॉल्डेररला जी ओढ किंवा जे प्रेम वाटले नव्हते ते या शार्क मादीबद्दल वाटते, आणि हातात सुरा घेऊन तो पाण्यात उडी घेतो. एका शार्कला तो ठार मारतो आणि शार्क मादीला आवेगाने मिठी मारतो. भय, हिंसा आणि सौंदर्य यांचे अजब मिश्रण असलेला असा

प्रसंग अतिवास्तव वाङ्मयात क्वचितच सापडेल. शारीर प्रेमाचा आविष्कार येथे शारीर-छळाच्या स्वरूपात चित्रित केला आहे. प्रार्थनेची कृती ही जशी आद्य मानवाच्या जीवनातील 'जादू'चा भाग असते, तशी छळ ही कृती त्याच्या जीवनातील प्रेमाचे स्वरूप असते, असे येथे अभिप्रेत आहे. हा प्रसंग म्हणजे प्राचीन काळापासूनचे एक भयस्वप्न आहे, ज्यात आपण माणसे भयानक श्वापदांच्या आणि राक्षसांच्या सहवासात रहातो. आणखी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे अतिवास्तववादी कलावंतांविषयी जे 'मिथ' तयार झाले त्याचा येथे प्रत्यय येतो. बोदलेअरच्या मते धर्मवेत्ता (priest), योद्धा आणि कवी हेच खरे मानवी जीवनाचे आदर्श. इतर सर्व तोलून, मापून संकेतबद्ध जीवन जगणारे धंदेवाईकच. धर्मवेत्ता 'जाणतो' योद्धा 'हत्या' करतो आणि कवी 'निर्माण' करतो. कवी किंवा कलावंतामध्ये या तिन्ही भूमिका एकवटलेल्या असतात. जशा त्या 'मॉलडरर' मध्ये एकवटलेल्या आहेत.

अतिवास्तववाद्यांचे सौंदर्यशास्त्र किंवा साहित्यशास्त्र तयार करण्यात लोत्रेमाँ-प्रमाणेच फ्रेंच कवी रिम्बॉचाही फार मोठा वाटा आहे. वयाच्या सोळाव्या वर्षी त्याने आपल्या गुरूला लिहिलेल्या पत्रात 'द्रष्टा (visionary)' बनण्याचा आपला प्रयत्न असल्याचे कळविले; एवढेच नव्हे तर फारच शाळकरी मास्तर राहिल्याबद्दल आणि तथाकथित अभ्यासाला फार महत्त्व दिल्याबद्दल आपल्या शिक्षकाची त्याने खरडपट्टीही काढली आहे. रिम्बॉच्या म्हणण्याप्रमाणे कवीने प्रथम स्वतःला समजून घेतले पाहिजे, आणि निर्भयतेने आपल्या आत्म्याचा अभ्यास केला पाहिजे. त्यासाठी त्याने आपल्या आत्म्याचे माया, मोह जाणून आपला आत्मा समजून घेतला पाहिजे. रिम्बॉने हा प्रयोग स्वतःवर केला होता. मद्यपान, धूम्रपान करीत शहरातल्या अत्यंत हलक्या दर्जाच्या वस्तीत त्याने कित्येक दिवस घालवले. व्यसनांच्या अतिरेकातून जणू अध्या-त्मिक स्पष्टता, किंवा ज्याला तो द्रष्टेपण म्हणतो ती अंतर्मनाची जाणीव मिळवण्याचा त्याचा प्रयत्न होता. त्याकाळच्या मध्यमवर्गीय समाजाच्या दृष्टीने त्याचे वर्तन व राहणी धक्कादायकच होती. पण स्वतःचे असे शारीरिक आणि सामाजिक अधःपतन त्याने मुद्दामच करून घेतले. त्याशिवाय जुन्या परंपरा आणि संकेतांपासून त्याची सुटका होणे शक्य नव्हते.

रिम्बॉच्या त्याचप्रमाणे पुढे इतर अतिवास्तववाद्यांच्या मते कविता म्हणजे ज्ञानप्राप्तीचा एक मार्ग असला तरी त्यांना 'ज्ञाना'चा सर्वसामान्य अर्थ येथे अभिप्रेत नव्हता. हे ज्ञान म्हणजे दिव्य दृष्टी (vision). ही दृष्टी कशी प्राप्त होते ? त्यासाठी आपल्या ज्ञानेंद्रियांना मुक्त केले पाहिजे. त्यांच्या विस्कळीतपणातूनच माण-साच्या सुप्तमतात साठलेल्या असंख्य नेणिवांचा शोध लागतो ते खरे ज्ञान. रिम्बॉच्या या म्हणण्यातच पुढे अतिवास्तववाद्यांनी वापरलेल्या स्वयंचलित लेखन, जादू, मादक-पदार्थांची धुंदी वगैरे गोष्टींचे मूळ आहे, असे दिसून येईल. प्राचीन काळापासून मानव जातीने जपलेल्या मिथस्‌चे ज्ञान रिम्बॉला अभिप्रेत होते. हे ज्ञान साहित्याच्या रूढ,

संकेतबद्ध भाषेतून मिळणे किंवा सांगणे अशक्य होते. म्हणून रिम्बॉ म्हणतो की, भाषा ही समजण्यासाठी नाही; तर नेहमीचे रूढ ज्ञान विसरण्याचे भाषा हे साधन आहे. धार्मिक जपजाप्यांत स्वतःला विसरून जाऊन जे अव्यक्त व अनाकलनीय आहे, ते समजून घेण्याचा प्रयत्न आपण करतो. रिम्बॉला भाषेचा तसाच उपयोग अभिप्रेत आहे. कविता लिहायची म्हणजे सुरुवात शब्दांपासून करायची,– वस्तू, भावना किंवा विशिष्ट कल्पनेपासून नाही. कारण जागृत मनाला जाणवलेले अनुभव किंवा वस्तू म्हणजे तथाकथित ' वास्तव ' हाच तर अतिवास्तववाद्यांचा शत्रू. आणि या शत्रूला टाळायचे तर शब्दांचा उपयोग जादूच्या मंत्रांसारखा केला पाहिजे. रिम्बॉची कविता ' बातो आयव्हर ' (Bateau Ivre) त्याच्या या पद्धतीचे चांगले उदाहरण आहे. या कवितेतला ' मी ' म्हणजे दुर्लंघ्य नद्यांच्या प्रवाहातून जाणारी बोट. स्वप्नसदृश विसंगती, अतार्किकता आणि वेडेपणा या सगळ्यांचे मिश्रण या कवितेत आढळते. ही अर्धसुप्त मनाची कविता किंवा रिम्बॉ म्हणतो, त्या दुसऱ्या ' मी ' ची कविता. ह्या अनुभूतीतून कवीला जर मूलतःच एखादी रचना जाणवली तर त्या कवितेलाही आकार मिळेल. पण जर मूळ अनुभूतीतच अशी रचना किंवा आकार नसेल तर कविता देखील आकारहीनच राहील. आपल्याला जाणवलेल्या सत्याचे कवी फक्त भाषांतर करतो आणि त्या सत्याशी त्याने प्रामाणिक राहायला हवे. रिम्बॉ या पद्धतीने फक्त काही काळच लिहू शकला. वयाच्या एकोणिसाव्या वर्षापर्यंतच त्याने कविता लिहिली. आजही त्याच्या कवितेला काही नाव देणे किंवा त्याच्या कवितांचे वर्गीकरण करणे शक्य नाही. कारण त्याने साहित्यातील आणि जीवनातील प्रत्येक रूढ संकेताविरुद्ध बंड केले.

बोदलेअर, लोत्रेमाँ, रिम्बॉ, मलार्म, अपॉलनिअर या सगळ्याच फ्रेंच कवींनी अतिवास्तववादी विचारधारा आणि वाङ्मय अस्तित्वात येण्यास मदत केली. फ्रान्समध्ये अभिजातवादी वाङ्मयीन परंपरेचे प्राबल्य शतकभर होते. या परंपरेविरुद्ध प्रतिक्रिया निर्माण होत होतीच. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात ही प्रतिक्रिया जोर धरू लागली. या काळातील वास्तववादी आणि निसर्गवादी कादंबरीचा तर या पिढीला संतापच आला होता. त्या काळचा अतिशय प्रतिष्ठित आणि मान्यताप्राप्त कादंबरीकार अनातोले फ्रान्स हा अतिवास्तववाद्यांच्या मते परंपरावादी व संकेतबद्ध वाङ्मयाचे नमुनेदार उदाहरण होता. अतिवास्तववाद्यांचा पहिला जाहीरनामा इ. स. १९२४ मध्ये प्रसिद्ध झाला. आणि त्याच वर्षी अनातोले फ्रान्स दिवंगत झाला. अतिवास्तववाद्यांनी ' अँ कादाव्हर ' (प्रेत) म्हणून एक पत्रक काढले. आणि त्यात त्यांनी अनातोले फ्रान्सच्या वाङ्मयीन मृत्यूचे वर्णन केले. एवढ्या मोठ्या लेखकावर चढवलेल्या या हल्ल्यामुळे अतिवास्तववाद्यांकडे सर्वांचे लक्ष वेधले. वास्तववादी व निसर्गवादी कादंबरीवरचा अतिवास्तववाद्यांचा राग समजण्यासारखा आहे. वाङ्मय म्हणजे मानवी जीवनाची समाजशास्त्रीय नोंद किंवा वाङ्मय हे समाजाचेच एक उपांग आहे; असा आभास वास्तववादी कादंबरीने निर्माण केला होता; तर निसर्गवाद्यांनी मानवी जीवनाचे

स्पष्टीकरण वर्तनवादी मानसशास्त्राच्या आधाराने द्यायचा प्रयत्न केला आणि मानवी जीवन कसे पूर्वनियोजितच आहे हे त्यांनी दाखविले. त्यामुळे विसाव्या शतकाच्या प्रारंभापासूनच फ्रान्समधल्या नव्या पिढीच्या लेखक व कवींच्या मनात 'वास्तववाद' या शब्दाबद्दलच चीड निर्माण झाली होती. बोदलेअर, रिम्बॉ वगैरेंनी या तथाकथित वास्तवाला कसे आव्हान दिले ते आपण पाहिले. काटेकोर बेतलेली कथानके आणि व्यक्तिरेखा तसेच सोपे, सुटसुटीत मानसशास्त्रीय आडाखे म्हणजे काही खरी वास्तवता नव्हे. हे कळल्यावर कादंबरी लेखनातही नवा प्रवाह निर्माण झाला. बाल्झाक या वास्तववादी फ्रेंच कादंबरीकाराची लोकप्रियता कमी झाली आणि तरुण वाचकांना स्टेन्डलसारखा कादंबरीकार जास्त आवडू लागला. इंग्लंडमध्ये जेम्स जॉइसने 'युलिसिस' मध्ये संज्ञाप्रवाहाच्या तंत्राचा वापर करून नायकाच्या सुप्त मनातील घडामोडींचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला.

अतिवास्तववादाची ही संक्षिप्त पूर्वपीठिका आहे. कुठलाही वाङ्मयीन वाद हा वाद म्हणून अस्तित्वात येतो; तेव्हा काही समविचारी कवी व लेखकाचे एक मंडळ तयार झालेले असते. वाङ्मयानिर्मितीबद्दल त्यांनी एक निश्चित भूमिका घेतलेली असते. या भूमिकेशी सुसंगत असे, तात्त्विक विचार ते मांडत असतात आणि वाङ्मय-निर्मितीचे नवे तंत्रही त्यांनी शोधून काढलेले असते. तेव्हा अतिवास्तववाद्याच्या प्रणेत्यांनी आपली भूमिका कशी मांडली आणि वाङ्मयर्निमितीचे त्यांचे तंत्र कोणते होते, ते आपण पाहिले पाहिजे.

अतिवास्तववादाचा मुख्य प्रणेता आंद्रे ब्रेताँ. हा युद्धकाळात 'मेडिकल कोअर' मध्ये नान्तेस इथल्या लष्करी इस्पितळात काम करीत होता. त्या इस्पितळात जेकस वाशे हा ललितकलांचा विद्यार्थी युद्धात जखमी झाल्याने दाखल झाला. ब्रेताँची आणि वाशेची ही भेट अतिवास्तववादाच्या दृष्टीने ऐतिहासिक महत्त्वाचीच भेट म्हटली पाहिजे. कारण वाशेमुळेच आपण स्वत कवी असल्याची जाणीव ब्रेताँला झाली. त्याचबरोबर वाशेच्या एकूण कलंदर व गूढ व्यक्तिमत्वाचादेखील ब्रेताँवर परिणाम झालाच. दवाखान्यातून बाहेर पडल्यावर वाशे गोदीत कोळसा उतरवण्याचे काम करू लागला. संध्याकाळी मात्र तो अत्यंत टापटिपीचे अद्ययावत् कपडे घालून पण शहरातल्या वाईटातल्या वाईट वस्तीवरच्या हॉटेलात जाऊन बसत असे. आपली ओळख करून देताना अमीर–उमरावांच्या काल्पनिक पदव्यादेखील धारण करीत असे. तो खरेतर आपल्या कल्पनेतले 'अतिवास्तव' जीवनच जगत होता. त्याने स्वतःभोवती हेतुपुरस्सर गूढ वातावरण निर्माण केले होते. तो केवळ वाङ्मयीन शून्यवादाचाच नव्हे, तर जीवनविषयक शून्यकाराचा देखील पुरस्कर्ता होता. त्याच्या पत्रात त्याच्या या तत्त्वज्ञानाचा ठिकठिकाणी उल्लेख आहेत. 'आम्हाला कला व कलावंताबद्दल काहीही आस्था नाही', 'अपॉलिनेअर मुर्दाबाद' किंवा 'मलार्मे कोण (ते) आम्ही ओळखत नाही' अशा घोषणा द्यायला अतिवास्तववाद्यांना त्यानेच शिकवले. हे तो अतिशय

तिरस्काराने तसेच गंभीरपणे देखील म्हणत असे. ' विनोदा ' ची त्याने केलेली व्याख्या ' सर्व गोष्टींच्या निरुपयोगीपणाची नाटकी (अभिव्यक्ती) ' अशी आहे. वाशे आपल्या वागण्यातून जीवन आणि कला यांच्याकडे बघण्याचा एक नवा दृष्टिकोन दर्शवीत होता. त्याच्या दिनक्रमातून तसेच राहणीतून तो तथाकथित ' वास्तवा ' ला धक्का देत होता. त्याच्या तत्त्वज्ञानाची परिणती त्याच्या आत्महत्येत झाली. अतिवास्तववाद्यांच्या मते वाशेचा मृत्यू म्हणजे त्याचे हौतात्म्यच होते. आत्मनाशाची अशी तीव्र भावना हे देखील अतिवास्तववादाचे एक स्वरूप मानले जाते. वाशेने आपल्या व्यक्तिमत्त्वाने आणि विचाराने ब्रेताँसारख्या तरुणांना भारून टाकले होते. वाशेचे तत्त्वज्ञान आणि त्याचा जीवनमार्ग ' दादा ' चळवळीशी सुसंगत असाच होता. अतिवास्तववादाचे जे वेगवेगळे पैलू आहेत त्यांपैकी आत्मनाशाची संकल्पना हा एक. तो दादावादातून आला. पण अतिवास्तववादाने दुसरादेखील एक पर्याय स्वीकारला होता. तो म्हणजे ' कलेच्या चमत्कारा ' वर विश्वास. प्रतिभाशाली कलावंत एक जादूगार असतो. भोवतालचे जग भारून आणि बदलवून टाकण्याचे विलक्षण सामर्थ्य त्याच्यात असते. अतिवास्तववाद्यांना या विचारांचा वारसा सौंदर्यवादाकडून मिळाला हे लक्षात ठेवले पाहिजे. ब्रेताँने अॅपोलिनिअर, जेकस, वाशे यांच्यापासून स्फूर्ती घेतली. दादावादी चळवळीला वळण द्यायचा त्याने प्रयत्न केला, तेव्हा ही चळवळ फुटली याचा उल्लेख वर आला आहेच.

ब्रेताँने इ. स. १९२४ मध्ये पहिला आणि इ. स. १९३० मध्ये दुसरा असे दोन जाहिरनामे प्रसिद्ध केले. इ. स. १९३० मध्ये काढलेल्या दुसऱ्या जाहीरनाम्यात फार मोठा बदल आहे असे नाही. पण या दुसऱ्या जाहीरनाम्यात ब्रेताँने रिम्बॉ, बोदलेअर, एडगर अॅलन पो (अमेरिकन कवी), द साद ह्या सगळ्यांचा प्रभाव नाकारला आहे आणि पहिल्या जाहीरनाम्यात संक्षिप्त रीतीने मांडलेल्या तत्त्वांना या दुसऱ्या जाहीरनाम्यात त्याने अधिक विस्तृतपणे तात्त्विक पद्धतीने उजाळा दिलेला आहे. इ. स. १९४२ मध्ये ब्रेताँने दोन महायुद्धांतील अतिवास्तववादाची स्थिती या विषयावर एक पुस्तक प्रसिद्ध केले होते. या सर्वच लेखनातील काही ठळक तत्त्वे आणि कार्यक्रम यावरून आपल्याला अतिवास्तववादाची कल्पना येऊ शकते.

आपल्या पहिल्या जाहीरनाम्यात ब्रेताँने स्वातंत्र्य (liberty) या संकल्पनेवर मोठा भर दिला आहे. सर्व अतिवास्तववादी चळवळीचे मार्गदर्शक तत्त्व म्हणजे स्वातंत्र्य. ब्रेताँने या चळवळीतून वेळोवेळी काही मित्रांची हाकलपट्टी केली. ती या ' स्वातंत्र्याचे ' ते शत्रू ठरले म्हणून. त्यांनी स्वातंत्र्याचे पावित्र्य भंगिले म्हणून. उदाहरणार्थ या चळवळीत उशिरा आलेला पण चित्रकार म्हणून खूप गाजलेला साल्वादोर दाली बहिष्कृत झाला. कारण तो अमेरिकन डॉलर्सच्या पाठीमागे लागला, आणि स्पॅनिश राजप्रतिनिधीचे चित्र रंगवून त्याने फॅसिस्ट प्रवृत्तीचे समर्थन केले. ब्रेताँने यानंतर साल्वोदोर दालीचा त्याच्या नावाने उल्लेख केला नाही. त्याला तो ' आव्हिदा डॉलर्स '

(त्याच्या नावाच्या उलट्या क्रमाने) म्हणत असे. ब्रेताँच्या मते कलावंत आपले स्वातंत्र्य मूर्तिभंजकतेतून व्यक्त करतो. कारण स्वातंत्र्य म्हणजे कलेच्या नियमांपासून मुक्तता. यासाठी त्याने लोत्रेमाँ, रिम्बॉ, मलार्मे या कवींची तसेच व्हान गॉग, मातिसो, पिकासो, द्युँशासारख्या चित्रकारांची उदाहरणे दिली आहेत.

जाहीरनाम्याचा दुसरा विशेष म्हणजे स्वप्न आणि अर्धसुप्त मनातील जीवन यांना दिलेले प्राधान्य. ब्रेताँ म्हणतो की स्वप्न आणि वास्तव या परस्परविरोधी वाटणाऱ्या दोन अवस्था कधीतरी एकत्र येतील आणि खरे वास्तव प्रत्ययाला येईल. या ठिकाणी फ्रॉईडच्या मनोविश्लेषण शास्त्राचा प्रभाव स्पष्ट दिसून येतो. फ्रॉइडचे पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यानंतर मानसशास्त्राच्या अभ्यासकांव्यतिरिक्त फ्रान्समध्ये ते कोणी प्रथम वाचले असेल तर ब्रेताँने. त्याने ॲपोलनियर, आंद्रे जिद, व्हॅलरी यांचे लक्ष त्या पुस्तकाकडे वेधण्याचा प्रयत्न केला. पण या मंडळींनी ब्रेताँच्या म्हणण्याकडे दुर्लक्ष केले. स्वतः ब्रेताँला एक चमत्कारिक अनुभव आला होता. एका हॉटेलात तो बसला असताना त्याला समोरच्या खिडकीत एक माणूस उभा असलेला दिसला आणि ' खिडकीने अर्धा कापलेला माणूस ' असे शब्द त्याच्या मनात उमटले. त्याबरोबरच अनेक दृश्य, प्रतिमा आणि अर्थहीन शब्द त्याच्या मनात एका प्रवाहासारखे येत राहिले. त्यांचा विचार किंवा उच्चार त्याने जाणीवपूर्वक केला नव्हता. अशा अनुभवातूनच त्याला स्वयंचलित लेखनाचे तंत्र सुचले. ब्रेताँच्या मते फ्रॉईडच्या मनोविश्लेषण शास्त्रांमुळे विसाव्या शतकातील माणसाला शब्दांचे अर्थ नव्याने कळू लागले. जागृत मनातल्या ' स्व ' (ego) चा ताबा घालवून सुप्त मनातून बाहेर पडणारे शब्द आणि प्रतिमा यांना मोकळी वाट करून द्यायची हे ' अतिवास्तव ' लेखनाचे महत्त्वाचे तंत्र ठरले. ब्रेताँने अतिवास्तववादाची व्याख्या देताना अतिवास्तववाद म्हणजे ' शुद्ध मानसिक स्वयंनियंत्रण ' (pure psychic automatism) असे म्हटले आहे. बुद्धीच्या अंकुशापासून मुक्त, तसेच कुठल्याही सौंदर्यशास्त्र वा नीतिशास्त्रापासून मुक्त असा विचार सूक्ष्म मनातून व्यक्त व्हावा, हाच अतिवास्तवादाचा मुख्य उद्देश. स्वप्नांचा व संभ्रमांचा अभ्यास आणि अर्धसुप्त मनाच्या प्रभावाखाली केलेले स्वयंचलित लेखन यातून माणसाचे या विश्वाशी असलेले खरे नाते आपल्याला उमगेल असे ब्रेताँचे मत होते. सुप्त मनाला असे स्वयंचलित करायचे आणि बुद्धी किंवा ' स्व ' (ego) चा ताबा घालवायचा हे महत्त्वाचे. पण हे साधन अफूसारखे मादक द्रव्य घेऊनच शक्य होते. अतिवास्तववाद्यांना त्याचा उपयोग करावा लागला यात नवल नाही. मनाच्या अशा अवस्थेत जीवनात आपल्याला वरवर परस्परविरोधी वाटणाऱ्या गोष्टी खऱ्या विरोधी नाहीत हे जाणवते. हे अर्थात स्वप्न आणि वास्तव यांच्या मीलनातून निर्माण होणाऱ्या ' अतिवास्तव जाणिवे 'वर अवलंबू आहे. ब्रेताँच्या म्हणण्याप्रमाणे मनाची अशी एक अवस्था निर्माण होते जिथे जीवन आणि मृत्यू, वास्तव आणि काल्पनिक, भूत आणि

भविष्य, उच्च आणि नीच असे सगळे विरोध विरोध म्हणून उरतच नाहीत. आपल्या जगाबद्दलची स्पष्ट जाणीव निर्माण करण्याचे आणि या जगातील सर्व अंतर्विरोध नष्ट करण्याचे अतिवास्तववादी कविता हे एक साधन आहे असे अतिवास्तववादी मानतात.

ब्रेताँने आपल्या जाहीरनाम्यात अतिवास्तववादाबद्दल विधाने करताना ' नकारात्मक ' विधाने जास्त केली आहेत असे दिसून येईल. कारण परंपरागत विचार, तत्त्वज्ञान नाकारणे आणि आपले मानसिक स्वातंत्र्य जाहीर करणे हा अतिवास्तववाद्यांचा मूळ उद्देश होता. तसेच अतिवास्तववादी अभिव्यक्तीचे कुठल्याही प्रकारे वर्गीकरण व्हावे, तिला कुठले ' लेबल ' लागावे असे ब्रेताँला मुळीच वाटत नव्हते. तो म्हणतो, ' आम्हाला वाङ्मयाशी काही कर्तव्य नाही. पण तशीच वेळ आली तर इतरांप्रमाणे आम्हीदेखील वाङ्मयाचा उपयोग करू शकतो.' म्हणजे एका अर्थी ब्रेताँ वाङ्मयाकडे अतिवास्तववादाचे साधन म्हणूनच पहात आहे, असे दिसून येईल. विशिष्ट मनस्थितीतून कविता निर्माण करायची नाही तर कवितेतून विशिष्ट मनःस्थिती निर्माण करायची असा सौंदर्यवाद्यांचा नेमका उलटा क्रम अतिवास्तववाद्यांना अभिप्रेत आहे.

अतिवास्तववाद म्हणजे अभिव्यक्तीचे नवे किंवा साधेसुधे साधन नाही किंवा ते कवितेचे तत्त्वज्ञानदेखील नाही. मानसिक स्वातंत्र्य निर्माण करण्याचे ते एक साधन आहे. अतिवास्तववाद हा काव्यप्रकार नाही. आत्मपरीक्षण करणाऱ्या आणि अगतिकतेमुळे आपली सारी बंधने तोडून टाकण्यास प्रवृत्त झालेल्या मनाचा तो आक्रोश आहे. ब्रेताँ असेही म्हणतो की, ' गरज पडली तर ही बंधने खरोखरच्या हातोड्याने आम्ही तोडून टाकू.'

अतिवास्तववादाच्या क्रांतिकारक तत्त्वज्ञानाला जाहीरनाम्यात मोठे महत्त्व आहे. " आम्ही क्रांती घडवून आणण्याचा निश्चय केला आहे, " " अतिवास्तववाद ' आणि ' क्रांती ' ह्या दोन संकल्पना आम्ही एकत्र गुंफल्या आहेत, " " आम्ही ' क्रांती 'चे तज्ज्ञ आहोत. गरज पडली तर आम्ही कुठल्याही साधनांचा (बिनदिक्कत) वापर करण्यास समर्थ आहोत. " अशी कडक विधाने जाहीरनाम्यात सापडतात.

युद्धाचा विदारक अनुभव घेऊन आलेल्या ब्रेताँला व त्याच्यासारख्या इतरांना ही युद्धे तरुण लोकांच्या जीवावरच लढली जातात हे कळून चुकले होते. ज्या वयात आपले भविष्य घडवायचे, पुढील जीवनाची योजना आखायची, जीवनाचे तत्त्वज्ञान निवडायचे, ललितकलांचा अभ्यास करायचा त्याच वयात सैनिकाचा गणवेश घालून युद्धावर गेलेल्या या तरुणांचा जीवनातल्या कुठल्याही शाश्वत समजल्या जाणाऱ्या मूल्यांवर विश्वास उरला नाही. शांततेच्या काळात जी मूल्ये महत्त्वाची मानली जातात त्यांनाच मूठमाती देण्याचे शिक्षण युद्धकाळात त्यांना मिळाले. त्यांना ' विचारा 'चाच त्याग करावा लागला. म्हणून आपले विचारवंत, तत्त्वज्ञ आणि कवी यांच्याकडून त्यांनी त्याच विचाराच्या त्यागाची मागणी केली. अत्यंत कडवट अशा मनःस्थितीतून अति-

वास्तववाद्यांचा मूर्तिभंजक कार्यक्रम तयार झाला होता. आपल्या जाहीरनाम्यात ब्रेताँ म्हणतो– इतरांच्या चुका दुरुस्त करण्याचा दावा आम्ही करीत नाही. पण त्यांचे विचार, त्या विचारावर आधारलेले त्यांचे जीवन हे किती तकलादू पायावर उभे आहे हे मात्र आम्ही त्यांना दाखवून देऊ. आणि त्याच सूरात सगळ्या समाजाला धमकावीत तो म्हणतो, "तुम्ही समाजातल्या तुमच्या विसंगतींना आणि विषमतेला कितीही संरक्षण द्या. कुठलीही खोटी चाल रचा, आमचा नेम कधी चुकायचा नाही."

अतिवास्तववादी जाहीरनाम्यात वाङ्मयनिर्मितीच्या दृष्टीने महत्त्वाचा उल्लेख आहे, तो 'स्वयंचलित' लेखनतंत्राचा. ब्रेताँच्या म्हणण्याप्रमाणे कलावंताचे काम बाह्य जगाची नक्कल करणे मुळीच नव्हे. त्याचप्रमाणे तर्कशास्त्र आणि बुद्धी यांचे बंधन त्याने स्वीकारण्याची गरजच नाही. भाषेचा उपयोग एक उपयुक्त साधन म्हणून करण्यास त्याचा विरोध होता. आपल्या स्वयंचलित लेखनतंत्रात ॲरिस्टॉटलप्रणित वाङ्मयनिर्मितीच्या तत्त्वाला म्हणजे 'अनुकृती' (Imitation) या संकल्पनेला त्याने आव्हान दिलेले आहे. आपल्या जाहीरनाम्यात म्हटल्याप्रमाणे कुठल्याही सौंदर्यशास्त्रीय वा नीतिशास्त्राच्या नियमांपासून मुक्त, तसेच जागृत मनाच्या बंधनांपासून मुक्त अशा स्वयंप्रेरित विचारांची अभिव्यक्ती म्हणजे अतिवास्तववादी अभिव्यक्ती.

अतिवास्तववादी कवींच्या दृष्टीने कविता हे साधन आहे आणि या साधनाच्या साहाय्याने मानवी स्थिती क्रांतिकारक रीतीने बदलवून टाकणे हा त्याचा उद्देश आहे. या कवितेत त्यांनी रचनेचे कुठलेही नियम पाळले नाहीत की नवे निर्माण केले नाहीत. पुष्कळदा काही कविता गद्यासारख्याच लिहिलेल्या आहेत. अर्थात हे गद्य तालबद्ध असते. अतिवास्तववादी कवी शब्द म्हणजे स्वायत्त प्रतिमा मानतो आणि अशा दूरान्वयी विजातीय शब्द प्रतिमा एकत्र आणून तो नवीन, चमकदार प्रतिमा बनवितो. प्रेम, बंडखोरी, अद्‌भुत किंवा विस्मयकारक अनुभव, स्वातंत्र्य किंवा उदात्त अभिलाषा हा साधारणतः अतिवास्तववादी कवितेचा आशय असतो. हा आशय अर्धयुक्त मनाच्या विश्वातूनच साकार होतो. रतिप्रधान प्रेम हा विमुक्ततेचाच एक प्रकार ते मानतात. या कवितेतूनच व्यक्त होणारी बंडखोरी तार्किकता, सामाजिक–नैतिक नीतिनियम आणि रूढ संकेत यांविरुद्ध असते. परस्परविरुद्ध गोष्टी एकत्र आणून त्यातून नव्या प्रतिमा निर्माण करण्याचे तंत्र सतराव्या शतकातल्या इंग्रजी 'मेटॅफिजिकल' कवींनी देखील अवलंबिले होते. पण या कवितांमध्ये या व्यामिश्र प्रतिमांचा तार्किक अर्थ सहज लावता येत असे. किंवा त्या विस्तारित रूपकांसारख्या असत. अतिवास्तववादी कवितेत प्रतिमांचे असे तार्किक नाते वरवर पाहता जोडता येणार नाही. कारण त्यांचे उगमस्थान कवीच्या सुप्त मनात असते. प्रेम, बंड, अद्‌भुतरम्यता, स्वातंत्र्य आणि वास्तवाचे उदात्तीकरण तसेच अर्धसुप्त मनातील जग हे अतिवास्तववादी कवितेचे मुख्य आशय दिसून येतात. स्त्रीबद्दल वाटणारे वैषयिक प्रेम आणि त्याची अभिव्यक्ती हे देखील मानवी मनाच्या स्वातंत्र्याचे एक रूप आहे असे ते मानत. लैंगिक भावनांच्या संकोचामधूनच अनेक

मानवी मनांच्या व्याधी निर्माण होतात, हे फ्रॉईडने दाखवून दिले होते. त्यामुळे वैषयिक प्रेमाची मुक्त अभिव्यक्ती हे देखील अतिवास्तववादी कलेचे एक लक्षण होते.

अतिवास्तववाद्यांनी साहित्याविषयी सतत तिरस्कार व्यक्त केला होता. त्यांना वाङ्मयीन तंत्र सुधारावयाचे नव्हते, की नवीन निर्माण करावयाचे नव्हते. त्यांना फक्त माणसाच्या अर्धसुप्त मनात साठलेल्या अनुभवांना मुक्त वाट करून द्यावयाची होती. आणि साहित्य हे त्यासाठी वापरावयाचे साधन होते. त्यामुळे कविता, कादंबरी, नाटक यांचा उपयोग त्यांनी आपल्या या उद्देशासाठी करून घेतला. ब्रेताँला कादंबरी मुळीच आवडत नसे. पण त्याने नाद्या (nodja, १९२८) ही कादंबरी लिहिली. ती दोन भागांत आहे. पहिला भाग म्हणजे एक लांबलचक जवळजवळ सत्तर पानांची प्रस्तावना. आणि मग म्हटले तर दुसरा भाग म्हणजे कादंबरीची कथा. ही प्रस्तावना म्हणजे अतिवास्तववादाची ओळख करून देणारा निबंधच. 'मी कोण आहे ?' या प्रश्नापासून कादंबरीची सुरुवात होते. आपण कोण आहोत, हे कादंबरीच्या ओघात काही प्रमाणात आपल्याला कळणार आहे असे ब्रेताँ म्हणतो. पण तो जे काही आठवणार आहे ते मात्र जाणीवपूर्वक नाही. त्याच्याबाबतीत जे काही घडले ते तो काहीही टिप्पणी न करता त्याच्या अर्धसुप्त मनातून येईल तसे सांगत जाईल आणि त्यातूनच आपण इतरांपेक्षा वेगळे कसे, म्हणजे आपली स्वतंत्र ओळख होण्याची शक्यता त्याला वाटते. म्हणून या कादंबरीत कुठल्याही पूर्वनिश्चित योजनेवाचून तो बोलत राहातो. त्या अगोदर ब्रेताँ आपल्या जीवनातले काही चमत्कारिक योगायोग सांगतो. ॲपोलिनेअरचे नाटक पहायला गेला असताना पिकासोबरोबर बोलत तो सज्जात उभा असतो, आणि अचानक एक तरुण येऊन त्याच्याशी बोलू लागतो. त्या तरुणाला वाटते की, ब्रेताँ हा युद्धात मारला गेलेला आपला मित्रच आहे. माफी मागून तो निघून जातो. पुढे पॉल एल्वार्द या अतिवास्तववादी कवीशी त्याची पत्ररूपाने ओळख होते. आणि हा पूर्वी भेटलेला तरुण अखेर पॉल एल्वार्दच निघतो. अशा चमत्कारिक आठवणी व प्रसंग देऊन ब्रेताँने एक प्रकारे गूढ वातावरण निर्माण केले आहे. या कादंबरीतली गूढ तरुणी नाद्या अतिवास्तववादी ब्रेताँला अशीच अचानक दिसते- मळके, फाटके-तुटके कपडे घातलेली. ब्रेताँ तिच्याशी विनासंकोच बोलू लागतो. आणि आपण एका अद्ययावत् केशभूषारचनाकाराकडे जात आहोत, अशी थाप ती मारते. ती कुठेही जात नाही हे त्याला माहीत असते आणि त्याला माहीत असते हे तिलाही. आपल्या जीवनातले वेगवेगळे प्रसंग ती त्याला सांगते. 'नाद्या' हे रशियन नाव. 'आशा' या अर्थी शब्दाची ती सुरुवात. जाताना ब्रेताँ तिला प्रश्न विचारतो. 'तू कोण आहेस ?' याच प्रश्नाने त्याने आपल्या कादंबरीची सुरुवात केलेली आहे. या प्रश्नाचे उत्तर त्याला मिळते. 'मी एक भटकणारा आत्मा आहे.' नंतर ठरविलेल्या भेटीच्या वेळेपेक्षा इतर वेळी योगायोगाने त्यांची भेट होत राहाते. जणू दैवच त्या भेटी घडवून आणते. या काळात नाद्याच्या जीवनातले बरेवाईट अनुभव क्षणिक

निबंध संग्रह ३०९३ १६३२८ ११-३-७१

दृश्यासारखे येऊन जातात. दैनंदिनीतल्या नोंदीप्रमाणे नाद्याच्या भेटींची वर्णने ब्रेताँनी दिली आहेत. त्यातून भ्रमिष्टपणा आणि शुद्ध जागेपणा यांतील सीमारेषा ओळखणे कठीण. नाद्याला अखेर वेड्यांच्या इस्पितळात दाखल केल्याचा उल्लेख आहे. तरीही ब्रेताँच्या मते आपल्या विलक्षण सामर्थ्यांच्या जोरावर अनेक व्यक्तिमत्त्वे धारण करू शकणारी ही नाद्या गूढत्वाच्याही पलीकडे गेलेली होती. ब्रेताँ शेवटी म्हणतो, ' सौंदर्य एकतर थरथरते अचपळ असते किंवा नसतेच. '

अतिवास्तववादी अभिव्यक्ती कादंबरीपेक्षा कवितेतच फार मोठ्या प्रमाणात दिसून येते यात नवल नाही. स्वयंचलित लेखन तंत्र हे दीर्घ वाङ्मयप्रकारांना सोयीस्कर असे तंत्र नाहीच. अर्धसुप्तमनाचे स्वातंत्र्य, कृत्रिमरीतीने का होईना, फार काळ टिकवून धरता येणे शक्य नाही. आपल्या पहिल्या जाहीरनाम्यात कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराबद्दल ब्रेताँने तिरस्कारच व्यक्त केला आहे. कारण कादंबरीतील पात्रांचे जीवन कादंबरीकाराने सर्वज्ञ देवासारखे पूर्वनियोजित केलेले असते. त्यामुळे कादंबरी हा एक फसवा वाङ्मयप्रकार आहे, असे त्याला वाटे. पण त्याचे हे मत पुढे बदलले. जेम्स जॉइसची ' युलिसिस ' किंवा ग्राक या फ्रेंच लेखकाची कादंबरी यातून अतिवास्तववादी कादंबरी शक्य आहे, असे त्याला वाटू लागले. याबाबतीत आणखी एक नमूद करण्यासारखी गोष्ट म्हणजे प्रामाणिक स्वयंचलित लेखन आणि स्वयंचलित लेखनाचा आभास यांत भेद करणे किंवा खऱ्या स्वयंचलित लेखनाचे निकष ठरविणे हे फार कठीण आहे. यात फसवणूक होण्याची दाट शक्यता आहे, हे ब्रेताँदेखील मान्य करतो. कविता, विशेषतः भावकविता हा वाङ्मयप्रकारच आपल्या मर्यादित रूपबंधामुळे प्रयोगक्षम आहे. दुसरी गोष्ट, व्यक्तिप्रधान, तीव्र अनुभूतीला कविता हाच वाङ्मयप्रकार योग्य ठरतो. अतिवास्तववाद्यांना अभिप्रेत असलेले स्वातंत्र्य कवितेत मिळू शकते, तसे कादंबरी किंवा नाटकात मिळत नाही. कारण या मोठ्या वाङ्मयप्रकारामध्ये फार मोठी सामाजिकता गुंतलेली असते आणि ती अनेक पातळ्यांवर पुढे येते. तरी देखील फ्रान्समध्ये नाटकाच्या क्षेत्रात जाँ कॉक्टो याची नाटके अतिवास्तववादी नाटके म्हणून प्रसिद्ध आहेत. नाटक हे दृश्य माध्यम आहे. त्यामुळे कॉक्टोला अतिवास्तववादी नेपथ्य आणि व्यक्तिचित्रण करता आले. याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे त्याचे ' ऑर्फियस 'च्या ' मिथ ' वर आधारलेले ' ऑर्फी ' हे नाटक. कॉक्टोने ' ट्रॅपिझ ' च्या साहाय्याने अक्षरशः उंच हवेत ही शोकांतिका सादर केली. कुठल्याही क्षणी नाटकातले एखादे पात्र खाली पडू शकले असते आणि त्याला झेलण्यासाठी खाली जाळेदेखील नव्हते. पण हीच थरारक गूढरम्यता अतिवास्तववादी अभिव्यक्तीला साजेशी ठरली. हे सर्व नाटकच एका रचनेसारखे सादर केले आहे. यात कॉक्टोने एका अद्भुत घोड्याचे पात्र निर्माण केले आहे, ' मादाम युरिडिसी ' मृत्युलोकातून परत येईल अशी भविष्यवाणी हा घोडा सांगतो. आणि लगेचच नाटकाचे कथानक भविष्यकाळात प्रवेश करते. पुढचे सर्व नाट्य हवेतच घडते. ऑर्फियस आणि युरिडिसीचे घरगुती भांडण होते.

युरिडिसी खिडकीच्या काचा मुद्दाम फोडते, कारण तिला खिडकी दुरूस्त करणाऱ्या हट्र्युबिसबरोबर प्रेमालाप करायचा असतो, असा ऑर्फियसचा गर्भित आरोप असतो. अग्लाओनिस नावाची चेटकीण आणि तिचा युरिडिसीवरचा प्रभाव, तिने पाठविलेले विष आणि विषारी पाकीट (जे आपल्या जिभेने बंद करताना युरिडिसी मरण पावते) असे गूढ आणि आश्चर्यकारक प्रसंग नाटकात येतात. युरिडिसीच्या मृत्यूनंतर तिला मृत्युलोकातून परत आणण्यासाठी ऑर्फियस आरशातून पलीकडे जातो. इतर ठिकाणीही कॉक्टोने आरसा हे प्रतीक वापरले आहे. मृत्यू म्हणजे जीवनाचा पर्याय. केवळ आरशापलीकडचे जग. कॉक्टोने आपल्या 'Le Sang d'un poe'te (कवीचे रक्त) या आपल्या चित्रपटात अतिवास्तववादी तंत्राचा उपयोग केलेला आहे. हा चित्रपट म्हणजे एक अद्‌भुत नाट्य (fantasy) आहे. यातदेखील ऑर्फी-प्रमाणेच मृत्यूविषयी चिंतन आहे. या चित्रपटात कॉक्टोने वापरलेली प्रतीके खूपच व्यक्तिगत अशी म्हणून दुर्बोध आहेत. पण अतिवास्तववाद्यांच्या मते एका व्यक्तीच्या अंतर्मनातून उगम पावलेली ही प्रतीके अखेर एका व्यक्तीची रहातच नाहीत. ती वैश्विक बनतात. या त्यांच्या म्हणण्याला ते मनोविश्लेषणशास्त्राचा आधार घेतात. आपल्या स्वप्नात आपण आपल्या भूतकाळाचे आणि भविष्यकाळचे संमिश्र चित्र पहातो, ते व्यक्तिगत किंवा खाजगी स्वरूपाचे रहातच नाही. आपण एकांगी नव्हे तर अनेकांगी वैविध्यपूर्ण जीवन आपल्या स्वप्नात जगतो आणि कॉक्टोचा हा चित्रपट अशीच एक अद्‌भुत अनुभूती आहे. चित्रपटाच्या प्रारंभीच एक तरुण चित्रकार आपल्या स्टुडियोत एक चेहरा रंगविताना दिसतो. दारावर थाप पडते. एवढ्यात त्याच्या लक्षात येते की, त्याने काढलेला चेहरा सजीव आहे, हलतो आहे. आपल्या हाताने तो चेहरा पुसण्याचा चित्रकार प्रयत्न करतो. पण त्या चेहऱ्याचे तोंड आता त्याच्या हातावरच आहे. हा प्रकार पाहून बाहेरून आलेली व्यक्ती घाबरून निघून जाते. आपल्या हातावरचे हे तोंड झटकून टाकायचा प्रयत्न चित्रकार करतो. पण ते शक्य होत नाही. स्टुडियोत एका स्त्रीचा पुतळा असतो. तिच्या चेहऱ्यावर चित्रकार तोंड असलेला हात ठेवतो. आता सजीव तोंड त्या पुतळ्यास मिळते. बोलू लागणारा पुतळा आपणाला पिग्मॅलियनच्या 'मिथ'ची आठवण करून देतो. 'जखमेचे तोंड असे सहजासहजी घालवता येईल असे तुला वाटते का?' असा प्रश्न तो पुतळा विचारतो. आरशासारख्या दिसणाऱ्या दारातून चित्रकार बाहेर उडी घेतो. हे बाहेरचे जग म्हणजे या कलावंताचा मृत्युलोक (Hell), पण प्रत्यक्षात एका हॉटेलचा तो कॅरीडॉर असतो. चित्रकार त्या हॉटेलच्या प्रत्येक खोलीत काय चालले आहे ते किल्लीच्या छिद्रातून बघतो. प्रत्येक खोलीत चित्रकाराला दिसणारी दृश्ये म्हणजे त्याने आपल्या अंतर्मनात डोकावून घेतलेले आत्मदर्शन समजले पाहिजे. पहिल्या भागात चित्रातले मुख्य म्हणजे काव्यात्मक भाषेचे अथवा काव्यनिर्मितीचे प्रतीक आहे. कॉक्टोने ग्रीक आणि रोमन पुराणातील ऑर्फियस, इडिपस, पिग्मॅलियन गालाहाड अशा नायकांच्या गोष्टी विनोदी आणि गूढरम्य पद्धतीने

सादर केल्या आहेत. आपल्या एका कवितेत कॉक्टो म्हणतो, ' सत्य बोलणारा मी एक खोटा आहे. ' अतिवास्तववाद्यांच्या कलेची व्याख्यादेखील सत्याकडे नेणाऱ्या असत्याचा एक प्रकार अशीच करता येईल. प्राचीन काळी नाटकातील चमत्कार धार्मिक परिभाषेतून व्यक्त होत. चमत्कार आणि अद्‌भुत घटनांच्या नाट्यमय आविष्कारातून जनसमुदायाला प्रभावित करण्याचे नाटक एक साधन होते, अतिवास्तववादी नाटकात देखील चमत्कार आणि अद्‌भुततेचा उपयोग कॉक्टोने केलेला आहे. पण परिचित सामान्य वस्तूंची अनपेक्षित आणि चमत्कारिक मांडणी करून नेहमीच्या कंटाळवाण्या जीवनाची प्रमेये उधळून टाकून प्रेक्षकांना धक्का द्यायचा हे कॉक्टोचे तंत्र होते.

याच ग्रंथातील वाङ्‌मयेतर ललितकलांबद्दलच्या लेखात अतिवास्तववादी चित्रकलेबद्दल उल्लेख आलेला आहे. या काळात अतिवास्तववादी कवी व लेखक चित्रकारांबद्दल लिहीत असत आणि चित्रकार कवी व लेखकांविषयी. या दोघांत विचारांची देवाणघेवाण होत होतीच. पिकासोने स्वतः एक नाटक लिहिले होते. आणि कॉक्टोच्या नाटकातील नेपथ्यात पिकासोचा फार मोठा वाटा असायचा. ललित कलांमधले भेद या काळात विरळ होत गेले. चित्रकार चित्र काढतो ते अगोदर ठरवून नव्हे तर चित्र काढण्याच्या प्रक्रियेत त्याच्या बदलत्या विचाराप्रमाणे चित्रातदेखील बदल होत जातात, असे पिकासो म्हणतो. कॉक्टोच्या एका नाटकात मागच्या पडद्यावर एक पांढरा पट्टा (पॅनेल) रंगवायचा होता. पिकासोने लाल खडू घालून तो रंगवला; मग त्याने निळ्या शाईची दौत घेतली आणि काही नक्षी काढल्या. रिकाम्या राहिलेल्या पांढऱ्या जागी त्याने काळा रंग फासला आणि एकाएकी त्यातून आश्चर्यकारक स्तंभ उभे राहिले. तो परिणाम इतका साधला की, जमलेल्या प्रेक्षकांनी टाळ्या वाजवून उत्स्फूर्तपणे दाद दिली; पण आपल्या कृतीतून असे काही साधले जाईल, याची पिकासोला मात्र जाणीव नव्हती. मात्र कॉक्टोशी याबद्दल बोलताना पिकासो म्हणतो की, मलादेखील आश्चर्य वाटले खरे. पण चित्रकार जरी जाणीवपूर्वक विचार करीत नसला तरी त्याच्या मनात कुठेतरी विशिष्ट परिणाम कसा साधला जाईल, याचे गणित सुरू असतेच. पिकासोचे हे म्हणणे अतिवास्तववादी कवींच्या स्वयंचलित लेखनाच्या तंत्राशी जुळणारे आहे. पिकासो फार महान चित्रकार होता. आणि त्याचे केवळ अतिवास्तववादी चित्रकार, असे वर्गीकरण करणे मान्य होणार नाही. पण हे खरे की, पिकासोचे विचार अतिवास्तववाद्यांच्या तत्त्वज्ञानात सामावले गेले. त्याच्या चित्रांतून आणि ललितकलांविषयीच्या चर्चेतून अतिवास्तववाद्यांना स्फूर्ती आणि आधार मिळाला. अतिवास्तववाद्यांप्रमाणेच पिकासोदेखील स्वातंत्र्याचा भोक्ता होता. पिकासोप्रमाणेच त्या काळचे इतर तरुण कलावंत अतिवास्तववादाच्या क्रांतिकारक तत्त्वज्ञानाकडे ओढले गेले किंवा निदान काही काळ तरी अतिवास्तववाद्यांच्या चळवळीत ते सक्रीय राहिले.

अतिवास्तववादी विचाराचे प्रमुख सूत्र ' स्वातंत्र्य ' हे आहे, असे वर म्हटले आहे. त्याचप्रमाणे दादावाद आणि अतिवास्तववाद ही फ्रान्समधील अभिजातवादी आणि

वास्तववादी वाङ्मयाविरुद्ध उमटलेली एक तीव्र प्रतिक्रिया होती. याचाही वर उल्लेख आलेला आहेच. या सर्व वादांचे सौंदर्यवादा (Romanticism) शी जवळचे नाते आहे. कारण वाङ्मय आणि इतर ललित कला यांच्या इतिहासात अभिजातवाद आणि सौंदर्यवाद या दोन महत्त्वाच्या, परस्परविरोधी प्रवृत्ती दिसून येतात. त्यामुळे सौंदर्यवाद हा अतिवास्तववादाचा एक मूळ स्रोत आहेच. मात्र याचा अर्थ या दोन्ही वादांत जुजबी स्वरूपाचे भेद आहेत असा नव्हे. अतिवास्तववाद्यांचे बंड सर्वंकष होते. त्यांनी धर्म, समाज, साहित्य, इतर कला व भाषा या सर्वच क्षेत्रांतील प्रस्थापिताविरुद्ध बंड पुकारले. एवढेच नव्हे तर कोणत्याही कलेच्या प्रांतातील मोठे नाव त्यांनी विभूती म्हणून अथवा आदर्श म्हणून मानले नाही. सौंदर्यवादाची व्याख्या केली जाते. व्याख्येमुळे एक वर्गीकरण होते. पण अतिवास्तववाद्यांना आपल्या साहित्याचे वर्गीकरण मान्य नाही.

इतकेच काय पण साहित्य अथवा कलानिर्मिती हे केवळ एक साधन (क्रांतीचे साधन) ते मानतात. सौंदर्यवादी कवींनी कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने 'सत्यं शिवम् सुंदरम्' चा साक्षात्कार अनुभवला. आणि तो व्यक्तही केला. पण अतिवास्तववाद्यांनी मात्र कल्पनाशक्तीचा उपयोग अमूर्त कल्पनांपासून (सत्य, सुंदर वगैरे) तसेच बुद्धिनिष्ठ तत्त्वज्ञान अथवा तर्कशास्त्रापासून मुक्त होण्यासाठी केला. त्यांच्या मते कवीत एक मानसिक प्रक्रिया आहे. कविता न लिहितादेखील कुणी कवी असू शकतो. सौंदर्यवादी कवी आध्यात्मिक अनुभवासाठी निसर्गाकडे वळले; पण अतिवास्तववाद्यांनी मात्र आपले डोळे झाकून घेतले. बाह्य निसर्गाकडे पाहण्यापेक्षा त्यांनी आपली दृष्टी अंतर्मनाकडे वळविली. डोळे घट्ट मिटून घेतलेला असा अतिवास्तववाद्यांचा एक फोटो प्रसिद्ध झाला होता. त्यातला विडंबनाचा भाग सोडला तरी अतिवास्तववाद्यांच्या तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने हा फोटो अर्थपूर्णच आहे. सौंदर्यवादी कवी जगाविरुद्ध, समाजाविरुद्ध त्यांच्या अपुरेपणाबद्दल असंतोष व्यक्त करतो. पण अतिवास्तववाद्याला मात्र खरे-खोटेपणाचे करुण मिश्रण त्याच्या अतिवास्तव जगात जाणवते. सौंदर्यवादी कवी शब्दांचा आणि प्रतिमांचा जाणीवपूर्वक उपयोग करतात. तसेच त्यांच्या कवितांमध्ये काही भावनिक किंवा तार्किक संगती असते. अतिवास्तववाद्यांना मात्र तार्किक संगतीचे पूर्णपणे वावडे आहे. त्यांना शब्दातीत भावना व्यक्त करायची असते. त्यासाठी शब्द आपोआप आले तरच ठीक. ते जाणीवपूर्वक यायला नकोतच. सौंदर्यवादी कवी विशिष्ट मनःस्थितीचे वर्णन करण्यासाठी शब्द शोधतात, प्रतिमा वापरतात; पण अतिवास्तववाद्यांना ती मनःस्थितीच निर्माण करायची असते. आपल्या मनामध्ये वस्तुवस्तूंमधील जे तुलनात्मक संबंध निर्माण झालेले आहेत किंवा आपले विचार ज्या साम्यभेद व्यवस्थेवर अवलंबून आहेत ते संबंध आणि भेदच तोडून टाकून, मन तार्किक विचारांच्या जोखडातून मुक्त करण्याचा अतिवास्तववाद्यांचा प्रयत्न होता. सौंदर्यवादी 'आदर्श' मानतात. त्यांना त्यांच्या कल्पनेतल्या आदर्श जगाची ओढ असते. आणि ती त्यांनी आपल्या कवितेतून व्यक्त केलेली आहे. अतिवास्तववाद्यांना अशी कुठलीही अगदी आदर्शदेखील चौकट

नको आहे. म्हणून एके काळी ज्यांना त्यांनी आपले पूर्वसूरी मानले (रिम्बॉ इत्यादी) त्यांचा त्यांनी अव्हेरदेखील केला. सगळ्या परंपरागत अभिव्यक्तीबद्दल अतिवास्तववाद्यांनी गांभीर्याने तिरस्कार व्यक्त केला. पण सौंदर्यवाद्यांनी मात्र परंपरेमधले आपले गुरू शोधून त्यांचे ऋण मान्य केले. सौंदर्यवादी आशावादीदेखील होते. कवी म्हणजे प्रेषित असे मानणारा सौंदर्यवादी कवी आपल्या कवितेतून नवा धर्म जगाला द्यायला निघाला होता. याउलट अतिवास्तववादी कलावंत पराभूत मनःस्थिती अनुभवत होते. त्यांना सगळ्याच विचारधारांचे वैराग्य जणू आले होते. रिम्बॉ त्यांचा आवडता कवी. पण त्याच्या कवितेत कॅथॉलिक धर्मभावनेला पोषक अशी आध्यात्मिकता आहे असे कुणा धर्मोपदेशकाने म्हटल्यावर रिम्बॉवरही त्यांनी टीका केलीच. सौंदर्यवाद आणि अतिवास्तववाद यांतील हा भेद अतिवास्तववाद्यांची काव्य व सौंदर्यविषयक भूमिका समजण्यासाठी लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

अतिवास्तववाद्यांचे साम्यवाद आणि फ्रान्समधील कम्युनिस्ट पक्ष यांच्याशी असलेले नाते हा एक वादाचा मुद्दा आहे. जग बदलून टाकले पाहिजे किंवा बदल म्हणजेच जीवन असे मानणाऱ्या अतिवास्तववाद्यांना साम्यवादाचे आकर्षण वाटले. टॉरस्कीचे लेनिनवरचे पुस्तक ब्रेताँच्या वाचण्यात आले आणि त्याने कम्युनिस्ट पक्षाशी आपली बांधिलकी जाहीर केली. अतिवास्तववादाच्या नव्या युगाचे ब्रेताँने 'लोत्रेमाँ, फ्रॉइड आणि ट्रॉटस्कीचा काळ' असे वर्णन केले होते. वाङ्मय म्हणजे समाजजीवनाचा आरसा हे आत्मसंतुष्ट, बुर्ज्वा मनोवृत्तीचे तत्त्वज्ञान आहे असे अतिवास्तववादी मानत असत. सरंजामशाही आणि भांडवलप्रधान व्यवस्था, तसेच मध्यमवर्गीय नीतिशास्त्र आणि वाङ्मयीन अभिरुची यांविरुद्ध उभ्या राहिलेल्या आणि कामगारांच्या शोषणाविरुद्ध बंड करणाऱ्या साम्यवादी विचारसरणीचे स्वागत अतिवास्तववाद्यांनी केले. आणि १९३५ पर्यंत बरेच अतिवास्तववादी कम्युनिस्ट पक्षाचे सदस्यही झाले. पण मूलतःच कुठलेही बंधन किंवा चौकट न मानणाऱ्या आणि आपल्या कल्पनाशक्तीला पूर्ण स्वायत्तता देऊन अराजक स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करणाऱ्या अतिवास्तववाद्यांचे कम्युनिस्ट पक्षाशी पटणे शक्य नव्हते. अतिवास्तववादी तत्त्वज्ञानाचा किंवा अतिवास्तववादी मनोवस्थेचा राजकीय क्षेत्रात काही उपयोगच नाही, कारण राजकीय क्षेत्रात आचारविचारांच्या चौकटी मान्य कराव्या लागतातच. अतिवास्तववाद हे सतत बदलणारे, सतत विकास पावणारे तत्त्वज्ञान आहे. कम्युनिस्ट पक्षाच्याच काय पण कोणत्याही राजकीय पक्षाच्या चौकटीत राहाणे अतिवास्तववाद्यांना शक्य नव्हते. आणि कम्युनिस्टच काय, पण इतर कुठल्याही राजकीय प्रणालीच्या पक्षाला सातत्याने बदल शोधणाऱ्या आणि प्रत्येक व्यवस्थेकडे संशयाने पाहणाऱ्या अतिवास्तववादी मनोवस्थेच्या लोकांशी जुळवून घेणे कठीण होते. शिवाय मार्क्सिस्ट क्रांती, अतिवास्तववाद्यांच्या मते, फक्त भौतिक जगाशी संबंधित क्रांती होती आणि त्यांना मात्र आत्मिक क्रांती अभिप्रेत होती. त्यामुळे कम्युनिस्ट पक्षाने जेव्हा समाजाची पुनर्रचना करण्याच्या प्रत्यक्ष कार्यक्रमात

अतिवास्तववाद्यांचे सहकार्य मागितले तेव्हा अतिवास्तववादी प्रत्यक्ष कृतीच्या क्षेत्रात उतरले नाहीत. मात्र साम्यवाद हे एकच क्रांतिकारी राजकीय तत्त्वज्ञान त्यांना जवळचे वाटल्यामुळे ब्रेताँ आणि त्याचे निकटचे मित्र आपल्या डाव्या विचारसरणीला चिकटून राहिले. या सगळ्या विवेचनावरून लक्षात येते की, अतिवास्तववाद ही एक जीवनदृष्टी आहे.

अतिवास्तववादाचे अखेर काय झाले असा प्रश्न पडणे साहजिक आहे. फ्रान्स-मध्ये इ. स. १९४० च्या दशकात अस्तित्ववाद्यांनी (Existentialist) वाङ्मयीन जगावर प्रभुत्व मिळविले. फ्रेंच विचारवंत व तत्त्वज्ञ सार्त्रच्या मते तर अतिवास्तववाद्यां-कडे म्हणण्यासारखे काही उरलेच नव्हते. म्हणून फ्रान्समधून तरी ते हद्दपार झालेच होते. सार्त्रचे म्हणणे सर्वमान्य आहे असे नाही. कारण अतिवास्तववादाचे प्रणेते सगळे विशीतले तरुण होते आणि त्यांनी त्याकाळी उभारलेल्या चळवळीचे आकर्षण तरुण मनाला सतत पडत होते आणि पडत आहे, असा दावा आजही केला जातो. शिवाय अस्तित्ववाद बहुतांशी तात्त्विक भूमिका म्हणून ओळखला जातो; तर अति-वास्तववादाने स्वतःचे काव्यशास्त्र मांडले. स्वयंचलित लेखनतंत्राच्या मर्यादा मान्य करूनदेखील त्यामागे असलेल्या मनोविश्लेषणशास्त्राचे सिद्धांत नाकारता येत नाहीत. कुठलेही पूर्वनियोजन न करता उत्स्फूर्त आणि विमुक्त मनोवस्थेत पिकासोसारख्यांनी निर्मिलेली कलात्मक चित्रे आणि ॲरगॉ, एल्वार्दसारख्या कवींच्या कविता यांचे महत्त्व कमी लेखता येत नाही. त्यांनी नवी प्रतिमासृष्टी निर्माण केली हे मान्य केले पाहिजे. अतिवास्तववादी चळवळीचा विशेष परिणाम न झालेल्या इंग्लंडसारख्या देशातदेखील टी. एस्. इलिएटसारखा मोठा कवी किंवा जेम्स जॉइससारखा कादंबरीकार अति-वास्तववादी तंत्र आणि अभिव्यक्तीचा प्रभाव दाखवतो.

या लौकिक जगाने निर्माण केलेल्या अनेक बंधनांनी माणूस जगाशी जखडला गेला आहे. आणि या बंधनातून सुटका करून घेण्याची एक जाणीव माणसाच्या मनात खोलवर रुजलेली असते. अतिवास्तववाद स्वातंत्र्य या जाणिवेलाच आवाहन करतो. म्हणून अतिवास्तववाद संपला असे म्हणण्यात तसा काही अर्थ नाही. कुटुंबव्यवस्था, सांस्कृतिक, सामाजिक, राजकीय बंधने, लैंगिक नीतिमत्ता या सगळ्या गोष्टी माण-साचा 'स्व' (ego) सांभाळीत असतात. पण या सगळ्या बंधनाविरुद्ध माणसाच्या अंतर्मनात एक सुप्त ज्वालामुखी धगधगत असतो. अतिवास्तववाद्यांनी या ज्वाला-मुखीच्या अस्तित्वाची दखल घेतली हेच त्यांचे मोठे कार्य आहे, असे म्हटले पाहिजे.

मराठीत अतिवास्तववादी साहित्य निर्माण झाले आहे का नाही असा प्रश्न साहजिकच निर्माण होतो. एक फरक या ठिकाणी नमूद करणे आवश्यक आहे. अति-वास्तववाद काय अथवा या ग्रंथातील वेगवेगळे वाद काय आधुनिक मराठी वाङ्मयात कमीअधिक प्रमाणात उमटले. कारण प्रामुख्याने इंग्रजी आणि काही थोड्या प्रमाणात इतर युरोपीय भाषांच्या साहित्याचा तो अपरिहार्य परिणाम होता. पण या वादाचे

तत्त्वज्ञान कोणी जाणीवपूर्वक मांडले अथवा मराठी वाङ्मयाच्या संदर्भात त्या वादाशी सुसंगत असे जाहीरनामे काढले आणि त्यानुसार वाङ्मयनिर्मिती करणाऱ्या कवी वा लेखकांचा एकसंध समुदाय कधी अस्तित्वात होता, असे मात्र आढळत नाही. वेगवेगळ्या 'वादां'मध्ये दिसून येणाऱ्या प्रवृत्ती आणि त्यांच्या प्रणेत्यांनी वापरलेल्या तंत्रांचा उपयोग व्यक्तिगत पातळीवर होणे वेगळे आणि एखादी वाङ्मयीन चळवळ उभी राहाणे वेगळे. त्यामुळे मराठी साहित्यात अतिवास्तववाद आला की नाही, असा प्रश्न विचारण्याऐवजी कुठल्या कवी, नाटककार वा कादंबरीकाराच्या लेखनात अतिवास्तववादी प्रवृत्ती दिसून येतात असा प्रश्न विचारणे सोयीचे ठरेल. भारतीय भाषांच्या साहित्यात गेल्या तीन-चार दशकांपासून मनोविश्लेषणशास्त्राचा प्रभाव अधिक दिसून येत आहे. मराठीसारखे प्रगल्भ वाङ्मयक्षेत्र या सगळ्या आधुनिक वाङ्मयीन चळवळीने प्रभावित झाले आहे यात शंका नाही. पण कलावंतांनी व्यक्तिगत पातळीवर निर्माण केलेल्या कलाकृतीमागे विशिष्ट 'वादी' विचारांचे पाठबळ समीक्षकांनीही दिलेले नाही किंवा कलावंतांनीही आपली सुसंगत भूमिका मांडलेली दिसत नाही. चिं. त्र्यं. खानोलकरांची नाटके, जी. ए. कुलकर्णी, दिलीप चित्रे यांच्या कथा यांतून अतिवास्तववादी जाणिवा व्यक्त होतात. यावर अधिक विस्ताराने लिहिणे आवश्यक आहे. पण अतिवास्तववादाचा एक परिचय करून देण्याच्या दृष्टीने हे टिपण लिहिलेले आहे. वेळ आणि विस्तार या दोन्ही मर्यादा संभाळून लिहिलेल्या या टिपणाचे अपुरेपण मान्यच आहे.

संदर्भ :

1) Alan Young : Dada and After (1981) Manchester Universiy Press.

2) Bigsby C. W. E : Dada and Surrealism (1972) (The Critical Idiom Series) Methuen and Co. Ltd, London.

3) Preminger Alex, ed : Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics (1974), The MacMillan Press Ltd.

□

अभिव्यक्तिवाद

विद्यासागर महाजन

कलेमध्ये अभिव्यक्तीला (Expression) फार मोठे महत्त्व आहे. ' कला म्हणजे अभिव्यक्ती ' असा सिद्धांतही मांडला गेलेला आहे. आपल्या पंचेंद्रियांनी सभोवारच्या जगताचे मानव निरीक्षण करतो, त्याचा त्याच्या मनावर संस्कार होतो. त्याचप्रमाणे त्याच्या मनात विचार-भावनांचे मंथन चाललेले असते. बाह्यजगताचे संस्कार नि अंतर्मनातील व्यापार एकत्र येतात. त्यातून काही नवे गवसण्याची शक्यता निर्माण होते. मनातील या प्रक्रिया मूर्त स्वरूपात व्यक्त करणे मानवाला आवश्यक वाटू लागते. विशिष्ट आशय, विशिष्ट रंग–रूपाद्वारे प्रकट होतो. ही रंग–रूप–आशया-सकट होणारी अभिव्यक्ती म्हणजे कला, असे या सिद्धांताचे स्वरूप सांगता येईल. परंतु या निबंधाचा विषय ' कलेतील अभिव्यक्तीचे स्थान शोधणे ' असा नसून साहित्या-तील अभिव्यक्तिवादाचे (Expressionism) स्वरूप स्पष्ट करणे असा आहे. साहित्याच्या इतिहासात अभिव्यक्तिवाद केव्हा, कुठे, कसा अस्तित्वात आला, ते सांगण्याचा हा प्रयत्न आहे. प्रामुख्याने जर्मन साहित्यामध्ये अभिव्यक्तिवाद ठळकपण दिसून येतो. तेव्हा जर्मन साहित्यात या संकल्पनेचा उदय कसा झाला, कोणत्या परिस्थितीत या प्रकारचे लेखन केले गेले इत्यादी गोष्टींची माहिती या निबंधात मिळू शकेल. मराठी साहित्यात ही संकल्पना एखाद्या लेखकात, विशिष्ट काळात वा विशिष्ट लेखनात निर्माण झालेली दिसत नाही. तेव्हा सद्यःकालातील अभिव्यक्तिवादाचा शोध घेण्यापेक्षा जर्मन साहित्यातील अभिव्यक्तिवादी साहित्यिक चळवळीची माहिती आपण करून घेऊ.

अभिव्यक्तिवादाची संकल्पना चित्रकलेमध्ये प्रथम वापरली गेली; साहित्यात नाही. १९०१ साली पॅरिसमध्ये सालों देज् अँदेपाँरों (Salon des Independants) येथे भरलेल्या ज्यूलिने ऑगुस्त हेर्वे (Julien Auguste Herve) या चित्रकाराच्या प्रदर्शनातील आठ चित्रांना हे नाव फ्रेंच भाषेत देण्यात आले. जर्मन भाषेमध्ये १९११ साली हा शब्द Wilhelm Wor ingers यांच्या ' Maler Cezanne, Von Gogh, Matisse im Stu m ' या निबंधात वापरला गेला. जर्मन साहित्यात कूर्ट हिलर (Kurt Hiller) याने १९११ साली हायडेलबर्गच्या वर्तमानपत्रात (Heidelberger Zeitung) हा शब्द प्रथम वापरला.

' .... ज्यांना प्रतिक्रिया व्यक्त करण्याचे तेवढे माहीत असते, संस्कारांच्या ठशांपुढे जे केवळ मेणाच्या पृष्ठभागांप्रमाणे ठरतात किंवा जे अतिशय बारकाव्यांनिशी नोंद करणाऱ्या यंत्राप्रमाणे असतात, असे सौंदर्यशास्त्रवादी महाभाग आम्हाला तर अगदीच कमअस्सल व्यक्ती वाटतात. आम्ही (त्यांच्याप्रमाणे नाही, तर) अभिव्यक्तिवादी आहोत. '

' .... At least those aesthetes who know only how to react, who are nothing more than wax tablets for impressions, or delicately exact recording machines really do seem to us to be inferior beings. We are Expressionists .... '

१९११ च्या शेवटी संस्कारवादाच्या (Impressionism) विरोधी असलेल्या कोणत्याही चित्रकाराबाबत ही संकल्पना वापरली जात होती.

अभिव्यक्तिवादाचा काळ १९०५ ते १९२५ आहे, असे म्हणता येईल. परंतु ही संकल्पना फक्त साहित्यापुरती मर्यादित नसून चित्रकला, संगीत, रंगभूमी, चित्रपट या कलेच्या सर्वच क्षेत्रांमध्ये तिचा प्रभाव दिसून येतो. साहित्यातील कविता, नाटक आणि कादंबरी या वाङ्मय-प्रकारांतून अभिव्यक्तिवादाचे प्रतिबिंब पडले आहे.

१८८० ते १८९० या काळात जन्मलेल्या पिढीचे मनोगत या साहित्यातून वाचायला मिळते हे खरे, परंतु सुरुवातीच्या काळात अभिव्यक्तिवादाची स्पष्ट कल्पना असलेला नि जाणीवपूर्वक अभिव्यक्तिवादी लिखाण करणारा असा लेखकवर्ग अस्तित्वात नव्हता. कासीमीर एड्श्मीड (Kasimir Edschmid) सारख्या लेखकाला समीक्षकांनी त्याच्या लिखाणातील अभिव्यक्तिवादाची जाणीव करून देईपर्यंत, त्याची कल्पनाही नव्हती. १९१४ पर्यंत मोठे लेखक ही संकल्पना स्वीकारायला तयार नव्हते. सुरुवातीच्या काळाकडे मागे वळून पाहाताना अभिव्यक्तिवादी लेखक म्हणतात की, अभिव्यक्तिवादाची कल्पना सर्वांनी मिळून तयार केलेली नव्हती, तर ती केवळ स्वतंत्रपणे प्रतिक्रिया व्यक्तविणाऱ्या व्यक्तींची एक प्रतिक्रिया होती. (' It was simply the reaction of independantly reactive individuals. ')

' Die Sturm ' या मासिकामुळे एकत्र आलेल्या लेखकांसंबंधी Franz Jung

म्हणतो की 'या सर्वांमध्ये एक समान सूत्र आहे, असे दिसत नाही.' थोडक्यात, अभिव्यक्तिवादाचा विचार करताना तो म्हणजे विशिष्ट उद्दिष्टे समोर ठेवून सुरू केलेली चळवळ (Programmatic movement) नसून एक स्फोट-मालिका (Series of explosions) आहे असे समजावे. Paul Fechter म्हणतो त्याप्रमाणे 'उद्दिष्टे आणि कार्ये यांची स्पष्ट आणि जाणीवपूर्वक मांडणी नसणे, आणि नव्या कलेच्या अर्थाविषयी गोंधळलेली विधाने करणे, यांमुळेच अभिव्यक्तिवादाचा उदय अपरिहार्य ठरला.

अभिव्यक्तिवादाच्या तीन अवस्था सांगता येतात.

१) युद्धपूर्व अभिव्यक्तिवाद (पहिल्या महायुद्धाच्या आधीच्या काळातील सत्ताशास्त्रीय (metaphysical), नीतिमीमांसात्मक (ethical) पाया असलेला).

२) युद्धकाळातील अभिव्यक्तिवाद (व्यापक राजकीय आशय असलेला, युद्ध-विरोधी क्रांतिकारक भूमिका घेतलेला).

३) युद्धोत्तर अभिव्यक्तिवाद दादावाद (Dadaism) नि अति-वास्तवतावाद (Surrealism) यांच्याशी नाते सांगणारा).

पहिल्या अवस्थेतील अभिव्यक्तिवाद अपरिपक्व होता. सुरुवातीच्या काळातील लेखकांना आपल्या या नव्या आविष्कारातून तत्कालीन समाजव्यवस्था उलथून टाकायची होती. मार्च १९१० मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या Der Sturm या मासिकाच्या पहिल्या अंकाच्या प्रस्तावनेत Rudolf Kurtz ने जाहीरपणे म्हटले की हे Journal त्या समाजाचा धिक्कार करणार आहे.

'आम्हाला त्यांची जगाबाबतची सुखवस्तू, गंभीर आणि उदात्त अशी जी प्रतिमा आहे ती गुप्तपणे निकालात काढायची आहे. कारण आम्हाला त्यांचे गांभीर्य म्हणजे अस्तित्वात्मक निष्क्रियता वाटते; वनवासी मंडळींची अर्धवट गुंगीच वाटते....' ('We want insidiously to demolish their comfortable serious sublime image of the world. For we consider their seriousness to be an existential inertia, the stupor to backwords-men....')

अभिव्यक्तिवादातील साहित्य मनुष्याला निर्मितीच्या केंद्रस्थानी नेऊन ठेवते. मग त्याला त्याच्या इच्छेप्रमाणे व कल्पनाशक्तीप्रमाणे ही पोकळी रेषा, रंग, ध्वनी झाडे, पक्षी. अवकाश. समय आणि 'स्व' ने भरता येईल. लाखो वर्षांपूर्वी जेथून जीवनाचा आरंभ झाला होता, तेथून मनुष्य पुन्हा सुरुवात करीत आहे. एखाद्या नुकत्याच जन्मलेल्या मुलाप्रमाणे इथे मनुष्य स्वतंत्र व बंधमुक्त आहे. त्या मुलाला जसे स्वतःच्या जन्माविषयी व जड अस्तित्वाविषयी प्रश्न नसतात, तसे या कवीलाही नाहीत. व्यक्तिस्वातंत्र्याचा प्रश्न, तात्त्विक भूमिका, अधिकाधिक महत्त्वाकांक्षा इत्यादी समस्यांचा तो खल करीत बसत नाही. त्याच्या निर्मितिक्षम कृत्याने तो त्या तडक सोडवून टाकतो.

वास्तववादाला मुळापासून विरोध करणे, हे अभिव्यक्तिवादाचे प्रमुख वैशिष्ट्य आहे. जगाचे वस्तुनिष्ठ चित्रण करण्याऐवजी हा कवी आपल्या अनुभवांची मांडणी अंतर्मनातील निरनिराळ्या अवस्थांनुसार अधिक गुंतागुंतीची करतो.

भावोत्कट, संत्रस्त, उद्‌ध्वस्त किंवा असाधारण अशा प्रकारच्या अवस्थांमधून कवी स्वतःला नि सभोवतालच्या जगाला व्यक्त करू पाहतो. ही मनोवस्था दुःश्चिंतेने खचलेल्या नि ऱ्हासाकडे चाललेल्या यंत्र जगातील आधुनिक मानवाचे प्रातिनिधिक स्वरूप दाखवते.

अभिव्यक्तिवादाची काही प्रमुख वैशिष्ट्ये

व्यक्तिनिष्ठा, उपहासात्मक अत्यानंदाची अवस्था, भावनांची शरणागती, प्रत्यक्ष कृतीची इच्छा असूनही निष्क्रियता, झिंग, संभ्रमावस्था, रचनात्मक भाव, आदर्श समाजाचे स्वप्नरंजन, एकटेपणाची भीती नि मानवाबद्दलचे प्रेम, सद्यःकालापासून दूर जाणे नि सद्यःकालाने पछाडून टाकणे; शून्यवादा (nihilism) चा प्रभाव आणि त्याचबरोबर जीवनावरची ठाम श्रद्धा ही अशी विरोधात्मक वैशिष्ट्ये गोंधळलेले चित्र निर्माण करतात.

अभिव्यक्तिवादाची प्रवृत्ती निसर्गविरोधी आहे. तो निसर्गाचे वर्चस्व नाकारतो. निसर्गाच्या सर्वशक्तिमानतेचा त्याला संशय येतो. अभिव्यक्तिवादानुसार विज्ञान म्हणजेसुद्धा जीवनाचा अर्थ लावण्याचा एक प्रयत्न आहे. विज्ञान वादातीत सिद्धांत सांगू शकत नाही. जीवनाचे मर्म समजावून घ्यावे आणि त्यातून अंतिम सत्य हाती लागावे, म्हणून मनुष्याने अनेक शोध लावले. पण या शोधांमुळेच तो सत्यापासून दूर गेला. निसर्ग हा मानवापेक्षा मोठा नाही. निसर्गात बदल घडवून आणणे मानवाला अशक्य नाही. निसर्ग स्वतःला कशाही रीतीने प्रकट करू शकतो. तो एक नरलेपण आहे आणि मनुष्य स्वतःच्या बुद्धीप्रमाणे निसर्गाला आकार आणि अर्थ देत आहे. निसर्ग हा सर्वांत लवचिक असा प्राचीन धागा आहे. त्याच्यामध्ये अभिव्यक्तीच्या अनेक शक्यता दडल्या आहेत. अभिव्यक्तिवादाचा ' सर्व शक्यतां 'वर विश्वास आहे. यामुळेच तो आदर्श समाजाचे किंवा नंदनवनाचे स्वप्न पाहतो.

सर्व अभिव्यक्तिवादी लेखकांच्या साहित्यातून बुर्झ्वा (bourgeois) समाजाबद्दलचा तीव्र तिरस्कार प्रत्ययास येतो. त्यांची अशी खात्री होती की औद्योगिकीकरणातून निर्माण झालेल्या भांडवलशाही संस्था मानवी जीवनात विसंवाद निर्माण करीत आहेत. आपली बुद्धी आणि इच्छा पणाला लावून वस्तूंचे उत्पादन करता करता मनुष्य आपल्या मानवी भावभावना, कल्पना विचार, ' आतला आवाज ' यांना मुकतो. वरवरची तांत्रिक शिस्त, व्यवस्था सद्यः समाजाच्या मानसिक विकृतीचे मूळ आहेत, असे त्यांचे ठाम मत होते. ही समाजव्यवस्था जतन करण्याने ' स्व' चे यांत्रिकीकरण (mechanization of spirit) झाले, आणि माणसाचे रूपांतर. (de-substantiated relations

and functions) यात झाले. बाह्य जगताचे शोषण करण्याचे मनुष्याचे सामर्थ्य वाढले, तसतसे आपली आत्मिक शक्ती वापरण्याचे त्याचे प्रमाण कमी होत गेले. भाषा पैशाभोवती फिरू लागली. Kurt Hiller म्हणतो, ' मनुष्याचा ' स्व ' (Geist) दैनंदिन जीवनात भाष्य करण्यास असमर्थ ठरू लागला. व्यवहार आणि उपयुक्तता यांचे माणसावरचे वर्चस्च वाढले. त्यामुळे त्याची आत्मिक अभिव्यक्ती आकुंचन पावली. '

अभिव्यक्तिवादी लेखकांनी औद्योगिक समाजरचना, तिच्या कलाकुसरीच्या वस्तू साचेबद्ध आणि कृत्रिम असतात (Its artefacts were skeletal and synthetic) म्हणून नाकारली. संस्कारवादी कला आणि साहित्य बाह्यतः सौंदर्यपूर्ण असले, तरी आतून पोकळ असल्याने त्यांनी नाकारले. अभिव्यक्तिवादी कलाकार स्वतःला द्रष्टे म्हणवू लागले. रुढीबद्ध रीती-भातींना उडवून लावून, मनुष्याच्या अंतर्मनावर असलेले दडपण फोडून आतील विचारशक्तीला अभिव्यक्त करू लागले. या द्रष्टया कलाकाराने दैनंदिन जीवनातील वस्तूंचे संदर्भ बदलून त्यांना दुर्बोध असे अर्थ दिले, त्याचे अंतर्मनाशी थेट संधान जोडले.

Stadler, Georg Kaiser, यांसारख्या अभिव्यक्तिवादाच्या खऱ्या संस्थापकांनी टणक, चिवट अशा भाषेची, तालासुरांची आणि तत्कालीन औद्योगिक जगतांतल्या भाषेवरच्या संस्कारांची पुनर्बांधणी करणे सुरू केले. ते वेश्यांमध्ये मानवता पाहू लागले नि कारखान्यांमध्ये त्यांना उदात्त तत्त्व दिसू लागले. हळूहळू अभिव्यक्तिवादाची व्याख्या करता येईल असे स्वरूप या मनोवस्थेला आणि लिखाणाला प्राप्त झाले.

मध्यमवर्गीय बूर्झ्वा समाजाच्या साच्यांतून (patterns) विमुक्त झालेले, त्या समाजाची भाषा आणि मूल्ये यांपासून मुक्त असलेले जग निर्माण करण्याचा प्रयत्न करणारे हे साहित्य होते. हे लिखाण ' स्व ' मध्ये खोलवर शिरलेले, त्याचे निरनिराळया पद्धतीने आकलन करून घेतलेले असे होते. हे जग निर्माण करताना लेखकांनी आधुनिक औद्योगिक जगतातून प्रतीके घेतली. Kurt Pinthus म्हणतो—

To free reality from the confines in which it appears, to free ourselves from reality, to transcend it not with its own means or by running away from it, but by grasping it all the more passionately, to defeat it and dominate it through the penetration, flexibility and desire for lucidity of the mind and the intense, explosive power of feeling.... That is the common will behind present-day poetic literature,

अभिव्यक्तिवादाची व्याख्या करताना क्रांतीच्या कलाकल्पनेचा सामाजिक क्रांतीशी असलेला संबंध अधिकच गुंतागुंत निर्माण करतो. पहिल्या महायुद्धाच्या अखेरीस कलेच्या राजकारणाशी असलेल्या संबंधाविषयी तीन वेगवेगळया कल्पना पुढे आलेल्या दिसतात.

त्यापैकी पहिली कल्पना म्हणजे Franz Pfemfert व Kurt Hiller यांनी मांडलेला कल्याणकारी (meliorist) दृष्टिकोन. त्यांच्या मतानुसार कलेचा राजकारणाशी संबंध हा तिच्यातल्या सामाजिक आशयामुळे आणि मानवी ध्येयवादामुळे (human idealism) असतो. हा आशय जगाची मुक्तता (redemption of the world) करण्यासाठी आणि ईश्वरी राज्य निर्मिण्यासाठी (the building up of the kingdom of God) उपयुक्त ठरतो. अभिव्यक्तिवादी लेखक पुष्कळदा आदर्शांनी परिपूर्ण असलेल्या समाजाचे (नंदनवनाचे) कल्पनारम्य चित्रण करतात. त्यांना वाटते की, कलेचे उद्दिष्ट जगाला एक ठोस शिकवण देण्यात आहे.

दुसरी कल्पना Ludwig Rubiner च्या ' Der Dichter greift in die Politik ' या निबंधातून पुढे आली. उन्मादक विध्वंसकतावाद (ecstatic destructivism) असे तिचे वर्णन करता येईल. हा निबंधकार म्हणतो, ' कवीने नाशाची इच्छा मनात आणली पाहिजे. पारंपरिक संस्थांचा, विचारांचा आणि भ्रमांचा निरास आपल्या प्रतिमांतून घडवून आणला पाहिजे. या प्रतिमा नेहमीच्या जगात एक प्रखर मानसिक सामर्थ्य आणणाऱ्या असाव्यात. ' युद्ध सुरू झाल्यावर ही विध्वंसक ताकद रचनात्मक कार्याकडे वळविणे ही एक अवघड समस्या होऊन बसली.

तिसरी कल्पना म्हणजे Herwarth Walden ने मांडलेला दृष्टिकोन : कलेला राजकीय आशय असायला हवा आणि राजकीयदृष्ट्या कला खूप प्रभावी ठरू शकते हे दृष्टिकोन त्याने सपशेल नाकारले त्याच्या ' Das Verstehne der Kunst ' मध्ये तो म्हणतो की, सर्व दार्शनिक कलेचा परिणाम माणसांनी स्वतः-भोवती बांधलेल्या भिंती पाडण्यास व मानवतेचा आशय त्यांच्या संवेदनांमध्ये नि प्रेरणांमध्ये आणण्यासाठी झाला आहे. ' The effect of all visionary art was to break down the walls which men have constructed around themselves and to evoke in them the ' senses and impulses ' in which the ' generally human ' consisted. '

या कलाकल्पनांची परीक्षा १९१८-१९१९ या काळातील जर्मनीमधल्या घडामोडींनी केली. सामाजिक आणि राजकीय स्थित्यंतरांबाबत हे सर्व सिद्धांत गैरलागू ठरले. तसेच १९१९ च्या सुमारास अनेक अभिव्यक्तिवादी लेखक त्यांना त्यांच्या सिद्धांतांचा फोलपणा कळल्यामुळे किंवा Weimarer Republik च्या मध्यमवर्गीय समाजवादाने केलेल्या भ्रमनिरासामुळे डाव्या तत्त्वप्रणालीकडे वळले. काहीजण भंपक (vapid) अशा राजकीय बुद्धिवादाच्या मागे लागले. काहींनी भांडवलशाहीबरोबरच वैज्ञानिक, तांत्रिक प्रगतीही नाकारली. ही प्रगती म्हणजे मानवाच्या औद्योगीकीकरणाची आधीची पायरी असे त्यांना वाटत होते.

अभिव्यक्तिवादातील प्रमुख काव्यविषय

शहर आणि शहरी जीवन : कवितेत निसर्गचित्रणाऐवजी आता मोठी शहरे आणि त्यांतील वकाल जीवन यांचे चित्रण होऊ लागले. मनुष्याच्या अस्तित्वावर आक्रमण करणाऱ्या शहराचे भीतिदायक भयावह परके चित्र या कवितेने दाखवले. शहरी जीवनात वस्तूची वाढत जाणारी किंमत = मनुष्याची कमी होत जाणारी किंमत असे समीकरण तयार झाले. मनुष्य महानगरांमध्ये हरवून गेला. औद्योगिक प्रगती, महायुद्ध, जगाचे अफाट व्यवहार यांत मनुष्याचे स्थान दुय्यम, नगण्य होत गेले. सिनेमागृहे किंवा वाहनव्यवस्था हेही काव्यविषय बनले.

' स्व 'चा किंवा अहंम्‌चा ऱ्हास : अभिव्यक्तिवादातील कवितांतून सांस्कृतिक जीवनावरचा विश्वास ढळून गेलेला दिसतो. शहरी जीवनाचा, नागरिकी करणाचा तिटकारा तीव्रतेने व्यक्त होतो. नव्या जगापासून तुटलेल्या आणि पुन्हा जुळून न येणाऱ्या संदर्भातून ' स्व 'चा होणारा ऱ्हास व्यक्त झाला आहे. Gottfried Benn च्या कवितांतून तर शारिरीक पातळीवरही ' स्व 'चा ऱ्हास झालेला दिसतो. पिसाटलेपण, आत्महत्या, मृत्यू, ' मी ' चा क्षय व नाश यांतून सामाजिक दुरवस्था प्रकट होते.

समाजाशी शत्रुत्व : या काळातील भयानक सामाजिक परिस्थितीने पोळून निघालेले पांढरपेशा वर्गातील अनेक कवी नव्या नैतिक मूल्यांवर आधारलेल्या समाज-रचनेचे स्वप्न पहाताना दिसतात. माणूस केंद्रस्थानी असलेली, अंतर्मुख, विषमता आणि तांत्रिक कृत्रिम जीवन यांपासून दूर गेलेली कविता या कवींनी लिहिली.

अभिव्यक्तिवादातील नाटक

या काळातील जर्मन नाटकांवर August Stramm या लेखकाने प्रायोगिक पद्धतीने वापरलेल्या भाषेचा फार मोठा परिणाम झाला. त्याच्यासारख्या नाटककारांनी भावनांचे अगर परिस्थितीचे पृथक्करण आपल्या नाटकात टाळले. August Strindberg हा पहिला अभिव्यक्तीवादी नाटककार मानला जातो. त्याचे Dream play हे नाटक व Frank Wedeleind चे Spring's awekening हे नाटक अभिव्यक्तिवादी नाटकांची उत्तम उदाहरणे होत. एकंदरीतच १९१० ते १९२४ या कालावधीत जर्मनीमध्ये या प्रकारच्या नाट्यलेखनास बहर आला. या अभिव्यक्तिवादी नाटकाची वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे सांगता येतात :

(१) कालसंगतीचा विपर्यास (Dislocation of time-sequence). (२) शैलीदार संवाद. (३) मुखवटे धारण केलेली पात्रे. (४) नेपथ्याची विसंवादी रचना (परिणामकारक, लक्षवेधी). (५) आधुनिक तंत्रांच्या सहाय्याने नाट्य-निर्मिती (उदा. फिरता रंगमंच आणि विशिष्ट परिणाम साधणारी प्रकाश व ध्वनि-योजना).

नाटकातील प्रमुख पात्र म्हणजे नाटककाराचा **द्वितीय अहं** (alter ego) असतो. हे प्रमुख पात्र समाज रचनेविरुद्ध उठाव करते. समाजातील वैगुण्यांवर **वास्तव वादी** (Naturalistic) नाटकांनी नेमके बोट ठेवले. अभिव्यक्तिवादी नाटक-कारांनी ' उठाव करून ' नव्या समाजमूल्यांची मागणी करून आक्रोश केला. एक प्रकारच्या हतबल आशावादाने (Desperate optimism) ' नव्या मनुष्याच्या आत्मिक पुनर्जन्माची ' (Spiritual rebirth) कल्पना मांडली. काही नाटकांत मुलांनी आईवडलांची घोर अवहेलना करून हिंसक कृत्ये करून आपले स्वत्व (Individuality) दाखवले. काही नाटकांत तर आईवर बलात्कार केले, बापाचे खून पाडले.

या नाटककारांनी लेखनविषयांपेक्षा त्यांच्या सृजनशक्तीला महत्त्व दिले. ' Ich-Drama ' चा पुरस्कार केला. नाटक एका मध्यवर्ती पात्राभोवती केंद्रित झालेले असते. हे पात्र (मुलगा, भिकारी, तरुण अशी पात्रे) स्वतःच्या पूर्ण अभिव्यक्तीच्या शोधात असते आणि स्वतःची खेदजनक वातावरणातून सुटका करून घेते. इतर सर्व पात्रे आणि प्रसंग या केंद्रवर्ती पात्राला पूरक असतात. त्यामुळेच ' क्रांती ही मानसिक कृती ' होऊ शकते. कला म्हणजे कलाकाराचा ' आंतरिक प्रतिसाद (inner resonance) बनतो.

या प्रकारच्या जर्मन नाटकाचा अमेरिकन रंगभूमीवर झालेला परिणाम Eugene O'neill याच्या The Emperor Jones, 1920 या नाटकात दिसून येतो. या नाटकात एका भयग्रस्त निग्रो माणसाचे वर्णभेदातून आलेले अनुभव आणि परत परत पडणारी दिवास्वप्ने (recurrent fantacies) दाखविली आहेत. Elmer Rice याच्या ' The Adding Machine ' (1923) या नाटकातील Mr. Zero हा अवाढव्य व्यापार जगतातील एक छोटा, हतबल जीव अभिव्यक्तिवादाचा आश्रय घेऊन येतो.

अभिव्यक्तिवादाची भाषाशैली

या लेखकांनी शब्दांच्या आणि भाषेच्या आखीव चौकटीतून स्वतःला सोडविले. शब्द म्हणजे त्यांच्यासाठी ज्ञान वस्तू होती. बुद्धी आणि सृजनशक्तीमुळे शब्दांना आकर्षक व मूक विडंबनात्मक (mimetic) स्वरूप प्राप्त होऊ शकत होते. शब्द म्हणजे द्रष्टया लेखकांनी मुक्तपणे वापरावयाच्या नवनव्या कल्पना-विचारांचे साठे होते. सांकेतिक वाक्यरचना ते आपल्या मानसिक सामर्थ्याने भारून टाकत होते. त्यांनी भाषेच्या श्रेणी धुडकावून लावल्या.

Edschmid ने या नवेपणाच्या अर्कांची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला : ' अशा प्रकारे, संपूर्ण स्थल हे अभिव्यक्तिवाद्याला एक ' दर्शन ' ठरते. तो नुसता पाहत नाही, तर त्याला ' दर्शन ' घडते, तो केवळ चित्रण करीत नाही, तर अनुभवितो, तो

केवळ प्रतिकृती तयार करीत नाही, तर नवकृती तयार करतो. तो स्वीकारत नाही, तर मागोवा घेतो. अशा वेळी घटनांची मालिका उरलेलीच नसते. फॅक्टरीज्, घरे, रोग, वेश्या, उत्पात आणि भूक यांचेच ' दर्शन ' आता उरलेले असते. '

Thus, the whole space becomes a vision for the Expressionist artist. He doesn't see, he envisions. He doesn't depict, he experiences. He doesn't reproduce, he fashions. He doesn't take, he searches. Now the chain of facts exists no more. Factories, houses, disease, whores, tumult and hunger. Now there is only the vision of these.

अभिव्यक्तिवादी दशकात या चळवळचे प्रमुख केंद्र बर्लिन हे होते. बर्लिनमधील ' Die Aktion ' आणि ' Der sturm ' ही मासिके अभिव्यक्तिवादाची प्रवक्ती होत. Die Aktion हे मासिक २० फेब्रु. १९११ रोजी प्रकाशित झाले. त्या आधी १९०९ च्या वसंतऋतूत बर्लिन विद्यापीठातील विद्यार्थ्यांच्या एका गटाने Kurt Hiller च्या अध्यक्षतेखाली Der Neue Club ची स्थापना केली. काही महत्त्वाच्या सभासदांची नावे पुढीलप्रमाणे ! Erwin Loewenson, Erich Unger, Fritz Koffka, Van Hoddis, Ernst Blass इत्यादी आणि साधारण मार्च १९१० पासून Georg Heym. पहिल्या सार्वजनिक सभेत (८ नोव्हें. १९०९- बर्लिन विद्यापीठातील शेकडो विद्यार्थ्यांसमोर) Loewenson आणि Hiller यांनी समाज आणि कलाक्षेत्रातील अधोगती आणि काळाची apathy यांवर आपल्या भाषणातून हल्ला चढवला. कलाक्षेत्राची नवी दालने उघडण्यासाठी आणि जीवनाचा साचा बदलून टाकण्यासाठी समरस होण्याचे आवाहन केले.

पुढे Van Hoddis आणि Kurt Hiller यांच्यामध्ये बहुधा ' Geist ' या शब्दाच्या अर्थावर मतभेद होऊन हा गट फुटला. Hiller ने Das Gnu या Cabaret ची स्थापना केली.

Die Aktion मासिकातर्फे या साहित्याच्या वाचनाचे व व्याख्यानांचे कार्यक्रम होऊ लागले. नंतर Pfemfert ने पुस्तके प्रकाशित केली. (Aktions bucher der Aternisten) १९१४–१८ मधल्या युद्ध कवितांचा संग्रह Politische Aktions–Bibliothek प्रकाशित केला. ' Der Sturm ' मासिकाचा संपादक Herwarth Walder याने अभिव्यक्तिवादी चित्रांची प्रदर्शने भरवली.

जर्मनीतील इतर प्रांतातही अशा हालचाली चालू होत्या. प्रत्येक शहराचे स्वतःचे असे वैशिष्टय त्यातून दिसते. उदा. Munich हे Berlin पेक्षा Cosmopolitan centre होते. Leipzig मध्ये Ernst Rowohlt ने एका खोलीत प्रेस सुरू केला निदररोज अभिव्यक्तिवादी साहित्याच्या वाचनाचे कार्यक्रम होऊ लागले. Kurt, Pinthus आणि नंतर Franz Werfel हे तिघे वाचून

दाखवत. झूरीच हे महत्त्वाचे अभिव्यक्तिवादी केंद्र बनले. इथेच Dadaism चा जन्म झाला.

दादावाद आणि अभिव्यक्तिवाद !

दादावादी लेखक सुरुवातीस अभिव्यक्तिवादी मासिकात काम करीत होते. Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Tristan Tzara इत्यादी लेखकांनी व दादावाद्यांनी मशिनगन आणि बॉम्ब तयार करणाऱ्या संस्कृतीचा धिक्कार केला. परंतु दादावाद्यांना वाटू लागले की, युद्धाच्या मध्यावरील अभिव्यक्तिवादी साहित्यात महत्त्वाचे काहीतरी कमी आहे. १९१६ च्या सुमारास या साहित्याची प्रामुख्याने सौंदर्यवादी राजकारण, नंदनवनाची स्वप्ने आणि दुर्बोध बुद्धिवाद ही वैशिष्ट्ये होती. ही वैशिष्ट्ये विसाव्या शतकातील भीषण वास्तवतेच्या दृष्टीने अपुरी होती. याचा परिणाम म्हणून अभिव्यक्तिवादावर मूलभूत टीकाही केली गेली. अभिव्यक्तिवादी लेखकांनी नवी अभिव्यक्ती असलेली भाषा निर्माण करण्याचा आणि वास्तवता त्या भाषेनुरूप बदलण्याचा प्रयत्न केला, तर दादावादी लेखकांनी त्यांच्या a-syntactical आणि nonreferencial भाषेमधून Protean reality वर वर्चस्व मिळवणे मानवाला अशक्य आहे, असे जाहीर करून टाकले. त्यांनी विसाव्या शतकातील खालावलेले जीवन, त्यातील चांगल्या-वाईट घडामोडींसकट काहीसे उपरोधाने आपले मानले; अभिव्यक्तिवादी लेखकांप्रमाणे ते भूतकालीन वा काल्पनिक वैभव पाहत बसले नाहीत.

आधी तयार केलेल्या आदर्शांची सक्ती जगावर केल्यास ते बदलू शकेल, या गैरसमजावर अभिव्यक्तिवादाची उभारणी झाली असावी, असे आता वाटते. दादावाद नेमके याच्या उलट असे सांगतो की, प्रथम जग आहे तसे त्याच्या रचनेसकट स्वीकारावे, नंतर परिस्थितीत बदल होण्यासाठी उपलब्ध गोष्टींचा वापर करून घेण्यासाठी समाजाचे मन वळवावे, आणि अखेरीस प्रत्यक्षात जगात काहीच बदल झालेला नाही, असे दिसून येताच आपण आपले हसे करावे. कडवट उपहास, आत्मविसंगतीचे दर्शन, प्रस्थापित आणि प्रचलित असणाऱ्या परिस्थितीविरुद्ध बांधिलकी म्हणून 'दादा' या जर्मन चळवळीची परिणती झाली; तर विश्वास बसणार नाही अशा आणि स्वतःवरील ताबा सुटलेल्या निराशेत अभिव्यक्तिवादाचा शेवट झाला; त्यांच्या परिस्थितीत निर्णायक असा क्रांतिकारक बदल घडून आला नाही म्हणून (ही निराशा होती.)

Whereas German Dada ended as the sardonic, self ironising commitment against an established and continuing state of attairs, Expressionism finished as a cry of incredulous and disoriented despair that their situation had not been revolutionised once and for all. 23

टीप :

या लेखाचा प्रमुख आधार रिचर्ड शेपर्ड यांचा जर्मन अभिव्यक्तिवाद हा लेख. पुढील पुस्तकात या लेखाचा समावेश आहे :
Modernism : 1890–1930,
Editied by Malcuim Bardbery and James Mcfarlane.

□

अस्तित्ववाद

विश्वास पाटील

अस्तित्ववाद हे एक तत्त्वज्ञान आहे, असे शब्द आपण ऐकतो. परंतु ज्या अर्थाने तत्त्वज्ञान हा शब्द कान्टच्या वा हेगेलच्या विचारसरणींना लावता येईल त्या अर्थाने तो अस्तित्ववादी लिखाणास लावता येणार नाही. कान्ट-हेगेलचे लिखाण हे विचारव्यूह आहेत, त्यात पूर्व पक्ष-उत्तर पक्ष आहे, काही ठाम गृहीतकृत्ये आहेत व शेवटी त्या गृहीतकृत्यांची बौद्धिक सिद्धता दाखविलेली आहे. अस्तित्ववादात यांपैकी काहीच आढळणार नाही. तेथे निश्चित गृहीतकृत्ये नाहीत आणि त्यांच्या आधारे सिद्ध केला गेलेला निश्चित विचारव्यूहही नाही. झालेच तर अस्तित्ववादी लिखाणांना आपण जीवनभाष्ये, जीवनाबद्दलच्या एकेका विचारवंताच्या भावनिक-वैचारिक प्रतिक्रिया म्हणू. एका बाजूने ही लिखाणे वैचारिक बंडखोरी आहेत. कारण तत्त्वज्ञान मांडण्याच्या प्रस्थापित पद्धतीवर त्यात आक्षेप आहे. तसेच त्यातील वैचारिक आशयावरही त्यात आक्षेप आहे.

तत्त्वज्ञान रचण्याची प्रस्थापित पद्धती ही व्यूहरचनेची होती. आणि हेगेल हा या पद्धतीचा आदर्श नमुना होता, म्हणून आपण असे म्हणू शकतो की, एका बाजूने अस्तित्ववाद हा हेगेलच्या विचारव्यूहावरचा आक्षेप आहे. तथापी वेगवेगळ्या अस्तित्ववादी विचारवंतांच्या लिखाणांत काहीच साम्य नाही, असे मात्र म्हणता येणार नाही. मानवी जगण्यासंबंधी (जगण्यासंबंधी हा शब्द हेतुपुरस्सर घातला आहे. अस्तित्ववादी विचारवंत To live and to exist यात फरक करतात. To live म्हणजे केवळ जिवंत असणे. झाडे, वनस्पती, पाणी हे जिवंत असतात. परंतु ते Existence मध्ये

नसतात. To exist म्हणजे आपण जगत आहोत, याचे अवधान असलेले जगणे. म्हणजे माणसाचे, विशेषतः प्रत्येक व्यक्तीचे वैयक्तिक जगणे.) बोलतात. त्यामुळे त्यांच्या काही समान कल्पना आहेत. तसेच त्यांची नैतिक भूमिका समान आहे. कारण तिची जातकुळी समान आहे. आणि त्यांच्या आस्थेच्या गोष्टी समान आहेत. म्हणून आपण अस्तित्ववादी विचारसरणी असे सर्वसामान्य शब्द वापरू शकतो. परंतु बुद्धिवाद, अनुभववाद ही जशी काही एका विचारसरणींबद्दलच्या नावांची ढोबळ तिकिटे आहेत तसेच अस्तित्ववाद हे देखील नावाचे एक ढोबळ तिकीट आहे, हे कधीही विसरता कामा नये.

अस्तित्ववाद नावाचे बंड

हे बंड मानवी व्यक्तीचा वस्तुनिष्ठ पद्धतीने विचार करू पाहाण्याच्या वृत्तीविरुद्धचे बंड आहे. मुख्यतः हेगेलच्या प्रबंधाविरुद्धचे बंड आहे. सत्याचे स्वरूप काय या प्रश्नासंबंधी हेगेलचा काही खास प्रबंध आहे. हेगेल असे मानतो की, वास्तवाबद्दलचे कोठलेही पृथक विधान हे अपाततःच अर्धसत्य असते. अशी सगळी अर्धसत्ये एकत्रित करून त्यांचा जर चढत्या श्रेणीचा व्यूह तयार केला तरच पूर्ण सत्य प्राप्त होते. कारण ही अर्धसत्ये एकमेकाला छेद देत शेवटी अंतिम सत्याला प्राप्त होतील. सत्य हे सलग, बंदिस्त, सुसंबद्धच (Coherent) असले पाहिजे असे हेगेल मानतो.

हेगेल हा व्यूहकार आहे. व्यूहकार समग्र वास्तवाचे दोन भाग किंवा वर्ग करतात. एकाला ते सारतत्त्व (Essence) म्हणतात; दुसऱ्याला अस्तित्व (Existence) म्हणतात. सारतत्त्व हे अस्तित्वापेक्षा अधिक खरे, म्हणजे अधिक वास्तव असते. कारण ते चिरंतन आहे. उलट अस्तित्व हे वैयक्तिक असल्याने त्या त्या अस्तित्वाबरोबर संपुष्टात येत असते. हा घोडा, तो घोडा, तो घोडा....असा प्रत्येक घोडा हे प्रत्येक अस्तित्व झाले. तर घोडा या प्राण्याची समान लक्षणे घेऊन जी व्याख्या तयार होईल ते सारतत्त्व असेल. व्यूह सारतत्त्वांच्या म्हणजे सर्वसाधारण व्याख्यांच्या कोटीत बोलतात. परंतु त्याचमुळे तेथे प्रत्यक्ष अस्तित्वाबद्दल बोलले जात नाही. व्यूह मानवी दुर्दैवाबद्दल बोलेल, दुःखाबद्दल, निराशेबद्दल बोलेल; परंतु तो तुमच्या माझ्या वैयक्तिक दुर्दैवाबद्दल दुःखाबद्दल बोलू शकणार नाही. व्यूहांची भाषा ही सर्वसाधारण कोटीची भाषा असते.

अस्तित्ववादी सर्वसाधारण कोटीत बोलू इच्छित नाहीत. ते तुमच्या माझ्या वैयक्तिक जगण्यासंबंधी बोलू इच्छितात. त्यामुळे त्यांचे लिहिणे वैयक्तिक असते. तसेच त्यांना त्यांचे विचार व्यूहामध्ये बसविता येत नाहीत. कारण वैयक्तिक अनुभवाची व्याख्या करता येत नाही.

किर्केगो आणि नित्शे हे अस्तित्ववादाचे दोन आद्य प्रणेते, हेगेलच्या व्यूह रचण्यावर दोघांचाही रोष आहे.

हेगेल मनुष्याचे सर्वसाधारण लक्षण म्हणून त्याची बुद्धी अलग काढतो आणि

या बुद्धीचे सारतत्त्व बनवून त्याच्या आधारे आपला व्यूह रचतो. हेगेल म्हणतो की, या सृष्टीच्या पाठीमागे आणि आत सर्वसमावेशक बुद्धिरूपी आत्मा आहे. (' प्रारंभी शब्द होता; पुढे शब्द परमेश्वर झाला. ' बायबल.) हा आत्मा प्रारंभी अव्यक्त होता व नंतर तो कलेकलेने व्यक्त होऊ लागला. या आत्म्याला हेगेल **विश्वचेतन**–Absolute Idea, Reason–म्हणतो. हा अव्यक्त **विश्वचेतन** व्यक्त होताना नेहमी तीनाच्या तार्किक टप्प्यात व्यक्त होतो. पहिला तार्किक टप्पा वादाचा-थेसिस-चा. दुसरा प्रतिवादाचा–अँटिथेसिसचा–तिसरा समन्वयाचा सिंथेसिसचा. विश्वचेतनाचा आत्माविष्कार अखंडपणे वाद–प्रतिवाद–समन्वय या त्रिपदींत होतो. हेगेल म्हणतो, जे जे खरे आणि वास्तव ते ते बुद्धी व तर्काशी सुसंगत असेल आणि जे जे बुद्धी व तर्काशी सुसंगत असते तेच फक्त खरोखर खरे आणि वास्तव असते. हे विश्व अशा प्रकारे सुसंगत **विचाराचा** एक चढता मनोराच आहे. या मनोऱ्याच्या प्रत्येक पायरीवर तर्क आणि अतर्काचा झगडा व त्या झगड्याची समन्वयपूर्ण तर्कात सोडवणूक असते. तर्क–अतर्काचा मूळ ताण. त्या ताणातून अतर्काची वजावट आणि नव्या तर्कपूर्ण व्यवस्थेची प्राणप्रतिष्ठा अशीही नागमोडी चाल आहे.

हेगलेच्या तत्त्वव्यूहात प्रथम तर्कशास्त्र आहे. मागाहून निसर्गविचार आहे व सर्वांत शेवटी आत्म्याच्या ऐतिहासिक प्रवासाचा आलेख आहे. वाद–प्रतिवाद आणि वरच्या थरावरची समन्वयात्मक तोड ही त्रिसूत्री वापरून हेगेल निसर्गाच्या आणि मनुष्यजातीच्या इतिहासक्रमाचे रहस्य उलगडू इच्छितो. तो म्हणतो की, प्रत्येक ऐतिहासिक टप्प्यावर काही आशय जमा होतो. या आशयामध्ये काही तर्कसंगत तर काही तर्कअसंगत असते. हा अंतर्विरोध टोकापर्यंत ताणला गेला की तो तुटतो व त्यातील तर्कअसंगत गळून पडते आणि तर्कसुसंगत वरच्या टप्प्यावर प्रस्थापित होण्यासाठी मागे उरते. हा नव्या अंतर्विरोधाचा हा नवा पाया. नवी त्रिपदी.

मानवी बुद्धीचे सार बाजूला काढून त्यांच्या आधारे हेगेलने त्याची विश्वचेतनाची कल्पना रचली आहे. मानव (प्रजातीच्या अर्थाने, वैयक्तिक घटकाच्या अर्थाने नाही) म्हणजे मानवाच्या कर्तृत्वाचा इतिहास. मानवी बुद्धी एका बाजूने निर्मिती घडविते. आणि दुसऱ्या बाजूने त्याच बुद्धीच्या द्वारा ते सगळे स्वतःचे कर्तृत्व होय, ही वस्तुस्थिती ओळखते. हेगेलच्या दृष्टीने महत्त्वाचा मुद्दा हा, की निर्माण आणि त्या निर्माणाचे आत्मज्ञान हे जरी एकाच निर्मितितत्त्वाचे दोन भाग आहेत, तरी हे दोन भाग कधीच एकसमयावच्छेदे घडत नाहीत. त्यांच्यात नेहमीच एक बारकिशी फट राहाते. निर्मितीनंतर काही क्षणांनी ही आत्मनिर्मिती होय, हे निर्माणकर्त्याला जाणवते. ही फट कशा प्रकारे कमी करता येईल, हा हेगेलच्या समोरचा प्रश्न होता. ही फट हा हेगेलच्या मते विश्वचेतनाचा आत्मदुरावा (Self alienation) होय.

कृती, निर्माण आधी आणि त्या कृतीचा, निर्माणाचा आत्मबोध नंतर, अशी ही वास्तवाची विभागणी आहे. सृष्टीमध्ये नैसर्गिक स्थित्यंतरे दिसतात आणि मानवनिर्मित

स्थित्यंतरेही दिसतात. या सर्व स्थित्यंतराच्या स्वरूपात एक अबाधित विचाररूपी आत्मा स्वत: होऊन प्रगटत आहे, असे हेगेल मानतो. स्थित्यंतर आधी, त्याबद्दलचे बौद्धिक प्रतिपादन मागाहून. स्थित्यंतर जडात मोडेल तर विचार अजड चेतनात मोडेल. काही क्षण अजडाला जड भिन्न, परके वाटेल. पण एकदा का बुद्धीने ते आत्मसात केले की जड आपोआप अजडात सामील होणार आहे. एवंच वास्तव आणि चेतन यांतला क्षणिक दुरावा; तसेच त्या दुराव्याचे निराकरण आणि वास्तव व चेतन यांचे मीलन हा या सर्व सृष्टीचा स्थायीभाव आहे असे हेगेलला सांगायचे आहे.

या आत्मदुराव्याच्या प्रमेयाला अस्तित्ववादात महत्त्वाचे स्थान आहे. दुरावा आणि तो दुरावा दूर करण्याच्या उपायांचा शोध हा अस्तित्ववादाच्या चर्चेचा मध्यवर्ती प्रश्न म्हणता येईल.

वास्तवाचे स्वरूप दुहेरी आहे हा तत्वज्ञानातला प्रबंध खरे तर **कान्टने** उपस्थित केला होता. **कान्ट वास्तवाची** विभागणी दोन भागांत करतो. एका भागाला तो न्यूमेन, थिंग-इन-इटसेल्फ अथवा स्वमात्र–वास्तव म्हणतो व दुसऱ्याला फेनोमेन, ॲपिअरन्स अथवा देखावा म्हणतो. स्व-मात्र-वास्तव खरे काय आहे ते कधीच कळू शकणार नाही. परंतु पैस आणि काळाच्या चौकटीत त्यात जे बदल दिसतील ते तेवढे कळू शकतात आणि बाह्य देखाव्यातील बदल हा न्यूमेनाचा गुणधर्म आहे. '**बदल**' मनुष्याच्या मानवी जाणिवेच्या उपस्थितीचा परिणाम आहे. कारण मनुष्य काळ व पैसाची आयुधे वापरतो. काळ व पैस हे स्वमात्रवास्तवाचे गुणधर्म नव्हेत. ती माणसाची आयुधे आहेत. 'बदल' अनुभवाने जाणता येतात. पण स्व-मात्रवास्तव जाणता येत नाही. त्याची फक्त कल्पना करता येते. परमेश्वर, आत्मा, आत्मस्वातंत्र्य या सर्व गोष्टी स्वमात्र वास्तवाच्या हद्दीत जातात.

खरेतर दोन जगांच्या किंवा वास्तवांच्या दोन प्रकारांचा प्रबंध केवळ कान्ट-बरोबरच आला नाही. तो तसा जुनाच प्रबंध आहे. तो प्लेटोमध्येही. प्लेटो चिरंतन आदिबंधाचा आणि फसव्या आकारांचा प्रबंध मांडतो. आकारांचे जग बदलते म्हणून ते खोटे, मायावी, तर आदिबंधाचे जग स्थलकालातीत असल्याने ते चिरंतनाचे म्हणून खरे जग. प्लेटो म्हणतो की ज्ञानी पुरुष बुद्धीच्या सहाय्याने चिरंतनाचे जग जाणतो. कान्ट वास्तव (being) दोन कोटींत विभागतो. एक कोटी केवळ असण्याची, दुसरी घडण्याची, दिसण्याची. फक्त घडणेच जाणता येते. कारण घडणे पैस व काळाला धरून होते आणि या दोन्ही कोटी आमच्या जगण्याची अंगे आहेत. परंतु ती स्वमात्रवास्त-वाची अंगे नसल्याने ते मात्र आमच्या ज्ञानकक्षेच्या पलिकडे रहाते.

कान्टच्या प्रतिपादनामुळे मनुष्याच्या आत्मज्ञानाची आणि मुक्तीची वाटच कायमची बंद होत होती. मानव कायमच आत्मविभाजित रहात होता. हेगेलने त्याच्या-वर विरोधविकासशास्त्राचा उपाय सुचविला. स्वमात्र आणि देखाव्याचे अशी वास्तवाची दोन्ही पदे त्याने एकत्र केली आणि विरोधविकासपद्धतीने त्यांच्यातली फट बुजते, असे

दाखविण्याचा प्रयत्न केला. तो म्हणतो की, आवश्यकतात्मक (Necessary जे असणे अपरिहार्य आहे) आणि योगायोगात्मक (जे आहे म्हणून आहे, जे नसते तर ते असलेच पाहिजे, असे ज्याच्याविषयी म्हणता येणार नाही.– Contingent) किंवा सान्त आणि अनंत, जड किंवा अजड, भंगूर आणि शाश्वत ही दोन्ही पदे मिळून सर्वसमावेशक वास्तव बनले आहे. त्यांच्यातला संबंध (either-or) किंवा हे अथवा ते असा परस्परांना वगळण्याचा नाही. तो वाद–प्रतिवादात्मक आहे. म्हणून विरोधविकास पद्धतीने विचार केल्यास आपण दोन्ही परपस्परविरोधी पदे पार करून आत्मज्ञान गाठू शकतो. किर्केगोरचा या विरोधविकास तंत्रालाच विरोध होता. तो म्हणतो की सान्त आणि अनंत ही कधीच एक होत नाहीत. इह आणि पर, लौकिक आणि पारलौकिक, सान्त आणि अनंत यांपैकी तुम्ही काहीतरी एक निवडले पाहिजे.

हेगेलचा बुद्धिवाद केवळ बुद्धीचे समाधान करतो. पण त्यात काही तथ्य नाही. मनुष्याला बुद्धीबरोबर भावना आहेत आणि त्याचा निर्देशही हेगेलच्या तत्त्वव्यूहात नाही. बुद्धीचे समाधान म्हणजे भावनेचे समाधान थोडेच आहे ? जागतिक इतिहासाचा बौद्धिक अर्थ लावता आला तरी त्यामुळे सॉरेन किर्केगोर या इसमाच्या खाजगी सुख-दुःखाचे प्रश्न थोडेच सुटणार ? जगणे (To exist) म्हणजे काय हेच हेगेलला कळले नाही. सान्त आणि अनंत, इह आणि पर यांत भेग आहे. नकाराची पाचर आहे म्हणून तर सान्त मानवाला अनंत ईश्वराची आठवण होत असते. हेगेलच्या व्यूहावर हे आक्षेप घेऊन किर्केगोर शेवटी असा प्रश्न विचारतो की, ' हे संपूर्ण विश्व मला भीती घालते. विश्वातल्या छोट्याशा माशीपासून ते थेट परमेश्वराने मानवरूप धारण केले या चमत्कारापर्यंत काहीच मला उलगडत नाही. उलट या सर्व गोष्टी माझ्या हृदयाचा थरकाप घडवितात ' ' मी कोठे आहे ? मी कोण आहे ? येथे मी कसा आलो, का आलो, मला येथे कोणी आणले ! मला येथे जेव्हा आणले तेव्हा माझी पसंती का विचारली गेली नाही ? मी आता वाट कोणाला विचारावी ? '

हेगेलच्या व्यूहात यातील एकाही प्रश्नाचे उत्तर नाही. कारण हे प्रश्न वैयक्तिक व्यक्तीचे आहेत. हेगेल सार्वत्रिकाची भाषा बोलतो. किर्केगोर म्हणतो की, परमेश्वर व्यूहाबद्दल बोलू शकतो. मर्त्य व्यक्तीसाठी–अस्तित्वासाठी व्यूह असू शकत नाही. तेथे इह की पर ही निवड करावी लागते. ही निवड करताना कोणीही मदत देऊ शकत नाही. ती अंधारातली उडी आहे आणि केवळ श्रद्धेच्या बळावरच ती उडी घेता येते.

किर्केगोरने हेगेलच्या वस्तुनिष्ठ व्यूहाबद्दल जी विरोधी प्रतिक्रिया प्रकट केली आणि ज्या प्रकारे तो प्रकट केली त्यातून अस्तित्ववादाचा जन्म झाला.

किर्केगोर विरोधविकासवादाला नकार देऊन ' इह की पर ' अशी भूमिका घेतो. अस्तित्ववादाचा दुसरा प्रणेता जो नित्शे तो परला नकार देऊन फक्त इहच खरे, अशी भूमिका घेतो. म्हणजे वास्तवाच्या दोन पदांपैकी एका पदाचे तो सरळ उच्चाटन करतो. नित्शे म्हणतो की कान्ट स्वमात्र वास्तवाची कोटी गृहीत धरतो; कारण आमच्या

भाषेच्या विशिष्ट लकबीमुळे आपण जे दिसते त्याच्यामागे, ज्याच्यामुळे हे दिसणे शक्य होते असे काहीतरी असले पाहिजे असे गृहीत धरू पहाते. आमची भाषा उद्देश आणि विधेय किंवा कर्ता आणि त्याची कृती याच चालीने काम करते. त्यामुळे सूर्य उगवतो, नदी वहाते असे शब्दप्रयोग आपण करतो. वस्तुतः सूर्य वा नदी नावाच्या स्वतंत्र सचेतन वस्तु अस्तित्वात नाहीत आणि स्वेच्छा वापरून त्या उगवण्याच्या वा वाहाण्याच्या क्रियाही करीत नाहीत. या सर्व प्रोसेसिस आहेत, प्रक्रिया आहेत. त्याचप्रमाणे बिईंग आणि बिकमिंग हा भेदही खोटा आहे. बिईंग म्हणून काहीही नाही; जे आहे ते फक्त बिकमिंग आहे. किंवा फक्त Nothing. Nothing नामरूपात्मक वस्तुस्वरूपातील नसणे हेच फक्त आहे. जग फक्त आहे. ते असे वा तसे नाही. चंद्र, सूर्य वगैरे नावे ही माणसाची कर्तबगारी आहे. माणूस त्याच्या संबंधातून ही नावे तयार करतो आणि स्वतःबरोबरचे केवळ असण्याचे संबंध निश्चित करतो. हे संबंध बदलताच नावे बदलतात. असे वा तसे या स्वरूपातले जगाचे वर्णन हे अर्थ होत आणि हे अर्थ माणसाबरोबर जगात येतात. स्वमात्र, वास्तव, परमेश्वर हे शब्ददेखील अर्थ आहेत. म्हणजेच त्या माणसाच्या स्थायी आहेत. यांना वास्तव अस्तित्व नाही.

नित्शे अशा प्रकारे शून्यवादी भूमिका घेतो. म्हणजे असे, की अर्थमयता हा जड वास्तवाचा गुणधर्म नाही. जड वास्तव हे केवळ आहे. अस्ताव्यस्त (chaos) स्वरूपात ते फक्त आहे. तेथे व्यवस्था (cosmos) माणूस आणतो. माणूस ते अर्थपूर्ण संरचनात लावतो. माणूस नसेल तर वास्तव अस्ताव्यस्त राहील. जड वास्तवाच्या ठिकाणी जे अर्थ आज आपण पहातो ते माणसाने आणले आहे. तत्त्वतः वास्तव शून्य आहे. या भूमिकेला दोन प्रतिक्रिया संभवतात. एक घोर तीव्र निराशेची, तर दुसरी तितक्याच तीव्र उमेदीची. वास्तवाला या वास्तवाच्या पलिकडे नेणारा अंगचा, आधीपासूनचा अर्थ (उदा. परमेश्वर) नसेल तर जिवंत रहाण्यात काहीच अर्थ नाही, असे कोणाला वाटेल तर वास्तवाचा अर्थ हा माणसाने दिलेला असतो. माणूस हा अर्थ देणारा प्राणी आहे. वास्तवाचा आजवरचा अर्थ कुचकामी ठरला तेव्हा आता वास्तवाला आपण नवा अर्थ देऊन त्याप्रमाणे जगून जीवन सफल करू असेही कोणाला वाटेल. आत्यंतिक निराशा आणि आत्यंतिक उल्हास अश दोन्ही भूमिका येथे संभवतात. अस्तित्ववादात लेखक बऱ्याचदा एकापाठोपाठ या दोन्ही भूमिका घेतात (काम्यू, सार्त्र).

नित्शेसुद्धा व्यूहरचनांना विरोध करतो. तो म्हणतो की, व्यूहरचना हा आत्म आणि परवंचनेचा प्रसाद आहे. व्यूहरचनाकार वस्तुस्थितीच्या स्पष्टीकरणासाठी जी कारणे देतात तीच भ्रामक असतात. ती प्रयोग करून तपासता येत नाहीत किंवा निरीक्षणाने खरी ठरविता येत नाहीत. कारण खरेखोटेपणा ठरविण्याची शक्यताच त्यांच्या बाबतीत नसते. उदा., स्पष्टीकरणे कार्यकारणाची (causal) असतात किंवा ती अंतिम प्रयोजन वा हेतुस्वरूपाची (teleological) असतात. 'अ' नंतर 'ब' घडते. म्हणून 'अ' कारण 'ब' कार्य. परंतु 'अ' ला कारण ठरविताना आपण 'ब'च्या बाबतीत

संबंधित असणाऱ्या अनेक इतर बाबी दुर्लक्षित केलेल्या असतात. कार्यकारणसंबंध हा वस्तुस्थितीच्या बाबतीत माणसाने बळेच अध्यारोपित केलेला प्रकार आहे. ते वस्तुस्थितीचे अंगचे लक्षण नाही. परमेश्वराला वास्तवाचे कारण मानले तर ते तपासता येत नाही. हेतुवादी स्पष्टीकरणांची अवस्था याहीपेक्षा वाईट ठरते. कारण (इतिहासाचो सांगता, प्रगती) हे हेतु खरेखोटे ठरवायचे कोणी व कधी, असा प्रश्न उपस्थित होतो. सृष्टी हे एक घडणे आहे. पण त्या घडण्याच्या आत घडणारी काही निश्चित, ठाम वस्तू आहे असे नव्हे. सृष्टीमध्ये कायदे नाहीत. कारण कायदा सांगणारा कोणी तेथे नाही. कायदा मोडल्यास शिक्षा देणाराही कोणी नाही. तेथे फक्त नैसर्गिक अपरिहार्यता (Necessities) आहेत. **परमेश्वराचा अंत झाला आहे.**

कान्टने मानवी बुद्धीच्या मर्यादा शब्दांत मांडून दाखवल्या. बुद्धी जास्तीत जास्त काय जाणू शकते ? तर समोरच्या वास्तवाच्या ठिकाणी तो स्वतःच्या ज्या संरचना तयार करील त्याच तेवढ्या ती जाणू शकेल किंवा जे तार्किक संबंध ती जोडील तेच तेवढे तो समजू शकेल. म्हणजे जड तसे पाहिल्यास बुद्धीच्या कक्षेच्या बाहेरच रहाते. याचाच दुसरा अर्थ असा की, एका बाजूला जड वास्तव आहे आणि दुसऱ्या बाजूला मानवी जाणीव आहे. ही जाणीव जडाचा अर्थ ठरवू पहाते. अर्थातच हा अर्थ ती जडाला विचारू शकत नाही, कारण जड बधिर आहे, तर जडाचे स्वतःच्या बाबतीत परिणाम आणि अपरिणाम विचारात घेऊन बुद्धी ते अर्थ ठरवते. स्वतःच्या सोयी-गैरसोयीच्या दृष्टीने जड कशी राबविता येईल याच्यावर हे अर्थ अवलंबून असतील.

मनुष्य दोन पायांवर उभा राहातो; परंतु या उभ्या अवस्थेमुळे त्याच्यासाठी काही खास प्रश्न तयार झाले आहेत. उभी स्थिती टिकविण्यासाठी जागे राहावे लागते आणि उभ्या स्थितीमुळे सभोवतालचा परिसर डावीकडचा-उजवीकडचा, मागचा-पुढचा अशा चार दिशांत विभागला जातो. त्या माणसाच्या उभ्या देहाच्या वर-खाली या आसाची भर घातली की आणखी दोन दिशांची भर पडते. परंतु मग मनुष्य अधांतरी वावरू लागतो. त्याचा सगळा आधार नष्ट होतो. त्याच्या दिशा पुसल्या जातात. तो दिङ्मूढ होतो. जिकडे पाहावे तिकडे दूरच दूर पसरलेला पैसाचा तुकडा. वाट दाखविणारी दिशा कोठेच नाही. हा एक मूलभूत अनुभव आहे. हा अनुभव उत्कट बनला की मन व्याकुळ बनते. सभोवतालचे विश्व absurd मूकबधिर वाटू लागते. आणि जीव कळवळून मन आधारासाठी टाहो फोडू लागते.

अस्तित्ववादात या ॲब्सर्डच्या अनुभवाला खूप महत्त्व आहे. मात्र ॲब्सर्ड म्हणजे केवळ अर्थशून्य नव्हे. तर जे आमच्या हाकेला ' ओ ' देत नाही, जे अपारदर्शक आहे, ते होय. अस्तित्ववादी म्हणतात की, हे विश्व बधिर आहे. तेथे जगण्यासाठी खुणा गवसत नाहीत. आणि मग जीव गलबलतो. विचार आणि वास्तव, अर्थ आणि ज्याचा तो अर्थ असतो ती जड वस्तुस्थिती या दोहोंत कायम फट आहे. या फटीचे भान म्हणजे ॲब्सर्डचे भान. अस्तित्ववादी लेखक-कलावंत या ॲब्सर्ड

स्थितीवर भाष्य करू इच्छितात; आणि त्या भाष्यातून इतरांना ॲब्सर्डबद्दल भान आणून देऊ पाहातात.

अस्तित्ववादाची समान नैतिक पूर्वपरंपरा :

अस्तित्ववाद हे कमालीचे व्यक्तित्ववादी तत्त्वज्ञान आहे. व्यक्ती हा या तत्त्वज्ञानाच्या विचाराचा केंद्रबिंदू होय. आणि याचे कारण किर्केगोर व निरो या ज्या दोन विचारकांकडून या तत्त्वज्ञानाने स्फूर्ती घेतली ते दोघेही अत्यंत व्यक्तिवादी आहेत. ते दोघेही असे मानतात की, व्यक्ती समुदाय नव्हे इच्छाशक्ती वापरतो; ही इच्छाशक्ती निर्माणशील असते; म्हणून जे कोणी ही इच्छाशक्ती वापरतात ते इच्छाशक्ती वापरून स्वतःच स्वतःची मूल्ये तयार करतात; उलट जे कोणी भोवतालच्या समुदायाशी जमवून घेत जगतात ते तेवढ्या प्रमाणात अनिर्माणशील आयुष्य जगतात. अर्थात जगणे म्हणजे निवड करणे, हे किंवा ते यापैकी एक पसंत करून त्याप्रमाणे स्वतःची इच्छाशक्ती वापरू पाहाणे असल्याने तेही एका दूरच्या अर्थाने मूल्ये तयार करतातच !

नैतिक कल्पनांच्या उगमासंबंधी अनेक उपपत्ती आहेत. कोणी म्हणतात, की चांगले काय आणि वाईट काय हे वस्तूंच्या बाह्य गुणधर्माकडे पाहून ठरविता येणे शक्य आहे. हा नैसर्गिक नीतिवाद; तर कोणी असे म्हणतात की, ज्याच्यामुळे सुखाची भावना वाढते, ते चांगले आणि ज्याच्यामुळे दुःखाची भावना वाढते ते वाईट. कान्टचा या दोन्ही उपपत्तींना विरोध होता. कारण तो म्हणतो की, वस्तु थंड म्हणता येतील वा गरम वगैरे म्हणता येईल. परंतु त्या नैतिकदृष्टया चांगल्या वा वाईट कशाच्या आधारे म्हणता येईल ? तसेच एखादे सुंदर दृश्य पाहिल्याने आपणाला खूपच आनंद झाला तरी त्या आनंदामुळे ते दृश्य कसे काय नैतिक म्हणता येईल ? तेव्हा कांटच्या मताने चांगला आणि वाईट हे शब्द फक्त मानवी कृत्यांनाच काय ते लावता येतात. कारण मनुष्याला स्वेच्छाशक्ती (विल) आहे आणि ही स्वेच्छाशक्ती वापरून तो एखादे कृत्य करू शकतो तसेच ते टाळूही शकतो. एखादे कृत्य करावे की न करावे हे ठरविण्याचे स्वातंत्र्य मनुष्याला आहे व हे स्वातंत्र्य त्याला त्याच्या स्वेच्छेच्या मूळ स्वातंत्र्यातून मिळाले आहे. मग कान्टच्या मते, नीतिशास्त्र वैयक्तिक आहे काय ? नाही. कान्ट म्हणतो की, नीतिशास्त्र वैयक्तिक नाही. कारण वैयक्तिक स्वेच्छाशक्ती वापरल्याने जरी नीती सिद्ध होत असली तरीसुद्धा नीती शेवटी सार्वत्रिक आणि वस्तुनिष्ठ आहे. दोन विचारी माणसे समान मूळ प्रमेयापासून प्रारंभ करून जेव्हा विचार करतात तेव्हा ती समानच निष्कर्षाला येतात. तशाच प्रकारे एकाच प्रकारच्या प्रसंगात सापडलेली दोन वेगवेगळी माणसे जर सारखा विचार करतील तर तीसुद्धा समानच वर्तन करतील. म्हणून नैतिक कायदे शेवटी सार्वत्रिक आणि अबाधित असतात. आणि याचा पुरावा म्हणजे वर सांगितली ती सर्वांच्या ठिकाणची समान विवेकबुद्धी.

यावर किर्केगोर व नित्शे म्हणतात की, जरी मूल्ये स्वेच्छाशक्तीच्या वापरातून

उत्पन्न होतात तरी त्या स्वेच्छेचे स्वरूप सामुदायिक नसून वैयक्तिक आहे. मी तुमच्या मुखाने बोलू शकत नाही आणि तुमच्या पायाने चालूही शकत नाही. तीच गोष्ट स्वेच्छाशक्तीची. माझी स्वेच्छाशक्ती वापरून मी केलेली एखादी कृती नैतिक असली तर तशाच प्रकारची तुमची कृती नैतिक ठरेलच असे नाही. स्वेच्छाशक्ती वैयक्तिक आहे आणि तिचे निर्णय कोण घेतो, यावर त्या कृत्याची नैतिकता – अनैतिकता ठरते.

स्वेच्छाशक्ती वापरणे म्हणजे व्यक्ती बनू पाहाणे. स्वतःचे आयुष्य आपण कसे चालवावे हे स्वयंनिर्णयाने ठरविणे. असे आयुष्य एकूण तीन प्रकारांत असते, असे किर्केगोर म्हणतो.

तो म्हणतो की, तुम्ही सुखलोलुप-एस्थेटिक आयुष्य निवडू शकता. भोगी मनुष्य फक्त स्वतःच्या चैनीसाठी जगत असतो. परंतु शेवटी त्याला कळते की, चैनीत काही खरे नाही; प्रत्येक चैन शेवटी कंटाळवाणी बनते. मग तुम्ही नीतिवाद्याचे–एथिकल आयुष्य निवडू शकता. या आयुष्यात अर्थात स्वयंनिर्णयाचे प्रसंग हरघडी येतात. आणि तेवढ्या प्रमाणात तुम्हाला आत्मत्याग करावा लागतो. परंतु याही आयुष्यात स्वयंनिर्णयासाठी तुम्हाला सामाजिक छापील नियम उपलब्ध असतात. त्यामुळे हे आयुष्यसुद्धा खऱ्या अर्थाने स्वयंनिर्णयाचे वा स्वेच्छाशक्तीच्या प्रामाणिक वापराचे आयुष्य नसते. ते सार्वजनिक आदर्श आयुष्य असते. काही काळानं याही आयुष्याचा कंटाळा येऊ शकतो. मग तुम्ही आध्यात्मिक किंवा रिलिजस आयुष्याकडे वळू शकता येथे मात्र निर्णयशक्ती पूर्णपणे वापरावी लागते. कारण येथे जगण्यासाठी छापील नियम गवसत नाहीत. तुमची वाट तुम्हाला स्वतःलाच शोधून काढावी लागते. तुम्ही आणि तुमचा देव एवढेच फक्त तुमच्या जगात उरता आणि त्या देवाचे शब्द काय हे तुमचे तुम्हाला ठरवावे लागते. तेथे पोथ्या उपयोगी पडत नाहीत.

किर्केगोरच्या मते कोठल्याही मानवी आयुष्यासाठी फक्त हे तीन पर्याय संभवतात. मात्र प्रत्येक आयुष्य क्रमाने या तिन्ही टप्प्यांतून जाईलच असे नाही. कारण शेवटी या संभाव्यता आहेत. ती निश्चित आश्वासने नाहीत. मात्र येथे निवड विचाराने ठरत नाही. तर एका विशिष्ट आयुष्याचा तुम्हाला कंटाळा आला, ते आयुष्य तुम्हाला व्यर्थ वाटले म्हणून तुम्ही नव्या सार्थ आयुष्याकडे वळता. तेव्हा विचार नव्हे तर तुमच्या भावना हे तुमच्या इच्छाशक्तीचे खरे अधिष्ठान आणि बळ आहे. आणि भावना ही वैयक्तिक वस्तू आहे. तुम्हाला सापडणारे प्रत्येक नवे सत्य हे नवे आश्वासन असते आणि ते फक्त तुमच्यासाठीच असते. कारण ते जगणे वा न जगणे याचा निर्णय फक्त तुमच्या तुम्हीच करू शकता.

खरे ज्ञान म्हणजे आत्मज्ञान. (१) हे ज्ञान व्यक्तिनिष्ठ आहे. ती रोजच्या रोज जमा करण्याची सामग्री नव्हे. संशोधनाने त्यात भर पडत नाही. (२) या ज्ञानाचे स्वरूप विरोधाभासाचे आहे. अस्तित्व तार्किक व्यूहात बसविता येत नाही. कार्यकार-

णाच्या कायद्यावर विसंबून तेथे भागत नाही. विश्वाच्या असण्यानसण्याला कारण नाही. 'मी येथेच का, आजच का, पूर्वी किंवा नंतर का आलो नाही,' याही प्रश्नांना येथे उत्तर नाही. तेव्हा हे सगळे ॲब्सर्ड-तर्कहीन तसेच जेथे उत्तर मिळणार नाही असे मूक आहे. तुमच्या आयुष्याच्या घटना प्रत्येक वेळी नवीन असतात. तसेच एकाचे आयुष्य दुसऱ्याच्या आयुष्याबरोबर बदली करता येत नाही. ते ॲब्सर्ड आहे आणि ॲब्सर्ड म्हणूनच म्हणजे स्वेच्छा वापरीत, स्वतःच्या आयुष्याचे निर्णय स्वतः घेत जगावे लागते. (३) व्यक्तिनिष्ठ ज्ञान हे काँक्रिट. प्रत्यक्षात ज्ञान असते. ते साक्षात अनुभवावर उभे असते. ते सिद्धांतात, पोथीत बसविता येत नाही. म्हणून जगण्यासाठी तुम्ही कोठले समीकरण घेता यापेक्षासुद्धा तुमच्या समीकरणावरचा तुमचा विश्वास किती उत्कट वा गुळमुळीत आहे, याला महत्त्व अधिक असते.

अस्तित्ववाद्यांचे हे आणखी एक लक्षण. ते तुमचे आयुष्य बदलून टाकू पाहातात. त्यासाठी तुम्हाला तुमच्या रोजच्या जीवनाबद्दल पश्चात्ताप व्हावा, असे त्यांना वाटते. म्हणून ते तुमचे भ्रम नष्ट करू इच्छितात. वाचकाचे निव्वळ विचार बदलण्यात त्यांना रस नाही; तर त्याचे संपूर्ण जगणेच बदलले गेले पाहिजे, असे त्यांना वाटते. म्हणून ते स्वतःचे उदाहरण तुमच्या समोर ठेवतात. बरेचसे अस्तित्ववादी लिखाण आत्मकैफियतीच्या स्वरूपाचे असते, त्याचे मूळ यात आहे. मनुष्य जगाचा केवळ प्रेक्षक नाही; तो एजंट आहे, जगणारा-करणारा आहे, हा या मंडळींचा एक ठाम विश्वास आहे.

नित्शे हा अस्तित्ववादाचा दुसरा पूर्वज. नित्शे म्हणतो की जन्मानेच मनुष्य स्वतंत्र आहे. कारण त्याची स्वेच्छा इन्डिपेन्डट आहे. तो कशाशी बद्ध नाही. परंतु याचमुळे मनुष्य अगदी एकाकी आहे.

किर्केगोरप्रमाणेच वस्तुनिष्ठ ज्ञान हा वस्तुनिष्ठ भ्रम होय असे नित्शे म्हणतो. मनुष्य हा त्याच्या दृष्टीने इच्छा करणारा पापी आहे. तो परिसराशी निव्वळ जमवून घेऊन स्वस्थ बसत नाही, तर स्वतःच्या इच्छेचा ठसा तो तेथे उमटवू पाहातो. म्हणून जगात फॅक्टस् नसतात, असतात ती सगळी अन्वेषणे-इंटरप्रिटेशन्स असतात असे तो म्हणतो. समोरचे वास्तव आम्ही भाषांतरित करतो. म्हणजे आमच्या सोयीस्कर अर्थ त्यातून काढतो. वास्तवाला स्वतःचे शब्द नाहीत. ते मूक बधिर आहे. ते शब्द वास्तवाला आम्ही माणसे पुरवतो. आमच्या संकल्पना म्हणजे सोयीसाठीची तार्किक रचिते (कन्स्ट्रक्टस) किंवा उपयुक्त फिक्शन्स आहेत. एका फिक्शनमुळे आपला फायदा होत नाही असे दिसले तर ते फिक्शन टाकण्यास आपण मोकळे आहोत. वास्तव आपण नव्या रचना लावू शकतो. परमेश्वराची फिक्शन निरुपयोगी ठरली तर 'परमेश्वराचा अंत झाला असे मानून परमेश्वर नाही' या नव्या फिक्शनवर नव्या जगाची उभारणी करता येईल अशी आशा त्याला वाटते.

किर्केगोर आणि नित्शे दोघांनाही वाचकांचा केवळ बौद्धिक होकार नको आहे.

त्यांना वाचकाकडून भावनिक प्रतिसाद हवा आहे. कारण त्यांना त्याचे भ्रम दूर करायचे आहेत. त्याचे डोळे उघडायचे आहेत, त्याचे आयुष्य बदलून टाकायचे आहे. त्यांचे शब्द तुमच्या हृदयाला भिडले तर जीवनाकडे पाहायाची तुमची नजर बदलणार आहे. स्वेच्छेचे स्वतंत्र्य आणि विश्वामध्ये प्रत्येक मनुष्य हा सर्वस्वी एकटा आहे, ही त्यांची दोन प्रधान प्रतिपादने. या दोन सूत्रांतून तुम्ही जर जग पाहिले तर आपण प्रत्येकजण स्वतःचे आयुष्य स्वतः निवडू शकतो, कारण आयुष्यात मूल्यवान काय हे आम्ही आमच्या निवडीनेच सिद्ध करीत असतो, हे तुमच्या ध्यानात येईल. परंतु हे हरएकाच्या बाबतीत घडत असल्याने हरएकजण त्याच्या आयुष्यात जे काही करील त्यासाठी तो स्वतःबरोबर इतर सर्वांनाही जबाबदार ठरणार आहे, हेही ध्यानात येईल; स्वातंत्र्य सुखाचे नाही, ते dreadful भीतिदायक आहे. हा अस्तित्ववादाचा एक निष्कर्ष.

फेनमेनलॉजी आणि अस्तित्ववाद

अस्तित्ववादात भावनिक घटक आहेत, आणि बौद्धिक घटकसुद्धा आहेत. भावनिक घटक वर येऊन गेले. बौद्धिक घटक आता पाहू. ही बौद्धिक समीकरणे ब्रेंटानो (१८३८–१९१७) या फ्रेंच आणि मुख्यतः एडमंड ह्यूझेर्ल (१८५९–१९३८) या जर्मन विचारवंताकडून आली आहेत.

कान्ट वास्तवाचे दोन भाग करतो. एकाला तो न्यूमिनन्-वास्तविक वस्तुमागचे अविकारी अदृश्य तत्त्व म्हणतो, आणि दुसऱ्याला फिनॉम्एनन्-दृक्प्रत्यक्ष-दिसणारे तत्त्व म्हणतो. दृक्प्रत्यक्षवादात या दिसण्याच्या व्यवहारावर लक्ष केंद्रित केले जाते.

दृक्प्रत्यक्षवाद ही एक मेथड जाणिवेला दिसते, ते काय दिसते, कसे दिसते याची चौकशी करणारी मेथड आहे. भौतिकशास्त्रज्ञ ज्या वस्तूंचा अभ्यास करतात, त्यांना भौतिक अस्तित्व असते. परंतु मानसशास्त्रज्ञ ज्या वस्तूंचा अभ्यास करतात त्या वस्तूंना असे अस्तित्व असेलच असे नाही आणि असले तरी या स्वरूपात त्याचा अभ्यास ते करीत नाहीत. पक्षीशास्त्रज्ञ खरा पक्षी घेऊन त्याचा अभ्यास करतो, तर मानसशास्त्रज्ञ कल्पना म्हणजे आयडिया (संवेदन सामग्रीवरून बांधलेली प्रतिमा वा धारणा), मनात उमटणारे निरनिराळे मूड्स यांचा अभ्यास करतो. त्याला सगळयात जवळची वस्तू म्हणजे त्याच्या जाणिवेतल्या या प्रतिमा. मन या प्रतिमा तयार करते. आणि ती ती प्रतिमा नसेल तर तो तो अनुभव साकार होत नाही. भिंतीवर रंगाचा ठिपका असून भागत नाही. तो ठिपका माझ्या जाणिवेत तयार झाला तरच त्याची जाण होईल. तीच गोष्ट नाद वगैरेंची. माझी जाणीव या सर्वांना निर्माण करणार नसली तर ते बाहेर असून-नसून माझ्या दृष्टीने काहीच उपयोग नाही. मन एकावेळी एक प्रतिमा निर्माण करते. म्हणून मन वा जाणीव ही निर्माणशील आहेत; परंतु

जाणिवेचे व्यापार ह्या पृथक् कृती (ॲक्टस्) आहेत. रंगाचे पाहाणे घडण्यासाठी माझ्या पाहाण्यात पाहाण्यातला तो रंग अस्तित्वात हवा. तीच गोष्ट नादाची, प्रेमाची, द्वेषाची.

प्रत्येक मनोव्यापाराला त्या मनोव्यापाराबरोबरचे ऑब्जेक्ट प्रत्यक्ष हजर नसेल तर तो मनोव्यापार घडू शकत नाही. जाणीव दिशायुक्तपणेच काम करते. ती अस्तित्वात येण्यासाठी तिच्या ठिकाणी काही ना काही ऑब्जेक्ट हजर असावे लागते. पोकळ जाणीव हे शब्द व्यर्थ आहेत. ऐकण्यात ' काहीतरी ' ऐकले जात असते, प्रेम केले जात असताना ' काहीतरीवर ' प्रेम केले जात असते, वगैरे. जाणीवक्रियेसाठी त्या क्रियेचे ऑब्जेक्ट तिला धरून नसेल तर जाणीव क्रिया पार पडत नाही. जाणीव ही संदर्भयुक्तच फक्त असू शकते. निःसंदर्भ जाणीव या शब्दांना अर्थ नाही. अगदी वैफल्य, निराशा, मळमळ इत्यादी मूड्सच्या बाबतीतही संदर्भवस्तू (ऑब्जेक्ट) नसेल तर जाणीव असू शकत नाही. दुसरी गोष्ट अशी की, जाणीव असणे म्हणजे जाणिवेची जाणीव असणे. तिसरी गोष्ट म्हणजे जाणीव पॅसिव्ह, निष्क्रिय नाही, ती क्रियाप्रवण (ॲक्टिव्ह) आहे.

दृक्प्रत्यक्षशास्त्र ही संशोधनपद्धती आहे. आणि तीत जाणिवेच्या संदर्भघटकांचा विचार करण्यात येतो. कारण जाणिवेच्या बाबतीत जाणिवेच्या क्षणी जाणिवेत जी संदर्भवस्तू धरली गेलेली असते, तीच सर्वांत जवळची वस्तू असते. या वस्तूंचे तांत्रिक नाव Intent असे आहे. आपण त्यांना धारणा वा संदर्भ म्हणू शकतो. जाणिवेत हे संदर्भ आधीपासून असतात म्हणूनच जाणीव त्यांच्या जोरावर जाणीव बनते. या वस्तुस्थितीला अनुलक्षून जाणीव इंटेन्शनल असते आणि जाणिवेची इंटेन्शनॅलिटी असे शब्दप्रयोग केले जातात.

जाणिवेला जवळची वस्तू म्हणजे जाणिवेत धरून ठेवली गेलेली संदर्भवस्तू. ह्यूझेर्ल म्हणतो की, या संदर्भवस्तूचा विशुद्ध अभ्यास करायचा तर ही संदर्भवस्तू इतर अनेक प्रकारच्या बाह्य संबंधांपासून अलग केली गेली पाहिजे. आणि फक्त तिच्यावरच लक्ष केंद्रित केले पाहिजे.

तांत्रिक परिभाषेत बाह्य जग epoche' केले पाहिजे. त्याच्याभवती कंस घालून जाणिवेतल्या घटकापासून ते जग वेगळे केले पाहिजे. बाकीचे जग म्हणजे अनेक प्रकारचे पूर्वग्रह, मानसिक वळणे, सवयी, समजुती. हे सर्व जाणिवेतल्या घटकापासून दूर ठेवायचे. म्हणजे मनाच्या भोवतालचे जग कमी करायचे. ह्यूझेर्लने ' कंस करण्याचे ' नवे तत्त्व मांडले. तशाच प्रकारे मूळ इंटेन्टशनॅलिटीच्या तत्त्वालाही त्याने नवा संदर्भ दिला. तो म्हणतो की, हे इंटेंट म्हणजे निव्वळ चित्ररूपी कल्पना नसतात तर ते अर्थ प्रत्यय (meanings) असतात. जाणीव नेहमी अर्थप्रत्ययांच्या मुशीत काम करते. प्रतिक्षणी बाहेरून अनेक प्रकारच्या संवेदना मनाकडे येत असतात. नुसत्याच संवेदना घेतल्या तर त्या म्हणजे गोंधळ असतो. परंतु मन त्यांचा संदर्भ जळवून

त्यातून नेमका अर्थ काढते.

जाणिवेचा अभ्यास करताना वेंटानो फक्त जाणिवेतल्या संदर्भवस्तूचा अभ्यास करतो. तर हयूझेर्ल जाणीव काम कशी करते, याचा म्हणजे कार्याचा–फंकन्शचा अभ्यास करतो. हयूझेर्लच्या मते, जाणिवेचे खरे कार्य जगाचे अर्थ उलगडणे हे आहे. डिस्कव्हर शब्दाचा जुना अर्थ अनकव्हर–वरचे आवरण दूर करून आतले खरे काय ते उघडयावर आणणे असा आहे. जाणीव अशा प्रकारे अर्थावरचे आवरण दूर करून अर्थ मोकळे करते.

शब्द एक पण अर्थ अनेक असू शकतात. पण जाणीव निर्माणशील असल्याने त्या शब्दावरून ती नेमका अर्थ तयार करते, कधी शब्दामधली गृहीत वस्तू समान असते, पण अभिप्रेत वस्तू वेगळी असते. मी कोकणचा असल्याने कोकण हा शब्द माझ्यासाठी जो अर्थ आणतो तो ज्यांचा गाव कोकण नाही त्यांच्यासाठी आणू शकत नाही. अर्थप्रत्ययातला हा फरक इन्टेन्शनॅलिटीच्या अस्तित्वामुळे होतो. हा एक अर्थांचा कोषच आहे. या कोषात जेवढे अर्थ असतील तेवढी तुमच्या कल्पनाशक्तीची धाव असते.

हयूझेर्लचे दुसरे सूत्र बाहेरच्या जगाभोवती कंस करून त्याचा पसारा कमी करणे हे होय. ज्या कंसात टाकताच हे लक्षात येते की, जाणीव नसेल तर बाहेरचे जग वास्तविक असूनसुद्धा नसल्यासारखे बनते. ते जणू स्तब्ध बनते. जगाचे असणे हे शेवटी ते जग पाहाणाऱ्या आणि त्याचा विचार करणाऱ्या द्रष्टयाच्या जाणीवपूर्ण उपस्थितीवर अवलंबून आहे. हे जग आजवर आम्ही निर्विवाद खरे मानले होते. परंतु आता हे लक्षात येते की हे दृक्प्रत्यक्ष वाटले तेवढे वास्तविक नाही, आणि स्वतंत्रसुद्धा नाही; तर माझा ‘ स्व ’ वा माझी जाणीव आहे म्हणून दृक्प्रत्यक्ष आहे. कंस करून व जग बाजूला लोटून जेव्हा आपण जाणीव तपासू लागतो तेव्हा जग अर्थप्रत्ययांच्या श्रेणीत कसे उलगडत जाते हे आपल्याला उमजू लागते. जाणीव अशा प्रकारे जगात अर्थ प्रत्यय तयार करते. जगाचे आम्ही लावलेले अर्थ ही आमची ‘ रचिते ’ आमची constructs आहेत. या रचितांमध्ये जशा अनेक प्रकारच्या वस्तू येतात तशाच प्रकारे अनेक प्रकारची माणसेही येतात. यावरून ह्यूझेर्ल असा निष्कर्ष काढतो की हे जग अनेक जाणिवांमधे वाटून घेतलेले आहे. माझ्या ‘ स्व ’प्रमाणेच इतरही ‘ स्व ’ या जगाचे रहिवाशी आहेत. जग अनेकांमध्ये वाटून घेतलेले आहे हा दृक्प्रत्यक्षशास्त्राचा प्रबंध अस्तित्ववादाने घेतला आहे. माणूस जगाच्या व्यवहारातला माणूस आहे. ती निव्वळ शास्त्रीय परिभाषेतल्या अमूर्त कोटीसारखी कोटी नाही. आणि या हसणाऱ्या, खेळणाऱ्या, शोक करणाऱ्या माणसाचा विचार व्हावा म्हणून अस्तित्ववादी प्रयत्नशील असतात. हा विचार करण्यासाठी ते दृक्प्रत्यक्षशास्त्राचीच, जाणिवेतल्या सगळयात जवळच्या म्हणजे प्रत्यक्ष संदर्भघटकाचा अभ्यास करण्याची पद्धती स्वीकारतात. अस्तित्ववादी जगाबद्दल अमूर्त तात्त्विक भाष्ये करीत नाहीत;

तर जगणे म्हणणे खरोखर काय हे त्या प्रत्यक्ष जगण्याच्या वर्णनातून वाचकाला उलगडून दाखवू पाहातात. दृक्प्रत्यक्षशास्त्री आणि अस्तित्ववादीसुद्धा 'जगाचे दिसणे' तपासत नाही तर 'जगाचे त्याच्या जाणिवेतले दिसणे' तपासतो. हे 'जाणिवेतले दिसणे' जेव्हा तपासले जाते तेव्हा जगाचे खरोखरीचे असणे स्पष्ट होऊ लागते. कारण आता याच्यावरचे आनुषंगिक अर्थाचे आवरण दूर केले गेलेले असते आणि जग अनावृत्त होते. 'अनावृत्त होते' या शब्दात दोन अर्थ आहेत. एक म्हणजे अनावृत्त होऊ शकणारे काहीतरी खरोखरीचे 'बाहेर' तेथे आहे आणि दोन, ते जाणिवेत धरून पाहाणारा 'स्व' देखील खरोखरीने आहे. जगाची व 'स्व'ची वास्तविकता अशा प्रकारे दृक्प्रत्यक्षशास्त्रात प्रत्यक्षपणे सिद्ध केलेली आहे. दृक्प्रत्यक्ष-शास्त्राचे उद्दिष्ट जगाचे यथार्थ स्वरूप 'पाहाण्यासाठी' मोकळे करावे हे आहे.

दृक्प्रत्यक्षशास्त्राची ही धाटणी किती प्रभावी आहे हे एका उदाहरणाने सांगता येईल. गौतम बुद्धाचे आयुष्य आपणाला माहीतच आहे. तो जरा, व्याधी आणि मृत्यूची तीन दृश्ये पहातो आणि त्याला संसाराबद्दल उबग येते. परंतु ही उबग त्याला का आली होती ? तसे तर आपणांपैकीच प्रत्येकजणच या तीन गोष्टी आणि आणखीही अनेक भयानक गोष्टी येता-जाता पाहात आहोत. मग आम्हाला कोठे वैराग्य येत नाही ते. तर त्याचे असे आहे की, गौतमाने जेव्हा ही तीन दृश्ये पाहिली तेव्हा त्याने इतर, ती दृश्ये सोडून इतर, अवांतर जग स्वतःपासून दूर केले होते; ते मनाच्या बाहेर थांबवून धरले होते आणि या अवस्थेत त्याला या तीन दृश्यांचा खास अर्थ उघड झाला होता !

अस्तित्ववादाने दृक्प्रत्यक्षशास्त्राकडून जाणिवेत धारण केलेले अनुभव केवळ त्यांच्याचसाठी तपासून पाहण्याची ही विशिष्ट धाटणी उचलली आहे. ही धाटणी वाङ्मयीन लेखनासाठी खूप उपयोगी पडते. कारण ती अशी आहे की कॉंक्रिट किंवा अगदी नजीकच्या अनुभवातून ती ॲब्स्ट्रॅक्ट वा अमूर्ताला भिडू पाहाते. वैयक्तिकाकडून सामान्य पकडू व पाहाते. अस्तित्ववादाचे बरेचसे सामर्थ्य आणि आकर्षण या विशेषात सापडेल.

अस्तित्ववादाची नैतिक जातकुळी एक आहे, तसेच काही बाबतीत तेथे समान भूमिकाही आढळून येते. शिवाय अस्तित्ववादाचे काही समान आवडीचे विषय आहेत.

(१) अस्तित्ववादाला व्याख्या करण्याचे वावडे आहे. त्यांच्या मते, ते मानवी अस्तित्वाबद्दल बोलतात आणि ही वस्तू कोठल्याही पूर्वरचित व्याख्येत कोंबली जाऊ शकत नाही. प्रत्येक अस्तित्व अनन्य आहे आणि ते दुसऱ्याबरोबर बदलता येत नाही.

(२) मानवी अस्तित्वाची महत्त्वाची मिती ऐतिहासिकता ही आहे. अस्तित्व सोडल्यास इतर कोणालाच इतिहास नसतो. त्यांना वय असेल. पण इतिहास नसेल. कारण व्यक्ती वगळल्यास इतर कोणीच अनुभव पचवून ते जमा करीत नाहीत. हे अनुभव पचविण्यासाठी त्यांच्याबरोबर झगडत नाहीत. संकल्प करीत नाहीत. ते संकल्प खरे व्हावेत म्हणून इच्छाशक्ती वापरीत नाहीत. आणि संकल्प करण्यात चूक झाली हे

जाणवताच फक्त नव्या संकल्पाला सुरुवात करीत नाहीत. दगडाचे दगडपण त्याला जन्मप्राप्त आहे. माणसाचे माणूसपण असे जन्मप्राप्त नाही. ही वास्तवता त्याला निवडून आणि झगडून कमवावी लागते. माणसाच्या बाबतीत त्याच्या असण्याचे एक अंग नेहमीच अनिर्णित आणि केवळ शक्यतांच्या स्वरूपाचे आहे. या शक्यता आपोआप वास्तवता बनू शकत नाहीत. तसेच त्यातील एक शक्यता प्रयोगासाठी निवडताच बाकीच्या शक्यता आपोआप अशक्यता बनतात. म्हणून आपण म्हणू की, माणूस त्याच्या अस्तित्वाचे सार जमा करतो. ते त्याला आधीपासून दिले जात नाही. त्याच्या प्रकृतीचा काही भाग नैसर्गिक आहे, तर काही नैसर्गिकातीत आहे. दगडादी वस्तू संपूर्णपणेच नैसर्गिक आहेत. मनुष्याचे नैसर्गिक गुणधर्म–त्याची उंची, वजन वगैरे–नैसर्गिकपणे सफल होतात. पण त्याचा गाभा त्याला प्रयत्नाने, आमरण खपून कमवावा लागतो. जीवनातल्या प्रत्येक नव्या क्षणी एकापेक्षा जास्त शक्यता त्याला सामोऱ्या येतात आणि त्यातील एक पसंत केली जाताच बाकीच्या नकारात विलीन होतात. माणसाच्या बाबतीत अस्तित्व आधी आणि सारतत्व नंतर आहे.

(३) मनुष्याला स्वातंत्र्याचा शाप आहे. तो जे काही करतो ते स्वतःच्या निवडीने करतो; अगदी काहीच करायचे नाही, असे जरी त्याने ठरविले, तरी तीही त्याची स्वतंत्र निवड असेल.

(४) असणाऱ्या प्रत्येक वस्तूला दोन अंगे दिसतात. एक त्या वस्तूचे निखळ असणे आणि दोन विशिष्ट आकारातले तिचे असणे. उदा., खुर्ची, मुळात ती आहे. आणि मागाहून ती विशिष्ट आकारानिशी आहे. आकाराला आपण 'इसेन्स' म्हणतो. कारण त्या विशिष्ट लक्षणामुळे ती वस्तू खुर्ची आहे; तर तिच्या नुसत्या असण्याला 'अस्तित्व' म्हणतो. 'निव्वळ असणे' आणि 'काहीतरी असणे' या दोन बाबींत आपण असा फरक करतो. 'काही तरी असणे' म्हणजे इसेन्सरूपात असणे.

वस्तूच्या इसेन्समध्ये–ती काय आहे या प्रश्नात आपणाला आस्था असते. तिचे असणे आपण गृहीत धरून चालतो. मात्र हे अस्तित्वच धोक्यात आले की, आपण काळजीत पडतो आणि आपणाला अस्तित्वाची जाण येते. उदाहरणार्थ, प्लेगची साथ आली आणि आपण साथीत सापडून दगावणार असे वाटू लागले की, लगेच आपण आपल्या असण्याबद्दल सावधान बनतो. इतर वेळी हे असणे स्मृतीच्या आड गेलेले असते. म्हणून आपण असे म्हणू की, 'नास्तित्वाची' अथवा आपण नसणे हेही शक्य आहे, याचे भान येताच व्यक्तीला तिच्या अस्तित्वाचे, आपण आहोत याचे भान येते. आपल्या असण्याबद्दल कदर वाटू लागते. अस्तित्वाचा अर्थ अशा प्रकारे नास्तित्वाच्या संभाव्यतेच्या कल्पनेशी बांधलेला आहे.

केवळ प्रत्यक्ष असणे हा अस्तित्व शब्दाचा एक अर्थ झाला. पण अस्तित्ववादी त्या अर्थाने हा शब्द वापरीत नाहीत. ते म्हणतात, आहे हे अस्तित्व कोठल्याही क्षणी नास्तित्वात विलीन होणे शक्य याचे ज्यांना पुरेपूर भान आहे त्याच अस्तित्वांना अस्तित्व

हा शब्द लावता येतो. म्हणून अस्तित्व हा शब्द ते मानवी, तेसुद्धा वैयक्तिक अर्थाचे आयुष्य–अस्तित्वता यासाठी राखून ठेवतात. अर्थात बरीच माणसे आपण आहोत हीच गोष्ट विसरून जातात. परंतु काहींना त्याचे कायम अवधानही असते, आणि अशा व्यक्ती मग त्या अस्तित्वाची मशागत करू पाहातात. कसे जगल्याने हे अस्तित्व अर्थपूर्ण ठरेल यासाठी चिंता वाहातात. जे कोणी अस्तित्वाच्या नास्तित्वाबरोबरच्या अटळ संबंधाचे कायम अवधान ठेवून जगतात त्यांनाच अस्तित्ववादात Existential individual हा शब्द वापरला जातो. हा वापर हा अपघात नव्हे. कारण नास्तित्वाची शक्यता ज्यांना जाणवत नाही त्यांना अस्तित्वाची प्रत्यक्षताही महत्त्वाची वाटणार नाही. महिन्याच्या शेवटच्या तारखेला खिशातल्या दहा रुपयाच्या नोटेची आठवण क्षणभरही विसरत नाही. कारण ती हरवली तर काय हाहाकार होईल ते आपल्या डोळयासमोर असते. संभाव्य नास्तित्वाच्या जाणिवेतून उत्पन्न होणारी ही तगमग, चिंता दहा रुपयांच्या नोटेबद्दल असेल अथवा या संपूर्ण विश्वाचया आयुष्याबद्दलही असेल.

म्हणून माणूस असा प्रश्न विचारतो की, जगात काहीच नसण्यापेक्षा जे हे आहे ते का आहे ? माणूस हा प्रश्न विचारतो, कारण नास्तित्व आणि अस्तित्व या दोन्ही शक्यता त्याला एकाच वेळी आठवतात. अस्तित्वतावादी म्हणतात की, जग उद्या नष्ट होईल की काय याचीही भीती आपल्या मनाला वाटते आणि दहा रुपयाची नोट हरवेल की काय याचीही भीती वाटते. परंतु शेवटी हे सगळे प्रश्न माझे स्वतःचेच अस्तित्व नष्ट होईल की काय, या प्रश्नातून निघालेले आहेत. हा प्रश्न अर्थात जो तो फक्त स्वतःला विचारू शकतो.

अस्तित्व आणि नास्तित्व ही दोन्ही संभाव्यतेच्या सूत्राने एकमेकांशी बांधलेली आहेत. जे अस्तित्वात आहे ते नास्तित्वात परिणत होणे संभवनीय आहे, आणि जे संभवनीय आहे ते अस्तित्वातही तशाच प्रकारे परिणत होऊ शकते. म्हणून नास्तित्वाचीच मिती समोर ठेवून आपण असाही प्रश्न विचारू शकतो की, जे आता आहे ते नसणे हेदेखील शक्य होते. काहीच नसण्याऐवजी आहे हे का आहे ! हाच विचार पराकोटीला नेला तर जे जे आहे त्या सर्व विश्वाला (कॉस्मॉस) केवळ संभाव्यतेची मिती येऊ लागते. या प्रश्नामुळे जगात जे जे आहे त्याच्या बाह्य स्वरूपात अर्थात काहीच बदल होत नाही. परंतु हा प्रश्न मनात येताच विश्वाकडे पाहाण्याची आपली सगळी वृत्तीच पालटून जाते. कारण जे आहे ते सर्व एकाएकी कॉन्टिनजंट, योगायोगात्मक बनते.

सर्व विश्व म्हणजे संभाव्यता. ही संभाव्यता प्रत्यक्षगत बनू शकते. परंतु जोवर ती प्रत्यक्षगत बनत नाही तोवर ती संभाव्यताच उरते. या वस्तुस्थितीचा माणसाच्या बाबतीतला अर्थ हा की, जे जे संभाव्य आहे ते ते त्याने प्रत्यक्षात परिणत करावे. मनुष्य असतो आणि कृती करतो. म्हणजे संभाव्यतेचे प्रत्यक्षगतात रूपांतर करतो. माणसाला अस्तित्वाची आणि नास्तित्वाची दोन्हींचीही जाणीव असते. तसेच जे जे संभाव्य ते ते

तो प्रत्यक्षगतात रूपांतरित करतो. म्हणजे तो स्वतःच स्वतःच्या अस्तित्वाच्या मुळाशी आहे. तो स्वतःच स्वतःचा जनक आहे, गव्हागतचा माळी आहे, न्याय करणारा जज्ज आहे आणि शिक्षा देणारा अंमलदारही आहे. अस्तित्व म्हणजे अशा प्रकारे एक भन्नाट स्वातंत्र्य नि त्या स्वातंत्र्याचा जबाबदार वापर होय.

मनुष्याला स्वातंत्र्य आहे. कारण नास्तित्वाच्या जबड्यात हात घालून तो त्याचे अस्तित्व खेचून बाहेर आणू शकतो. परंतु हे स्वातंत्र्य अमर्याद नाही. कारण मनुष्याचा देह जड आहे. या जड देहाच्या काही मर्यादा आहेत. या मर्यादा त्याला तोडता येत नाहीत. परंतु या मर्यादांच्या परिघात राहून तो काय वाटेल ते साध्य करू शकतो. मनुष्याला भरपूर स्वातंत्र्य आहे, याचा अर्थ कोणा परमेश्वराने त्याचे आयुष्य पूर्वनियोजित करून ठेवलेले नाही. जग म्हणजे अगणित निवडींचा खुला बाजार, एवढाच होय.

अस्तित्ववादातली मनाची तगमग आणि नास्तित्व

आपण कसे जगावे हे सांगावयास कोणी नाही आणि आपले सगळे आयुष्य केवळ संभाव्य आहे, ते प्रत्यक्षात रूपांतरित करणे वा न करणे हे माझ्या स्वतःवरच अवलंबून आहे, ही जाणीव होताच मन गलबलून जाते. स्वातंत्र्य हे खरे तर एका खोल दरीगत आहे. ते सपाट मैदान नाही. कारण ही खोल दरी 'अस्तित्वाची आणि संभाव्य नास्तित्वाची' दोन्हींचीही एकदमच आठवण करून देते. अस्तित्व हे ज्या त्या अस्तित्वासाठी एक कायम तळमळ असते. देह प्रत्येकालाच आहे. परंतु तेवढ्यावर संपत नाही, कारण या देहाला आत्मजाणीव आहे. ही जाणीव त्याला टोचणी लावते, की तू स्वतंत्र आहेस; जे जे तू तुझ्या आयुष्यात आणि तुझ्या आयुष्याचे करशील त्या सर्व गोष्टींसाठी तू स्वतः जबाबदार आहेस. आत्मज जबाबदारीची ही आठवण मनाचा थरकाप घडविते.

भीती (फियर) आणि मनाची व्याकुळता (अँग्विश) या दोन मनोवस्थांमध्ये फरक आहे. भीतीला त्या भीतीचे निश्चित कारण असू शकते. सापाची भीती काळोखाची भीती वगैरे. मनाच्या व्याकुळतेसाठी निश्चित कारण नसते. ती अनामिक असते. उद्वेग (बोअरडम), विषण्णता, खिन्नता, मानसिक वैफल्य आणि निराशा ही सर्व या व्याकुळतेचीच वेगवेगळी रूपे होत. व्याकुळतेचे बौद्धिक विश्लेषण संभवत नाही. व्याकुळता फक्त भोगता येते. तिच्या मध्यस्थीने स्वतःच्या आयुष्याचे दर्शन घेता येते. परंतु याच्यापलिकडे जाऊन ती नाहीशी करण्यासाठी काहीही अधिक करता येत नाही. कारण अंतिमतः ही व्याकुळता संभाव्य नास्तित्वाच्या उत्कट जाणवण्यातून आलेली असते. वैफल्याने तुम्हाला घेरले, तुमचे मन व्याकुळ बनले की तुम्हाला तुमच्या स्वतःच्या अस्तित्वाची वैय्यर्थता स्पष्ट होऊ लागते आणि तुम्ही सार्थ आयुष्याच्या शोधाला लागता.

वरवर पाहाता अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञान हे निराशावादी तत्त्वज्ञान वाटते. परंतु

त्याचा गाभा कमालीचा आशावादी आहे. किंबहुना जगभर जो शून्यवाद पसरू पाहात आहे, त्याबद्दलचे ते एक प्रच्छन्न उत्तरच आहे. अर्थात शून्यवाद दोन आहेत. त्यातील एक शून्यवाद हा विध्वंसक शून्यवाद आहे. तोडा, मोडा, फोडा आणि जे वाचेल ते वाचू द्या, असे म्हणणारा शून्यवाद हा विध्वंसक शून्यवाद होय. तर नित्शे आदींचा शून्यवाद हा निर्माणशील शून्यवाद आहे. कारण हा शून्यवाद माणसाला शून्यतेची आठवण करून देतो आणि अस्तित्वाची जपणूक शिकवितो.

संदर्भ ग्रंथ –

1) Barrett, William – Irrational Man. (New York Doubleday, Anchor, 1958).

2) Barrett, William. What is Existentialism. (New York Partisan Review Series, No. 2, 1947).

3) Collins, James D. – The Existentialist. (Chicago H. Regnery, 1952).

4) Grene, Marjorie. - Dreadful Freedom : A Critique of Existentialism. (Chicago : Uni. of Chicago Press, 1948).

5) Heinemann, F. H Existentialism and the Modern Predicament (New York, Harper, 1928).

6) Kaufmann, Walter (Ed). Existentialism From Dostoevsky to Sartre (New York, Meridian Books, 1953).

7) Kuhn, Helmut, Encouuter with Nothingness. (Chicago, Henry Regnery 1949).

मार्क्सवाद

के. रं. शिरवाडकर

पाश्चात्त्य साहित्य समीक्षा (ग्रीक आणि लॅटीन समीक्षेनंतर) तीन अवस्थांमधून प्रगत होत गेली. १६ व्या शतकापर्यंत साहित्याचे समीक्षण अलंकारशास्त्राला (Rhetorics) धरून केले जात होते. त्या काळात साहित्यकृतीच्या विविध घटकांची वेगवेगळी छाननी करणे हेच साहित्यसमीक्षेचे उद्दिष्ट होते. १९ व्या शतकात रोमँटिसिझमच्या उदयाबरोबर समीक्षा दृष्टीत अमूलाग्र बदल झाला. ह्या दुसऱ्या अवस्थेत साहित्यकृतीतील व्यक्तित्त्व, त्यातील विचारधारा, त्या कृतीमागील वैचारिक पार्श्वभूमी, तत्कालीन तत्त्वज्ञान इत्यादींचा शोध समीक्षा घेऊ लागली. ह्या संशोधनात कित्येक वेळा अवान्तर गोष्टींना महत्त्व देता देता साहित्यकृतीचे विस्मरण होऊ लागले. २० व्या शतकात रूपवादी (formalist) समीक्षेने साहित्यकृतीवर भर देऊन विश्लेषणात्मक समीक्षा प्रस्थापित केली. प्रामाणिक समीक्षा काव्याचा मागोवा घेते, कवीचा नाही ह्या इलियटच्या उद्‌गारात' अवान्तर गोष्टींना अकारण महत्त्व देणाऱ्या समीक्षेविरोधी झालेली २० व्या शतकातील प्रतिक्रिया व्यक्त होते. ही प्रतिक्रिया पुष्कळशी निरोगी असली तरी तिने टोकाला जाऊन आपल्या शोधनाचा इतका संकोच करून घेतला की, शेवटी शब्द आणि प्रतिमा ह्यांच्या उलटसुलट मांडणीपुढे ती जाईचना ! महायुद्धाने साऱ्या जगाला व्यावहारिक, वैचारिक आणि भावनिक क्षेत्रांत हादरे दिल्याने ही मर्यादाबद्ध समीक्षा ढासळू लागली. ह्या काळात सर्वच ज्ञानशाखांची गुंतागुंत झाल्याने कुंपण लावून कविता शोधण्याचा प्रकार आकर्षक वाटण्याची शक्यता नव्हती. अशा पार्श्वभूमीवर जीवनाच्या विविध अंगांचा एकत्रित विचार करणारे मार्क्सवादी तत्त्वज्ञान विचारवंतांना

आकर्षक वाटणे क्रमप्राप्तच होते. आजकाल मार्क्सवादी समीक्षा, अस्तित्ववादी समीक्षा, मनोविश्लेषणात्मक समीक्षा अथवा संरचनावादी समीक्षा ह्यांना अधिक महत्त्व आले आहे. ह्यावरून साहित्यसमीक्षेची वाटचाल कोणत्या दिशेने होत आहे, हे स्पष्टच दिसते. रूपबद्धतेचा अव्हेर हा आजच्या समीक्षेचा विशेष आहे.

साहित्याचे स्वरूप जीवनाच्या संदर्भात समजावून घेण्याची प्रथा प्राचीन आहे. प्लेटो-ॲरिस्टॉटल ह्यांनी मांडलेला साहित्य सिद्धान्त, मुख्यतः त्यांची अनुकृती कल्पना ही केवळ साहित्यकृतीला बांधलेली नव्हती. त्यांच्या विरेचन सिद्धान्तात तर साहित्यकृतीच्या संभवनीय सामाजिक परिणामांचा मोठ्या गांभीर्याने विचार केलेला आहे. युरोपमध्ये १७ व्या शतकापर्यंत नैतिक निकषांचे बरेच मोठे ओझे साहित्यसमीक्षेवर लादल्यामुळे तिला विकृत वळण लागले. १८ व्या शतकात मात्र समीक्षेने नवीन वाटचाल सुरू केली. मादाम द स्तेल, द बोनाल्ड्, रस्कीन, ॲर्नोल्ड् इत्यादींनी साहित्याचे विश्लेषण मुख्यतः सामाजिक, राजकीय अथवा सांस्कृतिक संदर्भात करण्याच्या आवश्यकतेवर भर दिला आणि साहित्याच्या सामाजिक पार्श्वभूमीचे महत्त्व प्रस्थापित केले. २० व्या शतकात रूपवादी समीक्षेने काही आवश्यक पथ्य पाळण्यास मदत केली, पण साहित्यनिर्मिती अथवा रसास्वाद ह्या काही स्वयंभू, जीवनापासून अलिप्त अथवा अलग प्रक्रिया आहेत, ह्यावर फार काळ समीक्षेची श्रद्धा बसली नाही. मार्क्सवादी साहित्य समीक्षा अशीच जीवनाच्या विस्तृत संदर्भात साहित्याचे रूप जाणून घेणारी समीक्षा आहे.

मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षा मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाचेच एक अंग आहे आणि तिचे भवितव्य सर्व तत्त्वज्ञानाच्या स्वीकारार्हतेवरच अवलंबून असणार हे उघड आहे. मार्क्स आणि एंगेल्स ह्यांनी आपल्या तत्त्वज्ञानात एक गोष्ट स्पष्ट केली की, सामाजिक उत्पादन-प्रक्रियेत माणसे विशिष्ट उत्पादनसंबंधात बांधली जातात. ह्या संबंधांची गोळाबेरीज म्हणजेच समाजाची आर्थिक रचना. ह्या पायाभूत रचनेवर उभा असतो कायदा, राजकारण, धर्म, तत्त्वज्ञान इत्यादींचा इमला. (Super Structure). समाजरचनेच्या पायाभूत संबंधांना अनुसरून सामाजिक जाणिवांची रूपेही पुढे येतात. माणसांच्या जाणिवा त्याचे भौतिक जीवन ठरवीत नसून त्याचे भौतिक जीवनच जाणिवा ठरवते. सामाजिक रचनेचा पाया (base) आणि त्यावर उभा असलेला इमला (Super Stucture) ह्यांच्या परस्परांवर प्रभाव पडत असतो, पण शेवटी मात्र प्रभावी ठरतात ते आर्थिक आणि उत्पादक संबंध. ह्या विवेचनावरून संस्कृतीचे शिल्प केवळ आर्थिक प्रेरणांनीच ठरते असेच मार्क्सवादाला म्हणावयाचे आहे ही टीका मात्र चूक ठरेल. प्रत्यक्ष एंगेल्सनेच सप्टेंबर १९८० मध्ये ब्लोकला लिहिलेल्या पत्रांत हा गैरसमज हेतुतः दूर करण्याचा प्रयत्न केला. इतिहासाच्या भौतिकवादी कल्पनेत उत्पादन संबंध केवळ शेवटच्या स्थितीत निर्णायक ठरतात असे पत्रात सांगून एंगेल्स म्हणतो, की ' ह्यापेक्षा मी व मार्क्सने अधिक काहीच म्हटलेले नाही. '[१] ह्या सर्व विवेचना-

वरून काही गोष्टी लक्षात येतात त्या अशाः (१) भौतिक वास्तवता स्थिर आणि गतिशून्य नसते. ती सतत परिवर्तनशील आहे म्हणून सामाजिक वास्तवही परिवर्तनाला बांधलेले आहे. (२) समाजाची अर्थव्यवस्था ही तिचा पाया असतो व त्यावर सारी संस्कृती उभी असते. पण पाया आणि इमला ह्यांचा परस्परांवर अखंड प्रभाव पडत असतो.

ह्या वैचारिक आधारावर मार्क्सवाद साहित्यस्वरूपाचे विवेचन करण्याचा प्रयत्न करतो. मार्क्सवादी कलासिद्धांतामध्ये कलेची उत्पत्ती आणि कलेचे, विशेषतः साहित्याचे स्वरूप ह्यासंबंधीचे विवेचन प्रामुख्याने अंतर्भूत आहे. कलेच्या उत्पत्तीबद्दल मार्क्स, एंगेल्स, प्लॅखेनोव्ह, कॉडवेल आणि फिशर ह्यांनी प्रामुख्याने विचार केलेला आढळतो.

मार्क्स आणि एंगेल्सने माणसाच्या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवर कलेच्या उत्पत्तीचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. माणसाच्या उत्क्रांतीमध्ये सौंदर्याची जाणीव व कलेचा आविष्कार ह्यांचा जन्म केव्हा झाला हा अतिशय महत्त्वाचा प्रश्न सौंदर्यशास्त्राने टाकला आहे. त्याचे उत्तर पुराव्यांवर आधारित करणे कठीण असल्याने मार्क्स एंगेल्सने ऐतिहासिक चिंतनाच्या आधारे ह्या कठीण प्रश्नाला उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला. माणूस ज्या प्राण्यांतून उत्क्रांत झाला त्याला सत्य, शिव, व सुंदराची जाणीव नव्हती, (असती तर माणसाचे वैशिष्ट्य ते काय ?) मग ती केव्हा व कशी झाली ? मार्क्सच्या मते, ऐतिहासिक प्रक्रियेत सौंदर्याची जाणीव मानवी श्रमातून झाली. उत्पादक माणूस (homo faber : man-the-maker) वस्तूचे सम्यक् ज्ञान झाल्यामुळे तिच्यावर आधिपत्य गाजवू लागतो व सौंदर्यनिर्मिती करतो. माणसाचा इतिहास हा त्याच्या मुक्तीचा इतिहास आहे. आदिम अवस्थेत माणूस नैसर्गिक बंधने व अंगभूत वासना ह्यांच्यापासून मुक्त होऊ पाहतो. दगडाऐवजी अणकुचीदार शस्त्र व नंतर चाकू निर्माण झाला, तसा त्याचा हात मोकळा झाला. कौशल्यात्मक कारागिरी घडू लागली आणि शेवटी कलात्मक चित्र रेखाटण्यासाठी कुंचली फिरू लागली. उत्पादक प्रवृत्ती जसजशी बंधनातून मुक्त होऊ लागते तसतशी ती सर्जनात्म होऊ लागते. अशा प्रकारे कौशल्यातून कलेकडे प्रवास होतो आणि हे होत असताना वस्तूची अंतर्गत सौंदर्यपरिमाणे माणूस आपलीशी करून घेतो. निसर्गावर अंशतः का होईना प्रभुत्व मिळाल्यानंतर माणूस तटस्थतेने सौंदर्यचिंतन करू शकतो. मार्क्सने म्हटल्याप्रमाणे भुकेल्याला संगीताचे सौंदर्य तर कळणार नाहीच पण भाकरीचे सौंदर्यही कळणार नाही, कारण तो भाकरीचा–भुकेचा गुलाम असतो. सारांश, (१) माणूस आपल्या वस्तूंवर म्हणजेच निसर्गावर प्रभुत्व प्रस्थापित करताना त्यांची कलात्मक उभारणी करतो. (२) तिच्या अंतरंगाचे ज्ञान होत जाते तसतसा तो संपादित केलेल्या प्रभुत्वाने कार्यात्मकतेचे (functionalism) उद्दिष्ट बाजूला सारतो व (३) शेवटी निसर्गाच्या अंगभूत गुणांची जाणीव त्याला होते आणि सौंदर्यजाणीव स्वायत्त व स्वयंभू होते. अशा तिसऱ्या अवस्थेत कलेचा विकास होतो, हे मानायास हरकत नाही.

माणसाची कलात्मक शक्ती, त्याचा निसर्गाशी कलात्मक संवाद आणि त्याचे सौंदर्य-निर्मितीचे साधर्म्य हे अशा प्रकारे त्याच्या श्रमप्रक्रियेतून निर्माण होतात. थोडक्यात कलेचा जन्म आदिम माणसाच्या सामाजिक क्रियेतून (social praxis) मधून होतो.

प्रथमावस्थेत दोन गोष्टी घडाव्या लागतात आणि त्या घडतात. भोवतालचे नैसर्गिक वास्तव हे मानवी वास्तव व्हावे लागते. माणसाच्या संवेदना वास्तवाशी सुसंवादी झाल्या आणि त्या सुसंवादात माणसाचे प्रभुत्व प्रस्थापित झाले म्हणजे नैसर्गिक वास्तवाचे मानवी वास्तव झाले असे म्हणता येईल. पण त्याचबरोबर दुसरी गोष्ट घडावी लागते. माणसाच्या पंचेंद्रियांवर संस्कारांची मशागत होणे आवश्यक असते. पंचेंद्रियांची मशागत माणसाला माणुसकी प्राप्त करून देण्याचे काम मानवी इतिहास करतो. एका बाजूने वास्तवाचे मानुषीकरण होत असते, तर दुसऱ्या बाजूने माणसाचे मानुषीकरण होते. पण ही प्रक्रिया त्याच्या सामाजिक, आर्थिक परिस्थितीत होत असते. अशा प्रकारे कलेची वाटचाल व सामाजिक इतिहास ह्यांचा संबंध कलेच्या निर्मितीपासूनच सुरू होतो.

कलेच्या अथवा साहित्याच्या उपपत्तीची समस्या अतिशय जटिल आहे. त्यामुळे तीसंबंधी अंतिम निर्णयाप्रत पोहोचणे कठीण आहे. मार्क्सवादी विचारवंतांनी निदान दोन बाबतींत तरी काही ठाम उत्तरे दिली आहेत. एक म्हणजे ऐतिहासिक प्रक्रियेत सौंदर्यजाणीव केव्हा व कशी निर्माण झाली ह्या सौंदर्यशास्त्राने टाळलेल्या प्रश्नाचे उत्तर. दुसरी गोष्ट आहे, कलेच्या सामूहिक अथवा सामाजिक स्वरूपाबद्दल निश्चित भूमिका. ही विशद करताना कॉडवेलने भाषेच्या सामाजिक स्वरूपाचे केलेले विवेचनही उद्‌बोधक ठरते.[३]

कला आणि साहित्य ह्यांच्या उपपत्तीपेक्षा साहित्याच्या स्वरूपाविषयी मार्क्सवादी भूमिका अधिक स्पष्ट आणि अधिक महत्त्वाची आहे. मार्क्सवादी दृष्टी मानवमानवादी (anthropocentric) आहे. माणूस हा इतिहासाचा केंद्रबिंदू आहे आणि माणसाचा इतिहास त्याच्या मुक्तीचा इतिहास आहे, हे मार्क्सवादी विचाराचे मुख्य सूत्र आहे. मानवी मुक्तीचे ध्येय हे समग्र माणसाचे आहे. काही व्यक्तींचे नव्हे, हे लक्षात घेतले म्हणजे कला, संस्कृती किंवा इतर कोणतीही मानवी निर्मिती, रचना अथवा कृती शेवटी जीवनवादी मूल्यांवरच आधारित असणार हे उघड आहे. माणसाचे जीवन सामूहिक असते किंवा त्याच्या जीवनाचे वास्तव सामूहिक असते, त्यामुळे कला अथवा साहित्य सामूहिक वास्तवाशी निगडीत असतात. कलेच्या आणि साहित्याच्या वास्तववादी स्वरूपाची अपरिहार्यता अशा प्रकारे सिद्ध होते. पण विविध आकांक्षा, कृती आणि रचना (Constructs) ह्यांनी बांधलेले वास्तव काही स्थिर स्वरूपी नाही; ते आहे गतिमान आणि परिवर्तनशील. त्यामुळे त्याचा आविष्कार करणारे साहित्य-सुद्धा गतिमान आणि परिवर्तनशील असणे अपरिहार्य आहे. ह्या साऱ्या विवेचनावरून

असे म्हणता येईल की, साहित्य हे परिवर्तनशील वास्तवाचे रूपांतर (mediation) असते.

मार्क्स, एंगेल्स, लेनीन आणि ल्युकाच ह्यांनी पुरस्कारिलेला वास्तववाद म्हणजे वास्तवाचे सरळ फोटो रेखन नव्हे. जीवन आणि साहित्य ह्यांचे १:१ असे साधे समीकरण मार्क्सवाद्यांना मान्य नाही. म्हणूनच झोला संप्रदायाने मांडलेला निसर्गवाद (naturalism) मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षेला त्याज्य वाटतो. 'जीवनाचा तुकडा' (slice of life) सिद्धान्त जरी शास्त्राधारित दृष्टीने प्रस्थापित केला गेला तरी कलास्वरूपमीमांसेच्या दृष्टीने तो भ्रामक आहे; कारण त्या सिद्धान्तामागे वास्तव हे स्थिरस्वरूपी आहे असा आग्रह आहे आणि हा आग्रह ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टीला मान्य होत नाही. जीवनाच्या परिवर्तनशीलतेचा स्वीकार केला म्हणजे स्थिर फोटोरेखनाचा सिद्धान्त आपोआपच गळून पडतो. ह्या संदर्भात मार्क्सवाद्यांनी बॉलझॅक आणि झोला ह्यांच्या कादंबरीची केलेली तुलना उद्‌बोधक ठरते. बॉलझॅकच्या कादंबरीतून अवनतीला जाणाऱ्या सरंजामशाहीचा आणि उदयोन्मुख पुंजीवादाच्या सामाजिक संघर्षाचे व त्यातून होणाऱ्या परिवर्तनाचे दृश्य सादर होते, तर झोलाच्या निसर्गवादी कादंबरीतून समाजरचना अगतिक आहे, अशी जाणीव होते. बॉलझॅक जीवनसत्याला सामोरा गेला आहे, तर झोला एका भ्रामक जाणिवेत गुंतून पडला असे दिसते. कलावंताची कल्पनाशक्ती वर्तमानकालातील वास्तवात दडलेल्या सुप्त शक्तीचा वेध घेते आणि त्यातच कलावंताचा मोठेपणा आहे, असे ल्युकाच म्हणतो.

ल्युकाचने नवसाहित्यिकांवर (modernists) हल्ला करताना आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला आहे. नवसाहित्य विफलतेने ग्रासले आहे. निराशेने झाकळले आहे. त्यातील माणसाचे दर्शन आहे ते निराशग्रस्त, एकाकी अशा प्राण्याचे. ह्या विपर्यस्त प्रतिमेचे मूळही ल्युकाचच्या मते नवलेखकांच्या विपर्यस्त विचारप्रणालीत—अथवा जीवनधारणेत आहे. ॲरिस्टॉटलपासून तर मार्क्सपर्यंत माणूस सामाजिक (social) प्राणी आहे, असा समज होता आणि तो खरा आहे. पण काही काही नवतत्त्वज्ञांच्या आणि नवलेखकांच्या दृष्टीने माणूस हा एकाकी आहे, त्यामुळे त्याचे जीवन सतत दुःखद व निराश असते, असा त्यांचा निष्कर्ष असतो. लुकाचच्या मते, माणसाच्या अस्तित्वाविषयीच्या चूक कल्पनेने नवसाहित्यसुद्धा निराश व वैफल्यग्रस्त झाले आहे. जीवनाची अपूर्णता अथवा त्याची अवनती दाखविणे निराळे व जीवन हे हे दुःख, एकाकी, भवितव्यहीन आणि निराशमयच असते हे म्हणणे निराळे. नवलेखकांची दृष्टी दुसऱ्या प्रकारची आहे. अशी दृष्टी मोठ्या लेखकांची नव्हती; मग ही दृष्टी कुठून आली ? त्यालाही सामाजिक-सांस्कृतिक कारणे आहेत. पण एवढे खरे की, अशा दृष्टिकोणाच्या दंशामुळे नवसाहित्य चेतनाहीन होते. कित्येक वेळा वाचकाची उत्सुकता जागृत करण्यास निराशेची मात्रा लागू पडली नाही, तर विकृतीचे वळसे देणे भाग पडते आणि साहित्यात लैंगिक विकृतीचे पेव फुटते. माणसाविषयीच्या

अनैतिहासिक आणि असत्य दृष्टिकोणामुळे साहित्याचा अशा तऱ्हेने ऱ्हास होतो. सामाजिक परिवर्तनापासून अलग झालेली कल्पनाशक्ती शेवटी परिवर्तनाला विरोध करणाऱ्या वरिष्ठ वर्गाला सहाय्यभूत ठरते. कॉडवेलने हर्झनचे उद्धृत केलेले 'आम्ही डॉक्टर्स नाही आहोत. आम्ही रोगच आहोत' (We are not the doctco.s; we are the disease) हे उद्गार नवसाहित्याला लागू पडतात.

वास्तववादाचे रास्त उद्दिष्ट असते माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा संपूर्ण आविष्कार घडविण्याचे.[४] माणसाच्या संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाची घडण, तिचे सामाजिक कार्य आणि ऐतिहासिक अंग, त्या बदलत्या व्यक्तिमत्त्वामागील प्रेरक अशी सामाजिक परिस्थिती ह्या सर्वांतूनच संपूर्ण माणुसकीचे दर्शन होणे शक्य असते. अशा व्यक्तिमत्त्वाचा प्रत्यय व्यक्ती आणि नमुना (type) ह्यांच्या द्वंद्वात्मक प्रतिनिधित्वातून येतो; म्हणूनच एंगेल्स म्हणत असे की, विशिष्ट परिस्थितीतील विशिष्ट व्यक्तिरेखा सादर करणे हे वास्तववादाचे प्रधान कार्य असते.[५] एंगेल्सची कल्पना अधिक सुस्पष्ट करताना ल्युकाच म्हणतो :

"व्यक्तिरेखा आणि घटनांमध्ये विशेष आणि सामान्य ह्यांचा वैशिष्ट्यपूर्ण संयोग असणारा नमुना वास्तववादी साहित्याची मध्यवर्ती कसोटी आणि मानदंड असतो. सामान्यपणाच्या गुणांनी किंवा केवळ वैयक्तिकतेमुळे – मग तो कितीही सखोलपणे कल्पिलेला असो – नमुना नमुना होत नाही. जेव्हा त्यामध्ये मानवी आणि सामाजिक असे आवश्यक नियामक घटक त्यांच्या अत्युच्च विकासाची पातळी गाठतात त्यामध्ये त्यांच्या सुप्त शक्यतेच्या सूचना आढळतात, तेव्हा तो नमुना होतो.[६]

वास्तववादी रेखाटनामध्ये मार्क्सवादी अपेक्षित करतात तो जीवनाची बीजे असलेला नमुना. त्याचप्रमाणे मार्क्सवादी दृष्टीतून जीवनाच्या सुप्त शक्तींचा वेध घेणारे साहित्य अधिक महत्त्वपूर्ण ठरते. 'हिंदोळ्यावर'मधील अचला अथवा 'ए डॉल्स हाऊस'मधील नोरा शक्य आहेत का ? हे (त्या त्या काळात) विचारले गेलेले प्रश्न गैरलागू आहेत, कारण ह्या नायिका प्रतिनिधित करतात जीवनाच्या विकासाच्या दिशा, वस्तुस्थिती नव्हे.

कलेच्या वास्तववादी स्वरूपाशी निगडित झालेला महत्वाचा प्रश्न आहे कलेच्या कलाचा (tendentiousness) अथवा पक्षपाताचा (partisanship), कलेत अथवा साहित्यात कल अथवा पक्षपात कितपत असावा अथवा असतो, ह्या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना मार्क्सवाद्यांनी आग्रही भूमिका घेण्याइतकेच आपल्या उत्तराच्या मर्यादा स्पष्ट करणे आवश्यक ठरते. एंगेल्सने पक्षपाताचा आग्रह धरताना त्याच्या मर्यादाही स्पष्टपणे सांगितल्या आहेत. साहित्य पक्षपाती असावे का ? ह्याचे उत्तर सरळ असे की साहित्य पक्षपाती असतेच. महाभारतात पांडवांकडे, शाकुंतलात शकुंतलेकडे, प्रॉमिथियस नाट्यात नायकाकडे, टॉलस्टॉयच्या कादंबऱ्यांत शेतकऱ्यांकडे 'पण लक्षात कोण घेतो ?' मध्ये यमूसारख्या अभागी स्त्रियांकडे कल आहे. तेव्हा असा पक्षपात किंवा

कल असल्याशिवाय साहित्यकृती उभी रहाणे कठीण आहे. पण पक्षपाताची जागा प्रचाराने घेऊ नये यावर एंगेल्सचा भर आहे. " लेखकाची मते जितकी सुप्त राहातील तितके चांगले "[७] असे एंगेल्सचे म्हणणे होते, हे लक्षात घेतले तर पुढे काही मार्क्स-वाद्यांनी कलेतून प्रचाराचा धोशा लावला, तो किती असमर्थनीय आहे हे लक्षात येते. कला हे (वर्गलढ्याचे) शस्त्र आहे. ही काही काळ लोकप्रिय झालेली घोषणा जशी कलेचे अवमूल्यन करणारी आहे तशी ती मार्क्सवादी कलास्वरूपशास्त्राशी विसंगत आहे. साहित्याकडे प्रचाराचे शस्त्र म्हणून बघितले तर मार्क्सचा आवडता नाटककार शेक्सपीअर, लेनिनचा आवडता कादंबरीकार टॉलस्टॉय व सर्व मार्क्सवाद्यांचा आदर्श लेखक बॉलझॅक ह्यांची वासलात लागेल मार्क्सवादी समीक्षा जितकी कमी आदेशात्मक आणि अधिक विश्लेषणात्मक होईल तितकी ती प्रभावी होईल.

पक्षपात अथवा कल साहित्यामध्ये अपरिहार्य असतो; कारण साहित्य एका जीवनदृष्टीचे (World vision) रूपांतर करीत असते; किंवा असेही म्हणता येईल की विशिष्ट जीवनदृष्टीतून साकार झालेल्या प्रतिमा म्हणजेच साहित्यकृती. पण साहित्यातील जीवनदृष्टी व्यक्तिगत नसते; ती असते एका समाजाची किंबहुना एका समूहाची, सुसंगत रूप धारण केलेली जाणीव. लेखकाची कलाकृती केवळ व्यक्तिगत पार्श्वभूमीवर समजणे असंभवनीय असते ते ह्यामुळेच. व्यक्ती एका सामुहिक जीवनाचा घटक असते. आणि त्या समूहाची सांस्कृतिक चौकट आर्थिक आणि इतर प्रेरणांनी बांधलेली असते आणि ह्या सर्व प्रेरणांचा बंध गतिमान आणि परिवर्तनशील असल्याने साहित्यकृती समजून घेताना व्यक्तिगत प्रेरणा, सामूहिक संस्कृती आणि परिवर्तनाची आवर्तने ह्या सर्वांचाच संदर्भ लक्षात घ्यावा लागतो. साहित्यकृतीतून आविष्कृत झालेली विचारप्रणाली आणि मूल्ये, एवढेच नव्हे तर तीमधील प्रतिमा आणि आविष्कारशैलीत-सुद्धा सामूहिक जीवनदृष्टीची प्रेरणा असते. साहित्य हे लेखकांच्या जीवनदृष्टीचा आविष्कार असते, हे सांगताना मार्क्सवादी समीक्षक गोल्डमन म्हणतो :

" ज्याला मी जीवनदृष्टी म्हणतो, ती म्हणजे एका सामाजिक समूहाला एकत्रित बांधणाऱ्या कल्पना, आकांक्षा आणि जाणिवा ह्यांचा व्यामिश्र बंध असतो आणि ह्या बंधातून त्याचे इतर समाजसमूहापासूनचे वेगळेपण अथवा विरोध स्पष्ट होतो. "[८]

अर्थात ही जीवनदृष्टी केवळ ललित साहित्यालाच प्रेरित करते असे नाही, पण तिचा काल्पनिक (imaginative) पातळीवरील आविष्कार साहित्याचे रूप धारण करतो. एकदा ही विचारसरणी मान्य केली म्हणजे साहित्यकृतीपासून तत्कालीन विचाराचा आणि तत्कालीन जीवनाचा संदर्भ अतूट होतो. हरिभाऊ आपट्यांची कादंबरी अथवा केशवसुतांची कविता तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक आणि वैचारिक संदर्भा-पासून तोडून वाचली तर तिचे सामर्थ्य पुरेपणाने प्रतीत होणार नाही; कारण विशिष्ट ऐतिहासिक प्रवाहांचा आणि प्रवृत्तींचा परिपाक ह्या साहित्यातून समूर्त झालेला आहे. त्यापुढे जाऊन असेही म्हणावे लागेल की त्या त्या साहित्यकृतीची रूपात्मक मूल्येसुद्धा

त्या काळाने घडविलेली असतात.

कलाकृतीची घडण तीन परिमाणी आहे असे म्हणावयास हरकत नाही. वर्तमानकालाकडे कलेने अथवा साहित्याने पाठ फिरविणे म्हणजे साहित्यकृतीला ॲनिमिक करण्यासारखे आहे. साहित्यामध्ये जिवंतपणा येतो तो तत्कालीन आशयाने, तत्कालीन आविष्कारपद्धतीने. तेव्हा तत्कालिकता (Synchrony) साहित्याचे एक परिमाण असणे अपरिहार्य आहे. परंतु साहित्यिक तत्कालिकता सांभाळून ऐतिहासिकतेला योग्य तो वाव देतो. ऐतिहासिक प्रवृत्ती आणि प्रवाह वर्तमानकाळात प्रच्छन्नपणे आलेले असतात. सर्वच महत्त्वाच्या घटनांचा इतिहास असतो आणि तो लक्षात घेणे साहित्यिकाला आवश्यक वाटते. घटनेचा इतिहास म्हणजे इतिहासाच्या पुस्तकात नोंदलेला संदर्भ नव्हे, तर त्या घटनेमागील सामाजिक संबंधाची उत्क्रांती सामाजिक अन्यायाच्या विरोधी संताप व्यक्त करणाऱ्या एखाद्या दलित कवितेमागे काही ऐतिहासिक परंपरांचा संदर्भ असतो आणि तो लक्षात घेतल्याशिवाय कवितेची कलात्मकता जाणवत नाही. म्हणून ऐतिहासिकता (Dichrony) हे परिमाण लक्षात घेणे आवश्यक ठरते. पण शेवटी साहित्याचा केंद्रविषय आहे माणूस; म्हणूनच मार्क्सवाद्यांच्या मते साहित्य मानवतावादी आहे. माणूस हा परिवर्तनापलीकडे आहे, हे मत भ्रामक आहे. भोवतालची परिस्थिती आणि मानवी जाणीव ह्यांचा परस्परांवर सतत परिणाम होत रहातो. बदलत जाणाऱ्या माणसाची कथा म्हणजे साहित्य. हे मानवी परिमाण सर्वांत महत्त्वाचे. कारण ते केंद्रवर्ती आहे. साहित्यकृती अशाप्रकारे तत्कालीन, ऐतिहासिक आणि मानवी घटकांनी बांधली गेली असते.

थोडेसे मागे जाऊन गोल्डमनच्या जीवनदृष्टी (world vision) या कल्पनेचा अधिक विचार करणे उद्‌बोधक ठरेल. ही जीवनदृष्टी आणि जीवनमूल्ये कशी निर्माण होतात ? ती काही दैवी करणी नाही अथवा प्रेषितांची देणगी नाही. मार्क्सने म्हटले आहे की, एखाद्या काळातील कल्पना त्या काळात अधिराज्य करणाऱ्या वर्गाच्या कल्पना असतात.[९] इटालियन मार्क्सवादी ग्रामशी (Gramsci) च्या मते अधिशास्तावर्ग राजकीय आणि सांस्कृतिक अशा दोन मार्गांनी आपले अधिराज्य प्रस्थापित करतो. पहिला मार्ग धोपट व सक्तीचा. तर दुसरा अप्रत्यक्ष आणि संमतीवर आधारलेला. सामाजिकधुरा स्वतःकडे ठेवणारा वर्ग नीती, धर्म, कायदा, शिक्षण अथवा साहित्य ह्या सर्वांमध्ये आपल्या हितसंबंधांना सोयीस्कर अशी मूल्ये प्रविष्ट करून ठेवतो. चातुर्वर्ण्याचे तत्त्वज्ञान आणि त्याला जपणारी संस्कृती ह्यांमधूनच आपले नीतिनियम, आपल्या पुराणकथा, दिव्यकथा, परंपरा आणि साहित्य निर्माण झाले. अर्थकारणामध्ये अथवा राजकारणामध्ये जे तत्त्वज्ञान प्रतिबिंबित होते ते साहित्य आणि कलेत परावर्तित होते एवढाच आणि एवढामात्र फरक आहे. भारतीय साहित्यात स्त्रीला सीता–सावित्री प्रतिमेत गुंतवून तिचे केलेले आदर्शीकरण पुरुषप्रधान आणि सरंजामशाही संस्कृतीच्या धुरिणत्वाचे उदाहरण आहे. पण बदलत्या आर्थिक संबंधामुळे धुरिणत्व (hege-

mony) वदलू लागते आणि नवे नीतिनियमन, नवे संकेत, नवी मूल्ये ह्यांची नवे धुरिणत्व प्रस्थापना करते. भांडवलशाहीच्या प्रस्थापनेनंतर उदारमतवाद आला. उदारमतवादातून व्यक्तिस्वातंत्र्य व स्त्रीमुक्तीच्या कल्पना पुढे आल्या आणि त्या प्रेरणांनी नवे साहित्य साकारित केले. आपटे–जोशी–केतकर किंवा फडके–खांडेकर–माडखोलकर ह्यांना माजघरातील गृहिणींचे दुःख दिसले, पण मोरीवर राबणाऱ्या मोलकरणीची अवहेलना लक्षात आली नाही. त्यांच्या मानवतेत काही उणीव होती अशातला मुळीच भाग नाही. त्यांचे साहित्य मध्यमवर्गीय धुरिणत्वाचा उद्‌गार होता, हे त्यामागील सत्य आहे. ह्या मध्यमवर्गीय धुरिणत्वाला आव्हान देणारे प्रतिधुरिणत्वाचे साहित्य आहे, दलित साहित्य.

मी तुला शिव्या देतो, तुझ्या ग्रंथाला शिव्या देतो,
तुझ्या संस्कृतीला
शिव्या देतो, तुझ्या पाखंडीपणाला शिव्या देतो,
इव्हन आईबापांनादेखील शिव्या देतो.

ही ढसाळांची तीव्र अश्रद्धा अशाच आव्हानाचे उदाहरण समजावे लागेल. भाषेची, दिव्य कथांची, संकेतांची, आदरस्थानांची, मूल्यांची मोडतोड करून दलित साहित्य नवे धुरिणत्व प्रस्थापित करण्यासाठी उद्‌ध्वस्तीकरणाला सुरुवात करते ती अशी.

काही वर्षांनी मर्ढेकरांनी मराठी कवितेत नेमके कोणते परिवर्तन घडवून आणले हे सांगणे कठीण होईल. वृत्तांचे वैचित्र्य आणि विस्तार कमी करून आणि प्रतिमांचे वैचित्र्य आणि विस्तार वाढवून कवितेत क्रांती होते हे पटणे कठीण आहे. मर्ढेकरांची (वैफल्यग्रस्त) जीवनदृष्टी आणि ती आविष्कृत करणारी अभिव्यक्तिपद्धत ही तर काही नवीन नव्हती. उलट दलित कविता नवी जीवनदृष्टी आणि नव्या जाणिवा घेऊन पुढे येते, हा एका नव्या धुरिणत्वाचा आविष्कार आहे. केशवसुतांनंतर क्रांती केली ती दलित कवितेनी. साहित्यातील मूलगामी बदल नव्या वर्गाच्या जीवनदृष्टीतून होतो, त्याच वर्गाच्या जाणिवांच्या वेगळ्या अभिव्यक्तिपद्धतीने नव्हे. साहित्यातील क्रांती शेवटी सामाजिक क्रांतीला बांधलेली असते.

मराठी साहित्याच्या संदर्भात बोलायचे झाले तर मराठी कल्पना आणि मराठी साहित्य हे सतत सामाजिक जीवनात मूळ धरून आहे आणि प्रवृत्तीने ते वास्तववादी राहिले आहे, हा मराठी साहित्याचा विशेष आहे. मराठी कवितेलासुद्धा आत्मकेंद्रीपणा मानवलेला नाही. मराठी कादंबरीने सुरुवातीपासून सामाजिक परिवर्तनाचा वेध कल्पनेच्या पातळीवर घेतलेला आहे. 'पण लक्षात कोण घेतो ?' मध्ये हरिभाऊंनी जुन्या, परंपरागत समाजरचनेत स्त्रीच्या वाट्याला येणाऱ्या व्यथा आणि क्लेश ह्यांच्या चित्रणाबरोबर नव्या मूल्यांवर आधारित समाजरचनेतील संभाव्य स्त्रीमुक्तीच्या चित्रणाची जोड दिली आहे. यमूचे पुण्यातील जीवन व मुंबईतील जीवन म्हणजे सनातनी

समाजरचना आणि उदारमतवादी समाजरचना ह्यातील फरक आहे. हरीभाऊंचा कल अर्थात नव्या समाजरचनेकडे आहे. भारतामध्ये कादंबरीच्या सुरुवातीला मध्यमवर्गाला सोयीस्कर अशी उदारमतवादी प्रबळ प्रेरणा मिळाली. उदारमतवाद हे सरंजामशाहीला पराभूत करण्यासाठी मध्यमवर्गाने वापरलेले प्रभावी शस्त्र होते. हरिभाऊंप्रमाणेच वा. म. जोशींच्या कादंबरीवर ह्याच प्रेरणेचा प्रभाव दिसतो. दोन समाजकल्पनांतील संघर्ष संपल्यानंतर तात्त्विक (ideoligical) चेतनाही संपली आणि संघर्षाची निकडही नाहीशी झाली. फडके-खांडेकर-माडखोलकर कादंबरीतील उथळपणाचा उगम ह्या सामाजिक स्थिरतेत आहे. उदारमतवाद स्त्रीमुक्तीचा आणि व्यक्तिस्वातंत्र्याचा लढा जिद्दीने लढवीत होता, पण त्याला दलितमुक्तीत रस नव्हता.[१०] परिणामी स्थिर परिस्थिती आणि अल्पसंतुष्ट नायक (अथवा नायिका) ह्यांची गाठ पडून कादंबरी निष्प्रभ झाली. सामूहिक (अथवा सामाजिक) अनुभूतीतून निर्माण झालेले भावनिक द्वंद्व उभे करण्याऐवजी शुष्क, निरर्थ राजकीय चर्चा (गांधीवाद बरा की मार्क्सवाद बरा असल्या) सुरू झाल्या. ह्या अवनतीतून बाहेर पडण्यासाठी कादंबरीला माडगूळकर, मुक्तिबोध, दळवी, पेंडसे, नेमाडे ह्यांची वाट पहावी लागली.

हरिभाऊ आपट्यांप्रमाणेच केशवसुतांच्या कवितेमागे उदारमतवादी प्रेरणा आहे. पण क्वचितवेळी उदारमतवादाची विफलतासुद्धा जाणवल्यामुळे झालेली निराशा केशवसुतांची दूरदृष्टी सूचित करते. रविकिरण काव्य हे थोडयाफार अंशाने स्थिर समाजाची पार्श्वभूमीच प्रतिध्वनित करते. यशवंतांच्या थोडया कविता, कुसुमाग्रजकृत ‘ विशाखा ’, मर्ढेकरांच्या काही कविता इत्यादींमधून परिस्थितीच्या निर्घृणतेची, आणि कठोर स्वरूपाची जाणीव आविष्कृत होते. विदारक वास्तवतेने संवेदनाक्षम मनाचा केलेला निष्ठुर शोष कुसुमाग्रजांच्या ‘ तरीही केधवा ’ किंवा ‘ स्वप्नाची समाप्ति ’ सारख्या कवितेत प्रतिमित केला गेला आहे. ह्या दोन कविता त्याकाळातील एका पिढीची शोकात्मिकाच मांडतात. व्यापारी आणि व्यवहारी मूल्यांवर आधारलेल्या संस्कृतीची अमानुषता मर्ढेकरांच्या कवितेतून ऐकू येते. वसंत बापट, मंगेश पाडगावकर आणि विशेषतः शरच्चंद्र मुक्तिबोध आणि विंदा करंदीकर ह्यांच्या कवितेतून भांडवली संस्कृतीने केलेली मानवी मूल्यांची चिरफाड स्पष्ट होते. आणि ही कविता अधिक होकारात्मक (positive) बनते. पण शेवटी प्रतिधुरिणत्व आत्मविश्वासाने उभे रहाते, ते दलित साहित्यातून. बाबुराव बागुल, नारायण सुर्वे, नामदेव ढसाळ, दया पवार, यशवंत मनोहर इत्यादी अनेक कवी लेखक मराठी साहित्यात एक नवी जीवनदृष्टी घेऊन आले आहेत. दलित साहित्याने मराठी साहित्यात एक नवे युग सुरू झाले, ह्यात शंका नाही.

साहित्याची व्यामिश्रता जीवनाच्या गुंतागुंतीबरोबर वाढत गेली आहे आणि ह्यापुढे ती अधिक वाढत जाणार आहे. परिणामी साहित्याचे आकलन संकुचित आणि जुजबी समीक्षासूत्रांनी होणे अशक्य आहे. मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षेकडे अधिकाधिक

लक्ष जाण्याचे हेच कारण आहे. मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षा मार्क्सवादी ऐतिहासिक भौतिकवादाच्या मुशीतून तयार झालेली असल्याने मानवी जीवनाबद्दल काही निष्कर्ष मार्क्सवादाजवळ आहेत; त्याचप्रमाणे मानवी जीवनाच्या संभाव्य विकासाबद्दल काही अंदाजही मार्क्सवादाने बांधले आहेत. साहित्य आहे त्या परिस्थितीचे प्रतिबिंबन करण्यात समाधान न मानता जीवनविकासाच्या दिशेचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करते. जीवन स्थितीशील नसून परिवर्तनशील आहे आणि परिवर्तनाचे प्रतिध्वनी साहित्यात ऐकू येतात, हेही स्पष्ट आहे. पण एखाद्या साहित्यकृतीत परिवर्तनाचा वेध घेतला नसेल तर किंवा तीमध्ये त्याविरोधी चित्रण असेल तर त्या कलाकृतीचा धिक्कार करण्याऐवजी कोठल्या सामाजिक अथवा सामूहिक परिस्थितीत अशी जीवनदृष्टी आणि असे साहित्य निर्माण होते हे पाहाण्यात मार्क्सवादाला अधिक रस आहे. मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षा जीवनाचा विकास आणि साहित्याची प्रगती ह्यामध्ये एक सममूलकता (Homology) मानते आणि साहित्याचे विश्लेषण ही सममूलकता लक्षात ठेवून करते. सरतेशेवटी माणसाचे साहित्यातील कुतूहल हे जीवनातील कुतूहल आहे, हे साहित्यसमीक्षकाला विसरून चालणार नाही.

टीपा

१. " Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry. "
T. S. Eliot ' Tradition and the Individual Talent ' Selected Essays (London, Fiaber and Fiaber Limited, 1951) p. 17.

२. जे. ब्लोकला एंगेल्सने सप्टेंबर २९, १८९० रोजी लिहिलेल्या पत्रात म्हटले आहे :
" According to the materialist conception of history, the production and reproduction of real life constitute in the last instance the determining factor of history. Neither Marx nor I ever maintained more. Now when some one comes along and distorts this to mean that economic factor is the sole determining factor, he is converting the former proposition into a meaningless, abstract and absurd phase. " (emphasis by Engels)

३. कॉडवेलच्या साहित्यविषयक विवेचनासाठी ' **मार्क्सवादी साहित्यविचार** ' के. रं. शिरवाडकर (पुणे कॉंटिनेंटल प्रकाशन, १९८०), पान ६८–८२ पहावे.

४. " The central aesthetic problem of realism is the adequate presentation of the complete human personality "
George Lukacs, Studies in European Realism (London : The Merlin Press 1972) p. 7.

५. " Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical circumstances. "
Marx and Engels on Literature and Art (Moscow : Progress Publishers 1976) p. 90.

६. G. Lukacs, Studies in European Realism (London : The Merlin Press 1972) p. 6.

७. The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art
Engels, Marx Engels on Literature and Art (Moscow : Progress Publishers, 1976) p. 91.

८. Lucien Goldmann, The Hidden God (London, Routledge and Kegan Paul, 1977) p. 17.

९. ग्रामशीच्या विवेचनासाठी **मार्क्सवादी साहित्य विचार**, पूर्वोक्त, पान. १५७–१५८ पहावे.

१०. लास्कीचे उदारमतवादावरील भाष्य असे आहे :
The liberal tradition in historical fact was an intellectual revolution primarily made in the intrest of prope ty owners in the new (and newly significant) industrial field.
Harold J. Laski, The State in Theory and Practice (London : George Allan and Unwin Ltd. 1951) P. 21.

□

फॉमलिझम

शोभा पवार

(प्रस्तुत लेखातील विवेचन इंग्रजी साहित्य व समीक्षेपुरते मर्यादित आहे. काही इंग्रजी शब्दांसाठी प्रचलित मराठी पर्यायी शब्द (जे योग्य वाटले ते) वापरले आहेत, तर काही इंग्रजी शब्द योग्य त्या पर्यायी शब्दाअभावी तसेच वापरले आहेत. ‘ फॉमलिझम ’ या शब्दासाठी उपलब्ध असलेले मराठी शब्द– म्हणजे ‘ रूपवाद ’ वा ‘ आकारवाद ’. हे पुरेसे न वाटल्याने इंग्रजी शब्द तसाच वापरला आहे.)

पाश्चात्य साहित्य व समीक्षा यांच्याकडे एक दृष्टिक्षेप टाकला असता प्रकर्षाने जाणविणारी गोष्ट म्हणजे दोन्ही क्षेत्रांत सातत्याने आणि झपाट्याने बदलत जाणारे प्रवाह. नवनिर्मितीची क्षमता असलेल्या लेखक, समीक्षकांनी दोन्ही क्षेत्रांत वेळोवेळी नवनवीन प्रयोग केले. प्रयोगामागची कारणेही विविध आहेत. काही काळपर्यंत त्यांचा प्रभाव टिकून राहिला आणि कालौघात ते हळूहळू मागेही पडले. विज्ञान आणि तंत्रज्ञानाने तर कल्पनेपलीकडे झेप घेतली आणि त्याचा फायदा म्हणा अथवा तोटा म्हणा असा झाला की, या प्रयोगांनी स्थलकालाच्या मर्यादा ओलांडल्या. त्याचे बरेवाईट परिणाम आज भारतीय जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत पहायला मिळतात. भारतीय साहित्यही परकीयांच्या आक्रमणापासून आपला बचाव करू शकले नाही. विशेषतः विसाव्या शतकात पश्चिमेकडचे हे वारे आपल्या किनाऱ्यावर कधी येऊन धडकले, इथल्या मातीत कसे रुजले आणि भारतीय साहित्यक्षेत्रात त्यांनी काय धुमाकूळ घातला हे तपासून पाहणे हा स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय होऊ शकेल. कारण प्रत्येक भाषेला,

त्यातील साहित्याला स्वतःचा असा एक चेहरा असतो. त्या चेहऱ्यामागे एक विशिष्ट संस्कृतीही दडलेली असते. मराठी भाषेला व त्यातील साहित्यालाही असाच एक स्वतःचा चेहरा आहे. तो इथल्या मातीशी व अनुभवाशी इमान राखणारा असावा याविषयी दुमत होऊ शकत नाही. परकीय भाषेच्या (विशेषतः इंग्रजी) आक्रमणाने (यात संस्कृतीचेही आक्रमण आलेच) या चेहऱ्याचा मूळ रंग, मूळ रूप किती व कसे बदलले, त्यात आपली परंपरा खंडित झाली का, आपण आपला चेहरा गमावला का, का तो अधिक आकर्षक झाला इ. प्रश्नांचा विचार अधिक गांभीर्याने व्हायला पाहिजे. आपल्या संस्कृतीचा, साहित्याचा, कलांचा आणि त्यातील परंपरांचा जयघोष करणाऱ्यांना हे नक्कीच एक आव्हान आहे. असो. प्रस्तुत लेखाचा तो विषय नाही आणि तो उद्देशही नाही. येथे आपण फॉर्मलिझम (Formalism) या पाश्चात्य समीक्षेतील एका महत्त्वाच्या समीक्षापद्धतीचा विचार करणार आहोत. याचा उगम रशियात झाला. पश्चिम युरोपमध्ये तो खोलवर रुजला आणि अमेरिकेतही फोफावला. या तिन्हींमध्ये एक निश्चित कालक्रम (chronological order) आहे, पण म्हणून एक दुसऱ्याचे प्रेरणास्थान आहे असे निश्चितपणे म्हणता येणार नाही. एक मात्र खरे की, बराच काळपर्यंत समीक्षेच्या क्षेत्रामध्ये याने आपली मक्तेदारी निर्माण केली.

फॉर्मलिझम हा एक संप्रदाय आहे, असे म्हणण्यापेक्षा ही एक समीक्षापद्धती (methodology) आहे असे म्हणणे जास्त सयुक्तिक ठरेल. याला दोन कारणे आहेत. एक म्हणजे एखाद्या व्यक्तीचा विचार जेव्हा संप्रदायात रूपांतरित होतो तेव्हा त्या विचारसरणीचा एक प्रणेता आणि त्याचा पाठपुरावा करणारे त्याचे शिष्यगण (भक्तगण ?), त्यांची एक आखीव रेखीव चौकट, चौकटीत येणारा ताठरपणा (rigidity) हे सर्व अपेक्षित असते. फॉर्मलिझममध्ये यातील कोणतीच गोष्ट सापडत नाही आणि दुसरे कारण म्हणजे त्यापूर्वीच्या समीक्षापद्धतींपेक्षा ही पद्धत गुणात्मक दृष्टीने फारशी वेगळी नाही. (याची सविस्तर चर्चा पुढे येईल.) साहित्याच्या आणि समीक्षेच्या क्षेत्रात जुन्याचे उच्चाटण, नव्याची प्रस्थापना, हल्ले-प्रतिहल्ले नेहमीच चालू असतात. किंबहुना समग्र मानवी जीवनाचा व मानवी संस्कृतीच्या प्रगतीचा तो एक अविभाज्य भाग आहे. मानवी मनाच्या सर्जनशीलतेचेच ते एक लक्षण आहे. त्यातून आपल्या जाणिवा किती समृद्ध होतात हे अभ्यासकांनी तपासून पाहणे जास्त महत्त्वाचे. आणि ही चिंतनशीलता अभावानेच दिसते, हे खेदाने नमूद करावे लागेल. कुठल्याही विषयाचा जेव्हा महाविद्यालयीन वा विश्वविद्यालयीन पातळीवर एक स्वतंत्र ज्ञानशाखा (academic discipline) म्हणून अभ्यास केला जातो तेव्हा त्यात हे चिंतन अपेक्षित आहे की नाही यावर भाष्य करण्याचा अधिकार या क्षेत्रातील बुजुर्गांचा.

विसाव्या शतकात पाश्चात्य साहित्यात, सर्जनशील लेखनात (creative writing) जेवढे प्रयोग झाले तेवढेच प्रयोग समीक्षात्मक लेखनातही (critical

writing) झाले. हा केवळ योगायोग म्हणायचा का ? का एकामुळे दुसऱ्याचा जन्म झाला ? समीक्षेला सर्जनशील लेखनापेक्षा नेहमीच दुय्यम लेखले गेले. (विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात मात्र–विशेषत: Post-struralist criticism पहाता–हा विचार बदलल्याचे जाणवते. इतकेच नाही तर समीक्षात्मक लेखन हे एक प्रकारे सर्जनशील लेखनच आहे, हा विचार आता मूळ धरू लागला आहे.) एक मात्र खरे की दोन्ही प्रकारच्या लेखनात हे प्रयोग बऱ्याच वेळा एकाच वेळी (simultaneously) घडले. नवीन आशय–विषयांना जुने आकृतिबंध अपुरे पडले व जुन्या समीक्षापद्धतींचा फारसा उपयोग होईनासा झाला, हेही यामागचे एक कारण असू शकेल; तर दुसऱ्या टोकाला जाऊन असे म्हणता येईल की, नवीन प्रकारच्या साहित्यनिर्मितीच्या समर्थनार्थ काही जाहीरनामे नंतर लिहिले गेले (उदा० Wordsworth's "Preface to Lyrical Ballads", Imagist Manifesto.) या दृष्टीने फॉर्मलिझमची पार्श्वभूमी समजून घेणे आवश्यक आहे.

फॉर्मलिझम ही काही जाणीवपूर्वक सुरू केलेली सुसंघटित अशी चळवळ कधीच नव्हती. तिला संप्रदायाचा (School) दर्जा कधीच दिला गेला नाही. याला कोणी एक प्रणेता (Marx, Freud यांच्याप्रमाणे) नव्हता. ज्योची गणना फॉर्मलिस्ट म्हणून होते त्यांच्यासमोर आखीवरेखीव असा कार्यक्रमही नव्हता. थोडक्यात सांगायचे तर संप्रदाय होण्यासाठी आवश्यक असणारी एकही गोष्ट येथे नव्हती, तरीही या समीक्षापद्धतीने आपली सत्ता व्यापक प्रमाणावर आणि बराच काळ गाजवली, ही आश्चर्याची गोष्ट आहे. (संप्रदायाचा आणि सत्तेचा जवळचा संबंध असतो.) स्थल-काल-व्यक्तीनुसार या पद्धतीचे स्वरूप बदलत गेले. Boris Eichenbaum[१] या रशियन समीक्षकाने म्हटल्याप्रमाणे ती हळूहळू उत्क्रांत होत गेली. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे झाले तर असे म्हणता येईल की, प्रत्येक फॉर्मलिस्ट समीक्षकाने या पद्धतीत काही बदल केला. म्हणजेच अगदी सुरुवातीपासून तीत लवचिकता होती. याचे कारण या समीक्षकांजवळ सुरवातीपासूनच कोणताही आखीव कार्यक्रम (Prefabricated programme) नव्हता. प्रत्येक नवीन विचार एक hypothesis म्हणून स्वीकारला गेला. परिणामतः या समीक्षापद्धतीच्या कक्षा रुंदावत गेल्या. त्यात विविधतेला भरपूर वाव मिळाला. म्हणूनच सर्व फॉर्मलिस्ट समीक्षकांना आपण एकाच माळेत बसवू शकत नाही. परंतु या विविधतेतही काही गोष्टींबाबत सर्वच फॉर्मलिस्ट समीक्षकांमध्ये एकमत आहे. एक म्हणजे साहित्याच्या अभ्यासात इतर विषयांची (मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, राज्यशास्त्र इ.) लुडबूड त्यांना मुळीच मान्य नव्हती. साहित्याचा अभ्यास स्वतंत्रपणे करण्यात यावा, असा त्यांनी आग्रह धरला. त्याहीपेक्षा सर्वमान्य असा महत्त्वाचा घटक म्हणजे साहित्याच्या अभ्यासात साहित्यकृतीच्या आकृतिबंधाला (Form) असलेल्या महत्त्वाची जाणीव. अर्थात आकृतिबंधाची कल्पना वेळोवेळी बदलत गेली. त्यामुळे फॉर्मलिझमच्या सीमारेषा निश्चित करणे जरा अवघडच. आकृतिबंधाच्या

कल्पनेत आमूलाग्र बदल झाल्याने प्रत्येक फॉमलिस्ट समीक्षकाचा विचार स्वतंत्रपणे करणे क्रमप्राप्त आहे. " आशय (content) आणि आकृतिबंध (form) पूर्णपणे वेगळे आहेत " वा " आशय आणि आकृतिबंध पूर्णपणे एकरूप आहेत " अशा टोकाच्या आणि काहीशा सोप्या (simplistic) संकल्पनांपासून सुरुवात करून या दोन्हींच्या नात्यातील व्यामिश्रता (complexity) तपासून पहाणे यावर स्वतंत्र निबंध किंवा प्रबंधही लिहिता येईल. येथे आपण फॉमलिझमचा विचार प्रामुख्याने तीन भागांत करणार आहोत: १) स्थलकालानुसार फॉमलिझमची व्याप्ती व स्वरूप, २) या पद्धतीचा तात्त्विक पाया (Philosophical foundation) आणि, ३) फॉमलिझमचे यशापयश व त्यावरचे आक्षेप,

समीक्षेविषयी लेखन करणाऱ्यांनी समीक्षेचे अनेक प्रकारे वर्गीकरण केले आहे. उदा. David Lodge,[२] W. Handy and Westbrook,[३] Rene Wllbek,[४] M. H. Abrahms,[५] Wilbur Scott[६] इ. च्या लेखनात त्याचे दर्शन घडते. समीक्षा या शब्दाचा अर्थही जास्तीतजास्त व्यापक होत गेला आहे. वाङ्मयीन कलाकृतीच्या विश्लेषणासाठी आपण बऱ्याच वेळा समाजशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, ऐतिहासिक, वा तत्सम संकल्पनांचा उपयोग करतो. कधी कधी लेखकाच्या खाजगी आयुष्यातही डोकावून पहायची गरज भासते. थोडक्यात असे म्हणता येईल की, कलाकृतीची वाङ्मयीन चिकित्सा आपण जेव्हा करत असतो तेव्हा कलाकृतीबाहेर असणाऱ्या परंतु तिच्या निर्मितीस कारणीभूत असणाऱ्या वर उल्लेखिलेल्या अनेक घटकांपैकी कोणताही एक घटक प्रमाणभूत मानून त्या आनुषंगाने दिलेल्या संहितेचे (Text) अर्थनिरूपण (interpretation) आपण करतो. अशा प्रकारच्या विश्लेषणात स्वाभाविकपणे संहितेपेक्षा तिच्या निर्मितीस कारणीभूत असणारे बाह्य घटक (elements extrinsic to the work of art) जास्त महत्त्वाचे ठरतात. उदाहरणादाखल काही कलाकृतींचा उल्लेख करता येईल. Alexander Pope यांचे विडंबनकाव्य " The Rape of the Lock ", George Orwell याचे " Animal Farm ", James Joyce याचे " Ulysses " यापैकी कोणत्याही कलाकृतीचा आस्वाद घेत असताना वर उल्लेख केलेल्या बाह्य घटकांपैकी एकाचा उपयोग करून दिलेल्या कलाकृती चांगले विश्लेषण करता येते. John Milton याचे सुप्रसिद्ध महाकाव्य " Paradise Lost " समजण्यासाठी वाचकाला ख्रिस्ती धर्माची अथवा बायबलची किती माहिती असायला हवी हे त्या महाकाव्यावरचे १९ व्या शतकापर्यंतचे समीक्षात्मक लेखन पाहिल्यावर लक्षात येते. फॉमलिझमच्या आगमनानंतर मात्र या समीक्षेचा चेहरा एकदम पालटला. समीक्षकांनी आपले सर्व लक्ष बाह्य घटकांऐवजी कलाकृतीवर केंद्रित केले, आणि समोर असलेल्या कलाकृतीच्या पलीकडे तिचे मानसशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय वा तत्सम मूळ शोधण्यास ठाम नकार दिला. कलाकृती ही स्वतंत्र आणि स्वतःतच परिपूर्ण असणारी गोष्ट आहे. तिच्या

आस्वादासाठी तिच्या बाहेर जाण्याचे कारण नाही अशी फॉमलिस्ट समीक्षकांची भूमिका होती. कलाकृतीच्या आकृतिबंधाच्या (form) विश्लेषणाने तिचा पूर्ण आस्वाद घेता येतो व तिचे आकलन होते, अशी त्यांची धारणा होती. याचा अर्थ यापूर्वीच्या समीक्षेत आकृतिबंधाचा विचार पूर्णपणे वर्ज्य होता असे नव्हे. पण त्यास फारसे महत्त्व नव्हते, हे निश्चित. विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस मात्र हा विचार अत्यंत महत्वाचा मानला गेला आणि अनेक वाङ्मयीन कलाकृतींचे या पद्धतीने विश्लेषण केले गेले. कलाकृतींच्या अभ्यासात आकृतिबंधाला असलेल्या महत्त्वाची ही जाणीव प्रस्थापित समीक्षात्मक विचारप्रवाहाविरुद्ध (आशयाला जास्त महत्त्व देणारी समीक्षा) बंड करणारी होती. साहित्याचा विचार समाजशास्त्र, नीतिशास्त्र, मानसशास्त्र इ. च्या संदर्भात न करता तो फक्त साहित्याच्या आणि पर्यायाने फक्त सौंदर्यशास्त्राच्या (Aesthetics) संदर्भातच करावा असा आग्रह सर्व फॉमलिस्ट समीक्षकांनी धरला. याचे मूळ कलेसाठी कला (art for art's sake) असे मानणाऱ्या कलावादींपर्यंत मागे नेता येईल. येथपर्यंत आपण अत्यंत ढोबळमानाने फॉमलिझमचा विचार केला. आता स्थलकालाप्रमाणे त्याचे स्वरूप काय होते ते समजावून घेऊ.

रशियन फॉमलिझम :

रशियन राज्यक्रांतीच्या आसपास (साधारणपणे १९२०-३० या कालखंडात) रशियन साहित्यसमीक्षेत नवीनच वारे वाहू लागले. या कालखंडात काही समीक्षकांनी साहित्य हे राजकारणापासून अलिप्त ठेवावे, अशी आग्रही भूमिका घेतली. १९३० च्या सुमारास अशा लोकांचा एक प्रभावी ग्रूप तयार झाला. साहित्याकडे बघण्याचा पारंपरिक (मार्क्सप्रणित) दृष्टिकोन बदलला पाहिजे, असे त्यांनी निक्षून सांगितले. यात तसे नवीन काहीच नाही. प्रत्येक नवीन संकल्पना परंपरेविरुद्ध दंड थोपटतच असते. जुन्याविरुद्ध बंड ही नव्याची सुरुवात असते. पण रशियासारख्या कम्युनिस्ट देशात कलावंतांसाठी अशा स्वातंत्र्याची मागणी करणारा विचार नक्कीच खळबळजनक होता. राजकारणात, झारशाहीला आणि साहित्यात ' मार्क्सशाहीला ' एकाच वेळी धक्के बसावेत, हा केवळ योगायोग म्हणावयाचा का? अर्थात साहित्यातील ही चळवळ राजकीय पातळीवर तर दडपली गेलीच, पण वाङ्मयीन पातळीवर मार्क्सिस्ट समीक्षकांनी तिच्यावर कडाडून हल्ला चढवला. आणि opoyaz या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या या फॉमलिस्ट ग्रुपची वाताहत झाली. " Society for the Study of Poetic Language " याचे ' Opoyaz ' हे संक्षिप्त नाव. रशियन फॉमलिस्ट म्हणून ज्यांची गणना होते ते सर्व या सोसायटीचे सभासद होते. साहित्याला स्वायत्तता (autonomy) देण्याच्या या फॉमलिस्ट समीक्षकांच्या आग्रहाला सर्वप्रथम विरोध केला तो Leo Trotsky याने. त्याच्या Literature and the Revolution या ग्रंथात त्याने आपल्या विरोधाची कारणे स्पष्ट केली आहेत. त्याच्या मते फॉमलिस्ट

दृष्टिकोन फारच अपुरा आहे आणि साहित्याला स्वायत्तता दिल्याने त्याच्या सामाजिक पार्श्वभूमीकडे किंवा साहित्याच्या समाजावर होणाऱ्या परिणामाकडे पूर्ण दुर्लक्ष होते आणि हे बरोबर नाही. मार्क्सिस्ट समीक्षकांच्या दृष्टीने या दोन्ही गोष्टी महत्वाच्या आहेत हे वेगळे सांगायला नको. अर्थात Trotsky च्या विरोधाचा फारसा हानिकारक परिणाम झाला नाही; पण पुढे रशियन राज्यकर्त्यांचा वाङ्मयाकडे बघण्याचा अधिकृत दृष्टिकोन जसजसा ताठर व कडक होत गेला तसतसा फॉमलिझमला प्रखर विरोध होऊ लागला. १९२४ मध्ये " The Press and the Revolution " या जर्नल मध्ये Anatoly Lunacharsky (सोव्हिएट रशियाचा पहिला शिक्षणप्रमुख, Commissar of Education) याने लिहिलेल्या लेखात या विरोधाची धार अधिक तीव्र झाल्याचे दिसते. त्याच्या मते, फॉमलिस्ट समीक्षकांचा दृष्टिकोन नुसताच संकुचित (narrow) नाही तर तो अवनत होत जाणारा (decadent) आहे. ' कलेसाठी कला ' या विचाराला तो प्रोत्साहन देणारा असल्याने तो धुडकावला पाहिजे असे त्याचे म्हणणे होते. फॉमलिस्ट समीक्षकांनी फॉमलिझम आणि मार्क्सिझम यांच्यात अंतर्गत विरोध नाही असे दाखविण्याचा अयशस्वी प्रयत्न केला. परंतु वैचारिक दडपणामुळे त्यांचा फारसा टिकाव लागला नाही. तरीही त्यांच्या भूमिकेचे महत्त्व कमी होत नाही म्हणून फॉमलिस्ट समीक्षकांच्या भूमिकेचा थोडा विस्ताराने आढावा घेणे आवश्यक आहे.

पारंपरिक दृष्टिकोन धुडकावणे, साहित्याची इतर ज्ञानशाखांपासून फारकत करणे, म्हणजे साहित्याचा अभ्यास केवळ साहित्याच्या संदर्भातच करणे व साहित्याचा फारसा विचार न करता कलाकृतीच्या संरचनेच्या (structure) विश्लेषणावर भर देणे (विशेषतः तंत्राचा अभ्यास) हा रशियन फॉमलिस्ट समीक्षकांच्या विवेचनाचा पाया होता. (असेच विचार पुढे आपल्याला British ' New criticism ' आणि Anglo–American criticism मध्ये पहायला मिळतात. त्यासंबंधी विवेचन पुढे येईल.) त्यांच्या दृष्टीने साहित्याचा अभ्यास म्हणजे भाषेचा अभ्यास. लेखक, कवी, शब्द कशा प्रकारे वापरतो हे तपासून पहाणे आवश्यक होते. अर्थात या सर्वांजवळही ठोस असा आखीवरेखीव कार्यक्रम नव्हता. ही समीक्षापद्धती हळूहळू विकसित होत गेली. इतर ज्ञानशाखांपेक्षा त्यांचा भर भाषाशास्त्रावर असल्याने भाषा आणि त्या अनुषंगाने वापरलेल्या तंत्राच्या (Technique) अभ्यासास कलाकृतीच्या आस्वादन व आकलनात महत्त्व प्राप्त झाले. ध्वनीचे (sound) महत्त्व त्यांनी प्रथमच लक्षात आणून दिले. साहित्याची भाषा व्यवहारी जीवनातील भाषेपेक्षा वेगळी आहे, असा त्यांचा विश्वास होता. काव्याच्या अभ्यासात त्यातील प्रतीकांपेक्षा (symbol) लय, (rhythm), ध्वनी (sonnd) व वाक्यरचना (syntax) त्यांनी महत्वाची मानली; खरे तर रशियन फॉमलिस्ट समीक्षकांचा भाषेकडे बघण्याचा दृष्टिकोन बराचसा structuralism या पुढे विकसित झालेल्या समीक्षेच्या दृष्टिकोणासारखा आहे.)

त्यांच्या मते, काव्यातील प्रतिमेचे (image) स्वरूप व कार्य हे अर्थनिर्मिती नसून एक विशिष्ट प्रकारचे बोधन (Perception) तयार करणे हे होय. अशा बोधनामुळे वस्तूचे अपरिचितीकरण (defamiliarization) होते; म्हणजे ती वस्तू वेगळ्याच स्वरूपात आपल्यापुढे सादर केली जाते. खरे तर अशा विचारांमध्ये बरेच काही दडलेले होते. त्यावर आणखी संशोधन होऊ शकले असते. पण तसे झाले नाही. Shklovsky[७] या समीक्षकाचे दोन निबंध—(१) " The Relation of Devices of Plot Construction " आणि (२) Art as Technique हे क्रांतिकारक ठरले. कादंबरीच्या विश्लेषणात Plot हा आशयाचा भाग नसून तो आकृतिबंधाचा भाग आहे. असे त्याने जोरदारपणे प्रतिपादन केले. काव्याच्या अभ्यासात केवळ वृत्ताला (metre) व त्यातील तत्त्वाला महत्त्व न देता आंतरिक लयीला (rhythm) अधिक महत्त्व दिले गेले. अर्थातच अशी चिकित्सापद्धती मार्क्सवादी समीक्षकांना मानवणारी नव्हती, त्यामुळे या फॉमलिस्ट ग्रुपवर वैचारिक दडपण आणले गेले. परिणामतः बरेचसे समीक्षक पारंपारिक समीक्षेकडे वळले. अपवाद फक्त Roman Jakobson यांचा. तो मास्को सोडून प्रागला गेला. कारण मॉस्कोमधील आपल्या अभ्यासाला फारसा वाव नाही असे त्याला वाटले त्याला भाषा शास्त्रात रस होता. प्रागमधील समीक्षक भाषाशास्त्रामध्ये (Linguistics) जास्त रस घेणारे होते. Jakobson ने येथे फार महत्त्वाची भूमिका बजावली. येथील ग्रुपचे नेतृत्व त्याने केले असे म्हटल्यास ते वावगे ठरणार नाही. त्याची येथे Rene Wellck शीही गाठ पडली. रशियन फॉमलिझ्म आणि प्रागमधील भाषाशास्त्रज्ञांचा अभ्यास याचा एकत्रित परिणाम पुढे अमेरिकन काव्यशास्त्रात (Poetics) पहायला मिळतो. त्या आधी इंग्लंडमध्ये ही लाट कशी आली आणि तिने समीक्षेचे केवढे मोठे क्षेत्र व्यापले हे पाहू.

इंग्लंड आणि फॉमलिझम :

तसे पहाता पश्चिम युरोपमध्येही सुसंघटित अशी फॉमलिस्ट चळवळ झाली नाही. तसा दर्जा तिला कधीच मिळाला नाही. पण युरोपियन साहित्यात अनेक ठिकाणी तिचे अस्तित्व जाणवते. इंग्लंडच्या संदर्भात फॉमलिझचा विचार करता पहिले नाव डोळयासमोर येते ते T. S. Eliot चे. " New Criticism " चा हा प्रणेता. " न्यू क्रिटिसिझम " हा फॉमलिस्ट पद्धतीचाच एक आविष्कार आहे. विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला वाङ्मयीन क्षितिजावर ठळकपणे चमकणाऱ्या T. S. Eliot आणि Ezra Pound यांची काव्यनिर्मिती फारच खळबळजनक ठरली. त्यांनी आपल्या कवितांमध्ये अनेक नवीन तंत्रांचा वापर केला. अशा काव्याचे रसग्रहण करण्यास जुन्या समीक्षापद्धती फारशा उपयोगी नव्हत्या. Eliot ची " The Waste Land " ही कविता समीक्षकांना आणि सर्जनशील लेखकांना सारखीच बुचकळयात

टाकणारी होती. Eliot हा केवळ कवीच नव्हता तर काव्याच्या निर्मितीविषयी आणि समीक्षेच्या कार्याविषयी त्याने सखोल चिंतन केलेले होते, हे त्याच्या अनेक निबंधात दिसून येते. उदा., "Tradition and the Individual Talent"[८], "The Function of Criticism"[९] इ. साहित्य हे सामाजिक, राजकीय वा व्यक्तिगत जीवनाचे प्रतिबिंब आहे, हा विचार त्याने धुडकावून लावला. कवितेला तो "Autonomous Aesthetic Object" म्हणतो. तिचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य करतो. हे वर्णन खूप अर्थगर्भ आहे. काव्याच्या अभ्यासासाठी दिलेल्या संहितेचे (Text) सूक्ष्मवाचन ("close reading") आवश्यक आहे, हे त्याने ठासून सांगितले. खरे तर कलाकृतीविषयीचे हे विचार Coleridge या romantic कवीच्या विचारांशी साम्य दर्शवितात. काव्याच्या अभ्यासात कवितेच्या आकृतिबंधाला फार महत्त्व आहे हे romantic poets ना कितीतरी आधी म्हणजे १९ व्या शतकाच्या सुरुवातीलाच जाणवलेले होते. (जसे Cubism या आधुनिक पेंटिंगमधील एका महत्त्वाच्या चळवळीची झलक–जिचा जनक Picasso आहे, असे आपण मानतो–Picasso च्या आधी Braque आणि C'ezanne यांच्या चित्रांमध्ये पहायला मिळते.) तसे पाहता Wordsworth[१०] आणि C'oleridge[११] यांच्या समीक्षात्मक लेखनातील विवेचन आधुनिक फॉमलिस्ट पद्धतीला खूप जवळचे आहे. कारण दोघांनीही आपल्या समीक्षात्मक लेखनात आकृतिबंधाची सविस्तर चर्चा केली आहे. आणि त्याच्याही मागे जायचे झाले तर Neo-classical युगातील समीक्षेतही आकृतीबंधाच्या महत्त्वाची विशेष जाणीव अनेक ठिकाणी आढळते. यावरून इंग्लंडमध्ये फॉमलिझमची पाळेमुळे किती खोल रुजली आहेत याची कल्पना येते. त्याला बहर विसाव्या शतकात आला हे खरे. Eliot ने काव्याविषयी मांडलेले विचार वाचकांना साहित्याचा वेगळ्या दिशेने विचार करण्यास प्रवृत्त करतात. (परंतु त्याची सैद्धांतिक भूमिका त्याच्या स्वतःच्या काव्यात कितपत दृष्टोत्पत्तीस पडते याचा मागोवा घ्यायचा झाला तर वेगळेच चित्र डोळ्यासमोर उभे राहते. काही गोष्टींचा उल्लेख आवश्यक वाटतो. Eliot ने कवितेला "autonomous aesthetic object" म्हटले आहे. कवितेच्या रसास्वादासाठी तिच्या संहितेचे सूक्ष्मवाचन ('close reading') आवश्यक आहे, असे त्याने प्रतिपादन केले आहे. म्हणजे तिच्या वाङ्मयीन चिकित्सेसाठी तिच्याबाहेर असलेल्या अन्य कोणत्याही घटकाकडे वळण्याचे कारण नाही. परंतु Eliot ची स्वतःची कविता प्रत्यक्ष वाचताना मात्र छापील पानाच्या बाहेर इतर ग्रंथांमध्ये उपलब्ध असलेल्या माहितीवरच तिची चिकित्सा जास्त अवलंबून आहे, असा आपला अनुभव आहे. (Eliot आपल्या कवितांमध्ये जे allusions व quotations वापरतो ते एकतर विद्वत्ताप्रचुर (learned) असते आणि सामान्य वाचक म्हणजे साहित्याचे विद्यार्थी व शिक्षक यांनाही सहज आकलन होणारे नसते. अर्थात Eliot याचा वापर एक तंत्र म्हणून करतो आणि त्याचे इतर

काही फायदे आहेत. परंतु वाचकाच्या वाचनप्रक्रियेत मात्र बरेच अडथळे निर्माण होतात हे खरे.) शिवाय कवितेच्या विशिष्ट भागाच्या स्पष्टीकरणार्थ कवितेला तळटीपा (foot notes) देणे त्याला आवश्यक वाटते. म्हणजे वाचकाने आपली कविता विशिष्ट पद्धतीनेच (त्याच्या स्वतःच्या पद्धतीप्रमाणे) वाचावी हे त्याला अभिप्रेत आहे. त्यापुढे जाऊन त्याच्या सैद्धान्तिक भूमिकेचा मागोवा घ्यायचा झाला तर Metaphysical Poets[१२] वर लिहिलेल्या निबंधाचा उल्लेख करता येईल. प्रस्तुत निबंधात त्याने Metaphysical poetry मध्ये सापडणाऱ्या "Unified sensibility" चा गौरवाने उल्लेख केला आहे. पण त्याच्या स्वतःच्या काव्यात मात्र अशी "Unified Sensibility" सापडत नाही. त्याच्या कवितेत प्रतिमा आणि विचार (Image and Idea) यांची पूर्ण फारकत झालेली दिसते. Eliot ची कविता ही प्रामुख्याने विचारप्रधान कविता (Poetry of Ideas) आहे असेच म्हणावे लागेल. अर्थात Eliot चे काव्य आणि काव्यासंबंधीचे विचार यातील विसंगती तपासून पाहाण्यासाठी दुसऱ्या लेखाचा प्रपंच मांडावा लागेल. येथे आपण त्याच्या सैद्धान्तिक भूमिकेचाच विचार करणार आहोत. आणि ही भूमिका प्रामुख्याने फॉमलिस्ट समीक्षकाचीच आहे. कलावस्तूला स्वतंत्र, स्वायत्त अस्तित्व आहे आणि त्याचा बाह्य वास्तवाशी तसा संबंध नाही हा विचार "New Criticism" मध्ये वारंवार मांडला गेला. कविता म्हणजे बाह्य जगाचे प्रतिबिंब नाही, तर तिला स्वतःचे अस्तित्व आहे; जे तिच्या अनेक घटकांच्या एकमेकांशी असलेल्या निकटच्या संबंधावर अवलंबून आहे. अशाच प्रकारचे विचार I. A. Richards याच्याही विवेचनात आढळतात. Richards च्या "Practical Criticism"[१३] या ग्रंथातसुद्धा काव्याच्या अभ्यासात भाषिक व्यामिश्रतेचे (complexity) विश्लेषण करण्यावर भर दिला आहे. शिवाय रूपकाच्या (metaphor) वापरासंबंधीपण महत्त्वाचे विवेचन वारंवार त्याने आपल्या लेखनात केले आहे. यापुढे जाऊन तो असेही म्हणतो की, माणसाची सर्व विचारप्रक्रियाच रूपकात्मक आहे. साहित्याच्या अभ्यासातील अर्थप्रक्रियेविषयी त्याने बरेच काही सांगितले आहे. त्या सर्वांच्या खोलात शिरण्याचे कारण नाही. वर उल्लेख केलेल्या काही महत्त्वाच्या मुद्यांवर Richards च्या विचाराची दिशा काय होती, हे लक्षात येते. Richards च्या काही विचारांचा पाठपुरावा त्यानंतर William Empson याने त्याच्या "Seven Types of Ambiguity"[१४] या पुस्तकात केला. संदिग्धता (Ambiguity) हे भाषेचे एक महत्त्वाचे अंग आहे, असे सांगून काव्याची चर्चा भाषेतील संदिग्धतेच्या आनुषंगाने त्याने केलेली आहे. Eliot, Richards आणि Empson यांच्या समीक्षात्मक लेखनाचा बारकाईने अभ्यास केल्यास ठळकपणे लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे साहित्याच्या, विशेषतः काव्याच्या अभ्यासात भाषेच्या आणि आकृतिबंधाच्या अभ्यासाला त्यांनी दिलेले महत्त्व. कलाकृतीचे 'सूक्ष्म वाचन' यात प्रामुख्याने अभिप्रेत आहे. कलाकृतीचे स्वतंत्र अस्तित्व

थोडयाफार फरकाने तिघेही मान्य करतात. कविता-वाचनाच्या क्रियेत (act of reading a poem) अभिप्रेत असणारी अर्थप्रक्रिया तिघांपैकी कोणीही अमान्य करत नाहीत. इतकेच नाही तर त्याविषयी आवर्जून चर्चा करतात. (हा मुद्दा महत्त्वाचा आहे-त्याचे विवेचन पुढे येईल.) अर्थात अर्थशोधनाची ही प्रक्रिया यापूर्वीच्या समीक्षेमध्येही महत्त्वाची होतीच. येथे ती आशयाच्या दृष्टीने वेगळी आहे. परंतु ही समीक्षा आणि फॉर्मलिस्टिक समीक्षापद्धती यांमध्ये गुणात्मक फरक (Qualitative difference) नाही असेच म्हणावे लागेल. (याचे थोडे सविस्तर विवेचन पुढे " फॉर्मलिझमचा तात्त्विक पाया " या भागात करता येईल.) एकंदर New Criticism चा विचार करता वर उल्लेख केलेल्या टीकाकारांमध्ये फारसे मूलभूत स्वरूपाचे मतभेत नव्हते, पण प्रत्येकाचे स्वतःचे असे काही वैशिष्टय नक्कीच होते असे म्हणावे लागेल आणि New Critism चा पाठपुरावा करणारे बरेचसे टीकाकार हे कवी होते. जसजशी नवीन प्रकृतीच्या काव्याची निर्मिती होत गेली त्याप्रमाणे त्याच्या समीक्षात्मक लेखनात बदल झाले. त्या अर्थाने त्यात लवचिकता होती. पण तिचा तात्त्विक पाया मात्र तोच राहिला. जणू काही या नवकाव्याच्या समर्थनार्थच आपल्या समीक्षात्मक लेखनात हे बदल करण्यात आले असे म्हणण्यास भरपूर वाव आहे.

१९४० च्या सुमारास " New Criticism " हे जणू काही एक संस्थान झाले आणि मग या समीक्षापद्धतीत एक प्रकारचा ताठरपणा (Rigidity) यायला लागला. W. K. Wimsatt आणि Monroe Beardsley यांच्या लिखाणात या ताठरपणाचे प्रतिबिंब पहायला मिळते. (" The Intentional Fallacy,[१५] १९४६ " " The Affective Fallacy[१६] इ. लेखांत) त्यापूर्वी John Crowe Ransom याने लिहिलेल्या " The New Criticism "[१७] (1941) या लेखात Eliot, Richards आणि Empson यांच्या या समीक्षापद्धतीचे संपूर्ण सारतत्त्व एकवटलेले पहायला मिळते.

अँग्लो अमेरिकन समीक्षा

Eliot आणि इतरांचा प्रभाव अँग्लो अमेरिकन समीक्षेवर बऱ्याच मोठ्या प्रमाणावर झाला. Rene Wellek आणि Austin Warren यांचे " Theory of Literature " [१८] (1949) म्हणजे साहित्याच्या अभ्यासकांचे बायबलच. अनेक विश्लेषण पद्धतींचा विस्तृतपणे घेतलेला आढावा यात पहायला मिळतो. समीक्षेचे ' Intrinsic ' व ' Extrinsic ' असे दोन प्रकारात वर्गीकरण करून त्यांनी ' Intrinsic ' पद्धतीचा जास्त पाठपुरावा केल्याचे दिसून येते. येथेही संहितेचे सूक्ष्म अवलोकनच त्यांना अभिप्रेत आहे. आजही सर्व महाविद्यालयांच्या आणि विश्वविद्यालयांच्या ग्रंथालयात हे ग्रंथराज मानाने विराजमान झालेले दिसतात. एकंदरीत सर्वच फॉर्मलिस्ट समीक्षकांनी संहितेशी बांधिलकी स्वीकारलेली दिसते. म्हणूनच फॉर्मलिस्ट समीक्षेला

टेक्स्च्युअल क्रिटिसिझम (Textual Criticism) असेही संबोधिले जाते.

" New Criticism " च्या अफाट लोकप्रियतेत सिंहाचा वाटा उचलला. Cleanth Brooks आणि Robert Penn Warren यांनी संपादित केलेल्या " Understanding Poetry "[१९] या काव्यसंग्रहाने. अनेक कवितांचे सखोल विश्लेषण आवश्यक त्या टीपांसह येथे पहायला मिळते. इंग्रजी साहित्याच्या विद्यार्थ्यांना व शिक्षकांना हे पुस्तक आजही सारखेच महत्त्वाचे वाटते आणि त्याचा वापरही महाविद्यालयीन स्तरावर मोठ्या प्रमाणावर केला जातो. त्यायोगे " New Criticism " ही थेट वाङ्मयाच्या लेक्चरहॉलमध्ये जाऊन बसली. Brooks आणि Warren यांनीही कवितेचा अभ्यास एक स्वतंत्र अस्तित्व असलेली कलाकृती म्हणून करावा असे प्रतिपादन केले. त्यासाठी कवितेच्या सामाजिक, ऐतिहासिक पार्श्वभूमीचा अभ्यास करण्याची वा लेखकाच्या खाजगी आयुष्याचा मागोवा घेण्याची गरज नाही, या भूमिकेचा पुनरुच्चार केला. १९३६ साली प्रसिद्ध झालेल्या या पुस्तकाच्या अनेक सुधारित आवृत्त्या निघाल्या. आजही वाङ्मयाच्या वर्गात भाषेच्या आणि साहित्याच्या शिक्षकांना हे पुस्तक उपयुक्त वाटते. अगदी कालपर्यंत शिक्षक आणि विद्यार्थी यांच्या अनेक पिढ्या या पुस्तकावर पोसल्या असे म्हटल्यास अजिबात अतिशयोक्ती होणार नाही. दुसऱ्या महायुद्धानंतरचा काळ हा तर " New Criticism " चे सुवर्णयुगच होते. अर्थात फॉमलिझमने जसा त्यापूर्वीच्या समीक्षेला धक्का दिला तसा फॉमलिझमला विरोध करणारे काही समीक्षक होतेच. उदा., शिकागो विश्वविद्यालयातील काही तरुण अभ्यासकांनी – जे Neo Aristotelian म्हणून ओळखले जातात – जोरदारपणे आपला निषेध नोंदविला. परंतु फॉमलिझमला खरा धक्का बसला तो Post Structuralist समीक्षेकडून. विशेषतः १९७०–८० च्या दशकात अल्पकाळ का होईना आपल्या अस्तित्वाचा न पुसणारा ठसा उमटविणाऱ्या Deconstructive Criticism कडून.

येथपर्यंत आपण फॉमलिझमचे स्वरूप आणि स्थलकालानुसार त्याची व्याप्ती यांचा सर्वसाधारणपणे विचार केला. आता त्याचा तात्त्विक पाया काय आहे याचा विचार करू.

तात्त्विक पाया (Philosophical Foundation)

फॉमलिझमचे वैशिष्टय आणि वेगळेपण इतर समीक्षापद्धतीच्या तुलनेत काय आहे, हे आपण पाहिले, परंतु साहित्यसमीक्षेत या पद्धतीने नेमकी काय भर घातली हे तपासून पहाणे आवश्यक आहे. ' साहित्य म्हणजे काय ? ' आणि ' भाषेकडे बघण्याचा दृष्टिकोण ' या दोन मुद्यांच्या आनुषंगाने त्याचा वेध घेता येईल. त्यातील पहिला प्रश्न– साहित्य म्हणजे काय ?– हा बहुचर्चित प्रश्न आहे. आपल्यासमोर छापील पानाच्या (printed page) स्वरूपात येणारी कविता, कादंबरी, नाटक इ. ना आपण

आजवर साहित्य म्हणत आलो. लेखक-कलाकृती-वाचक असा हा प्रवास आहे. लेखक साहित्यनिर्मिती करतो. त्याला दृश्य स्वरूप (पुस्तकरूप) प्राप्त झाले म्हणजे ते वाचकाकडे येते. त्यालाच आपण साहित्य म्हणतो. लेखक निर्मिती करतो तेव्हा त्याच्या अनुभवाला दृश्य स्वरूप प्राप्त होते. याउलट लेखकाच्या एखाद्या अव्यक्त अनुभवाला आपण साहित्य म्हणत नाही. आणि ज्याला दृश्य स्वरूप प्राप्त होते ते एक "finished product" असते. त्याला या भौतिक जगात एक अस्तित्व असते. संगमरवराचे अथवा ब्राँझमध्ये कोरलेले शिल्प यालाही आपण कलावस्तू (work of art) म्हणतो. वाचक, प्रेक्षक असोत वा नसोत, त्या कलाकृतीच्या अस्तित्वाला, काहीच बाधा येत नाही. म्हणजेच कलाकृतीला "ontological status" आहे असे आपण मानतो. हा तसा पारंपरिक दृष्टिकोण आहे. फॉर्मलिझमच्या पूर्वी प्रचलित असलेल्या समीक्षेतही हाच दृष्टिकोण होता. प्रश्न असा आहे की फॉर्मलिझमचा दृष्टिकोण यापेक्षा वेगळा आहे का ? याचे उत्तर ठामपणे नाही असेच द्यावे लागेल. फॉर्मलिस्ट समीक्षकही साहित्य हे एक 'finished product' आहे असेच मानतात. बदल झाला तो फक्त कलाकृतीच्या अस्तित्वाचा बोध आणि शोध आपण ज्या घटकांच्या आनुषंगाने घेतो त्या घटकांमध्ये प्री-फॉर्मलिस्ट (pre-formalist) समीक्षेत कलाकृतीबाहेरील घटक (लेखकाचा निर्मितीमागचा हेतू, त्यामागची सामाजिक वा राजकीय पार्श्वभूमी, मानसशास्त्रीय चिकित्सा) या प्रक्रियेत जास्त महत्त्वाचे होते. फॉर्मलिझममध्ये मात्र वर उल्लेखिलेल्या बाह्य घटकांकडे दुर्लक्ष करून कलाकृतीतच, तिच्या रचनेत, सापडणाऱ्या घटकांवर लक्ष केंद्रित करण्यात आले. त्यांच्या दृष्टीने संहिता (Text) महत्त्वाची असल्याने तिच्याबाहेर जाण्याचे प्रयोजन उरले नाही. कलाकृतीच्या आकृतिबंधावर वा त्याच्या एखाद्या महत्त्वाच्या अंगावर (metophor, paradox, irony, image इ.) सर्व लक्ष केंद्रित करून संहितेचे वाचन केले जाते. कवितेचे वाचन, आकलन म्हणजेच अर्थनिरूपण-(inter pretation) होय. यापूर्वीच्या समीक्षेतही हाच अनुभव वाचकाला येत असे. यावरून असे लक्षात येईल की, फॉर्मलिझमच्या आगमनानंतर संदर्भाची चौकट (frame of reference) फक्त बदलली परंतु कलाकृतीच्या ontological status ला मात्र अजिबात धक्का बसला नाही. फार तर चौकटीचा केंद्रबिंदू बदलला असे म्हणता येईल. साहित्याचा आस्वाद म्हणजे संहितेचे वाचन आणि संहितेचे वाचन म्हणजे तिचे अर्थनिरूपण याही संकल्पनेत काही बदल झाला नाही. कलाकृतीचा अभ्यास, आस्वाद, विश्लेषण म्हणजे तिचा अर्थ समजून घेणे हाच विचार दोन्ही समीक्षा पद्धतींमध्ये सापडतो. म्हणूनच आधी म्हटल्या- प्रमाणे फॉर्मलिस्ट आणि प्री-फॉर्मलिस्ट समीक्षेत गुणात्मक फरक नाही असेच म्हणावे लागेल. साहित्य-आस्वादातील अर्थनिरुपणाची संकल्पना फार जुनी आहे. अर्थसमजून घेण्यासाठी कोणते हत्यार वापरायचे हे काला-नुसार बदलत गेले. परंतु शेवटी कलाकृतीची चिरफाड करून तिचा अर्थ समजून

घेणे हाच अनुभव सातत्याने घेतला गेला. या अर्थप्रक्रियेलाही एक विशिष्ट स्वरूप असल्याचे लक्षात येते. कलाकृतीचा आकृतिबंध अनेक भागांचा बनलेला असतो. त्याला तोलून धरणारा एक मध्यवर्ती बिंदू आहे. वाचक वाचायला सुरुवात करतो तेव्हा या केंद्रबिंदूच्या दिशेने सर्व संहिता प्रवाही होते. हा केंद्रबिंदू कधी कलाकृतीच्या बाहेर असेल तर कधी आत. वाचकासमोर मात्र चित्र उभे रहाते, ते अशा केंद्रबिंदूने तोलून धरलेल्या आणि अंतर्गत सुसंवाद असणाऱ्या भागांपासून बनलेल्या सुसंगत (coherent) रचनेचे. फॉमलिझममध्येही अर्थनिरूपणाला महत्त्व दिले गेले. अर्थाच्या जोखडातून फॉमलिस्ट काय किंवा प्री–फॉमलिस्ट काय, कोणीच मुक्त झाले नाहीत. म्हणजे ' साहित्य म्हणजे काय ? ' या प्रश्नाच्या अनुषंगाने फॉम-लिझमचे मूल्यमापन केले तर या समीक्षापद्धतीने तसे नवे काहीच सांगितले नाही. आता भाषाविषयक दृष्टि-कोनाचा विचार करू.

अर्थप्रक्रियेचा विचार करताना भाषेचा विचार करणे अपरिहार्य आहे. कारण शब्दांना अर्थ असतात. भाषेकडे बघण्याचा एक पारंपरिक दृष्टिकोन म्हणजे भाषा referential आहे, ती वास्तवातल्या वस्तूंचे प्रतिरूपण (representation) करते, शब्दांना वाच्यार्थ (referential meaning) आहे, त्यापलीकडे शब्दाला फारसा अर्थ नाही. भाषाविज्ञानाच्या प्रगतीनंतर अलीकडील २०–२५ वर्षांत मात्र या दृष्टिकोनात फरक पडलेला दिसतो. विशेषत: Structuralism, Semiology आणि De-construction या अलीकडे विकसित झालेल्या समीक्षापद्धतीमध्ये भाषा ही केवळ referential नाही, तर ती self reflexive आहे, असे जोरदारपणे प्रतिपादन करण्यात आले. म्हणजे शब्द केवळ बाह्यजगाचे, वास्तवाचे प्रतिरुपणच करत नाहीत, तर त्यांना स्वतःचे अस्तित्व आहे. ते स्वतःकडे निर्देश करतात. (self referential) असे शब्द जेव्हा शेजारी शेजारी मांडले जातात तेव्हा त्या सान्निध्यातून वेगळ्याच अर्थाची निर्मिती होते. हा अर्थ त्या विशिष्ट क्षणी (point of time) निर्माण होत असतो. तो आधीच दिलेला (given) नसतो. शब्दांचा वाच्यार्थ (referential meaning) आणि शब्दांना एकमेकांच्या सान्निध्यात प्राप्त होणारा अर्थ (meaning in contiguity) हे भिन्न आहेत. असा अर्थ **निर्माण** होतो, तो आधीच **ठरलेला** नसतो. असे जर असेल तर अर्थ निर्माण होण्याची **प्रक्रिया** अर्था-पेक्षा जास्त महत्वाची ठरते. प्री–फॉमलिस्ट समीक्षेत वाच्यार्थ हा एकमेव अर्थ माहीत होता. फॉमलिस्ट समीक्षेत भाषेच्या अंगाने खरे तर खूप विचार झाला. Jakobson, Saussure यांच्या लिखाणाचा प्रभाव अनेक फॉमलिस्ट समीक्षकांवर पडल्याचे दिसते आणि तरीही भाषा refecrential आहे असाच दृष्टिकोन बऱ्याच फॉमलिस्ट समी-क्षकांनी स्वीकारल्याचे दृष्टोत्पत्तीस येते. " The intentional fallacy " किंवा " The Heresy of paraphrase " अशासारख्या लेखातून एक नक्की जाण-

वते की " New criticism " मध्ये बरेच सुप्त सामर्थ्य (potential) होते. पण त्यावर अधिक संशोधन झाले नाही. साहित्याच्या अर्थनिरूपणात पूर्वी लेखकाला महत्त्व होते ते आता संहितेला दिले गेले. (अलीकडे येऊ घातलेल्या पद्धतीमध्ये ते वाचकाला दिलेले दिसते.) आणि अर्थ कालातीत आहे यावर त्यांचा विश्वास होता आणि म्हणून भाषा referential आहे याच विचाराकडे त्यांना वळावे लागले. Understanding Poetry या ग्रंथाचे सूक्ष्म अवलोकन केल्यास याचा प्रत्यय येतो. काव्याच्या विश्लेषणात central image, central paradox, pattern of rhythem यांपैकी एकाला केंद्रबिंदू मानून कवितेचे अर्थनिरूपण केलेले येथे आढळते. प्रत्येक वाचक कोणताही एक केंद्रबिंदू स्वीकारून अर्थ लावत असल्याने एका कवितेचे अनेक अर्थ होऊ शकतात, ही कदाचित फॉमलिझमची जमेची बाजू म्हणता येईल. परंतु प्रत्येक वाचकाप्रमाणे अर्थ बदलला तरी त्या त्या वाचकाच्या दृष्टीने त्याने लावलेला अर्थ हाच एकमेव अर्थ (' the ' meaning) कवितेला असतो. Eliot सुद्धा कवितेला ' autonomous aesthetic object ' असे म्हणतो, पण आपल्या कवितेचे वाचन चुकीचे (misreading) होऊ नये म्हणून कवितेला तळटीपा (footnotes) देणे त्याला आवश्यक वाटते. आणि हे वाचन म्हणजे त्याला अभिप्रेत असलेल्या अर्थाचा बोध वाचकाला होणे हेच त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. ही अर्थप्रक्रिया ही एका विशिष्ट केंद्रबिंदूच्या दिशेने प्रवास करते. म्हणजे फॉमलिस्ट काय किंवा प्री-फॉमलिस्ट काय दोघेही कवितेकडे (किंवा कलाकृतीकडे) एका विशिष्ट केंद्रबिंदूने सीमित झालेली (logocentric) आणि तिच्या वेगवेगळ्या भागांत विशिष्ट संबंध असणारी सुसंबद्ध रचना अशाच दृष्टिकोनातून बघतात.

यशापयश व आक्षेप :

वरील सर्व विवेचन लक्षात घेता असा निष्कर्ष काढता येईल की, फॉमलिस्टक-पद्धती त्यापूर्वीच्या पद्धतींपेक्षा नक्कीच वेगळी आहे. परंतु साहित्याकडे बघण्याचा तिचा दृष्टिकोण पूर्वीपेक्षा फारसा वेगळा नाही. ' कला जीवनाचे प्रतिबिंब आहे ' हा तसा पारंपारिक दृष्टिकोण आहे. फॉमलिझम आल्यानंतर यात फरक पडला का, हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आणि फॉमलिस्ट समीक्षेतील अनेक बारकावे व नवे विचार लक्षात घेऊनही शेवटी असेच म्हणावे लागेल की फॉमलिस्ट समीक्षकसुद्धा कलेकडे जीवनाचे प्रतिबिंब म्हणून पहातात. खरे तर फॉमलिझमवर वारंवार असा आरोप केला जातो की, त्यांनी कला मानवी जीवनापासून पूर्णपणे विभक्त केली. या आरोपात फारसे तथ्य आहे असे वाटत नाही. आधुनिक चित्रकलेचा प्रवास बघितला तर representational art या एका टोकाकडून Abstract art या दुसऱ्या टोकापर्यंत चित्रकार येऊन पोहोचलेले दिसतात. याच्या मध्यावर येणारा पिकासोचा Cubism हा representational art पासून दूर जाणारा व Abstract art कडे झुकणारा

असा चित्रकलेचा नमुना आहे. पिकासोने form च्या संदर्भात खूप प्रयोग केले, नवीन तंत्रांचा वापर केला. वास्तवाचे प्रतिरूपण (representation) करण्यास नकार दिला, पण म्हणून पिकासोच्या चित्रांचा मानवी जीवनाशी संबंधच नाही, असे म्हणणे धारिष्ट्याचे होईल. उलट पिकासोने वास्तव जीवनाकडे बघण्याचा एक वेगळा दृष्टिकोण दिला असे म्हणणे जास्त सयुक्तिक ठरेल. फॉमलिस्ट समीक्षकांनीही जीवनाच्या किंवा वास्तवाच्या एका वेगळ्याच भागाचे दर्शन उपलब्ध करून दिले असे म्हणता येईल. मानसशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय वा ऐतिहासिक संकल्पनांच्या साहाय्याने कलाकृतीचा अभ्यास केल्यास सापडणारा अर्थ आणि फॉमलिस्ट पद्धतीने चिकित्सा केल्यास आढळणारा अर्थ वेगळे असू शकतील आणि फॉमलिस्ट कलाकृतीच्या आकृतिबंधाला विशेष महत्त्व देत असले तरी जीवनापासून कला त्यांनी विभक्त केली, असे म्हणता येणार नाही. फॉमलिझमची हा एक जमेची बाजू म्हणता येईल की येथे वाचकाला इतर ग्रंथांची उलथापालथ करावी लागत नाही आणि पर्यायाने बरेच स्वातंत्र्य मिळते. पण म्हणून ती गुणात्मक दृष्टीने पूर्वीच्या समीक्षेपेक्षा वेगळी आहे असे म्हणता येणार नाही. फॉमलिझमचे खरे सामर्थ्य तिच्या भाषाविषयक विचारात होते, पण त्याचा सखोल अभ्यास झाला नाही, ते सुप्तावस्थेत राहिले. त्याकडे दृष्टी वळवली ती Post-structuralist समीक्षकांनी, विशेषत: Deconstruction या अलीकडच्या १५-२० वर्षांत विकसित झालेल्या समीक्षापद्धतीने. फॉमलिझमच्या अनेक मूलतत्त्वांना येथे धक्के बसले. परंतु एक मात्र मान्य करावे लागेल की, प्री-फॉमलिस्ट समीक्षा व पोस्ट-फॉमलिस्ट समीक्षा यांच्या मध्यावर येणारा फॉमलिस्ट समीक्षेचा टप्पा अत्यंत महत्त्वाचा आहे. समीक्षेला येथून वेगळेच वळण लागले. आजच्या प्रगत समीक्षेची दिशा निश्चितपणे बदलली आहे. 'साहित्यकृतीचा अर्थ काय आहे ?' या प्रश्नात सारेच परंपरावादी समीक्षक गुंतून पडले आहेत. अशा वेळी ह्यांच्या विचारप्रवाहाला नवे वळण देण्याचे काम फॉमलिझमने मर्यादित स्वरूपात केले हे सत्य आहे. त्यापूर्वीही कलेसाठी कला ('art for art's sake') असे म्हणणाऱ्यांचा आणि Walter Pater चा वारसा सांगणाऱ्यांचा आवाज थोडयाफार प्रमाणात उमटला होता. परंतु केवळ 'कलेसाठी कला' का 'जीवनासाठी कला' या प्रश्नाच्या अनुरोधाने फॉमलिझमचे मूल्यमापन करता येणार नाही. कारण फॉमलिझमने कलेचे व कलावस्तूचे स्वतंत्र स्थान मान्य करत असतानाच जीवनाकडे, वास्तवाकडे पहाण्याचा एक वेगळा दृष्टिकोन दिला आहे हे मान्य करायला पाहिजे. कोणत्याही काळातील कोणतीही कला मानवी जीवनापासून अलिप्त राहू शकत नाही, असे मला प्रामाणिकपणे वाटते. आजचे युग तर आविष्कारस्वातंत्र्याचे युग आहे. त्याला नवनवीन तंत्रांची जोड मिळाल्यावर आविष्काराच्या स्वरूपात बदल होणारच. शिवाय आजचे युग हे कलांच्या लोकशाहीकरणाचे युगही (democratization of arts) आहे. कला-कलांमधील देवाणघेवाण ओघाने आलीच. कलेच्या माध्यमाचा विचार नव्याने सुरू झाला.

माध्यम हे केवळ साधन राहिले नाही. मग ते शब्द असोत वा रंग असोत. माध्यम हे त्यातून व्यक्त होणाऱ्या आशयाइतकेच आज महत्त्वाचे मानले जाते. म्हणूनच एखाद्या कलाकृतीचा अर्थ काय आहे (What does a work of art mean ?) यापेक्षा तो कसा निर्माण होतो (How does a work of art mean ?) याकडे अधिक लक्ष देणे आवश्यक ठरते. आजच्या प्रगत समीक्षेची क्षितिजे परंपरावाद्यांच्या दृष्टि-पथात येऊच शकत नाहीत. पण ही क्षितिजे उपलब्ध करून देण्याचे महत्त्वाचे काम फॉमलिझमने केले असे म्हणावयास हरकत नसावी. फॉमलिझम हे या मार्गावरचे एक महत्त्वाचे वळण आहे. कमीत कमी नव्या समीक्षेची बीजे रुजण्यासाठी लागणारी साफसफाई (Clearing the ground) फॉमलिझमने केली याविषयी दुमत असू नये.

□

टीपा

1) Boris Eichenbaum, " The Theory of the ' Formal Method ' ", printed in Russian Formalist Criticism : Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. (Lincoln : University of Nebraska Press, 1965)

2) David Lodge, ed. 20th Century Literary Criticism (1972, Lodon : Longman, 1976)

3) William Handy and Max Westbrook, Twentieth Century Criticism, Indian edn, (New Delhi : Light and Life, 1976)

4) Rene Wellek, Concepts of Criticism (New Haven and Lodon : Yale University Press, 1963)

5) M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp (1953, Lodon : Oxford University Press, 1971)

6) Wilbur Scott, Five Approaches of Literary Criticism (New York : Collier Books, 1962)

7) Victor Shklovsky, " Art as Technique " printed in Russian Formalist Criticism : Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln : University of Nebraska Press, 1965)

8) T. S. Eliot " Tradition and the Individual Talent ", printed in Selected Prose of T. S. Eliot. edited by Frank Kermode (London : Faber, 1975)

9) T. S. Eliot, " The Function of Criticism " printed in Selected Prose of T. S. Eliot, ed. Frank Kermode (Landon : Faber, 1975)

10) William Wordsworth, " Preface to Lyrical ballads (1802) " in Romantic Poetry and Prose ed. by Harold Bloom and Lionel Trilling (New Yo,k : Oxford Univ. Press, 1973)

11) Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, ed. by George Watson (1906, London : Dent, 1982)

12) T. S. Eliot " The Mataphysical Poets " printed in Selected prose of T. S. Eliot ed. Frank Kermode (London : Faber, 1974)

13) I. A. Richards, Practical Criticism (London : Kegan Paul, 1929)

14) William Empson, Seven Types of Ambiguity (1930, Harmondsworth : Penguin, 1977)

15) W. K. Wimsatt jnr. and Monroe Beardsley, " The Intentional Fallacy " Printed in 20th Century Literary Criticism, ed. David Lodge. (London : Longman, 1972)

16) W. K. Wimsatt jnr. and Monroe Beardsley, " The Affective Fallacy " printed in 20th Century Literary Crtiicism, ed. David Lodge(London : Longman, 1972)

17) John Crowe Ransom, " The New Criticism " (Norfolk, Conn. : New Directions, 1941)

18) Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (1949, Harmondsworth : Penguin Books, 1976)

19) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, Understanding Poetry, 4th edn. (1938, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976)

❦

रूपवाद ते संरचनावाद

रमेश धोंगडे

: १ :

संरचनावाद हा शब्द प्रथम रोमान याकोबसन यांनी १९२८ च्या सुमारास प्राग येथे वापरला. संरचनावाद मात्र त्यापूर्वीच सुरू झाला होता. फेर्दिनां द सोस्यूर (१८९०–१९१०) हा भाषावैज्ञानिक संरचनावादाचा जनक मानला जातो. मात्र सोस्यूरच्याही पूर्वी या वादाची पार्श्वभूमी तयार झाली होती, असे दिसते. सोस्यूरच्या लिखाणात संरचना हा शब्द फक्त तीन वेळा येतो. अन्यत्र तो बहुधा व्यवस्था, रचना हे शब्द वापरतो. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात श्लेगेल (१७७२–१८२९) या भाषा वैज्ञानिकाने भाषेचे व्याकरण म्हणजे तिची अंतर्गत संरचना असे मत मांडले होते. एकोणिसाव्या शतकात जीवविज्ञानाचा बराचसा प्रभाव सर्वच विचारवंतांवर पडला होता. भाषा ही एखाद्या जीवाप्रमाणे असते ही कल्पना यातूनच पुढे आली. वेकरने (१७७५–१८४९) तर भाषा ही सजीवमात्रांसारखी एकजीव असून तिच्या वेगवेगळ्या उपांगात परस्परावलंबी असे संबंध असतात, असा सिद्धान्त मांडला. भाषेच्या उपांगाचे परस्पर संबंध पुढे सोस्यूरनेही मांडले. एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात हुम्बोल्टने जीवसदृश वस्तूंची कल्पना बाजूस सारून भाषा ही एकसंध असून तिला स्वतःचे बळ असते, असे मत मांडले. एखाद्या समाजाचे व्यक्तित्व त्याच्या भाषेत स्पष्टपणे दिसते, या त्याच्या सिद्धान्ताचा पुढे सपीर आणि व्होर्फ या भाषा-वैज्ञानिकांवर प्रभाव पडला. पण हुम्बोल्टपेक्षा श्लायछरचा परिणाम तत्कालीन भाषा विज्ञानांवर जास्त पडला. श्लायछरचे पहिले पुस्तक १८४८ मध्ये प्रसिद्ध झाले. श्लाय-

छरने भाषांची वंशावळी लावली. भाषेचे विश्लेषण एखाद्या वृक्षाच्या विश्लेषणासारखे असते असे दाखविले. भाषेची वाढ ही इतर प्राणिमात्रांप्रमाणे होते, तिचा भाषकांशी काहीही संबंध नसतो, असे मत मांडले. श्लायछरच्या प्रभावाखालील भाषावैज्ञानिकांनी मात्र फक्त वेगवेगळ्या भाषांची जंत्री करून त्यांचे वर्गीकरण करण्यातच धन्यता मानली. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस म्हणजे १८८० च्या सुमारास व्हिटनी या भाषावैज्ञानिकाने श्लायछरच्या 'भाषा म्हणजे एक जीवमात्र' या कल्पनेला विरोध केला आणि भाषेच्या सामाजिक अंगाचे, सामाजिक कार्याचे महत्त्व ठामपणे मांडले. बोदुअँ द कूर्तने या भाषावैज्ञानिकानेही भाषेच्या सामाजिकतेवर भर दिला.

विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस हेर्मान पाउलने (१८४६–१९२१) मांडलेली काही मते संरचनावादाशी जुळणारी आहेत. पाउलने वर्णनात्मक भाषाविज्ञान आणि ऐतिहासिक भाषाविज्ञान यांतील फरक स्पष्ट केला. भाषा ही कोणत्याही विशिष्ट काळी फक्त एक अवस्था असते आणि एखाद्या माणसाचे बोलणे म्हणजे भाषा नव्हे, या त्याच्या मताचा प्रभाव सोस्यूरवर पडलेला दिसतो.

सोस्यूरने १९०६ ते १९१० या दरम्यान जिनिवा विद्यापीठात भाषाविज्ञानावर व्याख्याने दिली. त्याच्या मृत्यूनंतर १९१५ मध्ये ती प्रसिद्ध झाली. सोस्यूरने भाषा-विज्ञान हा चिन्हविज्ञानाचा एक भाग असून भाषेचे सामाजिक कार्य महत्त्वाचे आहे, असे मानले. सोस्यूरने भाषा म्हणजे शब्दसमुच्चय ही रूढ कल्पना त्याज्य मानली. भाषा म्हणजे परस्परांशी संबंध असलेल्या घटकांची रचना किंवा व्यवस्था हा सोस्यूरचा सिद्धान्त होता. सोस्यूरपूर्वीच्या भाषावैज्ञानिकांनी भाषांचा ऐतिहासिक दृष्टिकोणातूनच विचार केला होता. सोस्यूरने भाषेच्या एककालिक अभ्यासाची प्रथा पाडली. भाषा ही व्यवस्था असून भाषकाचे बोलणे हे या व्यवस्थेतून संभवते. पण एखाद्याचे बोलणे म्हणजे संपूर्ण भाषाव्यवस्था नव्हे, हे सोस्यूरने आवर्जून सांगितले. भाषेतील घटकांचे संबंध डावीकडून उजवीकडे या दिशेने आणि वरून खाली याही दिशेने असतात, हे सोस्यूरनेच प्रथम निदर्शनास आणून दिले. उदाहरणार्थ, एका "काऊ" या शब्दात (क्) नंतर (आ) येणे हा डावीकडून उजवीकडे जाणारा संबंध तर "काऊ" आणि खाऊ यांच्या अर्थातील फरकाचे कारण (क) आणि (ख) यांतील उभा संबंध आहे. वाक्यात उद्देश्यानंतर विधेय येणे हा डावीकडून उजवीकडे जाणारा संबंध तर कर्त्याच्या स्थानी एका नामाच्या ठिकाणी दुसरे नाम येणे हा खालून वर जाणारा संबंध.

रोमान याकोबसन हा मॉस्कोमधील रूपवादी गटातील विचारवंत १९२६ मध्ये प्राग येथे आला. तेथे त्याने भाषावैज्ञानिक मंडळ स्थापन केले. प्रागचा संरचनावाद आणि रशियन रूपवाद यांचे तेथे अनुसरण होई. सोस्यूरच्या विचारांचा प्रभाव याकोबसन-वर होता. भाषा ही एकजिनसी सामाजिक व्यवस्था असते, भाषेतील शब्द हे केवळ चिन्हे असतात, ह्या चिन्हांना देण्यात येणाऱ्या अर्थामागे काहीही कार्य-कारणभाव नसतो, भाषा म्हणजे संभाषण नव्हे, भाषा ही विरोध, फरक आणि विशेषत्व यांनी बनलेली

एक व्यवस्था असते, या सोस्यूरच्या चार तत्त्वांचा याकोबसनवर परिणाम झाला. सोस्यूरच्या सिद्धान्ताचा पाठपुरावा करत असतानाच त्याने जगातील विविध भाषांतील ध्वनींचे विशिष्ट गुण कसे मांडता येतील याचे तत्त्व सांगितले.

: २ :

संरचनावाद हा भाषाविज्ञानातून प्रामुख्याने आला असला तरी सुमारे १९५५ नंतर त्याचा प्रभाव भाषाविज्ञानाखालोखाल मानववंशविज्ञानावर जास्त पडला. क्लोद लेव्हि-स्त्रोस हा फ्रेंच मानववंशवैज्ञानिक हा संरचनावादी पद्धतीचा जनक मानला जातो. तत्त्वज्ञान आणि कायदा यांच्या अभ्यासाकडून लेव्हि-स्त्रोस सामाजिक विज्ञानाकडे वळला. १९३५ मध्ये फ्रान्स सोडून तो ब्राझील येथे आला. नाम्बिक्वारा इंडियन्स या तेथील आदिवासी जमातीचा तो अभ्यास करत होता. या आदिवासींचा सुसंस्कृत जगाशी, विशेषतः पाश्चात्य संस्कृतीशी काहीही संपर्क आलेला नव्हता. त्यामुळे त्याच्या जीवनात जणू लेव्हि-स्त्रोसला मानववंशाचे बालपणच दिसले. दुसऱ्या महायुद्धाच्या वेळी अमेरिकेत लेव्हि-स्त्रोसची याकोबसनशी गाठ पडली आणि तेथपासून संरचनावादी मानव विज्ञानाची सुरुवात झाली.

मानवी सामाजिक वर्तनाचे विश्लेषण करणे हे मानववंश वैज्ञानिकाचे मुख्य काम. संरचनावादी भाषावैज्ञानिक पद्धतीचा यासाठी लेव्हि-स्त्रोसने उपयोग केला. मानवाच्या सामाजिक व्यवस्थेत अनेक व्यवस्था असतात. भाषा, दिव्यकथा, नातेवाईक, कुटुंब, ही त्याची काही उदाहरणे. या सर्व व्यवस्था चिन्हव्यापारावर चालतात. भाषा हा सहजपणे स्पष्ट होणारा चिन्हव्यापार आहे. भाषेतील शब्द ही चिन्हे होत. त्यांना भाषाबाह्य स्वतंत्र अस्तित्व, स्वतंत्र अर्थ नसतो. "भाऊ" या शब्दाचा अर्थ त्या शब्दाचा बहीण, पुत्र, कन्या, आई-वडील इत्यादी शब्दांशी असलेल्या संबंधावरून ठरतो. "चुलत भाऊ" हे एक चिन्ह आहे. त्याचा अर्थ इंग्रजीतील Cousin या चिन्हांशी संपूर्णतः जुळणारा नाही. कारण आतेभाऊ, मावसभाऊ हेसुद्धा इंग्रजीत Cousin होतात म्हणजे इंग्रजी Cousin या चिन्हाचा अर्थ father, mother, brother, sister- इत्यादी चिन्हे निश्चित करतात. भाषेची संरचना विविध पातळ्यांवर तपासता येते. स्वनिम-व्यवस्था आणि रूपिम-व्यवस्था, पद-व्यवस्था आणि वाक्य-व्यवस्था अशा विश्लेषणाच्या विविध पातळ्या संरचनावादी भाषावैज्ञानिक मानतात. भाषेची संरचना सांगणे म्हणजे भाषकांच्या प्रत्यक्ष भाषणांचे विश्लेषण करणे नव्हे. भाषेच्या प्रत्यक्ष वापरामागे दडलेली संरचना हे भाषावैज्ञानिकाचे लक्ष्य असते. भाषेच्या या संरचनेची जाणीव प्रत्येक भाषकाला असतेच असे नाही, किंबहुना ती नसतेच. अजाणतेपणानेच तो तिचा वापर करत असतो. नेणिवेत असणारी ही संरचना शोधणे हे भाषावैज्ञानिकाचे काम. भाषेप्रमाणे इतर चिन्हव्यापारांच्याही नेणिवेतील संरचना शोधायला हव्यात. खरे संपूर्ण समाजजीवन, एखाद्या समाजाची

संपूर्ण संस्कृती म्हणजे मानवाच्या मेंदूत दडलेल्या संरचनेचा आविष्कार होय. लेव्हि-स्त्रोसच्या मते समाजजीवनाची रूपे ही मानवी वर्तनाचे आविष्कार होत. या आविष्कारामागे मानवी मनाच्या विविध क्रिया-प्रक्रिया नियत करणारी काही सार्वत्रिक तत्त्वे असावीत. लेव्हि-स्त्रोसपूर्वी मानववंशवैज्ञानिक विविध सांस्कृतिक वैशिष्टये, वेगळेपण शोधत होते, मानववंशविज्ञानाचे ते ध्येय होते. लेव्हि-स्त्रोसला मात्र या वैविध्यात केवळ वैविध्य म्हणून रस नव्हता. विभिन्न संस्कृतींमागे दडलेल्या, मानवाच्या मनात सुप्त रूपात असणाऱ्या, सार्वत्रिक तत्त्वांचा शोध त्याला घ्यायचा होता. १७२५ मध्ये विको या इटालियन विचारवंताने "मानवी समाजाचे नवविज्ञान" म्हणून मांडलेली कल्पना यापेक्षा वेगळी नव्हती.

संरचनावाद हा जगाकडे पहाण्याचा एक दृष्टिकोन आहे. माणसाला जाणवणारे सत्य आणि माणसाने निर्माण केलेले वास्तव हे एकच असते. माणसांनीच माणसांची दुनिया निर्माण केली आहे आणि या निर्मितीची तत्त्वे माणसाच्या मनातच सापडू शकतात. माणूस जग निर्माण करतो, स्वतःला घडवतो, दिव्यकथा निर्माण करतो. माणसाच्या जगाची रचना मानवनिर्मित असते. माणूस आणि मानवी समाज हे कुणी एखाद्या नमुन्यावरहुकूम तयार केलेले नाहीत.

मानवी मनापूर्वी काही अस्तित्वात असूच शकत नाही, ही संरचनावादी भूमिका अस्तित्ववाद्यांना जवळची वाटते; तर काही विशिष्ट मानवी समाज हे काही विशिष्ट सामाजिक संबंध आणि संस्था यांतून निर्माण होतात, हे संरचनावादी निरीक्षण मार्क्सवाद्यांना जवळचे वाटते. तर्काच्या पलीकडे असणारे "काव्यात्म शहाणपण" हे मानवाचे नित्य वैशिष्टय आहे. ही मनाची भाषा सर्वांना समजते. यातूनच माणूस संरचना निर्माण करतो आणि मनाला आकार देतो. म्हणूनच माणूस असणे म्हणजे संरचनाकार असणे असे संरचनावादी म्हणतात. संरचनावादाचे अंतिम उद्दिष्ट या संरचना निर्माण करणाऱ्या मनाची रचना जाणून घेणे हे आहे.

लेव्हि-स्त्रोसने संरचनावादाची काही तत्त्वे (मूल्ये) स्पष्ट केली. संरचनावाद हा सामाजिक व्यवस्थांचे विश्लेषण करतो. मात्र प्रत्येक व्यवस्थेचे वर्णन भागशः न करता एकत्रितपणे करतो. व्यवस्थेतील घटकाचे रूपान्तरण होते, यावर संरचनावादाचा विश्वास आहे. संरचना ही गतिमान असते. बदलणारी असते, संरचनेतील घटकांचे परस्परसंबंध हे अखेरीस ध्रुवात्मक विरोधाचे असतात. हे ध्रुवात्मक विरोध दोन प्रकारचे. विहित विरुद्ध अविहित या विरोधात दुसरा पर्याय नसतो. दुसरा प्रकार सूर्य-चंद्र, पाणी-आग, यांतील विरोधाचा. मानववंशविज्ञानात हा दुसरा प्रकार जास्त उपयोगी पडतो. संरचनावादी विश्लेषण एखाद्या विशिष्ट कालातील संरचनेचे विश्लेषण असते. दिलेल्या संरचनेची ऐतिहासिक वाढ आणि पार्श्वभूमी या गोष्टी विश्लेषण करीत असताना लक्षात घेण्याचे कारण नसते. संरचनावाद या अर्थाने कालनिरपेक्ष असतो. संरचनावाद कार्य-कारणभाव शोधत नाही. क्ष मुळे य झाला, असे म्हणण्याऐवजी क्ष चे

रूपान्तरण य मध्ये झाले असे संरचनावादी अभ्यासक म्हणतात.

लेव्हि-स्त्रोसच्या मते समाज-जीवनामागे एक समाज-व्यवस्था असते. प्रत्येक समाजातील विविध व्यवस्थांची संख्या मर्यादित असते. विविध समाजांतील भाषा, दिव्यकथा, नाते-व्यवस्था, संस्कृतिदर्शक निर्मित वस्तू यांच्या विश्लेषणातून एकंदर व्यवस्थांची जंत्री तयार करणे शक्य आहे. मग कोणता समाज यांतील कोणत्या व्यवस्था स्वीकारतो, हे पाहता येईल. मात्र संरचना म्हणजे रूप नव्हे. येथेच संरचनावादाची रूपवादाशी फारकत होते. रूपवादात रूप आणि आशय यात फारकत केलेली असते. संरचनावादाला ही फारकत मान्य नाही. समोर दिसणाऱ्या वस्तुस्थितीचे वर्णन हे संरचनावादाचे ध्येय नसते. त्या वस्तुस्थितीमागे दडलेल्या अंतःस्तरीय संरचनेचा तो वेध घेतो. हवाई बेटांमधील जमातीमध्ये टोळीप्रमुख मृत झाला असता शोक करण्यासाठी इतर लोक कमरेचे वस्त्र मानेभोवती गुंडाळतात. लेव्हि-स्त्रोसचे मते यातून "श्रेष्ठ-कनिष्ठ" या विरोधाचे दर्शन घडते. आपाततः पति-पत्नीचे संबंध हे कुटुंब-व्यवस्थेतील पायामूल संबंध आहेत, असे वाटते. माता-पिता-पुत्र-कन्या हे कुटुंबाचे मुख्य घटक वाटतात पण लेव्हि-स्त्रोसच्या विश्लेषणात या नात्यांची एक संरचना दिसते. या संरचनेचे घटक भाऊ-बहीण-पिता-पुत्र असे असून भाऊ हा घटक जास्त महत्त्वाचा आणि पायाभूत आहे, असे लेव्हि-स्त्रोस दाखवतो. भाऊ-बहीण, पति-पत्नी, पिता-पुत्र, मामा-भाचे हे संबंध हे कोणत्याही समाजातील कुटुंब-व्यवस्थेचे विश्लेषण करू शकतात. ज्या समाजात पित्याला आदराचे स्थान असते तिथे मामाशी जवळिकीचे नाते असते. उलट ज्या समाजात मामाला आदराचे स्थान असते त्या समाजात पित्याशी जवळिकीचे संबंध असतात. या चारही पायाभूत संबंधामागे संभोग करण्याचा निषेध करणारी सार्वत्रिक प्रवृत्ती आहे. प्रत्येक मानवी समाजात पत्नी ही दुसऱ्या पुरुषाने द्यावी लागते. देणाऱ्या पुरुषाची ती बहीण किंवा कन्या लागत असते. म्हणून काही समाजात-पित्याला महत्त्व असते तर काहींत मामाला.

चंद्र आणि सूर्य यांचे भाषेतील लिंग काय असते याचा लेव्हि-स्त्रोसने केलेला अभ्यास संरचनावादी पद्धतीचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे. बऱ्याच अमेरिकन-इंडियन भाषात सूर्य हा पुरुष तर चंद्र स्त्री मानला जातो. याचे कारण सूर्य हा पुरुषाच्या कापलेल्या शिरापासून तर चंद्र हा स्त्रीच्या कापलेल्या शिरापासून तयार झालेले अशी दिव्यकथा. मात्र स्त्री-पुरुष हा ध्रुवात्मक विरोध चंद्र-सूर्य या जोडीतील पायाभूत विरोध नाही. अनेक भाषांत हा विरोध प्रकाश-अंधार, उष्णता-थंडी या विरोधांचा निदर्शक आहे. काही भाषांतून सूर्य हा विचारी असा थोरला भाऊ, तर चंद्र अविचारी धाकटा भाऊ असाही विरोध आहे.

: ३ :

संरचनावादी काव्यशास्त्र आणि संरचनावादी समीक्षा ही १९२० च्या नंतरची

असली तरी इंग्रजी साहित्यसमीक्षेत तिचा उद्भव अगदी अलीकडे झाला. १९६५ मध्ये रशियन रूपवादाची ओळख देणारे रोमान याकोबसन, तोमाशेव्हस्की, व्हिक्टर-श्क्लोस्की इत्यादींचे मूळ रशियन निबंध त्स्वेतान तोदोरोव यांनी फ्रेंचमध्ये अनुवादित केले. याकोबसनचे लिखाण इंग्रजीत त्यापूर्वीही उपलब्ध होते. ए. जे. ग्रेमास, त्स्वेतान तोदोरोव, रोलां बार्त हे १९६० नंतरचे. फ्रेंच समीक्षकांकडून ग्रेली. जेफ्री हार्टमेन, जे. एच्. मिलर, रिचर्ड मॅक्से हे आधुनिक काळातील अमेरिकन संरचनावादी, म्हणजे रशियन रूपवाद–सोस्यूरचे संरचनावादी भाषाविज्ञान–फ्रेंच संरचनावादी मानववंश-विज्ञान, काव्यशास्त्र, आणि समीक्षा–अमेरिकन संरचनावादी समीक्षा असा हा गेल्या साठ वर्षांचा प्रवास दिसतो. मराठीमध्ये संरचनावादी समीक्षेची ओळख प्रामुख्याने भाषाविज्ञान आणि इंग्रजी साहित्याचे अभ्यासक यांच्यामार्फत होण्याची जास्त शक्यता असली तरी रशियन आणि फ्रेंच साहित्याचे अभ्यासक यांनी याबाबत प्रयत्न करणे अधिक इष्ट आहे.

रशियन रूपवादी साहित्याच्या संरचनेचाच विचार करतात, आशयाचा नाही. उदाहरणार्थ स्वनिमांच्या कोणत्या जोडया, कोणते रचनाबंध वापरून कविता झाली आहे याचा ते विचार करतात.

कला ही स्वायत्त असते ही त्यांची भूमिका. म्हणूनच समीक्षकाने ललित वाङ्-मयाच्या साहित्यत्वाचा विचार करावा, साहित्याचा विचार करू नये, असे त्यांचे मत. काव्यातील शब्दध्वनी हा केवळ अर्थबोधासाठी नसतो, त्या ध्वनीला स्वतःचे स्वतंत्र स्थान असते. श्क्लोव्स्कीच्या मते अतिपरिचयाने भाषेचे ध्वनी आणि अर्थ यांची सांगड आपण गृहीत धरतो. काव्याचे प्रमुख उद्दिष्ट ही परिचित सांगड मोडणे. परिचित गोष्टी अपरिचित करणे हेच काव्याचे मुख्य कार्य. भाषेबाबतच्या रुळलेल्या प्रतिक्रिया कवी मोडून काढतो. भोवतालचे जग आपल्या ओळखीचे असते, कवी ते समजून घ्यायला शिकवतो. यासाठी तो काही खास तंत्राचा वापर करतो. काव्याची भाषा म्हणूनच एरवीच्या व्यवहारातील भाषेपेक्षा वेगळी असते. तिला स्वतःच्या अस्तित्वाचे भान असते. आशयापेक्षा स्वतःच्या माध्यम म्हणून केलेल्या उपयोगाकडे ती लक्ष वेधून घेते. काव्यातील शब्द फक्त अर्थ–वहनाचे काम करत नाहीत, त्यांच्या रूपाला तेवढेच महत्त्व असते. छंदबद्धता, अनुप्रास, यमक यांसारख्या क्लृप्त्या याकामी उपयोगी पडतात. " रिमझिम रेशिम धारा " ही रचना त्यातील (र्) या ध्वनीच्या व्यावहारिक भाषारचनेपेक्षा वेगळी दिसते. तिचे हे वेगळे रूप यातच तिचे काव्यत्व असते.

व्लिदीमिर प्रॉप याची रशियन लोककथांची १९२७ मध्ये प्रसिद्ध झालेली समीक्षा ही रूपवादी समीक्षेचा आदर्श नमुना आहे. वुन्ट, वोल्कोव, आर्न इत्यादी आपल्या आधीच्या संशोधकांनी लोककथांचे केलेले वर्गीकरण कसे चुकीचे आहे, हे प्रॉप सांगतो. जीवविज्ञानातील प्रजाती, जाती, उपजाती या संकल्पना वापरूनच हे वर्गीकरण करा-वयास हवे असे त्याचे मत. लोककथांची रचना ही बाह्यांगावरून ठरविणे चूक आहे.

भाषा ही प्रत्यक्ष असते, व्याकरण मात्र एक अमूर्त पातळी असते. पण ही अमूर्त पातळीच भाषेचे स्वरूप समजावून देऊ शकते. लोककथांची रचना तपासतानाही असा अमूर्त पातळीवरच शोध घ्यावा लागेल. वनस्पति-विज्ञानात वनस्पतीच्या विविध घटकांचा, त्यांच्या परस्पर संबंधांचा, तिच्या संरचनेचा अभ्यास करतात. लोककथेच्या संरचनेचा अभ्यास म्हणजे तिच्या घटकरूपांचा अभ्यास. लोककथेचे एक वैशिष्टय म्हणजे एका लोककथेचे घटक हे दुसऱ्या लोककथेत काहीही बदल न करता घालता येतात. लोककथेतील पात्रांना काही ठराविक कृतीच कराव्या लागतात, म्हणजे लोककथेत पात्राची संख्या मोठी असली तरी कृतींची संख्या मर्यादित असते. मात्र दोन समान कृतींचे अर्थ वेगवेगळे असू शकतात. प्रत्येक पात्राच्या कृतीचा कथेतील महत्त्वाच्या बाजूने विचार करून कथेतील एकूण कार्ये निश्चित करता येतात. लोककथेतील घटकांचा या कार्यांचा अनुक्रमसुद्धा समान असतो. लोककथेतील कार्यांवरून त्यांचे वर्गीकरण करणे अधिक युक्त आहे.

प्रॉप लोककथेतील एकूण एकतीस कार्यांचे वर्णन करतो. प्रत्येक लोककथेला एक आरंभीची स्थिती असते. त्यानंतर कार्यांची मालिका सुरू होते. पहिले कार्य म्हणजे कुणातरी व्यक्तीची अनुपस्थिती. कधी एखादी वडीलधारी व्यक्ती घराबाहेर गेलेली असते तर कधी ती मृत असते.

दुसरे कार्य म्हणजे अमूक एक गोष्ट करू नये असा इशारा. तिसरे कार्य म्हणजे हा इशारा न मानणे. चवथे कार्य म्हणजे खलनायकाने पाळत ठेवण्याचे. यात खलनायक काही महत्त्वाची बातमी मिळवितो, तर कधी तो प्रत्यक्ष चौकशीच करतो. पाचवे कार्य म्हणजे खलनायकाला हवी ती माहिती मिळणे. सहावे कार्य म्हणजे खलनायकाने आपल्या लक्ष्याला फसविणे. सातवे त्या लक्ष्याने बळी पडणे. आठवे खलनायकाने कुटुंबावर किंवा एखाद्या व्यक्तींवर संकट आणणे. नववे नायकाला या संकटाची वर्दी मिळणे. दहावे नायकाने त्याबाबत उपाययोजना ठरविणे. यानंतरची आठ कार्ये अशी :-

नायकाने घर सोडणे, नायकाची कसोटी, नायक कसोटीस उतरणे, त्याला एखाद्या जादूच्या साधनाची प्राप्ती होणे, ज्या गोष्टीचा शोध घ्यायचा त्या गोष्टीच्या परिसरात नायकाने जाणे, नायकाने खलनायकाशी युद्ध करणे, यात नायकाला तो ओळखू येईल असे चिन्ह मिळणे, खलनायकाचा पराभव होणे, एकोणिसावे कार्य म्हणजे आलेले संकट टळणे, तर विसावे कार्य म्हणजे नायकाने परत येणे, यानंतरची कार्ये अशी :- नायकाचा पाठलाग होणे, त्याची सुटका होणे, नायक परत येणे पण ओळखू न देणे, नायकाला एखादी अवघड कामगिरी देण्यात येणे, नायकाने ती पार पाडणे, नायकाची ओळख पटणे, खलनायकाची ओळख पटणे, नायकाला चांगले रूप, वैभव मिळणे, खलनायकाला शिक्षा होणे, नायकाचे लग्न होऊन त्याला राजपद मिळणे. कार्यांच्या या मांडणीवरून प्रॉप लोककथांचे वर्गीकरण आणि त्यांची संरचना मांडतो. एका कार्याला दोन अर्थ असू शकतात. उदाहरणार्थ, नायकाने राजवाडा बांधणे ही

अवघड कामगिरी असेल किंवा लग्नानंतरची त्याची ती कृती असेल. तसेच प्रत्येक लोककथेत ही एकतीस कार्ये वेगळ्या पद्धतीने जोडली जातील. कधीकधी मागे घडलेल्या घटनांचे केवळ निवेदन येते, तर कधी घटना घडत जातात. लोककथेतील पात्रांना यातील कोणती कार्ये करावी लागतात, याचीही चर्चा प्रॉप करतो. खलनायकाचा दुष्टपणा आणि त्यातून निर्माण झालेली उपाययोजना म्हणजे एक लोककथा, असे सांगून प्रॉप एखाद्या लोककथेच्या रचनेत अशा अनेक लोककथा कशा असू शकतात याचे विवेचन करतो.

रोमान याकोबसनची समीक्षा रूपवाद आणि संरचनावाद यांना जोडणारा दुवा आहे. याकोबसनच्या मते, प्रत्येक भाषेला सहा प्रकारचे कार्य करता येते :

१) निर्देशन कार्य :– भाषा निर्देश करते.

२) प्रदर्शन कार्य :– भाषा भाव प्रदर्शित करते.

३) संपर्क कार्य :– भाषा नित्याच्या व्यवहारात दोन व्यक्तींचा एकमेकांशी संपर्क जोडून देते.

४) प्रवर्तन कार्य :– भाषा श्रोत्याच्या कार्यशीलतेला आवाहन करते.

५) भाषिक कार्य :– भाषेच्या द्वारा भाषेबद्दलच काही जाणीव करून दिली जाते.

६) काव्यजनक कार्य :– भाषा श्रोत्याला मोहित करून स्वतःमध्ये रस घ्यायला लावते.

याकोबसनच्या मते काव्याचा विचार हा यासाठी भाषेच्या विचाराचाच भाग आहे. भाषाविज्ञानाला भाषेच्या इतर पाच कार्यांबरोबर याही कार्याची दखल घ्यावी लागते. काव्यामध्ये अभिव्यक्तीला, रूपाला स्वतःचे महत्त्व, स्थान असते. या रूपाकडे लक्ष वेधणे हेच काव्याचे प्रमुख उद्दिष्ट असते. एरवीच्या व्यवहारात बोलून काम झाल्यावर काय बोललो याचा विसर पडतो, तसे येथे होत नाही. काव्याची भाषा स्मरणात रहाते. हे कसे घडते ? शब्दाची वाक्यबंधातील नित्याची स्थाने बदलून प्रधानीकरण करता येते. " मानव हा जगात पराधीन आहे " अशी सर्वसाधारणपणे वाक्यरचना असते. कवी यावर समाधान मानत नाही. माणसाची पराधीनता मग उत्कटपणे सांगण्यासाठी " पराधीन आहे जगती पुत्र मानवाचा " अशी रचना करून तो ही पराधीनता प्रधान करतो. उलट " आणि तुझ्या दृष्टीत विषारी नाग खेळतात " या सामान्य रचनेचे " आणि नजरेत तुझ्या नाग खेळती विखारी " असे रूप होऊन त्या नजरेच्या विखारीपणाचे प्रधानीकरण होते. स्वनिमस्तर आणि व्याकरणस्तर या दोन्ही स्तरांवर घटकांचे संबंध प्रस्थापित करून कवी काव्याची संरचना करतो. याकोबसनने बोदलेरच्या एका कवितेचे विश्लेषण केले आहे. पाच कडव्यांच्या या कवितेत व्याकरणिक घटकांचे प्रमाण कसे तुल्यबल राखले आहे हे तो दाखवितो. या कडव्याच्या अनुक्रमातही तो संरचना शोधतो : १) १, ३, ५, विरुद्ध २, ४ यात विषम विरुद्ध सम कडव्यांचा

विरोध आहे. २) १, ५ विरुद्ध २, ३, ४ यात बाह्य कडवी विरुद्ध अंतर्गत कडवी यांचा विरोध आहे. ३) ३ विरुद्ध १, २, ४, ५ यांत मध्यवर्ती विरुद्ध बाजूची कडवी असा विरोध आहे. ४) १, २, ३, ४ विरुद्ध ५ आणि ५) १, २, ३ विरुद्ध ४, ५. याकोबसन व्याकरणातील समांतर रचनांचा–विचाराच्या समांतर रचनेशी संबंध जोडतो. त्याच्या मते वाचकाला काव्याची ही संरचना जाणीवपूर्वक सांगता येणार नाही, पण त्या संरचनेतूनच त्याला आनंद मिळतो. आपल्याला संगीतापासून आनंद मिळतो. तेव्हा त्यातील संरचनेची उघड जाणीव होते असे नव्हे, तशीच काव्यातील संरचनेची स्थिती आहे.

मात्र विश्लेषणाची पद्धती पकडून काव्याचा अर्थ शोधण्यात धोका असतो. याकोबसनने शेक्सपिअरच्या एका सुनीताचे केलेले विश्लेषण हा धोक्याचा कंदील दाखवते. कवितेबाबतची आपली प्रतिक्रियाच मूळ धरून त्या आनुषंगानेच कवितेचे विश्लेषण करावयास हवे. शेक्सपिअरच्या सुनीतामधील व्याकरणिक घटकांच्या समांतर रचनेतून अर्थ काढण्याच्या नादात याकोबसनला कवितेच्या अर्थस्तरावरील रचनेचा विसर पडला आहे आणि परिणामतः त्याचे विश्लेषण या सुनीताचा अर्थ देते. भाषाविज्ञान वाक्यांना अर्थ देत नाही, भाषकाने दिलेल्या अर्थाचे ते विश्लेषण करते. त्याचप्रमाणे संरचनावादी काव्य-चिकित्सा भावलेल्या अर्थाचे रचनांच्या संदर्भात फक्त स्पष्टीकरण देऊ शकते हे याकोबसनच्या उदाहरणावरून शिकावयास हवे.

: ४ :

पारंपरिक समीक्षेत कविता ही निर्मिती मानली जाते. परंतु कवितेच्या भाषिक अंगामुळे, रचनेमुळे ती कविता ठरत नाही. पाडगावकरांच्या ‘ सलाम ’मध्ये किंवा त्या संग्रहांतील इतर कवितांत औपरोधिक रचना आहे आणि म्हणून ते काव्य आहे, असे कोणी म्हणेल. पण तशा तऱ्हेचा विरोध काव्येतर लेखनातही सापडणे अशक्य नाही. कविता ही एक वाङ्मयीन संस्था आहे. ती संस्था म्हणून आधीच अपेक्षा निर्माण करते. या पारंपरिक अपेक्षांचे विश्लेषण करणे आणि या अपेक्षा कवितेच्या रूपावर कसा परिणाम घडवितात हे पाहणे म्हणजे संरचनावादी कविता समीक्षा.

कवितेबाबतची पहिली सर्वमान्य रूढ अपेक्षा ही तिच्या दूरत्वाची आणि व्यक्तिनिरपेक्षतेची. कवितेचे वाचन हे पत्रवाचनापेक्षा वेगळे असते. पत्रवाचनात बाहेरचे संदर्भ महत्त्वाचे असतात. ‘ काकूची तब्येत कशी आहे ते कळवावे ’ या पत्रवाक्यात काकू, त्यांच्याविषयीच्या भावना, त्यांची सांप्रतची परिस्थिती इत्यादी गोष्टींचे ज्ञान असणे अपेक्षित असते. पण “ पतित पावन न होसि म्हणुनी जातो माघारा ” याचा अर्थ कळण्यास हा संतकवी कोणत्या देवळात होता, कोणत्या गावी होता, त्याची शारीरिक अवस्था काय होती इत्यादी बाह्य गोष्टींचे ज्ञान आवश्यक नसते. पत्रातील ‘ मी ’, ‘ तू ’ हे शब्द विशिष्ट व्यक्तींचा निर्देश करतात. कवितेत तसे होत नाही.

"जे वेड मजला लागले., तुजलाही ते लागेल का ?" यातील मी आणि तू ही सर्वनामे कवितेबाहेरच्या व्यक्तींचा निर्देश करीत नाहीत, कवितेपुरताच एक संदर्भ निर्माण होऊन त्यातील कल्पित व्यक्तीचा ती निर्देश करतात. आधुनिक मराठी कविता जेव्हा दुर्बोध आहे असे आपणाला वाटते तेव्हा बऱ्याचदा ती असा कल्पित संदर्भही निर्माण करू देत नाही, यामुळे दुर्बोध होते.

व्यावहारिक भाषेतील संभाषण हे तुटक असते, स्वयंपूर्ण नसते. उदा., 'सुई कितीला आली होती', 'अडीचला', 'म्हणजेच', 'नाही, माझी उजळणी झाली होती', या संभाषणाचा अर्थ परिपूर्ण नाही. पण हे खरोखरी घडलेले संभाषण आहे. कविता अशी नसते. ती स्वयंपूर्ण असते. खंडित, अपुरी नसते. कवितेच्या स्वनिम स्तरावरील रचनेत आणि व्याकरणिक स्तरावरील रचनेत समतोल असतो असे याकोबसन म्हणतो. तोदोरोवच्या मते कविता-वाचनातच आपल्याला एक मध्यवर्ती संरचना जाणवते. आणि ही संरचना कवितेच्या विविध स्तरांना एकत्र बांधून ठेवते.

संरचनावाद्यांच्या मते प्राचीन ग्रीक विचारवंतांनी वक्तृत्वकलेचा केलेला विस्तार मोलाचा आहे. त्यात विभिन्न संभाषणाचे विश्लेषण आणि वर्गीकरण होऊन भाषाव्यापार नीटपणे समजतो. त्यातून भाषेच्या रूपाचे वेगवेगळे नमुने मिळतात आणि या नमुन्यांच्या साहाय्याने साहित्यकृतीचा अर्थ लावणे सुकर होते. काव्यातील अलंकार समजून घेण्यास एका अर्थाचे रूपान्तरण दुसऱ्या अर्थात करावे लागते. उदाहरणार्थ, "साधा की नयनबाण, विंधितसे काळजास" या ओळीतील "विंधितसे" याच्या उचित अर्थासाठी "विंधणे" च्या मूळ अर्थाचे "प्रेमात पडणे" असे रूपान्तरण करून घ्यावे लागते. तसे न केल्यास वाचकाला ती अतिशयोक्ती पण शोकान्तिका वाटेल. म्हणजे कवितेचा अर्थ लावताना मूळ अर्थ असा विघटित करावा लागतो. संरचनावादी समीक्षेत अलंकाराचे अर्थस्तरावरील रचनेचे केलेले विश्लेषण लक्षणीय आहे. काव्यात शब्दाच्या अर्थाला मर्यादा पडत नाही. उलट काव्य शब्दांना नेहमीच्या व्यावहारिक अर्थातून मुक्त करते असा संरचनावाद्यांचा दृष्टिकोण आहे.

: ५ :

संरचनावादी समीक्षेत काव्य-समीक्षा अभावानेच येते. कादंबरीची समीक्षा त्या मानाने अधिक आहे. फिलीप सोलर्सच्या मते एखादा भाषा–समाज स्वतःकडे कसा पाहतो याचे उत्कृष्ट दर्शन कादंबरीतून घडते. कादंबरीतील भाषिक चिन्हव्यापार केवळ सुटेसुटे अर्थ निर्माण करत नाही, तो अर्थपूर्ण अशा एका सलग मानवी जगाचीच निर्मिती करतो. समाजाची अस्मिता त्याच्या कादंबरीवर अवलंबून असते. कवितेतील नियमोल्लंघनाचा अर्थ लावता येतो. पारंपरिक अपेक्षांचा भंग करणारे कादंबरीतील नियमोल्लंघन मात्र अधिक प्रभावी असते. अनेकदा त्यातून अर्थ कळू शकत नाही. यासाठीच बार्त कादंबऱ्यांचे वाचनीय आणि अवाचनीय असे वर्ग करतो.

वाचनीय कादंबऱ्या ह्या पारंपरिक आदर्श पाळतात, म्हणून समजतात. अवाचनीय कादंबऱ्या हे आदर्श मोडतात, म्हणूनच त्या लिहिल्या गेल्या तरी समजत नाहीत.

तोदोरोव आणि रोलां बार्त यांची कथासाहित्याची संचनावादी समीक्षा प्रसिद्ध आहे. हेन्री जेम्सच्या लघुकथांची संरचना तपासून या सर्वांत हरपलेल्या तत्त्वांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न आहे असे तोदोरोव म्हणतो. बार्तच्या मते वस्तुनिष्ठ, शाश्वत, खरे असे जग नसतेच. कादंबरीत ते तसे दिसते असे म्हणणे भाबडेपणा आहे. हा भाबडेपणा बुर्झ्वा लोकांना सोयीचा असतो. सुमारे १६५० ते १८५० या काळात फ्रान्समध्ये कादंबरी लेखनाची एक विशिष्ट पद्धती, एक नेमकी शैली रूढ झाली. या शैलीखेरीज कादंबरी लिहिताच येणार नाही, अशी हवाही निर्माण करण्यात आली. बुर्झ्वा जीवनपद्धती ही नैसर्गिक आणि सार्वत्रिक आहे हे भासवण्याच्या कटाचा हा एक भाग होता. १८५० नंतर ही जीवनपद्धती नाकारण्याची प्रक्रिया सुरू होताच ही कादंबरी लेखनाची पद्धतीही अव्हेरली जाऊ लागली. फ्लोबेर, जॉईस, झोला यांनी शैलीहीन लेखनाचा म्हणूनच प्रयत्न केला. काम्यु, हेमिंग्वे यांनीही शैलीचे "शून्य प्रमाण" असलेले लेखन करण्याचा प्रयत्न केला. अर्थात संपूर्णतः शैलीहीन लेखन अशक्य आहे. तसे करणे हीच एक शैली बनते.

बार्तच्या मते कोणत्याही लिखाणास शैली ही असतेच. जेव्हा आपण प्रसादयुक्त शैली असे म्हणतो तेव्हा प्रासादिकता हा वस्तुतः शैलीचा विशेष नसून ती एक केवळ तांत्रिक युक्ती असते. प्रासादिकता हा भाषेचा असा गुण असतोच. लेखनात प्रासादिकता येते ती भाषेमुळे नव्हे तर बाजूच्या आर्थिक, राजकीय परिस्थितीमुळे. साहित्यलेखन ही परंपरेनुसार केलेली कृती असते. वाचक आणि लेखक हे संबंध साधे नसतात. लेखकाची मूल्ये, त्यांचा जीवनविषयक दृष्टिकोण कळत नकळत वाचकांवर लादला जातो. सपीर आणि व्होर्फ यांची "संस्कृती भाषाबद्ध असते." या सिद्धान्ताची छाप बार्तच्या समीक्षेवर आहे. त्याच्या मते साहित्य हे संस्कृतीची निर्मिती आहे. जे संकेतव्यूह आपण जगरहाटी समजावून घेण्यास वापरतो त्यांवर साहित्यही अवलंबून असते. वाचक जेव्हा कादंबरी वाचतो, तेव्हा तो पाच प्रकारचे संकेतव्यूह वापरतो. संविधानक रचण्याचा म्हणजेच घटनांचा संकेतव्यूह, उत्कंठा वाढवीत नेणारा कथाकथनाचा संकेतव्यूह, व्यक्तिरेखा निर्माण करण्याचा संकेतव्यूह, प्रतीकव्यंजना असणारा संकेतव्यूह आणि कादंबरी ज्या संस्कृतीमधून जन्मली त्या संस्कृतीचे दर्शन घडविणारा संकेतव्यूह. या सर्व संकेतव्यूहांची सविस्तर चर्चा करणे येथे शक्य नसले तरी संरचनावादी समीक्षेची वैशिष्ट्ये दाखविणाऱ्या काही विचारांचा मागोवा घेऊ.

प्रॉपने केलेल्या रशियन लोककथांच्या विश्लेषणातून तो एकतीस महत्त्वाची कार्ये दाखवतो हे आपण पाहिले. या कार्यांनुसार रशियन लोककथांच्या संविधानकांचे चार प्रकार सापडतात :

(१) संघर्ष आणि यश – यातून संविधानक पुढे सरकते. (२) एखादी कठीण कामगिरी पार पाडण्याच्या प्रयत्नातून संविधानक पुढे सरकते. (३) पहिल्या दोनही गोष्टींतून संविधानक पुढे सरकते. (४) पहिल्या दोनही गोष्टी नसतानाही संविधानक पुढे सरकते. जूलिया क्रिस्तेवा ही व्याकरणातील क्रियापद, विशेषण, कर्ता, या संकल्पनांच्या आधारे आठ प्रकारे कथनांच्या आठ रचना मांडते.

कादंबरीतील व्यक्तिरेखांकडे मात्र संरचनावादी समीक्षा फारसे लक्ष देत नाही. यांचे कारण संरचनावादाचा एकूणच कल व्यक्तित्व न मानण्याकडे आहे. पारंपरिक समीक्षेत आपण " जिवंत व्यक्तिरेखा ", " वास्तव चित्रण " वगैरे प्रयोग वापरतो. संरचनावादी समीक्षा व्यक्तीच्या स्वभावपरत्वे व्यक्तिचित्राची चर्चा करत नाही. या समीक्षेत व्यक्तीची अस्मिता ही महत्त्वाची असून संविधानकामधील सहभागापुरतेच तिला महत्त्व आहे. रूपवादी समीक्षेचीही हीच भूमिका दिसते. रशियन लोककथांमधल्या व्यक्तींच्या कार्यानुसार प्रॉप त्याचेही सात प्रकार मानतो. खलनायक, मदतनीस, दाता, इच्छित व्यक्ती आणि तिचे वडील, संदेशवाहक, नायक आणि खोटा नायक. ग्रेमासचा नमुना वापरून या सात व्यक्तींमधील परस्पर संबंधाची रचना अशी दाखविता येईल :

संदेशवाह ——→ इच्छित व्यक्ती ——→ नायक

↑

दाता किंवा मदतनीस ——→ नायक ←—— खलनायक किंवा खोटा नायक.

प्रॉपनंतरच्या विवेचकांनी वरील सांगाडा रशियन लोककथांच्या बाहेर म्हणजे कादंबरी-सारख्या साहित्यकृतीला लावून दाखविण्याचा प्रयत्न केला.

साहित्यविचाराची एक पूर्ण चौकट किंवा नमुना संरचनावाद देत नाही. मात्र चिन्ह–व्यापाराचे रूप म्हणून कादंबरीचा कसा विचार करता येईल ते संरचनावादी सांगतात.

साहित्यातील संरचनावाद ही भाषाविज्ञानाच्या आधारे सुरू केलेली नवीन पद्धतिविषयक चळवळ होती. पारंपरिक समीक्षेत ऐतिहासिक किंवा चरित्रात्मक आढावा असे, साहित्यातील काही ठळक वैशिष्ट्यांची त्यायोगे कारणमीमांसा केली जात असे. भाषाविज्ञानावर आधारलेला साहित्यसमीक्षेतील संरचनावाद मात्र प्रत्येक साहित्य-घटकाचा अर्थ त्याचा इतर घटकांशी असलेल्या संबंधावरून शोधू लागला. हा संरचना-वाद प्रामुख्याने फ्रेंच होता. याकोबसनने अर्थ शोधण्यासाठी भाषावैज्ञानिक संशोधन पद्धतीचा आग्रह धरला. या पद्धतीवरून अर्थनिश्चितीचा हा प्रयत्न अपयशी ठरला. याकोबसन आणि ग्रेमास या दोघांनीही भाषाविज्ञानाचा प्रत्यक्ष वापर संरचनावादी समीक्षेत केला. तोदोरोवने मात्र हा धोका टाळून फक्त भाषावैज्ञानिक संकल्पना उचलल्या. मात्र तोदोरोवने म्हटल्याप्रमाणे साहित्याची प्रत्यक्ष संरचनावादी समीक्षा करण्यापेक्षा फ्रेंच संरचनावाद्यांनी संरचनावादी समीक्षेची निव्वळ सैद्धांतिक चर्चा

करण्यातच जास्त वेळ घालवला. त्यांनी विश्लेषणासाठी घेतलेले साहित्यही अभिजात साहित्य नव्हते. बार्तने इयन फ्लेमिंगच्या "गोल्ड फिंगर" सारख्या जेम्स बाँड मालिकेतल्या हेर-कादंबरीचे विश्लेषण केले. संरचनावादी समीक्षेची दुसरी उणीव म्हणजे ही समीक्षा चांगले साहित्य कोणते, वाईट साहित्य कोणते, याचे निर्धारण करत नाही.

□

टीपा

१) या लेखाचा कच्चा आराखडा वाचून डॉ. अशोक केळकर यांनी ज्या मौलिक सूचना केल्या त्यांबद्दल मी त्यांचा ऋणी आहे.

२) या लेखात वापरलेले काही पारिभाषिक शब्दांचे मूळ इंग्रजीतील प्रतिशब्द असे :

१) काव्यजनक कार्य	:	poetic functiou
२) चिन्हविज्ञान	:	semiotics
३) दिव्यकथा	:	myth
४) नमुना	:	model
५) निर्देशन कार्य	:	eferentical function
६) पद्धती	:	method
७) प्रतीकव्यंजता	:	symbolism
८) प्रदर्शन कार्य	:	emotive function
९) प्रधानीकरण	:	foregrounding
१०) प्रवर्तन कार्य	:	conative function
११) फरक	:	difference
१२) भाषिक कार्य	:	metalingual function
१३) रचना	:	construction
१४) रचनाबंध	:	pattern
१५) वक्तृत्वकला	:	rhetoric
१६) विरोध	:	contrast
१७) विशेषत्व	:	distinctiveness
१८) व्यवस्था	:	system
१९) संकेतव्यूह	:	codes
२०) संपर्क कार्य	:	phatic function

२१) संरचनावाद	:	structuralism
२२) संविधानक	:	plot
२३) संस्कृतिदर्शक निर्मित वस्तू	:	artifact
२४) सार्वत्रिक	:	universal

संदर्भ

Barthes, Roland, 1953	Writing Degree Zero (English translation from the French original. Cape, London, 1967)
....	' To Write : An Intransitive verb ? ' In : Macksey and Donato (ed.) 1970.
Culler, Jonathan 1975	Structuralist Poetics. Routledge and Kegan Paul, London.
Detweiler, R.	' European Criticism in America. ' In : von Herausgegeben (ed.) 1979.
Hawkes. Thomas. 1977	Structuralism and Semiotics. Methuen, London.
Herausgegeben, Von, et al.	(ed.) 1979. Forms of the American Imagination. Inrsbruck.
Jakobson, Roman.	' Linguistics and Style '. In : Sebeok (ed.) 1960.
....	1967. Selected Writings : Vol. 1 : Phonological Studies. Mouton and Co. The Hague.
....	and Lawrence, J. 1970. Shakespeare's Verbal Art in ' Th' Expence of Spirit ' Mouton and Co., The Hague
Koerner E. F. K.	' European Structuralism : Early Beginnings ' In : Sebeok (ed.) 1980.

Lane, Michael (ed.) 1970. Structuralism : A Reader. Jonathan Cape, London.

Levi-Strauss, Claude. 'The Family'. In : Shapiro (ed.) 1956.

.... 'The Sex of Heavenly Bodies' In . Lane (ed.) 1970.

.... 1958. Structural Anthropology (English translation, Penguin. 1972)

Macksey, R. and Donate, E. (eds.) 1970. The Languages of Criticism and the Sciences of Man : The Structuralist Controversy. The Johns Hopkins Press, London.

Mepham, J. 'The Structuralist Sciences and Philosophy' In : Robey, D. (ed.) 1973.

Propp, V. 1927; Morphology of the Folktale (English translation from the Russian Original) International Journal of American Linguistics. Vol. 24 no. 4. 1958.

Robey, David (ed.) 1973 Structuralism : An Introduction. Clarendon Press, Oxford.

Saussure, Ferdinand de. 1975 Course in General Linguistics. (English translation : Fontana, London, 1974).

Sebeok, T. A. (ed.) 1960. Style in Lenguage, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

.... (ed.). 1980 Current Trends in Linguistics : Vol. 13 : Historiography of Linguistics. Mouton, The Hague.

Shapiro, H. L. (ed.) 1956. Man, Culture and Society, Oxford University Press London.

Todorov, T.	' The Structural Analysis of Literature : The Tales of Henry James ' In Robey, D (ed.) 1973.
....	' Language and Literature ' In : Macksey, R and Donato, E. (eds.) 1970.
Vico, Giambattista. 1725.	The New Science (English translatin from the Italian original Cornell University Press, 1968).

विभाग दुसरा

वाङ्मयीन वाद : मराठी साहित्याच्या संदर्भात

- पश्चिमी वाङ्मयीन वाद : अन्वर्थकतेचा मागोवा
- रोमँटिसिझमच्या साहित्यक्षेत्रातील आविष्कार
- मराठी साहित्यातील अस्तित्ववाद
- रूपवादी समीक्षा

पश्चिमी वाङ्मयीन वाद : अन्वर्थकतेचा मागोवा

रा. ग. जाधव

पश्चिमी साहित्यपरंपरेत-विशेषतः मला अंशतः परिचित असलेल्या इंग्रजी साहित्यपरंपरेत-अभिजातवाद, स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद आणि विसाव्या शतकात उदयास आलेले आधुनिक (मॉडर्न) कलावाङ्मयीन संप्रदाय (उदा., अतिवास्तववाद, अभिव्यक्तिवाद इत्यादी) यांना एक विशेष महत्त्व आहे. आधुनिक मराठी साहित्याला इंग्रजी वाङ्मयातून प्रेरणा मिळाली हे खरे असले, तरी वरील कलावाङ्मयीन वादांचा किंवा विचारप्रणालींचा नेमका परिणाम मराठी साहित्यावर आणि समीक्षेवर कसा झाला, हा खास अभ्यासाचा विषय ठरेल. आधुनिक मराठी साहित्याच्या निर्मितीशी वरील पश्चिमी वाङ्मयीन विचारप्रणालींचा प्रत्यक्ष संबंध कितपत होता, ही अभ्यासाची एक दिशा ठरेल. तसेच आधुनिक मराठी साहित्यविचारावर या वाङ्मयीन वादांचा कितपत ठसा उमटला, ही अभ्यासाची दुसरी दिशा ठरेल. या दोन दिशांपैकी दुसऱ्या दिशेने काही विचार मांडण्याचा मी येथे प्रयत्न करत आहे.

या संदर्भात एक वस्तुस्थिती नमूद करण्यासारखी आहे; पुण्याच्या महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने १९४६ च्या सप्टेंबर महिन्यात वाङ्मयीन वादांसंबंधी एक व्याख्यान-माला घडवून आणली. या व्याख्यानांचे पुढे ग्रंथरूपाने प्रकाशन करण्यात आले. वाङ्मयीन वाद (द्वु. आ. १९६०) असे हे पुस्तक असून महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचे तत्कालीन कार्याध्यक्ष प्रा. रा. श्री. जोग यांनी त्यास आपला पुरस्कार जोडलेला आहे. या पुरस्कारातील पुढील अवतरण उद्‌बोधक ठरेल :-

" आरंभीच म्हटल्याप्रमाणे या मालेच्या यशाविषयी मतभेद झाला. तीवरील

मुख्य आक्षेप असा होता की, ज्या वादांविषयी ही व्याख्याने झाली ते सारे वाद मराठी वाङ्मयात आलेले आहेत असे नाही. तेव्हा केवळ युरोपीय वाङ्मयातील वादांना मराठी वाङ्मयाच्या दृष्टीने फारसे महत्त्व नाही. या वादचर्चेस उदाहरणभूत होऊ शकेल अशा प्रकारची वाङ्मयनिर्मिती जर मराठीमध्ये झालेली नसेल, तर या केवळ तात्त्विक चर्चेचा फायदा काय ? "

वरील अवतरणातील निवेदन मोठे सूचक आहे. १९४६ सालापर्यंत मराठी साहित्यविचार पश्चिमी वाङ्मयीन वादांना समजावून घेण्यास, मनापासून तयार नव्हता असा याचा अर्थ होतो. वास्तविक आधुनिक मराठी कविता, कादंबरी, नाटक, कथा-साहित्य इत्यादींतून स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद यांसारख्या विचारप्रणालींच्या ठसठशीत खुणा उमटलेल्या होत्या. तथापि आधुनिक मराठी साहित्यविचारात या दृष्टीने त्या विचारप्रणालींचा मागोवा घेतल्याचे दिसत नाही. पश्चिमी वादांची अभिज्ञता मराठी समीक्षेत या विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात तरी दिसली नाही, असा याचा अर्थ आहे.

या ठिकाणी मला प्रा. वा. ब. पटवर्धन यांच्या 'काव्य आणि काव्योदय' (१९०९) या उत्कृष्ट दीर्घ निबंधाची आठवण होते. आधुनिक काव्यदृष्टी कशी असते, याचे मोठे मार्मिक विवेचन त्यांनी या निबंधात केले आहे. तथापि आधुनिक भावकवितेचे जे स्वच्छंदतावादी तत्त्वज्ञान संभवते, ते काहीसे स्पष्ट करूनही त्यांनी या निबंधात स्वच्छंदतावादाचा एक वाङ्मयीन वाद म्हणून विचार केल्याचे दिसत नाही. आधुनिक मराठी कवितेचा साक्षेपी परामर्श घेणाऱ्या आद्य समीक्षकांतील प्रा. रा. श्री. जोग, प्रा. भवानीशंकर पंडित, ग. त्र्यं. माडखोलकर इत्यादींनीही स्वच्छंदतावादाचा काव्यदृष्टया का होईना, पण परामर्श घेतलेला नाही. शेक्सपिअरचा प्रभाव आधुनिक मराठी नाटककारांवर पडला. पुढे इब्सेनच्याही नाटकांचा प्रभाव पडला. तथापि नाटकाच्या संदर्भात स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद यांचा विचार असा मराठीत करण्यात आला नाही.

मला असे वाटते की, वाङ्मयीन वाद हे जरी मूळ युरोपीय साहित्यपरंपरेत उदयास आले व त्यांची अन्वर्थकता व अर्थपूर्णता त्या साहित्याच्या संदर्भातच समजावून घेणे योग्य असले, तरीदेखील मराठी साहित्यविचाराला या वादांचा स्वतंत्र असा अभ्यास परिपोषक ठरू शकतो. कारण वाङ्मयाच्या निर्मितीच्या प्रक्रियेची, रचनेची किंवा घाटाची आणि परिणामाची काही मौलिक सूत्रे वाङ्मयीन वादांच्या अभ्यासातून हाती येऊ शकतात. मराठीत श्री. के. क्षीरसागर, डॉ. रा. शं. वाळिंबे इत्यादींनी पश्चिमी वाङ्मयीन वादांवर विस्तृतपणे लेखन केलेले आहे. पण त्यामागील भूमिका ही साहित्याच्या सर्वांगीण प्रक्रियेला व स्वरूपाला समजावून घेण्यापेक्षा या विविध वादांतील साम्यभेदांना व संघर्षाला महत्त्व देणारी आहे. त्यामुळे मराठी साहित्यविचारात भर पडली असली, तरी त्यास नवी दिशा प्राप्त झाली नाही.

ही परिस्थिती साधारणपणे आजतागायत कायम आहे असे दिसते. ज्या ग्रंथासाठी

हा लेख लिहिलेला आहे; तो ग्रंथदेखील पश्चिमी वाङ्मयीन वादांची एक व्यवस्थित अशी ओळख करून घेण्यासाठीच योजिला आहे. ही स्थिती १९९० सालची आहे.

या संदर्भात मला ‘ अस्मिता–महाराष्ट्राची ’ (१९७१) या ग्रंथातील प्रा. वसंत दावतर यांच्या लेखाचा (‘ मराठीतील वाङ्मयीन वाद ’) उल्लेख करावासा वाटतो. त्यांनी आपल्या लेखात अतिवास्तववाद-अस्तित्ववाद यांसारख्या विचारप्रणालींचे जे लेखन झाले आहे, त्याचा मार्मिक आढावा घेतला आहे आणि त्यांचा निष्कर्षही मराठीतील वादविचार हा पुरेसा समाधानकारक नाही, असाच आहे. [“ तात्पर्य, मराठीत अस्तित्ववादाची वाङ्मयीन चर्चा म्हणण्यासारखी झालेली नाही ” – पृ. ४३२]

पश्चिमी वाङ्मयीन वादांची एक उघड दिसणारी उपयुक्तता मराठी वाङ्मयीन विद्वत्तेच्या (स्कॉलरशिप) संदर्भात आहे. वाङ्मयीन संस्कृतीही त्या त्या समाजाच्या भाषिक आणि वाङ्मयीन निर्मिती व संपादन यांच्या भरभक्कम अधिष्ठानावर उभी असते, यादृष्टीने स्वच्छंदतावादादी वादांच्या पश्चिमी विचारप्रणाली त्यांच्या मूळ स्वरूपात समजावून घेणे व देणे ही आधुनिक मराठी साहित्य–संस्कृतीची गरजही आहे. ही गरज आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीच्या दृष्टीनेच केवळ नव्हे तर दुसऱ्याही एका दृष्टीने जाणवते. ही दुसरी गोष्ट म्हणजे आधुनिक मराठी साहित्याचा अवतारच मुळी पश्चिमी साहित्याच्या प्रेरणेतून झालेला आहे. त्या प्रेरणेचीही प्रेरणा म्हणजे ते वाङ्मयीन संप्रदाय होत. आपणास अनुकरणीय ठरलेल्या पश्चिमी साहित्याचा तात्त्विक दृष्टीने महत्त्वाचा असलेला गाभा नीटपणे समजावून घेणे, म्हणूनच आपला वारसा लक्षात घेण्याच्या दृष्टीने, उचित ठरेल.

आणखी एक मुद्दा आहे. पश्चिमी वाङ्मयीन वादांच्या उदयामागे तेथील भौतिक परिस्थिती, कलावाङ्मयीन परंपरा आणि मुख्य म्हणजे त्या समाजाच्या सृजनशील संवेदनशीलतेची विशिष्ट प्रकृती यांसारख्या अनेक गोष्टी कारणीभूत आहेत. आधुनिक मराठी साहित्य ज्या परिस्थितीत उदयास आले, ती परिस्थिती तसेच आपली तेथवरची कलावाङ्मयीन परंपरा आणि आपली सृजनशील संवेदनशीलता इत्यादी गोष्टी पश्चिमी परिस्थितीपेक्षा अगदी वेगळ्या आहेत. त्यामुळे त्या वाङमयीन वादांची आपल्याला जाणवणारी अर्थपूर्णताही वेगळीच ठरणार. हे वेगळेपण स्पष्ट करावयाचे असेल, तर आपणास आधुनिक मराठी साहित्याचा पश्चिमी वाङ्मयीन वादांच्या दृष्टीने सखोल व सर्वांगीण अभ्यास करावा लागेल. आणि त्याच्या आधारे स्वच्छंदतावादादी पश्चिमी वाङ्मयीन वादांचे मराठी स्वरूप निश्चित करावे लागेल. दुसऱ्या शब्दांत मराठी स्वच्छंदतावाद, मराठी वास्तववाद अशा नावाने ओळखता येईल, अशी मांडणी करावी.

या संदर्भातच एक मुद्दा अभ्यासकांच्या विचारार्थ ठेवत आहे. तो मुद्दा असा की, आपल्या समाजाची आणि आपल्या सृजनशील संवेदनशीलतेची प्रकृती ही प्राधान्याने उत्तम संग्राहकाची (इक्लेटिक) आहे. जे जे जिथे जिथे उत्तम असेल, ते

ते आत्मसात करण्याची काहीशी स्वागतशील अशी ही आपली प्रवृत्ती आहे. महाराष्ट्राचे दैवत जे विठ्ठल, ते दैवत एका महासमन्वयवादी धार्मिक-आध्यात्मिक दृष्टीचे निदर्शक आहे, असे महाराष्ट्राचे थोर संशोधक डॉ. रा. चिं ढेरे यांनी म्हटले आहे. धर्मक्षेत्राप्रमाणेच इहलोकवादी विचारप्रणालींच्या क्षेत्रातही आपली प्रवृत्तीही उत्तम स्वीकारक, उत्तम संग्राहक, उत्तम समन्वयवादी अशी आहे, असे मला वाटते. ज्ञानेश्वरी हा मराठी वाङ्मयाचा आद्य मानबिंदू! ही ज्ञानेश्वरी म्हणजेही ज्ञानयोग, कर्मयोग आणि भक्तियोग यांचा महासमन्वयच आहे, असे म्हटले जाते. कदाचित भारतीय संस्कृतीची प्रकृतीही अशीच असावी! त्यामुळे आपल्या साहित्यिक क्षेत्रात गट आणि पंथ असले, तरी त्यांच्यात ऐकान्तिक स्वरूपाची वैचारिक बांधिलकी क्वचितच आढळते. निखळ स्वच्छंतावादी, नव अभिजाततावादी, अस्तित्ववादी असे साहित्यिक आणि समीक्षक – की ज्यांनी आपुली आयुष्येच त्या त्या विचारसरणीला वाहून टाकली आहेत – आपल्याकडे आढळत नाहीत. मार्क्सवादाचा अपवाद करता ही गोष्ट काहीशा उघडपणे जाणवणारी आहे. मात्र मार्क्सवाद हा केवळ वाङ्मयीन वाद नव्हे, हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

विद्यमान परिस्थितीत देशीयतेसारख्या (नेटिव्हिझम) संकल्पना पुढे येत आहेत. लोकवाङ्मय आणि मिथ्यकथा यांचाही नव्या दृष्टीने अभ्यास होत आहे. स्वच्छंदतावादी पश्चिमी विचारप्रणालींचा अभ्यास करणाऱ्या आज-उद्याच्या अभ्यासकांना या नव्या संदर्भांचाही विचार करावा लागेल. त्याचप्रमाणे वाङ्मयीन संस्कृतीचा जो एक सर्वंकष विचार पुढे येत आहे, त्याचीही त्यांना दखल घ्यावी लागेल, असे मला वाटते.

' रोमँटिसिझम 'चा साहित्यक्षेत्रातील आविष्कार

दिगंबर पाध्ये

साहित्यातील Romantic प्रवृत्तीचे वर्णन करताना या प्रवृत्तीची अनेक वैशिष्टये सांगितली जातात. परंतु अशा सर्व वैशिष्टयांचा संच म्हणजे Romanticism असे म्हणता येत नाही. उलट त्या वैशिष्टयांपैकी काही वैशिष्टयांचा प्रत्यय आला (उदा. औदासीन्य, बंडखोरी किंवा निसर्गसौंदर्याविषयीची अनिवार ओढ) तर त्या साहित्य-कृतीतील अनुभव Romantic आहे असे म्हणणेही योग्य ठरत नाही. कारण, औदासीन्य, बंडखोरी किंवा निसर्गसौंदर्याविषयीची ओढ यांसारख्या वैशिष्टयांचा प्रत्यय इतर प्रवृत्तींतून घेतलेल्या अनुभवातही येण्यासारखा असतो. म्हणूनच Romanticism चा विचार करताना या प्रवृत्तीचे महत्त्वाचे वैशिष्टय लक्षात घेणेच महत्त्वाचे ठरते.

Romanticism चा साहित्यक्षेत्रातील आविष्कार म्हणजे Romantic अनु-भवाचा आविष्कार होय. अशा अनुभवाचे आत्यंतिक आत्मकेंद्रितता हे एक महत्त्वाचे वैशिष्टय असते. याचा अर्थ, अशा अनुभवांना सामाजिक संदर्भ नसतो असे नाही. परंतु अनुभवाची निर्मिति सामाजिक संदर्भातून झाली असली तरी त्या वास्तवाचा वास्तव म्हणून स्वीकार या अनुभवात झालेला नसतो. आत्यंतिक आत्मकेंद्रिततेमुळे व्यक्ति विरुद्ध समाज असे द्वंद्व या अनुभवात अभिप्रेत असते. परंतु त्याहीपेक्षा प्रत्यक्ष वास्तवापलीकडील कल्पनेच्या राज्यात रममाण होण्याची वृत्ती असणे, आपल्या कल्पनेतील आदर्शांसाठी निसर्गात, भूतकाळात वा भविष्यकाळाच्या स्वप्नांकडे धाव घेणे, ही Romantic वृत्तीची महत्त्वाची वैशिष्टये ठरतात; आणि Romantic अनुभवातील औदासीन्य, निसर्गाविषयीची ओढ, मानवी जगाच्या अपूर्णतेविषयीची

हळहळ इत्यादींचा उगम मूलतः त्यामध्येच असतो.

Romantic अनुभवाची ही वैशिष्ट्ये लक्षात घेऊन मराठीतील त्यांच्या आविष्काराचे एक उदाहरण म्हणून माधव जूलियन यांच्या 'तेथे चल राणी' या कवितेचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखात केला आहे. अर्थात् Romanticism च्या आविष्काराचा हा एकमेव नमुना नव्हे. गोविंदाग्रजांची प्रेमकविता, बालकवींची निसर्गकविता किंवा कवी विनायकांची कविता यांमधून काही वेगळे नमुनेही पाहाता येण्यासारखे आहेत. परंतु Romantic अनुभवाचा एक प्रातिनिधिक नमुना या दृष्टीने 'तेथे चल राणी' ही कविता अधिक महत्त्वाची वाटल्यामुळे ही निवड केली आहे.

माधव जूलियन यांच्या 'तेथे चल राणी' या कवितेतील 'मी' कुणा 'ती' ला उद्देशून 'तेथे चल राणी' म्हणत आहे. आणि हे म्हणत असताना 'येथे' राहाणे का नको तेही सांगत आहे. या कवितेतील 'येथे' म्हणजे सामाजिक वास्तव आहे आणि म्हणूनच एका बाजूने या सामाजिक वास्तवातील विसंगती, विपरीतता, कुरूपता, क्षुद्रता या सर्वांचे दर्शन ही कविता घडवीत आहे. तर, दुसऱ्या बाजूने 'तेथे' विषयीच्या अपेक्षांमधून कविमनातील आदर्श स्वप्न या कवितेत साकार होत आहे. याचाच अर्थ असा की, ही कविता म्हणजे कविमनाची भोवतालच्या सामाजिक वास्तवाविषयीची एक तीव्र प्रतिक्रिया आहे. ही प्रतिक्रिया व कविमनातील स्वप्न यांचा या कवितेतील आविष्कार पाहिला तर Romanticism च्या आविष्काराचे स्वरूप लक्षात येण्यासारखे आहे.

या दृष्टीने पाहायचे तर या कवितेची सुरुवातच पाहा. कवितेची सुरुवात—

> '**कोठे तरि** जाऊ बसुनी शीघ्र विमानी
> **अज्ञात** ठिकाणी
> स्वातंत्र्य जिथे, शांति जिथे, प्रेम इमानी
> तेथे चल राणी'

अशी झाली आहे. ही सुरुवातीची शब्दरचनाच कविमनातील काहीसा उद्वेग व्यक्त करणारी आहे. कविमन कशाला तरी पूर्णपणे विटले आहे, कशाविषयीच्या तरी आत्यंतिक तिरस्काराने उद्विग्न झाले आहे, असा प्रत्यय देणारी ही शब्दरचना आहे. (आणि म्हणूनच एका तीव्र भावनात्मक प्रतिक्रियेने या कवितेची सुरुवात होत आहे असे म्हणता येते.) येथे कविमन कशाने उद्विग्न झाले आहे त्याचे स्पष्ट प्रकटन या पहिल्या कडव्यातील शब्दरचनेने होत नसले तरी ज्या अर्थी स्वातंत्र्य, शांती वा प्रामाणिक प्रेम असेल अशा ठिकाणी जाण्याची मनीषा कवी व्यक्त करीत आहे, त्याअर्थी त्यांचा अभाव हेच या उद्विग्नतेचे कारण असावे, अशी कल्पना आल्यावाचून रहात नाही. आणि त्याच क्षणी ही भोवतालच्या सामाजिक वास्तवाविषयीची कविमनाची प्रतिक्रिया

आहे, याची जाणीव होते.

अशा रीतीने ज्या दोन परस्परविरोधी घटकांच्या (कविमनाला जाणवणारे भोवतालचे सामाजिक वास्तव, त्यातील विरूपता व कविमनातील आदर्श स्वप्न) एकत्रित घडणीतून या कवितेतील अनुभव साकार झाला आहे, ते घटक कवितेच्या सुरुवातीलाच जाणवतात. या दोन घटकांचा व त्यांच्या परस्पर संबंधांचा विकास कवितेत कसा होतो, यावरच या कवितेतील अनुभवाचे स्वरूप अवलंबून राहणार आहे.

पहिल्या कडव्यातून या दोन घटकांचे स्वरूप कसे जाणवते तेही येथे लक्षात घेण्याजोगे आहे. सुरुवातीच्या ओळींतून भोवतालच्या वास्तवाविषयीचा कविमनाचा उद्वेग तीव्र आहे हे खरे, परंतु या उद्वेगाचे स्वरूप पाहिले तर तो पूर्णपणे वैयक्तिक, आत्मकेंद्री आहे हे जाणवल्यावाचून राहत नाही. कारण स्वातंत्र्य, शांती व प्रामाणिक प्रेम यांचा सामाजिक वास्तवात अभाव आहे म्हणून त्याविषयी प्रक्षुब्ध होऊन तसे वास्तव निर्माण करण्याची बंडखोरी या कवितेच्या सुरुवातीच्या ओळीतून व्यक्त होत नाही. उलट इथे भाषा आहे ती ‘ राणी ’ सह या वास्तवापासून दूर जाण्याची. म्हणजेच सामाजिकतेपासून पळण्याची. पुन्हा हे जायचे ते कुठे ? स्वातंत्र्य, शांती, प्रेम यांनी परिपूर्ण असे विश्व कुठे आहे ? या प्रश्नाचे उत्तर देणारे कवितेतील शब्द आहेत ‘ कोठे तरी ’ व ‘ अज्ञात ठिकाणी ’ हे. म्हणजेच कविमनातील या आदर्श ‘ ठिकाणा ’ला वास्तवात कोणताही आधार नाही. हे ‘ ठिकाण ’ हा केवळ कविमनाचा कल्पनाविलास आहे, हे कवितेच्या सुरुवातीलाच प्रकट होत आहे.

‘ तेथे चल राणी ’ या कवितेच्या आविष्कारात असणारा हा आत्यंतिक आत्मकेंद्रित भाव, सामाजिक वास्तवासंबंधीच्या प्रतिक्रियेत असणारी भावनेची तीव्रता आणि त्या प्रतिक्रियेतून साकार होऊ पाहाणारे कल्पनेच्या पातळीवरील कविमनातील आदर्शाचे चित्र हे सर्व Romantic अनुभवाशी सुसंगत आहे.

आपण ही कविता पुढे वाचू लागलो की कविमनाला जाणवणारे सामाजिक वास्तव व कविमनातील आदर्श यांचे स्वरूप अधिकाधिक विकसित होताना दिसते.

पुढच्याच कडव्यात–

‘ सामाजिक संबंध सखे, हे न टिकाऊ
हे स्नेह दिखाऊ
मी तूज, मला तू, प्रभु दोघांस निदानी ।। तेथे० ।। ’

असे शब्द येतात. येथे पहिल्या दोन ओळींतील ‘ टिकाऊ ’ आणि ‘ दिखाऊ ’ या शब्दांमधून सामाजिक संबंधांचे अल्पजीवित्व आणि त्यांचा खोटेपणा हे व्यक्त होऊन भोवतालच्या सामाजिक वास्तवाचे कविमनाला जाणवणारे रूप स्पष्ट होऊ लागते. (येथेही ‘ दिखाऊ ’ या शब्दामधून सामाजिक वास्तवाविषयीच्या प्रतिक्रियेची तीव्रता जाणवण्यासारखी आहे.) आणि पुढे येणाऱ्या तिसऱ्या ओळीतील शब्दांमधून मी–तूंच्या स्वतंत्र जगाची कल्पना साकार होते.

पहिल्या कडव्यातील परस्परविरोधी दोन घटकांचा पहिल्या कडव्याशी संवादी असा विकास हे कडवे करीत आहे. म्हणजेच कविमनाला जाणवणारे सामाजिक वास्तव व कविमनातील आदर्श यांच्यातील विरोधाचीच या कडव्यातही रचना आहे.

या नंतरच्या कडव्यात—

‘ भाळे न इथे प्रीति धनावीण कुणाला
ना मोल गुणाला
लावण्य नसे जेथ जणू चीज किराणी ।। तेथे० ।। ’

असे कवीने म्हटले आहे. धनाच्या योगे प्रीती प्राप्त होणे म्हणजे प्रीती प्रामाणिक नसणेच होय. (आणि अप्रामाणिक प्रीति म्हणजे प्रीति या मूल्याला आलेली मलीनताच होय.) परंतु धनाच्या उल्लेखाने येथे मानवी भावनांनाही येणारी व्यवहाराची कळा कवी व्यक्त करू पाहात आहे. तसेच या सामाजिक वास्तवात गुणांना मोल नाही असे सुचवीत असताना येथे गुणांपेक्षा इतर व्यवहार, संकेत हेच प्रभावी आहेत, असेही कवीला सुचवायचे आहे. याचाच अर्थ हे सामाजिक वास्तव स्वाभाविक, निसर्गाशी संवादी नाही, ते विशुद्ध, अविकृत नाही, ते कृत्रिम व खोटे आहे, असे कवी सुचवीत आहे. अशा या कृत्रिम व खोट्या वास्तवातून बाहेर पडून जायचे कुठे? तर, सौंदर्य ही विकाऊ वस्तू नाही अशा ठिकाणी. (हे म्हणत असताना भोवतालच्या सामाजिक वास्तवात कविमनाला जाणवणारी सौंदर्याची उपेक्षा व त्याला येणारे मालिन्यही कवींने सूचित केले आहे.) पहिल्या कडव्यात स्वातंत्र्य, शांती व प्रेम यांचा उल्लेख आला होता. आता येथे त्यात सौंदर्याची भर पडत आहे.

भोवतालच्या सामाजिक वास्तवातील रूक्ष व्यवहाराचा प्रभाव, त्याची निसर्गविरोधी रचना यांची जाणीव करून देत त्याविरोधी स्वातंत्र्य, शांती, प्रेम आणि सौंदर्य यांनी परिपूर्ण असलेल्या आदर्श जगाची कल्पना येथे साकार होत असल्याने अनुभवातील परस्परविरोधी घटकांचा त्याच दिशेने याही कडव्यात विकास होतो, असे दिसते.

या नंतरच्या—

‘ व्हा बद्ध इथे प्रेम करा वा न कराही,
नाते दृढ राही
गे लग्नविधि जेथ न जीवैक्य निशाणी ।। तेथे० ।। ’

या ओळींमधून सामाजिक वास्तवातील विवाहपद्धतीविषयीची कृत्रिमता काहीशा औपरोधिक सुरात कवीने व्यक्त केली आहे. (कवितेमध्ये आलेल्या ‘ प्रेम ’ या मूल्याशी या प्रतिक्रियेचा संबंध आहे.) एकदा ‘ बद्ध ’ झाले की प्रेम असो वा नसो, नाते ‘दृढ’च राहते, या वस्तुस्थितीमधून मानवी भावनांपेक्षा सामाजिक संकेतांना सामाजिक वास्तवात कसे महत्त्व असते हेच व्यक्त होते. सामाजिक वास्तवातील हे संकेतांचे महत्त्व म्हणजे व्यक्तिमनाच्या स्वातंत्र्यचा संकोच होय. तसेच खरे जीवैक्य नसताना एका सामाजिक

संकेताला जीवैक्याच्या निशाणीचे स्थान प्राप्त होणे म्हणजे एकाप्रकारे खोटेपणाच होय. म्हणूनच स्वातंत्र्य व इमानी प्रेम यांची आकांक्षा बाळगणाऱ्या कविमनाची या सामाजिक वास्तवाविषयीची औपरोधक प्रतिक्रिया सुसंगत ठरते. एवढेच नव्हे तर, भोवतालच्या सामाजिक वाङ्मयाचे विकृत रूप (पर्यायाने कवितांतर्गत अनुभवाचा एक घटक) त्याद्वारे विकसित होतो.

या कवितेतील पुढील ओळींतूनही स्त्री-पुरुष नात्याच्या संदर्भातील समाजाच्या दृष्टिकोनासंबंधीचीच प्रतिक्रिया व्यक्त होत आहे—

‘ नाते पुरुष-स्त्रीमधि ते एकच वाटे
ऐसें उफराटें
ज्यांचे मत त्यांचे वच यावे नच कानी, ॥ तेथे० ॥ ’

या शब्दांतून स्त्री-पुरुषांमधील नात्याकडे एकाच विकृत दृष्टीने पाहाण्याच्या वास्तवातील वृत्तीविषयींचा उद्वेग कवीने व्यक्त केला आहे. परंतु त्याचबरोबर असे ‘ उफराटे ’ मत असणाऱ्यांचा शब्दही कानावर येणार नाही, इतक्या दूर जाण्याच्या कवीच्या अपेक्षेतून जी तिरस्काराची भावना व्यक्त होत आहे ती कवितांतर्गत अनुभवाच्या आत्मकेंद्रित वृत्तीचीही दर्शक आहे. कविमनाच्या या प्रतिक्रियेतूनच भोवतालच्या सामाजिक वास्तवातील विकृत वृत्तीबरोबरच कविमनाला अपेक्षित असणाऱ्या स्त्री-पुरुष संबंधांमधील स्वाभाविक सुहृद्‌भावाचीही सूचना मिळण्यासारखी आहे.

या कवितेच्या अगदी सुरुवातीला स्वातंत्र्य व प्रेम या मूल्यांचा जो उल्लेख आला आहे त्यांचे वास्तवातील विकृत रूप व कविमनाला जाणवणाऱ्या आदर्श जगातील त्यांचे स्वाभाविक रूप यांच्या विरोधी रचनेतून या कवितेतील अनुभव विकसित होत आहे, असे दिसते. ‘ प्रेम ’ या कल्पनेला येणारे विकृत रूप हा सामाजिक संबंधांचा भाग असल्याने ते संबंध ‘ टिकाऊ ’ नाहीत आणि या संबंधांतून कृत्रिम प्रेमाचीच निर्मिति होत असल्याने ते ‘ दिखाऊ ’ आहेत असे लक्षात घेतले तर कवितेतील दुसऱ्या कडव्यातील भावनात्मक प्रतिक्रियेशी पुढील कडवी कशी संवादी आहेत ते जाणवण्यासारखे आहे. याचाच अर्थ कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या या भावनात्मक प्रतिक्रिया म्हणजे सामाजिक संबंधांविरुद्धच्या प्रतिक्रिया आहेत. या प्रतिक्रिया लक्षात घेऊन दोन माणसांमधील संबंध कशावर आधारित असावेत असे कवीला वाटते ? असा प्रश्न विचारला तर, त्याचे उत्तर ‘ अंतःस्फूर्तीवर ’ असेच येईल असे दिसते. व्यक्तिमनाची स्वाभाविक उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया हाच व्यक्ती-व्यक्तींमधील संबंधांचा आधार असावा, त्याला बाह्य सामाजिक संकेतांच्या उपाधी नसाव्यात; कारण या सामाजिक संकेतांमुळे व्यक्ती-व्यक्तींमधील स्वाभाविक संबंधांचे रूप विकृत होते, असेच कवी सुचवीत आहे. सामाजिक संबंधांविषयीचे हे आकलन हा Romantic अनुभवाचा एक विशेष आहे.

आपण ही कविता पुढे वाचू लागलो की त्याच दिशेने हा अनुभव विकसित

होताना दिसतो. कवितेच्या सहाव्या कडव्यात—

‘ डोळयात इथे लाडिक जादू परि खोटी
अन् संशय पोटी
साधेपण जेथे न गमे गूण अडाणी, ॥ तेथे० ॥ ’

असे शब्द येतात. यातील डोळयात ‘ लाडिक जादू ’ आणि पोटात ‘ संशय ’ यांमधून खोटेपणाचाच प्रत्यय येतो. या विशिष्ट शब्दप्रयोगामुळे ही केवळ प्रेमभावनेच्या संदर्भातील प्रतिक्रिया आहे असे वाटेल. परंतु तिसऱ्या ओळीतील ‘ साधेपणा ’ चा संदर्भ लक्षात घेतला तर पहिल्या दोन ओळींचा संबंध केवळ प्रेमभावनेशी आहे असे दिसत नाही. येथे डोळयात लाडिक जादू आणि पोटात संशय हा दुटप्पीपणा हे सामाजिक वास्तवातील व्यवहाराचे रूप आहे. असा दुटप्पीपणा म्हणजे चतुराई, हुषारी. ही हुषारी अर्थातच खोटेपणावर आधारलेली आहे. आणि म्हणूनच साधेपणा ‘ येथे ’ अडाणीपणा ठरतो. परंतु जेथे हा साधेपणा अडाणी गुण ठरणार नाही अशा जगाची कविमनाला अपेक्षा आहे, हे तिसऱ्या ओळीतून सुचविले जाते. आणि म्हणूनच भोवतालचे सामाजिक वास्तव व कविमनातील स्वप्न यांतील विरोध या तीन ओळींतून व्यक्त होतो.

यानंतर येणाऱ्या—

‘ काहीहि करा ही जनता मारिल नाङ्गी
हासूनि अपाङ्गी
ध्येयास पुरा वाव मिळे, होय न हानि, ॥ तेथे० ॥ ’

या शब्दांतून कविमनाची प्रतिक्रिया किती तीव्रतेने व्यक्त होत आहे पाहा. येथे येणारा ‘ जनता ’ हा शब्द पाहाण्यासारखा आहे. ‘ स्व ’ व्यतिरिक्त असणारा समुदाय या अर्थाने हा शब्द आला आहे. काहीही केले तरी ही ‘ जनता ’ ‘ नाङ्गी ’ च मारणार, या प्रतिक्रियेतून समुदायाबद्दलचा काहीसा तिरस्कार, अविश्वासच येथे व्यक्त होतो आणि कवितेतील अनुभवाची आत्यंतिक व्यक्तिकेंद्रितता येथे पुन्हा अधोरेखित होते. ‘ जनते ’ च्या स्वभावामुळे व्यक्तींच्या ध्येयाला पुरेसा वाव मिळत नाही व त्याची हानी होते, ही सामाजिक वास्तवातील विसंगति कविमनाला उद्विग्न करणारी ठरते. म्हणून असे घडणार नाही अशा ‘ ठिकाणी ’ जाण्याची कविमनाची आकांक्षा या कडव्यात व्यक्त होते.

येथे कविमनाचे हे ध्येय कोणते ? व त्याची हानी न होणे–म्हणणेच पूर्तता होणे–याचा अर्थ काय ? हे प्रश्न मनात आल्यावाचून रहात नाहीत. कवितेतील आतापर्यंतच्या पंक्तींतून कविमनाच्या या ध्येयाचा प्रत्यक्ष उल्लेख आलेला नाही. परंतु कविमनाच्या प्रतिक्रियांमधून जे काही व्यक्त होत आहे, ते पाहिले तर हे ‘ ध्येय ’ म्हणजे सामाजिक ध्येय नव्हे हे सहज लक्षात येण्याजोगे आहे. व्यक्तिमनाच्या स्वाभाविक आकांक्षांची पूर्तता हाच व्यक्तिविकास आणि असा विकास हेच मानवी

जीवनाचे ध्येय अशी काहीशी कल्पना येथे अभिप्रेत आहे. सामाजिक संकेत व समुदायाची वृत्ती व्यक्तिमनावर बंधने आणतात आणि त्यामुळे या ध्येयाची हानी होते. म्हणून ही बंधने व समुदायाची वृत्ती यांचा संपर्कही नसणाऱ्या ' मी–तू ' च्या परिपूर्ण विश्वात जाण्याची आकांक्षा कविमन येथे प्रकट करीत आहे. आणि अशा रीतीने कविमनाला जाणवणारे सामाजिक वास्तव आणि कविमनाचे स्वप्न यांतील विरोधच येथे व्यक्त होत आहे.

यानंतर येणाऱ्या—

' स्वातंत्र्य न सत्तेविण, संभाविततांही
दम्भाविण नाही;
स्वार्थापुरते सत्य न जेथे कुणि मानी ॥ तेथे० ॥ '

या ओळींतूनही पुन्हा एकदा सामाजिक वास्तवातील कविमनाला जाणवणाऱ्या अंतर्विरोधाचेच दर्शन कवीने घडविले आहे. सत्तेशिवाय स्वातंत्र्याचा, दंभाशिवाय संभाविततेचा आणि स्वार्थाशिवाय सत्याचा अभाव असणे ही सामाजिक वास्तवातील विपरीतताच होय. याचा अर्थ स्वातंत्र्य, संभाविततता आणि सत्य ही मूल्ये ' येथे '–या वास्तवात–अविकृत स्वरूपात अनुभवास येत नाहीत असा आहे. सामाजिक वास्तवात ती मलीन होतात. म्हणून त्यांचे विशुद्ध स्वरूप जेथे असेल अशा आदर्श ठिकाणी जाण्याची आकांक्षा कविमन येथे व्यक्त करीत आहे. मूल्यांच्या अविकृत व विशुद्ध स्वरूपाचा कविमनाला असणारा हा ध्यास व त्यासंदर्भात भोवतालच्या वास्तवातील विपरीततेचे घडणारे दर्शन हे Romantic अनुभवाचेच लक्षण आहे.

यापुढे येणाऱ्या—

' अन्याय इथे जोवर अन्यास जाहला
तो त्रास कशाला ?
जेथे न शिणे केवळ लाभास्तव वाणी ॥ तेथे० ॥ '

या शब्दांतून सामाजिक वास्तवातील न्याय–अन्याय कल्पनेविषयीची प्रतिक्रिया व्यक्त झाली आहे. परंतु ' जेथे न शिणे केवळ लाभास्तव वाणी ' ही ओळ पाहिली की, कवीचा रोख व्यवहारी जगातील स्वार्थाकडे आहे हे आल्यावाचून रहात नाही. स्वार्थ हेच ' येथील ' सर्व व्यवहाराचे केंद्र असल्यामुळे अन्याय दुसऱ्यावर होतो, आपल्या स्वार्थाला धक्का लावीत नाही, तोपर्यंत त्याच्याकडे डोळेझाक करण्याची वृत्ती कवीला सामाजिक वास्तवात दिसते. या वृत्तीमुळे ' न्याय ' हे मूल्यही अविकृत, विशुद्ध राहात नाही. म्हणूनच जेथे केवळ ' लाभ ' हेच मूल्य नाही अशा जगात जाण्याची कल्पना कविमन करीत आहे.

या नंतरच्या ओळींतून या व्यवहारी सामाजिक वास्तवाचे रूप कवीने अधिक विकसित केलेले दिसते—

‘ ही चैन अविश्रांत, बडेजाव विकाऊ
टाकुनिच जाऊं;
स्वाभाविक कष्टाळु जिथे रम्य रहाणी ।। तेथे० ।। ’

या ओळीतील ‘ अविश्रांत चैन ’ या शब्दांतून खऱ्या सुखापेक्षा सुखाच्या कृत्रिम आभासाचा–सततच्या हव्यासाचा व त्यातून उद्‌भवणाऱ्या मानसिक अस्वास्थ्याचा भाव व्यक्त होत आहे. तर, ‘ बडेजाव विकाऊ ’ या शब्दप्रयोगातील ‘ बडेजाव ’ या शब्दातच खोटा डौल असा अर्थ असला तरी त्याला जोडून येणाऱ्या ‘ विकाऊ ’ या शब्दामुळे व्यवहारी जगातील या बडेजावाविषयीच्या प्रतिक्रियेला तीव्रता प्राप्त होत आहे. ‘ अविश्रांत चैन ’ आणि ‘ विकाऊ बडेजाव ’ हे येथील जीवनाचे कृत्रिम रंग आहेत; म्हणजेच पर्यायाने ही विकृति आहे. दुसऱ्या कडव्यातील ‘ दिखाऊ ’ या शब्दाशी संवादी असा भाव आहे. या कृत्रिमतेकडून ‘ स्वाभाविक कष्टाळु रम्य रहाणी ’ कडे जाण्याची कविमनाची आकांक्षा म्हणजे विकृतीकडून विशुद्धतेकडे जाण्याची आकांक्षा होय. या कडव्यातील ‘ स्वाभाविक कष्टाळु ’ आणि ‘ रम्य राहणी ’चे चित्र कवितेच्या पुढील भागात स्पष्ट होणार आहे.

पुढे ओळी येतात—

‘ ये कोठुनि कष्टाविण विश्रान्ति दिनान्ती
धर्माविण शान्ती ?
स्वादिष्ट सुधेहूनि जिथे भाकरपाणी ।। तेथे० ।। ’

या ठिकाणी विचारलेल्या प्रश्नातून भोवतालच्या वास्तवातील कविमनाला जाणवणारी अपूर्णता सूचित होत आहे. भोवतालच्या कृत्रिम वास्तवात स्वाभाविक कष्ट नाहीत, मग खरी स्वाभाविक विश्रान्ति कशी असणार ? आणि ‘ धर्म ’ भावनाच नसल्यामुळे खरी शांती कशी प्राप्त होणार ? असा भाव या शब्दांमधून व्यक्त होत आहे. याचा अर्थ हे जीवन कष्टविरहित आहे असा मात्र नाही. ‘ येथे ’ हे कष्ट कोणत्या तरी स्वार्थाचे साधन झाल्याने त्यांची विशुद्धता लोप पावली आहे अशी कल्पना येथे अभिप्रेत आहे. असे साधनरूप कष्ट स्वाभाविक राहत नाहीत आणि म्हणून ते विश्रांतीचे कारण होत नाहीत. तसेच ‘ धर्म ’ ही कल्पनाही येथे अविकृत विशुद्ध स्वरूपातच कविमनाला अभिप्रेत आहे. या विशुद्ध ‘ धर्म ’ कल्पनेमुळे मानवी मनाला शांती प्राप्त होते, अशी कविमनाची कल्पना आहे. म्हणूनच स्वाभाविक कष्ट व विशुद्ध धर्मकल्पना यांच्या अस्तित्वामुळे जेथे साधे ‘ भाकरपाणी ’ ही अमृताहून गोड होते अशा कल्पनेतील विश्वात जाण्याची कविमनाची आकांक्षा येथे व्यक्त होत आहे.

कवितेच्या या अकराव्या कडव्यातील ‘ स्वादिष्ट सुधेहूनि जिथे भाकरपाणी ’ ही शब्दसंहति दहाव्या कडव्यातील ‘ चैन अविश्रांत ’च्या विरोधात पाहिली म्हणजे सुखाच्या आभासापेक्षा, कृत्रिम हव्यासापेक्षा कविमनाला अभिप्रेत असणाऱ्या स्वाभा-विक–अकृत्रिम सुखाची कल्पना स्पष्ट होण्यासारखी आहे. तसेच ही सुखाची कल्पना

कवितेच्या पहिल्या कडव्यात आलेल्या 'शान्ति' या कल्पनेशी कशी संवादी होत आहे तेही जाणवण्यासारखे आहे.

कवितेच्या या पुढील भागातून कविमनाच्या आदर्श ठिकाणाचे स्वरूप अधिकाधिक स्पष्ट झाले आहे. पुढील कडव्यात—

'काव्ये नकली नीरस वाचूनि जिवाला
वाटे न जिव्हाळा,
फेसाळत गाईल जिथे ओहळ गाणी ॥ तेथे० ॥'

असे म्हणून मानवनिर्मित काव्याचा कृत्रिमपणा सुचवीत त्या तुलनेत कवीने निसर्गातील ओहोळाच्या गाण्यांची स्वाभाविकता व्यक्त केली आहे. तर नंतरच्या कडव्यात—

'कोठूनि गरीबी असता रानफुलांही
शृङ्गारित राई ?
बेमोल जवाहील खुले रात्र–वितानी; ॥ तेथे० ॥'

या शब्दांतून रानफुले व तारे–नक्षत्रे यांच्या स्वाभाविक श्रीमंतीचे चित्र प्रकट झाले आहे. ही श्रीमंती म्हणजे एका प्रकारे सौंदर्याचीही परिपूर्णताच आहे. यानंतरच्या—

'कोठे तरि रानात बसू या नि हसू या
जेथे न असूया !
संतोष पडू दे न कुठे न्यून विधानी, ॥ तेथे० ॥'

या शब्दांमधून असूया विरहित विशुद्ध आनंदाची कल्पना प्रकट होत आहे. या पुढील—

'बान्धू चिमणे खोपट की ऊब जयाची
दैवी प्रणयाची !
आल्या अनिकेतास खुले स्वागत रानी; ॥ तेथे० ॥'

या शब्दांच्या द्वारे कविमनाला अपेक्षित असणाऱ्या घराची जी कल्पना साकार होत आहे, त्यामध्ये साधेपणा आणि आंतरिक भावनांची श्रीमंती यांचा प्रत्यय येण्यासारखा आहे. 'दैवी प्रणया'च्या कल्पनेतून विशुद्ध प्रीती सुचवीत असतानाच अनिकेताचे स्वागत करण्याच्या कल्पनेतून स्वागतशीलवृत्तीचेही दर्शन येथे घडत आहे.

कवितेच्या शेवटच्या कडव्यातील—

'अङ्कावर खेळूनि शिकू सृष्टिसतीच्या
आत्मप्रगतीच्या;
त्या गूढ कथा ज्या न कुराणी न पुराणी. ॥ तेथे० ॥'

या शब्दांनी कविमनातील स्वप्नाची या कवितेत पूर्तता होते. येथे 'आत्मप्रगतीच्या गूढ कथांचा' उल्लेख आला आहे. ही आत्मप्रगती म्हणजे नैसर्गिक स्वाभाविक विकास होय. हे कवितेतील इतर संदर्भांतून जाणवण्यासारखे आहे. या नैसर्गिक, स्वाभाविक विकासाच्या गूढ कथा 'सृष्टिसती'च्या अङ्कावर ऐकण्याच्या कल्पनेतून कविमनाची निसर्गाकडे पाहाण्याची वृत्तीही येथे जाणवण्यासारखी आहे.

अशा रीतीने ' तेथे चल राणी ' ही कविता पाहिली तर सामाजिक वास्तवातील कविमनाला जाणवणारी विरूपता, अपूर्णता व विशुद्ध, परिपूर्ण जगाची कविमनातील कल्पना या परस्परविरोधी घटकांच्या रचनेतून हा अनुभव कसा संघटित झाला आहे ते लक्षात येते. कवितेतील पहिल्या अकरा कडव्यातून सामाजिक वास्तवाविषयीच्या प्रतिक्रिया व्यक्त करीत असताना अप्रत्यक्षपणे आपल्या आदर्श परिपूर्ण विश्वाचे प्रकटन या कवितेत कवीने केले आहे, तर अखेरच्या चार कडव्यांतून या आदर्शाचे अधिक प्रत्यक्ष चित्र व्यक्त झाले आहे.

या कवितेतून कविमनाला जाणवणारी जी सामाजिक वास्तवातील अपूर्णता व विरूपता व्यक्त होते त्या अपूर्णतेचे, विरूपतेचे खरे कारण सामाजिक वास्तवात रूढ असणारे संकेत व व्यवहार हे आहे, असे दिसते. या संकेतांमुळे व्यक्तिमनावर बंधने येतात व स्वातंत्र्य, प्रेम, न्याय व सौंदर्य या सर्वच मूल्यांना मलीनता येऊन हे वास्तव कृत्रिम व खोटे बनते. म्हणूनच या कवितेतून व्यक्त होणारे कविमन त्याविषयी पूर्णपणे असमाधानी आहे. यातूनच त्याच्या मनात या वास्तवाविषयी एकप्रकारचा उद्वेग दाटून आला आहे. कविमनाला **अशा प्रकारे** होणारी वास्तवाच्या अपूर्णतेची जाणीव हे Romantic अनुभवाचे वैशिष्टय आहे.

परंतु वास्तवाविषयीच्या या जाणिवेतून हे वास्तव बदलण्याची प्रेरणा कविमनाला मिळत नाही. उलट या वास्तवापासून दूर ' अज्ञान ठिकाणी ' जाण्याची आकांक्षा कविमन या कवितेत व्यक्त करीत आहे असे दिसते. हे ' अज्ञान ठिकाण ' म्हणजे कविमनाचे स्वप्नच आहे. वास्तवाचा स्वीकार न करता असे कल्पनाविश्वात रममाण होणे हा Romantic वृत्तीचा दुबळेपणा होय. प्रस्तुत कवितेतून त्याचे स्पष्ट दर्शन घडण्यासारखे आहे.

कविमनाला ज्या विशुद्ध व परिपूर्ण जगाची आकांक्षा आहे त्याविषयीचे या कवितेतील वर्णन पाहिले तर ते जग निसर्गसान्निध्यात आहे असे दिसते. Romantic अनुभवातून अनेकदा निसर्गसौंदर्याचे उत्कट आकर्षण प्रगट होत असते; परंतु Romantic अनुभवातील निसर्गसौंदर्याविषयीची ही ओढ म्हणजे केवळ निसर्गप्रेमाची द्योतक नसते; तर त्या निसर्गामध्ये कविमनाला आपल्या कल्पनेतील परिपूर्ण व विशुद्ध जगाचे दर्शन घडत असते. म्हणूनच निसर्गाकडे पाहाण्याची Romantic दृष्टी वैशिष्टयपूर्ण असते. ' तेथे चल राणी ' या कवितेतून या दृष्टीचाही प्रत्यय येण्यासारखा आहे.

' तेथे चल राणी ' या कवितेतून सामाजिक वास्तव व निसर्ग या दोहोंविषयीच्या कविमनातील प्रतिक्रिया जाणवण्यासारख्या आहेत हे आपण पाहिले. या प्रतिक्रियांचे स्वरूप पाहिले तर असे लक्षात येते की सामाजिक वास्तव वा निसर्ग यांपैकी कशाचाच कविमनाने वास्तव म्हणून स्वीकार केलेला नाही. कविमनाला जाणवलेले सामाजिक वास्तव ही त्या वास्तवाची केवळ एक बाजू आहे. कारण, सामाजिक वास्तवात विसंगती असतात हे खरे, परंतु तेथे केवळ विसंगतीच असतात हे खरे नाही. शिवाय या

विसंगतीचाही अपरिहार्य म्हणून स्वीकार कविमन करीत नाही. (जसा आरती प्रभूंच्या कवितेत केला जातो.) याचाच अर्थ सामाजिक वास्तवाचा **वास्तव** म्हणून या कवितेत कविमनाने स्वीकार केलेला नाही. हे वास्तव टाळून कवी या कवितेत निसर्गाकडे वळत आहे. परंतु तेथेही कविमनाला जाणवणारा निसर्ग ही निसर्ग–वास्तवाची एकच बाजू असल्याने तो निसर्गही **काल्पनिकच** ठरत आहे. निसर्गाचाही वास्तव म्हणून स्वीकार या कवितेत झालेला नाही. याचा अर्थ या कवितांतर्गत अनुभवातील घटकांना वास्तवाचा संदर्भ असला तरी त्यांचे कवितेतील स्वरूप पूर्णपणे काल्पनिक आहे. Romantic वृत्तीच्या काल्पनिक विश्वात रममाण होण्याचा खरा अर्थ हा आहे. ' तेथे चल राणी ' या कवितेतून त्याचा सहज प्रत्यय येण्यासारखा आहे.

मराठी साहित्यातील अस्तित्ववाद

गो. म. कुलकर्णी

एखाद्या कलाकृतीचे किंवा विशिष्ट कालखंडातील एकंदर कलाप्रवृत्तीचे पोत विचारात घेताना तिच्या घडणीत कोणते तत्त्वज्ञान, विचारद्रव्य, दृष्टिकोण, किंवा ' वाद ' (Ism) समाविष्ट झाला आहे, गुंफला गेला आहे, हे न्याहाळण्याचा प्रयत्न होतो. कारण कलानिर्मितीमागील प्रेरणांत युगप्रवृत्तीचाही एक वाटा असतो. या युगप्रवृत्तीच्या पाऊलखुणा त्या कलाकृतीत स्पष्टास्पष्टपणे उमटत असतात. त्या कलाकृतीच्या आशय-अभिव्यक्तीचे स्वरूप काही प्रमाणात तरी या युगप्रवृत्तीने नियत होते. देश-कालपरिस्थितीप्रमाणे ही युगप्रवृत्ती कधी अभिजातवादी होते, तर कधी सौंदर्यवादी; कधी ती वास्तववादाचे स्वरूप धारण करते, तर कधी तिला स्वप्नरंजनाचे अद्‌भुत पंख फुटतात. मराठी साहित्यात कालपरवापर्यंत (बऱ्याच प्रमाणात आजही) सौंदर्यवादाचे (Romanticismचे) प्राबल्य होते; आता त्याच्या जागी ' अस्तित्ववाद ' येऊ पाहात आहे. विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील साऱ्याच ज्ञानविज्ञानातून, कलाभिव्यक्तीतून अस्तित्ववादाचे सादपडसाद घुमू लागले आहेत. अभिजातवादाप्रमाणे किंवा सौंदर्य-वादाप्रमाणे अस्तित्ववादही एकप्रकारे ' सनातन 'च होय. आजच्या जीवनविषयक विशिष्ट परिस्थितीमुळे त्याला आज एक वेगळी धार चढलेली आहे. विसाव्या शतकातील ते एक प्रधान तत्त्वज्ञान बनले आहे.

या अस्तित्ववादाला जुन्या कर्मकांडात्मक धर्मकल्पना तर मान्य नाहीतच, पण त्याच्या लेखी आधुनिक विज्ञानही महत्त्वाचे नाही. याचा अर्थ, अस्तित्ववाद विज्ञान-विरोधी आहे, असा नव्हे; विज्ञानाच्या प्रक्रियेतच बुद्धिगम्य बांधणीला, वस्तुनिष्ठेला

अग्रक्रम असल्यामुळे विज्ञानात व्यक्तीच्या भावानुभूतीकडे दुर्लक्ष होते. विज्ञानाच्या या प्रकृतिधर्मामुळे त्याला व्यक्तिजीवनातील पृथगात्म संवेदनांचे समक्षत्व जाणवत नाही. यंत्रयुगाच्या घोडदौडीमुळे हे संवेदनाविश्व अधिकच गुदमरल्यासारखे झाले आहे. अस्तित्ववादाचा कटाक्ष आहे, तो या परिस्थितीवर. विज्ञानाच्या तर्ककर्कश, ठोकताळे-वजा, व्यक्तिनिरपेक्ष प्रमेयांपेक्षा व्यक्तिगत जिवंत अनुभूती ही सत्यप्रतीतीदृष्टया अधिक मोलाची आहे, असे अस्तित्ववाद मानतो.

'रोमँटिसिझम' मध्येही व्यक्तिनिष्ठेलाच प्राधान्य असते. पण ही व्यक्तिनिष्ठा अस्तित्ववादाइतकी निरंकुश किंवा आत्मनिर्भर नसते. रोमँटिसिझमही जुन्या ठरीव आदर्शाविरुद्ध बंड उभारीत असला तरी या बंडात नव्या आदर्शांची प्राणप्रतिष्ठा अभिप्रेत असते. अस्तित्ववादाला हा असा स्वेतर मूल्यांचा कोणताच संदर्भ संमत नाही. त्या दृष्टीने अस्तित्ववाद हा शुद्ध आत्मप्रामाण्यवादी आहे. या प्रकारच्या आत्मप्रामाण्यतूनच-गवसल्यास-काही श्रेय गवसेल, असे अस्तित्ववाद मानतो.

माणसाचे माणूसपण त्याच्या संकल्पनास्वातंत्र्यात आहे; म्हणून स्वतंत्रपणे कोणत्याही श्रद्धेच्या, संकेतांच्या, 'व्यवस्थे'च्या आधारावाचून माणसाने वर्तन केले, निर्णय घेतले, तरच त्याने आपले जीवन सार्थपणे घडविले असे म्हणता येईल; असे हे 'तत्त्वज्ञान' मानते. यासाठीच अस्तित्ववाद विज्ञानाचा वा पारंपरिक धर्मकल्पनांचा संदर्भ नाकारतो. व्यक्तीचे निर्णयस्वातंत्र्य घोषित करणे, 'व्यवस्थे' चा निषेध करून अस्मितेची निरपवाद प्रतिष्ठा स्थापन करणे ही अस्तित्ववादाची प्रतिज्ञा आहे. सत्य हे तर्कानुगामी, स्थितिशील, सिद्धान्तस्वरूपी नसून व्यक्तीच्या जन्मापासून मृत्यूपर्यंत चालणारी ती एक अखंड, सचेतन, सर्जनशील, नित्यनूतन प्रक्रिया आहे, असे अस्तित्ववादाचे म्हणणे आहे. यामुळेच सिद्धान्तवजा प्रतिपादनापेक्षा व्यक्तीच्या निरंकुश सर्जनक्रियेतून अस्तित्ववादाचे रूप आकलन होण्याची शक्यता अधिक प्रमाणात संभवते, अशीही अस्तित्ववादाची धारणा आहे.

माणसाचे 'माणूसपण' त्याच्या संकल्पनास्वातंत्र्यात असल्यामुळे या स्वातंत्र्याला निखळपणे जपणे, त्याप्रमाणे कार्यान्वित होणे, याला अस्तित्ववादात अग्रस्थान आहे; परंतु मनुष्य सहसा या मार्गाने जात नाही. तसे जाण्याची जबाबदारी तो सामान्यतः टाळतो. विश्वातील अजस्र घडामोडी व स्वतःची अतिमर्यादित संज्ञा यांच्यातील प्रचंड अंतरामुळे ही जबाबदारी व्यक्तीला भयाकुल बनविते. या भयाकुलतेतून सुटका करून घेण्यासाठी मग तो कुठल्या तरी घटपटाच्या आधीन होतो. आत्मवंचना करून घेतो. स्वतःचे मूलभूत स्वातंत्र्यच नाकारतो. पण अशा प्रकारे जीवनाच्या विविध कल्पत्यांच्या मागे लागणे, त्यांचा अवलंब करणे, अस्तित्ववादाला पूर्णतया अमान्य आहे. खरी (authentic) अस्तित्ववादी वृत्ती या भयाकुलतेच्या अंधारात थेटपणे उडी घेते. तेथील अस्वस्थता, व्याकुलता, आर्तता, एकाकीपणा, नियमरहितता यांना तोंड देते, त्याची आत्मप्रमाणित चित्रे रेखाटते; ही विविधरंगी रेखाटने, स्पंदने, हे अस्तित्ववादी

साहित्याचे महत्त्वाचे अंग. प्रचलित साहित्याहून त्याचा घाट, यामुळेच वेगळा होतो. कथानकाच्या निरगाठी सुरगाठी, व्यक्तींची आखीवरेखीव दर्शने, नेहमीची क्रमबद्ध मांडणी, सिद्धान्तवजा, सुभाषितात्मक किंवा आलंकारिक प्रतिपादने, रुंदअरुंद नीतिसंकेतांचे समर्थन-संपादन इत्यादींना या साहित्यात स्थान नाही. हे साहित्य म्हणजे सातत्याने मांडले-मोडले जाणारे अनिवार्य आत्मस्पंदनच होय. त्याचा आविष्कार पुष्कळदा अतिवास्तववादी (Surrealistic), संस्कारवादी (Impressionistic) किंवा तत्सम अवतार धारण करतो.

अस्तित्ववादाला अभिमत असलेला आशय ग्रीक ट्रॅजेडीतून, लिअर-हॅम्लेट-सारख्या नाट्यकृतींतून, तुकारामाच्या काही अभंगांतून, टॉलस्टॉय किंवा डोस्टो-एव्हस्की यांसारख्यांच्या कादंबऱ्यांतून किंवा गोविंदाग्रज-बालकवींच्या कवितांतून काही प्रमाणात आविष्कृत होत आलेला असला तरी त्याचे प्रखर, उग्र, अनावृत्त दर्शन मराठीत प्रथम घडवले ते मर्ढेकरांच्या कवितेने. मर्ढेकरांच्या जोडीने गंगाधर गाडगीळांच्या काही कथाही (‘ चक्र ’, ‘ भिरभिरे ’, ‘ बिनचेहऱ्याची संध्याकाळ ’, ‘ आंधळे दळण ’ इ.) अस्तित्ववादाचे काही प्रमाणात दर्शन घडवितात. नवसाहित्याचा एकंदर उगमच अस्तित्वाच्या भेसूर जाणिवेत आहे. यांत्रिक संस्कृतीचे, शहरी बकालपणाचे, युद्धजन्य विध्वंसाचे ताण या साहित्यातून वारंवार दृग्गोचर होतात. परंतु मर्ढेकर-गाडगीळांच्या साहित्यावर किंवा शेक्सपियर-तुकाराम यांसारख्या पूर्वसूरींच्या वाङ्मयावर ‘ अस्तित्ववादी ’ असा शिक्का निखालसपणे मारता येणार नाही. कारण हे साहित्य निराशाप्रवण वाटले तरी अस्तित्ववादाप्रमाणे ते निरावलंब नाही. त्याला कसल्या ना कसल्या तरी मूल्याचा आधार आहे.

अस्तित्ववादाचे संदर्भहीन, मूल्यनिरपेक्ष, निळेकाळे उत्तान आणि भीषण रूप पाहण्या-अनुभवण्याच्या दृष्टीने मर्ढेकर-गाडगीळांची पिढी ओलांडून, जी. ए. कुलकर्णी, दिलीप चित्रे, भालचंद्र नेमाडे, चिं. त्र्यं. खानोलकर, कमल देसाई, सदानंद रेगे, ए. वि. जोशी, भाऊ पाध्ये, अरुण कोलटकर, महेश एलकुंचवार वगैरेंसारख्या पुढील पिढ्यांतील मंडळींकडे वळावे लागते. “ Man is condemned to be free ” हे अस्तित्ववादाचे प्रधान सूत्र. या सूत्रातील condemnation चा, शापिततेचा, विकटवैराण सूर ‘ जी. एं. ’ च्या कथेतून भन्नाटपणे वारंवार घोंघावतो. दिलीप चित्रेंच्या कथा-कवितांतून हेच सूर वेगवेगळ्या अंगांनी छेडले जातात. त्यांच्या ‘ ऑर्फियस ’ या कथासंग्रहाला तर आजच्या अस्तित्ववादी साहित्यात एक आगळे स्थान द्यावे लागेल.

अस्तित्ववादी भूमिकेत मानवी देहाचा एका विशेष दिशेने विचार करण्यात येतो. येथे देह हा व्यक्तीचा केवळ एक बाह्याकार असे मानले जात नाही. तो त्या व्यक्तीच्या अस्तित्वानुभवाचे माध्यम ठरतो. त्यातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्थित्यंतरे व्यक्तीच्या अनुभवविषयक जाणिवेतही बदल घडवून आणतात, याचे भान अस्तित्ववादात प्रकर्षाने आढळते. क्षणाक्षणाची लहानमोठी अंतर्बाह्य स्पंदने, त्यांचा परस्परानुप्रवेश हा

अस्तित्ववादी साहित्याचा चित्रण-विषय असतो. ही स्थित्यंतरे स्त्री-पुरुषसंबंधातून अधिक प्रमाणात दृग्गोचार होत असल्यामुळे स्त्रीपुरुषसंबंधातील देहनिष्ठ भावनांचे उघडे-नागडे दर्शन या साहित्यातून घडविले जाते. त्याचा हेतु बाजारी नसतो. देहमाध्यमातून प्रकट होणाऱ्या विविध स्पंदनांना आंदोलित, आवर्तित करण्याचा तो उपक्रम असतो. दिलीप चित्रे आपल्या कथांतून असा उपक्रम वारंवार करतात. " ऑर्फियस " ला जोडलेल्या लेखात चित्रेंनी या दृष्टीने " केसाळ काळेभोर पिलू " या आपल्या कथेचे जे विश्लेषण केले आहे, ते महत्त्वाचे आहे. हा सारा लेखच नवकलावंतांची अस्तित्वविषयक धारणा समजून घेण्याच्या दृष्टीने उद्‌बोधक वाटतो. अस्तित्ववादावर कलावंताकडून विस्ताराने केली गेलेली मराठीतील ही पहिलीच टीका-टिपणी.

अस्तित्ववादहष्टया दिलीप चित्रे किंवा जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथांतून सातत्याने डोकावणारा मरणाचा संदर्भही महत्त्वाचा. अस्तित्ववादी भूमिकेत या मृत्यु-संवेदनेला विशेष स्थान आहे. अस्तित्वाचा अर्थ किंवा अनर्थ जगण्यापेक्षा मरणाच्या कुशीतच अधिक उमगतो, कारण ही अवस्था प्रतारणाविरहित असण्याची शक्यता अधिक. अस्तित्ववादी मराठी साहित्यात मरणाचे संदर्भ प्राचुर्याने आढळतात. एखादा कवी आपल्या काव्यसंग्रहाचे ' मर्तिक ' असे नामकरण सहजपणे करून मोकळा होतो. रविकिरण मंडळाच्या कालखंडातील काव्यसंग्रहाच्या मथळ्याशी वरील मथळ्याची तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. अस्तित्ववादी कवी वा लेखक मरणाची भाषा ज्यावेळी बोलत नाहीत, त्यावेळी दुराव्याची (Alienation) भाषा बोलत असतात. प्रस्थापित समाजव्यवस्थेला तर त्याचा विरोध असतोच. प्रस्थापितासंबंधीच्या या विरोधामुळे या साहित्याला प्रतिकारात्मक साहित्य Literature of protest असेही संबोधले जाते.

अस्तित्ववादी आशयाच्या दृष्टीने मराठी वाङ्मयप्रकारांचा क्रम लावावयाचा झाल्यास तो काव्य-कथा-कादंबरी-नाटक असा लावावा लागेल. इतर कोणत्याही वाङ्मयप्रकाराच्या तुलनेने नाटकात या आशयाचे प्रतिबिंब कमी आढळण्याचे कारण मराठी नाटकांच्या प्रेक्षकानुवर्तित्वात असावे. चिं. त्र्यं. खानोलकरांचा " एक शून्य बाजीराव " हा त्यातल्या त्यात अस्तित्ववादी धारणेला अधिक जवळचा. येथील बाजीरावाची शोकान्तिका ही एका कविवृत्तीच्या तत्त्वचिंतकाची शोकान्तिका वाटते. हा बाजीराव बाह्यतः एका विदूषकासारखा वागत असला तरी, तो सातत्याने जीवनार्थाच्या शोधात आहे. " Live dangerously " हा अस्तित्ववादी आदेश तो आपल्या जगण्यामरण्यातून सारख्याच मनःपूर्वकतेने, अगदी सहजपणे पाळतो. महेश एलकुंचवार यांच्या " सुलतान " किंवा " एक ओसाड गाव " सारख्या एकांकिकांतून काही अस्तित्ववादी छटा उमटलेल्या आहेत. पण त्या तेवढ्या कलापूर्ण उतरलेल्या नाहीत. अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञानाच्या उद्‌घाटनासाठी त्यांची निर्मिती झाल्यासारखी वाटते.

नाटकापेक्षा कादंबरीच्या माध्यमातून अस्तित्ववादी छटा अधिक प्रमाणात प्रकट होतात. कादंबरीची आत्मशोधक, संथ, विस्तारक्षम, बहुकक्ष प्रकृतीही याला काही अंशी कारणीभूत असावी. 'कोसला', 'काळोखाचे अंग', 'मी-मो–नटराज', 'त्रिशंकू', 'स्वगत', 'वॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर', 'पुत्र' यांसारख्या कादंबऱ्यांवर अस्तित्ववादाच्या धूसर वा दाट छाया तरंगताना दिसतात. "मी कोण आहे ?", "माझ्या जगण्याचा अर्थ काय ?" हे प्रश्न येथील पात्रांना अधूनमधून का होईना, सतावत असतात. निवेदनाला आत्मविश्लेषणाचा रंग अधेमधे चढलेला दिसतो. अस्तित्ववादी साहित्याला स्वेतर मूल्यांशी कर्तव्य नसल्याने अस्तित्ववादी साहित्यातील निवेदनतंत्र 'स्व'भोवती सतत फिरत राहते. नेहमीच्या आत्मनिवेदनात्मक (autobiographical) साहित्याहून येथील आत्माविष्करण अधिक भेदक असते, असावयास हवे, अशी अपेक्षा.

अस्तित्ववादी कादंबऱ्यांत, भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'कोसला'चा विशेष बोलबाला झालेला आहे. 'कोसला' ही प्रामुख्याने एक संसृतिटीका आहे. व्यक्ती, कुटुंब, गाव, समाज, संस्कृती, कला, शिक्षण, साहित्य या साऱ्यांवरच येथे उपरोधाचे हत्यार सातत्याने परजले जाते. येथे कारुण्यदर्शनही होते, पण वरचष्मा आहे तो उपरोधाचा. 'उदाहरणार्थ', 'वगैरे' सारख्या येथील शब्दांतूनही उपरोधाचा डंख जाणवतो. पण यांसारख्या लेखनामुळे खमंग, खवचट टीका, नकारनिषेधाच्या वैतागपूर्ण आरोळ्या किंवा वासनांचे उघडेवागडे दर्शन म्हणजेच अस्तित्ववादी साहित्य असा एक गैरसमजही रूढ होण्याची शक्यता निर्माण झालेली आहे. वस्तुतः अस्तित्ववादाची कक्षा याहून कितीतरी विस्तृत आहे. जीवनातील विविध संगति–विसंगतींचा भद्र–अभद्र रूपांचा वेध तीत असतो.

अस्तित्ववादात वैफल्यदर्शन अपरिहार्यपणे येत असले तरी जीवनातील वैफल्यभावाला, अ-भावात्मकतेला–negation ला धीरोदात्तपणे व पूर्वग्रहविरहित वृत्तीने थेटपणे सामोरे होण्याची, तिचा भेद करण्याची प्रक्रियाही अस्तित्ववादात अनुस्यूत आहे. अशा प्रक्रियेतून एक नवे सत्य, सामंजस्य–सामरस्य स्वाभाविकपणे उदयाला येईल, असे मानणारा एक पक्षही अस्तित्ववाद्यांत आहे. पु. शि. रेगे यांची कुणी अस्तित्ववादी साहित्यिकांत गणना करीत नाही. पण त्यांच्या 'सावित्री'त किंवा 'मनुवेला'त अस्तित्वानुभवाचे एक प्रौढ प्रगल्भ भान आढळते. मराठी साहित्यात तरी ते दुर्लभच मानावे लागेल.

हे भान नसल्यामुळेच अस्तित्ववादी साहित्यावर बीभत्स, एकांगी, अहंकेंद्री, अमंगळ, समाजद्रोही, बेजबाबदार, वगैरेंसारखे शिक्के मारले जातात. ते चुकीचे, अप्रस्तुत मानले तरी या परिस्थितीला काही अंशी स्वतःला अस्तित्ववादी म्हणवून घेणारे साहित्यिकही जबाबदार आहेत. अस्तित्ववादी चित्रण किती नकली, उपरे होऊ शकते, हे "वॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर" सारखी कादंबरी स्पष्ट करते. अस्तित्ववादा-

संबंधीची आपली धारणाच कोती असल्यामुळे आपले अस्तित्ववादी साहित्य आपल्याला सहसा चिंतनाभिमुख बनवीत नाही. ते अस्तित्ववादी जाणिवेच्या पहिल्या पायरीवरच खुंटून राहाते; गाभ्यात शिरतच नाही. त्याला त्यामुळे पुष्कळदा सवंग चेष्टिताचे स्वरूप येते.

युरोपमध्ये ज्या कारणांनी अस्तित्ववादाला वेग चढला, ती कारणेच आपल्याकडे तेवढ्या प्रमाणात आढळत नसल्यामुळे तर आपले हे साहित्य बोथट राहात नसेल? रक्तात भिनलेला भारतीय वेदान्तही अस्तित्ववादापासून, त्याच्या तळाशी भिडण्यापासून आपल्याला कदाचित परावृत्त करीत असेल. स्थूल रोमँटिक जाणिवांना चिकटून राहाण्याची किंवा त्यावरच गुजराण करण्याची आपली दीर्घकालीन सवयही याला काही अंशी जबाबदार असण्याचा संभव आहे. ब्रिटिश राजवटीने झालेल्या स्थित्यंतरामुळे व्यक्तिवादी मूल्ये गळी उतरली तरी या मूल्यांच्या पुढच्या पुढच्या कक्षांना भिडण्याचा आपला प्रयत्न अद्यापि अर्धवटच राहिला आहे. शिवाय अस्तित्ववादासारखा आत्यंतिक आत्मनिष्ठ पवित्रा घेतल्याने जीवनातील विविध प्रकारच्या समस्यांची सोडवणूक कितपत होऊ शकेल ही शंकाही अस्तित्ववादाच्या स्पंदनक्रियेस अडथळा आणीत असावी. शिवाय अस्तित्ववाद हा शेवटी इतर अनेक 'वादां'प्रमाणे प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाचाच राहाण्याची शक्यताही दुर्लक्षिता येत नाही.

सद्यःपरिस्थितीचा विचार करता मराठी साहित्यातील आजच्या अस्तित्ववादी लाटेने अलंकारप्रचुर, क्लृप्तिबाज, संकेतनिष्ठ, प्रचारपीडित साहित्याच्या मर्यादा उघड्या पाडल्या आणि साहित्यातील आत्मविश्लेषक तत्त्वचिंतनात्मक, शोकात्म, गतिशील, गूढ, अ-तर्कात्मक, आत्मप्रामाण्यवादी आशय वाढीला लावण्याचे कार्य केले असल्याचे दिसते. प्राप्तपरिस्थितीत 'हेही नसे थोडके' असे म्हणावेसे वाटते.

टीप :

प्रस्तुत लेख प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांच्या **साद-पडसाद** (पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९७५) या ग्रंथातून येथे यथामूल स्वरूपात घेतलेला आहे. या लेखातील विवेचनाच्या संदर्भात १९७५ ही कालमर्यादा कृपया लक्षात घ्यावी. —संपादक

रूपवादी समीक्षा

गंगाधर पाटील

आज साहित्याची समीक्षा अनेकविध दृष्टींतून आणि पद्धतींतून चाललेली आहे. समीक्षेच्या क्षेत्रात समाजशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, मार्क्सवादी, रूपवादी, संरचनावादी, आदिबंधात्मक, चिन्हमीमांसावादी, स्त्रीवादी इत्यादी समीक्षेच्या अनेक पद्धती आणि सिद्धान्त प्रचलित आहेत. यांपैकी रूपवादी समीक्षापद्धतीचा परिचय करून घेऊ.

आपण अनेक साहित्यकृती वाचीत असतो. वाचताना आपण त्यांच्याकडून काही अपेक्षा करीत असतो. उदाहरणार्थ, साहित्यकृतीने जीवनाचे दर्शन घडवावे अशी काही वाचकांची अपेक्षा असते. या अपेक्षेतून साहित्य आणि जीवन यांच्या संबंधाकडे पाहाण्याची त्यांची एक दृष्टी, भूमिका सूचित होते. तिला जीवनवादी किंवा अनुकृतिवादी भूमिका असे म्हटले जाते. तर एखाद्याला साहित्यकृतीच्या रचनेचे, तिच्या भाषेचे सौंदर्य आवडते. त्याच्या त्या आवडीतून त्याची सौंदर्यवादी किंवा कलावादी भूमिका व्यक्त होते.

खरे म्हणजे वाचकाच्या या अपेक्षेमागे, त्याच्या आवडीनिवडीमागे त्याची साहित्यविषयक दृष्टी गर्भित असते. या दृष्टीतच त्याच्या साहित्यविषयक सामान्य समजुती व संकल्पना सामावलेल्या असतात. त्यामधून त्याची एक साहित्यविषयक तात्त्विक भूमिका तयार होते. वाचक / समीक्षक आपापल्या भूमिकांतून साहित्यकृतीचे वाचन आणि समीक्षण करीत असतात. समीक्षेमागील या तात्त्विक भूमिकेला समीक्षेचे तात्त्विक अंग म्हटले जाते; आणि त्या भूमिकेनुसार केलेल्या साहित्यकृतीच्या प्रत्यक्ष समीक्षेला तिचे उपयोजित अंग म्हटले जाते.

कोणत्याही समीक्षापद्धतीला दोन अंगे असतात. एक तिचे तात्त्विक अंग आणि दुसरे तिचे प्रत्यक्ष अंग (समीक्षेच्या तात्त्विक अंगाला 'लाँग' असे म्हणता येईल, तर तिच्या प्रत्यक्ष / उपयोजित अंगाला 'पारोल' असे म्हणता येईल.) ही दोन्ही अंगे एकमेकांना आपल्या जवळचे काही एक देत-घेत, घडत-वाढत असतात. एकमेकांना ती बदलवीत असतात.

या दृष्टीने रूपवादी समीक्षेलाही तात्त्विक आणि उपयोजित अशी दोन अंगे आहेत. त्यांपैकी तिच्या तात्त्विक अंगाचे आपण स्वरूप पाहू.

रूपवादी समीक्षाविचाराची ऐतिहासिक पार्श्वभूमी थोडक्यात सांगता येईल. १९३० ते ५० या कालखंडात इंग्रजी-अमेरिकन समीक्षेच्या क्षेत्रात नवसमीक्षेचा एक प्रवाह उदयास आला. हा प्रवाह 'न्यू क्रिटिसिझम्' किंवा 'फॉर्मलिझम्' या नावाने ओळखला जातो. या 'नवसमीक्षे'ची किंवा रूपवादी समीक्षेची उभारणी जे. सी. रॅन्सम, वुइल्यम एम्पसन, क्लिअन्थ ब्रुक्स, विम्सॅट आदी समीक्षकांनी केली. या समीक्षापद्धतीने साहित्यकृती एक कलाकृती मानून तिच्या सेंद्रिय रूपबंधावर आपले लक्ष केंद्रित केले.

परंतु यापूर्वीच म्हणजे १९१८ सालापासूनच रशियामध्ये रूपवादी साहित्यविचार (आणि समीक्षा) जन्माला आला. तो 'रशियन रूपवाद' या नावाने ओळखला जातो. रशियन रूपवादाने साहित्याच्या साहित्यपणावर (लिटररीनेस्) आणि साहित्याच्या प्रकारावर आपले लक्ष केंद्रित केले. विक्तर श्क्लोवस्की याच्या मते साहित्याचे साहित्यपण हे अपरिचिततेच्या (डीफॅमिलॅरिटी) संकल्पनेत असते, तर मुकॅरोव्हॅस्कीच्या मते साहित्याचे साहित्यपण हे साहित्यसंकेतांच्या उल्लंघनात असते.

मराठीत मर्ढेकर, आचवल आदींनी रूपवादी विचार व समीक्षा मांडली. त्यांनी साहित्यकृतीवर लक्ष केंद्रित करून संवाद-विरोध-समतोलादी लयतत्त्वांवर वा सौंदर्यतत्त्वांवर विशेष भर दिला.

या तीनही रूपवाद्यांमध्ये समान भूमिका अशी : त्यांनी साहित्यकृतीवर लक्ष केंद्रित करून तिची समीक्षा केली. रूपवादी समीक्षेची ऐतिहासिक पार्श्वभूमी अशी आहे.

रूपवादी समीक्षेची साहित्यकृतीकडे पाहाण्याची एक तात्त्विक भूमिका आहे. या भूमिकेमागे साहित्यविषयक दोन प्रमुख तत्त्वे आहेत. एक : साहित्यकृती ही एक स्वायत्त, स्वयंपूर्ण वस्तू असते. दोन : साहित्यकृतीला एकजिनसी किंवा सेंद्रिय रूपबंध असतो. पहिल्या तत्त्वाचे मूळ कांटच्या सौंदर्यमीमांसेमध्ये आहे; तर दुसऱ्या तत्त्वाचे मूळ ॲरिस्टॉटलच्या साहित्यमीमांसेत आहे. यांपैकी एक तत्त्व साहित्यकृतीच्या स्वायत्त, स्वयंपूर्ण अस्तित्वासंबंधी आहे आणि दुसरे तिच्या सेंद्रिय रूपबंधासंबंधी, तिच्या सौंदर्यासंबंधीचे आहे. आता प्रश्न असा : साहित्यकृतीचे स्वायत्त अस्तित्व आणि तिचा सेंद्रिय रूपबंध या तिच्या दोन अंगांमध्ये कोणत्या प्रकारचे नाते आहे? तसेच या

तिच्या दोन अंगांचे साहित्यकृतीच्या काव्यात्म / सौंदर्यात्म अर्थाशी कोणत्या प्रकारचे नाते आहे ? या प्रश्नांसंबंधी रूपवादी समीक्षेची भूमिका काय आहे आणि या भूमिकेचा साहित्यसमीक्षेवर काय परिणाम होतो, या प्रश्नांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करू.

प्रथम या दोन तत्त्वांच्या आधारे विवेचनाच्या सोयीसाठी आपण रूपनिष्ठ समीक्षेची एक साधी व्याख्या करू.

" रूपबंधाच्या आश्रयाने साहित्यकृतीची सौंदर्यदृष्टीने जी प्रत्यक्ष समीक्षा केली जाते तिला रूपनिष्ठ समीक्षा म्हणता येईल. "

परंतु ज्याच्या आश्रयाने समीक्षा करावयाची त्या रूपबंधाची संकल्पना काय आहे ते समजून घेऊ. साहित्यकृतीच्या घटकांची एकजिनसी संघटना म्हणजे साहित्यकृतीचा रूपबंध, असे सामान्यपणे म्हणता येईल. मग साहित्यकृतीचे घटक कोणते ? तीमधील अनुभव, आशयसूत्र, शब्दबंध, वाक्यबंध, प्रतिमा, पात्र, प्रसंग, कथानक, निवेदक इत्यादी साहित्यकृतींचे घटक असतात. या सर्व घटकांची विशिष्ट रीतीने संघटना झालेली असते. या घटकांना एकात्म करणारे कोणते तरी आशयसूत्र साहित्यकृतीत कार्यशील असते.

हे आशयसूत्र तिच्या अनेक घटकांना एकात्म करीत असते. ज्याप्रमाणे माळेतील मणी एखाद्या धाग्याने एकत्रित गुंफलेले असतात त्याप्रमाणे साहित्यकृतीचे अनेक घटक एखाद्या आशयसूत्राने एकत्रित गुंफले जातात. त्यामुळे साहित्यकृतीला एकजिनसी संघटना प्राप्त होते. या एकजिनसीपणालाच सेंद्रिय एकता असे म्हटले जाते. या सेंद्रिय एकतेमुळे साहित्यकृतीच्या रूपबंधाला कलात्म सौंदर्य प्राप्त होते, अशी रूपवादी समीक्षेची भूमिका आहे. या भूमिकेतून आपण एका कवितेतील रूपबंधाचे स्वरूप पाहू.

हा ज्ञानदेवांचा एक अभंग आहे –

इवलेंसें रोप लावियेलें द्वारीं
तयाचा वेलु गेला गगनावेरी ।।
मोगरा फुलला ऽऽ मोगरा फुलला
फुले वेचितां भार कळियांसी आला ।।
मनाचिये गुंती गुंफियेला शेला
बापरखुमादेवीवरीं विठ्ठलीं अर्पिला ।।

या अभंगात एका भक्तमनात भक्तिभावाचे इवलेसे बीज अंकुरते आणि ते आकाशाशी, अनंताशी एकरूप होण्याची आकांक्षा धरते. क्षणार्धातच ते आकाशापर्यंत वाढत जाते. आकाशलेल्या या मोगऱ्याच्या वेलावर, भक्तिभावनेची शुभ्र शुभ्र फुले फुलतात आणि बहरत राहातात. शेवटी त्या वेलाचे मन आपली फुले परमेश्वरार्पण करीत, विश्वचैतन्याशी एकरूप होत, निरंतरपणे फुलत फुलतच राहाते. आत्मचैतन्याची, विश्वचैतन्याशी एकरूप होण्याची, ही आत्मिक प्रक्रिया – हे या कवितेचे काव्यबीज किंवा आशयसूत्र आहे. ते मोगऱ्याच्या काव्यात्म प्रतिमेतून कल्पकतापूर्ण रीतीने साकारले

आहे. हे आशयासूत्र कवितेतील भावार्थघटक, नादघटक, चरणबंध, रोप, गगन, फुले आदी प्रतिमा – या सर्व काव्यघटकांना एकत्र गुंफून त्यांची एकजिनसी संघटना करते. ही एकजिनसी संघटना म्हणजे कवितेचा सेंद्रिय रूपबंध (ऑरगॅनिक् फॉर्म). रूपबंधाची ही सेंद्रिय एकता कवितेला कलात्म सौंदर्य प्राप्त करून देते.

या कवितेच्या समीक्षणातून आपण तिच्या रूपबंधाचे व सौंदर्याचे स्वरूप पाहिले. या पार्श्वभूमीवर या सेंद्रिय रूपबंधाची अधिक नेमकी व्याख्या करता येईल–

"साहित्यकृतीच्या घटकांची आणि घटकाघटकांमधील परस्परसंबंधांची, एकजिनसी संघटना म्हणजे साहित्यकृतीचा सेंद्रिय रूपबंध (ऑरगॅनिक् फॉर्म) होय."

पुष्कळदा साहित्यकृतीत वा कवितेत एखादा शब्द, एखादी प्रतिमा, एखादे आशयसूत्र सर्व काव्यघटकांची एकजिनसी संघटना करीत असते. अशा जातीच्या कवितेतील सेंद्रिय रूपबंधामुळे उत्पन्न होणाऱ्या काव्यसौंदर्याचे स्वरूप पाहू. ही एक विष्णुदास नाम्याची एक सुपरिचित कविता :

> रात्र काळी घागर काळी, जमुनाजळें हो काळी वो माय।
> बुंथ काळी बिलवर काळी, गळा मोती एकावळी काळी वो माय।
> मी काळी काचोळी काळी, कास कासिली ते काळि वो माय।
> एकली पाणिया नवजाय साजणी, सवें पाठवा मूर्ती सावळी।
> काळी वो माय।
> विष्णुदास नाम्याची स्वामिणी काळी, कृष्णमूर्ती बहु काळी वो माय।

या कवितेत 'काळी' या शब्दाचे नादरूप आपले लक्ष वेधून घेते. त्या नादरूपाची पुनरावृत्ती कानाला अन् मनाला सुखवीत असते. तीच अनुप्रास साधून कवितेत नादसौंदर्य निर्माण करते. हे नादरूप सर्व शब्दांशी नादसाम्य साधीत त्यांना एकात्म करते. ते आपल्या प्रासतत्त्वानुसार सर्व शब्दांना व चरणांना एका नादलयीत गुंफून टाकते. एका अर्थाने 'काळी' हा शब्द पद्यबंधाच्या संकेतानुसार आपल्या नादसूत्राने सर्व शब्दबंधांना व चरणबंधांना नादस्तरावरून एकात्म, संघटित करतो.

तसेच 'काळी' हा शब्द आपल्या वाच्यार्थाच्या स्तरावरून आपल्या काळ्या रंगाच्या सूत्राने कवितेतील सर्व भावार्थघटकांना व प्रतिमांना एकरंग करण्याचे कार्य करतो. या कवितेत एक गवळण (राधा) पाण्याला निघालेली आहे. अजून रात्र सरलेली नाही. म्हणून सर्वत्र काळा काळोख. रात्र काळी, जमुनाजळेही काळी आहेत. वस्तुतः राधा गोरी. परंतु तीही काळी आहे. तिची वस्त्रे, तिचे अलंकार, तिची घागर काळीच झालेली आहेत. तिची (भक्ताची) स्वामिनी असणारी कृष्णमूर्तीही सावळी, काळी आहे. या कवितेत काळा रंग आपल्या विशेष रंगसूत्राने यमुनातीरींच्या सर्व आसमंताला, त्यातील चराचराला एकरंग, एकात्म करतो.

व्याकरणदृष्टया 'काळी' हे विशेषण आहे. आणि ते सर्व नामांना / प्रतिमांना

(व्याकरणीय रचनेच्या अंगाने) अर्थस्तरांवरून एकात्म, संघटित करते.

परंतु येथे केवळ रात्र काळी आहे म्हणून गोरी राधा काळी दिसते, इतकाच वाच्यार्थ अभिप्रेत आहे काय ? की 'काळी' या शब्दाला वेगळा अर्थ आहे ? वस्तुतः या अभंगात काळा रंग हा कृष्णतत्त्वाचे, ईश्वरीतत्त्वाचे सूचन करतो. मग येथील चराचर सृष्टी रात्रीमुळे काळी झाली आहे, की ती 'कृष्णतत्त्वा'मुळे काळी झाली आहे ? खरे म्हणजे राधेच्या मनातच हे कृष्णतत्त्व प्रकाशलेले आहे. त्यामुळेच ती अंतर्बाह्य कृष्णमय झालेली आहे. तिचे मन, तिचे गौर शरीर, तिची वस्त्रे आणि सभोवतीचे चराचर – सारे सारे काळे काळे कृष्णमय झाले आहे. अशी तिला एकरूपतेची, अद्वैताची अनुभूती येते. खरे म्हणजे कवितेतील एका भक्तमनात उत्पन्न झालेला हा कृष्णभावच कवितेच्या सर्व अंगांना एकरूप आणि एकरंग करतो.

अशा प्रकारे या कवितेतील 'काळी' हा शब्द तीन स्तरांवरून सौंदर्यात्म कार्य करतो. तो आपल्या नादरूपाने, रंगसूत्राने व भावसूत्राने कवितेच्या नादात्म, अर्थात्मक (व्याकरणीय) व भावात्मक – अशा तिन्ही स्तरांवरून सर्व काव्यांगांना संघटित व एकात्म करतो; आणि कवितेला सेंद्रिय रूपबंध प्राप्त करून देतो, रूपबंधाच्या या सेंद्रिय एकतेत कवितेचे सौंदर्य साठलेले आहे. रूपवाद्यांनी ही सेंद्रिय एकता हे सौंदर्याचे एक तत्त्व मानले आहे.

कविता म्हणजे प्रतिमांचे केवळ संकलन नसते. कवितेतील प्रतिमा काव्यात्म व्हावयाच्या असतील तर त्या कोणत्या तरी अंतर्गत नात्यांनी बांधलेल्या असल्या पाहिजेत. एखादे आशयसूत्र, भावबीज या अनेक प्रतिमांची एकजिनसी संघटना करीत असते. फुलझाडावर उमललेली फुले ज्या सहजतेने, नैसर्गिक नात्याने एकमेकांशी बांधलेली असतात, त्या आंतरिक नात्याने कवितेतील प्रतिमा व घटक एकमेकांशी बांधलेली असतात, असे क्लिअन्थ ब्रुक्स हा रूपवादी समीक्षक सांगतो. सेंद्रिय रूपबंधाचा विशेष असा की, तो साहित्यकृतीच्या अंगभूत गुणांतून, तिच्या काव्यार्थात सहजपणे संघटित झालेला असतो. तो कवितेच्या काव्यार्थात अंगभूतपणेच वसत असतो. सेंद्रिय रूपबंध हा साहित्यकृतीवर बाहेरून लादलेला (इम्पोझड्) नसतो. म्हणून रूपवादी दृष्टीतून समीक्षा करीत असता साहित्यकृतीमध्ये, तिच्या अंगभूत गुणांमध्ये अंगभूतपणेच वसत असलेल्या रूपबंधाचा वेध घ्यावयाचा असतो. बाहेरून एखाद्या रूपबंधाची संकल्पना साहित्यकृतीवर लादावयाची नसते.

साहित्यकृतीची समीक्षा ही तिच्या सेंद्रिय रूपबंधाशी निगडित असली पाहिजे.

साहित्यकृती ही अनेक घटकांनी बनलेली एक सेंद्रिय समष्टी असते.

साहित्यकृतीच्या घटकांचे अस्तित्व आणि अर्थ हा तिच्या अन्य घटकांवर आणि तिच्या समष्टीवर अवलंबून असतो.

सेंद्रिय समष्टीतील सारे घटक हे कोणत्यातरी आंतरिक नात्याने बांधलेले असतात.

साहित्यकृतीचा सेंद्रिय रूपबंध हा तिच्या आशयातून, काव्यार्थातून, तिच्या अंगभूत गुणांतून सहजपणे उद्‌भवतो, आणि त्या अर्थाला संघटित करीत असतो.

आपण साहित्यकृतीच्या सेंद्रिय रूपबंधाचे स्वरूप पाहिले. आता या रूपबंधाचे साहित्यकृतीच्या अस्तित्वाशी। स्वरूपाशी आणि तिच्या काव्यात्म अर्थाशी नाते काय हेही पाहिले पाहिजे.

रूपवाद्यांची साहित्यकृतीच्या अस्तित्वाकडे। तिच्या काव्यात्म अर्थाकडे पाहण्याची भूमिका कोणती ?

रूपवाद्यांच्या मते कवितेला शब्दार्थमय असे वस्तुनिष्ठ अस्तित्व असते. कवितेचे अस्तित्व हे तिच्या काव्यार्थातच वसत असते. आणि तिचा काव्यार्थ तिच्या अंगभूत गुणांत व घटकात नांदत असतो. तिचे अंगभूत गुणधर्म दोन प्रकारचे असतात. एक नादगुण आणि दुसरा अर्थगुण. रॅन्सम या रूपवादी समीक्षकाच्या मते, 'नादगुण व अर्थगुण यांच्या मेलनातून जेव्हा सुंदर काव्यात्म वाक्य (पोएटिक फ्रेझ) साकार होते तेव्हा काव्याला चमत्कारपूर्ण संगती आणि गुणवत्ता लाभते.'

त्याच्या मते कवितेच्या अस्तित्वाला दोन अंगे असतात. एक, कवितेला विवक्षित असे इंद्रियगोचर शब्दरूप पोत किंवा पृष्ठरूप असते (लोकल टेक्स्चर), तसेच तिला एक अमूर्त अर्थबंध (लॉजिकल स्ट्रक्चर) असतो. या दोन अंगांच्या देवघेवीमधून कवितेचा काव्यार्थ संघटित आणि साकार झालेला असतो. हा संघटनारूप काव्यार्थ म्हणजेच कवितेचा रूपबंध म्हणून कवितेचे अस्तित्व : काव्यार्थ = कवितेचा रूपबंध. असे समीकरण रूपवाद्यांनी मानले. कवितेचे अस्तित्व, तिचा काव्यार्थ आणि तिचा सेंद्रिय रूपबंध यामध्ये एकतेचे नाते असते. म्हणूनच आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे ऐक्य साहित्यकृतीत असते. (रूपवाद्यांचे सौंदर्यशास्त्र हे अभेदाच्या / एकतेच्या (identity) तत्त्वावर उभारलेले आहे.) या गोष्टीमुळे साहित्यकृतीमधून रूपबंधाचा शोध घेणे म्हणजे तिच्या सेंद्रिय समष्टीचा, तिच्या सौंदर्यात्म अर्थाचा शोध घेणे होय. एकंदरीत कवितेचा रूपबंध हा तिच्या काव्यार्थात अंगभूतपणेच वसत असतो. म्हणून कवितेचा रूपबंध म्हणजे तिचे बाह्यांग किंवा पृष्ठरूप नव्हे, ही गोष्ट येथे लक्षात घेतली पाहिजे.

कवितेचा काव्यार्थ, तिचा रूपबंध, तिचे सौंदर्य हे तिच्या अंगभूत गुणातच वसत असते. तिचे अस्तित्व तिच्या स्वतःच्या नियमांनी नियत झालेले असते. म्हणून ती एक स्वयंपूर्ण व स्वतंत्र वस्तू असते. त्यामुळे तिच्या अर्थाचा निर्णय करताना साहित्यबाह्य संदर्भांचा आश्रय घेऊ नये; तसेच तिच्या सौंदर्याचे मूल्यमापन करताना साहित्यबाह्य निकषांचा, मूल्यांचा आधार घेऊ नये, अशी रूपवाद्यांची भूमिका आहे. म्हणून साहित्यकृतीची समीक्षा करताना तिच्या स्वरूपावर लक्ष केंद्रित करणे क्रमप्राप्त ठरते. त्यासाठी समीक्षकाने दोन पथ्ये पाळली पाहिजेत. त्याने दोन प्रकारचे तर्कप्रमाद टाळले पाहिजेत.

पुष्कळदा समीक्षकाचे कवितेवरचे लक्ष ढळते, आणि ते कविमनावर खिळते. कवितेच्या अंतरंगाचा वेध घेण्याऐवजी तो कवीच्या अंतरंगाचा, कविचरित्राचा शोध घेऊ लागतो. कवितेशी इमान राखण्याऐवजी तो कविहेतूशी इमान राखतो. अशा वेळी समीक्षकाकडून एक तर्कप्रमाद घडतो. या तर्कप्रमादाला ' कविहेतुनिष्ठ तर्कप्रमाद ' (इन्टेन्शनल फॅलसी) असे म्हणतात. उदाहरणार्थ, ' नवा शिपाई ' या कवितेत लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा नाही, अमुक कवितेत कवी आपल्या प्रियेशी एकनिष्ठ राहिला आहे – या विधानांत कवितेपेक्षा कविमनावर अधिक भर दिलेला आहे. ही विधाने कविमनाशी, कविहेतूशी निगडित आहेत. त्यात कविहेतू = कविता असे समीकरण गृहीत धरले आहे. कविता आणि कविहेतू यांची त्यात गल्लत केलेली आहे. म्हणून या दोषाला ' कविहेतुनिष्ठ तर्कप्रमाद ' असे म्हणतात. या प्रमादामुळे समीक्षा कविता-निष्ठ होण्याऐवजी ती चरित्रात्मक होऊ लागते. म्हणून तो तर्कप्रमाद करता कामा नये, अशी रूपवाद्यांची भूमिका आहे.

समीक्षकाने आणखी एक तर्कदोष टाळला पाहिजे, असे रूपवाद्यांचे मत आहे. समीक्षा करताना त्याने आपल्या मनावर होणाऱ्या भावनात्मक प्रभावाचे, संसर्गात्मक परिणामाचे वर्णन करता कामा नये. तसेच त्याने स्वतःचे हेतूही कवितेवर लादता कामा नये. पुष्कळदा काही समीक्षक अशी विधाने करतात : " बालकवींची ' निर्झरास ' ही कविता वाचताच मन निर्झराबरोबर खेळू–खिदळू लागते. ", " ' गर्जा जयजयकार ' ही कविता वाचून मन पेटून उठते " – या विधानात कवितेच्या स्वरूपाचे वर्णन करण्याऐवजी समीक्षकाने स्वतःच्या मनावरील व्यक्तिगत भावनात्मक परिणामाचे वर्णन केले आहे. त्यात कविता = रसिक मनावरील परिणाम = रसिक हेतू, असे समीकरण गृहीत धरले आहे. त्यात एक प्रकारे कविता आणि रसिकहेतू यांची गल्लत केली आहे. म्हणून या दोषाला ' रसिक हेतुनिष्ठ तर्कप्रमाद ' (ॲफेक्टिव्ह फॅलसी) असे म्हटले आहे. या तर्कप्रमादामुळे समीक्षा अधिक संस्कारप्रधान होते.

एकंदरीत ' कविहेतुनिष्ठ तर्कदोषा 'ची सुरुवात कवितेमागील मानसशास्त्रीय कारणहेतूंचा शोध घेणे आणि त्यामधून समीक्षेचे निकष शोधणे या गोष्टींतून होते आणि त्याची परिणती कवितेतून कविचरित्राचा शोध घेण्याप्रत होते.

तर दुसऱ्या म्हणजे ' रसिकहेतुनिष्ठ तर्कदोषा 'ची सुरुवात रसिकमनावर होणाऱ्या मानसिक परिणामात समीक्षेचे निकष शोधणे या गोष्टीतून होते आणि त्याची परिणती संस्कारवादी (इम्प्रेशनिस्टिक) समीक्षेमध्ये होते. या दोन्ही तर्कदोषांचा परिणाम असा होतो की, जिचे मूल्यमापन आणि समीक्षा करावयाची ती कविताच आपल्या दृष्टीतून निसटून जाते. म्हणून (कवितेच्या स्वायत्ततेमुळे) रूपवादी समीक्षक चरित्रात्मक आणि संस्कारप्रधान समीक्षेला विरोध करतात.

मराठी समीक्षेत मर्ढेकरांनी रूपवादी समीक्षाविचार शास्त्रशुद्ध रीतीने प्रथम मांडला. त्यांच्या मते, कलाकृतीचे सौंदर्य हे तीत आविष्कृत झालेल्या सुसंघटनेवर,

घाटावर अवलंबून असते. ही सुसंघटना, साहित्यकृतीच्या अभिव्यक्तीपद्धतीत गवसणार नाही. तर ती साहित्यकृतीच्या 'आशयातील भावार्थघटकांच्या लयबद्ध रचनेतच' आढळून येते संवाद–विरोधात्म लयतत्त्व हे त्यांनी सौंदर्यतत्त्व मानले. त्यामुळे साहित्यकृतीमधील भावार्थघटकांच्या लयबद्ध रचनेचे स्वरूप पाहणे हे रूपवादी समीक्षेचे ध्येय बनले. बालकवींची 'खेड्यातील रात्र' या कवितेचे त्यांनी रूपवादी समीक्षेच्या दृष्टीतून समीक्षण केले. माधव आचवलांनी इंदिरा संतांच्या कवितेचे मर्ढेकरी रूपवादाच्या दृष्टीतून समीक्षण केलेले आहे.

रूपवाद्यांच्या मते, काव्याची भाषा ही व्यवहारी भाषेहून गुणवत्तेच्या दृष्टीने वेगळी असते. आय ए. रिचर्डस्‌च्या मते काव्याच्या भाषेत भाषेचा 'भावनात्मक वापर' केलेला असतो; तर व्यवहारी भाषेत भाषेचा तर्कनिष्ठ उपयोग केलेला असतो. 'झाडे हिरवी आहेत' या वाक्यात भाषेचा तर्कनिष्ठ वापर आहे; तर 'झाडे दुःखभोर आहेत' या वाक्यात भाषेचा भावनात्मक वापर केला आहे.

वुइल्यम एम्सनच्या दृष्टीने व्यवहारी भाषा एकार्थी असते, तर काव्याची भाषा अनेकार्थाचे सूचन करीत असते. त्याने काव्यभाषेच्या संदर्भात अनेकार्थतेचा, तर क्लिअन्थ ब्रुक्सने काव्यभाषेच्या संदर्भात विरोधाभासाचा सिद्धान्त मांडला.

साहित्यकृतीचे सौंदर्यमूल्य स्वायत्त असते, असे रूपवाद्यांचे प्रतिपादन आहे. साहित्यकृती ही एक कलाकृती असून ती स्वतःच्या नियमांनी नियत झालेली असते. त्यामुळे तिचे मूल्यमापन साहित्यबाह्य निकषांनी करू नये. त्यांनी रूपबंधाची सेंद्रिय एकता हा साहित्यसौंदर्याचा निकष मानला, तर मर्ढेकरादी रूपवाद्यांनी भावार्थ घटकांची (संवाद–विरोधात्म) लयबद्ध रचना हा सौंदर्याचा निकष मानला. लयतत्त्व हेच कलेच्या सौंदर्याचे तत्त्व. अँग्लो–अमेरिकन रूपवाद्यांनी भाषेची भावनात्मकता, विरोधाभास, अनुभवाची व्यामिश्रता, प्रमाणबद्धता हे साहित्यसौंदर्याचे निकष मानले.

एकंदरीत साहित्यकृतीचे अस्तित्व. तिचा काव्यार्थ, तिचा सेंद्रिय रूपबंध, तिची भाषा, तिचे सौंदर्यमूल्य आणि तिच्या सौंदर्याच्या आड येणारे दोन तर्कदोष–इत्यादी अंगांकडे पाहण्याची रूपवादी समीक्षेची भूमिका आपण समजून घेतली. (अर्थातच रूपवाद्यांच्या सर्वच भूमिकेशी मी सहमत नाही. माझी साहित्यविषयक व समीक्षाविषयक भूमिका अन्यत्र मांडलेली आहे.)

रूपवादी समीक्षेच्या भूमिकेवर काही आक्षेप घेतले जातात – १. साहित्यकृती ही स्वायत्त व स्वयंपूर्ण असते, या रूपवाद्यांच्या गृहीत तत्त्वावर आक्षेप घेतला जातो. साहित्यकृती ही साहित्यव्यवस्थेचा घटक असून त्या व्यवस्थेत तिला अर्थ प्राप्त होतो. हा अर्थ भाषिक आणि साहित्यिक संकेताच्या पार्श्वभूमीवर प्राप्त होत असतो. म्हणून ती स्वायत्त व स्वयंपूर्ण नसते. रूपवादी भूमिकेचे असे खंडन केले जाते. २. तसेच रूपवादी समीक्षेच्या काही मर्यादाही सांगता येतील. उदा., ही समीक्षापद्धती साहित्यकृती आणि लेखक, साहित्यकृती आणि समाज यांच्या परस्परसंबंधाचा विचार

करीत नाही. ३. ही पद्धती कवितेसारख्या लहान साहित्यप्रकारांच्या बाबतीत उपयुक्त ठरते. परंतु कादंबरी, नाटक या दीर्घ साहित्यप्रकारांच्या बाबतीत फारशी उपयुक्त ठरत नाही. असे असले तरी या समीक्षेने साहित्यकृतीवर लक्ष केंद्रित करून साहित्यकृतिनिष्ठ समीक्षेची एक उपकारक दिशा दाखविली.

विभाग तिसरा

ललित कलांतील वादांचे स्वरूप

लेखांक १. ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून मीमांसा
लेखांक २. दृक्प्रत्ययवाद : सखोल चिकित्सा

ललित कलांतील वादांचे स्वरूप

आराखडा

लेखांक १ : ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून मीमांसा

अ] प्रास्ताविक :

आ] वादांचे ऐतिहासिक स्वरूप :

(१) अभिजाततावाद : प्राचीन— मध्ययुगीन— प्रबोधनकालीन— नव-अभिजाततावाद.

(२) स्वच्छंदतावाद : १८ व्या शतकाची अखेर व १९ व्या शतकाचा प्रारंभ.

(३) वास्तववाद व निसर्गवाद : १८ व्या शतकाची अखेर व १९ व्या शतकाचा प्रारंभ.

इ] आधुनिक कलेतील वाद, संप्रदाय व चळवळी :

स्वरूप, आधुनिक व समकालीन-संज्ञाभेद, ' आधुनिक कला ' (मॉडर्न आर्ट)-स्वरूप.

अमूर्तिकरण व विरूपण-स्पष्टीकरण वाद व कलावंत

आधुनिक काळातील वाद : १९ वे व २० वे शतक

१९ वे शतक :

(४) दृक्प्रत्ययवाद (इंप्रेशनिझम).

(५) नव दृक्प्रत्ययवाद— बिंदुवाद वा विभाजनवाद.

(६) प्रतीकवाद व संश्लेषणवाद.

(७) नाबी व नव्यकला पंथ (आर्ट नूव्हो).

(८) उत्तर दृक्प्रत्ययवाद : गॉख, गोगँ, तुलूझ-लोत्रेक सेझान इ. कलावंत : व्यक्ति-विशिष्ट शैलींचा कालखंड.

२० वे शतक :

(९) रंगभारवाद (फॉविझम).

(१०) घनवाद (क्यूबिझम).

(११) नवकालवाद (फ्यूचरिझम).

(१२) अभिव्यक्तिवाद (एक्स्प्रेशनिझम)
(१३) अमूर्त कला (ॲब्स्ट्रॅक्ट आर्ट) : काही प्रणाली.
(१) अधिघनवाद (सुप्रमॅटिझम).
(२) रचनावाद (कन्स्ट्रक्टिव्हिझम).
(३) ' द स्टील ' (De stijl).
(४) अमूर्त अभिव्यक्तिवाद (ॲब्स्ट्रॅक्ट एक्स्प्रेशनिझम)
: क्रियाचित्रण (ॲक्शन पेंटिंग).
(१४) दादावाद (Dadaism).
(१५) अतिवास्तववाद (सुर्रिॲलिझम).
(१६) बौहाउस (Bauhaus).
(१७) प्रकल्पन (फँटसी) प्रधान कला.
(१८) नव–आदिमतावाद (नीओ-प्रिमिटिव्हिझम).
(१९) दृक्भ्रमकला (ऑप आर्ट) व जन कला (पॉप आर्ट).

ई] आधुनिक कला व ललित साहित्य : तुलनात्मक विवेचन

लेखांक २ : दृक्प्रत्ययवाद : सखोल चिकित्सा

ललित कलांतील वादांचे स्वरूप
ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून मीमांसा

एस. डी. इनामदार

प्रास्ताविक :

ललित कलांतील वादसंकल्पना सामान्यपणे साहित्याप्रमाणेच कालबद्ध व समानधर्मी कलावंतांच्या एकत्र सहभागीत्वातून साकार झालेली दिसून येते. विशिष्ट कलाप्रणालीने तात्त्विक विचारसरणीने, तसेच समान शैली-कल्पनांनी प्रेरित होऊन व एकत्र येऊन विशिष्ट कालखंडात कलानिर्मिती करणारा कलावंतांचा गट, विशिष्ट 'वादा'च्या संज्ञेने निर्दिष्ट केला जातो. या कलाविषयक भूमिका कित्येकदा जाहीरनामे काढून प्रस्थापित केल्या जातात. मागील पिढीतील कलामूल्यांना विरोधी अशा प्रतिक्रियेतून नवी पिढी, नवी मूल्ये निर्माण करते व अशा क्रिया-प्रतिक्रियात्मक साखळीतून वादांचे ऐतिहासिक स्वरूप सिद्ध होते. 'वाद' (इझम) ही संकलपनात्मक अमूर्त संज्ञा आहे व तिचे प्रकट रूप 'संप्रदाय' (स्कूल) आणि 'चळवळ' (मूव्हमेंट) अशा दोन शाखांनी विकसित झाल्याचे दिसून येते.

मुळात 'संप्रदाय' हा एकच समान कलाविषयक विचारसरणी स्वीकारलेल्या कलावंतांचा एकाच देशातील छोटा गट असतो. उदाहरणार्थ, इंग्लिश निसर्ग चित्रकारांचा 'बार्बिझाँ' संप्रदाय, तर कधी त्याचे स्वरूप स्थानिक असते. उदाहरणार्थ, प्रबोधनकालीन इटालियन कलेतील फ्लॉरेन्स स्कूल व व्हेनिस स्कूल. असा देशी वा स्थानिक संप्रदाय जेव्हा व्यापक आंतरराष्ट्रीय पातळीवर प्रसृत होतो, तेव्हा त्याला

कलाविषयक चळवळीचे स्वरूप प्राप्त होते, असे स्थूलमानाने म्हणता येईल. त्या चळवळीचा प्रभाव त्या काळातील कलाक्षेत्रावर पडणे अपरिहार्य असते. कित्येकदा अशा चळवळी समग्र कलाविश्व व्यापून टाकतात. स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद, निसर्गवाद, प्रतीकवाद इत्यादी अशा व्यापक आंतरराष्ट्रीय पार्श्वभूमी लाभलेल्या चळवळी होत.

अर्थात त्यांची व्याप्ती जितकी दूरवर पसरते, तितके त्यामागील मूळ विचारसरणीतले साधर्म्य नष्ट होत जाऊन, त्यातून अनेक आनुषंगिक, परस्परभिन्न उपप्रवाह निर्माण होतात, त्यांच्यातला एकजिनसीपणा नष्ट होऊन त्यांना अनेकजिनसी स्वरूप प्राप्त होते व ते एकाच व्याख्येच्या कक्षेत सामावू शकत नाहीत. संप्रदाय व चळवळी यांतील भिन्नत्वदर्शक सीमारेषा आधुनिक काळात खूपच पुसट झाली असून अनेक छोट्या कलावंतगटांच्या देशी संप्रदायांना आंतरराष्ट्रीय चळवळींची व्याप्ती लाभली आहे. उदाहरणार्थ, नवकलावाद, अतिवास्तववाद इत्यादी. या चळवळींनी एकूण कलाक्षेत्रावर आपला ठसा उमटवला आहे, यात शंका नाही.

ललित कलांतील वादांना एक विशिष्ट अशी शैलीसापेक्षता असल्याचेही दिसून येते. अर्थात काही कलावादांना साहित्यिक आशयमूल्य असल्याने, त्यात चित्रणविषयाला जास्त प्राधान्य असते (उदाहरणार्थ, अभिजाततावाद, स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद इत्यादी). पण काही कलावंत हे साहित्यिक आशयनिष्ठ वर्चस्व झुगारून देऊन कलेचा निखळ व विशुद्ध अशा कलामाध्यमांच्या अंगाने जेव्हा विचार करतात; तेव्हा माध्यम-साधनांच्या विविध घटकांवर कमीअधिक भर देणारे वेगवेगळे वाद निर्माण होतात. उदाहरणार्थ, चित्रकलेतील रंग या माध्यमावरच जास्त भर देणारा रंगभारवाद; वस्तूच्या समग्र वास्तवाची प्रतीती देण्याच्या उद्देशाने, वस्तूचा विविध कोन-पातळ्यांतून वेध घेऊन, त्यातून प्राप्त झालेल्या घनाकारांची वेगवेगळ्या पातळ्यांवर संश्लेषणात्मक रचना करणारा घनवाद; तसेच रंग-रेषा-आकार-अवकाश, रंगाकारांचे परस्परसंबंध यांवर कमीअधिक भर देऊन साकार झालेल्या विविध अमूर्त कलाप्रणाली या साऱ्यांचा साकल्याने विचार केल्यास कलावादांच्या शैलीसंबद्धतेचे स्वरूप लक्षात येईल. शैली म्हणजे एखादी गोष्ट करण्याची व्यक्तिविशिष्ट लक्षणीय रीत. ललित कलांमध्ये कित्येकदा तंत्र आणि शैली यांत फरक केला जातो. विशिष्ट साधने वा माध्यमे हाताळण्याची पद्धती म्हणजे तंत्र होय. आणि एका आकारिक अभिव्यक्तीचे दुसऱ्या अभिव्यक्तीपासूनचे वेगळेपण म्हणजे शैली होय. उदाहरणार्थ, भित्तिलेपचित्रण (फ्रेस्को) हे तंत्र आहे; शैली नव्हे. तथापि प्येअरो देल्ला फ्रांचेस्का याने काढलेली भित्तिलेपचित्रे ही त्याच्या खास शैलीत आहेत, असे म्हणता येईल. आणि म्हणूनच काही समान स्थूल शैलीविशेष हे त्या वादात निर्मिती करणाऱ्या कलावंतगटाचे एक प्रमुख लक्षण आपण जेव्हा मानतो, तेव्हा शैलीचा वरील तंत्रनिरपेक्ष अर्थ लक्षात घेतला पाहिजे.

ललित कलांतर्गत वादांचे स्वरूप निर्मितीप्रक्रियेच्या व समीक्षाव्यापाराच्या अशा दुहेरी अंगांनीही समजावून घेता येईल.

साधारणपणे स्वतंत्रप्रज्ञ सर्जनशील कलावंतामध्ये पूर्वोक्त कलापरंपरा, मान्यवर प्रस्थापित कलासंकेत, साचेबद्ध, सांकेतिक शैली नाकारण्याच्या जबरदस्त ऊर्मी उसळत असतात. पूर्वीच्या रूढ, चाकोरीबद्ध मळवाटा नाकारून तो नवनव्या वाटा शोधण्यास उत्सुक असतो. कला-जीवनविषयक दृष्टिकोण, आशय-विषयाचे नावीन्य वा वेगळेपण, नवी आविष्कार रीती वा शैली, कलामाध्यमाविषयी आगळी भूमिका या नव्या वाटा असू शकतात. सर्जनशील कलावंतनिर्मितीची आंतरिक गरज म्हणून अशी नवी वाट निर्माण करतो आणि त्याचबरोबर ही वाट निष्ठेने चोखाळणाऱ्या अनुकृतिशील कलावंतांची एक दुय्यम फळी तयार होते. कित्येक वाद हे यातून प्रस्थापित होतात. मात्र कोणताही अस्सल, श्रेष्ठ दर्जाचा सर्जनशील प्रतिभावंत एखाद्या विचारप्रणालीचे वा शैलीकल्पनेचे जोखड आपल्या निर्मितीप्रक्रियेवर कायम लादून घेईल, हे फारसे संभवत नाही. पिकासोची चित्रकला आधुनिक काळातील अनेक वादांना आपल्या पोटात सामावून घेते आणि त्यापलीकडेही स्वायत्त रूपात उरते. त्यामुळे पिकासोच्या सर्जनक्षमतेचे पूर्ण आकलन व समर्थन केवळ वादांच्या फुटपट्ट्यांनी होऊ शकत नाही. (मराठी साहित्यात जी. ए. कुलकर्णी हे एक असेच उदाहरण म्हणता येईल. त्यांच्या समग्र कथासाहित्यात अभिजात, स्वच्छंद, वास्तव, प्रकल्पनात्मक (फँटसी), अस्तित्ववादी असे अनेकविध सूर आढळतात. या वादकसोट्यांवर ते एक वेळ तपासून पाहता येईल; पण तरीही त्याचे संपूर्ण मर्म आकळेल, असे नाही). एकाच कलावंता-मध्ये दोन परस्परविरोधी प्रवृत्ती (वाद-संकल्पना) एकत्र नांदत असल्याची उदा-हरणेही कलेतिहासात आढळून येतात. उदाहरणार्थ, १९ व्या शतकात झाकल्वी दाव्हीद व २० व्या शतकात सेझान तद्वतच एकाच कालखंडात दोन परस्परविरोधी वाद एकत्र प्रचलीत असल्याचे दिसते. उदाहरणार्थ, फ्रेंच राज्यक्रांतीच्या काळात नव-अभिजातता-वाद व स्वच्छंदतावाद.

वादसंकल्पनेचे स्वरूप समीक्षाव्यापाराच्या अंगानेही तपासून पाहता येईल. वाद ही समीक्षेमधील एक व्यवस्था आहे. ती समीक्षेची सोय आहे. एखाद्या वादामधील समान विचारसरणी, तत्त्वप्रणाली, दृष्टिकोण, आविष्काररीती यांचा, तद्वतच त्या वादात मोडणाऱ्या कलावंतांचा एकत्रित विचार करणे व त्यांच्यातील स्थूल समान शैली-विशेषांचे विवेचन करणे, हे समीक्षाव्यापारात कित्येकदा आवश्यक व सोयीचेही असते. पण ही वादकल्पना फार ताणल्यास तिचे अतिसर्वसामान्यीकरण होण्याचा धोका संभवतो व एखाद्या सर्जनशील कलावंताच्या संपूर्ण निर्मितीच्या आवाक्याचा, त्याचा स्वतंत्र प्रज्ञेचा नेमका वेध घेणे व त्या कलावंताला न्याय देणे अशक्य होऊन बसते. ही वादांची ठळक मर्यादा होय. शिवाय कित्येक वाद हे समीक्षकच निर्माण करतात. 'फॉविझम' व 'क्यूबिझम' ही समीक्षकांनी विशिष्ट चित्रप्रदर्शनांना कुचेष्टेने दिलेली नावे होती व त्यातूनच पुढे ते वाद उत्क्रांत झाले. समीक्षकांच्या अशा परिभाषा-निर्मितींच्या आवडीतून कित्येकदा वाद हे केवळ लेबले ठरतात व त्यांनी

सर्जनशील व्यवहाराचे पुरेसे स्पष्टीकरण होऊ शकत नाही अशा 'मतामतांच्या गलबल्यात' सामान्य रसिक पुरा गोंधळून जातो. अर्थात हेही तितकेच खरे की, विशिष्ट वादांमागील तात्त्विक विचारसरणी, दृष्टिकोण, शैलीविशेष समजावून घेतल्याने आस्वादकाच्या आकलनात भर पडते, आस्वादाला नव्या दिशा लाभतात, अभिरुची समृद्ध होते. हे खरे असले तरी वादांच्या रणधुमाळीत त्याने गोंधळून जाण्याचेही काही कारण नाही. कारण कित्येकदा अस्सल, सर्जनशील निर्मिती करणे जेवढे कठीण असते, तेवढेच वाद निर्माण करणे सोपे असते. (वेगळेपणाची, प्रायोगिकतेची चूष म्हणून किंवा 'आवां गार्द' फॅशन म्हणूनही वाद निर्माण केले जातात.) आधुनिक काळात ललितकलेत असे अगणित छोटे छोटे वाद निर्माण झालेले आहेत; पण ते इतके किरकोळ व नगण्य आहेत की, ते न समजावून घेण्याने रसिकाचे काही नुकसान होईल, त्याच्या आस्वादक्रियेत उणेपणा येईल, अशातला भाग नाही.

वाद संकल्पनेने निर्दिष्ट होणाऱ्या काही मनोवृत्ती (उदा., अभिजात, स्वच्छंद, वास्तव, आधुनिक वगैरे) या स्थिर, शाश्वत व कोणत्याही काळात व कोणाही कलावंतात आढळून येण्याची शक्यता असली, तरी त्यातून एखादा वाद संप्रदाय वा चळवळीच्या रूपात जेव्हा प्रकटतो, तेव्हा त्याचे स्वरूप विशिष्ट कालखंडाशी निगडित असते, हे आपण पाहिले आहेच. कारण एखाद्या विशिष्ट कालखंडात एखादी विशिष्ट प्रवृत्ती इतकी प्रबळ असते की, त्या काळाचे चैतन्यतत्त्वच (स्पिरिट) त्यातून प्रतिबिंबित होते. आणि त्याचे त्या काळात निर्मिती करणाऱ्या कलावंत–गटावर एक प्रकारचे मानसिक वर्चस्व असते. तेव्हा वादसंकल्पना ही विशिष्ट प्रवृत्तिदर्शक, शैली-विशिष्ट, कालसंबद्ध व कलावंतगटसापेक्ष असते, हे आपण आतापर्यंत पाहिले.

मात्र वाद हे कालबद्ध असले तरी, या संप्रदायांचे या चळवळींचे प्रत्यक्ष आयुष्य फार थोडे असल्याचेही आढळून येते. एखादा संप्रदाय काही थोडी वर्षे व एखादी चळवळ फारतर एखादे दशक, ही त्यांची प्रत्यक्ष आयुर्मर्यादा. तथापि उगमानंतर व प्रत्यक्ष कारकीर्दीनंतरही अनेक दशके एखाद्या चळवळीचा प्रभाव टिकून राहिल्याचे दिसून येते. तसेच, पुढील चळवळीचा विरोधसिद्धांत–घटक (ॲंटीथीसिस) म्हणूनही ती कार्यरत असल्याचे दिसते.

अशा रीतीने ललित कलांतील वाद हे विशिष्ट कालखंडाने व क्रिया-प्रतिक्रियात्मक सूत्राने बांधले गेले असल्याने, सुसंगत क्रमवार कलेतिहासाच्या विवेचनातून त्यांचे स्वरूप अधिक स्पष्ट होऊ शकेल.

वादांचे ऐतिहासिक स्वरूप

अभिजाततावाद (क्लासिसिझम) :

अभिजाततावादी मनोवृत्ती ही स्थिर व सार्वत्रिक स्वरूपाची असल्याने

कलेतिहासाचा प्रत्येक प्रमुख कालखंडाच्या टप्प्यावर ती या ना त्या रूपात प्रकटलेली दिसून येते. प्राचीन ग्रीक व रोमन संस्कृतींतील (इ. स. पू. सु. १५००–५००) कला-साहित्याच्या व कलातत्त्वांच्या व्यासंगातून प्राप्त झालेल्या आदर्शवादी कलामूल्यांचे अनुकरण व संकेतपालन यांवर अभिजाततावाद जोपासलेला आहे. प्राचीन ग्रीक कलासाहित्याच्या गौरवाची प्रेरणा, मानवी जीवनाकडे व तत्त्वज्ञानाकडे पाहण्याचा ग्रीकांचा विवेकनिष्ठ व बुद्धिवादी दृष्टिकोन, जीवनातील आदर्शवादाकडे व परिपूर्ण सौंदर्याकडे ओढ, मानवी प्रतिष्ठा, संयम, समतोल, प्रमाणबद्धता या मूल्यांवर भर देणारी कलाविषक भूमिका इ. घटक अभिजाततावादी परंपरा जोपासणाऱ्या वेगवेगळ्या कालखंडांमध्ये प्रेरक व प्रभावी ठरले आहेत.

अभिजात सौंदर्याची संकल्पना प्रथम प्राचीन ग्रीसमध्ये निर्माण झाली. त्यांच्या विशिष्ट अशा, मानवदेहरूपाला प्राधान्य देणाऱ्या, समृद्ध संस्कृतीचा तो परिपाक होता. सर्व मानवी मूल्यांचे उदात्तीकरण त्यात होते. ईश्वरही त्यांनी महामानवाच्या रूपात पाहिला. धर्माप्रमाणेच त्यांची कलाही निसर्गाच्या आदर्शीकरणाच्या रूपात प्रकटली आणि माणूस हा त्या निसर्गाच्या प्रक्रियेचा परमोच्च बिंदू त्यांनी मानला. ग्रीकांची ही मानवविषयक उत्कट आस्था पुढील कालखंडांतील सर्वच अभिजाततावादी कलांचे एक समान सूत्र म्हणून सांगता येईल. मानवी आस्थेचे प्रकटीकरण ग्रीकांनी शिल्पकलेतून केले. ग्रीक मूर्तिकलेमध्ये पुरुषमूर्ती (Kouros) व स्त्रीमूर्ती (Kore) यांची आदर्श रूपे आढळतात. कमावलेल्या बांधेसुद व सुदृढ क्रीडापटूंच्या मूर्ती ‘ अपोलो ’ या नावाने ओळखल्या जात. ‘ अपोलो बेल्व्हेदर ’ व ‘ अ‍ॅफ्रोडाइटी ऑफ मेलॉस ’ ही ग्रीक अभिजात शिल्पाची उदाहरणे. तत्कालीन ग्रीक शिल्पकार पॉलिक्लीटस याने ‘ कॅनन ’ या प्रबंधात मानवी देहाकृतीच्या प्रमाणबद्धतेची तत्त्वे मांडली. पुढील अभिजाततावादी कालखंडांतही त्याचा मोठाच प्रभाव जाणवतो. मायरन, फीडियस, पॉलिक्लीटस, प्रॅक्सिटेलीझ इत्यादी प्राचीन ग्रीक शिल्पकारांची कामगिरी अभिजातता-वादाच्या संदर्भात महत्त्वाची आहे. मायरनच्या ‘ डिस्कस थ्रोअर ’ (इ. स. पू. सु. ४६०–४५०) या मूळ ब्राँझ शिल्पाकृतीच्या अनेक रोमन प्रतिकृती आहेत. त्यात सुडौल व लयबद्ध हालचाली, स्नायूंचे आकुंचन–प्रसरण, थाळी फेकताना शरीराला पडलेला पीळ यांचे अचूक दर्शन घडते. फीडियसच्या शिल्पप्रतिभेची परिपूर्ण अभिव्यक्ती पार्थनॉनच्या मंदिरातील शिल्पांच्या निर्मितीत दिसते. ‘ अथीना पार्थनॉस ’ ही देवतेची सुंदर मूर्ती त्याने घडवली. पॉलिक्लीटसने क्रीडापटू व वीरपुरुष यांच्या अभिजात प्रतिमा घडवून पुरुषमूर्तीची आदर्श प्रमाणे व नियम निश्चित केले. त्याची ‘ द स्पिअर बेअरर ’, ‘ अ‍ॅमेझॉन ’ ही ब्राँझशिल्पे प्रसिद्ध होती. प्रॅक्सिटेलीझने नग्न स्त्रीमूर्ती शिल्पित केल्या. प्राचीन ग्रीक वास्तुकलेमध्ये ‘ अक्रॉपलीस ’ ही तटबंदीने युक्त किल्लेवजा वास्तू; देवमंदिर व नाट्यगृह हे प्रकार; गोलाकार स्तंभ आणि ‘ डोरिक ’, ‘ आयोनिक ’ व ‘ कॉरिंथियन ’ हे तीन स्तंभरचना–प्रकार इत्यादींचा उल्लेख करता

येईल. ' डोरिक ' या आदिम जमातीच्या लोकांनी लाकडी मंदिरे बांधली. या वास्तूंची ग्रीकांनी दगडी माध्यमात पुनर्रचना केली. लय व समतोल यांविषयीची ग्रीकांची स्वाभाविक ओढ त्यांच्या वास्तुकलेत प्रकटली. यांखेरीज ग्रीकांनी वेगवेगळ्या प्रकारच्या मातीच्या भांड्यांवर कलशांवर जी चित्रे रेखाटली, त्यातील विषयांतून वास्तव जगाविषयीची ग्रीकांची गाढ आसक्ती दिसते.

सर्वांत आद्य व प्राचीन अशी ग्रीक कला (इ. स. पू. ५ वे शतक) ' ॲटिक ' या नावाने ओळखली जाते. ' ॲटिक ' म्हणजे अथेन्सच्या मूर्तिकला व वास्तुकला. अलेक्झांडरने आपले साम्राज्य स्थापन केल्यावर, काही नगरांपुरत्याच मर्यादित असलेल्या ग्रीक कलेने आपली सीमा ओलांडली. जगाच्या फार मोठ्या भागावर ग्रीक कलेचा परिणाम झाला. ही कला ' ग्रीकांश कला ' (हेलेनिस्टिक आर्ट) म्हणून ओळखली जाते. इ. स. पू. ४ थे–३ रे शतक हा तिचा काळ.

ग्रीकांश कलेतील ' द डाइंग गॉल ' हे शिल्प उत्कृष्ट सांप्रदायिक निर्मितीचे उदाहरण आहे. त्यात दुःखभाव व वेदना यांचे समर्थ प्रकटीकरण आहे. ' व्हीनस द मिलो ' (इ. स. पू. सु. १५०), ' विंग्ड व्हिक्टरी ऑफ सॅमोथ्रेस ' (इ. स. पू. सु. १८०) व ' लोकून ' ही या कालखंडातील उत्कृष्ट व आदर्श शिल्पे. ट्रोजन धर्मगुरू व त्याचे पुत्र यांची राक्षसी सर्पाबरोबर चाललेली जीवघेणी झुंज हा ' लोकून ' या शिल्पाचा विषय. हा पुतळा १५०६ मध्ये सापडला. प्रबोधनकालीन कलावंतांवर त्याचा प्रभाव पडला. त्यातील हालचालींचे व चेहऱ्यांवरील अस्वस्थ भावांचे शिल्पांकन आजही मनोहारी वाटते. मानवी देहाचे गतिशील रूप प्रत्ययकारीपणे शिल्पित करण्याचा आद्य प्रयत्न प्राचीन ग्रीकांनी केला. मानवी देहाचे जिवंत सौंदर्य व सौष्ठव त्यातून साकारले आहे. पुढील ग्रीकांश कालखंडात ही मूर्तिशिल्पे अधिक चैतन्यशील व सजीव झाली. रोमनांनी त्यांच्या संगमरवरी प्रतिकृती करून, या कलाकृती मूळ रूपात जतन करून ठेवल्या.

रोमन काळातील (इ. स. पू. २ रे शतक–इ. स. १ ले शतक) अभिजात कलाप्रवृत्ती प्रामुख्याने संश्लेषणप्रधान आहे त्यावर ग्रीक, ग्रीकांश व इट्रुस्कन यांचा प्रभाव होता. इट्रुस्कन कला–संस्कृतीच्या प्रभावातून रोमन कलेत कथा व प्रतिमा–चित्रणाची भर पडली. पॉलिओ व्हिट्रुव्हीअसने (इ. स. पू. १ ले शतक) वास्तुकलेवर प्रबंधरचना केली, त्याचा प्रभाव पुढे मध्ययुगातही जाणवतो. रोमन काळात वास्तुकलेत खूपच विकास घडून आला. भव्यता व मजबुती या ग्रीक वास्तुविशेषांना रोमनांनी विविधता व उपयुक्तता यांची जोड दिली. रोमनांनी वास्तूमध्ये अंतर्गत अवकाश, कमानी व घुमट यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण रचनेतून सौंदर्य निर्माण केले. रोमन स्मारकस्तंभ व विजय कमानी, बॅसिलिका (सभागृहे), ॲम्फी थिएटर (रंगमंडल), विशेषतः ' कॉलॉसिअम ' हे वैशिष्ट्यपूर्ण रोमन वास्तुप्रकार होत. ' आर्क ऑफ टायरस ' व ' कॉलम ऑफ ट्रॅजन ' यांवरील उत्थित शिल्पांत (रिलीफ) ऐतिहासिकता व कथा-

त्मकता हे रोमन विशेष दिसतात. ग्रीकांच्या बुद्धिवादास व आदर्शवादास रोमनांनी बहुजनसमाजाच्या व्यवहारवादाची जोड दिली, त्याचे प्रत्यंतर रोमन कलेतूनही पाहावयास मिळते.

प्राचीन ॲटिक कलेबरोबरच ग्रीकांश व रोमन कलाही उत्तरकालीन मध्ययुगीन, प्रबोधनकालीन व नव-अभिजाततावादास प्रेरक, आदर्श व अनुकरणीय ठरल्या.

मध्ययुगीन अभिजाततावाद (१०० ते १३००) : या काळातील अभिजातता-वादी कलेवर ख्रिस्ती धर्मकल्पनांचा प्रभाव दिसतो. बायझंटिन कलेत ग्रीक प्रतीकांची जागा ख्रिस्ती प्रतीकांनी घेतली. रोमन बॅसिलिकांचे ख्रिस्ती चर्चमध्ये रूपांतर झाले. ग्रीक शिल्पांच्या आदर्शानुकरणातून ख्रिस्ती संतांच्या प्रतिमा शिल्पित झाल्या. या धार्मिक बदलाचे उदाहरण म्हणून कॉन्स्टंटीनच्या 'हागिया सोफिया' चर्चचा उल्लेख करता येईल. तथापि अभिजाततावादी पुनरुज्जीवनाची पहिली चळवळ 'कॅरोलिंजियन' ही म्हणता येईल. शार्लमेन (७४२–८१४) हा रोमन साम्राज्याचा सम्राट झाल्यावर या चळवळीला चालना मिळाली. व्हीट्रुव्हीअसचा वास्तुकलेवरील प्रबंध ह्या काळात अभ्यासला गेला. आदर्श कलानियमांच्या अनुसरणाची प्रवृत्ती ह्याच काळात वाढीस लागली.

प्रबोधनकालीन अभिजाततावाद (इ. स. १३०० ते १६००) : प्राचीन ग्रीक व रोमन कलांविषयी नव्याने आस्था व व्यासंग प्रबोधकाळातच वाढीस लागले. चित्रांसाठी पुराणकथांतून विषय शोधले गेले. पुरातन (ॲटिक) कलादर्शांच्या पुनरुज्जीवनाची प्रबळ प्रेरणा इटालियन प्रबोधनकलेत दिसते. इटलीमध्ये रोमन कलेची प्रदीर्घ परंपरा असल्याने इटालियन कलादर्श प्रामुख्याने रोमन होते. प्रबोधनकालीन प्रमुख वास्तुकार व कलासमीक्षक आलबेर्तीच्या शब्दांतून त्याच्या काळातील अभिजात सौंदर्यवृत्ती प्रकट झाली आहे. तो म्हणतो, "कला ही बुद्धी व सूत्रबद्ध नियम यांवर अधिष्ठित असते. सौंदर्याचे नियम सुस्पष्ट, पूर्वनिश्चित व स्थिर असतात." ही भूमिका ग्रीक अभिजाततेशी सुसंवादी आहे. तथापि प्रबोधनकाळातच इटलीमध्ये लिओनार्दो दा व्हींची, मायकेल अँजेलो, रॅफेएल यांसारखे श्रेष्ठ प्रतिभावंत होऊन गेले. त्यांनी मानवी चित्रणात व चित्रसंयोजनात स्वतंत्र सिद्धी प्राप्त केली. तिचाच प्रभाव उत्तरकालीन नवअभिजाततावादात दिसतो.

नव-अभिजातवाद (नीओ-क्लासिसिझम; १८ व्या शतकाचा उत्तरार्ध–१९ व्या शतकाचा प्रारंभ) : अभिजात शैलीची महत्ता व विशुद्धता पुन्हा नव्याने प्रस्थापित करणे, हा नव-अभिजाततावादी संप्रदायाचा प्रमुख उद्देश होता. हर्क्यूलॅनिअम (१७३८) व पाँपेई या प्राचीन नगरांचा नव्याने लागलेला शोध व त्यांच्या उत्खननांत सापडलेले कलावशेष, तसेच विंहग्केलमान (प्राचीन ग्रीक व लॅटिन कलांचा जर्मन भाषेत इतिहास), जेम्स स्टयूअर्ट व निकोलस रिव्हेट (ॲटिक्विटिज ऑफ

अथेन्स, १७६२), रॉबर्ट ॲडम प्रभृतींचे संशोधन–समीक्षापर लिखाण यांचा नव–अभिजाततावादाच्या जडणघडणीत महत्त्वाचा वाटा होता. तथापि प्रत्यक्षात मात्र या काळात अभिजात कलाप्रवृत्तींऐवजी अभिजात कलाभ्यासालाच जास्त महत्त्व देण्यात आल्याने त्यात एक प्रकारची निर्जीव सांकेतिकता दिसून येते. फ्रेंच चित्रकार पूसँ (१५९४–१६६५) हा पुरातन कलादर्श व रॅफेएलची भव्य चित्रशैली यांनीच प्रभावीत झाला होता. झाक ल्वी दाव्हीद (१७४८–१८२५) हा नव-अभिजाततावादाचा प्रमुख प्रवर्तक मानला जातो. त्याच्या चित्रकारकीर्दीच्या एका टप्प्यावर अभिजाततावादातील सर्व गुणवैशिष्टयांचा परमोच्च समन्वय दिसतो. त्याचे ' ओथ ऑफ द होराती ' (१७८५) हे फ्रेंच राज्यक्रांतीच्या पार्श्वभूमीवरील प्रतीकात्मक चित्र या संदर्भात उल्लेखनीय आहे. आंटोन मेंग्ज (१७२७–७९) व झां ऑग्यूस्त अँग्र (१७८०–१८६७) हेही नव-अभिजाततावादी संप्रदायातील उल्लेखनीय चित्रकार होत. अँग्र हा रेखनकलेतही निपुण होता. इंग्लंडमधील जॉन फ्लॅक्समन हा शिल्पकार व रेखनकार (ड्राफ्टस्‌मन) हाही नव-अभिजाततावादी मानला जातो. अभिजाततावादी प्रभावातून निर्माण झालेली या पंथाच्या चित्रकारांची शैली रेषात्म, उग्रकठोर व शिल्पजड होती. रंगांमधील ऐंद्रिय संवेद्य उत्तेजकता त्यांनी टाळली. शिवाय या काळातील चित्रकारांनी स्वतःच्या काळाच्या प्रेरणांकडे दुर्लक्ष केले. आत्मप्रत्ययाचा अभावही त्यांच्यात जाणवतो. अभिजात प्रवृत्तींचे केवढे मानसिक दडपण या काळातील कलावंतांवर होते, याची दोन उदाहरणे अत्यंत उद्‌बोधक आहेत. बॅरन ग्रो हया चित्रकाराने ' नेपोलियन ॲट जाफ्रा ' हे स्वकालीन चित्र काढले; परंतु त्याचा गुरू दाव्हीद याने त्याची निर्भर्त्सना केली, म्हणून ग्रो याने आत्महत्या केली; तर आंटोन मेंग्ज याने केवळ समतोलपणाचा संकेत पाळण्यासाठी ' पॅर्नासस ' या चित्रात ग्रीकांच्या मूळच्या नऊ वाग्देवता (म्यूझेस) वाढवून दहा केल्या. नव-अभिजाततावादी वास्तुकलेतही प्राचीन ग्रीक व रोमन रचनातत्त्वे अनुसरण्यात आली. फ्रान्स, जर्मनी, अमेरिका, येथील विजयस्तंभ व कमानी यांवर रोमनकालीन कमानरचनेचा प्रभाव दिसतो. इंग्लंडमधील ' गार्डन टॅंपल ' (१७५८), अमेरिकेतील ' बॅंक ऑफ पेनसिल्व्हेनिया ' (१७९९) इ. वास्तूंत ग्रीक डोरिक व आयोनिक शैलींचे प्रतिबिंब दिसते. ग्रेको–रोमन प्रभावातून निर्माण झालेल्या बॅंक ऑफ इंग्लंड (१७८८–१८३५); चर्च ऑफ मॅडेलीन, पॅरिस (१८०६–४२); रेगेन्झबर्गचे व्हॅलहॅल चर्च, जर्मनी (१८३०–४२) या उल्लेखनीय नव-अभिजाततावादी वास्तू होत. शिल्पकलेच्या क्षेत्रात या काळात प्राचीनांची ऐतिहासिक व पौराणिक प्रतिमाने वापरली गेली. मात्र प्राचीनांच्या तुलनेत ही शिल्पकला चैतन्यहीन वाटते. बॅर्टेल टुर्व्हॉल्सन (१७७०–१८४४) हा या काळातील उल्लेखनीन शिल्पकार होय. अभिजाततावादी संगीत इटली, जर्मनी, ऑस्ट्रिया या देशांत निर्माण झाले. इटालियन संगीतकार जोव्हान्नी पॅलेस्ट्रीना (सु. १५२५–१५९४) यांच्या संगीतरचनांमध्ये सुस्पष्टता व समतोल या अभिजात गुणांचा प्रत्यय येतो. त्याच्या नावाने ओळखली

जाणारी 'पॅलेस्ट्रीना' शैली १७ व्या शतकात अभिजात म्हणून मान्यता पावली. बेथोव्हन, मोट्सार्ट, हायडन प्रभृती श्रेष्ठ संगीतकारांच्या संगीतातही अभिजात प्रवृत्ती प्रकर्षाने दिसून येतात.

स्वच्छंदतावाद (रॉमॅंटिसिझम) :

१८ व्या शतकाच्या अखेरीस व १९ व्या शतकाच्या पूर्वार्धात कला व साहित्य क्षेत्रात स्वच्छंदतावादाची जोरदार लाट उसळली. तत्कालीन राजकीय-सामाजिक घडामोडींचे पडसाद त्यात उमटलेले दिसतात. फ्रेंच राज्यक्रांतीतून राजकीय स्वातंत्र्याचे नवे आदर्श प्रस्थापित झाले, त्यातूनही स्वच्छंदतावादाची जडणघडण झाली. ही चळवळ युरोपभर लाटेसारखी पसरत गेली. तत्पूर्वीचे प्रबोधनकालीन कला-साहित्य हे कलांची आश्रयदाती राजघराणी, अमीर उमरावांचे वैभवशाली जीवन त्याभोवतीच घुटमळत होते; ही उमरावशाही स्वच्छंदतावादाने जोरदारपणे नाकारली. १८ व्या शतकापासून राजेशाहीचा प्रभाव ओसरू लागला. माँतेस्क्यू, व्हॉल्तेअर यांसारख्या तत्त्वज्ञांनी तत्कालीन राज्य-धर्मसंस्थांचा चिकित्सक शोध घेतला. तत्त्वज्ञ रुसोचा प्रभावही या काळावर पडला. त्याने शिक्षणाची मौलिकता व निसर्गातील साधेपणा या तत्त्वांकडे लोकांचे लक्ष वेधले. जनसामान्यांत विज्ञान व सामाजिक शास्त्रे यांविषयीचे कुतूहल व आस्था वाढीस लागली. माणसे म्हणजे राज्यशासन व चर्चप्रणीत धर्मसत्ता यांच्या यंत्रणेतील केवळ चाके नसून, त्या स्वतंत्रपणे विचार करू शकणाऱ्या व्यक्ती आहेत, अशा प्रकारचा व्यक्तिवाद ह्या काळात जोपासला गेला. कलावंतांची निर्मिती राजाश्रयावर अवलंबून न राहता, तिला विशाल जनसमुदायाच्या-त्या काळी सतत वाढत्या मध्यम वर्गाच्या-अभिरुचीचे व्यापक व विस्तृत अधिष्ठान लाभले. लेखक-कलावंतांमध्ये अभिव्यक्तिस्वातंत्र्याची नवी जाणीव निर्माण झाली. माणसांच्या प्रश्नांना सामोरे जाण्याचे नवे धैर्य समाजजीवनात जोपासले गेले. माणसाच्या विवेकाला लगाम घालणारी चर्चची सत्ता दुबळी झाली. व्यक्तिव्यक्तीतील सद्गुण-दुर्गुणांपेक्षा, मानवतेच्या सर्वसामान्य समस्या लेखक-कलावंतांना भेडसावू लागल्या. ते मोठ्या धैर्याने प्रश्न उपस्थित करू लागले व त्यांची सांकेतिक उत्तरे नाकारू लागले. लेखक-कलावंत भोवतालच्या समाजजीवनाशी एकरूप झाले व आपल्या विशिष्ट वर्गाच्या वा पक्षाच्या भावभावना व आकांक्षा ते शब्दबद्ध करू लागले. राजकीय प्रगतीचाही अंतःस्तर स्वच्छंदतावादातून वाहताना दिसतो. कवी बायरन हा 'स्वच्छंद खिन्नते' चे (रोमँटिक मेलँकली) परिपूर्ण उदाहरण मानले जाते. त्याने ग्रीक स्वातंत्र्ययुद्धात भाग घेतला. अनेक स्वच्छंदतावादी लेखकांना आपल्या स्वतंत्र विचारसरणीबद्दल हद्दपारी भोगावी लागली. शेली हा सुधारणावादी (रिफॉर्मर) होता व आपल्या 'प्रॉमीथिअस अन्बाउंड' या काव्यात त्याने मानवी स्वातंत्र्याचा विषय हाताळला. (स्वच्छंदतावादी चित्रकार दलाक्र्वा यानेही 'लिबर्टी लिडिंग द पीपल' (१८३०) हे स्वातंत्र्याच्या

संकल्पनेवर प्रतीकात्मक चित्र काढले. ते स्वच्छंदतावादी वर्तुळात फार गाजले. तेव्हापासून ' रोमँटिसिझम ' ही संज्ञाही प्रचलित झाली व दलाक्र्वाचा जरी असल्या गोष्टींवर विश्वास नव्हता तरी तो या चळवळीचा नेता मानला जाऊ लागला.) शेली परागंदा झाला व त्याने इटलीमध्ये आश्रय घेतला. काँटिनेंटमधील अनेक शरणार्थी–त्यात बरेच कलावंतही होते–इंग्लंडमध्ये स्थायिक झाले.

सभोवतालच्या जीवनाशी स्वच्छंदतावादी लेखकाचे जे नाते होते, त्याचा एक पैलू म्हणजे त्यांना प्रत्यक्ष लोकजीवनाविषयी वाटणारी सखोल, गाढ आस्था होय. अभिजाततावादी साहित्यात जे व्यक्तींचे सांकेतिक साचे दिसतात, त्याच्या विरोधात हे वैशिष्टय ठळकपणे उठून दिसते. व्यक्तिजीवनाच्या अभ्यासातून त्याच्या भोवतालच्या वातावरणाविषयीचेही कुतूहल जागृत झाले. स्वच्छंदतावादी लेखक निसर्गात ' निसर्ग ' म्हणूनच रममाण झाले. उदा., वर्ड्स्वर्थचे इंग्लिश सरोवरांबद्दलचे काव्य. मानवी भावभावनांची अभिव्यक्ती त्यांनी समांतर अशा निसर्गातील वेगवेगळ्या ' मूड्स ' मधून साकार केली. निसर्गाची रौद्र वादळी, शांत गंभीर, प्रसन्न व रमणीय अशी वेगवेगळी रूपे स्वच्छंदतावादी चित्र–काव्यांतून दिसतात. कीट्सचे ' ओड टू नाइटिंगेल ', शैलीचे ढगांविषयीचे किंवा वर्ड्स्वर्थचे कोकिळेविषयीचे काव्य यांचा उदाहरणादाखल निर्देश करता येईल. इंग्लिश निसर्गकवींप्रमाणेच निसर्गचित्रकारांचीही एक परंपरा स्वच्छंदतावादात दिसून येते. टर्नर, कॉन्स्टेबल प्रभृती चित्रकारांचा या संदर्भात निर्देश करता येईल.

भोवतालच्या परिसराबरोबरच ऐतिहासिक अद्‌भुतरम्यतेविषयी (रोमान्स) लेखकांना आकर्षण वाटू लागले. सर वॉल्टर स्कॉट यांनी या इतिहासप्रेमाचे भरण पोषण केले. ऐतिहासिक वास्तूंविषयी, मध्ययुगीन जीवनाविषयी कलावंतांमध्ये आसक्ती वाढली. त्यातून गूढ, अतिंद्रिय प्रवृत्तींचे लेखक-कलावंतांनी चित्रण केले. गटेचे ' फाउस्ट ' व विल्यम ब्लेकची चित्रे यांचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. कलावंतांनी निर्मिती-प्रेरणांचा शोध जसा स्वकालाच्या पलीकडे (ऐतिहासिक, मध्ययुगीन) जाऊन घेतला तसाच स्वदेशाच्या पलीकडे जाऊनही घेतला. पौर्वात्य तसेच विदेशी, वैचित्र्यपूर्ण प्रदेश–परिसराचे (एक्झॉटिक) आकर्षण व चित्रण त्यातून वाढीस लागले.

स्वच्छंदतावादी कलावंतांच्या प्रेरणा व उद्दिष्टे तत्कालीन लेखकांप्रमाणेच होती. अभिजाततावादी कलापरंपरा व संकेत झुगारून देण्याची बंडखोर भूमिका त्यांनी घेतली व मुक्त, चैतन्यशील वृत्तीचा आविष्कार घडवला. नव-अभिजाततावादातून कलेवर जे जाचक निर्बंध लादले गेले (उदाहरणार्थ, उच्च व उदात्त विषयांचीच निवड, विषयाची संयमपूर्ण हाताळणी, चित्रसंयोजनातील समतोल व प्रमाणबद्धता यांचे दंडक, रंगांपेक्षा रेखनकौशल्यावर भर देण्याची प्रवृत्ती) त्याविरुद्ध स्वच्छंदतावादी चित्रकारांनी बंड केले. त्यांच्या विरोधात त्यांनी व्यक्तिनिष्ठ आत्मानुभूतीला प्राधान्य, नाट्यपूर्ण व भावनोत्कट प्रसंग, रंग व प्रकाश यांचा चित्रणात नाट्यपूर्ण वापर व मुक्त कुंचलांकन

या गुणवैशिष्ट्यांवर भर दिला. भूतकालीन–ऐतिहासिक व मध्ययुगीन–पौर्वात्य, तसेच गूढ, अतिंद्रिय विषयांचे त्यांनी समर्थ चित्रण केले. अपवादात्मक, अलौकिक, चमत्कृतिपूर्ण, विलक्षण व विक्षिप्त गोष्टींविषयी त्यांना आत्यंतिक, आकर्षण होते. तद्वतच निसर्गाच्या विराट व रौद्ररूप दर्शनाने मनाला भयचकित करणारा जो अनुभव येतो, त्याचे संवेदनाक्षम चित्रण त्यांनी केले. रुग्णावस्था, यातना, मृत्यू अशी दृश्ये त्यांना आकर्षून घेत. सारांश, स्वच्छंदतावादी कलेत अलौकिक, अनन्यसाधारण, एकमेवाद्वितीय आत्मानुभूतीचे – ‘ स्व ’त्वाचे दर्शन घडते. काही आधुनिक कलावंतातही हे अलौकिक आत्मप्रकटन दिसून येते.

चित्रकला : स्वच्छंदतावादी चित्रकलेत मुख्यत्वे दोन प्रवाह दिसून येतात : व्यक्तिचित्रणपर व निसर्गचित्रणपर. या संदर्भात फ्रान्स, इंग्लंड, स्पेन, जर्मनी व अमेरिका येथील अनेक चित्रकारांचा निर्देश करता येईल.

इंग्लिश कवी व चित्रकार विल्यम ब्लेक (१७५७–१८२७) याचे ‘ द ग्रेट रेड ड्रॅगन अँड द वूमन क्लोद्ड विथ द सन ’ हे ‘ बुक ऑफ रिव्हिलेशन ’च्या सजावटीसाठी केलेले जलरंगचित्र असून, त्यात अद्‌भुतरम्य वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर पृथ्वीवर आरूढ झालेल्या राक्षसाचे दृश्य रंगवले आहे. स्पॅनिश चित्रकार गोया (१७४६–१८२८) याची ‘ द कॅप्रिसेस ’ ही अम्लरेखनांची (एचिंग) मालिकाही उल्लेखनीय आहे. तीत मानवी भावभावनांचे–त्यातील भयावह निष्ठुरता, क्षुद्र मनोवृत्ती, नैतिक मूल्यांचे अधःपतन यांचे प्रत्ययकारी चित्रण आढळते. त्यावर एक कल्पनारम्य पण खिन्नउदास छाया पसरलेली आहे. त्याचे ‘ सॅटर्न डिव्हरिंग हिज सन्स ’ हे भित्तिचित्र मनावर विलक्षण भयप्रद परिणाम घडवून आणते.

प्रख्यात फ्रेंच चित्रकार द्‌लाक्र्‌वा (१७९८–१८६३) हा स्वच्छंदतावादाचा प्रमुख प्रवर्तक मानला जातो. त्याच्या रंगांच्या उपयोजनातले अभिव्यक्तिसामर्थ्य, कुंचल्याची वैशिष्ट्यपूर्ण हाताळणी यांमुळे चित्रणात भावोत्कटता निर्माण झाली आहे. त्याच्या ‘ लिबर्टी लीडिंग द पीपल ’ चा उल्लेख वर आलाच आहे. ‘ डेथ ऑफ साडनापेलस ’ हे त्याचे ऐतिहासिक विषयावरील, आणखी एक उल्लेखनीय चित्र. एका ॲसिरियन राजाच्या पराभवाचे व आत्मनाशाचे चित्रण त्यात आहे. बायरनचे ह्याच विषयावर एक नाटकही होते. त्याचा दलाक्र्‌वावर प्रभाव असल्याची अन्य उदाहरणेही आहेत. स्वतःला हॅम्लेट कल्पून दलाक्र्‌वाने एक सेल्फ–पोर्ट्रेट केले. मृत्यू, कामवासना, पौर्वात्य गूढभाव यांचे वैशिष्ट्यपूर्ण चित्रण त्याने केले. नेऑदॉर झेरीको (१७९१–१८२४) हाही फ्रेंच चित्रकार स्वच्छंदतावादी म्हणून प्रसिद्ध होता. त्याची घोड्याची चित्रे गतिमानतेचा प्रत्यय घडवतात. त्याला रुग्णावस्थेचे, विकृतीचे स्वच्छंदतेला साजेसे आकर्षण होते. त्याने मृतावस्थेतील व्यक्तींची अभ्यासपूर्ण रेखाटने केली.

निसर्गचित्रणपर स्वच्छंदतावादाचा प्रमुख प्रणेता म्हणून इंग्लिश चित्रकार जे. एम्. डब्ल्यू. टर्नर (१७७५–१८५१) याचा उल्लेख करावा लागेल. त्याचे ‘ स्लेव्ह

शिप ' (१८४०) हे या प्रकारातील उत्कृष्ट उदाहरण. रक्तवर्ण आकाशाखाली पसरलेला मलीन काळोखमय समुद्र, दूरवर उभे असलेले सैतानी गलबत, लाटांमधून डोकावणारा राक्षसी मासा आणि या सर्वांमध्ये अग्रभागी तरंगणारा, बेडयांनी जखडलेला काळा पाय असे दृश्य त्यात आहे. निसर्गाचा विराटपणा व सामर्थ्य यांचा उपयोग टर्नरने विशेषत्वाने करून घेतला. निसर्गाला सामर्थ्य प्राप्त करून देणारे विविध घटक– हवा, पृथ्वी, अग्नी, जल इत्यादींचा वापर करून त्याने भव्यतेचा साक्षात्कार घडवला. टॉमस कोलसारख्या अमेरिकन चित्रकारांचाही या संदर्भात उल्लेख करता येईल. निसर्गाच्या शक्तीपुढे जाणवणारा माणसाचा दुबळेपणा त्याच्या चित्रांतून प्रत्ययास येतो. फ्रेंच निसर्गचित्रकार कोरोने वृक्षांची आदर्शीकृत अभ्यास–रेखाटने केली. जॉन कॉन्स्टेबल हा टर्नरचा समकालीन इंग्रज निसर्गचित्रकार. त्याने भावनाविष्कार सूक्ष्म पातळीवर रंगवला. त्याच्या चित्रांतील उन्हात न्हालेली शेते, कालवे, इंग्लंडच्या ग्रामीण परिसरातील किनारपट्टी यांतील भावनिक आवाहन त्याचा मित्र वर्डस्वर्थच्या कवितेशी मिळतेजुळते आहे. फाँतेनब्लू नजीकच्या जंगलप्रदेशाचे चित्रण करणाऱ्या ' बार्बिझाँ ' संप्रदायी चित्रकारांनी निसर्गाच्या विविध भावावस्था रंगविल्या. जर्मनीमध्ये कास्पर डेव्हिड फ्रायड्रिख यानेही भावपूर्ण निसर्गदृश्ये रंगवली. गुंतागुंतीच्या गूढ व धार्मिक भावनांचे प्रतीकात्मक चित्रण करण्यासाठी त्याने निसर्गदृश्यांचा वापर केला. ' क्लॉइस्टर ग्रेव्ह-यार्ड अंडर स्नो ' (१८१०) या चित्रात निष्पर्ण गाठाळ वृक्ष, थडग्यावरील दगड आणि उद्ध्वस्त प्रार्थनामंदिराकडे (चॅपेल) दोना-दोनांच्या रांगा करून, संथपणे बर्फ तुडवत चाललेले भिक्षू असे दृश्य परिणामकारकपणे रंगवून त्याने आपल्या चित्रणात प्रतीकात्मकता दर्शविली आहे.

वास्तुकला : वास्तुकलेत स्वच्छंदतावादाचे स्वरूप हे पूर्वकालीन विविध शैलींचा कल्पकतापूर्ण वापर करून, त्यातून भावनात्मक परिणाम साधणे, हे होते. इंग्लंडमध्ये गॉथिक शैली लोकप्रिय होती, तर फ्रान्समध्ये अधिक अभिजात कल्पना वास्तूंतून साकारल्या. १८ व्या शतकाच्या मध्यावधीत हॉरेस वॉलपोल याने स्टॉबेरोहील येथे स्वतःचे निवासस्थान उभारले. व्हिकेनहॅमने ' लिटल गॉथिक कॅसल ' (गॉथिक वास्तुशैलीच्या धर्तीची छोटेखानी गढी) उभारले आणि तिथेच त्याने ' द कॅसल ऑफ ओट्रांटो, अ गॉथिक स्टोरी ' चे लेखन केले. या घटनांतून गतकालीन संवेदना जागवण्याची त्याची ऊर्मी दिसून येते. त्यात गद्यप्राय वर्तमानाच्या विरोधात दूरस्थ गोष्टींत रमण्याची स्वच्छंद वृत्ती प्रकटली आहे. याच प्रवृत्तीतून विल्यम बेकफोर्डने विल्टशायर येथे ' फाँटहिल ' हे गॉथिक शैलीतील वैचित्र्यपूर्ण घर बांधले. त्यात मूल-भूत अशी वास्तुरचनेची तत्त्वेही न पाळली गेल्याने लवकरच ते जमीनदोस्तही झाले. विचित्र व परक्या गोष्टींविषयीच्या आकर्षणामुळे अतिपूर्वेकडील देशांतून – विशेषतः चीनमधून – कलावस्तूंची आयात होऊ लागली व त्यांच्या अनुकरणात युरोपीय कारा-गीर धन्यता मानू लागले.

शिल्पकला : स्वच्छंदतावादाचा जोम व भावनिक परिणाम शिल्पांतही काही प्रमाणात जाणवतो. उदा., फ्रांस्वा रूद याचे पॅरिस येथील 'आर्क द त्रिआँफ' (विजय कमान) वरील 'ला मार्सेयेझ' हे उत्थित शिल्प. तसेच आंत्वान ली बारी याची प्राणिविषयक शिल्पे. स्वच्छंदतावादातील प्रखर भावनाविष्कार श्रेष्ठ शिल्पकार रॉदँ (१८४०–१९१७) याच्या शिल्पांत दिसतो. त्याच्या शिल्पांतले देहसौष्ठव, सामर्थ्य व सहेतूक ठेवलेले ओबडधोबड पृष्ठ–पोत यांतून मानवी मनाच्या तीव्र नाट्यपूर्ण भावावस्थांचा प्रत्यय येतो. 'बर्गर्स ऑफ कॅले' हा धीरोदात्त वीरपुरुषांचा पूर्णाकृती शिल्पसमूह. प्रेक्षकांना त्या वीरपुरुषांच्या प्रचंड तणावाखाली असलेल्या अस्वस्थ मनःस्थितीचा प्रत्यय देतो.

संगीत : युरोपीय संगीतक्षेत्रातही स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ती प्रभावी ठरण्याची उदाहरणे मुख्यत्वे जर्मनी-फ्रान्समध्ये आढळतात. चित्र व वाङ्‌मय या क्षेत्रांप्रमाणेच स्वच्छंदतावादी संगीताचे गुणधर्म भावनात्मक आवाहनावर भर देणारे होते. दृश्यांचे व कथांचे वर्णन करणारे संगीत (प्रोग्रॅम म्युझिक) हे प्राधान्याने स्वच्छंदतावादी होते. शूबर्ट व शूमान यांनी जर्मन कवी हाइन याची भावगीते संगीतबद्ध केली, त्यात स्वच्छंदतावादाच्या सर्व भावावस्था आढळतात. उदा., शूबर्टची 'द अर्लकिंग' 'द रेथ', 'हार्क द लार्क', 'हू इज सिल्व्हिया', आणि शूमानची 'द लव्हली मंथ ऑफ मे', 'लेडीबर्ड', 'फ्रॉम आउट माय टिअर्स आर स्प्रिंगिंग', 'आय विल नॉट ग्रीव्ह' ही गीते – यांची शीर्षकेच स्वच्छंदतावादाची सूचक आहेत. वॅग्नरची 'द रिंग' ही संगीतिका – मालिका व 'त्रिस्तान अँड आयसोल' हे उत्तरेकडील लोकगीतांतून स्फुरले आहेत. व्हेर्दीने आपल्या ऑपेरांसाठी शेक्सपियरच्या नाटकांतून विषय निवडले (उदा., ऑथेल्लो, फॉलस्टॉफ).

उत्तरकालीन स्वच्छंदतावादातही एक प्रकारचा साचेबंद निर्जीवपणा व कृत्रिमपणा आला. चित्रकारांचे विषय व चित्रण दोन्हींमध्ये सांकेतिक कृत्रिमता व निर्जीवता जाणवते व त्याविरुद्ध १९ व्या शतकाच्या मध्यकाळात कूर्बे याने प्रतिक्रिया व्यक्त करून फ्रेंच चित्रकलेत वास्तववादाची बीजे रोवली.

सामान्यतः असे म्हटले जाते की, अभिजाततावादी मनोवृत्ती ही स्थितिशील असते; तर स्वच्छंदतावादी मनोवृत्ती ही गतिशील असते. आधुनिक काळातही या मूलप्रवृत्तीचे वेगवेगळ्या रूपांत दर्शन घडते. पूर्वनिश्चित व सुघटित आकारांची निर्मिती अभिजाततावादी, तर भावनाविष्काराची मुक्त अभिव्यक्ती स्वच्छंदतावादी मानता येईल. उदा., आधुनिक कलेतील भौमितिक अमूर्तिकरणाची प्रवृत्ती अभिजाततावादी, तर रंगांचे उत्कट भाव-प्रक्षोभक, अभिव्यक्तिवादी उपयोजन हे स्वच्छंदतावादी मनोवृत्तीचे प्रातिनिधिक मानता येईल.

वास्तववाद (रिॲलिझम) आणि निसर्गवाद (नॅचरॅलिझम) :

ललित कलांतील अभिजाततावादी आदर्शीकरण व स्वच्छंदतावादी कल्पनाप्राचुर्य यांच्या ठाम विरोधात, एक तत्त्वप्रणाली वा विचारसरणी म्हणून जरी १८४० या दशकात वास्तववाद ही चळवळ म्हणून उभी राहिली, तरी वास्तववाद ही देखील एक स्थिर व सार्वत्रिक स्वरूपाची प्रवृत्ती असून, कलेतिहासाच्या प्रत्येक प्रमुख कालखंडात ती प्रकटलेली दिसून येते.

वास्तववाद व निसर्गवाद या कलाक्षेत्रातील संज्ञा कलावंताची निर्मिती व प्रत्यक्ष वास्तव जग यांच्यातील विशिष्ट संबंधांच्या द्योतक आहेत. कलाकृती (चित्र, शिल्प, रेखन, मुद्रित इ.) ही तिच्या विषयाचे सृष्टीमध्ये दृग्गोचर होणारे जे बाह्य रूप त्याच्याशी निगडित असते. कलाकृती ही मूळ विषयाची वा वस्तूची हुबेहुब प्रतिकृती असली पाहिजे; कल्पनाशक्तीने त्या वस्तूचे परिपूर्ण रूप न रेखाटता ती जशी आहे तसेच तिचे यथातथ्य चित्रण करणे महत्त्वाचे, अशा प्रकारचे गृहीत तत्त्व या संकल्पनांमागे आहे. पराकोटीचा अतिरिक्त वास्तववाद वा निसर्गवाद हा विशुद्ध अमूर्ततेच्या (अ-वस्तुनिष्ठा) ठाम विरोधात असतो. दृश्य अनुभवाचे जे साक्षात, प्रत्यक्ष घटक असतात, अंगोपांगे असतात त्यांचे तपशीलवार बारकाईने चित्रण वास्तववादात वा निसर्गवादात केले जाते; तर अमूर्तीकरणात अनुभवाच्या अंगभूत असलेली आकारिक घडण शोधली जाते, आविष्कृत केली जाते.

वास्तवता ही एक प्रवृत्ती असल्याने, सर्व काळातील कलाविष्कारांत तिचे जे वेगवेगळे आविष्कार कमीअधिक अंशाने आढळून येतात, त्यांचा थोडक्यात मागोवा घेणे युक्त ठरेल.

प्राग्ऐतिहासिक व अभिजात कला : आदिम (प्रिमिटिव्ह) गुहामानवाची अश्मयुगीन कला ही वास्तवतेच्या प्रवृत्तींचे अंशतः दर्शन घडविते. बैल, घोडे, हरणे व इतर पशू यांच्या आकारिक घडणी व हालचाली त्यात अत्यंत कौशल्याने व नेमकेपणाने रेषांतून पकडल्या आहेत. या रेषांची लय अत्यंत जोमदार असून त्यातून गतिमानतेचा व सजीवतेचा प्रत्यय येतो. प्राचीन ग्रीक कलेत मायरन, पॉलिक्लीटस या शिल्पकारांच्या शिल्पांतून आदर्शीकरणयुक्त आकार दिसतात, तर त्यांचाच समकालीन (इ. स. पू. ५ वे शतक) झ्यूक्सीस याच्या चित्रांतून वास्तववादी प्रवृत्ती दिसतात. त्याचे द्राक्षे घेतलेल्या मुलाचे चित्र इतके अस्सल होते की, ती द्राक्षे टिपण्यासाठी पक्षी त्या चित्रावर धावून येत, असे म्हटले जाते. या काळातील चित्रे आता उपलब्ध नाहीत. पण निसर्गाशी साधर्म्य दाखविणाऱ्या चित्रांना अभिजात काळात मोठी मान्यता असल्याचे उल्लेख आढळतात.

उत्तर मध्ययुगीन व प्रबोधनकालीन कला : उत्तर मध्ययुगात युरोपीय कला ही साधारण अमूर्त आकारिक शैलीकडून अधिक मानवी, नैसर्गिक शैलीकडे झुकली. या परिवर्तनाचा उद्गाता श्रेष्ठ इटालियन (फ्लॉरेन्सचा) चित्रकार जॉत्तो दी

बोंदोने होय. त्याने ख्रिस्त व कुमारी माता यांच्या जीवनचरित्रातील प्रसंगांची चित्रे पॅडयुआ येथील आरेना चॅपेलवर रंगवली (सु. १३०६). ती तत्पूर्वीच्या इटालो-बायझंटिन संप्रदायाच्या सपाट व शैलीकरणयुक्त (स्टायलाइज्ड) चित्रांपेक्षा जास्त सजीव व चैतन्ययुक्त वाटतात. १५ व्या शतकात युरोपियन कलावंत वस्तूच्या भास-मानाच्या (अॅपीअरन्स) स्वरूपाविषयी जास्त जागरूकतेने विचार करू लागले. त्या भासमानांच्या हुबेहुब प्रतिकृती चित्र-शिल्पांतून साधण्याचा आटोकाट प्रयत्न त्यांनी केला. यथादर्शनाची (पर्स्पेक्टिव्ह) शास्त्रशुद्ध प्रणाली विकसित झाल्यानेच वास्तववादी चित्रणाचे मोठे साध्य प्रबोधनकालीन कलावंतांच्या आवाक्यात आले. या काळातील वास्तववादी चित्रणाचा विकास हा यथादर्शनाच्या तत्त्वातूनच साकार झाला आहे. तसेच मानवाच्या शारिरचनेचे (अॅनॅटॉमी) अचूक ज्ञान हेही यथातथ्य वास्तवचित्रणास साहाय्यभूत ठरले. लिओनार्दो दा व्हींचीची रेखाचित्रे या संदर्भात मोठी पाहण्याजोगी आहेत. मानवाकृती-चित्रणातील कौशल्य व प्रभुत्व हे या कलावंतांनी हे या शारीर-ज्ञानातूनच आत्मसात केले. १६ व्या शतकातील युरोपीय कलेत अत्युच्च विकसित वास्तववाद पाहावयास मिळतो; पण वेगवेगळ्या प्रयोजनांनुसार त्याने वेगवेगळी रूपे धारण केलेली दिसतात. प्रबोधन उत्कर्षकालात (हाय रेनेसान्स) त्याने नव्या आदर्श-वादाचे रूप धारण केले, तर रीतिलाघववादाच्या (मॅनरिझम) संप्रदायात त्याने गुंतागुंतीचे परिष्कृत (सॉफिस्टिकेटेड) रूप प्रकट केले.

११ वे शतक : कलेच्या इतिहासात खऱ्याखुऱ्या अर्थाने ' रिॲलिझम ' ही संज्ञा १६ व्या शतकात फ्रेंच चित्रकार गुस्ताव्ह कूर्बे (१८१९-७७) याच्या चित्रांना अनुलक्षून वापरली गेली. कलेतील आदर्शीकरण व स्वप्नरंजन त्यास बिलकूल अमान्य होते. फ्रेंच रॉयल अकॅडमीने (स्थापना १७७५) नव-अभिजाततावादाच्या रुपाने प्रस्थापित केलेली प्रबोधनकालीन सौंदर्यमूल्ये, तसेच दलाक्रवाच्या चित्रातील कल्पकताप्रचुर स्वच्छंदता यांना त्याने प्रखर विरोध केला. सौंदर्याऐवजी त्याने सत्य हे मूल्य कलेत प्रस्थापित केले. भोवतालच्य समाजजीवनातील दुःखयातना, रूढी रीतिरिवाज, आचार-विचार यांचे यथातथ्य दर्शन कलेतून घडवण्याची त्याची भूमिका होती. शेतकरी व कामकरी जीवन हाच त्याच्या मते कलेचा आदर्श विषय होता. १८५५ मध्ये त्याने पॅरिसमधील एका झोपडीत स्वतःच्या चित्रांचे एकव्यक्ति-प्रदर्शन (वन मॅन शो) भरवले व त्याला नाव दिले: ' कूर्बेचा वास्तववाद ' (Le Realisime, G. Courbet) लोकशाही तत्त्वावर आधारित सामाजिक-राजकीय वास्तवाचा तो खंदा पुरस्कर्ता होता व त्याची ही वास्तवाची भूमिका त्या काळात सर्वस्वी अभिनव होती व त्यात कुठेही तडजोडीला जागा नव्हती. ' रिॲलिझम ' ही संज्ञा (जी साहित्याच्या संदर्भातही तोपावेतो रूढ होऊ लागली होती) तत्कालीन समीक्षकांनी मोठया तत्परतेचे कूर्बेला बहाल केली. त्यांत शांफ्लरी या समीक्षकाचा आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. कूर्बेचा दुसरा समर्थक फेर्नां देझोयर्स याने असे उद्‌गार काढले की, ' वस्तूचे खरेखुरे अस्सल

चित्रण म्हणजे वास्तववाद. कूर्बेची 'द बेरियल ॲट आर्नन्स' (१८५०) व 'द स्टोनब्रेकर्स' (१८४९) ही चित्रे वास्तववादाच्या संदर्भात विशेष उल्लेखनीय आहेत. 'बेरियल' हे एक अत्यंत भव्य चित्र असून त्यात खेड्यातील दफनविधीचे, खुल्या थडग्यासहित चित्रण केले आहे. त्यात जवळजवळ ४० शेतकरी-श्रमजीवी लोकांचा समुदाय चितारला आहे. ग्रामीण जीवनातील खडतर कष्टप्रद यातना, ममता रांगडेपणा, साधेसुधे विधी यांचे प्रत्ययकारी दर्शन त्यातून घडते. 'द स्टोनब्रेकर्स' या चित्रातही पाथरवटांच्या जीवनातील दारुण दारिद्र्य पाहावयास मिळते. झां फ्रांस्वा मिले (१८१४-१८७५) ह्याचीही गणना वास्तववादी चित्रकारांत केली जाते. तो स्वतः शेतकरी कुटुंबातील होता व त्याने स्वानुभवातून कृषिजीवनातील खरीखुरी दृश्ये-शेतावर राबणारे स्त्रीपुरुष-यांचे चित्रण केले.

१८६० च्या दशकात कलावंताच्या व्यक्तिगत दृष्टीवर (व्हिजन) आधारलेला नव्या चित्रणतंत्राचा प्रकार तरुण चित्रकारांमध्ये लोकप्रिय ठरू लागला. एद्वार माने हा त्यांचा प्रणेता होता. निसर्गाशी तादात्म्यतेच्या संदर्भात, कूर्बेच्या तुलनेत, त्यांची शैली कमी वास्तववादी असली तरी त्यांच्या चित्रांचे विषय सर्वसामान्य जीवनात रुजलेले होते. पूर्वोक्त वास्तववादापेक्षा त्यांना वेगळे संबोधण्यासाठी 'निसर्गवादी' म्हणून संबोधले गेले. निसर्गाशी कलेद्वारा आंत्यतिक जवळीक साधणे ही त्यांची भूमिका होती. रोजच्या जीवनाचे यथातथ्य चित्रण करणे हा त्यांचा उद्देश होता. दैनंदिन त्यांची जीवनातील घटना ज्या ठिकाणी घडतात त्या जागा उदा., कारखाना, शेत किंवा घरातील निवाऱ्याची जागा घटनास्थळ म्हणून उपयोगात आणून मानवी व्यवहाराचे अकृत्रिम, निरलंकृत व सरळसाधे चित्रण निसर्गवादी चित्रकारांनी केले.

१९ व्या शतकातील वास्तववादाच्या दिशेने अखेरचा प्रयत्न हा दृक्प्रत्ययवादाच्या (इंप्रेशनिझम) रूपाने दिसून येतो. क्लोद मॉनेसारख्या चित्रकारांनी शुद्ध, चमकदार रंगांच्या साहाय्याने स्टुडिओबाहेर नैसर्गिक बाह्य प्रकाशात प्रत्ययास येणारी वस्तुरूपे चित्रित केली. दृक्प्रत्ययवादी चित्रात वस्तूचे प्रत्यक्ष वास्तव हे वस्तूवरील प्रकाशाच्या वास्तवात रूपांतरित झालेले दिसून येते. डोळ्यांना दिसेल तेच सत्य-दृश्य, वास्तव हेच खरे वास्तव-या विचारसरणीची अंतिम पायरी दृक्प्रत्ययवाद ही होती. या दृष्टीने त्यास 'अधिवास्तववाद' (सुपर रिॲलिझम) असेही म्हटले जाते.

२० वे शतक : विसाव्या शतकात अमूर्त कलाप्रणालींबरोबरच वास्तववादी चित्रणाच्या प्रवृत्तीही विविध रूपांत प्रकटत राहिल्या. अँड्र्यू वायथ व रिचर्ड एस्टझ यांसारख्या भिन्नधर्मीय कलावंतांमध्येही त्या प्रकर्षाने दिसतात. वायथने ग्रामीण परिसर व व्यक्तिचित्रे बारीकसारीक तपशिलांनिशी हुबेहुब रंगविली. त्यातून परिचित जगामधला पोकळपणा व शून्यभाव सूचित करण्याची त्याची धडपड जाणवते. एस्टझसारख्या चित्रकारांनी आणखी एक पाऊल पुढे जाऊन छायाचित्राचा वापर चित्र वा रंगवलेली वस्तू यांच्या दरम्यानचे मॉडेल म्हणून केला. या रीतीने अनुभवामध्ये कलावंताची जी

तात्काळ गुंतवणूक असते, तिच्यापासून वेगळे होऊन चित्रणविषयाला तटस्थ व विकारशून्य तसेच चिंतनसाधनाचे रूप दिले जाते. ड्यूएन हॅन्सन याने वास्तववादी पूर्णाकृती व्यक्तिशिल्पे घडविली. त्यांना खऱ्याखुऱ्या वेशभूषेची जोड दिल्याने ती इतकी अस्सल भासू लागली, की त्यांच्या शेजारी खऱ्याखुऱ्या व्यक्तीही काहीशा कृत्रिम भासाव्यात.

अशा रीतीने वास्तववाद ही एक सार्वत्रिक व सार्वकालिक प्रवृत्ती असल्याचे, कलेतिहासाच्या धावत्या आढाव्यातून आपण पाहिले.

आधुनिक कलेतील वाद, संप्रदाय व चळवळी [१९ वे व २० वे शतक] :

आधुनिक कलेची संकल्पना

'समकालीन' (कंटेंपररी) या संज्ञेपेक्षा 'आधुनिक' (मॉडर्न) या संज्ञेची व्याप्ती जास्त व्यापक व अधिक संदर्भलक्ष्यी आहे. समकालीन ही विशिष्ट–कालवाचक, विशिष्ट पिढीला (विद्यमान पिढीला) अनुलक्षून वापरली जाणारी संज्ञा आहे, तर आधुनिक ही प्रवृत्तिवाचक संज्ञा आहे. कलावंताची विशिष्ट वृत्ती, दृष्टिकोण आधुनिक या संज्ञेने सूचित होतो. भूतकाळाचे वा परंपरेचे जोखड झुगारून देऊन स्वतःच्या काळाशी निगडित असलेल्या घडामोडी व विचारसरणी यांच्या विशिष्ट संदर्भातच आधुनिक कलावंत स्वतःला व्यक्त करू पाहतो. तेव्हा पूर्वपरंपरांपासून मुक्त असलेल्या एखाद्या मागील पिढीतील कलावंतालाही 'आधुनिक' म्हणता येईल आणि एखादा आजच्या काळातील कलावंत समकालीन असेल, पण आधुनिक असेलच, असे नाही.

एखादी कलाकृती ही ज्या काळात जन्म घेते, त्या काळाच्या चैतन्यवृत्तीचे (स्पिरिट) प्रतिबिंब तिच्यात उमटणे स्वाभाविक असते. अशा वेळी ती कलाकृती व तिच्या काळाची चैतन्यवृत्ती यांत फारकत करणे विसंगत आहे.

स्वच्छंदतावादाच्या विरोधी प्रवृत्ती, अमूर्तत्वाकडे तसेच आदिम वा प्रागैतिहासिक कलेकडे ओढ, १९ व्या शतकातील कलासिद्धांत व दृष्टिकोण यांना विरोध हे २० व्या शतकातील कलेचे, स्थूलमानाने काही समान विशेष होत. मात्र स्वच्छंदतावाद हा मार्क शगाल, जॉर्जिओ दी चिरिको अशा काही कलावंतांना प्रेरकही ठरला आहे. विवेकनिष्ठ, बुद्धिप्रामाण्यवादी दृष्टिकोण आणि अंतःप्रज्ञा वा सहजप्रेरणा यांना प्राधान्य देणारा दृष्टिकोण यांच्यातील द्वंद्व–प्रतिद्वंद्वात्मक संघर्षातून आधुनिक कलेची जडणघडण होत गेली आहे. तद्वतच कलेतील परमविशिष्टता व प्रतीकात्मकता यांच्यातील झगडाही त्यातून प्रतिबिंबित झाला आहे. अनेक परस्परविरोधी प्रवृत्ती एकाचवेळी अस्तित्वात असल्याचे मोठे नाट्यपूर्ण दृश्य २० व्या शतकातील कलेत दिसते आणि या विविध व विभिन्न प्रवृत्ती अनेक कलापंथांच्या व उपपंथांच्या रूपांनी प्रकटल्या आहेत.

आधुनिक जीवनातील लय, गती व सत्त्व यांची घडण करणारा निर्णायक घटक

म्हणून तंत्रविद्येचा (टेक्नॉलॉजी) उल्लेख करता येईल. आधुनिक विज्ञानाच्या नानाविध शोधांतून तंत्रविद्या विकसित झाली आहे. विज्ञान व तंत्रविद्येचा हा सर्वव्यापी प्रभाव लक्षात घेतला, तरच आधुनिक विज्ञानाचे अनुकरण करण्याची वा ते नाकारण्याची भिन्न भिन्न कलापंथीयांची परस्परविरोधी भूमिका आपल्याला समजू शकते.

अमूर्तिकरण (ॲब्स्ट्रॅक्शन) व विरूपण (डिफॉर्मेशन वा डिस्टॉर्शन) या आधुनिक कलेतील दोन महत्त्वाच्या प्रवृत्ती आहेत. अमूर्तिकरणात वगळण्याच्या, कमी करण्याच्या, संक्षेप वा सारांश करण्याच्या प्रक्रियेचा समावेश होतो. अमूर्तिकरणाच्या एका प्रकारात एखाद्या विशिष्ट विषयाचा (निसर्गदृश्य, व्यक्तिचित्र, स्थिरवस्तुचित्र) आधार घेऊन चित्ररचना केली जाते. त्यात वापरलेले आकार त्या मूळ विषयापासून घेतले जातात व कलावंताच्या आकलनानुसार त्या आकारांची रचना केली जाते. म्हणजे हे चित्रण वस्तुसापेक्ष (वा विषयसापेक्ष) असते; पण अमूर्तिकरणाच्या प्रक्रियेत मूळ वस्तूचे रूप पालटते. कित्येकदा तर ते सहजासहजी ओळखू येऊ नये इतके मूळ वस्तूपासून दूर जाते. अमूर्तिकरणाच्या दुसऱ्या प्रकारात विशिष्ट विषयापासून आकार घेतले जात नाहीत; तर ते कलावंताच्या अनुभूतीतून, रंगाकारांच्या परस्परसंबद्ध प्रभावाच्या त्याच्या जाणिवेतून घेतले जातात. वस्तुनिरपेक्ष भौमितिक आकारांचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. दृश्य जगाच्या, डोळ्यांना भासमान होणाऱ्या रूपाशी या अमूर्त आकारांचा अर्थाअर्थी काही संबंध नसतो. विरूपणाच्या प्रक्रियेमागेही अमूर्तिकरणाचे तत्त्व आहेच. विरूपणात चित्रातील वस्तूंचे आकार बदलतात. ते प्रतिरूपात्मक नसतात. त्यात बिंब–प्रतिबिंब भाव नसतो; तर चित्रातून विशिष्ट परिणाम साधण्याकरिता आकारात परिवर्तन केले जाते, आकाराची मोडतोड केली जाते, रूपाची विरूपे साधली जातात. अमूर्तिकरण व विरूपण या प्रक्रियांचा वापर आधुनिक कलेत वेगवेगळ्या अमूर्त कलाप्रणालींमध्ये, तसेच अभिव्यक्तिवादी, अतिवास्तववादी कलापंथांतही प्राचुर्याने केला जातो. (त्या त्या स्थळी त्यासंबंधी इष्ट ते विवेचन येईलच.)

आधुनिक कलेची सुरुवात वास्तववादाच्या उगमाबरोबरच झाली, असे पॉल फेर्दीनांद स्मीटसारखे समीक्षक म्हणतात, त्यात बरेचसे तथ्य आहे. तथापि डोळ्यांना दिसणाऱ्या आकारांचे दृक्‌वास्तव व प्रकाशाच्या प्रभावातून होत जाणारे या आकारिक घटकांचे विघटन यांवर भर देणारे निसर्गवाद व दृक्‌प्रत्ययवाद हे मूलतः कसे परंपरावादी आहेत, हे रने ह्यूगने दाखवून दिले आहे. आधुनिक कलेतील आमूलाग्र नाविन्यांचा वेधही त्याने घेतला आहे.

निरनिराळ्या कलाविष्कारांमध्ये जे योगदान आहे, त्याची सुरुवात निसर्गवादापासून झाली. अमूर्तत्वाच्या पार्श्वभूमीवर, १९ व्या शतकातील वास्तववादाची संकल्पना नाकारण्याची (म्हणजे विज्ञान नाकारणे नव्हे) समस्या, ही आजच्या वर्तमानकालीन कलेची मुख्य समस्या आहे.

१९ व्या शतकातील विचारसरणीचे दोन प्रमुख आधारस्तंभ म्हणजे ‘ वास्तवा ’-

विषयीची कल्पना आणि विवेकनिष्ठेची वा बुद्धिप्रामाण्याची कल्पना. २० व्या शतकाच्या पूर्वार्धात हे दोन स्तंभ ढासळले; हीच खरी आधुनिकतेची सुरुवात म्हणता येईल. रने ह्यूगच्या विवेचनाचे हे सार आहे.

वस्तूच्या बाह्य आकाराची वास्तव प्रतिकृती म्हणजे निसर्गवाद होय. घनवादाच्या व अमूर्त कलाप्रणालींच्या आधुनिक चळवळींच्या मुळाशी वास्तववादावरच्या अनुकूल-प्रतिकूल प्रतिक्रिया आहेत. घनवाद (क्यूबिझम) हा वास्तववादाचा एक आगळावेगळा व आधुनिक दृष्टिकोण आहे— वास्तवाची समग्र व सर्वांगीण प्रतीती देणे, हा त्याचा मूळ उद्देश, तर अमूर्त कलाप्रणाली म्हणजे वास्तववादाच्या रूढ संकल्पनेला ठाम नकार आहे.

रने ह्यूगसारखे समीक्षक रंगभारवादापासून (फॉविझम) आधुनिक कलेची खरी चळवळ सुरू झाली, असे मानतात.

वाद व कलावंत :

काही कलावंत आपल्या काळातील कलाविषयक चळवळींत सहभागी तर झालेच; पण त्यांनी भावी काळातील कलाविषयक चळवळींना प्रेरणाही दिल्या. उदा., पिकासो व सेझान. त्यांनी ज्या चळवळींत त्यांचा प्रत्यक्ष सहभाग होता, त्या चळवळींचे मर्यादाक्षेत्र उल्लंघून अधिक व्यापक व बहुविध कलाक्षेत्रांत योगदान दिले. पिकासोच्या कलेच्या संदर्भात स्वच्छंद–वास्तववादी, घनवादी, अभिजातवादी, अतिवास्तववादी ही सर्व विशेषणे अपुरीच ठरतील. त्याच्या प्रदीर्घ कलाकारकीर्दीत या सर्व अवस्था केव्हा ना केव्हा येऊन गेल्या आहेत. त्याच्यातील सदैव अस्वस्थता व शोधक वृत्तीचा, सर्व ज्ञानक्षेत्रे व प्रभावक्षेत्रे आत्मसात करून त्यांचा एकात्म, एकजिनसी परंतु बहुविध व समृद्ध कलाविष्कार घडविणारा कलावंत हा केवळ एखाददुसऱ्या मर्यादित वादप्रणालीच्या चौकटीत सामावणारा नव्हे. अन्य काही कलावंत हे त्याच्याइतके बहुपैलू, सर्वस्पर्शी व विपुलप्रसव प्रतिभेचे नसल्याने त्यांची कला–कारकीर्द एकाच संप्रदायाच्या वा चळवळीच्या कक्षेत सामावू शकते. उदा., व्हान ग्रीस हा घनवादी (क्यूबिस्ट) कलावंत आहे, असे म्हटल्याने त्याच्या कलाकारकीर्दीचे यथार्थ मूल्यमापन होऊ शकते; पण पिकासोला केवळ घनवादी हे विशेषण लावल्यास त्याच्यावर अन्याय होईल. आधुनिक कलेमध्ये जे अनेक भिन्नभिन्न संप्रदाय वा च ळवळी आहेत, त्यांपैकी काहींचे मूल्य केवळ ऐतिहासिक आहे; पण त्या सर्वांना एक सूत्रबद्ध व तर्कसंगत अशी साखळी आहे व त्यातून आपल्या आजच्या युगापर्यंतच्या कलाविकासाचा थेटपर्यंत मागोवा घेता येतो. तसेच त्यातून आपले युग हे संक्रमणावस्थेचे व क्रांतिकारक कल्पनांचे युग आहे, ही गोष्टही सिद्ध होते. त्याचप्रमाणे स्फूर्तिदायक प्रेरणांचे सतत नवनवे स्रोत त्यातून उसळत असल्याचे दिसून येते. विसाव्या शतकातील वादसंकल्पना या प्रायः फ्रेंच असून त्यांचे उगमस्थान बव्हंशी पॅरिस हेच होते व आहे. नावीन्याच्या शोधात देशोदेशीचे कलावंत पॅरिसमध्ये एकत्र जमत असल्याचे व गटा–गटांनी कला-

सिद्धांतांची चर्चा व कलानिर्मिती करीत असल्याचे दृश्य आधुनिक कलेच्या जन्मापासून आजतागायत पहावयास मिळते. म्हणूनच या सर्व संप्रदायांचे वर्णन 'पॅरिस संप्रदाय' (एकोल दी पॅरिस किंवा स्कूल ऑफ पॅरिस) असे केले जाते.

१९ व्या शतकातील वेगवेगळया फ्रेंच कलाचळवळींचे प्रमुख व सातत्याने जाणवणारे उद्दिष्ट म्हणजे, चित्रकलेची ऐतिहासिक वा तत्त्वज्ञानपर आशयापासून मुक्तता करून चित्रांतर्गत विशुद्ध कलामूल्ये व निखळ दृक्प्रभाव चित्रकलेत प्रस्थापित करणे. हे होते. फाँतेन ब्लूनजीकच्या जंगलपरिसरात जाऊन निसर्गदृश्ये रंगविणाऱ्या बार्बिझाँ संप्रदायाच्या चित्रकारांमध्ये ही प्रवृत्ती ठळकपणे दिसते. निसर्गदृश्यांचा विषय हा कमी बंधनकारक व वैविध्याला जास्त वाव देणारा म्हणून त्यांनी निवडला होता. १९ व्या शतकाच्या प्रारंभकाळातील चित्रकार जॉन कॉन्स्टेबल (१७७६–१८३७), रीचर्ड बॉनिंग्टन (१८०१–२८) प्रभृतींपासून बार्बिझाँ चित्रकारांनी प्रेरणा घेतली. टेओडोर रूसो (१८१२–६७), झां फ्रांस्वा मिले, शार्ल फ्रांस्वा दॉबिन्य (१८१७–७८) इ. चित्रकार हे बार्बिझाँ संप्रदायातील प्रमुख चित्रकार होत.

गुस्ताव्ह कुर्बे याने वस्तुनिष्ठ वास्तववादाच्या (ऑबजेक्टिव्ह रिॲलिझम) नव्या प्रकाराला जन्म दिला. या प्रकारातले चित्र हे जसे बुद्धिवादी संकल्पनेपासून दूर होते, तसेच बार्बिझाँ संप्रदायाच्या काव्यात्म भावविवशतेपासूनही दूर होते. भावनेच्या वा विचाराच्या लिप्ताळ्यापासून सर्वस्वी अलिप्त अशा विशुद्ध, इंद्रियसंवेद्य आकलनातून ते निर्माण झाले होते. कूर्बे संप्रदायाच्या अनुयायांत विल्हेल्म लायब्ल (१८४४–१९००), विल्हेल्म ट्रुब्नर (१८५१–१९१७), ऑगस्टस् जॉन (१८७८–१९६१) इत्यादींचा अंतर्भाव होतो.

दृक्प्रत्ययवाद (इंप्रेशनिझम) :

दृक्प्रत्ययवादाच्या पूर्वखुणा १९ व्या शतकाच्या पूर्वार्धातील इंग्लिश चित्रकलेत आढळतात. विशेषतः इंग्लंडमधील जोजेफ टर्नर, जॉन कॉन्स्टेबल; फ्रान्समधील अझेअन बूदँ (१८२४–९८) व जोहान जोंग्किंद (१८१९–९१) इ. चित्रकार या संप्रदायाचे पूर्वसूरी होत. तथापि दृक्प्रत्ययवादाचे प्रत्यक्ष व मूळ अधिष्ठान एद्वार माने (१८३२–८३) याच्या 'व्यक्तिनिष्ठ वास्तववाद' (सब्जेक्टिव्ह रिॲलिझम) या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या चित्रशैलीत सापडते. माने हा प्रकटपणे स्वतःला दृक्प्रत्ययवादी मानत नसला, तरी चित्रविषय, रंग-आकारादी घटकांची हाताळणी, शैली यांबाबत तो दृक्प्रत्ययवादी शोभतो. दृक्प्रत्ययवाद्यांनीही त्याला आपला आदर्श मानले. दृक्प्रत्ययवादी चित्रांचे विषय दैनंदिन जीवनातील घटना, प्रसंग, व्यक्ती, वस्तू आदींपासून घेतले जात. घरगुती वस्तू– उदा., फुले, फळे, मासे इ. – यांचे स्थिरवस्तुचित्रण (स्टील लाइफ), किंवा व्यक्ती वा निसर्ग दृश्ये यांचे स्टुडिओच्या कृत्रिम प्रकाशात चित्रण न करता, त्यांनी बाह्य नैसर्गिक प्रकाशात, चित्रणाविषयाच्या प्रत्यक्ष

परिसराच्या संदर्भात केले. वस्तूवरील प्रकाशाचे सतत पालटत जाणारे चंचल व क्षणिक प्रभाव त्यांनी चित्रांतून टिपले व त्यासाठी प्रकाशकीच्या (ऑप्टिक्स) शास्त्रीय प्रणालीचा अभ्यास करून दृक्प्रत्ययाचे खरेखरे स्वरूप समजावून घेतले व त्याचा चित्रांतून सरळ, साक्षात आविष्कार घडला. क्लोद मॉनेच्या 'इंप्रेशन सनराइज' या चित्रावरून, १८७४ मध्ये लवी लरॉय या पत्रकाराने 'इंप्रेशनिस्ट' ही संज्ञा या चित्रकारसंघाला उद्देशून वापरली. त्यात क्लोद मॉने हा प्रमुख चित्रकार होता व बाझिले, पीसारो, रन्वार, सीस्ले इ. या पंथांचे अन्य चित्रकार होते.

नव-दृकप्रत्ययवाद (नीओ-इंप्रेशनिझम) :

'विभाजनवाद' (डिव्हिजनिझम) किंवा 'बिंदूवाद' (पॉइंटिलिझम) या नावांनीही ही प्रणाली ओळखली जाते. नव दृक्प्रत्ययवादाच्या रंगसिद्धांतानुसार, दोन प्राथमिक रंगांचे प्रत्यक्ष रंगधानीवर (पॅलेट) मिश्रण न करता, केवळ त्या रंगांचे टिपके एकमेकांशेजारी ठेवून चमकदार दुय्यम रंग मिळवता येतो (उदा., निळ्या व पिवळ्या रंगांचे ठिपके परस्परसान्निध्य ठेवून हिरवा रंग). चित्र काही विशिष्ट अंतरावरून पाहिले असता पाहणाऱ्याच्या नजरेत त्या रंगाचे मिश्रण होते व त्यातून प्राप्त होणारे रंग (उदा., हिरवा) जास्त चमकदार व स्वच्छ दिसतात. प्रकाश हेच रंगसंवेदनांचे मूळ कारण असले, तरी वस्तूवर दिसणारा रंग हा पूर्णपणे सपाट नसून त्या रंगाचा आपल्या दृक्प्रत्ययावर होणारा परिणाम हा अनेक प्रकारच्या रंगच्छटांच्या एकमेकांत गुंतलेल्या अगणित रंगबिंदूंचा एक संमिश्र अनुभव असतो, हे तत्त्व या प्रणालीमागे आहे. दृक्प्रत्ययवादी चित्रकार पिसारोने अशा प्रकारचे प्रयोग प्रथम केले; पण त्यांना झॉर्झ सरा (१८५९–९१) या फ्रेंच चित्रकाराने शास्त्रीय बैठक दिली. पॉल सीन्याक (१८६३–१९३५) या सराच्या अनुयायी चित्रकाराने 'De Delacroix au Neo-Impressionnisme' (१८९९; इंग्रजी शीर्षक– 'फ्रॉम दलाक्रूवा टू नीओ-इंप्रेशनिझम) हे पुस्तक लिहून बिंदूवादाची शास्त्रीय प्रणाली विशद केली. १८८४ च्या चित्रप्रदर्शनात सराने मांडलेल्या 'बेदर्स ॲट आस्निएर्स' या चित्राने ही प्रणाली प्रथमच लोकांपुढे आली, तथापि १८८६ च्या दृक्प्रत्ययवाद्यांच्या शेवटच्या चित्रप्रदर्शनात सराने आपल्या चित्रणतंत्राचा अवलंब करून काढलेले 'संडे ऑन द आयलंड ऑफ ला ग्रांदे जात्ते' हे चित्र मांडले, ते या तंत्राचे सर्वोत्कृष्ट उदाहरण मानले जाते. पिसारो व सीन्याक यांनीही या चित्रणतंत्रानुसार काढलेली चित्रे ह्याच प्रदर्शनात मांडली होती. त्यामुळे दृक्प्रत्ययवादातून या संप्रदायाचा उदय झाल्याने त्याला 'नवदृक्प्रत्ययवाद' हे नाव मिळाले; पण त्याचा दृक्प्रत्ययवादाशी केवळ नावापुरताच संबंध होता. सराने प्रकाश, वस्तूचा रंग व रंगांच्या दृक्संवेदना यांचा शास्त्रोक्त व्यासंगवरून रंगलेपनाचे एक नवे तंत्र निर्माण केले. ते रंगांच्या विभाजनावर आधारलेले असल्याने त्याने त्यास 'विभाजनवाद' हे नाव दिले. सूर्यकिरणांचे पृथक्करण केल्यास सात वेगवेगळे

रंग दृष्टोत्पत्तीस येतात; त्याचप्रमाणे प्रकाशाच्या योगाने दृश्यमान होणारा कोणताही रंग संपूर्णपणे एक नसून तो अनेक रंग बिंदूंच्या एकरूपतेतून बनवलेला असतो. या भूमिकेतून सराने रंगलेपन करताना, प्रत्येक रंगाचे त्यामध्ये अंतर्भूत असलेल्या रंगच्छटांमध्ये विभाजन करून, लहान लहान ठिपके कुंचल्याने एकमेकांशेजारी मांडून त्या रंगच्छटा मूळरूपात परस्परसन्निध ठेवून त्यातून, त्या रंगाचा प्रत्यय देण्याचे तंत्र निर्माण केले. रंगबिंदू एकमेकांशेजारी ठेवण्याच्या या तंत्रामुळे त्याला 'बिंदूवाद' हे नावही दिले गेले; पण चित्रकारांना ते मान्य नव्हते. संप्रदाय म्हणून जरी हा अल्पजीवी ठरला. तरी गॉख, गोगँ या उत्तरकालीन चित्रकारांवर या प्रणालीचा प्रभाव दिसून येतो.

प्रतीकवाद (सिम्बॉलिझम) व संश्लेषणवाद (सिंथेटिझम) :

फ्रान्समध्ये १८८५ मध्ये साहित्य व कला या दोन्ही क्षेत्रांत ही चळवळ साधारण एकाच वेळी सुरू झाली. या काळातील फ्रेंच कवी व चित्रकार यांनी बाह्य विश्वाचे प्रामाणिक व यथातथ्य, वास्तव चित्रण करण्याची परंपरागत भूमिका झुगारून देऊन स्वप्नांचे व प्रकल्पनांचे (फँटसी) प्रतीकात्मक पातळीवर अर्थवाही चित्रण करण्यास सुरुवात केली. १८८६ हे वर्ष फ्रेंच चित्रकलेत, प्रतीकवादाच्या रूपाने नवे क्रांतिकारक पर्व निर्माण करणारे ठरले. सुरुवातीला प्रतीकवाद फक्त साहित्यक्षेत्रात अवतरला; पण लवकरच तो कलाक्षेत्रात, नवदृक्‌प्रत्ययवादी चळवळीशी समांतर राहून पसरू लागला. झां मोरेआस (१८५६–१९१०) या कवीने या पंथाचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे विशद केले : "आमच्या कलेचे प्रमुख उद्दिष्ट म्हणजे व्यक्तिनिष्ठ अनुभूतीला वस्तुनिष्ठ रूप देणे (एखाद्या कल्पनचे बाहय प्रकटीकरण) हे होय; वस्तुनिष्ठेचे व्यक्तिकरण (एखाद्या कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विशिष्ट नजरेतून न्याहाळलेले निसर्गाचे रूप) नव्हे." प्रतीकवाद्यांनी आपले गूढ, आध्यात्मिक मनोभाव स्वप्नांच्या व कल्पनाविलासाच्या माध्यमातून मांडले. ललित साहित्य व दृश्य कला यांचे सुसंवादी नाते प्रतीकवादाच्या चळवळीत प्रकर्षाने जाणवते. प्रतीकवाद्यांना अभिप्रेत असलेल्या नव्या सौंदर्यमूल्यांचा जनमानसात प्रसार करण्यासाठी त्यांनी अनेक लघुपत्रिका काढल्या. त्यात चित्रे व सुनिदर्शने (इलस्ट्रेशन्स) यांची रेलचेल आढळते. 'ल मॅरक्यूर द फ्रान्स', 'ला कॉंक', ' 'ल देकादां', 'ला प्ल्यूम', 'ला रव्हयू ब्लांश', 'ला रव्हयू अँदेपांदांत', 'ला रव्हयू वाग्नेरिॲन' आदींचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. याखेरीज स्टेफान मालार्मेचे 'पोएझीज', पॉल व्हेर्लेनचे 'पॅरलेलमेंट', इ. लिखाणही महत्त्वाचे आहे. व्हेर्लेनची 'आर पोएतीक' ही कविता प्रतीकवादाचा जाहीरनामाच मानली जाते, कारण प्रतीकवादाची मूलतत्त्वे तिच्यातून प्रकटली आहेत. कवितेत संगीतात्मक गुणधर्माला त्याने सर्वांत प्राधान्य दिले आहे. शार्ल बोदलेअर (१८२१–६७) या कवीला प्रतीकवादाचा जनक मानले जाते. त्याच्या 'कॉरेस्पाँदांस' (परस्परसंबंध) या कवितेत

गंध, स्वर व रंग यांचे परस्परसंबंध निकटचे आहेत, हा विचार मांडला आहे.

आल्वेअर ऑरेअर या समीक्षकाने ' ल मॅरक्यूर द फ्रान्स ' या नियतकालिकामध्ये लिहिलेल्या लेखात (१८९१) प्रतीकवादाची सौंदर्यतत्त्वे पुढीलप्रमाणे व्यक्त केली :

कलाकृती ही– (१) कल्पनावादी असते. कारण कल्पना वा विचार (आयडिया) व्यक्त करणे, हे तिचे मुख्य उद्दिष्ट असते. (२) प्रतीकात्मक असते. कारण कल्पना जे आकाररूप धारण करते, ते प्रतीकाच्या द्वारे करते. (३) संश्लेषणात्मक असते. कारण हे आकार, ही चिन्हे सामान्यतः आकलनक्षम तंत्रातून साकार केली जातात. (४) व्यक्तिनिष्ठ असते. कारण वस्तू ही केवळ वस्तू म्हणून नव्हे, तर कलावंताच्या व्यक्तिगत दृष्टिकोणातून कल्पनेचे मूर्तरूप म्हणून साकार केली जाते. (५) आणि अंतिमतः आलंकारिक असते. ईजिप्शियन, ग्रीक, आदिम (प्रिमिटिव्ह) लोकांच्या आलंकारिक चित्रकलेप्रमाणे.

सारांश, व्यक्तिनिष्ठ, संश्लिष्ट, प्रतीकात्मक व कल्पनावादी (आयडिऑलॉजिकल) अशा स्वरूपाचे कलेचे एकात्म प्रकटीकरण म्हणजेच प्रतीकवादी वा आलंकारिक कलाकृती होय.

प्यूव्ही द शाव्हान (१८२४–९८), ग्यूस्ताव्ह मॉरो व ऑदिलाँ रदाँ (१८४०–१९१६) यांचा प्रतीकवादी कलावंतांवर मुख्यत्वे प्रभाव पडला. त्यांच्या कलेत प्रतीकवादी प्रवृत्ती अंतःस्फूर्तपणे, ही चळवळ प्रत्यक्ष सुरू होण्यापूर्वीच, दिसून येतात. रदाँ कलेमधील कल्पनाविलासाचे स्थान प्रथमपासूनच आग्रहाने मांडत आला आणि जरी तो दृक्प्रत्ययवादी पिढीतील असला, तरी प्रतीकवादी कलेचे सार त्याच्या चित्रांतून व्यक्त झाले आहे. त्याच्या सामर्थ्यवान गूढरम्य 'दृश्यकाव्यात्मक' चित्रांची तुलना शार्ल बोदलेअरच्या काव्याप्रमाणेच द्व्यूसीच्या संगीताबरोबरही करण्यात आली. ग्यूस्ताव्ह फ्लोबेअरच्या ' टेम्प्टेशन ऑफ सेंट अँथनी ' या कादंबरीवरील रदाँची शिलामुद्रित (लिथोग्राफ) रेखनांची मालिका या संदर्भात उल्लेखनीय आहे. चित्रकलेतील प्रतीकवादाची वाटचाल दृक्प्रत्ययवादी चळवळीशी समांतरपणे होत राहिली. १८८९ मध्ये त्यांचे संयुक्त चित्रप्रदर्शन 'एक्झिबिशन ऑफ द पेंटिंग ऑफ द इंप्रेशनिस्ट अँड सिंथेटिस्ट ग्रूप ' या नावाने भरवण्यात आले. इंप्रेशनिस्ट हे नाव जरी टिकून राहिले, तरी त्याच्या मूलतत्त्वांशी फारकत घेण्यात आली. रदाँचे आणखी एक वैशिष्टय म्हणजे अदृश्य विश्व दृश्य रूपात साकार करण्याचे त्याचे सामर्थ्य व कल्पकता होय. स्वप्नसदृश मनोवस्था व आत्मनिष्ठ अनुभव यांची चित्ररूप अभिव्यक्ती मॉरो व प्यूव्ही द शाव्हान यांनीही घडवली. मॉरोने वाङ्मयीन विषय व तद्जन्य प्रतिमा यांवर आधारित गुंतागुंतीचे व संमिश्र अनुभव चित्रित केले; तर प्यूव्ही

द शाव्हानने भव्य भित्तिचित्रे रंगवून त्यातून उदास व करुणगंभीर भावनांचे दर्शन घडवले.

एमील बर्नार्ड (१८६८–१९४१) हा संश्लेषणवादी चळवळीचा प्रमुख प्रणेता चित्रकार होय. जपानी मुद्राचित्रांच्या (प्रिंट) धर्तीवर रंगांकन व अलंकरण करण्यावर संश्लेषणवाद्यांनी भर दिला. रंग व आकार (फॉर्म) यांचे संश्लेषण साधण्यावर या संप्रदायाचा भर होता. सुप्रसिद्ध फ्रेंच चित्रकार पॉल गोगँ हा त्याच्या ब्रिटनीमधील वास्तव्याच्या काळात संश्लेषणवादाचा कट्टर पुरस्कर्ता होता. त्याने आपल्या चित्रातून विचाराच्या गाभ्याशी जाऊन भिडणारी रंगसंगती व ज्यातून निश्चित कल्पना दृश्य रूपात साकार होऊ शकतील, असे रंगरेषांचे संश्लेषण साधण्यावर भर दिला. त्याचा अनुयायी मॉरीस दनी (१८७०–१९४३) याच्या मतानुसार, अलंकरणातील परिपूर्णत्व हे आध्यात्मिक सौंदर्याशी मिळतेजुळते असते; ते अशा अर्थाने की, कलारूपातील सुसंवादित्व आणि धर्मतत्त्वातील तार्किक संगती ह्यांत एकप्रकारे सारखेपणा दिसून येतो. या अर्थाने गोगँच्या 'यलो ख्राइस्ट' (१८८९) या चित्राचे आकारिक संयोजन हे आध्यात्मिक तार्किक रचना म्हणून मानले गेले. व्हान गॉखवरही काही काळ या संप्रदायाचा प्रभाव पडला. गोगँ आणि बर्नार्ड यांनी वास्तवाच्या आधारे चित्रण करण्यापेक्षा स्मृतीच्या आधारे चित्रण करण्यावर भर दिला. 'दृक्प्रत्ययवाद्यांनी दृष्टीच्या टप्प्यात जेवढे येईल, तेवढेच रंगवले. विचाराच्या गूढ केंद्रस्थानी जे सामावलेले असते, त्याकडे त्यांनी दुर्लक्षच केले', असे गोगँने म्हटले आहे. संश्लेषणवाद्यांची सौंदर्यमूल्ये प्रतीकवाद्यांप्रमाणेच होती; पण त्यांच्या प्रत्यक्ष आविष्कारात फारसे साम्य आढळत नाही. प्रतीकवादाची चळवळ संगीताच्या क्षेत्रातही पसरली. रिखार्ट व्हाग्नर (१८१३–८३) हा संगीतकार प्रतीकवाद्यांचे स्फूर्तिस्थान ठरला. क्लोद दब्यूसी (१८६२–१९१८) हा प्रमुख प्रतीकवादी संगीतकार होय.

'नाबी' व नव्यकला (आर्ट नूव्हो) पंथ :

'नाबी' हा हिब्रू शब्द असून, त्याचा प्रेषित असा अर्थ होतो. ही संज्ञा ऑग्यूस्त काझालीस या कवीने १८८९ मध्ये, पॅरिसच्या 'अकादेमी ज्यूलियन' येथे एकत्र जमणाऱ्या एका तरूण चित्रकार संघाला उद्देशून वापरली. प्रतीकवाद, कॅथलिक धर्मपंथीय विचारसरणी व गूढवाद यांच्या तात्त्विक अधिष्ठानावर या संप्रदायाची उभारणी झाली. ही आत्यंतिक बुद्धिवादी व गूढ आध्यात्मिक स्वरूपाची चळवळ होती. मालार्मे हा त्यांचा आदर्श होता. एद्वार व्हूईयार (१८६८–१९४०), प्येअर बॉनार (१८६८ १९४०) मॉरीस दनी इ. चित्रकार व आरिस्तीद माच्यॉल (१८६१–१९४४) हा शिल्पकार यांचा या संप्रदायात अंतर्भाव केला जातो. नाबी पंथीय महिन्यातून एकदा एकत्र जेवण घेत व दर शनिवारी चर्चेसाठी एकत्र जमत. १८८१–१९०० या काळात त्यांनी आपली सांघिक चित्रप्रदर्शने सातत्याने भरवली. पॉल फॉर या कवीने

स्थापलेल्या 'Theatre del' Art' (१८९०) या कलारंगभूमीसाठी त्यांनी देखावे तयार केले. 'ला रव्हयू ब्लांश' या नियतकालिकासाठी चित्रसजावट केली. वस्तूचे वा सृष्टीचे, जाणीवपूर्वक रंग-आकारांच्या संयोजनाद्वारे अनुकरण करणाऱ्या दृक्प्रत्यय-वाद्यांचा वास्तववाद नाबींनी नाकारला. कला हे त्यांनी आत्मिक अभिव्यक्तीचे साधन मानले.

नव्यकला (आर्टनूव्हो) हा आलंकारिकतेवर, सजावटीवर जास्त भर देणारा संप्रदाय चित्रकलेपेक्षा वास्तुकला व अन्य उपयोजित व कनिष्ठ कला या क्षेत्रांत जास्त प्रभावी ठरला. मात्र त्याची व्याप्ती आंतरराष्ट्रीय होती. ग्यूस्ताव्ह क्लिम्ट (१८६२–१९१८) याने १८९७ मध्ये स्थापलेल्या 'व्हिएन्ना सेझेशन' या जर्मन चित्रकारसंघाशी या पंथाचे घनिष्ठ नाते होते. तसेच १६ व्या शतकाच्या मध्यावधीतील 'प्री रॅफेएलाइट ब्रदरहूड' (इटालियन चित्रकार रॅफेएलच्या पूर्वीच्या, १४-१५ व्या शतकातील आद्य इटालियन कलेपासून स्फूर्ती घेणारा चित्रकारांचा गट) या चळवळीमध्येही नव्यकलेची पूर्वपरंपरा दिसते. काव्यात्म व गूढ आध्यात्मिक स्वरूपाच्या प्रवृत्तींची सांगड आकादेमिक वास्तवतेशी घालण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता. वास्तुकला, ग्रंथसजावट, फर्निचर, काचपात्रे इत्यादींच्या अलंकरणावर नव्य कलेत भर दिला जातो. वेलबुट्टी किंवा चित्रवेल यांची मूलप्रतिमाने (मोटिफ्स) तसेच वेलीसारख्या नागमोडी, लपेटदार व सुबक रेषा, फुलांचे आकृतिबंध यांना नव्यकलेत विशेष महत्त्व होते. चार्ल्स रेनी मॅकिंटॉश व आंतोन्यो गॉदी हे नव्या कलापंथाचे प्रमुख वास्तुकार होत. त्यातही गॉदीचे बार्सेलोना (स्पेन) येथील वास्तुकल्प फार महत्त्वाचे आहेत. हा पंथ फक्त बाह्य सौंदर्यदृष्टी व अलंकरण यांवरच भर देणारा असला, तरी आधुनिक कलांच्या उदयाची पार्श्वभूमी तयार करण्यात त्याचा वाटा मोठा आहे.

उत्तर– दृक्प्रत्ययवाद (पोस्ट इंप्रेशनिझम) :

'पोस्ट इंप्रेशनिझम' ही संज्ञा कलाक्षेत्रातील विविध संप्रदायांच्या संदर्भात वापरली जाते; पण ती शैलीवाचक नसून कालवाचक आहे. दृक्प्रत्ययवादानंतरच्या कलाक्षेत्रातील विविध घडामोडी त्यात मोडतात. चित्रकार सराचा रंगविभाजनवादी कलासिद्धांत; प्रतीकवाद; पॉल गोगँ, व्हान गॉख, सेझान, तूलूझ लोत्रेक इत्यादी चित्रकारांची निर्मिती; आरिस्तीद माय्यॉलची शिल्पे यांसारख्या भिन्नभिन्न कलासंचितांचा समावेश उत्तर-दृक्प्रत्ययवादात होतो.

माय्यॉलची याकाळातील स्त्री–शिल्पे विशेष उल्लेखनीय आहेत. ती भरीव गोलाईने युक्त, सघन अशी आहेत. मात्र त्यांची पृष्ठे घोटीव व गुळगुळीत आहेत. (याउलट रॉदँ व दगा हे शिल्पकार आपल्या शिल्पाचे पृष्ठभाग जाणीवपूर्वक खडबडीत व ओबडधोबड ठेवतात). जर्मनीत विल्हेल्म लेहमब्रुक (१८८१–१९१९) याच्या शिल्पांवर माय्यॉलचा सुरुवातीला प्रभाव असला, तरी नंतर त्यांनी उंचउभट असे

अभिव्यक्तिवादी आकार धारण केले. त्यांत एक प्रकारचा काव्यात्म मानवतावादही दिसतो. अर्न्स्ट बारलाख (१८७०–१९३८) या शिल्पकाराने जडशील, स्थितिशील शिल्पखंड (व्हॉल्युम्स) घडवले, त्यातून अभिव्यक्तिवादी शैलीचा प्रत्यय येतो.

ह्या वर उल्लेखिलेल्या कलावंत-संघटनांपासून ते विसाव्या शतकातील पहिल्या चित्रसंप्रदायापर्यंत (रंगभारवादापर्यंत) जी कलेची विकसनशील वाटचाल होत गेली, त्यात ‘ महान स्वतंत्रतावादी ’ (ग्रेट इंडिपेन्डट्स) या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या काही श्रेष्ठ कलावंतांचा वाटा फार मोठा आहे.

पॉल गोगँ (१८४८–१९०३) हा फ्रेंच चित्रकार त्यांपैकी प्रमुख होय. उच्चभ्रू शहरी संस्कृतीकडे पाठ फिरवून त्याने ताहिती बेटावर वास्तव्य केले. त्याच्या चित्रांत आदिम (प्रिमिटिव्ह) जीवनातील रांगडेपणा, बालसुलभ निरागसता व साधेपणा, स्वच्छंद रंगसंगती व जोशपूर्ण रेषांनी घेरलेले आकार या वैशिष्ट्यांचा समर्थ प्रत्यय येतो. त्याची आदिम जीवनाची ओढ व चित्रातील आदिमतावाद, साधेपणा, तसेच रंगसामर्थ्य यांचा प्रभाव अभिव्यक्तिवाद, प्रतीकवाद, रंगभारवाद यांच्या घडणीत मोठा आहे. पश्चिमी बुद्धिवादी कलापरंपरेपेक्षा सर्वस्वी भिन्न अशा कलाविष्कारांतून सर्जनाच्या प्रेरणा शोधण्याची प्रवृत्ती त्याच्यात होती. ती शिल्पकार कॉन्स्टंटिन ब्रांकूश (१८७६–१९५७) याच्यातही दिसते. आदिम निग्रो-आफ्रिकन शिल्पांनी तो प्रभावित झाला होता. त्याच्या शिल्पाच्या आकारांमध्ये आत्यंतिक साधेपणा दिसून येतो. त्याच्या शिल्पांतील सेंद्रिय अमूर्ततेतील रासवट प्रतीकात्मकता व स्पर्शज्ञेय तसेच दृश्य परिणामकारकता यांचा प्रभाव इटालियन कलावंत आमेदिओ मोदिल्यानी (१८८४–१९२०) ह्याच्यावर पडला. तो त्याच्या चित्र-शिल्पांतून जाणवतो. व्हिन्सेंट व्हान गॉख (१८५३–१८९०) या डच चित्रकाराचे आयुष्य म्हणजे प्रेमभंग, दैन्य, अपयश, दुःख, भ्रमिष्टपणा अशा अनेक घटनांनी भरलेली शोकांतिका होती. शिवाय त्याच्यात प्रखर धार्मिक भावना व लौकिक जीवनातील ताणतणाव यांचा अंतःसंघर्ष सतत चालू होता. वयाच्या अवघ्या सदतिसाव्या वर्षी त्याने स्वतःवर गोळी झाडून घेऊन आत्महत्या केली. त्याची चित्रे म्हणजे त्याचा दुःखी जीवनाचे मानसिक प्रतिबिंब उमटवणारे जणू आरसे आहेत. त्याच्या वेदना त्याच्या चित्रांतील रंग-रेषांतून वाहताना दिसतात. त्यांतील अत्यंत तीव्रप्रखर नाट्यात्म अनुभूती या कुठल्याही ‘ इझम ’च्या चौकटीत सामावणाऱ्या नाहीत. तूलूझ-लोत्रेकच्या (१८६४–१९०१) चित्रांतील सामाजिक धारदार उपरोध असाच ‘ वादा ’तीत आहे. मात्र रंग व विरूपण यांचा विलक्षण अभिव्यक्तिक्षम वापर करणारे व्हानगॉख व तूलूझ-लोत्रेक हे रंगभारवाद्यांच्या तत्सम प्रयोगशीलतेस प्रेरक ठरले. फ्रेंच चित्रकार पॉल सेझान (१८३९–१९०६) हाही या काळातील एक प्रमुख कलावंत होता. त्याने आपल्या कलासिद्धांतांद्वारा (‘ सृष्टीमध्ये मला सर्वत्र घनाकार दिसतात, ’ हे त्याचे विधान) भौमितिक व शैलीद्वारा घनवादाचा पाया घातला. त्याने वस्तूच्या आकार-घडणीच्या आणि चित्रात प्रतिबिंबित

होणाऱ्या या आकारांच्या सुसंवादित्वाचा स्वतंत्रपणे विचार केला. त्याच्या अस्ताबरोबरच आधुनिक कलेचे आद्य पर्व संपुष्टात आले.

विसाव्या शतकातील वाद

रंगभारवाद (फॉविझम) :

फ्रेंच चित्रकलेच्या क्षेत्रात विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला हा संप्रदाय निर्माण झाला. 'फॉव्ह्ज' ही फ्रेंच संज्ञा असून तिचा अर्थ रानटी पशू असा होतो. लुई व्हॉक्सेल्स या कलासमीक्षकाने, १९०५ मध्ये 'सालाँ द ऑटम'मध्ये भरलेल्या प्रदर्शनातील एका चित्रकारगटाला उद्देशून ही संज्ञा वापरली व तीच पुढे या चित्रकारांनी प्रस्थापित केलेल्या संप्रदायासाठी रूढ झाली. चित्रातून आक्रमक व झगमगीत रंगसंगती वापरून, पाहणाऱ्याच्या मनात भावनिक खळबळ माजवणे, हा या संप्रदायाचा उद्देश होता. 'प्रेक्षकाच्या तोंडावर भिरकावलेले रंगाचे भांडे' अशीही या चित्रांची संभावना एका समीक्षकाने केली. चित्रनिर्मितीमध्ये रंगावर जास्त भर देण्याची प्रवृत्ती १८९० च्या दशकापासूनच काही चित्रकारांमध्ये दिसून येत असली, तरी प्रत्यक्षात अशा स्वरूपाचा संप्रदाय मात्र १९०५ मध्ये उदयास आला. आंरी मातीस (१८६९–१९५४) हा फ्रेंच चित्रकार या संप्रदायाचा प्रवर्तक व प्रमुख चित्रकार मानला जातो. 'द ओपन विंडो', 'स्टील लाइफ वुइथ रेड कार्पेट', 'द जॉय ऑफ लाइफ', 'द ग्रीन स्ट्राइप' (मादाम मातीसचे व्यक्तिचित्र) ही त्याची उत्कृष्ट रंगभारवादी चित्रे होत. आंद्रे दरँ (१८८०–१९५४), मॉरिस द व्लामँक (१८७६–१९५८), राउल ड्यूफी (१८७७–१९५३) इ. या संप्रदायातील अन्य चित्रकार होत. बिंदूवाद वा विभाजनवाद या प्रणालीत जो तांत्रिक कर्मठपणा, जाचक शिस्तबद्ध चाकोरी निर्माण झाली होती, त्याविरुद्ध या पंथाने बंड केले. कलावंत आत्म्याची जिथे गळचेपी होणार नाही, अशा साध्यासुध्या साधनांच्या शोधात विमुक्त अवगाहन करण्याची त्यांची आकांक्षा होती. रंग हे त्यांनी अभिव्यक्तीचे सारसर्वस्व मानले. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी रंग या चित्रकलेच्या घटकात अनेक क्रांतिकारक बदल घडत गेले, ते घडवून आणण्यात या पंथाची भूमिका महत्त्वाची आहे. चित्रकलेत रंगद्रव्याची, पर्यायाने रंगाची विशुद्धता प्रस्थापित करण्याची त्यांची भूमिका होती. रंगामधील अंगभूत अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य प्रकट करण्यासाठी या चित्रकारांनी शुद्ध रंगांचा मनस्वी, स्वच्छंद, स्वैर वापर केला. त्यांनी रंगलेपनात मनसोक्त स्वातंत्र्य घेऊन, चित्रफलकावर रंगांची मुक्त उधळण केली. त्यांनी सरळ रंगनळीतून रंग ब्रशावर घेऊन, ते शुद्ध रूपात त्यात रंगमिश्रणाने भेसळ येऊ न देता वापरले. व्हान गॉखच्या रंगलेपन शैलीचा त्यांच्यावर मोठाच प्रभाव पडला. चमकदार झगमगीत रंगसंगती, उग्र, आक्रमक व भावप्रक्षोभक रंगसंगती, आल्हादायक व मनमोहक

रंगसंगती, असे रंगाविष्कारांचे अनेक ढंग या संप्रदायाच्या चित्रकारांनी प्रकट केले आहेत. मात्र त्यांनी चित्रणात स्वातंत्र्य घेतले, ते फक्त रंगाच्या उपयोजनापुरतेच. एरव्ही यथादर्शन (पर्स्पेक्टिव्ह), चित्रविषय (स्थिरवस्तुचित्रे, निसर्गदृश्ये, दैनंदिन सामान्य जीवनव्यवहारात गुंतलेली माणसे इ.) हे दृक्प्रत्ययवाद्यांप्रमाणे पारंपरिकच होते. रंगाच्या बाबतचा या संप्रदायाचा स्वतंत्र दृष्टिकोण मातीसच्या विधानातूनही व्यक्त झाला आहे. तो म्हणतो की, " रंगामधील उपजत अभिव्यक्तिसामर्थ्याचा शोध मी केवळ अंत:प्रेरणेने घेऊ पाहातो आहे. माझी रंगाची निवड ही (सराप्रमाणे) कोण-त्याही शास्त्रीय प्रणालीवर आधारलेली नाही; तर ती निरीक्षण, आत्मप्रत्यय व ऐंद्रिय अनुभूती यांवर आधारलेली आहे. " व्लामँकने म्हटले आहे की, " रंग हे आमच्या दृष्टीने छोटे सुरुंगाचे कोठारच होते. " त्यांनी कॅन्व्हासवर जणू रंगांचे स्फोटच घडवून आणले. या रंगस्फोटक गुणवत्तेला समांतर अशा प्रवृत्ती त्या काळातील जर्मनीतील ' डायब्रूक ' या अभिव्यक्तिवादी चित्रकार पंथामध्येही (स्थापना ड्रेझ्डेन येथे १९०५ मध्ये) आढळून येतात. या पंथातील विवेकविरोधी (इर्रॅशनल) प्रवृत्ती ह्या दृक्प्रत्ययवाद व नवदृक्प्रत्ययवाद यांच्याविरुद्धच्या प्रतिक्रियेतून उद्भवल्या आहेत. " दृक्प्रत्ययवादी चित्रकला ही आत्मविसंगत प्रत्ययांनी भरलेली आहे. कल्पनेचे सुलभीकरण व आलंकारिक घाट यांच्या संयोगातून आम्हाला एक आंतरिक तोल साधावयाचा आहे, " असे मानीस म्हणतो. रंगभारवाद्यांनी सुरुवातीच्या काळातील आपले धक्का-तंत्र पुढे काहीसे सौम्य केले, तसेच शिस्तीचा वा नियंत्रणाचा संपूर्ण अभाव हाही कलेला हानिकारक ठरू शकतो, हेही त्यांना कालांतराने जाणवले. हा संप्रदाय जरी चार वर्षांच्या (१९०५–०८) अल्पावधीतच अस्तंगत झाला, तरी ह्यांचा रंगाविषयीचा नावीन्यपूर्ण व स्वातंत्र्यवादी दृष्टिकोण आणि तीव्र रूपणात्मक भान (प्लॅस्टिक इंटेन्सिटी) यांचा प्रभाव पुढील अनेक आधुनिक कलाचळवळीं-वर पडला.

घनवाद (क्यूबिझम) :

चित्रामध्ये रंग या घटकाचे स्वतंत्र व स्वायत्त महत्त्व जाणून केवळ त्यावरच भर दिला गेल्याने रंगभारवादात आकाराला (फॉर्म) गौणत्व आले, त्याविरुद्ध प्रति-क्रिया म्हणून आकाराला प्राधान्य देणारा ' घनवाद ' निर्माण झाला.

कलाक्षेत्रात १९०७–१४ च्या दरम्यान घनवादाच्या रूपाने आकारिक व तांत्रिक क्रांती घडून आली. पाब्लो पिकासो (१८८१–१९७३), झॉर्झ ब्राक (१८८२–१९६३), फेर्नां लेझे (१८८१–१९५५), व्हान ग्रीस (१८८७–१९२७) हे प्रमुख घनवादी चित्रकार होत. दलोने, पीकाब्या, मार्सेल द्यूशाँ प्रभृतींनीही घनवादी शैलीत चित्रे रंगवली. चित्रांतर्गत आकाराच्या ज्या पारंपरिक संकल्पना होत्या, त्या या

पंथाने पार मोडून काढल्या व एक नवीच आकारिक, रूपणात्मक भाषा (प्लॅस्टिक लँग्वेज) सिद्ध केली.

पिकासोने १९०६–०७ च्या सुमारास ' ले दॅमझेल्झ दी अॅव्हिनॉन ' हे चित्र रंगविले. ते अत्यंत वादग्रस्त व खळबळजनक ठरले. घनवादी शैलीचे ते सर्वोत्कृष्ट आद्य उदाहरण होय. एका कुंटणखान्यातील पाच नग्न वेश्यांचे हे समूहचित्र आहे; पण विषयापेक्षाही, त्याची चित्रणपद्धती धक्कादायक ठरली. या चित्रात वेश्या असल्या तरी त्यात ऐंद्रिय उत्तेजना वा कामोद्दीपन नाही. त्याने आधीच्या संप्रदायातील व्यक्तिनिष्ठ भावविवशता टाळून अलिप्त व वस्तुनिष्ठ चित्रण केले आहे. त्याने चित्रण-पद्धतीवरच लक्ष केंद्रित केले आहे, इथे एक स्वायत्त वस्तू म्हणून चित्राचा, कलाकृती म्हणून कलाकृतीचा विचार अभिप्रेत आहे. म्हणून मानवी भाव–भावनांच्या आविष्कारा-पेक्षा चित्राच्या आकारिक घडणीवरच पिकासोने जास्त लक्ष केंद्रित केले आहे. या चित्रात त्याने जाणूनबुजून यथादर्शनात्मक खोली (डेप्थ) टाळली आहे. या चित्रात पिकासोने मानवी देहाकारांची मोडतोड केली. अवयवांचे विरूपण केले. पाचरीने तासल्यासारख्या ताशीव, सपाट व कोनाकृती पातळ्यांच्या (प्लेन्स) रचनेतून त्याने मानवाकृती घडवल्या. खाटकाच्या सुरीसारखा कुंचला चालवून अवयवांचे विच्छेदन केले. चेहऱ्यावर नाक, कान, डोळे यांची कुठेही, कशीही पुनर्मांडणी केली. चेहऱ्याचा समोरून दिसणारा दर्शनी भाग व एका बाजूने दिसणारा पार्श्वभाग (प्रोफाइल) ह्यांची वैचित्र्यपूर्ण सरमिसळ केली. हे चित्रण-विशेष पुढे घनवादी कलासंप्रदायात प्रकर्षाने वापरले गेले. या चित्राने घनवादाला जन्म दिला. पण केवळ घनवादाच्याच नव्हे; तर एकूणच आधुनिक कलेच्या संदर्भातच हे चित्र फार महत्त्वाचे आहे. कारण प्रबोधन-काळापासून (१५ वे–१६ वे शतक) चालत आलेल्या कलासंकेतांना व अभिजात सौंदर्यमूल्यांना ठोकरून देऊन या चित्राने कलेचे नवे मानदंड, नवी कलामूल्ये प्रस्थापित केली. घनवादाच्या एकूण कलाप्रणालीमागेही, या चित्राने प्रस्थापित केलेला आकारिक घडणीचाच विचार जास्त प्रबळ ठरला आहे. ब्राकच्या चित्रांच्या (१९०८) संदर्भात लुई व्हॉक्सेल्स या कलासमीक्षकाने, ' क्यूब्ज ' च्या रचनांतून ही चित्रे निर्माण झाल्याचे म्हटले व त्यावरून ' क्युबिझम ' (घनवाद) ही संज्ञा या पंथाला रूढ झाली.

' निसर्गातील प्रत्येक वस्तू भौमितिक घनाकारांवर (उदा., दंडगोल, शंकू, गोल इ.) अधिष्ठित असते, ' हे पॉल सेझानचे विधान घनवादाचे मूलतत्त्व होय. घनवादा-पुढील समस्या ही तशी चित्रकलेच्या क्षेत्रातील शाश्वत, सनातन समस्याच होती. त्रिमितीय निसर्गविश्व द्विमितीय चित्रपृष्ठावर साकार करण्याची समस्या. ती सोडविण्या-साठी पिकासो, ब्राक प्रभृतींनी भौमितिक घनाकारांमध्ये चित्ररचना केली. चित्रविषयाचे त्यांनी त्यांच्या मूलघटकांमध्ये विघटन केले व ते घटक कोनाकृती पातळ्यांमध्ये एकत्रित केले. ह्या प्रत्येक घटकावर मूळ चित्रविषयाचा वास्तवांश उमटलेला होता. त्यामुळे अशा घटकांच्या एकत्रीकरणातून प्राप्त होणाऱ्या चित्रपृष्ठातून चित्रविषयाच्या वास्तव

स्वरूपाची समग्र प्रतीती यावी, असा त्यांचा दृष्टिकोण होता. वस्तू जशी दिसते, तशी ती न रंगवता, जशी असते तशी रंगवली पाहिजे, हा त्यांचा आग्रह होता. ह्या विघटनवादी तात्त्विक भूमिकेच्या अधिष्ठानावर पिकासो व ब्राक यांनी सुमारे पाच वर्षे (सु. १९०८–१३) अपूर्व अशी संघटित निर्मिती केली.

घनवादी चित्रकाराची भूमिका आकारिक आकलनाची असते. वस्तूच्या दृश्य स्वरूपाचा अनुकरणात्मक शैलीने आभास घडविण्याऐवजी त्या वस्तूचे समग्र अस्तित्व चित्रपृष्ठावर सिद्ध करणे, ही त्याची भूमिका असते. त्यासाठी ती वस्तू एकाच स्थिर दृष्टिकोणातून पाहून भागणार नाही, कारण त्यातून केवळ तिचे एकच अंग दृष्टोत्पत्तीस येईल. तेव्हा त्या वस्तूची समग्र प्रतीती एकाचवेळी देता यावी, म्हणून त्या वस्तूचे सर्व दृष्टिकोणांतून–समोरून, मागून, खालून, वरून, सर्व बाजूंनी व दिशांनी–अवलोकन केल्यानंतर तिचे जे अनेकविध आकारिक घटक दृग्गोचर होतात, त्या घटकांची भौमितिक कोनाकृती पातळ्यांमध्ये रचना करून ते सर्व घटक परस्परांमध्ये अशा रीतीने सरमिसळून टाकले जातात, की त्यातून एकात्म व सुसंवादी आकृतिबंधाचा प्रत्यय यावा. वस्तुपृष्ठाच्या अंतरंगाचे, तसेच वस्तुपृष्ठापलीकडचे चित्रण साधण्याचीही त्याची आकांक्षा असते आणि ही किमया केवळ द्विमितीय चित्रपृष्ठावर साधण्यासाठी,व स्तूची आभासात्मक अनुकृती दर्शविणारी वास्तवशैली अव्हेरून, वस्तुविघटनातून प्राप्त होणाऱ्या वेगवेगळ्या आकारांच्याच सुसंवादी रचना करणे अपरिहार्य ठरते (उदा., घनवादी व्यक्तिचित्रात, चित्रण करावयाच्या व्यक्तीचा समोरून दिसणारा चेहरा, एका बाजूने दिसणाऱ्या चेहऱ्यावरील नाकाचा त्रिकोणी उंचवटा, वरून दिसणारा डोक्याचा आकार इ. सर्व घटक एकाच चेहऱ्यात एकवटून मांडलेले असतात आणि या सर्व घटकांचे चित्रण त्यांच्या मूलभूत भौमितिक घनाकारांमध्ये केलेले असते). घनवादाची प्रारंभीची अवस्था ही अशा रीतीने वस्तुविघटनाची होती, म्हणून तिला 'विश्लेषणात्मक घनवाद' (ॲनालिटिकल क्यूबिझम) असे नाव मिळाले. या चित्रांचे रंगसंयोजनही बहुधा एकरंगीच तापकिरी, करडा, निळा अशा रंगांपुरतेच मर्यादित असे. घनवादी शैलीची तत्त्वप्रणाली अशा रीतीने एकदा सिद्ध झाल्यावर, प्रत्येक विषय त्याच्या तंत्राखाली आणण्याचा प्रयत्न झाला. निसर्गचित्रे, व्यक्तिचित्रे, स्थिरवस्तुचित्रे इ. चित्रप्रकारांचे घनवादी शैलीत रूपान्तर करण्यात आले. या काळातील पिकासो व ब्राक यांच्या चित्रांमध्ये इतके शैलीसाधर्म्य दिसते, की ती परस्परांपासून वेगळी ओळखूही येत नाहीत. (उदा., पिकासोचे 'ॲकॉर्डिनिस्ट' व ब्राकचे 'मॅन विथ गिटार').

घनवादाचे वस्तुविघटनाचे तंत्र अखेर इतक्या अतिरेकाला गेले की, त्यामधील मूळ वस्तूच हरवून बसली व चित्रण अमूर्त (ॲब्स्ट्रॅक्ट) पातळीवर गेले. तेव्हा या अमूर्ततेला वास्तवता प्राप्त करून देण्यासाठी पिकासो व ब्राक यांनी एक नावीन्यपूर्ण क्लृप्ती वापरली. त्यांनी चित्रपृष्ठावर काही खऱ्याखुऱ्या वस्तू (उदा., कापडाचा तुकडा, वर्तमानपत्राचा कपटा, भित्तिपत्र, काच, वाळू इ. घटक) चिकटवण्यास सुरुवात केली.

ही प्रक्रिया ‘ कोलाज ’ (चिक्कणित चित्र) म्हणून ओळखली जाते. चित्रपृष्ठावर वस्तू चिकटवण्याच्या, त्याचे चित्रपृष्ठाशी संश्लेषण साधण्याच्या तंत्रातून घनवादाची पुढील अवस्था-संश्लेषणात्मक घनवाद (सिंथेटिक क्यूबिझम)-सुरू झाली. पिकासोचे ‘ स्टील लाइफ विथ चेअरकेनिंग ’ (१९१२) हे या प्रकारातले सर्वोत्कृष्ट उदाहरण. पिकासो-प्रमाणेच ब्राक व ग्रीस यांनीही चित्रपृष्ठावर वर्तमानपत्राचे वा अन्य छपाईचे रंगीबेरंगी कागद, काच, लाकूड, कापड इ. वस्तू प्रत्यक्ष चिकटवून चित्रपोताच्या संदर्भात लक्षणीय प्रयोग केले. या अवस्थेत आकर्षक व झगमगीत रंगसंगतीही चित्रात आली. १९१२ च्या सुमारास दलोने व पीकाब्या यांच्या चित्रांतून अशी चमकदार रंगसंगती दिसते. १९१२–१३ च्या दरम्यान घनवाद्यांनी काही रचनाशिल्पे (कन्स्ट्रक्शन्स) तयार केली. त्यात चित्रासमवेत दैनंदिन नित्याच्या जीवनातील वस्तूंची सांगड घालण्यात आली.

घनवादी शिल्पकला ही चित्रकलेप्रमाणेच आकारविच्छेदनाची भूमिका घेऊन अवतरली. तिच्या प्रेरणा मात्र आदिम आफ्रिकी–निग्रो शिल्पांमध्ये सापडतात. पिकासोची काष्ठशिल्पे व व्यक्तिशिल्पे ही सुरुवातीला पृष्ठाचे गुंतागुंतीचे विविध पैलू दाखविणारी होती. पुढे तिला विश्लेषणात्मक घनवादी शैलीची जोड मिळाली. बहुपैलू दृष्टिकोण व फिरती लक्ष्यकेंद्रे यांचा प्रत्यय त्यातून येऊ लागला. ब्राकची शिल्पे संख्येने कमी असली तरी ती ग्रीक अभिजाततावादी वळणाची व उत्थित तंत्राचे (रिलीफ टेक्निक) साधर्म्य दर्शविणारी वाटतात. अलेक्झांडर आर्किपेंकोने (१८८७–) आपल्या नग्न स्त्रीशिल्पांमध्ये परस्परविरोधी अशा अंतर्गोल व बहिर्गोल आकारांचा समन्वय साधला. आंरी लॉरेन्सची (१८८५–१९५४) बहुरंगी उत्थित शिल्पे शिल्प-कलेपेक्षा चित्रकलेला जवळची वाटतात. पुढे त्याने वास्तुरचना-सदृश सुडौल व सुबक व्यक्तिशिल्पे घडविली; त्यातून घनवादाची मूलतत्त्वे प्रतीत होतात. ओसिप झाड्कीन (१८९०–) आफ्रिकन शिल्पांनी खूप प्रभावित झाला होता. त्या धर्तीवर त्याने भव्य घनवादी शिल्पे घडवली. झाक लिप्शीट्स (१८९१–) यानेही वास्तुसदृश व कर्मठ घनवादी शैलीत शिल्पनिर्मिती केली. रेमाँ द्यूशाँ–व्हियाँ (१८७६–१९१८) याने यांत्रिक व जैविक आकारांची सांगड घालून जी शिल्पे घडवली, त्यातून एकाचवेळी घनवादाची व नवकालवादाची मूलतत्त्वे प्रत्ययास येतात. त्याने घडविलेले बोदलेअरचे भव्य व्यक्तिशिल्प या दृष्टीने वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. पहिल्या महायुद्धाच्या उद्रेकानंतर (१९१४) घनवादी संप्रदायाची संघटना विस्कळित झाली. वस्तूचे सम्यक् दर्शन घडविण्याचा घनवादाचा मूळ उद्देश मागे पडला व केवळ रंग–आकारांच्याच संयोजनास अधिकाधिक प्राधान्य येत गेले. घनवादाचा संप्रदाय म्हणून १९१४ नंतर अस्तंगत झाला, तरी त्याच्या प्रभावातून अनेक आधुनिक कलाचळवळी पुढे आल्या व त्यांनी घनवादाची प्रधान वैशिष्ट्ये जोपासली.

नवकालवाद (फ्यूचरिझम) :

अवकाशामध्ये वस्तूचे प्रतिरूपण साधू पाहणारा घनवाद हा स्थितिशील होता;

तर नवकालवाद हा अभिनव प्रकारे गतिमानतेचे चित्रण करू पाहात होता. १९०९ ते १६ या कालखंडात इटलीमध्ये कला–साहित्य क्षेत्रात ही चळवळ उदयास आली. फिलिप्पो मारीनेत्ती (१८७६–१९४४) या कवीने पंथाचा पहिला जाहीरनामा प्रसिद्ध केला व ' फ्यूचरिझम ' (भविष्यकाळाची व कलेतील नवप्रवृत्तींची सूचक) ही संज्ञा त्यानेच रूढ केली. १९१० मध्ये या पंथाच्या चित्रकारांनी आपला तांत्रिक जाहीरनामा प्रसिद्ध केला. कार्लो कारा (१८८१–), ऊंबेर्तो बोत्चोनी (१८८२–१९१६), लूईजी रस्सेलो (१८८५–१९४७), जाकोमो बाल्ला (१८७१–१९५८), जीनो सेव्हेरीनी (१८८३–१९६६) हे या पंथाचे प्रमुख चित्रकार होत.

आधुनिक यंत्रयुगातील गतिमानतेचे चित्रण कलेतून करण्याची नवकालवाद्यांची आकांक्षा होती. यंत्र हे त्यांनी आक्रमक व चैतन्यमय पौरुषाचे प्रतीक मानले. यंत्राचे प्रकटीकरण गतीतून होते, म्हणून गती हेच सौंदर्य, असे त्यांनी प्रतिपादन केले. भरधाव वेगाने धावणारी शर्यतीची मोटार ही प्राचीन ग्रीक अभिजात शिल्प–' द विंग्ड व्हिक्टरी ऑफ सॅमोथ्रेस '– पेक्षा जास्त सौंदर्यपूर्ण असल्याचा त्यांचा दावा होता. नवकालवादामध्ये मूर्तिभंजनाचाही एक सूर होता. गतकाळ व गतकालीन सर्व कलापरंपरा त्यांनी ठामपणे नाकारल्या. भूतकाळाचे सांस्कृतिक संचित जतन करून ठेवणाऱ्या सर्व कला–अकादम्या, संग्रहालये व ग्रंथालये नष्ट करून टाकावीत, असे प्रक्षोभक विचार त्यांनी मांडले. युद्धासारख्या हिंसक घटनांचा त्यांनी गौरव केला. या दृष्टीने त्यांचे नाते राजकीय ' फॅसिझम 'च्या विचारसरणीशी जुळते. विज्ञानाने आधुनिक मानवाच्या जीवनात क्रांतिकारक बदल घडवून आणले, त्या आजच्या विज्ञाननिष्ठ जीवनाचा त्यांनी हिरिरीने पुरस्कार केला. विसाव्या शतकातील यांत्रिक गतिमानता चित्रातून पकडण्यासाठी त्यांनी स्वयंचलित वेगवान वाहने, रेल्वेगाड्या, शर्यतीतील सायकलस्वार, गतिमान अवस्थेतील नर्तक तसेच कुत्रे, घोडे यांसारखे धावते प्राणी इ. प्रतिमांचा वापर केला. प्रत्यक्ष चित्रणात त्यांनी आकारिक विश्लेषण साधणारी घनवादी शैली अनुसरली. नवकालवादी चित्रामध्ये सामान्यतः एखाद्या वस्तूचे तिच्या हालचालींचा क्रम दर्शविणाऱ्या निरनिराळ्या गतिसूचक अवस्थांमध्ये विश्लेषण करून त्या सर्व अवस्था एकाच वेळी एकाच चित्रातून दर्शविल्या जातात. एखाद्या यंत्राचे चित्रण परस्परांत गुंतलेल्या चक्रांची मालिका दर्शवून केले जाते. कित्येकदा परस्परव्याप्त, एकात्म आणि गतिक्रमसूचक केवल आकारांच्या एकत्र जुळणीतूनही गतीचा आभास निर्माण केला जातो; वा एखाद्या प्रतिमेच्या एकाच हालचालीची अनेकवार पुनरावृत्ती करूनही गती भासमान केली जाते. नवकालवादी चित्राच्या रंगसंयोजनात कित्येकदा लखलखीत रंगाचा व बिंदुवादी चित्रणतंत्राचा वापर केल्याचे दिसून येते. बोत्चोनी हा प्रमुख नवकालवादी शिल्पकार होय. त्याचे ' यूनिक फॉर्म्स ऑफ कंटिन्यूटी इन स्पेस ' हे शिल्प म्हणजे अमूर्त आकारांची गुंतागुंतीची जुळणी असून, त्यातून गतीचा आभास निर्माण होतो. मार्सेल द्यूशाँचे ' न्यूड डिसेंडिंग अ स्टेअरकेस ' हे या प्रकारातील एक

उत्कृष्ट चित्र आहे. सान्त एलिआ (१८८८–१९१६) या वास्तुशिल्पज्ञाने काही भावी नगरांचे वास्तुकल्प तयार केले. नवकालवादी काव्यात यंत्र-तंत्राधिष्ठित प्रतिमांचा वापर केला जातो, तसेच ध्वन्यनुकरण साधण्यासाठी शब्दांची व व्याकरणाची मोडतोड केलेलीही आढळते. मारीनेतीचे 'Zang–tumb–tuuum' हे दीर्घकाव्य व सोफ्फीची याचा 'Bif $\overset{s}{\underset{\supset}{}}$ zft 18' हा काव्यसंग्रह हे उल्लेखनीय नवकालवादी साहित्य होय. रशियामध्येही १९१० च्या सुमारास नवकालवादाचा उदय झाला. मल्येव्हिचची काही चित्रे व मायकोवस्की, पास्तेरनाक यांच्या काही कविता या संदर्भात उल्लेखिता येतील.

वस्तू आणि द्रव्य (मॅटर) यांपेक्षा ऊर्जा (एनर्जी) व गती यांवर नवकालवाद्यांचा भर होता. गतीचे स्पष्टीकरणही त्यांनी केले आहे; 'गती' म्हणजे सामान्यपणे डोळ्यासमोर येणारी चलत्चित्रणात्मक प्रक्रिया नव्हे, किंवा एखादी वस्तू 'अ' बिंदूपासून 'ब' बिंदूपर्यंत सरकत असता तिच्या मार्गक्रमणाचे निरीक्षण व निश्चिती करणारे बालिश कुतूहलही नव्हे. याउलट, गती म्हणजे विशुद्ध संवेदनेला सामोरे जाणे– रूपणात्मक अंतःप्रज्ञेचा आकार शोधणे– होय.

अभिव्यक्तिवाद (एक्सप्रेशनिझम्) :

'अभिव्यक्तिवाद' ही एक शाश्वत प्रवृत्ती असून, दृश्य कलेच्या पारंपरिक इतिहासात तिचे आविष्कार अधूनमधून व तुरळकपणे जाणवत असले, तरी आधुनिक काळातच तिचे प्रभावी व सातत्यपूर्ण आविष्कार पाहावयास मिळतात. भारतीय परंपरेतील व पुराणकथांतील गणपती, रावण, नरसिंह, तुंबरू इत्यादी प्रतिमा, त्यांत संबंधित कलावंतांनी धार्मिक अंतःप्रत्ययानुसार केलेली सारमय अभिव्यक्ती असल्याने, त्या अर्थाने अभिव्यक्तिवादीच म्हणता येतील.

कलावंताला एखाद्या अनुभवाचे आत्मप्रत्ययाने जे सारतत्त्व (इसेन्स) जाणवते, त्याची त्याने प्रामाणिकपणे केलेली भावोत्कट अभिव्यक्ती, म्हणजे अभिव्यक्तिवाद म्हणता येईल. हा अनुभव जसा केवळ स्वतःच्या भावभावनांपुरता व तत्संबद्ध प्रतिमा-प्रतीकांपुरता (आत्मनिष्ठ अभिव्यक्तिवाद) असू शकेल; तद्वतच तो कलावंताला आत्मप्रत्ययाद्वारे जाणवलेल्या भोवतालच्या वस्तुसृष्टीसंबंधीचा– समाजजीवनासंबंधीचाही– असू शकेल (वस्तुनिष्ठ अभिव्यक्तिवाद). तद्वतच कित्येकदा केवळ रंग व आकार यांद्वारेच कलावंताने स्वतःच्या भावभावनांचे वस्तुनिरपेक्ष दर्शन घडविल्यास त्याचे स्वरूप अमूर्त अभिव्यक्तिवादाचे (ॲब्स्ट्रॅक्ट एक्स्प्रेशनिझम) असू शकेल. अर्थातच, कलावंताची ही व्यक्तिनिष्ठ वा आत्मप्रत्ययनिष्ठ भावाभिव्यक्ती असल्याने, तिचे स्वरूप वस्तूचे वा विषयाचे यथातथ्य, बिंब-प्रतिबिंबात्मक चित्रण वा प्रतिकृती अशा स्वरूपाचे असणार नाही, हे उघडच आहे; तर त्यात चित्रगत आशयाचे सारतत्त्व (इसेन्स) कलावंताच्या आत्मप्रत्ययानुसार उमटले असेल आणि त्याची अभिव्यक्ती

घडविताना कलावंताला अमूर्तिकरणाप्रमाणेच (ॲब्स्ट्रॅक्शन), विरूपणाचा (डिफॉर्मेशन) वा रूपविकृतीचा (डिस्टॉर्शन), तसेच संक्षेप, भर, विपरीतता, विक्षिप्तता इत्यादी घटकांचा आधार घेणे अपरिहार्य वाटेल. तेव्हा अभिव्यक्तिवादाचे स्वरूप असे संमिश्र व विविधांगी असल्याने, त्याचे दृश्यकलेतील आविष्कारही बहुजिनसी व कलावंतांच्या भिन्नभिन्न व्यक्तिमत्त्वांनुरूप भिन्नभिन्न प्रकृतिधर्मांचे आहेत.

पाश्चिमात्य चित्रकलेच्या इतिहासावरून ओझरती नजर टाकल्यास, अभिव्यक्तिवादी कलावैशिष्ट्यांची पूर्वपरंपरा मुख्यत्वे एल ग्रेको (१५४१–१६१४) व ग्रूनेव्हाल्ट (सु. १४७०-१५२८) यांच्या चित्रांतील रूपविकृतीत आढळते. ग्रेकोची चित्रे धार्मिक विषयांच्या भावोत्कट अभिव्यक्तीसाठी प्रसिद्ध आहेत. त्याच्या चित्रणातील अनैसर्गिक व उंच, उभट व्यक्तिप्रतिमा आणि आकारिक विरूपणे, भावप्रक्षोभक व दाहक रंगसंगती ही वैशिष्ट्ये अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तीची निदर्शक म्हणता येतील. आधुनिक काळातील पॉल गोगँ (१८४८–१९०३), व्हान गॉख (१८५३–१८९०), होड्लर (१८५३–१९१८), आँसॉर (१८६०–१९४९), तूलूझ-लोत्रेक (१८६४–१९०१) इ. चित्रकारांमध्येही अभिव्यक्तिवादाची प्रभावी पूर्वचिन्हे आढळतात.

मात्र 'अभिव्यक्तिवाद' ही प्रणाली म्हणून, विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी, जर्मनीमध्ये प्रस्थापित झाली. जर्मनांच्या भावनाप्रधान राष्ट्रीय मनोवृत्तीचा परिपाक म्हणजे या संप्रदायाचा जर्मनीतील वाढता प्रभाव, असे म्हणता येईल. 'डाय ब्रूक', 'डेर ब्लो रायटर' व 'Die Neue Sachlichkeit' अशा त्याच्या तीन उपशाखा निर्माण झाल्या.

दृक्प्रत्ययवाद्यांच्या चित्रांत भावनिक गुंतवणुकीचा अभाव जाणवल्याने त्याविरुद्ध-प्रतिक्रिया म्हणून रंगभारवादाप्रमाणेच अभिव्यक्तिवादाचा पंथ म्हणून उदय झाला. घनवादाच्या उगमाबरोबरच फ्रान्समधील अल्पजिवी रंगभारवादी प्रणाली अस्त पावली; त्याच सुमारास जर्मनीमध्ये अभिव्यक्तिवादी पंथ निर्माण झाला व त्याने घनवादाची काही वैशिष्ट्ये आपल्यात सामावून घेतली. जर्मन राष्ट्रीय मनोवृत्तीचे प्रतिबिंब अभिव्यक्तिवादात; तर फ्रेंच मनोवृत्तीचे प्रतिबिंब रंगभारवादात दिसून येते. गंभीर सर्जनशीलतेच्या ऊर्मी, चिकित्सक अध्यात्मवृत्ती, मानवाच्या नियतीशरणतेची जाणीव इ. घटक जर्मन मनोवृत्तीत स्थूल मानाने आढळतात; तर फ्रेंचांच्या मनोवृत्तीत एक प्रकारचा नाजुकपणा, चारुता वा मोहक प्रसन्नता, विनोदाचे अंग, मिस्किलपणा हे गुणधर्म दिसतात. या पार्श्वभूमीवर पाहिले असता फ्रेंच रंगभारवादात रंगांचा मोहक व अलंकरणप्रधान आविष्कार दिसतो; तर जर्मन अभिव्यक्तिवादात एकप्रकारचे गहनगूढ गांभीर्य, शोकात्मप्रवृत्ती व सामाजिक जाणीव दिसते. फ्रेंचांनी अव्हेरलेल्या अमूर्त अभिव्यक्तीकडे जर्मनांचा जास्त ओढा दिसतो. 'ब्ल्यू रायडर' पंथाच्या चित्रांमधील आकारिक जाणीव ही घनवादाने प्रभावित झालेली दिसून येते. मात्र

घनवादी पंथीयांची निरीक्षणजन्य वस्तुनिष्ठा व भावनिक अलिप्तता त्यांनी कटाक्षाने टाळली.

जर्मनीमध्ये काही काळ वास्तव्य करून राहिलेला नॉर्वेजियन चित्रकार एड्व्हार्ट मूंक (१८६३–१९४४) हा सर्वांत प्रभावी अभिव्यक्तिवादी कलावंत म्हणता येईल. पंथसूचक अशा अस्वस्थ, शोकाकूल, तणावपूर्ण प्रवृत्तींचे तो मूर्तिमंत प्रतीक म्हणता येईल. त्याच्यामध्ये विकृत व भ्रमिष्ट प्रकारचे मनोगंड होते. त्याचे प्रारंभीचे आयुष्य फार दुःखात व दुर्दैवात गेले. आयुष्याचे भय व प्रेमभावनेवरील अविश्वास ही त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात जोपासला गेला होता. त्याची चित्रे त्याच्या अस्वस्थ, शोकाकुल, जीवनाला वैतागलेल्या नैराश्यमय मनःस्थितीचा उत्कट व समर्थ प्रत्यय घडवतात. मानवी मनाच्या मूक आक्रंदनाचे अमूर्त, नाट्यपूर्ण दर्शन त्याच्या ' द क्राय ' या चित्रातून घडते.

जर्मनीतील वास्तव्यात मूंकने अनेक चित्रकारांना प्रभावित केले व त्यातून ' डाय ब्रूक ' हा चित्रकारगट १९०५ मध्ये, ड्रेझ्डन येथे किरर्वनरच्या (१८८०–१९३८) नेतृत्वाखाली स्थापन झाला. एमील नोल्डे (१८६७–१९५६) एरिक हेकेल (१८८३–), कार्ल शिमट-रोटलुफ (१८८४–) हे प्रमुख चित्रकार होते. ब्रूक गटाचे पहिले चित्रप्रदर्शन १९०६ त भरले. रंगभारवाद्यांपेक्षा हा गट जास्त संघटित होता. त्यांनी एकत्र येऊन प्रदर्शने भरवली; तसेच अभ्यासपूर्ण चर्चा, विचारविनिमय केले. पहिले महायुद्ध सुरू होण्यापूर्वीच (१९१३) हा गट पांगला. ' डाय ब्रूक ' (द ब्रिज) हे नाव ' सर्व विद्रोही कलाघटकांमध्ये समन्वय साधण्यासाठी बांधलेला सेतू ' या त्यांच्या भूमिकेच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण आहे. १९११ त ' डेर ब्लौ रायटर ' (ब्ल्यू रायडर) या चित्रकारगटाची म्यूनिकमध्ये स्थापना झाली व त्याच वर्षाखेर त्यांनी बर्लिनमध्ये प्रदर्शन भरवले. रशियन चित्रकार कंडयीन्स्कई (१८६६–१९४४) व जर्मन फ्रांट्स मार्क (१८८०–१९१६) यांच्या सहयोगातून या गटाला हे नाव मिळाले. ' आम्हा दोघांनाही निळा रंग फार प्रिय होता. शिवाय मार्कला घोडे आवडायचे व मला घोडेस्वार– ' या संयोगातून या पंथाला हे नाव (निळा घोडेस्वार) मिळाले. या दोघांखेरीज या पंथात यॉलन्की (१८६४–१९४१), माक्‌ए (१८८७–१९१४), पॉल क्ले (१८७९–१९४०) इ. चित्रकार व आर्नल्ड शान्‌बेर्क (१८७४–१९५१) हा संगीतकार हे सामील झाले. कंडयीन्स्कई व मार्क यांनी ' ब्ल्यू रायडर ' हे पंथाचे पंचांग (ऑल्मनॅक) प्रसिद्ध करून या गटास मान्यता प्राप्त करून दिली. काव्यात्म अमूर्ततेकडे या पंथाचा विशेष ओढा होता, हे मार्क, क्ले व विशेषतः कंडयीन्स्कई (' कन्सर्निंग द स्पिरिच्युअल इन आर्ट ', १९१२) यांच्या लेखांतून व चित्रांवरून दिसून येते. तिसरा महत्त्वाचा चित्रकारगट म्हणजे ' Neue Sachlichkeit ' (न्यू ऑब्जेक्टिव्हिटी) हा होय. पहिल्या महायुद्धाच्या अखेरच्या वर्षात ओटो डिक्स (१८९१–   ), जॉर्ज ग्रोस (१८९३–१९६०), मॅक्स बेकमान (१८८४–

१९५०) या चित्रकारांनी या पंथाची स्थापना केली. अभिव्यक्तिवादातील अतिरेकी व्यक्तिवादाविरूद्ध ही प्रतिक्रिया होती. या पंथाने वस्तुनिष्ठ दृष्टीचा पुरस्कार केला. कडवट, तुच्छतावादी वास्तवता व सखोल सामाजिक भाष्य यांचा आविष्कार त्यांच्या चित्रांतून प्रकटला आहे. ' नोव्हेंबर ग्रूप ' हे त्यांचे चित्रप्रदर्शन १९१८ त भरले. समाजवादी राष्ट्रांतील सर्व ललित कलांच्या ऐक्यावर भर देणारा हा संप्रदाय होता. कला व सामान्य जनता यांच्यात घनिष्ठ नाते प्रस्थापित व्हावे, म्हणून आंतरराष्ट्रीय पातळीवर कलावंतांचा महासंघ स्थापन करण्याची त्यांची महत्त्वाकांक्षा होती. ' आम्ही चित्रकार व कवी गरीबांशी पवित्र बंधाने जखडलो आहोत. आमच्यापैकी अनेकांनी दैन्य, दुःख, उपासमार व अवहेलना यांचा अनुभव घेतला आहे. श्रमजिवी वर्गामध्येच आम्हाला जास्त सुरक्षित वाटते. बूर्झ्वा संग्राहकांच्या लहरीवर आम्हाला अवलंबून राहावयाचे नाही. उच्चतम समाजवादी मूल्य म्हणजे माणसातील बंधुभाव-तो आपण जागृत केला पाहिजे ' – अशा स्वरूपाचे विचार या पंथाच्या मॅक्स पेखस्टाइन (१८८१–१९५५) या चित्रकाराने व्यक्त केले आहेत.

अभिव्यक्तिवादी चित्रकलेत चित्रकाराची आंतरिक ऊर्मी कोणत्याही रूढ संकेतांनी नियंत्रित केलेली नसते; तर रंग, चित्र, संयोजन, आकार यांत एक प्रकारची स्वयंसिद्धता आढळते. चित्रकाराचा विमुक्त आत्मप्रत्यय, रंगपृष्ठाचे साकल्यात्मक रूप व चित्राचा भावनात्मक परिणाम वाढवणारे रंग व विक्षिप्त आकार ही अभिव्यक्तिवादी चित्रकलेची वैशिष्टये होत. शहरातील गर्दी व इमारती, आदिमानव व शोषित मानव, पादचारी, नट, विदूषक, पशू व प्राणी हे विषय या चित्रकारांनी हाताळले. कोरीव लाकडी मूर्ती-प्रमाणे केलेले मानवी चित्रण (किरवेनरचे ' फाइव्ह विमेन ऑन द स्ट्रीट ', १९१३), धार्मिक विषयाची प्रक्षोभक रूपविकृती (एमील नोल्डेचे ' मारिया इजिप्शिका ', १९१२) आणि बालसुलभ निरागसतेने केलेली, नाजुक संवेदनाक्षम पण विक्षिप्त व स्वैर चित्ररचना (पॉल क्लेचे ' ट्विटरिंग मशीन ' – चिवचिवणारे यंत्र – १९२२) हे अभिव्यक्तिवादी चित्रकलेचे काही उत्तम नमुने होत. मॅक्स बेकमान या अभिव्यक्ति-वादी चित्रकारावर युद्धाचा विलक्षण परिणाम झाला होता. माणसाचे भयप्रद विध्वंसक-सामर्थ्य व त्याबरोबरच जबाबदारीच्या जाणिवेचा अभाव यांचे विलक्षण प्रत्ययकारी दर्शन त्याच्या चित्रांतून घडते. जबरदस्त काळ्या रेषांनी वेढलेले आकार व त्यातील कर्कश, कठोर प्रतीकात्मकता यांतून त्याने युद्धावर भाष्य केले आहे. (त्याचे ' सेल्फ पोर्ट्रेट ', १९१४ हे उत्कृष्ट उदाहरण) ऑस्कर कोकोश्का या ऑस्ट्रियन कलावंताच्या चित्रांत तीव्र संवेदनक्षमता व विषयाचे वैविध्य दिसते (उदा., ' द टेम्पेस्ट ', १९१४). कंडयीन्स्कई व यॉलन्स्की हे दोघे रशियन होते व रशियन राष्ट्रीय मनोवृत्तीचा निदर्शक असा गूढ अध्यात्मभाव त्यांच्या चित्रांतून दिसतो. भोवतालचा निसर्गसृष्टीशी त्यांच्या व्यक्तिमनाचा होत असलेला उत्कट संवेदनक्षम प्रतिसाद व्यक्त करण्यासाठी त्यांनी अमूर्ततेच्या जास्तीत जास्त शक्यता पडताळून पाहिल्या. तार्किक व बौद्धिक प्रमेयाच्या

संदर्भात ‘चित्राचा अर्थ काय?’ हा प्रश्न कंडयीन्स्कईपुढे नव्हता; तर त्यातून कोणत्या आत्मिक (स्पिरिच्युअल) अनुभूतींना स्पर्श होतो, हा महत्त्वाचा प्रश्न होता. त्याच्या ‘अरब सेमिटरी’ या चित्रात (१९०९) मूलभूत नैसर्गिक आकारांचे निरूपण व विस्तारण हे अमूर्तत्व साधण्यासाठी केलेले आढळते; तर त्याच्या ‘ब्लॅक लाइन्स’ (१९१३) या चित्रात नैसर्गिक आकार संपूर्ण लोप पावून आकारिक परस्परसंबंध, रंगसंगती व काळ्या रेषांचे जाळे एवढेच घटक केवळ साधनीभूत म्हणून उरतात; त्यातून साध्य करावयाचा असतो, तो आध्यात्मिक गूढभाव. फ्रांट्स मार्कमध्ये अशा प्रकारचे केवलस्वरूपी वा अंतिम अमूर्तीकरण आढळत नाही; तर त्याच्या चित्रांना नैसर्गिक आकारांचा संदर्भ असतो. त्याच्या ‘फाइटिंग फॉर्म्स’ (१९१४) या चित्रात अमूर्तिकरणातूनही अजस्र प्राण्यांच्या झुंजीचा आकार गवसतो, तर ‘फेट ऑफ ॲनिमल्स’ (१९१३) या चित्रात ‘घनघोर अरण्यातील सुप्त भयप्रदनेची जाणीव’ प्रकर्षाने होते. कारण त्यातील अमूर्त आकारांमध्ये उत्कट भावनात्मक प्रत्ययाचे सामर्थ्य दडलेले आहे.

अभिव्यक्तिवादी मूर्तिकलेत शारीर देहरचना अमान्य असून, वास्तु दृश किंवा वनस्पतिसदृश रचनाबंधांवर आधारलेले मानवी देहाचे शिल्पांकन करण्यात येते. देहाकृतीच्या साकल्यात्मक स्वरूपावर या पंथाचा भर होता. शिल्पाकृतीत अवकाशाच्या (स्पेस) घटकाला वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान प्राप्त झाले. घनता व पोकळ अवकाश यांच्या परस्परपूरक संबंधांतून घडविलेल्या रचनाबंधाच्या दृष्टीने मातीसची ‘ला सेपँतीन’ (१९०९) व जर्मन शिल्पकार लेहमब्रुकची (१८८१–१९१९) ‘द फॉलन’ (१९१५–१६) या शिल्पाकृती वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. ब्रांकूशच्या ‘मायस्त्रा’ (१९१२, रूमानियन आख्यायिकांतील अद्‌भुतरम्य पक्षी) या पक्ष्याच्या ब्रॉंझ-शिल्पात गुळगुळीत पृष्ठावर प्रकाशाच्या परिवर्तनामुळे अवकाशाचे जे प्रवाह उमटतात, त्याचे सुंदर दर्शन घडते. झाडकीनची ‘व्हान गॉख ड्रॉइंग’ हीदेखील अभिव्यक्तिवाद-शिल्पाकृती होय. वास्तुकलेच्या क्षेत्रात एरिक मॅंडेलसन (१८८७–१९५३) या जर्मन वास्तुविशारदाने पॉट्सडॅममध्ये उभारलेली ‘आइन्स्टाइन’ वेधशाळा (१९२०) हे अभिव्यक्तिवादाचे उत्तम उदाहरण होय. ऑस्ट्रियन व जर्मन संगीतातही अभिव्यक्तिवादी वैशिष्ट्ये दिसून येतात. शन्बेर्क व त्याचा अनुयायी अंटोन व्हेबर्न (१८८३–१९४५), बेर्ख (१८८५–१९३५) व क्शेनेक (१९००–) हे या संप्रदायातील संगीतकार होत.

अभिव्यक्तिवाद हा पंथ म्हणून १९२५ नंतर नामशेष झाला, तरी त्यातील प्रवृत्ती कलावंतांना नेहमीच आकर्षून घेत असल्याने, भावी काळातही तो प्रेरक ठरल्याचे दिसून येते.

अमूर्त कला (ॲब्स्ट्रॅक्ट आर्ट) : काही प्रणाली—

कलेतील अमूर्तत्व ही एक शाश्वत प्रवृत्ती असून, ती फार प्राचीन काळापासून

चालत आली आहे. प्राचीन ईजिप्शियन कलेतील शंक्वाकार स्तंभ ('ऑबेलिस्क'; इ. स. पू. २ रे सहस्रक) हे सूर्याच्या प्रतीकाचे साररूप अमूर्त दर्शन घडवतात व त्यावरून या प्रवृत्तीची प्राचीनता दिसून येते. केवळ आलंकारिक वा प्राचीन यातुधिष्ठित ('मॅजिक' वर आधारलेल्या) कलांची उदाहरणेही अनेक देशांत आढळतात. इस्लामी कलेत मूर्तिचित्रणास धार्मिक विरोध असल्याने, अमूर्त अशा नक्षीप्रकारांची ('अरेबस्क') व आलंकारिक कलांची तिथे वाढ झाली. ही उदाहरणे या प्रवृतीचे सार्वत्रिक व सार्वकालिक स्वरूप स्पष्ट करतात. अमूर्तत्वाचे कलेमधील प्रकटीकरण साधारण दोन प्रकारे केले जाते: एक वस्तुसापेक्ष व दोन वस्तुनिरपेक्ष, पहिल्या प्रकारात निसर्ग, मानव, वस्तू या बाह्य सृष्टीतील विषयांपासून प्रेरणा घेतल्या जातात; पण त्या विषयातील काही अतिरिक्त तपशील, काही अनावश्यक घटक वगळले जातात व त्याचे संक्षिप्त साररूप (इसेन्स) अभिव्यक्त केले जाते. त्यात मूळ विषयाचा अंश उरतोच हे आंशिक अप्रतिरूपण वा अमूर्तिकरण म्हणता येईल. दृक्प्रत्ययवादामध्ये या प्रकाराची आधुनिक बीजे आढळतात. बिंदुवादात प्रत्यक्ष वस्तू व तिचे चित्ररूप यांत फारकत दिसू लागली व घनवादात ती जास्त ठळकपणे जाणवली. दुसऱ्या प्रकारात बाह्य सृष्टीचा (निसर्ग, व्यक्ती, वस्तू इ.) अमूर्तिकरणात मुळीच प्रत्यय येत नाही. हे अमूर्तिकरण केवळ भौमितिक आकार, प्राथमिक रंग व रेषा अशा चित्रण-घटकांतूनच साधले जाते व म्हणून ते केवलस्वरूपी. वस्तुनिरपेक्ष असते. पीट माँद्रीआन, थीओ व्हान डर बर्क प्रभृती चित्रकारांनी स्थापन केलेल्या 'द स्टिल' या संप्रदायातील चित्रे या प्रकाराची उदाहरणे होत. या केवलस्वरूपी, वस्तुनिरपेक्ष अमूर्तिकरणाचाच आणखी एक पंथ म्हणजे 'अमूर्त अभिव्यक्तिवाद' होय. रंगांचा विमुक्त, सहजस्फूर्त व यादृच्छिक वापर करून आकार व पोत साधण्यावर हा पंथ भर देतो. अमेरिकन चित्रकार जॅक्सन पॉलक व त्याची क्रियाचित्रणपद्धती (ॲक्शन पेंटिंग) या पंथाची निदर्शक आहे.

अमूर्त कलेच्या व्यापक प्रणालीखाली आधुनिक कलेतील अनेक पंथ व उपपंथ येतात आधुनिक कलेतील अमूर्तत्वाच्या अनेक दिशा, वाटा आहेत आणि त्यांचे विविध, भिन्नभिन्न आविष्कार अनेकविध पंथांचे निदर्शक आहेत.

त्यांपैकी (१) अधिघनवाद (२) रचनावाद (३) 'द स्टील' संप्रदाय व (४) अमूर्त अभिव्यक्तिवाद हे चार प्रमुख पंथ होत.

(१) अधिघनवाद : (सुप्रमॅटिझम) :

कझ्यीम्यीर मल्येव्हियच (१८७८–१९३५) या रशियन चित्रकाराने भौमितिक, अमूर्त आकृतिबंधांवर अधिष्ठित अत्यंत साधीसुधी चित्रशैली निर्माण केली व त्याला 'सुप्रमॅटिझम' हे नाव दिले. घनवादाचा आत्यंतिक कर्मठ प्रकार असे त्याचे वर्णन करता येईल. १९१५ त त्याने प्रारंभीची अधिघनवादी चित्रे निर्माण केली.

(उदा., ब्लॅक स्क्वेअर). त्याचे ' व्हाइट ऑन व्हाइट ' (१९११) हे अधिघनवादाचे उत्तम उदाहरण. त्यात अगदी पराकोटीची अमूर्तता दिसते. ' पांढऱ्या पार्श्वभूमीवर पांढरा चौकोन ' हाच चित्राचा आशय. अत्यंत विशुद्ध, केवलस्वरूप, भौमितिक अमूर्त कला, असे त्याच्या चित्रांचे वर्णन करता येईल. आपली कलाविषयक भूमिका त्याने ' द नॉन-ऑब्जेक्टिव्ह वर्ल्ड ' (१९२९) या पुस्तकात मांडली आहे. तो म्हणतो; " 'सुप्रमॅटिझम' या संज्ञेने मला चित्रकलेतील विशुद्ध संवेदनेचे महत्त्व दर्शवायचे आहे. अधिघनवादी दृष्टिकोणातून, वस्तुसृष्टीच्या बाह्य भासमानांमध्ये (अॅपीअरन्सेस) कलावंताला स्वारस्य नसते; तर कलावंताची संवेदनक्षमता (ज्या भावावस्थेत ती वसत असते, त्या भावावस्थेच्या निरपेक्ष) महत्त्वाची. " त्याच्या दृष्टीने कलेला सर्व सामाजिक व भौतिक संदर्भापासून मुक्त करणे, हे अंतिम साध्य. वस्तूला वस्तू म्हणून काहीच महत्त्व नाही; एक संवेदना म्हणूनच तिला अस्तित्व आहे. ' वस्तूच्या अनुपस्थितीची जाणीव ' हीच खरी होय. मल्येव्हियचने १९१३ त मॉस्कोमध्ये या पंथाची स्थापना केली. १९१५ मध्ये त्याने अनेक लेखकांच्या सहकार्याने अधिघनवादाचा जाहीरनामा तयार केला. त्यात कवी ब्लादिमीर मायकोवस्कीचाही वाटा होता.

(२) रचनावाद (कन्स्ट्रक्टिव्हिझम) :

ही चळवळ प्रामुख्याने शिल्पकलेच्या क्षेत्रात रशियामध्ये उगम पावली. व्लादिमीर टॅट्लीन (१८७५-१९५३) हा या पंथाचा संस्थापक होय. घनवाद व नवकालवाद यांच्या कलातत्त्वांचा त्याच्यावर प्रभाव होता. तो मुळात चित्रकार होता व पुढे शिल्प-कलेकडे वळला. प्लॅस्टिक, काच, तार, धातूचे पत्रे यांसारख्या यंत्रोद्योगाशी संबंधित साधनसामग्रीचा वापर करून, त्याने भौमितिक अमूर्त आकारांत, अधांतरी टांगती (हँगिंग) व उत्थित (रिलीफ) शिल्पे घडवली. ही व अशा प्रकारची प्रारंभीची ' रचनाशिल्पे ' (कन्स्ट्रक्शन्स) यंत्रसदृश, वा यांत्रिक उपकरणांसारखी होती. रचना-वादातील हा वरवरचा यांत्रिकपणा पुढे कमी होत गेला व विशुद्ध आकारनिर्मितीच्या दिशेने त्याची जडणघडण होत गेली. या संप्रदायातील मल्येव्हियच व टॅट्लीन यांची निर्मिती वास्तुकल्पाचा आभास निर्माण करणारी होती. उदा., टॅट्लीनने ' थर्ड इंटरनॅशनल ' प्रदर्शनासाठी उभारलेले स्मारक (१९१९-२०) हा प्रकल्प सुमारे ७५० मीटर उंचीचा, परस्परविरुद्ध दिशांना वळणारे (काउंटर रोटेटिंग) चक्राकार छेद असलेल्या, कलत्या, नागमोडी रचनेच्या रूपात होता. आकार व अवकाश यांतील गतिमान आंतरक्रिया शिल्पातून प्रकट करण्याची त्याची आकांक्षा या रचनाकल्पात दिसते. या पंथाच्या शिल्पकारांची रचनाशिल्पे व वास्तुकाराच्या वास्तुरचना यांत एक घनिष्ठ जवळीक दिसून येते. फरक फक्त इतकाच की, शिल्पकाराच्या रचना ह्या, प्रत्यक्ष वास्तुरूपात साकार होण्याच्या म्हणजेच व्यावहारिक उपयोजनाच्या बंधनात

जखडलेल्या नसल्याने, त्या सौंदर्यदृष्ट्या अधिक 'विशुद्ध' रूपात अवतरू शकतात. आणि निसर्गसृष्टीचा वा कोणत्याही नैसर्गिक, जैव घटकाचा संपूर्ण अव्हेर करून, केवल विशुद्ध आकारवादी कला–व त्यायोगे नवी वास्तवता निर्माण करण्याची रचनावाद्यांची आकांक्षा होती. १९२० नंतर या चळवळीस वेगळी दिशा लाभली. टॅट्लीन व रोद्शेंको यांनी आपल्या अनुयायांना व्यवहारोपयोगी अन्य कला-प्रकारांकडे प्रवृत्त केले : फर्निचर आकृतिबंध, रंगभूमी व चित्रपट, मुद्रणयोजन (टायपोग्राफी), भित्तिपत्रे इ. प्रकारांचा त्यात अंतर्भाव होतो. रचनावादी दुसरा गट हा नायूम गाब (१८९०–) व अँटवान प्येव्हस्न्यर (१८८६–१९६२) या कलावंत–बंधूंच्या नेतृत्वाखाली स्थापन झाला. १९२० मध्ये त्यांनी मॉस्कोमध्ये या पंथाचा 'वास्तववादी' (रिॲलिस्ट) जाहीरनामा प्रसिद्ध केला. त्यात आधीच्या रचनावाद्यांच्या व्यावहारिक उद्दिष्टांवर त्यांनी टीका केली व विशुद्ध कलेचा पाठपुरावा केला. 'जीवनाच्या वास्तवतेचा अर्थ कलेद्वारा प्रकट करण्यासाठी, कला ही दोन मूलघटकांवर अधिष्ठित असली पाहिजे : अवकाश व काल. काळाचे यथार्थ स्वरूप व्यक्त करण्यासाठी गतिमानतेचे व शुद्ध गतिकीचे (कायनेटिक) घटक उपयोगात आणले पाहिजेत,' या तत्त्वाचे प्रात्यक्षिक म्हणून त्याने शुद्ध–गतिकीय शिल्पे निर्माण केली. १९२१ च्या सुमारास राजकीय दडपणामुळे या चळवळीचा अस्त झाला. पुढे 'बौहाउस' मध्ये तिचा प्रभाव दिसून येतो.

(३) द स्टील (De Stijl) :

विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीचा हा डच कलासंप्रदाय होय. नेदर्लंडसमध्ये थीओ व्हान इसबर्क (१८८३–१९३१) व पीट मॉँद्रीआन (१८७२–१९४४) या चित्रकारांनी 'द स्टील' (डॅनिश de Stijl, इं. 'द स्टाइल', म. शैली) या नावाचा संप्रदाय व नियतकालिक (१९१७–२८) सुरू केले. जे. जे. पी. आउट (१८९०–), रेट फेल्ट (१८८८–१९६४) यांसासारखे वास्तुशिल्पज्ञही त्यात सहभागी झाले. घनवादाचा व कार्यवादी (फंक्शनल) वास्तुकलेच्या तत्त्वांचा त्याच्यावर प्रभाव होता. 'द स्टील' या नियतकालिकाच्या पहिल्याच अंकात मॉँद्रीआनने या संप्रदायाला आपल्या शैलीच्या संदर्भात 'नीओ–प्लॅस्टिसिझम' (नवरूपणवाद) असे संबोधून लेख लिहिला व आपली भूमिका मांडली. त्यातील 'नॅचरल रिॲलिटी अँड ॲब्स्ट्रॅक्ट रिॲलिटी' (नैसर्गिक वास्तवता व अमूर्त वास्तवता) हा लेख आधुनिक अमूर्त कलेच्या इतिहासात फार महत्त्वाचा आहे. कोणत्याही प्रकारची तडजोड नसलेली स्वयंपूर्णता त्याच्या चित्रात दिसते. त्याने आपल्या कलेतून आकारिक वा रूपणात्मक विशुद्धतेचा सातत्याने शोध घेतला. त्याची प्रारंभीची चित्रे वास्तववादी वळणाची असली, तरी त्याला आकारांच्या घडणीत विशेष स्वारस्य होते. वास्तववादी निसर्गचित्रणापासून ('द रेड ट्री', १९०८) अमूर्त चित्रशैलीपर्यंत ('ॲपल ट्री इन ब्लॉसम', १९१२)

त्याची वाटचाल चालू होती व त्यातून त्याची नवरूपणवादी शैली व सिद्धांत साकार झाले. ' कलेची नैसर्गिकतेकडून अमूर्ततेकडे होत गेलेली उत्क्रांती समजून घ्यायची असेल, तर मानवामधली उत्क्रांती समजावून घेतली पाहिजे. उत्क्रांतीच्या या विकासावस्थेत माणूस वस्तुद्रव्या(मॅटर)पासून दूर जात जात, चैतन्यतत्त्वाकडे (स्पिरिट) ओढला गेला आहे. या चैतन्यतत्त्वाचे विशुद्ध प्रकटीकरण करावयाचे, तर कलेनेही अधिक विशुद्ध अशा अमूर्तत्वाचा–सौंदर्यवादी घाटाचा–आविष्कार घडवला पाहिजे ', हे तत्त्व त्याने मांडले व त्याचाच प्रत्यक्ष आविष्कार आपल्या कलेतून घडवला. अगदी साधेसुधे, भव्य, सुघटित भौमितिक आकार (चौकोन वगैरे) व प्राथमिक रंग (लाल–निळा–पिवळा) यांचा वापर करून चित्रफलकावर उभ्या–आडव्या रेषाखंडांच्या अमूर्त रचना त्याने साधल्या. निराकार निसर्गावर मानवनिर्मित आकारव्यवस्था लादण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता. कलेचा तिच्या वैश्विक घटकांमध्ये (आडवे, उभे आकार) संकोच करून, आकारघनत्व (मास) प्राथमिक रंगांनी दर्शवून व अवकाश काळ्या, पांढऱ्या, करड्या रेषांनी सीमित करून त्यांनी आपले उद्दिष्ट साधले. चित्रकलेचा वास्तुकलेशी समन्वय साधणारी एकात्म शैली, हे नवरूपणवादाचे वैशिष्टय म्हणता येईल. व्हान इसबर्क व माँद्रीआन या चित्रकारांप्रमाणेच जे. जे. पी. आऊट, व्हिल्मॉस हूत्झर (१८८४–) हे वास्तुविशारद व अँटोनी कोक (१८८२–) हा कवी हे या संप्रदायाचे सभासद होते. या चित्रकार–वास्तुकार–लेखकांचे उद्दिष्ट एकच होते, ते म्हणजे ' त्यांना जाणवणारी अमूर्तिकरणाची व आत्यंतिक साधेपणाची कलाविष्कारातील गरज ' होय. दृक्प्रत्ययवादाच्या विरोधात त्यांनी गणितीय वृत्तीचा – भौमितिक रचनातत्त्वांचा–कट्टर पुरस्कार केला. त्यांच्या चित्रातील रुपाट पातळीतील चौरस, पट्टे तसेच पांढऱ्या पार्श्वभूमीवरील वा परस्पर–संवादी प्राथमिक रंगांचे उपयोजन हे त्याचेच द्योतक होय. या संप्रदायाच्या चित्रकारांना वास्तुरचनासदृश आकृत्यांचे- चौरस, आयतांचे जे आकर्षण होते. त्याचा परिणाम शिल्पकलेवरही झाला. हे आकार शिल्पाकृतींत अगदी चपखलपणे वापरले गेले. जॉर्ज वांटॉन्गेर्लू (१८८६–) याची १९१७ मधील शिल्पे, तसेच ऑस्ट्रियन शिल्पकार फ्रेडरिक किएस्लर (१८९२–) याचे ' सिटी इन स्पेस ' हे शिल्प यांतून द स्टीलच्या वास्तु–शिल्पीय तत्त्वांचा उत्तम आविष्कार दिसतो. कला, जीवन व संस्कृती यांचा बौद्धिक पातळीवर वैश्विक समन्वय साधण्याची या संप्रदायाची महत्त्वाकांक्षा होती.

' द स्टील ' संप्रदायाचा १९३१ मध्ये अस्त झाला, पण त्यातील कलातत्त्वांचा प्रभाव पुढे ' बौहाऊस ' संप्रदायाच्या वास्तुकलेवर दिसून येतो.

(४) अमूर्त अभिव्यक्तिवाद (ॲबस्ट्रॅक्ट एक्सप्रेशनिझम) :

अमेरिकन चित्रकलेच्या क्षेत्रात १९४० नंतर या पंथाचा उदय झाला. जॅक्सन पॉलक (१९१२–५६) हा या संप्रदायातील आंतरराष्ट्रीय ख्यातीचा अमेरिकन चित्र-

कार होय. त्याच्या अभिनव व क्रांतिकारक चित्रशैलीच्या संदर्भात हॅरॉल्ड रोझेनबर्गने 'ॲक्शन पेंटिंग' (क्रियाचित्रण) ही संज्ञा १९५२ मध्ये वापरली व तीही या संप्रदायाला लागू झाली. डॉमिंग्युज, फॉचिअर, शूल्टझ इ. आधीच्या चित्रकारांनी जे प्रयोग चित्रशैलीच्या संदर्भात केले, त्यातून आकृतीबंधाची पारंपरिक संकल्पना बदलून अमीबाच्या चलनवलनासारखा, तसेच शरीरातील पेशींच्या रचनेसारखा आकृतिबंध पुढे आला. या नव्या संकल्पनेचा, तसेच काही आधुनिक फ्रेंच कलावंतांच्या अमेरिकेतील वास्तव्याचा व आंद्रे मासाँ, अर्शील, गॉर्की यांसारख्या अतिवास्तववादी चित्रकारांचा प्रभाव या शाखेवर पडला.

विशिष्ट गतिमान भावावस्थेमध्ये सहजप्रेरणांनुसार होणाऱ्या स्नायूंच्या (हाताच्या) हालचालींनुसार कुंचला जसा फिरेल, तसा फिरू द्यायचा. त्यावर कोणतेही नियंत्रण वा पूर्वनियोजन लादावयाचे नाही, अशा भूमिकेतून जी तत्कालस्फूर्त व स्वयंचलित चित्रनिर्मिती होते, तिच्या संदर्भात 'क्रियाचित्रण' (ॲक्शन पेंटिंग) ही संज्ञा वापरात आली. आकस्मित व यादृच्छिक प्रक्रिया असेही तिचे वर्णन करता येईल. पॉलकच्या चित्रणपद्धतीमध्ये जमिनीवर सैल पसरलेल्या चित्रफलकावर (कॅन्व्हास) यदृच्छा रंग ओतणे, फासणे, ठिबकवणे, शिंतोडे उडवणे (या क्रियांमध्ये रंगनळी, कुंचला यांचा वापरही केला जात असेच) तसे काठ्या, थाप्या, सुऱ्या वगैरे साधनांनी तो ढवळून, त्यातून स्वयंचलित व मुक्त आकार निर्माण करणे, यांसारख्या प्रक्रियांचा समावेश असे. चित्रफलकाच्या सर्व बाजूंनी फिरून तो रंगवत असे. रंगद्रव्यामध्ये वालुका, नखे, काचांचे तुकडे यांचे स्वैर मिश्रण, चकाकीचा परिणाम साधण्यासाठी ॲल्युमिनियम रंगांचा वापर यांसारख्या अभिनव प्रयुक्त्यांचाही त्याने वापर केला. चित्रफलकावरील अशी अभिव्यक्ती जोशपूर्ण व आक्रमक असे. कलादृष्ट्या रंग स्वभावतः सर्जनशील असून ती सर्जनशीलता (कला) कृतीरूपाने अभिव्यक्त होऊ देणे या विचारसरणीवर पॉलकची निष्ठा होती. सर्जनाच्या अवस्थेतील मानसिक व शारीर चैतन्यशक्तीचे अत्यंत उस्फूर्त असे विमुक्तीकरण क्रियाचित्रणात अभिप्रेत असल्याने ते अतिवास्तववादाला व विशेषतः ब्रताँप्रणीत स्वयंलेखनाला (ॲटोमेटिक रायटिंग) फार जवळचे होते. कलानिर्मितीत बुद्धिप्रामाण्यापेक्षा जोमयुक्त अनावर सहजप्रेरणांवर भर देण्याची भूमिका दोहोंतही समान आहे. 'चित्राला स्वतःचे असे आयुष्य असते व ते आकाराला आणण्यासाठी मी धडपडत असतो' असे पॉलक म्हणत असे. त्याची समग्र चित्राची (ओव्हरऑल पेंटिंग) संकल्पना त्यातूनच साकार झाली. अशा चित्राला सकृत्‌दर्शनी प्रारंभ वा शेवट नसतो. ते चित्रफलकाची संपूर्ण व्याप्ती पसरून उरते, किंबहुना त्या पलीकडे पसरण्याच्या शक्यता सूचित करते. त्याच्या चित्रातील रेषेची गुणवत्ता अनन्यसाधारण होती. आकार वा वस्तू गोचर करणे यांसारखी रेषेची जी पारंपारिक आकारवादी उद्दिष्टये असतात त्यापासून पॉलकने रेषा मुक्त केली. परिणामतः त्याच्या चित्रांतून रेषेची चित्रमयता आणि अभिव्यक्तिक्षमता प्रकर्षाने नजरेत भरते. (उदा.

'ब्ल्यू पोल्स ' १९५३) यांखेरीज त्याची ' फूल फॅदम फाइव्ह ' (१९४७), नंबर वन (१९४८), ' ऑटम ऱ्हिदम ' (१९५०) ही चित्रेही उल्लेखनीय आहेत. आकार व सुसंवादित्व यांविषयीच्या कलावंतमनातील सुप्त, अर्धसुप्त जाणिवा रंगाच्या स्वैर वापरातही प्रेरक ठरत असाव्यात; कदाचित त्यामुळेच ही चित्रे कलात्मक व सौंदर्यपूर्ण वाटतात. व्हिलेम दे कूनिंग (१९०४-), मार्क टोबे (१८९०-), फिलिप गुस्ताँ (१९१३-), हान्स होफमन, रॉबर्ट मदरवेल यांसारख या संप्रदायातील अन्य उल्लेखनीय चित्रकार होत. या पंथाच्या जॉर्जेस मॅथ्यूने पॅरिसच्या नाट्यगृहात चित्रनिर्मितीचा जाहीर कार्यक्रम केला होता.

अमूर्तत्वाच्या प्रवृत्ती इतर कलाकारांतही आढळतात. संगीत ही मूलतःच अमूर्त कला आहे. तसेच नृत्य हीदेखील मानवी देहाच्या माध्यमाद्वारा, अवकाशात अमूर्त आकृतिबंध साधणारी प्रायोगिक कला असली तरी ' बॅले ' (नृत्यनाट्याच्या पाश्चात्त्य प्रकारात) नृत्याच्या विशिष्ट प्रकारात वेषभूषेच्या साहाय्याने भौमितिक आकृतिबंध साधताना तिची अमूर्तता व प्रतीकात्मकता प्रकर्षाने जाणवते.

सारांश, अमूर्तत्व ही कलेतील एक शाश्वत, सार्वकालिक व सार्वत्रिक प्रवृत्ती असल्याचे वरील विवेचनावरून दिसून येईल. सौंदर्यमूल्ये ही चित्र वा शिल्प यांच्या विषयात नसून तो केवळ रंग, रेषा, आकार यांतच असतात, ही धारणा या प्रणालींमागे असल्याने चित्रविषयाचे (वस्तू, व्यक्ती, निसर्ग इ.) जसे दिसते, तसे प्रतिरूप वास्तव चित्रण न करता केवळ रंग-रेषा–आकारांचीच कधी सुघटित, भौमितिक, रचनाबद्ध तर कधी स्वैर व मुक्त आविष्करणे साधण्यात आली. वर ज्या अमूर्त काव्यप्रणाली वर्णन केल्या, त्यात रशियन (अधिघनवाद, रचनावाद), डच (द स्टील) अमेरिकन (अमूर्त अभिव्यक्तिवाद) या विविध देशीय प्रणाल्या होत्या. इतर देशांच्या कलापरंपरांमध्येही अमूर्तत्वाची प्रवृत्ती केव्हा ना केव्हा, कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात अपरिहार्यपणे प्रकटली आहे. पाश्चात्त्य प्रभावाने हा प्रकार आधुनिक भारतीय कलेतही पोहोचला. एम्. एफ्. हुसेन (१९१५-), रझा (१९२२-) गायतोंडे (१९२४-) लक्ष्मण पै (१९२६-), शांती दवे (१९३१-), सतीश गुजराल आदी चित्रकारांनी प्रभावी अमूर्त कलाविष्कार घडवले आहेत. ही विविध देशीय आविष्करणे अमूर्त प्रवृत्तीची सार्वत्रिकता दर्शवितात; तर कलेच्या इतिहासाच्या प्रारंभ काळापासून ते आजतागायत त्याची जी विविध रूपे दिसतात, त्यातून त्यांची सार्वकालिकता दिसून येते.

बौहाऊस :

१९१९ ते ३३ या काळात जर्मनीमध्ये कार्य करणारी ही कलाशिक्षण संस्था, तसेच कलाविषयक घडामोडींचेही प्रमुख केंद्र होते. कलेविषयीचे अनेक नवे सिद्धांत इथून प्रसृत झाले. '**Bauhaus**' ही जर्मन संज्ञा ' वास्तुघर ' (हाऊस ऑफ बिल्डिंग)

या अर्थाने वापरली गेली. प्रसिद्ध जर्मन वास्तुशिल्पज्ञ वॉल्टर ग्रोपिअस (१८८३–१९६९) याने वायमर येथे १९१९ त या संस्थेची स्थापना केली व १९२८ पर्यंत संचालक या नात्याने तिची जडणघडणही केली. ' द स्टील ' हा डच संप्रदाय व अन्य रशियन अमूर्त कलासंप्रदाय यांनी अवलंबिलेल्या आकार अवकाशाच्या गणितीय भौमितिक संकल्पनांचा प्रभाव बौहाऊसवर पडला.

ललित कला, कारागिरी व तंत्रविद्या यांचा यथोचित समन्वय साधून या संस्थेने पश्चिमी कलाशिक्षण क्षेत्रात क्रांती घडवून आणली. संस्थेच्या शिक्षणक्रमात चित्रकला, शिल्पकलादी ललित कलांचा अंतर्भाव असला, तरी त्याचा मुख्य भर वास्तुकला व तत्संबद्ध उपयोजित (ॲप्लाइड) कलाप्रकारांवरच विशेषेकरून होता. त्यादृष्टीने सुतारकाम, धातुकाम, मृत्पात्री (पॉटरी), चित्रकाच (स्टेन्ड ग्लास), भित्तिचित्रण, विणकाम, आरेख्यक (ग्राफिक) कला, मुद्रणयोजन, रंगमंचतंत्र इ. विषय शिकवले जात. कलासौंदर्य मूल्ये, समाजशास्त्र या विषयांचाही त्यात अंतर्भाव होता. १९ व्या शतकात कला व कारागिरी असा स्पष्ट भेद केला जात असे; त्यांचा या संस्थेच्या शिक्षणक्रमात समन्वय साधून ग्रोपिअसने त्यांना परस्परपूरक स्वरूप दिले. ' वास्तुकार, चित्रकार व शिल्पकार यांनी वास्तूचा, एक वस्तू म्हणून संमिश्र गुणधर्म ओळखला पाहिजे, कलावंत व कारागीर यात तसा मूलभूत फरक नाही. प्रत्येक कलावंताला तंत्रप्रभुत्व आवश्यकच असते. भावी काळात आपण अशी वास्तू निर्माण करू, की ज्यात वास्तु–चित्र–शिल्प यांचा एकात्म समन्वय साधला जाईल ', अशा प्रकारची भूमिका या संस्थेची होती. विसाव्या शतकातील प्रचंड यांत्रिकीकरणास प्रतिकार न करता, यंत्र हे साधन मानून त्याचा उपयोग करावा व यांत्रिक उत्पादनामागे कारागीर-आकृतिबंधकार यांचा अर्थपूर्ण सहभाग असावा, असाही दृष्टिकोण या शिक्षणपद्धती-मागे होता. त्या दृष्टीने या संस्थेने वस्तूच्या प्रचंड घाऊक उत्पादनासाठी तिचे मूल–आकृतिबंध (प्रोटोटाइप) निर्माण केले. कलावंतांना कारागिरीचे व औद्योगिक आकृतिबंधाचे प्रशिक्षण देऊन समाजामध्ये व्यवहारोपयोगी धटक म्हणून सन्माननीय स्थान मिळवून देण्याचे कार्य या संस्थेने केले. साधीसुधी, अनलंकृत आकृतिबंध–शैली घडवण्याकडे या संस्थेचा कटाक्ष होता. सुटसुटीत कार्यपद्धती, भौमितिक आकृतिबंधांना प्राधान्य आणि आकृतिबंधात राखलेले वस्तु-उत्पादनात वापरावयाच्या माध्यमद्रव्यांच्या नैसर्गिक गुणधर्मांचे भान ही बौहाउस कलाशिक्षणपद्धतीची ठळक वैशिष्ट्ये होत. विसाव्या शतकातील अनेक श्रेष्ठ कलावंत या संस्थेत अध्यापक होते. पॉल क्ले, मोहॉइनॉडय, कंडयीन्स्कई, फायनिंगर, मर्सिल ब्रॉयर आदींचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. वायमार येथील राजकीय विरोधामुळे संस्थेचे १९२५ मध्ये देसौ येथे स्थलांतर करण्यात आले. ग्रोपिअस निवृत्त झाल्यावर (१९२८) प्रथम हान्स मायर या स्वीस वास्तुशिल्पज्ञाची व नंतर १९३० मध्ये मीएस व्हान डेर रोअ या जर्मन वास्तुशिल्पज्ञाची संचालकपदी नियुक्ती झाली. वाढत्या राजकीय विरोधात्मवादी संस्थेचे

पुन्हा देसौहून बर्लिनला स्थलांतर करण्यात आले; पण १९३३ त नाझी राजवटीने या संस्थेवर कायमची बंदी घातली. अमेरिकेत मोहॉइनॉडयने शिकागो, येथे १९३७ त नव्या ' बौहाउस 'ची (' द इन्स्टिटय़ूट ऑफ डिझाइन्स ' असे नामकरण) स्थापना केली. बौहाउसची कार्यप्रणाली पुढे चालू ठेवणारी ही उल्लेखनीय संस्था होय. बौहाउसने वास्तुकला, औद्योगिक आकृतिबंध, वस्त्रकला, मुद्रणयोजन इ. क्षेत्रांत प्रसृत केलेले नावीन्यपूर्ण आकृतिबंध व कलाशिक्षणाच्या अभिनव संकल्पना यांचा पुढे जगभर प्रभाव पडला.

दादावाद (Dadaism) :

पहिल्या महायुद्धाच्या काळात–साहित्य क्षेत्रात ही चळवळ निर्माण झाली. महायुद्धातील प्रचंड मानवसंहार व उद्‌ध्वस्त समाजजीवन यांच्या परिणामातून युद्धग्रस्त तरुण पिढीला प्रस्थापित विचारसरणी, सामाजिक नीतिनियम व जीवनरीती, प्रचलित कला-सौंदर्य मूल्ये यांमधील पोकळपणा व वैयर्थ्य जाणवले व त्यातून एक शून्यवादी, विध्वंसक व अराजकतावादी मनोभूमिका निर्माण झाली. तिचा, कलावंतमनाचा प्रकट उद्‌गार म्हणजे दादावाद होय. या पंथाची स्थापना झूरिकमध्ये १९१५ च्या सुमारास झाली. रूमानियन कवी त्रिस्तान त्सारा (१८९६–१९६३), जर्मन लेखक हूगो बाल (१८८६–१९२७) व रिखार्ट ह्यूल्झेनबेक आणि फ्रेंच कवी व शिल्पकार हान्स आर्प (१८८७–१९६६) हे या पंथाचे प्रमुख सभासद होते. ह्यूल्झेनबेकने ' En Avant Dada ' (१९२०; ' अ हिस्टरी ऑफ दादाइझम ') या पुस्तकात दादावादाचा इतिहास नमूद केला आहे. ' कॅबरे व्हॉल्टेअर ' या छोटया बारमध्ये या पंथाची प्रदर्शने भरत. ' दादा ' (खेळण्यातील लाकडी घोडा) हा पंथवाचक शब्दही त्यांनी जर्मन–फ्रेंच डिक्शनरीतून यदृच्छया (शब्दकोश उघडताक्षणी जे पान येईल व जो शब्द चटकन डोळयापुढे येईल तो शब्द) निवडला. ' दादा ' (१९१७) हे नियतकालिकही त्साराच्या संपादकत्वाखाली निघाले व ' दादा ३. ' या अंकात पंथाचा जाहीरनामा प्रसिद्ध झाला. त्यात सर्व प्रस्थापित नीति–कला-मूल्यांच्या विध्वंसाची भूमिका मांडली आहे. दादावादी पंथाच्या विविध शाखा न्यूयॉर्क, बर्लिन, कोलोन, पॅरिस येथे वेगवेगळया कलावंतांनी स्थापन केल्या. कूर्ट श्विटर्स (१८८७–१९४८) याने दादावादाशी समांतर अशी ' मेर्झ ' प्रणाली निर्माण केली.

आकारांचे घनवादी विघटन; नवकालवाद्यांनी स्थितिशीलता, सुसंवादित्व व सद्‌भिरुची यांविरुद्ध पुकारलेले बंड; कंडयीन्स्कई याच्या तत्कालस्फूर्त अमूर्त रचना; मार्सेल द्यूशाँ (१८८७–) याची आद्य दादाकालीन–१९११ पासूनची–निर्मिती; घनवादी ' कोलाज ' व तत्सम कलानिर्मितीतील नवनव्या साधनतंत्रांचा वापर (उदा.; काच, लाकूड, वर्तमानपत्र, आरसा, घोडयाचा केस वगैरे) हे सर्व घटक दादावादाच्या वाटचालीला कारणीभूत ठरले. दादावादी हे गोंधळ, अराजकता, नकार, विध्वंस यांचे

कट्टर पुरस्कर्ते होते व त्यांचे आविष्कार, त्यांची कलाकृतींतील धक्कादायकता, बंडखोरी विवेकशून्य, थिल्लर व विक्षिप्त तऱ्हेवाईकपणा, या सर्वांतून दिसून येतात. प्रबोधनकालीन कलासौंदर्याचा मानदंड मानले गेलेले, लिओनार्दो दा व्हींचीचे 'मोनालिसा' हे चित्र मोनालिसाला दाढीमिशा काढून मार्सेल द्यूशाँने विरूपित केले व 'L H. O. O. Q.' (१९१९) या अश्लील शीर्षकाने प्रदर्शित केले. द्यूशाँनेच १९१७ च्या 'इंडिपेन्डट्स'च्या प्रदर्शनात लघवीपात्राची छोटी प्रतिकृती 'फाउंटन' (बाय आर. म्यूट) अशा नाव-सहीनिशी प्रदर्शित केली. त्यांच्या दृक्‌निर्मितीत प्राकृतवस्तुशिल्पे (फाउंड ऑब्जेक्ट्स), सिद्धवस्तुशिल्पे (रेडिमेड्स), चिक्कणितचित्रे (कोलाज,) रचनाकृती (कन्स्ट्रक्शन्स) इ. प्रकारांचा अंतर्भाव होता. गोंगाटाचे कर्कश संगीत, संदर्भशून्य व केवळ ध्वन्यानुसारी अमूर्त काव्यरचना, एकाच वेळी ३८ व्याख्यात्यांनी दिलेले एकत्रित व्याख्यान इ. स्वरूपाची या पंथाची निर्मिती होती. त्यांच्या टिंगलटवाळीतून आधुनिक कलावंतही सुटले नाहीत. एका चित्रचौकटीत खेळण्यातले माकड दर्शवून ते 'पोर्ट्रेट ऑफ सेझान' या नावाने प्रदर्शित करण्यात आले. मॅन रे याने छायाचित्रणाच्या तंत्रात प्रयोग केले, ते 'रेयोग्राफ्स' या नावाने ओळखले जातात. मॅक्स अर्न्स्ट व कूर्टश्विटर्स यांनी 'कोलाज'मध्ये नावीन्यपूर्ण प्रयोग केले. नकार व विध्वंस हीच ज्याची भूमिका होती, त्या दादावादी पंथाचा शेवट अल्पकाळातच होणे अटळ होते. पण या चळवळीलाही एक विधायक अंग होते. त्यांच्या बंडखोरीतून विमुक्त सर्जनशीलतेला चालना मिळाली व त्यांनी कलावंतांना निर्मितिक्षम मनाच्या अज्ञात प्रदेशाचा- अबोध मनाच्या खोल तळाचा- वेध घेण्यास प्रवृत्त केले. त्यातून अतिवास्तववादासारख्या विधायक प्रणालीचा जन्म झाला. त्यांच्यापुढे दादावाद्यांच्या समस्या व उद्दिष्टे होती; पण त्याकडे त्यांनी अधिक गांभीर्याने व बौद्धिक दृष्टिकोणातून पाहिले.

अतिवास्तववाद (सुर्‌रिॲलिझम) :

आधुनिक कला-साहित्य क्षेत्रातील ही महत्त्वाची चळवळ साधारणपणे १९२५-३५ या दशकात बहराला आली. दादावादातून तिचा उगम झाला. दादावाद्यांनी परंपरा व तीतून निर्माण झालेली प्रस्थापित मूल्ये केवळ नाकारली; अतिवास्तववाद्यांनी ती तर नाकारलीच; पण त्यांचा स्वतःचा असा वेगळा पर्यायही दिला. त्यांनी कलाक्षेत्रात फ्रॉइडप्रणीत मानवी अबोध मनाचा आविष्कार घडवला. ज्या मानवी मनात ही संस्कृती, परंपरा, मूल्ये, तसेच बंडखोरी, हिंसा, क्रौर्य, आदर्श, निष्ठादी भावभावना निर्माण होतात, त्या मानवी मनाचे मूळ शोधण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता. जीवनव्यवहारात आपले लक्ष केवळ कार्यकारणभावाकडेच लागून राहिल्याने आपण जीवनार्थाच्या गाभ्यालाच मुकतो, ही जाणीव व त्यातून मानवी अंतर्मनाचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती या पंथाच्या लेखक-कलावंतांमध्ये दिसून येते.

आंद्रे ब्रताँ (१८९६–१९६६) हा फरेंच कवी व तत्त्वचिंतक या चळवळीचा आद्य प्रवर्तक होता. त्याने १९२४ मध्ये अतिवास्तववादाचा पहिला जाहीरनामा प्रसिद्ध केला. त्यात त्याने– ' बाह्यतः परस्परविसंगत भासणाऱ्या दोन अवस्था– स्वप्न आणि वास्तव– ह्या भविष्यात एकाच केवल वास्तवात–अतिवास्तवात–एकरूप होतील, ' असा विश्वास प्रकट केला आहे. बुद्धीच्या व प्रत्यक्ष अनुभवाद्वारे आपल्याला सृष्टीमध्ये जशी वास्तवाची प्रतीती येते, तद्वतच स्वप्नांतून वा मुक्त, अनिर्बंध कल्पना-तरंगांतून अबोध मनाचे जे आविष्कार प्रकट होतात, त्यांतूनही वास्तव प्रतीत होते व हे आविष्कार दृश्य सृष्टीपेक्षा उच्च श्रेणीच्या वास्तवाच्या कितीतरी अधिक जवळचे असतात. अशा उच्च श्रेणीच्या वास्तवाचा-अतिवास्तवाचा शोध घेणे, हे कला–साहित्याचे उद्दिष्ट असले पाहिजे, ही या चळवळीमागील मूळ विचारधारा होय. त्यादृष्टीने या पंथाला ' अधिवास्तववाद ' (सुपर रिॲलिझम) असेही संबोधण्यात आले. आंद्रे ब्रताँने मात्र ' सुररिॲलिझम ' हीच संज्ञा, आपॉलिनेरच्या एका नाटका-वरून (drame surrealistic eu deux actes et un prologue, १९१७) या प्रणालीला उद्देशून वापरली. त्याने अतिवास्तववादाची व्याख्या ' विशुद्ध मानसिक स्वयंचलन ' (प्युअर सायकिक ऑटोमॅटिझम) अशी केली. त्यात वाणी, लेखन व अन्य मार्गांद्वारा विचाराच्या खऱ्याखुऱ्या प्रक्रियेचा मागोवा घेण्याची भूमिका होती. कार्यकारणभावविरहीत, तसेच नीतिसौंदर्यविषयक पूर्वग्रहांपासून अलिप्त असा उत्स्फूर्त व भावशुद्ध विचार नोंदवण्याचा त्याचा प्रयत्न होता. अद्‌भूताची, प्रकल्पनाची, तद्वतच अबोध मनोव्यापारांतून स्फुरणाऱ्या कल्पना, भ्रम, भास, स्वप्ने–दिवास्वप्ने–दुःस्वप्ने व अतर्क्य योगायोग यांची दृश्य रूपातील निर्मिती म्हणजे अतिवास्तववाद होय.

कलाकृती ही वस्तुतः कलावंताच्या मनातून स्फुरते; पण त्या मनाचा शोध कलामाध्यमातून घेण्याचे जाणीवपूर्वक प्रयत्न पूर्वीच्या काळात फारसे झाले नाहीत. आधुनिक काळातही दृक्प्रत्ययवाद, घनवाद, नवकालवाद आदी प्रणालींमध्ये बाह्य दृश्यसृष्टीचाच विचार प्रामुख्याने व विविध दृष्टिकोनांतून झाला. नवकालवादाने गतिमानता हेच सौंदर्य मानले; तर रंगभारवादाने रंगांचे अभिव्यक्तिसामर्थ्य जोपासले. दादावादात मात्र प्रथमच युद्धाच्या व त्यातील क्रौर्य, हिंसाचार, मानवी मूल्यांचा अधःपात यांच्या अनुरोधाने मानवी मनाची आंदोलने व प्रतिक्रिया टिपण्याचा प्रयत्न झाला. अतिवास्तववाद ही दादावादाची पुढची पायरी होती व त्यात मानवी मनाचा, अगदी खोलात जाऊन तळठाव घेण्याचा प्रयत्न अगदी पहिल्यांदा झाला. मानवी मनाच्या अंतःसृष्टीचे विविधांगी आविष्कार अनेक अतिवास्तववादी कलावंतांनी घडवले. त्यांत साल्वादोर दाली (१९०४–), पॉल क्ले (१८७९–१९४०), मॅक्स अर्न्स्ट (१८९१–१९७६), जोर्जो दी कीरीको (१८८८–), जोन मीरो (१८९३–), ताँगी (१९००–१९५५),, पिकाब्या (१८७८–१९५३), रने माग्रीत (१८९८–), मार्क शगाल (१८८७–) इत्यादी चित्रकार,

झाँ आर्प व जाकोमेत्ती हे शिल्पकार तसेच छायाचित्रणात मॅन रे यांचा उल्लेख आवर्जून करावा लागेल. अनेक दादावादी पंथाचे कलावंत या चळवळीत सामील झाले. कूर्ट श्विटर्स व मॅक्स अन्स्र्ट यांचे ' कोलाज ' हे दादावादातून अतिवास्तववादाच्या संक्रमणावस्थेचे सूचक आहेत.

अस्तित्ववादाची ललित कलेतील सर्वांत प्रभावी आविष्करणे चित्रकलेत पहावयास मिळतात. वस्तूच्या दृश्य रूपापेक्षा अंतर्मनात स्फुरणाऱ्या तिच्या प्रतिमारूपाचे आविष्कार चित्रांतून घडविण्याची आकांक्षा या पंथाच्या चित्रकारांची होती. अतिवास्तववादी चित्रातील आकारांचे संयोजन क्रांतिकारक व नावीन्यपूर्ण होते. कार्यकारणभावदृष्ट्या विसंगत वाटणाऱ्या आकारांची चित्रकाराने स्वयंप्रेरणेने केलेली एकत्र जुळणी हे त्याचे वैशिष्ट्य होय. (लोत्रे आमाँच्या उपमेनुसार, ' शस्त्रक्रियेच्या टेबलावर शिवणयंत्र व छत्री यांची योगायोगाने पडलेली गाठ '). तसेच या चित्रसंयोजनात अनेक आकृत्या अनपेक्षितपणे एकमेकींवर मांडलेल्या–फोडलेल्या किंवा जोडलेल्या असतात. त्यात अनेक क्लृप्त्यांचा व तंत्रांचा वापर केलेला असतो. रंगांचा वापर स्वप्नमय अवकाश दर्शविण्यासाठीही केला जातो. ही अतिवास्तववादी वैशिष्ट्ये अनेक आधुनिक चित्रकारांमध्ये पाहावयास मिळतात.

स्पॅनिश चित्रकार साल्वादोर दाली हा अतिवास्तववादी पंथातील सर्वांत लोकप्रिय व प्रभावी कलावंत होय. जोर्जो दी कीरीको व कार्लो कारा या गूढ अध्यात्मवादी पंथाच्या इटालियन चित्रकारांचा प्रभाव व जोन मीरो या अतिवास्तवादी स्पॅनिश चित्रकाराचा प्रत्यक्ष सहवास यांमुळे तो अतिवास्तववादी पंथात सामील झाला. स्वप्नसदृश, भ्रमसूचक प्रतिमांचे चित्रण त्याने सूक्ष्म बारकावे यथातथ्यपणे टिपणाऱ्या वास्तववादी शैलीत केले. अबोध मनाच्या तळातील इच्छाकांक्षा, वासनाविकार, भय, प्रक्षोभ आदींचे दर्शन घडविण्यासाठी त्याने अनेकविध प्रतिमांची सरमिसळ केली, सखोल (किंबहुना असीम) यथादर्शनाचा अवलंब केला, अत्यंत विसंवादी व असंबद्ध वस्तुप्रतिमांचे विश्लेषण केले; तसेच वस्तुतः कठीण व घनरूप अशा वस्तूंचे विद्राव्य व ठिसूळ–मृदू अवस्थेत रूपांतर केले. (उदा., ' पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी ' या चित्रात त्याने लवचिक, वितळणारी, प्रसरणशील, निष्पर्ण झाडाच्या फांदीवर टांगलेली, तसेच मेलेल्या घुशीसारख्या प्राण्याच्या अंगावर पांघरलेली, अशी घड्याळाची अनेक रूपे चित्रित केली.) सर्वस्वी नावीन्यपूर्ण व अन्वर्थक असे विमुक्त प्रकल्पन व दुःस्वप्नसदृश प्रतिमासृष्टी हे त्याच्या चित्राचे विशेष होत. ' हाताने रंगवलेली स्वप्नांची छायाचित्रे ', असे त्याने आपल्या चित्रांचे वर्णन केले आहे. ' प्रिमॉनिशन ऑफ सिव्हील वॉर (१९३६), ' इल्युमिन्ड प्लेझर्स ' (१९२९), ' ॲकॉमोडेशन्स ऑफ डिझायर ' (१९२९), ' द मेटॅमॉर्फसिस ऑफ नार्सिसस ' (१९३७) ही त्याची उल्लेखनीय चित्रे होत. लुईस ब्यूनेल समवेत त्याने ' Un chien andalou ', (१९२८; इं. ' ॲन ॲंडलूझियन डॉग) आणि ' L ' Age d ' or ' (१९३०; इं. द गोल्डन एज) हे दोन अतिवास्तववादी

चित्रपट निर्माण केले. या चित्रपटांमध्ये माश्यांनी बुजबुजलेले प्रेतांचे सांगाडे, जळणारे जिराफ, लिबलिबीत घड्याळे अशा खास दालीकल्पित दुःसह प्रतिमांची गर्दी आहे. मात्र दालीच्या चित्रांवर नितळ सफाई, कल्पनाचमत्कृती व सहेतुक निर्मितीचे प्रयास केल्याचा आक्षेपही घेतला जातो. या उलट जोन मीरो, पॉल क्ले, कीरीको, नॉगी, शगाल, पिकासो, मॅक्स अर्न्स्ट आदींच्या चित्रांत उत्स्फूर्तता, सहजप्रेरणा, स्वयंचलनात्मक सर्जनप्रक्रिया व तर्कविरहितता या अतिवास्तववादी गुणवैशिष्ट्यांचा प्रभावी प्रत्यय येतो. पॉल क्ले हा स्विस चित्रकार व आरेख्यक कलावंत. त्याच्या चित्रांतून काव्य, संगीत, रंग, वास्तुशिल्प यांतील कलातत्त्वांचा सुंदर समन्वय आढळून येतो. पिकासोप्रमाणेच क्ले हाही केवळ एकाच कलाप्रणालीमध्ये सामावणारा कलावंत नव्हता. त्याच्या प्रतिभेमध्ये उपजतच अतिवास्तववादी गुणधर्म होते. विमुक्त व काव्यात्म प्रकल्पन, चित्रणातील बालसुलभ निरागसता ही त्याची वैशिष्ट्ये. त्याच्यात शब्दात ‘ रेषेला फिरायला घेऊन जावे ’ (टेकिंग अ लाइन फॉर अ वॉक) इतक्या सहजपणे त्याने चित्रे काढली. शिवाय तो एक उत्कृष्ट कलाशिक्षकही होता. त्याची कलाविषयक मीमांसा अत्यंत मौलिक आहे. त्यामुळे निर्मितीची बौद्धिक प्रक्रियाही त्याच्या चांगलीच अंगवळणी पडली होती. दृश्य व काल्पित सृष्टीच्या गाभ्यात शिरून त्यातील गूढ व अगाध सत्याचा आविष्कार घडवण्याचा त्याने प्रयत्न केला. प्रतिमा, प्रतीके, चिन्हे, लिपिसदृश आकृतिबंध आदींचा अवलंब करून त्याने अंतर्मनातील अतिवास्तवाचा आविष्कार घडविला. पिकासोच्या कलाकारकीर्दीतही अतिवास्तववादी निर्मितीचा एक प्रभावी कालखंड येऊन गेला. पिकासोला या पंथाची तात्त्विक भूमिका मान्य होती व तो या पंथातील कलावंतांचा मार्गदर्शक–मित्र होता. असे अनेक विषय आहेत की, जे अद्याप कलेत अवतरलेले नाहीत, ही पंथाची उक्तीही त्याला रास्त वाटली. पिकासोचे ‘ द थ्री डान्सर्स ’ हे चित्र (१९२५) अतिवास्तववादी चित्रकारांना प्रेरक ठरले. त्यातील व्यक्तिप्रतिमांचे क्रूर विरूपण व खंडीत शरीराकार, कर्कश व खरखीत रंगसंगती व भीषण दुःस्वप्नसदृश अनुभूती (चित्रातील नग्न स्त्रियांच्या बेभान व उन्मत्त नाचातून जाणवणारी भेसूर अवकळा) हे सर्व घटक अतिवास्तववादाला जवळचे होते. मानसशास्त्रीय सत्यांचा आविष्कार घडवणारी, ‘ द ड्रीम ’ व ‘ द गर्ल बिफोर अ मिरर ’ ही त्याने १९३२ त काढलेली दोन चित्रे अतिवास्तववादाची निदर्शक आहेत. ‘ द ड्रीम ’ मध्ये स्वप्न व जागृती यांतील द्वंद्वात्मक वास्तव, तर ‘ गर्ल बिफोर अ मिरर ’ मध्ये दुभंग व्यक्तिमत्त्व (स्प्केट पर्सनॅलिटी) यांचे आविष्कार पाहावयास मिळतात. कीरोकोच्या चित्रांतून शांत, गूढ, अध्यात्मभाव व त्याचा भंग करणारे औद्योगिक जग यांतील अंतर्विरोधात्मक ताण जाणवतात. (उदा., ‘ द रोझ टॉवर ’ १९१३). रने माग्रीतच्या चित्रांत नेहमीच्या परिचित, पण असंबद्ध गोष्टींची परस्परांशी चमत्कारिक सांगड घालून अतिवास्तववादी परिणाम साधला जातो. उदा., ‘ टाइम ट्रान्सफिक्स्ड ’ (१९३२) या चित्रात घरातील उबेच्या शेकोटीतून

(फायरप्लेस) धूर सोडणारे रेल्वे इंजिन बाहेर पडताना दाखवले आहे. जोन मीरोच्या चित्रांत लैंगिक अमूर्त प्रतिमांचे चित्रण (उदा., मेंटर्निटी, १९२४) आढळते. मार्क शगाल हा रशियन चित्रकार गूढ धार्मिक भावांचे प्रतीकात्मक चित्रण करण्यावर भर देतो. त्याच्या चित्रांत आल्हाददायक व समृद्ध रंगसंगती आढळते. आधुनिक अमूर्त व अमानवी (डीह्यूमनाइज्ड) कलेत दुर्मिळ असणारे 'माणसाविषयीचे प्रेम व जिव्हाळा' त्याच्या चित्रांतून प्रत्ययास येतो. त्यांना एक प्रकारची भावपूर्ण व काव्यात्म डूब दिलेली असते. रशियन 'माती' चे हे गुणधर्म तो रशियन जनजीवनातूनच साकार करतो; पण त्याची अभिव्यक्ती मात्र अतिवास्तववादी स्वरूपाची आहे.

मॅक्स अर्न्स्ट हाही अतिवास्तववादी पंथाचा एक प्रमुख चित्रकार होता. त्याच्या कलेत सुरुवातीपासूनच बुद्धिवाद व कार्यकारणभाव यांचे विघटन व प्रतीकात्मकतेची स्वाभाविक ओढ या प्रवृत्ती दिसून येतात. त्यातील प्रतीकात्मकतेचे स्वरूप समजावून घेतले पाहिजे. जे आकलनसुलभ व विवेचक-वर्णनपर असते, त्यासाठी कलावंत प्रतीक शोधत नाही; तर जे अज्ञात, अनाकलनीय वा गुंतागुंतीचे असते, ते तो प्रतीकाच्या द्वारा मांडतो. अर्धजागृत वा सुप्त मनातील दडपलेल्या इच्छाकांक्षा वा वासनाविकार प्रतिमा-प्रतीकांचा आश्रय घेऊन प्रकटतात. प्रतीकवाद हा मूर्त वा अमूर्त अशा दोन्ही रूपांत अवतरू शकतो. उदा., एखादे वर्तुळ हे परिपूर्णत्वाचे व वैश्विक तत्त्वाचे प्रतीक होऊ शकेल. पण सर्वसामान्यपणे प्रतीक हे मूर्त प्रतिमांद्वारा साकार होते. बौद्धिक अनुभवातील वेगवेगळया असंबद्ध व विस्कळित घटकांच्या संघटनातून तर्कातीत प्रकल्पन साधून, त्यातून मूर्त प्रतीकात्मकतेचा प्रत्यय दिला जातो. या घटकांची जुळणी कधी जाणीवपूर्वक, तर कधी अजाणतेपणी केली जाते. काही वस्तूंमध्ये उपजतच प्रतीकात्मक गुणधर्म असतात. अशा प्रतीकांचे अन्वयार्थ काळाच्या ओघात वेळोवेळी चर्चिले गेले आहेत. (उदा., सर्प, बकरी, अग्नी, मद्य, भाकरी इ.) आधुनिक मानसशास्त्राने या प्रतीकांचे, तद्वतच स्वप्नात वा कल्पनेत स्फुरणाऱ्या प्रतीकांचेही अर्थ उलगडून दाखवले आहेत. आधुनिक मानसशास्त्राने विशद केलेल्या या प्रतिमा-प्रतीकांचा वापर अतिवास्तववाद्यांनी मुक्तहस्ते केल्याचे दिसून येते. मॅक्स अर्न्स्टने आपल्या चित्रांतून मूर्त व अमूर्त अशा दोन्ही प्रकारच्या प्रतीकांचे अर्थपूर्ण उपयोजन केले आहे. 'ऑफ धीस मेन शॅल नो नथिंग' (१९२३) सारख्या चित्रात लैंगिकता-सूचक अमूर्त प्रतीकांचे विलक्षण कल्पक संघटन आहे; तर 'मॉन्युमेंट टू बर्ड्स' (१९२७) मध्ये अथांग निळया आकाशात तरंगणाऱ्या कोरीव कबुतरांच्या आकारातून स्वप्नसदृश प्रतिमांचे चित्रण आढळते. फ्रॅम्सने 'कोलाज' तंत्राचा वापर करून काही कादंबऱ्या लिहिल्या.

मॅक्स अर्न्स्टने एके ठिकाणी पारंपरिक सौंदर्यकल्पना व अतिवास्तववाद यातील भेद पुढीलप्रमाणे दर्शविला आहे : 'दृष्टिगोचर वस्तूंच्या भिन्नभिन्न घटकांच्या परस्पर-नात्यावर पारंपरिक सौंदर्यकल्पना आधारलेल्या असतात; तर अतिवास्तववादात बुद्धी

वा विवेकाच्या पलीकडच्या साधनांवर आधारलेले नवे नातेसंबंध शोधले जातात. सुप्त वा अबोध, उत्स्फूर्त, यादृच्छिक, स्वयंचलित स्वरूपाच्या प्रक्रिया या साधनांतून स्फुरतात. ' दादा व अतिवास्तववाद्यांच्या या स्वयंचलनाच्या सिद्धांताने अनेक नवनवी तंत्रे व प्रक्रिया यांना जन्म दिला. उदा., मॅक्स अर्न्स्टचे ' फ्रोटाज ' तंत्र (एखाद्या नाण्यावर पातळ कागद ठेवून त्यावर शिसपेन्सिलने घासले असता नाण्याचा छाप उठतो, तशा प्रकारचे घर्षणाच्या प्रक्रियेतून निर्माण झालेले तंत्र); कूर्ट श्विट र्सची ' मेर्झ ' प्रणाली (कोलाजचाच एक प्रकार; चित्रकलेसाठी खास तंत्रसाधनांची, तसेच विशिष्ट संयोजनाची गरज नाही, हे सिद्ध करण्यासाठी निरुपयोगी, टाकाऊ वस्तूंच्या संश्लेषणातून नावीन्यपूर्ण अमूर्त आकृतिबंध तयार करून श्विटर्सने त्याला ' मेर्झ ' हे नाव दिले); मॅन रेचे ' रेयोग्राफ्स ' व अन्य छायाचित्रण तंत्रे, दुहेरी प्रतिमा, प्राकृतवस्तुशिल्पे (फाउंड ऑब्जेक्टस) व सिद्धवस्तुशिल्पे (रेडिमेडस); टंकमुद्रित चित्ररचना इ. प्रकारांचा उल्लेख करता येईल. अतिवास्तववादाने वस्तूला नवा प्रतीकात्मक अन्वयार्थ प्राप्त करून दिला (उदा., मेरेट ओपेनहाइमचा ' फर लाइन्ड टी कप ').

अतिवास्तववादी चित्रणतंत्रे शिल्पकलेत आणण्याचेही प्रयत्न झाले. आल्बेर्तो जाकोमेत्ती (१९०१-१९६६) हा अतिवास्तववादी पंथाचा प्रमुख शिल्पकार होय. ' द पॅलेस अॅट फोर ए. एम. ' व ' वूमन विथ हर थ्रोट कट ' यांसारख्या दुःस्वप्नसदृश शिल्पाकृती या पंथाच्या निदर्शक आहेत. तसेच त्याच्या खडबडीत पृष्ठाच्या, उंचच उंच, कृश व सडसडीत व्यक्तिप्रतिमाही अतिवास्तववादी शिल्पतंत्राचा प्रत्यय घडवतात. या मानवप्रतिमांचे वर्णन झां पॉल सार्त्रने ' अस्तित्व व अनास्तित्व यांच्या दरम्यान असणाऱ्या प्रवाही बाह्यरेषा ' असे केले आहे. ही मानवशिल्पे व त्यांच्या भोवतीची अवकाशाची पोकळी यांच्या सहसंबंधातून आधुनिक मानवाचा एकाकीपणा व असुरक्षितता यांचा प्रत्यय येतो. ' मॅन पॉइंटिंग ', ' चॅरिअट ', ' सिटी स्क्वेअर ' ही या शिल्पांची उत्कृष्ट उदाहरणे. झां आर्पची (१८८७-१९६६) शिल्पेही अतिवास्तववादी वळणाची आहेत.

अतिवास्तववादी पंथाचे पहिले सांघिक चित्रप्रदर्शन १९२५ त पॅरिसमध्ये भरले. त्यात जोन मीरो, कीरीको, मॅन रे, पिकासो, क्ले, अर्न्स्ट इत्यादींनी भाग घेतला. अतिवास्तववाद ही महत्त्वाची वाङ्मयीन चळवळही होती. त्यांनी अनेक लघुपत्रिका (रिव्ह्यू) प्रसिद्ध केल्या. त्यांत ' La Revolution Surrealiste ' या नियतकालिकाचाही अंतर्भाव होता. ब्रताँचे तीन जाहीरनामे, कविता व अंशतः आत्मचरित्रात्मक कादंबरी (Nadja १९२८) हे अतिवास्तववादी साहित्य प्रसिद्ध आहे. झां कॉक्तो, पॉल एल्यूआर, गीयोम आपॉलिनेर व ल्वी आरागाँ हे अन्य अतिवावस्तवादी लेखक-कवी प्रसिद्ध आहेत १९३० च्या दशकानंतर या चळवळीचा प्रभाव ओसरला. अतिवास्तववाद्यांची आंतरराष्ट्रीय प्रदर्शने लंडन, पॅरिस, न्यूयॉर्क, प्राग, कोपेनहेगन, टोकियो, बार्सेलोना, मेक्सिको सिटी इ. अनेक ठिकाणी भरली. १९६० मध्येही दोन

आंतरराष्ट्रीय अतिवास्तववादी प्रदर्शने भरविण्यात आली. 'Medium' व 'Le Surrealisme meme' ही अतिवास्तववादी नियतकालिके अद्यापही प्रकाशित होत असतात. विसाव्या शतकातील मूल्यविहीन मानवी समाजाची आत्मशोधनाची प्रामाणिक गरज आपल्या परीने भागविण्याचे सामर्थ्य या प्रणालीत असल्याने तिचा प्रभाव कायम टिकून राहील, यात शंका नाही.

प्रकल्पन (फँटसी) प्रधानकला :

प्रकल्पनप्रधान कला ही सुसंघटित चळवळीच्या रूपात कधीच उभी राहिली नाही, तथापि आधुनिक कलेत ही एक महत्त्वाची प्रवृत्ती म्हणून वेळोवेळी भिन्नभिन्न पंथप्रकृतीच्या कलावंतांनी प्रकट केली आहे. बॉदलेअरने गोयाच्या (१७४६–१८२८) चित्रांचे वर्णन करताना ही संज्ञा वापरली. हायरोनिमस बॉश (सु. १४५०–१५१६) व थोरला पीटर ब्रूगेल (सु. १५२५ / ३०–६९) या मध्ययुगीन चित्रकारांच्या चित्रांनाही ती कित्येकदा लागू केली जाते. प्रकल्पात्मक कलेचा सर्वसामान्य ठळक गुणधर्म म्हणजे, त्यातून व्यक्त होणारी गूढतेची, अनपेक्षित आकस्मिकतेची, तसेच विसंगती, विक्षिप्तता, चमत्कृती यांची प्रवृत्ती होय. त्यामुळे त्यात मनाला अस्वस्थ करणारे भेसूरतेचे, भयप्रदतेचे सूर आढळून येतात. अशा चमत्कृतिजन्य व अस्वस्थ वातावरणाचा प्रत्यय ऑदीलाँ रदाँ, आर्नोल्ड बॉक्लिन, ग्यूस्ताव्ह मॉरो व आदॉल्फ माँतीचेल्ली आदींच्या चित्रांतूनही येतो. तसेच आंरी रूसो (१८४४–१९१०) याच्या चित्रांतील दूरस्थ, गूढरम्य वातावरणातील चमत्कृतिपूर्ण दृश्यांतूनही येतो. जेम्स ॲन्सॉर, जोन मीरो, मार्क शगाल, आंद्रे मासाँ यांच्या अतिवास्तववादी पार्श्वभूमी असलेल्या चित्रांची गणना प्रकल्पनाच्या सदराखाली करता येईल. पॉल क्ले हा चित्रकारही प्रकल्पनात्मक चित्रणासाठी प्रसिद्ध आहे. क्ले व शगाल यांच्या चित्रांतून परीकथासदृश अद्‌भुत स्वप्नसृष्टी साकारलेली दिसून येते.

प्रकल्पनात्मक कलेशी निकट साहचर्य असलेला 'तत्त्वमीमांसक चित्रसंप्रदाय' (मेटॅफिजिकल स्कूल) इटालियन चित्रकार जोर्जो दी कीरीको याने पॅरिसमधील वास्तव्यात (१९१०–१५) स्थापन केला. तो इटलीमध्ये परतल्यावर त्याला कार्लो कारा व फिलिप्पो दी पिसीस (१८९६–१९५६) हे चित्रकार १९१७ त येऊन मिळाले व त्यांनी संप्रदायाचे 'मेटाफिजिकल स्कूल' (इटालियन Pittura Metafisica ') हे नामकरण केले. अध्यात्मवादी तत्त्वमीमांसेवर आधारित नव्या वास्तवाची उभारणी करणे, हे त्याचे उद्दिष्ट होते. दी कीरीकोच्या चित्रांतील स्वप्नसृष्टीमधील गूढतेचे नाते निश्चितपणे अतिवास्तववादाशी आहे, पण पुढे त्याने ते नाकारले. 'कलाकृतीच्या बाह्य आकारात जे दिसू शकत नाही, असे काहीतरी कलाकृतीने सांगितले पाहिजे,' असे तो म्हणतो.

नव-आदिमतावाद (नीओ प्रिमिटिव्हिझम) :

या पंथाच्या चित्रकारांनी लोककलेतील उत्स्फूर्तता व साधेपणा आपल्या चित्रांतून पकडण्याचा प्रयत्न केला. त्यांना ‘ Peintres naits ’, ‘ संडे पेंटर्स ’ किंवा ‘ पॉप्युलर पेंटस् ’ या नावांनीही ओळखले जात असे. आंरी रूसो हा या संप्रदायाचा सर्वांत महत्त्वाचा चित्रकार. वयाच्या ४१ व्या वर्षी त्याने चित्रे रंगविण्यास सुरुवात केली; पण त्याच्या मनात कलेच्या ऊर्मी लहानपणापासूनच होत्या. मेक्सिकोमधील त्याच्या चित्रात वैचित्र्यपूर्ण व परक्या भासणाऱ्या जंगलमय प्रदेशातील पशु, पक्षी, फुले यांच्या प्रतिमांचे चित्रण आढळते. परंतु त्यात वैशिष्टपूर्ण असे आलंकारिक शैलीकरण (स्टायलायझेशन) आढळते. त्याने कलेचे रीतसर शिक्षण घेतले नव्हते व फक्त निसर्गालाच गुरू मानले. पण निसर्गातून त्याने फक्त चित्रणाची कच्ची सामग्री घेतली; त्या घटकांचे चित्रसंयोजन मात्र त्याला त्याच्या अभिनव व विलक्षण कल्पकतेतून स्फुरले होते. त्याच्या चित्रांचे लहान मुलांच्या चित्रकलेशी साधर्म्य आढळते आणि तोच त्याच्या चित्राचा गाभा व सत्त्व म्हणता येईल; पण त्या चित्रांमध्ये मुलांच्या आकलनकक्षेपलीकडची अशी प्रौढ व प्रगल्भ सिद्धीही दिसून येते. त्यात एक प्रकारचा जाणीवपूर्वक भाबडेपणा व सरळ साधेपणा दिसतो. पण त्या साधेपणातही संमिश्र संवेदना व अनुभव यांतून आलेले जीवनाविषयीचे सखोल व गाढ आकलन दिसून येते. मात्र त्याचा संस्कृतीशी वा बौद्धिक क्षमतेशी संबंध नाही.

नव–आदिमतावाद हा प्रकल्पनात्मक कलेप्रमाणेच इतर चळवळींपासून अलिप्त राहिला आणि या दोन्ही संप्रदायांतले कलावंत आपापल्या वेगळेपणामुळे आधुनिक कलेत उठून दिसतात. त्यांची कृत्रिम सुसंस्कृततेपासून अलिप्त असलेली कला, ही लहान मुलांप्रमाणे निखळ रंग व रचनेत आनंद घेणारी होती. आकादेमिक शिस्त व तंत्रे यांपासून ती कटाक्षाने दूर राहिली.

नवनागर कला (पॉप आर्ट) व दृक्‌भ्रमकला (ऑप आर्ट)

इंग्लंड–अमेरिकेत उगम पावलेल्या या दोन अत्याधुनिक कलाप्रणाली होत. १९६० च्या दशकात त्या उगम पावल्या व लगेच आंतरराष्ट्रीय कलाविश्वातही मान्यता पावल्या. आत्यंतिक व्यक्तिकेंद्रितता (ऑप आर्ट) व सामाजिकता (पॉप आर्ट) यांचे हे ताजे व अत्याधुनिक कलाविष्कार होत.

नव–नागर कला (पॉप आर्ट) : ‘ पॉप ’ (पॉप्युलरचे संक्षिप्त रूप) आर्ट ही संज्ञा लॉरेन्स ॲलोवे या आंग्ल समीक्षकाने १९५५–५६ च्या दरम्यान ‘ इन्डिपेन्डट ग्रूप ’ या कलाकार संघाच्या संदर्भात प्रथम वापरली. या संघाने लंडनमध्ये ‘ पॉप आर्ट ’ ची सुरुवात केली. आधुनिक नागरी संस्कृतीतील वस्तू व प्रतिमा (विशेषतः चित्रपट, दूरचित्रवाणी; जाहिरातकला यांसारख्या लोकमाध्यमातील) आणि औद्योगिक

आकृतिबंध यांवर भर देणारी ही नव–नागर कला होय. तिलाच वस्तुस्थितिनिदर्शक कला, नव–वास्तववाद, नव–दादावाद असे नामपर्याय आहेत.

नव–नागरवाद्यांनी आधुनिक औद्योगिक संस्कृतीचा स्वीकार एक वस्तुस्थिती म्हणून केला. नित्याच्या वापरातील मानवनिर्मित व उपभोग्य वस्तू वा त्यांच्या प्रतिमा (दूरचित्रवाणी व फीत-मुद्रक–म्हणजेच टीव्ही व टेपरेकॉर्डर - घड्याळे, पंखे, कोका-कोलाच्या बाटल्या, सूपचे डबे इत्यादी); लोकप्रिय नेते, गायक, नटनट्या, खेळाडू इत्यादींच्या व्यक्तिप्रतिमा वृत्तपत्रे–मासिके यांतली छायाचित्रे, जाहिराती, व्यंगचित्रमाला शब्द प्रतिमा इ. स्वरूपाची कच्ची सामग्री नव–नागरवाद्यांनी वापरली व आधुनिक जीवनातील यंत्रप्राधान्य, भोगलोलुपता, लैंगिकता आदी घटकांचे चित्रण केले; मात्र ते कमालीच्या तटस्थपणाने व अलिप्तपणे केले. त्यात कसलेही स्तुति–निंदापर भाष्य आढळत नाही; उलट असलाच तर क्वचित औपरोधिक सूक्ष्म विनोद असतो. व्यक्तिगत कौशल्य वा कारगिरी यांविषयीचे औदासीन्य; उत्कट भावनिक गुंतवणुकीच्या अगदी विरोधी टोकाची बेपर्वा वृत्ती; निर्मितीमध्ये व्यावसायिक तंत्रांचा वापर; भपकेबाज रंग-संगती; कित्येकदा अतिवास्तववादी शैलीने केलेले असंबद्ध वस्तुप्रतिमांचे संश्लेषण ही नवनागर कलेची काही ठळक वैशिष्ट्ये. हिचे दादावादाशी साम्य दिसते, ते ‘ललित’ कलेसंबंधी तुच्छतेची भावना, असंबद्ध व हास्यास्पद गोष्टींविषयीचे आकर्षण, चिक्कणितचित्रामध्ये (कोलाज) वा जुळणीचित्रामध्ये (असेंब्लेज) केलेला शब्दप्रतिमांचा, तसेच प्राकृत (फाइंड) वा तयार (रेडिमेड) वस्तूंचा अंतर्भाव इ. गोष्टींमध्ये. पण दादावाद्यांची विध्वंसक व सामाजिक निषेधपर भूमिका त्यांना मान्य नव्हती. त्यांनी सभोवतीच्या सामाजिक वास्तवाचा स्वीकार व नागर अभिरुचीचा आदर केला आहे. नव–नागरवाद्यांनी २० व्या शतकाच्या जीवनाची भौतिकता व सुखवाद यांचा, त्यातील ग्राम्यतेसह, निर्भयपणे स्वीकार केला, असे दिसून येते.

नव–नागरवादी प्रणाली इंग्लंडमध्ये १९५५ च्या सुमारास व अमेरिकेत १९६० नंतर प्रसार पावली. रीचर्ड हॅमिल्टनचे (१९२२–) ‘ जस्ट व्हाट इट दॅट मेक्स टुडेज होम्स सो डिफरंट, सो अपीलिंग? ’ (१९५६–) हे कोलाज तंत्रातील चित्र या प्रणालीचे उत्कृष्ट उदाहरण होय. पीटर ब्लेक (१९३२–), आर्. बी. किटाज (१९३२–), डेव्हिड हॉक्नी (१९३७–) इ. चित्रकार व एद्वार्दो पिओलोन्सी (१९२४–) हा शिल्पकार हे प्रख्यात ब्रिटिश नव–नागरवादी होत. अमेरिकेत नव–नागर कला ही केवळ आकार व तंत्र यांवरच भर देणाऱ्या व वास्तवापासून दूर असलेल्या अमूर्त अभिव्यक्तिवादासारख्या कलाप्रणींच्या विरोधात निर्माण झाली. रॉबर्ट राऊशेनबर्ग (१९२५–). जॅस्पर जॉन्स (१९३०–), अँडी वॉर होल (१९३०–), टॉम व्हेसेलमान (१९३१–) इ. अमेरिकन नवनागरवादी होत.

दृक्‌भ्रम कला (ऑप आर्ट) : ‘ ऑप ’ हे ‘ ऑप्टिकल ’ चे संक्षिप्त रूप.

' रेटिनल आर्ट ', ' पर्सेप्च्युअल आर्ट ' या नावांनीही हा पंथ ओळखला जातो. दृक-भ्रमकला ही अमेरिकेत, १९६० या दशकाच्या उत्तरार्धात, रचनावादातून उगम पावली. अमूर्त अभिव्यक्तिवादातील आत्यंतिक व्यक्तिनिष्ठा व नव-नागर कलेतील सामाजिकता यांच्या विरोधी प्रक्रियेतून ती उगम पावली; तरी तिचे स्वरूप केवळ नकार-निषेधात्मक नव्हते. या प्रणालीच्या कलावंतानी स्वीकारलेल्या विज्ञाननिष्ठ दृष्टिकोनातच तिचे मर्म सामावले आहे. ही अमूर्त कलेचीच अत्याधुनिक शाखा म्हणता येईल. दृष्टिविभ्रम साधणारी, भौमितिक व अ-वस्तुनिष्ठ (नॉन ऑब्जेक्टिव्ह) रचना; गती व अवकाश यांचा आभास निर्माण करणारे आकृतिबंध; तंत्रकौशल्याने युक्त अशी रंगविरूपणे ही या पंथाची ठळक वैशिष्ट्ये होत. चित्रनिर्मितीमध्ये अनेक चित्रे व क्लृप्त्या वापरून नजरेला भुरळ घालणारे दृक्-परिणाम साधण्यावर या पंथाचा भर होता. रंगाच्या अनु-प्रतिमा (आफ्टर इमेजिस); दृक्पटलाच्या (रेटिना) थकव्यानंतर भासमान होतील, अशा स्वरूपाची दृक्-निरूपणे; अवकाशीय यथादर्शनाच्या क्लृप्त्या; सतत पालटत्या, हेलकावेदार आणि सुळसुळीत रेषात्मक पोतांचे आकृतिबंध; समांतर रेषांच्या रचना-बंधांनी साधलेले कंपायमान व गतिसूचक परिणाम आणि रंगांच्या परस्परसन्निध छटांचा वापर करून रंगविलेली, सहजदृश्यमान नसलेली म्हणजे ' इन्व्हिजिबल ' चित्रे (अशा चित्रांच्या रंगछटा इतक्या परस्परनिकट असतात की, प्रथम दृष्टिक्षेपात चित्रफलक ' एकरंगी 'च भासतो.) अशा प्रकारची सर्व तंत्रसामग्री या पंथाच्या कलावंतांनी वापरली. उत्थितशिल्पे (रिलिफ्स), रचनाशिल्पे; पन्हळयुक्त पृष्ठावर रंगविलेली चित्रे ही निर्मिती अशा कौशल्याने केलेली असते, की वेगवेगळ्या दिशांनी ती कलाकृती पहात असता तिची रूपे क्षणोक्षणी पालटत असल्याचा भास होतो. दृकभ्रमकलेतील तंत्रकौशल्य हे यंत्रवत परिपूर्ण; व सर्वस्वी अव्यक्तिगत पातळीवर नेऊन पोहोचवलेले असते. निर्मितीतील व्यक्तिनिष्ठा व वैयक्तिक प्रतिष्ठा टाळण्यासाठी या प्रणालीच्या कलावंतांनी कधी सांघिक आविष्कार घडवले तर कधी कलाकृती पंथाच्या नावे प्रसिद्ध केल्या. व्हिक्टर व्हाझारेली (१९०८-), ब्रिजेट रिली (१९३१-), रिचर्ड अनुस्केवित्स (१९३०-), लॅरी पून्स (१९३७-), तादास्की (१९३५-), ॲगम (१९२८-) हे या पंथाचे कलावंत होत. या पंथाची व्याप्ती जागतिक होती. न्यूयॉर्क येथील ' म्युझियम ऑफ मॉडर्न आर्ट ' मध्ये भरलेल्या ' द रिस्पॉन्सिव्ह आय ' नामक पंथाच्या प्रदर्शनात (१९६५) १५ देशां-तील १०६ कलावंतांच्या १२३ कलाकृती मांडल्या होत्या.

आधुनिक कला व ललित साहित्य :

कला व साहित्य यांचे परस्परसंबंध खूपच सूक्ष्म, गुंतागुंतीचे व बहुमितीय असतात, ते मुख्यतः साहित्याचे माध्यम जे ' शब्द ' व कलात्मक ' आकार ' (फॉर्म)

यांतील मूलभूत व विरोधाभासात्मक भेदामुळे. शाब्दिक व दृश्यात्मक यांत अगदी परस्परभिन्न सूचितार्थ दडलेले असतात व त्यामुळेच त्यांना फारसे समान गुणधर्म पायाभूत असू शकत नाहीत. सर्वसामान्यपणे कोणत्याही काळात सर्व कलांमध्ये जे केवळ पृष्ठस्तरीय सहसंबंध असू शकतात, तेवढेच ललित कला व साहित्य यांतही सापडू शकतील, इतकेच. विशेषतः आधुनिक काळात 'साहित्यिक' चित्र, हे सौंदर्यदृष्ट्या अत्यंत कमकुवत असू शकेल, तसेच जे चित्र सौंदर्यदृष्ट्या अत्यंत यशस्वी, ते फार क्वचित साहित्यगुणांनी युक्त असू शकेल. त्याचे जे दृश्यसंवादाचे मर्यादाक्षेत्र, त्यातच त्याची यशस्विता सामावलेली असते. प्रतीकवादी चित्रकार ऑदिलाँ रदाँ याने म्हटले आहे की, 'विचार हा ललितसाहित्य वगळता अन्य क्षेत्रांत कलाकृतीचे रूप धारण करू शकत नाही.' तसेच कला व साहित्य यांचे परस्परसंवादित्व हे त्यांचे, ते ज्या काळात निर्माण झाले त्या काळाशी जे विशिष्ट नाते असते त्याने नियंत्रित केले जाते. विसाव्या शतकातील कला–साहित्यात मात्र एक प्रकारची विशिष्ट उद्दिष्टांची समानता दिसून येते. या दोन्ही प्रकारांत वाढती व्यक्तिनिष्ठा व अमूर्तिकरण येत गेले आहे. या दोन्ही परस्परांच्या जास्तीत जास्त निकट आल्या आहेत; इतक्या की, 'काव्य' ही संज्ञा व्यापक अर्थाने दोन्हींकडेही लागू करता येईल. (उदा., क्लोद मॉनेचे 'इंप्रेशन सनराइज' हे चित्र म्हणजे अमूर्त 'रंगकाव्य'च आहे. त्यात आकाश व पाणी एकमेकात इतके मिसळून गेले आहे की मर्ढेकरांच्या 'गंगेमध्ये गगन वितळल्याच्या' कविकल्पनेचा हा दृश्य साक्षात्कारच भासावा.) विसाव्या शतकात वेगवेगळ्या आधुनिक कलाप्रकारांमधील नात्यांत जी उत्क्रांती घडून आली, ती आत्मनिष्ठ आविष्काराने वस्तुनिष्ठ वर्णनावर किंवा व्यक्तिनिष्ठेने अव्यक्तिगततेवर जी मात केली त्याचाच परिपाक आहे.

शांफ्लरी या लेखकाने, १८५० मध्ये गुस्ताव्ह कूर्बेने आपल्या चित्रात मध्यमवर्गीय (बूर्झ्वा) जीवनाचे चित्रण एखाद्या पौराणिक वा ऐतिहासिक विषयाप्रमाणे भव्य दिव्य स्वरूपात केले. (उदा., 'द बेरियल अॅट ऑर्लिन्स') म्हणून त्याची प्रशंसा केली. थोडक्यात आधुनिक व अद्ययावत विषयावर चित्र काढल्याबद्दल हे कौतुक होते. गाँकूर बंधूंनी 'कलावंत हा आधुनिक असलाच पाहिजे' असे वारंवार प्रतिपादन केले; तथापि त्यांच्या काळातील आधुनिक अशा माने प्रभृती दृकप्रत्ययवादी चित्रकारांची त्यांनी साधी दखलही घेतली नाही. तत्कालीन पॅरिसमधील बहुरंगी व बहुढंगी जीवनाचे तपशीलवार चित्रण करताना त्यांनी संस्कारवादी (इंप्रेशनिस्ट) तंत्राचा वापर केला. साहित्यांतर्गत संस्कारवादाची उदाहरणे फ्लोबेअरच्या काही वर्णनांतून आढळतात. एमील झोला हा सेझान या चित्रकाराचा बालपणापासूनचा मित्र होता व आपली 'सालाँ ऑफ १८६६' (१८६६ सालच्या चित्रप्रदर्शनावरील परीक्षणपर पुस्तिका) त्याने सेझानला अर्पण केली. तरी सेझानच्या चित्रकारितेतील नवनवे प्रयोग व त्याचे आधुनिक कलासिद्धांत झोलाला उमगले नाहीत. पुढे ते एकमेकांपासून दुरावले. झोला

म्हणतो की, ‘ कला हा शब्द मला पसंत नाही; मला हवे आहे ते जीवन. ’

सामान्याविषयी–नित्याच्या दैनंदिन गोष्टींविषयी एक प्रकारची वाढती आस्था व जाणीव ही तत्कालीन लेखक–चित्रकारांमध्ये असलेली एक समान बाब होती. उदा., लोकांची गर्दी, उद्याने व उपवने, पॅरिसमधील ‘ बूलेव्हार्स ’ (दुतर्फा झाडांच्या रांगा असलेले विस्तीर्ण रस्ते) इत्यादी. १८६० च्या दशकात लेखक हे चित्रकारांना पॅरिसच्या उपनगरातील, सीन नदीच्या परिसरातील तसेच नव्याने रुजू पाहणारे आधुनिक जीवन यांच्या चित्रणासाठी उद्युक्त करीत होते. परदेशातले विलक्षण अनोखे व गूढरम्य जीवन रंगवण्यासाठी दूरवर प्रवास करण्याची (स्वच्छंदतावाद्यांना भासणारी) गरज आता उरली नाही, असेच ते जणू सुचवीत होते. लेखक-चित्रकारांचा कल थिएटरपेक्षा सर्कस व कॅबरेकडे तसेच नीरस अमीर-उमरावी जीवनापेक्षा अधिक बहुढंगी अशा मध्यमवर्गीय (बूर्झ्वा) व कनिष्ठ जनजीवनाकडे अधिक दिसून येत होता. या काळातील अनेक निसर्गवादी व दृक्प्रत्ययवादी चित्रे ही एमील झोला, गाँकूर बंधू, मोपासाँ, दोदे, ह्यूस्मान्स प्रभृती लेखकांच्या पुस्तकांच्या चित्रसजावटीखातर शोभली असती, इतके त्यांचे आशय–विषय परस्परांशी मिळतेजुळते होते. दगाने रंगविलेली स्त्रियांच्या वस्त्रप्रावरणांची दुकाने (मिलिनरी शॉप्स) तसेच लोत्रेकने रंगविलेली नृत्यदालने, कॉफीपानगृहे, वाळूच्या पुळणी, उद्याने ही तत्कालीन कादंबऱ्यांमध्ये वातावरणनिर्मिती म्हणून तसेच पात्रांच्या भेटी-गाठींची संकेतस्थळे म्हणून वर्णिलेली आढळतात. स्टीफन क्रेन (१८७१–१९००) याने दृक्प्रत्ययवाद चित्रकारांचे तंत्र वापरून निसर्गवादी कादंबऱ्या लिहिल्या. झोपडपट्टीतील जीवनाचे चित्रण करणारी ‘ मॅगी : अ गर्ल ऑफ द स्ट्रीट्स् ’ (१८९३) व युद्धभूमीवरील जीवनसंघर्षाचे चित्रण करणारी ‘ द रेड बॅज ऑफ करेज ’ (१८९५) या कादंबऱ्या या संदर्भात उल्लेखनीय आहेत.

शार्ल बोदलेअर (१८२१–१८६७) हा पहिला असा आधुनिक कवी म्हणता येईल, की ज्याने प्रायः दृश्य अनुभूतींच्या संदर्भातच जीवनाचा व कलेचा विचार केला. त्याची कलासमीक्षा ही आधुनिक काळातील अत्यंत जाणीवसंपन्न समीक्षा म्हणता येईल. त्याच्या ‘ ले कॉरेस्पाँदास ’ या काव्याने प्रतीकवादाला पोषक असे वातावरण तयार केले. गंध स्वर व रंग यांचे परस्परसंबंध अत्यंत निकटवर्ती असल्याचा विचार त्यानेच प्रथम ‘ कॉरेस्पाँदांस ’ (म. परस्परसंबंध) या सुनीतात मांडला. त्याच्या या संवेदनांच्या संवादातून पुढे रँबोचे ‘ संवेदनांचे अराजक ’ निर्माण झाले असावे. ‘ सौंदर्यकल्पना हीच मूलभूत असून सर्व कला म्हणजे तिचेच प्रकटीकरण होत, ’ हा त्याने मांडलेला विचार, २० व्या शतकाच्या प्रारंभी सर्व कलांच्या व जीवनाच्या एकात्मतेची जी प्रवृत्ती वाढीस लागली, तिच्या मुळाशी होता. बोदलेअरने कलेचे श्रेष्ठत्व वा स्वायत्तता प्रस्थापित करताना ‘ डँडीझम ’ची–म्हणजे पर्यायाने कृत्रिमतेची–तरफदारी केली. बोदलेअरच्या ‘ लोला ऑफ व्हॅलेन्सिआ ’ या काव्यरचनेला, एद्वार

मानेने काढलेल्या त्या नटीच्या उत्किर्ण-मुद्रिताची (एचिंग) जोड दिलेली होती आणि मानेचे ' लंचन ऑन द ग्रास ' (Dejeuner Surl ' Herbe) हे चित्र सालाँकडून १८६३ मध्ये नाकारले गेले, तेव्हा त्याचे रसग्रहण व समर्थन बोदलेअरनेच केले होते.

बोदलेअरमध्ये रंगांची जी विलक्षण व उत्कट संवेदनक्षमता होती; त्याचेच चित्ररूप आविष्कार पुढे चित्रकार गोगँमध्ये व विशेषत्वाने रंगभारवादी चळवळीत दिसतात. रंगांचा विमुक्त पण अभिव्यक्तिक्षम वापर त्यांनी आपल्या चित्रांतून केला. " मला ' प्रेअरी ' (उत्तर अमेरिकेतील गवताळ माळराने) लाल रंगात, नद्या सोनेरी, तर झाडे निळया रंगात रंगविणे आवडेल. निसर्गाला कल्पनाशक्ती नाही. जे सुंदर असते, ते विक्षिप्तही असतेच. "

रँबो : (१८५४-१८९१) या कवीमध्येही रंगांचे उत्कट भान व दृक्‌संवेद्य कल्पनाशक्ती होती. आणि त्याने घडविलेली शाब्दिक ' किमया ' (अॅल्केमी) पुढे मॅक्स अर्न्स्टने आपल्या ' कोलाज ' चित्रांतून दृश्य किमयेत रूपांतरित केली. परस्थाकर्षण (एक्झॉटिसिझम), गूढभाव व प्रखर कल्पकता हे घटक साहित्य व कला यांना एकत्र आणण्यास साहाय्यभूत ठरले. विशेषतः प्रतीकवादामध्ये काव्य व चित्र हे कल्पना व स्वप्न यांचे वाहक म्हणून कार्य करीत असल्याने परस्परांच्या जास्त निकट आले. जूल लाफॉर्ग (१८६०-८७) या कवीने, ' काहीतरी सांगितलेच पाहिजे, अशी सक्ती जेव्हा असते तेव्हा गद्य निर्माण होते ', असे म्हटले आहे. त्याला चित्रकारांनी जोडलेली पुस्ती अशी – ' जेव्हा कशाचे तरी प्रतिरूप निर्माण करायचे असते, तिथे छायाचित्रण केले जाते. '

दादावादी प्रणालीचा पूर्वसूरी म्हणून आल्फ्रँद जारी (१८७३-१९०७) या नाटककाराचा उल्लेख करता येईल. ज्या सुमारास रंगभारवादी पूर्वोक्त चित्रणपरंपरेवर हल्ले चढवत होते, त्यावेळी जारीही पूर्वापार चालत आलेले वाङ्मयीन संकेत ठोकरून लावत होता. त्याने १८९६ मध्ये लिहिलेले ' उबू राय ' हे नाटक प्रति-कलाकृतीचा (अँटी आर्ट) आद्य नमुना मानले जाते. उच्चभ्रू समाजाच्या दांभिकपणाची टर उडविणारी ' पॅटॅफिजिक्स ' ही संघटनाही त्याने स्थापन केली होती. अलीकडेच तिचे पुनर्घटन पॅरिसमधील काही आधुनिक लेखक-चित्रकारांनी केले. झाँ द्यूब्यूफे (१९०१-) हा त्यांपैकी प्रमुख चित्रकार. त्याची ' आर्ट ब्रूट ' (रॉ आर्ट) ही प्रणाली या पंथाचीच निदर्शक होय. सामान्य माणसाची कला त्याला अभिप्रेत होती. त्याच्या प्रणालीत चित्र रंगवले जात नाही; तर केरकचऱ्यातील टाकाऊ वस्तूंपासून ते तयार केले जाते. उदा., डांबर, वाळू, काच इ. पासून खरवडून, रंगवून मानवसदृश आकार (विशेषतः ओबडधोबड, उग्र स्त्री प्रतिमा) निर्माण केले जातात.

जारीनेच चित्रकार आंरी रूसोला प्रोत्साहन देऊन पुढे आणले. स्तेफान मालार्मे (१८४२-९८) हा कवी प्रतीकवादी व ' नाबी ' पंथी या दोघांशीही घनिष्ठ संबंध ठेवून होता; तरेच त्याची उत्तरकालीन निर्मिती घनवादालाही प्रेरक ठरली. त्याच्या-

संबंधी आंद्रे जीदने असे उद्गार काढले की, " मालार्मे हा अशा एका पुस्तकाचे स्वप्न पाहात होता की, जे एकाच वेळी ' चित्र ' म्हणून आणि ' सिम्फनी ' (स्वरमेळ) म्हणूनही रचलेले असेल. " मालार्मेच्या ' coup de des ' (अ थ्रो ऑफ डाइस) या काव्यरचनेत ' फासे फेकावेत तसे कागदावर शब्द (स्वैर, वेडेवाकडे) फेकून ', त्यातून आशय सूचित केला आहे. या प्रयोगात घनवादी ' कोलाज ' तंत्राची, तसेच दादावाद्यांच्या मुद्रणप्रयोगांची बीजे आढळतात. या प्रयोगात कविता कागदावर अशा प्रकारे छापली जाते की, त्यातून एक ' दृश्य ' कल्पनाचित्र उमटावे. अशा प्रकारे कवितेला एक नवे दृक्परिमाण प्रतीकवादी कवींनी प्राप्त करून दिले. आपॉलिनेरच्या ' कॅलिग्रॅम्स ' (१९१८) या काव्यसंग्रहातही अशाच प्रकारचे प्रयोग आढळतात. त्याने आपल्या ' चित्रकाव्यातून फुले, पाऊसधारा यांसारख्या प्रतिमा चित्ररूपात दृश्यमान होतील अशा प्रकारे शाब्दिक रचनांचे प्रयोग केले. त्याने अतिवास्तववादातील ' स्वयं-प्रेरित लेखना 'चे (ऑटोमेटिक रायटिंग) तंत्र अनुसरूनही कविता लिहिल्या. पिकासो, दरँ, व्लामँक प्रभृती चित्रकारांशी त्याचे मैत्रीपूर्ण संबंध होते. ' घनवाद ' व अन्य आधुनिक कलापंथ यांवर त्याने तात्त्विक विवेचनपर लिखाण केले.

बोदलेअर व रँबो यांच्या काव्यांप्रमाणेच घनवादाने नैसर्गिक दृश्यविश्वाचे आकार खंडित केले. ' वस्तूंचे अंगिक मूल्यभाव व त्यांचे परस्पर नाते हे केवळ कवी व कलावंत यांनाच अंतर्यामीच्या गूढ साक्षात्कारातून कळू शकते,' असे त्या काळात मानले गेले. त्याची प्रेक्षकाला अर्थप्रतीती व्हावी याबद्दल एक प्रकारचे औदासीन्य वाढत गेले. त्यातून कला व साहित्य हे जास्त जास्त आत्मकेंद्रिततेकडे झुकत चालले. कलेत व्यक्ति-निष्ठेची महती वाढली. प्रत्येक कलेतील विशिष्टत्व हे जास्त खाजगी, व्यक्तिगत व गहनगूढ झाले. घनवाद्यांचा आकाराकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण हा मालार्मेच्या शब्द-विषयक दृष्टिकोणासारखाच होता. चित्रगत वस्तूची घनता व आकार आणि साहित्यातील शब्द व अक्षरे यांना चित्रित वस्तूच्या उद्दिष्टापलीकडचे, अथवा वाक्समूहांच्या अर्थापलीकडचे, स्वतंत्र व स्वायत्त असे अंगभूत मूल्य आहे, ही जाणीव या प्रयोगांतून वाढत गेली. आपॉलिनेरला तल्लख संवेदनाक्षम मन, काव्यात्म वृत्ती व तत्त्वज्ञानात्मक चिंतन यांची देणगी होती. घनवादावर त्याने जे पुस्तक लिहिले, त्यात त्याने घनवादाची उद्दिष्टे रसिकांसाठी व चित्रकारांसाठीही उलगडून दाखवली. घनवाद्यांप्रमाणेच आपल्या काव्यातूनही त्याने आशयाच्या सर्व अंगोपांगांची व अनेकविध दृष्टिकोणांची एकात्म वीण गुंफली व त्यातून आधुनिक जीवनाच्या गुंतागुंतीचा, व्यामिश्रतेचा बहुरूपदर्शी (कॅलिडोस्कोपिक) आलेख उभा केला. रँबोच्या ' प्रतिमा–साहचर्यात्मक ' कवितां-प्रमाणेच आपॉलिनेरने ' संभाषणात्मक कविता ' (कॉन्व्हर्सेशन पोएम्स) लिहिल्या. त्यांत सहज कानावर पडलेल्या संभाषणांच्या तुकड्यांतून एक शाब्दिक ' कोलाज ' रचण्याची किमया साधली आहे. अपॉलिनेर हा नवकालवादी चित्रप्रणालीतही सहभागी झाला होता. नवकालवाद्यांच्या १९१२ च्या पॅरिसमधील चित्रप्रदर्शनानंतर तो त्यांच्यात

ओढला गेला. त्याने 'L' antiradizione futurista' या नावाचा पंथाचा जाहीरनामाही लिहिला; तो १९१३ त मिलानमध्ये प्रकाशित झाला. जर्मनीतील 'डेर स्ट्रम' या पंथाशी त्यांचे निकटचे संबंध होते. त्याने पिकासोवर लेख तर लिहिलेच, शिवाय आपली 'Les fiancailles' (द बिट्रोदल) ही कविता १९०८ त पिकासोला अर्पण केली. त्याच्या पुस्तकांची चित्रकार दरँ व ड्यूफी यांनी सुनिदर्शने (इलस्ट्रेशन्स) केली. त्याने 'पेंटर्स क्यूबिस्टस' (१९१३) हे पुस्तकही लिहिले. या सर्व घटना आपॉलिनेर व तत्कालीन चित्रकार कलावंत यांच्यात जी जवळीक व जिव्हाळा होता, त्याच्याच निदर्शक आहेत.

घनवादी साहित्यात घनवादी चित्रकलेतील बहुकोनीय यथादर्शनाचा ठसा उमटलेला दिसतो. दृश्य सृष्टीतील अनुभवांचा वेध अनेकांगी दृष्टिकोणांतून एकाच वेळी घेण्याची क्षमता घनवादी साहित्यातही दिसते. पिरांदेल्लोच्या 'सिक्स कॅरेक्टर्स इन सर्च ऑफ अॅन ऑथर' या नाटकात एक सूचक वाक्य आहे—'सत्य एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच. त्यापलीकडे नाही'– पिरांदेल्लोने रंगमंचीय क्लृप्त्यांचा 'कोलाज' धर्तीवर मेळ साधला. त्याने संपूर्ण नाट्यकृतीमध्ये जे विश्लेषणात्मक तंत्र वापरले आहे, ते पिकासोच्या विश्लेषणात्मक घनवादी तंत्राशी साजेसेच आहे. आंद्रे जीदची 'द काउन्टरफीटर्स' ही कादंबरी घनवादी म्हणता येईल. अनाकलनीय, गुंतागुंतीच्या मानवी संबंधांचे चित्रण त्यात येते. कादंबरीचे केंद्र व दृष्टिकोण सतत फिरते व गतिमान ठेवल्याने त्याला आपोआपच घनवादी घाट लाभला आहे. प्रत्यक्ष वास्तव आणि त्या वास्तवाचे चित्रण यांच्यातील अंतर हा एक महत्त्वाचा मुद्दा इथे उपस्थित होतो.

गर्ट्रूड स्टाइनला घनवादात आधुनिक जीवनाची भीषणता व क्रौर्य जाणवले. 'पिकासो हा या शतकाचा कलावंत आहे. जो कधी कुणी पाहिला नसेल असा या भूमीचा आणि अभूतपूर्व वस्तु-विध्वंसनाचा चमत्कारिक गुणधर्म त्याच्या ठायी आहे', असे तिने म्हटले आहे. गर्ट्रूड स्टाइनचे लिखाण व पॅरिसमधील तिचे लेखक-कलावंतांचे मित्रमंडळ हे तिच्या घनवादी पंथाच्या जवळिकीचे निदर्शक आहे. तत्कालीन घनवादी पंथाच्या कला व साहित्य-विश्वांतील घनिष्ठ सहसंबंधांचे चित्रण तिने 'द ऑटोबायॉग्रफी ऑफ अॅलिस बी. टोक्लास' (१९३३) या आठवणींच्या संग्रहात केले आहे.

नवकालवादाची सुरुवातच मुळी वाङ्मयीन जाहीरनाम्याने झाली (१९०९). फिलीप्पो मारीनेत्ती या इटालियन कवीची निर्मिती या पंथाच्या अग्रस्थानी होती. अल्पशा कारकीर्दीतही हा पंथ कला व वाङ्मय अशी दोन्ही क्षेत्रांतील चळवळींच्या अंगांनी बहरला. कवी व चित्रकार एकाच समान उद्दिष्टाने एकत्र आले होते. 'व्हिक्टरी ऑफ सॅमोथ्रेस' या अभिजात ग्रीक शिल्पापेक्षा वेगवान मोटार अधिक सुंदर आहे', ही त्यांची घोषणा होती. मारीनेत्तीच्या 'अ मॉन पेगास' या कवितेत पंखधारी घोड्याच्या अभिजात शिल्पाची जागा यांत्रिक मोटारीने घेतल्याचे दाखवले आहे. या

तत्त्वज्ञानाचा प्रभाव तत्कालीन नवकालवादी कलावंतांच्या वेग व गतिमानतेचे प्रतीकात्मक दर्शन घडवणाऱ्या चित्र–शिल्पांतून दिसून येतो. या पंथातील सोफ्फीची हा चित्रकार कवी व समीक्षकही होता; शिवाय नवकालवादाचा चैतन्यस्रोत असलेल्या ' LaVoce ' या फ्लॉरेन्समधील नियतकालिकाचा तो संपादकही होता. रशियन नवकालवादाची चळवळ ही मारिनेत्तीच्या प्रभावापासून अलिप्त अशा वेगळ्या दिशेने विकसित झाली. ती प्रामुख्याने वाङ्मयीन होती. त्यात कवी मायकोव्हस्कीचा मोठा वाटा होता. चित्रकार मल्योव्हियचच्या अधिघनवादी (सुप्रमॅटिस्ट) प्रणालीचा जाहीरनामा लिहिण्यातही मायकोव्हस्कीने मदत केली.

स्पॅनिश कवी फ्रेदेरिको गार्सीया लॉर्का याच्या वाङ्मयीन कारकीर्दीतही कला व साहित्य यांच्या समन्वयाचे उत्कृष्ट प्रतिबिंब दिसून येते. त्याने स्पॅनिश चित्रकार साल्वादोर दाली याच्यावर उद्देशिका (ओड) रचली. ती तत्कालीन अग्रणी अशा ' Revista de Occidente ' या नियतकालिकातून प्रसिद्ध झाली. लॉर्का हा स्वतः एक चित्रकार व प्रारूपकार (ड्राफ्टस्मन) होता. त्याची कविता अतितीव्र ऐंद्रिय संवेदनाधिष्ठित आहे. त्याच्या काव्यातून उसळून येणाऱ्या दृश्य प्रतिमांमध्ये ' रंग ' संवेदनेला अनन्यसाधारण स्थान आहे. उदा. –

" Green, how I love you
green wind, green branches. "

या ओळी या संदर्भात उद्बोधक आहेत. लॉर्काने आपल्या नाटकांतूनही रंगांचा वापर प्रत्यावर्ती ज्ञापकांच्या (रिकरिंग मोटिफ्स) रूपात केला आहे. इतर लेखक काही तरल कल्पनांचा वा शब्दबंधात्मक प्रतिमांचा वापर अशा प्रकारे करतात.

याउलट मॅक्स अर्न्स्ट हा एक असा चित्रकार आहे, की त्याचे ' काव्यात्म ' कोलाज, चित्रशीर्षके व कलाकृतीतील शब्दघटकांचा वापर, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात चित्रकार व कवी यांच्या प्रतिसामर्थ्यांचा जो अभूतपूर्व समन्वय पहावयास मिळतो, त्याचेच द्योतक आहेत. त्याने ' कोलाज ' तंत्राचा वापर करून काही कादंबऱ्याही लिहिल्या. (उदा. ' Femme 100 tetes ', ' ड्रीम ऑफ अ लिटिल गर्ल हू वॉंटेड टू बी कार्मेलाइट ' आणि ' वन वीक ऑफ काइंडनेस '). तसेच पॉल एल्यूआरच्या समवेतही त्याने काही कादंबऱ्या लिहिल्या. या त्याच्या लिखाणातूनही कला व साहित्य यांच्या संयोगाचे अभूतपूर्व दर्शन घडते.

दादावादी चळवळीतही कला व साहित्य क्षेत्रांचे परस्परसंक्रमण दिसून येते. या पंथाच्या बहुतेक चित्रकारांनी वाङ्मयीन स्वरूपाचे लिखाण केले आणि कवींनी ' कोलाजेस् ' केली. ' दादा ' ही वस्तुतः कला व साहित्य या दोन्ही क्षेत्रांना सर्वस्वी व्यापून टाकणारी चळवळ होती. या दोन्ही माध्यमांमध्ये पूर्वापार परंपरेने चालत आलेले जे संकेत होते, त्यावर घणाघाती हल्ले चढवून त्यांना नेस्तनाबूत करण्याचा पवित्रा या

पंथाने घेतला होता. तसेच जाणूनबुजून विध्वंसक, नकारात्मक व अराजकतावादी भूमिका त्यांनी स्वीकारली होती. या भूमिकेचे प्रतिबिंब पंथाच्या कला–साहित्यकृतीत दिसते. त्यातल्या तऱ्हेवाईक व विक्षिप्त विनोदाची जातकुळी पूर्वकालीन जारीच्या नाटकाच्या (ubu roi) धर्तीवर आहे; तथापि त्यापूर्वी आधुनिक म्हटल्या जाणाऱ्या कला–पंथात जी दैवते मानली जात होती. (उदा., सेझान) त्यांच्या संदर्भातही त्यांची भूमिका मूर्तिभंजनाची होती. दादावाद्यांनी मनाची एक ' कोरी पाटी ' – tabula rasa – निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला; त्यातून नव्या जोमाने कला-साहित्य वाढीस लागेल, अशी त्यांची आकांक्षा होती. ' आम्ही मालार्मेचा द्वेष करीत नाही. त्याच्याकडे दुर्लक्ष करतो. कारण द्वेष करायला तो जिवंत नाही '; ' आम्ही आपॉलिनेरला ओळखत नाही, कारण तो जाणूनबुजून ' कलेत फार रस घेत असल्याचा ' आम्हाला संशय आहे. ' अशा प्रकारची शेरेबाजी त्यांनी केलेली आढळते. (झाक व्हेची या कवीचे ' Lettres de guerre '; पॅरिस १९१९) दादा पंथ झुरिकमध्ये ' कॅबरे व्हॉल्तेअर ' या ठिकाणी कवी ह्यूगो बाल, त्रिस्तान त्सारा प्रभृतींनी स्थापन केला. त्यांची दृश्य व शाब्दिक निर्मिती व पॅरिसमधील ' Litterature ' नियतकालिक (ज्याला आंद्रे जीद व पॉल व्हॅलेरीसारख्या साहित्यिकांचे प्रोत्साहन होते) यातून या पंथाचा युद्धोत्तर जगत्‌विषयीचा आत्यंतिक तिटकारा व क्रोधच प्रकर्षाने जाणवतो.

दादावादाने अतिवास्तववादाला चालना दिली. अतिवास्तववादी चळवळीत संज्ञाप्रवाहाला व विशेषतः आंद्रे ब्रताँच्या स्वयंप्रेरित लेखन (आटोमेटिक रायटिंग) प्रणालीला फार महत्त्वाचे स्थान आहे. आधुनिक कला-साहित्याचा संपूर्ण प्रवाह या आधुनिक मानसशास्त्रीय संकल्पनांनी व्यापून टाकला. स्वयंसूचनांच्या अंतर्गत नियंत्रणाची कल्पना, कलानिर्मितीच्या क्षणी चित्रकारांनी प्रेक्षकाप्रमाणे साक्षीभूत असण्याची (अर्न्स्टने मांडलेली) कल्पना, अबोध मनातील मुक्त व स्वैर अवगाहनाची कल्पना, या सर्व तत्त्वप्रणालींनी कला–साहित्यातील सर्जनशीलतेची संकल्पनाच पार बदलून टाकली. अतिवास्तववाद ही जरी वाङ्मयीन चळवळ म्हणून सुरू झाली; तरी त्यातील सिद्धांत चित्रकारांनीही मुक्तपणे व व्यापक प्रमाणात वापरले. अतिवास्तववादाची सर्वांत प्रभावी अभिव्यक्ती रूपणकलांच्या क्षेत्रातच पहावयास मिळते. उत्स्फूर्त शाब्दिक स्वयंसूचनांच्या पावलावर पाऊल टाकून उत्स्फूर्त दृक्‌सूचन आले. १९४० व १९५० या दशकातल्या एकूण कलानिर्मितीवरच वाङ्मयीन व कलात्मक अतिवास्तववादाचा अत्यंत सखोल प्रभाव पडतो. लगेच ह्या तत्कालीन काव्यसमीक्षकाने मोठ्या मार्मिकपणे उद्‌गार काढले की, ' अतिवास्तववाद ही खरे पहाता वाङ्मयीन किंवा कलाविषयक चळवळ नव्हेच; तर पूर्वोक्त दादावादाप्रमाणेच अतिवास्तववाद हाही समग्र मानवी अस्तित्वाकडे पाहाण्याचा तत्त्वमीमांसक (मेटॅफिजिकल) दृष्टिकोण आहे. '

अतिवास्तववादाचा पूर्वसूरी म्हणून कवी लोत्रेआमाँ (१८४६–१८७०) याचा उल्लेख केला जातो. त्याचा या पंथावर खूपच प्रभाव पडला. त्याचे ' Chants de

Maldoror ' (१८६८-७०) हे प्रक्षोभक व विक्षिप्त जीवनदृष्टीचा (व्हीजन) साक्षात्कार घडवणारे काव्य म्हणजे अतिवास्तववाद्यांचे जणू ' बायबल 'च होते. त्याची सुप्रसिद्ध कल्पना-' छत्री व शिवणयंत्र यांची अचानक योगायोगाने शस्त्रक्रियेच्या टेबलावर झालेली भेट ' ही अतिवास्तववाद्यांनी मोठ्या उत्साहाने स्वीकारली; कारण अतिवास्तववादी कलेच्या केंद्रस्थानी असलेले-' कोणत्याही असंबद्ध गोष्टींना एकत्र आणण्याचे तत्त्व ' येथे साररूपात व्यक्त झाले आहे. दूरस्थ व अनोळखी अशा दोन वास्तवांचे आकलनाच्या नव्या पातळीवर एकत्रीकरण करून त्यांच्या संयोगातून एक नवीनच वास्तव निर्माण करणे व त्यातून दर्शकाला सर्व गोष्टी एका नव्या प्रकाशात पहाण्यास उद्युक्त करणे, हे ते तत्त्व होय. ' सुररिॲलिझम ' ही संज्ञा आपॉलिनेरने प्रथम शोधली व एका नाटकात (१९१७) वापरली; पण ब्रताँने या संज्ञेत अनेक संदर्भसूचक अन्वयार्थ पाहिला.

आधुनिक युरोपीय जीवनशैलीचा निदर्शक असा-आत्यंतिक व्यक्तिवादाचा सूर अनेक आधुनिक कलाप्रणालींत उमटलेला दिसतो; पण तो जास्त तीव्रतेने व प्रखरपणे जर्मन अभिव्यक्तिवादात उमटला आहे. त्याचे स्वरूप जास्तकरून आत्मसमर्थनपर कलेचे (आर्ट ऑफ कन्फेशन) होते. त्यातील भावप्रकटनाच्या सामर्थ्यामुळे अभिव्यक्तिवादी चित्रकलेला वाङ्मयीन रूप तर लाभलेच; पण ऑग्यूस्त स्ट्रींडबर्ग, फ्रान्झ वेर्फेल, अर्न्स्ट होलर, बेटॉल्ट ब्रेख्त, फ्रांट्स काफ्का यांसारख्या आधुनिक लेखकांच्या साहित्यातही अभिव्यक्तिवादी आविष्कारांचे वेगवेगळे पैलू दिसून येतात.

बहुतेक युरोपीय आधुनिक पंथांमध्ये सर्व कलांमध्ये एकात्मता साधण्याची प्रवृत्ती कमीअधिक प्रमाणात दिसून येते. बव्हंशी कलाचळवळींच्या प्रवर्तकांनी आपापले जाहीरनामे प्रसृत केले व त्यांतून सर्व कलांमध्ये एकात्मता साधण्याच्या भूमिकेचा वारंवार पुनरुच्चार केला, असे दिसून येते. घनवाद, नवकालवाद, दादावाद यांसारख्या बहुतेक सर्व कलाचळवळींत समधर्मी कवींचा सहभाग मोठ्या प्रमाणात होता. अंतॉन कोक या कवीने ' द स्टील ' संप्रदायाच्या मूळ जाहीरनाम्यावर स्वाक्षरी केली होती. तसेच ' द स्टील ' या कला-नियतकालिकाचा वाङ्मयीन विशेषांकही प्रसिद्ध झाला होता. एकूणच या कलाचळवळींच्या जडणघडणीत लघुपत्रिकांचा (लिट्ल रिव्ह्यू) वाटा फार मोठा होता. भिन्न भिन्न कलांमध्ये समन्वय साधण्यास, तसेच नावीन्यपूर्ण कल्पनांच्या व कलासिद्धांतांच्या अभिसरणास त्यांनी मोठाच हातभार लावला. दादावादी चळवळ त्यांच्या पुस्तिकांच्या व नियतकालिकांच्या द्वारेच साऱ्या युरोपभर एखाद्या वणव्यासारखी पसरत गेली.

आधुनिक कला-साहित्यात प्रबळ ठरलेल्या आकार-विघटनात्मक (फॉर्म डिझॉल्व्हिंग) प्रवृत्ती आजही मोठ्या प्रमाणात दिसून येतात, परिणामी आजच्या चित्रकाव्यादी आविष्कारांतून ' वस्तू ' जवळजवळ नामशेष झाली आहे. माँद्रीआनचे भाकीत (' कलेतील विशिष्टत्व लोप पावेल)- आज खरे ठरते आहे. कलेतील विशुद्ध अमूर्ति-

करणाचे वर्णन कित्येकदा रूपकाच्या भाषेत– ‘ नामांनी केलेल्या चित्रणाऐवजी क्रियापदांनी केलेले चित्रण–’ अशा प्रकारे केले जाते. त्याचे कारण व्यावहारिक, लौकिक वस्तूंऐवजी मूलभूत आकारांकडे (फंडामेंटल फॉर्म्स) असलेली आधुनिक कलावंताची ओढ होय. बाझेन या फ्रेंच चित्रकाराने म्हटले आहे की, ‘ वस्तू ही वस्तू म्हणून अदृश्य होणे हे, ती आकार (फॉर्म) म्हणून प्रस्थापित होण्यासाठी क्रमप्राप्तच होते. ’

क्रियाचित्रण (ॲक्शन पेंटिंग किंवा Tachisme) प्रक्रियेत अनियत वा स्वैर पोत, प्रमाणीकरण झाल्यासारखी दिसणारी चित्रपृष्ठे, शैलीविशेषांना प्राप्त झालेली सामुदायिकता हे साधारणपणे समान गुणधर्म दिसून येतात. तशाच प्रकारचे समांतर गुणधर्म ॲलेन रोब-ग्रीये (१९२२–) प्रभृती फ्रेंच लेखकांच्या अत्याधुनिक लिखाणातही दिसून येतात. रोब ग्रीयेने ‘ नूव्हो रोमान ’ (नवकादंबरी) हा प्रकार १९५० च्या दशकात निर्माण केला. त्याचे स्वरूप फ्रेंच प्रतिकादंबरीचे (ॲंटी नॉव्हेल) होते. उदा., ‘ द व्हॉयर ’ (१९५५) या त्याच्या प्रतिकादंबरीत त्याने पृष्ठीय आशयपोतावरच लक्ष केंद्रित केले आहे. वस्तूचा बाह्यात्कारी कंटाळवाणेपणा तो दाखवून देतो. आंतोनी तापी व झां फॉत्रिअर हे चित्रकार केवळ एकरंगी वा पोतविशिष्ट आविष्कारावरच लक्ष केंद्रित करतात, तशाच प्रकारचे वैशिष्ट्य या लेखनातूनही दिसून येते. एक प्रकारचा तटस्थ व अलिप्त दृष्टिकोण, तसेच अणुयुगाच्या अवकाशात्मक संकल्पनांचे प्रतिबिंब या आधुनिक कलाविष्कारांत दिसून येते. आधुनिक युरोपमधील व्यक्तिमनाची अस्वस्थ तडफड व रुग्णावस्था– जी अस्तित्ववादी साहित्यामागील गृहीत तत्त्व आहे– तिच्या आविष्कारात कल्पनाविलासाला फार महत्त्वाचे स्थान आहे. ह्वान ग्रीस या घनवादी चित्रकाराने म्हटले आहे की, ‘ ज्या जगातून त्याने वास्तवाचे घटक उचलले, ती दृश्यसृष्टी नव्हती; तर ते कल्पनाविश्व होते. ’ कलावंताची आस्था आता वस्तूमध्ये उरली नाही; तर विषयामध्ये रमली आहे. (‘ इंटरेस्ट इज नो लाँगर इन द ऑब्‌जेक्ट; इट इज इन द सब्‌जेक्ट. ’)

घनवादाने कलेच्या अंगभूत स्वायत्ततेचे तत्त्व मांडले. मात्र ही स्वायत्तता वेगवेगळ्या कलांमध्ये निकटवर्ती परस्परसंबंध निर्माण करण्यास साहाय्यभूत ठरली. आधुनिक दृश्य आणि शब्दनिष्ठ कलांमध्ये ‘ तडजोड ’ या शब्दाला थारा नाही. त्यामुळे त्यात एक प्रकारची स्वतःचे विशुद्धत्व जपणारी ‘ सोवळी ’ कर्मठ वृत्ती (हर्मेटिक टेन्डन्सी) निर्माण झाली आहे; पण कदाचित या कर्मठ वृत्तीमुळेच जास्तीत जास्त परिपूर्ण अमूर्तीकरण साधण्याच्या समान ध्येयाने झपाटून जाऊन त्या परस्परांच्या जास्त निकट येत आहेत. उदाहरणार्थ, दादावाद्यांचे आजचे समकालीन वंशज म्हणून नवदादावाद्यांचा (नव नागरवाद : पॉप आर्ट) उल्लेख करता येईल; तसाच आधुनिक युरोपीय नाट्यविश्वात बेकेट, यानेस्को प्रभृतींनी ‘ व्यस्त रंगभूमी ’च्या (थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड) रूपाने जी प्रतिनाट्याची चळवळ उभी केली, तिचाही या संदर्भात निर्देश करता येईल.

समकालीन चित्रकारांची चित्रमुखपृष्ठे वा चित्रसजावट असलेली पुस्तके (उदा., 'पेंगिवन मॉडर्न क्लासिक्स' या मालिकेतील काफ्काच्या 'द कॅसल' या कादंबरीचे कीरीकोच्या 'एनिग्मा ऑफ द अवर' या चित्राचे मुखपृष्ठ, काफ्काच्याच 'मेटॅ-मॉर्फिसिस' कथासंग्रहावरील मॅक्स अर्न्स्टच्या चित्राचे मुखपृष्ठ; तसेच काम्युच्या 'द प्लेग' या कादंबरीवरील पिकासोच्या चित्राचे मुखपृष्ठ ही सहज जाताजाता आठवलेली थोडी उदाहरणे); तसेच 'काव्य–चित्रे' (काव्य आणि मुद्रित प्रिंट) यांची एकावयव घटक म्हणून रचना करण्याचा प्रयोग); एकाच पृष्ठावर निर्मिती करणारे कवी व चित्रकार, यांसारखे रसिकांमध्ये खास आस्था व जाणीव पैदा करणारे घटक हे दोन्ही कलांमध्ये, दृश्य कला व ललित साहित्य यांत दृढ परस्परसंबंध जोपासणारे दुवे म्हणून मानता येतील.

वॉलिस स्टीव्हन्स या कवीने न्यूयॉर्क येथील 'म्युझियम ऑफ मॉडर्न आर्ट' या कलासंग्रहालयात भाषण करताना असे उद्गार काढले की, 'आज काव्य आणि चित्र यांत, तसेच आधुनिक मानव व आधुनिक कला यांच्यात जे उच्चतम नाते प्रस्थापित झाले आहे, त्याचे स्वरूप अगदी साधेसुधे आहे. ज्या युगामध्ये अश्रद्धेची पाळेमुळे अगदी खोलवर सर्वत्र रुजून राहिली आहेत, (अश्रद्धा नसेल तर निदान श्रद्धाविषयक प्रश्नासंबंधीचे औदासीन्य) तिथे काव्य आणि चित्रकला, किंबहुना सर्वच कला ह्या आपापल्या परीने, जे गमावले गेले आहे, त्याची भरपाई करीत आहेत. आपल्या आजच्या जगातील वास्तवाचे उगम हे काव्य आणि चित्र यांतून शोधावे लागतील.'

संदर्भग्रंथ

1. Arnason, H. H.; A History of Modern Art, London. 1969.
2. Baudelaire, Charles; The Painter of Modern Life and Other Essays, London, 1964.
3. Copplestone, Trewin; Modern Art Movements, London, 1962.
4. Janson, H. W.; History of Art, London. 1962.
5. McGraw-Hill Publications, Encyclopedia of World. Art, Vols- 1 to 15, London, 1958-59.
6. Read, Herbert; The Meaning of Art, Harmondsworth, 1954.

7. Sypher, Wylie; Rococo to Cubism in Art and Literature, New York, 1963.
8. Weston, Neville; Kaleidoscope of Modern Art, London, 1968.
9. जोशी, तर्कतीर्थ श्री. लक्ष्मणशास्त्री, संपा. **मराठी विश्वकोश, खंड १ ते ११**, मुंबई, १९७६ ते १९८२.

टीपा

(१) या लेखामध्ये जे शिल्पकार, चित्रकार व वास्तुकार आदी कलावंतांचे आणि त्यांच्या चित्र-शिल्प-वास्तू आदी कलाकृतींचे उल्लेख आले आहेत त्यांच्या कलाकृतींचे रंगीत वा साध्या चित्रपत्रांवरील नमुने वरील संदर्भग्रंथांपैकी—

क्र. १. A History of Modern Art.
क्र. २. Modern Art Movements
क्र. ३. History of Art
क्र. ४. Encyclopedia of World Art Vols. 1 to 14. + Vol, 15th Index.

या ग्रंथांत यथास्थळी पहावयास मिळतील. जिज्ञासू रसिक वाचकांनी ते अवश्य पहावेत. म्हणजे तत्संबंधीचे विवेचन अधिक अर्थपूर्ण वाटेल.

(२) या लेखातील बव्हंशी व्यक्तिमत्त्वांचे उच्चार वेब्स्टरच्या चरित्रकोशानुसार शक्यतो त्या त्या भाषेच्या उच्चारप्रकृतीनुसार दिले आहेत. परिणामी काही (विशेषतः फ्रेंच) व्यक्तिमत्त्वांच्या संदर्भात त्यांचे इंग्रजी स्पेलिंग व मराठी उच्चार यात बरीच तफावत आढळेल. उदा. गोगँ (Cauguin); तूलूझ-लोत्रेक (Toulouse-Lautrec); ल कॉर्ब्युझ्ये (Le Corbusier); क्ले (Klee); रँबो (Rimbaud); मोहॉइनॉड्य (Moholy-Nagy) इत्यादी.

□

दृक्प्रत्ययवाद* : सखोल चिकित्सा

एस. डी. इनामदार

ग्रहालय ठाणे
३४९३
६३२८
निबंध १९।३।९७

आधुनिकत्व ही मानवी मनाची एक प्रवृत्ती आहे.

आधुनिकत्वामध्ये परंपरेचा अन्वयार्थ लावण्याची, परंपरेला नवे वळण देण्याची, किंवा सर्वस्वी जुने जपणारी सनातन परंपरा पूर्णपणे झुगारून देऊन नवी पायवाट निर्माण करण्याची अशा अनेकविध व संमिश्र प्रवृत्ती नांदत असतात. बंडखोरी हे आधुनिकत्वाचे एक अंग आहे, पण ते एकमेव मात्र नव्हे कारण जुने मोडून नवे घडविण्याची प्रेरक शक्ती व सर्जनक्षमता त्याच्या अंगी असावी लागते शिवाय बंडखोरी ही कित्येकदा एखाद्या व्यक्तीने स्वेच्छेने पतकरलेली नसते, तर ती त्याच्यावर बाहेरून लादली जाते. कधी एखादा कलावंत परंपरेला नकार देतो; तर कधी परंपराच एखाद्या कलावंताला आपल्यामध्ये सामावून घेण्यास नकार देते व अशी बहिष्कृती त्या कलावंतामधल्या आधुनिकतेचे दृढीकरणच (कन्व्हिक्शन) करीत असते. केवळ जे समकालीन (कंटेपररी) असते, ते सगळेच आधुनिक (मॉडर्न) असते, अशातला भाग नव्हे. आधुनिकाला मात्र समकालीनामधील चैतन्यतत्त्वाचे, प्रगल्भ जाणिवांचे व प्रागतिक विचारसरणीचे भान आपाततः प्राप्त होत असते. प्रत्येक युगामध्ये आपल्या काळाच्या काही पावले पुढे असलेले द्रष्टे प्रतिभावंत जन्मास येतात, अशा आधुनिकांचीच एक परंपरा तयार होते आणि ती पुढील आधुनिकाला प्रेरणा व चालना देत असते. आधुनिक कलेचा व कलावंतांचा इतिहास–विशेषतः त्यातील वेगवेगळे

---

* दृक्प्रत्ययवाद = Impressionism

संप्रदाय व प्रणाली, पंथ व उपपंथ, प्रवाह व चळवळी–यांच्या जडणघडणीमध्ये वरील तत्त्वांचा प्रत्यय येतो.

दृक्प्रत्ययवाद (इंप्रेशनिझम) हा पाश्चिमात्य आधुनिक कलेच्या इतिहासातील पहिला संप्रदाय. तो प्रामुख्याने चित्रकलेचा क्षेत्रामध्ये अवतरला असला तरी त्याचे दूरगामी परिणाम एकूणच कलाविषयक विचारसरणीवर तसेच साहित्य-संगीतादी क्षेत्रांवरही झाल्याचे आढळून येतात. हा संप्रदायही वर उल्लेखिल्याप्रमाणे परंपरा–नकाराच्या दुहेरी प्रक्रियेतूनच नावारूपास आला.

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात पॅरिसमध्ये दृक्प्रत्ययवादाचा उगम झाला. एद्‌वार माने (Manet; १८३२–१८८३) हा चित्रकार या संप्रदायाचा आद्य प्रवर्तक मानला जातो; तर क्लोद मॉने (Monet; १८४०–१९२६) हा संस्थापक व प्रमुख चित्रकार होता. पीसारो (१८३०–१९०३), बाझिले (१८४१–१८७०), सीस्ले (१८३९–१८९९), रन्वार (१८४१–१९१९), सेझान (१८३९–१९०६), दगा (१८३४–१९१७), सरा (१८५९–१८९१), तूलूझ-लोत्रेक (१८६४–१९०१), व्हान गॉख (१८५३–१८९०), गोगँ (१८४८–१९०३) हे आधुनिक कलावंत या संप्रदायाशी सदस्याच्या वा अन्य स्नेहभावाच्या नात्यांनी संबंधित होते. प्रकाशामुळे भोवतालची वस्तुसृष्टी आपणास दृश्यमान होते, तेव्हा वस्तुयोगे प्रकाशाचा येणारा प्रत्यय हेच कलावंताचे भावसत्य. प्रकाशामुळे वस्तूस एक अपूर्व झळाळी प्राप्त होते; तसेच प्रकाशाच्या वेगवेगळ्या बदलत्या अवस्थांमध्ये वस्तुगत वास्तवाची वेगवेगळी सत्ये प्रतीत होतात. दिनक्रमाच्या–सकाळ, दुपार, संध्याकाळ–अशा भिन्नभिन्न अवस्थांमध्ये, तद्वतच ऊन-सावली, वारा–वादळ अशा बदलत्या हवामानात प्रकाशामध्ये जे पालट व स्थित्यंतरे होतात; त्यानुसार एकाच वस्तूची रूपे वेगवेगळी प्रत्ययास येतात; तद्वतच वस्तूचा अंगभूत गुणधर्म व मूळ रंग यांमध्येही प्रकाशामुळे व हवामानामुळे परिवर्तने दिसून येतात. प्रकाशामुळे वस्तूच्या रंगासही झळझळीतपणा येतो, तसेच वस्तूच्या पृष्ठभागावरून परावर्तित होणारी रंगकिरणे झगमगीत व नेत्रदीपक असतात. एक-मेकांच्या साहचर्यातील वस्तूंच्या बिंब–प्रतिबिंबांच्या परस्परप्रभावातूनही रंगांचे विलोभनीय खेळ दिसून येतात. उदाहरणार्थ, नदीच्या काठावरील झाडांच्या पाण्यात पडलेल्या सावल्या; सूर्याचे पाण्यातील प्रतिबिंब व त्यामुळे सळसळणारे, हालते, क्षणो-क्षणी रंग पालटणारे, अस्थिर व चंचल असे जलाशयाच्या पृष्ठाचे पोत इत्यादी. तेव्हा अशा रंगभारित प्रकाशाचा कलावंताला वस्तुयोगे येणारा आत्मप्रत्यय त्याने चित्रामध्ये पकडला पाहिजे. रंग–प्रकाशाप्रमाणेच इथे कलावंताचा ‘ डोळा ’ हाही महत्त्वाचा घटक. कारण कलावंत स्वतःच्या डोळ्यांनी वस्तुविश्वातील रंग-प्रकाशाचे चलन–वलन पाहात असतो; त्याचा प्रत्यय घेत असतो. आणि हा प्रत्यय स्वतःच्या खास व्यक्ति-विशिष्ट शैलीने व चित्रण-तंत्राने चित्रातून व्यक्त करीत असतो. त्यामुळे प्रकाशाच्या योगाने दृश्यमान झालेल्या वस्तुविश्वाचा कलावंताचा दृक्प्रत्यय – कलावंताची आत्म-

प्रतीती – व त्याची आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ती, हे दृक्प्रत्ययवादी विचारसरणीचे थोडक्यात सार म्हणून सांगता येईल. वस्तूवरील रंगभारित प्रकाशाचा प्रत्यय चंचल, गतिमान व परिवर्तनशील असतो. तेव्हा हे 'क्षणिक वास्तव' चित्रामध्ये पकडण्यासाठी आवश्यक असलेले तंत्र व शैलीही तशीच चंचल, धावती व गतिमान असली पाहिजे. तेव्हा विशुद्ध, झगमगत्या रंगांचे चपळ व जलदगती कुंचल्याचे फटकारे हा या शैलीचा विशेष. कुंचल्याची चपळ धावती लय हीच वस्तूवरील क्षणिक प्रकाशप्रत्यय तितक्याच झपाट्याने पकडू शकते. त्यामुळे अशा चित्रांमध्ये सुनियोजित आखीव-रेखीव संयोजन व वस्तूचे स्पष्ट, ठळक कंगोरेदार चित्रण – ठसठशीत बाह्य रेखांकन साधने अभिप्रेत नव्हते व शक्यही नव्हते. मात्र त्या काळात हाच या चित्रकाराचा दुर्गुण मानला गेला व पुढे तीच त्यांची मर्यादाही ठरली. तथापि त्या काळात ही विचारसरणी व चित्रणपद्धती अत्यंत क्रांतिकारक ठरली. हे क्रांतिकारकत्व लक्षात येण्यासाठी तसेच दृक्प्रत्ययवादाची व तदनुषंगाने एकूणच आधुनिक कलेची विचारप्रणाली व चित्रणपद्धती अशा दुहेरी अंगांनी, जडणघडण कशी झाली, हे लक्षात येण्यासाठी त्या काळातील एकूण सांस्कृतिक वातावरण व तत्पूर्वीच्या कलेची ऐतिहासिक पार्श्वभूमी विचारात घेणे आवश्यक आहे.

एकोणिसाव्या शतकामध्ये फ्रान्समधील कलाविश्व सर्वस्वी रॉयल अकॅडमीच्या नियंत्रणाखाली होते. इटालियन प्रबोधनकाली (रेनेसान्स) कलेने सोळाव्या शतकात प्रस्थापित केलेली सौंदर्यमूल्ये, चित्रसंयोजन, यथादर्शन (पर्स्पेक्टिव्ह), रंगसंगती ह्यांबाबतचे नियम व संकेत ह्यांचे काटेकोर पालन करण्यावर या अकादमीचा कटाक्ष होता. झाक ल्वी दाव्हीद (१७४८–१८२५) या प्रख्यात चित्रकाराने प्राचीन ग्रीक अभिजाततावादाचे पुनरुज्जीवन करून, त्यातील कलासौंदर्याचे निकष व मानदंड पुन्हा नव्याने प्रस्थापित केले. चौदाव्या लुईच्या काळातील 'रॉयल अकॅडमी' (स्थापना– १६४८) बरखास्त करून त्याने १७७५ मध्ये 'इन्स्टिटयूट नॅशनल'ची स्थापना केली, तिलाच पुढे 'फ्रेंच रॉयल अकॅडमी' हे नाव पडले. ह्यातूनच नव–अभिजाततावादाचा उदय झाला आणि कलानिर्मितीची मूल्ये व नियम ठरवून देण्यात आले : चित्रासाठी उदात्त व उच्च विषय निवडावेत, ग्रीक व रोमन कलासंस्कृतींचा व्यासंग करावा, इतिहास–पुराणे-प्राक्कथा यांतून विषयांची निवड करावी, त्यातून देशभक्तीला व राजनिष्ठेला प्रेरणा मिळावी, रंगापेक्षा रेखनकौशल्याला जास्त प्राधान्य असावे, इत्यादी. या जाचक निर्बंधांमुळे तत्कालीन बव्हंशी निर्मिती सामान्य दर्जाची, साचेबंद, सांकेतिक व निर्जीव झाली, ह्यात नवल नाही. आता या अकादमीचे कलाक्षेत्रावर संपूर्ण नियंत्रण कसे होते, हे पाहाणेही मनोरंजक ठरावे. 'अकादमी' हा अंतिम परवलीचा शब्द होता. अकादमीची मान्यता असल्याशिवाय कुणालाही कलावंत म्हणून नावलौकिक मिळवता येत नसे. लष्करात जशा उच्चनीचतेच्या पदसिद्ध विशिष्ट श्रेणी (ग्रेड्स) असतात, तशाच पद्धतशीर व योजनाबद्ध श्रेणी कलावंतांमध्येही होत्या.

एखाद्याला कलेमध्ये जर 'करियर' करावयाचे असेल तर त्याला या शिड्या चढून जावे लागतच असे. कलेच्या शिकाऊ विद्यार्थ्याला यश संपादन करण्यासाठी 'एकोल दी बोझार्त' सारख्या कलाशिक्षणसंस्थेत शिकावे लागे; किंवा अकादमीने अधिकृत मान्यता दिलेल्या एखाद्या कलावंताच्या स्टुडिओमध्ये उमेदवारी करावी लागे. त्याने काही विशेष गुणवत्ता वा चमक दाखविल्यास वा स्पर्धा–प्रदर्शनांमधून बक्षिसे मिळवल्यास, 'प्रिक्स दी रोम' साठी मोठ्या चित्ररचना पाठवण्यास तो पात्र ठरत असे. नशिबाची साथ मिळालीच तर त्याला रोममध्ये काही काळ शिकण्याची संधी मिळत असे. अशा प्रकारे यश मिळवून परतल्यावर 'सालाँ' या राजमान्य व अकादमी–पुरस्कृत अधिकृत चित्रप्रदर्शनामध्ये आपली चित्रे मांडण्याची संधी त्याला मिळत असे, हा त्या कलाविश्वातला मोठाच बहुमान होता. तिथे त्या चित्रांचा उठाव व विक्री होत असे. अखेरीस 'अकॅडेमिशियन' म्हणून मान्यता मिळणे, म्हणजे यशाचे सर्वोच्च शिखर, करियरची शेवटची पायरी. अशा 'बनचुके' कलावंताला साहजिकच काही उच्चपदस्थ अधिकार वगैरे प्राप्त होत असत. तरुण व शिकाऊ उमेदवारांची चित्रे तो अधिकारवाणीने तपासू शकत असे. 'एकोल दी बोझार्त' मध्य शिकविण्यासाठी पात्र समजला जात असे. 'अकादमी' मध्ये चित्रांच्या अधिकृत खरेदीबाबत सल्ला देत असे. प्रस्थापित कला-कसोट्यांना व रूढ सौंदर्यनिकषांना न उतरणाऱ्या कलाकृती नाकारण्याचा अधिकार अकादमीला असे, तद्वतच अशा कसोट्यांना उतरणाऱ्या कलाकृतींना बक्षिसे देण्याचाही! अकादमी ही तत्कालीन कलाक्षेत्रातील एक प्रकारे झब्बुशाहीच होती. अकादमीच्या व राजयंत्रणेच्या संपूर्ण नियंत्रणाखाली असलेले 'सालाँ' हे त्या काळातील एकमेव चित्रप्रदर्शनाचे व चित्रवितरणाचे केंद्र होते. सध्या सर्वत्र प्रचलित असलेल्या खाजगी व व्यावसायिक कलावीथीची (आर्ट गॅलरी) व्यवस्था त्याकाळी उपलब्ध नव्हती. तद्वतच एकाच चित्रकाराच्या कलाकृतींची एकव्यक्ति–प्रदर्शनेही (वन मॅन शो) अस्तित्वात नव्हती. त्यामुळे चित्रकाराला मानमान्यतेसाठी सर्वस्वी अकादमी व सालाँ या संस्थांवरच अवलंबून रहावे लागे. त्यांच्या चित्र-निवडीच्या पद्धतीमध्येही ह्या एकाधिकारशाहीमुळे बरेच गैरव्यवहार होत असत. 'अकॅडेमीशियन' चित्रकारांची एक निवडसमिती असे व तिला सर्वाधिकार असत. त्यामुळे सध्या आपल्याकडे 'पिएच्‌डयांची' खैरात करताना जसे कित्येकदा 'साटे–लोटे' पद्धतीचे व्यवहार आढळतात; तसेच त्या काळातही होत असत. एका सदस्याने दुसऱ्या सदस्य-शिक्षकाच्या विद्यार्थ्यांचे चित्र निवडावे व त्याच्या मोबदल्यात त्याने पहिल्या सदस्याच्या शिष्याचे घोडे पुढे दामटावे. या भ्रष्टाचाराचा अतिरेक १८६३ साली झाला. चित्रनिवडीच्या गैरव्यवहाराबरोबरच, चित्र-नकारामधील पूर्वदूषित ग्रह, तसेच सदस्यांची सांकेतिक व झापडबद्ध दृष्टी यांचा परिणाम होऊन १८६३ मध्ये सालाँने जवळ जवळ ४००० चित्रे नाकारली. त्यामुळे तरुण कलावंतांमध्ये असंतोषाची व प्रक्षोभाची एक प्रचंड लाटच उसळली. त्यातून या नाराज कलावंतांनी एकत्र येऊन व

अधिकृत राजमान्यता घेऊन ह्या नाकारलेल्या कलाकृतींचेच एक प्रदर्शन (Salon des Refuses) भरवले. आधुनिक कलेच्या इतिहासातील अशा संघटित स्वरूपाची ही पहिलीच कृती होय. या घटनेचे आधुनिक कलेच्या जडणघडणीवर निर्णायक व दूरगामी परिणाम घडले. या प्रदर्शनातच एद्वार मानेचे त्या काळात अत्यंत वादग्रस्त व प्रक्षोभक ठरलेले व पुढे दृक्प्रत्ययवादास तसेच अन्य आधुनिक संप्रदायांस व कलावंतांस प्रेरणा देणारे युगप्रवर्तक चित्र 'Dejeuner sur L' Herbe' ('लंचन ऑन द ग्रास' हे इंग्रजी शीर्षक) मांडले होते. त्याचे विवेचन पुढे येईलच.

एकोणिसाव्या शतकातील ह्या आद्य क्रांतिकारी घटनेने पुढील अर्धशतकातील घडामोडींचे जसे सूतोवाच केले; तद्वतच तत्कालीन मान्य व प्रस्थापित अशा कला-सौंदर्याच्या मूल्यांना व मानदंडांना आव्हान दिले. समाजाला अकादमीने सालाँमधून जी चित्रे पाहाण्याची सवय लावली होती, त्या पठडीत हे बसण्याजोगे नव्हते. लोकांची अभिरुची ह्या सांकेतिक व पारंपरिक चित्रांनीच घडवली होती व जोपासली होती. अकादमीचे कलाविश्वावर जसे सर्वस्वी नियंत्रण होते, तसेच लोकांच्या अभिरुचीवरही होते. त्यामुळे त्यांनी प्रक्षोभ, संताप, चेष्टा, कुचेष्टा, टर-टवाळी अशा विविध मार्गांनी आपल्या प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या. आजवर जे प्रश्नातीत मानले होते, त्यापुढे या कलावंतांनी प्रश्नचिन्हे उभी केली. आणि सुस्थितीत व स्वास्थ्यात असलेल्या समाजाला अस्वस्थ करणारे, प्रक्षुब्ध करणारे प्रश्न मानवत नाहीत. म्हणून प्रश्नांचे आव्हान पेलण्यापेक्षा प्रश्नकर्त्यांना नाकारणे वा वाळीत टाकणे सोईचे व सोपे होते. एकोणि-साव्या-विसाव्या शतकांत कलावंत व समाज ह्यांच्या नात्यात जे ताणतणाव निर्माण झाले, त्यांची पाळेमुळे अशा बंडखोरीच्या कृत्यांमध्ये होती.

एकोणिसाव्या शतकापूर्वीच्या कलावंताला आपल्या जीवनाच्या प्रयोजनासंबंधी कधीच प्रश्न पडले नाहीत. कारण चित्रकार म्हटला म्हणजे चर्चमध्ये वेदिचित्रे (अल्टारपीस) रंगविणे, भित्तिलेपचित्रांचे (फ्रेस्को) वा वास्तुसजावटीचे मोठमोठे प्रकल्प हाती घेणे, राजेरजवाड्यांची-सरदारांची वा मान्यवर प्रतिष्ठितांची व्यक्तिचित्रे काढणे, महालांच्या भिंती चित्र-अलंकरणाने सजवणे अशासारखी चित्रकाराची कामे असत. कलात्मक निर्मितीपेक्षाही व्यवहारोपयोगी उद्दिष्टांच्या प्रेरणा प्रायः चित्रामागे असत. अशा चित्रांना राजाश्रय व समाजातील धनिकवर्गाचा आश्रयही भरपूर प्रमाणात मिळत असे. त्यामुळे चित्रकारापुढे कलानिर्मितीच्या प्रयोजाचे प्रश्न जसे नसत, तसेच उदरनिर्वाहाचेही नसत. कलावंत व समाज यांचे संबंध अशा रीतीने परस्पर-गरजेवर आधारलेले व परस्परपूरक होते. धनिकवर्गास प्रासाद-सजावटीसाठी व आपल्या छब्या रंगविण्यासाठी कलावंताची गरज होती. तर समाजाला गरजेनुसार व मागणींनुसार सुंदर वस्तूचा पुरवठा करणे हे कलावंताचे जीवन-प्रयोजन होते. त्यातून अर्थप्राप्ती व स्वास्थ्य-सुरक्षितता अनायास मिळत असे. एकोणिसाव्या शतकात नेमकी हीच

स्वास्थ्य-सुरक्षिततेची भावना धोक्यात आली. स्वतंत्रप्रज्ञ कलावंतांच्या परंपरा-विद्रोहातून कलावंत व समाज यांच्यातील परस्परगरजेवर व परस्परसामंजस्यावर आधारलेले नाते तुटण्याच्या बेतात आले. अशा कलावंताला लौकिक व कलात्मक पातळीवरही स्वतःच्या अस्तित्वप्रयोजनविषयीचे गंभीर प्रश्न भेडसावू लागले. 'आपण का जगतो आहोत? आपली निर्मिती कशासाठी?' हे प्रश्न ज्या गांभीर्याने व पोटतिडिकीने १९ व्या शतकातील कलावंतापुढे उभे ठाकले होते, तेवढे पूर्वी कधीच नव्हते. निर्मितीच्या गंभीर प्रश्नांनी व अस्तित्वप्रयोजनाने व्यग्र झालेली कला आणि सर्वसामान्य जनांची अभिरुची ह्यांच्यामध्ये प्रथमच खोल व अफाट दरी निर्माण झाली. ही आंधळी दरी-ब्लाईंड व्हॅली-उत्तरोत्तर दोघांमधली जमीन फाडतच गेली. एकीकडे त्याला कुचेष्टेचे, उपरोधाचे, द्वेष-तिरस्काराचे व वाळीत टाकण्याचे पदर लोंबू लागले; तर दुसरीकडे शत्रुत्वाचे, बंडखोरीचे, एकाकी पोरकेपणाचे, तुटलेपणाचे धागे लटकू लागले. एकूण परंपरेचे एक गर्भरेशमी पोत फाटले, हेच खरे! कलावंत व समाज यांच्यातील प्रेमद्वेषमूलक संबंधांची ही कहाणी कलानिर्मिती व कलास्वाद यांवर मूलगामी परिणाम करणारी ठरली. अभिरुची घडवणारी-बिघडवणारी व कलावंताला अधिकच कट्टर बंडखोर, बेगुमान, बेफिकीर बनवणारी! या नातेसंबंधांचे काही पैलू आपल्याला दृक्प्रत्ययवादी चित्रकारांच्या जीवनातही दिसतात. एद्‌वार माने हा आयुष्यभर राज-मान्यतेसाठी व सामाजिक प्रतिष्ठेसाठी आसुसलेला होता. सालाँमधून चित्रे प्रदर्शित व्हावीत व आपल्यावर अकादमीच्या मान्यतेचा शिक्का पडावा हे स्वप्न उराशी बाळगून धडपडत राहिला, पण त्यात त्याला फारसे यश आले नाही. कारण निर्मितीशी--निष्ठेशी तडजोड हा त्याचा स्वभावधर्म नव्हता व तत्कालीन राजमान्य लोकाभिरुची ही प्रगल्भ व परिपक्व नव्हती, परिणामी बंडखोरी त्याच्यावर लादली गेली. ती त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात नव्हती. आणि ज्या दृक्प्रत्ययवाद्यांनी त्याचा आदर्श बाळगला व त्याच्यापासून प्रेरणा घेतली, त्यांच्या चित्र-प्रदर्शनांमध्ये भाग घेण्याचे त्याने नाकारले. क्लोद माने ह्याचे सारे आयुष्य दारिद्र्याशी, हालअपेष्टांशी झगडण्यात गेले; पण त्याने आपले कलेचे इमान कधी विकले नाही. आपल्या कलाजाणिवांशी तो अखेरपर्यंत प्रामाणिक राहिला व लोकांच्या कुचेष्टेचा आणि टिंगल-टवाळीचा विषय ठरला. बहुतेक दृक्प्रत्ययवादी कलावंतांची जीवनकहाणी कलात्मक यश व लौकिक अपयश अशा दुहेरी धाग्यांनी विणली आहे, हे दिसून येते. त्यांना अभिप्रेत असलेली कलासिद्धी अखेर त्यांनी प्राप्त केली; पण त्यासाठी त्यांना आपल्या आयुष्याची फार मोठी किंमत मोजावी लागली लागली. लौकिक सुख, स्वास्थ्य, सुरक्षितता यांचा त्याग करावा लागला. थोडक्यात म्हणजे ही कहाणी कलावंत व समाज यांच्यातील विस्कटलेल्या नात्याची आहे.

कला हे कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रकटीकरण, ही कल्पना एकोणिसाव्या शतकात स्थिर व दृढमूल झाली. जिथे पूर्वप्रस्थापित रूढ नियमांचे व संकेतांचे काटेकोर

पालन करावयाचे असते व जिथे कलात्मक अभिव्यक्तीऐवजी सुबक कारागिरीला व वरपांगी कौशल्यकुसरीला प्राधान्य असते, तिथे व्यक्तिमत्वाचा आविष्कार ही कल्पनाच निरर्थक ठरते. एकोणिसाव्या शतकापूर्वीचा कलेचा इतिहास पाहाता ही गोष्ट स्पष्ट होते. व्यक्तिमत्त्वप्रकटनामध्ये निवडीचे तत्त्व निर्णायक ठरत असते. आपली आवड-निवड, चोखंदळपणा आपल्या व्यक्तिमत्त्वाला पृथगात्मता आणून देतो. निवड करण्याचे स्वतंत्र्य व स्वायतत्ता अबाधित राखूनच आपण आपले व्यक्तिमत्त्व प्रकट करू शकतो. ही निवड व तिची अभिव्यक्ती कित्येकदा समाजमान्य कल्पनांच्या विरोधात असू शकते व तिथे बंडखोरी जन्मास येते. व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार हे यापूर्वीच्या कलेचे प्रयोजन कधीच नव्हते. तरीही कलेतिहासाच्या प्रत्येक कालखंडात श्रेष्ठ प्रतिभावंताची कला ही त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रकटन असते. पण हे जाणीवपूर्वक वा सहेतुक घडवलेले नसते; तर त्याच्या अंतःप्रज्ञेचा व सर्जनशक्तीचा तो साक्षात्कार असतो. त्याच्या निर्मितीची प्रयोजने आत्माविष्काराव्यतिरिक्त अन्य व्यावहारिक उद्दिष्टांनी मर्यादित असतात, हे दिसून येते. ज्यावेळी कलेची ही अन्य व्यावहारिक उद्दिष्टे ठामपणे नाकारली गेली, त्याचवेळी कलेस जाणीवपूर्वक कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्व-प्रकटीकरणाचे-आत्माविष्काराचे-प्रयोजन लाभले; ही संकल्पना अर्थपूर्ण ठरली. हे एकोणिसाव्या शतकात झाले. त्यातून साहजिकच कलावंताची सच्ची, अव्यभिचारी आत्मनिष्ठा व तिची अत्युत्कट प्रामाणिक अभिव्यक्ती या कल्पनांनाही प्राधान्य आले; श्रेष्ठींची नक्कल व परिणामांची उसनवारी या कल्पना त्याज्य ठरल्या. एकोणिसाव्या शतकातील चित्रकलेचा इतिहास हा अशा मूठभर प्रामाणिक व निष्ठावंत कलावंतांचा इतिहास आहे.

दलाक्रवा (१७९८-१८६३) हा अशा आद्य बंडखोरांपैकी एक होय. दाव्हीदच्या नव-अभिजाततावादी संप्रदायाविरुद्ध त्याने बंड केले व अकादमीचे कला-संकेत झुगारून दिले. आपल्या स्वतंत्र प्रज्ञेचा व तरल कल्पनाशक्तीचा आविष्कार त्याने चित्रांतून घडवला. रंग व प्रकाश यांचा रोमहर्षक व नाट्यमय वापर त्याने केला. स्वच्छंदतावादी (रोमँटिसिझम) संप्रदायाच्या गुणविशेषांचे दर्शन त्याच्या चित्रांतून घडते. दृक्प्रत्ययवादाच्या जडणघडणीमध्ये त्याची बंडखोर भूमिका, निर्भरशील चित्र-निर्मिती, रंगप्रभुत्व हे बऱ्याच अंशी प्रेरक ठरले. दलाक्रवाने ग्रीक व रोमन आदर्शांना, अभिजाततावादाच्या अनुकरणास व रेखनयुक्त सफाईवर भर देण्याच्या वृत्तीस प्रखर विरोध केला. चित्रकलेमध्ये रेखनकौशल्यापेक्षा रंगांकनास व ज्ञानापेक्षा कल्पकतेस प्राधान्य दिले जावे, ही त्याची भूमिका होती. कुंचल्याच्या प्रत्येक फटकाऱ्यातून कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व प्रकटले पाहिजे, अशा आत्मनिष्ठ जाणिवेचाही प्रभाव दृक्-प्रत्ययवादावर दिसून येतो.

क्रांतीचा पुढचा टप्पा हा चित्रविषयांच्या सांकेतिकतेविरुद्ध होता. चित्रविषयांमध्ये थोर श्रेष्ठींना जेवढे स्थान होते, तेवढे सामान्यजनांना नव्हते. शेतकरी-कामकरी

वर्गाची चित्रे काढावयाचीच तर ती लहान आकाराची, प्रा यि क चित्रांच्या (जेनर पेंटिंग) धर्तीवर काढावीत हा संकेत होता. १८४८ च्या क्रांतीनंतर, फाँतेनब्लोच्या जंगल परिसरातील बार्बिझाँ या खेड्यामध्ये तरुण चित्रकारांचा एक गट जमला. हाच 'बार्बिझाँ चित्रसंप्रदाय' होय. कॉन्स्टेबल या इंग्लिश चित्रकाराच्या निसर्गचित्रांची प्रेरणा बाळगून अशी चित्रे रंगवण्याचे उद्दिष्ट या संघाने बाळगले होते. त्यांपैकीच **मिले** (१८१४–१८७५) हा शेतकरी-कुटुंबातील एक चित्रकार. कृषिजीवनातील खरीखुरी दृश्ये–शेतावर राबणारे स्त्रीपुरुष–चित्रांतून रंगवावेत, अशी प्रेरणा त्यास स्वानुभवातून झाली. आता ही गोष्टही त्या काळात बंडखोरीची ठरावी, हे आजमितीस आश्चर्याचे वाटते. पण अकादमीचा तो काळ लक्षात घेतला तर ह्या आश्चर्याचे कारण उरत नाही. मात्र अशा प्रकारच्या चित्रणास नाव व भूमिका देणारा प्रख्यात कलावंत म्हणजे **कूर्बे** (१८१९–७७) होय. त्याने १८५५ मध्ये पॅरिसमधील एका झोपडीमध्ये स्वतःच्या चित्रांचे एक स्वतंत्र प्रदर्शन (वन मॅन शो) भरवले व त्यास नाव दिले, 'कूर्बेचा वास्तववाद' (Le Realisime G. Courbet). त्याचा हा वास्तववाद कलेमध्ये क्रांतिकारक ठरला. कूर्बेने फक्त निसर्गालाच आपला गुरू मानले. त्याने सौंदर्याऐवजी सत्य हे प्रमाण मानले. त्या काळातील निर्जीव कारागिरीयुक्त सांकेतिकतेला धक्के देणे, हेच त्याने आपले चित्रप्रयोजन मानले. त्याचे व्यक्तिमत्त्व जात्याच बंडखोर होते. तो आक्रमक, उद्दाम व बेपर्वा होता. अकादेमिक चित्रणाबरोबरच त्याने अभिजाततावादी व स्वच्छंदततावादी विचारसरणींवरही कडाडून हल्ला चढवला. लोकशाही तत्त्वावर आधारित वास्तववादाचा तो प्रवर्तक होता. सामाजिक-राजकीय वास्तवाचा त्याने पुरस्कार केला. कलेतील आदर्शीकरण व स्वप्नरंजन त्यास बिलकूल अमान्य होते. शेतकरी व कामकरी जीवन हाच कलेचा आदर्श विषय, ही त्याची भूमिका होती. 'डोळ्यांना दिसेल व हातांनी स्पर्श करता येईल, तेच चित्रकाराने रंगवावे, मागच्या व पुढच्या शतकातील गोष्टींची निर्मिती करणे, हे कलावंताचे काम नाही, कलावंताला स्वतःच्या डोळ्यांनी जग पाहता यावे, म्हणून जगातली सगळी कला-संग्रहालये वीस वर्षे बंद ठेवावीत,' असे धक्कादायक व बंडखोर विचार त्याने मांडले. त्याचा वास्तववादी दृष्टिकोण, बंडखोर व आक्रमक वृत्ती व दैनंदिन जीवनातील दारिद्र्य, दुःखे, संघर्ष यांचे चित्रण ह्यांचा प्रभाव दृक्प्रत्ययवादावर बऱ्याच प्रमाणात पडलेला दिसून येतो. त्या दृष्टीने त्याची 'बेरियल ॲट ऑर्नन्स' व 'द पेंटर्स स्टुडिओ' ही चित्रे विशेष महत्त्वाची आहेत. 'बेरियल' या चित्रात तो राहात असलेल्या खेड्यातील एका दफनविधीचे चित्रण आहे. त्याचा कॅनव्हास ११ फूट × २३ फूट इतका प्रचंड आकाराचा असून त्यात श्रमजीवी व शेतकरी लोकांचा मोठा समुदाय – जवळजवळ चाळीस माणसे – दाखवली आहेत. त्यांच्या चेहऱ्यावर खडतर व कष्टमय जीवनाच्या यातना दिसून येतात. हे चित्र त्या काळात चांगलेच वादग्रस्त ठरले. कारण श्रेष्ठींची मोठ्या कॅनव्हासवरची मक्तेदारी त्यामुळे धोक्यात आली

होती. त्याच्या ' द स्टोनब्रेकर्स ' या चित्रातही पाथरवटांच्या दयनीय दारिद्र्याचे चित्रण दिसून येते. दृक्प्रत्ययवाद ही ' डोळ्यांना दिसेल तेच सत्य, दृश्य वास्तव हेच खरे वास्तव ' या विचारसरणीची अंतिम पायरी होती. त्या दृष्टीने त्यास अधिवास्तववाद (सुपर रिॲलिझम) असेही म्हटले जाते.

कूर्बे ज्यावेळी आपल्या चित्रांतून प्रत्यक्ष दृश्यवास्तवाचे चित्रण करण्यात गुंतला होता, त्यावेळी फ्रान्स व इंग्लंडमध्ये रासायनिक प्रक्रियांच्या साहाय्याने अशा वस्तूंच्या हुबेहूब प्रतिमा यंत्रबद्ध करण्याचे प्रयोग चालू होते. १८२४ मध्ये झोझेफ निसेफॉर न्येप्स याने निसर्गदृश्याची प्रतिमा यंत्रामध्ये पकडण्यात यश मिळवले. तत्पूर्वीच १८२२ मध्ये ल्वी दागेअर याने ' डायोरामा ' नामक रंजनसाधनाचा शोध लावला. पुढे न्येप्स व दागेअर यांनी १८२६ ते १८२९ या काळात एकत्रितरीत्या काम करून ' दागेअरोटाइप ' नामक साधन शोधून काढले. सामान्य जनतेपुढे आलेली व लोकप्रिय ठरलेली ही पहिली छायाचित्रण–प्रक्रिया होय. अल्पावधीतच युरोपमधील प्रमुख शहरांत जागोजाग फोटो–स्टुडिओ दिसू लागले. चलत् (मुव्ही) कॅमेरे प्रचारात आले व ही यांत्रिक किमया झपाट्याने विलक्षण लोकप्रिय ठरली. कॅमेऱ्याचा शोध व प्रसार ही आधुनिक कलेच्या जडणघडणीत फार महत्त्वाची व क्रांतिकारक घटना मानली जाते. कॅमेऱ्यामुळे कलावंतापुढे जे आव्हान उभे ठाकले, त्यातून त्याच्यातील शोध व प्रयोग या वृत्तींना चालना मिळाली. दृश्य वास्तवातील कोणत्याही घटकाचे हुबेहुब प्रतिबिंब कॅमेऱ्याच्या यांत्रिक प्रक्रियेने सहजसाध्य व स्वस्तात उपलब्ध होऊ शकते, तिथे आता चित्रकाराची गरज उरली नाही. सृष्टीतील कोणताही घटक – व्यक्ती, वस्तू, घटना, निसर्गदृश्य इ. त्याच्या आयुर्मर्यादेवर मात करून त्याच्या मूळ रूपात भावी पिढ्यांसाठी यथातथ्य जतन करून ठेवणे, हे पूर्वीच्या काळातील चित्रकारांचे जीवितकार्यच होते. उदाहरणार्थ ' दोदो ' ही पक्षीजमात आता नामशेष झाली आहे, पण सतराव्या शतकातील डच चित्रकाराने मोठ्या कौशल्याने त्याची प्रतिकृती चित्रित केली असल्याने, त्यावरून आजमितीस त्याची कल्पना येऊ शकते. आता कॅमेऱ्याने कुठल्याही गोष्टीचा फोटो घेतला, की हेच प्रयोजन विनासायास साध्य होऊ शकते. यामुळे व्यक्तिचित्रास (पोर्ट्रेट पेंटिंग) वा तत्सम चित्रास असलेला धनिक वर्गाचा आश्रयही तुटला व कलावंताला उपजीविकेचा तो मार्ग बंद झाला. पण त्याहीपेक्षा कलेचे अवतारकार्य काय ? हा प्रश्न कलावंतांना भेडसावू लागला. कलावंताचे यथातथ्य वास्तव–चित्रणातील आव्हान व स्वारस्य संपुष्टात आले. बिंब-प्रतिबिंब रूपाच्या छायाचित्रणात्मक वास्तवापासून (फोटोग्रॅफिक रिॲलिटी) कलावंताची सुटका झाली व अभिव्यक्ति–स्वातंत्र्याचे अनेक दरवाजे त्याला खुले झाले. त्यातूनच त्याच्या नवनवोन्मेषशाली शोधक व प्रायोगिक प्रतिभाशक्तीला अवसर मिळाला. जिथे कॅमेरा पोहोचू शकणार नाही असे अनुभूतींचे व आत्मप्रत्ययाचे नवनवे प्रदेश कलावंताला गवसले. वस्तुनिष्ठेपेक्षा कलेमध्ये आत्मप्रतीतीस प्राधान्य आले. दृक्प्रत्ययवादी कलावंतांच्या

आत्मप्रतीती-धर्माचे व गतिमान क्षणिक वास्तवप्रत्ययाचे रहस्य या शोधातही दडले आहे. एकोणिसाव्या शतकातील कॅमेऱ्याच्या शोधाप्रमाणेच विज्ञान व तंत्रविद्येच्या क्षेत्रातील अन्य शोध व प्रयोगही दृक्‌प्रत्ययवादाच्या जडणघडणीस प्रेरक व पोषक ठरले. एकोणिसाव्या शतकातील चित्रकारांमध्ये जी निसर्गाशी बांधिलकी होती, तिला विज्ञाननिष्ठ कुतुहलाचा पाया होता. कॉन्स्टेबल व टर्नर हे इंग्लिश चित्रकार उदाहरणादाखल पहावेत. कॉन्स्टेबलने ढगांच्या रचनाकारांचा शास्त्रोक्त अभ्यास केला होता. टर्नरने समुद्रातील वादळाच्या गतीचे निरीक्षण करण्यासाठी भर वादळात समुद्रात हेलकावणाऱ्या डोलकाठीला स्वतःला बांधून घेतले, अशीही आख्यायिका आहे. रस्किनचे ' मॉडर्न पेंटर्स ' हे पुस्तकही या संदर्भात उल्लेखनीय आहे. एकोणिसाव्या शतकातील विज्ञानजिज्ञासा केवळ निसर्गात दडलेली रहस्ये उलगडणे व त्याची स्पष्टीकरणे देणे एवढ्यापुरतीच मर्यादित नव्हती; तर आपण आपल्या डोळ्यांनी–म्हणजे शारीर इंद्रियाने–त्याचे जे आकलन करतो त्या आकलनाचा प्रांतही विज्ञानाच्या कक्षेत येत होता. प्रकाशाची संरचना व भौतिकी, रंगांचे पृथक्करण व विघटन, मानवी डोळ्याचे शरीररचनाशास्त्राच्या व मानसशास्त्राच्या दृष्टीने विवेचन इ. गोष्टींचा उलगडा केवळ विज्ञानाच्या साहाय्यानेच शक्य होता. त्या काळातील वैज्ञानिक संशोधनामध्ये प्रकाशकीला (ऑप्टिक्स) खास स्थान होते. कलानिर्मितीमध्ये जसे दृक्‌प्रत्ययास महत्त्व प्राप्त झाले, तसेच कलासमीक्षेत मानवी डोळ्याच्या स्वरूपविवेचनास प्राधान्य आले. त्याचा अप्रत्यक्ष परिणाम दृक्‌प्रत्ययवादी प्रणालीवर दिसतो, पण सरा या दृक्‌प्रत्ययवादी पंथाच्या चित्रकाराने मात्र रंग व प्रकाश यांच्या परस्परावलंबित्वाताचा व रंगविघटन तत्त्वाचा शास्त्रीय अभ्यास केला व त्यावर आधारित अशी बिंदुवाद (पॉइंटिलिझम) ही चित्रप्रणाली निर्माण केली.

ह्या सर्व प्रभावघटकांपेक्षाही दृक्‌प्रत्ययवादावर प्रत्यक्ष परिणाम करणारा महत्त्वपूर्ण घटक म्हणजे इंग्लिश निसर्गचित्रणाची परंपरा होय. विशेषतः कॉन्स्टेबल (१७७६–१८३७) व टर्नर (१७७५–१८५१) ह्या निसर्गचित्रकारांचा दृक्‌प्रत्ययवादाच्या जडणघडणीत फार मोठा वाटा आहे. एकोणिसाव्या शतकात अनेक इंग्लिश चित्रकारांनी निसर्गचित्रे रंगवली; पण ती बव्हंशी काल्पनिक असत. कधीतरी पाहिलेली व मनावर ठसलेली निसर्गदृश्ये, अंतःचक्षूंसमोर साकार करीत स्टुडिओमध्येच ही चित्रे बव्हंशी रंगवली जात. कॉन्स्टेबलने प्रत्यक्ष निसर्गाच्या सान्निध्यात चित्रे रंगवली. पण ती पूर्ण मात्र स्टुडिओत केली. निसर्गासमोर कच्चे रेखाटन व स्टुडिओत अंतिम सफाई देऊन चित्र पूर्ण करणे ही त्याच्या निर्मितीची प्रक्रिया होती. पण त्याने स्वतःच्या डोळ्यांनी निसर्ग पाहिला. ग्रामीण निसर्गपरिसराचे त्याने चित्रण केले. स्वतःच्या प्रतीतीशी प्रामाणिक राहून निसर्गसृष्टीचे सत्यरूप रंगवणे, ही त्याची भूमिका होती. अनेक लोक फक्त दुसऱ्याच्या डोळ्यांनीच जग पाहू शकतात. जे चित्रकार इंग्लंडमधील निसर्गदृश्य आपण जणू इटलीमध्ये आहोत अशा थाटात करीत होते, त्यांच्यावर

कॉन्स्टेबलने ही भूमिका घेऊन हल्ला चढवला. कॉन्स्टेबलच्या निसर्गविषयक ऐंद्रिय अनुभूतींचा प्रत्यय त्याच्या तैलरंगचित्रांतून, त्याच्या निसर्गाविषयीच्या प्रथमदर्शनी प्रतिसादातून, तसेच त्याच्या काही विधानांतूनही येतो. ‘आयुष्यात आपल्याला कुरूप गोष्ट अशी दिसलीच नाही’ असे तो म्हणतो, तेव्हा त्यातून त्याच्या मनात चित्राच्या आशयासंबंधात कसलेच पूर्वग्रह नव्हते, हे दिसून येते. कला व जीवन यांच्यातील अभिन्नत्वाचा नवा दृष्टिकोण उदयास आला, त्यामागे कॉन्स्टेबलचे विचार प्रेरक ठरले. कलेच्या आशयामध्ये आदर्श वा अभिजात असा काही प्रकार असू शकत नाही, हे तत्त्व त्यातून उदयास आले. स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या अनन्यसाधारणत्वाची खास जाणीव जशी त्याने व्यक्त केली, तसेच कालप्रवाहातील प्रत्येक क्षणाचे अनन्य-साधारणत्वही दाखवून दिले. ‘कोणतेही दोन दिवस सारखे नसतात, इतकेच नव्हे तर दोन तासही एकमेकांसारखे असू शकत नाहीत. तद्वतच झाडाची दोन पानेही तंतोतंत एकसारखी नसतात,’ असे तो म्हणतो. त्याच्या या विचारसरणीचा खूप मोठा पगडा दृक्प्रत्ययवादावर दिसतो. टर्नरनेही झगमगत्या प्रकाशात न्हाऊन निघालेले, रंगवैविध्याने व समृद्धीने विनटलेले सृष्टिसौंदर्य चित्रातून प्रकट केले. त्यात गति-मानता, भपकेबाजपणा व नाट्यमयता हे गुण दिसतात. एका निर्भरशील व उदात्त वातावरणातली निसर्गाची भव्यता त्याच्या चित्रांतून दिसते. टर्नरचा चित्रातील निसर्ग हा मानवी भावभावनांचे संसूचन करतो. त्याच्या चित्रातील वातावरण, रंगसंगती, अप्रतिरूप किंवा अमूर्त (ॲब्स्ट्रॅक्ट) गुणधर्म यांचा प्रभाव मॉनेसारख्या चित्रकारांवर विशेषत्वाने दिसतो.

याखेरीज जपानी रंगीत काष्ठठशांचाही (वूडकट) परिणाम दृक्प्रत्ययवाद्यांवर झाला. जपानचे युरोपशी व्यापारी संबंध एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यास प्रस्थापित झाले. त्यावेळी आयात केलेल्या मालावर आवरण वा पॅकिंग म्हणून हे लाकडी ठसे मोठ्या प्रमाणावर येत व कुठल्याही हॉटेलात स्वस्तात मिळत. अनेक आधुनिक कलावंत त्यांतील विषयांचे व चित्रसंयोजनाचे नावीन्य, आकर्षक व तजेलदार रंगसंगती यांमुळे त्यांच्याकडे आकृष्ट झाले. त्यांतील दृष्टी अ-सांकेतिक व परंपरामुक्त होती. नवनवी प्रेरक प्रतिमाने (मोटिफ) व रंगयोजना यांच्या शोधास ते पूरक ठरले. युरोपियन चित्रकलेच्या मूलसंकेतांना धक्का देणारे हे नावीन्य दृक्प्रत्ययवाद्यांना फार आकर्षक वाटले. प्रत्येक चित्रचौकटीमध्ये मानवी आकार, परिपूर्ण वा महत्त्वाचा ठळक भाग मध्यवर्ती वा केंद्रस्थानी दाखवलाच पाहिजे का, हा प्रश्न त्या अनुषंगाने उपस्थित झाला व तसे करण्याची काहीही कलात्मक अपरिहार्यता नाही, हेही तत्त्व या काष्ठ-ठशांतून उदित झाले. दगा हा दृक्प्रत्ययवादी चित्रकार या तत्त्वाने फार प्रभावित झाला. त्याच्या चित्रसंयोजनातील मानवी आकृत्यांवरून हे दिसून येते.

आतापर्यंतच्या विवेचनाचे थोडक्यात सार असे : १९ व्या शतकात फ्रान्समधील कलाविश्वावरच्या अकादमीच्या वर्चस्वाच्या विरोधात काही स्वतंत्रप्रज्ञ चित्रकार

आपापल्या भूमिकांनिशी एकेकटे उभे ठाकले. अकादमीच्या विरोधी प्रतिक्रियेतून व ह्या चित्रकारांच्या विविधांगी प्रेरणांतून तसेच अन्य सांस्कृतिक-वैज्ञानिक प्रभाव-घटकांतून दृक्प्रत्ययवादाच्या व त्या आनुषंगाने आधुनिक कलेच्या उगमाची पार्श्वभूमी सिद्ध झाली. दलाक्र्वाच्या स्वच्छंदतावादातून आत्माविष्काराची प्रेरणा; कूर्बेची वास्तववादासंबंधीची आग्रही भूमिका; टर्नर-कॉन्स्टेबलची निसर्गचित्रे; प्रकाशकीचा विकास; जपानी रंगीत काष्ठठशांचा प्रभाव हे दृक्प्रत्ययवादाच्या जडणघडणीतील प्रेरणादायक घटक होत. या उलट अकादमीच्या एकाधिकारशाही वर्चस्वाविरुद्ध प्रथमच दृक्प्रत्ययवादी चित्रकारांचा गट संघटितरीत्या ठामपणे उभा राहिला. कॅमेऱ्याच्या स्थिरचित्रणामुळे क्षणिक व गतिमान वास्तवचित्रणास चालना मिळाली. विरोधविकासाच्या प्रक्रियेनुसार हे घटकही तसे आधुनिक कलानिर्मितीस पोषकच ठरले.

दलाक्र्वा व कूर्बे यांच्यानंतर फ्रेंच कलाविश्वात क्रांतीची तिसरी लाट आली, ती एद्‌वार मानेच्या रूपाने. त्याचे कलाशिक्षण 'एकोल दी बोझार्त'च्या पारंपरिक पठडीतून झाले होते. १८६५ मध्ये तो स्पेनला गेला. व्हे ला त्थ् के थ हा स्पॅनिश चित्रकार त्याचा आवडता होता. स्पॅनिश कलेचा व जपानी रंगीत काष्ठठशांचा त्याच्यावर प्रभाव दिसतो. कूर्बेच्या दृश्य वास्तववादी प्रणालीचा आदर्श समोर ठेवून त्याने व त्याच्या प्रेरणेने मॉनेप्रभृती चित्रकारांनी चित्रकलेच्या क्षेत्रात आमूलाग्र क्रांती घडवून आणली. हाच दृक्प्रत्ययवादाचा प्रारंभ होय. तत्कालीन कलाक्षेत्रात रूढ झालेल्या निर्जीव व शिळ्या कल्पना त्यांनी त्याज्य ठरवल्या व आपापल्या प्रकृतिधर्मानुसार व आत्मजाणिवांशी प्रामाणिक राहून चित्रनिर्मिती केली. एद्‌वार मानेला अॅकॅडमीच्या अधिकृत मान्यतेचे फार आकर्षण होते. आपली चित्रे सालाँमधून प्रदर्शित करण्याची महत्त्वाकांक्षा त्याने बाळगली होती. पण कळत-नकळत व वरील संमिश्र संस्कारांच्या प्रभावातून त्याच्या चित्रकलेने वेगळेच वळण घेतले व उलट ती लोकरोषासच पात्र ठरली. त्याचे '**Dejeuner sur l' Herbe**' (लँचन ऑन द ग्रास) हे मुळात सालाँसाठी बेतलेले आकाराने भव्य (७ फूट X ९ फूट) असे चित्र होते. त्याच्या दृष्टीने दुर्दैवी पण आधुनिक कलेच्या दृष्टीने सुदैवी घटना म्हणजे सालाँने हे चित्र नाकारले व नाकारलेल्या चित्रांच्या प्रदर्शनातून – 'Salon des Refuses' – १८६३ मध्ये प्रदर्शित झाले. पण तिथेही ते अत्यंत खळबळजनक व वादग्रस्त ठरले. चित्राचा विषय व रंगाची हाताळणी अशा दुहेरी दृष्टीने टीकाकारांनी त्याच्यावर टीकेची झोड उठवली व रसिकांनी त्याची टर-टवाळी उडवली. हे चित्र म्हणजे निसर्गरम्य वनराजीच्या पार्श्वभूमीवरील दोन पुरुष व दोन स्त्रिया यांच्या सहलीचे दृश्य होते. शिवाय त्याच्या कोपऱ्यात एक स्थिरवस्तुचित्र (स्टिल लाईफ) होते. चित्रातले पुरुष हे त्या काळच्या फॅशननुसार रुबाबदार व नीटनेटका पोषाख केलेले-संपूर्ण सूट, टाय वगैरे परिधान केलेले-होते, तर स्त्रियांपैकी एक नजीकच्या सरोवरातील पाण्यामध्ये स्नानासाठी उतरण्याच्या बेतात होती. खरे तर दुसरी जी स्त्री होती, तीच या संपूर्ण

चित्रातील खळबळजनक व धक्कादायक बाब होती. कारण ती त्या दोघा रुबाबदार पोषाखातल्या आधुनिक तरुणांमध्ये संपूर्ण नग्नावस्थेत ब. ली होती. तिच्या अविर्भावात एक निस्संकोच धीटाई व मोकळेपणा होता. तत्कालीन आधुनिक जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर ही नग्न स्त्रीप्रतिमा व वस्त्र आणि विवस्त्र यांचे मिश्रण ह्याच गोष्टी नेमक्या वादग्रस्त ठरल्या. कारण युरोपीय चित्रकलेमध्ये नग्न स्त्रीचित्रणाची दीर्घकालीन परंपरा दिसून येते. फक्त अशी चित्रे व्हीनस, ज्यूनो, डायना, मॅडोना अशा पौराणिक व दैवी स्त्रियांचीच काढली जात. आधुनिक स्त्रिची नग्नावस्था या पार्श्वभूमीवर फारच प्रक्षोभक ठरली. त्याच वर्षी (१८६३) मॉनेने आणखी एक नग्न स्त्री प्रतिमा रंगवली, ती म्हणजे 'ऑलिंपिया' (१८६५ च्या सालाँमधून प्रदर्शित) होय. तिच्या जोडीला एक निग्रो सेविका व काळे मांजरही होते. त्या काळया मांजराचे दोन हिरवे डोळे काळोखातही प्रकर्षाने चमकून दिसतात. गळयात काळा मखमली पट्टा, मनगटावर बांगडी व पायांत स्लिपर्स अशा तपशिलांनिशी त्याने ही ऑलिंपिया चित्रित केली आहे. या चित्रणामध्ये जाणूनबुजून एक थंडपणा व संयम दाखवला आहे. त्यात पारंपरिक शृंगारभावना व कामोत्तेजकता कटाक्षाने टाळली आहे, त्यात त्रिमितीय सधनतेवर भर नाही. तसेच छायाप्रकाशसंतुलनाचे पारंपरिक व प्रस्थापित तंत्रही झुगारून दिले आहे. त्यामुळे चित्रातील व्यक्तिप्रतिमा पत्त्यांवरील चित्रासारख्या सपाट दिसतात, अशीही त्याच्याव टीका झाली. हे त्याच्या चित्राचे गुणधर्म त्यावेळी असे वादग्रस्त ठरले, तसेच दृक्प्रत्ययवादी प्रणालीस प्रेरक व पोषकही ठरले.

निसर्गाच्या वास्तवरूपांची तंतोतंत प्रतिकृती साधण्याचा पारंपरिक कलेचा दावा हा मूलतःच चुकीच्या प्रमेयावर आधारलेला आहे, हे या चित्रकारांनी दाखवून दिले. जास्तीत जास्त न्याय्य समतोल भूमिका ठेवून बोलायचे, तर इतकेच म्हणता येईल की, पारंपरिक कलेने व्यक्ती वा वस्तू ह्यांची प्रतिरूपे रंगवली; पण ती स्टुडिओच्या कृत्रिम वातावरणामध्ये ! चित्रकाराने स्टुडिओमध्ये आपले मॉडेल एक विशिष्ट पोझ देऊन उभे करावे व खिडकीतून आत झिरपणाऱ्या उजेडात, प्रकाशाकडून छायेकडे होत असलेले संथ संक्रमण दाखवून घनतेचा व गोलाईचा आभास निर्माण करावा, हीच सर्वसामान्य चित्रणरीती होती. अॅकॅडमीमधील कलेच्या विद्यार्थ्यास सुरुवातीपासूनच छाया व प्रकाश यांच्या संतुलित व प्रमाणबद्ध क्रिया–प्रतिक्रियात्मक आंतरक्रीडेवर आधारित चित्रे रंगवण्यास शिकवले जात असे. प्राचीन मूर्तींचे प्लॅस्टरमधील ओतीव साचे समोर ठेवून त्यावरून ते सामान्यतः रेखाटन करीत असत. नंतर छायांकनाच्या (शेडिंग) काळयाकरडया रंगांच्या भिन्नभिन्न घनतांचे स्तर एकापुढे एक ठेवून ते प्रतिमानचित्रण (मॉडेलिंग) करीत असत. हेच तत्त्व इतरही वस्तुचित्रणात अवलंबिले जात असे. लोकांनाही स्टुडिओच्या कृत्रिम प्रकाशात बेतलेली अशी चित्रे पाहण्याची सवय जडली होती. ती इतकी की, छायेपासून प्रकाशापर्यंतचे इतके समान व एकसारखे स्तर खुल्या हवेमध्ये आपणास सहसा दिसून येत नाहीत, हीच गोष्ट ते विसरून गेले

होते. सूर्यप्रकाशात विरोधाभास हे प्रखरपणे प्रत्ययास येतात. स्टुडिओच्या कृत्रिम वातावरणातून वस्तू बाहेरच्या नैसर्गिक प्रकाशात नेल्यास, त्या प्राचीन पुतळयाच्या ओतीव साच्याइतक्या सुनियोजित गोलाईच्या व घनीभूत भासत नाहीत. स्टुडिओच्या प्रकाशापेक्षा नैसर्गिक प्रकाशात उजळलेला वस्तूचा भाग हा अधिक झगमगीत व सळसळता असतो. तसेच छायांकित भागही सम प्रमाणात काळा वा करडा नसतो. कारण सभोवतीच्या वस्तुपृष्ठांपासून परावर्तित होणारी किरणे वस्तूच्या या प्रकाशविरहित भागाच्या रंगावर परिणाम घडवून आणतात. त्यामुळे वस्तू कशी दिसावी याविषयी आकादेमिक संकेतानुसार प्रस्थापित झालेली पूर्वग्रहदूषित कल्पना संपूर्ण बाजूला ठेवून आपण आपल्या स्वतःच्या डोळयांनी ती प्रत्यक्षात कशी दिसते, ते जर पाहिले तर या सृष्टीमध्ये अनेक अद्‌भुत व चित्तथरारक सत्ये आपल्याला गवसतील, हे या कलावंतांनी जाणले. त्यानुसार या कलावंतांनी रंगउपयोजनाच्या तत्त्वामध्येही आमूलाग्र क्रांती घडवून आणली. मोकळया हवेत आपण जर निसर्गसृष्टीचे निरीक्षण केले तर प्रत्येक वस्तुघटक त्याच्या अंगभूत रंगानिशी स्वतंत्रपणे न दिसता आपल्या दृष्टीला–किंबहुना मनाला–अनेक झगमगत्या रंगच्छटांचा संमिश्र कोलाहलच प्रत्ययास येतो. हे शोध एका रात्रीत अचानक किंवा एका चित्रकाराच्या संशोधनातून लागले नाहीत, हे आपण यापूर्वी पाहिलेच आहे. तशी प्रक्रिया कालानुक्रमे हळूहळू आकार घेत होती. पण तरीही एद्‌वार मानेने जेव्हा पारंपरिक सौम्य व सपक छायांकनाची पद्धती झुगारून देऊन, तीव्रप्रखर विरोधाभासात्मक छायाप्रकाशाचे चित्रण केले, तेव्हा ते फार वादग्रस्त ठरले. गडद रंगाकडून फिक्या रंगाकडे होत जाणारे आकस्मिक संक्रमण दाखवताना सर्वसामान्यपणे रंगांच्या अर्धच्छटांचा (सेमीटोन्स) सममित व प्रमाणशीर वापर केला जातो; हे पारंपरिक व साचेबद्ध तंत्र झुगारून देऊन मानेने अतिगडद रंगांपासून अतिफिक्या रंगांपर्यंतचे संक्रमण एका झपाटयात व तीव्र विरोधाभासात्मक छटांचा अवलंब करून दाखवले. हेच रंगहाताळणीचे क्रांतिकारक तत्त्व होय. दृक्‌प्रत्ययवाद्यांनी जे रंगलेपनाचे विमुक्त व स्वच्छंद प्रयोग केले, त्याला मानेने अशा रीतीने वाट मोकळी करून दिली. त्याच्या चित्रविषयांपेक्षाही त्याची ही रंग-हाताळणीच त्या काळात अधिक प्रक्षोभक ठरली आणि आयुष्यभर ॲकॅडमी व सालाँ यांद्वारा राजमान्यता व लोकमान्यता यांसाठी तळमळणारा व आसुसलेला माने बिचारा त्यांना पारखा झाला. मानेने रंगवलेल्या मानवाकृतींमध्येही जो घनता व गोलाई यांचा काही अंशी अभाव व एक प्रकारचा सपाटपणा आढळतो, त्याचेही कारण रंग-प्रकाशाच्या नव्या दृष्टीमध्ये आहे. वस्तुस्थिती अशीच आहे, की खुल्या हवेमध्ये व दिवसाच्या पूर्ण प्रकाशात कित्येकदा गोल आकार हे केवळ रंगांच्या पट्ट्यासारखे सपाट दिसतात. हाच प्रकाश-प्रत्यय मानेला चित्रातून दाखवावयाचा होता. त्यामुळे त्याच्या चित्रांमध्ये खरीखुरी दृश्य वास्तवता साकारते. या त्याच्या गुणांमुळेच माने हा दृक्‌प्रत्ययवाद्यांच्या अग्रभागी राहिला व त्यांनी त्याला गुरुस्थानी मानले. त्यालाही या

चित्रकारांविषयी सहानुभूती व प्रेम होते. पण गंमत ही की, त्यांच्या एकाही प्रदर्शनात त्याने भाग घेतला नाही. आपली चित्रे त्यांच्या प्रदर्शनांतून मांडण्यास त्याने ठाम नकार दिला. कलावंत व समाज यांच्यामध्ये अशा प्रकारे एक रुंद व खोल दरी निर्माण होत असतानाच, कलावंतही आपले असे वेगळे बेट वसवत होते. कला ही समाजासाठी, सर्वसामान्य रसिकजनांसाठी असण्यापेक्षा कला ही कलावंतासाठी असे एक नवे अभिरुची-युग एव्हाना जन्मास आले होते. समाजाविरुद्ध बंडखोरी करणाऱ्या ' आवांगार्द ' कलावंताची नवी जात निर्माण झाली व समाजमान्य नीतिमूल्यांना संकेतांना व जीवनपद्धतींना सर्वस्वी ठोकरून, उधळून लावणारी या कलावंतांची स्वैर व मुक्त अशी ' बोहेमीयन ' जीवनशैली त्यातून साकार झाली. समानधर्मी कलावंतांचे गट तयार झाले व त्यांच्या परस्परविरोधी वा परस्परपूरक क्रिया-प्रतिक्रियांतून वेगवेगळे संप्रदाय, पंथ-उपपंथ निर्माण झाले. दृक्‌प्रत्ययवाद हा असा पहिला संप्रदाय होय.

चित्रकलेतील हे नवे सिद्धांत केवळ खुल्या हवेतील रंगउपयोजनापुरतेच मर्यादित नव्हते; तर आकारांच्या गतिमानतेचेही त्यात भान होते. आपल्या दृष्टीच्याही काही मर्यादा असतात. एखाद्या गोष्टीविषयी आपल्याला बरेच काही माहीत असते. पण डोळयांनी पाहाताना तिची सर्व अंगोपांगे एकाच दृष्टिक्षेपात दिसू शकत नाहीत. तेव्हा वस्तुसृष्टीविषयीचे पूर्वप्राप्त ज्ञान, तत्संबद्ध विचार-विकार व भावजाणिवा हे सर्व पूर्वसंचित निग्रहाने बाजूला ठेवून फक्त डोळयांना जे दिसू शकते, तेवढेच वस्तु-सत्य दृक्‌प्रत्ययवादी चित्रकारांनी आपल्या चित्रांतून पकडले. त्यामुळे ' जे मनाला भासते ते ' वा ' जे माहीत आहे ते ' त्यांनी त्याज्य मानले व फक्त डोळयांना दिसते ते त्याच्या नैसर्गिक मर्यादांसकट प्रामाणिकपणे चित्रांकित करण्याचा प्रयत्न केला. हा ' दृक्‌प्रत्यय ' (व्हिज्युअल इंप्रेशन) म्हणजे वास्तवाविषयीची नवी दृष्टी होती. ' दृश्य वास्तवाची चित्रकाराची आत्मप्रतीती ' हे त्याचे स्वरूप होते. वास्तवचित्रणाची अंतिम मर्यादा-शेवटची पायरी-म्हणून हे ' अधिवास्तव ' होते. ' मी जन्मांध म्हणून जन्माला आलो असतो व एकदम चित्र काढतानाच मला नवी दृष्टी आली असती, तर फार बरे झाले असते, ' असे जेव्हा क्लोद मॉने म्हणतो, तेव्हा त्यात हे पूर्वसंस्कार पुसून टाकण्याचीच भावना दिसते.

क्लोद मॉने हा या संप्रदायाचा संस्थापक व सर्वांत प्रमुख चित्रकार म्हणता येईल. दृक्‌प्रत्ययवादाच्या सर्व गुणविशेषांचे साकल्यात्मक व अत्यंत समर्थ असे दर्शन त्याच्या चित्रांतून घडते. त्याचा जन्म जरी पॅरिसमध्ये झाला, तरी त्याचे शिक्षण ल हाव्‌र (Le Havre) येथे झाले. तिथे त्याची गाठ बूदँ या चित्रकाराशी पडली व त्याने त्यास प्रत्यक्ष निसर्गाच्या सान्निध्यात व खुल्या हवामानात निसर्गदृश्ये रंगवण्याची प्रेरणा दिली. पॅरिसमधील ' ॲटेलियर स्वीस ' (स्वीस कलानिकेतन) येथे त्याची गाठ पीसारो व सेझान यांच्याशी पडली. अल्जियर्स येथे तो दोन वर्षे नोकरीनिमित्ताने होता; त्या वास्तव्यात रंग व प्रकाश यांविषयीची नवी दृष्टी त्यास

लाभली. नंतर तो पॅरिसला परतला. १८८२ मध्ये अकादमीने मान्यता दिलेल्या ग्लेअर या चित्रकाराच्या स्टुडिओमध्ये त्याने प्रवेश घेतला. तिथे रन्वार, बाझीले, सीस्ले हे त्याचे सहाध्यायी चित्रकार होते. हे सगळेच पुढे दृक्प्रत्ययवादाच्या चळवळीत सहभागी झाले. त्यांच्यासमवेत त्याने फाँतेनब्लोच्या जंगलपरिसरात काही निसर्गदृश्ये रंगवली. ग्लेअरच्या अॅकॅडेमिक शिक्षणपद्धतीमध्ये त्याला विशेष स्वारस्य नव्हते. त्याने १८६५ मध्ये ग्लेअरचा स्टुडिओ सोडला. त्याच्यापेक्षाही बूदँ व यॉंग किंट या चित्रकारांपासून तो अधिक शिकला. त्याने स्वतःच म्हटल्याप्रमाणे त्याच्या 'डोळ्यां-वरील बुरखाच कुणी टरकावून टाकला' व त्याला नवी दृष्टी लाभली. प्रत्यक्ष निसर्गाच्या सान्निध्यात निसर्गदृश्ये रंगवावीत, ही प्रेरणा त्याला मिळाली. निसर्गदृश्या-वरील बदलत्या हवामानाचे परिणाम रंगवण्यास त्याने सुरुवात केली. पूर्वीचे चित्रकार निसर्गदृश्येही बहुधा स्टुडिओच्या कृत्रिम वातावरणात कधीतरी पाहिलेला व मनावर ठसलेला निसर्ग मनःचक्षूंसमोर साकार करीत काढत असत; किंवा फारच झाले तर निसर्गासमोर कच्चे रेखाटन करून त्यास स्टुडिओमध्ये आणून अंतिम सफाई देऊन ती पूर्ण करीत. मॉनेने हे जाणीवपूर्वक नाकारले. कारण निसर्ग हा चंचल आहे, लहरी आहे, त्याचे मुड्स क्षणोक्षणी बदलत असतात, हे त्याला दिसून आले. दिवसाच्या वेगवेगळ्या अवस्थांमध्ये सकाळी, दुपारी, संध्याकाळी सूर्यप्रकाश जसा बदलत जातो, तसतसे निसर्गदृश्याचे रंगरूपही बदलत जाते; तद्वतच ढगाळ, पावसाळी वातावरणात, वाऱ्यावादळातही निसर्गदृश्याचे रंगरूप पालटते; वाहत्या वाऱ्याने पाण्यातील प्रतिबिंबे हालतात, अस्थिर होतात; हेही त्याला दिसून आले. हे व अशासारखे बदल चित्रातून टिपायचे, तर सदैव निसर्गाच्या सान्निध्यात राहूनच ते शक्य होते. आता ज्याला हा चंचल व क्षणिक निसर्गप्रत्यय चित्रातून टिपायचा, त्याला निवांतपणे, संथपणे रंगांची मिश्रणे करीत, रंगांची संगती जुळवत कुंचल्याशी खेळत हे चित्रण करता येणे शक्यच नव्हते. तद्वतच जुने चित्रकार करीत असत, त्याप्रमाणे तपकिरी रंगाच्या मूळ अधिष्ठानावर निरनिराळ्या रंगांचे स्तर चढवीत चित्रपृष्ठ रंगवत जाणेही, शक्य नव्हते. म्हणूनच पूर्वीच्या चित्रणतंत्रामध्ये बदल घडवून आणणे अपरिहार्य ठरले. रंगमिश्रण न करता विशुद्ध रंग जसेच्या तसे कॅनव्हॉसवर कुंचल्याच्या भराभर फट-काऱ्यांनी धावत्या जलद लयीत पसरत जाणे आवश्यक होते. तपशीलवार चित्रणावर भर न देता संपूर्ण दृश्याचा सलग एकात्म प्रत्यय टिपण्यावर लक्ष केंद्रित करणेही जरुरीचे होते. हा सकृत्दर्शनी अंतिम सफाईचा अभाव, कॅनव्हॉसवर घाईघाईने झपाझप मारलेले–स्लॅप्डॅश–रंगाचे फराटे व त्यामागील दृष्टिकोण तत्कालीन कला-क्षेत्रात फार अपूर्व व क्रांतिकारक होते. निसर्गसान्निध्यात निसर्गदृश्ये रंगवण्यासाठी मॉनेने एका छोट्या नावेमध्येच आपला स्टुडिओ थाटला होता. नदीच्या मध्यप्रवाहा-मध्ये राहून भोवतालच्या निसर्गामधील प्रकाशाच्या योगे होणारी परिवर्तने व त्यांचा साक्षात प्रत्यय टिपण्याचा त्याने प्रयत्न केला. खुल्या हवेतील हा तरंगता स्टुडिओ व

त्यामागचे चित्रणतत्त्व एद्वार मानेला इतके आवडले, की त्यावर त्याने एक चित्रच काढले. 'मॉने वर्किंग इन हिज बोट' (१८७४) हे ते चित्र होय. या चित्रण-प्रणालीची व चित्रणतंत्राची सुरुवात मॉनेपासून झाली आणि त्याला सीस्ले, बाझीले, पीसारो, रन्वार आदी चित्रकारांची साथ मिळाली. अशा रीतीने एक चित्रकार गट मॉनेभोवती गोळा झाला. तथापि १८७० मध्ये झालेल्या फ्रँको-प्रशियन (जर्मन) युद्धामध्ये या गटाची पांगापांग झाली. एद्वार माने, रन्वार, दगा, बाझीले युद्धावर गेले. बाझीले ह्या युद्धात मारला गेला. पीसारोच्या घराचा जर्मनांनी ताबा घेतला व त्याचा खाटिकखाना म्हणून वापर केला. त्याच्या जवळजवळ २०० ते ३०० चित्रांची नासधूस करण्यात आली. बागेतील चिखल पायाला लागू नये म्हणून ती बागेमध्ये पायपुसण्यासारखी अंथरली गेली. या युद्धात मॉने, पीसारो, सीस्ले यांनी पॅरिसमधून पळ काढला व लंडनमध्ये आश्रय घेतला. लंडनमध्ये टर्नर व कॉन्स्टेबल यांची निसर्गचित्रे मॉनेच्या पाहण्यात आली व त्यांचा प्रभाव त्याच्या उत्तरकालीन निर्मितीवर पडला. युद्ध संपल्यावर हे सर्व चित्रकार पुन्हा पॅरिसमध्ये एकत्र झाले व त्यांनी आपली चित्रनिर्मिती सुरू केली. पण आपल्या चित्रांना सालाँमध्ये थारा नाही, हे त्यांना लवकरच कळून चुकले व त्यांनी आपली स्वतंत्र चित्रप्रदर्शने भरवण्याचा निर्णय घेतला. हा क्रांतिकारक निर्णय म्हणजेच दृक्प्रत्ययवादाची मुहूर्तमेढ होती. पॅरिस येथे १८७४ मध्ये १५ एप्रिल ते १५ मे दरम्यान नादर या फोटोग्राफरच्या स्टुडिओमध्ये हे चित्रप्रदर्शन भरवण्यात आले. या प्रदर्शनात क्लोद मॉने, रन्वार, पीसारो, सीस्ले, सेझान, दगा, गीयोमँ व मॉरीझो या चित्रकारांनी भाग घेतला. पुढेही १८७४ ते १८८६ पर्यंत या संप्रदायाची एकूण आठ चित्रप्रदर्शने भरली. नव्या पिढीचे तरुण चित्रकार सरा, व्हान गॉख, गोगँ, तूलूझ–लोत्रेक इत्यादी या संप्रदायात सामील झाले. या संप्रदायाचा आद्य प्रवर्तक एद्वार माने ह्याने संप्रदायाच्या एकाही प्रदर्शनात भाग घेतला नाही. पण गम्मत ही की, जशी या संप्रदायाची सुरुवात त्याच्या चित्रकारकिर्दीने झाली, तद्वतच त्याच्या मृत्यूनंतर – म्हणजे १८८३ नंतर हा संप्रदाय संपुष्टात आला. तरीही १८९० पर्यंत दृक्प्रत्ययवादी चित्रकारांची प्रदर्शने अधून-मधून भरतच होती.

१८७४ मधील पहिल्या चित्रप्रदर्शनामध्ये क्लोद मॉनेचे एक चित्र मांडण्यात आले होते. त्याचे शीर्षक चित्रसूचीमध्ये 'इंप्रेशन : सनराइझ' असे दिले होते. ल्वी लरूवा या पत्रकाराला हे चित्र फारच हास्यास्पद वाटले व त्यावरून त्याने कुचेष्टेने या चित्रकारगटाची संभावना 'इंप्रेशनिस्ट्स' म्हणून केली. 'या चित्रकारांना चित्रविषयाचे ज्ञान तर नाहीच; पण चित्र कसे काढावे, हेही धड कळत नाही. एखाद्या क्षणाचा मनावर उमटलेला ठसा हा चित्राचा विषय कसा होऊ शकतो! – अशा प्रकारच्या प्रतिक्रिया त्यामागे होत्या. आणखी एका समीक्षकाने तर अशी गंमतीदार प्रतिक्रिया व्यक्त केली, की चित्रकाराने अनेक रंगांनी भरलेले एक पिस्तूल घेऊन ते कॅनव्हासवर

झाडले आहे. (प्रत्यक्षात सुमारे ८० वर्षांनंतर आधुनिक कलेच्या इतिहासात असा स्वैर व मुक्त रंग उधळणीचा म्हणजे 'अॅक्शन पेंटिंग 'चा प्रयोग झालाही; पण दृक्प्रत्ययवाद्यांनी असे काही केले नाही). पुढे काळाच्या ओघात हा औपरोधिक व निदाव्यंजक सूर मागे पडला व या कलावंतगटाच्या चित्र-प्रणालीस 'इंप्रेशनिझम' ही गौरवास्पद संज्ञा कलेतिहासात रूढ झाली. 'इंप्रेशन : सन ाइझ ' ह्या चित्रात सकाळच्या धुक्यात लपेटलेल्या बंदरावरील सूर्योदयाचा कलावंताचा आत्मप्रत्यय टिपला आहे. हे चित्र म्हणजे आकाश व पाणी यांचा अतिशय नयनरम्य व काव्यमय मिलाफ आहे. जणू 'गंगेमध्ये गगन वितळल्याची' कविकल्पनाच इथे साकारली आहे. निसर्गाच्या वेगवेगळ्या मनःस्थितींची भावपूर्ण चित्रे रेखाटणारे हे चित्रकार म्हणजे 'निसर्गाचे भावकवी 'च होत. फिक्या निळसर रंगाचे झिरझिरीत अवगुंठन व त्यात मिसळलेली सूर्याची तांबूस गुलाबी किरणे अशी रंगसंगती साधली आहे. पाण्यावरची प्रतिबिंबे ही कुंचल्याच्या आखूड-तुटक फटकाऱ्यांनी दाखवली आहेत. बदलत्या हवामानाचा व चंचल प्रकाशाचा क्षणिक परिणाम चित्रात टिपण्याचा प्रयत्न इथे दिसतो. हाच परिणाम त्याने 'व्हेनिस', 'वॉटरलिलीज' यांसारख्या ज्या चित्रमालिका रंगवल्या, त्यांतही दिसतो. या चित्रांच्या उत्तरावस्थेत विशेषतः 'वॉटरलिलीज 'च्या १९१६ च्या आवृत्तीमध्ये केवळ रंग व आकार ह्यांचाच विमुक्त आविष्कार दिसतो. अमूर्त वा अप्रतिरूप (अॅबस्ट्रॅक्ट) कलेस ह्यातून चालना मिळाली, असे मानले जाते. 'द ब्रिज अॅट आर्संतई' (१८७४) या त्याच्या चित्रात दृक्प्रत्ययवादी प्रणालीचे प्रगल्भ व परिणत रूप दिसून येते. रंगांचा चमकदारपणा, सकंप व उत्फुल्ल स्पंदने त्यातून जाणवतात. पाणी दाखवतानाही पिवळ्या, नारिंगी, हिरव्या वगैरे असंख्य लहानलहान रंग- तुकड्यांचे बहारदार कुंचलांकन केले आहे. त्यातच निळ्या व लाल प्रतिबिंबांचे रंगही मजेशीरपणे मिसळून गेले आहेत. प्रकाश-सावलीचा अखंड चालणारा खेळ, पाण्यावरची सूक्ष्म थरथरती प्रतिबिंबे, आकाशातून सरकत जाणाऱ्या ढगांचे मनोज्ञ आकार हे सारे दृक्वास्तव इथे मोठ्या सुंदर रीतीने साकारले आहे. निसर्गदृश्याच्या पार्श्वभूमीवरील मानवप्रतिमा मॉनेने या पूर्वीच्या चित्रांतून रंगवल्या. 'द बीच अॅट त्रूव्हील' (१८७०) या चित्रात त्रूव्हीलच्या किनाऱ्यावर दोन स्त्रिया आरामशीर बसल्या आहेत. गडद कपड्यांमध्ये व दाट छायेमध्ये चितारलेली स्त्री ही जणू चित्रचौकटीने कापल्यासारखी दिसते, त्यामुळे त्यातून एक तत्कालस्फूर्त साक्षातपणा व ताजेपणा दिसतो. आखीवरेखीव असे काही वाटत नाही. म्हणजे फोटोसाठी पोझ देऊन बसलेली बाई व तिचे चित्राच्या मध्यभागी केलेले अगदी नीटनेटके सुबक चित्रण, असा कृत्रिम प्रकार इथे नाही. रंगांच्या रुंद व जाड पट्ट्यांतून आकारांची हाताळणी केल्याने आकृत्यांना जवळजवळ अमूर्तावस्था प्राप्त होते. दुसरी जी स्त्री आहे, ती पूर्णाकारात दाखवली असून मॉनेच्या मॉडेल प्रेयसीची-कामीयची-ती प्रतिमा आहे. तिचे चित्रण उसळत्या गडद व तजेलदार रंगांनी मोठ्या झोकात केले

आहे. वातावरणातील उन्हाळा त्यामुळे जास्त प्रखर वाटतो. आकाशात भराभर पांगणाऱ्या ढगांचे जलद धावते चित्रण आहे. एकूण चित्रालाच हॉलिडेचा प्रसन्न मूड आहे.

निसर्गचित्रण हा दृक्प्रत्ययवाद्यांचा प्रमुख व वारंवार प्रकटणारा चित्रविषय असला तरी समकालीन जीवनाची सर्व अंगोपांगे त्यांनी आपल्या कॅनव्हासवर टिपली. त्यांची कला मुख्यत्वे नागर आहे. त्यातील संवेदना नागर आहे. संस्कृतीचा प्रभाव व समकालीन जीवनाचे सादपडसाद त्यातून उमटताना दिसतात. फ्रान्सचा सागरी किनारा व निसर्गदृश्ये याबरोबरच पॅरिसमधील व अन्य शहरांतील रस्ते व रस्त्यावरची रहदारी, बंदरे व खेडी, नदीवरचे पूल; प्रत्यक्षातली माणसे – स्त्रिया व पुरुष – दैनंदिन व कौटुंबिक जीवनातील घटना–प्रसंग. कॅफे, थिएटर यांसारख्या सार्वजनिक परिसरांतील वातावरण, बॅले–नर्तकी; रेल्वेइंजिनसारखी नागर जीवनाचा अविभाज्य भाग असलेली यंत्रे, उद्यानांतील व सहलीची दृश्ये असा विषयाचा विस्तृत आवाका त्यांच्या चित्रांमध्ये दिसतो. समकालीन जीवनाच्या त्यांच्या चित्रणामध्ये एक सामाजिकता दिसते. लोकांनी आपली दुःखे, चिंता, काळज्या विसराव्यात व दैनंदिन हरघडीच्या जीवनामधले आनंददायक क्षण शोधावेत, अशी एक वृत्ती त्यात दिसते. सुटीच्या दिवशी निसर्गरम्य स्थळी केलेल्या सहली, एकत्रित जेवणाचे प्रसंग ह्यांत ही आनंददायकता आहे. सहजीवनाचा खराखुरा आनंद अशा सहलीतून व सहभोजनातून मिळतो. म्हणून असे आनंदाचे क्षण त्यांनी आपल्या चित्रांतून टिपले. कौटुंबिक जीवनातही कुटुंबियांचे एकत्र जेवण हा निकटतम सौहार्दाचा व जिव्हाळ्याचा क्षण असतो. विशेषतः सुटीच्या दिवशी निसर्गाच्या सान्निध्यात एखाद्या जागेमध्ये कुटुंबाने एकत्र जेवणे ह्यातला आनंद आगळाच. भोवतालच्या वनराईतून झिरपणारा प्रकाश त्या दृश्याला एक अतीव सुंदरता आणून देतो. तरुणीच्या गालांवर गुलाबी रक्तिमा उजळताना दिसतो, तर तरुणांच्या डोळ्यांमध्ये उत्कट उपभोगाची वृत्ती प्रकाशताना दिसते. हे परिणाम दृक्प्रत्ययवाद्यांना आपल्या चित्रांतून पकडावयाचे होते, लोकांना जीवनातील सुखाच्या क्षणांचे भान देणे, हे यामागील तत्त्वज्ञान होते. इतका आशावादी संप्रदाय दुसरा नाही. त्यांच्या चित्रांतील रंगही लखलखीत, उजळ, तजेलदार व मनावर प्रसन्नतेचा शिडकावा करणारे असे आहेत. एद्वार मानेच्या ' लंचन ऑन द ग्रास ' (१८६३) ह्या वनराईतील सहलीच्या दृश्याने या आनंद-परंपरेची सुरुवात झाली. क्लोद मॉनेने ' पिकनिक ' (१८६६) हे चित्र रंगवले, तर रन्वारने ' द मूलँ द ला गॅलेत ' (१८७६), ' द बोटिंग पार्टी ' (१८८१) यांसारखी उत्कृष्ट चित्रे रंगवून या परंपरेचा कळस गाठला.

रन्वार हा मुख्यतः व्यक्तिप्रतिमाकार व उत्कृष्ट रंगप्रभू होता. आपली खास अशी स्वप्ननगरी बसवण्यासाठी त्याने दृक्प्रत्ययवादी चित्रणपद्धतीचा आश्रय घेतला. ही स्वप्नसृष्टी सुंदर व सुडौल स्त्रियांनी बहरलेली आहे. ' द मूलँ द ला गॅलेत ' हे त्याचे चित्र त्याच्या दृक्प्रत्ययवादी हाताळणीचा उत्तम नमुना आहे. सकृतदर्शनी हे

चित्र म्हणजे खुल्या परिसरातील एका बोहेमियम नृत्यदालनाचे दृश्य आहे. पण या दृश्याचे रूपांतर चित्रकाराने सुंदर स्त्रिया व देखणे ऐटबाज पुरुष यांच्या रंग-प्रकाशाने भारलेल्या स्वप्नसृष्टीमध्ये केले आहे. अशा प्रसंगांतील मौजमजेचे, बेफिकीर व आनंदी लोकवृत्तीचे चित्रण तर त्याला करावयाचे आहेच; पण आनंदसोहळ्यातील सौंदर्य हा दुय्यम उद्देश झाला. त्याला मुख्यत्वे चित्रातून उत्फुल्ल झगमगत्या रंग-संगतीची जादू तसेच समूहातील नृत्याच्या गिरकीची धावती लय व त्यावरील सूर्य प्रकाशाचा नैसर्गिक परिणाम पकडावयाचा आहे. त्यामुळे त्यातील मानवप्रतिमा काहीशा संमोही व स्वप्नमय वाटतात. सूर्यप्रकाशात व हवेत आकार वितळल्यासारखे वाटतात. त्याच्या 'न्यूड इन द सनलाइट' (१८७६) या चित्रात ही वनराईतील उजेड–सावल्यांच्या पाठशिवणीच्या खेळात, सूर्यप्रकाशात न्हाऊन निघालेल्या सुंदर तरुणींचे अंगप्रत्यंगादी तपशील धूसर व धुक्यातल्यासारखे दाखवून ती प्रतिमा व चित्राची पार्श्वभूमी ह्यांत रंगाचा सुरेख मेळ साधला गेला आहे. स्त्रीसौंदर्यातील ऐंद्रिय सुखाची प्रतीती इतक्या वेधकतेने देणारे कलावंत कलेच्या इतिहासात फार मोजके आहेत. असे म्हटले जाते की, मानेप्रभृतींनी बाह्य निसर्गसृष्टीचे जे चित्रण केले, त्यात ते झाडाझाडांतून गळणारा रस काही दाखवू शकले नाहीत, या उलट रन्वारने जी माणसे रंगवली, त्यांच्या धमन्याधमन्यातून वाहणारे रक्त जणू तो त्याच्या चित्रातून दाखवू शकला.

जीवनाचे आनंदयात्री असे हे चित्रकार, पण त्यांच्या वाट्याला प्रत्यक्षात जी आयुष्ये आली, ती कशा प्रकारची होती ? – ह्याचा विचार करता या लोकांची जगण्यावरची व कलेवरची निष्ठा इतकी अभंग व शुद्ध कशी काय राहू शकली, ह्याचे आश्चर्य वाटते. माने, बाझीले, सीस्ले व दगा हे मध्यमवर्गीय कुटुंबातून आले असल्याने कलेसाठी सर्व आयुष्य वाहिले, तरी उदरनिर्वाहाचा उग्र प्रश्न त्यांच्यापुढे उभा राहिला नाही. भूक व उपासमार सोसावी लागली ती रन्वार, पीसारो व मॉने ह्यांना ! रन्वारच्या स्वभावात जात्याच एक आनंदी व आशादायी सूर होता, त्यामुळे त्याने प्रतिकूल परिस्थितीशी हसतमुखाने सामना केला. वयाच्या केवळ चौदाव्या वर्षा-पासून त्याने एका पोर्सेलिन फॅक्टरीमध्ये काचपात्रांवर चित्रे रंगविण्याची नोकरी केली. त्यातून पैसे वाचवून वयाच्या २१ व्या वर्षी 'एकोल दी बोझार्त' या कला-शिक्षण संस्थेत प्रवेश मिळवला. १८६२ मध्ये त्याने ग्लेअरच्या स्टुडिओत शिक्षण घेतले. त्याची तुटपुंजी शिल्लक त्याला कितीशी पुरी पडली, हे कळत नाही. पण या स्टुडिओमध्ये इतर चित्रकारांनी फेकून दिलेल्या रंगांच्या ट्यूब्ज तो वापरत असल्याचे सांगितले जाते. आयुष्याच्या अखेरीस त्याला संधिशोध (आर्थ्रायटिस) विकाराने विकलांग केले होते. तशाही अवस्थेत आपल्या वेड्यावाकड्या पिळवटलेल्या बोटांमध्ये कसाबसा ब्रश धरून तो चित्रे रंगवीतच होता. पीसारो घरातून चित्रकार होण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने पळाला व त्याचा घराचा आश्रय तुटला. उदरनिर्वाहाचे कोणतेही

साधन हाताशी नसताना त्याने लग्न केले व त्याला सात मुले झाली. शिवाय त्याची ही सगळी मुले चित्रकार होण्याच्याच वेडाने झपाटली होती. हा सगळा प्रपंच सांभाळण्यासाठी त्याला काडीचाही आर्थिक आधार नव्हता. तो म्हणतो की, "मी इतके सोसले तरीही मी जिवंत कसा काय राहू शकलो, ह्याचेच आश्चर्य वाटते. मला भवितव्य नाही हेही उघड आहे. पण तरीही मला पुन्हा जगण्याची संधी मिळाली तर मी हा असाच जगेन." दृक्प्रत्ययवादी चित्रणपद्धतीविषयीची त्याची निष्ठा अखेरपर्यंत अभंग होती. त्यांच्या आठही चित्रप्रदर्शनांतून त्याने भाग घेतला. त्यानेच गोगँ, सरा व सिन्यॅक यांना या प्रदर्शनांतून चित्रे मांडण्यास प्रवृत्त केले. त्याने कधीही तडजोड पत्करली नाही. त्याची चित्रनिर्मिती प्रचंड व विपुल होती; पण फ्रँको-जर्मन युद्धात त्याची २००-३०० चित्रे नष्ट झाली. दृक्प्रत्ययवावाद्यांमध्ये शैलीदृष्टया अखेरपर्यंत सातत्य बाळगणारा हाच एकमेव चित्रकार होय. त्याच्याभोवतीच्या चित्रकारांमधले संघर्षही त्याने पुढाकार घेऊन मिटविले आणि त्यांनीही त्याला श्रेष्ठत्वाचा मान व आदर दिला. त्याच्या आयुष्याची अखेर अंधत्वाने झाली. मॉनेचे आयुष्यदेखील असेच हालअपेष्टांनी व दारिद्र्याने ओतप्रोत भरले आहे. चित्रकारकीर्दीच्या सुरुवातीला त्याने काही व्यंग-विडंबनपर चित्रे काढून थोडाफार पैसा मिळवला; पण पुढे तो पॅरिसला आला व त्याच्या चित्रांनी वेगळे वळण धारण केले. शिवाय पॅरिसमध्ये त्याने आपल्या कामीय या मॉडेल प्रेयसीशी लग्न केले व त्यामुळे घरच्यांचा आधार तुटला. बाझीले हा त्या काळात त्याचा व रन्वारचा एकमेव आश्रयदाता होता. मॉने त्याला नेहमी पैशांची याचना करणारी पत्रे पाठवीत असे. हा पत्रव्यवहार या दोघा मित्रांच्या मैत्रीच्या संबंधात मोठा बोलका आहे. कधी मॉनेच्या पत्रांतून तुच्छता, तिरस्कार, तिडिक, द्वेष-विध्वंसकता दिसते, तर कधी भीक, याचना, कृतार्थता, कृतज्ञता व क्वचित आनंदाचे क्षणही दिसतात. हा पत्रव्यवहार मॉनेच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रकाश टाकण्याच्या दृष्टीने मोठा उद्‌बोधक आहे. मॉनेजवळही चित्रकलेची साधने-कॅनव्हास, रंगांच्या ट्युब्ज घेण्यासाठी पुरेसे पैसे कधीच नसत. त्याने कित्येकदा कॅन्व्हासवरील एका चित्राचे रंग खरवडून काढून त्याच कॅनव्हासवर पुन्हा दुसरे चित्र रंगवले; त्यामुळे त्यामुळे त्याच्या कैक चित्रांना रसिक मुकले असतील, त्यांची गणना करता येणार नाही. १८६५-६६ मध्ये मॉनेने 'Le Dejeuner sur L' Herbe' हे वनराई-तील सहलीचे दृश्य भव्य प्रमाणावर रंगवण्यास घेतले. एद्‌वार मानेने ह्याच विषयावर १८६३ मध्ये जे चित्र रंगवले होते, त्याच्याशी स्पर्धा करण्याचा मॉनेचा मानस होता. मानेच्या चित्रामध्ये जे स्टुडिओतील कृत्रिम वातावरण होते, ते टाळून फाँतेनब्लोच्या जंगल-परिसरातील नैसर्गिक वातावरणात साधारण दहा व्यक्तींच्या सामुदायिक सहलीचे दृश्य भव्य आकारामध्ये रंगवावे व हे चित्र 'सालाँ' मधून प्रदर्शित करावे, ही मॉनेची महत्त्वाकांक्षा होती. पण प्रत्यक्षात तसे झाले नाही. हे चित्र त्याला पैशाअभावी तो जिथे

राहात होता, त्या खानावळ-मालकाकडे गहाण टाकावे लागले. तिथे ते माळ्यावर ओल्या दमट हवेत पडून राहिल्याने, चित्राचा खराब झालेला भाग त्याला कापून टाकावा लागला व त्याचा मध्यवर्ती भाग त्याने जतन करून ठेवला. या उरल्यासुरल्या 'पिक्निक' दृश्यातही आनंददायी वृत्ती व प्रकाशमान रंगसंगती या दृक्प्रत्ययवादी वैशिष्ट्यांचा प्रत्यय येतो. अखेर त्याची आर्थिक दुरवस्था इतकी टोकाला गेली होती की, १८६८ मध्ये वैतागाच्या भरात तो ज्या नदीपरिसराचे चित्र काढत होता, त्या नदीमध्येच उडी टाकून आत्महत्या करण्याचा त्याने अयशस्वी प्रयत्न केला. त्याच्या या दारिद्र्याचे चटके त्याच्या नवजात मुलास व त्याच्या बायकोसही खूप सोसावे लागले. आजारी बायकोला पोसण्याचीही ताकद आता त्याच्यात उरली नव्हती. अखेर हालअपेष्टांनी व उपासमारीने १८७९ मध्ये तिचा मृत्यू झाला. या प्रसंगी मॉनेने नोंदवलेली प्रतिक्रिया मोठी भयाण व हादरून टाकणारी आहे; हे त्याचे त्यालाही जाणवले होते. ती मरत असताना तिच्या त्वचेवरचे पालटणारे रंग तो वस्तुनिष्ठ कुतुहलाने न्याहाळत होता आणि त्यावेळी त्याच्या डोक्यात केवळ रंग-द्रव्यांचेच विचार घोळत होते. जणू त्यावेळी त्याचे मन म्हणजे केवळ रंगबदलांची नोंद करणाऱ्या 'एक्स्पोझर मीटर'सारखे स्वयंचलित यंत्रच बनले होते.

हे उदाहरण असे त्याच्या दारिद्र्याचे, हालअपेष्टांचे आहे; तद्वतच त्याच्या रंग-बांधील दृष्टीचे व पराकोटीच्या रंगनिष्ठेचे आहे. ही वस्तुनिष्ठ रंग-विश्लेषणाची दृष्टी त्याच्या पुढील सल्ल्यामध्येही दिसून येते. तो म्हणतो की, "तुम्ही जेव्हा चित्र रंगवण्यासाठी बाहेर पडता, त्यावेळी तुमच्या डोळ्यांना दिसणाऱ्या वस्तू- उदा., झाड, घर, शेत इत्यादी- तुम्ही विसरण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. फक्त एवढ्यापुरताच तुमचा विचार मर्यादित असला पाहिजे की, इथे हा निळ्या रंगाचा चौकोन आहे, हा गुलाबी आयत आहे, ही पिवळ्या रंगाची लकेर आहे – आणि तुमच्या डोळ्यांना ते रंग जसे दिसतील, तसेच अगदी हुबेहूब रंगविले पाहिजेत." आता एखाद्या वस्तुसंदर्भात आपल्या मनात असणारे, आपण गृहीत धरतो ते रंग आणि प्रत्यक्ष डोळ्यांना दिसणारे रंग ह्यांच्यात किती तफावत असू शकते, हे जॉन रस्किनच्या 'मॉडर्न पेंटर्स' मधील एका अवतरणावरून कळून येईल. अर्थातच हे विवेचन त्याने टर्नरच्या चित्रांच्या संदर्भात केले आहे. तो म्हणतो की, "ज्या निसर्गदृश्याचे चित्र रेखाटावयाचे त्याच्या अगदी समीप चित्रकागदाची कथा आणून, निसर्गदृश्याच्या मूळ रंगांशी सुसंगत अशी रंगसंगती कागदावर जुळवण्याचा प्रयत्न करा....तुम्हाला ते रंग जसे असावेत असे वाटते त्याचे अनुकरण न करता, प्रत्यक्ष तुमच्या डोळ्यांना ते जसे दिसतात, तसे तंतोतंत अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करा....मग तुमच्या असे ध्यानात येईल की, झाडांच्या सावल्या ज्या तुम्ही गर्द हिरव्या का काळ्या समजत होता, त्या प्रत्यक्षात तशा नसून फिक्या जांभळ्या वा अंजिरी आहेत. आणि प्रकाशकिरण जे तुम्हाला हिरवे वाटत होते, ते प्रत्यक्षात तीव्रप्रखर पिवळे, तपकिरी वा सोनेरी रंगांचे आहेत आणि ते इतके झळझळीत तेजस्वी

आहेत, की तंतोतंत तशी रंगसंगती कागदावर साधणे, केवळ अशक्यप्राय आहे. ” रस्किनने वर्णिलेला हा जो मूलगामी दृश्यानुभव आहे, तोच दृक्प्रत्ययवादाच्या केंद्रस्थानी आहे.

वर वर्णिलेला विषयांचा विस्तृत आवाका जरी या चित्रकारांच्या कॅन्व्हासवर पसरलेला असला, तरी हे विषय केवळ निमित्तमात्र आहेत. त्याचा मुख्य ‘ कन्सर्न ’ रंग व प्रकाश हाच आहे. मॉनेने १८९० च्या दशकात रूएन कॅथीड्रलची जी चित्रमालिका रंगवली, त्यातून हा प्रत्यय जसा येतो, तद्वतच त्याच्या ‘ द गेअर सेंट लाझारे इन पॅरिस ’ (१८७७) या चित्रातूनही येतो. हे पॅरिसमधील एका स्टेशनचे दृश्य असले तरी त्यात नेहमीची स्टेशनवरील प्रवाशांची गर्दी वा धांदल–धावपळ दिसत नाही. काचेच्या छपरातून झिरपणाऱ्या प्रकाशाचा रेल्वेइंजिनाच्या वाफाच्या ढगांवर होणारा परिणाम आणि त्या धुकाळ कोलाहलातून दृश्यमान होणारे रेल्वेइंजिन, मालवाहू डबे यांचे चित्रण त्यात अभिप्रेत आहे. या संदर्भात प्रकाशप्रत्ययातून हे इंजिन व डबे रंगप्रकाशाने सारवल्यासारखे दिसतात. पण हे चित्र टीकाकारांना व रसिकांना धादांत औद्धत्य वाटले. वास्तविक ही जी रेखाटनवजा (स्केची) शैली आहे, ती निष्काळजीपणाचे, कौशल्याच्या अभावाचे वा दृष्टिदोषाचे निदर्शक मानता येणार नाही. उलट ती कलात्मक प्रज्ञेची वा प्रगल्भपणाची खूण आहे. बाह्यरेषा ठाशीव नसणे व आकार सुनियोजित व सममित नसणे, हे या तंत्राचेच फलित आहे. मानवी डोळा हे एक अद्‌भूत साधन या चित्रकारांना गवसले होते व या इंद्रियाला योग्य प्रकारे हाताळले तर नवे व अभिनव आकारविश्व व वस्तुसृष्टी हाती सापडू शकते, हे सत्य या चित्रकारांनी अनुभवान्ती जाणले होते. परंतु नेमका हाच ‘ डोळा ’ वा ही दृष्टी यांचा अभाव तत्कालीन रसिक–समीक्षकांमध्ये होता. ही चित्रे कशी पाहावीत, ती नेमक्या किती अंतरावरून पहावीत, ह्याचेही एक गणित आहे. या चित्रांच्या आस्वादाचेही एक शास्त्र आहे. ते न उमगल्यानेच दृक्प्रत्ययवाद्यांचे प्रदर्शन पाहण्यास गेलेली रसिक मंडळी त्या चित्रांमध्ये जणू नाक खुपसूनच ती पाहू लागली व त्यात त्यांना निव्वळ रंगांचा स्वैर गोंधळ मांडलेला दिसला. परिणामी हे चित्रकार कुणी माथेफिरू व भ्रमिष्ट लोक आहेत, अशी त्यांची समजूत झाली. पीसारोने पॅरिसमधील ‘ बूलेव्हार ’चे (दुतर्फा झाडी असलेला विस्तीर्ण रस्ता) सूर्यप्रकाशात न्हाऊन निघालेले दृक्प्रत्ययकारी चित्र रेखाटले (‘ द बूलेव्हार माँमार्त्र ’; १८९७), ते पाहून लोकांना प्रश्न पडला की, ‘ आपण रोज जो रस्ता पाहतो, तो हाच का ?– आणि त्या रस्त्यावरचे आपण ते हेच का ? – मग आपले पाय, नाक, डोळे कुठे गेले ? आणि आपण असा रंगांचा नाममात्र अनाकार गोळा कधीपासून झालो ?–’ पण इथेही एका विशिष्ट अंतरावरून प्रकाशाच्या परिणामामध्ये डोळ्याला एका दृष्टिक्षेपात जे दिसते, ते पाहण्याऐवजी मानवाकृतीविषयीचे त्यांचे पूर्वज्ञान कामी आले आणि अशी चित्रे त्यांच्या अभिरुचीने रद्दबातल ठरवली.

तेव्हा ही दृक्प्रत्ययवादी शैलीची चित्रे पाहण्यासाठी त्यांच्याशी फार लगट करण्याची आवश्यकता नाही, त्यांच्यापासून काही फूट मागे सरकून व सुरक्षित अंतरावरून ती पाहिली तरच ती आकलनीय व आस्वाद्यही ठरू शकतात, हे लोकांच्या लक्षात येण्यासाठी काही काळ जावा लागला. रंगांचे काही स्वैर विस्कळित तुकडे अशा रीतीने एका सुसंवादी आकारामध्ये एकत्र येतात व आपल्या डोळ्यांसमोर बघता बघता पुन्हा जिवंत होऊन, त्यांच्यात लयबद्ध स्पंदने उसळू लागतात. ही अद्भुत किमया फार आनंददायक आहे, हे त्यांना तेव्हा कळले. ही अद्भुत किमया साधणे व चित्रकाराचा साक्षात दृश्य अनुभव कलारसिकांमध्ये संक्रांत करणे, हेच तर दृक्प्रत्ययवादाचे मूळ उद्दिष्ट होते.

वास्तविक दृक्प्रत्ययवादी कला ही समकालीन जीवनशैली व विचारधारा यांच्याशी समांतरच होती. १८७०–७१ च्या फ्रँको–जर्मन युद्धातून ही नवी जीवनदृष्टी जन्माला आली. हे अल्पकालीन युद्ध जरी अनेक दृष्टींनी संहारक व विघातक ठरले, तरी त्यातूनच राखेतून नवजन्म घेणाऱ्या फिनिक्स पक्ष्याप्रमाणे पॅरिसचा जणू पुन्हा नव्यानेच पुनर्जन्म झाला. फ्रेंच माणसाला सगळ्याच गोष्टींकडे पाहण्याची नवी दृष्टी लाभली व त्यातूनच जगण्याची नवी शैली उदयास आली. युद्धाने प्रत्येक गोष्ट क्षणभंगुर असते, हे दाखवून दिले व वाट्याला आलेला प्रत्येक क्षण रसरसून उपभोगण्याची एक ‘ भोगवृत्ती ’ त्यातून उदयास आली. पाठीमागे पाहण्याची, भूतकाळात रमण्याची वृत्ती जशी त्याज्य ठरली, तशीच उद्याची स्वप्ने रंगवण्याची भविष्यकालीन आशावादी वृत्तीही मागे पडली. ‘ काल आणि उद्या ’ यापेक्षा ‘ आज आणि आत्ता ’ हे जगण्याचे परिमाण ठरले. वर्तमानात–चालू क्षणात–रमण्याची व तो ‘ क्षण ’ सर्वांगांनी उपभोगण्याची ही भोगवृत्ती त्या काळच्या आधुनिक कलेत म्हणजेच दृक्प्रत्ययवादात प्रकर्षाने व उत्कटपणे प्रकटली. रन्वार हे त्याचे उत्तम उदाहरण. मॉनेचा ‘ निसर्ग ’ हाही अशाच उत्कट ऐंद्रिय संवेदनसुखाचा पर्याय आहे आणि ह्याच पार्श्वभूमीवर दृक्प्रत्ययवादातील सहलीची, सहभोजनाची दृश्ये आणि आनंददायकता ह्यांचाही अन्वयार्थ समजावून घेता येतो. अशा रीतीने आधुनिक जीवन हे आधुनिक कलेच्या अधिक निकट सरकले. १८७२ च्या सुमारास दृक्प्रत्ययवादी चित्रकार क्षणिक आनंदाच्या साक्षात्काराने बेभान होऊन रंगचैतन्याने उसळणारी उत्स्फूर्त चित्रे रंगवण्यात रंगून गेले होते. एकूण या काळात जीवनविषयक तत्त्वज्ञानातही जो बदल होत होता, त्याचे प्रतिबिंब जर्मन तत्त्वज्ञ नीत्शेच्या विचारांमध्ये दिसून येते. तो म्हणतो की, “ सत्य हे शाश्वताच्या खांद्यावर उभे नसते. कोणतेही सत्य हे फक्त त्या त्या परिस्थितीच्या संदर्भातच खरे असू शकते. आपण बदलतो आणि आपल्याबरोबर बाह्य वस्तूंचे जगही बदलते. शंभर वर्षांपूर्वी जे खरे होते, ते आजच्या परिस्थितीत खरे असेलच, असे नव्हे. वास्तवता हा आपल्याप्रमाणेच सतत गतिमान, विकसित होत जाणाऱ्या व परिवर्तनशील प्रक्रियेचा एक भाग आहे. ” हे तत्त्वज्ञान व दृक्प्रत्ययवादी

कलेतील गतिमान व चंचल अशा ‘ क्षणिक दृक्वास्तवा ’चा साक्षात्कार घडवण्याची भूमिका ही मूलतः अभिन्नच आहेत.

असे असूनही ही कला त्या काळी लोकांच्या पचनी पडली नाही, ह्याचे कारण काय असावे ? – तर काळ व अभिरुची ह्यांच्यातली तफावत हे होय. लोकांची अभिरुची गतकाळात रमून मागे पडत चालली होती, तर काळ झपाट्याने पुढे चालला होता व त्या काळाच्या धावत्या गतीवर स्वार होण्यासाठी हे कलावंत धडपडत होते. त्यांच्या कलेचे मर्म लोकांच्या ध्यानी येण्यासाठी आणखी काही काळ जावा लागला. नव्या काळाबरोबर नव्या कलाजाणिवाही लोकांमध्ये रुजत गेल्या. एकेकाळी लोकांनी हेटाळलेली, कुचेष्टेचा व टरटवाळीचा विषय ठरलेली, तुच्छ व हास्यापद मानली गेलेली कला लोकांनी तितक्याच उत्साहाने व त्याच जोषात डोक्यावर उचलून घेतली. आधुनिक अभिरुची (मॉडर्न टेस्ट) घडत गेली व त्यातून या कलेला प्रचंड प्रमाणावर व विपुल संख्येने नव- रसिकांचा आश्रय मिळत गेला; तद्वतच कलावंतांची तरुण पिढीही तिने प्रभावित केली. ह्याचे एक उदाहरण पुरेसे आहे, ते म्हणजे जिथे या चित्रकारांना त्यांच्या या कारकीर्दीच्या प्रारंभी ‘ सालाँ ’मधून चित्रे मांडण्यासाठी जागा मिळत नव्हती, तिथे आज पॅरिसमध्ये खास दृक्प्रत्ययवादी चित्रांसाठी एक स्वतंत्र संग्रहालय (Muse'e de I' Impressionisme) उभारण्यात आले असून तिथे या संप्रदायाच्या सर्व उत्तमोत्तम व श्रेष्ठ कलाकृती पाहावयास मिळतात. साहित्य-संगीतादी क्षेत्रांवरही या कलाप्रणालीचा प्रभाव पडला. साहित्यातील ‘ इंप्रेशनिझम ’ला मराठीमध्ये संस्कारवाद अशी पर्यायी संज्ञा वापरली जाते. जर्मन साहित्यात विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस तो आला. हेर्मान बार याने त्याची उद्दिष्टये व भूमिका मांडली. रिखार्ट डेमेल हा कवी तसेच लिलिएनक्रोन, फौन्टेन, मोम्बर्ट इ. उल्लेखनीय संस्कारवादी लेखक होत. संगीतामध्ये क्लोद दब्यूसी (१८६२–१९१८) या फ्रेंच संगीतकाराने ही संस्कारवादी चळवळ पुढे नेली.

काळाच्या या धावत्या गतीबरोबर या संप्रदायाचा अस्त होणेही स्वाभाविकच व अपरिहार्य होते. या संप्रदायात सुरुवातीपासून सहभागी असलेले चित्रकार सेझान, दगा, रन्वार यांना या संप्रदायाच्या मर्यादा जाणवत होत्याच; तद्वतच त्यात नव्याने सामील झालेली चित्रकारांची तरुण पिढी– सरा, गॉग. गोगँ, तूलूझ–लोत्रेक इत्यादी– या संप्रदायाच्या बंदिस्त परिघामध्ये फार काळ रमणे शक्यच नव्हते. त्यांनी आपापल्या स्वतंत्र वेगळ्या वाटा शोधून काढल्या. या संदर्भात आणखीही एक गोष्ट ध्यानात घेतली पाहिजे; ती ही की संप्रदाय (इझम) हे कित्येकदा कलेतिहासातील व्यवस्थेच्या दृष्टीने केवळ सोईचे शिक्के असतात. अर्थात त्यातून त्या संप्रदायातील कलावंतांमध्ये असलेल्या काही समान प्रवृत्तींचा, प्रेरणांचा, विषय वा शैलींचा– त्यातील साधर्म्यमूलक भागाचा निर्देश होतो, हे जरी खरे असले तरी त्याच्या मर्यादाही ध्यानात घेतल्या पाहिजेत. हे कलावंत स्वतंत्र व अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्व असलेले; स्वतःचा

असा खास पिंड व प्रकृतिधर्म असलेले; स्वतःच्या चित्रनिर्मितीच्या वेगळ्या प्रेरणा, वेगळे विषय व खास व्यक्तिविशिष्ट शैली असलेले असतात. तेव्हा प्रथम विचार व्हावयास हवा तो त्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभा-प्रज्ञेचा, अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्वाचा व पृथगात्मतेचा; आणि मागाहून त्यांच्या सांप्रदायिकतेचा ! दृक्प्रत्ययवादाच्या झेंड्याखाली एकत्र आलेले हे चित्रकार तसेच त्यांच्या आठ चित्रप्रदर्शनांतून भाग घेतलेले चित्रकार हे असे सर्वस्वी भिन्न-भिन्न प्रकृतिधर्मांचे, स्वतंत्र प्रतिभा व व्यक्तिमत्त्वे असलेले कलावंत होते, हे अगोदर ध्यानात घेतले पाहिजे. आधुनिकत्वाची ओढ, कलास्वातंत्र्याची आसक्ती, व्यक्तिवादी दृष्टिकोण, अपूर्व व्यक्तिविशिष्ट संवेदन व उत्कट सच्ची अभिव्यक्ती हे या कलावंतांचे समान धर्म व समान प्रवृत्ती होत. आता त्यांच्यातील वैधर्म्य वा वेगळेपणा लक्षात घेतला पाहिजे. एद्वार माने हा कधीच या संप्रदायात सामील झाला नाही, हे आपण पाहिले आहेच. क्लोद मॉने, पीसारो, सीस्ले हे अगदी प्रारंभापासून अखेरपर्यंत संप्रदायनिष्ठ होते; पण त्यांच्या कलेतील वेगळेपणही आपण पाहिले आहे. रन्वारची कला निसर्गापेक्षा माणसामध्ये जास्त रमणारी होती व म्हणूनच तिला तिचे पृथगात्म स्वरूप प्राप्त झाले. रन्वारप्रमाणेच दगा हा देखील माणसांमध्ये जास्त रमणारा चित्रकार होता. दृक्प्रत्ययवाद्यांच्या आठपैकी सात चित्रप्रदर्शनांमध्ये त्याने भाग घेतला; पण स्वतःला दृक्प्रत्ययवादी म्हणवून घेण्याचे कटाक्षाने टाळले. त्यांच्या खुल्या हवेतील निसर्गचित्रणाविषयी, नैसर्गिक प्रकाशच्छटांच्या अभ्यासाविषयी तसेच रंगलेपनपद्धतीविषयी त्याला जात्याच अनास्था होती. अभिजात रेखनकौशल्य व चित्राच्या रचनाबंधाचे नावीन्य हे त्याचे शैलीविशेषही दृक्प्रत्ययवाद्यांपेक्षा वेगळे व स्वतंत्र होते. जपानी काष्ठठशांच्या प्रभावातून त्याच्या चित्रसंयोजनामध्ये नावीन्य आले. शिवाय तो उत्तम फोटोग्राफरही होता. त्याचाही त्याला चित्रनिर्मितीमध्ये फायदा झाला. ‘अ बॅले सीन फ्रॉम ॲन ऑपेरा बॉक्स’ (१८८५) हा मुळामध्ये एक छायाचित्राचा कपटा असून तो त्याने रंग-आकारांच्या रचनाबंधांमध्ये रूपांतरित केला आहे. अमूर्त रंगाकारांची प्रगल्भ जाणीव हे त्याचे दृक्प्रत्ययवाद्यांपेक्षा वेगळे वैशिष्ट्य होय. त्याच्या व्यक्तिचित्रांत सूक्ष्म व मार्मिक निरीक्षणशक्ती व मानसशास्त्रीय अंतर्दृष्टीही जाणवते. म्हणूनच ती आधुनिक कलेच्या इतिहासात अजरामर ठरली आहेत. चित्ररचनेतील व्यक्तिप्रतिमा मध्यवर्ती व केंद्रस्थानी ठेवण्याचा संकेतही त्याने झुगारून दिला. एका आगळ्या अनपेक्षित कोनातून चित्रविषयाकडे पाहिल्यास प्रतीत होणारा अवकाशाचा व आकारिक सघनतेचा प्रत्यय त्याने चित्रातून पकडण्याचा प्रयत्न केला. म्हणून बाह्य परिसरातील निसर्गदृश्यांपेक्षा नृत्यगृहातील-नाट्यगृहातील व्यक्तींचे जग त्याने चित्रित केले. बॅले नर्तकींची त्याने रंगावलेली चित्रे फार वेधक व अप्रतिम आहेत. नृत्याच्या तालमी चालू अलता त्याला मानवी देहाकाराची वेगवेगळी वळणे, गतिमान व लयबद्ध हालचाली निरनिराळ्या कोनांतून सर्वांगातून टिपता आल्या. बेभान होऊन नाचणाऱ्या, नाचता नाचता थकून

विसावा घेणाऱ्या मुली त्याने प्रभावीपणे रंगवल्या. रंगमंचावरील प्रकाशझोताचा मानवाकृतीवरील परिणामही त्याने चित्रातून टिपला. दृकप्रत्ययवादी वस्तुनिष्ठा व वास्तवता त्यास मान्य होती. त्याच दृष्टीने त्याने या नर्तकींकडे पाहिले. त्यांच्या सुडौल बांध्याचे सौंदर्य रेखांकित करावे वा त्यांची जीवनकहाणी चित्रातून रंगवावी, हा त्याचा उद्देशच नाही. मानवी आकारावरील छाया-प्रकाशाचा परिणाम टिपणे, त्यांच्या गतिमान व कृतिप्रवण हालचालींतील लयकारी रेषांतून पकडणे, एकाच वेळी अवकाशाचा व गतिमानतेचा प्रत्यय चित्ररचनेतून देणे, हा त्याचा हेतू होता व तो त्याने आपल्या चित्रनिर्मितीतून साध्य केला. कामात मग्न असलेल्या वा कामाने थकलेल्या, स्नान करणाऱ्या, कपडे बदलणाऱ्या, केस विंचरणाऱ्या, कपडयांना इस्त्री करणाऱ्या अशी बायकांच्य विविध रूपांची चित्रे त्याने रेखाटली, पण त्यातही हाच वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण दिसून येतो. रन्वार हाही सुरुवातीपासून या संप्रदायाबरोबर होता, तरी त्यालाही क्षणिक व चंचल वास्तवावर भर देणाऱ्या दृष्टिकोणाच्या मर्यादा जाणवल्या व १८८१ मध्ये तो इटलीला गेला, ते प्रबोधनकालीन चित्रांतील शिल्पसदृश सघनता आपल्या चित्रांतून साधावी, या उत्कट ध्यासापायीच ! तूलूझ-लोत्रेकने जरी दृक्प्रत्ययवादी रंग-सामग्री आत्मसात केली, तरी त्याचा भरही दगाप्रमाणेच मुख्यत्वे रेखनकौशल्यावर होता. चित्रांमधील रेषांची लयकारी जास्त समृद्ध व प्रभावी करण्यासाठी त्याने रंगांचा वापर केला. जे जे नाट्यमय, खळबळजनक, चित्रमय असेल ते चित्रातून रंगवण्याच्या कल्पनेने तो भारावलेला दिसतो. वेश्यांचे-नर्तकींचे जग, कॅबेरे, रंगभूमी, पॅरिसचे निशाचर जीवन ह्यांत त्याला ती नाट्यमयता आढळली व तिचे चित्रण त्याने वस्तुनिष्ठ अलिप्तपणे केले. सेझान, गॉग, सरा हे चित्रकार जरी या संप्रदायाशी संबंधित होते, तरी त्यांच्यामध्ये प्रणालीच्या साधर्म्यापेक्षा वैधर्म्यच अधिक दिसून येते. म्हणून कित्येकदा कलेतिहासात त्यांचा विचार उत्तर-दृक्प्रत्ययवादी (पोस्ट-इंप्रेशनिस्ट्स) चित्रकार म्हणूनही केला जातो.

दृक्प्रत्ययवाद ही आधुनिक कलेतील पहिली चळवळ मानली जाते, हे खरे असले तरी या विधानाच्या मर्यादाही ध्यानात घेतल्या पाहिजेत. अकादमीमध्ये शिकवले जाणारे चित्रनिर्मितीचे नियम व संकेत यांविरुद्ध त्यांनी बंड केले. पण ही बंडखोरी विषयांच्या बंधनापुरती व चित्रणपद्धतीपुरतीच मर्यादित होती, हे ध्यानात घेतले पाहिजे. त्यांच्या चित्रनिर्मितीची उद्दिष्टे पारंपरिक कलेशी मिळतीजुळती होती. प्रबोधनकाळापासून चालत आलेली निसर्गचित्रणाची परंपरा ज्या उद्दिष्टांनी बांधली गेली होती, तीच उद्दिष्टे दृक्प्रत्ययवाद्यांच्या निर्मितीसही प्रेरक ठरली. त्यांना 'निसर्ग आपल्या डोळयांना जसा दिसतो तसा' हुबेहूब रंगवायचा होता. आणि त्यांचे पूर्वसूरींशी मतभेद या उद्दिष्टाच्या संदर्भात नसून हे उद्दिष्ट साधण्याच्या तंत्र-साधनांच्या संदर्भात होते. रंग-परावर्तन क्षेत्रातील त्यांचे शोध, सैल व स्वैर कुंचलांकनाचे प्रयोग हे दृश्य विश्वाचा परिपूर्ण प्रतिभास निर्माण करण्याच्या हेतूनेच बद्ध होते. निसर्गसृष्टीच्या

शोधबोधाची अंतिम फलश्रुती या संप्रदायात दिसते. कलावंताच्या दृक्प्रत्ययाच्या कक्षेत जे जे येईल ते ते सारे या चित्रकारांनी अभिव्यक्त केले. दृश्य वास्तव जगाची सर्वांगपरिपूर्ण प्रतीती देणे, हेच त्यांचे अंतिम साध्य होते. पण हे तरी पूर्णांशाने साधले का व ही कल्पना संपूर्ण खरी व सर्वव्यापी होती का ? व ती कलानिर्मितीला सदा सर्वकाळ पुरेशी पडणारी होती का ? – अशा प्रश्नांनी नव्या पिढीला ग्रासले. सेझान जेव्हा म्हणतो की, 'दृक्प्रत्ययवादास संग्रहालयीन कलेसारखे अधिक सघन व टिकाऊ रूप दिले पाहिजे.' तेव्हा त्यातील मर्म हेच आहे. त्याला या चित्रांमध्ये संतुलन व प्रमाणबद्धता यांचे भान नसल्याचे दिसून आले. चंचल व अस्थिर असे क्षणिक वास्तव चित्रात पकडण्याच्या मोहापायी निसर्गातील घनसौष्ठव व चिरस्थायी आकारसौंदर्याकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाले, असा या विधानाचा मथितार्थ आहे. सराला त्यातील आत्मप्रत्ययाच्या मर्यादा जाणवल्या व त्यास अधिक पद्धतशीर व वस्तुनिष्ठ रूप देण्यासाठी त्याने रंग व प्रकाश यांच्या शास्त्रीय सिद्धांतावर अधिष्ठित अशी बिंदुवादाची (पॉइंटिझम) नवी प्रणाली निर्माण केली. कलेमध्ये केवळ दृक्संवेदना व रंगप्रकाशाचे दृश्य गुणधर्म यांवरच सारे लक्ष केंद्रित झाल्यास कलेतील भावनोत्कटता व तीव्र प्रखर आत्मप्रकटीकरण आणि प्रत्ययक्षमता यांचा लोप होईल व कलावंताला कलेमधून आपल्या व्यक्तिमत्त्वाची उत्कट व आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ती साधता येणार नाही, अशी भीती व्हान गॉखला वाटत होती. गोगँला तर एकूणच नागर संवेदनेचा व संस्कृतीचा तिटकारा वाटत होता. आदिम कलेतील साक्षात सरळ साधेपणा व विलक्षण प्रत्ययकारिता आपल्या चित्रांतून पुन्हा निर्माण करावी या ध्यासापायी त्याने शहरी जीवनाचा त्याग केला व ताहिती बेटावरील आदिवासींमध्ये आपले उर्वरित आयुष्य व्यतीत केले.

दृक्प्रत्ययवादाच्या मर्यादा जाणवून या आधुनिक कलावंतांनी ज्या वेगवेगळ्या स्वतंत्र वाटा शोधल्या, त्यांतून वेगवेगळे आधुनिक कलासंप्रदाय उदयास आले. सेझानने फ्रान्समधील घनवादाच्या (क्यूबिझम) चळवळीस प्रेरणा दिली. व्हान गॉखने जर्मनीतील अभिव्यक्तिवादाची (एक्सप्रेशनिझम) मुहूर्तमेढ रोवली; तर गोगँने आधुनिक आदिमवादाच्या (प्रिमिटिव्हिझम) वेगवेगळ्या प्रणलींना चालना दिली.

जेव्हा पूर्वकालीनांच्या तसेच समकालीनांच्याही कलेमध्ये निर्जीव सांकेतिकता व साचेबंदपणा दिसू लागतो आणि सर्जनशील निर्मितीच्या सगळ्याच वाटा बंद होतात, तेव्हा चहूबाजूंनी कोंडी झालेल्या कलावंताच्या अस्वस्थतेच्या व प्रक्षोभाच्या उद्रेकातून पुन्हा नवनव्या वाटा निर्माण होतात व वेगवेगळ्या दिशा दिसू लागतात. त्यातूनच पुन्हा नवनवे पंथ व उपपंथ निर्माण होतात. अशा सुस्थित-प्रस्थापिताच्या व नव्या बंडखोरीच्या संघर्षातून तसेच क्रिया-प्रतिक्रियांच्या खेळातूनच आधुनिक कलेचा इतिहास साकार झाला आहे.

संदर्भग्रंथ

1. Arnason, H. H.; A History of Modern Arts, London, 1969.
2. Bazin, Germain; Impressionist Paintings in the Louvre, London, 1963. Translated from the French by S. Cunliffe - Owen.
3. Cogniat Raymond; The Century of the Impressionists, New York. Transalated by Graham Snell (Year of publication is not given.)
4. Gombrich, E. H.; The Story of Arts, London. (Year of publication is not given.)
5. Harris, Nathaniel; A Treasury of Impressionism, London, 1981.
6. Rewald, John; The History of the Impressionism, New York, 1961.
7. Weston, Neville, Kaleidoscope of Modern Art, Londod, 1968.

□

विभाग चौथा

प्रा. गो. म. कुलकर्णी गौरव लेख

• मोगऱ्याच्या फुलांचा सहवास

मोगऱ्याच्या फुलांचा सहवास

न्यायमूर्ती राजाभाऊ गवांदे

या लेखात प्रा. गो. म. कुलकर्णींचा उल्लेख मी अण्णा म्हणून करणार आहे. कारण मी त्यांना अण्णा म्हणून संबोधित आलो आहे. अण्णा म्हणून त्यांना संबोधणे, त्यांचा उल्लेख करणे मला सोयीचे वाटते. अण्णा या शब्दात मला एक जवळिकेचा आणि जिव्हाळ्याचा प्रत्यय येतो. माझा नम्र विश्वास आहे, की त्यांच्या सहवासात आलेल्या सर्वांनाच अशा एका जवळिकेचा व जिव्हाळ्याचा प्रत्यय सतत आलेला आहे; खेरीज त्यांच्याबद्दल लिहिताना मला परकेपणा आणि कोरडेपणाही टाळावयाचा आहे.

अण्णा माझ्या आयुष्यात आले ते एका थोर तीर्थस्वरूपी सुहृदांमुळे. ते सुहृद म्हणजे महाराष्ट्रातील ख्यातकीर्त साहित्यसमीक्षक, विचारवंत आणि पारदर्शक व्यक्तिमत्वाचे सद्‌गृहस्थ दि. के. बेडेकर. बेडेकरांनी अण्णांशी माझा परिचय १९७० च्या मे महिन्यात करून दिला. त्यावेळी मी धुळ्याला न्यायाधीश होतो आणि मे महिन्याच्या सुटीत बेडेकरांच्या घरी मुक्कामाला होतो. विद्यार्थिदशेपासून मला पुण्याबद्दल एक खास आकर्षण. तशात बेडेकर पुण्याचे रहिवाशी. सुट्टी वा अन्य निमित्त साधून मी बेडेकरांकडे असायचा. बेडेकर ही विचाराची, चिंतनाची एक अखंड गंगोत्री. समाजप्रबोधन हा त्यांचा आवडीचा विषय. उभ्या महाराष्ट्रातून अनेक कार्यकर्ते, प्राध्यापक, लेखक व कलावंत त्यांच्याकडे सतत यायचे. सॉक्रेटिसच्या घरी, दारी विविध विषयांवर चर्चा होत असे आणि त्यांचे संवाद ऐकून तरुण एक नवी दृष्टी घेऊन जात, अशी इतिहासाची साक्ष आहे. बेडेकरांच्या बाबतीत त्यांच्या सहवासात आलेल्यांचा अनुभव या जातकुळीचा. बेडेकरांना आम्ही दादा म्हणत असू. त्या दादांनी या अण्णांचा माझ्याशी

परिचय करून दिला. अल्पावधीतच या परिचयाचे रूपांतर स्नेहात झाले आणि पुढे स्नेहाची नेहमीची कक्षा ओलांडून हे संबंध आत खोलवर डोकावून स्पर्श करू लागले. गेल्या अठरा वर्षांत ह्या संबंधांची वीण इतकी घट्ट झाली आहे, की आता हे संबंध वैयक्तिक जिव्हाळ्याच्या पलीकडे जाऊन कौटुंबिक स्वरूपाचे झाले आहेत.

जेव्हा एखाद्या व्यक्तीशी असलेले संबंध अशा कौटुंबिक स्वरूपाचे होतात, तेव्हा साहजिकच त्या व्यक्तीसंबंधी लिहिताना एक अडचण जाणवते. अडचण ही की तटस्थपणे लिहिता येत नाही. पण म्हणून लिहायचेच नाही का ? ज्या व्यक्तीबद्दल आपल्याला ममत्व वाटते त्या व्यक्तीबद्दल लिहिताना अतिरेकी स्तुती आणि अतिरेकी निंदा टाळली पाहिजे. अशा लेखात ही दोन्ही टोके वर्ज्य मानली पाहिजेत. अशी टोके गाठण्यात कदाचित एक कमालीची उत्कटता दिसून येईल. पण मग उत्कटतेत एका उग्रतेचाही प्रत्यय येईल. याचा अर्थ असा होतो की, मी सावधानता बाळगून लिहावे आणि पुन्हा असेही आहे की सावधानता म्हणजे फाजील सावधानता नव्हे. तेव्हा सोयीस्कर वाट ही आहे की, मी संयत मध्यम मार्गाचा अवलंब करून, ज्याला इंग्रजीत 'हार्मनी व्ह्यू' म्हणतात, त्याचा आश्रय घेऊन अण्णा या व्यक्तीबद्दल, त्यांच्या कौटुंबिक, बौद्धिक, सांस्कृतिक व सामाजिक व्यक्तिमत्त्वाबद्दल लिहावे. ही माझ्या लेखाची व्याप्ती आणि मर्यादा.

आज आत्मचरित्रांची बाजारपेठ जोरात आहे. त्यात वावगे असे काही नाही. स्वतःचा भावनिक आणि बौद्धिक आत्माविष्कार सजवून शृंगारून लोकांपुढे मांडावा या हेतूने समाजातील विविध स्तरांतील मंडळी आत्मचरित्र लिहिण्याचा प्रपंच करीत आहेत. अशी आत्मचरित्रे ही एक सामाजिक गरजसुद्धा आहे. विसाव्या शतकातील १९५० पर्यंतचा काळ व नंतरचा काळ अशी विभागणी माझ्या मनात आहे. १९४७ साली आपला देश स्वतंत्र झाला म्हणून स्थूलमानाने १९५० हे वर्ष ही एक मर्यादा येथे कल्पिली आहे. अण्णांचा जन्म २९-१२-१९१३ रोजी झाला म्हणजे देशाला स्वराज्य मिळाले तेव्हा त्यांचे वय ३३, ३४ असे होते. महात्मा गांधींचा भारतीय राजकारणातील युगपुरुष म्हणून प्रवेश झाला तो लोकमान्य टिळकांच्या मृत्यूनंतर. त्या वेळी पहिले महायुद्ध नुकतेच संपले होते. १९२० पासून गांधीयुगाचा प्रारंभ व पुढील काही दशके त्यांचा तरुण पिढीवर प्रभाव. या प्रभावाचा प्रवाह कधी वाढत गेला, कधी क्षीण झाला. पण या प्रभावाबरोबरच इतर उपप्रवाहही होते. रशियात साम्यवादी राज्यव्यवस्था आली ती झारशाहीचा अंत करून. साम्यवादाचा विचार मग जगभर फैलावला व त्या विचारसरणीने काही भारतीय तरुण प्रभावित झाले. या देशात कम्युनिस्ट पार्टीची स्थापना झाली. हा मार्ग जास्त जहाल अशी टीका करणारा आणि त्याचबरोबर आजची समाजव्यवस्था बदलली पाहिजे म्हणून काही विचारी तरुण पुढे आले आणि त्यांनी या देशात समाजवादी पक्षाची स्थापना केली. शिक्षणाचा पुरेसा नसला तरी लक्षणीय असा प्रसार होऊ लागला. ज्ञानाची बाजारपेठ विस्तारली, इंग्रजी

शिक्षणामुळे पाश्चात्य विचारवंतांच्या व साहित्यिकांच्या विचारांशी व कलाकृतींशी येथील सुशिक्षितांचा परिचय झाला. खरे म्हणजे अल्प प्रमाणात ही प्रक्रिया १९ व्या शतकाच्या अखेरीस सुरू झाली होती. आता त्या प्रक्रियेने जोर धरला. तशात १९३९ चे दुसरे महायुद्ध सुरू झाले. महागाईचे चटके लोकांना बसू लागले. जीवनावश्यक गोष्टींचे दुर्भिक्ष जाणवू लागले. हिरोशिमा व नागासाकीच्या प्रचंड संहारानंतर दुसरे महायुद्ध संपले. आमची दुर्दम्य इच्छा आणि आंतरराष्ट्रीय राजकीय परिस्थितीचा रेटा या दोन कारणांनी आमचा देश स्वतंत्र झाला; पण देशाच्या फाळणीची किंमत देऊन. त्या फाळणीबरोबर निर्वासितांचे लोंढे आले. त्यांच्या पुनर्वसनाचा प्रश्न आला. स्वराज्य मिळाले पण स्वराज्याबरोबर नवे प्रश्नही निर्माण झाले. १९५० नंतर या प्रश्नात भरच पडत गेली. व्यक्तिस्वातंत्र्य हा आजचा युगधर्म आहे. त्यामुळे व्यक्तीच्या विकासासाठी शासनाने काही केले पाहिजे, ही मागणी वाढली. १९५० पासूनचा पुढील इतिहास या मागणीच्या पाठपुराव्याचा आहे. हे मी यासाठी लिहीत आहे की, १९५० पूर्वीची आत्म-चरित्रे व विशेषतः या वीस वर्षांतील आत्मचरित्रे वाचली म्हणजे त्या त्या काळी एकंदरित भावनिक व बौद्धिक आत्माविष्कार कसा होत गेला, याचे एक स्थूल ऐतिहासिक दर्शन घडते. हे दर्शन परिपूर्ण नाही याचे मला भान आहे. पण काही दिशा तर निश्चितच दिसते.

अण्णांसारखा संकोची स्वभावाचा गृहस्थ स्वतःच्या आयुष्यातील तपशील सांगत नाही. स्वतःसंबंधी जाहीरपणे सांगताना लागणारी नग्नमनस्कता त्यांच्याजवळ मुळातच नाही. स्वतःची मनोमूर्ती जनांच्या मानसमंदिरात स्थापन करावी, असे त्यांना वाटत नाही. शक्य असूनही त्यांनी अद्याप आत्मचरित्र लिहिले नाही. उर्वरित आयुष्यातही ते आत्मचरित्र लिहितील असे वाटत नाही. "आतापर्यंत जे लिहिले तोच माझा भावनिक व बौद्धिक आत्माविष्कार आहे, तेव्हा त्याहून वेगळे मी काय लिहू" अशी त्यांची भूमिका आहे. "दि एटिन्थ सेंच्युरी माईंड" अशा शीर्षकाचे लुकासचे एक सुंदर पुस्तक आहे. एखाद्या शतकाला स्वतःचे असे मन असते का? एखाद्या दशकाला स्वतःचे असे मन असते का? त्या त्या शतकातील–दशकातील लोकसमूहाला स्वतःचे असे मन असते का? असे विविध प्रश्न उपस्थित करून त्याने डॉ. जॉन्सन व इतर काही लेखकांच्या व्यक्तिमत्त्वांचे व कलाकृतींचे मूल्यमापन केले आहे. साहित्य हे जीवनाशी सहित असते. जीवनाची त्या त्या काळाशी सांगड असते. आणि म्हणूनच अण्णांच्या कौटुंबिक जीवनाचा आलेख लोकांपुढे मांडण्याचे मी ठरविले आहे.

स्थूल मानाने "प्राची" या काव्यसंग्रहापासून "दलित साहित्य : प्रवाह आणि प्रतिक्रिया" या वैचारिक ग्रंथापर्यंत अशी अण्णांची साहित्यिक कामगिरीची आतापर्यंतची वाटचाल आहे. काव्यापासून सुरुवात करून समाजचिंतनापर्यंतचा हा एक प्रदीर्घ प्रवास आहे. त्यांचे साहित्य आणि सभोवतालच्या संस्कृतीचा विकास समजून घेण्यासाठी तसेच दोहोंतील परस्पर अनुबंधाबद्दल योग्य ते आकलन व्हावे म्हणून

अण्णांच्या कौटुंबिक जीवनाचा आलेख मी सारांशाने मांडीत आहे.

मिरजेपासून सहा मैल अंतरावर वेडग म्हणून एक छोटेसे गाव आहे. पूर्वी ते बेळगाव जिल्ह्यातील अथणी तालुक्यात मोडत असे. या वेडगीला अण्णांचे आजोबा आले. ते दत्ताची उपासना करीत. शिक्षण मात्र सही करण्यापुरते होते. वेडग हा उजाड माणदेशचा भाग. रेल्वे नाही. बैलगाडीशिवाय वाहतुकीची अन्य सोय नव्हती. पाण्याचे सतत दुर्भिक्ष. कुटुंब मोठे होते. अण्णांचे वडील व्ह. फा. झाले. त्या काळी व्हर्नाक्युलर फायनलची परीक्षा पास होणे हीसुद्धा मोठ्या कौतुकाची व विद्यार्थ्याने काहीतरी साध्य केले आहे असे सांगता येण्याजोगी गोष्ट होती. वेडगीच्या जवळ हिंगणगाव. ते अण्णांचे आजोळ. अण्णांचा जन्म १९१३ साली आजोळी झाला. वडिलांनी दोन-एक वर्षे कारदगा गावी शिक्षकाची नोकरी केली. पुढे प्लेगात खूप माणसे मेली. साऱ्याच वातावरणात जणू मृत्यूचे एक सावट होते. दोनएक वर्षे शिक्षकांची नोकरी करून अण्णांचे वडील मल्हारपंत गावी परतले आणि मोठ्या कुटुंबाची जबाबदारी त्यांच्या-वर पडली. घरात विधवा काक्या, आत्या व इतर मंडळी होतीं. अण्णांच्या वडिलांनी चावडीवर कुलकर्णीपण स्वीकारले. थोडीफार शेती होती. ती शेती सांभाळली. उत्पन्न असे मुळी नव्हतेच. सतत कर्ज काढावे लागे. विवंचना सारखी पाठीशी लागलेली. मल्हारपंत स्वभावाने सालस व साधे होते. गावातील लोकांची कामे करीत. सर्वांचे प्रेम त्यांनी संपादले होते. एक सज्जन गृहस्थ म्हणून त्यांचा लौकिक होता. त्रिंबक नारायण आत्रेंचे १९१५ साली प्रसिद्ध झालेले गावगाडा हे पुस्तक ज्यांनी वाचले असेल त्यांना त्यावेळच्या परिस्थितीची कल्पना येईल. साऱ्यांना धरून राहण्याच्या वृत्तीमुळेच मल्हार-पंत पाय घट्ट रोवून उभे होते. अण्णांची आठवण अशी की, मल्हारपंत रात्री सोप्यावर लोकांना बोलावीत. पोथी वाचीत. पोथीतील कथा भाग आणि धार्मिक शिकवण लोकांना स्पष्ट पण सोप्या शैलीत समजावून सांगत. अण्णांच्या घरासमोर एक विधवा बाई राहत असे. तीही पोथ्या वाचावची. अण्णा दोन्ही ठिकाणी श्रोता म्हणून उपस्थित असायचे. मल्हारपंतांनी नाथमाधवांची पुस्तके आणली. गावात एक व्यापारी होता. त्याच्या घरी हरिभाऊ आपट्यांच्या कादंबऱ्या होत्या. वेडगीला अण्णांचे मराठी पाचवीपर्यंत शिक्षण झाले. कारण शिक्षणाची तेवढीच सोय त्या गावी होती. स्थूलमानाने असे म्हणता येईल की अण्णांच्या मनावर वाङ्मयाचा पहिला संस्कार पोथ्यांच्या ऐकण्याने झाला. पाचवी-नंतर पुढे काय हा प्रश्न होता. तत्संबंधी सांगण्यापूर्वी एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. सत्यशोधक चळवळीचा जेव्हा जोर होता तेव्हा मल्हारपंतांनी गाव सोडून जाण्याचा विचार पक्का केला आणि गाडीत सामान भरले; पण मल्हारपंताच्या सर्वसमावेशक आणि सर्वांच्या उपयोगी पडण्याच्या स्वभावामुळे, सारे गावकरी एकत्र आले आणि त्यांनी गाडीतून सामान उतरवून घेतले. वाङ्मयाच्या पहिल्या संस्काराबद्दल वर उल्लेख आलाच आहे. पण सारे गावकरी एकत्र येतात आणि या ब्राह्मणकुटुंबाला गावात प्रेमाने ठेवून घेतात, हा बालपणी मनावर कोरलेला अनुभव अण्णांच्या आयुष्यात मोलाचा

ठरला. मला असे वाटते की त्यामुळेच पुढे अण्णांना साहित्य आणि समाज यांच्या परस्पर अनुबंधाबद्दल पुरेशा समजुतीने आणि जाणिवेने लिहिता आले. अण्णांची आई कमालीचे सोवळ पाळणारी आणि वृत्तीने कर्मठ. अण्णांना बरोबरीची भावंडे नव्हती. पोथ्या-पुराणे ऐकण्याचा संस्कार घेऊन अण्णांची पुढील वाटचाल सुरू झाली.

अण्णांची आत्या इचलकरंजीला होती. पाचवीनंतर पुढील शिक्षणासाठी अण्णा इचलकरंजीला तिच्या घरी राहिले. आत्याला आठ मुली. कुटुंब मोठे. पण आत्याच्या यजमानांनी अण्णाला फार प्रेमाने वागवले. अण्णा आता उजाड खेडेगावातून चकचकीत अशा शहरात आले. हे खेडेगावातून शहरात जाणे फार महत्त्वाचे ठरले. व्यायाम करावा, कुस्त्या खेळाव्या आणि पोहायला जावे, यामुळे त्यांना चांगली शरीरयष्टी कमावता आली. सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे इचलकरंजीतील ग्रंथालय. त्यामुळे पुष्कळ पुस्तके वाचायला मिळाली. त्या गावाचे आकर्षण वाटू लागले. अण्णाला बेडगीला परत जाऊच नये, असे वाटायचे. दुसऱ्याच्या घरी आश्रित म्हणून राहत होते, पण सोबत पुस्तकांची होती. त्यांनी शाळेत हस्तलिखित मासिक काढले. शिक्षकांनी कौतुक केले. स्वभाव स्वप्नाळू, पण नुसताच स्वप्नाळू नसून वाङ्मयीन स्वप्नाळू झाला. त्यामुळे अण्णांना कविता करण्याचा छंद जडला. इचलकरंजीस चंदूरकर नावाचे एक गृहस्थ 'काव्यशेखर' या टोपण नावाने कविता करीत. अण्णा त्यांच्याकडे वरचेवर जाऊ लागले. अण्णा त्यांना स्वतःच्या कविता दाखवीत. काव्यवाचन व वाङ्मयीन चर्चा होई. अण्णांचा जीव इचलकरंजीत रमला. घरी बेडगीला ते कधी गेले, तर वडील त्यांना फक्त दोन प्रश्न विचारीत, "आलास केव्हा?", "जाणार केव्हा?". हे अण्णांना खटके. पुढे असे समजले की, दरम्यानच्या काळात अण्णांच्या फीची, जी खरे म्हणजे मामुली होती त्या फीची, व्यवस्था मल्हारपंतांना करावयाची असे. १९३३ साली इचलकरंजीच्या गोविंदराव हायस्कूलमधून अण्णा मॅट्रिक्युलेशनची परीक्षा पास झाले. इचलकरंजीला अण्णांचे वास्तव्य सात वर्षे होते. या सात वर्षांच्या शहरी व काहीशा वाङ्मयीन वातावरणामुळे अण्णांना एक नवी जाग आली व पुढे शिकले पाहिजे असे दृढपणे वाटू लागले. पण मल्हारपंतांची भूमिका वेगळी होती. "तुला मी कॉलेजात पाठविणार नाही; कारकुनाची नोकरी धर आणि घरखर्चाला मदत कर," असे ते म्हणत. हे ऐकले म्हणजे अण्णांना मरणप्राय वेदना व्हायच्या. त्यांच्या मनाने तर हे पक्के घेतले होते की, कॉलेजमध्ये जायचे व पुढील शिक्षण घ्यायचे.

तेवढ्यात अण्णांना समजले की, सांगलीला विलिंग्डन कॉलेजात इचलकरंजीच्या विद्यार्थ्यांना खास सोय, सवलत आहे. त्यामुळे फीचा प्रश्न सुटणार होता. सांगलीला अण्णांच्या चुलतीचे बंधू पोलिस कॉन्स्टेबल होते. त्यामुळे त्यांच्या घरी जेवणाचा प्रश्न सुटणार होता. मोठ्या प्रयासाने अण्णांनी पुढील शिक्षणासाठी वडलांचा होकार मिळवला आणि ते सांगलीस गेले. चार-पाच विद्यार्थ्यांनी मिळून सांगलीस एक खोली

भाड्याने घेतली. अण्णा तेथे राहू लागले आणि विलिंग्डन कॉलेजात शिकू लागले. सांगली वास्तव्याचे हे पर्व महत्त्वाचे ठरले. कसे ते पुढे लिहीन. पण या ठिकाणी मला एका गोष्टीचा उल्लेख करावासा वाटतो. आपणास वाचून हे ठाऊक आहे की, थोर समाजसुधारक आगरकर अंगातला शर्ट रात्री धुऊन वाळत घालीत आणि पुनः सकाळी तोच घालीत. कारण त्यांना दुसरा शर्ट नव्हता. आपणास हेही माहीत आहे की, त्यांनी म्युनिसिपालिटीच्या दिव्याखाली बसून अभ्यास केला. मला वाटते की, या ठिकाणी आगरकर हे एक प्रातिनिधिक नाव ठरावे. आज शिक्षणाचा विस्तार झाला आहे. खेडेगावात हायस्कूल आणि तालुक्याच्या गावी कॉलेज हे आजचे चित्र आहे. खेरीज फीबाबत भरपूर सवलतही मिळते. मात्र १९५० पूर्वीचा काळ वेगळा होता. शिक्षणाचा विस्तार असा सर्वदूर झालेला नव्हता. त्यामुळे निकृष्ट आर्थिक परिस्थितीतील खोल गरिबी अनुभवीत असलेल्या सर्वच होतकरू आणि महत्त्वाकांक्षी तरुणांच्या वाट्याला आगरकरांचेच दुःख व अडचणी आल्या. सुबत्तेचे म्हणून काही फायदे निश्चितच आहेत. पण विपत्तीमुळेसुद्धा जीवनसंघर्षाला तोंड देण्याचा एक टणकपणा येतो, हेही तितकेच खरे आहे. अण्णांची पिढी काय किंवा प्रस्तुत लेखकाची पिढी काय, शिकली ती अशा कष्टांची किंमत देऊनच.

सांगलीला अण्णांच्या दृष्टीने एक फार मोठी जमेची बाजू होती आणि ती म्हणजे विलिंग्डन कॉलेजात पुण्याहून आलेले थोर, प्रतिष्ठित समीक्षक प्रा. रा. श्री. जोग. १९३२ मध्ये जोगांचा "अभिनव काव्यप्रकाश" हा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला होता. अण्णांनी तो वाचला होता आणि त्यामुळे त्यांना एक चिकित्सक दृष्टीही प्राप्त झाली होती. प्रा. जोगांबद्दल दवदबा व भीती वाटे. त्याचबरोबर आकर्षणही वाटे. अण्णांच्या मनात जोगांबद्दल अशी दुहेरी भावना होती. कॉलेजातील नियतकालिकांतून अण्णांच्या कविता प्रसिद्ध होत. या कवितांमुळे प्रा. जोगांचे लक्ष अण्णांकडे प्रथम वेधले गेले. "हा मुलगा कविता चांगल्या करतो," असे शाबासकीचे उद्गार प्रा. जोगांनी काढले. हे कौतुक, ही मान्यता अण्णांच्या भावी वाङ्मयीन कारकीर्दीच्या दृष्टीने महत्त्वाची ठरली. खेड्यातून आलेला विद्यार्थी जेव्हा शहरात येतो, तेव्हा तो बुजराच असतो. पण पाठीवर शाबासकीची थाप बसली म्हणजे त्याचा बुजरेपणा लोप पावतो व त्याला आत्मविश्वास वाटू लागतो. प्रा. जोग अण्णांच्या आयुष्यात आले आणि एक नवलाव घडला. एकलव्याच्या भक्तीने आणि श्रद्धेने त्यांनी प्रा. जोगांपासून जे जे म्हणून शिकता येणे शक्य आहे त्याचे त्याचे अध्ययन केले. अण्णांनी बी. ए. ला मराठी ऑनर्स घेतले. प्रा. जोगांच्या मार्गदर्शनाचा त्यांना लाभ झाला आणि १९३८ मध्ये ते बी. ए. ला पहिल्या वर्गात उत्तीर्ण झाले. मराठी विषयात सर्वप्रथम आल्याबद्दल मुंबई विद्यापीठाचे तर्खडकर सुवर्णपदक त्यांना मिळाले. त्यांना फेलोशिपही मिळाली. मराठी घेऊन एम्. ए. व्हायचे, असे अण्णांनी ठरवले. ते एम्. ए. च्या टर्मसुद्धा भरू लागले.

आता मल्हारपंतांनी ठरविले की मुलगा बी. ए. झाला. तेव्हा त्याचे लग्न

करावयाचे. घरच्या परिस्थितीत फरक पडला नव्हता. जमिनीवर कर्ज होते. सावकाराने मल्हारपंतांच्या मनात भरवले की, या मुलाचे लग्न करून टाका. हुंडा मिळेल आणि तुम्ही कर्जही फेडू शकाल. वाढता प्रपंच, वाढत्या विवंचना आणि पाठचे दोन धाकटे भाऊ, अशा परिस्थितीत ही विचारसरणी त्यावेळच्या रिवाजाला धरूनच होती. पण कविमनाच्या अण्णांच्या आयुष्यात त्यावेळी वेगळेच विचार होते. आजूबाजूचे जग रोकडे, कोरडे, रोखठोक होते; पण रोमँटिक प्रवृत्तीमुळे अण्णांनी चाकोरीबाहेरचा मार्ग स्वीकारावयाचे ठरविले. कारण त्यांच्या आयुष्यात त्यावेळी सरला देशपांडे या मुलीनं प्रवेश केला होता. मुलगी त्यांना सांगून आली होती, ती त्यांना पसंत पडली होती. इतकेच नव्हे तर ते तिच्या प्रेमात पडले होते. मात्र या प्रेमकहाणीचा रस्ता सरळ व धोपट नव्हता. त्या रस्त्याला वाटा आणि वळणे होती. दोघे एकमेकांना साद-पडसाद घालीत होते. दोघांच्या अंतःकरणात स्पंदने उठत होती. सरला अण्णांची हृदयशारदा होती. हे घडावे, हे घडू नये, या निमित्ताने काही खंडनमंडण होत होते. शेवटी सारे मंगलच झाले. ही कहाणी थोडक्यात पुढे सांगितल्याप्रमाणे आहे.

सरलाला तिघे बंधू. आई विधवा. सरलाचा जन्म तिच्या वडिलांच्या मृत्यूनंतर. त्यामुळे मुलगी अपयशी ही भावना. घरी घोर दारिद्र्य. वडील तीनही भावंडे वार लावून जेवायची आणि शिकायची. ज्या पोलिस कॉन्स्टेबलच्या घरी अण्णा जेवायला जात, त्यांचा या देशपांडे कुटुंबाशी परिचय व संबंध होता. सरलाचे शिक्षण इंग्रजी चवथी-पाचवीपर्यंत झालेले. तिच्या लग्नाचा प्रश्न होताच. मुलगी दाखविली. अण्णांना पसंत पडली. तिच्याविषयी प्रेमभावना वाटली. बाकी प्रलोभने काही नव्हतीच. मल्हारपंतांच्या दृष्टीने या व्यवहारात लाभाचे काही नव्हते. सर्व परिस्थितीचा विचार अण्णांनी केला. मुलगी देखणी व हुशार. तिला अभिनयाची व संगीताची आवड. तेव्हा अण्णांनी सुचविले की, "मी हिच्याशी लग्न करीन. पण तत्पूर्वी हिने नर्सिंगचा कोर्स करावा. मीही एम. ए. होईन." सरलाच्या आईने हे कबूल केले. मुलगी कुशाग्र बुद्धीची असून नर्सिंगचा कोर्स का, तर त्यासाठी खास असा खर्च करावा लागणार नव्हता. अण्णांनी खटपट केली, पुण्याला ससूनमध्ये कोर्ससाठी ॲडमिशन मिळाली. सरलाचा कोर्स सुरू झाला. तिला स्टायपेंड मिळे. त्यातून दहा रुपये महिना ती अण्णांना देई. तिला संस्थे-कडून नऊवारी पातळे मिळायची, त्याची सहावारी करून ती नेसायची. उरलेले कापड अण्णांना धोतर म्हणून वापरायला व्हायचे. अण्णा अधूनमधून पुण्याला जायचे. शेवटी पुण्यालाच रहाण्यासाठी गेले. लिमयेवाडीत एका खोलीत मित्राबरोबर राहू लागले. सरलाने कोर्स पूर्ण केला. ती शेवटच्या परीक्षेत पहिली आली. अधिक देखणी, आकर्षक दिसू लागली आणि आता सरलाला एका डॉक्टरने स्वतः होऊन मागणी घातली. सरलाच्या आईने ते स्थळ उचलून धरले. तू डॉक्टरांशीच लग्न कर असे म्हटले. सरलाने डॉक्टर स्थळाला नकार दिला. १९४३ साली सरला–अण्णा विवाह झाला. सौ. सरला-ताईंस सारेचजण उन्नी म्हणतात. त्यांच्या वैवाहिक जीवनाचा कालखंड आता पन्नाशी

गाठत आहे. या अर्धशतकाच्या काळात उन्नी व अण्णा ' शरीरे दोन पण आत्मा एक ' या भावनेने जगले. त्यांच्या संसारयात्रेबद्दल मी पुढे लिहिणारच आहे. या ठिकाणी मला एवढेच नमूद करावयाचे आहे की, विपन्नावस्थेतील दोन प्रेमीजीव एकत्र आले. वृत्तीने दोघेही रोमँटिक. पण वास्तवाचे दाहक चटके बसत होते. अडीअडचणी येत होत्या. दोनही कुटुंबांची परिस्थितीजन्य म्हणून काही बंधने होती. त्या सर्वांवर मात करून ही प्रेमकहाणी विवाहाच्या टप्प्यावर आली. आणि तो टप्पा साधून तिचे रूपांतर सुखी संसारयात्रेत झाले. ही यात्रा चालू आहे.

१९४१ साली आण्णांना टायफॉइड झाला. त्यावर्षी ते एम्. ए. च्या परीक्षेला बसू शकले नाही. १९४२ साली मात्र ते त्या परीक्षेला बसले. परीक्षा मुंबईला होती. तत्पूर्वी ते मुंबईला कधी गेले नव्हते. परीक्षेसाठी म्हणून प्रथमच गेले. गिरगावात एका मित्राबरोबर पानवाल्याकडे उतरले. त्यांचा नंबर सिडनेहॅम कॉलेजला होता. मुंबईचा भूगोल माहीत नव्हता. परीक्षाकेंद्रावर पोचायचे कसे, हा प्रश्न होता. कसेबसे अण्णांनी सेंटर गाठले. पण पोचायला पंधरा मिनिटे उशीर झाला होता. मन नाराज होते. प्रश्नपत्रिकेची मागची बाजू पहावयाचे जणू भानच राहिले नाही. पाठीमागे प्रश्न होते, ही गोष्ट केंद्रातून बाहेर पडल्यावर संत नावाचा विद्यार्थी भेटला त्याच्या बोलण्यातून समजली. त्यावेळी मुंबईत हिंदुमुसलमानांचा दंगा होता. सायंकाळी कर्फ्यु असे. अण्णांना एका उदासीने घेरले. अण्णांनी अशा मनःस्थितीत परीक्षा दिली. अण्णा एम्. ए. झाले.

लिमयेवाडीतील खोलीचा उल्लेख वर आलाच आहे. त्या खोलीत अण्णांचा मित्राबरोबर पुण्यात मुक्काम. प्रा. के. ना. वाटवे तेव्हा " रसविमर्ष " लिहीत होते. त्यांना लेखकूची गरज होती. ते काम अण्णांनी पाचसहा महिने केले. वाटव्यांचा सहवास लाभला. वाङ्मयीन चर्चा होई. एका वेगळ्या अर्थाने येथेही काही वाङ्मयीन संस्कार घडले. अण्णांना आणखी काही काम हवे होते. पैशाची ओढाताण होई. प्रा. जोगांनी सुचविले की " जस्टिस रानडे : दि प्रॉफेट ऑफ इंडिया " या पुस्तकाचे भाषांतर करा. अण्णांनी ते काम स्वीकारले. परिणाम, " स्वतंत्र भारताचे द्रष्टे : न्या. रानडे " हा ग्रंथ सिद्ध झाला. या कामाचे दोन फायदे झाले. पहिला फायदा म्हणजे दोन पैसे मिळाले. परंतु दुसरा आणि महत्त्वाचा फायदे म्हणजे न्या. रानड्यांच्या कार्याची माहिती झाली आणि महती समजली. राजकारणात काय, समाजकारणात काय किंवा एकंदरित जीवनात काय एका उदारमतवादी सामंजस्याची गरज असते; लोकांना शिकवून शहाणे करावे आणि आपल्या कुटुंबाचाच केवळ विचार न करता त्या पलीकडे जाऊन संस्थात्मक जीवनाचा विचार करावा, ही दृष्टी न्या. रानड्यांना समजून घेण्याच्या निमित्ताने अण्णांना प्राप्त झाली. महाराष्ट्रातील समाज प्रबोधनाचा म्हणून एक इतिहास आहे. त्यात न्या. रानड्यांचे एक खास वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान आहे. अण्णांच्या घडणीत त्यामुळे न्या. रानड्यांच्या शिकवणीचाही वाटा आहे. आपले जीवन संपन्न करावयाचे असेल तर थोर विचारवंतांच्या दाराशी उभे राहून संस्काराची मधुकरी

प्राप्त करून घ्यायलाच हवी.

प्रा. डी. जी. कर्व्यांचेही अण्णांकडे लक्ष होते. अत्यांना ण्णांच्या अडचणींची कल्पना होती. त्यांच्यामुळे अण्णांना न्यू इंग्लिश स्कूल (नानावाडा, पुणे) मध्ये १९४२ साली शिक्षकाची नोकरी मिळाली. पगार द. म. रु. ४५ होता. या शाळेत अण्णांनी १९४६ पर्यंत अध्यापनाचे काम केले. याच शाळेत मो. शं. भडभडे हेही एक शिक्षक होते. " शशिकांत पुनर्वसु " या टोपणनावाने ते लिहीत असत. अण्णांचा त्यांचा स्नेह जुळला. भडभडे लिहीत. प्रकाशनला पाठविण्यापूर्वी ते अण्णांना मजकूर वाचून दाखवीत. वाङ्मयीन स्वप्नाळूपणातून अण्णा केव्हाच बाहेर पडले. भडभड्यांशी विविध विषयांवर चर्चा होई. प्रा. अ. रा. कामत हे भडभड्यांचे सहाध्यायी. त्यामुळे अण्णांचा परिचय प्रा. कामतांशी झाला. प्रा. कामतांना अर्थशास्त्राचे जाणकार म्हणून मान्यता होती. त्यांचा मार्क्सवादाचा मोठा व निरंतर असा अभ्यास होता. प्रा. कामतांमुळे अण्णांची साम्यवादी तत्त्वज्ञानाशी तोंडओळख झाली. तो काळच असा होता की, तेव्हा डाव्या विचारसरणीचा इच्छा असणाऱ्याला सहज परिचय होई. कारण विश्वविद्यालयाच्या बाहेर पर्यायी म्हणा किंवा पूरक म्हणा, " स्टडी सर्कलस् " च्या निमित्ताने दुसरे एक विद्यापीठ विद्यादानाचे काम करी. अण्णांची पिढी घडविण्यात स्टडी सर्कल्सचाही वाटा आहे.

१९४४ मध्ये प्रा. कामत म्हणाले की, " अण्णा, मी तुमचा दि. के. बेडेकरांशी परिचय करून देईन. " बेडेकर तेव्हा दारूवाला ब्रीजजवळ दोन खोल्यांत राहत होते. कामत म्हणाले की, " बेडेकरांशी परिचय म्हणजे एका चांगल्या माणसाशी परिचय. " कामत अण्णांना घेऊन बेडेकरांकडे गेले. अण्णांचा व बेडेकरांचा परिचय झाला. या परिचयाचे पुढे स्नेहात रूपांतर झाले. अण्णांचे पुढे पुणे सुटले आणि सेवानिवृत्तीनंतर अण्णा मग पुण्याला परत आले. १९७३ साली बेडेकर वारले. परंतु दरम्यानच्या २८-२९ वर्षांत अण्णांच्या व बेडेकरांच्या मधून मधून गाठीभेटी होत. पत्रव्यवहार चाले. विशेषतः सुटीमध्ये अण्णा जेव्हा पुण्याला येत तेव्हा बेडेकरांना न चुकता भेटत. प्रा. जोगांमुळे अण्णांच्या जीवनात सांगलीला जसा एक नवलाव घडला, तसाच एक मोठा नवलाव प्रा. बेडेकरांशी झालेल्या स्नेहामुळे घडला. त्या दोघांच्या वाङ्मयीन चर्चा मी अनेकदा ऐकल्या आहेत. आधुनिक वाङ्मयाबद्दल ते बोलत. समीक्षेबाबत बोलत. सौंदर्यशास्त्राबद्दल बोलत. रसव्यवस्थेसंबंधी बोलत. वाङ्मयीन प्रयोगशीलते-बद्दल बोलत आणि याहून महत्त्वाचे म्हणजे समाजप्रबोधनाबद्दल बोलत. विषय तोच, घटना तीच; पण बेडेकरांचे बोलणे म्हणजे चर्चा ऐकली की एक नवी दृष्टी येई. बेडेकरांच्या बोलण्यात एक सहजसुंदरता असे आणि ती परिणाम करून जाई. जे बेडेकरांच्या बाबतीत तेच प्रा. गं. बा. सरदार उर्फ अण्णासाहेबांच्या बाबतीत म्हणता येईल. बेडेकरांमुळे अण्णांच्या व माझ्या आयुष्यात सरदार आले. दोघांनी जे दिले त्याची शिदोरी आम्हाला पाथेय म्हणून जीवनाच्या वाटचालीत उपयोगी पडते आहे.

समाजप्रबोधनाच्या कार्यात या दोघांची कामगिरी इतकी मोठी आहे की, ती शब्दरूप करणे केवळ अवघड आहे. आजच्या विचारी वर्गाला त्या दोघांबद्दल अतीव कृतज्ञतेची भावना वाटते. अण्णांच्या समजशक्तीबद्दल बेडेकरांना आदर होता. बेडेकर आयुष्यात आले आणि अण्णांना एक नवेच ज्याला इंग्रजीत आपण ओपनिंग म्हणतो ते मिळाले. मराठी वाङ्मयाची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी कोणती व ती किती व्यापक आहे, याचे नव्यानेच एक भान अण्णांना या चर्चांमधून झाले. "धर्मश्रद्धेचा पुनर्लाभ" या बेडेकरांच्या पुस्तकाला अण्णांनी व मी मिळून प्रस्तावना लिहिली आहे. बेडेकरांमुळे माझ्या जीवनात अण्णा आल्याचा उल्लेख मी यापूर्वी केलाच आहे.

१९४६ मध्ये अण्णांना विजापूरला विजय कॉलेजात मराठीचे प्राध्यापक म्हणून नोकरी मिळाली. अण्णांचे पुणे सुटले. अण्णा आता विजापूरचे रहिवासी झाले. १९५५ पासून १९७४ पर्यंत अण्णा बेळगावात एम्. ए.चेही अध्यापन करीत. कर्नाटक विद्यापीठाने त्यांना १९६९ पासून पीएच्. डी.चे मार्गदर्शक म्हणूनही मान्यता दिली. कामाच्या दृष्टीने विजापुरचे क्षेत्र मर्यादित व लहान होते. परंतु अभ्यागत प्राध्यापक म्हणून जवळ जवळ १८।१९ वर्षे ते बेळगावला जात होते. तेव्हा त्यांच्या विजापूर, बेळगावच्या वास्तव्याचा विचार संयुक्तपणेच करावयास हवा.

इचलकरंजी, सांगली आणि पुण्याचा परिसर सोडून नोकरीनिमित्ताने अण्णा कर्नाटकात विजापूरी गेले आणि त्या ठिकाणी सुमारे अठ्ठावीस वर्षं राहिले. शहाजी राजांमुळे विजापूरला मराठ्यांच्या इतिहासात एक स्थान आहे. विजापूरचे वर्णन 'सिटी ऑफ टोम्स' म्हणून करतात. विजापूर म्हणजे एका उद्ध्वस्त इतिहासाचे स्मरण. गाव कर्नाटकातील, परंतु मराठी माणसांची वस्ती खूप. माणसे साधी, सरळ व सज्जन. तेथे मराठी संस्कृतीचे प्राबल्य. नोकरी सांभाळून फुरसदीचा पुरेसा वेळ मिळे. संतवाङ्मयाचा सखोल अभ्यास त्यामुळे अण्णांना करता आला. विद्यार्थ्यांशी संवाद साधता आला. त्यांचे प्रेम संपादन करता आले. सहकारी प्राध्यापक प्रेमाने वागत. प्रा. विद्याधर पुंडलिक तेथे वर्षभर होते. अण्णा आणि प्रा. पुंडलिक यांची गट्टी जमली ती कायमची. अण्णा जवळजवळ तीन वर्षे ज्ञानेश्वरी सांगत होते. श्रोते तल्लीन होत. अण्णांचे मूळचे मन हे कवीचे मन. ज्ञानेश्वरीतील काव्यनिरूपण करता करता अण्णांचे मनही फुलत गेले. एक वेगळा आत्मविश्वास आला. विजापूरची त्यावेळची मंडळी आजही अण्णांच्या आठवणी सांगतात. विजापुरात जोशी म्हणून एक सराफ फॅमिली. त्या कुटुंबाशी परिचय झाला. जोशी मंडळींना संगीताचा, चित्रकलेचा नाद. जे कृष्णमूर्तींच्या तत्त्वज्ञानाचे आकर्षण. त्यामुळे चर्चेला एक रंगत येई. एक समानधर्मीयांचे वर्तुळ तयार झाले. गाण्याचा क्लब काढला. सौ. उन्नी तेथे गाणे शिकल्या. अण्णा तबला वाजवायला शिकले. मराठी नाटके बसविली. त्याकाळी त्या गावी बायका नाटकात काम करीत नसत. अण्णांनी व सौ. उन्नीने पुढाकार घेतला. 'साष्टांग नमस्कार' हे पहिले नाटक बसविले. सौ. उन्नीने व सौ. पुंडलिकांनी त्यात

भाग घेतला. आज अण्णा पुण्याला धनकवडीच्या परिसरात कलानगरमध्ये राहतात. परंतु विजापूर मुक्कामी अण्णांचे घरच एक कलाकेंद्र झाले होते.

अण्णांच्या कविता करण्याच्या नादाबद्दल मी पूर्वी उल्लेख केलाच आहे. त्यांचा "प्राची" हा काव्यसंग्रह १९५४ साली प्रसिद्ध झाला. त्या काव्यसंग्रहाला बेडेकरांची प्रस्तावना आहे. या कविता नियतकालिकातून पूर्वीच प्रसिद्ध झाल्या होत्या. विद्यार्थ्यांना रसग्रहण शिकवावे लागे. प्रश्नपत्रिकेत 'रसग्रहण करा' असा एक हमखास प्रश्न असे. तेव्हा रसग्रहण या विषयावरच तुम्ही पुस्तक लिहा, अशी मागणी आली. परिणामी "रसग्रहण : कला व स्वरूप" हे पुस्तक अण्णांनी लिहिले. ते १९५२ साली प्रकाशित झाले. मराठी काव्याच्या अभ्यासकासाठी हे पुस्तक फार उपयुक्त ठरले आहे. प्रा. रा. श्री. जोगांची या पुस्तकाला प्रस्तावना आहे.

अभ्यागत प्राध्यापक म्हणून अण्णांना बेळगावी जावे लागे. तेथे एम्. ए. चे सेंटर होते. एका टर्मला छत्तीस व्याख्याने द्यावी लागत. विद्यार्थी मध्यमवर्गीय असत. पूर्ण तयारीनिशी अण्णा शिकवीत. विद्यार्थ्यांचा प्रतिसाद उत्तम असे. अण्णांना त्यामुळे अध्यापनातला आनंद मिळाला. बेळगाव मुक्कामी त्यांना प्रसिद्ध कवयित्री इंदिरा संत, प्रसिद्ध कवी कृ. ब. निकुंब व बालकवींचे चरित्रकार कृ. बा. मराठे यांचा सहवास मिळाला.

वास्तव्य विजापुरला होते. बेळगावी वरचेवर जाणे होई. पण अण्णा पुण्याशी संपर्क साधून होते. अधूनमधून पुण्याला जात. सुटीत तर हमखास जात. बेडेकर, पुंडलिक आणि इतर साहित्यिकांना भेटत. चर्चा करीत. आणि समृद्ध, संपन्न मनाने परतत. साहित्याचे, कलेचे केंद्र असलेल्या पुण्याशी हा संपर्क असल्यामुळे साहित्यातील आधुनिक प्रयोगशीलतेशी ते नेहमीच परिचित राहिले.

नवसाहित्याबद्दल त्यांना केवळ आस्थाच नव्हती, तर ते नवसाहित्याची बाजू नेहमीच घेत. त्यावेळी बेडेकर सत्यकथेत लिहीत. ती स्फूर्ती घेऊन अण्णाही समीक्षेवर लिहू लागले. समीक्षा करू लागले. स्फुट लिखाणही करू लागले. त्यांच्या लिखाणाला सत्यकथा व छंद मधून प्रसिद्धी मिळाली. पु. शि. रेगे, वा. ल. कुलकर्णी, श्री. पु. भागवत आणि राम पटवर्धन इत्यादि मान्यवरांनी अण्णांना या कामी प्रोत्साहन दिले. वा. रा. ढवळ्यांनीही कौतुक केले. वाङ्मय-आस्वादनाची व्यापक भूमिका घेणारा व नव्याबद्दल स्वागतशील दृष्टी असलेला समीक्षक म्हणून त्यांचे साहित्यप्रांतात नाव झाले.

१९७३ व १९७४।७५ या काळात कृष्णेच्या काठी अण्णांचे वास्तव्य कऱ्हाडला होते. सेवानिवृत्तीनंतर कराडच्या आर्टस् अँड कॉमर्स कॉलेजमध्ये अण्णांना मराठीचे प्राध्यापक म्हणून काम मिळाले. १९७५ साली कऱ्हाडला साहित्य संमेलन झाले. ते त्यावेळी फार गाजले. या संमेलनात अण्णांनी फार मोलाची कामगिरी केली. दुर्गाबाई भागवत संमेलनाच्या अध्यक्षा होत्या. या संमेलनाच्या निमित्ताने एक स्मरणिका

काढण्यात आली. स्मरणिकेची जबाबदारी अण्णांनी समर्थपणे पेलली.

१९७५ साली अण्णा पुण्याला स्वतःच्या वास्तूत राहण्यासाठी आले. त्या साली "वाटा आणि वळणे" हा त्यांचा समीक्षाविषयक ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. असेच समीक्षापर "खंडनमंडन" आणि "साद-पडसाद" हे त्यांचे ग्रंथ यापूर्वीच प्रकाशित झाले होते. पुण्याबद्दल अण्णांना पूर्वीपासून आकर्षण होते. ज्यांच्याविषयी महत्त्व वाटावे अशी अण्णांची स्नेहीमंडळी पुण्यात होती. त्यांचे काही विद्यार्थीही प्राध्यापक/लेखक होऊन पुण्यात स्थायिक झाले होते. या सगळयामुळे जमेची एक बेरीज तयार झाली होती. अखंड व्यासंग, सततचे परिश्रम आणि अनुभवाची श्रीमंती यांमुळे त्या बेरजेत भर पडली होती. साठी उलटली होती. तेव्हा शांतपणे मर्जी लागेल तेव्हा साहित्य परिषदेत जावे किंवा एखाद्या साहित्यिक स्नेह्याकडे जावे, आवडीच्या विषयावर घटका दोन घटका करमणूक म्हणून चर्चा करावी, असे निवृत्तीनंतरचे शांत आयुष्य अण्णांनी ठरविले असते तर, ते जमू शकले असतेही. पण असे व्हायचे नव्हते आणि कधी होईल असे वाटत नाही. खऱ्या अभ्यासकाला स्वस्थ बसून कालक्रमणा करता येत नाही आणि इतरही त्याला स्वस्थ बसू देत नाहीत.

त्या वेळी प्रा. पुंडलिक पुणे विद्यापीठाच्या समाजशास्त्र विभागात प्रपाठक या महत्त्वाच्या हुद्यावर काम करीत होते. "दलित साहित्य : ए सोशिओकल्चरल स्टडी" हा प्रकल्प अण्णांनी हाती घ्यावा, असे त्यांनी सुचविले. या प्रकल्पाला योग्य तो न्याय अण्णाच देऊ शकतील, ही पुंडलिकांची खात्री. अण्णांनी स्नेह्याची सूचना मानली आणि हा प्रकल्प हाती घेतला. या निमित्ताने अण्णांनी दलित साहित्याचा अभ्यास केला. सुमारे ७०-७५ प्रश्न असलेली प्रश्नावली तयार केली. ती शंभर लेखकांना पाठविली. दलित लेखकांची कौटुंबिक परिस्थिती त्यांनी समजावून घेतली. त्या लेखकांची राजकीय मते, त्यांची सामाजिक भूमिका आणि त्यांचा बौद्धधर्माचा स्वीकार यांबाबत माहिती करून घेतली. त्या लेखकांच्या वाङ्मयीन आवडीनिवडी आणि प्रेरणा जाणून घेतल्या. प्रश्नावलीची जी उत्तरे आलीत, त्या आधारे संख्याशास्त्रीय निर्णय काढणे शक्य झाले. या प्रकल्पामुळे अण्णांच्या आयुष्यात खूप दलित लेखक मंडळी आली आणि ती अण्णांना आपले मानू लागली. या निमित्ताने अण्णांना चिंतन व संशोधन करण्याची संधी मिळाली. अस्पृश्यतेचे मूळ कशात आहे, दलित म्हणजे काय, दलितांसाठी महाराष्ट्रात कोणी काय केले आणि काय करावयास हवे या प्रकारचा अभ्यास अण्णांच्या हातून झाला. हा प्रकल्प तीनशे पृष्ठांचा होईल. या प्रकल्पाचे वैशिष्ट्य असे की, या प्रकारचा वाङ्मयीन-सामाजिक अभ्यास मराठीत प्रथमच झाला आहे. सुमारे तीन वर्षे हे काम अण्णा करीत होते.

१९८६ साली प्रसिद्ध झालेल्या "दलित साहित्य : प्रवाह आणि प्रतिक्रिया" या अण्णांनी संकलित केलेल्या ग्रंथाचा उल्लेख करणे वरील विषयाला धरून होईल. दलित आणि दलितेवर विचारवंतांच्या, लेखकांच्या अण्णांनी मुलाखती घेतल्या. त्यांनी

विचारलेले प्रश्न व त्या प्रश्नांना मिळालेली उत्तरे मुळातूनच वाचली पाहिजेत. या संकलित संपादित केलेल्या ग्रंथाच्या शेवटी अण्णांनी जो समारोप केला आहे, तो त्यांच्या अभ्यासाचा व चिंतनाचा परिपाक होय. दलित साहित्याच्या संदर्भात या ग्रंथाला फार मोठी महत्ता आहे.

म. सा. परिषदेने वाङ्मयेतिहास लिहवून घ्यायचे ठरविले. प्रा. रा. श्री. जोगांनी या कामी संपादनाची जबाबदारी स्वीकारली. ही गोष्ट १९५२–५३ सालातील असावी. काम मोठे आणि दीर्घकाळ चालणारे. त्यावेळी जोगांना सहाय्य करणारी जी दोन चार लेखकमंडळी होती, त्यांपैकी अण्णा एक. अशा रीतीने अण्णा वाङ्मये-तिहासाचे कामी सुरुवातीपासूनच होते, असे म्हणावयास हरकत नाही. या इतिहासाच्या चवथ्या व पाचव्या खंडाची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी अण्णांनी लिहिली. ती वाचकांना आवडली आणि जाणकारांनी प्रशंसोद्‌गार काढले. प्रा. रा. श्री. जोगांमुळे वाङ्मयीन दृष्टी, प्रा. दि. के. बेडेकरांमुळे सांस्कृतिक संदर्भाचे भान आणि थोर संशोधक डॉ. रा. चिं. ढेरे यांच्याबरोबर वरचेवर होणाऱ्या चर्चा यांमुळे आलेली शोधक दृष्टी, हे सर्वच या कामी अण्णांना सहाय्यभूत ठरले. आता सहाव्या खंडाची जबाबदारी परिषदेने अण्णांवर सोपविली आहे. डॉ. व. दि. कुलकर्णी हे अण्णांचे सहकारी म्हणून काम करीत आहेत. १९२० त १९५० हा सहाव्या खंडाचा काल आहे. या खंडाचे काम हाती घेतल्यावर अण्णांना प्रकर्षाने जाणवले की लेखकाच्या निर्मितीमागे एक सांस्कृतिक हालचाल असते; त्याची दखल घेतली नाही, तर जे लिहिले जाईल त्याला केवळ जंत्र्यांच्या संकलनाचे स्वरूप येईल; हा धोका त्यांनी लक्षात घेतला आणि सांकेतिक पद्धतीने सहावा खंड लिहायचा नाही तर त्याचे लेखन एक नवी दृष्टी घेऊन करावयाचे असे ठरविले. सहाव्या खंडाचा पहिला भाग नुकताच प्रसिद्ध झाला आहे आणि वाचकांना वर उल्लेखिलेला बदल जाणलेल. विशेषतः या खंडाला अण्णांनी लिहिलेले दीर्घ प्रास्ताविक व जोडलेला सांस्कृतिक इत्यादी घटनांचा 'कालपट' लक्षवेधी झालेला आहे. अभ्यासकांना त्यातून एक नवी दृष्टी, दिशा मिळालेली आहे.

अण्णांच्या कौटुंबिक जीवनाचा आलेख सारांशाने मांडण्याचे मी ठरविले होते. पण लिहित गेलो, तसे जाणवले की तसा निव्वळ आलेख मांडणे शक्य नाही व योग्यही नाही. अगदी सहजगत्या त्याच्या बौद्धिक, सांस्कृतिक व सामाजिक व्यक्तिमत्वाबद्दलही मी येथवर लिहित गेलो. त्यांचे असंख्य विद्यार्थी असून दोघांमध्ये एक जिव्हाळ्याचे नाते निर्माण झालेले आहे. कोणत्याही प्रणालीचा अभिनिवेश न धरता अण्णांनी मराठी समीक्षेत स्वतःची वेगळी वाट निर्माण केली आहे. त्यांचे बव्हंशी लिखाण समीक्षणात्मक स्वरूपाचे आहे. इतर लिखाण मोजके असले तरी ते मार्मिक आणि चिंतनशील असे आहे. साकल्याने विचार करून आपल्याला काय वाटते ते मोजक्या आणि नेमक्या शब्दात सांगण्याचे त्यांचे कसब वाखाणण्यासारखे आहे. शोध घ्यावा, सौंदर्यस्थळे टिपावी आणि मर्म उकलून दाखवावे असे त्यांच्या लिखाणाचे स्वरूप आहे.

कोठल्या कलाकृतीमागे कोठला व्यूह आहे आणि त्या व्यूहाची रचना कशी आहे हे ते उलगडून दाखवितात. कलाकृतीपलीकडे जाऊन ते कलावंताच्या समग्र जीवनदर्शनापर्यंतही जातात. मराठी वाङ्मयधनाचे भांडार सर्व सामान्य रसिकाला खुले करण्याचे कर्तव्य अण्णांनी चोखपणे पार पाडले आहे.

अण्णांनी खूप सोसले आहे. त्यांच्या आयुष्यात विवंचनेचे आणि वैफल्याचे क्षण अनेकदा आले. पण त्यामुळे त्यांच्या स्वभावात किंवा लिखाणात कोठलाच कडवटपणा आला नाही किंवा त्यांचा जीवनरस त्यामुळे आटला नाही. अण्णांनी दुःखाला, काळजीला, विवंचनेला वटवृक्षाची सवलत कधीच दिली नाही. बाल्कनीतल्या कुंड्यांमधून शोभेची झाडे जेवढी आणि जितपत वाढू शकतात तेवढीच सवड त्यांनी दिली. याचे मुख्य कारण म्हणजे त्यांची चिंतनशीलवृत्ती. या वृत्तीमुळे ते स्वतःला सावरू शकले. मूळचा पिंड कवीचा असल्यामुळे सौंदर्यदृष्टी शाबूत राहिली आणि आपल्या लिखाणाने अण्णा वाचकांना वाङ्मयीन आनंद देऊ शकले.

अण्णा केवळ वाचकांना आनंद देऊ शकले असे नाही, तर अधिकारी व्यक्तींकडूनही ते पसंतीची पावती घेऊ शकले. त्यांचा काही पत्रव्यवहार माझ्या वाचनात आला होता. त्यातील काही प्रतिक्रिया या मला प्रातिनिधिक व मौलिक वाटतात. त्यांच्या वाङ्मयीन कामगिरीचे मी मूल्यांकन करीत नाही. असे मूल्यांकन करणे हा या लेखाचा विषय नाही. पण काही प्रतिक्रिया सांगण्याचा मोह मला टाळता येत नाही. १९५४ साली कुसुमावती देशपांड्यांनी अण्णांना लिहिलेल्या पत्रात म्हटले होते, "मतभेदाची काही स्थळे असणे स्वाभाविक आहे. परंतु परीक्षणातील आपली वृत्ती व दृष्टिकोन पाहून समाधान वाटले." १९६५ साली पु. शि. रेग्यांनी लिहिलेल्या पत्रात म्हटले होते, "तुमचा सत्यकथेतील लेख आवडला. समर्पक आणि सडेतोड लिहिले आहे. इकडे पुष्कळजण त्याबद्दल खूष आहेत." १९७१ साली पुंडलिकांनी लिहिले होते, "विजय तेंडुलकरावरील लेख वाचला. छान आहे. अभ्यासूपणा–नेमकेपणा पण नेमस्तपणे व्यक्त झालेला– काही ठिकाणी ठणठणीत भेदकपणा– तर काही ठिकाणी शंकेखोरपणातून आलेला डगडगतेपणा–तुमचे सर्व नेहमीचे गुणावगुण घेऊन तो आला असला तरी एक गोष्ट निश्चित– यावेळी तुमची अभिव्यक्ती जास्त पॉईंटेड झाली आहे." १९७२ साली शंकर वैद्यांनी लिहिले, "तुमच्या शैलीचा स्वच्छपणा मला आवडतो." तर सरोजिनी वैद्यांनी १९७२ साली लिहिलेल्या पत्रात म्हटले ते असे, "वाङ्मयेतिहास, खंड ४– त्यातील आपला लेख 'राजकीय स्थित्यंतर व त्याचे वाङ्मयीन परिणाम' या संदर्भात....आपण फार पारदर्शकपणाने व समतोलवृत्तीने या काळातील (पेशवाईच्या उत्तरार्धातील मराठी जीवन आणि इंग्रजांनी निर्माण केलेले मराठी जीवन) प्रगतीचे अंकूर दाखवून दिलेले आहेत. सगळ्या लेखाचा अंतिम परिणाम वाङ्मय निर्मितीतील भले-बुरे समग्र जीवनाशी कसे संबंधित असते हे मोठ्या नेटकेपणाने सांगणारा आहे." साद–पडसादच्या निमित्ताने प्रा. रा. श्री. जोगांनी

१९७५ साली पत्र पाठवून अण्णांचे अभिनंदन केले आणि लिहिले, " तुम्ही आपल्या टीकात्मक लेखनामुळे मराठी समीक्षेत आपले स्थान निर्माण केले आहे. " १९८१ साली भालचंद्र नेमाड्यांनी अण्णांना लिहिले होते, " तुमचा दृष्टिकोन नेहमी निरोगी असल्याने आवडतो. " मराठी वाङ्‌मयातील स्पंदने या अण्णांच्या पुस्तकाच्या निमित्ताने १९८५ साली रा. चिं. ढेऱ्यांनी लिहिले होते, " प्रमाणाने कमी, पण कसाच्या दृष्टीने चिरपरिणामी लिहिणारे समीक्षक म्हणून तुमचा जो लौकिक आहे, त्याची पुन्हा एकदा साक्ष घडविणारा हा लेखसंग्रह आहे. " सारांश, पात्रतेच्या कसोटीवर उतरल्याशिवाय पसंतीची अशी पावती मिळत नसते.

अण्णा व सौ. उन्नी हे एक प्रेमळ जोडपे आहे. दोघेही एकमेकांना अनुरूप असे आहेत. त्यांचा संसार समजुतीवर उभा आहे. दोघांनी मिळून आयुष्यातील चढउतार पाहिले आहेत. जवळच्यांचे, दूरच्यांचे विविध स्वरूपाचे अनुभव घेतले आहेत. त्यांचे एकमेकावर जीवापाड प्रम आहे. त्यांच्या बोलण्यात एक अगत्य जाणवते. सौ. उन्नींच्या पाक कौशल्याबद्दलही खूप लिहिता येण्यासारखे आहे. त्यांच्या आमटीवर अतिथी खूष असतो. सोलापूरचे त्र्यं. वि. सरदेशमुख मला प्रथम पुणे मुक्कामी अण्णांच्या घरी भेटले. त्या भेटीपूर्वी त्यांची " बखर एका राजाची " वाचली होती. त्यांच्याबद्दल कुतूहल होते. योगायोगाने अण्णांच्या घरी भेट झाली. अण्णा, मी व सरदेशमुख जेवण झाण्यावर गप्पा मारीत बसलो. मी सौ. उन्नीच्या आमटीची तरफदारी केली. सरदेशमुख म्हणाले, " तुमचा या कुटुंबाशी परिचय माझ्यानंतरचा. माझा परिचय पुष्कळ अगोदरचा. इतकी वर्षे अण्णांच्याकडे येतो. सौ. उन्नीच्या हातचे जेवायला मिळते आणि अण्णांबरोबर गप्पा होतात. सौ. उन्नीच्या आमटीचे मी पहिल्यापासून कौतुकच करीत आलो आहे. त्यांच्या आमटीची मौज नित्यनूतन आहे. " अण्णांच्याकडे माणसांचा धबडगा आणि राबता. पण या दंपतीला कंटाळा नाही. दोघेही माणसांचे लोभी. तृप्तीचा ढेकर देऊन पाहुणा पात्रावरून उठला की दोघांनाही कृतकृत्य झाल्यासारखे वाटते. आपल्या आतिथ्यशील स्वभावाने त्यांनी फार माणसे जोडली आहेत. साहित्यिक गप्पांचा अड्डा बसतो तेव्हा सौ. उन्नी अण्णांच्या बरोबरीने हजर असतात. त्या केवळ जाणकार श्रोत्याची भूमिका करीत नाहीत तर संवादात सहभागी होतात. वय वाढले आहे, पण त्यांचा उत्साह अपराजित आहे. त्यांना बागकामाची हौस आहे. जे जे म्हणून कलात्मक आहे, त्याबद्दल त्यांना ओढ, आकर्षण आणि प्रेम आहे,

मी पुण्याला गेलो म्हणजे एक रात्र आणि अर्धा दिवस अण्णांसाठी हे कायमचे ठरलेले आहे. अण्णा माझ्याकडे वरचेवर येतात. त्यांची इतर कामे करतात. पण एक दिवस माझ्यासाठी राखून ठेवतात. अण्णा आणि मी भेटलो म्हणजे आमचे बोलायचे विषय पुष्कळ असतात. पण जे. कृष्णमूर्ती आणि म. गांधी हे विषय खास आवडीचे. दोन भेटींमध्ये अंतर असते. मधल्या काळात आम्ही दोघांनी काही पुस्तके, लेख

वाचलेले असतात. त्याबद्दल बोलतो. अण्णा काही पुस्तके मला वाचायला देतात. काही पुस्तके वाचा म्हणून सुचवितात. काव्य, शास्त्र, समीक्षा, तत्त्वज्ञान, धर्म अशा विविध विषयांवरची ही पुस्तके असतात.

अण्णांच्या घरीही मान्यवर प्रतिष्ठित त्याच बरोबर उमेदवारी करणारांची वर्दळ असते. अण्णा सर्वांशी बोलतात. त्यांच्या बोलण्यातून त्यांच्या चिंतनाचा प्रत्यय येतो. त्या बोलण्याला नर्म विनोदाचा शिडकावा असतो त्यांना मुद्दाम असा नर्म विनोद करावा लागत नाही. तो सहज असतो. अण्णांचे हास्यही निरहंकारी आहे. दुसऱ्याला आपलेसे करणारे आहे. दिलखुलास आहे. निजशैशवास जपणारे आहे. आज अण्णांनी पंच्याहत्तरी ओलांडली आहे. तरीही त्या हास्याचे पाणी ताजेच राहिलेय. अण्णांचा सहवास म्हणजे मोगऱ्याच्या फुलांचा सहवास. ते सदैव आपलेच वाटतात. आमच्याहून ते वयाने, अनुभवाने, चिंतनाने मोठे. पण संबंधात कोठेही कोरडेपणा नसतो, अलिप्तता नसते. त्यांच्या संपर्कात मनाला संपन्नतेचा अनुभव येतो. त्यांच्या सहवासाची ऊब हवीहवीशी वाटते. अण्णांना ऐकत राहणे हा एक चांगले संगीत ऐकायला मिळावे अशा जातकुळीचा अनुभव असतो. या पंच्याहत्तरीच्या निमित्ताने मी अण्णांना दीर्घ आयुष्य आणि आरोग्य तीव्रतेने चिंतितो. कारण प्रार्थनेचा अर्थच मुळी तीव्रतेने चिंतिणे हा होय.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३०९३
२३३२८
१५।३।८९

निर्देश सूची

डॉ. जयंत वष्ट / सौ. मृणालिनी शहा

[टीप : या सूचीतील विशेष-नामांचे उच्चारण लेखात दिलेल्या उच्चारानुसार ठेवले आहेत. एका विशेषनामाचे वेगवेगळया लेखात वेगवेगळया प्रकारे लेखनही झालेले आहे. अशा ठिकाणी शक्यतो मराठी वाचकांना परिचित असे एकच उच्चारण ठेवले आहे. सर्वच इंग्रजी / युरोपीय नावांची आडनावे नेमकी माहिती नसल्याने सूचीत एकसारखेपणासाठी लेखात ज्या क्रमाने नाव आले तसेच सूचीत वापरले आहे. कृपया नोंद घ्यावी.]

अझेअन बूदँ २३८
अतिवास्तववाद ४, ८, ९, ११, १२, ४५, ९० ते १०७, ११०, १८६, १८७, २०२, २१८, २२०, २३६
अनातोले फान्स ९४
अनुभववाद १२०
अभिजातवाद / अभिजाततावाद ६, ७, ८, ९, १०, १६ ते ३४, ९२, १०३, १०४, १८५, २००, २१७, २२०. २२२, २२५, २३१, २३७, २९१, २९२ जर्मन अभिजाततावाद –१९ नव–अभिजाततावाद ४, ८, ९, १०, १४, १९, २०, ३८, ३९, १८८, २१७, २२१, २२५, २२६, २३३, २९१
अभिव्यक्तिवाद ७, ८, ९, ११, १२, ८२, १०८ ते ११८, १८६, २३६, २४४, २५१, २५२, २५४, २५५, ३१२
'अ मॉन पेगास' २७८
'अमृतानुभव' ४२
'अरेबियन नाइटस्' १७
अर्त्यूर रँबो ८२, ८७, २३७
अर्नोल्ड १३८
अर्न्स्ट टॉलर १२
अर्न्स्ट बारलाख २४४
अलेक्झांडर २२४
अलेक्झांडर ऑर्किपेंको २४९
अल्थुझर ७०
अस्तित्ववाद ६, ४५, ११९ ते १३६, १३८, १६९, १८७, १८८, २००, २०१, २०२, २०३, २०४, २०५
'अस्मिता महाराष्ट्राची' १८७
'अ हिस्टरी ऑफ दादाइझम' २६३
अंटोन व्हेबर्न २५५
अंडरहिल ५१, ५२
अँटवान प्येव्हसन्यर २५८
अँटोनी कोक २५९
अँड्र्यू वायथ २३४
अॅरॅगॉन ९०

ॲरिस्टॉटल १०, १२, १३, १८, १९, २३, २४, २५, ३९, १३८, १४१, २०७
आकारवाद १४९
आगरकर गो. ग. ३७, ३२२
आचवल माधव २०७, २१३
'आर्ट ऑफ पोएटिक्ट' १८
आत्रे त्रिं. ना. ३२०
आदिमतावाद २४४, ३१२ नव–२१८
आर्न १७१
आर्नल्ड हाउजर ७१
आर्नोल्ड रान्‌वेर्क २५२
आपटे ह. ना. ३८, ७९, १४३, १४५, १४६
ऑर्फी १०१
आमेदिओ मोदिल्यानी २४४
आय. ए. रिचर्ड्स ४१, १५७, ५८, २१३
आयर्व्हिंग बॅबिट १७
आयसा बर्लिन ३८
आल्बेअर ॲरिअर २४१
आल्फ्रेड स्टीगलिट्स् ८४, ८५
आलफ्रँद जारी २
आलबेर्तो २२५
आलफॅद ८७
आशावाद ८२, १०५, ११५, १३६
आँटोन मेंग्ज २२६
आंतोन्यो गॉदी २४३
आंत्वान ली बारी २३१
आंद्रे जीद १८, ९७
आंद्रे दराँ २४५
आंद्रे ब्रेतां ८७, ९०, ९१, ९५, ९६, ९७, ९८, १००, १०१, १०५, १०६
आंद्रेब्रेना ४
आंद्रे मलरॉ ९१
आंरी मातीस २४५
आंरी लॉरेन्स २४९
ऑगस्ट्स जॉन २३८
ऑग्यूस्त कझालीस २४२
ऑदिलाँ रदाँ २४१
आरिस्तीद मॅटयाल २४३
ॲपालिनेर ८२, ९०, ९१, ९२, ९४, ९५, ९६, ९७, १००
'ऑर्फियस' २०२, २०३
ऑर्थर क्रेव्हन ८५
ऑर्लियन्सचा बिशप ७२
आँसार २५२
'ओडिसी' १७
ओरोडिक्स २५२
ओसिप झाड्कीन २४९, २५५
इनीड १७
इब्सेन १८६
इमर्सन ३६
इयान फ्लेमिंग १७८
इवर मेरी ५३, ५९
इथूल्स लाफॉर्ग ८२
इहलोकवाद १८८
'इंटरप्रिटेशन्स ऑफ ड्रीम्स' ९१
'उत्तररामचरित' ३१
उदारमतवाद १४६, ३२४
'उबूराय' २७६
ऊबेर्तो बोतचेनी २५०
'एक ओसाड गाव' २०३
'एक शून्य बाजीराव' २०३
ए. जे. ग्रेमास १७१, १७७
एडगर ॲलन पो ११, ९६
एडमंड बर्क ३७

एडमंड विल्सन ४४
एडमंड ह्यूझेर्ल १२९, १३१
एडव्हार्ट मूंक २५३
'ए डॉल्स हाऊस' १४२
एदवार माने २३४, २३८, २८९, २९०, २९६, ३०१, ३०३, ३१०
एदवार व्हूईयार २४२
एमील नोल्डे २५३, २५४
एमील बर्नार्ड २४२
एमी हेनिग्ज ८१
एरिक मॅंडेलसन २५५
एरिक हेकेल २५३
एलकुंचवार महेश २०२, २०३
एलग्रेको २५२
एलिजाबेथ १७
एल्वार्द ९०, १०६
'ए सव्हें ऑफ मिस्टिकल सिंबॉलिझम' ५३, ५९
एस्किलस १८, २४
एंजल्स १३८, १३९, १४१, १४२, १४३
कदम बाबा ७७
'कन्फेशन्स ऑफ ॲन ओपीयम इटर' ४३
करंदीकर विंदा १४६
कर्झेनेक २५५
कलावाद १५३, २०६–नवकलावाद २२०
'कविता दशकाची' ३३
कर्वे डी. जी. ३२५
कंडयीन्स्कई २५२, २५४, २५५
'कॅनन' २२२
'कॅपिटाल' ७०
काझ्यीम्यीर मल्येव्हियच २५६
'कादंबरी' ३१
कामत अ. रा. ३२५
काम्यू १२४, १७६
कार्ल श्मिट-रोटलुफ २५३
कार्लाईल ३७, ४२
कार्लोकारा २५०
कालिदास ३१
'काव्य आणि काव्योदय' १८६
काव्यशेखर ३२१
कासीमीर एड्रमीड १०९, ११५
कास्पर डेव्हिड फ्रायड्रिख २३०
'काळोखाचे अंग' २०४
कांट ३६, ११९, १२२, १२३, १२५, १२६, २०७
कॉडवेल १३९, १४० १४२
कॉन्स्टंटिन ब्रांकूश २४४
किरबर्नर २५३, २५४
कीट्स ११, ३७, ४४, ६१
कुर्ट श्विटर्स ८५, ८६
कुर्ट हिलर १०९, ११२, ११३, ११६
कुलकर्णी गो. म. ३१७–३३२
कुलकर्णी जी. ए. ६०, १००, २०२, २०३, २२१
कुलकर्णी द. भि. ३२
कुलकर्णी मल्हारपंत ३२०, ३२१, ३२२, ३२३
कुलकर्णी व. दि. ३२९
कुलकर्णी वा. ल. ३२७
कृष्णमूर्ति जे. ३२६, ३३१
क्रूसो ७२
केतकर श्री. व्यं. ७७, १४५
कोरो २३०
कोलरिज ११, ४०, ४३, ४४, ६६, १५६
कोल्हटकर अरुण २०२

'कोसला' २०४

क्लिअन्स ब्रुक्स २०७, २१०

क्लोद ब्यूसी २४१, २४२, ३०९

क्लोद मॉने २३४, २३९, २९०, २९९, ३०१, ३०३, ३१०

क्लोद लेव्हिस्त्रोस १६८, १६९, १७०

'खंडनमंडन' ३२८

खांडेकर वि. स. १४५, १४६

खानोलकर चि. त्र्यं. (आरती प्रभू) १०७ १९९, २०२, २०३

ख्रिश्चन वूल्य ३९

गटे १९, २०, २१, २६, ३७, २२८

गडकरी रा. ग. (गोविंदाग्रज) ४६, ४८, ५८, १९०, २०२

गस्टाव प्लांशे ११

गाडगीळ गंगाधर २०२

'गावगाडा' ३२०

गांधी मो. क. (महात्मा गांधी) ७६, ७७, ३३१, ३१८

गांधीवाद ७८, १४६

गीयोमँ ३०१

गूढ गुंजनवाद ४९

गूढवाद १०, ४०, ४८ ते ६३

गुस्ताव्ह क्लिम्ट २४३

गुस्ताव कूर्बे २३१, २३३, २३४, २३८, २९२, २९३, २९६

गूस्ताव्ह फ्लोबेअर २४१

गूस्ताव्ह मॉरो २४१

गोडघाटे माणिक (ग्रेस) ३३

'गोदा गौरव' ३१

गोया २२९

गोल्ड फिंगर १७८

गोल्डमन १४३, १४४

गोंकूर ७२

गौतमबुद्ध १३२

गॉर्की ७२

गॉटिये १४

ग्रामशी १४४

ग्रूने व्हाल्ट २५२

ग्रेली जेफ्री हार्टमेन १७१

ग्लेअर ३००, ३०४

घनवाद ८२, ८४, ८५, १५६, १६२, २१७, २२०, २२१, २३७, २४४, २४६, २४७, २४८, २४९, २५२, २५६, ३१२

अधिघनवाद २१८, २५६ विश्लेषणात्मक-२४४ संश्लेषणात्मक-२४८

चट्टोपाध्याय शरच्चंद्र (शरदबाबू) ३८, ७९

चंदूरकर ३२१

चंद्रशेखर ३, ३१

चार्लस रेनी मॅकिंटॉश २४३

चित्रे दिलीप १०७, २०२, २०३

चिद्‌वाद ६९, ७०, ७१

चिपळूणकर विष्णुशास्त्री ३७

चिन्हमीमांसावाद २०६

छायावाद ३६, ४९, ५२

जडवाद ३८

जनवाद ७९

जॅक्सन पॉलक २५६

जाकोमो बाल्ला २५०

जॉर्ज इलियट ७३

जॉर्ज ग्रीस ८५, २५३

जॉर्जिओ दी चिदिको २३५

जॉत्तो दी बोदोने २३२, २३३

जॉन कॉन्स्टेबल २२८, २३०, २३८, २९२, २९४, २९५, २९६, ३०१

जॉन फ्लॅक्समन २२६

जॉनसन (डॉ.) ३१९
जॉयस ४५
जाँ कॉक्टो १०१, १०२, १०३
जीनो सेव्हेरीनी २५०
जे. एच. मिलर १७१
जे. एम. डब्ल्यू. टर्नर २२९, २३०
जे. सी. टॅन्सम २०७, २११
जेफ्रस वाशे ९५, ९६
जेम्स जॉइस १९, ४५, ७०, ९५, १०१, १०६, १५२, १७६
जेम्स स्टयूअर्ट २४५
जोग रा. श्री. ३१, १८५, १८६, ३२२, ३२४, ३२५, ३२७, ३२९, ३३०
जोनाथन क्यूलर ७
जोशी ए. वि. २०२
जोशी वा. म. १४५, १४६
जोसेफ टर्नर २३८, २९४, २९५, २९६, ३०१
जोहान जोंगिंकद २३८
जोव्हान्नी पॅलेस्ट्रीना २२६
ज्युलिने ऑगुस्त हेर्वे १०९
ज्युलिया क्रिस्तेवा १७७
झाक लिप्शीटस २४९
झाकल्वी दा व्हीस २२१, २२६
झॉर्झ ब्रॉक २४६, २४७, २४८
झार्झ झरा २३९
झां ऑगुस्त अँग्र २२६
झांक्रोत्री ८५
झां फ्रान्स्वा मिले २३४, २३८
झाँ / हान्स हार्प ८१, ८२, ८६, ११७
झिनाव्येव्ह ८२
झोझेफ निसेफॉर नेप्स २९३
झोला एमिल ६४, ६५, ६६, ७०, ७३, वा....२२
१४१, १७६
ड्यूक सीस २३२
‘ टायरेशिअचे स्तन ’ ९०
टॉलस्टाय ६४, ६७, ६८, ७०, ७४, १४२, १४३, २०२
टिळक (रे). ना. बा. ४६
टिळक बा. गं. (लोकमान्य) ३१८
टी. ई. ह्यूम २०
टी. एस. इलियट १७, १८, २०, १०६, १३७, १४५, १५६, १५७, १५८, १६२
‘ टीकाविवेक ’ ५७
टेओडोर रुसो २३८
ट्रॉट्स्की १०५, १५३, १५४
ठोंबरे त्र्यं. वा. (बालकवी) ४६, १९०, २०२, २१२, २१३, ३२७
डर्मी ८७
डायोनिसस २१
डार्विन १२
डिकन्स ७३
डिफो ७२
‘ ड्रीम ऑफ अ लिटल गर्ल हू वाँटेड टू बी फार्मेलाईट ’ २७९
ढवळे वा. रा. ३२७
ढसाळ नामदेव ७९, १४५, १४६
ढेरे रा. चिं. १८८, ३२९, ३३१
तंत्रालोक ५३,
तांबे भा. रा. ४, ३२, ३३, ५८.
तुकाराम २०२,
तुलूझ लोत्रेक २१७, २४३, २४४, २५२, ३०१, ३०९, ३११
तुळपुळे ग. वि. ५४
तेंडुलकर विजय ३३०

तोमाशेव्हस्की १७१
त्रिपाठी डॉ. राममूर्ति ५३
त्रिस्तान त्सारा ८१, ८२, ८७, ११७
'त्रिशंकू' २०४
त्स्वेतान तोदोरोव १७१, १७५, १७६, १७७
थॅकरे ७३
थीओ व्हॉन डस्वर्क २५६
'द ऑटोबायोग्राफी ऑफ आलिस बी टोक्लास' २७८
'द एटिन्थ सेंच्युरी माइंड' ३१९
'द कॅसल' २८३
'द काऊंटर फेलर्स' २७८
'द नॉन आब्जेक्टिव्ह वर्ल्ड' २५७
'द पर्शियन्स' २४
'द फ्लाईज' १८
'द रेड बॅज ऑफ करेज' २७५
'द वेस्ट लॅंड' १८
द बोनाल्ड १३८
'द व्हायर' २८२
'द साद' २६
दगा २४३
दलक्रवा २२७, २२८, २२९, २३३, २९१, २९६
'दलित साहित्य : प्रवाह आणि प्रतिक्रिया' ३१९, ३२८
दलोने २४६, २४९
दळवी १४६
दा व्हीद २९१
दादावाद ८, ९, ११, १२, ८१–९०, ९६, १०३, ११०, ११७, २१८
दामले कृ. के. (केशवसुत) ४, २१, ३७, ४२, ४३, ४५, ४६, ५८, १४३, १४६
दावतर वसंत १८७
दासगुप्ता सुरेंद्रनाथ ४९, ५०
'दुसरी परंपरा' ३२
दृक्प्रत्ययवाद ८, ९, ११, १२, ८४ १२९, १३०, १३१, १३२, २१७, २१८, २३४, २३८, २३९, २४१, २४३, २४६, २५२, २५६, २९०, २९१, २९३–३०३ ३०५–३१२.... उत्तर दृक्प्रत्ययवाद २१७, २४३, ३११....नवदृक्प्रत्ययवाद २१७, २३९, २४०, २४२, २४६
देकार्त १९, ३८, ६९
'देवदास' ३८
देशपांडे आ. रा. (अनिल) ४६
देशपांडे कुसुमावती ३३०
देशपांडे सरला ३२३
देसाई कमल २०२
देसाई रणजित ७७
दोस्तोयव्हस्की २०२, ७४
द्यूएन हॅन्सन २३५
'धर्मश्रद्धेचा पुनर्लाभ' ३२६
ध्येयवाद ११३
नवकालवाद ८२, ८४, ८५, २१७, २४९ २५०, २५१
नवप्लेटोवाद ११
नवप्लेटॉनिक गूढवाद ३६
नवहिंदूत्ववाद ७६
नागेश ३१
नाथमाधव ३२०
'नाद्या' १००
नायर ३०१
नायूम गाब २५८
'नारदीय भक्तिसूत्र' ५६
नॉर्थ्रप् फ्राय ३

नॉवेलीस ३७
निकुंब कृ. ब. ३२७
निकोलस रिव्हेट २२६
निरंजन माधव ३१
निरो १२६
नित्से / नित्शे २१, ३६, ४२, ६९, १२० १२३, १२४, १२५, १२६, ३०८
निसर्गवाद (Naturalism) ४, ९४, ६६. ६७, ६८, ७२, १४१, २१७, २२०, २३२, २३४, २३६, २३७
नेऑर्दोर झेरीको २२९
नेटिव्हिझम १८८
नेपोलिअन १४
नेमाडे भालचंद्र ७५, ७६, ७७, ७८, ७९, २०२, २०४, ३३१
न्यूटन ३८
न्यूव्हो रोमान २८२
पटवर्धन मा. त्र्यं. (माधव ज्यूलियन)४६, १९०
पटवर्धन बा. ब. १८६
पटवर्धन राम ३२७
' पण लक्षात कोण घेतो ' ३८, १४२, १४५
पवार दया १४६
पंडित भ. श्री. १८६
पाटील गंगाधर ३२
पाडगावकर मंगेश १४६, १७४
पाध्ये भाऊ २०२
पास्तेरनाक २५१
पॉल एल्यूनार ८७
पॉल एल्वार्द १००
पॉल क्ले २५२, २५४
पॉल गोगँ २४०, २४२, २४३, २४४, २५२, ३०१, ३०५, ३०९, ३१२
पॉल फॉर २४२
पॉल सींन्याक २३९
पॉल व्हॅलरी ४५, ९७
पॉलिओ व्हिटरूव्हीअस २२४, २२५
पॉलिक्लीट्स २२३, २३२
पिकालो पाब्लो ८४, ९१, ९७, १००, १०३, १६२, १६३, २२१, २३७, २४६, २४७, २४८, २४९
' पिग्मोलिअन ' १०२
पिसारो २३९, २९९, ३०१, ३०४, ३१०
पीट मॉर्द्रीआन २५६
' पुत्र ' २०४
' पुष्कळा ' ३२
पुंडलीक विद्याधर ३२६, ३२८, ३३०
पूसँ २२६
पेंडसे श्री. ना. १४६
पेंढारकर य. दि. (यशवंत) ४, १४६
' पोएटिक्स ' १८, २५
पोप अलेक्झांडर ४, २४, १५२
प्रतीकवाद ८, ४५, ४९, ५२, ९२. २१७, २२०, २४०-२४४
प्रतिबिंबवाद ४८
प्रतिमावाद ४
प्रत्यक्ष ज्ञानवाद ६९
प्रॅक्सिटेलिझ २२३
प्लॅखेनोव्ह १३९
प्राग ३५
' प्रिन्स्टन एनसायक्लोपीडिया ऑफ पोएट्री अँड पोएटिक्स ' १७
प्येअर बॉनार २४२
प्लांशे गस्टाव्ह ११
प्लेटो १०, २३, ३६, १२२, १३८

प्यूव्हीद शाव्हान २४१, २४२
प्रोटॅगोरस २६
फडके ना. सी. ७७, १४५, १४६
फाउस्ट २२८
फान्स्वा रूद २३१
फायर वाल ६९
फॉविझम २२१
फॉमलिझम १४९-१६५, २०७ रशियन १५३, १५४, १६७, १७१
' फिद्रस ' १०
फिलिप सूयो ८७
फिलिप सोलर्स १७५
फिलिपो मारीनेत्ती २५०
फिशर १३९
फीडीयस २२३
फीन्रेन ३०९
फीलिंडग ७२
फुले (महात्मा) ज्योतिराव ३७
फेर्नां देझोयर्स २३३
फेर्दीनांद स्मीट २३६
फ्रान्सीस पीकाब्या ८४, ८५, ८७, ८८, २४६, २४९
फ्रान्स्वा ११
फ्राय ३६, ३७, ३८
फ्रांट्स मार्क २५३
फ्रॉईड ९, १२, १८, ९१, ९७, १००, १०५, १५१
फ्रॉट्स युंग ८५, ८६, १४९
फ्लाडर्स मॉल ७२
फ्लॉबेर / फ्लोबेर ६७, ७०, ७३, ७४, १७६
फ्रेझर जे. जी. १८
' बखर एका राजाची ' ३३१
बर्गसाँ ९१
बॅ. अनिरुद्ध धोपश्वरकर ' २०४
बॅरन ग्रो २२६
बॅर्टेल थुव्हॉल्सन २२६
बागुल बाबुराव १४६
बाझिले २३९, ३००, ३०१, ३०४
बाण ३१
बापट वसंत १४६
' बायबल ' १२१, १५२
बायरन ४, ३७, ४३, ४४, २२७, २२९
बायल्यू १९, २०
बारझन ३५
बालझॅक-बाल्झॅझ १४१, १४३, ७०, ७३, ७४
बांकूश २५५
बिंदुवाद २१७, २३९, २४०, २४५ २५६, २६४, ३१२
बी ५८८
बुद्धिवाद ३८, ११७, १२०, १२३, २३८, २४४
बूदँ २९९, ३००
बेफन ३६
बेकर १६६
बेडेकर दि. के. ७५, ७७, ७८, ७९, ३१७, ३२५, ३२६, ३२९
बेथोव्हन २२७
बेर्ख २५५
बेलिन्स्की ६७
बोदलेअर शार्ल १४, ३७, ८७, ९२, ९३, ९४, ९५, ९६, २४०, २४९
बोरकर बा. भ. ४, ४६
ब्रेख्त ७०
ब्रेंटानो १२९, १३०
ब्लोक १३८
भडभडे मो. शां. (शशिकांत पुनर्वसु) ३२५

भवभूति ३१
'भविष्यातील काव्य' ५४
भागवत दुर्गा ३२७
भागवत श्री. पु. ३२७
'भारतीय साक्षात्कारशास्त्र' ५४
मर्ढेकर बा. सी. ४, ४६, ७७, ७८, १४५, १४६, २०२, २०७, २१२, २१३
'मर्तिक' २०३
'मनुवेला' २०४
मराठे कृ. बा. ३२७
मल्योव्हिच २५१
'महाभारत' ३१, १४२
मॅक्स वेकमान २५३, २५४
मॅक्स पेखस्टाईन २५४
मॅझेनी ३७
'मॅट पॅफिसिस' २८३
मॅन रे ८५
'मॅगी : अ गर्ल ऑफ द स्टील' २७५
माईणकर (डॉ.) ५०
माकए २५३
माकल्स एर्न्स्ट ८५, ८६
माडगूळकर व्यंकटेश १४६
माडखोलकर ग. त्र्यं. १४५, १४६, १८६
मादाम द स्तायल / स्तेल १९, १३८
मानवतावाद ६८, १४४
मायकेल अँजेलो २२५
मायकोव्हस्की २५१
मायरन २२३, २३२
मार्क श गाल २३५
मार्क्स, ६९, ७०, ७१, १३८, १३९, १४१, १४३, १४४, १५१, १५३
मार्क्सवाद ६, ८, १३, ६६, ६७, ६८, ८६, १०५, १३७–१४८, १५४, १८८, २०६–साम्यवाद ३१८
मारीनेती २५१
मार्शेल द्यूशां ८४, ८५, ८८, ९७, २४६, २५०
मार्सेल यांको ८१, ८२
'मॉडर्न पेंटर्स' २९४
माँतेस्क्यू २२७
मॉरिस द ब्लामँक २४५, २४६
मॉरिस दनी २४२
मॉदिसो ३०१
मिले २९२
'मी मी मी नटराज' २०४
मुकॅरोव्हस्की २०७
मुक्ताबाई ५९
'मुक्तामाला' ७६
मुक्तिबोध शरद्चंद्र १४६
'मेघदूत' ३१
मोम्बर्ट ३०९
मोझार्ट २२७
'मोर्निंग बिकम्स इलेक्ट्रा' १८
मोरोपंत ३१
मोलियर २६
'यमुनापर्यटन' ७६
यशवंत मनोहर १४६
याकुबसन एलिच (Erlich) ७
याकोबसन रोमान १६७, १६८, १७१
याल्न्की २५३, २५४
यॉग किंट ३००
युजीन ओनिल १८, ११५
युरिपिडिज १८
'युलिसिस' १८, ९५, १०१, १५२
युंग १८
येटस् ४५
योहान्नेस बारगेल ८६

' रघुवंश ' ३१
रचनावाद २१८, २५६
रन्वाद २३९, ३००, ३०१, ३०३, ३०४, ३०५, ३०८, ३०९, ३१०, ३११
रने ह्यूग २३६, २३७
' रसग्रहण कला व स्वरूप ' ३२७
' रसविमर्श ' ३२४
रस्कीन १३८
रहस्यवाद ४८, ५२
रंगभारवाद २१७, २२०, २३७, २४४, २४५, २४६, २५२
रंगविभाजनवाद २४३
रॅफेअल २२५, २४३
राअल ड्यूफी २४५
राऊल हाउस्मन ८५, ८६
राजवाडे वि. का. ७५, ७९
राडयेक ८२
रानडे (न्या.) म. गो. ३७, ३२८
रानडे रा. द. ५२
' रामायण ' ३१
राय सत्यजित ७९
राष्ट्रवाद ८८
रासीन २६, ८६, २९४, ३०६, ३०७,
रॉदँ २३१, २४३
रॉबर्ट ॲडम २२६
रिखार्ट डेमेस ३०९
रिखार्ट ह्यूल्झेन बेक ८१, ८२, ८५, ८६, ११७
रिचर्ड बॉनिंग्टन २३८
रिचर्ड मॅकसे १७१
रिचर्डसन ६५, ७२
रिम्बॉ ९२, ९३, ९४, ९५, ९६, ९७, १०५
रिल्के ४५
रीतिवाद ७५, ७६, ७७
रीतिलाघववाद २३३
रूपवाद ६, ७, ८, १३, १३७, १४९, १६६–१८१, २०६, २०७, २०८, २०९, २१३, २२७
रूसो ३६, ३७, ४२, २२७
रेगे पु. शि. ३२, ३३, २२४, ३२७, ३३०
रेगे मे. पुं ७६
रेगे सदानंद २०२
रेने वेलेक १६, ३६, ३७, ३८, १५२, १५५, १५८
रेनाँ ग्यूशाँ–व्हियाँ २४९
रेव्हरंड वॉर्टन ३६
रोलां बार्त १७१, १७६, १७८
रेंदाळकर ४६
' वन वीक काईंडनेस ' २७९
वर्ड्स्वर्थ ४, ११, ३७, ३९, ४४, ६४, ६६, १५१, १५६, २२८, २३०
वर्तनवाद ९५
वसाहतवाद ७६, ७८
वॅग्नर २३१
वाटवे के. ना. ३२४
' वाटा आणि वळणे ' ३२८
वास्तववाद ५४, ६४ ते ८०, ९४, ९५, १०४, १११, १४२, १८५, १८६, २००, २१७, २२०, २३२-३८, २४३, २९२, २९६ रशियन–७४ व्यक्तिनिष्ठ–२३८
वाळिंबे रा. शं. १८६
वॉल्टर पेटर २१, २४, १६३
वॉल्टर स्कॉट ३७
विको १६९

विक्तोर प्रॉप १७१, १७२, १७३, १७६, १७७
विठ्ठल ३१
विध्वंसकवाद ११३
विभाजनवाद २१७, २३९, २४५
विनायक ४६, १९०
विन्सॅट २०७
विरोधविकासवाद १२३
विल्यम जेम्स ५१
विल्हेम द्रुबनर २३८
विल्यम ब्लेक ५१, २२८, २२९
विल्यम ब्रेडफोर्ड २३०
विल्हेम लायवेल २३८
विल्हेम लेहम ब्रुक २४३
विवेकवाद १९
विष्णुदास नामा २०९
वुईल्यम एम्पसन २०७, २१३
वुन्ट १७१
वैद्य सरोजिनी ३३०
वैद्य शंकर ३३०
वोल्कोन १७१
'व्हरायटीज ऑफ रिलिजस एक्सपिरिअन्स' ५१
व्हर्जील १८
व्हॉन गॉग ९७, २१७-व्हॉन गॉख ३०१, ३०९, ३११, ३१२
व्हॉन ग्रीस २३७, २४६, २४९
व्हॉल्तेअर २२७
व्हिकेनहॅम २३०
व्हिक्टर श्क्लोस्की १७१
व्हिन्सेंट व्हॉन गॉख १७, २४०, २४२, २४३, २४४, २४५, २५२
व्हिल्मॉस हूत्झर २५९
व्हेर्दी २३१
व्हेर्लेअन २४०
व्हेलात्यकेथ २९६
शनवेर्क २५५
'शाकुंतल' ३१, १४२
शार्ल फ्रान्स्वा दॉबिन्य २३८
शांफ्लरी २३३
शॉपेनहॉवर ३७
शून्यवाद ९५, १११, १३६ विध्वंसक- १३६
शूबर्ट २३१
शूमान २३१
शेक्सपीअर २१, १४३, १७४, १८६, २०२, २३१
शेली ११, ३७, ३९, ४४, २२७, २२८
शिरवाडकर वि. वा. [कुसुमाग्रज] ३२, ३३, ४६, १४६
शिलर १९, २०, २६,
श्री. अरविंद ५४, ५५
'श्रीमद् भगवद्गीता' २८, २९, ५६
श्लायछर १६६, १६७
श्लायर माखर ३७
श्लेगेल १६६
श्क्लोव्स्की १७१
लवी लरॉय २३९
लॅंडर ३७
लॅमेनस ३७
ला फॉंतिन २६
लॉं जायनस ३९
'लिअर' २०२
लिओनार्दो द व्हिंची ८५, २२५, २३३
लिलिअन क्रोन ३०९
लिलिअन प्रुस्त ३८, ४५, ७०
लुई व्हॉक्सेलस २४५, २४७
लुईजी रस्सेलो २५०

लुकास ३०९
' ले काट् स्पांदास ' २७५
' ले शाँटस् डे मॉल्डोरर ' ९२
लेनिन ६७, ७४, ८२, १०५, १४१, १४३
लेहम ब्रुक २५५
लेंभे ४
' लोला ऑफ व्हॅलेन्सिआ ' २७५
लोत्रेमा ९२, ९३, ९४, ९७, १०५
ल्यू काच ६६, ६७, ६८, ७०, ७१, ७२, १४१
ल्वी अरागाँ ८७, १०६
ल्वी दागेअर २९३
ल्वी लखा ३०१
सपीर १७६
सरा २६४, ३०१, ३०५, ३०९, ३११
सरदार गं. बा. ३२५
सरदेशमुख त्र्यं. वि. ३३१
' सलाम ' २०४
संत इंदिरा २१३, ३२७
संत वव्ह १७
संरचनावाद ६, ७, ८, १३, १३८, १५४, १६६ ते १८१, २०६ प्रागचा–१६७ फ्रेंच–१७७
संस्कारवाद १०९, २०२, २१२, ३०९
सामराज ३१
सार्त्र १३, १८, १२४
साल्वादोर वाली ९६
सार्ले देज अँदेपाँरो १०९
सावरकर वि. दा. ४६
' सावित्री ' ५४, ५५, २०४
' साष्टांग नमस्कार ' ३२६
साक्षात्कारवाद ६६
सॉक्रेटिस ३१७
सॉरेन किर्केगोर १२०, १२३, १२६, १२७, १२८
' सॉरोज ऑफ यंग बर्दर ' २०
' सिक्स कॅरॅक्टर्स इन सर्च ऑफ अॅन ऑथर ' २७८
सिन्येक ३०५
' सिंपोझियम् ' १०
सीसले २३९, ३००, ३०१, ३०४, ३१०
' सुरतरंगिणी ' ३
सुर्वे नारायण ७९, १४६
' सुलतान ' २०३
सेझान ८४, १५६, २१७, २२१, २३७, २४३, २४४, २४७, २९९, ३०१, ३०९, ३११, ३१२
सेनेका १८
सेंट पॉल ३६
सोफ्फी २५१
सोफोक्लिज १८, २१
सोस्यूर १६१, १६६, १६७, १६८, १७१
सौंदर्यवाद / स्वछंदतावाद ३–११, १४, १९, २०, २१, ३३, ३५ ते ४७, ५७, ५८, ७३, १०४, १०५, १०९, ११७, १३७, १८५–९०, २०१, २०६, २१७, २२०, २२१, २२७, २२८, २२९, २३०, २३१, २३२, २३५, २३७, २९१, २९२, २९६ निर्भरवाद ३६–रोमांचवाद–३६
' स्वगत ' २०४
स्ट्रॅची २४
स्तेफान मालार्मे ८७, ८९, ९२, ९४, ९५
स्टॅडल ९५
स्तेंधाल ७३

स्ट्रिंडबर्ग ७२
हर्झन १४२
हॅन्सन २३५
हाईन २३१
हान्स रिख्टर ८२, ८६, ९०
हायडन २२७
हॉरेस वॉलपोल २३०
'हिंदोळ्यावर' १४२
हुम्बोल्ट १६८
हेक्तर अँगोस्ती ६९
हेगेल १४, २६, ३६, ६९, ७०, ७१, ११९, १२०, १२१, १२२, १२३
हेन ३७
हेन्री जेम्स १७६
हेमिंग्वे १७६
हेर्मान बार ३०९
हेलर ६८, ६९
होडलर २५२
होमर १८, ३६, ६८
होर्प १७६
होरेस १८, १९, २५, ३९
होल्डरलिन १९, २६
होल्डरिन ११
ह्यूगो ३७
ह्यूगो बाल ८१, ८९, ११७
क्षीरसागर श्री. के. ३७, ५७, ५८, ५९, ६०, १८६
ज्ञानेश्वर २८, २९, ३०, ३१, ४२, ६२, ७८, २०८
ज्ञानेश्वरी २९, ३०, ६२, १८८, ३६६

इंग्रजी निर्देश सूची

Anatoly Lunacharskyr १५४
'Animal farm' १५२
'Art as Technique' १५५
'Art - Phe'tiaue' १९
August Stramm ११४
August Strindberg ११४
Aulus Gellius १६
'Chants de meldoror' २८१
Cleanth Brooks १५९
'Coup de des' २७७
Cornelius fronto १६, १७
'Das Ver Stehne der Kunst' ११३
David Lodge १५२
'De Dela croixau Neo-Impressionisme' २३९
'Der Dichter greift in die Politik' ११३
'Drame Surrealistic eu deux actes et un Prologue' २६५
'Dream Play' ११४
Elmer Rice ११५
'Emperor Jones' ११५
Empson १५८
'En Avant Dada' २६३
Erich Unger ११६
Ernst Blass ११६
Erwin Loewen Son ११६
'Essay on Criticism' ४

Ezra Pound १५५
'Femme 100 tetes' २७९
Frank Wedeleind ११४
Franz Pfemfert ११३
Franz werfel ११६
Fridrich Von Schlegel १९
Fritz koffka ११६
Georg Kaisar ११२
George Orwell १५२
Gottfried Benn ११४
'Harvard Classics' १७
Herwaith Walden ११३
J. A. K. Thomson २४, २८
Jakobson १६१, १६६, १६७, १६८, १७१, १७३, १७४, १७५, १७७
John Crowe Ransom १५८
John milton १५२
Kurt Pinthus ११२, ११६
'Letters de guerr' २८०
Literature and the Revolution १५३
Lovejoy ३६
Ludwig Rubiner ११३
'Lyrical Ballads' ४
M. H. Abrahms १५२
'Maler Cezanne, Von Gogh, Matisse im Stum' १०९
Mangnus felix Ennodius १७
Monvoe Beardsley १५८
Necolas Boileau-Despre' aux १९
'New Criticism' १५७, १५८ १५९, १६२
'On the Discrimination of Romanticism' ३७
'Paradise Lost' १५२
Paul fechter ११०
'Philoctetes' २१
'Poetics' २५
'Practical Criticism' १५७
Rene Wellek and Austin Warren १५८
Rhetoric २५, १३७
Robert Penn Warren १५९
Roman Jakobson १५५
'Romanticism and Classicism' २७
Rudolf Kurtz ११०
'Seven Types of Ambiguity' १५७
Shklovsky १५५
'Spring's awekening' ११४
Stadler ११२
T. E. Hulme २७ २८
'The Adding Machine' ११५
'The Emperor Jones' ११५
'The Rape of the lock' १५२
'The Relation of Devices Plot Construction' १५५
'The' Se'e १८
'The Waste Land' १८, १५५
'Theory of Literature' १५८
'Understanding Poetry' १५९, १६२
Von Hoddis ११६
'Voyage of the "Beagle"' १७

W. Handy and West brook १५२
W. K. Wimsatt १५८
Wilber Scott १५२
Wilhelm wor Ingers १०९
Willim Empson १५७ १५८
'Zang-tumb-tuuum' २५१

लेखकांचा / संपादकांचा अल्प-परिचय

प्रा. यशवंत कळमकर

वाई येथील किसनवीर महाविद्यालयात इंग्रजीचे प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : सि. स. क्र. २४१० क, मिशन हॉस्पिटलच्या मागे, डाक बंगला रस्ता, वाई, जि. सातारा ४१२८०३.

डॉ. म. सु. पाटील

सेवानिवृत्त प्राचार्य, मराठीचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : बी / १४ अमोल सहनिवास, गव्हाणपाडा रस्ता, मुलुंड (पूर्व), मुंबई ४०००८१.

प्रा. अविनाश सप्रे

सांगली येथील विलिंग्डन महाविद्यालयात इंग्रजीचे प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : बंगला क्र. ६, विलिंग्डन महाविद्यालय परिसर, विश्रामबाग, सांगली ४१६४१५.

डॉ. शं. रा. तळघट्टी

पुणे विद्यापीठाच्या तत्त्वज्ञान विभागात प्राध्यापक. तत्त्वज्ञान विद्याशाखेत गंभीर लेखन.
पत्ता : 'चैतन्य', २ गणंजय सहकारी गृहरचना संस्था, ३ युनिट १, आझादवाडी, कोथरूड, पुणे ४११०२९.

प्रा. उदय नारकर

कोल्हापूर येथील यशवंतराव चव्हाण महाविद्यालयात इंग्रजीचे प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : द्वारा : प्रा. माया पंडित-नारकर, प्राध्यापक निवास, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर.

श्री. अनिल रघुनाथ कुलकर्णी

वाई येथील मराठी विश्वकोश कार्यालयात मानव्य विद्या विभागात संपादक. ललित लेखक.

पत्ता : ' ऋतुराणी ', सि. स. क्र. २४१० क, मिशन हॉस्पिटलच्या मागे, डाक बंगला रस्ता, वाई, जि. सातारा, ४१२८०३.

प्रा. विद्यासागर महाजन

राष्ट्रीय संरक्षण प्रबोधिनीमध्ये जर्मन भाषेचे प्राध्यापक.

पत्ता : राष्ट्रीय संरक्षण प्रबोधिनी, खडकवासला, पुणे.

श्री. विश्वास पाटील

अस्तित्ववादाचे विशेष अभ्यासक. समीक्षक.

पत्ता : १३ पुष्पकुंज, पालखीवाडी, के. डी. रोड, मुंबई ४०००२५.

प्रा. के. रं. शिरवाडकर

इंग्रजीचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक. समीक्षक.

पत्ता : ४८ नवकेतन गृहरचना संस्था, जे. पी. नाईक मार्ग, कोथरूड, पुणे ४११०२९.

प्रा. शोभा पवार

पुण्याच्या स. प. महाविद्यालयात इंग्रजी विषयाच्या प्राध्यापिका. समीक्षक.

पत्ता : इंग्रजी विभाग, स. प. महाविद्यालय, टिळक रस्ता, पुणे ४११०३०.

डॉ. रमेश धोंगडे

पुणे येथील डेक्कन कॉलेजमधील भाषाविज्ञान विभागात प्रपाठक. समीक्षक व भाषाभ्यासक.

पत्ता : झाला फ्लॅटस्, इमारत क्र. १, कर्वे रस्ता, कोथरूड, पुणे ४११०२९.

प्रा. रा. ग. जाधव

मराठीचे भूतपूर्व प्राध्यापक, मराठी विश्वकोशाचे निवृत्त संपादक. समीक्षक.

पत्ता : १६२ राजस हौसिंग सोसायटी, कात्रज, पुणे ४११०४६.

प्रा. दिगंबर पाध्ये

मुंबईतील विलेपार्ले येथे पार्ले महाविद्यालयात मराठीचे प्राध्यापक. समीक्षक.

पत्ता : ५ पद्मरेखा, जयप्रकाशनगर रस्ता क्र. ३, गोरेगाव (पूर्व), मुंबई ४०००६३.

प्रा. गो. म. कुलकर्णी

मराठीचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक. समीक्षक.

पत्ता : २ कलानगर, धनकवडी, पुणे ४११०४३.

प्रा. गंगाधर पाटील

मराठीचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक. समीक्षक.

पत्ता : सर्वोदय सोसायटी, पारले पूर्व, मुंबई ४०००५७.

श्री. एस्. डी. (श्रीधर देवीदास) इनामदार

वाई येथील मराठी विश्वकोश कार्यालय मानव्य विद्या विभागात संपादक. ललित लेखक.

पत्ता : 'आलोक', प्लॉट क्र. १०, २४१७ क, सोनगीरवाडी, वाई, जि. सातारा ४१२८०३.

न्या. राजाभाऊ गवांदे

सेवानिवृत्त न्यायाधीश. सामाजिक, सांस्कृतिक विषयांवर विशेष लेखन.

पत्ता : अर्हंत बिल्डिंग, बी / फ्लॅट नं. ५, राममारुती रोड, ठाणे (पश्चिम) ४००६०२.

डॉ. जयंत वष्ट

कवी, समीक्षक.

पत्ता : विशाल अपार्टमेंटस्, नागनाथपाराजवळ, सदाशिव पेठ, पुणे ४११०३०.

सौ. मृणालिनी शहा

अभ्यासक.

पत्ता : १ शीतल अपार्टमेंटस, ४६/४ एरंडवन, पुणे ४११००४.

आनंद यादव

पुणे विद्यापीठाच्या मराठी विभागात मराठीचे प्रपाठक. ललित लेखक आणि समीक्षक.

पत्ता : भूमी, ५ कलानगर, सातारा रस्ता, धनकवडी, पुणे ४११०४३.

प्रा. सीताराम रायकर

पुण्याच्या मॉडर्न महाविद्यालयात इंग्रजी विभाग प्रमुख, प्रोग्रेसिव्ह एज्युकेशन

सोसायटीचे सचिव. समीक्षक व संशोधक.
पत्ता : विजय, कचरेवाडी, एरंडवन, पुणे ४११००४.

डॉ. सुरेश जोशी

देवरुख येथील महाविद्यालयात मराठीचे प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : ' मानसी, ' मधली आळी, देवरुख, जि. रत्नागिरी.

डॉ. पंडित टापरे

वाई येथील किसनवीर महाविद्यालयात मराठीचे प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : ' स्नेहबंध ', प्राध्यापक कॉलनी, मु. पो. वाई, जि. सातारा ४१२८०३.

डॉ. दत्तात्रय पुंडे

पुण्याच्या मॉडर्न महाविद्यालयात मराठीचे प्राध्यापक. समीक्षक.
पत्ता : ४/९ अर्चनानगर, गणेशनगरजवळ, पुणे ४११०३८.

REFBK-0026327

मेहता पब्लिशिंग हाऊस